

כרך ב':

**מחורבן לתקומה בחצי האי האיברי:
על קינות בית הכנסת נפוצות יהודה בגיברלטר**

חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה"

מאת

אריאל מרדכי לזרוס

המחלקה למוזיקה

הוגש לסנט של אוניברסיטת בר-אילן

סיון, תשע"ח

רמת-גן

עבודה זו נעשתה בהדרכתו של

פרופ' אדוין סרוסי,

מנהל המרכז לחקר המוסיקה היהודית,

האוניברסיטה העברית בירושלים

ברצוני להודות מקרב לב:

- לפרופ' אדוין סרוסי על הנחייתו המקצועית בהכנת כרך זה, על אמונו בי, וכן על יחסו החם למורשתו של סבי, החזן אברהם בניסו ז"ל, אשר זוכה כאן לראשונה למחקר.
- למשפחתי היקרה ולקהילה היהודית בגיברלטר על כל עזרתם ותמיכתם.

תוכן העניינים

א	תקציר
1	1. מבוא
6	2. בית הכנסת נפוצות יהודה והחזן אברהם בניסו
10	3. על המשמעות הייחודית של שירת הקינות לט' באב בגיברלטר
12	4. החזנות הספרדית-פורטוגזית במחקר
14	5. לחני הקינות
15	אליכם עדה קדושה
21	הלנופלים תקומה
28	בורא עד אנא
37	6. סיכום
39	מקורות שצוטטו
i	Abstract

תקציר

מאמר זה עוסק בקינות ט' באב המושרות בבית הכנסת 'נפוצות יהודה' בגיברלטר, דרך בחינת שלוש דוגמאות מן הרפרטואר הקהילתי והשואתן למקורות נוספים במסורת הספרדית-פורטוגזית אליה משויכת גיברלטר. המאמר סוקר את הנסיבות ההיסטוריות אשר אפשרו להתישבות יהודית לקום בפתחו של האי האיברי כמאתיים שנה מפקודות גירוש יהודי ספרד ופורטוגל ומאפיין את הפרופיל החברתי ומרקם היחסים של התישבות זאת עם סביבתה אשר הביא לשגשוגה כקהילה צומחת והיותה לגשר בין המסורות הצפון-אפריקאיות למערב-אירופאיות. המאמר יסקור את הציר הספרדי-פורטוגזי תוך הכרות עם חזנים חשובים מן הפזורה הספרדית-מערבית הרלבנטיים למחקר זה.

המאמר מציג לראשונה טרנסקריפציות משירת הקינות של גיברלטר המבוססות על מצאי ההקלטות של מי ששימש כחזן בית הכנסת 'נפוצות יהודה' במשך כשבעה עשורים והקול החזני המזוהה ביותר עם מסורת השירה הליטורגית בגיברלטר, נעים זמירות ישראל אברהם בניסו. לב המאמר עוסק בניתוח טקסטואלי ומוסיקלי של הקינות הנסקרות. מבחינה טקסטואלית מוצג המבנה הספרותי של הקינות, משמעותן המילולית, חלוקתן הפנימית ותבניות חריזתן. הניתוח המוסיקלי מבוסס על השוואה בין נוסח גיברלטר לנוסחי 'פזורת האם' הספרדית-פורטוגזית, תוך דיון במבנה התמטי של פראזות, מוטיבים, וריאנטים ותחביר טונאלי, כל זאת על מנת להכיר לעומק את הרפרטואר הייחודי הזה ולנסח את האפיונים הסגנוניים של שירת הקינות בבית-הכנסת הגיברלטרי.

1. מבוא

במהלך שלוש מאות ושתיים עשרה השנים של שלטון בריטי על המושבה גיברלטר הלכה והתבססה במקום קהילה יהודית בעלת מרקם חברתי וזהות רוחנית יחודית. הקהילה, המונה כיום כ- 700 נפשות ומורכבת רובה ככולה מיהודים ספרדים, צאצאים למגורשי ספרד, הצליחה לשמור על קשר ישיר וכמעט רציף למסורות אבות אבותיה בשל שתי סיבות עיקריות: האחת היא אדיקותה הדתית-מסורתית המתחזקת על ידי מערכת חינוך עצמאית, שירותים חברתיים וערבות הדדית גבוהה, והשניה, מיקומה הגאוגרפי למרגלות צוק גיברלטר. גיברלטר מחוברת באיסתמוס צר למחוז קאדיס שבחבל אנדלוסיה הספרדי, כחלק ממפרץ אלחסירס, כאשר ממולה, מעבר למיצרי גיברלטר, הלא הם שערי הים התיכון, נמצאת ממלכת מרוקו. גלגל ההיסטוריה אשר הביא לפתחו של חצי האי האיברי שלטון אנגלי, בעל מדיניות שונה לגבי התיישבות יהודים בהשוואה לשלטון הקתולי הספרדי, הוא שאפשר את קיומה והתבססותה של קהילה יהודית בטבורו של חצי האי האיברי. כל זאת התרחש כמאתיים שנה מפקודת גירוש היהודים מספרד כך שהזכרונות והמסורות של צאצאי האנוסים והמגורשים, אשר חזרו לחוף אבותיהם, עוד היו טריים מבחינה היסטורית-קהילתית.

בשנת 1704 הונף ה"יוניון ג'ק", דגל הממלכה המאוחדת, על פסגת צוק גיברלטר. צוק זה, ששמו נגזר מן הכובש הערבי טאריק בן זיאד ומתמר לגובה של 492 מ' נחשב ע"י היוונים כאחד מעמודיו של הרקולס. העמוד השני הוא הר ה"ג'אבל מוסא" בצד האפריקאי, אם כי יש המייחסים אותו להר אנצ'ו שבמובלעת הספרדית הצפון אפריקאית, סאוטה. על פי המיתולוגיה היוונית היו שני הרים אלו חלקיו של רכס אחד אותו הבקיע הרקולס ובכך הפריד בין אירופה לאפריקה. לגיברלטר חשיבות אסטרטגית ברורה, שכן מי ששולט בצוק יכול למעשה לשלוט בכניסה לים התיכון הנושק לאוקיאנוס האטלנטי דרך תעלת מים טבעית שרוחבה לא יותר מ- 15 ק"מ. בשל תנאים אלו היווה יעד זה מקור למאבק בין המעצמות האימפריאליסטיות אשר רצו להבטיח תנועה חופשית לספינותיהן ממערב אירופה למזרח התיכון. היה זה כוח משותף של ספינות בריטיות והולנדיות אשר כבשו את הצוק כחלק ממערכה רחבה מול הברית הצרפתית-ספרדית ומתוך שאיפה לצמצם את מגמות ההתפשטות של ברית זאת. חלוקת השליטה במערב אגן הים התיכון תוך סיפוח גיברלטר לבריטניה הוסדרה סופית בסדרת הסכמי הפסקת אש אשר ידועים כ"אמנת אוטרכט"¹,

¹ Marc Alexander, *Gibraltar, Conquered by no Enemy*, (Gloucestershire, UK, The History Press, 2008) p.

עליה חתמו ספרד, בריטניה והולנד ב 1713. סעיף 10 (*Article X*) באמנה הסדיר ופירט את התנאים המוסכמים לסוברניות בריטית בצוק, תוך מתן הגבלות על סחר חופשי ואיסור יישוב יהודים ומורים בשטחו מה שלמעשה הבטיח את קבלת ההגמוניה הדתית של האינקוויזיציה הספרדית בשטח זה, כתנאי לשלטון הבריטי. תנאים אלו, כפי שנראה בהמשך, עתידה בריטניה להפר בשל תלותה במסחר עם שכניה הצפון-אפריקאים שמעבר למיצרים. במהלך ההיסטוריה נעשו על ידי הספרדים נסיונות צבאיים ודיפלומטיים לחזור בהם מהבנות אלו ומן ההסכמה לשלטון בריטי בצוק. למרות שהנסיונות הצבאיים לכיבוש הצוק והסנקציות הקשות שהוטלו על המושבה מצד הספרדים פסקו רק בשנת 1982, כשבע שנים לאחר תום שלטונו הפשיסטי של פרנקו² בשנת 1975, בפועל ספרד לא השלימה עד לעצם היום הזה עם אובדן גיברלטר אשר הפכה ממושבה קטנה לעיר ים-תיכונית אוטונומית ומשגשגת. גם היום מתנה מדריד את הסדרת היחסים המלאה בינה לבין גיברלטר בקבלת סוברניות ספרדית כאשר מידי פעם היא מניפה סנקציות בתחומי הדיג, נתיבי השיט והטיס³ וזאת על אף התנגדות הרוב המכריע של תושבי גיברלטר, כולל הקהילה היהודית המעדיף בכל משאל את אופציית המנהל העצמי הנוכחי תחת החסות הבריטית.

² פרנקו, סגר את הגבול עם גיברלטר והטיל עוצר על אספקת סחורות ומים על חצי האי החל מ 1966, מה שחיזק את תלותה של גיברלטר במרוקו ממנה שוגרו על גבי ספינות מיכליות עם מזון ומים עבור התושבים. בתקופת המצור המודרני על גיברלטר, שנגמר רק עם החלפת השלטון הספרדי מפשיסטי למונרכי-פרלמנטרי כיהן כראש ממשלת גיברלטר איש הקהילה היהודית סר' ג'ושוע חסן אשר הציג קו נוקשה כנגד הכנעות וחבירה לספרד ועמד על השארות גיברלטר בריטית. לחסן היה גיבוי מלא מן התושבים מכל הדתות שהצביעו בכל משאל ברוב של כ-99 אחוז בעד השארות גיברלטר חלק מן הממלכה המאוחדת. על הפוליטיקה של המעצמות, ומעמדה המודרני של גיברלטר ראו:

Ibid, pp 238-246.

³ מעניין לציין בהקשר זה כי על דגלה של ספרד חרוטים שני עמודיו של הרקולס. העמוד הדרומי נמצא כביכול בשליטת הממלכה במובלעת סאוטה שבצד האפריקאי של המיצרים, שם גם ניצב הפסל הענק בדמותו של הרקולס מפיל את העמודים, בעוד העמוד הצפוני, הנחשק, בגיברלטר אינו בשליטה ספרדית. איקונוגרפיה זאת בהחלט משקפת את תפיסתה המסורתית-קולוניאליסטית של ספרד כמי שראויה לשלוט על מיצרי גיברלטר, הלא הם השער לעולם החדש.



צילום מס. 1 : מבט אל גיברלטר
מכביש מלאגה-לה-לינייה, ספרד
כשברקע, מעבר למיצרי הים, ניתן
לזהות את קו הרכסים הצפון
אפריקאי.

היהודים הראשונים אשר התיישבו בגיברלטר היו צאצאי המגורשים מצפון מרוקו⁴, לכתר הבריטי הייתה דרושה אספקה של סחורות וחמרי בניין לבניית המושבה הצעירה ואספקת צרכי המושל ומשמר הג'יסינון' המלכותי ומרוקו השכנה, אשר בנמליה עגנו ספינות סוחרים יהודים, הייתה השותפה הטבעית לעסקים. על אף שסעיף 10 באמנת אוטרכט אסר על התיישבות יהודית ומורית כפי שהזכרנו, על פי דרישת ספרד האינקוויזיטורית, צורך השעה עלה על אכיפת ההסכם כלשונו ועד מהרה נראו במושבה גם סוחרים וספנים יהודים-מרוקאים, צאצאי המגורשים, אשר סיפקו את הדרוש למושל הבריטי לבניין המושבה.⁵ כפי שמתייחס לכך בחיבורו נשיא הקהילה לשעבר א. צרפתי "לא קשה להעריך כי ליהודים אלו הייתה מוטיבציה אדירה לסיוע ביסוס השלטון הבריטי בחלק זה של העולם, ובכך לדחוק את כוחה של האינקוויזיציה הספרדית, בייחוד לאור התנאים האזרחיים הטובים יחסית להם זכו מגורשי ספרד אשר הגיעו לאנגליה והולנד⁶". לתקווה זאת אם כן היו רגלים פוליטיות-אקטואליות מבוססות, מאחר ולא נעלמו מעיני הסוחרים והספנים

⁴ בראיון מוקלט שערכתי עם רשם קהילת גיברלטר מר מסוד בלילו בחודש מאי 2010, הוא עומד על אבחנה זאת מאחר וקהילות צפון מרוקו וביחוד טטואן, מהן באו המהגרים הראשונים למושבה, שמרו בקנאות על אורחותיהם ה"ספרדים" לעומת אחיהם בחלקים הפנימיים של מרוקו להם צביון קהילתי צפון אפריקאי

⁵ הסולטן המרוקני שלח את נציגו, היהודי משה בן עטר לשאת ולתת עם הבריטים על תנאי הסחר בין המדינות כאשר הובהר מצדו שלא תהיה אפליה מול אזרחיו המורים והיהודים ולמעשה תינתן להם אשרת כניסה זמנית למושבה. עד מהרה אשרה זמנית זאת הפכה לקבועה. ראו: A.B.M. Serfaty, *The Jews of Gibraltar Under British Rule*, (Gibraltar: Garrison Library Printing, 1958) p. 9

⁶ תרגום מן המקור באנגלית, ראו Ibid, p. 11

היהודיים הידיעות על הליברליות היחסית אשר מאפשרת לאחיהם בקהילות אמסטרדם, לונדון ומנצ'סטר לשגשג ולחלקם אשר נאנסו בעבר להמיר את דתם, לחזור באופן גלוי לחיק היהדות.⁷

עד מהרה מתיישבים יהודים מליבורנו, הולנד, אנגליה וצרפת, ברובם סוחרים ובני משפחותיהם, הצטרפו לקהילה ההולכת וגדלה אשר הייתה מהחוליות האזרחיות החזקות והעיקשות של חברתה, כלכלתה ובטחונה של המושבה. קהילה זו עמדה לא אחת מול מצור, סנקציות וניסיונות כיבוש מצד ספרד. היא תרמה אולי יותר מכל קהילה, לביסוסה ושיגשוגה באזור עוין. כיום הקהילה, בעלת הצביון ספרדי מסורתי מצליחה לשמור על אופיה ומנהגיה, תוך שבניה ממשיכים להיות משולבים בחיי הכלכלה והחברה המקומיים.⁸ לקהילה מוסדות חינוך עצמאיים, בתי ספר יסודיים וכולל ללימודים תורניים מתקדמים, חנויות כשרות, מאפיה, בית אבות וארבע בתי כנסת פעילים.

הקהילה מנוהלת בידי מועצת מנהלים אשר בראשה נשיא.⁹ מנהג המקום הוא שבכל אחד מבתי הכנסת מתקיימים שלושה מניינים בכל יום. בתי הכנסת של גיברלטר הנם 'שער השמיים', 'נפוצות יהודה', 'ביהכניס אבודרס', ו'ביהכניס הקטן'. שני הראשונים ברשימה הם הגדולים, הוותיקים והדומיננטיים שבהם כאשר סגנון תפילתם וביחוד של 'נפוצות יהודה', זירת המחקר העיקרית של מאמר זה, נושא את האופי הספרדי-פורטוגזי הפורמלי כמקובל בבתי הכנסת של יוצאי ספרד ופורטוגל באמסטרדם ולונדון. שני האחרונים ברשימה הוקמו על ידי יוצאי מרוקו שחפצו במניין פחות 'פורמלי' הקרוב יותר לארץ מוצאם, אם כי נוסחי התפילה כיום בכל ארבעת בתי הכנסת נושאים את הנוסח הגיברלטרי המרכזי. הקשר הפוליטי הישיר בין אנגליה לגיברלטר אשר מגובה במשרת מושל המקבל את מינויו ישירות מארמון בקינגהאם, נתן אותותיו גם על הקהילה היהודית. בוגרי תיכון בגיברלטר ממשיכים לרכוש השכלה אקדמית באנגליה ונוהג זה כמובן שאינו פוסח על הקהילה היהודית מעודדת ההשכלה, מה שמהווה כר פורה לחיבורי נישואין בין שתי הקהילות היהודיות הללו.

לסיכום ניתן לומר שהמושבה גיברלטר אשר הפכה לעיר נמל משגשגת, חבה לא מעט ליהודייה על הצלחתה באזור עוין. היותה של גיברלטר נמל חפשי משך אל חופיה את צאצאי המגורשים

⁷ על הגירת האנוסים לאמסטרדם וקלן דרך אנטורפן וכן על צמיחתן של קהילות לונדון ומנצ'סטר ראה: Lucien Gubbay, Abraham Levi, *The Sephardim*, (London: Carnell plc, 1992) p. 58, pp 206-210.

⁸ לאורך השנים נבחרו לכיהן בגיברלטר, ראשי ערים מן הקהילה היהודית, כסר ג'ושוע חסן, אברהם צרפתי וסלומון לוי. חסן גם שימש כראש הממשלה (*chief minister*) וזכה לשבחים על מנהיגותו בתקופת המשבר החריף עם שלטונו של פרנקו.

⁹ על מוסדות הקהילה כיום ואת דבר נשיאה חיים הלוי ניתן לקרא באתר הקהילה: <http://www.jewishgibraltar.com/index.php>

והאנוסים אשר ביססו לעצמם קהילה צומחת ברוח אבות-אבותיהם תוך היותם גשר רוחני של ממש בינם לבין אחיהם במערב אירופה וצפון אפריקה. הפיכתה של גיברלטר ל"נמל חפשי" על ידי המלכה אן על פי דרישת מרוקו אפשרה ליהודייה לבסס קווי מסחר בין חופיה לחופי ארצות מוצאם ובכך להוות נכס אסטרטגי-קיומי של ממש עבור המושבה הבריטית הנמצאת במצור על ידי שכנתה הספרדית.¹⁰ בגיברלטר, בדומה לערי הנמל האוטונומית הספרדיות סאוטה ומלייה שבצד הדרומי של המיצרים, מתקיים דו קיום בין כלל הדתות דבר שאיפשר פריחה ורציפות ייחודית של חיים יהודיים בדרום חצי האי האיברי.¹¹ בבואנו לבחון אם כן את נעימות בית הכנסת נפוצות יהודה עלינו לקחת בחשבון את המציאות הגיאוגרפית-פוליטית הייחודית של מושבה מבודדת שהפכה לעיר נמל משגשגת למרגלות צוק גיברלטר, קצה שליטתה הדרומי של הממלכה המאוחדת במערב אירופה, אשר רוח הלבנט מביאה לפתחה גם את קולות המגרב.

מתוך העושר המוסיקלי של בתי הכנסת בגיברלטר בחרתי להתמקד במאמר זה ברפרטואר הקינות לט' באב בבית הכנסת 'נפוצות יהודה'. על כן, אחרי פרקים קצרים על תולדות בית הכנסת הזה ועל החזן שעל פי ביצועיו יידונו הקינות, אתרכז ברפרטואר הייחודי הזה ואנתח מבחר מתוכו מנקודת מבט השוואתי. המטרה היא לאבחן באיזו מידה ביצוע רפרטואר הקינות בבית הכנסת 'נפוצות יהודה' מתכתב עם מסורות ליטורגיות יהודיות ספרדיות-פורטוגזיות אחרות.

¹⁰ א. צרפתי מתאר את הסיבות שהביאו לפתיחת נמל גיברלטר, כשהסיבה העיקרית היא התנאי שהציבו המרוקנים על כך שמורים ויהודים יורשו להכנס ולסחור במושבה. ראו: A.B.M. Serfaty, *The Jews of Gibraltar Under British Rule*, (Gibraltar: Garrison Library Printing, 1958) p.12.

¹¹ 'la convivencia' בשפת המקום.

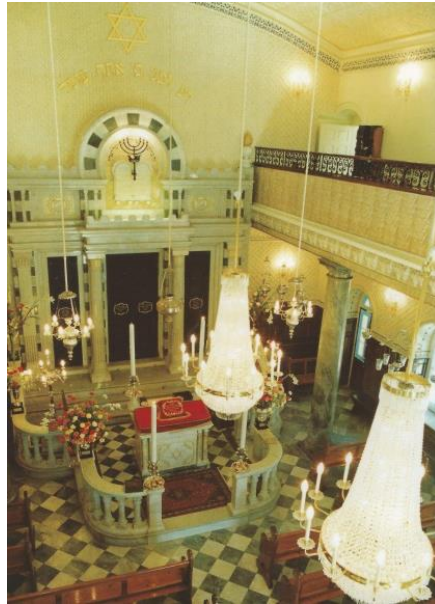
2. בית הכנסת נפוצות יהודה והחזן אברהם בניסו

בית הכנסת הראשון של המושבה, שהיה למעשה מקום התפילה היהודי הראשון על אדמת חצי האי האיברי מאז הגירוש, נפתח בגיברלטר על פי העדויות בשנת 1717 במיקום חבוי וארעי לא הרחק מהיכן שעומד היום בית הכנסת 'נפוצות יהודה'. בשנת 1724 ניתנה ליהודים הרשות הרשמית להקמת בית כנסת וכך הוקם בית הכנסת 'שער השמים'.

בשנת 1790 קבוצה גדולה מבין חברי הקהילה, ברובה מיוצאי הולנד, חשה שבית הכנסת 'שער השמיים' מתרחק בהדרגה מסגנון תפילתם וצובר השפעה הולכת וגוברת מנוסח של יהודי מרוקו. בשל כך הם ביקשה להקים בית כנסת חדש שיהיה על טהרת הסגנון הנהוג בהולנד ומכאן הונחה אבן הפינה לבית הכנסת 'נפוצות יהודה' הידוע גם בכינויו ביה"כ הפלמי (*Esnoga Flamenca*) על שם אותם סוחרים יהודים – מהולנד ('פלנדריה') שסייעו בהקמתו. ההשפעה "הפלמית" ניכרה גם באורחותיו של בית הכנסת ובמנהגים הנהוגים בקהילת היונקים מאלו הנהוגים בקהילה הספרדית-פורטוגזית באמסטרדם.¹²

בתכנונו האדריכלי המקורי של בית הכנסת 'נפוצות יהודה' ובעיצוב הפנים שלו ניכרה השפעה של הדגם האמסטרדמי. למשל, מיקום התיבה המרוחק מארון הקודש ותחריטי העץ שבו היו דומים לבית הכנסת הגדול באמסטרדם, אולם שריפה שפרצה בו בשנת 1911 הסבה נזק רב מימדים לחלקו הפנימי ובעבודת השיקום הוחלף העץ בשיש אטלקי חסין אש, תוך הפיכת התיבה לאינטגרלית עם ארון הקודש. קירות בית הכנסת המחודש חופו בלוחות אבן משופעות תחריטי ערבסק אשר הובאו ממקנס. עיצוב הפנים של בית הכנסת כיום משקף אם כן באופן סימבולי את היותו גשר בין מזרח למערב (או ליתר דיוק בין המערב למערב-מגרב).

¹² Joshua Marrach, *The Flemish Synagogue of Gibraltar* (Gibraltar: Gibraltar Books, 2000), pp 2-4.



מחקר זה אשר יבחן היבטים מוסיקליים בשירת הקינות הגיברלטריית יתבסס בראש וראשונה על הקלטות שלי של מי ששימש כחזן בבית הכנסת 'נפוצות יהודה' כמעט כל חייו, סבי החזן אברהם בניסו לו מוקדשים הפסקאות הבאות.

החזן אברהם בניסו נולד בשנת 1923. הוא התחנך בתלמוד התורה בגיברלטר בשנות השלושים של המאה הקודמת וספג את מסורת השירה הגיברלטריית מבית הכנסת. התפנית המכוננת בחייו המקצועיים אירעה בזמן מלחמת העולם השנייה, כשנאלץ לעקור עם כל קהילת גיברלטר ללונדון במסגרת "הפינוי הגדול" עליו הכריזו הרשויות בשנת 1940.¹³ מטרת הפינוי היתה להגן על האוכלוסייה האזרחית מפני פלישה גרמנית בד בבד עם הפיכת גיברלטר למבצר צבאי אסטרטגי. גיברלטר השולטת על המיצרים הפכה לבסיס תדלוק למטוסי בעלות הברית וקו הגנה ימי אשר חסם את גישת כלי השיט הגרמנים לאוקיאנוס האטלנטי.

הקהילה היהודית פונתה דרך תחנת מעבר במרוקו לאנגליה ושוכנה בכמה בלוקים בשכונת ווסט-קנסינגטון בלונדון. עם ההגעה למקלט הארעי בלונדון החלו אנשי הקהילה לקיים שגרת מיניינים ותפילות שבת וחג על פי מנהגייהם בתוך הוסטל שהוקצה לשם כך בשכונה, כשבניסו משמש כחזן-

¹³ Lucien Gubbay, Abraham Levi, *The Sephardim*, (London: Carnell plc, 1992) p. 204

בפועל. שמועות על קולו הערב של החזן הצעיר מגיברלטר שהוביל את מניני הקהילה הגולה הגיעו לפרנסי הקהילה הספרדית-פורטוגזית של לונדון. בעידודו של מי שיהפוך לימים לרבה של הקהילה, ד"ר סלומון גאון, החל בניסו הצעיר בשנת 1943 במסלול לימודים והתמקצעות שנועד להכשיר אותו כחזן ומלמד בקהילת לונדון. בניסו השלים תעודת הוראה ב *Jews College* של אוניברסיטת לונדון ובמקביל החל בלימודי פיתוח קול, תחילה ב *London College of Music* ולאחר מכן השתלם אצל זמר האופרה ריינהולד גרהרט בבניין הספר הגבוה למוסיקה ודרמה *Guildhall*. בתקופת השתלמותו ספג השפעות קלאסיות מערביות בטכניקה ובסגנון הביצוע שהוסיפו לפעמים גוון אופראי לשירתו.

לאחר המלחמה המשיך בניסו להיות מועסק כחזן הקהילה הספרדית הלונדונית עד שהחליט לחזור עם משפחתו לגיברלטר בשנת 1953. בזמן שהייתו בלונדון חיזן בניסו בשני בתי הכנסת הספרדיים בעיר. הראשון הוא בית הכנסת 'שער השמים' שהנו בית התפילה הפעיל העתיק ביותר באנגליה, הידוע גם בכינויו '*Bevis Marks*' על שם הרובע בו הוא שוכן.¹⁴ השני הוא בית הכנסת '*Lauderdale Road*' שברובע מידה וייל, אשר למעשה הוא הסניף החדש של בית הכנסת הראשון. בזמן זה גם היה שותף להקלטת האולפן החלוצית של מנגינות בית הכנסת ספרדיות-פורטוגזיות. באריך נגן זה שימש בניסו כסולן בליווי של מקהלת בית הכנסת *Bevis Marks* בניצוחו של יעקב חדידה.¹⁵

עם חזרתו לגיברלטר החל בניסו לשמש כ"חזן כבוד" בבית הכנסת 'נפוצות יהודה', תפקיד בלתי רשמי אותו מילא עד לפטירתו בשנת 2010. במשך כל חייו המשיך בניסו לתור בין קהילות שונות של הפזורה הספרדית-פורטוגזית ברחבי העולם אשר בקשו את הובלתו בתפילות בחגים ובטקסים שונים. בנוסף הוא הופיע באירועים חשובים כחגיגות 300 השנה לבתי הכנסת בלונדון ואמסטרדם, פסטיבל החזנות הספרדי הראשון בירושלים וכן בחגיגות 300 השנה לגיברלטר תוך ביצוע סויטה לחזן ולתזמורת אותה הלחין עבורו כותב שורות אלו.¹⁶

¹⁴ על סיפורו של ביהכני"ס אשר נוסד ב1701, ראו אתר הקהילה: <https://www.sephardi.org.uk/bevis-/marks/history-design>

¹⁵ Choir of the Bevis Marks Synagogue, Abraham Beniso, Soloist, Levy's Sound Studios SP103A

¹⁶ ראו DVD: A Night of Classical Guitar & Gibraltar's Jewish Liturgical Music, (Gibraltar: 2004).

סגנונו האישי של בניסו המשלב שירה קלאסית-מערבית בקול טנור לירי ייחודי יחד עם ההשפעות הספרדיות והמרוקאיות המקומיות קנו לו שם בעולם החזנות וחזנים צעירים רבים נסעו לשהות במחיצתו בגיברלטר בכדי לספוג מידיעותיו.¹⁷ כיום בנו איסקה (יצחק) בניסו ונכדיו ממשיכים את דרכו ומובילים את התפילות בינפוצות יהודה'.

צילום מס. 3 החזן אברהם בניסו בפתחו של בית הכנסת 'נפוצות יהודה' 2001.



¹⁷ בין החזנים ששהו תקופות ממושכות לצד סבי לצורכי לימוד ניתן לציין את החזן דניאל חלפון וכן מנצח מקהלת בביס מרקס, אדם מוזיקנט. דניאל חלפון מציין את השפעתו של בניסו בראש הביוגרפיה שלו באתרו:

<http://danielhalfon.com/biography>

3. על המשמעות הייחודית של שירת הקינות לט' באב בגיברלטר

נתרכז עתה במספר מנגינות לקינות ט' באב בביצוע אברהם בניסו המקובלות בבית הכנסת 'נפוצות יהודה' על מנת לעמוד על הדומה והשונה בינן לבין מנגינות מקבילות בקהילות הספרדיות-פורטוגזיות במערב אירופה ובצפון אפריקה. לצורך זה נבחר מנגינות מתוך מצאי ההקלטות של סבי החזן אברהם בניסו מגיברלטר בד בבד עם הקלטות של שני חזנים בולטים בני דורו של בניסו מן המסורת הספרדית-פורטוגזית. ראשון הוא החזן אליעזר אבינון, יליד סראייבו, אשר שימש כחזן בבתי הכנסת הספרדים בלונדון שהוזכרו לעיל ('שער השמיים' ברובע בביס מרקס ובית הכנסת ברובע מידה וייל). השני הוא החזן יליד אמסטרדם אברהם לופס קרדוזו אשר כיהן במושבה ההולנדית לשעבר סורניס ובהמשך מונה לחזן בית הכנסת הפורטוגזי 'שארית ישראל' במנהטן, ניו-יורק. להשלמת ההשוואות איעזר בהקלטה מתוך תפילת ט' באב בנוסח אלג'יריה.

הקינות של ט' באב הן נדבך עתיק בסדר התפילה היהודי. הן מבטאות את הצער העמוק של בני ישראל על חורבנם של שני בתי המקדש בירושלים והכמיהה שלהם לגאולה. על אף אלפיים השנים המפרידות בין חווית החורבן לימינו, דומה כי תפקידן של הקינות אינו רק להזכיר את אירועי העבר אלא גם להזהיר משנאת חינם, אשר על פי דעת חז"ל הובילה לחורבן.

לשירת הקינות ישנו כפל משמעות מיוחד עבור חברי הקהילה היהודית אשר צמחה למרגלות צוק גיברלטר. צאצאי האנוסים אשר התיישבו במקום בתחילת המאה השמונה-עשרה, נשאו במורשתם הקהילתית חוויה טרייה יחסית של חורבן שנבע מגירושה של יהדות ספרד המפוארת ואינוסם של חלק נכבד מהם. יתרה מכך, פקודת הגירוש נכנסה לתוקף בערב ט' באב על פי הלוח העברי ומכאן גם ההשוואה הסמלית בין חורבן בית המקדש בירושלים לחורבן "ירושלים של ספרד".

הסיפוח הבריטי של פיסת אדמה קטנטנה בחצי האי האיברי איפשר ליהודים הספרדים לחזור לחופי חצי האי בו התגוררו אבות אבותם עם כל המשמעות מעוררת התקווה שבדבר. הסכם ההבנות אותו חתמה בריטניה עם ספרד במסגרת "אמנת אוטרכט" אומנם אסר על ישוב יהודים בגיברלטר, אך צורך השעה של הממשל הבריטי, כפי שהזכרנו, אפשר לסוחרים יהודים מנמלי הים התיכון להקים עסקים בגיברלטר ומאוחר יותר גם לרכוש קרקעות ולבנות בתים.

הקמת בתי הכנסת בגיברלטר הייתה בבחינת תקומה אמתית שלאחר חורבן הגירוש. מנגינות ט' באב המושרות בהם מהדהדות לא רק את סיפור בית המקדש אלא גם את סיפורה של יהדות

ספרד.¹⁸ בית הכנסת 'נפוצות יהודה' אשר נבנה במאה השמונה-עשרה ידע גם הוא, כפי שהזכרנו לעיל, סיפור של חורבן ותקומה כאשר שריפה גדולה כלתה את חלקי העץ שבו בתחילת המאה העשרים. אולם אף הוא שוקם ונבנה מחדש במלאכה אינטנסיבית שנמשכה כשנה וחצי.¹⁹ בכל ערב ט' באב המתפללים בבית כנסת זה מזכירים בשירתם לא רק את ירושלים החרבה כי אם גם את הקהילות היהודיות האבודות של ספרד בימי הביניים. מכאן מצטיירת אם כן התמונה טעונת המשמעויות ההיסטוריות של שירת הקינות בבית הכנסת 'נפוצות יהודה'.

¹⁸ מעניין בהקשר הזה, סרטו התיעודי של ראובן הקר ('לך לשלום גשם' ישראל: 2007) אשר בו מצולם ומוקלט אברהם בניסו בהקראת הקינות לט' באב בינפוצות יהודה' על רקע התרחקות המצלמה ומבט על חופי גיברלטר וספרד.

¹⁹ בפרסומו של חבר קהילת גיברלטר ג'ושוע מארצ'יה מסופר על הבניה מחדש של בית הכנסת וכיצד נמצאה כתוצאה מחישוף הקירות לקראת ציפויין בשיש, תשמיש יד עתיק ומיניאטורי עשוי זהב, לקריאה בתורה, דבר היכול להציע כי

באתר זה שכן בית כנסת בלתי פורמאלי בעבר. ראו: Joshua Marrach, *The Flemish Synagogue of Gibraltar*

(Gibraltar: Gibraltar Books, 2000), pp. 10-11.

4. החזנות הספרדית-פורטוגזית במחקר

החזנות הספרדית-פורטוגזית אופיינית לבית הכנסת של יוצאי ספרד בפזורה המערבית על ציר צפון איטליה, דרום צרפת, הולנד, המבורג, לונדון והעולם החדש. חזנות זו שונה מזו של הפזורה הספרדית באימפריה העות'מנית ובמזרח התיכון אשר לה מאפיינים אחרים. הקהילות הספרדיות המערביות נוסדו בעיקר על ידי אנוסים אשר התאפשר להם לחזור בגלוי ליהדות בארצות המקלט בגלל שילוב של אינטרסים כלכליים ואסטרטגיים. מרגע חזרתם לחיק היהדות, יהודים אלו בנו בתי כנסת בהם גיבשו את נוסח התפילה הספרדי-פורטוגזי המיוחד ושמרו עליו באדיקות רבה. קהילות אלו הסתייעו בתחילה בחזנים וברבנים ספרדיים ממזרח אגן הים התיכון ומצפון אפריקה אשר הדריכו אותם בדרכם חזרה ליהדות. אולם, באסתטיקה של השירה הליטורגית שרווחה בקהילות הספריות המערביות ניכר כי התקופה שחיו כנוצרים בספרד ובפורטוגל הטמיעה בהם טעמים מוסיקליים מערביים. גם שהותם, בתקופה מאוחרת יותר, במרכזים עירוניים במערב אירופה ניכרת בסגנון הבארוקי של חלק מהלחנים שלהם.²⁰ עוד סימן היכר להתערות הזאת במוסיקה המערבית הן מקהלות הגברים אשר הוקמו בבתי הכנסת כדי ללוות את החזן בהרמוניה פונקציונאלית וברב קוליות.²¹

על אף גודלה הזעיר, לקהילת גיברלטר יש תפקיד ייחודי במערך הקהילות הספרדיות המערביות כי היא הגשר שבין אירופה לצפון אפריקה.²² על חשיבותה של גיברלטר במערך זה ניתן ללמוד מהתייחסותו של האספן המתעד של הליטורגיה היהודית הספרדית, יצחק הלוי, באנתולוגיה לליטורגיה ספרדית. בעבודה מונומנטלית זו מובאים מספר מנגינות ממוצא גיברלטרי.²³ יחד עם זאת, בשל ריחוקה מן המרכזים האורבניים הגדולים וכן בשל גודלה הזעום יחסית קהילה זו לא הקימה שלוחות של בתי הכנסת בישראל, כפי שקרה למשל עם יוצאי מרוקו.

מכל הסיבות שמניתי לעיל, לא זכתה עדיין שירת בית הכנסת הגיברלטרי למחקר אקדמי מקיף. מחקרנו זה אם כך הינו חלוצי בבואו לשמש זרקור על המסורת המוסיקלית הגיברלטרי תוך

²⁰ ראה הקדמה מאת אדוין סרוסי לתקליטורו של לופס קרדוזו, אנתולוגיות של מסורות מוסיקה בישראל מס' 16.

²¹ מקהלות כדוגמת מקהלת הגברים והילדים של *Bevis Marks* וה'סנטו סרביסיו' באמסטרדם.

²² על חשיבות חזני גיברלטר וצפון אפריקה בהתפתחות המסורת החזנית בלונדון, ראה: סרוסי, קדמות המוסיקה בליטורגיה היהודית-ספרדית, עמ' 105.

²³ ראה: אברהם שלמה צרויה, כרך 7 של האנתולוגיה.

עמידה על הדומה והשונה בינה לבין הקהילות הספרדית-פורטוגזית האחיות אשר יושבות בערים הגדולות של מערב אירופה ואמריקה, כגון אמסטרדם, לונדון וניו-יורק.

עבודה זו כאמור, מתרכזת רק במנגינות הקינות לט' באב. אקדים ואומר שהאזנה זריזה להקלטות של קינות מפי חזנים מן הפזורה הספרדית-פורטוגזית יהיו אלו מגיברלטר, קהילות מערב אירופה או קהילות צפון אפריקה מאפשרת מיד להבחין כי קוי הדמיון ביניהן רבים. עם זאת, ניואנסים מלודיים או מודאליים, אורנמנטציה, תבניות ריתמיות ומוטיביות ואמצעים ארטיקולטיביים מבדילים ביניהן. ניתן להניח כי במנגינות אלו קיימות עקבות זיכרון של מסורת משותפת קדומה. מטרת הפרק הבא, שהוא המרכזי במאמר, תהיה לבדוק מהו הייחוד, אם ישנו, בשירת הקינות הגיברלטריה לעומת זו של יהודי הקהילות האחיות הגדולות במערב אירופה וצפון אפריקה תוך בידוד המרכיבים המוסיקליים המצביעים על נוסח מקומי עקבי.²⁴

²⁴ על היפותזת ה"מטא-מסורת" האיברית המובילה למקור אחד אשר הינו ספרד שלפני הגירוש, ראו: Seroussi, Edwin, *Spanish-Portuguese Synagogue Music* (Jerusalem: Magnes Press, 1996), pp. 137-146.

5. לחני הקינות

נתרכז עתה בניתוח מעמיק של שלוש קינות מרכזיות מן הרפרטואר הספרדי-פורטוגזי לט' באב. יש לציין שרפרטואר הקינות באגף המערבי של יהדות ספרד מקבל התייחסות מצומצמת בשדה המחקר האתנומוסיקולוגי יחסית לסוגות אחרות בליטורגיה. בולט בהקשר זה מחקרו פורץ הדרך של אדוין סרוסי אליו נתייחס בהמשך.²⁵

במחקר הספרותי-ליטורגי כדוגמת מחקרו המקיף של עזרא פליישר על שירת ימי-הביניים, הקינות נידונות בתור נגזרות של סוגת הסליחות²⁶ וכך גם בספר המקיף על הליטורגיה היהודית מאת א' אלבוגן.²⁷ ניתן בהחלט להעריך כי מעמדן הקאנוני של הקינות כסוגה מרכזית ועצמאית בשירת יוצאי ספרד ופורטוגל, כפי שהזכרנו לעיל, עלה ביתר שאת כתוצאה מן המאורעות הקשים של גירוש ספרד. חווית החורבן והעקירה שחוותה יהדות ספרד אשר קדמו לה גם פרעות קנ"א ב 1391, הייתה שנייה רק לחורבן בית המקדש והגלות שנגזרה על עם ישראל כתוצאה מכך.

בבואנו לבחון את הקינות על פי אמות מידה מוסיקליות עלינו לקחת בחשבון שמדובר בראש וראשונה במוסיקה המבוססת טקסט. חוקר האתנומוסיקולוגיה קורט סאקס טבע את המונח *לוגוני* ' בבואו להגדיר מוסיקה שיונקת את המבנה שלה מהמבנה של הטקסט אותו היא משרתת (*word-born*) בעוד המונח *פאתוגני* ' מגדיר מוסיקה שמבוססת על ביטוי של רגשות (*Passion-born*) מבלי להתחשב במבנה הטקסטואלי. בחיבורו מאבחן סאקס כי משחר ההיסטוריה הסוג הראשון נטה לימנגינות אופקיות²⁸ יותר המשרתות את הטקסט ולא מאפילות עליו לעומת הסוג השני המאופיין בעליות ובירידות חדות (*Tumbling Strains*) ומביע קשת רחבה של רגשות אנושיים.²⁹ בהמשך להגדרות של קורט סאקס אנו יכולים להתייחס לקינות כאל מוסיקה ליטורגית

Edwin Seroussi, *Songs of Grief and Hope: Ancient Western Sephardi melodies of "qinot" for the Ninth of Av*. In: *Yuval*, 7 (2002), 201-232.

²⁶ ראו עזרא פליישר, שירת הקודש העברית בימי הביניים (ירושלים: מאגנס, מהדורה שניה 2007). עמ' 410-402.

²⁷ Ismar Elbogen, *Jewish Liturgy*, (Philadelphia: The Jewish Publication society 1993) pp.183-184.

²⁸ סאקס מביא כדוגמא את קריאת שמע על פי תיווי של אידלסון בעלת אופי אותה הוא מגדיר כ *realistic speech melody* הנעה בצעדים בתוך קונטורן של קורטה יורדת, כמנגינה עתיקה הקשורה לסוג זה.

ראו Curt Sachs, *The Wellsprings of Music*, ed Jaap Kunst (Netherland: Martinus Nijhoff, 1962), p. 73.

²⁹ Ibid, pp. 52, 68,73.

שחלוקתה הפנימית והמבנה שלה תלויות טקסט לחלוטין ואת מה שאנו מכנים פראזה מוסיקלית יש לראות כהיגד צלילי המשרת יחידת טקסט, יהא זה פסוק, צלע או טור. למעשה הטקסט הוא הוא הרכיב הקבוע היחיד במסורת העתיקה המועברת בעל פה ועל בסיסו הרכיב המוסיקלי משתנה ומתאים עצמו.³⁰

את הטרנסקריפציות ערכתי על פי מצאי ההקלטות של סבי. הוא העביר לידי אוסף זה. בנוסף נעזרתי במצאי ההקלטות בארכיון הצליל הלאומי שבספרייה הלאומית. לאחר תהליך הטרנסקריפציה ערכתי את הניתוחים המפורטים המובאים להלן. מטרתם היא לחשוף את העקרונות הצורניים והאסתטיים של רפרטואר הקינות הספרדי-פורטוגזי.

אליכם עדה קדושה

הקינה הזאת המושרת בערב ט' באב כתובה כפראפראזה על הטקסט 'מה נשתנה' מתוך האגדה של פסח. כפי שהוזכר לעיל, ליל הסדר וליל ט' באב חלים באותו יום בשבוע על פי הלוח העברי, דבר המחזק את הקשר שבין שתי החוויות המעצבות באתוס היהודי, גלות וגאולה. המחבר הלא ידוע מפנה קושיות בסגנון המוכר מן ההגדה ושואל מה נשתנה הלילה הזה מכל הלילות? אולם כאן הקושיות מופנות אל עדת המתאבלים בערבו של ט' באב ולא אל המסובין ליד שולחן הסדר. כתוצאה מכך, אפילו המרור אותו אנו טועמים בליל הסדר נשמע כאן מתוק יותר מן הבוז והמרורים שאנו "שבעים" מהם בזכר חורבן הבית. האנלוגיה הספרותית אם כן, המביאה את המלל המוכר משולחן ליל הסדר כביכול מחוץ להקשרו אל דפי הקינות של ט' באב, מעצימה את הקשר בין המועדים כפי שכבר ציינו.³¹

³⁰ ריינהרד פלנדר במחקרו על 'פסלמודיה עברית' מיטיב לתאר את הבעיות הנוצרות בתהליך הטרנסקריפציה של מוסיקה ליטורגית יהודית והנטייה הטבעית של חוקרים 'לרבע את המעגל' במעבר בין מסורת שבעל פה לכתב התוים המערבי. פלנדר יוצא מתוך ההנחה כי בסיסה של השירה ליטורגית היהודית היא במערכת הדגשים של טעמי המקרא. מסורת השירה היהודית משתמשת במוטיב המוסיקלי כנושא משמעות הטקסט שהינו הרכיב הקבוע אשר אותו השירה משרתת, ולפיו המוטיב המוסיקלי מתרחב ומתכווץ. ראה: Reinhard Flender, *Hebrew Psalmody, A Structural Investigation* (Jerusalem: Magnes, 1992), pp.78-82.

³¹ מעניינת בהקשר זה גם 'חווית הביצוע' של הקינה בישיבה נמוכה בדומה לישיבה המסורתית בליל הסדר ועל רקע זה בולט הניגוד בין ישיבה נמוכה לצורך אבלות לישיבה נמוכה לצורך 'הסבה' אל שולחן החג שבקהילות ספרדיות רבות נהוג היה להיות נמוך מהרגיל.

הקינה בנויה על פי הצורה של 'שיר האיזור' הסטרופי או המְנֻשָּׁח שהיה מן הפיתוחים העיקריים בשירת החול של ספרד בימי הביניים ובמהרה אומצה על ידי הפייטנים.³² שיר האיזור בנוי בדרך כלל משלוש עד שש מחרוזות (סטרופות). כל אחת מן המחרוזות מחולקת לשני ענפים, לענף הראשון שהוא גוף המחרוזת ישנה תבנית חריזה שהיא בלעדית למחרוזת ומשתנה ממחרוזת למחרוזת. הענף השני הוא ה'איזור' והוא מכיל חריזה זהה לכלל אזורי השיר, ולמעשה מייצר גורם מאחד בין המחרוזות המרכיבות את הפיוט. כמות הטורים בכל ענף משתנה מפיוט אחד למשנהו. תבנית החריזה של ה'איזור' נקבעת פעמים רבות על ידי פסקת פתיחה אשר נקראת 'מדריך'.

הקינה 'אליכם עדה קדושה' פותחת במדריך: "אֵלֵיכֶם עֲדָה קְדוֹשָׁה אֲשָׁאֵל מִכֶּם שְׁאֵלוֹת, מִה נִשְׁתַּנָּה הַלְלִיָּה הַזֶּה מִכָּל הַלְלִלוֹת" ולאחריו שישה מחרוזות בנות חמישה טורים כל אחת, כאשר שלושת הטורים הראשונים הם ה'ענף' הראשון ושני הנותרים משמשים כ'איזור' המתכתב עם טור הפתיחה ולמעשה משמש לו במקרה זה גם כפזמון החוזר של הקושיה המרכזית (*refrain*). סכמת החריזה של הקינה היא: א/א. ב/ב/ב/א/א. ג/ג/ג/א/א. ג/ג/ג/א/א. ד/ד/ד/א/א. ג/ג/ג/א/א. א/א. מצאי ההקלטות של אברהם בניסו מכיל את ה'מדריך' ולאחריו המחרוזות הראשונה ממנה נגזר הלחן לשאר המחרוזות:

אֵלֵיכֶם עֲדָה קְדוֹשָׁה	אֲשָׁאֵל מִכֶּם שְׁאֵלוֹת
מִה נִשְׁתַּנָּה הַלְלִיָּה	הַזֶּה מִכָּל הַלְלִלוֹת

מְדוּעַ בָּלִיל פָּסַח	אוֹכְלִים מִצּוֹת וּמְרוֹרִים
עֲתָה הַלְלִיָּה הַזֶּה	שְׁבַענוּ בּוֹז וּמְרוֹרִים
עַל הַרְג הַכְּשָׁרִים	וְעַל זֶרַע יִשְׂרָאֵל
עַל כֵּן בְּבָכִי תִמְרוֹרִים	אֲשָׁא קוֹלִי כְחֹלוֹת
מִה נִשְׁתַּנָּה הַלְלִיָּה	הַזֶּה מִכָּל הַלְלִלוֹת

ניתן להבחין בטקסט כי ה'מדריך' והמחרוזות כוללים טורים שקולים המחולקים לשתי צלעות שוות בנות שבע הברות כל אחת, נתון זה הינו בעל חשיבות לחלוקה המוטיבית של הלחן המשרת את הטקסט.

³² על מעמדו של מְנֻשָּׁח בשירה העממית ואימוצו המהיר על ידי פייטנים החל מאבן גבירול בשל התאמתו לצרכיהם הליטורגיים, ראה: פליישר עזרא, שירת הקודש העברית בימי הביניים, עמ' 344-344.

עתה נבחן שתי טרנסקריפציות, למנגינה בה מושרת קינה זאת (דוגמא מס' 1, עמ' 19). הראשונה מושרת על ידי מושא המחקר העיקרי, אברהם בניסו והשנייה על ידי החזן אברהם לופס קרדוזו.³³

בשתי הגרסאות שלהלן ניכר כי פראזה מוסיקאלית אחת משמשת באופן מחזורי, עם שינויים קלים, כלחן קבוע בכל אחד מן הטורים של הקינה, בין אם במדריך ובין אם במחרוזת. בשתי הגרסאות ניתן לחלק את הפראזה לשני חלקים, אחד לכל צלע בטור הספרותי כך שאנו מקבלים יחידה מוטיבית – טקסטואלית מובהקת בכל צלע. שתי הגרסאות טרונספוזו כך שהצליל המרכזי וצליל הסיום מסונכרנים סביב לה ומי בהתאמה. קווי הדמיון בין שתי הגרסאות ברורים. הפראזות כאמור מחולקות לשני מוטיבים מרכזיים, אחד פותח והשני סוגר, על פי שתי הצלעות הטקסטואליות בטור. שתי הגרסאות נעות על קו מלוּדי יורד בין לה למי ולשתייהן שלד רתמי דומה המבוסס על קיצור והרחבת 'תבנית אס' במשקל של 3/8.³⁴

המנגינה של בניסו נעה במנעד של קוינטה בין 'רה' ל'לה' בעוד המנגינה של לופס קרדוזו בזכות האפוג'טורה הכפולה 'דו-סי' בראש הפראזה, החל מן הטור השני, נעה במנעד של ספטימה קטנה בין 'רה' ל'דו'. בעוד הקונטור היורד והפרמטר הריתמי של המנגינות הללו מצביע על שייכות לאותו הסוג, הגרביטציה הטונאלית כתוצאה מן ההתפתחות המלוּדית שונה במידת מה בין שתי הגרסאות. הפראזה המוסיקלית אותה שר לופס קרדוזו אמנם מתחילה בחלקה הראשון כבעלת גרביטציה לטוניקה 'רה', אך החלק השני מבסס את הצליל הסוגר 'מי' כמרכז הטונאלי בזכות המהלך הקורטאי היורד הכפול בחלק האחרון של הפראזה 'לה-מי' (הצלילים מוקפים בעיגול), הנותן תחושה של מעין קדנצה פלאגלית וסיום על 'מי' כטוניקה מינורית. התחלת הטורים הבאים בגרסה, עם האפוג'טורה הכפולה 'דו-סי' יחד עם תחושת הרובטו המתקבלת עם קישוט הסיום בפראזה של לופס קרדוזו גם כן מדגישה את המסגרת הדואלית המודאלית של הפראזה אשר בגרסה זאת כאמור נוטה יותר ל'מי'.

גרסתו של בניסו לעומת זאת נוטה ליחס של קווינטה בין 'לה' ל'רה' ולקונטור מלוּדי הנע על פירוק האקורד המז'ורי בירידה, לה-פה-רה (הצלילים מוקפים בעיגול) ומכאן לטונאליות עקבית ומובהקת של רה במודוס מז'ורי.

³³ החזן לופס קרדוזו, מחשובי החזנים הספרדים-פורטוגזים במאה העשרים, היה מכר ותיק של אברהם בניסו ושניהם שרו לא אחת ביחד בטקסים שונים, ביניהם חגיגות ה-300 שנה לבית הכנסת באמסטרדם וכן בחתונת ביתו של בניסו, אמני, בישראל. על פועלו של לופס קרדוזו ראה הקדמה לאנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל מס' 16.

³⁴ הקו היורד הנו מאפיין מוסיקלי מוכר לשירת הקינות, ראו בהקשר זה סיכומו של פלנדר:

Reinhard Flender, *Op. Cit.* (1992), pp. 131-134.

בטרנסקריפציה סימנו את המוטיבים המרכיבים את הפראזות על שם הצליל הסוגר אותן. לכן, מתוך השוני במרכז הכובד הטונאלי הכללי בין שתי הגרסאות, הפרשנות של דרגות הצלילים הסוגרות בכל אחת מהצלעות היא שונה: לופס קרדוזו נע בין 'לה' כדרגה IV ל'מי' כדרגה I, כאשר הוא מרחיק גם לסוב-טוניקה (VII) 'רה' ומוסיף את הסוב-מדיאנטה (VI) 'דו' כצליל קישוט. בניסו נע בין 'לה' כדרגה חמישית תוך שהוא פותר לטוניקה 'רה' בצלע הראשונה ומסיים כלופס קרדוזו על הצליל 'מי' אך כאן הצליל המורגש כטון פעיל ולא טוניקאי, מקבל משמעות של דרגה שניה בסולם 'רה'. בעוד סיום הפראזה של לופס קרדוזו הוא קדנציאלי, הסיום של בניסו נותן תחושה של חצי קדנצה, דבר המתכתב תחבירית עם הטקסט המקשה קושיות.

דוגמא מס. 1 : טרנסקריפציה השוואתית של 'אלכם עדה קדושה': אברהם בניסו, גיברלטר (אוסף פרטי), אברהם לופס קרדוזו, אמסטרדם (ארכיון הצליל הלאומי, 2001, NSA CD/02876-77).

The musical score consists of eight systems, each with a vocal line (בניסו) and a piano accompaniment line (קרדוזו). The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano line is in treble clef with a common time signature (C). The score is divided into two parts by a vertical dashed line. Roman numerals I, II, and VII are placed above the notes to indicate fingerings. The lyrics are written below the notes in both Hebrew and Yiddish.

System 1:
 בניסו: A le chem e da - ke do - sha - esh al mi kem - she e - lot
 קרדוזו: A le Ch - em e da - ke do sha - esh al mi ke m she e lot

System 2:
 בניסו: Ma nish ta na - ha la y la - ha ze - mi ko l ha le - lot
 קרדוזו: Ma ni sh ta na - ha lay - y la ha ze - mi ko - l ha - ley lot

System 3:
 בניסו: Ma du a be - leyl pe - sa ch och li m ma tz ot um ro rim
 קרדוזו: Ma du - a be - leyl pe - sach och lim ma tzo - t um ro - rim

System 4:
 בניסו: A ta ha la - y la ha - ze - sa va - nu buz ume ro - rim
 קרדוזו: A - ta - ha la - y la ha - ze sa va - nu bu z u - m ro - rim

System 5:
 בניסו: Al he reg ha - ke she - ri m ve a - l ze - ra ye sha - rim
 קרדוזו: A - l he - reg ha kshe rim ve a - ze ra ye sh - rim

System 6:
 בניסו: Al ken biv chi - tam ru - ri m e sa - ko li - be cho - lot
 קרדוזו: A l ken n biv chi - - tam - ru rim e sa - ko li - - be - cho lot

System 7:
 בניסו: Ma nish ta na - ha la y la - ha ze - mi ko - l ha le - lot
 קרדוזו: Ma - ni sh ta na - ha lay - la - - ha ze - mi ko - ol ha - ley lot

טבלה מס' 1 שלהלן ממחישה את הקשר המוסיקאלי-מוטיבי לסכמת 'שיר האיזור' בשתי הגרסאות. היא גם מצביעה על כך שמנגינה מחזורית משרתת את הטקסט. על אף הדמיון הרב בין שתי הגרסאות, בשתיהן קוים מלודיים היורדים מ'לה' ל 'רה', הפרשנות הפונקציונאלית של הדרגות שונה בשל שינויים במרכז הכובד הטונאלי.

טבלה מס' 1: השוואת המבנה הטקסטואלי-מוסיקלי

יחידת טקסט	תבנית חריזה	פראזה מוסיקלית	מוטיב מוסיקלי גיברלטר	מוטיב מוסיקלי אמסטרדם
אַלִיכֶם עֲדָה קְדוֹשָׁה אַשָׁאל מִכֶּם שְׁאֵלוֹת	א	D, e	I II	VII I
מֵה נִשְׁתַּנָּה הַלֵּילָה הַזֶּה מִכָּל הַלֵּילוֹת	א	D, e	I II	VII I
מִדּוֹעַ בְּלֵיל פֶּסַח אוֹכְלִים מִצּוֹת וּמְרוֹרִים	ב	D, e	I II	VII I
עֲתָה הַלֵּילָה הַזֶּה שֶׁבַענוּ בּוֹז וּמְרוֹרִים	ב	D, e	I II	VII I
עַל הַרְג הַכֹּשְׁרִים וְעַל זֶרַע יִשְׂרָאֵל	ב	D, e	I II	VII I
עַל כֵּן בִּבְכֵי תִמְרוֹרִים אַשָׁא קוֹלִי כְחֹלוֹת	א	D, e	I II	VII I
מֵה נִשְׁתַּנָּה הַלֵּילָה הַזֶּה מִכָּל הַלֵּילוֹת	א	D, e	I II	VII I

ניתן אם כן לראות כי קיים וריאנט שונה בגרסה הגיברלטריה המתאפיין ביחסים פונקציונאליים הפוכים למעשה בין חלקי הלחן לעומת הגרסה של לופס קרדוזו. נתון מעניין זה מצביע על עצמאות הלחן הגיברלטרי אל מול 'אחותו הגדולה' מאמסטרדם.

הלנופלים תקומה

הלנופלים תקומה / מבור עוני הטבעו בו,
ואם יש תרומה / לירידי בור ודומה:

יום חרב דבירי / אל תבא עוד בו רגנה
כי נהפך הדרי / קלון ושירי לקינה
והשך מאורי / ותשכון עליו עגנה
גם סהר וחמה / בקצה זבול נשקעו
וכוכבי עש וכימה / ירדו לתחתית אדמה

קינה זאת המושרת בערב ט' באב נכתבה על ידי ר' יהודה הלוי. תקופת חייו של יהודה הלוי בתפר שבין המאה האחת-עשרה לשתיים-עשרה, סימנה נקודת מפנה בחיי הקהילות היהודיות של ספרד. הסיבה לכך היא תחילת מלחמת הדיקונקיסטה של המלכים הנוצרים אשר שאפו לכבוש מחדש את חצי האי האיברי מידי השלטון המוסלמי. השלטון המוסלמי הזמין ככח עזר את כנופיות המוראביטון מצפון אפריקה אשר השליטו קנאות אסלמית במחוזות אותם כבשו, קנאות שנגדה את רוח השלטון המוסלמי הקודם שהיה טולרנטי באופיו. יהודי ספרד מצאו עצמם בין הפטיש לסדן או בין צבאות שעיר וקידר' כפי שיהודה הלוי תיאר זאת בקינתו 'אקונן על מר תלאותי'.³⁵ הקהילות היהודיות נבזזו ונעקרו על ידי צד זה או אחר במלחמה לא להן. קינתו של הלוי 'הלנופלים תקומה' כשאר הקינות אשר כתב הינה אם כן טקסט שהוא תמיד אקטואלי. הוא הזועק את הזעקה של עם ישראל המצפה לגאולה מתוך המצוקות של כל תקופה ותקופה.

כמו הקינה הקודמת המבנה הספרותי של 'הלנופלים' מבוסס על סכמת 'שיר האיזור', כאשר שני הטורים הראשונים הם 'מדריך' ולאחריו חמישה מחרוזות. כל מחרוזת מחולקת בין שלושה טורי הענף הראשון, להם חריזה משלהם המשתנה ממחרוזת למחרוזת ושני טורים לענף השני המתחרזים עם 'מדריך' והלא הם 'איזור'. סכמת החריזה של השיר היא: א.ב. ג.ג.ג.א/א.ב. ד.ד.ד.א/ב. ה.ה.ה.א.א. ו.ו.ו.א.ב. ז.ז.ז.א/ב. הטקסט המובא כאן לצורך הניתוח המוסיקלי כולל את המדריך ואת המחרוזת הראשונה.

ערכתי את הטרנסקריפציות לקינה זאת על בסיס מצאי ההקלטות של בניסו יחד עם שתי הקלטות מארכיון הצליל הלאומי, אחת של החזן אליעזר אבינון והשניה מתוך אוסף קינות בנוסח קהילת

³⁵ ראה, שירי יהודה הלוי, הקדמתו של ישראל לוין לפרק 'בין צבאות שעיר וקידר' בתוך יהודה הלוי, שירים, בעריכת ישראל לוין (ת"א: אונ. ת"א-הוצאה לאור 2007), עמ' 186-188.

גארדיה שבאלג'יריה. אליעזר אבינון הינו מקור השוואתי חשוב מאחר וחיייו המקצועיים חפפו לאלו של סבי במשך כעשור עת כיהנו במקביל כחזנים בשני בתי הכנסת של הקהילה הספרדית-פורטוגזית של לונדון. אליעזר אבינון הגיע ללונדון מסראייבו בשנות ה-30 של המאה העשרים והועסק על ידי הקהילה ביחד עם ד"ר סלומון גאון שלימים התמנה ליחכ"ם הקהילה.³⁶ אבינון שימש במשך עשרות שנים כחזן ראשי בלונדון, אחרי שלמד את נוסח התפילה המקומי שהיה שונה מזה של סרייבו, תוך שקיים קשר קולגיאלי קבוע עם בניסו.³⁷ לכן אם נמצא הבדלים בינו לבין בניסו הרי שאלו יכולים להצביע על ייחודה של הקהילה הגיברלטריה הקטנה בהשוואה לאחותה הגדולה והמבוססת מלונדון.

את הטרנסקריפציה לגרסה השלישית ערכתי על בסיס הקלטה של תפילת ערב ט' באב בבית-כנסת בגארדיה, אלג'יריה. הלחן בהקלטה זו קרוב מאוד לנוסחים הספרדיים ממערב אירופה שבפי בניסו ואבינון אך יחד עם זאת הוא בעל ניואנסים מודאליים שונים שיוכלו להדגים את הדומה והשונה בשירת קינתו של יהודה הלוי על ידי יהודים ספרדיים משני צדי הים התיכון. עתה נבחן את הטרנסקריפציות של נוסחי גיברלטר, לונדון ואלג'יריה. כול הנוסחים סונכרו לטוניקה 'רה' שבסיום הפראזות. הגרסאות של בניסו ואבינון נוטות יותר למצלול המיקסולידי בעוד הגרסה האלג'יראית למצלול הפריגי בשל הנמכת הדרגה השנייה. המנגינה הגיברלטריה נמתחת על פני האקסקורד מז'ורי (רה, מי, פה#, סול, לה, סי) עם הרחבה לסוב-טוניקה 'דו' בשני מקרים. הגרסאות מלונדון ומגארדיה הנם בעלות מנעד של קווינטה בין 'רה' ל-'לה' עם הרחבה לסוב-טוניקה 'דו' כצלילי קישוט בגרסה הצפון-אפריקאית.

³⁶ מידע מתוך פרסום בהוצאת הקהילה הספרדית פורטוגזית עת שצינה יובל להיוסדו של ביהכ"ס Lauderdale Goodman Paul, *Kotel Ma'arabi*, (London, 1946). ,Road

³⁷ בניסו הוזמן בקביעות בכל שנה גם לאחר חזרתו לגיברלטר לחזן בבתי הכנסת בלונדון בימים הנוראים לצד אבינון.

דוגמא מס' 2. "הלנופלים תקומה", טרנסקריפציה השוואתית מתוך ההקלטות : אברהם בניסו,
 גיברלטר (אוסף פרטי), אליעזר אבינון, לונדון (ארכיון הצליל הלאומי, 1984, NSA YC 02454)
 אלג'יריה-גארדיה, (ארכיון הצליל הלאומי, 2000, NSA Y/07439).

גיברלטר/בניסו

A III III

Ha la - no fe lim te ku - ma - ha la - no fe lim te ku - - ma -

לונדון/אבינון

A v IV

Ha - la no flim te ku - ma - ha la - no fe li - m te ku u - ma

אלג'יריה

A IV IV

Ha la - nof lim te ku - ma ha la - nof lim te ku - - ma -

גיברלטר

B I C VII I

Mi bor o ni - hut ba - u bo ve i - m ye - sh te ru - ma - le yor dey - bo - r ve du ma

לונדון

B I C VII I

Mi bor o ni - hut ba - u - bo - ve i m ye - sh te ru - ma - le yor de y bo r ve du ma

אלג'יריה

B bII C II I

Mi bor o ni hut ba - u bo ve im ye - sh te ru - ma - le yor dey bo - r ve du - ma

גיברלטר

A IV IV

Yo - m ch - rav de vi - - ri - - yo - m cha rav de vi - ri

לונדון

C VII

Yom ch ra - v de vi - ri -

אלג'יריה

C bII

Yom ch rav - de vi - - ri -

גיברלטר

B I C VII I

Al ta - vo - od re na - na Ki ne - pach ha ra ri - ka lon ve shi - ri le ki - na

לונדון

I C VII I

al ta vo od re na na Ki - ne pa_ch ha ra - ri - ka lon ve shi - ri le ki na

אלג'יריה

I C II I

al ta vo od re na - na Ki ne pach ha ra - ri ka lon ve shi ri le ki - na

גיברלטר C' VII I
 va ye - ch sha - ach me o ri va tish con a - la - a - av - a na - na

לונדון C VII I
 Va yech sha - ch me o ri va tish kon a la - v a na - na

אלג'יריה C bII I
 Va ye ch sha - ch me o ri va tish con a la - v re na na

גיברלטר A IV 3 IV 3
 Ga - am sa ar ve cha - ma - ga - am - sa ar ve cha - ma

לונדון A IV IV
 Ga - m sa'ar ve ch - ma - Ga - m - sa'ar ve cha - ma

אלג'יריה A IV IV
 Ga am sa ar ve ca - ma Ga am sa ar ve ca - ma

גיברלטר B I C' VII
 Bik tze ze vu - l nish ka - ve ko - och vey ash ve ki - ma -

לונדון I C VII
 Bik tze ze vu l nish ka - u ve koch ve - y a - sh ve ki - ma -

אלג'יריה bII C bII
 Bik tze ze vu - nish ka - u ve koch vey ash ve ki - ma

גיברלטר I
 yar du le ta - ch tit ada - ma

לונדון I
 ya - r du le - ta - ctit a da ma

אלג'יריה 3 I
 yar du le tach tit a da - ma

ניתן להבחין בדמיון הצורני והמלוּדי הרב הקיים בין שלוש הגרסאות. דמיון זה מעיד על המקור המשותף לשלושת הביצועים של הקינה.³⁸ הלחן המחזורי בכל הביצועים מתחלק לשלוש פראזות עיקריות-A, B, C, כאשר אצל בניסו מתווספת הרחבה מליסמטית של הפראזה השלישית (להלן C^I). מן הלחן ב'מדריך', הפותח, נגזר למעשה המבנה המוטיבי של יתר הפראזות עם וריאציות קלות. הפראזה הראשונה המכסה את הצלע הראשונה בקינה מאופיינת במוטיב הנע בתנועה סביב הדרגה השלישית 'פה' אצל בניסו ובתנועה מעלה לסוב-דומיננטה 'סול' בשתי הגרסאות האחרות. הפראזה הראשונה הזאת מעניקה בציריות רבה טיפול סילבי-רציטיבי בעיקרו למילה "הלנופלים" תוך נפילה אל תוך הצליל 'רה' וחזרה עליו ארבע פעמים אצל בניסו, פעמיים אצל אבינון ושלוש פעמים בגארדיה. המילה "תקומה" לעומת זאת מקבלת טיפול מליסמטי העולה לסוב-טוניקה ובכך סוגר את חלקו השני של המוטיב. הטיפול הנ"ל מחדד את ההבדל בין שתי המילים המרכיבות את הקושיה הספרותית המגולמת בטור הפתיחה. פראזה A מושרת פעמיים בכל הגרסאות.

הפראזה השנייה B, מכסה את הצלע השנייה בטור במדריך ומאופיינת בירידה מ'לה' לטוניקה 'רה' בגרסאות של בניסו ואבינון. הגרסה של הפראזה B מגארדיה כוללת, לצד ירידה דומה, גם הנמכה של הדרגה השנייה ('מי' במולי' במקום 'מי') והדגשתה על ידי רבע מנוקד. בשל כך, גרסה זו מקבלת אפיון מצלולי ייחודי על פני הגרסאות של בניסו ושל אבינון.

הפראזה השלישית המכסה את הטור השני של המדריך בשלמותו, היא הפראזה הארוכה ביותר בלחן הקינה והיא מורכבת משני מוטיבים. המוטיב הראשון מכסה את הצלע הראשונה בטור ומסתיים בחצי קדנצה על דרגה VII בגרסאות של בניסו ואבינון, ועל דרגה II מונמכת בגרסתה של גארדיה. המוטיב השני מתאפיין בפתרון לטוניקה בשלוש הגרסאות. הלחן עד כאן מכסה את ה'מדריך' הפותח ומציג למעשה את החומר המלוּדי שישרת את שאר מחרוזות הקינה.

בעוד לחן ה'מדריך' מציג אחידות בחלוקה הפנימית לפראזות בין שלוש הגרסאות, שירת המחרוזות מציגות גיוון בין הגרסאות. כל גרסה 'מרכיבה' אחרת את החומר התמטי שהוצג במדריך וניכר כי יוצאת הדופן ביותר היא גרסתו של בניסו מגיברלטר, כפי שנראה בהמשך. בשני הטורים הראשונים של המחרוזות קיימת חזרה כפולה על פראזה C אצל אבינון וגארדיה המשרתת את ארבעת הצלעות

³⁸ בהקשר זה ראוי לציין את ממצאה של שושנה וייך-שחק על כך שגרסה קרובה נוספת, מרוקאית, למנגינת "הלנופלים תקומה" מאוספו של ישראל דאוידסון, הנה בעלת קוי דמיון למנגינת הקינה בלאדינו *"Muerte que a todos convidas"*. ממצא זה עשוי לחזק את הטענה על מקור איברי משותף לכל הגרסאות הנ"ל של "הלנופלים". ראו: Weich-Shahak, Susana, *Judeo Spanish Moroccan Songs for the Life Cycle*, (Jerusalem: JMRC, 1989), pp. 15-16.

הקיימות בם. החלוקה המוטיבית בפראזה החוזרת היא בהתאמה VII-I אצל אבינון ו-I^bII בהקלטה מאלג'יריה. בעוד גרסאות אלו הופכות את פראזה C ליחידה המלודית העיקרית החוזרת בקינה, גרסתו של בניסו מציגה נאמנות לסכמה המלודית שהוצגה ב'מדריך' ובכך מטעינה פרשנות מוסיקלית בעלת הגיון מחזורי להשתלשלות הספרותית של הקינה. בניסו מתחיל את המחרוזת בפראזה A החוזרת פעמיים בצלע הראשונה ולאחריה פראזה B בצלע השנייה של הטור הראשון. את הטור השני מכסה פראזה C בהמשך לתבנית ה'מדריך' אולם בטור השלישי הפותח במילים "וַיִּחְשַׁד מְאוּרִי", ישנה הפתעה מסוימת כשאנו נתקלים בווריאציה רעננה על הפראזה הקודמת (להלן C^I) עם טיפול מליסמטי העולה לשיא מלודי חדש בצליל 'סי' (סוב-מדיאנטה), במילה "וַיִּחְשַׁד", כחלק מתבנית 'מלו-ריתמית' של סקסטה עולה על גבי מקצב של שמינית, רבע מנוקד-שש-עשרית, שמינית ולאחריה ירידה באופן זהה:

דוגמא מס. 3. טיפול מליסמטי על הברה שנייה במילה הפותחת את C^I מתוך גרסתו של בניסו.



חלקו השני של המשפט כבר חוזר על הדפוס המוכר מהחלק השני של C (מוטיב I). פיתוח זה של הפראזה מבדיל את גרסת גיברלטר מן הנוסחים האחרים המובאים כאן. בדוגמא הבאה מוצג החומר המלודי של שלוש הגרסאות, תוך סינון מרבית המרכיבים פרט לרכיב של גבהי הצליל. אורכם של הצלילים מיוצג באופן גראפי על ידי המרחקים היחסיים ביניהם. הפשטה זאת תסייע לנו להמחיש את הווריאנטים השונים בחלוקה המוטיבית הפנימית של שלושת הפראזות ואת השתלשלות הלחן בשלוש הגרסאות. גם כאן בולטת הפרשנות המוסיקלית השונה של גרסת גיברלטר ביחס לגרסאות מלונדון וגארדה, וכן הוריאנט המליסמטי הייחודי לגרסת בניסו בפראזה C^I.

דוגמא מס. 4, הפשטה גראפית של שלושת הנוסחים.

The musical score consists of three systems, each with three staves for different instruments: Gbrlstr (Guitar), Lbnun (Lute), and Alg'ria (Algeria). The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system contains two measures. The first measure has chords A: III (Guitar), A: IV (Lute), and A: IV (Algeria). The second measure has chords B: I (Guitar), B: I (Lute), and B: II (Algeria). The second system contains four measures. The first measure has chords C: VII (Guitar), C: VII (Lute), and C: bII (Algeria). The second measure has chords I (Guitar), I (Lute), and I (Algeria). The third measure has chords A: IV (Guitar), C: VII (Lute), and C: bII (Algeria). The fourth measure has chords B: I (Guitar), I (Lute), and I (Algeria). The third system contains four measures. The first measure has chords C: VII (Guitar), C: VII (Lute), and C: bII (Algeria). The second measure has chords I (Guitar), I (Lute), and I (Algeria). The third measure has chords C: VII (Guitar), C: VII (Lute), and C: bII (Algeria). The fourth measure has chords I (Guitar), I (Lute), and I (Algeria).

למן הטור הרביעי של המחרוזת, הפותח במילים "גם סהר וְחִמָּה" והמבשר את הרפרין, מסתנכרנות כול הגרסאות לפראזה הפותחת. הטבלה ההשוואתית הבאה (טבלה מס. 2) ממחישה את החלוקה הטקסטואלית-מוסיקלית בשלוש הגרסאות.

טבלה מס. 2 סיכום יחסי טקסט-מוסיקה בקינה "הלנופלים תקומה".

יחידת טקסט	תבנית	פראזה ומוטיב	פראזה ומוטיב	פראזה ומוטיב
	חריזה	גיברלטר	לונדון	אלג'ריה
הלנופלים תקומה		A: III	A: IV	A: IV
מבור עוני הטבעו, בו	א	B: I	B: I	B: °II
ואם יש תרומה / ליורדי בור ודומה	ב	C: VII, I	C: VII, I	C: °II, I
יום חרב דבירי / אל תבא עוד בו רננה	ג	A+B: IV, I	C: VII, I	C: °II, I
כי נהפך הדרי / קלון ושירי לקינה	ג	C: VII, I	C: VII, I	C: °II, I
ויחשך מאורי / ותשכון עליו עננה גם סהר וחמה	ג	C ^I : VII, I	C: VII, I	C: °II, I
בקצה זבול נשקעו	א	B: I	B: I	B: °II
וכוכבי עש וכימה / ירדו לתחתית אדמה	ב	C ^I : VII, I	C: VII, I	C: °II, I

לסיכום, ניתוח החומר המוסיקלי בקינה זאת מראה שוב כי הגרסה הגיברלטארית אמנם קרובה יותר מבחינה מודאלית לאחותה מלונדון על פני אחותה מגארדיה, אך גם כאן שומרת על עצמאות מסוימת המתבטאת בהרכבה מחזורית שונה של הפראזות על פני הטקסט וכן בטיפול מליסמטי שונה בחומר המלודי של פראזה C^I.

בורא עד אנא

בורא עד אנה יונתך במצודה
תוף פח המוקש עניה ומרודה
ובלי בניה יושבת גלמודה
צועקת אבי

הפיוט 'בורא עד אנא' החתום 'בנימין' הינו מן המרכזיים והמוכרים יותר ברפרטואר הקינות של ט' באב בקרב היהודים הספרדיים. חשיבותו של הפיוט הזה ניכרת בבית הכנסת 'נפוצות יהודה'. יהודי גיברלטר שרים אותו פעמיים לאורך יום הצום, בתפילת הערבית של ט' באב ובשחרית שלמחרת,

מעט לפני ההפטרה "אסף אסיפס" המושרת בתרגום ללדינו.³⁹ הפיוט פותח בשאלה המופנית ישירות לבורא עולם, בה המשורר ממשיל את עם ישראל ליונה במצודה, היא הגלות, הזועקת לחופש. דימוי עם ישראל כיונה במצודה אינו חדש. הוא מופיע לראשונה בשיר השירים ב', י"ד: "יִזְנְתִי בְּחַגְיָי הַסֵּלַע בְּסִתְרֵי הַמַּדְרָגָה הַרְאִינִי אֶת מְרָאֵיךָ הַשְּׂמִיעֵינִי אֶת קוֹלְךָ כִּי קוֹלְךָ עָרֵב וּמְרָאֵיךָ נְאֻמָּה". האנלוגיה כאן מציגה את עם ישראל כשוכן בתוך נקיק הסלע המבקש את גלוי הפנים של הגאולה. היא מכוונת לכך שמתוך הקושי שבהסתר בוא תבוא הישועה.⁴⁰

גם יהודה הלוי אשר את קינתו סקרנו במאמר זה, השתמש בצורה אלגורית, בהשראת שיר השירים, במשל היונה בקינה אחרת שכותרתה "יונה נשאתה". קינה זו מתארת את מאורעות עקירת היהודים מאנדלוסיה אשר נאלצו למצוא מחסה זמני ומפוקפק אצל הממלכה הנוצרית בקסטיליה ואראגון.⁴¹ 'בורא עד אנא' אם כן הינו חלק ממסורת ספרותית זאת.

הפיוט מורכב משישה בתים בני ארבע שורות כל אחד. כל שורה מורכבת משתי צלעות ומסתיימת בהברה הפתוחה יָהּ, המתחרז עם סוף השורה הבאה. יוצאת דופן היא השורה האחרונה בבית בעלת הצלע האחת 'צוֹעֵקֶת אֲבִי' המסתיימת במצלול יָהּ, אשר משמשת כשורת הרפרין ולמעשה חוזרת בסוף כל אחד מן הבתים כשירת מענה של הקהל. סכמת החריזה היא א/א/א.י. ב/ב/ב.י. ג/ג/ג.י. ד/ד/ד.י וכו'

הדמיון הרב בין הביצועים של הקינה בפזורה הספרדית-פורטוגזית מרמז על כך שגם כאן לכל המנגינות הללו יש יסוד אחד. נושא הדמיון בין גרסאות שונות של קינה זאת וחיבורן למקור הספרדי, טרום הגירוש, נדון בהרחבה על ידי סרוסי.⁴² סרוסי סוקר במאמרו את הגרסה מודפסת מתוך ספר 'המנגינות העתיקות של הליטורגיה הספרדית-פורטוגזית' משנת 1857 של החזן הלונדוני דוד אהרן די-סולה ושותפו, האיש אשר אחראי לטרנסקריפציות, להרמונים למרקם מקהלה וכן

³⁹ Abudaram, Samuel, *A bilingual compilation of the Haftara of Tish'a Be'Av as recited by the Separdi Jews in Gibraltar* (Gibraltar, 2015).

⁴⁰ ראו את מאמרה של תמר קדרי אודות מדרש רבה לפסוק זה המסביר את הקשר העמוק בין שיר השירים לליל הסדר: ארכיון/יזנת/י_פחג/י_הסלע: מגילת_שיר_השירים_וסיפור_יציאת_מצרים/http://www.schechter.ac.il. בקהילות רבות נהוג לקרוא בספר שיר השירים לאחר קראית ההגדה. משל היונה מתאר את מצבם של בני ישראל לאחר יציאת מצרים כשהם עומדים על ים-סוף וזועקים לגאולה. על הקשר בין ליל פסח לט' באב כבר עמדנו כאן.

⁴¹ יהודה הלוי, *שירים*, בעריכת ישראל לויין (ת"א: אונ. ת"א-הוצאה לאור 2007), עמ' 186.

⁴² Seroussi, op. cit. (2002), pp. 218-228

לקטעי ליווי המקלדת לחזן, המלחין עמנואל אגילאר.⁴³ גרסה זאת משמשת כנקודת מוצא לחקר הלחן של הקינה הזאת שכן היא התייעוד הראשון בתווי מערבי. גרסתם של די סולה ואגילאר, ככל המנגינות בפרסום זה, עברה הרמוניזציה מערבית ורישום במשקל קבוע בהתאם לתמורה המוסיקלית אותה הם רצו להטמיע באסתטיקה של שירת בית הכנסת שלהם. עם זאת, עדיין המאפיינים המוסיקליים של גירסתם קרובים ביותר לטרנסקריפציות שנבחן בהמשך.⁴⁴

BORE AD ANAH. 59

MODERATO (♩ = 60)

N^o 59. Solo.

צילום מס. 4

מתוך ספר המגינות של די-סולה ואגילאר: 'בורא עד אנא' לחזן ולאורגן מלווה.

⁴³ ראו: E Aguilar and D.A. de Sola, *The Ancient Melodies of the Liturgy of the Spanish and Portuguese Jews* (London, 1857).

⁴⁴ ניתן להאזין להדגמה בליווי אורגן ברפרין על פי גרסת אגילאר בארכיב הדיגיטלי של הקהילה הספרדית-פורטוגזית בלונדון: <https://sites.google.com/site/londonsephardicongregational/tisha-beab-morning> על התמורות החברתיות שהובילו להוצאת 'המנגינות' ראה, סרוסי 1992.

את הטרנסקריפציות הבאות ערכתי מתוך מצאי ההקלטות של בניסו וכן מן ההקלטה של החזן אבינון מלונדון שכבר הוזכר לעיל. הטרנסקריפציות נערכו בהתאם לחומר המוקלט על ידי בניסו המקיף שלוש מחרוזות של הקינה. בניסו חוזר על הלחן של המחרוזת הראשונה ביתר המחרוזות ועל ידי כך מתאפשרת הבחינה של הניואנסים הקטנים שבביצוע של הקינה. גרסתו של אבינון סונכרנה לצליל הטוניקה 'דו#' אשר בהקלטתו של בניסו.

מהתבוננות בתווים ניתן לראות כי הלחנים של בניסו ושל אבינון לקינה 'בורא עד אנא' קשורים בטבורם לגרסה שבימנגינות, אולם ניכרים הבדלים ביחסי הטקסט-מוסיקה כמו גם בחזרות על חלקים מהטקסט ואופן ביצוע של הרפרין. מעניין כי למרות ששני החזנים מייצגים דורות חופפים בחזנות הספרדית-פורטוגזית ואף שרתו במקביל כחזנים בקהילת לונדון כפי שהוזכר לעיל, בולטת כאן שוב עצמאותו של הלחן הגיברלטרי של בניסו באינטרפרטציה של הקינה. עצמאות זאת מצביעה שוב על ייחודיות הלחן הגיברלטרי ולטעמנו במקרה זה גם על היצירתיות של החזן בניסו.

דוגמא מס 5. 'בורא עד אנא': אברהם בניסו, גיברלטר (אוסף פרטי), אליעזר אבינון, לונדון (ארכיון

הצליל הלאומי 1984, YC 02454).

A IV I

בניסו
Bo - re ad a na - yo na te cha bi me tzu - - - da

אבינון
Bo - re ad a na yo na - te cha - bi me tzu - da

IV I

בניסו
To - ch pach ha mo ke - sh A ni - ya u me ru - - - da

אבינון
To - ch pach ha mo kesh A ni - ya - u me ru - da

B IV I'

בניסו
U - bli ba ne - a yo she - vet gal mu - da tzo e ket a vi

אבינון
U - bli ba ne - a U - bli ba ne - a yo - she - vet gal mu - da tzo e - ket a vi - tzo

(C)

Refrain

בניסו
A vi a vi a vi tzo e - ket a vi

אבינון
e - ket a vi A vi - - a vi - a vi - - a vi - yo -

בניסו

אבינון
-she - vet gal mu - da tzo e - ket a vi - tzo - e - ket a vi

A IV I

בניסו
Na - gam na da - mi ki - na ha - yo - - - na

אבינון
Na - a gam na da mi ki na ha yo - na

IV I

בניסו
ul ke - rach ve cho re v yom va - lay la - cho - - na

אבינו
ul ke rach ve cho rev yo m va lay la cho - na

B IV I'

בניסו
Hi - mit ha re - ret me che-rev ha yo - na mi shi - ney la vi
(C)

אבינו
Hi - mit ha re - ret Hi - mit ha re - ret me - che-rev ha yo - na mi shi - ney la vi - mi shi - ney la vi

Refrain

בניסו
A vi - a vi mi shi - ney la vi

אבינו
A vi - a vi - a vi - a vi - me-che-rev ha yo - na mi shi - ney la vi - mi shi - ney la vi

A I

בניסו
Ya - et a zav ta - o ta - be ya d to - - ref

אבינו
Ya - et a zav ta o ta - be - yad to - ref

IV I

בניסו
A - chal ha tza va r u ma - lak ha - o - - ref

אבינו
a - chal ha tza var u ma lak ha - o - ref

B IV I'

בניסו
A - vru ha sha - nim gam ka - yitz gam cho - ref e sa o - l oy vi
(C)

אבינו
A - vru ha sh - nim A - vru - ha sh - nim ga m ka - yitz gam cho - ref e sa - ol oy e vi - e

----- Refrain -----

ראשית הבה נבחן את מאפייני גרסתו של בניסו. המנגינה המושרת במודוס מינורי (במקרה זה דו# מינור). היא בעלת מנעד של ספטימה קטנה בין 'דו# ל'סי'. המנגינה מורכבת משלוש פראזות המקיפות את שלושת הטורים הארוכים בכל בית ופרזה נוספת קצרה לשורת הרפרין. הפראזה הראשונה A חוזרת פעמיים ומכסה את שני הטורים הראשונים בהדלי ניואנסים קלים הנובעים משינויי הטקסט. פראזה זאת מחולקת לשני מוטיבים, הראשון, IV, מתאפיין בתנועה סביב הסובדומיננטה 'פה # והמוטיב השני, I, מתחיל מעליה מודגשת אל הסובטוניקה המקושטת גם ב'מורדנט' ארטיקולטיבי ולאחריה תנועה מלודית יורדת חזרה לטוניקה 'דו#'. פראזה B מציגה שוב את מוטיב IV מן הפתיחה ולאחריו מוטיב I¹ המציג ירידה קדנציאלית מן הסובדומיננטה אל הטוניקה. פרזה C היא פראזה הפזמון החוזר "אָבִי, אָבִי, אָבִי, צוֹעֶקֶת אָבִי" ומורכבת גם היא מסכימה מוטיבית דומה לפראזות הקודמות. ניכר כי גרסתו של בניסו משופעת בעיטורים המציעים כי החזן הוא המוביל את שירת הקינה הזאת בעוד הקהל מצטרף במלוא גרונו לשורת הרפרין.

בגרסתו של אבינון ניכר כי הלחן זהה לזה של בניסו אולם היחס בין חלוקת הפראזות לטקסט הקינה הוא שונה. מהלך הפראזה הראשונה קרוב מבחינה מוטיבית בסיומות אך שונה בתחילתן עם התחלה בצליל הטוניקה אצל אבינון ובצליל המדיאנטה אצל בניסו. מעניין בשלב זה לשים לב לכך שבכל שלוש הטרנסקריפציות שבחנו במאמר זה, גרסתו של בניסו תמיד מתחילה על צליל גבוה יותר במודוס משאר הגרסאות שהושוו אליו ודבר זה יכול להצביע על עוד מאפיין לוקאלי ייחודי.

מעבר לסכמת העל המוסיקאלית של הקינה, מאפיין סגנוני נוסף שתובע את תשומת ליבנו הוא העיצוב המוסיקלי של המילים 'בוֹרָא עַד אָנָּה'. זהו התא המלודי הגרעיני לקינה כולה. על אף עיצובו הסילבי של תא זה, אצל אבינון ניכרת ההצמדות למשקל המנוקד בדומה לגרסה הלונדונית המודפסת של אגילאר (ראה דוגמא 5), אמנם בהקטנה מבחינה ריתמית ביחס של 2:1. אך הדמיון ברור. בניסו לעומת זאת מציג וריאציה עצמאית המבוססת על שמיניות שוות:

דוגמא מס 5 : תא מלודי למילים 'בורא עד אנא' : בניסו בשמיניות שוות ואבינון בתבנית מנוקדת.



אותם תאים מלודיים משמשים בהתאמה בשתי הגרסאות בפתיחה של פראזה B אולם מכן ניכר פיצול ביחס בין טקסט למלודיה. אצל אבינון פראזה B מורכבת מחזרה על המוטיב הראשון IV המותאם לחזרה על הטקסט "וּבְלִי בְּנִיָּה" המקנה לפראזה איכות של חצי קדנצה בעוד גרסתו של בניסו היא ללא חזרה והמשך הפראזה מכסה את הטור הבא : "יוֹשֶׁבֶת גְּלֻמוֹדָה / צוֹעֶקֶת אָבִי". גרסתו של אבינון פותחת את הפראזה השלישית C במילים הללו ולאחר מכן מובילה אל פזמון מוארך יותר מגרסתו של בניסו, המורכב ממילת הסיום "אָבִי" והטור הקודם : "אָבִי, אָבִי, אָבִי, יוֹשֶׁבֶת גְּלֻמוֹדָה - צוֹעֶקֶת אָבִי".

הטבלה ההשוואתית מס. 3 מסכמת את יחסי הטקסט-מוסיקה בשתי הגרסאות. ניתן להיווכח באופן ברור לשוני במבנה הפזמון.

טבלה מס. 3

יחידת טקסט	תבנית חריזה	פראזה ומוטיב מוסיקלי	מוטיב מוסיקלי
		גיברלטר	לונדון
בורא עד אָנָה / יוֹנָתָן בְּמִצְוֶה	א	A: I, IV	A: I, IV
תוֹךְ פֶּחַ הַמוֹקֵשׁ / עֲנִיָּה וּמְרוֹדָה	א	A: I, IV	A: I, IV
וּבְלִי בְּנִיָּה יוֹשֶׁבֶת גְּלֻמוֹדָה / צוֹעֶקֶת אָבִי	י	B: IV, I'	
וּבְלִי בְּנִיָּה, וּבְלִי בְּנִיָּה	א	B: IV	B: IV
יוֹשֶׁבֶת גְּלֻמוֹדָה / צוֹעֶקֶת אָבִי	י	C: I'	C: I'
אָבִי, אָבִי, אָבִי, צוֹעֶקֶת אָבִי.	י	Refrain: IV, I	
אָבִי, אָבִי, אָבִי, יוֹשֶׁבֶת גְּלֻמוֹדָה / צוֹעֶקֶת אָבִי.	י	Refrain: IV, IV, IV, I, I, I	Refrain: IV, IV, IV, I, I, I

לסיכום הניתוח של מנגינת 'בורא עד אנא' ניתן לומר כי גם כאן אנו מוצאים שינויים משמעותיים
ובולטים לאוזן, בין גרסת ה'אחות הגדולה' לונדון לזו של ה'אחות הקטנה' גיברלטר. שינויים אלו
מתבטאים בפרשנות המלודית השונה לצלע הפותחת ממנה נגזרת המשך ההתפתחות המלודית
ובוריאנט של הפזמון החוזר.

6. סיכום

במאמר זה הארתי לראשונה כמה מהאפיונים המוסיקליים הייחודיים של המסורת הליטורגית של הקהילה הספרדית-פורטוגזית בגיברלטר. ראשית, סקרתי את ההיסטוריה והמשתנים הגיאוגרפיים-פוליטיים שעצבו את המושבה הקטנה שהפכה לעיר נמל משגשגת ואת סיפור קהילתה היהודית היושבת בה. הדגשתי את מקומה של הקהילה בעיר ובתמונה הגדולה של הפזורה הספרדית-פורטוגזית בתפר שבין מערב אירופה ומרוקו.

מטבע קוצר היריעה העבודה עסקה רק בשירת הקינות לט' באב. בחרתי ברפרטואר זה כי הוא משמעותי עבור הזיכרון של קהל בית הכנסת 'נפוצות יהודה' בו התרכז מחקר זה. הקמתו של בית הכנסת על אדמת חצי האי האיברי בעוד האינקוויזיציה הספרדית עדיין פעילה הינה תופעה משמעותית כפי המשתקפת בכותרתו של המאמר.

הניתוח ההשוואתי של שלושת הקינות והלחנים שלהם הניב שתי מסקנות. הראשונה היא שבולטת ייחודה של השירה הגיברלטריית בתוך המארג הספרדי-פורטוגזי. השנייה היא שניתן לראות בברור את הקשר המוסיקלי של מסורת גיברלטר ליתר המסורות הספרדיות המערביות, ואף קשר למנגינות יוצאי ספרד בכללותם. על הקשר הזה עמד סרוסי כשניסח את היפותיזת ה'מטא-מסורת' הליטורגית היהודית האיברית.⁴⁵

ממצאי מאמר זה מאששים היפוטיזה זו ואף מחזקים אותה. כפי שצינו, הקהילות הספרדיות-פורטוגזיות שהוקמו על ידי האנוסים במערב אירופה התבססו בתחילה על מדריכים מהקהילות היהודיות הספרדיות המבוססות בצפון אפריקה. אלו קהילות ששמרו על רציפות אורחותיהם היהודים הספרדים. נתון מרתק זה מציב את קהילות צפון אפריקה כמעין חממות אשר שמרו על 'פקעות' של מנגינות ומסורות של יהודי ספרד עד שניתן היה, אם נמשיך באנלוגיה זאת מעולם הצומח, 'לשתל אותן מחדש' על אדמת מערב אירופה. קהילת יהודי גיברלטר היא הקהילה הקרובה ביותר מבחינה גיאוגרפית לצפון אפריקה והיא גם מחוברת יבשתית לספרד. בניהם צאצאים ישירים של המגורשים אשר חזרו לאדמה זאת. עם זאת, להניח כי המוסיקה הליטורגית הבוקעת מבית הכנסת 'נפוצות יהודה' שבעמודו הצפוני של הרקולס מהדהדת אולי יותר מכל קהילה יהודית ספרדית אחרת את המסורת הספרדית מלפני הגירוש היא הנחה שאין לה על מה להתבסס.

⁴⁵ Seroussi (1996).

יחד עם כל הנאמר לעיל בדבר הדמיון בין הנוסחים שבחנו של הקינות לטי' באב, בולטים באופן עקבי בכל הדוגמאות הווריאנטים הייחודיים של השירה הגיברלטית ושל שירת המקור העיקרי למאמר זה, החזן אברהם בניסו. בניסו, אשר שירת כחזן במשך כשבעים שנה, החל מנעוריו בשנות השלושים של המאה הקודמת ועד לפטירתו בשנת 2010, הטביע חותם עמוק על שירת בית הכנסת 'נפוצות יהודה'. הוא גם הנחיל את מורשתו לתלמידיו מן הפזורה הספרדית-פורטוגזית בלונדון ולצאצאיו-ממשיכיו. חלק מן הממצאים שעלו מעבודה זו הנם פרי יצירתיותו של בניסו אשר תרמה להתפתחות שירת הקודש בגיברלטר במקביל לרף המקצועי הגבוה שהציב, מעצם יכולותיו והשכלתו המוסיקלית. יחד עם זאת, אברהם בניסו היה נטוע עמוק בהווית המסורת הגיברלטית משחר ילדותו, תוך שירות ארוך כחזן בקהילתו, ממנה נעדר רק בעשור שבו כיהן כחזן בלונדון. לכן שירתו היא הסממן המובהק ביותר של הליטורגיה הגיברלטית. על אף המקומיות שלה, מסורת בניסו מחוברת בעת ובעונה אחת ל'פזורת האם' הספרדית המערבית ולמסורת של האזורים דוברי הספרדית בצפון אפריקה אך גם נבדלת מהם בפרטים רבים. במידה רבה ניתן לומר לסיום שמסורת מוסיקלית ליטורגית ייחודית זו מסכמת את סיפורה הייחודי של קהילת יהודי גיברלטר כולה.

מקורות שצוטטו

- Abudaram, Samuel, *A bilingual compilation of the Haftara of Tish'a Be'Av as recited by the Sefardi Jews in Gibraltar*. Gibraltar, 2015.
- Aguilar, E. and D.A. de Sola. *the Ancients Melodies of the Liturgy of the Spanish and Portuguese Jews*. London, 1857.
- Alexander, Marc. *Gibraltar: Conquered by no Enemy*. Gloucestershire, UK: The History Press, 2008
- Elbogen, Ismar. *Jewish Liturgy: A Comprehensive History*. Philadelphia: The Jewish Publication Society, 1993.
- Fleischer, Ezra. *Hebrew Liturgical Poetry in the Middle Ages*. (2nd ed.). Jerusalem: The Hebrew University, Magnes Press, 2007.
- Flender, Reinhard. *Hebrew Psalmody: A Structural Investigation*. Yuval Monograph Series. Vol. 9. Jerusalem: The Hebrew University, Magnes Press, 1992.
- Gubbay, Lucien and Abraham Levi. *The Sephardim*. London: Carnell plc. 1992.
- Goodman, Paul. *Kotel Ma'arabi: Jubilee of the Synagogue Lauderdale Road, Maida Vale, W. 1986-1946*. London: 1946.
- Halevi, Yehuda. "An Anthology of Yehuda Halevi's Poetry". *Hebrew Poetry of the Spanish Golden Age series*. Ed. By Israel Levin. Tel Aviv University Press, 2007.
- Kadri, Tamar, יונתי בחגוי הסלע, מגילת שיר השירים וסיפור יציאת מצרים .
<http://Schechter.ac.il>
ארכיון/יונתי בחגוי הסלע: מגילת שיר השירים וסיפור יציאת מצרים Accessed 22.7.17.
- Levy, Isaac. *Antología de Liturgia Judeo-Española*. Vol. 7. Jerusalem: Ministry of Education and Culture, 1977.
- Marrach, Joshua. *The Flemish Synagogue of Gibraltar*. Gibraltar: Gibraltar Books, 2000.
- Sachs, Curt. *The Wellsprings of Music*. Ed. Jaap Kunst. Netherland: Martinus Nijhoff, 1962.
- Serfaty, A.B.M. *The Jews of Gibraltar under British Rule*. Gibraltar: Garrison Library Printing, 1958
- Seroussi, Edwin. *Spanish-Portuguese Synagogue Music*". Yuval Monograph Series. Vol. 11. Jerusalem: The Hebrew University, Magnes Press, 1996.
- _____. "Songs of Grief and Hope: Ancient Western Sepharadi Melodies of Qinat for the Ninth of Av". In: *Yuval* Vol.7. Jerusalem: Magnes Press, 2002.

_____. "The Ancient Melodies: On the Antiquity of Judeo-Spanish Liturgical Music". In *Peamim* 50 (1992), 99-131.

Weich-Shahak, Susana. *Judeo Spanish Moroccan Songs for the Life Cycle*. Yuval Monograph Series. Vol. 1. Jerusalem: The Hebrew University, 1989.

תקליטור

The Western Sephardi Liturgical Tradition As Sung by Abraham Lopes Cardozo,
Anthology of Music Traditions in Israel. Vol. 16. Ed. Edwin Seroussi.
Jerusalem: JMRC, 2004.

וידאו

A Night of Classical Guitar & Gibraltar's Jewish Liturgical Music.
Ariel Lazarus, Gibraltar, 2004.

Go in Peace Rain. Directed by Rehuven Hecker, Israel, 2007.

קישורים להקלטות הקינות הנסקרות

Beniso, Abraham. *אליכם עדה קדושה*, (private collection, digitized from original tape by Lazarus, Ariel, 2015).

<https://www.dropbox.com/s/k00qe8g0cr8hrhk/%D7%90%D7%9C%D7%99%D7%9B%D7%9D%20%D7%A2%D7%93%D7%94%20%D7%A7%D7%93%D7%95%D7%A9%D7%94%20-%2000019%20-%20Audio%20-%20%D7%90%D7%9C%D7%99%D7%9B%D7%9D%20%D7%A2%D7%93%D7%94%20%D7%A7%D7%93%D7%95%D7%A9%D7%94%20-%20kinot%20track%20split.mp3?dl=0>

_____. הלנופלים תקומה, (private collection, digitized from original tape by Lazarus, Ariel, 2015).

<https://www.dropbox.com/s/266lo9qyhe0yww1/%D7%94%D7%9C%D7%A0%D7%95%D7%A4%D7%9C%D7%99%D7%9D%20-%2000008%20-%20Audio%20-%20%D7%94%D7%9C%D7%A0%D7%95%D7%A4%D7%9C%D7%99%D7%9D%20-%20kinot%20track%20split.mp3?dl=0>

_____. בורא עד אנא, (private collection, digitized from original tape by Lazarus, Ariel, 2015).

<https://www.dropbox.com/s/u11y9nxh5i3y3oz/%D7%91%D7%95%D7%A8%D7%90%20%D7%A2%D7%93%20%D7%90%D7%A0%D7%90%20-%2000009%20-%20Audio%20-%20%D7%91%D7%95%D7%A8%D7%90%20%D7%A2%D7%93%20%D7%90%D7%A0%D7%90%20-%20kinot%20track%20split.mp3?dl=0>

Herzog, Avigdor. *Eliezer Abinun*, הלנופלים תקומה, (YC 02454, 00:58:43, NSA 1984).

http://rosetta.nli.org.il/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE29138332

_____. *Eliezer Abinun*, בורא עד אנא, (YC 02454, 1:02:50, NSA 1984).

http://rosetta.nli.org.il/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE29138332

Marks, Essica. *Abraham Lopes Cardozo*, אליכס עדה קדושה, (CD 02876-77,00: 48: 03 ,NSA 2001).

http://primo.nli.org.il/primo-explore/fulldisplay?docid=NNL_MUSIC_AL003037007&context=L&vid=NLI&search_scope=Local&tab=default_tab&lang=en_US

הלנופלים תקומה מבור עוני. (ביצוע מוקלט), תשעה באב, קינות. שיר מספר 13 (זמן התחלה : 11: 33: 00, ארכיון הצליל הלאומי, 2000, NSA Y/07439).

http://merhav.nli.org.il/primo-explore/fulldisplay?docid=NNL_MUSIC_AL003582719&context=L&vid=NLI&search_scope=Local&tab=default_tab&lang=iw_IL

Abstract

This article touches upon the Ninth of Av *qinot* (dirges), as sung at the *Nefutsot Yehuda* synagogue in Gibraltar, through a study of three musical examples from the community repertoire and the comparison of these examples with other musical sources from the greater Spanish and Portuguese tradition. The article will elaborate on the historical circumstances which led to the establishment of a Jewish settlement at the tip of the Iberian Peninsula just two centuries after the expulsion of the Jews from Spain and Portugal. The article will characterize the unique social profile of this community which inevitably allowed it to prosper and become a bridge between West-European and North-African traditions. The article will examine the Sephardi and Portuguese axis which Gibraltar is part of, while introducing prominent *chazzanim* from this tradition whom are relevant to this study.

This article will be first at presenting musical transcriptions of the Gibraltarian *qinot* repertoire based on the recordings of the late *Chazzan* Abraham Beniso. Mr. Beniso led the services at the '*Nefutsot Yehuda*' synagogue for approximately seven decades and is the most recognized voice of the Jewish Gibraltarian liturgical singing tradition. The main body of the article will present a research on both the textual and the musical materials derived from the *qinot*. The literal analysis will include the verbal meaning of the sacred text, inner subdivisions, rhyming patterns and the overall structure. The musical analysis will compare the Gibraltarian transcriptions with transcription of the greater Spanish and Portuguese 'mother communities' while examining the thematic structure of phrases, motives, melodic variations and overall tonal syntax. All of the above will serve the main goal of the pioneering research presented here, which is to elaborate on the local stylistic characterization of the *qinot* singing tradition at the Gibraltarian synagogue.

Table of Contents

Hebrew Abstract.....	8
1. Introduction.....	1
2. The Nefutsot Yehuda synagogue and <i>chazzan</i> Abraham Beniso.....	6
3. On the special meaning of the <i>qinot</i> singing in Gibraltar.....	10
4. The Spanish-Portuguese <i>chazzanut</i> in research.....	12
5. The tunes of the <i>qinot</i>,	14
<i>Aleichem Edah Kedosh</i>	15
<i>Ha'lanoflim Tekuma</i>	21
<i>Bore Ad Anah</i>	28
6. Conclusion.....	37
7. References.....	39
Abstract.....	i

This work was carried out under the supervision of

Prof. Edwin Seroussi,

Director, Jewish Music Research Center

The Hebrew University of Jerusalem

Volume II

**From Destruction to Rebuilding in the Iberian
Peninsula: Dirges for the Ninth of Av at the
Nefutsoth Yehuda Synagogue in Gibraltar**

Ariel Mordechai Lazarus

Department of Music

Ph.D. Thesis

Submitted to the Senate of Bar-Ilan University

Ramat - Gan, Israel

May, 2018