

מוזיקה רבת־פנים וזהויות

אמנון שילוח

מבוא

מחקר המוזיקה בארץ הוא בבחינת מסע אל עולמות צליליים שונים, אל מוזיקה רבת־פנים, זהויות וסגנונות שהתגבשה על אדמת נכר וחזרה לצמוח בסביבה ובתנאים חדשים. לצד מגמות שימור הישן ניכרות מגמות של חידוש והתחדשות אם על בסיס הישן ואם בחיפוש אחר דרכי יצירה והשראה חדשות. לא אחת מכתיבה הצעידה בשבילים אלה את בחירת האובייקטים למחקר, את זויות הראייה ואת שיטת ההתבוננות שתכליתה הסבת מלוא תשומת הלב לייחוד שבנושא המחקר, מבליטה את התפיסה הרואה במוזיקה אמצעי למפגש בין אנשים בעלי אופקים רבים ושונים ומדגישה את המשותף להם על פני הייחוד. במבט כולל מייצגת התמונה הרבגונית והעשירה לא רק מקורות רבים אלא גם מקיפה שני גושים צליליים עיקריים: האחד מייצג תרבויות מוזיקליות שיצירותיהן מתועדות, כתובות בכתב תווים ובמלל רקע מתאים, והשני כולל מסורות מוזיקליות המועברות מפה לאוזן, הן עממיות הן מתוחכמות אמנותיות. המסורות המתוחכמות הן הנושא של מאמר זה, וראוי להקדים לו ציטוט מדברי המוזיקולוג-אנתרופולוג ג'ון בלקינג (1990-1928),¹ שבהם הוא עמד על גורם חשוב בדרך קיומן והעברתן. הוא כינה זאת 'האזנה יוצרת': 'בחברות שהמוזיקה שלהן אינה רשומה בכתב תווים [מתועדת] יש חשיבות להאזנה המודעת והמדויקת; האזנה כזו משמשת אמצעי המבטיח את המשכייתה של המוזיקה המסורתית'.² (התרגום שלי, א.ש.)

כאמור, המסורות המועברות מפה לאוזן כוללות הן יצירות עממיות ודתיות הן מגוון גדול של סגנונות מוזיקליים אמנותיים. כאשר מדובר במוזיקאים יהודים, הם משקפים במידה רבה את המוזיקות של הארצות שבהן הם חיו ופעלו לפני בואם לארץ וגם אחרי כן. האמנים המצטיינים מגלמים בדרך כלל סגולות אמנותיות העונות על אמות המידה של התרבויות שבקרבתן הם פעלו. האמן המצטיין הוא בעל תכונות המייחדות את מיומנותו ואת יצירתיותו. המוזיקאי האידיאלי,

1 ג'ון בלקינג היה מגדולי החוקרים ששילב במחקריו אנתרופולוגיה ואתנומוסיקולוגיה. בשנת 1982 נבחר לנשיא האיגוד האתנומוזיקולוגי האמריקני ושנה לאחר מכן ייסד את הסמינריון האתנומוזיקולוגי האירופי שנפגש מדי שנה באחת הערים האירופיות.

2 John Blacking, *How Musical is Man?* Faber and Faber, London 1973 and 1976, p. 10

הוא זה שניחן בכישרון מוזיקלי טבעי והוא גם בעל ידע תאורטי, כושר קליטה מהיר של כל סוגי המוזיקה שהוא שומע ומשמר בזיכרונו, בעל קול יפה ואקספרסיבי ויכולת לרגש את שומעיו ולהתרגש בעצמו, בעל כוח יצירתי המתבטא ביכולת לאלתר וליצור מחדש ולייפות מודלים קיימים. המודלים עשויים ללבוש צורות חדשות וחופשיות עד כדי טשטוש ההבדל בין יצירה מחדש ליצירה חדשה. תפיסת היצירה מותירה לאמן המבצע מידה רבה יחסית של חופש שבבסיסה ההנחה כי המבצע הוא בעל כושר יצירה ואלתור. העשייה המוזיקלית תלויה אפוא במיומנותו, בכישרונו, במצב רוחו בזמן הביצוע וגם בטיב קהל שומעיו ותגובותיו. כיוון שלא כל מה שמנגן האמן הוא מאולתר, הוא כולל בכל הופעה קטעים מולחנים. עם זאת, הוא נהנה מחופש רב גם בביצוע קטעים כאלה. הוא רשאי לאלתר מבואות וקטעי ביניים בין הבתים הקבועים, לחזור על שורות או על מילים בודדות, או לשיר מקטעים זעירים מן השיר השלם. תפיסה זו של ביצוע גובלת במושג המקוריות. אכן, המקוריות לפי תפיסה זו אין פירושה יצירה יש מאין אלא הרחבה והעשרה של מה שקיים והתקבל בחברה שאליה הוא שייך. כל שינוי במודל השאול הופך אותו ליצירה אחרת. עם זאת, התרבות פיתחה כללים המבחינים בין דרך יצירה זו לגנבה ספרותית (פלאגיאט).³

דיכוטומיות המייחדות את המוזיקה היהודית המסורתית

אחת התופעות המעניינות שלפניהן ניצב החוקר של מכלול המוזיקות בארץ היא לא רק ריבוי הסגנונות המוזיקליים אלא גם קיומן של כמה דיכוטומיות המאפיינות אותו. דיכוטומיות אלה כוללות עבר מול הווה (הזיקה למוזיקה בישראל העתיקה למול הסתופפותן של עשרות מסורות מוזיקליות ממזרח וממערב והניסיונות ליצור מסורת או מסורות לוקליות); ערבית - יהודית; דתית - חילונית; אשכנזית (מזרח ומערב אירופה) - ספרדית (ספרדים טהורים וספרדים מזרחים); פולקלורית ועממית - אמנותית; פולקלורית - פופולרית; פולקלורית עדתית - פולקלורית עממית ישראלית; אמנותית ישראלית - אמנותית מערבית; שירת נשים - שירת גברים; מוזיקה כתובה - מוזיקה מסורתית (העוברת מפה לאוזן). הכוונה במקרה זה למסורות מוזיקליות שבניגוד לתרבות המוזיקה המערבית, המשתמשת בכתב תווים ליצירה ולביצוע, שלא רק במתכונתן הפולקלורית אלא גם בביטוי המתוחכם והאמנותי אינן נזקקות לכתב לא ביצירה ולא בביצוע. מכיוון שאני עוסק מזה כמה עשרות שנים בעיקר במוזיקה המסורתית לסוגיה ולמאפייניה, הכוללים חלק גדול מן הדיכוטומיות שמניתי, ברצוני להתמקד במאמר זה בכמה היבטים מעניינים שלהם הקדשתי עיון במחקרים שפרסמתי במרוצת כ-50 שנות פעילות.

3 אל-חסן אל-כאתיב (תאורטיקן ערבי בן המאה ה-11) כלל בספרו **כמאל אדב אל-גינא** (שלמות הידע המוזיקלי) פרק שהוקדש לנושא זה ובו גם תיאור הגבול המפריד בין העשרת הקיים לבין הפלאגיאט. Amnon Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*, Geuthner, Paris 1972, ch. 30

המסורות המוזיקליות של קהילות אסיה ואפריקה

אופיה המורכב והרב-צדדי של המוזיקה היהודית בכלל וזו של קהילות אסיה ואפריקה בפרט, מחייב את המתבונן להתמודד עם מסכת סבוכה של מסורות מוזיקליות שונות על כל הבעיות הקשורות למהותן, לזהותן ולדרכי התגבשותן במרוצת הדורות. מסורות אלה, שנוצרו על אדמת נכר, עברו מפה לאוזן ונשתמרו בזיכרונם של בעליהן. אכן, מחוץ לעדויות בודדות בכתב תווים וההקלטות שהחלו להופיע בראשית המאה, אין ברשותנו תעודות מוזיקליות שבכוהן לשמש אסמכתות לתיאור עולם הצלילים העשיר שהאדיר את הקריאות, את התפילות והפיוטים בבית הכנסת ואת השירה, הנגינות והריקודים שליוו את אירועי חייהם השונים.

מסורת מוזיקלית מטבעה נתונה מצד אחד לתהליך נמשך של תמורות פנימיות וחיצוניות, ומצד שני אינה מייצגת שרשרת התפתחותית רצופה אשר חוליותיה עשויות להתלכד לכדי מסכת היסטורית שלמה הבנויה על הקשרים סיבתיים. כתוצאה מכך אנו נאלצים להישען בעיקר על המוזיקה העכשווית, זאת שאנו יכולים לשמוע הלכה למעשה אם בביצועים חיים ואם בהקלטות הרבות שהצטברו מאז ראשית המאה ה־20. עם זאת, במקרה שלנו חובה עלינו להסתייע, לשם הבהרת התמונה והשלמתה, בשפע העדויות הספרותיות מן העבר העומדות לרשותנו. אלה מייצגות מגוון רחב של היבטים הנוגעים לתפיסת המוזיקה ותפקידיה השונים, ולעשייה המוזיקלית.

השתתפות מוזיקאים יהודים בפעילות המוזיקלית של הסביבה הלא-יהודית

השתתפותם והצטיינותם של מלחינים, של מבצעים, של בוני כלים ושל אמרגנים יהודים בפעילות המוזיקלית הענפה של סביבתם מציגה פרק מפואר בתחום היצירה המוזיקלית של יהודי אסיה ואפריקה. מדובר כאן בעיקר במוזיקה המתוחכמת או האמנותית ובמקומות פריחתה הראשיים, לאמור המרכזים העירוניים החשובים בעיראק, בסוריה, בתורכיה, בפרס, במרכז אסיה, במצרים, בתוניסיה ובמרוקו. מאפיין מעניין הראוי לציון ביחס לאמנים היהודים בכל המרכזים החשובים הוא מעורבותם המוחשית הן בטיפוח הסגנונות הקלאסיים ושימורם הן בתהליך פיתוחן וגיבושן של המגמות החדשניות. לפעמים, אותו אמן עצמו משלב יכולת להתבטא בהצלחה בסגנונות שני זרמים. חשיבותה של התופעה נעוצה לא רק בקיומם של מוזיקאים יהודים במספר גדול ובמקומות רבים, אלא בהשתייכותם לקהילת המוזיקאים של ארצותיהם, באחווה המקצועית ששררה ביניהם ובאינטראקציה האפשרית בין המורשת היהודית למורשת הכללית של הסביבה.⁴

Amnon Shiloah, 'Encounters between Jewish and Muslim Musicians throughout the Ages', in: Michael M. Laskier and Yaacov Lev (eds.), *Converging Judaism and Islam: The Religious, Scientific and Cultural Dimensions*, University Press of Florida, 2011, pp. 273-283

מפגשים אלה שימשו מכשיר מעולה לקירוב לבבות וליצירת קהילה אמנותית המבוססת על זהויות האמנותיות המשותפות, על ראיית המוזיקה כדרך חיים ועל הדבקות בערכים תאורטיים ואסתטיים משותפים. אמנותם עשויה על פי אמות מידה שמקורן בתפיסות שקבעו אנשי ההגות הקדמונים, כגון מה שאמר אחד החכמים באיגרת על המוסיקה של האחים הנאמנים: 'למוסיקה יש תכונה עליונה אשר נבצר מהשפה להביא אותה בעזרת הדיבור המפורש, משום כך מביעה אותה הנפש בצורה של נעימות מאוזנות היטב, הרמונית. על כן כאשר הטבע האנושי שומע את הנעימות האלה נגרמים לו הנאה, סיפוק ואושר'.⁵ אכן, התופעה של התמקמות האמנים היהודים בתווך, בין עבר להווה, באה לביטוי לא רק בהשתייכותם למחנות של משמרים או מחדשים, אלא ביכולתם של אמנים דגולים לייצג בהצלחה ובמיומנות רבה את סגנונם של שני המחנות. זאת ועוד, הם שמרו אמונים למורשת שנשאו עמם גם כאשר נדדו למקומות אחרים הרחק מן הסביבה הטבעית שלהם. האנתרופולוג וחוקר המוזיקה האמריקני אלן לומקס מסביר את התופעה כך: 'מנקודת ראות חברתית השפעתה הראשונית של המוזיקה מעניקה לשומעה תחושת ביטחון. כי היא מסמלת עבורו את המקום בו הוא נולד. את הסיפוקים שחווה בילדותו, את החוויה הדתית, העינוגים של העשייה הקהילתית, את חיזוריו ועבודתו'.⁶

הקונגרס הבינלאומי הראשון למוזיקה ערבית בקהיר

בשנת 1932 התקיים הקונגרס הבינלאומי הראשון למוזיקה ערבית בחסותו של מלך מצרים. לקחו בו חלק מוזיקאים ידועי שם מן המערב כמו המלחינים בלה ברטוק ופול הינדמית, החוקרים רוברט לחמן, הנרי ג'ורג' פארמר, קורט זקס ואלכסיס שוטין ומוזיקאים ממצרים, מארצות צפון אפריקה ומעיראק. כל המוזיקאים של האנסמבל הרשמי שייצג את עיראק, לבד מן הזמר מוחמד אל-קובנג', היו יהודים, כולל מי שנבחר בידי השלטונות לעמוד בראשו, המלחין, נגן העוד והזמר עזרא אהרון. הזמר אל-קובנג' מילא את תפקיד ה'קארי אל-מקאם' בסוגה הקלאסית היוקרתית - המקאם העיראקי. ה'קארי אל-מקאם' הוא כינוי רב משמעות, המציין בדרך כלל את קורא הקוראן, שתפקידו דומה לזה של ה'בעל קורא' ביהדות. כלומר, ההתייחסות לביצוע השירה במקאם העיראקי צריכה להיות רצינית כמו קריאה בקוראן. קבוצת הנגנים המלווה את הזמר נקראת 'צ'לגי בגדאד',⁷ והיא כללה במקרה זה את המלחין ונגן העוד עזרא אהרון, את נגן

5 אמנון שילוח, האיגרת על המוסיקה של האחים הנאמנים (בגדד, המאה העשירית) (תיעוד ועיון), 3, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 1976, עמ' 51.

6 Alan Lomax, 'Folksong Style', *American Anthropologists*, 61 (1959), p. 929
7 'צ'לגי' היא מילה תורכית שפירושה אנסמבל. אנסמבל מסורתי זה כלל שני זמרים וארבעה-חמישה נגנים שהתמחו בביצוע המערכת המסובכת של המקאם העיראקי, הכוללת קטעי שירה ונגינה לפי סדר קבוע. היהודים הצטיינו בנגינה בכלים המסורתיים המרכיבים אנסמבל זה.

הסנטור⁸ יוסף פתו, את נגן הג'וזה⁹ צאליח שומייל, את נגן הקאנון¹⁰ יוסף זערור ואת המתופפים אבראהים צאלח ויהודה מוסה שמש. אנסמבל זה, שהופיע בקונגרס כקבוצה ייצוגית, כלל את המומחים הגדולים והמיומנים ביותר של המקאם העיראקי שפעלו בבגדאד. אשר לעזרא אהרון, הוא היה חדר בשלב מוקדם מאוד בקריירה שלו ברוח ההתחדשות במוזיקה שנשבה מכיוונה של מצרים במיוחד, אך מבלי לנטוש את המסורת המוזיקלית העיראקית היהודית והמוסלמית כאחד. שבחו של מוזיקאי גדול זה התבסס על כך שהתקיימו בו אמות המידה והעקרונות הקלאסיים שבהם תיאר את המוזיקאי האידאלי בתרבות המוזיקלית שאותה הוא שירת. עקרונות האמן המושלם שהתקיימו בו, כללו נגינה על יותר מכלי אחד, ביצוע וירטואוזי, זמרה והלחנה. זאת ועוד, הוא ניחן ביכולת רבה להזדהות בהצלחה עם כל הזרמים והסגנונות ולחוש בכולם בן בית. בצעירותו, פרסומו הגדול בא לו דווקא מנגינה ווירטואוזית בעוד, אשר לא היה אז כלי רב חשיבות בעיראק, בניגוד לארצות ערב האחרות שבהן העוד נחשב 'מלך הכלים'.

הופעותיה של הלהקה בקונגרס הבין-לאומי היו מרשימות וצוינו לשבח בידי המלחין הנודע בלה ברטוק במאמר שפרסם אחרי הקונגרס לסיכום פעילותו של הקונגרס. ברשימתו העלה ברטוק על נס את האנסמבל העיראקי ואת מי שעמד בראשו, בהדגישו בין היתר את 'הווירטואוזיות וההבעה הדרמטית של המוזיקאים העיראקים'.¹¹ עזרא אהרון, ראש האנסמבל, זכה לתואר 'המוזיקאי המצטיין של הקונגרס'.

בתום הקונגרס, בדרכה חזרה לבגדאד, שהתה הלהקה כולה, לרבות הזמר המוסלמי אל-קובנג'י, בירושלים. עזרא אהרון והלהקה זכו באירוח מפתיע ויוצא דופן שהיה נדבך נוסף במסכת ההכרה וההוקרה הבין-לאומיים שלהם זכו חברי הלהקה במזרח ובמערב. נגנית הצ'לו המפורסמת תלמה ילין¹² יזמה והקימה שנים מספר לפני ביקור האנסמבל את 'חברת הנגינה הירושלמית', שנשיא הכבוד שלה היה הנציב העליון הבריטי, סר ארתור ווקופ. החברה קיימה למנוייה (יהודים, ערבים ובריטים מן הפקידות המנדטורית) סדרת קונצרטים עונתית של מוזיקה קלאסית מערבית, בעיקר מוזיקה קאמרית. ילין אירחה את הלהקה במסגרת הסדרה, כקונצרט תשע"א של עונת 1931-1932. הקונצרט, שנערך ב-12 באפריל 1932 בחסות הנציב העליון, כלל תשע יצירות של מוזיקה ערבית ויהודית, ולכבוד הקהל המעורב נדפסה התכנייה בשלוש שפות: עברית, אנגלית וערבית. אירוע זה היה ציון נוסף לרוח הבין-לאומית שהקונצרט ביטא, ולהערכה ללהקה ולעזרא אהרון, שמלבד יצירות ערביות משלו ומשל אחרים, בוצעו בקונצרט שני פיוטים

8 הסנטור הוא כלי עשוי תיבה בדמות טרפו ועל פניה שני פתחים מקושטים ברוזטות. על התיבה מתוחים מעל גבי גשרונים 72 מיתרים ממשי, ממעיים, או מניילון. המיתרים מסודרים ברביעיות כך שסך כל האינטרוולים להפיק מהם הוא 18. הגשרונים מתחת למיתרים מחלקים את המיתרים כך שאפשר להפיק מן הסנטור שלוש אוקטבות. מקישים על מיתרי הסנטור בשני מקלות עץ מלובדים בקצותיהם.

9 הג'וזה הוא מעין כינור אשר גוף התהודה שלו עשוי קליפת אגוז קוקוס מצופה בעור. לכלי שלושה-ארבעה מיתרים ומנגנים בו בקשת כאשר הוא מונח אנכית על הרצפה או על רגלו של הנגן.

10 הקאנון עשוי תיבה בדמות טרפו. 72 מיתריו מסודרים בשלושות וזה נותן 24 אינטרוולים. על המיתרים פורטים במפרטים המולבשים על אצבעות הנגן.

11 Béla Bartók, 'At the Congress for Arab Music – Cairo 1932', in: Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók Essays*, Faber and Faber, London 1976, pp. 58-59

12 על שמה בית ספר תיכון לאמנויות בגבעתיים.

בבליים בעיבודו: 'אדון עולם' מהשבחות לשבת ו'אתה אהובי' לברית מילה. כשנתיים לאחר חניית הביניים בירושלים החליט עזרא אהרון לשוב לעיר ולהשתקע בה. בירושלים גילו עניין רב באמן העולה-החדש וכמה אישים מרכזיים ואנשי רוח פעלו למענו מבחינה ציבורית-ממסדית, רעיונית וחומרית. בין השאר, התגייסה לעזרתו 'האגודה למען הזמרה העברית המזרחית' שבראשה עמד דוד ילין, ועם חבריה נמנו יצחק בן-צבי, יוליה אוסטר - אשת ראש העיר ירושלים, המוזיקולוג ד"ר רוברט לחמן, המחנך דוד אבישר, דוד עבאדי ואברהם אלמאליח - מראשי הציבור והקהילה הספרדית בירושלים. בתקופה זו נוסף עוד נדבך חשוב למסכת פועלו של אהרון: חיבורם של עשרות שירים עבריים לטקסטים של גדולי המשוררים בתקופתו ובראשם חיים נחמן ביאליק.

אחרי פתיחת תחנת השידור המנדטורית בירושלים (1936) התמנה אהרון לראש מדור הזמר העברי המזרחי. בתפקידו זה הוא חיבר שירים ולחנים רבים שבוצעו בידי הרכבים מעורבים של נגנים וזמרים מן המערב ומן המזרח. אחרי קום המדינה הוא ייסד את תזמורת בית השידור שכללה נגנים עולים מעיראק, מסוריה וממצרים, ומאוחר יותר גם ערבים ישראלים.¹³ מחוץ לקבוצת הנגנים הנ"ל, שעשו חיל מחוץ לארצם, יש להזכיר את המלחין ואמן הכינור צאלח אל-כוויטי שפעל הן בקרב הקהילה היהודית הן בסביבה הערבית בבגדאד ובמוצול וזכה לתהילה רבה. צאלח נולד בשנת 1910 בכווית להורים עיראקים ואביו עסק שם במסחר. בשנת 1927 עזבה המשפחה את כוויית וחזרה לבגדאד. הוא הרבה לנגן עם אחיו דאוד, נגן העוד, שאף הוא היה מוזיקאי ברוך כשרון. בשנת 1936, בזכות פרסומו כאמן יוצר, הוזמן צאלח להקים להקה שתנגן בתכניות הרדיו הלאומי-העיראקי שנוסד באותה שנה. הלהקה שהקים וניהל במשך שמונה שנים כללה כמה כלים מערביים (צ'לו, קונטרבס, אקורדיון ועוד). הוא חיבר שירים רבים שביצעו זמרים מפורסמים בדורו, לרבות הדיווה המצרית המפורסמת אום כולת'ום שכללה אחד משיריו בתכניותיה.¹⁴

מן המזרח אל ארצות המערב ('המגרב')

תוניסיה

בתוניסיה פעלו כ-60 אמנים יהודים נודעים שזכו להכרה בתחומי המוזיקה והתאטרון והיו גורם מפתח בחידוש פניה וסגנונה של המוזיקה המקומית בעשורים הראשונים של המאה ה-20. אמרגנים, בעיקר יהודים, היו בין יוזמי הבאת הסרטים הראשונים לתוניסיה והכנסת תעשיית תקליטים. הם בלטו בין מובילי הרפורמה התרבותית ותרמו לתהליך גיבושו של הסגנון המוזיקלי החדש. פעילות זו החלה קורמת עור וגידים תחת שלטון החסות הצרפתי שהחל בשנת 1881 ועם ראשיתה של המהפכה התעשייתית, שהביאו לליברליזציה. בהפצת הסגנון החדשני היו מעורבים מוזיקאים ומוזיקאיות במספרים שלא נודעו כמותם בשום קהילה.

13 ראו: אמנון שילוח, 'עזרה אהרון והזמר העברי בתקופת הישוב', בתוך: יהושע בן אריה (עורך), ירושלים בתקופת המנדט, יד יצחק בן-צבי, ירושלים 2003, עמ' 450-472.

14 הנ"ל, 'לזכר צאלח אל-כוויטי, מוסיקאי יהודי-עיראקי', נהרדעא, 5 (1987), עמ' 20-21.

נמנו עמם דוד חג'ג', שלום סעדה, בניני סמאמה, איסרן (ישראל) רוזיו - מי שנודע בכינויו אל-שייח אל-עפרית, כלומר, 'המוכשר כמו שד' (אל שייח-המאסטרו; אל עפרית-השד), ראול ג'ורנו, שבמשך 60 שנה היה אחד הזמרים האהודים ביותר בתוניסיה ובצרפת, הפייטן והמלחין הירושלמי אשר מזרחי, שהגיע לתוניסיה בסוף שנות העשרים של המאה ה-20 הלחין שירי קודש וחול רבים ופעל למעלה מ-30 שנה כפייטן של הקהילה היהודית.¹⁵ פעילותו המוזיקלית לא הוגבלה למישור הליטורגי היהודי והצלחתו היתה מרשימה גם בסביבה המוסלמית. הנשיא חביב בורגיבה היה ממעריציו. קהילה זו נתברכה גם במספר גדול של מוזיקאיות מוכשרות שתרמו רבות למוזיקה באותה תקופה.

מרוקו

במרוקו היו להקות מעורבות ולהקות יהודיות רבות, ובהן אחת שניגנה דרך קבע אצל הסולטאן. לא פחות מ-11 להקות יהודיות חשובות וידועות פעלו בראשית המאה בערים מוגדור, מראכש, פאס, סאפי ומזאגאן. המפורסמת שבהן היתה זו של שמואל בן רדאן שפעלה במראכש. היא נקראה 'הלהקה הגדולה' משום שהיה בה מספר כפול מהרגיל של נגנים (בדרך כלל מנו הלהקות 40 נגנים שניגנו בעוד, ברבאב או בקמנצ'ה ושני מתופפים).

בעקבות ביקור שערך או'ן דלקרואה בעיר מוגדור באמצע המאה ה-19, כתב הצייר הצרפתי ביומנו שבחים על המוזיקאים היהודים של עיר זו. בראשית המאה ה-20 פעלו בה שתי להקות מפורסמות ובשנת 1927 ערך הסולטאן החדש מוחמד החמישי ביקור רשמי במוגדור והתקבל בידי להקה של נגנים יהודים. בלהקות אחדות פעלו גם פייטנים שהיו קשורים לבתי כנסת ובהן זימרו פיוטים בתפילות ובבקשות.

אחד הפייטנים המוכשרים והנערצים היה ר' דוד בוזגלו, שהיה לאגדה עוד בחייו. הוא נולד בראשית המאה ה-20, עלה לארץ בשנת 1965 ונפטר כעבור עשר שנים. ר' דוד היה תלמיד חכם מובהק שניחן בזיכרון יוצא דופן שהיה לו לעזר רב אחרי שהתעוור בשנת 1949. מחוץ לתפילות ולכתבי הקודש הוא ידע ושמר בזיכרונו את כל 11 ה'נובות' שהיו נפוצות במרוקו. סוגת הנובה, שהתגבשה ופרחה במאות ה-11 עד ה-13 בספרד, נחשבה לפאר היצירה המוזיקלית האמנותית - האנדלוסית.¹⁶ גדולתו כפייטן הבקי ברזי האמנות המוזיקלית האנדלוסית הקנתה לו תהילה הן בקרב מעריציו הרבים בקהילות היהודים והן בקרב המוזיקאים המוסלמים. ר' דוד היה מחברם של פיוטים רבים בעברית ובערבית ותרם הרבה לשירת הבקשות של יהודי מרוקו, שמילאה

15 הנ"ל, 'היבטים בחיי המוסיקה של יהודי טוניסיה בעת החדשה', בתוך: זאב הרוי ואחרים (עורכים), ציון וציונות בקרב יהודי ספרד והמזרח, משגב ירושלים: המרכז למחקר ולהוראה של מורשת יהדות ספרד והמזרח, ירושלים תשס"ב, עמ' 601-611.

16 סוגת הנובה שרדה בכמה מרכזים בצפון אפריקה. היצירה פותחת לרוב במבוא פלי, שבעקבותיו באה שורה של קטעים קוליים מולחנים המייצגים חמישה שלבים עצמאיים של הנובה. לכל שלב טקסטים ומאפיינים קצביים הנקראים במרוקו מיאזין (רבים של מיזאן, משקלים ריתמיים מוגדרים). הן המבנה הכולל והן שלביו נשלטים לא רק על ידי אחדות המקום אלא גם על ידי האצת הקצב, המגיע לשיאו לקראת סוף הנובה.

תפקיד מרכזי בחיי הרוח שלהם. שירת הבקשות, שהתפתחה בהשראת תורת הקבלה הצפתית מייסודו של האר"י הקדוש במאה ה-16, צמחה על רקע סוגת הנובה והושפעה ממנה. מוזיקאים מוכשרים תרמו לגיבושה של שירת הבקשות ולמיסודה. לאחר ניסיונות שונים של חיבור סדרות פיוטים המבוססות על כללי הנובה, הקובץ המייצג היום את מסורת שירת הבקשות של יהודי מרוקו הוא שיר ידידות, שנדפס בשנת 1921.¹⁷ זהו קובץ שירים שכינסו שני פייטנים-חזנים ממוגדור, ר' דוד אלקיים ודוד יפלא, שהוזמנו תכופות אל חצר הסולטאן. שניהם היו בקיאים במוזיקה האמנותית האנדלוסית. לצד הנובה פיתחו משוררים כמו ר' דוד אלקיים, ר' דוד דהאן ור' יוסף מלכא סוגות מוזיקליות אחרות שנכללות גם הן בקובץ שירי ידידות, כמו ה'קצידה' וה'ברול', שלא היו חלק אינטגרלי של מכלול הנובה המקורי. לחניהן פשוטים, בעלי אופי עממי וחסר בהן התחכום האמנותי של סוגת הנובה.

אלג'יריה

המוזיקולוגית נדיה בוזאר-קסבדג'י הקדישה את הפרק הראשון בספרה 'הפריחה האמנותית באלג'יריה במאה העשרים' למלחין, הכנר וחוקר המוזיקה היהודי אדמונד נתן יאפיל (-1928/1872). היא העלתה על נס את תרומתו הסגולית לתחיית המוזיקה האלג'ירית ולחידוש פניה של המוזיקה המסורתית, חידוש שתוצאתו היתה הגדלת משיכתה של המוזיקה המסורתית בקרב המוני העם.¹⁸ בשנת 1909 ייסד יאפיל את בית הספר הראשון למוזיקה ערבית אשר היה לגורם מהותי בתהליך המודרניזציה של החינוך המוזיקלי. שנתיים מאוחר יותר הוא ייסד את האנסמבל המוזיקלי 'אלמוטריביה' (מוטריב - מוזיקאי), אשר בשנותיו הראשונות רוב החברים בו היו יהודים. בשנת 1922 הוא נתמנה לראש הקתדרה למוזיקה ערבית בקונסרבטוריון באלג'יר.

מרכז אסיה

באזובקיסטאן (בייחוד בבוכארה) ובטג'יקיסטאן היה מספר גדול של מוזיקאים ומוזיקאיות יהודים שנתפרסמו והצטיינו כמלחינים, מבצעים ורקדנים בסוגות המוזיקה הקלאסית. הם היו בין מטפחיה העיקריים של סוגת הששמקאם (שישה מאקאמאט), יצירה מחזורית רבת פרקים הכוללת שירים, נגינות וריקודים. מוזיקאים יהודים היו גורם חשוב בעיצובה ובקיומה כמסורת בסיסית לא יהודית חילונית של חצר המלכות בעבר וכמסורת לאומית בתקופת השלטון הסובייטי. היו תקופות שמספרם של המוזיקאים היהודים היה כ-30 אחוז מכלל האמנים המקצועיים

17 הקובץ כולל סדרות של פיוטים בהשראת כללי היצירה המחזורית והרב-פרקית של הנובה. הפיוטים מאורגנים בסדרות לפי פרשות השבוע, ובראש כל סדרה מצוין ה'טבע' (המודוס) שלפיו היא אמורה להיות מושרת. הבקשות נערכות, כמו במסורות אחרות, בלילות שבת של החורף משבת בראשית ועד שבת זכור.

18 Nadia-Bouzar Kasbadji, *L'émergence artistique algérienne au XXème siècle: contribution de la musique et du théâtre algérois à la renaissance culturelle et à la prise de conscience nationaliste*, Office des publications universitaires, Alger 1988

הפעילים בארצות מרכז אסיה, ומסורתן האמנותית חלחלה אל תוך העשייה המוזיקלית היהודית בקהילותיהם. עם המוזיקאים המפורסמים האלה נמנו לוי בובוכאנוב (לויצ'ה), זמר החצר של האמיר הבוכארי בראשית המאה ה-20; נריו אמינוב, מומחה גדול של הששמקאם (מת בראשית שנות התשעים בישראל); בורוכי כלהוט; המלחין סולימאן יודאקוב, מחברם של כמה אפוסים ויצירות לתזמורת וכן של ההמנון של הרפובליקה הטג'יקיסטאנית (מת בטשקנט בראשית שנות השבעים); ילטיטי זבסנוב, מחבר אופרות שהיגר לארצות הברית בשנת 1900; משפחת אליעזרוב; הזמרת רינה גליבובה (מתה בניו יורק בשנת 1997).

שירת הנשים

ייתכן שהאיסור על שירת נשים באירועים פומביים, המבוסס על המאמר התלמודי 'קול באשה ערווה', גרם לגיבושה של שירת נשים בשביל נשים במרבית קהילות ישראל במזרח ובמערב. בשירה זו היה מעין פיצוי על איסור השתתפותן של הנשים בטקסים ובתפילות ובהן ביטאו את עולמן, את חוויותיהן ולעתים קרובות לא רק את עולמה של האישה אלא גם את עולמו של הפרט בקהילה, את הרגשות ואת החוויות האישיות שלעתים רחוקות זכו לביטוי בשירת הגברים. על כן שירת הנשים הפכה במידה רבה למייצגת כללית של השירה העממית בכלל. שאלה מעניינת היא אם מבחינה מוזיקלית שונים שירי הנשים מאלה של הגברים.

שירת הנשים משכה את תשומת לבם של חוקרים חשובים. קורט זקס, מגדולי המוזיקולוגים וממניחי היסוד של המחקר האתנומוזיקולוגי, כתב בספרו: 'אם השירה היא אכן פעילות הנוגעת לישותנו, אזי להבדל בין המינים, שהוא החזק ביותר בקרב בני אנוש, חייבת להיות השפעה מכרעת על סגנון המוזיקה' (תרגום שלי, א.ש.).¹⁹ לאור הנחה זו הוא טען שהשפעת הנשים ניכרה במיוחד בעיצוב מבנה הניגון. המלחין בלה ברטוק, אשר הקדיש שנים רבות מחייו לאיסוף, לרישום ולניתוח אלפי שירים וריקודים מן המסורות המוזיקליות של ארצות הבלקן ותורכיה הדגיש בכתביו את ארכאיותה של שירת הנשים. הוא סבר ששירה זו מייצגת רבדים עתיקים של הביטוי המוזיקלי. ייחוד זה בא לה, לדעתו, משום שבנסיבות החיים בחברות המסורתיות, הנשים לא באו במגע עם סביבתן ועל אחת כמה וכמה עם תרבויות זרות. האישה בחברות אלה היתה קשורה לבית ולמשפחה ואפשרויות המגע שלה עם העולם החיצון היו קטנות בהרבה מאלה של הגברים, שאילוצים של פרנסה או של יציאה למלחמות חשפו אותם לאנשים זרים ולתרבויות אחרות. ברטוק גרס גם שהנשים עולות על הגברים בשירה והן מהימנות יותר.²⁰ בשירת הנשים היהודיות, כמו אצל הגברים, היו משוררות-מוזיקאיות בעלות כישרון ספרותי ומוזיקלי שבמקרים רבים היו מוזמנות כמומחיות או כמקצועיות להנעים לנשים. פה ושם היו גם להקות של מוזיקאיות כאלה. הן הוזמנו להשתתף באירועים שונים, ובעיקר בכאלה הקשורים במחזור החיים, והשתתפותן במקרים אלה היתה רבה ועשירה בביטויים שונים. שפת

Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, Norton, New York 1943, p. 40 19
 Béla Bartók, 'Why and How we Collect Folk Music', in: Suchoff (ed.), *Béla Bartók 20*
Essays, p. 18

שירתן היתה בלשון המקום ובדרך כלל גם בתמטיקה ובלחנים ניכרו השפעות של מסורת הנשים המוסלמיות. היו בשירים אלה שירים ליולדת, לבר מצווה ושירי חתונה המלווים טקסים מגוונים הנערכים מדי יום במשך שבוע ימים, שירי ערש, שירים חינוכיים, שירי עלייה לרגל לקברי קדושים, שירי ריקוד ושירי אהבה.

תימן

מסורת השירה של נשות תימן היא אחת העשירות והמגוונות מבחינת התכנים, הפונקציות והמרכיבים המוזיקליים. אף שהיא מושרת רובה ככולה בערבית, יש בה סממנים יהודיים וקהילתיים בולטים. הפתיחות והסיומים המקובלים בשירה התימנית הכללית משבחים את האל ברוח היהדות. הרגשות והחויות האישיות המובעים בטקסטים מבטאים לא רק את עולמה המיוחד של האישה היהודייה, אלא גם רגשות ונושאים כלליים שנדחקו בשירת הגברים. לכן אפשר לומר ששירת הנשים מייצגת את השירה העממית של יהודי תימן בכללותה. היא מקיפה קשת רחבה של נושאים: שירי יולדת, שירי חתונה, קינות, שירי עלילה, שירי אהבה וקנאה, שירי עבודה, שירים היתוליים, שירי ריקוד ותהלוכה. נסים בנימין גמליאלי קיבץ בספרו **אהבת תימן**, המוקדש לשירת הנשים, מאות שירים שהם עדות מרשימה למגוון הנושאים והתכנים של שירה זו, ליופיה ולעמקות הביטוי שלה.²¹ המדובר כמובן בטקסטים בלבד ללא המנגינות אשר היו מעניקות למלל ממד נוסף.

המשוררות היו גם מוזיקאיות ומבצעות מיומנות. הן ניחנו בדמיון פיוטי עשיר ובכישרון מוזיקלי טבעי אשר בא לביטוי בהתאמת לחנים לדברי השירים שלהן. לרוב השתתפו בביצוע שתי משוררות וליוו עצמן, האחת בתוף והשנייה בנקישה על הצחן (מגש נחושת). מבחינה מוזיקלית קורפוס השירים שלהן כולל מגוון עשיר של מנגינות ושירי ריקוד המייצגים קשת רחבה של סגנונות, לרבות לחנים שנלקחו משירת הגברים.

להקת הנשים המתופפות (הדקאקאת)

להקה זו פעלה בבגדאד מתקופות קדומות וכללה ארבע-חמש מוזיקאיות מקצועיות שתופפו בתופים שונים (תוף מסגרת, תופי דוד קטנים, תוף בעל שני ראשים) ושרו. ראש הלהקה הצטיינה בקול נאה ובכישרון שירה. היא שימשה סולנית ותופפה בזוג תופי דוד קטנים ושרה את קטעי הסולו. המשתתפות האחרות תופפו בתוף מרים ובתוף מיכל וביצעו מענים במקלה. השם ניתן להן על שום מרכזיותו של התיפוף שדרש מיומנות במערכת המקצבים המורכבת. הלהקה הוזמנה להנעים בשמחות לא רק בבתי היהודים אלא גם אצל השכנות המוסלמיות, שדאגו להגיש להן מאכלי חלב ודגים בלבד. הן קיבלו שכר עבור הופעתן אם בכסף ואם במתנות שונות. לאחר העלייה לארץ נעלמו מקצוע זה והרפרטואר המיוחד הקשור בו.

21 נסים בנימין גמליאלי, **אהבת תימן: השירה העממית התימנית: שירת הנשים**, אפיקים, תל אביב 1975.

מרכז אסיה

בבוכארה שבאוזבקיסטן היו להקות נשים יהודיות מתופפות ששרו ורקדו. להקות אלה נקראו 'סוזאנדה' ומנו שלוש-ארבע נשים אשר ליוו את הסולנית בשירה, בתיפוף בשלושה מיני תופים ורקדו כשלהגליהן קשורים עכסים (פעמונים). אמנות זו הגיעה לשיא פריחתה בקרב הקהילה היהודית של בוכארה. היות שלא היה בלהקה כלי מלודי, התיפוף היה מרכיב מעצב חשוב ביותר והתבסס על המודוסים הריתמיים של המוזיקה האמנותית (אוצול). גם המרכיב הכוריאוגרפי בסוזאנדה היה תלוי בשירה ובתיפוף. המונח 'סוזאנדה' שימש הן לסוגה והן למבצעת האינדיווידואלית. אמניות סוזאנדה גדולות היו גם בחצרות האמירים. הסוזאנדה היהודייה הראשונה הופיעה בשנות השמונים של המאה ה-19 בעיר כרמין. בין הסוזאנדות היהודיות שהתפרסמו במחצית הראשונה של המאה שעברה היו הרקדניות קרקגי, מיכלי, טובוי, מלכוי, שישאהון, אושמה, והסוזאנדות שירבונהון, גובר, קונדלהון ונושפוטי.²²

קהילות מגורשי ספרד

להקות נשים דומות היו בקרב קהילות של מגורשי ספרד. הן נקראו tañaneda 'תניאנדס' (מתופפות). הלהקה כללה שלוש נשים שהוזמנו לרומם ולשמה אירועים בשירה ובתיפוף. חברות הלהקה היו בקיאות לא רק ברפרטואר המוזיקלי המתאים לכל אחד מהטקסים אלא גם במנהגים הקשורים בהם. להלן נשים יהודיות שהצטיינו בבקיאות במוזיקה של סביבתן שלא הצטמצמה למסגרת נשית, והשפעתן ניכרה באופן גלובלי.²³

תוניסיה

בין המוזיקאיות המפורסמות שהיו פעילות בחיי המוזיקה הכלליים היו האחיות סמאמה, לואיזה התוניסאית, פריטנה, חביבה דרמון ולילה ספיו. האחרונה היתה דודתה ומורתה של הזמרת והשחקנית המהוללת חביבה מסיקה אשר התייתמה בילדותה מהוריה ונאספה לבית דודתה. שחקנית וזמרת ברוכת כישרונות זו היתה לאגדה בחייה הקצרים, לכוכבת-על ולחביבת הציבור היהודי והערבי. היא היתה השחקנית הראשונה בתוניסיה שגילמה בהופעותיה תפקידי גיבורות של יצירות המופת של התאטרון הצרפתי והאנגלי. היא הצטרפה לתאטרון בניהולו של מחמד בורגיבה, אחיו של הנשיא חביב בורגיבה. התאטרון הציג מחזות אירופיים ועמו סבבה מסיקה בערים מרכזיות באירופה כשהיא מגלמת את הדמויות הראשיות. כזמרת היא הצליחה לרתק סביבה מעריצים מכל הדתות. רבים נהגו לבוא לכל מקום שבו הופיעה. כנו אותה 'מלכת אל-טרב' מלכת החוויה המוזיקלית. חייה של

Elena Reikher (Temin), 'The Female Sozanda Art from the Viewpoint of Professionalism in the Musical Tradition: A Preliminary Survey', *Musica Judaica: Journal of the American Society for Jewish Music*, 18 (2005-2006), pp. 71-86

Amnon Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press, Detroit 1992, p. 176

הצעירה היהודייה היפהפייה, נקטעו באכזריות בידי מחזר יהודי מאוכזב בן 77 שהעלה את ביתה באש ובו מצאה את מותה קודם שמלאו לה 27 שנים. שתי קינות בערבית־יהודית ביכו את מותה והבימאית התוניסאית סלמה בכאר הפיקה סרט קולנוע, 'מחול האש' בהשראת הכינוי הצרפתי שניתן לחביבה מסיקה, 'צפור האש'.²⁴

כמו בארצות אחרות של המגרב היו גם בתוניסיה להקות של נשים מוזיקאיות יהודיות ומוסלמיות. להקות אלה שיתפו בעת הצורך מוזיקאים מקצועיים עיוורים, הן יהודים והן מוסלמים, במסיבות ובאירועים של נשים, בייחוד בטקסי ריפוי, כגון הוצאת דיבוק. אמונה זו היתה משותפת לנשים תוניסאיות יהודיות ומוסלמיות. דברי גינוי חריפים כתב על טקסים אלה הנוסע בנימין השני. ברשמי מסעותיו הוא כלל תיאור צבעוני של טקס הוצאת דיבוק בביתה של חולה יהודיה ש'השטן שם עליה עין'. הוא סיפר שנשים קרובות לה התאספו בביתה וערכו משתה מסביב לשולחן עמוס בשבעה מיני מאכלים. הזקנה שבהן נטלה קערה, מילאה אותה במיני מאכלים והגישה אותה מנחה לשטן. הטקס לווה בלהקת נגנים שהיו חייבים להיות עיוורים, משום שבריקוד האקסטטי שבו השתתפו האורחות והחולה הן הסירו את בגדיהן מעליהן ונשארות עירומות. 'וככה תהימנה, תצעקנה תרקודנה בכל כוחן עד אשר תתעלפנה ותפולנה הארץ באין כוח לקום, וכל עצמותיהן תרחפנה, ורעדה יחזון כאלו רוח עועין אחזתן. וברגע ההוא מאמינות כי תבוא החולה בכרית הנישואין עם השטן המרקד גם הוא בתוכן, ואז רפואתה קרובה לבוא. ואם לא תשוב לאיתנה אחרי כל אלה, אז אומרות כי אין חפץ לשטן בה, ואבדה כל תקווה לה'. בנימין סיים את התיאור לאמור: 'החכמים אשר לעדת ישראל נסו לבער את האמונה הנשחתה הזו אבל לא הצליחו'.²⁵

אלג'יריה

נציגה יוצאת דופן של נשים מוזיקאיות באלג'יריה היתה סולטאנה דאהוד מהעיר אוראן שנודעה בכינויה 'רינט האורנית'. אמנית עיוורת זו הצטיינה כזמרת מבריקה וכנגנית עוד וירטואוזית. אחרי קריירה מרשימה באלג'יריה היא עזבה את ארץ מולדתה לפריז, שם נמשך פרסומה הגדול בקרב המהגרים מאלג'יריה הו בהופעות קונצרנטיות והן בהקלטות רבות שנפוצו בקרב מאזיניה.

במרוקו, באלג'יריה ובארצות המגרב האחרות נפוצה סוגת שירת אהבה הנקראת 'ערובי', שהיתה משותפת לנשים יהודיות ולא יהודיות שהיו זמרות לא מקצועיות. בעבר נהגו נשים עירוניות לשיר ערובי בטוולי אביב בגנים ובחיק הטבע יחד עם 'שירי נדנדה' דומים באופיים ובסגנונם לשירי הערובי. שירי הנדנדה הם פשוטים יותר מבחינת המלל והמנגינה והם מבוצעים על ידי נערות או נשים צעירות המשתעשעות תוך כדי דחיפת הנדנדה. יששכר בן עמי כתב את הדברים הבאים על שירי 'שבת סאבוקה', כלומר שבת הנדנדה, כך נקראת בכמה אזורים במרוקו השבת השנייה שלאחר יום החתונה: 'ביום זה באות חברותיה של הכלה וכן

24 יוסף טובי, 'מיתוזאציה של זמרת עממית - המסורות שבע"פ ובכתב של הזמרת היהודיה התוניסאית חביבה מסיקה', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, יט-כ (תשנ"ז-תשנ"ח), עמ' 187-210.

25 בנימין השני, ספר מסעי ישראל, ליק 1859, עמ' 114.

אורחות רבות לבית הכלה. בחצר הבית/הגנה מקימים נדנדה. הכלה היא הראשונה המתנדנדת ולאחר מכן בא תורן של חברותיה. אישה זקנה שרה ומהללת את יופייה של הכלה ומקבלת מתנות מן הנוכחים. באזור האטלס, הראשונים להתנדנד הם חמישה ילדים קטנים ולאחר מכן הכלה. בזמן השירה החתן ושושביניו זורקים סוכריות על הכלה וחברותיה.²⁶ שפתם של שירי הערובי היא בעיקרה דיאלקטית מעודנת ומעושה במידה מסוימת. הטקסט והלחן נוצרים בתהליך יצירתי משולב המאפשר חופש למבצע, המתבטא בשינויים בטקסט המסורתי, אולם הלחן נשאר יציב ומשפיע על הטקסט בהדגשיו ובנטייתיו. מבחינת התוכן, נושא האהבה על כל היבטיו ומגווניו האפשריים שולט בכיפה, מייסורים ודאבון לב ועד להתלהבות של שמחה. יש חוקרים המסבירים את משמעותו של המונח כנגזר מערבית, אולם מתקבלות על הדעת יותר ההגדרות של שני לקסיקונים ערביים קלאסיים הגורסים שפירושו של המונח הוא אהבתה העזה של אישה לבעלה.

סוריה ולבנון

הופעתה של תעשיית התקליטים מאפשרת לנו לקבל מושג מה על ממדי התופעה של אמנים יהודים מפורסמים שפעלו בשלושת העשורים הראשונים של המאה ה-20. הם זכו להיות מוקלטים יחד עם אמנים לא יהודים שעה שההקלטות היו דבר נדיר ויקר. הקלטות אלה הן עדות להכרת הסביבה באמנותם. מזמן זה ידועים לנו כמה אמנים יהודים, בעיקר נשים, מסוריה ולבנון, מתקליטיהם. רוב השירים המוקלטים משתייכים לסגנון חדש ששלט באותו זמן. בקטלוגים של תקליטים מן השנים 1907 עד 1932 של החברות השונות אפשר למצוא שמות רבים של אמרגנים ושל מוזיקאיות ומוזיקאים יהודים מסוריה, ממצרים, מעיראק, מתוניסיה, מאלג'יריה וממרוקו. עדויות צליליות אלה כוללות ביצועים ואפילו ביצועי יוקרה שסומנו בתווית אדומה, כמו 12 התקליטים של הזמרת היהודית מסוריה, בדריה סעדה (לפני 1914).

תקליטים אלה הנציחו זמרות שהיו מקורבות לשלטונות, כמו חביבה מסיקה מתוניסיה וזוהרה אל-פאסיה ממרוקו; לחנים כמו אלה של דוד לוי, שנודע במצרים בשם דאהוד חוסני, של אדמונד יאפיל מאלג'יריה ושל צאלח אל-כווייתי מעיראק, שהיה מראשי מעצביו של הסגנון החדש. תקליטים היסטוריים אלה כוללים גם שירים ופיוטים עבריים מעיראק, מתוניסיה וממרוקו. חסיבה משה, שהיתה פעילה בשנים 1904-1928; קודוד חלביה הקליטה כ-30 תקליטים ואף נזכרת בספר זיכרונותיו של המדינאי הסורי פח'רי אל-בארודי שפעל בסוריה משנות השלושים ועד החמישים של המאה ה-20; רחלו ג'ראדה שהיתה גם רקדנית, נזכרת בספרו של עבד אל-כרים אל-עלאף על תולדות המוזיקה הערבית (1983); בדריה סעדה, שגם אותה מהלל פח'רי אל-בארודי בספר זיכרונותיו; טירה חכים, שהיתה בעלת קול מעולה והופיעה במצרים בשנת 1910; אברהים מיצירלי (נפטר בשנת 1932) היה מלחין ונגן

26 יששכר בן עמי, 'ערובי', תצליל, 11 (תשל"א, 1971), עמ' 197-198.

עוד סורי שביסס את הקריירה שלו באיסטנבול. המפורסמת ביותר היתה פיירוז אל-חלבייה, ששמה המקורי היה רחל סמוחה (1895-1955). היא נולדה בחלב ופעלה בעיקר בדמשק, בביירות ובקהיר. היא היתה גם נגנת עוד מוכשרת ובעלת קול יפה והקליטה שירים רבים בליווי הכנר המפורסם סאמי אל-שווא (1889-1965) ונגן העוד היהודי שחאדה סעדה (נפטר בשנת 1949). פיירוז אל-חלבייה היתה מורתו של צאליח אל-מוחביק, הזמר שייצג את סוריה בקונגרס הבין-לאומי למוזיקה ערבית שנערך בקהיר בשנת 1932 והופיע אתה בעיראק. הזמרת הלבנונית הידועה היום בשם 'פיירוז', נוהאד חדאד, אימצה את הכינוי כאות הערצה לפיירוז אל-חלבייה. שני אמנים ידועים עלו לארץ אחרי קום המדינה והשתלבו בפעילות המוזיקלית של תזמורת בית השידור: הזמר משה אליהו שליווה עצמו בעוד והכנר יוסף גזאלה שהיה חבר באותה תזמורת.

בסיומו של מאמר זה, המוקדש למוזיקאיות ולמוזיקאים יהודים מפורסמים ומפגשיהם עם מוזיקאים לא יהודים, מן הראוי להזכיר לטובה ולברכה את הנוצרי הלבנוני ברנרד מוצלי, אספן משכיל שחי בפריז, שממנו ומאוסף התקליטים הישנים שלו למדתי רבות על פעילותם של אמנים יהודים מפורסמים מראשית המאה ה-20. סמוך לפטירתו, בשנת 1997, הוציא מוצלי תקליטור הנושא את הכותרת המשמעותית בצרפתית, עברית וערבית, **מנגינות יהודיות ערביות מן העבר**. כל 14 הפריטים של אמנים מקהילות שונות הכלולים בו הם מתוך האוסף שלו.²⁷