

# ליחס בין מילים לנעימה בפיוט המזרחי

חנוך אבנארי

מחקר זעיר זה דן בכמה היבטים סגנוניים של זמרת הפיוטים בקרב עדות-המזרח. האופייני לצורות הזמרה שיידונו כאן, שהן צמודות באופן הדוק לעיצוב הפיוטי ומדישות את מבנהו בהעתקתו לאמצעים צליליים. מבחינה זו אפשר יהיה לומר: מילים ונעימה — חד הן.

כנקודת-מוצא ישמש לנו פיוט ידוע, הנמנה עם רפרטואר הבקשות: 'אל מסתתר בשפירר חביון'. שם מחברו, אברהם מימין, ניתן באקרוסטיכון בראש הבתים, אך תקופתו ומקום פעולתו אינם ידועים. מכל מקום, מוצאו של השיר בתנועת המקובלים, אולי בצפת, שכן 11 בתיו רוויים במחשבת הקבלה, ותורת עשר הספירות בכללה. בצורתו הפיוטית השיר נמנה עם הקטגוריה המקובלת של בית בן ארבעה פסוקים, כאשר הפסוק הרביעי חותם את הבית, אם בפזמון חוזר בלתי משתנה, ואם בפזמון המביא ציטטות משתנות בעלות מתכונת קבועה. צורות אלה נקראות לפעמים בפי העם — אמנם ללא כל הצדקה היסטורית — בשם 'שיר אזור'.

'אל מסתתר' נמנה עם קבוצת הפיוטים בעלי פזמון משתנה. השיר אינו שקול. שלושת פסוקיו הראשונים מסתיימים כולם באותו חרוז. דרכו של הפסוק הרביעי היא להביא ציטטה מתוך תפילות או כתבי-קודש אחרים, ובלכד שתסתיים בשם המפורש. אפשר לצייר מבנה זה של הצורה הפיוטית כך:

אל מסתתר בשפירר חביון	— — — — —	חרוז א
השכל הנעלם מפל רעיון	— — — — —	חרוז א
עלת העלות מכתר בכתר עליון	— — — — —	חרוז א
כתר יתנו לך יהודה:	— —	'(מובאה) — השם'

ביתר הבתים מתחלף חרוז א בחרוז ב, ג וכו', אולם השם המפורש חותם את הבית בקביעות.

העיצוב המוסיקאלי של ארבעה פסוקי הבית יכול עקרונית להיעשות בשתי דרכים שונות. האחת היא להתאים למילים מנגינה רגילה, כלומר סידרה של ארבע פראזות מלודיות שונות, כגון: א, ב, ג, ד, או תוך חזרה כלשהי, כמו: א, ב, ג, א וכיוצא באלה. שתי מנגינות מסוג זה לפיוט 'אל מסתתר' נרשמו ופורסמו בידי א"צ אידלזון.<sup>1</sup> אין כאן

1 א"צ אידלזון, אוצר נגינות ישראל, ד, ירושלים-ברלין-וינה 1923, מס' 346 ו-360.

בין מבנה המנגינה ובין צורת הפיוט ולא כלום. מילים ונעימה, כל אחת מתנהלת בדרכה היא. עיצוב מוסיקאלי מסוג זה הנו שגרתי, מתאים לזמרה במקהלה וחסר תכונות אמנותיות ראויות לציון.

לעומת זאת, הדרך השנייה מצמידה את העיצוב המלודי אל המבנה הפיוטי ויוצרת ביניהם קירבה ניכרת. נעימה מסוג זה מיוצגת על-ידי גרסה אחרת של 'אל מסתתר', כפי שנרשמה בידי אדית גרוזן-קיוי מפי יהודי כורדיסטאן.<sup>2</sup> תכונות הנעימה והמבנה אופייניות ביותר: שלושת הפסוקים בני החרוז האחד (א, א, א, א, ראה התרשים דלעיל) מושרים תוך פיתוח גרעין מלודי אחד; אותו גרעין חוזר כל פעם בעיטורים שונים או בשינוי-מה מבלי לאכזר את זהותו. ההברה החוזרות מובלטת תמיד על-ידי סלסול של צלילים גבוהים (ראה דוגמה מס' 1, שורות 1-3).

דוגמת תווים מס' 1

כפי שראינו לעיל, יש לפסוק הרביעי בטקסט תפקיד ומבנה מיוחדים. והנה גם עיצובו המוסיקאלי לובש אופי מיוחד. הציטטה ('כתר יתנו לך' בבית א) מושרת ברציטאציה על טון אחד בתוספת קאדנצה מסיימת, ואילו השם המפורש (החותם ומקשר את כל הבתים) מתבלט על-ידי סלסול מפואר, המקיף את כל צלילי המודוס המוסיקאלי, שטרם נוצלו (ראה דוגמה מס' 1, שורה 4). אם כן, הצורה הכוללת של הנעימה מורכבת מסידרה של שלוש ואריאציות בתוספת 'קודה' מסיימת. עוד נראה להלן שהתכנית הזאת משמשת מידי פעם את זמרת עדות-המזרח, ולרוב היא דומה למבנה הפיוטי המתאים.

גם הפיתוח המלודי של שלושת הפסוקים הראשונים נעשה לפי עקרונות המקובלים בזמר המזרחי. כבר בסקירה ראשונית מתגלה כי ואריאציה אמיתית נמצאת רק בראש השורה השנייה, ואילו כל יתר חלקי הנעימה רק מעטרים תנועה

E. Gerson-Kiwi, 'Musical Settings of the Andalusian Muwashshah-Poetry in Oral Tradition', *Festschrift Kurt Blaukopf*, Wien 1975, pp. 33-47; see Ex. 4, p. 42

מלודית מסוימת, שהיא זהה בכל השורות (ראה דוגמה מס' 1, שורות 1-3). כל העיטורים והסלסולים מגלמים תנועה יסודית של עלייה וירידה, שנוכל לתאר אותה כמוצע בדוגמה מס' 2.



דוגמת תווים מס' 2

לפנינו שני מהלכים דמויי קשת: דו-מידו ורה-סול-רה (להוציא את הואריאציה בראש שורה ב). הקשתות מייצגות תנועה במרחב המלודי, ותנועות פשוטות ובסיסיות אלה מהוות את ה'מודל' או תבנית-היסוד, שעל-פיה הזמר מעצב את נעימתו במימוש משתנה. ה'מודל' בעצמו קיים רק בדמיון המוסיקאלי של הזמר ואינו מושר בצורתו הבסיסית.<sup>3</sup>

נוכל לומר על הנעימה שלפנינו, כי רעיון מוסיקאלי אחיד מהווה תשתית לשלוש הפראזות הראשונות שלה, ונוכל לדמות פראזות אלה לשלושת הפסוקים הראשונים של הטקסט; שהרי גם הם מפתחים רעיון אחד או נושא אחד ומבליטים מושגים זהים באור שונה. יתכן שאפשר להצביע כאן על הקבלה של התפיסות שבשירה ובזמרה, המשותפות לשתי האמנויות.

נעימתו המיוחדת של הפסוק הרביעי אף היא מתייחסת לאופי הטקסט. תוכנו, כזכור, הוא מובאה מכתבי-הקודש, והשם המפורש בסופה. ה'ציטוט' מתבצע בסגנון הרציטאטיבי של אמירת התהילים או הקריאה הפשוטה, כלומר: רוב המילים מושמעות על צליל פועם אחד, ובסופן קאדנצה מלודית כמו בפסוקי תהילים. השם המפורש מושר בסלסול העובר את גבולות המנגנון הקודם ומתפשט על כל צילי הסולם האופייני למודוס המוסיקאלי. תופעה זו חוזרת מעבר לנהוג של סיום קטע

3 יוצא מן הכלל יכול לקרות ברצע שהקהל ממשיך במנגינה. השווה: H. Avenary, 'Persistence and Transformation of a Sefardi Penitential Hymn under changing Environmental Conditions', Part III, 1 b. עומד להופיע ביובל (המרכז לחקר המוסיקה היהודית, ירושלים), כך ה.

בסלסול ארוך, או ציון מילת-הסיום המשותפת לכל הבתים באמצעים מוסיקאליים. לפנינו שיר ברוח הקבלה, ולא מן הנמנע שהסלסול יוצא-הדופן בהיקפו הינו מעין רמז מוסיקאלי ל'כוונה' מיסטית. הנחה זו נתמכת על-ידי העובדה כי גרסה אחרת ושונה של נעימת 'אל מסתתר' מבליטה סלסול דומה באותו המקום עצמו, כפי שנראה להלן; ולהלן גם נעלה השערה בדבר משמעות ה'כוונה' בשעת זמרת השם האלוהי. בשלב זה ראוי לבדוק בקצרה נעימה נוספת שמוצאה בחלב (ראה דוגמה מס' 3).<sup>4</sup> הנעימה עצמה שונה לחלוטין מהדוגמה הראשונה שהבאנו, ובכל זאת בנויה על-פי תוכנית זוהי, והיא: שלושת הפסוקים שבראש הפיוט מושרים שוב על-פי תבנית מלודית אחת, ואילו הפסוק הרביעי שונה בנעימתו.

יוֹן חָבֵב יְיָ שֶׁפָּגַע בְּתַגְמֵל מִסָּאֵל  
 יוֹן עָצַב כָּל לַיְלָה כָּל שֶׁ  
 יוֹן עָלָה תֵרַב תֵּרַב מִלּוֹת עָלָה לַחַי  
 שֵׁם דוֹאֵב... קָלִי נוֹתַר פֶּן

דוגמת תווים מס' 3

השוורות א עד ג של הנעימה נתונות לוֹאֵרִיאֲצִיָה בְרוּרָה בְּרָאשֵׁן (דבר שהופיע בדוגמה מס' 1 רק בשורה ב), ואילו גורם העיטור הינו משני כאן. השורה החותמת את סידרת שלוש הוֹאֵרִיאֲצִיּוֹת בנויה על-פי המתכונת של דוגמה מס' 1. כלומר: המובאה 'כתר יתנו לך' נאמרת ברציטאציה על טון אחד עם קאדנצה מסיימת, והשם המפורש מושר שוב בסלסול ארוך המקיף בירידתו את כל המנעד של המודוס, שנוצל עד-כּה רק במחציתו. שאלנו, ונשוב ונשאל, האם באריכות הסלסול על שם ה' מצויה כוונה סמויה, לתפיסת המקובלים.

העיקרון של רמז מוסיקאלי בעל כוונה מסוימת ידוע לנו מ'ספר חסידים' (אשר השפעתו על הקבלה הצפתית היתה גדולה). המקרה שלפנינו מזכיר את 'כוונת האתה הידועה, לפי דברי מהר"ל,<sup>5</sup> לכל המקובלים: אריכות המנגינה על המלה 'אתה' נחשבת לרמז על הכוונה 'מן האלף עד התו' — הכל ה' (כך בס' הזהר, בראשית, דף

4 אידלזון (ראה לעיל, הערה 1), מס' 400.  
 5 ספר מהר"ל, הוצאת לבוב 1860, דף 55 ב.

15 ע"ב). בהתחשב באופי המיסטי של 'אל מסתור' דומה, כי הסלסול הפורץ גדרות ומקיף את כל האפשרויות של המודוס, הינו רמז מלודי לכך, שהאלוהים מקיף את היקום. אם נכונה השערה זו, הרי יסודות הזיקה שבין מילים לנעימה מושגתים על הרעיון והכוונה שמאחורי הדברים.

אשר לנתונים הצורניים גרידא, נותר עוד להעיר, כי סידרת ואריאציות עם פסוק-סיום שונה הינה תבנית מוסיקאלית מקובלת בזמרה היהודית. הדגם העתיק ביותר נרשם בתוויונגינה כבר במאה ה-12, בידי עובדיה הגר ונשמר בגניזת קאהיר.<sup>6</sup> נעימת הפיוט 'מי על הר חורב העמיד' (שיר לא שקול) מורכבת מסידרה של שש ואריאציות על נושא אחד, ואחריה באה כסיומת מובאה מתוך ספר ישעיהו (א:ס) במנגינה שונה. מסתבר כי השילוב מילים-נעימה בתבניתו הספציפית נמשך 800 שנה מן המאה ה-12 ועד המסורת העכשווית של העדות. דוגמה לכך היא האופן 'שנאנים שאננים' לר"ש אבן גבירול, כפי שהוא מושר בקרב יהודי פרס.<sup>7</sup> צורתו הפיוטית היא של 'גזל' עם פזמון חוזר בלתי-משנתה, ובו מובאה מספר תהילים (כט:א). שתי גרסות לאותה נעימה נרשמו בידי אידלזון.<sup>8</sup> מסתבר כי ארבעת הפסוקים של הבית מושרים בוואריאציות שונות של משפט מוסיקאלי זהה, ואילו הפזמון שונה לא רק בנעימתו אלא גם בסגנונו. מילות הפזמון הריהן לקוחות מתוך מזמור תהילים, ולפיכך הן מושרות שוב ברציטאציה הטיפוסית לאמירת תהילים ('פסאלמודיה'). וכך צורתו של פיוט זה צמודה אף היא למבנה הטקסט — לצורתו ולאופיו כאחד.

סקרנו את זמרת עדות-המזרח בדגמים מעיראק-כורדיסטאן, סוריה, קאהיר של ימי-הביניים ועד פרס, והתבוננו בביצוע המוסיקאלי של תבנית פיוטית אחת. המנגינות עצמן היו שונות לחלוטין, אבל המבנה המלודי של כולן מעוצב על-פי המבנה הפיוטי ומשקף את פרטי אופיו ואף את תוכנו. אם מצאנו שמנגינות שונות לפיוט אחד (האחד עיראק-כורדיסטאן, והשני חלב) בנויות על אף זאת לפי תבנית זהה ורבת משמעות, הרי שבכך מצוי הקסם שבזמרתנו המסורתית, ובכך יופיה — וגם סודותיה.

6 ראה: חנוך אבנארי, נעימות פיוטים — דרכיה של מסורת מוסיקלית, תל-אביב 1971, עמ' 12-17.  
7 Avner Bahat, 'La poésie hébraïque médiévale dans les traditions musicales des communautés juives orientales', *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Vol. 23, No. 4 (Poitiers 1980), pp. 297-322; Ex. 2-3 (p. 313)

8 אידלזון (ראה לעיל, הערה 1), ג, ירושלים-ברלין-וינה 1922, מס' 85 ר-86.