אנתולוגיה
של מסורות
מוסיקה
בישראל

תקסים

אילתור כלי
במסורות
המזרח התיכון

האוניברסיטה העברית בירושלים
מרכז לחקר המוסיקה היהודית
והפונותיקה הלאומית
בבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי

אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל

תקסים

אילתור כלי במסורות המזרח התיכון

הקלטות ודברי הסבר: אסתר וורקוב
עריכת הטקסט: לאה שלם
טכנאי קול: אברהם נחמיאס
מאסטר ועריכה דיגיטאלית: אולפני אבי יפה, ירושלים
תצלום העטיפה באדיבות מוזיאון ישראל, ירושלים
עיצוב גראפי וטיפוגראפיה: קסת
תרגום לערבית: י' אביעזר, ס' סלמן
עריכה כללית: ישראל אדלר, אורי אפשטיין

ירושלים תשנ"א

תקסים: אילתור כלי במסורות המזרח התיכון

1 **תקסים במקאם חג׳אז**, סימון שאהין — עוּד. 13:30
2 **תקסים במקאם מדמי**, אלברט אליאס — נאי. 2:50
3 **תקסים במקאם פרח פזא**, אברהם סלמאן — קאנוּן. 4:00

4 **תקסים וקִטעה במקאם צבא**, אלברט אליאס — נאי. 7:55
5 **תקסים במקאם ראסט נווא**, תייסיר אליאס — כינור. 7:00
6 **״סמאעי פרח פזא״** מאת טנבוּרי ג׳מיל ביק ו**תקסים במקאם פרח פזא**, סימון שאהין — עוּד, תייסיר אליאס — כינור, רמזי בישאראת — דרבוקה. 9:00

תקסים (רבים: **תקאסים**) הוא סוג היצירה הייחודי של אילתור כלי במזרח התיכון. התקסים קשור בדרך כלל למסורת של מוסיקה אמנותית קלאסית או מוסיקה עירונית המושפעת מן המוסיקה הקלאסית, והוא מנוגן כפתיחה או כקטע ביניים ביצירות ארוכות.

התקסים הוא באופן מסורתי צורה מורחבת של אילתור, ורק במאה ה־20 הוגבל אורכו כדי שיתאים לצרכי תעשיות התקליטים. עם זאת, התחיל התקסים להתפתח מחדש כסוג יצירה עצמאי. בישראל, למשל, תקאסים מסורתיים משודרים ברדיו כיצירות בפני עצמן. מוסיקאים פיתחו גם צורה של תקאסים מסוגננים המבוססים על דגמים של סוג היצירה הקולי הקרוי **אל־מקאם אל עיראקי**.

הקלטה זו מציגה אילתורי סולו כליים מסורתיים המנוגנים בידי מוסיקאים ערביים ויהודיים בישראל. כל התקאסים, למעט אחד, הם בסגנון הזרם העירוני המרכזי. סגנון זה, אף כי אפשר למצאו בכל ארצות המזרח התיכון, נוצר בעיקרו כתוצאה של מגמות מוסיקאליות הרווחות במצרים ובאמצעי התקשורת בארצות ערב. למרות הדמיון הסגנוני בין הקטעים שבתקליט זה, חמשת התקאסים האלה מייצגים גישות שונות לאילתור. הדוגמה השישית (מס׳ 2) היא בסגנון ריפי (כפרי) האופייני לעיראק.

מבנה התקאסים נקבע על־פי מערכת המקאמים, שהיא, בעיקרה, אוצר של רעיונות מוסיקאליים, שעליהם מבסס הנגן את אילתורו. מערכת זאת עדיין טעונה הגדרה מדויקת של תיאורטיקנים, מוסיקולוגים או מוסיקאים. את המקאם מאפיינות תכונותיו הבולטות, כגון מנעד, מערכת מרווחים, הייראכיה של גבהי צליל, מוטיבים מלודיים ומקצביים אופייניים, כללי מודולאציה ואתוס. למרות שמוסיקאים ישראליים לומדים את המקאם ומגבשים מושגים המתבססים עליו, גישתם אליו היא לרוב ניסיונית. כל הנגנים המופיעים בתקליט זה למדו את היסודות האלה כמסורת שבעל־פה. כל מבצע של תקסים שואף ליצור איזון בין הצגה מחודשת של מרכיבי המקאם הבסיסיים לבין יצירתיות אישית ספונטאנית. לכן, ביצועים של תקאסים עשויים לנוע מדגמים סטיריאוטיפיים פשוטים עד לביטויים אישיים מעולים המפתחים בדקות את מערכת המקאם.

רצוננו להודות למוסיקאים המנגנים בהקלטה זו על שאפשרו לנו בכך להציג מדגם ייחודי של מוסיקה מאולתרת הנשמעת בישראל כיום.

1. תקסים במקאם חג׳אז

תקסים זה הוא פרי דמיונו של יוצר מעודן במידה יוצאת מן הכלל. ביצירה עשירה כל כך בתוכנה דקויות רבות, כגון מערכת המודולאציות המורכבת, מובנות רק לקהל מצומצם של מוסיקאים ומביני דבר. עם זאת, הקהל הרחב יכול להעריך את התכונות הבולטות של תקסים זה. למשל, המהלך הכללי של היצירה נקבע על־ידי שרשרת של מוקדי מתח והרפיה לסרוגין. תחושה זאת נוצרת על־ידי השאיפה לקראת שינוי במקאם והמנוחה הרגעית שבאה אחרי כל מודולאציה. הניגוד בין הפסוקים מובלט על ידי הגיוון המקצבי הרב ששאהין משתמש בו; תהליך זה שונה מזרם הפעימות האופייני לרוב התקאסים האחרים. התוצאה היא רצף של פסוקים, שלכל אחד מהם אופי משל עצמו, והנקשרים זה לזה בהתאם להקשר. המלומדים הניחו בדרך כלל, שתקאסים בנויים על פיתוח של רעיון היצגי אחד או על מסגרת מודאלית שבה מספרם וסדרם של הפסוקים קבועים. שאהין טוען: ״תקאסים אינם תלויים בפיתוח של פסוק אחד או מוטיב אחד. תקסים מבוסס על יחס בין פסוקים התואמים זה את זה״. אילתור זה, כמו אחרים בהקלטה, מאשר השקפה זאת על מבנה התקסים.

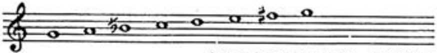
סימון שאהין הוא בין נגני העוד והכינור הערביים הצעירים הבולטים ביותר שקמו במזרח התיכון בדור האחרון. הוא נולד בשנת 1956 והתחיל לנגן עוד בגיל ארבע. הוא למד רק בדרך של התבוננות והתנסות עצמית. אביו, חִכּמת שאהין, דמות מרכזית בחיי המוסיקה בצפון ישראל, יצר לבנו סביבה מתאימה ללימוד. רקע זה, בצירוף עם לימודים של מוסיקה מערבית בקונסרבטוריונים ישראליים, יצר מוסיקאי בקיא במידה שווה במוסיקה מערבית ומזרח־תיכונית. מאז 1980 מתגורר שאהין בניו־יורק, שם הוא מנגן ומלמד מוסיקה ערבית. הוא טוען שחידוש במוסיקה של

המזרח התיכון יוגשם באופן הטוב ביותר על ידי שיטת הוראה אשר בה יצירות סולניות ויצירות להרכבים יוצגו כסוגי מוסיקה בפני עצמם.

סימון שאהין — עוּד. מס׳ ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Y 2979.

2. תקסים במקאם מדמי

תקאסים בסגנון ריפי (כפרי) העיראקי הם בדרך כלל פחות מורכבים בפיתוחם מן התקאסים העירוניים. תקסים זה במקאם מדמי (המקביל העיראקי לחג׳אז; ראה דוגמת תווים מס׳ 1) הוא חסר מודולאציות. עם זאת, אליאס מקשט את המקאם הבסיסי בצלילים זרים באופן חסכוני בסוף הקטע. לפי דברי אליאס, תקסים בסגנון ריפי יכול לכלול רק מודולאציה אחת לקראת סוף היצירה. מקאם מדמי עובר בדרך כלל למקאם ביהירזווי (המקביל העיראקי לביאת, עיין דוגמת תווים מס׳ 2). לתקסים בסגנון ריפי יש מרכיבים מלודיים משותפים עם הצורה הקולית הקרויה אל־מקאם אל־עיראקי. תכונה זאת, לדברי אליאס, מקלה על הזיהוי של סגנון הריפי כעיראקי ומבדילה אותו מסגנון הזרם המרכזי. מקאם מדמי קשור לעצב.



דוגמא 1. מקאם מדמי (חג׳אז)

לפני עלייתו לישראל בהיותו צעיר, התגורר אליאס בבגדאד. המוסיקה הכפרית העיראקית היתה מוכרת לקהל העירוני שם. בילוי האהוב על אנשי בגדאד בשעות שאחרי העבודה היה לגימת כוס ערק במיכאנה, מסעדה קטנה בה היו משמיעים סוגים שונים של מוסיקה, כולל קטעים בסגנון הריפי.

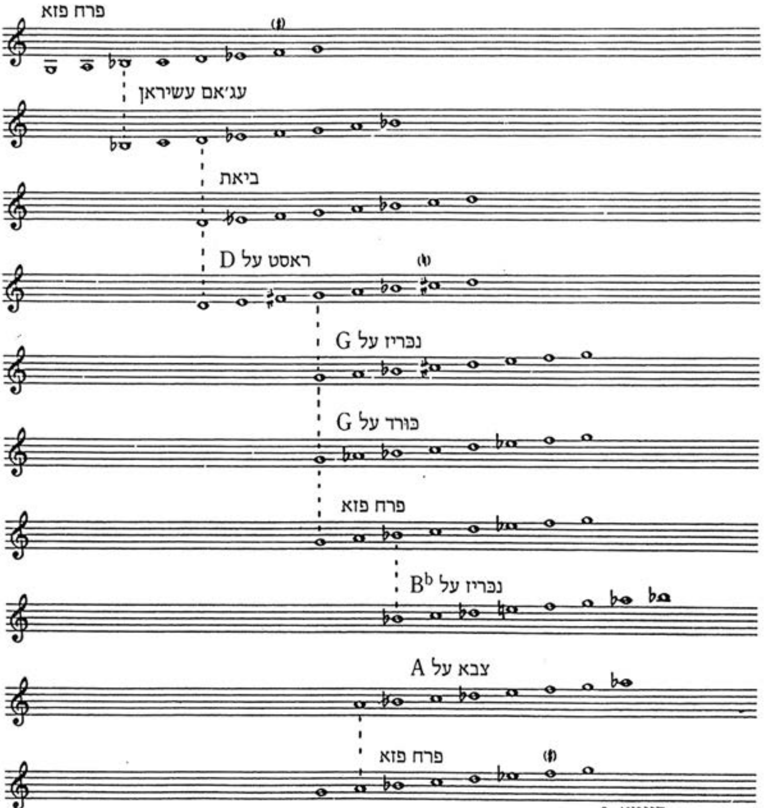
אלברט אליאס — נאי. מס׳ ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 1801.

3. תקסים במקאם פרח פזא

התקסים הזה הוקלט בנסיבות יוצאות מן הכלל, באחד המקרים הנדירים אשר בהם מוסיקאים מעדות שונות נועדים למטרה אחת: יצירת מוסיקה. אברהם סלמאן בילה בוקר אחד בביתו עם סימון שאהין, ושני המוסיקאים ביצעו להנאתם קטעים נדירים מן הרפרטואר הקלאסי של **סמאעייאת** (ראה מס׳ 6). למרות שהיה זה מפגשם הראשון בנגינה משותפת, הייתה רמת ההשראה גבוהה. תקאסים ארוכים שובצו בין הקטעים (הקרויים **ח׳אנאת**) של **הסמאעי**. הפתיחה העיטורית בתקסים של סלמאן הושפעה ללא ספק מן ה״סמאעי פרח פזא״ של טנבורי ג׳מיל ביק, קטע שניגנו סלמאן ושאהין מייד לפני שהפסיקו כדי לנגן תקסים זה. סלמאן פתח למעשה את התקסים תחילה בפתיחה סטאנדארטית יותר, אך במהרה ביטל אותה לטובת הפתיחה העיטורית המופיעה בהקלטה זאת ואשר כפי הנראה הייתה בעיניו מתאימה יותר בהקשר הזה. השימוש שלו בניואנסים צליליים בולט במיוחד, כגון הגליסאנדי הנוצרים בלחיצה על המיתרים במפתח הכיוון. בקטע זה יש מודולאציות רבות. הרצף של מקאמאת המרכיבים תקסים זה מתואר בדוגמת תווים מס׳ 2.

אברהם סלמאן נחשב אחד מן הטובים שבין נגני הקאנון במזרח התיכון. הוא נולד בעיראק בשנות השלושים ועלה לארץ בשנת 1948 זמן קצר אחרי קום המדינה. הוא התפרסם במהרה, בעיקר עקב הקלטותיו והופעותיו ברשות השידור. סלמאן הוא מוסיקאי רב־גוני המנגן בסגנונות רבים, כגון סגנון הזרם המרכזי המודגם בתקליט זה, הסגנון המלווה את שירת המקאם העיראקית המסורתית, ויצירות בסגנון מערבי שהולחנו לקאנון ולתזמורת סימפונית. רב־גוניות זאת היא יוצאת מן הכלל בהתחשב בעובדה שסלמאן הוא עיוור.

אברהם סלמאן — קאנון. מס׳ ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 1747.


פרח פזא
עג'אם עשיראן
ביאת
ראסט על D
נכריז על G
כורד על G
פרח פזא
נכריז על B♭
צבא על A
פרח פזא
דוגמא 2

4. תקסים וקִטעה במקאם צבא

בתקסים זה משתקף ניסיונו הארוך של אליאס במוסיקת הזרם המרכזי. הוא התחיל ללמוד נאי בגיל 14 אצל המורה הסורי שייח עלי דרוויש במכון לאמנויות של בגדאד. אליאס רכש מיומנות בכלי זה בסגנון הזרם המרכזי המצרי וגם בסגנון העיראקי המודרני.

באמצע שנות הארבעים ניגן אליאס באופן סדיר עבור שירות השידור העיראקי, אך רק בבחינת תחביב, בעודו מתרכז בלימודי משפטים. מסיבות פוליטיות הוא נאלץ להפסיק את לימודיו ועלה לישראל בהגירה ההמונית של ראשית שנות החמישים. עם עלייתו הוא הצטרף לתזמורת המוסיקה המזרחית של רשות השידור, וניגן עמה לרוב את מוסיקת הזרם המרכזי.

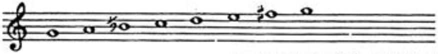
אחת היצירות שאליאס חיבר לפי הזמנתה של תזמורת רשות השידור הייתה קִטעה במקאם צבא, יצירה המבטאת מצב רוח עצוב. היצירה מנוגנת בידי כל התזמורת המזרחית, בהמשך לתקסים של נאי במקאם צבא. כאן מנוגנת כל היצירה בנאי סולו. הנאי הנשמע בתקליט זה הוא שונה במבנהו מהנאי המסורתי. הנאי המודרני בנוי מיחידה אחת של פלסטיק ובכך נמנע הצורך בשימון הכלי. הגוון של הנאי המודרני שונה במקצת מן הכלי המסורתי העשוי מקנה. עם זאת, אליאס מרכיב את הנאי שלו מתשעה חלקים, לשם יופי בלבד. נוסף על כך, בניית הנאי בשני חלקים עיקריים מאפשרת לו לתאם את הכיוון בעדינות לכלים אחרים.

אלברט אליאס — נאי. מס׳ ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 1801.

5. תקסים במקאם ראסת נווא

תייסיר אליאס הוא אחד המוסיקאים הערביים המובילים בישראל השולטים במוסיקה ערבית ומערבית כאחת, ובקיאותם במוסיקה מערבית מיושמת בנגינת מוסיקה מזרח־תיכונית מסורתית. אליאס נולד בשנת 1960 והתחיל לנגן בכינור ובעוד בכפרו, שפרעם, בגיל 13. שנה לאחר מכן התחיל ללמוד בקונסרבטוריון למוסיקה ע״ש רובין בחיפה. למרות היותו זר למוסיקה המערבית, הוא הוקסם מן האפשרויות הטכניות שלה. אחרי שש שנות לימוד בקונסרבטוריון הוא עבר ללמוד באקדמיה למוסיקה ע״ש רובין בירושלים ולאחר מכן בחוג למוסיקולוגיה של האוניברסיטה העברית בירושלים, שם התמחה באתנומוסיקולוגיה. כיום אליאס נחשב לאחד מנגני הכינור והעוד הבולטים במזרח הקרוב. הוא פעיל מאוד בהוראה במוסדות להשכלה גבוהה ומופיע לעתים קרובות ברדיו, בטלוויזיה ובקונצרטים פומביים של מוסיקה מזרח־תיכונית.

אליאס שילב בהדרגה בתקאסים שלו טכניקות מערביות בנגינת כינור, כגון השימוש בפוזיציות גבוהות ותנועות קשת מתוחכמות. טכניקות מערביות השפיעו גם על גישתו לעוד. לדעתו, חידושים כאלה אינם בבחינת סטייה מרחיקת לכת מן המסורת המזרח־תיכונית: ״אין זאת שאלה של שינוי במוסיקה או בצורותיה, אלא של העשרת הרפרטואר המזרח־תיכוני כדי לנגן אותו טוב יותר על־ידי שימוש בטכניקות ובמושגים מן המערב.״



דוגמא 3. מקאם ראסת נווא

אליאס רואה את ה״סגנון הרגיל״ של הכנר המצוי כחסר ייחודיות. שאיפתו ליצור סגנון אישי בנגינה של כינור מזרח־תיכוני משקפת ללא ספק ערכים אסתטיים

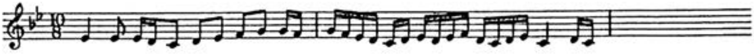
מערביים. תקסים זה במקאם ראסת נווא (עיין דוגמת תווים 3) הוא ניסיון של מוסיקאי צעיר לגבש סגנון חדש תוך שילוב של מוסיקה משתי תרבויות.

תייסיר אליאס — כינור. מס׳ ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 1801.

6. **״סמאעי פרח פזא״** מאת טנבורי ג׳מיל ביי **ותקסים במקאם פרח פזא**

ביצוע של מוסיקה מזרח־תיכונית מחוץ לחאפלות פרטיות הוא אירוע נדיר בישראל. נדיר עוד יותר הוא ביצוע של הרפרטואר הכלי המזרח־תיכוני הקלאסי ללא ״זמר־כוכב״, שהוא כמעט יסוד חובה במוסיקה הערבית הפופולרית. לכן, קהל נלהב ודרוך בא לקונצרט הייחודי שאירגן סימון שאהין ב״בית הנוצרי״ בחיפה, שם הוא השמיע לבני קהילתו קטעים מן הרפרטואר הכלי הקלאסי. הקטע ״סמאעי פרח פזא״ הוקלט בקונצרט הזה.

הסמאעי, סוג של מוסיקה טורקית מולחנת, מורכב מארבע חטיבות (**ח׳אנאת**) ופזמון חוזר (**תסלים**) המופיע אחרי כל חטיבה. קטע של התסלים מובא בדוגמת תווים מס׳ 4. בתווים מופיע רישום מוסיקאלי מינימאלי הכולל רק את עיקרי המנגינה והמשקל. העיטורים והעיבוד של הקטע תלויים בנגנים. הביצוע שבתקליט, למרות שאיננו מלוטש במיוחד, משקף ניסיון ראשוני ונלהב להביא את הרפרטואר הקלאסי לפני הקהל הרחב.



דוגמא 4. תסלים מתוך ״סמאעי פרח פזא״

התקסים של שאהין משקף את ההתרגשות שבהופעה חיה. בניגוד לתקסים חג׳אז שלו, הרגוע יותר (ראה מס׳ 1), התקסים הזה הוא מהיר, ללא הפסקות רבות לצורך

הירהור. רעיונות מוסיקאליים מופיעים בדחיסות רבה ומבוטאים, כביכול, בנשימה אחת. הפסוק המסיים הוא מהמם: שאהין "צובע" את המקאם (עיין דוגמת תווים מס׳ 2) בתבנית בלתי צפויה לחלוטין (סדרה של טרצות קטנות עולות: סול, סי במול, רה במול, מי, סול), המבליטה את האופי של המקאם ואת האפקטיביות של התקסים.

סימון שאהין — עוּד, תייסיר אליאס — כינור, רמזי בישאראת — דרבוקה. קונצרט חי, ינואר 1980. מס׳ ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 1582.

«تقسيم»:
«ارتجال آلي من تراث الشرق الادنى»

١ تقسيم بمقام حجاز، **سيمون شاهين** ــ عود ، ١٣:٣٠
٢ تقسيم بمقام مدمي، **ألبير إلياس** ــ ناي ، ٣:٥٠
٣ تقسيم بمقام فرح فزا، **أبراهام سلمان** ــ قانون ، ٤:٠٠

٤ تقسيم وقطعة بمقام صبا، **ألبير إلياس** ــ ناي ، ٧:٥٥
٥ تقسيم بمقام راست نَوا، **تيسير إلياس** ــ كمان ، ٧:٠٠
٦ «سماعي فرح فزا»، تلحين **جميل بك الطنبوري**
وتقسيم بمقام فرح فزا، **سيمون شاهين** ــ عود،
تيسير الياس ــ كمان، **رمزي بشارات** ــ دربكّة ، ٩:٠٠

التقسيم (وجمعه تقاسيم) هو القالب المتميّز للعزف الارتجالي في ارجاء الشرق الاوسط. للتقسيم اجمالاً صلة بتقاليد الموسيقى الفنّية الكلاسيكية او الموسيقى المدنية المتأثرة من الموسيقى الكلاسيكية؛ يجرى عزفه كمقدّمة لقوالب غنائية وآليّة اوسع، عُرفت في الموسيقى الغنائية الفنية في دول الشرق. واذا كان التقسيم في الاصل طويلا ممتداً فان متطلبات التسجيل الحاليّة الحديثة حدّت من طوله. ثم عاد التقسيم فظهر كقالب مستقل. في اسرائيل، مثلا، تذاع التقاسيم التقليدية كقطع مستقلة. وقد طوّر الموسيقيّون ايضا تقاسيم باسلوب مبني على امثلة من غناء المقام العراقي.

هذه الاسطوانة تقدم عزفا ارتجاليا تقليديا على الآلة المنفردة يؤدّيه عازفون عرب ويهود في اسرائيل. جميع هذه التقاسيم، ما عدا واحد، هي بالاسلوب المركزي السائد في موسيقى المدينة، والمتّبع في بلاد الشرق، والذي ينتمي الى الطريقة المصرية، ويفضّل عند الناس بسبب وسائل الاعلام الجماهريّة. بالرغم من التشابه العام في الاسلوب، فان هذه التقاسيم الخمسة تمثّل وجهات نظر مختلفة لظاهرة الارتجال. اما المثل السادس (رقم ٢) فهو تقسيم بالاسلوب الريفي المعروف في العراق.

تُبنى التقاسيم حسب طريقة المقام، وهو المجال الذي يصبّ فيه العازف ارتجاله. هذه الطريقة لا تزال في انتظار تعريف النظريين او علماء الموسيقى او الموسيقيين. والمقام يتميّز بعدّة صفات هامّة: مدى الانغام ومبنى ابعادها وتسلسل درجاتها، موتيفات لحنية وايقاعية مميّزة. القواعد الخاصة بالانتقال من مقام الى آخر و«تأثير» المقام (Ethos). بالرغم من أن الموسيقيين في اسرائيل يدرسون المقام ويحاولون تحديد معانيه، فأن تعاملهم مع الموضوع هو تجريبي من حيث المبدأ. كل العازفين المشتركين في هذه الاسطوانة تعلّمو تلك الاساسات سماعيا، من خلال معرفة الموسيقى المتاورثة. عازف التقسيم يحاول ايجاد التوازن بين عزف اصول المقام المعروفة، وبين ابتكاراته الشخصية. لذلك يمكن ان يكون التقسيم صيغة معروفة تماما او تجده تقديما متقنا خاصا بروحية العازف، من خلال طريقة المقام.
هنا لا يسعنا إلاّ أن نشكر الموسيقيين الذين اشتركوا في هذا التسجيل، فسمحوا لنا ان نقدّم مثلا فريدا للموسيقى المرتجلة في اسرائيل.

١ ــ تقسيم بمقام حجاز

هذا التقسيم مُبتكر وفريد غني في مادته ودقّته. طريقته المعقدة في التنويع والانتقال من مقام لآخر يمكن ان يفهمها فقط جمع من المستمعين من الموسيقيين او المتضلّعين بسماع الموسيقى. ومع

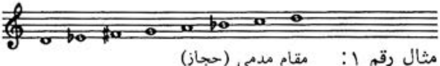
ذلك يستطيع المستمعون ان يتذوّقوه بشكل عام. القطعة مركّبة بشكل عام من سلسلة من مراكز التوتّر والاسترخاء على الثواني. وهذا يأتي بالدافع البائن لتغيير المقام، ثم بلحظات السكون الترتّلي التغيير. ويتطوّر التباين الممتع بين المقاطع والآتي من تغييرات المقام بحيث يخلق صورة مزركشة من الايقاعات المنوّعة. كل هذا يختلف عن التيار المعروف في اغلب التقاسيم الاخرى. النتيجة هي إذن تشكيلة من المقاطع والموتيڤات، لكلٍّ صيغته الخاصة، موصولة ببعضها حسب النسيج الموسيقي العام. اما علماء الموسيقى، فيرون ان التقاسيم تبنى إمّا من فكرة تفسيرية واحدة، واما من إطار مقامي (مودالي) متعارف عليه حيث ترتيب التعابير وعددها ثابت. حسب رأي شاهين، التقسيم لا يعتمد على تطوير لتعبير واحد او للحن واحد بل بتأسّس على الصلة بين عدّة جُمل تتناسب بينها وبين بعضها. هذا التقسيم، سويا مع التقاسيم الاخرى المسجلة هنا، يؤكد هذا الرأي بصدد مبنى التقسيم.

سيمون شاهين يمكن اعتباره ظاهرة فريدة كشاب عربي عازف للعود وللكمان. نشأ في الشرق الاوسط. وُلد عام ١٩٥٦، وبدأ عزف العود وعمره اربع واستمر في العزف وحده بالملاحظة والتجربة. والده، **حكمت شاهين**، وهو شخصية بارزة في الاوساط الموسيقية في شمال اسرائيل، هيّأ له اجواء مشجعة بامكانات تعلّم الموسيقى. هذه الخلفيّة، مضافة الى تعلّم الموسيقى الغربية في المعاهد الاسرائيلية، اخرجت موسيقيا متمكّنا في الموسيقى الشرقية والغربية. منذ عام ١٩٨٠ يمكث شاهين في مدينة نيويورك حيث يعزف ويعلّم موسيقى الشرق الاوسط. وهو ثابت عند المبدأ الذي يقول ان التجديد في موسيقى الشرق الاوسط.. يمكن تحقيقه بإيجاد طريقة للتعليم مبنيّة على الآلة المنفردة او مجموعة الآلات التي تقدم لونا موسيقيا قائماً بذاته.

سيمون شاهين ــ عود. (NSA Y 2979)

٢ ــ تقسيم بمقام مدمي

التقاسيم بالاسلوب الريفي العراقي هي اقل تعقيدا بتنويعها من التقاسيم التي في المدينة. هذا التقسيم في مقام مدمي (وهو المقام العراقي المقابل لمقام حجاز ـ انظر الشكل رقم واحد) لا ينتقل الى مقامات اخرى، رغم ان ألبير ألياس يزخرف المقام بنغمات خارجة عنه، وذلك بالقرب من نهايته. ويقول البير الياس ان التقسيم بالاسلوب الريفي يمكن ان يحتوي على تغيير واحد يجري عادة بالقرب من النهاية. المقام مدمي، يتحول عادة الى مقام بهرزاوي (وهو المقام العراقي المقابل لمقام بيات ــ انظر الشكل رقم ٢) وللتقسيم بالاسلوب الريفي مركّبات لحنيّة معيّنة مشتركة مع صبغة المقام العراقي الغنائية. وهكذا، حسب رأي ألبير ألياس، يصبح من السهل تمييز الاسلوب الريفي العراقي بعكس المقام بالاسلوب العام. ومقام مدمي يتميّز بالحزن والشجن.



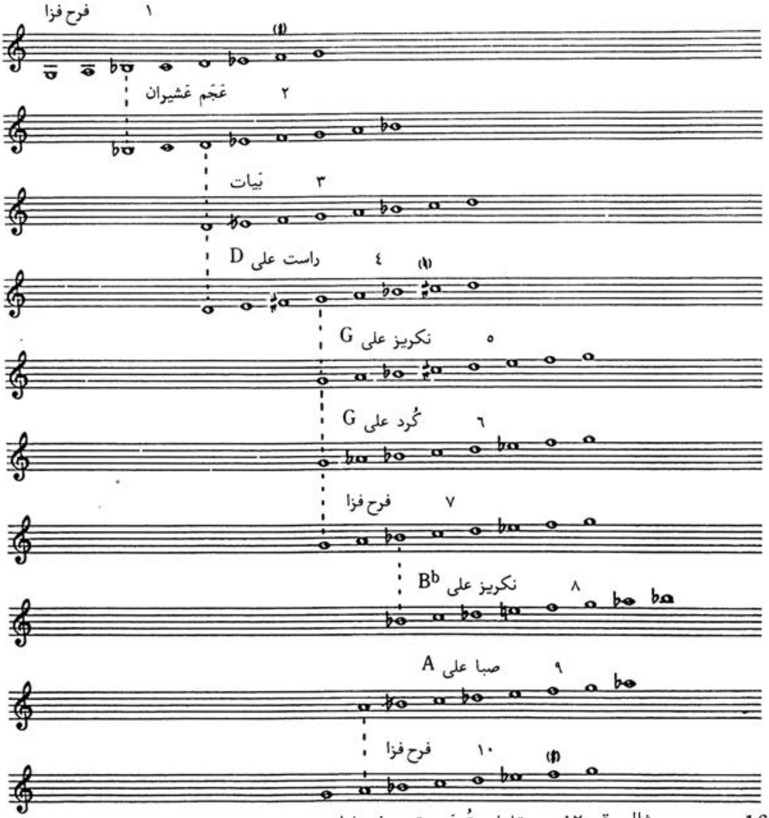
مثال رقم ١: مقام مدمي (حجاز)

قبل ان يقدم الى اسرائيل كشاب، عاش ألبير ألياس في بغداد حيث كانت موسيقى القرية نوعا واحدا من الانواع الاخرى المعروفة لجمهور المدينة. وقد كان من المعتاد عند الناس في بغداد ان يترددوا على الحانات بعد العمل. وكانت الحانة تُسمّى «ميخانة»، وهي مطعم صغير يقدّم لزوّاره «العرق» (من الكحول). في «الميخانة» كانت تُسمع الوان مختلفة من الموسيقى بما فيها اللون الريفي.

ألبير إلياس ــ ناي. (NSA Yc 1801)

٣ ــ تقسيم بمقام فرح فزا

التقسيم المقدّم هنا سُجّل في ظروف غير عادية. وهو مَثل نادر للقاء موسيقيين من خلفية مختلفة لا لشيء الاّ لغاية اجراء محاولة موسيقية مبتكرة. وقد قضى ابراهام سلمان صبيحة كاملة في بيته



مثال رقم ٢: مقامات تُسمَع بتقسيم فرح فزا

مع سيمون شاهين، وكلاهما يستمع باداء مجموعة من السماعيّات لا تُسمع الاّ قليلا (راجع رقم ٦). وبالرغم من ان هذه اول مرّة يعزفان فيها معا، فإن الروحية كانت عالية. وجرت التقاسيم مطوّلة بين ابيات السماعي (المسمّاة خانات). الافتتاح المزركش في تقاسيم ابراهام سلمان لا شك استوحاه من سماعي فرحفزا لجميل بك الطنبوري، والذي كان الموسيقيّان يعزفانه قبل الاقبال على هذا التقسيم. في الواقع بدأ سلمان تقسيمه ببداية متعارف عليها ولكنه عدل عنها وفضّل عليها تلك البداية المزركشة المسجلة هنا، لانها اكثر ملاءمة في هذا المجال، واستعماله للتلوين مُلفت للانتباه بصورة خاصة، مثلا «الچلساندي» ــ زحلقة النغمة ــ التي تنتج عن الضغط بمفتاح الدوْزنة على الوتر. والايزان غير قليل في هذه المقطوعة. امّا تتابع المقامات الذي يحتويه هذا التقسيم فانه مصوّر في الشكل رقم ٢.

يُعتبر ابراهام سلمان من ابرع عازفي القانون في الشرق الاوسط. وُلد في العراق في الثلاثينيات، وهاجر الى اسرائيل بُعيد تأسيسها عام ١٩٤٨. وسرعان ما عُرف في اوساطها لا سيّما من خلال تسجيلاته وعزفه في الاذاعة الاسرائيلية. ويعتبر أ. سلمان موسيقيا منوّع المذاهب الموسيقية. وهو يعزف بشتى الاساليب بما فيها الاسلوب السائد المسجّل هنا، الاسلوب العراقي المرافق لغناء المقام التقليدي، وكذلك الاعمال الموسيقية التي أُلّفت باسلوب غربي للقانون والفرقة السيمفونية. هذه القدرة الفائقة تصبح جديرة بالاهتمام بصورة خاصة نظرا لان ابراهام سلمان حُرم من نعمة البصر.

أبراهام سلمان ــ قانون. (NSA YC 1747)

٤ — تقسيم وقطعة بمقام صبا

هذا التقسيم لألبير الياس يعكس صلته الطويلة بالتيار الموسيقي المركزي. وقد بدأ البير الياس بدراسة الناي وعمره ١٤ سنة عند الشيخ علي درويش ـ وهو سوري ـ في معهد الفنون الجميلة في بغداد، بحيث اصبح ماهرا في التيّارين الموسيقيين، المصري المركزي والعراقي العصري.

عزف البير الياس في فرقة الاذاعة العراقية في اواسط سنوات الاربعين. وقد اتخذ هذا العزف كهواية، بينما بدأ بالدراسة ليصبح محاميا. الانر ان الظروف السياسية جعلت هذه الدراسة غير ممكنة، وترك البير الياس العراق ضمن الهجرة الكبيرة من العراق في بداية الخمسينات، والتحق بالفرقة الشرقية لاذاعة اسرائيل حيث يعزف على الاغلب بالاسلوب السائد في الشرق.

احدى القطع التي وضعها البير الياس بناء على طلب فرقة الاذاعة كانت قطعة حزينة في مقام صبا. القطعة تعزفها الفرقة الموسيقية بعد تقسيم على الناي في مقام صبا. اما هنا فتؤدّى القطعة بالناي المنفرد بعد تقسيم بنفس المقام.

آلات الناي التي تُسمع في هذا التسجيل تختلف في بنائها عن الناي التقليدي. فالناي العصري يُصنع من قطعة انبوب من البلاستيك بحيث لا تكون هناك حاجة الى طلائها بالزيت، ونغمته تختلف قليلا عن آلة القصب التقليدية. ويصنع البير الياس ناياته من تسعة اقسام لحسن المنظر. بالاضافة الى ذلك، يبنى الناي من قسمين رئيسين بحث يمكنه ان يلائم دوزنة الناي بدقّة مع الآلات الاخرى.

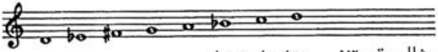
ألبير إلياس ـــ ناي. (NSA YC 1801)

٥ — تقسيم بمقام راست نوا

تيسير الياس يقف في طليعة الموسيقيين العرب القلائل في اسرائيل من ذوي الخبرة العالية (من

المتضلّعين) بالموسيقى العربية والغربية، وخبرته بالموسيقى الغربية تنعكس في ادائه للموسيقى الشرق اوسطية التقليدية. وُلد عام ١٩٢٠، وبدأ العزف على الكمان والعود في بلدته شفاعمر وعمره الثالثة عشرة. في العام التالي بدأ الدراسة في معهد روبين للموسيقى في حيفا، كغريب عن الموسيقى الغربية ولكن مسحور بفنّها. بعد ست سنوات من الدراسة في الكونسرڤاتوار إلتحق بأكادمية روبين للموسيقى في اورشليم-القدس، وبعدها بقسم علم الموسيقى في الجامعة العبرية متخصصا بـ«الأنتوميوزيكولوجيا». اليوم يُعتبر الياس من أبرع عازفي العود والكمان في الشرق الاوسط. وهو يمارس مهنة التدريس في مؤسسات للتعليم العالي بالاضافة لكونه عازفا بالتلفزيون، الراديو، والحفلات العامة (الكونسيرت) - يؤدّي فيها موسيقى الشرق الاوسط.

بصورة تدريجية ادخل تيسير الياس طرق العزف الغربي في عزف التقسيم، مثل استخدام المواقع العالية لوضع الاصابع على زند الآلة وإتقان حركة العزف بالقوْس بإحكام. وقد أثرت طُرق العزف الغربي على عزفه على العود كذلك. التجديدات، حسب رأيه، لا تشكّل انحرافا عن التقاليد الشرقية: «ليس المسألة مسألة تغيير الموسيقى او تغيير اشكالها (وصيَغها)، وانّما هي مسألة اغناء الموسيقى الشرقأوسطيّة وعزفها بطريقة افضل عن طريق استعارت افكار وطرق من تِكنيك العزف الغربي».



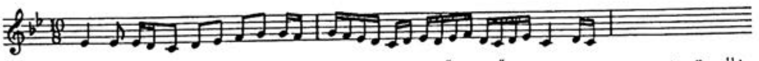
مثال رقم ٣: مقام راست نوا

ويعتبر تيسير الياس ''الاسلوب العادي'' لدى العازف العادي اسلوبا تنقصه الصفات المميّزة. رغبته في ان يوجد اسلوبا شخصيا للكمان الشرقي، نابعة ولا شك من كونه معجبا بالفن الغربي. هذا التقسيم هو في مقام راست.نوى (انظر الشكل رقم ٣) ويمثّل محاولة موسيقار شاب لإيجاد اسلوب جديد بعد ان استوعب وعايش الموسيقى من كلتا الحضارتين.

تيسير إلياس ــ كمان. (NSA Yc 1801)

٦ ــ «سماعي فرح فزا» من تأليف **جميل بك الطنبوري** وتقسيم من مقام فرح فزا

يندر سماع الموسيق الشرق.اوسطية في اسرائيل خارج الحفلات الخاصة. ومن الأندر سماع الموسيق الكلاسيكية الشرق.اوسطية الآليَّة بدون «المطرب الشهير» الذي يكون عادة العنصر الذي لا يُستغنى عنه في الموسيق العربية الشائعة. لهذا كان الجمهور متلهّفا ومتحمّسا لذلك الحفل (الكونسرت) الخارجي والذي أُقيم في النادي المسيحي في حيفا ونظّمه سيمون شاهين راغبا في إسماع هذا البرنامج الموسيقي ألآلي لجمهوره. في تلك المناسبة سُجّل مقطع سماعي فرح فزا. هذا السماعي من نوع المؤلّفات التركيّة، ويتألف من اربعة اقسام [خانات] ويتبع كلا منها فقرة معادة هي [التسليم]. مقطع من التسليم تجده في شكل رقم ٤. ونذكّر هنا ان التنويط [اي كتابة ''النوتة'' الموسيقية] هو تدوين للنغمات الاساسية والاوزان. بينما يبقى على العازف ان يضيف من عنده الزخرفة والتوزيع الموسيقي. بالرغم من ان هذا الأداء ليس مصقولاً تماما، فإنه يمثّل محاولة جاهدة لتقديم الموسيقى الكلاسيكية الشرقية الى الجمهور العربي.



مثال رقم ٤: تسليم من سماعي "فرح فزا"

انّ عزف سيمون شاهين للتقسيم هنا يعكس الانفعال من التواجد في حفل موسيقي. ويعكس التقسيم في مقام حجاز ـ والذي اتّصف بالإتزان والهدوء ـ فإن هذا التقسيم إتّسمَ بسرعة نبضه وقلّة استراحاته التأمّليّة. الافكار الموسيقية هنا تكدّست وخرجت بنفَس واحد. قفلة التقسيم مفاجئة؛ وسيمون شاهين يلوّن المقام بنمط غير متوقَّع، (متوالية ثالثات صغيرات تصاعديّة: صول / سي بيمول / ري بيمول / مي / صول)؛ بهذا زاد من نكهة المقام ومن وقْع التقسيم.

سيمون شاهين ــ عود، مع **تيسير الياس** ــ كمان، **رمزي بشارات** ــ دربكّة. مسجَّل من حفلة عامة شهر كانون ثاني / يناير ١٩٨٠. (NSA Yc 1582)

The *samāʿī* is an Ottoman composed genre consisting of four sections (*khānāt*), each followed by a refrain (*taslīm*). An excerpt from the *taslīm* is given in fig.4. Musical notation is minimal, providing the barest essentials of melody and metre. Embellishment and arrangement are left to the performers. Although not a highly polished rendition, this performance represents an enthusiastic first attempt to bring the classical repertoire into the public domain.

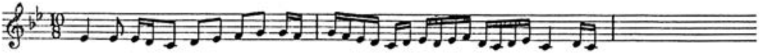


Fig. 4. *Taslīm* from "*samāʿī faraḥ fazā*"

Shaheen's *taqsīm* reflects the excitement of the concert situation. In contrast to his more leisurely *taqsīm ḥijāz*, this *taqsīm* is fast-paced, with little pause for reflection. Musical ideas are highly compressed, expelled, as it were, in a single breath. The *taqsīm*'s closing phrase is striking: here Shaheen colours the *maqām* (see fig.2) with a most unexpected figure (ascending minor thirds: G B^b D^b E G), thus enhancing the flavour of the *maqām* and the impact of the *taqsīm*.

Simon Shaheen — *ʿūd*, with Taisir Elias – violin, Ramzi Bisharat — *darabukkah*. Live concert, January 1980. (NSA Yc 1582)

its forms, but of enriching the Middle Eastern repertoire, playing it better by borrowing certain techniques and concepts from the West."

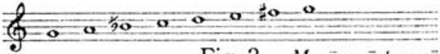


Fig. 3. *Maqām rāst nawā*

Elias considers the common style of the average violinist to be lacking in distinction. His desire to create an individual style for the Middle Eastern violin no doubt reflects a Western aesthetic. This *taqsīm* in *rāst nawā* (see fig.3) represents a young musician's attempt to forge a new style as he assimilates the music of two cultures.

Taisir Elias — violin. (NSA Yc 1801)

6. *Samāʿī Farah Fazā* by Tanburi Cemil Bey and *taqsīm* in *maqām faraḥ fazā*

Performance of Middle Eastern music outside the context of the private *ḥaflah* are rare in Israel. Even rarer are performances of the classical Middle Eastern instrumental repertoire which exclude the typical star-singer, an almost indispensable component of popular Arabic music. Thus, an expectant and enthusiastic audience turned out for this unique concert held in Haifa's Christian House and organized by Simon Shaheen, who wished to perform this refined instrumental repertoire before his community. *Samāʿī Faraḥ Fazā* was recorded on this occasion.

building the *nāy* in two main sections allows him to make small adjustments when tuning to other instruments.

Albert Elias — *nāy*. (NSA Yc 1801)

5. *Taqsīm* in *maqām rāst nawā*

Taisir Elias is one of leading bi-musical Arab musicians in Israel whose study of Western music has found application in the performance of traditional Middle Eastern music. Born in 1960, Elias began playing the violin and *ᶜūd* in his town *Shafā-ᶜAmr* at the age of 13. A year later he began to study at the Rubin Conservatory of Music in Haifa, a stranger to Western music but fascinated by its techniques. Six years of study at the Conservatory led him to the Jerusalem Rubin Academy of Music and later to the Hebrew University Department of Musicology, where he specializes in ethnomusicology. Today, Elias is considered one of the finest violin and *ᶜūd* players in the Near East. He maintains a busy schedule teaching at higher education institutions as well as performing in radio, television, and public concerts of Near Eastern music.

Elias has gradually incorporated Western violin techniques, such as the use of higher positions and sophisticated bowings, in his *taqāsīm*. Western technique also influenced his approach to the *ᶜūd*. In his opinion, innovations do not constitute a significant departure from the Middle Eastern tradition: "It is not a question of changing the music or

4. *Taqsīm* and *qiṭʿah* in *maqām ṣabā*

This *taqsīm* by Albert Elias reflects his long-time association with mainstream music. Elias began studying *nāy* at the age of 14 with Shaykh ʿAlī Darwīsh, a Syrian, at the Institute for Fine Arts in Baghdad. Elias became proficient in both mainstream Egyptian and modern Iraqi styles.

Elias performed regularly for the Iraq Broadcasting Service in the mid-1940s but only as a personal hobby, concentrating on study for a career in law. Political circumstances, however, made this impractical and Elias left Iraq during the mass immigration to Israel in the early 1950s. He joined the Israel radio Oriental orchestra, playing mostly mainstream music.

One of the works Elias composed at the request of the radio orchestra was a piece (*qiṭʿah*) expressing sadness in *maqām ṣabā*. The piece is played by the entire Oriental orchestra, following a *nāy taqsīm* in *maqām ṣabā*. The composition is performed here as a solo piece for *nāy*, following the *taqsīm* in the same *maqām*. The *nāy*-s heard on this record differ in construction from the traditional ones. Modern *nāy*-s are made of a single piece of plastic eliminating the need for oiling. Their timbre differs slightly from the traditional cane instrument. Elias, however, makes his *nāy*-s in nine sections for the beauty of the design. In addition,

classical repertoire of *sama' iyyat* (see no. 6). Although this was the first time that they had played together, the level of inspiration was high. Extended *taqasim* were interspersed between the sections (called *khānāt*) of the *samāʿī*. The florid opening of Salman's *taqsīm* is undoubtedly inspired by Tanburi Cemil Bey's *Samāʿī Faraḥ Fazā* which the musicians were playing before pausing for this *taqsīm*. Salman actually first began his *taqsīm* with a more standard opening but soon rejected it, apparently viewing the florid opening recorded here as more appropriate in this context. His use of nuance is particularly striking, for instance, the *glissandi* produced by pressing the tuning key against the strings. Modulation is frequent in this piece. The sequence of *maqāmāt* that comprise this *taqsīm* is illustrated in fig.2.

Abraham Salman is considered one of the finest *qānūn* players in the Middle East. Born in Iraq in the 1930s, he immigrated to Israel shortly after the foundation of the state in 1948. He soon became well known, particularly through recordings and performances for the Israel Broadcasting Authority. Salman is an extremely versatile musician, performing many styles, including the mainstream style recorded here, the Iraqi style which accompanied traditional *maqām* singing, and works composed in Western tradition for *qānūn* and symphony orchestra. This extensive expertise is especially remarkable in view of the fact that Salman is blind.

Abraham Salman — *qānūn*. (NSA Yc 1747)

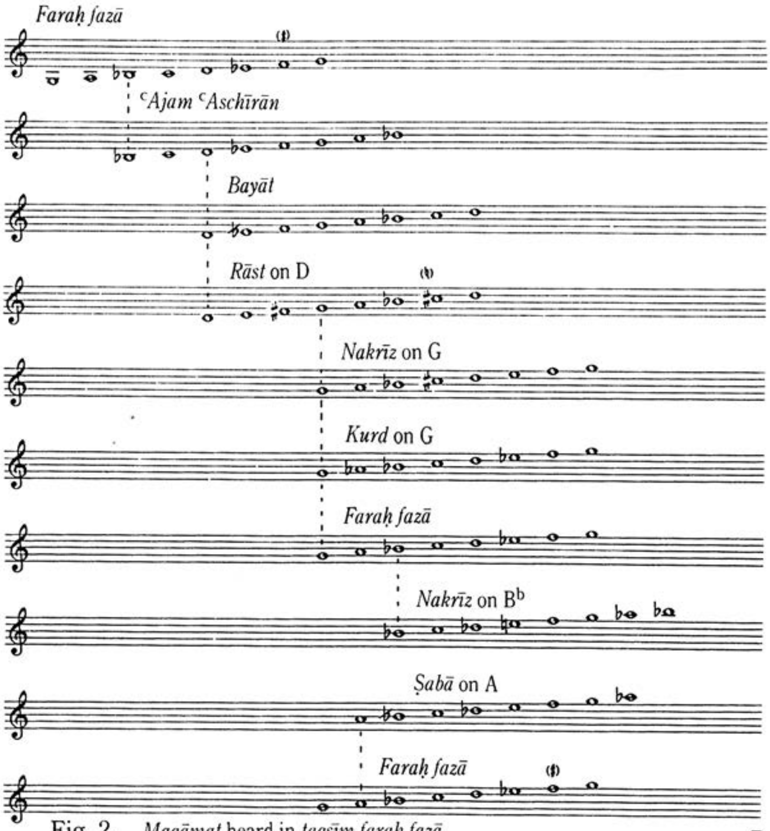


Fig. 2. *Maqāmat* heard in *taqsīm faraḥ fazā*

modulation typically near the end. *Maqām madmī*, usually moves to *maqām bihīrzāwī* (the Iraqi equivalent of *bayāt*; see fig.2). The *rīfī* style *taqsīm* shares certain melodic fragments with the vocal form *al-maqām al-ʿIrāqī*. This, as Elias remarks, makes it easily identifiable as Iraqi (as distinct from mainstream style). *Maqām madmī* is associated with sadness.

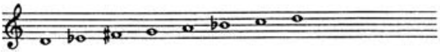


Fig. 1. *Maqām madmī (ḥijāz)*

Before immigrating to Israel as a young adult, Elias lived in Baghdad, where village music was one of several genres known to the urban public. A favorite Baghdadi pastime was the after-work stop at the *mīkhanna* — a small restaurant serving *ʿaraq* (spirits) and *mazzah* (appetizers) — where various types of music, including the *rīfī* style, could be heard.

Albert Elias — *nāy*. (NSA Yc 1801)

3. *Taqsīm* in *maqām faraḥ fazā*

The *taqsīm* performed here was recorded under exceptional circumstances — one of the rare instances where musicians of different ethnic backgrounds join together for the sole purpose of creative musical endeavor. Abraham Salman spent a morning in his home with Simon Shaheen, the two musicians enjoying an infrequently-played

of phrases appropriate to each other. This improvisation, along with the others recorded here, corroborates this view of *taqsīm* structure.

Simon Shaheen is among the most exceptional young Arab performers of ᶜ*ūd* and violin to emerge from the Middle East. Born in 1956, he began playing the ᶜ*ūd* at the age of four and continued to study solely through observation and experimentation. His father, Ḥikmat Shaheen, a central figure in musical life in the north of Israel, provided a rich learning environment. This background, coupled with the study of Western music at Israel conservatories, has produced a musician equally at home with Eastern and Western music. Since 1980 Shaheen has lived in New York, where he performs and teaches Middle Eastern music. He contends that innovation in Middle Eastern music will be best effected by a method of instruction establishing solo instrumental and ensemble works as genres in their own right.

Simon Shaheen — ᶜ*ūd*. (NSA Y 2979)

2. *Taqsīm* in *maqām madmī*

Taqāsīm in the Iraqi *rīfī* style are less complex in development than their urban counterparts. This *taqsīm* in *maqām madmī* (the Iraqi equivalent of *ḥijāz*; see fig.1) does not modulate to other *maqāmāt*, although Elias colours the *maqām* sparingly with foreign pitches near the end of the piece. According to Mr. Elias, *taqsīm* in *rīfī* style may include one

stereotyped model to an exquisite personal statement subtly unfolding the *maqām* system.

We would like to thank the musicians who participated in this recording, thus allowing us to present a unique example of the improvised music heard in Israel today.

1. *Taqsīm* in *maqām ḥijāz*

This *taqsīm* is a work of extraordinarily refined invention. With a work so rich in content, many subtleties, such as the intricate scheme of modulations, are understood only by a small audience of musicians and connoisseurs. Even so, a general audience can appreciate the *taqsīm*'s most dominant features. For instance, its underlying pace is marked by a sense of anticipation and release. This results from the forward drive to change the *maqām* and the momentary repose that follows the modulation. Contrast between the phrases is further enhanced by the highly varied rhythmic palette Shaheen employs; this is different from the stream of implied pulses which inform most other *taqāsīm*. What emerges, then, is a set of phrases, each with its own integrity, linked together according to context. Scholars have generally assumed that *taqāsīm* are built either from a single expository idea developed throughout, or upon a modal framework where the order and number of phrases are fixed. Shaheen suggests that, *taqāsīm* do not depend on the development of one phrase or motif. *Taqsīm* is based upon a relationship

taqāsīm are broadcast over the radio as independent pieces. Musicians have also developed stylized *taqāsīm* based on models of the vocal genre *al-maqām al-ᶜIrāqī* (the Iraqi *maqām*).

This recording presents traditional instrumental solo improvisations performed by Arab and Jewish musicians in Israel. All but one of the *taqāsīm* are in mainstream urban style, a pan-Middle Eastern style that owes its existence largely to Egyptian musical trends and the Arabic mass media. Although stylistically similar, these five *taqāsīm* represent diverse approaches to improvisation. The sixth example (no. 2) is in the *rīfī* (village) style typical of Iraq.

Taqāsīm are structured according to the *maqām* system — essentially, a repository of resources from which the performer draws his improvisation. This system has yet to be precisely defined by theorists, musicologists, or musicians. *Maqām* is characterized in terms of its most salient features: for instance, tessitura, intervallic structure, pitch hierarchy, typical melodic and rhythmic motifs, rules for modulation, and ethos, to name a few. Although musicians do study and conceptualize about *maqām* in Israel, their approach to the subject is mainly experiential. All the players featured on this record learned these elements aurally, through exposure to the tradition. The performer of the *taqsīm* strives to strike a balance between the re-statement of the *maqām*'s basic components and spontaneous individual creation. Thus, the *taqsīm* may range from a simple

Taqsīm: Instrumental Improvisation from Near Eastern Traditions

1 *Taqsīm* in *maqām ḥijāz*, Simon Shaheen — *ʿūd*. 13:30
2 *Taqsīm* in *maqām madmī*, Albert Elias — *nāy*. 2:50
3 *Taqsīm* in *maqām faraḥ fazā*, Abraham Salman — *qānūn*. 4:00

4 *Taqsīm* and *qiṭʿah* in *maqām ṣabā*, Albert Elias — *nāy*. 7:55
5 *Taqsīm* in *maqām rāst nawā*, Taisir Elias — *violin*. 7:00
6 "*Samāʿī Faraḥ Fazā*" by Tanburi Cemil Bey and *taqsīm* in *maqām faraḥ fazā*, Simon Shaheen — *ʿūd*, Taisir Elias — violin; Ramzi Bisharat — *darabukkah*. 9:00

Taqsīm (plural: *taqāsīm*) is the genre par excellence for instrumental improvisation throughout the Middle East. Generally associated with the classical art-music tradition or semi-classical urban music, *taqāsīm* are performed as introductory pieces or interludes within the context of larger forms. Traditionally an extended form of improvisation, the scope of the *taqsīm* came to be limited by the demands of a developing recording industry. However, the *taqsīm* has begun to re-emerge as an independent genre in its own right. In Israel, for example, traditional

THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM
JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE
AND THE NATIONAL SOUND ARCHIVES
AT THE JEWISH NATIONAL AND UNIVERSITY LIBRARY

ANTHOLOGY OF MUSICAL TRADITIONS IN ISRAEL

TAQSĪM

Instrumental Improvisation in Near Eastern Traditions

Recordings and Commentaries:
Esther Warkov
Textual Editing: Lea Shalem
Sound Technician: Abraham Nahmias
Digital Editing and Mastering: Avi Yaffe Studios, Jerusalem
Cover Illustration: Courtesy of Israel Museum, Jerusalem
Design and Typography: Kesset
Arabic Translation: I. Aviezer, S. Salman
General Editing: Israel Adler, Ury Eppstein

Jerusalem 1991

ANTHOLOGY
OF MUSICAL
TRADITIONS
IN ISRAEL

TAQSĪM

Instrumental Improvisation in Near Eastern Traditions

ANTHOLOGY OF MUSICAL TRADITIONS IN ISRAEL

TAQSĪM
INSTRUMENTAL IMPROVISATION IN NEAR EASTERN TRADITIONS

Recordings and Commentaries: Esther Warkov

1 *Taqsīm* in *maqām ḥijāz*,
Simon Shaheen — *ʿūd*. 13:30
2 *Taqsīm* in *maqām madmī*,
Albert Elias — *nāy*. 2:50
3 *Taqsīm* in *maqām faraḥ fazā*,
Abraham Salman — *qānūn*. 7:00

4 *Taqsīm* and *qiṭʿah* in *maqām ṣabā*,
Albert Elias — *nāy*. 7:55
5 *Taqsīm* in *maqām rāst nawā*,
Taisir Elias — *violin*. 7:00
6 *"Samāʿī Faraḥ Fazā"* by Tanburi Cemil Bey and *taqsīm* in *maqām faraḥ fazā*,
Simon Shaheen *ʿūd*, Taisir Elias — *violin*,
Ramzi Bisharat — *darabukkah*.
9:00

© The Hebrew University of Jerusalem
Jewish Music Research Centre
P.O.B. 503 Jerusalem 91004

אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל

תקסים
אילתור כלי
במסורות המזרח התיכון

הקלטות ודברי הסבר: אסתר וורקוב

1 **תקסים במקאם חג'אז**
סימן שאהין – עוד. 13:30
2 **תקסים במקאם מדמי**
אלברט אליאס – נאי. 2:50
3 **תקסים במקאם פרח פזא**
אברהם סלמאן – קאנון. 4:00

4 **תקסים וקטעה במקאם צבא**
אלברט אליאס – נאי. 7:55
5 **תקסים במקאם ראסט נווא**
תייסיר אליאס – כינור. 7:00
6 **"סמאעי פרח פזא"** מאת טנבורי ג'מיל ביי **ותקסים במקאם פרח פזא**
סימון שאהין – עוד, תייסיר אליאס - כינור, רמזי בישאראת - דרבוקה.
9:00

© האוניברסיטה העברית בירושלים
מרכז לחקר המוסיקה היהודית
ת.ד 503 ירושלים 91004