אבנר בהט

קולות מקדם ומים



מחקרים במוזיקה יהודית וישראלית

אבנר בהט

קולות מקדם ומים

מחקרים במוזיקה יהודית וישראלית

Voices of East and West

Researches of Jewish and Israeli Music

2016

ספר זה רואה אור בהשתתפות מרכז הספר והספריות בישראל (ע״ר)

המפעל לספרות מוזיקה

בתמיכת משרד התרבות

עיצוב דיגיטלי: נדב בר

על העטיפה: **אהבת ציון** – ציור במיקרוגרפיה משנת 1880 מאת האמן שמואל שולמן (1865-1955). בתודה לביל גרוס.

פתח דבר

קובץ זה מביא אסופה של מחקרים, מאמרים וראיונות בנושאי מוזיקה יהודית וישראלית שנעשו במשך יובל שנים. חלקם פורסמו בבמות שונות, וחלקם רק במסגרות אקדמיות, חלקם נכתבו באנגלית או בצרפתית ופורסמו בבמות בינלאומיות שונות, וכאן הועברו לעברית. לאחר שנים רבות של עבודה מוזיקולוגית, נראה שבאה עת לקבצם ולרכזם בבמה אחת, ולעדכנם במידת האפשר, וזו מטרתו של ספר זה. אין הוא מביא את כל עבודות המחקר שלי אלא רק מבחר מאלה שנעשו בנושאים אלה.

בחלק הראשון – מוזיקה יהודית – מובאים מחקרים של מסורות ספרד ותימן מבחינה ספרותית ומוזיקלית וכן עיון בקשר בין שירת תור הזהב לשירת הטרובדורים בפרובאנס. בחלק השני – מוזיקה ישראלית – דמויות מרכזיות במוזיקות המסורתיות של יהודי תימן וספרד וכמה ממלחיני דור המייסדים של המוזיקה הקונצרטית בישראל וקשריהם עם המוזיקות הללו.

יש לשים לב לזמנו של כל מאמר, לשנת פרסומו. המאמרים נכתבו לזמנם ובמבט לאחור חשוב למקמם בתקופתם על אווירתה ובעיותיה. בכמה מהם נוסף סוף דבר של ימינו המעדכן מה התרחש בינתיים. כיוון שניתן לקרוא כל מאמר בנפרד, יש פה ושם כמה חזרות מתבקשות, בעיקר של דברים בשם אומרם בהקשרים שונים.

אבנר בהט

http://nabahat.wixsite.com

avnerbahat@gmail.com

תודות

לרעייתי נעמי בהט-רצון, על שיתוף פעולה במשך כל השנים ועל עזרתה בכמה מהמאמרים בקובץ; ליובל שקד, לזהר איתן, ליהודית כהן וליוסי גולדנברג על עיונם והערותיהם; לאיתמר ארגוב על סיועו בתכנת התיווי; ליעקב שמש על עזרה בעבודת המחשב. תודה לכל המידענים, שהפגישות עמם היו חוויה שהוסיפה מידע רב-ערך, וליוצרים שהעניקו לי מזמנם. ותחילה לאלה שהלכו לעולמם: פאול בן-חיים, עדן פרטוש, עובדיה טוביה, ברכה צפירה, שרה לוי-תנאי, אלברטו חמזי, אבל ארליך, מרדכי סתר, הרצל שמואלי, בן-ציון אורגד ויחזקאל בראון; וייבדלו לחיים ארוכים: לאה אברהם, יהודה כהן, צדוק צובירי, מנחם ערוסי, צבי אבני, יצחק סדאי ונועם שריף. תודה לאנשי המכון למוזיקה ישראלית על שהעמידו לרשותי את תכלילי היצירות. ולבסוף, תודה לנדב בר על ההפקה הדיגיטלית ולמרכז הספר והספריות אשר אִפשר הפקה זו.

תוכן העניינים

פתח דבר	4
I. מוזיקה יהודית	**7**
אל נורא עלילה	6
ההללות בדיואן יהודי תימן	24
שירת ספרד בזמרת העדות	37
שירת ספרד בזמרת יהודי תימן	45
שירת ספרד במסורות המוזיקליות של קהילות במזרח	73
שירת תור הזהב ושירת הטרובדורים	88
II. מוזיקה ישראלית	**94**
מבוא	95
יצחק לוי	99
ברכה צפירה	103
יחיאל עדאקי	109
מוזיקה ישראלית 1970 (1971)	112
המפגש מזרח-מערב (1972)	116
פאול בן-חיים – ליווי ופרפראזה	129
אם ננעלו דלתי נדיבים	130
מראות ישראל	135
תהלים	140
עדן פרטוש – תנועה ופיסוק; דודקפוניה	145
חזיונות	148
תהלים	155
אלכסנדר אוריה בוסקוביץ – פולקלור מדומה	165
סויטה שמית	167
יצירותיו האחרונות	171
יוסף טל – וריאציות	177
סימפוניה ראשונה	177
קונצ׳רטו לפסנתר מס׳ 2	181
ליווי מוקלט – מצדה 967	186
שרה לוי-תנאי	189
שירים מסורתיים ביצירתה של שרה לוי-תנאי	197
עבודתם המשותפת של שרה לוי-תנאי ומרדכי סתר	205
אשת חיל ב״ענבל״	206
תיקון חצות ב״ענבל״	213
מרדכי סתר – שיבוץ והרחבה	220
סויטה תימנית (דיואן תימני)	221
תיקון חצות (אורטוריה)	236
אבל ארליך – מוטיבים וסריאליות	254
בשרב	254
שחרית	256
בן-ציון אורגד – סימולטניות	259

יצירות בד בבד 259
מזמורים 261
הגזרות הישנות 264
סיפורו של חליל 266
ייסורי גאולה 266
אפילוג אישי 267
צבי אבני – הרחבה ודודקפוניה 268
על נהרות בבל 268
נועם שריף – וריאנטים על מוטיבים 279
מוזיקה לכלי עץ, טרומבון, פסנתר וקונטרבס 279
III. נספחים
כתובים 290
הקלטות 293

מוזיקה יהודית

אל נורא עלילה – מספרד לארבע כנפות תבל

גרסה עברית של מאמר שהתפרסם בכתב-עת בקליפורניה בגיליון לכבוד ידידי המוזיקולוג הספרדי ישמעאל פרננדז דה לה קואסטה:
El NORA ALILA (God of Might, God of Awe) – From Spain to the Four Corners of the Earth, in **Inter-American Music Review**, vol. XVII, summer 2007, nos. 1-2: 77-90.

מבוא: תור הזהב של השירה העברית בספרד
משה אבן עזרא
יום כיפור – נעילה
אל נורא עלילה – הפיוט: חריזה, מבנה, משקל
הפריסה הגיאוגרפית
המוזיקה: עדויות בתווים
המוזיקה: רישום הקלטות

תור הזהב של השירה העברית חל בספרד במאות העשירית עד ה-15. בתקופה זו נוצרה בספרד שירה עברית בכמות ובאיכות שלא היו כמותן מאז תקופת התנ"ך ועד לעת החדשה. השירה העברית הושפעה מהשירה הערבית מבחינת החריזה, המשקלים, הצורות והתכנים, וכללה שירי חול ושירי קודש. "השירה העברית אשר פרחה בספרד מהמאה העשירית עד המאה ה-15 התבססה על שיטת השירה הערבית, תוך התאמתה לשפה העברית. בשירה החילונית היה המשקל כמותי, כלומר היה דגם של הברות ארוכות וקצרות לאורך כל השורה, שחזר בכל שורות השיר (בדומה לשיטה של השירה היוונית הקלסית). בהשפעת השירה הערבית אימצה העברית הבחנה בין תנועות 'קצרות' (שווא, חטף וכן ו' החיבור) ותנועות רגילות, שנחשבו 'ארוכות'". (Hrushovski, 1981: 63).

שיטה זו נכונה לגבי השירה החילונית והפרליטורגית. **שירת הקודש**, לעומת זאת, התבססה על שיטה אחרת: משקל התנועות. "המשוררים העבריים השתמשו גם במשקל של הברות 'ארוכות', בהימנעם לחלוטין מהקצרות (משקל התנועות) [...] הם פיתחו משקל הברתי, המבוסס על מספר קבוע של הברות לשורה (שש או שמונה), מה שאִפשר שימוש חופשי בתנועות 'קצרות' שלא נחשבו כהברות" (שם). מספר התנועות בשורה היה קבוע, והקצרים – השווא והחטף – לא נכללו בספירה, כך שלמעשה מדובר בהברות במשמעותן המודרנית.

אחת הצורות הרווחות בשירה הערבית היא ה**מוושח**, או בעברית **שיר אזור**. צורה זו היתה אהובה על משוררי תור הזהב ושימשה בעיקר בשירי החול ובשירים הפרליטורגיים, אך פה ושם גם בשירי הקודש. "ה**מוושח** או **שיר אזור** הוא שיר בעל כמה בתים, המסתיימים כולם בפסקה המכונה בשם **אזור**. [...] כל האזורים שווים זה לזה בצורתם. [...] בכל בתי השיר חרוזים הנבדלים גם זה מזה וגם מחרוז האזור (שירמן, תשט"ו: חלק שני 736).

ראשון המשוררים שאימץ את מאפייני השירה הערבית לעברית היה דונש בן לברט (920-990). גדולי המשוררים של תור הזהב היו שמואל הנגיד (993-1056), שלמה אבן גבירול (1021-1058), משה אבן עזרא (1055-1138), יהודה הלוי (1075-1141), אברהם אבן עזרא (1089-1141) ויהודה אלחריזי (1170-1235).

משה אבן עזרא (1055-אחרי 1135), רב-אומן מושלם והתיאורטיקן המוביל של שירת ספרד, נולד בגרנדה, שבה זכה לתואר כבוד ערבי. ב-1090 הרסו הברברים האלמורבידים את הקהילה היהודית שם ומשפחתו נפוצה לכל עבר. לא ידוע מדוע נותר אבן עזרא, מבודד ומרושש, בגרנדה. כחמש שנים אחר כך [...] הוא עזב לספרד הנוצרית. במשך ארבעים השנים הבאות הוא נדד ב"גלות אדום", כלומר בין הנוצרים, כפליט מר נפש בחיפוש אחר פטרונים. לקראת סוף חייו הוא חיבר את מחקרו **ספר העיונים והדיונים** בערבית (תרגום עברי – אברהם שלמה הלקין, הוצאת מקיצי נרדמים, ירושלים תשל"ה). יצירה ייחודית זו, המבוססת על השירה הערבית, מהווה מקור רב-ערך לתולדות השירה העברית באנדלוסיה. [...] בשירת הקודש הנרחבת שלו הוא טווה יחדיו במיומנות יסודות דתיים עבריים וחילוניים ערביים. הוא נודע בשם **הַסַּלָּח**, כאות תודה על סליחותיו הנוגעות ללב, שרבות מהן מצאו מקום של כבוד בתפילות בית הכנסת (Carmi, 1981: 104-5).

יום הכיפורים הוא החג החשוב ביותר במהלך השנה הליטורגית היהודית. זה יום צום שכולו תפילה. במשך כל השנה מתפלל היהודי ארבע תפילות יומיות. יום הכיפורים הוא היום היחיד בשנה שבו מתקיימת לקראת סיומו תפילה חמישית – תפילת ה**נעילה**. היא נאמרת בזמן שקיעת השמש וארון הקודש פתוח בחלק ממנה. בתפילה זו מסיים המתפלל את כל תפילות היום, שכולן חרטה ותשובה, בבקשת מחילה מהאל. כמה וכמה פיוטים צורפו במשך השנים אל תפילה זו, ואלה שונים בקהילות אשכנז וספרד.

הפיוט **אל נורא עלילה** לנעילת יום כיפור מקובל אך ורק בקהילות ספרד, הכוללות את צאצאיהם של מגורשי ספרד ב-1492. אלה פזורים לאורך חופי הים התיכון מיוון וטורקיה ועד מרוקו, וכן בכמה מרכזים בצפון-אירופה (אמסטרדם, המבורג, לונדון) ובאמריקה. מסיבות היסטוריות מקובל הפיוט גם בקהילות יהודיות בארצות ערב, אשר הושפעו מיהודי ספרד. כך, למשל, מופיע השיר בסידור יהודי תימן (**עץ חיים** חלק שלישי, קכ״ב) עם הציון: ״יש נוהגים לומר גם סליחה זו״. להלן מלות הפיוט (מתוך ה**אנתולוגיה לחזנות ספרדית** של יצחק לוי, כרך ב׳, עמ׳ 264. שם מצוי גם תרגום ללדינו להבנת אלה שידיעת העברית שלהם מוגבלת):

אֵל נוֹרָא עֲלִילָה

אֵל נוֹרָא עֲלִילָה
קְרָא נָא שְׁנַת רָצוֹן
הַמְצִיא לָנוּ מְחִילָה
וְהָשֵׁב שְׁאֵרִית הַצֹּאן
בְּשָׁעַת הַנְּעִילָה
לְאָהֳלִיבָה וְאָהֳלָה
בְּשָׁעַת הַנְּעִילָה

מָתַי מִסְפָּר קְרוּאִים
תְּזְכּוּ לְשָׁנִים רַבּוֹת
לְךָ עַיִן נוֹשְׂאִים
הַבָּנִים וְהָאָבוֹת
וּמְסַלְּדִים בְּחִילָה
בְּדִיצָה וּבְצָהֳלָה
בְּשָׁעַת הַנְּעִילָה
בְּשָׁעַת הַנְּעִילָה

שׁוֹפְכִים לְךָ נַפְשָׁם
מִיכָאֵל שַׂר יִשְׂרָאֵל
מְחֵה פִּשְׁעָם וְכַחֲשָׁם
אֵלִיָּהוּ וְגַבְרִיאֵל
וְהַמְצִיאָם מְחִילָה
בַּשְּׁרוּ נָא הַגְּאוּלָה
בְּשָׁעַת הַנְּעִילָה
בְּשָׁעַת הַנְּעִילָה.

הֱיֵה לָהֶם לְסִתְרָה
וְחַלְּצֵם מִמְּאֵרָה
וְחָתְמֵם לְהוֹד וּלְגִילָה
בְּשָׁעַת הַנְּעִילָה

חוּץ אוֹתָם וְרַחֵם
וְכָל לוֹחֵץ וְלוֹחֵם
עֲשֵׂה בָּהֶם פְּלִילָה
בְּשָׁעַת הַנְּעִילָה

זְכוֹר צִדְקַת אֲבִיהֶם
וְחַדֵּשׁ אֶת יְמֵיהֶם
כְּקֶדֶם וּתְחִלָּה
בְּשָׁעַת הַנְּעִילָה

חתימת השיר (האקרוסטיכון) – **אל משה חזק תם**.

מבנה הפיוט הוא **מוושח**, כלומר שיר אזור: הבית הפותח משמש בחרוזו היחיד כמדריך של כל החריזה המשותפת – **לָה** – וגם כפזמון שיַחזור בין כל בתי השיר. שורתו הראשונה חוזרת פעמיים ושורתו האחרונה – **בשעת הנעילה** – תהיה השורה הנועלת את כל בתי השיר.

הבתים עצמם, המסומנים מ-1 עד 8, לכל אחד מהם יש חרוז משל עצמו בשתי השורות הראשונות, השלישית חורזת עם המדריך והרביעית, כאמור, זהה לזו של המדריך.

אשר למשקל, כאמור, זה משקל של הברות, כלומר מספר הברות שווה ללא ספירה של השוואים הנעים והחטפים. מספר ההברות לרוב חמש, אך יש חריגים. כבר בפזמון השורה לפני האחרונה מכילה שש הברות:

אֵל נוֹרָא עָלַי-לָה – 5 / הַמְּ-צִיא לָ-נוּ מְחִי-לָה – 6 / בְּשָׁ-עַת הַ-נְּעִי-לָה – 5

בבתי השיר האחרים נציין רק את השורות החורגות מחמש הברות.

בבית השלישי שורה שלישית: וְחָתְּ-מֵם לְהוֹד וּלְ-גִי-לָה – 6

בבית השביעי – שורה שנייה: הַ-בָּ-נִים וְהָ-אָ-בוֹת – 6

בבית האחרון בשלוש השורות הראשונות: מִי-כָ-אֵל שַׁר יִשְׁ-רָ-אֵל – 7

אֵ-לִ-יָּ-הוּ וְגַבְ-רִי-אֵל – 7

בַּשְּׁ-רוּ נָא הַ-גְּאוּ-לָה – 6

עד כאן מספר ההברות לפי מנייה דקדוקית. אך בפועל, בביצוע, בעת השירה, גם התנועות הקצרות מקבלות את זמנן שלהן, ואז התמונה שונה. למשל בפזמון:

אֵל נוֹ-רָא **עָ**-לַי-לָה – 6

הַמְּ-צִיא לָ-נוּ **מְ**-חִי-לָה – 7

בְּ-שָׁ-עַת הַ-נְּ-עִי-לָה – 7

ובכמה מבתי השיר, שבהם ממילא ההברות רבות יותר, כמצוין לעיל, הבעיה חריפה עוד יותר. למשל:

אֵ-לִ-יָּ-הוּ וְגַבְ-רִי-אֵל – 7 הוא בפועל אֵ-לִ-יָּ-הוּ **וְ**-גַבְ-רִי-אֵל – 8

או – בַּשְּׁ-רוּ נָא הַ-גְּאוּ-לָה – 6 הוא בפועל בַּ-**שְּׁ**-רוּ נָא הַ-**גְּ**-אוּ-לָה – 8

כלומר – הקצב משתנה לאורך כל השיר תוך התאמה למספר ההברות המושרות בפועל. אשר להגייה ולהטעמות, אל לנו להשית את מושגינו המודרניים לפי דרך הגייתנו העכשווית על דרך השירה של פיוט זה. אל נחפש כאן הטעמה ספרדית או אשכנזית, כלומר מלרעית או מלעילית. הזמרים עושים כמיטב יכולתם וידיעתם כדי להתאים את המלים ללחן המסורתי, ורק במקרים בודדים הם מנסים להטעים בהתאם לעברית בת זמננו.

הלחן

במסורת היהודית משמשים בדרך כלל לחנים לטקסטים בגמישות רבה, כלומר – מצד אחד יכול לחן מסוים לשמש טקסטים שונים, ומצד שני טקסט אחד יכול להיות מושר בלחנים שונים. במקרה שלפנינו הלחן כאילו נולד עם הפיוט, שכן **בכל הפזורה הגיאוגרפית שלו מוצאים אותו מושר באותו לחן**, אף כי בווריאנטים רבים.

פה ושם יש אזכורים לכך שהלחן משמש גם טקסטים אחרים. למשל, יצחק לוי מציין לגבי הלחן המושר בירושלים: "במצרים שרים בנעימה זו את הפיוט **אדון הסליחות** (לוי, 1959: 259 מס' 204). בני ישראל בהודו עוברים מיד לאחר סיום השיר לשיר את **המבדיל בין קודש לחול** באותו לחן. בגרסה מסלוניקי ממשיך הזמר באותו לחן **ה' מלך ה' מלך ה' ימלוך לעולם ועד**.

הפיוט **אל נורא עלילה** מושר בפי יהודים יוצאי ספרד על פני ארבע יבשות מהודו וכורדיסטן ועד ארצות הברית של אמריקה. מחקר זה מתבסס על שלושים ושלוש גרסאות מודפסות בתווים מן המאות ה-19 והעשרים ועל חמישים ושש גרסאות

מוקלטות שנכתבו בתווים בידי כותב שורות אלה, ומוצאן מעשרים וחמש ארצות שונות. קיימות עוד הקלטות רבות, אך כאן הסתפקנו במדגם הנוכחי, שפיזורו הגיאוגרפי מאפיין את הפזורה היהודית.

המקורות הכתובים:

אדוין סרוסי – 7 (Seroussi, 1988: 334)

יחזקאל בראון – 1 (בראון, 1980: 64)

אברהם צבי אידלסון – 6 (Idelsohn, 1973: II: 110; IV: 224; V: 97)

יצחק לוי – 17 (לוי II: 259-264; IV: 410; IX: 125; X: 236)

יחיאל עדאקי; אורי שרביט – 1 (86)

אברהם לופז קרדוזו – 1 (Cardozo, 1987: 75)

ההקלטות נלקחו מהמקורות הבאים:

ארכיון הצליל הלאומי במחלקה למוזיקה של הספרייה הלאומית בירושלים – 14 (סימן – NSA).

המרכז למוזיקה יהודית ע"ש פהר בבית התפוצות – 10.

תקליטורים – 16.

האתר הזמנה לפיוט – Piyyut Website – 16.

מידת השיר

הגרסאות המודפסות מביאות לרוב רק את הפזמון הפותח, שכן הוא מציג את הלחן הבסיסי. כך הרישומים של סרוסי. כאשר מצורפים הבית הראשון או שני הבתים הראשונים, הרי זה כדי להראות כי הם מושרים באותו לחן כמו הפזמון (כך גרסאות שרביט ובראון).

מבין שבעה-עשר הרישומים של לוי ארבעה-עשר מביאים רק את הפזמון ושלושה מביאים גם את הבית הראשון.

מבין ששת הרישומים של אידלסון שלושה מביאים רק את הפזמון ובשניים אחרים מצורף הבית הראשון ובאחד – הבית השביעי. יצוין כי לבית זה, שהוא בבחינת ברכה ("תזכו לשנים רבות") יש חשיבות רבה, ולעתים הוא חוזר בסיום השיר כולו.

בגרסאות שרשמתי לפי ההקלטות התמונה שונה: יש הקלטות חלקיות ויש מלאות יותר. ניתן להניח כי הקלטות עדות, לבקשת חוקר, מסרו רק את הפזמון או חלק קטן מהשיר, בעוד אשר הקלטות ביצוע הביאו גרסה מלאה יותר, המעידה על הנהוג באותה מסורת. מבין ההקלטות שרשמנו רק שלוש מסרו את הפזמון בלבד. במלאות ביותר שרו המוקלטים את כל בתי השיר, והפזמון הושר בין בית לבית, כך שהתמונה השלמה היתה: פ-1-פ-2-פ-3-פ-4-פ-5-פ-6-פ-7-פ-8-פ. באלה חזר הלחן שבע-עשרה פעמים, ולעתים, כאשר הפזמון הראשון הושר פעמיים, תחילה בפי הסולן ואחר כך בפי הציבור – שמונה-עשרה פעמים (דוגמאות מעירק, טורקיה, לוב, כורדיסטן וקוצ'ין).

בין שתי הקיצוניות הללו ניתן למצוא, למשל, גרסאות המביאות את הבית הראשון בלבד (יוון), האחרון בלבד (ניו יורק) או השביעי בלבד (ג'רבה), הראשון והאחרון (פירנצה, ליבורנו, רומא וניו-יורק) וכן כל מבחר בתים שהוא בין שניים לשבעה מתוך שמונת בתי השיר. כבר צוינה לעיל חשיבותו של הבית השביעי, שהוא בבחינת ברכה. ואכן, כמה גרסאות משנות את הסדר ומביאות אותו בסיום, כך שהבית האחרון מופיע לפניו, או לעתים כתוספת לאחר שהושר השיר כולו ואז חוזר בית זה פעמיים.

אחידות הלחן

כבר לפני כחצי יובל שנים, כאשר הקלטתי עשר גרסאות ראשונות של הפיוט, בלטה לאוזניי העובדה שכל הלחנים היו למעשה וריאנטים של אותו לחן בסיסי. הדבר הלך והתאמֵת ככל שנוספו גרסאות. הסיבה לכך היא ככל הנראה היות הפיוט **ליטורגי**. לפי ניסיוננו פיוטים פרליטורגיים נפוצים אף הם ברחבי תבל, אך בלחנים שונים ורבים. דוגמה: פיוט לשבת מאת

דונש בן לברט – **דרור יקרא לבן עם בת** – מושר ברוב קהילות ישראל, ספרדים ואשכנזים כאחת, אך לחניו רבים ושונים. לעומת זאת, פיוט שכולו קודש השתמר ככל הנראה בגרסתו המקורית.

מקור הלחן

לעולם לא נוכל לדעת מה מקור הלחן, שכן רישומו בתווים מתחיל רק במאה ה-19 והקלטותיו – במאה העשרים. השערה מרחיקת לכת עשויה להיות כי מקורו בפייטן עצמו, כלומר שהוא יצָרוֹ יחד עם המלים וכך נפוץ השיר מלכתחילה – מלים ולחן כיחידה אחת. מכל מקום, גם אם אין זה כך, והלחן נוצר על ידי מישהו אחר, או שהיה קיים כבר קודם לכן והוצמד לפיוט, קרוב לוודאי שהצמדתם נעשתה קרוב ליצירת הפיוט, שכן לא מצאנו שום לחן אחר, שונה לחלוטין, שבו מושר פיוט זה.

אחר כך החל השיר לנדוד עם נדידת היהודים: לאחר גירוש ספרד נפוצו היהודים המגורשים בארצות הים התיכון על שלוש יבשותיהן: דרום-אירופה, מערב אסיה וצפון-אפריקה. כמה מהמגורשים הגיעו לארצות צפון-אירופה ומערבה, וכך מוצאים קהילות של מגורשי ספרד באמסטרדם, בהמבורג, בלונדון ובבַּיוֹן, ובהמשך – בארצות אמריקה. במזרח הגיע הלחן עם נדודיהם של מגורשי ספרד אל קהילות יהודי המזרח: עירק, פרס, גרוזיה, כורדיסטן, הודו ותימן.

הלחן – הפיזור הגיאוגרפי

להלן רשימת הגרסאות לפי החלוקה הגיאוגרפית (המספרים מציינים לפני הלוכסן את הגרסאות המוקלטות שנרשמו על ידינו ואחרי הלוכסן – את המודפסות):

אירופה:

איטליה – פירנצה 2 / 2 ליבורנו 1 רומא 1
אנגליה – לונדון 1 / 2
בולגריה – פיליפופולי – / 1
גיברלטר – 1
גרוזיה – 2
גרמניה – המבורג / 1
הולנד – אמסטרדם – 5
יוון – לריסה 1 קורפו 1 יאנינה 1 סלוניקי 1 / 1
צרפת – בַּאיון 1 / 1 פאריס / 1
רומניה – בוקרשט וקראיובה – / 1
שווייץ – לוזאן 1

אסיה:

בוכרה – 2
הודו – בני ישראל 1 קוצ'ין 1
טורקיה – 2 / 1
איזמיר – / 1
ישראל – ירושלים 3 / 7
כורדיסטן – 4 עמדיה 1 זאכו 1
עירק – 2 / 1
פרס – שיראז 1
תימן – 4 / שרעב 1

אפריקה:

אלג׳יריה – 1 /

לוב – 2

טריפולי – 1

מרוקו – 3 / 2 מקנס 1 טנג׳ר – 1 / קזבלנקה 1 / מרקש – 1

טוניסיה – ג׳רבה 1

אמריקה: ארצות הברית

ניו יורק – 5 / 1
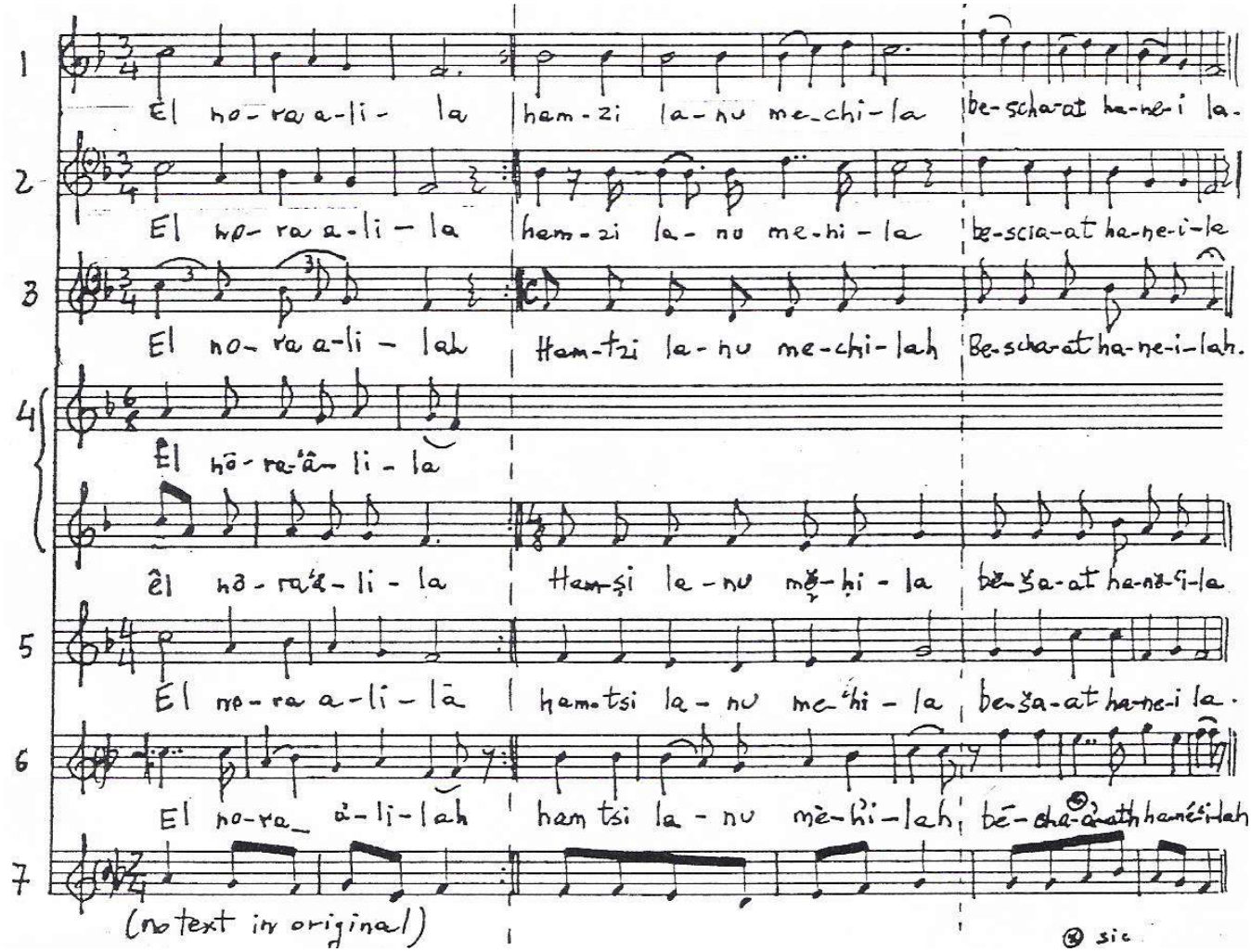
בוסטון – 2

נוהגי השירה

בדרך כלל מושר הפיוט בפי חזן ומקהלה או קהל, כשהחלוקה המקובלת ביותר היא: החזן פותח במדריך, ואז חוזרת עליו המקהלה. אחר כך שר החזן את בתי השיר והקבוצה עונה במדריך המשמש כפזמון. יש קהילות שבהן שר כל הקהל את כל השיר על כל בתיו. במקרים בודדים (שיראז, פרס) אין הפזמון חוזר בין הבתים אלא מושר רק בהתחלה.
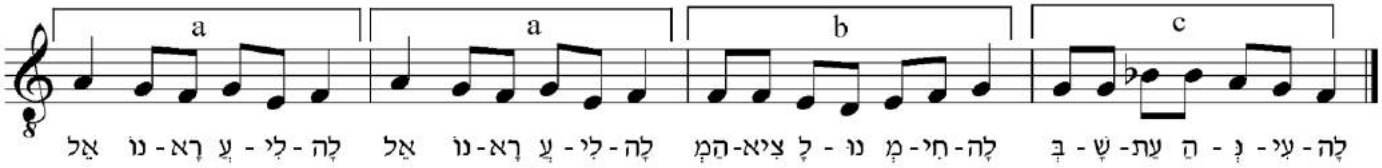
אשר לפזמון, בדרך כלל חוזרת השורה הראשונה פעמיים, הן במלים והן בלחן, אך יש כמה גרסאות שבהן אין השורה הראשונה חוזרת, ואז אין המבנה א-א-ב-ג אלא א-ב-ג. גרסאות אלה ברובן מהמזרח: תימן, בבל (אידלסון, אוצר II, 92), גרוזיה, כורדיסטן, זאכו, בוכרה, קוצ׳ין, שיראז (פרס), תימן, מרוקו (אחת מהארבע), יוון (שתיים), רומא.
ברישום התווים שלנו נרשמו כל בתי השיר של כל ההקלטות, ואכן מסתבר שהלחן הפותח שבו מושר הפזמון משמש את כל בתי השיר, אף אם בכמה מקרים בווריאנטים קלים, שהם ודאי וריאנט אישי של הסולן המסוים השר את הבית המסוים. על כן מובאים כאן בתווים בדרך כלל רק הפזמונים.
משמונים הגרסאות שלקטנו ורשמנו יובאו להלן, מפאת קוצר היריעה, רק חלקן, גרסאות אופייניות המייצגות את כל המגוון. בדרך כלל מושרים הפזמון ובתי השיר באותו לחן. במקרים מסוימים, שבהם יש שוני בין הפזמון לבתי השיר, מובא גם אחד מבתי השיר. התווים נרשמו לא בגובה המוחלט אלא בהסבה לצורך השוואה. בכמה מההקלטות יש ליווי כלי של עוגב (בארצות המערב) ושל עוּד (בארצות המזרח), ובמקרה אחד של גיטרה, אך לענייננו העיקר הוא הלחן, ועל כן לא נרשם הליווי הכלי. במקרה אחד הופיעה דו-קוליות, וזו נרשמה, כמובן. במקרה אחד, בגרוזיה, הושר חלק מהשיר בשפה המקומית, וזאת לאחר שהושרו כל בתיו בעברית, כמעין תוספת למקומיים.

אדוין סרוסי (Seroussi, 1988: 334) מביא בטבלה הבאה שבע גרסאות שנדפסו במאה ה-19, והן לפי הסדר:
1. וינה. 2. פירנצה. 3. פאריס. 4. ירושלים. 5. לונדון. 6. באיון. 7. המבורג.
ארבע הראשונות רשומות במשקל משולש, החמישית עוברת ממשולש לזוגי, ואילו שלוש האחרונות במשקל זוגי. כולן כביכול **בפה** מז׳ור, כשצליל ההתחלה או **בדו** או **בלה**, ואליו הסיום תמיד **בפה**.



גרסת המבורג, המביאה את הלחן הבסיסי, רשומה באוסף בירנבאום (HUC Birnbaum Collection Mus. Add. 14 no. 4a) ומובאת אצל סרוסי (Seroussi, 1996: 77) כדלהלן:

המבורג
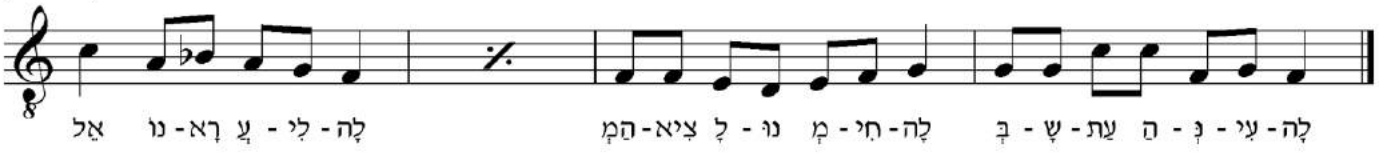


סרוסי מעיר בקשר אליה:

> לחן זה פשוט, נע במנעד צר של קווינטה זכה. הוא כולל שלושה מוטיבים (a, b, c) [...] וצורתו aabc [...] כאשר שרים את השורה הפותחת ואת הפזמון, הצלעית הראשונה חוזרת. פשטות הלחן בולטת בגלל השימוש באותו דגם מקצבי בכל מוטיב ובזכות ההגייה הסילבית של הטקסט (Seroussi, 1996: 77-78).

אם נתייחס אליה כאל **גרסת יסוד**, להלן כמה אחרות המביאות אותה בווריאנטים קלים, כשתחילת הפסוק **בלה** או **בדו** או **בפה**, אך סיומו תמיד **בפה**. ברוב הגרסאות המוטיב b (תיבה שלישית) ממש זהה.
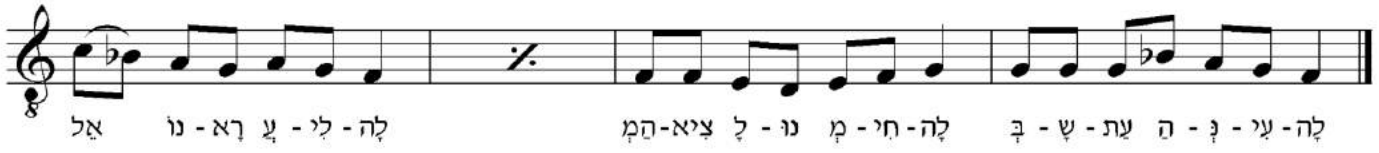
גרסת **לוזאן** לקוחה מתוך התקליטור (Doron Musique Concert de Musique Liturgique Suisse à la Synagogue de Lausanne DRCz 3003-09):

שוויץ לוזאן
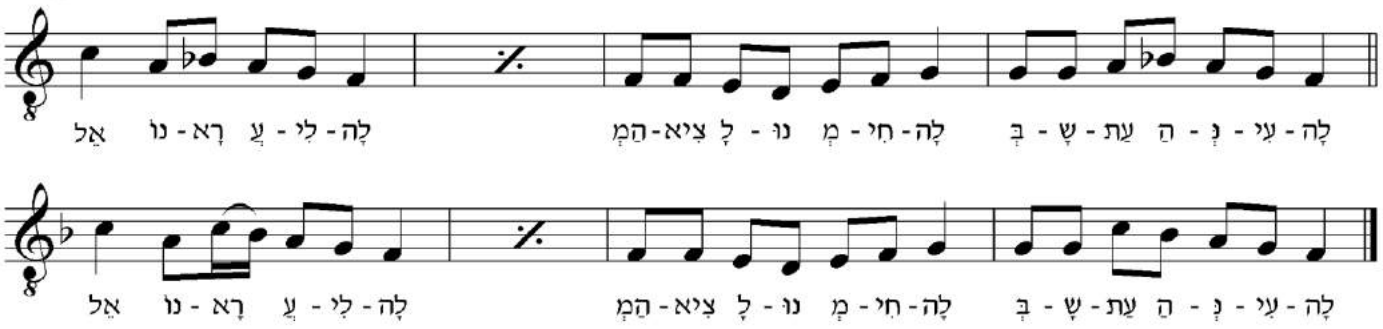


גרסת **סלוניקי** רשומה אצל יצחק לוי (לוי: II 209):

סלוניקי



בנוסח **בולגריה**, המובא אצל יצחק לוי (לוי: II 208), חוזר הפזמון פעמיים בשוני כלשהו:
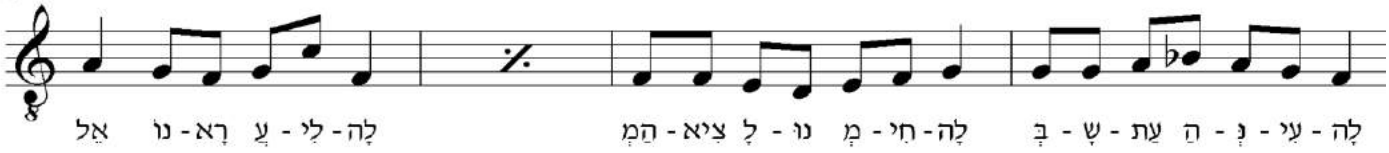
בולגריה



גרסת **לונדון** מושרת גם בקהילה הקטנה של **גיברלטר**, והיא זהה בשלושה מקורות:
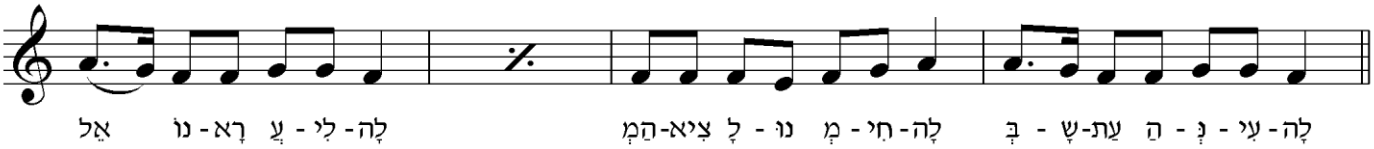
1. אצל יצחק לוי (לוי: IX 211).
2. בהקלטה מבית הכנסת Bevin Marks מפי הרב אליעזר אבינון מ-1964 (NSA Yc 2398).
3. מפי החזן אברהם בניטו עם מנצח המקהלה יעקב חדידה (NSA Yc 107).

לונדון
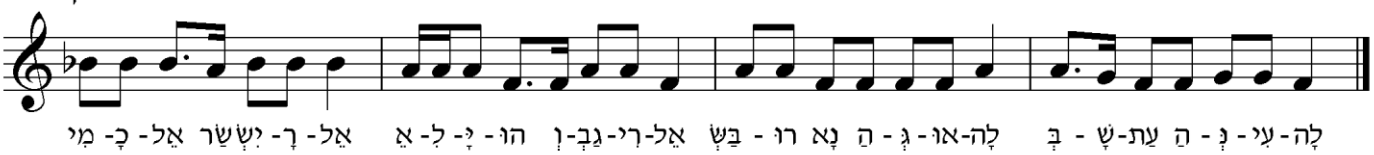


גרסת **בבל** מפי יהודה עובדיה (אתר הזמנה לפיוט) מסתפקת במנעד של קוורטה, אך בבית השמיני, המובא כאן כדוגמה לכל הבתים, מרחיבה לקווינטה:

בבל
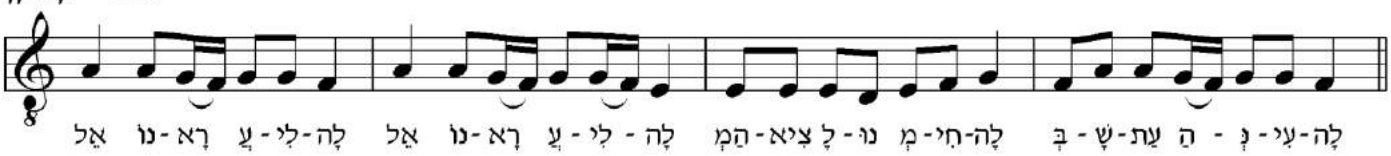


בית אחרון
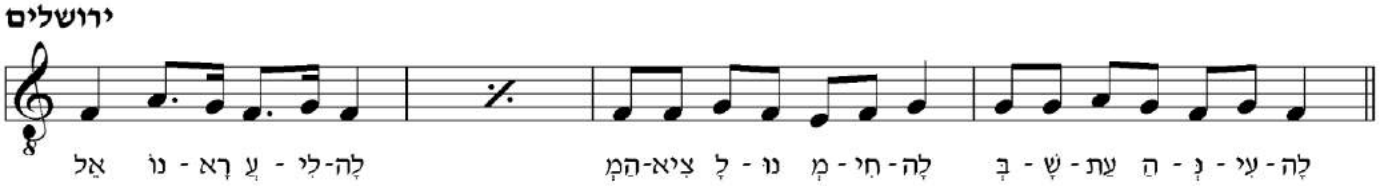


באזור הקונקן בצפון הודו, שבמרכזו העיר **בומבי** (היום מומבי), ישבו היהודים שנתקראו בני ישראל, וכיום נמצאים רובם בישראל. גרסתם מושפעת בוודאי ממסורת בבל, שכן במאה ה-19 היתה הגירה רבה של יהודי עיראק לאזור. כאן שרים האחים חיים ודני קולט עם משה וסקר בהקלטה של בית התפוצות מ-1982:

הודו - קונקן
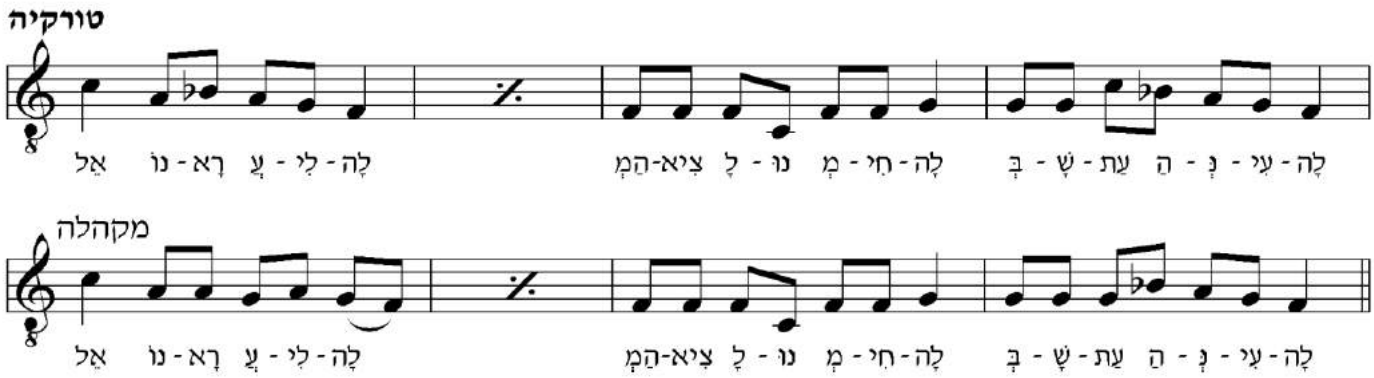


גרסת **ירושלים** הבאה מסתפקת אף היא במנעד הקווינטה. היא נרשמה על ידי יצחק לוי (לוי, II: 204), המציין כי באותו לחן שרים גם את הפיוט **אדון הסליחות**:

ירושלים
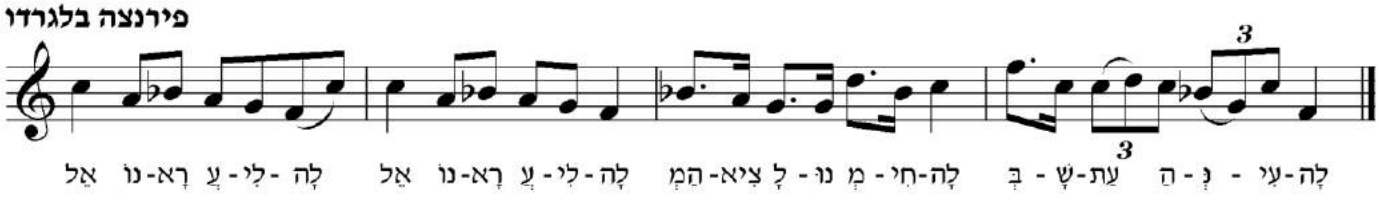


בגרסה הבאה, מ**טורקיה** (אתר הזמנה לפיוט), מושר הפזמון פעמיים, תחילה בפי הסולן ואחר כך בפי הקבוצה, ויש שינויים קלים בין שתי הפעמים:

טורקיה
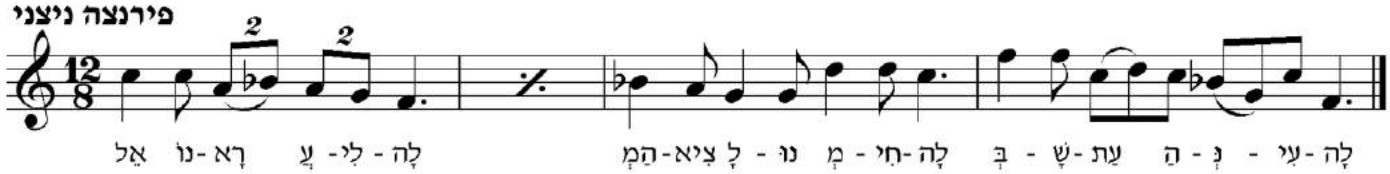


להלן גרסאות מ**איטליה**, שהן מעוטרות יותר, ומהן במשקל משולש. תחילה גרסת **פירנצה** מפי החזן פרננדו בלגרדו, שהיה במשך שנים רבות החזן הראשי של בית הכנסת המרכזי של העיר (מתוך תקליט Canti del Tempio Israelitico di Firenze LP2). המנעד מתרחב לאוקטבה ונותן לטנור לבטא את מלוא כוחו הקולי:

פירנצה בלגרדו
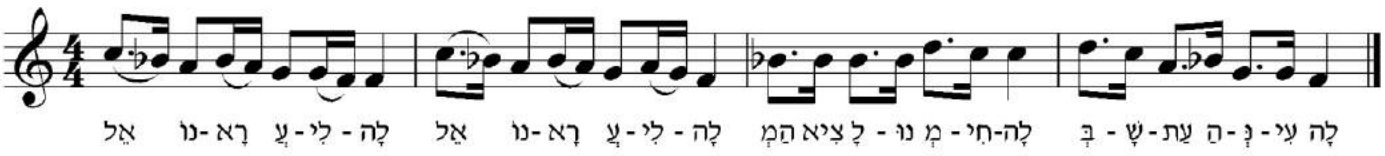


ד"ר חזקיה ניצני (אומברטו ג'נצאני), יליד פירנצה, עלה לישראל ב-1938, כאשר נחקקו באיטליה החוקים האנטי-יהודיים. גרסתו דומה מאוד, אך משקלה משולש. הסיום ממש זהה (מאוסף לאו לוי, תקליטור Italian Jewish Musical – AMTI 0102 Traditions):

פירנצה ניצני
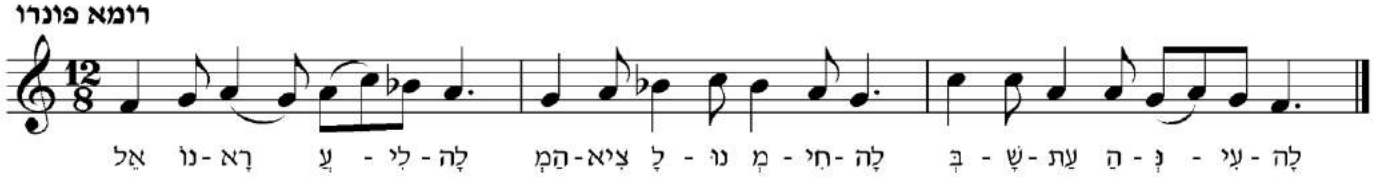


גרסת **ליבורנו** מאוסף ליאו לוי (NSA Y 172-4) מעוטרת יותר ומסתפקת במנעד של סקסטה:

ליבורנו
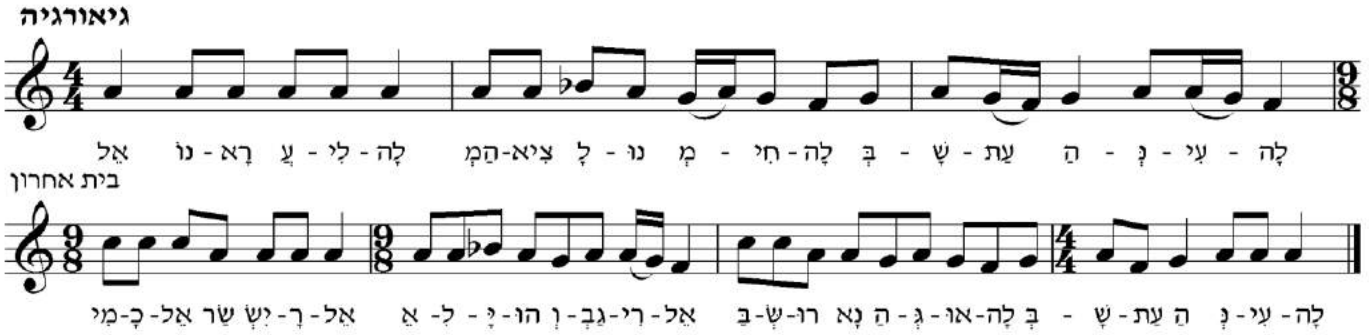


לקהילת **רומא** יש מסורת עתיקה וייחודית משלה, אך הלחן הזה שייך למסורת היהודית-ספרדית. כאן מובאת הגרסה הרומאית מפי החזן Alberto Funaro, הלקוחה מהתקליטור Canti Liturgici Ebraici di Tradizione orale di Rito spagnolo di Roma:

רומא פונרו
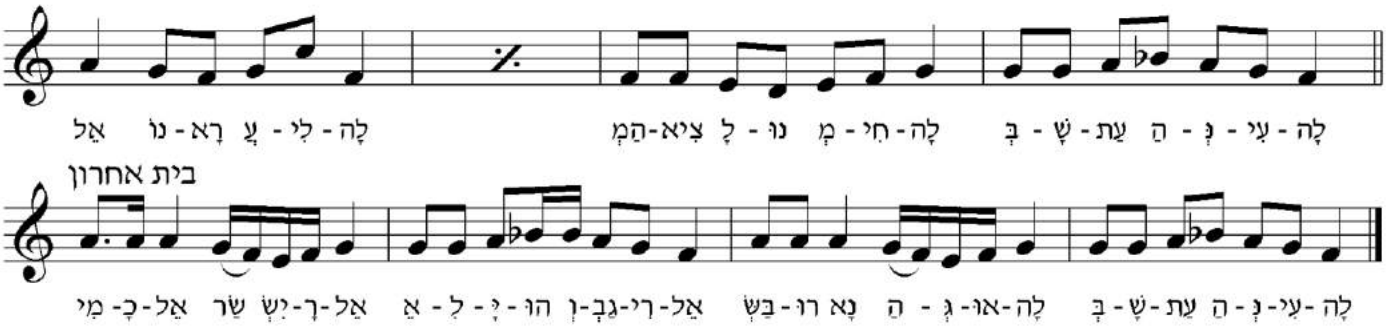


גם ב**גיאורגיה** המנעד בפזמון מצומצם לקוורטה, אבל בבתי השיר (כאן מובא בית 8) הוא מתרחב לקווינטה וגם המשקל משתנה בגמישות לפי צרכי הטקסט (אתר הזמנה לפיוט). בסיום, לאחר שהושרו כל בתי השיר בעברית, מושרים שני בתים בגרוזינית, וזה מקרה יחיד מכל ההקלטות שרשמנו שבו מושר קטע בשפת המקום:

גיאורגיה
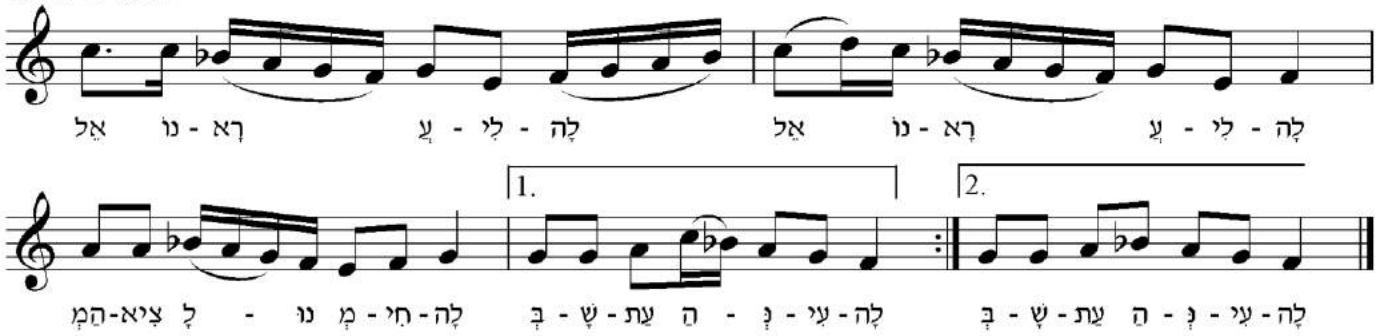


הקהילה היהודית-פורטוגלית ב**אמסטרדם** היתה מהקהילות המצליחות והעשירות של מגורשי ספרד. בית הכנסת הגדול והמפואר שלה נחנך ב-1675 והוא משמש עד היום. הקהילה כיום קטנה מאשר בעבר, שכן רבים מבניה הושמדו על ידי הנאצים ואחרים היגרו, בעיקר לארצות אמריקה, וחלקם עלו לישראל. להלן כמה גרסאות של יהודי אמסטרדם, ונראה שהשפעתם רבה על גרסאות מאמריקה. השתיים הראשונות לקוחות מתוך צמד התקליטורים **קמתי להלל** (תקליטי בית התפוצות BTR 0701). הסולן הוא החזן דניאל חלפון ועמו מקהלה. הגרסה הראשונה היא פשוטה ביותר, אך הבית (כאן השמיני) מעוטר יותר מאשר הפזמון:

אמסטרדם
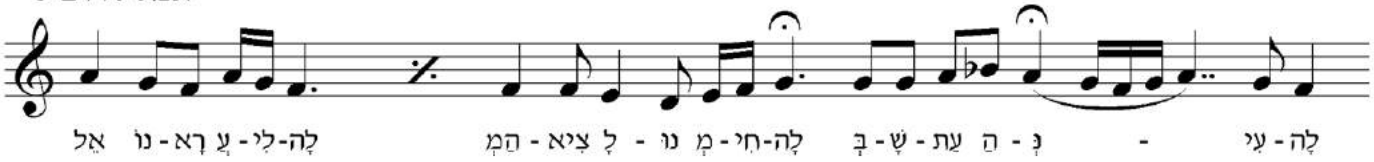


הגרסה השנייה מעוטרת יותר והיא חוזרת פעמיים עם שינוי קטן בסיום. נראה להלן את גרסתו של קרדוזו מניו-יורק, שהיא כמעט זהה לזאת, אות לשמירת המסורת עם ההגירה לארצות הברית.

אמסטרדם 2
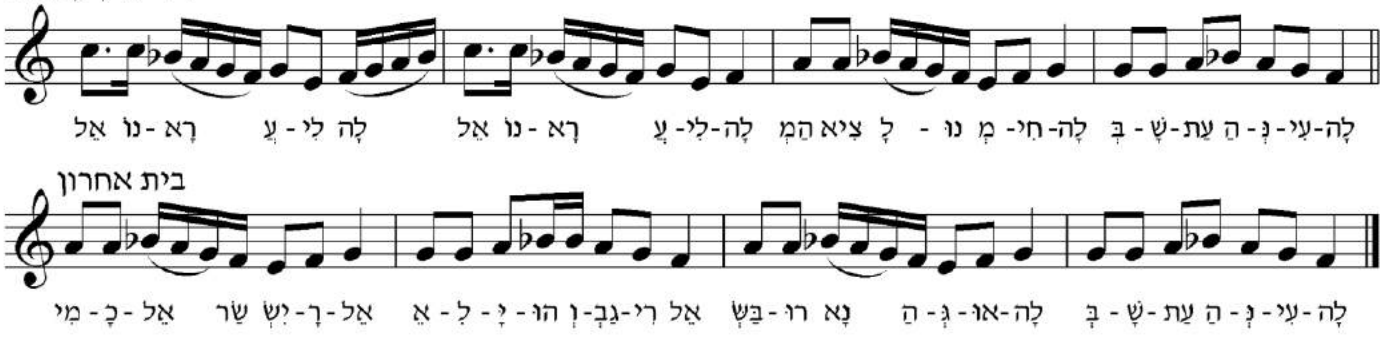


הגרסה הבאה חופשית יותר מבחינה ריתמית והיא נרשמה לפי התקליטור **Tov Lehodot** – Voices from the Dutch Liberal Community (LJG 2003-1):

אמסטרדם 3
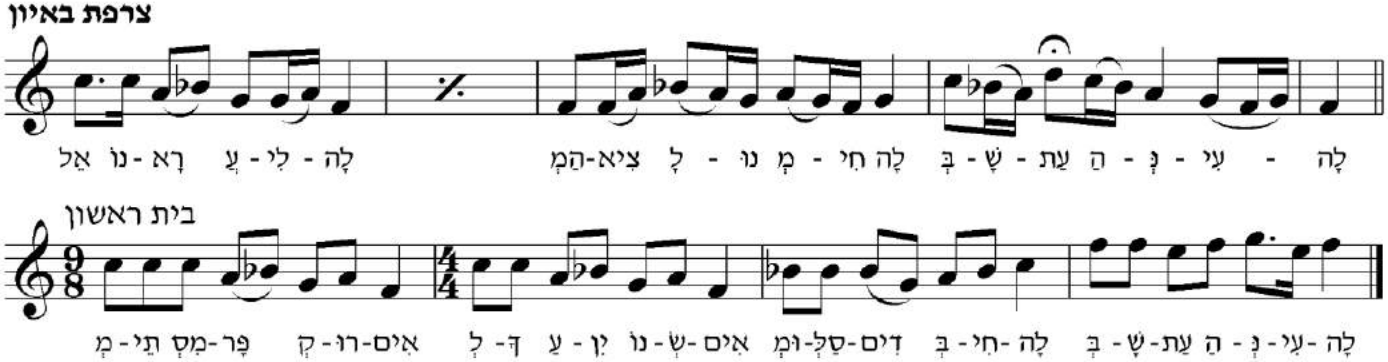


כאמור, גרסתו של Abraham Lopez Cardozo (Cardozo 1987: 75) מהקהילה הפורטוגזית של **ניו-יורק** מביאה את מסורת אמסטרדם כמעט ללא שינוי, והיא רק מעוטרת יותר:

ניו יורק קרדוזו
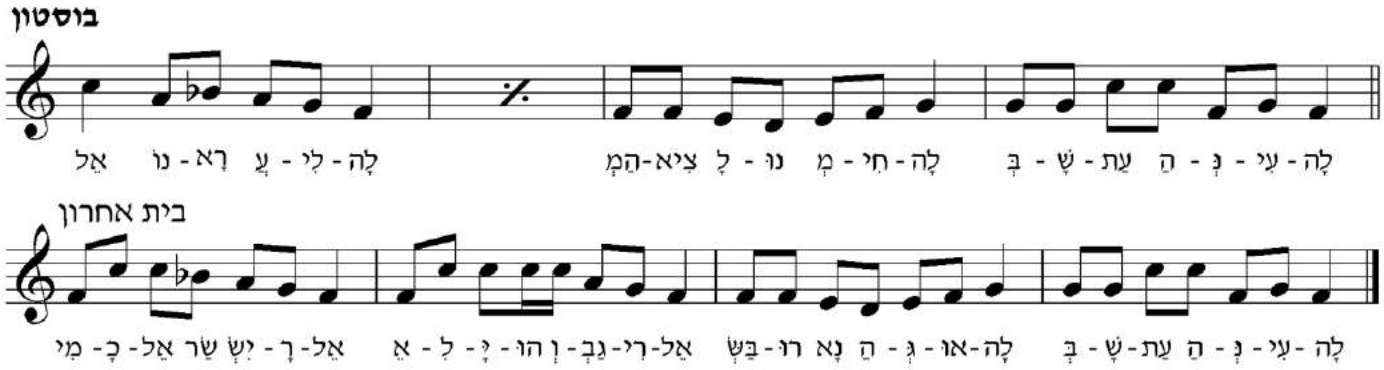


בדרום-מערב צרפת מצאו מקלט יהודים שגורשו מפורטוגל ב-1497, ומאז היו בבורדו ו**בבאיון** קהילות פורחות, והיו להן קשרי מסחר ותרבות עם קהילת אמסטרדם. להלן גרסה אישית מבאיון, שבה עובר המנעד את תחום האוקטבה (NSA Y 312-22):
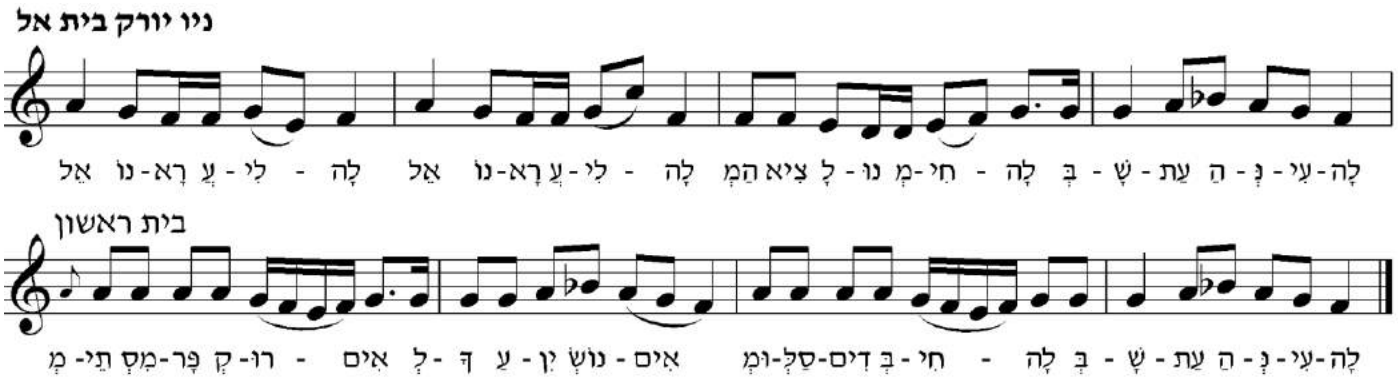
צרפת באיון
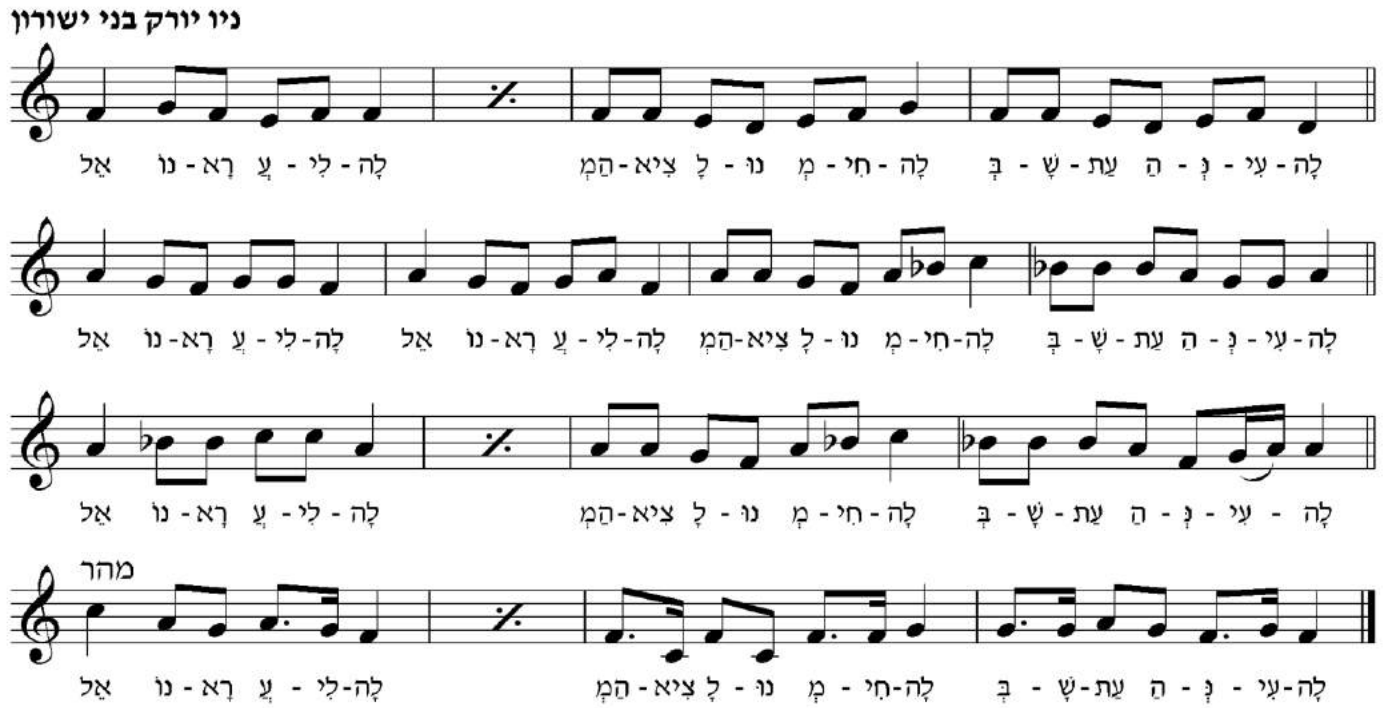


בארצות הברית מצויות קהילות של יוצאי ספרד בכמה ערים. למעשה, היהודים הראשונים שהגיעו לארצות הברית היו ממגורשי ספרד והם הקימו בניו-אמסטרדם (היום ניו-יורק) את הקהילה היהודית הראשונה ב-1654.להלן דוגמה מ**בוסטון** מתוך התקליטור של יואל כהן The Sacred Bridge (Erato D 160905):



בקהילת **בית-אל** מניו-יורק (מתוך התקליטור The High Holy Day Musical Tradition, Temple **Beth El** (God House) cantor David Montefiore) הטעמת המלים שונה, וזאת בהתאם להגייה האשכנזית של העברית:
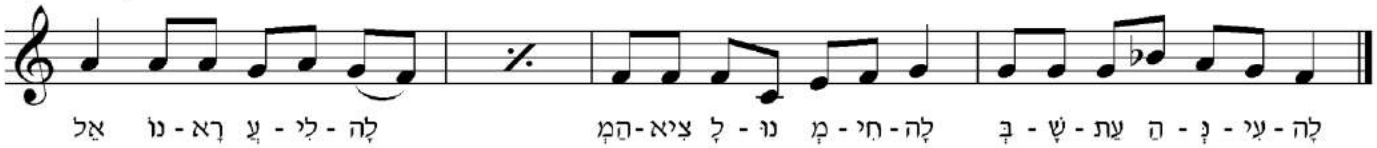


בגרסה של קהילת **בני ישורון** בניו-יורק (מתוך התקליטור Congregation **Bnai Jeshurun – TekiYah** – Echoes of the High Holy Days) מושר הפזמון תחילה לאט כמה פעמים בשינויי נוסח קטנים: הראשון מסתיים על **רה** והשניים הבאים על **לה**. ואז עוברת השירה להיות מהירה וקצובה בקצב ג׳אזי (חמשה רביעית):



ככל שאנו מתרחקים מספרד דרומה ומזרחה, ניתן למצוא גרסאות המתרחקות מהלחן הבסיסי, שאותו מצאנו באירופה ובמערב. כאן המקום לציין עיקרון חשוב, שאותו מצאנו בקהילות רבות, בעיקר במזרח: מה שמזהה לחן על כל הווריאנטים
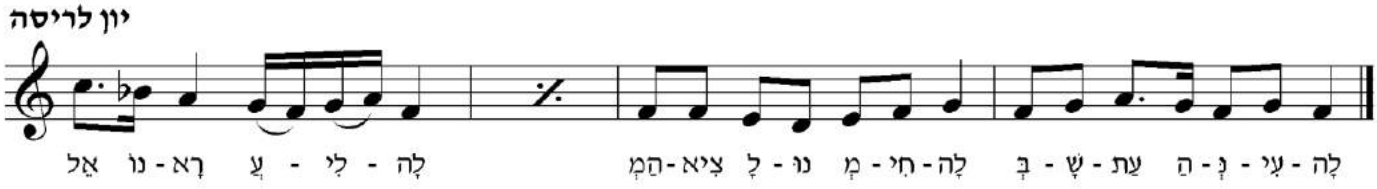
שלו אינו הסולם או המודוס, אלא **מהלך המנגינה**. אפשר שלאוזניים אירופיות זה יישמע לעתים כמז׳ור או כמינור או כמודוס אחר כלשהו, אבל לאלה השרים אותו לרוב אין הדבר חשוב: מהלך הלחן הוא הקובע את זהותו. על כן בדוגמאות הבאות אפשר שהצליל הפותח או הנועל לא יהיו כפי שראינו עד כה אלא **רה** (כביכול מינור) או **מי** או **דו**. להלן כמה דוגמאות מקהילות יהודיות ביוון הממחישות זאת: גרסת **סלוניקי** של יעקב צדיקריו (NSA Ycl 1167) דומה לאלה שהוצגו עד כה, ובעיקר לזו שהובאה לעיל מספרו של יצחק לוי. בהמשך ההקלטה מציין צדיקריו כי באותו לחן שרים גם את הפסוק **ה׳ מָלַךְ ה׳ מָלָךְ ה׳ ימלוך לעולם ועד**.

יון סלוניקי
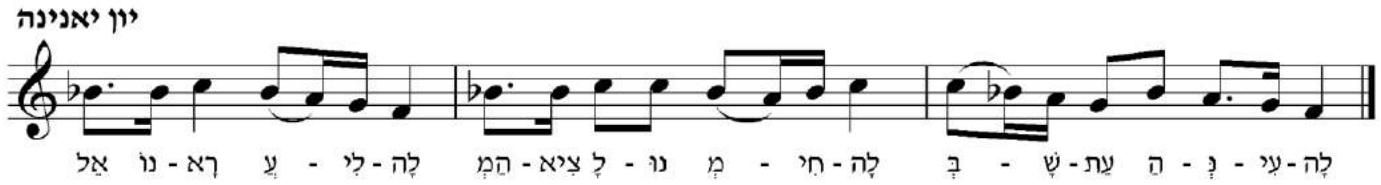


הגרסה של קהילת **לריסה** מפי יצחק מיזן (NSA Yc 337) עדיין מצלצלת כביכול **בפה** מז׳ור:

יון לריסה
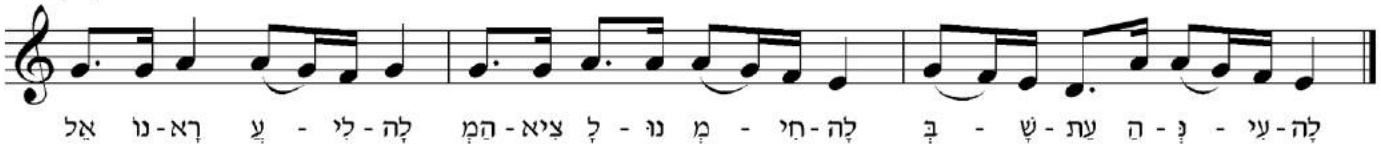


שלושה מאנשי **יאנינה**, וביניהם גם אִשה, שרים את הנוסח הבא (NSA Y 204-16):

יון יאנינה



בקהילת האי **קורפו** נרשמה הגרסה מפי מנחם חיים (NSA Y 275-32):
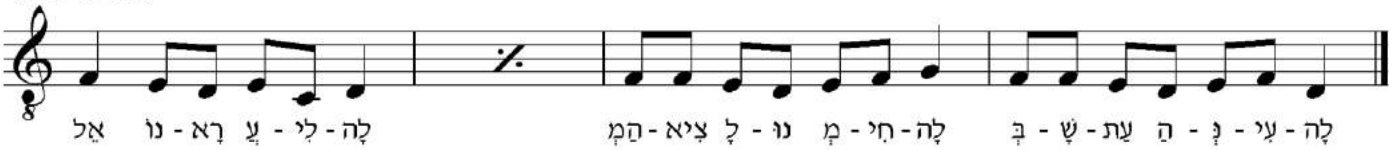
יון קורפו



מ**צפון אפריקה** נרשמו הגרסאות הבאות:
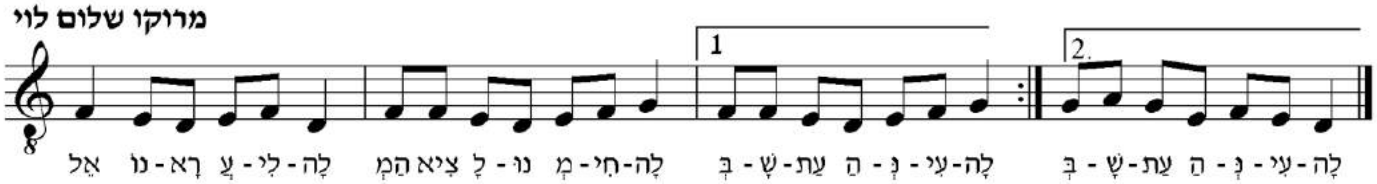
בקהילת **טריפולי** בלוב שתי גרסאות זהות, האחת מפי ציון בדש והאחרת מפי יהודה חיון (שתיהן מאתר הזמנה לפיוט), שהן כביכול **ברה** מינור:

לוב טריפולי
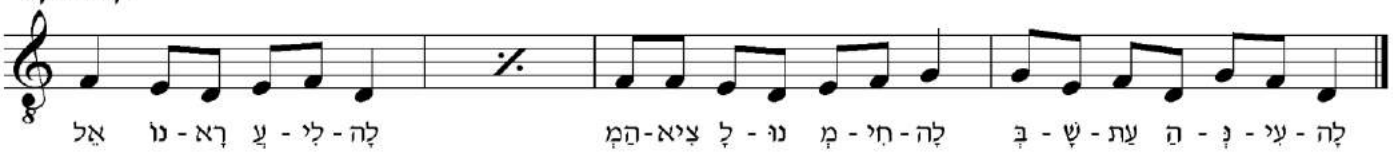


גרסתו של שלום לוי מ**מרוקו** (NSA Yc 2123-47) דומה מאוד לקודמת:

מרוקו שלום לוי
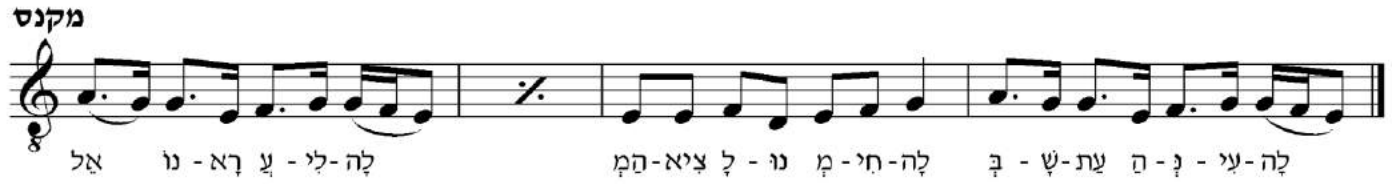


גם הגרסה מ**קזבלנקה** (לוי: II 213) דומה מאוד:

קזבלנקה
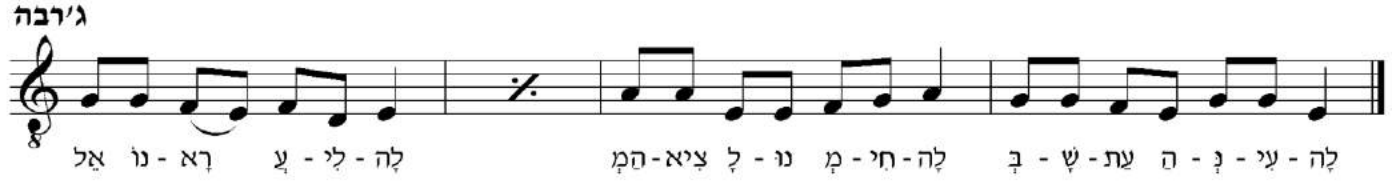


הגרסה הבאה הוקלטה בבית כנסת בקרית שמונה מפי יוצאי העיר **מקנס** במרוקו (הקלטה של קול ישראל):

מקנס
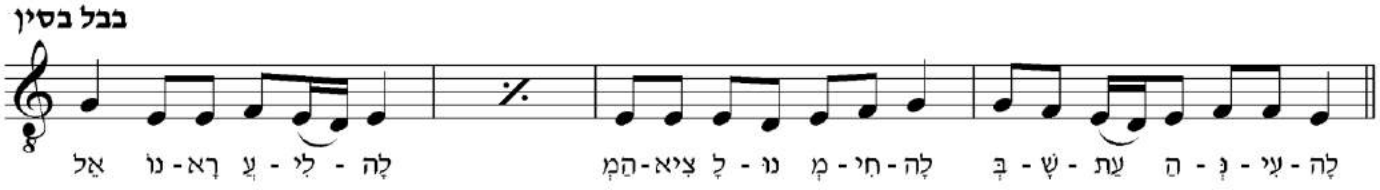


באי **ג׳רבה** שבטוניס יש קהילה עתיקה היושבת שם מזה דורות רבים, שכן מקובל עליהם כי גלו מישראל עוד בימי הבית הראשון, אך גם הם קיבלו את מורשת ספרד. להלן גרסתם מפי יעקב בשירי (מתוך התקליטור Jewish and Arabic Songs from Jerba):

ג׳רבה
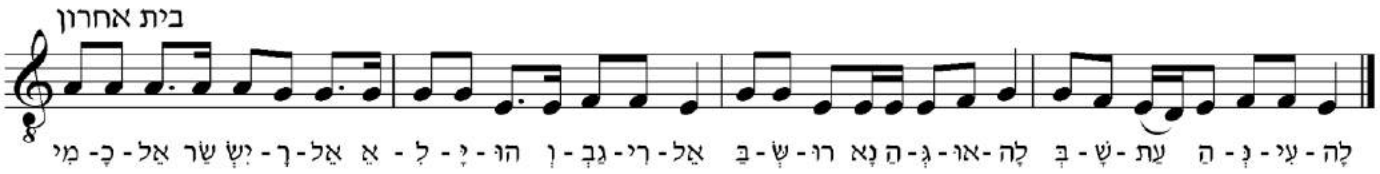


במעבר מזרחה אל ארצות **המזרח התיכון**, הגרסה הראשונה של משפחת בסין מיוצאי **עיראק** (מהקלטות קול ישראל) דומה לזו של ג׳רבה. כאן מובאים הפזמון והבית האחרון, המרחיב בצליל נוסף את המנעד:

בבל בסין
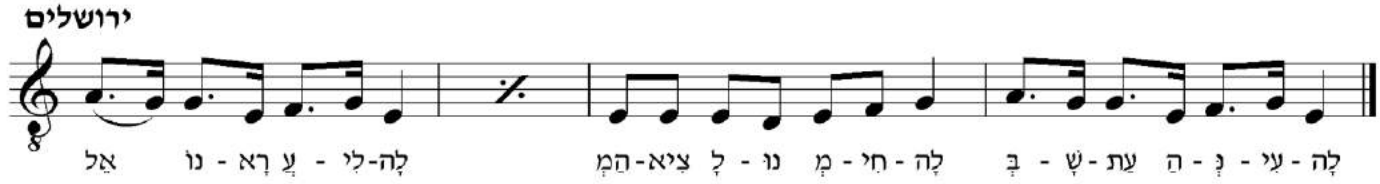


בית אחרון
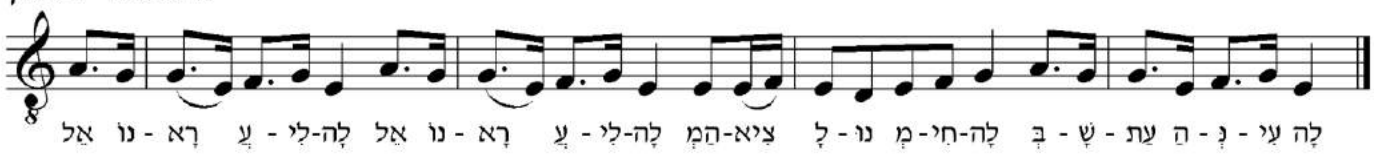


שני חזנים נודעים, שהם ממורי המורשת הספרדית-ירושלמית, שרים גרסה זהה. האחד הוא **ניסן כהן מלמד** (1906-1983), יליד פרס, שחי בירושלים מגיל שנתיים (מתוך תקליט IMI 20003 LP), והשני **עזרא ברנע**, שהיה מנהל מכון רננות למוזיקה יהודית (מתוך התקליטור **למשה תפילה**). עזרא ברנע מציין כי הלחן במקאם שיגא:

ירושלים
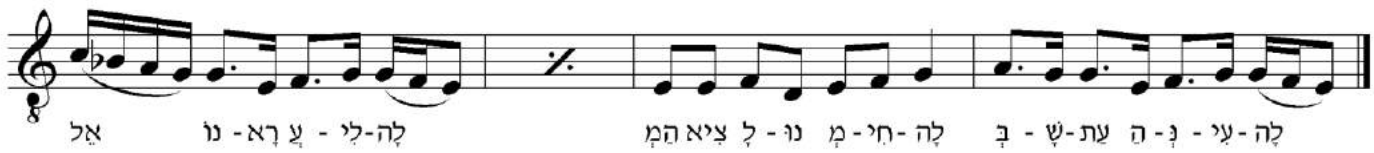


גרסתם כמעט זהה לזו שרשם המלחין **יחזקאל בראון** (בראון, 1980: 66), אך הוא רשם אותו עם קדמה, כדי להתאים את העברית לדיבור הספרדי הרווח בישראל:

ירושלים - בראון
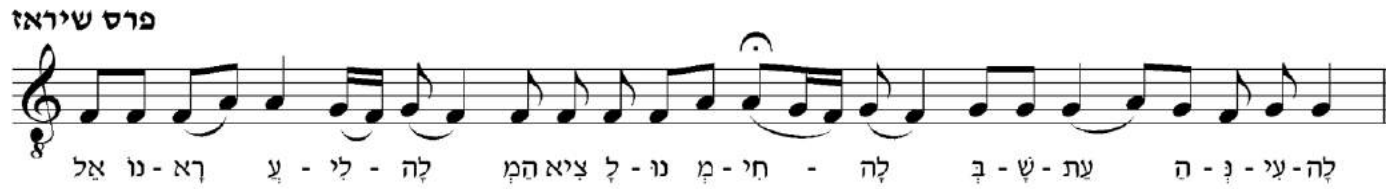


גרסתו של **משה חבושה** (אתר הזמנה לפיוט), המציין אף הוא את מקאם שיגא, מעוטרת יותר, אך כמעט זהה:

ירושלים חבושה
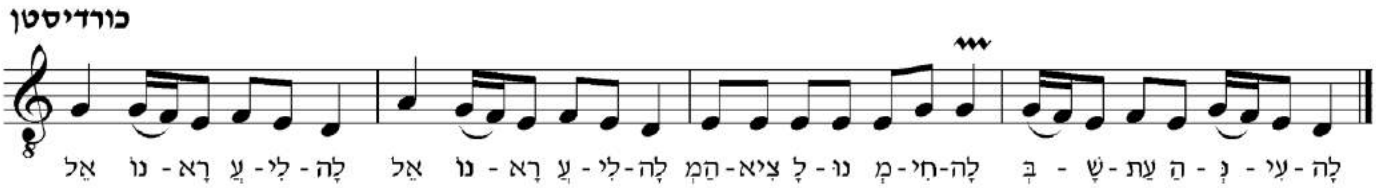


בשנת 1952 הקליטה יוהנה ספקטור (1915-2008) בירושלים את הדוגמה הבאה מפי שוקרי יקר, שעלה ארצה משיראז ש**באיראן** (NSA Y 87-5). כאן הקצב חופשי והלחן כולו במסגרת שלושה צלילים, אך מהלכו מוכיח כי הוא וריאנט של הלחן שהגיע עם נדודי היהודים מספרד:

פרס שיראז
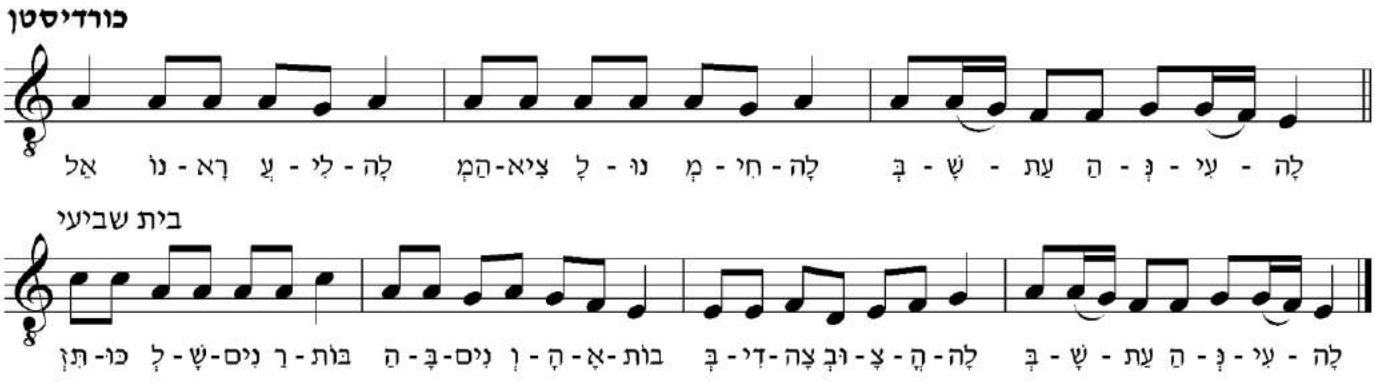


כורדיסטאן, כידוע, הוא אזור אתני המחולק בין ארבע מדינות: עירק, טורקיה, סוריה ואירן. קהילות יהודים נמצאו שם בעיקר בצפון עירק. כל הדוגמאות הבאות הוקלטו בירושלים מפי יוצאי כורדיסטן. הראשונה פשוטה יחסית וקצובה (NSA Yc 869-3) מפי נחום נחום, חיים שמעון וחי ששון:

כורדיסטן
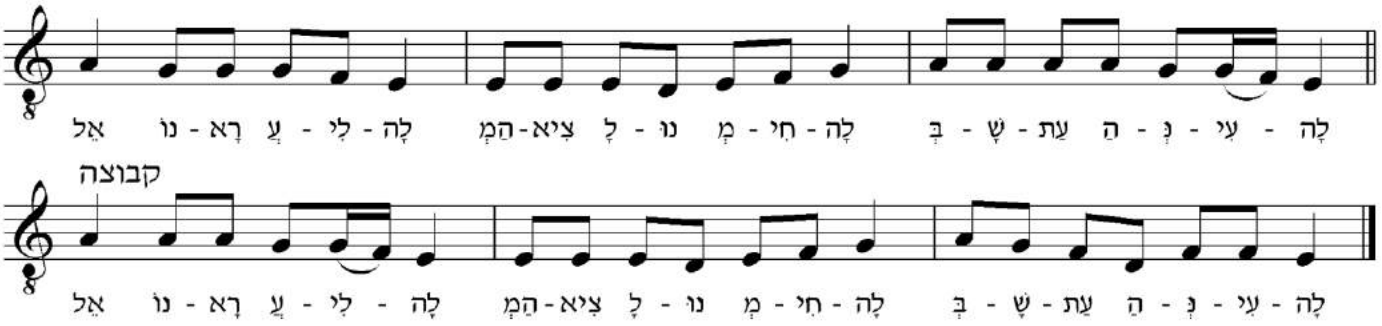


השנייה מפי קבוצת חזנים (אתר הזמנה לפיוט), ובה הפזמון משתרע על קוורטה בלבד, אך בבתי השיר, המושרים בפי סולן, המנעד מתרחב לסקסטה. כאן מובאים הפזמון והבית השביעי, הכולל את הברכה **תזכו לשנים רבות**.

כורדיסטן
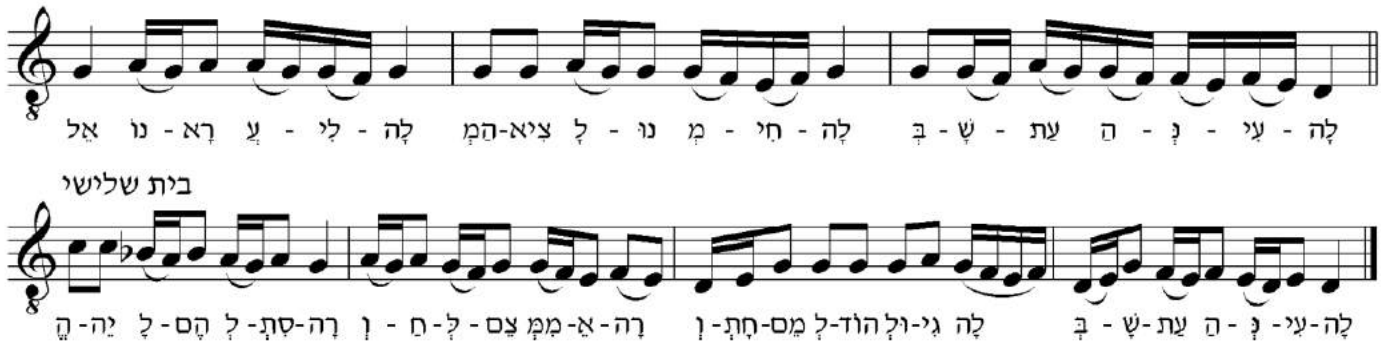


קבוצה אחרת מכורדיסטן, משפחת ברוך וידידים (הקלטה של קול ישראל מ-1978) מביאה נוסח דומה. הפזמון חוזר פעמיים, תחילה בפי הסולן, הרב משה ברוך, ואחר כך בפי הקבוצה כולה עם כמה שינויים:

כורדיסטן
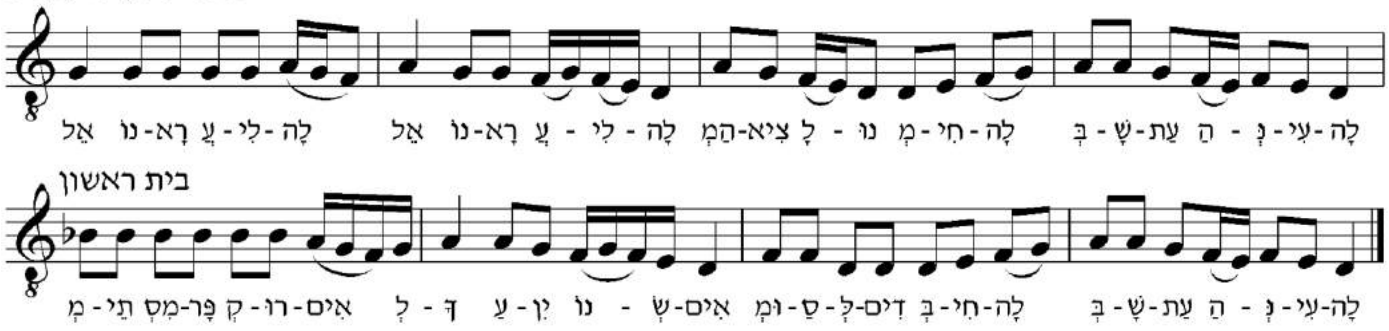


הדוגמה מקהילת **זאקו** בכורדיסטאן הוקלטה ב-1968 על ידי אסתר גרזון-קיוי מפי נחמיה ואליהו חוג'ה (NSA Y 726-8) והיא מעוטרת יותר. גם בזו בתי השיר (כאן הבית השלישי) מושרים במנעד רחב יותר מאשר הפזמון:

כורדיסטן זאקו



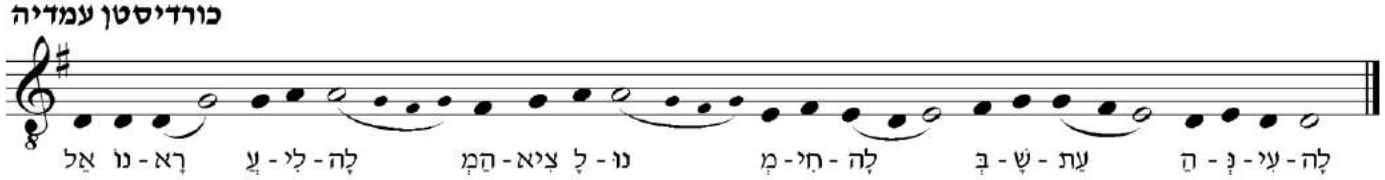
מקהילת **סולימיניה** מגיעה הגרסה הבאה (הקלטה של יוהנה ספקטור, הזמר עזרא מרדכי NSA Y 36-24) וגם כאן הבית הראשון מביא הרחבה של הלחן:

כורדיסטן סולמניה
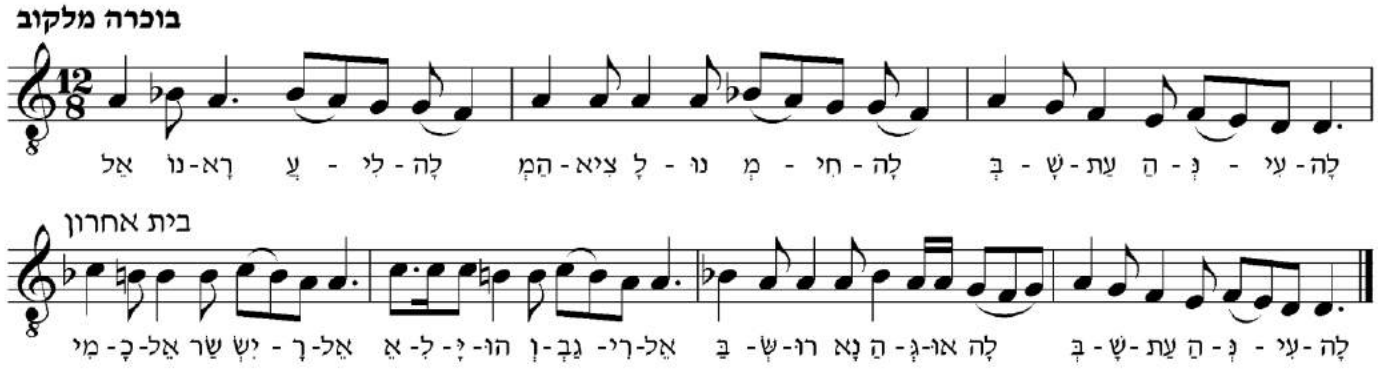


גרסה אישית מאוד במקצב חופשי לחלוטין ובמודוס הכולל סקונדה מוגדלת מביא זמר מקהילת עמדיה (אתר הזמנה לפיוט). היא רשומה במקצב חופשי בהתאם. עם זאת, גם בווריאנט זה ניכר המהלך של הלחן הספרדי:
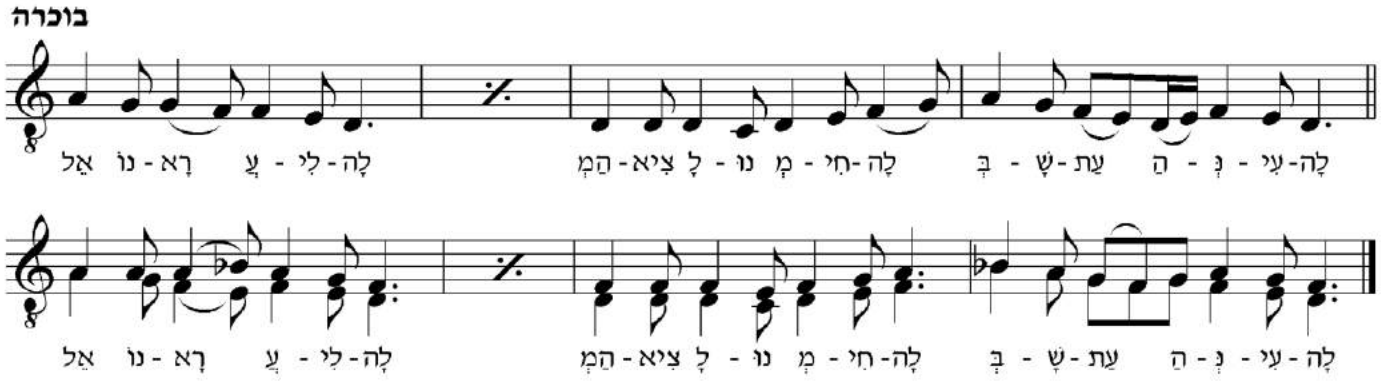
כורדיסטן עמדיה
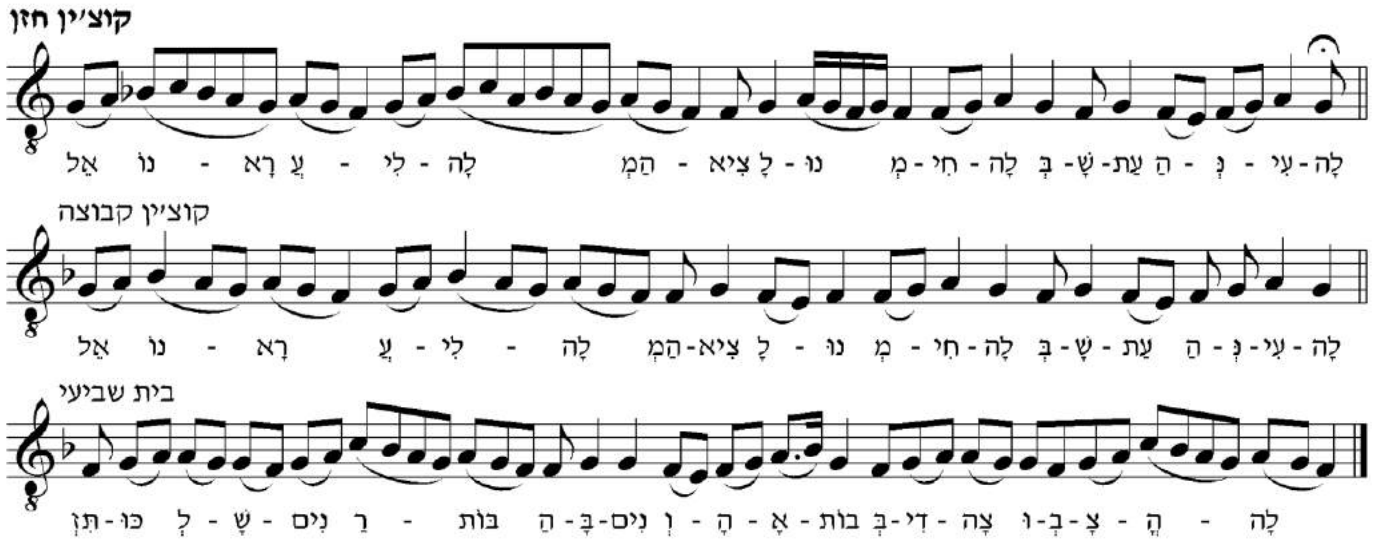


העיר בוכרה שב**אוזבקיסטאן** אמנם אינה בירת הארץ (זו טשקנט), אך היא נתנה את שמה לכל יוצאי ארץ זו, שהחלו להגיע לישראל כבר בסוף המאה ה-19 ונקראו כאן פשוט בוכרים. שני נוסחים מקהילה זו, ושניהם במשקל משולש. הראשונה מפי עזרא מלקוב (אתר הזמנה לפיוט), בה הפזמון כביכול **ברה** מינור, אך הבית השמיני המובא כאן מראה כי יש צלילים נוספים והסולם אינו כה ברור:



הגרסה השנייה היא היחידה המביאה **דו-קוליות**. תחילה שר הסולן את הלחן ואז עונה לו הקבוצה, ובה הקולות מתפצלים, לרוב בטרצות מקבילות. שרים דוד אלעזרוב, יוסף חיימוב, מרדכי רחמינוב ומשה נימיגרוב בהקלטה של קול ישראל בירושלים ב-1979:
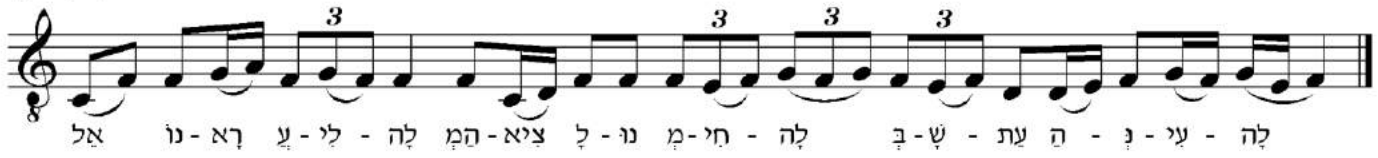


קהילת **קוצ'ין** באזור קרלה שבדרום-מערב הודו שונה ונפרדת מקהילת בני ישראל שבאזור בומבי. עולי קוצ'ין הוקלטו בירושלים (תקליטור Synagogue Songs in the Tradition of the Jews of Cochin). בפי הסולן הפותח הגרסה מליזמטית במקצב חופשי. כאשר הקבוצה חוזרת על הפזמון, הגרסה פחות מעוטרת, אך שומרת על קווי היסוד של הלחן. מובא כאן גם הבית השביעי, המתחיל ומסתיים בפה, אך הנוסח המלודי דומה:



הגרסאות האחרונות הן מ**תימן**. קהילת יהודי תימן היא מהעתיקות ביותר, שכן יהודים הגיעו לארץ זו עוד בתקופת הבית הראשון. הם היו מסוגרים מאוד בפני הגויים סביבם וטיפחו תרבות ומוזיקה משלהם למרות השפעות הסביבה. עם זאת, היו להם קשרים עם קהילות יהודיות אחרות, כגון יהדות בבל, מצרים, הודו וארץ-ישראל. כלומר, גם אל קהילה סגורה זו הגיע הפיוט עם לחנו, אך הווריאנט שלהם הוא העצמאי ביותר.
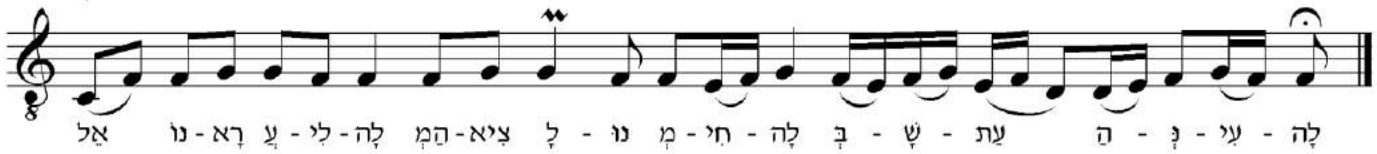
שלוש גרסאות לפנינו. הראשונה מפי **יחיאל עדאקי** (1903-1980). הוא נולד בתימן ועלה לארץ-ישראל ב-1927 דרך אתיופיה ומצרים, וכאן היה חזן ומורה וגידל דור של תלמידים. הדוגמה מתוך תקליט LP שלו "מצהלות תימן":

תימן עדאקי
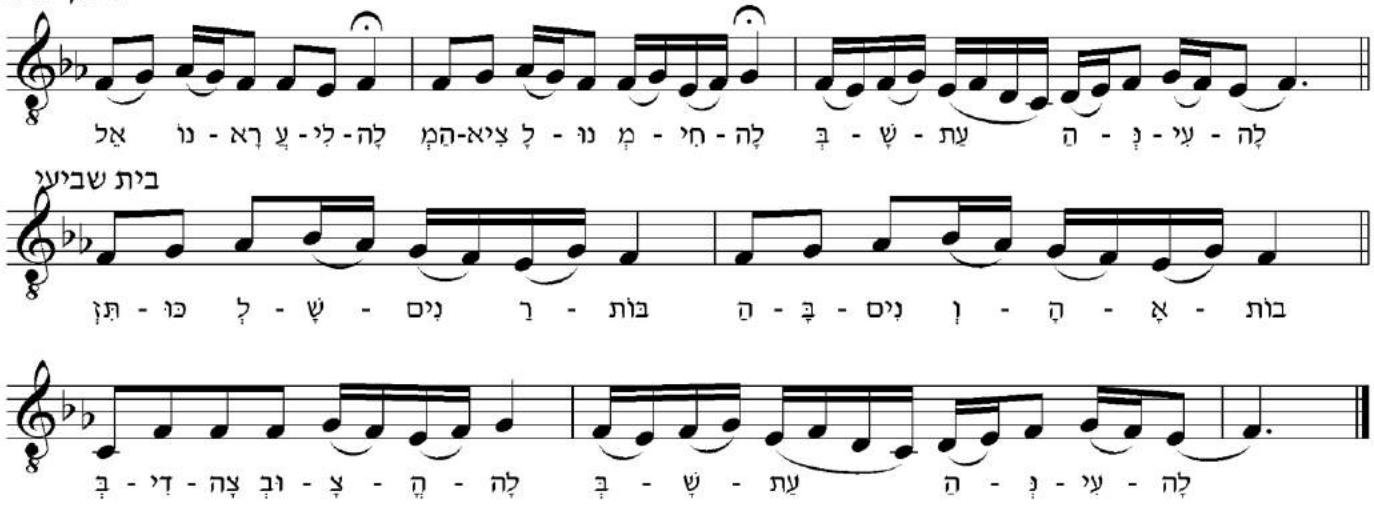


אהרן עמרם גם הוא נולד בתימן ועלה לישראל בילדותו. הוא מרבה להופיע ולהקליט שירים ופיוטים ממסורת יהודי תימן. גרסתו (אתר הזמנה לפיוט) דומה מאוד לקודמת, מה שמעיד על מוצאן המשותף:

תימן עמרם



אורי שבח הוא זמר יליד ישראל, בן למשפחה של יוצאי תימן, והוא מלווה את שירתו בגיטרה. גרסתו (מהקלטות קול ישראל) מבוססת על זו של שני קודמיו, אך יצוין המודוס המיוחד של שירתו. כאן מובאים הפזמון והבית השביעי:

תימן שבח



סיכום

הפיוט לנעילת יום כיפור **אל נורא עלילה**, פרי יצירתו של משה אבן עזרא, נפוץ ומושר בכל הקהילות של יוצאי ספרד בפזורותיהם על פני ארבע יבשות. מהם למדו גם יהודי קהילות במזרח, שאינם נמנים על יוצאי ספרד. מלות הפיוט נכתבו בספרי הקודש ונשתמרו בכתב. הלחן נמסר בעל-פה מדור לדור ורק החל מהמאה ה-19 נכתב בתווים. כל הגרסאות הכתובות והמוקלטות שנרשמו כאן מעידות על **לחן בסיסי** שעמו הושר הפיוט. ככל שהתרחק מהמקור קיבל הלחן וריאנטים שונים וצורות ביצוע אופייניות לקהילות השונות, וכן שינויים אישיים מפי חזנים שונים, בבחינת תרומה אישית ומקומית על בסיס מסורת משותפת. אך ביסודו **זה אותו לחן**, מה שמעיד על עקביות ואחידות.

פיוטים רבים של תור הזהב נשתמרו במסורות שונות ב**לחנים שונים**, הן בקהילות ספרד והמזרח והן בקהילות אשכנז בצפון-אירופה, ורובם נמנים על הרובד ה**פרליטורגי**. אך פיוט זה נשתמר עם לחנו הבסיסי, ככל הנראה בגלל היותו **ליטורגי**, כלומר מושר בבית הכנסת, ויתר על כן – מושר בנעילת היום הקדוש ביותר ליהודים. וכך, פיוט שנכתב בתור הזהב בספרד לפני כתשע-מאות שנים, והוא מבוסס על מבנה שמקורו בשירה הערבית הקלסית, הפך להיות עם לחנו שיר משמעותי במחזור השנה היהודי.

ההללות בדיואן יהודי תימן

מתוך **יובל** V, 1986 : קל״ח-קנ״ט

עיקרי הדברים הוגשו לראשונה בהרצאתי ב-7 באפריל 1982 ביום העיון השנתי של האיגוד הישראלי למוזיקולוגיה, שהתקיים באוניברסיטה העברית בירושלים והיה מוקדש לאברהם צבי אידלסון במלאת מאה שנה להולדתו. כאן הושמט נספח של רשימת ההללות, הנמצאת בעמודים קנ״ד-קנ״ט במאמר. תודת הכותב נתונה לד״ר בתיה באיאר ז״ל, שערכה את המאמר ולא חסכה מאמצים, והדיונים עמה היו בעלי עניין רב ותועלת גם יחד.

כל מי שחוקר את שירת הדיואן בפי יהודי תימן שם לב עד מהרה לחשיבותם של ההללות. לכאורה הם תופעה שולית, מעין נספח קצר לעיקרי השירים, אך קביעות הופעתם, ההתלהבות שבה הם מושרים, וההשתתפות הערה של כל הנוכחים מחייבות תשומת לב. מסתבר כי אכן ראויים הם למחקר מיוחד, אף כי מבחינה ספרותית ומוזיקלית הם כביכול נופלים בחשיבותם מן השירים והשירות הקודמים להם. כלומר, עיקר ערכם בתפקודם המוזיקלי-החברתי.

ההללות לא נחקרו עדיין כסוג פיוטי, וחסרון זה מקשה על המוזיקולוג הבא לעסוק בהם מטעמו הוא. טרם פורסמה רשימת מצאי של הללות שבדפוס ובכתבי-יד. לצורך המחקר הנוכחי ביצעתי ליקוט ראשוני של טקסטים מודפסים וכתובים, עד לאותה כמות שנראתה כמדגם ייצוגי במידה מספקת. המקורות הספרותיים העיקריים הם :

1. דפוסים :

חפץ חיים, ירושלים : שלמה מקיטון, (תשי״ג), עמ׳ ס״ה-ע״ח : [1] 106 הללות.

חפץ חיים, ירושלים : האחים יוסף ושלמה מקיטון, תשכ״ו, עמ׳ תרמ״ח-תר״נ : 28 הללות.

ספר שירי ש׳ שבזי הגדול, ירושלים : יוסף חסיד, תשל״ו : 33 הללות.

2. דפוסי צילום של כתבי-יד :

תכלאל קדמונים, ירושלים, הוצאת הרב יוסף חבארה, תשכ״ד, עמ׳ רנ״ה-רנ״ז (תצלום כתב-יד שהועתק מכתב-יד מן המאה ה-15) : 35 הללות.

ספר שירי הרה״ג שלום שבזי, ירושלים, יוסף בן אהרן חסיד, תשכ״ו, עמ׳ ר״ס-רס״א : 71 הללות.

שירים חדשים לרבי שלום שבזי, בעריכת שלום סרי ויוסף טובי, ירושלים, מכון בן צבי, תשכ״ו : [2] 13 הללות.

3. כתבי יד :

מכון בן צבי 2374 (טובי 238), דפים 40ב-51א : 25 הללות.

מכון בן צבי 1119 (טובי 240), דפים 75א-ב ; 138ב-139ב : 24 הללות.

מכון בן צבי 1151 (טובי 256), דפים 75א-88ב : 8 הללות.

כמו כן נבדקו הרשימות של דוידזון, באכער ורצהבי. לא חתרתי לאסוף בפועל את כל הפריטים המוזכרים בהן אך לא נמצאו במקורות לעיל.[3]

---

[1] במהדורות שונות של אותו דיואן, מספר ההללות ומבחרם שונה מאד. כך דיואן **חפץ חיים**, שהוא המקובל ביותר בישראל כיום, מכיל במהדורת תשי״ג 106 הללות ואילו כמהדורת תשכ״ו יש בו רק 28 הללות. יתכן שהתופעה מעידה על הצטמצמות המגוון ברפרטואר המושר כיום. ראוי לציין כי מאז שנות השמונים הופיעו עוד דיואנים מודפסים שאינם מוזכרים כאן.

[2] כאן מופיעים שבעה בארמית ושישה בעברית. ההללות של שבזי שונים מרוב ההללות המסורתיים המופיעים בדיואנים השימושיים מכמה בחינות : רובם ארוכים יחסית, לרוב הם חתומים באחד האקרוסטיכונים של שבזי, ותכופות הם לא רק מחורזים אלא גם שקולים. בכתבי-היד שבמכון בן צבי מצויים גם כמה מהם הכתובים בערבית. מחקרם הספרותי מצריך את קיבוצם, ההדרתם וסיווגם בידי חוקרי ספרות.

[3] דוידזון, 1924-1933 ; באכער, 1911 ; רצהבי (תשכ״ט) מזכיר שמונה-עשר הללות של שבזי המתחילים כולם במלה **אהלל**, בתוכם חמישה שאינם מופיעים בספרם של סרי וטובי (תשל״ו) וגם אינם נזכרים בשאר המקומות שצוינו שם, מחמישה אלה – שלושה בארמית ושניים בעברית (רצהבי, תשכ״ט : 140-159 (הללות בעמ׳ 145) ; תשל״א : 330-342 (הללות בעמ׳ 334-335).

מבחינה מוזיקלית מבוסס המחקר על תשעים ושבעה פריטים שהקלטנו בתריסר השנים האחרונות מפי כמה וכמה קבוצות של יוצאי תימן[4]. בחלק ניכר מהקלטות אלה יש ביצועים חוזרים של אותו **הלל** מפי אותה קבוצה. כך נתאפשר לעמוד על הקבוע והמשתנה ולהסיק מסקנות על השלד היציב. בהקלטות מושרים עשרים וחמישה הללות שונים (טקסטים), מהם עשרים וארבעה בעברית ואחד בארמית, וכולם מצויים בדיואנים המודפסים. בדפוסים האלה מצויים מאה ותשעה-עשר הללות נוספים (כלומר, בסך הכול מודפסים מאה שלושים וארבעה). בכתבי היד שנבדקו מופיעים עוד שלושים ושניים הללות, מהם שנים-עשר בעברית, שישה-עשר בארמית וארבעה בערבית (אלה כנראה של שבזי). אצל דוידזון ובאכער נזכרים עוד ארבעים ושניים הללות, מהם ארבעים בעברית ושניים בארמית, ובסך הכול מאתים ושמונה הללות.

בדיואן יהודי תימן תופסים ההללות מקום מועט יחסית לצד שתי הצורות העיקריות – **נשיד** (שירים) **ושירה** (שירות), שהן רוב מניינו ובניינו של הדיואן. בניגוד לשתי צורות אלה, שהן שקולות וחרוזות, ההללות **חרוזים** אך **אינם שקולים**.
מקורם וזמן חיבורם של ההללות וכן זהות מחבריהם אינם ידועים בדרך כלל, אך הם מופיעים בכתבי-יד של דיואנים החל מן הקדומים ביותר, עוד בטרם הופרדו הללו מן התכלאל והיו עדיין כרוכים עמו כנספח שלו.[5]
על קיומה של צורה זו בשירת יהודי תימן עמד כבר אידלסון.[6] כדבריו על ההללות, "לשונם עברית וסגנונם פשוט בלי משקל ובלי מחבר ואין כצורה זו בשפה העברית". במקום אחר הוא אומר: "צורה הזאת היא פשוטה, בסגנון התנ"ך, בלי משקל וחרוז, ולפעמים יש בה חרוז. קצת הללות אינם אלא פסוקי תנ"ך".[7]
יהודה רצהבי מגדיר: "ההלל הוא נוסח ברכה בפרוזה חרוזה שהמסובים משמיעים לבעל השמחה (חתן, נימול, בעל בית) או שבעל השמחה משמיע לאורחים המסובים. זוהי אפוא חליפת ברכות שבנימוסין בסגנון המזרח בין האורחים למארח".[8]
בהמשך כותב רצהבי: "ההלל, גם כיצירה וגם כצורת ברכה, מיוחד ליהודי תימן ואין לו אח ורע בזמרתן של קהילות יהודיות אחרות". עוד נראה להלן, בעיקר תוך בדיקת עניין הנמענים, כי רבים מן ההללות חורגים ממסגרת חליפת ברכות שבנימוסין, ומתקשרים יותר אל תחום התפילה.
רצהבי מציין שם גם כי "נוסח ההללות קבוע בדיואנים ואין אדם יכול לחדש ברכה משלו". דבר זה הוא בוודאי תיאור נכון של המצב היום. עם זאת, ריבוי נוסחאות ההלל, גיוונן הרב וכן שוני המצאי בדיואנים שונים, כל אלה עשויים להעיד על יצירה חופשית ואלתורית נמשכת, עד אשר נתקבלו נוסחאות קבועות ונרשמו בכתב ומאז שרים אותן מן הכתוב. גם היום יש שאותו הלל מושר בשינויי נוסח קטנים, ועל כך עוד להלן.

---

[4] המחקר הנוכחי הוא סיכום נושא אחד מתוך עבודת שדה רבת שנים ומחקר רחב יותר על הדיואן התימני בכללו, עבודה הנעשית בשיתוף עם נעמי בהט-רצון.

[5] ראו **תכלאל קדמונים**, שהוא העתקת כתב-יד מן המאה ה-15 שנעשתה בשנות השלושים של המאה העשרים. הדיואן מצוי בנספח (עמ' ר"ל-רנ"ו) וכותרתו "שירות ותושבחות". בשלושת עמודיו האחרונים כתובים שלושים וחמישה הללות.

[6] **אוצר נגינות ישראל**, כרך א': **נגינות יהודי תימן**, עמ' 12. אידלסון לא דק פורתא: צורות דומות אכן ידועות. ד"ר באיאר הפנתה את תשומת לבי אל הפזמונים (ראו עזרא פליישר, **פזמוני האנונימוס**, ירושלים, האקדמיה הישראלית למדעים, תשל"ד), וכן אל רבים מן המרנות (ראו מישאל מסורי כספי, **פיוטי המרנות**, תל-אביב, ספרית פועלים, תשמ"ג 1982); ובוודאי מצויים עוד אחרים. גם הממצאים האלה רובם ככולם אנונימיים. מובן כי מחמת קוצר היריעה של ההיקף הרווח – שלושה או ארבעה טורים, עם טור אחרון השמור למובאה של פסוק מן המקרא – ממילא לא נתאפשר לשבץ בהם את חתימת הפייטן באקרוסטיכון.

[7] במאמרו "יהודי תימן, שירתם ונגינתם", **רשומות** א' (תרע"ח): 17. גם כאן הדברים צריכים תיקון כיום. ההללות מסתיימים בדרך כלל בטור שכולו מובאה מן המקרא. נוהג זה קיים, כידוע, במסורת הפיוט, במיוחד בפיוטים שנועדו למעמדי תפילה, ואין הוא חריג כלל. אשר לטורים האחרים שבהללות, הם עתירי שיבוצים של ניבים מקראיים, ושוב אין כאן אלא מסורת כללית.

[8] רצהבי תשכ"ט: 36.

הטקסטים

הדיואן כתוב כולו באותיות עבריות, אך חברו בו יחדיו שלוש שפות שמיות – עברית, ערבית וארמית. ה**שירים** (נשואד) בדיואן הם כמעט כולם על טהרת העברית. לעומתם יש הרבה ערבית ב**שירות**: חלקן ערבית בלבד, חלקן עברית בלבד, ובחלק אחר, גדול למדי, יש עירוב של שתי השפות בתוך אותו שיר (בתים בעברית ובערבית לסירוגין) ולעתים יש עירוב לשונות גם בתוך הבית. בהללות המושרים אין הערבית מופיעה כלל, רובם על טהרת העברית ומיעוטם הקטן ארמית. בהללות העבריים משתבצות פה ושם מלים בודדות בארמית וכן משתבצים ניבים בארמית, אך אלה אינם פוגמים בעבריותו של התמליל, שכן הם כאותן מטבעות לשון ארמיות רבות אשר נתקבלו בעברית.

תוכנם של ההללות זהה ברובו עם תוכנם של יתר חלקי הדיואן, היינו הנשואד והשירות. הפתיחה היא לרוב בדברי הלל ממש, שבחים וקילוסים לבעל השמחה או לאלוהי ישראל. בהמשך מוזכרים אישים מן המקרא, כגון אברהם, יצחק ויעקב, משה ואהרן, שמואל, חנה ואלקנה, יהודה ואפרים, עלי, כלב בן יפונה, דוד, שלמה, חזקיה, פרץ (בן תמר ויהודה, אבי בית דוד), דניאל, והשלישייה חנניה, מישאל ועזריה. גם שמו של ר׳ שמעון בר יוחאי מצוי בהם. מוזכרים בהם אירועים מקראיים וכן המצוות, עם ביטויי כיסופים לגאולה בציון. כל אלה מקושרים עם דברי הברכה הפותחים, וכך נוצרת ברכה רבתי אחת.

מן הראוי לפרט מי הם הנמענים של ההללות, מכיוון שעניין זה שייך הן לתוכן והן לתפקוד, שבו נדון בהמשך. נראה כי ההקלטות, קרוב למאה ביצועים, יכולות להיחשב כמדגם מייצג. ההללות מופנים בדרך כלל אל בעל השמחה – בחתונה אל החתן, בברית מילה אל הנימול או אל אביו, או – באופן כללי יותר ובנסיבות שונות: אל ״בעל הבית הזה״, ״החברים האלה״, ״מוריי ורבותיי״, ״כל המסובים האלה״ וכדומה. תוכנם של הללות רבים כללי ומתאים לכל סוגי הנמענים, ורק הפנייה הפותחת משתנה לפי הצורך וההמשך זהה.[9]

רשימת הטקסטים שלנו כוללת מאתיים ושמונה הללות. שלושים וארבעה מיועדים לחתונה, מהם עשרים ושישה פותחים במלים ״החתן הזה״ (חמישה מהם נהוג להסב גם אל ״הנימול הזה״), ומאלה שמונה פותחים במלים ״החתן הזה יברכהו אל...״ ושלושה אחרים – ״החתן הזה תתברך...״. ארבעה מופנים אל הכלה, ואחרים מופנים אל קהל החוגגים (״צהלו ידידי חתן ביום חתונת רעכם...״), או שהם כלליים יותר ללא פנייה מיוחדת (״חתן וכלה יחדון בחדווה...״, ״הנה מה טוב ומה נעים להקת חתנים..״, ״קול ששון וקול שמחה..״).

שישה הללות פונים אל הנימול, אך למעשה חמישה מהם זהים להללות הקבוצה של ״החתן הזה יברכהו אל...״ ובמקום ״החתן הזה״ נאמר בהם ״הנימול הזה״, ואילו באחד פונים אל האב: ״אבי הנימול הזה בנית ביתך...״.

ששים וארבעה הללות פותחים במלה ״אהלל״ ורובם ככולם פונים אל האל בכינויים וברמזים שונים, כגון: ״אהלל בחדוון לרבון דמלכוון...״, ״אהלל לאלי שהוא מגני ועזרי...״,[10] ״אהלל ליחיד המיוחד...״, ״אהלל למי שברא שחקים בלא יגיעה...״, ״אהלל למרי מלכיא...״ וכו׳. אל אלה כיוון רצהבי בדבריו על קדושת ההלל: ״ההלל הוא פסוקי ברכה קצרים, הנחרזים זה בזה בחרוז אחד, ביניהם גם קטעי כתובים מן המקרא, והוא פותח ומסיים במלה ׳והללויה׳. הפתיחה ׳והללויה׳ היא פתיחה של קדושה, ועניינה הוא: קודם שבאים לשבח לבשר ודם יש לשבח תחילה לאלוהים״.[11]

הלל אחד פונה אל אישיות מקראית מקודשת: ״אשריך משה רבנו ששמעת קולו של הקב״ה...״. עוד כעשרים הללות אין בהם פנייה ברורה אל מישהו, אך לעתים יש בהם רמז אל נמען כלשהו. רבים בהם פסוקי מקרא או פרפראזות שלהם, כגון: ״אשרי כל טהור ונקי מעברה...״, ״הנה מה טוב ומה נעים שבת אחים ורעים...״, ״וישרוק להושיענו מלך עליון...״, ״זרעו לכם לצדקה ואל תזרעו אל קוצים...״, ״ירבו הששונות וירבו גילים ורון...״, ״מה נאוו על ההרים רגלי מבשר משמיע שלום...״, וכו׳.

---

[9] קטלוג אלפביתי סתמי של האתחלתות עלול ליצור תמונה מסולפת. הרישום צריך לאפשר הבחנה בין הפנייה המשתנה בהתאם לנמענים לבין ההמשך הקבוע, שהוא ההלל עצמו.

[10] הלל זה הוא הנפוץ ביותר בשירה, כפי שיודגם להלן.

[11] רצהבי תשכ״ט: 36.

דבר אחד מופיע בעקביות בכל כתבי-היד ובכל הדפוסים והוא המלה **והללויה** בפתחו ובסיומו של כל הלל. למעשה זהו סימן ההיכר להללות וגם האות המבשר את שירתם: גם בסיומי שירות מופיעה תמיד המלה והללויה, להורות שכאן יש להצמיד זמרה של הלל (לעתים יש הכפלה בראש ההלל "הללויה והללויה").[12] עם זאת, אף פעם לא נאמר ואף לא נרמז לאיזה הלל הכוונה. בחירת ההלל המתאים נתונה בידי הזמר והוא הקובע איזה הלל ישיר אחרי השירה, בהתאם לאירוע, לשירה, לקהל ולזמרים השרים עמו.

הביצוע

זמרת ההלל מסיימת את האירוע החברתי-מוזיקלי של שירת הדיואן בחדר הדיואן, ואולי זוהי הסיבה לכך שההללות מצויים בסופי הדיואנים.[13] בדרך כלל נפתח רצף הזמרה ב**נשיד** הבנוי כשירת מענה של קבוצה מול יחיד או יחידים, בסגנון דקלומי חופשי. אחריו במרכז האירוע באה ה**שירה**, שהיא שירת רבים (גם אם יש בה קטעי סולו), וכשמזמרים אותה גם יוצאים במחול. השירה היא הקטע הסוער, הנמרץ והקצוב ביותר. לרוב היא מלווה בתיפוף על פח ובימינו גם על תוף. לאחר שהשירה נעצרת בא תור ה**הלל**. מן הראוי לציין כי ברכות נאמרות בכל עת בתוך האירוע של זמרת הדיואן: לעתים לפני זמרת השירה, ותמיד באמצעה (במעברים משיר לשיר) ובסיומה. בדיואנים רשומים תמיד ראשי תיבות **א׳ א׳ א׳** אחרי כל נשיד, לשם אמירת הפסוק "אנא אדני הושיעה נא, אנא אדני הצליחה נא, אנא אדני הושיעה נא" (תהילים קי״ח: 25). פסוק זה אכן נאמר תמיד בסיום הנשיד והוא האות להתחלת השירה. עם סיום זמרת השירה נהוג לומר "וכולכם ברוכים" ואחד הזמרים מתחיל את שירת ההלל.

ההלל פותח תמיד במלה **והללויה**, והיא גם כתובה, כהפניה, בסיומי חטיבת השירות, כאמור לעיל. הוא גם מסתיים במלה והללויה. בדרך כלל פותח בשירת ההלל הסולן אשר זה עתה סיים את השירה, או מנחה הקבוצה, המוביל ומדריך את מהלך האירוע כולו, והוא גם הבוחר איזה הלל יושר הפעם ומה יהיה נוסח הפנייה שבראשו, כלומר מי יהיה הנמען של ההלל. דברי רצהבי: "את ההלל מטעם המסובים פותח הרב או הנכבד שבחבורה". דבר זה נכון בעיקר לגבי סעודת המצווה של טקסי חתונה. שאר הנוכחים מצטרפים אל הפותח אחרי שזיהו את ההלל המושר. בדרך כלל הם יודעים את מילותיו בעל-פה ויכולים לשיר אותו ללא היסוס ומבלי להזדקק לספר.[14] כולם מצטרפים לזמרה, כולל הרקדנים וכל קהל המאזינים. זהו אפוא הקטע רב-המשתתפים ביותר, המאחד בזמרה את כל הנוכחים. כאן גם שכיחה ביותר השירה במקבילים (בדרך כלל בקוורטות, ועל כך בהמשך). ההלל יכול להופיע גם שלא בתוך הרצף נשיד-שירה-הלל וכן אפשר אפילו שיושרו כמה הללות רצופים, בעיקר בסעודות מצווה.[15]

מעיד על כך רצהבי: "לאמירת ההללות אין תחום ומידה. אומרים אותם בין שיר לשיר לפי המסיבה והשעה. באמירתם באים על סיפוקם קהל המסובים שאינם נוטלים חלק בזמרה ובריקודים".[16]

המספר הרב של הללות המצויים בכתובים אינו מעיד על היות כולם בשימוש אצל אותם אנשים. להפך, הניסיון מוכיח כי קבוצת אנשים הנוהגת לשיר בצוותא לעתים מזומנות יש לה כמה הללות מועדפים אשר חבריה יודעים אותם בעל-פה והם

---

[12] הסבר התופעה מוטל על חוקר ספרות. בסוף מאמרנו מוצעים כמה רעיונות בזהירות הנדרשת.

[13] נזכיר כי המלה דיואן משמשת אצל יהודי תימן בשתי משמעויות: א. ספר השירים הפרליטורגי; ב. החדר שבו הגברים שרים ורוקדים את שירות הספר הזה.

[14] על כך כותב רצהבי ב**ילקוט שירי תימן** (שם): "כיוון שההלל נאמר בעל-פה ולא מתוך הכתב, דואג הפותח להשמיע הלל השגור בפי הציבור, שאם לא כן לא יוכל הקהל להצטרף עמו, ונמצא שהברכה היא ברכת יחיד ולא ברכת רבים. כנגד זה ההלל שנושא בעל השמחה לכבוד האורחים, לרוב בסוף המסיבה, נאמר על ידו ועל ידי בני המשפחה".

[15] מצויה אצלנו הקלטה של שלושה הללות רצופים מהקלטת אירוע של סעודת מצווה במסגרת של טקסי חתונה: קריית אונו, בית אהרן כהן, 16.8.80.

[16] רצהבי תשכ״ט: 36.

נוהגים לחזור ולשיר רק אותם. ריבוי הנוסחים הוא אפוא פועל יוצא של מצב נפיצותם, כלומר: בקבצים הכתובים והמודפסים כונסו הללות שונים הנהוגים בקהילות שונות ובאזורים שונים, ומכאן מספרם הרב.

המימוש המוזיקלי

להלן נציג שישה הללות עם תעתיק ביצועם הצלילי. שני הראשונים הם ההללות היחידים אשר א״צ אידלסון פרסם בתווים (**אוצר נגינות ישראל**, כרך א׳: **נגינות יהודי תימן**: 12). את ארבעת האחרים (דוגמאות 3-6) רשמנו אנו. בחרנו בהם משום שהם הופיעו גם בתקליטים (פרטים דיסקוגרפיים בהערות לדוגמאות). הדוגמאות מסודרות כאן בסדר עולה של מורכבות, כלומר מן הפשוט אל המורכב. מן הראוי להקדים כמה הערות טכניות כלליות לתעתיקים:

א. כמו שורות הטקסט הרשומות בנפרד, כך גם בתווים, כל פסוק נרשם בשורה משלו, מה שממחיש את השוני באורכם ובחריזתם.

ב. רישום הנתונים הריתמיים בהללות קשה במיוחד, משום שהביצוע חופשי מאוד, מעין רצ׳יטטיב פרלנדו. יש להניח כי גם הרישום של אידלסון, המשתמש בערכים ריתמיים ברורים – רבעים, שמיניות וכו׳ – לא נועד אלא לסמן את משכם היחסי של הצלילים, כלומר את היותם ארוכים יותר או ארוכים פחות, אך לא את היחס הריתמי המדויק. למעשה, רק המלוגרף [או המחשב] מסוגל לתעד את המשָכים המדויקים. אם ייעשה תעתיק מלוגרפי, תשתמע ממנו בצורה ברורה ומדויקת יותר התנועה האגוגית הכללית של האטה והכבדה לקראת הסיום, וכן השינויים האגוגיים בתוך כל משפט. בשל כך ננקטה שיטת רישום הקרובה לתיווי של המוזיקה הגרגוריאנית, כלומר ללא סימון ריתמי מדויק, אך בכל זאת תוך כדי הבחנה של שלושה ערכים:

1. עיגול גדול מלא: הצליל הרגיל שלרוב תבוא עליו הברה אחת ומשכו היחסי קבוע פחות או יותר.

2. עיגול מלא קטן: צלילי קישוט וצלילי עיטור מהירים, לרוב בתוך מליזמות.

3. עיגול ריק: צלילי סיום שהם ארוכים יותר מן האחרים, מעין משהיות (פרמַטות), ומופיעים בדרך כלל בסיומי פסוקים, אך לעתים גם באמצע המשפט על הברות מלעיליות מוטעמות. עוד על כך להלן.

קישוטים קטנים בצליל עצמו, הרעדות ועיטורים קלים, צוינו בסימן w מעל לתו.

בדוגמא 4 הסתמן ברגע מסוים מקצב ברור למדי ולכן היתה הצדקה לרשום אותו בערכים קצביים. אך גם אל אלה יש להתייחס כאל ״בערך״, בבחינת רומזים לאשר התרחש אך אינם מייצגים אותו במדויק.

ג. מעל לשורות התווים סומנו שלושת המרכיבים המלודיים העיקריים של זמרת ההללות כדלהלן:

I – הצליל הפועם (או שני הצלילים הפועמים)

II – המוטיב היורד

III – המוטיב העולה.

ד. בכל מקרה של רישום מעביר (טרנספוזיציה) צוין הגובה המקורי בסוגריים בראשית התיווי.

הלל 1

וְהַלְלוּיָה

זַמְּרִי לְמַלְכֵּךְ בַּת צִיּוֹן, הַנּוֹתֵן עָלַיִךְ בְּסִינַי הוֹדוֹ
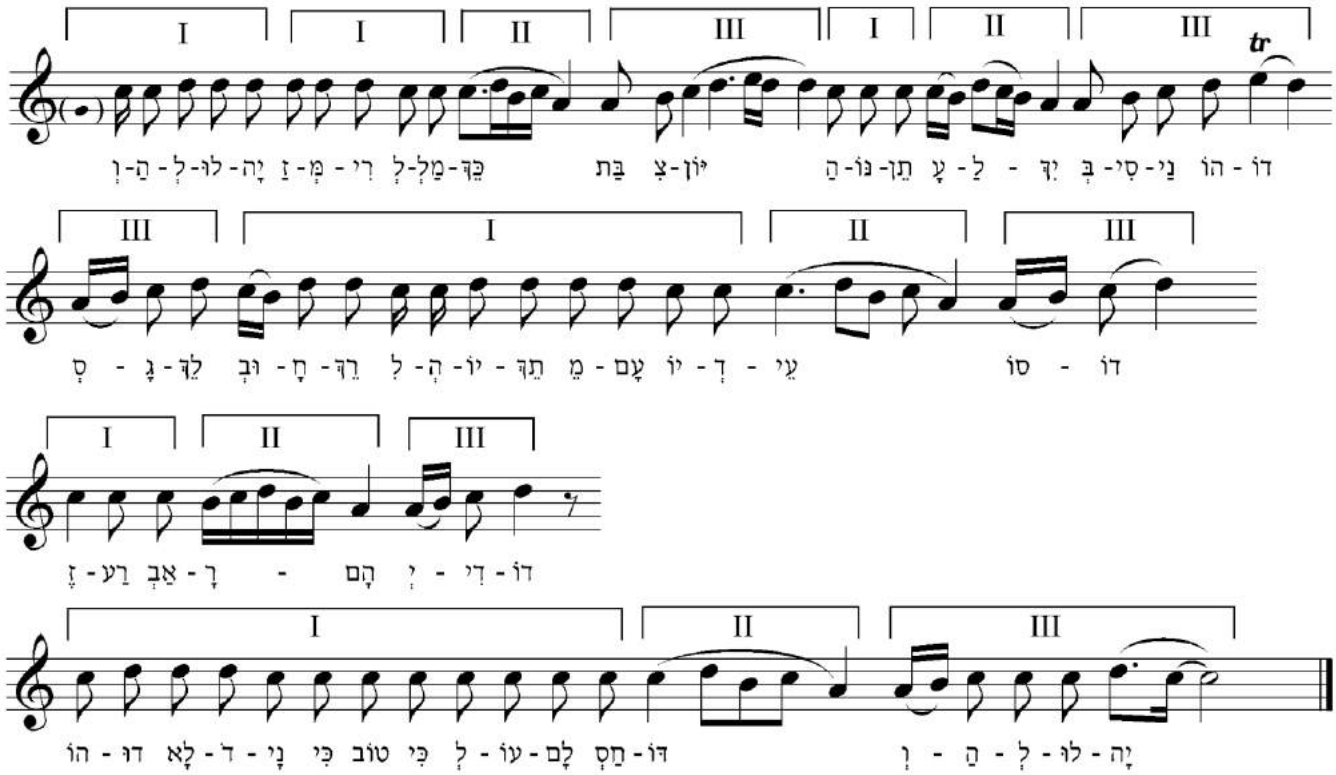
סְגָלֵךְ וּבְחָרֵךְ לִהְיוֹתֵךְ מֵעָם יוֹדְעֵי סוֹדוֹ

זֶרַע אַבְרָהָם יְדִידוֹ

הוֹדוּ לַאֲדֹנָי כִּי טוֹב כִּי לְעוֹלָם חַסְדּוֹ

וְהַלְלוּיָה.

מקור: אידלסון, **נגינות יהודי תימן** מס׳ 41 . משובץ שם בין המזמורים לחג השבועות.
ההעתקה הנוכחית היא בטרנספוזיציה, כמצוין בתו המסוגר שבהתחלה.



הלל 2

וְהַלְלוּיָה

יִרְבּוּ הַשְּׁשׁוֹנוֹת וְיִרְבּוּ הַשְּׂמָחוֹת וְיִרְבּוּ גִּילִים וְרוֹן
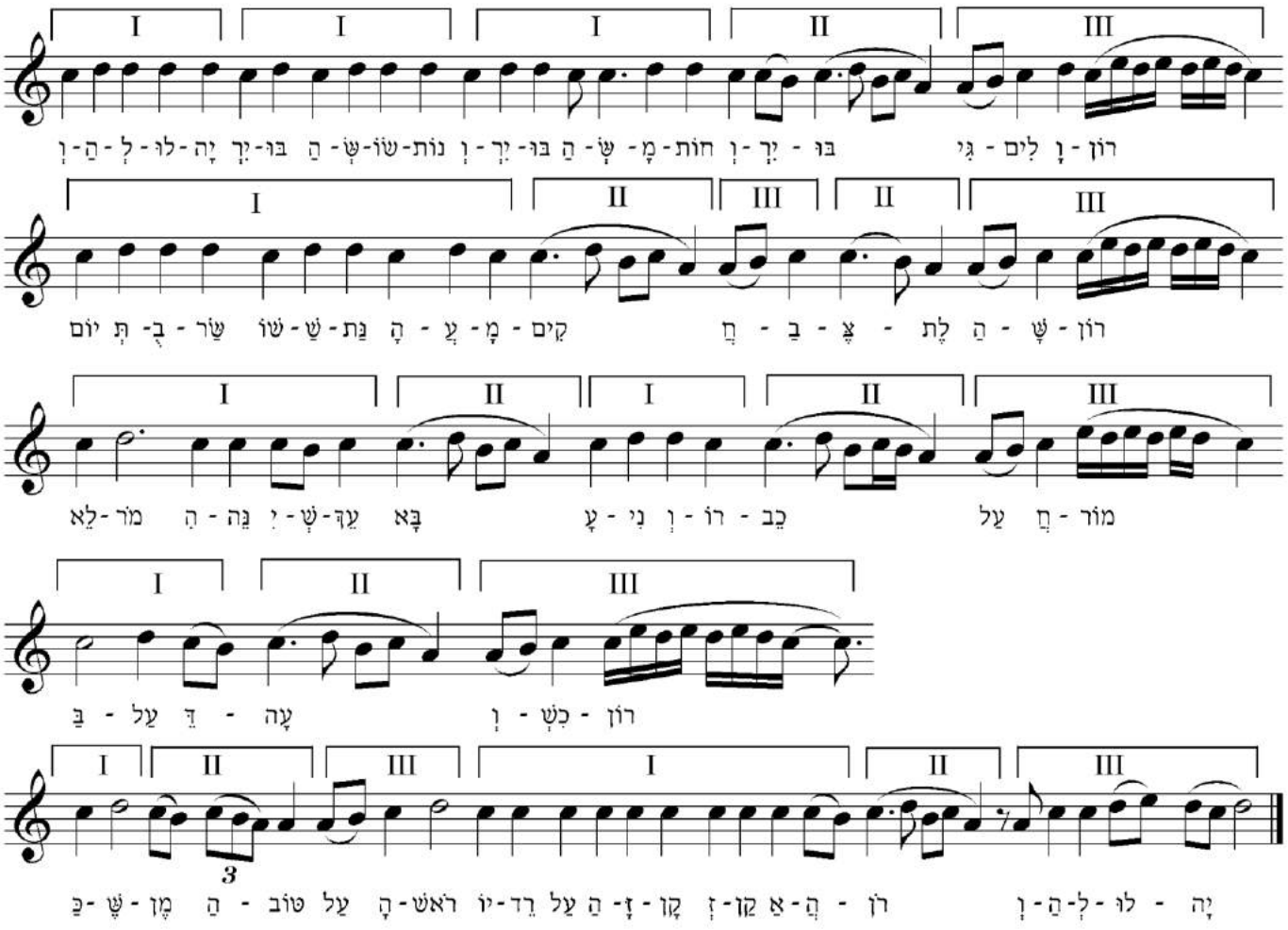
יוֹם תְּבֻשַּׁר שׁוֹשַׁנַּת הָעֲמָקִים חֲבַצֶּלֶת הַשָּׁרוֹן

לֵאמֹר הִנֵּה יִשְׁעֵךְ בָּא, עֹנִי וְרוֹכֵב עַל חֲמוֹר, בַּעַל דֵּעָה וְכִשְׁרוֹן

כַּשֶּׁמֶן הַטּוֹב עַל הָרֹאשׁ יוֹרֵד עַל הַזָּקָן זְקַן אַהֲרֹן

וְהַלְלוּיָה

מקור: אידלסון, מס׳ 143. זה ההלל היחיד הרשום אצל אידלסון שם בסעיף III – ״הללות״. בהעתקה רק שונה מבנה הרישום: לכל פסוק שורה חדשה.



הלל 3

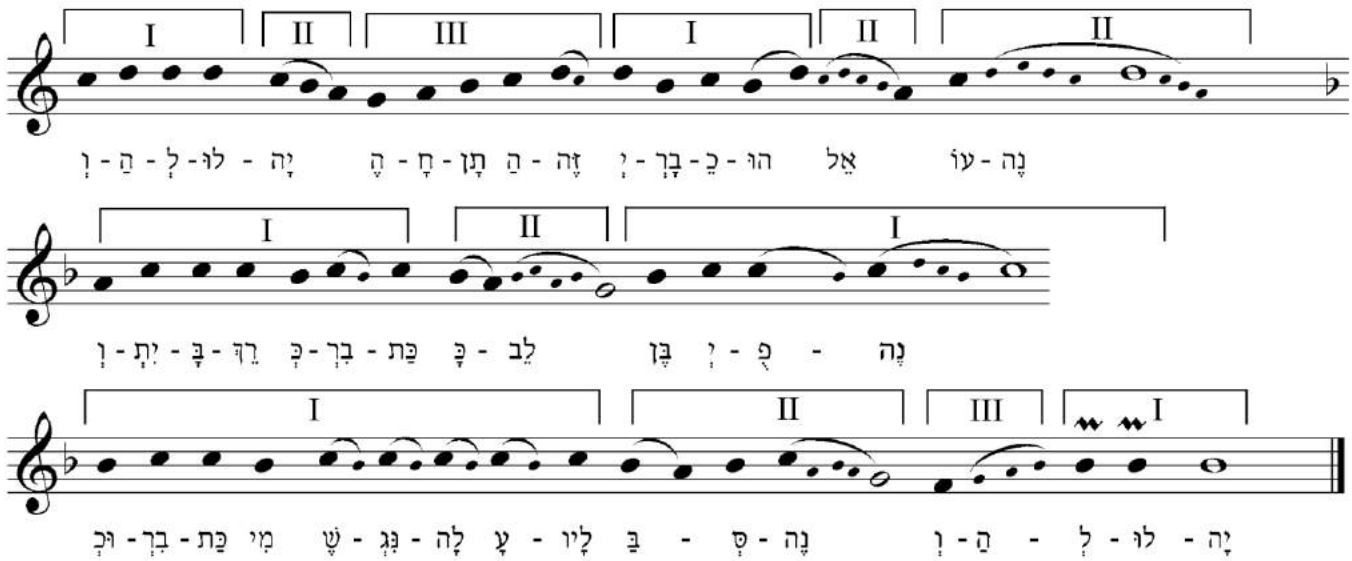
וְתַלְלוּיָה

הֶחָתָן תַּזֶּה יְבָרְכֶהוּ אֵל עוֹנָה

וְיִתְבָּרֵךְ כְּבִרְכַּת כֶּלֶב בֶּן יְפֻנֶּה

וּכְבִרְכַּת מִי שֶׁנִּגְלָה עָלָיו בַּסְּנֶה

וְתַלְלוּיָה



מקור: הקלטה מיום 26 ביולי 1977 , ירושלים, אולפן ארכיון הצליל הלאומי (הקלטה Yc1219). הסולן הוא אהרן עמרם ועונים עמו מנחם ערוסי ותלמידיו הצעירים האחים אהרן וישראל חבשוש. ראו גם בתקליטור Jewish Yemenite Diwan (דיואן יהודי תימן) בסדרה Anthology of Traditional Musics של אונסק״ו בהוצאת Auvidis צרפת רצועה C4 (מקודם בתקליטי LP – 037 6586 Philips, ובהדפסה ישראלית Phonodor – 13170, צד א׳, רצועה 4). התעתיק בגובה המקורי. בפסוק הראשון הצלילים הפועמים הם **דו-רה** והמנעד **סול-רה**, בפסוקים השני והשלישי – ירידה במדרגה אל צלילים פועמים **סי♭-דו** והמנעד **פה-דו**.

הלל 4

וְהַלְלוּיָה
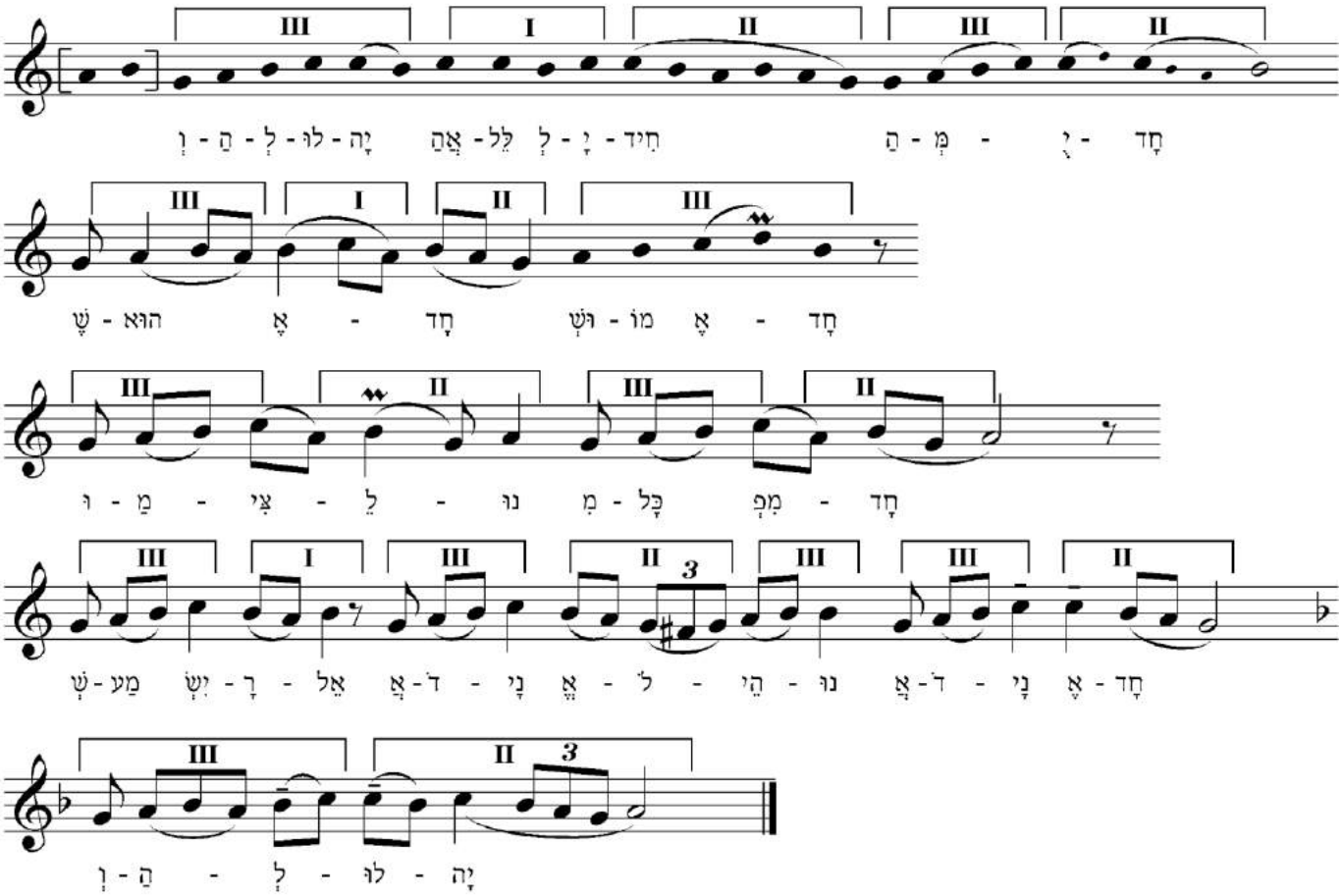
אֲהַלֵּל לְיָחִיד הַמְיֻחָד

שֶׁהוּא אֶחָד וּשְׁמוֹ אֶחָד

וּמַצְיִלֵנוּ מִכָּל מִפְחָד

שְׁמַע יִשְׂרָאֵל אֲדֹנָי אֱלֹהֵינוּ אֲדֹנָי אֶחָד

וְהַלְלוּיָה



מקור: הקלטה מיום 22 ביולי 1977, ירושלים, אולפן הפונותיקה הלאומית (מס׳ ההקלטה: Yc1218), הזמרים: יוסף עוזרי וזכריה יצחק. הלל זה הוא מן המקובלים ביותר ובאוסף שלנו מצויות שתים-עשרה הקלטות שלו מן השנים 1975-1982. ראו גם בתקליטור הנ״ל בדוגמא C10 (LP – צד ב, רצועה 3).

הלל 5

וְהַלְלוּיָהּ
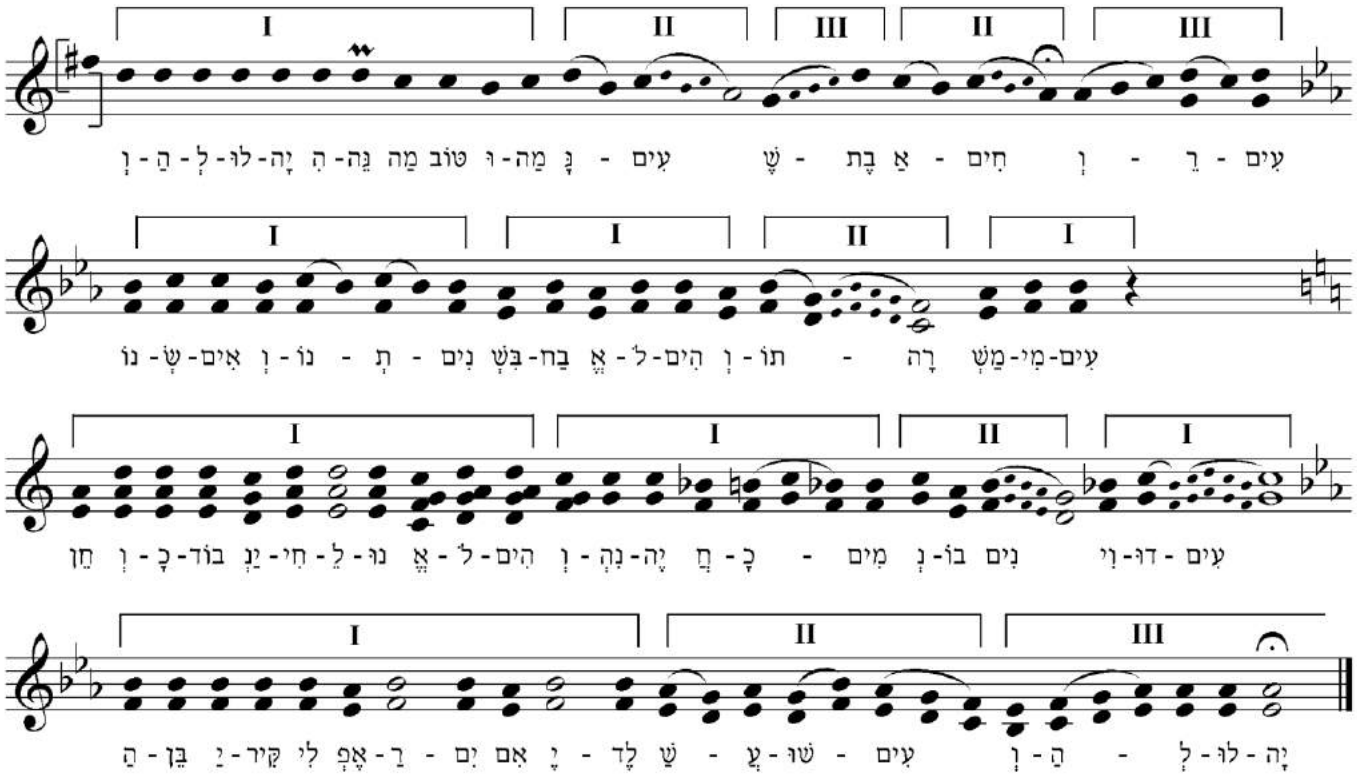
הִנֵּה מַה טּוֹב וּמַה נָּעִים שֶׁבֶת אַחִים וְרֵעִים

נוֹשְׂאִים וְנוֹתְנִים בְּשִׂבַח אֱלֹהִים וְתוֹרָה מַשְׁמִיעִים

חֵן וְכָבוֹד יַנְחִילֵנוּ אֱלֹהִים וְנִהְיֶה חֲכָמִים נְבוֹנִים וידועִים

הַבֵּן יַקִּיר לִי אֶפְרַיִם אִם יֶלֶד שַׁעֲשׁוּעִים

וְהַלְלוּיָהּ



מקור: הקלטה מיום 16 במארס 1978 בקרית אונו (מס׳ ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Y 2163), הסולן הוא שלום קיסר ועונים עמו מנחם ערוסי, אהרן כהן, יחיאל צברי, שלמה ימיני, דני ואורי כהן, יחיאל עוזרי ואורי זהבי. ראו בקובץ **יענו בקול שירים** – שירי הדיואן של יהודי מרכז תימן – אנתולוגיה של מסורות מוזיקה בישראל AMTI 19, בהוצאת המרכז לחקר המוזיקה היהודית, האוניברסיטה העברית ירושלים, תקליטור 1 מס׳ 22.

צליל הסיום של השירה הוא **דו**#. התחלת ההלל - **פה**#, כלומר קוורטה מעל לצליל הסיום של השירה (**רה** ברישום שלנו, לצורך האחדה). הצטרפות ספונטנית של יתר המשתתפים אל הסולן הפותח במלה האחרונה של הפסוק הראשון (״ורעים״), מיד במקבילים. הצליל הפועם יורד כבר כאן מ**רה** ל**דו**, המקבילים נמשכים בפסוק השני ובו מתרחשת ירידה נוספת של הצליל הפועם אל **סי**b ובהמשך נרמזת כבר אפשרות ירידה אל **לה** (הגובה המוחלט עולה כאן בתוך הפסוקים ולכן אפשר לרשום כאן ביטול של סימני b).

הפסוק השלישי מייצב את **לה** כצליל פועם ומכיוון שכך הייתה כבר ירידה של שלוש סקונדות גדולות מן ההתחלה, מופיע כאן מקביל עליון המחזיר אל צליל **רה** ההתחלתי. קול חדש זה משתלט על השירה כי רבים מצטרפים אליו. המקביל התחתון נעלם בהדרגה ונותרים השניים העליונים. באמצע הפסוק השלישי כבר יש ירידה אל **דו**.

הפסוק הרביעי מתחיל מיד בירידה אל צליל פועם **סי**b ומתחתיו מתחיל להופיע **לה**b. המוטיב היורד (II) מוביל מ**סי**b אל **מי**b והמוטיב העולה (III) מייצב את הסיום על **לה**b. כלומר, במשך ההלל חזר פעמיים התהליך של ירידת הצליל הפועם בטריטון, תחילה בשני הפסוקים הראשונים ושוב בשני הפסוקים האחרונים. חשוב לשים לב כי הטעמות מלעיליות מסוימות מקבלות כאן הדגשה מיוחדת של צליל ארוך באמצע המשפט: יַנְחִילֵ֫נוּ אֱפְרַ֫יִם יֶ֫לֶד

הלל 6

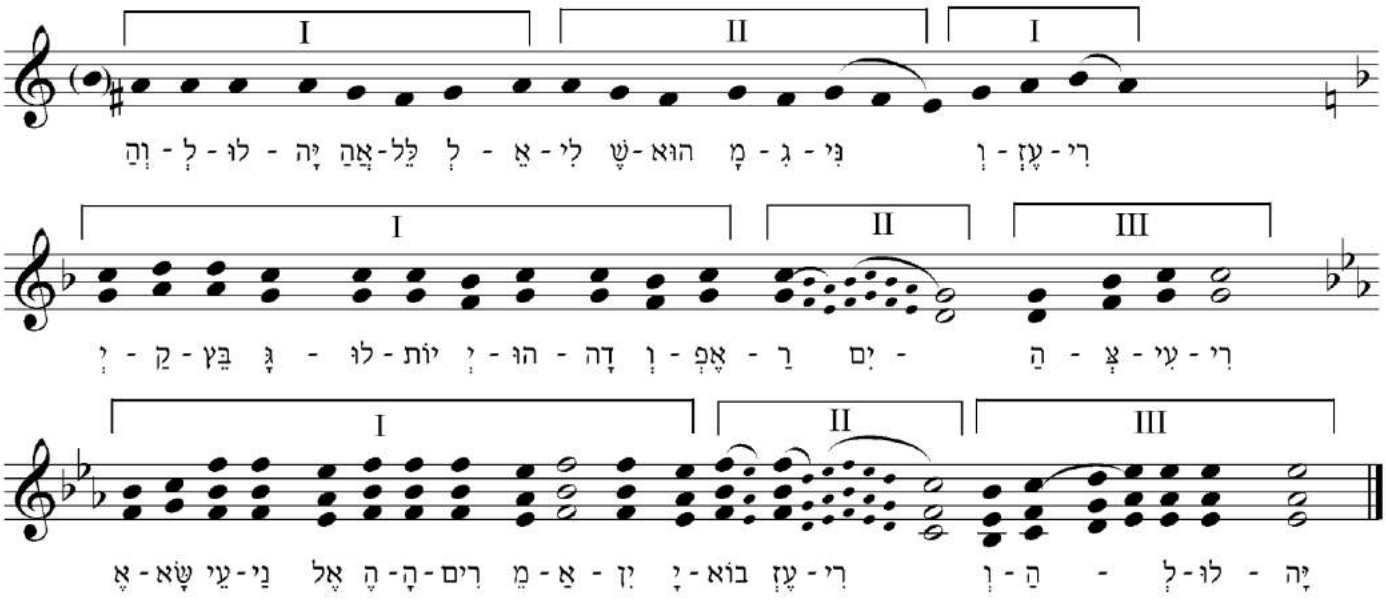
וְהַלְלוּיָהּ

אֲהַלֵּל לְאֵלִי שֶׁהוּא מָגְנִי וְעֶזְרִי

יְקַבֵּץ גָּלֻיּוֹת יְהוּדָה וְאֶפְרַיִם הַצְּעִירִי

אֶשָּׂא עֵינַי אֶל הֶהָרִים מֵאַיִן יָבוֹא עֶזְרִי

וְהַלְלוּיָהּ



מקור: הקלטה מיום 16 למארס 1978 בקרית אונו (מס׳ ההקלטה בפונותיקה הלאומית Y 2162). הסולן הוא אהרן כהן עם המשתתפים בהלל 5. ראו גם **ביענו בקול שירים** תקליטור 1 מס׳ 15.

השירה **שלום לבוא שבת** (תקליטור 1 מס׳ 14) היא שקדמה להלל זה. כבר בפזמון האחרון שלה הופיעה התפצלות לשירה במקבילים והיא נסתיימה בצלילים **מי-סי**. הסולן, קול בריטון, בחר בצליל **סי** להתחיל בו את ההלל (לצורך האחדה העברנו זאת לצליל **לה**). בפסוק השני מצטרפים כולם ואז שוב מופיעים מקבילים. כיוון שצלילו נמוך יחסית, מופיע מיד מקביל עליון בצליל **רה**.

הצלילים הפועמים **לה-רה** יורדים עד מהרה אל הקוורטה **דו-סול**, ובה גם מסתיים הפסוק. בפסוק השלישי יש ירידה נוספת אל **סיb-פה**, ולכן מופיע מיד מקביל נוסף עליון בטנור. כך נמשך מעין ״אורגנום מורכב״ עד הסוף, אך הסיום הוא לאחר ירידה של מדרגה נוספת על **להb-סי**b. גם כאן מלה מלעילית מובהקת – מֵאַיִן – מקבלת צליל ממושך באמצע הפסוק. הלל זה הוא כנראה הרווח ביותר אצל יהודי תימן.

מאפיינים מוזיקליים

המנעד של פסוק בהלל אינו חורג לרוב מתחום הקוורטה (לעתים קווינטה). בתוך קוורטה זו מתקיים צליל פועם אחד או שניים, שהוא הצליל העליון או זה שמתחתיו או שניהם. היתר הם צלילי קישוט בנוסחאות קבועות. כלומר, רוב הנוסחאות המלודיות הן בתחום הקוורטה. חריגות בולטות ממנעד זה מצויות אצל זמרים מעטים והם בבחינת יוצאים מן הכלל אישיים.[17]

הגובה המוחלט כמובן אינו קבוע. הוא פועל יוצא של מנעד הזמרה בדרך כלל וכן של מנעד השירה שההלל מושר כהמשך לה. בהללות שרשמנו הייתה הקוורטה **לה-רה** המנעד הרווח, והצלילים הפועמים **רה** ו**דו**. אשר לקשר בין ההלל למה שמושר לפניו, אין ספק כי יש קשר כזה, אך הוא אינו חד-משמעי. לעתים הוא טונאלי, כלומר הצליל שהורגש כטוניקה בשירה משמש כצליל פותח, שהוא גם הצליל הפועם של ההלל. לעתים הוא מיוסד על עקרון הרצף, כלומר: הצליל המסיים את השירה הוא הצליל הפותח את ההלל, גם אם לא היה צליל מרכזי בשירה, ולעתים אין כל קשר בין השירה להלל, וזאת

[17] בהקלטותינו מצויים שניים כאלה: הרב שלום עוזרי מקרית אונו ומר סעדיה יפת שרעבי מתל-אביב.

בעיקר כאשר השירה נסתיימה בשירת רבים ואילו את ההלל פותח יחיד, אם תוך התפרצות מיד לאחר הברכה הנאמרת ואם עוד בתוכה, הוא פורץ אפוא בצליל הנוח לו, או בצליל גבוה של מנעד קולו, כדי למשוך את הקשב של הקבוצה.
הנוסחאות המלודיות הן, כאמור, לרוב בתחום הקוורטה. הן רבות ומגוונות, וכבר הוצגו אצל אידלסון.[18] אפשר לחלקן לשלוש קבוצות יסוד, כפי שעשינו בדוגמאותינו:

I – הצליל הפועם ועיטורו, בעיקר בצליל שמתחתיו ומעט גם בצליל שמעליו

II – מוטיב יורד בתחום הקוורטה

III – מוטיב עולה בתחום הקוורטה.

המבנה האופייני של כל פסוק בהלל מורכב מהנוסחאות הללו. פתיחת ההלל היא על צליל פועם ושכנו מלמטה כמעטר, או שניהם כשווי-ערך. פה ושם נעשים גם עיטורים עם צליל נוסף מעל לשני אלה או מתחתם.

במלה שלפני האחרונה יש מליזמה על ההברה המוטעמת במוטיב יורד. המלה האחרונה פותחת במוטיב עולה אל הצליל הפועם שעליו מסתיים הפסוק, עם עיטור או בלעדיו. זהו גם דינה של המלה "והללויה" המסיימת את ההלל. כל זה נכון לגבי שירת הרבים מן הפסוק השני ואילך. הפסוק הראשון, לרוב בזמרת סולו, נתון יותר לאלתורו של הסולן ואינו כפוף עדיין לתבנית המתממשת בהמשך.
המרקם – הצטרפות הרבים אל היחיד נעשית לעתים עוד בתוך מלת הפתיחה "והללויה", בהברה השנייה או השלישית, ולעתים מיד אחריה. אך ברוב המקרים היא נעשית מאוחר יותר, לאחר שהיחיד החל את שירת ההלל עצמו וכל הנוכחים יודעים כבר באיזה הלל בחר. הם מצטרפים אליו בתוך הפסוק הראשון או, בדרך כלל, בפסוק השני, שאז הספיקו כבר להכין את עצמם להצטרפות לא רק מבחינת הטקסט אלא גם מבחינת ההסתגלות המוזיקלית לסולן.
הטרופוניה נוצרת בהלל יותר מאשר בסוגים האחרים של שירת הדיואן. שלוש סיבות לכך:
1. אחרי הפסוק הראשון, המושר לרוב בפי הסולן בלבד, כל יתר הפסוקים מושרים בפי הכלל, בניגוד לשירת הנשיד שהיא שירת מענה מובהקת (בנשיד מקבלים הרבים את הפסוק מן הסולן ועונים לו תוך חזרה על מה ששר (א-א, ב-ב וכו') או בפזמון מקובל וידוע א-פז', ב-פז', וכו').
2. בניגוד לשירה, הקצובה במובהק לפי משקלי היתדות, ההתייחסות אל ההלל היא בהכרח כאל פרוזה, בהיות מספר ההברות בפסוק בלתי קבוע. מכאן הצורך להתאים את הלחן, כלומר את אלתור הזמרה, אל פסוקים בני אורך שונה, מה שמפחית מסדירותו.
3. הנוסחאות המלודיות אינן קבועות, אפילו לא אצל קבוצה או חבורה הנוהגת לשיר יחד לעתים תכופות. פועל כאן אפוא "חוק המשכוכית": הסולן או הדמות הדומיננטית בקבוצה הוא המנהיג את השירה, והאחרים משתדלים להחרות-להחזיק אחריו ב"זמן אמת", כלומר למעשה לא אחריו אלא יחד עמו. אפילו בקבוצה הומוגנית ביותר נוצרת בהכרח הטרופוניה פה ושם.
מקבילים – תופעה זו מצויה אצל יהודי תימן בעיקר בשירת ההללות. אין ספק כי היא קשורה בהתרגשות ובחגיגיות, בין אם היא תוצאתן ובין אם היא הגורם להן, וקרוב לוודאי ששניהם מגבירים זה את זה. לעתים רחוקות מופיעים המקבילים עוד לפני ההלל, במעין אפקט של הקדמה. הסיבה העיקרית להופעת המקבילים בשירת ההללות היא "קולית-חברתית": את ההלל רוצה כל אחד לשיר במיטב קולו ובייחוד אישי משלו. על כן יקרה לא אחת שההתפצלות היא רבה מאוד, לעתים עד כדי מהומה רבת קולות. אך גם במקרה קיצוני כזה, כבר אחרי כמה צלילים השירה מזדככת לאורגנום ממש, כלומר לשירה במקבילים של מרווחים זכים – קווינטות וקוורטות. בדרך כלל התהליך הוא פשוט יותר ומהלכו כמעט קבוע: אם הסולן שר בטנור גבוה (כידוע יש בקרב יהודי תימן זמרים רבים שקולם טנור גבוה מאוד), חלק מהאחרים מעדיף להתחיל במשלב נמוך יותר. אלה מצטרפים אפוא מיד בקוורטה או קווינטה מתחת לצליל הפועם. ולהפך, אם הסולן התחיל נמוך, יהיו כאלה שיצטרפו מיד בקוורטה העליונה.
בהמשך שירת ההלל, מן הפסוק השני ואילך, השירה במקבילים מתרחשת כפועל יוצא של הזזות הגובה. זו תופעה מיוחדת להלל אשר ראוי להבהירה היטב: בתוך כל פסוק יש עלייה איטית מצטברת של הגובה המוחלט, עלייה זוחלת ובלתי

[18] ראו אידלסון, **אוצר נגינות ישראל**, כרך א', המהדורה האנגלית (1924), מבוא, עמ' 18-38.

מורגשת, כך שכל פסוק מסתיים למעשה גבוה יותר מכפי שהתחיל. עלייה זו גדולה יותר ככל שהריגוש והחגיגיות חזקים יותר. מידת הריגוש עומדת ביחס ישיר למספר המשתתפים ולכן גם מספרם הוא גורם משמעותי לתופעה. אולם עלייה מצטברת זו בתוך הפסוקים מתאזנת על ידי הירידה הטונאלית המודרגת בין הפסוקים, כלומר ירידה במדרגות של סקונדות גדולות מפסוק לפסוק ולעתים אף באמצע פסוק ארוך יחסית. כך עובר הצליל הפועם מצליל **רה** אל **דו**, **דו** אל **סיb** (אשר בינתיים, בגלל העלייה המצטברת בתוך הפסוק הוא למעשה כבר **סי**), **סי** אל **לה** וכו׳. התוצאה הכללית היא ירידה, למרות העלייה המצטברת בתוך הפסוקים, ואז פועל שוב הכלל של השירה במקבילים: אם הצליל הפועם כבר ירד אל **לה** ויש זמרים שקולם אינו במיטבו בגובה זה, מישהו נועז יקפוץ קוורטה למעלה אל **רה** ובכך יחזיר את המצב לקדמותו, ואליו יצטרפו גבוהי-קול אחרים; ואילו אלה שהקול הנמוך נוח להם ימשיכו בו, וכך נמשכת השירה במקבילים עד סוף ההלל, כולל מלת ״והללויה״ הנועלת.

המהלך הכללי של שירת ההללות הוא אפוא מהלך של הרגעה כללית על ידי הירידה המודרגת של הצליל הפועם, וזאת כגורם מנוגד להתרגשות המעודדת על ידי שירת הרבים. קול האורגנום העליון אמנם מעלה שוב את המשלב, לעתים אף מעבר לצליל הפועם שבו הוחל ההלל; אך בכל זאת חלק מן הקבוצה ישיר בנמוך, וכך כל אחד מתבטא במנעד המתאים לו ואפקט ההרגעה הכללית נשמר.

מבחינה אגוגית המהלך הכללי הוא מהלך של האטה, וגם זה אפקט מרגיע. המלה הנועלת ״והללויה״ מושרת לרוב בריטרדנדו ממש, כיאות לסיום. אשר למרכיב **״והללויה״** – כותב רצהבי:

> דרך קריאתו של ההלל היא דקלום חגיגי עליז עם הדגשת המלה שבה חל החרוז ויצירת רווח לפניה לשם הבחנה. מלת הפתיחה והסיום ׳והללויה׳ אינה מגוף ההלל, מצד העניין. היא אולי מעין ציון של פזמון שדוגמתו מצאנו בפיוטים הקדומים. בדילותה של המלה מורגשת יפה בדקלום, כאשר נותנים רווח, בתחילה לאחריה ובסוף לפניה. לאמור שהיא חלק נפרד לעצמן.[19]

לפי ניסיוננו אין כאן רווח במשמעות של הפסק, אך יש אכן ייחוד בהתייחסות המבצע. תפקיד המלה ״והללויה״ בפתיחת ההלל הוא מעין הכרזה המצווה את כל הנוכחים אל שירת ההלל או אל הקשבה אליו. בנעילה תפקיד המלה הוא אות לסיום האירוע כולו, שכן לאחר שירת ההלל אומרים רק עוד כמה מלות ברכה כגון ״וכולכם ברוכים״ ועוברים אל עניין אחר, לעתים אל המשך של שירה אחרת, אך לרוב אל פעילות שאינה שירה. לכן חשובה מאוד הפגת המתח וירידה מן הריכוז הרב אל אוירה יומיומית יותר, וזה תפקידם של ה״הללויה״ האחרון ודברי הברכה שאחריו.

סיכום

ההללות קצרים יחסית, בדרך כלל שלוש עד חמש שורות של טקסט, ומשך שירתו של הלל אחד הוא מחצית הדקה עד דקה. מסתבר כי הקרבה המוזיקלית-סגנונית שלהם היא יותר אל פרקי תפילה וקריאה בתורה מאשר אל שירי הדיואן. ההללות שונים לחלוטין מן הנשואד ומן השירות: לנשואד אופי אלתורי-מליזמטי (כמו אצל שירות השבת), אך לחניהם הם לחנים של ממש, במנעד נרחב למדי; בימינו לרבים מהם אף יש לחנים קצובים וקבועים יותר. מכל הסוגים בדיואן, השירות הן הקצובות והמוגדרות ביותר מבחינה מלודית, ואילו ההללות נושאים אופי של רצ׳יטטיב הבנוי בחלקו הגדול על צליל פועם ובדרך כלל הם מושרים באופן סילבי (צליל אחד להברה), פה ושם באופן נוימטי (שניים-שלושה צללים להברה) ובמלות מפתח וסיומי פסוקים – באופן מליזמטי (צלילים רבים להברה). כלומר, משלושת הסוגים של שירי הדיואן, שהם שירה פרליטורגית מובהקת, ההללות קרובים ביותר אל השירה הליטורגית הן מבחינת הטקסט והן מבחינת המוזיקה.

ההללות של יהודי תימן הם סוג פיוטי-מוזיקלי המיוחד רק להם. יש בהללות כמה וכמה סממנים העשויים לתמוך בהשערה כי מוצאם עתיק, היינו לפני חדירתה של שירת ספרד לתימן, ואלה הם:

א. ברובם המכריע ההללות הם אלמוניים, ללא ציון של שם המשורר באקרוסטיכון או בדרך אחרת (אם כי הסיבה לכך עשויה להיות גם מיעוט הטורים).

ב. ברובם המכריע הם אינם עשויים במשקלי היתדות. אפשר להסיק מכך כי התבססותם המנהגית אירעה עוד בטרם חדר לתימן הפיוט השקול.[20] יצוין גם כי ההללות השקולים המעטים המצויים בכתבי-היד אינם מושרים כלל בימינו.

---

[19] רצהבי תשכ״ט: 37.

[20] שם, עמ׳ 11

ג. לשון ההללות היא עברית או ארמית או עברית וארמית. הרוב הוא בעברית בלבד. מצויה רק קבוצה קטנה של הללות בערבית, ורובה פרי עטו של שבזי.

ד. בסיום ההלל מופיע בדרך כלל פסוק מקרא שלם. בשלב זה מוטב שלא להסיק מכך טיעון מפורש של קירבה ל"פזמון", אך התופעה אומרת דרשני.[21]

ה. צביונם המלודי של ההללות – הצליל הפועם ומסגרת הטטרקורד – דומה יותר לזה של מזמורי תפילה וקריאות בתנ"ך מאשר לנעימות הפיוטים הפרליטורגיים.

ו. הופעתה ותפקידה של התיבה "והללויה" בהללות מעודדים השערות רבות, אך העניין מחייב זהירות. לכן נציין כאן רק את העובדות (המדובר בצורת "והללויה", שהיא המשמשת כאן):

1. "והללויה" מופיע בדיואן רק בהללות ואינו משמש בשני סוגי הפיוט האחרים (נשואד ושירות).

2. בהללות מוצב "והללויה" כמילת פתיחה ומלת נעילה. בביצוע ניתן לו הדגש מיוחד: בפתיחה – כמעין הכרזה סולנית, ובסיום – בביצוע הקבוצה כולה תוך כדי האטה, ולרוב תוך כדי חלוקת המזמרים לשירה במקבילים.

3. בביצוע מזמורי תהילים אצל יהודי תימן נוהג השיבוץ של "הללויה" כמענה קבוצתי בסיומי צלעיות במזמורים שעניינם שבח והודיה. הנוהג מתקיים במפגיע במזמורי ההלל הקטן (קי"ג-קי"ד).

4. עם כל זה, שונה המצב בהללות לעומת מזמורי ההלל. בדיואן נוהג "והללויה" ובתהילים – "הללויה". בדיואן בא "והללויה" רק כרישא וסיפא, ואילו דווקא בביצוע תהילים בתימן, "הללויה" הוא שיבוץ חוזר. ההללות בדיואן הם ברובם דברי ברכה למכובד או למסובים או לשניהם ואילו מזמורי ההלל הם שבח והודיה לאל בלבד. נחזור ונזכיר כי חוקרי הספרות של יהדות תימן עדיין לא טיפלו בהללות מבחינה ספרותית ותפקודית, ולכן נאמרים הדברים הבאים רק כהצגת אתגר לחוקרים ונושא לדיון.

מקומם של ההללות בסיום האירוע השירתי מעלה על הדעת השוואה רחוקה אך מתבקשת: בדרך כלל אפשר להשוות את הפיוטים העבריים מימי הביניים אל הטרופוס הלטיני מבחינת הצורך בהם ומבחינת תפקודם, כלומר: יצירה חדשה, אישית, העונה על צרכים קיימים, שירה מקורית המעוגנת היטב בשירה המקודשת של העבר. בתוך רפרטואר הטרופוס תופסות מקום מיוחד הסקוונצות, שהתפתחו על ה"הללויה" המסיים. מבחינת מקומם בסיומו של האירוע הפיוטי המוזיקלי אפשר אפוא להשוות את ההללות אל הסקוונצות הלטיניות: בשניהם יש פיתוח של "הללויה" המופיע בסיום ובו ציטוטים של פסוקים מן המקרא וכן פרפרזות ואזכורים לפרשיות מקראיות.

בעיה המצריכה עיון נוסף היא: מדוע לא נכללו ההללות בשירה הליטורגית אלא הוצבו בפונקציה הפרליטורגית. הסבר אפשרי הוא, כי לאחר שנוסח התפילה נקבע ונתקדש, וגם מרכיבי הפיוט שלו נקבעו, אי-אפשר היה להוסיף יצירות אישיות חדשות. כאלה נקלטו מכאן ואילך בשירה הפרליטורגית, ושם נמצאה להן אפשרות של קיום. מכל מקום ברור תפקידם החשוב שם: סביר להניח כי הצורך לשמור על אוירה של קדושה גם באירוע הביתי, כדי שלא להיגרר אל חולין והתפרקות, הוא שהוביל אל נעילת האירוע החגיגי בברכות של קודש.

עדכון ל-**2013**: בספרנו (נעמי ואבנר בהט) **ספרי תמה** שיצא לאור ב-1995 יש פרק על ההללות ששרים בני קבוצה אחת של יהודי תימן, מה שמאפשר לראות מבחר אופייני של בני קהילה אחת מתוך עשרות ההללות שבדיואן. בתקליטורים שהפקנו (ראו בדיסקוגרפיה) ניתן למצוא כמה רצפים של נשיד-שירה-הלל, וכך לראות ולשמוע את תפקודו של ההלל ברצף הזה, שהולך ונעשה נדיר בביצועים של ימינו אלה.

---

[21] השווה: עזרא פליישר, **שירת הקודש העברית בימי הביניים** (ירושלים: כתר, 1975), עמ' 290 למטה וגו'; וכן במבואות למהדורת **פזמוני האנונימוס** של פליישר (ראה לעיל הערה 6).

שירת ספרד בזמרת העדות

פורסם ב**מקדם ומים** – מחקרים ביהדות ארצות האסלאם, הוצאת אוניברסיטת חיפה, 1981 תשמ״א: 145-154.

שירת ספרד היא החטיבה הגדולה והעשירה ביותר של שירה עברית בספרותנו עד לעת החדשה. רבים משיריה, המוכרים לנו ללא מנגינה, נוצרו למעשה כשירה מושרת, שכן בעדות רבות בישראל, ובעיקר בעדות המזרח, נהוג היה לזמרם בהזדמנויות שונות, בין בבית-הכנסת ובין בבית. רבים מהם ניתן למצוא גם היום בספרים המסורתיים למיניהם: חלקם נכנסו אל הסידורים ומחזורי התפילה, וחלקם מצויים בדיואנים השונים של העדות – אותם ספרים שנועדו לשירה בבית במסיבות חגיגיות – בשבת ובחג, בחתונה ובברית מילה. כאן המקום להעיר על ייחודה של היהדות מבחינת השילוב של ספרות ופולקלור, שילוב של מסורת בכתב ומסורת שבעל-פה: בעמים אחרים היתה הספרות הכתובה נחלת המיעוט הקטן שידע קרוא וכתוב, בעוד רוב העם מעביר מדור לדור ספרות שבעל-פה בלבד; היו אלה שתי צורות מבע שונות מאוד זו מזו, ברבדים שונים של לשון ובגישה אמנותית שונה. בעמנו למד כל ילד קרוא וכתוב ולכן אצלנו ספרות שבכתב ופולקלור חד הם: מלות הפיוטים הועתקו והועברו בכתב, ומנגינותיהם עברו במסורת שבעל-פה.

שניים הם הסימנים לכך ששירים אלו נוצרו כשירה מושרת, וגם אלה – אחד בכתב ואחד בעל-פה: בכתבי-היד העתיקים מופיעים שירים רבים עם סימון ה**לחן**, כלומר המנגינה שבה יש לזמר את השירים, וזו סומנה באמצעות שם של לחן שהיה ידוע באותה עת, ועל-פי מנגינתו ניתן לשיר את הפיוט. זה מעיד על קו אופי חשוב ביותר: אין צמידות בין מנגינה לטקסט; מנגינה אחת יכולה לשמש טקסטים שונים, ומאידך ניתן לשיר טקסט אחד במנגינות שונות, כלומר להחליף מנגינות באמצע השיר, בדרך כלל במעבר מבית לבית. אך העדות העיקרית היא בעל-פה: שירים רבים מושרים עד היום בעדות שונות וניתן לשומעם, להקליטם ולרושמם בתווים במנגינותיהם השונות, ומכאן גם ללמדם ולהפיצם.

בדיואנים של עדות המזרח מצויים משירת ספרד בעיקר שיריהם של גדולי המשוררים והפוריים שביניהם: שלמה אבן גבירול, אברהם אבן עזרא, יהודה הלוי, משה אבן עזרא ויהודה אלחריזי. מהתקופה שלאחר תור-הזהב מוצאים בדיואנים יצירות של משוררים רבים בעדות המזרח, הממשיכים את מסורת שירת ספרד, למעשה, עד ימינו אלה – כל עדה ומשורריה; במסורת יהודי תימן רבי שלום שבזי ובני-דורו; במרוקו – דוד בן חסין; בתוניסיה – פרג׳י שוואט, ואחרים בעדות האחרות, כאשר המכנה המשותף לכולם – שמירה והעברה של המסגרות הצורניות והתכניות של שירת ספרד. מצד הצורה – משקלי היתדות למיניהם, בעיקר הרווחים ביותר, אך גם החדשניים והמיוחדים, וכן צורות החריזה של הקצידה של ימי-הביניים, שעיצבה בתימן את הנשיד, של שיר האזור (מוושח), הנקרא בתימן שירה, וכן צורות סטרופיות מובהקות. ומצד התוכן – געגועים לירושלים וכיסופים לגאולה, יחסי אהבה הבנויים בדרך-כלל על עולם הסמלים של אהבת אלוהי ישראל לעמו ואהבת עם ישראל לארצו.

עד כה נחקרה שירת ספרד בעיקר על-ידי חוקרי ספרות מובהקים, שמדרך הטבע כמעט ולא עסקו בצד המוזיקלי של השירים. אתנומוזיקולוגים, שהקליטו את השירים, התייחסו אליהם בעיקר מצד המוזיקה. דומה, שהגיעה עת לשלב את ההתייחסויות ולחקור את השירים מצד הפיוט והמוזיקה גם יחד, וכן מבחינת יחסי הגומלין בין שניהם. ראשיתו של כל מחקר באיסוף שיטתי של מידע, ובשטח זה ארוכה עוד הדרך. המידע על השירים מצד הספרות ומצד המוזיקה נפרד לחלוטין עד כה, ועובדה זו מקשה על המחקר השלם, הבין-תחומי.

מבחינת המקורות שבכתב עומדים לרשותנו: מפעלו הגדול של דוידזון – **אוצר השירה והפיוט**, שפורסם בשנות השלושים של המאה העשרים[22]. עדכונו השוטף – ב׳מפעל לחקר השירה והפיוט׳ באוניברסיטה העברית בירושלים; הקלטות המסורות שבעל-פה, המרוכזות ברובן בארכיון הצליל שבבית-הספרים הלאומי,[23] כחלק מפעילותה של הספרייה למוזיקה

[22] י׳ דאוידזאן, **אוצר השירה והפיוט**, 1924. מהדורה מצולמת חדשה יצאה בניו-יורק בהוצאת Ktav בשנת 1970.

[23] אף כי שני מרכזים אלה מצויים באותו בניין ובאותה קומה במרחק חדרים מספר זה מזה, אין כל קשר בין מצבורי המידע המצויים בהם, ועל כך יש להצטער. כרטסת משותפת [ובימינו מאגר מידע ממוחשב משותף] היתה עשויה למסור מידע מרוכז ומלא על כל פיוט מצד המקורות שבכתב והמקורות שבעל-פה גם יחד. האידיאלי מבחינת החוקר יהיה, כמובן, לרכז את כל המידע הזה, להעלותו על מחשב ולעדכנו באופן שוטף [כיום מאפשר המחשב גישה מהירה אל כל מאגרי המידע].

שם; רישום בתווים של מנגינות השירים רוכז לראשונה ב**אוצר נגינות ישראל** של א״צ אידלסון, שיצא לאור כבר לפני יותר מיובל שנים, ואין ערוך לחשיבותו;[24] מנגינות שונות אחרות, המפוזרות בשירונים רבים; וה**אנתולוגיה לחזנות ספרדית** של יצחק לוי, שיצאה לאור בעשור האחרון,[25] המביאה פיוטים רבים משירת ספרד במנגינותיהם השונות במסורת היהדות שלחופי הים-התיכון.[26]

התנסות של כל אתנומוזיקולוג, העוסק בפיוט העברי, וכן עיון קל בכרטסת של ארכיון הצליל מלמדים כי אותו פיוט מושר לעתים בעדות ישראל מאמסטרדם ועד הודו, כלומר בכל עדות המזרח במובן הרחב ביותר של המלה, בעדות הדוברות לדינו ובכל ארצות האסלאם, צפון-אפריקה ואסיה.[27] התאמת לחנים לפיוטים, ובעיקר קני-המידה שלפיהם נעשתה ונעשית התאמה זו, הם נושא הדורש עיון בכמות גדולה של שירים, שתוכל להוות מדגם מספק מבחינה מדעית, דבר המצריך איסוף והתנסות של כמה שנים נוספות. מאידך, כבר במדגמים הקיימים ניתן לבחון יחסי-גומלין בין המשקל הפיוטי ובין המשקל המוזיקלי. בדיקה כזו חשובה הרבה מעבר לעניין הפורמלי שיש בה, שכן היא עשויה להעיד על דרך ההיגוי וההטעמה של העברית בעדות השונות, וכן על חשיבותו וחיותו של המשקל הפיוטי, האם הוא מסגרת דקדוקית-חיצונית שבכתב גרידא, או שמא יש לו גם משמעות בביצוע החי הלכה למעשה.

נביא כאן דוגמאות לשתי התייחסויות שונות בין התמליל לבין המוזיקה:

א. דוגמא למתאם מרבי בין המשקל הפיוטי למשקל המוזיקלי – השיר **ידידי די באהבת בת כרמים** המופיע בדיואן של יהודי תימן[28] בקבוצת השירים, הוא **נשיד** קצר בן שמונה בתים, ולו חרוז מבריח אחד – מִים;[29] משקלו הוא המשקל ה**מרובה** (ואפיר) – מְפֹעָלִים מְפֹעָלִים פְּעוּלִים:

יְדִידִי דַּי בְּאַהֲבַת בַּת כְּרָמִים — וְנָשִׁיר שִׁיר לְנֶאְדָּר דָּר מְרוֹמִים
אֲהוּבָךְ בָּךְ וְעָזָּךְ זַךְ עֲצוּמִים — רְחוּמָךְ מָךְ וְחֹמֶר מַר רְחוּמִים
פְּלָאוֹת אוֹת וְנִסִּים סִים לְחוֹסִים — עֲשׂוּקִים קִים וְהָאֵר אוֹר תְּמִימִים
כְּאֶתְמוֹל מוֹל לְבָבִי בִּי עֲדִי כִּי — כְּשָׁרוֹן רוֹן אֲהַלֵּל לֵיל וְיָמִים.

את השיר הפיץ בארץ יחיאל עדאקי. הוא החל ללמדו בשנת 1928 במקהלת ״בני שלום״ (ע״ש שלום שבזי) שאותה יסד בירושלים. לפי דבריו, המנגינה היא פרי יצירתו, ואין ספק כי היא אופיינית למלוס התימני המסורתי. בכך ממשיך עדאקי את מסורת המזרח, בה הזֶמר הוא בבחינת מלחין השואב מן המסורת ומוסיף לה מתרומתו האישית. לשיר צורת **נשיד**, כלומר כל בתיו נחרזים בחרוז מבריח אחד, אך בתוך כל בית יש משחק צורני יפה, כפי שמגדירו דוידזון ״כל תיבה שנייה היא הד התיבה הקודמת לה מלבד התיבות שבסוף כל חרוז״. השיר נפוץ בזמנו, בסוף שנות העשרים וראשית שנות השלושים, והושר גם בפי אסתר גמליאלית ושושנה לוי-דמול.

---

[24] א״צ אידלזון, **אוצר נגינות ישראל**, לייפציג 1924-1933.

[25] עשרה כרכים יצאו לאור. מפעל זה נקטע עם פטירתו של יצחק לוי והכרך עשירי יצא לאור לאחר מותו.
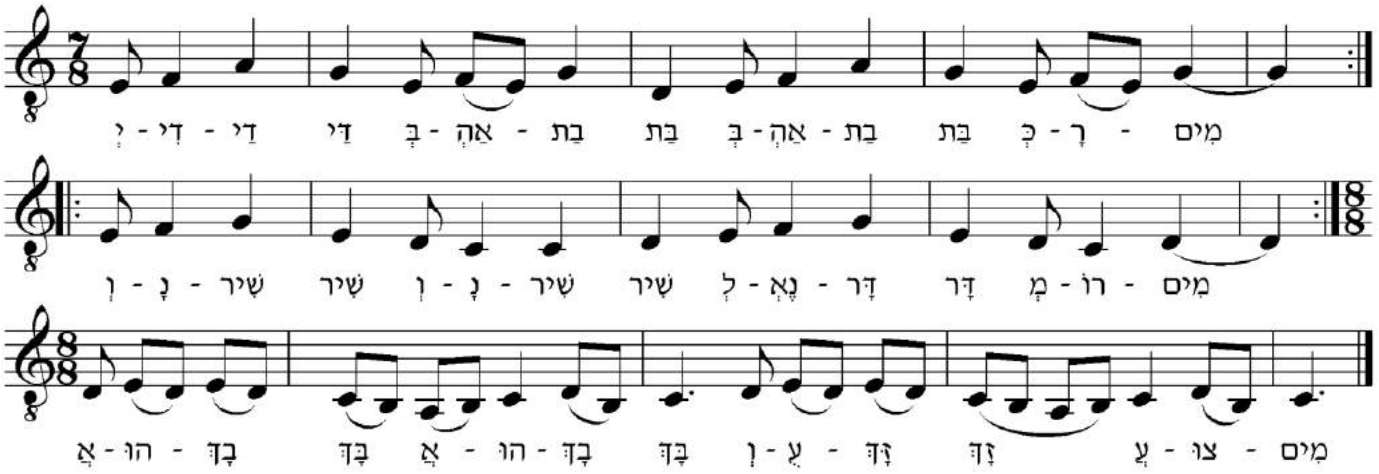
[26] המידע על השירים שנדפסו בתווים מרוכז במידה מרבית ב׳ארכיון הזמר העברי׳, מפעל חייו של מאיר נוי. ארכיון זה הועבר למחלקת המוזיקה של הספרייה הלאומית בירושלים והיום הוא ממוחשב.

[27] למותר לומר, כי כמה וכמה מן הפיוטים הידועים ביותר אף מושרים בעדות אשכנז, בהיות שירת ספרד נחלת עם ישראל כולו. אך כאן, בעדות אשכנז, לא היה להם המשך ביצירת העדה. זהו נושא למחקר נפרד ובו לא נדון הפעם.

[28] **חפץ חיים**, הוצאת שלמה מקיטון, ירושלים תשכ״ו, עמ׳ נ״ד.

[29] י׳ דוידזון (לעיל הערה 1 . כרך ב, עמ׳ 281, מס׳ 494), מציין כי המו״ל כהנא מייחסו ליהודה הלוי.

אפשר להבחין בשיר בשלוש חטיבות קצרות שכל אחת מהן נתונה בעיקרה במסגרת קוורטה או קווינטה ומנעד השיר כולו אוקטבה. מעניין במיוחד לבחון את גורם הקצב של הלחן, וזאת תוך השוואתו אל המשקל הפיוטי של המלים. להלן רישום השיר בתווים לפי הקלטה עכשווית מפי מר יחיאל עדאקי [30]:
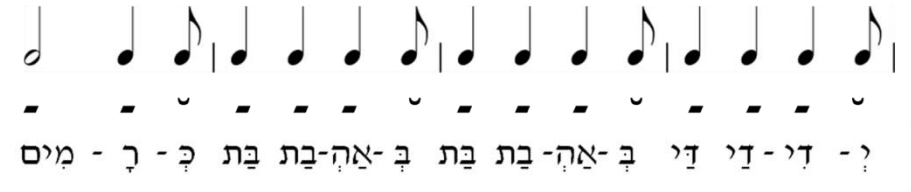


ארגון השיר במשקל מוזיקלי, כאשר הפעמה המדגשת ביותר היא על המלה החד-הברתית שהיא הד המלה הקודמת לה (פרט לסיום המשפט, שהוא פועל יוצא של מה שקדם לו) ייתן בחלק הראשון משקל של 7/8 (כמסומן בתווים, שכן השיר נכתב על פי שירת יוצרו ולא על ידו ממש), שהוא אסימטרי ויוצר מדרג ברור של יחסי אורך והטעמות:

1. החטפים (או שוואים נעים) קצרים מן התנועות ביחס של 1 : 2 לפחות.
2. התנועות המוטעמות ארוכות מן הבלתי-מוטעמות.
3. הן הולכות ומתארכות לקראת סיומי המשפטים.

למותר לומר כי הזמרים והמחבר אינם מודעים לבעיית המשקל ושירתם ספונטנית לחלוטין, אך ידיעתם ותחושתם את העברית והגייתה לפי מיטב המסורת שבה למדו, הן העושות יסודות דקדוקיים ומשקליים לחיים כל כך ועניינו של החוקר להתחקות אחר דרך השירה ויחס המשקל המוזיקלי אל משקל היתדות של השיר.

אם נרשום את הטקסט עם סימון משקל היתדות ומעליו – את סימני הקצב בכתב תווים, אך מימין לשמאל, כמהלך העברית, ייראה הדבר כך:



כלומר כל עמוד 'מפועלים' במשקל היתדות קיבל תבנית



וכל עמוד פעולים –



[30] על הזמר יחיאל עדאקי, מחלוצי הטיפוח של זמרת יהודי תימן בישראל, ראו מאמרי "יחיאל עדאקי – יובל למפעלו", **תצליל** 19 תשל"ט. מנגינה זו שימשה יסוד לשרה לוי-תנאי לפרק ה'הללויה' ביצירתה 'תיקון חצות', שבוצעה על ידי להקת 'ענבל' בשנת 1958, וכך גם נכנסה אל האורטוריה **תיקון חצות** מאת מרדכי סתר. ראו במאמרים על **עדאקי** ועל **סתר** בקובץ זה.

(הארכת ההברה האחרונה פי-שניים). כיוון שהמשקל המוזיקלי הוא 7/8 העיקרון הזהה: כל שווא נע או חטף אורכו שמינית, וכל תנועה אורכה רבע, כלומר תנועה תמיד כפולה באורכה מן החטף (או מן השווא הנע). מכאן – חפיפה מוחלטת של המשקל המוזיקלי והמשקל הפיוטי תוך החלת העיקרון הכמותי.[31]
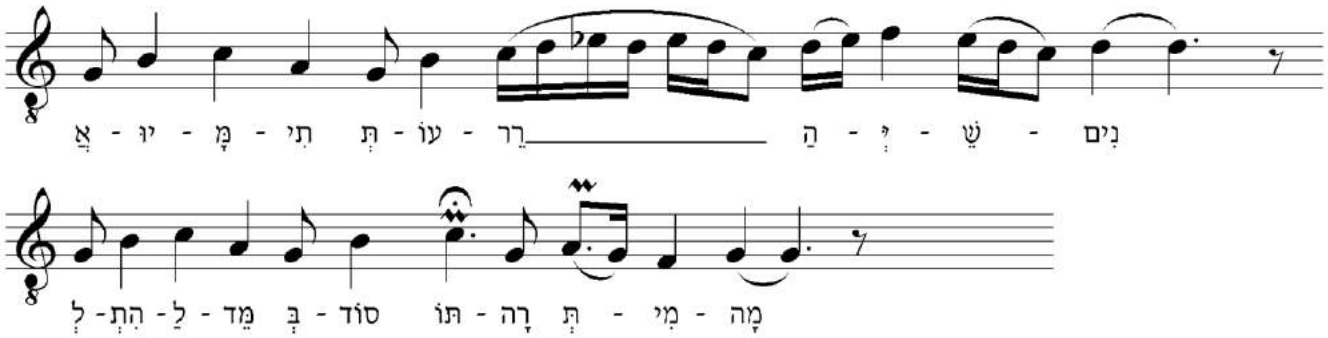
בחלקו השני של השיר, שהוא יותר מליזמטי, מתארך המשקל לכדי 8/8 על-ידי הארכת ההברה האחרונה לשלוש שמיניות – מה שאינו מבטל את העיקרון הכמותי, אלא רק מוסיף לו וריאנט –



שיר אחר, שבו נמצא משקל זה בשימוש חופשי יותר, הוא שירו של שבזי,[32] שאת תחילתו בלבד נביא כאן:

אֲיוּמָתִי תְּעוֹרֵר הַיְשֵׁנִים — לְהִתְעַמֵּד בְּסוֹד תּוֹרָה תְּמִימָה
לְפָנֶיהָ בְּנֵי מַעֲלָה הֲמוֹנִים — וְהִיא תָּשִׁיר בְּקוֹל שִׁירָה נְעִימָה
שְׂחָקִים הֵם וְגַלְגַּלִּים נְכוֹנִים — יְפַת עַיִן בְּזִיוָהּ תַּעֲצִימָה
בְּחֵי נַפְשֵׁךְ צִפּוֹרַת כְּרָמִים — לְאוֹר שִׂכְלִי הַנְהִירִי כְּכִימָה
זְמִירוֹת שִׁיר וְהַפְצָחַת רְנָנִים — וְקוֹל הַלֵּל בְּתוֹךְ קֹדֶשׁ פְּנִימָה

גם כאן המשקל הוא ה**מרובה**, והתחלת המנגינה נראית בתווים כך:[33]



גם כאן המשקל המוזיקלי היסודי הוא 7/8, כלומר הוא חופף את המשקל הפיוטי לפי העיקרון הכמותי, אך בתנועות מסוימות (ובהן בלבד, ולעולם לא בחטפים) מפתח הזמר מליזמה, המרחיבה את אורך ההברה מעבר לכפל החטף.

ב. דוגמאות למנגינה זהה למשקלים שונים, ובהם התייחסות שווה אל חטף ואל תנועה.

המנגינה הבאה היא מן הרווחות ביותר בעדת תימן, והיא מוכרת לכל חובב זמר בישראל עם המלים שחיברה לה המשוררת שרה לוי-תנאי – **עם השחר** עם האור נעלה אל הר המור:[34]
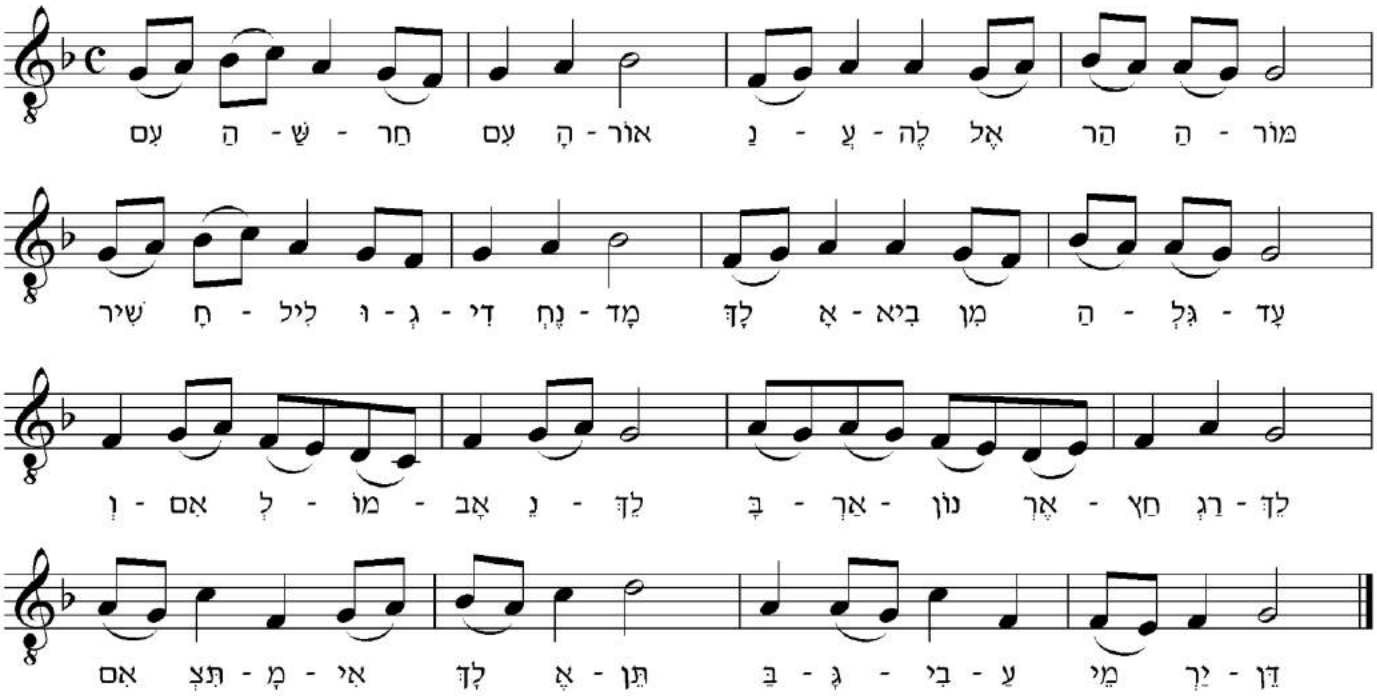
---

[31] אשר להטעמה, דומה כי נכון יהיה לשים את קו התיבה לפני המלה החד-הברתית שהיא "הד התיבה הקודמת לה" כדברי דוידזון, וכך אכן נרשם בתווים.

[32] ראו בהט 1995: 152. סימן השיר – אלשבזי משתא.

[33] רשום לפי הקלטה של קבוצת קריית-אונו עם הסולן מנחם ערוסי. בהרצאה בכנס פסח תשל"ז הושמעה הקלטה זו.

[34] התווים – לפי השירון 'זמר ומחול' בעריכת ש' קפלן ות' הודס. בהקלטות הרבות של שיר זה יש לא מעט וריאנטים מלודיים וקישוטים, אך בכולם אותו שלד, ולכן הסתפקנו כאן בו.

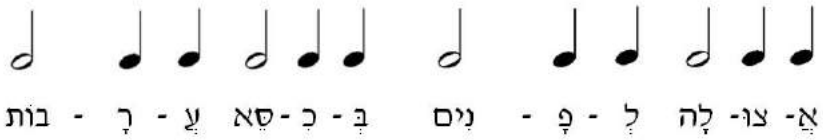


לחן זה משמש את יהודי תימן[35] גם בקודש וגם בחול. להלן התמלילים שעמם מושר הלחן, ככל הנראה לפי סדר כרונולוגי מן העתיק ביותר ואילך.

ב**תכלאל** יהודי תימן, שהוא ספר תפילות – סידור ומחזור גם יחד – מופיע הפיוט הבא של אברהם בן עזרא, המושר בחג מתן-תורה, בשמחת-תורה וגם במסיבות הכנסת ספר-תורה חדש:[36]

אֲצוּלָה לְפָנִים בְּכִסֵּא עֲרָבוֹת — לְאֶרֶץ מְשׁוּכָה בְּחַבְלֵי אֲהָבוֹת
בָּאֲרוֹן גְּנָזָהּ אֲבִיר הַתְּעוּדָה — וְעִזּוּז צְפָנָהּ בְּחַדְרֵי לְבָבוֹת
רְבִיד חֵן נְתָתָהּ מְסֻיֶּם חֲתַמְתָּהּ — בְּפֶה הַחֲלַצְתָּהּ כְּגִשְׁמֵי נְדָבוֹת
הֲמוֹנֵי חֲסָדִים תְּשַׁלַּח סְבִיבָךְ — וּבְמְצוֹק זְמַנִּים תִּהְיִי לְךָ רְחוֹבוֹת
מְאוֹרָהּ יְאִירְךָ בְּלֵילָךְ וְיוֹמָךְ — אֲבָל לֹא כְּשֶׁמֶשׁ תְּכַסֶּה בְּעָבוֹת
שְׁמַח כִּי בְשֶׁלָּהּ תְּאֻשַּׁר תְּבֹרַךְ — בְּכָל הַבְּרָכוֹת אֲשֶׁר בָּהּ כְּתוּבוֹת

המשקל הפיוטי כאן הוא ה**מתקרב** (מותקאריב), כלומר מורכב מארבעה עמודי פְּעוּלִים. להמחשת החפיפה של המשקל המוזיקלי והפיוטי, נרשום את הטקסט עם סימון משקל היתדות ומעליו – את סימני הקצב בכתב תווים, אך מימין לשמאל, כמהלך העברית, ייראה הדבר כך:



[35] לחן זה מצוי, כנראה, גם במקורות אחרים מהמזרח; מהם כאלה שלכאורה הנם מרוחקים וזרים לנו, מכל מקום בלתי-יהודיים. אך המעקב אחר אלה רק בראשיתו, וימים יגידו מה יעלה המחקר בכיוון זה.

[36] ראה תכלאל **עץ חיים** II , הוצאת י' חסיד, ירושלים תשכ"ג תפילת שמיני עצרת, אחרי עמ' פ"ד. בהרצאה בכנס פסח תשל"ז הוצג סרט טלוויזיה, שהוכן באוניברסיטת תל-אביב ונושאו ר' אברהם בן עזרא, בו הופיעה להקת קריית-אונו בשיר זה בשלמותו.
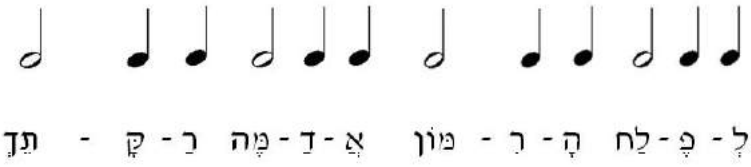
כלומר דין חטף כדין תנועה, ואין הוא קצר ממנה. לעומת זאת, התנועה האחרונה של המלה (במקרה זה גם של העמוד במשקל, שכן יש זהות ביניהם וכל עמוד מביא מלה), שהיא בהטעמה ספרדית ההברה המוטעמת, כפולה באורכה מן החטף והתנועה שלפניה, והתבנית היסודית היא אפוא:
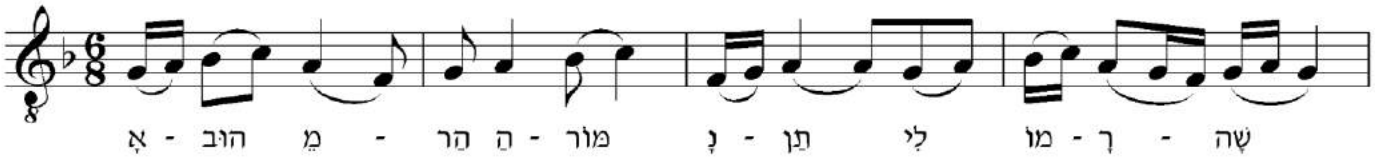


תמליל שני המושר עם אותה מנגינה הוא שיר חתונה מקובל ביותר.[37]
להלן הבית הראשון שלו:

לְפֶלַח הָרִמּוֹן אֲדַמֶּה רַקָּתֵךְ כְּגֹבַהּ הָאַרְמוֹן גְּבוֹהָה קוֹמָתֵךְ
וּמֹר עִם קְנָמוֹן יְפִיחוּן מִבֵּיתֵךְ צְבִיָּה עֵינָיִךְ לְלִבִּי אָסָרוּ

כאן המשקל הפיוטי הוא: פעולים נפעלים פעולים נפעלים, שהוא וריאנט של המשקל הארוך (טויל)[38], כלומר במקום החטף שבראשי העמוד השני והרביעי באה תנועה. המתאם בין המשקל הפיוטי והמשקל המוזיקלי:



כאן כבר נראה בעליל, כי דין חטף כדין תנועה. עם זאת בולט כאן עוד יותר ה'אנפסט' העקבי, ומלה מלעילית ('לפלח') בהכרח נהגית כאן במלרע.
התמליל הבא[39] כולו תנועות ומספרן שש:
אָהוּב מֵהַר הַמּוֹר נָתַן לִי מוֹרָשָׁה.



[37] אצל דוידזון (לעיל, הערה 1), בעמ' 487 מס' 520 – 'כפלח הרמון [. . .]', ולפיו פיוט זה הוא אהבה לפסח. בדיואן התימני (חפץ חיים – לעיל, הערה 7, עמ' תרמ"ב), הוא מופיע בין שירי החתונה. לפי אידלזון (לעיל, הערה 3) זוהי **זאפה**, כלומר שיר להובלת החתן; ולפי בראואר – שיר לגילוח החתן. השיר מושר לעתים במשקל משולש, כלומר 6/8, אך לצורך הניתוח הנוכחי אין עובדה זו משנה הרבה.

[38] ראו: ד' ילין, **תורת השירה הספרדית**, ירושלים ת"ש, מהדורה מצולמת חדשה, יצאה בירושלים בשנת תשל"ב, עמ' 5.
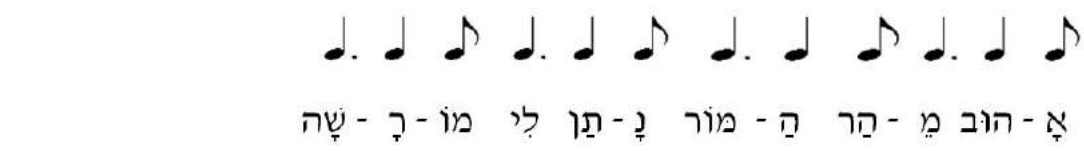
[39] גם הוא שיר חתונה מן הרווחים ביותר בקרב יהודי תימן, וכאן ניתנת רק תחילתו. נהוג לשיר שירים אלה במשקל משולש,
ולכן התבנית



תהפוך כאן ל-
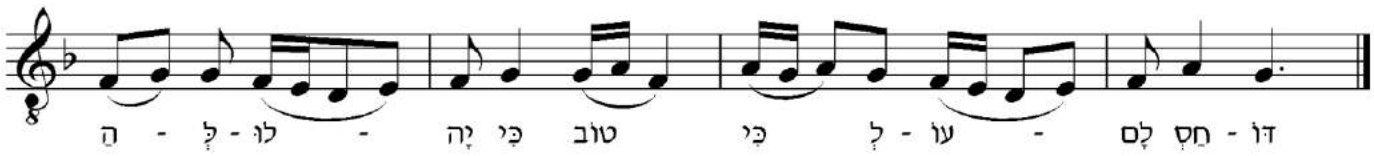


המִתאם הוא אפוא:



העמוד השלישי מוכיח, כי הטעמת המלרע של המלה 'נתן' גברה על המכניות של התבנית המשקלית, ומכאן השינוי החד-פעמי, המופיע במלה 'נתן'.

הפסוק שבו נהוג לסיים שיר זה לקוח מתהלים. משותף לו ולכל שורות השיר היות להם שש תנועות בצלעית, כולל שוואים נעים, שדינם כדין תנועה. מכאן התאמתו למנגינה באופן טבעי ביותר:





התבנית גברה כאן על ההטעמה הספרדית, וכך המלה 'לעולם' מקבלת בהברתה הבלתי-מוטעמת דווקא צליל ארוך.

בשירה של שרה לוי-תנאי המוזכר לעיל, שבע תנועות לכל צלעית:



גם כאן דין חטף כדין תנועה, ועקב התוספת הפך כאן המשקל להיות טוני לחלוטין – ארבעה טרוכי שהאחרון בהם קצוץ, ומכאן – רק ההברה האחרונה, המוטעמת, מקבלת צליל ארוך, ואילו כל הקודמות לה שוות באורכן, כלומר קצרות, ורק הטעמתן קובעת את מקומן בתיבה.

זו גישה ישראלית מודרנית נכונה, שבה המוזיקה הולכת בעקבות התמליל; ובמקרה שלפנינו – להפך: התמליל מותאם היטב למוזיקה המסורתית.

בחינה קצרה זו שהודגמה כאן נעשתה בהכרח לפי כמה אמות-מידה בעת ובעונה אחת: משקל פיוטי ומשקל מוזיקלי, מתוך התייחסות למשקל היתדות, אך גם מתוך התייחסות למשקל הטוני, מתוך בדיקת המשקל מבחינה כמותית (אורכי הצלילים), אך גם מבחינה איכותית (ההטעמות), ולבסוף מתוך התייחסות אל העברית בהגייתה המלרעית, שהיא הרווחת בדיבור הישראלי, אך לא בהכרח בדרך ההיגוי של כל העדות. דומה שבמצב המורכב שבו אנו מצויים כיום, כאשר כל הרבדים הללו מצויים בתודעתנו, אין מפלט מבחינה מורכבת כזו לאור כל נקודות הראות שהועלו.

להתייחסות זו יש עניין מבחינת המחקר המדעי, שכן היא עשויה לרמוז גם על מידת החיוּת של משקל היתדות בשירה ועל המעבר מחיוּת זו אל חיוּת אחרת – אל השתלטות המשקל הטוני לפי ההטעמה הספרדית, כמו בדוגמא האחרונה. למותר לומר, כי מה שהובא לעיל הוא רק בבחינת ממצאים של דוגמא, והם רומזים בעיקר על כיוון המחקר ומטרותיו.

היבט אחר של מחקר כזה הוא יישומו המעשי: כשאנו באים כיום לבחון מבין אלפי השירים שבמסורות השונות כיצד הם מופצים – אם בשירונים לבתי-הספר, ואם בתקליטים והקלטות – מן הראוי שנבחן לא רק את הפיוטים והלחנים כשלעצמם, כל אחד לחוד, אלא גם את התאמתם ההדדית לפי קני-מידה של המצוי והרצוי בעברית של ימינו בהתחשב בהטעמה הספרדית, שהיא דרך הדיבור הרווחת.

עיון מדוקדק ביישום מנגינה זהה לתמלילים שונים בעלי משקלים שונים עשוי ללמדנו לא מעט גם על ההתייחסות של השרים אל העברית שבפיהם. מבדיקת טקסט זהה המושר במנגינות שונות בעדות שונות, ניתן ללמוד על קשת רחבה מאוד של התייחסויות, החל מהתעלמות מן המשקל, עד שלעתים נדמה כי הזמר אף אינו יודע עברית ואינו מבין את שהוא שר ותלמודו מכאני בהחלט, וגמור בחפיפה שלמה של המשקל הפיוטי לזה המוזיקלי, כפי שהדבר מופיע בכמה מן הדוגמאות שהובאו לעיל.

לסיכום: שירת ספרד היא נכס חי בשירת העדות, וחשוב להכירה בתור שכזאת. יש להעמיק את הכרת ערכם הספרותי-פיוטי של השירים כמסורת חיה, שעברה מדור לדור, ויש לה ערך תפקודי בתרבות הקהילתית היומיומית וכיום גם בתרבות הישראלית בכלל. שיר מושר מוכר לרבים יותר משיר שהוא כתוב בלבד, ואם כיום נוטים לעתים לשיר תוך שימת-לב למנגינה בלבד ולהמהם את המלים ברפרוף, במסורת היהודית ההפך הוא הנכון: המנגינה באה לשרת את המלים, ואלה מושרות, ברוב המקרים, בבהירות ומתוך הבנה מלאה. התייחסות אל השיר מבחינת המלים והמנגינה גם יחד עשויה להגביר את הבנתו גם אצל השרים אותם. ברוב המקרים מוכיחה זאת הדרך שבה מושרים שירי תור הזהב של ספרד במסורות עדות-המזרח.

שירת ספרד בזמרת יהודי תימן

במאמר זה משולבים שני המאמרים הבאים:

1. "פיוטי שלמה אבן גבירול בפי יהודי תימן" בספר **מחקרים ביצירת שלמה אבן גבירול**, מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב, תשמ"ה: 179-216.

2. "שירת ספרד בזמרת תימן" בספר **הליכות קדם במשכנות תימן**, "אעלה בתמר", 2005: 385-399.

כאשר שרים יהודי תימן את תפילותיהם או את פיוטי הדיואן, זהות הפייטנים תופסת בדרך כלל מקום שולי בתודעת המשוררים[40], שכן רק מעטים מביניהם קרובים גם לחקר הספרות העברית ולתולדותיה. התייחסות הזמרים אל הפיוטים היא קודם כל תפקודית, ואין עניינם בצד המחקרי, ההיסטורי או הספרותי. בפיוטים המשובצים בספרי התפילה ובדיואן שֵם הפייטן לעיתים מוזכר ולעיתים אינו מוזכר, וגם כאשר הוא מוזכר, הרי זה לרוב באקרוסטיכון בלבד, ולא בשמו המלא.

מבחינת השפה, הסגנון, אמצעי ההבעה, החריזה, המשקלים והדימויים אין שירת ספרד נבדלת באופן בולט משירת תימן המאוחרת יותר, שכן זו הלכה בעקבות הדגם של שירת ספרד, כפי שעשו שירות יהודיות מקומיות ביתר ארצות המזרח. מכאן שהמשוררים אינם שמים לב לכל הבדל בולט, ולכן נבלעים פיוטי שירת ספרד בתוך מכלול הפיוטים, שחלקם הגדול בדיואן הוא מאת שלם שבזי.

כאן נידונים אפוא פיוטי תור הזהב שבפי יהודי תימן מהיבט שאינו מקובל כלל על השרים אותם, שכן הפיוטים מפוזרים בתכלאל ובדיואן לפי תפקודיהם או מבניהם ולא לפי מחבריהם. אי לכך נקבל חתך מפוזר למדי מבחינה סטטיסטית ומגוון למדי מבחינה תפקודית, אשר מעצם הגדרתו אין לו מכנים משותפים מוזיקליים, שכן גם אלה מִשְנַיים לגבי המשוררים. ובכך יתרונו של קיבוץ "מקרי" כזה של פיוטים: האפיונים הפרוזודיים-מוזיקליים שלו יכולים להצביע על תכונות כלליות רווחות, ומתקבל על הדעת כי חתך אחר לפי קנה-מידה דומה ייתן תוצאות כלליות דומות למדי.

פיוטיהם של משוררי תור הזהב הגדולים – בעיקר יהודה הלוי (ריה"ל), שלמה אבן גבירול (רשב"ג) ואברהם אבן עזרא (ראב"ע) – מקובלים על יהודי תימן מאז ימי הביניים. על כך מעידים כתבי יד קדמוניים שבהם אין עדיין שירת פייטנים תימנים וכל תוכנם פיוטים שמחוץ לתימן, בעיקר משל סעדיה גאון ומשוררי ספרד. מבחינת תפקודם הם נחלקים לשתי קטגוריות נבדלות: הפיוטים הליטורגיים, כלומר אלה שנכנסו לספרי התפילה (בתימן – התכלאל) והפיוטים הפרליטורגיים, שירי קודש שלא נכללו בנוסח התפילה, אלא בדיואנים והם מושרים בבית בנסיבות חגיגיות: שבת, חתונה, מילה ומועדים. בתקופה קדומה היו כולם כרוכים בספר אחד, כאשר הפיוטים הפרליטורגיים מהווים נספח לתכלאל – תוספת לא גדולה בסיומו – והם מופיעים תחת כותרת כגון **שירות, זמירות, תושבחות**.

החלק הפרליטורגי הלך ותפח ונתעשר עם הזמן בפיוטים של משוררי תימן, עד אשר הפך לספר נפרד מן התכלאל ונתקרא **דיואן**. הוא הועתק ונכרך לחוד, ובו רק פיוטים שאינם נכללים בתפילה. בדיואנים מאוחרים הולך ומתמעט חלקם של פייטני תור הזהב בספרד, ולעומתם הולך ורב חלקם של משוררי תימן. לאחר שנוספה תרומת הגדול שבהם, ר' שלם שבזי (הרש"ש), מקובל על יהודי תימן לכנות כמעט כל דיואן כ"ספר שיריו של שבזי", אף אם לא כל הפיוטים המצויים בו הם שלו אלא רק מרביתם. חלק גדול מן הפיוטים הכלולים בדיואנים בני זמננו, אלה הנדפסים בישראל, אינם מאת הרש"ש אלא משל משוררי תימן האחרים ומשוררי ספרד.

עיון בספר קדום כזה, אשר נכתב לפי עותק מן המאה ה-15 – **תכלאל קדמונים**[41] – ייתן לנו מושג כללי על היחס בין חלקיו השונים: בספר כמאתיים ושישים עמודים, מהם רק שלושים האחרונים הם **שירות ותושבחות**. מאתיים ושלושים העמודים הראשונים הם התכלאל עצמו, וגם בו מצויים פיוטים רבים משירת ספרד, בעיקר במדורי הקינות לתשעה באב (שבע מאת ריה"ל וחמש מאת ראב"ע) והסליחות לסוגיהן (רבות מאוד מאת ריה"ל, כמה מאת ראב"ע ותריסר מאת רשב"ג).

---

[40] משורר במשמעות של זמר, כפי שמקובל אצל יהודי תימן, עיין רצהבי, יהודה, **אוצר לשון הקודש של בני תימן**, תל-אביב, 1978, ע' 173.

[41] **תכלאל קדמונים**, נכתב בצנעא על-ידי שלום יחיה קרח בשנת תרח"צ (1938) ויצא לאור במהדורה צילומית על-ידי הר' יוסף ש. חבארה בירושלים בשנת התשכ"ד (1964).

בנספח הפרליטורגי – שלושים הדפים האחרונים של **שירות ותושבחות** – הרוב המכריע של הפיוטים הוא מאת שלושת הגדולים הללו של שירת ספרד, וכמעט בכולם רשומים שמות מחבריהם:[42] ארבעים ושישה מאת ריה״ל, ארבעים ושישה מאת ראב״ע, אחד עשר מאת רשב״ג, ושלושה מאת יהודה אלחריזי.

השוואת אוצר הפיוטים שב**תכלאל קדמונים** בכל מדוריו עם תכלאל חדיש ושימושי המקובל ביותר כיום – **עץ חיים**[43] – מוכיחה כי חלו שינויים רבים במשך כמחצית האלף שחלפה מאז זמנו ועד ימינו: פיוטים רבים שנכללו בחיבור הקדמון אינם נכללים בספר **עץ חיים** כיום, ולעומת זאת נכנסו בזה האחרון פיוטים שלא נכללו בקדמון; זאת ודאי בהשפעת נוהגי עדות אחרות בישראל, שכן סידור התפילה השאמי של יהודי תימן מושפע, כידוע, מנוסח התפילה הספרדי, וסידורי תפילה שנדפסו בליבורנו הגיעו לעדן וחדרו גם אל מרכז תימן בדורות האחרונים, ודאי וודאי שהם מקובלים בקרב יוצאי תימן בישראל.

בטבלאות הבאות ניתן לראות בבירור את התמעטות הפיוטים של פייטני תור הזהב הן בתכלאל והן בדיואן ככל שעבר הזמן, ובמקומם נוספו פיוטים של פייטני תימן. דבר זה מתבהר היטב מן הטבלה פיוטי רשב״ג בתכלאל של יהודי תימן: רק שישה פיוטים מופיעים גם בתכלאל הקדמונים וגם בתכלאל הרווח כיום, ולעומתם ארבעה עשר נדפסים רק ב**עץ חיים** ושבעה אחרים רק בתכלאל העתיק. בנוסף לשני מקורות עיקריים אלה נרשמו בטבלה גם מפיוטי רשב״ג ב**סליחות התימנים**[44] ובמקורות אחרים. אלה מן הפיוטים אשר זיהויים כפרי יצירתו של רשב״ג מוטל בספק, רשומים לידם סימני שאלה. מאידך גיסא, ייתכן ומצויים בספרים הללו עוד מפיוטי רשב״ג שאינם מזוהים, אך הבדיקה כאן נעשתה רק לפי המקורות שבידינו ורשימתו של דוידזון, שהיא כבר בת כשמונים שנה. לפי תחקיר שערכנו אצל כמה וכמה מיוצאי תימן בישראל, רוב הפיוטים הכתובים בתכלאל קדמונים, כבר אינם מושרים כיום.

בטבלה **פיוטי רשב״ג בדיואן של יהודי תימן** בולטת התמעטותם של פיוטי רשב״ג בדיואן בן ימינו – **חפץ חיים**, שהוא הגדול והשלם ביותר בין הדיואנים הרווחים כיום בשימוש, לעומת הנספח ל**תכלאל קדמונים**. מכל מקום, אף אחד מחמשת הפיוטים הנדפסים בחפץ חיים אינו כתוב בתכלאל קדמונים ואף אחד מבין תריסר הרשומים בזה האחרון לא נדפסו בחדיש וגם אינם מושרים כיום בפי יוצאי תימן. לצד שני אלה נרשמו בטבלה גם פיוטי רשב״ג הנזכרים אצל באכער בספרו **שירי תימן**,[45] כלומר פיוטים המופיעים בכתבי יד תימניים אחרים. רובם של אלה נכללים גם בשני המקורות העיקריים של הטבלה, גם כאן נרשמו סימני שאלה ליד אתחלתות השירים שזיהויים כשל רשב״ג מפוקפק. מן הארבעה הנדפסים בדיואן **חפץ חיים** אשר זיהויים ודאי, אחד הוא התחלתו של ״שיר הענק״[46] הוא נדפס במדור השירים (נשוואד) ואינו מושר כיום. שלושת האחרים מושרים בחתונות ועליהם נעמוד בפירוט להלן.

---

[42] ברבים מן הפיוטים בתכלאל זה מזוהה הפייטן, אך יש להתייחס לזיהוי זה יחס של כבדהו וחשדהו, שכן נשתרבבו לזיהוי גם שגיאות, ויש לבדוק את זהות המחבר של כל פיוט לפי מידע חדיש יותר המצוי כיום.

[43] תכלאל **עץ חיים**, הוצאת י. חסיד ושות׳, ירושלים שנת תשכ״ב, בשלושה כרכים. להלן יסומנו הכרכים והעמודים באותיות, אך יש להזהיר כי במהדורות שונות הכריכה שונה וגם מספור העמודים אינו אחיד

[44] לפי דוידזון, אוצר השירה והפיוט: **ספר סליחות כמנהג התימנים**, ירושלים, 1887, יצא לאור על ידי שלום שלמה יצחק עדני.

[45] באכער, בנימין זאב, **שירי תימן**, בודפסט, התרע״א 1911.

[46] מ**שיר הענק** נדפסים בדיואן רק אחד עשר הבתים הראשונים מכלי לציין את סימן השיר. בבית הרביעי נזכר יהודה במקום שלמה (״דבר יהודה הספרדי...״) וזה רק אחד מן החילופים הרבים שבגרסה זו לעומת הגרסאות הנדפסות כיום אצל חיים בראדי וחיים שירמן, **שלמה אבן גבירול, שירי החול**, תשל״ה, מכון שוקן, עמ׳ 169; וכן אצל דב ירדן, **שירי החול**, עמ׳ 375.

פיוטי שלמה אבן גבירול בתכלאל של יהודי תימן

אתחלתא	עץ חיים	תכלאל קדמונים	סליחות תימנים	אחרים
אדני מה אדם הלא בשר ודם (תוכחה)			30	
אלהי שא עוונותי וכפר (פיוט לרה״ש)				עדן
ארוממך חזקי וחלקי (רשות לעבודה)	ג׳-צ״א			
אשרי עין ראתה שושנת השרון (עבודה)	ג׳-צ״ט			
אשרי תמימים יושבי ביתך				עדן
בצל שדי אחסה וצדקו לא אכסה (אזהרה)	ב׳-נ״א			
בתפילתי יסכן גבר (כתר מלכות)	ג׳- ק״ג			
וארץ שפל רומי ונקלה כבודי לעפר(קרובה)	א׳ – י״א			
טרם היותי חסדך באני (רשות לנשמת)				אידלזון[47] תרצ״א: 307
? יהירים קמו בכל דור (תחנון לתענית אסתר)	א׳-ר״ו			
? סמר גבי צור משגבי (סליחה)		ק״ז	29	
שבועה קבועה פנה נא אליה (סליחה)	ג׳-קמ״ח	ק״ז	31	
שבעה שחקים לא יכלכלוך (לשמחת תורה)		ק״ז	82	
שבת משושי ורבו יגוני (תחנון)		ק״ט	38	
שדודים נדודים לציון תקבץ (גאולה)	ג׳-קנ״ג	ק״ט	39	
שוכני בתי חומר למה תשאו עין (תוכחה)				בראואר[48]
שולחה אמי בעוונותי (סליחה)	ג׳-ק״נ			
?שולמית בלי תרמית (סליחה)		ק״י		
שומרון קול תתן מצאוני עוני (קינה)	א׳-כ״ג			
?שופט כל הארץ (סליחה)	ג׳-ס״ג	ק״ח	35	
שזופת שמש לחוצת פתרוסים (תפילת הטל)	ב׳-ל״ח			
שחורה ונאוה באהלי קידר (גאולה)	ג׳-קנ״ה	ק״ט	36	
שחר קמתי וגם נכלמתי (סליחה)			83	
שחר קמתי להודות לך אלהי תהלתי (סליחה)		ק״ח		
שכולה אכולה למה תבכי (גאולה לשבת)		ק״ט		
שכורה עכורה מה לך בוכה (סליחה)	ג׳-קמ״ח	ק״ח		
שמור לבי מענה היה במאד נענה (אזהרה)	ב׳-מ״ז			
שמם הר ציון בעוונות אבותינו (עבודה)	ג׳-ק״א			
שנאנים שאננים כנצוצים ילהבו (ליוכ״פ)	ג׳-קנ״ו			
שנותינו ספו בדלות ובקלות (גאולה)	ג׳-קמ״ח	ק״ט		
שני חיי ומאויי לריק ספו בחובותי (סליחה)		ק״ז	33	
שעה נאסר אשר נמסר (פזמון לי״ז תמוז)	א׳-ר״ג			
שפעת רביבים יוריד מזבוליו (תיקון הגשם)	ב׳-פ״ב			

[47] ברור כי אידלזון אינו מזהה את מחבר השיר כרשב״ג, שכן ספרו זה כולל רק פיוטים של משוררי תימן, אך הפיוט משל רשב״ג – ראו שירמן, **השירה העברית בספרד ובפרובאנס**, כרך א׳ ע׳ 236, וכן במהדורת שירי רשב״ג של ביאליק-רבניצקי (ג׳ ע׳ 49) ודב ירדן (ב׳ בעמוד 451).

[48] בראואר בספרו אנתולוגיה של יהודי תימן (בגרמנית בע׳ 451) – Brauer, Erich – **Ethnologie der jemenitischen Juden**, Heidelberg, 1934.

פיוטי שלמה אבן גבירול בדיואן של יהודי תימן

אתחלתא	חפץ חיים	תכלאל קדמונים	באכער	אחרים
אהי פדיון לעפר האהבים		רמ״ב		
אשרי תמימים יושבי ביתך		רמ״ד		
אתן לאלי עוז וגם תפארת (שיר הענק)	מ׳		47	
מה תפחדי נפשי ומה תגורי		רמ״ד		
שאלי יפהפיה מה תשאלי מני	תרמ״ו		50	
?שדי אל מה נורא יקבצכם במהרה (לסוכות)	תרל״א			
שדי אשר יקשיב לדל ויעתר (רשות לקדיש)		ר״מ	51	
שוכן [שוכב] עלי מטות זהב בארמוני[49] (רשות)		ר״מ	51	
שוכנת בשדה עם אהלי כושן (לשמחת תורה)			50	
?שומע לאיש מסכן לא יחסר טובה		רמ״א	51	
שחורה הבחורה מעלמות שבחך צור תנגן[50] (רשות)		רמ״ו	50	
שחי לאל יחידה החכמה[51] (רשות לנשמת)			50	אידלזון
שחר אבקשך צורי ומשגבי (בקשה)		ר״מ	50	תרע״ט
שחרתיך בכל שחרי ונשפי (רשות לנשמת)		ר״מ	51	
שלום לך דודי הצח והאדמון		ר״מ	50	
שמעה אדון עולם שמעה תהלתי[52] (רשות לקדיש)		רמ״א	51	
?שעה אלי והשקף ממרומים			50	
שעלי אפרשה תמיד למלכי (רשות)		ר״מ	51	
שער אשר נסגר קומה פתחהו	תרמ״ז		50	אידלזון
שעריך בדפקי יה פתחה (בקשה)			50	תרס״ט
שפל רוח שפל ברך וקומה	תרמ״ז		50	

בטבלאות הבאות ההשוואה, בנוסף ל**חפץ חיים**, עם שני מקורות חדישים: **אמלל שיר** (טובי, סרי 1988) ו**ספרי תמה** (בהט, 1995). ב**תכלאל קדמונים** כתובים, כאמור, ארבעים מפיוטיו של יהודה הלוי. בדיואן **חפץ חיים** מודפסים ח״י מפיוטיו, מהם המושרים ביותר הם במדור שירי החתונה. חמישה מהם נכללים גם ב**תכלאל קדמונים**. אך ששת השירים המושרים ביותר כיום מופיעים אך ורק בשלושת המקורות החדישים ואינם מצויים כלל ב**תכלאל קדמונים**, וגם הם ברובם שירי חתונה.

פיוטי יהודה הלוי בדיואן של יהודי תימן

אתחלתא	חפץ חיים	תכלאל קדמונים	אמלל שיר	ספרי תמה
אותותינו התמהמהו איה אלהי אליהו		רנ״א		
אמרו בני ימים לבן נדיב		רמ״ב		

[49] כך ב**תכלאל קדמונים**, אצל דוידזון ושירמן: שוכב עלי מטות זהב בארמוני.
[50] יש גרסאות בהן בטעות ״הבכורה״ במקום ״הבחורה״.
[51] במאמרו ״המשורר התימני ר׳ שלום בן יוסף שבזי ושירתו העברית״ (**מזרח ומערב**, כרך א׳ חוברת א׳, ירושלים תרע״ט) מזכיר אידלזון פיוט זה (שם, עמ׳ 15) כיחיד משל רשב״ג שהשתלב בדיואן שכתב הרב יהודה בן יוסף ג׳ספאן בשנת תקס״ב (1802).
[52] יש גרסאות ובהן ״תחנתי״ במקום ״תהלתי״.

את בין עצי עדן	תרל״ו		75	116
את עפרה צבית ארמון		רמ״ה		
בכל אף יעלה ריח לבונה		רמ״ב		
בן פורת יפה עין		רמ״ט		
בתולות על שירתן וכנור על נגינתו	תרל״ט	רמ״ט		
דוד בחלום נטה ללון בחיק עפרה		רל״ו		
דורשי תורה יתהלכו מעיר אל עיר		רמ״ה		
הבכוס הלבנה יין אדמדם הורק		רל״ח		
הראיתם ברק בא מעוני		רל״ט		
חמה בעד רקיע צמה אור		רל״ח		
חרידי לב הדחתים מנויהם ומשכנם	תר״מ	רמ״ט		
חתן תנה הודך עלי כלה	תרל״ט		79	136
חתני מה מאד יקרה מנתו	תרל״ט		80	138
ידועת אמונות דחי השקרים		רמ״א		
ידידי די באהבת בת כרמים	נ״ד			
ידידי השכחת חנותך בבין שדי		רמ״א		
ידעתני בטרם תצרני	נ״ו		113	166
יה בפי קדושים קדוש יאמר לו		רל״ח		
יודעי מכאובי אל תתמהמהו מהביא		רנ״א		
יום בקול המולה נגד עם סגולה		רנ״ג		
יום סוב הידיד מעלי		רל״ז		
יונה על אפיקי מים	תר״מ	רמ״ט		
יונת רחוקים נגני היטיבי	נ״ו			
יחידה שחרי בית אל וסיפיו	נ״ח	רמ״א		
יעירוני בשמך רעיוני	ס׳			
יפה נוף משוש תבל קריה למלך רב	ס׳		115	172
יפרח חתן כשושן בקרב ידידים	תרמ״א			
יקר יום שבת תגדיל בברית שלום	תר״ד			
יריעות שלמה איך בתוך אהלי קדר		רמ״א		
ישעי צמח והצלח ופרח		רנ״ב		
לאל חי ברכו נפשות חסידיו		רמ״א		
לבבי אליכם סגולת נדיבים		רמ״ב		
ליהודים הייתה אורה	תרמ״ב			
לפלח הרמון אדמה רקתך	תרמ״ב		82	118
לשובב נות בית אשובב		רמ״א		
מה אתנה בכופר עופר שארח		ר״ן		
מי יתנני כופר לעופר		רל״ו		
מלונת הדסים וערש בשמים		רמ״ב		
מפאתי היכל אש הסנה רכל		רל״ח		
נטה אל בית ידידך ויינו		רמ״א		
סוערה עניה שואפה וצופיה		ר״ן		
עיני כל ישראל אליך [עליך]	תרמ״ה	רמ״ט		
ערכו כוס רעיוני והודו ליי		רמ״ד		

פעמון זהב ורמון עם אבני זכרון		רמ״ד
צאן אובדות בגלות להו תניח		רנ״א
רב לכם מוכיחי בריב		רל״ט
שאו כנפי שחרים וערבים		רמ״ב
שאו שלום למבחר החתנים	תרמ״ו	
שחקים נקרעו להיות מעילים		רמ״ב
שלשו קדוש וכשרפים שמו קדשו		רל״ו
תומי צביה נתנו לבות לעזוב מקום		רמ״ב

פיוטי אברהם אבן עזרא בדיואן של יהודי תימן

אתחלתא	חפץ חיים	תכלאל קדמונים	אמלל שיר	ספרי תמה
אב המון מל בשר יחידו		ר״ן		
אבטח ביום צר לי		ר״ל		
אודה יה ולשמו יד אכתבה		רל״א		
אודה לשם באפי נשמה		רל״ד		
אז בעלות מקוטרת מור		רל״ג		
אחזו אלים פני כסא כבוד		רל״ה		
אחרה עת מועד מועדים וחצי		רל״ה		
אחרו פעמי משיחי		רל״ג		
אחרי עושי אלך ואאלף ארחו		רל״ה		
אי גבורתך ימין אל... נואלה		רל״א		
אי גבורתך ימין אל... נואשה		רל״ב		
אי ישן מחדש גילים [?]		רל״ה		
איפה בני עליון נפלו ולא קמו		רל״ג		
אל אחד ואין זר אתו		רל״ו		
אל אל גדול ומהולל		רל״ב		
אל אמת יבקשו נאמניו		רל״ד		
אל חי יואל ומנה תפלותינו הזכות		רנ״ד		
אל חי יפחד וינהר עם קרובו		רל״א		
אל חי יפרוש בעבור שמו(לסוכות)	תרכ״ט	רנ״ד		
אליה לשבויה בוא יבוא בבשורה		רנ״א		
אם [כי] אשמרה שבת אל ישמרני	תקצ״ב		23	78
אם דרך מעמדי אתבונן		ר״ל		
אם כח אבנים כחי ואם ברזל לבבי		רל״א		
אמון ישמח כי קץ פדותו קרוב		רל״ד		
אמרה כתושה בעלי		רל״א		
אמרו בני אלהים במה אתן לפועלי		רל״ה		
אמרתך אלי הקם לשבויה כלבבי		רנ״א		
אמת אל אמת אתה		רל״ד		
אנה אבקש לי צבי ארץ צבי		רל״ד		
אסירת צרים שבוית חרב		רל״ב		

ארץ מה לך עוד נבוכה		רל״ב
אשמחה כי אפתחה פי להודות		רל״א
את שה פזורה איך מרית במוריך		רל״ג
בין שבת ומועד מלחמה ערוכה		רנ״ג
בשם אל חי הגיון לשוננו		ר״ל
הנה פני תבל מחודשה (לחתונה)	תרל״ט	
זרע ישורון צבאות מחנים		רנ״ב
יום בשם בן יאיר קרא		רנ״ד
יום נושעו גאולים מיד מתגאל		רנ״ב
יחיד מרומם שוכן עליה		רל״ד
יעלה יפת קול מה יפו דבריך		רל״ד
לאל חיי תפלתי ומאתו תהלתי		רל״ג
מי כמוכה אלהי ישראל ומי דומה לך		רנ״ב
מתי יבשר בביאת נגידי		רנ״א
ראו עם גבורת ים		רנ״ג
שבת ויום חג יגשו איש באחיו ידובקו		רנ״ד
שירו גאולים שירה נאה		רנ״ב
שמים וחילם ובני אדמה		רל״ו

בשירי **אברהם אבן עזרא** רב אפוא הפער בין הספר העתיק לחדישים עוד יותר: רק שלושה מהם מופיעים בדיואן **חפץ חיים**, ומאלה שניים לא הופיעו כלל ב**תכלאל קדמונים**. ורק שיר אחד מבין השלושה הללו מושר ומקובל מאוד בימינו: **כי [אם] אשמרה שבת**.

פיוטי יהודה אלחריזי בדיואן של יהודי תימן

אתחלתא	**חפץ חיים**	**תכלאל קדמונים**	**אמלל שיר**
אדון עולם גמלתני חסדים		רמ״ב	
אתה ידיד נפשי טהר לב נאמן		רמ״א	
ברוך אשר חלק לאיש כבוד	תרל״ח		
למיון שאפה נפשי ורוחי	ס״ז		
נפש[י] לציון מספרד גלתה	ע״ח		
שר היקר אתה נסיכנו	תרמ״ז		87

לגבי יהודה אלחריזי, גם כאן מתברר כי שני פיוטיו שנכתבו ב**תכלאל קדמונים** לא נדפסו ב**חפץ חיים**, ולעומת זאת נדפסו ארבעה מפיוטיו האחרים, ואחד מהם אף נדפס ב**אמלל שיר**.

המוזיקה

כשבוחנים את הלחנים לפיוטי תור הזהב שבפי יהודי תימן, אפשר לאמת כמה מן העקרונות הידועים לגבי המוזיקה של יהודי תימן בדרך כלל, תוך חלוקה ברורה לשתי הקטגוריות הנזכרות לעיל:

– לפיוטים מן התכלאל יש נוסח מלודי בסיסי אחד ולו וריאנטים שונים.

– לפיוטים מן הדיואן יש מגוון לחנים שונים, אך גם לאלה כמה מכנים משותפים יסודיים. אלה יאפשרו לנו לעמוד על הקבוע לעומת המשתנה, על השלד הבסיסי לעומת וריאנטים בני חלוף שהם פרי האלתור המתמיד על תבניות מסורתיות.

פרט לרישומים של אידלסון, שהועתקו מתוך כתביו, כל רישומי התווים נעשו בידי מחבר מאמר זה. כמו כן ההקלטות נעשו על ידינו – בעבודת צוות של נעמי ואבנר בהט (בהט, 1995) [53] והן מצויות בארכיון הצליל הלאומי הספרייה הלאומית בירושלים וזמינות באתר הספרייה במרשתת.

ההבחנה בין הפיוטים שנתקבלו בליטורגיה לבין אלה שבדיואן היא – פרט למשמעות התפקודית – קודם כל צורנית: המשותף לפיוטי התכלאל שאינם שקולים, בעוד אשר פיוטי הדיואן שקולים במדויק לפי משקלי היתדות.

אפיונים פרוזודיים-מוזיקליים לפיוטי התכלאל

1. מכיוון שאין השירה שקולה במדויק, אין קביעות במספר ההברות לשורה. עם זאת, המסגרת הכללית היא של שבע-שמונה הברות לצלע (עם חריגות ספורות), דבר הנותן אחידות וקביעות מסוימת וכן משך דומה למשפטים. כל משפט כזה נאמר בדרך כלל בנשימה אחת (כולל העיטור שבסיום) ואורכו בהתאם לכך. למעשה, זו אמירה מוזיקלית של הפיוט, מעין דקלום מושר.[54]
2. רוב פסוקי הפיוט מתחילים בשווא נע או בחטף ומכאן שגם מבחינה מוזיקלית התחלותיהם לרוב על צליל קצר, מעין אקדם, אך אין חוקיות של ממש בנושא זה, וודאי שאין שמירה על כך באמצע השורה, כלומר – אורך ההברות והטעמתן אינם באים לידי ביטוי עקיב בקצב הלחן.
3. המבנה הוא לרוב בתקבולת: דלת וסוגר, ומכאן – מבחינה מוזיקלית – רישא וסיפא. השירה בדרך כלל סילבית (צליל להברה) ופה ושם נוימטית (שנים-שלושה צלילים להברה), אך בסיומי הפסוקים היא מליזמטית (צלילים רבים להברה) – מליזמה קצרה יותר בסיום הדלת וארוכה בסיום הסוגר. מנעד השירה בדרך כלל שישה צלילים (סקסטה), וזה תואם את הידוע לנו על שירת סליחות ואזהרות (פה ושם יש חריגה אל צליל שביעי). משישה אלה צליל אחד מרכזי הוא צליל פועם[55] שתכיפות הופעתו היא מרבית והכול בנוי ומתרחש סביבו (ברישומי השירים להלן – **לה** או **דו**). מעטרים אותו בעיקר שני צלילים מעליו ואחד מתחתיו, ומוביל אליו מעין "קרש קפיצה" צליל הקוורטה מתחתיו (**מי** או **סול**).
4. יש נוסחאות מלודיות חוזרות ונשנות, בחלקן משותפות לכל הזמרים בכל הפיוטים ובחלקן אופייניות לזמרים מסוימים בהתאם למסורתם האישית או המשפחתית, אך אלה רק נוסחאות יסוד והן בסיס לשינויים תוך אלתור בהתאם לטקסט ולהמצאת הרגע.
5. מבין ששת הצלילים שבהם נעה שירת הפיוטים יש קבועים בגובהם ויש כאלה שגובהם נייד. הקבועים הם הצליל הפועם והקוורטה מתחתיו ומעליו (גם אם צליל זה נדיר בהופעתו). המילוי של הטטרקורדים נייד יותר, בהתייחס אל הצליל הפועם, הניידים הללו אפשר שיהיו במרווח מז'ורי או מינורי או נייטרלי.[56]

הרישום בתווים

פרט לגרסה של אידלסון, אשר נרשמה בשנים 1908-1914, התווים המובאים להלן נרשמו על ידינו לפי הקלטות שנעשו על ידינו בשנים 1976-1978, וכן הקלטות של יחיאל עדאקי שהוטבעו בשנות הארבעים בתקליטים של אותה עת (78 סיבובים בדקה). כלומר, עמד לרשותנו מגוון הקלטות המשתרע על פני שנים רבות ומביא משוררים שונים בזמנים שונים ובני דורות שונים אשר המשותף להם הוא היותם ידועים בקהלם כיודעי שיר ונאמנים למסורת.

כאן מובאות כמה השוואות של נוסחים: אותו פיוט בלחנים שונים, תוך ניתוח היחסים בין המשקל הפרוזודי לבין המשקל והמקצב של הלחן; אותו לחן בנוסחים של שני אחים, כפי שלמדוהו מאביהם; אותו פיוט מפי אותו משורר, אך

---

[53] יוצאים מכלל זה גרסה אחת של הפיוט "שער אשר נסגר" אשר הוקלטה בשידורי ישראל, וכן הביצועים של יחיאל עדאקי ובנימין נחום אשר הופיעו בתקליטים.

[54] כמה מן המידענים גם מכנים את ביצועם **אמירה** ולא שירה.

[55] זהו כינויו העברי המקובל של המונח מן השירה הגרגוריאנית אשר שמות רבים לו בלטינית: tuba, tenor, repercussio, recto tono. ראה ספרו של שמואלי **הזמר הישראלי**, תל-אביב, 1971, עמ' 20.

[56] מכאן הסימון בתווים בסימני # או b או חצי # או אף חץ אנכי המסמן הנמכה קלה.

בהקלטות שונות ובלחנים שונים. כל אלה יאפשרו לנו לעמוד על הקבוע לעומת המשתנה, על השלד הבסיסי לעומת וריאנטים בני חלוף שהם פרי האלתור המתמיד על תבניות מסורתיות.

השרים (המשוררים) **בהקלטות**:

הרב **עזרא קורח** היה נצר למשפחת קורח הנודעת, משפחת רבנים וחכמים בצנעא. הוא נולד בחודש אב תרמ״ז (1887), עלה ארצה בתר״צ (1930) ונפטר בשיבה טובה בחשוון תשמ״א (1980). בשנות ישיבתו בישראל שימש כרב בשכונת יד אליהו בתל-אביב בבית-הכנסת שהיה בנוי על גג ביתו. הקלטנו את שירתו במפגשים רבים בשנים 1975-1980.

יחיאל עדאקי הלך לעולמו בי״ג בשבט תש״ם לאחר שפעל בארץ למעלה מיובל שנים כמלמד ומפיץ את שירת תימן. הוא נולד ב-1903 בתימן במחוז חרס אך נתחנך בצנעא אצל טובי המלמדים. לאחר שברח מתימן ונדד דרך מצרים ואתיופיה, הגיע ארצה בפסח תרפ״ז ומאז חי ופעל בירושלים ובתל-אביב. היה מראשוני המפיצים את שירת תימן, ארגן מקהלות תלמידים, השתתף עוד בתקופת המנדט בתוכניות רדיו וגם הקליט תקליטים של שירי תימן (ראו את המאמר על עדאקי בקובץ זה בעקבות מאמר מפורט אודותיו בגיליון תשל״ט של **תצליל**, בהוצאת הספרייה והמוזיאון למוזיקה בחיפה, ע״ע 168-172).

חיים עוזרי (1937-1989) נולד במנאכה ועלה ארצה ב-1949. הוא ישב במושב זנוח עד 1956 ומאז התגורר בקרית אונו ושימש כחזן בבית הכנסת. הוא היה בנו של הרב שלום עוזרי ולמד ממנו את שירת הפיוטים. שרים עמו קרובי משפחתו הנוהגים לזמר עמו דרך קבע בבית הכנסת ובחגיגות משפחתיות. גם הם עלו ב-1949 ויושבים היום בקרית אונו.

קבוצת בני תימן מקרית אונו פועלת כבר שנים רבות בהדרכת **מנחם ערוסי** (יליד מנאכה 1936), ובעת ההקלטה היו חברים בה לצדו **חיים עוזרי** (1937-1989), **יחיאל עוזרי** (יליד מנאכה 1946), **יחיאל צברי** (יליד ארחב 1933), **אהרן כהן** (1927-1998), בנו **דני כהן** (יליד קריית אונו 1957), **שלום קיסר** (1925-2000), **שלמה ימיני** (יליד צנעא 1942), **שמעון צדוק** (יליד מנאכה 1937), **רצון צדוק** (יליד מנאכה 1946). גם הם למדו את שירת הפיוטים בעיקר מפי הרב שלום עוזרי.

האחים **בנימין ויהודה נחום** הם ילידי הארץ, בניו של הרב המנוח **סעדיה נחום**, שהיה מגדולי המשוררים של יהודי שגדרה (אזור שרף) בתימן, אזור הידוע בלחניו המיוחדים.[57] בנימין ויהודה נחום למדו את גרסת אביהם והם ממשיכים את מסורת שירתו.

יוסף עוזרי נולד ב-1938 באזור סר ועלה ארצה ב-1949. לאחר כמה חודשים במחנה העולים בעין-שמר, היה ממקימי מושב צלפון ויושב בו עד היום. בעל משק חקלאי ועובד גם כשוחט ובודק מוסמך.

זכריה יצחק נולד ב-1933 בעיר כוחלאן, מהלך יום אחד מזרחה מצנעא, עלה ארצה ב-1949 וישב תחילה בעין שמר ומזה שנים רבות בתל-אביב.

הערות לתיווי:

1. הקצב הוא הגורם הפחות מדויק בכתיבה, שכן השירה חופשית מבחינה ריתמית ועיקרה באמירת המלים. בדרך כלל אכן מתייחסים הערכים הריתמיים זה אל זה בכפולות (שתי שמיניות=רבע וכו׳), אך מכיוון שהשירה במקצב חופשי, מעין PARLANDO (דיבורי) במפעם לא יציב, ב-RUBATO (האצה והאטה לפי ההרגשה), אין הפעימות שוות משך.
2. הסלסולים נרשמו במידת האפשר בתווים, אך במקרה של הרעדת הקול על צליל יחיד או אף סלסול עם צליל סמוך שאותו לא ניתן היה לפרק לגורמיו, נרשם מעל לצליל הסימן W.

[57] הרב סעדיה נחום פעל בארץ במושב טירת שלום וכן בירושלים ובתל-אביב. בשנות השלושים הקליט את שירתו המוזיקולוג רוברט לכמן והקלטות אלה מצויות באוצר הצליל הלאומי שבאוניברסיטה העברית בירושלים.

3. לגובה המוחלט אין ערך מכריע ברישום, לעומת זאת, לצורך נוחות ההשוואה נכון היה להעביר את הגרסאות השונות של אותו לחן לרישום בצלילים זהים.
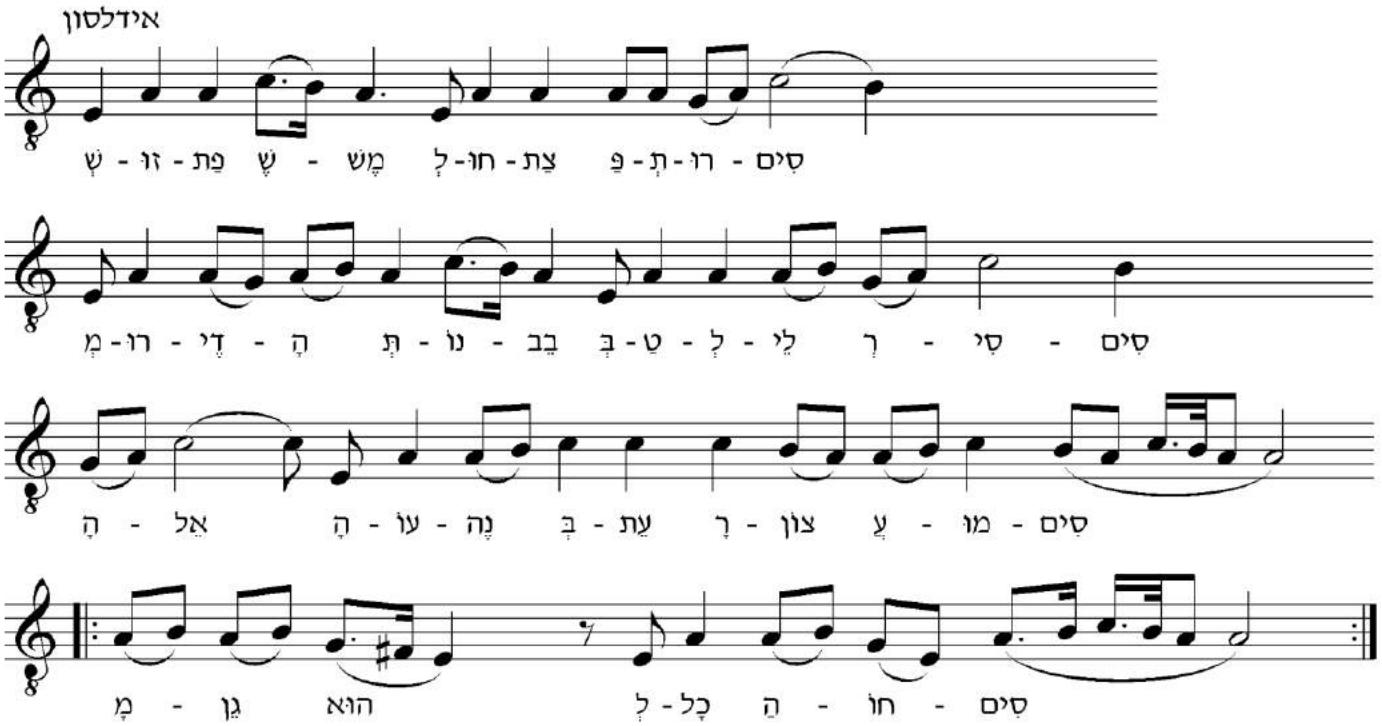
דוגמאות מן התכלאל

דוגמה מס׳ 1 – שירו של שלמה אבן גבירול **שְׂזוּפַת שָׁמֶשׁ**. זהו הבית הפותח (מגן) של תיקון הטל, ליום ראשון של פסח. הוא מושר בפי יחיד והקהל עונה אחריו את השורה האחרונה.
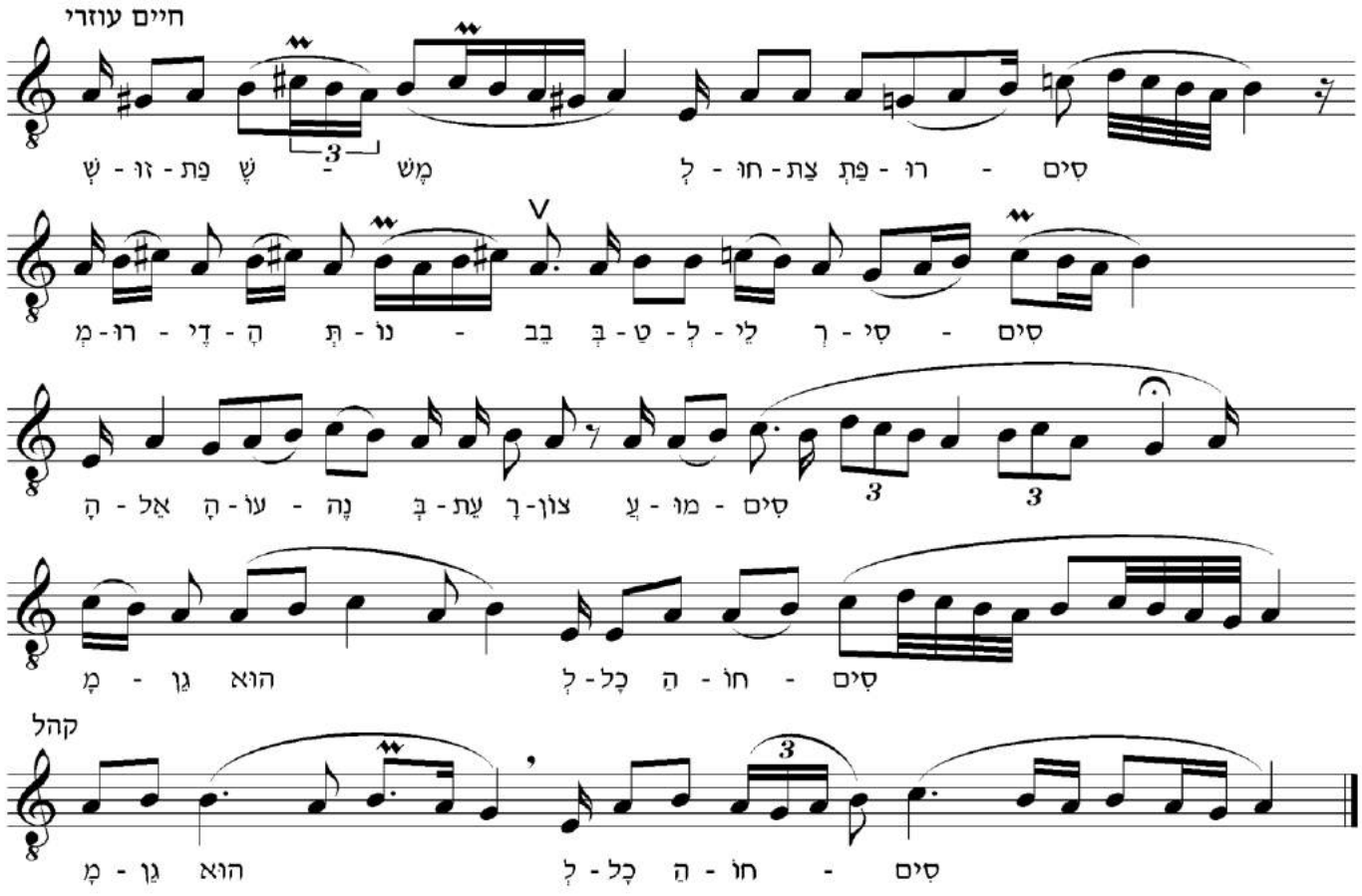
שְׂזוּפַת שָׁמֶשׁ לְחוּצַת פַּתְרוּסִים
מְרוּדֶיהָ תְּנוֹבֵב בְּטַלְלֵי רְסִיסִים
הָאֵל הָעוֹנֶה בְּעֵת רָצוֹן עֲמוּסִים
מָגֵן הוּא לְכָל הַחוֹסִים.

מקורות: **עץ חיים**, ב׳ – ל״ח; ירדן ב׳ 337 (ק״ו); ביאליק-רבניצקי ג׳ 124– (צ״ב).
להלן שלושה נוסחי שירה:
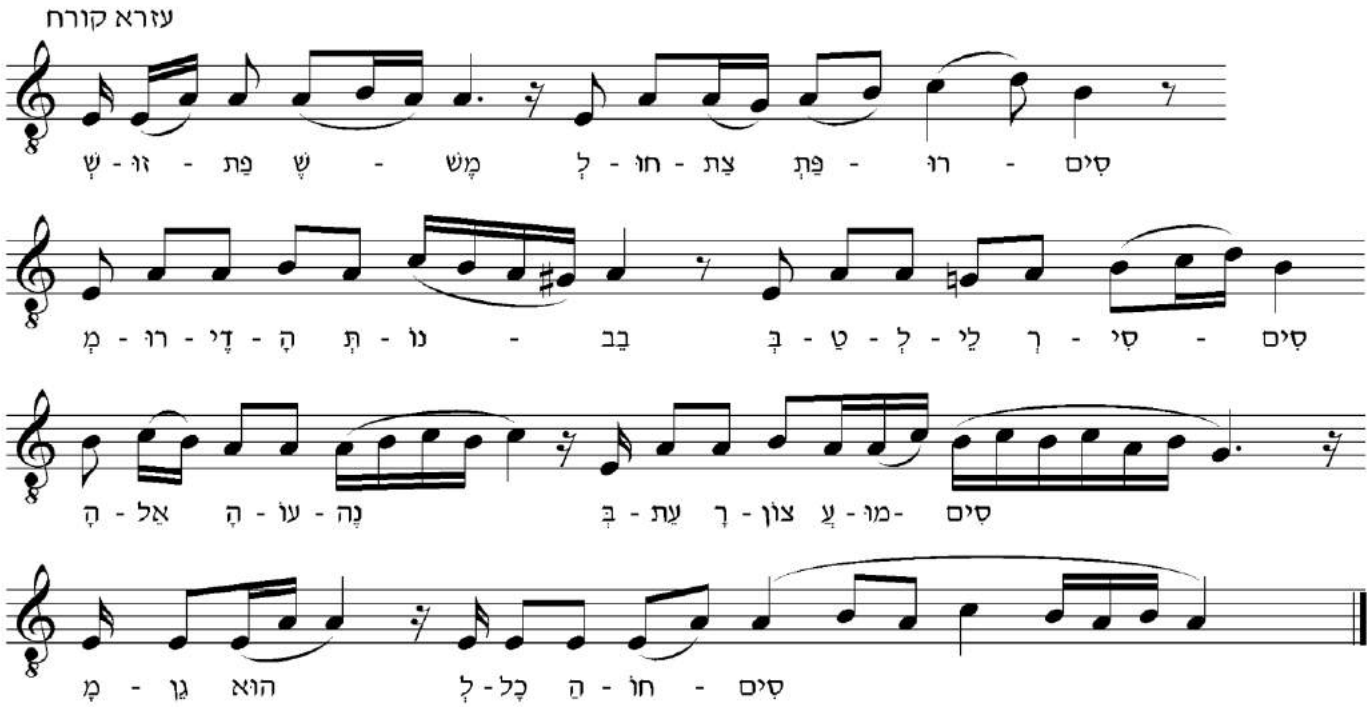
1.א. אידלזון, **נגינות יהודי תימן**, עמ׳ 24, שיר מס׳ 38.



1. ב. חיים עוזרי – הקלטה בארכיון בהט. הוקלט ביום 31.1.80 בקרית אונו.



1.ג. עזרא קורח – הקלטה בארכיון בהט . הוקלט ביום 8.3.80 בתל-אביב (צליל ההתחלה במקור **דו#**).



מהשוואת הגרסאות עולה כי יש בהן כמה אפיונים זהים או דומים: המנעד **מי-דו** (**הרה** הגבוה מעטר שלוש פעמים בגרסת עוזרי ופעמיים בגרסת קורח); צליל פועם **לה**; צלילים מעטרים מעליו **סי-דו** ומתחתיו **סול**. **המי** הנמוך משמש מעין "קרש קפיצה" של קוורטה מלמטה, ואילו הצליל **פה** אינו מופיע כלל בגרסאות עוזרי וקורח ומופיע רק פעם אחת אצל אידלסון. שתי השורות הראשונות מסתיימות על **סי** אך באמצען תחנה על **לה**; שתי השורות האחרונות מסתיימות על **לה** (אצל קורח – רק האחרונה).

ולעומתם אפיונים משניים שיש בהם שוני:
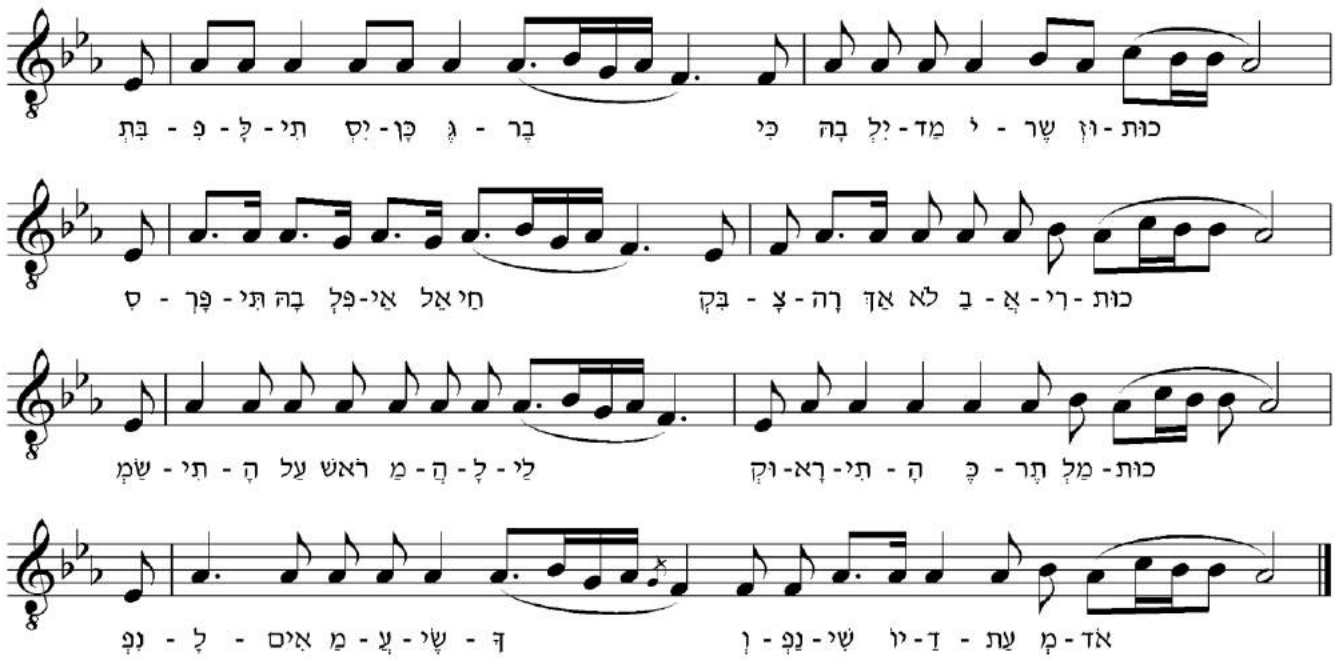
המענה של השורה האחרונה אצל אידלסון זהה ואילו בהקלטת חיים עוזרי ורעיו – שונה. הרב קורח לא שר את המענה לבית הראשון ורק ציין במלים: "הציבור עונים מגן הוא . . .". עם זאת, מהקלטת המשך שירתו את הפיוט הזה ("מחסה" ויתר הבתים), כאשר הוא שר את המענה, כלומר חזר פעמיים על השורה האחרונה, לא הייתה זהות של הלחן בשתי הפעמים: המענה של הציבור היה וריאנט על שירת הסולן. אשר לעיטורים: גרסת עוזרי היא המעוטרת ביותר, זו של קורח קצת פחות, אך שתיהן מעוטרות יותר מזו של אידלזון.[58] בגרסת עוזרי יש התייחסות גמישה אל ה**דו** וה**סול**, שהם מוגבהים בהתחלה.[59]

דוגמה מס' 2 – שירו של שלמה אבן גבירול **כתר מלכות** – הפיוט מושר ביום הכיפורים, כעדותו של חיים עוזרי: "אנחנו אומרים בליל כיפור. יש חלק שאומרים אחרי המוסף עד מנחה". שלוש השורות הראשונות חרוזות ושקולות – שמונה תנועות לצלע (שוואים נעים אינם במניין) – וההמשך אינו שקול (שש שורות נוספות בחרוז מבריח וההמשך אף אינו חרוז).

בְּתִפְלָּתִי יִסְכָּן גֶּבֶר כִּי בָהּ יִלְמַד יֹשֶׁר וּזְכוּת
סְפָרְתִּי בָהּ פְּלְאֵי אֵל חַי בְּקִצָּרָה אַךְ לֹא בַאֲרִיכוּת
שַׂמְתִּיהָ עַל רֹאשׁ מַהֲלָלַי וּקְרָאתִיהָ כֶּתֶר מַלְכוּת
נִפְלָאִים מַעֲשֶׂיךָ וְנַפְשִׁי יוֹדַעַת מְאֹד
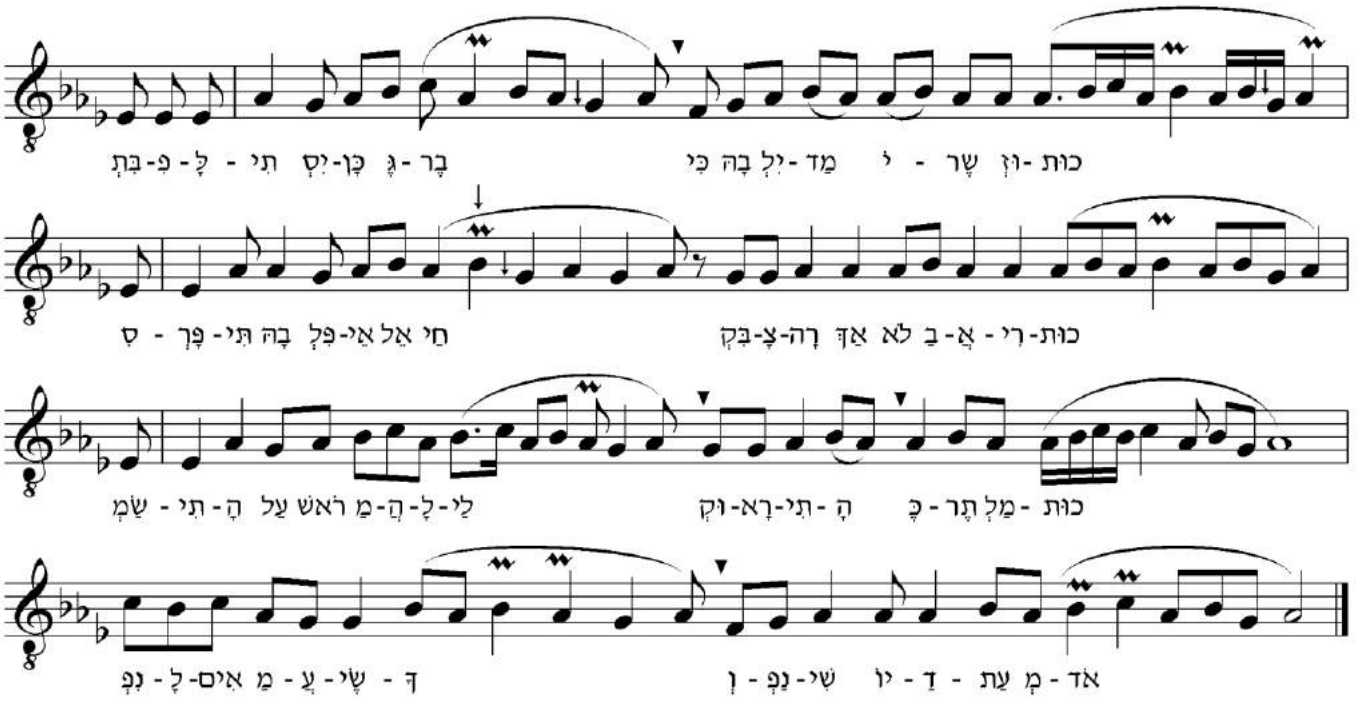
מקורות: **עץ חיים** ג' – ק"ג; ירדן א' 37 (כ"ב; ב"ר ג' – 62 (ס"ב); שירמן, תשט"ו, א' 257 (שיר 108).
נוסחי השירה:

2.א. אידלזון, **נגינות יהודי תימן**, עמ' 60, שיר 123.
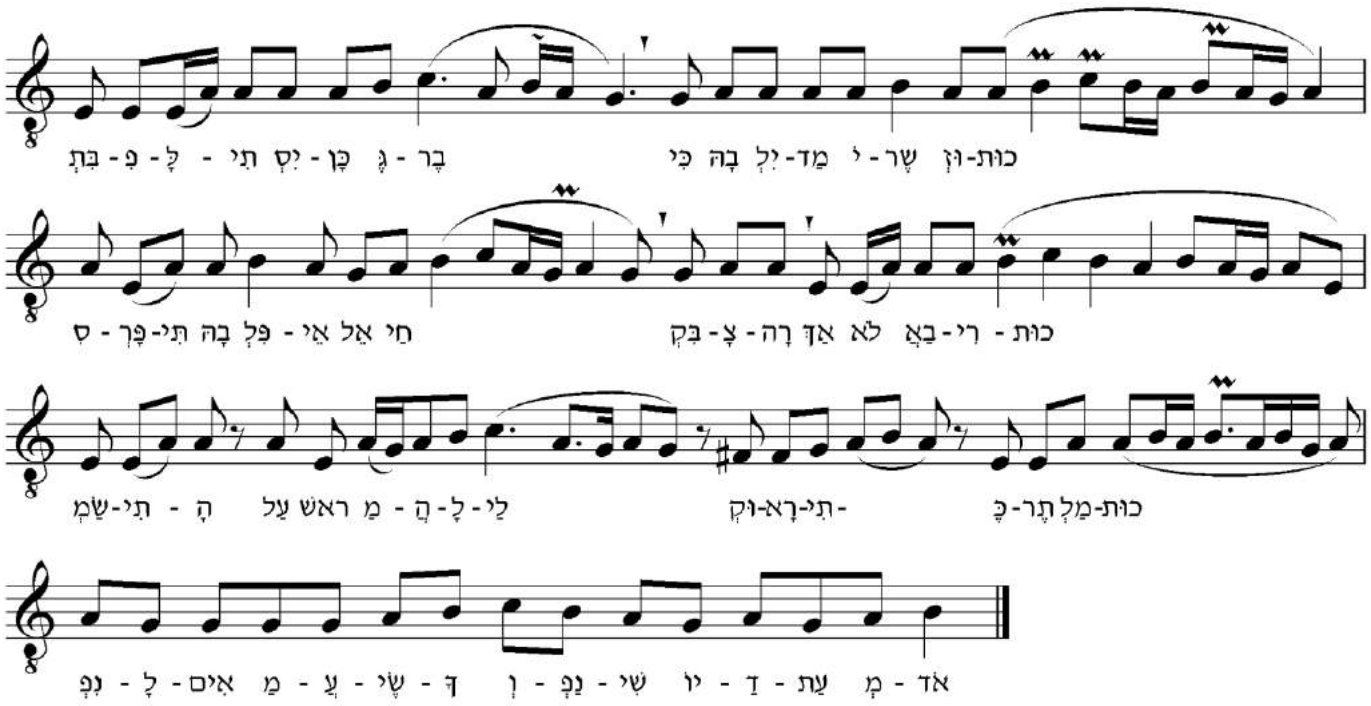


[58] ייתכן שכאן נעוץ ההבדל בנסיבות הטכניות, שאידלזון כתב הרבה מן השמיעה הישירה ואילו התיווי של הגרסאות האחרות נעשה לפי הקלטה.
[59] מכאן הסימון בתווים בסימני דיאז או במול או חצי דיאז או אף חץ אנכי המסמן הנמכה קלה.
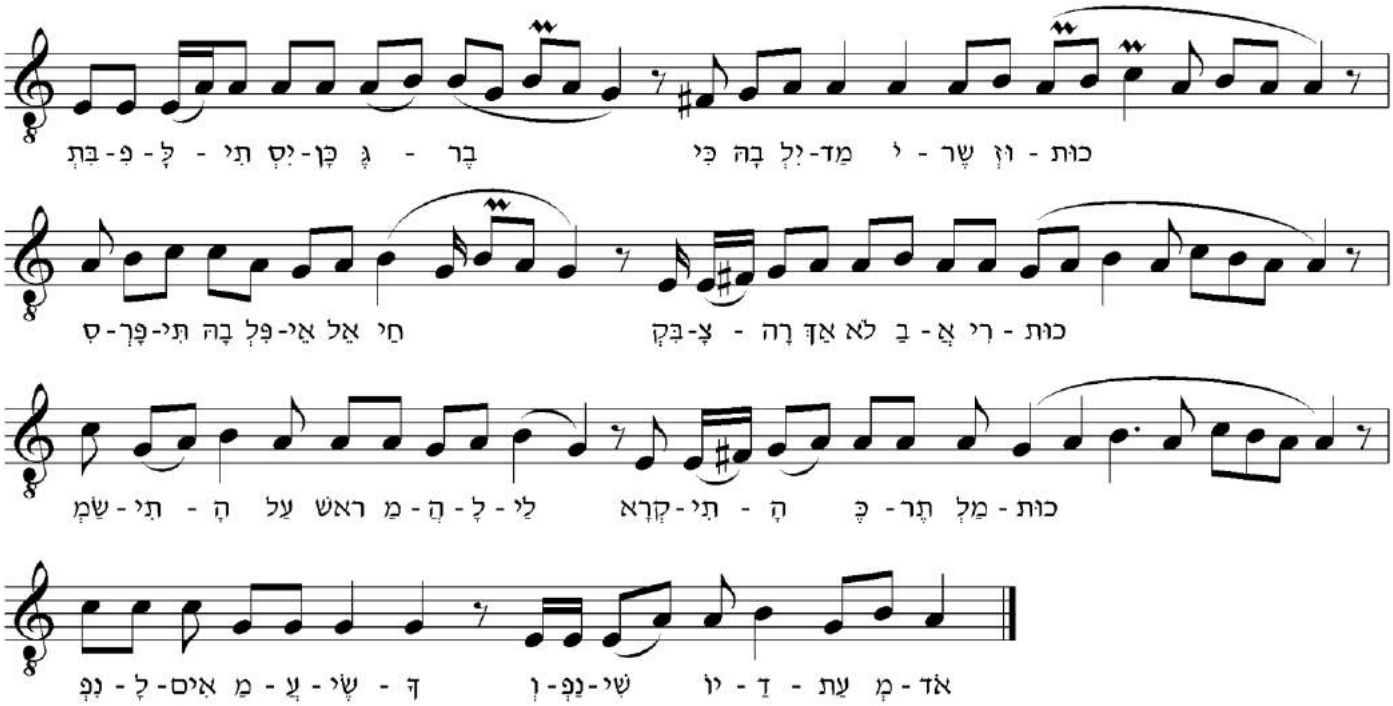
2.ב. חיים עוזרי – הקלטה בארכיון בהט. הוקלט בקרית אונו ב– 3.1.80. (צליל ההתחלה במקור – **פה**).



2.ג. יחיאל עדאקי – מתקליט בהפקה עצמית (צליל ההתחלה במקור – **סול**)



2.ד. עזרא קורח. הקלטה בארכיון בהט. הוקלט בת״א ב-8.3.80 (צליל ההתחלה במקור – **דו** #).



בשירת פיוט זה בולט מאוד תפקידה המשני של המוזיקה כמשרתת את מסירת המלים. משותף לכל הנוסחים: הצליל הפועם **לה**;[60] ברוב הפסוקים – הובלה אל ה**לה** מן ה**מי** שמתחתיו ("קרש קפיצה") ועיטורו בעיקר בשני הצלילים שמעליו ומעט מתחתיו; השירה בעיקרה סילבית והמליזמות בסיומי הצלעות – קצרות בסיום הדלת וארוכות יותר בסיום הסוגר; לכל אחד מן המשוררים נוסח החוזר בכל ארבע השורות של שירתו. צליל הסיום של כל הסוגרים אצל כל המשוררים – הצליל הפועם לה. צליל הסיום של הדלתות שונה אצל המשוררים אך אחיד אצל כל אחד מהם: אידלסון – פה; **עוזרי** – לה; **עדאקי וקורח** – סול.

דוגמה מס' 3 — **אֲרוֹמִמְךָ חִזְקִי וְחֶלְקִי** – רשות לסדר העבודה של יום הכיפורים.
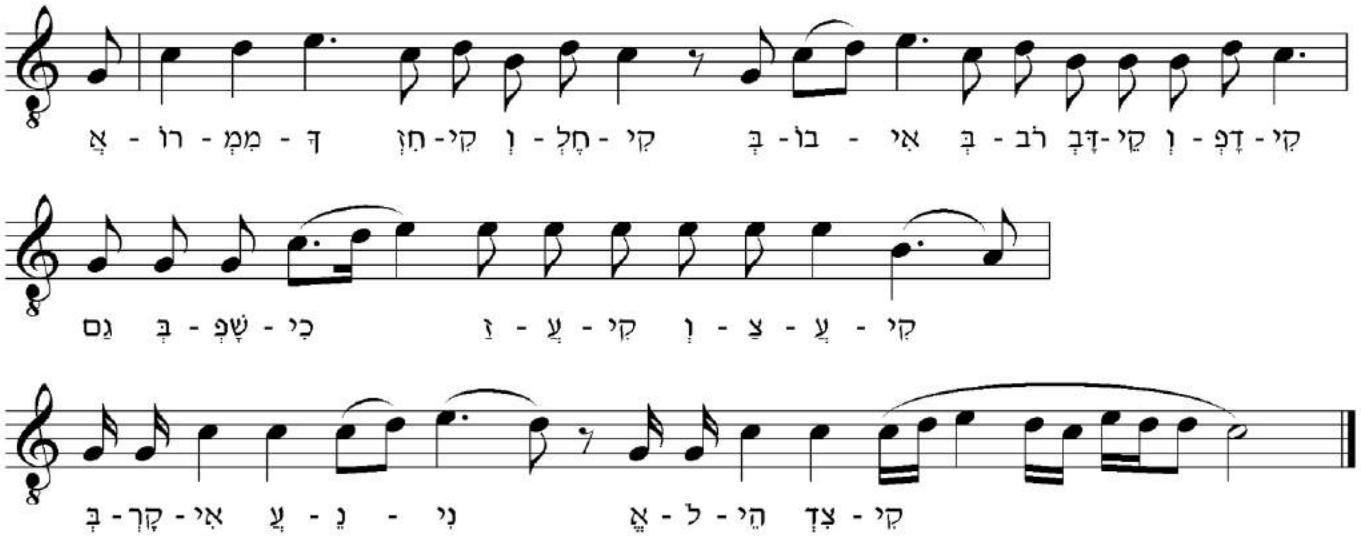
אֲרוֹמִמְךָ חִזְקִי וְחֶלְקִי
בְּבוֹאִי בְּרֹב דָּבְקֵי וְדָפְקִי
גַּם בְּשָׂפְכִי זַעֲקִי וְצַעֲקִי
בְּקָרְאִי עֲנֵנִי אֱלֹהֵי צִדְקִי

מקורות: עץ חיים ג' – צ"א; ירדן א' – 247 (ע"ז); ביאליק-רבניצקי ג': 92.
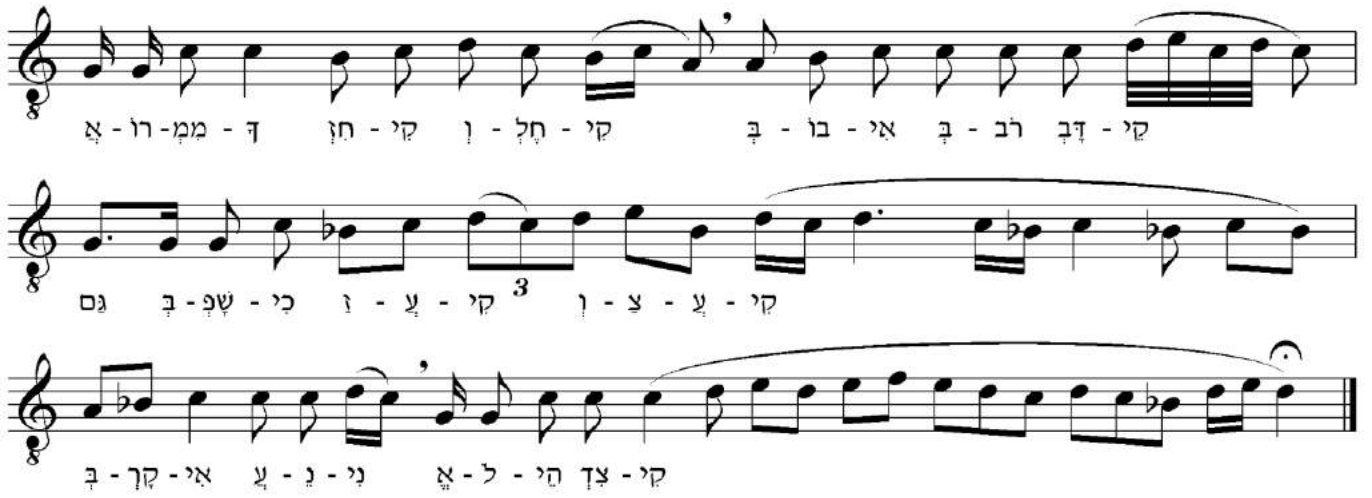
סימן השיר **א"ב שלמה גבירול**. שבע תנועות בשורה (שוואים נעים לא במניין), פרט לשורה האחרונה של כל רביעייה, שהיא מחוץ לאקרוסטיכון וגם מספר הברותיה שונה (על פי רוב שמונה, כמו בדוגמה, אך לעיתים בהמשך גם ארבע או תשע).
נוסחי השירה:

3.א. אידלזון, **נגינות יהודי תימן**, עמ' 59 שיר 118.
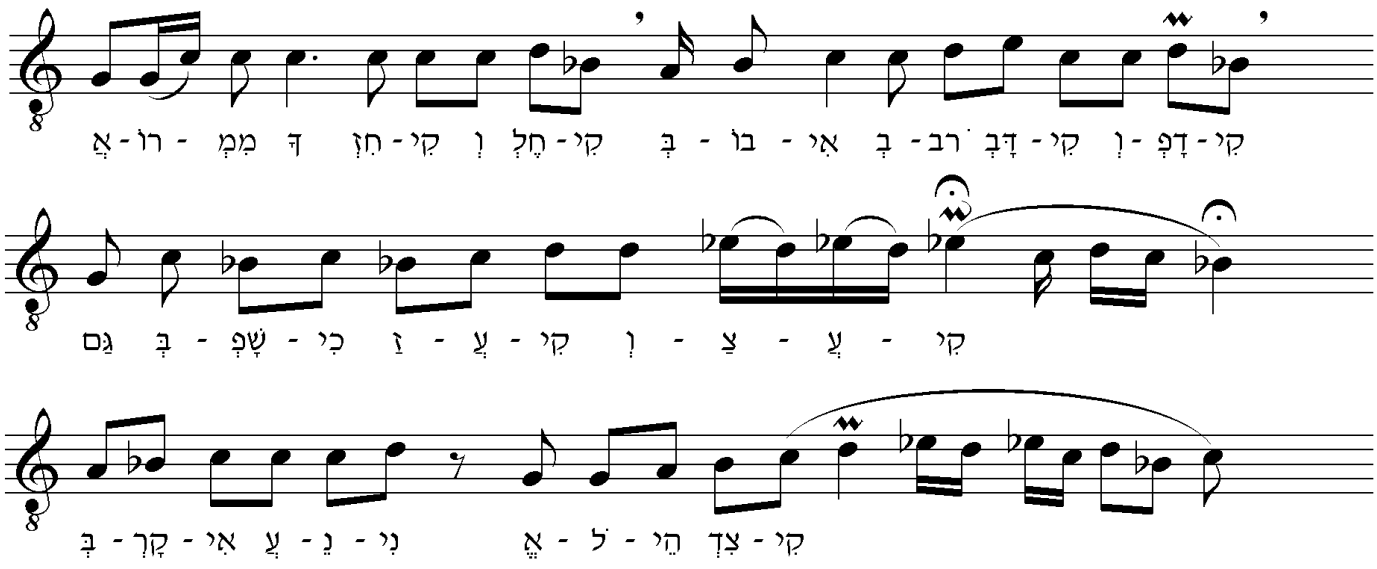
[60] בשתיים מן הדוגמאות – לה במול עם סימני ההיתק של סולם לה במול מז'ור כביכול, ובשתיים האחרות לה, כביכול לה מינור, אך כפי שנאמר כבר לעיל אין לכך חשיבות מהותית במקרה זה ולכן לא נתייחס לזה כאן, וזאת בהתאם להתייחסותם המתעלמת והגמישה של המשוררים.
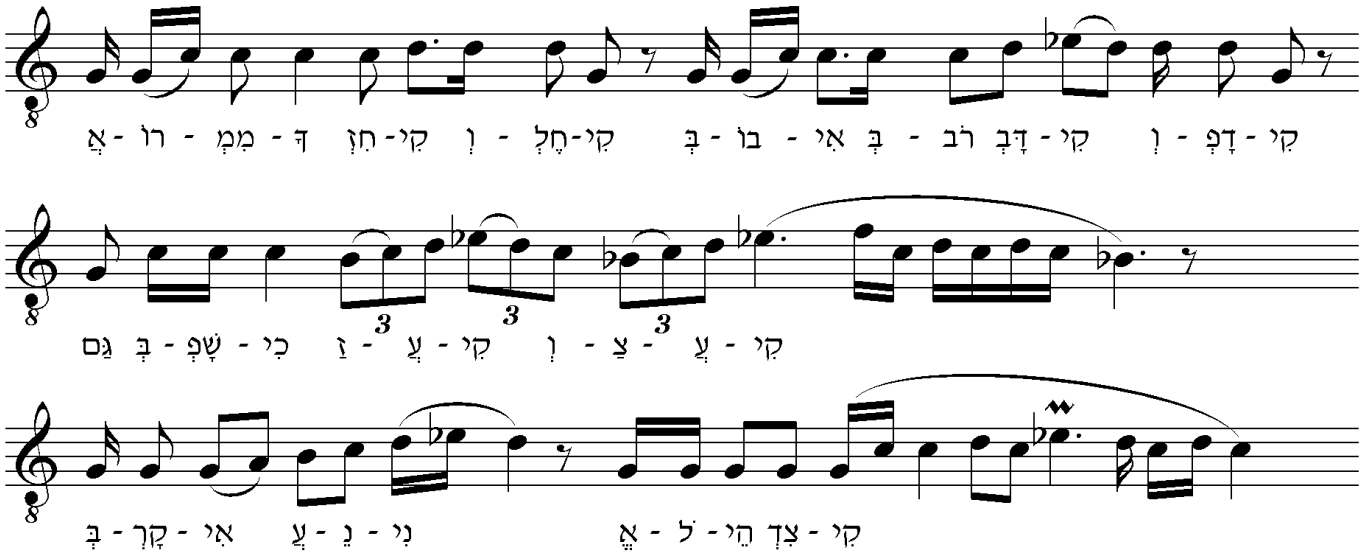


3.ב. חיים עוזרי – הקלטה בארכיון בהט . הוקלט בקרית אונו ב-31.1.80.



3.ג. יחיאל עדאקי – מתקליט בהפקה עצמית.



3.ד. עזרא קורח – הקלטה בארכיון בהט. הוקלט בת״א ב-8.3.80. צליל ההתחלה במקור – **רה**.



גם בפיוט זה רבות נקודות הדמיון בין הגרסאות השונות:

– מנעד הסקסטה (**סול-מי**);

– קפיצת הקוורטה העולה בהתחלות הפסוקים אצל הצליל הפועם **דו**.

– גובה נייד לטרצה מעל ל**דו** (**מי**) ולצליל מתחתיו (**סי**);

– שירה סילבית בדרך כלל עם מליזמות ארוכות למדי רק על ההברה האחרונה הפתוחה של כל שורה, הברת החרוז "קי".

דוגמאות מן הדיואן

בדיואן **חפץ חיים** שהוא המלא והכולל ביותר מבין הדיואנים המודפסים המצויים כיום בשימוש אצל יוצאי תימן בישראל, רשומים רק ארבעה מפיוטי רשב"ג, מהם אחד שאין נהוג לשיר אותו היום – התחלת **שיר הענק** בהדפסה משובשת – ושלושה שלמים המצויים כולם במדור **שירי חתנים**. שלושתם במקורם רשויות ונתגלגלו כנראה למדור שירי חתנים בגלל יופיים והפופולאריות שזכו לה, וכן בשל סמליותם כדו-שיח נאהבים בין כנסת ישראל לאלוהי ישראל (כך השניים הראשונים בעיקר). שלושה אלה מובאים להלן.

דוגמה מס' 4 – **שַׁאְלִי יְפֵה פְּיָה**

הטקסט מובא כאן כפי שנדפס בדיואן **חפץ חיים**, והוא הטקסט שהיה לעיני הזמרים בעת שירתם בהקלטה. שינויי נוסח מסומנים בכוכב וגרסת שירמן וירדן המתוקנת מובאת בטור השמאלי. פיוט זה מופיע אצל שירמן במדור רשויות ואצל ירדן כרשות לפסח. הוא בנוי כדו-שיח בין האל לבין כנסת ישראל.

משקל השיר – המתפשט (בסיט): מתפעלים נפעל מתפעלים נפעל;

או הארוך (טויל): נפעל מפעלים נפעל מפעלים.

מקורות: חפץ חיים תרמ"ו; שירמן א' 243 (שיר 99 ח'); ירדן ב' 332 (ק'); ביאליק-רבניצקי ג' 3.

שַׁאְלִי יְפֵה פְּיָה / מַה תִּשְׁאֲלִי מֶנִּי

כִּי קוֹל תְּחִנָּתֵךְ / נִשְׁמַע* בְּמוֹ אָזְנִי עָלָה

לָבִיא פְּגָשַׁנִי / וּבָא* אַחֲרָיו נָמֵר קָם

וָאֶבְרְחָה מֵהֶם / וָאֶעֱזֹב גַּנִּי
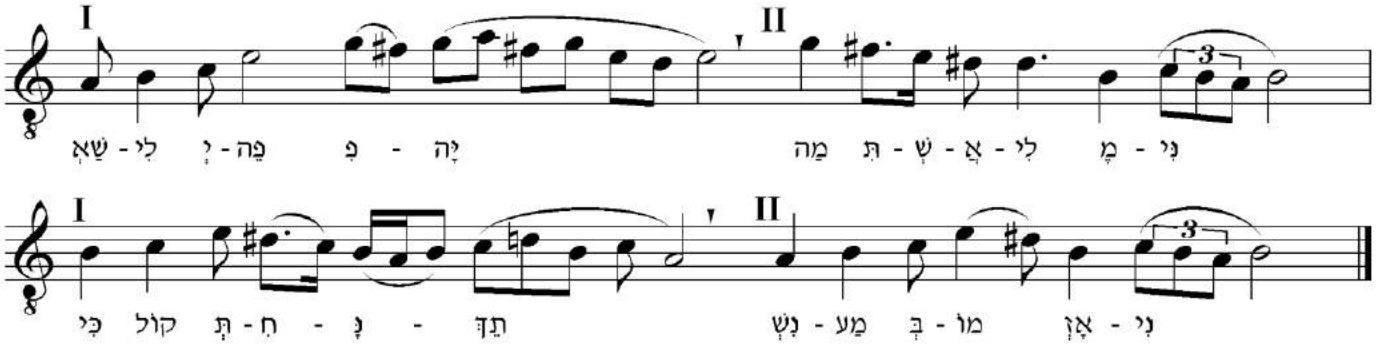
מִדֵּי עָבָר אֵלָּה / הִנֵּה דְּמוּת פְּרֵא

קָם בַּחֲצִי* לַיִל / יָשַׁב עֲלֵי גַּנִּי* בַּחֲצוֹת כַּנִּי

הָאֵל קְרָא אֵלָיו / כְּקָרְאָךְ* אֵלַי אִמּוֹ כְּקֹרֹא

קוּמִי וְשׁוּבִי אָל / גְּבִרְתֵּךְ* וְהִתְעַנִּי לִגְבִרְתֵּךְ

ההקלטה שנרשמה כאן היא מפי יוסף עוזרי וזכריה יצחק ונעשתה באוצר הצליל הלאומי בירושלים ב-12.2.78 (שם מספרה Yc 1306).[61]



הפיוט מושר כאן עם לחן המקובל וידוע יותר עם פיוט אחר – קריה יפהפיה[62] – שיר המושר כיום גם מחוץ לעדת תימן כשיר עם ישראלי לכל דבר. משקל שני הפיוטים זהה,[63] מה שמסביר את הקלות של הסבת הלחן מזה אל זה.

הפיוט **קריה יפהפיה** הוא מאוחר יותר ונכתב בתימן, לפי רצהבי – במאה הי״ז לכל המאוחר, וזאת, כדבריו, ״בעקבות שירו של ריה״ל יפה נוף״. למותר לומר כי שירו של רשב״ג הוא הקדמון ועל כן ייתכן שהסבת הלחן נעשתה תחילה מ״שאלי יפהפיה״ ל״קריה יפהפיה״ ולא להפך. מכל מקום, זו דוגמה לשימוש באותו לחן לשני פיוטים שונים הקרובים זה לזה ברוחם וזהים במשקלם.

הלחן של **קריה יפהפיה** נרשם לראשונה בידי מנשה רבינא (1938) והוכנס על ידו לשירונים ומאז נעשה רווח ביותר. בתווים כאן הובא רק שלד הלחן כפי שנרשם משירתם של יוסף עוזרי (**I**) וזכריה יצחק (**II**), השרים אותו בשירת מענה לסירוגין:

שַׁאְלִי יְפֵה פִּיָּה — מַה תִּשְׁאֲלִי מֶנִּי
כִּי קוֹל תְּחִנָּתֵךְ — נִשְׁמַע בְּמוֹ אָזְנָי

החלוקה של כל צלע בין שני הזמרים היא אפוא בהתאם למשקל הפיוטי: כל אחד שר יחידת משקל שלמה אחת (נפעל מפעלים או מתפעלים נפעל) ואומנם סקירת הפיוט כולו מוכיחה כי בצזורה כזו מתחלקים כל הפסוקים ללא פגיעה במלים אלא להפך, לעיתים תוך הדגשה התקבולת, כפי שעולה מן הסימון.[64]

התווים כאן שונים במקצת מן הגרסה המובאת אצל רבינא ואצל אבנארי, אך השינויים אינם מהותיים ושלד הלחן זהה.[65] בהקלטה מושרים עוד כמה מבתי השיר בווריאנטים, אך לא מצאנו לנכון להביאם כאן מכיוון שכולם שומרים על אותו שלד יסודי. בהקלטה הנ״ל עוברים הזמרים משירת פיוט זה ישירות לשירת הפיוט **שער אשר נסגר**, כאשר שני הפיוטים מהווים צמד רצוף, הראשון איטי ובקצב חופשי והשני מהיר ובמשקל קבוע ועם ליווי של הקשה.

---

[61] הופיעה בתקליטור 2 של **יענו בקול שירים** שיצא לאור כמספר 19 בסדרה ״אנתולוגיה של מסורות מוסיקליות בישראל״ מטעם המרכז לחקר המוסיקה היהודית באוניברסיטה העברית בירושלים.

[62] ראה רצהבי, יהודה, **ילקוט שירי תימן**, ירושלים תשכ״ט, מוסד ביאליק, עמ׳ 117; וכן בדיואן חפץ חיים עמ׳ פ״ו.

[63] לפי רצהבי, שם, המשקל הוא ״הסוער (בשינוי)״, אך דומה שנכון יותר לראות בו וריאנט של הארוך או המתפשט;

[64] ראו אלוני, נחמיה, **תורת המשקלים**, ירושלים תשי״א, עמ׳ 165, בו עדיין מכונה המשקל הערבי בסיט פשוט, אך בימינו מקובל יותר - המתפשט.

[65] ראו התווים וגם ניתוח מוזיקלי – אבנארי, 1971: 41, שיר מס׳ 15.

דוגמה מס׳ 5 – **שַׁעַר אֲשֶׁר נִסְגַּר**

שַׁעַר אֲשֶׁר נִסְגַּר קוּמָה פְּתָחֵהוּ
וּצְבִי אֲשֶׁר בָּרַח אֵלַי שְׁלָחֵהוּ
לַיּוֹם בּוֹאֲךָ עָדַי לָלוּן* בְּבֵין שָׁדַי
וְשָׁם רֵיחֲךָ הַטּוֹב עָלַי תְּנִיחֵהוּ
מַה זֶּה דְּמוּת דּוֹדֵךְ כַּלָּה יְפֵה פַיָּה
כִּי תֹּאמְרִי אֵלַי שְׁלָחָה וְקָחֵהוּ
הַהוּא יְפֵה עַיִן אָדֹם וְטוֹב רֹאִי
דּוֹדִי וְרֵעִי* זֶה קוּמָה* מְשָׁחֵהוּ[66]

מקורות: **חפץ חיים** תרמ״ז. שירמן א׳ 240, (99 א׳); ירדן ב׳ 468 (קמ״ד)– ביאליק-רבניצקי ג׳ 36 (ל״א).

גם פיוט זה הוא רשות. אידלזון מביא אותו במאמרו הראשון על שירת יהודי תימן (אידלזון תרס״ט) ומציין כי הוא מושר בשבע הברכות של טקסי החתונה.[67]
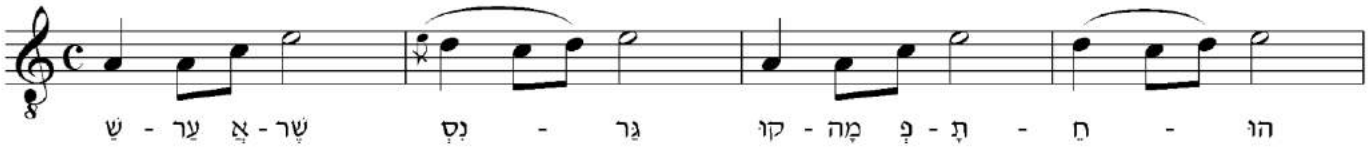
משקל השיר – המתפשט (בסיט): מתפעלים נפעל מתפעלים נפעל;

או – הארוך (טויל): נפעל מפעלים נפעל מפעלים.

נוסחי השירה:

5.א. אידלזון, ״יהודי תימן וזמירותיהם״, **לוח הארץ**, תרס״ט, לוחות התווים י׳.

אידלזון מביא רק בדל מנגינה עם הפסוק הראשון, וקשה להפיק מקטע זעיר זה לקחים כלשהם. הלחן במסגרת חמישה צלילים (קווינטה) ולמעשה חוזרת בו פעמיים תבנית מלודית זהה, אחת לכל עמוד של המשקל הפיוטי:



התבנית הריתמית פשוטה עוד יותר וחוזרת למעשה ארבע פעמים. החטף והשווא הנע באים בצליל קצר במקום הפחות מודגש של התיבה (שמינית שנייה של רבע שני). ההברות המוטעמות מקבלות צלילים מוטעמים וארוכים, כלומר הגיית העברית טבעית ונכונה.

כאשר אותה תבנית ריתמית



משרתת עמוד של מתפעלים (שער אשר) וגם עמוד של נפעל (נסגר), מובן שיש אז מליזמה קטנה על ההברה **נְס**, וזה פתרון מוזיקלי שאינו עוקב אחר המהלך הפרוזודי הטבעי אך משווה אחידות לקצב הלחן.
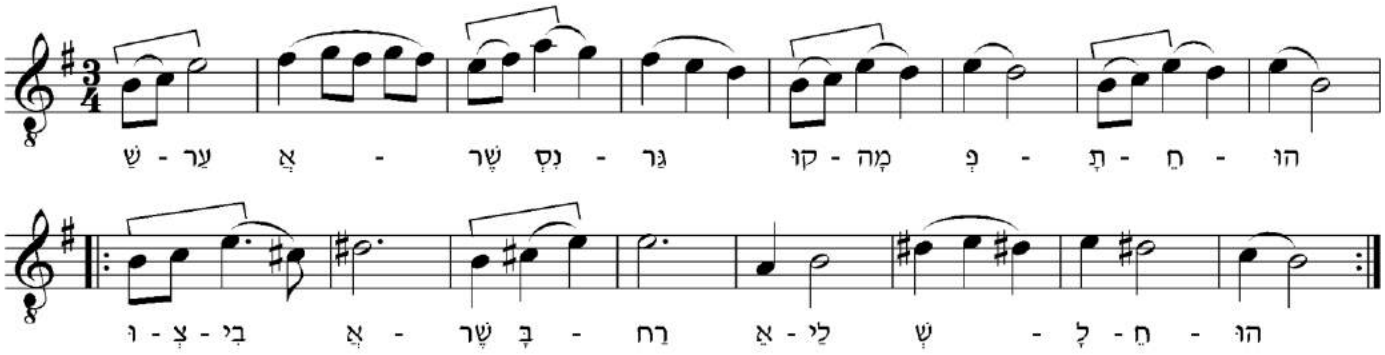
5.ב. יוסף עוזרי וזכריה יצחק – הקלטה באוצר הצליל Yc 1306.[68]

---

[66] זו אולי הסיבה לשיבוש בשורה האחרונה: קומי ושובי אל / גברתך והתעני.

[67] יעקב ספיר בספרו **אבן ספיר**, ב׳ 76, מספר כי יהודי קוצ׳ין שרים פיוט זה בחתונה.

[68] גם שיר זה מופיע בתקליטור **יענו בקול שירים**, ראו הערה 23.
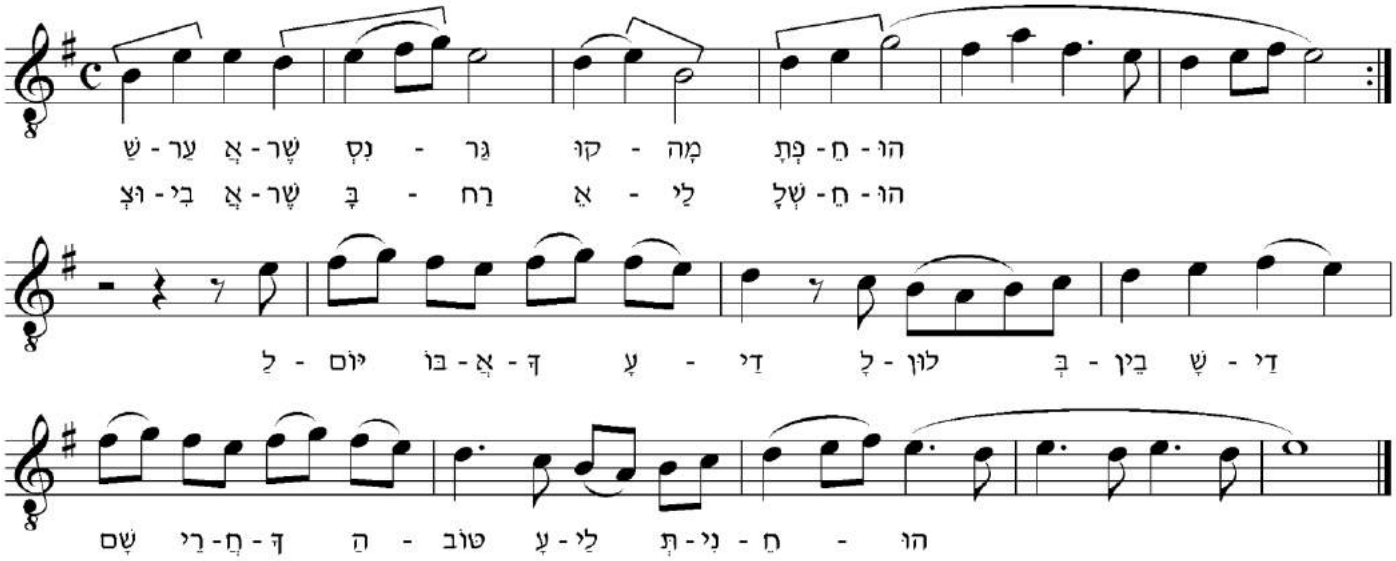


גרסתם של יוסף עוזרי וזכריה יצחק מושרת במפעם מהיר וקצוב (כהמשך לשירת "שאלי יפהפיה" ששימש לו מעין מבוא איטי במקצב חופשי, כפי שצוין לעיל) וכאן נרשם רק השלד שלה. בהמשך השירה יש וריאנטים מלודיים וריתמיים תוך האצה מתמדת לקראת האטה רק בסיום. כאן אין כל התחשבות במשקל הפיוטי, והוכחה לכך החטפים המקבלים תיבה שלמה, כלומר צליל ארוך יותר מכפי שמקבלות תנועות של ממש. אולי זו הסיבה לכך שהזמרים הוגים את המלה שְלָחֵהוּ בצורה שַלְחֵהוּ וכך בא הצליל הארוך על תנועה ולא על שווא נע. גם שיר זה מושר בשירת מענה: ארבע תיבות ראשונות שר זכריה יצחק ואת המענה על יחידת המשקל הבאה – יוסף עוזרי, וכן הלאה (כלומר – מי שענה בשיר הקודם פותח בשיר זה ולהפך).

מנעד השיר ספטימה, אך למעשה רובו בקוורטה שבין **סי** ל**מי**, כאשר שני צלילי המילוי (**דו-רה**) גובהם נייד; רק בפסוק הראשון משתתף גם הטטרקורד העליון **מי-לה**.
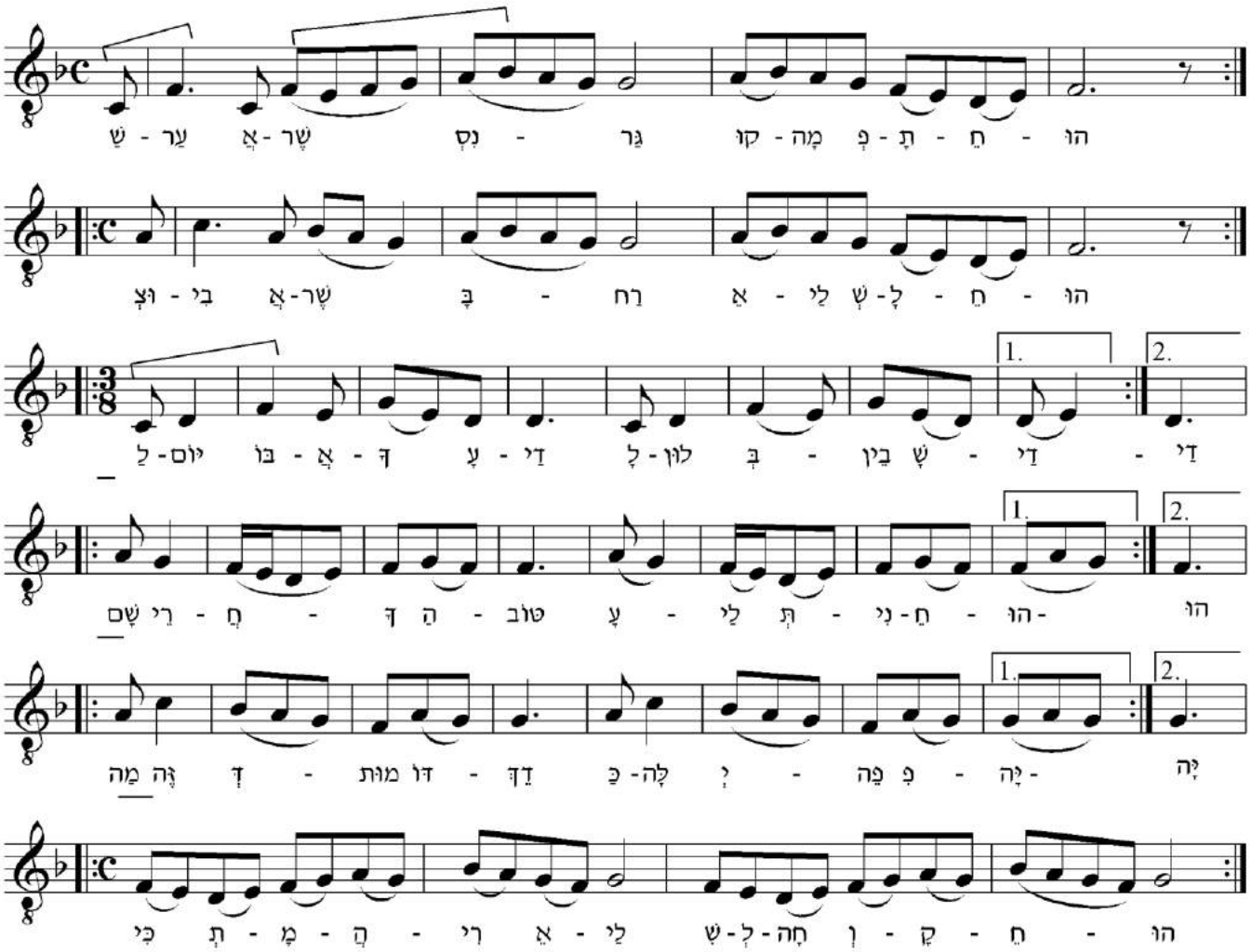
5.ג. יחיאל שבח – משידורי ישראל, תכנית על רשב"ג ששודרה ביום 26.6.76.

גרסת יחיאל שבח[69] גם היא נעה במסגרת אותם שני טטרקורדים מחוברים על הציר **מי** שהוא כאן צליל מרכזי. ה**לה** הנמוך מעטר פעמיים וה**לה** הגבוה מופיע פעם אחת בלבד. התנועה המלודית רובה בצעדים עם קפיצות מעטות של קוורטה וטרצה. המליזמות, מקומן על ההברה האחרונה של הצלע ובהמשך רק על הסוגר בהברה הפתוחה של החרוז המבריח הוּ, מה שמדגישו היטב.
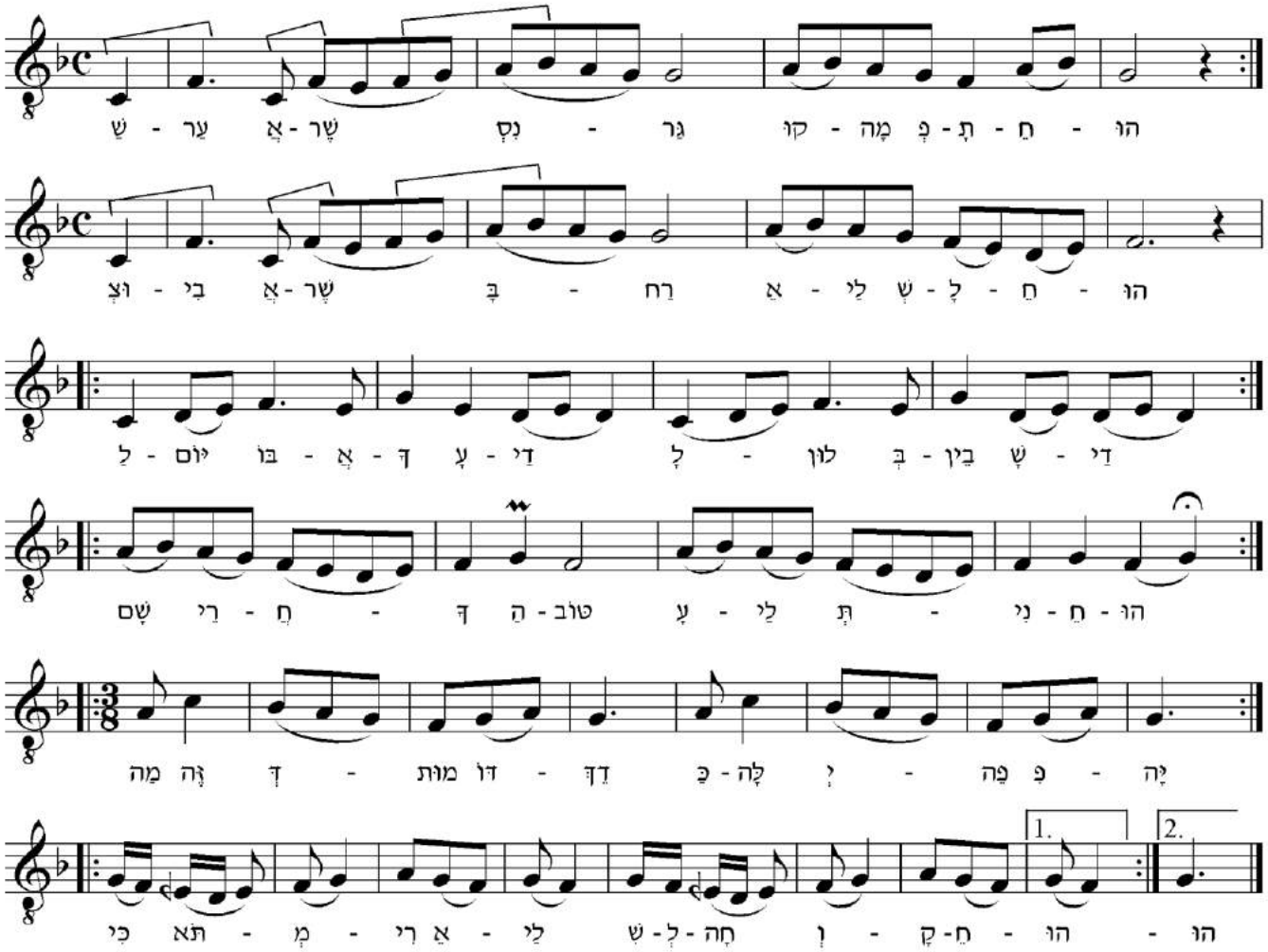


[69] חשוב לציין כי גרסה זו נרשמה לפי ביצוע של זמרת מקצועית (לא תימנית) בליווי תזמורת לפי עיבוד של מוזיקאי. מקצועי ואפשר בהחלט כי זו הסיבה להיותה כל כך "מרובעת", מאורגנת ופשוטה. סביר להניח כי אילו רשמנו לפי שירתו של יחיאל שבח עצמו, היינו מקבלים גרסה מעוטרת ומורכבת יותר.

5.ד. יהודה נחום – הקלטה באוצר הצליל Yc 1302 מיום 2.6.77.
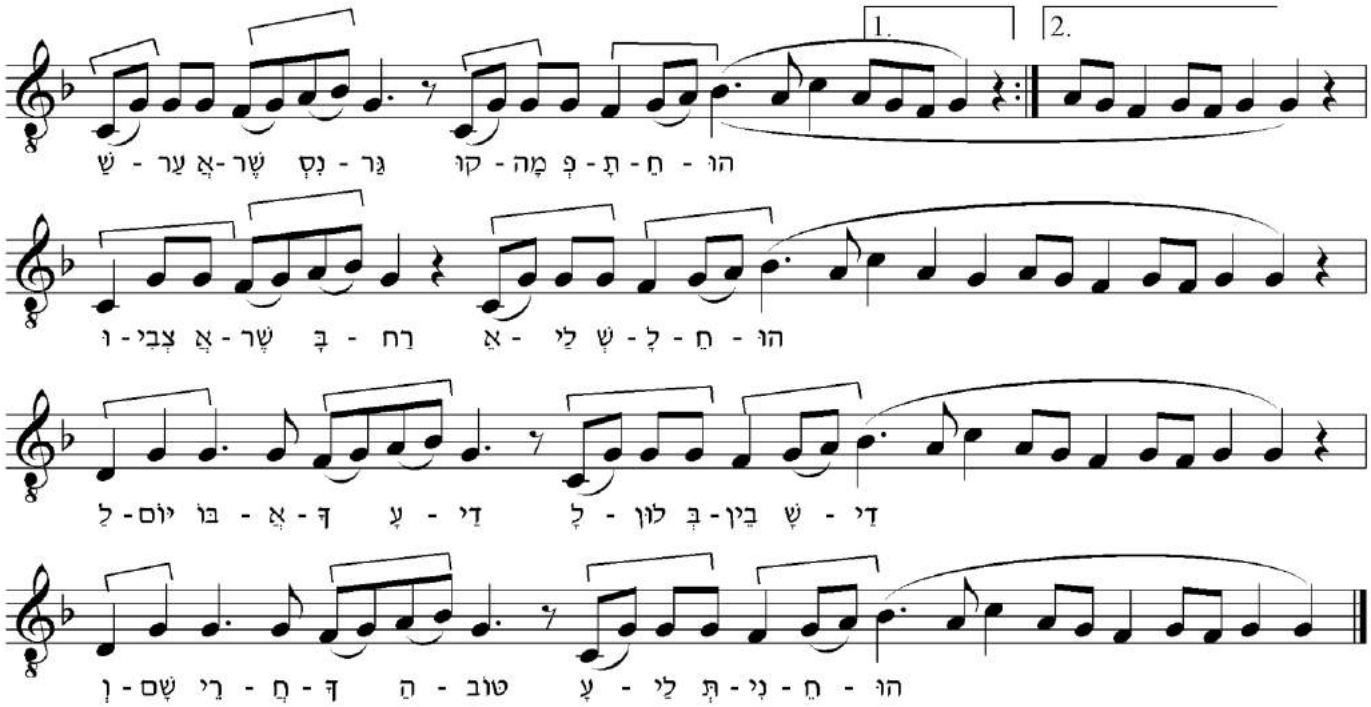


שתי גרסאות של האחים יהודה ובנימין נחום, שלמדו את השיר מאביהם הרב סעדיה נחום. הגרסאות דומות אך אינן זהות. אין טעם לעקוב כאן אחר כל שוני של שניים-שלושה צלילים, העשוי להיות בלתי משמעותי, בבחינת וריאנט של ביצוע. לעומת זאת מעניין לראות כאן את אותם גרעינים מלודיים המושרים לעיתים במשקל משולש ולעיתים במשקל זוגי, כמו למשל בשורה השלישית של שתי הגרסאות: אותו קו מלודי, אך במשקל משולש אצל יהודה ובמשקל זוגי אצל בנימין. כלומר, יישום המשקלים המוזיקליים על הלחן נעשה לפי רצון הזמר והוא מחליפם בגמישות לפי הרגשתו ללא חוקיות מחייבת. אשר לבית האחרון של השיר, בגרסתו של בנימין נחום הוא מושר תוך חזרה על הלחן של שתי השורות האחרונות ואילו בגרסתו של יהודה נחום, תוך חזרה אל הלחן של שתי השורות הראשונות (וגם אל המפעם האיטי ההתחלתי), כך שאצל שניהם כמחצית השיר מושרת במשקל זוגי וכמחצית במשקל משולש, רק שאצל בנימין המחצית הראשונה בזוגי והשנייה במשולש ואילו אצל יהודה התבנית היא זוגי-משולש-זוגי בבחינת א-ב-א. מכל מקום, החילופין בין משקל משולש לזוגי על אותן תבניות מלודיות הם עקרון חשוב בשירי הדיואן של יהודי תימן.

5.ה. בנימין נחום – תקליט מקולית 12077-1 (במקור – צליל ראשון **מי**).
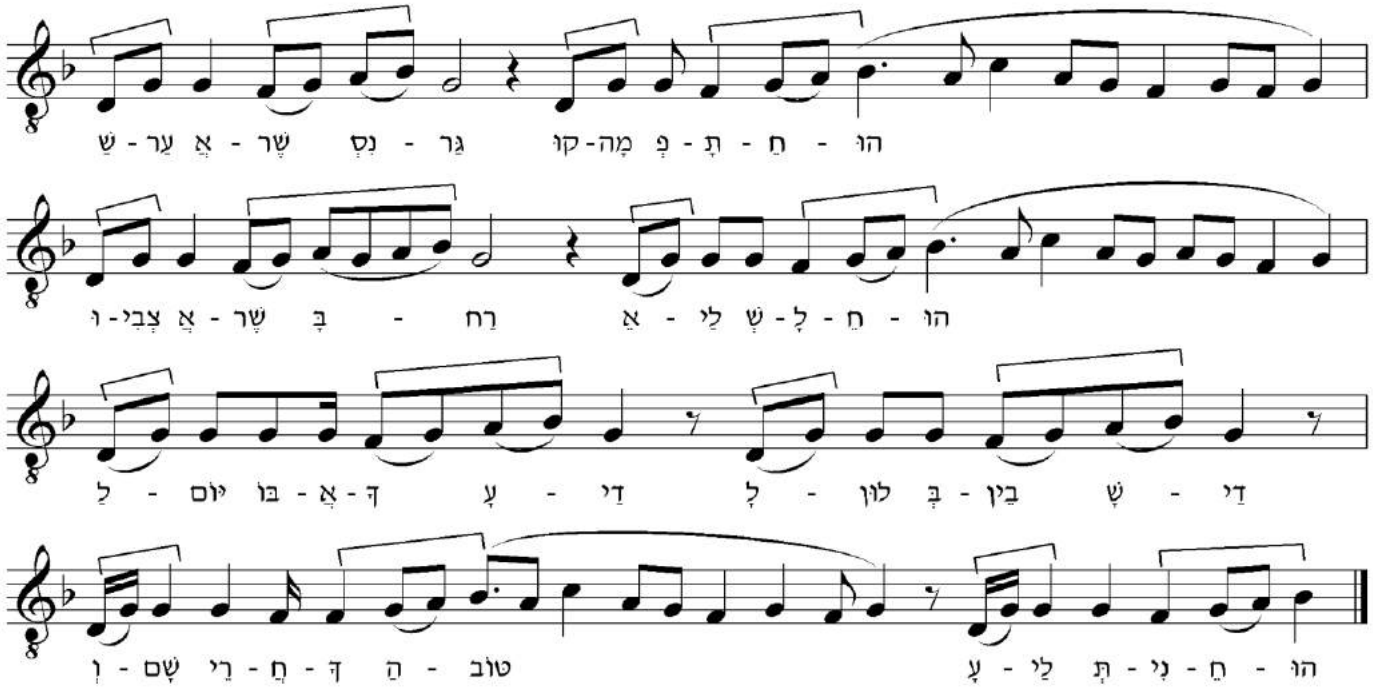


1.5. עזרא קורח – הקלטה בארכיון בהט מיום 26.8.78.



שתי הגרסאות של הרב עזרא קורח הוקלטו בהפרש זמן של כשנה וחצי. ברור כי מדובר באותו לחן בשני וריאנטים. פרט לשינויי הקצב, שהוא גמיש למדי, השינויים הבולטים הם: צליל הפתיחה שהוא **רה** בדרך כלל אך פעמיים בגרסה 1.5ו. הוא **דו**, וכן המליזמה שהיא בדרך כלל על ההברה האחרונה ורק במקום אחד הוקדמה. גרסאותיו של קורח דומות מאד לזו של יחיאל שבח, אך המליזמה שלו מקבלת כמה וריאנטים. נמצא כאן גם שני מוטיבים מובהקים שהופיעו כבר בכל הגרסאות הקודמות (פרט לזו של אידלסון): קפיצת הקוורטה העולה בהתחלות הפסוקים וכן הטטרקורד העולה מיד אחר כך (אלה סומנו בתווים). מכאן, ייתכן בהחלט כי לכל הגרסאות מקור משותף אחד שהן כולן וריאנטים שלו.

1.5ז. עזרא קורח – הקלטה בארכיון בהט מיום 8.3.80.



דוגמה מס׳ 6 – **שפל רוח שפל ברך וקומה**

שְׁפַל רוּחַ שְׁפַל בָּרֶךְ וְקוֹמָה
אֶקַדֶּמְךָ בְּרֹב פַּחַד וְאֵימָה
לְפָנֶיךָ אֲנִי נֶחְשָׁב בְּעֵינַי
כְּתוֹלַעַת קְטַנָּה בָּאֲדָמָה
מְלֹא עוֹלָם אֲשֶׁר אֵין קֵץ לְגָדְלוֹ
הֲכָמוֹנִי יְהַלֶּלְךָ וּבַמָּה
הֲדָרְךָ לֹא יְכִילוּן מַלְאֲכֵי רוּם
וְעַל אַחַת אֲנִי כַּמָּה וְכַמָּה
הֱטִיבוֹתָ וְהִגְדַּלְתָּ חֲסָדִים
לְךָ תִּיטַב לְהוֹדוֹת הַנְּשָׁמָה.[70]

[70] זה הנוסח של הדיואן **חפץ חיים**, שבו קרא בכל ההקלטות הרב עזרא קורח. לבית החמישי יש וריאנט שונה לחלוטין, המובא כאן לפי שירמן:
אֲשַׁחֵר אֵל בְּרֵאשִׁית רַעְיוֹנִי אֲשֶׁר לִשְׁמוֹ תְּהַלֵּל כֹּל נְשָׁמָה
ירדן מביא את גרסת הדיואן, אך עם שינוי בסוגר: ולך תגדיל להודות הנשמה.

מקורות: **חפץ חיים** תרמ״ז; שירמן א׳ 235; ירדן א׳ 20 (י״ב); ביאליק-רבניצקי ג׳ 43 (ל״ח).
פיוט זה הוא רשות לנשמת ליום שני של ראש השנה, הרווח ביותר ברוב עדות ישראל במזרח[71]. למרות תפקיד מוגדר זה מקובל לשיר אותו גם בחתונות ומכאן הדפסתו במדור ״עניין חתנים״ של הדיואן.

משקל השיר – המרובה (ואפר): מפעלים מפעלים פעולים. זהו המשקל הרווח ביותר בדיואן התימני ומכאן הרגילות הרבה של המשוררים למצוא לו לחנים ולאלתר עליו.
נוסחי השירה:[72]
6.א. הרב עזרא קורח – הוקלט בת״א ב-10.4.76 (אוצר הצליל הלאומי Yc 1170);
6.ב. הרב עזרא קורח – הקלטה בארכיון בהט. הוקלט בת״א ב-8.3.80.
6.ג. הרב עזרא קורח – הקלטה בארכיון בהט. הוקלט בת״א ב-8.3.80.

6.א. הערות לתיווי:
1. המקצב בשירת הרב קורח חפשי מאוד והמפעם גם הוא מאוד rubato. מכאן, שהערכים הריתמיים יחסיים בעיקר אל הסמוכים להם. השירה מתונה בדרך כלל ועיקרה במסירת המלים בצורה ברורה ככל האפשר.

2. השיר כתוב ברצף אחד וכך יש לקראו, אך פיזורו על גבי הדף הוא כך:
כל שורת תווים = צלע של הפיוט, ומכיוון שכל דלת מושרת פעמיים וכל סוגר פעם אחת; כל שלוש שורות תווים רושמות אפוא בית, פרט לבית האחרון שבו גם הסוגר חוזר פעמיים, בתוך כל שורה חולק הרישום לשלוש חטיבות בהתאם למשקל הפיוטי: מפעלים מפעלים פעולים, וכך מאפשר מבט על הדף כולו לראות ולהשוות את עמודי המשקל בצלעות השונות אלה לאלה. כך יכול גם מי שאינו קורא תווים לעמוד על היחס בין המשקל הפיוטי לביצוע המוזיקלי.
אשר לגובה הצלילים: תחילת השירה אכן בצליל **מי** (למען הדיוק, קצת יותר גבוה). אך עם השירה יש עלייה מודרגת ומתמדת בגובה הצלילים, לא בנקודה מסוימת אלא לכל אורך הדרך. ברגע מסוים כנראה חש הזמר כי לא נוח לו כבר בגובה זה ולכן בתחילת הבית הרביעי הוריד את מנעד השיר בסקונדה גדולה, וזאת על ידי שהייה על הצליל **סול** ארבע פעמים עד שזה הפך להיות צליל פועם חדש במקום הצליל **לה** שמילא תפקיד זה בשלושת הבתים הראשונים, כלומר, מנעד השיר כתוב בשלושת הבתים הראשונים – **מי, פה, סול, לה, סי, דו, (רה** אחד למעלה הוא מקרי לחלוטין וסיבתו – ״שבר״ קולי קטן); ובשלושת האחרונים – **רה, מי, פה, סול, לה, סי (דו** נמוך מופיע רק פעמיים). אך למעשה ה**סול** המסיים את השיר גבוה אבסולוטית מן ה**לה** שבראשיתו בגלל אותו תהליך מתמיד של העלאת הגובה. הרישום נעשה אפוא לפי ההתכוונות הטונאלית של המשורר ולא לפי הגובה האבסולוטי.

[71] ניתן למוצאו גם בספר הפיוטים של יהודי מרוקו, שיר ידידות (ע׳ 100) וכן בזה של יהודי בבל, תהילת ישרים (ע׳ 16).
[72] רבות ההקלטות של פיוט זה גם מפי משוררי עדות אחרות. בארכיוננו מצויות הקלטות מתימן, בבל ומרוקו. בפונותיקה מצויות עוד מוונציה, רומא, יוון, בגדד, כורדיסטן.

מסקנות

1. פיסוק הזמרה תואם את עמודי המשקל כאשר אלה חופפים את המלים – וברוב המקרים זה כך – או לפחות נותנים חלוקה תחבירית הגיונית, כמו למשל בשלוש הצלעות הראשונות:

שְׂפַל רוּחַ / שְׂפַל בֶּרֶךְ / וְקוֹמָה

אֲקַדֶּמְךָ / בְּרֹב פַּחַד / וְאֵימָה

לְפָנֶיךָ / אֲנִי נֶחְשָׁב / בְּעֵינַי

אך כבר בצלע הרביעית יש פער בין העמודים להגיון התחבירי:

כְּתוֹלַעַת / קְטַנָּה / בָּאֲדָמָה

כלומר, הגיון המלים הוא למעשה מפעלים פעולים פעלולים. ואכן, פיסוקו של הזמר בהתאם לכך. בבית הבא שוב יש חפיפה מוחלטת בין העמודים למלים:

מְלֹא עוֹלָם / אֲשֶׁר אֵין קֵץ / לְגָדְלוֹ

הֲכָמוֹנִי / יְהַלֶּלְךָ / וּבַמָּה

בבית הרביעי שוב יש פער:

הֲדָרְךָ / לֹא יְכִילוּן / מַלְאֲכֵי רוּם

אפילו פתרון של: הֲדָרְךָ לֹא / יְכִילוּן / מַלְאֲכֵי רוּם (מפעלים פעולים פעלולים) אינו מספק, שכן ההיגיון התחבירי אומר: הדרך / לא יכילון /מלאכי רום (פעולים פעלולים פעלולים); ואכן כך הפיסוק, בהתאם להגיון ולא לחלוקה המכנית של המשקל. בסוגר זה בא לידי ביטוי ביתר שאת:
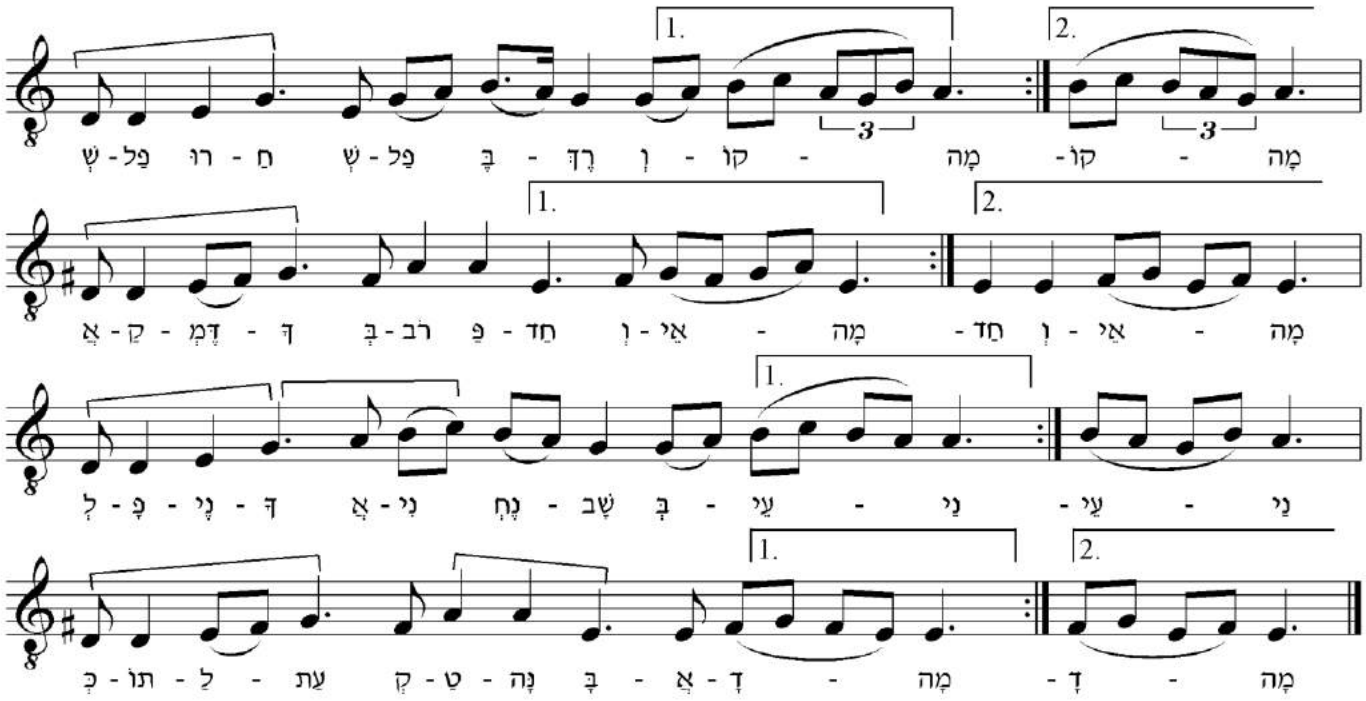
וְעַל אַחַת / אֲנִי / כַּמָּה וְכַמָּה

מכיוון שהניב הוא "כמה וכמה", החלוקה ההגיונית היא כביכול מפעלים פעל מתפעלולים. וכך אכן פיסוק הזמר. בבית האחרון מצוי הפער רק בסוגר. הדלת, חלוקתה תואמת: הֲטִיבוֹתָ וְהִגְדַּלְתָּ חֲסָדִים
ואילו הסוגר: לְךָ תִּיטַב לְהוֹדוֹת הַנְּשַׁמָּה – כביכול מפעלים פעולים פעלולים.

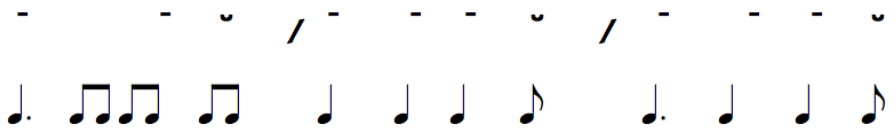
2. אשר ליתדות שבראש כל עמוד: אלה מבוצעות כהלכה, שכן כל שווא נע או חטף הוא קצר ומקבל תמיד צליל יחיד של שמינית או אף החלק השישה-עשר. אשר ליתר התנועות: השירה לרוב סילאבית, פה ושם נוימטית ורק בסיומי העמודים מליזמטית.

3. מיקום המליזמות ומבנה הבתים: המליזמות מופיעות תמיד רק בהברה האחרונה של העמוד, לרוב יש בכך משום חיזוק ההטעמה המלרעית של השפה: כזה המקרה בכל סיומי הצלעות. אך גם כאשר ההטעמה היא מלעילית, כמו בכמה עמודים ראשונים (רוח, לפניך, כתולעת, הטיבות), אין המליזמה נסוגה אחור וכך היא מאריכה ומטעימה הברה שהייתה צריכה להיות בלתי מוטעמת, כלומר – אין התחשבות בהטעמה.
מבחינה מלודית המסגרת היא הקסקורד (שישה צלילים) וזה תואם את ממצאיו של אידלסון בקשר לזמירות ועושה לחן זה לחריג בין אלה של הדיואן. בתוך הֶקסקורד זה יש היראַרכיה ברורה[73]: **הלה** הוא הצליל המרכזי, הצליל הפועם, והוא גם צליל הסיום של כל הצלעות ושל חלק גדול מן העמודים הראשונים. **המי** הוא אותו "קרש קפיצה" המוביל לרוב בקפיצה של קוורטה אל הצליל הפועם **לה**.

[73] נתייחס כאן לשלושת הבתים הראשונים. בשניים האחרונים יש להוריד את הכול בסקונדה גדולה, בהתאם להערה מס' 3 לתיווי.



6 .ב. גרסה זו של הרב קורח הוקלטה כמעט ארבע שנים לאחר הקודמת. היא מאורגנת ו"מרובעת" מאוד: אם בהתחלה המשקל המוזיקלי הזוגי המובהק רק מסתמן, הרי בהמשך הוא נעשה מובהק וברור יותר ויותר עד שאפשר לסמנו בסימני תיבות, כפי שאכן נעשה הדבר בתווים בשורות 3-4. יתר הבתים של הפיוט חזרו על הלחן של שורות 3-4 במדויק[74] ולכן הסתפקנו בכתיבתם של הללו לגבי כל השאר. משתמע מכאן עקרון חשוב: הבית הראשון משמש מעין מבוא והוא עדיין כביכול מגשש לקראת עיצוב הלחן. משזה "נמצא" בבית השני, הוא חוזר בעקביות בכל יתר הבתים.
המקצב של עמודי המשקל המרובה הוא עקבי בכל הפסוקים:



כלומר, החטף שבראש כל עמוד בא על הקדמא (של שמינית או של שתי שמיניות) והעמוד האחרון שיש בו הברה אחת פחות (פעולים), מקבל מליזמה המאריכה הברה זו פי שניים.
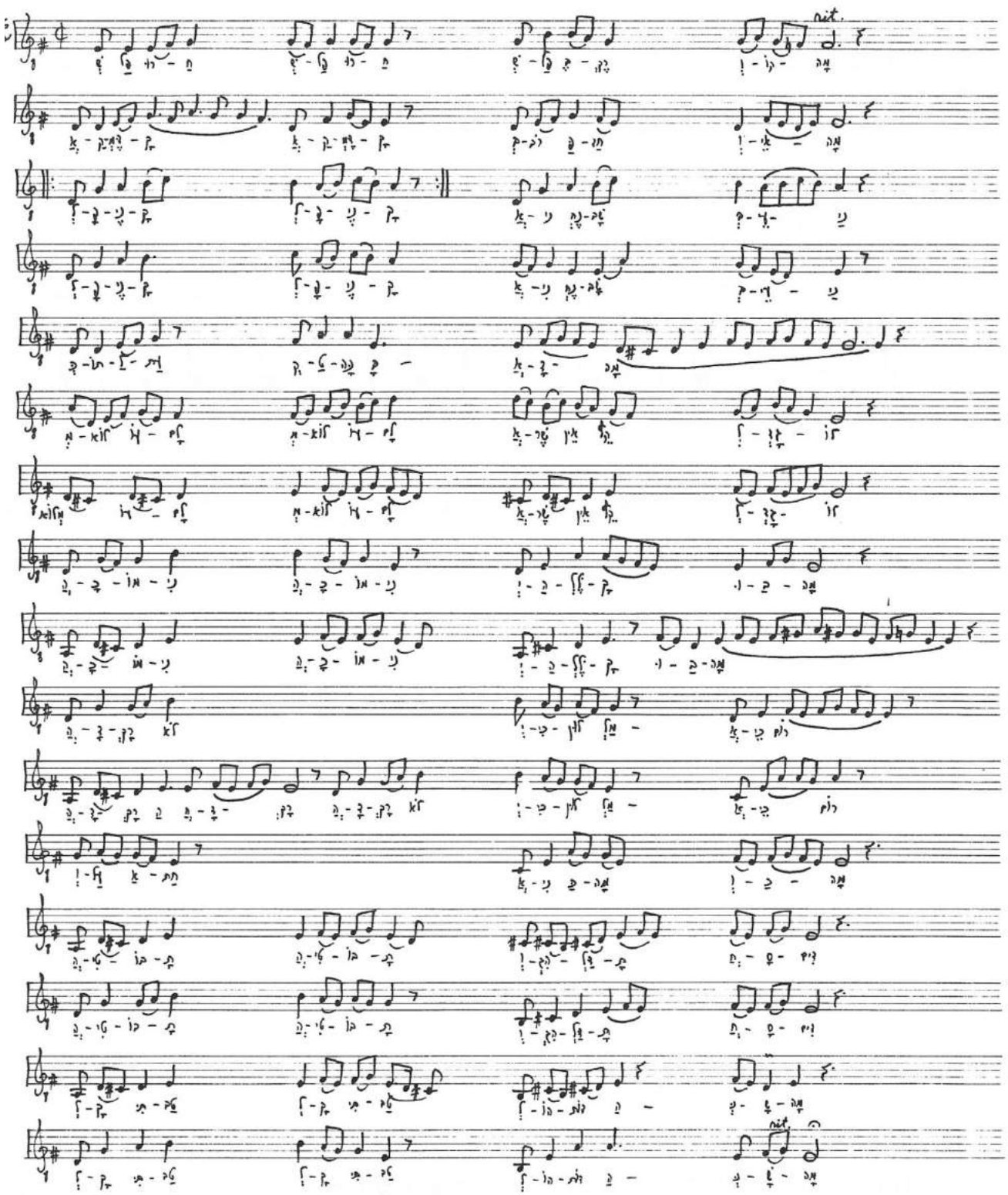
גם לחן זה בנוי על שני טטרקורדים מחוברים על הציר **סול**, ולמעשה הלחן נע בתאים מלודיים בתוך מסגרת של טטרקורד. שתי הצלעות של כל בית פותחות במוטיב עולה בטטרקורד התחתון (**רה-סול**), אך ההמשך שונה: בדלת הוא בנוי על הטטרקורד **סול-דו** ומסתיים ב**לה**; בסוגר הוא בנוי על הטטרקורד **לה-מי** ומסתיים ב**מי**.

6.ג. גרסה זו הוקלטה מפי הרב קורח כהמשך ישיר לקודמת, כשהוא עצמו מציין אותה כ"מנגינה אחרת". רשמנוה בתווים תוך ריווח בין העמודים (כמו בדוגמה 6.א.) המדגיש את מבנה המשקל המרובה. ראשית בולט כי פרט לשלושה מקרים (שורות 5, 10 ו-12 בתווים) חוזר המשורר תמיד פעמיים על העמוד הראשון (מפעלים), וטוב שמתאפשר לו הדבר על ידי חלוקת מלים טובה, כלומר – בעמוד זה תמיד מלה או שתיים בשלמותן. במקרה אחד (שורה 11) הוא חוזר שלוש פעמים על המלה הראשונה, ואז כדי להישאר במסגרת המקצב והחיגיון הוא מוסיף הברה יתירה – הָ – ואילו את המלה לא מצמיד רק להמשך – לא יכילון. בשורה החמישית יש מעין "פיצוי" לאי-חזרה במליזמה הארוכה במיוחד בסיום. מליזמה אחרת ארוכה במיוחד – בשורה 9 – היא אולי הסיבה לאי-חזרה בראשית שורה 10. יש בכך מעין איזון של משכי הפסוקים.

[74] עם שינוי קטן: הסיום תמיד פעמיים זה של וולטה ראשונה (הסימון במס' 1). הסיום של וולטה שנייה לא חזר יותר.

הפיסוק של הלחן בהתאם למשקל הפיוטי ברור כאן כמעט כמו בגרסה 6.ב. ומכל מקום יותר מאשר ב-6.א, וכאן הוא אף גובר על ההיגיון המילולי.[75] יש מלים הסובלות מכך, שכן באמצען באה הפסקה בגלל השתלטות התבנית המשקלית: ב/אדמה (שורה 5); מל/אכי (שורות 10, 11); ה/נשמה (שורה 15).

מנעד השיר גדול מאוד – אוקטבה וחצי (**לה-רה**) אך תאיו המלודיים בדרך כלל במסגרות של טטרקורדים. הטטרקורד המרכזי הוא **מי-לה** וגם סיומי הפסוקים לרוב על **מי**, מעט על **לה** וחריג אחד על **פה** (שורה ראשונה), למעלה ממחצית השורות מתחילות בקפיצה של קוורטה עולה, וגם זה מוטיב שכבר פגשנו בו בגרסאות הקודמות וגם בשירים הקודמים.



[75] ראה לעיל דוגמה מס׳ 5.א. – גרסתו של אידלזון לשיר **שער אשר נסגר**.

לסיכום: גרסה זו היא אלתורית, אישית, חופשית וחגיגית מאוד (ואולי לכך התכוון הרב כאשר אמר שזו מנגינה "אחרת"), אך היא בנויה כולה על אלמנטים ותאים המופיעים בשירתו של הרב עזרא קורח בדרך כלל.

מסקנות

* פיוטי תור הזהב בספרד הושרו בעבר בפי יהודי תימן יותר מכפי שהם מושרים כיום, ואין תמה: שירת תימן שהתעשרה במאות השנים האחרונות באה במקום חלק מן הפיוטים העתיקים יותר. בתכלאל הם נשתמרו יותר מאשר בדיואן, וזאת גם משום התקדשותם של הפיוטים הליטורגיים וגם בהשפעת נוסחי התפילה של ספרד שחדרו לתימן, בעוד אשר הדיואן הפך להיות, בעיקר מאז ר' שלם שבזי, ספר תימני מובהק שמעטים בו פיוטיהם של פייטני ספרד.[76]
* בתכלאל מצויים פיוטיהם בעיקר בין הסליחות והבקשות וכן בתיקון הגשם (סוכות) והטל (פסח) והאזהרות (שבועות), ובדיואן – בעיקר במדור שירי חתנים, ומעט בין שירי השבת.
* הפיוטים שבתכלאל אינם שקולים או שהם במשקל התנועות, בעוד אלה שבדיואן שקולים במשקלי היתדות. מכאן – הליטורגיים נאמרים כרצ'יטטיב מוזיקלי בעוד הפרליטורגיים מושרים עם לחנים מגוונים ומגובשים יותר. בשני הסוגים המלים הן העיקר לעומת הלחן, אך בדיואן לעיתים הלחן משתלט והמלים נכפפות לו.

יש מתאם בין משקלי היתדות לפיסוק המוזיקלי: המשפטים המוזיקליים חופפים את הצלע הפיוטית והפיסוק הפנימי – בהתאם לעמודי המשקל. כאשר יש פער בין המשקל הפיוטי לבין ההיגיון המילולי ו/או התחבירי, לעיתים קובע השני אך לעיתים הראשון, בהתאם למידת הגיבוש של הלחן ולמידת הגמישות של הזמר.

* בתכלאל, ששירת פיוטיו היא יותר כאמירה, החטפים והשוואים הנעים תמיד קצרים והיגוי המלים יכול תמיד להיות חופף את כללי הדקדוק וההגייה הספרדית. בדיואן לעיתים משתלטות תבניות הלחן ומשבשות את ההטעמה הנכונה.
* בשני הסוגים מקום המליזמות הוא בסיומי הפסוקים ואילו יתר ההברות מושרות בפיוטי התכלאל סילבית ובפיוטי הדיואן סילבית ונוימטית.
* השירה תמיד בדרך של אלתור על תבניות קבועות ומכאן וריאנטים רבים של מבצעים שונים ואף של אותו מבצע בהקלטות שונות.
* לחני הדיואן משמשים את פיוטיו במגוון: אותו לחן משרת פיוטים שונים כאשר אלה דומים בתוכנם ורוחם וזהים במשקלם. מאידך נהוג להחליף לחנים באמצע השיר כדי לגוון את שירת הבתים השונים. כמו כן מקובל מאוד חילוף המשקל מזוגי למשולש ולהפך, אפילו לאותו לחן.
* שירת התכלאל בדרך כלל במנעד של סקסטה ואילו שירי הדיואן – במנעד של אוקטבה ויותר. שירת התכלאל בנויה בעיקרה על צליל פועם ועיטורו וקפיצה אליו מן הקוורטה שמתחתיו. שירת הדיואן מגוונת יותר מבחינה מלודית, אך גם בה מצוי הצליל הפועם כצליל מרכזי והלחן בנוי על שני טטרקורדים – מעליו ומתחתיו – שהוא משמש להם כציר. קוורטה העולה אליו היא גם כאן מוטיב דומינאנטי והתנועה המלודית בעיקרה צעדים (סקונדות) בתוך מסגרת של טטרקורד.
* צלילים שגובהם קבוע הם הצליל הפועם והקוורטות שמעליו ומתחתיו. צלילי המילוי של הטטרקורדים – גובהם נייד.
* הפיוטים מושרים בפי הגברים בלבד ולמידתם – מילדות רכה תוך האזנה וחזרה. מכיוון שכל ילד יהודי בתימן לומד קרוא וכתוב מגיל צעיר וגם בטרם ירוץ בכתבים הוא רגיל לראותם בספר המונח לפני האב והסב בעת השירה, מודעותו לפיוט וללשונו היא חלק יסודי ביותר בחינוכו ובעיצוב הביטוי האישי שלו. מעת שלמד לכתוב, רבים סיכוייו להעתיק במו ידיו את ספר הפיוטים לשימושו האישי ולבני משפחתו. קירבה בלתי אמצעית ומתמדת זו אל הפיוט הכתוב תוך האזנה ואחר כך הצטרפות אל שירתו מוציאה את הפיוט מן הכוח אל הפועל ונותנת לו חיות החורגת הרבה מעצם עובדת היותו כתוב בספרים. לגבי יהודי תימן אין פיוטי רשב"ג בבחינת ספרות כתובה שאותה לומדים בבית הספר אלא זו שירה חיה שהיא חלק ממסכת חיי היום-יום והמועדים. לכן, בין אם המשוררים יודעים כי הפיוט שהם שרים הוא משל שלמה אבן גבירול ובין אם לאו, הם שרים את מילותיו במיטב ההיגוי, הכוונה וההבנה, וכך מגיע המסר של משורר דגול זה במלואו כמסורת חיה אל משוררי תימן ואל כלל קהילתם.

ולבסוף, הערה אישית: לאחר כתיבת המאמר על אבן גבירול הלך לעולמו בשיבה טובה הרב **עזרא קורח** (אב תרמ"ז – חשוון תשמ"א), זקן המידענים לדוגמאות הרשומות כאן. מאמר זה הוא אפוא נר לזכרו המבורך.

---

[76] ראה טובי, יוסף - "חיקוי ומקור בשירתם של יהודי תימן", **פעמים** מס' 2 , קיץ תשל"ט, 1979, בעיקר בעמ' 31-35.

שירת ספרד במסורות המוזיקליות של קהילות יהודיות במזרח

בעקבות מאמר בצרפתית – La poésie hébraïque médiévale dans les traditions musicale des communautés juives orientale,

שפורסם ב-**Cahiers de Civilisation Médiévale** XXIIIe année, No. 4 Octobre-Décembre 1980

ונכתב בעקבות הרצאות שהרציתי בקורס הקיץ העשרים-ושבעה לדוקטורנטים ביולי 1980 במרכז ללימודים גבוהים של תרבות ימי הביניים של אוניברסיטת פואטייה בצרפת (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale) בליווי דוגמאות מוזיקליות מוקלטות רבות.

מבוא

תור הזהב של השירה העברית בספרד, העידן הפורה והחשוב ביותר של השירה העברית עד לתקופה המודרנית, נמשך כשלוש מאות שנים מן המאה העשירית עד המאה ה-13 בספרד ובפרובאנס. היסטורית ניתן לראות בו המשך של השירה התנ"כית ושל שירת הפייטנים בארץ-ישראל בימי הביניים המוקדמים. סינכרונית ניתן לראות בו ענף של השירה הערבית בת הזמן שהייתה בפסגתה, כיוון שהיהודים שיצרו שירה זו בעברית היו חלק מהתרבות הערבית בספרד. הם ידעו כולם ערבית כמו עברית וכתבו בערבית את כתבי ההגות והמדע שלהם, וכן שימשה להם השירה הערבית כמופת מבחינת הסוגות, האישים, הצורות, המשקלים והחריזה.

בשירה העברית יש להבחין בין שירת קודש לשירת חול. שירת הקודש הושפעה פחות מהשירה הערבית והיתה יותר בבחינת המשך לשירת הפייטנים הארצישראליים הקליר, ינאי ויוסי בן יוסי. מטרתה המעשית הייתה להרחיב את רפרטואר התפילה הקהילתית או האישית, הפולחנית או הביתית, להעשירה ב"פרלודים" (מבואות) או ב"פוסטלודים" (קטעי סיום), אם להשתמש במונחים המוזיקליים. בתפקידה זה מזכירה שירה זו את יצירת ה**טרופים** (Tropes) בכנסייה הנוצרית של אותה עת, שגם מטרתם היתה להעשיר ולפאר את השירה ואת המוזיקה הפולחנית. חלק גדול מהפיוטים שנוצרו כך השתלבו בשירת בית הכנסת וחלקם גם נכנסו אל ספרי התפילה של כל קהילות היהודים. חלק אחר שלהם שייך לשירה הפרליטורגית והם מושרים בבית היהודי בשבת, בחתונות, בבר-מצווה ובחגים.

כל השירים הללו נועדו ודאי במקורם להיות מושרים והם הועברו אלינו עד היום בכתב ובעל-פה: הטקסטים הועתקו תחילה בכתבי יד ולאחר מכן הודפסו. הלחנים הועברו בעל-פה, ומכאן גיוונם הרב: אם בטקסטים יש פה ושם רק וריאנטים, בלחני השירים הפרליטורגיים נמצא לרוב מגוון של גרסאות רבות ושונות בקהילות היהודיות השונות, ולפעמים אף לחנים רבים באותה קהילה.

השירה העברית החילונית, לירית ואישית, היא בעיקר שהושפעה מהשירה הערבית הקלסית. היא נועדה לחיי החברה ונכתבה בסגנון החצרוני של הפטרונים העשירים, אשר חיקו את הערבים בכל שטחי החיים. שירה חילונית זו היתה חידוש של התקופה מבחינה אמנותית וחברתית: עד אז לא היתה השירה בבחינת מקצוע בתרבות היהודית. המשוררים היו בדרך כלל רבנים והשירה הייתה חלק מתפוקתם הספרותית הכללית: הם כתבו שירים כשם שכתבו ספרי הגות, פרשנות לתורה, דיני משפט וכתבים חינוכיים.

בספרד במאה העשירית מוצאים לראשונה את המשורר המקצועי המרוויח את לחמו באמצעות עטו. ומכאן מערכת יחסים חדשה בינו לבין קוראיו או בעיקר מאזיניו: נותני חסותו העשירים, הקהל, הרשויות, ועמיתיו המשוררים האחרים. היצירות הדנות ביחסי המשורר עם הללו מהוות אפוא חלק חשוב מיצירתו והן מזכירות את ה-sirventes של הטרובדורים. ואכן, בשני המקרים מדובר ביחסים עדינים בין יוצרים לנותני לחמם.

גם בתרבות הנוצרית בצרפת של ימי-הביניים הייתה הפרדה ברורה בין השירה הדתית לחילונית, אך הן נוצרו על ידי יוצרים שונים בני מעמדות שונים: אנשי הכנסייה הם שיצרו את הטרופים ואילו את השירה החילונית יצרו הטרובדורים והטרוברים. לעומת זאת, בתרבות העברית היו אלה אותם יוצרים עצמם שכתבו שירי קודש, מהם שנועדו לתפילה, וגם שירי חול, בהם גם שירי עינוגים.

I – המבנים של השירה העברית בימי הביניים

הלשון העברית, שאותה ירשו משוררי תור הזהב מאבותיהם, כבר היתה מורכבת מרבדים רבים, שהעיקריים בהם היו העברית התנ״כית ולשון החכמים התלמודית. העברית כבר לא היתה לשון דיבור יומיומית, אך גם לא היתה לשון מתה. היא שימשה לתפילה וללימוד. משוררי תור הזהב בחרו בעיקר בעברית התנ״כית, אך עדויות רבות מלמדות אותנו כי הכירו היטב גם את הלשון התלמודית, הכוללת מלים רבות בארמית, ובמקרים המעטים שבהם השתמשו בה במתכוון, עשו זאת במלוא הווירטואוזיות הלשונית שלהם. אך בדרך כלל הגבילו את עצמם ללשון המקראית ופיתחו אותה בדרכם, בחקותם בכך את הפריחה של הערבית באותה עת, וזאת גם כאתגר לפריחה זו, כדי להוכיח את כוחה של העברית לעומת הערבית.

ה**חרוז** הופיע בשירה העברית בימי הביניים המוקדמים אצל הפייטנים בארץ-ישראל. בתחילה אין הוא אלא חזרה פשוטה של מלה בסוף כל שורה – למשל, שם האל או מלת ברכה – ובהמשך הוא מתגוון ומתעדן. בתור הזהב חזרה על מלים כבר נחשבת דבר נדוש, מעין חולשה של המשורר. כותב על כך זעפרני:

> אפשר שאותה מלה תחרוז כמה פעמים רק אם השיר ארוך ולמלה משמעויות שונות. החזרה המדויקת על מלה אינה מותרת אלא בסופי הבתים או כאשר הטור החוזר של פזמון השיר הוא קטע מפסוק תנכי (זעפרני, תשמ״ד: 100).

בעיית החריזה נעשית קשה בעיקר בשירים ארוכים בעלי חרוז יחיד, בייחוד ב**קצידה**, שבה לפעמים עד מאה וחמישים שורות שיר.

ה**משקל** בעברית ידע שלבים שונים כתוצאה מהשפעות מגוונות מאוד. השקילה של השירה התנ״כית היתה בנויה על הברות מוטעמות בלבד, וכאלה היו בדרך כלל שלוש או ארבע בכל צלעית בפסוקים הדו- או תלת-חלקיים של שירה זו. ההברות הבלתי-מוטעמות לא נחשבו, כלומר שירה זו לא היתה שקולה במובן המלא של המלה. המשקל הכמותי היה אפוא חידוש של תור הזהב בהשפעת משקלי השירה הערבית וכך ניתנה לשירה העברית שיטה משקלית יציבה ומדויקת.

אשר ל**צורות השיר**, משוררי תור הזהב ירשו מקודמיהם רק צורה אחת: הצורה הסטרופית, כלומר מבנה של בתים. הם העשירו את המבחר בשתי צורות ששאלו מהשירה הערבית:
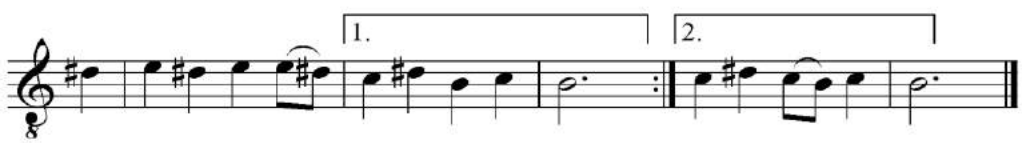
1. ה**קצידה** – שירה אפית ארוכה בעלת חרוז יחיד.
2. ה**מושח** – **שיר אזור** – מעין שילוב של החרוז היחיד עם מבנה הבתים.

ה**קצידה** היא העתיקה מבין שתי צורות אלה. מקורותיה מצויים בשירת הג׳היליה, שירת המדבר הטרום-אסלאמית של הבדואים הנודדים ואמנותם השבטית, שבה הכול מסופר ומושר בעל-פה באלתור, מה שאופייני וטבעי לתרבות ללא כתב. הקצידה המקורית שימשה כדי לספר את עלילות הגיבורים ההיסטוריים או האגדתיים.

מסורת הקצידה חיה גם בימינו במזרח. לעולם לא נדע כיצד הושרו הקצידות במאה השביעית, אך יש ביכולתנו להאזין ולנתח כיצד הן מושרות בימינו במקומות מבודדים במדבר ולהניח כי יש לפחות דמיון כלשהו או בסיס משותף לאלה ולעתיקות, הנובע מעצם טבעה של מסורת בעל-פה. שתי דוגמאות קצרות של קצידה מסופרת ומושרת בפי בדואים בסיני תבהרנה את הביטוי המסורתי של צורה זו. הן לקוחות מתקליטו של אמנון שילוח Beduin Music of Southern Sinai (FE 4204).

הקצידה המסופרת – שנים-עשר פסוקים בחריזה יחידה – מגלה את האופי החי מאוד של צורה זו עם ההשתתפות הפעילה של המאזינים: הם מסייעים למספר-משורר בחזרה על המלה או ההברה האחרונה של כל פסוק, בהדגישם כך את החרוז הנועל. הם מבטאים בצחוקים ובקריאות שמחה את הנאתם מהווירטואוזיות והיצירתיות של המספר-משורר המאלתר.

הקצידה המושרת כוללת שמונה פסוקים בעלי חרוז מבריח יחיד **לָה** (שהוא משמעותי מאוד, בהתחרזו עם המלה אללה, שם האל) והיא ממחישה בבהירות את המבנה של שתי צלעיות שכל אחת מהן בעלת עשר הברות. הגרעין המלודי פשוט מאוד ומוגבל בתוך טטרקורד שקצותיו בעלי גובה קבוע ואילו הצלילים באמצעו בעלי גובה חופשי, לפעמים מוגבהים ולפעמים מונמכים: כל פסוק מתחיל במעלה הטטרקורד ומסתיים בתחתיתו. שתי הצלעיות (סיום 1 וסיום 2) כמעט זהות, פרט לסיום, המקושט יותר ומדגיש את החרוז האחיד המבריח (המסיים).



בשירת תור הזהב היה **שמואל הנגיד** המייצג המובהק של הקצידה, בעיקר בשירי המלחמה שלו. שמואל הנגיד, שנולד בקורדובה ב-993 ומת בגרנדה ב-1056, היה מזכיר ווזיר (רמטכ"ל) של חבוס ושל בנו באדיס, מלך גרנדה בשנים 1039-1054. הוא היה מלומד, מדינאי, כפי שמעיד כינויו **נגיד**, ומשורר. הוא המשורר היחיד בין בני דורו שמילא תפקידים חשובים בממשלת ארצו. זה מסביר גם את היותו היחיד שכתב שירי מלחמה ושירים אפיים בגוף ראשון, המבוססים על ניסיונו האישי. שני שירי המלחמה הנודעים ביותר של שמואל הנגיד כוללים כל אחד מאה ארבעים ותשע שורות, מה שמזכיר את מספר פרקי התהלים, וגם ספר שיריו נקרא אכן **בן תהלים**. מסופר בהם על שני קרבות שניהל המשורר כנגד אויבי מלכו, קרב אלפואנטה ב-1038 והקרב נגד צבא סביליה ב-1039. למרות התיאורים המפורטים של הקרבות, השירים הללו מוקדשים בעיקר לתהילת האל המושיע, שהוא סיבת הניצחונות.

משקל שני השירים ה**מרובה** – מפעלים מפעלים פעולים – שהוא הנפוץ ביותר בשירת תור הזהב ואף לאחר מכן בשירת משוררים עבריים בארצות ערב לכל אורך האלף השני. ניתן להבין משקל זה כבעל שמונה הברות אם אין מחשבים את השוואים הנעים או – אם לוקחים אותם בחשבון – כבעל אחת-עשרה תנועות, מה שקרוב למדי למשקל ה- Chanson de Geste.

מבחינת תפקודה אין לקצידה מקבילה ישירה בשירת הטרובדורים. עם זאת, היא מזכירה מאוד בתכנה ובצורתה את ה-Chanson de Geste, של אותו זמן לערך (המאה ה-11). אך בניגוד ל-Chanson de Geste הקצידה אינה מאורגנת במחזורים. כל קצידה מזכירה laisse (פרק) ב-Chanson de Geste, הן בהמשכיותה והן באחידותה הצורנית – החרוז המבריח.

בתקופה מאוחרת נפגוש שוב בקצידה במסורות היהודיות-מזרחיות, בכתב ובעל-פה, בעיקר בשירה הליטורגית והפרליטורגית: בדיואן של יהודי תימן דומה לה הנשיד, שעל אף היותו קצר יותר הוא ירש ממנה את החרוז המבריח. בספר הפרליטורגי של יהודי מרוקו **שיר ידידות** כל קבוצת בקשות מסתיימת בכמה קצידות, המוזכרות כך בשמן. אך תוך שני שינויים:

1. תוכן השירים הללו אינו אפי אלא לירי ואישי, לרוב תהילה לאל, זיכרונות של העם היהודי, תהילה לעברו, געגועים לציון ולגאולת העם היהודי.
2. השירים הרבה יותר קצרים.

נותרו לנו אפוא מהקצידה של תור הזהב החרוז המבריח והמשקל האחיד המיוחד.

בניגוד לקצידה שמקורה בשירה הטרום-אסלאמית, ה**מוושח** היה חידוש של התקופה בשירה הערבית בעת שחדר אל השירה העברית. צורה שירית זו מחברת באופן מאוזן את העקרונות המבניים של שתי הצורות הקודמות: הגיוון של הצורה הסטרופית עם האחידות של הקצידה בעלת החרוז היחיד והמשקל האחיד. בראש המוושח יש **מדריך**: שני הטורים הראשונים או כל הבית הראשון בעל ארבעה טורים מביאים את החרוז המאחד **א** ואת משקל השיר כולו. בהמשך באים הבתים השונים בעלי שלושה עד חמישה טורים, שלכל אחד מהם חרוז פנימי משלו אך בסיומו טור חורז עם המדריך **א** וכך נוצר המבנה אא / בבבא / גגגא / דדדא וכו'.

השם העברי של המוושח הוא **שיר אזור** ומקור השם באותם אזורים (חגורות) המקושטים במחזוריות עם אלמנט אחד חוזר (**א**) ואחרים המשתנים תדיר. יש והחרוז המבריח לובש בסיום השיר צורה מיוחדת, הקרויה כראג'ה (בערבית – יציאה), לפעמים בשפה זרה לשיר או בניב מקומי, וזאת כדי להדגיש את האופי המשעשע של צורה זו.

בתחילה שימש המוושח בעיקר בשירה החילונית, אך בהמשך חדר גם אל השירה הפרליטורגית ואפילו הליטורגית. כך הוא משמש רבות מהבקשות של יהודי מרוקו ושל קהילות בכל המזרח. בדיואן של יהודי תימן הוא מצוי בעיקר בשִירות, המהוות כארבע חמישיות משירי הדיואן ומשמשות גם למחול. ויש שירות עם פיתוח נוסף של המוושח: בתי השיר ארוכים ועשירים יותר ובתוך בית השיר מצורף לפעמים לפני החרוז המבריח קטע הנקרא **תושיח**: שלושה טורים קצרים במשקל קצר יותר המושרים מהר יותר. התושיח משמעותי הן לזמרים והן לרקדנים, אשר בשמעם אותו הם משנים את קצב ריקודם.

לסיכום, אנו מוצאים בשירה העברית בימי הביניים מגוון צורות, אך כולן וריאנטים או צירופים של שלושה מבני יסוד: הצורה הסטרופית, הקצידה והמוושח.

II - פיוט ומוזיקה

ניתן לחלק את היחסים בין טקסט למוזיקה בשיר לחמש קטגוריות:

א. יצירה אישית של מחבר יחיד, שהוא משורר ומלחין גם יחד.
ב. שיתוף פעולה הדוק של משורר עם מלחין בני אותה תקופה ביצירה מקבילה.
ג. יצירת פיוט על לחן קיים של שיר ידוע (קונטרפקטה).
ד. חיבור לחן למלים קיימות.
ה. התאמת לחן קיים לפיוט קיים.

הקטגוריות א, ב ו-ד מעשיות ביותר בימינו. אשר לרפרטואר המסורתי ההיסטורי, הקטגוריה הראשונה רק היפותטית לגבי תקופה רחוקה שאין לנו עדויות אישיות עליה, בעוד אשר ג ו-ה מצויות בהמוניהן. עקרון היסוד הוא: הלחנים משמשים כ"גל נושא" כדי להעביר את המלים. שיר אינו בהכרח שלמות של מלים ולחן, כפי שמקובל ביצירות האישיות של ימינו, אלא למעשה פיוט שניתן לזמרו בלחנים שונים. זה אפילו רצוי – בעיקר בפיוטים ארוכים בעלי בתים רבים – להחליף את הלחן כדי לגוון, לרענן, לשמור על העניין. מצד אחר, לחן יחיד עשוי לשרת כמה פיוטים, בתנאי שהוא מותאם למשקלם ולסגנונם. מכאן עקרון ההשתנות והניידות של הלחנים.

ההעברה של השירים העבריים של תור הזהב מדור לדור נעשתה בשתי דרכים: הטקסטים בכתב והלחנים בעל-פה. ננסה לבחון מה יכולים ללמדנו שני מקורות אלה. את המוזיקה יש לבחון בקני-מידה של האתנומוזיקולוגיה. תחילת המחקר האתנומוזיקולוגי של המוזיקה היהודית היא מעשה ידיו של אברהם צבי אידלסון (1882-1938), שהתיישב בירושלים ב-1906 ופעל בה במשך חמש-עשרה שנים. הוא האזין, רשם ותיווה (בתיווי מערבי, כמובן) כמה אלפי מזמורים ליטורגיים ופרליטורגיים של מסורות יהודי המזרח, המודפסים בחמשת בכרכים הראשונים של **אוצר נגינות ישראל** שלו. לאחר התחלה מרשימה זו הקדישו כמה וכמה מוזיקולוגים את חייהם לחקר זה, אך המשימה היא ענקית ויידרשו עוד דורות של עבודה כדי להשלימה, בהיות המסורות רבות ומגוונות מאוד. עם זאת, אפילו במצב הנוכחי של המחקר ניתן לסכם כמה סיכומי ביניים. משלוש הקטגוריות של השירה העברית הבניימית – הליטורגית, הפרליטורגית והחילונית – ברור כי שתי הראשונות נועדו בפירוש לזמרה.

השירים של שתי קטגוריות אלה המשיכו וממשיכים להיות מועתקים ומודפסים בספרים שבשימוש הקהילות: יש פיוטים ששולבו בספרי התפילה בהיותם חלק מהפולחן של בית הכנסת. אחרים הועתקו והודפסו בדיואנים של הקהילות, ספרים ששימשו לחגי הבית והמשפחה והם בנויים בדרך חופשית יותר מספרי התפילה: כל יהודי יכול להעתיק את השירים שהוא אוהב לשיר ו"להשתמש" בהם.

השירים החילוניים והאישיים של תור הזהב קיימים רק בכתבי היד העתיקים. גם אם הושרו בזמנם, הם לא עברו לדורות הבאים במסורת שבעל-פה. מכאן שהם מהווים נושא רק למחקר ספרותי. בחיי היומיום של הקהילות היהודיות של הדורות האחרונים השירה החילונית היא נחלת הנשים בעיקר והיא מושרת בשפות הדיבור השונות. כך הרומנסות של יהודי ספרד מושרות בלדינו, שירי הנשים של יהודי תימן בשפה הערבית-יהודית-תימנית, שירי הנשים של יהודי מרוקו בשפה הערבית-יהודית-מרוקנית וכו'.

אשר למוזיקות של רפרטוארים אלה, הן נבדלות בדרך כלל זו מזו, עם שטחי מגע פה ושם. ברור כי המוזיקה הליטורגית נותרה יותר מהאחרות מחוץ להשפעות הזרות והיא שומרת בכל המסורות על אפיונים עתיקים, בשמשה את המלים מבלי למשוך תשומת לב אל עצמה (ראו המאמר על **אל נורא עלילה**). המוזיקה של שירי החולין היא הפתוחה ביותר להשפעות הסביבה, בעוד המוזיקה הפרליטורגית מקומה באמצע, ומכאן העניין המיוחד בה, בהיות הטקסטים שלה בני מאות השנים מושרים בלחנים שונים בקהילות שונות, ואף בלחנים שונים באותה קהילה, מתוך רצון לגוון ולשעשע.

באין כתב תווים, הדוגמאות של קונטרפקטה נושאות בראשן ציון של שיר מקובל באותה עת שעל פי לחנו יש לשיר את השיר. מלות השיר הזה מצוינות לאחר המלה **לחן** או **נועם** או **פלס** או **שקל**. השיר שלחנו משמש את הפיוט יכול להיות בעברית או בשפה אחרת – ערבית, ספרדית או ניב מקומי: לחנים אלה באו ממקורות שונים ללא כל שיקול של "טוהר" יהודי.

הגמישות שבה הותאמו הטקסטים ללחנים ולהפך, היא קו אופייני לשירה המסורתית היהודית כמו גם של מסורות אחרות ללא כתב. די שהמשקל הפיוטי או מספר ההברות יהיה זהה או דומה כדי שניתן יהיה לשיר את השיר באותו לחן. כך יכול לחן אחד לשמש טקסטים דתיים וחילוניים גם יחד ולהיות מושר בפי גברים ונשים כאחת. כותב על כך זעפרני:

> הלחן אינו רק ציון מוזיקלי, המורה על המנגינה שעל פיה יש לשיר את השיר; הוא מציין גם את התבנית הפרוזודית (משקל, חרוז, ולפעמים אף התבנית הסטרופית) של שיר ידוע, שעל פיה חיבר המשורר את שירו, תוך כדי ציון השורה הפותחת. לצד המונחים **לחן** ו**נועם**, בעלי הקונוטציה המוזיקלית, נמצא גם את הציון **פלס** – שמקבילתו הערבית היא **מיזאן** (זעפרני תשמ"ד: 88).

אך בימינו רוב השירים שסימנו את אותו לחן אינם זכורים עוד לאיש. הם היו כנראה אופנתיים מאוד בזמנם, מה שמסביר את השימוש בהם, אך ככל דבר אופנתי חלפו מן העולם. לעומת זאת, הטקסטים של אותם שירים נשתמרו היטב מעצם היותם כתובים. ניתן לשחזר את הלחנים העתיקים רק לפי השתמרותם במסורות שבעל-פה, ובאלה יכלו לחול שינויים רבים עם הזמן. תהליך נפוץ הרבה יותר הוא התאמת לחן קיים לטקסט קיים, כלומר אותו תהליך, אך בימינו. זה מוכח על ידי קיומם של מאות לחנים שהם ללא ספק מאוחרים יותר מן המלים, כגון לחנים טורקיים, חסידיים, ערביים וכו' ואפילו של לחנים מודרניים. גם אם אין שום סטטיסטיקה בנושא, ניתן להניח שרוב הלחנים שעמהם מושרים הפיוטים של תור הזהב בימינו שייכים לקטגוריה זו. עתיקות הלחנים אינה מוכחת אפוא. ניתן רק להניח את עתיקותו של לחן, פרט למקרים שבהם ידוע כי הלחן מאוחר למלים. המורשת הפיוטית הליטורגית העשירה והמגוונת של תור הזהב השתלבה בספרי התפילה. המשוררים שתרמו לכך הם בעיקר גדולי השירה שלמה אבן גבירול, יהודה הלוי ואברהם אבן עזרא. תרומתם ניכרת בעיקר בפיוטי החגים: **סליחות** ו**קינות** לימים הנוראים של תשרי ליום כיפור וכן לתשעה באב, שירים לשמחת תורה וכן **אזהרות** לשבועות. המוזיקה לכל אלה בסגנון מסורתי של שירת בית הכנסת במנעד מוגבל ובסגנון רצ'יטטיבי סביב צליל מרכזי במקצב חופשי.

מכל הרפרטואר הרחב הזה, להלן דוגמא הממחישה את הגיוון המוזיקלי של מזמור ליטורגי: שירו של שלמה אבן גבירול **שנאנים שאננים**. השיר הוא בצורת **אופן** והוא משולב בתפילה (שירמן תשט"ו: 252) להלן שני בתיו הראשו

שְׁנְאַנִּים / שַׁאֲנַנִּים / כְּנִיצוֹצִים יִלְהָבוּ
לַהֲטֵיהֶם / וּמַעֲטֵיהֶם / כְּעֵין קָלָל יִצְהָבוּ
מוּל כְּסֵא / מְתְנַשֵּׂא / בְּקוֹל רַעַשׁ יִרְהָבוּ
הֵן בְּמַחֲזֶה / זֶה לָזֶה / לְהַקְדִּישׁ אֵל יֶאֱהָבוּ
הָבוּ לַאדֹנֵי בְּנֵי אֵלִים הָבוּ

לְךָ חַיּוֹת / עִלְּיוֹת / בְּתַחְתִּית כֵּס הַנִּקְבָּע
וְאֲרָאֵלִים / וְחַשְׁמַלִּים / אֲזוּרֵי זִיו הַנִּצְבָּע
תְּהִלָּתְךָ / וְהַלָּתְךָ / יְהוֹדוּן מַ- / חֲנוֹת אַרְבַּע
זֶה יַעֲרִיץ / וְזֶה יַמְרִיץ / לְךָ זֶמֶר / וְשִׁיר יַבַּע
בְּנֵי חַיִל / יוֹם וְלַיִל / בְּמִשְׁמְרוֹתָם / נִצָּבוּ
הָבוּ לַאדֹנֵי בְּנֵי אֵלִים הָבוּ
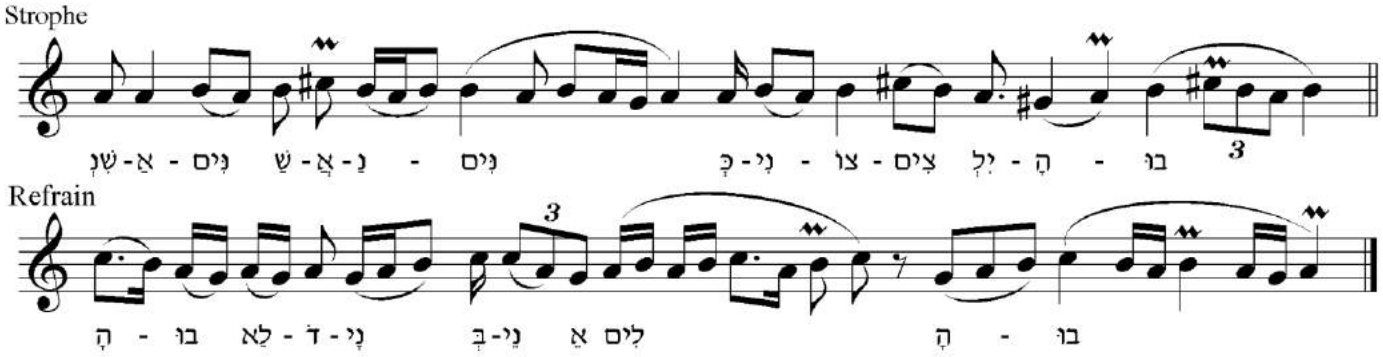
המבנה – שיר אזור: בכל בית ארבע שורות חורזות ושתי שורות של פזמון (פרט לבית הראשון, שהוא המדריך). בכל שורה ארבע צלעיות ובכל צלעית שלוש הברות. שתי הצלעיות הראשונות של כל שורה חורזות. בבית הראשון החרוז המדריך הנועל את כל יתר הבתים. כל פזמון מורכב משתי שורות, שהשנייה מהן חוזרת על המלים **הבו לאדני בני אלים הבו** (תהלים כ"ט 1). בבית הראשון מתקבלת אפוא החריזה אאאאא וביתר הבתים בבבאא גגגגאא וכו'. הסימן **שלמה** מופיע בשיר פעמיים: ראשית, בתוך הבית הראשון – **שלמה**. שנית בראשי כל הבתים – **שלמה קטן**. פרט לכך בכל שורה שתים-עשרה הברות המתחלקות לקבוצות של 3–3–6 כאשר שתי הראשונות חורזות. אשר למשקל, כמו בכל שירי הקודש הוא משקל הברות, כלומר השוואים הנעים והחטפים אינם במניין, מה שקרוב יותר לשקילה הטונית, וזאת בניגוד למשקל היתדות שבהשפעת השירה הערבית. משקל הברות זה מכתיב גם את המוזיקה שעמה מושר הפיוט במסורות שונות: הצורך להתאים

את הטקסט לנוסחים מלודיים חוזרים. אלה מותאמים לתריסר ההברות, אך כיוון שהשוואים אינם במניין, יש להוסיף פה ושם צלילים קצרים, צלילי קישוט או אקדם.
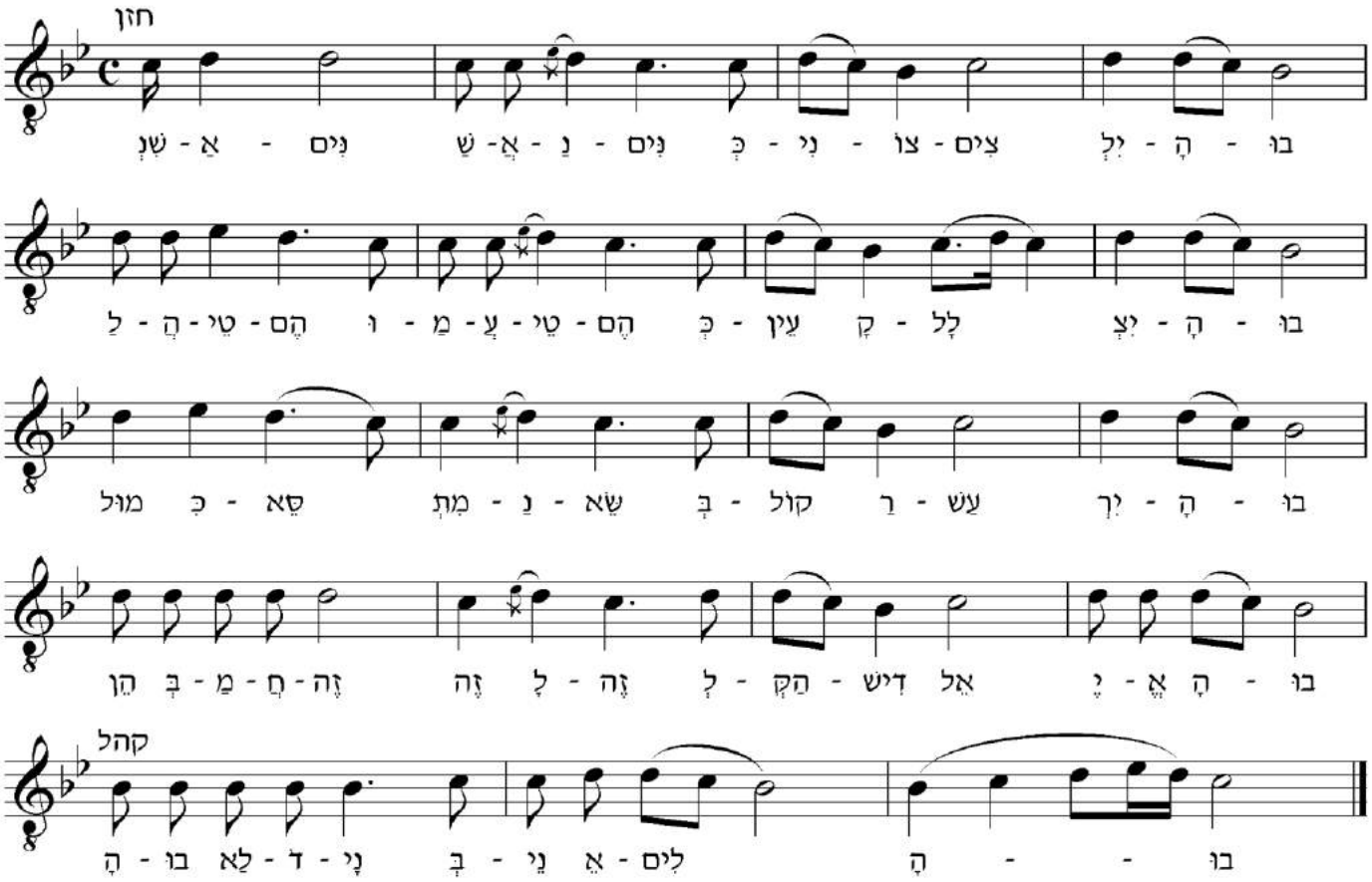
המדגם הבא של כמה לחנים שבהם מושר אופַן זה אינו ממצה אמנם, אך יש בו כדי להמחיש את מגוון הלחנים והסגנונות לאותו פיוט. הדוגמאות כולן ממסורות ספרד והמזרח: מרוקו (2), תימן, פירנצה, ירושלים (2), סלוניקי, פרס (2) ובוכרה. חמישה מהם נרשמו על ידי אידלסון, שניים על ידי יצחק לוי ושלושה על ידי כותב שורות אלה לפי הקלטות. כאן ניתנות רק ההתחלות של הבית הראשון והמענה של הפזמון, שכן בדרך כלל ארבע השורות הראשונות של הבית מושרות באותו לחן. כאשר יש שינוי בלחן, התיווי מוסר את כל החומר המלודי החדש (בעיקר בגרסה של פירנצה).

הגרסה הראשונה היא של יהודי **תימן**. הסולן הוא **חיים עוזרי** (1937-1989) והמענה מושר בפי גיסיו. ההקלטה נעשתה בקרית אונו, מקום המגורים של הקהילה.
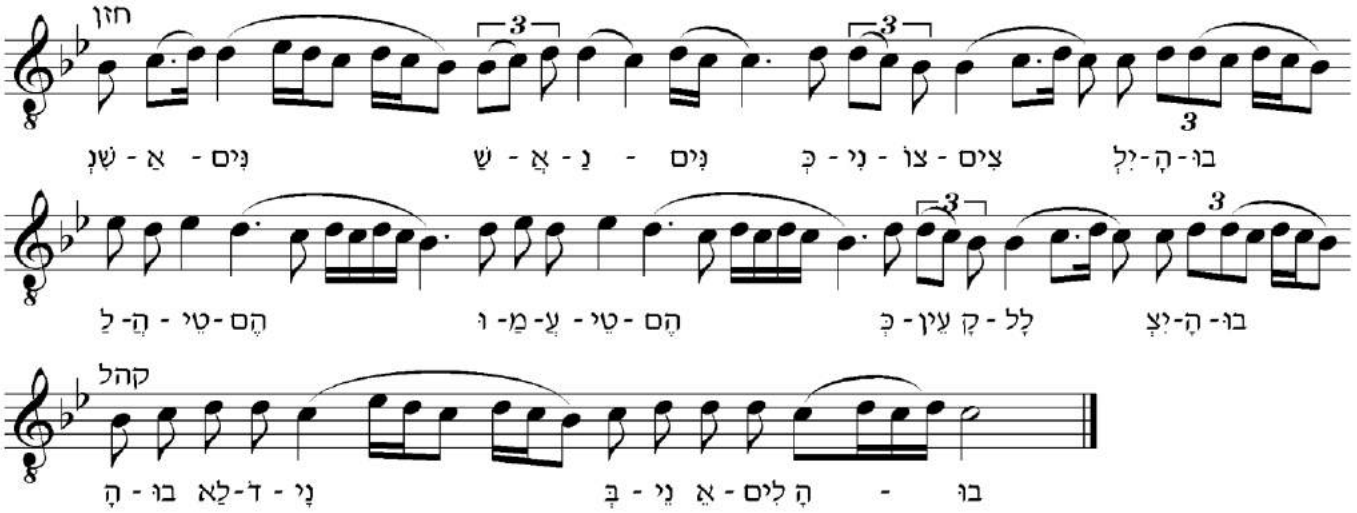
מבחינה ריתמית זו הגרסה החופשית והמעוטרת ביותר. המקצבים הרשומים בתווים אינם מדויקים, אך הם נותנים מושג על משך הצלילים היחסי. אשר לגובה הצלילים, בהקלטה ניכרת מגמה ברורה של עלייה מתמדת בגובה המוחלט, שאותה לא ניתן לתוות. התיווי מתעלם מזאת אפוא והוא מוסר את הלחן כפי שנהגה בפי הזמר במסגרת ההתחלתית. הלחן עצמו מוגבל בטטרקורד **סול-דו**, כאשר ה**לה** הוא הצליל הפועם, וגם צליל ההתחלה והסיום. ה**סי** יציב כמו ה**לה**, אך ה**סול** וה**דו** משתנים באשר לגובהם – גובה מקורי או # או צליל ביניים. מכאן העיקרון המצוי לרוב אצל יהודי תימן של ניידות הטרצה והטון המוביל. אשר למהלך הלחן – הסולן שר את כל הבית, (אותו לחן לכל שורותיו), ואז את הפזמון, שעליו חוזרים אנשי הקבוצה.
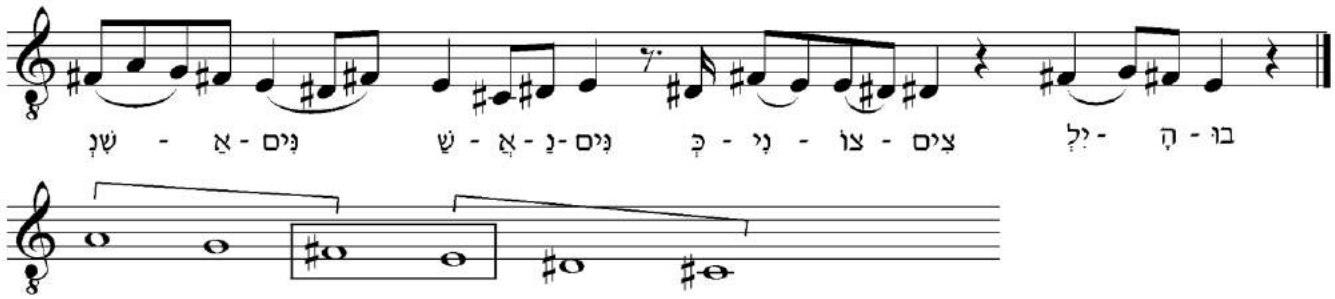


שתי הגרסאות הבאות הן של יהודי **פרס** (אידלסון, אוצר כרך III מס׳ 85 ו-86). המנעד גם כאן טטרקורד (**סי♭-מי♭**) אך עיקר הלחן מתעלם מהמי♭ ומתרחש בטרצה הגדולה **סי♭-רה**. אם הקטע הראשון סילבי כמעט לחלוטין, השני כולל מליזמות רבות הממוקמות לרוב בסיומי הצלעיות.
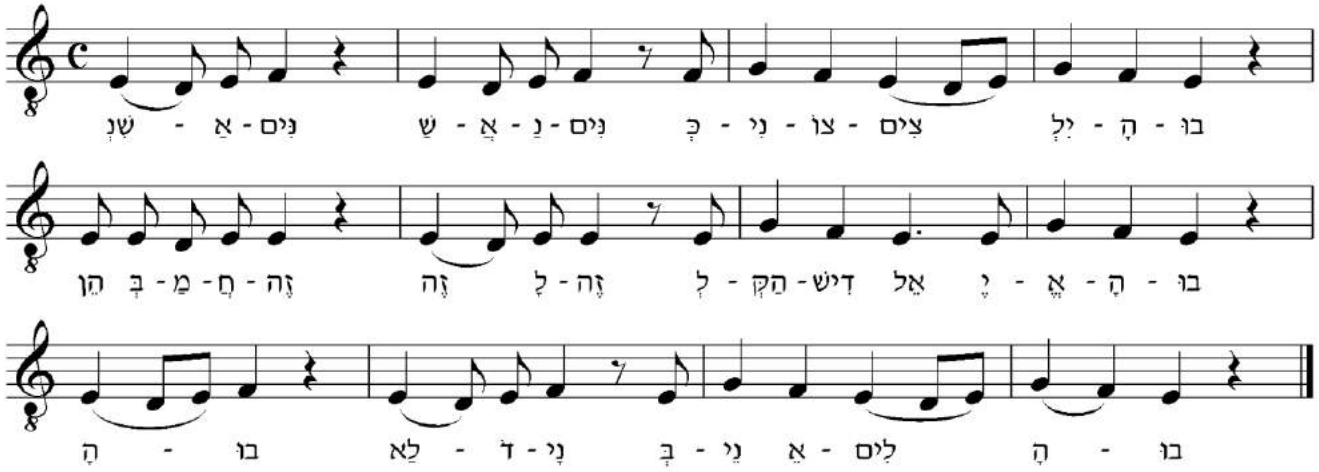


בשתי דוגמאות אלה הלחנים של שתי השורות הראשונות שונים אך במעט וסיבת השינויים הקטנים היא השווא הדורש את מקומו, וכן כמה קישוטים קטנים. הפזמון מושר כמענה בפי הציבור.
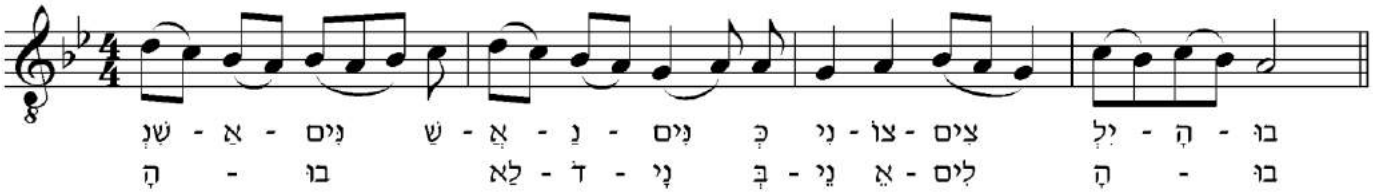


שתי הדוגמאות מ**מרוקו**, שהוקלטו מפי אברהם אמזלג ביום 8 באוגוסט 1978, ממחישות את החזרה העיקשת של תבנית מלודית קצרה מאוד. הראשונה סובבת סביב הגרעין של סקונדה גדולה **פה**#-**מי** (התחלה וסיום) עם קישוטים מלודיים סימטריים של סקונדה קטנה וטרצה קטנה מעל ומתחת לגרעין זה:
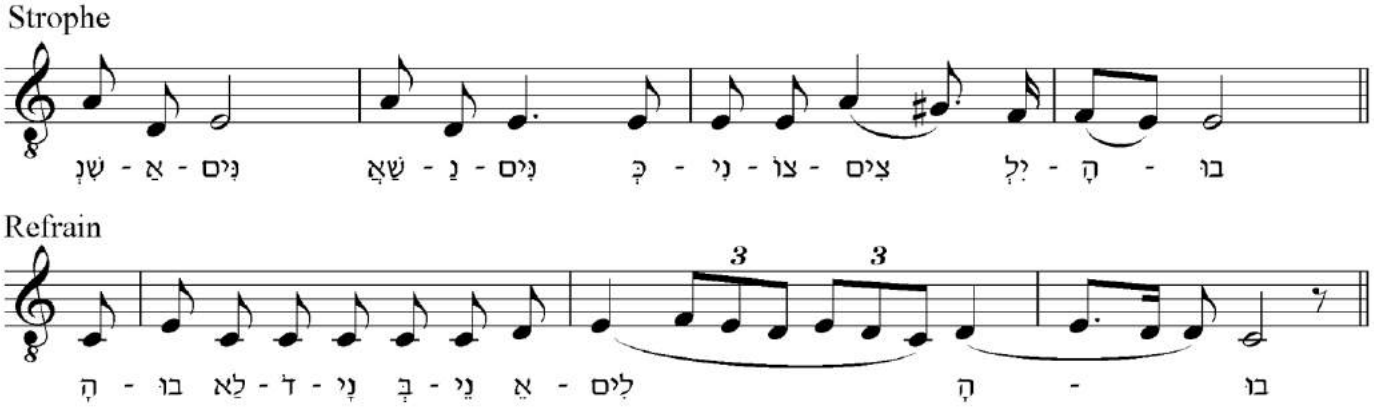


התיווי מוסר רק את השורה הראשונה, שכן כל האחרות, כולל הפזמון, מושרות באותו נוסח. הגרסה השנייה ממרוקו מוגבלת בטטרקורד **רה-סול** ורשומים כאן שורות 1 ו-4 של הבית הראשון כדי להמחיש את החזרה של הנוסח.
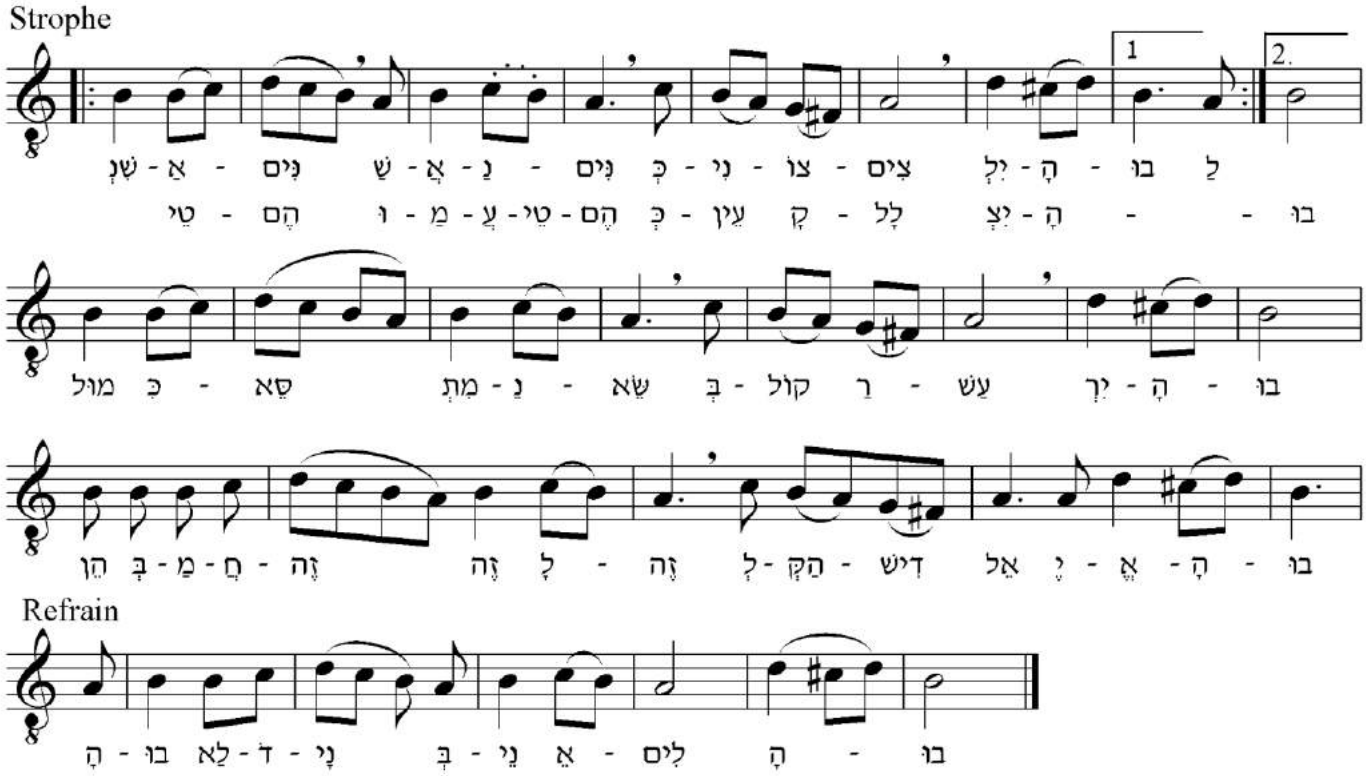


הגרסה של **סלוניקי** (לוי **אנתולוגיה** II עמ׳ 248 קטע 194) גם היא אינה משתנה בכל שורות הפיוט, כולל הפזמון, אך עם חלוקה שונה של ההברות על התווים. היא מוגבלת לפנטקורד **סול-רה** עם **סי♭** (**המי**) ליד המפתח אינו אלא מוסכמה של **סול** מינור, שכן אין הוא מופיע כלל) ולכל הברה לרוב שני צלילים (נוימטית). הפזמון, שבו יש פחות הברות, הוא כמובן יותר מליזמטי.



בגרסה של **בוכרה** (אידלסון **אוצר** III מס׳ 165) לחן הבית שונה מזה של הפזמון. שני הלחנים כמעט סילביים פרט לסיום הפזמון שבו שתי מליזמות. בלחן הבית **המי** הוא צליל מרכזי וצליל הסיום. **הלה** הוא צלילי ההתחלה וגם תחילתה של הנוסחה היורדת של הטטרקורד **לה-מי** עם הסקונדה המוגדלת **סול♯-פה**, כאשר **הרה** התחתון משמש כמוביל ל**מי**. הפזמון בנוי בטטרקורד הנמוך יותר **דו-פה**, אך עם אותה נוסחה יורדת לסיום.

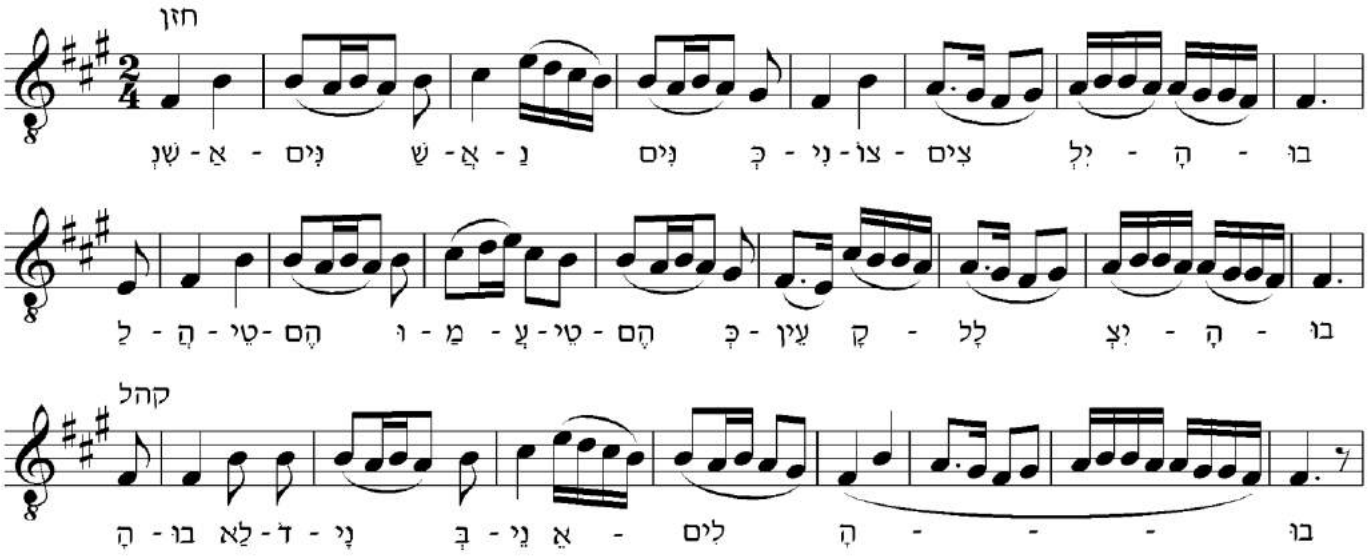


שני הלחנים של **ספרדי ירושלים** (לוי, **אנתולוגיה** II ע׳ 249-250, מס׳ 195-196) מפותחים הרבה יותר מכל הקודמים: מנעדם רחב יותר (סקסטה ואוקטבה), אך גם בהם רוב התנועה מוגבלת במסגרת הטטרקורד.
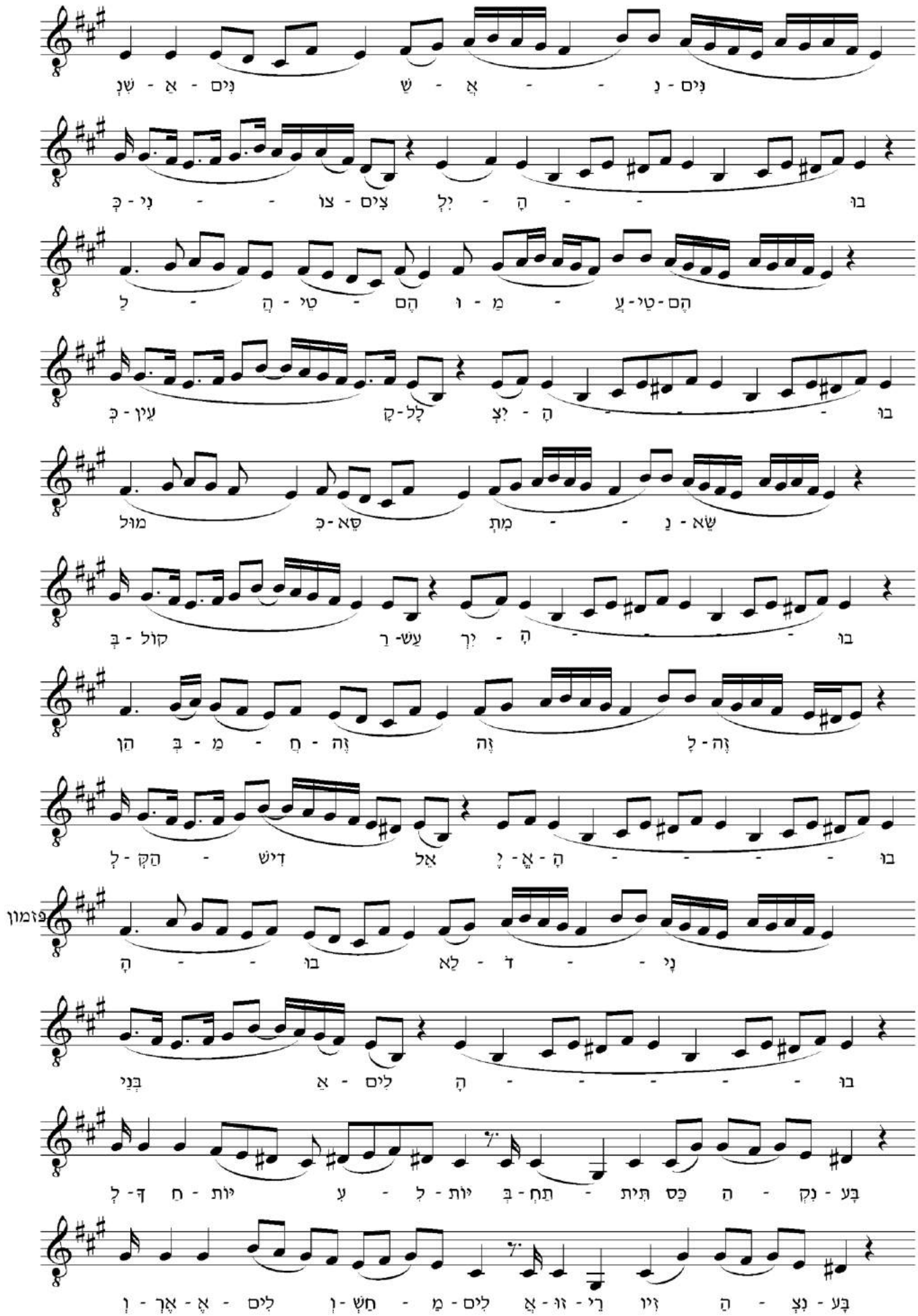


בדוגמה זו הטטרקורד הוא **לה-רה** (עם חריגה יחידה ל**סול-פה#**), ובו ה**סי** הוא הצליל המרכזי וה**דו** בעל גובה משתנה. לחני הבית והפזמון כמעט זהים, עם השמטה של שתי תיבות בפזמון, בהיותו קצר יותר (התיווי ממחיש את הדמיון ואת ההשמטה). יצחק לוי מציין כי "בנעימה זו שרים גם את הפיוטים "ידי רשים", "יה שמך ארוממך" ו"קדיש".

בדוגמה הבאה השורה השנייה שונה מעט מהראשונה והפזמון חוזר בדיוק על לחן השורה הראשונה. הטטרקורד הפעיל בגרסה זו הוא **פה#-סי**, הפותח ונועל כל פסוק. ה**דו#-מי** למעלה מופיעים רק פעם אחת וכן ה**מי** התחתון. לחן זה משמש גם פיוטים אחרים, אחד מהם מאת יהודה הלוי, שמשקלו זהה ואחרים שמקלם חופשי (יצחק לוי מפנה אליהם את הקורא).



הגרסה האחרונה, ארוכה ומפותחת בהרבה מכל הקודמות, היא של יהודי פירנצה והוקלטה מפי ד״ר אומברטו ניצני ביום 24 בדצמבר 1979. לפי מסורת פירנצה הבית הראשון מושר סולו בפי החזן (שמונה השורות הראשונות בתווים) והפזמון מושר כמענה בפי הקהל (שורות 9-10) והתחלת הבית הבא בלחן פשוט יותר מפי הסגנים (שורות 11-12). כאשר מושרים כל בתי השיר, כל הבתים הפנימיים מושרים בפי הסגנים ואילו החזן שר רק את הבית הראשון והאחרון, בסמנו כך את מסגרת ההתרחשות הפיוטית-מוזיקלית.

הדבר הראשון הבולט בגרסה זו הוא ארכן היחסי של המליזמות המפותחות מאוד, ובניגוד לגרסאות הקודמות מפוזרות בלחן בכל מקום ולא רק בסיומים. ההשפעה האירופית בולטת כאן במסגרת הטונלית של השיר, שהוא בין **לה** מז׳ור ל**מי** מז׳ור, פרט לתחילת הבית השני שהוא בפירוש ב**מי** מז׳ור, כשה**מי** משמש גם כצליל סיום בכל הבית הראשון ובפזמון. ניתן להבחין בדמיון רב של לחני הסוגרים (שורות 2, 4, 6, 8, 10) וכן בלחני הדלתות (שורות 3, 5, 7) פרט לשורה הפותחת. שורות 11-12 המתחילות את הבית השני בפי הסגנים מביאות לחן חדש, שגם בו יש דמיון פנימי.


נִים - נַ - אֵ - שֵׁ נִים - אַ - שְׁנָ
בוּ - הָ - יְלָ צִים - צוֹ - נִי - כְ
הֶם - טֵי - עָ - מַ - וּ הֶם - טֵי - הָ - לַ
בוּ - הָ - יְצָ לָל - קָ עֵין - כְ
שָׁא - נַ - מְתָ סָּא - כְ מוּל
בוּ - הָ - יְךָ עַשׁ - רַ קוֹל - בְּ
זֶה - לָ זֶה זֶה - חֵ - מַ - בְּ הֵן
בוּ - הָ - אֵ - יְ אֵל דִּישׁ - הַקְ - לְ
פזמון
נִי - דַ - לַא בוּ - הָ
בוּ - הָ - לִים - אַ בְּנֵי
בָּע - נְקִ - הַ כֵּס תִּית - תַּחְ - בְּ יוֹת - לְ - עִ יוֹת - חַ דְּ - לְ
בָּע - נְצָ - הַ זְיוּ רֵי - זוּ - אֵ לִים - מַ - חֲשָׁ - וְ לִים - אֶ - אֶךְ - וְ
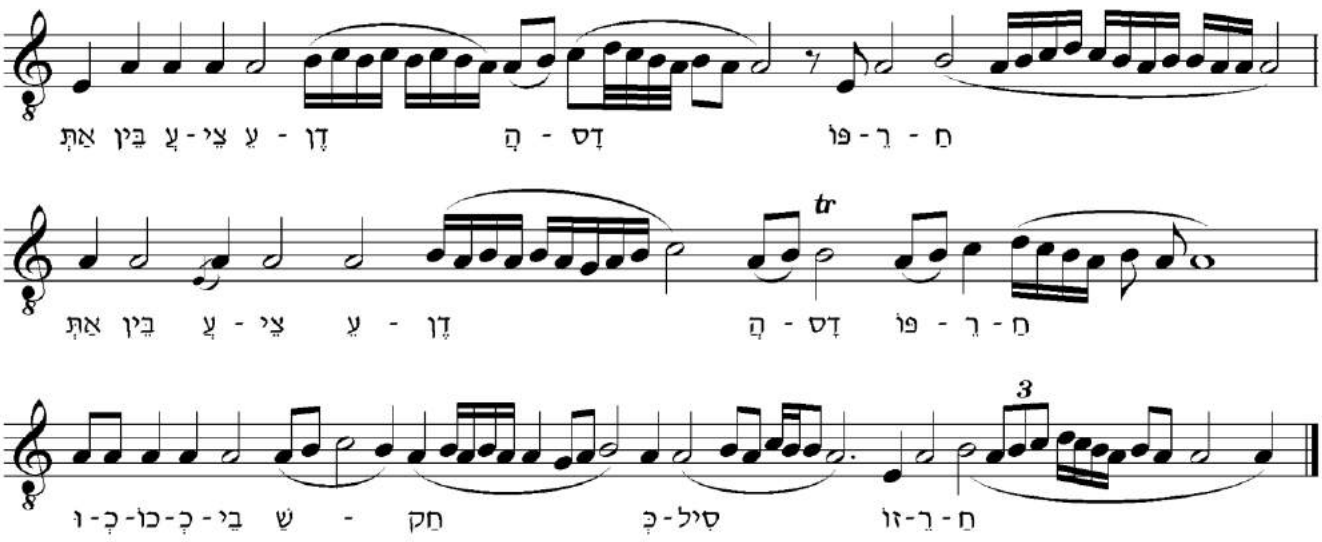
אשר לפיוטים הפרליטורגיים, הטקסטים מצויים בספרי העדות השונות, בעיקר בשתי קבוצות חשובות: שירי שבת ושירי חתונה, שהם החגיגיים ביותר והעליזים ביותר. לדוגמה שיר שבת המוכיח את הגיוון הגיאוגרפי והמוזיקלי: שירו של אברהם אבן עזרא **כי אשמרה שבת** (לוין תש״ם: II 149). זהו שיר אזור בעל מדריך וחמישה בתים בני ארבע שורות, שסימנו **אברהם**. השורות בנות חמש הברות בדלת וארבע הברות בסוגר. פיוט זה מופיע בכל הספרים הפרליטורגיים של העדות השונות והוא מושר בכמה תריסרי לחנים לפחות. אידלסון רשם אחת מבבל (אוצר II 191), אחת ספרדית (שם IV 380) ואחת מחלב (שם 443). יצחק לוי מוסר אחת מירושלים, שתיים מסרייבו ואחת מאיזמיר (אנתולוגיה I 74-77), ואז עוד מירושלים, סוריה, סופיה, סרייבו, קזבלנקה, איזמיר ואמסטרדם (שם V 130-136). באוצר הצליל הלאומי בירושלים מצויות הקלטות רבות של פיוט זה: מבגדד (חמש), מקורפו, מפרס ומכורדיסטן. בהקלטותינו מצויות שבע-עשרה גרסאות מתימן, כורדיסטן, בבל, מרוקו, קוצ׳ין ופרס.

פרט למציאותם של פיוטי ימי-הביניים בספרי העדות, עדויות נוספות מעידות על חיותה של מסורת ספרד:
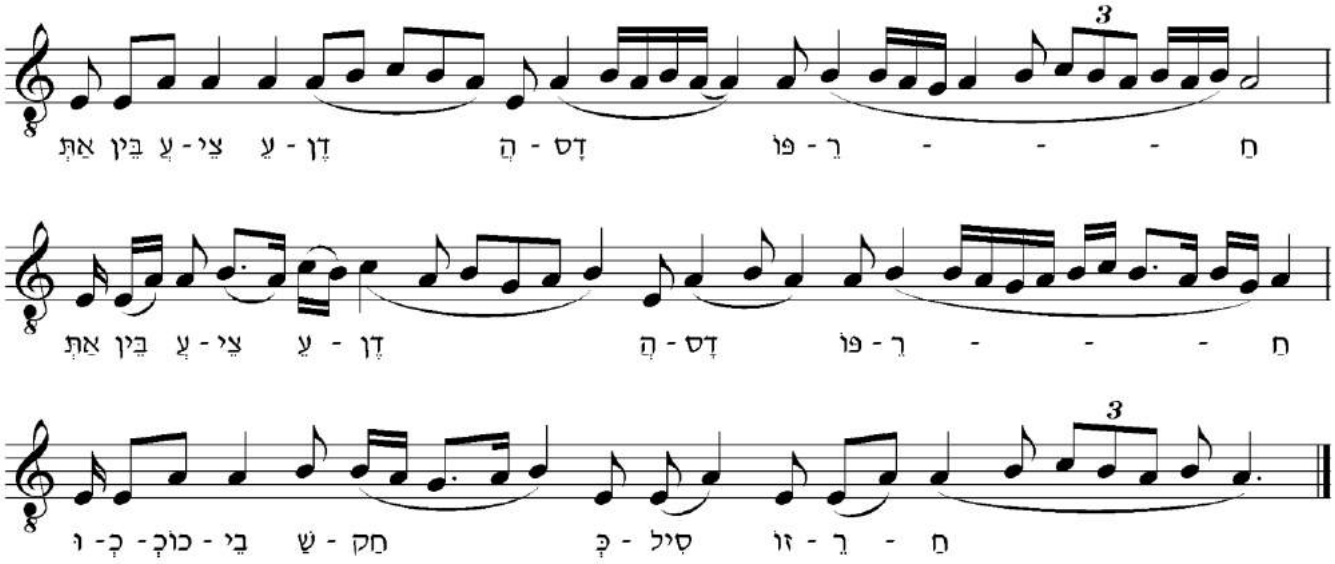
1. כל היצירה הפיוטית של משוררים בעדות המזרח השונות מיוסדת על המסורת של תור הזהב באשר לנושאים, ללשון, לצורות, לחריזה ולמשקלים, אף אם משקלי היתדות אינם יחידים בהם.
2. פייטני ספרד ידועים ויצירתם מוזכרת ומשובחת בכמה פיוטים מאוחרים, כמו למשל בפיוט מ**שיר ידידות**, ספר הבקשות של יהודי מרוקו **אעירה שחר** (שושנה תשל״ט: 265, שיר 230), כאשר המשורר חותם בסימן **אברהם**. השיר מוקדש בהערצה לאברהם אבן עזרא, והוא מזכיר בדברי הלל את כתביו העיקריים, מה שמוכיח כי הללו היו ידועים לדורות הבאים.
3. לא רק שממשיכים לשיר את הפיוטים של תור הזהב ולהעתיקם בדיואנים, אלא גם יוצרים להם המשך, וזאת באמצעות הוספת שורות לשיר קיים. למשל, שירו של יהודה הלוי **את בין עצי עדן הדס פורח** (בהט 1995: 116):

אַתְּ בֵּין עֲצֵי עֵדֶן הֲדַס פּוֹרֵחַ	וּכְכוֹכְבֵי שַׁחַק כְּסִיל זוֹרֵחַ:
שָׁלַח לְךָ הָאֵל צְרוֹר מִפָּר-דְּרוֹר	מִמַּעֲשָׂיו לֹא מַעֲשֵׂה רוֹקֵחַ:
יוֹנָה אֲשֶׁר יוֹם קִנְּנָה בֵּין הַהֲדָס	גָּנַב הֲדָס רֵיחָהּ וְנָתַן רֵיחַ:
אַל תִּשְׁאֲלָה מִמָּהּ עָלוֹת שָׁמֶשׁ	כְּמוֹ לֹא שָׁאֲלָה מִמֶּךָּ עָלוֹת יָרֵחַ:
צוּרִי יְהֶא עֶזְרָךְ וְעֵזֶר אִשְׁתֶּךָ	בֵּין הַהֲדָסִים תַּעֲמוֹד שָׁמֵחַ:
יִתֵּן לְךָ אֵל מִשְׁאֲלוֹת לִבָּךְ וְגַם	חַיִּים אֲרוּכִים עַד בְּלִי יָרֵחַ:
גַּם תִּהְיֶה אִשְׁתְּךָ כְּמוֹ גֶפֶן אֲשֶׁר	יַעְלוּ עֲנָפָיו יְהֶיֶה צוֹמֵחַ:

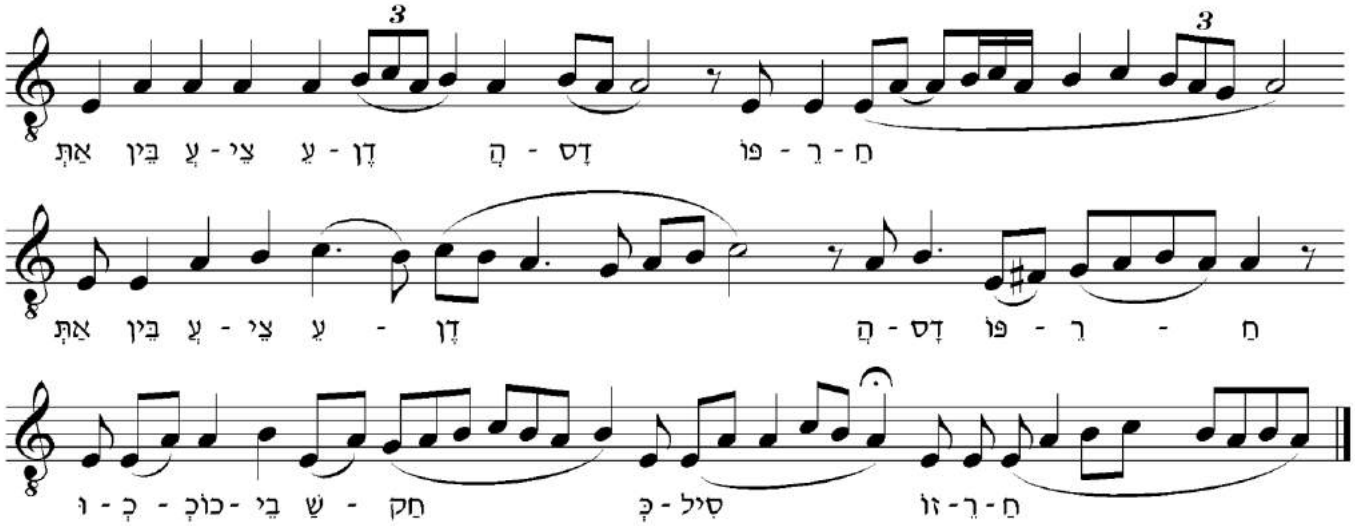
ארבע השורות הראשונות הן ללא ספק מאת יהודה הלוי, ואילו האחרונות ככל הנראה תוספת מאוחרת של מי ממשוררי תימן. אשר ללחן, להלן גרסתו של אידלסון (אוצר I 154):



רישום הקלטותינו הבאות מוכיח את הדמיון בעיקרון השירה. להלן גרסתו של יוסף ג׳יספן (הקלטה בנתניה ב-20 באוקטובר 1978):



הדוגמה הבאה הוקלטה מפי הרב עזרא קורח ביום 11 בספטמבר 1976 עם משפחתו המשתתפת במענה:



המשותף לשלוש גרסאות אלה:

1. הדלת של כל שורה חוזרת פעמיים, מה שיוצר מבנה של אאב.
2. הנוסח המלודי בנוי סביב הצליל הפועם **לה** ו**המי** משמש לו קרש קפיצה. ה**לה** מעוטר בצלילים שסביבו שניים מתחתיו ואחד מעליו, הכול במסגרת טטרקורד.
3. המקצב חופשי, מעין רצ׳יטטיב עם מליזמות ארוכות על ההברה האחרונה של כל פסוק.
4. סגנון מוזיקלי זה קרוב מאוד לזה של התפילה או של הקריאה בתורה.

דרך אחרת לשמירה על חיות השירה הבינייימית היא דרך השיבוץ: שיבוץ פסוקי שיר מספרד בשיר מקורי חדש, כלומר לבנות על השיר העתיק שיר חדש. דוגמה לכך, המושרת הרבה אצל יהודי תימן – שירו של יהודה הלוי **יעבור עלי רצונך** הוא פיוט מסוג **גאולה** המשולב בברכת היוצר. שש שורות לו עם חרוז יחיד, וחמש הראשונות סימנן **יהודה**. לפי עקרון הקצידה, שתי השורות הראשונות חורזות בחרוז המבריח וכך נוצרת החריזה אא בא גא דא הא וא. המשקל הוא רמל.

משורר מאוחר יותר מקרב יהודי תימן, אשר סימנו חשדאי (חסדאי) בנה שיבוץ על שירו זה של יהודה הלוי בהוסיפו לו שורה לפני כל שורה של השיר, בשמרו על המשקל והחריזה המקוריים. כך הפך השיר מקצידה חד-חרוזית לשיר אזור. להלן השיר **חוּס אֱלֹהַי** מאת חסדאי בשיבוץ עם השיר **יעבר עלי רצונך** של יהודה הלוי:

חוּס אֱלֹהַי מִפְּעוֹנָךְ עַל חֲבַצֶּלֶת שְׁרוֹנָךְ
יַעֲבֹר עָלַי רְצוֹנָךְ כַּאֲשֶׁר עָבַר חֲרוֹנָךְ
שַׁגְּבֵנִי מִזְּדוֹנִי כִּי לְךָ לִבִּי וְעֵינִי
הַלְעוֹלָמִים עֲוֹנִי יַעֲמֹד בֵּינִי וּבֵינָךְ
דּוֹד מְחֵה אוֹיֵב מְעַקֵּשׁ כִּי לְנֶגְדִּי הוּא לְמוֹקֵשׁ
וַעֲדֵי מָתַי אֲבַקֵּשׁ אוֹתְךָ עִמִּי וְאֵינָךְ
אַתְּ קְרוֹבִי מִקְּרוֹבִים גַּם סְבִיבֶיךָ שְׁבִיבִים
דָּר בְּכַנְפֵי הַכְּרוּבִים הַפְּרוּשִׂים עַל אֲרוֹנָךְ
יָדְךָ תַּחֲנֶה פְּזוּרִים בַּעֲבוּר חֶסֶד נְעוּרִים
הֶעֱבַדְתַּנִי לְזָרִים וַאֲנִי כַּנַּת יְמִינָךְ
גְּדָעָה קֶרֶן מְעַנָּי בַּעֲבוּר שִׁמְךָ יָיָ
גּוֹאֲלִי, לְגָאֹל הֲמוֹנַי רוּם וְהַשְׁקֵף מִמְּעוֹנָךְ. (טובי; סרי, 1988: 195)
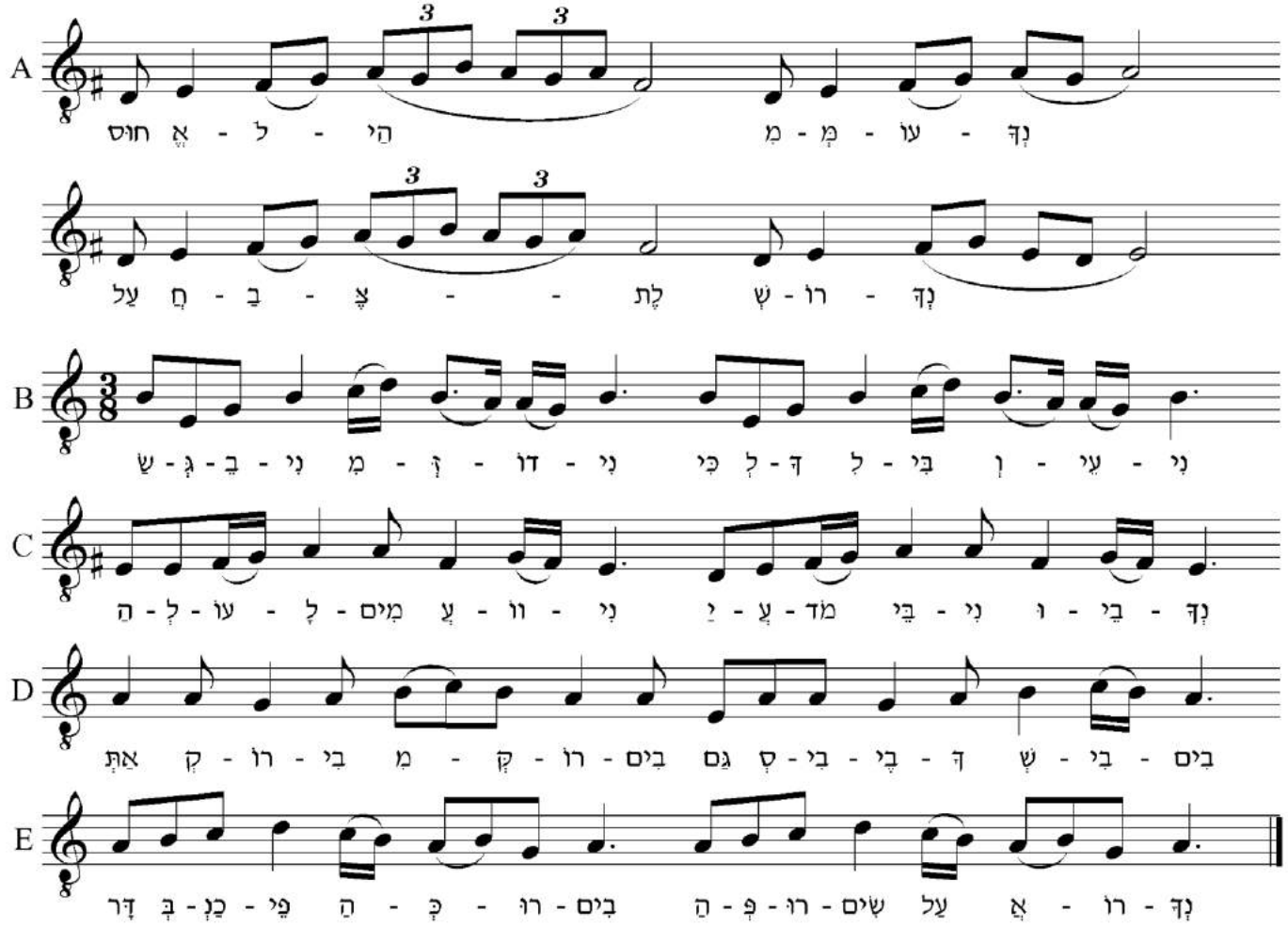
אותו שיר של יהודה הלוי שימש משורר נוסף, אלמוני, שבנה עליו שיבוץ אחר: **אחלי תביט בעינך**. גם הוא הוסיף בית אל חמשת הראשונים:

אַחֲלֵי תַּבִּיט בְּעֵינָךְ בֶּעָנְיִ עַבְדָּךְ וּבְנָךְ.
יַעֲבֹר עָלַי רְצוֹנָךְ כַּאֲשֶׁר עָבַר חֲרוֹנָךְ
גַּם מְרִי שִׂיחַ לְשׂוֹנִי תַּאֲזִין מַלְכִּי וְקוֹנִי
הַלְעוֹלָמִים עֲוֹנִי יַעֲמֹד בֵּינִי וּבֵינָךְ
שׂוּר אֲכָלַתְנִי לְשׂוֹן אֵשׁ כֶּאֱכוֹל קַשׁ לִי לְמוֹקֵשׁ
וַעֲדֵי מָתַי אֲבַקֵּשׁ אוֹתְךָ עִמִּי וְאֵינָךְ
שׁוֹפְכֵי בּוּז עַל נְדִיבִים מַעֲבִיר רוּחַ אֲהָבִים
דָּר בְּכַנְפֵי הַכְּרוּבִים הַפְּרוּשִׂים עַל אֲרוֹנָךְ
הַעֲבַרְתַּנִי עֲבָרִים תּוֹךְ שְׁנֵים עָשָׂר גְּזָרִים
הֶעֱבַדְתַּנִי לְזָרִים וַאֲנִי כַּנַּת יְמִינָךְ
הֵן לְךָ לִבִּי וְעֵינִי חִבְּקוּ אַשְׁפּוֹת פָּנֶיךָ
גּוֹאֲלִי, לְגָאֹל הֲמוֹנַי רוּם וְהַשְׁקֵף מִמְּעוֹנָךְ. (**חפץ חיים:** ק״ל)

שירו של חסדאי מופיע בדיואן וכך עבר שירו של יהודה הלוי מן הליטורגי אל הפרליטורגי. ואכן הלחן של שיר זה, שאותו רשמנו לפי מספר הקלטות, מזכיר פחות את התפילה ויותר את סגנון שירי הדיואן. מנעדו – אוקטבה שלמה **(רה-רה)**, אף כי כל פסוק תחום בחלק של האוקטבה בלבד, ומוגבל בדרך כלל בטטרקורד (פסוקים C ו-D עם צליל בודד מחוץ לו, בבחינת צליל מנוף), קווינטה (פסוק E), סקסטה (פסוק A) או ספטימה (פסוק B, שניתן לחשבו גם במסגרת הקווינטה **סול-רה**, כשה**מי** הנמוך הוא צליל מנוף). זה קו אופייני: אפילו כאשר מנעד השיר כולו רחב יותר, הפסוקים מוגבלים במנעד צר יותר, מה שמשמר מצד אחד את הפשטות המלודית ומצד אחר מעניק לשיר כולו נשימה רחבה יותר.

אם הטונליות כאן מורגשת כ**מי** מינור טבעי בגלל שלושת הצלילים המרכזיים **מי-לה-סי**, המנעד של **רה-רה**, ו**הרה** הזה משמש כתת-טוניקה ולא כמוביל, קו אופייני לשירים של יהודי תימן כמו גם לשירים ישראליים. נציין כי בכל הפסוקים המהירים (B עד E), הצליל הפותח משמש גם כצליל מרכזי וכצליל סיום (B – **סי**; C, D ו- E – **לה**).

ההיבט הריתמי גם הוא אופייני לשירים רבים בדיואן של יהודי תימן ולדרך שירתם של יהודי תימן: מבוא איטי וחופשי, כביכול רצ׳יטטיבי, ללא הקשה (A), ואחריו חלק מהיר, קצוב ומלווה בהקשה (E-B).



לסיכום:

הדוגמאות לעיל אינן אלא מדגם מתוך רפרטואר עשיר ורחב. הן מוכיחות את החיוניות הרבה של שירת תור הזהב בספרד בכמה צורות של חיותה בקרב קהילות יהודיות רבות במזרח.

שירת תור הזהב העברית ושירת הטרובדורים

נכתב בעקבות הרצאות שהרציתי בקורס הקיץ העשרים ושבעה לדוקטורנטים ביולי 1980 במרכז ללימודים גבוהים של תרבות ימי הביניים של אוניברסיטת פואטייה בצרפת (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale) בליווי דוגמאות מוזיקליות מוקלטות רבות. כאן נוספו לקורא העברי הסברים על הצורות של שירי הטרובדורים והטרוברים.

על אף ידיעותינו המעטות מאוד בנושא הקשרים הישירים בין שירת תור הזהב העברית ושירת הטרובדורים, העימות של שני רפרטואריים אלה נראה ראוי משתי סיבות: 1. קרבת הזמן של היווצרותם.
2. השפעת השירה הערבית על שניהם. מציאותן או היעדרן של סוגות וצורות שיריות בזו או באחרת, כמו גם הנושאים והדמויות החוזרות, כל אלה מאפיינים את החברות ואת האמנים שיצרו אותם ומשקפים את אורח חייהם ואת תפיסת עולמם.

יחסי היהודים אל סביבתם הלא-יהודית מוזכרים מעט מאוד בשירה העברית בימי הביניים. בדרך כלל עולמה של השירה הזו יהודי לחלוטין בלשון ובדימויים התנ"כיים וכן בדמויות ובנמענים של שירי הקינות והשבח, כלומר הפטרונים והתומכים: הכול מתרחש במסגרת הקהילה היהודית. החריגים המעטים להתכנסות זו פנימה משמעותיים, כיוון שהם מגלים כי היהודים הכירו לא רק את לשון העמים שבתוכם ישבו אלא גם את שירתם. דוגמאות לכך:

טדרוס בן יהודה אבולעפיה (1247-1298 בטולדו) חיבר שיר המוקדש לאלפונס העשירי "החכם", שמלך על קסטיליה בשנים 1252-1284 (שירמן תשנ"ז: 366-424). הכתובת המקדימה שיר זה מספרת על נסיבות ההקדשה: "ובלכתי למלך לבוא במשרתיו ואתן לו מִזרָק מעשה רוקם מלאכת מחשבותיו, במצחו התוויתי תו." השיר עצמו פותח בדברי שבח למלך על סובלנותו ומציין את יחסיו הטובים עם היהודים. בסיום השיר רומז המשורר אל העלייה לרגל של היהודים לבית המקדש בירושלים בעת העתיקה, שאותה הוא משווה עם עלייתו אל המלך:

בַּשָּׁוְא אֱמוּנָה רָאֲתָה נָקָם / מִיּוֹם דּוֹן אַלְפוֹנְסְ לְמֶלֶךְ קָם.
בָּאתִי לְשָׁרֶתְךָ, וְהֵבֵאתִי / מִזְרָק לְהוֹדְךָ, בּוֹ זְמִיר רֵקַם,
כִּי כַאֲשֶׁר צִוָּה אֲדֹנָי – כָּל / רֶגֶל לְבַלְתִּי יַעֲלֶה רֵיקָם. (שירמן תשט"ו IV: 441).

משולם בן שלמה דיפיארה נולד בעיר חרונה שבקטלוניה ופעל בה במחצית הראשונה של המאה ה-13 (שירמן, תשנ"ז: 293-322). הוא מעיד על עצמו כי גם שר את שיריו וליווה אותם בנגינה כמנהג הטרובדורים. כותב על כך שירמן:

> נכון הוא שרבים משירי קודמיו העבריים (בראש ובראשונה שירי האזור) נועדו לביצוע מוזיקלי, ומיצירות אלה עולות לעתים מזומנות דמויות של נערים ונערות המזמרים בליווי כלים. אולם שלא כמקובל במסורת הספרדית הקלאסית, דיפיארה מתאר בשיריו לא את זולתו, אלא את עצמו כזמר המשמיע את יצירותיו. בכך משתקפת המציאות של זמנו: הטרובדורים היו ברגיל לא רק מחברי המלים והמנגינות של שיריהם, אלא גם המבצעים אותם בפני קהלם. כיוצא בהם נראה דיוקנו של דיפיארה בשיריו. הוא מפעיל כלי נגינה שונים, כלי קשת, כלי נשיפה ואפילו כלי נקישה (שם: 305).

ואכן, בכמה משיריו של משולם בן שלמה דיפיארה מצויים אזכורים לכלי נגינה: חלילים, כינור, עוגב, נבל, תוף, חצוצרת (שירמן, תשט"ו, II: 295-313). למשל, בשירו **ברן יחד**:

[...] וְיָדִי תָּמְכָה כִּנּוֹר וְעוּגָב / וְתִרְגַּלְתִּי שְׁמֹאלִי עַל יְתָרַי

אֲקַשֵּׁר מַעֲדַנּוֹת תֹּף וְחָלִיל [...] (שירמן תשט"ו III: 300).

במישור ההיסטורי יש להזכיר את המשוררים העבריים בפרובאנס, שבה התפתחה שירת הטרובדורים, ואת קשריהם הידועים או האפשריים עם הטרובדורים בני זמנם. פעילותם של המשוררים העבריים בפרובאנס מאוחרת יחסית – המאה ה-13 בעיקר – וזו כבר תקופת הירידה של תור הזהב של השירה העברית בימי הביניים, אשר הגיעה לשיאה בספרד במאות

התשיעית עד ה-12 עם שמואל הנגיד (993-1056), שלמה אבן גבירול (1021-1058), משה אבן עזרא (1055-1140), יהודה הלוי (1075-1140) ואברהם אבן עזרא (1092-1167). התקופה הבתר-קלאסית מתחילה כבר במחצית השנייה של המאה ה-12 ומשתרעת על כל המאה ה-13, וזה הזמן שבו מופיעים על הבמה משוררי פרובאנס. אין ספק כי משוררינו הכירו את שירת הטרובדורים של זמנם. עקבות להכרה והשפעה זו מצאנו כבר ביצירות של משוררים יהודים-ספרדים כגון יעקב בן אלעזר ומשולם בן שלמה דיפיארה (ראו לעיל).

מהקלסיקונים שנזכרו לעיל ידוע כי אברהם אבן עזרא נדד רבות ובנדודיו הגיע גם לפרובאנס. פעילותם של המשוררים בני פרובאנס משתרעת על פני כל החלק הדרום-מערבי של פרובאנס, מה שניתן לראות ברשימת הערים שבהן חיו ופעלו: נרבון, בוקיר, מלוסן, פרפיניאן, אורנז׳, בֶּזיֶה, אייר, ארל, דרגיניאן, מונפלייה. להלן העיקריים שביניהם:

יצחק השנירי (שנות פעילותו 1208-1220) – Isaac de Malaucène – פעל בשנים של מסע הצלב נגד האלביגנזים, אותו מאורע מחריד של טבח בני כת ה״כופרים״ בקתוליות, אשר הר סגיר היה להם כמצדה. הוא אף נתן לכך ביטוי בשיריו (שירמן תשט״ו: 275-284; תשנ״ז: 452-464).

יהוסף האזובי (מחצית ראשונה של המאה ה-13) – Joseph d׳Orange – נולד באורנז׳, אך פעל בעיקר בפרפיניאן. שירו הנודע ביותר **קערת הכסף** מצוי בכתבי יד רבים ואף תורגם ללטינית, לצרפתית ולאנגלית (שירמן תשט״ו: 343-348; תשנ״ז: 468-464).

אברהם הבדרשי (מחצית שנייה של המאה ה-13) – Abraham de Béziers – נולד בבזיה, פעל בפרפיניאן וב-1285 ברח לנרבון. הוא הִרבה לכתוב שירי ויכוח וחילופי אגרות עם משוררים בני דורו בסגנון ה-tenson הטרובדורי. ספרו הבלשני **חותם תכנית** עוסק במשמעות שמות נרדפים בעברית. הוא מונה באחת מיצירותיו את גדולי המשוררים של ספרד ופרובאנס, ואז הוא מזכיר שני משוררים ערביים – אבן קוזמן וחריר – לפני עברו אל המשוררים העבריים. בקוננו על ירידת השירה העברית של זמנו הוא מזכיר כמופתי שירה גדולה של העבר את שני הטרובדורים – פולקט ממרסיי (Folquet de Marseille) ופר קרדנל (Peire Cardenal):

וְאַיֵּה נִפְלָאוֹת דֵּעָה וְשִׁיר צָח / תְּמוֹל הָיוּ בָלָעוּזִי וְנוֹצְרִי
בְּשִׁיר פוֹלְקֶט וְרֵעָיו מָן תְּלַקֵּט / וּמִפִּי קַרְדְּנַאל נִרְדִּי וְכָפְרִי!
(שירמן תשט״ו: 466-471; תשנ״ז: 469-484).

יצחק הגורני (מחצית שנייה של המאה ה-13) – Isaac d׳Aire – נולד בעיירה הקטנה איר שבדרום-מערב צרפת בחבל גסקוניה, אך נדד ממנה ועבר ערים רבות: לוק, לוז, פרפיניאן, נרבון, ארל, קרפנטרס, אקס ודרגיניאן, ואף כתב עליהן דברי ביקורת בדומה לאלחריזי. הוא הכיר ככל הנראה את שירת הטרובדורים של פרובאנס ואף נהג לנדוד מעיר לעיר ולשיר את שיריו בליווי כלי נגינה. הוא נהג להתפאר בתואר ׳אבי כל תופש כינור ועוגב׳ ולפעמים נראה שצלילי כליו היו חשובים בעיניו אף יותר ממילות שיריו (שירמן תשט״ו: 472-484; תשנ״ז: 484-498). וכך הוא כותב:

עַל מִשְׁפָּחוֹת הַמּוֹשְׁלִים עָבַרְתִּי / אֶתְמוֹל לְאֶרֶץ נוֹגְנִים שְׂחַרְתִּי,
כִּנּוֹר לְנַגֵּן טִפָּחָה יָדִי, וְעַל / יָמִין יְתָרַי בַּכְּלִי קִשַּׁרְתִּי,
וַאֲנַגְּנָה – אוּלַי בַּיּוֹם אֶתְעַדְּנָה / יִרְוַח לְמָרֵי לֵב, וּבַשִּׁיר שַׂרְתִּי (שירמן, תשט״ו, II 476).

ידעיה הפניני (שליש אחרון של המאה ה-13) – Yeda׳ya Le Nacré – בנו של אברהם הבדרשי, נולד בעיר בזיה ופעל בפרפיניאן ובמונפלייה. הוא העריץ את הרמב״ם והגן על זכותו ללימודי חול כנגד הקנאים. כבר בגיל ארבע-עשרה חיבר תפילה בת אלף מלים הפותחות כולן באות מם. בגיל שמונה-עשרה, לאחר קריאת ספרו של יהודה אבן שבתי הלוי **מנחת יהודה שונא נשים**, כתב בפרוזה מחורזת תשובה בשם **צלצל כנפיים** או **אוהב נשים**. ספרו הנודע ביותר – **בחינת עולם** – חיבור הגותי-מוסרי, שנפוץ מאוד ותורגם לכמה שפות אירופיות (שירמן תשט״ו: 489-498; תשנ״ז: 499-513).

קלונימוס בן קלונימוס (1286-1328) – Kalonimus d׳Arles – נולד בארל ועבר ללמוד בקטלוניה. תרגם ספרי מחקר במדעי הטבע, המתמטיקה והרפואה מערבית לעברית וללטינית. ב-1322 לערך גויס כמתרגם על ידי רובר מאנז׳ו מלך נאפולי ועבר לאיטליה, שם פעל בנאפולי וברומא. הוא התיידד עם עמנואל הרומי, אשר הִללו במחברותיו. ספרו העיקרי **אבן בוחן**, הכתוב בפרוזה מחורזת, כולל פרודיות על נוהגים וחגים (פורים) ועל דמויות (הרופא, המשורר). (שירמן תשט״ו: 499-519 ; תשנ״ז: 514-541).

הסוגות

כמה סוגות של השירה העברית הביניימית, לפחות בחלקה החילוני, מזכירות סוגות מסוימות של שירת הטרובדורים, בעיקר את אלה של האצולה: שירי האהבה (canzo), הסירוונטס (sirventes), הקינות (planh) והדיאלוגים. נציין בקצרה את הסוגות, לפני שנפרט את אלה החיות עדיין במסורות המוזיקליות, וננסה לעמתן עם מקבילותיהן אצל הטרובדורים.

ה**קנצו** הוא שיר האהבה החצרנית של הטרובדורים, הסוגה העיקרית של שירתם. זו אהבה המופנית באבירות אל גבירה, לרוב אשת איש. היא יותר בבחינת סגידה והערצה ואינה מתכוונת כלל להביא לנישואין.

Guillaume Molinier בספרו Leys d׳amors שנכתב ב-1352 בטולוז, מגדיר כך:

> הקנצו הוא יצירה הכוללת בין חמש לשבע coblas (בתים) ועוסקת בעיקר באהבה או בשבח (lauzor) במלים יפות ונעימות ובאמרי שפר. כי אין להשתמש בשיר בשום מילה מכוערת או בלתי-אצילה או שלא במקומה, שכן [...] אדם מאוהב צריך להתנהג באבירות לא רק במעשיו אלא גם בדיבורו ובלשונו. השיר חייב במנגינה איטית בהתאם למילותיו (Le Vot 1993: 28).

ה**סירוונטס** (Sirventes) הוא שיר ב-langue d׳oc (הלשון הפרובנסלית) בעל אופי סטירי, פוליטי או מוסרי, לעתים חריף מאוד. בסוף המאה ה-13 קיבל לפעמים גם אופי דתי. פירוש המלה Sirven = בעל אופי משרת. צורתו כצורת ה-canso והוא שואל ממנו גם את לחנו. כמה סוגים לו: היסטורי, מוסרי ואישי.

לסירוונטס יש כמה מקבילות בשירה העברית הביניימית בשדה הנרחב של יחסי אנוש בין המשורר לסביבתו המיידית. רפרטואר נרחב זה מחולק באופן מסורתי לקטגוריות נפרדות, המוגדרות ומכונות בהתאם למקובל בשירה הערבית: שירי שבח, התפארות, תלונה, תוכחה, התנצלות ונאצה.

הקינה – planh – היא תת-סוג של סירוונטס. היא מתייחסת בדרך כלל אל מאורע אקטואלי. יש בה דברי שבח והאשמה. אורך השורות בדרך כלל 10-12 הברות. צורה זו היא יורשתה של ה-planctus הלטיני העתיק והקרולינגי, אך היא חילונית בעיקרה. הטרובדורים כינו בשם זה את היצירות שבהן ציינו זיכרון של אהובה, של ידיד, של נדיב גומל חסד, או שבהן קוננו על פורענויות לכלל. יש בהן תערובת נוגעת ללב של אהבה וכאב, של רחמים וצידוק הדין, ואפייני להן גוון מלנכולי ורך. הקינה וההספד הם סוגה חשובה ויש להתייחס אליה בנפרד מסירוונטס אחרים.

שירי **הידידות** מצויים במחצית הדרך בין שירי האהבה לשירי השבח, אך ניתן להתייחס גם אליהם כאל סוגה נפרדת. למותר לומר כי חלוקה זו לסוגות נראית לעתים קשוחה מדי, שכן לא מעט שירים מערבים סוגות שונות ועשויים להשתייך לכמה מהן.

לקינות של הטרובדורים יש מקבילות רבות בשירה העברית הביניימית. זו סוגה מפותחת ומגוונת מאוד במסורת העברית והערבית ובמקובלות השיריות של שתי הלשונות. בניגוד לקינות של הטרובדורים, המבכות את מותו של מלך או שליט – למשל, קינותיו של גוסלם פיידיט על מות ריצ׳רד לב-הארי ושל גירו דה בורניי על מות הנרי החמישי של לימוז׳, ושל גירו ריקייה על מות אמאריק הרביעי מנרבון – או על היעלמה של גבירה אהובה – המשוררים העבריים כתבו את קינותיהם על מותם של אנשים שונים: פטרונים, מצנטים, קרובי משפחה (למשל, קינותיו של שמואל הנגיד על אחיו יצחק בספרו **בן קהלת**), ידידים ועמיתים, כלומר משוררים אחרים נערצים ואהובים.

בין מאות הקינות שבהן משופעת השירה העברית בחרנו בדוגמה שהיא גם מעשה חושב צורני, שתי הקינות של **יהודה הלוי** על מותו של נכבד יהודי דגול שהיה בשירות קסטיליה – שלמה בן פרוציאל. המשורר חיבר קודם לכן שיר לקבלת פניו של האיש לכבוד שובו מארגון אל טולדו. ב-3 במאי 1108 נרצח האיש על ידי נוצרים ספרדים לפני הגיעו לטולדו. בשמעו את הבשורה הנוראה, זנח יהודה הלוי את שיר קבלת הפנים והחליפו בקינה קצרה של שני בתים (ארבע צלעיות):

זְעַק יַעַר עֲלֵי אֲרֵז וְהֵילֵל
אֲשֶׁר קִנָּה לְאוֹר שַׁחַר וְהֵא לֵיל
אֻמָּת לֹא יָדְעָה נַפְשִׁי בְּטֶרֶם
סְפוֹתוֹ כִּי יְמוּתוּן עֹשׁ וְהֵילֵל
(יהודה הלוי, תש״ו, ב׳ : 77).

אך המשורר לא הסתפק בהתפרצות ספונטנית זו ומאוחר יותר חיבר קינה ארוכה הרבה יותר. הקינה הקצרה כוללת שבעים ושבע אותיות. אלה משמשות כאקרוסטיכון לשבעים ושבעה בתי שיר של הקינה המאוחרת, המתחילה במלים זֹאת הַתְּלָאָה לְבַל אֶשְׂבַּח מְצָרֶיהָ (יהודה הלוי, תש״ו, ב׳ : 70).

שירי ההלל הם ללא ספק סוגת הסירוונטס הרווחת ביותר, בין אם הסיבה לכך הרגשתם של המשוררים אל האישים הדגולים של זמנם או צורכי פרנסתם אצל הפטרונים והמצנטים. שתי דוגמאות שאינן רווחות אצל הטרובדורים : שירי הלל לעמית, למשורר נערץ. שניהם נכתבו על ידי שלמה אבן גבירול (1021-1053) בשבח שמואל הנגיד (993-1056) המבוגר ממנו בדור.

הראשון – שְׁמוּאֵל! מֵת בְּנוֹ לַבְּרַט (שירמן תשט״ו I 204).

השני – מִי זֹאת כְּמוֹ שַׁחַר עוֹלָה (שירמן תשט״ו I 205).

קינה-תוכחה-עלבון – שלוש סוגות אלה נבדלות ביניהן בשירה הערבית, אך לעתים הן מעורבות זו בזו כאשר המשורר עובר במהירות ובצורה טבעית את הדרגות השונות של הרוע. הן מזכירות את ה- ennueg של הטרובדורים (בצפון אצל הטרובדרים – Ennui), שפירושו דכדוך נפש, תוגה. זו צורה קרובה ל-sirventes, שבה מבטא המחבר את מורת רוחו ומבקר גלויות את תנאי החיים ואת מוסכמות החברה.

שתי הדוגמאות הבאות הממחישות זאת הן של **אברהם אבן עזרא**. הוא נולד בטולדו ב-1092 עזב את ספרד ב-1140, נדד באיטליה, בצרפת ובאנגליה ונפטר ב-1167. גורלו לא שפר עליו והיו לו סיבות טובות להתלונן. בשיר הראשון הוא מלין באירוניה על אי-האפשרות להתקבל אצל נכבד :

אַשְׁכִּים לְבֵית הַשַּׂר
אוֹמְרִים : כְּבָר רָכַב
אָבוֹא לְעֵת עֶרֶב
אוֹמְרִים : כְּבָר שָׂכַב
אוֹ יַעֲלֶה מֶרְכָּב
אוֹ יַעֲלֶה מִשְׁכָּב
אוֹיָה לְאִישׁ עָנִי
נוֹלָד בְּלִי כּוֹכָב. (שירמן תשט״ו : 575).

השני הוא שיר השמצה אירוני על קמצנותם של אזרחי העיר מורָה אשר בקסטיליה. בשיר קצר זה של שמונה שורות בחרוז מבריח יחיד ובמקצב חופשי, שלוש ממילות החרוז זהות בכתיב אך שונות במשמעותן : עין – אבר הראייה, מעיין והאות עין (ההופכת את שם העיר לעמורה) :

הַסַּנְקָן רֵיקָן בְּלִי יַיִן
וְהַגְּבִינָה גְּנוּבָה בְּלִי זַיִן
וְהַגְּבֶרֶת עֲוֶרֶת בְּלִי עַיִן
חַגֶּרֶת וְנִשְׁבֶּרֶת צַעֲדָה עֲלֵי עַיִן
וְאַנְשֵׁי הַמָּקוֹם אֲחֵי קַיִן
וּמוֹתַר הָאָדָם אֵשֶׁר בּוֹ אַיִן
אִם אֵין אֲנִי דָּר שָׁם
אָשׁוּם בְּרֹאשָׁהּ הָעַיִן. (שירמן תשט״ו: 578).

Tenson – הוא שיר ויכוח בין שני טרובדורים (או יותר) שדעותיהם מנוגדות בנושא מסוים. אפשר שיהיו אלה שירים שלמים של האחד מול רעהו, או – מה שרווח יותר – בתוך אותו שיר בית מול בית לסירוגין. הנושאים יכולים להיות דת, ספרות, פוליטיקה, השקפות אישיות, אך לרוב הם נסבים סביב נושא האהבה החצרונית.
בשירה העברית הביניימית אין מוצאים ממש tensons במובן המקורי, שבהם שני משוררים מתווכחים לפי כללים מוסכמים ומקובלים. אך יש בהם סוגות דומות של דו-שיח, וזאת בשתי צורות:
1. חילופי שירים – אתגר ומענה או שירים בהתכתבות בין שני משוררים, הנותנים כך פומבי למחלוקתם. דוגמה קיצונית לכך – שלושים וחמישה (!) שירים של יריבות שהחליפו ביניהם טדרוס בן יהודה אבולעפיה ופנחס הלוי בספרד במחצית השנייה של המאה ה-13.
2. דו-שיח דמיוני בין המשורר לבין דמות אחרת, לפעמים אלמונית ולפעמים מזוהה. בדו-שיח כזה מציג המשורר תזה ואז סותר אותה, או שבן-שיחו מאתגר אותו והמשורר מגן על הנחתו ועל האידיאולוגיה שלו. דוגמה לכך בשיר הבא (שירמן תשט״ו I 34) שהכתובת הערבית בראשו אומרת:

> שיר אחר לבן לבראט ז״ל על סוגי השתייה בערב ובבוקר ועל ההתמדה בהם, במשקל קל בלוויית כלי זמר, על קול תעלות מים וצליל המיתרים וצפצוף הצפרים בעפאים וריח כל מיני בשמים – את כל זה תאר במסיבת חסדאי הספרדי עליו השלום ואמר.

תוכן השיר: ידיד (אמיתי או מדומה) משדל את המשורר שייהנה משתיית יין ושאר התענוגות; המשורר מסרב לשמוח בעוד ציון וישראל מושפלים.
הדו-שיח בשיר עצמו מתחלק כדלקמן: שורות 1-18 – הידיד מעודד את המשורר להנות מעינוגי היין והחיים – גן, מזון, מוזיקה; שורות 19-26 – המשורר מסרב שכן ציון וישראל מושפלים.
3. ויכוח בין כמה רשויות על יתרונותיהן וחסרונותיהן. דוגמה: ביצירות אברהם אבן עזרא – ויכוח בין הלשון, העין והאוזן על זכות הבכורה; בין הלחם והיין; בין האדם לחיות (לוין, 1971: 224); ביצירות שלם שבזי – ויכוח בין העין והלב (בהט, 1995: 219).

אשר ל**שירי מסעי הצלב** – Chansons de Croisade – שהם תת-סוגה של ה-sirventes: כיוון שנושאם המרכזי הוא שאיפה משיחית לגאולה על ידי מעשה אישי, המקבילים להם בישראל הם שירי הכיסופים לציון. היהודים שמרו תמיד על קשר עם ארץ-ישראל, אך בימי הביניים חיו רובם בגולה. כמה ממשוררי ימי-הביניים יצאו לדרך אל ארץ אבותיהם. הנודע ביניהם הוא יהודה הלוי שעזב את ספרד והפליג למצרים בדרכו אל ארץ-ישראל. סוף מסעו עטוי מסתורין: אין לדעת אם הגיע לארץ או שנפטר במצרים (שירמן תשט״ו II 432). אך תקופה אחרונה זו של חייו מתבטאת ברבים משיריו: הסבל בגולה, הגעגועים לציון, המסע באנייה בים התיכון, השהות במצרים (שם: 485-512).

ה**פסטורלה** היא שיר דו-שיח בין רועה לבין אביר, המנסה לפתותה. היא מתנגדת (לרוב יש לה יותר שאר רוח מאשר לו), וזה עיקר השעשוע, אך לפעמים היא מתפתה. לפעמים זה מגיע עד כדי רצונו לכפות עצמו בכוח, ואז לרוב מופיעים קרוביה או רועים אחרים והאנס נס בבושת פנים.

אין לפסטורלה מקבילה בשירה העברית, שכן חיי הכפר, המתוארים כה רבות בתנ"ך, היו רחוקים מחיי היהודים בגולה. אבל יש בנמצא שירים רבים, כנראה בהשפעת השירה הערבית, שבהם מתוארים הגן והטבע ואפילו שירי ציד.

נושא ה**אהבה** מופיע בשירה העברית הביניימית בשני היבטים שמקורם בשני מקורות שונים. האחד הוא של האהבה החצרנית, בהשפעת השירה הערבית ובהתאם לצופן המקובל על שירה זו עם הסמלים והדימויים המאפיינים אותם. כמו בשירה הערבית, השירים מכוונים או אל הנערה הצעירה האהובה או אל הנער הצעיר האהוב (Schirmann 1955: 55-68). בשני המקרים האהובים אכזריים ביותר והמשורר מוצא את הנאתו בסבל שהם מביאים עליו. דימויים רבים מתארים את אכזריותה של האהובה: עיניה כחצים, גבותיה קשתות, סומק שפתיה ולחייה – דם, שערותיה נחשים. כמה מדמויות המפתח של שירת האהבה הערבית והטרובדורית מצויים גם בשירה הארוטית העברית: הקנאי (gilos), המַרִיב (lauzengier), הזקיף (gardador).

המקור האחר כולו יהודי ותנ"כי – זו אהבת הכלולות כפי שבאה לידיד ביטוי בשיר השירים. שירים אלה מהווים חלק מאוצר השירה הליטורגית והפרליטורגית ואינם אלא פיתוח של ברכות החתונה. הם מעין טרופים (trophes): יצירות אישיות לפולחן היהודי או לחגי הדת במשפחה. אם הסוג הראשון נשתייר רק בדיואנים עתיקים, השני נמסר לדורות בספרים הליטורגיים והפרליטורגיים של הקהילות וכן במסורתם המוזיקלית שהועברה בעל-פה. אלה חיים תמיד בטקסי החתונה.

יש לציין כי נושא האהבה התחדש בשירת ספרד, שכן מאז שיר השירים לא היו שירי אהבה בעברית: משוררי האלף הראשון לא כתבו שירי אהבה. ניתן אפוא להניח כי העניין בנושא זה התעורר אצל משוררי ספרד בגלל מקומו המרכזי בשירת העמים הסובבים – השירה הערבית והטרובדורית – אך ההיבט שלובש נושא זה ובעיקר סמליותו הם עבריים לחלוטין.

היהדות מכירה רק באהבת הנישואין. היא מפתחת נושא זה החל בעשרת הדברות ובעיקר בשיר השירים, אחד הספרים הארוטיים ביותר. האופי המקודש של ספר זה, וכך האפשרות לכלול אותו בתנ"ך, ניתן לו בזכות פרשנותו של רבי עקיבא, שהדגיש את סמליות האהבה הזו: החתן מסמל את האל והכלה מייצגת את עם ישראל. פרשנות זו חוזקה בימי הביניים על ידי אברהם אבן עזרא, שכתב בהקדמתו לשיר השירים, בצטטו כמה מנביאי התנ"ך:

> ואל תתמה בעבור שהמשיל כנסת ישראל לכלה והמקום דודה, כי כן דרך הנביאים: ישעיה אמר (ישעיה ה' 1): "שירת דודי לכרמו", ועוד (ישעיה ס"ב 5): "ומשוש חתן על כלה". יחזקאל אמר (יחזקאל ט"ז 7: "שדים נכונו ושערך צמח, ואת ערום ועריה", ועוד: "ואכסה ערותך", "ואעדך עדי", וכל הפרשה כולה. הושע אמר (הושע ב' 21): "וארשתיך לי לעולם", (ג' 1): "לך אהב אשה". ובספר תהלות, משכיל שיר ידידות, וכתוב בו (תהלים מ"א 11): "שמעי בת וראי, והטי אזנך". וחלילה חלילה להיות שיר השירים בדברי חשק, כי אם על דרך המשל, ולולי גודל מעלתו, לא נכתב בסוד כתבי הקודש, ואין עליו מחלוקת כי הוא מטמא את הידיים.

האהבה הארוטית של בני הזוג לובשת אפוא שני היבטים ביהדות: מצד אחד היא מקודשת מעצם הבטחתה את המשכיות העם היהודי; מצד אחר היא מסמלת את הקשרים בין האל לבין עמו. מכאן החשיבות העליונה של סוגה שירית זו והמקום המרכזי שהיא תופסת בדיואנים המסורתיים של כל עדות ישראל.

לסיכום:

כאן רק נרמזו כמה מקבילות בין שירת תור הזהב העברית ושירת הטרובדורים ואין במאמר זה כדי להקיף את הנושא כולו. אך הוא מציע אפשרות למחקרים עתידיים שיאירו היבטים נוספים של הקשרים ההיסטוריים, התוכניים והצורניים בין שני רפרטוארים אלה.

מוזיקה ישראלית

מבוא – גישות וטכניקות במפגש מלחינים עם מוזיקה מסורתית בישראל

המוזיקה הישראלית בת ימינו היא ענף צעיר של המוזיקה היהודית, שהיא מהמסורות המוזיקליות העתיקות ביותר הקיימות עד ימינו. ייחודה של המוזיקה הישראלית מבוסס על כפילות זו: מצד אחד היא מודרנית לחלוטין, שכן מדינת ישראל קיימת רק מאז 1948 ותולדות האומה הישראלית הן בנות כמאה ושלושים שנה, ומצד אחר תרבות העם היהודי היא בת אלפי שנים.

המעמד המיוחד של ישראל בצומת גיאוגרפי, מדיני ותרבותי שבין המזרח למערב, וכן קיבוץ הגלויות של קהילות ישראל ממדינות רבות בעולם, הופכות את ארצנו לשדה ניסיונות מעניין במיוחד: עימות התרבויות, המתרחש בכל מקום בעיקר הודות לאמצעי התקשורת, חל בישראל בקרב אותו עם עצמו, לא כפלישה מבחוץ והשתלטות של כוח זר על תרבות מקומית, אלא כמפגש אמיתי, הן במישור האישי והן במישור החברתי-תרבותי.

המשבר העובר בימינו על מוסד הקונצרט במסורת המערבית והשינויים המתבקשים בו, עושים מפגש בין מוזיקה מסורתית לאולם הקונצרטים לתרומה מקורית למען התחדשות החיים המוזיקליים, בשברם גבולות היסטוריים המבדילים בין מוזיקה מסורתית למוזיקה קונצרטית.

כיוון שיש לנו חלק במפגש משולש זה – עתיקות וחידוש, מזרח ומערב, מוזיקה עממית וקונצרטית – מתבקש לבדוק את התוצאות של שנות הדור הראשון של יצירה לבמת הקונצרטים בישראל, שעל אף היותן מעטות וצנועות, הן משמעותיות ביותר. מטרת המאמרים היא אפוא לבחון את תרומת המוזיקה המסורתית לשפת המוזיקה הקונצרטית. המוזיקה המערבית בימינו מחפשת לא פעם מקורות השראה במסורות עתיקות של מוזיקה חוץ-אירופית. בישראל מצויים מקורות אלה בתוכה ועומדים לרשות המלחין בכל עת, ויש רק לגלותם. המוזיקה הקונצרטית עשויה אפוא להתעשר מתרומתן של מוזיקות מסורתיות, ואלה עשויות למצוא בה את עצמן בהיבט חדש.

כדי לעקוב אחר יחסי הגומלין הללו יש לחקור מקרוב את המוזיקה המסורתית במקורותיה שבעל-פה, כפי שהם קיימים עד ימינו וכפי שהמלחינים הכירו אותם, וכן את השינויים שעברו מקורות אלה עד הגיעם אל המלחין, ואז לבחון את השימוש שעשו המלחינים בחומר זה לפי טכניקות קומפוזיטוריות שונות ומגוונות כדי להבין את מקומו ביצירה.

המקור העיקרי למאמרים הבאים הוא הקלטות שהקלטתי מפי מידענים נבחרים וראיונות עם יוצרים, וכן תכלילי היצירות, מקצתם עדיין בכתב-יד, והקלטותיהן. הבאתי במידת האפשר דברים בשם אומרם מפי היוצרים. קנה המידה הקובע הוא זה של **האוזן** ולא של **הנייר**. כל מה שניתן לנתחו בתכלילים (באופן מתמטי, סריאלי וכו') אך אינו נתפס על ידי האוזן, ואפילו היא מיומנת, מקומו משני במקרה זה. מקורם של כמה מניתוחי היצירות בעבודת הדוקטורט שלי (Bahat 1974).

במבחר זה מודגשת הרבגוניות של ניסיונות היוצרים ותוצאתם – היצירות, ללא כל העדפה או ייחוס ערכיות. רבגוניות זאת כשלעצמה אינה מאפשרת את מיצוי המחקר של מסורת זאת או אחרת או של מלחין זה או אחר. מובן שאין כאן טיפול בכל היצירות או בכל המלחינים ואף לא בכל יצירותיו של מלחין יחיד. מטבע הדברים יש כאן בחירה אישית וארגון אישי של המלחינים והיצירות. מגוון הגישות והטכניקות שבהן טופלה המוזיקה המסורתית מוכיח כי יש דרכים שונות להתייחס אליה, וזאת תוך הוקרתה, הבנתה והערכתה.

המלחינים הישראלים הראשונים של במת הקונצרטים מצאו את עצמם במצב מיוחד: מצד אחד, לא הייתה להם שום מסורת לאומית ישירה של חיבור מוזיקה, וגם לא שום תיאוריה מוזיקלית משלהם; מצד אחר עמד לרשותם העושר המוזיקלי העצום של המסורות המגוונות והשונות מאוד זו מזו.

רוב המלחינים הישראלים באו מאירופה, שבה עוצב חינוכם, וילידי ישראל הם תלמידיהם של אלה. הם חונכו אפוא על ברכי התיאוריה המערבית. אולם, כמחצית האוכלוסייה של ישראל מקורה בקהילות יהודים מן המזרח הקרוב או מאזור הים התיכון, ואלה שמרו על מסורות בעל-פה מן המזרח. מצב זה יוצר בין תושבי הארץ מפגש של מערב ומזרח, לפעמים אפילו עימות של התרבויות השונות, המעורר בעיות רציניות, והאמנים מודעים להן בהחלט.

מצב ייחודי זה של ישראל כגשר בין מזרח למערב נצפה כבר בתחילת המאה העשרים על ידי ההוגה מרטין בובר (1878-1965), אשר כתב ב-1912 במאמרו **רוח המזרח והיהדות**:

> אירופה צריכה לפתוח עידן חדש בשילוב עם המזרח לשם השגת יעדים משותפים שמטרתם לשמר אותו; עידן שבו אירופה תפסיק לשלוט באסיה כדי שזו תוכל להתפתח משורשיה הרוחניים שלה. מאידך, אסיה תחדל לאיים על אירופה ותדריך אותה אל האמיתות הגדולות של החיים. למשימה היסטורית זו, שהיא בעלת חשיבות עולמית, יש באירופה עם מתווך שהשיג את כל החוכמה של אמנות המערב מבלי לאבד את ישותו המזרחית המקורית, והוא נועד לחבר את המזרח והמערב לאחדות יצירתית (Buber: 46).

החשיבות של מפגש תרבויות זה בישראל מקבלת ממד מיוחד כאשר מדובר במוזיקה או במוזיקות יהודיות. בעוד אשר המסורת היהודית בנושאי דת, חקיקה, לשון וספרות נשתמרה בשלמותה, בעיקר הודות למוסדות הרבניים, המוזיקה נחשבה תמיד לשולית, שכן מטרתה רק למסור את מילות התפילה או הפיוט, ולא יוחסה לה חשיבות כשלעצמה. ומכאן מגוון רב של השפעות זרות וסגנונות שונים.

כיוון שהמלחינים הראשונים של מוזיקה קונצרטית בישראל באו כולם מאירופה, בבואם לכאן הכירו בכך כי אין טעם להמשיך וליצור בישראל מוזיקה אירופית והחלו לחפש, כל אחד בדרכו, סגנון שיתאים למציאות החדשה: לאקלים, לנוף, לאנשים. תשומת לבם פנתה מההתחלה אל המוזיקה המזרחית, הן זו של הערבים והבדואים והן זו של יהודי המזרח. הם עשו מאמץ יצירתי נמרץ כדי למצוא סגנון שבו ישולבו יסודות מזרחיים עם הטכניקה הקומפוזיטורית האירופית.

מפגש תרבויות נעשה לנושא מרכזי בעולמנו, הן בעולם הלא-מערבי, אשר עם התמערבותו המהירה, וההרסנית לפעמים, עומדת בפניו סכנה של ויתור על תרבותו העצמית או אובדנה, והן למערב, אשר עשוי להתעשר מתרומת התרבויות האחרות.

אלן לומאקס מונה "כמה כיווני ביטוי חדשים, אשר (מבלי שנבין כיצד) נובעים לאחרונה **מההפריה ההדדית** של סגנונות", בעמדו של עצמתה של המסורת. מארבעת הסעיפים שהוא מזכיר, הרביעי הוא "הולדת המוזיקה הישראלית מזרמים ערביים ומרכז-אירופיים" (Lomax: 5). [שלושת האחרים שאותם הוא מונה הם: 1. השפעת הפיסול האפריקני על הציור המודרני; 2. הג'אז; 3. המחול העממי הדרום-אמריקני, המעֹרֵב השפעות לטיניות, אפריקניות ואינדיאניות.]

שילוב כזה של מוזיקה מסורתית במוזיקה קונצרטית, על אף היותו הגיוני ורצוי, נושא בחובו גם סכנות, שהרצינית ביניהן היא הכלאה שטחית, שתוצאותיה לפעמים מרות. אלן דניאלו אומר בנושא זה כי "ההכלאה [...] מתבטאת בעיקר במגמה להרכיב אפיונים מסוימים משיטה אחת לאחרת" (Daniélou: 53). מלת המפתח היא "להרכיב", אשר כשלעצמה מבטאת את שטחיות התהליך.

איכות התוצאות של מפגש כזה תלויה בדיוק ברמה שבה היא מתרחשת. אם דניאלו מקונן בצדק על המצב הנוכחי של המוזיקה המופצת ברבים וממוסחרת, הרי זה כיוון שברוב המקרים המוזיקות המסורתיות מטופלות באופן חפוז ושטחי, מבלי כל ניסיון **להבינן** בטרם "מטפלים" בהן. אך אין זה מונע את העובדה שבאופן עקרוני מפגש של סגנונות שונים עשוי להביא לתוצאות מצוינות על ידי העשרה של **הפריה הדדית**.

המלחינים הישראלים גם הם מודעים בהחלט לסכנות של מפגש זה. בקשר לסכנת הטמיעה וההיעלמות של מסורות, מציין בן-ציון אורגד:

> זימן לנו הגורל אוצר פולקלורי אדיר. והוא משקף בתוכו ערכים תרבותיים של עמים רחוקים, מליטא ועד קוצ'ין, מבוכרה ועד ג'רבה, מרוסיה ועד תימן. פולקלור מגוון ביותר, ולו מכנה משותף: שפה, דת ומסורת עתיקה. פולקלור זה הנו לעת עתה בחינת אוצר בלום. טרם חשפנו אותו. אנו עושים מעט מדי בחקר, בהקלטה וברישום, ורק מעטים מבינינו טורחים להתקרב התקרבות של ממש אל העדות, על מנת ללמוד את דרכי חייהן ונוהגם. אוצר בלום זה הולך ואובד לנו, שעל כורחנו נכפה עלינו מעין מיזוג שבכוח. עדות נגדעות ממסורותיהן, נקרעות מקרקעיתן התרבותית, ונתפסות לתהליך של התבוללות, אשר רק בטעות עלולים לראות בו מיזוג (זמורה, 1968: 48).

סכנה אחרת היא אובדן הזהות התרבותית הגורמת לשעטנז חפוז, כפי שמציין עובדיה טוביה:

נתברכנו כאן בעושר גדול של נעימות עדות למיניהן. על עושר זה מצווים אנו לשמור ואל לנו לטשטשו ולהפכו שעטנז תרבותי. שאז נהיה כאותם העורבים שביקשו לחקות את זמרת הציפורים, ולא הייתה שירתם לא זו של ציפורים ולא זו של עורבים, ונשארו קרחים מכאן ומכאן (שם: 35).

העימות הפורה של היוצר עם חומר זר חייב להיעשות תחילה על ידי **לימוד** מפורט ומדויק של חומר זה ואז על ידי **בחירה** של האמצעים המתאימים לטפל בו. הסכנה כאן, כדברי ז'אק שאייה, היא

החיפזון שבו מלחין צעיר חושב שהבין מוזיקה שאינה שלו [...] בהתרשמו מכמה מוזרויות אשר יתרונן בעיניו או באוזניו שאינן מהוות חלק מלימודיו בכיתת הקומפוזיציה, ויחשוב כי די לו להעתיק כמה מחוות חיצוניות מבלי שהבין קודם לכן את משמעותן (Daniélou: 22).

התמודדות נוספת למלחין בעימות זה: מצד אחד ויתור מוחלט של האני היוצר לחומר המסורתי, ומצד שני התנגדות לחומר זה, שתוצאותיה התכחשות לערכיו הייחודיים. המלחינים מתרשמים מהמוזיקה המסורתית כפי שהם שומעים אותה, או בנסיבות קהילתיות-משפחתיות – ואז הם יכולים להתרשם בה בעת גם מאלמנטים חוץ-מוזיקליים (מחול, תלבושות, מסגרת משפחתית וכו') – או מהקלטות, שבהן כל העושר של המוזיקה נשמר בביצוע המקורי שבעל-פה. אפשרות נוספת – מתווים, מתיווי שנעשה קודם לכן.

אך כאשר מלחין בא לשלב ביצירתו את המוזיקה המסורתית, בין אם זה נושא שלם או מוטיב קצר, מה שהוא רואה על הנייר אינו אלא לחן מזוכך, אשר איבד כמה ממאפייניו: קישוטים, מיקרו-מרווחים, הפקת קול אופיינית, דרכי ביטוי. עתה הוא יטפל בלחן זה באמצעי המוזיקה הקונצרטית המערבית כדי ליצור יצירה שתהיה אישית שלו. הרישום בכתב של המוזיקה המסורתית מדלדל אותה מבחינה מסוימת, אך התרומה האישית של המלחין מפצה על אובדן זה על ידי העשרה מסוג אחר.

וכאן לב הבעיה: העושר הישן שאבד והעושר החדש שנרכש קשורים הדוקות. פרט ללחן המעורטל שהמלחין רשם על הנייר, יש לו באוזנו, בזיכרונו המוזיקלי האישי, מאפיינים של המוזיקה המסורתית, הקו המלודי המעוטר שלה, אותן עדינויות שלא ניתן לרשמן על הנייר ועוד תופעות מוזיקליות וחוץ-מוזיקליות. אשר לבחירת האמצעים והטכניקות לחיבור היצירה, זו מתרחשת כתוצאה מהרושם שעשתה על האמן המוזיקה המסורתית. השינוי שחל במוזיקה, בעברה מהמשלב המסורתי אל המשלב הקונצרטי, מזכיר את הצמיחה: שורשי העץ שואבים ממקורות רבים; הגזע משמש למעבר חומרי החיים, בעוד העלווה מלבלבת במגוון אחר. בין העלווה לשורשים יש קשר הדדי: היא ניזונה מהם וגם מעשירה אותם.

אף כי בימינו המסורות המוזיקליות מאוימות בהיעלמות בגלל שכחה או התעלמות, בישראל כמו בכל מקום הן מהוות עדיין חומר חי המחפש אמצעים חדשים כדי לפרוח. אמצעי התקשורת עשויים לסייע לכך או לחבל, תלוי כיצד משתמשים בהם, שכן אין הם אלא אמצעים טכניים. אם הם לרוב מנוצלים לרעה, הגורם לכך הם האנשים המנהלים אותם והצורכים את תוצרתם. אמצעי תקשורת אלה משמשים בה בעת לשני תהליכים: מצד אחד, הם מעמידים לרשות ציבור רחב עושר של מסורות מוזיקליות שלא נודעו לו עד כה; מצד שני, הם מאפשרים דרדור וזיוף של תרבויות בחרושת הרייטינג.

המוזיקה המסורתית של קהילה מסוימת מוגשת לציבור הרחב אמנם תוך פישוט מסוים, אך אין הדבר מחייב בהכרח את הרס החומר הזה. אפשר שיהיה שינוי או מעבר אל שפה קרובה, יותר נגישה ופשוטה, השומרת עם זאת את שלד הלחן המסורתי. אם הבחירה היא בין שכחת המוזיקה הזו לבין עיבודה, אפילו יהא זה עיבוד קישוטי לצורך הקהל הרחב, מוטב עיבוד זה, בתנאי שייעשה בכל הכבוד והטעם הטוב, כמו למשל הדוגמה הבאה: פיוט מסורתי של יהודי מרוקו (או חלק ממנו, שהתחיל במלים **מתי היום**) והושר בפי יהודי זקן שעלה משם וחי בחצור הגלילית, למדה אותו הזמרת שולי נתן ואז הושר בפיה בגרסה "מאורגנת" יותר. בשלב הבא עיבד אותו גיל אלדמע והוא הושר מפי חברי להקת "רננים", ועוד עיבוד נעשה לו על ידי מל קלר לרביעיית הג'אז שלו.

המסורות המוזיקליות מציבות אתגר לפני המלחין שאינו מכירן ישירות: עליו ליצור דו-שיח עם הייחודים התרבותיים של קהילות שעמהן הוא מנסה ליצור קשרי אנוש. למלחין זה מפגש עם תרבות עתיקה שהיא שלו, גם אם לא הכיר אותה כמסורת אישית או משפחתית.

חיפוש המיוחד והייחודי לנו אינו חייב להיחשב כסגירות תרבותית או כלאומנות צרה. להפך, גילוי הייחודים המקומיים עשוי להביא תרומה למורשת המוזיקלית בפתחו דרכים חדשות לפני המוזיקאי. דומה כי דווקא האחידות העולמית של הכתיבה המוזיקלית באמצעות שיטות הנחשבות מדעיות, הוא המאיים לרושש את המוזיקה, והחיקוי ללא בחירה של מהלכים שבאופנה מצביע על קרתנות תרבותית.

מבלי לנסות להעריך לא את המוזיקות היהודיות המסורתיות ולא את התוצאות של הטיפול היוצר שאליו התמסרו כמה מלחינים ישראלים, ניתן לומר כי ניסיונם מביא תוצאות מעניינות מעצם המפגש של מסורות מזרחיות עם טכניקות זרות להן. מפגש זה עלול לתת לפעמים תוצאות כלאיים, אך במקרים אחרים הוא מביא סינתזות מעמיקות ואישיות.

המאמרים הבאים נכתבו בתקופות שונות ונדגיש כי יש לשים לב לזמן הפרסום של כל מאמר, שהיה טוב לזמנו וכיום יש לראותו בהקשרו ההיסטורי. השניים הראשונים מראשית שנות השבעים של המאה העשרים מביאים בעיקר דברים מפי מוזיקאים בשם אומרם. הם מובאים כאן כעדות היסטורית ויש לקרוא אותם בהיבט של זמנם. בהמשך מאורגן החומר לפי סדר כרונולוגי של המלחינים ויצירותיהם.

יצחק לוי

יצחק לוי (1919-1979) נולד במגנזיה, ליד איזמיר, ועלה עם הוריו לארץ-ישראל בהיותו בן שלוש. הוא למד מוזיקה בקונסרבטוריונים בירושלים ובתל-אביב ופיתוח קול עם הזמר הנודע הרמן ידלובקר. לוי היה זמר בעל קול בריטון ערב ביותר והפיץ בזמרתו את שירת יהודי ספרד, הליטורגית והחילונית גם יחד. במשך שנים ניהל את המחלקה לשירת ספרד ברדיו "קול-ישראל" בירושלים. רעייתו כוכבה ובתו יסמין ממשיכות את מפעלו בשירתן.

מפעל האיסוף והרישום הגדול שלו יצא לאור בשני קבצים רבי כרכים, וממנו ניתן ללמוד עד כמה המורשת הליטורגית והפרליטורגית עברה מאב לבן, ואילו המורשת החילונית היתה נחלת האמהות. יצחק לוי הקדיש את עשרת הכרכים של ה**אנתולוגיה לחזנות ספרדית** לאביו: "מוקדש לזכר אבי היקר דניאל לוי ז"ל אוהב העם והארץ, שמימי הראשונים טיפח בי האהבה לזמר ולפיוט." (לוי, 1965). ואילו את ארבעת הכרכים של **רומנסות** בספניולית (כרך ראשון יצא בלונדון ב-1959 ושאר השלושה בהמשך בירושלים) הקדיש יצחק לוי לאמו: "לאמי, אשר בילדותי נענעה את עריסתי עם שירים אלה וממנה ירשתי את אהבתי למוזיקה." (לוי, 1973-1959). (בהט,2011: 82)

להלן רשימתי ב**חותם 1.9.1964** – **על שירת יהודי ספרד** בעקבות ראיון עם יצחק לוי בירושלים (עם עדכונים ל-2012 בסוגריים מרובעים):

יצחק לוי קיבל את כל חינוכו בירושלים, וזה כלל חינוך מסורתי-דתי, חינוך כללי-תיכוני בקולג' צרפתי וחינוך מוזיקלי-קולי בקונסרבטוריון הירושלמי. מוצאו ושלוש מגמות החינוך הללו, הן שהביאוהו להיות דמות כה אידיאלית להגשמת המטרה שאותה הציב לעצמו: לפנינו אדם שספג בילדותו את המורשת הדתית-לאומית-מוזיקלית של משפחתו ועדתו, שרכש לעצמו השכלה רחבה ועמה אופקים רחבים וכמו כן אומן כזמר לפי מיטב השיטות של פיתוח הקול האירופי (ה-bel canto) – מוריו בקונסרבטוריון היו מרסל נואה והרמן ידלובקר. זה האחרון היה מגדולי הזמרים בשנות העשרים, בעל טנור מצוין ששר בגדולי בתי האופרה לצד קארוזו ויתר הגדולים, עד שעלה ארצה ולאחר שיאו הקולי עסק כאן בהוראת הזמרה. מזה כעשרים שנה שר יצחק לוי ומשדר בעיקר שירים ורומנסות של יהדות ספרד, ומזה כשנתיים הוא עומד בראש המדור לשירי-עדות של "קול-ישראל".

קולו הנפלא ושיריו רוויי הקסם זכורים לנו עוד מילדות. ועת שמענוהו לעתים מעל גלי האתר, שאלנו את עצמנו מי הוא ומאין השירים הנפלאים הללו? ומדוע אין שומעים אותו הרבה יותר?! עד אשר, בתוקף התפקיד עלינו אליו ירושלימה ושאלנו ככל שרצינו. והרי השאלות והתשובות להן.

שאלה: איך הגעת לשירת יהודי ספרד?

יצחק לוי: את רוב השירים הללו הכרתי מילדותי. שמעתים בעיקר מפי אמי. אך גם מפי אחרים בסביבתי. כאשר התחלתי כזמר צעיר, לאחר סיום לימודי הזמרה, נזקקתי לחומר עממי-ישראלי להרכבת תוכניות הקונצרטים שלי לצד חומר קלאסי ואופראי. לא רציתי לשיר את השירים שנכתבו והיו מקובלים אז – נרדי, זעירא, וילנסקי וכו'. כשחיפשתי משהו שיבטא אותנו, הגעתי למסקנה כי אנו עם ים-תיכוני והחילותי באיסוף שירי עדותינו מהים התיכון. עברתי וליקטתי שירים שנשתמרו בעדות שונות, בעיקר מפי הזקנות שישבו תמיד בתוך ביתן וזכרו גירסא דינקותא, ללא השפעות ושינויים. וירושלים היא, כידוע, פסיפס מגוון של קיבוצים יהודיים. כיוון שניגלה לי מעיין שירה זה, חלומי הגדול כיום הוא ללכת מאי לאי בים התיכון ולהקליט ולרשום את השירים. היהודים השפיעו והטביעו חותמם בכל המקומות הללו.

שאלה: לפני כשנה נתקלתי בספר רומנסות של יהודי ספרד שנאספו ונרשמו על ידך, הוא יצא לאור בלונדון בצרפתית בהוצאת הפדרציה העולמית הספרדית, הכיצד? מדוע לא יצא הספר בארץ עם תרגום עברי ומדוע אין למוזיקאי הישראלי גישה אל חומר חשוב זה?

י.ל.: אכן, על חטאי אני מודה. איני איש פרסומת ואיני יוזם פרסומים. היוזמה באה לא ממני, אך עתה אני עומד לפני שני פרסומים חשובים ונרחבים, וגם כאן לא ממני באה היוזמה: בקרוב תצא לאור אנתולוגיה של

חזנות ספרדית ושירים מסורתיים על-ידי ועד ציבורי שהוקם במיוחד למטרה זו (בין היוזמים ח״כ יעקב ניצני ז״ל, שהירבה לפעול למען הופעת הספר) בהשתתפות האגף לתרבות של משרד החינוך והתרבות וכן הסוכנות היהודית. הספר יקיף כשבע מאות עמודים ויופיעו בו כארבע מאות וחמישים פיוטים ורצ׳יטטיבים עם הטקסטים המסורתיים על נוסחאותיהם השונות, בעברית ובספרדית, עם תווים. [ה**אנתולוגיה לחזנות ספרדית** הושלמה ב-1980 והיא מונה עשרה כרכים ואלפי עמודים. הכרך האחרון הופיע שלוש שנים לאחר פטירת המחבר ונערך בידי גיורא אלימלך (לוי, 1980).]

שאלה: באיזו שפה הושרו מזמורי תפילה אלה?

י.ל.: הגברים שרו אותם בעברית, שהיתה מאז ועד היום לשון הקודש, לשון התפילה. אך הנשים שרו או קראו בשפה המדוברת בפי יהודי ספרד – הלדינו. במסיבה משפחתית ובחגים – ליל הסדר, ראש השנה, פורים, חנוכה וכו׳ – שרים כל הזמן בשתי השפות: אחד מקרא ואחד תרגום.

שאלה: הלדינו מהי? מקובל בציבור שזו כאילו היידיש של יהודי ספרד, העגה שלהם. וכשם שהיידיש היא כביכול ״גרמנית מקולקלת״, כך הלדינו היא מעין ז׳רגון של הספרדית. מה אמת בגרסה זו?

י.ל.: אין לך טעות גדולה מזו. הלדינו היא למעשה הספרדית הקלאסית של המאות ה-13-15 כפי שנשתמרה, ונשתמרה היטב ובקנאות, אצל יהודי ספרד לאחר שגורשו משם ב-1492 ונפוצו על פני כל ארצות הים-התיכון. זו השפה שבה כתב סרוונטס וכיום אין היא מדוברת עוד בפי הספרדים. יודעים אותה כשפת ספרות רק משכילים וחוקרים. ראשיתו של תהליך: עד המאה ה-11 דברו אנשי השלטון והכנסייה בספרד רק לטינית ובה גם כתבו וקראו. אך בימי הביניים החלו השפות המדוברות (כי ספרד היא ארץ הררית ומפוצלת, ובה לכל אזור שפה ותרבות משלו) להשפיע ולחדור אל הלטינית עד שנתהוותה כתוצאה מעירוב זה הלדינו.

במאה ה-17 השתלט אחד הדיאלקטים – הקסטיליאנית, שפת אנשי קסטיליה, שהיו חזקים ושלטו ביד רמה (קסטיליו = מבצר) וזו הפכה להיות הספרדית המדוברת כיום. אך למעשה הלדינו היא היא שפת היסוד שבה נוצרה לראשונה ספרות ספרדית, וכשם שיצירתו של שקספיר היא אוצר המלים של האנגלית הקלאסית, התנ״ך – של העברית, גתה – של הגרמנית, כך סרוונטס – של הספרדית. שפה זו עשירה ומגוונת מבחינה פונטית יותר מהספרדית של היום ויש בה עיצורים שנעלמו ואינם היום (ז, ש, ז׳ הפכו בספרדית כולם ל-כ׳). מנהל האקדמיה ללשון הספרדית, ישיש בן תשעים וחמש ממדריד, שביקר בארץ לפני כמה חדשים, התפעם בשמעו כאן את הלדינו, עת זיהה בה את שפת ארצו העתיקה, על כן מגוחך לחשוב שזו ״ספרדית מקולקלת״. היהודים כתבו את הלדינו לא באותיות לטיניות אלא בכתב עברי – באותיות רש״י. כמה מלים מהעברית חדרו אל הלדינו, רובן מונחים של דת ומיעוטן מלים אחרות, אך בדרך כלל שמרה שפה זו על אוצר המלים והמבנה הספרדי הקלאסי.

שאלה: הזכרת שני פרסומים העומדים להופיע. מהו השני?

י.ל.: בהוצאת המרכז לתרבות של ההסתדרות – הספרייה המוזיקלית – וביזמתו של שלמה קפלן יופיע הספר **שירת יהודי ספרד** – קובץ שיכלול שמונים שירים מתוך האנתולוגיה הגדולה של החזנות הספרדית וארבעים רומנסות מתוך אותו ספר שהופיע עד כה רק בלונדון בהוצאת הפדרציה הספרדית. עד כה הופיעו בעברית רק תשע מבין הרומנסות הללו בחוברת קטנה באופסט בתרגום עמנואל כ״ץ (1954).

שאלה: תוך עיון בספר הרומנסות מוצאים בהן נושאים ומוטיבים שאינם יהודיים כלל. מה מקור הרומנסות הללו?

י.ל.: רובן נתחברו ע״י היהודים אחרי הגירוש בארצות פזוריהם, אך לפי המסורת הספרדית. נושאי השירים לקוחים לרוב מחיי אנשי המעלה והאצולה של ספרד בימי הביניים. כידוע נהנו אז היהודים ממעמד טוב. פרחה אז תרבות יהודית גדולה בספרד, והיהודים היו מקורבים למלכות ולאצולה. וכיוון שזהו ביטוייה של התקופה, שוררו על כך היהודים. כך תמצא לעתים קרובות את נושא האביר היוצא מביתו ונודד למרחקים ורעיתו מחכה לו בבית שנים רבות. מכאן ודאי גם מוטיב ההתחפשות כדי להעמיד במבחן את נאמנות האשה לבעלה. לעתים מופיעים אפילו שמות קדושים נוצריים – סנטה קלרה, סן חואן.

אכן, מקור השירים בחלקם ודאי ספרדי ממש והיהודים למדו ושרו אותם לפי מקורם. יש רומנסות שנשכחו בספרד עם ההתפתחות, אך נשתמרו אצל העדה הספרדית שלנו בקנאות. כך באים כיום מספרד ללמוד

שוב שירים עתיקים אלה. הנה הגיעני מכתב מפבלו קאזאלס, לאחר שעיין בספר הרומנסות שלי. הספר נשלח אליו ע״י קראל שלמון יחד עם סויטה שלו, המבוססת על חמש נעימות מתוך הספר, שחיבר והקדיש לקאזאלס עם ביקורו בארץ לפני שלוש שנים. המכתב נשלח מפוארטוריקו, מקום מושבו הנוכחי של קאזאלס, וזה לשונו:

יקירי, מר לוי,

קבלתי את ספרך **שירים יהודיים-ספרדיים** וכן את הסויטה של שלמון. אני מודה לך מאד על שהואלת לשלוח לי את ספרך. קראתיו בתשומת-הלב הראויה. באחדים מן השירים הופתעתי לגלות דמיון רב לשירים קטלוניים, שגם הם וודאי ממקור יהודי. הסויטה הספרדית של שלמון מוצאת חן בעיני בגלל הטבעיות, הפשטות והתזמור המתאים. אני מברך את המחבר ולוואי ותהיה לי ההזדמנות לבצעה.

ברכתי הלבביות ובהוקרה (–) פאבלו קאזאלס

כך אישר המאסטרו הגדול את השקפתי, שאותה הבעתי בהזדמנויות רבות ושונות, כי במוזיקה של עמי הים-התיכון יש השפעה רבה לנעימותיהם של היהודים וכי על כן יש לחפש את שרידי המוזיקה יהודית המקורית בקרב העדות היהודיות והעמים שחיו על חופי הים-התיכון.

על יצחק אליהו נבון ושיריו

שאלה: מתוך הקובץ בעריכתך **יונה הומיה** נפוצו בציבור כמה משירי יצחק אליהו נבון – ניצני שלום, טעם המן. כיוון שהכרת אותו אישית, ודאי תוכל לספר אודותיו.

י.ל.: יצחק אליהו נבון נולד באדריאנאפוליס שבטורקיה לפני כמאה שנים ונפטר בארץ לפני שנים ספורות. הוא היה משורר ומלחין והיה לו קול טנור טוב ששמר על רעננותו כמעט עד יום מותו. הוא היה אחד ממארגני מקהלות המפטירים בטורקיה. מנהג יפה היה להם ליהודי טורקיה – שהיו מתאספים בשבתות ובחגים בשעות אחר-הצהרים בבתי הכנסת כדי לשיר תפילות ופיוטים – שירה לשם שירה. בין המאזינים היו גם לא-יהודים. לפני אתא-תורק נהנו המיעוטים הדתיים-עדתיים מעצמאות חברתית-תרבותית מוחלטת, בתנאי שלא עסקו בפוליטיקה.

היו להם על כן חיי עדה ערים מאד והם אהבו את השירה בצוותא. המנהג של מקהלות המפטירים עתיק הוא, אך בדורו היה יצחק אליהו נבון מראשי המארגנים אותן. הוא גם הוציא לאור בטורקיה את ספר הפיוטים של מקהלות המפטירים בעברית עם ציון המקאם של כל שיר, אך ללא תווים, שאותם לא ידע. לאחר עלותו ארצה ניסה להעביר הנה את המנהג הזה, ואמנם פעלה מקהלה כזו משך שנים רבות בבית-הכנסת ישורון (לא זה המפואר המיועד לטקסי-דת ממלכתיים אלא האחר – הספרדי). בארץ נדפס ספר פיוטיו (מלים בלבד) – **ינון**.

שאלה: בחוברת תשע הרומנסות כתבת אודות צלצול **השפה העברית** והפונטיקה שלה. האם מוכן אתה להסביר את השקפתך בנידון?

י.ל.: יש שפות הקרויות ״יפות״ או ״מצלצלות״, ואחרות שהן ״נוקשות״ ואינן מצטיינות ביפי צלצולן. מה עושה את האיטלקית כה יפה ומזדמרת? הווה אומר – הרבה תנועות ואותיות דגושות ומעט עיצורים סגורים – שוואים בלשון הניקוד שלנו. זו שפה פתוחה שכל עיצור שלה נפתח לתנועה. ואם יש שני עיצורים רצופים, הרי הם לרוב הכפלת אותה אות. כלומר – דגש חזק. מה עושה את הצ׳כית ל״קשה״ כל כך? הווה אומר – עיצורים רבים ללא תנועות ביניהם, כאילו כולם עם שווא – פ צ ק ר ש וכו׳. עלינו לשאוף לפתוח את העברית בכיוון השפות הלטיניות המצלצלות. השפה אמנם נתונה, אך בבחירת מלים וחידושן, בהיגוי ובבניית המשפט אפשר לשפר הרבה. צריך לשאוף ל״התנעה״ של השפה ואפשר לכוונה מהמגמה ה״צ׳כית״ ל״איטלקית״.

אשר לניקוד – ויכוחים רבים התנהלו בעניין הכתיב העברי ועד להצעת האותיות הלטיניות הגיעו. הפתרון שאני מציע הוא פשוט ונוח – להשאיר רק חמישה סימני ניקוד שיהיו מקבילים לחמש התנועות הלטיניות – E A I O U – כל יתר הסימנים הם מעמסה בלתי-מעשית כיום ועם חמישה סימנים בלבד יכול כל אחד להסתדר.

המחלקה לשירי עדות

שאלה: כיוון שאתה עומד בראש המחלקה לשירי עדות ב״קול ישראל״, ספר נא על פעולתה של מחלקה זו.

י.ל.: המונח "שירי עדות" נתחדש על ידי לפני כשנה ומחצה. לפני כן היו תכניות ל"מוזיקה מזרחית", כינוי שהתנגדתי לו עקרונית. זה בא כאילו להנציח את הפיצול; כאילו הרדיו מיועד לאשכנזים ומקצים בו גם פינה אקזוטית ל"עדות המזרח". מגמתנו היתה להקים משהו שישקף ויבטא את כל העדות – ספרד, אשכנז ושאר העדות גם יחד. על כן יש במדור שירים מכל עדות ישראל, גם ביידיש. יצאתי מנקודת הראות ש"קול ישראל" צריך לחקור, לחפש, לשמור ולהציל את כל הניתן להציל משירי כל עדות ישראל.

הייתי והנני בדעה שאין לעשות אידיאליזציה נטולת בסיס של כל הנחשב שייך לעדות המזרח, אך מאידך גם לא ביטול של מורשתן. אין ספק שרוב העם היהודי הוא בעל תרבות אירופית. גם הקרוי "עדות המזרח" – מחציתם צאצאים ליהדות ספרד – דוברי לדינו. מדוע אם כן כורכים יחד עדות שונות שאין ביניהן הרבה מן המשותף, למשל יהודי תימן ובולגריה, כורדיסטן וטנג'יר, תחת הכותרת "עדות המזרח"?

יש לכך סיבה היסטורית, אך שטחית למדי ושייכת רק לעת האחרונה. האחידות בנוסחאות התפילה של כל יהודי אזור הים התיכון והמזרח התיכון, למרות וריאציות בעדות השונות, מקורה בתקופת האימפריה העותומנית, שבה היו בתי מדרש לרבנים בקושטא ובערים אחרות, ששלחו רבנים לכל אותן תפוצות. מלוב עד תימן ובוכרה, מכורדיסטאן ועד רומניה למדו הרבנים יהדות ונוסחי שירה באותם בתי מדרש לרבנים, ומכאן האחידות.

התרבות היסודית של העם היהודי היא ים-תיכונית ולטינית. אני מתנגד להשלטת ביצוע זמרתי ערבי-גרוני כאילו זה הנוסח שלנו. יש לקחת את הנעימות היפות של עדות המזרח, לעבדן מבלי לאבדן ולהגישן לציבור בלבוש חדש – בביצוע יפה ומבטא נאה, באחת: לסלק מהן את לבוש הגלות ולהלבישן בלבוש הגאולה. זו הדרך היחידה שתאפשר את הכללתן והשפעתן על התרבות החדשה הנוצרת בארץ ותיצור קירבה והבנה בין הדורות, בין אבות לבנים. למעשה, נכון הדבר גם לגבי השירה האשכנזית. כלום משמיעים ברדיו ריקוד חסידי כפי שנוגן על-ידי הכליזמר בעיירה במזרח אירופה? וודאי שלא. משמיעים אותו מנוגן ומושר על-ידי להקה ישראלית וזה מדבר אל לבו של כל ישראלי. גם ממנו פשטו את לבוש הגלות והשאירו את התמצית – את המנגינה.

שאלה: המבצעים מי הם? האם אין אתם מעדיפים ביצועים אותנטיים לשירים – ביצועים של אנשי העדה עצמם, כפי ששרו את השיר ומסרוהו מדור לדור?

י.ל.: אנו משדרים גם ביצועים אותנטיים אם הם טובים. אך אין אנו פוריסטים (טהרנים) כאותם אנשי מדע הרוצים בשימור מוזיאוני. כל הכבוד להם, כי מטרתם אחרת – מחקרית. אך אנו מעונינים בהתפתחות חיה מן העדות למען כל העם. רק כך זה יכול להגיע אל הדור החדש, והרדיו הוא אמצעי מצוין לעזרת התהליך הזה.

שאלה: כיצד נעשים העיבודים וע"י מי? מניין הביטחון כי אין הם פוגעים בסגנונו המקורי של השיר?

י.ל.: אכן, לא קם לנו עדיין המעבד הגדול, הדה-פלייה, המוסורגסקי או הברטוק שלנו, שיטביע חותם ויעצב סגנון ויקבע דפוסים. על כן אנו משתדלים למסור לעיבוד לאנשי מקצוע בעלי ידע, והעיקר – לא לאבד את המנגינה, כיוון שהיא דם התמצית. סגנון, כידוע, אי אפשר לכתוב. זה עניין של זמן וסבלנות. עוד יבוא לנו הדה-פלייה שלנו.

שאלה: לסיום – שתי שאלות אישיות. ראשונה – על פעולתך כמלחין.

י.ל.: הלחנתי שירים רבים, לילדים ולא לילדים. הם כונסו בחוברת קטנה ובחלקם מפורסמים למדי (במדינת הגמדים וכו'). גם בהלחנה עומד לנגד עיני האידיאל של הקלילות הים-תיכונית. איני מנסה לכפות על עצמי ועל מאזיני מודוסים מלאכותיים.

שאלה: ואחרונה – פרט לשידורי רדיו אין הזדמנויות לשמוע אותך שר את אותן רומנסות ספרדיות שליקטת ורשמת. אם אמנם אי אפשר לכתוב סגנון, מן הראוי שתמסור לציבור את השירים לא רק כרישומם, אלא כשירתם. מה גם שהגעת אליהם כזמר ולפי הערכתי קולך מתאים מאד לשירתם וגם ערב הוא.

י.ל.: אכן, לא יזמתי מעולם הפקת תקליט או משהו מעין זה. אם יפנו אלי ויציעו לי הפקת תקליט, אעשה זאת ודאי ברצון, שכן אלה הן השנים המתאימות לכך ביותר, אלא שמתוך עומס העבודה וחשיבותה איני מתפנה לעסוק בכך ביזמתי. [שני תקליטים ארוכי נגן – מבחר מהקלטותיו של יצחק לוי הופיעו ביזמת כמה מידידיו ומוקיריו לאחר מותו בהוצאת CBS.]

ברכה צפירה

ברכה צפירה (1910-1990) נולדה בירושלים לאביה הרב צפירה מיוצאי תימן, התייתמה בגיל צעיר, וגדלה אצל משפחות אומנות מעדות שונות בירושלים. כך קלטה בילדותה לחנים ושירים של מגוון העדות. בנערותה התחנכה צפירה בכפר הנוער ע"ש מאיר שפייה ושם התבלטה בזכות כשרונה המוזיקלי. אחר כך קיבלה מלגה ויצאה ללמוד זמרה ומשחק בברלין. עם שובה היא פגשה את נחום נרדי ונישאה לו. הוא סייע בידה לעצב את סגנונה וכן הושפע ממנה. בהופעותיה ובשידורי הרדיו הפכה צפירה לזמרת הלאומית של היישוב באותם ימים. הסגנון המיוחד של שירתה הכיל יסודות של מוזיקה תימנית (פלם, תשמ"ד), ספרדית וערבית (Hirshberg, 1995: 187-198).

ברכה צפירה העידה על התהליך של אימוץ לחנים מקומיים והתאמת מלים עבריות להם (בסדרת ראיונות והקלטות שעשיתי עמה ב-1968). היא חיברה בין המלים ללחנים והשתמשה בהם בהופעותיה, למשל לשירים של ביאליק. שירי **ביאליק** הושרו כבר בגולה ללחנים יהודיים, אך בארץ-ישראל הותאמו לכמה מהם לחנים מקומיים, וזו דוגמה מובהקת לנדידת מנגינות. למשל:

המלים של השיר **יש לי גן ובאר יש לי** הותאמו ללחן שהושר בו שיר בערבית וכן גם הרומנסה Yendome para Marsilia. אפשר שהמקור ערבי, או ספרדי-ירושלמי וזה לקח מזה (צפירה 1978 : 236).

המלים של **שיר העבודה והמלאכה** הותאמו ללחן של שיר ממוצא בוכרי (שם : 212).

מלות השיר **בין נהר פרת ונהר חידקל** הותאמו ללחן השיר בערבית, לחן מקובל כנראה בכמה מארצות ערב (שם : 220).

השיר **התרגעות** ("אם יש אי שם") נכתב על ידי המשורר יהודה קרני ללחן רומנסה של יהודי ספרד שהביאה לו צפירה: Mama yo no tengo visto.

ב-1939 נפרדה צפירה מנרדי ועבדה עם כמה מהמלחינים שהגיעו מאירופה בשנות השלושים, ביניהם פאול בן-חיים, שהיה מלווה שלה במשך כעשר שנים, עדן פרטוש, מארק לברי ומנחם אבידום. מלחינים אלה עיבדו למענה שירים שהיא הציעה להם, והעיבודים היו לפסנתר או לכמה כלים ועד תזמורת סימפונית. בעזרתם רצתה להעלות את השירים אל בימת הקונצרט הסימפוני. כמה מהם השתמשו בלחנים שהביאה להם ביצירותיהם הסימפוניות (הירשברג, 1983) (בהט, 2011 : 323).

את שירתה הכרתי מילדות בשנות הארבעים בהאזנה לשידורי "קול ירושלים". בכל שבת בצהרים שודרה חצי שעה של תכנית כבקשתך וכמעט תמיד שודרו בה שיר או שניים בשירתה. שרנו את השירים שנפוצו בארץ, שבהם הרכיבה לחנים מזרחיים ומלים עבריות, של ביאליק ואחרים. פגשתי אותה לראשונה כאשר ב-1964 כתבתי סדרת מאמרים בעיתון חותם על חלוצי הזמר העברי, ואחד מהם הוקדש לה, ואז ראיינתי אותה. בשנת 1968 הסעתי את ברכה צפירה כמה פעמים לפונותיקה בירושלים למפגשי הקלטות, שבהם ביקשתיה לספר את סיפור השירים שלחניהם ערביים או אחרים והיא התאימה להם מלים של ביאליק ואחרים ובכך הפכה אותם לשירים ישראליים המושרים עד היום. הקלטות אלה מצויות בארכיון הצליל של הספרייה למוזיקה שבספרייה הלאומית. כאשר בחרה וערכה את החומר לשני התקליטים (LP) שהוציאה לאור, הקשבנו יחד להקלטות בפסקולים והיא התייעצה עמי לגבי הבחירה.

להלן הרשימה ב**חותם** מיום **1.10.1964** – **השיר ומקורו** (עדכונים ל-2012 – בסוגריים מרובעים).

ברכה צפירה היא אמן שפנים רבות לו – היא גם ציירת וגם מלחינה, וגם שחקנית היתה, אך עיקר תרומתה לשיר הישראלי בהיותה זמרת דגולה, שהביאה סגנון לשיר הישראלי. רבים חיקוה, ואולי יש עתה כאלה שאינם מכירים את המקור. כזמרת וכאספנית היא הראשונה והחלוצה בשטח השיר הישראלי, ומשהו אודות פועלה וחייה ניתן לה לספר מעל דפי העיתון – דברים שנכתבו מפיה, גם אם לא כלשונם, שכן פנים רבות לדברים ועל כך עוד נחזור ונעיר בסיום. להלן דבריה.

על ספרה ותקליטיה:

אני עוסקת עתה בהכנת ספר ובו השירים שאספתי. עבודת שנתיים מאחורי. כל המוטיבים שאספתי בין העדות – בחלקם הקטן נרשמו על ידי המוזיקאים ונפוצו, וכמה מהמלחינים אף קראו את שמם על השירים. אך אחרים לא הגיעו לידיעת הציבור. כיום קשה להגיע אל המנגינות הללו. כל זה יהיה מכונס בספר עם התמליל ועם המנגינה בתווים, כתובים בגרסתם הנכונה, כי היו שירים שסולפו בעת שנפוצו. בספר יופיעו שירי תימן, שירה ספרדית, שירה בוכרית, פרסית-דרווישית, וכן שירת הארץ – שירי הפלחים הבדווים שהתערו במוזיקה הישראלית – עם התמליל הערבי המקורי וגם התמליל העברי אשר נתחבר או הותאם להם. [הספר **קולות רבים** הופיע בהוצאת מסדה בשנת 1978].

הספר יפתח בסיפורים מהשכונות וכן יסופר שם על עבודתי עם המוזיקאים. יש קטע שבו אני מדברת על שירת תימן, כי כל תימני הוא בעצם מלחין זוטא היודע להתבטא באופן חפשי על בסיס היסודות הקיימים. בעבר היה כל אדם בעל השראה וקול מוסיף תוך כדי שירה נוסחים חדשים על בסיס השירים המסורתיים, אך דווקא מאז קום המדינה חדלו להוסיף לרקמה הזו ועל כן הגיעה העת לאסוף ולכנס את החומר. הייתי עוברת ובוחרת את השירים היפים, המלודיים ביותר. גם כיום אפשר ללכת לעדות ולאסוף, אך נחוצה לכך אוזן מבחינה. אפשר היה למצוא כמה פנינים, פשוט כדי להעשיר את אוצר השירים שלנו.

המוזיקאים שלנו קצת אכזבו אותי. הם לא נקשרו עמוקות לשיר, ולאחר שקיבלו תנופה בכתיבה, ניצלו אותו והוא כמו מוטלא בכל מקום. את השיר לא קידשו. תחילה התנסו ועשו שגיאות רבות. לא זכינו, והשירים לא נגלו באורם הנכון. אחר כך שילבו אותם ביצירות שונות – סויטות, סימפוניות – והם היו כמו תכשיט שמפרקים אותו ומכניסים אותו לכלי זר, ולא נשאר התכשיט ברקמתו. לכן אני כותבת על התקופה הזו. מדוע נתפסתי דווקא לספרדיים? את שירת התימנים הייתי צריכה ללמוד אצל יהודי אחד יום יום, כי לא גדלתי כלל בין התימנים. ישבתי עם משוררים יודעי שיר, ואצל התימנים לא כל העדה יודעת לשיר. אין מכירים עדיין בארץ את שירת תימן. קולטים דברים פה ושם. בעתיד זה יהיה אחד הנושאים החשובים למוזיקה הישראלית, אך לא על ידי ציטוט אלא על ידי התערות במרווחים ובמקצבים. כך יוכלו ליצור מוזיקה אורגנית שיש בה כוחות של המקום.

את הספר לא אוציא אלא אם כן יצורף לו אלבום שירים שאקליט בעצמי, כי אחרת אין ערך לספר. מפעל זה יעלה כסף רב. מדובר בשני תקליטים ארוכי-נגן ובהם שישה-עשר שירים בכל תקליט. התיווי של השירים קשה ולעולם אינו מבטא את כל האצור בשיר (״**סגנון** אי אפשר לרשום״). [שני התקליטים הופיעו בהוצאת CBS (CP-1112) והם מחולקים על ארבעת צדדיהם: 1. משירת יהודי תימן 2. משירת יהודי ספרד 3. משירי מלחינים ישראליים 4. משירי עדות שונות].

לדעתי אמנות מתעוררת בהדים של אמנות ועל כן יש ערך שספר כזה והדגמות הסגנון החיות שלו יגיעו לידיעת הציבור ובעיקר לזמרי העם העתידיים שלנו. וכשם שאי-אפשר ללמוד לדבֵּר מבלי לשמוע דיבור, כך לא יוכלו לעצב ולשמור על סגנון ישראלי אם לא יכירו את מקורותיו והתחלותיו.

על קורות חייה:

החיים הם משהו ארוך ומאוד מסוכן. אנסה לרכז את קורות חיי בכל הנוגע לפעילותי האמנותית. נולדתי למשפחה תימנית בירושלים. בגיל שלוש נתייתמתי מהוריי. באותה תקופה לא הכניסו ילדים למוסדות. חיפשו דרכים לדאוג לי: חיפשו משפחה תימנית שבה אוכל לחיות. ואכן נמצאה משפחה כזו, ובה חייתי עד גיל חמש לערך. היה זה בשכונת נחלת-צבי, הגובלת עם מאה-שערים. שכונה זו היתה מעין צנעא בזעיר-אנפין: מנותקת מחיי הארץ. כל קהילה חיה את חייה.

במרחק מה משם היתה שכונת הבוכרים. בכיוון אחר – שכונת פרסים וכו׳. שם גדלתי, אך לאחר כמה שנים ברחתי משם. הייתי מלאת חיים ופראית. היו לי דחפים חזקים שמשכו אותי אל הבלתי-ידוע. נשלחתי אחר כך אל משפחה אדוקה מעולי רוסיה. הם רצו להרוויח כסף וקיבלו לביתם כמה יתומות. הייתי אז בת שש וכל ההווי שלהם – שירים, מזמורים של שבת וכו׳ – נקלטו בי. תערובת משונה, אך הדת קשרה את כולנו. לא רחוק משם היו פרסים ובוכרים. כל מיני חגיגות עם וטקסים של עדותיהם משכו אותי מאד. אהבתי מאד אנשים שמחים. ייתכן שרציתי פשוט לברוח. כיוון שלא היו לי אנשים קרובים, ברחתי לכל מקום שבו היה

שמח. הייתי מתפעלת מהלכותיהם, מאורח חייהם, מלבושם. היתה להם איזו חינניות נפלאה. ראיתי בהם בבואת העולם הגדול. לנו עדיין לא היו חיים מלאים בארץ. העדות הן שיצרו את אורח החיים המיוחד לנו.

לאחר שנים מספר, עת ביקרתי כבר בבית הספר, החליטו להעבירני למשפחה אחרת בשכונת מונטיפיורי – ימין משה – שכונה של יהודי סלוניקי. שם גדלתי כמה שנים עד הגיעי לשפייה. הייתי הולכת יום יום דרך שער יפו ונכנסת לעיר העתיקה: המסגדים, הכנסיות ובית הספר העברי. בתוך הסמטאות הללו חייתי במשך שנים: בכל יום הייתי עוברת ורואה את מגדל דוד.

התרשמתי מהספרדים ומעבודתם – נערות רוקמות ושרות ליד החלון. בחתונות שרו זמרים מקצועיים. התגוררו שם יהודים מיוצאי יוון וסלוניקי. הרביתי להאזין לרומנסות וכן לשירה בבית הכנסת. היות שהייתי יתומה, חשבה האלמנה שלביתה נמסרתי כי מחובתה להביאני לבית הכנסת כדי שאתפלל. התחקיתי שם אחר שירת החזן וכל פיוטי החגים דבקו בי ונמהלו בדמי.

לאחר זמן מה עברתי לשפייה, סביבה אחרת לחלוטין. הייתי בת עשר לערך ולמדתי במחזור השני של המוסד. הנוף בשפייה היה שונה לגמרי. זו היתה מעין מדינת ישראל בזעיר אנפין. נתקבצו שם יתומים מכל ערי ישראל. היתה זו התחלת הבניה במקום. עקרבים ונחשים שרצו בין הסלעים ואנו באנו לכבוש וליצור, ממש כאילו באנו ליישב מקום פראי: הסלעים, החי סביב, החורשה העבותה. לי היה המקום תחילה זר ומוזר. הייתי תמיד מכונסת ורגילה לשכונות וסמטאות, ולפתע – המרחב הזה. חשתי כאילו ההרים סביב סוגרים עלי ושמים עלי מחנק. יום אחד מצאו אותי בורחת – חשבתי שאם אעבור את ההר, אבוא לירושלים. היה זה תישבי הזקן שתפס אותי. הוא היה מביא על חמורו את החלב מזכרון-יעקב. פתאום הגיע למוסד וצעק: "יש ילדה שם בהרים!" החזירוני וניסו להסביר לי. אט אט הסתגלתי למקום.

שיטות החינוך בשפיה הן דבר מעניין כשלעצמו. מנהל המוסד היה קלווארי. היתה לו השקפה חינוכית נועזת שלא נתקבלה על דעת רבים אז. הוא רצה לשחרר את חניכיו מכל מועקה והנהיג סגנון חפשי ושווה ערך בין מורים לתלמידים. הוא רצה שאנו נגדל ביושר לב, שנדע לבחור ולהבחין בכל דבר, ללא תסביכים. אשתו, הדסה (לאחר מותו הייתה לאשתו של פנחס רוזן, שר המשפטים לשעבר) לא ניסתה להתגבר על בעיות חינוכיות בדרך שגרתית. כאשר היתה בעיה עם אחת הבנות, לא הרחיקה אותה מהחברה "כדי שלא תקלקל". היא היתה לוקחת את הבת אל ביתה (המורים גרו על הגבעה, מעל למוסד). רוצה היתה לרדת לשורש הבעיות, מה מקור ההפרעה. היא היתה עושה זאת לא על ידי שיחות, אלא פשוט על ידי שיתוף הבת בחיי הבית תוך תצפית מתמדת. בביתה עמד פסנתר והיא ראתה שאני מנסה לנגן ומחפשת. היא תהתה מאין אי-השקט המתמיד הזה אצלי. בהיותי יתומה הרגשתי כאילו לא מגיע לי דבר. יתמות היא מעין מום. מרגישים כאילו לא מגיע לאדם שום דבר. הרגשה זו מלווה אותך תמיד, מעין הרגשת נחיתות מתמדת. לכן היססתי ולא העזתי לומר לה דבר על רצוני ללמוד לנגן. חשבתי זאת לדבר הקשור בבטלה ולא בחיי המעשה והעבודה. חונכנו כך: כל אחת נתחנכה לקראת עבודה ואחר כך נפוצונו לעבודה במושבים ויישובים שונים, אפילו לשירות-בית. הרגשתי כי אין זה מקומי, כי כאן לא "יבלעו" אותי. כאשר בכל זאת הבעתי את משאלתי ללמוד מוזיקה נראה לה הדבר טבעי בהחלט. היא הבטיחה לי שאם אתנהג זמן מה בסדר ויתברר שאכן זו הסיבה, אשלח ללמוד. ואכן כך היה. לפתע צצו בי כוחות נפש חדשים. הצעתי לַמד שירים בקבלת שבת – לא כפי שהושרו, אלא אחרת, כפי שהִכרתים מירושלים. התגאיתי על שגם אני יודעת משהו ויכולה ללמדו. התחלתי ללמד את "לכה דודי", "המבדיל", שירים שהכרתי מילדותי מכל השכונות. הבנות קלטו את השירים ואהבום, כי היו ילדות רבות ממוצא המזרח, וכן בנות צפת ספוגות דת ומסורת.

נשלחתי לירושלים. התאכסנתי אצל הרב שילוח (אביו של ראובן שילוח, איש משרד החוץ). הוא קיבל לביתו ארבע בנות שבאו ללמוד בירושלים. כך חזרתי לשכונת הבוכרים. למדנו בבית הספר "למל". עמדתי אז לפני סיום לימודי בית הספר התיכון. באותה תקופה נפתחה בירושלים האקדמיה למוזיקה על-ידי סידני סיל האנגלי. שם למדתי קצת תיאוריה ופסנתר. אפוטרופסי טענו כי זהו לימוד ארוך, אך כיוון שנתגלה בי כשרון משחק, העבירוני לתל-אביב, שם נפתחה סטודיה דרמטית של "הבימה" ורצו שאלמד שם. כשראיתי את "היהודי הנצחי" הבנתי שלא זה מקומי וטענתי זאת באזני הגברת סאלד. הייתי צברית ולא קיבלתי את הגרסה

הגלותית ההיסטרית של יהודי ירושלים כפי שהוצגו ב"הבימה". הכרתי אותם בשוקי ירושלים העתיקה, מכונסים בשלווה בפינותיהם. החלטתי לא ללמוד שם. רציתי לראות ולדעת מה נעשה בעולם האמנות.

פניתי אל דיזנגוף והוא עזר לי. השתתפתי אז תקופה קצרה בתיאטרון הסטירי "הקומקום" (קודמו של "המטאטא"), שהוקם ע"י אביגדור המאירי ונוהל על ידו. תפקידי היה לחקות דמויות תל-אביביות, ולשיר פזמונים.

משם נסעתי לברלין. למדתי בתיאטרונו של ריינהרט ושמעתי מוזיקה בלי סוף: אופרות, סימפוניות, קנטטות, מוזיקה קאמרית – כל גדולי התקופה: קרל פלש, אדולף בוש, ארתור שנבל, אוטו קלמפרר, פליקס ויינגרטנר, ברונו ולטר. התרשמתי מאוד מהעיר התרבותית הזו, אך תמיד היה לי קשר אל עולמנו שלנו, תמיד חזרתי אליו.

עם שובי ארצה פגשתי כאן את נחום נרדי. ראיתי שהוא פסנתרן זריז והיתה לי הזדמנות להופיע עמו. נסענו אז לפולין והקונצרט הראשון שלי היה בווארשה. כוחי היה בשירי ארץ-ישראל. מייחסים לי רק שירים תימניים, אך אין זה נכון. שנים רבות שרתי שירים שנוצרו כאן על-ידי מתתיהו שלם, קבוצת שיך-אבריק ("חברה טראסק" – אלכסנדר פן, זמירי) – שירים שצמחו כאן בנוף הישראלי. לי היה זה צורך להתבטאות – בכל רמ"ח אבריי יכולתי להתבטא בשירים הישראלים. נרדי כתב גם שירי-ילדים. היתה זו חוויה עצומה להופיע בפני קהל יהודי באירופה. לא הייתי דמות אוריינטלית הבאה ומגרגרת בגרונה. היתה בי השפעה של כלל הארץ. ישבתי בהרי השומרון, הלכתי ברגל למוחרקה, מירושלים הייתי הולכת רגלי לבית-לחם, לעין פארה. המרחב, הראייה המתוחה לאורך קן ארוך – כל אלה נותנים אופי וצביון לשירה. אי אפשר היה לי אז להצטעצע כפי שזה מקובל כיום.

על העברית:

יש משהו בשפה שלנו, איזה ריבוע נוקשה. מבחינה מילולית-פסיכולוגית היא מחייבת כוח מוחלט. אין לנו אותו עידון כמו לצרפתים, למשל – זה לא "בערך". אתה אומר משפט – הוא מוגדר ומוחלט. אינך יכול להפכו ולומר אותו דבר אך במשמעות אחרת. זה אופיה של השפה. איני אומרת שהיא בלתי-גמישה, אך היא מוחלטת מבחינת התחושה. יש לי הרגשה שהשפה נולדה בתקופה של צורך אינסטינקטיבי חזק להתבטא באופן מוחלט. יש לי התנגדות עצומה לכל המשחקים בעברית מבלי להתחשב בדברים הללו. ומי צריך לחשוב על כך? המוזיקאי. מוזיקאי-צבר, אין לי ספק שיחשוב על כך. הפיסוק הנכון של השפה העברית, כפי שבא לידי ביטוי ורישום מדויק בטעמי המקרא, הוא כבר מוזיקה. הקצב כאן ממש מחייב. אם לא מתחשבים בו, רע הדבר. אין זה מספיק לשיר בשפה העברית – חייבים לשאת אותה. קורה לא פעם שמלחינים לוקחים נושא תנכי וכותבים לו מוזיקה כלית. אין זה מפריע. אפשר לקבל השראה מכל נושא ולכתוב כל יצירה בכל סגנון, אך ברגע שנוגעים בטקסט, זה מחייב. צריך לבוא אדם שהשפה חשובה לו מאוד. בעל תחושת השפה הוא האדם שידע להחיותה ולתת לה לחיות את חייה בשיתוף עם המוזיקה.

על שירה וסגנון שירה:

פיתוח קול הוא מדע – יש ללמוד להפיק את הקול נכון. אך פיתוח קול נכון אינו בהכרח שירה בסגנון אירופי, גם אם פיתוח-הקול הוא מדע שצמח בתרבות אירופה. הפקת הקול שאליה צריכים אנו לשאוף כאן בארץ צריכה להיות מתאימה יותר לנוף ולהיסטוריה שלנו – משהו יותר היולי וקדמון. לנו היסטוריה ארוכה של פולחן דתי ומכאן נובע שהצליל צריך להיות מרוכז ומופשט. אין התפילה תפילתו האישית של מישהו זה או אחר. אם אני שרה שיר תימני, האם עלי לשיר אותו כמו ששרו סביי? את מי זה מעניין? בשירי שיר תימני, כל העדה מאחורי: ההומור, מעט האפיקורסיות, הדבֵקות – הכול. איני מחקה את קולו המצומצם של התימני הבודד. יוצר המנגינה חש את רוח העדה והשבט – מאחוריו השתרעו מרחבים. אין אני צריכה להצטמצם לסגנון שירה של משפחתי או של שכונתי. כאן בא לידי ביטוי כוחו היוצר של האמן, ואת זה עליו לעשות. אין הוא צריך לחקות. עליו להתחקות ולהגיע אל התמצית – איך ומדוע נוצרה המנגינה כך ולא אחרת. כשבאים

ליצור אמנות ורוצים לקבל השראה ולהידלק מדברים שבמסורת, אינך חייב למסור את הכול בדיוק – אתה חייב לזרוק את המיותר, המקרי, הלא-חשוב. יש להגיע לשורשים ולהיזון מהם.

יש מוסדות (הכוונה ל"קול ישראל") שהקצו לאמנות המזרח פינה שבה מטרטרים כל הזמן בסגנון המקומי המוגבל – זה לא רק ממאיס, אלא ממש בלתי-תרבותי. כל שירה שבאה מהגולה, אם אין בה המרגלית שממנה אפשר להיזון וליצור דבר גדול, איננה חשובה. הגלות תעבור. יש לחתור אל הגרעין ולבור את המרגלית מתוך המוץ שסביבה.

על אפיה של שירת תימן:

לו בא מוזיקאי אל בית-כנסת תימני בליל-שבת לשעה-שעתיים, הוא היה מקבל השראה מוזיקלית עצומה. זה ממש לא ייאמן. בבית הכנסת יושבים ילדים, נערים וגברים זקנים. הם מייצגים את היהדות במובן זה: הם גמישים מאוד ואינדיבידואליסטים. אין הם מהווים עדר ואינם יכולים לקבל הוראות. לכן הם מפוצלים מאוד. הם תרמו הרבה ליהדות, אך לא נשאר להם כלום כעדה. הם תורמים במלאכה, ברקמה, בשירה, במחול, אך לעצמם לא יישאר דבר. זה יחדור לתרבות הישראלית הכללית.

הם מתחילים לשיר. הראשון פותח בצליל הנוח לו. אחריו נכנס אחר, גם הוא בצליל המתאים לו, אך הוא יודע איך להצטרף. נוצרים מרווחים שונים והרמוניות מיוחדות. מצטרפים גם הילדים וקולם מזדקר לעתים זך וצלול כמו קרן שמש באולם. מוזיקאי גדול יכול לקבל מזה השראה עצומה. יש להם אחדות באווירה אך התבטאות אישית – כל אחד מבטא את עצמו.

בבית-הכנסת, אפילו בשירת מקהלה, יש בכל פעם סולן אחר. כל אחד שר לפי גישתו את הנוסח שלו וכך כל אחד מתבטא. התימנים **מקשיבים** כל הזמן אחד לשני תוך כדי שירתם **האישית** בצוותא וזו מעין הידברות תוך כדי ביטוי.

על מקורם של שירים:

עבודת האיסוף שלי נעשתה תחילה, בילדותי, לא בהכרה. אך לאחר מכן חזרתי, הפעם ביודעין ומתוך הכרת הערך, לאסוף וללקט. יש שכונות שבהן הכירו אותי כמי שמחפשת את המשוררים. ניסיתי למשוך את המלחינים שאתם עבדתי שיבואו אתי לשכונות כדי להכיר את השירים במקורם, אך הם לא באו. הם סמכו עליי שאני נותנת את מרב המצוי בשיר. ייתכן וזו הסיבה לכך שנתפסו לנקודות פחות אופייניות בשירים ואותן טיפחו, שכן הם לא שמעו את אותן נשים שרות את השירים בביצועם האותנטי.

אחדים מהשירים למדתי בבית משפחת כלנתר בירושלים. למשל: **עץ הרימון** – זו מנגינה בוכרית, וכן **שיר הנודד** (מי יתנני עוף), **שיר העבודה והמלאכה** למלים של ביאליק.

עלי גבעה – זהו שיר ערבי. בצאתי לטייל בכפר סומיל [כיום רחוב ארלוזורוב פינת אבן גבירול] שמעתי רועה ערבי מחלל כמה סלסולים חוזרים ונשנים על שלושה צלילים. התרשמתי מהמנגינה והבאתיה אל נרדי, שהיה אז בעלי. לולא הגיעו מלים מתאימות היתה המנגינה נשארת כאבן שאין לה הופכין. יום אחד נתקלתי בשיר של ברוידס על תל-חי ותוך קריאת השיר הרגשתי שמשקלו תואם להפליא את המנגינה. רצתי אל נרדי ואמרתי לו: יש טקסט שכמו נולד למנגינה ההיא. בקשתי ממנו שיוסיף משהו. הוא הוסיף אז את הקולורטורה הגבוהה אחרי כל בית. אמרתי לו שזה נראה לי יותר מדי אינסטרומנטלי ואז נתן את הקונטרפונקט הנמוך, שהוא קולי וערב מאד. הנה כך נוצר שיר ישראלי: מקורו ערבי, הזמרת תרמה משהו, המלחין, המשורר – זהו שיר שיש לו פרצוף מקומי.

יש לי גן – זהו שיר ערבי. לקחתיו מהרחוב הערבי ליד שער יפו. אנו, הספרדיות, ואני בתוכן, לא יכולנו לתפוס כיצד **מדקלמים** שיר של ביאליק. זה נראה לנו ממש מגוחך. אנו רגילות, כשיש שיר, שרים אותו, וכך שרנו לנו את שירי ביאליק למנגינות שקלטנו בשוק הערבי.

בין נהר פרת – גם הוא שיר ערבי. הליווי של נרדי הוסיף בפסנתר את גוון החסידות. ביאליק היה בא לקונצרטים הללו ונהנה מהם מאוד. הוא חשב שנרדי חיבר את המנגינות והביע את התפעלותו. שירים ערביים רבים מקורם בצפת אצל היהודים או הערבים המקומיים ומכאן נפוצו אל כל אזור הים התיכון.

למדבר שאנו – גם הוא שיר ערבי, אך הוא שייך לתקופת שיך-אבריק. בגבעת-זייד היתה קבוצה של כמה חבריא פראים – אלכסנדר פן, זמירי ועוד. הם החליטו להקים יישוב רועים. הם התערו בחיי הפלחים וכתבו שירים. היו קולטים נעימות וכותבים להן מלים בעברית, למשל: מעמק לגבעה... במצלתיים ובתופים... הם התהלכו מגודלי זקן, רצו להתערות בטבע ולהזדהות עם הנוף. הטקסט התאים כל כך לנעימות! לאחר שנים מספר התפרקה הקבוצה. הם לא יכלו לעמוד בשגרת החולין ובחובות היום-יום.

טעם המן – זהו שיר פרסי. יצחק אליהו נבון כתב את המלים. בהיותו זקן ועיוור הייתי מובילה אותו לטייל בכל בוקר ותמורת זאת לימד אותי שירים. הוא כתב שירים רבים, אך נהג גם לייחס לעצמו שירים מסורתיים. שירים רבים למדתי גם משכן של נבון – סוחר בשם קורדובה. הסוחרים אצל הספרדים התמצאו היטב בשירה עקב קשריהם הרבים עם אנשים שונים.

התרגעות – שיר זה הבאתי משכונת מונטפיורי. בספרי אביא אותו עם מלותיו הספרדיות וגם העבריות. המשורר יהודה קרני כתב בשבילי את הטקסט. ביקשתי ממני לכתוב רומנסה עברית. שרתי לו פעמים רבות את המנגינה ותיארתי לו את התמונה שהשיר העלה בדמיוני – נווה שוקט ורחוק, געגועים לאיזו פינה. למחרת הביא לי את השיר (אם יש אי שם רחוק נווה קטן, שקט) וקרא לו **התרגעות.** השיר בספרדית מספר על נערה היושבת ורואה ציפור מסתורית נכנסת ומתיישבת על המנורה. הציפור הביאה לה בשורה עצובה – אהובה נישא לאחרת. היא חושבת אז לשלוח לו מתנות למרות נישואיו לאחרת. בעקב הטקסט העברי חלו שינויים במקצב השיר למען המלים העבריות. כל השירים הללו וסיפוריהם יופיעו בספרי.

עד כאן דבריה של ברכה צפירה ב-1964. ראו גם דבריה בשיחה עמי ב-1971 במאמר "המפגש מזרח-מערב".

יחיאל עדאקי

מתוך מאמרי ב**תצליל** 1979 : 168-172

קהילת יוצאי תימן עברה גלגולים רבים מאז העלייה המאורגנת הראשונה של יהודי תימן ארצה בשנת תרמ״ב. מן הרצון להשתלב ולהתערות אל ההסתגרות בתוך עצמם בדלית ברירה; מן ההתבטלות בפני אחרים אל יותר ויותר הכרת ערך עצמית והכרת הייחוד והמשמעות של תרומתם להווי ולאמנות של הארץ והמדינה.

האמנות הישראלית שאבה מאז ראשית המאה העשרים השראה רבה מן הזמר והמחול של יהודי תימן, וזאת כתוצאה מהכרות של אמנים שמחוץ לעדה עם החומר המסורתי העשיר של יהודי תימן. אחד מראשוני הפעילים בתהליך זה של מודעות עצמית לערכי המסורת בקרב יהודי תימן וכן טיפוחם והפצתם של ערכים אלה בכלל ישראל, הוא **יחיאל עדאקי**. במשך יובל שנים מאז עלותו ארצה ב-1927 פעל כמפיץ ומטפח של הזמר התימני בין בני עדתו וגם מחוץ לעדה. לכבוד יובל זה נפגשתי עמו לכמה שיחות ובעקבותיהן יובא כאן ספור חייו ומפעלו.

יחיאל עדאקי (1903-1980) נולד בעיר מנאכה כבן יחיד להוריו אהרון ומרגלית עדאקי. אבות המשפחה חיו בצנעא הבירה, אך סבו, אב אביו של יחיאל עדאקי, עזב את צנעא מפאת הרעב שהיה משתרר בה מדי כמה שנים ומבריח ממנה חלק מאוכלוסייתה. הוא התיישב במחוז **חרס** ושם מצא את פרנסתו כצורף וגם שימש כרב שלא על מנת לקבל פרס, כמקובל בתימן. המשפחה חזרה לצנעא ב-1906, בהיות יחיאל בן שלוש, וכל חינוכו במרכז יהודי חשוב זה. בגיל רך החל בלימודיו אצל הרב חיים קורח. לאחר שהרב הפסיק ללמד, עבר ללמוד אצל הרב שלום קורח, נכדו של הרב הישיש[1]. לאחר מכן למד בבית המדרש עם הרב יחיא יעיש צברי.

בהיותו בן תשע נפטר אביו ולאחר מותו שררה הדלות בבית ויחיאל עדאקי נאלץ להפסיק את לימודיו ולצאת לעבוד. הוא למד את מלאכת הצורפות ובה השתכר לחם צר ומים לחץ. בעת שפסקו לימודיו בימים היה לומד בלילות גמרא עם הרב אברהם בדיחי בבית הכנסת, וכך השלים את מה שהחסיר בתלמוד התורה.

בשנת תר״פ, שהייתה שנת משבר ורעב, נאלץ עדאקי לברוח בהיחבא מארץ הולדתו ובמשך שבע שנים נדד דרך עדן, ג׳יבוטי, אתיופיה ומצרים עד שהגיע בפסח תרפ״ז לירושלים. בשנות נדודיו עסק במלאכות שונות, אך גם למד בבית הכנסת ״חנן״ בקהיר חזנות בנוסח ספרד.

לימוד השירה היה חלק מובן מאליו בחייו של עדאקי. כבר בצעירותו הצטיין בקול ערב, באוזן חדה, בתפיסה מהירה ובזיכרון טוב. בצנעא היתה החתונה נמשכת שבועיים ימים, יום יום ואירועיו. הזמרים קובעים לעצמם תכניות שירים לכל מאורע ולכל מסיבה, ולפי מנהג צנעא מזמרים בקבוצה של שלשה זמרים: בעל הקול הערב שביניהם, הוא הנותן את הטון ומתחיל בשירה והשניים האחרים עונים אחריו.

מגיל שלוש-עשרה היה יחיאל עדאקי משרת בחתונות וזכה לשמוע שירתן של שלוש קבוצות זקנים, זמרים קבועים בטקסי חתונות, ובראשם הרב אהרן הכהן. כמו כן זכה להתבשם משירתו של ר׳ שלום גיאת מן העיר מנאכה, אשר בהזדמנו לצנעא היו מבקשים אותו לשורר בחתונות[2]. חודשים מספר לאחר בואו ארצה ב-1927, נזדמן ליחיאל עדאקי לעמוד על מצבה של שירת תימן בארץ ולתבוע את עלבונה. הוא מספר על כך :

> הייתי מרבה לבקר במסיבות שירה של תימנים ושל אחרים. לשירת תימן לא היה זכר באלה. התעניינתי בסיבה לכך והנה נוכחתי לדעת כי היו לכך מניעים שליליים: התימנים חשו רגשי נחיתות על שירת תימן ועל כן היא נצטמצמה למשכנותיהם בלבד. פעם הוזמנתי למסיבת חתונה, ראשונה בה נכחתי בארץ; היו בה כל רבני התימנים בירושלים. הייתי סקרן לשמוע את משוררי ירושלים. שניים מהם פצחו בשיר ״אלה אלכל ויא רב

[1] מצאצאיו הנמצאים בארץ נציין את הרב עזרא קורח (1887-1990), שהתגורר בשכונת יד אליהו בתל-אביב והיה מידען יקר ונדיר של מסורת צנעא, וכן את הרב יוסף קורח.

[2] ר׳ שלום גיאת הוא דמות ממש אגדית בקרב כל הזוכרים אותו. היתה לו כנראה כאריזמה בלתי-רגילה ועצם הזיכרונות אודותיו נאמרים בדרך כלל כמעט בחרדת קודש. עם זאת הוא היה כנראה דמות ציורית וחיונית מאד, דמות של אמן יוצר במלוא מובן המלה.

אלגלאלי״ מתוך הדיואן התימני, חלקו ערבית וחלקו עברית. לאחר שלושה בתים הפסיקו שירתם עקב כניסת אורחים ספרדים ואשכנזים. לאחר קבלת פני האורחים החלו הזמרים לשיר את השיר ״שער אשר נסגר קומה פתחהו״ בנעימה ספרדית, גם אם בהגייה תימנית. כאשר שאלתי מדוע הפסיקו את השיר הראשון, השיבו לי בתום לב כי שירת תימן היא שירת גלות ואינה מושכת את האחרים, ״האשכנזים והספרדים צוחקים מאתנו כאשר אנחנו שרים״.

הרגשתי בעלבונה של שירת תימן. היו בפני שתי אפשרויות – או לעזוב את המסיבה בעלבון או להדגים בקולי את שירת תימן הנעלבת. בלי כל הזמנה הרמתי קולי בהתרגשות. המשכתי בשיר בו החלו אך בקצב של ריקוד. להפתעת כל המסובים, שלא הכירוני כלל, סיימתי את השיר בהלל לחתן ולכלה כנהוג. האורחים הלא-תימנים הגיבו במחיאות כפיים סוערות. שאלתי אותם: איך שירת תימן? היא יפה? ענו כולם פה אחד: זה שמח, זה נפלא. מאז ראיתי לי חובה להפיצה ברבים כדי שתהיה נחלת הכלל.

פעילותו של יחיאל עדאקי בהפצת שירת תימן קיבלה מאוחר יותר דפוסים ארגוניים ברורים: באותה שנה (1927) נוסדה הסתדרות הנוער התימני ״הסתדרות בני שלום״ ע״ש המשורר שלום שבזי. יחיאל עדאקי נמנה על מייסדיה וארגן במסגרתה מקהלה שמנתה כשמונים בחורים ובחורות. מקהלה זו הייתה נפגשת פעמיים בשבוע והרבתה להופיע באירועים של העדה התימנית. כך השיגה מטרה כפולה: לימוד בני הנוער והעלאת כבודה של שירת תימן בעיני עצמם ובעיני קהלם.

בשנת 1929 עבר עדאקי לתל-אביב וגם כאן ארגן מקהלה דומה במוסד ״עזרת אחים״. כמו-כן הוזמן ע״י עירית תל-אביב לארגן מקהלה בביה״ס קלישר, אשר רוב תלמידיו היו מבני יוצאי תימן. מקהלה זו הופיעה גם ב״אוהל שם״ במסיבות עונג שבת שהיה מארגן חיים נחמן ביאליק ואף זכתה לברכתו. כמו-כן ארגן עדאקי מקהלות בבית-ברנר ובבית התרבות בשכונת התקווה. במשך כשנה לימד את ברכה צפירה, שהופיעה אז הרבה בלוויית הפסנתרן נחום נרדי, וכללה ברפרטואר שלה כמה וכמה משירי מורשת תימן.

כאשר נוסדה בשנת 1936 תחנת השידור ״קול ירושלים״, תפסה בה שירת תימן את מקומה הנאות. יחיאל עדאקי גאה על כך שהשיר הראשון שהושר בפתיחת השידורים העבריים היה השיר ״אלוהים אשאלה״ מפי ברכה צפירה. במשך כמה שנים היה עדאקי פעיל ברדיו בקריאה בפרשת השבוע, בשירה עם להקתו וכן בסדרת שידורים על חיי היהודים בתימן. במשך כל אותן שנים פעל בשיתוף עם המוזיקאי מנשה רבינא, אשר רשם מפיו כמה וכמה משירי יהודי תימן[3].

רבינא, שהיה גם מחנך וערך שירונים לבתי-הספר, נתפס אז למנגינת אחד השירים ובקש מיחיאל עדאקי שיתאים לו מלים לחג האילנות. כך נולד השיר ״כי תבואו אל הארץ״ שנעשה לנחלת הילדים בישראל. באותן שנים השתתף עדאקי גם בארגון להקת תיאטרון מבני יוצאי תימן, לפי יזמתו של הבמאי משה הלוי, שהציגה מחזה בשם ״עזה כמוות אהבה״ מאת אהרן פולק. למחזה זה חיבר את השיר ״עזי וזמרת יה״, אחד השירים היפים שנתחברו בארץ. עם קום תנועת ריקודי העם בשנות הארבעים, חיברה לו רבקה שטורמן ריקוד בעין-חרוד.

בין השירים הראשונים שהפיץ יחיאל עדאקי היה השיר ״ידידי די באהבת בת כרמים״. הוא החל ללמדו בשנת 1928 במקהלת ״בני שלום״ (ע״ש שלום שבזי) שאותה יסד בירושלים. לפי דבריו, המנגינה היא פרי יצירתו, ואין ספק כי היא אופיינית למלוס התימני המסורתי. בכך ממשיך עדאקי את מסורת המזרח, בה הזַמר הוא בבחינת מלחין השואב מן המסורת ומוסיף לה מתרומתו האישית. מלות השיר לקוחות מתוך הדיואן התימני[4] והן מיוחסות ליהודה הלוי.[5] לשיר צורת **נשיד**, כלומר כל בתיו נחרזים בחרוז מבריח אחד, אך בתוך כל בית יש משחק צורני יפה, כפי שמגדירו דוידזון ״כל תיבה שניה היא הד התיבה הקודמת לה מלבד התיבות שבסוף כל חרוז״. השיר נפוץ בזמנו, בסוף שנות העשרים וראשית שנות השלושים, והושר גם בפי אסתר גמליאלית ושושנה לוי-דמול (ניתוח מפורט של השיר מצוי במאמרי ״שירת ספרד בזמרת העדות״).

[3] אלה נדפסו בשם ״נגינות יהודי תימן״ בקובץ **מתימן לציון** שיצא לאור ב-1938 בעריכת ישראל ישעיהו.

[4] ראו דיואן **חפץ חיים**, ירושלים התשכ״ו, הוצאת שלמה מקיטון, ע׳ נ״ד.

[5] ראו דוידזון, **אוצר השירה והפיוט**, כרך ב׳, ע׳281 , מס׳ 494.

אחד משירי הדיואן המושרים ביותר בין יהודי תימן הוא הפיוט "סעי יונה ושמעיני בכינור נגני" ויש לו מנגינות רבות, ביניהן קצרות למדי, המושרות תוך חזרות רבות על תא מלודי קצר. מנגינה אחת שנפוצה בארץ היא ארוכה ומורכבת יותר, ולמעשה היא בנויה מארבעה-חמישה תאים מלודיים וכן היא מגוונת מאד, שכן פתיחתה כנשיד, חופשי ומאולתר, והמשכה כשירה, ריתמית ומהירה. מנגינה זו חיבר יחיאל עדאקי – "חיבר" במשמעות המקורית של המלה – שכן הוא הרכיב כמה תאים מלודיים תימניים-מסורתיים תוך התאמתם לתמליל זה, ואכן מורגש מעשה המרכבה בשיר זה שאפיו אישי-אמנותי.

כאן המקום לציין את הגמישות המקובלת אצל יהודי תימן, כמו גם בעדות אחרות, בהתאמת מנגינות לתמלילים ולהפך: מנגינה אחת משרתת פיוטים שונים שמשקלם זהה או דומה, ומאידך פיוט אחד מושר עם כמה מנגינות המתחלפות מבית לבית כדי לגוון. אחד מגורמי ההפתעה והאלתור הוא האופן הבלתי-קבוע של התאמת המנגינות לבתי הפיוט ובמעבר מלחן אחד למשנהו תוך כדי השירה, וזאת בהתאם למצב הרוח ולרצון השרים, כלומר – יצירה אישית במסגרת נתונים מסורתיים. הצמידות של לחן אחד לתמליל אחד לכדי שלמות קבועה שהיא השיר – זו תפיסה מערבית בעיקרה. מכאן גם יובן מדוע נוח היה למוזיקאים בארץ לקבל את גרסתו של עדאקי, לקבוע אותה בתווים ולהתייחס אל השיר השלם הזה כאל יצירה שלמה בעלת כמה מוטיבים. ואכן, הצירוף הזה – אף כי אפשר שכל אחד מן המוטיבים שלו יצטרפו אחרת עם אחרים – הוא מוצלח מאד ולכן כה נפוץ וכך גם הובא לדפוס, הוקלט ועובד.

יחיאל עדאקי היה מחלוצי הפצת הזמר התימני. תוצאות עבודתו חיות ונשמעות והן חלק משמעותי מהתרבות הישראלית.

סוף דבר 2012: יחיאל עדאקי הלך לעולמו ב-1980 ושנה לאחר מכן הופיע ספרו **מאוצר נעימות יהודי תימן**, שאותו כתב יחד עם אורי שרביט. הספר הופיע בהוצאת מכון רננות (אז המכון הישראלי למוזיקה דתית) ובו מאה שירים – מלים ותווים וכן מבואות (עדאקי-שרביט, 1981).

מוזיקה ישראלית 1970

בעקבות שיחות עם חמישה מלחינים: **עדן פרטוש, אבל ארליך, בן-ציון אורגד, יחזקאל בראון, יצחק סדאי**
(גרסה מקורית פורסמה ב**החינוך המוסיקלי**, חוברת י"ז, **ינואר 1971**, שבט תשל"א: 16-26)

עדיין זכורים הוויכוחים והסימפוזיונים על המוזיקה הישראלית משנות החמישים ומראשית שנות השישים, שבהם הוצגה השאלה "האם קיימת מוזיקה ישראלית" או "מהי מוזיקה ישראלית".

לא שאלנו שאלות אלו את המלחינים שאתם שוחחנו. השנים שחלפו והעשייה המוזיקלית בהן הוכיחו בלי ספק את קיומה של מוזיקה קונצרטית ישראלית. גם הוויכוח אם כל מוזיקה הנוצרת בישראל היא מוזיקה ישראלית, או רק זו העונה על קריטריונים מסוימים, כבר עבר ובטל מן העולם.

כמחצית היובל כבר חלפה מאז ההתחלות המגובשות והמודעות יותר (התחלות אישיות כבר היו קודם לכן), מאז האסכולה ה"ים-תיכונית", ומאז אותן שנים של הרגשת התרוננות בקרב המוזיקאים כי "הנה, יש לנו סוף-סוף מוזיקה שלנו".

דווקא מפני שחלף זמנם של הוויכוחים התוהים, שהיו בבחינת מחלות ילדות, דווקא מפני שהיצירה קיימת, ובכל שנה נוצרות יצירות ישראליות במספר רב יותר מכפי שנוצרו בכל התקופה החלוצית-ראשונית, יש טעם לחזור ולהעיף מבט, לא זועם אך ביקורתי, על תולדותיה הקצרות של המוזיקה בישראל, כדי לנסות להבין טוב יותר את המתרחש בה כיום.

אפשר לקבוע כי ראשיתה בבואו של יואל אנגל לארץ ב-1924. אך אם נתעלם מגישושים ראשונים אלה, ראשיתה של המוזיקה הישראלית הקונצרטית הייתה בעצם בשנות השלושים, עם ניסיונם של מלחינים שבאו מאירופה לשלב אלמנטים של מזרח ומערב, או, כפי שאמרו אז "מלוס מזרחי עם טכניקה מערבית".

שניים מהמלחינים שאתם שוחחנו נמנים עם הדור הוותיק, אשר הגיע מאירופה ערב מלחמת העולם השנייה: **עדן פרטוש ואבל ארליך**.

שאלה: במבט לאחור, מה היו הסיבות להתעניינות הרבה במוזיקה של עדות המזרח?

לדעת **פרטוש**, הסיבות היו לאו דווקא מוזיקליות, אלא יותר אנושיות ופוליטיות:

> עליתי לארץ מאירופה, שבה לא יכולתי לחיות עוד כאדם וכיהודי. לא הייתי ציוני, אך הייתי יהודי גאה. באתי מלא שנאה לאירופה שעזבתי, לפשיסטים ולנאצים. לחמתי על זכותי לחיות ככל אדם, ומצאתי אפשרות זאת כאן. הרגשות דומות היו לרבים מחבריי שבאו אז. מה שדחף אותנו אל הפולקלור המזרחי היה הרצון להתפתח בכיוון אחר, הנוגד את המסורת האירופית. הכרתי פולקלור מזרחי עוד בתקופת שהותי ברוסיה כמורה באזרבייג'ן. איני יכול לומר שהפולקלור התימני מעניין יותר מבחינה מוזיקלית מזה של מזרח-אירופה. המוזיקה של התימנים היא דיאטונית, ולא מצאתי בה מרווחים מעניינים, פרט לאינטונציה חדשה, שאותה ממילא לא יכולנו להעביר לכתיבה המערבית ולכלים שלנו. אך הסיבות להתעניינותי בה היו, כאמור, אנושיות קודם כול.

אַבָּל ארליך מדגיש כי בפולקלור, כחומר מוזיקלי חי ומגוון, החל להתעניין עוד לפני עלותו לארץ (פולקלור של יוגוסלביה ואלבניה). עם בואו לכאן, התפעם מאוד מן המציאות המיוחדת:

> החומר הפולקלורי עניין אותי בצורה מלהיבה. ישבתי עם האוצר [אוצר נגינות ישראל] של אידלסון, שמעתי הקלטות, נדדתי אף למזרח הרחוק, לדרום-אמריקה. זה היה גירוי גדול, רצון לגלות אזורים חדשים. התחוללה בי מהפכה עצומה כשבאתי לארץ ב-1939. בארץ היו אז סגנונות שונים, כי כל מלחין הביא אתו משהו מארץ מוצאו, אך היה רצון חזק מאוד ליצור משהו מקומי.

אינטגרציה של מוזיקה מסורתית במוזיקה קונצרטית היא בעיה מורכבת מאוד. עקרונית, נוכל לומר כי ככל שמעמיקים בעבודת הפירוק לגורמים, לאלמנטים יסודיים, וההרכבה ביצירה היא אישית, נותן הדבר תוצאות אישיות ומעניינות יותר. נזכיר כאן השוואה של בתיה באיאר באחת השיחות עמה, הממחישה היטב את שלבי העיסוק במסורת עממית: בשלב הראשון, השטחי ביותר, המסורת היא **ככסא** שאדם מתיישב עליו וקם ממנו בכל עת שיחפוץ. בשלב השני, העמוק קצת יותר, היא **כבגד**: קרוב יותר לגוף, אך עם זאת – לובשה ופושטה

כרצונו. בשלב השלישי, הסופי, היא נהפכת לחלק מחילוף החומרים התמידי של היוצר, ובכך לחלק **הבונה** את האורגניזם הרוחני שלו.

אפשר להקביל את שני השלבים הראשונים לעיבוד, הירמון או ציטוט, ואת השלישי – להעשרת השפה המוזיקלית האישית באלמנטים אופייניים. בשלביה הראשונים הִרבו המלחינים הישראלים להרמן, לעבד ולצטט. היה זה, כנראה, שלב ראשוני, הכרחי, לקראת אינטגרציה מעמיקה יותר. פרטוש מזכיר את השלב הזה ומותח עליו ביקורת: "הירמנו כי את זה ידענו לעשות, אך ספק אם זה היה הדבר הנכון."

שאלה: אינטגרציה מעמיקה יותר, כיצד? מה בתוך המוזיקה המסורתית משתלב לשפת הביטוי של המוזיקה הקונצרטית כאבני בניין יסודיות? דומה שבניגוד לשנים הראשונות – לא רק הסולמות או המודוסים, אלא המרכיב המלודי, הקצב וההטעמה. אומר על כך **פרטוש**:

> לקחתי הרבה מהג'סטות של עדות המזרח וגם חלק מהפראזיולוגיה שלהן, מהפיסוק: דברים קטנים אך אופייניים מאוד. לא חיקיתי פראזות, כי בכך, לדעתי, אנו נכנסים אל דרך ללא מוצא: החיקויים בולמים את החיפושים.

גם ארליך מדגיש את החיפוש אחר גרעין הביטוי שבצלילים הבודדים ומה שביניהם ובתוכם (לדוגמה – המוטיב הראשון של יצירתו "בַּשָּׁרָו"). גורם חשוב אחר היה השפה העברית העתיקה-חדשה, בייחוד לגבי מלחינים שלמדו אותה מאוחר והיא לא היתה שפת אמם. אומר על כך **ארליך**:

> הייתי מושפע מאוד מהטקסט העברי. למשל, ביצירה "מכתב לחזקיהו" – מבנה המשפט והמילים יצרו את כל הצורה. העסיק אותי מקור הטקסט, וכן מצאתי בו רעיונות צורניים חדשים.

שאלה: מה יש בה בעברית, שהשפעתה על המוזיקה הישראלית כה גדולה?

לדעת **בן-ציון אורגד**:

> בראש ובראשונה עצם התחדשותה כשפת דיבור משותפת לכמה מיליוני יהודים בארץ ובתפוצות. לכל אדם בעל השכלה ממוצעת, המשתמש בשפה העברית ומכיר אפילו חלק ממקורותיה, יש רבדים רוחניים עמוקים ועתיקים, וכן משקע גדול של דימויים המשותפים לו ולכל אדם אחר הדובר בשפה זו. התחדשותה כשפת דיבור היא נס חד-פעמי.

אילו תכונות מיוחדות של צלצול השפה העברית חשובות למלחין?

מקצתן קשורות למקצביה, ואחרות לצליליה. ראשית, זו שפה **מלרעית** מובהקת, ואפילו המילים המלעיליות מטעימות את ההברה שלפני האחרונה, מה שמשווה לשפה אופי יאמבי או אנפסטי חזק. שנית, יש בה מעט **תנועות יסוד** – a, e, i, o, u – כמו באיטלקית או בלטינית, בלי אותו שפע של צירופים ותנועות ביניים (ü, oi, au וכו') המצויים באנגלית, בגרמנית ובצרפתית, מה שמקנה לעברית ביטוי פשוט והחלטי יותר. שלישית, היא עשירה בעיצורים גרוניים, העושים אותה עזה מאוד ומצלצלת.

כלומר, השפעתה של העברית היא כפולה: מצד התוכן – היא מעמידה לרשות המלחין הישראלי טקסטים שנהפכו לנכס ראשוני של כל תרבות המערב **בשפת המקור**. וכאן המקום להזכיר מלחינים לא-ישראלים המשתמשים בטקסט תנ"כי ב**עברית**, כגון ברנשטיין, בלוך, סטרווינסקי ואחרים.

יצחק סדאי מזכיר את שימושו בהברות ובעיצורים של הטקסט העברי ביצירתו "מבואות ירושלים", שבוצעה בטסטימוניום 1968, כלומר – פירוק הטקסט מעבר למשמעותו הסמנטית לצליליו ההיוליים, כאלמנט הבונה את המוזיקה. תוכל לקרוא לכך אולי "אינסטרומנטציה" של הקולות. מצד שני משפיע צלצול השפה העברית על התזמור, כשהכלים כאילו "מדברים" (זאת מציין גם אורגד לגבי יצירתו "מזמורים") – זו אפוא מעין "ווקליזציה" של הכלים.

שנות דור אינן זמן רב בהתפתחותה של אמנות לאומית, אך בקצב של ימינו, ובעיקר בקצב המאפיין במיוחד תהליכים בישראל, אין זה זמן מועט. אם נביט כיום אל אותה אסכולה ים-תיכונית, אפשר לראות בה המשך,

אף כי מאוחר במקצת, של מגמת המוזיקה הלאומית, שהסתמנה אצל עמים רבים בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה העשרים, בעיקר אצל עמים שחתרו להשתחרר מעול שלטון זר. האם אפשר לראות קו אחיד של התפתחות במוזיקה הישראלית הקונצרטית מאז המגמה הים-תיכונית ועד ימינו?

בן-ציון אורגד מכנה את המגמה הים-תיכונית "אימפרסיוניזם", כיוון שהדגש הושם בה על ההתרשמות מהנוף החדש, הים-תיכוני, כפי שהקסים אנשים שבאו מאירופה הסגרירית. כן הודגש בה המשותף לנו ולעמי דרום-אירופה, מספרד ועד לבלקן.

כמה מהיצירות של תקופה זו עדיין מנוגנות כיום, ביניהן "סויטה שמית" של בוסקוביץ, "מחולות ישראליים" של חיים אלכסנדר, "מראות ישראל" של בן-חיים. אחרי השואה נוצרו כמה יצירות שניסו לבטא את הרגשות שהתעוררו אז. למותר לומר כי אלו דיברו בשפה אחרת, פחות ים-תיכונית ויותר יהודית. מאלו מנוגנות עד היום ה"יזכור" של פרטוש וכן ה"יזכור" של בן-חיים.

באותן שנים היה מלחין אחד שלא דיבר כלל "ים-תיכונית", אך פנה אל טקסטים תנכיים וליטורגיים וכן ציטט מזמורי תפילה יהודיים, ולא על דרך ההירמון והעיבוד: **מרדכי סתר**. אולי אין זה מקרה שהוא ראשון חניכי הארץ בין מלחיני המוזיקה הקונצרטית בישראל. יצירתו זכתה מיד במלוא ההערכה, על אף (ואולי בגלל) היותה שונה מהמגמה שרווחה אז. באותן שנים נוצרו ה"קנטטה לשבת" והמוטטים למקהלה. הייתה כאן הליכה אל המקורות היהודיים בטקסט ובמוזיקה גם יחד, ובכך היה סתר ממשיכה של מוזיקה יהודית בעולם.

בשנות החמישים הסתמנה קריעת-אשנב אל העולם, לאחר שנים רבות של הסתגרות עקב מלחמת העולם השנייה ומלחמת השחרור. העולם של שנות החמישים היה עולם פתוח יותר, רחב ומגוון. שוב נפגשו מלחינים ומוזיקאים מארצות שונות לחילופי דברים ולהתרשמויות, אך עד מהרה הסתמנה השתלטותה של אסכולה אירופית אחת, שנעשתה לממסד חזק ושליט: מה שקרוי ה"אוונגרד". כמה מלחינים אירופים ואמריקנים צעירים, דינמיים ובעלי אישיות חזקה, התוו בפסטיבלים השנתיים של דארמשטאט את המגמה: אינטלקטואליזם קיצוני, שמתבטא בהשלטת הדודקפוניה והסריאליות, ויותר מאוחר – הסריאליות הטוטאלית, שהכילה מעתה לא רק את הגורם המלודי, אלא אף את שאר מרכיבי המוזיקה: הקצב, הגוון, העוצמה.

בלי להתייחס כאן (כי אין זו המסגרת לכך) אל האסכולה הזאת כשלעצמה, יש לומר דבר אחד: השתלטותה על המחשבה המוזיקלית היוצרת הייתה מוחלטת, והדבר היה חמור בעיקר לגבי מלחינים צעירים. מי שהעז לחשוב או לכתוב אחרת מצא את עצמו במיעוט; נאלץ לחשוב שהוא חריג ואינו "מתקדם" עם הזמן. מוזר הדבר שבעולם הלומד להעריך יותר ויותר את הדמוקרטיה ואת הפלורליזם, עולם החוזה יום-יום אימי משטרים טוטליטריים וסולד מפניהם, בו עצמו נסבלה השתלטות כה חריפה של אסכולה כלשהי (זו או אחרת, אין זה משנה) על המחשבה המוזיקלית.

אי אפשר לומר כי לא היו הדים להתפתחויות אלה גם אצלנו, לחיוב ולשלילה גם יחד. מצד אחד, נפתחו אופקי מחשבה חדשים, כיוון שאפשר ללמוד הרבה מאוד מהחלק האנליטי והטכני של חדשני דארמשטאט. מצד שני, הייתה סכנה של אוניפורמיזציה קוסמופוליטית ואובדן ייחוד.

יחזקאל בראון אומר על כך: "לא הייתי רוצה לחיות בעולם שבו חושבים כולם באופן דומה, מדברים באותה שפה וכותבים בסגנון אחיד."

פרטוש סיפר לי באחד הראיונות עמו כי בתום אחד הקורסים של דארמשטאט, העיר באוזני שטוקהאוזן כי נדמה לו שכל השבוע שמע את אותו הדבר עצמו...

הסכנה הייתה אולי באובדן קנה-המידה. כלומר, בטיפוח תחושה שיש לכתוב לפי האופנה הבינלאומית, וכי כפרובינציה, אסור לה לישראל לפגר אחרי הנעשה בעולם הגדול. ואולם, מה שאולי מטריד עוד יותר: החיפוש המתמיד אחרי חידושים והפתעות בכל מחיר מוביל לזניחה במתכוון של כל תחביר מוזיקלי שהחל להיווצר, כלומר – החדשנות התבטאה בתחביר חדש, ואז אנו עדים ל"התפוצצות חידושים": כל יצירה חדשה היא כביכול שפה מוזיקלית בפני עצמה, והרי זה כאילו אמרנו שבשביל כל ספר חדש שאנו קוראים עלינו ללמוד שפה חדשה או להשיג מילון מיוחד.

כאן אולי המקום להזכיר את האבחנה שיש לעשות בין טכניקה לסגנון. קשה מאוד להסביר זאת בלי ניתוח מפורט ומודגם, דבר שאין מקומו במסגרת מאמר זה, אך ננסה להמחיש זאת בדוגמה: העוקב אחרי יצירותיו של סטראווינסקי מכל התקופות יוכל להבחין בהן ניצול של טכניקות קומפוזיטוריות שונות, ביניהן החדישות ביותר הרווחות בעולם. עם זאת, עקרונית, לא נשתנה סגנונו: הוא אישי ומיוחד וניתן להבחנה בהחלט. המסקנה – יכול מלחין להשתמש בטכניקות קומפוזיטוריות שונות מבלי לשנות את סגנונו, ולהפך: יכול מלחין להתמיד בטכניקה אחת ולשנות את סגנונו, ואף לכך מצויות דוגמאות רבות בתולדות המוזיקה.

טוב שאוזנינו כרויות לכל חידוש, גם מבחינה טכנית וגם מבחינה רעיונית. עם זאת, דברים גדולים וחשובים יכולים להתרחש גם בארץ קטנה. בכירי מלחינינו הגיעו מאירופה לאחר שהכירו את תרבותה היטב, והם ממשיכים להתעדכן בכל הנעשה בה. עם זאת, הם מצאו כאן כר נרחב של מוזיקה אחרת, ובעיקר – הם חיים וחווים תקופה דינמית של התחדשות. בהשפעת הנוף, השפה, הפולקלור והמקורות, נוצרו בארץ ראשיתם של ניבים מוזיקליים; כיוון שכמה מהיצירות הבולטות בסגנון זה כבר הופיעו בתקליטים, נַפנה את המתעניין אליהם: "חזיונות" ו"תהלים" מאת **פרטוש**; "תיקון חצות" ו"ריצ'רקר" מאת **סתר**; "מזמורים" מאת **אורגד**; "בַּשָּׂרוֹ" ו"אל תהיו כאבותיכם" מאת **ארליך**. וכן יצירותיו של **יוסף טל**, בעיקר הקוליות-דרמטיות: "שאול בעין-דור", "מות משה" ו"מסדר הנופלים". על אף היותן מטפלות בנושאים דומים לאלה של הקבוצה שנזכרה לעיל, אין הן שייכות אליה. אומר על כך **בן-ציון אורגד**:

> ייתכן שבמשך הזמן ניווכח לדעת, כי ליצירות אלה תפקיד דומה לזה שהיה ליצירות של סתר בראשית שנות הארבעים. על כל פנים, יצירות אלה בעצם קיומן מסייעות להגדיר את הסגנון המסתמן כמרכזי.

אפיונים של סגנון ישראלי באו לביטוי בהתחלות של דור הממשיכים. ביצירותיהם של **צבי אבני**, **נועם שריף**, **עמי מעייני** ואחרים כבר מהווה סגנון זה מעין נקודת מוצא, שעליה הם בונים את סגנונם האישי, כל אחד על פי דרכו.

מבחינתו של המלחין יש כאן פעולה מכוונת של השתייכות יהודית וישראלית, וכן ניסיון למצות את ה**ייחוד** של השפה ותרבותה, וכן של המלוס היהודי והמזרחי. ואולי נקודה אחרונה זו – הקִרבה אל המלוס – היא בעיקר המייחדת את המוזיקה שלנו בנעשה כיום בעולם. והדבר בא לידי ביטוי אפילו ביצירה כה חדשנית ומורכבת כ"נתיבים" של **פרטוש**. אומר על כך **יצחק סדאי**:

> פרטוש קוצר כאן פרי הילולים של עמל, שאותו השקיע לפני עשרות שנים. זאת, לאחר שהניב המזרחי הפך לחלק כה אינטגרלי משפתו עד שהוא מצטרף אורגנית אל הטכניקות החדישות שבהן הוא משתמש.

שאלה: כיצד היית מדריך מלחין צעיר ואיזה מקום בהדרכה זו תתפוס המוזיקה של מסורות ישראל ומקורותינו היהודיים?

כל החמישה תמימי-דעים, כי ההדרכה הטובה ביותר היא קריעת חלונות ופתיחת מרחבים רבים ככל האפשר, מעין לימוד תולדות המוזיקה על כל תקופותיה, ארצותיה וסגנונותיה בדרך היצירה – להכיר את הטוב ביותר מכל הזמנים והמקומות. מכל השפע הזה יבחר לו המלחין הצעיר את המתאים לו ויעצב בעצמו את סגנונו. כלומר – לא הסתגרות בתחומי אסכולה כלשהי, אלא הכרת השפע הקיים.

בן-ציון אורגד אינו מאמין בלימוד הקומפוזיציה אלא על דרך עבודת השוליה – מלחין צעיר יוצק מים על ידיו של מנוסה ממנו.

יחזקאל בראון מדגיש את הצורך בלימוד כל הסגנונות, גם הג'אז והמוזיקה הקלה, כדי לפתוח את כל הדרכים ולהעלות את הרמה בכל השטחים.

יצחק סדאי מוסיף לכל הידע המעמיק והמפורט גם הכרה יסודית של פולקלור שבו מתכוונים להשתמש ביצירה.

אבל ארליך רואה בעיצובו של המלחין פונקציה של עיצוב האדם – רגיש ופתוח, בעל תרבות עמוקה ורחבה ככל האפשר בכל השטחים.

המפגש מזרח-מערב

נדפס ב**אופק** לספרות להגות ולביקורת, בעריכת יוסי גמזו, כרך ב', **1972**: 183-205 בשם **אנחנו במזרח ולבנו בסוף מערב**.
הערה בת זמננו (2014): יש לקרוא גם את הרשימה הבאה, המובאת כאן בעריכה ובקיצורים מסוימים, ואת השיחות עם המוזיקאים בעניינים היסטוריות של 1972. במציאות של אותם ימים, יש בה לא מעט דברים הנשמעים כהטפה, ומובן שאין זו הכוונה. בשנים שאחר כך נוצרו מסגרות רבות שהצורך בהן נרמז במאמר, נפתחו מחלקות למוזיקה מזרחית במוסדות החינוך המוזיקלי הגבוהים ביותר וכן נוצרו אתרים במרשתת, המשרתים מגמות אלה.

יש אמיתות יסודיות, היסטוריות, שאינן משתנות עם כל אופנה בת חלוף, ואף לא עם דור זה או אחר. הבנת אמיתות אלה דורשת מבט רחוק, היסטורי, והדבר כמעט בלתי-אפשרי בתקופה שבה עוסקים בשמירת הקיים ובביצורו מהיום למחר. עם זאת, אנו חיים בישראל במתח יומיומי של שמירה, ביצור וקידום, אך יש לנו רקע היסטורי מובהק וניכר לכל מעשינו כאן. טול את הטעם ההיסטורי הזה, וייוותר רק ציבור אנשים המגן על קיומו הפיזי. אלא שאנו הרבה יותר מזה, משמע: בכל שטח, כולל התרבות, אל לנו לאבד, אף לא לרגע, את המצפן ההיסטורי. עלינו לנסות להשקיף על הנעשה גם מנקודת ראות של מה שיתהווה בעוד דור, בעוד דורות, בעוד מאה שנים. הדבר נעשה פחות קשה, למרות הכול, מיום ליום ומשנה לשנה, ולו רק מהסיבה הפשוטה שאפילו כמדינה כבר יצאנו מגיל הילדות והנעורים ואנו מתקרבים למחצית היובל. למרות היותנו מדינת עלייה, כבר ניכר באוכלוסייה אחוז ילידי הארץ מול אחוז הבאים אליה מן הגולה, מה שמקנה לנו יותר ויותר יציבות ורציפות.

הננו עם בעל תרבות עתיקה ביותר בקרב העמים החיים כיום, ותרבות זו נשמרת ברציפות למרות כל התמורות. עם זאת, הננו אחד העמים הצעירים ביותר מבחינת המסגרת המדינית. לפיכך, קביעת מסגרות נורמאליות של הווי ותרבות היא אצלנו רק בראשית הדרך. האנגלים והצרפתים עוד היו שבטים נשלטים כאשר לנו כבר היו מדינה ריבונית, חוקה ומסורת בעל-פה ובכתב. אך צא וראה כמה הם מסודרים כיום מבחינת המסורת התרבותית, אמנם מסורת בת אלף שנים בלבד, אך אלף שנים רצופות. ואילו אצלנו התהליך הפוך: מבחינת התרבות עצמה אנו עתיקים מהם פי כמה. מבחינת המסגרות התרבותיות – צעירים עד למאוד.

נוסף לכך אנו מנסים לחדש את חיי התרבות שלנו במאה העשרים, תקופת האחדה גוברת והולכת באמצעות כלי תקשורת משתכללים, ההולכת לקראת "תרבות" עולמית אחת. זוהי, אפוא, כמעט משימה בלתי אפשרית. היעמוד לנו הכוח לכך? ננסה לסקור את התהליכים ולהצביע על מגמות ואפשרויות.

ודאי, לא נבוא לפרוס כאן סקירה היסטורית מקיפה של תרבות עמנו בכל הדורות. ננסה רק להצביע על תהליכים המסתמנים בקרב מה שקורין היישוב החדש בארץ-ישראל, דהיינו: מלפני מאה שנים לערך, ועד היום, בהתייחס לערכי התרבות החילוניים של ישוב זה.

מה הייתה תרבותם של ראשוני העולים לארץ-ישראל בתקופת התחייה? לפני תחילת העליות חיו בארץ-ישראל יהודים בכמה קהילות קטנות בערים העתיקות, וקומץ יהודים בבית-ספר חקלאי אחד. תרבותם של יהודי ה"חלוקה" הייתה ברורה וחד-משמעית – תרבות תורנית אדוקה, על כל המשתמע מכך: ספרותם – תורנית-רבנית; שיריהם – שירי התפילה לפי מסורת העדות השונות של ארצות מוצאם; בדומה לכך לבושם, חגיהם וכל אורחות-חייהם.

כאשר הגיעו ארצה הבילויים, אנשי העלייה הראשונה – ולאחריהם אנשי העלייה השנייה – מה תרבותם? עצם קיומם התרבותי-רוחני הריהו בסתירה קוטבית ליהדות התורנית. הם באו כחלוצים, כדי ליישב את הארץ. רובם בלתי-דתיים או אף אנטי-דתיים ממש. ספרותם – במקרה הטוב של יודעי העברית ושוחריה – היא ספרות ההשכלה וראשית ספרות התחייה. הם אמונים על הספרות הרומנטית הרוסית, וחלקם אף של הגרמנית. אלה שמרדו באסכולה הפדגוגית של ה"חדר", שפכו את התינוק עם המים: אין להם תרבות יהודית שורשית אחרת. שיריהם – שירים חסידיים ממזרח אירופה, שירי יידיש, אך בעיקר שירים רוסיים, אוקראיניים, פולניים, רומניים וכו'. אורח החיים השנתי שלהם – שבתות, חגים וימי מועד – פרוץ ומרוקן: הם מרדו במסורת הדתית המוסדרת, אך לא קיבלו עליהם עולו של שום הסדר אחר. כיוון שקיומם הפיזי הוא בבחינת מעשי-נסים, הריהם טורחים על קיומם, וממילא נדחים ה"מותרות" של קביעת אורחות-תרבות למועד מאוחר, ובצדק. שהרי הקיום הגשמי הסביר, תנאי הוא לכל צמיחה תרבותית.

ואכן, ראשיתם של ניסיונות תרבות כאלה ניכרת לראשונה במאה העשרים, שנות עלייה גדולה יחסית (עלייה שלישית ורביעית), ויותר ביטחון – יחסי אף הוא. אלה הן שנות ראשיתם של התיאטראות – "הבימה", ביקוריה בארץ והשתקעותה, ייסודם של התא"י [התיאטרון הארצישראלי], "הקומקום" וה"אוהל"; ראשיתם של סמינרים למורים, ניסיונות ראשונים לעיצוב חגי הטבע בקיבוצים, שלא על בסיס דתי. כל יצירה תרבותית יהודית בלתי-דתית הריהי בבחינת מעשה בראשית. חלוצים שעלו מאירופה יונקים מהווי העיירה המזרח-אירופית מתוך יחס אמביוולנטי חריף: עצם מפעל חייהם עומד בסימן שלילתה המוחלטת של הגלות היהודית, ומכאן יחסם השלילי להווי העיירה. עם זאת, אין להם שורשים אחרים, ומכאן יחסם הנוסטלגי. מתפתח התסביך הנגד-גלותי המלווה את דור המייסדים כולו, תסביך שרק הדור הבא יצליח להשתחרר ממנו.

החלוצים העושים את מפעל יישוב הארץ, הם המטביעים חותמם על המדינה לעתיד, והם דור השלטון בה גם לאחר קומה. אך אוכלוסיית הארץ מגוונת; היא כוללת גם יסודות דינאמיים פחות, שלווים וסטטיים יותר, ואלה מביאים עמם את תרבות הבית היהודי המזרחי, אשר אינו נראה "גלותי", ואף אינו מלווה בתסביכי גלות: בשכונות ירושלים מתגוררות "חמולות" של יהודים יוצאי תימן, פרס, כורדיסטן, טורקיה, עיראק, עדן, מצריים, מרוקו ועוד. עליית תימן הגדולה (הראשונה) התרחשה כבר ב-1881, בדור העלייה הראשונה. עולים אלה לא הרעישו עולמות ואינם מחדשים את הארץ. אין להם הדחף האמביציוזי והתסביך האנטי-גלותי החריף של חלוצי מזרח-אירופה.

מאידך גיסא, יש להם תרבות יהודית שורשית עמוקה משלהם, מוגנת ומטופחת היטב. שכן התערבותם בין הגויים הייתה מינימלית. הם חיו כשבטים סגורים לכל דבר ובאו לארץ-ישראל כי נשמעו להם "פעמי הגאולה", ללא אידיאולוגיות בנוסח הרומנטיקה האירופית. הם לא נפרצו לגלי התרבות האירופית, וזו לא התנגשה אצלם חזיתית בהווי היהודי. חייהם זורמים מדור אל דור אט אט, אך בבטחה. הם אינם נחותים מן העמים שבקרבם הם יושבים, כי אם להפך. אין להם הרבה מה ללמוד מן העמים הללו, ורמת תרבותם היהודית, של קרוא וכתוב לרבים, גבוהה ממילא מכל הסובב אותם. הווי חייהם יהודי כולו, ולא רק בחלקו הדתי: הם נושאים עמם מסורת של פיוט יהודי פרליטורגי, של שירי אהבה בנוסח שירת ספרד. למעשה הריהם נושאים עמם בעל פה מסורת המשתלשלת ומשתרשרת מ"תור הזהב" של ימי הביניים בספרד ואילך ממש ברציפות, והם אף ממשיכים ביצירת שירה זו, גם אם פה ושם בצורה אפיגונית. אל שירתם מתלווה המחול היהודי, וברקדם הריהם לבושים בחן ובהדר, בלבוש מסורתי ובעדיים ממיטב מלאכת-המחשבת של צורפיהם האמנים מדור לדור.

כל ההיבט האסתטי-חילוני של חיי חולין וחג, מלבוש ועדי, פיוט, זמרה ומחול, חסר כמעט לחלוטין ליהודי אירופה. אמנם הם שומרים על יהדותם בתחום הדת, הרוח והספר, אך אמנות ואסתטיקה של יום-יום כמעט ואין להם במסורת היהודית של מאתיים השנים האחרונות, להוציא פיתוחי ה"מזרח" בבתי-הכנסת, פמוטות וקופסות-בשמים, רקמת-פרוכת ו"טלית קטן". הם מנסים אפוא לאמץ לעצמם תרבות חילונית-אירופית ולהרכיבה, בבחינת ייחור, על שרידי כנתה של תרבות דתית יהודית, במידה שהדבר בגדר האפשר.

והנה, בשנות העשרים מתחוללת פגישה מודעת ראשונה של אמנים ומוזיקאים יוצאי אירופה עם תרבות המזרח, בעיקר זו של יהודי תימן. תרבותם מעוררת תחילה פליאה, תמיהה והערצה. התחושה הנכונה היא כי יש כאן שורשים עמוקים ואם יש לכונן בארץ חיי תרבות של יהודי חדש, עליהם להתבסס במידה רבה על תרבות המזרח. מלחיני הזמר הישראלי מחפשים אז סולמות מזרחיים כביכול, מכל מקום – שונים מאלה הרווחים באירופה, שהם המז'ור והמינור.

פגישתם הרצינית ממש של עולי אירופה עם המוזיקה של המזרח מתרחשת בשנות השלושים. בשנים אלה עלו מאירופה כמה מלחינים בעלי שיעור קומה – פאול בן-חיים, יוסף טל, עדן פרטוש, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ. פגישתם עם נוף הארץ ואקלימה, וכן עם נופה האנושי המגוון, הביאתם למסקנה כי עליהם לחפש כאן דרך חדשה של קומפוזיציה, כי אין טעם להמשיך ולהלחין כאן כפי שעשו באירופה. הם נפגשו עם שירת המזרח בעיקר באמצעות הזמרת ברכה צפירה. ואכן, אלה הן גם שנות עיצובו של הזמר הישראלי, וכאן המקום להזכיר כמה מבין מלחיניו הבולטים: ידידיה אדמון (אז: גורוכוב), עמנואל עמירן (אז: פוגצ'וב), שרה לוי-תנאי, נחום נרדי, דוד זהבי, מתתיהו שלם. עם זאת, עדיין לא היו אז ליישוב הארצישראלי דפוסי חיים

אמנותיים ברורים, ואלה נוצקים ומתגבשים בשנות השלושים, לא מעט בזכות העלייה הגרמנית. זוהי עלייה גדולה ראשונה של יוצאי ערים וכרכים, המביאים לכאן מסורת של פעילות תרבותית עירונית-בורגנית-אירופית. אלה שנות הקמתה של התזמורת הארצישראלית (כיום – הפילהרמונית הישראלית) ותזמורת רשות השידור (כיום התזמורת הסימפונית ירושלים), ובכך נקבע כיוון מערבי מובהק לארגון חיי התרבות, כי זוהי בשנות השלושים צורת הארגון היחידה האפשרית בחברה עירונית, ועל כך להלן.

בשנות השלושים החלה אפוא ובשנות הארבעים התגבשה בקרב אמני ישראל, ולא רק המוזיקאים, הגישה הרואה בשילוב המזרח והמערב אפשרות אידיאלית לעיצוב אמנות ישראלית, מה שכונה אז במוזיקה "המגמה הים-תיכונית". למען הדיוק, הגישה הייתה קיצונית עוד יותר: מֶלוס מזרחי עם טכניקה מערבית. היה גם קורטוב של סגירות והסתגרות במגמה זו, אך אולי מתאים הדבר דווקא לתקופה של עיצוב מהות עצמית ומקורית.

שנות מלחמת העולם השנייה, המאבק האנטי-מנדטורי שאחריה, ומלחמת העצמאות, היו שנים קשות של שמירה על עצם הקיום, אך דווקא בהן הונחו יסודות ראשונים של תרבות מקורית, בבחינת דווקא. לא היו אלה תנאים נורמאליים, וטוב היה כי לאחר שנים אלה באו שנות החמישים, על כל הפתיחות שבהן. כאן חלו שני תהליכים מנוגדים, ובמקביל: מחד גיסא, עם שיפור התנאים הגשמיים וגידול המדינה, חלה פריחה של יצירה מקומית מקורית. בראש המגמה של ביטוי המזרח באמצעות המערב התייצבה להקת "ענבל" ביצירותיה של שרה לוי-תנאי, ובהן שילוב מחול, זמר, משחק, נגינה, לבוש ועדי. כאן תרמו מכוחם מיטב יוצריה של ישראל, ודי להזכיר את המוזיקאים מרדכי סתר, פאול בן-חיים, גארי ברתיני ועובדיה טוביה. גם במוזיקה הסימפונית הניב הצירוף הזה פרי-הילולים, ודי להזכיר רבות מיצירותיו של פאול בן-חיים, את "תיקון חצות" של סתר, שזכה בפרס איטליה ובפרס-ישראל, וכן כמה מיצירותיו של פרטוש.

מאידך גיסא, נסתמנה באותן שנים מגמה סותרת, של התרחקות מן המקורות ו"השתלבות" בתרבות העולמית, קרי – העתקה או תרגום, באיחור כלשהו, של מגמות חדשות מבירות המערב, של קוסמופוליטיות מוצהרת. ואף לכך סייעו הגבולות התרבותיים שנפרצו. בפריצת הגבולות אין כל רע. נהפוך הוא: טוב לנו שנהיה פתוחים לכל הנעשה בעולם כולו. השאלה היא רק מה תהיה תרומתנו הסגולית, הייחודית, ליצירה התרבותית הכללית?

אנו נגיע אל האחרים רק לאחר שנגיע אל עצמנו, אל שורשינו שלנו. דווקא אנשים הבאים מן החוץ ומכירים את הנעשה בעולם, הם המוקסמים מאוצרות התרבות הייחודיים שלנו. מטעם זה זכו יצירות לא מעטות של "ענבל" להערכת מיטב אמני העולם ואת רישומן ניתן למצוא היום בכמה וכמה ספרי יסוד על המחול המודרני, לצד יצירותיהם של גדולי הכוריאוגרפים של זמננו. בשנות החמישים מקובל היה על כולנו כי אמנות זו, שביטאה את יפי המזרח בכלים בימתיים של המערב, היא היא האמנות הישראלית; וזו הפכה להיות ייצוגית לנו, עד אשר קמו מערערים אף על כך. אם הייתה ביסודו של הערעור אידיאולוגיה כלשהי, הרואה את מדינת ישראל כמדינה מערבית מובהקת, כאי של המערב בתוך ים המזרח, הרי שיש להתריע על ערבוב המושגים של תרבות וציביליזציה והמרתם זה בזה. הציביליזציה המערבית, על כל הישגיה המדעיים והטכנולוגיים, היא כיום נחלת עמים רבים בעולם שאינם עוד אירופיים או צפון-אמריקניים בלבד, כפי שהיה הדבר לפני כמאה שנים. הציביליזציה האירופית מביאה עמה לכל מקום את התרבות האירופית ונותנת לה יתרון עצום על פני כל תרבות מקומית, בהיות לה כלים חזקים ויעילים להפצתה. אך אין הדברים זהים. ביסודו של דבר, אפשר לו לאדם שישיר את שיריו וירקוד את ריקודיו וידבר את שפתו ויקרא את ספרותו, בצד ההנאה שהוא נהנה מן המכונית, הרדיו, הטלוויזיה, המחשב ושאר אביזרי נוחות. הוא אף יכול לעבוד בקצב ובתפוקה אמריקניים ולחשוב במושגים אירופיים. דווקא תרבויות אירופה וצפון-אמריקה, מגלות יותר ויותר את התרבויות שמחוצה להן, חוקרות אותן ומושפעת מהן. זאת הוכיחו לנו אפילו "החיפושיות". עם זאת, הבעיה של טיפוח תרבות מקומית או התעלמות ממנה כפועל יוצא מ"אמריקניזציה תרבותית", אינה אופיינית רק לישראל. די להעיף מבט אל אחת מהמדינות המשגשגות ביותר בעולם – יפן – כדי להיווכח כי אכן ציביליזציה יכולה לשנות אורחות-חיים ולדרוס תרבות עתיקה בה-בעונה. זאת, עד שמתעוררים ונעשים מודעים לכך ומשקיעים אחוז קטן מרווחי ההתמערבות בשמירה על התרבות המקורית ובטיפוחה; ולוּ רק כדי שלא להיחשב

אפיגון וחקיין גרידא; ולו רק כדי להיות בעל זהות עצמית, בעל תרומה ייחודית ובעל עבר מזוהה, מה שקורין "שורשים".

אצלנו סבוכה הבעיה לאין-ערוך יותר מאשר אצל היפנים. אותנו מוצאות השפעות האמריקניזציה (אם נשתמש בכינוי זה לציביליזציה הטכנולוגית סוחפת-התרבות הנוכחית) בשלב קריטי של ראשית עיצוב תרבות. שכן פרט לתרבות הספר, שהייתה לנו תמיד בכל נפוצותינו, הננו מצויים רק בראשיתו של עיצוב תרבות לאומית בכל שאר השטחים: מחול, מוזיקה, לבוש, אורנמנטיקה וכו'. מסקנה יחידה מכל זה: אם נשאיר לסטיכיה "ליצור" לנו חיי תרבות, ניהפך עד מהרה לפרובינציה של אפנות ברודווי ולונדון, ואף זאת באיחור פרובינציאלי בלתי-נמנע, כפי שהולך הדבר ומצטייר כיום. תרבות לאומית היא דבר שיש להשקיע בו הרבה משאבים, הון, זמן, כישרון ואמביציה. אשרי העמים אשר עיצבו את תרבותם בתור "האבסולוטיזם הנאור", על ידי כך שמלכיהם הקדישו לכך את מיטב האמצעים, ולו גם על חשבון רווחתו החומרית של עמם. אפילו הקדישו לכך רק עשירית מכפי שהקדישו למלחמות ולשררה, עשו הרבה בכיוון זה. כך אירע לרוב עמי אירופה, ומכאן הישגיהם התרבותיים.

בעיה עקרונית אחרת הניצבת לפני מי שירצה להפוך ערכי מסורות לתרבות לאומית: הפער בין מסגרות התרבות המשפחתית-שבטית לאלה של תרבות עירונית מודרנית. ערכי התרבות של המזרח צמחו בתחום המשפחה הרחבה, בחגיה ובשמחותיה, ללא פער ומרחק בין יוצר-מבצע לצופה, ללא עימות בין קהל לבמה. צורת החיים המודרנית, העירונית, מכירה כמעט רק צורה אחת לאמנויות הביצוע, ובהן גם מחול ומוזיקה – גיבושן לכדי **מופע** והעלאתן על במה לעיניו ולאוזניו של קהל צופים-מאזינים סביל. התרבות האירופית בנויה מזה כמה מאות שנים במתכונות אלה, ויש לה מערכת שלמה של מוסדות המיועדים להכנת מופעים כאלה: להקות מחול, תיאטראות, בתי-אופרה, מקהלות, תזמורות וכיו"ב, וכן מוסדות המיועדים להכשרת אמנים: בתי-אולפנא למחול, קונסרבטוריונים ואקדמיות למוזיקה, ועוד. איך ניתן למסד תרבות שעברה במסורת משפחתית, בעל-פה, מאב לבן ומאם לבת? אכן, אין הדבר פשוט, והוא דורש מחשבה מעמיקה וניסיונות לא מעט. אך בסופו של דבר, ודאי אין הדבר בלתי-אפשרי למימוש ולביצוע, שכן תהליך דומה עברו – אמנם לאט יותר – תרבויות רבות אחרות.

וכאן מגיעים אנו אל שדה קוצים, שאף לו השלכות חברתיות חריפות, וגם אם לא נעסוק בו בפרוטרוט, מן ההכרח לגעת בו, ובלא פניות. הממסד האמנותי של ישראל בנוי על פי מתכונת מערבית מובהקת, והריהו העתקת-שמש של ממסד כזה בכל ארץ אירופית שהיא: תיאטראות, תזמורות, קונסרבטוריונים, אקדמיות, בתי-ספר למחול וכד'. התוכן הנמזג במסגרות אלה, אף הוא אירופי כמעט במאה אחוזים. בתזמורות מנגנים רפרטואר אירופי מסורתי ומעט מוזיקה ישראלית, בקונסרבטוריונים לומדים את תורת המוזיקה האירופית ואת הנגינה בכלים אירופיים, וכו'.

עדות המזרח הביאו עמן את המוזיקה והמחול שלהן, אך מוסדות ללימודם של אלה אין להם, שכן נמסרו במסורת ביתית כתורה שבעל-פה. בשנות החמישים, עם העלייה הגדולה מארצות המזרח, שלטה בארץ מגמת "כור ההיתוך", של האחדה מרבית, של "מיזוג" גלויות, של ישראליזציה מהירה בכל מחיר. בשנים שחלפו מאז התבררה מידת הנזק של מדיניות זו וכיום היא כבר ברורה לעין כול. עולים מארצות המזרח, שהיו מפגרות מבחינה טכנולוגית, הועמדו בפני הצורך להסתגל לציביליזציה בעלת טכנולוגיה מתקדמת במתכונת מערבית, קושי חמור כשלעצמו. נוסף לכך נוכחו לדעת כי התרבות השלטת אינה תרבותם שלהם, וזו שלהם, הביתית, לא זכתה למקום בה ולהערכה אליה. מי התעניין בה? אולי רק קומץ מוזיקולוגים וחוקרי מסורות למיניהם. הללו באו, הקליטו וצילמו, וגם מפיהם ניתן לשמוע על קשיים שבהם נתקלו, מתוך רגשי נחיתות ובושה, שבעטיים אף סירבו לפעמים לאפשר להם פגישה עם מסורות מזרחיות אלה. למרות זאת נעשה בשנות החמישים מפעל חשוב של הקלטת אלפי דוגמאות מתרבות העדות, וזאת בעיקר ע"י צוות האוניברסיטה העברית בירושלים, בראשותה של פרופ' אסתר גרזון-קיווי. אך מה הייתה ההשלכה של מבצע חשוב זה על התרבות הנוצרת בארץ? כמעט אפסית. הדוגמאות הוקלטו, נרשמו ותויקו, והן נשמרות כיום ברובן בארכיון הצליל הלאומי, מוסד בעל חשיבות עליונה כשלעצמו, שהוא אגף במחלקת המוזיקה שבספרייה הלאומית בירושלים, והוא קשור גם אל המרכז לחקר המוזיקה היהודית של האוניברסיטה העברית. אך עם כל החשיבות, בכך אין די.

עדות המזרח פשטו עד מהרה את תרבותן והסתגלו אל המציאות הישראלית. וכיוון שמסורת הבית שלהם לא נמשכה במציאות החדשה, הם הסתגלו לערכים אחרים, אלה המוקנים בבית הספר העממי הישראלי הממוצע, וזה פחות ממעט. ברור כי הסתגלו עד מהרה לקו הקל ביותר, למה שמלעיטים אותנו השכם והערב רשתות השידור והערוצים המסחריים של הטלוויזיה, ובהם כל ההבלות החולפת שהיא, מסתבר, צורך עממי מבוקש, אך אין היא תרבות. עובדה בוטה היא, ויש לומר זאת בגילוי-לב ובאומץ, כי בנים לעדות המזרח דהיום אינם מכירים את המסורת התרבותית העשירה של אבותיהם, שכן למדו להתבייש בה, כביכול היא "האשמה" בפיגור הטכנולוגי שהיה נחלתם. מאידך גיסא – איזו תרבות אחרת נתן להם בית-הספר הממלכתי בישראל? קורטוב שבקורטוב ממה שהחל להיווצר בארץ כבעל זהות ישראלית. אתה מוצא בני עדות אלה בהמוניהם בשטח הבידור הקל, החיקוי הלועזי וכד', כבדרנים וכקהל גם יחד, והרי לך לבנטיניות חוגגת, קרנבל תמידי של קרתנות זולה ונעדרת-שורשים.

מי שישכיל לרדת עד חקרה של בעיית תסכולם הנפשי של "הפנתרים" למיניהם, יפנה נא אל הזהות התרבותית שאבדה להם, בטרם מצאו להם אחרת. בעיה חברתית זו אינה סוגיה תיאורטית ואבסטרקטית, כי אם רעה חולה, חריפה ואקטואלית ביותר. ניסיון לטיפוח תרבות לאומית, שתתבסס על עושרן התרבותי של עדות המזרח, יש בו כדי לסייע לא במעט, אך הצורך העיקרי לכך אינו רק בפתרון הבעיה האקטואלית הבוערת, אלא בהעשרת התרבות עצמה. אפשר כי בעוד מאה שנה ניתן יהיה לראות זאת, בהיבט רטרוספקטיבי, בערך כך: בשנות החמישים ניסו להגיע להאחדה מרבית ומהירה, והדבר הביא בעיקר להרס ובנה מעט מאוד. בו-זמנית הוחל בפיתוח ניסיונות ליצירה עצמית מקורית, אך לא טיפחום יתר על המידה. בראשית שנות השבעים גילו שיותר ממחצית העם בישראל עקורה משורשיה התרבותיים ונאלצת להסתגל לדפוסי תרבות מערביים, מבלי שהיא מביאה לכור-ההיתוך הסינתטי הישראלי את תרומתה היא.

ואז? ואז מה? שמא מן הדין, בכל זאת, לעשות משהו למניעת ההידרדרות הדוהרת לקראת עידן של איפוס ושחיקה תרבותיים קיצוניים? דומה שאם יימצאו עוז-הרוח הציבורי והרצון לשינוי-של-אמת, אין הדברים נשגבים מכדי ביצוע.

יש להקים בתי-אולפנא למחול, לשירה ולנגינה, שיטפחו וילמדו את מסורת התנועה והזמר של עדות המזרח בישראל. וזאת, בקשר לספרות הדתית והחילונית של עדות אלה, שהיא בחלקה המשך ישיר של שירת תור הזהב בספרד, ובחלקה האחר גידול אותנטי של קרקע-גידולה. בתי-אולפנא אלה יפתחו את שעריהם לכל אחד, אך מיקומם יהיה בעיקר בריכוזי אוכלוסייה המיושבים במרביתם בבני עדות המזרח, שעד כה כמעט ולא למדו את אמנויות הביצוע במסגרות הקיימות. תכנית הלימודים של מוסדות אלה תיקבע על-ידי צוותי מורים, חוקרים ויוצרים, ויהיה בה שילוב של ידע מקצועי מערבי וחומר מכל הסוגים עם דגש על מסורת המזרח. במקביל לכך יוגבר חלקו של החומר ממסורת המזרח בכל מוסדות הלימוד הקיימים של ישראל: באוניברסיטאות ילמדו גם את שבזי, באקדמיות למוזיקה – גם מוזיקה מזרחית, וכד'. מוסדות ממלכתיים קיימים או חדשים יטפחו ויעוררו גיבוש בימתי של מסורות המזרח, הן כמופעים מסוגננים והן כחומר-גלם ליצירות אישיות של יוצרים ישראליים בכל השטחים; וכל זאת לא ברמה לבנטינית אלא ברמה גבוהה ובהעמקה מרבית, לפי מיטב כישרונם של היוצרים. דבר זה יש בו כדי להעניק סיכוי שווה באמנות על כל רבדיה לכל כישרון מבני כל העדות ואף להבטיח המשך לקו שהחל בזמנו בתנופה, אך נקטע והוזנח בעיקר עקב תסביכיהם של בני דור המדבר ועכבותיה של מנטליות פטרונית, המציינים רבות מ"עמדות המפתח" בממסד התרבותי בישראל של היום.

"מצוות עשה" תרבותיות אלה אינן אלא אפס-קצהו של תהליך אינסופי של קח ותן, של יניקה ממקורות והשפעות-גומלין. לזכותנו נזקפים מקורות עשירים, ואין אנו מכירים מהם אלא מיעוטם בלבד. מאידך גיסא, אם אין אנו שואבים ממקורותינו, אנו יונקים מן האחרים, שכן אין חיים בחלל ריק. אין ואקום תרבותי. הלעולם נהיה פרובינציה חקיינית, שעל במותיה הד קלוש ומאוחר לנעשה במטרופולין התרבותיות של העולם המערבי? וזאת, כשלמרבה האירוניה מגלות אותן מטרופולין יותר ויותר את המלוס, התמטיקה והמרבצים הגנוזים של המזרח.

ולאחרונה: אותו חלק של עמנו, שלא נתגדל על ברכי תרבות המערב, מחפש את זהותו התרבותית, והוא ימצאנה ביתר קלות אם ערכיו יהוו תשתית לאמנות הישראלית החדשה. נחוצה אפוא יוזמה רצינית ותנופה בלתי-שגרתית, דרושה נכונות לסיכון ולהליכה בדרכים לא-סלולות, כדי לגבש בצורות חדישות ובנות-זמננו את מסורותינו העתיקות השונות זו מזו למהות ססגונית ואותנטית – ישראלית.

ולבסוף – מאלף יהיה להתוודע אל תפיסותיהם של יוצרים שונים במוזיקה, בזמר ובמחול בהקשר שבו עסקנו. משאל מיוחד בסוגיות אלה, אפשר שיש בו כדי לזרוע מעט אור. והרי המשאל:

מסורות העדות במוזיקה ובמחול הישראליים

משאל בין מלחינים, כוריאוגרפים ומוזיקולוגים

פנינו אל יוצרים, שתרומתם למוזיקה ולמחול הישראליים ידועה ומוכרת, ודובבנו איש-איש על פי דרכו והשקפתו.

נועדנו עם **ברכה צפירה**, הזמרה הוותיקה, שבאמצעותה פגשו מלחינים יוצאי אירופה את שירי עדות המזרח בישראל משנות השלושים ואילך;

עם **שרה לוי-תנאי**, משוררת, מלחינה וכוריאוגרפית מקורית, אשר שירי העדות, לחניהן ומחולותיהן לה כחומר ביד היוצר, והיא שואבת אותם ממקורותיהם ויוצקתם בכלי הביצוע הבימתי המלוטש;

עם המלחין **פאול בן-חיים**, הנמנה עם ראשוני המעבדים של שירי העדות ועם המלחינים ששזרו ושילבו ביצירתם נעימות אלה;

עם המלחין **מרדכי סתר**, שדרכו אישית ומיוחדת, ויצירתו המפורסמת ביותר מיוסדת על שירים של יהודי תימן (תיקון חצות);

עם המוזיקולוג **הרצל שמואלי**, העוסק זה שנים רבות בחקר הזמר הישראלי ומתחקה אחר תהליכים בהתפתחות המוזיקה הישראלית לגווניה.

והרי דבריהם, עדויות נחתומים שונים על עיסתנו המוזיקלית-כוריאוגרפית המשותפת.

ברכה צפירה (1910-1990) – ילידת ירושלים, בת לעדת יהודי תימן, נתייתמה בגיל צעיר ושנות ילדותה וגידולה עברו עליה בחיק משפחות שונות בשכונות ירושלים, שם התוודעה ממקור ראשון אל שירת עדות ישראל, יוצאי המזרח ויוצאי אירופה גם יחד. לאחר שנות לימודים בכפר-הנוער שפיה ובירושלים החלה בפעולה אמנותית כשחקנית וכזמרת. בראשית שנות השלושים יצאה לאירופה ובברלין החלה בשיתוף פעולה עם המלחין נחום נרדי והתפרסמה כזמרת הייצוגית של הזמר הארצישראלי. בשנות השלושים והארבעים שיתפה פעולה עם כמה ממלחיניה המובהקים של המוזיקה הישראלית הקונצרטית בראשיתה: פאול בן-חיים, עדן פרטוש, חנוך יעקבי, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', מרק לברי, ואחר כך בן-ציון אורגד, יהושע לקנר, יחזקאל בראון ועמי מעייני. באמצעותה התוודעו יוצרים אלה אל שירי העדות. מהם עיצבה סגנון שירה מיוחד, מקורי וישראלי. בין השאר עסקה ברכה צפירה גם בהלחנה ובציור.

שאלה: מה הביאך בשנות השלושים לאותו שיתוף-פעולה עם המלחינים הנזכרים לעיל, בהקשר של שירי העדות?

ברכה צפירה: כשאמן ניגש לעשות דברים, פועלים בו דחפים שונים, ורק לאחר מעשה באה ההכרה. משכה אותי מסורת אבותיי. היו לי מורים גדולים שלימדוני תנ"ך והיסטוריה, וכל זה התערב בי בצורה עזה מאד. גדלתי בנוף פראי, בשפייה, יישוב קטן בלב נוף מרהיב. בגיל צעיר הייתי בברלין וראיתי אמנות גדולה. הבנתי אז איזה עם ואיזו ארץ יש לנו, וכאב לי שאין לנו אמנות גדולה משלנו. ומעניין, דווקא כשהתרחקתי מן הארץ, בתקופת שהותי בברלין, חזרו והתנגנו בי הניגונים המזרחיים, והם-הם שהובילוני אל עצמי. חיפשתי אותם, ביקשתי אותם, ואף כיום אני גורסת כי מכאן עלינו לצאת. כשחזרתי ארצה לא מצאתי לי תיאטרון ובמה. ניסיתי להופיע בשירי עדות ובתלבושות העדות עצמן. הבינותי, כי יש צורך במסגרת תזמורתית. חיפשתי, גיששתי. בתחילה היו לי רק ליוויים פשוטים, שעשה נרדי. שרתי שירי פלאחים ערבים ושירי מסורת יהודיים. המקורות לא היו חשובים. הליווי היה פשטני, אך הקהל אהב זאת – דרך משל, סלסולים חסידיים לשיר ערבי,

וכדומה. במרוצת הזמן הרגשתי שהשירים האותנטיים יותר יוצאים נפסדים. הלכתי אל בן-חיים והתחלנו לעבוד יחד. הוא עיבד למעני שירים להרכבים שונים – תזמורת, רביעיית כלי-קשת או פסנתר וכיו״ב. שרתי אז גם עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית (אז – התזמורת הארצישראלית) בעיבודיהם של בן-חיים, פרטוש ולברי.

שאלה: האם את רואה בדרך שלקראתה הנחֵית ודרבנת אז את המלחינים דרך שיש ללכת בה גם כיום במוזיקה הקונצרטית?

צפירה: אני הייתי משתחררת מזה כבר מזמן. המוזיקאי הרציני והטוב מגיע מתוך הדברים המסורתיים אל דברים משלו. אין כל צורך לצייר מדבר כדי לדבר על מגילות גנוזות. ואפשר לכתוב על המגילות הגנוזות בלי להעסיקנו באילוסטרציות של אווירת מדבר. יש לגשת לנושא בצורה קונקרטית. מן הציטוט המיידי של שירי עדות השתחררנו זה כבר. השיר עצמו נראה לפעמים תמציתי מדי. כיוצרת, הייתי רוצה להיות משוחררת יותר: לגעת בתמצית ולתת לה מרחב ואוויר.

שאלה: איזה מקום סבורה את כי ניתן לייחד למסורת שירי העדות במוזיקה הישראלית הקונצרטית כיום?

צפירה: השירים שונים מאוד זה מזה. לא מכל שיר אפשר לקבל השראה. חזרה נוסטלגית אל השטחי שבחומר רק מעכבת ואינה בונה. לקחת לחן ולהביאו בעזרת עיבוד קל אל המכנה המשותף הנמוך – אין בכך רבותא. לעומת זאת, אפשר ואפשר לשאוב השראה אמיתית מן השורשים. אין דבר חזק כמו המלה העברית, אם יודעים לצייר בה. המניע שלי הוא לקיים את המורשה הגדולה שלנו, וזו מובילה אותי אל השורשים – אל התנ״ך. אנו עם בעל אמונה עמוקה ושורשים עזים, אך דומתני כי הדרך אל שורשינו נשתבשה לנו.

המלחין היחיד העוסק כיום בעניין זה בעקשנות ומתוך נאמנות לערכים עבריים הקשורים בשפה הוא, לדידי, בן-ציון אורגד. רק עבודה תוך התעמקות בחומר תביא אותנו אל מקורותינו. השלב של ההיכרות הראשונה עבר ותם. כל החדש והעכשווי שבאורח חיינו, טכניקות, אמצעים והתפתחות חברה חדשה בישראל, כל אלה נלווים אלינו בבואנו לשוב אל המקורות וליצור מתוכם.

שרה לוי-תנאי (1910-2005) – בת לעולי תימן, משוררת, מלחינה וכוריאוגרפית. נתחנכה בכפר הנוער שפיה ובתל-אביב. עסקה שנים רבות בחינוך והקדישה מחשבה ויצירה לעיצוב גן הילדים בארץ. מייסדת תיאטרון-המחול ״ענבל״ ומנהלתו. טיפלה רבות במסורות העדות ובסגנונן האמנותי-הבימתי. יצרה יצירות מחול רבות בתיאטרון ״ענבל״ וזכתה בפרס הכוריאוגרפיה מטעם תיאטרון-האומות בפאריס.

שאלה: להקת ״ענבל״ עובדת בהדרכתך כבר שנים רבות, אך מפעלך בזמר הישראלי ותיק יותר. מה חיפשת ומה השגת במפעלך?

שרה לוי-תנאי: התחלתי במפעלי כי אני עצמי תימנייה וחשתי צורך בביטוי שאיננו מנותק משורשים. היום אני רואה שהחוש השישי שלי היה נכון. אנחנו היינו ה״פנתרים״ הראשונים, אך קודם כל דרשנו מעצמנו, הלכנו אל מקורותינו. עכשיו כולם מבינים כי דרושה תשומת לב גדולה לתרבות העדות. אפילו שר החינוך מדבר על תרבות פלורליסטית, דבר שלא שמענו עד כה. לפני כן היה כה ברור שצריך לבנות כאן עם אחד עם תרבות אירופית. אני ראיתי תמיד את תרומת עדות המזרח לתרבות הישראלית כביטוי עצמי הנטוע בשורשים. היום כולם מכים על חטא – על שלא טיפחנו כאן את הווי העדות ומסורתן. בני כל העדות צריכים קודם כול לאהוב ולהכיר את תרבותם שלהם. רק מי שיש לו תרבות משלו הוא איש תרבות העשוי להיות פתוח לקלוט ולעכל גם תרבות אחרת. האינטגרציה האמיתית תיעשה ע״י בני המזרח, כי הם-הם המעוניינים בתרבות המערבית, ולא להפך. התהליך צריך להיות: הכרת עצמנו, פריצת חלונות ורכישת ערכים וטכניקות של המערב, אך בלא להתבטל בפני עצמתם. רק כך נשיג צמיחה תרבותית אמיתית.

תיאטרון ״ענבל״ פיתח אוצר תנועה משלו, המעורר עניין רב בכל מקום בעולם (בארץ פחות, בגלל הקרתנות שלנו) ובשנים האחרונות מפיצים רקדני ״ענבל״ אוצר זה בבתי אולפנא שונים. תיאטרון ״ענבל״ שילב את הפולקלור המזרחי האותנטי בגישות מודרניות; שכן, מגמתו הייתה, מאז ומתמיד, להיות תיאטרון מודרני השואב מן המסורות ומחיה אותן.

שאלה: המסורות נוצרו במסגרות משפחתיות או שבטיות ולא תיאטרוניות, כלומר – אין בהן יוצרים לעומת צופים, במקורן. האם כדי להעלותו על במה לפני קהל-צופים אין הזדקקות לארגון אחר של החומר?

לוי-תנאי: מראשיתנו הייתה דרכנו תיאטרלית מודרנית. אפילו ב"חתונה בתימן" נתנו תמצית שבתמצית, תוך אינטרפרטציה אמנותית אישית. שמרנו על הלבוש המקורי, על המוזיקה המקורית ועל האלמנטים התנועתיים המקוריים, אך התפאורה הייתה מרומזת, סמלית, וכן המחול עצמו, שהיה תמציתי בסמליותו. זה עשה רושם עמוק על קהל שיש לו יחס עמוק הן למסורת והן לתיאטרון. פשוטי עם ומשכילים אמיתיים הכירו את המקוריות מבעד לתיאטרליות. התימנים החצי-משכילים לא קלטו זאת. שאלתי ילדה בת שתים-עשרה בקרית-שמונה: מצאה חן בעיניך ה"שבת"? ענתה לי: "כן, יופי! קודש"... המשכילים האמיתיים בעדתנו ברכו על עבודתי וראו בה הישג.

שאלה: דומני, כי העיסוק בחומר זה אינו מושתת רק על רקע עדתי...

לוי-תנאי: הננו, קודם כל יהודים וישראלים. מזלנו, שיש לנו מקורות כאלה, שבהם התגבש במשך אלפי שנים ייחוד יהודי כזה, וזאת בזכות הסתגרותה של העדה. כיום, אין כל סיבה מדוע לא נפנה אל מקורות יהודיים אחרים: יהודים מצפון-אפריקה, כורדים, חסידים וכו'.

שאלה: איך להסביר את העובדה, כי בחוץ-לארץ מתקבלת עבודתך בהערכה כה רבה מצד הקהל ומצד אישים בינלאומיים, ואילו בארץ רבים המסתייגים ממנה?

לוי-תנאי: אין זה חזיון חדש בהיסטוריה של האמנות. אינני יכולה להתאונן על היחס בארץ. אמנם מדברים בטון של פטרונות וטוענים – מחד גיסא – כי אנו "חוזרים על עצמנו", ומאידך גיסא – כי הננו "סוטים מדרכנו", אך מוטב לעבוד מאשר לעמוד ולהתווכח...

יש בארץ חוגים הסולדים ממה שנקרא "הוויה מזרחית". אלה רואים בעדות המזרח חסרי שורשים תרבותיים וחוששים שבאמצעות עדות המזרח נהפוך להיות לבנטיניים. אינני חושבת שגישה זו נכונה. אני רואה אנשים רבים שבאו מן המערב והם לבנטיניים. דומתני ששורשי הלבנטיניות נעוצים בתרבות הבידור ההמוני, הפושה בנו לחלוטין ואינה מבחינה בין מזרח למערב. אין לי כלום נגד בדרנים שהם אמנים רציניים, ואינני בעד הסתגרות, אך ההווי הקוסמופוליטי-המסחרי שהתפתח בארץ אינו מסייע לטיפוח תרבותן של עדות המזרח או תרבות בכלל. הדרך הטובה היא לטפח מוסדות תרבות של עדות המזרח במקומות ריכוזם, ואנו עולים עתה על דרך זו. הדבר קשה יותר מאשר אי-פעם ודורש מאמצים כבירים בעולם שבו אנו חיים, אך יש להמשיך לחשוב ולעשות.

פאול בן-חיים (1897-1984) – נולד במינכן שבגרמניה, ובה אף החל את פעולתו כפסנתרן, מנצח ומלחין. עלה ארצה ב-1933 וכאן עיצב לו סגנון אישי בעקבות פגישתו עם שירי העדות באמצעות הזמרת ברכה צפירה. נוסף להלחנה עסק בהוראה באקדמיה ובמדרשה למוזיקה. רבים ממלחיני ישראל נמנים עם תלמידיו, ביניהם בן-ציון אורגד, בנימין ברעם, נועם שריף, עמי מעייני, נעמי שמר ועוד. מיצירותיו: "נעים זמירות ישראל", "מראות ישראל", "תרועה לישראל", סימפוניה מס' 1, סימפוניה מס' 2 ופסטורלה לקלרנית ולכלי-קשת.

שאלה: עם בואך ארצה, בשנות השלושים, חיפשת דרכים אל הזמר המזרחי. מדוע ראית דווקא בו את היסוד להתהוותה של מוזיקה ישראלית?

פאול בן-חיים: ראשית, עליי לתקן טעות רווחת: התחלתי בפעולתי זו לא בשנות השלושים, עם בואי ארצה, אלא עוד בשנות העשרים, בחוץ-לארץ. בשנת 1921 התיידדתי עם המלחין היינריך שליט (1886-1976), שהיה ציוני מובהק (אחיו היה מזכירו של הרצל). הוא שכנע אותי כי אנו צריכים לחפש במוזיקה דרך מיוחדת, יהודית, ונתן לי את אחד מספריו של אידלסון, שהופיעו אז, ויחד עשינו ניסיונות שונים. אז טרם חלמתי כי אי-פעם אהיה בארץ.

עם עלותי ארצה ב-1933 התעניינתי גם כאן בחומר כזה. הקשר עם ברכה צפירה נוצר ב-1939, כאשר חיפשה מלווה ומעבד. היא לא ידעה תווים, אך כבר אז נתגלתה כמוזיקלית באופן בלתי-רגיל ובזיכרונה היו אצורים מאות שירים של יהודי תימן, בוכרה, פרס וספרד. היא פנתה אל כמה מוזיקאים – פרטוש, לברי, בוסקוביץ' ואנוכי – ואנו עיבדנו עבורה את השירים, לכלים שונים, בהתאם לתנאים, ואף נתנו מאות קונצרטים

בכל רחבי הארץ. הגענו פעמיים-שלוש גם למצריים והופענו לפני אנגלים, ובעיבודים השתתף עמנו גם אלברטו חמזי, מוזיקאי יהודי מצוין מאלכסנדריה. באמצעות פעולה אינטנסיבית זו הגעתי לאותם דברים שאליהם שאפתי עשר שנים קודם-לכן, במינכן. פעילות כזו בשטח אחד משפיעה בהכרח גם על שטחים אחרים. לשירים שבהם טיפלתי נתהדהד בתוכי משהו עמוק. הם הרטיטו בי מיתרים. העבודה על שירים אלה הייתה קשה מאוד, אך אני מאושר שביצעתי אותה.

הבעיות שהציבו השירים לפני המעבד היו מורכבות ביותר: איזה הרכב כלים יתאים ביותר לרוח השירים; איך לרשום אותם בתווים מדויקים בלי לאבד שום פרט מהמלוס שלהם, שכן במקור לא נרשמו השירים בתווים ואף לא נועדו לכך; איך לעשות עיבוד אמנותי יפה בלי לפגוע בציפור-נפשו של השיר, כלומר איך להוסיף לו ולהעשירו בלי להחניקו. עליי לציין כי ברכה צפירה הייתה מבחינה היטב באיכות העיבודים ושמרה על השירים מכל משמר. עיבוד שהזיק לשיר לא עבר את ביקורתה והכרח היה לעבדו שוב ושוב, עד שנמצא אותו שביל זהב אל שורש השיר, אל מהותו.

בעקבות עבודה זו עיצבתי לי את דרכי במוזיקה הישראלית, ומבט-לאחור, רטרוספקטיבי, בשנת 1972 מוכיח לי כי הלכתי בדרכי והייתי נאמן לה. קשה לומר כי היה המשך למפעלה של ברכה צפירה. הזמר הקל של תקופות מאוחרות אינו המשך של שיריה. זו הייתה מוזיקה עממית-אמנותית בשילוב מיוחד. ואכן, הצליל שהחל לצלצל אז נמשך במוזיקה הישראלית ועיצב בה סגנון ייחודי.

מרדכי סתר (1916-1994) – נולד ברוסיה ועלה לישראל בילדותו. היה בוגר הגימנסיה "הרצליה" ובשנים 1937-1932 למד בפאריס קומפוזיציה אצל נדיה בולאנז'ה ופול דיקא. לאחר שובו עסק בהלחנה וכן בהוראה באקדמיה למוזיקה של אוניברסיטת תל-אביב. מיצירותיו החשובות: מוטטות למקהלה, "קנטטה לשבת", ריצ'רקאר לכלי-קשת, סוויטה תימנית, פנטסיה לתזמורת. כן חיבר יצירות למחול עבור להקת המחול של מרתה גרהאם. יצירתו **תיקון חצות** זכתה בפרס איטליה (1962) ובפרס ישראל (1965).

שאלה: בראשית דרכך כיוצר, לאחר השנים שעשית בצרפת, מה היו המגמות שהנחו אותך? אל מה חתרת ומה ניסית לעשות?

מרדכי סתר: מפאריס הבאתי עמי השקפות מסוימות – יחס מבוסס יותר אל המודאליות, שהתחזק עם הכרת יצירות רבות של מוזיקה רוסית, ויצירות דביסי וסטראווינסקי. מנדיה בולאנז'ה קיבלתי הכוונה אל המוזיקה העתיקה של המאות ה-14-16. לא הבאתי עמי שום נטייה לכרומטיות או לאַטונליות. כך הבאתי עמי מפאריס ידע אקדמי ולא מעשי. כאן הייתה בשנות השלושים צמיחה של שיר ישראלי. עדיין לא היה זה שיר ישראלי אמנותי. ב-1938 הגיע יהויכין סטוצ'בסקי והביא עמו התלהבות גדולה לעשיית מוזיקה יהודית. נפגשנו ושוחחנו על התחלות. הוא נתן לי את קובץ שירי העדות של אידלסון ואמר לי: "תראה מה אפשר לעשות...". היו שם דברים שדיברו אל לבי מיד.

שאלה: מתוך הכרך של שירת תימן?

סתר: לא, דווקא מן השירה הספרדית. פתאום חשתי שם את הריתמוס של המלה, את משקל העברית. לאחר זמן לא רב התחלתי את ה"קנטטה לשבת" שלי.

שאלה: כלומר, הדחף לכיוון זה ניתן ע"י תיווכו של סטוצ'בסקי ולא על-ידי שום אידיאולוגיה רשמית?

סתר: ודאי שלא. ולמעשה הרעיון היה קיים בי קודם לכן, אך סטוצ'בסקי נתן לו תנופה חדשה. מה שעשה עוד קודם לכן ידידיה אדמון במסגרת השיר העממי, היה קרוב לזה.

שאלה: האם היית קשור בהיכרות שעשתה ברכה צפירה למלחינים שבאו אז מאירופה?

סתר: הייתי היחידי מחוץ לחוג הזה. משום מה לא השתלבתי ולא באנו לידי שיתוף-פעולה.

שאלה: לאותו חוג הייתה אידיאולוגיה מוצהרת של שילוב ידע אירופי עם מלוס מזרחי. האם אתה סבור כי מבחינה זו היית שונה מהם?

סתר: בהחלט! אני יצאתי מהארץ, ואילו הם באו בלי העברית, כל אחד עם לשון ארצו. הם נמשכו אל השירים כיוון שכאן לא נדרש מהם יחס אל המלה. השיר עצמו הוא, לדידי, שלמות של מלים ולחן. באותה תקופה עדיין לא יכלו להבין כל מלה בפיוטים, ודאי שלא בדיואן של שבזי, עם כל הרקע הסימבולי-מיסטי של שירה זו. אני

לא התעניינתי בשירים שהיו בבחינת מתכונת מוכנה. אותי עניינו יותר גרעינים קטנים, שאותם ניתן היה לפתח. באתי מהקנטוס הגרגוריאני, שבו אין המקצב מוגדר במשקלים כדוגמת השיר, והוא כמעט רצ׳יטטיבי.

שאלה: ומכאן הליכתך אל מזמורי התפילה שלנו המושרים בטעמים, בנבדל מן השירים?

סתר: ודאי. כאן יש כר נרחב יותר לפעולת המלחין. לטעמים שלנו יש טעם שונה מאד מן המזמור הגרגוריאני. והדבר קשור ראשית כול בהנעמת המלה ובהטעמתה. יש כאן גם צד מוזיקלי-דקדוקי, שאינו נפרד מן המלה, אך גם הג׳סטה האנושית, ההטעמה המיוחדת. אלה קסמו לי; ובעיקר, היכולת לפתח מזה מה שאני רוצה.

שאלה: הלכת אל טעמי המקרא של עדות המזרח, לא אל אלה של אשכנז. היה זה בשל הטעמתן של המלים, שהיא הדקדוקית הנכונה, או בשל המלוס?

סתר: בשל שני הדברים גם יחד. יש בשירת הטעמים של יהדות המזרח משהו אותנטי של העברית, והיא אף קרובה אל העברית הנהגית בפינו.

שאלה: שמעת שירה זאת בבית-הכנסת?

סתר: תחילה פגשתי זאת בתווים, אצל אידלסון. לאחר זמן די רב החלטתי לאסוף חומר בעצמי, ואז הלכתי אל ניסן כהן-מלמד, ואתו עבדתי כשלוש שנים, כשאני רושם מפיו אוסף שלם של שירי עדות שונות מסוריה, ארץ-ישראל, מצרים, פרס וכו׳.

שאלה: אל שירת תימן הגעת מאוחר יותר?

סתר: כן, אך לא אל הטעמים אלא אל השירים, ואף זה רק באופן חי, בקשר עם להקת ״ענבל״, בתקופה מאוחרת יותר.

שאלה: האם זכור לך מתי החלה המגמה הים-תיכונית להיות אידיאולוגיה?

סתר: מעולם לא השתייכתי לזה. מגמה זו התגבשה סביב בוסקוביץ׳ ואבידום, והאידיאולוג שלה היה מקס ברוד. הם חיפשו מוזיקה בעלת גוון מזרחי כשהדגש אינו מלודי-אקספרסיבי, אלא ריתמי-מליזמטי-רצ׳יטטיבי והמרקם בהיר ושקוף, ללא אקורדיקה. זו הייתה השלכה מקומית של מגמות דרום-אירופיות (דה-פאליה) ומזרח-אירופיות (ברטוק וקודאי במפעלם הענקי), שגם הן ניסו להשתחרר מהמסורת הצפון-אירופית.

שאלה: כיצד הגעת ליצירה עם להקת ״ענבל״?

סתר: ראיתי אותם לראשונה ב-1949 ונהניתי, אך זה נראה לי כפולקלור נחמד. לאחר כמה שנים נתבקשתי ע״י גארי ברתיני להכין עיבודים ללהקה לקראת נסיעה לחו״ל. זה לא משך אותי, אך גארי שכנע אותי, בהצביעו על הנושאים היפים. הלכתי לשם ונתפסתי לזה כל כולי. במשך חדשים רבים לא עזבתים, והייתי נלהב ל״ענבל״, כי זה קסם לי מאד. עשיתי ב״ענבל׳ שני בלטים :״אשת חיל״ ו״תיקון חצות״. יצירה זו בוצעה מעט מאוד בנוסחת הבלט, אך אני פיתחתי ממנה לאחר-מכן את האורטוריה הרדיופונית והקונצרטנטית.

שאלה: דומה שעשית שם עבודה שהייתה חדשה לגביך – תזמור ועיבוד של חומר קיים, עם נתון מלודי ברור.

סתר: העיבוד שלי התבסס על החומר עצמו. קסמו לי שם המחול והאווירה של עולם עתיק, של תרבות עתיקה, לאו דווקא יהודית, אלא ים-תיכונית עתיקה. הייתה לי זיקה אל דברים ארכאיים. ההסתגלות אל החומר הייתה לגביי אתגר קומפוזיטורי מעניין.

שאלה: מה קסם לך בחומר זה?

סתר: יש בו נוסחאות החוזרות באופן מונוטוני ומעבירות אותנו, כאילו באורח מאגי, אל תחושת זמן אחרת.

שאלה: מה היה השלב הבא בעבודתך?

סתר: ״תיקון חצות״ בגרסאות הבאות. זו תבנית-על המבוססת על התשתית הראשונה. המלוס המקורי משמש כאן כרקע לפיתוח שלי, ואף הוספתי מלוס חדש. אחר כך באו הבלטים למרתה גרהאם והתחלתי לכתוב לתזמורת סימפונית מלאה.

שאלה: כמורה של מלחינים צעירים, איזה מקום אתה מייחס להכרת המסורות בעיצוב תודעתם המוזיקלית?

סתר: בהווה אינני חושב שיש לזה מקום. לפני חמש-עשרה שנים זה עוד דיבר אל מלחינים, ואילו כיום אין לזה שום תהודה אצלם. המגמות האוונגרדיות השולטות כיום בעולם הן בניגוד למלוס בכלל, ואם אתה מפנה מלחין צעיר אל המלוס, הרי זה כאילו הפנית אותו לאחור.

שאלה: אך דומה שאתה עצמך אינך נמנה עם חסידי האוונגרד הקוסמופוליטי הזה?

סתר: ודאי שלא! אני מרגיש את עצמי מבחינה מסוימת טרום-היסטורי. איני מאמין בהתפתחות מתמדת של המוזיקה בכיוון ה"לא". אני מאמין שהחידושים צריכים לקבל את משמעותם האמיתית כאמצעים ולא כמטרה. הצעירים ההולכים עם האופנה האחרונה הם המתיישנים ראשונים, כיוון שדרכה של אופנה לחלוף ולהתחלף במהירות, בעיקר בזמננו. המקורות יכולים להוות יסוד לאמנות שלנו, בתנאי שהיוצר יתמודד עמם אישית, כשם שאירופה שאבה מן המקור העממי שלה במשך למעלה מאלף שנים, עד שהגיעה אל באך ואל בטהובן. זהו תהליך ממושך, ולא נגיע אליו על-ידי תעמולה. האנשים הנזקקים למעין מחפשים ומוצאים אותו, והצמא ישתה וירווה.

הרצל שמואלי (1920-2001) – נולד באיסטנבול ועלה לישראל ב-1933. הוא למד מוזיקולוגיה באוניברסיטת צירידּ, והיה מנהל המדרשה למחנכים למוזיקה בשנים 1954-1966. מאז הקמתו של החוג למוזיקולוגיה באוניברסיטת תל-אביב היה מרצה בו ומאז 1971 עמד בראשו וכיהן בו כפרופסור. מספריו - "אומנות המוזיקה", "תולדות המקהלה" ו"הזמר הישראלי".

שאלה: האם המגמה שהסתמנה במוזיקה הישראלית משנות השלושים עד שנות החמישים – שילוב מסורות העדות כגורם בונה מרכזי – הייתה אפיזודה היסטורית חולפת, או שיש לה מקום גם כיום, עם כל הפיכחון והביקורת שבהם אנו בוחנים את העבר?

הרצל שמואלי: לא לנו לקבוע תצפיות לעתיד, האם מגמה זו חלפה או תימשך. זהו עניין אישי לחלוטין: כל עוד יהיו מלחינים שירצו להתבסס על מקורותינו, כל אחד על פי דרכו, יש מקום למגמה זו. גם עד כה היו פנים רבות להשראת המקורות במוזיקה האמנותית, החל מהמגמה הים-תיכונית, שהושפעה בעיקר מן האקלים והנוף, וגמור במלחינים שעיקר השראתם מן השפה העברית וצלצולה. כיום עולמנו הוא עולם אחד קטן, ואין כל סיבה עקרונית לכך שמלחין בארץ לא יכתוב כמלחין באיטליה או באוסטרליה. בדרך זו הוא ישתייך ל"קהילייה הבינלאומית" ויהווה טיפה קטנה בזרם הכללי. הרבה יותר קשה לחפש ולמצוא את ייחודנו העצמי.

שאלה: האם אין מסתמנות כיום בעולם דווקא מגמות של חיפוש ייחוד מקומי זה?

שמואלי: מגמות אלה מסתמנות בארצות שעד הזמן האחרון לא תרמו את תרומתן למוזיקה העולמית. היפנים מחפשים סינתזה בין המוזיקה שלהם לבין זו האירופית. איזה מלחין גרמני או צרפתי שואף כיום לבטא ייחוד לאומי במוזיקה שלו? בארץ דומני כי עברנו כבר את השלב הזה. הלהט והמודעות ליצור בהתבסס על מסורות הם נחלת העבר.

שאלה: עם זאת, היינו עדים השנה לכמה יצירות בעלות השראה יהודית ברורה, כגון "הגזירות הישנות" של אורגד ו"על נהרות בבל" של אבני.

שמואלי: בלי כל ספק. אך אל נשכח כי יצירות אלה היו מוזמנות, והנושא היהודי היה, כך או אחרת, חלק מן ההזמנה.

שאלה: הזמר הישראלי ניסה בזמנו להיות מזרחי ברוחו (בשנים האחרונות – פחות ופחות). מסורות עדות המזרח הוקלטו במידה רבה והריהן מצויות בארכיון הצליל הלאומי, בארכיונים ובאוספים. מסורות אלה ממשיכות להשתמר ולחיות רק בעדות השומרות עדיין על מסגרת חיים פטריארכלית סגורה. האם יש טעם וצורך להקדיש מאמצים לאומיים כדי לשמור על מסורות אלה באופן חי, כלומר לא רק להקליטן, אלא אף לטפחן ולהביאן אל הקהל בעיצוב בימתי?

שמואלי: אם מביאים לקהל הרחב מוזיקה שלא נועדה להאזנה במסגרת רחבה, מן ההכרח הוא לשנותה. שירי העדות נועדו לביצוע בבית ללא אבחנה בין מבצעים למאזינים. אם הם מועברים אל במה קונצרטנטית, ממילא חייבים לחול בהם שינויים, ואלה כבר שייכים לעיבוד האמנותי. ואכן, כאן אנו מכירים את השלבים השונים, כפי שהתרחשו במוזיקה של ברטוק: שלב ראשון – הבאת השיר כמעט כפי שהוא במקור, בליטוש אלמנטארי, כדי שלא יישמע בראשיתי מדי; שלב שני – הוספת מסגרת צליל פשוטה, כאיזה קונטקסט עוטף, כפי שאומר ברטוק "לשבץ את האבן היקרה במסגרת-מתכת", תוך התאמת המסגרת לאבן ולא להפך; השלב השלישי – שימוש ביסודות המוזיקה העממית כגרעינים ליצירה במרכיביה השונים – קווים מלודיים, קצביים, גוניים וכו'; והשלב האחרון – כתיבת יצירות מקוריות ברוח המוזיקה העממית.

אל נשכח כי ברטוק לא רק דיבר על עיסוק במוזיקה עממית אלא אף עבד בחומר והקדיש שנים רבות לאיסוף שירי העם של הונגריה ושל כל ארצות הבלקן. היכרותו עם החומר הייתה כה מעמיקה וממושכת, עד שזה הפך לחלק מאישיותו המוזיקלית.

אשר ליוצר הישראלי: אין טעם להקדיש מעט זמן לעיסוק בחומר העממי, להריח ולטעום ולהסתפק בזה; שכן אז תהיינה התוצאות בהכרח משהו אלמנטארי ונאיבי. כדאי להקדיש לכך זמן רב ועבודה מעמיקה. לאחר עבודה ממושכת כזו יוכל המלחין לזנוח את החומר עצמו, לאחר שהתבשם ממנו והפכו לחלק בלתי-אמצעי מאישיותו.

שאלה: בשלבים הגבוהים יותר אפשר כמעט להחליף את המלה **אמנותי באישי**. האם לא ניתן אפוא לפסוח על השלבים הראשונים של עיבוד וציטוט, ולעבור ישירות לאותה התבשמות מן החומר ולכתיבת יצירות ברוח העממית?

שמואלי: אינני מאמין כי ניתן לדלג כאן. אין התרשמות כהתנסות. עיבוד החומר הוא כהתנסות בו, עבודה בו. ייתכן ואדם יזרוק עשרים עיבודים לפני שימצא את המתאים. אין כאן כללים, כי כל מנגינה שונה מהאחרות, ויש לה הכללים שלה. טעם ואבחנה מתפתחים באדם רק תוך כדי עבודה. חייב אדם להיות בעל תחושה מעודנת, אך רק באמצעות עבודה ממושכת הוא ירכוש לעצמו את ההכשרה ואת ההיתר לעסוק בחומר לעומקו, עד שסודותיו יתפענחו לו עד תום.

שאלה: האם ניתן לראות אצל המלחינים הישראלים שעסקו במסורות את השלבים השונים של הטיפול בהן?

שמואלי: סבורני כי כן. ניקח, לדוגמה, את עדן פרטוש. הוא החל בעיבודים לשירי העדות שהכיר באמצעות ברכה צפירה, ועם הזמן הפכה רוח השירים לחלק אינטגרלי מיצירתו, בתהליך של התעדנות והעמקת הגישה.

שאלה: האם נודעת חשיבות לכך, שמלחינים צעירים בישראל, תלמידים לקומפוזיציה וכו', יכירו את מסורות העדות בישראל, ואם כן – כיצד?

שמואלי: אני סבור כי כדאי בהחלט שיכירו חומר זה. מלחין צעיר עשוי להשתמש בסוג זה של חומר, ביודעין או שלא ביודעין, בתנאי שיכיר אותו היכרות מעמיקה. הדבר חשוב להעשרת המשאבים היצירתיים. אך אין זה בבחינת יוצא-דופן. הדבר חשוב כשם שחשוב להכיר סגנונות שונים, כחטיבת מוזיקה נוספת וחשובה.

על השאלה "כיצד?" חייב אני לענות בכנות: יש קשיים מרובים. עד כה לא נעשה דבר לעיצוב שיטה להקניית חומר זה למוזיקאים. אלה שמכירים את החומר הריהם, לרוב, יוצאי אותן עדות עצמן, ואין להם גישה בודקת ואנליטית אל החומר. צריך להימצא אפוא אדם שיכיר את החומר באורח שיטתי ומסודר ואשר יוכל ליצור את אורחות הקנייתו למלחינים. ועם זאת, המעט הידוע לי על החומר מבטיח, כי יש בו דברים נפלאים, שהמאמץ להתוודעות אליהם כדאי גם כדאי.

נספח למשאל:

ליווי לשירים מסורתיים הוא המעשה הראשוני של המלחין כדי להביא אל אולם הקונצרטים את השיר שבמקורו אין לו ליווי. זה המאפיין הראשון להבחנה בין שיר קונצרטי לבין השיר המסורתי המקורי. נדירים הזמרים המעזים לשיר על הבמה שיר מסורתי ללא ליווי, אף אם תוצאה של דבר זה עשויה להיות לפעמים הרבה יותר מרגשת מאשר שיר עם ליווי.

גישה ראשונית זו מתוארת על ידי ברטוק: "אנו מספקים ליווי לשיר האיכרים מבלי לשנות דבר בו עצמו, ורק מספקים לו מסגרת של מבוא וסיום בליווי." ברטוק משווה אחר כך את עבודתו לזו של באך: "עבודות מסוג זה יש בהן דמיון כלשהו לדרך שבה יצר באך את הכורלים שלו" (Moreux: 82). מכאן ניתן להסיק שמדובר קודם כול בהַרְמוּן, דרך אירופית מקובלת ביותר לטפל בשיר מסורתי. זה גם מה שעשו המלחינים היהודים באירופה בטפלם בשירים של הגולה האירופית, אפילו במזמורי בית הכנסת, אף אם מקורם של אלה במזרח.

המלחינים הישראלים הראשונים, שמוצאם היה מאירופה, רצו ליצור בישראל דבר שונה מהמוזיקה האירופית. הקסימו אותם דווקא האפיונים הלא-אירופיים של הזמר המזרחי, ולכן ניסו לספק לו תמיכה כלית מבלי להרמן אותו כמו באירופה. בתחילה היו הליוויים שלהם מאולתרים אך בהמשך נכתבו בתווים.

מן הליווים המאולתרים לא נותרו לנו אלא הקלטות. בין הראשונים המבשרים סגנון זה היה **נחום נרדי** (1901-1977). הוא נולד בקייב ולמד בוורשה ובווינה. הוא היה המלווה הראשון של ברכה צפירה. הקלטותיהם הופיעו כבר בשנות השלושים בחברות Columbia ו-His Master׳s Voice. הליווי שלו היה קודם כול פסנתרני. שני מאפיינים של סגנונו מתפתחים גם בהמשך:

– שפע עיטורים, המקשטים את הלחן מעבר לכמות המקובלת בזמר המזרחי המסורתי, כאילו כדי לפצות על העושר של ההפקה הקולית המרעידה ומסלסלת, האופיינית לזמרים המזרחיים, אך מופחתת בבואם אל אולם הקונצרטים.

– תצלילים ״ריקים״, תמיכה הרמונית של קוורטות וקווינטות ללא טרצות, וזאת כדי למנוע כל הֶקשר אל הדואליות האירופית מז׳ור-מינור. לפעמים הוביל שימוש זה בקווינטות אף לקווינטות מקבילות, מה שמזכיר את האורגנום, תופעה מוכרת במסורות בעל-פה של כל אזור הים התיכון, שהרושם שהיא מותירה הוא של עממיות וארכאיות.

בסגנונו האישי של נחום נרדי מצויים גם יסודות רבים של הזמר החסידי של מזרח-אירופה. התוצאה היא תערובת אישית של יסודות אירופיים ומזרחיים. היא ניתנת לזיהוי בקלות ומחניפה מאוד לאוזן הקהל הרחב. סגנון זה, אף כי רבו מבקריו, השפיע רבות על בני התקופה.

פאול בן-חיים – ליווי ופרפראזה

פאול בן-חיים (1897-1984) נולד במינכן, גרמניה, ושמו היה פאול פרנקנבורגר. בשנים 1915-1920 למד באקדמיה המלכותית במינכן נגינה בפסנתר, ניצוח וקומפוזיציה. הוא החל בפעילות ענפה כפסנתרן, מנצח ומלחין, שימש עוזר מנצח לברונו ולטר והתמנה למנצח האופרה והתזמורת הסימפונית באוגסבורג (Augsburg). המלחין היינריך שליט השפיע עליו מאוד, והפנה אותו לעיון בכתבי אידלסון. בן-חיים יצר מוזיקה יהודית כבר בגרמניה.

ב-1933, עם עלות היטלר לשלטון, בא מיד לארץ-ישראל כתייר ולמד את המציאות כאן. הוא רצה לחיות בירושלים, אך הבין כי יוכל להתפרנס כמוזיקאי דווקא בתל-אביב. הוא התאהב בים ורוב חייו שחה בו יום יום, קיץ וחורף. את השם בן-חיים אימץ לעצמו כיוון שאסור היה לו כתייר לעבוד בארץ בשמו פרנקנבורגר (בן-חיים, 1971). הוא נסע לגרמניה, ויחד עם רעייתו הלנה עלו ארצה. מיד החל בפעילות שלא פסקה עד שנותיו האחרונות: הוא עבד הרבה כמורה וכפסנתרן מלווה, ואף ניצח על התזמורת הארצישראלית.

בן-חיים נעשה לאחד הבולטים במלחיני ישראל. ב-1939 החל לשתף פעולה עם ברכה צפירה והיה המלווה הקבוע והמעבד שלה עד 1949. הוא נבחר ליושב-ראש איגוד הקומפוזיטורים בישראל וניהל את האקדמיה למוזיקה בירושלים בשנים 1949-1954. בשנות החמישים היו יצירותיו מן המנוגנות ביותר על ידי תזמורות.

היה לו סדר יום מאורגן למופת. הוא לא חיכה להשראה. היו שעות להוראה ושעות ליצירה. הוא הצטיין בקלות ובמהירות כתיבה, ובפוריות רבה, וכתב הרבה לפי הזמנה, כיוון שחשב כי זו "דרך טובה מאוד ליצירה" (מתוך מכתב לאורי טפליץ משנת 1956). המקצועיות המצוינת שלו בולטת בכל יצירותיו ואותה העביר גם לתלמידיו, שתפסו מקום מרכזי במוזיקה הישראלית, ביניהם בן-ציון אורגד, נועם שריף, עמי מעייני ונעמי שמר. הוא החל לחבר בגיל שתים-עשרה והמשיך עד יומו האחרון, תוך תיעוד ותיארוך כל יצירתו. ב-1957 זכה בפרס ישראל למוזיקה.

בן-חיים נפטר בתל-אביב ולפי בקשתו נקבר בירושלים. יצירותיו יצאו לאור במקור בהוצאת המוזיקה הישראלית (IMP), אך ב-2002 הועברו למכון למוזיקה ישראלית (IMI News, 2002/1: 26-2; הירשברג 1983; כהן, 1990: 43-60). פרקים מאוטוביוגרפיה שלו פורסמו בארבעה קבצים של **תצליל** – 1971: 185-188; 1973: 173-172; 1974: 36-38; 1975: 142-145. עוד בגרמניה הלחין בן-חיים פרקי תהלים בגרמנית וכן את האורטוריה **יורם** (1932) לטקסט ספר יורם של רודולף בורכארט (תורגם לעברית על ידי דוד פרישמן).

לאחר בואו לישראל הלחין במשך כל השנים שירים רבים למלים מהתנ"ך ומשל משוררים יהודים וישראלים להרכבים שונים, לסולו ולמקהלה. זאת, בנוסף לעיבודים שעשה לברכה צפירה. בן-חיים לא נכנע בשנות החמישים לתכתיבי האוונגרד. הוא שמר על סגנונו האישי, שעוצב עוד בגרמניה בהשפעת האימפרסיוניזם הצרפתי, ובארץ הפך למה שמכונה הסגנון הים-תיכוני.

ב-1939 חיבר **וריאציות על מנגינה עברית** לשלישיית פסנתר, שנושאה הוא לחן בדואי שהיה מושר בארץ למלים **מולדתי ארץ כנען**. כן חיבר מוזיקה לסרט **גבעה 24 אינה עונה** (1954). את הקנטטה **רוני עקרה** (1957) הקדיש למקהלת "רינת" ולמנצחה גארי ברתיני (הירשברג, 1983). יצירתו **נעים זמירות ישראל** (1953) לנבל, לצ'מבלו ולתזמורת הוקלטה על ידי ליאונרד ברנשטיין.

בין שאר יצירותיו הרבות **יזכור** לכינור ולתזמורת (1942); סונטינה לפסנתר (1946); **תרועה לישראל** (1950); **למנצח מזמור** (1958); **בין הדסים** (1965) – מחזור שירים (יהודה הלוי, שיר השירים ומשלי); שישה עיבודים למקהלה לנעימות ספרדיות (1970); **קדושה** (1971) לבריטון, למקהלה ולעוגב, וכן קונצ'רטים לפסנתר (1949), לכינור (1960) ולצ'לו (1962). כן חיבר סונטה לכינור סולו שהוקדשה ליהודי מנוחין והוקלטה בביצועו (Tischler, 1988: 30-39).

מראשית ימיו בארץ התעניין בן-חיים במוזיקה של המקום – בשירת עדות המזרח והערבים, והדבר מצא את ביטויו בעיבודים שעשה לברכה צפירה וביצירותיו. במכתב מיום 26.4.72 למחבר שורות אלה כתב על כך בן-חיים:

> עיבדתי הרבה שירים מסורתיים של עדות המזרח ולפעמים גם של ערבים [...] מאידך גיסא השתמשתי לפעמים במוטיבים מתוך החומר הנ"ל גם ביצירות סימפוניות או קאמריות או – ברוב המקרים – יצרתי בעצמי חומר כזה

מתוך **הרוח** של המוזיקה של עדות המזרח [...] אני מעדיף **לא** לצטט אלא ליצור! [ההדגשות במקור]. (בהט, 2011: 387).

על הבעיות והקשיים של עבודת העיבוד, אמר:

> לשירים שבהם טיפלתי נתהדהד בתוכי משהו עמוק. הם הרטיטו בי מיתרים. העבודה על שירים אלה הייתה קשה מאוד, אך אני מאושר שביצעתי אותה. הבעיות שהציבו השירים לפני המעבד היו מורכבות ביותר: איזה הרכב כלים יתאים ביותר לרוח השירים; איך לרשום אותם בתווים מדויקים בלי לאבד שום פרט מהמלוס שלהם, שכן במקור לא נרשמו השירים מעולם בתווים ואף לא נועדו לכך; איך לעשות עיבוד אמנותי יפה בלי לפגוע בציפור-נפשו של השיר, כלומר להוסיף לו ולהעשירו מבלי להחניקו. עליי לציין כי ברכה צפירה הייתה מבחינה היטב באיכות העיבודים ושמרה על השירים מכל משמר. עיבוד שהזיק לשיר לא עבר את ביקורתה והכרח היה לעבדו שוב ושוב, עד שנמצא אותו שביל זהב אל שורש השיר, אל מהותו (ראו דבריו במאמר **המפגש מזרח-מערב**).

את עיבודיו עשה בן-חיים לברכה צפירה כמלווה שלה בעשור 1939-1949. בשנה זו נפרדה צפירה ממי שהיה בעלה והמלווה הקבוע שלה, נחום נרדי, ופנתה אל בן-חיים. הליוויים **הכתובים** של פאול בן-חיים שפורסמו, באו בעקבות עשר השנים שבהן היה המלווה של צפירה (ראו בנספח את רשימת השירים שעיבד בשבילה). מוצאים בהם כמובן את שני היסודות שנזכרו לעיל, אך נוסף להם שלישי, חשוב מאוד כשלעצמו וכן להתפתחות העתידית של המוזיקה הישראלית: שימוש במוטיבים של הלחן, אך לא בד בבד עם הופעתם בזמרה, אלא כהד, כחיקוי או כקונטרפונקט, וכמו כן שימוש במוטיבים שמוצאם בלחן המסורתי.

אם ננעלו דלתי נדיבים

תווים: IMI 7330 B **נעימות מהמזרח**: 12-17

הקלטה: אלבום ברכה צפירה LP CBS CP-1112 צד א׳ רצועה 3
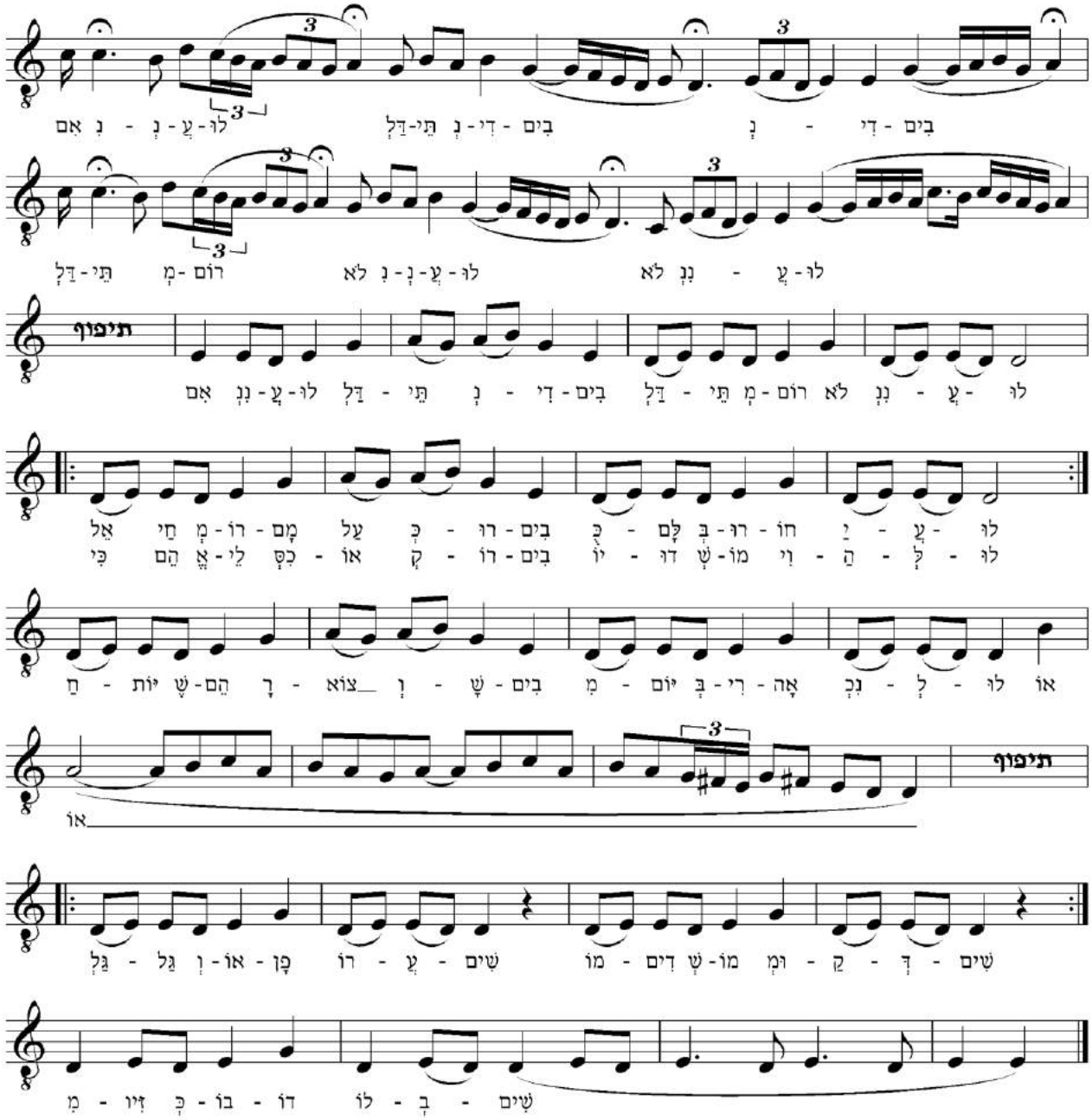
שיר זה עם הליווי שהעניק לו בן-חיים מהווה דוגמא אופיינית לטכניקות המוזיקליות שמקורן בחומר המלודי של השיר. זה שיר מסורתי של יהודי תימן. שיר לחתונה, המצרף, כמקובל בשירת יהודי תימן, את ההיבט האישי של החתונה עם הסמל של הברית בין אלוהים לעמו. הטקסט מאת שלם שבזי (1619-1680), גדול משוררי יהדות תימן. סוגת השיר – **שירה.** להלן מלות הבית הראשון:

אִם נִנְעֲלוּ דַּלְתֵי נְדִיבִים — דַּלְתֵי מְרוֹם לֹא נִנְעֲלוּ
אַל חַי מְרוֹמָם עַל כְּרוּבִים — כֻּלָּם בְּרוּחוֹ יַעֲלוּ
כִּי הֵם אֵלֵי כִּסְאוֹ קְרוֹבִים — יוֹדוּ שְׁמוֹ וְיהַלְּלוּ
חַיּוֹת שֶׁהֵם רָצוֹא וְשָׁבִים — מִיּוֹם בְּרִיאָה נִכְלְלוּ
גַּלְגַּל וְאוֹפָן רוֹעֲשִׁים
מוֹדִים שְׁמוֹ וּמְקַדְּשִׁים
מְזִיו כְּבוֹדוֹ לוֹבְשִׁים
וּבְשֵׁשׁ כְּנָפַיִם סְבִיבִים — עָפִים בְּעֵת יִתְגַּלְגְּלוּ
יַעֲנוּ בְּקוֹל שִׁירִים עֲרֵבִים — יַחַד בְּאוֹתוֹ נִדְגְּלוּ
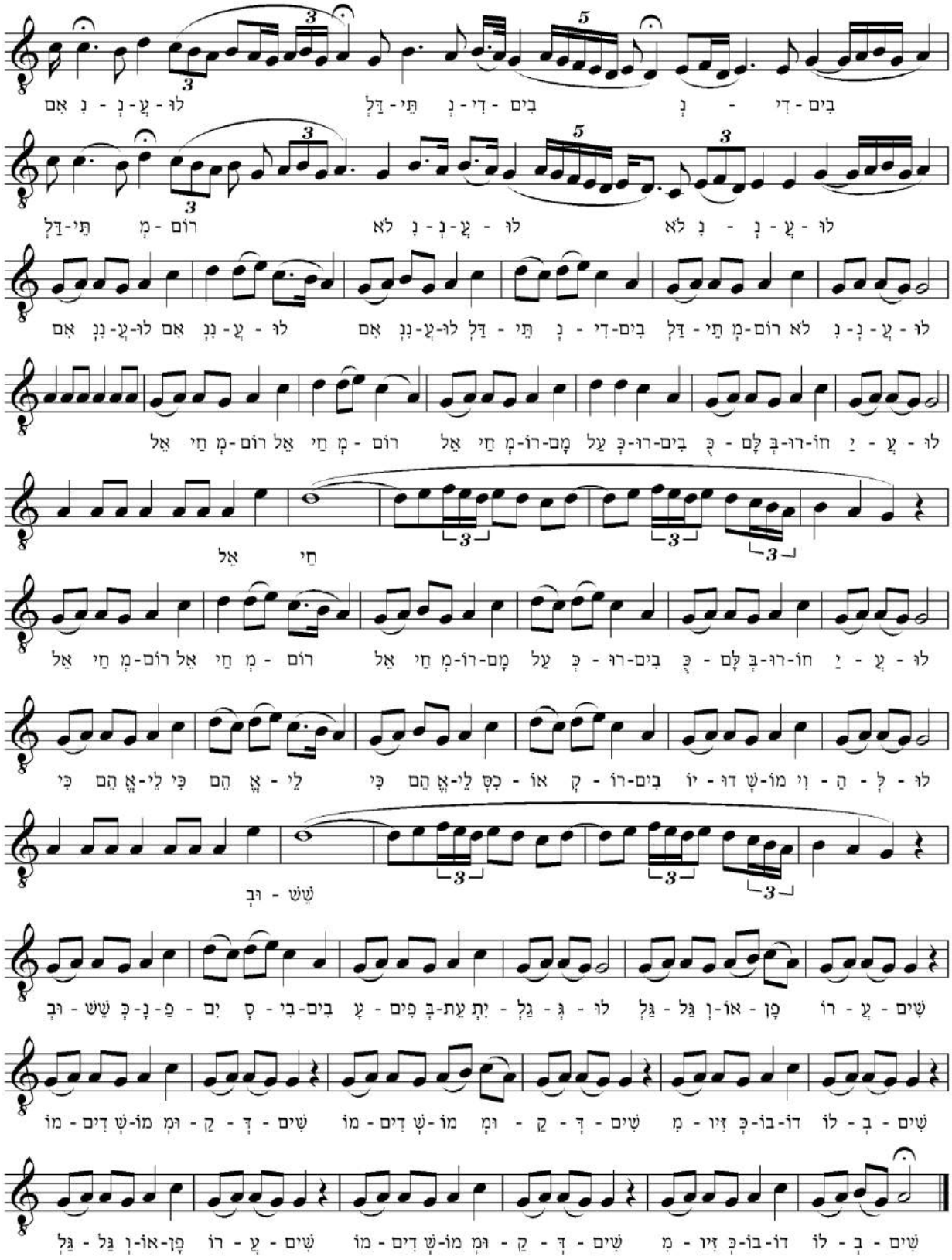
מבחינת המוזיקה יש לו שני חלקים: הראשון איטי, מאולתר וחופשי, בדומה לנשיד, והשני מהיר וקצוב, ומותיר פחות מקום לאלתור.

התיווי של שלוש הגרסות הבאות, שנעשה לפי הקלטות, מוכיח את החופשיות היחסית של החלק הראשון, ולכן מבחינה מקצבית ואגוגית אינו מדויק, ולעומתו בולט הדיוק של החלק השני. אם יש בחלק קצוב זה שינויים, הם מתייחסים לחזרות של פסוקים קצרים ולשימוש החופשי למדי בטקסט, כנהוג אצל יהודי תימן, המותירים מקום נרחב ליוזמה אישית.
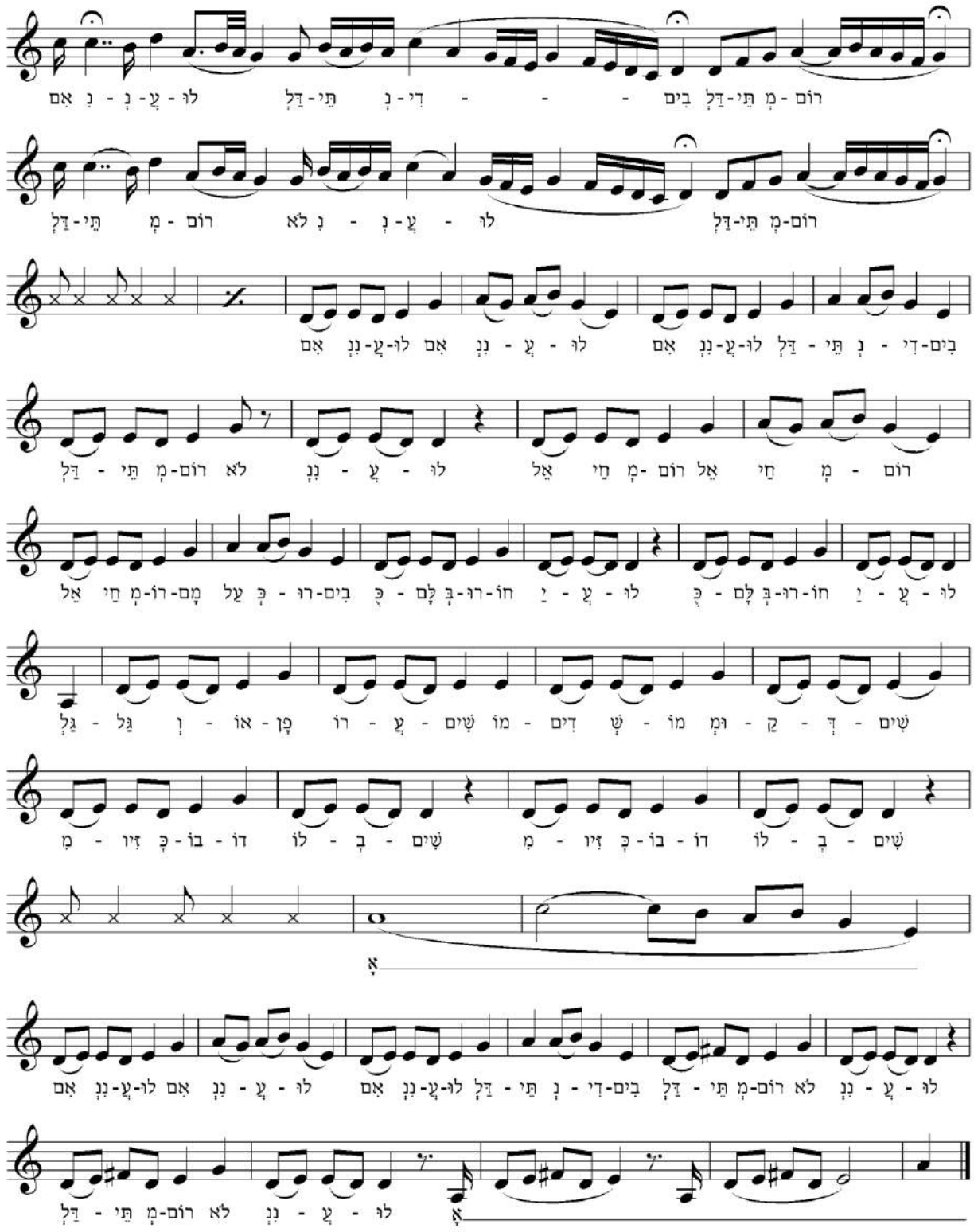
הגרסה הראשונה – הקלטה מפי צדוק צובירי. הוא היה זמר-רקדן בתיאטרון המחול "ענבל", והכיר את השירים ממסורת משפחתו. הוא מלווה את עצמו בהקשה על תוף כד:
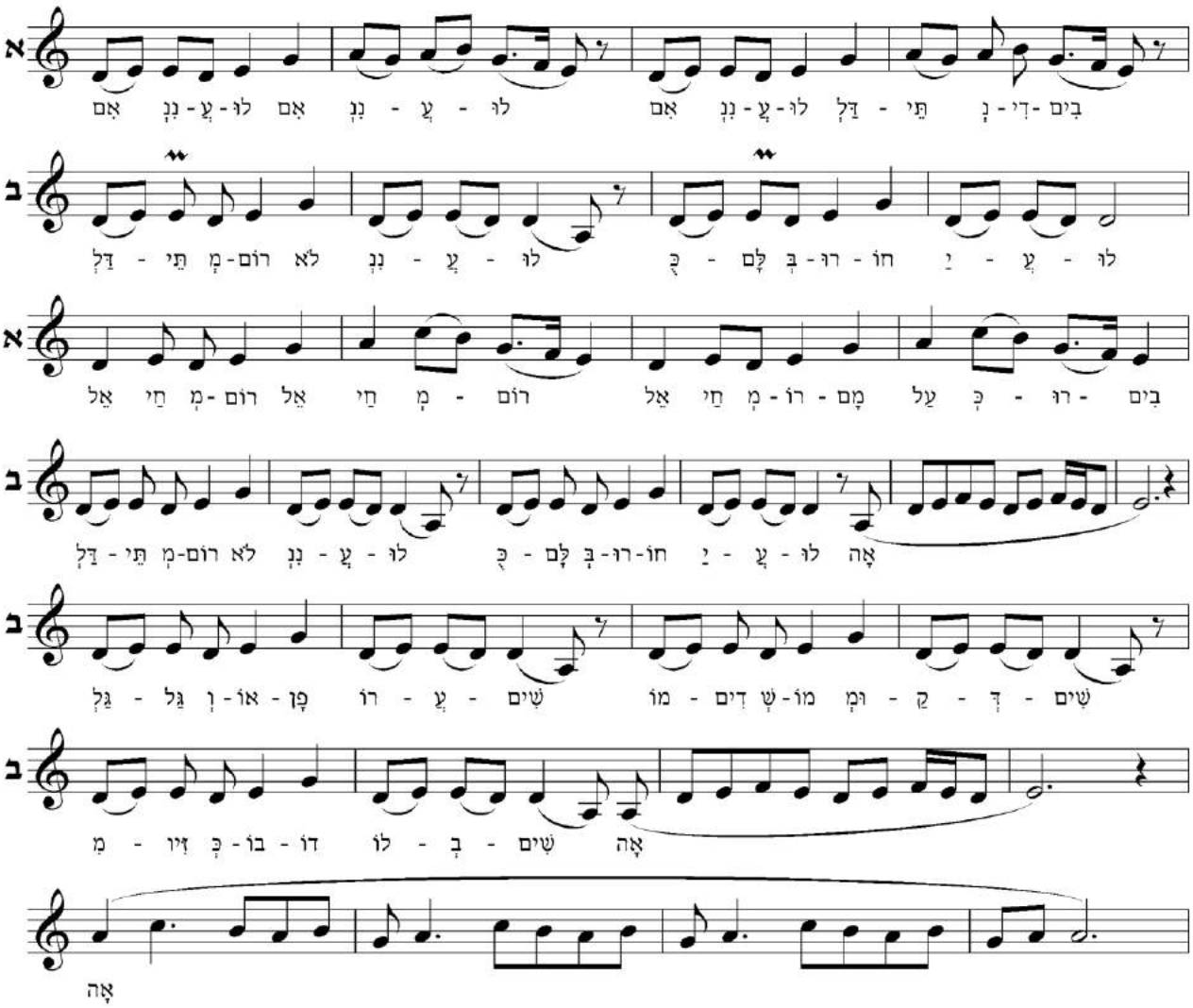


הגרסה השנייה היא של הגברים של להקת "ענבל", כפי שהוקלטה בתקליט הלהקה משנת 1956. היא עוד יותר מעוטרת בתחילתה:



הגרסה השלישית היא של שושנה דמארי, לקוחה מתקליט שלה. היא מוגשת בעיבוד מזערי. התעלמנו ממנו בתיווי, פרט למקצב התוף, המהווה חלק ממסורת יהודי תימן:

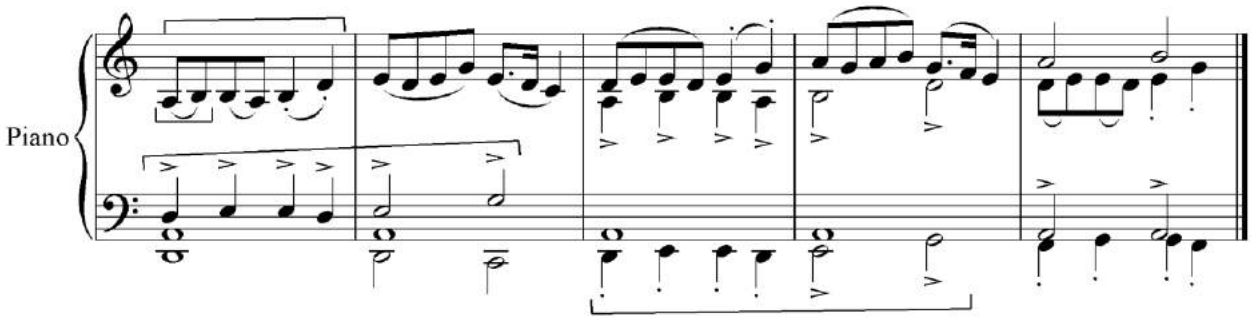


התיווי של בן-חיים לפי גרסתה של ברכה צפירה, שאינה מביאה כלל את המבוא האיטי של הנשיד אלא רק את החלק המהיר והקצוב של השיר:



במנעד של דצימה, שיר זה בנוי במסגרת מודוס פנטטוני **רה-מי-סול-לה-סי**. ה**דו** העליון וה**פה** אינם אלה צלילי מעבר, וה**לה** התחתון – נקודת משען לסיומי הפסוקים. תמצית השיר היא הסקונדה **רה-מי** ומעליה ה-**לה** ושני שכניו: **סול-לה-סי.** הסקונדה היא אפוא המרווח העיקרי בשיר. **מבנה** השיר פשוט: שני פסוקים – **א** – **ב** – חוזרים בשינויים קלים עם ווקליזה בסיום.

תפקיד הפסנתר של בן-חיים כולל בנוסף לליווי שירתה של צפירה מבוא, קטע ביניים וסיום קצר על צליל הסיום הארוך של השיר. להלן כמה תיבות מנגינת ביניים בפסנתר בין שני בתי השיר (בתווים עמ' 14 שורה אחרונה), המרמזות על הטכניקה של המלחין לאורך השיר כולו: כל החומר לקוח מלחן השיר עצמו.



לחן השיר כפשוטו ביד ימין ומתחתיו הרחבה בקול אמצעי בפעם השנייה בקווינטות מקבילות (פלוס אוקטבה) וברקע בורדון של **לה**. כלומר, אין הרמון, אלא רבקוליות של מוטיבים של השיר.

בן-חיים – מראות ישראל

תווים: IMI 7316 פאול בן-חיים – **מראות ישראל** סויטה לתזמורת קאמרית (1951)
הקלטה של השיר: אלבום ברכה צפירה LP CBS CP–1112 צד א׳ רצועה 2
הקלטה של היצירה: תזמורת הגדנ״ע בניצוח שלום רונלי-ריקליס (הד ארצי).

יצירה זו הוזמנה ב-1951 על ידי ״קול ציון לגולה״ ואופייה העממי הוא חלק מההזמנה. באנגלית היא נקראת פשוט From Israel. כותב על כך פטר עמנואל גרדנויץ (בעטיפת תקליט LP של היצירה):

> ההזמנה הייתה ליצירה סימפונית שתשקף השפעות פולקלוריות. המלחין שאף לכן לכתוב יצירה חדורת אווירה מוזיקלית מזרחית ים-תיכונית. בקווים המלודיים שלו אין מיקרוטונים, כפי שניתן למצוא בארצות המזרח התיכון, אך הוא יוצר אווירה של שירה מזרחית ונגינה מזרחית בנועו סביב צלילים מרכזיים מסוימים, וברקמו סביבם את המוטיבים המלודיים.
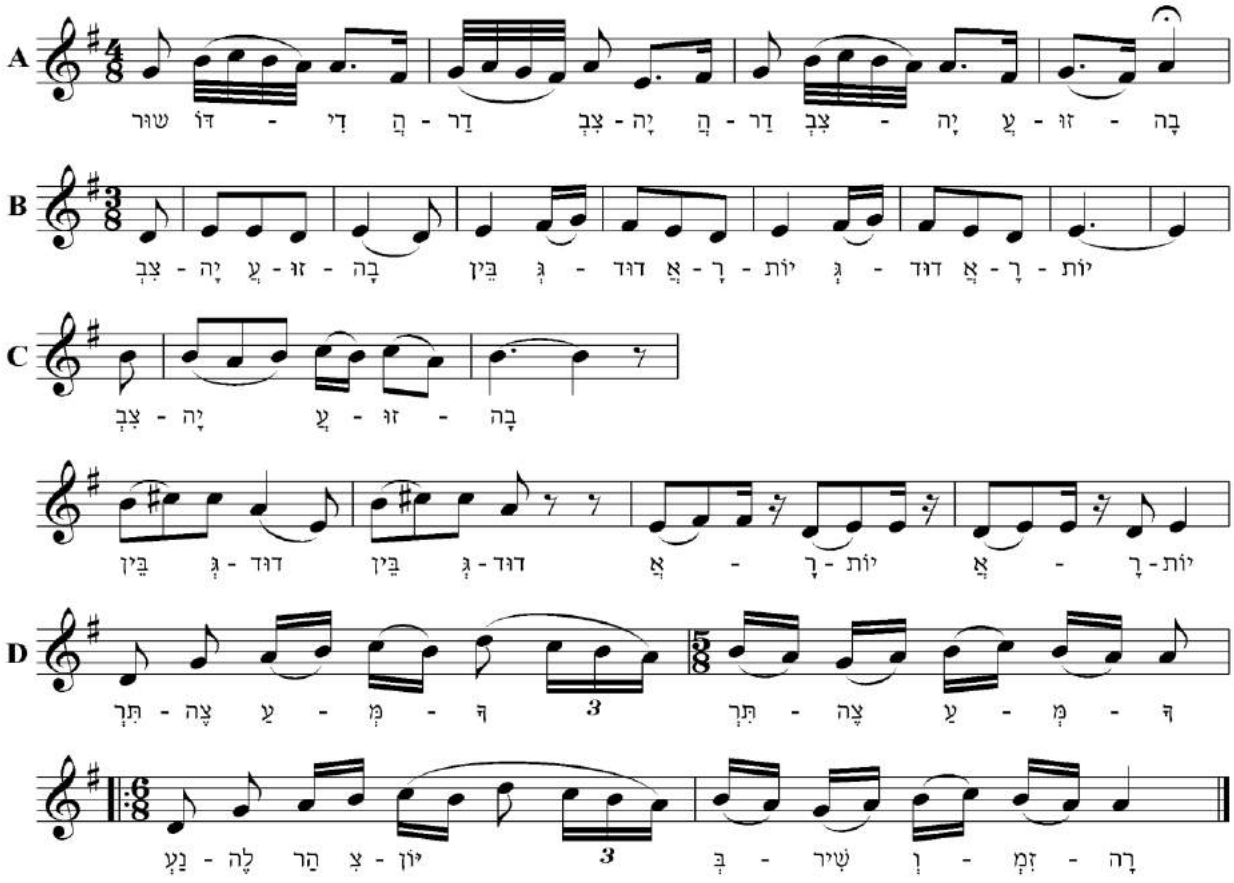
ליצירה חמישה פרקים: פרולוג, שיר השירים, נעימה תימנית, סיאסטה, חגיגה.

בפרק השלישי – **נעימה תימנית** – יצר המלחין פרפראזה על השיר **שור דודי הדר צביה** של יהודי תימן. מלותיו של שיר זה מופיעות בדיואן יהודי תימן והוא מושר בעיקר בחתונות בשבעת ימי המשתה. המלים הן שני הבתים היחידים בעברית מתוך שיר של שלם שבזי שרובו בערבית. תחילתו **יא מחיי אלנפוס** ותכנו געגועי כנסת ישראל לאהובה ותפילה לגאולה (בהט 1995: 208-209). להלן המלים:
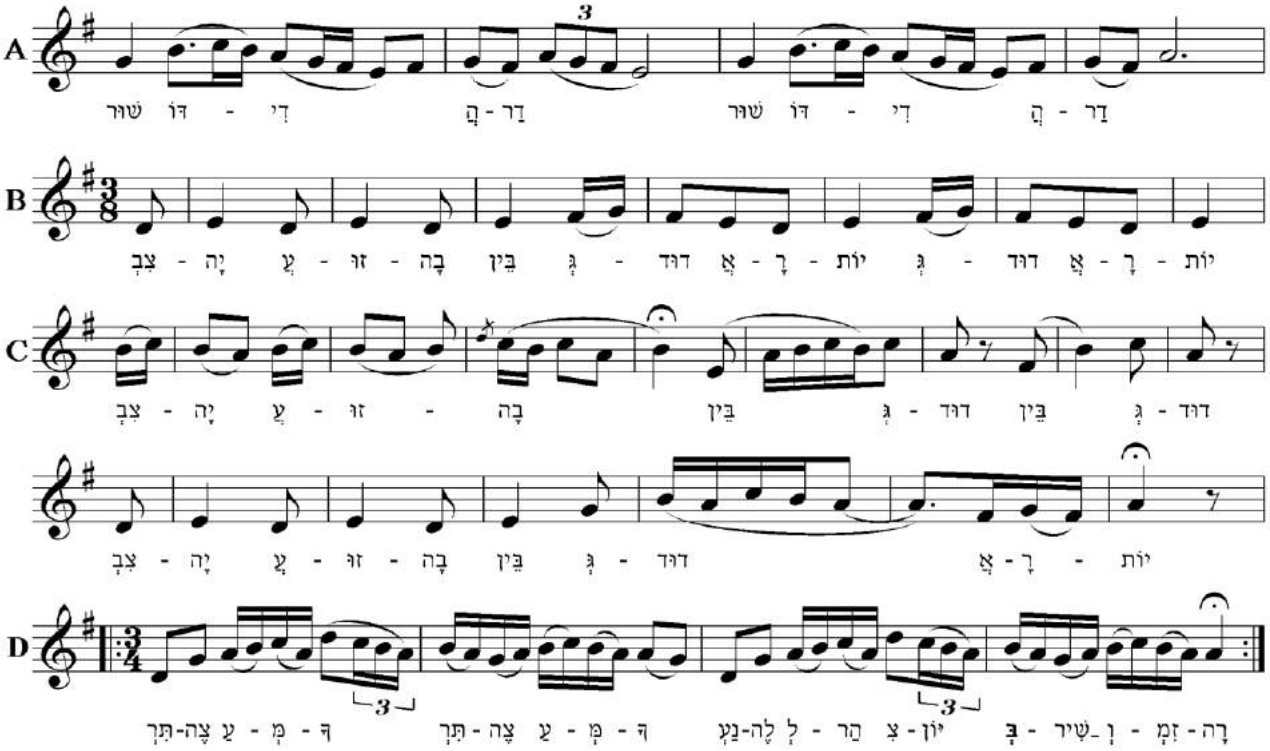
שׁוּר דּוֹדִי הֲדַר — צְבְיָה עֲזוּבָה בֵּין גְּדוּד אֲרָיוֹת
שׁוּבָה אֶל חֲדַר — הֵיכָלְךָ וּצְלַח בְּמַנְגְּנָיוֹת
בֵּין לָשֶׁם וְדָר — וּמְאַס בְּנֵי שֶׁקֶר וְקַרְקְסָיוֹת
בֵּין פֶּרֶא מְאוּס — הֲרֵי בְּשָׂמִים יַעֲלֶה חֲלוּצַי.

תִּרְצֶה עַמְּךָ — נַעֲלֶה לְהַר צִיּוֹן בְּשִׁיר וְזִמְרָה
וַאֲנִי עַבְדְּךָ — אֶרְאֶה גְּאוֹן עֻזִּי בְּטוֹב וְהַדְרָה
חוֹן רַעְיָתְךָ — וּמְאַס בְּנֵי עֵשָׂו בְּאַף וְעֶבְרָה
חָנֵּנוּ וְחוּס — אֶשְׁמַח וְאָגִילָה בְּבֵן לְפַרְצִי.
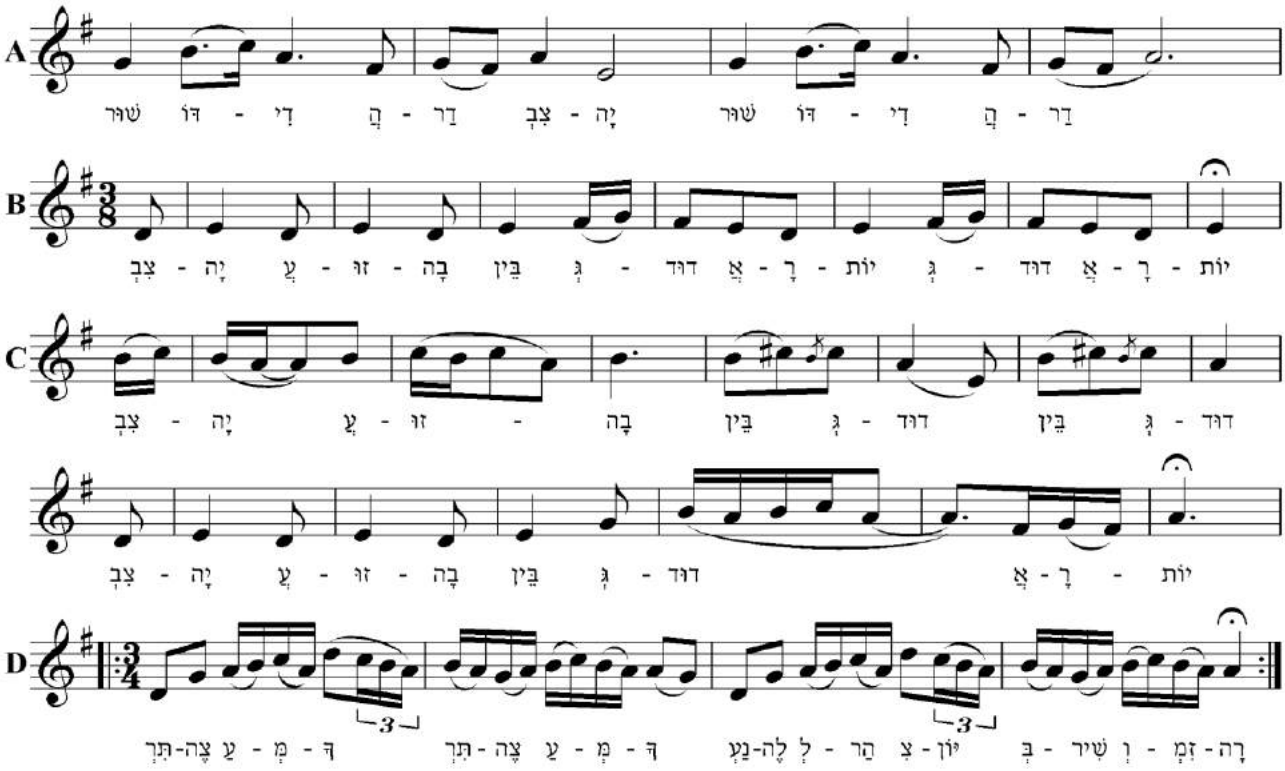
להלן תווי השיר כפי שנרשמו מפי שרה לוי-תנאי ונדפסו בשירון **שירי עבודה ומולדת**, קובץ שלישי, בעריכת נסים נסימוב, בהוצאת המרכז לתרבות, ספרייה מוזיקלית מס׳ 55, תל-אביב, התש״י, 1950, עמ׳ 86. בכל הדוגמאות הבאות מסומנים המוטיבים של השיר באותיות לטיניות.



הגרסה הבאה מושרת בפי מרגלית עובד עם להקת "ענבל", ונרשמה לפי תקליט שלהם מ-1956:



הגרסה הבאה של עובדיה טוביה כבר מעוטרת פחות, וכאשר שרים ישראלים שאינם ממוצא תימני, קרוב לוודאי שכזו תהיה גרסתם:
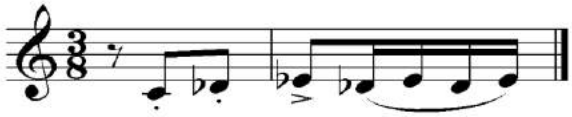


בן-חיים רשם את השיר מפי ברכה צפירה ואף עיבד אותו לצורך הופעותיה, בליווי חליל וקלרנית (ראו באלבום צפירה).

מבחינת הלחנים ניתן להבחין בין שני חלקים: הראשון מביא את מלות הבית הראשון והוא איטי במקצב חופשי (מוטיבים A, B, C) והשני מביא את מלות הבית השני והוא קצוב ומהיר (מוטיב D).

שלושת המוטיבים של החלק הראשון שונים מבחינת הפיסוק ושינויי המפעם. בן-חיים עקב ביצירתו בדייקנות אחר החלוקה הזו. המוטיבים הראשונים במודוס אאולי על **מי** (פרט לסיום – דורי בגרסאות מסוימות). החלק השני בנוי על הקווינטה **סול-רה**, עם ה**רה** התחתון כנקודת זינוק. חשוב לציין את המודוסים, שכן בן-חיים משנה אותם בפרפראזה שלו.

הוא מביא את המוטיבים בזה אחר זה מבלי לצטט את השיר ברצף, ועושה פרפראזה על כל אחד מהם בנפרד. להלן מבנה הפרק תוך ציון המוטיבים (הסולם אצל בן-חיים גבוה בסקונדה קטנה):

תיבות 1-8 – מוטיב פתיחה שיעבור אחר כך אל הבס וישמש כבס עקשן:
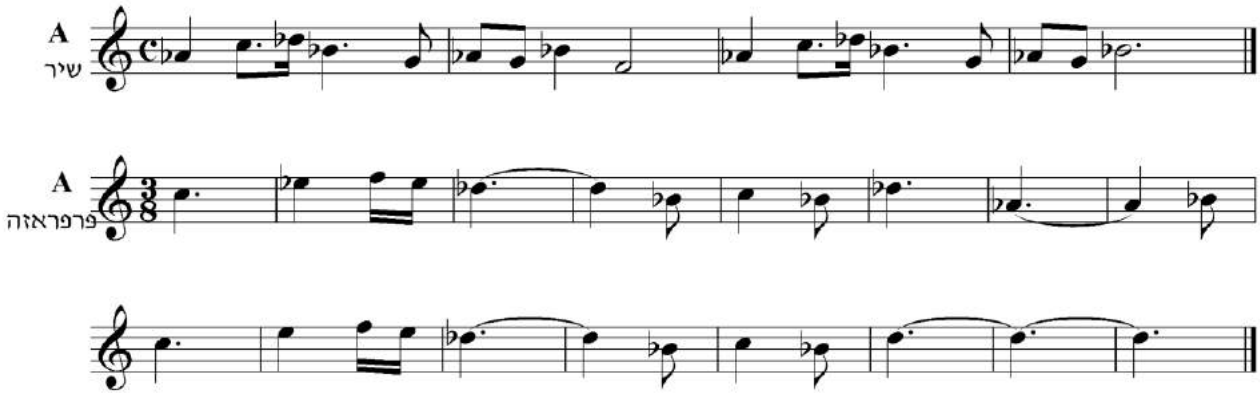


תיבות 9-24 – פרפראזה בחלילים של מוטיב A. השינויים הם כדלקמן:

– המשקל משולש ולא זוגי.

– המקצב קבוע ואינו חופשי.
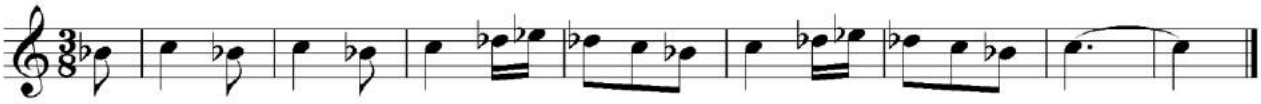
– המפעם מהיר יותר.

– במקום להתחיל בטרצה, הוא מתחיל בקווינטה, מה שיוצר מרווחים אחרים, אבל אותם מִתארים מלודיים:



תיבות 25-40 – אותה פרפראזה באבוב, אבל תוך שינוי המודוס (**רה ולה** מאבדים לרגע את הבמולים, מה שמרמז לרגע על מיקסולידי.
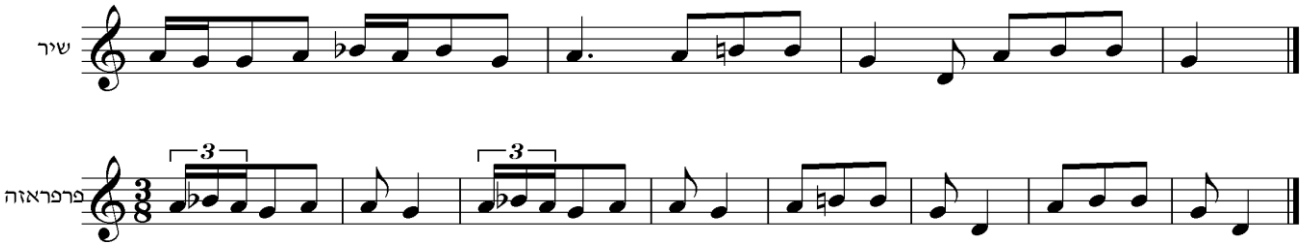
תיבות 41-48 – פרפראזה על מוטיב B. מקצבו נשאר כפי שהוא, שכן גם בשיר מוטיב זה ב-3/8. רק המרווחים משתנים, כלומר המודוס: בשיר הוא מוגבל לטטרקורד יוני; בפרפראזה הוא מופיע תחילה בטטרקורד דורי כדלקמן:



תיבות 49-56 – אותו מוטיב אך בסקונדה גדולה יותר גבוה, וכך הוא חוזר אל צלילי השיר **דו-רה-מי-פה** בצ'לי ובקונטרבס.

תיבות 56-64 – עוד עלייה של המוטיב בסקונדה בטטרקורד דורי.

תיבות 65-72 – פרפראזה של מוטיב C. בעוד אשר חלקו השני אינו משתנה כלל, החלק הראשון שונה במקצב ובתווים. בשיר, המקצב חופשי למדי והלחן מגיע אל **סי** ארוך. בפרפראזה במקצב יציב ואינו חורג כלל מהמסגרת המשקלית הקבועה; הלחן קצר יותר, אבל חוזר פעמיים, ההדגשות מוזזות והמוטיב מגיע במקום ל**סי** ארוך ל**לה** מודגש.
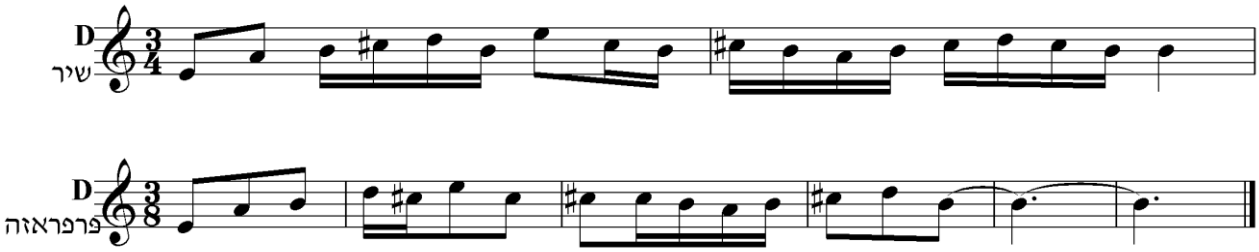


תיבות 73-80 – מוטיב C מתוזמר אחרת, עם יותר עיטורים.

תיבות 81-94 – וריאנט על מוטיב B

תיבות 95-100 – מעבר אל מוטיב D

תיבות 101-120 – פרפראזה על מוטיב D, תוך שינוי המקצב והשמטת צלילים, אך תוך שמירה על המתאר והתמצית:



תיבות 121-142 – וריאנט חופשי ומעבר קצבי

תיבות 143-158 – חזרה של מוטיב A בבסון

תיבות 159-174 – גרסה מיקסולידית של אותו מוטיב (לעיל תיבה 25) בוויולה ובצ׳לו סולו

תיבות 175-190 – מוטיב B בכינורות (ללא שינוי, כמו בשיר)

תיבות 191-206 – מוטיב C

תיבות 207-213 – מעבר למוטיב D

תיבות 214-220 – מוטיב D בקרן ובאבוב

תיבות 221-228 – מוטיב A בקלרנית תוך שינוי מרווחים אך שמירה על הכיוונים והמִתאר המלודי (זה תהליך חשוב, אחד מאלה שבהם משתמש גם פרטוש).

תיבות 229-236 – מוטיב הפתיחה בתזמור שונה
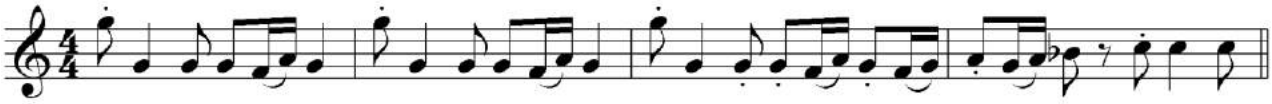
תיבות 237-242 – מוטיב B מחולק בין כלים שונים המתקשרים זה אל זה, וזו כבר הקודה.

תיבות 243-251 – אזכור של מוטיבים בחלקי ששה-עשר

תיבות 252-255 – אזכור בקלרנית של מוטיב D. סיום – כולם.

הפרקים האחרים של הסויטה כתובים בסגנון מסורתי, מה שניתן לכנות פולקלור מדומה (ראו במאמר על בוסקוביץ).

הפרק הראשון – **פרולוג** – נפתח בנושא נמרץ במשקל זוגי, המדגיש את ה**סול** בסינקופות באוקטבות:
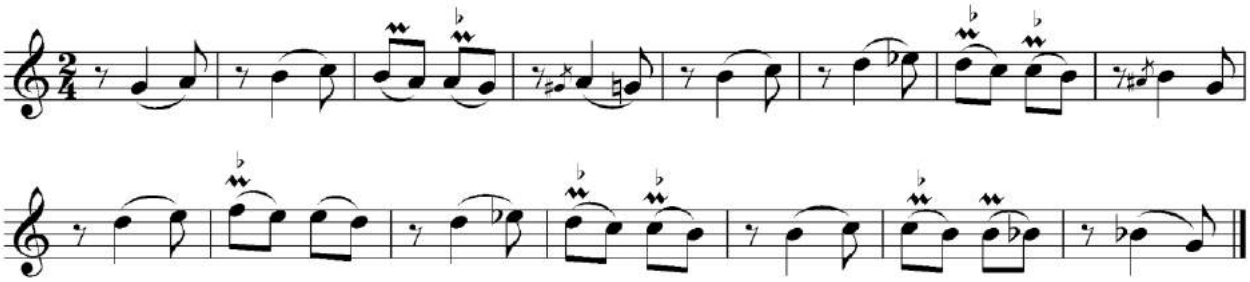


שלוש התיבות הראשונות מביאות רק את ה**סול** מעוטר בשכניו, ואז עליה של אותו מוטיב אל **דו**, כלומר במסגרת קוורטה ובמודוס דורי.
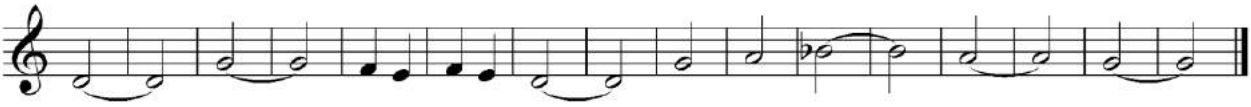
הפרק השני – **שיר השירים** – מביא לחן פשוט במסגרת קוורטה ובאותו טטרקורד דורי:



הפרק האחרון – **חגיגה** – מביא נושא סינקופי, מעוטר כרומטית בעודו נשאר טונלי, מעין רמז למיקרו-מרווחים בלי להשתמש בהם:



מבנה הפרק הוא של הגברה מתמשכת על ידי הוספת כלים מדורגת עד ל-tutti כדי לסיים. הנושא חוזר פעמים רבות בלי לשנות לא את הטונליות ולא יסודות אחרים, אלא רק את הדחיסות הגוברת של הגוונים. חזרה עקשנית זו היא יסוד רווח במוזיקה מזרחית. הנושא הנגדי בחליל גם הוא בחלקו הראשון בטטרקורד דורי:



סימפוניה מס׳ 1 – תהלים

תווים: IMI 7353 M

הקלטה: 72629 S CBS LP

הסימפוניה הראשונה של פאול בן-חיים נתחברה בשנים 1939-1940 ונגינת הבכורה שלה נערכה ב-1941 בתזמורת הארצישראלית (עתה הפילהרמונית). זו למעשה הסימפוניה הראשונה שנכתבה בישראל. לרגל הבכורה כתב המלחין בתכליל היצירה:

> כאשר בתורת קומפוזיטור יהודי ותושב ארץ-ישראל גמרתי בלבי לכתוב חיבור סימפוני, הכרתי יפה את הקושי שבדבר ואת האחריות הרבה המוטלת עליי. את הדחיפה לכך קיבלתי בעיקר מתוך הרצון לכתוב לתזמורת הארצישראלית שלנו חיבור רב הקף ברוח עמנו וארצנו; במידה ידועה כתודה פרטית שלי על השעות הבלתי-נשכחות, שבהן הגיש לנו גוף מוזיקלי נפלא זה את פניני הספרות המוזיקלית העולמית. מובן מאליו, כי יצירה זו, שהתחלתי לכתבה בסוף אוגוסט 1939 ואשר גמרתיה ביוני 1940 (ימי נפילת צרפת), איננה נקייה מההשפעה של מאורעות הזמן; ההשתוללות האיומה של כוחות השאול בוודאי שהטביעה את חותמה על חיבורי (לפחות על פרקו הראשון ובמידה ידועה גם על האחרון). אף על פי כן, אין חיבור זה אלא מוזיקה טהורה ואבסולוטית; לא עשיתי כל ניסיון שהוא לתאר דברים קונקרטיים, שהם מחוץ לתחומי המוזיקה. אם מישהו יראה בזה סתירה, הרי אשיב לו בדבריו היפים של רוברט שומאן, שעליי להיזקק להם ללא צניעות: ״נוגע אל לבי כל אשר מתהווה בעולם: פוליטיקה, ספרות, בני אדם; על הכול מהרהר אני כמנהגי אני, ובמוזיקה מתפרץ כל זה לאוויר העולם, מחפש לו מוצא״.

הפרק השני של הסימפוניה מנוגן גם בנפרד ונקרא **תהלים.** הוא נוגן פעמים רבות על ידי התזמורת הפילהרמונית הישראלית בסיוריה בעולם כמייצג את המוזיקה הישראלית.

על פרק זה נאמר במבוא לתכליל (הדברים נכתבו על ידי בית ההוצאה של המוזיקה הישראלית (IPM) ויש להניח כי הם פרי עטו של פטר עמנואל גרדנויץ, הבעלים והעורך של בית ההוצאה:
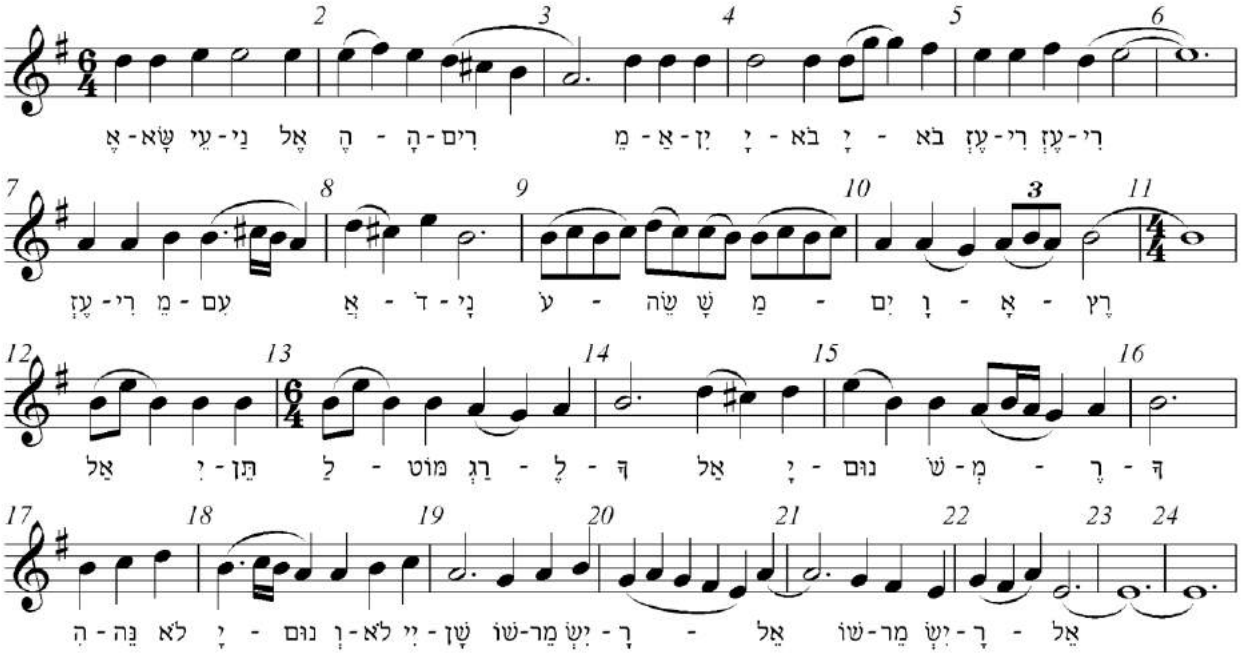
> הפרק השני Molto calmo et cantabile (שלו וזמרתי מאוד) מביא את הניגוד האמיץ ביותר שבו שוקע הקומפוזיטור בעולם הרגש והמחשבה; המוטיבים והנושאים מושפעים מנעימות התפילה היהודיות המזרחיות, שבאיסופן ובעיבודן עסק בן-חיים בשעת כתיבת הסימפוניה. התפתחותו של הפרק מתוך זמרה שקטה מונוטונית של כלי המיתר, יש בו דבר מה בלתי שכיח, הנוגע עד הלב.

במלים ״הניגוד האמיץ״ התכוון הכותב בוודאי אל הניגוד בין פרק זה לפרק הראשון, שהוא סוער ביותר ומושפע ממאורעות הזמן [מלחמת העולם השנייה], כפי שמציין המלחין. אשר ל״זמרה שקטה מונוטונית״, הכוונה ודאי לאוניסונו שבו פותח הפרק, כלומר – מנגינה יחידה המובאת בכל כלי הקשת באוקטבות. אשר

ל״נעימות התפילה היהודיות המזרחיות״, כאן אנו מגיעים אל שורש הנושא. בן-חיים אינו מצטט ישירות, אך הוא פורש מנגינה רחבה ושלווה, שהיא מעין פרפראזה על השיר **אשא עיני אל ההרים** (תהלים קכ״א) בנעימה של יהודי פרס.

בן-חיים עיבד את השיר תחילה לברכה צפירה לקול בליווי כלים (אלבום ברכה צפירה צד ד׳ רצועה 3), ולאחר מכן גם למקהלה מעורבת בארבעה קולות, וזה אחד משירי המקהלה היפים ביותר שנכתבו בישראל. בעיבוד זה מביא המלחין את נעימת השיר בסופרן, כפי שרשמה מפי ברכה צפירה, מראשית השיר ועד סיומו. ביתר הקולות יש עיבוד רבקולי השואב פה ושם מוטיבים מן הלחן עצמו, וזאת בעיקר באימיטציות.
להלן מילות השיר מתוך תהלים קכ״א והלחן:

אֶשָּׂא עֵינַי אֶל הֶהָרִים מֵאַיִן יָבֹא עֶזְרִי
עֶזְרִי מֵעִם יְהֹוָה עֹשֵׂה שָׁמַיִם וָאָרֶץ
אַל יִתֵּן לַמּוֹט רַגְלֶךָ אַל יָנוּם שֹׁמְרֶךָ
הִנֵּה לֹא יָנוּם וְלֹא יִישָׁן שׁוֹמֵר יִשְׂרָאֵל.
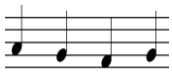


מנגינת השיר משתרעת על מנעד של דצימה מעל לטוניקה, שבה היא מסתיימת בצליל ארוך. הסולמיות כאן **מי** אאולי **ומי** דורי לסירוגין. כל סיומי הפסוקים הם על הצלילים **לה סי ומי**, מה שמבסס היטב את ההרגשה הטונלית הסופית על **מי**. אופיינית מאוד ההתחלה על הספטימה (**רה**) דווקא, כלומר סקונדה גדולה מתחת לטוניקה. אם נזכור את השירים הישראליים הרבים שבהם שולטת תבנית זו, נבין את משיכתו של השיר לגבי מלחין באותם ימים.

מבחינת היחס צעדים-קפיצות מצטיין השיר במלודיות רבה, כלומר רובו צעדים ומיעוטו קפיצות. הקפיצה הגדולה ביותר היא הקווינטה היחידה בין תיבות 6 ל-7, ופרט לה יש רק טרצות וקוורטות. פרט לסקונדות מרווח הקוורטה הוא הבולט ביותר לאוזן. בתיבות 3-4 יש שתי קוורטות רצופות (**לה-רה-סול**) המביאות גם אל שיאו המלודי של השיר, אל ה**סול** הגבוה היחיד בו. שתי אלה וכמו כן שתי הקוורטות **סי-מי** בתיבות 12-13 הן היחידות שאין להן מילוי. כל יתר הקוורטות מתמלאות בצעדי סקונדות לפני הופעתן או אחריה: **מי-סי** בתיבה 8 מוכנה כבר מתיבה 7. בתיבות 9-10 יש מילוי בתנועה גלית של הקוורטה **לה-רה**. **מי-סי** של תיבה 15 ממולאת מראש בתיבה 14 (**ברה** ו**בדו#**). מתיבה 17 ואילך, כאשר מופיע המוטיב ה״מנחם״ בסקוונצות רבות, מילויו טבוע בעצם מבנהו.
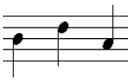
לסיכום: יש במבנה המלודי של השיר שימוש רב בתא הקוורטה;

יש בו הופעות רבות של מוטיב הזרקא ההפוכה
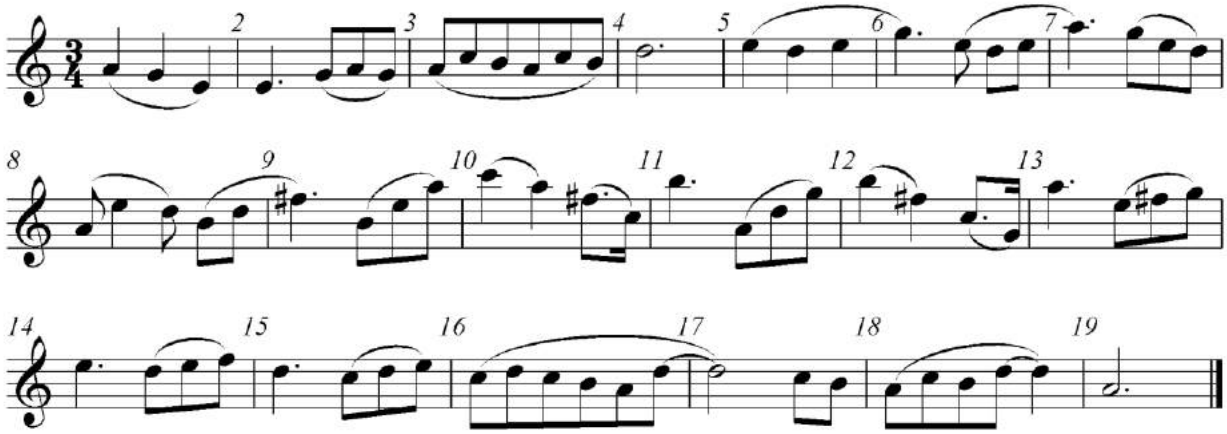


מעצם היותו בנוי על סקונדות כה רבות (כך התיבה וחצי הראשונות, כך תיבה 5, כך בתיבה 15);

יש בו מוטיב המרכא



בשני סיומים חשובים (תיבה 8, תיבה 21; לגבי השימוש במונחים אלה, ראו שמואלי 1971, פרק ראשון). מבנה השיר איננו סימטרי כלל, והוא זורם לו כמו קנטילציה חופשית של הטקסט. אין בו כלל אקורדיקה שבורה. כל אלה עושים אותו בלתי-אירופי. אמנם כמעט אין בו סלסולים, אך אופיו מזרחי מובהק מפאת כל הגורמים שנמנו לעיל. הוא שלֵו ותנועתו מתונה ביותר. אין פלא שנתן מאשראתו למלחין בן-חיים, ולאחר שעיבדו שאב ממנו אשראה לחיבור נושא בעל אופי דומה. להלן הנושא:
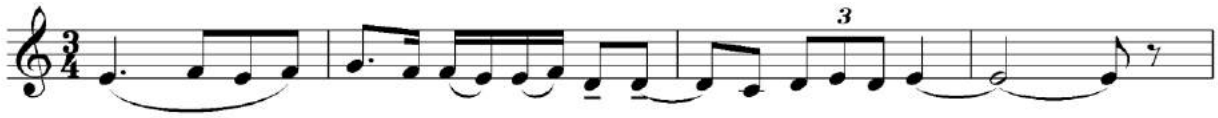


רק לקראת הסוף ניתן להבחין בפרפראזה ממש. פרט לכך הנושא כתוב **בסגנון** השיר. מנעדו רחב יותר בקוורטה (הוא נועד לכלים, בעוד הראשון נועד לקולות והתחשב במגבלותיהם), והיא הקוורטה שמתחת לטוניקה. גם כאן שולט מרווח הקוורטה, אך הוא מופיע תכופות יותר וביתר עקביות. ארבע התיבות הראשונות כאן מן ה**לה** אל הקוורטה למטה (**מי**) ואחר כך אל הקוורטה למעלה (**רה**). שתי קוורטות רצופות הופיעו בשיר רק פעם אחת, ואף זאת תוך שהות קצרה ביניהן. בנושא שלפנינו מופיעות שתי קוורטות רצופות באותו כיוון כמה פעמים (בתיבות 7-8, 9, 11, 12 ומתיבה 10 ואילך זה כולל גם טריטון). כמו כן מופיע כמה פעמים מרווח הנונה, שהוא הרחבה כלית של הסקונדה. עם זאת, לא נפגם כלל האופי השלֵו של הנושא. מבחינת מבנהו הוא מתחיל בסקונדות רבות; הקפיצות הרבות של קוורטות "פורשות" אותו בעיקר באמצעו (תיבות 5-12), באמצע, מה שמשווה לו צביון סוער ודינמי, אך בהתחלה ובסיום שולט רוגע. לקראת הסיום (בתיבה 13) מביא המלחין כמעט בדייקנות את לחן השיר (תיבה 16), כלומר בעיקר תנועת סקונדות תוך שינוי המקצב בלבד. מתיבה 13 מסתמן דמיון בולט לסיום השיר. בניגוד לשיר מופיעה בנושא הסקסטה, שהיא המבדילה בין אאולי לדורי, מאוחר יחסית: עד לתיבה 9 אין כלל **פה**. באמצעו (9-13) מופיע **פה**#, הנותן הרגשה דורית, והמלחין מחריף את הופעתו על ידי טריטון מלודי אל ה**דו** (תיבות 10, 12); **פה** יחיד מופיע בתיבה 14, אך הוא חשוב ביותר, לא רק כסקוונצה למוטיב המתחיל תיבה לפני כן, אלא להחזרה שלווה יותר אל **לה**. כאשר מופיע ה**פה**#, הוא קשור עם הצליל **סי**. תחילה הוא בא ממנו בתצליל שבור של **סי** מינור (תיבות 8-9), אחר כך הוא מוביל אליו בקוורטה, כחלק מהמוטיב **לה**-**פה**#-**סי** (בתיבה 10, ובהיפוך ויתר הרחבה **סי**-**פה**#-**לה** בתיבות 12-13), שהוא כשלעצמו היפוך מוטיב המירכא (**סי**-**רה**-**לה**) המסיים את השיר וגם את הנושא (תיבות 18-19). צירוף זה של טרצה קטנה וסקונדה גדולה, שהוא האלמנטארי ביותר בסולם הפנטטוני, רווח בנושא של בן-חיים יותר מאשר בשיר, והנושא אף פותח בו.

כל נושאי הפרק השני של הסימפוניה הראשונה של בן-חיים הם פרפראזות על השיר. הנושא הראשון הוא הארוך ביותר בפרק (19 תיבות מתוך 153). שלושת האחרים, קצרים יותר, נותנים יחד עם הראשון תבנית, המזכירה צורת סונטה. להלן התרשים של מבנה הפרק:

תצוגה:	תיבות	19-1	נושא I במיתרים
	תיבות	39-19	נושא I באבוב
	תיבות	42-39	נושא II בקרן
	תיבות	46-43	נושא III בכינור I (נושא נגדי מורחב בקרן)
	תיבות	50-47	נושא II עם וריאנט בקרן אנגלית
	תיבות	61-51	נושא IV
פיתוח:	תיבות	65-59	מוטיבים מנושא II ונושא IV
	תיבות	69-66	נושא II
	תיבות	100-70	נושאים IV ו-II
מחזר:	תיבות	120-101	נושא I ב**פה**#
	תיבות	128-121	נושא II בווריאנט
	תיבות	131-129	נושא IV בווריאנט
	תיבות	143-132	נושא I חלקי, מעין אזכור
	תיבות	153-144	קודה

הפרק מלודי מאוד מראשיתו עד סופו: לכל ארכו ניתן להבחין בבהירות באחד הנושאים מנוגן באחד הכלים. ואם המבנה מזכיר צורת סונטה, זו חופשית מאוד יחסית: בפיתוח חוזרים כמה מוטיבים מהתצוגה והמחזר מביא את רוב נושאי התצוגה בווריאנטים.

נושא II מוצהר בתיבה 39 בקרן:



הוא חוזר על צלילי השיר (תיבות 9-11) אבל תוך שינוי המקצב והשמטת **מי-פה** יחידים, תוך שמירת השלשה האופיינית לקראת הסיום.
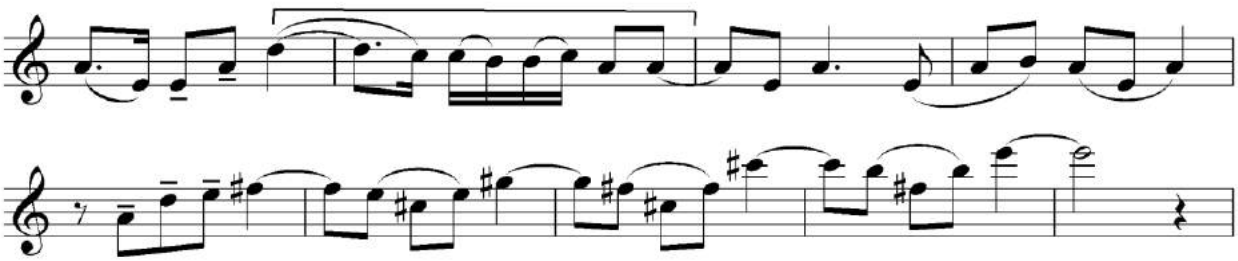
נושא III מתקשר אל נושא II בתיבה 43:



יש בו שימוש רב בקוורטות וסקונדות. שתי התיבות הראשונות מביאות רק **לה-מי-רה-לה**, ואז בא תצליל מלודי של סי מינור (לקוח מנושא I בתיבות 8-9); לקראת הסיום יש נטייה אל מודוס פריגי עם ה**סי**!. מתחילת נושא זה בא עמו נושא נגדי בקרן (תיבה 44) שאינו אלא פרפראזה בהרחבה המצרפת את ההתחלה של נושא III וזו של נושא I:



נושא IV הוא שוב נושא ארוך: הוא מורכב ממוטיבים שכבר הופיעו קודם לכן: התיבה הראשונה שלו מזכירה את זו של נושא III, אך בכיוון הפוך ובהחלפת **הרה בלה**; השנייה לוקחת מוטיב מנושא II בקווינטה יותר גבוה; השלישית והרביעית בנויות על קוורטה+סקונדה, כמו התחלת נושא III; ארבע התיבות הבאות חוזרות אל המקצב האופייני והרווח ביותר בנושא I (תוך שינוי המודוס) כפי שהיה בתיבות 6-7, 9-10, 11-12, 13-14, 14-15.



רוב הפרק בטונליות של **לה** עם מעט מאוד סטיות, מה שמדגיש את הצביון הפשוט והשלו. העיצוב הרבקולי לעולם אינו הרמוני במובן האירופי. האופי הכללי של המוזיקה הוא קווי. ה"הרמוניה" היא אפוא תוצאה של רב-קוויות, או רב-מלודיות.

השירים שעיבד **בן-חיים** ל**ברכה צפירה** (בסוגריים העמוד שבו מופיע השיר בספרה **קולות רבים** וכן אזכורו בספר של יהואש הירשברג **פאול בן-חיים**) :

אלהי צדקי – פיוט ספרדי של יהודי פרס (צפירה : 188 ; הירשברג : 132, 222 ; תווים – בן-חיים 1970 : 23)

אלהים אשאלה – מלים של יוסף בן-ישראל, לחן של יהודי תימן (צפירה : 52)

אם ננעלו דלתי נדיבים – לחן של יהודי תימן, מלים : שלם שבזי (צפירה : 54 ; תווים – בן-חיים 1970 : 12)

אני צמא – מלים של שבזי, לחן של יהודי תימן (צפירה : 58 ; הירשברג : 222 ; תווים – בן-חיים 1970 : 3)

אשא עיני – תהלים קכ"א ללחן של יהודי פרס (צפירה : 194 ; הירשברג : 110, 113, 129, 132, 229)

אשתחווה – מלים אהרן עזריאל, לחן של יהודי ספרד (צפירה : 102 ; הירשברג : 111)

התרגעות – מלים של יהודה קרני ללחן של הרומנסה הספרדית Mama yo no tengo visto (צפירה : 136)

חדש כקדם ימינו – פיוט ספרדי של יהודי אדריאנופול (צפירה : 112 ; הירשברג : 110, 112-113)

טיילו ככבשים – מלים של מרדכי טביב ללחן של יהודי תימן (תווים – בן-חיים 1970 : 18)

יפה נוף – מלים שלך יהודה הלוי, לחן של הרומנסה Tres hermanicas (צפירה : 140 ; הירשברג : 110, 112)

לילה לא נים – מלים של רפאל אליעז, לחן של יהודי פרס (צפירה : 202 ; הירשברג : 155)

ממעמקים – תהלים קל"א, לחן של יהודי פרס (צפירה : 196)

סעי יונה – מלים של דוד בן זכריה הלוי, לחן של יהודי תימן (צפירה : 74)

קומי צאי – מלים של ביאליק ללחן של יהודי תימן (צפירה : 90 ; תווים – בן-חיים 1970 : 6)

שור דודי – לחן של יהודי תימן למלים של שלם שבזי (צפירה : 78 ; הירשברג : 178, 184)

הרומנסות הבאות של יהודי ספרד :

En la mar hay una torre (צפירה : 160 ; הירשברג : 184, 208-209)

Lealuca (צפירה : 164)

Morena morenica (צפירה : 170)

יצירות של בן-חיים שבהן יש שימוש בלחנים מסורתיים (לפי עדות המלחין) :

סימפוניה מס' 1 (השיר **אשא עיני**, ראו לעיל) – 1940

פסטורלה לקלרנית וכלי קשת – 1941

סימפוניה מס' 2 – 1945

קונצ'רטו לפסנתר ותזמורת (בפרק ג' השיר **לילה לא נים**) – 1950

שלושה שירים ללא מלים (בעיקר השיר השלישי) – 1952

למנצח מזמור – 1958

נעים זמירות ישראל – 1953

קפריצ'יו לפסנתר ותזמורת – 1960

קונצ'רטו לכינור – 1960

קונצ'רטו לצ'לו – 1962.

עדן פרטוש (1907-1977) היה מחלוצי המוזיקה הקונצרטית הישראלית ומבני דורו היחידים שזכו להוקרה בינלאומית. מאז בואו לארץ-ישראל באוקטובר 1938 ועד מותו, כמעט ארבעים שנה אחר כך, הוא מילא תפקיד חשוב ביותר בחיי המוזיקה של ישראל כמלחין, נגן, מורה ומארגן.

עדן פרטוש נולד בבודפשט ב-1907 למשפחה יהודית ממעמד הביניים הגבוה. אביו היה סוחר ואמו היתה חובבת מוזיקה ופסנתרנית חובבת. הוא החל ללמוד נגינה בכינור בגיל תשע עם אויגן בלאו, לימים המנצח יוג׳ין אורמנדי. בגיל שתים-עשרה התקבל לאקדמיה למוזיקה ע״ש ליסט, שם למד כינור עם אויגן הובאי וכן היה התלמיד הצעיר ביותר בכיתה לקומפוזיציה של זולטן קודאי, שבה למדו גם מתיאס שייבר, אנטל דוראטי וגזה פריד.

ב-1924, בהיותו בן שבע-עשרה, נתמנה לכנר ראשי וסולן בתזמורת לוצרן בשוויץ. בשנים הבאות המשיך למלא תפקיד של כנר ראשי בתזמורות שונות בהונגריה ובגרמניה, שבה חי בשנים 1929-1933. באותה תקופה חיבר יצירות רבות, בין השאר מוזיקה קלה ומוזיקה לסרטים, אך יצירה יחידה שהותיר מאותה תקופה היא הרביעייה לכלי קשת מס׳ 1 משנת 1932, שנעשתה **קונצ׳רטינו לכלי קשת**. ב-1933 היה כנר ראשון בתזמורת הקולטורבונד בברלין בניצוחו של מיכאל טאובה, אך עם גבור האנטישמיות בגרמניה חזר לבודפשט. גם בהונגריה סבל מן האנטישמיות ועמד נגדה באומץ: לאנטישמים שהתקיפו אותו בתזמורת אמר ״או אתם או אני״. בשנים 1936-1938 לימד כינור וקומפוזיציה בבאקו באזרבייג׳ן. הוא עזב את אירופה תוך סלידה מהתבהמותה. הסיבות לעלייתו ארצה אופייניות לרבים מבני דורו באותה עת. על כך אמר:

> עליתי לארץ מאירופה, שבה לא יכולתי עוד לחיות כאדם וכיהודי. לא הייתי ציוני, אך הייתי יהודי גאה. באתי מלא שנאה לאירופה שעזבתי, לפשיסטים ולנאצים. לחמתי על זכותי לחיות ככל אדם, ומצאתי אפשרות זו כאן (בהט, 1971: 16).

ב-1938 הוזמן פרטוש על ידי ברוניסלב הוברמן להצטרף לתזמורת הארצישראלית (כיום התזמורת הפילהרמונית הישראלית) כראש קבוצת הוויולה. פרטוש נענה להזמנה, ועם המעבר מאירופה לארץ-ישראל הוא גם עבר מכינור לוויולה, ונעשה אחד מטובי הוויולנים בעולם. במשך שמונה-עשרה שנים, עד 1956, הנהיג את קבוצת הוויולה של התזמורת. הוא היה אחד מעמודי התווך של התזמורת והופיע אִתה כסולן בישראל, באירופה ובארצות-הברית; כן הופיע ברסיטלים ובאנסמבלים קאמריים שונים. הוא גם ביצע כסולן עם התזמורת יצירות רבות לוויולה סולו, ובהן: **הרולד באיטליה** של ברליוז, DER SCHWANNENDREHER של הינדמית, **סימפוניה קונצ׳רטנטה** של מוצרט לכינור ולוויולה (עם הכנר לורנד פניבש), ובהמשך את יצירותיו שלו לוויולה ולתזמורת. פרטוש היה גם המוביל של הרביעייה הישראלית בשנים 1939-1954, שבה ניגנו עמו הכנרים לורנד פניבש ואחותו עליזה, והצ׳לן לסלו וינצה (ואחר כך הצ׳לנית תלמה ילין). רביעייה זו היתה בעלת איכות גבוהה ביותר וניגנה בכל פינה בישראל בשנות הארבעים והחמישים של המאה העשרים. בכך קבעה רמה גבוהה ביותר של נגינת מוזיקה קאמרית לזמנה וכן לדורות הבאים. באותה עת גם עיבד פרטוש כמה יצירות לוויולה סולו ולרביעיית כלי קשת. בוויולה מצא פרטוש את האמצעי הנכון לביטוי מעמיק. אף כי באירופה הוא פיתח קריירה מצליחה של כנר וגם זכה בכמה פרסים, כאשר עבר לוויולה הוא גילה כי הגוון והצליל של כלי זה מבטא טוב יותר את רגשותיו. יצירותיו הרבות לוויולה סולו מהוות תרומה חשובה לרפרטואר העולמי של הוויולה.

מיד עם עלותו ארצה החל גם בהוראה ונודע כמורה מוביל לכינור, לוויולה, למוזיקה קאמרית ולקומפוזיציה. ב-1951 מונה למנהל הקונסרבטוריון והאקדמיה למוזיקה בתל-אביב, תפקיד שאותו מילא עד מותו. ב-1961 קיבל תואר פרופסור באוניברסיטת תל-אביב (כהן, 1990: 115-121; בהט, 1984).

פרטוש היה מוקסם מהמוזיקה העממית של המזרח הקרוב, שאותה פגש לראשונה עם בואו לארץ-ישראל, וקיבל על עצמו את האתגר, שרווח בין המוזיקאים באותה עת, לשלב מוזיקה מזרחית ומערבית, כלומר לחבר מלוס מזרחי בטכניקה מערבית. במשך כמה שנים שיתף פרטוש פעולה עם הזמרת ברכה צפירה ועיבד בעבורה

כמה שירים מסורתיים של יהודי תימן וספרד. ב-1952-1953 ייסד קורסים למוזיקה קאמרית, תחילה בעין-השופט ואחר כך בזכרון-יעקב. פעמים רבות הוזמן לפורומים בינלאומיים הן כמורה והן כשופט.

ב-1956 פרש פרטוש מהתזמורת הפילהרמונית הישראלית כדי שיוכל להקדיש יותר זמן לקומפוזיציה, לחינוך מוזיקלי ולהופעות יחיד. השנים 1957-1962 הן שנות השיא של יצירתו. הוא המשיך להלחין עד מותו, אף כי אירוע מוחי שעבר עליו ב-1972 אילצו להפסיק למשך שנה. לאחר החלמתו, בארבע השנים עד למותו, הוא הלחין כמה מהטובות ביצירותיו. הוא נפטר ב-1977.

דרכו בחיבור הייתה מדורגת מאוד. לאחר עלותו ארצה החל בעיבודים לשירים של ברכה צפירה. גישה ראשונית אל המוזיקה המזרחית הייתה לו מתקופת שהותו בבאקו. כמו כן עיבד למקהלה משירי תימן לטקסטים של שבזי. רק לאחר כמה שנים החל ביצירה עצמאית לחלוטין. פרטוש אמר על כך:

> תמיד חיפשתי, כל השנים שלי ועד היום, אמצעים טכניים כדי לבטא את מה שאני מרגיש. כאשר באתי הנה, התכנית הראשונה שלי הייתה להיות קומפוזיטור יהודי גדול. קשה להיות יהודי, וקשה להיות קומפוזיטור, והכי קשה להיות קומפוזיטור יהודי. רציתי למצוא צלילים שיקשרו אותי עם שני דברים: עם העבר היהודי, ועם מה שחשבתי שהוא העתיד היהודי, זאת אומרת עם צלילי הארץ. עשיתי פשרה עם הזמנה, וזה בעצם דבר מאוד אקלקטי [...] אבל דבר אחד אני יכול להגיד במצפון טוב: תמיד כתבתי את מה שאני רוצה להגיד, וזה היה בשבילי רק אמצעי [...] אף פעם לא כתבתי את מה שאיקס איפסילון כבר אמר, אלא אם לפעמים גיליתי שאת זה אני יכול להגיד טוב בטכניקה הזאת (בהט, 1984: 86).

פרטוש מנה ארבע תקופות ביצירתו:

1. תקופה **יהודית-ישראלית** – 1938-1956. היצירות העיקריות בתקופה זו:

1939 – **רונדו על נושא ספרדי** לכלי קשת

1946 – **פנטסיה כוראלית על נושא מזרחי** למקהלה ולתזמורת – באותה שנה הוזמן לחבר לקיבוץ יגור בחצי יובלו קנטטה למלים של יהודה הלוי, וביסס אותה על לחנים של שירי יהדות תימן. גרסתה הסופית של היצירה – **רפסודיה על נושאים תימניים** למקהלה למלות השיר **אם ננעלו** מאת שבזי.

1946 – **יזכור** לוויולה ולפסנתר או תזמורת כלי קשת – יצירה זו זכתה בפרס אנגל. יש ליצירה גם גרסאות לצ׳לו ולכינור והיא מנוגנת הרבה עד היום. במקור נכתבה כקטע קצר לצ׳לו סולו שאותו ביצע יהויכין סטוצ׳בסקי כליווי למחול של דבורה ברטונוב. המוטיב הפותח הוא מזמור של יהודי ליטא, שאותו רשם פרטוש מפי יהושע ברטונוב, אביה של הרקדנית. זו יצירה יחידה של פרטוש המבוססת על לחן של יהודי אירופה.

1949 – **שיר תהילה** לוויולה ולתזמורת (קונצ׳רטו לוויולה מס׳ 1) לכבוד ייסוד מדינת ישראל

1952 – פואמה סימפונית **עין גב** – על הבכורה ב-1953 בפסטיבל עין-גב ניצח ליאונרד ברנשטיין. היצירה זיכתה את פרטוש בפרס ישראל הראשון למוזיקה ב-1954.

1955 – **מוסיקת אבל (בלדה מזרחית)** לצ׳לו ולפסנתר או תזמורת קאמרית.

2. תקופה **מודאלית מורחבת** – 1957-1959. זו תקופה קצרה, אך פורייה מאוד בכמות ובאיכות והיצירות המרכזיות בה הן:

1957 – קונצ׳רטו מס׳ 2 לוויולה ולתזמורת, שאותו ניגן בבכורה בקיבוץ עין השופט.

חזיונות לחליל, לפסנתר ולתזמורת כלי קשת

1959 – **מקאמאת** לחליל ולרביעיית כלי קשת.

3. תקופה **דודקפונית** – 1960-1962:

1960 – **תהלים,** רביעיית כלי קשת מס׳ 2 (ניתוח מפורט להלן – בהט, 1984: 205-216).

אגדה לוויולה, לפסנתר ולכלי נקישה

דמויות לתזמורת סימפונית

1962 – סימפוניה קונצרטית לוויולה ותזמורת (קונצ׳רטו לוויולה מס׳ 3).

4. תקופה **סריאלית חופשית** – 1963-1977:

1966– **ערפיליות** לחמישיית כלי נשיפה

רבת צרורוני למקהלה ולתזמורת קאמרית

1970 – **נתיבים** לתזמורת סימפונית

1977 – **בלדה** לרביעיית פסנתר; **פנטסיה** לשלישיית פסנתר, **אינוונציה לשלושה** – לחליל, לנבל ולוויולה (Tischler, 1988: 185-190; בהט, 2011: 391-394).

הגדרתה של התקופה האחרונה כ"סריאלית חופשית" טומנת בחובה סתירה פנימית, המאפיינת את גישתו במשך כל חייו ויצירתו כלפי **כל** שיטה: הוא השתמש בשיטה אך מעולם לא השתעבד לה. היא היתה בעבורו אמצעי שימושי שסייע בידו להסדיר את יצירתו, אך לעולם לא הגביל את כוחו היוצר.

בכל אותן תקופות עובר כחוט שני מאחד סגנונו הייחודי של פרטוש. אף כי השתמש בטכניקות שונות והעלה רעיונות שונים, ניתן לזהות את סגנונו האישי של פרטוש בכל יצירותיו החל ב**קונצ'רטינו** של 1932 וגמור ב**אינוונציה** של 1977. המעבר מתקופה אחת לאחרת לא היה אף פעם פתאומי או מהפכני אלא תהליך הדרגתי של פיתוח אמצעי ביטוי מוזיקלי.

ההשפעות המוקדמות המשמעותיות ביותר בחייו כמוזיקאי היו של מוריו ברטוק וקודאי, בעיקר בשני ההיבטים הבאים: ראשית, הערכה למוזיקה העממית כאמנות שיש ללומדה ולהשתמש בה כמקור אשראה ליצירותיו; שנית, בטכניקה קומפוזיטורית – פיתוח סגנון אישי לא על ידי המצאת דבר חדש, אלא על ידי הרחבה של הטונליות האירופית באמצעות חקר של יסודות מודאליים, מזרחיים, כרומטיים ואחרים.

פרטוש גדל במשפחה מתבוללת מאוד, והזיכרונות היהודיים היחידים של ילדותו היו ביקוריו הנדירים בבית הכנסת עם סבו, שם, כפי שהעלה בזיכרונו בשיחות עמי "כולם שרים ומדברים בבת אחת" – מכאן הצליל ההטרופוני של עבודת הקודש בקהילה היהודית.

כאשר עלה פרטוש לארץ-ישראל הוא חיפש ביודעין את שורשיו היהודיים. הוא מצא אותם במוזיקה שונה לחלוטין מהמוזיקה היהודית של ארץ הולדתו. בראיון בשנת 1968 הוא העיד על עצמו: "ישראל היוותה אתגר עמוק ליצירתיות שלי. ראשית, ההרגשה להיות בבית כיהודי, ואז הגילוי של המלוס המזרחי... המלוס החדקולי, ללא הרמוניה, המתנגד לכל יחסים הרמוניים."

בהרצאה שנשא לפני מוזיקאים ומוזיקולוגים אמריקנים ב-1964 הוא תיאר זאת כתהליך שהשפיע על בני דורו: "אנו המלחינים הרגשנו שהמסורת הנעלה הזו של המזרח היא בכל מאודה חלק מהנוף, עד כי היא יכולה להיות המכנה המשותף לכיוון חדש במוזיקה הישראלית." בסווגו מלחינים ישראלים בקבוצות, הוא המשיך: "לקבוצה ראשונה זו שייכים אותם מלחינים שניסו, ביודעין או שלא ביודעין, לקלוט את יסודות החומר המזרחי... ביניהם פאול בן-חיים, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ, מרדכי סתר ואנוכי." פרטוש שילב יסודות מזרחיים בלשונו המוזיקלית לא על ידי ציטוט לחנים שלמים, אלא על ידי הפנמה של דרך הביטוי של יסודות אלה, או – כפי שהוא ביטא זאת – "הפיסוק ודרך התנועה" של מוזיקה זו.

הטכניקות המוזיקליות שבהן השתמש פרטוש כדי להתקרב לדרך הביטוי המזרחית היו בעיקר הטרופוניה ואלתור. הרמוניות חריפות לא היו בעבורו אמצעי כשלעצמו אלא היו קשורות למסורת היהודית של הטרופוניה, המצויה בעיקר במוזיקה של בית-הכנסת. האליאטוריות של שנות הששים והשבעים עניינה את פרטוש והוא השתמש בה בכמה מיצירותיו. בבסיס הטכניקה הזו ביצירותיו עמד העיקרון של האלתור המזרחי.

בשנות החמישים שלטה הסריאליות במוזיקה האירופית. פרטוש לא סגד מעולם לשום טכניקה. הוא תמיד למד מוזיקה חדשה ביסודיות ובחר מתוכה את החידושים שמשכו את לבו. הדודקפוניה והסריאליות משכו אותו בדיוק משום שהיו כל כך לא-אירופיות. וכך התבטא בראיון ב-1968: "אני מוצא את הצירוף עם סריאליות שימושי מאוד לביטוי המלוס המזרחי והשירה התנכית."

פרטוש השתמש בטכניקה דודקפונית במשך כמה שנים בכמה מיצירותיו הטובות ביותר (למשל **תהלים** מ-1960). מכל מקום, הוא השתמש בה כשם שהשתמש בכל שיטה אחרת – לא בקנאות, אלא במוזיקליות וללא דוגמטיות. הדרך הטובה ביותר להשתמש בה, כך מצא, היא על ידי הפרה של שניים מחוקיה החשובים ביותר:

– חזרה של צלילים בתוך השורה – שלושה עד שישה מהם, המשמשים כמוטיבים או תאים מלודיים

– הכפלה באוקטבות, ובכך יצירת מדרג של הצלילים המרכזיים, מי יותר ומי פחות.

פרטוש מעולם לא נכנע לפורמאליות. אזנו היתה בעבורו השופט העליון. הוא חיפש ביטוי ואמר: "איני יכול לכתוב אלא אם כן אני באמת מומרץ לכך. בנייה על הנייר אינה מעניינת אותי. הבנייה כאמצעי, ככלי לביטוי כלשהו, זה מה שבאמת מעניין." פרטוש לא פינק את קהלו, וזו אולי הסיבה לכך שהמוזיקה שלו ממשיכה לחיות באולם הקונצרטים בזכות ערכיה שלה. גם המבצעים וגם הקהל נענים לכנותה ולביטויה החזק (ראו גם דבריו במאמר **מוזיקה ישראלית 1970**).

חזיונות

תווים: IMI 6101

הקלטות: אורל ניקולה (חליל), התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוח גארי ברתיני – RCA – ISZ 0012.

נועם בוכמן (חליל), תזמורת פילהרמונית של צפון-מערב גרמניה בניצוח ישראל ינון. הקלטה של WDR.

היצירה נכתבה ב-1957 לפי הזמנת מיכאל טאובה לתזמורת רמת-גן להרכב: חליל, פסנתר ותזמורת כלי קשת. היא נבחרה גם כמוזיקה למחול **הציידים האגדיים** של גלן טטלי וכך נוגנה רבות בעולם. ארבעת חלקי היצירה מנוגנים ברציפות:

1. רצ'יטטיב לחליל סולו
2. תפילה (Invocation) Andante appassionato לכלי קשת ופסנתר
3. מחול Allegro vivo לכל ההרכב
4. אפילוג – Moderato con espressivo לכל ההרכב.

פרטוש עושה ביצירה עיבוד מוטיבי של חומר תמטי שמקורו בשני שירים של יהודי תימן, שאותם רשם ב-1953 מפי המוזיקאי עובדיה טוביה, שניהם מתוך הדיואן של יהודי תימן. השיר הראשון נקרא **צור מנתי** לפי תחילת הבית העברי-ארמי שלו. למעשה, זהו חלק משיר ארוך מאוד הכתוב בשלוש הלשונות של הדיואן התימני – ערבית, עברית וארמית. שם השיר לפי האתחלתא שלו – **אב שמעון יקול יא כאלקי**, ומחברו – שלום שבזי, גדול משוררי יהדות תימן. עשרים ושלושת בתי השיר הראשונים כתובים ערבית ובהם אקרוסטיכון אלפא-ביתי. חמשת הבתים האחרונים (24-28) כתובים עברית וארמית במעורב, ובעיקר אותם נהוג לשיר בישראל, והם המתחילים במלים **צור מנתי**. להלן מלות חמשת הבתים הללו:

צוּר מְנָתִי וְחֶמְדַּת חֶלְקִי — הוּא בְּסִפְרָא דְּחַיֵּי יִכְתְּבֵן
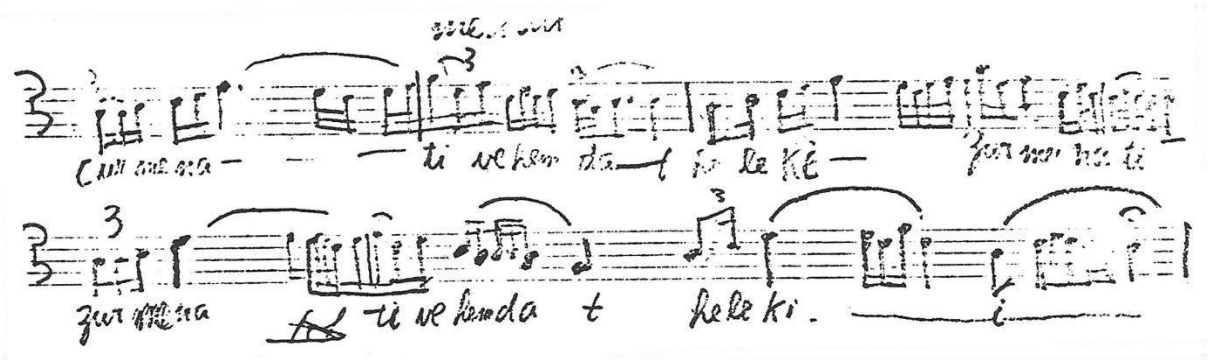
הַיְחִידָה בְּחֵן הִשְׁתּוֹקְקִי — יַחֲדִי לוֹ וְהוּא יַשְׂגִּיחַ עָלַן

הַגְּבֶרֶת שְׁבָטַי חַזְקִי — בַּר דְּדָוִיד יְקוּם וְיִשֵּׁזְבֵן
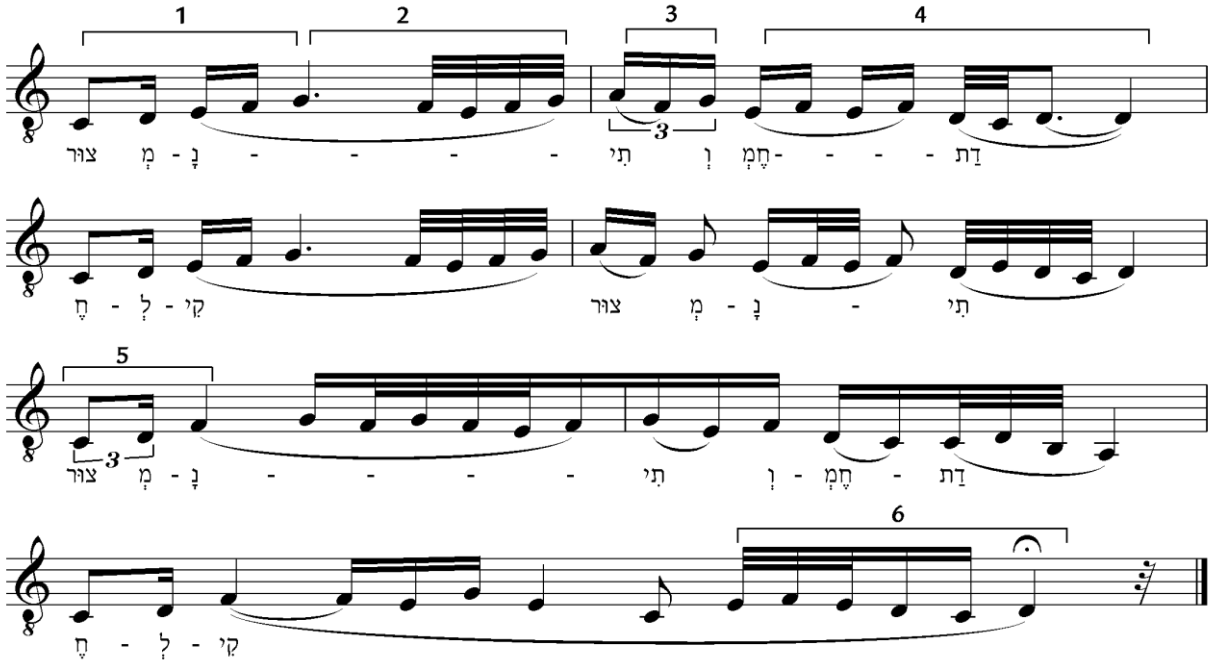
בַּקְּשִׁי דּוֹד וְרַגְלָיו נַשְּׁקִי — בַּעֲגָלָא בְּצִיּוֹן יוֹתְבֵן

חֵן וְחֶסֶד עֲנִיִּים הַעְנְקִי — שְׁלָם דְּמַלְכָּא וְרַעְיָה יְרַחֲמֵן

הלחן הנפוץ לשיר זה, שאותו רשם פרטוש מפי עובדיה טוביה, נחלק לשני חלקים, כמקובל ברבים משירי הדיואן: חלק ראשון במקצב חופשי, מעוטר ואלתורי; חלק שני קצוב ואחיד, ובו גם נהוג ללוות את השירה בתיפוף על פח. השיר **צור מנתי** שימש אותו ביצירה למוטיב האיטי הפותח לרצ'יטטיב לחליל סולו שבפתח היצירה ולחלק התפילה. להלן צילום הרישום של פרטוש להתחלת השיר:



פרטוש רשם את התווים במפתח **דו**, כהרגלו של ויולן. את המלים רשם פונטית באותיות לטיניות, כפי ששמע אותן, ללא כל ניסיון של טרנסליטרציה שיטתית-מדעית. לנוחיות הקורא, להלן תווי השיר לפי רישומו אך במפתח **סול** והמלים באותיות עבריות עם סימון המוטיבים:



למעשה רק תחילת השיר במקצב חופשי היא המשמשת את פרטוש ביצירה. ההמשך הקצוב אינו מופיע אצלו. מנעד החלק הזה הוא אוקטבה **לה-לה** אך רובו מצוי בתחום הסקסטה **דו-לה**. התחלות הפסוקים הן אמנם על הצליל **דו**, אך הצלילים המרכזיים של השיר, לפי סדר חשיבותם, הם: **רה**, **סול**, **לה**, **פה**. **הרה** מסיים את רוב הפסוקים. ה**סול** הוא הצליל הממושך הראשון, שאליו מגיעים בתנופה בעלייה. ה**לה** הוא הצליל הגבוה ביותר, וגם הנמוך ביותר, כלומר הוא מתווה את מסגרת המנעד. מקומו המודגש בראש התיבה השנייה על ההברה המוטעמת של המלה **מנתי** גם הוא מקנה לו חשיבות ודגש. ה**פה** חשוב בהיותו צליל ממושך בתחילת פסוק ב׳ והוא חלק ממוטיב חדש.

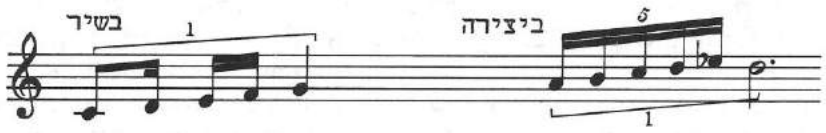
נזכיר כי פרטוש התנגד לציטוטים מתוך חומר מסורתי, באומרו: ״החיקויים בולמים את החיפושים.״ לעומת זאת, מה שנראה לו חשוב ואופייני היו, כדבריו, הז׳סטיקולציה והפרזיאולוגיה, כלומר – התנועה המיוחדת, האופיינית, ודרך הפיסוק הייחודית. חשוב אפוא לבחון את המאפיינים הללו בשיר הנתון. כבר במבט ראשון בולטת מאוד האבחנה בין תנועה מלודית מהירה (צלילים קצרים רבים בתנועה צפופה) לבין צלילים ממושכים המסומנים במשהיות, שאורכם בלתי מדוד ותלוי במבצע. ההבדלים הללו קיצוניים מאוד, שכן הזמר התימני שוהה לפעמים על צליל כזה כמה וכמה פעמות.

התנועות המלודיות המהירות נחלקות לשני סוגים: – תנופה מלודית – עלייה או ירידה אל צליל ממושך
– סלסול מלודי – תנועה מסביב לצליל מרכזי.

מבין המוטיבים אשר סומנו בשיר, הראשון והחמישי הם בעלי תנופה מלודית; השני, השלישי, הרביעי והשישי – סלסולים. בעמוד הבא התווים של הרצ׳יטטיב לחליל, הפותח את היצירה, שבהם מסומנים המוטיבים במספור מקביל לסימונם בשיר.

חלקו הפותח, האטי, של השיר **צור מנתי** תרם מוטיבים לשני החלקים הראשונים של היצירה **חזיונות**: הרצ׳יטטיב לחליל סולו, והתפילה לכלי קשת ולפסנתר. הרצ׳יטטיב לחליל שונה מן השיר בכל מאפייניו: מנעדו שתיים וחצי אוקטבות, שהן תחום הצלילים הנוח של החליל בכל משלביו. אוצר הצלילים של הקטע כולל את כל שלושים ושניים הצלילים שבין **מי**b^1 לבין **סי**b^2, אף אחד לא נעדר. כלומר, יש כאן שימוש בכל הסולם הכרומאטי, אך עם זאת אין כאן דודקפוניה כלל, אלא טונאליות מורחבת, תוך שימוש חופשי, מודאלי-כרומאטי, בכל החומר הצלילי.

המוטיבים של השיר מופיעים אצל פרטוש בצורה חופשית תוך הבאת התנועה האופיינית, ובעיקר – התנופה והסלסול. לדוגמה: הרצ׳יטטיב מתחיל, כמו השיר, בתנופה מלודית בעלייה, שהיא מוטיב מס׳ 1:
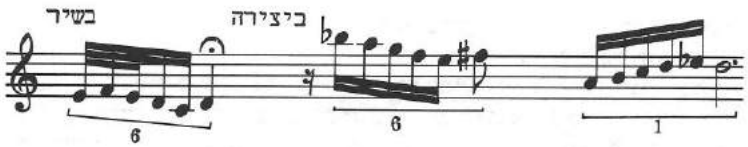


המרווחים אחרים, המנעד שונה, המקצב שונה, אך העיקרון דומה: תנועה צפופה ומהירה בעלייה ואחריה צליל ממושך. זו ה״ג׳סטה״ האופיינית. גם בהמשך יש שוני בתווים ובמקצב, אך מופיעים אותם קונטורים ואותן ג׳סטות:



השלישון, שהוא חשוב ואופייני, מובא כלשונו. בקו הכללי – ירידה ושוב השתהות על צליל נמוך, תוך עיטורו לפני ההשתהות עליו. אצל פרטוש יש הרחבה, הן מבחינת המנעד והן מבחינת הפיתוח המלודי, אך הקו הכללי זהה.

התנופה הבאה מורחבת יותר: מנעד של ספטימה, בתנועה חופשית יותר, מעין פיתוח של התנופה הפותחת (בהתחלת השורה השנייה בתווי הרצ׳יטטיב). הרחבה נוספת ואחרונה של תנופה זו (בהתחלת שורה רביעית) – על מנעד של אוקטבה וחצי תוך גיוון נוסף של הכיוונים המלודיים, אך באותה תנועה כללית. בשורה השנייה מופיע מוטיב מס׳ 6 שהוא בתנועה של ירידה. תנופה יורדת זו היא גם היפוך כיוונים (ראי) של המוטיב הראשון:
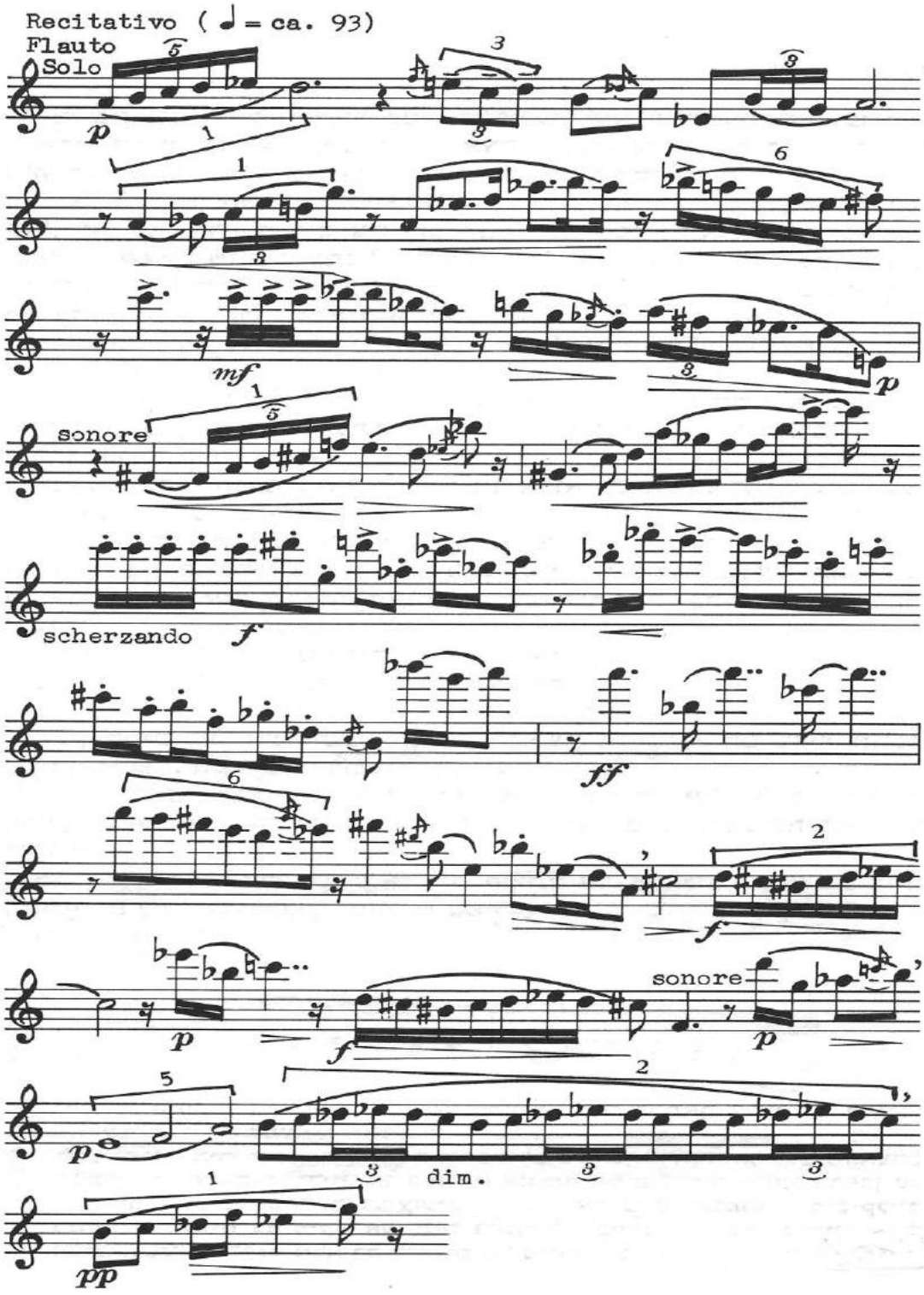


הדו[3] שאליו מגיע עתה החליל (כדאי לשים לב אל הטיפוס המודרג של החליל, הכובש לו מדי פעם עוד ועוד צלילים בגובה, בדומה לפיתוח של מאקאם כמקובל אצל נגנים במזרח) חוזר כמה פעמים במעין רצ׳יטטיב, כמקובל בשירי תפילה, ואלמנט זה יחזור עוד יותר בשורה הבאה וכן עוד פעמים רבות ביצירה כולה. זהו שילוב של שני האלמנטים המנוגדים: צפיפות ריתמית וצליל ממושך גם יחד. בראשית השורה השביעית בא שוב, הפעם לאט יותר, מוטיב מס׳ 6, מוטיב התנועה היורדת.
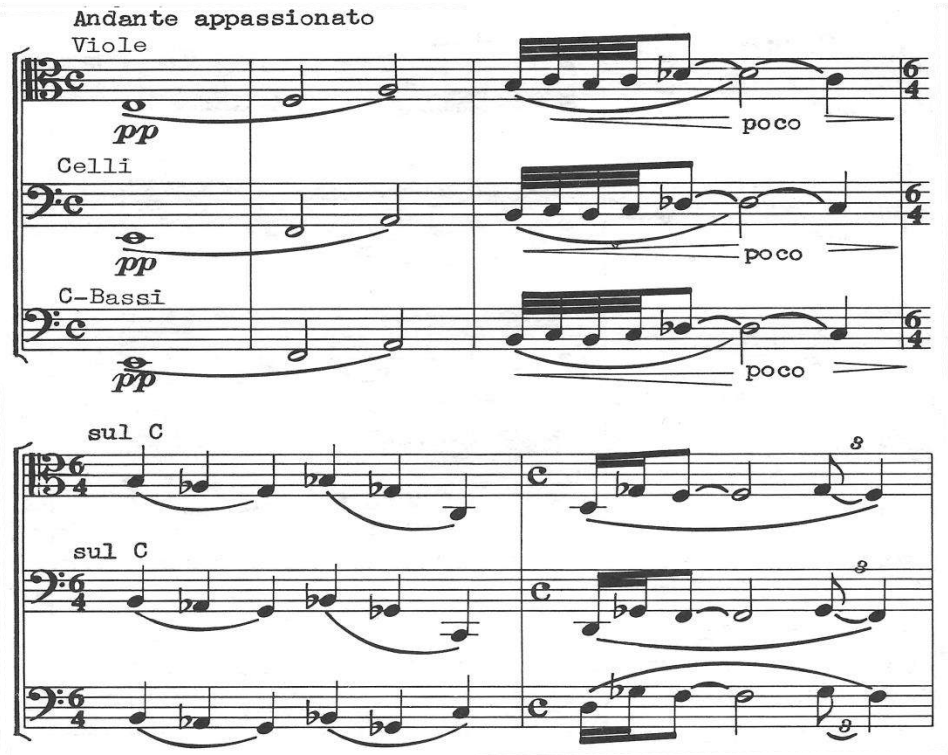
מוטיב מס׳ 2 הוא מוטיב מעטר – סלסול. ברישום השיר הוא בן ארבעה צלילים בלבד. ואילו אצל פרטוש הוא מפותח יותר וכרומאטי. אף כי רישומו טונאלי לחלוטין:



מוטיב זה חוזר שוב בשורה הבאה וכן בסוף השורה שלפני האחרונה בווריאנט ריתמי וטוני. אך לפני כן בא בהרחבה גדולה מוטיב מס׳ 5 (התחלת פסוק ב׳ של השיר), שיהיה היסוד לפרק התפילה של היצירה, וכאן הוא בבחינת רמז למה שעומד לבוא. אין זה ציטוט: בשיר יש סקונדה גדולה וטרצה קטנה בעלייה, ואילו כאן, להפך: סקונדה קטנה וטרצה גדולה.



ה**תפילה** מתחילה בכלי הקשת הנמוכים באוניסונו במוטיב מס׳ 5 אשר אותו בישר קודם לכן החליל, ומיד אחר-כך מוטיב מס׳ 4, שהוא סלסול מהיר המופיע כאן לראשונה (מקורו בשיר בסוף פסוק א׳). מהירות תנועתו בולטת כניגוד בתוך רצף של צלילים ממושכים מאוד. משפט פותח זה של התפילה שונה מאוד מלודית מן הפסוק הפותח של השיר, ובכל-זאת הוא נובע ממנו מבחינת המרקם, המנעד, הפיסוק וקו המתאר:



המרקם חדקולי – אוקטבות מקבילות,

המנעד – שלושת רבעי האוקטבה,
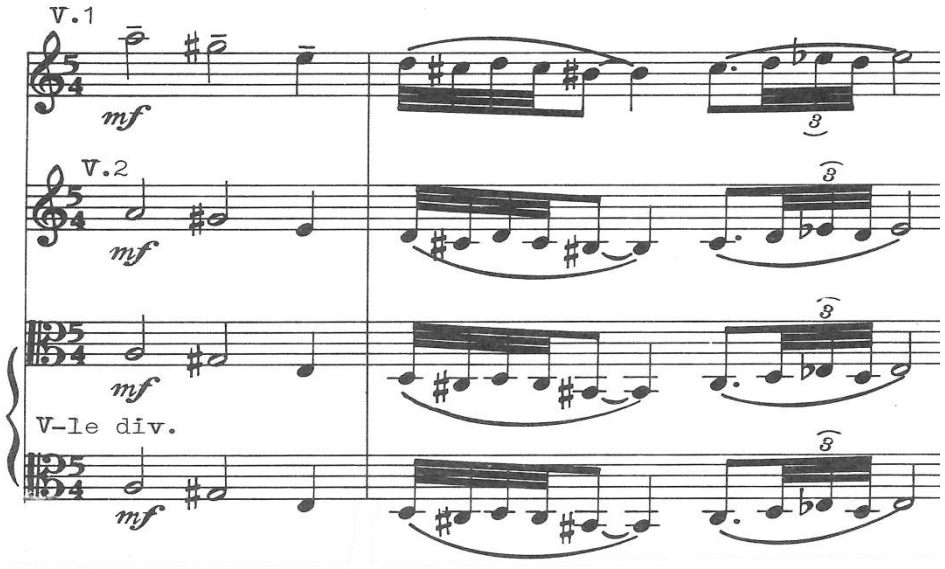
המהלך הכללי – עלייה במחצית הראשונה וירידה אל הסיום.

לאחר פסוק ראשון זה באוניסונו מופיעה התפצלות הדרגתית לרב-קוליות, כאשר המוטיב המעטר (מס׳ 6) מופיע בסטרֶטו של הקולות המצטרפים. התנועה המֻחישה (חלקי שלושים-ושניים בכינורות, גליסנדו בוויולה) מובילה אל עצירה על אקורד פלז׳ולט ממושך מאוד.

הקונטור הגדול של כל הקטע הזה מבחינה ריתמית מקביל אפוא למה שהתרחש בפסוק הראשון של התפילה לבדו: תנועת קשת שראשיתה צלילים ממושכים מאוד, בהמשכה תנועה גוברת והולכת, ובסיומה שוב צליל ממושך מאוד.

מבחינת הגובה, הקו הוא חד-סטרי וכולו בעלייה מן הצלילים הנמוכים ביותר של הצ׳לו והקונטרבס אל הפלז׳ולט הדק למעלה.

הפְּסקה הבאה בכינורות ובוויולות מתחילה באוניסונו בירידה: מוטיב מס׳ 5, אשר פתח את התפילה בעלייה מן הנמוך, מופיע עתה בראי בירידה מן הגבוה.
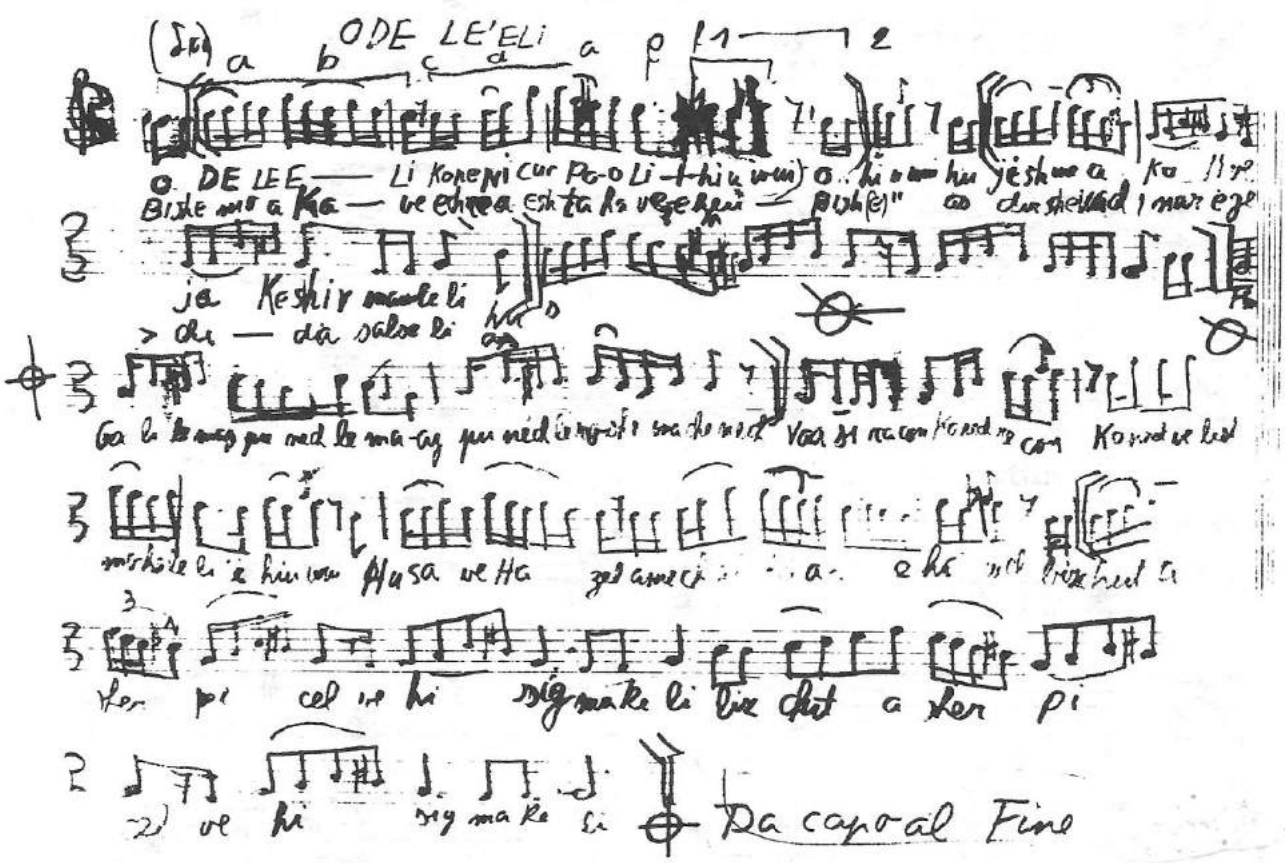


בכך למעשה פרש המלחין את כל חומר הגלם המוטיבי של פרק התפילה, והוא ממשיך עתה לפתחו בווריאנטים שונים עד לסיום הפרק, וממנו עובר פרטוש ב-attaca אל המחול.
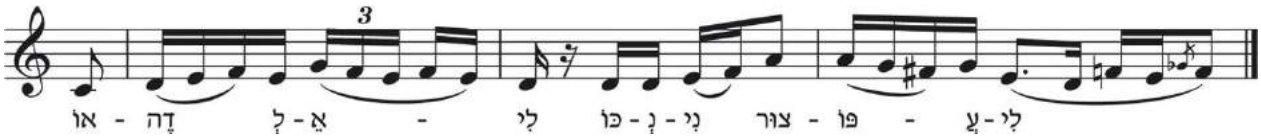
המוטיב הפותח את המחול Allegro vivo, לקוח מן השיר **אודה לאלי**, אף הוא מן הדיואן של יהודי תימן. זהו נשיד הכתוב עברית וערבית לסירוגין. מספר הבתים עשרים וארבעה ויש לשיר אקרוסטיכון אלפביתי. משוררו אלמוני. חילוף הלשונות עשוי בשלשות של בתים: שלושה בתים ראשונים עברית, אחריהם שלושה בתים ערבית וכו', פרט לשלשה שלפני האחרונה, הבנויה עברית-ערבית-עברית (חריגים לכלל זה: האות ת' חוזרת שלוש פעמים; במקום ס' באה ש' שמאלית, שכן צלילן זהה והן מתחלפות בשירה לא פעם. האות ש' נשמטת ובמקומה חוזרת ה-ק'). משקל השיר – השלם: נהוג לשיר שיר זה בלילות החתונה. להלן המלים של שלושת בתי השיר הראשונים, שאותם בעיקר נהוג לשיר בארץ:

אוֹדֶה לְאֵלִי / כּוֹנְנִי צוּר פּוֹעֲלִי / הוּא יִשְׁמְעָה קוֹלִי / וְיָפִיק מַמְלְלִי
בְּשֵׁמוֹ אֶקְרָא אֶשְׁתַּחֲוֶה / אַסְדִּיר שְׁבָח נָאֶה / יְחִידָה מַגְלִי
גַּלִּי לְמַצְפּוּנֶךָ / לְרָאשֵׁי מַחֲנֶךָ / וַעֲשֵׂי רְצוֹן קוֹנֶךָ / וְלִשְׁמוֹ הַגְלִי.
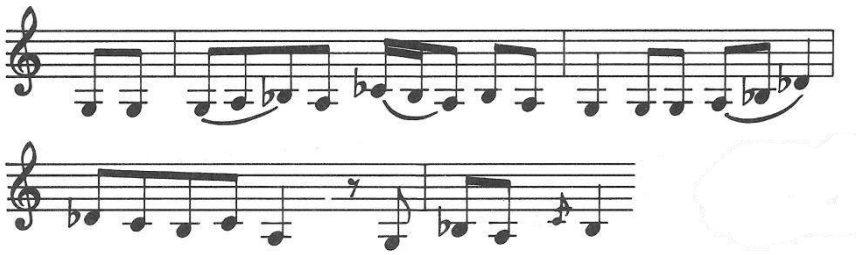
צילום הרישום של השיר במחברתו של פרטוש:



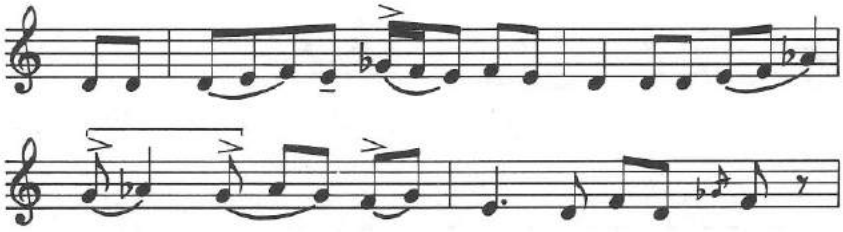
להלן הפסוק הראשון של השיר במפתח סול עם המלים:
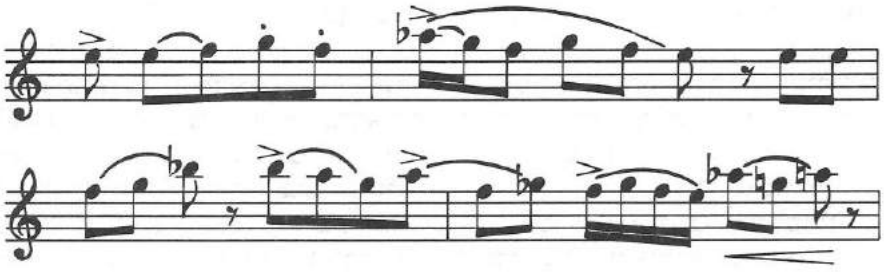


השיר בנוי ברובו צעדים ומעטות בו הקפיצות, ואף אלה ברובן רק טרצות. מבחינה ריתמית הוא אחיד וסדיר למדי, כלומר אין בו ניגודים חריפים בין צלילים קצרים לארוכים: רובו הגדול ביחידות אחידות (ביצירה עצמה – שמיניות) ורק מיעוט – מחציותיהם (חלקי ששה-עשר) או כפולותיהם (רבעים), וגם אין בו כמעט הפסקות. נתונים אלה מקנים לשיר מוטוריות מובהקת, והיא הגורם שאותו מפתח פרטוש בחלק ה**מחול** שביצירה, שכן המוטיב הפותח אותו אינו אלא וריאנט על חלק א׳ של השיר. נושא זה מופיע מיד בהתחלת המחול בפוגאטו לא מדויק בשלושת הקולות העליונים בחליל, בכינור ובוויולה. הכינור השני מתחיל ומביאו כך:
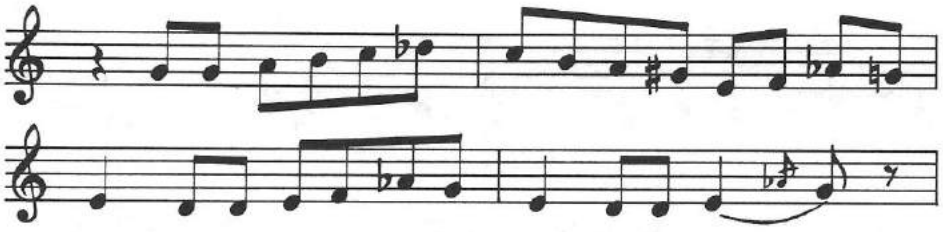


השינויים מן השיר אל הנושא הם בעיקר כרומאטיים; הנמכה של **דו** לd**דו** ושל **רה** לר**ה**b. לאחר שתי תיבות – כניסת הוויולה המביאה אח הנושא מהצליל **רה** (הכניסות הן במרווחי קווינטה), אשר, אגב, ״מתנגש״ עם ה**רה**b הראשון בכינור השני. גרסת הוויולה מביאה את הקוורטה המוקטנת והקווינטה המוקטנת, כמו קודמה, אך מוסיפה גם חצי תיבה (סינקופה, מסומנת בתווים) וכן שינוי תו לפני הסיום:



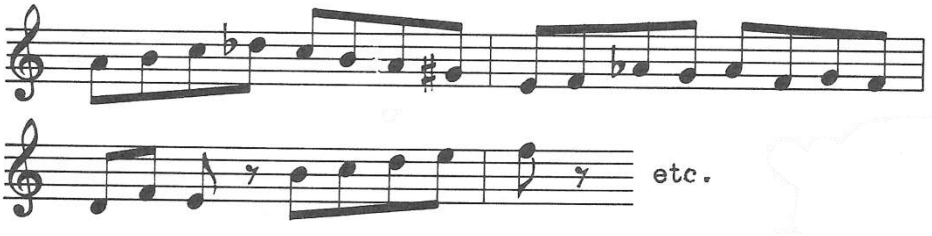
שתיים וחצי תיבות לאחר הוויולה מביא שוב הכינור השני את הנושא, הפעם מ**לה**, בדיוק כפי שהביאו תחילה, אך יותר גבוה בנונה, קווינטה נוספת בעלייה, והחליל מביא את הנושא מ**מי**^{2} בהתחלה פריגית:



הסיום כאן הוא וריאנט חופשי יותר. בכך תמה התצוגה של נושא זה. שתי תיבות לאחר כניסה אחרונה זו מביא הכינור השני וריאנט על נושא ב׳ של השיר בצורה זאת:



ומיד, בחזרה שנייה, בצורה חופשית עוד יותר:



מכאן ועד סוף המחול יש פיתוח חופשי של מוטיבים אלה.

אופיינית לכל חלק המחול תנועת שמיניות תמידית הפוסקת רק בשני מקומות: תחילה – אינטרמצו לחליל סולו (בתכליל – עמ' 27) בעל אופי אלתורי ומקצב חופשי. זהו גם קטע שליו יותר – calmo. התנועה מתחדשת לאחר צליל ממושך בחליל על רקע צליל ממושך בכינורות (עמ' 31 – piu mosso) ונפסקת שנית לארבע תיבות של רבעים עקשניים עם הפסקות (ע' 34). כל היתר הוא בתנועת שמיניות או שלישונים או שניהם גם יחד. תנועה מתמדת זו נעצרת רק לקראת ה**אפילוג** (ע' 55).

ה**אפילוג** מתקשר על-פי הגדרתו אל הפרולוג, שהוא הרצ'יטטיב הפותח של החליל, וכן אל ה**תפילה**, הן מבחינת המפעם האטי והן מבחינת המוטיבים מן השיר **צור מנתי**. כך, בתיבות האחרונות של היצירה בתפקיד הפסנתר מופיע המוטיב מס' 5 של שיר זה וכן המוטיב הפותח של השיר **אודה לאלי**, החוזר עוד חמש פעמים.

לסיכום, נחזור ונדגיש כי אין השירים מופיעים ביצירה בגרסתם המסורתית כציטוט. השינויים החלים בהם הם בעיקרם כרומאטיים, ובקצות הקונטורים המלודיים בעלייה ובירידה יש סקונדות קטנות, אך זו תמיד כרומאטיות טונלית. עיקר שאיבתו של פרטוש מן המסורת היא בג'סטות האופייניות: מן השיר הראשון – האופי הרצ'יטטיבי והסלסולי, וכן הניגוד החריף בין תנועה צפופה ומהירה לבין צלילים ממושכים מאוד; ומן השיר השני – בעיקר תנועה מוטורית מתמדת (בהט, 1984: 193-204).

תהלים

תווים: IMI 13

הקלטה: הרביעייה הישראלית החדשה – TD 1001 RCA

להלן דברי מבוא בפתח תכליל היצירה:

> היצירה **תהלים** הוזמנה ב-1960 על ידי פאני ומאכס טארג בעבור רביעיית כלי הקשת Fine Arts. היא בוצעה לראשונה בפסטיבל בינלאומי שנערך בישראל באוגוסט 1961. היצירה נכתבה בהשראת נוסחי חזנות מזרחיים לפסוקים מספר תהלים. לפיכך, היא נאמנה לתפיסה המלודית והריתמית של מוזיקה יהודית אוריינטלית.
>
> הפרק הראשון נפתח במבוא איטי ברוח אימפרוביזטורית, ובעקבות קטע דקלמטורי קצר נעשה שימוש בחומר משירים יהודיים אוריינטליים. הפרק השני הוא אינטרפרטציה דרמטית של מזמור תהלים. לפרק השלישי אופי של מחול אוריינטלי, וצורתו נושא עם וריאציות. היצירה כולה נשענת על סדרה בת שנים-עשר טונים, על צורותיה השונות.
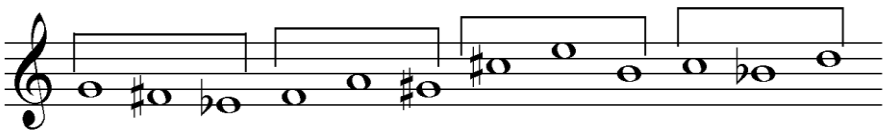
פרטוש העריך את **תהלים** כטובה ביצירותיו והיא מהווה מפתח לתקופתו הדודקפונית. הוא אמר עליה: "מבחינת הצורה זה מאה אחוז בסדר ובכל פעם שאני שומע זאת אני מרגיש שזה אומר משהו. זה יותר קרוב מכל יצירה אחרת לאידיאלים שלי." (בהט, 1984: 158). הוא הרה את היצירה והגה בה במשך כל שנת 1960 הפורייה והפעילה, אך התיישב לכתוב אותה ממש רק בחודש דצמבר של אותה שנה בהתקרב מועד מסירתה, ואז כתב אותה מהר, ברציפות ובהחלטיות, כיוון שהיתה סדורה היטב בדמיונו. את המבוא האטי הקצר לפרק הראשון חיבר לאחר שהיצירה כולה כבר היתה כתובה, והוא כתבו ישירות על נייר שקוף לצילום ללא כל טיוטה, עד כדי כך היו הדברים סדורים במחשבתו. פרטוש כתב עליה: "יצירה זו באה לאחות יחדיו שני אלמנטים שונים מאוד להלכה: הטכניקה הדודקפונית ואלמנטים של מוזיקה מזרחית וטעמי המקרא." (בהט 1984: 158)

ואכן היצירה כתובה בטכניקה דודקפונית מרישא עד סיפא, אך לא בכך עיקר ערכה. עם היותה דודקפונית היא מביאה אלמנטים יהודיים מסורתיים רבים, הן במרכיב המלודי והן במרכיבים אחרים – הרמוניים, ריתמיים ומבניים. פרטוש השתדל ביודעין לשמור על סגנונו הטרום-דודקפוני, סגנונו האישי שנתגבש בעיקר החל בשנת 1956 ובשנת החיבור של **תהלים** כבר היה מגובש לגמרי. הטכניקה הסריאלית-דודקפונית שימשה אותו בעיקר בזכות היותה מנוגדת למסורת האירופית (כדבריו) הטונאלית-הרמונית, שממנה ביקש להשתחרר. טכניקה זו סייעה לו להעשיר את המוזיקה שלו ולמצוא את הסגנון האישי שחיפש, אך זאת בזכות העובדה שמעולם לא קיבל אותה על כל חומרותיה. בשני עקרונות חרג מן התיאוריה הדודקפונית המחמירה, ושניהם חשובים ביותר לעיצוב סגנונו:

– הוא מכפיל אוקטבות בצלילים לפי בחירתו, מה שמבליט צלילים מסוימים על פני אחרים ויוצר כך אי-שוויון מודגש בין שנים-עשר הצלילים.

– הוא חוזר על צלילים בודדים ובעיקר על חטיבות צלילים מתוך השורה בטרם הושלמה השמעתה, ואת זאת הוא עושה בדרך מוטיבית המבליטה את התייחסותו המלודית אל השורה וחלקיה.

פרט לשתי חריגות אלה נוהג פרטוש בשורה ככל דודקפוניסט אחר: הוא משתמש בה ובכל נגזרותיה (סרטן, ראי, סרטן-ראי) בכל הטרנספוזיציות שלהם (בסך-הכול – ארבעים ושמונה אפשרויות) הן באופן מלודי והן באופן הרמוני. נזכיר את מהלך השורה ואת חלוקתה לארבע חטיבות בנות שלושה צלילים, חטיבות המשמשות ביצירה כמוטיבים מלודיים:



השורה פשוטה. אף אחד מארבעת המוטיבים אינו חורג ממנעד הקוורטה, והשורה כולה היא בתחום האוקטבה. על בחירת הצלילים לבניית השורה העיד פרטוש עצמו בשיחה עמי: "בחרתי בשורה זו משום שמצאתי בה אפשרויות מלודיות עשירות. חיפשתי כאן את הלחנים, המוטיבים והתוצאות שאוכל להפיק ממנה. הרגשתי כי שורה זו הכילה בתוכה את החומר שאותו חיפשתי".

מבנה היצירה כולה הוא תלת-פרקי, בדומה למבנה של קונצ'רטו קלאסי – פרק ראשון מהיר (עם מבוא איטי); פרק שני איטי ושקט; פרק שלישי מהיר מאוד. כל שלושת הפרקים בנויים על עקרון הרונדו, ובכל אחד מהם יש נושא מרכזי החוזר ומופיע, אך לעולם לא בצורה זהה, אלא תמיד בווריאנטים. עם זאת, ניתן להבחין בכל הפרקים באלמנטים של צורת הסונטה, בעיקר של חלק הפיתוח שבה. האדאג'ו הפותח את היצירה כמבוא לפרק הראשון המהיר, מציג את השורה בארבע צורותיה האפשריות. כבר מן הצלילים הראשונים ממחיש פרטוש את חריגתו מכללי הדודקפוניה הנוקשים, כלומר – הכפלות באוקטבות וחזרות על חלקים מן השורה. כפי שאמר לי המלחין: "האדאג'ו הוא תצוגה רחבה של השורה ונגזרותיה." בעמוד הבא התווים של תחילת המבוא.

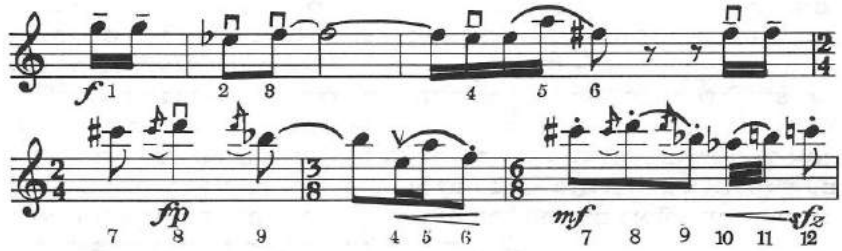
השורה מופיעה כאן פעמיים: בצורתה המקורית החל בצליל **סול** (בצ'לו בהתחלה) ובראי החל בצליל **פה** (בוויולה, תיבה 5). הופעת השורה מעניינת לא משום הצגתה כסריה אלא משום הדרך שבה המשכיותה נשברת בשל הצורך של המלחין להפגין את אפיוני סגנונו: ה**סול** הפותח בצ'לו מוכפל מיד באוקטבה בוויולה, ובכך הוא מתבסס כצליל ראשון במוטיב הפותח **סול**-**פה**#-**מי**♭. ה**לה**, אשר סביבו בנוי המוטיב השני **פה**-**לה**-**סול**#, מופיע בו-זמנית בשלוש אוקטבות בשני הכינורות. חזרה מודגשת על הסקונדה הקטנה בירידה (מה שנהוג לקרוא "מוטיב האנחה") **לה**-**סול**# מצביעה על חשיבותו של מוטיב זה, שיובלט ביצירה כולה, בהיותו מרכיב חשוב ביותר בכל יצירותיו של פרטוש ובעצם סגנונו.
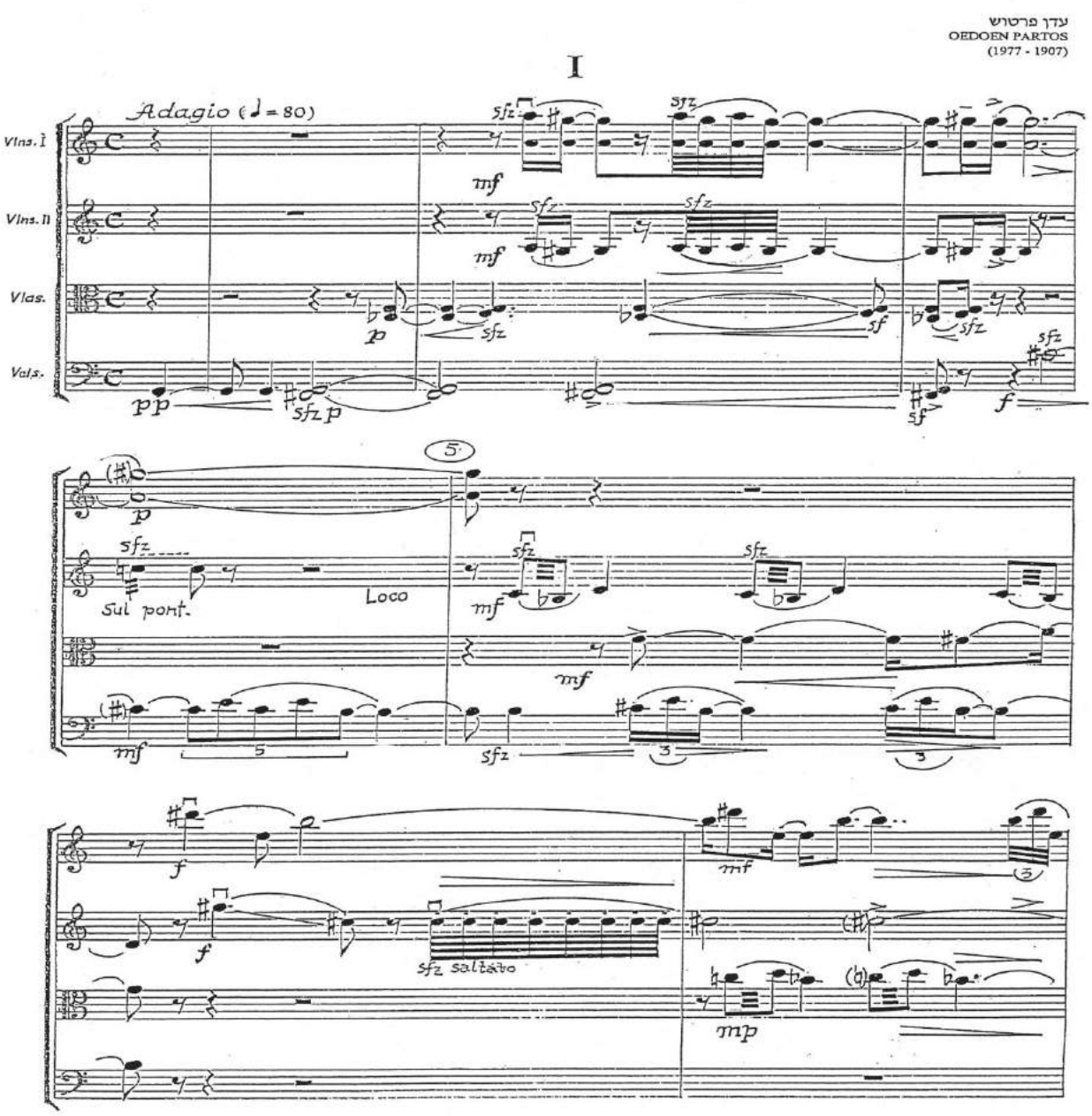
האלמנט הריתמי ביצירה מגלה כי אין בה שום נוסחה או סימטריה. המקצב חופשי בדרך-כלל, והוא מעין רצ'יטטיב כלי. כמה קווים אופייניים של דרך הביטוי המזרחית, אשר פרטוש אימצם מכבר אל סגנונו האישי, מופיעים ביצירה זו בצורה מזוככת ביותר:

– הסלסולים, שהם הסיבה העיקרית לחזרה על קטעים מן השורה.
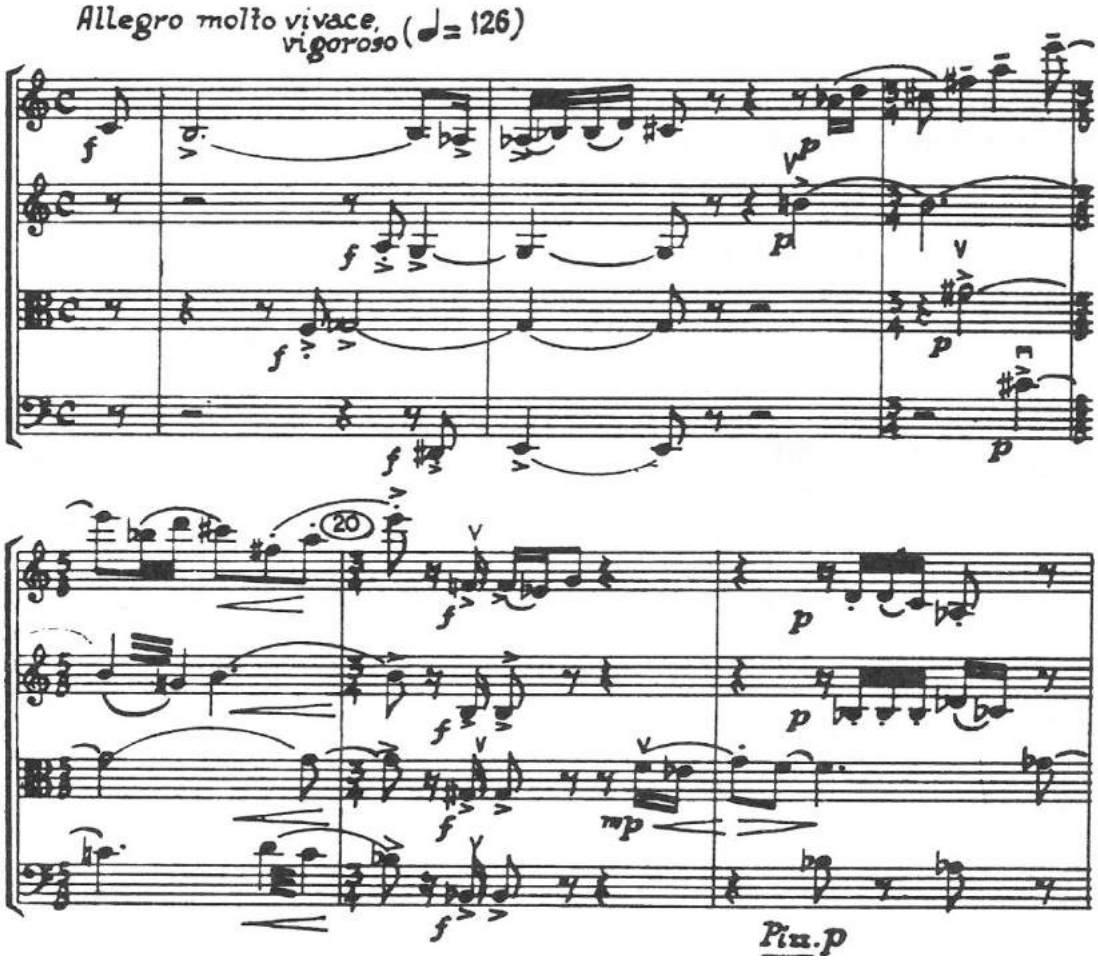
– הופעתם של צלילים קצרים מאוד בצד צלילים ארוכים מאוד, מה שמבליט את הניגוד שביניהם.

– הצלילים הקצרים באים בדרך-כלל **לפני** הארוכים. טכניקה זו אופיינית מאוד לפרטוש, וייתכן כי מקורה במקצב היאמבי המודגש מלעילית של שפת אמו ההונגרית. אפשר שאף הושפע בכך מרבותיו ברטוק וקודאי. בחזרה על חלק מן השורה אפשר שמספר הצלילים יהיה מוגבל לשניים עד ארבעה, מה שמזכיר סלסול, אך אפשר שמספר זה יהיה גדול יותר, אפילו כדי מחצית השורה, כפי שנראה הדבר בדוגמה הבאה, הלקוחה מן התיבות 27-32 של תפקיד הכינור הראשון. הדוגמה מכילה את סרטן השורה בקווינטה מעל למקור. הצלילים 4-9 חוזרים לפני שהשורה מושלמת בצלילים 10-12 (לפי שיחה בינואר 1971 שבה ניתח המלחין את היצירה כולה. הצלילים מסומנים במספרים מעל או מתחת לתווים):
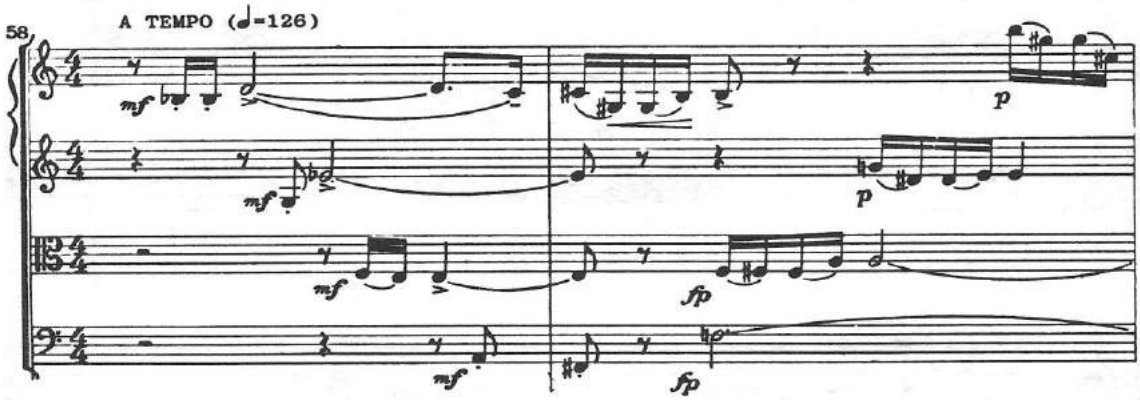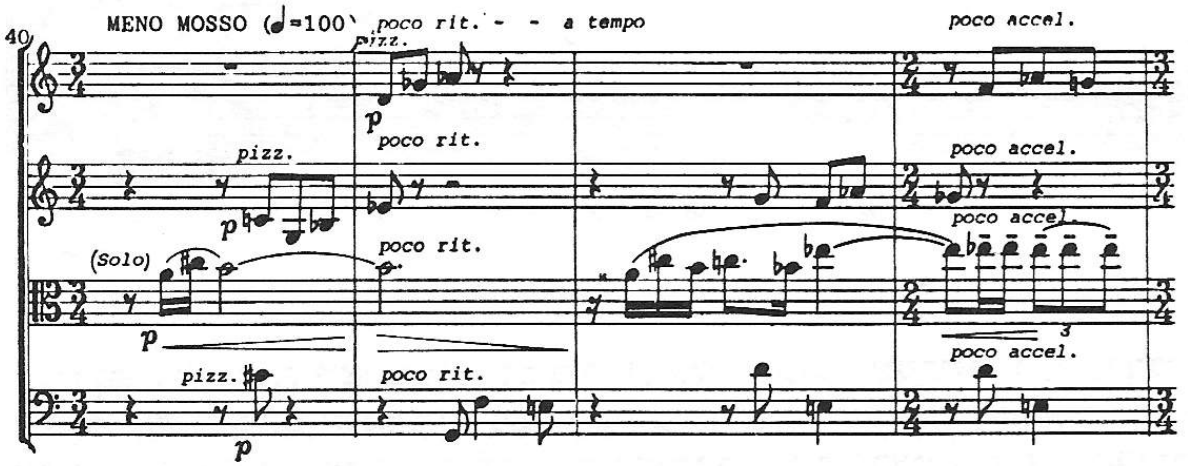




הפרק הראשון – Allegro molto vivace, vigoroso (מהיר וחי מאוד, נמרץ) – פותח בשורה עצמה בכינור הראשון, והראי נחלק בין שלושת הכלים האחרים. לפני סיום העמוד הראשון, בתיבה 16, מתחיל פיתוח של מוטיבים קצרים בני שניים עד ארבעה צלילים. מוטיבים אלה, בעיקר בזכות המקצב המודגש דמוי הרצ׳יטטיב, מזכירים את טעמי המקרא, שהם, כפי שנראה להלן, מן הזיכרונות המוזיקליים הראשונים של המלחין. המבנה הריתמי של הפתיחה מורכב מכניסות תכופות (סטרטו) מורגשות מאוד, המתחלפות בכניסות שקטות יותר. סירוגין אלה משווים לפרק כולו אופי של סער ופרץ:



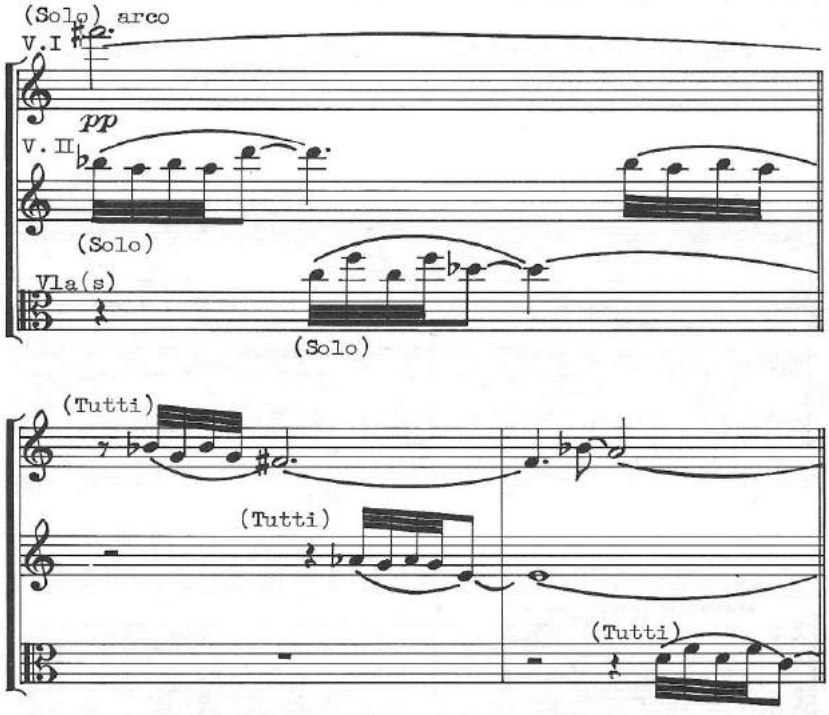
מעין אנטיתזה של הנושא הראשון מופיעה לאחר הנושא השני (תיבה 58). כאן יש שימוש במחצית השורה: ראי הסרטן בכינור ראשון וסרטן בשלושת הכלים האחרים, ואז ראי בכל ארבעת הכלים החל בבס.



משמעותי ביותר כאן המקצב האנרגטי הדוחף תמיד קדימה באמצעות המוטיב הריתמי של צלילים קצרים המקדימים צליל ארוך בכניסות סטרטו תכופות, מה שעושה רושם של תנועה מתמדת וריבוד צלילי גם יחד.
הנושא השני (תיבה 40) meno mosso (לאט יותר) – גם הוא בנוי מחלוקת השורה לכמה מוטיבים בני שלושה צלילים, המזכירים את טעמי המקרא, דבר שהמלחין היה מודע לו, לפי דבריו בשיחה עמי.
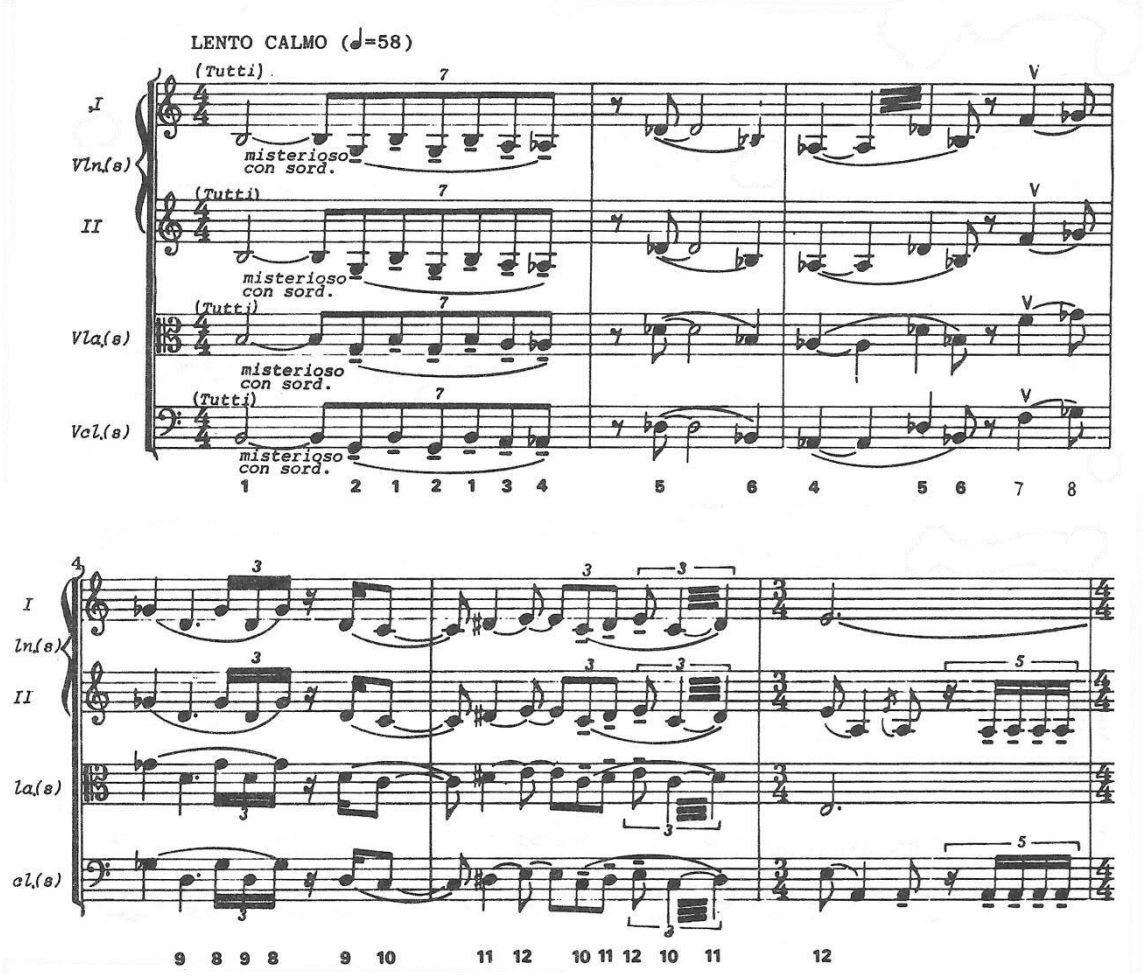


השימוש במוטיבים אלה של שלושה צלילים מתוך השורה נמשך גם בחלק הפיתוח של הפרק, כפי שמוכיחה הדוגמה הבאה (תיבות 87 ו-93-94):
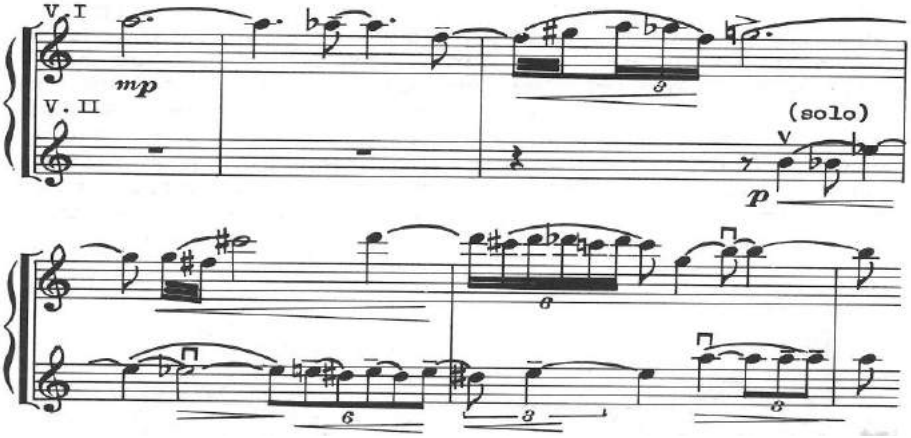


הדגם של סלסול קצר ומהיר המוביל אל צליל ממושך מקבל כאן ביטוי ברור ביותר והוא נשמע במובהק מאוד.
על הפרק הראשון כולו אמר פרטוש בשיחה: "הוא נתחבר בקלות רבה. ידעתי בדיוק מה רציתי לכתוב, וזהו נס בשביל מלחין."

הפרק השני, **תהלים**, הוא ללא ספק מרכז היצירה. שני מקורות השראה לו:
– הפרק האטי מתוך הרביעייה הרביעית של שנברג, מה שעורר בפרטוש רצון לכתוב מעין "מחווה לשנברג"
– תמונה של "המון אנשים שרים יחד חרישית", כפי שניסח זאת פרטוש בשיחה. גרעינו של הפרק מצוי בדיוק באמצעו – תיבה 265 – והוא לב היצירה כולה.
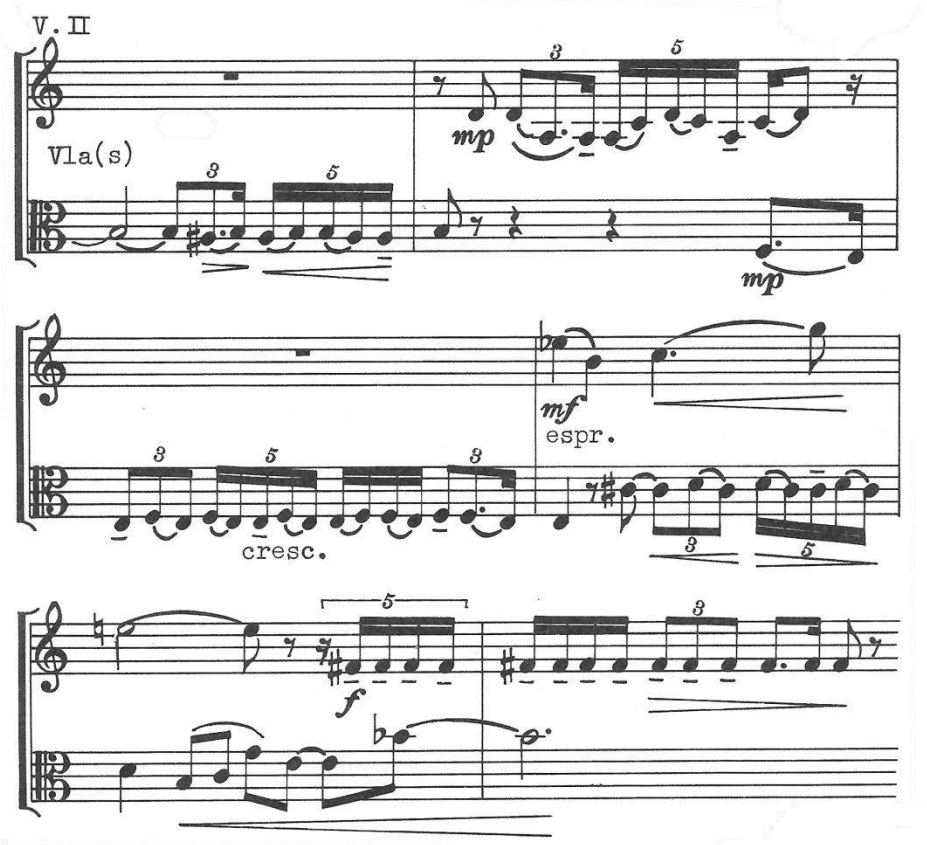
הפרק מתחיל למעשה בווריאנט של אותה תיבה מרכזית, המובא כאן באוקטבות בכל ארבעת הכלים, אך דומה שיותר מן הצלילים עצמם, יש כאן חשיבות להוראות הביטוי המילוליות Lento calmo (לאט מאוד, שליו), Misterioso (במסתוריות), Pianissimo (שקט מאוד), ו- con sordino (עם עמעם):
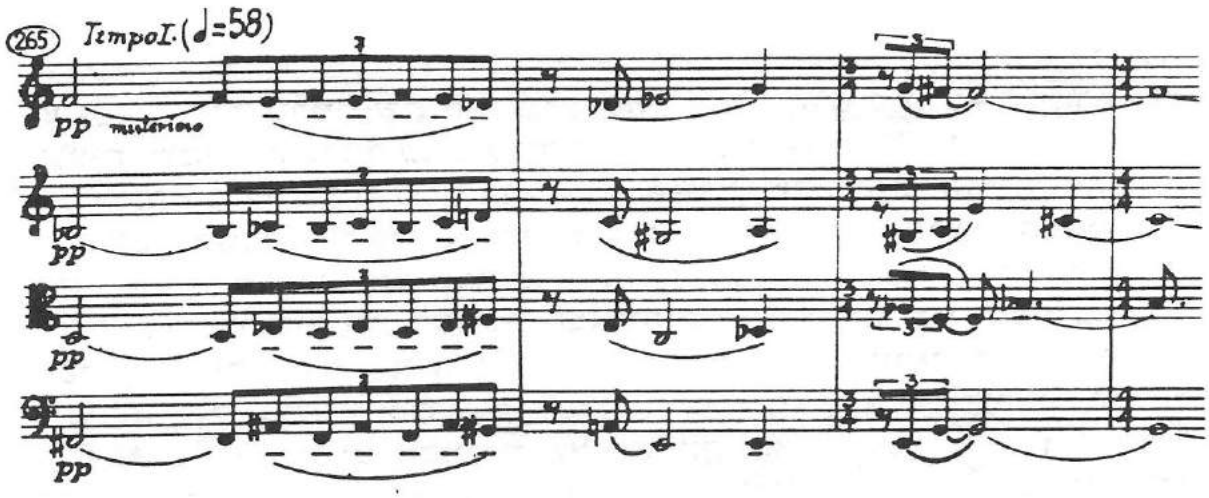


הצלילים הם סרטן השורה והם ממוספרים מתחת לתווים, כדי להמחיש שוב כיצד פרטוש אינו מתחשב באחד מכללי היסוד של הדודקפוניה כאשר הוא חוזר על צלילים מסוימים וחלקי מלודיה באמצע השורה ולפני השלמתה. אפשר לראות בחזרות אלה מעין אלתור בתוך מסגרת נתונה. בניגוד לאווירת היחד הקהילתית, השוררת בפרק זה בדרך-כלל, כאן מופיע כעת דבר שהמלחין הגדירו "שיר אישי", חופשי מאוד מבחינה ריתמית, וגם בו מופיע הדגם של צלילים מהירים, דיבוריים, המובילים אל צליל ממושך (תיבה 242 ואילך):



הנושא השני של הפרק מופיע בכינור הראשון, אך מעניינים ממנו כמה מוטיבים נגדיים המופיעים ברקע (כינור שני, ויולה), ולהם מקצב דמוי רצ'יטטיב ותאים מלודיים האופייניים לטעמי המקרא. נביא כאן רק את תפקידי הכינור השני והוויולה (תיבות 250-256):

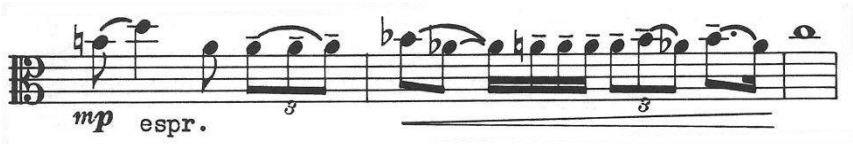


כפי שצוין לעיל, לב הפרק והיצירה כולה נתון במרכזה המדויק, באמצע הפרק האמצעי, והוא משמש מעין מדגם לכמה מאפשרויות השורה כשהן מרובדות יחדיו הומופונית: מחצית השורה עצמה בכינור ראשון, הסרטן שלה בכינור שני ובוויולה, המנגנים במקבילים של סקסטה קטנה, וסרטן הראי בצ׳לו:
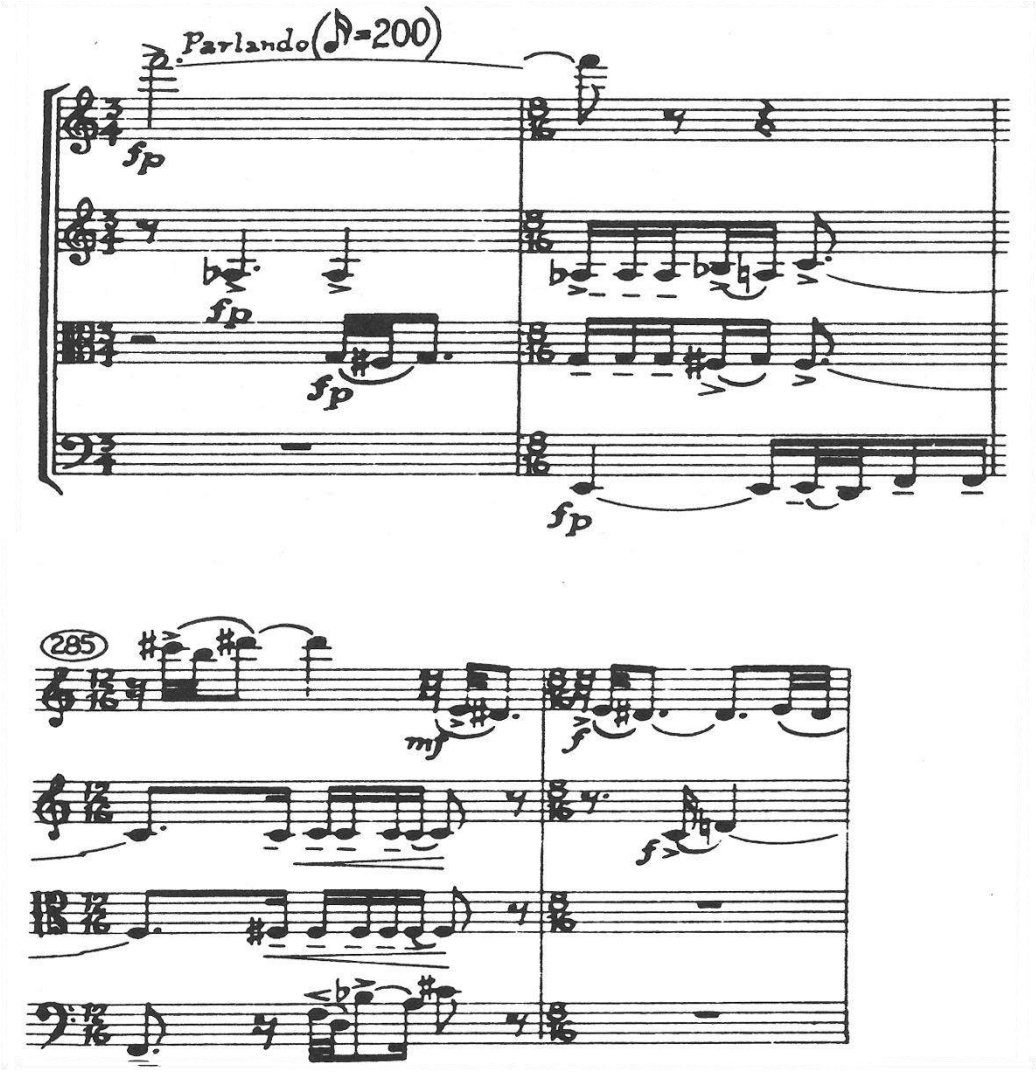


המלחין כינה בשיחה את ההתרחשות הזו ״הטרופוניה מזויפת״. נזכיר כי הפרק נפתח בנגינה הומופונית של אחד הקווים המופיעים כאן (הסרטן בוריאנט). אך כאן מופיעות עוד צורות של השורה. כל קול מוצא לו את ביטויו האינדיבידואלי ויחדיו נוצרת אותה ״הטרופוניה מזויפת״ (הכינוי הזה כלל וכלל לא היה כינוי גנאי בפי המלחין והושם מלכתחילה בתוך מירכאות כפולות.)

מיד לאחר תיבות מרכזיות אלה בא היגד בוויולה שהוא שוב מעין ״שיר אישי״ של פרטוש ואופיו ממש דיבורי (פרטוש אמר על זה בשיחה ״מוטיב חשוב ביותר״). מופיעה כאן מחציתה השנייה של השורה, שהיא מעין המשך למחצית הראשונה אשר נאמרה זה עתה על-ידי הכינור הראשון. התווים של הטעם מירכא (במסורת אשכנז), המהווים את הרבע השלישי של השורה, מופיעים כאן בבירור:



פרטוש הזכיר כי זיכרונות ילדותו מבית-הכנסת, שבו ביקר עם סבו, היו אמנם מעטים, אך חזקים. התרשמות חזקה זו באה לידי ביטוי, לפי דברי המלחין, בקטע הבא (עמ' 36 תיבה 283), והזיכרון הוא "כולם שרים ומדברים ביחד". אולי מכאן ה-parlando, וחשיבותם של חלקי הששה-עשר בציון המפעם:



המשך הפרק השני אינו אלא פיתוח של האלמנטים שתוארו עד כאן. המבנה הכללי של הפרק הוא כעין רונדו, בזכות הופעתו החוזרת ונשנית של המוטיב הראשון.

הפרק השלישי של **תהלים** הוא, כדברי המלחין, "ריקוד מאוד לא סימטרי". לבד מכמה שתיקות מרשימות, הפרק זורם בתנועה מתמדת של רבעים ושמיניות, בדחף כביכול מכני, שכולו פרץ אנרגיה.

המבנה הכללי של היצירה הוא אפוא סירוגין של פרקים איטיים ומהירים. האיטיים – המבוא של פרק א' והפרק השני – במקצב חופשי, והמהירים – פרק ראשון ושלישי – קצובים ובתנועה מתמדת. המבנה איטי-מהיר-איטי-מהיר עשוי להזכיר את הסונטה הברוקית, והקשר זה ודאי מצוי בעולמו המוזיקלי של המלחין, אשר בהיותו כנר הֶרבה לנגן רפרטואר זה. עם זאת, דומה כי ביצירתו של פרטוש מתקשר מבנה זה אל חלק אחר בעולמו הרוחני והמוזיקלי: אל מבנים מסוימים של מוזיקה מזרחית, שבהם יש חלק איטי פותח במקצב חופשי, אלתורי, ואחריו חלק מהיר וקצוב. כך בשירת יהודי תימן מתוך הדיואן (נזכיר כי פרטוש רשם כמה שירים מרפרטואר זה): **הנשיד** הוא שיר פותח בשירת מענה של סולן וקבוצה, ללא תיפוף וללא מחול, לעתים קרובות במשקל חופשי, מעין רציטטיב. אחריו באה השירה שהיא קצובה, מלווה תיפוף, רצופה ומאורגנת

יותר מבחינה מלודית. כך ה**תקסים** של המוזיקה הערבית הכלית, שיש בתחילתו קטע סולו אלתורי-חופשי ואחריו קטע קבוצתי קצוב יותר. כך גם ה**ראגה** ההודית שקודם לה ה**אלאפ** האלתורי.

לסיכום, פרטוש הצליח לחבר ביצירתו **תהלים** שני עולמות מוזיקליים הנראים במבט ראשון בלתי ניתנים לגישור: מצד אחד – שיטה פורמאלית מחמירה, שהיא בעצם מערכת סגורה, ומצד אחר – מסורת מוזיקלית חיה המועברת רק בעל-פה בדרך גמישה של אלתור. כלומר יצירה מחדש מתמדת על בסיס נתוני יסוד מסורתיים. פרטוש הצליח בזיווג זה וביצירתו הוא נהנה מהיתרונות של שני העולמות, ועמו נהנים מאזיניו החשים אותם יתרונות, שכן אלה נתנו ליצירה גם את הדחף הספונטני שלה וגם את הארגון המוצק המונח ביסודה. זאת בזכות גמישותו היוצרת של פרטוש וחכמתו להבדיל בין עיקר וטפל, שכן משני העולמות הוא לקח את העיקר וזנח את הטפל: מן הדודקפוניה לקח את יתרונותיה כמערכת מסדירה – שימוש בכל שנים-עשר הצלילים, ארגון השורות בכל נגזריהן, בחירת השורה מתוך מספר ענק של אפשרויות. אך הוא לא נכנע להנחיות השרירותיות-הפורמליסטיות לגבי דרך הטיפול בשורה, הנחיות שיש בהן משום כפייה, שגם אם סיבותיה ההיסטוריות ברורות, הרי הוא, פרטוש, בתקופה שבה עבד עם השיטה, כבר לא מצא לנכון להיענות להן.

מן החומר המסורתי לא לקח פרטוש מנגינות כדי לצטטן אלא מוטיבים קצרים בלבד, וגם אלה לא על דרך הציטוט אלא תוך הבאת המאפיינים שלהם, כלומר תוך פירוקם לגורמיהם ושימוש באלמנטים עצמם כאבני בניין ביצירתו. אלמנטים אלה מזכירים כללית את דרך ההבעה היהודית המזרחית המיוחדת. גם כאשר הם מועברים להרכב כלים שאין לו ולא כלום עם בית-הכנסת היהודי – מן השירה אל הנגינה, מן הקהילה אל רביעיית כלי הקשת – גם אז הם עדיין חלק מאותו עולם רוחני. אך כאן הם משתקפים בפריזמה אישית ואמנותית מזוככת, הנוגעת ביסודות העמוקים ומניחה לחיצוני, המזכיר מיידית את המקור, אך יש בו סכנה של שטחיות ואפילו של פרודיה. המוטיבים הקצרים בתחום של מנעד מצומצם עד קוורטה גם הם שייכים לאותו עולם, ומכאן מעין הפשטה אמנותית של התפילה היהודית.

לבסוף, עניין היחד: **תהלים** הם תמיד בלשון רבים, וגם שירתם היא שירת רבים, אף אם מפעם לפעם אל מול סולן או בעקבות סולן. המרקם ההטרופוני אשר פרטוש טווה ביצירה זו הוא מרכיב יסודי בתפילה היהודית, שהיא בדרך-כלל תפילת היחד ובה משתלב היחיד. לפנינו יצירה שבה היחיד, היוצר, הביא את דברו אך נתן ביטוי גם ליחד שמתוכו צמח ואותו ביטא.

נספח:

שירים מ**דיואן יהודי תימן** שאותם רשם פרטוש מפי **עובדיה טוביה** בשנת 1953:

אודה לאלי
איומה המשי
אלהים אשאלה
אשאל אלהי
חוס אלהי
ישקף אלהים
לנר ולבשמים
סעי יונה
ספרי
צור מנתי
שור דודי
שר הממונה

עיבודים של שירים ממסורות ישראל ל**ברכה צפירה** בשנים 1939-1944:

אין אדיר כאדני – פיוט של יהודי ספרד: 1. לקול ואנסמבל כלי.

2. לקול ולתזמורת (אלבום צפירה צד ב׳ רצועה 4)

אם ננעלו דלתי נדיבים – מלים: שלם שבזי – לחן מסורתי של יהודי תימן: 1. לקול ואנסמבל כלי.

2. לקול ולתזמורת (אלבום צפירה צד א׳ רצועה 3)

אמת אל שמך – מלים: אבטליון – לחן מסורתי של יהודי ספרד

איומה המשי – מלים: שלם שבזי – לחן מסורתי של יהודי תימן

אם ננעלו דלתי נדיבים – מלים: שלם שבזי – לחן מסורתי של יהודי תימן – לקול ולרביעיית כלי קשת

במוצאי יום מנוחה – שיר להבדלה. סימנו: יעקב מנוי חזק. לחן מסורתי של יהודי ספרד

הנותן תשועה למלכים – ברכה למלכות של יהודי ספרד. לחן מסורתי של יהודי ספרד

לנר ולבשמים – פיוט של יהודי תימן מאת סעדיה – 1. לקול ולרביעיית כלי קשת.

2. לקול ולתזמורת (אלבום צפירה צד א׳ רצועה 1)

מי אל כמוך – פיוט של יהודי ספרד לראש השנה – 1. לקול ולרביעיית כלי קשת.

2. לקול ולתזמורת (אלבום צפירה צד ב׳ רצועה 1)

על אהבתך אשתה גביעי – זמר לשבת של יהודי ספרד המיוחס ליהודה הלוי.

למקהלה:

איומה המשי – מלים: שלם שבזי – לחן מסורתי של יהודי תימן 1944

אין אדיר כאדני – פיוט של יהודי ספרד 1945

אם ננעלו דלתי נדיבים – מלים: שלם שבזי – לחן מסורתי של יהודי תימן 1952

המבדיל בין קודש לחול – פיוט למוצאי שבת – סימנו: יצחק הקטן. לחן של יהודי ספרד 1952

חמישה שירים ישראליים לקול, אבוב, צ׳לו ופסנתר (1962):

מה נאוו על ההרים רגלי מבשר – ישעיהו נ״ב

אשא עיני אל ההרים – תהלים קכ״א

שבעים המה הגיבורים – שלמה אבן גבירול

לך אלי תשוקתי – אברהם אבן עזרא

אין אדיר כאדני – פיוט של יהודי ספרד

יצירות של פרטוש שבהן יש שימוש בלחנים מסורתיים (לפי עדות המלחין):

יזכור – לחן של יהודי ליטא 1946

ארבע נעימות ישראליות 1948

שיר תימני לחליל ופסנתר 1953

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ – פולקלור מדומה

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ (1907-1964) נולד בקלוז׳ (קלאוזנבורג) בירת טרנסילבניה. הוא היה נצר למשפחת רבנים. למד באקדמיה למוזיקה של בודפשט ואחר כך בווינה ובפאריס בסקולה קנטורום ובאקול נורמל אצל נדיה בולאנז׳ה, אלפרד קורטו ופול דיקא. לאחר לימודיו חזר לקלוז׳ ופעל בה כמנצח. עם התגברות האנטישמיות הקים שם תזמורת יהודית שניגנה יצירות יהודיות. הוא הושפע עמוקות מברטוק ומקודאי.

בוסקוביץ הוזמן ארצה ב-1938 על ידי התזמורת הארצישראלית לביצוע יצירתו ״סויטה של שירים יהודיים עממיים״ – Suite de Chansons Populaires Juives – שנקראת היום **שרשרת הזהב**. ביצירה עיבודי לחנים של שבעה שירי עם יהודיים שאותם הכיר בוסקוביץ במכורתו: שיר ערש, חצקלה, הקושיה הנצחית, ישמח משה (שיר חסידי), בעמקי היער (שיר אהבה), יאמע יאמע, וטהר לבנו (מחול חתונה חסידי) (כהן, 1990: 109-114).

על גישתו ליצירה זו כתב בוסקוביץ בדברי ההסבר לתקליט היצירה:

> במוזיקה הזאת ניסיתי לזקק את תמצית המלודיות היהודית. השתמשתי בצורת הסויטה. את החומר המוזיקלי של השירים שאבתי משירי עם יהודיים ממזרח-אירופה. השתדלתי לא לעבד את השירים באותו האופן האינדיבידואליסטי הרומנטי כמו שעשה למשל ליסט, שהעביר שירים של שוברט ושירים של אחרים לעולם אידיאות ורגשות שונים לגמרי מן הרוח המקורית של השירים. ניסיתי לשמור על אופיים ורוח מקורם: שירי עם המהווים מבע לרוח האומה. לכן יכול אני לקרוא לשיטה זו בשם גישה קולקטיבית בניגוד לשיטה האינדיבידואליסטית. יחס זה לקומפוזיציה חייב אני לקודאי ולברטוק. לא שיניתי מאומה בבניין המלודי של השירים, ולכן מכנה אני את המוזיקה שלי בשם מוזיקה אמיתית של פולקלור. השתמשתי בתזמור ובעיבוד מסובך של נושאים רק כאמצעי המגוון את תוכנם הפסיכולוגי המורכב של השירים. שבעת השירים שבסויטה הם תיאור ההרגשות השונות המובעות בפולקלור של יהודי מזרח-אירופה. מוזיקה יהודית מביעה, לדעתי, את רגשותיהם של היהודים המפוזרים בעולם כולו.

בוסקוביץ השתקע בארץ-ישראל, ועד מהרה הסתגל למקום החדש: ב-1942 קיבל את פרס הוברמן של התזמורת הארצישראלית בעבור הקונצ׳רטו לכינור, ואת פרס אנגל על הקונצ׳רטו לאבוב. הוא לימד בקונסרבטוריון למוזיקה בתל-אביב ובאקדמיה הישראלית למוזיקה. היה גם הוגה דעות והתבטא היטב מילולית. הוא היה מודע מאוד לנעשה על ידו ועל ידי מלחינים אחרים והיה לו חוש ביקורת חריף ביותר. במשך שנים היה מבקר המוזיקה של **הארץ** וייחס לתפקיד זה חשיבות רבה. מאמריו ב**אורלוגין** הם אבני דרך בהתפתחות המחשבה על המוזיקה הישראלית.

בוסקוביץ כתב גם שירים: **דודו**, **שיר לנגב**, **בנאות דשא ירביצני**, **השמחה בלב יוקדת** (שמואלי, 1971). כמו עמיתיו, הוא נפגש עם ברכה צפירה, אך לא הסכים לעבד שירים לבקשתה. לעומת זאת כתב בשבילה ברוח הפולקלור את השיר **הנך יפה רעיתי**. יחד עם מקס ברוד, הוא טבע את המונח **מוזיקה ים-תיכונית** בהקשר הישראלי, ובמשך זמן-מה קידם את הרעיון שביסודו גם כמלחין. יצירתו **סויטה שמית** נתחברה ב-1946 ומיד עם הופעתה עשתה היסטוריה. היצירה נכתבה במקור לפסנתר, וגרסותיה הנוספות הן לפסנתר בארבע ידיים, לשני פסנתרים, ולבסוף לתזמורת. בתקופה מסוימת הייתה היצירה פופולארית מאוד.

אחרי הסויטה השמית חלה ביצירתו של בוסקוביץ הפסקה של כשלוש-עשרה שנים עד 1959. הוא חיבר באותה תקופה מוזיקה לכמה הצגות ב״הבימה״, ועסק בהוראה ובביקורת מוזיקה, אך לא יצר יצירה קונצרטית. ייתכן שאחת הסיבות להפסקה זו היתה המגמות שרווחו בעולם בשנות החמישים: השתלטות האוונגרד של דרמשטאט והזלזול במוזיקה לאומית. אך בחמש שנות חייו האחרונות חזר בוסקוביץ ליצור ואז השתמש גם בטכניקה הסריאלית, אך באופן חופשי ולא קיצוני (על כך להלן). יצירותיו האחרונות הן:

1959 – **שיר המעלות** – יצירה סימפונית

1960 – **בת ישראל** – קנטטה למלים של ביאליק ומתוך שיר השירים לטנור, למקהלה ולתזמורת

1963 – **קונצ'רטו דה קאמרה** לתשעה כלים

1964 – **עדיים** לחליל ולתזמורת (Tischler, 1988: 48-50 ; בהט, 394-395 :2011).

הסגנון הים-תיכוני

המושג הזה נטבע על ידי ניטשה, בצאתו נגד ואגנר מתוך הערצת המוזיקה של צרפת וספרד. כלומר, זה מושג אירופי מסוף המאה ה-19: עם הפנים אל הדרום, אל האור והבהירות. בעוד אשר באירופה הייתה הנהייה של בני ארצות הצפון אל תרבות ארצות הדרום, בארץ הייתה התמזגות מכוונת עם המזרח, עם מי שהם בני עמך או בני ארצך: יהודי תימן, בדואים וכו'. ההתכוונות קדמה למעשה – סוף מעשה במחשבה תחילה. א"א בוסקוביץ הוא שטבע בארץ את המושג **מוזיקה ים-תיכונית**. שותפו **מקס ברוד** היה גם מלחין, אך בעיקר סופר ותיאורטיקן, וכך כתב ב-1951 בספרו **המוזיקה של ישראל** על המוזיקה הים-תיכונית:

> מוזיקה דרומית [ברוד בחשיבתו עדיין באירופה והמזרח הוא בעבורו דרום.], שבה שולט האור הבהיר של אוויר הים התיכון; מפוכחת, שואפת לבהירות;
> מקצב חריף, בלתי-סדיר; חזרה עיקשת, אך גם וריאציות מגוונות ללא הפסק, המקסימות בחופשיותן מכללים ובאימפולסיביות שלהן;
> מבנה הפרק לעתים קווי, חדקולי, או לפחות אינו עמוס רבקוליות;
> השפעת מנגינות של יהודי תימן; נטרול הגבולות בין מז'ור למינור;
> חזרה אל מודוסים עתיקים; זניחת הסקונדה המוגדלת, האופיינית כל כך לגולה;
> נקודות מפגש עם מוזיקה ערבית ועם האופי העיצורי של שפות שמיות;
> אקלים ונוף, שירת רועה, אבוב וקלרנית, משחקים גם הם תפקיד;
> ליווי בתוף או בטמבורין, ממשי או מדומיין, המוסיף למוזיקה זו גוון מונוטוני מוזר, אפילו היפנוטי; אך מי שצולל אל מונוטוניות זו ישמע בה ניואנסים עדינים זרים לאוזן האירופית;
> החרפה מעודנת של מרווחים, הנראים תחילה כמקריים, אך מתגלים אחר כך כחוזרים ונשנים (Brod, 1959: 57).

בוסקוביץ מחלק את הנושא לשלושה שלבים במאמרו (Boscovitch, 1964):

השלב הראשון של ייסודה מאופיין בהיות המלחין בארצו החדשה מודע לנתוני המצב: האקלים, הנוף, האור, הצלצול החי של השפה העברית, המפגש עם הפולקלור החי של הקהילות המזרחיות, החילון של חיי הכלל היהודיים, שעבוד החיים הפרטיים למאמץ המשותף: בסיכום, זו הניאו-פרימיטיביות והאופטימיות של תקופת חלוצים.

ה"תרגום" המוזיקלי של מצב זה מתממש במוזיקה פשוטה בעלת צביון ארכאי, המבוססת על מסורת חדקולית מודאלית ודיאטונית מזרחית, תוך התעלמות מהמיקרוטוניות האופיינית שלה בעת שילובה ביצירה כולה. הפונמות של שירת הטעמים התנ"כית חודרות אל התרבות המוזיקלית; מוותרים על השְפעה הקולית של המסורת המזרחית, מצמצמים אותה למבנים "הגיוניים" ומפושטים ל"שימוש הכלל", תוך העדפת הטטרקורדים כמסגרת מלודית מבנית. המנעד של היסוד המלודי מצטמצם אפוא מאוד. גובר היסוד הקצבי, גם הוא פשוט, העושה שימוש הֶטפֶּסִי בסינקופות על בסיס מטרי בכיוון אנכי. בה בעת יש לציין הופעת מבנים רב-מקצביים וכן מקצבים צירופיים ביצירות מסוימות. המפגש פנים אל פנים עם המציאות של מסורת מוזיקלית מזרחית משוערת, המצלולים של הדיבור-שירה ושל המקצב-דיבור של השפה העברית בניביה המזרחיים, השפעת המוזיקה הכלית הערבית על צורות ההטרופוניה וגוני התזמור שלה תורמים לעיצוב הראשוני של המוזיקה הישראלית העכשווית. הסגנון של שלב ראשון זה נודע בשם "מוזיקה ים-תיכונית", כינוי המוצדק בזכות האיכויות של המגמה ושל ה"ערכיות" של הגורמים.

במסגרת נתונים אלה ניתן להבחין בבירור בשתי מגמות שונות: האחת "אובייקטיבית", אנטי-רומנטית, מעין "סגנון יבש" (stile secco) כמו ב"סויטה השמית" שלי; האחר אימפרסיוניסטי, מעין "סגנון רגשני" (stile affetuoso), כמו במוזיקה של בן-חיים ואבידום. שתי המגמות מחפשות את הגוון המקומי. שלב ראשון זה נמשך בערך מ-1940 עד 1950.

נציין כי המושגים של ברוד ובוסקוביץ, כגון בהירות ופיכחון, ניאו-פרימיטיביות, אופטימיות ומוזיקה פשוטה, ארכאיות, כל אלה אינם מדויקים ומבטאים למעשה בעיקר עייפות מהמוזיקה האירופית השופעת בעושר הרמוני ורבקולי.

אשר למונחים המוזיקליים, אלה יותר מדויקים: בנושא הקצבי מדובר מחד גיסא על "מקצבים פשוטים, שימוש הֶטֶפְּסִי בסינקופות" ומאידך גיסא על "מקצבים צירופיים ומבנים רב-מקצביים". כלומר, מחפשים מצד אחד את הפשטות ומצד אחר את העושר המקצבי של המזרח, מגמה כפולה וסותרת. בהמשך תגבר המגמה של עושר המקצבים של המזרח, ובעיקר החופש הקצבי של ההקשה לצד הקו המלודי ולא בהכרח בהתאם לו.

סויטה שמית

תווים: IMI 6073 A (1945/1959) / IMI 6073 (1945)

הקלטה: פסנתר בארבע ידיים – ברכה עדן ואלכסנדר תמיר – Jerusalem Records ATD 8504

התזמורת הסימפונית של רשות השידור בניצוח שלום רונלי-ריקליס CBS S 72748

הסויטה השמית נוצרה ב-1946 והיוותה סימן דרך במודעות לסגנון במוזיקה הישראלית. בוסקוביץ כתב עליה בדברי ההסבר לתקליט:

> הסויטה השמית נכתבה תוך שאיפה למבנה ולסגנון מוזיקליים שבהם ניתן, לפחות בעיני המחבר, לבטא את ה**היכן** וה**מתי** הדיאלקטיים של תמאטיקה רוחנית קולקטיבית בתולדות עמנו. [...] כמוזיקה עממית, אקסטרוברטית מובהקת, למעשה היא מוזיקה של **פולקלור מדומה**. שהרי אין בה ציטטות מלודיות.

מלת המפתח בדברים אלה היא **פולקלור מדומה**. המושג נטבע על ידי ברטוק, ופירושו יצירה ברוח הפולקלור אך ללא כל ציטוט, ובוסקוביץ ציין כי "אין ביצירה ציטטות מלודיות או ריתמיות כל עיקר". ואכן, בניגוד למה שעשו רוב המלחינים הישראלים באותה תקופה ולמה שבוסקוביץ עצמו עשה לפני בואו לארץ-ישראל, ב"סויטה השמית" אין כל ציטוט של חומר אותנטי, של לחן כלשהו. המוטיבים המלודיים והריתמיים הם כולם של בוסקוביץ, אבל סגנונם הוא היוצר **רושם** של מוזיקה עממית, וזאת באמצעים שיידונו להלן. אשר לאופי העממי של היצירה, מוסיף בוסקוביץ:

> נימת העממיות של הסויטה נובעת מתוך אופייה המלו-ריתמי, המשוחרר מהארכיטיפים של מלודיה קולית וריתמוס של תנועה גופנית, וזאת בניגוד לסגנון האינסטרומנטלי המקובל בימינו. [...] אין מלודיה במובן האירופי בסויטה השמית, אלא קטעים מלודיים קצרים החוזרים ונשנים בווריאציות קלות ואף בלי וריאציות, כמנהג המזרח. [...] את מקום ההרמוניה תופסת ההטרופוניה, בחינת קוויות מעוטרת. הסגנון התזמורתי של הסויטה שואף לדמיון עם הגאמלן האסיאני. [...] (מתוך דברי ההסבר של פטר עמנואל גרדנויץ על עטיפת התקליט, כנראה בעקבות דברי בוסקוביץ בתכנייה).

בבכורה ב-1946 נוגנה היצירה בגרסתה התזמורתית, אך המלחין המשיך לעבוד על היצירה וגרסתה הסופית היא מ-1959. כמו כן יצר לה גרסאות לפסנתר בשתי ידיים, בארבע ידיים ובשני פסנתרים.

היצירה הוקדשה למנצח שרל מינש ויש בה שישה פרקים, ששלושה מהם נושאים שמות עבריים המרמזים אל תכנם: עממיה, נופיה והודיה. שני הראשונים מצביעים על שאיפת המלחין להזדהות עם עמו וארצו; האחרון משקף את הנטייה של אחר מלחמת העולם השנייה לסיים כל יצירה באווירה אופטימית.

אשר לטכניקות ההלחנה שבהן משתמש בוסקוביץ ביצירה, הרצל שמואלי (1966: 53) מציין בין השאר את הבאות:
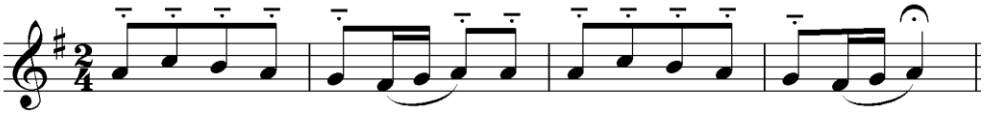
1. בורדון – בס יציב, לרוב בקווינטות
2. תנועה מלודית סביב קומץ צלילים מרכזיים
3. מקצבים מחוץ להתרחשות המלודית

4. אווירה של אלתור
5. רושם של מיקרוטונליות על ידי הֶתקים מלוכסנים
6. אי-מציאותם של תצלילים הבנויים על טרצות
7. חזרות מרובות על נוסחאות מלודיות.

כל אלה מצויים בכל ששת פרקי היצירה. נבחן אותם משתי נקודות ראות: החומר המלודי והטיפול הרבקולי.

פרק ראשון – Allegro giocoso (secco e ben ritmato) (מהיר ועליז – יבש וקצוב היטב). בנוסח מ-1959 נקרא הפרק **פרלוד**.
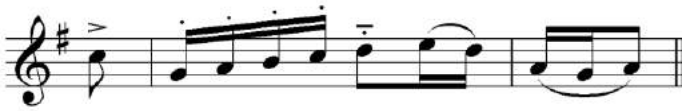
הנושא הפותח הוא ביסוד כל הפרק:



הוא בנוי סביב הצליל **לה** ומנעדו מחצית האוקטבה, כלומר שתי הטרצות הקטנות שמעל ומתחת ל**לה**. המוטיב של תא מלודי זה הוא בעל שתי תיבות וכולו צעדים פרט לקפיצה אחת – הטרצה הפותחת. לחן פשוט זה מנוגן באוקטבות על ליווי של בורדון בקווינטה **סול-רה**. עם זאת, הטונליות כלל אינה **סול**. אין לדבר על טונליות בפרק זה, שכן זו אינה ברורה כלל, וזאת במתכוון. נכון יותר לדבר על צלילים מרכזיים, שהעיקריים בהם הם **סול**, **רה** ו**לה**. הקווינטה התומכת בנקודות השיהוי (בתיבות 4 ו-8) היא **רה-לה** (עם תוספת של **מי**).

ההמשך מביא וריאנטים עיטוריים במסגרת אותן נוסחאות מלודיות. דוגמה אופיינית: מקצב נקוד (מתיבה 5 ואילך), המזכיר את הכלים המקובלים במזרח העוּד והקנון.
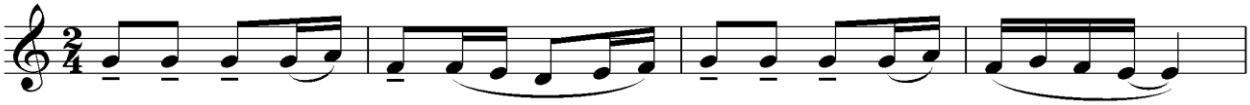
בתיבה 24 מופיע לחן אחר, המורכב כולו מסקונדות ומשתי קוורטות.
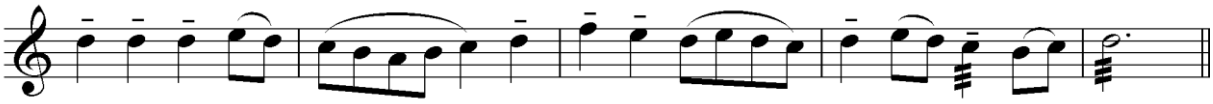


שני נושאים אלה מהווים את הפרק כולו. ה"הרמוניות" מבוססות כולן על הקווינטות, מה שבונה ריבוד של סקונדות, שהן המנעד השולט מלודית והרמונית.

פרק שני – Andantino teneramente, sempre sotto voce (מתון ועדין, כל העת בחצי עצמה)

הנושא הפותח במנעד של הקווינטה **רה-לה** עם הצלילי המרכזי **סול**.
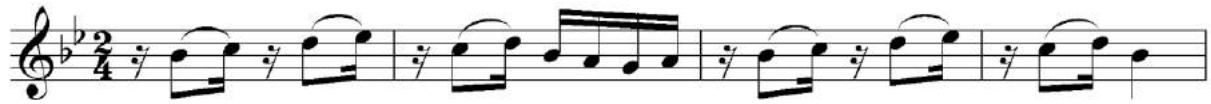


המוטיב המרכזי – הסקונדה **סול-לה** – בונה את התיבה הראשונה והשלישית, כמו גם את החמישית והשישית, לפני חזרה אל הנושא הפותח. התיבה ה-11 מביאה וריאנט של המוטיב בשינוי קל במקום אחר (עמוד 18):
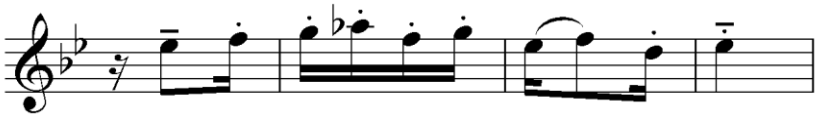


הבסיס ההרמוני לכל אלה הוא בורדון על הקווינטה **סול-רה**, כמעט מתמשך, עם **פה**# דוקרני, מה ששמואלי מכנה "יחסים מזויפים", אך מוטב לקרוא לזה "התנגשויות מכוונות", הרשומות כסקונדות קטנות, פרימות מוגדלות, אוקטבות מוקטנות או מוגדלות, נונות קטנות וכו'. נעיר כי המושג "יחסים מזויפים" מתייחס לסגנון ההרמוני-כרומטי של המאה ה-19, מה שרחוק מאוד מההקשר הנוכחי.

פרק שלישי – עממיה (con brio, secco, ben ritmato – נלהב, יבש, קצוב היטב). בגרסה לפסנתר של 1948 הוסיף המלחין "מחול עממי". בגרסת 1959 הוכפלו הערכים המקצביים. הסינקופה היא האופיינית למוטיב של פרק זה:



הסינקופה היא המאפיין החזק של מחול ההורה, המחול הנפוץ בישראל של אותה עת. מנעד הנושא הוא סקסטה מסביב לצליל המרכזי **סי**b, בקוורטה מעל וטרצה מתחת. ה**פה** אינו מופיע אלא בהמשך והוא אף צליל הסיום של הפרק, אך אינו נוכח בלחן הפותח. ה**סי**b מהדהד כל הזמן בבס, אך למרות הסימון ליד המפתח, הטונליות אינה **סי**b מז'ור. אין אף תצליל של טונליות זו. להפך, ה"הַרמון" בנוי על סקונדות ועל ספטימות, מעין הרמוניה הטרופונית. מופיעות גם התנגשויות (תיבה 4: **רה**-**סול** + **סול**b-**רה**b למשל) המדגישות את ההטרופוניה הזו. כאשר יש קפיצות, אלה בעיקר של קוורטות, לרוב שתיים רצופות, מה שנותן שוב ספטימה (תיבה 25 ואילך).

נושא זה חוזר פעמים רבות עם שינויים קלים כאילו מאולתרים. ואז, בתיבה 54 בא וריאנט של הנושא במנעד של קווינטה (זכה או מוקטנת) עם **מי**b כצליל מרכזי:



הרה מופיע בקַר או במול, כאילו כדי להדגיש את החופש המודאלי. אם נחשוב שהטונליות היא של **מי**b, המודוס יהיה מז'ורי או מיקסולידי.
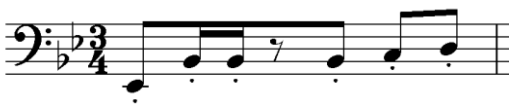
מבנה הפרק הוא ABA כי אחרי שש ההופעות של הווריאנט, שהשלישית שביניהן מתחילה ב**פה** ובשישית נקצצה ההתחלה, חוזר הנושא הראשון, וצלילו המרכזי שוב **סי**b. לקראת הסיום יש משחק של קוורטות מלודיות והפרק מסתיים במפתיע על **פה**.

בוסקוביץ מחקה בפרק זה דבר אופייני לתזמורות מזרחיות: חלוקת הנושא בין כלים שונים, כאשר כל אחד מהם מנגן את חלקו בצלילים נפרדים, מה שקורה גם בתזמורות ג'אז. הרושם הוא של קו מלודי הזורם תמיד בבסיס הכרתם המוזיקלית של הנגנים, אבל הגשמתו למעשה נעשית על ידם ביחידות נפרדות.
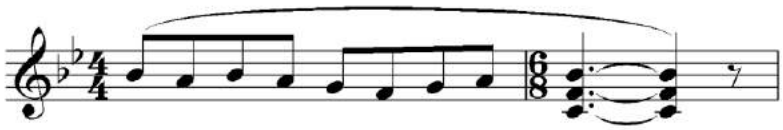
פרק רביעי – נופיה (פסטורלה)

שני הבמולים שליד המפתח אינם צריכים להטעות: אין מדובר ב**סי**b מז'ור. אם לציין מודוס כלשהו, יהיה זה **מי**b לידי. אבל ה**סי**b הוא צליל מרכזי, ומשמש כנקודת התחלה לשני המוטיבים הראשונים. כל אחד מהם מוגבל בטטרקורד היוצא מה**סי**b, בעטרם אותו כך משני צדיו:
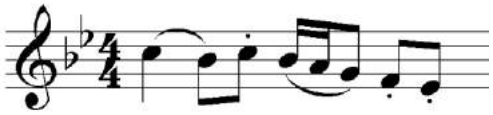
* המוטיב הפותח (בבסון) משמש כעין בס עקשן המוביל אל הלחן הממשי הראשון. בס עקשן זה מתחיל ב**מי**bאבל הוא בנוי בעיקר מהטטרקורד העולה **סי**b-**דו**-**רה**-**מי**b:



* המנגינה הראשונה (בחצוצרה מעומעמת) בנויה על הטטרקורד היורד **סי**b-**לה**-**סול**-**פה**:



המשקל של נושא זה מצוין בדיוק על ידי המלחין: היחידה הקצבית היא השמינית, אבל השמיניות מקובצות בזוגות בתוך תיבות משולשות וזוגיות. המשך הנושא מורחב המנעד במשקל של **4 / 4 :**



נושא זה, מאוד לגטו, מלווה במוטיב הבס העקשן (הטטרקורד העולה מ**סי**b) במקצב נקוד. מבנה הפרק הוא ABA, כמו קודמו, שכן גם פסטורלה מומחשת טוב יותר כאשר סערה קטנה מפריעה לה באמצע כדי לחזור אחר כך אל השלווה. ה-B (poco piu mosso) הוא סוער, סינקופי ובעל מנעד רחב ביותר (שתי אוקטבות וחצי) עם קפיצות רבות, מה שחריג לחלוטין במסגרת היצירה כולה:



הטונליות של נושא זה, גם היא חורגת מהמסגרת הטונלית הרגועה עד כה, עם אלטרציות רבות. שלושים ואחת התיבות של סערה זו באות להדגיש את השלווה השוררת בהתחלה ובסיום של הפסטורלה. החזרה של חלק ה-A נעשית תוך אזכור השמיניות המרגיעות של הבס העקשן הנקוד.

פרק חמישי

פרק זה אינו מצוין בשום הוראת מפעם ובשום כותרת משנה. הוא עושה רושם של אינטרמצו, מעין מעבר בין הפרק הרביעי לשישי. אשר למשקל, המשתנה תכופות, המלחין מצוות בו את השמיניות בתת-חלוקות, כמו למשל בהתחלה: 3+3+3, וזאת כדי למנוע כל אזכור של משקל אירופי מקובל, כגון 9/8.
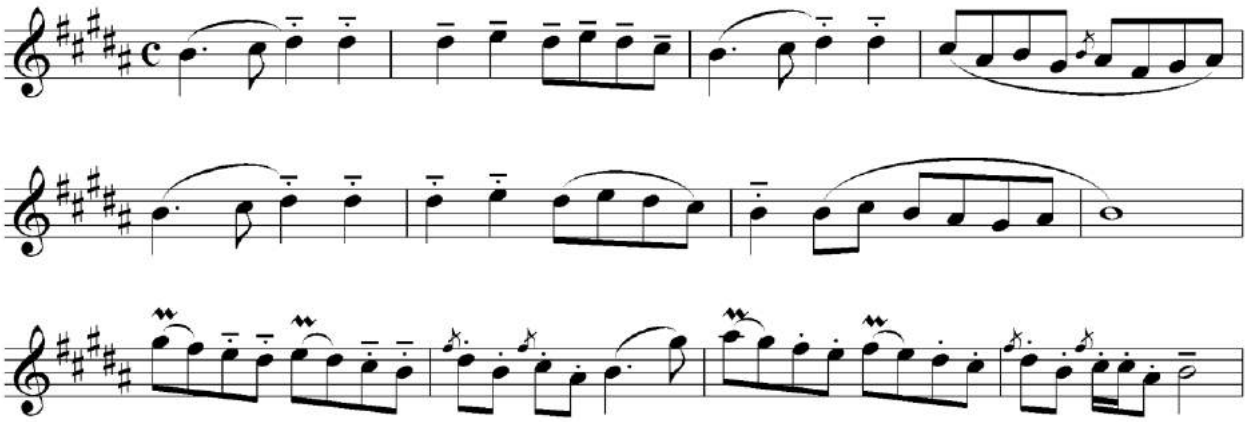
נושא הפרק מוגבל בקווינטה **סול-רה** ויש בו רק מרווחי צעדים:



התזמור בדרך כלל במקצב נקוד (פואנטיליסטי) למדי ומחלק את המנגינה בין כמה כלים. ה"הֶרמון" דיסוננטי, בהטרופוניה של סקונדות קטנות שכנות (למשל, בתיבה השנייה **סי** ו**רה**b על **דו** בלחן). מהלך הטרופוני אופייני אחר: נגינה יחד של אותם צלילים מעוטרים ולא מעוטרים. באחת הגרסאות הראשונות של היצירה הכניס בוסקוביץ בפרק זה רבעי-טונים בוויולות, אך נמנע מהם בגרסה הסופית.

פרק שישי – הודיה Con spirito risoluto e sempre danzando (ברוח החלטית וכל העת ריקודי) – פרק אחרון זה מתרחק מהסגנון הכללי של היצירה וחוזר אל סגנון הרמוני וסימטרי. הוא כתוב ב**סי** מז'ור מובהק ונושאו הרמוני מאוד, אף אם התצלילים אינם מודגשים. הקו המלודי מביא מהלך הרמוני ברור ומובהק עם קדנצות ומודולציות, אבל התצלילים אינם מורגשים ואינם ממומשים. אפילו תצליל הסיום הוא עם קווינטה אך בלי טרצה.
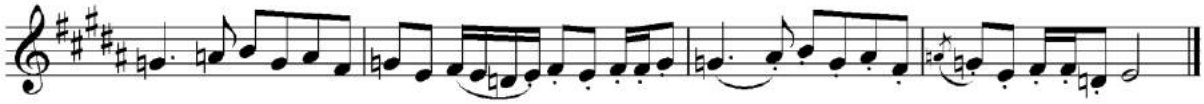
נושא הפרק ארוך למדי, בניגוד לרוב הנושאים בפרקים האחרים, והוא בנוי מפסוקים בני ארבע תיבות:



אך למרות צביונו ההרמוני, גם נושא זה בנוי ברובו על מרווחי צעדים. מנעדו רחב יחסית – דצימה גדולה מהדומיננטה (**פה**#) מתחת לטוניקה ועד המוביל (**לה**#), ספטימה גדולה מעל לטוניקה. חלקו הראשון מביא את שני הטטרקורדים שמתחת ומעל ל**סי**, דבר אופייני שכבר נראה כמותו בפרק הרביעי. החלק השני בנוי מקבוצות יורדות של ארבע שמיניות. המשקל הזוגי והפיסוק הסימטרי משווים לו כמעט אופי של שיר לכת. המודולציות הן: 1. מ**סי** מז'ור ל**מי** מז'ור, מודולציה שהוכנה על ידי הנמכת ה**לה**# ל**לה** באמצעות מוטיב שהוא וריאנט של הנושא:



ואז ל**סול** מז'ור עם וריאנט של מוטיב אחרון זה (עמוד 74 מספר 65):



כדי לחזור אל **סי** מז'ור, ואז לעבור ל**מי** מז'ור עד לסיום ב**סי**.

פרק אחרון זה, הנושא אופי מאוד מז'ורי וסימטרי, אינו מונע מבעד לצביון הכללי של הסויטה מלהיות מאוד לא-אירופי, על ידי שימוש בכל התהליכים המזרחיים שנזכרו לעיל.

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ - יצירותיו האחרונות

נדפס ב**עיונים במוזיקה**, הוצאת איגוד הקומפוזיטורים בישראל, חוברת י"א-י"ב: 11-16, חשוון תשל"ז, **אוקטובר 1976**. מבוסס על הרצאה ביום עיון שהתקיים ביום **20.1.76** לזכרו של בוסקוביץ בפקולטה לאומנויות של אוניברסיטת תל-אביב, בשיתוף עם איגוד הקומפוזיטורים. יש בו כמה חזרות על מידע שכבר נמסר, אך מצאנו לנכון להביאו כפי שהוא.

באיחור של שנה ויותר אנו מציינים בימים אלה עשור למותו של א"א בוסקוביץ. בוסקוביץ היה מן האישים הרבגוניים, הסוערים והמסעירים ביותר במוזיקה הישראלית. הוא היחיד מבני דורו, דור המייסדים של המוזיקה הישראלית, אשר – למרבה הצער בטרם עת – זכות וחובה לנו להתחיל בסיכום דרכו האמנותית. אישיותו הרב-צדדית הטביעה חותמה על ההוויה הרוחנית שלנו בכמה וכמה שטחים – כמלחין, כמורה, כמבקר וכהוגה דעות. על כישרונו הפדגוגי והאנליטי הגדול ועל דמותו כמורה יעידו תלמידיו (סנונית, 1966). אשר לדרכו כמבקר וכהוגה דעות, טוב לחזור ולקרוא את מאמרי הביקורת המוזיקלית שלו בעיתון "הארץ" בשנים 1956-1964 וכן את מאמריו ב"אורלוגין" על המוזיקה הישראלית (בוסקוביץ 1951, 1953). נציין כאן כי מרבית כתביו על המוזיקה הישראלית, שאותם התכוון להוציא לאור בספר, עדיין שמורים בכתב יד ונקווה לראותם יוצאים לאור לאחר עריכה מתאימה. מכל פעילויותיו הרבות נדון כאן בדרכו כמלחין, ואף בזאת נתרכז בעיקר ביצירותיו האחרונות.

ובטרם ניגש לנושא עצמו, כמה הערות מתודיות לגבי דרך עבודתו של המוזיקולוג הבא לדון ביצירות המלחין. בוסקוביץ היה מן המיטיבים להתבטא גם מילולית. לרוב יצירותיו הוא הקדים דברי מבוא קצרים, אך מלאי מידע כרימון. הוא נתן אפוא בידינו מפתחות ליצירתו. תפקידנו אינו אלא לשחזר את תהליך היצירה, תוך אובייקטיביזציה המתאפשרת מכוח מרחק הזמן והמקום. ניסינו ללכת בעקבות המידע שמסר לנו המלחין בכתביו, להביא את אזכוריו ולנסות לבחון אחר אלו מהם ניתן לנו לעקוב ביצירה כמאזינים. לא תמיד קל הדבר ונקודות רבות נשארות עדיין פתוחות לעיון נוסף. [מפתח נוסף מהווים כתבי היד והטיוטות של המלחין, שבהם נתאפשר לנו לעיין בעזרת רעייתו, הגב' מרים בוסקוביץ, ועל כך נתונה לה התודה. גם המידע שנמסר מפיה הוא יקר ערך.]

מתוך מכלול יצירתו של בוסקוביץ נדון בפירוט בשלוש יצירותיו האחרונות, אך כדי להבינן בהקשרן הנכון יש להקדים מבוא קצר על המלחין ודרכו.

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ נולד בשנת 1907 בעיר Klausenburg, כיום קלוז׳, בירת טרנסילבניה, בן למשפחת רבנים. את לימודיו המוזיקליים הגבוהים עשה בווינה ובפאריס, שם למד פסנתר וקומפוזיציה אצל אלפרד קורטו ופול דיקא. עם שובו לעיר הולדתו פעל שם כמנצח באופרה ואף ייסד תזמורת סימפונית יהודית. התעניינותו במורשת המוזיקה היהודית החלה עוד באירופה ובשנת 1938 השלים את יצירתו סויטה של ״שירים יהודיים עממיים״ – Suite de Chansons Populaires Juives – אשר נקראה אחר כך **שרשרת הזהב**. באותה שנה הוזמן ארצה לנגינת הבכורה של היצירה בתזמורת הארצישראלית בת השנתיים בניצוחו של איסאי דוברובן. הוא נשאר אז בארץ והשתקע בה. בשנות המלחמה חיבר כמה וכמה יצירות סימפוניות, שזכו מיד להכרה ולהוקרה – **הקונצ׳רטו לכינור**, שבעבורו קיבל את פרס הוברמן (1944), **הקונצ׳רטו לאבוב**, שבעבורו קיבל את פרס אנגל (1943), וב-1946 – **הסויטה השמית**, שזיכתה אותו שוב בפרס אנגל.

בוסקוביץ ניסה כוחו והצליח בכל סוגי ההלחנה והקומפוזיציה, משירי-עם עד יצירות סימפוניות; זאת בתקופה שבה הייתה בדרך כלל הפרדה די ברורה בין מלחיני הזמר הישראלי, שראשית פעילותם בשנות העשרים – מלודיסטים מובהקים וביניהם מרדכי זעירא, שרה לוי-תנאי, ידידיה אדמון, עמנואל עמירן, דוד זהבי ומתתיהו שלם – ולעומתם קומפוזיטורים מנוסים ביצירה קונצרטנטית, שראשית פעילותם בארץ בשנות השלושים – בן-חיים, פרטוש, טל, סתר ואחרים. מתוך תחושה של אחריות היסטורית ושל ראשוניות תהליכים, יצר בוסקוביץ שירים חד-קוליים כגון **השמעת איך בנגב**, **דודו** ואחרים; מוזיקה דו-קולית לשימוש נוער וילדים – הקובץ **בתופים ובמחולות**; קטעים לפסנתר; שירים לסולו עם ליווי פסנתר או תזמורת, וכן יצירות מקהלתיות וסימפוניות. הוא אחד היחידים אשר הצליח בכל אלה, תוך הסתגלות והתאמת-עצמו לכל סוג לפי אפשרויותיו.

ביצירתו של בוסקוביץ בארץ ניתן להבחין בשתי תקופות מוגדרות היטב, וביניהן כשלוש-עשרה שנים של שתיקה ארוכה וחיפושי דרך. דומה שאין אצלנו אח ודוגמה לשתיקה ארוכה כזו, וגם בעולם מעטות הדוגמאות לכך. התקופה הראשונה עומדת בסימן חיפושים שהובילו אל ״הסגנון הים-תיכוני״, מושג שנטבע ע״י בוסקוביץ והיה במשך כמה שנים מעין נס ראשון, תרתי משמע, של המוזיקה הישראלית. השתיקה הארוכה, גם היא רבת משמעות, ודאי שבאה מתוך הבנה של סיום שלב וחיפושים אחר שלב אחר. כאן המקום להזכיר את הביקורת העצמית הנוקבת והמחמירה ביותר שהייתה מנת חלקו של בוסקוביץ. היה לו אינטלקט ער וחריף ביותר, סקרנות וצימאון לדעת, ומכאן – השכלה רחבה ורבגונית ביותר, ובעיקר – לימוד מתמיד, שאינו פוסק אף לרגע. על הכושר האנליטי הבלתי-רגיל שלו מעידים תלמידיו וידידיו, אך למותר לומר כי עבור יוצר, כל אלה הם בבחינת מחסומים שיש לעברם במאמץ רב ותוך לבטים רבים.

השנים האחרונות בחיי המלחין היו שוב שנים של יצירה, והן הנושא שבו נדון. לאחר **הסויטה השמית**, שבישרה את ״הסגנון הים-תיכוני״ ב-1946, הפסיק בוסקוביץ לכתוב יצירות לאולם הקונצרטים. עד 1951 חיבר מוזיקה להצגות שונות, מתוכן נתפרסמו כמה וכמה שירים. אחר כך התרכז בעיקר בהוראה, בהגות ובביקורת. הוא החל לחזור אל הקומפוזיציה בהדרגה החל בשנת 1956, תחילה ע״י עיבודים של יצירותיו הקודמות להרכבים חדשים: בשנת 1956 תזמר עבור התזמורת הקאמרית רמת-גן, לפי הזמנת מנצחה מיכאל טאובה, כמה מן הקטעים שלו לפסנתר משנות הארבעים ובנה סויטה קטנה – **פיקולה סויטה**. בשנת 1957 עיבד נוסח חדש של **הקונצ׳רטו לאבוב** משנת 1943. נוסח זה נוגן ע״י אוולין רותוול עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוחו של סר ג׳ון ברבירולי.

ב-1959 יצר יצירה קונצרטית חדשה ראשונה מזה שלוש-עשרה שנים – **שיר המעלות**. היצירה נכתבה לתזמורת סימפונית גדולה, לפי הזמנת התזמורת הפילהרמונית הישראלית והוקדשה לרעייתו מרים בוסקוביץ. ביצירה זו יש הדים לסגנון הים-תיכוני, אך יש בה כבר בשורה של תפנית בסגנון המלחין, תפנית שעיקרה ביצירתו הבאה – הקנטטה **בת ישראל**.

שנות החמישים היו בארץ שנים של היפתחות אל העולם, ובעיקר אל התרבות המערבית, לאחר תקופה ארוכה של הסתגרות בתוקף הנסיבות – מלחמת העולם ומלחמת העצמאות. במוזיקה הקונצרטית של המערב נשבו אז רוחות חדשות: משנתם של הווינאים – שנברג, ברן וברג – כבשה לה חסידים מקרב ה״אוונגרד״ בארצות רבות והשיטה הסריאלית שלטה אז בכיפת האופנה. המלחין הישראלי הער לנעשה בעולם לא יכול

היה להתעלם ממנה, ועם זאת לא יכול היה להתייחס אליה בפשטות, כמלחינים בארצות אחרות: אלה דיברו על מגמה מוצהרת של קוסמופוליטיות מרצון, של עולם אחד שבו יכתבו בכל ארצות תבל מוזיקה המבוססת על אותם עקרונות אוניברסליים. בתרבויות בשלות, ואפילו עייפות מבחינת מורשתן הלאומית, לא היה בכך כל רע. שונה הדבר אצלנו, ארץ שתרבותה מתחדשת ואשר בה רק דור אחד של מוזיקאים – דורו של בוסקוביץ – החל בחיפוש אחר סגנון שיבטא את מורשת התרבות הלאומית.

אלה עיקרם של הלבטים שהעסיקו את בוסקוביץ המלחין, ואולי הם אף הסיבה העיקרית לשתיקתו הארוכה. המגמה המסתמנת אפוא בשלב החדש, האחרון, של יצירתו היא מגמת השילוב של מורשת תרבותנו עם הטכניקות הסריאליות שרווחו בעולם. ביטוי למגמה זו נתן בוסקוביץ במאמרו התמציתי "המוזיקה הישראלית בת זמננו והמסורות האתניות" (Boscovitch, 1964) שבו סקר את דרכי התמודדותם של המלחינים הישראלים עם החומר האתני ושילובו ביצירתם. נביא מתוך מאמר זה כמה מעיקרי הדברים הנוגעים לשלב האחרון, לפי דבריו, שלב שראשיתו בשנת 1959:

> השלב השלישי, זה של המוזיקה הישראלית העכשווית, אופיינית לו מודעות בולטת של הקומפוזיטורים שלנו למצב הנוכחי של המוזיקה המערבית. אם השלב הראשון של התפתחותה אופיין ע"י נטייה אל המזרח, והשני – בכמה היבטים טכניים ואפילו אסתטיים – שינה כיוונו כלפי מערב, אנו רואים בשלב שלישי אקטואלי זה את החיפוש אחר סינתזה מאוזנת של המערב והמזרח, סינתזה שאינה אפשרית אלא בתנאי ההכרחי – sine qua non – שהוא הבנה מעמיקה יותר של המושגים הקוטביים הללו. מנקודת ראות זו יש לציין את תופעת הכיבושים הניכרים של המוזיקה הסריאלית לא רק באירופה אלא גם, מה שיותר חשוב, במזרח. תופעה זו נראית לנו משמעותית בגלל תוצאות המהפכה הטכנולוגית. זו שמה קץ יותר ויותר למנטליות של יחידות אזוריות קטנות ומסוגרות, ויוצרת מגמה הולכת וחזקה של האחדה תרבותית, נקווה – תוך וריאציות אתניות. כמו בכל מקום, גם אצלנו מוכיח הקומפוזיטור הרגשת השתתפות ערה מאד בגורל המשותף של הגזע האנושי.
>
> הכיוון המכריע מכאן ואילך בדרכם של כמה מן הקומפוזיטורים שלנו הוא זה של סינתזה סבירה ומתקבלת על הדעת בין מסורת אתנית – אות לקיום קולקטיבי מוכח – לבין תחביר כלל עולמי אוניברסלי, שהטכניקה החמורה של ארגונו הקומפוזיטורי כביכול שוללת במבט ראשון כל אפשרות של ביטוי אתני בר-היכר.
>
> דומה כי סינתזה זו, גם אם היא קשה, הרי היא אפשרית במחיר פשרות מסוימות. מחד, הכרח הוא להחזיר ולצמצם את הביטוי האתני אל הג'סטות התמציתיות ביותר, האינטימיות והיסודיות ביותר. יש להשתחרר מכל פרוט מיותר ולחדור עד אל עצם המהות האתנית – noumen – הדבר עצמו ולא צורת הופעתו, כלומר: לא לכתוב יותר מנגינות ומקצבים אתניים, אלא את המנגינה והקצב של מהות אתנית זו ב"לשון" הרווחת בכל העולם.
>
> ומאידך, הנוקשות האורתודוכסית המקורית של הטכניקה הסריאלית, שהייתה כה נחוצה בראשית הדרך, אינה צריכה עוד לשלול התפתחויות סובלניות יותר, כיוון שכל תחביר אמיתי נתון למרותם של חוקי התפתחות. הטכניקה הסריאלית – בעיקר בשלבה הנוכחי של Gruppentechnik (טכניקה של קבוצות) – כיוון שנתקבלה ונשתרשה בכל העולם, חדלה להיות רכושה הבלעדי של אסכולה אזורית כלשהי; היא יכולה עתה לשרת אינטגרציה הכוללת יסודות אתניים. שילוב זה נעשה בדרך זו אוניברסלי באמת.
>
> הנחה זו של מוזיקה סריאלית רב-אזורית אינה תלושה מן המציאות: אנו מכירים יצירות מסוימות של סטרווינסקי, של מלחינים יפנים, ערבים וישראלים המוכיחות את אפשרות הגשמתה: אנו מוצאים כבר סריות בעלות רמזים אתניים אשר מבנן הראשוני מאשר סינתזה של מסורת אזורית – כשלעצמה ייחודית רק למכירים אותה – עם טכניקה אובייקטיבית שניתן להבינה ולבקרה בכל מקום.

אין כל צורך להרחיב כאן את הדיבור על הטכניקה הדודקפונית והסריאלית, שעיקרה מרד במורשת הטונאלית האירופית. אך חשוב לחזור ולציין את העניין הרב של בוסקוביץ במורשת המוזיקה היהודית המסורתית. כבר בקשר לסויטה **שרשרת הזהב**, המורכבת משירים עממיים יהודיים, שירים ביידיש של יהדות מזרח אירופה, כתב בוסקוביץ את הדברים האלה:

> במוזיקה זו ניסיתי לזקק את תמצית המלודיות היהודיות... ניסיתי לשמור על אופיין ורוח מקורן – שירי עם, המהווים מבע לרוח האומה. לכן יכול אני לקרוא לשיטה זו בשם גישה קולקטיבית, בניגוד לתפיסה האינדיבידואלית. יחס זה לקומפוזיציה היה גם לקודאי ולברטוק (מצוטט אצל Gradenwitz, 1996: 79).

בסויטה השמית, בקטעים לפסנתר ובקובץ **בתופים ובמחולות** לא ציטט בוסקוביץ, אך יצר **פולקלור מדומה** (מושג שטבע ברטוק), כלומר חיבר במתכוון ברוח הפולקלור מבלי להביאו כציטוט. ביצירותיו האחרונות נמשך תהליך זה של הפשטה – פחות ופחות אנו מבחינים בשמיעה ראשונה במובאות או בסגנון פולקלורי, אך המלחין מעמיק אל יסודות הביטוי המסורתי, אל האלמנטים האופייניים, ואלה עוברים את הפריזמה האישית שלו ומשתקפים כך בראי יצירתו, בדרך שעליה הצביע גם במאמרו משנת 1964, שנת חייו האחרונה.

לאחר חידוש תנופת היצירה עם **שיר המעלות** (1959), באות בזו אחר זו שלוש יצירות גדולות – הקנטטה **בת ישראל** (1960), ה**קונצ׳רטו דה קאמרה** (1963) ו**עדיים** (1964). פרט לאלה נשתמרו סקיצות ופרגמנטים מיצירה למקהלה, שני פסנתרים וכלי הקשה **אלה שמות** (ע״פ בראשית ל״ו), וכן מאורטוריה לסולנים, מקהלה ותזמורת **אור הגנוז**, על פי סיפורי החסידים של מרטין בובר.

בשנותיו האחרונות עסק בוסקוביץ באינטנסיביות רבה בערכים הריתמיים של השפה העברית וניתן לראות בסקיצות ובטיוטות שלו עד כמה הִרבה לתרגל ולנסות אותם, גם תוך התייעצות עם סופרים ומשוררים. צלצולה של השפה העברית הוא גורם בניין רב חשיבות ביצירותיו האחרונות, אך גם זאת על דרך ההפשטה ובדרך אישית מאד. מכל מקום, הצד הריתמי הוא הראשוני ביצירות אלה והצד המילי (לפי המושג של המלחין) בא בעקבותיו.

הקנטטה **בת ישראל** היא, כדברי המלחין, ״שיר תהילה לאישה היהודייה האידיאלית״. היצירה זכתה בפרס הנרייטה סאלד של התזמורת הפילהרמונית. תמלילה לקוח משלושה מקורות לביטוי שני רעיונות מקבילים ומשלימים: בפי הסולן (טנור) שירו של ביאליק ״בת ישראל״ ובפי המקהלה פסוקים משיר השירים ומתפילת ליל השבת, כלומר – האישי מול הלאומי, היחיד עם הכלל. תפקיד המקהלה טונאלי וקליט מאד במכוון וביודעין. לקראת הסיום שרה המקהלה את התפילה ״שלום עליכם מלאכי השלום״ במנגינה שחבר בוסקוביץ שנים רבות קודם לכן כשיר עצמאי. תפקיד הטנור, לעומת זאת, כרומאטי ומורכב הרבה יותר. מקצבית הוא מוסר את המלים בסגנון כמעט דקלומי, תוך הגייתן בהטעמה ספרדית. הקו המלודי של הטנור מבוסס על שורה דודקפונית, אך ההתייחסות אליה חופשית מאד ו**מוטיבית**. המוטיב המנחה את היצירה כולה הוא בן חמישה צלילים הלקוחים מתוך השורה, אך צלצולם טונאלי מאד: **לה-סי-מי-דו-רה**, ומרווחיהם סקונדה-קוורטה-טרצה-סקונדה. כלומר, בוסקוביץ עבד עם סריה דודקפונית – והדבר נראה בטיוטות ובסקיצות – אך זו לא שיעבדה אותו מבחינת סגנונו, שנשאר טונאלי מורחב. אין היצירה קלה לביצוע (היא בוצעה בקונצרט מחצית היובל של התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח גארי ברתיני עם הטנור רונלד דאוד ומקהלת ״רינת״), אך ההאזנה לה, גם האזנה ראשונה, מסבה הנאה מיידית.

את ה**קונצ׳רטו דה קאמרה** חיבר בוסקוביץ לכינור סולו (היצירה הוקדשה לכנרת מרים פריד, שגם ניגנה אותה בנגינת הבכורה) ולעשרה נגנים סולנים, בהרכב כלים מגוון ביותר: חליל (וחליל אלט), צ׳לסטה, נבל, צ׳מבלו, ויולה, צ׳לו וכן שלושה נגנים בשבעה-עשר כלי נקישה שונים. ליצירה שלושה פרקים: הראשון מוקדש לגשמים של ישראל, השני – שיר ניסן, השלישי – שיר אלול. הפרק הראשון בנוי מחמישה חלקים לפי דוגמת הטוקטה הוונציאנית של מרולו: טוקטה-ריצ׳רקר-טוקטה-ריצ׳רקר-טוקטה (המידע הזה מתבסס על דברי המבוא של המלחין ליצירה בנגינת הבכורה שלה בזכרון-יעקב ב-1962). שלוש הטוקטות מתארות את שלשת הגשמים העיקריים – היורה, המטר והמלקוש.

על יצירה זו אמר בוסקוביץ במפורש כי היא כתובה בטכניקה סריאלית והיא המוזיקה הסריאלית הראשונה שלו, וכאן הוסיף: ״ואינני בטוח אם הסריאליסטים יגידו שאני כשר למהדרין״. ללמדך עד כמה לא ניסה להיות סריאליסט אדוק. הוא מציין כי היצירה מושתתת על הקנטילציה של הפיוט ״מכסה שמים״ מהאי ג׳רבה. האי ג׳רבה שליד חופי טוניס היה מאוכלס ברובו הגדול יהודים, והם שמרו בו על מסורתם העתיקה כיישוב מגובש שלא חלו בו זעזועים דמוגרפיים במשך אלפיים שנות גלות. הפיוט הזה הוקלט ונרשם ע״י אביגדור הרצוג והוא נדפס בחוברת ״רננות״ מס׳ 8 בהוצאת המכון למוזיקה דתית ב״היכל-שלמה״ בירושלים. אשר לדרך השימוש בחומר, אומר המלחין:

השתמשתי מהחומר הזה בעצם לא באינטונציה, לא במלודיה, אלא, הייתי אומר, בצד התבניתי, בסטרוקטורה של הבניין המלודי הזה. לכן אל נא תחפשו כאן אינטונציות עממיות ואינטונציות ליטורגיות עתיקות, אלא נסו לתאר לעצמכם שהמוזיקה כולה בנויה על מקצבים ועל מבנים שיסודם בקנטילציה הזאת.

היצירה פוינטיליסטית ברובה הגדול ועיקרה אכן במקצבים ובגוונים ובצירופיהם. כיוון שלא הגורם המלודי הוא כאן בעקבות המסורת, אלא התבניות הריתמיות, יש בכך ממילא הפשטה של הקשר עם המזמור המסורתי.

יצירתו האחרונה של בוסקוביץ – **עדיים** – הושלמה בשנת חייו האחרונה בערב חג השבועות תשכ״ד. עיון בטיוטות מוכיח כי נקראה בעברית תחילה ״הלל״ (באמצע התכליל מופיע הכינוי ״עיטורים״) אף כי בלועזית נקראה מראשיתה Ornements (צרפתית) או Ornaments (אנגלית). רעיון ההלל חוזר ועולה למקרא ההקדשה החותמת את כתב היד של התכליל: בעברית – ״למי שכל העדיים״, ובצרפתית A qui seul les louanges du monde (למי שלו לבדו שבחי העולם). בפתח התכליל רשם בוסקוביץ ״הוראות לביצוע היצירה״ המתחילות כך:

עדיים היא פירוש בסימן בן-זמננו של הנוסח התימני בקריאת ״שירת הים״ (שמות ט״ו). הפירוש הזה, אם כי משקף במידת מה את הרעיון הפיוטי של הנושא, הרי בכל זאת מתרכז לאפשרויות האופייניות שבמבנים הריתמיים והמיליים של הטקסט העברי. אף על פי כן יהיה זה משגה לחפש פולקלור או אקזוטיקה במוזיקה הזאת.

גם כאן השראת הפולקלור היא בעיקרה ריתמית, כלומר, נובעת מן המלים העבריות והגייתן בפי יהודי תימן. בטיוטות היצירה אפשר למצוא במקומות רבים מלים מן הטקסט רשומות מעל תיבות מסוימות בעברית באותיות לטיניות (בוסקוביץ היה נוהג לכתוב כך, בעיקר בטיוטות, כאשר נחפז לרשום רעיון והרישום נועד רק לו לעצמו).

גם ביצירה זו רשם המלחין שורות דודקפוניות ועבד באמצעותן, אך לא זה הגורם החשוב והבונה ביצירה. עיקר ערכה במקצביה ובצבעיה. זו יצירה יחידה של בוסקוביץ שיש בה אליאטוריות כלשהי בחלקים מסוימים. המלחין כותב בהוראותיו בפתח התכליל:

הזמן המוזיקלי שבו מתחוללת יצירה זו הוא משני סוגים מנוגדים במהותם:

א) זמן פרופורציונאלי, והכוונה לזמן המטרי.

ב) זמן דיפרנציאלי, זאת אומרת זמן אי-מטרי, כאשר לכל ערך-זמן אוטונומיה אופיינית. בשעת החזרות, אחרי הפסקת הנגינה בקטע של ״זמן דיפרנציאלי״ יקבע המנצח את נקודת ההתחלה להמשך הנגינה בעזרת האות הקרובה ביותר וע״י הכניסה הנוחה ביותר של כלי נגינה בקרבת המקום.

מבחינת תזמורה, יצירה זו מגוונת ומיוחדת ביותר. היא כתובה לחליל סולו ולתזמורת בת ארבעים ושמונה נגנים, יותר נכון – לארבע תזמורות שבהן תריסר נגנים בכל אחת, בהרכבים שונים. התזמורות צריכות להיות ממוקמות בהתאם לתנאי הבימה והאולם (כדי להתרשם מן היצירה לפי התפיסה המרחבית של המלחין היא צריכה להיות מוקלטת קוודרופונית).

רק אחת מן התזמורות היא מעין תזמורת קאמרית של כלי קשת. שנייה כוללת כלי מתכת (שלוש חצוצרות, שלושה טרומבונים וטובה), קונטרבס וארבעה נגנים בכלי הקשה. שלישית כוללת כלי נשיפה (פיקולו, שתי קלרניות, אבוב, שני בסונים ושתי קרנות) וכן נבל, גיטרה, קסילופון ומרימבה. והרביעית היא המגוונת שבכולן: פסנתר, צ׳לסטה, ויברפון, חליל, בסון, קרן אנגלית, קלרנית-בס, שלושה כינורות, שתי ויולות וקונטרבס.

יש ביצירה שיאים רבי עצמה, אך במהותה היא קאמרית, שכן בדרך כלל נשמעים בה הרכבים מפתיעים והצללות חדשות בזכות הצירופים, אך במספר כלים לא רב. יש בה גם שתי קדנצות ארוכות לחליל, אשר תפקידו כתוב לפרקים על שלש חמשות מקבילות, כדי להמחיש את משלביו השונים. היצירה נוגנה בפסטיבל ישראל של 1965 ע״י אורי טפליץ והתזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח גארי ברתיני.

לסיכום, ביצירותיו האחרונות ניסה בוסקוביץ למזג אלמנטים מנוגדים לכדי מעשה מרכבה אישי: טכניקה סריאלית, תזמור חדיש ואליאטוריות מוגבלת – אלה רווחו בין מלחיני המערב; ומאידך – התבססות על המוזיקה המסורתית היהודית, אך לא תוך ציטוט מלודי אלא תוך חדירה אל מרכיביה היסודיים – מקצב המלה, מהות המרקם והאסוציאציה של ההצללה. היה בכך משום המשך וסיכום טבעי לדרכו כל חייו: ערנות לנעשה בעולם, תוך קשב אל "ההיכן והמתי".

יוסף טל – וריאציות

יוסף טל (1910-2008) נולד בפינה (Pinne), באזור פוזן, שם היה אביו רב הקהילה, ושם משפחתו גרינטל. הוא למד בברלין בבית הספר הגבוה לאמנויות, בין היתר אצל טיסן (Tissen), טראפ, הינדמית, שץ, קרוצר וזאל (Saal) וסיים אותו ב-1932. טל עלה לארץ ב-1934 ולאחר שהות קצרה בחיפה ובקיבוץ גשר התיישב בירושלים. מ-1937 לימד קומפוזיציה ופסנתר באקדמיה למוזיקה, ובשנים 1948-1952 כיהן כמנהלה. ב-1950 נתמנה מרצה באוניברסיטה העברית בירושלים. ב-1957 קיבל מלגה של אונסק"ו לפיתוח המוזיקה האלקטרונית וב-1960 הקים את המעבדה למוזיקה אלקטרונית באוניברסיטה העברית. ב-1965 ייסד את החוג למוזיקולוגיה באוניברסיטה וב-1971 התמנה למנהלו, תפקיד שאותו מילא עד פרישתו ב-1981.

יוסף טל זכה להכרה בינלאומית שבוטאה בפרסים ובאותות כבוד, בהם פרס ישראל (1971), פרס האמנות מטעם העיר ברלין (1975), פרס וולף (1983), צלב כבוד מטעם הרפובליקה הפדראלית הגרמנית (1984), אביר מסדר האמנויות והספרות בצרפת (1985), ופרס יוהן ונזל שטאמיץ בגרמניה (1995). (כהן, 1990: 156-164; חדשות ממ"י, 1995/2, 2001/1: 20-24).

טל היה מלחין רחב אופקים שיצר בכל קשת האמצעים. רשימת יצירותיו ארוכה וכוללת אופרות: **שאול בעין דור** (1955); **אמנון ותמר** (1958); **אשמדאי** (1968); **מצדה 967** (1972); **הפיתוי** (1975); **המגדל** (1983); **הגן** (1987); **יוסף** (1995); סצנות דרמטיות: **אלזה – מחווה** (1975); **סצנה** (1978); **היד** (1987); אורטוריות וקנטטות: **קנטטה לסוכות** למלים של אלעזר הקליר (1955); **מצעד הנופלים** (1968); **חלום המעגלים** (1985); מוזיקה קאמרית עם קול: **שיר** (1971); **ילדי** (1975); **מלחמות חלפו כאן** (1991); **קו מריר** (1991); מוזיקה למקהלה: **לגעת במקום** (1987); מוזיקה לתזמורת: שש סימפוניות, שלושה-עשר קונצ'רטים, כולל שלושה לכלי סולו ומכשור אלקטרוני; מוזיקה קאמרית: שלוש רביעיות לכלי-קשת וכן **מאמר** לצ'לו סולו, מוזיקה לכלי-מקלדת, מוזיקה לכלי-נגינה שונים ללא ליווי, מוזיקה אלקטרונית ויצירה למחשב. על יצירתו **מות משה** – רקוויאם עברי (1970) הוענק לטל פרס ישראל למוזיקה ב-1971.

מיצירותיו הדרמטיות העריך ביותר את אלה (טל, 1997: 303):

יציאת מצרים – במקור מוזיקה למחול (פסנתר וכלי הקשה), אחר כך גם גרסה אלקטרונית. הגרסה לזמר ולתזמורת הוצגה ב-1946 בפי קראל שלמון (בריטון) עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח ברנרדינו מולינארי.

אשמדאי (1968) – אופרה, הוצגה בגרמנית בהמבורג בניצוח גארי ברתיני.

יוסף (1995) – אופרה, הוצגה בעברית באופרה הישראלית בתל-אביב בניצוח גארי ברתיני.

טל חיבר אוטוביוגרפיה בגרמנית – Der Sohn des Rabbiners (בן הרבנים, 1985) ובעברית (עם עדה ברודסקי) **עד יוסף** (טל, 1997) (בהט, 2011: 397-399).

בשנות החמישים כתב טל כמה יצירות שבהן עשה שימוש בחומר יהודי מסורתי ועל שתיים מהן נתעכב להלן. את החומר המסורתי שאב מספריו של אידלסון. הוא לא עבד עם ברכה צפירה ועליה סיפר:

> כשברכה צפירה ביקשה ממני לחבר לשיריה ליוויים לרביעיית כלי קשת כדי "להכשיר" אותם לאולם הקונצרטים, אמרתי לה שהשירים טובים בעיניי הרבה יותר מכדי שאהיה מוכן להפוך אותם ליצירי-כלאיים ולערבב אותם עם מוזיקה החושבת במונחים שונים בתכלית. דבריי הכעיסו אותה, אבל כעבור שנים הודתה שהסירוב שלי היה מוצדק (שם).

סימפוניה ראשונה

תווים: IMI 6613
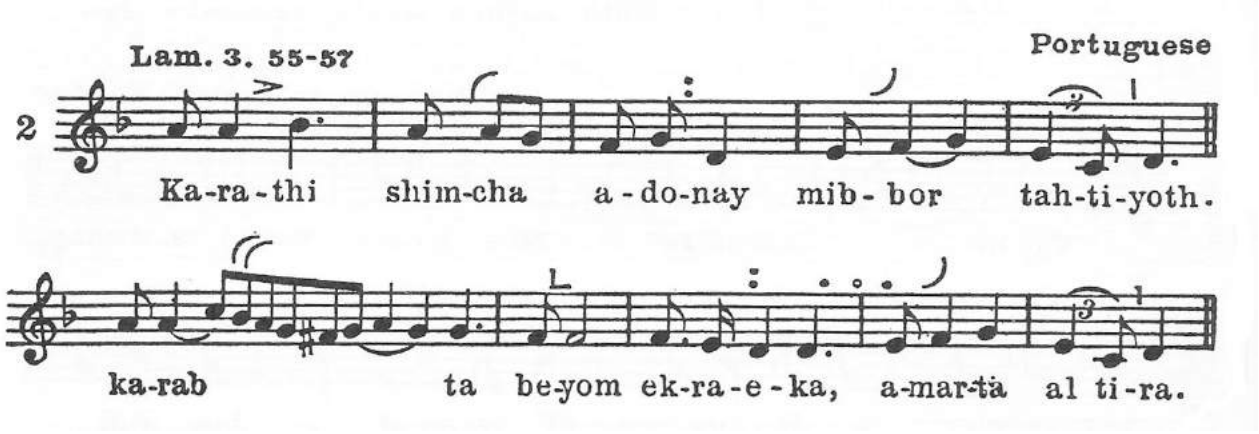
סימפוניה זו נתחברה בירושלים ב-1952 ובכורתה בביצוע תזמורת קול ישראל בניצוח היינץ פרוידנטל, תחילה במסע באירופה ב-1956 ואז בישראל ב-1957. המלחין כתב אודות היצירה:

סימפוניה זו כתובה בפרק אחד המחולק לשלוש חטיבות מנוגנות ברצף. החומר התמטי פותח ממוזיקה שנכתבה במקורה ליצירה **על נהרות בבל** בהשראת הכוריאוגרפית דבורה ברטונוב. ביצירה זו השתמשתי בקינה עתיקה של יהודי פרס, כפי שרשם אותה אברהם צבי אידלסון ; הלחן העתיק אכן סיפק את כל החומר המוטיבי לסימפוניה.
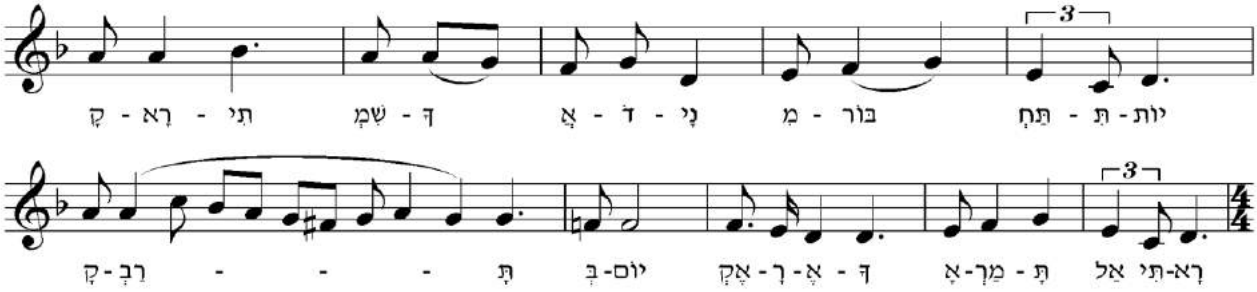
הסימפוניה כולה מבוססת על החומר המלודי של המזמור, וחלקה השני הוא ממש בצורת "נושא ווריאציות". המלחין מצא את המזמור בספרו של אידלסון Jewish Music (בעמוד 54, מס' 2 לפי עדות המלחין במכתב מ-13 בנובמבר 1973). המזמור מצוין כפורטוגזי והטקסט הוא ממגילת **איכה** פרק ג' פסוקים 55 ו-57 :

קָרָאתִי שִׁמְךָ, אֲדֹנָי,
מִבּוֹר תַּחְתִּיוֹת –
קָרַבְתָּ בְּיוֹם אֶקְרָאֶךָ,
אָמַרְתָּ : "אַל תִּירָא!"

הבחירה אינה מקרית לגבי יצירה שנקראה **על נהרות בבל**. להלן צילום התווים עם הטעמים :
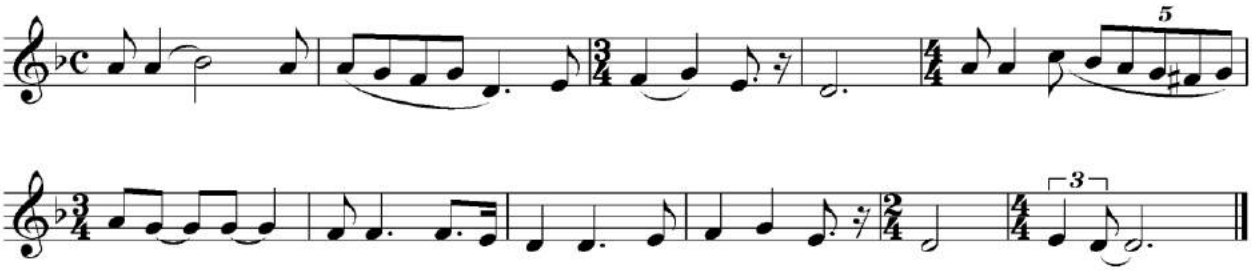


והתווים בכתיבה עברית :



שני הפסוקים קצרים מאוד, אפילו בלי האתנחתא, המשמש כמעין פסיק. נוסחת הסיום שלהם זהה, בהתאם לטעמים הזהים. מנעד המזמור אוקטבה **דו-דו**, שני הפסוקים מתחילים ב**לה**, אך צליל הסיום שלו – **רה**. הנושא של טל שונה מהמזמור המקורי בשני פרטים :

* העדר ה**דו** התחתון, שמתחת לטוניקה.
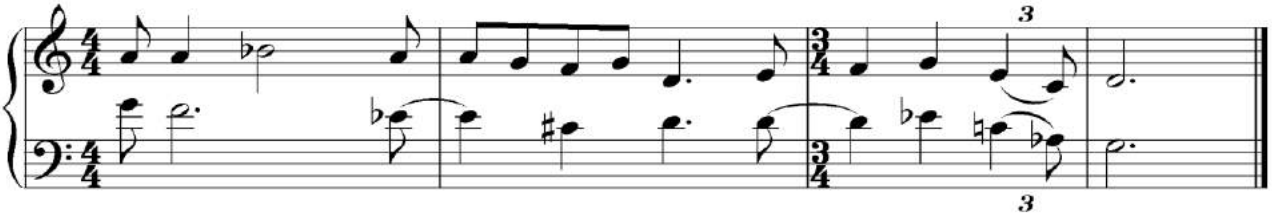
* המקצב, העוקב בדרך כלל אחר זה של המזמור, אך בערכים יחסיים ללא ציטוט מדויק : הארוך ביותר נותר הארוך ביותר והקצר ביותר קצר ביותר. הנושא מעוצב אפוא על ידי טל בעקבות המזמור כדלקמן :



הנושא מופקד תחילה בקלרנית בס (בדוגמה הוא מוגבה בשתי אוקטבות כדי להקל על ההשוואה) לאחר שהנבל מבשר בפלז׳ולט את הסקונדה הקטנה **לה-סי**b, שהם צלילי הפתיחה של הנושא. הנושא מנוגן אז על בסיס הרמוני יציב של הקווינטות **סול-רה-לה** (עמ׳ 27, תיבות 103-113). למעשה הצגת הנושא היא כבר וריאציה ראשונה שלו.

הווריאציה השנייה (תיבה 118) מביאה את הנושא בשלמותו (עם ה**דו** לפני ה**רה** הסופי) ללא שינוי בקרן האנגלית. הבסיס ההרמוני בוויולות (מחולקות) ובנבל: הוויולות נעות מעט מאוד מלודית (בטרמולו עם סורדינו), תמיד במרווחים צמודים בתוך כל משפט, סביב **רה**, **פה** ו**לה**, ובכך נרמז לנו **רה** מינור. הנבל מנגן את הקווינטות **סול-רה-לה** (עם שינוי יחיד ל**לה**b).

מבחינה מלודית מתווסף אל הנושא נושא נגדי בבסון, ואז בקלרנית בס. להלן התחלתו (תיבות 118-121):
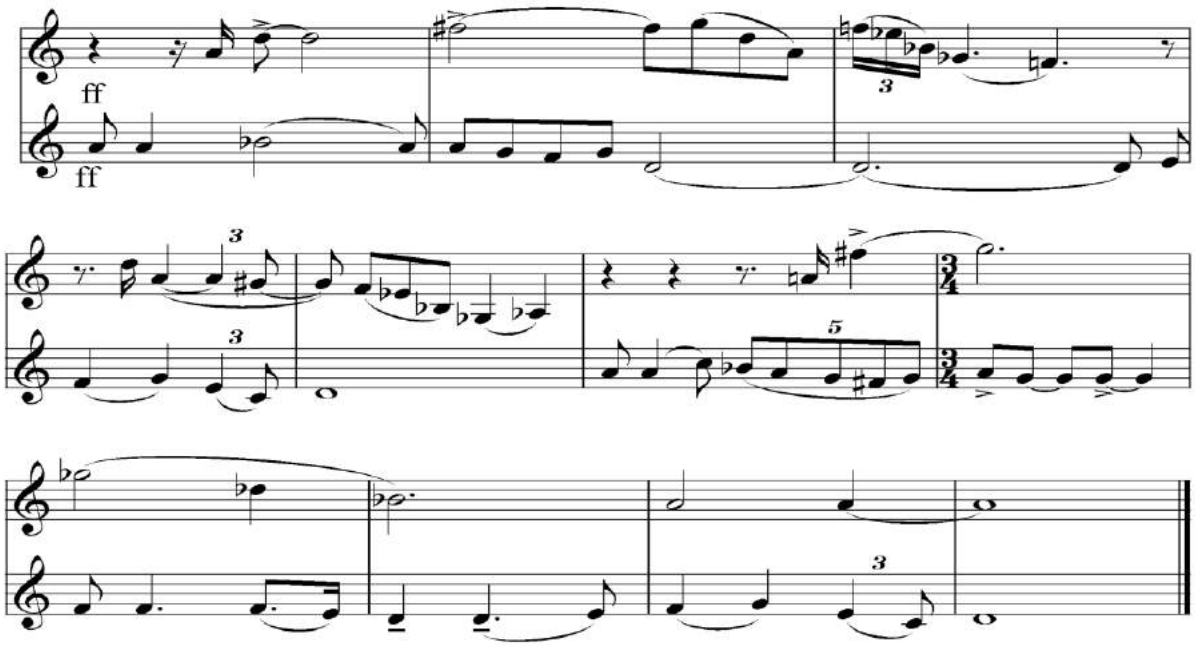


המאפיין קטע זה הוא החופש הטונלי והכרומטי של הנושא הנגדי, היוצר יחסים דיסוננטיים במהלך הפסוקים, אך מרווחים זכים בסיומיהם – **הרה** באוניסונו בתיבה השנייה ו**סול-רה** בתיבה הרביעית (ובהמשך, בתיבה 127, **רה-סול-רה**).

הווריאציה השלישית פותחת כשהבסון מביא את הנושא בשלמותו ללא שינוי. הבסיס ההרמוני מתעשר, והוא מבוסס על הקווינטה **סול-רה** בבס. אין מדובר בהַרמון אלא בצלילים מוחזקים, המשמשים בסיס הרמוני. בווריאציה זו אין שום קו מלודי פרט לנושא עצמו (תיבות 132-141 בעמ׳ 29).

הווריאציה הרביעית היא הראשונה והיחידה המנצלת את התזמורת כולה (תיבות 143-153), והיא מהווה את שיאו של הפרק. אך למרות המלאות הצלילית ניתן להבחין בה בבהירות בארבעה מרכיבים, והם בלבד:

* הנושא מנוגן באוקטבות בכל כלי הקשת פורטיסימו ו-molto intenso.
* בורדון של הקווינטה **סול-רה** מנוגן בטובה ובטרומבון.
* תנועה מהירה מאוד של ארפז׳ים בנבל (בחלקי שלושים ושתיים) על הצלילים **סול-רה-לה** על כל מנעד הכלי.
* נושא נגדי באוקטבות בחלילים, באבובים ובקלרניות, הנותן עם הנושא את הדו-קוויות הבאה:
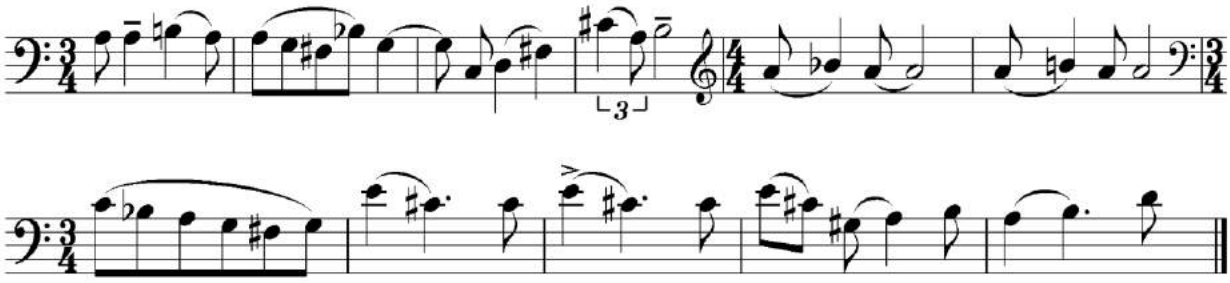


אי-התלות המקצבית של שני הקווים המלודיים ברורה מאוד. יתר על כן, שני הקווים נעים לסירוגין, כל אחד מהם נע בעיקר על הצלילים המוחזקים של האחר, וזאת בהתאם מוחלט עם כללי הקונטרפונקט המסורתי. הטונליות של הנושא הנגדי חופשית מאוד, ועוברת בפתאומיות מ**פה**# אל הבמולים (**סי**b, **מי**b, ואפילו **סול**b, שאינו אלא אנהרמוני ל**פה**#, ומוביל אל **פה**). אם הנושא הוא ב**רה** מינור, התחלת הנושא הנגדי מבשרת במודגש ארפג׳ בתרועה של **רה** מז׳ור, אך ההמשך מכחיש זאת באמצעות הבמולים.

הווריאציה החמישית והאחרונה (מתיבה 156) משמשת כ״אנטי-קליימקס״: היא מתחילה בנושא בשתי קרנות באוקטבות (פיאנו אספרסיבו) ו-con sordino, כאשר שתי הקרנות האחרות (III ו-IV) מנגנות בורדון על **סול** ונושא נגדי כרומטי. הנבל מחזק את הבורדון הזה על **סול**, אך מוסיף לו את שלוש הקווינטות הבנויות עליו: **רה-לה-מי**, שזו תוספת לעומת ה**סול-רה-לה** של הווריאציה הקודמת, וזאת בתנועה מתמדת של חלקי ששה-עשר, מה שמזכיר את המשמעות הבסיסית של המלה בּוּרדוֹן (אטימולוגית – צליל הדַבּוּר). הנושא נפוג בהדרגה: הקרן מנגנת את חלקו הראשון וחוזרת על הסיום פעמיים לאחר הפסקה, כמו הד. אחר כך, לאחר עוד הפסקה, מנוגן חלקו השני של הנושא בוויולה, תוך השמטת הצלילים שלפני הסיום, אך אלה עוברים לכינור I בטונליות אחרת, טרצה גדולה גבוה יותר (תיבות 172-174), ומגיעים אל perdendosi ritardando המוביל אל פריצת הפרק הבא של היצירה.
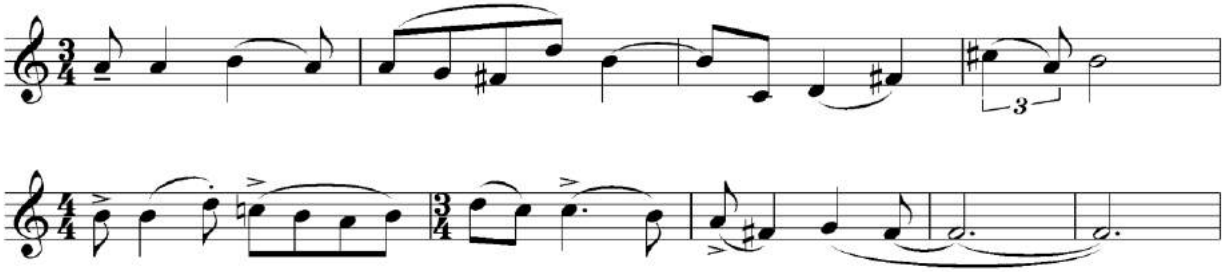
לסיכום, הנושא של המזמור המסורתי שומר בפרק זה על צביונו המקורי: הטונליות שלו נשמרת וכן אופיו הרצ׳יטטיבי. המלחין לעולם אינו מהרמן אותו, אך מעשירו בנושאים נגדיים, בבסיס הרמוני ובתזמור רבגוני אך צנוע, שאינו חורג מהצביון הרציני האופייני לנושא.

המזמור חוזר גם בפרק השלישי של היצירה, כאזכור מרוחק, וזאת בחלק המודרטו שבין שני חלקי ה-vivace הערניים. הנושא נזכר שם בדרך חופשית מאוד, אך הוא מזוהה בקלות משום השמירה על כמה ממרכיביו: המקצב והמִתאר של תאים מלודיים. מאידך, המודוס כלל אינו נשמר והמלחין עובר בחופשיות מטונליות אחת לאחרת.
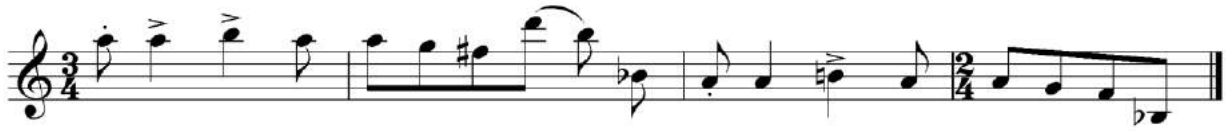
האזכור הראשון (עמ׳ 49, תיבה 241) מתחיל בבסון ונמשך בכינורות. הוא מתחיל ב**לה**, כמו הנושא המקורי, אבל ה**סי** וה**פה**# משנים לחלוטין את המודוס. ואז, החל ב**סי**b החופש הוא מוחלט. נשמרים רק המתארים המלודיים בתוך כל תא, והיחסים הטונליים בין התאים חופשיים מאוד:



האזכור השני של הנושא (עמוד 50, תיבה 252) מופיע בקרן האנגלית. שבעה הצלילים הראשונים זהים לאלה של הבסון, אך ההמשך נע בחופשיות אחרת, עם זאת תוך שמירה על העקרונות שהותוו לעיל:



האזכור השלישי כמעט זהה לשני והלחן מנוגן באוקטבות בחליל, בקלרנית ובבסון (עמוד 51, תיבה 263). כאן המיתרים כבר מרוגשים בסינקופות ומכינים את החזרה לתנועה המהירה שתבוא. אזכור אחרון חלקי מובא piu mosso:



חופשיות גוברת והולכת זו של הטיפול בנושא מסורתי תוך שמירה על צביונו האופייני תתפוס מקום יותר ויותר חשוב ביצירותיהם של מלחינים ישראלים בשנות הששים.

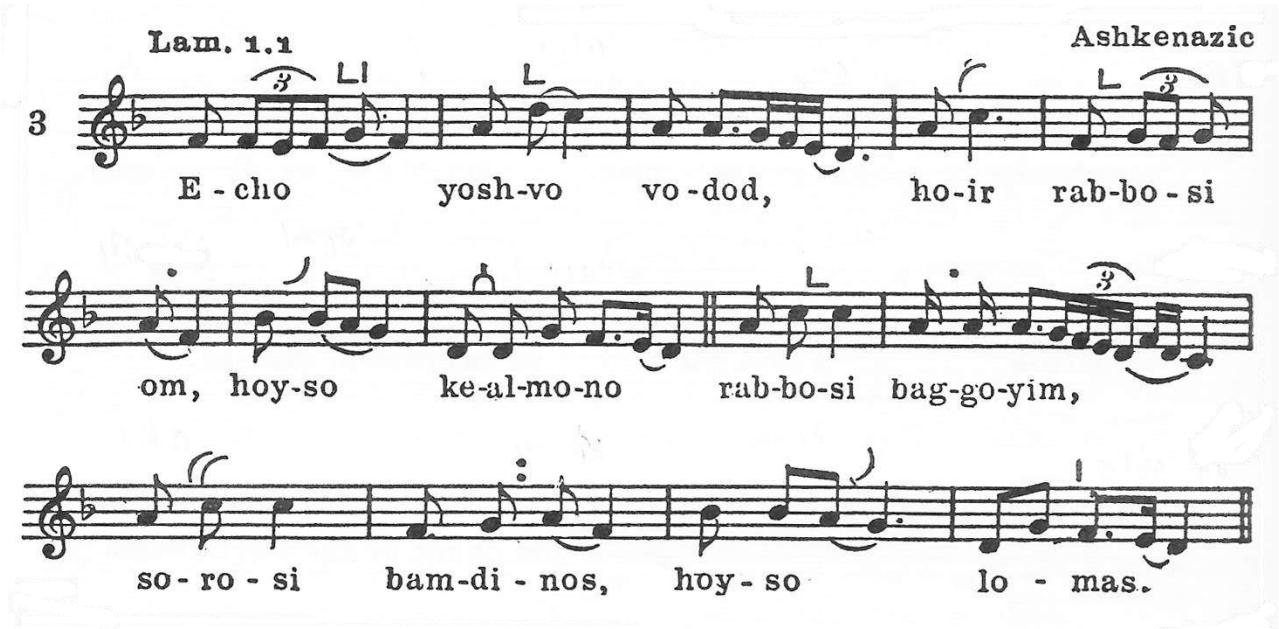
קונצ'רטו מס' 2 לפסנתר ולתזמורת קאמרית

תווים: IMI 6577
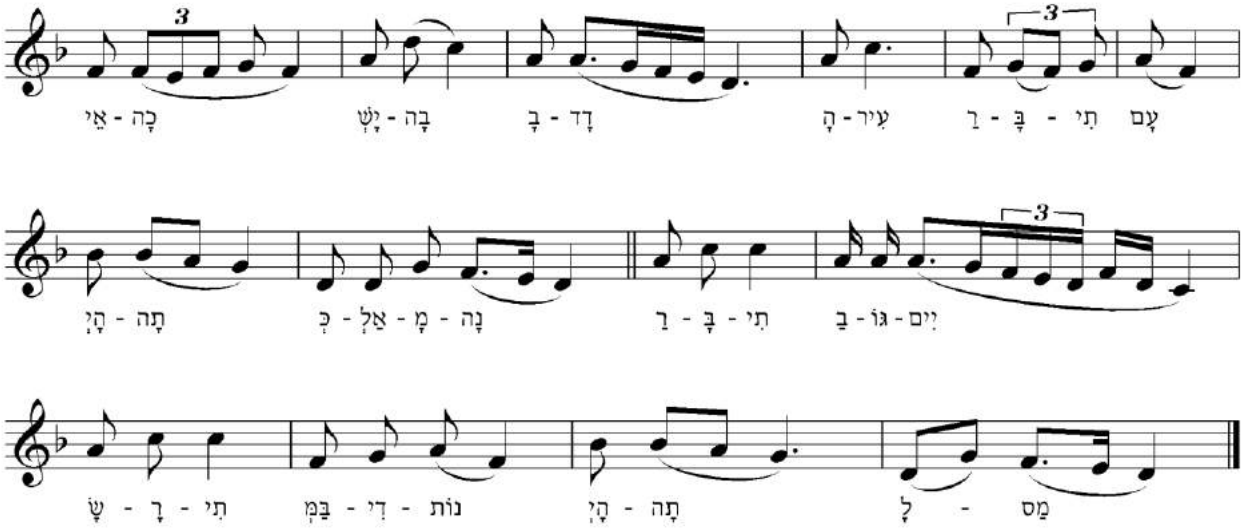
חיבור היצירה הסתיים בפברואר 1953. טל ביסס אותה על יסוד נושא שנמצא לו בספרו של אידלסון Jewish Music (ע' 54 מספר 3), שהוא תיווי של תפילה בנוסח אשכנז של הפסוק הראשון ממגילת איכה:

אֵיכָה יָשְׁבָה בָדָד
הָעִיר רַבָּתִי-עָם
הָיְתָה כְּאַלְמָנָה;
רַבָּתִי בַגּוֹיִים,
שָׂרָתִי בַּמְּדִינוֹת –
הָיְתָה לָמַס.

להלן צילום התיווי של אידלסון עם סימני הטעמים:



והתווים בכתיבה עברית:
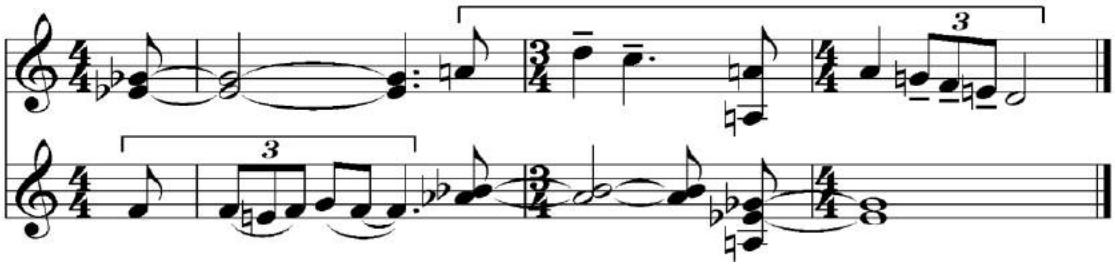


אידלסון רשם את הטעמים מתחת לתווים בכיוון השירה (בהיפוך צורה). סימני התיבה אינם של משקל אלא מפרידים בין הטעמים. כל מלה והטעם שלה, וכך כל תיבה מבודדת מלה. הקו הכפול מייצג אתנחתא, ובסיום – סוף פסוק.

כל שורה בטקסט מתחילה בטעם מחבר ומסתיימת בטעם מפריד: הראשונה והרביעית מתחילות בשופר מונח, החוזר פעמיים בשורה הראשונה, ומסתיימות ברביע, מפריד בדרגה שלישית; השורה השנייה והחמישית מתחילות בפשטא ומסתיימות בזקף קטן, מפריד בדרגה שנייה; השלישית והשישית מתחילות בטפחא ומסתיימות בשני המפרידים החזקים ביותר: אתנחתא לחצי-סיום וסוף פסוק.

מבנה זה משווה לפסוק סימטריה מסוימת, הבאה לידי ביטוי גם במבנה המוזיקלי. בשני חלקי הפסוק אותה התרחשות מוזיקלית כמעט, וההבדלים הקטנים ביניהם מקורם בשתי סיבות: מספר ההברות של המלים אינו תמיד זהה לאותם טעמים; לאותם טעמים יש נוסחה מלודית שונה בהתאם להקשר, כלומר הטעם הקודם לו או הבא אחריו. הבדלים אלה בין החלק הראשון לשני היו חשובים ליוסף טל כאשר עבד עם חומר זה בקונצ׳רטו השני שלו לפסנתר ולתזמורת. כמו בסימפוניה הראשונה שלו שנה קודם לכן, הוא מצטט את הלחן כולו כנושא בפרק השני בלבד, בעוד אשר בפרקים האחרים הוא מביא רק מוטיבים של נושא זה בנפרד ולעתים מזומנות.

הפרק השני מביא את נושא המזמור בשלמותו פעמיים בצורות שונות וכן משתמש בכמה מהמוטיבים שלו באופן חופשי. כדי לדייק: הנושא אינו מובא ברצף אלא עם קטעי ביניים תזמורתיים קצרים. סירוגיות זו נעשית כך:
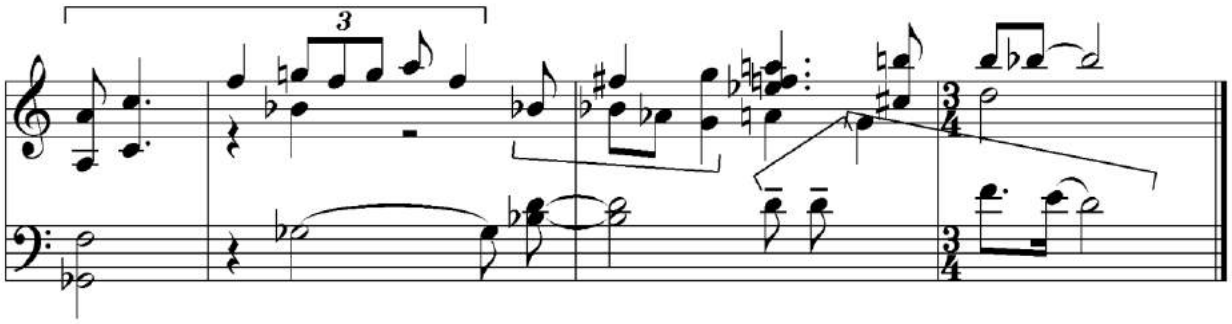
תיבות 1-3 (עמ׳ 29): פסוק ראשון של המזמור בפסנתר, המביא את הלחן בדיוק בשינויי קצב קטנים:



ההרמוניות המעטרות את הנושא מבוססות על צלילים עוקבים, כלומר הסקונדות הסמוכות לנושא, מה שיוצר רושם של הטרופוניה יותר מאשר של הרמוניה.
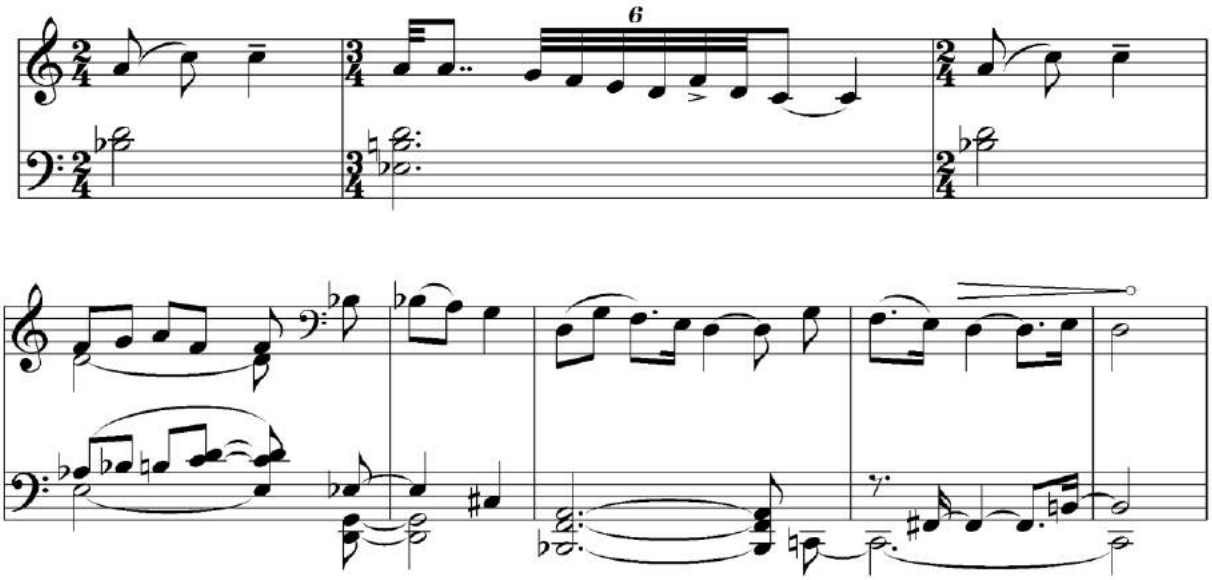
תיבות 4-5: קטע ביניים בנגינת כלי הקשת העונה על השלשה בסקונדות של ההתחלה.

תיבות 6-9: הפסוקים השני והשלישי של המזמור בפסנתר, גם אם באוקטבות שונות ובקצב שונה, אך בדיוק באשר לצלילים עצמם, בשינוי אחד בלבד – **לה**b במקום **לה** בתיבה 8:



תיבות 10-11 : הד של הסקונדות בכלי הקשת.

תיבות 12-19 : כל החלק השני של המזמור במקצב חפשי למדי תוך חזרה על המוטיב המסיים (סוף פסוק)



תיבות 20-24 : פיתוח חופשי של המוטיבים, בעיקר מוטיב הרביע
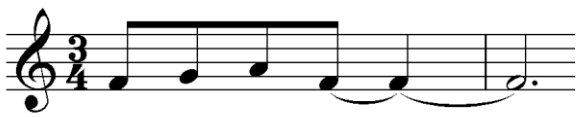
תיבה 25 : אזכור של תחילת המזמור (מונח)

תיבות 25-32 : פיתוח חפשי של מוטיב זה

תיבות 33-36 : המזמור שוב בפסנתר, הפסוק הראשון עם חזרה החל ב**סול** של מוטיב המונח.

תיבות 37-43 : מעבר חפשי בכלי העץ ואחר כך בפסנתר ובקרנות.

תיבות 44-50 : חזרה אל המזמור, פסוקו השני, תוך עירוב שני הסוגים של זקף קטון ; הקרנות מנגנות את צורתו השנייה (תיבה 47) :
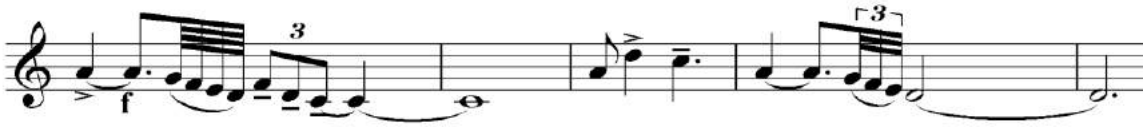


ואז הוויולה חוזרת על מוטיב בטפחא בסיום, תוך חזרה על **סי** במול-**לה** (תיבות 48-50) :
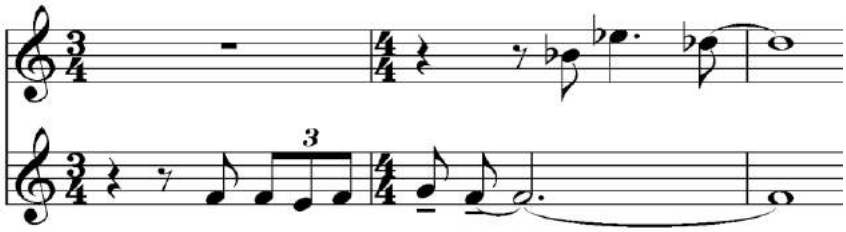


תיבות 51-52 : חזרה על מוטיב הסיום.

כך הציטוט השני של המזמור דחוס יותר: במקום לצטט בשלמותם את שני החלקים, שהם כה דומים, צירף המלחין ברצף את היסודות האופייניים ביותר של שני החלקים.

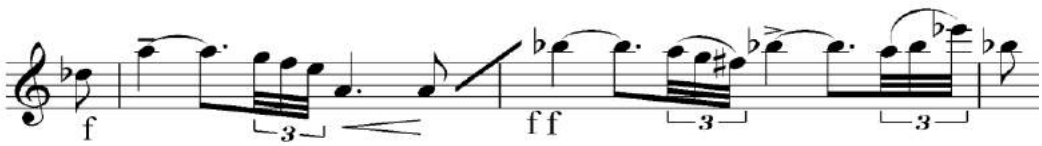
בפרק הראשון של הקונצ'רטו שני מפעמים מתחלפים: מהאנדנטה של ההתחלה עוברים בהדרגה (על ידי poco mosso, עמ' 3 תיבה 6) למפעם של רבע=104 , עמ' 5 תיבה 12) ואז חוזרים על ידי ritardando אל רבע= 66 (עמ' 16 תיבה 77) ואז שוב די מהר אל רבע =104 (עמ' 17 תיבה 80). התנועה כמעט תמידית ונמרצת מאוד, אבל ציטוטים מהמזמור מובאים רק בחלקים האיטיים. היצירה מתחילה בסולו של הקרן, המביא שני מוטיבים של המזמור – הרביע של הפסוק הרביעי והמונח ורביע של הפסוק הראשון:
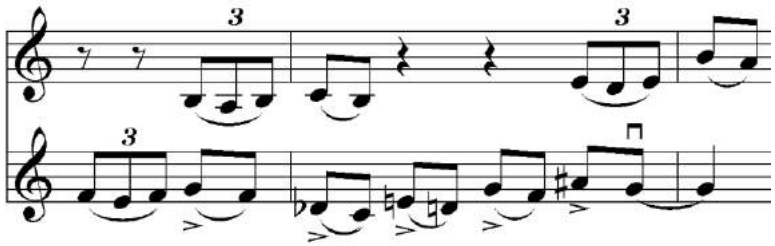


פתיחה זו נושאת צביון של תרועה. כלי העץ חוזרים על הקוורטה העולה ומפתחים אותה בחופשיות. נציין כי הטעם של קוורטה זו נקרא מונח או שופר, מה שמזכיר את הכלי התנ"כי, שהוא היחיד המותר בבית הכנסת. לאחר ritardando (עמ' 16) מזכירים שוב האבוב והחליל את הנושא (תיבות 77-78), בהגביהם את המונח שופר בחצי טון:
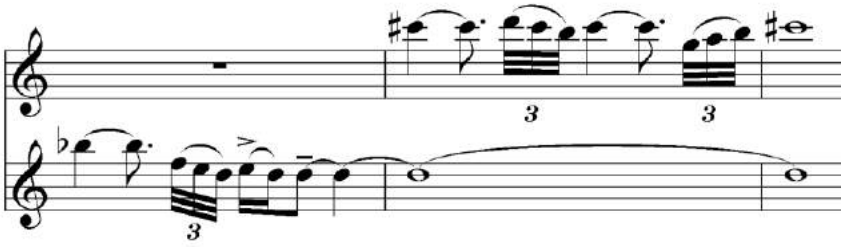


כלי הקשת חוזרים על הרביע ומפתחים אותו בחופשיות (תיבות 79-80):
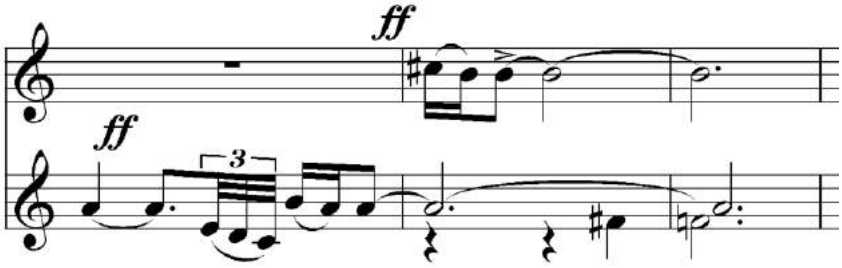


אחר כך חוזרים כלי הקשת והקרנות על המונח הראשון:



הרביע מפותח בהמשך על ידי האבוב והחליל (עמ' 21 תיבות 123-124):



ואחר כך על ידי החצוצרה והקרן (עמ' 25 תיבות 148-149):
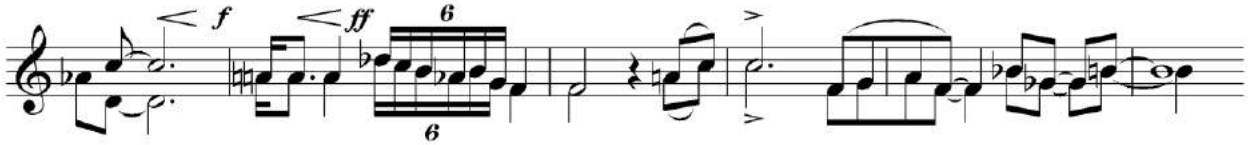


בפרק הראשון נשאר אפוא נושא המזמור מצוטט חלקית והמוטיבים השונים משמשים לפעמים כנקודת מוצא לפיתוח חפשי.
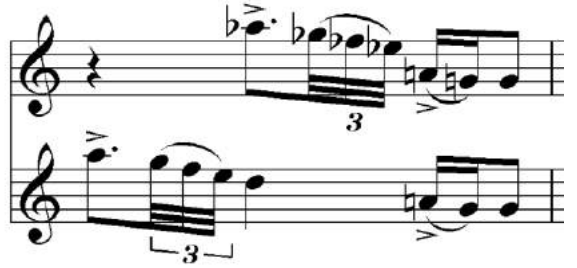
הפרק השלישי הוא הפחות קשור למזמור. זה אלגרו נמרץ וסוער, המזכיר במקצת את הקונצ׳רטים לפסנתר של פרוקופייב או חצ׳טוריאן, שהיו ידועים ומקובלים מאוד באותה תקופה. נושא המזמור מצוטט בו מאוחר למדי: על יסוד התנועה המתמדת בכלי הקשת ובפסנתר, כלי העץ מזכירים את פסוקו הראשון בצלילים ארוכים, מבלי לשמור על היחסים הטונליים הפנימיים במקורם (עמ׳ 51-52, תיבות 98-103):

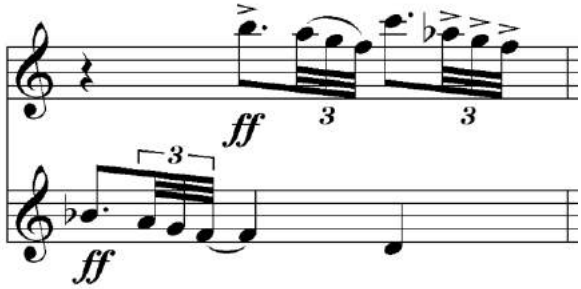


ואז הקרנות מזכירות בחופשיות את החלק השני של המזמור (פסוקים 4-6) תוך קיצוץ הסיום (עמ׳ 53-54, תיבות 104-109):
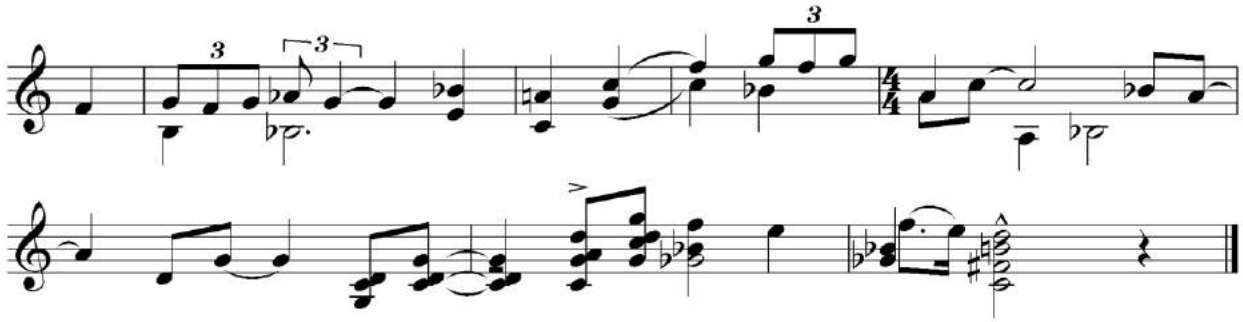


בהמשך מוצאים מוטיבים של הנושא, בעיקר את הרביע הראשון (עמ׳ 60, תיבה 138 ועמ׳ 61 תיבה 140):





הפסנתר מביא כמה מוטיבים של הנושא לקראת הסיום במעין קדנצה, ואלה בעיקר המונח של ההתחלה, הפשטא (**לה-דו**), הטפחא (**סי♭-לה**) והסיום (אתנחתא וסוף פסוק):



לסיכום, טיפולו של טל בנושא עולה מעבר לציטוט בלבד. זה מתרחש רק בפרק השני, שבו מצטטו המלחין פעם בשלמותו ופעם בצורה דחוסה, אך בשני הפרקים האחרים הוא משתמש בנושא ביתר חופשיות, בצטטו לפעמים מוטיבים של הנושא או פרפרזות שלהם.

צירוף הקלטה לביצוע חי

יוסף טל עשה צירופים כאלה בכמה מיצירותיו הכליות – בקונצ׳רטים לפסנתר או לצ׳מבלו עם ליווי אלקטרוני מוקלט, יצירות שאותן ניגן כפסנתרן במקומות שונים בעולם. כאשר מצרפים נגינה או שירה חיה אל חומר מוקלט מראש, הדבר מחייב היצמדות לחומר המוקלט, שאותו לא ניתן לשנות תוך כדי הביצוע, והביצוע החי חייב לעקוב אחריו בהתמדה. אשר לחומר המוקלט, הוא יכול להיות ממקורות שונים: אלקטרוני טהור שהוכן במעבדה או חומר מוזיקלי חי שהוקלט ונערך במיוחד או צירוף של שניהם, כלומר חומר מוקלט שעבר עיבוד אלקטרוני. נועם שריף השתמש בכמה מיצירותיו בהקלטות מאוצר הצליל הלאומי ושילב אותן ביצירותיו וכן עשו זאת יצחק סדאי ויוסף דורפמן. נפרט עוד דוגמה: המלחין **רון לוי** יצר **אודה לשבע חצוצרות וסרט מגנטי.** ביצירה זו משמיע סרט מגנטי הקלטה של הקשה בביצוע שתי נשים יוצאות תימן ומקור זה נשאר ללא שינוי ביצירה. כלומר מדובר בפעילות מוזיקלית ספונטנית ואותנטית המועברת בצורתה המוקלטת ממקום יצירתה הטבעי אל מקום אחר, אל אולם הקונצרטים. הטיפול הטכני היחיד הוא התאמה של עוצמת הצליל אל תנאי אולם הקונצרטים ואל כלי הנגינה האחרים. על יסוד הקלטה זו כתב רון לוי את יצירתו ב-1972 שנועדה להיות מבוצעת בסדרה מוזיקה ויווה של התזמורת הפילהרמונית הישראלית בהיכל התרבות בתל-אביב, תוך ניצול האיכויות של אולם זה. המבצעים היו אמורים להיות ממוקמים כך: חצוצרן אחד על הבמה והאחרים על המדרגות לאורך שני צדי האולם, שלושה משמאל ושלושה מימין. הרמקולים – מסביב לכל האולם. להלן תיאורו של המלחין במכתב אל כותב שורות אלה מיום 31 באוגוסט 1974:

> הסרט המוקלט משמיע אוסטינטו של הקשה המלווה שיר חתונה של יהודי תימן, מבוצע בידי שתי נשים, שאותן הקלטתי באולפן. הן מקישות בתוף כד ובצלחת מתכת גדולה הדומה לגונג, המשמשים בדרך כלל להכנת טקס החינה. מקישים בצלחת בכפית במקומות שונים. הצלילים המופקים משני כלים אלה יוצרים אשליה של תזמורת שלמה של כלי הקשה.
>
> האוסטינטו מתחיל ומסיים את היצירה ומלווה אותה לכל אורכה. התווים כוללים הוראות לטיפול בכפתור העצמה של הרשמקול ובו בלבד. החצוצרה היחידה שעל הבימה מנגנת נושא במודוס דורי, מעין תפילה בסגנון מזרחי. נושא זה חוזר ביצירה כמו ברונדו, אך בכל פעם הוא מתקצר בתיבה. שתי מקהלות החצוצרות שבאולם עונות לתפילה זו, לעתים יחד ולעתים בנפרד. החומר המלודי מבוסס כולו על נושא זה עם עיטורים רבים בסגנון מזרחי. כל החצוצרות מנגנות את אותה מנגינה, שהיא מעין מזמור גרגוריאני, אבל עם עיטורים שונים ובמודוסים שונים. התוצאה היא מעין אורגנום רב-מודלי, ומַגוון המודוסים והעיטורים יוצר מעין הטרופוניה.
>
> היצירה מאורגנת מאוד באשר למרווחי הזמן בין הכניסות, הנעשות יותר ויותר צפופות, וכן מנקודת הראות של המרווחים המוזיקליים של האורגנום, שהם תחילה קונסוננטיים למדי ובהמשך נעשים יותר ויותר דיסוננטיים. שיא היצירה בסיומה, גם מבחינה דינמית. יש כמובן גם משחק מסוים בתזמור בין שלוש הקבוצות של החצוצרנים; לעתים הכול מתרחש רק במדרגות האולם.
>
> בחיבור יצירה זו חשבתי על אירוע יותר מאשר רק מוזיקלי, אלא גם אקוסטי ותיאטרלי. סימנתי אפוא הוראות באשר לתאורה, לאלומות האור על הבימה. בהתחלה נשמעות רק ההקשות מתוך הרמקולים והאולם נותר חשוך. המוזיקה נשמעת מרחוק, אחר כך היא קרבה והולכת ואז מוקרן ספוט על החצוצרן היחיד שבאמצע הבמה. אור זה נשאר עד סוף היצירה, הנמשכת כשתים-עשרה דקות.

כלומר, השילוב הזה הופך להיות מקובל ומתקבל. עד כאן שילוב של הקלטה עם **נגינה** חיה. בין יצירותיו של יוסף טל, היצירה היחידה המשלבת הקלטה אלקטרונית עם **זמרה** היא האופרה ***מצדה 967***.

מצדה 967

תווים: IMI 240

בכורתה של אופרה זו נערכה ביולי 1973 לרגלי הר המצדה במסגרת פסטיבל ישראל בניצוחו של גארי ברתיני. את הליברית חיבר ישראל אלירז. האופרה מספרת את סיפורם של הימים האחרונים במצור מצדה ועל גורלם של אחרוני המתנגדים היהודים לשלטון רומי, אירוע בעל חשיבות היסטורית, שכן התאבדותם של מגני המבצר הזה סימנה את סוף העצמאות היהודית בישראל בעת העתיקה.

זו האופרה הראשונה שבה מלווים הזמרים במוזיקה אלקטרונית בלבד ללא כל שימוש בכלי נגינה מסורתיים. ברוב התמונות משתמש טל בצלילים אלקטרוניים טהורים, אך בתמונה השמינית, זו של מקהלת היהודים, הוא מטפל אלקטרונית בשלושה מזמורים מסורתיים המוקלטים בארכיון הצליל הישראלי שבמחלקת המוזיקה של הספרייה הלאומית בירושלים. בהקשר האלקטרוני הטהור, טיפול זה בקולות אנוש מהווה הפתעה המותירה רושם חזק על המאזינים, לפי דבריהם. מזמורים אלה אינם רשומים בתווים, והמלחין עיבד אותם מן ההקלטה במצבם הצלילי הראשוני.

שלושת המזמורים ממקורות שונים, אך כולם בעלי תוכן דתי:

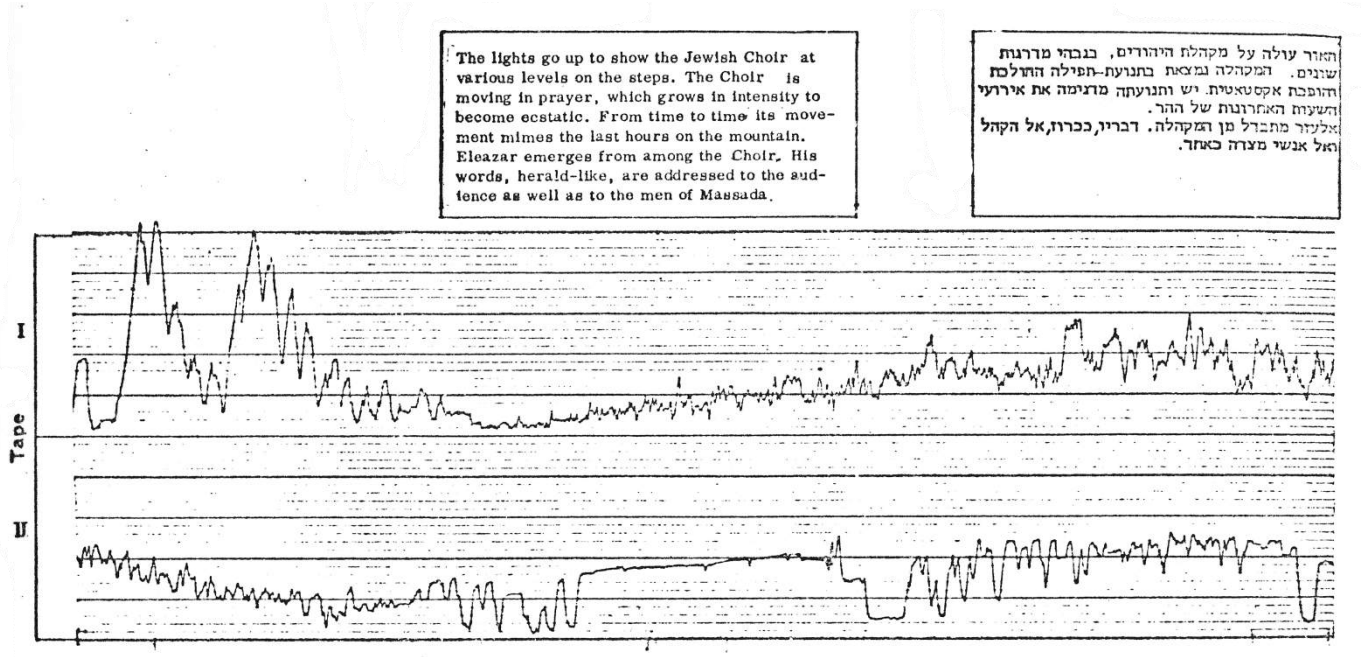
* **תפילה שומרונית** של שבת שלפני חג השבועות. הוקלט בשכם בטקס החג (בארכיון הצליל – Y / c 152-162).
* שירה של יהודי **תימן** (מקור ההקלטה אינו מזוהה).
* **שיעור תלמוד** בישיבה חסידית של וולוז'ין בבני ברק (בארכיון הצליל – Y / a 87-93).

בהאזנה להקלטות ניתן למנות את היסודות הצליליים והמוזיקליים:

התפילה השומרונית היא במענה בו-זמני. הסולן שר באורגנום עם הקהילה, שבה רק גברים ונערים. האורגנום בדרך כלל בקוורטות, והסולן שר בקוורטה מתחת לאחרים, אך לא בהתמדה. הקו המלודי בנוי לרוב על צליל פועם עם עיטורים מעטים בקצב די חדגוני של ערכים ריתמיים שווים, אך הלחן מתחֵה לפעמים בעליות בגלישה של הסולן, שהאחרים מחקים כהד. דקלום הטקסט זהה בדרך כלל במקצבו אצל הסולן והקהילה, אך המוסיקה הטרופונית.

השיר התימני שונה בהקלטה לצורכי המלחין. הוא מונמך ומואט, והטקסט שלו אינו ניתן להבנה. הוא משמש כבס ליצירה.

שיעור התלמוד החסידי משמש כבסיס צלילי יותר ממוזיקלי. זו המולה אותנטית של כיתה בישיבה. נשמעת בו-זמנית קריאת רבים בלחש של הטקסט, כל אחד בפינתו, פה ושם משפט מוזיקלי כאשר מישהו שר פסוק במקום להגידו, אך זה לחלוטין אישי וספורדי ואינו גורר בעקבותיו שום ארגון מוזיקלי. כמה פסוקי שירה מזוהים הם בסגנון חסידי אופייני במז'ור או מינור במובהק.



בתכליל האופרה **מצדה 967** רשומים תפקידי הזמרה ומתחתם קו המתאר את הליווי האלקטרוני. רישום זה בוצע מתוך פסקול ההקלטה על ידי מכונה (Level Recorder של Bruel and Kager) והוא מסמן רק שניים מבין יסודות הצליל: העצמה (המשרעת) והמֶשך של שני צדי הרמקולים (ההקלטה סטריאופונית), מה שמספיק בהחלט למנצח ולזמרים, אך אינו אומר דבר מבחינה מוזיקלית. ההתחלה של תמונה שמינית זו מתוך התכליל מוכיחה ברורות כי העקומות מספקות מידע שאין בו דבר בקשר למקורות הקוליים שהוזכרו.

הקולאז' שיצר טל משלושה מקורות אלה מביא אותם בבהירות ובמעט שינויים, מעורבים תחילה ומופרדים בהמשך. השינוי המורגש במשך הקטע הוא בסינון הבסים ובהחשה מסוימת. הרושם הנוצר הוא אי-ריאלי, שכן מדובר ביהודים מתים והתמונה עצמה סוריאליסטית. בהמשך מתגבשת מתוך העירוב הזה מציאות צלילית מובחנת: התפילה השומרונית נשמעת בבהירות ואז, לקראת הסיום, נשמע השיר התימני, אשר למרות משלבו הנמוך, הוא חסר את העומק הצלילי של הקולות האמיתיים. ברור כי טל משתמש בכל מקור צלילי לפעמים ארוכות יותר מאשר בהקלטה עצמה על ידי לולאות, מה שנותן חזרה של מוטיבים מסוימים.

הרושם של מקהלת היהודים המתים מושג, כך נראה, הודות לשימוש בחומר מסורתי חי שכולו הקשרים אנושיים מכל מיני סוגים: דתיים, חברתיים, מקומיים; הודות לעירוב של שלושה מקורות שונים, כולם יהודיים במקור, המזכיר את הפלורליזם של המורשת המוזיקלית היהודית; ולבסוף, בטיפול האלקטרוני הצנוע יחסית, המשנה את ההיבט של המוזיקה המסורתית בהפכו אותה לסוריאליסטית, מה שהתבקש בגלל המצב הדרמטי של האופרה, אך זאת תוך שמירה על מאפייניה הניתנים לזיהוי.

שרה לוי-תנאי

מאמר זה מבוסס על המבוא שכתבתי לספרה **שאו זמרה** (2012) וכן על מאמריי ב**חותם** וב**גתית** (1964) ועל דברים שהוקלטו מפיה בראיונות שונים במהלך השנים והם מצויים בארכיוננו. הסתייעתי גם במכתבים שהואילה להעמיד לרשותי מיכל דגני, בתה של שרה לוי-תנאי, ולה התודה על כך.

הכרתי את שרה לוי-תנאי ב-1964 כאשר פרסמתי סדרת כתבות בעיתון **חותם** על כמה מראשוני הזמר בארץ: ברכה צפירה, יצחק לוי ושרה לוי-תנאי (כמה מהרשימות הופיעו אחר כך בעיתון **גתית** של הנוער המוזיקלי). ראיינתי אותה וכן נכחתי בחזרות של "ענבל", ובהן הקלטתי וצילמתי. ב-1969 הצעתי לשלמה קפלן, שעמד אז בראש הוועדה למוזיקה של המרכז לתרבות, להוציא לאור קובץ של שיריה. הוא נענה ברצון, ואז התחלנו בעבודה: בשלוש השנים שבין 1969 ל-1972 היינו נפגשים בביתה, לרוב בימי שישי לפנות ערב, שעה רגועה ושלווה. כמעט תמיד בבואי אליה מצאתיה קוראת. היא היתה אשת ספר מובהקת, מה שבא לביטוי גם בבחירת הטקסטים שהלחינה. יום אחד היא שרה לי שיר יפהפה, וכאשר שאלתיה האומנם חיברה שיר זה השבוע, צחקה ואמרה: "השיר הזה בן ארבעים שנה." שאלתי: "והיכן היה עד עכשיו?" והיא הצביעה על ראשה... היה לה זיכרון בלתי-רגיל, ובו אספה ושמרה את אוצרותיה עד להוצאתם לאור.

מהקלטות אלה שעשיתי בביתה רשמתי בתווים את השירים שהופיעו בקובץ **זמירות** שיצא לאור ב-1973. כמה מהם כבר הופיעו קודם לכן בדפוס, אך למעלה ממחציתם נרשמו אז בתווים לראשונה. שתי קבוצות שירים לא הסכימה לוי-תנאי לכלול בקובץ: רבים משירי הילדים, אשר ככל הנראה נראו בעיניה טובים לזמנם אך לא מייצגים אותה כיוצרת; ושירי "שיר השירים", אשר כמה מהם כבר נפוצו בארץ ולכן נכללו בקובץ, אך אחרים טרם הגיעו לבשלות. את חלקם כבר שרה והקליטה, אך המכלול כולו, לדעתה, לא היה מוכן והיתה לה תכנית להציגו ב"ענבל", מה שאכן עשתה ב-1982. ב-2012 הופיע בעריכתי קובץ של **כל** השירים שהלחינה – **שאו זמרה** (לוי-תנאי, 2012).

שרה לוי-תנאי (1910-2005) נולדה ביפו למשפחת לוי שמוצאה מתימן. ב-1917, כאשר גרש השלטון העותומאני את תושבי תל-אביב לצפון הארץ, נספו אמה ואחֶיה. היא עברה עם אביה לצפת ולמדה שם, ובהמשך למדה בבית-הספר ע"ש מאיר שפייה, שם רכשה השכלה הומניסטית, תרבות יהודית, ציונית וחלוצית. מחנכיה טיפחו את האמנות ואת היצירתיות, וכאשר עמדו על כישרונותיה עודדו את הביטוי העצמי ואת כישוריה החברתיים. המוזיקה שלימדו הייתה ממיטב התרבות האירופית הקלאסית. וכך סיפרה:

> מילדותי הייתה לי הכרות ראשונית לא עם שירי העדה, אלא עם המוזיקה שלימדו אותי המחנכים שלי. כילדה גדלתי במוסדות, והמחנכים שלי היו ממזרח-אירופה – מרוסיה, מפולין. אלה היו שירים מגימנסיה "תרבות" עם הנעימות המזרח-אירופיות, וכן שירי ילדים שתורגמו מגרמנית.

בשפייה נהגה שרה לוי לקבץ את עמיתיה ללימודים למופעי ריקוד וזמר, ובכך עוררה את תשומת לבם של המחנך משה קלווארי ורעייתו הדסה. בהיותה בת ארבע-עשרה קיבלה מלגה ללימודים בתל-אביב. בסמינר למורות וגננות ע"ש לוינסקי בתל-אביב היו מוריה למוזיקה מטובי המוזיקאים החלוצים של תל-אביב הקטנה: חנינא קרצ'בסקי, יואל אנגל, נתן פורדהאוז בן ציסי ויצחק אדל.

> בסמינר המורה הראשון שלי היה חנינא קרצ'בסקי. לצערי הגדול הוא מת לאחר שנה. הספקתי רק שנה ללמוד אצלו. הוא היה מורה קפדן. הוא לימד אותנו את השירים הישראליים של אז האירופיים, למשל "נפול נפלה תוך השדה שירת קוצרים האדירה". למדנו גם תווים, סולפז'. אחרי קרצ'בסקי בא יואל אנגל, וזה היה משהו חדש. כנראה שעלינו הוא ניסה את כל השירים הישראליים שלו כמו "עגבנייה". אפילו תרגילי הסולפז' שלו היו ממש מנגינות. מאנגל נשאר לי זיכרון מיוחד במינו. כשחיברתי אז כמה נעימות, שאלתי אותו לדעתו. פעם אחת הוא אמר לי: "כן, את יודעת, הן עוד ירקרקות הנעימות, כפי שאת עוד ירקרקה", אבל לפני פטירתו, כשהיה חולה מאוד, הלכנו לבקר אותו. נשלחנו שתי תלמידות, הבאנו לו פרחים ודרשנו בשלומו. וזה היה ערב חנוכה, שבו שרנו שתי מנגינות: אחת הייתה מנגינה מושאלת על מלים שאני כתבתי והמנגינה השנייה שאני חיברתי: היה היה יווני רשע.

בגיל שש-עשרה יצרה שרה לוי את שירה הראשון, "ענבלים", ויואל אנגל הוא שעודד אותה להמשיך את דרכה במוזיקה. אך אלה היו כל לימודי המוזיקה שלה, שכן מעולם לא המשיכה בלימוד מוזיקה מקצועי. בתל-אביב היא חזרה אל מקורותיה בביקורים בכרם התימנים, שם התוודעה אל השירים של יהודי תימן, הן שירי גברים מהדיואן והן שירי נשים. לימים סיפרה:

> לשירי תימן התוודעתי בגיל הרבה יותר מאוחר, כאשר התחלתי ללמוד בסמינר. הייתי בת ארבע-עשרה, לאחר בית-ספר עממי, עברתי העירה לתל-אביב ורגלי הובילו אותי ישר למועדון של נוער תימני, ושם נפגשתי עם הלחן התימני. היה מועדון ברחוב הלל הזקן בכרם התימנים. בעצמי הפכתי למדריכה. לימדתי שירים מאלה שידעתי, לא רק תימנים, אבל מהם למדתי את השירים שלהם ושם התוודעתי ללחן ולתנועה.
>
> התחלתי לחבר שירים בגיל שתים-עשרה, ואלה היו מושפעים, כמובן, מהלחן שבו התחנכתי; אבל בגיל ארבע-עשרה עד שש-עשרה, כשנפגשתי עם הלחן התימני, היה לי מובן שאני צריכה לחבר בסגנון הזה. אינני יכולה לומר כי מישהו הדריך אותי או כי עשיתי את הדברים בהכרה, אבל היתה איזו תחושה כזו, ואז חיברתי את "ענבלים". זה היה מהשירים הראשונים בהרגשה הזו. תחילה היו לשיר מלים שקיבלתי מ"תרבות", ואחר כך התאמתי לו מלים משלי.

שרה לוי חוותה את חיי התרבות הפעילים של העיר העברית הראשונה בביקורים בהצגות תיאטרון, בהאזנה לקונצרטים ובצפייה בראינוע. תקופת-מה התגוררה בביתם של הסופר יהודה בורלא ורעייתו, ובו נפגשה עם אמנים ואנשי רוח של תל-אביב הקטנה.

ב-1935 נישאה שרה לוי לישראל תנאי, וצירפה את שם משפחתו לשם נעוריה. בשנות מלחמת העולם השנייה התגייס בעלה לבריגדה היהודית בצבא הבריטי ובשנים 1940-1946 עבדה כגננת בקיבוץ רמת הכובש. היא יצרה שם מסכתות של זמר ומחול, וכמותן יצרה אחר כך בקיבוץ משמר השרון. ב-1946 התיישבה בתל-אביב.

בתל-אביב הקדישה שרה לוי-תנאי את עיקר מאמציה למימוש תכניתה משנים, וב-1949 הקימה את תיאטרון המחול "ענבל", שבראשו עמדה עד 1990. "ענבל" עמד בסימן יצירתה במלים, בלחנים ובמחולות. בכוריאוגרפיה המיוחדת שלה שילבה פרקי הווי של עדות המזרח, בעיקר של יוצאי תימן. היא ביססה את יצירתה על חומרים אתניים מסורתיים במוזיקה, בתנועה, בלבוש ובעיצוב הבמה, וכך הקימה תיאטרון מחול בן זמננו ראוי לשמו.

עבודתה החינוכית

לאחר סיום לימודיה בסמינר החלה שרה לוי לעבוד כגננת, והתוודעה מיד לצורך בשירים, בריקודים ובמשחקים מקוריים לילדי הגן, שכן החומר הקיים היה דל מאוד ורובו ככולו שירים אירופיים מתורגמים. הצרכים החינוכיים עודדוה לחבר שירים מדוקלמים בקצב, שירים מושרים ומשחקי מחול המלווים אותם. כמה משירים-משחקים אלה עברו מדור לדור בקרב הורים, גננות ומורות, וכמה מהם מושרים ומשוחקים עד היום בגני הילדים. כאן החל גם שיתוף הפעולה שלה עם מלחינים שחיברו לחנים לטקסטים שלה, ביניהם בעיקר עמנואל עמירן. בראיון ב-1964 סיפרה:

> כשהיה חסר לי חומר להוראה ביקשתי ממשוררים ומקומפוזיטורים וליקטתי את כל החומר הזה. גם בזמרה וגם במשחקי התנועה השתדלתי לעמוד על הסגנון הזה. עבדתי כגננת חמש-עשרה שנה, תשע שנים בתל-אביב וחמש-שש שנים בקיבוץ רמת הכובש. מיום שעמדתי על דעתי והכרתי את דרכי באמנות, הבנתי שעלי להיענות להווייתי. [...] אף על פי שנולדתי בארץ וחונכתי על ידי מחנכים מגרמניה ומרוסיה, הבנתי שאיני יכולה להתכחש לעצמי. באופן טבעי היה ברור לי שזה צריך להיות מיוסד על המקורות שלי, בייחוד תימניים – לא רק, אך בעיקר. [...] בשנים הראשונות לעבודתי כגננת נפגשתי עם עמנואל עמירן. הוא התפרסם לפניי, כמובן, בייחוד בשירי הביכורים שלו. אני ראיתי בהם פתח למלוס ישראלי חדש, מעניין ומקורי. ייתכן שהחתירה למקורותיי היתה משותפת לשנינו וקרבה אותנו.

תור הזהב של הזמר העברי

שרה לוי-תנאי הייתה מהמוזיקאים הנמנים על תור הזהב של הזמר העברי. אוצר השירים שעמד לרשות השרים בראשית המאה העשרים היה מורכב בעיקר משירי מסורות יהודיות ומקומיות – חסידיות, בדואיות, ספרדיות, ערביות, שירי יידיש מתורגמים ולחנים אירופיים שהותאמו להם מלים עבריות.

באמצע שנות העשרים קם דור של מלחינים, שחיברו שירים מקוריים אשר נפוצו במהירות והושרו בכל רחבי הארץ. ביניהם: יואל אנגל (1868-1927), שלום פוסטולסקי (1893-1949), ידידיה אדמון (1894-1982), יואל וַלבה (1898-1982), פואה גרינשפון (1900-1966), נחום נרדי (1901-1977), יהודה שרת (1901-1979), מתתיהו שלם (1904-1975), מרדכי זעירא (1905-1968), עמנואל עמירן (1909-1993), דוד זהבי (1910-1975) ושרה לוי-תנאי (1910-2005).

הם הניחו את התשתית לזמר העברי בארץ-ישראל. המלוס הישראלי החדש, שעליו דיברה לוי-תנאי לא אחת, היה משאת נפשם של המלחינים שנולדו כאן או שעלו ארצה בילדותם, והתחנכו בארץ ושאפו להיפתחות אל המזרח וליצירת סגנון חדש שישלב מזרח ומערב.

במקביל ליצירתה לגן הילדים חיברה לוי-תנאי גם שירים לכלל הציבור. בשנות השלושים והארבעים נפוצו בארץ שירים חדשים במהירות הבזק, גם ללא אמצעי התקשורת של ימינו. מלחיני הזמר ומוזיקאים אחרים ערכו ערבי שירה בציבור במסגרות שונות בעיר ובכפר. שרה לוי-תנאי נהגה לבלות את חופשותיה בבתי חברים בקיבוצים, ובתמורה הופיעה לפני חברי הקיבוץ וקיבוצי הסביבה. כמה ממלחיני הזמר נדדו בארץ וערכו כמוה ערבי זמרה כאלה: ידידיה אדמון, דוד זהבי, דניאל סמבורסקי, יואל ולבה ואחרים.

רעיון התיאטרון ליווה את שרה לוי-תנאי מגיל צעיר. כמה מהשירים פרי עטה, המשוחקים בגני הילדים, הם כבר תיאטרון תנועה בזעיר אנפין, ובתל-אביב השתתפה תקופת מה בתיאטרון הילדים של ארגון הגננות. ב-1938 יצאה לכמה חודשים ללונדון וניסתה את מזלה כזמרת צעירה, כנראה בעקבות ההצלחה של זמרות יוצאות תימן כברכה צפירה ואסתר גמליאלית, אך הגיעה למסקנה כי לא זאת תהא דרכה. היא שיתפה שם פעולה עם שולמית דון-יחיא, פסנתרנית ומוזיקאית ילידת רוסיה שטיפחה בלונדון את הזמר העברי והיהודי.

בשנות מלחמת העולם השנייה, בעת שהותה בקיבוץ רמת הכובש, שם עבדה כגננת וגידלה את שני ילדיה הקטנים, החלה – עם מבוגרים – להגשים את רעיון התיאטרון שקינן בה:

> ברמת הכובש הכינותי חגיגה שלמה ועשיתי מסכת שיר השירים לפסח. בשנה הראשונה היו מעט שירים, ובשנה השנייה הרחבתי. בחג הסוכות לקחתי פסוקים: "ושמחת בחגך", "היום אוצרות גשמים" והלחנתי. שיבצתי עוד שירים, לא רק שלי.

בנוסף לפרסומם בערבי השירה בקיבוצים החלו שיריה לעשות להם שם בארץ בעיקר הודות להרצאותיה בקורסים של מורים וגננות ובסמינרים, שבהם שרה ולימדה את השירים ולימדה אותם (עדות אישית: ב-1949 שמעתי הרצאה כזו בקורס מנצחי מקהלות של ההסתדרות, והשירים זכורים לי מאז). דחף היצירה שלה היה בלתי-נלאה. תמיד העסיקו את מחשבותיה טקסטים שקראה והתנגנו בראשה או לחנים שהתנגנו באוזניה וחיפשו להם מלים. כך כתבה במכתב לבעלה על "שיר המשוטט":

> אתמול הייתי "הרה" כל היום, וגם בלילה לא יכלתי להרדם. זמזמה לי בראש מנגינה שלא הרפתה ממני. חשבתי שאצא מדעתי. חשתי צורך עצום להתאים לה מלים והתקשיתי בחיפוש אחריהן. כל היום הייתי עצבנית. בקושי ותוך עיפות נרדמתי. לבקר "הסתדר" כל השיר וחשתי הקלה כלאחר לידה (ארכיון מיכל דגני).

ובמכתב אחר, בהקשר למחמאות שהרעיפו עליה אנשים שבאו להקליטה, היא מספרת: "אמרתי לו כי אין זה חשוב בעיני, רק שיתנו לי לפעול. אני מלאה רצון ומרץ ונחוץ לי רק שדה פעולה ותנאים" (שם). ואכן זה מה שביקשה תמיד: רק שייתנו לה כר נרחב לפעולתה האמנותית היוצרת. כאשר היו חברי "ענבל" ואחרים מנסים לשכנעה כי יש להקליט ולהסריט את יצירותיה, היתה דוחה אותם, וטוענת כי ממילא ראשה כבר עסוק ביצירה הבאה שהתגבשה בדמיונה הפורה.

בזמר ובמחול

השילוש של משוררת, מלחינה ויוצרת מחול, שייחד את שרה לוי-תנאי בין בני דורה, הביא ליצירות ייחודיות הן בשירים שבחרה להלחין והן בשיריה כמשוררת. עולמה הרוחני היה עשיר ביותר. לצד השכלתה הכללית והכרותה עם תרבות העולם, היתה מצויה באוצרות התרבות של עם ישראל לדורותיו ובקיאה בשירה עברית מתקופות שונות, החל בתנ"ך ועד לשירה בת זמננו. עוד כתלמידה בסמינר היתה גוזרת שירים שנדפסו בעיתון ומדביקה במחברות (אלה מצויות בארכיונה שבספרייה למחול בבית אריאלה בתל-אביב). הבחירה שלה בשירים להלחנה היא מלאכת מחשבת המעידה על טעם ספרותי מעולה, ושירי המשוררים אשר בקובץ שיריה מציגים אנתולוגיה מפוארת של שירה עברית במיטבה. את הראויים להלחנה היא בחרה בספרי שירה, בקבצים שונים ואף בעיתונות. מקורות השירים ופרטיהם מצויים ברובם בספר **שאו זמרה**.

לא תמיד הלחינה את השירים בשלמותם. היא בחרה מתוכם את הבתים שנראו לה ראויים להיכלל בשיר המולחן, ובחירתה יצרה שיר שלם לעצמו. כך שירי "שיר השירים", שבהם צירפה פסוקים מפרקים שונים ולאו דווקא לפי סדרם, או השיר "גזלה" משירי חאפז של טשרניחובסקי, שמבין בתיו הרבים בחרה רק כמה להלחנה, אך הצירוף כה מוצלח, עד כי לפנינו שיר מושלם ועצמאי.

שיר השירים העסיק את שרה לוי-תנאי במשך כארבעים שנה: החל משנות הארבעים של המאה הקודמת, ביצירת מסכת שיר השירים עם חברי רמת הכובש, ועד תכניתה **שיר השירים** ב"ענבל" ב-1982. היא הכירה את הטקסט התנ"כי לפני ולפנים ועשתה בו כבשלה.

בארכיון קיבוץ רמת-הכובש נמצא מכתב אל מערכת עלון רמת הכובש "ברמה" מיום 23.8.1984, ובו כתבה שרה לוי-תנאי (המכתב מובא כאן כלשונו בכתיב חסר):

לחברי מערכת "ברמה", שלום וברכות!

אני מודה לכם על המשלוח המדויק של עלונכם ועל שמירת הקשר בינינו. כידוע לכם בודאי מן העתונות שחגגנו עכשיו 35 שנים לקיום ענבל. יש לי צ'רך נפשי לכתב כמה מלים לאנשי רמת-הכובש. קבלנו ברכות רבות והיו חגיגות נאות. בתוך כל זה לא שכחתי את רמת-הכובש שלי שהיתה תחנה חשובה מאד בדרכי לתיאטרון-מחול ענבל. בימים אלה הצגנו את "שיר השירים" בפני באי הקונגרס הבינלאומי לכתב-תנועה. אנשי המחול ה"בינלאומיים" והקשוחים קבלו את ההצגה שלנו בתשואות רמות. אחר-כך, כאשר נשארתי עם עצמי זכרתי את "שיר השירים" התמים מרמת-הכובש, עם כתנות-הלילה שלבשו פולה ונקובר, יטי מאור, מלכה פולונסקי ועוד עלמות חמודות מלפני ארבעים שנה... כל אותן השנים לא העזתי להעלות את "שיר השירים" בתיאטרון שלי... ככל שהתבגרתי – התגבר גם הפחד. מדי שנה הבנתי שהנושא הוא לגמרי לא תמים. לבסוף, לאחר עשרות שנים קמתי ועשיתי. יש לי ר'שם שנשאר משהו תמים ביצירה הזאת גם עכשו – ואני שמחה על כך. חבל שלא יכלתי להראות נוסח אחרון זה לאנשי רמת-הכובש. נקוה שנתראה פעם ב"שיר השירים".

בכל אפן – אבקש למסר לכל אנשי הרמה את תודתי ואת ידידותי. הם האמינו בי. אמונתם וידידותם היו בודאי גם הם גורם לא קטן באמונתי בעצמי ובדרכי. כאשר אני קוראת את "ברמה" לבי מלא שמחה וגאוה על השמות של הדור השני הנושא בע'ל וממשיך את דרכם של המיסדים!

מאחלת לכלנו עבודה ויצירה פוריה בישראל המתלבטת והמחפשת את תרבותה –
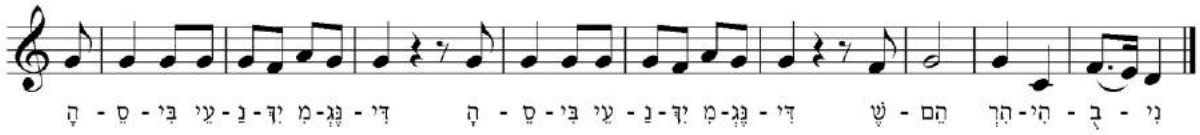
שלכם בידידות

שרה לוי-תנאי

בקיץ 1944 הוצג לציבור השיר הראשון משירי "שיר השירים" – **אל גינת אגוז**, תחילה בכנס המקהלות בקיבוץ עין חרוד, ואחר כך בכנס המחולות בקיבוץ דליה. חברי רמת הכובש הציגו את השיר והמחול כחלק מהמסכת שיצרה בקיבוצם בפסח 1943, ומאז נפוצו בכל הארץ. לא כל מה שהוקלט ונרשם הוא שיר עצמאי ממש. במסכת שיצרה ברמת הכובש וכן בתכניתה ב"ענבל" ארבעים שנה אחר כך היו פסוקים קצרים ששירתו את הדרמה והם יפים, אך אינם שיר שלם. לפנינו שתי דוגמאות:
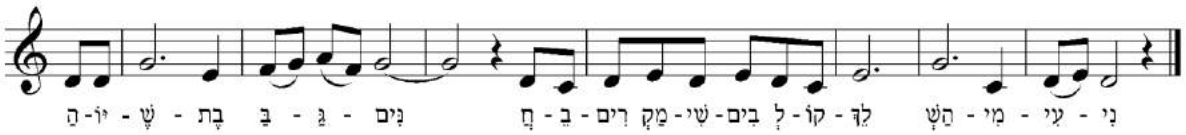
הָסֵבִּי עֵינַיִךְ מִנֶּגְדִּי –

שֶׁהֵם הִרְהִיבֻנִי. (שיר השירים ו' 5)



הַיּוֹשֶׁבֶת בַּגַּנִּים;

חֲבֵרִים מַקְשִׁיבִים לְקוֹלֵךְ - הַשְׁמִיעִינִי (שיר השירים ח׳ 13)



תיווי השירים

שרה לוי-תנאי לא רשמה את שיריה בתווים. אמנם למדה, כאמור, מוזיקה בסמינר לוינסקי אצל מיטב המורים של אז, אך תיווי השירים לא נראה בעיניה כדבר שראוי לייחד לו זמן ומאמץ. אמנם נמצאו במחברותיה תווים של שירים שרשמה, רובם כאלה שלמדה בסמינר וגם משהו משלה, אך בדרך כלל הניחה לאחרים לרשום את אשר שרה להם. כך רשמו את שיריה מפיה מוזיקאים רבים, ביניהם מנשה רבינא (אז עדיין רבינוביץ), אברהם דאוס, עמנואל עמירן, ברנד ברגל, נחום נרדי, נסים נסימוב, שלמה קפלן ואחרים. השירים החלו להופיע בדפוס זמן קצר לאחר סיום לימודיה בסמינר. כבר ב-1933 נמצאו מהם בגלויות שירים של הקרן הקיימת לישראל ובשירונים, בעיקר בעריכתו של רבינא, ובהמשך שובצו בחוברות שונות שהוציאו לאור ארגוני הגננות והסתדרות המורים. כאשר נוסדה הספרייה למוזיקה של המרכז לתרבות של ההסתדרות, היא הפכה לבית ההוצאה המרכזי לזמר העברי ולדפי מקהלה, ובשירונים של המרכז נמצאו תמיד משיריה.

על שירתם של יהודי תימן ועל הצורך לקבוע נוסחה אחידה אמרה (בהט 1964 : 9):

> התימנים לעולם אינם שרים פעמיים באותו נוסח. זה הקסם של השירה המזרחית, אך זו גם חולשתה כשרוצים להפיצה בין אנשים שעולמם המוזיקלי שונה. בישראל החדשה הגישה לרוב אירופית. כיוון שהייתי אמונה על ידי מורים ממוצא אירופי, הייתי קובעת נוסח אחד לכל שיר. זו גם השיטה ב״ענבל״ – לקבוע את הסלסולים ולרשמם. רבים משירי תימן עדיין לא נרשמו ועוד רבה העבודה בשטח זה.

במהלך התיווי, תוך כדי התלבטות בבחירת גרסה, אמרה שרה לוי-תנאי: ״למה אני צריכה להחליט?! שישירו פעם כך ופעם כך״. הואיל והשירים הם זיכרון שבעל-פה היתה בידה אפשרות של אלתור וגמישות, והיא היתה מודעת היטב לבעייתיות שבפניה: מחד גיסא – הרצון להשאיר את האפשרויות פתוחות, ומנגד – תהליכי ההעברה, הצורך ללמד ולשתף אחרים כדי לכלול את השירים ברפרטואר שיהיה נחלת הכלל, וכמובן התיווי וההוצאה לאור. כל אלה דרשו בחירתו של נוסח אחיד. לפעמים ההתלבטות נמשכה זמן רב עד שהרעיון המוזיקלי הבשיל והתגבש. בשנות החמישים נרשמו מפיה והודפסו בשירונים כמה שירים של יהודי תימן לפי גרסה שעיצבה היא, וב״ענבל״ היתה זו דרך עבודה מקובלת.

מסורת עדתה של שרה לוי-תנאי, והחינוך שקיבלה מיוצאי אירופה, הם שעיצבו את עולמה הרוחני והאמנותי. מראשית דרכה כמלחינה מצאה בשירת תימן והמזרח מקור יניקה. יש ששיריה מתבססים על נעימות מסורתיות, ואז מצוין הדבר בפירוש; יש שהם מביאים את הנעימות וממשיכים אותן ביצירתה האישית של המלחינה; יש שהם שואבים מהנימות מוטיבים או דגמים אופייניים, ויש שהם רק ספוגים בניחוחן. נעימות מסורתיות שנספגו בשיריה עברו בהכרח תהליך של פישוט, ובכך התאפשרה הפיכתן לנחלת הכלל. יש כאן גם חציית גבולות מגדריים ומסורתיים: נעימה של יהודי תימן המושרת בפיהם בעגה מקומית ובסלסולים רבים, מדרך הטבע היא נחלתם בלבד. אך כאשר היא הופכת לחלק משיר עברי למלים של משוררת עבריה, היא אמנם מאבדת את רוב סלסוליה, אך שומרת על השלד המלודי, ומעתה היא יכולה להיות נחלת כולנו. או לחן, שמקורו בשיר דתי המושר בפי גברים (״אם ננעלו״), תרם חלק מנעימתו לשיר היתולי (״הה עפרה״) והפך לחילוני לחלוטין. ההתייחסות היוצרת והגמישה אל החומר האתני היא העדות הטובה ביותר לחיותו ולאיתנותו. אצל שרה לוי-תנאי, גם כמלחינה וגם בעבודתה ב״ענבל״, נוצר הכול דרך פריזמה אישית ודרך מסננת של טעם

מעודן וחוש בימתי. שיריה של שרה לוי-תנאי הם יצירותיה האישיות בסגנונה האישי, אך סגנון זה עוצב בהשפעת מורשתה וחינוכה.

בדרך זו המשיכה שרה לוי-תנאי מסורת מקובלת של יהודי תימן, שבה הלחנים של שירי הדיואן מותאמים בגמישות רבה למילות הפיוטים. לחן אחד יכול לשרת פיוטים אחדים שמשקלם זהה או דומה, או שאפשר לשיר פיוט אחד בכמה לחנים, המתחלפים מבית לבית או מדי כמה בתים. מקובל להחליפם, לשם גיוון, תוך כדי שינוי האופי: מלחן איטי למהיר, ממשקל זוגי למשולש או להפך, משירת סולו לשירת קבוצה וכו' (בהט-רצון, בהט 2006: 23).

בנקודה זו ראוי להדגיש כי לעברית ייחסה שרה לוי-תנאי חשיבות ראשונה במעלה. **המלים** הן המקור, הבסיס וההשראה. בחירת המלים וכתיבת השירים נעשו בהרבה כבוד, על בסיס ידע רחב ועם רגישות רבה לצליל השפה, לקצב ולמשקל המוזיקלי שלה, למשמעויותיה ולרבדיה השונים.

ההלחנה באה לשרה לוי-תנאי כמתת ספונטנית, לפעמים כהד ללחנים מסורתיים ושירי זמר עברי ששמעה או למדה, או בהתבסס על מוטיבים מוזיקליים מסורתיים או על לחנים ממסורת יהודי תימן והמזרח. היא המשיכה במסורת של אלתור על מוטיבים מתוך הלחן המסורתי, תוך הקפדה על הטעמת הטקסט כנהוג אצל יהודי תימן. בהזדמנויות רבות הלחינה טקסטים שקראה או חיברה ועוררו בה את ההשראה להלחנתם. לא פעם יצירותיה הן בגדר תשובה לצורך מעשי, לנדרש בעבודה החינוכית או החברתית, ומכאן הן פרצו לרשות הרבים או מצאו את דרכן ליצירה לבימה בתיאטרון המחול "ענבל".

במחול עברה שרה לוי-תנאי דרך ארוכה. החל מיצירה של משחקי תנועה ומחולות לגן הילדים, לחג ולמועד, דרך מסכתות לחגים ויצירת מחולות עם תוך השתלבות בתנועה הכללית של מחולות העם בשנות הארבעים, ועד לפסגת יצירתה במופע הבימתי ב"ענבל".

חייה ויכולתה להתבטא כאמן יוצר היוו מאבק הישרדות מתמיד. ראשיתו במלחמת הישרדות חומרית כפשוטה. כאדם בוגר היא נמצאה בלחץ בלתי-פוסק של הסביבה, שבאותם ימים לא קיבלה כמובן מאליו אשה המעוניינת להתמסר לאמנותה.

כאשר הגשימה את שאיפתה והקימה **תיאטרון מחול בן זמננו**, המבוסס על מקורות מסורתיים-אתניים, ריחפה ברקע כל העת השאלה: עד כמה להתבסס על חומרים מסורתיים, ומתי ועד כמה להכניס כלים שיכשירו מְבצעים מקצועיים בזמר, במחול ובמוזיקה. כיום, מה שאיננו מוטל בספק הוא האיכות ודרכי הביטוי המיוחדות של שרה לוי-תנאי, המתאפיינות בגוון ייחודי הניתן לזיהוי בפסיפס העשיר והדינמי של התרבות העברית.

מהמסורת ליצירה: בחירה, עיצוב והלחנה

ביצירותיה ב"ענבל" הרבתה שרה לוי-תנאי להשתמש בשירים ממסורות ישראל, בעיקר ממסורת יהודי תימן, תוך עיצובם וקביעת נוסחם לצורך המופע הבימתי בהתאם לתוכן היצירות. כמה שירים מדיואן יהודי תימן נכללו ביצירותיה, ביניהם: **אהבת הדסה**, **אלהים אשאלה**, **מי נשקני**, **שור דודי הדר צביה**, **ספרי תמה תמימה**, **אשאל אלהי**, **סעי יונה**, **איומה המשי**, **לבבי יחשקה עפרה**. במשימה זו של עיצובם וקביעת נוסחם לצורך המופע היה תפקידה רב ומגוון:

* היא בחרה את השירים והתאימה אותם לתוכן היצירה.
* היא בחרה את בתי השיר שיושרו, שכן רוב השירים רבי בתים.
* היא בחרה את הלחנים שיושרו, הואיל ובמסורת יש לרוב כמה לחנים לשיר אחד, ועיצבה את הלחן לשירה על הבמה.

בכל שיחה עם שרה לוי-תנאי מגיעים במוקדם או במאוחר אל "ענבל", יצירה הממלאה את כל הווייתה, בוערת כאש בעצמותיה, ומביאה לידי ביטוי את כל עוצמת יצירתה בתחומי המוזיקה, המחול, הלבוש והבמה.

שרה לוי-תנאי חלמה על תיאטרון מגיל שתים-עשרה. למעשה עסקה בתיאטרון במובן הרחב של המלה בגן הילדים ובחג הקיבוצי, אך רק לאחר חמש-עשרה שנות עבודתה בהוראה, והיא כבר מפורסמת ועוסקת גם בהוראת מורים וגננות, הגיעה ליצירת "ענבל".

התנאים היו קשים, אך לאחר ששאפה לכך במשך שנים, "כשרוני ניצח אותי", אמרה. פנייתה אל מסורת אבותיה הייתה, לדבריה, צעד טבעי, מובן מאליו. תחילה הלכה אל הקרוב לה – אל עדת תימן. "דבר זה לא היה מכוון, מופגן או עדתי", הסבירה. "זה נעשה מתוך החוש הטבעי האומר: אל עצמך, אל מקורך. כל אמן צומח בנוף משלו ומכה שורשים בקרקע משלו. אמנות אמת היא לְדַבֵּר בלשונך אתה" (בראיון ב-1964).

אך כיוון שלא נתחנכה בין תימנים, הרחיבה מיד את היריעה וכבר בתכנית הראשונה מופיעים זה ליד זה "משירת תימן", ו"בעקבי הצאן" – נוף ישראלי קדום וחדש, ואין כל סתירה בין השניים. עכשיו הורחבה היריעה עוד – התימני הוא מזרחי כללי. למרות שהתחנכה על-ידי יוצאי אירופה, שרה לוי-תנאי רואה עצמה כאיש המזרח בכול – בהגות, בקצב, ביצירה. היא מגדירה עצמה "אמן יהודי" – מזרח ומערב יחד.

שירה מסורתית עוברת בעל-פה מדור לדור, מאב לבן ומאם לבת, וגם אם לחנה מוכר וידוע, נוסחים רבים לו, שכן כל זמר מאלתר על הנוסח המוכר, ואין שניים שרים אותה גרסה בדיוק. לעומת זאת, הגישה המערבית קובעת נוסח מחייב, רושמת אותו בתווים וכך הוא נפוץ באחידות רבה.

שרה לוי-תנאי התלבטה רבות בבעיה זו. צרכי הבמה וצרכי ההפצה בציבור הכללי חייבו קביעת נוסח אחיד ומחייב, וזה היה אחד מתפקידיה ב"ענבל" ובשדה הזמר העברי.

"יוצאי אירופה באו עם כלי הביטוי של ארצות מפותחות", אמרה. "אנשי המזרח באו עם אנרגיה לא ממומשת, ללא כלי ביטוי מאורגנים. בעת הפגישה ביניהם עלולים באי המזרח להיתקף רגשי נחיתות ולהתבטל בפני האחרים. למה תידון האנרגיה היצירתית שלהם לכיליון ולא תתרום את חלקה למתרחש ומתגבש בישראל? למה יאבדו ערכי יופי ומחשבה, נוהג ויחסי אנוש? איך יובאו אל המכנה המשותף? בידי מי? – רק בידי נושאיהם."

מדבריה

בארצות המזרח לא היה כלל תיאטרון. כל המיית הנפש הוטבעה ברקמה, בעבודות יד, בקליעת סלים, במָלוס, בג'סטה, בחן התנועות. אמנים בני המזרח, שלא הכירו תיאטרון בעדתם, כיוון שלא היה בנמצא, יכולים עתה ללכת לתיאטרון המודרני ולהשתלב בו. רבים מהם עושים זאת, אך אין בכך ביטוי לעצמיותם. וזה חבל, זו התכחשות לעצמם. אין אני מטיפה להסתגרות עדתית. להפך, מדברים בצדק על שילוב. אך שילוב אמיתי יבוא אם כל אחד, פרט ועדה, יביא עמו את מיטב מורשתו בפריחתה.

כל משכיל מבני עדות המזרח שהגיע להכרת כוחו וערכו צריך, דווקא מתוך לאומיות ואנושיות רחבה, "להסתגר" זמנית מרצון, מתוך אהבה והבנה. ואז יהיה זה בבחינת שליחת חץ אל מרחק גדול. זו התביעה לאמנים בני המזרח – מתוך גאוותם כבני אדם, אל יוותרו על ערכיהם, אלא עליהם לפתחם ולהביאם לרמה של המפותחים. "ענבל" הוא תיאטרון מחול יהודי-ישראלי-מזרחי מודרני. שבו משמשת המסורת בסיס ליצירה אישית של האמנים. בכל רקדן גלום יופי של גזע ומורשת, אך הוא גם בעל אישיות הזקוקה לביטוי אישי.

יש ערך גם לעבודת שימור מוזיאונית. למעשה, תפקיד הממשלה ומוסדות הציבור להקים מוזיאון חי של נוהגים, תנועות, תלבושות, שירים וריקודים. גם בתכניות "ענבל" משתלבת מדי פעם יצירה על טוהרת המסורת, אך מסוגננת וערוכה, כגון המחול "נשים". אך אין זה התפקיד העיקרי של "ענבל". תפקידו העיקרי ליצור יצירה מקורית חדשה על בסיס המסורת שאותה הוא מטפח ושומר. יש טהרנים המעקמים את אפם ברגע שקם יוצר וחורג מן המסורת הטהורה. הם רוצים רק מוזיאון, מביטים כביכול בעין "מדעית". למעשה הם מצפים לאקזוטיקה.

עתיד "ענבל" הוא לינוק מאוצרות כל עדות ישראל ולמצוא את המכנה המשותף להם. זו עבודה גדולה והיא מנוגדת מאוד לאופנה השולטת כיום של תלישות והתכחשות וקוסמופוליטיות. דרוש כוח רוחני ונפשי רב כדי לרצות לשמור על עצמיות, להיות אתה עצמך. סגנון ועצמיות הם יקרי ערך ויש לטפחם. חבל שהפכו להיות נחלתם של יחידים, של "תימהונים". ולאלה הטוענים כי סינתזה זו היא מלאכותית, נזכיר כי כל שיבת ציון היא "מלאכותית", כמו הציונות כולה.

על העבודה ב"ענבל" סיפרה: ג'רום רובינס, מגדולי המחול בארה"ב, היה האישיות הראשונה מהעולם הגדול אשר עודדה אותנו. נזיפה אחת שלו על חוסר היחס הרציני המקצועי העניקה לנו יותר מאשר שנים של טפיחות על הכתף. זה שינה לגמרי את קנה-המידה והעמיס אחריות יותר גדולה.

השקפת העולם היהודית נוצרה במדבר. החומרה הרגשית והמוסרית של היהדות, מקורה בנוף קשוח. גליות התנועה מקורה בגלי החול, בתנועת הגמל. מבט הבדואי, איש המדבר, צופה למרחק עצום, ולכן הוא מבט חד ועז. אין זה המבט של איש הכרך שהכול נאטם לפניו. תפיסת המדבר מביאה לעשייה, ליצירה. מבט עז לאופק דורש יציבה גאה, צוואר זקוף.

לעומת זאת תנועות המחול התימני הן עווית של פחד בין קירות בגטו מסוגר ללא כיפת שמים. מכאן תנועות הידיים המכווצות האקספרסיביות, והוא הדבר גם בתנועות החסידים. התנועה בעיקרה מאונכת, מרי כלפי שמים. החבאנים, יהודי חצר-מוות שבתימן הם חופשיים, עזים, גאים, אנשי חרב, מגדלי תלתלים. **זה** הדבר המתאים לישראל. מהתימני ניקח את הכוח הפנימי, מהחבאנים – את הפיתוח החופשי. הלבוש התימני הוא סמל לכליאת האשה – הוא כהה וסגור, ואילו הגבר – חופשי, בהיר, פתוח.

אי אפשר להביא את כל זה לישראל. אי אפשר להשאיר את התימנים כשמורת טבע. אם כן, כיצד להציל ערכים יפים שלא יאבדו? – זו הבעיה האמנותית. האמן צריך להבין ולחיות בעבודתו את כל הגורמים הללו – נוף, מחשבה, פילוסופיה. עליו לקחת מעדות הגלות את הגרעין הקשה, הקטן, האוצר בקרבו הכול. גרעין זה עלול לאבד, אך אם יש אוזן קשבת לטָמון בו – שומרים עליו מכל משמר. ואז באה העבודה האמנותית – תהליך הגידול והפיתוח של הגרעין.

ראו גם דבריה של שרה לוי-תנאי במשאל שערכתי בשנת 1971 במאמר "המפגש מזרח-מערב".

שירים מסורתיים ביצירתה של שרה לוי-תנאי

שרה לוי-תנאי הלחינה יותר ממאה שירים ויצרה מספר רב של יצירות מחול לתיאטרון "ענבל". בכוריאוגרפיה המיוחדת שלה שילבה פרקי הווי של עדות המזרח, בעיקר של יוצאי תימן. כדי ליצור תיאטרון מחול בן זמננו, היא ביססה את יצירתה על חומרים אתניים מסורתיים במוזיקה, בתנועה, בלבוש ובעיצוב הבמה.
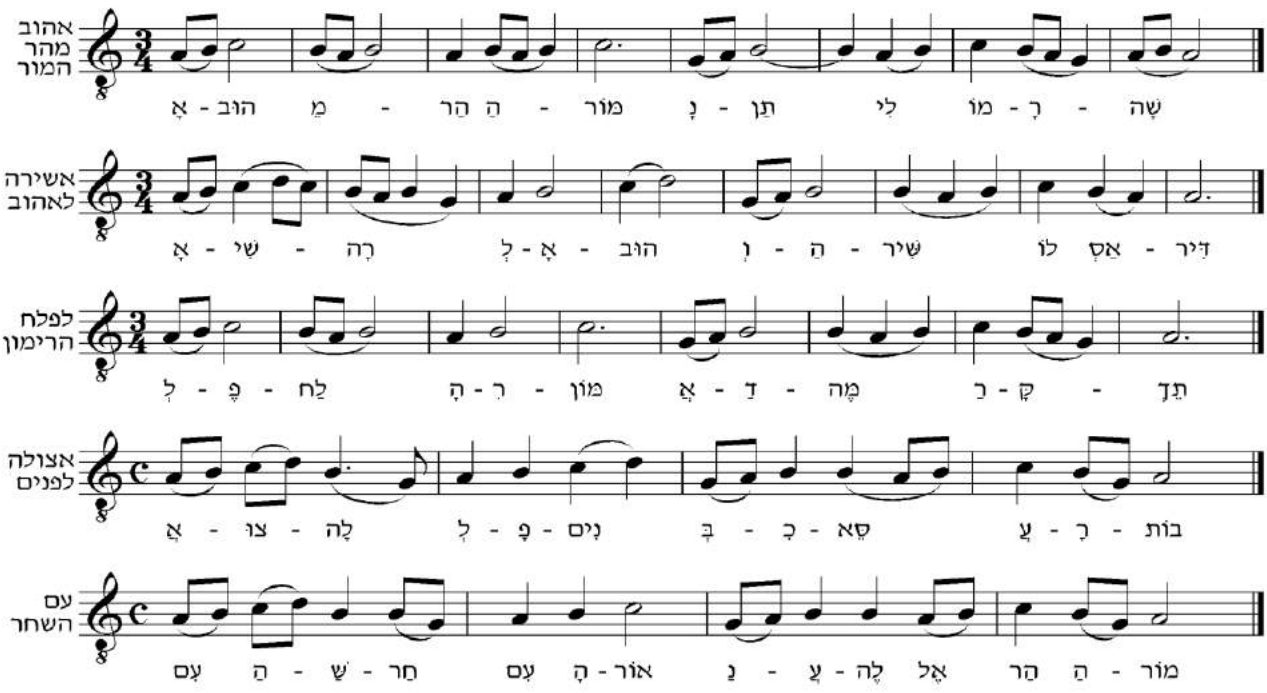
כמה משיריה מבוססים על לחנים מסורתיים של יהודי תימן, שאותם עיצבה, חיברה להם מלים והוסיפה להם צלילים. להלן כמה דוגמאות הממחישות את הדרכים שבהן עיצבה שרה לוי-תנאי כמה משיריה תוך דו-שיח עם חומרים מסורתיים בדרכים שונות (ראו "שרה לוי-תנאי – יצירתה במלל, בלחן, בתנועה ובמחול בתרבות העברית" מאת נעמי בהט-רצון ואבנר בהט, בתוך **שרה לוי-תנאי – חיים של יצירה** בעריכת הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי, רסלינג 2015: 45-55).

עם השחר

אחת הדוגמאות הידועות ביותר של שיר מסורתי של יהודי תימן, שהתגלגל לשיר עברי הוא השיר "עם השחר". בשיר זה כתבה שרה לוי-תנאי את המלים ללחן מקובל של כמה שירי חתונה בדיואן יהודי תימן, מהם אלמוניים וככל הנראה עתיקים, שבהם הסימן (האקרוסטיכון) הוא אלפביתי וניתן לשיר מהם ככל הנדרש או הרצוי, כגון **אהוב מהר המור** או **אשירה לאהוב**, וגם שיר חתונה המיוחס ליהודה הלוי – **לפלח הרימון**. כל אלה במשקל משולש (יענו בקול שירים: תקליטור 2: 24-27). אותו לחן משמש גם לשירו של אברהם אבן עזרא **אצולה לפנים בכסא ערבות** המושר בשמחת תורה, אך במשקל זוגי (שם: 102-108; ניתוח משקלי השירים – במאמר **שירת ספרד בזמרת העדות**).

נוסח זה במשקל זוגי שימש את שרה לוי-תנאי לשני הפסוקים הראשונים של שירה **עם השחר**. אל זה הוסיפה מוטיב שני, המשמש את השרים במסורת לפסוק "הללויה כי טוב כי לעולם חסדו". ולפסוק האחרון – "אם תצמאי לך אתן בגביע מי ירדן" הוסיפה מוטיב מקורי משלה. ואלה המלים והתווים של השיר כולו:
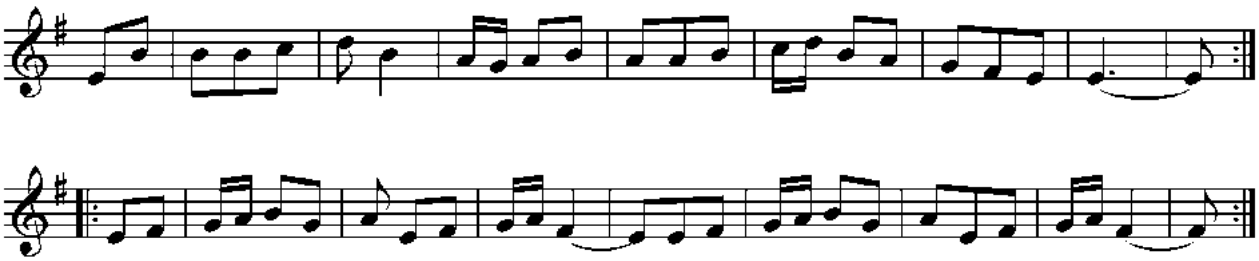
עִם הַשַּׁחַר, עִם הָאוֹר — וְאִם לְמוֹאָב נֵלֵךְ,
נַעֲלֶה אֶל הַר הַמּוֹר, — בָּאַרְנוֹן אֶרְחַץ רַגְלֵךְ –
שִׁיר חָלִיל וּגְדִי נֶחְמָד — אִם תִּצְמָאִי, לָךְ אֶתֵּן
לָךְ אָבִיא מִן הַגִּלְעָד. — בַּגָּבִיעַ מֵי יַרְדֵּן. (לוי-תנאי, 2012: 94)



(בהט-רצון; בהט 2006: 104)

מחמד לבבי
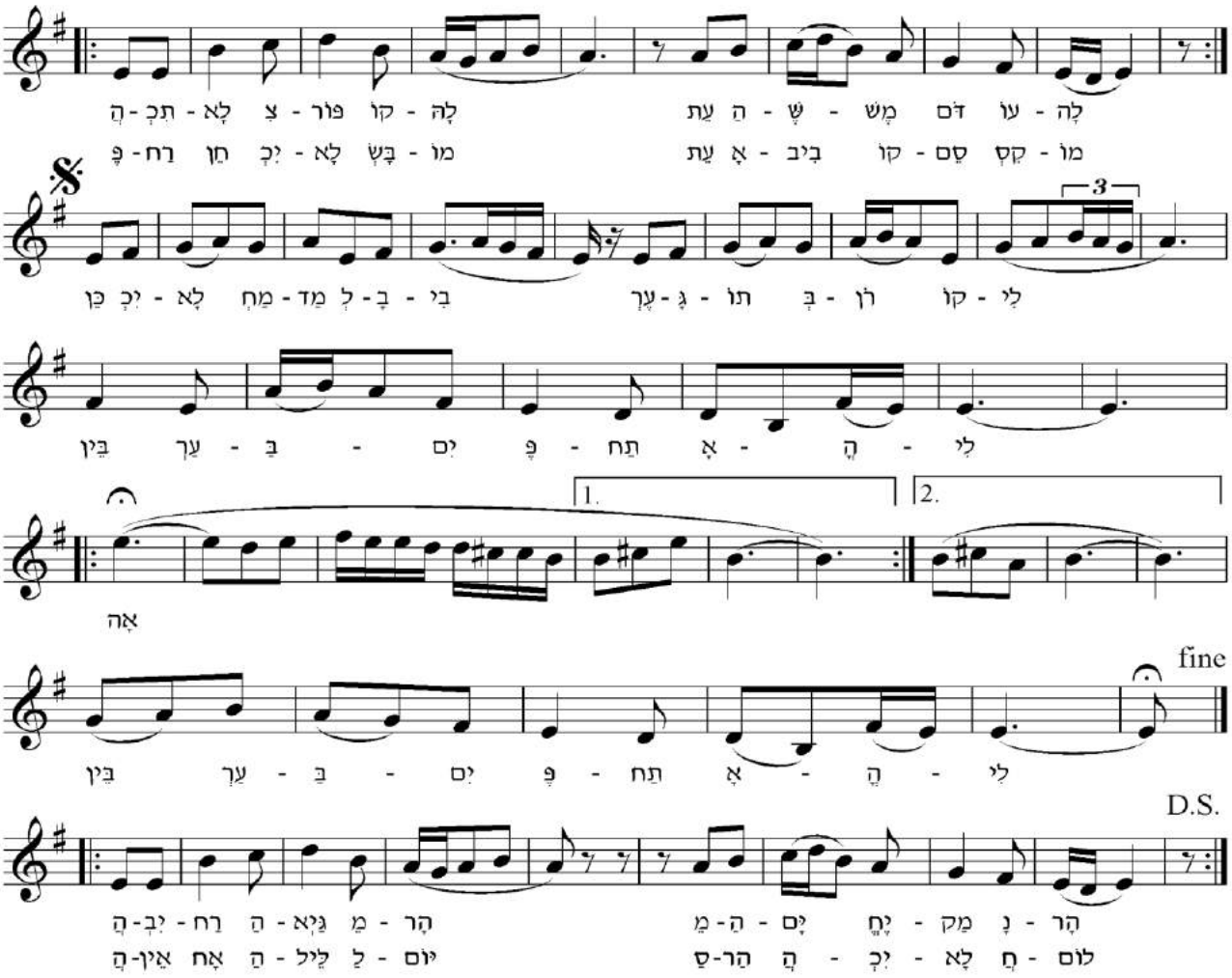
שרה לוי-תנאי ייחסה את הרעיון לשיר לידידתה שולמית דון-יחיא. את הלחן שאבה משיר נשים של יהודי תימן "יא חביב יא לביב", ופיתחה אותו בהמשך. זהו שיר אהבה, והכותרת "מחמד לבבי" היא ביטוי מדויק של שם השיר במקורו המסורתי. האהוב מתואר בשיר כאוצר יקר של האשה המשוררת, השמור בלבה, וכמו ששומרים בבית בתיבה מיוחדת את הדברים היקרים מכול, כך נצור האהוב בלבה לעד. הנה תווי השיר המסורתי "יא חביב יא לביב" שנרשמו לפי הקלטה של שירת בנות "ענבל" בתקליט "ענבל – שירים תימניים" (הד-ארצי 13-00 1956 AN):



השיר שחיברה שרה לוי-תנאי בעקבות שיר נשים זה – מלים ולחן – מייצג בדרך תמציתית את רצף הטקסטים מ"שיר השירים" לשירי הנשים של יהודי תימן, שגם בהם הקשר לטבע, לעונות השנה, לחי ולצומח הוא צורה מקובלת. מחזור החיים והגעגועים לאהוב מוצאים ביטוי מחוזק בתיאור נפלאות הטבע הסובב כמשל:

הֲתִכְלָא צִפּוֹר קוֹלָהּ — הֲיִבְרַח הַגַּיְא מֵהָר ?
עֵת הַשֶּׁמֶשׁ דּוֹם עוֹלָה? — מֵהַיָּם יֶחֱמַק נָהָר ?
פֶּרַח-חֵן יִכְלָא בָּשְׂמוֹ — הֲאֵין אָח הַלֵּיל לַיּוֹם?
עֵת אָבִיב קוֹסֵם קִסְמוֹ? — סַהַר – הֲיִכְלָא חֲלוֹם ?
כֵּן יִכְלָא מַחְמַד לְבָבִי — כֵּן יִכְלָא מַחְמַד לְבָבִי
עֶרְגָּתוֹ בְּרֹן קוֹלִי — עֶרְגָּתוֹ בְּרֹן קוֹלִי
בֵּין עַרְבַּיִם פֶּתַח-אָהֳלִי ! — בֵּין עַרְבַּיִם פֶּתַח-אָהֳלִי !

להלן תווי השיר ללחן שעיצבה שרה לוי-תנאי על יסוד שיר הנשים שלעיל:



(לוי-תנאי, 2012 : 74)

רואים בעליל כי שתי השורות הראשונות בנויות על השיר "יא חביב יא לביב", אך ההמשך הוא יצירה מקורית של שרה לוי-תנאי.
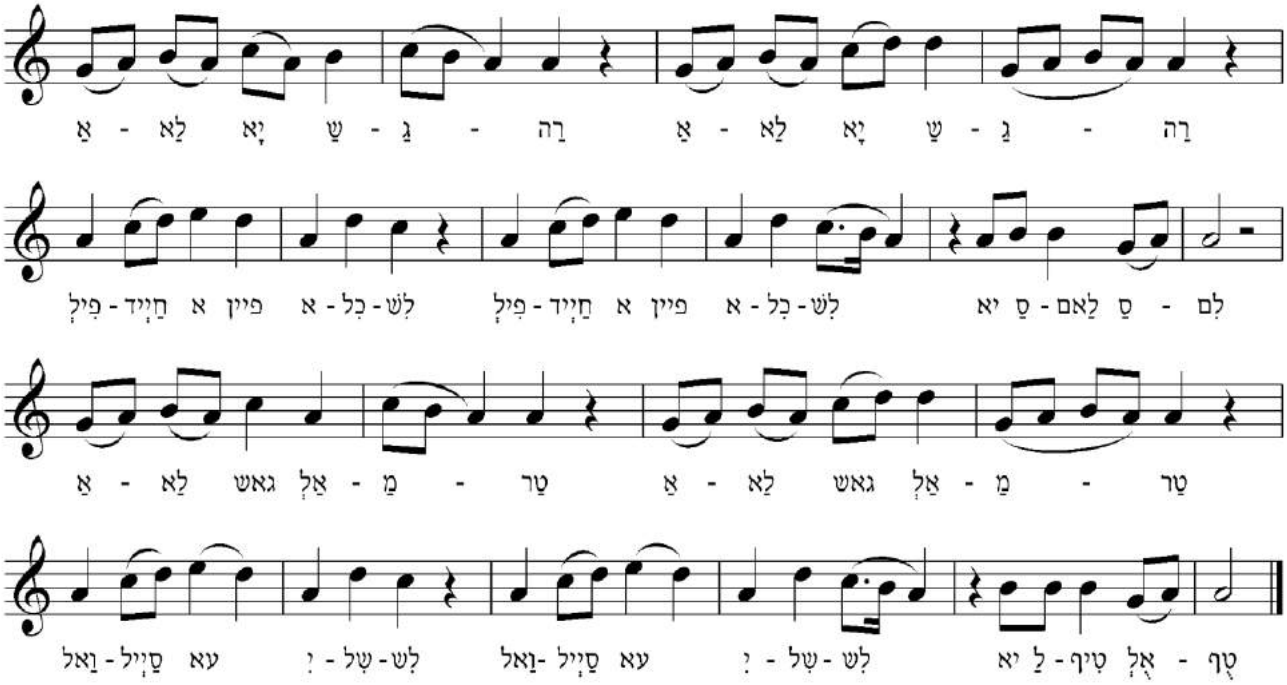
רעד את

שרה לוי-תנאי לקחה בשיר זה את הלחן המסורתי של שיר נשים של יהודי תימן "אלא יא שג'רה", חיברה לו מלים עבריות משלה, וכך נוצרה אחדות של מלים ולחן מעשה אמן. כותבות לאה אברהם ונעמי בהט-רצון:

> הטבע סיפק אין סוף דימויים לביטויים של אהבה בשירת הנשים. השיר 'אלא יא שג'רה' מציג את חולשת האשה המאוהבת, המשוועת לישועת הגבר האהוב. השיר מעמת את כוחו של הגבר עם חולשת האישה במשל הלקוח מן הטבע. הנוסח הראשון שלו, שלפנינו, נלמד מפי ישעיהו צפרי, מראשוני "ענבל", זמר ומנגן בחלילים ובכלי נקישה. צפרי הוא יליד תימן, שתרם ממסורת ביתו בזמר ובמחול ליצירות שהעלתה שרה לוי-תנאי ב"ענבל". [...] הנוסח המובא כאן נרשם מפי שרה לוי-תנאי ולאה אברהם. למיטב ידיעתנו לא הופיע שיר זה בדפוס עד היום (אברהם ובהט-רצון, 1999 : 53). הנה השיר בתרגומו של שלום סרי ובמקורו בערבית-יהודית:

הוי, אילן	אַלָא יַא שַגַ'רַה
השתול על פי התהום, איה אהובך?	פִי לְ-חַיְד וַיְן כְלֵשׁ
תן, שלום, הוי עושה השלום.	יַא סַלַאם סַלֵם
הנה סוחף המטר,	אַלָא גַ'אש אַלְ-מַטַר
הן מי הנחל יגרפוך.	וַ-סַיְל עַא יְשְלֵש
הוי המושיע, שלח ישועה	יַא לַטִיף אֶלְטֶף

להלן תווי השיר:
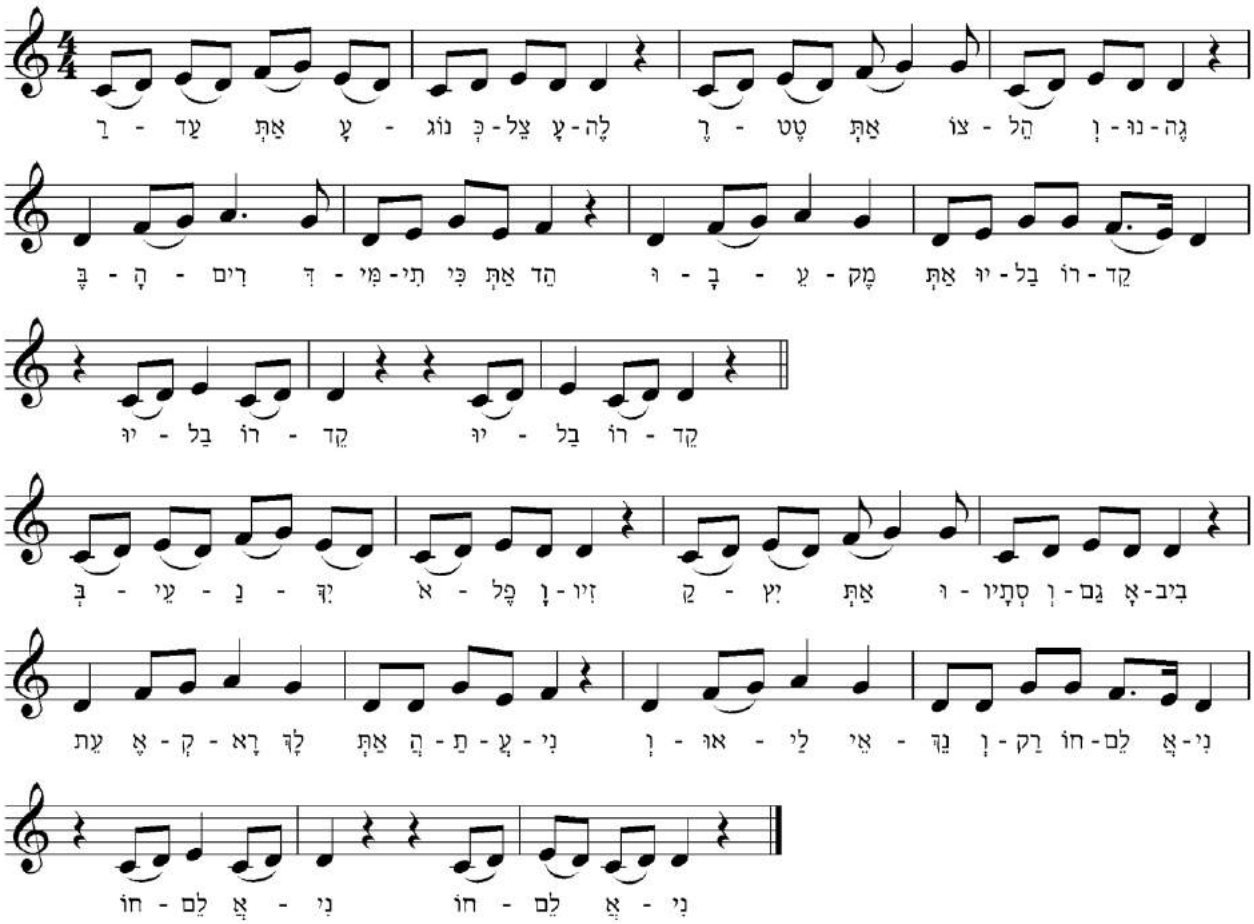


המלים והלחן גובשו על ידי שרה לוי-תנאי. היא שיבצה את השיר ביצירתה הכוריאוגרפית בתיאטרון המחול ענבל בתכנית "מדבר". כל הלחנים ממסורת תימן בתכנית זו, כמו תכניות רבות אחרות ב"ענבל", זכו לעיצוב תזמורתי בידי המלחין עובדיה טוביה. אלה מילותיה של שרה לוי-תנאי:

רַעַד אַתְּ, עָנוֹג כְּצֵל עָלֶה,
רֶטֶט אַתְּ, צוֹהֵל וְנוּגָה.
בָּהָרִים דִּמִּיתִי כִּי אַתְּ הֵד,
וּבָעֵמֶק אַתְּ יוּבַל רוֹקֵד.

בְּעֵינַיִךְ אֹפֶל וָזִיו,
קַיִץ אַתְּ, סְתָיו וְגַם אָבִיב,
עֵת אֶקְרָא לָךְ, הֲתַעֲנִי?
וְאוּלַי אֵינֵךְ וְרַק חוֹלֵם אֲנִי.
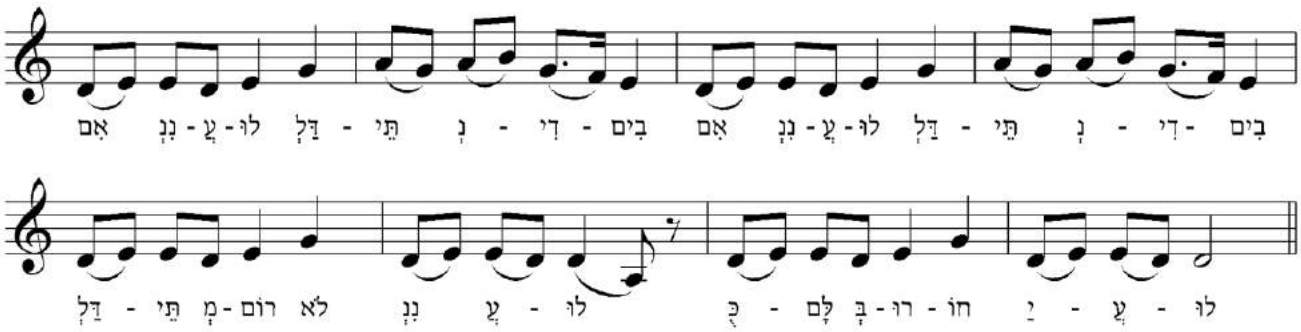
ואלה תווי השיר (לוי-תנאי, 2012: 92):



אם ננעלו

שירו של שלם שבזי "אם ננעלו דלתי נדיבים" התגלגל בישראל בביצועים רבים ופרץ את ההקשר המקורי שלו, ונטמע באוצר הזמר העברי. הוא מייצג במובהק את גלגוליו של שיר מהדיואן, המושר בפי גברים בשמחות שונות בלחנים רבים ומגוונים (ראו מספר לחנים רשומים, לרבות לחן זה ופירוט מקורות רשומים קודמים וכן רשימת הקלטות – בהט 1995: 240-242). ביישוב העברי שלפני קום המדינה רווח בעיקר אחד מלחניו, וזאת בעיקר בזכות ברכה צפירה, שהרבתה לשיר אותו בהופעותיה, גם הקליטה אותו, והמלחין פאול בן-חיים רשם אותו מפיה ועיבד אותו בעבורה. להלן התחלת השיר כפי שנרשמה בספרה (צפירה, 1978: 56) וגם בעיבודו של בן-חיים (ראו "נעימות מהמזרח", בהוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 7330 B: 12). להלן מלות התחלת השיר:

אִם נִנָּעֲלוּ דַּלְתֵי נְדִיבִים דַּלְתֵי מְרוֹם לֹא נִנָּעֲלוּ
אַל חַי מְרוֹמָם עַל כְּרוּבִים כֻּלָּם בְּרוּחוֹ יַעֲלוּ.
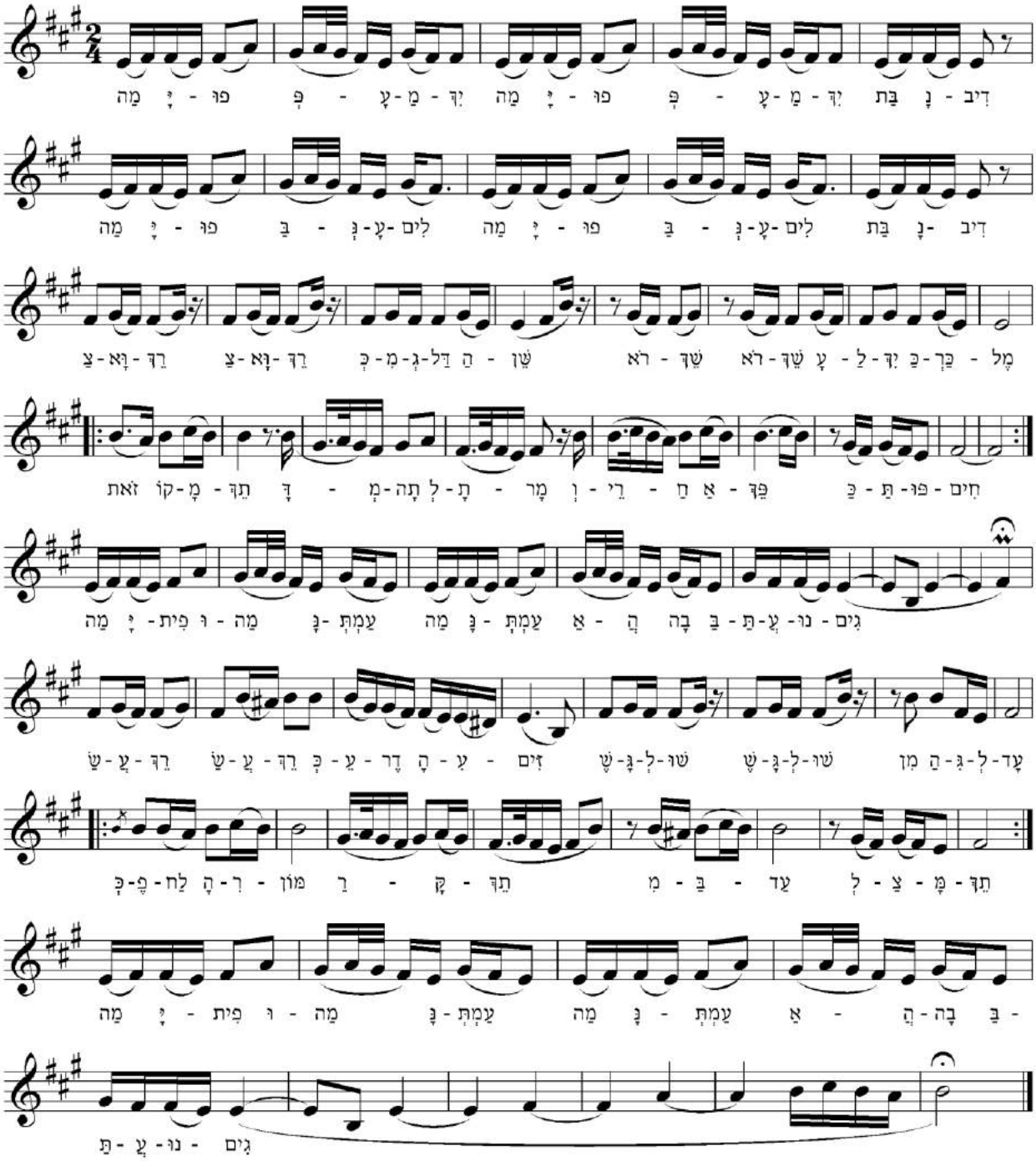


(כאן רשומים התווים בסקונדה גבוה יותר מן המקור לצורך השוואה עם הדוגמאות הבאות).

שרה לוי-תנאי אימצה לעצמה לחן זה בשני שירים: **מה יפו פעמיך** (שיר השירים ז'; לוי-תנאי 2012: 56) ושיר היתולי, **הה עפרה**, פרי יצירתה האישית. השירים ארוכים ומפותחים מאוד, אך גרעינם הוא תחילת הלחן. להלן המלים ותווי השיר. כבר בתחילה אין הוא מצוטט בדיוק אלא בווריאנט אישי של לוי-תנאי, וההמשך הוא

פיתוח שלה. השורה הרביעית והשביעית הן חיבור אישי שלה, אך כל היתר מבוסס בבירור על המוטיב הפותח של "אם ננעלו".

מַה יָּפוּ פְעָמַיִךְ בַּנְּעָלִים,
בַּת נָדִיב !
צַוָּארֵךְ כְּמִגְדַּל הַשֵּׁן ;
רֹאשֵׁךְ עָלַיִךְ כַּכַּרְמֶל,
וְאֵת קוֹמָתֵךְ דָּמְתָה לְתָמָר,
וְרֵיחַ אַפֵּךְ – כַּתַּפּוּחִים,
מַה יָּפִית וּמַה נָּעַמְתְּ
– אַהֲבָה –
בַּתַּעֲנוּגִים!
שַׁעֲרֵךְ כְּעֵדֶר הָעִזִּים
שֶׁגָּלְשׁוּ מִן הַגִּלְעָד ;
כְּפֶלַח הָרִמּוֹן רַקָּתֵךְ
מִבַּעַד לְצַמָּתֵךְ.



(לוי-תנאי 2012 : 56)

אותו לחן שימש את שרה לוי-תנאי גם לשירה המקורי ההיתולי **הה עפרה** (לוי-תנאי 2012 : 116). בשיר זה מופיע המוטיב הראשון של "אם ננעלו" פעמים רבות בווריאנטים שונים לפי צורך המלים. למעשה רק מוטיב אחד נוסף לשיר (בשורות החמישית והשישית ובשתי האחרונות), ואילו כל השאר הוא לחן השיר המקורי. ביצוע השיר בפי זמרות כמו ראומה נחום-עבאס ולאה אברהם מבליט את העושר הלשוני, את הנופך התיאטרלי ובעיקר את ההומור המייחד את השיר, כפי שהועבר אליהן ישירות מפי שרה לוי-תנאי :

הָה, עָפְרָה, הָה, עָפְרָה,
אַל יְהֵא לִבֵּךְ כֹּה רַע
– לֹא נוֹרָא!
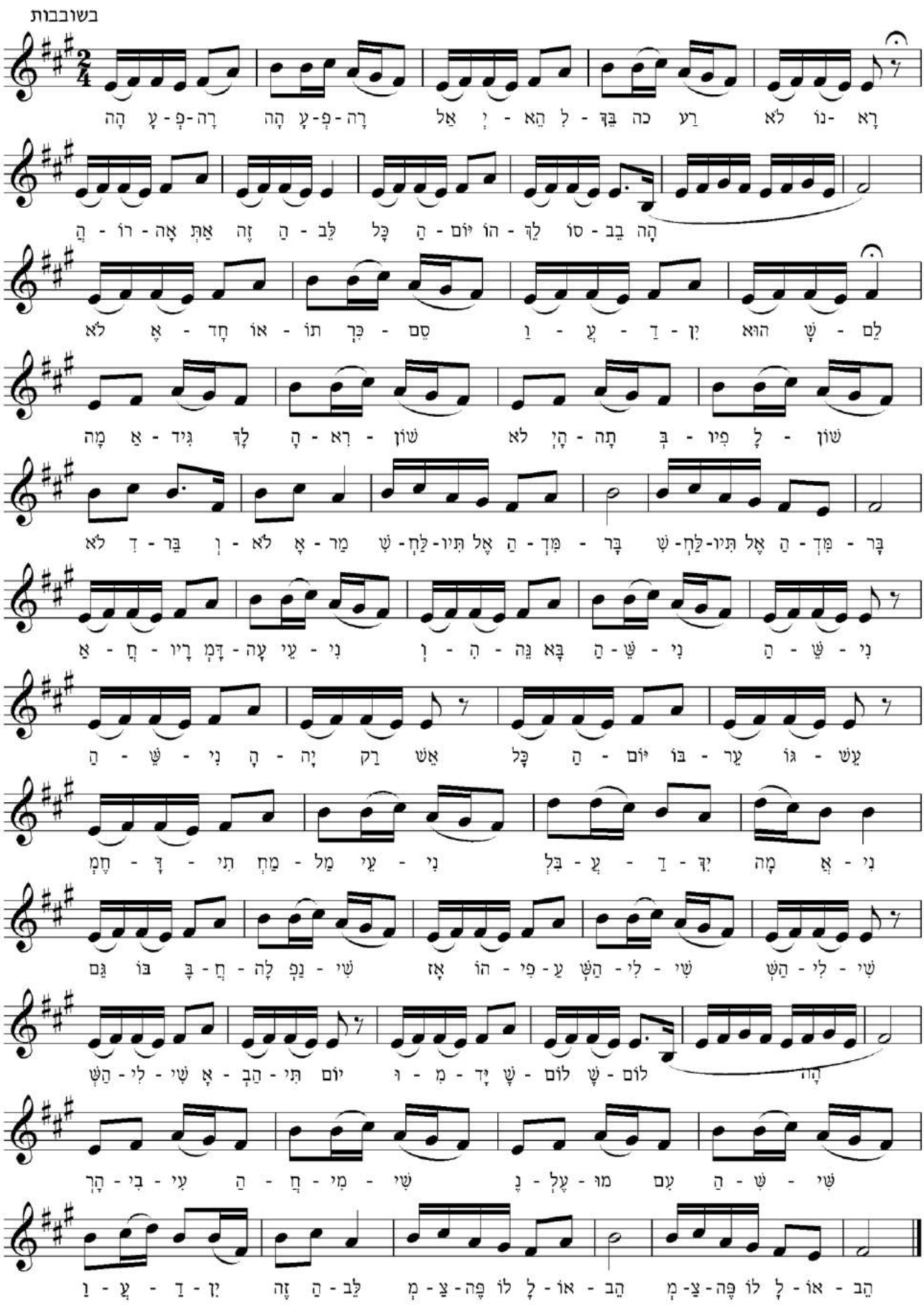
הֲרוֹאָה אַתְּ זֶה הַלֵּב,
כָּל הַיּוֹם הוֹלֵךְ סוֹבֵב;
הָה....
לֹא אֶחָד אוֹתוֹ כִּרְסֵם,
וְעַדַיִן הוּא שָׁלֵם.

מָה אַגִּיד לָךְ, הָרִאשׁוֹן
לֹא הָיְתָה בְּפִיו לָשׁוֹן,
לֹא דִבֵּר וְלֹא אָמַר.
שִׁלַּחְתִּיו אֶל הַמִּדְבָּר.

אַחֲרָיו דָּמְעָה עֵינִי,
וְהִנֵּה בָּא הַשֵּׁנִי,
הַשֵּׁנִי הָיָה רַק אֵשׁ,
כָּל הַיּוֹם בּוֹעֵר גּוֹעֵשׁ :
"חֻמְדָּתִי, מַחְמַל עֵינִי,
בִּלְעָדַיִךְ מָה אֲנִי?"

גַּם בּוֹ בָּחֲלָה נַפְשִׁי,
אָז הוֹפִיעַ הַשְּׁלִישִׁי.
הַשְּׁלִישִׁי אָהַבְתִּי יוֹם,
וּמִיָּד – "שָׁלוֹם שָׁלוֹם".

הָרְבִיעִי, הַחֲמִישִׁי
נֶעֱלְמוּ עִם הַשִּׁשִּׁי,
וְעַדַיִן זֶה הַלֵּב
מְצַפֶּה לוֹ לָאוֹהֵב.



(לוי-תנאי, 2012 : 116)

בינואר 2011 התקיים ביצוע בכורה ליצירתו של המלחין משה זורמן **נוה מדבר** לשני זמרים ותזמורת, המביאה שירים של שרה לוי-תנאי המבוססים על שירים ממסורת יהודי תימן (כמה מהם הובאו לעיל),בביצוע לאה אברהם ואנוש אברהם-נחום והתזמורת הקאמרית רמת-גן בניצוח אביב רון. יש בכך אות לחיוניות השירים וליכולת התחדשותם.

עבודתם המשותפת של שרה לוי-תנאי ומרדכי סתר

שיתוף הפעולה עם מלחינים מהשורה הראשונה במוזיקה הישראלית היה חשוב מאוד לשרה לוי-תנאי. היא השקיעה מאמצים רבים במציאת החיבורים המתאימים עם המלחינים וראתה בעבודה המשותפת אתם מגמה מרכזית בעבודתו של תיאטרון מחול בן זמננו.

מראשית דרכה ביצירה שיתפה שרה לוי-תנאי פעולה עם מוזיקאים שונים, תחילה לצורך תיווי שיריה, שכן היא לא רשמה אותם בתווים. בשנות השלושים והארבעים רשמו מפיה את שיריה לצורך הדפסה בשירונים עמנואל עמירן, מנשה רבינא, שלמה קפלן ואחרים, ומאוחר יותר כותב שורות אלה. כמו כן שיתפה פעולה עם מלחינים שעיבדו את שיריה למקהלה או לקול ולפסנתר: נסים נסימוב, סטפן וולפה, יצחק אדל, שלמה הופמן, ברנד ברגל, נחום נרדי, אברהם דאוס, יחזקאל בראון.

מעת ייסוד "ענבל" היה המלחין עובדיה טוביה המוזיקאי המקצועי העיקרי שעבד עם תיאטרון-המחול במשך שנים. המוזיקה בתכניות "ענבל" הושתתה על שלושה מקורות עיקריים: שירים ממסורות יהודיות, בעיקר ממסורת יהודי תימן; שירים של שרה לוי-תנאי; שירים של מלחיני הזמר העברי, ובהם ידידיה אדמון, נחום נרדי, ניסן-כהן מלמד, עמנואל עמירן, בנימין עומר, מרדכי זעירא, מתתיהו שלם, עמנואל זמיר, יוסף הדר ועובדיה טוביה.

לצורך עיצוב המוזיקה לבמה גויסו כמה ממלחיני דור המייסדים של המוזיקה הישראלית הקונצרטית: פאול בן-חיים, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ, מנחם אבידום, גארי ברתיני ומרדכי סתר, ובהמשך הדרך מלחינים צעירים יותר, ביניהם שמעון כהן, אריה לבנון, אברהם אמזלג-עילם, ציפי פליישר, יוסי מר-חיים ושלמה גרוניך. אחד משיתופי הפעולה המשמעותיים ביותר – עם מרדכי סתר – הניב שתי יצירות חשובות.

לקראת מסע ראשון

ב-1955 התכוננה להקת "ענבל" בת השש למסע הופעות באירופה, מסע ראשון מחוץ לישראל, ולצורך זה רצתה שרה לוי-תנאי לשפר את הרמה המקצועית של חברי הלהקה בכל שטחי פעילותם. היא הסדירה עבורם שיעורי טכניקה של ריקוד שניתנו על ידי מיטב המורים, וכן ביקשה את גארי ברתיני, המנהל המוזיקלי של התיאטרון באותה עת, לדאוג לעיצובים מוזיקליים הולמים. הוא גייס לצורך זה כמה מטובי המלחינים של ישראל, ובהם את מורו וידידו המלחין מרדכי סתר, וכך נוצר שיתוף פעולה מיוחד, פורה ואיכותי מאוד, אשר הניב כמה מהיצירות המצוינות שנוצרו בישראל.

גארי ברתיני הזמין אצל סתר עיבוד להרכב קאמרי לשתי יצירות: ב-1956 ליצירה **אשת חיל** וב-1957 ליצירה **תיקון חצות**. נגני "ענבל" הקבועים ניגנו בכלים המזרחיים: אליהו שאשא בעוד ואברהם דוד הכהן בקנון. סתר הוסיף להם תזמור שנועד לביצועם של חמישה נגנים במספר כלים: נבל או פסנתר, חצוצרה, אבוב, חליל או פיקולו וכלי הקשה רבים, ובהם תוף כד, תונפן, תוף גדול, גונג, מצלתיים, פעמונית, משולש, מרקס, קסילופון, טמבורין וקופסת עץ, שנוגנו בחלקם על ידי רקדני הלהקה ובחלקם על ידי מקישן מקצועי. הלהקה עצמה זימרה בשני קולות: בנים ובנות, וכן שר סולן בריטון.

לצורך העבודה בא סתר לחזרות הלהקה והתרשם עמוקות לא רק מן המוזיקה אלא גם מהאווירה הכללית ומן האנשים ב"ענבל". על פגישתו עם אנשי "ענבל" סיפר בראיון ב-1972 כעל חוויה שחרגה הרבה מעבר למשימה המעשית שלמענה הוזמן:

> ראיתי אותם לראשונה ב-1949 ונהניתי, אך זה נראה לי כפולקלור נחמד. לאחר כמה שנים נתבקשתי על ידי גארי ברתיני להכין עיבודים ללהקה לקראת נסיעה לחוץ לארץ. זה לא משך אותי, אך גארי שכנע אותי בהצביעו על הנושאים היפים. הלכתי לשם ונתפסתי לזה כל כולי. במשך חודשים רבים לא עזבתים, והייתי נלהב ל"ענבל", כי זה קסם לי מאוד. עשיתי ב"ענבל" שני בלטים: אשת חיל ותיקון חצות. יצירה זו בוצעה מעט מאוד בנוסחת הבלט, אך אני פיתחתי ממנה לאחר מכן את האורטוריה הרדיופונית והקונצרטית. העיבוד שלי התבסס על החומר עצמו. קסמו לי שם המחול והאווירה של עולם עתיק, תרבות עתיקה, לאו דווקא יהודית, אלא ים-תיכונית עתיקה. הייתה לי זיקה אל דברים ארכאיים. ההסתגלות אל החומר הייתה לגבי אתגר קומפוזיטורי מעניין (בהט, 1972: 201)

בעבודת העיבוד הקאמרי שעשה ל"ענבל" השקיע סתר את מיטב הידע המקצועי שלו, ועל אף הרכב הכלים הקאמרי יש כבר בתזמור זה גרעינים ליצירותיו לעתיד לבוא. העיבוד נעשה אמנם לקראת צאת הלהקה לסיור באירופה ובארצות-הברית והכתיב אילוצים מסוימים, אך הנושא לא נתן לסתר מנוח, ועל כן לאחר הגרסה הראשונית, לתיאטרון "ענבל", עשה גרסאות נוספות, יצירות עצמאיות לאולם הקונצרטים.

אשת חיל

שרה לוי-תנאי בנתה את היצירה על רצף של שירים מדיואן יהודי תימן, שהושרו בפי רקדני הלהקה. היצירה התגבשה בשלבים: כבר ב-1952 היא יצרה ב"ענבל" מחול בשם **ממקור תימן**, ובו שירים מדיואן יהודי תימן. ליצירה היו שני חלקים שנקראו על שם שירים מהדיואן: הראשון – **אשאל אלהי** והשני – **סעי יונה**. פרט לשני שירים אלה שובצו ביצירה השירים הבאים מהדיואן: **מי נשקני**, **אלהים אשאלה**, **שור דודי הדר צביה**, **ספרי תמה תמימה**, וכן **הרשות** ו**נעלה אל הר העברים** שהם הבית החמישי והבית השביעי של **ספרי תמה תמימה**, אך בשנות החמישים נהגו לשיר אותם כשירים נפרדים בלחנים שונים (ראו בהט 1995; בהט-רצון ובהט 2006).

ב-1955 יצרה שרה לוי-תנאי ב"ענבל" את המחול **כיסופים**, ועל כך כתבה בתכנייה:

מחול זה התפתח על יסוד הקטע "ממקור תימן". שירי תימן משמשים כאן ביטוי לגעגועי עם, עדה ויחיד. אלה הם כיסופים לשחרור משעבוד (תפילת הגברים), כיסופים לאהבה טבעית וגלויה (פגישת הזוג), כיסופים למרחבים מאירים וצוהלים (מחול הסיום הכללי). מתוך המקור הזה התפתחו במשך עשר שנות "ענבל" מחולות שונים אשר לבשו ופשטו צורה. נשארו ברפרטואר:

א. **שבת שלום** – ריקוד זוג – האהבה השלמה, אהבת הבעל לרעייתו, מוארת בזוהר קדושת השבת.

ב. **סעי יונה** – ריקוד זוג – מחוץ למסגרת הנישואים אין מגע בין הגבר והאשה בחברה היהודית-המזרחית, אך גם מבעד למחיצת-האסורים פורצת תשוקת הנעורים כשהיא עוטה צעיף דק של ביישנות וצניעות. והמגע – אם גם עדין ותמים – יש בו מלהטם של חלומות גנוזים.

ב-1956 בתכנית של "ענבל" **בואי תימן** כבר נקראה היצירה **אשת חיל**, וכך כתבה שרה לוי-תנאי בתכנייה:

אשת חיל – סויטה בשלושה חלקים – שלושה פרקי מחול על האשה היהודית-מזרחית:

פרק א' – **סעי יונה** (מחול בנות). האשה שעבודתה החדגונית והמפרכת לא העכירה את שלוות-רוחה ותוך העבודה היא ממשיכה לחלום על יופי ואהבה ורואה את דמות עצמה בנעוריה, יפה וקוסמת.

פרק ב' – **שור דודי הדר צביה** (מחול זוגות, בנים ובנות). התפרצות האהבה הכלואה; המחיצה השוררת בין הגבר לאשה נפרצת במחולות הנעורים הסוערים.

פרק ג' – **שבת שלום** (מחול זוג). האהבה השלמה והשלווה, אהבת הבעל לרעייתו, מוארת בזוהר קדושת השבת.

הפרק האחרון **שבת שלום** נלקח מתוך יצירתה של שרה לוי-תנאי **קבלת שבת** משנת 1952. כל השירים הושרו בכמה מלחניהם המסורתיים, ושרה לוי-תנאי תרמה את עיצובם לבימה בגרסה אחידה וקבועה. בכל פרק נכללו כמה שירים וכמה מוטיבים מוזיקליים:

בפרק א' - **סעי יונה**; **ספרי תמה תמימה**

בפרק ב' - **שור דודי**; **איומה המשי**; **לבבי יחשקה עפרה**

בפרק ג' – מוטיב משירו של מרדכי זעירא **לכה דודי** (שבת שלום), השיר **לכה דודי** של שרה לוי-תנאי וכן שירה **אשת חיל**, הבנוי על לחן של השיר המסורתי **יום שבת תשמח מאד נפשי** .

כלומר, בשני הפרקים הראשונים היו רק שירים מדיואן יהודי תימן עם כמה מלחניהם המסורתיים, ואילו בפרק השלישי – שירים של מרדכי זעירא ושרה לוי-תנאי, שאחד מהם (**אשת חיל**) בנוי על לחן של שיר שבת מסורתי. מילות השירים מהדיואן הובאו בגרסה מקוצרת, לרוב רק הבית הראשון (להלן גם הפניות אל מקורות שבהם ניתן למצוא את השירים בשלמותם וכן גרסאות מסורתיות של לחניהם).

פרק א׳ – סעי יונה

במקור – שירה מאת דוד בן זכריה הלוי בעברית וערבית (טובי-סרי, 1998 : 220 ; בהט 1995 : 266). ב״ענבל״ הושרו הבית הראשון והשני:

סְעִי יוֹנָה וְשִׁמְעִינִי בְּכִנּוֹר נַגְּנִי עֲמוֹדִי מַהֲרִי יוֹנָה וְהַתְקִינִי כְּלִי

וּפְצְחִי זַמְּרִי רָנִּי בְּשִׁיר הִתְבּוֹנְנִי וְנִכָּנֵס לְתוֹךְ גַּנָּהּ בְּתָמָר תַּעֲלִי

וּמַהֲרִי וְאַל תִּפְנִי לְדֶרֶךְ שׁוֹטְנִי וְנֹאחֲזָה בְּסַנְסִנָּיו וּפְרִיוֹ תֹּאכְלִי
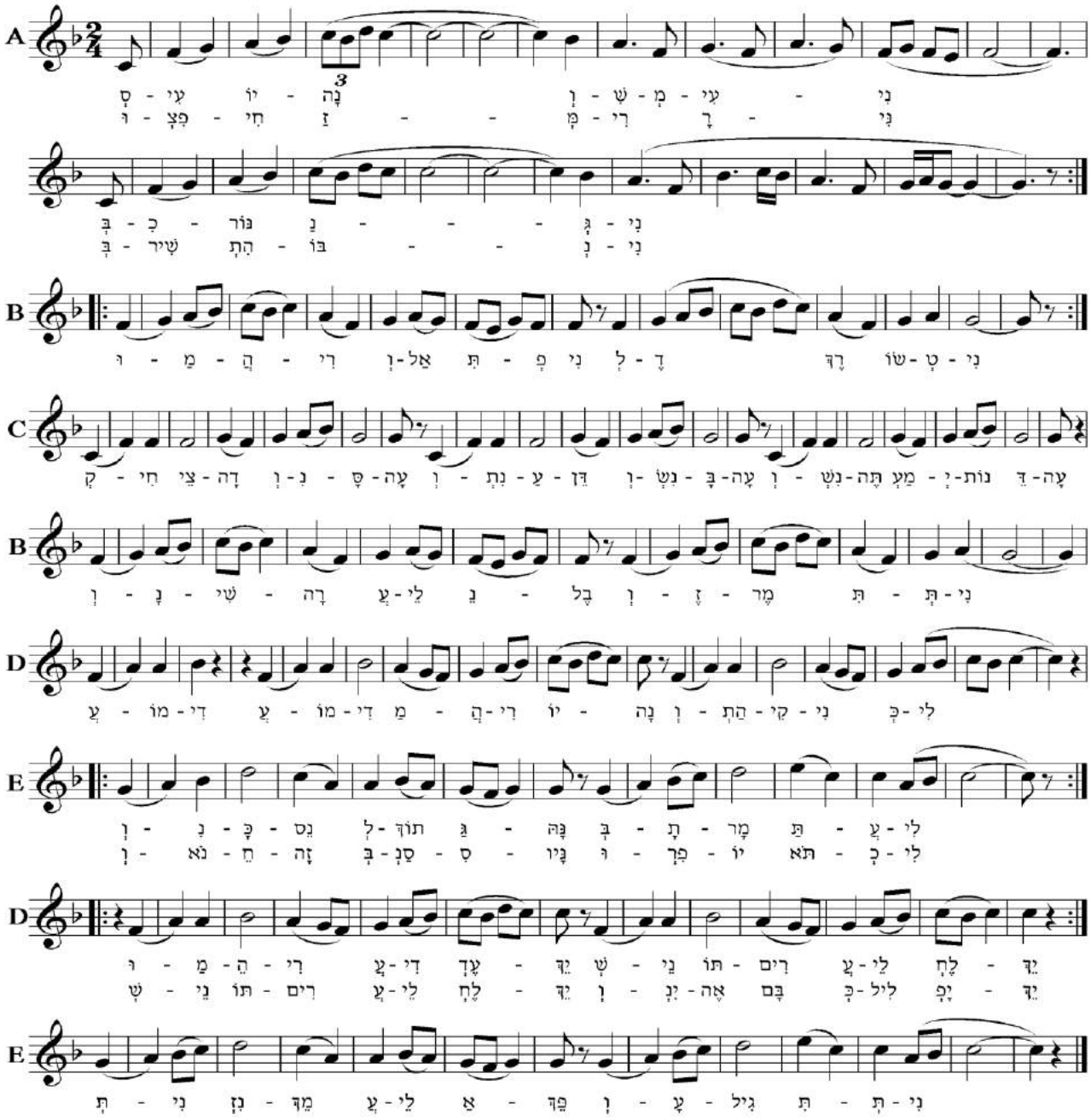
קְחִי צֵידָה וְנִסָּעָה וּמַהֲרִי עֲדֵי עָדֶיךָ

וְנִתְעַדֵּן וְנִשְׂבָּעָה שְׁנֵי תּוֹרִים עֲלֵי לֶחְיֵךְ

וְנִשְׁתֶּה מַעְיְנוֹת דֵּעָה וְיִנָּאֶה בָּם כְּלִיל יָפְיֵךְ

וּנְשִׁירָה עֲלֵי נָבֶל וְזֶמֶר תִּתְּנִי תְּנִי נִזְמֵךְ עֲלֵי אַפֵּךְ וְעָגִיל תִּתְּנִי.

לחנים רבים לשיר זה, כמקובל בקרב יהודי תימן. שרה לוי-תנאי בחרה ל״ענבל״ בלחן מעניין ומגוון (למעשה, צירוף של כמה לחנים) שאותו לימד יחיאל עדאקי לתלמידיו הרבים, והוא הושמע רבות בשירתן של ברכה צפירה (צפירה 1978 : 72) ושושנה דמארי. להלן תווי השיר כפי שכתבם סתר בתכליל היצירה ל״ענבל״:
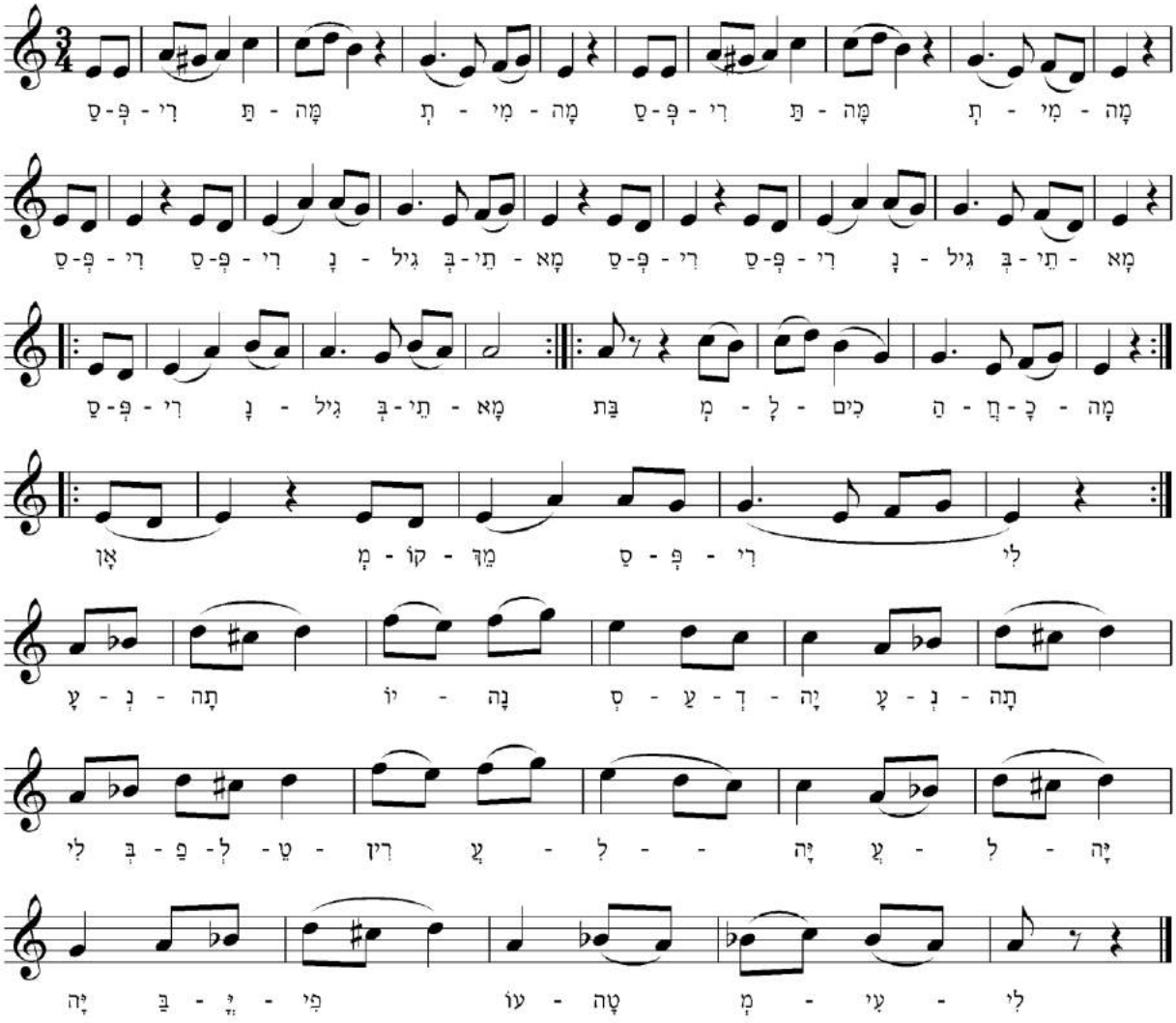


(סתר, **אשת חיל**, ״ענבל״ 1957 : 5-17)

ספרי תמה תמימה

שיר אזור מאת **סעדיה בן עמרם** ולו אחד-עשר בתים שסימנם (האקרוסטיכון) שמו המלא של המשורר. הבית השלישי והרביעי בערבית וכל השאר בעברית (טובי-סרי 1988: 224). לשיר לחנים רבים (לפחות ארבעה-עשר רשמנו במהלך השנים - בהט 1995: 216; צפירה 1978: 48) וכמה מבתיו נפוצו בשנות החמישים כשירים בפני עצמם: למשל הבית החמישי המתחיל במלים **הרשות באמת נתונה**. ביצירה הושרו שני הבתים הראשונים של השיר באחד הלחנים הנפוצים:

סַפְּרִי תַּמָּה תְּמִימָה סַפְּרִי נָגִיל בְּתַיְמָה
בַּת מְלָכִים הַחֲכָמָה אָן מְקוֹמֵךְ סַפְּרִי לִי

עָנְתָה יוֹנָה סְעַדְיָה לִי בְּפַלְטֵרִין עֲלָיָה
וַאֲנִי בְּתוֹךְ לֵב אֲנָיָה בַּיְפִי עוֹטָה מְעִילִי
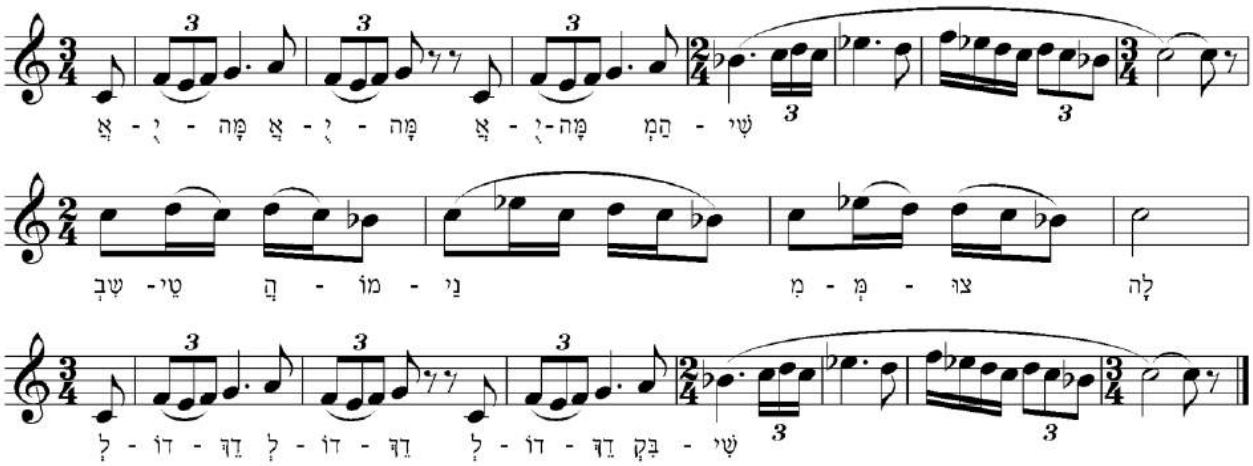


(סתר, שם: 18-30)

שיר זה העסיק את סתר גם בהמשך, והוא ערך לו גרסה לתזמורת נוער עם או בלי מקהלה (תווים בהוצאת המכון למוזיקה ישראל – IMI 146 משנת 1967/8).

אף כי שם הפרק **שור דודי**, שיר זה יבוא רק בהמשך. הפרק בנוי על ארבעה שירים: תחילה השיר **איומה המשי**, שירה מאת שלם שבזי שסימנה (האקרוסטיכון) – אלשבזי (טובי-סרי, 1988: 159; בהט 1995: 236). ב״ענבל״ הושר מבחר מתוך ששת בתי השיר: שתי שורות ראשונות והתושיח (שלוש השורות הקצרות) מן הבית הראשון; שורות שנייה ושלישית והתושיח מן הבית השני ושורה לפני אחרונה מן הבית השלישי, כדלקמן:

אֵיֻמָּה הַמְשִׁי דְּגְלֵי הֲמוֹנַי מִמְּצוּלָה
לְדוֹדֵךְ בְּקְשִׁי יָקִים לְסֵכָּה הַנְּפוּלָה
וְהַנְחִי בָּנִים
עֲדַת אֵיתָנִים
שְׁהֵם נֶאֱמָנִים
וּמְיַד עוֹשֵׁק הוּא גּוֹאֲלִי תָּמִיד וְחִשְׁקִי
וְדָתוֹ נוֹשֵׁק הוּא יִתְּנָה צָרְכִּי וְסָפְקִי
מְפַרְנֵס לַכֹּל
וְזָן וּמְכַלְכֵּל
עֲלֵי יַד בַּת כֹּל
יַזְרִיחַ שִׁמְשִׁי וִיקוֹמְמָה קַרְיָה שְׁכוּלָה.
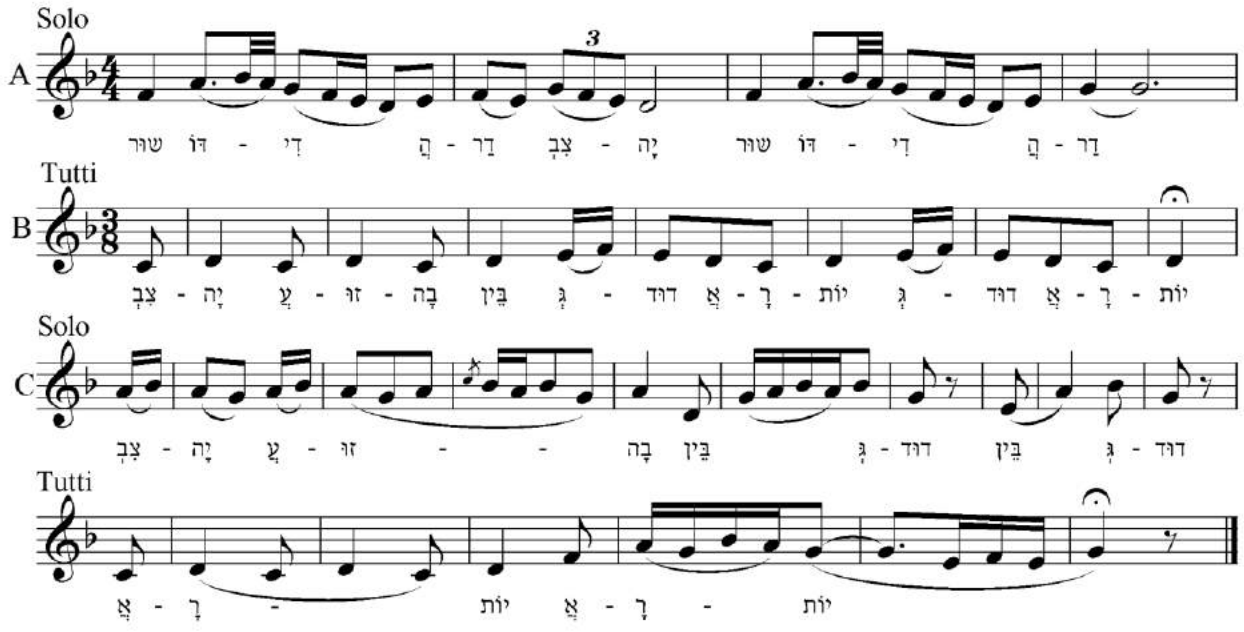


(סתר, שם: 31-43)

בהמשך מביא הטקסט שורות מתוך שני שירים: ההתחלה – **שור דודי** – מתוך שני בתים בעברית משירו של שבזי שהוא ברובו בערבית. האתחלתא שלו – **יא מחיי אלנפוס** (מחיה הנפשות; טובי-סרי 1988: 202; בהט 1995: 208). מתוך עשרת בתי השיר רק השמיני והתשיעי בעברית (צפירה 1978: 78). השורה הראשונה היא הפותחת את הבית השמיני והשנייה – את הבית התשיעי.

שׁוּר דּוֹדִי הֲדַר צְבִיָּה עֲזוּבָה בֵּין גְּדוּד אֲרָיוֹת
תִּרְצָה עַמֵּךְ נַעְלֶה לְהַר צִיּוֹן בְּשִׁיר וְזִמְרָה
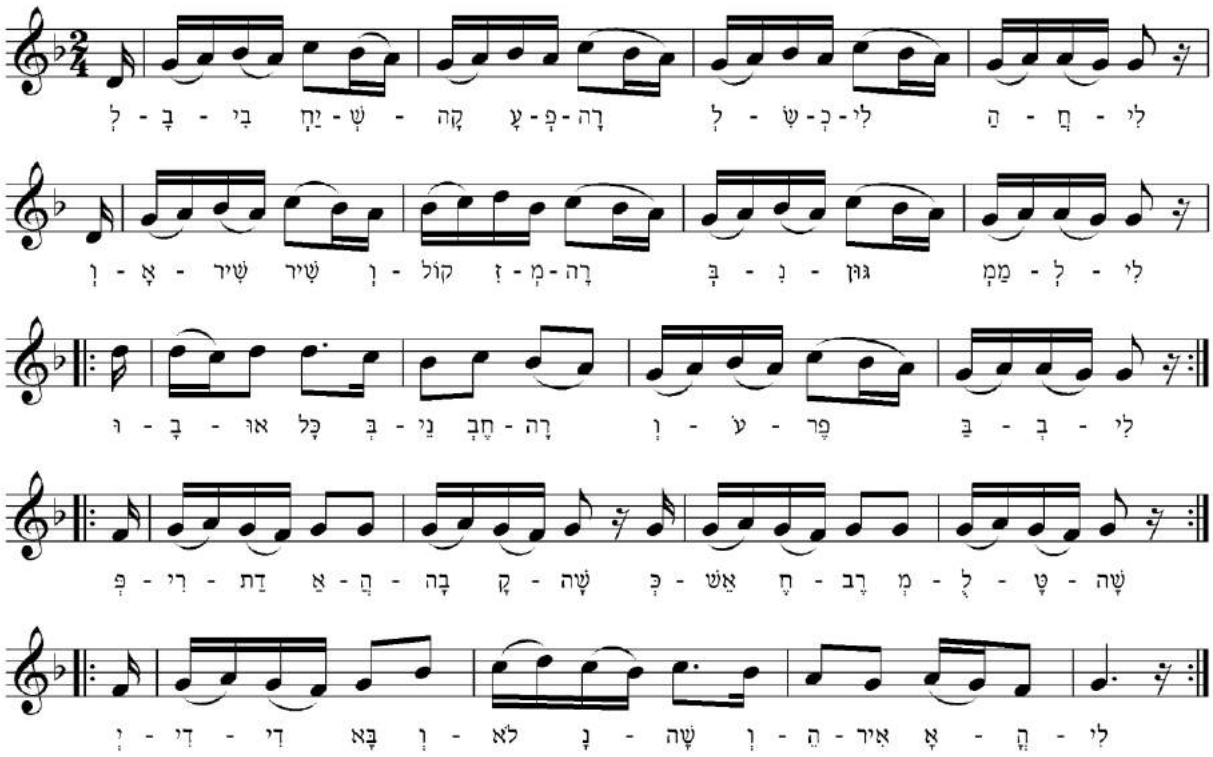
שתי השורות הבאות הן הבית השביעי מתוך שירו של סעדיה בן עמרם **ספרי תמה תמימה** (טובי-סרי 1988: 224; בהט 1995: 216) ואליהן מצטרפת שורה אחרונה של הבית של **שור דודי** (סתר, שם: 43-52):

נַעֲלֶה הַר הָעֲבָרִים נִשְׁכְּבָה יַחַד חֲבֵרִים
מִבְּלִי מַגַּע בְּשָׂרִים שָׁם וְיִיטַב לָךְ וְגַם לִי.
בֵּין פֶּרֶא מְאוּס הֲרֵי בְּשָׂמִים יַעֲלֶה חֲלוּצִי.



עתה מובא הבית הראשון משירו של שבזי **לבבי יחשקה עפרה** (טובי-סרי 1988 : 211 ; בהט 1995 : 262). גם לשיר זה כמה וכמה לחנים. שרה לוי-תנאי עיצבה אחד מהם והוא שנרשם על ידי סתר בתווים (סתר, שם : 58-52). בשיר זה נתן סתר לפסנתר תפקיד חשוב, שבו ישתמש בפרק הרביעי של **הסויטה התימנית** שלו.

לְבָבִי יַחְשְׁקָה עָפְרָה לְשֹׁכְלִי הַחֲלִי
וְאָשִׁיר שִׁיר וְקוֹל זִמְרָה בְּנִגּוּן מַמְלִלִי
וּבָאוּ כָּל בְּנֵי חֶבְרָה וְעֹפֶר בַּבְלִי
פְּרִידַת אַהֲבָה קָשָׁה
וְאֵשׁ חֲרֵב מְלַטָּשָׁה
יְדִידִי בָּא וְלֹא נָשָׁה
וְהֵאִיר אָהֳלִי.



פרק ג' – קבלת שבת
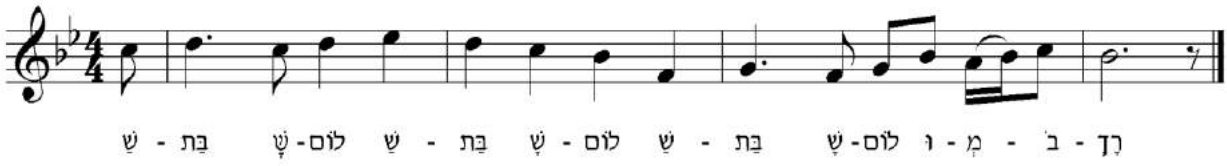
בפרק זה שירי שבת פרי חיבוריהם של מרדכי זעירא ושרה לוי-תנאי, מהם רק האחרון – **אשת חיל** – מבוסס על לחן מסורתי של יהודי תימן. השיר לשבת **לכה דודי לקראת כלה** נכתב במאה ה-16 בצפת על ידי שלמה אלקבץ (1505-1584 לערך) והפך להיות שיר שבת מקובל ורווח. זעירא הלחין רק את המדריך הפותח:

לְכָה דּוֹדִי לִקְרַאת כַּלָּה / פְּנֵי שַׁבָּת נְקַבְּלָה.

והוסיף לו את הברכה המקובלת:
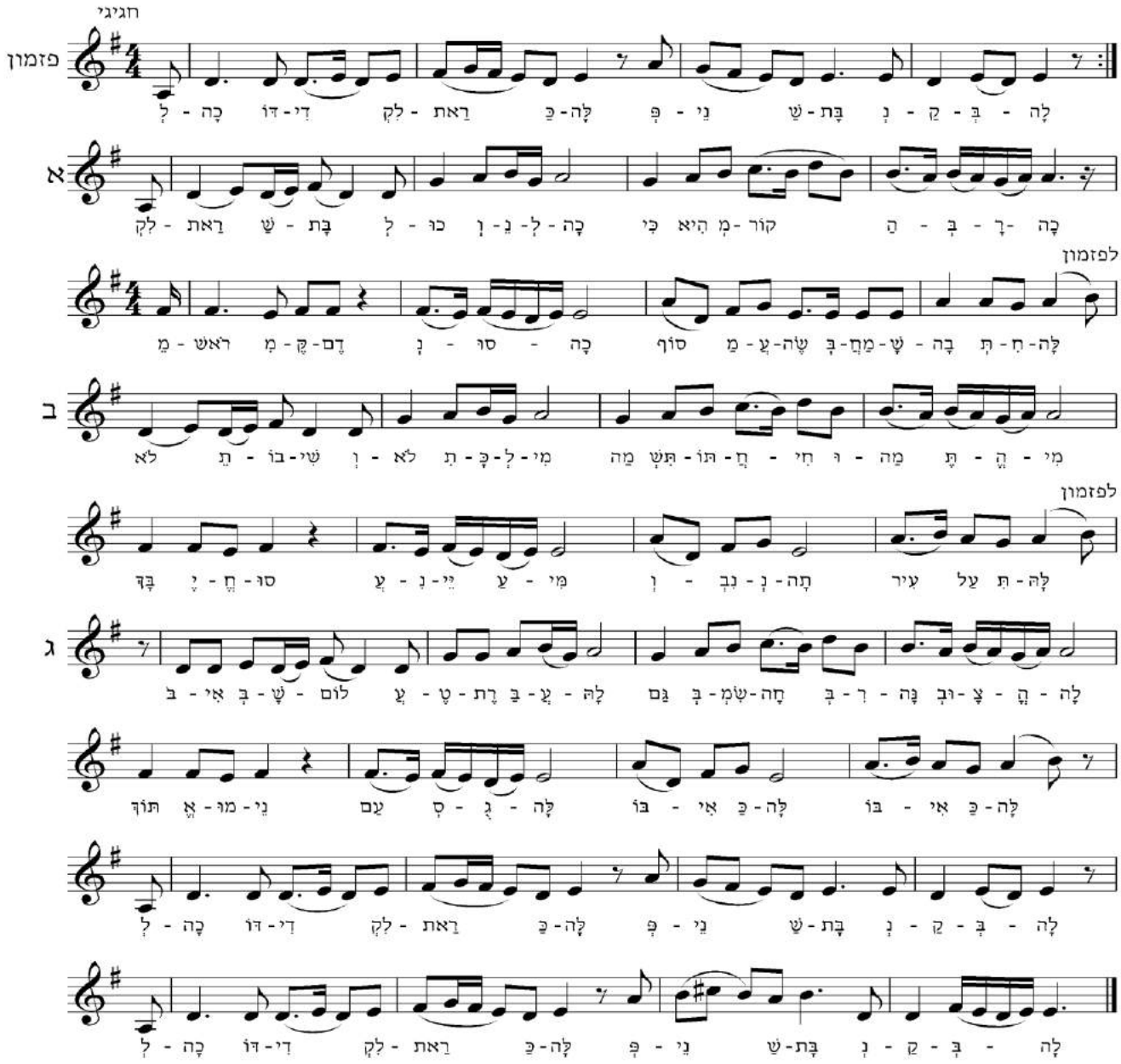
שַׁבָּת שָׁלוֹם, שַׁבָּת שָׁלוֹם, שַׁבָּת שָׁלוֹם וּמְבֹרָךְ (זעירא, 1960: 160).

ביצירתה של שרה לוי-תנאי משולב מתוך שירו רק המוטיב השני, כלומר הברכה שַׁבָּת שָׁלוֹם וּמְבֹרָךְ.



(סתר, שם: 59-62)
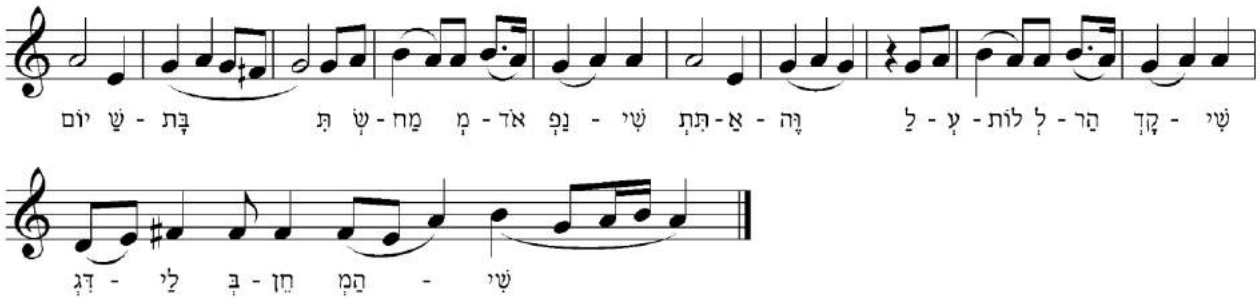
מיד אחר כך עוברים לשירה של שרה לוי-תנאי לאותן מלים. הלחנתה נרחבת יותר: פרט למדריך היא הלחינה שלושה מבתי השיר: הבית השני, השישי והתשיעי (האחרון) (לוי-תנאי, 2012: 32):



לְכָה דּוֹדִי לִקְרַאת כַּלָּה. לְכָה דּוֹדִי לִקְרַאת כַּלָּה. לְכָה דּוֹדִי לִקְרַאת כַּלָּה.
פְּנֵי שַׁבָּת נְקַבְּלָה׃ פְּנֵי שַׁבָּת נְקַבְּלָה׃ פְּנֵי שַׁבָּת נְקַבְּלָה׃
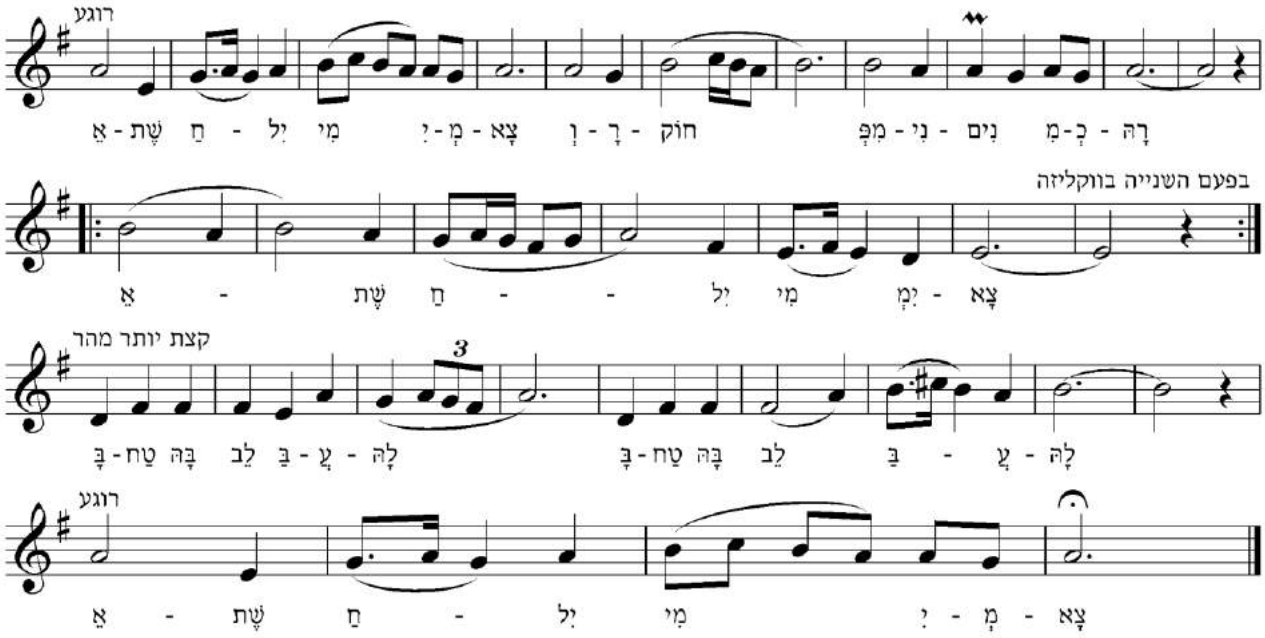
לִקְרַאת שַׁבָּת לְכוּ וְנֵלְכָה. לֹא תֵבוֹשִׁי וְלֹא תִכָּלְמִי. בֹּאִי בְשָׁלוֹם עֲטֶרֶת בַּעֲלָהּ.
כִּי הִיא מְקוֹר הַבְּרָכָה. מַה תִּשְׁתּוֹחֲחִי וּמַה תֶּהֱמִי. גַּם בְּשִׂמְחָה בְּרִנָּה וּבְצָהֳלָה.
מֵרֹאשׁ מִקֶּדֶם נְסוּכָה. בָּךְ יֶחֱסוּ עֲנִיֵּי עַמִּי. תּוֹךְ אֱמוּנֵי עַם סְגֻלָּה׃
סוֹף מַעֲשֶׂה בְּמַחֲשָׁבָה תְּחִלָּה׃ וְנִבְנְתָה עִיר עַל תִּלָּהּ׃ בּוֹאִי כַלָּה בּוֹאִי כַלָּה.

ביצירה משתלב השיר בין שירו של זעירא לבין שיר הסיום, שעל שמו נקראת היצירה כולה – **אשת חיל**. לחנו לקוח משיר שבת מסורתי של יהודי תימן – **יום שבת תשמח מאד נפשי** (טובי-סרי 1988: 29). להלן שני מוטיבים מרכזיים מהשיר המסורתי שבהם השתמשה שרה לוי-תנאי בבואה לעצב את שירה (בהט, 1995: 72):



בספר שיריה **שאו זמרה** כללה שרה לוי-תנאי פיתוח של לחן זה למלים ממשלי ל״א: 10-11:

אֵשֶׁת חַיִל מִי יִמְצָא
וְרָחוֹק מִפְּנִינִים מִכְרָהּ
בָּטַח בָּהּ לֵב בַּעְלָהּ.



(לוי-תנאי, 2012: 22)

ניתן לראות כי המוטיבים המסורתיים היו רק בבחינת גרעין ודחף ראשוני, ושרה לוי-תנאי פיתחה על בסיסם לחן נרחב ועצמאי.

המחול **אשת חיל** הוצג במשך תקופה קצרה למדי, אך בהמשך הפיק סתר מכמה מעיבודיו יצירה בשתי גרסאות: **סויטה תימנית** לתזמורת קאמרית ו**דיואן תימני** לתשעה כלים עם או בלי זמרה.

תיקון חצות

המנהג של תיקון חצות רווח בחוגי הקבלה מאז ימי האר״י הקדוש והוא נפוץ בעיקר בקרב יהדות ספרד. ״מנהג עתיק בישראל לקום בחצות הלילה, לשבת על הארץ ולקונן לאור נר קלוש על חורבן ירושלים, על בית המקדש שנחרב ועל גלות השכינה.״ (לוינסקי, 1970: 833-834). בדרך כלל זו תפילת יחיד. התמליל הוא אוסף של קטעים מן התנ״ך, המשנה והקבלה.

היצירה **תיקון חצות** ב״ענבל״ התעצבה והתגבשה בהדרגה. ב-1955 יצרה שרה לוי-תנאי מחול בשם **תוך שערי ציון**, שתוכנו כיסופי גאולה של יהודי אל מולדתו. כותרת זו לקוחה מהשורה השנייה של שירו של שבזי **אהבת הדסה**, שיר שישמש בהמשך:

אַהֲבַת חֲדַסָּה עַל לְבָבִי נְקֻשָׁרָה וַאֲנִי בְּתוֹךְ גּוֹלָה פְּעָמַי צוֹלְלִים
לוּ יֵשׁ רְשׁוּת לִי אֶעֱלֶה אֶתְחַבְּרָה **תּוֹךְ שַׁעֲרֵי צִיּוֹן** אֲשֶׁר הֵם נֶהֱלָלִים.
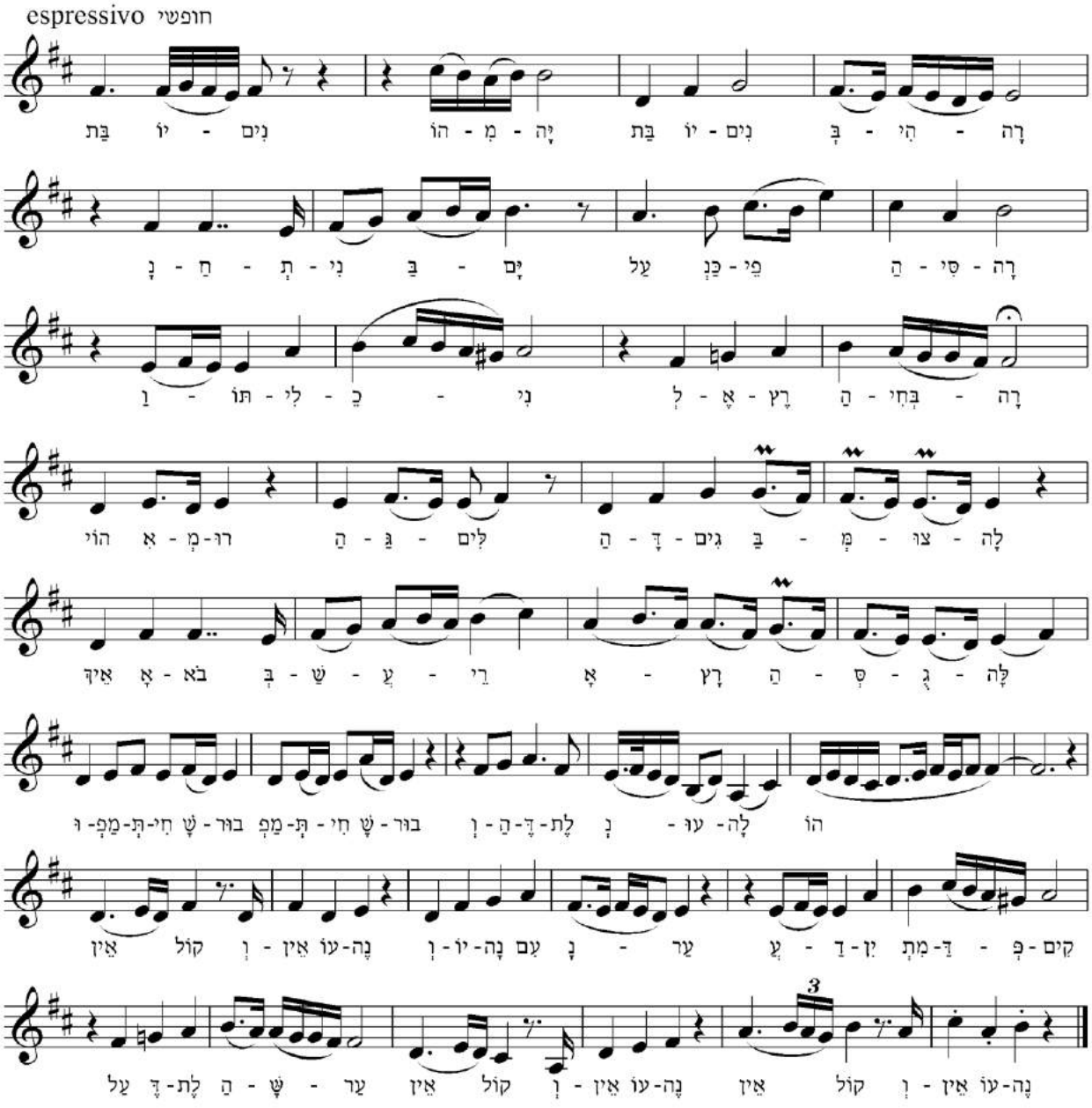
נושא הכיסופים לציון מרכזי מאוד בדיואן יהודי תימן, בעיקר בשירי שלם שבזי, אך השיר הראשון שבו בחרה למחול זה היה דווקא משל ביאליק – השיר **מאחורי השער** המתחיל במלים **בת יונים הומיה** – אשר, למרבה הפלא, נדפס בקובץ **שירים ופזמונות לילדים**, אך הוא מהווה בו חריג, שכן הוא שיר כיסופים, ואפשר שהכללתו בקובץ שירי ילדים נעשתה בגלל אווירת האגדה השוררת בו, משום שורותיו הקצרות ובזכות גיבוריו – הנער והיונה.

בַּת יוֹנִים הוֹמִיָּה, הוֹי אִמְרוּ, הַגַּלִּים, אֵין קוֹל וְאֵין עוֹנֶה –
בַּת יוֹנִים בְּהִירָה, הַדָּגִים בַּמְּצוּלָה, וְיוֹנָה עִם נָעַר
נָחַתְנִי בַּיָּם אֵיךְ אָבֹא בְּשַׁעֲרֵי עֲדַיִן מִתְדַּפְּקִים
עַל כַּנְפֵי הַסִּירָה אָרֶץ הַסְּגֻלָּה, עַל דֶּלֶת הַשָּׁעַר.
וַתּוֹלִיכֵנִי וּמַפְתְּחֵי שָׁבוּר,
לְאֶרֶץ הַבְּחִירָה. וְהַדֶּלֶת נְעוּלָה?

בתכנייה לתכנית **תוך שערי ציון** כתבה שרה לוי-תנאי:

> שלושה פרקי זמרה אשר החוט המקשר ביניהם הוא חזון הגעגועים לציון. רפרוף כנפי היונה בשיר ״בת יונים״ הופך למוטיב חוזר, בסמלו את השאיפה הבלתי פוסקת לארץ החלומות הנכספת. הנער המדפק על השער ואינו נענה – נישא על כנפי דמיונו אל ארץ עלומים ויופי.

הלחן לשירו של ביאליק נתחבר על ידי שרה לוי-תנאי וסגנונו חפשי מאוד, מעוטר ולירי (לוי-תנאי, 2012: 80).



באותה שנה (1955) הוצג ב"ענבל" מחול של שרה לוי-תנאי בשם **אהבת הדסה**, וזה שימוש ראשון בשיר זה על במת "ענבל". ב-1958 כבר נקראה היצירה **תיקון חצות** ושרה לוי-תנאי כתבה עליה בתכנייה כדלקמן:

מוסיקה: נעימות תימניות

וריאציות: ש. לוי-תנאי

עיבוד מוסיקלי: מ. סתר

תלבושות ותפאורה: ארנון אדר

משתתפים: מתפלל – יהודה כהן

כהן גדול – משה לוי

כרובים – הדסה בדוח / מרגלית עובד / ברוריה לוי / דליה קובני

תפילת היהודי בשעת חצות מזכירה אותה בת-קול מן האגדה היהודית המנהמת בין החרבות:

"אוי לי שהחרבתי את ביתי והגליתי את בני." הגעגועים לבניין הבית החרב העמיקו, הצטללו, והפכו לחזון-גאולה יוקד שהתבטא בתפלה ובשיר. וכך שר המשורר התימני שלום שבזי:

אַהֲבַת הֲדַסָּה עַל לְבָבִי נִקְשְׁרָה — וַאֲנִי בְּתוֹךְ גּוֹלָה פְּעָמַי צוֹלְלִים

לוּ יֵשׁ רְשׁוּת לִי אֶעֱלֶה אֶתְחַבְּרָה — תּוֹךְ שַׁעֲרֵי צִיּוֹן אֲשֶׁר הֵם נֶהְלָלִי
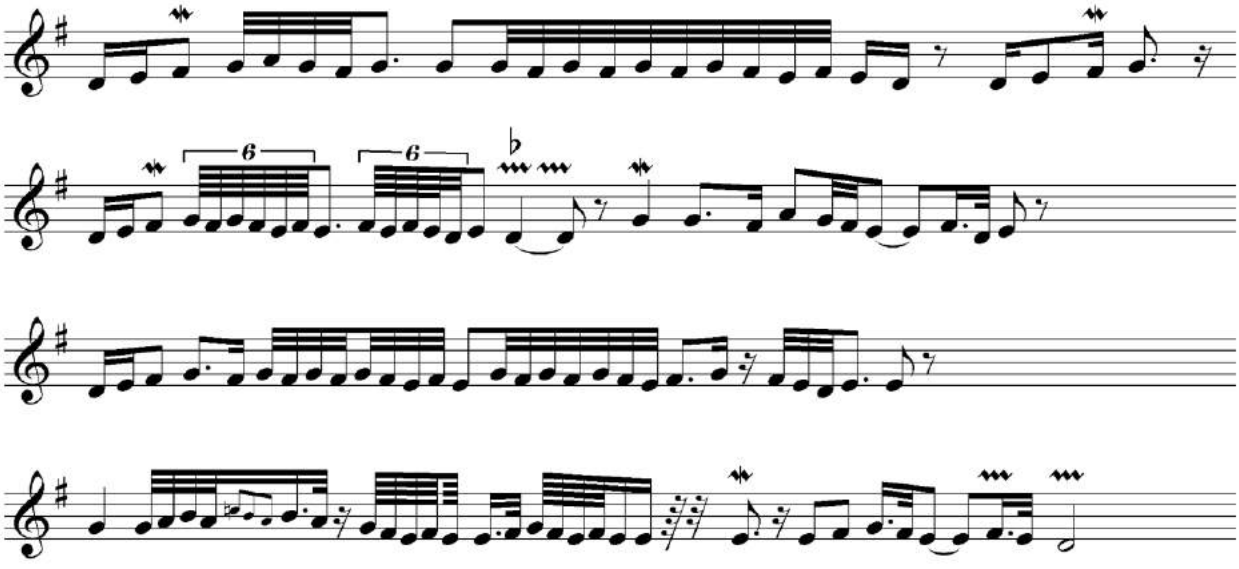
עלילת המחול שלנו מתפתחת ברוח האגדה היהודית: הנערות המסמלות את הכרובים, את היונה השכינה או את הרעיה הנכספת – פותחות לפני העלם ההוזה את ארון הקודש שבו גנוזה מנורת-המקדש, סמל הגאולה. הכהן הגדול מוסר, לאחר מבחן קשה, את המנורה בידי היהודי המשתוקק. בשמחה ובחרדה צופים הכהן והכרובים בעלם: מה יעשה בהתגשם חלומו? מתברר כי מרוב בכי, תפילה ובדידות לא נשאר בו כח להפוך את המנורה ללפיד. הכהן והכרובים בוכים ומתאבלים על היהודי הבודד והחלש. המנורה נגנזת. היהודי מבין כי חטא בחולשה, אך אחר את המועד. התקווה היחידה היא לנסות מחדש.

שרה לוי-תנאי יצרה את המחול לפי רצף השירים. ביניהם קישרו קטעי נגינה או קטעי מקצב בכלי הנקישה מפרי יצירתה. השירים עצמם היוו מעין חומר גלם ראשוני, שממנו עוצבה היצירה. את לחני השירים שמעה מפי חברי הלהקה, שכן הם מקובלים בכל בית של יהודי תימן, והיא רק בחרה את הלחנים ואת סדרם, שכן, כידוע, לשירים רבים יש לחנים מספר. בחירה זו היא כבר ראשיתו של עיצוב היצירה, אך שרה לוי-תנאי גם עיצבה את הלחנים לגרסה קבועה, שהרי בפי יהודי תימן מושרים הלחנים באלתור וגרסותיהם עשויות להשתנות מפעם לפעם, ובחרה את הבתים המושרים ואת חזרותיהם, וכן העשירה את הלחנים בתוספות הלחנה משלה.
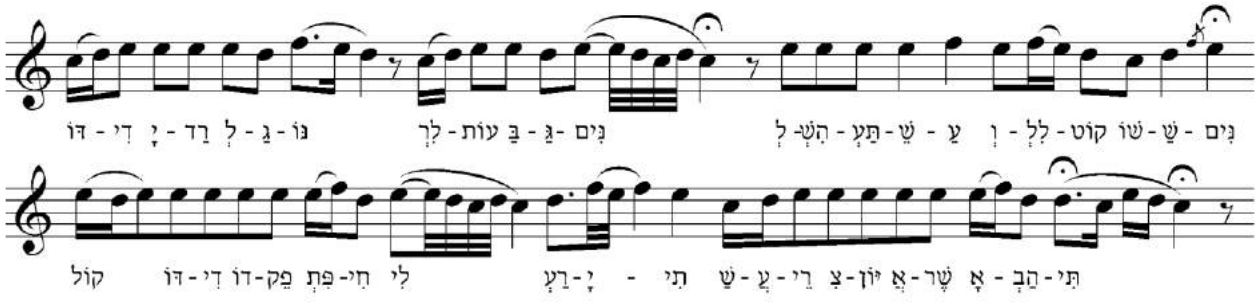
המחול החל בתמונת יהודי מתפלל בבית כנסת ושר את הפיוט של חיים כהן **דודי ירד לגנו**. הפייטן חיים כהן היה מתלמידיו של הפייטן הצפתי חיים ויטאל ופעל בכלב במאה ה-17. פיוטו זה מקובל במסורות יהודיות רבות הן לעצמו והן כפתיחה לפיוטים אחרים (ראו בתקליטור **פיוטים ממסורת יהודי מרוקו** מפי הפייטן ר׳ דוד בוזגלו BTR 8401). מתוך השיר הארוך (עשרים ושבעה בתים) בחרה שרה לוי-תנאי בבית הראשון:

דּוֹדִי יָרַד לְגַנּוֹ לִרְעוֹת בַּגַּנִּים לְהִשְׁתַּעְשֵׁעַ וְלִלְקוֹט שׁוֹשַׁנִּים
קוֹל דּוֹדִי דוֹפֵק פְּתָחִי לִי תַּמָּתִי שַׁעֲרֵי צִיּוֹן אֲשֶׁר אָהַבְתִּי.
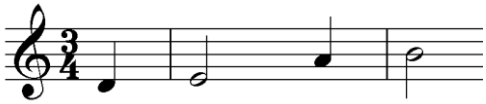
השיר הושר בתחילה מפי יהודה כהן, מוותיקי ״ענבל״ בגרסה מקורית מלאת סלסולים, שנרשמה על ידי סתר כדלהלן (סתר, **תיקון חצות** ״ענבל״, 1957):



בהמשך הדרך התמתנו הסלסולים ונוצרה גרסה השומרת על המוטיבים המרכזיים של השיר. באורטוריה של סתר נרשם השיר כך (ראו להלן):
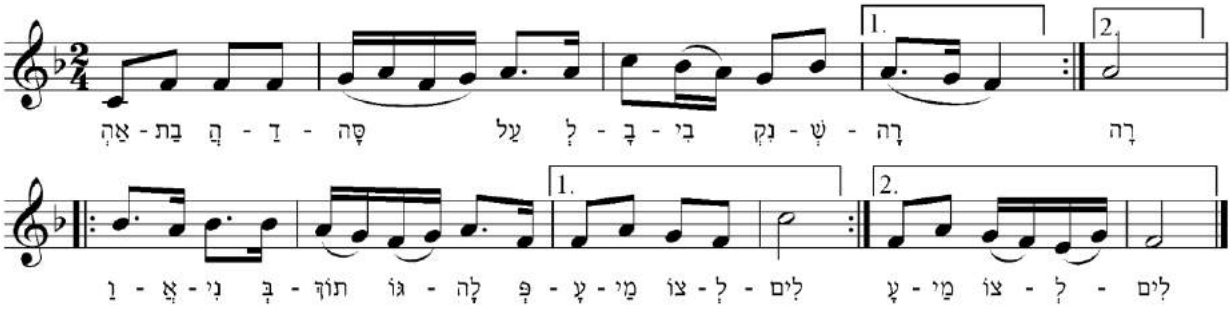


בעוד היהודי מתפלל, המחול מעביר לעינינו את חזיונו של המתפלל – שתי נערות מסמלות את השכינה, ועם השיר של שבזי **אהבת הדסה** – את דמותו של הכהן הגדול בבית המקדש. גם לשיר זה לחנים רבים ושרה לוי-תנאי בחרה כמה מהם – אחד איטי וחופשי ואחר מהיר וקצוב, והוסיפה לחן שלישי משלה. אך עוד לפני תחילת השיר מופיע בתזמורת וכן בשירה ללא מלים מוטיב של שתי סקונדות במרווח קוורטה כדלהלן:
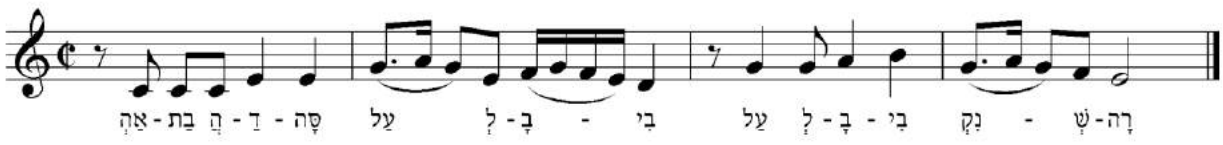


מוטיב זה מלווה את היצירה לכל אורכה וגם בהמשך ביצירותיו האישיות של סתר הוא ממלא תפקיד מרכזי.
מהשיר **אהבת הדסה** מובאים תחילה שני הטורים הראשונים:

אַהֲבַת הֲדַסָּה עַל לְבָבִי נְקְשְׁרָה וַאֲנִי בְּתוֹךְ גּוֹלָה פְּעָמַי צוֹלְלִים
לוֹ יֵשׁ רְשׁוּת לִי אֶעֱלֶה אֶתְחַבְּרָה תּוֹךְ שַׁעֲרֵי צִיּוֹן אֲשֶׁר הֵם נֶהֱלָלִים.
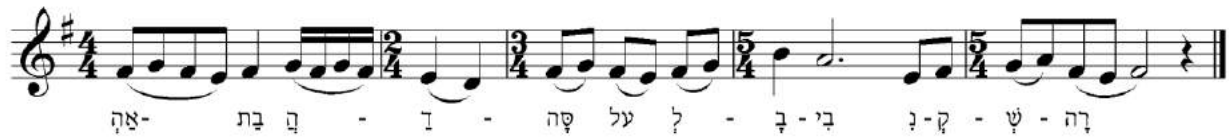
בשנות החמישים היו מושרים בארץ שני לחנים לשיר זה. הם היו פופולאריים מאוד והושרו לא רק בקרב יוצאי תימן. האחד:
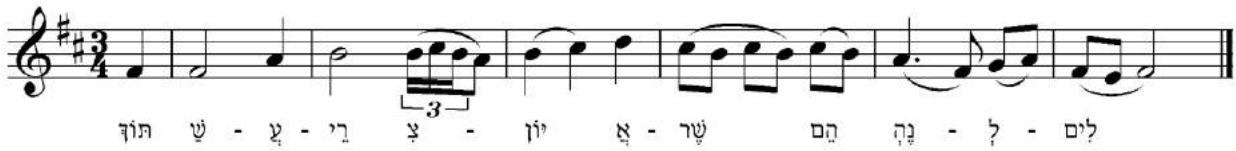


והאחר:
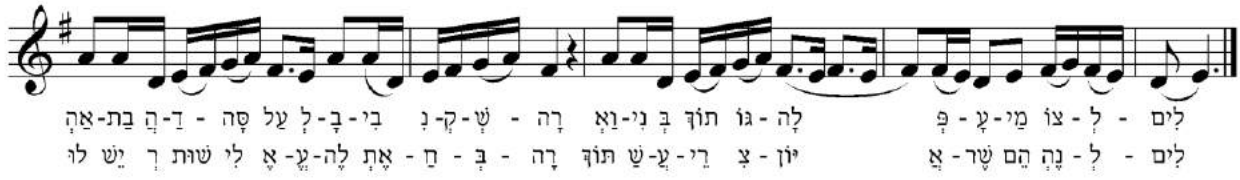


אך שרה לוי-תנאי בחרה אף לא באחד מהם, שכן נראו לה חביבים אך לא מעמיקים. היא בחרה ל"ענבל" במוזיקה מעניינת ומגוונת לאין ערוך: בכמה לחנים הבאים ברצף, כמקובל אצל יהודי תימן, והתאימה כל אחד מהם לכל שלב ביצירה וכן הוסיפה מפרי יצירתה המקורית. תחילה מושר הלחן האיטי של **אהבת הדסה** מפי סולן בריטון ואחר כך מפי כולם – הצלעית הראשונה והשלישית. להלן רישומו של סתר ללחן זה:



הנושא הבא הוא פרי יצירתה של שרה לוי-תנאי למלות הצלעית הרביעית, והוא מושר בפי הסולן:
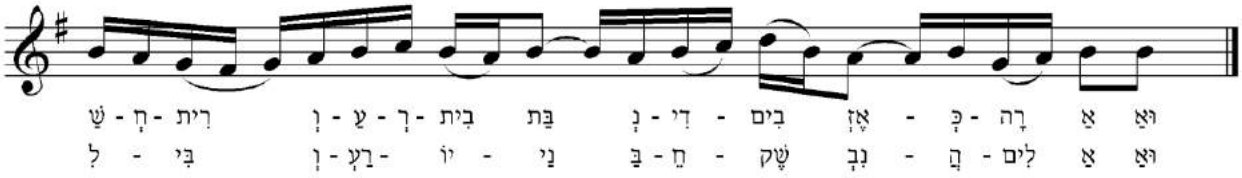


הלחן המסורתי הבא של השיר מהיר וקצוב ומושר בפי הבנים:



הבנות מביאות עתה נושא מהיר נוסף ששרה לוי-תנאי התאימה אותו למלים:

שַׁחְרִית וְעַרְבִית בַּת נְדִיבִים אֶזְכְּרָה — לִבִּי וְרַעְיוֹנַי בַּחֹשֶׁק נִבְהָלִים
בְּנָעִים זְמִירוֹת מִנְּדוֹד אֶתְעוֹרְרָה — וַאֲנִי וְרַעְיָתִי בְּרִנָּה צוֹהֲלִים
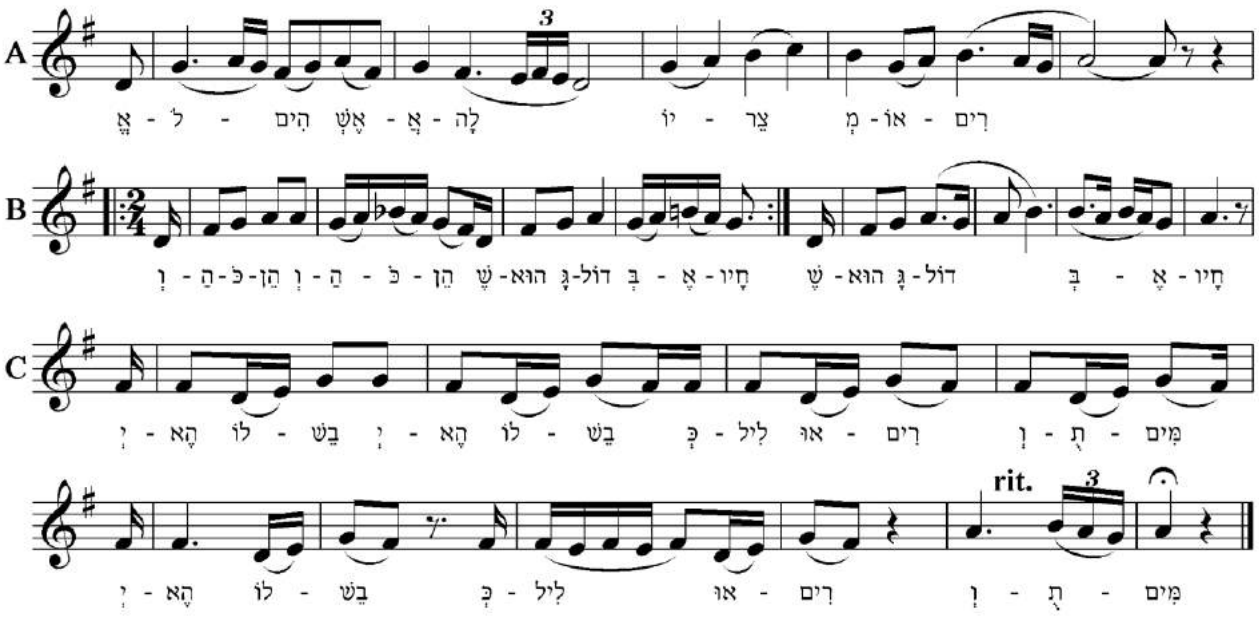


(סתר, שם)

שירו של יוסף בן ישראל **אלהים אשאלה** מביא את היהודי לפני ארון הקודש, שם הוא שומע את היונה הומה ואת השכינה בוכייה. שיר זה הוא נשיד (סוגה בדיואן של שירי פתיחה) ארוך, בן עשרים ואחד בתים, כולו עברית, ושם מחברו מופיע בבית שלפני האחרון – "שמי יוסף וישראל גבירי" (טובי-סרי 1988: 107). שרה לוי-תנאי בחרה להביא את שלושת הבתים הראשונים בלבד בלחנים מקובלים, כדלהלן:

אֱלֹהִים אֶשְׁאֲלָה יוֹצֵר מְאוֹרִים — יְגַלֶּה קֵץ עֲדָתוֹ הַפְּזוּרִים
וְנִקָּבֵץ לְתוֹךְ צִיּוֹן בְּשִׂמְחָה — וְנִהְיֶה שָׁם בְּכָל מוֹעֵד חֲבֵרִים
וְהַכֹּהֵן שֶׁהוּא גָּדוֹל בְּאֶחָיו — יְהֶא לוֹבֵשׁ כְּלִיל אוּרִים וְתֻמִּים.

הפסוק הראשון מושר בלחן איטי, חגיגי ורחב (מוטיב A), ואילו ההמשך בלחן מהיר וקצוב ולו שני לחנים (B ו-C):
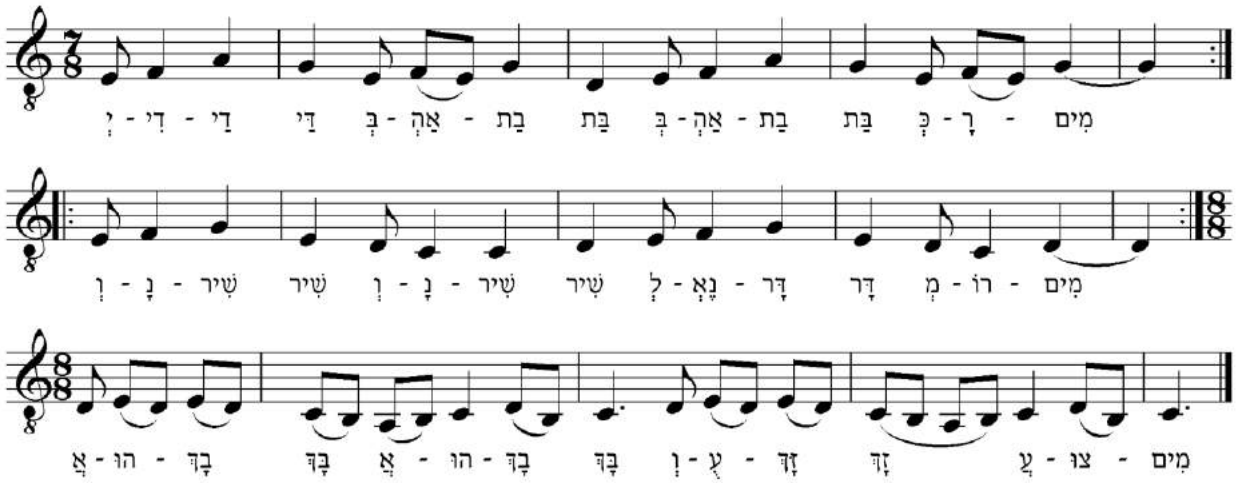


(סתר, שם)

ממשיכה שרה לוי-תנאי וכותבת בתכנייה:
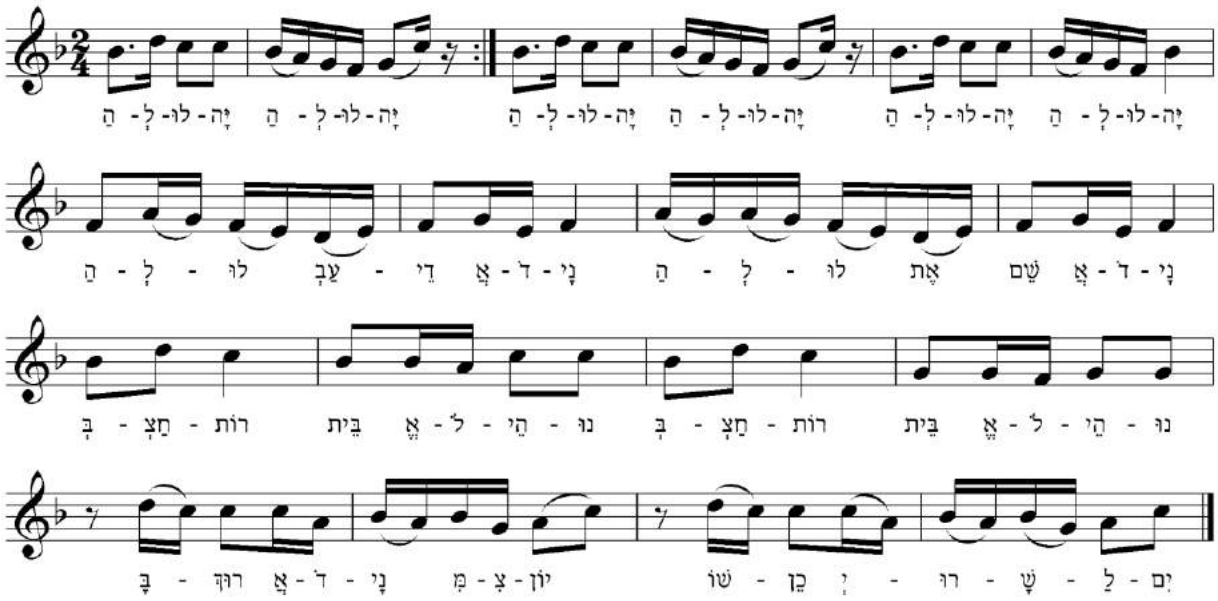
ארון הקודש נפתח והיהודי חוזר בחזונו אל בית המקדש הקדמון: **הלוויה** של שיא ההתלהבות. היהודי מתאמץ להרים ולשאת את המנורה, אך הוא אינו יכול למשימה. הנערות מביאות את המנורה אל הכהן והוא בוכה. השיר השקט "אהבת הדסה" נועל את המחול בקול דממה דקה. כלומר, הגאולה היא רעיון גדול שאין לנו כוח להגשימו.

השירים **אהבת הדסה** ו**אלהים אשאלה** הובאו אפוא בעיצובה של שרה לוי-תנאי, אך לקראת הסיום בפרק ה**הלוויה** עשתה שרה לוי-תנאי מעשה מרכבה מורכב יותר: היא לקחה לחן של שיר ששמעה מפי חבר "ענבל" יהודה כהן (הוא אשר שר את **דודי ירד לגנו** בגרסה הראשונית). מילותיו מיוחסות ליהודה הלוי (דיואן **חפץ חיים**: נ"ד):

יְדִידַי דַּי בְּאַהֲבַת בַּת כְּרָמִים — וְנָשִׁיר שִׁיר לְנָאְדָּר דָּר מְרוֹמִים
אֱהוּבָךְ בָּךְ וְעֻזָּךְ זַךְ עֲצוּמִים — רְחוּמָךְ מָךְ וְחֹמֶר מַר רְחוּמִים
פְּלָאוֹת אוֹת וְנִסִּים סִים לְחוֹסִים — עֲשׂוּקִים קִים וְהָאֵר אוֹר תְּמִימִים
כְּאֻתְמוֹל מוֹל לְבָבִי בִּי עֲדֵי כִּי — כְּשָׁרוֹן רוֹן אֲהַלֵּל לֵיל וְיָמִים.



משקל לחנו (7/8) תואם באופן מושלם את משקלו הפיוטי (ניתוח המשקל ראו במאמר **שירת ספרד בזמרת העדות**). שרה לוי-תנאי הפכה את משקלו לסימטרי יותר (4/4) וגרסתה להלוויה כדלקמן:



הַלְלוּיָהּ הַלְלוּיָהּ !

הַלְלוּ עַבְדֵי אֲדֹנָי,

הַלְלוּ אֶת שֵׁם אֲדֹנָי,

שֶׁעוֹמְדִים בְּבֵית אֲדֹנָי

בְּחַצְרוֹת בֵּית אֱלֹהֵינוּ ! (תהלים קל״ה 1-2)

בֵּית יִשְׂרָאֵל בָּרְכוּ אֶת אֲדֹנָי ;

בֵּית אַהֲרֹן בָּרְכוּ אֶת אֲדֹנָי ;

בֵּית הַלֵּוִי בָּרְכוּ אֶת אֲדֹנָי ;

יִרְאֵי אֲדֹנָי בָּרְכוּ אֶת אֲדֹנָי ! (תהלים קל״ה 19-20)

בָּרוּךְ אֲדֹנָי מִצִּיּוֹן,

שׁוֹכֵן יְרוּשָׁלָיִם. (תהלים קל״ה 21)

הַלְלוּ אֵל בְּקָדְשׁוֹ,

הַלְלוּהוּ בִּרְקִיעַ עֻזּוֹ,

הַלְלוּהוּ בִּגְבוּרוֹתָיו. (תהלים ק״נ 1-2)

(סתר, **תקון חצות** ״ענבל״, 1957)

ארבעת המוטיבים של ה**הללויה** לקוחים כולם מתוך השיר **ידידי די**, אך הם מפותחים בדרך אישית, דרך הלחנתה של שרה לוי-תנאי. סתר הוסיף להם את התזמור. קדם ל**הללויה** מעבר של תיפוף מקצבים, המגביר את המתח לקראת ההללויה. לאחר ההתלהבות של ההללויה באה רגיעה וחוזר השיר הפותח **אהבת הדסה** בכל לחניו, האיטי והמהיר ושוב האיטי – להרגעה לקראת הסיום עם מוטיב הסקונדות כמו בפתיחה, כאילו נסגר המעגל. גרסה ראשונית זו של ״ענבל״ נמשכה שלוש-עשרה דקות. לאחר העבודה שעשה סתר לפי הזמנת הלהקה, לא הרפה ממנו הנושא והמשיך להעסיקו כמה שנים: ב-1959 יצר על בסיס עבודתו ב״ענבל״ **רפסודיה לתזמורת** (תמונה סימפונית עם זמר בריטון או בלעדיו); ב-1961 יצר **אורטוריה רדיופונית**; בהמשך פיתח סתר **אורטוריה קונצרטית** לחזן (טנור), לשלוש מקהלות (העם, בת קול, המספר) ולתזמורת סימפונית. גרסה זו בוצעה בפסטיבל ישראל ב-1963 ועל יצירה זו זכה סתר בפרס ישראל ב-1965. על אלה בפירוט במאמרים על סתר.

מרדכי סתר – שיבוץ והרחבה

מרדכי סתר (1916-1994) נולד בנובורוסיסק, רוסיה, וב-1926 עלה לארץ-ישראל עם הוריו והתחנך בגימנסיה הרצליה. ב-1932 יצא לפאריס ולמד באקול נורמל (École Normale) אצל נדיה בולנז׳ה (Boulanger), פול דיוקא (Dukas) ולזר לוי. הוא שב לארץ-ישראל ב-1937. בשנים 1951-1966 לימד בקונסרבטוריון הישראלי בתל-אביב ומ-1966 עד פרישתו לגמלאות ב-1986 – באקדמיה למוזיקה ע״ש רובין שבאוניברסיטת תל-אביב. סתר זכה בפרסים רבים, ביניהם פרס איטליה (1962), פרס ישראל (1965) ופרס אקו״ם על מפעל חייו (1983) (כהן, 1990: 187-197). על דרכו אל המוזיקה היהודית סיפר סתר:

> ב-1938 הגיע ארצה יהויכין סטוצ׳בסקי והביא עמו התלהבות גדולה לעשיית מוזיקה יהודית. נפגשנו ושוחחנו על התחלות. הוא נתן לי את קובץ שירי העדות [אוצר נגינות ישראל] של אידלסון ואמר לי: ״תראה מה אפשר לעשות...״ היו שם דברים שדיברו אל לבי מיד [...] בעיקר מהשירה הספרדית. פתאום חשתי את הריתמוס של המלה, את משקל העברית. לאחר זמן לא רב התחלתי את ה**קנטטה לשבת** שלי (בהט, 1972: 199).

דרכו של סתר ביצירה הייתה איטית ומודרגת. ניתן לחלק את יצירתו לשלוש תקופות עיקריות. **בתקופה הראשונה** הלחין מוזיקה למקהלה ששאבה את השראתה מהאוסף של אידלסון ומהאוסף שלו עצמו שכלל נעימות ליטורגיות של יהודי המזרח, תוך שימוש בקונטרפונקט של המוזיקה הקולית המערבית בתקופת הרנסנס. היצירה הבולטת מתקופה זו היא ה**קנטטה לשבת** (1940), שבה מבוססים שבעה מתוך שמונת הפרקים על לחנים מתוך כרך IV של ״אוצר נגינות ישראל״ של אידלסון. בניגוד לכמה מבני דורו, הוא לא עבד עם ברכה צפירה. הוא חיבר תוך שיתוף פעולה עם ניסן כהן-מלמד את יצירתו **ארבעה שירי מועד** (1949): 1. **אנא בקראנו** בנוסח יהודי בבל; 2. **איומה** בנוסח יהודי תימן; 3. **אשת חיל** לפי נעימה חסידית; 4. **אדיר כבודו** בנוסח יהודי ספרד. ב-1951 חיבר **שלוש מוטטות** למקהלה בקולות נמוכים לפסוקי תהילים.

בתקופה השנייה הלחין סתר מוזיקה כלית המבוססת על מוטיבים מסורתיים, כמו ה**סונטה** לכינור סולו (1953) וה**ריצ׳רקאר** לרביעיית כלי-קשת (1962). בתקופה זו שיתף סתר פעולה עם תיאטרון המחול ״ענבל״. שרה לוי-תנאי, מנהלת התיאטרון והיוצרת חיפשה את טובי המלחינים להעלאת הרמה המוזיקלית של הלהקה. לקראת סיור ראשון בחו״ל נזקקה לשירותיהם של מוזיקאים לצורך עיבוד המוזיקה המקורית. המנהל המוזיקלי של ״ענבל״ היה אז גארי ברתיני והוא הזמין אצל סתר עיבוד להרכב מצומצם של חליל, אבוב, חצוצרה, כלי נקישה ופסנתר, ב-1956 ליצירה **אשת חיל**, וב-1957 ליצירה **תיקון חצות**. סתר התרשם עמוקות לא רק מהמוזיקה אלא מהאווירה הכללית ומהאנשים בלהקת ״ענבל״. שתי היצירות הולידו בהמשך יצירות עצמאיות לאולם הקונצרטים:
אשת חיל הולידה **סויטה תימנית**, ובגרסתה הקאמרית – **דיואן תימני**. באלה נכללו רק השירים של יהודי תימן מתוך **אשת חיל**: **סעי יונה**, **איומה המשי**, **שור דודי הדר צביה**, **חשקי בבת מלכים** (ללחן **לבבי יחשקה עפרה**), **אהבת הדסה** (ללחן **יום שבת תשמח מאד נפשי**).

תיקון חצות עבר יותר גלגולים, וכולם התקראו תיקון חצות:
* 1959 – רפסודיה תזמורתית (תמונה סימפונית) – יצירתו הראשונה של סתר לתזמורת סימפונית.
* 1962 – אורטוריה רדיופונית ובה דמויות של המתפלל, חזן ומקהלה (בהקלטה השתתפו הקריין משה חובב, והחזן עובדיה טוביה) – הרחבה עם טקסטים של תיקון חצות מקורי של יהודי תימן בעריכת מרדכי טביב. הקלטה זו זכתה בפרס איטליה.
* 1964 – אורטוריה קונצרטית לחזן (טנור), שלוש מקהלות (העם, בת קול, המספר) ותזמורת סימפונית. על יצירה זו זכה סתר בפרס ישראל. לאורטוריה פרולוג ושלוש תמונות. בכל הגרסאות הביא סתר את לחני השירים מהדיואן שהופיעו בגרסה המקורית ב״ענבל״: בפרולוג ובתמונה הראשונה את השיר **אהבת הדסה** בשניים מלחניו. בתמונה השנייה – את השיר **אלוהים אשאלה**. בתמונה השלישית – **הללויה** (לחן של השיר **ידידי די** שעיבדה שרה לוי-תנאי) עם **כתר יתנו לך** (ניתוח מפורט – להלן).

התקופה השלישית ביצירתו של סתר, עיקרה מוזיקה כלית המבוססת על מודוסים דיאטוניים בני שנים-עשר טונים שהמלחין פיתח. אלה בעיקר יצירות לפסנתר – **ניגודים מאוחדים** (1983); **טריפטיך I-III** (1985); **נוכחות** (1986).

בין יצירותיו **מועדים** למקהלה (1946); מוזיקה לבלט **אגדת יהודית** (1963/85), שהוזמנה על ידי מרתה גראהם; הבלט **בת יפתח** (1965); סימפוניה **ירושלים** למקהלה בשמונה קולות ותזמורת סימפונית (1968/79), **מוזיקה קאמרית 1970** (לנדאו, 1990; Tischler, 1988: 222-228; ראו גם דבריו במאמר **המפגש מזרח-מערב**; בהט: 2011: 401-403).

סויטה תימנית

תווים: IMI 50 A

הקלטה: LP CBS S 72838 – רמה סמסונוב (מצו-סופרן) ותזמורת האנסמבל הקאמרי בניצוח גארי ברתיני.

מקור היצירה בעבודתו של סתר עם להקת "ענבל" ב-1956. ביזמתה של שרה לוי-תנאי, מנהלת התיאטרון, ולפי עצתו של המנהל המוזיקלי באותה עת גארי ברתיני, פנה התיאטרון אל מרדכי סתר וביקשו לעבד ולתזמר את השירים שליוו את המחול **אשת חיל**. שרה לוי-תנאי בנתה את המחול על רצף שירים מדיואן יהודי תימן. הלהקה עצמה זימרה בשני קולות: בנים ובנות. השירים הושרו על הבימה בפי רקדני הלהקה ונגני הלהקה הקבועים ניגנו בכלים המזרחיים: אליהו שאשא בעוד ואברהם דוד הכהן בקנון. סתר הוסיף להם תזמור צנוע אך צבעוני שנועד לביצועם של חמישה נגנים במספר כלים: נבל או פסנתר, חצוצרה, אבוב, חליל או פיקולו וכלי הקשה רבים, שנוגנו בחלקם על ידי רקדני הלהקה ובחלקם על ידי מקישן מקצועי, ובהם תוף כד, תונפן, תוף גדול, גונג, מצלתיים, פעמונית, משולש, מרקס, קסילופון, טמבורין וקופסת עץ.

המחול **אשת חיל** הוצג במשך תקופה די קצרה, אך בהמשך הפיק סתר מכמה מעיבודיו יצירה בשתי גרסאות, האחת לתזמורת קאמרית, והשנייה להרכב קאמרי:

1. **סויטה תימנית** לתזמורת קאמרית עם זמרה (מצו-סופרן או בריטון) או בלעדיה
2. **דיואן תימני** לתשעה כלים עם זמרה (מצו-סופרן או בריטון) או בלעדיה.

הסויטה התימנית נוגנה בבכורה ב-1968 על ידי האנסמבל הקאמרי הישראלי בניצוח גארי ברתיני עם הסולנית זמרת המצו-סופרן **רמה סמסונוב** ומאז הושמעה פעמים רבות בסיורי האנסמבל באירופה ובאמריקה. כמו כן הוקלטה בתקליט LP בחברת CBS (72838).

בחירת השירים של סתר ליצירתו היא חופשית ובלתי תלויה ביצירתה המקורית של שרה לוי-תנאי (ראו לעיל), ומוכיחה כי הכיר היטב את שירי "ענבל" ושיבץ את הלחנים והטקסטים לפי ראות עיניו. הוא בחר ליצירתו רק חלק מהשירים שהושרו במחול **אשת חיל**, כולם ממסורת יהודי תימן, אך כמיטב מסורתם, המאפשרת להצמיד טקסט ללחן באופן חופשי. הוא עשה זאת בדרכו שלו ובחר מצד אחד לחנים ומצד אחר טקסטים, לאו דווקא כפי ששמעם ב"ענבל" אלא לפי בחירתו החופשית. להלן גלגולם של השירים ממקורם ועד היצירה הקונצרטית של סתר.

פרק ראשון – סעי יונה

במקור – שירה מאת דוד בן זכריה הלוי בעברית וערבית (טובי-סרי, 1998: 220; בהט, 1995: 266). תוכן השיר – תוכחה לנפש להכשיר עצמה לעולם שכולו אמת. צורת השיר – **שירה** בת תשעה בתים: הלא-זוגיים בעברית והזוגיים בערבית. מבנה כל בית: שלוש שורות ארוכות בנות שתי צלעות: דלת וסוגר, שלוש שורות קצרות, שהן **התושיח**, ושורה סוגרת ארוכה כראשונות. ב"ענבל" הושרו הבית הראשון והשני:
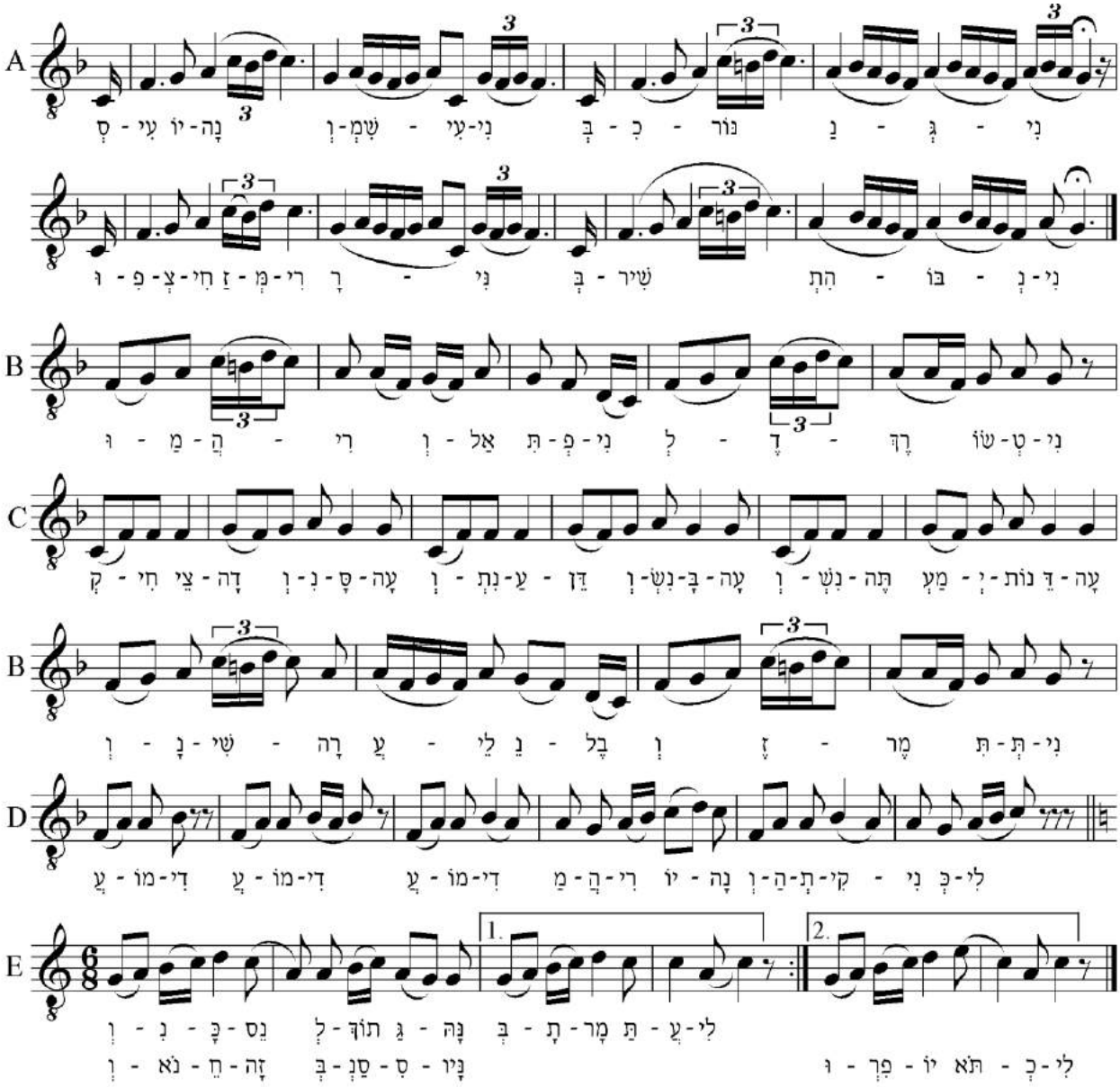
סְעִי יוֹנָה וְשִׁמְעִינִי בְּכִנּוֹר נַגְּנִי עֲמוֹדִי מַהֲרִי יוֹנָה וְהַתְקִינִי כְּלִי
וּפְצָחִי זַמְּרִי רָנִּי בְּשִׁיר הִתְבּוֹנְנִי וְנִכָּנֵס לְתוֹךְ גַּנָּהּ בְּתָמָר תַּעֲלִי
וּמַהֲרִי וְאַל תִּפְנִי לְדֶרֶךְ שׁוֹטְנִי וְנֹאחֲזָה בְּסַנְסִנָּיו וּפְרִיוֹ תֹּאכְלִי

קְחִי צֵידָה וְנַפְשָׁהּ וּמַהֲרִי עֲדֵי עָדְיֵךְ
וְנִתְעַדֵּן וְנִשְׁבָּעָה שְׁנֵי תּוֹרִים עֲלֵי לֶחְיֵךְ
וְנִשְׁתֶּה מַעְיְנוֹת דֵּעָה וְיִנְאֶה בָּם כְּלִיל יָפְיֵךְ

וּנְשִׁירָה עֲלֵי נָבֶל וְזֶמֶר תִּתְּנִי תְּנִי נִזְמֵךְ עֲלֵי אַפֵּךְ וְעָגִיל תִּתְּנִי.

לחנים רבים לשיר זה, כמקובל בקרב יהודי תימן. השיר **סעי יונה** משך מלחינים ישראלים מאז הכרתם את שירת יהודי תימן בשנות השלושים והארבעים, והם טיפלו בו כמה וכמה פעמים. התווים של המלחינים לצורך העיבודים הם פשטניים לעומת הגרסות המושרות והמוקלטות, מה שברור ומובן, שכן התיווי לצורך הביצוע מהווה בהכרח **פישוט**. אחד הראשונים לעשות זאת היה מקס ברוד. הוא עיבד לקול ופסנתר את הגרסה ששרה לו ברכה צפירה, שאותה העריץ ואף הקדיש לה את העיבוד.
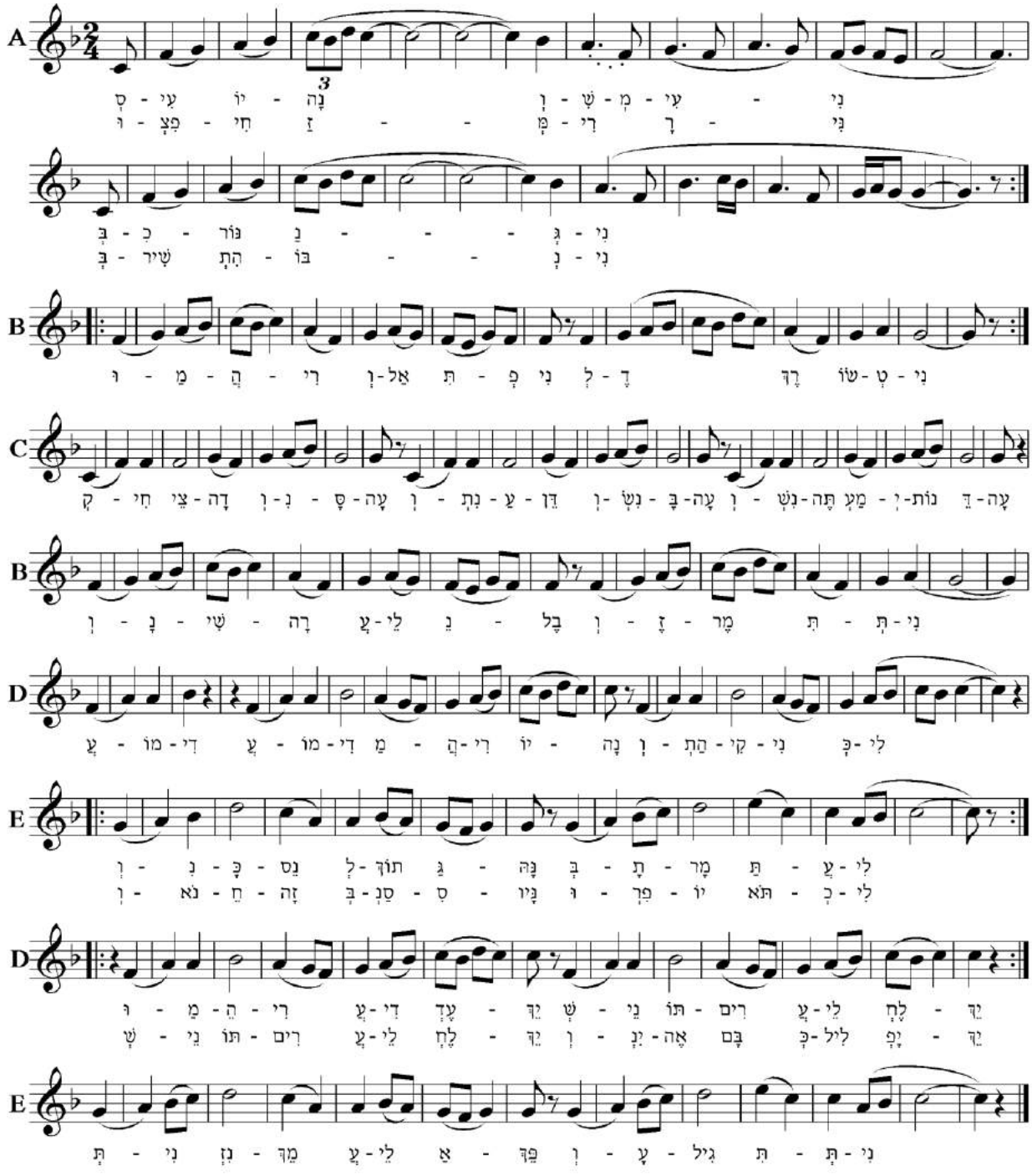
ברוד ניסה לרשום בתווים את הלחן בדרך המדויקת ביותר האפשרית, בהקפידו לרשום את כל העדינויות המקצביות. להלן גרסתו של מקס ברוד:



הלחן היה מקובל ביישוב העברי ויחיאל עדאקי לימד אותו לתלמידיו הרבים, והוא הושמע רבות בשירתן של ברכה צפירה (צפירה, 1978: 72) ושושנה דמארי, וגם ב"ענבל" הושר אותו לחן.

יוצאי תימן בישראל נוהגים לשיר את הבית הראשון והשלישי ברצף, את הראשון ללחנים A B ו-C, ואת הבית השלישי ללחנים D ו-E. לחני שיר זה עשירים ומגוונים במיוחד. מנעדם – דצימה (**דו**^{3}-**מי**^{4}), והטונליות של **פה** מז׳ור ברורה ומובהקת, לפעמים עם **סי** כמוביל ל**דו**. בחמשת הלחנים יש לפעמים חזרות, והסיום מתקשר יפה להתחלה. לחן A במקצב חופשי בצביון נשיד והאחרים קצובים ומהירים.

כיוון שאפשר לבצע את יצירתו של סתר גם בלי זמר או זמרת, הלחן מנוגן תמיד באחד הכלים. בעיבוד הכלי שמר סתר על האופי החדקולי של הלחן ונמנע מלהרמן אותו. העיבוד הוא אפוא **קווי** בדרך כלל, אך הלחן עובר תכופות מכלי לכלי. הפסנתר וכלי הקשת מטילים פה ושם כתמי צבע שאינם תצלילים מסורתיים, והם מבוססים על מרווחי סקונדה, קוורטה וקווינטה. הפסנתר הוא היחיד המנגן לפעמים מקצב מהיר יותר מזה של הלחן עצמו. מודולציה יחידה ל**לה**b מתרחשת לפתע (תיבה 45) בלחן B, אך מיד הוא חוזר ל**פה** ללחן C (תיבה 54). הצביון הכללי של עיבוד זה הוא מאוורר מאוד, בהדגישו את הלחן עצמו ובהוסיפו רק את הנחוץ ביותר כדי לקשטו ולהעשירו, בלי להכביד עליו. תיווי השיר על ידי סתר ב**סויטה התימנית** מוסר מקצב פשוט יותר מזה של מקס ברוד. להלן תווי השיר כפי שכתבם סתר בתכליל היצירה ל״ענבל״ (בתווים של **הסויטה התימנית** יש שינוי אחד: המשקל הוא של חצאים ולא רבעים):
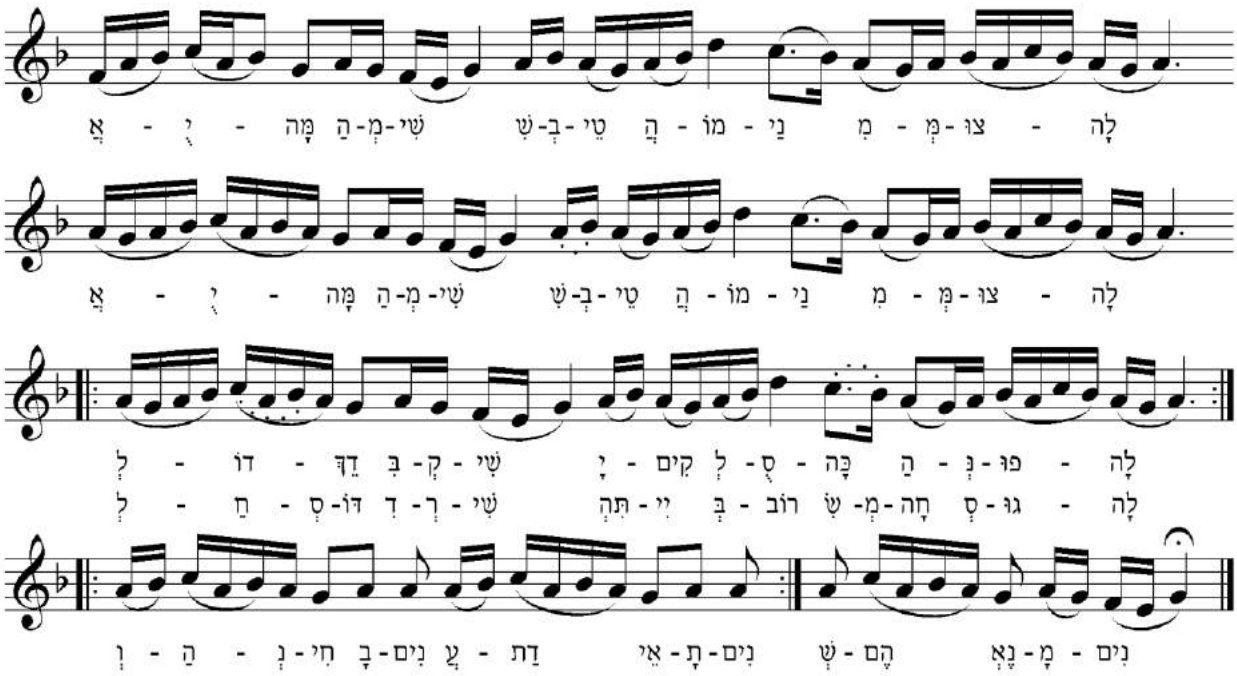


(סתר, **אשת חיל**, ״ענבל״ 1957)

פרק שני – איומה המשי
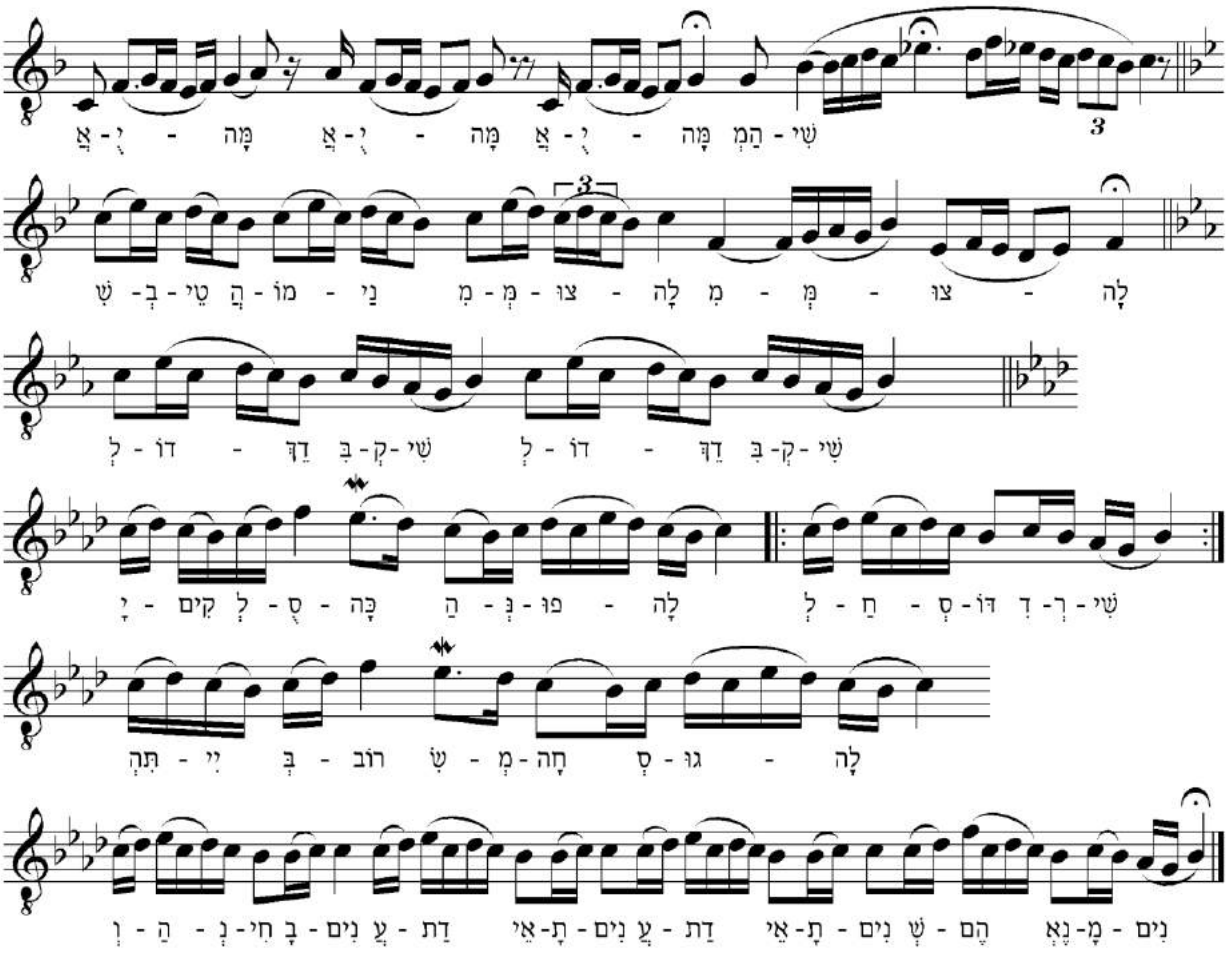
שיר זה מאת שלם שבזי כולו בעברית וצורתו – שירה עם תושיח שסימנה (האקרוסטיכון) – אלשבזי (טובי-סרי, 1988: 158; בהט 1995: 236-237). תוכנו: תחינה נרגשת לשכינה להחיש את גאולת ישראל וכיסופים לחברת לומדי תורה. ב"ענבל" הושר מבחר מתוך ששת בתי השיר: שתי שורות ראשונות והתושיח (שלוש השורות הקצרות) מן הבית הראשון; שורות שנייה ושלישית והתושיח מן הבית השני ושורה לפני אחרונה מן הבית השלישי, כדלקמן:

אֵיֵמָה הַמְשִׁי — דִּגְלֵי הֲמוֹנַי מְמְצוּלָה
לְדוֹדֵךְ בְּקְשִׁי — יָקִים לְסֵכָּה הַנְּפוּלָה
וְהַנְחִי בָּנִים
עֲדַת אֵיתָנִים
שְׁהֵם נֶאֱמָנִים
וּמִיַּד עוֹשֵׁק — הוּא גּוֹאֲלִי תָּמִיד וְחִשְׁקִי
וְדָתוֹ נוֹשֵׁק — הוּא יִתְּנָה צָרְכִּי וְסָפְקִי
מְפַרְנֵס לַכֹּל
וְזָן וּמְכַלְכֵּל
עֲלֵי יַד בַּת כֹּל
יַזְרִיחַ שִׁמְשִׁי — וִיקוֹמְמָה קַרְיָה שְׁכוּלָה.
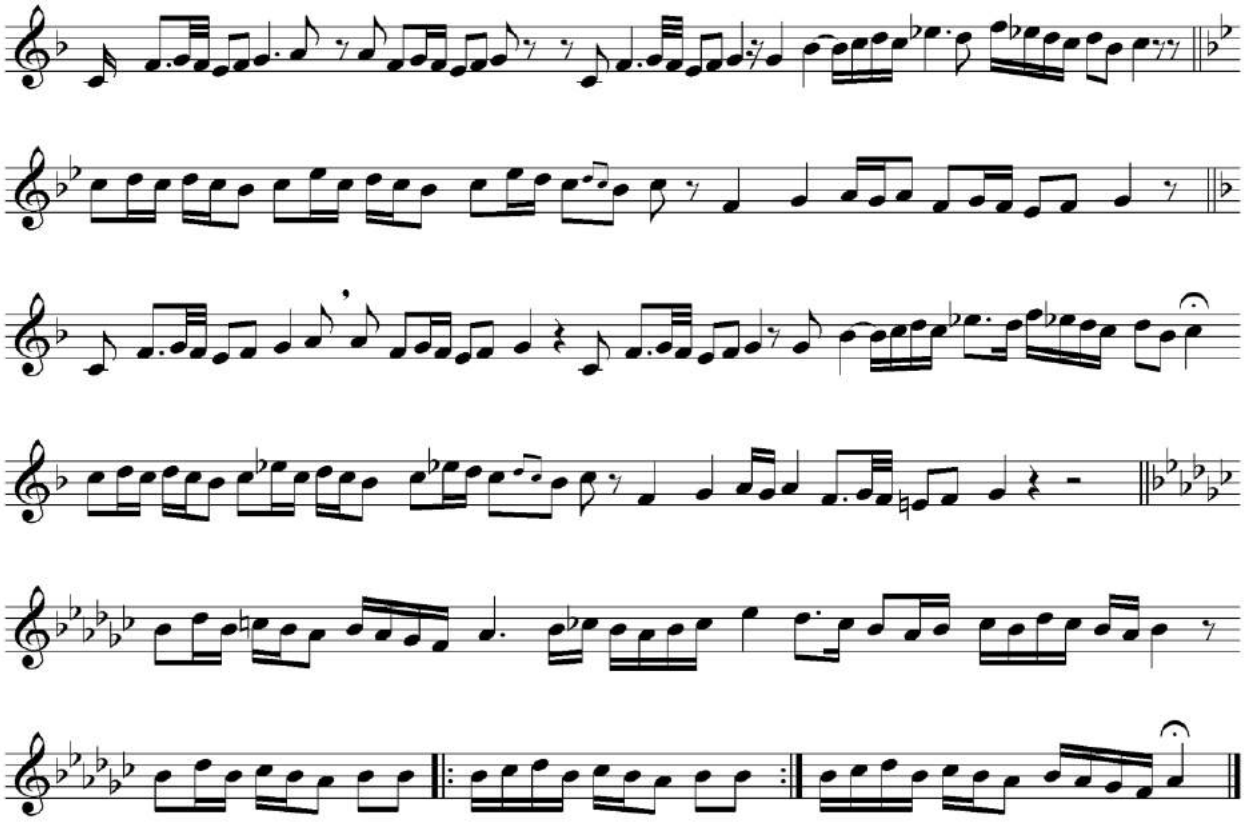
משלוש הגרסאות המסורתיות שתיווינו, הראשונה לקוחה מתקליט Folkways שבו מוקלט סדר הפסח. מקובל לשיר בו לאחר קריאת ההגדה את "שיר השירים" ואחר כך פיוטים אחרים. גרסה זו כוללת רק את החלק המהיר של השיר. הטונליות שלה היא זו של סתר:



הגרסה השנייה נרשמה מפי צדוק צובירי, והיא כוללת גם את המבוא. נציין כי המעבר מחלק לחלק מביא אותנו אל טונליות שונה מזו של ההתחלה, וכאן השוני בסימני ההיתק: החלק המהיר הוא אפוא **בלה**b במקום **בפה**.
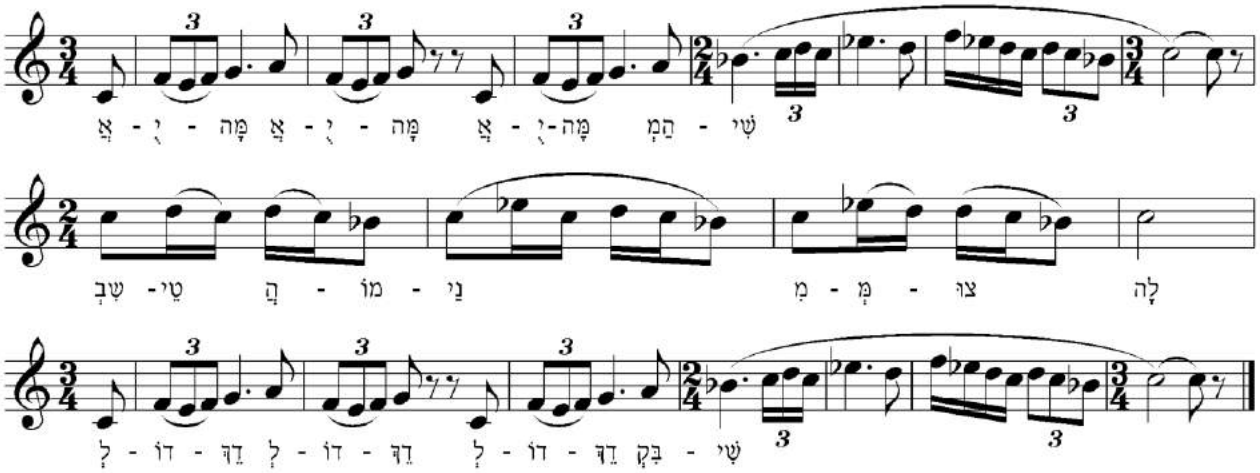


הגרסה השלישית הוקלטה מפי הזמרת ראומה עבאס, שהיתה חברה ב"ענבל". גם כאן מראה המעבר בין החלק האיטי למהיר את העצמאות של שני החלקים, ומכאן בחירתה של הזמרת בצליל התחלה חדש. מכאן גם השינוי בסימני ההֶתק:
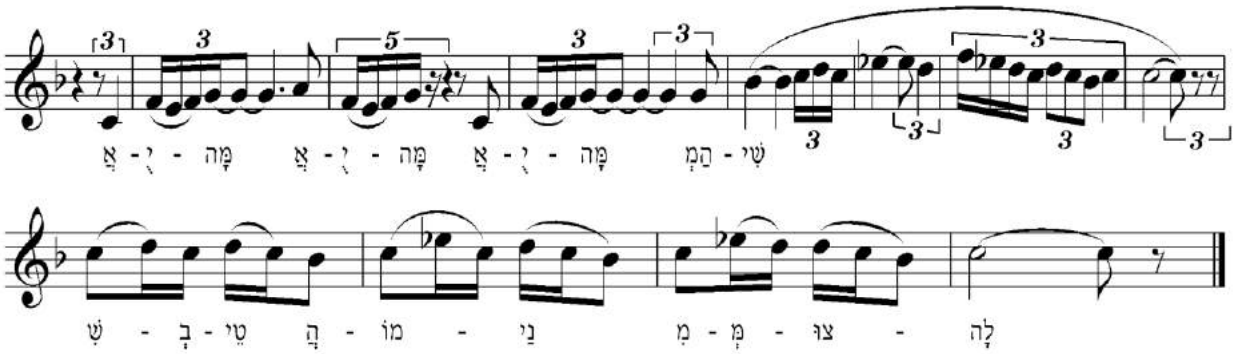


בשלוש גרסאות התיווי נרשם רק הבית הראשון או חלקו. די בכך להראות את כל המוטיבים של השיר. נראה אפוא כי החלק המהיר מורכב משני פסוקים, הראשון ארוך יותר והשני קצר יותר, ושניהם במנעד של ספטימה, והם מביאים את כל מילות השיר.
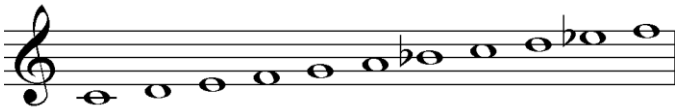
העיבוד של סתר בפרק השני של **הסויטה התימנית** מביא את שני החלקים של השיר **איומה המשי** תוך שימוש חופשי בהם מבחינת מספר החזרות, וזה תואם לחלוטין את נוהגם של יהודי תימן בשירם את השירים. ביצירה **אשת חיל** ב"ענבל" היה השיר כתוב כדלהלן:



בסויטה התימנית **הנשיד** כתוב בערכים מדויקים, ומצורפת ההערה improvisando (אלתורי), ואחר כך con slancio (בתנופה). יש לציין כי הלחן, כפי שנכתב על ידי סתר, עוד מפושט או משוטח בהקלטה בפי הזמרת. להלן תחילת התיווי של סתר:
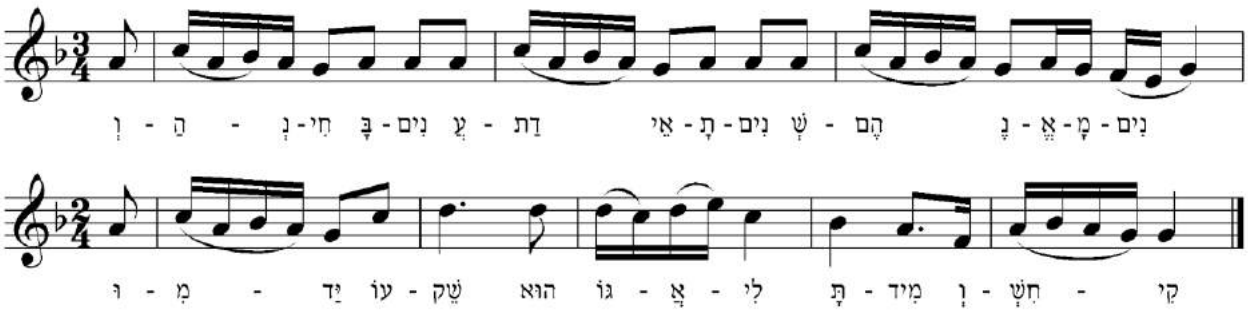


ההבדלים בין הגרסאות השונות מקורם במידת החופש של הזמר ובסגנון אלתורו. עם זאת, כולן מבוססות על אותו מודוס. המוזיקה מביאה תחילה, כמבוא, לחן איטי במקצב חופשי ואחריו לחן מהיר וקצוב, שהוא רוב השיר. המבוא משתרע על מנעד רחב של אוקטבה+קוורטה, במודוס הבא:



ברור כי אין זה סולם אלא מקאם, שבו מופיעים זה לצד זה **מי** מתחת ל**פה** הנמוך ו**מי**b מעל ל**רה** העליון. הצליל המרכזי של המבוא הוא ללא ספק **פה**, שאליו מובילה הקוורטה הפותחת, אך שני הפסוקים של מבוא זה מוגבלים כל אחד לאזור הטונלי שלו: הראשון בין **דו**^{3} **לה**^{3}, והשני בין **סול**^{3} **לפה**^{4}, עם **סי**b ו**מי**b. מוטיב קצבי יותר מוגבל לקוורטה **סי**b**-מי**b, מבשר כבר את המוטיבים המלודיים של החלק המהיר (ראו בדוגמאות הבאות).

התושיח קצוב ומהיר וסתר מוסיף שינויים קלים וחופשיות מסוימת באשר לחזרות של המוטיבים, מספרם וסדרם.



התזמור של סתר צלול מאוד ומדגיש בעיקר את הקו המלודי של השיר, המבוצע בקול או בכלים. הרקע הצלילי התמידי מביא תנועה נקדודית (פוינטיליסטית) של חלקי ששה-עשר בפסנתר, נמוך מאוד, ואחר כך בפסנתר ובכלי הקשת בסגנון של טוקטה. תנועה מתמדת זו מביאה גם ביטונליות בקשר לשיר, בעיקר בצ׳לו ובכל כלי המיתרים, כולל הפסנתר (עמ׳ 53 תיבה 43 ואילך). בניגוד לרקע צלילי זה הזר והמוזר, הפיקולו והאבוב מביאים קווים מלודיים בהירים ביותר, חיקויים של מוטיבים וואריאנטים קלים בטונליות של השיר, ואילו הקרן והקלרנית מוסיפים בסטקטו הרחבות של המוטיבים.

ההתרחשות של פרק זה הולכת ונעשית דחוסה: עוד לפני הבאת השיר מביא סתר את המוטיבים של החלק המהיר בפיקולו; הצליל החודר של כלי קטן זה, הרַיק במשלב האמצעי וחלקי הששה-עשר בפסנתר נמוך מאוד יוצרים רושם מיוחד. התזמור נעשה עמוס יותר ויותר, ומאחֵד אלמנטים שהופיעו קודם לכן בנפרד. אך למרות עושר יחסי זה של התזמור, העיבוד לעולם אינו הרמוני והקווים המלודיים נותרים מופרדים בבהירות, אפילו כאשר הם מנוגנים בו-זמנית. הכול מזכיר פיליגרן עדין מאוד.
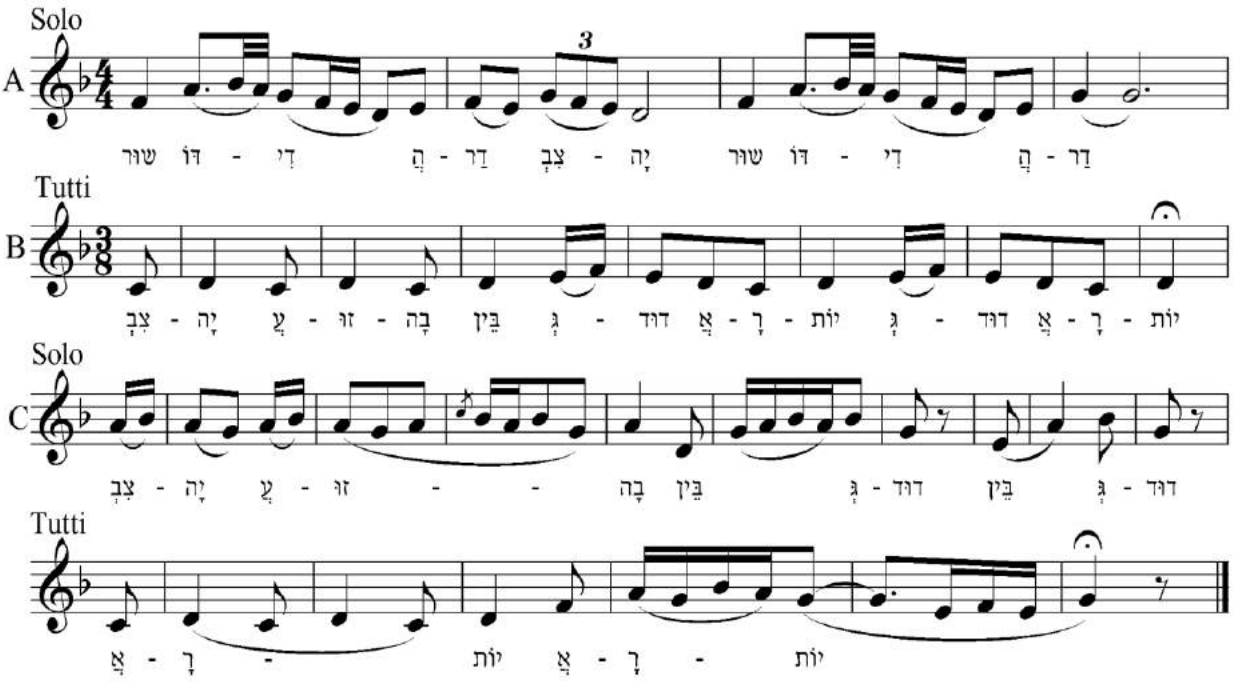
פרק שלישי – שור דודי

הפרק השלישי של הסוויטה התימנית הוא היחיד המבוסס על שני שירים שלובים זה בזה. הראשון הוא **שור דודי הדר צביה**. השיר של שלם שבזי והוא בצורת שיר אזור (בהט 1995: 208-209). זהו שיר לחתונה לשבעת ימי המשתה ותכנו געגועי כנסת ישראל לאהובה ותפילה לגאולה. למעשה אלה שני הבתים היחידים (השמיני והתשיעי) בעברית מתוך שיר בן עשרה בתים ששאר בתיו בערבית והתחלתו: **יא מחיי אלנפוס** (מחיה הנפשות; טובי-סרי 1988: 202; צפירה 1978: 78). מושרות רק השורה הראשונה הפותחת את הבית השמיני והשורה הראשונה של הבית התשיעי. להלן בתי השיר בעברית:
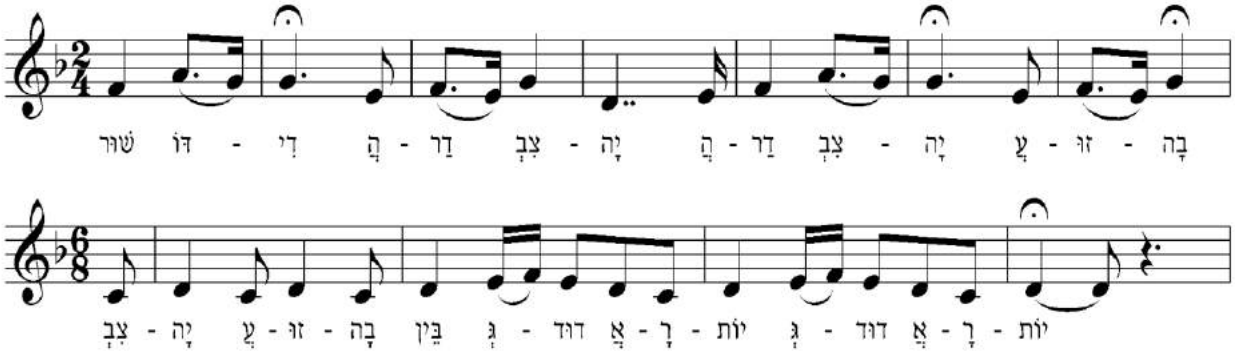
שׁוּר דּוֹדִי הֲדַר צְבִיָּה עֲזוּבָה בֵּין גְּדוּד אֲרָיוֹת
שׁוּבָה אֶל חֲדַר הֵיכָלֶךָ וּצְלַח בְּמַנְגָּנִיּוֹת
בֵּין לֶשֶׁם וְדָר וּמְאַס בְּנֵי שֶׁקֶר וְקַרְקְסָיוֹת
בֵּין פָּרָא מְאוּס הֲרֵי בְּשָׂמִים יַעֲלֶה חֲלוּצַי.

תִּרְצֶה עַמְּךָ נַעְלֶה לְהַר צִיּוֹן בְּשִׁיר וְזִמְרָה
וַאֲנִי עַבְדְּךָ אֶרְאֶה גְּאוֹן עֻזִּי בְּטוֹב וְהַדְרָה
חוֹן רַעְיָתְךָ וּמְאַס בְּנֵי עֵשָׂו בְּאַף וְעֶבְרָה
חָנֵנוּ וְחוּס אֶשְׁמַח וְאָגִילָה בְּבֵן לְפַרְצִי.

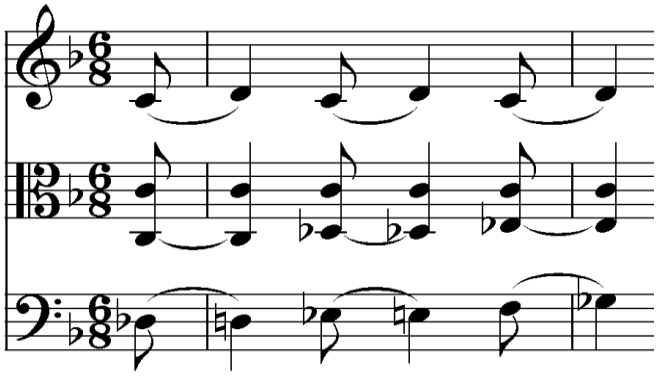
שני הבתים הללו התקבלו בישראל כשיר נפרד ושמו לפי מילות הפתיחה שלו. השיר מקובל מאוד בין יוצאי תימן בישראל והפך להיות מקובל גם בקהל הרחב, בעיקר בזכות ברכה צפירה שהביאה אותו אל בן-חיים והוא עיבדו לצורך הופעותיה. להלן הגרסה שהושרה בלהקת ״ענבל״ עם הסולנית מרגלית עובד:



סתר ביסס את הפרק השלישי על שיר זה ושילב בו שיר נוסף – **ספרי תמה**, שאותו נבחן להלן.
להלן גרסתו של סתר לשני המוטיבים הראשונים:
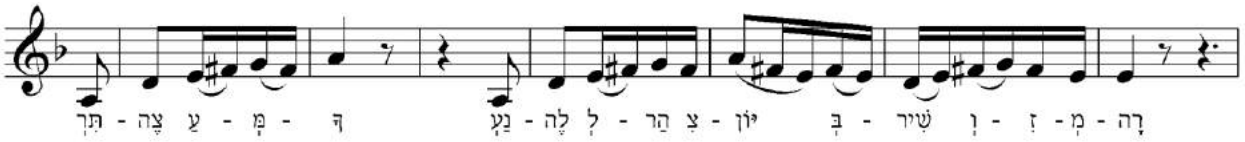


הפרק נפתח במוטיב הראשון של השיר A, שסתר משתמש בשלושת הצלילים הראשונים שלו – **פה-לה-סול** כבמעין הצהרה. הלחן עצמו של פסוק ראשון זה מנוגן על ידי הוויולה והצ'לו סולו, בעוד הזמרת מדקלמת את המלים הראשונות של השיר. מוטיב B (אלגרו, תיבה 8) מלווה בתחילתו בקו מלודי כרומטי בצ'לו, מה שיוצר עם הוויולה הטרופוניה, מעין התנגשות הרמונית, כמעט קלסטר, אשר יחזור בהמשך:



המוטיב הבא (תיבה 23) מביא לראשונה רב-טונליות ברורה ביותר (דבר דומה קורה ביצירתו **תיקון חצות** ועל כך להלן). האבוב מנגן פסוק זה ב**פה**♯ מז'ור, ואז הפיקולו ב**סי**♭ מז'ור (תיבה 32), ואחר כך שניהם מנגנים בקנון כל אחד בטונליות שלו (תיבה 35), הקלרנית מצטרפת ב**רה** מז'ור:

המלים תִּרְצֶה עַמְּךָ.... מדוקלמות תחילה על רקע נגינה זו (תיבה 37). בו-זמניות של מוטיבים מתקבלת כאשר ביסוד של תלת-טונליות זו הקרן מנגנת בה בעת חלק ממוטיב B. בהמשך, עם מוטיב C המנוגן בקרן (תיבה 52), המיתרים חוזרים על מוטיב A. הבית השני מושר במשקל משולש מהיר עם הלחן הבא:



לפני חזרה על כמה מהמוטיבים של השיר **שור דודי** (עמ׳ 92) משלב סתר בפרק זה שני לחנים של שיר אחר, המושר גם הוא רבות בקרב יהודי תימן, שירו של **סעדיה בן עמרם** – **ספרי תמה**. אחד-עשר בתי השיר מביאים באקרוסטיכון את שמו המלא. השיר רובו בעברית, ורק שני בתים, השלישי והרביעי, בערבית. זה שיר אזור. תוכנו: פנייה לנפש להתרחק מיצר הרע. להלן בתי השיר בעברית:

פְּרִי תַּמָּה תְּמִימָה
סַפְּרִי נָגִיל בְּתַיְמָא
בַּת מְלָכִים הַחֲכָמָה
אָן מְקוֹמֵךְ, סַפְּרִי לִי:

עָנְתָה יוֹנָה: סְעַדְיָה
לִי בְּפַלְטֵרִין עֲלִיָּה
וַאֲנִי תּוֹךְ לֵב אֲנִיָּה
בֵּיפִי עוֹטָה מְעִילִי:

דלני יא צאח הייא
דלני פאנא גבייא
ואפהם אפהם לא תעייא
אין טריק אנצר בלילי

יא מסמא לב אלאלבאב
צנה אלבאב ואפתחי יא
אלבסתאן אטיאב אן פי
דא כרום דא שהד חאלי

הָרְשׁוּת בֶּאֱמֶת נְתוּנָה
לָךְ שְׁלוֹמַת הַחֲתֻנָּה
אַל יְסִיתֵךְ צַר מְמֻנָּה,
בַּת, וְאַל יַשִּׂיג גְּבוּלִי:

בַּחֲרִי מִבְחָר מְקוֹמוֹת
הֵיכְלֵי שֵׁן הַפְּנִימוֹת
וַעֲלִי מִתּוֹךְ תְּהוֹמוֹת
וְשִׁמְעִי תַּמָּה לְקוֹלִי:

נַעֲלֶה הַר הָעֲבָרִים
נִשְׁכְּבָה יַחַד חֲבֵרִים
מִבְּלִי מַגַּע בְּשָׂרִים
שָׁם וְיִיטַב לָךְ וְגַם לִי.

עֵץ פְּרִי הָדָר בְּגַנִּי
וַעֲסִיסִי שָׁם וְיֵינִי
קַבְּלִי מִתּוֹךְ יְמִינִי
כּוֹס אֲשֶׁר נִמְזָג בְּחַר לִי:
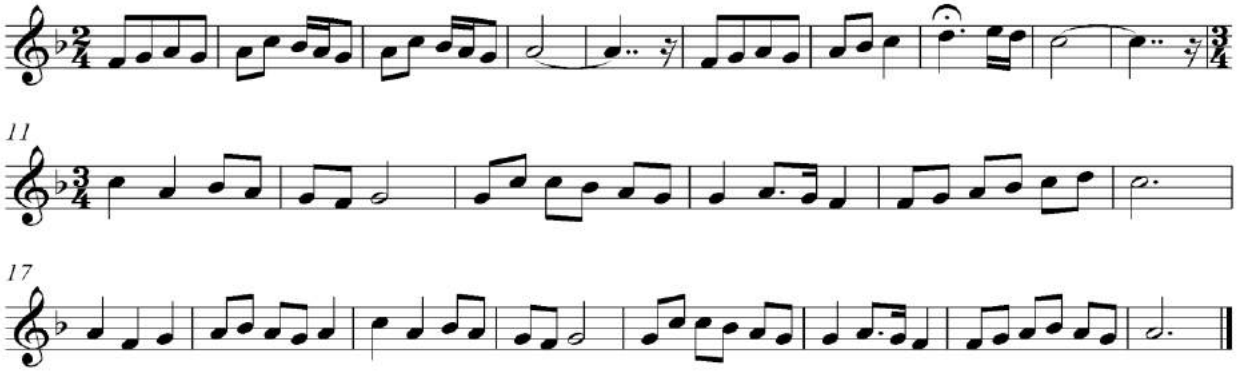
מִבְּאֵר שֶׁבַע צְאִי לָךְ
וּזְנְחִי יַנְשׁוּף וְשָׁלָךְ
וַחְכְּמִי, בִּינִי בְּשֶׂלָךְ
מִיְּמִין אַל תַּשְׂמְאִילִי:

רַחֲצִי טִנּוּף הֲסִירִי
עֵת עֲלוֹת שַׁחַר חֲצֵרִי
קַדְּשִׁי אֶת הָעֲשִׁירִי
גַּם תְּנִי חַלָּה וְאִכְלִי:

מַעֲדַנִּים הַמְּתוּקִים
נֶחְלְקוּ שָׁלוֹשׁ חֲלָקִים
זֶה בְּזֶה הֵמָּה אֲדוּקִים
סוֹד מְכֻסֶּה הוּא וּפָלִיא.
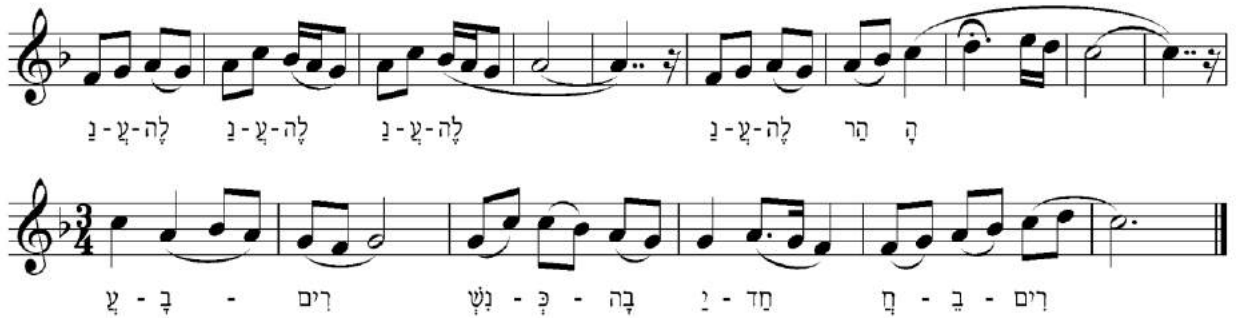
מקור: דיואן **אמלל שיר** בעריכת שלום סרי ויוסף טובי, ע' 224.

לחנים רבים לשיר זה, וכמה מבתיו נפוצו כשירים נפרדים בציבור הישראלי. כמה מהלחנים שרתו את המחול **אשת חיל**, ומכאן גם שימושם אצל סתר בסויטה התימנית. להלן החלק של השיר המופיע אצל סתר:
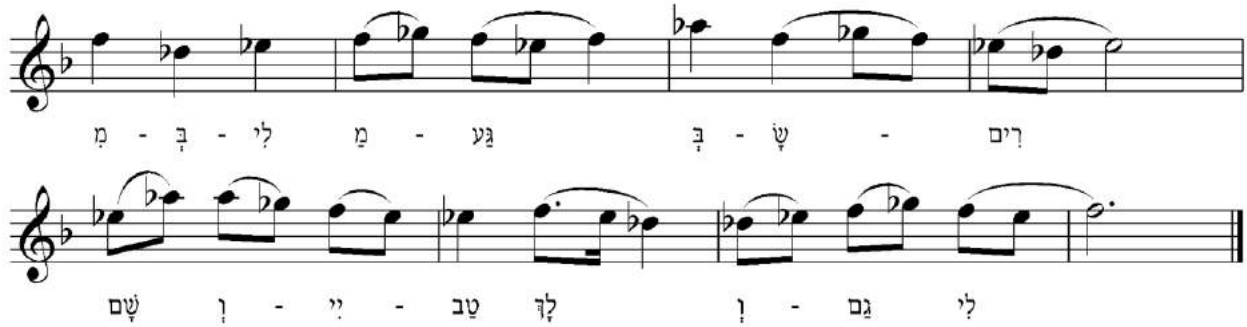


בפרק זה מושר רק הבית השביעי מתוך **ספרי תמה תמימה** (טובי-סרי 1988: 224; בהט 1995: 216) (תיבה 59):

נַעֲלֶה הַר הָעֲבָרִים — נִשְׁכְּבָה יַחַד חֲבֵרִים
מִבְּלִי מַגַּע בְּשָׂרִים — שָׁם וְיִיטַב לָךְ וְגַם לִי.



בו-זמנית עם לחנים אלה בזמרה ובפסנתר, כלי העץ מזכירים את המוטיב הפותח של **שור דודי** (תיבה 58) ב-Allegro rubato. לאחר סולו של הקרן (תיבה 75), הזמרת חוזרת אל הפסוק (C של השיר) ב**רה**b מז'ור, דבר מפתיע, שכן המודולציות נדירות ביצירה – במשלב הגבוה ביותר במצו-סופרן, מה שיוצר מעין אפקט אופראי, עם הרמוניות די עשירות, אף אם חופשיות ודיסוננטיות, שאינן מזכירות כלל את המז'ור הרגיל (תיבה 83):



אך שמונה תיבות אלה הן יוצאות דופן ומיד אחריהן חוזר סתר אל הסגנון הצלול האופייני ליצירה כולה (סתר יצר גם גרסה לתזמורת נוער של השיר **ספרי תמה תמימה** (IMI 146) ואז חוזר הפסוק של **שור דודי**:

צְבִיָּה עֲזוּבָה בֵּין גְּדוּד אֲרָיוֹת עם לחנו (תיבה 98) והפרק מסתיים בלחן זה. פרק שלישי זה הוא מבחינות מסוימות מרכז היצירה, בהתאם למקומו בה. הוא היחיד שבו מוצגים שני שירים ויש בו שימוש ברב-טונליות ובבו-זמניות. בשני הפרקים האחרונים צירף סתר לחנים וטקסטים מן הדיואן לפי בחירתו.

פרק רביעי – חשקי בבת מלכים תמה
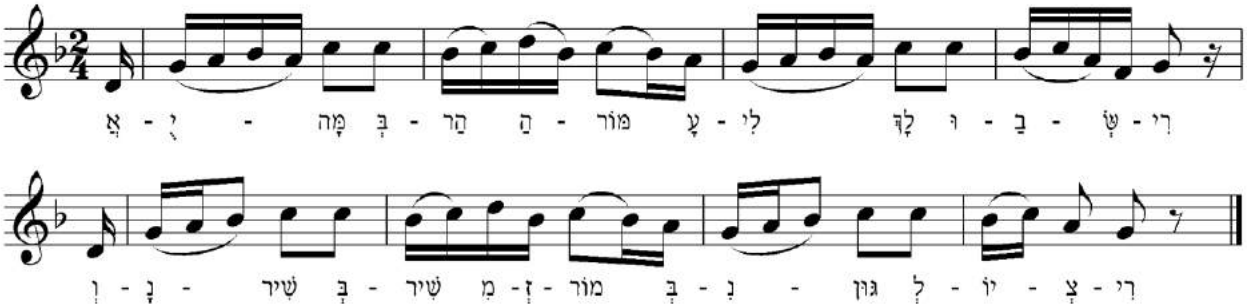
פרק זה מקבץ חומרים שונים משירים שונים ומגיע לתוצאה מיוחדת במינה, שהיא מלאכת מחשבת של צירוף טקסט ומוזיקה, היוצרת, בקריאתה הקצובה של רמה סמסונוב, אפקט מרשים ביותר. הזמרת מדקלמת במקצב את השיר **חשקי בבת מלכים תמה**. זהו שיר אזור שסימנו **חזמ״ק**, בהיפוך אותיות **סעיד** (לפי צופן **אתב״ש**), פייטן בן המאה ה-15. תוכנו – שיר אהבה.

חִשְׁקִי בְּבַת מְלָכִים תַּמָּה, תַּעֲנָה בְּמַהְלְלִי
תָּשִׁיר בְּשִׁיר וְאִמְרֵי חָכְמָה עַל תֹּף וְנֵבֶל
זְיו תָּאָרָהּ כְּזִיו הַשֶּׁמֶשׁ, אָיוֹם כְּמוֹ אֲרִי.
תֹּאַר וְהוֹד אֵשֶׁר לֹא יָמֵשׁ שִׁמְשִׁי וְסַהֲרִי.
בָּהּ אֶמְצָאָה לְנַפְשִׁי נֹפֶשׁ, הַצּוּף וְהַצֶּרִי.
מִן הֶעָסִיס בְּפִיהָ שָׁמָה עָלָה בְּגוֹרָלִי.
לֹא אֶרְעָבָה וְגַם לֹא אֶצְמָא, חֶלְקִי וּמַזָּלִי. (אידלזון, טורטשינר, תרצ״א: 76)

את הדקלום הקצבי של שיר אהבה זה הרכיב סתר על חומר מלודי שונה לחלוטין, שאותו עיבד ל״ענבל״: לחן שהושר בתיאטרון למלים **לבבי יחשקה עפרה** (בהט 1995: 262-263). הצירוף של מלים אלה ללחן זה הוא מעשה מרכבה של שרה לוי-תנאי. יש דרכים שונות לחיבור לחן אל מלים. כידוע, לחנים משמשים לטקסטים שונים, ולהפך: שיר אחד יושר עם כמה לחנים. הלחן שהושר ב״ענבל״ עוצב על ידי שרה לוי-תנאי בעקבות לחן מוגבל יותר של יהודי תימן לשיר **אֵיֵמָה בְּהַר הַמּוֹר**, גם הוא של שבזי. הנה הבית הראשון שלו:

אֵיֵמָה בְּהַר הַמּוֹר עָלַי לָךְ וּבַשְׂרִי
וְנָשִׁיר בְּשִׁיר מִזְמוֹר בְּנִגּוּן לְיוֹצְרִי
וְצָמַח אֲרִי גִּבּוֹר מְהֻדָּר בְּשַׁעֲרִי
וְזָמִיר וְקוֹל הַתּוֹר בְּאַרְצִי מְעוֹרְרִי
שְׂרָיָה חֲגוֹר חַרְבָּךְ
וְהַשְׁחֵת גְּדוּד אוֹיְבָךְ
וְחָזְקָה וְאַל תִּנְבָּךְ
לְהוּגְנֵי אֱדוֹם תִּגְמֹר וְתַשְׁקִיף בְּשַׁחֲרִי
כְּרָמָיו בְּאַף תִּזְמֹר וְתַשְׁחִית לְעֵץ פְּרִי.
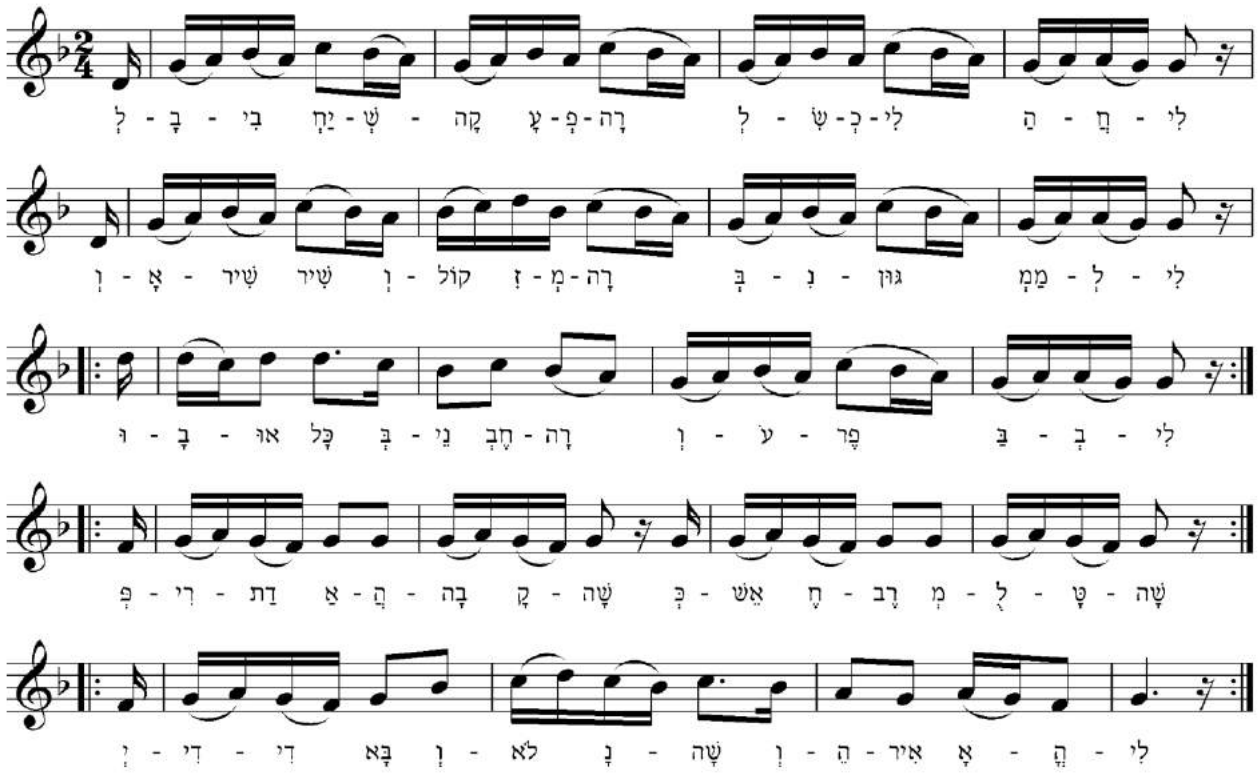
להלן תווי לחן זה כפי שהוקלט מפי אורי כהן:



ללחן זה חיברה שרה לוי-תנאי את מלות השיר **לבבי יחשקה עפרה.** שירה זו מאת שלם שבזי כתובה עברית וערבית וסימנה **לאלשבזי**. לשירה שבעה בתים: הפִּרטיים בעברית והזוגיים בערבית. להלן מלות הבית הראשון של השיר:

לְבָבִי יַחְשְׁקֶה עָפְרָה לְשִׁכְלִי הַחֶלִי
וְאָשִׁיר שִׁיר וְקוֹל זִמְרָה בְּנִגּוּן מַמְלִלִי
וּבָאוּ כָּל בְּנֵי חֶבְרָה וְעֹפֶר בַּבְלִי
פְּרִידַת אַהֲבָה קָשָׁה
כְּאֵשׁ חֶרֶב מְלֶטָּשָׁה
יְדִידִי בָּא וְלֹא נָשָׁה
וְהֵאִיר אָהֳלִי
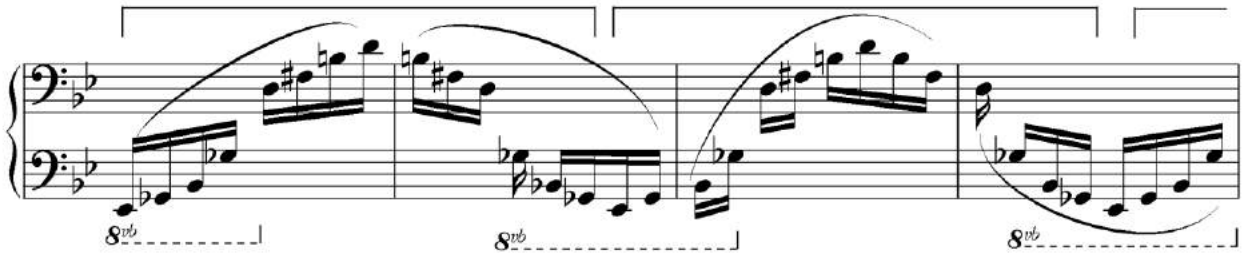
העיצוב של שרה לוי-תנאי מתבסס על עקרונות השיר המקורי, על נוסחאותיו המקצביות והמלודיות וכן נשאר במסגרת אותו מנעד. להלן תווי השיר:
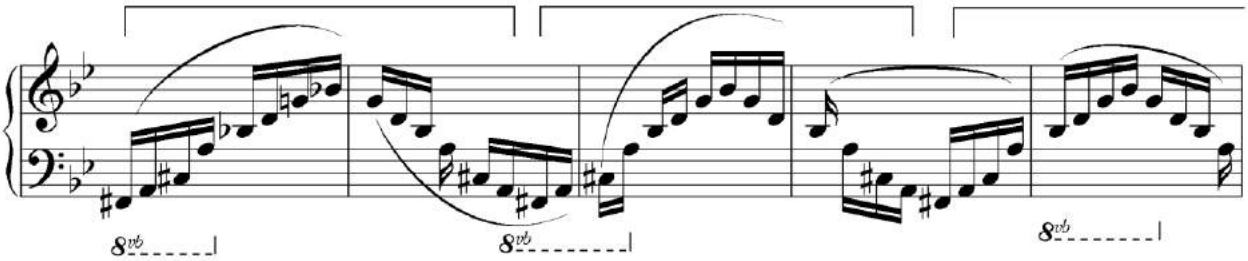


סתר השתמש בגרסה זו של הלחן לתפקיד התזמורת בפרק הרביעי של הסויטה ועשה רק כמה שינויים קטנים באשר למספר החזרות של מוטיבים וכן שינויי צלילים פה ושם. לחן זה מנוגן בפיקולו ובאבוב באותה טונליות ומשמש כבסיס מתמיד לפרק, פרט לעשר התיבות האחרונות (מתוך מאה). ההוראה של סתר con indifferenza (באדישות) וכן monotono (חדגוני) מבהירה כי הלחן אכן משמש כרקע צלילי למרכיבים האחרים של הפרק מבלי להדגיש את ערכיו שלו.

היסוד המלודי-הרמוני של הפרק נראה שרירותי למדי, או לפחות בלתי-תלוי בלחן המנוגן בכלי העץ: הפסנתר וכלי הקשת בפיציקאטו מנגנים כל הזמן ארפג׳ים בחלקי שישה-עשר, ברובם בטונליות שונה ביחס ללחן. בנוסף לכך, הנוסחה המקצבית של ארפז׳ים אלה שוברת את הסדירות המקצבית של הלחן, שכן היא בנויה על 7/8 (תיבה + שלושת-רבעי תיבה), מה שיוצר הזזה תמידית לאחור ביחס לשתי תיבות שלמות, ובמשך הזמן מתאם שלילי עם הלחן, הנשאר סימטרי.
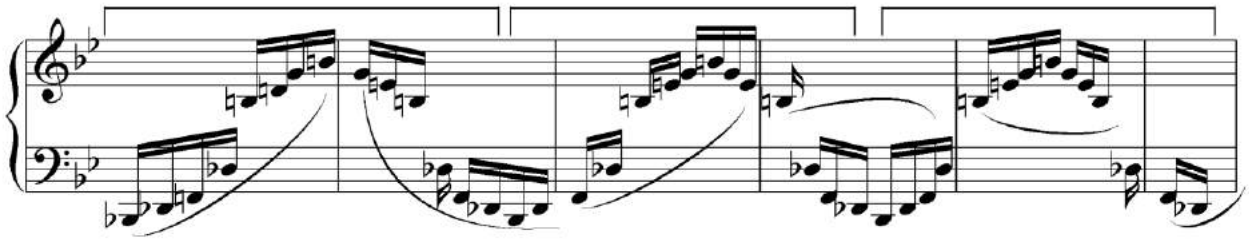
בעוד הפיקולו והאבוב מנגנים בצליל גבוה וחודרני, הבסיס הצלילי של המיתרים מנוגן במשלב הנמוך ביותר שלהם, כמעין לחש מתמשך, בהותירו ריק במשלב האמצעי ליסודות האחרים, בעיקר לדקלום הקצוב של הסולנית. מבחינה הרמונית, כלי הקשת מנגנים בארפג׳ים תצלילים מינוריים בזוגות: הראשון מורכב מ**מי**b מינור+**סי** מינור (בתיבות 1-19):
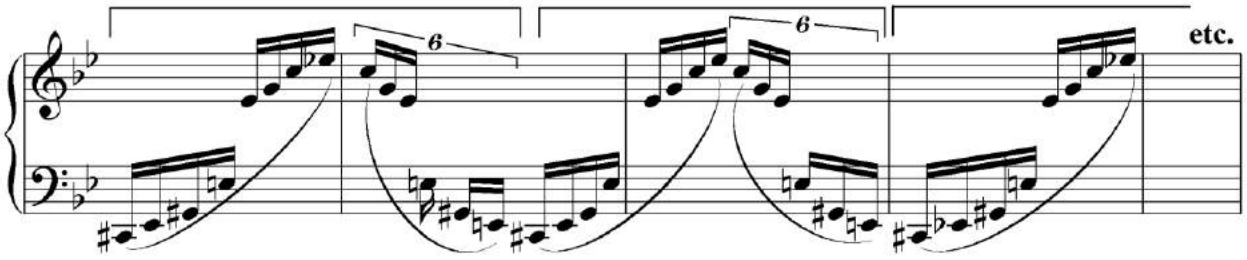


השני מ**פה**# מינור+**סול** מינור (ההופעה היחידה של תצליל התואם את הטונליות של הלחן בכלי העץ) בתיבות 20-42:



השלישי **סי**b מינור+**מי** מינור (תיבות 43-62):
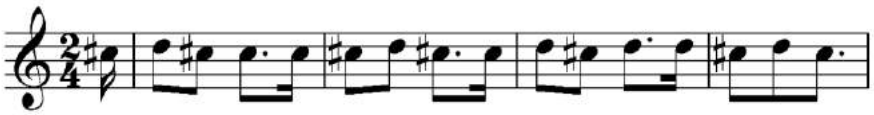


והרביעי **דו**# מינור+**דו** מינור (תיבות 63-74):
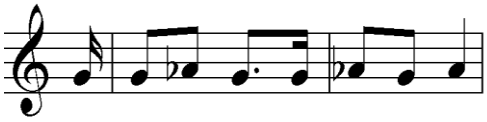


לאחר מכן חוזר הצמד הראשון, אך בעלייה בלבד וביחידות של תיבה יחידה (עד תיבה 92) ועוצר שמונה תיבות לפני הסוף. בארבעה צמדים אלה היחסים הטונליים בכוונה רחוקים למדי: קווינטה מוגדלת (**מי**b-**סי**), מה שיוצר באוזן יחס של טרצה גדולה; טריטון (**סי**b-**מי**) ופעמיים סקונדה קטנה (**פה**#-**סול** ו**דו**#-**דו**) בשני הכיוונים. כל זאת כדי ליצור אפקט רב-טונלי הן ביחס ללחן בכלי העץ וכן ביחס לטונליות השונות במיתרים עצמם.

מאידך, מעניין לעקוב אחר היחסים בין התצלילים של כל יד של הפסנתר בנפרד בהמשכיותם. יד שמאל מנגנת ברצף את התצלילים הבאים: **מי**b מינור, **פה**# מינור, **סי**b מינור, ו**דו**# מינור, כלומר מהלך של טרצות עולות (שתיים קטנות ואחת גדולה). יד ימין מצדה: **סי** מינור, **סול** מינור, **מי** מינור ו**דו** מינור, כלומר מהלך של טרצות יורדות (שתיים גדולות ואחת קטנה). המלחין אמר בשיחה עמי כי לא חישב מהלך זה, אולם מצא אותו טוב לאוזן כרקע צלילי ללחן בכלי העץ שהוא ב**סול** מינור. רקע צלילי זה כולל תמיד צליל זה או אחר מהלחן, המודגש כך, אולם רקע צלילי זה הוא ברובו זר ללחן: הוא מוסיף לו צבעים רחוקים ותורם כך לאפקט הרב-צלילות.

אל אלה מתווסף גורם קצבי וצבעוני: הטמבורין מנגן בעקביות קנון למקצב של הלחן בכלי העץ באיחור של רבע. הקסילופון מנגן בקטעי הביניים התזמורתיים נוסחה קצבית פשוטה על שני צלילים, בתחילה על **רה**-**דו**#:



ואחר כך על **סול-לה**b:



ולבסוף, לקראת הסיום, שניהם יחד במרווחים של קוורטה וסקסטה מוקטנת, מה שיוצר רושם מוזר של קוורטה וקווינטה ביחסים של סקונדות קטנות המתקרבות ומתרחקות קלות זו מזו:



הפרק מסתיים בנוסחה זו של הקסילופון, כאשר כל האחרים משתתקים בהדרגה. עם הקטעים המדוקלמים בפי הסולנית תיבה סינית מחליפה את הקסילופון, בשאלה ממנו את הנוסחה הקצבית, פרט לסיום, שבו הדקלום על רקע הקסילופון.

כל אלה משרתים מרקם צלילי, מלודי, קצבי והרמוני לדקלום השיר **חשקי בבת מלכים תמה**, שמקצבו כתוב בדייקנות על ידי המלחין. מקצב זה עוקב בקפדנות אחר כללי ההגייה העברית לפי כללי הדקדוק, בקחתו בחשבון גם את אורך ההברות וגם את הטעמתן, וזה ערב מאוד לאוזן הרגישה לערכים אלה. סתר מעיד כי כתב ערכים אלה ללא כל שיטה שנהגתה מראש אלא לפי תחושתו את הקצב הפנימי של העברית. לבסוף נציין כי כל המרכיבים השונים הללו שומרים על טהרתם למרות היותם מושמעים בו-זמנית, וזאת בזכות הצביון המובהק והנפרד של גוניהם השונים.
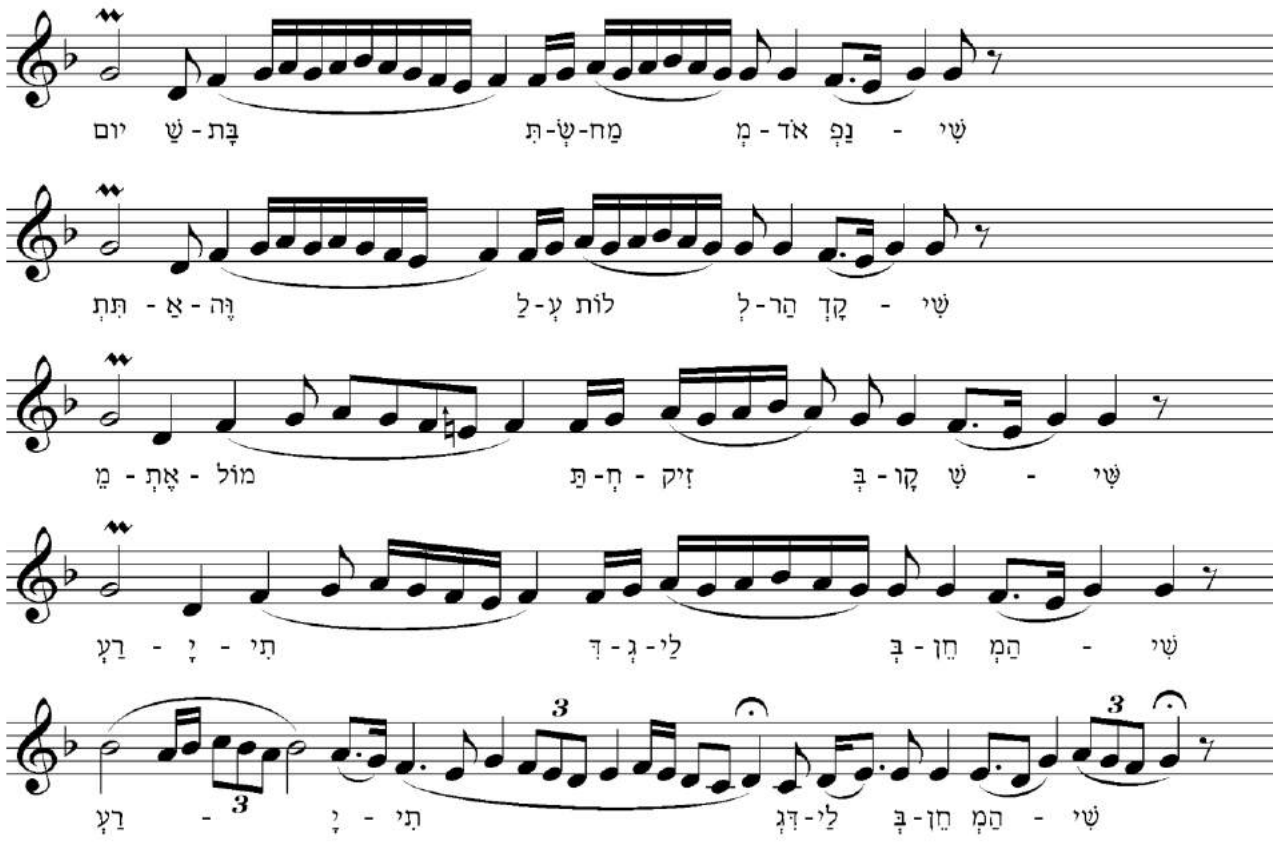
פרק חמישי – אהבת הדסה

פרק אחרון זה של הסויטה התימנית מעיד גם הוא על טיפול חופשי בחומרים מסורתיים הן על ידי שרה לוי-תנאי והן על ידי סתר. הפרק נקרא **אהבת הדסה**, וזאת משום שמושרות בו מילות השיר הנודע הזה, שיש לו לחנים רבים במסורת יהודי תימן; ואכן שרה לוי-תנאי ומרדכי סתר השתמשו בכמה מהם ביצירה **תיקון חצות** (ראו להלן), אך המוזיקה שמצרף סתר באה ממקור שונה: המלחין צירף מלים אלה ללחן של שרה לוי-תנאי, ולחן זה מקורו בשיר מסורתי אחר של יהודי תימן.

השיר **יום שבת תשמח מאוד נפשי**, מהקבוצה החשובה מאוד של שירי שבת בדיואן, הוא שיר אזור מאת שלם שבזי בעברית ובערבית, המספר על מעלותיה הרוחניות של השבת ולו שלושה-עשר בתים. נהוג לשיר אותו בבוקר שבת (בהט 1995: 72-74). להלן מילות הפתיחה שלו:

יוֹם שַׁבָּת תִּשְׂמַח מְאֹד נַפְשִׁי — תִּתְאַוֶּה לַעֲלוֹת לְהַר קָדְשִׁי
מֵאֶתְמוֹל תַּחְזִיק בְּקָו שִׁשִּׁי — רַעְיָתִי דְּגְלַי בְּחֵן הַמְּשִׁי.

הלחן המסורתי קצר למדי ולו פסוק אחד החוזר ככל שנדרש. להלן תווי השיר כפי שנרשם מפי אורי כהן:
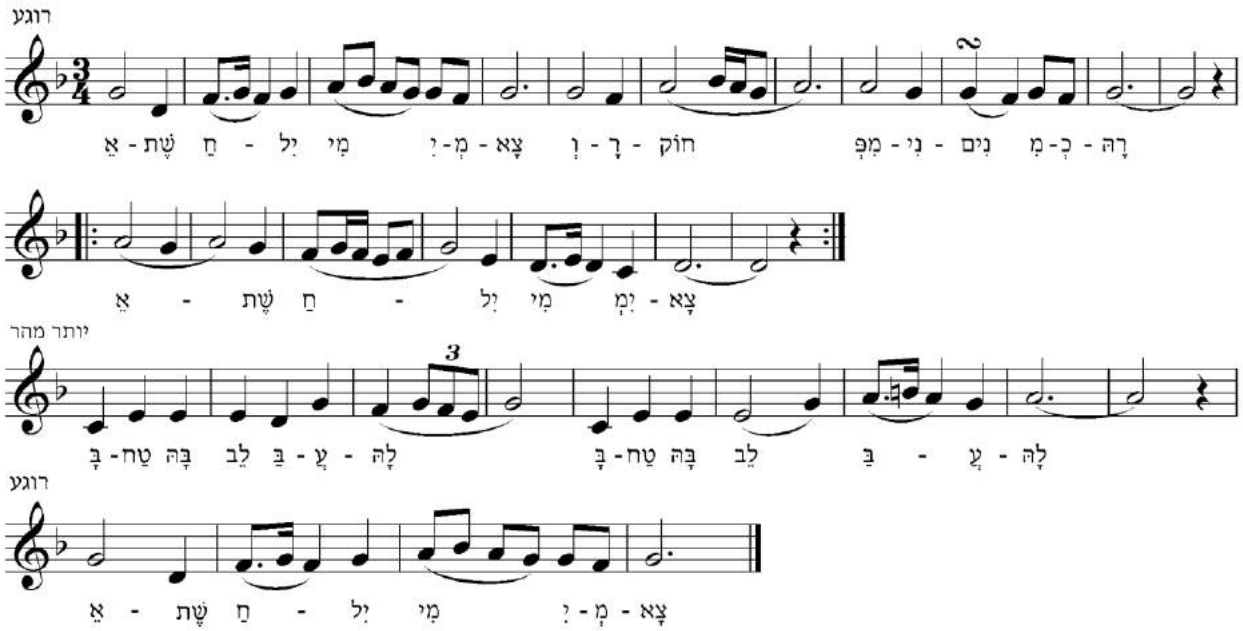


מנעד השיר – ספטימה (**רה-דו**). ה**סול** הוא הצליל המרכזי, וניתן לחשוב את הטונליות כמודוס דורי על **סול**, אך הצליל **מי** מונמך לפעמים בחצי או ברבע טון, בהיותו דרגה ניידת. הסול הוא צליל הפתיחה והסיום.
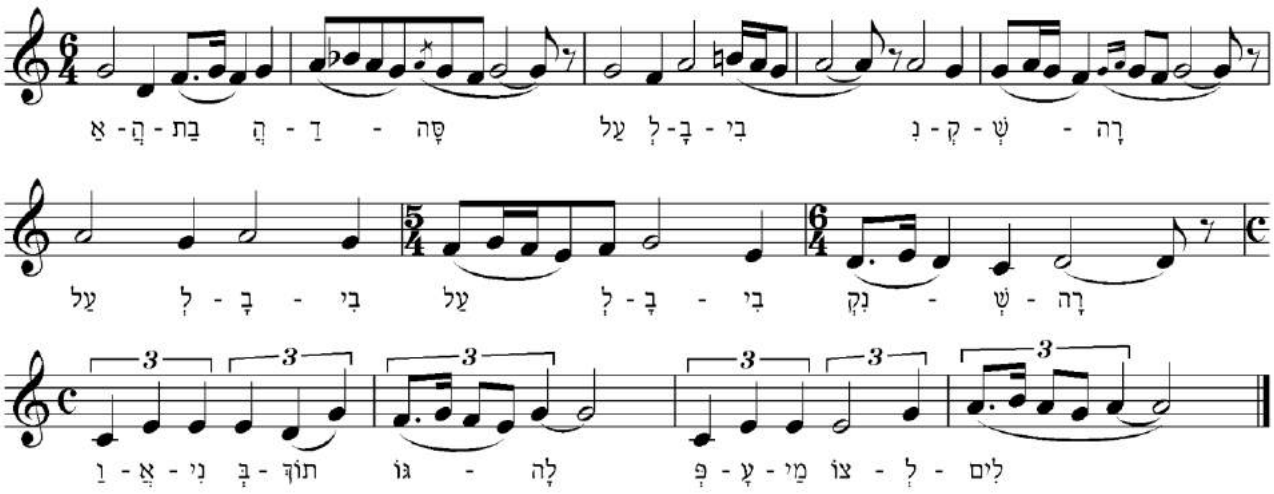
בהשראת שיר זה יצרה שרה לוי-תנאי בשנות החמישים את השיר **אשת חיל**, שנתן את שמו ליצירת המחול בתיאטרון "ענבל". גרסה זו התבקש סתר לתזמר. הטקסט של שיר זה הוא ראשיתו של השבח לאשה בספר משלי פרק ל"א פסוקים 10-11:

אֵשֶׁת חַיִל מִי יִמְצָא?
וְרָחוֹק מִפְּנִינִים מִכְרָהּ.
בָּטַח בָּהּ לֵב בַּעְלָהּ.

להלן שירה של שרה לוי-תנאי כפי שרשמנו מפיה (לוי-תנאי, 2012 : 22):



גרסתו של סתר בפרק המסיים את **הסויטה התימנית** מביאה לחן זה עם המלים של השיר **אהבת הדסה**, נשיד מאת שלם שבזי (בהט, 1995: 146), ללמדך שוב את הגמישות של התאמת טקסטים ללחנים:



השורה השנייה נאמרת בדקלום חופשי על רקע המשך המוזיקה בתזמורת:

לוּ יֵשׁ רְשׁוּת לִי אֶעֱלֶה אֲתְחַבְּרָה תּוֹךְ שַׁעֲרֵי צִיּוֹן אֲשֶׁר הֵם נֶהְלָלִים.

שתי הגרסאות, זו של סתר וזו של לוי-תנאי, כמעט זהות. העיבוד של סתר לפרק האחרון מזכיר בפשטותו את זה של הפרק הראשון, מה שמחזק את המסגרת הקשתית של הסויטה כולה: מקומו המרכזי של הפרק השלישי וכן הסימטריה של הפרקים השני והרביעי. כלי העץ משתתפים בפרק זה רק בקטעי סולו בנגינת הלחן. אין בפרק שום קונטרפונקט. כלי הקשת והפסנתר יוצרים בסיס צלילי יציב על הטרצה **סול-סי**, מה שיוצר עם הלחן, שבו יש **סי**♭ קבוע, רושם של מז'ור-מינור בו-זמני. התחלת הלחן מנוגנת בסולו של הוויולה ואחר כך של הזמרת. בהמשך באים בזה אחר זה קטעי סולו של חליל, ויולה, קרן, אבוב, קלרנית וצ'לו עם הזמרה. הבסיס הצלילי של כלי הקשת על הטרצה **סול-סי** מתעשר **ברה**, **לה**, **מי** ו**דו**, אך תמיד בפיאניסימו smorzando (דועך, נמוג) והתצליל האחרון morendo ppp (גווע, נפוג) כולל **סול-סי-רה-לה**. דומה שהסיום הזה תואם במאוד את הרושם שקיבל סתר מהמוזיקה של יהודי תימן ובעיקר מתרבותם תוך עבודתו עם "ענבל", וכי הוא ניסה, וגם הצליח, לבטא במוזיקה חלק מהערכים החוץ-מוזיקליים של תרבות מעודנת זו.

תיקון חצות

המנהג של תיקון חצות רווח בחוגי הקבלה מאז ימי האר"י הקדוש והוא נפוץ בעיקר בקרב יהדות ספרד: "מנהג עתיק בישראל לקום בחצות הלילה, לשבת על הארץ ולקונן לאור נר קלוש על חורבן ירושלים, על בית המקדש שנחרב ועל גלות השכינה." (לוינסקי, 1970: 833-834). בדרך כלל זו תפילת יחיד. התמליל הוא אוסף של קטעים מן התנ"ך, המשנה והקבלה.

היצירה **תיקון חצות** התעצבה והתגבשה ב"ענבל" בהדרגה (ראו אצל שרה לוי-תנאי). לאחר העבודה שעשה סתר לפי הזמנת הלהקה, לא הרפה ממנו הנושא והמשיך להעסיקו כמה שנים: ב-1959 יצר על בסיס עבודתו ב"ענבל" **רפסודיה לתזמורת** (תמונה סימפונית עם זמר בריטון או בלעדיו). זו יצירתו הראשונה של סתר לתזמורת סימפונית, והיא בעצם תזמור של הגרסה הראשונה בהשמטת השיר **דודי ירד לגנו**. יש בה פיתוח פוליפוני, הרמוני וצבעוני, אך לא תוספת חומר טקסטואלי או מוזיקלי.

ב-1961 יצר סתר **אורטוריה רדיופונית**: התמליל הורחב ונוספו לו טקסטים בקריאה ובשירה של תיקון חצות מקורי של יהודי תימן, בעריכת מרדכי טביב. בנוסף לדמויות של המתפלל והחזן, שרה מקהלה וניגנה תזמורת סימפונית. החומר הוקלט ונערך רדיופונית תוך שימוש באפקטים צליליים שאפשרה אז עריכה אלקטרונית. בהקלטה היה הקריין משה חובב, החזן היה עובדיה טוביה והשתתפו שלוש מקהלות. הקלטה זו זכתה בפרס איטליה ליצירות רדיופוניות לשנת 1962 וכן יצאה לאור בתקליט LP בהוצאת CBS.

בהמשך פיתח סתר **אורטוריה קונצרטית** לחזן (טנור), שלוש מקהלות (העם, בת קול, המספר) ותזמורת סימפונית. גרסה זו בוצעה בפסטיבל ישראל ב-1963 ועל יצירה זו זכה סתר בפרס ישראל ב-1965. בכל הגרסות וההקלטות המנצח הוא

גארי ברתיני. עיקר השינוי שעברה היצירה היה בין 1959 ל-1961. בשתי גרסותיה הראשונות, זו של "ענבל" וזו של הרפסודיה הסימפונית, היא הייתה עדיין עיבוד ותזמור של סתר לכמה שירים נתונים, שכן הרפסודיה אינה אלא תזמור של שלושה מתוך ארבעת השירים שעיצבה שרה לוי-תנאי למחול. ב-1961 זו כבר יצירה של סתר לתמליל של מרדכי טביב, ומשולבים בה השירים של הגרסאות הקודמות. **מרדכי טביב** (1910-1979) סופר ומשורר, בן ליוצאי תימן, יליד ראשון לציון, הכיר לעומקה את המסורת הפיוטית של יהודי תימן, ולא היה מתאים ממנו למשימה זו.

התמליל של גרסה זו ושל האחרונה כמעט זהה, והאורטוריה הקונצרטית אינה אלא התאמה והרחבה של הגרסה הרדיופונית לביצוע חי באולם הקונצרטים. במקום קטעי מקרא ואפקטים רדיופוניים בגרסה הרדיופונית, כאן הכול רשום בתווים. את הטקסט של הקריין שרה כאן המקהלה השלישית, הממלאת את תפקיד האגדה. הסולן כאן טנור במקום בריטון, ויש גם שינויים בתזמור. היצירה גם הורחבה: בעוד אשר משך הגרסה הרדיופונית הוא 31 דקות, הגרסה הקונצרטית נמשכת 45 דקות. ב-1978 התקין סתר את גרסתה הסופית של היצירה, ואז הועבר תפקיד החזן לקול אלט. גרסה זו בוצעה בפסטיבל ישראל ב-1979 והוקלטה בירושלים עם הזמרת מירה זכאי ויצאה לאור בתקליטור (CD CAPRICCIO 10 368) ויש לראות בה את הגרסה הסופית של היצירה (התווים – בהוצאת המכון למוזיקה ישראלית).

בעקבות דבריה של שרה לוי-תנאי כתב סתר בדברי המבוא לתכליל היצירה:

העלילה מתחוללת בנפשו של מתפלל, העורך ביחידות תיקון חצות בבית כנסת שומם. נפשו מתרוממת בתוך כדי תפילה והוא רואה כמה חזיונות, שכולם קשורים בכיסופי הגאולה שבנשמתו. תחילה הוא רואה, ואף שומע, את הגולה; אחר כך את הכהן הגדול בבית המקדש; ולבסוף – את חלום יעקב, שבו הובטחה הארץ לו ולזרעו, וכן שיר הודיה לאלוהים, הללויה. הזיותיו של המתפלל נפסקות על ידי מלמולם של אנשי העדה, המתאספים בבית הכנסת לתפילת שחרית. על הבמה ניצבות שלוש מקהלות. השתיים שמשמאל ומימין הן דמויות קיבוציות בעלות משמעות אלגורית וסימבולית: האחת – בת הקול, והשנייה – האגדה, האגדה התלמודית, כמובן. המקהלה הגדולה שבמרכז הבמה מייצגת את העם. הסולן ממלא את תפקיד המתפלל, העורך תיקון חצות, והוא החוליה המקשרת בין חלקיה השונים של היצירה. התזמורת הסימפונית מלווה ומתארת את ההתרחשות הדרמטית.

לאורטוריה פרולוג ושלוש תמונות, הבאים ברצף, ללא הפסקה. חלוקת התפקידים הדרמטית: הזמר הסולן הוא המתפלל. המקהלה הראשונה, בת הקול, מקהלה מעורבת קטנה, שירתה לירית ופוליפונית. המקהלה השנייה, האגדה, קולות גברים וילדים, שרה בסגנון רצ'יטטיב ליטורגי מזרח-תיכוני, והמקהלה השלישית, המייצגת את העם, היא מקהלה מעורבת גדולה, ששרה את השירים המסורתיים מדיואן יהודי תימן: בפרולוג ובתמונה הראשונה את השיר **אהבת הדסה** על שניים מלחניו. בתמונה השנייה – את השיר **אלוהים אשאלה**. בתמונה השלישית – **הללויה** (לחן של השיר **ידידי די** שעיבדה שרה לוי-תנאי) בצירוף גרסה של יהודי ספרד ל**כתר יתנו לך**. בגרסה האורטורית הובא גם השיר **דודי ירד לגנו**. מוזר הדבר שסתר לא ציין בתכליל היצירה כי היא מבוססת על עבודתו ב"ענבל" ועל גרסאות השירים כפי שעוצבו על ידי שרה לוי-תנאי ומקצתם גם הולחנו על ידה. נושא דברנו הוא גלגולם של השירים מן המקור במסורת שבעל-פה אל היצירה בכל שלביה. מהלך היצירה, המבנה הסופי, של היצירה הוא כדלהלן:

הפרק	השיר	עמוד	סימן	תיבה
פרולוג תזמורתי		9		1
האגדה		14	A	
	אהבת הדסה I	20	B	35
פרולוג		24	D	68
האגדה		28	E	
תמונה I	**דודי ירד לגנו**	33	F	
האגדה		34		
מוטט		36	G	91
	אהבת הדסה II	59	O	214
תמונה II	**דודי ירד לגנו**	79		

	בת הקול	80		
	אלהים אשאלה	80	R	281
	האגדה	101	T	
	קולות המתים	110	U	336
	אלהים אשאלה	116	V	372
תמונה III	**דודי ירד לגנו**	128		
	חלום יעקב	129	X	403
	הללויה– כתר יתנו לך	153	1B	542
	אלהים אשאלה (נגינה)	185		721
	הללויה (חוזר)	191	1H	747
	מעבר תזמורתי	205	1J	807
	מקהלות בדיבור בקנון	210		861

דודי ירד לגנו

הפיוט נכתב על ידי **חיים כהן**, ממקובלי צפת, והוא מושר בפתיחת תיקון חצות בקהילות ישראל במזרח. כזכור, הושר פיוט זה בפתח היצירה מפי המתפלל מרגע שנקראה היצירה ב״ענבל״ **תיקון חצות**. במקור שר אותו ללא ליווי **יהודה כהן**, מרקדני הדור הראשון של ״ענבל״, בלחן מסורתי של יהודי תימן. ברפסודיה התזמורתית הושמט שיר זה כליל. בגרסאות האורטוריות הורחבה הופעתו, שכן בתים שונים שלו שימשו כמבוא לשלוש תמונות היצירה. אמנם אין הוא פותח את היצירה, שכן נוסף לה פרולוג תזמורתי, אך חשיבותו בהיותו פותח כל אחת משלוש התמונות. הוא תמיד חדקולי ללא ליווי, ובכך הוא מחזיר אותנו אל מנהג תיקון חצות המקורי. בגרסה הרדיופונית הושר בפי בריטון, כאמור, ובגרסה הקונצרטית הועבר לחזן טנור ולחנו נרשם בתווים (בתקליטור הגרסה הזו בניצוח גארי ברתיני הסולנית היא, כאמור לעיל, זמרת האלט מירה זכאי). הפיוט עצמו הוא שיר אזור ארוך, ולו עשרים ושבעה בתים בני ארבע שורות. אחרי הבית הפותח באים בפתחי הבתים אותיות הא״ב, ובסיום עוד ארבעה בתים, שבשניים האחרונים חותם המשורר את שמו בראשי הצלעיות. החרוז המבריח כפול: לסירוגין תִי ו-נִים. בפתח התמונה הראשונה מושר הבית הראשון של השיר:

דּוֹדִי יָרַד לְגַנּוֹ לִרְעוֹת בַּגַּנִּים — לְהִשְׁתַּעְשֵׁעַ וְלִלְקוֹט שׁוֹשַׁנִּים
קוֹל דּוֹדִי דוֹפֵק פִּתְחִי לִי תַּמָּתִי — שַׁעֲרֵי צִיּוֹן אֲשֶׁר אָהַבְתִּי

בפתח התמונה השנייה – הבית השני:

אֵלֶיךָ דּוֹדִי נַפְשִׁי אֶשָּׂא — אֵיךְ אֵשֶׁת נְעוּרִים הִיא גְרוּשָׁה
מֵאָז הָיִיתִי עַל לִבֵּךְ חֲרוּשָׁה — וְעַתָּה הִמְלַכְתָּ אֵשֶׁת זְנוּנִים

בפתח התמונה השלישית – הבית העשרים:
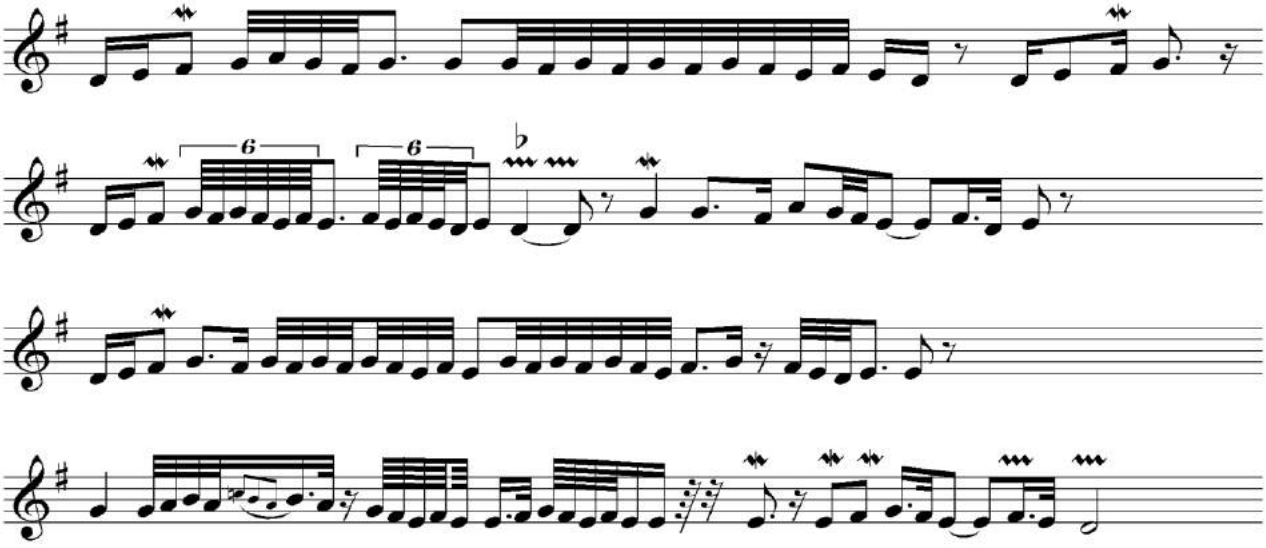
קוֹלְךָ שָׁמַעְתִּי מַחֲמַד עֵינִי — אֶשְׁאַל מִנְּשִׁיקוֹת פִּיהוּ יִשָּׁקֵנִי
וִימִין חֻשְׁקוֹ תְּחַבְּקֵנִי — נָגִילָה בְנָאוֹת דֶּשֶׁא וּמַעְיַן גַּנִּים

ושורות ראשונות של הבית החמישי:
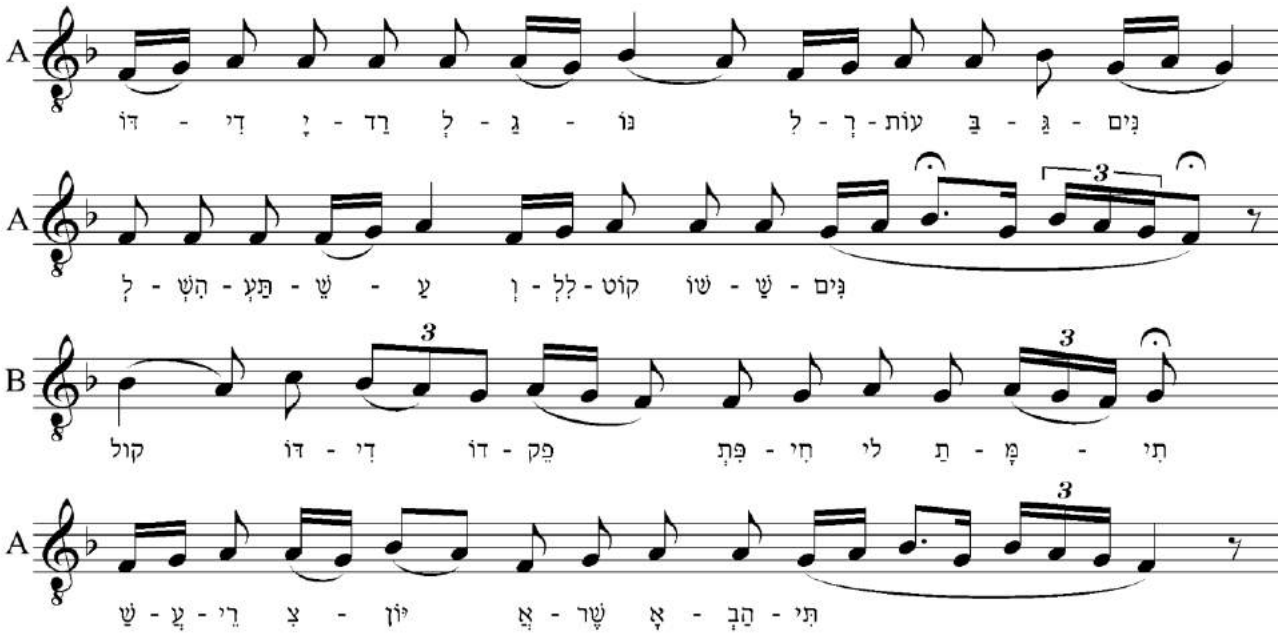
דְּעִי כִּי אֲחִישֶׁנָּה עֵת רָצוֹן — וְתִשְׁאֲבִי מַיִם חַיִּים בְּשָׂשׂוֹן
אֶשַׁלַּח גְּדִי עִזִּים מִן הַצֹּאן — אֶל אֶרֶץ גְּזֵרָה בְּיַד אִישׁ עִתִּי.

לחן הפיוט מורכב משני פסוקים החוזרים בשינויים קלים בסדר הבא: A B A A (A B).

להלן גרסתו הראשונית שהושרה בפי יהודה כהן, כפי שנרשמה על ידי סתר בתכליל של ״ענבל״:

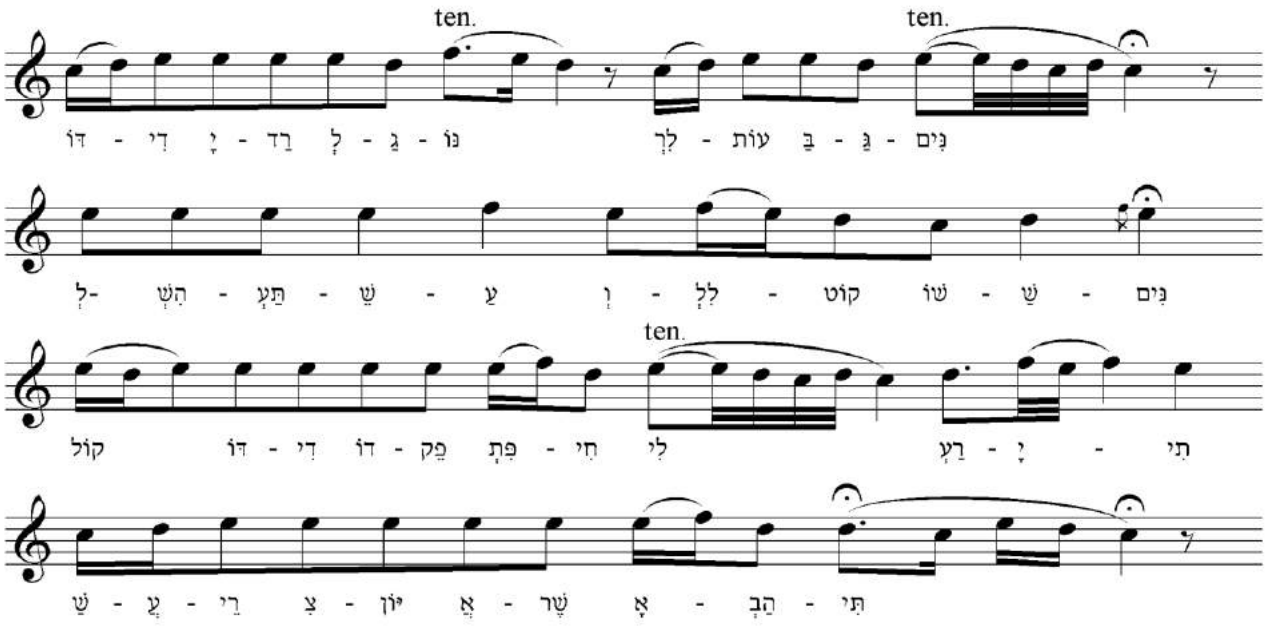


גרסה זו מעוטרת מאוד. סתר רשם את העיטורים או בתיווי מדויק ככל האפשר או בסימני קישוט מעל לתווים הארוכים יחסית. הגרסה השנייה רשומה לפי שירתו של עובדיה טוביה בתקליט הגרסה הרדיופונית של היצירה.
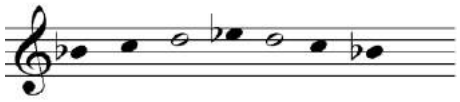


עובדיה טוביה מיתן בכוונה את מידת העיטורים והסלסולים. הרישום כאן הוא של המבוא לתמונה הראשונה. המבוא לתמונה השנייה מדגיש יותר את המוטיב B. וזה של התמונה השלישית חוזר אל הגרסה הנוכחית. מכל מקום, כל החומר המלודי מצוי בגרסה זו.

הגרסה האחרונה לקוחה מתוך תכליל הגרסה הקונצרטית הכתובה לחזן טנור. סתר התעלם ממוטיב B, פרט לאזכור קצר שלו במבוא לתמונה השלישית. הלחן מפושט כאן עוד יותר עם דגש רב יותר על הצלילי הפועם. להלן המבוא לתמונה הראשונה (עמ' 33-34 בתכליל):



אותה נוסחה מלודית בתחום הקוורטה מופיעה גם בתמונות הבאות, אך בתמונה השנייה על **סול** (עמ׳ 79) ובשלישית על **פה** (עמ׳ 128).

ההשוואה בין שלוש הגרסאות ממחישה את תהליך הפישוט וההשטחה של הלחן מן הגרסה המקורית העשירה בעיטורים, עבור אל השנייה, המעוטרת פחות ועד לשלישית, ״מערבית״ לחלוטין. גם המנעד הצטמצם מסקסטה בראשונה אל קווינטה בשנייה ועד קוורטה בשלישית. עם זאת, שלד הלחן ומבנהו הבסיסי השתמרו: מוטיב A – תא מלודי של קוורטה עם צליל פועם על הטרצה; B – הקוורטה כצליל מרכזי מעוטרת בשכניה.
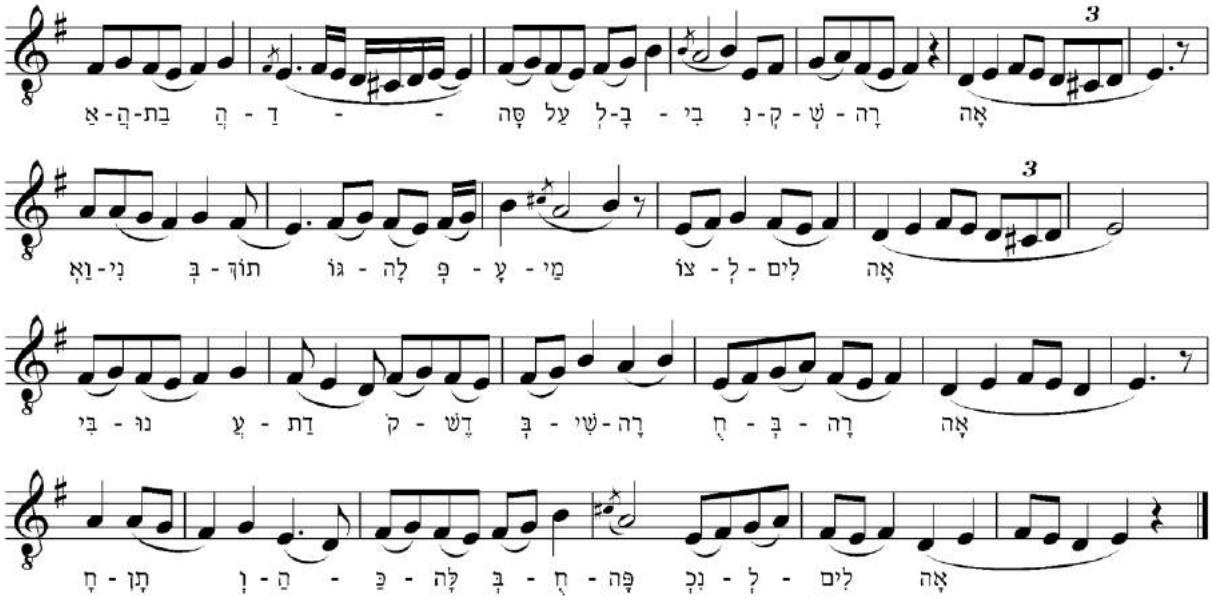


נוסח מלודי זה נפוץ מאוד אצל יהודי תימן: טטרקורד שבסיסו משמש כהתחלה וסיום והטרצה שלו – כצליל פועם (אידלסון **אוצר**, כרך א׳ עמ׳ 12-15 ושירים 16-23; בהט 1986: קמד-קמט).

לסיכום: סתר לא ניסה לפתח לחן זה מגרסתו הראשונית. להפך, הלחן משמש אותו בפשטות, כמעט כרצ׳יטטיב, כדי להזכיר בכל תחילת תמונה את המסגרת הבימתית של היצירה: בדידותו של המתפלל והאופי האישי של תפילתו.
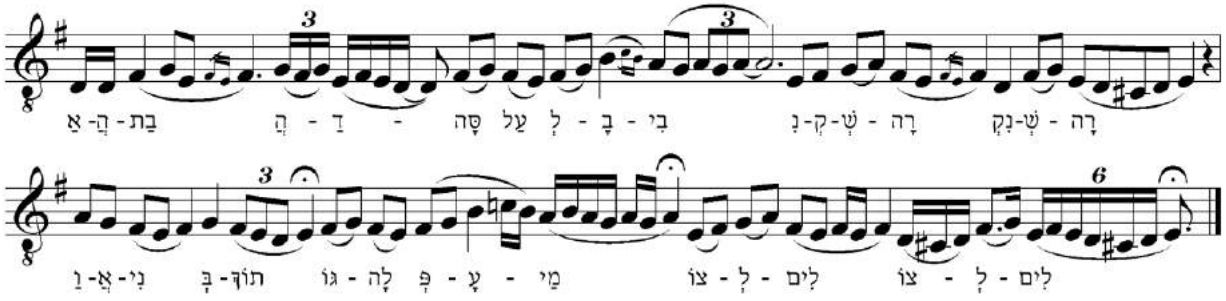
להלן ניתוח השימוש של סתר בשירים המסורתיים בכל חלקי היצירה.

אהבת הדסה
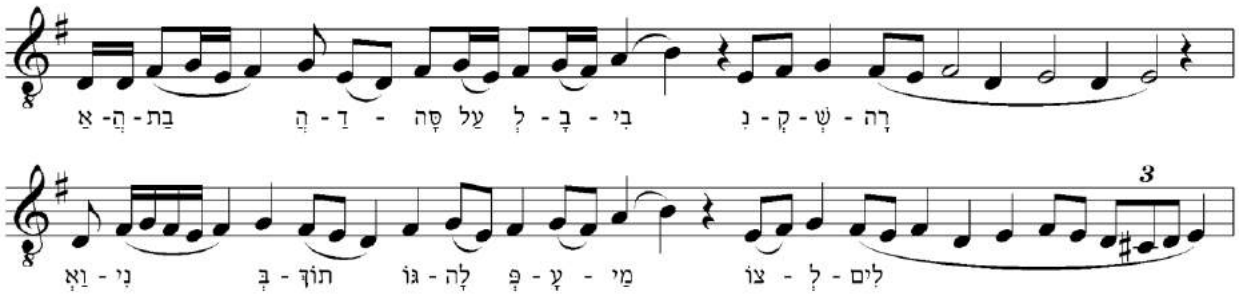
שיר זה הוא מן המקובלים ביותר על יהודי תימן ולחנים רבים לו. הפיוט הוא של שלם שבזי וסימנו **אלשבזי משתא**. אידלסון רשם שני לחנים לשיר (אידלסון **אוצר נעימות ישראל**, כרך א׳ שירים 149, 150), אך פרט לשני מוטיבים, אין להם כל קשר עם הלחנים שהיו מקובלים ביותר בישראל של שנות החמישים, שמהם בחרה שרה לוי-תנאי את החומר המלודי ליצירתה. שני הלחנים במז׳ור, הם קצרים ואין בהם שום שינוי מפעם (לגבי בחירתה של שרה לוי-תנאי, ראו במאמר אודות תיקון חצות ב״ענבל״). היא בחרה בלחן הבא, שהוא מעניין יותר לאין ערוך ואופייני ליהודי תימן. לחן זה בנוי משני חלקים, כמו רוב הלחנים של יהודי תימן: חלק איטי במקצב חופשי וחלק מהיר וקצוב. אשר לחלק המהיר וקצוב, ההבדל בין נוסחים אישיים שלו מזערי, שכן סדירותו המקצבית מכתיבה אחידות מסוימת. החלק הראשון, איטי וחופשי, בו אפוא בולט הביטוי האישי, ומכאן השינויים בין גרסאות שלושת הזמרים ואפילו בין גרסאותיו של אותו זמר בבתי השיר השונים. גרסתו של יהודה כהן בתיאטרון ״ענבל״:
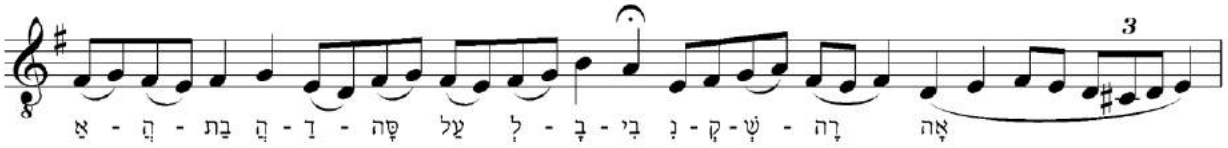


גרסתו של צדוק צובירי, זמר מדור צעיר יותר ב"ענבל":



גרסתו של עובדיה טוביה מביאה שני וריאנטים נבדלים מאוד. הגרסה הראשונה היא המושרת, לפי דבריו, "בפי הזקנים, כמו בתימן"; השנייה היא זאת "של התימנים הצעירים בישראל". תהליך הפישוט של זו האחרונה בולט מאוד.
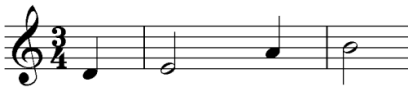


מארבע גרסאות אלה, השונות למדיי מבחינת העיטורים, מסתמן השלד המלודי הבא:



אף כי חסר בו העושר העיטורי, הוא שומר, אפילו במצבו השלדי, על האופי של לחן מזרחי, או לפחות לא-אירופי: צעדים רבים ומעט קפיצות, העלולות ליצור הקשר הרמוני. מנעדו סקסטה (**רה-סי**) וצלילו המרכזי הוא ה**פה**#, המשמש כהתחלה וכסיום והוא גם הרווח ביותר – מחצית מצלילי הלחן. הוא למעשה הצליל הפועם של הלחן.
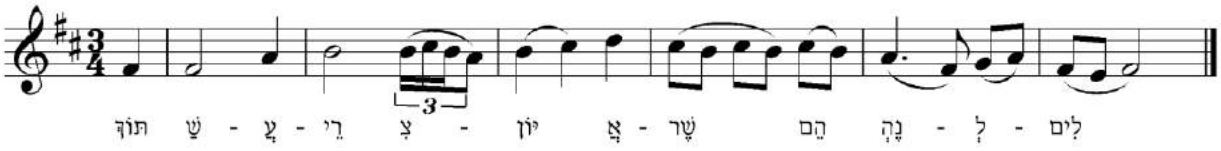
שתי סקונדות גדולות המופיעות בקצוות בגרסה הראשונית אינן כלל בגרסה הכתובה:

1. **לה-סי**, הבולטת מאוד בגרסתו של יהודה כהן בהיותה מודגשת (באמצע השורה הראשונה בתווים).
2. **רה-מי** בסיומי הפסוקים.



שתי סקונדות אלה תופענה כמוטיב חשוב במבוא הן אצל שרה לוי-תנאי והן אצל סתר.
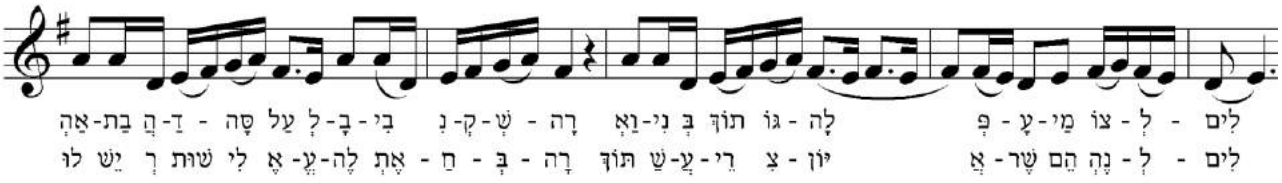
על לחן קצר זה היתה שרה לוי-תנאי אמורה לבנות יצירה דרמטית, ומיד ניצבה לפניה בעיית הזמן: בבית הכנסת ובבית ניתן לחזור על לחן קצר פעמים רבות תוך גיוון הטקסט ותוך אלתור שינויים קלים בלחן. הלחן נושא עליו את המלים וערכו העצמי אינו במרכז. על הבימה חייב הלחן להיות קבוע ואלתורו קפוא. הזמן הדרמטי דורש דחיסה והתפתחות, ומכאן הצורך להגביל את החזרות ולהחליפן באמצעי ביטוי אמנותיים אחרים. ההרחבה והגיוון הושגו באמצעים הבאים: הוספת מוטיב המבוא של הסקונדות **רה-מי** ו**לה-סי** (לעיל). לזה נוסף פסוק מקורי של שרה לוי-תנאי:
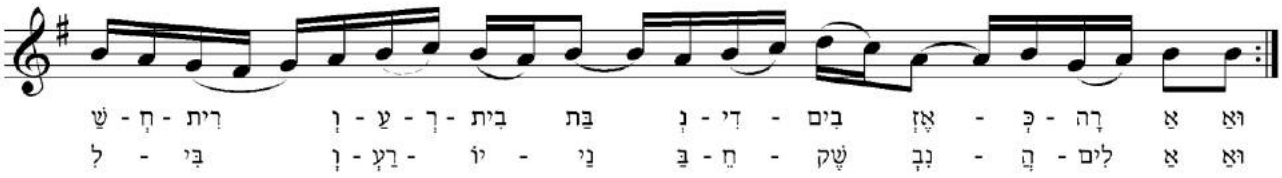


פסוק זה מרחיב את המנעד למעלה עד **לרה** והוא בנוי סביב ה**סי**, גם אם נקודת המוצא והסיום הן שוב **פה#**. הוא משתלב היטב בסגנון השיר עצמו. השלמות מורכבת אפוא משלושת אלה:

1. הלחן המקורי במצבו השלדי
2. המוטיב **רה-מי לה-סי**
3. הפסוק של שרה לוי-תנאי.

החלק הקצוב בנוי בתוך הקווינטה **רה-לה**:



גם לחן זה קצר למדי ושרה לוי-תנאי הוסיפה לו השלמה של לחן מסורתי אחר שאותו למדה מרקדנית צעירה בלהקה ולו התאימה את מילות הפיוט:



מנעדו כמו של השיר המקורי והוא צורף בין שתי הופעות של הקודם, וכך נוצר המבנה A B A.
העיצוב של שרה לוי-תנאי הוא מונודי ולמעשה רק נותן רצף לחנים יותר ארוך ומגוון, התואם את ההתפתחות הדרמטית שעל הבימה.

השיר **אהבת הדסה** מילא תפקיד חשוב במסגרת היצירה ב"ענבל", שכן הופיע בהתחלה ובסיום. בגרסה הסופית של סתר מופיעים שני חלקיו במקומות שונים: החלק האיטי בפרולוג והחלק המהיר בתמונה הראשונה. בפרולוג מושר השיר פעם אחת בלבד לאחר פרלוד תזמורתי קודר מאוד וה**אגדה** (מקהלה I), הממקמת את העלילה: תחילה הלחן בלבד בקרן האנגלית ואז באוניסונו בפי ה**עם** (מקהלה III). בקונטרפונקט למקהלה מנגנת הקרן מסביב ל**פה#** מוטיב של סקונדות קטנות **סול-פה#-מי#-פה#** (תיבות 60-62). פרט ל"התנגשות" של **מי** במקהלה עם **מי#** בקרן, מוטיב זה מרכזי מאוד בתפקיד המקהלה II (האגדה) שיידון בהמשך. אשר לרקע ההרמוני, הוא מורכב בהתחלה מכל צלילי הלחן: **רה-מי-פה#-סול-לה-סי**. מוטיב הסקונדות **רה-מי לה-סי** מופיע כמה פעמים פיאניסימו (PPP) בתיבות 53-55, 65-66 ו-75-76. המוטיב של שרה לוי-

תנאי מובא בקרן האנגלית על תצליל **רה-מי-פה-לה-סי**, שהוא מוטיב של סקונדות עם טריטון **פה-סי**, אך פגשנו כבר ב**פה** קודם לכן בתור **מי**#. הדחיסות ההרמונית הולכת וגוברת, אך היא תמיד קשורה למוטיבים של השיר: התצליל **רה-מי-לה-סי** בצירוף **מי**-b**פה-סי**b-**דו** אינו אלא הרכבה של המוטיב הקודם בחפיפה במרווח של סקונדה קטנה. ההקשר של הפרולוג התזמורתי, המקיף את השיר לפניו ואחריו, הוא כרומטי ביותר וכולל את כל שנים-עשר צלילי האוקטבה, אך נשאר טונלי והשיר יוצר עמו ניגוד בזכות פשטותו.

חלקו השני של השיר, המהיר והקצוב, מושר בתמונה ראשונה לאחר המוטט, תפילה איטית על בס עקשן הצועד בכבדות. מקצב השיר מתבשר על ידי התוף. הלחן מופיע תחילה ממרחק (תיבה 228) ומתקרב בהדרגה, עד שהוא יוצר התרוממות רוח כללית כשהוא מבשר את הגאולה.
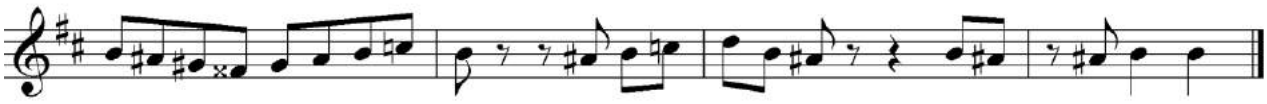
המבנה A B A של שני המוטיבים משתמר גם כאן והארגון כדלהלן: A – פעמיים עם הד חלקי בקלרנית, B – ארבע פעמים פעמיים, A – פעמיים.

הדחיסות ההרמונית והתזמורתית גוברת והולכת עד לשיא. בחלקו העיקרי הטיפול ההרמוני והקונטרפונקטי מבוסס על החומר המסורתי.

A – בהתחלה (תיבה 228) הטנבור מסמן את מקצב השיר והטום-טום בקונטרפונקט ריתמי חופשי ובלתי-תלוי בלחן, דבר אופייני למוזיקה מזרחית.
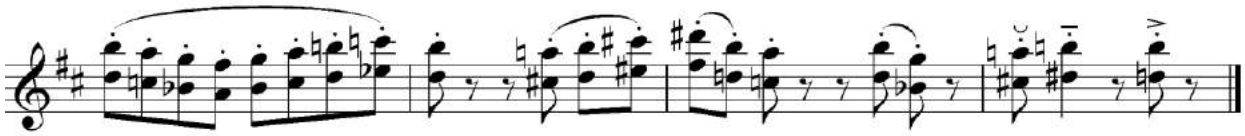
ההרמוניות, המצטרפות טיפין טיפין מבוססות על הסקונדות הקטנות **סול**#-**לה-סי** מסביב ל**פה**# (עמ׳ 61) או הגדולות **רה-מי לה-סי סול**#-**סי**b (עמ׳ 62) או שתיהן יחד במעורב: **דו-רה לה**#-**סי** (עמ׳ 63).

B – 1 – (עמ׳ 65-66) האבוב מנגן את המוטיב עם המקהלה. המיתרים והקרן מסמנים נקודות של **סי** עם שכניו **לה**# ו**דו** והרושם הוא של כתם צבע, והקסילופון מנגן הרחבה של המוטיב, מנקודת המוצא של אותו **סי**, אבל בסולם שונה לחלוטין, מה שיוצר רושם ביטונאלי.
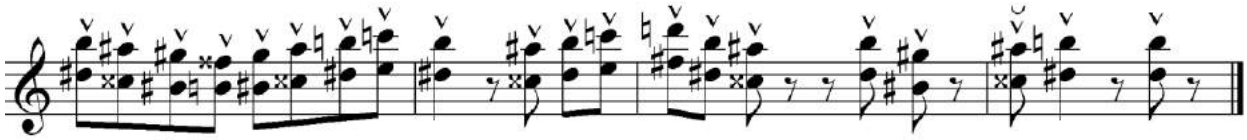


ביטונאליות זו הופכת לפוליטונאליות על ידי שימוש במקבילים מובהקים.
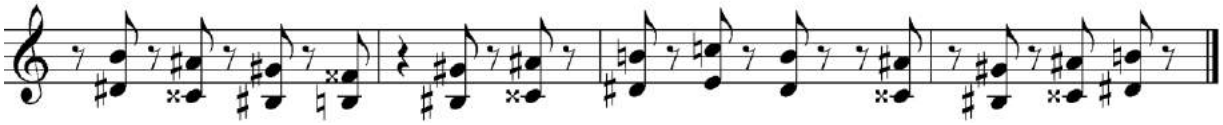
2 – (עמ׳ 67-68) הרחבת המוטיב עוברת לכינורות, לוויולות ולחצוצרות במקבילים של סקסטות גדולות וטרצות קטנות, הנעשים חופשיים יותר בתיבה השנייה:
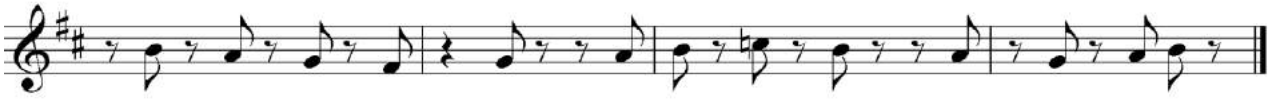


3 – (עמ׳ 69-70) המוטיב מורחב חוזר אל צורתו כמו ב-1 אך הפעם במקבילים של טרצות גדולות וסקסטות קטנות:



הקרנות והפסנתר ביד שמאל מוסיפות הרחבה כפולה בסינקופות באותם צלילים.



4 – (עמ׳ 71-72) המוטיב הלחן המקורי מורחב בסינקופות (ראו לעיל) וההרחבה הכפולה חוזרת על זה באוניסונו, כלומר באוקטבות בכלי הקשת ובקסילופון:
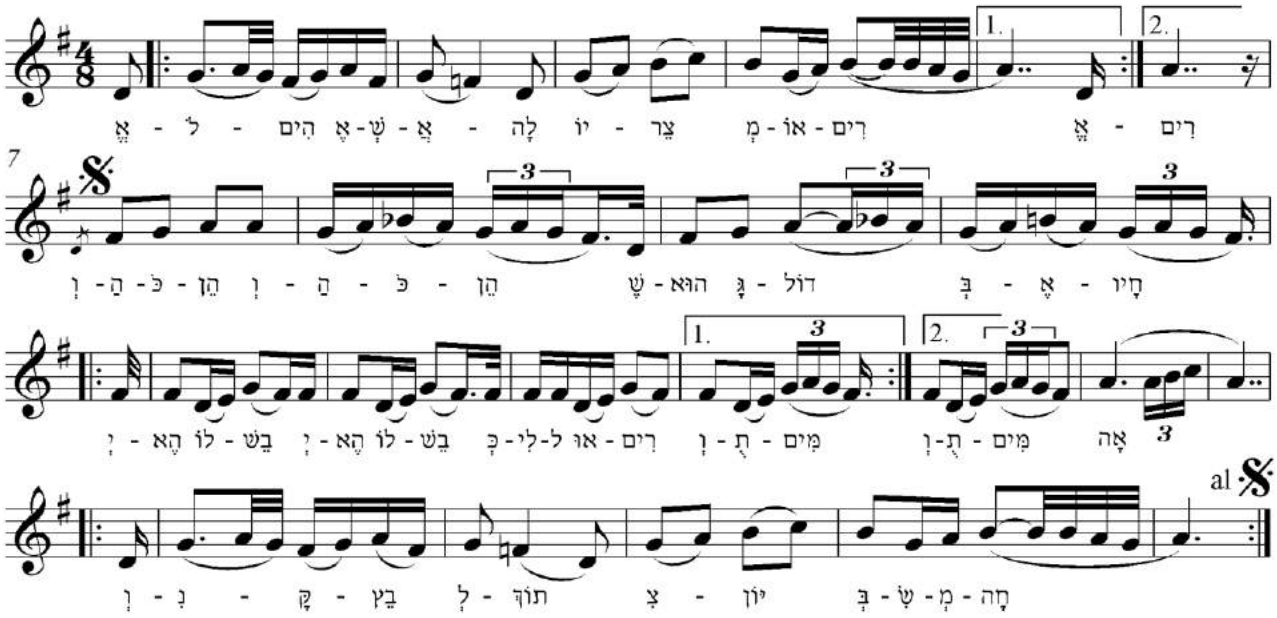


החזרות המתמשכות – שמונה פעמים – של מוטיב זה ב-7/4 תוך דחיסות גוברת והולכת יוצרת מעין אקסטאזה, המודגשת על ידי הגוון החודרני של כלי הנקישה – צ׳לסטה, פסנתר, קסילופון ואחרים.

A – מוטיב זה חוזר עוד פעמיים באוניסונו – מקהלה III, אבוב, קרן אנגלית, כינורות וויולות על ההרמוניה הפשוטה של הסקונדות **רה-מי לה-סי** במקצבים מגוונים בכלים האחרים. מוטיב זה מנוגן בהדגשה מלודית והרמונית לפני מילות הסיום של הזמר הסולן.
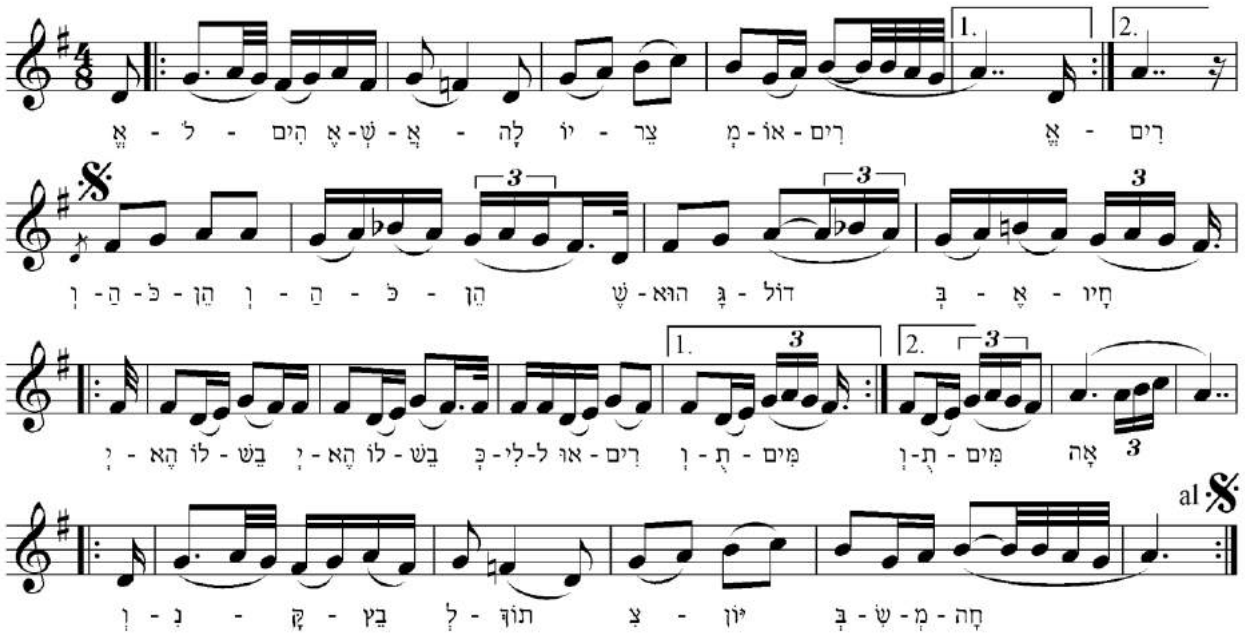
לסיכום: האמצעים האמנותיים – הרמוניים וקונטרפונקטיים – שהמלחין משתמש בהם נובעים כולם מהחומר המלודי של השיר. הגמישות הכרומטית והשימוש הנרחב בסקונדות קטנות מזכיר את מקור השיר, המעוטר במיקרוטונים. הפוליטונליות מוסיפה עושר הרמוני הבא במקום העושר המלודי שאבד עם ביטול העיטורים.

אלהים אשאלה

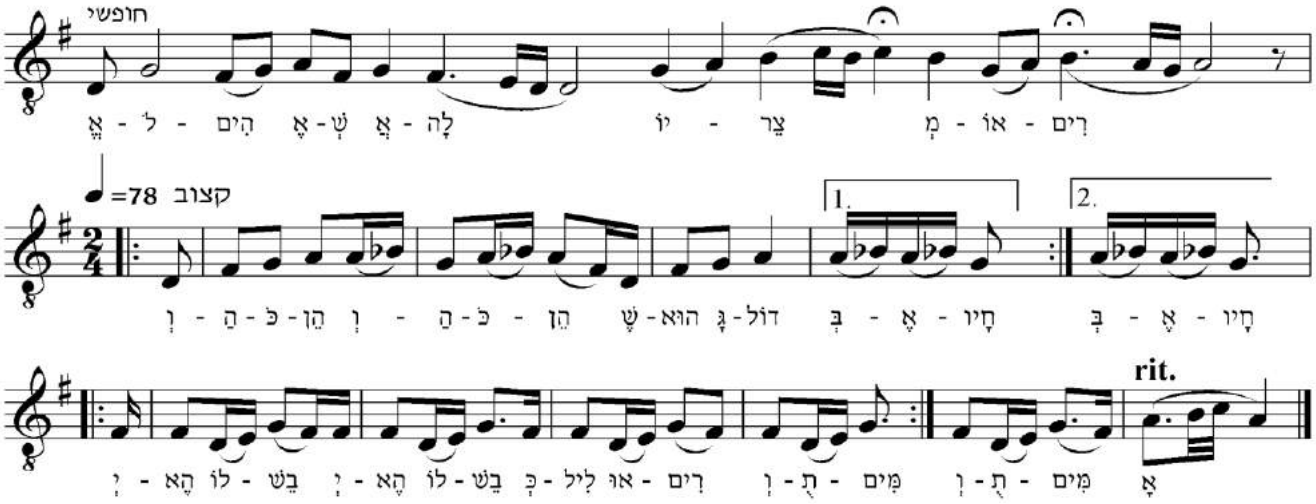
הפיוט מאת **יוסף בן ישראל** משת״א שחי בסוף המאה ה-16 ובראשית המאה ה-17. לחן השיר מורכב משני חלקים, כמקובל, חלק ראשון איטי וחופשי וחלק שני מהיר וקצוב. בחירת המלים נתונה לזמר והוא בוחר לו מבין בתי הפיוט את שירו. התווים להלן לקוחים מתוך שירון שהופיע בשנות החמישים של המאה העשרים (**שירי עבודה ומולדת** כרך שלישי, המרכז לתרבות 1953), והלחן רשום כשל שרה לוי-תנאי. ככל הנראה נרשם מפיה אך אין הוא פרי חיבורה אלא עיצובה ללחן מסורתי של יהודי תימן.
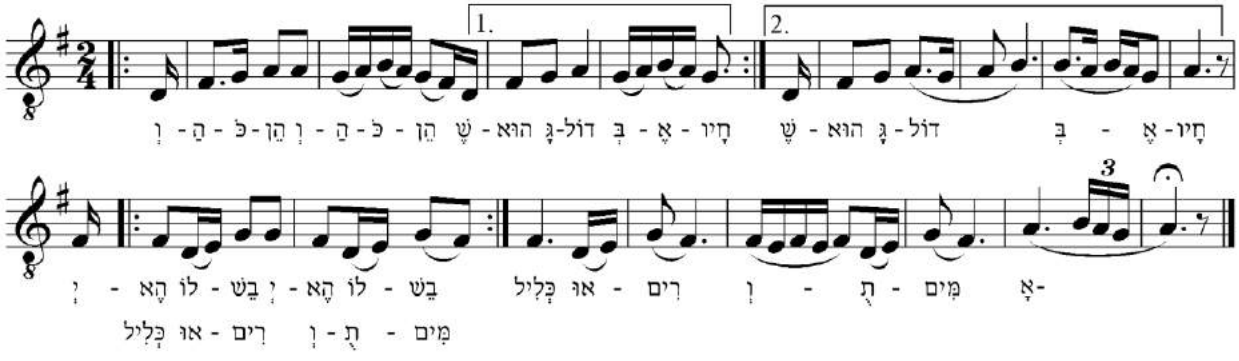


להלן שתי גרסאות שרשמנו לפי הקלטות. הראשונה מפי יהודה כהן:
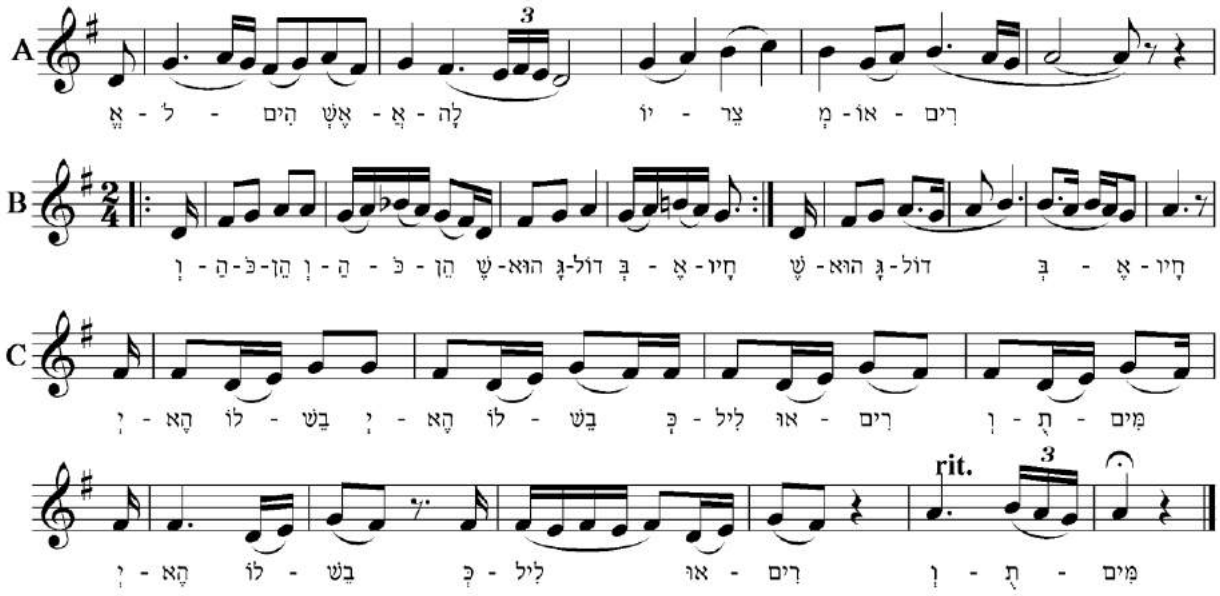


השנייה מפי צדוק צובירי:



אפשר בוודאי לרשום עוד ועוד גרסאות שתהיינה שונות בפרטים, בעיטורים ובמקצב, בעיקר בחלק הראשון החופשי. אך גרעין הלחן ייוותר זהה בכולן. כאשר עוצב שיר זה ללהקת "ענבל", ובעיקר כאשר נרשם וניתן למלחין לטפל בו, הוא איבד, כמובן רבים מעיטוריו, אך שמר על השלד המלודי. מאידך, נוספו לו שתי תוספות קטנות פרי יצירתה של שרה לוי-תנאי. תוספות אלה אינן אלא פיתוח של החומר המלודי של השיר, והן משַנות מעט את המקצב בעצירה פה ושם של התנועה השוטפת שלו על צלילים ארוכים יותר. להלן הגרסה שהוקלטה מפי עובדיה טוביה, המנהל המוזיקלי של "ענבל" באותה עת:



לבסוף, להלן השיר בשלמותו: חלקו הראשון, האיטי והחופשי A וחלקו המהיר והקצוב, B C, עם התוספות של שרה לוי-תנאי:
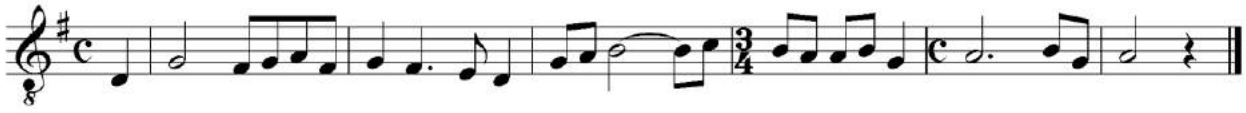


מנעד השיר – ספטימה **רה-דו** ומרכזו – **סול**. ספטימה זו מורכבת משני טטרקורדים שהרכבם זהה משני צדי ה**סול**. זה בולט בעיקר ב-A, שם ירידה בטטרקורד הנמוך מובילה אל עלייה בעליון, ושניהם יוצאים מה**סול**, המשמש כציר. ה**דו** מופיע רק פעם אחת בשיר במקום זה. החלק C בנוי כולו רק בטטרקורד התחתון, פרט לסיומו. בכל גרסאות השיר, הטרצות של שני הטטרקורדים ניידות: ה**סי** וה**פה** יכולים להופיע גם כ**סי** וגם כ**סי**♭, גם כ**פה**♯ וגם כ**פה**. הדבר נובע ככל הנראה מהיותם טרצות ניטרליות במקור, מרווח רווח מאוד במזרח. אך כיוון שתיווי השירים נעשה לצורך נגינה בכלים מערביים, נבחרה תמיד אחת משתי האפשרויות.

בחלק המהיר נמצא דרך קבע **סי**♭ אצל יהודה כהן ו**סי** אצל צדוק צובירי. הגרסאות של שרה לוי-תנאי, אלה של השירון ואלה של "ענבל" כוללות את שניהם: **סי**♭ בהתחלות הפסוקים ו**סי** בסיומיהם. זו בחירה רצונית ומודעת, וייתכן כי יש כאן כבר השפעה אירופית, מה שנותן לטרצה הניטראלית שתי משמעויות: מז'ור ומינור. עם זאת, בהקשבה להקלטה של חברי "ענבל", הטרצה נשמעת לפעמים ניטראלית.

תמונה II
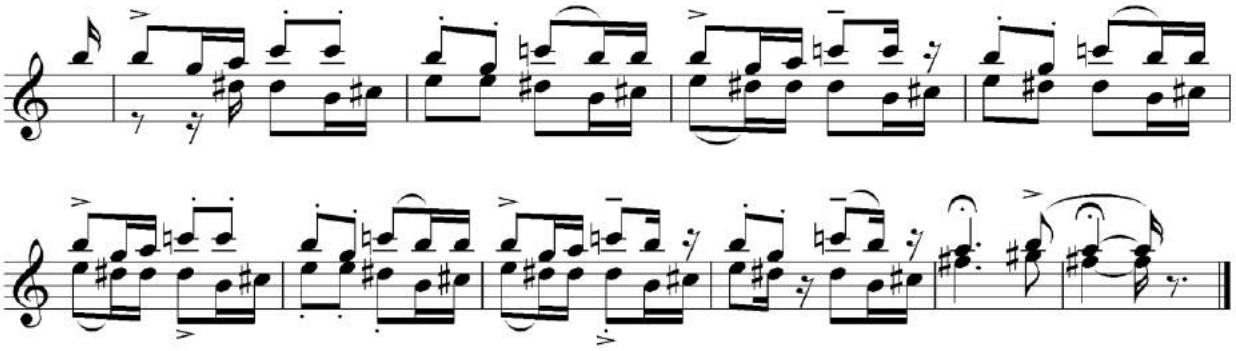
השיר **אלהים אשאלה** הוא בעל התפקיד המרכזי בתמונה זו. הנושא הפותח של השיר מוצהר בחגיגיות בשלושת הטרומבונים באוניסונו מיד לאחר המבוא של הסולן ופסוק במקהלה I (R תיבה 281):



הנושא מנוגן בצורתו השלדית, מנוכה מכל עיטורים, כמו תרועה חגיגית. מקהלה III (העם) עונה בווריאנט של ההמשך, באוקטבות, על רקע **סול** עקשן. ואז, לפני שהמקהלה מביאה את השיר כולו, התפרצות מרשימה של כלי הנקישה שצליליהם חודרים (קסילופון, צ'לסטה, פסנתר) ב**סי** מז'ור (השיר ב**סול**) עם המוטיבים 7 ו-6 של ההללויה בד בבד במהירויות שונות: בקסילופון בטריולות של חלקי שישה-עשר, בפסנתר בחלקי שישה-עשר ובצ'לסטה בשמיניות ובחלקי שישה-עשר. סימולטניות זו בביטונליות נמשכת לאורך של השיר: חלקו האיטי של השיר **אלהים אשאלה** מושר ברחבות ובמלאות על **סול** בפי מקהלה III עם כלי הקשת; כלי הנשיפה וכלי הנקישה הנ"ל בצירוף הנבל מביאים בתנועה מהירה וצבעונית על **סי** את המוטיבים של ההללויה. בבסים (צ'לו וקונטרבס) ניתן להבחין בצלילים ארוכים במוטיב הסקונדות **רה-מי לה-סי** שנלקח מהשיר **אהבת הדסה**. הנבל מנגן את תפקידו באורגנום מורכב בקוורטות וקווינטות מקבילות בשתי אוקטבות.

הבית השני של השיר (תיבה 293) עשיר עוד יותר: הפיקולו, החלילים והקלרניות מוסיפים במהירות כפולה את המוטיב הראשון של ההללויה בטרצות מז'וריות מקבילות בדייקנות (**מי**♭-**דו**).
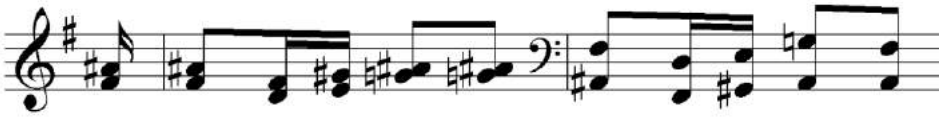
החצוצרות מבשרות את חלקו המהיר של השיר **בסי** מז׳ור (תיבה 298) וכלי הקשת מוסיפים מוטיבים במהירות כפולה (כינורות וויולות) או בהרחבה (צ׳לו ובס). חלק C מנוגן גם הוא בפי החצוצרות בקנון ביטונלי, החצוצרה הראשונה **בסול** מזור והשנייה **בסי** מז׳ור (תיבה 306):



לאחר מעבר תזמורתי זה שרה המקהלה את B בקצב אחיד ברבקוליות מיוחדת מאוד (תיבה 316):
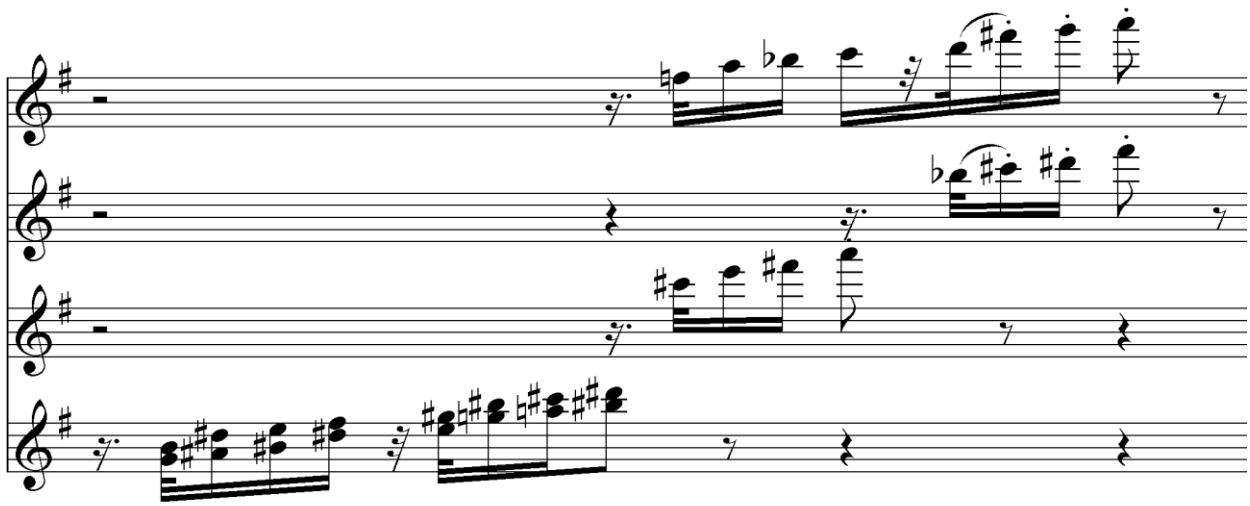


ה-C במקהלה בטרצות גדולות מקבילות אך ללא דיוק על שתי אוקטבות (תיבה 326):



הפסוק המסיים (תיבה 334) שוב חדקולי באוקטבות וממותן.

ההופעה השנייה של השיר **אלהים אשאלה** מתרחשת בסוף התמונה השנייה, לאחר המלודרמה ״קולות רפאים״ וכהמשך לה. כאשר המקהלה שרה את A, האבובים, החליל והפיקולו מנגנים במהירות כפולה את המוטיב הפותח של B מארבע נקודות מוצא בזו אחרי זו – **סי**, **סול**#, **פה**, **רה** – מבלי לדייק באשר למרווחי המוטיב, מה שנותן עד מהרה את כל שנים-עשר צלילי האוקטבה, ואחר כך בטרצות גדולות מקבילות, מה שנותן ביטונליות (V תיבה 372 ; ראו בדוגמה הבאה).

הגוון מתעשר עד קיצוניות כאשר נושא זה חוזר (עמ׳ 120), אך תמיד באותם אמצעים רבקוליים ופוליטונליים. B ו-C אינם מביאים כל חידוש, ובניגוד לבית הראשון, יש כאן החלשה והתרחקות עד ל-perdendosi הסופי.
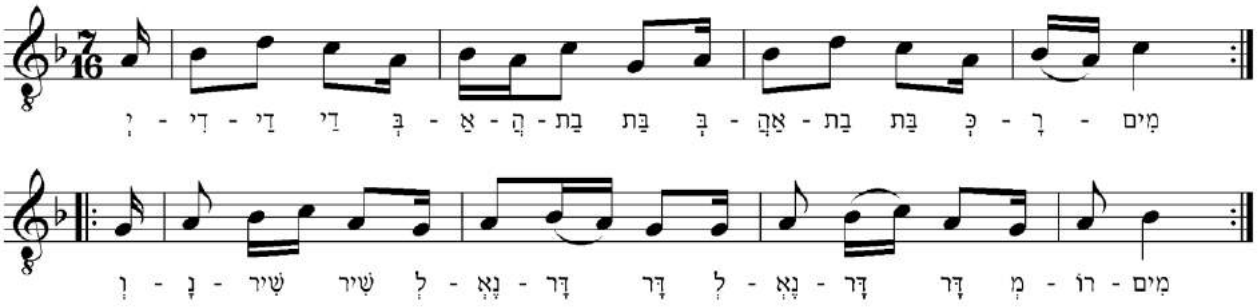


תמונה III – הללויה

שיר זה, מלים ולחן, עוצב על ידי שרה לוי-תנאי בעקבות שני מקורות שונים: את המלים בחרה מתוך הפרקים האחרונים של ספר תהלים ואת הלחן לקחה מתוך שיר שאין לו כל קשר להללויה. חיבור זה הוא אפוא פרי יצירתה שלה. השיר שלחנו משמש את ההללויה לקוח מתוך דיואן יהודי תימן ומילותיו מיוחסות ל**יהודה הלוי** (1075-1141), מגדולי תור הזהב של השירה העברית בספרד. זהו **נשיד** קצר בן שמונה בתים, ולו חרוז מבריח אחד – מִים; משקלו הוא המשקל המרובה (ואפיר) – מְפֹעָלִים מְפֹעָלִים פְּעוּלִים:

יְדִידַי דַּי בְּאַהֲבַת בַּת כְּרָמִים וְנָשִׁיר שִׁיר לְנָאְדָּר דָּר מְרוֹמִים
אֱהוּבָךְ בָּךְ וְעֻזְּךָ זַךְ עֲצוּמִים רְחוּמָךְ מָךְ וְחֹמֶר מַר רְחוּמִים
פְּלָאוֹת אוֹת וְנִסִּים סִים לְחוֹסִים עֲשׂוּקִים קִים וְהָאֵר אוֹר תְּמִימִים
כְּאֻתְמוֹל מוֹל לְבָבִי בִּי עֲדֵי כִּי כְּשָׁרוֹן רוֹן אֱהַלֵּל לֵיל וְיָמִים
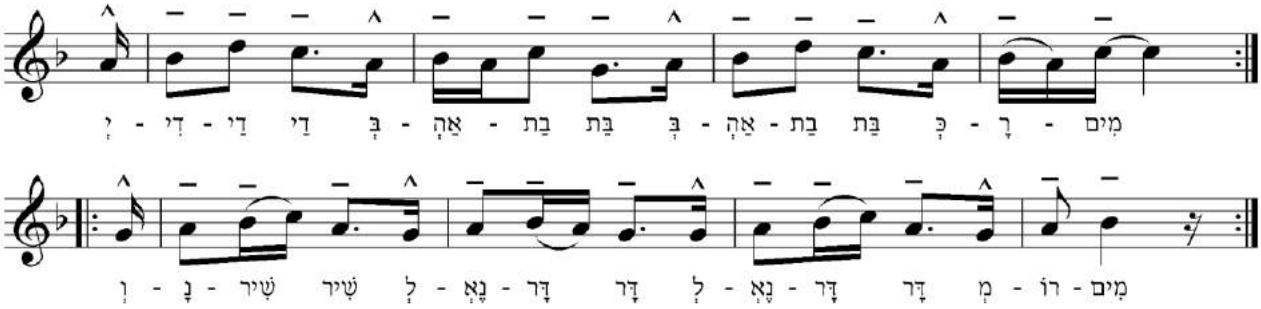
הטקסט כתוב בצורה משחקית אופיינית לתור הזהב: בשתי יחידות המשקל הראשונות (מפעלים) ההברה האחרונה חוזרת כמלה על זאת שלפניה.

להלן תיווי השיר בגרסתו המוקלטת של יהודה כהן:



המשקל 7/16 מזכיר, כמובן את ה**אקסאק**, אך מה שחשוב יותר – הוא עוקב בדייקנות אחר המשקל הפיוטי של קצרים וארוכים (ניתוח המשקל ראו במאמר **שירת ספרד בזמרת העדות**). מנעד הלחן הוא קווינטה: הפסוק הראשון בטטרקורד **מי-לה**, עם **רה** אחד חשוב. השני – בטטרקורד **רה-סול**. אך לשניהם קונטור דומה.
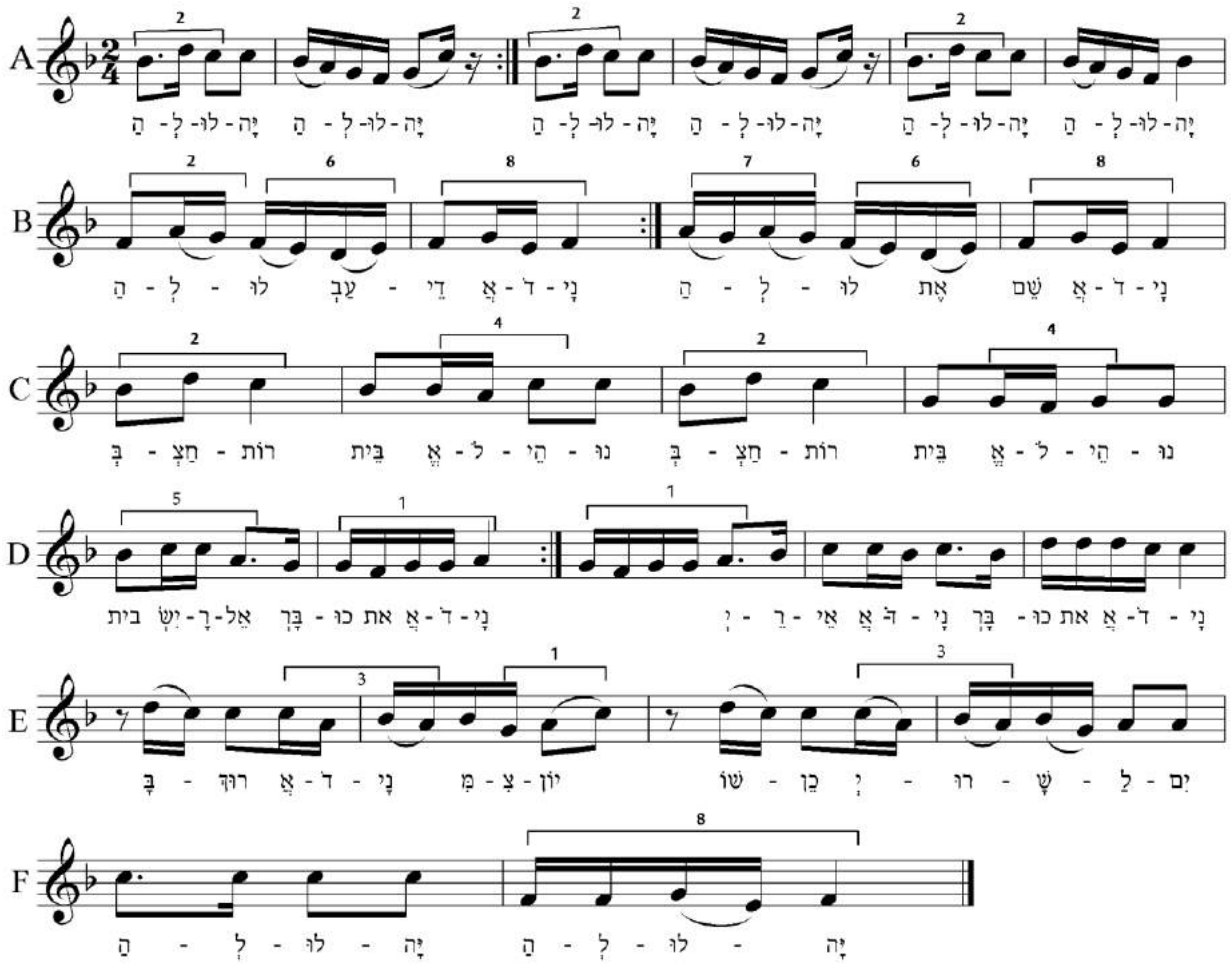
גרסתה של שרה לוי-תנאי "רִבעה" את הלחן בהפכה 7/16 ל-8/16 על ידי הארכת ההברה החוזרת. כמו כן, יש כמה שינויים מלודיים ולבסוף תוספת אישית שלה, וכך מתקבלים המוטיבים הבאים:



"ריבוע" המשקל טבעי כאשר הלחן עובר משירה מסורתית אישית אל שירת רבים כתובה בתווים, אך הוא נובע בעיקר ממצבו באותה עת של הזמר הישראלי, שעדיין לא היה מסוגל להתמודד עם משקלים מורכבים.

השינויים המלודיים מופיעים לא בהתחלה אלא בהמשך השיר, וכן התוספת בסיומו. בפסוק הראשון אין כל שינוי, אך השני מוביל אל **רה** במקום אל **פה**. מקורו של שינוי זה בתא הקוורטה שהיה כה מקובל בזמר הישראלי באותה עת. שירים עבריים רבים בנויים במסגרת זו: חלקם הראשון מוביל אל **סול** והשני אל **רה**.

הלחן שחיברה שרה לוי-תנאי ל**הללויה** ב"ענבל" ארוך ומגוון יותר מאשר השיר **ידידי די**, אך רובו ככולו שואב מהמוטיבים של המקור. הללו מסומנים מ-1 עד 8 הן בתווי השיר והן בתווי ההללויה, כפי שהם מושרים בפי עובדיה טוביה.



המוטיבים פשוטים וקצרים במסגרת טרצה או קוורטה. צירופיהם חופשיים וחשיבותם היחסית בהללויה שונה בתכלית מאשר בשיר. ניתן להגדיר מוזיקה זו כמשחק עליז של מוטיבים ערניים מאוד, מה שתואם לחלוטין את כוונות המחברת.

אשר לטקסט של ה**הללויה**, הוא בחירה חופשית של המחברת מתוך תהלים קל״ה פסוקים 1, 2, 19-21 וק״נ פסוקים 1, 2, ו-6, שרוב משפטיהם מתחילים במלים **הללויה** או **הללו**.

הַלְלוּיָהּ הַלְלוּיָהּ!
הַלְלוּ עַבְדֵי אֲדֹנָי,
הַלְלוּ אֶת שֵׁם אֲדֹנָי,
שֶׁעוֹמְדִים בְּבֵית אֲדֹנָי
בְּחַצְרוֹת בֵּית אֱלֹהֵינוּ! (תהלים קל״ה 1-2)
בֵּית יִשְׂרָאֵל בָּרְכוּ אֶת אֲדֹנָי;
בֵּית אַהֲרֹן בָּרְכוּ אֶת אֲדֹנָי;
בֵּית הַלֵּוִי בָּרְכוּ אֶת אֲדֹנָי;
יִרְאֵי אֲדֹנָי בָּרְכוּ אֶת אֲדֹנָי! (תהלים קל״ה 19-20)
בָּרוּךְ אֲדֹנָי מִצִּיּוֹן,
שׁוֹכֵן יְרוּשָׁלָיִם. (תהלים קל״ה 21)
הַלְלוּ אֵל בְּקָדְשׁוֹ,
הַלְלוּהוּ בִּרְקִיעַ עֻזּוֹ,
הַלְלוּהוּ בִּגְבוּרֹתָיו. (תהלים ק״נ 1-2)

ה**הללויה** הוא החלק המרכזי בתמונה השלישית, והוא פורץ לאחר השיר הפותח והנוקטורן "חלום יעקב". בגרסאות הקודמות של היצירה היה ההללויה שיר מתמשך ברציפות. באורטוריה סתר מפסיק המשכיות זו חמש פעמים ומשלב ביצירה בין קטעי ההללויה מזמור מסורתי אחר – **כתר יתנו לך** – המשמש כניגוד והיפוך לשמחה החגיגית של ההללויה, כאילו כדי להזכיר לנו כי מדובר בתפילת יחיד וההללויה קיימת רק בדמיונו של המתפלל.

כתר יתנו לך

פיוט זה מושר תמיד באוניסונו ובקול שקט, בניגוד להללויה שהוא ממש זיקוקין די נור מוזיקלי. סתר מצא את המזמור באוצר של אידלסון (בכרך IV, מס' 41). זו תפילה של יהודי ספרד, אחת מתפילות ליל השבת. השיר ארוך יחסית והוא בנוי בצורת מענה: פסוקים ארוכים של החזן ותשובות קצרות של הקהל. סתר בחר רק כמה פסוקים מתוך מזמור ארוך זה. להלן תוויהם כפי שהם משולבים חמש פעמים ביצירה:

הם כוללים אפוא שלושה מוטיבים:

I – **פה-מי-פה-סול**, מוטיב פותח של רוב הפסוקים, שניתן להגדירו גם כהיפוך של הזרקא

II – צליל פועם ועלייה של טרצה קטנה

III – טטרקורד יורד, דורי או בעל סקונדה מוגדלת באמצעו

חמשת הופעותיו של המזמור גדלים בהדרגה, כמו גם קטעי ההללויה שביניהם הם משולבים:

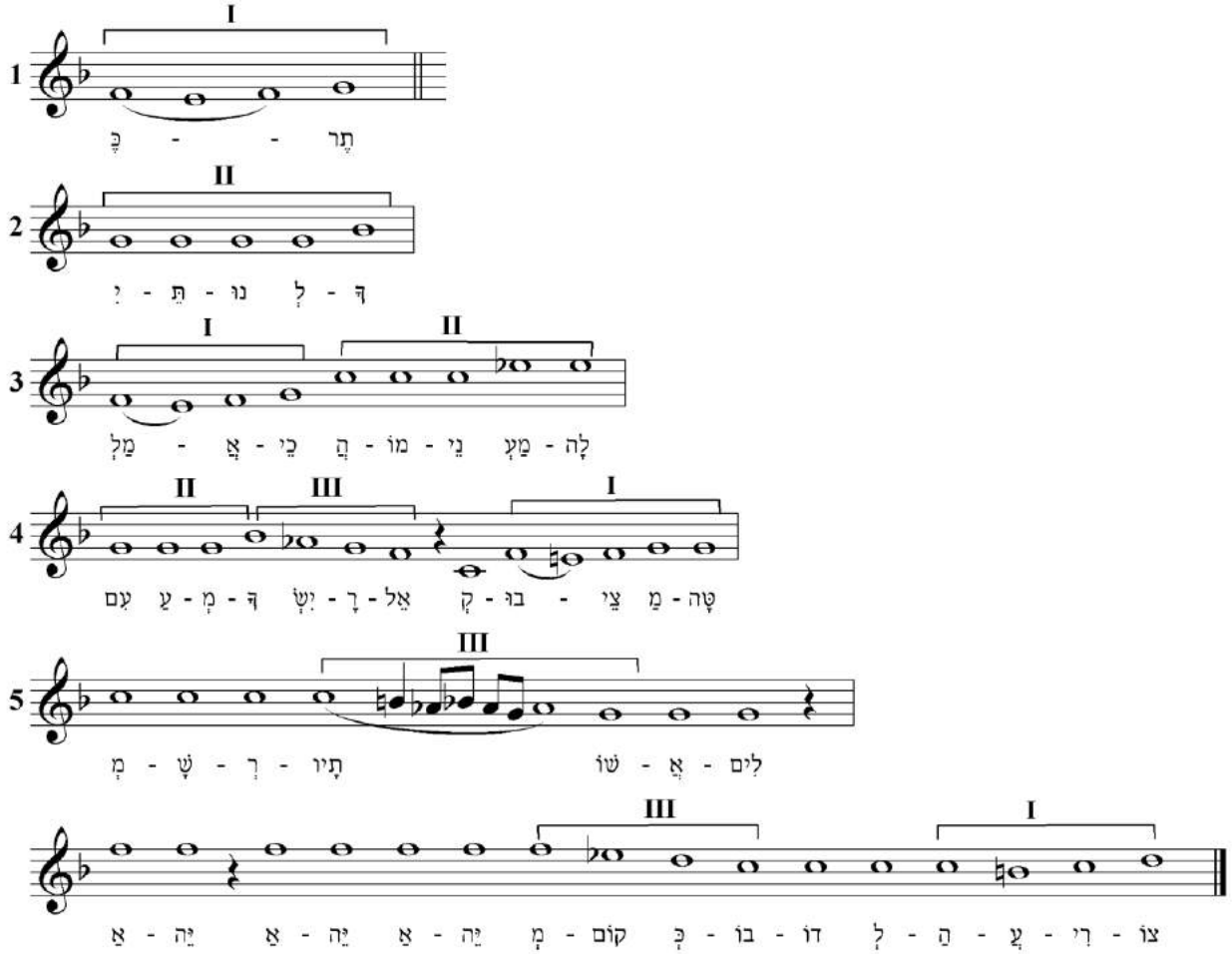
הראשון מביא רק את המוטיב I.

השני – רק את מוטיב II.

השלישי – את שניהם, כך שמוטיב II גבוה יותר.

הרביעי – את שלושת המוטיבים בסדר זה: II, III, I.

החמישי, הארוך ביותר כולל את המוטיבים III ו-I עם צלילים פועמים וכן מליזמה שהיא סרטן של מוטיב I (או היפוך של הזרקא).



שילוב המזמור **כתר** בהללויה מתרחש כדלקמן:	מספר התיבות
כתר 1 – מלה יחידה, ארבעה צלילים, מוטיב יחיד I	6
הללויה 1 – נושא B, מבוא כלי	9
כתר 2 – שתי מלים, חמישה צלילים, מוטיב יחיד II	8
הללויה 2 – B בתזמורת B A עם המקהלה	24
כתר 3 – שלוש מלים, תשעה צלילים, שני מוטיבים – I, II	13
הללויה 3 – נושאים C B A	45
כתר 4 – חמש מלים, שלושה-עשר צלילים, שלושת המוטיבים	13
הללויה 4 – נושאים F E D	33
כתר 5 – שש מלים, צלילים רבים, שני מוטיבים – I, III	28
אלהים אשאלה – אזכור ppp במיתרים	25
הללויה 5 – נושאים F E ומוטיב חדש	49
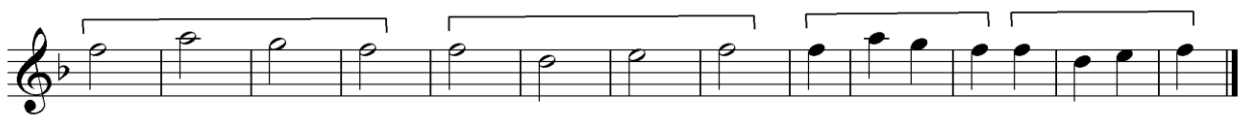
מהלך הפרק

כתר 1 (1B, תיבה 542) מתקשר ב-attacca subito אל הסיום ב-fff לתמונה הקודמת, שעמה הוא מהווה ניגוד חריף ביותר, בזכות piano subito ובעיקר בגלל היותו מושר באוניסונו "בקול לבן, ניטרלי". מושרת רק המלה היחידה **כתר**, ובסיומה מתפרצים כלי הקשת tempestuoso (בסערה) עם חלקו השני של נושא B של ה**הללויה**. הכינורות והוויולות מחולקים לשמונה קולות כדי לנגנו במקבילים טונאליים מארבע נקודות מוצא – **מי-סול-לה-דו**, מה שניתן לכנות faux bourdon מועשר, ובקנון של רבע (תיבה 547). הבסים מנגנים לסירוגין את הסקונדה **דו-רה**.

לאחר התפרצות שמחה זו בא ה**כתר** השני (תיבה 556) שוב piano subito ומצלילו האחרון מתפרץ ה**הללויה** השני באותו קנון של מקבילים טונאליים. אך הפעם מקהלה III מתחילה לשיר את ההללויה לפי הסדר הבא: נושא A (תיבה 572) בהטרופוניה קלה תוך התעקשות על ה**סי**♭ בתחילת הפסוקים, ואז נושא B (תיבה 580).

לאחר ה**כתר** השלישי (תיבה 589), שהוא קצת יותר ארוך, ה**הללויה** השלישי מביא את השיר מראשיתו. לאחר הצגת שני הנושאים הראשונים בא מעבר תזמורתי המדגיש בקנון עולה במהירות באוקטבות את הנוסחה הדקטילית שבתחילת נושא B (Chailley, 1963: 146,149, 155). אז בא נושא C (תיבה 628) בד בבד עם צלילים ארוכים בכלי הנשיפה מעץ של הנושא הפותח את השיר **אלהים אשאלה** ב-faux bourdon של מקבילים מוחלטים (שמרווחיהם אינם מושפעים ממעמדם הסולמי) המתחילים בצלילים **סי**♭-**פה-רה**, כלומר בתלת-טונליות של שלושת אלה. כמו קודם לכן עם המוטיב הדקטילי, עתה יש עלייה מהירה בקנון של מוטיב הסקונדות הגדולות, הפעם ב**פה-סול** ו-**דו-רה** לטקסט של **הללויה**, עלייה המביאה כמעט אל שיא הפרק, אך התנופה נעצרת לפתע על ידי ה**כתר** הרביעי (תיבה 645).

ה**הללויה** הרביעי ממשיך את השיר עם הנושאים הנותרים F E D (תיבה 657) והמרקם נעשה יותר ויותר דחוס. לאחר הפסקה כללית בא ה**כתר** החמישי, האחרון, הארוך מכולם (תיבה 691), ואחריו הנושא הפותח את **אלהים אשאלה** ב-faux bourdonבמקבילים מוחלטים, אך הפעם בכלי הקשתpp dolce cantabile, כאילו כאזכור מרוחק. לאחר morendo של אזכור זה חוזרת האקסטזה של ההללויה האחרון (תיבה 747), המציג שוב את כל החומר שכבר הופיע ובונה מעליו נושא חדש, הפשוט ביותר שניתן להעלות על הדעת, כדי להגיע למעין אפותיאוזה המובילה את הפרק אל שיאו. נושא זה מוגבל בקווינטה **רה-לה** על הציר **פה**, וחלקו השני הוא היפוך טונלי של חלקו הראשון. הוא מושר בחצאים ואחר ברבעים על המלים האחרונות של ספר תהלים: כֹּל הַנְּשָׁמָה תְּהַלֵּל יָהּ! הַלְלוּיָהּ!



נושא זה (תיבה 763) אינו אלא הרחבה גדולה של מוטיב 2, המוטיב הפותח את שלושת נושאי השיר – A, B, C. סתר מביאו תחילה בחצאים ואז ברבעים כדי להחיש את התנועה וכך להגביר את ההתלהבות.

לאחר השיא האקסטטי של **ההללויה** באים קטעים כליים המשמשים להרגעה (תיבה 796), מעין אנטי-קליימקס כדי לחזור מהאקסטזה אל המציאות, מהחלום אל התפילה. האמצעים המוזיקליים הם מעבר של כלי הנקישה (מעין זכר לתיפוף שהיה במקום זה בגרסת "ענבלי"), תצלילים מצטברים בכלי הקשת, בין השאר תצליל דודקפוני הכולל את כל שנים-עשר הצלילים. לאחר מכן אפשר להגיע אל הסיום המרגש: תפילה בלחש בקנון מדובר בשלוש המקהלות (תיבה861), הממקם אותנו שוב במסגרת התפילה, בתיקון חצות.

התוספות של סתר וקשריהן אל השירים המסורתיים

האגדה
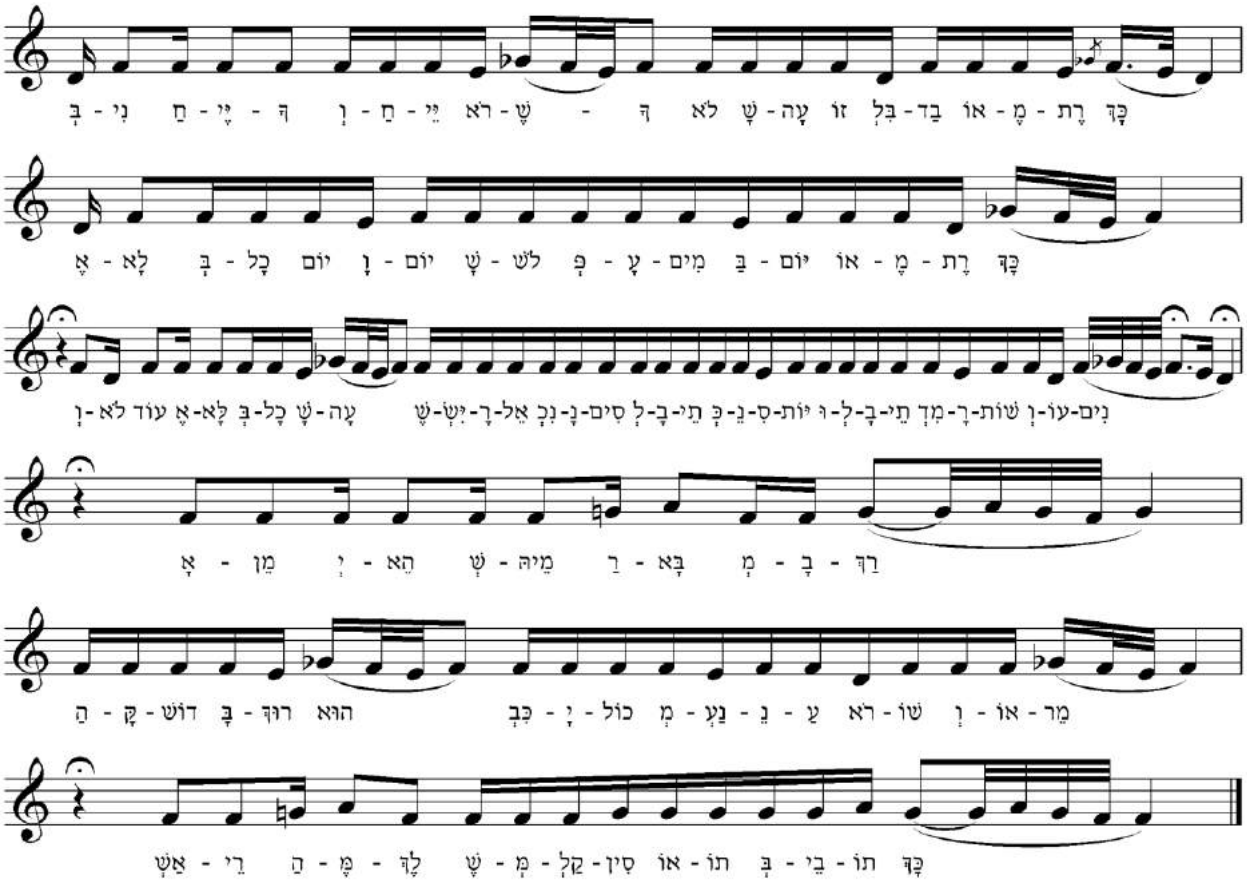
נזכיר כי תפקיד הקריין באורטוריה הרדיופונית ניתן בזו הקונצרטנטית בפי מקהלה II, המכונה **אגדה**. מקהלה זו מבצעת לכל אורך היצירה **רצ'יטטיב מקהלתי**. הטקסט בפרוזה והתיווי מדויק, אך מותיר גמישות מסוימת, ריתמית ואגוגית. רצ'יטטיב זה בנוי סביב צליל פועם עם גיוון מלודי מוגבל מאוד במסגרת טרצה מעליו וטרצה מתחתיו, ומכאן מנעד של קווינטה לכל היותר, פרט לכמה חריגים, הבולטים מאוד משום כך. תפקיד מקהלה II בנוי כולו על שלושה מוטיבים קצרים:

1 – שתי הסקונדות הקטנות שסביב הצליל הפועם: בדוגמה הבאה **מי-פה-סול**b.

2 – ירידה של טרצה קטנה מתחת לצליל הפועם

3 – עלייה של שתי סקונדות גדולות
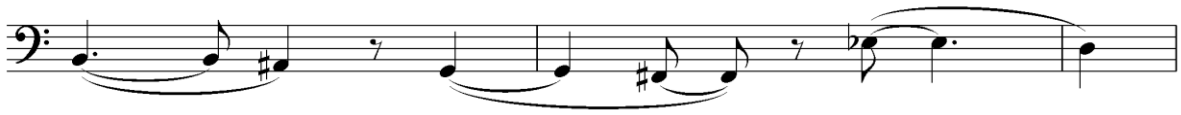
הדוגמה הבאה של קטע מתפקיד המקהלה ממחישה את תדירות של מוטיבים אלה סביב הצליל הפועם (עמודים 28-31 בתכליל):
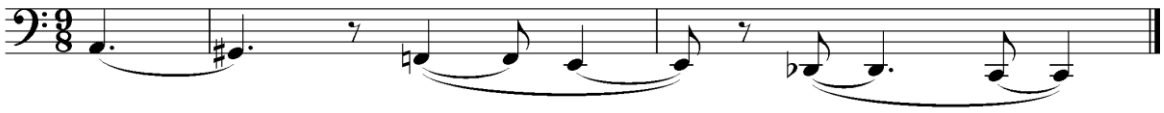


פה ושם מצויות גם סקונדות קטנות מעל לצליל הפועם ומתחתיו, מבודדות ולא קשורות למוטיב 1. שני המוטיבים 1 ו-2 מקושרים לפעמים, מה שנותן יחד מלודית קוורטה מוקטנת, מרווח מתוח מאוד. מוטיבים אלה נפוצים מאוד בשירה

המסורתית של יהודי תימן, והמלחין שאב ישירות וביודעין ממקור זה, עובדה לא שולית (ראו אידלסון 1924 כרך I עמ' 35- 32, מזמורים 58-66).

הסקונדות הקטנות, שחשיבותן ברצ'יטטיב זה כה בולטת, ממלאות תפקיד ראשי גם בחלקים אחרים של היצירה. למשל, הפרולוג התזמורתי בנוי כולו על סקונדות קטנות בירידה (מוטיב ה"אנחה"). הבסונים מנגנים אותו בקנון של טרצות גדולות יורדות מ**סי**, **סול**, **מי**b (עמ' 10 תיבה 4), וכך מושמעים שישה משנים-עשר הצלילים של האוקטבה:



כאשר בסון II מתחיל את הקנון ב**לה** (עמ' 10 תיבה 10), ששת הצלילים האחרים מתוך ה-12 מצטרפים והאוזן קולטת מעין דודקפוניה טונלית שמוצאה ממוטיב קצר יחיד:



הקטע **קולות רפאים** בתמונה השנייה מביא היפוך של מוטיב ה"אנחה" (עמ' 110, תיבה 342), באמצעות סקונדות קטנות בעלייה, תחילה בטוּבּה נמוך מאוד ועולה במקבילים מוחלטים של טרצות גדולות.

הקטע **חלום יעקב** בתמונה השלישית בנוי על מוטיב ה**אגדה**: הסולן שר רצ'יטטיב בנוי על שלושת המוטיבים הנ"ל.

לבסוף, ה**מוטט** (הקטע בתחילת תמונה I מכונה כך בגלל סגנונו הרבקולי בדומה למוטטות של סתר). הבס העקשן שלו, הצועד בעקשנות ברבעים, בנוי מסקונדות קטנות וטרצות גדולות, שני המרווחים הרווחים בפרולוג, בעוד אשר הקווים המלודיים של המקהלה מכילים בעיקר סקונדות קטנות. כך נוצר מתח כרומטי בתוך מסגרת מוגבלת. צירוף זה אופייני לסגנון המוטטות של סתר, הבנויות אף הן על מזמורים מסורתיים של יהודי ספרד.

לסיכום: החלקים המקוריים של סתר באורטוריה זו, שאינם מביאים כל חומר מסורתי, מושפעים אף הם מחומר זה והמלחין שיווה באמצעותם ליצירה שלמות ואחדות.

תווים: הגרסה הקונצרטית – המכון למוזיקה ישראלית IMI

הקלטות: הגרסה הרדיופונית – LP CBS 72564 – בריטון: עובדיה טוביה, קריין: משה חובב, מקהלות ותזמורת קול ישראל בניצוח גארי ברתיני.

הגרסה הקונצרטית – CD CAPRICCIO 10 368 – מירה זכאי, מקהלות ותזמורת קלן, בניצוח גארי ברתיני.

אבל ארליך – מוטיבים וסריאליות

אבל ארליך (1915–2003) נולד בקרנץ, בקרבת קניגסברג, בירת פרוסיה המזרחית. הוא היה צאצא של שושלת רבנים – סבו, הרב ד״ר אבל אדולף ארליך, היה רב בלטביה ובפרוסיה, והוא נקרא על שמו. ילדותו עברה עליו בקניגסברג, שם למד נגינה בכינור בשנים 1920-1934. ב-1926 כתב את יצירתו הראשונה – אופרה קומית. ב-1934 ברח מהנאצים ליוגוסלביה, ושם למד עד 1938 באקדמיה למוזיקה בזאגרב. ב-1938 עזב את יוגוסלביה ועבר לאלבניה. שם שהה חודשיים, עד שקיבל היתר הגירה לארץ-ישראל.

ב-1939 התיישב ארליך בירושלים ועד 1944 המשיך את לימודיו בקונסרבטוריון – כינור אצל אמיל האוזר וצבי רוטנברג וקומפוזיציה אצל שלמה רוזובסקי. ב-1940 התחיל לַלמד באותו מוסד וב-1944-1948 לימד גם באקדמיה למוזיקה בירושלים. ארליך היה ממייסדי האקדמיה החדשה למוזיקה, היום האקדמיה למוזיקה ומחול על שם רובין בירושלים. הוא לימד באקדמיה בתל-אביב (1952-1954), בסמינר למורים בתל-אביב (1953-1955), במכון למוזיקה בסמינר אורנים (1967-1953), ומ-1964 באקדמיה למוזיקה על שם רובין באוניברסיטת תל-אביב עד לפרישתו לגמלאות ב-1983. עם עשרות תלמידיו נמנו כמה מטובי המלחינים והיוצרים הישראלים וכן מורים וחוקרים. ב-1990 זכה בפרס ראש הממשלה לקומפוזיציה וב-1997 בפרס ישראל (שקד, חדשות ממ״י 1990/2 : 3-9 ; כהן, 1990 : 174-179).

ארליך היה אמן פורה במיוחד והלחין כ-3,500 יצירות. מאז בואו לישראל ב-1939 התעניין ארליך במוזיקה של מסורות ישראל בעיקר באמצעות ספריו של אידלסון. בשנות החמישים התעניין במוזיקה הערבית ושיתף פעולה עם מוזיקאים ערבים. על התעמקותו במוזיקה המסורתית אמר ארליך בראיון :

> החומר הפולקלורי עניין אותי בצורה מלהיבה. ישבתי עם האוצר של אידלסון, שמעתי הקלטות [...] זה היה גירוי גדול, רצון לגלות אזורים חדשים. התחוללה בי מהפכה עצומה כשבאתי לארץ ב-1939. בארץ היו אז סגנונות שונים, כי כל מלחין הביא אתו משהו מארץ מוצאו, אך היה רצון חזק מאוד ליצור משהו מקומי (בהט, 1971 : 18).

בין יצירותיו **עדות** לשני חלילים (1961) ; **מכתב לחזקיה** לסופרן ולאנסמבל קאמרי (1962) ; **אל תהיו כאבותיכם** למקהלה מעורבת א-קפלה (פרס מקהלת רינת 1965) ; **Arpmusik** – סצנת תיאטרון (1971) ; **סוכת המצילים** למספר-זמר ולאנסמבל קאמרי (1973) ; מוזיקה לפסנתר ולסרט מגנטי (1974) ; ארבעה פרקים – **בתודה לפאול קלֵי** לחמישה כינורות (1974) ; **גניתון וגניתמוס** ללא-קריין ולאנסמבל קאמרי (1977) ; **נשמות מתות** – אופרה (1978) ; **געגועים לשלום** לתזמורת כלי-קשת (1981) ; מוזיקה לתזמורת סימפונית (1990) ; **איוב** – אורטוריה (1990) ; **שלושה משלים** (1976) ; **הנגיד** (1993), **דיוקן של דן פגיס** (1996). (ראו גם דבריו במאמר **מוזיקה ישראלית 1970**.(בהט 2011 : 400).

השימוש שעשה ארליך בטקסטים מקראיים וביצירה ישראלית מקורית, יחד עם עיסוקו בהוראה במשך שנים רבות, הפכו אותו לאחד מעמודי התווך של החינוך המוזיקלי בישראל. יצירתו מתאפיינת בשילוב של אלמנטים מערביים קלאסיים עם אלמנטים מזרחיים ערביים, ומדי פעם גם בהומור דק. מאז שנות החמישים הוא עקב בקביעות אחר החידושים שהיו באופנה, כפי שהוצגו בפסטיבלים ובמפגשים בדרמשטט ובדונאו-אשינגן בגרמניה. מאז עשה שימוש בטכניקות של קומפוזיציה סריאלית ביצירותיו.

בַּשְׁרָו

תווים : IMI 7709

הקלטה : IMI MII-CD-23

המונח **בַּשְׁרָו** מציין במזרח הקרוב יצירה כלית בעלת פזמון חוזר. מקור המונח בטורקיה, אך הצורה מקובלת בכל האזור. אידלסון מגדיר אותה כמעין רונדו : ״[...] הצורה המורכבת ביותר היא ככל הנראה ה-Bashraw (בטורקית Pashraw), צורת רונדו במתכונת A-B -A- C-A.״ (Idelsohn 1929: 27).

ארליך חיבר את היצירה **בַּשְׁרָו** לכינור סולו ב-1953 והקדיש אותה לכנר אברהם מלמד, שגם ערך, ביצע והקליט אותה. ב-1956 כתב המלחין גרסה אחרת, לכינור סולו ו״מקהלה״ של תריסר כינורות. לבסוף, ב-1958, חיבר את ה**בַּשְׁרָו** הסימפוני (Tischler, 1988: 86-95). כיוון שהגרסה לכינור סולו היא המקורית וגם היחידה שהודפסה והוקלטה, היא זו שתידון.

בפתח התכליל מובאים דברי הסבר אלה (נכתבו כנראה על ידי פטר עמנואל גרדנויץ, המו"ל הראשון של היצירה בהסכמת המלחין ותוך שיחה עמו):

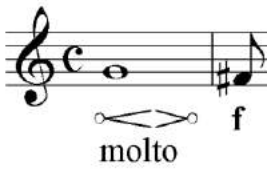
שם היצירה לקוח מן הפולקלור של המזרח הקרוב ומתאר מעין צורת רונדו שבה החזרה של נושא בסיסי חוזרת בקביעות בווריאציות. המלחין ניסה להשתמש ביסודות הבסיסיים ובמבנה של המוזיקה המזרחית במסגרת יצירה בסגנון ובטכניקה מערביים.

בפיתוח הנושא המלודי עוקב המלחין אחר עקרונות המקאם: הקו המלודי פותח בצליל בסיסי ומתפתח במרווחים משתנים תדיר, האופייניים למוזיקה מזרחית, עד שהוא חוזר לבסוף אל שורשו; נעשה גם שימוש במיקרו-מרווחים, כגון צעדים של 1/4 טון ו-3/4 טון. במרקם המקצבי השפיע על המלחין "המקצב הנושם" של השירה החדקולית, בעוד הוא רואה את ההרמוניה כך שלא ניתן להפרידה ממלודיה ומצליל. ביָצרו מחדש צורה מסורתית של מוזיקה עממית, ארליך אינו מתייחס אליה בחומרה אלא משתמש בה רק כנקודת מוצא. הוא נמשך במיוחד אל "טכניקת הפסיפס" השולטת במוזיקה של המזרח הקרוב.

היצירה **בַּשָּׂרָו** פותחת בנושא הנראה תחילה הומוגני, אך עד מהרה מסתבר כמורכב משני מוטיבים שונים. אחד מהם מעצב את הקטעים הדינמיים-רגשיים-אלתוריים של היצירה והשני מהווה ניגוד ומתואר על ידי המלחין כ"רוחני-יצירתי".
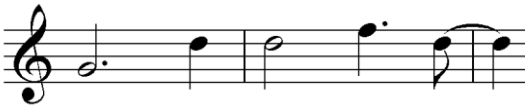
ארליך עצמו מסב תשומת לב לסממנים העממיים שבהם התנסה: "המקצב עוקב רק אחר התכתיב של מצב הרוח של הנגן. מקצב צולב הבנוי ברמות שונות ונובע מהחומר השונה: א. מלודי; ב. צלצול דמוי הקשה; ג. מעין הקשה מעומעמת. תבניות מקצביות שונות ומשתנות כאשר הן חוזרות.

היצירה בנויה סביב שני מוטיבים ומשחק הניגודים ביניהם. המוטיבים עצמם בעלי פשטות מרבית. הראשון מורכב משני צלילים: **סול** ארוך ו**פה**# קצר ומודגש:
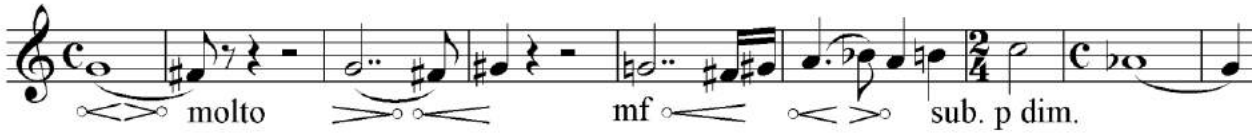


אשר למקורו, המלחין מספר כי שמע אותו ב-1951 בעת טיול בעיר עכו, משודר ברדיו, כמוטיב שחזר אין ספור פעמים ועורר אצלו תחושת איום ושנאה.

המוטיב השני הוא בעל שלושה צלילים במרווחי קפיצות ובמנעד ספטימה:
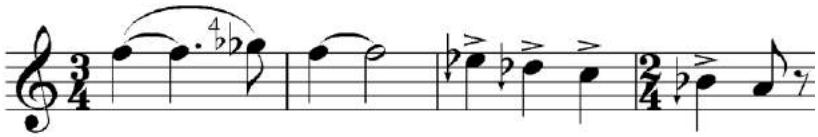


אשר למקורו של זה, המלחין מספר כי שמע את בתו בילדותה מאלתרת סיפור בשיר, תוך כדי עיון בספר ציורים. שני המוטיבים מבוססים על **סול** ומנעדם אוקטבה שבין **פה**#[3] ל**פה**[4]. כיוון שהחומר המלודי כה תמציתי, צביון היצירה מוקנה לה על ידי הפיתוח של חומר זה. המלחין עבד עם מוטיבים אלה לפי עקרונות המקאם המזרחי. הוא "כובש" את הצלילים אט אט, בשלבים, בזה אחר זה. הליך זה מומחש בברור בהתחלת היצירה. תשע התיבות הראשונות מציגות את המוטיב הראשון עם פיתוחו המלודי כביכול במקאם.



הסקונדה הקטנה היא המרווח הבונה פיתוח זה. לאחר הצהרת המוטיב, זה חוזר כדי להגיע אל הצד האחר של ה**סול** – ה**סול**# (תיבה 4). כיבוש זה חוזר תוך דחיסת הקצב, כדי להגיע אל הבא – **לה** (תיבה 6), ובהמשך, מלא אומץ, כובש המוטיב מהר יותר את ה**סי**b וה**סי** כדי להגיע לפסגה – **לדו**, וממנו שקיעה אל נקודת המוצא – ה**סול** – דרך ה**לה**b, ראי (סביב **סול**) של ה**פה**#.

הכיבוש בשלבים מאופיין בהתעקשות על סקונדות קטנות עולות, חזרה ואז סקונדה גדולה (תיבות 3-4 ו-6). וכך תשע תיבות מוקדשות לכיבושו של מנעד כרומטי של חצי אוקטבה. מבנה מלודי זה המגשש וכובש אופייני למקאם המזרחי כמו גם לראגה ההודית.

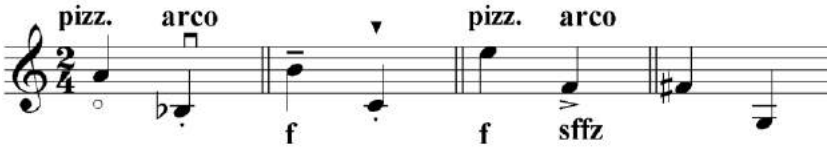
המיקרו-מרווחים הם יסוד חשוב ב**בַּשְּׂרָו**, אבל כמותם קטנה יחסית. הם מתֻוים ברבעי טונים ובשלושת-רבעי טונים. הופעתם תמיד רגעית, בת-חלוף: ארליך אינו מביא אותם קבועים במקומות מסוימים, כפי שקורה במקאמים מזרחיים מסוימים. הם משמשים יותר כאלטרציות מלודיות, אבל הם מופיעים כמוטיבים מסביב לצלילים מסוימים, כפי שמוכיח המוטיב היורד הראשון (תיבות 12-15) החוזר שוב בהמשך (תיבות 143-146):
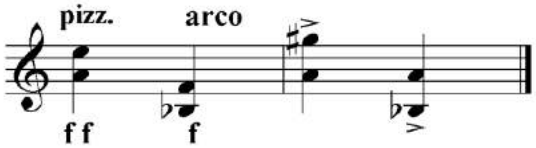


לרבעי הטונים גם תפקיד מושך, מוביל, כמו לסקונדה הקטנה, אך ביתר הֶדגש. לבסוף, הופעתם הבולטת ביותר ביצירה הם בסיומה, בשלוש התיבות האחרונות, שבהן הם מופיעים בקווינטות מקבילות. המלחין סיפר כי מוזיקאים רבים לא תפסו את הייחוד הזה וייחסו אותו לבעיה טכנית.

המקצב של ה**בַּשְּׂרָו** הוא חופשי מאוד, מה שהמלחין מכנה "מקצב נשימתי", כלומר מבוסס על עקרונות פתוחים (למשל הניגוד בין ארוכים לקצרים) עם חזרות בווריאנטים. הגרסה הסופית תלויה באמן המבצע, כפי שמציין המלחין עצמו בדברי המבוא לתווי היצירה: "המקצב מוכתב רק על ידי מצב רוחו של הנגן [...] הנוסחאות המקצביות משתנות בעת החזרה." מקצב חופשי זה מוסיף צביון מסורתי חשוב, בהיותו אופייני לחלק גדול מהמוזיקה המזרחית המאולתרת.

יסוד מזרחי נוסף שארליך מביא ב**בַּשְּׂרָו** הוא החיקוי של הכינור את גוני הטנבור המזרחי. המתופף המזרחי מפיק מהדרבוקה צלילים וגוונים שונים ורבים מאוד. הערבים מכנים את ההקשה באמצע הכד דום – אונומטופיאה של צליל נמוך, ואת הצליל המופק בהיקף הכד, שם העור מתוח יותר – טאק, אונומטופיאה של צליל גבוה. ארליך מחקה את שני הצלילים בפריטה לצליל גבוה ובקשת לצליל נמוך.



מוטיב זה חוזר במקצבים שונים (תיבות 61, 63, 65, 86), לפעמים בהפרידו בין שני הצלילים (תיבות 66, 68), והמרווח בין השניים הוא תמיד של ספטימה גדולה. בהמשך חוזר מוטיב זה בקווינטות מקבילות (תיבה 94) או בספטימות מקבילות (תיבות 95, 128):



לסיכום: כל האמצעים הקומפוזיטוריים הללו משמשים להבאת אווירה מזרחית לתוך יצירה המיועדת לאולם הקונצרטים, בביצועו של כנר מקצועי האמון על טכניקה קלאסית-מערבית.
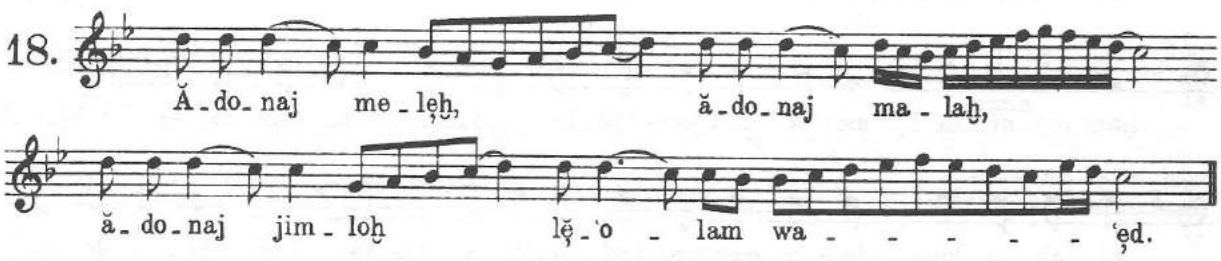
שחרית

שחרית – מוזיקה לפסנתר בחמישה פרקים, נתחברה ב-1963 לפי הזמנת הקרן למלחינים ישראליים מיסודה של רחה פראייר. זו יצירתו ה-173 של המלחין. בפתח תווי היצירה מצטט המלחין את הלחן המונח בבסיסה וכותב על כך:

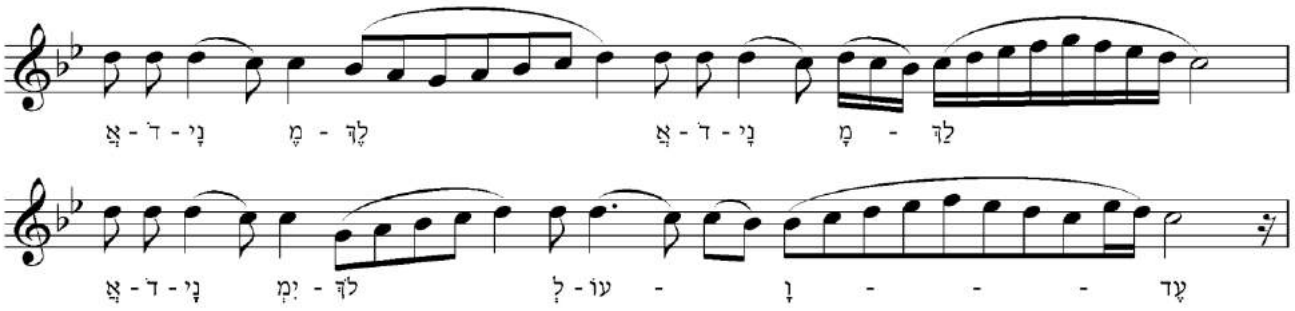
> יצירה זו בנויה על לחן עתיק, **אדוני מלך** מתוך תפילת שחרית המושרת בפי יהודי חלב כפי שהיא מובאת אצל אידלסון. הפרקים הראשון, השלישי והחמישי מצטטים מתוך המנגינה, אך זה הקשר הפחות חשוב. קשרים אחרים ללחן זה הרבה יותר יסודיים. המבנה הפנימי של הפרק האחרון קרוב ל"סודות".

המושג הקבלי **סודות** הוא הדרגה האחרונה והגבוהה ביותר של פירוש התורה לאחר שלושת קודמיו: פשט, רמז ודרש. כך מקשר המלחין את הפורמליזם של הסריאליות, שהוא בבסיס יצירתו, אל הפורמליזם של הקבלה, העוסקת רבות במספרים, ביחסיהם וכן בסוגים שונים של יחסים פורמאליים בין סימנים שונים, ומחפשת בכל מקום סמלים שניתן בקלות ליחסם משטח אחד לאחר.

המזמור שאותו מביא המלחין בפתח תווי היצירה לקוח מ**אוצר נגינות ישראל** של אידלסון כרך IV, עמוד 128, מספר 18:
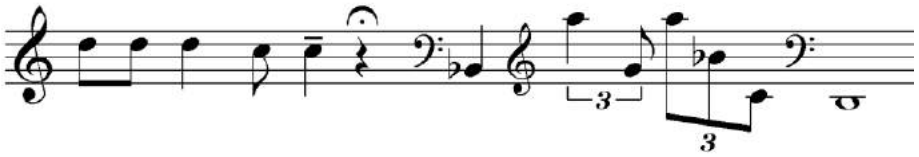


להלן התווים עם הטקסט באותיות עבריות:
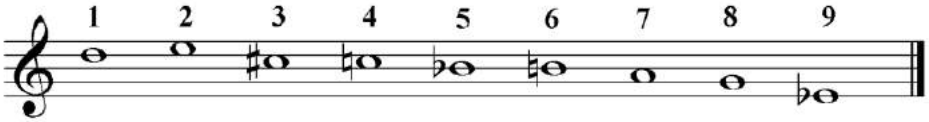


הטקסט: יהוה מָלָךְ יהוה מָלַךְ יהוה יִמְלֹךְ לְעוֹלָם וָעֶד.

מנעד הלחן – אוקטבה, ובמרכזו רצ׳יטטיב על שני הצלילים הסמוכים **דו-רה** והמליזמות המעטרות בעלייה ובירידה על צלילי הסיום של כל חלק פסוק. המלה **אדוני** תמיד על הצליל **רה**. מרווחי הלחן כולם סקונדות פרט לקוורטה אחת וטרצה אחת, מה שמקנה לו צביון מלודי מאוד.

לחן המזמור מוצג בתחילת הפרק הראשון, אך בדרך מוסווית מאוד: המלחין מפזר את צליליו באוקטבות שונות של הפסנתר, טכניקה מקובלת על מלחיני מוזיקה סריאלית, המונעת כל המשכיות מלודית מזומרת. להלן תחילת הלחן כפי שהוא מוסתר בתחילת הפרק הראשון:



רק תחילת הלחן ניתנת להבחנה על ידי האוזן, אך בהמשך גם היא אובדת, וזאת לפי רצון המלחין. אל לחן מוסתר זה, שהוא למרות זאת טונלי, מצטרפת מההתחלה סריה כרומטית של תשעה צלילים, או למעשה תשעה מרווחים. סריה זו, פרי יצירת המלחין, מסתירה עוד יותר את לחן המזמור:



ניתן לראות סריה זו כאילו נגזרה מהלחן, שכן חמשת הצלילים הראשונים שלו מוסתרים בה: **רה-דו-סי-לה-סול**, שהם הצלילים 1, 4, 5, 7, ו-8 בסריה. אפשר לגלות את ה״סודות״ שהסתיר המלחין, כלומר לפענח את הטכניקה הסריאלית שלו. ניתוח כזה יגזול זמן, אך בסופו של דבר אינו קשה ואינו מעניין. חשוב יותר מה עושה המלחין בלחן המזמור המסורתי.

עבודתו הסריאלית של ארליך דקדקנית מאוד, אבל תוך האזנה ליצירה אפשר אך בקושי רב להבחין בכך. רק עיון בתווים יכול להוכיח זאת. הרושם השמיעתי הוא כי הכול חוזר ונשאר במקום בה בעת, ללא תנועה וללא פיתוח. הסריאליות הקפדנית עומדת בניגוד לחופש יצירה, שכן זה מוגבל לבחירת הסריות בלבד. מטבע הדברים, החומר המסורתי הולך שם לאיבוד לחלוטין, ומכאן הסתירה הפנימית בין טכניקה זו לבין המוזיקה המסורתית. האפשרות לטפל בחומר

מסורתי בטכניקה הסריאלית נראית אפוא מופרכת מעצם הסתירה בין החומר המלודי שבעל-פה, הספונטני, שקנה המידה שלו מוזיקלי בלבד, לבין שיטה קשוחה, ההופכת אותו לאין. בהתייחסו ליצירה אחרת שלו, **זרפקנד** אופוס 109 מ-1960, המבוססת גם היא על נושא מזרחי מסורתי, כותב ארליך כי "הוא מפתח שם שיטה סריאלית כדי "להתגבר" על הלחן". הסתירה מבוטאת כאן בגלוי על ידי היוצר עצמו. במקרה כזה, אם רוצים "להתגבר" על הלחן המסורתי, למה לבחור בו כלל? אך דברים אלה שייכים למעבדת היצירה של המלחין ולא לנו לשפוט.

בן ציון אורגד – סימולטניות

בן ציון אורגד (1926-2006) נולד בגלזנקירכן, גרמניה, וב-1933 עלה עם הוריו לארץ-ישראל. מגיל שמונה למד נגינה בכינור אצל פסח כינורי ורודולף ברגמן, ותיאוריה וקומפוזיציה אצל פאול בן-חיים. הוא המשיך ללמוד באקדמיה למוזיקה בירושלים אצל יוסף טל וסיים את לימודיו ב-1947. בסוף שנות הארבעים ניגנה התזמורת הפילהרמונית את יצירתו **מראות**. ב-1948 זכה במלגת ESCO ובעזרתה המשיך את לימודיו אצל אהרן קופלנד בטנגלווד, ואצל קורט זכס בניו-יורק. ב-1952 זכה אורגד בפרס אונסקו ע״ש קוסביצקי עבור קנטטה תנכית **סיפור המרגלים** (1951). בשנים 1960/61 המשיך את לימודיו באוניברסיטת ברנדייס אצל אירווין פיין והרולד שפירו. מאז 1950 היה מפקח של משרד החינוך והתרבות, ומ-1975 עד 1988 היה מפקח-מרכז של החינוך המוזיקלי. אורגד היה גם סופר ומשורר. ב-1997 הוענק לו פרס ישראל (כהן, 1990: 270-259).

השפה העברית היא אבן בניין עיקרית ביצירתו של אורגד. התמטיקה היהודית בולטת אצלו ביותר, וזאת מבלי שהיה יהודי מאמין. לשונו המוזיקלית פתוחה וחופשית מאוד. ייחוד סגנונו – סימולטניות: כמה דברים כביכול שונים המתחברים יחדיו בד בבד (בהט, 2008; ראו דבריו במאמר **מוזיקה ישראלית 1970 – ניסיון להבנת תהליכים**).

בין יצירותיו **בלדה** לכינור (1947); **תנועות** לתזמורת סימפונית (1947); **הצבי ישראל** (1949); **קליידוסקופ** לתזמורת (1961); **מזמורים** – קנטטה (1966-1968); **הגזרות הישנות** – פסיון בחמש עדויות (1970/87); **הלל** סימפוניה (1978) (וייך, 1979); **שירים מעמק חושן** (1981); **שערים** לתזמורת כלי נשיפה של מתכת (1987); **המנון לאליהה** (1989); **התייחדות שנייה** – קונצרטנטה לכינור, לצ׳לו ולתזמורת כלי קשת (1990).

בכמה מיצירותיו הכליות השתמש אורגד בטעמי המקרא של עדות ישראל השונות כחומר גלם ליצירתו, כגון: **מלוסלגיה** לשתי חצוצרות (1993); **וזאת הברכה**; **מפטיר** (1994); **בראשית** – רביעייה ראשונה לכלי קשת (1992). Tischler, 1988: 176-181; שפירא, 2008; בהט, 2011: 407).

אורגד – יצירות בד בבד

פורסם לראשונה ב-2008 בתוך **בן-ציון אורגד – קול המבט** בעריכת בת-שבע שפירא, חיפה, אורין: 22-36.

בן-ציון אורגד הותיר לנו מורשת רחבת הקף ומגוונת של יצירות: מוזיקה, שירה, מחקרים וזיכרונות.
מתוך כל השפע הזה נתרכז כאן בקבוצת יצירות שלו משנות השישים והשבעים, שמאפיין אותן הנושא היהודי המובהק והטכניקה של סימולטניות (בו-זמניות), או – כפי שכתב היוצר לא פעם בתכליל – **בד בבד**. טכניקה זו מאפיינת אמנם עוד כמה וכמה מיצירותיו של אורגד, אך דומה כי בארבע היצירות שיידונו להלן, היא באה לידי ביטוי בולט ביותר, ולכן הן נבחרו לדיוננו (תווים והקלטות של ארבעתן, כמו של רוב יצירות אורגד, נמצאים במכון למוזיקה ישראלית).

מזמורים (1966-1968) – תהלים מ״ט, כ״ט, מ״ו, מ״ז, תפילת החזן, קדיש שלם וקדיש יתום
הגזרות הישנות (1970) – פסיון לפי כתב-יד מדרמשטט בעריכת רחה פראייר ובן-ציון אורגד
ספורו של חליל (1971) – לפי הנוסח של ש״י עגנון ותפילות יום הכיפורים
ייסורי גאולה (1972) – טקסט של רחה פראייר (עברית – דן פגיס) ו׳רשויות׳ של שלמה אבן גבירול.

יסודות מבשרים של מרקמים סימולטניים (**בד בבד**) ניתן למצוא כבר בראשית המאה העשרים בשימוש בפוליריתמיות (רב-מקצביות), בפוליטונאליות (רב-סולמיות), בפולימלודיות (רב-לחניות) וברב-קוויות. כותב על כך שטוקנשמידט בפרק על **בו-זמניות** בספרו על **המוזיקה של המאה העשרים**:

> החושים האנושיים מסוגלים לקלוט בו-בזמן כמה וכמה התרחשויות ולעקוב אחריהן. יכולת זו אפשר לאמן ולפתח וליישם למטרות רבות, מעשיות ואמנותיות. זהו כושר שהוא בחלקו אינדיבידואלי, אך הוא תלוי במידת מה גם בתרבות ובתקופה. [...] אבל גם יכולת זו בפני עצמה, לשמוע בצורה רבקולית, אינה מחולקת שווה בשווה בין התרבויות השונות.
>
> [...] ככל שאדם מעורה יותר בתופעות העולם הטכנולוגי המודרני, הוא נאלץ לעמוד יותר ויותר מול גירויי חושים מורכבים מאוד. הסיטואציה החברתית בעיר הגדולה של ימינו מקשה יותר ויותר את בידודו של היחיד. כך נעלמים בהדרגה רשמי החושים הנתפסים בנפרד, האופייניים לחיי הכפר. לעולם כזה של חוויות חושים מורכבות תתאים בהכרח גם גישה אמנותית אחרת (שטוקנשמידט, 1984: 67).

מלחין בן ימינו, הלומד את התהליכים הללו, יכול להשתמש בהם ביצירותיו ולהגיע כך לתוצאות חדשניות, הנשארות מעוגנות בעומק המסורת. עקרון האליאטוריות יכול לשחק כאן תפקיד מסוים, והוא משקף את הגמישות של המוזיקה, הקיימת רק בביצוע החי.

בן-ציון אורגד הוא המלחין הישראלי המשתמש בעקרון הסימולטניות יותר מכל אחד אחר. הוא שואב את היסודות של טכניקה זו ממקורות מוזיקולוגיים, כמו למשל המוטט של מערב-אירופה במאה ה-14, שבו היו שזורים יחד כמה טקסטים, מהם דתיים ומהם חילוניים. מכאן שיש להוסיף לאמצעים שנמנו לעיל את הרב-טקסטיות. גישתו של אורגד נובעת גם ממקורות אתנומוזיקולוגיים, שבהם התופעה מופרת, למשל במוזיקה של הפיגמאים ברפובליקה המרכז-אפריקנית, שנחקרה, הוקלטה ונרשמה בידי המוזיקולוג הישראלי שמחה ארום (Arom, 1978). אך באופן עקרוני, נובעת אצלו הטכניקה הזאת בעיקר מן **המוזיקה היהודית**, ובמיוחד מן התפילה האישית והקהילתית בבית-הכנסת, שהיא לעתים קרובות במרקם הטרופוני.

אצל אורגד נעשתה טכניקה זו ל**עקרון בנייה.** הוא חרג מעבר לטכניקות שנמנו לעיל. הכמות הופכת אצלו לאיכות חדשה, המביאה גם תפיסה אמנותית חדשה, וזו מודרכת על ידי רעיון פלורליסטי, שבו נמצא ברקע ההיסטורי התפקוד הקהילתי של המוזיקה בחברה היהודית המסורתית. הסימולטניות נובעת אפוא מהחיבור של היחיד לקהילה, מהשילוב של כל המזמורים האישיים לכדי מזמור קבוצתי ומהרב-קוליות הלא-פוליפונית הנוצרת כך.

יסוד משמעותי נוסף ביצירות אורגד הוא **המרחב** השמיעתי והחזותי: אורגד ייחד תשומת לב רבה למיקומם של הנגנים והזמרים על הבימה ובאולם ביחס לקהל: לפניו, מצדדיו ומאחוריו.

השפה העברית ממלאת תפקיד מרכזי בכל יצירתו של אורגד. הוא ראה בה יסוד חיוני ומהותי במורשת התרבותית של העם היהודי, יסוד שנשמר יותר מכל אחר בכל קהילות ישראל, והוא מקשר בין כולן, למרות הבדלים ניכרים במבטא ובהגייה. לכן הוא מבסס את מקצביהן ואת לחניהן של יצירותיו הקוליות על מסורות השפה העברית.

אורגד פרסם בזמנו את ספרו **מדריך מתודי לשירי מקהלה ישראליים** (אורגד, 1958). הוא חקר בו את כללי העברית ביצירה המוזיקלית. להלן כמה מקווי היסוד של הנחותיו:

השפה העברית נהגית בימינו כשפה טונית, והטעמתה מופיעה על אחת משתי ההברות האחרונות של המלה. במקורה היו להברותיה גם ערכים של אורך, עם תנועות ארוכות, קצרות ומקוצרות. הגייה זו אובדת והולכת בימינו, אך ניתן עוד למוצאה בקרב כמה קהילות במזרח. עם זאת, הדקדוק העברי מבוסס על הבדלים אלה של אורך התנועות.

אורגד מציע שיטה לתרגום אורכים אלה לערכים מוזיקליים, תוך התחשבות בשני מדדים:

* אורך ההברות נקבע בהתאם לכללי הדקדוק והניקוד.

* ההטעמה – בהתאם לטעמי המקרא.

עם ערכים קצביים אלה של העברית מציע אורגד שיטה של ערכים שווים מבחינה מוזיקלית. מובן שאין כאן שום 'כפייה סריאלית' כביכול, אלא הצעה כדלהלן:

* חלק שישה-עשר = תנועה קצרה לפי קנה-המידה של שירת ספרד, כלומר, תנועה דקדוקית מקוצרת, קרי שווא נע וחטף

* שמינית = תנועה ארוכה לפי שירת ספרד, כלומר מבחינה דקדוקית תנועה קצרה או ארוכה, אך לא מוטעמת

* רבע = תנועה ארוכה מוטעמת על ידי טעם מחבר או מתג

* רבע בתחילת תיבה = תנועה ארוכה מוטעמת על ידי טעם מפסיק

* רבע מודגש = תנועה ארוכה מוטעמת מאוד בסוף המשפט או האמירה, כלומר סוף פסוק או אתנחתא.

כך הופכים ערכים ריתמיים – משכים או הטעמות – לערכים של מקצב מוזיקלי, גם כאן כאורכים או כהטעמות.

מזמורים

היצירה חוברה בשנים 1966-1968. בחורף 1966 ביקש המנצח גארי ברתיני מאורגד לכתוב יצירה לאנסמבל הקאמרי הישראלי (כיום – התזמורת הקאמרית הישראלית), שברתיני ייסד וניהל, ולחמשת הזמרים שהיו חברים בו. היצירה הייתה אמורה להשתלב בקונצרט "תהלים" שתוכנן לפסטיבל ישראל של אותה שנה. אורגד החליט ליצור יצירה מוזיקלית על תהלים והתמסר לה בשנתיים הבאות. הפרק הראשון הושלם לקראת פסח של אותה שנה (תשכ"ו), הפרק השני לקראת חג השבועות, והפרק השלישי לקראת חג הסוכות (תשכ"ז). האפילוג התוסף כמה שבועות אחר כך, ואילו הפרולוג נוסף ב-1968. גם ביצוע הבכורה של היצירה התרחש בשלבים: בפסטיבל ישראל 1966 בוצע רק החלק הראשון. הפרקים הבאים בוצעו בקונצרט ב-1967, והיצירה כולה הוקלטה ב-1968.

דומה שהקלטה זו, שיצאה לאור בהוצאת המכון למוזיקה ישראלית, מהווה תיעוד של אירוע חד-פעמי, שספק אם ניתן לשחזרו. חברו כאן כוחות שהתמסרו למימוש היצירה, החל במלחין, המשך במנצח ברתיני, שתפקידו בעידוד יצירות ישראליות ובביצועי הבכורה שלהן זיכה אותו בפרס ישראל ב-1978, וגמור בזמרים; ויורשה לי להביע דעה, כי אם יהיה אי-פעם ביצוע נוסף של היצירה, הוא יצריך לפחות את אותה אנרגיה יצירתית שהושקעה בביצוע המוקלט הזה. לכן יפורטו כאן שמות הזמרים המשתתפים בו: זמרה אורנת (סופרן I), מרים לרון (סופרן II), רמה סמסונוב (אלט), ניל ג'נקינס (טנור) ווילי הפרנס (בריטון).
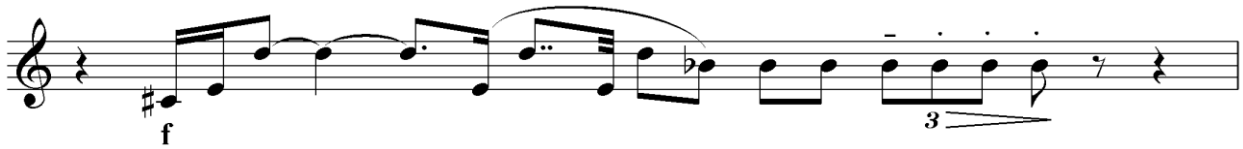
הטקסטים של פרקי **מזמורים** לקוחים מפרקי תהלים כ"ט, מ"ו, ומ"ז, ואילו הפרולוג והאפילוג מביאים טקסטים מהתפילה. כל פרקי היצירה מביאים שני טקסטים שונים ב**מענה בו-זמני**: בכל פרק שר סולן את הטקסט שלו בו-זמנית עם טקסט אחר של יתר חברי הקבוצה, ובכל אחד מפרקי היצירה הסולן הוא חבר אחר של הקבוצה: בפרולוג – סופרן I, בפרק הראשון – טנור, בפרק השני – אלט, בפרק השלישי – בריטון, ובאפילוג – סופרן II. תפקידי הכלים אליאטוריים, אך לא תוך חופש מוחלט למנגן, למשל, הוראה לנגן: נגֵן חמישה צלילים אלה בקצב הנראה לך, כלומר חופש חלקי.

בשלושת הפרקים הטקסט של הסולן הוא תמיד פסוקים מפרק מ"ט: בפרק הראשון – פסוקים 2-5, בפרק השני – פסוקים 6-14, ובפרק השלישי – פסוקים 14-21. בכולם מדובר בהצהרה נבואית בגוף ראשון, המבטאת חכמה חריפה ומרה, המוקיעה את סכלותו ואת יוהרתו של האדם. הפרקים המושרים בפי יתר חברי הקבוצה, המשמשים מעין מקהלה, מבטאים את תהילת האל ואת קשריו עם עמו. ואלה הם: לפרק הראשון – תהלים כ"ט, לפרק השני – תהלים מ"ו, ולפרק השלישי – תהלים מ"ז. בפרקים אלה יש אמירה קולקטיבית ויותר אופטימית, ומכאן הניגוד והעימות. הגישה האינדיווידואלית הנבואית מצד אחד, והגישה הקולקטיבית המנחמת, מצד שני, מנוגדות מאוד בעימות בד-בבד של הטקסטים הללו.

הפרולוג והאפילוג גם הם דו-טקסטואליים לפי אותו העיקרון. בחירת הטקסטים ועימותיהם היא כשלעצמה חיבור ראוי לציון. אורגד משתמש בתהליך של **בד בבד** (סימולטניות) בכל פרקי היצירה, אך בעיקר בפרולוג, כפי שיובהר ויפורט להלן.

פרולוג

אווירת בית-הכנסת שוררת בפרולוג החל בצלילים הראשונים: היצירה מתחילה בהקשה של שתי תיבות עץ זו בזו. הן מסמלות את אשר עושה השמש בבית הכנסת כדי להודיע על תחילת התפילה. ואז בא סולו של הקרן בתרועה-רציטטיב, המזכירה את השופר, אותו כלי עתיק העשוי מקרן אייל ומשמש בבית הכנסת לתקיעה בחגים.
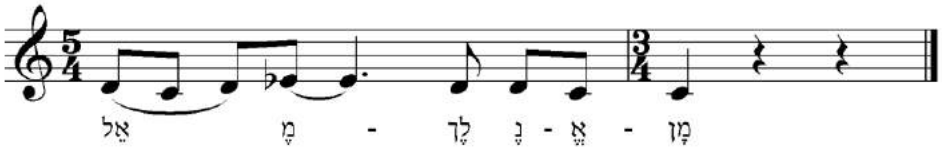


חמשת הזמרים מייצגים: את החזן – סופרן I – ואת הקהל – ארבעת הקולות האחרים. הטקסט של הסולנית לקוח מתוך התחינה של 'שליח הציבור', תואר נוסף לחזן, המדגיש ביתר שאת את תפקידו כמגשר בין המתפללים לאלוהיהם. תחינה זו

מושרת לפני התפילות של ראש השנה ושל יום כיפור, ומכאן אופייה האישי מאוד והדגש המושם בה על איכותו הקולית של החזן.

התפקידים השונים של החזן ושל הקהל, וכן ביטוּיָם, נבדלים בבירור באמצעות החלוקה של האמצעים המוזיקליים: תפקיד הסולנית **מושר**, בעוד תפקיד האחרים **מדובר**, אך בקצב הכתוב בתווים במדויק.
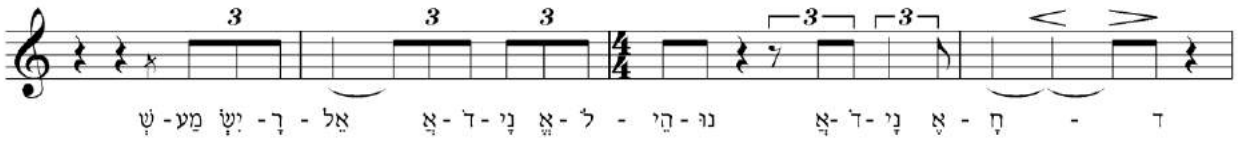
תפקיד הסופרן משתרע על קרוב לשתי אוקטבות (**דו**^{3}-**סי**^{4}), אך הפסוקים עצמם בנויים ברובם במסגרת תאים מלודיים של קווינטה לכל היותר, עם הרבה צלילים פועמים (recto tono), ורוב גדול של מרווחי צעד (סקונדות), מה שמזכיר את הנוסחים של טעמי המקרא, בעיקר עקב המקצב הדקלומי.

הפסוק הפותח של הסולנית, המושר מיד לאחר תרועת הקרן, ממחיש היטב את האפיונים שהוזכרו, וכן גם חלוקת ההברות: ההברות המודגשות של כל מלה מודגשות במוזיקה וארוכות יותר.
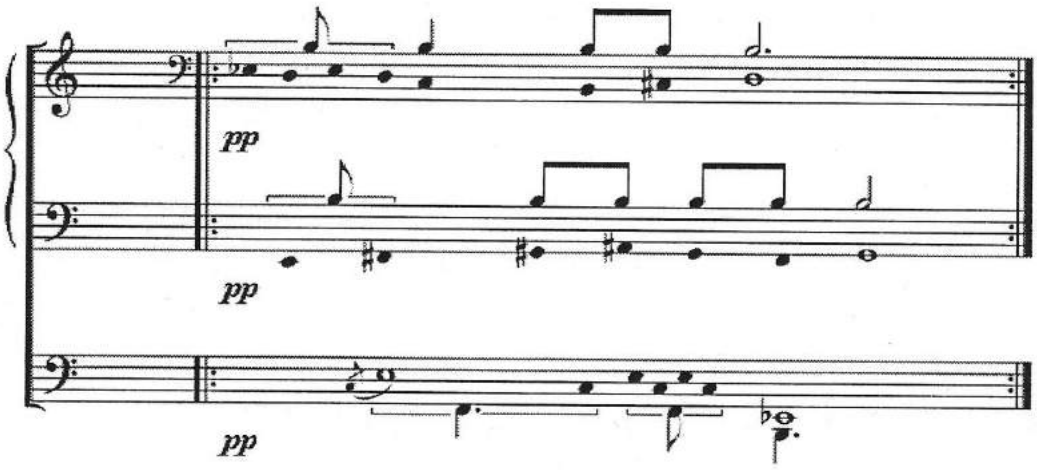


תפקיד הסופרן מתחיל בצלילים הנמוכים ביותר ועולה בהדרגה עד לשיא (**סי**^{4}) לפני סיום הפרולוג, והדבר תואם את בקשת החזן להצלחת קולו. התפקיד המדובר של שאר הזמרים, המייצגים את הקהל, הוא הומופוני רק בפסוק הראשון, כלומר באמירה אחידה לכולם – "שמע ישראל ה' אלוהינו ה' אחד" – ובמלה האחרונה של הפרולוג – 'אלוהיכם', והדבר אופייני ומשמעותי. כל השאר הוא פוליריתמי, או נכון יותר 'הֶטֶרוֹריתמי' (על משקל 'הטרופוני'). בדרך כלל קול אחד או שניים מתחילים לומר פסוק, וזה רשום בתווים במקצב ברור, המתואם פוליפונית עם התפקיד המושר. הקולות המדוברים האחרים מצטרפים בקנון, כמו בהטרופוניה של שירת בית הכנסת, שבה היוזמה של מתפלל אחד מביאה בעקבותיה חיקוי של אחרים באיחור מסוים. כניסות אלה בקנון מסומנות, אך אינן מתֻוות בתכליל בפירוט. בהיות התפקיד המדובר מבוסס על הכללים שנזכרו לעיל, כל התפקידים זהים, אבל במעשה יש הבדלים של מהירות ושל דגשים, לפי נטייתו של כל אחד מן הזמרים. זה עוד יסוד של **אליאטוריות מוגבלת**. פסוקים רבים מתחילים בקנון ומסתיימים ביחד, מה שגורם לקשיים מסוימים לזמרים ולמנצח, וכופה הגבלה נוספת ליסוד האליאטורי.

הפסוק המדובר הראשון ממחיש את שיטתו של אורגד בחלוקת ההברות כפונקציה של משכים והטעמות: ההברות המוטעמות של כל מלה ממוקמות תמיד בתחילת הפעמה. ההברות המוטעמות של כל הֶגד ממוקמות על פעמה מודגשת (תחילת תיבה), וגם מוארכות, כאשר הן משמשות כהברה האחרונה במלה, כמו במלים **ישראל** ו**אחד**. מובן כי ההארכה בסוף הפסוק כולו היא המודגשת ביותר.



הרקע הכלי לאמירה דו-טקסטואלית זו הוא ברובו בצלילים מוחזקים ובנוסחאות מלודיות, החוזרות ונשנות לפי הצורך במסגרת זמן מסוים (עד שכתוב בתכליל stop), ומבחינה מקצבית הן די חופשיות. זה היסוד האליאטורי היחיד שאורגד נוקט ביצירה. קבוצות אלה של תאים מלודיים מנוגנות אף הן **בד בבד**, הראשונות בצ'לו (divisi) ובקונטרבס:
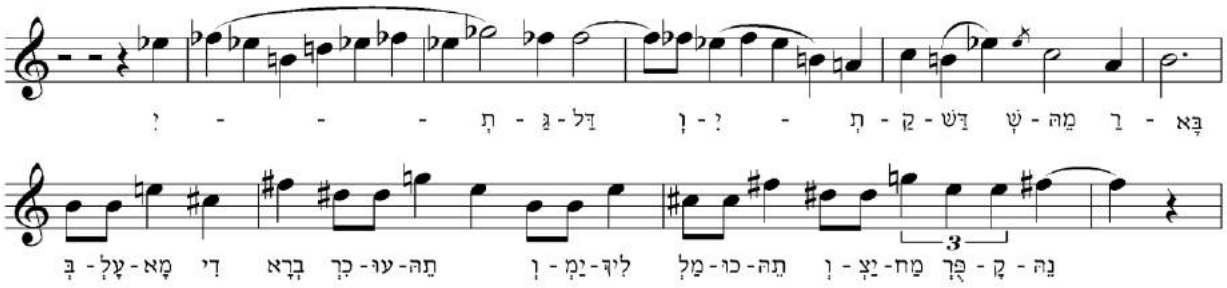


בבחינה מקרוב ניווכח לדעת, שמנעדה של כל אחת מהקבוצות הוא קוורטה לכל היותר – קוורטה מוקטנת בצ׳לו I; קוורטה מוגדלת בצ׳לו II; טרצה גדולה בקונטרבס (קפיצת האוקטבה אינה משנה דבר). מקצבן רשום בערך: המלחין רומז לו על ידי המרחק בין התווים וכן לפי ערכיהם הריתמיים; אבל על המוזיקאים ועל המנצח להחליט על דרך הביצוע הסופית של קבוצות אלה. הרושם הוא פלורליסטי, בגלל הפולירית‌מוס והפוליטונליות. כאן המקום להזכיר את שאמר עדן פרטוש על שירת בית-הכנסת שממנה התרשם בילדותו: ״כולם מדברים ושרים בבת-אחת״ (בהט, 1984: 14).

קבוצות אליאטוריות אלה מנוגנות בתחילת הפרק בכלי-הקשת, אבל בהמשך, עם גבור ההתרגשות, גם בכלי-הנשיפה של עץ. כדי לסכם, דף אופייני מהתכליל התזמורתי (מס׳ 30) יראה את הסימולטניות של היסודות הבונים בפרולוג הזה: הקו המושר של הסולנית, הרצ׳יטטיב בקנון של יתר הזמרים והרקע הצלילי האליאטורי-בחלקו של התזמורת.

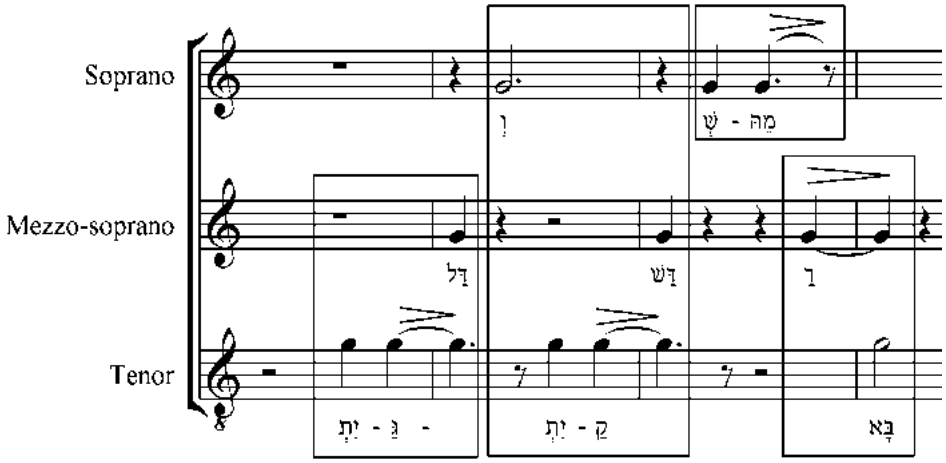
אפילוג

האפילוג גם הוא מעמת סולנית (סופרן II) עם יתר הקבוצה. הטקסט של האפילוג הוא ה**קדיש**, המסיים את התפילה. כמו בשאר פרקי היצירה, מעומת **קדיש יתום** ששרה הסולנית, והוא מייצג את התפילה האישית, עם **קדיש שלם** ששרה הקבוצה, והוא מייצג תפילה קיבוצית.

הקו המלודי של הסולנית **מליזמטי** ביותר וחפשי מאוד מבחינה טונאלית. ואולם על אף החופש הזה, הוא אינו אטונלי לעולם, כפי שמוכיחה ההתחלה:



הקבוצה, לעומת זאת, מאשרת את ההמשכיות על ידי סירוגיות ההברות המושרות למקוטעין, אמצעי מדהים בפשטותו, היוצר אפקט מפתיע ומרגש: המלים מחולקות בין הזמרים, וכל אחד מהם שר הברה או שתיים רצופות. התוצאה, היא הנותנת את המשכיות הטקסט. יתר על כן, בהתחלה, הדבר מתרחש על צליל יחיד (**סול**^{3}), המושר בפי שלושה מן הסולנים, וההבדל היחיד ביניהם הוא בגון הצליל של קולותיהם:



האפשרות למשוך הברה לאחר שהבאה אחריה כבר הושרה, על ידי הארכה פשוטה של הצליל, מוסיפה גם היא לרושם ההמשכיות. בהמשך שרה הקבוצה באקורדים הומופוניים, או בקווים היוצרים פוליפוניה, או גם באוניסונו באוקטבות. אבל תופעה זו של חלוקת ההברות בין הקולות חוזרת מפעם לפעם והיא האמצעי הייחודי של הפרק.

הרקע הצלילי של התזמורת צנוע ביותר: הוא בנוי מצלילים מוחזקים, מופרדים ברובם, וכן מקווים מלודיים קצרים פה ושם, אך בעיקר מ**דופק** כמעט תמידי של רבעים על צליל קבוע המנוגן בכלי זה או אחר. סימן המטרונום של דופק זה הוא 88, כה קרוב לקצב הלב האנושי, אך קצת מהיר יותר, כפי שעשוי להיות דופק של אדם נרגש. גם זה יכול להיות בין הגורמים לרושם המרגש שיוצרת מוזיקה זו. בנוסף לכך, המשקל הוא 4/4 אבל הקו המלודי של הסולנית, הבנוי עליו, מאורגן במסגרת של 3/2 (חצי=66) תהליך פשוט וידוע, המוסיף לתנועה על ידי הניגוד של משולש-זוגי. היחסים הטונליים לכל אורך האפילוג הם, לפי צלילי הדופק: **סול** (תיבות 1-35), **מי** (36-47), **דו** (48-54) ואז, לאחר הפסקה, **לה** (65-81), כדי לסיים במפתיע על **סי**b-**פה**. הטרצות היורדות בולטות, אך המרווח ההרמוני הוא תמיד קווינטה.

הגזרות הישנות

כותרת המשנה של יצירה זו – **פסיון בחמש עדויות**. היצירה הוזמנה על ידי קרן ה"טסטימוניום", לקראת הקונצרטים של 1971. את הטקסט ערכו רחה פראייר והמלחין עצמו על-פי כתב-יד שנמצא בארמון הארכידוכס של הסה בדרמשטט. כתב-היד כולל עדויות של רבי שלמה ורבי שמשון. במקום הפסיון האירופי המסורתי, המתאר את דרך הייסורים של ישו בדרכו האחרונה, מתוארת כאן מסכת ייסורים של העם היהודי בעת הרדיפות שעברו על היהודים בגרמניה עם מסעי הצלב הראשונים.

היצירה כתובה לחמישה סולנים (סופרן, מצו-סופרן, טנור, בריטון ונער צעיר), מקהלה מעורבת ותזמורת קאמרית, הניצבים על הבימה, ולמקהלה ולתזמורת נוספת, המוצבות בעומק האולם, מאחורי הקהל. זוהי אפוא יצירה קוודרופונית, כלומר, לפנינו גם **סימולטניות מרחבית**. כיוון שבתנאים של הבכורה לא ניתן היה לגייס עוד מקהלה ועוד תזמורת, בחר המלחין להקליט מראש על סרט מגנטי את תפקידיהן, והם כתובים בתכליל **במקביל** דף מול דף, ולהשמיע את ההקלטה מרמקולים שהוצבו מאחורי הקהל במקביל למקהלה ולתזמורת שעל הבימה.

אורגד קיבל השראה ליצירה זו ממוזיקה מסורתית והשתמש בטכניקת הכתיבה **בד בבד** עוד ביתר שאת מאשר ב**מזמורים**. היצירה אינה רק רב-טקסטית, אלא גם **תלת-לשונית**, וכוללת טקסטים בעברית, בלטינית ובגרמנית של ימי-הביניים. כאן ודאי הושפע המלחין ביודעין מהמוטט של המאה ה-14, תקופה מאוחרת במעט מזו של עלילת היצירה. שלוש לשונות אלה מייצגות שלוש קבוצות של אישים: היהודים, שלטונות הכנסייה והגרמנים. לרוב, אין ייצוג אישי על ידי זמר זה או אחר, פרט לדמויותיהם של ציפורה ומשולם המיוצגות על ידי זמרים. התפקידים המוגדרים הם אלה של המְסַפר והנער הצעיר, השר בעיקר פסוקים מן התנ"ך בטעמי המקרא המקוריים.

תפקיד המספר כתוב בעיקרו לזמרת אלט והושר בבכורה בעברית מפי רמה סמסונוב, אך ברור שבביצוע היצירה בארץ אחרת תפקיד המספר מושמע בשפה המקומית. כך, למשל, כאשר בוצעה היצירה והוקלטה בניצוח גארי ברתיני בגרמניה,
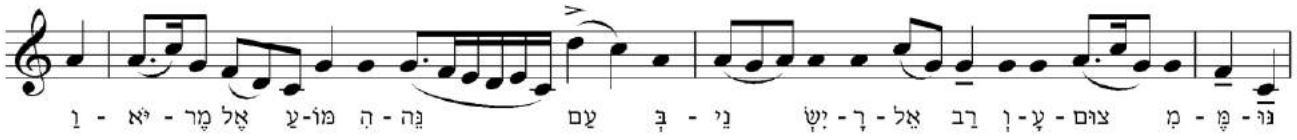
בוצע תפקיד המסַפר בגרמנית, אך תפקידי המקהלות, הסולנים והנער היו בלשונותיהם המקוריות: עברית, לטינית וגרמנית של התקופה. הקלטה זו היא שיצאה לאור בהוצאת המכון למוזיקה ישראלית, ולא ידוע לי על קיומה של הקלטה בעברית.

שירת טעמי המקרא מפי הנער מופיעה פעמיים: 1. בהתחלה היא מביאה את הפסוקים 9-12 מן הפרק הראשון של ספר שמות, המזכירים את רדיפות הפרעונים. 2. בתחילת העדות הרביעית מזכיר הנער את הקורבן של יצחק (בראשית כ״ב: 1-2) במקביל לסיפור המספר. הרעיון לשים בפי נער צעיר טקסט עתיק המספר על קורבן, וזאת במוזיקה מסורתית, מזכיר את תפקיד ה-Ripieno במקהלה הפותחת את ה**פסיון לפי מתיאוס** מאת באך, והמלחין היה בהחלט מודע לכך.
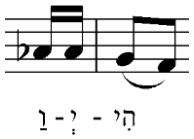
בדומה לפסיון האירופי, היצירה היא למעשה **דרמה קונצרטית**, שכן עלילתה דרמטית ביותר. בנוסף לסימולטניות המרחבית והטקסטואלית, יש לשים לב להקבלה של הסיפור והדרמה: המספר את המאורעות מלֻוה בו-בזמן בדרמטיזציה שלהם, המושרת בפי הזמרים האחרים. אורגד השתמש גם בשני מזמורים אירופיים מסורתיים הנוגעים לעלילה ולתקופה – מזמור גרגוריאני וכורל פרוטסטנטי – אולם בצורה מוסווית, ורק בתפקידי הכלים.

מבנה היצירה – פרולוג, חמש עדויות ואפילוג. בפרולוג ציטט אורגד ורשם בתווים את טעמי המקרא של יהודי ליטא, מסורת אירופית המשתלבת כמות שהיא ללא קושי ביצירה טונאלית, כפי שמוכיח הפסוק

הפותח:



חמש העדויות שביצירה מתקשרות זו לזו ללא הפסקה, ומלה אחת מחברת ביניהן: **'ויהי'** – מלה הקוטעת ומדגישה את הסיפור, תמיד באותו מוטיב, אף כי בטונאליות שונה לפי ההקשר המוזיקלי:



העדות הראשונה ממקמת את העלילה בשנת 1028 לחורבן הבית, כלומר 1098 למניינם. אל סיפור דרכם של מסעי הצלב מתלוות בו-זמנית קריאות של נזירים וכמרים בלטינית, וכן של נשים, גברים ואספסוף בגרמנית המונית.

בעדות השנייה נמשכות קריאות הגנאי, והמספר מעיד כי נאספו רבים ו״כל איש אשר יהרוג יהודי אחד ימחלו על כל עוונותיו״.

העדות השלישית היא דברי הטפה בלטינית מפי האפיפיור אורבן השני (טנור), ולאחר דבריו נשמעות קריאות האספסוף ״זה רצון אלוהים!״.

העדות הרביעית פותחת בשירת הנער את פסוקי בראשית כ״ב: 1-2, המספרים את צו האלוהים לאברהם לעקוד את יצחק בנו, ועיקרה ההמתה העצמית של היהודים לבל ייפלו ביד אויביהם. כאן יש דו-שיח בין משולם לציפורה, המבקשת לעכב את עקדת הבן. אך משולם אינו נענה. הבן יצחק אומר ״אמן!״, והשחיטה מתבצעת. פסוקי תפילה נאמרים בעברית, והאספסוף צועק ״להמיתם!״.

העדות החמישית מספרת על נקמה והתאבדות של יהודי אחד על קידוש השם, ובקריאת ״שמע ישראל״ על חורבן הקהילה.

האפילוג מוקדש ברובו לקריאת שמות הקורבנות והמקהלה מציינת את שמות קהילותיהם, ביניהן קהילות שלוש הערים שפיירא, ורמייזה ומגנצה, וכן קהילת **בושל**, שם משפחתו במקור של בן-ציון אורגד.

בכל פרקי היצירה – בפרולוג, בחמש העדויות ובאפילוג – מופיעים הטקסטים בשלוש השפות בד בבד, וכך גם המוזיקה של המבצעים השונים המייצגים את היחידים (המספר, הנער, האפיפיור וכן סולנים אחרים) או את הקבוצות (היהודים, הנשים, הגברים, האספסוף).

סיפורו של חליל

אורגד השתמש בתהליך הבו-זמניות גם ביצירתו **סיפורו של חליל**, שבכורתה הייתה בפסטיבל עין-גב באפריל 1972 בניצוחו של מנדי רודן. היצירה נכתבה לפי הזמנה של קרן לוטי שטיינברג, שהמנצח ויליאם שטיינברג הקים לזכר רעייתו. היא כתובה לסולנים, לשישה קולות נשים ולתזמורת קאמרית. בבכורה ובהקלטה בניצוח מנדי רודן השתתפו הסולנים רמה סמסונוב (מצו-סופרן), מרים לרון (סופרן), אברהם סלומון (טנור), וילי הפרנס (בריטון), שש זמרות מן האקדמיה ע״ש רובין בירושלים ונגנים מהתזמורת הסימפונית ירושלים.

הטקסט – לקט מתוך תפילות יום הכיפורים, ולצדו מובאת גרסת ש״י עגנון של הסיפור הידוע על הנער ׳אטום הלב׳ (כך עגנון), שלא ידע להתפלל, ואביו לקחו לבית-הכנסת כדי שלא יאכל ביום הצום, ״מחמת שלא ידע כלום״. הילד הרועה את הצאן, יש לו חליל שבו הוא מנגן, וזו דרכו להתבטא. הוא לוקח עמו את חלילו מוסתר בבגדו, ומבקש מאביו רשות לנגן. מובן שהרשות אינה ניתנת לו. ואז, ״באמצע התפילה שִמט הנער בחזקה את החליל מתוך הכיס ומיד אביו ונתן קול גדול בחליל עד שתמהו כל השומעים״.

זו נקודת השיא, והיא מתרחשת בתמונה השמינית של היצירה, המספרת על התפילה הנוספת של יום הכיפורים. שומעים אז **בד בבד** את החזן ואת הקהילה, ואתם מסופר הסיפור, המציג את שתי הדמויות הראשיות – האב והבן. התמונה הבאה, התשיעית, מביאה מפי הבריטון את הדברים המיוחסים לבעל-שם-טוב, ובהם הצדקה של מעשה הנער, אשר ״בחוזק תשוקתו חלל באמתּוּת נקודת לבו בלא שום פנייה, רק לשמו יתברך לבדו, והבל פיו הנקי נתקבל מאוד לפניו יתברך ועל ידי זה העלה כל התפילות״. התמונה המסיימת חוזרת אל התפילה.

״יסורי גאולה

קנטטה זו נכתבה ב-1972 ובוצעה והוקלטה בביצוע רמה סמסונוב (מצו-סופרן), בנות מקהלת רינת והתזמורת הסימפונית ירושלים בניצוחו של פבלו איסקיירדו.

הטקסט של היצירה מורכב משני יסודות:

1. **״יסורי גאולה** של רחה פראייר (נוסח עברי – דן פגיס)

2. שבע **רשויות** של שלמה אבן גבירול.

הטקסט של רחה פראייר מביא שש תמונות ואפילוג, והדמויות המוצגות בו, מהן מבראשית: אדם וחווה, קין והבל; ומהן דמויות נוספות: לַבּוּדָא וקלימת – שנולדו אף הן לאדם וחווה, סיבילה, יוחנן, אלעזר והצבי – מצורעים. התמונות הן: ״יסורי החוטא (קין), הצבי הנרדף, המצורעים, גזרה, תחינת הצייה, הנשמות המתות.

אל מול הטקסט של רחה פראייר הציב אורגד שבע **רשויות** של שלמה אבן גבירול (שירמן, תשט״ו, ספר ראשון: 244-240). ה**רשות** היא ״נטילת רשות להתפלל, פיוט המשמש כפתיחה לתפילות מסוימות או לפיוטים אחרים״ (שירמן, תשט״ו, כרך ד׳: 717). סימן האקרוסטיכון של כל שבע הרשויות הללו הוא **שלמה;** כל אחת מן הרשויות חרוזה בחרוז מבריח יחיד, ומשקלן (לפי משקלי היתדות) – המתפשט: מתפעלים נפעל - - ˇ - / - - כלומר, יתד אחת והשאר תנועות, מה שנותן קצר אחד וחמישה ארוכים, ותורגם אצל אורגד לשמינית ורבעים. נציין כי משקל זה (בתרגום למוזיקה – 11/8) המשיך להעסיק את אורגד ביצירה אחרת, הפעם לפסנתר, שנקראה אכן **רשויות.** בחירתן של רשויות אלה אינה מקרית, שכן לגבי תוכנן מציין שירמן, כי, למשל, הראשונה היא ״שיחה על המשיח בין כנסת ישראל והאלוהים״, השנייה – ״שיחה בין כנסת ישראל והמשיח״, השלישית והרביעית – ״דברי כנסת ישראל״ (שם, ספר ראשון: 240–242).

לאורך כל היצירה הלחין אורגד רשות אחת לכל תמונה. לפעמים הקשר בין הטקסטים ממש מתבקש. לדוגמה: מיד בהתחלה, לאחר מילותיה של רחה פראייר, ״שער גן-עדן הוגף״, מתחילה ה**רשות** ״שער אשר נסגר – קומה פתחהו״. לפעמים באים הטקסטים לסירוגין, ולפעמים הם מושרים בו-זמנית: בתמונה השנייה מקדים הפיוט את התמונה עצמה;

בשלישית משולבים הטקסטים בו-בזמן; בתמונה הרביעית בא הפיוט לאחר התמונה; הפיוט החמישי מתחבר אל התמונה השישית; הפיוט השישי מופיע אחרי התמונה השישית, וגם באפילוג מופיעה תחילה התמונה, ואחריה הפיוט. כלומר, ביצירה זו ה**בו-זמניות** חלקית, ושילוב הטקסטים נעשה בחלקו לסירוגין ובחלקו בד בבד.

לסיכום, נראה בבירור, כי שימושו של אורגד בטכניקה של **בד בבד** (בו-זמניות, סימולטניות) ביצירותיו, גם אם יש לה תקדימים חלקיים ביצירות שונות של מלחינים במאה העשרים, והיא שואבת את השראתה גם ממקורות היסטוריים אירופיים, כמו המוטט של המאה ה-14, וממקורות לא מערביים, כמו מוזיקה אפריקנית, בעיקרו של דבר נטועים שורשיה עמוק במסורת ובהיסטוריה היהודית. המקור העיקרי שממנו שואב אורגד, מקור בעל מסורת רבת-שנים, הוא שירת בית-הכנסת המסורתי וההטרופוניה המתרחשת בו תדיר.

אפילוג אישי

כל מי שהכיר את אורגד ושיתף אתו פעולה, יש לו האורגד שלו. הוא היה מקור פורה של יוזמות ורעיונות בכל תפקידיו. הייתה לו אישיות מגנטית, ובכל התוועדות חברתית הוא היה מרכז. הכרתי את אורגד לפני יובל שנים. שִמעוֹ נודע לי עוד לפני כן, ושמעתי כמה מיצירותיו בביצועי בכורה: **מראות** בתזמורת הפילהרמונית ב-1948, באולם "אוהל שם"; **חזון ישעיה** ב-1953, בניצוח גיאורג זינגר באולם "בנייני האומה", עדיין ללא גג, וב-1957 ה**מונולוג** לוויולה בביצוע זאב שטיינברג. הקשר התהדק כאשר ב-1968 בחרה רעייתי נעמי במוזיקה שלו, **במות בונים למלך**, ליצירה כוריאוגרפית שיצרה בשם זה עם להקת המחול של געתון, לפני היותה הלהקה הקיבוצית.

אורגד יזם את החוברת **פיוטים ולחנים ממסורות ישראל** שאותה ערכנו יחד, נעמי ואני, והיא יצאה לאור בתשמ"ב מטעם משרד החינוך בהוצאת "מעלות". הוא ניהל אז חוג של מורים למוזיקה בגוש דן והזמין אותי להרצות בו כמה וכמה פעמים. ב-1972 נסענו אתו לבכורת **סיפורו של חליל** בעין-גב, והוא ביקש לערוך טיול בסביבה לפני הקונצרט, שכן כל ביקור באזור הכנרת היה לו כמשב רוח רענן. ב-1976 קישרתי בינו לבין מורי בסורבון ז'אק שאייה, שמילא אז תפקיד מקביל בצרפת – המפקח על לימודי המוזיקה במשרד החינוך הצרפתי. הם נפגשו בעת ביקורו של שאייה בארץ, ועקב כך יזם אורגד את תרגומו לעברית של ספרו של שאייה – **המוזיקה**, שנועד לבתי-הספר. את הספר תרגמתי ולבקשתו של אורגד גם הוספתי לו נספח על מוזיקה יהודית וישראלית, והוא יצא לאור ב-1977 בהוצאת "המרכז לתרבות של ההסתדרות". באמצעותי הכיר שאייה את התקליט של **מזמורים**, שזכה להערכתו הרבה, וביוזמתו והמלצתו קיבלה היצירה ציון לשבח בתחרות הונגר לקומפוזיציה בפאריס.

בשנים האחרונות עקב אורגד אחר עבודותינו: הוא קרא בתשומת לב והעיר את הערותיו לגבי ספרה של נעמי **מחוללים**, וכן שוחחתי עמו רבות בדבר ספרי על **מוזיקה יהודית** שעסקתי בכתיבתו. למרבה הצער לא הספקתי להביא את כתב-היד לעיונו. בשנתיים האחרונות לחייו, כאשר כבר נלחם באומץ במחלה ולא נכנע לה, הוא יצר את שתי רביעיות כלי הקשת היחידות שלו, ועשה זאת בדחילו ורחימו, כאשר רוחו של בטהובן מרחפת מעל, וביודעין גם הרגשת הזמן הקצוב. לרביעייה הראשונה – **בראשית** – ביקש ממני טרנסקריפציה של שירת הפסוקים הראשונים של ספר בראשית מפי יהודי תימן, והשתמש בה, עם עוד חומרים, כתשתית מסורתית ליצירה.

עקבנו בהערצה אחר מאבקו לחיים, שלא פסק עד לרגעיו האחרונים, שכן הוא היה סמל של חיות ועשייה. זכרו ברוך ומבורך לכולנו, שכן כל מי שזכה להכירו שאב מכך כוחות נפש ותעצומות רוח. כתביו הרבים, פרט ליצירותיו, ראויים למחקר ולהדרה, והם נחלקים לשלושה: שירה, מחקרים וזיכרונות. מחקריו עוסקים בעיקר בלשון העברית ועשויים לשמש תשתית לעבודתו של כל מלחין ומוזיקאי. זיכרונותיו הם פרשה מופלאה. מי שיבוא יום אחד לכתוב ביוגרפיה של אורגד, יצטרך רק לערוך את אותם זיכרונות בסדר כרונולוגי וכך תיגלה לו פרשת חיים מרתקת של ילד הצועד בשמחה עם התוף לצד חיילים נאצים, מבלי להבין מי הם ומה צופן העתיד להם ולו, עולה חדש בן שבע המסתגל מהר לחיים בארץ-ישראל ונעשה עברי בכל רמ"ח ושס"ה, לוחם במלחמת העצמאות, מוזיקאי בכל תנאי, עמית ואדם.

צבי אבני – הרחבה ודודקפוניה

צבי אבני נולד ב-1927 בסארבריקן, גרמניה, ועלה ארצה עם הוריו ב-1935. הוא למד אצל ארליך, בן-חיים וסתר וסיים את לימודיו באקדמיה למוזיקה בתל-אביב ב-1958. בשנים 1962-1964 למד בארצות-הברית – קומפוזיציה בטנגלווד אצל אהרן קופלנד ולוקס פוס, ומוזיקה אלקטרונית בהנחיית ולדימיר יוסצ׳בסקי במרכז למוזיקה אלקטרונית קולומביה-פרינסטון. מאז 1971 לימד באקדמיה למוזיקה ומחול ע״ש רובין בירושלים ושימש בה ראש המחלקה לתיאוריה ולקומפוזיציה ומנהל האולפן למוזיקה אלקטרונית. אבני היה מנהל הספרייה המרכזית למוזיקה, ערך את כתב העת **גיתית** ושימש יועץ מוזיקלי ללהקת הבלט ״בת-דור״. הוא זכה בפרס אקו״ם עבור מפעל חייו (1986), ובפרס קיסטרמייר של האגודה לידידות גרמניה-ישראל (1990). כמו כן זכה בפרס ראש הממשלה על מפעל חייו (1998), בפרס התרבות של חבל הסאר (1999) ובפרס ישראל (2001). (כהן, 1990 : 273-283 ; חדשות ממ״י, 2000/1 : 4-11).

אבני הלחין את יצירותיו המוקדמות בסגנון הקרוי ים-תיכוני, אשר היה מקובל בישראל בשנות החמישים. בתחילת שנות השישים, עם הופעתן של גישות מוזיקליות חדשות, הפכה המוזיקה שלו אוונגארדית ואישית יותר. הוא הלחין מוזיקה קאמרית, מוזיקה לבלט, מוזיקה למקהלה, שירים ויצירות אלקטרוניות אחדות.

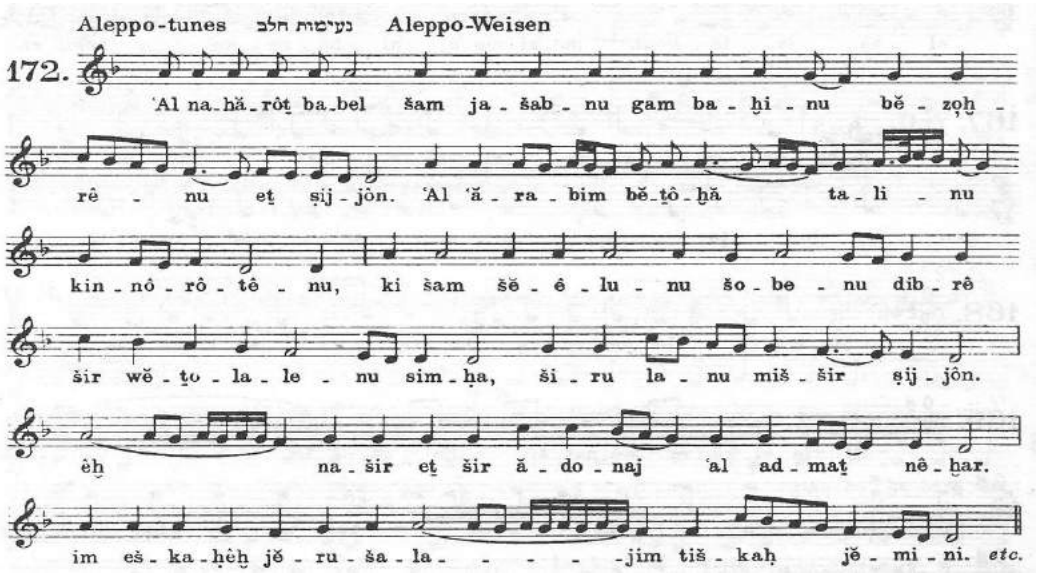
בין יצירותיו **קשתות קיץ** – רביעיית כלי קשת ראשונה (1962) ; **מזמורי תהלים** למקהלה (הפרקים מ״ז וק״נ, 1966) ; **דימויים ליום חג** לתזמורת (1970) ; **ממעמקים** – רביעיית כלי קשת שנייה (1972) ; **חמש פנטומימות** (1968 – תמונה שנייה **אני וכפרי** של מרק שאגאל) ; **שני פרקי תהלים** לאבוב ולכלי קשת (1975) ; **בצלצלי שמע** למקהלה (1981) ; **קדיש** לצ׳לו ולכלי קשת (1987) ; **ואריאציות על ״קרב יום״** לאבוב או קלרנית ולכלי קשת (1964-2000), **על נהרות בבל** (1971). Tischler, 1988: 21-27 ; בהט, 2011 : 408).
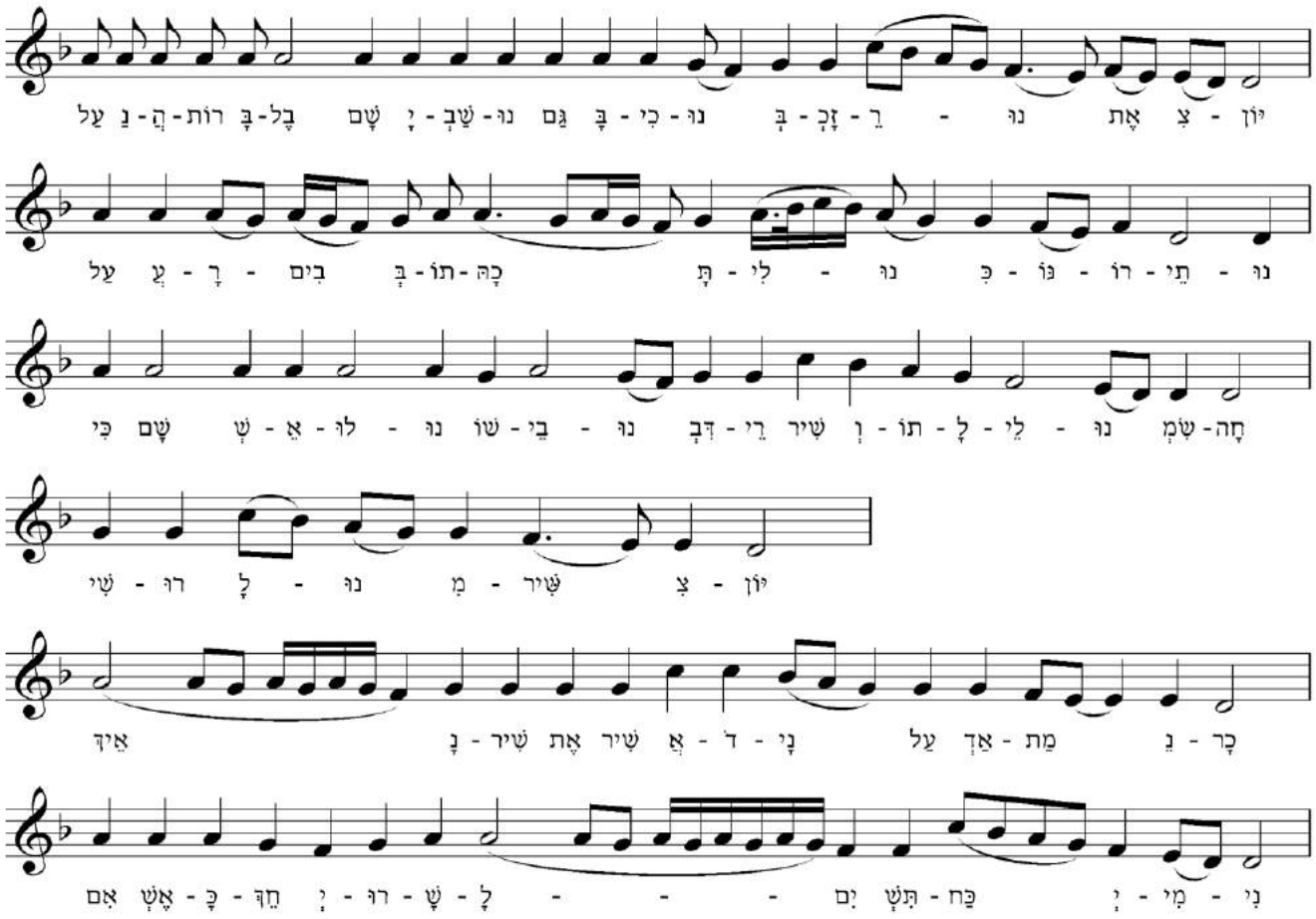
על נהרות בבל

תווים : IMI 221 A

היצירה נכתבה ב-1971 לפי הזמנת האנסמבל הקאמרי הישראלי, ובוצעה על ידו בניצוח גארי ברתיני בסיבוב הופעותיה בארצות הברית ב-1972. באותה שנה עיבד המלחין את היצירה להרכב של תזמורת סימפונית וזו גרסתה הסופית.

ביסודו של פרלוד סימפוני זה מזמור ליטורגי של יהודי חלב, הלקוח מ**אוצר נגינות ישראל** של אידלסון כרך IV מספר 172. הטקסט הוא תהלים פרק קל״ז ואידלסון רשם את חמשת הפסוקים הראשונים בצירוף ההערה .etc, כלומר יתר הפרק אמור להיות מושר באותו נוסח. מזמור זה, אגב, היה מושר ומוקרן בטלוויזיה הישראלית בכל שנה בערב ט׳ באב בביצוע ניסן כהן מלמד וקבוצת גברים, וניתן להיווכח כי אכן ההמשך, אף אם מעוטר מעט יותר, מבוסס על אותו נוסח. זה משתמע גם מכך שחמשת הפסוקים הראשונים גם הם אחידי נוסח. מנעד המזמור הוא של ספטימה קטנה **רה-דו** והמודוס הוא **רה** אאולי (מינור טבעי ; **רה** הוא צליל הסיום והטוניקה). הפיסוק המוזיקלי זהה לפיסוק המילולי, פרט לפסוק השלישי הארוך, המחולק לשניים, שכן מחציתו השנייה לאחר האתנחתא היא בדיבור ישיר : ״שירו לנו משיר ציון.״ להלן התווים :





כל פסוק מורכב משלושה יסודות מוזיקליים:

1. צליל פועם – **לה**
2. "מוטיב קטן" המעטר את ה**לה** – **לה-סול-פה-סול-לה**
3. "מוטיב גדול" הקופץ מה**סול** ל**דו** כדי לרדת, ישירות או עם עיטורים עד ל**רה** הסופי, בהביאו כך את כל המנעד

שלושת הצלילים המרכזיים הם אפוא ה**רה**, שהוא טוניקה וסיום, ה**לה** – צליל פועם, וה**סול**, המהווה מעין מקפצה לקראת ה**דו** העליון.

שלושת היסודות הללו – הצליל הפועם ושני המוטיבים – משמשים לבניית חמשת פסוקי המזמור, אך ביחסים שונים:

בפסוק הראשון יש דקלום ארוך על הצליל הפועם, המוטיב הקטן קצר מאוד והמוטיב הגדול עם "אנחות" לקראת הסיום.

בפסוק השני – דקלום קצר על **לה**, המוטיב הקטן חוזר פעמיים ואז העלייה אל ה**דו** מתמלאת בצעדים, בפעם היחידה בכל המזמור, והמוטיב הגדול מסתיים בירידה של טרצה.

בפסוק השלישי יש שוב דקלום ארוך על הצלילי הפועם, אחר כך המוטיב הקטן והמוטיב הגדול המופיע פעמיים, בשנית לדיבור הישיר: "שירו לנו משיר ציון!". פסוק זה הוא הארוך ביותר.

הפסוק הרביעי מתחיל על ה**לה** בשאלה "איך" על המוטיב הקטן במסולסל, ואז צליל פועם על **סול** והמוטיב הגדול.
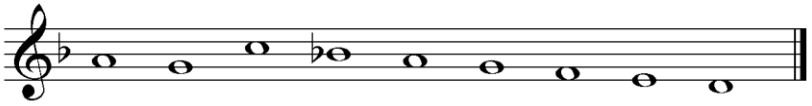
הפסוק החמישי מביא את המוטיב הקטן מורחב ברבעים בחגיגיות, כדי להדגיש את מלות השבועה: "אם אשכחך ירושלים..." ואז סלסול ארוך למלה ירושלים, וישירות מ**פה** המוטיב הגדול המסיים את השבועה "תשכח ימיני".

המוטיבים של המזמור הם אפוא ברורים מאוד ואין כמעט צליל החומק מהם. המקצב מאפשר להתאים את המלים ללחן ולהדגיש כמה מלים חשובות. ברור שרישומו של אידלסון אינו מדויק בקנה המידה שאפשרי כיום ברישום מלוגרף או מחשב.

ערכי המקצב יחסיים: **החצאים** משמשים כנקודות משען. הם מופיעים על **רה** בסיומי הפסוקים או על **לה** כדי לעצור את הדקלום, וזאת רק על הברות מוטעמות. חריג יחיד – **פה** בהטעמת המלה הארוכה ביותר בפסוק הארוך ביותר: ותוֹל**לי**נו.

הרבעים משמשים לרוב ההברות. **שמיניות** הברתיות מצויות רק בהתחלת המזמור, כדי להגיע מהר אל המלה **בבל**. כל השמיניות האחרות הן חלק ממליזמה או מנוימה (במובן הגרגוריאני של המלה, כלומר נוסחה קצרה של שניים-שלושה צלילים). **חלקי-ששה-עשר** נדירים יחסית ותפקידם עיטורי, בעיקר על הצלילים הפועמים **לה-סול**.

הגרעין המלודי, הנושא שצבי אבני הפיק מהמזמור הוא:



הוא מתחיל בצליל הפועם **לה**, פוסח על המוטיב הקטן וצועד ישירות אל המוטיב הגדול בשלמותו.
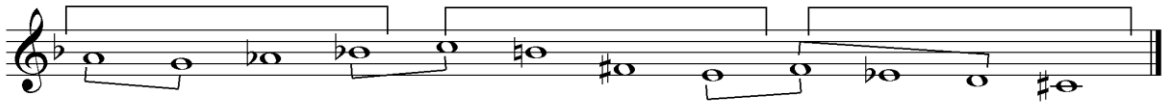
פרלוד לתזמורת סימפונית בצורה חופשית – כך מכנה אבני את היצירה, אך למרות היותה מנוגנת ברצף, ניתן להבחין בה שלוש חטיבות שאורכן אינו שווה:

1. מבוא בעל אופי רצ׳יטטיבי, קווי ברובו ומנוגן סולו בכלים שונים (תיבות 1-45)
2. חלק המביא לסירוגין risoluto אקורדי ופסוקים חופשיים, בחלקם אליאטוריים (תיבות 46-80)
3. חלק מלודי-רבקולי שבו משולבים מעברים אליאטוריים ארוכים יותר וכן קטעי סולו בעלי אופי רצ׳יטטיבי המזכירים את המבוא (תיבות 81-180).

המלחין משתמש ביצירה בשלוש טכניקות שונות, כפי שהסביר בשיחה עמי ביוני 1972:

1. ציטוטים של הנושא שמקורו במזמור
2. טכניקה סריאלית בעזרת שורה של שנים-עשר צלילים הנובעים מהנושא
3. טכניקה אליאטורית, המאפשרת חופש ריתמי מסוים למבצעים, אך בתוך מסגרת צלילים מוגדרת.

להלן השורה של שנים-עשר צלילים הנובעת מהנושא, מחולקת לשלוש חטיבות של ארבעה צלילים:
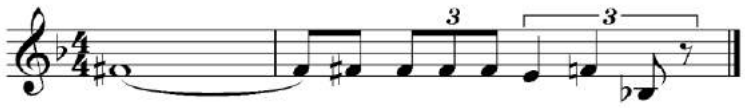


נזכור כי בנושא הנובע מהמזמור יש שבעה צלילים, הוא טונלי ומנעדו ספטימה. שבעה צלילים אלה ״מוחבאים״ בתוך השורה בדרך הבאה: **לה-סול**, **דו-סי**b (בהיפוך), **פה-מי**b-**רה** ברצף (**המי** מופיע לפני ה**פה**). אבל מה שיותר משמעותי – המרווחים של השורה לקוחים כולם מהנושא: סקונדות קטנות, סקונדות גדולות וקוורטה יחידה – שלושת המרווחים הבונים את הנושא. כל המרווחים הנוספים בשורה ביחס לנושא הם סקונדות קטנות, מה שמדגיש את תפקידו של מרווח זה.

אבני מתייחס אל השורה יותר כחומר מאשר כשיטה מחייבת. לשורה יש קשר אל המסורת היהודית מעצם מרווחיה ולאו דווקא בסדר שלהם. ועוד, אין המלחין עובד עם השורה בשלמותה אלא בקבוצות של ארבעה צלילים מתוכה.
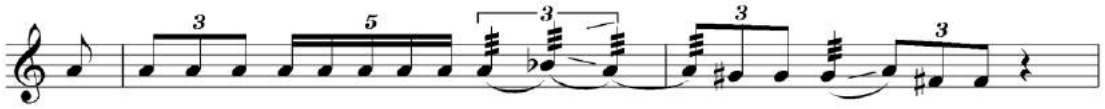
רוב קטעי הסולו הרצ׳יטטיביים בתחילת היצירה משתמשים בקבוצות אלה של ארבעה צלילים, שמרווחיהם של השורה, כלומר סקונדות גדולות וקטנות והקוורטה, מבלי להעתיק תמיד בדייקנות את השורה, אך בהסתמך על עקרונותיה המלודיים. להלן כמה דוגמאות:

1. סולו של קרן שנייה (תיבה 4):

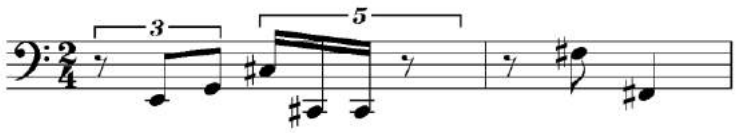


הקווינטה מחליפה את הקוורטה, כשם שהנונה והספטימה הן הרחבות של הסקונדות.
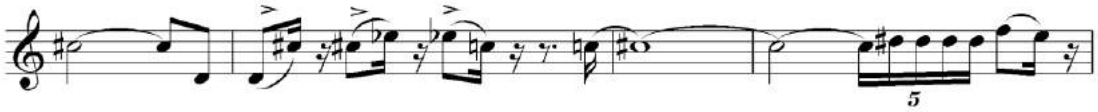
2. סולו של החליל (תיבה 6) מביא את היפוך הסרטן של השליש האחרון של השורה:



3. בצ׳לו (תיבה 7):



4. באבוב (תיבה 8):
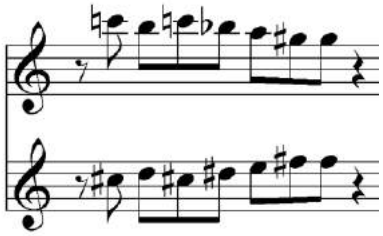


זה טיפול חפשי בחומר המלודי של השליש האחרון של השורה, עם **מי** לסיום.

5. שוב באבוב (תיבה 12):
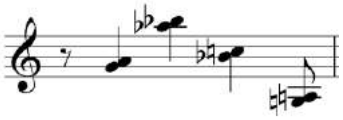


פסוק זה חפשי עוד יותר ומסגרתו – קוורטה מוגדלת. התנועה של סקונדות וקוורטה מזכירה את העיקרון של קוורטה המתמלאת בסקונדות, הרוח כל כך בשירים המסורתיים ובזמר הישראלי.

6. בתנועה נגדית בכינורות (תיבה 17):

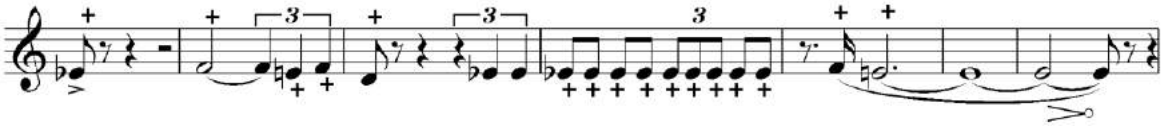


7. בתנועה מלודית של סקונדות גדולות הרמוניות (תיבה 25):
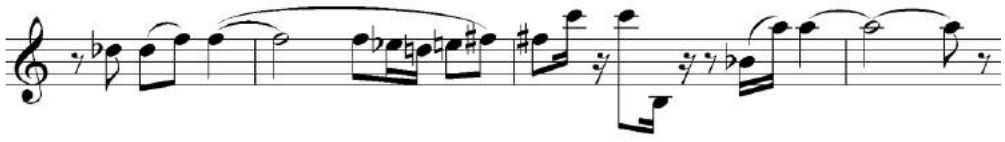


בתיבות 32-38 מופיעה בפעם הראשונה ציטטה די ברורה של חלק מהנושא, אך היא תופיע אחר כך במסגרת הציטוטים.
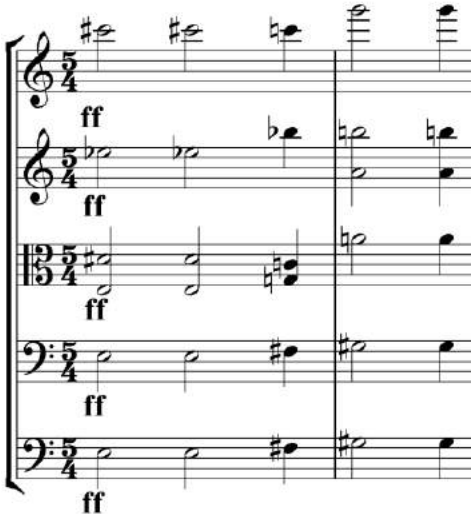
8. רצ׳יטטיב של הקרן (תיבה 36):



9. קטע המכיל כמעט את כל השורה בסרטן אך מבלי לשמור על הסדר המדויק ותוך השמטת שני צלילים: **לה**♭ ו**סול** (תיבה 41 בקלרנית):



בחלק השני משרתת השורה יותר את ההרמוניה: כל שליש של השורה מהווה תצליל ושלושת התצלילים הללו פרושים בכלי העץ ובכלי הקשת מהווים את ה- risoluto ב-5/4 (תיבות 46-48 ואילך): בקטעים במקצב חפשי הבאים לסירוגין עם ה-risolutoנמצאים התאים של ארבעה צלילים שמקורם בשלוש הקבוצות של השורה.
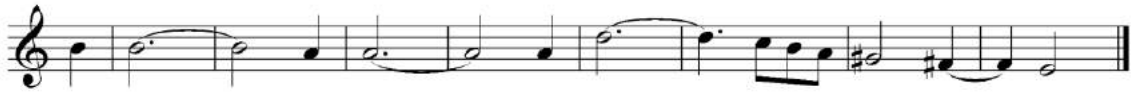


הציטוטים של הנושא שצבי אבני הפיק מהמזמור (ראו השורה לעיל) מופיעים ביצירה מאוחר יחסית וחשיבותם גוברת לקראת הסיום, וכך עוברת היצירה מהמורכב אל הפשוט ומהדודקפוני אל הטונלי.

הציטוט הראשון מסווה את הנושא בשוברו את המשכיותו המלודית על ידי פרישתו באוקטבות שונות, הליך מקובל מאז וברן (תיבות 32-38):
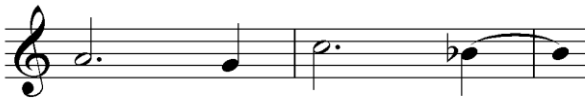


ציטוט הפותח סדרה של ציטוטים רצופים מוכרז בקרנות ובחצוצרה (תיבה 66):

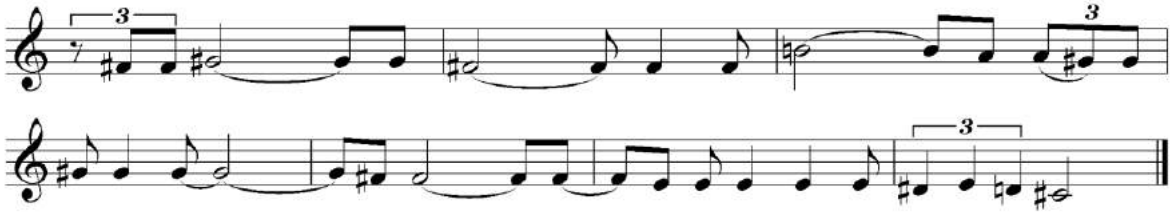


ציטוט זה במקצב חפשי, שבו מעורבים צלילים ארוכים מאוד עם תנועה מהירה, וזאת מבלי לשמור על המרווחים המדויקים (ה**סול**# לקראת הסיום).

אחר כך באים ארבעת הצלילים הראשונים (תיבה 81) על יסוד תנועה ריתמית אליאטורית:
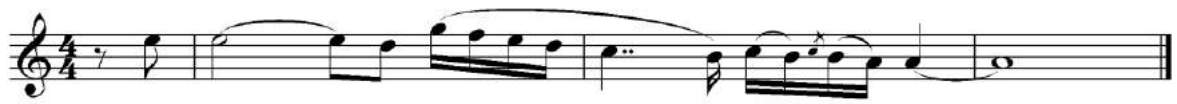


הקרן חוזרת אז (תיבה 89) כשהקרן השנייה מצרפת אליה קו מלודי אחר, כמעט באותו מקצב (חוץ מהסיום):
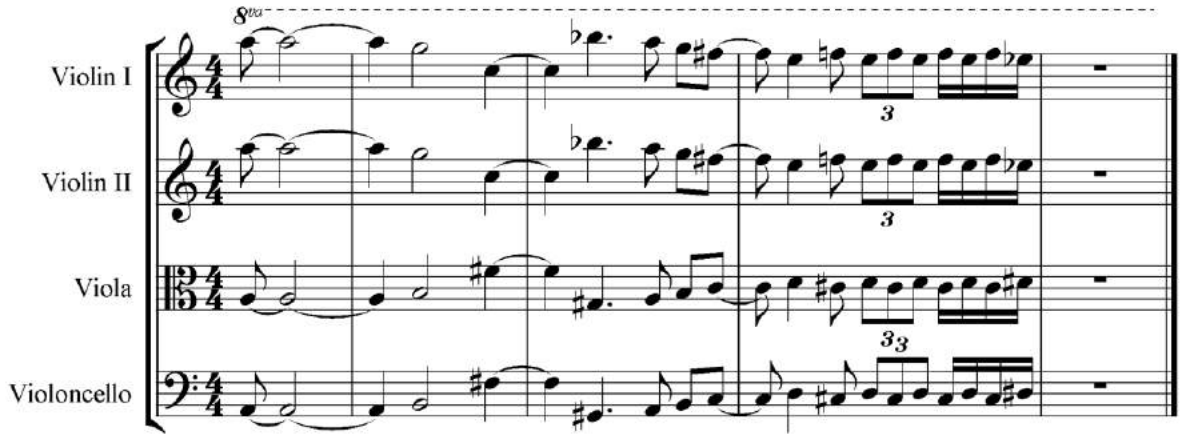


הקלרנית (תיבה 103):
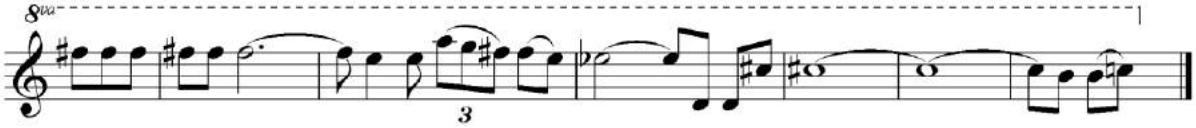


האבוב (תיבה 108):
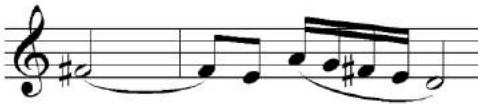


כלי הקשת מביאים (בתיבה 120) קונטרפונקט במקצב זהה – הנושא בכינורות והיפוכו בוויולות ובצ׳לים יחדיו פעמיים רצופות ושונות זו מזו, שתיהן עם אלטרציות (השנייה אפילו עם שינוי מלודי בסוף. להלן הראשונה :
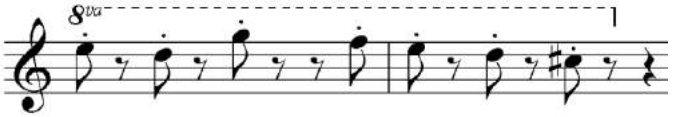


החליל מנגן את הנושא עם שני שינויים בסיום – **מי**b **ודו** (תיבה 132) :



הקרן מנגנת במהירות את הנושא בלתי-שלם (תיבה 147) :
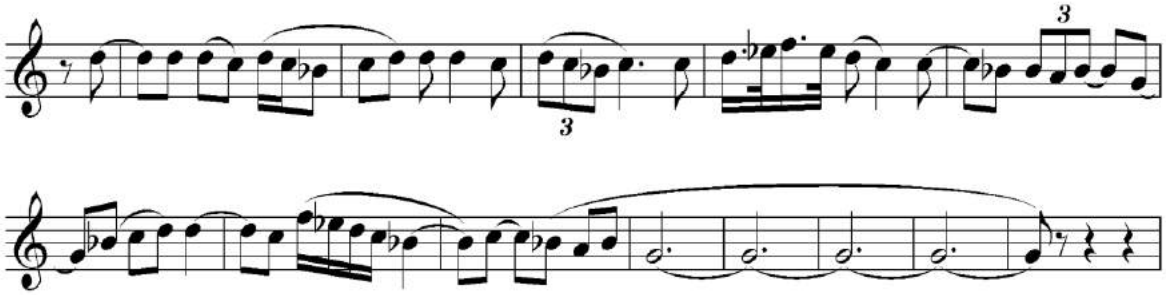


התזמורת כמעט כולה (בפעם הראשונה והיחידה) מנגנת את הנושא בלתי-שלם, כלי הקשת בלגטו וכלי העץ במקוטע (תיבה 155) :



בקרן – פרפרזה, הפעם לא על הנושא המבוסס על המזמור, אלא על הפסוק הראשון של המזמור עצמו (תיבה 161) :



הקרן ממשיכה ומצטטת כמעט במדויק את הפסוק השני של המזמור ואז קושרת פסוק זה (באמצעות **סי**b **ודו**) אל הציטוט האחרון (תיבה 168) :

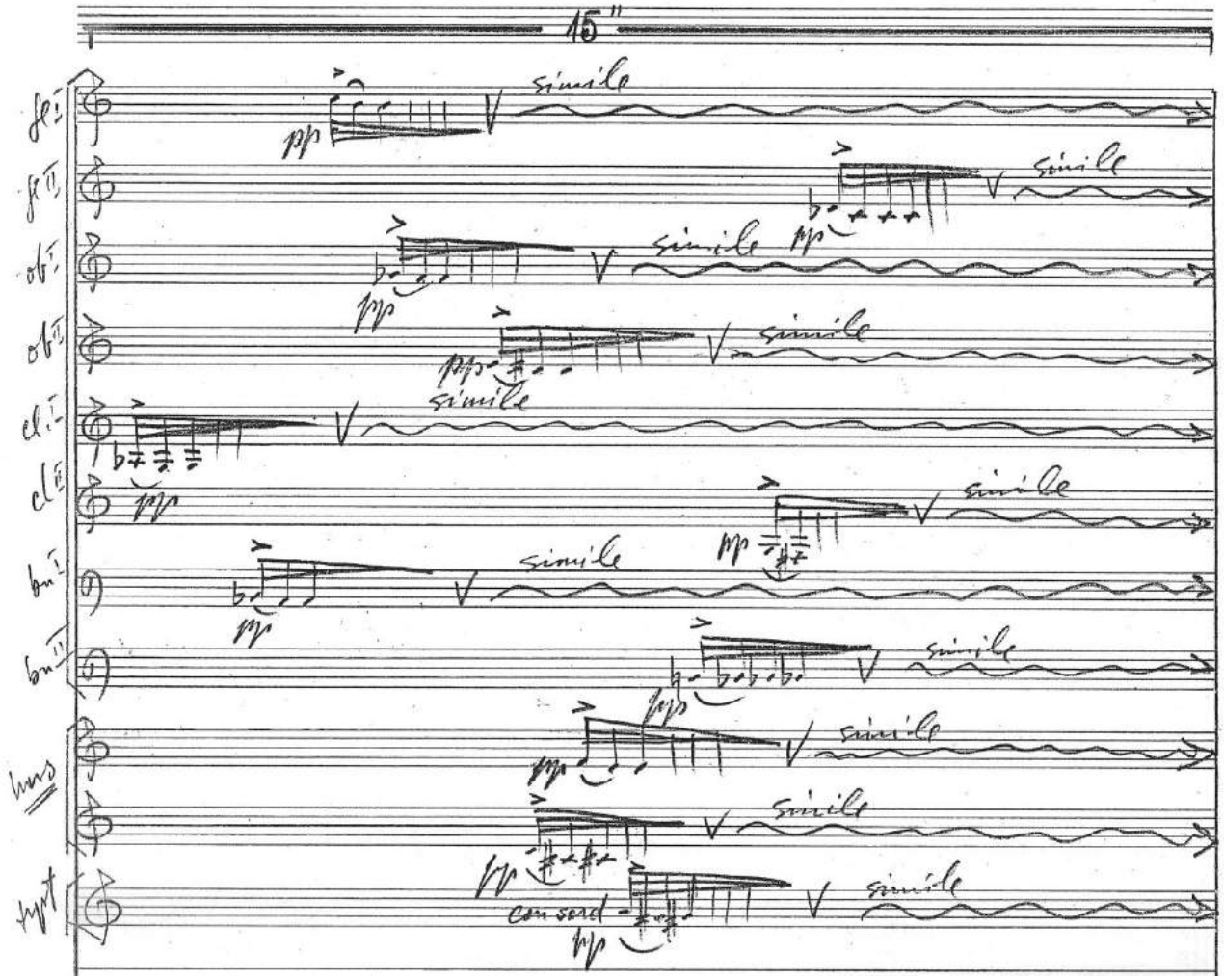


בחינה של כל הציטוטים הללו מוכיחה כי אף אחד מהם אינו זהה לאחר. הם תמיד שונים. אם הקו המלודי פחות או יותר זהה, המקצב שונה: הוא משתנה מגרסה אחת לאחרת, אך תוך שמירה על עיקרון המצוי גם אצל פרטוש: עירוב של צלילים ארוכים ותנועה מהירה. לרוב, התנועה באמצע הפסוקים והצלילים הארוכים בהתחלות ובסיומי הפסוקים, בין אם הם צלילים מוחזקים או צלילי דקלום החוזרים על הצליל הפועם ומאריכים אותו כך. מאפיין זה מקורו בפסוק הראשון של המזמור והתנועה המהירה חוזרת תמיד בטטרקורד היורד **(דו-סיb-לה-סול)** של פסוק זה.

היסוד המקצבי הוא בעל חשיבות מכרעת ביצירה. בדרך כלל המקצב חופשי, מעין רצ׳יטטיב כלי, פרט ל-risoluto ב-5/4 היוצר ניגוד חריף לסביבתו. החופש המקצבי מושג בשתי דרכים:

1. מקצב רשום במדויק בתווים השובר את המסגרת המשקלית באמצעות ליגטורות וחלוקות-משנה מגוונות מאוד החוזרות מעט פעמים, ויוצרות כך את הרושם של זרימה חופשית בזמן.

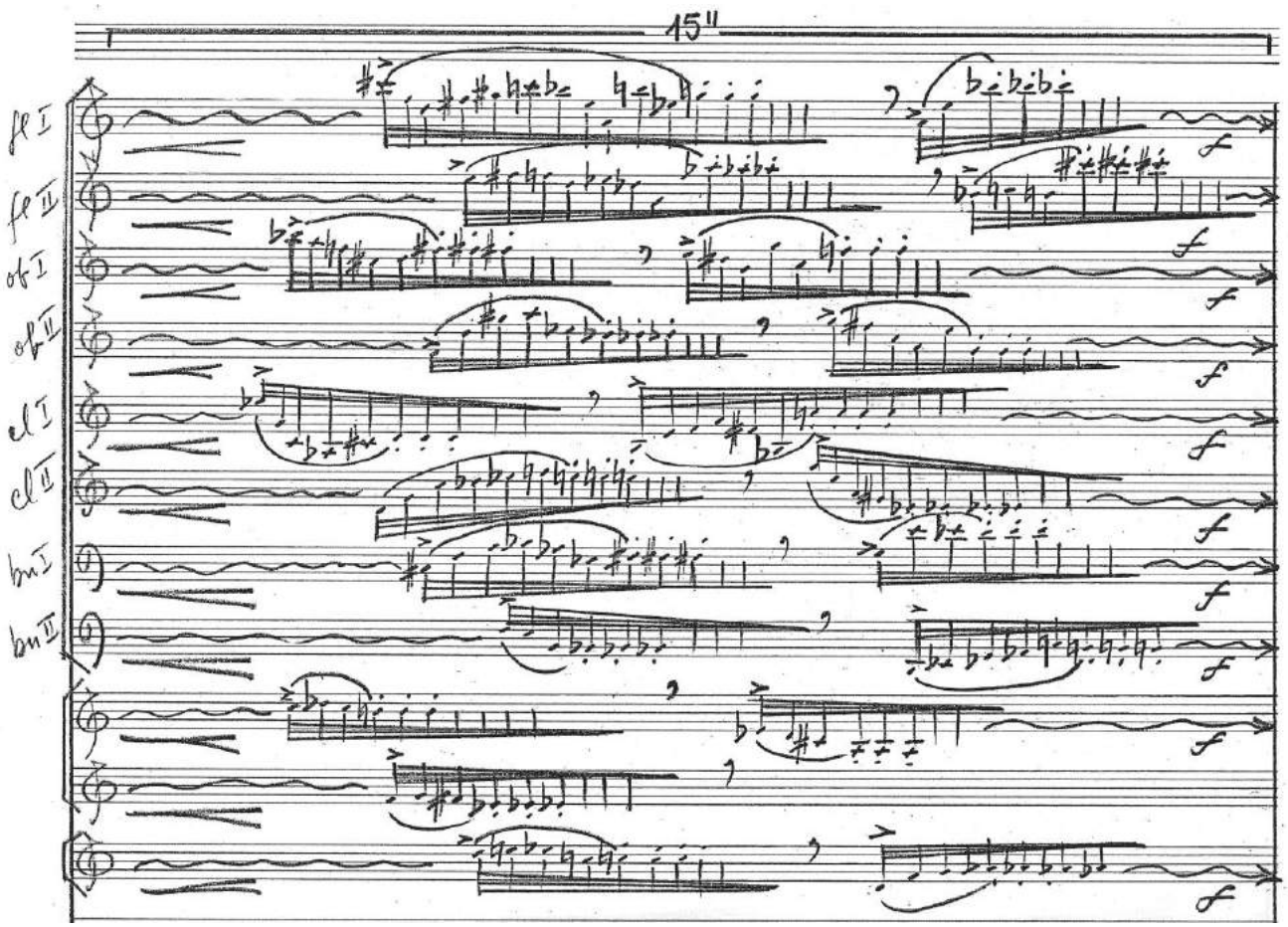
2. הטכניקה האליאטורית – יש להדגיש שוב כי באשר לבחירת הצלילים אין שום מקריות: הם רשומים בקבוצות קטנות של תאים מלודיים, אך המקצב חפשי. מהירות התנועה בתאים תלויה בנגנים, והמשך המדויק של כל קבוצה, אף כי הוא מסומן בתכליל בשניות, תלוי בסופו של דבר במנצח. תשע מהתיבות האליאטוריות מסומנות כחמש-עשרה שניות, שלוש מהן כשתים-עשרה שניות ורק אחת כעשרים שניות. האזנה להקלטה של היצירה מוכיחה כי זמנן כמעט תמיד קצר יותר. להלן דף מהתכליל בכתב ידו של המלחין:



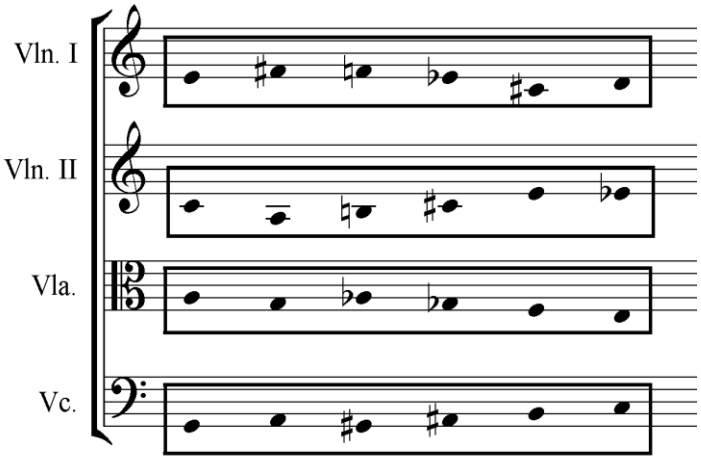
חופש ריתמי זה במסגרת טונלית מוגדרת מונע מקריות מוחלטת, אך מעניק אינדיבידואליות מסוימת לכל נגן. אף כי הטכניקה האליאטורית היתה אופנתית מאוד באותן שנים, דומה כי שימושה על ידי אבני שואב ממקורות אחרים, עתיקים ועמוקים יותר: קטעים אליאטוריים אלה עושים רושם של תפילה בבית הכנסת. כל אחד מהמתפללים שר את תפילתו בפינתו במפעם משלו, בגוון ובאינטונציה משלו, אך זו בכל זאת אותה תפילה, והתוצאה היא מרקם הטרופוני, מעין בו-

זמניות מאורגנת חלקית. אשר למוטיבים המלודיים של התיבות האליאטוריות, הם לקוחים לפעמים מהשורה הדודקפונית שמקורה במזמור, אך בחלקם בדרך חופשית למדי. ניתן להבחין שם בשתי דרכים שונות:

1. ההתעקשות על צליל פועם, כשכל כלי מנגן צליל משלו, לאחר צליל או כמה צלילים המובילים אליו (תיבה 81). התוצאה היא צבירה של צלילים שכניסתם מצוינת בסקונדה קטנה יורדת. דוגמא נוספת של תהליך זה מביאה מוטיבים מלודיים של כמה צלילים (תיבה 84 בחלילים ובאבוב הראשון). החליל הראשון מנגן את כל שנים-עשר הצלילים ואז מתייצב על **סול** (מהתכליל בכתב ידו של המלחין):
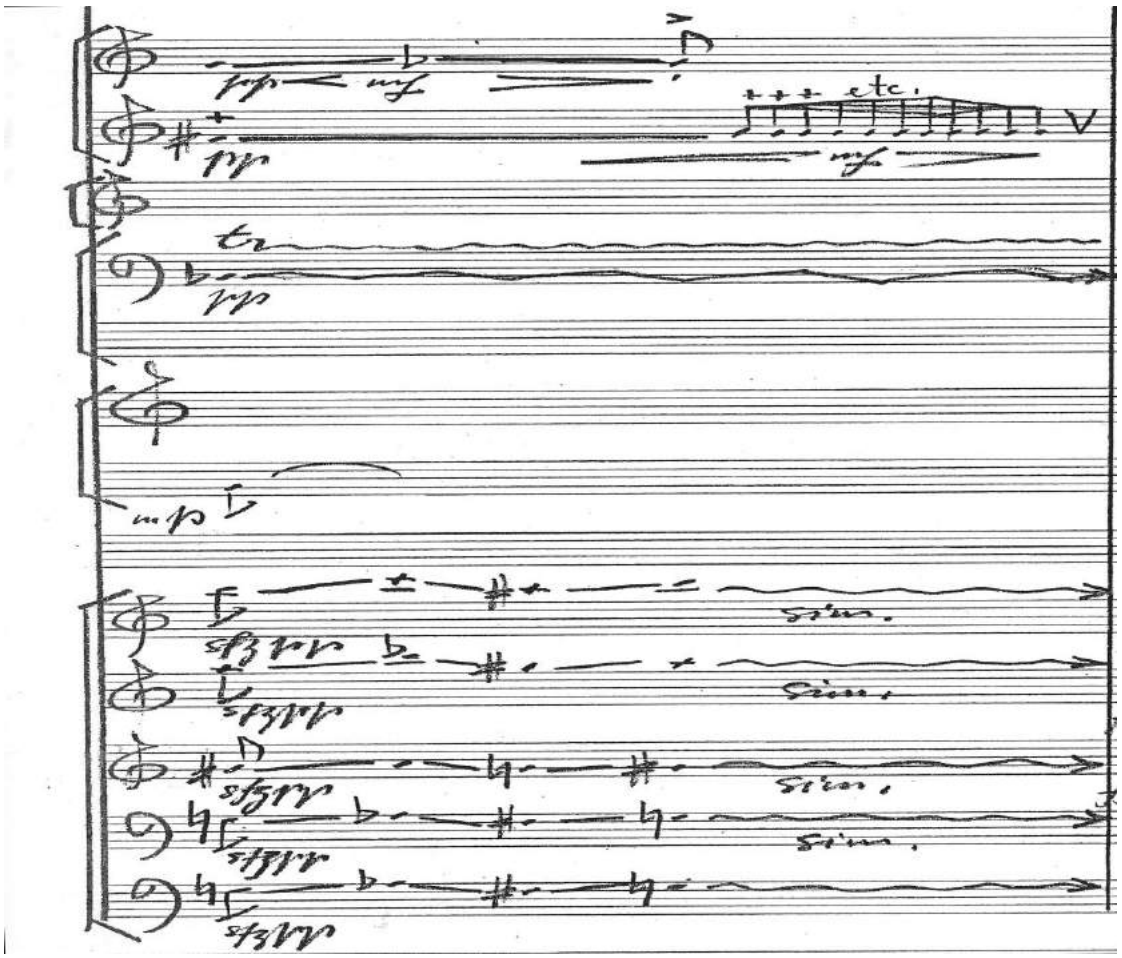


2. מוטיבים החוזרים בתנועה מתמדת בכל משך הקטע האליאטורי, לדוגמא בתיבה 101 בכלי הקשת:



כאן מנגן כל כלי את ששת הצלילים של חצי אוקטבה (זהו תא מלודי של קוורטה, המשתמש בכל החומר הכרומטי): שני הכינורות מנגנים את אותה נוסחה בהיפוך כמעט מדויק, והוויולה והצ'לו עושים אותו דבר עם הנוסחה שלהם. ששת הצלילים אינם מחצית השורה, אף כי ארבעת הראשונים של הכינור הם התחלתה (בכינור שני – של השורה המקורית ובכינור הראשון – של הסרטן), אבל שנים-עשר הצלילים נוכחים שם.

שלוש הטכניקות השונות שתוארו לעיל מעורבות ביצירה, וכאן העניין העיקרי: הציטוטים של הנושא מופיעים לעתים קרובות על רקע צלילי אליאטורי (למשל בתיבות 81, 147-148, 161-167, 167-180), או בקונטרפונקט עם רצ'יטטיבים (תיבות 89-95, 108-111). הרצ'יטטיבים עשויים להופיע על רקע אליאטורי, כמו חזן האומר או מזמר את תפילתו על רקע הלחשים של הקהילה. להלן דוגמא (תיבה 56 מהתכליל בכתב ידו של המלחין):



הקרן השנייה מנגנת את הרצ'יטטיב שלה על רקע צליל פועם במקצב חפשי על מוטיבים בני שלושה צלילים סמוכים היוצאים מארבע נקודות מוצא שכנות.

לסיכום: טכניקות שונות של קומפוזיציה שרווחו באותה עת משמשות את המלחין, אך היסוד המסורתי נשמר כל העת וההטרופוניה של בית הכנסת משמשת כהשראה וחומר גלם ליצירה.

נועם שריף – וריאנטים על מוטיבים

נועם שריף נולד ב-1935 בתל-אביב והיה תלמיד של פאול בן-חיים וזאב פריאל. הוא למד פילוסופיה באוניברסיטה העברית בירושלים וייסד בה את תזמורת האוניברסיטה. בהיותו בן עשרים ושתיים, ב-1957, זכתה יצירתו **אקדמות למועד** בתחרות התזמורת הפילהרמונית לפתיחת היכל התרבות וניצח עליה ליאונרד ברנשטיין. שריף המשיך בלימודיו אצל בוריס בלכר בגרמניה. הוא עסק גם בזמר הישראלי, כמעבד ומתזמר, וכתב לקולנוע ולרדיו, למחול ולבימה הקלה. הוא פעיל גם כמנצח ומורה לניצוח, ורבים תלמידיו בארץ ובחו"ל. מאז 1990 לימד קומפוזיציה וניצוח באקדמיה למוזיקה שבאוניברסיטת תל-אביב ובשנים 1998-2000 היה מנהלה. ב-2003 זכה בפרס אמ"ת. הוא חתן פרס ישראל למוזיקה לשנת 2011.

ב-1989 ייסד שריף את התזמורת הסימפונית ראשון לציון והביא אותה לרמה של התזמורת השנייה בארץ. בשנת 2002 התמנה כמנהל המוזיקלי של התזמורת הקאמרית הישראלית וב-2004 כמנצח התזמורת הסימפונית חיפה (כהן, 1990: 306-311; חדשות ממ"י, 4-3/1995: 2-9).

שריף עסק גם במוזיקה אלקטרונית ובמוזיקה למחול. ללהקת "בת שבע" כתב את **לפתח חטאת רובץ** לכוריאוגרפיה של משה אפרתי. ללהקתו של אפרתי כתב את **תהלים של ירושלים** (1982) לסינתיסייזר ולקולות. על היצירה הוא כתב: "ירושלים כעיר שחוברה לה יחדיו – פסוק זה עמד לנגד עיניי. החומרים ביצירה: שירה גרגוריאנית, שירת השומרונים, שירת תהלים של ספרד ותימן". שריף שילב הקלטות אותנטיות ועיבד אותן בדרך אלקטרונית. **עד שקמתי דבורה** (1976) – גם יצירה זו נכתבה ללהקת בת שבע ולמשה אפרתי – לכלי מתכת, לכלי הקשה, למקהלה ולסולנים ולמכשור אלקטרוני. הטקסט – פרקים ד'-ה' בספר שופטים. שלוש יצירות מרכזיות של שריף מהוות מעין טרילוגיה:

מחיה המתים – ב-1985 הוזמן שריף לכתוב יצירה גדולה המתארת את גורלה של יהדות אירופה, וכתב אותה לטנור (חזן), למקהלה ולתזמורת. היצירה בוצעה ב-1987 על ידי התזמורת הפילהרמונית הישראלית תחילה בהולנד, שם חי התורם שהזמין את היצירה, ואחר כך בישראל בניצוח זובין מהטה. ליצירה ארבעה פרקים: חיי היהודים בגולה עד השואה; השואה; קדיש ויזכור; תחייה והתחדשות. ביצירה השתמש שריף בלחנים מסורתיים של יהדות אירופה, תפילות ושירים ביידיש.

פסיון ספרדי לטנור ולאלט, למקהלה מעורבת ולתזמורת סימפונית. היצירה בוצעה ב-1992 בטולדו במלאת חמש מאות שנה לגירוש יהודי ספרד, עם הזמרים פלסידו דומינגו ואסתי קינן-עופרי.

תהלים של ירושלים לטנור ובריטון, ארבע מקהלות המפוזרות באולם ותזמורת סימפונית ללא כינורות. היצירה בוצעה ב-1995 בירושלים עם פתיחת החגיגות למלאת שלושת אלפים שנה לעיר.

בין יצירותיו **שיר המעלות** (1959) לתזמורת; **שיר השירים** (1981) לחליל ולתזמורת; **עקדה** – פסקליה לתזמורת (1997) לזכרו של יצחק רבין. על יצירתו **מועדים** (2001), שנכתבה ביזמת המנצח אבנר אתי, כתב המלחין:

> **מועדים** היא יצירה למקהלה א-קאפלה, פסנתר וכלי הקשה. היא בנויה משישה פרקים כשהפרק הראשון חוזר במתכונת שונה בסוף היצירה כאפילוג המשלים את המעגל. היצירה נשענת כולה על חומר ליטורגי של מסורות ישראל השונות. חלק מן הפרקים מציג חומר ליטורגי כציטטות ועורך בחומר וריאציות ואילו חלק אחר הוא מקורי אבל משלב תאים קטנים (מוטיבים) של החומר האתני. חלק מן החומר נמצא בפונותיקה של הספרייה הלאומית בירושלים, שכתבתי אותו וערכתי אותו על-פי הבנתי. לעתים, כמו בפרק הפתיחה, אני משלב יחד מסורות ישראל השונות. אני מעמת נוסח "מה נשתנה" של יהדות אשכנז עם נוסח "מה נשתנה" של יהדות מרוקו. פרקי היצירה הם: 1. מה נשתנה. 2. לכה דודי. 3. שאו שערים ראשיכם. 4. אנא גואלי. 5. פְּתחו לי. 6. זה דור ודורשיו. 7. אפילוג: מה נשתנה.

(Tischler, 1988: 233-236; בהט, 2011: 410-412) www.noamsheriff.com

מוזיקה לכלי עץ, טרומבון, פסנתר וקונטרבס

תווים: IMI 017 הקלטה: Jerusalem Records ATD 8601

יצירה זו נכתבה ב-1960 ביוזמת המנצח גארי ברתיני והוקדשה לו. בכורתה היתה ב-1961 בתזמורת הרדיו של ישראל בניצוח ברתיני. להלן דברי המלחין המלווים את התכליל והתקליט של היצירה:

> ביצירה שלושה פרקים: הפרק הראשון, שמשתתפים בו כלי העץ בלבד, בנוי על שני מוטיבים ריתמיים, כשהכלי על אפשרויותיו משמש נקודת מוצא לעיבוד הווריאציוני; הפרק השני, שנכתב באשראת נגן הטרומבון הראשון של התזמורת הפילהרמונית
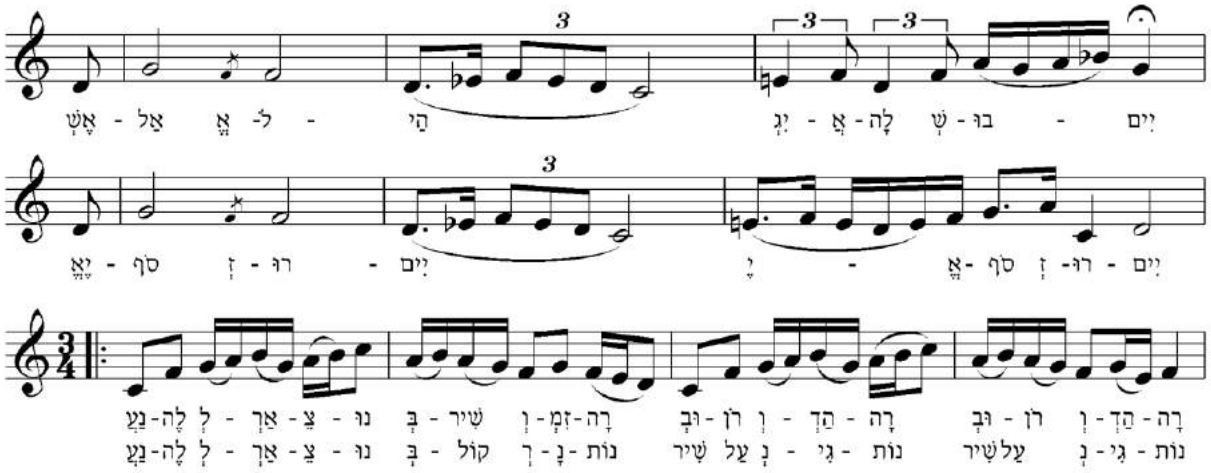
הישראלית ריי פרנס ובעבורו, הוא מעין רצ׳יטטיב לטרומבון ושיחה בינו לבין שאר הכלים; בפרק השלישי נעשה ניסיון למצוא דרך אל צורת המחשבה המוזיקלית של בני עדות המזרח – אין כאן התפתחות מוזיקלית במובן המערבי המקובל, אלא רציפות של רעיונות הקשורים בדרך האסוציאציה. פרק זה בנוי על מוטיבים של יהודי תימן ומבטא את האווירה של חתונה תימנית, עם כל העשוי להתרחש מבחינה מוזיקלית באירוע כזה.

בפרק השלישי מביא המלחין שני לחנים של יהודי תימן: האחד – מוטיב המשמש כמה פיוטים מתוך דיואן יהודי תימן, והשני – לחן של המלחין יוצא תימן יחיאל עדאקי מתוך שירו **עזי וזמרת יה**, שנכתב למחזה בשנות השלושים, שיר קצבי מאוד שחובר לו גם מחול עם ישראלי. הטכניקה של שריף אינה וריאציות אלא **וריאנטים**, ובדרך זו ניתן ביטוי לגישה המזרחית: במזרח אין יוצרים וריאציות במובן האירופי המובנה, אלא האלתור הוא שעושה וריאנטים על נושא הנמצא ברוחו של המאלתר. ביצירה מצויים גם רמזים ל״פולחן האביב״ של סטרווינסקי, ובהם כאילו קורץ המלחין אל המאזין המכיר את היצירה.

ניתן למצוא בשלושת פרקי היצירה אמצעים כגון רצ׳יטטיב במקצב חופשי, הטרופוניה, רב-טונליות. אך רק בפרק השלישי משתמש המלחין בדרך חופשית במוטיבים של שני שירים של יהודי תימן:

אשאל אלוהי

זו שירה מאת **יוסף בן ישראל** וסימנה **אני יוסף**. תוכן השיר – קיבוץ הגלויות בבוא יום הגאולה. מקובל לשיר אותו בשבעת ימי המשתה של החתונה (בהט 1995: 248-250). בדוגמה הבאה מבחר שורות מתוך השיר: השורה הפותחת את הבית הראשון, השורה הפותחת את הבית השני ושורה שנייה מהבית הרביעי. מבחינה מוזיקלית יש לשיר מבוא איטי בסגנון נשיד וחלק קצוב ומהיר בתושיח:
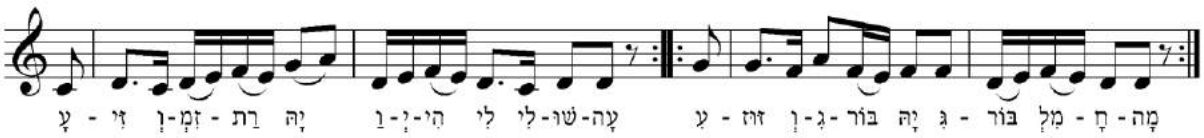


בעוד הנשיד במודוס מינורי או פריגי, התושיח במז׳ור מובהק: מנעדו **דו-דו** וסיומו על **פה**; הקוורטה המובילה **דו-פה** בהתחלות הפסוקים. כמו כן רוב של סקונדות וקפיצות בודדות.

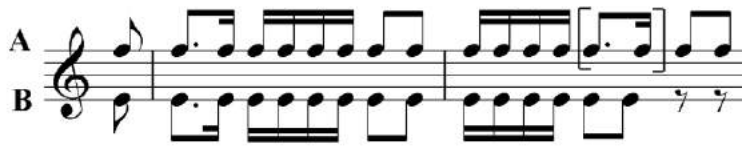
עוזי וזמרת יה

שיר זה הולחן על ידי **יחיאל עדאקי** למחזה **עזה כמוות אהבה** שהוצג בשנות השלושים על ידי הבמאי משה הלוי (לפי עדותו של עובדיה טוביה). המלים מתהלים פרק קי״ח פסוק 14 ופרק כ״ד פסוק 8:

עָזִּי וְזִמְרָת יָהּ, וַיְהִי לִי לִישׁוּעָה!
עִזּוּז וְגִבּוֹר יָהּ גִּבּוֹר מִלְחָמָה.
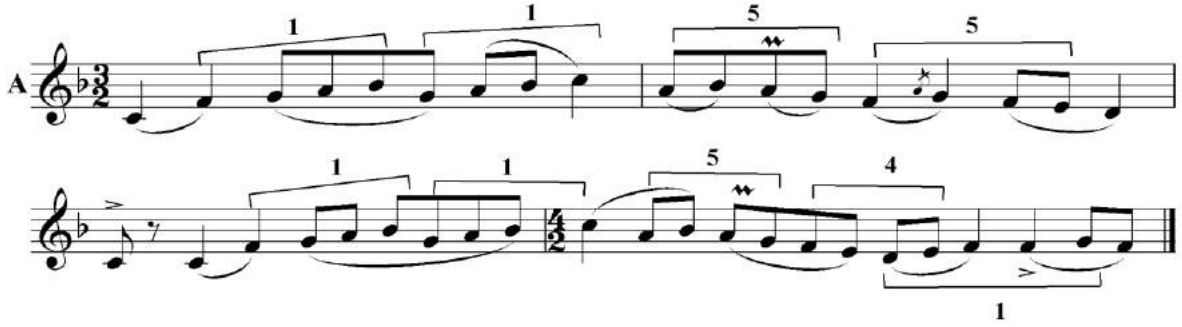


השיר נפוץ בישראל בשנות הארבעים והחמישים. רבקה שטורמן מעין חרוד חיברה לו מחול שנרקד הרבה באותה עת. מבנה השיר פשוט: AABB אך ייחודו באסימטריה שלו: משקל ה-A כולל 7/4 ואילו של ה-B 6/4. המקצב של שני החלקים כמעט זהה, פרט לתוספת הקטנה ב-A לקראת סיומו:

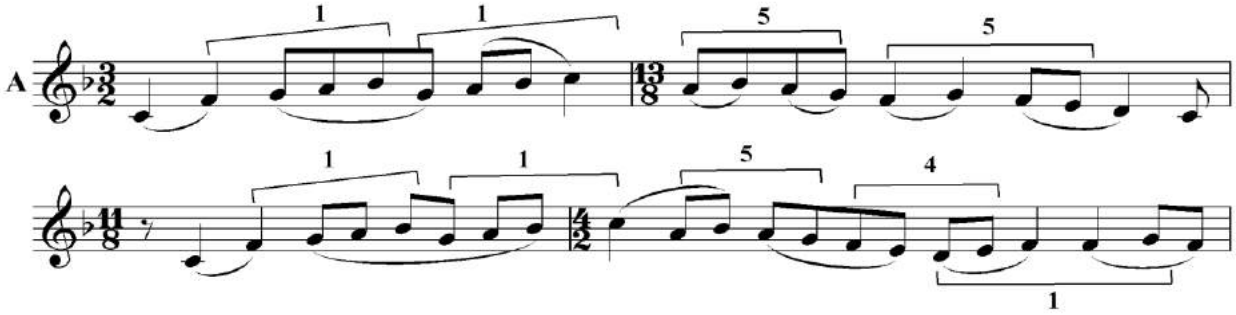


מנעד השיר **דו-לה**. מלודית לפנינו תא עיקרי **רה-סול**, אף כי השיר מתחיל מתחת לטוניקה, דבר אופייני מאוד לרבים מהשירים הישראליים באותה עת. התנועה הכללית של הפסוק הראשון היא **רה-סול-רה** ושל הפסוק השני **סול-רה** עם **פה** מודגש באמצע.

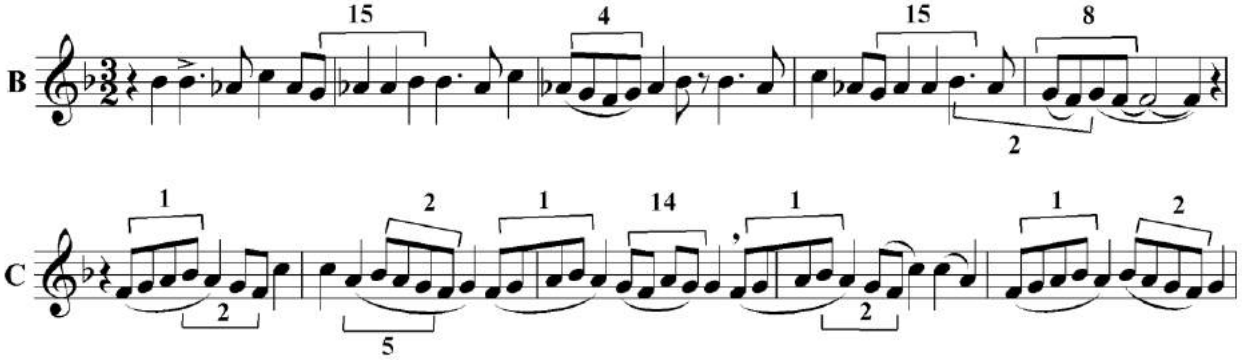
שריף מנצל את החומר המלודי של שני השירים בדרך חופשית מאוד: הוא מתייחס אליהם יותר כנקודת מוצא לסדרה של וריאנטים בלי לפתח אותם כפי שמפתחים מוטיב במוזיקה האירופית, והווריאנטים בנויים על החלק השני של שני השירים. הם נושאים אפוא אופי של אלתורים. הפרק כולו נראה כרצף לחנים שיש בהם הרבה משותף, כפי שנראה בדוגמה. כיוון שהפוליטונליות היא אחד ממאפייני הפרק, להלן הנושאים השונים בטונליות של **פה**, המשותפת לנושא הראשון והאחרון: הגרסה בתווים של שריף (ע' 35 ואילך):
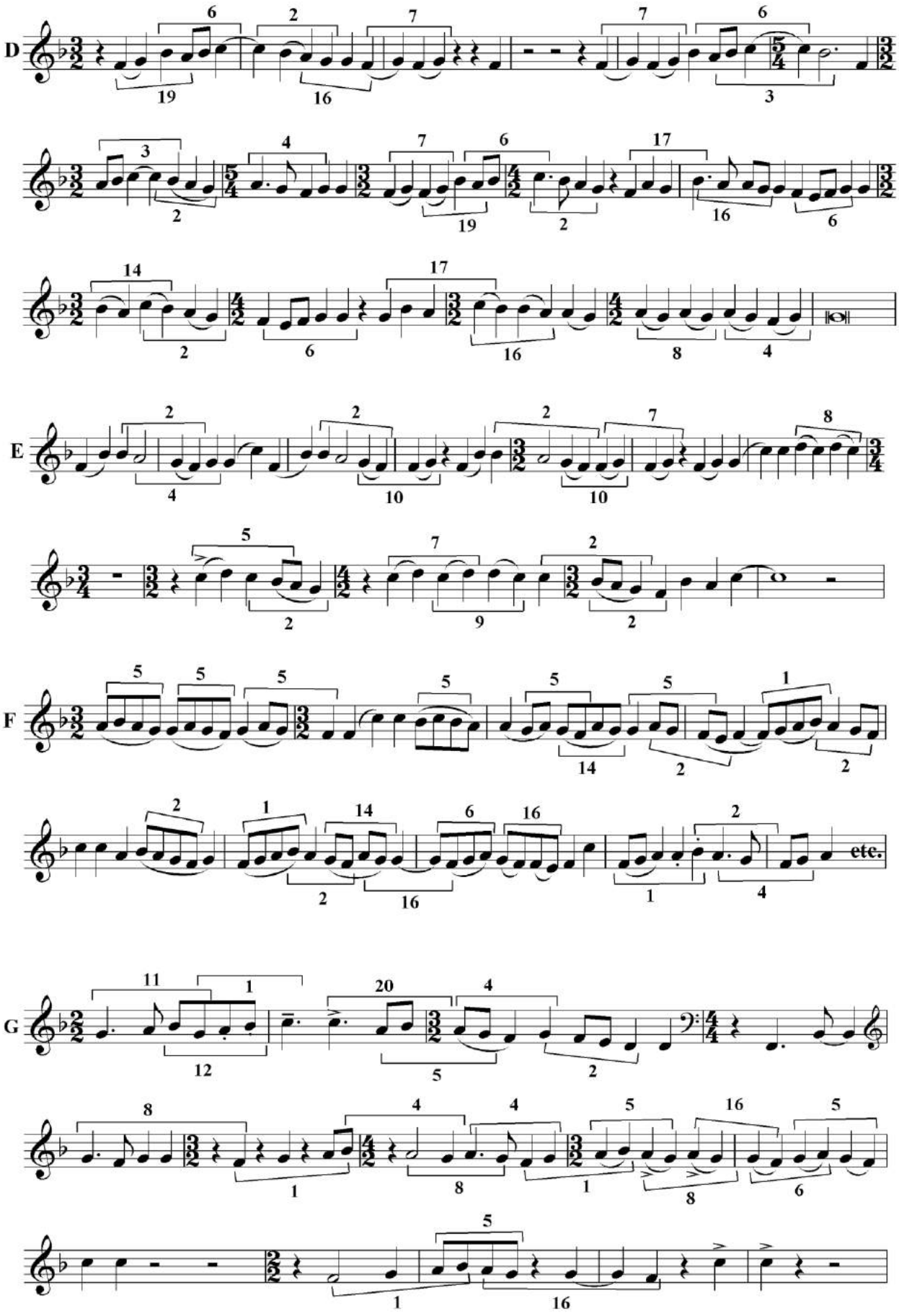


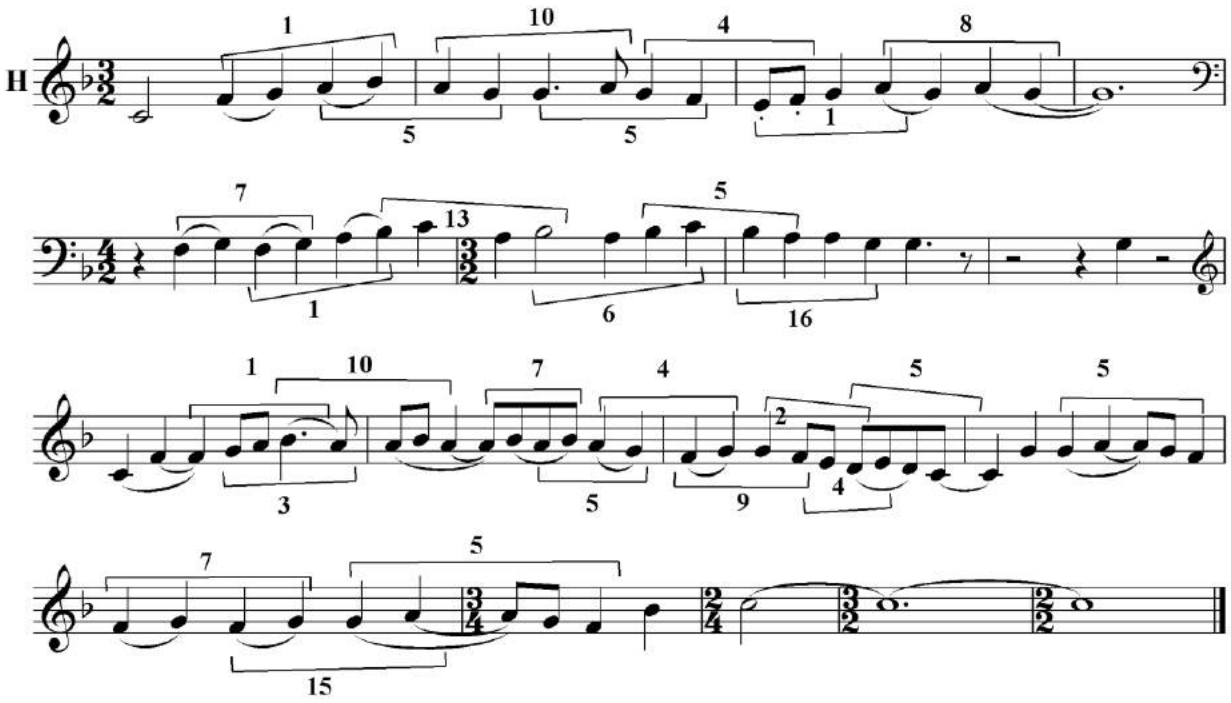
למעשה, מה ששומעים נשמע כך:



להלן שאר הנושאים של הפרק הלקוחים מתוך שני השירים, ובהם סימון המוטיבים, כפי שיובהר להלן:




D
E
F
G
etc.



להלן טבלה של מבנה הפרק:

עמוד	ספרה	תיבה	נושא	טונליות	מספר התיבות
35			מבוא		6
	1	7	A	F	7 (3+4)
36	2	14	A וריאנט	F	7 (1+6)
37	3	21	B+C	E+e+e!	5
38	4	26	מעבר		6
39	5	32	B וריאנט חופשי	f	5
40	7-6	37	קדנצה לחליל סולו		6
41	9-8	44	D	C	18
44	10	62	E + וריאנט של A	G+F#	13
45	11	75	C+ רגיעה קצרה	F#	9
46	12	84	F	A!+Eb+G+C	14
47	14	98	F וריאנט+C וריאנט	G+C+F+E+A!	12
48	16	110	G	B!	17
50	17	127	H	F	20
52	18	147			

פרט לווריאנטים שצוינו לעיל נמצאים גם קטעים יותר חופשיים, הנובעים גם הם מהחומר הבסיסי של הפרק: מבוא, מעבר, קדנצה, וכן צירוף בו-זמני של שני וריאנטים בפוליטונליות. הכרת המוטיבים A ו-B מועמקת בעזרת וריאנטים קטנים המופיעים מיד לאחר הופעתם הראשונה ולפני המעבר אל ההמשך. בחינה של לחנים אלה מצביעה על כמה אפיונים משותפים לכולם.

מנעד

רוב הווריאנטים במנעד של קווינטה (**פה-דו**), עם כמה חריגים המוכיחים את הכלל. חריגים אלה בולטים בעיקר בנושאים הראשון והאחרון (A ו-H): הקוורטה **דו-פה**, קפיצה ב-A ומילוי בצעדים ב-H. בנושא D יש רק מי מחוץ לקווינטה. נושא E מצרף את **הרה** מעל לקווינטה האמורה, וזאת תוך הדגשה. נושא F מביא גם הוא **מי** כמו נושא D. בנושא G חריגה יחידה מהקווינטה ל**רה-מי**. מנעד מוגבל זה משווה ללחנים אופי פשוט ומגביר את היסוד המשחקי שיידון להלן.

מרווחים

רוב המרווחים הם סקונדות. הסקונדה היא המרווח הרווח ביותר בכל הלחנים. הקפיצות הבודדות הן בדרך כלל טרצות, ופה ושם קוורטות וקווינטות. אין שום מרווח מעבר לזה, בהתחשב במנעד המוגבל. הקפיצות לעולם אינן שרירותיות או בלתי-תלויות: הן תמיד מתמלאות מלודית לפני או אחרי הופעתן על ידי הצעדים הממלאים אותן. הקפיצות כה נדירות, עד כי ניתן לסכמן לשמונת הנושאים:

A – קווארטה אחת ושתי טרצות

B – טרצה אחת שלוש פעמים

C – קווינטה אחת ושתי טרצות

D – שתי טרצות

E – שתי קווארטות

F – קווינטה אחת ושתי טרצות

G – שתי טרצות וקווינטה אחת

H – קוורטה אחת וטרצה אחת.

מקצב

המקצב מהווה יסוד מרכזי בלחנים. כל המוטיבים הקצביים לקוחים משני השירים והם בסיסיים ביותר:

שני רבעים – ♩ ♩ ארבע שמיניות – ♫ שילוב של שני הקודמים – ♩ ♫

שלושת היסודות הללו מצויים בתיבה הראשונה של נושא A, ואין בנושא שום יסוד מקצבי נוסף. בנושא B יש מקצב נוסף – q. e . אין בנושא זה שום מקצב פרט לזה ולקודמים, מה שממחיש את הדמיון הקצבי בין שני השירים והנושאים הנובעים מהם.

מספר מוגבל זה של מקצבים, המנעד המוגבל והסקונדות מצביעים על מזעריות של יסודות, הגבלה רצונית של החומר המלודי והקצבי. בנוסף לכך, הנושאים שונים באורכם: אין למצוא אפילו שני נושאים שמספר תיבותיהם שווה. והתיבות עצמן שונות באורכן עקב שינויי המשקל התכופים. התוצאה – בזיכרונו המצטבר של המאזין לא נוצרת שום סימטרייה וגם לא שום תבנית. התנועה מלאה הפתעות, מה שמגביר את הרושם המשחקי.

נוסחאות מלודיות

מחומר מוגבל זה ניתן לבנות מספר מסוים של נוסחאות מלודיות בנות ארבעה צלילים, המנצלות אותו למרבו: נוסחאות של ארבעה צלילים במסגרת הקווארטה בצעדי סקונדות או עם טרצות המתמלאות מיד. הן מאורגנות בצמדים בכיוונים נגדיים: המספרים הזוגיים הם היפוכם של הפְּרטיים. טבלה זו אינה מתימרת להיות ממצה. אין כוונה למצות כאן את הנושא, המעניין מאוד לכשעצמו, של נוסחאות מלודיות אפשריות. אין לה אפוא כל ערך סטטיסטי והיא מייצגת רק את החומר של היצירה הנדונה כאן. הרושם של צביון משחקי נוצר אצל המאזין כבר בהאזנה ראשונה והוא מתגבר בהאזנות נוספות. לאחר בחינת הווריאנטים, דומה שהאופי המשחקי מסתבר מהחומר עצמו:

* החומר המלודי של הפרק – מנעד, מקצבים, מרווחים – הוא מוגבל.

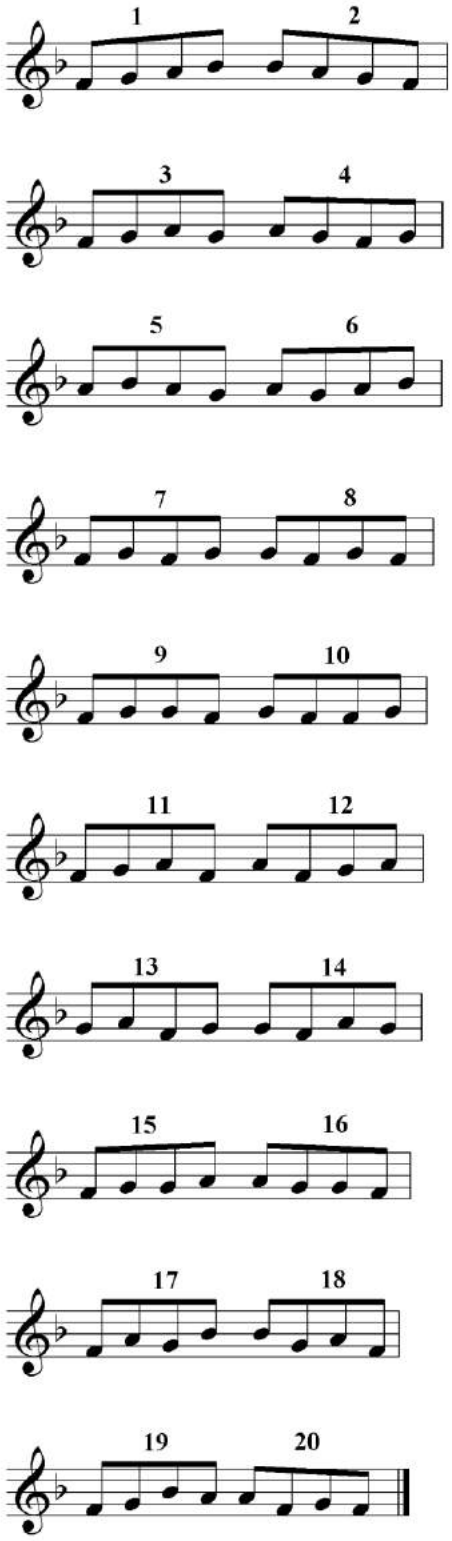
* הלחנים ארוכים יחסית.

* אין בהם כל סימטרייה או חזרות מדויקות.

בלי לחדור יותר מדי לשדה הלשונאות, ניתן למצוא כאן הקבלה למשחקי מלים, המבוססים על חומר מוגבל, בדרך כלל מספר מוגבל של עיצורים, אבל עם שינויים תדירים הנוגעים בעיקר לתנועות (ולעיצורים התומכים בהן) שאליהן נפתחים העיצורים הראשונים, למשל: **גנן גידל דגן בגן, דגן גדול גדל בגן.** הרושם המצחיק או מגוחך נוצר בגלל הקושי לבטא מהר ולתפוס מהר את הנאמר, שכן מגבלת הלשון קיצונית כל כך. שלושת היסודות הללו המחוברים הם ביסוד העיקרון היוצר את רושם המשחק, כלומר:
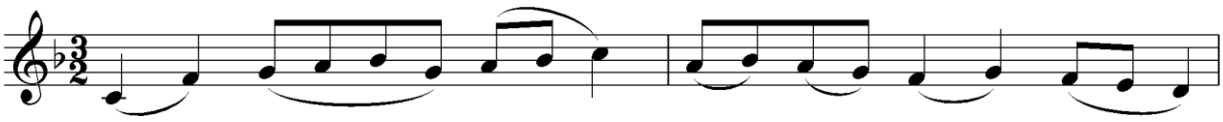
מופעים מרובים של חומר מוגבל בשינויים מתמידים.

להלן טבלת המוטיבים הממוספרים:
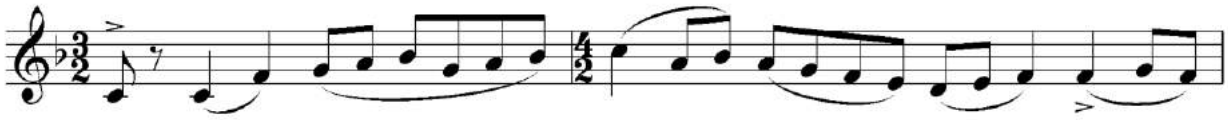


ניתוח של שני הווריאנטים הראשונים כדוגמה
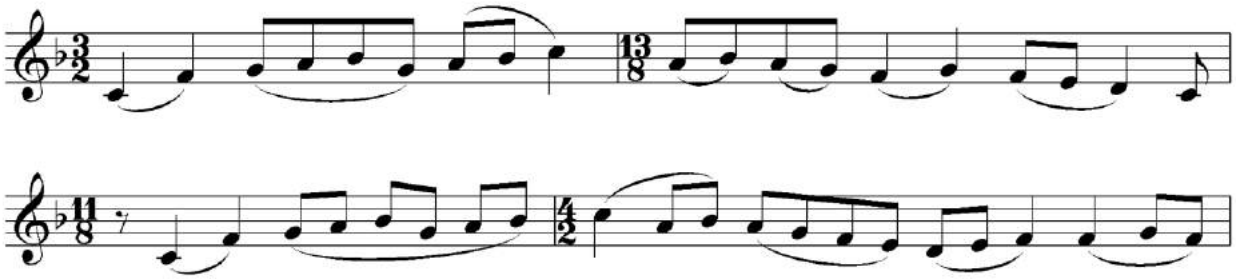
אלה מספיקים כדי להמחיש את גישתו של שריף לחומר המסורתי ואת טיפולו בו. עוד לפני הופעת נושא A, במבוא קצר של שש תיבות חוזרת הקלרנית שלוש פעמים על מוטיבים 5 ו-8, כאילו כדי לבשר את האירוע העומד להתרחש. בתיבה החמישית "נאנח" הטרומבון פעמיים במוטיב 8, שעוד יחזור רבות, בעיקר בנושאים D ו-E. הנושא A לקוח, כזכור, מהחלק המהיר של השיר **אשאל אלהי**, אבל כבר בהופעתו הראשונה (תיבה 7, סימן 1) אין המלחין מצטטו בדיוק, אלא משנה אותו (כפי שראינו לעיל) על ידי הזזה קטנה אופיינית, תהליך החוזר פעמים רבות בפרק כולו. שתי התיבות הראשונות מצוטטות כפי שהן:



אבל שריף מסיים את המשפט על **הדו**, המתחיל את התיבה הבאה בשיר. גם אצל שריף, אבל לא לפני שהוא משמש כדי לנעול בהדגשה את המשפט. החזרה על **הדו** מזיזה את הפסוק השני ושוברת כך את הסימטרייה ואת הסדירות המקצבית:
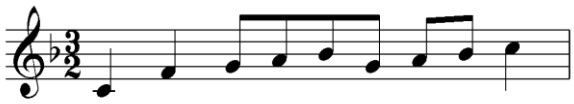


בנוסף, הוא משנה את הסיום עם תוספת קטנה של **סול-פה** אחרי **הפה** המסיים החוזר עם הדגשה, מה שמוסיף משהו על ידי הפתעה. התיבה האחרונה הופכת על ידי תוספת זו ל-4/2, כמובן. הפעמה היא של חצאים והליווי של הכלים האחרים (פרט לחליל ולבסון, המנגנים את הנושא) אכן מתרחש בפעמה זו. בגלל ההזזה הנ"ל חורגת המנגינה של הנושא מהמסגרת ושוברת את הסימטריה, שכן המשקל האמיתי שלה:
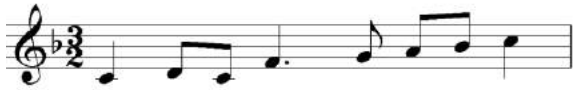


וזה מזכיר כמובן את אותה אסימטריה בשיר **עזי וזמרת יה** (ראו לעיל).

התיבות 11-13 מהוות מעבר שבו מופיע שוב בתיבה 12 מוטיב ה"אנחות המהירות" (מוטיב 8), ניגוד הומוריסטי לכשעצמו. בתיבה 14 מתחיל הווריאנט הראשון של מוטיב A. הנושא מתארך לשש תיבות במקום ארבע, וזאת עקב הזזות, הפסקות והארכות צלילים. להלן השוואה של השיר לווריאנט זה, מחולק לארבעה חצאי פסוקים:
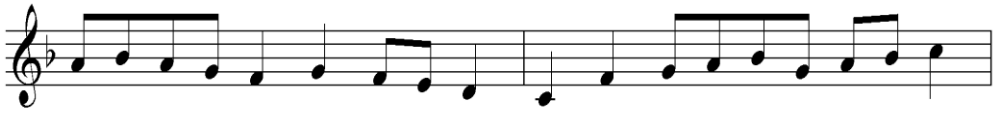
התיבה הראשונה מתחילה ומסתיימת באותו צליל, אך ההבדל במילוי שבאמצע. בשיר זה כך:
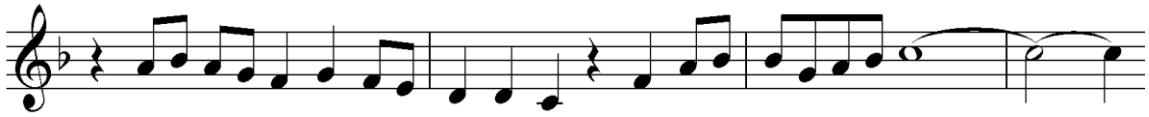


ואילו אצל שריף:



שני חצאי הפסוקים הבאים זהים באשר לצלילים, אבל המקצב מוזז על ידי הפסקות והארכות. כך בשיר:
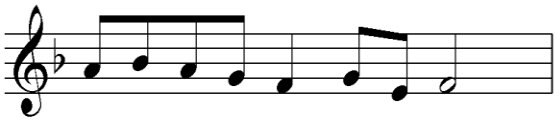


וכך אצל שריף:
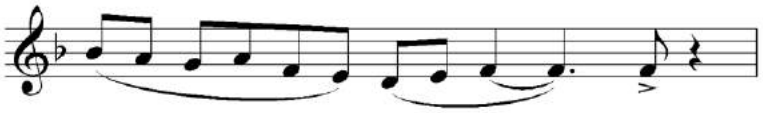


חצי הפסוק האחרון שונה מהשיר ומהווריאנט של שריף.
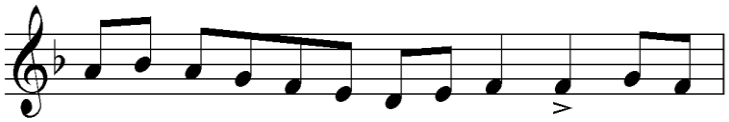
בשיר:
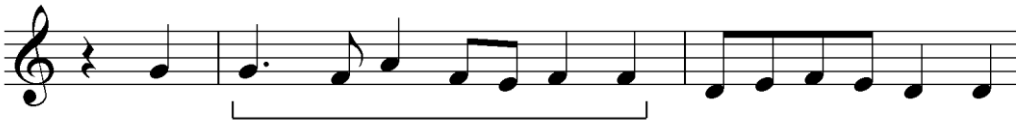


אצל שריף:
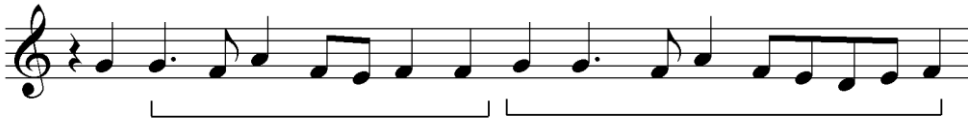


ובווריאנט:
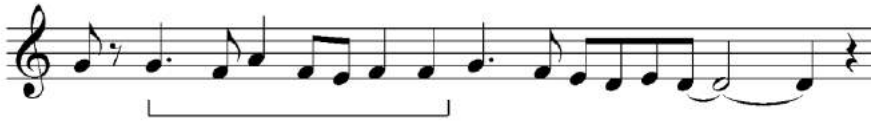


נושא B (עמוד 37, תיבה 21, מספר 3) מצטט את השיר **עזי וזמרת יה**. השוואה של השיר והנושא (הסולם מועבר לנוחיות ההשוואה) מראה כי הציטוט חופשי מאוד. למעשה, שריף אינו משתמש אלא בהתחלת החלק השני של השיר שלוש פעמים רצופות (עם שינוי קל בפעם השנייה) כדי להגיע בדרכו אל **הרה** הסופי. כך השיר:



ואצל שריף:
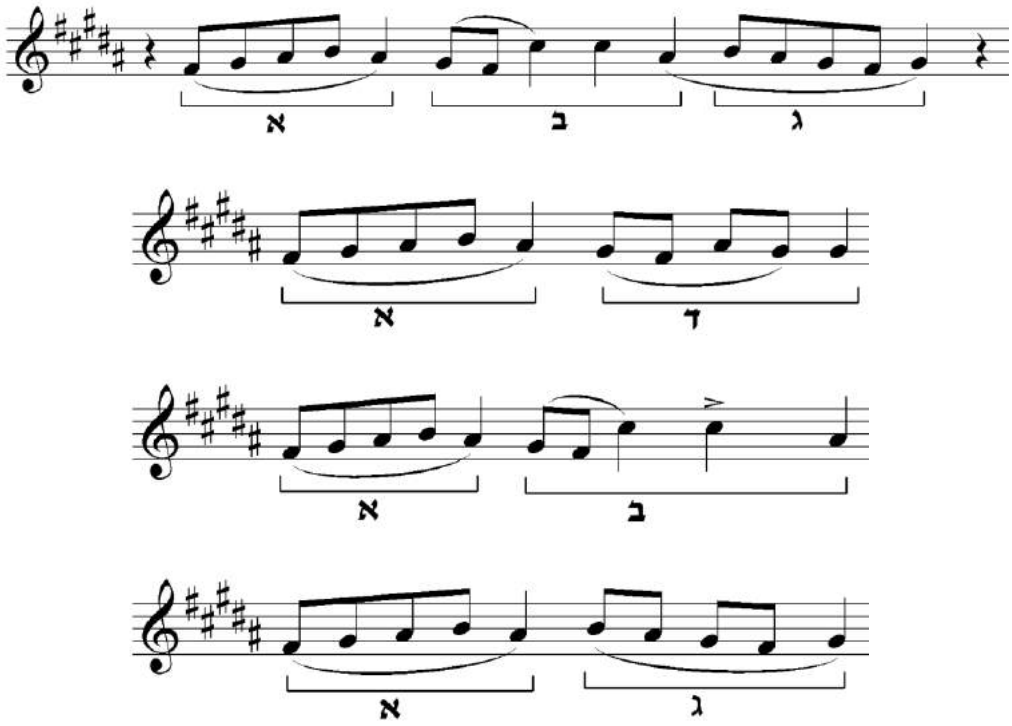




הצד הקצבי מעניין עוד יותר, שכן גם כאן ניתן לראות הזזות. הפיסוק מראה משקל פנימי ברור מאוד של שלושה חצאים וחצי, והמוטיב כולל קדמא של רבע. משקל פנימי זה מורד במשקל הסדיר של המוזיקה (לכן הוא רשום כאן ללא תיבות). הסכום של ארבעה פסוקים קטנים אלה (שלוש פעמים המוטיב + הסיום) הוא של 14 חצאים. אם נוסיף לכך את ההפסקה של רבע בהתחלה, נקבל 5 תיבות שלמות של 3/2.

נושא זה מביא גם ביטונליות בולטת: שתי הקלרניתות מנגנות באוקטבות **במי** מינור, בעוד הקלרנית בס מנגנת **במי**! מינור, כלומר באוקטבה מוגדלת במקביל, פרט לתיבה האחרונה, מספר 25, שבה יש קונטרפונקט חופשי.

בה בעת מנוגן נושא C באוקטבות באבוב ובקרן האנגלית **בפה**# מז'ור. גם הוא מורד בתיבות הסדירות, ולכן נרשם כאן לפי פיסוקו האמיתי, כשהפסוקים מתחילים תמיד בטטרקורד העולה, המסומן כאן **א'** והוא הנוסחה המלודית מס' 1 (ראו לעיל). להלן ארבעה פסוקים אלה באורך בלתי-שווה:



בנוסף לכך, חלוקה זו אינה ממחישה את הקומפוזיציה הממשית של נושא זה, הכולל גם ארבעה מוטיבים קצרים (מסומנים באותיות **א', ב', ג' ד'**) בצירופים שונים. ארבעת הפסוקים שונים אפוא לחלוטין, ללא כל סימטרייה. לסיכום, מדובר ברב-קוויות אמיתית או בריבוד של קווים מלודיים שונים בלתי-תלויים מבחינת המקצב, המודוס והטונליות.

אשר לתזמור הייחודי של היצירה: שני כלי המיתר היחידים המשתתפים כאן – הפסנתר והקונטרבס – משמשים למעשה ככלי הקשה. הכלים המלודיים הם רק כלי הנשיפה של עץ והטרומבון, וזה מנגן הרבה בגליסנדו, שהוא למעשה אפקט מעַין קולי. כיוון שהמצלול ה"מלא" וה"עשיר" של כלי הקשת נעדר כאן, אנו ניצבים אל מול מצלול פשוט, צנוע, חריף ובעיקר מובחן היטב בין מרכיביו, וזה חיוני לרב-קוויות הזו. באמצעות הרב-מקצביות, רב-טונליות, רב-גוניות ורב-מלודיות משיג שריף פלורליזם המזכיר את ההטרופוניה המזרחית. באמצעות התרחשות הווריאנטים ללא פיתוח, הוא משיג את אותה "רציפות של רעיונות הקשורים בדרך האסוציאציה" – אם לצטט את שאמר – האופיינית ל"צורת המחשבה המוזיקלית של בני עדות המזרח".

כתובים

אבן גבירול, שלמה, תשט״ו – **רשויות**: ראו שירמן.

אבנארי, חנוך, 1971 – **נעימות פיוטים**, המכון למוסיקה ישראלית, תל-אביב.

אברהם, לאה ובהט-רצון, נעמי, 1999 – ״השירה והמחול כאמצעי ביטוי לעולמה הפנימי של היהודיה בתימן״, בתוך **ברגל יחפה** - מסורת יהודי תימן במחול בישראל, עורכת: נעמי בהט-רצון, ״אעלה בתמר״ ו״ענבל״ תל אביב, עמ׳ 43-63.

אורגד, בן-ציון, 1958 – **מדריך מתודי לשירי מקהלה ישראליים**, ספריה מוזיקלית ע״ש נסימוב 111, המרכז לתרבות ולחינוך, תל-אביב.

אידלזון, תרס״ט – ״יהודי תימן וזמירותיהם״, **לוח הארץ**, תרס״ט,

-------- תרע״ט – ״המשורר התימני ר׳ שלום בן יוסף שבזי ושירתו העברית״, **מזרח ומערב**, כרך א׳ חוברת א׳, ירושלים.

-------- תרע״ד-תרצ״ב –**נגינות יהודי תימן** לייפציג. הדפסה מחודשת – Ktav ניו יורק 1973 .

אידלזון, טורטשינר, תרצ״א – **שירי תימן**, הוצאת בית המדרש לרבנים סינסינטי באוהיו, ארצות הברית באמריקה.

באכער, בנימין זאב, 1911 – **שירי תימן**, בודאפעסט, תרע״א.

בהט, אבנר, 1964 – ״ענבל – תיאטרון למחול ולזמר״, **גיתית**, גיליון מס׳ 9, נובמבר 1964.

---------- 1971 – ״מוזיקה ישראלית 1970״, **החינוך המוזיקלי**, חוברת י״ז, תשל״א: 16-26.

---------- 1972 – ״אנחנו במזרח ולבנו בסוף מערב״, **אופק** ב׳: 183-205.

---------- תשמ״א – ״שירת ספרד בזמרת העדות״, **מקדם ומים** – מחקרים ביהדות ארצות האיסלאם, אוניברסיטת חיפה.

---------- 1984 – **עדן פרטוש**, חייו ויצירתו, עם עובד, תל-אביב.

---------- 1986 תשמ״ו – ״ההללות בדיואן יהודי תימן״, **יובל** V: קל״ח-קנ״ט.

---------- 2008 – ״יצירות בד בבד״, בתוך **בן-ציון אורגד – קול המבט**, אורין, חיפה: 22-36.

---------- 2011 – **מוזיקה יהודית – שער לאוצרותיה וליוצריה**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

---------- 2012– **שאו זמרה** – שירי שרה לוי-תנאי – עריכה, מבוא ותיווי, ״אעלה בתמר״ ו״ענבל״, תל-אביב.

בהט, נעמי ואבנר, 1995 – **ספרי תמה** – שירי הדיואן של יהודי מרכז תימן, פיוט-לחן-מחול – בית התפוצות, ״אעלה בתמר״ ו״הליכות עם ישראל״, תל-אביב

בהט-רצון נעמי; בהט אבנר 2006 - **יענו בקול שירים** – שירי הדיואן של יהודי מרכז תימן – עם שני תקליטורים – בסדרה אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל, המרכז לחקר המוסיקה היהודית, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

בהט-רצון, נעמי, 2004 – **מחוללים** – מחול-חברה-תרבות בעולם ובישראל, כרמל, ירושלים.

בוסקוביץ, א.א., 1951 – ״בעיות המוזיקה והמוזיקה המקורית בישראל״, **אורלוגין** 3: 177-187.

---------- 1953 – ״בעיות המוזיקה המקורית בישראל״, **אורלוגין** 9: 184-280.

ביאליק, חיים נחמן – **שירים ופזמונות לילדים**, דביר, תל-אביב.

ביאליק-רבניצקי, תרפ״ח – **שירי שלמה בן יהודה אבן גבירול**, דביר, תל-אביב.

בן-חיים, פאול, 1970 – **נעימות מהמזרח**, המכון למוזיקה ישראלית IMI 7330B

---------- 1971-1975 – ״עלייתי לארץ-ישראל״, **תצליל** י״א: 188-185; י״ג: 172-173;

בראון, יחזקאל, 1980 – **שבעים ושבעה לחנים יהודיים מסורתיים**, ספריה למוזיקה ע״ש נסימוב 274, מפעלי תרבות וחינוך, תל-אביב.

גבעון, אורי, 1980 – **שירים**, הספריה למוסיקה ע"ש ניסימוב מס' 260, מפעלי תרבות וחינוך, תל-אביב.

גרזון-קיוי, אסתר, תשל״ג – ״על המורשת המוזיקלית של העם היהודי״, **מחקרים אתנומוסיקולוגיים על עדות ישראל**, בית המדרש הממלכתי למורים למוזיקה, תל-אביב.

דוידזון (דאווידזאן), ישראל, 1924-1933– **אוצר השירה והפיוט**, נויארק: בית מדרש הרבנים דאמריקה, תרפ״ה-תרצ״א; דפוס צילום מוקטן בתוספת מבוא מאת ח׳ שירמן 1970 (New York: Ktav Pub. House).

הירשברג, יהואש, 1984 – ״ברכה צפירה ותהליך השינוי במוזיקה בישראל״, **פעמים** 19: 29-46.

---------- 1983 – **פאול בן-חיים חייו ויצירתו**, ספרי מוזיקה, עם עובד, תל-אביב.

---------- 1995 – **אלכסנדר אוריה בוסקוביץ – חייו, יצירתו והגותו** (עם הרצל שמואלי), כרמל, ירושלים (כולל מאמרים של בוסקוביץ)

וייך, שושנה, 1979 – "יצירות בן-ציון אורגד – רשימה ביבליוגרפית", **תצליל** י"ט: 183-185.

זמורה, מיכל (עורכת), 1968 – **יסודות מזרחיים ומערביים במוזיקה בישראל**, המכון למוזיקה ישראלית, תל-אביב – סיכום של דברי כנס שהתקיים בבית דניאל בזיכרון יעקב בניסן תשכ"ב, אפריל 1962.

זעירא, מרדכי, 1960 – **111 שירים**, הוצאת המרכז לתרבות, הספריה למוסיקה ע"ש ניסימוב 116.

זעפרני, חיים, תשמ"ד – **השירה העברית במרוקו**, מכון בן צבי, ירושלים.

חפץ חיים, דיואן יהודי תימן, בהוצאת שלמה מקיטון, ירושלים תשכ"ו.

טובי, יוסף, תשמ"ב – **כתבי היד התימניים במכון בן-צבי**, מכון בן צבי, ירושלים.

טובי, יוסף; סרי, שלום, 1988 – דיואן **אמלל שיר** – מבחר שירי תימן, "אעלה בתמר", תל-אביב.

טל, יוסף, 1997 – **עד יוסף**, זיכרונות, הרהורים, סיכומים, רשמה מפי המלחין וסיפרה בעברית: עדה ברודסקי, ספרי מוזיקה, כרמל, ירושלים.

יהודה הלוי, תש"ו – **כל שירי רבי יהודה הלוי** בעריכת ישראל זמורה, מחברות לספרות, תל-אביב.

ירדן, דב, תשל"ז – **שירי הקודש לרבי שלמה אבן גבירול**, ירושלים.

כהן, יהודה, 1990 – **נעימי זמירות ישראל** – מוזיקה ומוזיקאים בישראל, עם עובד, תל-אביב.

לוי, יצחק, לונדון 1959-ירושלים 1973 – **רומנסות ושירי עם ספרדיים**, ארבעה כרכים, ירושלים. בקבצים אלה רשם יצחק לוי את שירת יהודי ספרד בספניולית.

---------- 1965-1980 – **אנתולוגיה של חזנות ספרדית**, עשרה כרכים, בהוצאת המחבר, לחנים של מזמורי תפילה ופיוטים של יהודי ספרד מגלויותיהם בשלוש היבשות שמסביב לים התיכון.

לוי-תנאי, שרה, תשי"ז – **בזמר ובמחול**, שירים ומשחקים, "אורים", המרכז לחינוך.

---------- 1972 – **זמירות**, הספריה למוסיקה ע"ש נסימוב מס' 226, המרכז לתרבות, תל-אביב.

---------- 2012 – **שאו זמרה**, בעריכת אבנר בהט, "אעלה בתמר" ו"ענבל", תל-אביב.

לוין, ישראל, 1971 – **אברהם אבן-עזרא, חייו ושירתו**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

-------- תשל"ו-תש"ם – **שירי הקודש של אברהם אבן עזרא**, האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, ירושלים.

לוינסקי, יום-טוב, 1970 – **אנציקלופדיה של הווי ומסורת ביהדות**, דביר, תל-אביב.

לנדאו, פול, 1990 – "מרדכי סתר, מן הקולקטיבי אל האינטימי", **חדשות ממ"י** 1990/3: 7-12.

סנונית, צבי, 1966 – "מצבת זיכרון למחנך דגול", **תצליל**, קובץ ששי, תשכ"ו: 56.

ספיר, יעקב, תשי"א (מהדורה מקורית – 1866) – **ספר מסע תימן**, מהדיר אברהם יערי, הוצאת לוין-אפשטיין, ירושלים.

סרי, שלום; טובי, יוסף, תשל"ו – **שירים חדשים לרבי שלום שבזי** – מכון בן-צבי, ירושלים.

סתר, מרדכי, 1962 – **שלוש מוטטות** למקהלה בקולות נמוכים, המכון למוסיקה ישראלית, תל-אביב 012 IMI

עדאקי, יחיאל; שרביט, אורי, 1981 – **מאוצר נעימות יהודי תימן**, המכון הישראלי למוזיקה דתית, ירושלים.

עץ חיים, תשכ"ב – תכלאל בהוצאת י. חסיד ושות', ירושלים.

פלם, גילה, 1982 – **פעולתה המוסיקלית של ברכה צפירה בשנות ה-30 וה-40 בארץ ישראל**, חיבור לשם קבלת תואר מוסמך במוסיקולוגיה, ירושלים.

---------- תשמ"ד – "שילובו של השיר התימני בממסד התרבותי בארץ-ישראל של שנות השלושים על ידי ברכה צפירה", בתוך **ארחות תימן** (עורכים שלום גמליאל, מ' כספי, ש' אביזמר), ירושלים: 339-352; גם בתוך **יוצאי תימן בארץ ישראל** (עורכת בת-ציון עראקי קלורמן), הוצאת האוניברסיטה הפתוחה 2006: 447-460.

צפירה, ברכה, 1978 – **קולות רבים**, מסדה, תל-אביב.

קאפח, יוסף, תשכ"ח – **הליכות תימן** – מכון בן צבי על ידי קרית ספר, ירושלים.

רבינא, מנשה, 1938 – "מנגינות יהודי תימן", בתוך **מתימן לציון**, מסדה, תל-אביב: 194-216.

רצהבי, יהודה, תשכ"ט – **ילקוט שירי תימן**, ספרית דורות, מוסד ביאליק, ירושלים.

שושנה, חיים רפאל, תשל"ט – **אעירה שחר** – **שיר ידידות** של יהודי מרוקו, ירושלים.

שטוקנשמידט, הנס היינץ, 1984 – **המוזיקה של המאה העשרים,** ספרי מוסיקה, עם עובד, תל-אביב.

שירמן, חיים, תשט״ו – **השירה העברית בספרד ובפרובאנס**, מוסד ביאליק, ירושלים.

-------- 1979 – ״התיאטרון והמוזיקה בשכונות היהודים באיטליה בין המאה הט״ז למאה הי״ח״, **לתולדות השירה והדראמה העברית**, כרך שני, מוסד ביאליק: 44-94.

-------- תשנ״ז – **תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת**, הוצאת ספרים ע״ש מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

שמואלי, הרצל, 1966 – ״אלכסנדר אוריה בוסקוביץ, ציוני דרך ביצירתו״, **תצליל** ו׳: 53-55.

-------- 1971 – **הזמר הישראלי** – עיונים בסגנונו, מבנהו ומלותיו, המרכז לתרבות ולחינוך, תל-אביב.

---------- 1995 – **אלכסנדר אוריה בוסקוביץ – חייו, יצירתו והגותו** (עם יהואש הירשברג), כרמל, ירושלים (כולל מאמרים של בוסקוביץ).

שפירא, בת-שבע (עורכת), 2008 – **בן-ציון אורגד – קול המבט**, אורין, חיפה.

תכלאל קדמונים, תשכ״ד – נכתב בצנעא עפ״י כת״י תכלאל יחיה קרח אלבשירי ותכלאלים קדמונים אחרים בשנת תרח״צ (1938), יצא לאור על ידי הרב יוסף חובארה בירושלים, התשכ״ד.

תצליל – למחקר המוזיקה ולביבליוגרפיה, בהוצאת המוזיאון וספרית אמל״י למוזיקה, חיפה. שנתון שהוקדש בעיקרו למוזיקה יהודית וישראלית – עשרים כרכים בשנים 1960–1980.

Arom, Simha, 1978 – **Central Africa – Musical Anthology of the Aka Pygmies** – 2 discs and brochure, Collection Ocora, Paris.

Bahat, Avner, 1974 **– La Rencontre Orient-Occident dans la Musique Israélienne (1939-1973) –** Intégration des éléments traditionnels dans l'œuvre musicale,
Ph.D., Sorbonne, Paris.

---------- 1980 – "La poésie hébraïque médiévale dans les traditions musicale des communautés juives orientales", **Cahiers de Civilisation Médiévale** XXIIIe année, No. 4 Octobre-Décembre 1980.

Boscovitch, Alexander Urijah, 1964 – "La Musique israélienne contemporaine et les Traditions ethniques", **Journal of the International Folkmusic Council**, vol. 16, janvier 1964, London: 39-42.

Brod, Max, 1959 – **Israel's Music**, Wizo Zionist Education Department, Tel-Aviv.

Buber, Martin, 1916 – "Der Geist des Orients und das Judentum", **Vom Geist des Judentums, Reden und Geleitwörte**, Leipzhg, Kurt Wolff: 46-47.

Cardozo, Abraham Lopez, 1987 – **Sephardi Songs of Praise**, Tara Publications, New York.

Carmi, T. (ed.), 1981 – **The Penguin Book of Hebrew Verse**, Penguin Books, London.

Chailley, Jacques, 1963 – **Les Passions de J. S. Bach**, P.U.F, Paris.

Danielou, Alain, 1971 – **La Musique et sa Communication**, Leo S. Olschki, Florence.

Gradenwitz, Peter, 1996 – **The Music of Israel** from the Biblical Era to Modern Times, Amadeus Press, Portland, Oregon (first edition – 1949, Norton).

Hemsi, Alberto, 1995 – **Cancionero sefardi**, ed. Edwin Seroussi, The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University, Jerusalem.

Hirshberg, Jehoash, 1995 – **Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948**, A Social History, Clarendon Press, Oxford.

Hrushovski, Benjamin, 1981 – "Note on the Systems of Hebrew Versification", in **The Penguin Book of Hebrew Verse:** 57-72.

Idelsohn, Avraham Zvi, 1929 – **Jewish Music in its Historical Development**, Holt, Rinehart and Winston; Schocken Books, New York, 1967.

---------- 1973 – **Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies**, Ktav, New York.

IMI News, a periodic publication of the Israeli Music Institute, Tel-Aviv.

Le Vot, Gérard, 1993 – **Vocabulaire de la Musique médiévale**, Minerve, Paris.

Lomax, Alan, 1968 – **Folk Song Style and Culture**, American Association for the Advancement of Science, Washington: 5.

Moreux, Serge, 1955 – **Béla Bartok**, Richard Masse, Paris.

Posner, R.; Kaploun, U.; Cohen, S., 1975 – **Jewish Liturgy** – prayer and synagogue service through the ages, Keter Publishing House, Jerusalem.

Seroussi, Edwin, 1988 – **Schir Hakawod and the Liturgical Music Reforms in the Sephardi Community in Vienna**, ca. 1881-1925: A Study of Change in Religious Music," Ph.D., University of California, Los Angeles.

---------- 1996 – **Spanish-Portuguese Synagogue Music** in nineteenth-century reform sources from Hamburg, the Magnes Press, the Hebrew University, Jerusalem: 77-78.

Schirmann, 1955 – "The Ephebe in Medieval Hebrew Poetry", **Sefarad** XV: 55-68.

Tischler, Alice, 1988 – **A Descriptive Bibliography of Art Music by Israeli Composers**, Harmonie Park Press, Michigan.

Zafrani, Haïm, 1977 – **Poésie Juive en Occident Musulman**, Geuthner, Paris.

הקלטות

סתר – תיקון חצות – מירה זכאי, מקהלות ותזמורת קלן בניצוח גארי ברתיני CD CAPRICCIO 10 368

חמזי – Coplas Sefardies – מירה זכאי, מנחם ויזנברג — **ראבל-חמזי**, תקליטי בית התפוצות –BTR 9002

יענו בקול שירים – שירי הדיואן של יהודי מרכז תימן – עם שני תקליטורים – בסדרה אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל, המרכז לחקר המוסיקה היהודית, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

אלבום ברכה צפירה LP CBS CP-1112

בן-חיים – מראות ישראל – תזמורת הגדנ"ע בניצוח שלום רונלי-ריקליס (הד ארצי).

Shoshana Damari – Chants d'Israël Vogue LDM 30155

בן-חיים – הסימפוניה הראשונה התזמורת הפילהרמונית המלכותית בניצוחו של קנת אלווין – CBS S 72629

פרטוש – חזיונות – אורל ניקולה (חליל), התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוח גארי ברתיני – RCA – ISZ 0012.

פרטוש – תהלים הרביעייה הישראלית החדשה – RCA TD 1001

בוסקוביץ – סויטה שמית התזמורת הסימפונית של רשות השידור בניצוח שלום רונלי-ריקליס CBS S 72748פסנתר בארבע ידיים – ברכה עדן ואלכסנדר תמיר – Jerusalem Records ATD 8504

סתר – סויטה תימנית – רמה סמסונוב האנסמבל הקאמרי הישראלי בניצוח גארי ברתיני CBS S 72838

סתר – תיקון חצות – אורטוריה רדיופונית – משה חובב, עובדיה טוביה, בניצוח גארי ברתיני CBS 72564

שריף – מוזיקה לכלי עץ, טרומבון, פסנתר וקונטרבס – התזמורת הסימפונית ירושלים בניצוח גארי ברתיני Jerusalem Records ATD 8601

ספר זה מביא מבחר של מחקרים, מאמרים וראיונות בנושאי מוזיקה יהודית וישראלית שנעשו במשך יובל שנים. חלקם פורסמו בבמות שונות, וחלקם רק במסגרות אקדמיות, חלקם נכתבו באנגלית או בצרפתית ופורסמו בבמות בינלאומיות שונות, וכאן הועברו לעברית. לאחר שנים רבות של עבודה מוזיקולוגית, נראה שבאה עת לקבצם ולרכזם בבמה אחת, ולעדכנם במידת האפשר, וזו מטרתו של ספר זה. אין הוא מביא את כל עבודות המחקר שלי אלא רק את אלה שנעשו בנושאים אלה.

בחלק הראשון – מוזיקה יהודית – מובאים מחקרים של מסורות ספרד ותימן מבחינה ספרותית ומוזיקלית וכן עיון בקשר בין שירת תור הזהב לשירת הטרובדורים בפרובאנס.
בחלק השני – מוזיקה ישראלית – מלחיני דור המייסדים של המוזיקה הקונצרטית בישראל וקשריהם עם המוזיקות המסורתיות של יהודי תימן וספרד.

יש לשים לב לזמנו של כל מאמר, לשנת פרסומו. המאמרים נכתבו לזמנם ובמבט לאחור חשוב למקמם בתקופתם על אווירתה ובעיותיה. בכמה מהם נוסף סוף דבר של ימינו המעדכן מה התרחש בינתיים. כיוון שניתן לקרוא כל מאמר בנפרד, יש פה ושם כמה חזרות מתבקשות, בעיקר של דברים בשם אומרם בהקשרים שונים.



מחבר הספר ד״ר אבנר בהט, יליד תל-אביב (1932) היה ממייסדי קיבוץ נחשון, למד במדרשה למחנכים למוזיקה בתל-אביב, לימד מוזיקה בבית הספר האזורי ״נעמן״ בגליל המערבי ויסד שם אולפן למוזיקה של קיבוצי האזור. למד מוזיקולוגיה וספרות עברית באוניברסיטאות חיפה, תל-אביב והסורבון בפאריס.

לימד באקדמיה למוזיקה ובחוג למוזיקולוגיה באוניברסיטת תל-אביב וכן במכללת סמינר הקיבוצים, במדרשה למחנכים למוזיקה ובסמינר ״אורנים״ ובאוניברסיטה העברית.

ב-1976, בהיותו חבר בוועדת המוזיקה של המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, יסד מטעמה את הסדרה ״ספרי מוזיקה״, ניהל וערך אותה בעשור הראשון לקיומה.
ב-1980 יסד את המרכז למוזיקה יהודית בבית התפוצות ועד צאתו לגמלאות בשנת 2000 ערך והפיק בו עשרים תקליטורים של מוזיקה יהודית.
בשנת 2012 זכה עם רעיתו נעמי בהט-רצון בפרס שבזי לשנת תשע״ג ״על תרומה מיוחדת לחקר מורשת השירה, המוזיקה והמחול של יהודי תימן ועל תרומה לחקר האמנות של עם ישראל״.
בשנת 2013 זכה בפרס אנגל של עיריית תל-אביב-יפו ״על עבודתו רבת השנים במחקר המוזיקה היהודית והישראלית, ובעיקר על מחקר אתנו-מוזיקולוגי של עדות ישראל ומוזיקה אמנותית ישראלית״.

פרסם מאמרים רבים בנושאי מוזיקה יהודית וישראלית ומוזיקה חילונית של צרפת בימי הביניים וכן את הספרים **עדן פרטוש חייו ויצירתו** (עם עובד 1984),
Les Chnsons de Blondel de Nesle (עם ז׳רר לה ווט, Champion, Paris, 1996),
מוזיקה יהודית – שער לאוצרותיה ויוצריה (הקיבוץ המאוחד, 2011),
שאו זמרה – ספר שיריה של שרה לוי-תנאי (עריכה ותיווי, 2012)
ובשיתוף עם נעמי בהט-רצון – **ספרי תמה** – פיוט-לחן-מחול של יהודי תימן (עברית ואנגלית)
וכן **ויענו בקול שירים** – שירי הדיואן של יהודי מרכז תימן בצירוף שני תקליטורים (עברית ואנגלית)