עיונים בהשפעת היסודות המקהלתיים על עיצובם והתפתחותם של סוגי הפיוט

עזרא פליישר, ירושלים

[א]

על אף ריבוי החומר ההלכתי המדבר בענייני תפילה בספרותנו הקדומה, מעטות מאוד ידיעותינו על הדרכים בהם התנהלה למעשה התפילה הציבורית בישראל בימי הקדמ׳. בתקופת המשנה והתלמודים נראית תשומת דעתם של חכמים מתרכזת הרבה יותר בליבון מהותה של חובת התפילה החלה על היחיד (המתפלל בציבור) ובבירור הדרכים בהם ניתן למלאה, מאשר בבעיית עיצובן של המסגרות הליטורגיות והצורניות של תפילת הרבים. המעיין בסוגיות הנוגעות לעניין זה בספרות התלמודית ובמדרשות הקדומים לא על נקלה ישתחרר מן הרושם שהתפילות הציבוריות הצטיינו בתקופה ההיא בפשטות גמורה והיו נעדרות ברובן המכריע כל פאר חיצוני, גם בשבתות ובמועדים, קל וחומר בימות החול.

תפילות החובה נאמרו בציבור על ידי החזן בלבד, בשם הציבור ולמענו. היחיד נדרש להקשיב לתפילה בלי להשתתף בה[2], מלבד באמירת עניית חובה קצרות במקומות שנקבעו לכך מראש. את תפילת־עצמו אמר היחיד בלחש, יחד עם שליח הציבור או אחריו: השתתפותו בשום דרך מן הדרכים – מלבד בעניות – בתפילת החזן לא זו בלבד שלא נדרשה אלא גם לא היתה רצויה. תפילת הש״ץ היתה חובה, ואילו תפילתו של היחיד רשות. התערבותו בתפילת הש״ץ יכלה רק להפריע למתפללים אחרים לצאת ידי חובתם.

מבין כל התפילות הנזכרות במקורות הקדומים, ההלל בלבד – תפילה חגיגית במובהק – נאמר בהשתתפות הקהל[3], ברם גם השתתפות זו מועטת היתה ונצטמצמה בענייה קצרה וסטיריאוטיפית שנאמרה פעמים הרבה בלא שינוי וגיוון. בדידותו של החזן בתפילת החובה

[1] החומר הנוגע לעניין זה לוקט ונתבאר בידי צונץ בספרו *Die synagogale Poesie des Mittelalters* (ברלין, 1856), עמ׳ 59 ואילך ועמ׳ 368. השווה גם: *I. Elbogen, Der jüdische Gottesdienst* (הילדסהיים, 1962⁴), עמ׳ 493 ואילך, ובמיוחד שם עמ׳ 502 ואילך. הדברים אינם מותחמים שם תמיד כהלכה מבחינת זמנם. דברים מסכמים בזה עיין אצל י׳ היינימן, התפילה בתקופת התנאים והאמוראים (ירושלים, תשכ״ב), עמ׳ 17 ואילך.

[2] העובדה שמצב זה נשתנה כנראה בתקופה קדומה מאוד (עיין להלן), ויודעי ספר מבין הציבור התחילו אומרים אף הם את נוסחאות התפילה (בלחש) יחד עם הש״ץ או אחריו, אינה חשובה לענייננו. גם זמן רב לאחר מכן נשמר בעינו תפקידו של החזן כמוציא את הקהל ידי חובת תפילה, וסדרי התפילה הציבורית נשארו מכוונים לתכלית זו. השווה בעניין זה גם במאמרי ״עיונים בבעיות תפקידם הליטורגי של סוגי הפיוט הקדום״, תרביץ, מ (תשל״א): 54 ואילך.

[3] בבלי סוכה לח ב, ירוש׳ שבת טז ה׳א, טו ע״ג. והשווה בספרו של י׳ היינימן הנזכר לעיל בהערה 1, עמ׳ 92. לעניין זה נרמז גם באגדה הידועה המספרת בצורה שבה אמרו ישראל שירה על הים, בתוספתא סוטה ו ה״ה, ירוש׳ סוטה ו ה״ו, כ ע״ג, ובבלי סוטה ל ב: ׳כגדול שהוא מקריא את ההלל בבית הכנסת, ועונין אחריו עניין ראשון׳ (נוסח הבבלי: ׳והן עונין אחריו ראשי פרקים׳). לעניין קריאת שמע בציבור עיין במאמרי ״ליבון עניין הפורס על שמע״, תרביץ, מא (תשל״ב): 133–144.

היתה מוחלטת ואף מחוייבת המציאות בתוקף תפקידו, ובהתאם למהות התפילה הציבורית כפי שנתפשה בהלכה הקדומה. מילוי חובת־התפילה של היחיד היה תלוי בהקשבתו המדוייקת לדברי שליח הציבור, ודבריו של זה בדין היה שיישמעו במפורש ובאין מפריע. מצד אחר, אף החזן היה מכוון לצאת ידי חובת עצמו בתפילתו. הוא לא היה יכול להתחלק באמירתה עם גורמים נוספים. תפילת החובה נאמרה מפי הש״ץ בלי ספק בלא מנגינה מפותחת, כדי לאפשר קליטה נוחה של הדברים אצל הקהל. עדות מאוחרת מאוד, מן המאה הי״ב, עדיין מציינת את תפילות החובה כמתיחדות בכך שאינן מושרות במנגינה[4].

אמנם מצד זה לא נתקיים כנראה זמן רב בטהרתו. כבר בתקופת המשנה והתלמוד השתתף הקהל, בתפילת חובה חצי־ציבורית, בקריאתן של פרשות השמע בשחרית (ובערבית)[5]. קריאת שמע וברכותיה, שעדיין לא נמנו במפורש עם תפילות הציבור בספרות התלמודית[6], נכללו במסגרתן בודאי מוקדם מאוד, וכבר נתחדש מכוחן שיתוף־מה של הציבור בתפילה. גם בקדושת העמידה, בשחריות של שבתות ושל מועדים ובמקצת מימות החול המצויינים, השתתף הציבור, כנראה, באמירתם של הפסוקים המעמידים את שלדה של פיסקה זו[7], וכן נהגו אולי גם בקדושת היוצר בשבתות ובחגים[8], ואולי גם באמירתם של שני הפסוקים הליטורגיים, שנכללו, כנראה מוקדם מאוד, בגופה של ברכת הגאולה בתפילת השחרית והערבית[9]. הציבור השתתף כנראה גם באמירתן של עניות פשוטות בקריאתן של ליטאניות בתפילות ימות הצום ומן הסתם גם

[4] כך המומר סמואל אבן יחיא אלמגרבי איש פאס, בספרו אפהם אליהוד, מהד׳ מ׳ פרלמן, *PAJJR*, 32 (1964): 56: ״ההבדל בין החזנות הזאת (הפיוטים) ובין התפילה הוא, שלתפילה אין מנגינה (בגיר לחן) ושליח הציבור מקריא אותה לבד, בלי שמישהו משתתף עמו, ואילו בחזנות הוא נעזר על ידי הקהל בהקראה ובשירת המנגינות״ (התרגום שלי); ועיין עוד להלן.

[5] הכוונה למנהג ה׳פריסה׳ על שמע בציבור, כפי שליבנתי את צורתה במאמרי הנזכר לעיל בהערה 3.

[6] שהרי על כן אין שליח ציבור יורד לפני התיבה באותה תקופה בברכות ק״ש אלא בעמידה בלבד.

[7] מקורה של הקדושה בתפילות ישראל שנוי, כמפורסם, במחלוקת גדולה. עיין על כך במאמרי ״לתפוצתן של קדושות העמידה והיוצר במנהגות התפילה של בני ארץ ישראל״, תרביץ, לח (תשכ״ט): 255 ואילך. כפי שהראיתי שם לא נאמרה קדושת העמידה בארץ ישראל אלא בשבתות ובימים טובים בלבד, וכן בימות החנוכה, ראשי החדשים וחול המועד. בכל הימים הללו נאמרה קדושת העמידה בשחרית בלבד, מלבד בימי ראש השנה שבהם נאמרה קדושה גם בעמידת המוסף, ומלבד יום הכיפורים שבו נאמרה קדושה בכל העמידות לבד מעמידת הערבית. מהותה של קדושת העמידה נראית מחייבת השתתפות פעילה של הציבור, שהרי רק מכוח אמירת פסוקי הקדושה על ידי כל הציבור משתווים ישראל למלאכי השרת שאומרים אותם פסוקים לפני המקום.

[8] כפי שהראיתי במאמרי הנזכר בהערה הקודמת לא נאמרה קדושת היוצר בא״י אלא בשבתות ובמועדים בלבד. בקדושה זאת, שהיא תיאורית בלבד, נראית השתתפות הציבור פחות מחוייבת־ההגיון, ואפשר שהיא הונהגה רק מאוחר יותר בהשפעתה של קדושת העמידה. במנהגות המאוחרים נאמרו גם פסוקי קדושת היוצר על ידי הציבור; עיין למשל בסידור רס״ג עמ׳ לו ואילך.

[9] הכוונה לפסוקים ׳מי כמוכה באלים יי׳ ו׳יי ימלוך לעולם ועד׳ הכלולים בברכות הגאולה בכל נוסחאות התפילה הידועות לנו, והנרמזים במפורש גם בפייטנות למן ימיה הראשונים. למעמדם של פסוקים אלה עיין במאמרי הנ״ל בהערה 2, עמ׳ 49 ואילך. מנהג אמירתם כענייה ציבורית נזכר אף הוא אצל רס״ג בסידורו. במאמרי ״לתכונות פיוטי המעריב״, סיני, סט (תשל״א) קכו, הראיתי, שגם העובדה כי קטעי הפיוט הסמוכים לפסוקים אלה (וכן אלה המכוונים כנגד פסוקי הקדושה בעמידה וביוצר) מסתיימים בכל ההעתקות שבידינו בטכסטים קצרים מנוסחאות הקבע מוכיחה שאכן גם בתקופות קדומות נאמרו פסוקים אלה על ידי הציבור. מלשונות הסיום של הרבה פיוטים נראה, שגם בימי מחברינו הקדומים היה זה המנהג הפשוט של בתי הכנסיות של בני א״י. אבל קשה לדעת אימתי נקבע המנהג ומה טעם נקבע, שהרי לכאורה אין שום הגיון לפסוקים הללו שייאמרו דוקא מפי הציבור. נראה קרוב לוודאי שמקור המנהג ברצונם של חכמים לשתף את הציבור בתפילה בדרך כלשהי; דבר זה נוח היה להתחיל בו ממקראות קצרים שנוסחם היה קבוע ורוב הציבור היה מן הסתם מצוי אצלם.

בקריאת ה'הושענות' בסוכות. ברם דברים אלה קשורים באירועים ליטורגיים מיוחדים, מחוץ למסגרתן של תפילות החובה והקבע, ולפיכך גם דינם שונה. אולם גם כך היתה השתתפות הקהל בתפילה הציבורית זעומה, וחשיבותה במכלול המעמדים הליטורגיים נשארה מינימאלית.

[ב]

סוגי הפיוט הקדומים נתעצבו כדמותן וכצלמן של תפילות הקבע הציבוריות ושאלו מהן את אופיים, את תפקידם ואת הרכבם. במקום אחר[10] הראיתי שהפייטנות הקדומה לא באה בכוונה ראשונה לקשט את המעמדים הליטורגיים הציבוריים ולהוסיף אליהם נר והדר, אלא להחליף את נוסחאות הקבע ולגאול את תפילת הרבים מן החזרה החדגונית והמתמדת על לשונות תפילה בלתי משתנות. לפיכך נתגבשו סוגי הפיוט השונים למראשית־ראשיתם במערכות קומפחיציוניות מורכבות, כשהם מעמידים לעולם חטיבות תפילה שלימות[11], שלא הושאר בהן מקום לנוסחאות הקבע לבד מן הברכות והפסוקים הליטורגיים שבתוכן. במקומות ובתקופות בהם נאמרו פיוטים בבתי הכנסיות הקדומים בארץ ישראל יצא הציבור ידי חובת תפילה בהקשבה לפיוטים, ממש כשם שקודם לכן או במקומות אחרים יצא ידי חובה מכוח קשבו לנוסחאות הקבע. דרכי הקריאה שראינום מחוייבי המציאות וההגיון בתפילות הקבע נשארו מחוייבי המציאות וההגיון גם בתפילה המפוייטת. גם הפיוטים, כיוצא בתפילות הקבע, לא נאמרו אלא מפי החזן בלבד; הציבור היטה אוזן, והשתתפותו הצטמצמה באמירתן של העניות הקבועות. הפייטנות שינתה שינויים חמורים במעמדו של החזן והטילה עליו חובות חדשות, אבל בחלקו של הציבור בתפילת־הרבים לא שינתה דבר. להיפך: השתתפות הציבור, שהיתה בלתי רצויה אבל אפשרית בתפילת הקבע, נעשתה בלתי אפשרית לחלוטין בתפילה המפוייטת. החזן הביא, עקרונית, לכל מעמד ליטורגי מערכת פיוטים חדשה, בלתי ידועה, והציבור שמע את נוסחה באותו מעמד בפעם הראשונה, ואולי גם האחרונה[12]. בדידותו של החזן בעמידתו לפני

[10] השווה לענין זה את הנאמר באריכות במאמרי הנזכר לעיל בהערה 2. לדעתי אין שום אפשרות להבין את התהוותם ואת התפתחותם של סוגי הפיוט בלא התחשבות בתפקידה הליטורגי הראשוני הזה של הפייטנות. אין כוונתי לומר שלא נכתבו שירים בעלי יעוד דתי גם קודם לכן, וכן גם מחוץ למסגרות הללו; דברי מתיחסים לשלב בו מופיעים סוגי הפיוט הקלאסיים בשיעור קומתם המלא ובתיפקוד ליטורגי ברור.

[11] מן הכלל הזה יוצאת כמובן הקדושתא, שלפי תבניתה הקבועה אינה מקיפה אלא שתי ברכות (וחצי ברכה) מתוך שבע הברכות של עמידות השבתות והחגים. ברם אין ספק בכך שההיקף הקלאסי של הקדושתא אינו אלא פרי התפתחות (מאוחרת יחסית), ושהקדושתא הקדומה, הקדם־קלאסית, הקיפה את כל שבע ברכות העמידה, כפי ששיער זולאי בספרו *Zur Liturgie der babylonischen Juden* (שטוטגארט, 1933), עמ' 11 ואילך, וכפי שניסיתי להוכיח במאמרי "לפתרונן של כמה בעיות יסוד במבנה הקדושתא הקלאסית", ספר זכרון לחנוך ילון (בדפוס).

[12] כמה תעודות מאוחרות יותר מעידות על כך שהציבור, כולל החכמים שבתוכו, לא ידע מה הם הפיוטים שייקראו לפניו. כך למשל מתאר בעל מגילת אחימעץ את הפתעתם של חכמי הישיבה בא"י לשמע סליחה נאה של ר' סילנו שנקראה באזניהם על ידי ר' אחימעץ: ראה מגילת אחימעץ, מהד' קלאר (ירושלים, תש"ד), עמ' יט; והשווה ש' אברמסון, "לפיוטות", סיני, נו (תשכ"ה): רלח. באיגרת מראשית המאה הי"ג שפרסם ש"ד גויטיין בספרו סדרי חינוך מתקופת הגאונים עד בית הרמב"ם (ירושלים, תשכ"ב), עמ' צט ואילך, מסופר על מאמציו של חזן להשיג סליחות חדשות מעבר לים כדי להעשיר את תכניות תפילתו. באותה אגרת קובל הכותב על חזן בעירו המכוון לומר סליחה מסויימת בלילות שבת וחג בלבד, כדי ששומעיו לא יוכלו לרשום אותה מפיו. משמע ששליח ציבור לא זו בלבד שאינו מסייע בידי אנשי עירו להכיר את פיוטיו ולומר אותם, אלא מרחיק אותם מהם בכוונה תחילה! והשווה כעת גם במאמרו של ש"ד גויטיין "כתבי גניזה מן התקופה הממלוכית", תרביץ, מא (תשל"ב): 70.

התיבה נעשתה חריפה עוד יותר. היא נתחייבה כעת לא מטעמים הלכתיים־ליטורגיים בלבד אלא גם מעצם טבעה ואופייה ותפקידה של הפייטנות.

נראה לי שאי אפשר להעלות על הדעת התפתחות ניכרת בצדדים המוסיקאליים של התפילה הציבורית בתקופה הזאת. התפילה, שהופקעה מנוסחאותיה הקבועות, היתה קשה לקליטה, ואילו נתוספה עליה גם מנגינה מסובכת היתה מיטשטשת עוד יותר ונשארת בודאי בלתי מובנת לחלק גדול מן הציבור[13]. מצד שני היתה קליטת התפילה המפוייטת הכרחית בשלב זה, שהרי מכוחה בלבד יצאו הציבור ידי חובתם. קרוב על כן לשער שגם מבחינת הביצוע המוסיקאלי לא נשתנתה התפילה הציבורית הרבה, משנכבשה לנוסחאות התפילה המפוייטות[14].

[ג]

שיחזור דרכי הקריאה של הפיוטים הקדמונים כפי שנעשה כאן על פי ההגיון, מתאמת גם מכוח עיון בתבניות הפיוטיות הקדומות שהגיעו לידינו. מן המפורסמות היא שסוגי הפיוט הקלאסיים מעוצבים, על מרכיביהם השונים, בדפוסי צורה קבועים[15], שאינם משתנים, בפייטנות המזרחית,

[13] לדעתי קשה מאוד להניח את האפשרות שחזנים קדומים מאוד כיוונו את לשונות פיוטיהם מלכתחילה להיות סתומים ובלתי מובנים לקהלם. הנחה זאת סותרת את עיקר מגמותיה של התפילה בישראל בתקופה שהפייטנות היא היא התפילה הציבורית. היא סותרת גם פוסטולאטים הלכתיים בסיסיים. אף אין להעלות על הדעת, שמלכתחילה אפשר היה לומר באזני הציבור מערכות פיוט מקיפות בסגנון סתום מבלי לעורר בכך תגובות חריפות מצדו. אגב, סגנונן של היצירות הפייטניות הקדומות מאוד נראה מעיד דוקא על רצונם של פייטנים לעצב דבריהם בלשון מובנת. אמנם בתקופה מאוחרת יותר אפשר שחלו התפתחויות בכיוון הפוך. התפתחויות כיוצא בהן ידועות גם בספרות העמים, ביצירת החולין שלהם.

[14] גם בנקודה זאת חלו, כמובן, התפתחויות במשך הזמן. מכל מקום אין לדעתי להניח שהכישורים המוסיקאליים תפסו מקום נכבד בין התכונות שנדרשו מן החזן בימי קדם. נראה לי, שהמוסיקה התחילה כובשת מקום נכבד בתפילת הרבים רק עם ירידת קרנה של הפייטנות היוצרת, ר״ל למן התקופה שבה נעשו גם הפיוטים קבע בתפילה הציבורית, ולשונם כבר היתה ידועה פחות או יותר למתפללים. המוסיקה הליטורגית המתפתחת והמתחלפת באה בעיקר לפצות את הציבור על קביעותם של סדרי התפילה, בין בנוסחאות הקבע שלהם ובין בנוסחאותיהם המפוייטות. יש לתקן לפי זה את דבריו של אלבוגן בספרו הנזכר לעיל בהערה 1, עמ׳ 504. אין זה נכון שהתרגום לנביאים מעתיק את הביטוי התנ״כי ׳נגן׳ ב׳פייט׳; וכבר אלבוגן מציין קודם לכן, בעמ׳ 207, שתרגום זה ״מופיע (רק) בתרגום הירושלמי של מל״ב ג, טו״. תרגום זה עצמו אינו מצוי בידינו, והוא מובא על ידי צונץ בספרו הנזכר לעיל בהערה 1, עמ׳ 60 (ועיין שם גם עמ׳ 368) על פי פירוש קדום לקרובות שמצא. התרגום נזכר גם בכ״י של הערוך (עיין ערוך השלם לח״י קוהוט, ערך ״פייט״). ברם כבר ציינתי במאמרי הנזכר בסוף הערה 2, עמ׳ 43 הערה A, שספק גדול הוא אם המונח ׳פיוט׳ המופיע במקורות קדומים נופל על שירי קודש, ונראה קרוב יותר לומר את ההיפך. ודאי שאין שום קשר בין ׳חזנות׳ המציין בימינו מוסיקה דתית, לבין המונח הקדום ׳חזאנה׳, כפי שנראה נרמז שם על ידי אלבוגן. ׳חזאנה׳ – חזנות – בתעודות הקדומות פירושו תמיד טקסטים פיוטיים, ואין לו שום קשר עם המוסיקה. אמנם במקום שצויין לעיל בהערה 9 מעיד סמואל אלמגרבי שבימיו היו שרים את ה׳חזאנה׳ בנעימה, אבל זאת עדות מאוחרת מאוד, ואין שום סיבה ליחס אותה לתקופות קדומות.

[15] קביעות סטיריאוטיפית זאת בתבניות כל סוגי הפיוט הקלאסיים היא מן התופעות המופלאות של שירת הקודש שלנו, ופליאה היא שלא עמדו עליה עוד במחקר. הדברים מתיחסים לסוגי הקרובה השונים (קרובות הי״ח, השבעתות והקדושתאות), ליוצר על מרכיביו השונים, לפיוטי המעריב ולברכות המזון המפוייטות. שיעור קביעותן של תבניות החובה משתנה מסוג לסוג וממרכיב למרכיב, אבל השינויים מעטים. רק בעיצוב קטעי ההרחבה המופיעים בכמה סוגי פיוט, כגון בקרובות הי״ח לימות החול המצויינים המורחבות בחטיבתן השלישית לקראת הקדושה, ובאלו של ימות הצום הקולטות את הקינות ואת הסליחות, בשבעתות לימות החג, ובקדושתאות, נשמרת חירות מסויימת לפייטן, אבל גם חירות זאת אינה מרובה. על תבניות סוגי הפיוט השונים כתבתי במפחר במאמריי: ״לחקר תבניות הקבע בפיוטי הקדושתא״, סיני, סה (תשכ״ט): כא ואילך; ״עיונים בתהליכי עיצובם

אלא לעתים רחוקות מאוד ומעט מאוד[16]. תבניות קבועות אלו ודאי שלא נתעצבו בבת אחת, וגיבושן עד לקביעת צורתן הסופית נתמשך בודאי כמה דורות, ואף לאחר שנתעצבו ההרכבים והתבניות הקלאסיים לסוגי הפיוט השונים יתכן שעדיין קיימת היתה יצירה ספוראדית גם במסגרות־תבנית קדם־קלאסיות. ברם על כל פנים נראה מבורר כמעט לחלוטין שראשוני פייטנינו הידועים לנו בשמותיהם, יניי[17], הדותה[18] ושמעון בירבי מגס[19], כבר היו תבניות פיוטי הקודשתא מעוצבות בידיהם במסגרות הקבע הקלאסיות שלהן, או על כל פנים במסגרות קרובות מאוד אל אלו הידועות לנו כקלאסיות[20]. יש בידינו כמובן יצירות הנראות קדומות יותר לימיהם של פייטנים אלה, וקדמותן המופלגת של אלו בולטת הן בסגנונן, הן בתבניותיהן הקדם־קלאסיות והן בדרכי חריזתן או בעובדת היותן בלתי מחורזות[21]. והנה בדיקתו של כל החומר הזה[22], והוא מצטרף לחשבון גדול למדי, מוכיחה בצורה שאינה משתמעת לשני פנים שפיוטי השבת והחג נכתבו באותה תקופה קדומה מבלי להתחשב באפשרות, שהחזן הקוראם בפני הקהל ייעזר בקוראים נוספים מלבדו. האופי הסוליסטי של היצירה הפייטנית הקדומה להזדמנויות ליטורגיות חגיגיות נראה, לדעתי, מוכח מן העובדה שכל הפיוטים הנדונים עשויים בתבניות סימטריות לחלוטין, בדרך כלל בסדרים אלפביתיים מסודרים ושוטפים, ואין בהם, לא בעליל ולא ברמז, יסודות־תבנית חריגים או יוצאי דופן, שיבלטו או שייראו במרקם הבסיסי של הטכסט כמיועדים לקורא או לקוראים נוספים על החזן. הנחה זו אני מניחה כהנחת־יסוד מתודית בדיוננו בסוגיה

התבניתי של סוגי הפיוט הקלאסיים", תרביץ, לט (תש"ל): 248 ואילך; "לקדמוניות הקדושתא", הספרות, ב (תש"ל): 394 ואילך; "לתכונות פיוטי המעריב", סיני, סט (תשל"א): קכג ואילך; "עיונים בהתפתחותם התבניתית של פיוטי המאורה והאהבה", ספר היובל לכבוד פרופ' שמעון הלקין (בדפוס); "חידושי האסכולה הפייטנית הספרדית בפיוטי היוצר", הספרות, ד (תשל"ג): 334 ואילך.

16 שינויים מרחיקי לכת בתבניות הקבע של סוגי הפיוט השונים חלים, עקב תהליכים ליטורגיים מסויימים, בפייטנות הספרדית. על המתרחש בתחום הזה בפיוטי היוצר עיין במאמרי הנזכר כאחרון בהערה הקודמת. גם בשאר סוגי הפיוט משתנים פני הדברים בפייטנות האירופית. במקרים רבים מתעצבות תבניות־קבע אחרות, מחייבות אף הן, במקום תבניות הקבע המסורתיות היוצאות מכלל שימוש.

17 עיין מ' זולאי, פיוטי יניי, ברלין, תר"ץ.

18 קדושתאות משל הדותה נדפסו בזמנו בידי Paul Kahle, *Masoreten des Westens*, שטוטגארט, 1927. השלמות לפיוטים אלה הדפיס מ' זולאי, "לתולדות הפיוט בארץ ישראל", ידיעות המכון לחקר השירה העברית, ה (תרצ"ט): קיא ואילך. עיין עליו גם: ח' שירמן, שירים חדשים מן הגניזה (ירושלים, תשכ"ו), עמ' 13 ואילך. לדעת זולאי, חוהי גם דעתי, אין הדותה זהה עם הפייטן (המאוחר יותר) חדותא בירבי אברהם, בניגוד לדעתו של א"מ הברמן, תולדות הפיוט והשירה (רמת גן, 1970) עמ' 49, ובניגוד לנרמז בנדפס בחתימתי ב־EJ[2] (1972), ערך Piyyut.

19 עיין עליו אצל זולאי, "מחקרי יניי", ידיעות המכון . . ., ב (תרצ"ו): רכא ואילך, ובספרו של ח' שירמן הנזכר בהערה הקודמת, עמ' 3 ואילך. שלושת הפייטנים חיו לדעתי בערך בתקופה אחת. הקדום שבהם הוא כנראה יניי, והמאוחר שבהם שמעון בירבי מגס. שלשתם קדמו לקלירי.

20 שאר סוגי הפיוט הקלאסיים כגון סוגי הקרובה האחרים, היוצר וברכות המזון המפוייטות וכן פיוטי המעריב, נתעצבו בתבניותיהם הקלאסיות אולי קצת מאוחר יותר. אין זאת אומרת, כמובן, שהסוגים נתחדשו רק אז; להיפך, אין ספק בכך שכל סוגי הפיוט נתחדשו זמן רב קודם לכן. דברינו מכוונים רק לעיצוב תבניותיהם הקבועות.

21 קדושתא קדם־ינאית לשבועות הדפסתי במאמרי "לקדמוניות הקדושתא", הספרות, ב (תש"ל): 390 ואילך, ושבעתא קדם־ינאית לטל במאמרי "לקדמוניות פיוטי הטל (והגשם)", קובץ על יד, ח (יח) (בדפוס). במאמריי אלה נסקרים כל פיוטי השבת והחג הידועים לנו מתקופת הפיוט האנונימי.

22 בכלל זה נכנסים גם מערכות היוצר הקדם־ינאיות ופיוטי המעריב הקדם־ינאיים הידועים לנו, שנדפסו על ידי במאמרי הנ"ל בהערה 7 (תרביץ לח), עמ' 255 ואילך, ובהערה 9 (סיני סט) עמ' קכג ואילך. אלו אין בהם זכר ליסודות תבנית חריגים. על המתרחש במערכת היוצר הקלאסית עיין להלן.

העומדת לפנינו: הפייטנות הקדומה, וגם זו המאוחרת ברובה, מצטיינת, כידוע לכל מי שמצוי אצל הטכסטים הפיוטיים הקדומים, בשאיפה אל הסימטריה התבניתית המוחלטת ובדבקות מכסימאלית בעקרונות מבניים מסודרים ומאורגנים[23]. אין פייטן קדום מחליף, דרך משל, בשיר סטרופי לא את היקפן ולא את חריזתן ולא את אופיין התבניתי[24] של המחרוזות המרכיבות את השיר; אין הוא מפסיק את הסדר האקרוסטיכוני שקבעו לפיוט ואין הוא משנה את שטפו. גדרות המבנה של היצירה הפיוטית כמיני חומות מבוצרות הן בעיניו, ואין הוא יוצא מתוכן חוצה אלא לתכלית גדולה ועל פי רוב גם ברורה. לפיכך, כל אימת שעומדת לפנינו יצירה פיוטית שמחרוזותיה מכוונות מבחינת הקיפן, ופרטי התבנית שלהן ושטפן האקרוסטיכוני מבוררים ומסודרים, אפשר לומר עליה בוודאות גמורה שהיא כוונה להיאמר מפי החזן בלבד, או על כל פנים שאין בה סימנים שמחברה כיוון בה כוונה אחרת. איני מבקש לומר, כמובן, שיצירה מסוג זה אי אפשר שנקראה מעולם ובשום מקום בקריאת מענה, בהשתתפות הקהל או בסיועה של מקהלה, שהרי דבר זה, עקרונית, ודאי שאפשר הוא; וגם אין ספק שהרבה יצירות קדומות, פשוטות, נקראו לימים בצורות לא פשוטות. אולם דברים אלה הם בגדר האפשר בלבד, והם תלויים לא ברצונו הראשון של הפייטן אלא במנהגם המאוחר של המתפללים.

אין צריך לומר שהאבחנה המיתודית שנוסחה זה עתה בדרך השלילה, פועלת גם בכיוון הפוך, ושכל אימת שנמצא ביצירה פיוטית חריגה, קבועה באופייה, מן הסימטריה המדוקדקת של מסגרותיה התבניתיות הבסיסיות שלה (או של מרכיביה), בין אשר להיקפן או לצורות חריזתן ובין אשר לסדרים האקרוסטיכוניים שלהן, נוכל לומר בוודאות שכוונתו העקרונית של מחברה היה לתת מקום בקריאתה לכמה קולות, בין אם הם קולות מאומנים של מקהלה ובין אם הם קולות ענייה של הציבור המתפלל. מובן שאין רצוני לומר שכל אימת שנמצא דרך משל פיוט בעל מחרוזות־ביניים חריגות, ניאלץ לומר שמחברו כיוונו בהכרח לקריאה רספונסוריאלית או אנטיפונאלית. כבר ציינו לעיל שתבניותיהם של פיוטים בתקופת הפייטנות המזרחית הקלאסית אינן נקבעות על פי שיקולם, רצונם ומנהגם של פייטנים, אלא הן קבועות ועומדות כמסגרות־חובה בתוקף מסורתם של הז׳אנרים הפיוטיים השונים. לפיכך, אם נקבעה בסוג פיוטי מסויים הופעתה של מחרוזת־ביניים חריגה כחובה, הרי היא תופיע באותו סוג, ובמקומות הקבועים לכך, ביצירתם של כל הפייטנים בני כל התקופות והארצות, בלא שום התחשבות בדרכי התפילה הריאליים של בתי הכנסיות שלהם. ברם רצוני לומר, שאי אפשר להעלות על הדעת גיבושה של תבנית בעלת יסודות חריגים מן הסוג הנ״ל כתבנית קבועה ומחייבת לסוג מסוגי הפיוט, אלא מתוך הנחה שבשעת עיצובה של אותה תבנית היתה הצדקה ריאלית לשילובם של היסודות החריגים ההם ביצירה. ואי אפשר להעלות על הדעת סיבה ריאלית לשילובם של יסודות חריגים בגופה הסימטרי של יצירה פייטנית מלבד זו הנעוצה בכוונת הפייטן לשתף בהקראתו לכל הפחות שני מבצעים, אחד שלמענו הוא מפייט את הגוף הסימטרי של הטכסט, ואחד שלמענו הוא משלב בגוף הזה את הקטעים החריגים. בשום פנים אי אפשר להעלות על הדעת את האפשרות שהקטעים החריגים באים לסייע בידי החזן להחליף את נעימת הפיוט לסירוגין[25], לפי שהנחה

[23] עיין מה שכתבתי בעניין זה במאמרי הנ״ל בהערה 15 (תרביץ לט), עמ׳ 248 ואילך.

[24] בצירוף ׳אופי תבניתי׳ של הסטרופה אני מתכוון לסממני עיטור כגון מלות קבע, חריזה פנימית, סיומת מקראית, אקרוסטיכון וכד׳. לעתים חלים בעניינים אלה שינויים מסויימים במחרוזת־הסיום של הפיוט. כל אימת שסטרופה נראית שונה מחברותיה בשיר יש לחשוש לנוסח שנשתבש. מכל מקום אין שינויים מסוגים אלה מתהווים בטכסט מתוקן בלא סיבה, על פי רוב נראית לעין.

[25] אמנם בתקופה מאוחרת הרבה יותר אין עצם הדבר מן הנמנעות. בפיוט שהדפסתי מתוך קדושתא קלירית לשבת איכה (שבת שלפני תשעה באב) במאמרי ״לעניין המשמרות בפיוטים״, סיני, סב (תשכ״ח): קמד ואילך,

זו מחייבתנו להקדים ולהניח, שהביצוע המוסיקאלי של הפיוטים בתקופה הקדומה־מאוד של עיצוב דפוסיהם כבר היה מפותח בשיעור מופלג, עד שהפייטנות היוצרת ראתה חובה לעצמה לקבוע לו דפוסים מחייבים ולשים אותותיו בטכסט הפיוטי. כל שכן שהיסודות החריגים מופיעים לעתים קרובות בפיוטים שהיקפם מועט, ושאין שום הגיון להניח לגביהם כוונה מצד הפייטן לחייב בביצועם שילוב לחנים מתחלפים. ואף זאת: היסודות החריגים הנ״ל מופיעים בפייטנות הקלאסית באופן קבוע לחלוטין בפיוטים שאינם עצמאיים, אלא כלולים יחד עם פיוטים אחרים בקומפוזיציות גדולות. אפילו נניח שהקומפוזיציות בוצעו במנגינות מפותחות ומתחלפות, עדיין מוגזם להעלות על הדעת חזן שעושר מופלג כל כך של מנגינות עומד לרשותו, שהוא יכול לשנות את הלחנים לא רק מפיוט לפיוט אלא גם בתוך גופו של מרכיב אחד. גם פרטי תבנית מסויימים האפיינים לחלק ממחרוזות הביניים הללו[26] נראים מאשרים שאכן היתה בהן החלפת מבצעים ולא החלפת לחנים (בלבד), כפי שנראה להלן. נוסיף על כך גם את העובדה שכל כתבי היד שבידינו, וביניהם קדומים מאוד, מסמנים את קטעי הביניים הללו במונח ׳פזמון׳, בדיוק כדרך שהם מסמנים את העניות ואת הרפרינים שבפיוטי הצום והתשובה, נמצא שגם בתודעת הדורות המאוחרים היה אופיים של אלה כשל אלה. המונח ׳פזמון׳ אין אנו יודעים בדיוק את מוצאו, אבל דורות מרובים בימי־קדם האמינו שהוא מקבילה ארמית למלה ׳ענייה׳[27]; נמצא שגם מחרוזות הביניים של פיוטי השבת והחג היו בעיניהם כמיני עניות. אין צריך לומר שאין המונח במשמעותו זו יכול לציין אות להחלפת מנגינה בפי קורא אחד. נמצא שאין שום אפשרות להסביר את הופעתם הקבועה של יסודות־תבנית חריגים מסוג זה בגופם של פיוטים מלבד הכוונה — בין הריאלית ובין ההיסטורית — לאפשר מכוחם גיוון בסדר קריאתם על ידי צירופם של גורמי־ביצוע נוספים לבד מן החזן.

הדברים שאמרנו אותם כאן מתייחסים לקטעי ביניים מפותחים ומקיפים שמצאנום לעתים קרובות בפיוטים של שבתות ושל חגים ועדיין איננו יודעים מפי מי נאמרו. אולם מלבד קטעי ביניים אלה מצאנו לעתים בפיוטים יסודות־תבנית חריגים, שאי אפשר כלל לטעות או לפקפק בתפקידם: אלו הן עניות ורפרינים קצרים ופשוטים הבאים בשפע יחסי בפיוטי ימות הצום והתשובה[28], והם תולדות ברורות, אם כי לעתים מפותחות קצת יותר, של העניות והרפרינים המופיעים במקרא, והמעמידים בסיסיות לליטאניות הקדומות ששרידים מהן נמצאים עוד בסידורי התפילה שלנו. פיסקאות אלו אין ספק בהן שנאמרו מפי הציבור, ושקבעו, במעמדים הליטורגיים של ימות הצום והתשובה, את חלקו של הקהל בתפילה.

כאמור, בדיקת החומר הפיוטי הקדום המצוי בידינו מתקופת הפיוט האנונימי ומימיהם של יניי, הדותה ושמעון בירבי מגס מוכיחה, שאין פיוטי השבתות והחגים מכירים שיטות קריאה בחילוף מבצעים[29]. החומר הפיוטי הנ״ל אינו מועט, ואף על פי שהוא מתרכז כמעט לחלוטין

מצאתי את המעתיק מציין בגוף הפיוט ״ריגייר אללחן״ ר״ל ״רשנה את הנעימה״, וכן מצאתי בראש זולת בפיוט מעריב בכ״י ט״ש ס״ח 139.94. ברם גם במקומות אלה לא בא הציון אלא לקבוע לחלק מן הקטעים מנגינה שונה, ולא כדי לשלב נעימות ביניים במנגינת היסוד של הפיוט. הציון הראשון מופיע בפיוט ארוך במיוחד.

[26] עיין על כך להלן.

[27] עיין אצל צונץ בספרו הנזכר לעיל בראש הערה 1, עמ׳ 88, ונספח 2 בעמ׳ 367, ובספרות המובאת שם. העובדה שאין האטימולוגיה מתקבלת על דעת קצת מן החוקרים, אינה משנה לענייננו, שהרי חשיבות דעת הקדמונים בענין זה סמונה בהתיחסותם אל התופעה הליטורגית ולא בנכונותה לגבי מוצא המונח.

[28] הכוונה לסליחות לימות הצום השונים ולקינות של תשעה באב. בכלל הסליחות גם אלו שנכללו בקדושתאות ימי הכיפורים. ועיין עוד להלן.

[29] על מחרוזות־הביניים המופיעות בקדושתא הקדם־ינאית לשבועות שהדפסתי כנ״ל בתוך הספרות, ב (תש״ל), עמ׳ 400 ואילך עיין שם, עמ׳ 397. כפי שציינתי שם, יש להניח שמחרוזות הביניים אינן אותנטיות, אלא

בסוג אחד ויחיד, הקדושתא, אין המסקנות הנובעות מבדיקתו מוגבלות, לפי שסוג זה הוא ראש וראשון לסוגי הפיוט, ומכל מקום הסוג הדומינאנטי בפייטנות היוצרת של התקופה ההיא. כנגד זה ניכרים בכמה סליחות מתקופת הפיוט האנונימי עקבות של עניות ורפרינים קצרים[30]. נראה קרוב לומר שהציבור היה שותף בקריאת טיפוסים מסויימים של סליחות גם בתקופה ההיא, ברם לא היה לו תפקיד בקריאת פיוטי השבת והחג. מצב זה הנראה משתקף מתבניות הפיוטים שבידינו אינו נוגד כלל את ההגיון. להיפך: הסליחות אינן תפילות חובה, אלא הן הרחבות־רשות בגופן של עמידות ימות הצום והתשובה; השתתפות הציבור בקריאתן אי אפשר שעוררה בעיות הלכתיות. יתירה מזו: ימים אלה ימים של ריגוש דתי מופלג הם, ושיתוף הציבור בתפילות שנקבעו להיאמר בהם, ולו רק על ידי עניות סטיריאוטיפיות ורפרינים קצרים, רצויה היתה וכמעט אף מחוייבת המציאות[31]. העניות והרפרינים לא נכנסו לליטורגיה של ימות הצום לשם סלסול ועיטור, וכוונתם לא היתה כלל לקשט את התפילה אלא לתת פורקן למתח האמוציונאלי המעוצם של קהל המתפללים בימים בעלי אופי דתי מיוחד שחייב מתן פורקן זה. מוטיבאציה זאת לא היתה קיימת בימות השבת והחג ולפיכך גם לא חדרו עניות ורפרינים אל פיוטי הימים הללו, על כל פנים לא בראשית ימיה של הפייטנות הקלאסית.

[ד]

כבר ציינו לעיל שפיוטי השבתות והחגים של ריי״, הדותה ושמעון בירבי מגס אין בהם הוכחות לדרך קריאה בחילופי מבצעים. נוסיף ונאמר כעת שפיוטי הבאים אחריהם, למן ימי אלעזר בירבי קליר ואילך, מביאים לכך הוכחות למכביר, ונמצאנו למדים שבמשך הזמן התפתחה התפילה הציבורית במזרח, ואולי בעיקר בארץ ישראל, מן הפשוט והצנוע אל המסולסל והמפואר יותר. תהליך זה טבעי הוא לתפילה, שהרי כל ציבור דתי שואף להביא לפני אלהיו את המסולה והמיופה ביותר: אין קיום בתפילה הציבורית, על כל פנים לא לזמן ארוך, לפשוט ולמועט. אין אנו יודעים, כמובן, מכוח מה עלה על דעת חזנים ופייטנים לפאר תפילתם דוקא בדרך זו, ברם יש לזכור שחידוש זה נתהווה בתפילה בשלב בו כבר היתה הפייטנות מפותחת מאוד והקומפוזיציות הפיוטיות ארוכות ומסובכות בתבניותיהם. קריאת קדושתאות מסוג אלו של ריי״ ושל הדותה ושמעון בירבי מגס היתה משימה לא קלה גם לחזן מיומן ובעל כושר גופני מעולה, כל שכן אם נביא בחשבון את העובדה, שקריאת הקדושתא לא היתה אלא אחד מתפקידיו במעמד הליטורגי הנתון. ואף זאת: קריאת הקדושתא מפי אדם אחד למן התחלתה ועד סופה ודאי עשתה רושם חדגוני ונסכה שיעמום על השומעים. גיוון בקריאה על ידי צירופם ושילובם של קולות מבצעים נוספים היה בודאי דבר רצוי. והנה עצם עניין זה, בשעה שנתחדש בתפילות השבתות והחגים, לא היה חידוש ממש בבית הכנסת, שהרי כבר נהגו הציבור קודם לכן להשתתף בעניות וברפרינים בתפילות ימות הצום והתשובה: העברת תפקיד זה למקהלה מאומנת לא

נתוספו על ידי חזנים מאוחרים בתקופה שבה היתה הופעתן של אלו בקדושתא בגדר חובה. כמה וכמה פיוטים שנתחברו מלכתחילה בלי מחרוזות ביניים ׳תוקנו׳ לימים על ידי חזנים מאוחרים בהתאם למנהגותיהם.

30 כך גם בסליחה ׳אמנם אשמינו עצמו׳ המיוחסת ליוסי בן יוסי (דורדסן א. 5748). עיין עכשיו: ד׳ גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים – יום כיפור (ירושלים, תש״ל), עמ׳ 20. אמנם גם באשר לאותנטיות של מחרוזות אלו יש ספקות.

31 בעיקר הורגש הצורך בכך כנראה בפיוטי הרידוי שנאמרו בסוף סדרי הסליחות, שהרי בודאי מחר היה בעיני המתפללים הקדומים שיהא החזן מתוודה בשמם על חטאים שחטאו. אולי על כן מצאנו באמת בין העניות הקדומות ביותר את זו המשתלבת בפיוטים מטיפוס ה׳חטאנו׳ (׳חטאנו צורנו סלח לנו יוצרנו׳).

היתה עשויה בהכרח להיראות לראשוני חזנינו כמהפכה גדולה. ודאי שאין הכוונה במטבע ׳מקהלה מאומנת׳ למקהלה מן הטיפוס המודרני, אלא לקבוצה קטנה של אנשים, אולי שניים בלבד, שהחזן־הפייטן היה מעביר לידיהם מראש את נוסח הפיוטים שהכין, והיה מלמדם לשלב פיסקאות־ביניים במקומות מסויימים בחיבורו. מקורות קדומים מזכירים את העובדה ששליח הציבור לא עמד לבדו ליד התיבה, אלא נתוספו עליו שני מתפללים, אחד מימינו ואחד משמאלו[32]. תפקידם של אלה בתפילה לא הוגדר, אבל לא קשה לשער שהם היו, במקומות מסויימים ובתקופות מסויימות, מקהלתו של החזן ושימשו לו משען בתפילתו, תחילה משען מועט, ולימים משען רב יותר.

[ה]

מה שאמרנו לעיל על העדר סימנים לקריאה בחילופי מבצעים בפייטנותו של יניי, נכון הוא לגבי רוב חלקי יצירתו שבידינו. על צד האמת יש בידינו, בין מאות פיוטיו של יניי, פיוט אחד ויחיד בו מופיעות שתי מחרוזות־ביניים מן הטיפוס שתואר לעיל כאופייני לפיוטי השבת והחג. הכוונה לקטע מתוך קדושתא שלו ליום כיפור שתחילתו ׳אשנן פלאך אלוה׳[33], והוא מסוג פיוטי העסטריוטה[34]. פיוט זה עשוי מחרחות דו־טוריות, בלתי מחורזות, ששטפן האלפביתי נקטע אחרי כל מחרוזת על ידי שני טורי־ביניים חתומים המתחלפים לסירוגין. לשון הטור האחד: ׳יגדלך נצחך יהללך יקרך קדוש׳[35], ולשון השני: ׳יהי נועם יום יופי עלינו להקדישך קדוש׳. עד כמה שידוע לנו עד עתה זוהי העדות הקדומה ביותר להופעת יסודות־תבנית חריגים ודאיים בפיוט של חג; אין לנו קדומה ממנה בין אלו שאנו בטוחים באותנטיות שלהם. הפיסקאות כאן חתומות בצורה חד־משמעית, ואי אפשר גם להטיל ספק באופיין. העובדה שעדות זאת מופקת דווקא מפיוט המיועד ליום כיפור ראויה להבלטה: יום הכיפורים, מלבד שהוא יום של חג, הריהו גם יום צום שאמירת הסליחות בתפילותיו היא חוקה קבועה מימי קדם. בסליחות של יום כיפור, כיוצא בשאר הסליחות ואף למעלה מזה, כבר השתתף הציבור גם בימי יניי בעניות וברפרינים. והגיוני הדבר שהרעיון לשלב קטעי ביניים גם בשאר פיוטים, ולשים אותם, אולי, בפי מקהלה מאומנת, עלה, בין אם בימי יניי ובין אם קודם לכן, דוקא במסגרת תפילות היום הזה. אמת, האופי המקהלתי של שתי פיסקאות אלו אינו מבורר לחלוטין, ועקרונית אין זה מן הנמנע שהן כוונו להיאמר על ידי הציבור: יש להניח שגם בימי יניי ניתן היה להדריך את הקהל, בעיקר ביום

[32] השווה מסכת סופרים, מהד׳ היגער, יד:ט (עמ׳ 263): ״... אינו מן המובחר שיעמוד החזן יחידי לפני התיבה, אלא שיעמוד עמו אחד לימינו ואחד לשמאלו כנגד שלשה אבות״; ועיין שם בהערות המהדיר. וראה גם פרקי דר״א ריש פרק מד: ״מכאן אתה למד שש״ץ אסור להתפלל אם אין שם שנים עומדים״. העובדה שתפקידם של שני הניצבים אינו נזכר, וששני המקורות רואים סיבת עמידתם ליד החזן כהפגנת כבוד, נראית רומזת לכך שהשלב המיוצג על ידיהם הוא מאוחר (יחסית), ושיש בו תיאור של מצב שבו כבר נתבטל, לכל הפחות במקצת מן המקומות, תפקידם המקהלתי (המקורי!) של שני הניצבים, אבל עמידתם לפני התיבה טרם נתבטלה. לימים נתבטל, כמפורסם, המנהג להציב מתפללים ליד החזן ועובדה זו מוכיחה שהטעם המפורש במקורות (מפני הכבוד) לא היה הטעם האמיתי של קביעתו.

[33] פיוטי יניי, מהד׳ זולאי, עמ׳ שלא. השלמות לפיוט זה, שנדפס על ידי המהדיר על פי כ״י לקוי, אפשר למצוא בכ״י ט״ש H6/60. בין פיוטי יניי במהד׳ זולאי נמצאים עוד כמה קטעים עם טורים חחרים, אבל כולם, מלבד הנידון כאן, אינם של יניי. על השבעתות בעלות מחרחות חחרות (סימנים קיח, קכא, קכה, קלו) עיין להלן.

[34] על סוג זה ועל תכונותיו עיין במאמרי המזכר לעיל בהערה 15 (סיני סה), עמ׳ כא ואילך.

[35] על התיבה ׳קדוש׳ המסיימת טיפוסים מסויימים של מחרחות ביניים מקהלתיות עיין להלן.

הכיפורים, לומר שתי פיסקאות כאלו לסירוגין, בתכיפות, במסגרתו של פיוט ארוך למדי. ברם אין הדבר נראה כך. בין כך ובין כך אין התופעה מתקפחת בחידוש שבה, שהרי על כל פנים לא מצאנו מחרוזות ביניים אותנטיות בקדושתאות עד לתקופה הזאת. נזכור גם את העובדה שבקדושתא שלפנינו מופיעות שתי פיסקאות ביניים המתחלפות לסירוגין, ולא אחת. דבר זה נראה מבדיל בין מחרוזות אלו לבין רוב העניות והרפרינים הציבוריים שבסליחות, שהרי העניה הציבורית, גם אם היא ארוכה כדי טור שלם, עצם טבעה ותפקידה מחייבים בה את ההתמדה והאחידות. כמעט מעולם לא מצאנו במזרח הקדום רפרין שמתחלף עם זולתו בגופה של אותה סליחה[36]. בדברינו להלן נראה שגם פורמולת הסיום של שתי המחרוזות שלפנינו ('קדוש') אופיינית דוקא למחרוזות ביניים מקהלתיות, ושאי אפשר להסבירה כסיומה של ענייה ציבורית. נראה איפוא שאכן קטעי מקהלה לפנינו ולא קטעי ענייה ציבורית. אמנם, נראה שהמקהלה עומדת בימי יניי בשלבי התארגנותה הראשונים: כבר היא משמשת לא את הפאתוס הציבורי אלא את החוש האסתיטי של המתפלל, אבל עדיין אין בה כדי לעמוד במשימות מקהלתיות מסובכות: היא מעדיפה לפי שעה קטעים רפריניים, אבל היא דואגת בכל זאת לגוון את הופעתם גיוון מינימאלי. להלן נראה שתכונות אלו אופייניות לשלבי ההתחלה של גיבוש היסודות המקהלתיים גם בסוגי פיוט אחרים.

אין זה מן הנמנע שבימי יניי כבר חדרו אלמנטים מקהלתיים לסוג פיוטי נוסף מטיפוס הקרובה, הוא השבעתא[37]. השבעתא היא סוג "פשוט"; כשהיא מכוונת לעמידות של שבת הריהי עשויה שבע סטרופות שכל אחת מהן מיועדת לעטר ברכה אחרת מברכות העמידה. כשהיא מכוונת ליום חג, מתרחבת בה חטיבתה הרביעית וקולטת כמה קטעי פיוט נוספים שמדברים בקדושת היום[38]. בין כך ובין כך אין בתבנית הקמאית של הסוג אלא כדי מחרוזת אחת לברכה, חזו רומזת בטורה האחרון ללשון הברכה הצפויה לבוא אחריה[39]. והנה, בערך החל בימי יניי ואולי בימיו ממש[40], מופיעה לעתים בשולי כל סטרופה בודדת כזאת מחרוזת אחת נוספת, על פי רוב קטנה יותר ומעוצבת בתבנית שונה. אין ספק בכך, שאף מחרוזת (משנית) זו לא נתוספה כאן אלא כדי לתת לדרכי הקריאה של השבעתא צביון של חילופי מבצעים. העובדה שאין כאן הרחבה פשוטה של הדגם הבסיסי של הסוג, ר"ל שהסטרופה השנייה שבכל ברכה לא כוונה אף היא, כראשונה, להיאמר מפי החזן, מוכחת מעצם השינוי התבניתי המופיע בה באופן קבוע. כבר ציינו לעיל

[36] אמנם בסליחה של יוסי בן יוסי שנזכרה לעיל בהערה 30 יש שני רפרינים, אולם כבר ציינו שאין בטחון באותנטיות שלהם. בפייטנות האירופית המאוחרת הרבה יותר, מתגבש טיפוס מיוחד של סליחה בעלת שתי פיסקאות ריפריניות סטיריאוטיפיות ('ושוב ברחמיך על שארית ישראל והושיענו למען שמך' ו'והשב שבות אהלי יעקב והושיענו למען שמך'). ברם זו התפתחות מאוחרת ביותר, ואין היא תואמת את אופייה של הענייה הציבורית הקדומה.

[37] השבעתא היא סוג מסוגי הקרובה והיא מיועדת לעטר עמידה של שבת או של חג (של שבע ברכות, ומכאן שמה) שאין בה קדושה. עמידות כאלו נאמרו בארץ ישראל בערבית, במוסף או במנחה. רוב השבעתות שבידינו הן של ערבית ושל מוסף.

[38] חטיבה זו קרויה 'גוף'. עיין על כך במאמרי "שבעתות הבדלה ארץ ישראליות", תרביץ, לו (תשכ"ז): 342 ואילך. לעתים מתרחבות גם חטיבות אחרות של שבעתות החג, כגון החטיבה השניה בשבעתות הטל והשגם או כגון השישית בשבעתות ההבדלה.

[39] מקצת מן השבעתות, כנראה אלו של מוספי שבתות, קצרות וחסכוניות מאוד ואין בהן אלא שני טורים לחטיבה. השווה על כך מ' זולאי, "בין כתלי המכון לחקר השירה העברית", עלי עין (ירושלים, תש"ח־תשי"ב), עמ' 114.

[40] שבעתות מטיפוס זה לשבתות הפורענויות מיוחסות על ידי זולאי ליניי (השווה פיוטי יניי, עמ' רפו, רצז, שח, שנ) אבל אין היחוס בטוח. מכל מקום אין ספק בקדמותן המופלגת של היצירות הללו.

שהסימטריה במבנה הפיוטים הסטרופיים היא בחינת חוק אבסולוטי בפייטנות הקדומה; אילו היתה כאן הרחבה אורגאנית של הסוג הפיוטי, היו המחרוזות הנוספות מתעצבות בדיוק כתבנית קודמותיהן – ובפירוש אין הדבר כך, אף באחת ממאות השבעתות מטיפוס זה הנמצאות לפנינו. לא סוף דבר שהסטרופות ה'משניות' פחות מקיפות מאלו הראשיות, אלא שהפייטנים אף הקפידו לאורך מאות שנות יצירה לעצב את שתי הסטרופות בדפוסי תבנית נבדלים זו מזו באופן ברור: לא מלות פסוקי המסגרת[41], לא מלות הקבע, לא האלפביתים ולא החתימות משותפים לשתי הסטרופות, אלא מבנה אחד (סימטרי) לסטרופות הראשונות, ומבנה אחר (סימטרי אף הוא!) לסטרופות המשניות[42]. הסטרופות המשניות אף קרויות בהרבה כתבי יד, כולל הקדומים שבהם, "פזמונים", וכבר ראינו שמונח זה מוחל בכתבי היד הקדומים על קטעי ענייה, בין מקהלתיים ובין ציבוריים.

כמעט שאין צריך לומר שאין הקטעים הללו מיועדים להיאמר כעניות ציבוריות, שהרי ראשית כל השבעתא הקדומה היא תפילה ממש, והסטרופות המשניות שעל אופיין אנו תוהים הן הן הסמוכות אל הברכות שמכוחן יוצאים הציבור ידי חובת תפילה; השתתפות הקהל בקריאת קטעים מסוג זה היא בניגוד גמור לעצם טבעה ואופיה של התפילה הציבורית הקדומה. מלבד זאת הרי מופיעות בשבעתות המאוחרות יותר סטרופות משניות מתחלפות, לעתים בעלות היקף לא קטן ותבניות לא פשוטות; ובשום תקופה מתקופות הפייטנות המזרחית אין לתאר ציבור שמסוגל לעמוד במשימת שילובם של קטעים רבים כל כך ומסובכים כל כך בתפילת החזן[43].

מעניין הדבר שראשית חדירתם של היסודות המקהלתיים אל השבעתא דומה לראשית חדירתם אל הקדושתא. בשבעתות קדומות מאוד, הסטרופה המשנית קצרה מאוד והיא בעלת אופי רפריני, אלא שהטור האחרון שבה מתחלף מחטיבה לחטיבה בהתאם לברכה הצריכה לבוא אחריה. מאותה תקופה, בערך, מצויות בידינו שבעתות בהן מתחלפות לסירוגין שתי סטרופות משניות רפריניות – ותופעה זאת מקבילה בדיוק לזו שראינוה לעיל אצל יניי. למן ימות הקלירי ואילך מופיעות ומתרבות והולכות סטרופות־המשנה שנוסחן מתחלף מחטיבה לחטיבה. שלבי ההתפתחות התבניתית של הסוג מסמנים את שלבי התפתחותה של המקהלה הקדומה ממצבה האמבריונאלי (בערך בתקופתו של יניי) אל מצב של בשלות מוחלטת (בערך בדורו של הקלירי)[44].

כאן המקום לציין את העובדה שבכל המקרים בהם מופיעות בשבעתות סטרופות־משנה מתחלפות, הרי הן נקשרות אל הסטרופות הראשיות בשרשור, ר"ל הן פותחות תמיד בתיבה שבה נסתיים הטור האחרון של המחרוזת הראשית. פרט תבניתי זה קשור אף הוא, בלי ספק, באופיין

[41] הכוונה למנהגם של הרבה פייטנים להעמיד בראשי הסטרופות (הראשיות בלבד!) של השבעתות מלים המצטרפות לפסוק מפסוקי המקרא. פסוקים מסוג זה משמשים מסגרת לשבעתות רבות.

[42] על השרשור הקושר את שתי הסטרופות בשבעתא ועל משמעותו לענייננו עיין להלן. יש לזכור כאן גם את העובדה שמעולם לא מצאנו שבעתות שבהן תופענה, למשל, שלוש סטרופות (או ארבע) בכל חטיבה. אילו היתה כאן התרחבות פשוטה של דפוסי הסוג היינו מוצאים בודאי שיעורים שונים של התרחבות, כמו בשאר סוגי הפיוט.

[43] אבל בשבעתות שבהן הסטרופה המשנית היא רפרינית, אין היא רפרינית לגמרי, שהרי טורה האחרון מתחלף מחטיבה לחטיבה כדי לרמוז לברכה הצפויה לבוא אחריה. ההקפדה על החלפת צלעית אחת במחרוזת רפרינית נראית אף היא משימה סבוכה מדי לקהל בלתי מאומן.

[44] אין צריך לומר שגם לאחר שנקבע דגם השבעתא בעלת הסטרופות המשניות המתחלפות כדומיננטי בפייטנות היוצרת, לא חדלו מקצת מן הפייטנים לחבר גם שבעתות עם שתי סטרופות־משנה רפריניות, אם כי מספרן של אלה הולך ומתמעט עם הזמן. שבעתות עם סטרופת־משנה אחת רפרינית כמעט שאינן נכתבות עוד בפייטנות המזרחית המאוחרת. נטייתם של פייטנים מאוחרים לאחד מן הטיפוסים הנ"ל בשבעתא תלויה היתה, כמובן, במנהגות המיוחדים של הקהילות השונות, ואולי, במידה זו או אחרת, גם במצבן של המקהלות המקומיות.

המקהלתי של סטרופות־המשנה: הופעתה של מלת השרשור בסוף הקטע שבפי החזן שימשה אות למקהלה שהגיע תורה להשמיע את דבריה, והיא באה להקל על שילובם של קטעי המקהלה בדברי החזן. במקומות בהם מחרוזות־המשנה הן בעלות אופי רפריני, כולל המקרים שבהם משתלבות בגוף השבעתא שתי מחרוזות־משנה המתחלפות לסירוגין, אין השרשור אפשרי, ועל כן הוא גם חסר. כנגד זאת הוא קבוע לחלוטין בכל שאר המקרים, ומאשר פעם נוספת את אופיין המקהלתי של מחרוזות־המשנה (וגם של שאר מחרוזות־הביניים המופיעות בסוגי פיוט אחרים, כפי שיוסבר להלן).

תופעה מעניינת היא אף זאת: בכמה שבעתות קדומות מעוצבים לנו בכל חטיבה וחטיבה לכאורה שני מעברים אל הברכה[45], אחד בסטרופה הראשית ואחד בזו המשנית[46]. תופעה זאת קשורה אף היא באופיה המקהלתי של הסטרופה המשנית: חלוקת החומר הפייטני שבשבעתא בין החזן והמקהלה סיבכה במידה מסויימת את מצבו של החזן, שתפקידו היה לומר את הסטרופה הראשית (בלבד), ולהוסיף עליה – עם תום אמירת הסטרופה המשנית על ידי המקהלה – את הברכה, לכאורה בלא שאמר 'לשון מעין הברכה' לפניה. לפיכך דאגו מקצת מן הפייטנים לשלב דבר מעין הברכה גם בסטרופה הראשית, ולהוציא על ידי כך גם את החזן ידי החובה ההלכתית הנ"ל. פייטנים אחרים לא חששו לכך, שהרי אף החזן רשאי היה להצטרף למקהלתו, בין בקול ובין בלחש, בקריאת הסטרופה המשנית, ולומר את הברכה לאחר מכן. ואף זאת: במקצת מן הקהילות היה מעמדה של המקהלה מן הסתם רופס, ואולי לא תמיד נסתייע לפייטן לאמנה מראש: אפשר שקצת פייטנים חיברו את השבעתות שלהם מתוך כוונה להכשירן הן לקריאה מפי החזן בלבד והן לקריאה מפי חזן ומקהלה, ולפיכך התקינו בהן שני מעברים, אחד בסטרופה הראשית ואחד בזו המשנית. לעתים נתגלגלו שבעתות פשוטות, סוליסטיות, לידי פייטנים או חזנים ששימשו בבתי כנסיות בהם היתה מקהלה; במקרים אלה הוסיפו הפייטנים לשבעתות הללו סטרופות משנה, "פזמונות" (על פי רוב ריפריניות), כדי להכשירן לקריאה בביצוע מקהלתי. במקרים אלה הוסיפו לשון מעין הברכה (מתחלף) בסוף ה"פזמון", אבל לא טשטשו את הרמז לברכה ששילב הפייטן במבנה המקורי של הקומפוזיציה, בסטרופה שנעשתה מכוח העיבוד – לראשית. אף תופעות אלו מאשרות, כמובן, את אופיין המקהלתי העקרוני של סטרופות־המשנה בשבעתות.

באותה תקופה מופיעות, כנראה, סטרופות־המשנה גם בתוך קרובות הי"ח למקצת מימות החול המצויינים, ובמיוחד בקרובות לתשעה באב ושאר ימות הצום הגדולים[47]. החומר המצוי

[45] ה'מעברים' מסומנים, כידוע, על ידי מלים 'מעין הברכה' המופיעות בטור האחרון.

[46] שבעתות מטיפוס זה ראה בנדפס על ידי א' שכטר בספרו *Studies in Jewish Liturgy* (פילדלפיה, 1930), עמ' 101, ועיין גם מ' זולאי במאמרו הנזכר לעיל, ידיעות המכון...., ה (תרצ"ט): קנו, וסידור רס"ג, עמ' שפ ואילך; ועיין גם במאמרי "הפייטן ר' יצחק בר לוי ופיוטיו", ספר חיים שירמן (ירושלים, תש"ל): 294 ואילך.

[47] בנקודה זו ראוי שנזכיר תופעה מעניינת ומיוחדת במינה, הן בשבעתות והן בקרובות הי"ח. קומפוזיציות בעלות מחרוזות משניות ישנן בידינו בשפע בין השבעתות לשבת, כולל השבתות המצויינות, אבל הן נדירות בין השבעתות לחגים. אפילו השבעתות המונומנטאליות לטל ולגשם אין בהן מחרוזות־משנה מקהלתיות. כיוצא בזה בקרובות הי"ח: הקומפוזיציות ה"כפולות" הן כמעט כולן קרובות לימות הצום השונים. בין הקרובות לימות החול הרגילים וכן בין אלו שנכתבו לימות חול המועד, ראשי חדשים וחנוכה, אין כאלו כלל לפי מיטב ידיעתי. לדעתי קשור הדבר באופיין המיוחד של שבעתות החג ושל הקרובות המיועדות לימות החול שבהם נאמרה קדושה בארץ ישראל הקדומה (עיין לעיל בהערה 7): שבעתות וקרובות י"ח אלו יש בהן הרחבות, לעתים נכבדות בהיקפן, באחת מחטיבותיהן (בשבעתות החג – בחטיבתן הרביעית, ה'גוף'; בקרובות הי"ח הנידונות – בחטיבתן השלישית); ואלו חייבו את צמצומן של חטיבות היסוד (האחרות) של הקומפוזיציות. גם בקדושתא

בידינו בפינה, זאת מועט יותר, אבל אף כאן נראה שהתהליך היה זהה לזה שעקבנו אחריו בשבעתא: בשריד מתוך קרובת תשעה באב ליניי עומדת לפנינו סטרופת משנה ריפרינית[48]; סטרופות־המשנה של קרובות הקלירי לימות הצום כבר מביאות טכסטים מתחלפים בתבניות מאסיביות ומלוטשות. אף בקרובות הי״ח, כיוצא בשבעתות, נקשרות הסטרופות המשניות המתחלפות אל סופי הסטרופות הראשיות בשרשור.

[ו]

נחזור לקדושתא. כבר ראינו לעיל, כי חדירה ראשונה של יסודות מקהלתיים לקדושתא נעשתה בימי יניי, אבל זו היתה חדירה מועטת והססנית, שהרי לא מצאנו עקבותיה אלא ביצירה אחת שלו ואף זאת יצירה שנועדה ליום כיפור, יום שבמערכות תפילותיו נחוצים היו ממילא רפרינים ועניות ציבוריות. ואף זאת: הדוגמא שמצאנו אצל יניי, אף על פי שקרוב לומר שהיא דוגמא של השתתפות מקהלתית בתפילה[49], הנה אי אפשר לומר זאת עליה בבטחון גמור, ולא מן הנמנע הוא שאף היא אינה אלא ענייה ציבורית מסוג אלו הנהוגות בסליחות. עובדה היא שפייטנים קדומים שנראה בהם כי פעלו אחרי יניי, כגון הדותה ושמעון בירבי מגס, אין בקדושתאות שלהם תבניות חריגות כלשהן[50], ונמצא חידושו של יניי לא נקלט ולא נתפתח בסמוך לימיו.

׳תיקון׳ מקהלתי מאסיבי לקדושתא ניתן כנראה בסמוך לימיו של ר׳ אלעזר בירבי קליר, רבם של פייטנים הרבה ומעצבן האחרון של התבניות הקלאסיות של רוב סוגי הפיוט הקדום. מבנה הקדושתא הקלירית, אף על פי שאין הוא שונה הרבה ממבנה הקדושתא אצל קודמיו, מעמיד כמה פרטי תבנית מיוחדים, שנראה כי הוא שעשאם בנין־אב לפייטנות הקלאסית והמאוחרת[51]. הקדושתא עשויה, כמפורסם, שלוש חוליות, שכל אחת מהן מורכבת מסך מסויים של קטעי פיוט. החוליה הראשונה מכילה את שלוש החטיבות הראשונות של הקומפוזיציה (המגן, המחיה והמשלש), המכוונות, עקרונית, לשלוש הברכות הראשונות שלעמידה. החטיבה השנייה מכילה שני פיוטים (פיוטים ד׳ וה׳ בסומן המקובל במחקר) שהם בעלי פתיחות וסיומים קבועים. החוליה השלישית מכילה סך לא קבוע של קטעי פיוט, ומסתיימת בסילוק המעביר אל הקדושה. החוליה הראשונה של הקדושתאות היא הנכבדת מכולן, לפי שהיא היא הסמוכה לברכות; בחוליה זאת דומים כל טיפוסי הקדושתא הידועים לנו דמיון כמעט מוחלט. החוליה השנייה רופסת יותר, והיא גם בעייתית מבחינת תפקידה ההיסטורי בקדושתא[52]; משוררים שונים טיפלו בה בצורות שונות.

גררה אחריה התרחבותה המופלגת של החטיבה השלישית תוצאות תבניתיות דומות, כפי שהראיתי במאמרי הנזכר לעיל בסוף הערה 11. אגב, ב׳גופים׳ של שבעתות החג יש לעתים רחוקות טקסטים מקהלתיים. בנוסף על כך יש לחשוב גם על השפעתם המכרעת בנקודה זו של דגמי הקומפוזיציות הקדומות, שחזנים מאוחרים נטו לדבוק בהם בנאמנות מופלגת. עצם העובדה שהקלירי, למשל, נהג לעצב לשבעתות החג ולקרובות הי״ח שלו תבניות מסוימות, יכלה לקבוע בסוגיה זו הלכה פסוקה שלא הופרה על ידי פייטנים מאוחרים אלא לעתים רחוקות מאוד.

48 עיין במאמרי ״פיוט ליניי חזן על משמרות הכהנים״, סיני, סה (תשכ״ט): קעו ואילך. למרות הסתייגותם של כמה חוקרים נראה לי קרוב מאוד שפיוט זה אמנם של יניי הקדום הוא.

49 עיין על כך עוד להלן בסוף פרק זה.

50 אמנם אין בידינו פיוטי יום כיפור במורשתם של פייטנים אלה, ואפשר שהחידוש שפגשנוהו אצל יניי נתקבל על ידם בצמצומו, ר״ל בתפילות יום הכיפורים בלבד.

51 השוואה בין דגמי הקדושתא השונים הידועים לנו בפייטנות הקדומה ימצא המעיין במאמרי הנזכר לעיל בהערה 48 (סיני סה): כב ואילך.

52 על חוליה זו ועל תפקידה עיין במאמרי ״עיונים באופיים הפרחודי של אחדים ממרכיבי הקדושתא״, הספרות, ג (תשל״ב): 569 ואילך.

החוליה השלישית היא המעמידה בעצם את ההרחבות לקראת הקדושה: כאן עושים הפייטנים כביכול כבתוך שלהם, ברצותם מרחיבים וברצותם מקצרים. כאמור, לא כל הפייטנים הקדומים העמידו קדושתאותיהם בדיוק באותו הרכב, ויש בין פייטן לפייטן בעניין זה שינויים קטנים או גדולים, אבל לפי הנראה קבועים היו טיפוסי הקדושתאות בידי הפייטנים עצמם: הדגם הנקוט למשל בידי יניי הוא המעמיד את כל קדושתאותיו הסטנדארטיות או את רובן המכריע, וכן אצל שאר הפייטנים.

קדושתאותיו של הקלירי, ברובן, פותחות את החוליה השלישית שלהן בפיוט עשוי סטרופות תלת־טוריות, המכונה בהרבה כתבי יד קדומים ומאוחרים כאחד בשם ממוצא יוני: 'קיקלר'[53]. המבנה הסטרופי התלת־טורי עצמו אינו חידוש קלירי בקדושתא, לפי שכבר קדם לו בו שמעון בירבי מגס: הוא מעמיד בתבנית זו לעתים קרובות למדי את הפיוט השני של החוליה השלישית[54]. ואולם הקלירי עיצב לקטע זה פרצוף חדש על ידי שעשאו מקום ראשון בקדושתא להשתתפות המקהלה. בקדושתא הקלירית, ובזו של כל ההולכים בעקבותיו, נקטע הרצף האקרוסטיכוני של הפיוט הזה באופן קבוע אחת לשלוש סטרופות כדי לפנות מקום לאמירתה של מחרוזת ביניים מקיפה, על פי רוב תלת־טורית אף היא, ובדרך כלל חתומה בשם הפייטן. מחרוזת ביניים זו מסומנת בכתבי היד הקדומים והמאוחרים, כשאר הפיסקאות המקהלתיות שכבר דנו בהן, בשם 'פזמון'. תפקידה של זו כקטע מקהלתי ולא כענייה ציבורית בולט עוד יותר מאשר בשאר הפזמונות, לפי שהיא מופיעה לא אחרי כל מחרוזת שירית, כמצופה, אלא דוקא רק אחת לשלוש סטרופות[55]; אין להעלות על הדעת תופעה כזאת בענייה ציבורית, שהרי זו שואפת מטבע בריאתה להיות תכופה ככל האפשר. גם בפזמון המקשט את הקיקלר עומדים לפנינו שלושה שימושים, והם מקבילים לאלה שכבר ראינום לעיל בשבעתא: לעתים משרת פזמון אחד רפריני את הקיקלר מתחילתו ועד סופו, והוא מופיע, במפורש או בנרמז, בסוף כל גוש של שלוש סטרופות תלת־טוריות. לעתים מופיעים בקיקלר שני פזמונים המתחלפים לסירוגין[56], ולעתים —

[53] עיין על כך במאמרי הנזכר לעיל בהערה 48 עמ' כד ואילך. פיוטי קיקלר ימצא המעיין, למשל, בתוך: גנזי שכטר, ג, עמ' 96 (מסומן בטעות כיוצר לשביעי של פסח, ועיין שם בהערות); גנזי קריפמן, א, עמ' 12; גנזי שירה ופיוט של ר' מרקוס, עמ' 17 ואילך; פיוטי שמעון בר יצחק, מהד' הברמן, עמ' סה ואילך ועמ' פט ואילך, קיב ואילך, קטו ואילך, קצט ואילך; בנדפס על ידי זולאי, סיני, ח (תש"ה): רצט; ארץ ישראל, כרך ד (ספר פרס, ירושלים תשי"ג): סא ואילך, עט ואילך. כיוצא בזה במחזור לימים נוראים, מהד' גולדשמידט, ראש השנה, עמ' 73, 95, 100, 162, 181 ו־187; יום כיפור, עמ' 122, 341, 609, 611 ו־730. ראה גם סיני, נט (תשכ"ו): ריט. בקיקלרים של ראה"ש ורימי כיפור ניתן להבחין במקומות המסומנים לעיל בעסטריוטות הבאות אחריהן. רשימת העסטריוטות הידועות לנו מובאת במאמרי הנזכר לעיל בהערה 48 שם.

[54] השווה מ' זולאי במאמרו הנזכר לעיל בהערה 19 (ידיעות המכון... ב), עמ' רל. לעתים קרובות למדי, ובעיקר בקדושתאות לימים הנוראים, נשמטים פיוטי ה' מתוך הקדושתאות, והקיקלר מופיע צמוד לפיוטי ד'. במקומות לא מעטים נשמטת החוליה השנייה כולה, והקיקלר מופיע בסמוך למשלש, אחריו.

[55] קשה מאוד להסביר את העובדה כי חוק זה נקבע לכל הפיוטים בעלי מבנה סטרופי תלת־טורי, גם בשאר הסוגים, כולל הסליחות. חותם הסימטריה המשולשת טבוע בכלל על קטע זה, שהרי גם מבנה מחרוזותיו משולש. לעתים רחוקות מאוד מצאנו את המחרוזות מצויינות, אולי בטעות, לא אחת לשלוש סטרופות אלא אחת לשתיים או לארבע (השווה במאמרי הנ"ל, תרביץ, לו, עמ' 354).

[56] דגם זה הוא השכיח בקדושתאות הנדפסות של הקלירי, וכך תיאר את הקטע צונץ בספרו הנ"ל בהערה 1, עמ' 67. העובדה שצונץ מציין את הפזמונים כמופיעים בראש הפיוטים קשורה במנהג שנהגו מעתיקים אירופיים מאוחרים, וכן גם המדפיסים, להקדים את הפזמונות לקיקלר, ולהביאם אחר כך (אבל לא תמיד) ברמז, אחרי כל גוש של שלוש סטרופות. לא ראיתי תופעה זו מעולם בכתבי יד של הגניזה. מופלא הדבר שהמנהג נהוג במחזורים האירופיים גם כשהקיקלר מצוייד בפזמונות מתחלפים: גם במקרים אלה מובאים כל הפזמונות, למרות מספרם המופלג לעתים, כמיני מבואות לקיקלר, ולאחר מכן הם מובאים בזה אחר זה במקומם. נראה לי שמקור

חה המצב בהרבה קדושתאות קליריות וביצירותיהם של כמעט כל תלמידיו – בא אחרי כל גוש של שלוש סטרופות פזמון אחר, והוא קשור אל סוף הטור האחרון של הסטרופה שלפניו בשרשור. דגם אחרון זה הוא, כאמור, הדגם הדומיננטי בקיקלר הקלאסי, ויש לראות בכך ראיה מכרעת (נוספת) לתפקוד המקהלתי של ה'פזמון' בקיקלר: ודאי אי אפשר להעלות על הדעת שהתבנית הסבוכה והמפותחת הזאת נתעצבה, ובצורה זו, לצורך קריאת החזן בלבד. כמעט אי אפשר להעלות על הדעת שמלכתחילה עוצבה התבנית כדי שהפזמונות, המתחלפים והמופיעים רק אחת לשלוש סטרופות, ייאמרו בפי הציבור. בתקופת הקלירי מופלג ביותר הוא להעלות על הדעת את האפשרות שציבור המתפללים ישתתף בצורה זו בקריאת פיוטים. אמנם, נראה שבקיקלרים הקדומים ביותר עדיין אין הפזמונות מתחלפים, ואולם אין להעלות על הדעת שהתבנית עוצבה לראשונה לשם שיתוף הקהל בתפילה ונתפתחה לתבנית מקהלתית, אלא להיפך: עצם כיוון התפתחותה מוכיח על ראשיתה כמרכיב מקהלתי.

בקדושתאות הגדולות של ימות החג מופיעים לעתים קרובות שני פיוטים מטיפוס הקיקלר, על פי הוב בזה אחר זה. בשני מופיעה בדרך כלל מחרוזת ביניים רפרינית. היא מסומנת לעתים בכתבי היד אחרי כל סטרופה וסטרופה.

במקום אחר[57] כבר הצבעתי על כך שאופיה המקהלתי של מחרוזת הביניים בקיקלר מוכח גם מסיומה הקבוע: כל מחרחות הביניים שבקיקלר הן 'מחרחות קדוש', ר"ל הן מסתיימות באופן קבוע במלת 'קדוש'. ברם מלה זו חורגת ממסגרתן התבניתית ואינה נכללת בגופן מבחינת החרוז. הופעת תיבה זו כאן[58] היא אחת החידות המופלאות של הפייטנות הקדומה: אין אנו יודעים בוודאות ובבטחון לא את מקורה ולא את תפקידה. אבל קרוב לומר שהיא שימשה מענה לציבור אחרי הקראת מחרחות הביניים על ידי המקהלה, מעין 'אמן' שלא במקום ברכה. מחרחות הביניים מסכמות בדרך כלל, בתנופה לירית, את תוכן גוש הסטרופות שלפניהן, ונימתן המנונית במובהק. הבעת הזדהות מצד הקהל לנאמר בפיסקאות הללו נראתה מן הסתם דבר במקומו ובעתו. הוסיפה על כך גם העובדה שבסמוך לקיקלר ולמעלה ממנו כבר הורגל הציבור להשיב פעמיים 'אמן' בסופי הברכות של העמידה[59], והקשבתו הפאסיבית משם ועד לאחר הסילוק נראתה אולי ממושכת מדי. מכל מקום קשה להניח, שתיבה זו נדבקה בסופי מחרוזות הביניים של פיוטי הקיקלר, אבל מחוצה למסגרותיהן התבניתיות, כדי שתיאמר יחד אתן, ומפי מי שאומר אותן.

בקדושתאות מטיפוס הקלירי, ובעיקר באלו של ימות החג, מופיע מיד בסמוך לקיקלר פיוט בעל מבנה מאסיבי, מרובע־טורים, ובו מחרוזת רפרינית, כמעט תמיד אף היא מרובעת. 'פזמון' זה מועתק בכתבי היד העתיקים אחרי המחרוזת הראשונה של הפיוט, והופעתו הרפרינית

המנהג בתמיהה שתמהו מעתיקים אירופיים על עצם הופעת הפזמונות בגופם של פיוטים, לאחר שהמקהלות נעלמו מבתי הכנסיות האירופיים (עיין להלן). סתם 'פזמון' (בסליחות) עומד בראש הפיוט ולא בגופו; לדידם לא היתה שום סיבה לנהוג אחרת בקיקלר. הפזמונות בקיקלר הפתיעו את המעתיקים במיוחד על שום הופעתם אחרי הסטרופה השלישית בלבד. על המתרחש בגוף היוצר עיין להלן.

[57] במאמרי הנ"ל בהערה 15 (סיני סה): כד ואילך.

[58] תיבת 'קדוש' מופיעה גם בסוף פיוטי ד' בקדושתאות, גם בסוף מחרחות הביניים של העסטריוטות, גם במחרוזות הביניים של גופי היוצר וכן גם בסוף פיוטי ה'מצדר' (פיוטי פתיחה למערכות היוצר). ההסבר הניתן להלן יפה לכל המקרים הללו.

[59] עם סיום המגן והמחיה. גם בסוף המשלש, או סמוך מאוד לסופו, מופיעה התיבה 'קדוש' בשולי פיוטי ד'.

מסומנת אחר כך בסוף כל סטרופה. בקצת כתבי יד, ובעיקר במאוחרים, הוא מועתק לפני הסטרופה הראשונה, וסימן אמירתו שב לאחר מיכן, כנ״ל, בסוף כל סטרופה. גם פיוט זה נועד, כמובן, לקריאה בחלוקת־ביצוע, אבל אין להכריע בוודאות אם פזמונו נועד למקהלה או לציבור. ההבדלה בין פזמון זה לבין מחרוזות הקדוש של הקיקלר ברורה ובולטת, ואפשר שיש ללמוד מכאן שהקטע נועד מלכתחילה לציבור. אבל יתכן, וכך נראה קרוב, שבעיצובו הובאו בחשבון שתי האפשרויות, שמתוכן בחר החזן את זו שהתאימה למנהג קהלו או לשיעור מיומנותו של הציבור שלו בתפילה[60]. בקדושתאות הימים הנוראים בא לפני הפיוט הזה פיוט מטיפוס העסטריוטה, מדגם פיוטו של יניי שכבר דנו בו לעיל. קטע זה מופיעות בו שתי מחרוזות קדוש המתחלפות לסירוגין, ועובדת היותן מחרוזות קדוש מוכיחה, כנרמז לעיל, שקריאתן נועדה למקהלה.

הקדושתא הסטנדארטית מטיפוס הקלירי אין בה אחרי שני קטעים נחלקי־ביצוע אלה אלא מספר מועט (על פי רוב שניים) של פיוטי רהיט[61], והיא מסתיימת אחר כך עם הסילוק. בקטעים אלה ספק אם היתה השתתפות פעילה של המקהלה, אף כי אין הדבר מן הנמנע. הרהיטים הקליריים משופעים בחרזי קבע ובמלות פתיחה קבועות ובוודאי אין זה רחוק להניח שבמקומות מסויימים חולקה אף קריאת קטעים אלה בין החזן לבין מקהלתו. ברם אין וודאות בכך, ומכל מקום אין הדבר מוכח על פי תבניות הפיוטים. שיתופה של המקהלה בקריאת הקדושתא הקלאסית לא היתה אפוא מרובה. הוא נתמקד בדרך הטבע בחוליה האחרונה של הקומפחיציות, ר״ל במקום הפחות נכבד בה, אבל זו ניתקנה מכוחו של שיתוף זה תיקון בולט למדי.

[ז]

אין צריך לומר שהעיצוב המקהלתי של חלק ממעמד ליטורגי מסויים אי אפשר היה שלא ישפיע גם על עיצובם של שאר חלקי אותו מעמד. בית כנסת שייסד מקהלה השתדל בודאי להפעילה לעתים קרובות ככל האפשר ובהיקף מתרחב והולך. כבר ראינו למעלה שהקרובות לסוגיהן קלטו קטעי מקהלה, ומקצת ממרכיביהן אף עוצבו בתבניות קבע שמזמינות קריאה מקהלתית[62].

[60] פיוטים אלה דומים מבחינת המבנה לסליחות המכונות ׳פזמונות׳, ר״ל סליחות המצויידות בסטרופות פתיחה ורפרין. ה׳פזמון׳ בסליחה הוא חלקו של הציבור, אבל אין ללמוד משם בהכרח על המרכיבים שאנו דנים בהם. להיפך, נראה לי שכמעט אין סליחות עם סטרופות פתיחה וריפרין אותנטיות בפייטנות הקדומה; קרוב בעיני שאין הן אלא התפתחויות מאוחרות יותר של טורי הריפרין והעניות הקדומים.

[61] פיוטים אלה עשויים בדרך כלל במבנים פשוטים, ומרובות בהם מלות הקבע והסיומות הקבועות. על הקטעים מטיפוס זה עיין במאמרי הנ״ל, תרביץ, לח (תשכ״ט), עמ׳ 138 ואילך. אין, כנראה, קדושתאות קליריות בלי פיוטי רהיט; אלא שבמקצת מקדושתאותיו שנקלטו במחזורי אשכנז נשמטו קטעים אלה, כנראה מפני תבניתם הפשוטה מדי. אותן קדושתאות מופיעות בכתבי יד מן הגניזה בהרכבן השלם.

[62] מבין הסוגים שראינום מתעצבים לעיל בתבניות מקהלתיות קיבלה הקדושתא בלבד את הקיקלר ואת הפיוט שלאחריו כתבניות־קבע מחייבות. אחרי תקופת הקלירי כמעט שלא נכתבו קדושתאות בלי מרכיבים אלה. בשבעתות ובקרובות הי״ח עומדות התבניות המקהלתיות כאלטרנאטיבות בלבד, ופייטנים מעצבים על פיהן את יצירותיהם ברצותם, בהתאם למנהגם. כפי שצריך לעיל, גם בעניין זה קיימות העדפות בהתאם ליעודים הליטורגיים השונים. הואיל ואין שום קושי לפיוט בעל תבנית מקהלתית שיהא נקרא מפי החזן בלבד, אפשר בהחלט שתבניתן של יצירות שונות נקבעה לאו דוקא לפי המצב הריאלי של קהילות הפייטנים, אלא לפי המסורת התבניתית של הסוגים השונים כפי שהיתה מקובלת בידי היוצרים למקומותיהם ולדורותם. לשון אחר: אפשר בהחלט כי פייטן שבקהילתו לא פעלה מקהלה חיבר קרובת י״ח לתשעה באב בתבנית כפולת־מחרוזות, לא בהתאם לצורכי קהילתו, אלא בהתאם לדוגמא הקלירית שאותה שאף לחקות.

התפתחות דומה פקדה גם את מערכת היוצר. היוצר אף הוא סוג קומפוזיציוני הוא[63], כמפורסם, ובהרכבו בימות שבת וחג[64] נכנסים שבעה קטעי פיוט: גוף היוצר, האופן, המאורה, האהבה, הזולת, ה׳מי כמוכה׳ וה׳יי מלכנו׳. בתקופת הפיוט הקדום, בה שימשו מערכות הפיוט כתפילות לכל דבר, אי אפשר היה כלל שפייטן יחבר יוצר בלא שיעמידנו על שבעת מרכיביו, לפי שבלעדיהם לא היה חיבורו תפילה. ככל סוגי הפיוט הקדום עוצבו גם מרכיבי היוצר בתבניות קבע: תבניות אלו חוזרות ומופיעות, בדייקנות גמורה או כמעט גמורה, במאות מערכות יוצר אשר בידינו. אין אנו יודעים אימתי נתעצבו תבניות אלו של מרכיבי היוצר, אבל נמצאים בידינו מספר (אמנם מועט) של מערכות יוצר קדם־קלאסיות, שעדיין אינן מכירות את דפוסי הקבע הנ״ל[65]; מרכיביהן של אלו עשויים גוש אחד, בלא זכר כלל לאפשרות של קריאה בחילוף מבצעים. המערכות הללו מעמידות לפנינו בסוג היוצר את השלב הקדם־מקהלתי, שראינוהו מיוצג בקדושתא ביצירתם של יניי, הדותה ושמעון בירבי מגס.

התבניות הקלאסיות של היוצר קובעות ממדים מקיפים לגוף היוצר ולזולת, וממדים קטנים, ולעתים קטנים מאוד, לשאר המרכיבים. במערכת התבניות הקלאסיות של היוצר מעוצב הקטע הראשון, גוף היוצר, בצורת ה׳קיקלר׳[66]: הוא עשוי כמעט תמיד[67] מחרוזות תלת־טוריות, ששטפן האקרוסטיכוני נקטע באופן קבוע אחת לשלוש סטרופות כדי לפנות מקום למחרוזת קדוש. אין ספק כלל בקרבה התבניתית של גוף היוצר אל הקיקלר שבקדושתא. ואולם שלא כבקיקלר, יש ליסודות המקהלתיים של גוף היוצרכנראה למן ראשיתם מעמד עצמאי לחלוטין: בגופי היוצר הקדומים שבידינו אין אופי רפריני למחרוזות הקדוש, אלא הן מתחלפות אחרי כל גוש של שלוש סטרופות, כשהן צמודות בשרשור אל סוף המחרוזות שלפניהן[68]. קרוב מאוד לומר, שתבנית

[63] עיין על כך במאמרי הנ״ל, תרביץ, לט (תש״ל), עמ׳ 165 ואילך; במאמרי הנ״ל ספר היובל לכבוד פרופ׳ ש׳ הלקין; וכן במאמרי ״חידושי האסכולה הפייטנית הספרדית בפיוטי היוצר״ הנזכר לעיל בסוף הערה 15.

[64] ממערכות היוצר של ימות החול חסרים שני המרכיבים הראשונים, לפי שבארץ ישראל הקדומה לא נאמרה קדושה דיוצר אלא בשבתות ובימים טובים בלבד, כפי שהראיתי במאמרי הנ״ל, תרביץ, לח (תשכ״ט), עמ׳ 255 ואילך.

[65] שתי מערכות קדם־קלאסיות כאלה, אחת שלמה ואחת מקוטעת, הדפסתי במאמרי הנזכר בהערה הקודמת עמ׳ 167 ואילך. המערכות הן מתקופתו של יוסי בן יוסי ויש עוד אחדות כיוצא בהן שלא נדפסו. מיעוטן המופלג של מערכות יוצר אלו מוכיח שהסוג לא היה נפוץ הרבה קודם שנתעצבו התבניות הקלאסיות של מרכיביו.

[66] קשה מאוד לדעת את סיבת הדבר. אין זה מן הנמנע שהתופעה קשורה בגורם כרונולוגי, ר״ל בעובדה שתבנית גוף היוצר נתעצבה – במקרה – בשעה שחודשה ונתחבבה תבנית הקיקלר בקדושתא, או שעה קלה אחר כך. פייטנים ומתפללים ששו להעביר את התבנית החדשה והמפותחת לסוג פיוטי נוסף. אבל קרוב יותר להניח שהתופעה קשורה בתפקידו הליטורגי של גוף היוצר כמבוא לקדושת היוצר. פייטנים קדומים ראו בצדק את החוליה השלישית של הקדושתא כמשמשת באופן ישיר את הקדושה, שהרי שתי החטיבות הראשונות משמשות צרכים ליטורגיים אחרים, כפי שכבר צוין לעיל, ובדין ראו את הפיוט הראשון של החוליה הזאת, ר״ל את הקיקלר, כמרכיב העיקרי בחוליה. לפיכך מצאוהו, אולי, מתאים במיוחד לשמש מבוא לקדושת היוצר. אותו הגיון חייב (כנראה לאחר זמן) את היווצרות ה׳סילוק׳ שלאחר גוף היוצר, הכל כבבואה למתרחש – לכבוד הקדושה – בקדושתא.

[67] יוצאים מן הכלל הזה במזרח הקדום, כנראה, רק גופי היוצר לשבתות הפורענות העשויים לעתים בסטרופות מרובעות. מחרוזות הביניים בגופים אלה חוזרות בדרך כלל אחת לשתי סטרופות. הסיבה להיווצרות התבנית האלטרנאטיווית הזאת לשבתות הנ״ל צריכה עיון מיוחד ואין כאן מקומו. ה״יוצר המרובע׳ (עיין למשל גנזי שכטר, ג, 168) הוא תופעה מאוחרת מאוד ומקורה בהתפתחויות מיוחדות בליטורגיה המזרחית המאוחרת. על תבנית זו אני מקווה לכתוב במקום אחר.

[68] גופי יוצר נדפסו בשפע יחסי. מלבד היוצרות המיוחסים לקלירי נראה לי שהקדומים ביותר בין גופי היוצר שנדפסו הם אלה של ר׳ יוסף בי׳רבי ניסן משווה קריתים (עיין זולאי, ידיעות המכון...., ה: קסג, ושירמן, שירים חדשים מן הגניזה, עמ׳ 11) ושל חדותא (עיין זולאי, תרביץ, כב (תשי״א): 33 ואילך). מערכות יוצר קלאסיות ימצא

גוף היוצר עוצבה בשעה שאף בקיקלר כבר נקבע סופית אופיין המתחלף של מחרוזות הקדוש. והואיל ועיצוב תבניותיהם של מרכיבי היוצר ודאי אינו מאוחר לדורו של הקלירי[69], עלינו לומר שהמחרוזות הרפריניות המופיעות לעתים בקיקלרים שלו מייצגות שלב שהוא קדום יותר בהתפתחות המרכיב. דורו־ממש של הקלירי מיוצג אפוא באותם קיקלרים שלו שמחרוזות הקדוש שלהם שוב אין בהן אופי רפריני כל עיקר[70].

רוב מערכות היוצר הקדומות אין בהן קטעים מקהלתיים לבד מגוף היוצר. עובדה זו אינה צריכה להתמיהנו, שהרי גם בקדושתא, סוג שהיקפו עולה בדרך כלל הרבה על היקף רוב מערכות היוצר, לא מצאנו אלא מרכיב אחד או שניים בעלי עיבוד מקהלתי. השימוש במקהלה בבתי הכנסת הקדומים בודאי לא היה קל, ולא תמיד ניתן היה להפריז הרבה בהפעלתה, על כל פנים בשלבי ההתפתחות הראשונים של היסוד המקהלתי בתפילה. ואולם לא עברו ימים הרבה והמקהלה כבשה שטחים גם בשאר מרכיבי מערכת היוצר. אמנם כיבושיה במרכיבים אלה לא היו מכריעים והתבניות המקהלתיות שנקבעו לא נעשו בהם דפוסי קבע מחייבים ויחידים, כפי שנעשתה, דרך משל, תבנית הקיקלר דפוס קבע כמעט יחיד לגוף היוצר. התבניות המקהלתיות נתאזרחו במרכיבים אלה כתבניות־משנה שכיחות למדי, שפייטנים קבעו לפיהן דפוס ליצירותיהם לעת מצוא, בהתאם לרצונם, בהתאם למנהגֵי מקומם, או בהתאם למסורות התבניתיות שבידיהם.

מבחינה כרונולוגית כבשה המקהלה לראשונה כנראה את המרכיב המקיף השני של מערכת היוצר, הוא הזולת. הזולת לא נקבעו לו תבניות חובה בפייטנות הקלאסית, אבל על פי רוב הוא נתעצב במבנים מרובעים, מאסיביים. גם נושא הזולת נקבע בפייטנות הקלאסית: כשם שגוף היוצר פייט בדרך כלל קטע (ראשון) מתוך קריאת הימים בתורה, כך פייט הזולת לעתים קרובות את קריאת הימים בנביא. למן אמצע המאה השמינית בערך – כך, על כל פנים, נראה לפי התעודות שבידינו – מתחילים להופיע פיוטי זולת בעלי מבנה מורכב: פיוטים אלה עשויים בסטרופות מרובעות, כמבקובל ברוב דגמי המרכיב, אבל בין סטרופה לסטרופה מופיעה בהם מחרוזת ביניים של שני טורים, על פי רוב קשורה אל זו שלפניה בשרשור[71]. מחרוזות ביניים אלו ממשיכות בדרך כלל את עניין הסטרופות שלפניהן, וגם רצף פסוקי המקרא הבאים בסופי

המעיין במאמרו של מ״צ ווייס, ״משרידי הגניזה, פיוטי ר׳ שמואל יזכה״, הצפה לחכמת ישראל, ח (בודפשט, תרפ״ד): 156 ואילך; בספרו של מ׳ וואלנשטיין *Some Unpublished Piyyutim from the Cairo Genizah* (מנצ׳סטר, 1956); בספרו של מ׳ זולאי, האסכולה הפייטנית של רב סעדיה גאון (ירושלים, תשכ״ד), עמ׳ קמט ואילך, ועוד.

[69] דבר זה אין בו ספק כלל, לפי שיש בידינו מערכות יוצר ודאיות של הקלירי והן מעוצבות בתבניות הקלאסיות. אלא שאלו טרם ראו את אור הדפוס.

[70] אמנם יתכן שעם העברת דגם הקיקלר לגוף היוצר שכללו הפייטנים את אופיו המקהלתי, ואין זה אפוא מן הנמנע שהדגם ה׳מתוקן׳ של גוף היוצר שב והשפיע על הקיקלר. אבל תהליך זה נראה מורכב מדי, ונראה שההשערה שבפנים היא העיקר. מעניין הדבר שלימים נתקפח גם גוף היוצר מעושר יסודותיו המקהלתיים: בהעתקות המאוחרות הושמטו לעתים קרובות מחרוזות הביניים המתחלפות של גופי ביוצר ולא השארו בהם אלא שתיים – הראשונה, שצוויינה כרפרן אחרי כל גוש של שלוש סטרופות, והאחרונה. תהליך זה קשור, כמובן, בירידת חשיבותה של המקהלה בליטורגיה המעשית של הדורות המאוחרים. היא השפיעה, בדרך הטבע, לעתים גם על הפייטנות היוצרת. התהליך בגוף היוצר נראה אפוא מבחינה זו הפוך מזה שעיצב את הקיקלר: מחרוזת הקדוש של הקיקלר תחילתה רפרינית וסופה מתחלפת, ואילו זו של גוף היוצר כנראה תחילתה מתחלפת וסופה נעשית יותר ויותר רפרינית. אמנם הדברים אינם מבוררים די הצורך מבחינה כרונולוגית, לפי שידיעותינו על זמני חיבורן של יצירות פייטניות קדומות מועטות מאוד.

[71] על תבנית זו של הזולת עיין במאמרי ״למקורותיה הצורניים של שירת האיזור במסורת התבניתית של הפייטנות הקדומה״, סיני, סו (תש״ל): רטז ואילך. ושם גם דוגמאות מרובות של פיוטים מטיפוס זה.

המחרוזות העיקריות נמשך בהן בדרך כלל. ואולם חרוזם השונה והשרשור שבראשן מעמידן כחוליות נפרדות ועצמאיות, מעין מה שראינו בדגמים מסויימים של שבעתות בעלות סטרופות משנה. הפייטנים מפסיקים בסטרופות ביניים אלו גם את שטף האקרוסטיכון של פיוטיהם והם חותמים בהן על פי רוב את שמם; אף פרט תבניתי זה דומה למתרחש בדרך כלל במחרוזות הביניים בקיקלר, בקרובות הי״ח ובשבעתות. מחרוזת ששת הטורים[72] של הזולת המקהלתי היא תוצר מופלא של הפייטנות הקדומה: אין בפייטנות הקלאסית מבנים סטרופיים שבהם משמשים שני חרוזים בצמדים רצופים, לבד מאשר בזולתות אלו[73]. במקום אחר כבר הצבעתי על כך שהמתרחש כאן קרוב אל הנהוג בשירי האיזור החילוניים בספרד, או בשירי הקודש האזוריים או המעין־אזוריים הספרדיים. ברם הצורה מופיעה זמן רב קודם לתקופת ספרד. מעניין הדבר שהתהליך שכבר ראינו אותו לעיל בשאר סוגי פיוט והמצביע על התפתחותם של היסודות המקהלתיים ממעמד של רפרינים תחילה, למעמד של עצמאות בסוף, מופיע אף בזולת המקהלתי: ר׳ פינחס, הפייטן הראשון שבמורשתו מצאנו את התבנית בייצוג חד־משמעי[74]; מעמיד באחד משני הזולתות שלו הבנויים כך שתי מחרוזות ביניים המתחלפות לסירוגין אחרי כל סטרופה[75]; בדוגמה השנייה הוא מעמיד מחרוזות ביניים מתחלפות, משורשרות[76]. שני הדגמים מופיעים גם בתקופה מאוחרת יותר[77], אבל הדגם בעל מחרוזות הביניים המתחלפות מועדף הרבה.

לעיצוב מקהלתי זכה לעתים לא רחוקות גם האופן. אף קטע זה, ואפילו יותר מן הזולת, נותר בפייטנות הקלאסית חופשי מתבנית מחייבת: לעתים קרובות הוא מופיע במבנים מרובעים, כדין הזולת, ולעתים קרובות עוד יותר הוא עשוי גוש אחד, בחריזה שאינה מתחלפת מראשיתו ועד סופו. ואולם מרובים האופנים העשויים בתבניות תלת־טוריות, כדין גופֵי היוצר שלפניהם. האופנים התלת־טוריים הללו מביאים, כדרך כל הפיוטים התלת־טוריים, מחרוזות ביניים אחרי כל סטרופה שלישית[78]. בדרך כלל הם עשויים שני גושים של שלוש סטרופות ומחרוזת ביניים אחת משרתת אותם: היא מופיעה אחרי הגוש הראשון, וחוזרת אחרי הגוש השני; לפיכך גם אין היא משורשרת. מחרוזת הביניים של האופן איננה מחרוזת קדוש, אבל קשה להניח שהיא נועדה

[72] התבנית זכתה גם לשם מיוחד במזרח: קצת כתבי יד (קדומים) מן הגניזה, כגון ט״ש K8/37 וס״ח 135.145, מכנים אותו ׳מסדס׳, כלומר: ׳משושה׳.

[73] על פיוט הדומה במבנהו לזולתות הללו העירותי במאמרי הנ״ל בהערה 71, עמ׳ רמא. הכוונה למבנים סטרופיים שבהם משמשים לכל הפחות שני צמדי חרוזים, להוציא מבנים מעין־אזוריים שבהם מופיע בכל מחרוזת טור אחד (בלבד) חריג, החורז עם טורים כיוצא בו בשאר הסטרופות. לפי מה שידוע לנו היה סעדיה גאון הראשון שהשתמש במבנים סטרופיים בעלי שני חרוזים (מצולבים). חרוזים רצופים המתחלפים בגופה של אותה מחרוזת מופיעים כנראה בתקופה עוד יותר מאוחרת, והם נדירים למדי בפייטנות האירופית, מלבד כאשר הם נשענים על טור רפריני (במבנים המעין־אזוריים מטיפוס ספרדי). באופן קבוע מופיעים מבנים כאלה באחד מטיפוסי התוכחות האירופיות.

[74] עיין עליו אצל זולאי, ידיעות המכון...., ה (תרצ״ט): קכא ואילך, ובספרות המצויינת שם. ביבליוגראפיה מפורטת הנוגעת לפייטן וליצירתו ימצא המעיין במאמרי הנזכר לעיל בהערה 71 (סיני סו), רכד הערה 25. לפי הנתונים שבידינו פעל הפייטן בארץ ישראל כנראה במחצית השנייה של המאה השמינית.

[75] פיוט זה, זולת לויגש, נתפרסם על ידי זולאי במאמרו ״מקור וחיקוי בפיוט״, סיני, כה (תש״ט), : לב ואילך.

[76] הכוונה לזולת לסוכות שהדפיס א׳ שייבר בתוך ספר הזכרון ליצחק גולדציהר (ירושלים, תשי״ח), 55.

[77] הדגם הרפריני נשתמר בעיקר בפיוטים שנכתבו כחיקוי לזולת של ר׳ פינחס לפרשת ויגש. עיין בנדפס על ידי זולאי במאמרו המחכר לעיל בהערה 75.

[78] אופנים מדגם זה אינם מעטים בכתבי היד של הגניזה. דוגמאות לכך בנדפס ימצא המעיין בתוך גנזי שכטר, ג, עמ׳ 113, 120, 121. אופנים כאלה באים גם במערכות היוצר של שמואל השלישי לוירא וויצא; עיין בנדפס כנ״ל בהערה 68 על ידי מ״צ ווייס (הצפה לחכמת ישראל, ח): 156 ואילך.

להיאמר על ידי הקהל. התבנית היא חיקוי מדוייק למדי של תבנית גוף היוצר, ויש להניח שהיא עוצבה כדי לאפשר גם כאן קריאה מקהלתית.

על צד האמת אפוא, זכה היוצר לעיצוב מקהלתי, לכל הפחות פקולטאטיבי, בכל מרכיביו המקיפים יותר. שאר המרכיבים – המאורה, האהבה, ה'מי כמוכה' וה'יי מלכנו' – קטנים מדי בתבניותיהם הקלאסיות ולפיכך גם לא יכלו לקבל עיצוב מקהלתי בלי לפוצץ את מסגרותיהן. גם מיקומם הליטורגי העדין, כקטעים הסמוכים לברכות, חייב בהם תנועה זהירה בתקופת הפייטנות הקלאסית. ברם גם באלו יתחוללו שינויים מעניינים בפייטנות המאוחרת יותר, כפי שנראה להלן.

עד כאן אשר להופעתם של גורמים מקהלתיים בתבניות הקלאסיות של הפיוט הקדום.

[ח]

בכל הדוגמאות שסקרנו עד כה היו קטעי המקהלה מרכיבים אורגאניים של הפיוטים שבהם הופיעו: הם נתחברו יחד עם הפיוטים שאותם נועדו לשרת, ועוצבו, מבחינת יסודותיהם התבניתיות, מתוך התחשבות באופיים ובהיקפם של פיוטים אלה. מעולם לא מצאנום גדולים יותר מן היחידות הסטרופיות של הקטעים בהם הופיעו, ואך לעתים רחוקות מצאנום קטנים יותר[79]. ואף זאת: מתוך עיוננו עד כה נתברר שאף על פי שכמעט כל סוגי הפיוט הקלאסיים זכו במידה זו או אחרת ל'תיקון' מקהלתי[80], הנה המקום שהוקצה למקהלה בסוגים השונים לא היה גדול ונכבד יתר על המידה. גם באותן מערכות פיוט שבהן עוצבו בתבניות מקהלתיות גם המרכיבים שלא נקבעו בהם תבניות חובה מקהלתיות, לא הגיע שיעור השתתפותה של המקהלה בקריאת הפיוטים לחשבון גדול.

נציין כעת את העובדה שהשימוש ביצירות הפיוטיות בימי הקדם לא היה דבר מאורגן ושום חוק או הלכה לא חלו על הקהילות או על החזנים בפינה הזאת. ודאי מצווה מן המובחר היה שיהא החזן־הפייטן מביא לפני קהלו בכל מעמד ליטורגי מערכת פיוטים חדשה, ברם דבר זה ודאי לא היה בכדי שייעשה בכל מקום ובכל תקופה. ברוב המקומות והזמנים היו חזנים חוזרים על מערכות פיוט קבועות פחות או יותר, במחזוריות מסויימת, עם שהם משתדלים בוודאי להוסיף או לשנות בהן דבר כדי לשוות להן פנים של חידוש[81]. מבחר הפיוטים שעמד לרשות החזנים

[79] כך בזולתות, בשבעתות המקהלתיות, ובקרובות הי"ח הכפולות.

[80] יוצאים מן הכלל הזה בפיוטי השבתות והחגים פיוטי המעריב בלבד, שמעולם לא מצאנום מתעטרים בתוספות מקהלתיות. עיין על כך במאמרי הנזכר לעיל (סיני, סט), עמ' קכא ואילך. גם היוצרות שנכתבו לימות החול (כולל ימות החול המצויינים כגון חנוכה, פורים, ראשי חדשים, וימות חול המועד) נשארו בלא עיטורים מקהלתיים. כיוצא בזה, כמובן, גם ברכות המזון המפוייטות. בסליחות ובקינות מרובים העניות והרפרינים הקצרים, ויש לשער שרובם ככולם נאמרו בפי הציבור, אף על פי שקרובות הצום קיבלו עיצובים מקהלתיים מקיפים. דבר זה אין בו משום סתירה: הקרובה היא תפילה שהציבור צריך לצאת ידי חובה על ידי הקשבה להקראתה; לפיכך אין היא יכולה לקלוט קטעים לציבור.

[81] עצם העובדה שפיוטים קדומים נשתמרו בידינו, מעידה על כך שמלכתחילה לא היה פשוט שפיוט נוצר לשימוש חד־פעמי, אלא היה מי שרשם אותו בשעה שנקרא לראשונה, או אפילו קודם לשעה זו, ודאי לצורך שימוש שני ושלישי. אין צריך לומר שכך היה הדבר גם בתקופות המאוחרות יותר, ברם אין ספק גם בכך שחזנים היו דואגים לחדש את התכניות הליטורגיות שבידיהם על ידי פיוטים משלהם או על ידי פיוטים משל אחרים (השווה לעיל, הערה 12). בדרך זו ניתן להבין גם מנהגם של פייטנים לחתום בפיוטיהם שמות זולתם (כנראה על פי בקשתם של חזנים ממקורביהם), כפי שנהגו סעדיה גאון ורב האיי גאון ואולי כבר הקלירי. עיין על כך עכשיו דברי א"מ הברמן, עיונים בשירה ובפיוט (ירושלים, תשל"ב), עמ' 261 ואילך.

בבואם לארגן את תכניות התפילה למועד מסויים מגוון היה, וישן וחדש שימשו בו, מן הסתם, בערבוביה. בדברינו לעיל כבר סקרנו כמה שלבי התפתחות כרונולוגיים באחדים מסוגי הפיוט הקלאסיים, וראינו תבניות מתישנות ומתחלפות באחרות, מפותחות ומסולסלות מהן. שינויים בטעם המתפללים התחוללו בוודאי לא בתחום התבניות בלבד, אלא גם בתחום הלשון והסגנון, הזיקה אל ספרות חז״ל, החריזה וכד׳. ואולם החידושים שהתחוללו בכל התחומים הללו בפייטנות הקלאסית, לא בהכרח השכיחו מן הלב את היצירות הפייטניות שנכתבו קודם לכן לפי הטעם הישן ובהתאם לפרוזודיה המיושנת, ולא בהכרח הוציאון מכלל שימוש; שאילו היה הדבר כך, היינו מוצאים בגניזת קהיר רק צורות פיוטיות ׳מודרניות׳, מן הסוגים משהיו נהוגים במצרים למן המאה הי״א ואילך. ואין הדבר כך. ב׳תקופת הגניזה׳ במצרים הועתקו (בוודאי לצורך שימוש!) פיוטים מתקופת יוסי בן יוסי, והיו חזנים שקראו פיוטים בנוסח קדום עוד יותר, הכל בהתאם לטעמם האישי, או בהתאם לטעם המתפללים, או בהתאם ללחץ המעמדים הליטורגיים השונים.

כבר ראינו לעיל שקדושתאותיהם של ינ״י, של הדותה ושל שמעון בירבי מגס נתחברו בתקופה שלא הכירה עדיין יסודות מקהלתיים בתפילות השבת והחג. העובדה שבתקופה מאוחרת יותר התחילו פייטנים מכניסים קטעי מקהלה לקדושתאותיהם לא הוציאה את קדושתאות ינ״י ואת אלו של שמעון בירבי מגס[82] מכלל שימוש באופן מוחלט, אם כי, כמובן, ההתעניינות בהן פחתה – אולי בשל כך – לא מעט. מכל מקום היו קהילות, בארץ ישראל ואף בחו״ל, שנשארו נאמנות למחזורֵי הקדושתאות הגדולים של ינ״י[83] ושל ר׳ שמעון, אם משום רמתם הספרותית המרשימה, שלא נעלמה מעיני המתפללים המאוחרים, ואם משום שלא נכתבו – כנראה – מחזורים כיוצא בהם לסדרי הקריאה התלת־שנתית. ואולם גם קהילות אלו כבר נתהוו בהן מקהלות והן נתחבבו על הציבור בקריאת היוצרות, השבעתות וקדושתאות החג. פייטנים וחזנים ששימשו בקהילות כאלו התחילו מעבדים את קדושתאותיהם של שני הקדמונים לקריאה מקהלתית, על ידי כתיבת ׳פזמונים׳, ר״ל על ידי חיבורם של קטעי פיוט קצרים, מקהלתיים, שיעודם האחד והיחיד היה להשתלב במקומות מסויימים במרכיבי הקומפוזיציות הקדומות הללו[84]. התקופה שבה נקטת יוזמה זו מאוחרת למדי. היא אינה נראית קודמת למאה השמינית־התשיעית, והיא על כל פנים מאוחרת לא מעט לקלירי. הכללים שעיצבו את קטעי המקהלה בפייטנות הקלאסית שוב לא נראו מחייבים בתקופה הזאת. קטעי הפיוט החדשים גם אי אפשר היה ממילא שייבלעו בגופם של הטקסטים הקדומים לבלי היכר, ושיהיו שונים מהם רק בפרטי תבנית מעטים, כגון האקרוסטיכון

[82] ינ״י ושמעון בירבי מגס חיברו כל אחד מחזור שלם של קדושתאות לסדרי הקריאה התלת־שנתית של בני ארץ ישראל הקדומים. קדושתאות ר׳ הדותה נכתבו על נושא ספציפי, משמרות הכהונה, ונראה שלא היו בשימוש אלא במקומות מעטים בלבד. לפיכך אין הדברים שבהמשך חלים על קדושתאות אלו.

[83] שמו של ינ״י נזכר, כמפורסם, בכתבי רב סעדיה גאון: נמצא שהיה מפורסם כפייטן בחו״ל במאה העשירית. העובדה שפיוטיו הוקראו – אולי אחרי עיבוד (עיין להלן) – חכו להצלחה בבגדאד בסוף המאה העשירית ידועה לנו מתוך שיר תהלה שנכתב לכבוד ר׳ אברהם הבגדאדי אשר בבית הכנסת שלו שימש החזן והפייטן המפורסם נחום אלברדאני, בן גילו ורעו של רב האיי גאון. המשורר משבח את ר׳ אברהם בלשון זה: ״הנה ישראל בביתו נאגדים / ורצפי (=ודברי) ינאי מפי נחום חמודים / אבי ברוך וינאי ושלמה הידידים״. השיר נדפס על ידי ש״ז שכטר בספרו *Saadyana* (קמבריג׳, 1903), עמ׳ 66. הזכרת שלושת בניו של נחום בהקשר זה נראית לי מסתברת רק על פי ההנחה כי שלושתם שימשו אותו בחזנותו, ר״ל שהיו את מקהלתו. לאחד מבניו קרא נחום בשם ינאי, כנראה על שום חיבתו לפייטן הקדום, כפי שמציין ש׳ שפיגל, ״רבי אלעזר בירבי אבון״, ידיעות המכון...״, ה (תרצ״ט): רעב.

[84] על התהליך הזה ומקורותיו והתפתחותו, עיין במבוא שלי ל׳פזמוני האנונימוס׳ העתידים לצאת לאור במהדורתי בהוצאת האקדמיה הישראלית למדעים.

וכד׳. לפיכך קבעו הפייטנים לפזמונות שחיברו תבניות חדשות, על פי רוב קצת יותר מקיפות מתבניות היסוד של הפיוטים שאותם באו לעטר, ולעתים אף חתמו בהם את שמותיהם. כנגד זה לא הקפידו שיהיו פזמונותיהם מתחלפים מסטרופה לסטרופה או מגוש סטרופות לגוש סטרופות אלא עשאום בעלי אופי רפריני במסגרתו של הפיוט הנתון, בדומה למקובל בקדושתא (הקלירית) בדרך כלל בפיוט שלאחר הקיקלר. אין צריך לומר כי משעה שנתחדש החידוש העקרוני לספח פזמונות מאוחרים לקטעים מקדושתאותיהם של פייטנים קדומים שוב לא היתה אפשרות להציב לו גבולות. הקדושתא מטיפוס קלירי מתעטרת בקטעי מקהלה בשניים ממרכיביה בלבד, ואם בגבורות – בשלושה מהם, ואילו החזן המאוחר, שבא לספח פזמונות לקדושתאות ניי או שמעון בירבי מגס, שוב לא הבין למה הוא חייב להצטמצם ביוזמתו החדשנית, ולמה אסור לו לפייט פזמונות לכל מרכיבי הקדושתאות שבא לעבד, להוציא כמובן את החוליה הראשונה[85]. כך זכו קדושתאות ניי ושמעון בירבי מגס לחידוש צורה, לשיפוץ ״מודרני״ למלוא כל שיעור קומתן ועל רוב מרכיביהן, בהתאם לטעמה של תקופה, שאהבתה ליסודות המקהלתיים בפיוטי השבת והחג היתה מפותחת הרבה יותר מאהבתה של התקופה שעיצבה את התבניות הקלאסיות של הקדושתא מטיפוס הקלירי[86].

אולם הקדושתאות ה׳משופצות׳ כנ״ל התחילו מעיקות בהיקפן שנתרחב לפתע למעלה מיכולת קיבולן. כבר ציינו שהפזמונות החדשים עוצבו, כנראה למראשיתם, בתבניות אוטונומיות, על פי רוב מקיפות יותר[87], וכנראה עד מהרה נקבע בהם גם המנהג שפייטנים יהיו חותמים בהם בשמותיהם (לעתים בצירוף לשונות ברכה, כמקובל). דבר זה אף הוא חייב בדרך כלל היקף מתרחב והולך בקטעים. לימים חלה בכיוון זה התפתחות נוספת: רוב הקהילות שבהן היו נהוגים סדרי קריאה תלת־שנתיים עברו, בהשפעת הקהילות הבבליות, לסדרי קריאה שנתיים. הקדושתאות של ניי ושל שמעון בירבי מגס מכוונות, כידוע, לסדרי הקריאה של בני ארץ ישראל והן צמודות לסדרים התלת־שנתיים גם בתוכנן. השינוי בסדרי הקריאה חייב למעשה ויתור מוחלט על השימוש בפיוטי שני הקדמונים. ואולם הקהילות לא רצו גם בשלב זה להוציא את הקדושתאות שהורגלו בהן מכלל שימוש: חזניהן ופייטניהן עיבדו שוב את היצירות והתאימו אותן לסדרי הקריאה השנתית[88]. מעתה רוכזו פיוטי שלוש קדושתאות קדומות (לערך)[89] בגופה של קדושתא מעובדת אחת, ותהליך זה העמיד לקומפוזיציות שהורכבו כך ממדים ששום קהילה לא יכלה לעמוד בהם.

או אז התחילו חזנים מקצצים בפיוטים ומקצרים אותם, ומשאירים מכל אחד מהם סטרופה

[85] החוליה הראשונה על שלוש חטיבותיה (המגן, המחיה והמשלש) נשארת מחוץ להישג ידם של חדשנים עד לתקופת ספרד, מפני קדושתה המופלגת. קדושה זו קשורה במיקומה הליטורגי, בסמוך מאוד לברכות העמידה. גם פייטני ספרד נהגו בחידושיהם בפינה זו במידה רבה של זהירות.

[86] שלב זה בתהליך משוחזר על פי קטעים מועטים שנשתמרו בגניזה: אין בידינו שום קדושתא שלימה של ניי או של ר׳ שמעון העשויה כך, אבל יש לנו, למשל, כתבי יד שבהם מובאים פזמונים מן הסוג המתואר בפנים בשולי קדושתאות במבנה אותינטי של ניי, וכן שרידים נוספים המאשרים את ההנחה שקדושתאות קדומות אמנם נקראו כך, בצירוף פזמונות מאוחרים, גם בהרכבן הקדום והמקורי. ועיין גם בהערה הבאה.

[87] כ״י קיימבריג׳ 3363. Add שמר לנו, כידוע, קרוב ל־600 פזמונות מן הטיפוס המתואר כאן, שנועדו לשרת, כפי שהראה זולאי בשעתו (ידיעות המכון...., ב, עמ׳ רלא ואילך) את מחזור הקדושתאות לסדרי הקריאה התלת־שנתיים של שמעון בירבי מגס. פזמונים אלה (׳פזמוני האנונימוס׳ כפי שקרא להם זולאי) נראים מן הקדומים ביותר בסוגם: הם אינם חתומים, ושיעור רובם אינו עובר על ארבעה טורים. אבל באותו מחזור פזמונים ישנם גם קטעים ארוכים הרבה יותר, עד חמשה־עשר טורים. היקפם של הפזמונות מתרחב והולך במשך הזמן.

[88] על דרכי העיבוד האלה כתבתי באריכות במבוא לפזמוני האנונימוס, הנ״ל בהערה 84.

[89] כמספר הממוצע של סדרים ארץ ישראליים (תלת שנתיים) הכלולים בפרשה בבלית (שנתית) אחת.

אחת או שתיים (או שלוש), עם שהם מצמידים אל סופם את פזומונותיהם[90]. כך 'אכלו' הקטעים המחודשים את הפיוטים הקדומים שאותם באו, על צד האמת, לשרת כנספחות: תופעה שכיחה למדי בכל ספרות ליטורגית[91]. קיצורם של הפיוטים הקדומים בדרך זו איפשר הרחבה נוספת של הפזמונות והם נתרחבו באמת, בדורות המאוחרים יותר, כדי פיוטים עצמאיים לא קטנים.

כך נתהוותה בפייטנות המזרחית המאוחרת תבנית מקהלתית חדשה, היא זו של ה'מחרחת ופזמון', המאכלסת, לעתים בהיקפים מרשימים, חלקי פנים של הרבה קדושתאות מן הגניזה. התבנית מביאה, כאמור, סטרופה אחת או שתי סטרופות קדומות, בעלות אקרוסטיכון קטוע (א – ב, א – ד או מ – נ, מ – ס)[92] ומיד לאחריהן פזמון מקיף פחות או יותר, חתום לעתים קרובות בשם מחברו, ומחורז בדרך כלל בחריזה מברחת. בהרכב הנ"ל נכנסים, כאמור, פיוטים בעלי אופי ומוצא שונים לחלוטין: המחרחות הן בדרך כלל של ינאי או של שמעון בירבי מגס[93], פייטנים ארץ ישראליים קדומים, ואילו הפזמונות הם של פייטנים אפיגוניים, בני המאה הט–י"א ובדרך כלל תושבי חו"ל. המחרחות והפזמונים נכפלים והולכים, בשיעור שלעתים נראה שאין לו סוף, למן פיוטי ה' של הקומפחיציות השונות ועד לסילוקיהן[94].

התבנית החדשה הביאה את השתתפות המקהלה בקריאת הקדושתאות להיקף עצום, והיא פוררה, על צד האמת, את המבנה הקומפחיציוני של הקדושתא. עורכים מאוחרים שילבו לעתים ב'קדושתאות־כלאים' כאלה (כפי שכינה אותן זולאי) מאות קטעים של עשרות פייטנים בני תקופות ומדינות שונות ומשונות, וטישטשו את פרצופן בצורה מוחלטת, עד שמקצתן נראות באמת, כתיאורו הציורי של זולאי[95], דומות ל"תנין ענק שלא נשתייר הימנו בשלמות אלא ראשו וזנבו, בשעה שכרסו מלאה בלעי יצורים שונים."

[ט]

תבנית ה'מחרחת ופזמון' היא, על צד האמת, פרי התפתחות בלתי טבעית, היברידית, ונראה לי שאין לנו דוגמתה בתולדות שירת הקודש העברית לדורותיה. היא נתעצבה לא מכוח תהליכים

[90] תהליך זה לא פסח גם על סוגי פיוט אחרים בתקופות מאוחרות יותר, והוא מן התהליכים השכיחים בכל ליטורגיה, אחרי תקופות של גאות מופלגת בפייטנות היוצרת. בדרך דומה קוצרו עוד ב'תקופת הגניזה' גופי היוצר: עשרות כתבי יד מביאים לפנינו גופי יוצר שלא נותרו מהם אלא גוש אחד (או שניים, או שלשה) של סטרופות תלת־טוריות והפזמון (או הפזמונות) שלאחריהם. מחזור מאוחר כמחזור 'חיזונים' מביא, כידוע, את כל גופי היוצר בדרך זו: גוש של שלוש סטרופות וסטרופת פזמון אחת. גם פיוטים אחרים, ארוכים במיוחד, נתקצרו כך, על ידי השמטת קטעים מהם.

[91] עיין על כך אצל א. באומשטארק, *Comparative Liturgy* (לונדון, 1958), עמ' 21, 23.

[92] זאת מפני המנהג שנהג ה'אנונימוס' לחבר לאחד מפיוטי ר' שמעון (ולעתים אף לשניים מהם) לא פזמון אחד, אלא שניים – אחד לחלקו הראשון (א–ל) ואחד לחלקו השני (מ–ת). מן הפיוטים הללו נשארו בקומפחיציות המעובדות שני קטעים, אחד מראשית הפיוט ואחד מאמצעו. על הסיבה לנוהג המשונה הזה עמדתי במבוא שלי לפזמוני האנונימוס.

[93] לעתים, ואולי לעתים קרובות, באות המחרחות גם מיצירותיהם של פייטנים קדומים (ואולי אף מאוחרים) אחרים. גם קטעים מפיוטים קליריים משמשים לעתים מחרחות לפזמון. את פיוטי שמעון בירבי מגס קשה לזהות בהרכבים אלה לפי שאין קדושתאות שלמות שלו בידינו אלא במספר זעום. קשה להעלות על הדעת חיבורם של סטרופות ופזמונים, בקדושתאות, על ידי מחבר אחד ומלכתחילה, אבל אין דבר זה מן הנמנע. ועיין עוד להלן.

[94] קדושתא מטיפוס זה הדפיס דוידסון, מבלי שעמד על טיבה, בתוך גנזי שכטר, ג, עמ' 131–143 (קרובה לפרשת בשלח) וכבר ציין זאת זולאי בספרו הגרמני שנזכר לעיל בהערה 11, עמ' 67. גם הקטעים שבעמ' 53 ואילך עד 106 שם לקוחים מתוך קדושתא (לשביעי של פסח) העשויה כך. בגניזה מצויות קומפחיציות כאלו בשפע.

[95] עיין ידיעות המכון..., ה (תרצ"ט): קס.

אימננטיים, מסוג אלה המפעילים את התפתחותן של תבניות פיוטיות בדרך כלל, אלא בלחצן של התפתחויות ליטורגיות שלא היה להן קשר מחוייב המציאות עם הפייטנות. גם דמות דיוקנה אבסורדית לחלוטין, שהרי אין לך דבר נטול הגיון יותר בליטורגיה מאורגנת מאשר להביא בזה אחר זה, בקומפוזיציה מקיפה, גדמי פיוטים בעלי אקרוסטיכונים מקוטעים[96]. אף על פי כן היתה התבנית קרובה אל לב המתפללים בקהילות המזרח לפי שמכוחה נתאפשר להן לרענן את פרצופה הלאה של הקדושתא ולשבצה בקטעי פיוט מודרניים, צחים בלשונם וקלים במקצבם, שקשה היה להעלות על הדעת כתיבתם מלכתחילה בקומפוזיציה מקורית. היא נתחבבה על המתפללים גם מפני שהיא אפשרה בקדושתא שימוש מופלג במקהלה, ובעיקר התחלפות תכופה מאוד, דינאמית ומגוונת מאוד, של קולות הביצוע. לפי מה שנראה מכתבי היד שבידינו הקלה התבנית גם על פיתוחה של המוסיקה הליטורגית: הפזמונות מובאים בהרכבים הנ״ל בדרך כלל עם ציונם של הלחנים שבהם נועדו להיות מושרים, בעוד המחרוזות שלפניהם אינן מצויינות כך; מעולם לא מצאנו ציונם של לחנים בקדושתאות קלאסיות.

אף על פי כן נראית בעיני ההתפתחות שאני בא לתארה להלן כמופלאה ביותר בתולדות הפיוט: שיטת ה׳מחרוזת ופזמון׳ לא נשארה בתחומי הקדושתא המעובדת, אלא נתפשטה מעבר לגבולותיה ונעשתה תבנית־קבע חביבה על פייטנים מאוחרים גם מלכתחילה (ר״ל שלא במקום עיבוד ושלא במקום הדחק) בכמה סוגי פיוט. אין ספק בעיני, שלולא אהבתם המופלגת של הדורות המאוחרים לקול המקהלה בתפילת הרבים לא היתה תבנית זו כובשת מקום בפייטנות היוצרת.

כבר ראינו לעיל שבמערכת היוצר הקלאסית, גם זו המאוחרת, זכו לתיקון מקהלתי גוף היוצר, האופן והזולת בלבד; שאר המרכיבים נשארו בהיקפם המצומצם ובאופיים הרגיל. מרכיבים אחרונים אלה מתעצבים מעתה, לעתים קרובות למדי, בתבנית ה׳מחרוזת ופזמון׳. בכתבי היד של הגניזה עומד לפנינו סך לא מבוטל של פיוטי ׳מי כמוכה׳[97] ו׳יי מלכנו׳[98] הכתובים בתבנית זו: תחילתם בסטרופה אחת עם אלפבית מקוטע והמשכם בפזמונות מקיפים, בדרך כלל חתומים בשמות מחבריהם. גם פיוטי מאורה ואהבה שכתובים כך ישנם בידינו, אם כי מספרם מועט[99]. כנגד זה מרובים האופנים שתבניתם כזאת[100], ונמצא על צד האמת שכל מרכיבי היוצר הקטנים מעוצבים לפרקים במחרוזות ופזמונים כדוגמת אלו שראינום בקדושתאות המעובדות.

[96] בשום סוג מסוגי הפיוט אין תבנית שמביאה מלכתחילה, ובצורה מחייבת, אקרוסטיכון אלפביתי בלתי מושלם. פיוטים בעלי אקרוסטיכונים כאלה המופיעים לעתים בקומיפוזיציות פיוטיות, יש להניח בודאות שנכתבו מתחילה באקרוסטיכון שלם, אלא שנתקצצו אחר כך על ידי מעתיקים מאוחרים. יוצאים מן הכלל הזה רק סוגי הפיוט שהרכבם (הקומפוזיציוני) אינו מאפשר בקלות השלמת א״ב, כגון השבעתות, שלעתים קרובות מצאנו בהן א״ב עד ז׳ בלבד, או כגון קרובות הי״ח שמביאות לעתים א״ב עד צ׳. התבנית האחת והיחידה שמתאפיינת בא״ב בלתי גמור היא ה׳עשירייה׳ של יניי, שהיא, כידוע, הקטע החמישי בקדושתאותיו, והאלפבית שלה נקטע באות י׳. על תבנית זו עיין במאמרי הנ״ל בסוף הערה 22. קטעי הפיוט בעלי האקרוסטיכונים הקטועים המופיעים בקדושתאות הפייטן הבבלי יהודה שהדפיס זולאי בחיבורו הגרמני הנ״ל בהערה 11, הם כולם קיצורים.

[97] עיין למשל הנדפס על ידי י׳ דוידסן בתוך גנזי שכטר, ג, עמ׳ 128 (סימן 12), וע״י א״מ הברמן, עתרת רננים (ירושלים, תשכ״ז) עמ׳ 139 (הפזמון חתום ׳יוסף׳ והוא כנראה ליוסף אלברדאני). מספר לא מועט של פיוטים כאלה נמצא בגניזה.

[98] עיין למשל בנדפס כנ״ל על ידי דוידסן בתוך גנזי שכטר, ג, עמ׳ 129. מספר נכבד של פיוטים כאלה מצוי בגניזה וטרם ראה אור.

[99] עיין במאמרי הנ״ל בסוף הערה 15, ספר היובל לכבוד שמעון הלקין (בדפוס).

[100] עיין בתוך גנזי שכטר, ג, עמ׳ 170, וכן באופן של שמואל השלישי שנדפס ע״י וואלנשטיין בספרו האנגלי הנזכר לעיל בהערה 68, עמ׳ 33. אופן זה מופלא הוא, לפי שתבניתו כמחרוזת ופזמון אינה בולטת מכוח הא״ב שהוא רצוף, אלא מכוח החריזה: ארבעת הטורים הראשונים של הפיוט חורזים זה בזה (=המחרוזת) ואילו המשך הפיוט (עשרה טורים) מחורז בחרוז אחר!

עם חדירתם של המחרוזות והפזמונים למערכת היוצר חוגגת המקהלה במזרח את נצחונה הגדול. הפזמונות שראינום בקדושתאות כשהם קצרים בדרך כלל – ובהכרח כך בהתחשב במספר העצום של מחרחות ופזמונים שמצטופפים בגופה של קומפוזיציה אחת – מתרחבים והולכים במרכיבי היוצר לממדים מרשימים. לעתים הם גם נכפלים ומשתלשים בזה אחר זה, כשקטעיהם קשורים זה בזה בשרשור. התבנית שראינוה בקדושתא בחינת זיווג מאונס בין קטע קדום לפזמון מאוחר, מובאת ביוצר כתבנית אורגאנית הנכתב מלכתחילה, בצורתה הכפולה, על ידי אותו פייטן: הוא מעמיד מלכתחילה סטרופה קטועת־אקרוסטיכון והוא גם מצמיד אליה פזמון ארוך, או כמה פזמונות ארוכים, שבהם הוא חותם את שמו.

מלבד מרכיבים ממערכת היוצר עיצבו פייטנים במזרח בדרך זו גם פיוטי 'מצדר'[101], גם 'יוצרות מרובעים'[102], וגם פיוטי 'עושה השלום'[104].

[י]

כפי שנוכחנו לדעת עומדת חשיבותה של המקהלה בסדרי התפילה של יהודי המזרח למן ראשית צמיחתה בפייטנות בסימן של עלייה. כל המעמדים הליטורגיים של השבתות ושל הימים הטובים, מלבד פיוטי המעריב, נשתעבדו לה, ובתוך כל אחד מהם גדל מקומה והלך מתקופה לתקופה. הדברים שנאמרו בפרקים האחרונים של סקירתנו מאפיינים את מצבה של הפייטנות היוצרת, ואין צריך לומר את מצבה של הליטורגיה המעשית, במאה העשירית לערך, היא המאה שבה התחילה להתגבש האסכולה הפייטנית הספרדית. מעניינת ביותר העובדה שאופייה המקהלתי הזה של הפייטנות המזרחית לא דבק בפייטנות הספרדית: לא זו בלבד שהתבניות המקהלתיות ה'מודרניות' של ה'מחרחות ופזמונים' לא נתקבלו בספרד ולא הכו בה שרשים, אלא שגם אופיין המקהלתי הצנוע של כמה תבניות קלאסיות קדמוניות ניטשטש ודהה שם. העיון בתבניות המעמידות את שירת הקודש הספרדית מוכיח שבבתי הכנסת האנדלוסיים לא שימשו מקהלות.

כידוע הלכה הפייטנות הספרדית בעקבות הפיוט המזרחי הקלאסי בכמה סוגי פיוט, שאף על פי שהעשייה בהם נתמעטה בספרד מכל מקום לא נפסקה כליל. אבל הפייטנות הספרדית שינתה, כמפורסם, גם את פניהם של סוגים אלה בדרכים שונות ותיקנה בהם ובתבניותיהם תיקונים הרבה בהתאם לטעמה[104]. שינויים אלה פגעו לעתים קרובות דוקא בקטעים אשר עיצובם הקלאסי הקדום היה מקהלתי.

פייטני ספרד מיעטו לחבר קדושתאות, כידוע, ואף כשחיברו קומפוזיציות מסוג זה קיצרו אותן הרבה. ברוב הקדושתאות לימות החג[105], ואולי בכולן, לא חיברו פייטני ספרד את פיוטי

101 פיוטי פתיחה ליוצרות. כ"י אוכספורד 2710/6.

102 גנזי שכטר, ג, עמ' 168, וכ"י אוכספורד 2714/8 ו־2737/4.

103 עיין א"מ הברמן, ברן יחד (ירושלים, תש"ה) עמ' לה. בכ"י וינה, אוסף ריינר 77, מובאת בראש הפזמונות של שלמה אלכופי מחרחת של יוסף אלברדאני.

104 זיקתה של הפייטנות הספרדית אל זו המזרחית שקדמה לה לא נבדקה עדיין לעומקה. האמונה הרווחת כי הפייטנות הספרדית חידשה בתנופה מהפכנית את פני הפייטנות, צריכה רביזיה מתונה. עיין בעניינים אלה במאמריי הנזכרים לעיל: (תרביץ לח): 136 ואילך; "מבנים סטרופיים מעין־אזוריים בפיוט הקדום", הספרות, ב (תש"ל): 194 ואילך; סיני, סו (תשכ"ט): רטז ואילך; במבוא שלי לפזמוני האנונימוס; וכן במאמרי בתוך הספרות, ד (תשל"ג): 334 ואילך.

105 קל וחומר בקדושתאות לשבתות המצויינות. מן הכלל שבפנים יוצאות רק קדושתאות ימי הכיפורים של

החוליה השנייה של הקדושתא, ולעתים קרובות אף לא את פיוטי החוליה השלישית, לבד מן הסילוקים שנצמדו אצלם אל סוף המשלשים. עם ההשמטות הללו נעלמו מן הקדושתא האנדלוסית הסטנדארטית הקיקלר והפיוט המקהלתי שבא אחריו. שבעתות לא נכתבו בספרד כמעט כלל[106], לבד משבעתות טל וגשם שגם במזרח עוצבו לקריאה ללא חלוקת־ביצוע. מערכת היוצר הגיע לספרד פירורים פירורים, לאחר שכבר נתפרקה לחוליותיה במזרח[107]. מבין המרכיבים השונים שליוצר בחרו פייטני ספרד דוקא באופן, במאורה באהבה, ב׳מי כמוכה׳ ובגאולה כסוגים מועדפים, והזניחו את גוף היוצר ואת הזולת. גופי יוצר נתחברו בספרד מעט מאוד. אמנם אלה שנתחברו לא נשתנתה תבניתם והיא נשארה טבועה בחותמה המקהלתי, אבל דבר זה כשלעצמו אין בו עדות למצבה של התפילה בקהילות ספרד אלא רק, לכל היותר, עדות לנאמנותם של הפייטנים הספרדיים לתבניות־החובה של הסוג שיצרו בו. גם זולתות נכתבו בספרד מעט מאוד, אבל בין אלה שנכתבו לא מצאנו לפי שעה אף אחד שנכתב בתבנית ׳ששת הטורים׳ המקהלתית, שהיתה נהוגה בהרבה זולתות מזרחיים קלאסיים ומאוחרים, ושכבר ציינו את קרבתה המפתיעה לתבנית שירי האיזור הספרדיים: נמצא שדוקא תבנית זו, שמקבילתה נתחבבה על פייטני ספרד בכל סוגי הפיוט, לא נתקבלה על דעתם בוואריאנטה המקהלתית של הזולת!

בשאר מרכיבי היוצר, שבהם היתה עשייתם של פייטנינו הספרדיים מרובה, יכלה ספרד, עקרונית, להעתיק ולפתח את התבניות ה׳מודרניות׳ שעוצבו, כמתואר לעיל, במזרח; אבל היא לא עשתה זאת, אלא קבעה לעצמה למענם תבניות חדשות, ׳ספרדיות׳. תבניות אלו, שפייטני ספרד עיצבו בהן גם את סוגי הפיוט שחידשו מעבר לגבולות שנקבעו לפיוט על ידי הפייטנות הקלאסית[108] אין להן אופי מקהלתי, ודבר זה הוא המכריע לענייננו, לפי שתבניות שמתחדשות אינן מתחדשות אלא בהתאם לפרקטיקה הליטורגית של שעתן ומקומן. כידוע, מתעצבות יצירותיהם ה׳ספרדיות׳ של משוררי ספרד בשלושה דרכים: או כדרך שירי החול הספרדיים הקלאסיים, ר״ל לפי דפוסי המשקלים הכמותיים הקלאסיים ובחריזה אחידה; או כדרך שירי האיזור החילוניים, ר״ל לפי דפוסי משקל כמותיים שנקבעים בשביל כל שיר ושיר ובחריזה שבה מצטלבים לסירוגין יסודות מתחלפים ויסודות קבועים; או כדרך השירים ה׳מעין־אזוריים׳, ר״ל במשקל הברתי ובמבנים סטרופיים שבהם עשויות המחרוזות בחריזה מתחלפת ורק טורן האחרון מעמיד חרוז (אחד) שחוזר רק בטורן האחרון של שאר המחרוזות, על פי רוב בשביל לחרוז עם טור רפריני המכוון לבוא אחריהן[109]. אף אחת משלוש הצורות הללו אינה צורה מקהלתית טיפוסית. הדרך השלישית בלבד נראית רומזת לשאיפה לתת לציבור אפשרות להשתתף בקריאת

המשוררים הספרדיים, שנתחברו בדייקנות רבה לפי שלדן של הקדושתאות הקלאסיות (אבל עם תוספות מטיפוס ספרדי). דבקותם של פייטני ספרד בתבניות הקדומות בקדושתאות ימי הכיפורים קשורה מצד אחד בקדושה המיוחדת של ההזדמנות הליטורגית ומצד שני בעובדה שמעמדות ימי הכיפורים של משוררי ספרד נכתבו כולם בעקבות מעמדו של יוסף אבן אביתור וכחיקוי לו – ואילו מעמד זה נכתב קודם שעוצבו התבניות הטיפוסיות של הפייטנות הספרדית. ימים בעלי קדושה מיוחדת נוטים להגן הגנת יתר על תבניות־תפילה ארכאיות, כפי שהראה כבר א׳ באומשטארק בספרו הנזכר לעיל בהערה 71.

106 הפייטנים היחידים שכתבו שבעתות בספרד (מלבד שבעתות טל וגשם) הם, עד כמה שידוע לנו, יוסף אבן אביתור ויצחק אבן מר שאול. אבל אלה פייטנים קדומים הקשורים עדיין במסורת הספרותית המזרחית. גם קרובות י״ח (לימות צום) לא נכתבו בספרד, עד כמה שידוע לנו לפי שעה.

107 על תהליך זה ועל תוצאותיו עיין באריכות במאמרי הנזכר אחרון בהערה 104.

108 הכוונה לרשויות למיניהן, שכוונו לעטר את תפילת ׳נשמת כל חי׳ לחלקיה השונים, את הקדיש ואת ה׳ברכו׳ שלפני ברכותיה של שמע.

109 על תבנית זו עיין במאמרי הנ״ל בהערה 104 (הספרות ב): 194 ואילך.

הפיוטים באמירתו של הטור הרפריני שאליו מכוונת חריזתן המעין־אזורית של המחרוזות. צורה זו תכופה באמת גם בסליחות הספרדיות. גם בפיוטים העשויים בתבנית שירי האיזור ממש ניתן לשער השתתפות מצד הקהל בקריאתן הרפרינית של מחרוזות הפתיחה (׳המדריכים׳) במקומות שישנן כאלו. לא מעט כתבי יד מציינים אותן באמת כ׳פזמונות׳; מכל מקום אין אלו קטעים למקהלה, לפי שהיקפם מועט מדי והופעתם תכופה יתר על המידה. אין צריך לומר שהפיוטים העשויים כשירי החול הקלאסיים אין להעלות בהם על הדעת קריאה בחלוקת־ביצוע.

גם הפייטנות האיטלקית־אשכנזית הלכה בדרך זו. היא נשארה אמנם נאמנה הרבה יותר מאחותה הספרדית לתבניות הפיוט הקלאסיות, וכל אימת שפייטה בסוגים הקלאסיים הגדולים העתיקה בדייקנות את צורתם. אבל במקומות ששינתה בהם מן התבניות הקלאסיות, לא דאגה להגן על אופיין המקהלתי. באיטליה ובאשכנז נכתבו הרבה גופי יוצר, ואולם התבנית הקלאסית של הגוף, שלא מצאנו סטייה ממנה במזרח אלא לעתים רחוקות מאוד, שוב אינה כאן אלא אחת מתבניות גוף היוצר, ולא האחת והמחייבת. התבניות האחרות המתעצבות לגוף היוצר במרכז אירופה אין בהן מחרוזות ביניים כלל[110]. גם בגופי היוצר הנכתבים בתבנית הקיקלר מושמטות בדרך כלל מחרוזות הקדוש מן הפיוטים: הפייטנים מסתפקים בדרך כלל בהבאתה של מחרוזת קדוש אחת אחרי שלוש הסטרופות הראשונות, ומוסיפים עליה (לעתים) אחת, בסוף הפיוט. גם הזולת הוא, כמפורסם, סוג אחד בפייטנות המרכז אירופית, אבל התבנית המקהלתית של הזולת המזרחי אינה ידועה לה כלל. ואולם ההוכחה הברורה ביותר להעדר המקהלה בבתי הכנסת של יהודי מרכז אירופה למראשית תקופת קיומה מצויה לנו, שוב, בתבניות שבהן עיצבו פייטני איטליה ואשכנז את סוגי הפיוט החדשים שלהם[111]. תבניות אלו אין בהן זכר ליסודות מקהלתיים.

את מקורה של התפתחות זו בשתי האסכולות הגדולות של הפייטנות האירופי יש לראות, לדעתי, בשאיפתם של חכמי אירופה לשבור את המונופולין של שליח הציבור על התפילה בשבתות ובחגים, ולהעמיד את הקהל כשותף פעיל בה. פעילותה של המקהלה לא זו בלבד שאינה מקרבת את הקהל לתפילה אלא שהיא אף מרחיקה אותו ממנה בחסמה לפניו את הדרך אפילו אל העניות והרפרינים, כל שכן אל התפילה גופה. נראה לי שהפייטנות הספרדית נתעצבה למראשיתה בשביל ציבור מפותח יותר ומשכיל יותר מזה שבמזרח: ציבור שכבר אפשר היה להטיל עליו תפקידים מסויימים, אמנם לא גדולים, בתפילה. לפי כך ויתרו פייטני ספרד על המקהלה וקבעו במקומה את הרפרין הנאמר מפי הציבור בפיוטים האזוריים והמעין־אזוריים (שהם הרוב בפייטנות הספרדית לדורותיה), כעיקר חשוב ומרכזי ביצירתם הליטורגית.

אותה מגמה הדריכה גם את הפייטנות המרכז־אירופית בהתפתחותה הספציפית, ואולי אף ביתר שאת, ומתוך כוונות אף מופלגות יותר. חכמי אשכנז רצו לראות את הציבור משתתף בתפילות השבת והחג לא כמשקיף סביל ואף לא כנענה לש״ץ ברפרינים, אלא כמבצע פעיל, דוגמת השתתפותו (באשכנז) בתפילות הקבע. לפיכך השתדלו לעשות את הפיוטים קבע, ר״ל לקבוע לשבתות ולמועדים השונים סדר תפילה מאורגן, על נוסחאות הפרוזה ונוסחאות הפיוט שלו, מתוך מגמה להרגיל את הקהל לראות בכל הטכסטים הקבועים הללו (כולל הפיוטים),

[110] התפתחות היוצר המרכז־אירופי טעונה עיון מעמיק. פייטני איטליה הראשונים נהגו לכאורה בנקודה זו חירות שקשה להסבירה: בין התבניות שבהן עיצבו את יוצרותיהם מצויה אחת עם פזמונות מקיפים אחרי כל סטרופה (עיין דרך משל במגילת אחימעץ, מהד׳ קלאר, (ירושלים, תש״ד) פ״ז ואילך, ע״ח ואילך). ברם תבנית זו נעלמת עד מהרה. הפייטנות האשכנזית במאה הי״א כבר מתעצבת כמתואר בפנים.

[111] גם סוגיה זו טרם נחקרה כל צרכה ואני מקוה לעסוק בזה בעתיד הקרוב. עיין בינתיים גם במאמרי ״עיטורי פיוט לתפילת מגן אבות״, תרביץ, מד (תשל״ה) (בדפוס).

תפילות שמחובתו לומר אותן (גם) בעצמו[112]. קביעותם של הטכסטים וחזרתם במחזוריות מסודרת נראו פותחים פתח לאפשרות הזאת, וחכמים דאגו לבטל כל גורם שהפריע לתהליך זה, שבזירוזו ובהגשמתו ראו עיקר גדול.

בשתי האסכולות היתה אפוא המקהלה גורם לא רצוי, ולפי שסולקה מבתי הכנסת נעלמו, או דהו, עקבותיה גם בפייטנות היוצרת.

[יא]

עיוננו בהופעתם ובהתפתחותם של היסודות המקהלתיים בתבניות הפיוטיות הקדומות, מלבד שהעמידנו על משקלו המפתיע של האלמנט המקהלתי כגורם מתסיס ומפרה בעיצובן ובהתפתחותן של תבניות הפיוט לסוגיהם, חשף לפנינו פעם אחת נוספת גם את מערכת הקשרים המרכבים והמסובכים שהזקיקה את הפייטנות היוצרת אל התפילה, והבליט שוב את נאמנותה של הפייטנות לתפקידה הליטורגי ואת דבקותה העקרונית בצרכי תפילת הרבים, כפי שנראו צרכים אלה בעיני חכמים, פייטנים ומתפללים. זיקות אלו ראינוך מתעצבות בשני קוים מקבילים, שקצב התנועה בהם אינו אחיד: בקו האחד נעה התפתחותה של התפילה על פי דרכה, בקצב שלה, ובהתאם לגורמים האימננטיים המפעילים אותה, ואילו בקו השני נעה היצירה הפייטנית אף היא על פי דרכה וקצבה שלה. הפייטנות מגיבה תגובות מהירות וחריפות למדי על שינויים שמתחוללים בקו המקביל; היא מושפעת מהם ונענית לתביעותיהם. אולם חידושים המתהווים בה מכוח השפעות אלו אינם נשארים תלויים בגורם המשפיע, אלא נעשים חלקים אורגאניים ממנה ומתחילים אף הם לנוע ולהתפתח על פי חוקיות אימננטית של עצמם. ביטול הגורמים שהביאו להווצרותם של חידושים בפייטנות אינו מביא אוטומאטית גם לביטול תוצאותיהם: אלו מוסיפות לחיות את חייהן, עד ששעת כושר מיוחדת מסלקת אותן או מטשטשת את אופיין, או עד שהן מתנוונות ונעלמות מעצמן עם סוף נתיב התפתחותן הטבעית. מסקנות אלו בדין שתהיינה נר לרגלנו גם בחקרן של תופעות אחרות בפייטנות הקדומה והמאוחרת.

נספח

היצירות הפייטניות הקדומות לא נבדקו עדיין מתוך מגמה לגלות בהן אות או זכר לאופני התפילה הציבורית בימי הקדם. אין ספק בעיני שבדיקה כזאת לכשתיעשה, תעלה סימנים מרובים וחד־משמעיים לקיומן של מקהלות בחלק נכבד מן הקהלות הארץ־ישראליות

[112] אני מוציא מן הכלל הזה את הסליחות, שבהן השאירו גם מנהגות אשכנז לש״ץ חופש בחירה, אם כי, כנראה, אף זאת במרחב שגבולותיו תוחמו היטב. והשווה למשל ספר חסידים, מהד׳ מרגליות, סימן קיד: ״המשנה מנהג ראשונים כמו פיוטים וקרובץ שהנהיגו לומר וכו׳ ואמר קרובץ אחרות עובר משום אל תסיג גבול עולם וכו׳״; הנטייה הנזכרת בפנים נראית לי מוכחת גם מריבויים המופלג של מפרשי הפיוטים באשכנז בתקופה קדומה מאוד, כפי שהראה א״א אורבך במבוא הגדול שלו לספר ערוגת הבושם, כרך ד׳ (ירושלים, תשכ״ג). אי אפשר להעלות על הדעת הווצרותה והתפתחותה של ספרות כזאת במקום שבו חיים הפיוטים חיי שעה בלבד. לא ראינו תופעה זו לא במזרח ולא בספרד. גם האגדות המרובות שנרקמו מסביב לפיוטים מסויימים (מקצתן הובאו אף הן בספר חסידים, כגון שם ס׳ רנו ו־רנט) מאשרות מצב זה. נטייה זו מסבירה כמה תופעות מופלאות בפייטנות האשכנזית היוצרת, ובמיוחד את פריחתו המופלגת של סוג הסליחה.

הקדומות. הדוגמאות המובאות להלן אינן אלא דברים שנזדמנו לפני באקראי, אך גם הן יש בהן עדויות מפורשות בכיוון זה, והן ראויות לפיכך לעיון ולתשומת לב.

א. הפייטן ר׳ יוסף בירבי ניסן משוה קריתים נמנה עם משוררי א״י הקדומים (עיין עליו אצל זולאי, ידיעות המכון, ה, עמ׳ קנח ואילך). לדעת כל החוקרים חי האיש קודם לכיבוש א״י בידי הערבים, ר״ל לכל המאוחר בראשית המאה השביעית. בגוף יוצר שלו, שנתפרסם בידי ח׳ שירמן בספרו שירים חדשים מן הגניזה (ירושלים, תשכ״ו), עמ׳ 11, מופיעה סטרופת הקדוש הבאה:

אוֹר יֵ הֵאִיר לָעוֹלָם וְהוּא תְחִילַת דְּבָרוֹ
סִידֵּר כָּל יְצִירַת עוֹלָם בְּמַאֲמָרוֹ
פְּאֵרוֹ נַנְעִים בְּצֹאן עֶדְרוֹ קדוש

הטור האחרון של סטרופת הביניים אי אפשר שנאמר מפי החזן, שהרי אין חזנים מדברים על עצמם בלשון רבים. גם אי אפשר שמלת ׳ננעים׳ תתיחס לציבור המתפלל, שהרי הוא הוא ׳צאן עדרו׳ של הקב״ה, שבקרבו מנעימים את פאר ה׳. על כרחנו אין אלה אלא דברי המקהלה. הטור היה מוקשה כדי כך בעיני שירמן, שתיקן בספרו הנ״ל ׳פארו ננעים כצאן עדרו׳; ועיין שם בהערות.

ב. הפיוט הבא מועתק מכ״י ט״ש H6/59, שהוא כתב יד קדום ומיוחס המכיל קטעי קדושתא קדמוניים משל הקלירי ומשל פייטנים אחרים. בחלק אחר של כ״י זה מועתקים חלקים מן התקיעות של ר׳ פינחס הכהן מכפרא (עיין זולאי במאמרו הנ״ל, עמ׳ קנו). השיר הוא ׳נטילת רשות׳ של חזן קודם ל׳סדרה׳ (כנראה: סדר עבודה) של יום כיפור. הש״ץ פונה בו אל הקב״ה ואל נכבדי קהלו ומבקש מהם רשות לומר שירה לפני המקום. בין השאר מבקש החזן רשות גם מן החזנים (האחרים) שבקהל (שהתפללו, או אמורים להתפלל את שאר התפילות), וגם מן הזמרים, הנותנים (לשון רבים!) עוז, בנועם, לקב״ה. זמרים אלה ודאי שאינם אלא חברי המקהלה. הנה הפיוט:

אֲשַׁוְּרֵיעַ לְצוּר עוֹלָמִים — זֶרַע נֶאֱמָנִים
הַיּוֹדֵיעַ יְמֵי תְמִימִים — מַאֲמִינִים בְּנֵי מַאֲמִינִים
בִּתְלוֹת עֵינַיי לַמְּרוֹמִים — 15 חוֹקְרִים דָּת וּמְבִינִים
אֶשָּׂא רְשׁוּת מִמְּלֵא רַחֲמִים — אֶשָּׂא רְשׁוּת מִכֹּהֲנִים

5 גַּם בְּעָמְדִי לִפְנֵי נְבוֹנִים — טוֹבָה בַעֲדִי [....]
שׁוֹמְעֵי דְבָרִים כֵּינִים — דָּת לֶקַח טוֹב מַרְוִים
דִּבְרֵי דָּת מְבִינִים — יַעַן חֵן וָחֶסֶד מַלְוִים
אֶשָּׂא רְשׁוּת מִנְּבוֹנִים — 20 אֶפְתַּח פִּי מֵרְשׁוּת לְוִים

10 הִבַּטְתִּי בַּעֲדַת אַבִּירִים — כִּיבוּד יוֹם זֶה נוֹצְרִים
וּפָחַדְתִּי מִמַּשְׂפִּיל וּמֵרִים — וּמִתְעַנִּים וְקָדוֹשׁ קָדוֹשׁ עוֹנִים
וּמֵעוֹמְדִים לְפָנַיי וּלְאַחֲרֵי גְדֵירִים — לִימוּד מִקְרָא וּמִשְׁנָה מְשַׁנְּנִים
אֶשָּׂא רְשׁוּת מִיְּשָׁרִים — אֶפְתַּח פֶּה מֵרְשׁוּת חַזָּנִים

25 מְלוּמְדֵי דִיקְדּוּקֵי סְפָרִים פֹּרֶט וּכְלָל אוֹמְרִים
גְּנוּזִים בְּצֵל יוֹשֵׁב סְתָרִים כַּמַּיִם אַחֲרֶיךָ גְּרוּרִים
נוֹעַם מָתוֹק מְדַבְּרִים 35 צֶדֶק וּמִשְׁפָּט קוֹרְאִים
אֶפְתַּח פִּי מֵרְשׁוּת סוֹפְרִים אֶפְתַּח פִּי מֵרְשׁוּת מְזַמְּרִים

סֶלָה לַחַיִּים מַאֲמִירִים קוֹל נוֹתְנֵי עוֹז בְּנוֹעַם
30 תְּפִילָה לְפָנָיו סוֹדְרִים שַׁוְוֹעָם לְפָנֶיךָ יִינְעַם
עוֹמְדֵי לִפְנֵי יוֹצֵר הָרִים רֶינֶן לְשׁוֹנִי תַּעַן
אֶפְתַּח פִּי מֵרְשׁוּת מְשַׁנְּנֵי סִדְרִים 40 אֶפְתַּח פִּי מֵרְשׁוּת כָּל הָעָם

שַׁדַּי בְּסוֹלְחֶךָ מַעַל
קְשׁוֹב בְּתַחֲנוּנַי מִמַּעַל
תֵּן לִי לֵב טָהוֹר וַאֲדַבְּרָה בְּלִי פַחַד וּמַעַל
אֶפְתַּח פִּי מֵרְשׁוּת כָּל הַקָּהָל

ככ[תוב] מכל מלמדי השכלתי ונ׳ מזקנים אתבונן כי פקודיך ונ׳
אדברה וירווח לי ונ׳ יי שפתי תפתח ונ׳ יהיו לרצון אמרי פי ונ׳
לאדם מערכי לב ומיי מענה לשון ונ׳ ברוך אתה יי למדיני חוקיך

ג. תמונה סאטירית של חזן מזרחי, איש מוצול, המתפלל בליווי מקהלה, מצויירת לפנינו על ידי יהודה אלחריזי, בן ראשית המאה הי״ג לערך, בשער כ״ד של ספר התחכמוני שלו. לאחר שהמחבר מתאר כאן את שיבושי הש״ץ בפסוקי דזמרה ובתפילות הקבע הוא מעמידו לפנינו מאריך בפיוטים ׳כולם שבורים / פסחים ועורים / ודרכם מעוקל / בלא חרז ובלא משקל׳ וכו׳. העם מתפזרים איש לדרכו:

׳יש מקצת העם אשר ישבו / ומהם ישנו שנת עולם ושכבו / וקצתם
ברחו ולא שבו / ובית הכנסת עזבו / ונפוצו מעל הרועה השורים /
וברחו המקנה והעדרים / ולא נשארו כי אם ארבעה חמורים /
צועקים עם החזן ונוערים / והם יחשבו כי הם משוררים׳.

דרך אגב למדנו גם על גדלה של מקהלת משוררים במוצול רבתי בראשית המאה הי״ג, וגם על המונח שציין את חברי המקהלה: ׳משוררים׳.

ד. המונח חוזר גם בכ״י אוטוגראפי של פייטן מאוחר, מזרחי אף הוא: בכ״י ט״ש ס״ח 127.2 מועתקת בידי משורר אלמוני קינה שכתב על מות חזן בשם משה. בכותרת לשיר נאמר: ׳ופי מר משה החזן נ״ע קלת פי טבת הקמ״ח ליצ׳ ; ר״ל: ועל מר משה החזן נ״ע אמרתי בטבת ה׳ קמ״ח ליצירה, כלומר בשנת 1388 למניינם. הפיוט נפסק באמצע העמוד, ונמצא שהמחבר לא השלים את העתקתו. השיר עשוי בשקילה הברתית ובחריזה מעין־אזורית, בנוסח ספרדי, ואינו נעדר יופי פיוטי. בסטרופה השניה של הקינה סופד המחבר ל׳מקורבי׳ החזן הנפטר שנותרו מיותמים ממנו: [בית] הכנסת, ההיכל, הבימה, וכן המשוררים. ׳המשוררים׳ הם גם כאן בלי ספק חברי

מקהלתו של הנפטר. הנה לשון השיר:

ופי מר משה החזן נ״ע קלת פי טבת הקמ״ח ליצ׳
(——— / ———)

עַם קוֹדֶשׁ הִתְאַבְּלוּ / וּשְׂאוּ בְּמַר קִינֵיכֶם
וְהֵאָנְחוּ וְהִתְעַצְּבוּ / חֵלֶף תַּעֲנוּגֵיכֶם
עַל אָרוֹן הַנִּלְקָח / וַעֲטֶרֶת רָאשֵׁיכֶם
עַל מֹשֶׁה הָעוֹמֵד / בֵּין יְיָ וּבֵינֵיכֶם פז׳

5 הַכְּנֶסֶת תִּתְמַרְמַר / מִי יַחֲזִיק אֶת בִּדְקִי
וְהַהֵיכָל צוֹרֵחַ / מִי יִגְמוֹר אֶת חֻוקִי
וְהַבִּימָה צוֹעֶקֶת / אֲהָה עַל נֶשֶׁף חִשְׁקִי
מִי יַעֲלֶה אֲרוּכָה / וּמִי יַשְׁלִים אֶת חֶלְקִי
לְזֹאת סִפְּדוּ הַמְשׁוֹרְרִים / כִּי בָּאָה שִׁמְשֵׁיכֶם פז׳

10 פְּנוּ אֵלַי וְהָשַׁמּוּ / עַל שִׁבְרִי אֲשֶׁר גָּדֵל
אֵיכָה מְאוֹרֵי כָּהוּ / אֲהָה לְטוּבִי כִּי חָדַל
אָבְדָה הַתּוֹחֶלֶת / וְרִשְׁעִי נִפְסַק וְנִבְדַּל
וְאֵין עוֹמֵד בַּפֶּרֶץ / לְחַלּוֹת הָאֵל בְּיִתְגַּדַּל
בְּכוּ עַל תֹּם אֲשֶׁר נָסַע / הַיּוֹם מִבֵּינֵיכֶם פז׳

15 יִבְכּוּ כָּל עַם יְיָ / עַל אֶשְׁכּוֹל הַכּוֹפֶר
הָעוֹמֵד לְהִתְפַּלֵּל / וְאוֹמֵר אִמְרֵי שֶׁפֶר
מִי יִקְרָא לְעַם קֹדֶשׁ / עֵת עֲלוֹתָם לַסֵּפֶר
עֲדָתִי עָלָיו סִפְדִי / וְהִתְפַּלְּשִׁי (בעפר) בָּאֵפֶר
וְעֵינַי בְּכוּ וְאַל תַּרְפּוּ / וְהַזִּילוּ דִּמְעַתְכֶם פז׳

20 אִי עָנָיו אִי חָסִיד / מִתַּלְמִידָיו שֶׁל אַהֲרֹן
דּוֹבֵר שָׁלוֹם לְעַמּוֹ / לְהַנְהִיגָם בְּטוּב חֶבְרוֹן
שֵׁם נֶחְקָק עֲלֵי לִבּוֹת / וְכָל פֶּה בְּזִכְרוֹ יָרוֹן
אֵיכָה נִכְחַד הוֹדוֹ / בְּיוֹם רָעָה וְיוֹם חָרוֹן
לְנוּדוֹ תִּצְעֲקוּ מָרָה / וְאַל תִּכְבֶּינָה אֶשְׁכֶם פז׳

25 הָאֵל דַּיַּין הָאֱמֶת / הַמֵּמִית וְהַמְחַיֶּה
יָאֵר פָּנָיו לְעַבְדּוֹ / וּבְטוּב כְּבוֹדוֹ יִחְיֶה
———

YUVAL

STUDIES OF
THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE

Edited by
ISRAEL ADLER and BATHJA BAYER

VOLUME III

JERUSALEM, 1974

THE MAGNES PRESS, THE HEBREW UNIVERSITY

ABBREVIATIONS

CB	M. Steinschneider, *Catalogus librorum hebraeorum in bibliotheca Bodleiana*, Berlin, 1852–1860
CS	E. de Coussemaker, ed., *Scriptores de musica medii aevi* . . ., Paris, 1864–1876
EJ[2]	*Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem, 1972
d'Erlanger	R. d'Erlanger, *La musique arabe*, Paris, 1930–1949
GS	M. Gerbert, ed., *Scriptores ecclesiastici de musica* . . ., Sankt Blasien, 1784
El Hefny	M. El Hefny, *Ibn Sina's Musiklehre*, Berlin, 1930 (Diss.)
HU	M. Steinschneider, *Die hebräischen Ubersetzungen des Mittelalters*, Berlin, 1893
HUCA	*Hebrew Union College Annual*
Husmann	H. Husmann, *Grundlagen der antiken Musikkultur*, Berlin, 1961
Idelsohn, *JM*	A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development*, New York, 1929
JE	*Jewish Encyclopedia*, New York–London, 1901–1905
m	*Mishnah*
MPL	J. P. Migne, ed., *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Paris, 1844–1855
Neubauer	E. Neubauer, "Die Theorie vom Īqaʿ I. Übersetzung des Kitāb al-īqaʿāt von Abu Naṣr al-Fārābī", *Oriens*, 21–22 (1968/69): 196–232
PAAJR	*Proceedings of the American Academy for Jewish Research*
Reinach	Th. Reinach, *La musique grecque*, Paris, 1926
RISM	*Répertoire International des Sources Musicales*
ZDMG	*Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*