

המוסיקה ותפקודה בשירת הקציד

"אבדא ברבי די כלק"*

אורי שרביט, ירושלים

מבוא

הפיוטים הכלולים בדיואן של יהודי תימן מחולקים לשלוש קבוצות עיקריות: "שירים" (או, בערבית "נשואד"), "שירות", ו"הללות", והם נועדו להיות מושרים במסגרת שמחות משפח-תיות ואירועים פאראליטורגיים שונים.

בקרוב בני קהילות יוצאי תימן נהוג בדרך כלל לבצע סדרה של "שיר" (= "נשיד") — "שירה" — "הללויה", עם ריקודים המבוצעים על-פי מקצב הלחן של ה"שירה". הקציד הוא אחד מסוגי הפיוטים שנהוג לבצעו כ"שירה". מאמר זה דן באחד מפיוטי הקציד שנוסחו מובא במלואו במאמרו של פרופ' יהודה רצהבי בכרך זה. שם נדונות בפירוט שאלות הנוגעות לתוכן ולצורה של הפיוט, ואילו במאמרנו נדון בהיבטים המוסיקליים שלו. הביצוע המוסיקלי של הקציד כ"שירה" מוציא את הטקסט מחד-ממדיותו הצורנית-הספרותית הכתובה, והוא מקבל ממדים צורניים נוספים. דוגמה טובה לכך יכול לשמש הביצוע המוסיקלי של הקציד "אבדא ברבי די כלק" כפי שהוקלט מפי הזמר זכריה יעקובי.¹ כנהוג בכל פיוט הנכלל במדור "שירות", הזמר פתח גם את ביצוע הקציד הזה בשירת פיוט מקדים שתפקד כ"נשיד" על אף השתייכותו, מבחינה ספרותית, לסוג של פיוט "הללות". פיוט זה לא היה מודפס בדיואן של הזמר, והוא שר אותו מן הזיכרון:

והללויה.

- א. אַהֲלֵל לְמִי שֶׁבְּרָא שְׁחָקִים בְּלִי יָגִיעָה;
- ב. הוּא הַיּוֹדֵעַ וְהוּא הַיְדוֹעַ וְהוּא הַדֹּעָה;
- ג. אֵת מִי יוֹרֵה דָעָה וְאֵת מִי יָבִין שְׂמוּעָה;
- ד. גְּמוּלֵי מַחְלָב עֲתִיקֵי מִשְׁדִּים נְטוּעָה;
- ה. אוֹדֵף פִּי עֲנִיתָגִי נִתְּהִי לִי לִישׁוּעָה;
- ו. עוֹטָה אוֹר פְּשֻׁלְמָה נוֹטָה שְׁמַיִם פְּרִיעָה;

והללויה.

אָנָּא, אָנָּא, אָנָּא אֲדָנִי,

הוֹשַׁע נָא וְהַצְּלִיחָה נָא.

* עבודה זאת רואה אור הודות לסיועם של האקדמיה הלאומית למדעים, הרשות למחקר באוניברסיטת בר-אילן, והמרכז לחקר המוסיקה היהודית באוניברסיטה העברית בשיתוף הפונותיקה הלאומית שבכית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי.

¹ תעתיק התיים ראה בנספח. הקלטה מס' Y 3960 בפונותיקה הלאומית; מר זכריה יעקובי, יליד בעדאן שבדרום תימן (נר' 1914 בערך), עלה ארצה בשנת 1937. הוא שר את הקציד על-פי הטקסט שהיה מודפס בדיואן חפץ חיים (ירושלים: הוצאת האחים יוסף ושלמה מקיטון, תשכ"ו).

הטקסט של הפיוט הזה בנוי שישה טורים בעלי חרוז אחיד ("צֶה"). את ששת הטורים הללו מקדימה ומסיימת המלה "והללויה", ובסופם מתוסף המשפט "אנא, אנא, אנא ה' הושע נא והצליחה נא" המשמש כמעבר לקציד.

אם מבחינת הפרוזודיה יש לפנינו שתי צורות ספרותיות, זו של הפיוט המקדים מול זו של הקציד, הרי מבחינת הביצוע המוסיקלי בכללותו יש לפנינו שלושה חלקים: (א) הפיוט המקדים; (ב) שש המחרוזות הראשונות של הקציד; (ג) שלוש-עשרה המחרוזות האחרונות שלו. לכל אחד מהחלקים הללו לחן שונה, מקצב שונה, וצורה כללית שונה; כך מקבל הקציד מימד צורני חדש הנותן משמעות חדשה לכל המכלול הביצועי הזה של שני הפיוטים, כפי שעוד נראה להלן.

א. הפיוט המקדים

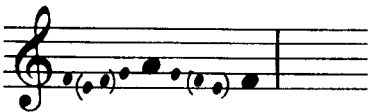
המוסיקה של הפיוט הזה בנויה יחידה מוסיקלית אחת החוזרת על עצמה שבע פעמים בוריאנטים שונים.² בכל פעם היא חופפת לטור אחד מששת הטורים של גוף הפיוט, ואילו בפעם השביעית היא חופפת למשפט המעבר "אנא, אנא, אנא..." וכו'. בכך עושה המוסיקה את המשפט "החיצוני" הזה לחלק אינטגרלי של הפיוט.

הוריאנט הראשון של היחידה המוסיקלית כולל, מלבד הטור הראשון עצמו, גם את מלת הפתיחה "והללויה"; הוריאנט השישי שלה כולל, מלבד הטור השישי עצמו, גם את מלת הסיום "והללויה". בכך מוציאה המוסיקה את המלה הזאת מבדידותה הספרותית ועושה גם אותה לחלק אינטגרלי של הפיוט. לפיכך מתקבלים בסיכומו של דבר שבעה טורים המושרים על-פי אותה יחידה מוסיקלית. הטור הראשון והשישי כוללים את המלה "והללויה", והטור השביעי הוא משפט המעבר לקציד.

היחידה המוסיקלית הזאת מורכבת מחמישה מוטיבים הרשומים להלן על-פי סדר הופעתם ביחידה המוסיקלית:³



מוטיב 1 (פתיחה)



מוטיב 2 (פנימי)



מוטיב 3 (מבשר⁴ ראשון)

2 תעתיק תיב, ראה בנספח.

3 הרישום דלהלן מצוין, מלבד גבהי הצלילים, גם שלושה משכי זמן יחסיים: • = קצר; ● = ארוך יותר; 0 = הארוך ביותר. צלילים בסוגריים מציינים הופעה לא תדירה.

4 המונח "מבשר" הוא כינוי למוטיב המופיע פעם אחת בכל משפט מוסיקלי, אשר אחריו מופיע מוטיב הסיום.



מוטיב 4 (מבשר)



מוטיב 5 (סיום)

כל מוטיב כזה הוא, בעצם, גרעין מלודי קטן ("melody type"), שבכל הופעותיו וגלגוליו במשך הביצוע נשמרים שלושת מרכיביו: החומר הצלילי שלו, כיוון מהלכו המלודי, וכן היחס המטרי והכמותי של הצלילים המרכזיים ליתר הצלילים;⁵ וצלילים מרכזיים אלו הם תמיד ארוכים יותר או מרובים יותר.

ארבעה הם הצלילים המרכזיים המאפיינים את המוטיבים שלפנינו: צליל הסיום של המוטיב המבשר (רה), שהוא הנמוך בצלילי הסיום של יתר המוטיבים; צליל הסיום של מוטיב הסיום ושל מוטיב 3 (מי), שהוא גבוה בסקונדה מצליל הסיום של המוטיב המבשר; צליל הסיום של המוטיב הפותח ושל מוטיב 2 (פה), שהוא גבוה בטרצה קטנה מצליל הסיום של המוטיב המבשר; וצליל מרכזי נוסף (לה), המופיע בתוך המוטיבים 2-3, שהוא גבוה בקווינטה מצליל הסיום של המוטיב המבשר.

אפשר לחלק את חמשת המוטיבים הללו לשתי קבוצות: (א) מוטיבים 1-2; (ב) שלושת המוטיבים האחרים.

(א) שני המוטיבים הראשונים זהים זה לזה בצלילי הסיום שלהם (פה), שהוא גם צליל הרציטאציה, אולם שונים זה מזה ברוח החומר הצלילי שלהם ובמהלכם המלודי. מהלכו של מוטיב 1 (מוטיב פתיחה) הוא בכיוון עלייה, ומהלכו של מוטיב 2 (המוטיב הפנימי) הוא בכיוון עלייה וירידה. עם זאת יש לציין כי שני מוטיבים אלו משלימים את המנעד הכללי שהוא סקסטה גדולה. המנעד של מוטיב 1 (דו-פה) הוא הקוורטה התחתונה של הסקסטה, והמנעד של מוטיב 2 (מי-לה) הוא הקוורטה העליונה שלה.

(ב) לשלושת המוטיבים האחרים חומר צלילי משותף, והם זהים זה לזה במהלכם המלודי שהוא בכיוון ירידה. נוסף על כך קשורים שלושתם בצורה מעניינת על ידי צלילי הסיום

5 החומר הצלילי, כיוון המהלך המלודי והרגשת הצלילים המרכזיים, נחשבים כמרכיבים העיקריים של החופעות המוסיקליות הידועות בשמות "מקאם", "תקסים", "שטייגר", וכד', שהן, למעשה, צורות מוסיקליות הבנויות כסדרות של משפטים מוסיקליים החוזרים ונשנים בוריאנטים שונים תוך כדי שמירה על שלד קבוע. אופיו של כל מקאם כזה ואופיה של כל מנגינה הבנויה על מקאם מסוים נקבעים, איפוא, על-פי החומר הצלילי המסוים אשר בא לידי שימוש במהלך הביצוע של כל משפט מוסיקלי, על-פי הופעתם הקבועה של מהלכים מלודיים מסויימים אשר להם גם תפקוד צורני ברור; וכן על-פי עקביות התפקוד של צלילים מסויימים כצלילים מרכזיים. מרכזיות זו מתבטאת באריכותם ובתדירות הופעתם לעומת הצלילים האחרים. ראה גם: Karl Signell, *Makam* (Seattle, 1977), עמ' 22-65.

שלהם. צליל הסיום של מוטיב 3 זהה לצליל הסיום של מוטיב 5 (= מוטיב הסיום), ואילו צליל הסיום של מוטיב 4 (המוטיב המבשר) זהה לאותו צליל מרכזי המקדים ומבשר את בואו של צליל הסיום כמוטיב 5.

בגלל "הכנות" טונליות אלה ראוי מוטיב 4 להיקרא "מבשר", ומוטיב 3 ראוי להיקרא "מבשר ראשון". ייחודיותו של המוטיב המבשר מתבטאת, איפוא, בכך שהוא שונה מהמוטיבים הקודמים לו בצליל סיום חדש (רה), ובכך שהוא זהה לתחילתו של מוטיב הסיום הן במהלך המלודי, הן בחומר הצלילי והן בצליל המרכזי (רה). לעומת זאת, ייחודיותו של מוטיב הסיום היא לא רק בחדשנותו אלא גם בהיותו מעין סיכום. הוא מורכב מחזרה מדויקת על המוטיב הקודם לו, הוא המוטיב המבשר, בצירוף צליל סיום נוסף הוזהה לצליל הסיום של מוטיב 3 (מי). ומכאן נובעת גם החדשנות שבו, דהיינו העובדה שהוא מסתיים ברצף של שני צלילים ארוכים.

חלוקה זו לשתי קבוצות של מוטיבים היא משמעותית גם לגבי תפקודם כמרכיבי הפסוקים המלודיים. אפשר להבחין בשלושה סוגים של פסוקים מלודיים: (א) פסוק הפותח במוטיב 1 ומסתיים במוטיב 2; פסוק זה משמש לרוב כפסוק פותח ביחידה המוסיקלית. (ב) פסוק הפותח במוטיב 1, ממשיך במוטיב 2 או במוטיב 3 או בשניהם, ומסתיים במוטיב 4; פסוק זה משמש כפסוק פנימי. (ג) פסוק הפותח במוטיב 1, ממשיך במוטיב 2 או במוטיב 3 או בשניהם, ומסתיים במוטיב 5; פסוק זה משמש כפסוק מסיים ביחידה המוסיקלית. במלים אחרות: מוטיב 1 משמש כמוטיב פתיחה בלבד, ומוטיב 2 משמש כמוטיב סיום בפסוק הפותח בלבד. כך הפסוק הפותח הוא מעין אקספוזיציה המבוססת על שני מוטיבים המסתיימים באותו צליל (פה), והמונוגדים זה לזה במהלכם המלודי, אולם משלימים זה את זה מבחינת המנעד הכללי. מוטיבים 4-5 משמשים כמוטיבים של סיום; מוטיב 4 מסיים את הפסוק המבשר, ומוטיב 5 מסיים את הפסוק המסיים. מוטיב 3 ומוטיב 2 משמשים לחילופין כמוטיבים פנימיים בפסוקי המבשר והסיום.

להלן תיאור סכימטי של מבנה הפסוקים המלודיים ביחידה המוסיקלית:

מוטיב פתיחה	מוטיב פנימי	מוטיב מבשר ראשון	מוטיב מבשר	מוטיב סיום
1	2			
1	2 או 3	3	4	
1	2 או 3	3		5

לבסוף ראוי גם להצביע על נקודות הדמיון והזהות הקשורות את כל המוטיבים זה לזה. ראינו לעיל שמוטיב 2 קשור לקודמו, מוטיב 1, על-ידי מרכיב אחד בלבד, דהיינו: צליל סיום זהה. לעומת זאת, יתר ארבעת המוטיבים קשורים זה לזה על-ידי שני מרכיבים לפחות, ואפשר לראות כל אחד מהם כפיתוח של קודמו. למוטיבים 2-3 חומר צלילי משותף, מהלך מלודי זהה, וצליל מרכזי זהה (לה). אך בעוד שמוטיב 2 יורד בטרצה לצליל הסיום פה, הרי מוטיב 3 יורד בקוורטה לצליל הסיום מי.

למוטיבים 3-4 חומר צלילי משותף ומהלך מלודי זהה, אך מוטיב 4 יורד עד לצליל רה שהוא נמוך בסקונדה מצליל הסיום של מוטיב 3.

למוטיבים 4-5 חומר צלילי משותף, מהלך מלודי משותף, וצליל מרכזי זהה (רה). אך בעוד שמוטיב 4 מסתיים, כאמור, על הצליל רה, הרי מוטיב 5 נעצר, אמנם, על צליל זה, אבל ממשיך ועולה בסקונדה לצליל הסיום של מוטיב 3.

הפגנה של קשרי פיתוח אלה בצורת שירה רציפה של כל המוטיבים בזה אחר זה נחשבת לשלמות צורנית, ועל כן – לשיא מוסיקלי. דווקא משום כך אין שירה כזאת מבוצעת לעתים קרובות אלא רק בשלושה פסוקי שיא, כפי שעוד נראה להלן.

על-פי שלושת הפסוקים המלודיים שצויינו לעיל נחלק, בדרך כלל, כל טור של הפיוט לשלושה חלקים, וכל חלק מושר על-פי פסוק מלודי אחד; החלק השלישי הוא "החשוב ביותר" בעיני התימנים. חלק זה הוא המלה המסיימת את הטור, וליתר דיוק ההברה האחרונה שלה, שהיא היא החרוז המבריא "עָה". המלה הזאת מושרת על-פי הפסוק המלודי המסיים, ומוטיב הסיום חופף את ההברה האחרונה. בכך מובלטת חשיבותה של הברה זו, שהרי זו הפעם היחידה בכל הטור שמוטיב הסיום מושר. ולא זו בלבד, אלא שמשך הזמן של מוטיב זה הוא הארוך ביותר מכל שאר המוטיבים שבטור. זו הסיבה לדירוגו של חלק זה כ"חשוב ביותר". נוסף על כך מדגישים התימנים את העובדה שהסיום הזה מושר תמיד ללא כל שינוי, וזאת נקודת איפיון נפוצה מאוד לקטעים "חשובים" ברפרטואר המוסיקלי של יהודי תימן.⁶ חלקו האמצעי של הטור מושר על-פי הפסוק המבשר, והמוטיב המבשר חופף להברה האחרונה של המלה-שלפני-אחרונה בטור. בהמשך למה שהוזכר לעיל בעניין נקודות האיפיון של מוטיב זה, יש להדגיש כאן את קיצורו של המוטיב המבשר לעומת מוטיב הסיום, קיצור המתבטא בחומר הצלילי אולם גם בעובדה שמשך הזמן של המוטיב המבשר קצר יותר מזה של מוטיב הסיום. משום כך חשיבותו של חלק זה היא משנית.

החלק הראשון של הטור מושר על-פי הפסוק המלודי הפותח, והוא הפחות חשוב שבטור, הן בגלל העובדה שמוטיב 2 אינו מסתיים תמיד באופן ברור על צליל הסיום שלו (פה), והן בגלל העובדה שמשכי הזמן של ההברות המושרות על-פי מוטיב זה הם קצרים ביותר ביחס למשכי הזמן של ההברות המושרות על-פי מוטיבים 3, 4, 5.

עקרונות צורניים ותפקודיים אלה של המוסיקה נפוצים מאד ברפרטואר הליטורגי של יהודי תימן, ובייחוד במוסיקה של טעמי המקרא.⁷ קו דמיון נוסף בין סגנון הפיוט הזה לבין הסגנון הליטורגי הוא המקצב הרציטיבי המשותף לשניהם. ואמנם, יהודי תימן אומרים שנעימת הפיוט הזה "דומה לתפילה", ויחסם לפיוט הזה, כמו לכל הפיוטים של "הללות", הוא יחס של כבוד יתר בהשוואה לקצידי המושר אחריו.⁸

6 ראה י" עדאקי, א' שרביט, מאוצר נעימות יהודי תימן (ירושלים, תשמ"א), עמ' לד (במדור האנגלי עמ' XXX). ראה גם במאמרי "על אמנויות ודפוסי עיצוב אמנותיים במסורת יהודי תימן", פעמים 10 (1981): 125, וראה גם במאמרי "The Role of Music in the Yemenite Heder", *Israel Studies in Musicology* 2 (1980): 44.

7 ראה מאמרי "מימוש טעמי המקרא במסורת של יהודי תימן", יובל ד (תשמ"ב): 179-210 (באנגלית).

לפי המבנה המוסיקלי מקבל הפיוט הזה צורה חדשה (ראה טבלה 1).⁹

טבלה 1: הצורה החדשה של הפיוט

הטור	טקסט	צורה מוסיקלית				
השורה בתעתיק התוים		מוטיב פתיחה	מוטיב פנימי	מוטיב מבשר ראשון	מוטיב מבשר	מוטיב סיום
א	1 והללויה	1	2	3	4	
2	אהלל למי שברא שחקים בלי	1	2	3	4	
3	יגיעה.	1				5
ב	4 הוא היודע והוא הידוע	1	2			
5	והוא	1			4	
6	הדעה.	1		3		5
ג	7 את מי יורה דעה ואת מי יכין	1	2		4	
8	שמועה.	1	2			5
ד	9 גמולי מחלב עתיקי		2			
10	משדים	1		3	4	
11	נטועה.	1		3		5
ה	12 אורך כי עניתני	1	2			
13	ותהי לי	1			4	
14	לישועה.	1		3		5
ו	15 עוטה אור כשלמה	1	2			
16	נוטה שמים כיריעה	1	2	3	4	
17	והללויה.	1	2			5
ז	18 אנא	1		3	4	
19	אנא, אנא אדני	1	2			
20	הושע נא והצליחה נא.	1		3		5

להשלמת התמונה של מבנה הפיוט, ראוי לעיין בתפקודה של מלת הפתיחה "והללויה". מלה זאת מושרת על-פי תחילתו של הפסוק המלודי, ועל-ידי כך היא הופכת להיות חלק

אינטגרלי של הפיוט, כאמור לעיל. יתרה מזאת: שירת המלה הזאת, "והללויה", מסתיימת במוטיב 4 ולא במוטיב הסיום 5. בכך מודגש הרצון להכלילה כחלק של הטור הראשון ולא להעמידה כמלת פתיחה עצמאית.

מאידך גיסא, המוסיקה פועלת גם בכיוון של הבלטת ייחודה של מלה זו, והדבר מתבטא בשתי תופעות: (א) היא מושרת על-פי ארבעת המוטיבים של הפסוק המלודי, מוטיבים המופיעים בסדר "האידיאלי", דהיינו: מוטיב הפתיחה, מוטיב הביניים, המוטיב המבשר הראשון, והמוטיב המבשר. צירוף זה הוא הרעיון המלודי השלם כמעט, שעל-פיו בנוי כל הפיוט; (ב) סדרת מוטיבים זו מופיעה כאותה צורה רק עור פעמיים. בפעם הראשונה – מיד לאחר מלת הפתיחה, במלים הראשונות של גוף הפיוט: "אהלל למי שברא... וכו', ובפעם השנייה – רק בסיומו של הפיוט, בטור השישי, במלים "נוטה שמים כיריעה". על כן אפשר לראות את סדרת המוטיבים הזאת כפותחת וכמסיימת את הטקסט של גוף הפיוט, ואילו את מלת הפתיחה "והללויה" אפשר לראות כנושאת האקספוזיציה המוסיקלית.

תופעות אלה מקבילות לתופעות הספרותיות העיקריות המציינות את "תפארת הפתיחה". דוד ילין מכנה אותן בשם "תנאים"¹⁰ ושלושת העיקריים שבהם חשובים לענייננו: (א) הפתיחה כוללת רעיון שלם; (ב) הרעיון מופיע בבהירות; (ג) יש בפתיחה רמז לעניין השיר כולו. דומה כי "תנאים" אלו מקבלים אצלנו יתר משמעות: שלמותו ובהירותו של הרעיון המוסיקלי מתבטאות כאן לא רק בהופעתם של ארבעת המוטיבים בסדר "האידיאלי", כפי שכבר צוין לעיל, אלא גם כל מוטיב ומוטיב מופיע כאן בצורה בהירה ביותר, ללא הכפלה או פיתוח. העיון ברישום המוטיבים ובתעתיק המוסיקלי מראה כי לאורך כל הפיוט, מן הוריאנט השני של הפסוק המלודי ועד סוף הוריאנט השביעי, מצויות תופעות של הכפלת מוטיבים, פיתוחם, שינוי הסדר שלהם, וכן דילוג על אחד או שניים מהם. תופעות אלה הן היוצרות את הגיוון המוסיקלי ואת הרגשת המתח הפנימי הנובע מהציפייה לשמוע שוב את "השלמות האידיאלית" כפי שהוצגה באקספוזיציה. בכך מתגלית שוב "תפארתה" של מלת הפתיחה "והללויה" המרמזת לא רק על העניין, כלומר התוכן המוסיקלי של הפיוט כולו, אלא אף על מסגרתו המוסיקלית, דהיינו על סדרת המוטיבים הזו הפותחת וחותרת את גוף הפיוט.

יחד עם זאת כדאי לציין כי הכללתה של מלת הפתיחה בטור הראשון גורמת להפיכתו לטור הארוך והייחודי ביותר בשאר הטורים לא רק מבחינה ספרותית אלא גם מבחינה מוסיקלית: אותה סדרה בת ארבעת המוטיבים מופיעה בו פעמיים רצופות, ומעמידה אותו כבעל שלמות עצמית מול הרגשת אי-השלמות הקיימת אצלנו בהאזיננו לכל אחד מן הטורים הבאים התלויים זה בזה ונמשכים זה אחר זה עד סוף הטור השישי. כך מסייעת המוסיקה להרגשת תוכנו של הטקסט, מכיון שהטור הראשון הוא באמת מעין כותרת בעלת שלמות עצמית: "אהלל למי שברא שחקים בלי יגיעה". כותרת זו עומדת מול שאר טורי הפיוט אשר יש בתוכם משום פירוט של ההכללה שהוצגה בטור הראשון הזה.

ב. החלק הראשון של הקציד

חלק זה כולל את שש המחרוזות הראשונות. כל מחרוזת, חוץ מהראשונה, בנויה ארבע צלעות; שלוש הראשונות חורזות ביניהן ואילו הרביעית היא בעלת חרוז נפרד ("יה") שהוא המבריק את סופי המחרוזות לאורך כל הפיוט. המחרוזת הראשונה בנויה חמש צלעות; שלוש הראשונות חורזות ביניהן, ובכך דומה מחרוזת זו לשאר חמש המחרוזות, אולם שתי הצלעות האחרונות חורזות ביניהן בחרוז המבריק, ובכך הן מציינות את המחרוזת הזו כמחרוזת פותחת של כל הקציד.

המוסיקה בנויה כיחידה מוסיקלית החופפת מחרוזת שלמה, והחוזרת על עצמה בוריאנטים שונים עם כל מחרוזת. יחידה זו בנויה מחמישה פסוקים מלודיים, וכל פסוק חופף צלע אחת. על כן ברוב המחרוזות, הצלע האחרונה – הרביעית – מושרת פעמיים. כבר בעוכרה זאת יש משום שינוי רב-משמעות בצורתו הכתובה של הקציד.

המבנה המקצבי

מבחינת הפרוזודיה, שמונה ההברות שבכל צלע נחלקות לשתי קבוצות בנות ארבע הברות כל אחת, בהתאם למשקל הספרותי הידוע בשם "השלם", הבנוי על שתי עמודות, ובכל עמודה שתי תנועות ויתר: / – ו – – / – ו – – .

כל צלע נחלקת אפוא לשש יחידות משקל שוות המאורגנות בשתי תבניות מקצב של שלוש יחידות משקל כל אחת, וארבע ההברות של כל עמודה חופפות את שלוש יחידות המשקל שבכל תבנית מקצב, כפי הפירוט דלהלן: ההברות הראשונה והשנייה, שהן ארוכות, חופפות את יחידות המשקל הראשונה והשנייה; וההברות השלישית (הקצרה) והרביעית (הארוכה) חולקות ביניהן את יחידת המשקל השלישית.

יחסים מטריים אלה בתבנית המקצב הראשונה זהים ליחסים המטריים של ההברות בתבנית המקצב השנייה.

לעומת חלוקה זו, המוסיקה גורמת לחלוקה מקצבית שונה של הטקסט¹¹:

/	–	ו	–	–	/	–	ו	–	–	משקל ספרותי
		לק	כ	די	כי	ר	ב	דא	אב	חלוקת ההברות
	7	7		3		2		1		מקצב מוסיקלי
	4			3		2		1		מס' יחידות המשקל

גם כאן, איפוא, נחלקת כל צלע לשניים. אולם בניגוד למבנה הספרותי, שעל-פיו יש בכל חלק של הצלע ארבע הברות החופפות לשלוש יחידות משקל. כאן החלק הראשון של הצלע כולל חמש הברות ואילו החלק השני כולל שלוש הברות. חמש ההברות של החלק הראשון חופפות לשתי יחידות משקל, שלוש ההברות של החלק השני חופפות גם הן לשתי יחידות משקל, וכל אחת מארבע יחידות המשקל הללו כוללות שלוש יחידות זמן שוות ללא התאמה מוחלטת בין המקצב המוסיקלי למשקל הספרותי. כייחוד כולט הדבר בהברה השביעית, הקצרה, המושרת דווקא על פי ערך זמן ארוך (= שתי יחידות זמן).

11 ראה להלן בטבלה 4, מחרוזת 1, צלע ראשונה; וראה גם כנספח, שורה 21.

מן המחרוזת השנייה ואילך (חוץ מהמחרוזת החמישית) משתנה היחס הזה בין טקסט למוסיקה, ויש יתר התאמה בין המשקל הספרותי והמקצב המוסיקלי. ההכרות מאורגנות בזוגות: הראשונה חופפת ערך זמן בלתי-מודגש וקצר, והשנייה חופפת ערך זמן מודגש וארוך פי שניים מקודמו הקצר. התוצאה היא שכאן, בניגוד למחרוזת הראשונה, גם ההכרה השביעית, הקצרה, מושרת על-פי ערך זמן קצר.¹²

/	—	u	—	/	—	u	—	—	משקל ספרותי
	נא		ת		ואע		הא		חלוקת ההכרות
									מקצב מוסיקלי
4		3		2		1			מס' יחידות המשקל

המשותף לכל שש המחרוזות (חוץ מהמחרוזת החמישית) הוא החלוקה המשקלית האחידה של שלוש הצלעות הראשונות בכל מחרוזת, בעוד שבצלע הרביעית נעשית השירה איטית יותר, ואין שם הקפדה על זהות ביחסים המטריים של תבניות המקצב. בייחוד בולט הדבר בפסוק המלודי החמישי, שעל-פיו מושרת הצלע הרביעית בפעם השנייה. כאן ניכרת מעין התרופפות של המבנה המקצבי, וההכרה האחרונה של הצלע מושרת במליסמה ארוכה. במחרוזת החמישית מתרחשת "התרופפות" כזאת בכל הצלעות, שם מושרים כל חמשת הפסוקים המלודיים ללא הקפדה על תבניות מקצב זהות. עם זאת ניכר עדיין דמיון לשאר המחרוזות בחלוקה הפנימית של כל צלע לשני חלקים. כאן נוצרת חלוקה זו על ידי סיום מליסמטי של החלק הראשון. כמו כן נשמרת עדיין התופעה של מליסמה ארוכה המאפיינת את סיום המחרוזת, והמבוצעת על ההכרה האחרונה של הצלע הרביעית בכיצועה השני.

המבנה המוטיבי

דומה כי אפשר לצמצם את החומר המלודי לארבעה מוטיבים בסיסיים:

	מוטיב 1 (פתיחה)
	מוטיב 2 (פנימי)
	מוטיב 3 (מבשר)
	מוטיב 4 (סיום)

12 ראה להלן בטבלה 4, מחרוזת 3, צלע ראשונה; וראה גם כנספח, שורה 34.

המנעד הכללי של המוטיבים הוא סקסטה קטנה, והם מאופיינים על-ידי חמישה צלילים מרכזיים: צליל הסיום של המוטיב המבשר (רה), שהוא הנמוך בצלילי הסיום של יתר המוטיבים; צליל הסיום של מוטיב הסיום (פה), שהוא גבוה בטרצה מצלילי הסיום של המוטיב המבשר; צליל הסיום של המוטיב הפנימי (פה) המופיע גם בתוך המוטיבים 1-2, שהוא גבוה בטרצה קטנה מצלילי הסיום של המוטיב המבשר; צלילי הסיום של מוטיב הפתיחה (לה), שהוא גבוה בקווינטה מצלילי הסיום של המוטיב המבשר; וצליל מרכזי נוסף (סול) המופיע בתוך המוטיבים 1-2, שהוא גבוה בקוורטה מצלילי הסיום של המוטיב המבשר.

שלוש הצלעות הראשונות בכל מחרוזת מושרות כל אחת על-פי מוטיבים 1, 2; על-פי מוטיב 1 מושרות חמש ההברות הראשונות, ועל-פי מוטיב 2 – שלוש ההברות הנותרות. חלוקה זו של הצלע חופפת לחלוקתה לשתי קבוצות של יחידות משקל, כפי שתואר לעיל. הצלע הרביעית מושרת, כאמור, פעמיים. בפעם הראשונה מושרות חמש ההברות הראשונות שלה על-פי חלק ממוטיב הפתיחה (רק עד צליל הקוורטה) ולאחריו המוטיב המבשר (כלומר: מוטיבים 1+3), ושלוש ההברות האחרונות שלה מושרות על-פי המוטיב המבשר בלבד (3). בפעם השנייה פותחת הצלע הרביעית שוב כמוטיב הפתיחה (1) שעל-פיו מושרות חמש ההברות הראשונות, ואחריו מוטיב הסיום (4) שעל-פיו מושרות שלוש ההברות האחרונות.

רישום סכימטי של התאמת המוטיבים במחרוזת ימחיש לנו את היחס הצורני האופייני בין מוסיקה לטקסט:

2	1	מוטיבים	צלע 1
---	---	הברות	
2	1	מוטיבים	צלע 2
---	---	הברות	
2	1	מוטיבים	צלע 3
---	---	הברות	
3	3+1	מוטיבים	צלע 4
---	---	הברות	
4	1	מוטיבים	צלע 4
---	---	הברות	(פעם שנייה)

ובכן, בעזרת המוסיקה, הצלע הרביעית בכל מחרוזת הופכת לבעלת המשמעות הגדולה ביותר לא רק בגלל הביצוע הכפול שלה, אלא גם בגלל הייחודיות המקצבית והמוטיבית המתבטאת בביצועה השני. הכפלת הצלע האחרונה נעשית, אפוא, לכורח פנימי הנובע מהמוסיקה. בפעם הראשונה מושרת צלע זו על-פי המוטיב המבשר המסתיים בצליל שהוא נמוך בטרצה מהצליל הסופי של מוטיב הסיום, ואילו הפסוק המלודי החמישי, הוא הביצוע השני של הצלע הזאת, מסתיים בצלילי הסיום ולכן הופך הוא להיות השיא והמטרה של כל

המחרוזות. אם נוסיף לכך את העובדה ששיא מוסיקלי זה מושר גם במקצב חופשי, כפי שכבר ראינו לעיל, מתגלית לפנינו גם כאן, כמו בפיוט המקדים, תופעה סגנונית-מוסיקלית הנפוצה מאוד ברפרטואר הליטורגי: פסוק מבשר ואחריו פסוק מסיים ארוך ומליסמטי.

ג. החלק השני של הקציד

חלק זה כולל את שלוש-עשרה המחרוזות האחרונות שרובן זהות בצורתן הספרותית לשש המחרוזות הראשונות. זהות זו קיימת גם בצורה המוסיקלית הכללית של רוב המחרוזות הללו. גם בחלק זה בנויה המוסיקה יחידות החופפות כל אחת מחרוזת שלמה, והחוזרות על עצמן בוריאנטים שונים עם כל מחרוזת. כל יחידה כזאת מורכבת מחמישה פסוקים מלודיים: כל פסוק חופף צלע אחת, והפסוק החמישי חופף את הביצוע השני של הצלע הרביעית. ההבדל העיקרי בין חלק זה לבין החלק הראשון של הקציד הוא שכאן מתחילים הריקודים. לכן, למען הדגשת המקצב, מלווה הזמר את שירתו בהקשות על חוף. הבדלים נוספים טמונים במבנה המקצבי, במבנה המוטיבי ובצורה הכללית של ארבע המחרוזות האחרונות.

המבנה המקצבי

לצורך בדיקת תפקודה של המוסיקה בחלק זה של הפיוט, טוב להעמיד שוב את החלוקה המקצבית-הספרותית מול החלוקה המקצבית-המוסיקלית של אותה צלע.¹³

	<p>משקל ספרותי</p> <p>חלוקת הברות</p> <p>מקצב מוסיקלי</p> <p>מס' יחידות משקל</p>
<p>צמד IV</p> <p>צמד III</p> <p>צמד II</p> <p>צמד I</p>	

הרישום דלעיל מגלה לנו שכל צלע נחלקת לשמונה יחידות משקל המאורגנות בשתי תבניות מקצב כנות ארבע יחידות משקל כל אחת. ארבע יחידות המשקל הללו נחלקות לשני צמדי יחידות ובכל צמד כזה היחידה הראשונה מודגשת והשנייה רפה. חלוקת הברות בין שתי תבניות אלה אינה שווה. התבנית הראשונה כוללת חמש הברות, והשנייה כוללת את שלוש הברות הנותרות. בכך זהה חלק זה של הקציד לחלקו הראשון שגם שם חלוקת הברות בצלע היא 3+5, אולם כאן החפיפה של הברות ליחידות המשקל שונה לחלוטין. בתבנית המקצב הראשונה, הברות הראשונה, הרביעית והחמישית, שהן ארוכות, חופפות ליחידות המשקל הראשונה השלישית והרביעית; והברות השנייה (הארוכה) והשלישית (הקצרה) חולקות ביניהן את יחידת המשקל השנייה — הברה הארוכה היא הפותחת, והקצרה היא המסיימת. בתבנית המקצב השנייה, הברה הראשונה חופפת ליחידת המשקל הראשונה וגם

13 ראה להלן בטבלה 4, מחרחת 7, צלע ראשונה; וראה גם כנספת, שורה 57.

לחלקה הראשון של יחידת המשקל השנייה. ההברה השנייה חופפת לסיומה של יחידת המשקל השנייה, וההברה השלישית חופפת לשתי יחידות המשקל האחרונות. כל ההברות שבצלע מאורגנות, אם כן, בהייררכיה בת ארבעה שלבי הטעמה: (1) במקום הנמוך ביותר עומדות ההברות השלישית והשביעית (מ, ח) שבהן התנועות הקצרות. הברות אלה מושרות על נקודות מקצב לא מודגשות, והן חופפות לערכי הזמן הקצרים ביותר: (2) בשלב הטעמה גבוה יותר עומדות ההברות הראשונה, השנייה, הרביעית והחמישית (א, א, א, א, א) שבהן תנועות ארוכות, מושרות על נקודות מקצב מודגשות, וחופפות ליחידות משקל שלמות או כמעט שלמות; (3) במקום גבוה עוד יותר עומדת ההברה השישית (זאד) שבה תנועה ארוכה, המושרת על נקודת מקצב מודגשת, והחופפת ליותר מיחידת משקל אחת; (4) במקום המוטעם ביותר עומדת ההברה השמינית (צ'ר) שבה תנועה ארוכה ומושרת על נקודת מקצב מודגשת, אבל חופפת לשתי יחידות משקל. כללו של דבר, זהות המקצב של הלחן למקצב הספרותי מתבטאת רק בכך שההברות השלישית והשביעית הן הקצרות ביותר ביחס לשאר ההברות. השוני בין המקצב של הלחן למקצב הספרותי מתבטא בחלוקת הצלע. אמנם, שני המקצבים הללו מחלקים כל צלע לשתי עמודות, אולם בעוד שלפי המקצב הספרותי כל אחת משתי העמודות האלה היא בת ארבע הברות, הרי לפי מקצב הלחן העמודה הראשונה היא בת חמש הברות ואילו השנייה — בת שלוש הברות. כדי שייחידות המשקל של שתי העמודות הללו תהיינה שוות (ארבע יחידות בכל עמודה) מתארכות ההברות השישית והשמינית (כלומר: הראשונה והשלישית של העמודה השנייה), כך שסיומי הצלעות מקבלים משמעות יתרה על פני פתיחות הצלעות, וכיחוד ניכר הדבר בהברה האחרונה של הצלע שהיא בת שתי יחידות משקל, וכך גם מודגשת חשיבותה כנושאת החרוז הפנימי במחרוזת.

המבנה שתואר לעיל משותף למחרוזות 7, 8, 9, 10, 11, כלומר לחמש המחרוזות הרצופות הראשונות של הקטע, וכן למחרוזות 14. ממחרוזת 12 ועד סוף הפיוט (חוץ ממחרוזות 14) מתוסף בתחילת כל צלע צמד של יחידות משקל; הראשונה מודגשת והשנייה רפה. כתוצאה מכך, משתנה המבנה המקצבי כדלהלן: 14:

	<p>משקל ספרותי חלוקת ההברות</p> <p>מקצב מוסיקלי</p> <p>מס' יחידות משקל</p>
--	--

השינוי מתבטא, אם כן, בשלוש ההברות הראשונות של הצלע. יחידת המשקל הראשונה, המודגשת, מבוצעת רק בתוף; יחידת המשקל השנייה, הרפה, חופפת להברה הראשונה של הצלע: ההברות השנייה והשלישית חופפות לצמד השני של יחידות המשקל, וההברה

14 ראה להלן בטבלה 4, מחרוזת 15, צלע ראשונה; וראה גם בנספח, שורה 96.

השנייה נעשית כאן מודגשת ביותר, כי הרי היא חופפת ליחידת המשקל הראשונה, המודגשת, של הצמד השני הזה, וגם לחלקה הראשון של יחידת המשקל השנייה; ולבסוף, ההברה השלישית חופפת לחלקה הסופי של יחידת המשקל הזו.

כתוצאה מזה, בניגוד לחמש המחרוזות הראשונות של החלק הזה, אשר בהן ההברה הראשונה מודגשת, השנייה — בלתי מודגשת, והשלישית — רפה מאוד וקצרה ביותר, הרי כאן ההברה השלישית נשארת אמנם הרפה והקצרה ביותר, אולם ההברה הראשונה הופכת להיות בלתי מודגשת, והשנייה — מודגשת ביותר. יש לציין כי בהמשך המחרוזות, וכיחוד ממחרוזות 17 ואילך, המוסיקה מבטלת לחלוטין את הכלטת ההברות הקצרות — השלישית והרביעית. שתיהן מתארכות על חשבון קודמותיהן וחופפות ליחידת משקל אחת שלמה לפי הרישום הבא: 15

משקל ספרותי									
חלוקת ההברות									
מקצב מוסיקלי									
מס' יחידות משקל									
/ -		u -		- / -		u -		- -	
דן	ע	דר	בנ	נא	ל	זם	אע		
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
v צמד		IV צמד		III צמד		II צמד		I צמד	

לכל אורך החלק הזה, כלומר מן המחרוזות השביעית ועד סוף הפיוט, מקצבה של הצלע הרביעית במחרוזות אינו משתנה ביחס לשלוש הצלעות הראשונות במחרוזות. דבר זה עומד בניגוד לחלק הראשון של הקציד, שם הצבענו על "החרופפות" המבנה המקצבי הקפדני של צלעות המחרוזות עקב המליסמה הארוכה שבסוף הפסוק המלודי החמישי. עם זאת, אפשר להצביע על שרידים של "החרופפות" זו הקיימים גם בחלק השני הזה של הקציד, אשר בו ההברה האחרונה של הצלע הרביעית מתארכת על-פי הפסוק המלודי החמישי והיא חופפת לארבע יחידות משקל ולא לשתיים בלבד כמו בשאר הצלעות שבמחרוזות. לעומת זאת, קיימת הרחבה מקצבית נוספת ממחרוזות 18 ואילך, אשר בהן שתי הצלעות הראשונות חופפות לשתיים-עשרה יחידות משקל, לא על ידי הרחבת ההברה האחרונה, כפי שהדבר היה בפסוק המלודי החמישי שבמחרוזות הקודמות, אלא על ידי הרחבת ההברות הרביעית והחמישית לשתי יחידות משקל כל אחת. 16

משקל ספרותי									
חלוקת ההברות									
מקצב מוסיקלי									
מס' יחידות המשקל									
/ -		u -		- / -		u -		- -	
הב	ד	מן	יר	ג	קאך	ש	טיך	ראע	ξ
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3
VI צמד		V צמד		IV צמד		III צמד		II צמד	

15 ראה להלן בטבלה 4, מחרוזת 17, צלע ראשונה; וראה גם בנספח, שורה 108.
 16 ראה להלן בטבלה 4, מחרוזת 18, צלע ראשונה; וראה גם בנספח, שורות 111-114.

בכך מתחדשת, באופן פרדוקסלי, אותה החלוקה להברות כפי שהיא קיימת על-פי המשקל הספרותי של הצלע:

/ -	u -	-	/ -	u -	-	חלוקת הברות
	הב	מן ד		קאך	ש טיך	משקל ספרותי
6	5	4	3	2	1	מס' יחידות המשקל

ההברות מאורגנות כאן בשתי קבוצות שוות החופפות כל אחת לתבנית מקצב בת שלוש יחידות משקל. בכיוע המוסיקלי, כל קבוצת הברות כזו חופפת לשלושה צמדים של שתי יחידות משקל שוות. כלומר קיימת כאן הכפלה של ערכי הזמן, והתוצאה היא שלראשונה קיימת חפיפה לא רק בין ההברות הקצרות ליחידות המוסיקליות הבלתי-מודגשות, אלא גם בין שלושת המרכיבים הצורניים של הפיוט: הארגון התחבירי, תבניות המשקל הספרותיות, ותבניות המקצב המוסיקליות.

המבנה המוטיבי

את החומר המלוודי שבחלק זה של הקציד אפשר לצמצם לשישה מוטיבים בסיסיים, שלושה מהם דומים לשלושת המוטיבים הראשונים שבחלק הראשון של הקציד. כדי להדגיש את הקשר המוטיבי הזה בין שני חלקי הקציד, סימנו את שלושת המוטיבים הללו באותן ספרות כמו השלושה שבחלק הראשון, כלומר 1, 2, 3, ואילו את שלושת המוטיבים החדשים סימנו כאן 1א, 5, 6:

	מוטיב 1 (פתיחה)
	מוטיב 1א (פתיחה אחרת)
	מוטיב 2 (פנימי)
	מוטיב 3 (סיום)
	מוטיב 5 (מבשר)
	מוטיב 6 (מקדים לסיום)

המנעד הכללי של המוטיבים הוא נונה קטנה, והם מאופיינים על-ידי חמישה צלילים מרכזיים: צליל הסיום של המוטיב המבשר (ד), שהוא הנמוך בצלילי הסיום של יתר המוטיבים; צליל הסיום של מוטיב הסיום (רה), הוא מוטיב 3, שהוא גבוה בסקונדה מצליל הסיום של המוטיב המבשר; צליל הסיום של המוטיב הפנימי (פה) המופיע גם כצליל מרכזי בתוך רוב המוטיבים האחרים, שהוא גבוה בקוורטה מצליל הסיום של המוטיב המבשר; צליל הסיום של מוטיב הפתיחה (לה), שהוא גבוה בקסטה מצליל הסיום של המוטיב המבשר; וצליל הסיום של מוטיב המבשר הנוסף (סול) המופיע גם כצליל מרכזי בתוך יתר המוטיבים, שהוא גבוה בקווינטה מצליל הסיום של המוטיב המבשר.

גם כאן, כמו בחלקו הראשון של הקציד, המוטיבים הללו מצטרפים לחמישה פסוקים מלודיים; ארבעת הראשונים חופפים כל אחד לצלע אחת במחרוזת, והפסוק החמישי חופף לכיצוע השני של הצלע האחרונה. כל פסוק מלודי כזה בנוי, לרוב, מצירוף של שני מוטיבים המחלקים כל צלע לשניים: חלקה הראשון המושר על-פי מוטיב אחד והכולל חמש הברות, וחלקה השני המושר על-פי מוטיב שני הכולל שלוש הברות. שלוש הצלעות הראשונות ככל מחרוזות מושרות, בדרך כלל, כל אחת על-פי צירוף המוטיבים 1 (או א1) + 2, או 1 (או 2) + 3. הצלע הרביעית, המבוצעת פעמיים, מושרת בפעם הראשונה, לרוב, על-פי צירוף המוטיבים 5+1 או 5+2, ובפעם השנייה — על-פי הצירוף 3+6, ומוטיב 3 מתייחד כאן בצלילו האחרון הארוך מן הרגיל. להלן רישום סכימטי של היחס האופייני בין המוטיבים ובין הטקסט בחלק זה של הקציד:

צלע 1	מוטיבים	1	2
	הברות	— — — —	— — —
צלע 2	מוטיבים	1	3
	הברות	— — — —	— — —
צלע 3	מוטיבים	1	2
	הברות	— — — —	— — —
צלע 4	מוטיבים	1	5
	הברות	— — — —	— — —
צלע 4	מוטיבים	6	3
	הברות	— — — —	— — —

הכפלת הצלע הרביעית נעשית כאן כורח פנימי, כמו בחלק הראשון של הקציד. גם כאן מושרת צלע זו בכיצועה הראשון על-פי צירוף המוטיבים 5+1 המסתיים בצליל שהוא נמוך בסקונדה מהצליל הסופי של מוטיב הסיום, ואילו בכיצועה השני מושרת הצלע על-פי הצירוף 3+6, המסתיים בצליל הסיום. המוסיקה מדגישה, איפוא, את סופיהן של כל המחרוזות לא רק על-ידי הכפלת הצלע הרביעית, אלא גם על-ידי הבלטת ייחודיותה המלודית, כפי שראינו לעיל, וכמו כן על-ידי הבלטת ייחודיותה המקצבית בכך שההברה האחרונה שלה היא הארוכה ביותר.

ממחרוזת 16 ואילך מתרחש תהליך של מעין התמוטטות המבנה הצורני-הספרותי והצורני-המוסיקלי של המחרוזות, ותהליך זה נמשך עד הצלע החמישית של המחרוזת האחרונה. רק הצלע השישית, האחרונה במחרוזת, חוזרת למבנה הרגיל, כפי שנראה להלן. במחרוזת 16 מושרות הצלעות לא בסדרן הרגיל, שהוא 1-2-3-4, אלא בסדר 1-2-1-2-3-4. כלומר מחרוזת זו הופכת להיות בת שישה פסוקים מלודיים והצלע הרביעית אינה מוכפלת. מבחינה מוטיבית בנויים כל חמשת פסוקיה הראשונים מצירוף המוטיבים 1+2, והפסוק האחרון — מהצירוף 2+3.

במחרוזת 17, לעומת זאת, אף צלע אינה מוכפלת. על כן זוהי מחרוזת בת ארבעה פסוקים מלודיים הבנויים כולם מצירוף המוטיבים 2+2.

מחרוזת 18 מופיעה בכתובים כמחרוזת חריגה הכוללת חמש צלעות; ארבע הראשונות חוזרות ביניהן, והאחרונה חוזרת בחרוז המבריא. הביצוע המוסיקלי עוד מחריף את החריגה הזאת בכך שלפני השירה הרציפה של חמש הצלעות, הזמר מבצע מעין פתיחה המבוססת על שירת שתי המלים הראשונות של הצלע הראשונה ("ואעטיך שקאך"). מבחינה מוטיבית מושרת הפתיחה על-פי מוטיב 3, ארבע הצלעות הראשונות מושרות על-פי צירופי המוטיבים הרגילים בחלק זה של הקציד, ואילו הצלע החמישית מושרת על-פי פסוק מלודי הבנוי מהצירוף 2+1.

בנקודה זאת מתחזק עוד יותר התהליך של "התמוטטות" הצורה הכללית של הפרוזודיה והמלודיה, מכיון שהזמר מוסיף כאן מחרוזת חדשה של אילתור טקסטואלי. מחרוזת זו בנויה ארבע צלעות כתוספת של פתיחה בת שתי מלים, כפי שהדבר נעשה במחרוזת הקודמת. מבחינה מוטיבית, שלוש הצלעות הראשונות מושרות על-פי צירופי המוטיבים הרגילים בחלק זה של הקציד, ואילו הצלע האחרונה מושרת על-פי הצירוף 1+3.

במחרוזת 19 מגיעה "התמוטטות" זו לשיאה. לפי הכתוב, זוהי מחרוזת בת שש צלעות: שלוש הראשונות חוזרות ביניהן, הרביעית אינה חוזרת, ושתי האחרונות חוזרות בחרוז המבריא; ואילו מבחינת הצורה המוסיקלית הכללית, המחרוזת נחלקת לשניים: חלק ראשון מורכב משתי הצלעות הראשונות, וחלק שני — מארבע הצלעות האחרונות. לעומת זאת, המבנה המוטיבי ממתן את "התמוטטות" המחרוזת הזאת בהחזירו אותה למבנה המוסיקלי המוכר לנו ממחרוזות קודמות. שתי הצלעות הראשונות של המחרוזת הזאת מושרות כל אחת על-פי צירוף המוטיבים 1+3, שהוא צירוף רגיל בחלק זה של הקציד. החלק השני של המחרוזת, המורכב מארבע הצלעות הנותרות, מושר כמחרוזת שלמה, כמו במחרוזת 18. גם כאן משמשות שתי המלים הראשונות של הצלע הראשונה ("סבחאן צאדק") כפתיחה לשירה הרציפה של חמישה פסוקים מלודיים, ומכיון שיש כאן רק ארבע צלעות, הצלע האחרונה מושרת פעמיים.

מבחינה מוטיבית, אם כן, מושרות כל חמש הצלעות הראשונות במחרוזת על-פי צירופי המוטיבים הרגילים בחלק זה של הקציד. הצלע השישית כביצועה הראשון מושרת על-פי צירוף המוטיבים 2+5, ובביצועה השני היא מושרת על-פי הצירוף 1+3. במלים אחרות, יש כאן שיבה כמעט-מושלמת למבנה המוטיבי שלפני המחרוזות 7-15, כלומר למחרוזות שלפני התהליך של "התמוטטות" הצורה.

ד. סיכום

המוטיבים המרכיבים את המוסיקה של הפיוט המקדים ושל הקציד בנויים כל אחד מקבוצה של צלילים עוקבים, בדרך כלל, ואחדים מצלילים אלו, בייחוד האחרון שבקבוצה, הם מרכזיים. כלומר: הם ארוכים יותר או מרובים יותר משאר צלילי המוטיב. לכל אחד מהמוטיבים הללו זהות ברורה ותפקיד קבוע בבניין היחידה המוסיקלית. זהות זו תלויה בשלושה מרכיבים: בחומר הצלילי, במהלך המלודי, ובצלילים המרכזיים. על-פי מרכיבים אלו אפשר לחלק את המוטיבים לארבעה סוגים מבחינת תפקידם בבניין היחידה המוסיקלית: (א) מוטיבי פתיחה; (ב) מוטיבים פנימיים; (ג) מוטיבי המבשר, המכניסים והמקדימים את סיומה של היחידה המוסיקלית; (ד) מוטיבי הסיום.

מוטיבי הפתיחה – בשלושת חלקי הרפרטואר – מאופיינים על-ידי מהלך מלודי עולה ועל-ידי צליל סיום שהוא הגבוה בין צלילי הסיום של יתר המוטיבים באותו חלק. אולם אם בפיוט המקדים צליל סיום זה הוא הצליל המרכזי היחיד של מוטיב הפתיחה, הרי בחלק א של הקציד יש במוטיב הפתיחה עוד שני צלילים מרכזיים: הראשון נמוך כטרצה מצליל הסיום, והשני נמוך בסקונדה מצליל הסיום. גם בחלק ב של הקציד כולל מוטיב הפתיחה שלושה צלילים מרכזיים וצליל הסיום הוא הגבוה שבהם. אולם בניגוד לחלק א של הקציד, כאן גדלים יותר המירווחים בין שלושת הצלילים הללו. הראשון נמוך כקווינטה מצליל הסיום, והשני נמוך כטרצה מצליל הסיום.

המוטיבים הפנימיים – בשלושת חלקי הרפרטואר – מאופיינים על-ידי מהלך מלודי "גלי", וצליליו נעים, בדרך כלל, במירווח של טרצה מעל צליל הסיום (כפיוט המקדים) או מתחתיו (כשני חלקי הקציד).

מוטיבי המבשר – בשלושת חלקי הרפרטואר – מאופיינים על-ידי מהלך מלודי יורד, ועל-ידי צליל סיום שהוא הנמוך בין צלילי הסיום של יתר המוטיבים באותו חלק. ראוי לציין כאן את מוטיב המבשר הראשון שכפיוט המקדים, שגם אם צליל הסיום שלו אינו הנמוך ביותר ביחידה המוסיקלית כולה, הרי הוא הנמוך ביותר ביחס לצלילי הסיום של המוטיבים הקודמים לו בפסוק המלודי. ואמנם, בכל פסוק שלישי ביחידה המלוודית הוא מתפקד כמוטיב מבשר שאחריו מוטיב הסיום (5). יוצא מכלל זה מוטיב 6 בחלק ב של הקציד, שכל שלושת מאפייניו שונים מיתר מוטיבי המבשר, והוא גם אינו מתפקד כמוטיב סופי בצלע. ועל אף שהוא אמנם מקדים את מוטיב הסיום, אין הוא מרכיב צורני מרכזי. מוטיב הסיום של כל אחד משלושת חלקי הרפרטואר ניכר בכך שהוא דומה במהלכו המלוודי למוטיב המבשר של אותו חלק, אבל צליל הסיום שלו גבוה יותר מאשר צליל הסיום של המוטיב המבשר.

בטבלה 2 נרשמו צלילי הסיום שנודונו לעיל ותפקודם בשלושת חלקי הרפרטואר. כל המוטיבים שנמנו לעיל מצטרפים לשלושה סוגים של פסוקים מלוודיים המרכיבים את היחידה המוסיקלית: (א) פסוק מסיים המופיע בסוף היחידה המוסיקלית והניכר על-פי המוטיב החותם אותו, הוא מוטיב הסיום; (ב) פסוק מבשר המקדים את הפסוק המסיים והניכר גם הוא על-פי המוטיב החותם אותו, הוא המוטיב המבשר; (ג) פסוקים המקדימים את הפסוק המבשר והניכרים גם הם על-פי המוטיבים החותמים אותם, דהיינו: מוטיב פנימי

טבלה 2: צלילי הסיום ותפקודם

המנטיב		המוטיב	
פתיחה	} קציד, חלק א (מחרוזות 1-6)	פתיחה פנימי	} הפיוט המקדים
פנימי		מבשר ראשון	
מבשר		מבשר	
סיום		סיום	
	המוטיב		
	(1) פתיחה	} קציד, חלק ב (מחרוזות 7-19)	
	(א1) פתיחה		
	פנימי		
	פנימי		
	מקדים לסיום		
	מבשר		
	סיום		

חותם פסוק פנימי ומוטיב פתיחה חותם פסוק פותח. יחידה מוסיקלית כזו חוזרת ונשנית תוך שינויים קלים בסדר המוטיבים שבפסוקים ובסדר הצלילים שבמוטיבים. בכל פעם חופפת היחידה המוסיקלית הזאת ליחידה טקסטואלית שלמה. בפיוט המקדים היא חופפת לטור אחד; ובקציד כולו, על שני חלקיו, היא חופפת למחרוזת אחת. טבלה 3 תמחיש לנו את המבנה המוטיבי של הפסוקים ושל היחידות המוסיקליות הגדולות בשני חלקי הקציד.

טבלה 3 : המבנה המוטיבי

מחרוזת 16				מחרוזת 6-1			
2	1	מוטיבים הברות	צלע 1	2	1	מוטיבים הברות	צלע 1
---	---			---	---		
2	1	מוטיבים הברות	צלע 2	2	1	מוטיבים הברות	צלע 2
---	---			---	---		
2	1	מוטיבים הברות	צלע 1	2	1	מוטיבים הברות	צלע 3
---	---			---	---		
2	1	מוטיבים הברות	צלע 2	3	3+1	מוטיבים הברות	צלע 4
---	---			---	---		
2	1	מוטיבים הברות	צלע 3	4	1	מוטיבים הברות	צלע 4
---	---			---	---		
3	2	מוטיבים הברות	צלע 4	מחרוזת 15-7			
---	---						
מחרוזת 17				2	1	מוטיבים הברות	צלע 1
---	---			---	---		
2	2	מוטיבים הברות	צלע 1	3	1	מוטיבים הברות	צלע 2
---	---			---	---		
2	2	מוטיבים הברות	צלע 2	2	1	מוטיבים הברות	צלע 3
---	---			---	---		
2	2	מוטיבים הברות	צלע 3	5	1	מוטיבים הברות	צלע 4
---	---			---	---		
2	2	מוטיבים הברות	צלע 4	3	6	מוטיבים הברות	צלע 4
---	---			---	---		

סקירת הטבלה הזאת וכן הרישום של המבנה המוטיבי של הפיוט המקדים (טבלה 1 לעיל) מגלים לנו את האחידות הצורנית של רוב הפסוקים המלודיים, את הבלטת ייחודם המשותף של פסוקי המבשר ושל פסוקי הסיום, וכן את התופעה הכללית של הסיומים כמאפייני הייחודיות.

מן הניתוח הנ"ל עולה כי צלילי הסיום הם המשמעותיים ביותר מכל צלילי המוטיב; מוטיבי הסיום הם המשמעותיים ביותר מכל המוטיבים של הפסוק; והפסוקים המסיימים הם

מחרוזת 19				מחרוזת 18			
3	1	מוטיבים הברות	צלע 1	3	מוטיב הברות	פתיחה	
---	---			---			
3	1	מוטיבים הברות	צלע 2	1	מוטיבים הברות	צלע 1	
---	---			---			
	1	מוטיב הברות	פתיחה	2	3	מוטיבים הברות	צלע 2
	---			---			
3	1	מוטיבים הברות	צלע 3	2	1	מוטיבים הברות	צלע 3
---	---			---			
2	1	מוטיבים הברות	צלע 4	3	2	מוטיבים הברות	צלע 4
---	---			---			
2	2	מוטיבים הברות	צלע 5	2	1	מוטיבים הברות	צלע 5
---	---			---			
5	2	מוטיבים הברות	צלע 6				
---	---						
3	1	מוטיבים הברות	צלע 6				
---	---						
							מחרוזת 18A
				1	מוטיב הברות	פתיחה	

				1	מוטיבים הברות	צלע 1	

				1	מוטיבים הברות	צלע 2	

				2	מוטיב הברות	צלע 3	

				3	מוטיבים הברות	צלע 4	

המשמעותיים ביותר מכל הפסוקים של היחידה המוסיקלית. מאפייני הייחודיות הזו מתבטאים במבנה המלודי, במבנה המקצבי המאופיין על-ידי מליסמטיות ועל-ידי משך זמן ארוך ביותר, וכן ביחסים שבין מוסיקה לטקסט, דהיינו בחלוקת שמונה הברות שבצלע לשתי קבוצות: שלוש הברות המרכיבות את הקבוצה השנייה הן ארוכות יותר מחמש הברות של הקבוצה הראשונה, וההברה השמינית — האחרונה — היא הארוכה ביותר.

החלוקה הכללית של הרפרטואר שלפנינו לשלושה חלקים, מקבלת משמעות עמוקה יותר בעזרת מבניהם ותפקודם של מוטיבי המבשר. בפיוט המקדים ניכרת ייחודיותו של מוטיב המבשר בכך שהוא שונה מהמוטיבים הקודמים לו ביחידה המוסיקלית הן מבחינת החומר הצלילי שלו והן מבחינת צליל הסיום. מאידך גיסא, המוטיב הזה זהה לחלקו הראשון של מוטיב הסיום. על כן, כדי להבליט את ייחודיותו, מקבל המוטיב המבשר הזה (4) חיזוק יתר על-ידי מוטיב אחר (3) המתפקד כמבשר של המוטיב המבשר.

בחלק א של הקציד קיים שוני ניכר בין מוטיב הסיום לבין המוטיב המבשר, וכן בין המוטיב המבשר לבין המוטיבים הקודמים לו ביחידה המוסיקלית. שוני זה מתבטא בחומר הצלילי, בצליל הסיום, וגם במהלך המלודי. לפיכך ניכרת כאן ייחודיותו של הפסוק המבשר כולו בעזרתו של המוטיב המבשר בלבד, גם ללא חיזוקו במבשר נוסף, כפי שקורה בפיוט המקדים.

בחלק ב של הקציד, שונה המוטיב המבשר מקודמיו רק בצליל הסיום שלו, ואילו חלקו הראשון של המוטיב הזה למוטיב 3, שהוא הוא גם מוטיב הסיום. הפחתה זו בייחודיותו של המוטיב המבשר מגבירה את הצורך בחיזוק כוחו, והדבר נעשה כאן באמצעות תוספת של מוטיב מבשר נוסף, הוא מוטיב 6, שמהלכו המלודי חדש וייחודי ביחס לכל שאר המוטיבים שביחידה המוסיקלית. ראוי להדגיש כי מוטיב זה מתחיל בצליל האחרון של המוטיב המבשר, ומכיון שצליל זה הוא המאפיין את המוטיב, הרי אפשר לראות את המוטיב החדש כהמשך וכהרחבה של המוטיב המבשר. הרחבה זו מעצבת כאן את סופה של היחידה המוסיקלית בצורה שונה מאשר בפיוט המקדים ובחלק א של הקציד. שם מאופיין הפסוק המבשר על-ידי המוטיב החותם אותו, הוא המוטיב המבשר, ואילו הפסוק המסיים מתחיל במוטיב הפתיחה ומסתיים במוטיב הסיום. כאן, בחלק ב של הקציד, הפסוק המבשר מאופיין אמנם גם הוא על-ידי מוטיב הסיום שלו, הוא המוטיב המבשר, אולם הפסוק המסיים אינו מתחיל במוטיב הפתיחה כי אם במוטיב המבשר הנוסף. כלומר: התפקוד של צמד מוטיבי המבשר הורחב כאן לשני הפסוקים האחרונים של היחידה המוסיקלית.

מבחינת מבנה המוטיבים ותפקודם אפשר, אם כן, לראות את החלק השלישי הזה כשיאו המוסיקלי של הרפרטואר הנדון, בגלל שלוש התופעות שאובחנו כאן: דרגת הדמיון הגבוהה בין מוטיב הסיום לבין המוטיב הפנימי שביחידה המוסיקלית; דרגת הייחודיות הגבוהה של צמד מוטיבי המבשר; וכן הרחבת התיפקוד הצורני של צמד מוטיבים זה. מבחינה זאת קיימת זהות בין הרפרטואר המוסיקלי הזה לבין המוסיקה הליטורגית שבפי יהודי תימן. גם שם, הן בנעימות התפילה והן בנעימות הקריאה במקרא, סיומה של יחידה מלודית ניכר על-פי חתימתה, ובייחוד על-פי המוטיב המבשר; וככל שגדל כוחו, כך נעשה הסיום משמעותי יותר.¹⁷

גם מבחינת יתר המרכיבים המלודיים אפשר להבחין בתהליך כללי של התרחבות. המנעד, שהוא סקסטה בפיוט המקדים ובחלק א של הקציד, מתרחב לנונה בחלק ב. המנעד

17 ראה בהקדמת מאוצר נעימות יהודי תימן הנ"ל בהערה 6, עמ' כו, כז, כט; ובהקדמה האנגלית שם, עמ' .xxvii-xxiv

של צילילי הסיום גם הוא מתרחב מטרצה קטנה בפיוט המקדים דרך קווינטה בחלק א של הקציד, ועד לסקסטה גדולה בחלק ב.

היחידה המוסיקלית הגדולה מתרחבת אף היא, על-ידי תהליך של העשרה מתמדת. סקירת טבלאות המבנה המוטיבי של הפיוט המקדים (טבלה 1 לעיל) ושל הקציד (טבלה 3) מראה כי בפיוט המקדים, כל יחידה מוסיקלית כוללת, בדרך כלל, שלושה פסוקים מלודיים. בקציד, במחרוזות 1-15, כל יחידה מוסיקלית כוללת חמישה פסוקים מלודיים, וממחרוזות 16 ואילך משתנה מספר הפסוקים בכל יחידה: מחרוזות 16 כוללת שישה פסוקים, מחרוזות 17 כוללת ארבעה פסוקים, במחרוזות 18, 18 א מתוספת פתיחה קצרה לפני הפסוקים, ומחרוזות 19 כוללת שבעה פסוקים ועוד פתיחה אחרי הפסוק השני.

תהליך זה של התרחבות ניכר גם במרכיב המקצבי, כפי שמראה טבלה 4. טבלה זו כוללת את רישום הקציד תוך כדי חלוקתו למחרוזות, לפסוקים ולהברות, על-פי מקצבו המוסיקלי ובהשוואה למקצבו הספרותי (מספרי הטורים מציינים את המקצב המוסיקלי והמספרים בסוגריים – את מספרי השורות. בתעתיק התוים).

העיון בטבלה 4 מגלה כי מחרוזות 1-6 (חוץ ממחרוזות 5) מורכבות מארבע יחידות משקל מוסיקליות בכל פסוק; מחרוזות 7-11 מורכבות משמונה יחידות משקל בכל פסוק; ובמחרוזות 8, 9, 11, מורכב כבר הפסוק החמישי מעשר יחידות משקל. ממחרוזות 12 ואילך (חוץ ממחרוזות 14), המחרוזות מורחבות עוד יותר, וכוללות עשר יחידות משקל בכל פסוק ופסוק; הפסוק החמישי, ולבסוף גם פסוקים אחרים במחרוזות, כוללים שתיים-עשרה יחידות משקל. גם מבחינה זאת אפשר לראות את החלק השלישי של הרפרטואר שלפנינו כשיא מוסיקלי, ולזה אפשר גם להוסיף את העובדה שחלק זה הוא גם הגדול ביותר מבחינת מספר המחרוזות.

קונספציה זו של צורה יוצרת מתח מוסיקלי מעניין כמהלך הביצוע: שלמותן של היחידות המוסיקליות השונות ניכרת באופן רטוראקטיבי רק בבוא הסיום. דבר זה מתבטא באופן בולט בחלוקה הכללית של הקציד, והמאזין נוכח לדעת שהפסוקים המסיימים את מחרוזות 7 שונים מאלה המסיימים את מחרוזות 6, ומשום כך מתבררת לו העובדה שמחרוזות אחרונה זו שייכת כבר לחלק חדש בקציד. "הבנה שלמפרע" כזאת מתרחשת גם בסוף כל אחת מחמש המחרוזות האחרונות ובייחוד בסוף המחרוזות האחרונה, שאז מתברר למפרע שהגיוון הצורני של מחרוזות 16-19 הוא הגורם המאחד אותן לחלק שגם הוא בעל ייחוד משלו. עד כאן ראינו שני פנים של שירת הפיוט המקדים והקציד שאחריו. הפן האחד הוא האחידות הצורנית של המוסיקה הן מבחינת מבנה המוטיבים והן מבחינת תפקודם. הפן השני הוא תהליך של התרחבות לקראת השיא, התרחבות המתבטאת במנעד, בדרגת הייחודיות ובתפקוד של המוטיבים, וכן בכמות הפסוקים המלודיים ויחידות המשקל. התרחבות זו מגיעה לשיא מבחינה כמותית ואיכותית בחלק השלישי, דהיינו ממחרוזות 7 עד מחרוזות 15. ממחרוזות 16 ואילך מתחילה "התמוטטות" הפוגעת כמעט בכל הדפוסיים הצורניים והתפקודיים שגובשו עד כה, והמעמידה את חמש המחרוזות האחרונות הללו כחלק בעל ייחודיות משלו. כאמור, כל התהליכים שמנינו עד כה דומים מאוד לתהליכים המתרחשים במסגרת ביצוע המוסיקה הליטורגית בפי יהודי תימן. גם שם קיימים תהליכי

טבלה 4

/ -	3	-	/ 2	-	ט	-	1	-	
4	ט	-							
לק	כ	די	בי	ר	ב	דא	אב		1
רק	ו	באל	סי	מב	דאן	עו	עו		(26-21)
רק	ת	אה	קד	מא	בעד	מן	מן		
יה	ת	רא	נה	צו	על	תג	תג		

באלענייה
באלענייה
כנר
כנר
אל
אל
כין
כין

4	3	-	2	-	ט	1	-	-
/ -	ט	-	/	-	ל	ש	מן	
כאן	מ	דא	מן	הא	מ	תה	די	2
רב	ח	באל	ען	ט	י	קא	יב	(33-27)
באב	כל	כל	פי	דור				

אלעאמיה
אלעאמיה
עוים
עוים
עצבת
עוים

	פי	עא	אל	עוים	ע	ע	בח	יב
יה	פי	עא	אל	עוים	ע	ע	בח	יב
אלעאמיה	אלעאמיה	אלעאמיה	אלעאמיה	אלעאמיה	אלעאמיה	אלעאמיה	אלעאמיה	אלעאמיה
נא	ח	ואע	הא	רק	ס	ר	מן	3
נא	ע	באל	ליה	יב	ע	לה	אל	(38-34)
נא	ג	זאר	לא	ליל	ח	בח	יב	
	נא	נא	לה	לא	ח	טי	תמ	

כאליה
כאליה
תמטי
תמטי

	מאן	1	לאל	עב	אל	כח	י	4
	מאן	1	לאל	עב	אל	כח	י	(43-39)
	מאן	2	באל	מב	ע	פצל	ב	
	יה	תי	ואל	שי	ע	כח	י	
	יה	תי	ואל	שי	ע	כח	י	
	ואלעמיה	ואלעמיה	ואלעמיה	ואלעמיה	ואלעמיה	ואלעמיה	ואלעמיה	

מכבייה

פי אין קד הי

אלעציייה כאנת מלאן
שדאב מתל אלזעפואן
מן שלהיא מן דה אלמאן
פי אין קד הי מכבייה

5 (48-44)

נתח	ת	רי	וי	בא	אל	כל
רוח	נ	תר	נס	מא	ליץ	קא
רוח	ס	נא	מע	קד	לא	א
					המא	איש
					המא	איש

הורייה

באחור

המא

איש

10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
/	7	6	5	4	3	2	1	0	1
צר	ח	זאך	מא	ראם	מ	אל	אמ	א	א
בר	כ	לי	מא	נא	א	קאל	גיר	מא	א
דר	מ	פי	ני	כו	ר	תש	כיק	א	א
יה	ני	בר	לאאל	ה	מ	נא	רא	א	א
יה	ני	בר	לאאל	ה	מ	נא	א	א	א
זאב	כ	ואל	ראת	שא	פ	ליאל	כ	א	א
ראב	כ	אל	צר	אח	וד	מא	מא	א	א
כב	ס	הו	מא	פנ	אער	גיר	גיר	א	א
יה	פי	רא	מה	רא	רס	רס	ג	א	א
יה	פי	וא	מה	רא	רס	רס	ג	א	א
נא	ל	אל	אבן	גו	ר	אב	ר	א	א
נא	ל	אל	אבן	גו	ר	אב	ר	א	א
נא	ל	אל	אבן	גו	ר	אב	ר	א	א
יה	פי	צא	צר	תא	מ	קאאל	תב	א	א
יה	פי	צא	צר	תא	מ	קאאל	תב	א	א
בר	כ	ר	קד	נא	א	מא	ר	א	א
מיר	א	ואל	רס	ק	מא	נאאל	א	א	א
ציר	נ	לי	מא	נא	א	מא	א	א	א
יה	לי	עא	תב	רא	מ	לי	ר	א	א
יה	לי	עא	תב	רא	מ	לי	ר	א	א

10 (73-69)

9 (68-64)

8 (63-59)

7 (58-54)

		11		(78-74)									
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1		
			ריר זיר ריר קד קד יד	ס ר ח ט פ	אל מן ואל תג תג	פוק כ רש ואל ואל	תי כי פא חאר חאר	ב מ ל	רת תר אל אל ואל	ר ים פוק בין XX			
			בן בן בן יד יד	ג ר ר ש ש	י יש יד ואח ואח	לי הם לו באל באל	רא לא דו ג ג	ה ע י י	ל ל ל	אל כך אל ר XX	הל רא באל מן		12 (83-79)
			דון דון דון יד יד	ה ס י י ר	יש חא חא מן מן	לי ואל מ צאר צאר	לא חב דיס אש אש	מ מ ק	י י	אל אל נא פי XX	הל רא כל א		13 (88-84)
			7 7 7 7 7	ו 6 מ ס ב פי פי	5 5 בא נא קא קא	4 נאס ני ער פיאל פיאל	3 א עא שא עי	ו מ מ מ	2 נבן דו כאן דא דא	1 אל ס מן ה ה			14 (93-89)
			9 9 9 9 9	8 8 מ מ ני ני	7 7 אל טאן מא מא	6 סר חצן סל באל באל	5 לי לאאל לאאל רק רק	ו ס א א ר ר	4 מל	3 מר ום לאן מל רא	2 א ר כ רא	1	15 (98-94)

התרחבות מבחינת המבנה המלודי והמקצבי, ומאפייני הייחודיות והשוני מצויים תמיד בסיומים השונים. התרחבות זו מגיעה לשיא שאחריו מתרחשת "התמוטטות". כך, למשל, "שירת הים" שבתפילת שחרית נחשבת לשיא מוסיקלי. היא מושרת על-ידי כל הקהל במנגינה מיוחדת, בקול רם, באיטיות גוברת והולכת, במשקל מדוד, תוך כדי יצירת קולות מקבילים. מיד בסופה "מתמוטט" כל הבניין המוסיקלי הזה, והקהל ממלמל את המשך הטקסט בשקט, במהירות, במנגינה "פשוטה", כדברי בני הקהילה, וכלי לשים לב למשקל אחיד. תהליך דומה מתרחש בסוף קריאת שמע שבתפילה, וכן בסופה של כל התפילה. כד בכד עם סגנון ליטורגי זה, אפשר להבחין ברפרטואר שלפנינו בתהליך נוסף הקשור למרכיב המקצב. כבר ראינו שהפיוט המקדים מושר במקצב חופשי, ובזאת זהה סגנונו לסגנון של רוב הרפרטואר הליטורגי. אולם בחלק א של הקציד מתחיל תהליך שאפשר לכנותו בשם "חילון": ארבעת הפסוקים הראשונים בכל מחרוזת מושרים כבר במקצב קבוע, ורק הפסוק החמישי, כלומר הביצוע השני של הצלע הרביעית, עדיין מושר במקצב חופשי. מחרוזת 5 מושרת כולה שוב במקצב חופשי, אולם במחרוזת 6 חוזר תהליך של "חילון" ומשתלט. חמש המחרוזות הבאות (7-11) מושרות בלחן חדש וגם בתבניות מקצב חדשות וקבועות בכל הפסוקים המלודיים, כולל הפסוק החמישי, וכליווי הקשה בתוף. בדיקת המהירות מראה כי בפיוט המקדים וכן בחלק הראשון של הקציד אין המהירות משתנה ואפשר לבטא אותה כ-88 $\text{MM} = \text{♩}$. אולם מיד בתחילת המחרוזת השביעית היא גוברת ל-126 $\text{♩} =$ ומסוף המחרוזת השמינית ל-132 $\text{♩} =$. מהירות זאת נשארת בעינה עד אמצע מחרוזת 17 ומשם מתחילה האצה מוגברת כאשר המהירות מגיעה ל-162 $\text{♩} =$. מתחילת מחרוזת 18 המהירות נעשית 170 $\text{♩} =$, מסוף אותה מחרוזת — 186 $\text{♩} =$. מתחילת מחרוזת 18 — 192 $\text{♩} =$, מתחילת מחרוזת 19 — 198 $\text{♩} =$ ומהצלע השנייה של מחרוזת זאת ועד סוף הקציד מגיעה המהירות לשיאה: 210 $\text{♩} =$.

גם בתופעה זאת של האצה אפשר לראות חלק מתהליך של "חילון" ודווקא היפוכה של התופעה, דהיינו ההאטה, היא היא המאפיינת את הביצוע המוסיקלי הליטורגי. תחילת מחרוזת 7 היא, איפוא, מוקד להתגברות התהליך של "חילון". כבר הזכרנו שמקודה זו ואילך מושר הטקסט בלחן חדש, בתבניות מקצב חדשות הכוללות גם את הביצוע השני של הצלע הרביעית, כליווי הקשה בתוף, ובקצב חדש ומהיר ההולך ומואץ יותר ויותר. אך בדיוק בנקודה זו מתחיל התהליך הנגדי של ההתרחבות, תהליך שהוא, כאמור, אחד מסממניו של הסגנון הליטורגי. "מאבק" זה בין שתי מגמות סגנון של הקציד מגיע לשיאו ב"התמוטטות" הכללית במחרוזות 16-19, שם נפרצים אפילו גבולות הטקסט, וצורתו משתכשת באופן חריף ביותר, דבר שאינו שנמצא כלל ברפרטואר הליטורגי. התהליך של "חילון" מקבל חיוק נוסף במחרוזות 18, 18, 18, 19. ההברות של שתי הצלעות הראשונות בכל אחת מהמחרוזות הללו נחלקות חלוקה חדשה. לא עוד שתי קבוצות בנות חמש ושלוש הברות בכל צלע, אלא שתי קבוצות בנות ארבע הברות בכל צלע, כך שכאן מתבטלת החלוקה "הליטורגית" לפיה שלוש הברות האחרונות בצלע מקבלות חשיבות יתרה על פני חמש הברות הקודמות. כאן נותרה באריכותה היחסית רק ההברה האחרונה שבצלע. המעניין הוא שבסיום חוזר הקציד למצבו "התקין" שמלפני מחרוזת 16, הן מבחינה מלודית,

הן מבחינה מקצבית, והן מבחינת היחס של הטקסט למוסיקה. הצלע האחרונה של הקציד שוב מושרת פעמיים, על-פי שני הפסוקים המלודיים המבוצעים בדפוסים המוסיקליים הקבועים והמוכרים לנו מהמחרוזת שלפני "ההתמוטטות".

בסיכום יש לומר שהביצוע המוסיקלי מעניק לקציד ארבעה ממדים נוספים על צורתו הכתובה. ראשית, הפרוזודיה מקבלת חיזוק יתר על-ידי כך שהפסוקים המלודיים מעוצבים במקביל ובחפיפה לעיצובן הספרותי של הצלעות והמחרוזות. מימד נוסף הוא התרחבות הצורה הטקסטואלית של הקציד, דבר שמתבטא בהוספת הפיוט המקדים, בהכפלת הצלע הרביעית בכל מחרוזת, בהוספת פתיחות מוסיקליות למחרוזות 18-19, וכן בהוספת מחרוזת חדשה, 18א. המימד השלישי הוא חלוקה שונה של הטקסט. הדבר מתבטא בחלוקת שמונה ההברות שבכל צלע לשתי קבוצות, הראשונה בת חמש הברות, והשנייה – בת שלוש, וכן בחלוקת כלל הטקסט לשלושה חלקים ראשיים: הפיוט המקדים, מחרוזות 1-6, ומחרוזות 7-19. החלק השלישי נחלק אף הוא לשלושה חלקי משנה: מחרוזות 7-11, מחרוזות 12-15, ומחרוזות 16-19. כמימד רביעי ואחרון יש לראות את העלאת הקציד לדרגה של חויה אסתטית גבוהה על-ידי ביצוע מוסיקלי המפגין "מאבק" לא מוכרע בין שני כיוונים סגנוניים, הכיוון "הליטורגי" והכיוון "החילוני". דומה שדווקא בכיטוי מוסיקלי זה של מתח-ללא-פתרון טמון עיקר קסמו של הקציד.

נספח

1. הפיוט המקדים¹⁸

טור א

1 

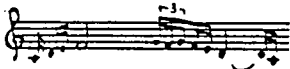
2 


3 

טור ב

4 


18 התעתיק הלועזי משקף את צורת ההגייה של הזמר בהקלטה ולא את חוקי הלשון העברית. ההקלטה מצויה כפונותיקה הלאומית שבבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, ירושלים (מס' Y 3960).

5 
 וואו
 wō hu

6 
 הא-דע
 ha-de 'a

טור ג

7 
 אט מי יו-רא-דע-א-ווא-טאמי-יא-ווי
 'at mi yō ra de 'a wā a tāmi yā vi n

8 
 שא-מו-א
 šā mu 'a

טור ד


9 
 גא-מו-לע-מע-הא-לא-ווא-טי-גע
 gā mu le me hā lā wā 'a ti ge

10 
 מי-גא-יא
 mi gā ya n

11 
 נא-טו-א
 nā tu 'a

טור ה

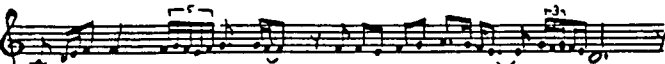
12 
 ו-דא-קא-קי-א-ני-טא-ני
 'ō dā kā ki 'a ni tā ni

13 
 ווא-תי-לי
 wa thi li

14 
 לי-עו-א
 li ēu 'a

טור ו

15 
 עו-נה טה-אוי ר-קל-נה טה-
 'ō ta ō rā ka sa l mā

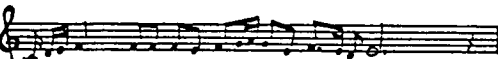
16 
 נו-נה-טו ט-ם ים-נה-רי-ני-נה
 nō ta sō ma yim kay ri 'ā

17 
 ו-ה-ל-נה-ל-נה-ל-נה
 wā ha lā lu yā

משפט המעבר

18 
 א-נא
 'ā nā

19 
 נא-נא נא-נא נא-דו נא-י
 'ā na 'ā na 'ā dō nā y

20 
 נו-נא-נא ו-נא-נא-נה טה-נא-
 nō sa 'nā wahaali ha n a

2. הקציד 19

מחרוזת 1

f = 88

21 
 אב-דא בל-רא בל-די-קא-לאג
 'ab da' bl ra bl di ka lag

22 
 י-דא-ני-מא ב-אל-ביל-ווא-ראג
 'i da ni ma b al bil wa rag

19 הטקסט באותיות עבריות הוא העתקה מדויקת מן הדיואן חפץ חיים. ראה הערה 1 לעיל. התעתיק הלועזי משקף את צורת ההגייה של הזמר בהקלטה ולא את חוקי הלשון הערבית. מסי ההקלטה כפונותיקה הלאומית: Y 3960.

23 
 מינ בע די מא גאד אה טא ראג
 min be' di ma gad'ah ta rag

24 
 תיג אל געט נאר ווי יא
 tig'al ge et na ra wi ya

25 
 קייף אל בא רבי אבי ני יא
 keif'al ka ba rbi a bi ni ya

26 
 קייף אל בא רבי אבי ני יא ו א
 keif'al ka ba r bi a bi ni ya u a

מחרוזת 2


27 
 מאן האט מינאדעל מאקאן
 man ha la ha min'ade l ma kan

28 
 רייטע מיט אבי אבי רייטע
 ray to mu ta 'a na bi l hi rub

29 
 יאב גאדע רייפיקולאבאב
 yub ga ye du ra fi ku l i bab


30 
 רייטע מיט אבי אבי רייפיקולאבאב
 yub bah'a di m'al 'a fi ya

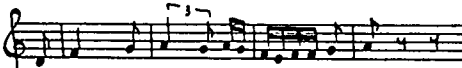
31 
 רייטע מיט אבי אבי רייפיקולאבאב
 'a di m

32 
 רייטע מיט אבי אבי רייפיקולאבאב
 yub bah 'a di m'al 'a fi ya

33 
 יה - ס - נא - אל רים - נח - יב
 ya - s - na - al rim - nah - yab
 יב - נח - די מ אל א רי יא
 yab nah di m al a ri ya

מחרוזת 3

34 
 נא - ח - נ - ווא הא ק - ר - ס זי סו
 na - ch - n - vov ha q - r - s zi so
 סו - די סו רוא גא הא ווא טא נא
 so di so vov ga ha vov ta na

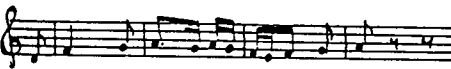
35 
 נא - פ - ל - נא לייב - י (הי) לה - אל
 na - p - l - na l'ayv - y (hi) la - al
 אל לה הי יא בלי בילא נא
 al la hi ya b'li bil'ana

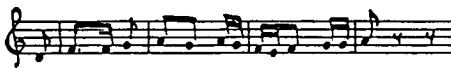
36 
 נא - די - זא לא ל - לוי - נח - יב
 na - di - za la l - loy - nah - yab
 יב - נח - די סו רוא גא הא ווא טא נא
 yab nah di so vov ga ha vov ta na

37 
 יה - ליי - מא לה - לא - ח - סו - חם
 ya - l'ay - ma la - la - ch - so - chom
 חם - טי - חם טא - הי - לא - לוי - יא
 chom ti - chom ta - hi - la - loy - ya

38 
 יה - ליי - מא לה - לא - ח - סו - חם
 ya - l'ay - ma la - la - ch - so - chom
 חם - טי - חם טא - הי - לא - לוי - יא
 chom ti - chom ta - hi - la - loy - ya
 w a

מחרוזת 4


39 
 סאן - ז - ל - לא רה - כ - י כו - י
 san - z - l - la ra - ch - y ko - y
 יא קו נא בא רה לי ל זא מאן
 ya ku na ba ra li l za man

40 
 איר - קיל ווא תיא - א - אל - ל - ס - כ
 air - kil vov t'ya - a - al - l - s - ch
 בי פא גלאל א יא תא ווא גוראן
 bi fa galal a ya t'va vov guran

41 
 נאן - ג - ל - נא לייב - ס - י כו - י
 nan - g - l - na l'ayv - s - y ko - y
 יא קו נא בא רה לי ל גע נאן
 ya ku na ba ra li l ge nan

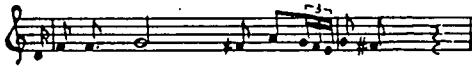
42 
 יה - חייב - צ - לוא סי - פ - ל - א וקא
 ya - ch'ayv - t - l'ov si - p - l - a voka
 וקא - טא - ל - א גי ווא גו - ב הי יא
 voka ta l - a gi vov go - b hi ya

43



טי - ג - אל וקח
 wag tal 'a ði

44



יה - חיי - צב - ואל
 wa qu bhi ya wa

מחרוזת 5

45



יה - בני - צי אל
 wa bi ni ya ka na táma lan

46



ראן - ס - פ - ו - אלהל - ס - ב - ראש
 ðá ra bi mi tá la zaf fa ren

47



כאן - מיאלאד - ו - ס
 man ða la ba mináðal ma kan

48



יה - בני - כים - הי - ק - ו - אפי
 fi 'ay ni ga dhi mak bi ya

49



יה - ק - ו - אפי
 fi 'ay ni gadábi

50



יה - כי - יסב
 mak hi ya

מחרוזת 6

51




נוח - ת - וי - די - בא - ו - אל כל
 ku la za ba di di te nuh

52 
 רוח - נ - ר - ח - נ - ס - מ - ו - ל - י - ק - א
 qa lay ni ma nis ta rē ni ruh

53 
 רוח - ס - נ - א - ג - מ - א - ו - ק - ו - ל - א - א
 'i la wi ga dāma'a na si ruh

54 
 יה - ו - די - האר - ר - ח - כ - א - ו - ה - א - א - י - ש
 'eš hu mba hi ra f ha di ya

55 
 ר - ח - א - כ - ה - א - א - י - ש
 'eš hum bi 'a hā ra f

56 
 יה - ו - די - האר
 ha di ya

מחרוזת 7

57 
 י - ה - ה - ה - ז - א - מ - א - ד - א - ס - א - ל - א - מ
 'am al mada mā ma za d ha ga r

58 
 ב - ר - כ - ל - ל - י - מ - א - נ - א - ק - א - ל - ג - י - ד
 šair gal a na ma li kū bar

59 
 ו - ד - מ - ס - פ - י - נ - י - ב - ר - ה - ש - כ - י - ד
 kef tiš re bu ni fi l ma dar

60 
 ו - א - נ - א - מ - א - ה - א - ל - ל - ב - ו - י - א - ו - א
 wa na mā ha la l bu r ni ya wa

61



יה-ניי - נר אל לא -ה-ט נא
 mi ya w a ba na ma ha l a l

מחרוזת 8

62



לאנ-כ ואל רמא -טאטא ליאל -ט
 ka lil pi sa ra t wa l ke gab

63



ראנ-ט אל יד -מא וי נא
 mi sa de ha da ra l ka rab

64



נב-ו אל הו נא סמר-טא זיר
 ga o al hu na hu sa mar-ta zir

65



יה-סי -רא נה -רא-י רט -י
 ya ga rum ga ra ma wa fi ya

66



יה-סי -רא נה -רא-י רט -י
 ya ga rum ga ra ma wu fi ya u ah

$\text{♩} = 132$

מחרוזת 9

67



נא-י אל כו-א טר-אכ-י
 wa 'ak re gu 'i b na sa na

68



נא-ל -כ נא-נ-י-ט קד-י
 di gad fa da ha na ku l a na u a

69 
 גא-נ-י בני-מין מל-גא-ל הא
 ha 'ik rá gu mín ba y na ma

70 
 יו-פי-י נר-ה-ם קאל-תב
 teb gal má ha du rá sá fi ya

71 
 ית-פי-י נר-ה-ם קאל-תב
 teb gal má ha du rá sá fi yu o u a

מחרוזת 10

72 
 מדי-כ-רי קד-נא-א-ם
 'u ma a na ga dá ri ká bir

73 
 מדי-א-ואל-רם ק-ם נאל-א
 'a nal mu gad a má wa l 'á mir

74 
 זיר-נ-לי מ-א-נא-א-ם
 'am a a na ma li ná dí r

75 
 יה-לי-א-תב-רא-ם לי
 wi li má ra tí ba 'a li ya

76 
 יה-לי-א-תב-רא-ם לי
 wi li má ra tí b 'a li you ah

מחרוזת 11

77 
 ויר-ים-אל-טק-תי-כ-רם
 wi rit bá tí fau ga sá ri r

78



זמיר-ן נק-ני מן-י
yis tar ki kam e n wā zir

79



ירג-ה נאל רש-מ-ס אל פוק
fau gal mē fa ri šā wa l hā rir

80



יה-ש-יח-נאל תמיל אל ניו
bay nal ā ha fā wa t a ġ ti ya

81



יה-שי-יח-נאל תמיל אל ניו
nal ā ha fā wa t a ġ ti yu a u ah

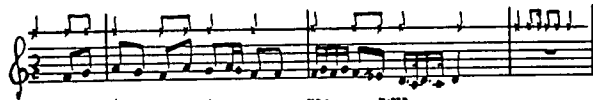
מחרוזת 12

82



נו-י-י-יר-לי-ה-אל הליא
wa hē la l ha wa li yi r ġā bu ōn

83



נו-י-י-יר-לי-ה-אל הליא
bi l ka ḡā la hu mē ya ġ ri bu ōn

84



נו-י-י-יר-לי-ה-אל הליא
mi na l 'a du lau ya h ri bun

85




נו-י-י-יר-לי-ה-אל הליא
wu lau ye gi bl wa h ē l ya u a

86



נו-י-י-יר-לי-ה-אל הליא
lau ye gi bl wa h ē l yu a u a

87 
 ודו-יה יש - גי - לא - ס אל הל-ווא
 wa há la l má la li ye š há dun

88 
 ודו-ס אא - ואל חב-ס אל כל
 ku l a l má he bé wal ha sí dun

89 
 ודו-ויי א - נח וי-ס ק נא א
 'a na gá di m u t do hí on

90 
 יה-ויי מר - נאר-ס א ני -סי
 fi ní a 'a šá r ma r wi ya

91 
 יה-ויי מר - נאר-ס א ני
 ní a 'a šá r ma r wi yó a 'a u a

92 
 גי-ס ס - נאס יא - נב אל
 'al gá b ni ya na s a ma ní ei

93 
 גי-ס גי - ש - נא - ני -עס ון -ס
 sír un má 'a ní ba tǎ ní ei

94 
 גי -ב גי -ב ער -סא כאו סן
 man kan ša 'ir ga bá ní

95 
 יה-סי סא - פיל עי-ס וא -ה
 ha da me 'i fil ga fi ya

96

ה-ת פיל-ים זא-ת קפ- ית-פי
 ha da me 'i fil ga fi yu a

מחרוזת 15

97

יא סר- לי-ס סיר פי ריע-ס
 ya mu raá li sir fi sá ri c

98

זא-אפי זא-אפי לא-לי אל פני-ה נפ-ס
 wa 'u zi mi la hu s na l me ni c

99

לוא-ח-כ נפ-ס לא-לי לא-לי לא-לי לא-לי
 ke ha la ni la su l ta n má ti c

100

סל-ח-וא נאל רג-ר נא- ית-ני
 wa há ma l wa rag bi l ma ni ya

101

סל-ח-וא נאל רג-ר נא- ית-ני
 wa há mal wa rag bil ma ni yó u a

מחרוזת 16

102

פי- נא- נא- נא- נא- נא-
 me 'i hi na ká wa hi drá fi g

103

אל רי- רי- רי- רי- רי-
 al 'a spá ri hu li ga dí g

104 
 סיט - ר - הר - וא - נאך - ה - פי - ס
 me 'i hi nak wa hiḡā ra fig

105 
 דיט - ס - הר - לי - רי - ס - צא - אל
 'al 'as pā ri li hu sa dig

106 
 סיט - ס - עה - גז - לאל - א - הר - ו
 wu hu 'i la gi zā 'a mu ṭi g

107 
 יה - נ - תא - די - ו - ו - ו
 yir u ḥ i ya di ṭa ni yau a

מחרוזת 17

108 
 די - ו - פ - דר - נב - נא - ל - ס - ג - א
 'a 'ā samā la na ben da rā 'a dan

109 
 גא - הל - ה - נאך - גי - ני - ה - סא
 ga ha lu he nak gi ni ha san

110 
 סו - י - סיאל - די - (סו - הר - א - כ)
 sar e mi di bil ya man

111 
 יה - פי - וא - ג - רה - ג - קי - ו - א
 wa 'a ṭi ki gā ra gā wa fi yau a

מחרוזת 18

112 $\text{♩} = 170$

קאר - ט פיד-ג-רא
wa 'a tik sa gak

113 קאר - ט פיד-ג-רא
wa 'a tik sa ha gak

114 גב - י - מן יר - ג
ga hir min da hab

115 מר - ת - טס - ט
ma tis tá ri

116 מן כל חב
mi nkul i hab

117 לאב-כ אל כור בא - ט פיד-ג-רא
wa 'a tike 'a sa kau fal ki la b

118 עב - ת פיה - ט קאר - ט וא - ה
a ha ga sa gak ma fi ta 'ab

119 $\text{♩} = 186$
יה - ל - עא - טה - ב כון - ת
te kun be him a 'a li ya

מחרוזת 18א

120 כט - ל - ס - לו - ט
sa lö a lá kam

♩=192

121



ש - לוס - ל - כ - ס
 šá gá lóm lá ka ná

122




יה גל גל
 ya gal gal

123



ש - לוס - ל - כ - ס
 šá gá lóm lá ka ná

124



ש - לוס - ל - נא
 šá lóm lá ná

125



ש - מ - ר - ני - י - ש - מ - ר - כ - מ
 yis mó re ni yi šá mó re kam

126



ה - א - נ - ר - י - מ - כ - ס
 ha ha ve xi m kö ló lá kam

מחרוזת 19

♩=198

127



ש - ווא - ט - מ - ב - ווא - ט
 wak ti mbi wa

128



הי דווא - דא - הו
 hi dwaḥ da hu

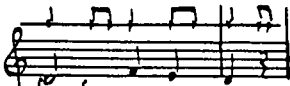
♩=204

129



א - ר - א - בי - די
 ar a bi di

130



הו - ד - בכ - סא
 ma ha ba' da hu

131



סא - חאן - דק - נא
 sub ha nga dig

132



הו - ד - נא - דק - סא - חאן - נא
 sub ha ni ga dig wa' dā hu

133



כון - י - י - סא - יא - קול - י - י - דא
 ay da ye gul is ay yi ku n

134



יה - נא - נא - סא - חאן - דק - נא
 u ba' de hu na ma ni ya

135



יה - נא - נא - סא - חאן - דק - נא
 kef a ka bar bis i ni ya

136



יה - נא - נא - סא - חאן - דק - נא
 kef a ka bar bis i ni ya

יובל

קובץ מחקרים של המרכז לחקר המוסיקה היהודית

כרך ה

ספר אברהם צבי אידלסון

נערך בידי

ישראל אדלר, בתיה באיאר ואליהו שליפר

בשיתוף עם לאה שלם

ירושלים תשמ"ו

הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית