

שלושה טקסים מוסיקליים להושענא רבה
בקהילת קסאלי מונפראטו (1732, 1733, 1735)
ישראל אדלר, ירושלים

תוכן העניינים

1. מבוא
2. המקורות
 - א2 דפוסים וכתבי־יד של הליברטי
 - א2(1) דפוס "יונה" ודפוס "עליון"
 - א2(2) כתבי־היד של הליברטו "עליון"
 - א2(3) כתבי־יד של הליברטו "עושה שלום במרומיו"
 - ב2 הפרטיטורות שבכתבי־יד גינצבורג
 - ב2(1) פרטיטורה 1732
 - ב2(2) פרטיטורה 1733
 - ב2(3) פרטיטורה 1735
3. הרקע ההיסטורי
 - א3 מחברי הטקסטים: ש"ח ירק, מנחם קציגין ואנונימוס
 - ב3 מקום האירועים: קסאלי מונפראטו; יוזם האירועים: יוסף חיים קציגין
4. המוסיקה
 - א4 המנגינות של הטקסטים הליטורגיים
 - ב4 היצירות ובעיית זיהוי המלחינים

נספחים

- א: אסמכתות לתולדות משפחת קציגין בקסאלי
 - ב: המקורות האחרים של הסימפוניות 1732/1, 1733/4
 - ג: הערות מאת בתיה חורגין על הסימפוניות־פתיחות שבכ"י גינצבורג (באנגלית)
- קיצורים ביבליוגרפיים

1. מבוא

המידע העיקרי שלנו על האירועים המוסיקליים בקהילת קסאלי מונפראטו בשנים 1732-1735 מבוסס על כ"י גינצבורג 807 השמור בספריית המדינה ע"ש לנין במוסקבה.

הידיעה הראשונה על כתב־יד באוסף גינצבורג, המכיל טקסטים ומוסיקה להושענא רבה, רשומה בקטלוג של אוסף גינצבורג שנכתב בידו של שניאור זק"ש (1815-1892), והשמור בספריית המדינה ע"ש לנין במוסקבה.¹ ידיעה זו נעלמה ממני כשכתבתי את ספרי *La pratique musicale...* (להלן: אדלר 1966). בספר זה הבאתי עדויות רבות המוכיחות, בין היתר (בניגוד לדעה שהיתה מקובלת עד אז), שביצוע של מוסיקה אמנותית-מערכת בקהילה היהודית – דוגמת הטקסים המוסיקליים המתועדים בכ"י גינצבורג 807 – היה תופעה נפוצה באיטליה במאות הי"ז והי"ח.²

זכות רבה למר משה גורלי שהיה הראשון אשר העיר את תשומת לב החוקרים לכתב־יד זה, ואף הדפיס את שלושת הליברטי הכלולים בו.³ מקור זה הוא חוליה נוספת בשרשרת העדויות הידועות לנו על תופעה מוסיקלית זו. הוא חשוב מכיון שהוא אחד המקורות המועטים הכוללים את המוסיקה גופא, לעומת רוב העדויות על ביצוע יצירות עבריות בקהילה היהודית באיטליה במאות הי"ז-י"ח, שהן עדויות "מילוליות", ללא תוים.⁴ אך

1 תצלומו מצוי במכון לתצלומי כתב־יד בבית הספרים הלאומי (להלן: מתכ"י), מס' פ 384, פ 393. תיאור כ"י 807 של אוסף גינצבורג ניתן שם בזו הלשון: "קובץ תתו. נייר. — Cod. 807 פוליו קטן, מחברות שירים ונאטען שלשה קונטרסים לימי הושענא רבא התצ"ג, מיוחד לכבוד ר' יוסף חיים קציגין, בראשו השירים נדפסים וחתומים המחבר שח"י מורצילי ובסופם שירה תהלה לכבוד המחבר מאת מנחם ירק [צ"ל: מנחם קציגין (ראה להלן)], התצ"ד בסופו השירים נדפסים בכתב, מיוחד לכבוד ר' מנחם הנ"ל, התצ"ו השירים נדפסים בראשו עברית ואיטלקית." כמו כן מצייין זק"ש: "הקובץ... רחבו מרובה מארכו [= oblong]. תיאור זה, שאינו ברור כל צורכו, לוקה גם בכמה אי דיוקים והם יכואו על תיקונם בהמשך המאמר.

2 רמזתי שם למאמרו של פרופ' שירמן משנת 1943 (בתוך מחברות לספרות, חוברת ב מס' 4, עמ' 90) המזכיר שני כתב־יד המכילים את הליברטו של הקנטטה של שנת 1733 (כ"י מונטיפיורי 373 וכ"י שוקן 67); אך אז טרם בא לידיעתי מאמרו משנת 1964 ובו תיאור מפורט של הליברטו של קנטטה זו על־פי כ"י שוקן 67 (בתוך ציון כט, עמ' 87-88). במחקרי זה הבאתי עדויות רבות לפעילותן המוסיקלית של חבורות למיניהן, ובמיוחד אלו שהשתייכו לתנועת "שומרים לבוקר" (ראה שם במפתח: confréries); כמו כן מתברר מן העדויות המובאות שם כי ליל הושענא רבה שימש כהודמנות מועדפת לעריכת חגיגות מוסיקליות (ראה במפתח: hōša^cnā rabbā).

3 מ' גורלי, קאנטאטה עברית עתיקה להושענא רבה, תצליל ז (תשכ"ז): 109-124 (כולל פרסום ליברטו של הקנטטה לשנת תצ"ד "עליון, מליץ, משטיץ"), להלן ג"א: הנ"ל, קאנטאטה על גאולה וקיבוץ גלויות, תצליל ח (תשכ"ח): 5-14 (כולל פרסום הליברטו של הקנטטה לשנת תצ"ג "יונה בן[ן] חגוי סלע"), להלן ג"ב: הנ"ל, מתוך פנקסו של יוסף-חיים קציגין, תצליל יג (תשל"ג): 117-119 (כולל פרסום הליברטו של הקנטטה לשנת תצ"ו "עושה שלום במרומיו"), להלן ג"ג.

4 כיום, מלבד כ"י גינצבורג 807 ידועים המקורות דלהלן מן הרפרטואר האיטלקי: (א) השירים אשר לשלמה, מאת שלמה רוסי (ונציה, 1622/3); (ב) תפקיד "קנטו" של קובץ תפילות ופיוטים למקהלה כפולה, סינטיני, HUC, אוסף בירנבייס, כ"י מוס. 101; (ג) Cantata ebraica in dialogo (קנטטה להושענא רבה של חבורת "שומרים לבוקר") מאת קרלו גרוסי (ונציה, 1681); (ד) מוסיקה לחנוכת בית הכנסת בסיינה בשנת 1786, מאת זבולון (Volunio) גליקי, הארכיון הכללי לתולדות ישראל, ירושלים, כ"י IT 33 (מופקד בבית הספרים הלאומי וסימנו Mus. Dep. 21); (ה) תפקיד כינור ראשון של מוסיקה לחנוכת ספר תורה בסיינה בשנת 1796, הארכיון הכללי לתולדות ישראל, כ"י IT 34; (ו) שלוש חוברות של תפקידים למוסיקה לאירוע דומה בסיינה, כנ"ל, כ"י IT 35. ראה אדלר 1966.

מלאכתו של מר גורלי בתיאור כתב־היד ורקעו ההיסטורי נראית לי לוקה בחסר, ועל כן ראיתי צורך לטפל מחדש בנושא כולו.⁵

2. המקורות

כתבי־יד גינצבורג 807 מכיל שלוש חוברות של פרטיטורות שהיו מיועדות לטקסים מוסיקליים בהושענא רבה בשנים תצ"ג (1732), תצ"ד (1733) ותצ"ו (1735). כל אחד מטקסים אלה אפשר לחלק לשני חלקים. חלק א מורכב מסדרה של קטעים לתזמורת וקטעים לזמרת טקסטים ליטורגיים. חלק זה הוא מעין מבוא לחלק ב, אשר הוא החלק העיקרי של הטקס: קנטטה (או קנטטה־מעין־אורטוריה) שהליברטו שלה נכתב במיוחד לטקס המוסיקלי של הושענא רבה של אותה שנה. להלן נתייחס אל שלושת הקנטטות בשמות הבאים: הקנטטה של שנת 1732 – "יונה בין חגוי סלע" (בקיצור: "יונה");⁶ הקנטטה של שנת 1733 – "עליון מליץ ומססין" (בקיצור – "עליון");⁷ הקנטטה של שנת 1735 – "עושה שלום במרומיו".⁸ את שלושת הטקסים נכנה מכאן ואילך "טקס 1732", "טקס 1733", "טקס 1735", ואת הפרטיטורות לטקסים נכנה "פרטיטורה 1732", "פרטיטורה 1733", "פרטיטורה 1735".

הפרטיטורות שבכ"י גינצבורג כוללות את התווים לטקסטים המושרים ולמוסיקה התזמורתית לשלושת הטקסים, על שני חלקיהם. מלבד הפרטיטורות נשתמרו דפוסים וכתבי־יד הכוללים את הליברטי של הקנטטות שנועדו לביצוע בחלק ב של הטקסים, וגם טקסטים שונים השופכים אור על הרקע ההיסטורי של אירועים אלה. את האתחלתות הטקסטואליות של מרכיבי הליברטי (איריות, רצי"טיבים, דואטים וכו') נפרט רק בתיאור הביבליוגרפי של הפרטיטורות, ונימנע מן הכפילות ואף השילוש של ציון אתחלתות אלה

5 עיקר השגותי נוגעות לתיאור הביבליוגרפי של המקורות ולשאלות הבסיסיות של זיהוי המחברים, המקום והרקע לאירועים, כפי שיפורטו בהמשך המאמר. מהדורת גורלי של הליברטי והטקסטים הנספחים לוקים אף הן בטעויות קריאה רבות, ולא מצאתי טעם להתייחס אליהן אלא במקרים אלה: (א) כאשר לטעויות אלו יש השלכות משמעותיות לדיוננו; (ב) כאשר המובאות מתוך הליברטי והטקסטים הנספחים, קריאתם סוטה מקריאתו של מר גורלי. תוצאות ראשונות של עיוני במקורות הבאתי בקיצור בתוך אדלר 1971: שם טרם זיהיתי נכונה את שם מחבר הליברטי של טקסים 1732 ו־1733 ואת מקום האירועים. דברים אלה באו על תיקונם בהוצאתי בקונגרס העולמי השישי למדעי היהדות (1973): "הרקע ההיסטורי של הקנטטות שבכ"י גינצבורג 807" (תמצית כאנגלית ראה בחוברת *Abstracts, Division D4*). קטעים מתוך טקסים 1732 ו־1733 כללתי באלבום תקליטים שיצא לאור בשנת 1978: (ראה להלן, הערה 62). מהדורה של טקס 1732 נמצאת בדפוס ועומדת לצאת לאור בהוצאת המוסיקה הישראלית, ירושלים. תודתי מקרב לב נתונה הן לגבי' לאה שלם על מלאכתה הנאמנה בעריכת מאמר זה והן לד"ר ג"י אורמן על המאמצים אשר השקיע בקריאת המאמר ועל עצותיו הטובות אשר נעזרתי בהן ביחוד בכל מה שנוגע לאירגון הפרק המסובך על המקורות (פרק 2 של המאמר).

6 על־פי התחלת הטקסט: בשער הפרטיטורה בכ"י גינצבורג: "יונה בחגוי סלע" (במקום: "יונה בין חגוי סלע").

7 על־פי הנפשות הפועלות בליברטו זה; ראה גם כותרת התרגום האיטלקי של הליברטו הנספח לפרטיטורה בכ"י גינצבורג: *Dio, Clemenza e Rigore*.

8 על־פי התחלת הטקסט.

בתוך תיאור המקורות האחרים שבדפוס ובכתב־יד, הכוללים את הליברטי בלי המוסיקה. במקרה של סטיות משמעותיות ותוספות המצויות במקורות אחרונים אלה, נרמזו אליהן בתיאור הביבליוגרפי של הפרטיטורות. לפיכך נראה לנו רצוי להקדים את תיאור הדפוסים וכתב־היד של הליברטי (להלן 2א) לתיאור המפורט של הפרטיטורות (להלן 2ב). בפרק זה של תיאור המקורות נימנע בדרך כלל מדיון בזיהוי של מחברי הטקסטים ומקום האירועים. שאלות סבוכות אלה יידונו בפרק 3 של המאמר. הוא הדין בבעיית זיהוי המלחינים, אשר תידון בפרק 34. אך כבר כאן עלינו להצביע על אחת ממסקנותינו העיקריות בעניין זה: אף אחד משלושת הטקסים המוסיקליים איננו יצירה שהולחנה מראשיתה ועד סופה בידי מלחין אחד מסוים, אלא הן מעשה ידי עורך, שזהותו ידועה לנו, אשר ליקט קטעים אחדים ממקורות שונים בשיטת הצנטוניזציה או הפסטיצ'ו (pasticcio), הזמין חלקים אחרים אצל מלחין מקומי (או מלחינים מקומיים) ואולי גם הוסיף מפרי עטו אי פה אי שם.

2א. דפוסים וכתב־יד של הליברטי

2א(1) דפוס "יונה" ודפוס "עליון"

שני הליברטי נדפסו במנטובה לקראת האירועים המוסיקליים בשנים 1732-1733, בתוספת מבואות ושירים, כמפורט להלן, בבית הדפוס של רפאל חיים מאיטליה (d'Italia), ממשפחת המדפיסים הנוודעת (נכדו של המדפיס אליעזר מאיטליה ואביו של המדפיס אליעזר שלמה מאיטליה). עותק של הדפוס של "יונה", להלן ד"י, נספח לפרטיטורה שבכ"י גינצבורג. בספרייה הבריטית בלונדון נשתמרו עותקים הן של ד"י והן של הדפוס של "עליון". להלן ד"ע? העותק של ד"י הנספח לפרטיטורה שבכ"י גינצבורג זהה לעותק שבלונדון, פרט לפיתוח נחושת (המשמש מעין שער), החסר בעותק הנספח לכ"י גינצבורג. באדיבותו של פרופ' מ' בניהו נתאפשר לי לבדוק גם עותק של ד"ע הנמצא ברשותו, ולעמוד על זהותו לעותק שבלונדון. עותק נוסף של ד"ע מצוי בספריית "עץ חיים" באמסטרדם וסימנו .Kast. 21, N° G 50

דפוס "יונה"

דפוס זה כולל דף אחד (מעין שער) ולאחריו אחד-עשר עמודים לא ממוספרים עם טקסטים ואיורים. מקום הדפוס (מנטובה) זוהה על-פי דגל המדפיס, והתאריך (תצ"ג) נקבע מתוך הנאמר בחתימת ההקדשה בעמ' 1 ובקולופון בעמ' 10. בעמוד א של הדף הראשון מצוי פיתוח נחושת (מעין שער) ובו דמות של גבר מוקף עצים וחיות ומתפלל בשדה, ומתחתיו כתובת: "ויצא יצחק לשוח בשדה". כתחתית העמוד דגל המדפיס של משפחת d'Italia.¹⁰ עמוד ב של הדף הראשון ריק. לעותק הנספח לכ"י גינצבורג (כרוך בראש החוברת המכילה את פרטיטורה 1732), קודם דף נייר עם רישום בכתיבה מודרנית: "שירים ונטאען, No: 807".

9 ראה בקטלוג של צנר, עמ' 384. תודתי נתונה לד"ר רוזנוסר על שהואיל להמציא לי תצלומים של דפוסים אלה.

10 ראה א' יערי, דגלי המדפיסים העבריים... (ירושלים, תש"ד), עמ' 76 (מס' 121), 91 (מס' 150), 163-164, 171.

עמ' 1: הקדשת המחבר (החתום בר"ת: שחי [= ש"ח ירק]) ליוסף חיים קציגין. התחלה: "מעיל צדק... אלופי ומיודעי הקצין כמהח"ר יוסף חיים קציגין... במה יודע איפוא... סיום: "כי על כן אהבתי מצותיך פה וירצילי בס' ופרט¹¹ והשיג להם דיש את בציר [= אייר תצ"ב = מאי 1732], עבדך הנאמן... הצעיר שחי" (ראה להלן פקסימילה 3). — עמ' 2 (איור): עיגול ובו יונה על גבי כד מעוטר, ומתחתיו כתובת: "כצפור נודדת מן קנה". — עמ' 3: הערה הכוללת תמצית התוכן של הליברטו. התחלה: "הערה. זאת לדעת... כי חשבתי דרכי כאלו שנים ממלאכי מרום... סיום: "כי היתה הרוחה"; מתחת להערה איור: שני ענפי שושנים אשר במרכזם עיגול ובו דמות המלך [דוד] המנגן בנבל. — עמ' 4 (הקדמה קצרה): "קול הבא לעבד... בשמחת ניסוך המים... אות היא לעת קיבוץ גליות... ה'... יפאר מקום מקדשו... במשכיות". — עמ' 4-10: הליברטו של "יונה", ראה הפירוט בתיאור הפרטיטורה שבכ"י גינצבורג, להלן 2(1). — עמ' 10 (קולופון): "בעת ההיא [= תצ"ג] בא האות, הובל שי לה' צבאות". — עמ' 11: שיר בעילום שם [מאת מנחם קציגין] לכבוד המחבר, עם כתובת מעל השיר: "לכבוד תהלת מעלת המחבר... התחלה: "המשוררים בית שואבת המים... סיום: "...הן עוד מנחם טוב ארוחת ירק" (ראה להלן פקסימילה 4).

דפוס "עליון": "פצחו רננו וזמרו"
 דפוס זה כולל 12 עמודים לא ממוספרים. העמוד הראשון הוא שער מאויר אשר בראשו המלים "פצחו רננו וזמרו"; בחלקו התחתון של העמוד מצויה הדפוסת:
 שנה וסדר שם יזכו זכחי צדק [= תשרי תצ"ד = אוקטובר 1733]. פה מנטובה בכית מעלת הרופא כמה"חר רפאל חיים מאיטליה¹² נר"ו. In Mantova con licen. de sup.
 במרכז עמוד השער, מעל לדפוסת ומתחת למלים "פצחו רננו וזמרו", איור: דמות גבר עומד, המחזיק נבל בידו השמאלית.

עמ' 2: הקדמה (הכוללת מעין תמצית התוכן) המתחילה במלים: "איום ונורא היום הזה... סיום: "אל תירא אני עזרתך שובה אלי כי גאלתיך" [= תצ"ד]. עמ' 3-11: הליברטו של "עליון", ראה הפירוט בתיאור הפרטיטורה שבכ"י גינצבורג, להלן 2(2). בשולי העמודים הערות עם פירושים לנוסח השירים, הממוספרות באותיות א-ת, ולאחריהן א-ד. עמ' 12: שיר מאת מחבר הליברטו [ש"ח ירק], בתשובה לשיר לכבוד המחבר [מאת מנחם קציגין] שנדפס בתוך "יונה", עמ' 11. כתובת מעל לשיר: "אין ועתה אלא תשובת צעיר המשיב לדברי הלל וזמרה אשר שר... הקצין... כמ"ר מנחם קציגין בשנה שעברה וסיים דבריו...הן עוד מנחם טוב ארוחת ירק". התחלה: "לולא מנחם בארוחת ירק... — סיום:

11 גורלי (ג"ב, עמ' 11, שורה 32) קורא בטעות: "פה וירצילי ופרץ..." (במקום: "פה וירצילי בס' ופרט...").
 12 גורלי (ג"ב, עמ' 7, טור ב) לא הבין שהמדובר כאן כדפוסת, כמקובל בשערי ספרים. הוא מביא את נוסח הדפוסת ("פה מנטובה בכית... רפאל חיים מאיטליה...") כהוכחה שמחבר הליברטו של "עליון" עבר למנטובה, ושם "נערך קונצרט דתי בביתו של הרופא הנכבד ר' רפאל חיים"! תיאור ארבעת העמודים הראשונים של דפוס מנטובה "פצחו רננו וזמרו" (= "עליון") אצל גורלי מבלבל ומטעה (ג"ב, עמ' 6, טור ב): רק העמוד הראשון (השער שתצלמו ניתן בתוך ג"ב, עמ' 7) שייך לדפוס זה; שלושת העמודים האחרים שייכים לדפוס הליברטו של "יונה".

"אמנם לכבי שב ושינה טעם / כי שם מנחם אפתחה בסדר / אקרא דרור אמצא ארכת ירק"
(ראה להלן פקטימילה 5).

א2 (2) כתבי-היד של הליברטו "עליון"

ידוע לנו על קיומם של שלושה כתבי-יד המכילים את הליברטו של "עליון" בתוספת הטקסטים המופיעים בדפוס מנטובה, אך בסדר שונה. בשניים מהם נוסף לטקסט העברי גם תרגום איטלקי של הליברטו: (א) בנספח לפרטיטורה שבכ"י גינצבורג 807 (טקסט עברי עם תרגום איטלקי); (ב) ירושלים, ספריית שוקן, כ"י 67 (טקסט עברי עם תרגום איטלקי); (ג) לונדון, Jews College, כ"י מונטיפיורי 373 (טקסט עברי בלבד). כאמור (ראה הערה 2), פרופ' שירמן הזכיר את שני כתבי-היד האחרונים בשנת 1943, ונוסח הליברטו של "עליון" זכה לתיאור מפורט שלו, על-פי כ"י שוקן 67, בשנת 1964.¹³

א. כ"י גינצבורג 807

לפרטיטורה של "עליון" נספח בכ"י גינצבורג 807 גם הליברטו המכיל את הטקסט העברי עם תרגום איטלקי. כתב-היד (נייר) מכיל 13 דפים ממוספרים ביד מודרנית (כנראה בידי המקלטג).¹⁴ הוא מכורך אחרי הפרטיטורה, מימין לשמאל (סדר הפרטיטורה משמאל לימין). דף 1ב ריק.¹⁵ - דף 2א: השיר "לולא מנחם..." והכתובת מעל לשיר ("אין ועתה...") זהים לנוסח שבתוך ד"ע, עמ' 12, פרט לשינויים לא משמעותיים. - דף 2ב ריק. - דף 3א: ההקדמה ("איום ונורא..."), שונה כמעט מן הנוסח שבתוך ד"ע, עמ' 2.16 - דף 3ב - 13א: נוסח הליברטו, באיטלקית ובעברית, עמוד מול עמוד; הנוסח האיטלקי על עמוד ב, והנוסח העברי (הזהה למעשה לנוסח שבתוך ד"ע) על עמוד א של כל דף.¹⁸ ראה הפירוט בתיאור הפרטיטורה שבכ"י גינצבורג, להלן ב2). שם יובא גם הנוסח האיטלקי של האתחלתות של השירים על-פי כתב-יד זה. בראש דף 3ב שמות הנפשות הפועלות: Dio, Clemenza e Rigore (שהם עליון, מליץ - או: סניגור, מסטין - או: קטיגור).

13 חיבור הליברטו יוחס שם למנחם קציגין, טעות שכאה על חיקונה במהדורה החדשה של מאמרו הנ"ל של שירמן (ציון כט [1964]: 61-111) בתוך קובץ מחקריו, לתולדות השירה והדראמה העברית..., כרך ב (ירושלים, 1979), עמ' 72 (ראה גם עמ' 71, הערה 70).

14 הנייר הוא בגודל אוקטאבו, ועל-פי המיקרופילם שבידי אי אפשר לדעת את ממדיו. בביקורי בספריית לנין בשנת 1972 הואילו הספרנים להראות לי את כתב-היד שהיה מוצג אז בתוך ויטרינה כאחד האוצרות של ספרייה זו, אך לא ניתן לי למדוד את גודל הנייר. ציון הפורמט "פוליו קטן" בתיאורו של שניאור זק"ש מתייחס לנייר התווים בלבד ולא לכתב-היד של הליברטו הנספח לפרטיטורה (ראה לעיל הערה 1; ראה גם להלן בפרק 2ב, התיאור הביבליוגרפי של הפרטיטורות שבכ"י גינצבורג).

15 דף 1א לא צולם במיקרופילם שברשותי.

16 השינויים מתייחסים לשורות 8-10 בדפוס (שורות 10-12 בכתב-היד). להלן הנוסח של כתב היד עם ציון השינויים שבדפוס (בקיצור: ד'): "...ומעולם עד עולם [ד' מוסיף: הנה] הוא מחסה ומסתור לעמו [ד' מוסיף: ויאמר סלחתין] ואל ישוב דך ונכלם יענה ויאמר סלחתי [ד' משמיט: יענה ויאמר סלחתין]..."
דף 13ב לא צולם במיקרופילם שברשותי.

18 בכתב-היד הושטמו שלוש הערות האחרונות, שמספרן ב-ד בסדרת המיספור השנייה של ההערות שבדפוס מנטובה. כמו כן יש לעתים שינוי נוסח קלים, למשל בציון שמות הנפשות הפועלות (מסטין/קטיגור/מקטרג; סניגור/מליץ).

ב. ירושלים, ספריית שוקן, כ"י 67

כתב-היד מכיל 12 דפים לא ממוספרים (נייר, 15,5 x 10 ס"מ) ובו הטקסטים בעברית ובאיטלקית, בסדר הזהה לזה שבכתב-היד הנספח לפרטיטורה בכ"י גינצבורג. דף 1א: ריק. – דף 1ב: השיר והכתובת מעל לשיר, כמו בכ"י גינצבורג דף 2א. – דף 2א: ההקדמה, כמו בכ"י גינצבורג דף 3א. – דף 2ב-1א: נוסח הליברטו באיטלקית ובעברית, כמו בכ"י גינצבורג דף 3ב-1א, בשינויים קלים.¹⁹ דף 12ב ריק.

ג. לונדון, Jews College, כ"י מונטיפורי 20373

כתב-היד מכיל 6 דפים (נייר) ובהם הטקסטים בעברית כמו בכתב-יד הליברטו הנספח לפרטיטורה בכ"י גינצבורג. אך ללא הנוסח האיטלקי.

דף 1א: השיר והכתובת מעל לשיר, כמו בכ"י גינצבורג דף 2א. – דף 1ב: ההקדמה, כמו בכ"י גינצבורג דף 3א. – דף 2א-6א(?): נוסח הליברטו בעברית, כמו בכ"י גינצבורג דף 3ב-1א, כנראה חסר בסופו.²¹

2א(3) כתב-יד של הליברטו "עושה שלום במרומיו"

גם כאן נספח לפרטיטורה שבכ"י גינצבורג 807 כתב-יד של הליברטו של קנטטה זו: דף בודד, בעל מסגרת מעוטרת בעיטורי נחושת.²² עמוד א'²³ של דף זה פותח בהקדמה קצרה הכוללת את התאריך אשר לו נועד הליברטו – הושענא רבה של שנת תצ"ו:

החופש בחפץ חסד חפש בחפצי חופש ולא מצא חפץ הן חפץ בו אלא לב שלם ונפש חפצה ולשלומי בני ישראל דרוש דרש//שלומם וטובתם בנתיבות השלום] ואני באשורי בהושענא רבא אגודתו על ארץ יסדה כשנת צ"ד [= תצ"ו] החיים והשלום] // בעבותות אהבה וחבה מהללם בהלולם ארשה בארש [כי?] אל גמולות ה' שלם ישלם.²⁴

19 כ"י שוקן, דף 2ב, מעל לציון שמות הנפשות הפועלות Dio, Clemenza [e] Rigore, נוספה המלה: Interlocutori. כמו כן, גם כאן יש לעתים שינויים בציון שמות הנפשות הפועלות (מסטין/קטיגור; מליץ/סניגור). הכתובת שמעל לנוסח האיטלקי של הדואטו: Portar colpe, et accuse ("אפגע באשכל כפר") שונה בכ"י שוקן (דף 9ב) ובכ"י גינצבורג (דף 210); כמו כן בכ"י שוקן יש הנוסח האיטלקי של שתי השורות הראשונות של הדואטו בסדר הפוך מזה שבכ"י גינצבורג. הנוסח העברי זהה בשתי השורות הראשונות: "אפגע באשכל כפר". בפרטיטורה פותח מסטין בשירת מלים אלה ומליץ שר אחריו אותן מלים, בשירת מענה, וזהו גם הסדר בנוסח האיטלקי של הליברטו שבכ"י גינצבורג. לעומת זאת, הסדר הוא הפוך (מליץ פותח ומסטין עונה אחריו) בנוסח העברי של הדפוס, של כ"י שוקן ושל כ"י מונטיפורי.

20 קטלוג הלברשטס, מס' 206, עמ' 31; קטלוג הירשפלד, מס' 373, עמ' 118.

21 בתצלום כתב-היד שעמד לרשותי (מתכ"י, ס' 5316) הטקסט מסתיים כך: "א: ...דברך הטוב לכו נלכה" (סוף הרציטטיב "הסכת מעורר דין..."); חסר אפוא הטקסט של מקהלת-הסיום: "לכו נרננה נריעה..." (4 שורות) ושורת הכתובת הקודמת לטקסט זה: "קול רנה קול תשועה כי טובה השמועה".

22 ראה הפקסימילה אצל גורלי, ג"ג, עמ' 118.

23 אין בידי תצלום עמוד ב, אך יש להניח שהוא ריק.

24 ראה הפירוש של טקסט זה אצל גורלי, ג"ג, עמ' 17. שם קריאה שונה בשורה ראשונה, מלה 3: "חסר" (במקום "חסד"); מלה 10: "אין" (במקום "הן"). שורה שלישית מלים 4-5: "מהללים בהללים" (במקום: "מהללם בהלולם"); מלה 7: "בארשי" (במקום: "בארש").

אחרי הקדמה זו בא נוסח הליברטו שהוא שיר בן עשר סטרופות, בחלקן אריות, בחלקן רצי"טיבים ובסופן מקהלת-סיום. ראה הפירוט בתיאור הפרטיטורה שבכ"י גינצבורג, להלן ב(3).

ב. הפרטיטורות שבכתב-יד גינצבורג

כאמור לעיל, הפרטיטורות כוללות את התוים לשלושת הטקסים, על שני חלקיהם. החלק הראשון – המשמש כמבוא לקנטטה, שהיא החלק העיקרי של הטקס המוסיקלי – מתכונתו זהה בשלושת הטקסים: פתיחה תזמורתית; טקסטים ליטורגיים ("אדון עולם", "ואני בחסדך", "מזמור לתודה") לקול אחד ולשני קולות בליווי באסו קונטינואו, ו"סינפוניות" המשמשות כפרלודים או אינטרלודים תזמורתיים בין הקטעים הליטורגיים.²⁵ מתכונת החלק השני זהה בשני הטקסים הראשונים, "יונה" ו"עליון": פתיחה תזמורתית ולאחריה קנטטה-מעין-אורטוריה, דהיינו רצף של רצי"טיבים, אריות וקטעי דואו, המושרים בפי הנפשות הפועלות ביצירה, עם מקהלת-סיום, כמקובל, והכל בליווי כלי בהרכבים שונים. החלק השני של טקס 1735 כולל אף הוא פתיחה תזמורתית ולאחריה הקנטטה "עושה שלום במרומיו". בניגוד לשתי היצירות הקודמות אין הליברטו דו-שיח או תלת-שיח בין נפשות פועלות, אלא שיר בן עשרה בתים המולחן ברצף של אריות ורצי"טיבים, ומקהלת-סיום גם כאן.

לשם בהירות התיאור הביבליוגרפי וכדי להקל בדיוננו על ההתייחסות אל היצירות השונות, או הקטעים השונים שמהם מורכב כל אחד משלושת הטקסים, נקטנו שיטה של מיספור רצוף המזהה את מקום היצירה או הקטע במסגרת הטקס שם הוא מופיע. נמנענו משיטת מיספור מיכנית – מספר לכל יצירה או קטע שיש בו סימני היכר חומריים, כגון ציוני כותרים, המזהים אותו כהתחלה של יחידה נפרדת – משום שנתונים מסוג זה, אם הם מופיעים בפרטיטורות, הם שרירותיים ולוקים בחוסר אחידות.²⁶ הבעיה העיקרית כאן היא זיהוי של חלקים המשתייכים ליצירה אחת אשר ראוי לצרפם יחד באותו מספר. סוגיה זו

25 המוסיקולוגיה המודרנית משייכת את הפתיחות התזמורתיות – התלת-חלקיות בדרך כלל, כמו אלה המצויות בפרטיטורות שאנו דנים בהן – לסוג הסימפוניה הפרה-קלאסית. במינוח של התקופה, יצירות מסוג זה כונו בשמות כגון *Overtura*, *Sinfonia* או *Sonata*. על נושא זה, ועל הפרלודים התזמורתיים ("*Sinfonie*") ראה להלן בפרק ב4.

26 למשל: הפתיחה הקודמת לקנטטה "עושה שלום במרומיו" (= 1735/6) יש לה כותר *Overtura*, בעוד שהפתיחות המקבילות, הקודמות לקנטטות "יונה" ו"עליון" חסרות כותרים. מצב דומה אנו מוצאים בפתיחות שבתחילת הטקסים: השה פתיחה מס' 1 בטקס 1732 שבראשה הכותר *Overt[ur]a*. עם הפתיחות המקבילות (מס' 1 בשני הטקסים האחרים) שהן חסרות כותרים. אחידות רבה יותר אנו מוצאים בשימוש בכותר *Sinfonia* הבא לציין פרלוד או אינטרלוד תזמורתי הנלווה למנגינת הליטורגיות ("זמירות") שבחלק א של הטקסים: כותר זה מופיע מעל לפרלוד או לאינטרלוד התזמורתי (ראה מס' 3א של טקס 1732, מס' 2א ו-3א של טקס 1733, ומס' 2א, 3א, ו-5א של טקס 1735). יוצא מכלל זה הפרלוד התזמורתי מס' 4א של טקס 1735, החסר כותר. לעומת זאת בולט חוסר האחידות בצינוני הטמפו הניתנים באופן ספוראדי בראשם של כחציית הקטעים התזמורתיים.

(אשר תידון בפרק 24) נוגעת בראש וראשונה לחלקי הפתיחות התזמורתיות שבשלושת הטקסים, וכמו כן ל"סינפוניות" המשמשות פרלודים או אינטרלודים תזמורתיים בין הקטעים הליטורגיים. רק בשני מקרים, בהסתמך על זיהוי היצירות במקורות אחרים, יכולנו לקבוע בדאואת את השתייכותם של חלקים ליצירה אחת: פתיחה מס' 1 של טקס 1732, ופתיחה מס' 4 של טקס 1733. במקומות האחרים נהגנו לפי שיקול דעתנו, גם אם היה סביר להניח שעורך הטקס ליקט חלקי פתיחה תזמורתית ממקורות שונים וצירפם יחד בשיטת הפסטיצ'ו (ראה פתיחה מס' 4 של טקס 1732).

שאלה אחרת הנוגעת למבנה המוסיקלי של הטקסים, אשר ראוי להקדים ולדון בה כאן, היא חלוקת כל טקס לשני חלקים — חלק א וחלק ב. לא נקטנו לשון חלוקה זו אלא כדי להבהיר לעצמנו את מבנה הפרטיטורות, אך אין ביטחון בכך שהיצירות אכן נועדו לביצוע בשני חלקים. אסמכתא מסוימת על כיוון זה של חלוקה אפשר למצוא בפרטיטורות שבכ"י גינצבורג: שם יש דף ריק, או עמוד ריק, בין חלק א לחלק ב. בהקשר זה עולה השאלה אם הפתיחה התזמורתית, הקודמת לקנטטה שבכל אחד משלושת הטקסים, היא התחלת חלק ב או סיום של חלק א: בטקס 1732 בא העמוד הריק (דף 7ב) בין סוף הזמירות הליטורגיות ובין הפתיחה של "יונה"; גם בטקס 1735 בא העמוד הריק (דף 5א) בין סוף הזמירות הליטורגיות ובין הפתיחה של "עושה שלום במרומיו"; אך בטקס 1733 בא הדף הריק (דף 14) בין הפתיחה לבין תחילת "עליון". מבחינת ההיגיון המוסיקלי העדפתי לראות בפתיחות לקנטטה התחלה של חלק ב, וכך נהגתי בתיאור הביבליוגרפי להלן.²⁷

קולות הזמרים צוינו בתיאור הביבליוגרפי בשמות "אלטו" (כאשר התוים רשומים במפתח דו של השורה שלישית) ו"טנור" (כאשר התוים רשומים במפתח דו של השורה הרביעית). כמוכן שכל הזמרים היו גברים ואין להעלות על הדעת השתתפות של נשים בטקס דתי כליל הושענא רבה.

שמות הכלים צוינו באתחלת המוסיקליות בקיצורים הקונבנציונליים: ציון של תפקיד הבס — המיועד, כמקובל בתקופה זו, לביצוע מיתרים (Violone, Gamba, Cello) וצ'מבלו — מובא שם בקיצור Bc, ובתיאור העברי: ב"ק. בכתב-היד של הפרטיטורה רשום לעתים שם הכלי המבצע באיטלקית. במקרים אלה יצוין שם זה ככתבו, במרכאות בתוך סוגריים עגולים, אחרי השם בעברית. ציון שם הכלי באותיות לטיניות במרכאות בתוך סוגריים רבועים בא במקרה שמידע זה שאוב מאחד מכתב-היד של הליברטו של "עליון" שתוארו לעיל בפרק 2א(2).

27 בהקשר זה נציין שבשלוש הפרטיטורות יש אותה טונליות להתחלת הקנטטה ולפתיחה הקודמת לה: D אצל "יונה", מס' 5-4; G אצל "עליון", מס' 5-4; F אצל "עושה שלום במרומיו", מס' 7-6. אמנם לא הייתי מייחס לעובדה זו משמעות מכרעת, אך מעניין לציין שבטקס 1732 הטונליות של D היא חריג: היא משמשת כסולם של מספר נוסף אחד בלבד — מס' 13 (לעומת ששה מספרים בטונליות של G ומספר אחד בטונליות של C). הוא הדין בטקס 1735, שם הטונליות של F משמשת כסולם של מספר נוסף אחד בלבד — מס' 3 (לעומת חמישה מספרים בטונליות של C ושני מספרים בטונליות של G). לא כן במקרה של טקס 1733: שם הטונליות של G היא הדומיננטית (חמישה מספרים כתובים בטונליות זו לעומת שלושה בטונליות של C ואחד בטונליות של F).

הדיון על הייחוס למלחינים ופירוט המקורות המוסיקליים האחרים, אשר בהם נשתמרו שתיים מן היצירות המצויות בכ"י גינצבורג ייעשה בפרק 4ב.

ב2 (1) פרטיטורה 1732

זאת לרעת לכל שואל כי השכתי דרכי כאלו שניכ
 מטלאכי מרום קרבו נגשו לדבר על לב ירושלב
 ולנחם אותה כפלים • והנה היא יושבת ונעצבת בציריה
 ומצפר תשח אכריה • עורנה מרבר' ומילין מחברה ונגלה
 כבוד ה' לנגד עיניה והאיר אל עבר פניה או נדברו יראי
 ה' כליצי ישר ויבואו באחריה לסלאות אהת דכריה לפני
 שכן שחק ואיצר האושר • ובשעת ציון וכוסר באה
 השטותה מטאיין כל שועה כי ישועה לא תרחק צרהתו
 לא תאחר או לבשה ציון רוח קצה ונבירה יא בניה תקרא
 לשאת רנה חסרה קיימו וקבלו הירורים יחד יבואו
 נרורים צמורים בקלל אנורים ונס ינון ואנחה
 ויכינו את המנחה • כי היתה
 הרחה :



פקסימילה 1. דפוס "יונה", עמ' 3

תמצית חלק א

(1) פתיחה תזמורתית; (2) ארון עולם; (3) "סינפונייה" ו"זמירות בנגון שופט" (ואני בחסדך).

תמצית חלק ב

(4) פתיחה תזמורתית; (5-15) קנטטה-מעין-אורטוריה: "יונה בין חגוי סלע".

נושא הקנטטה הוא נחמת ציון וירושלים. הנפשות הפועלות (כל התפקידים נועדו לקול "אלטו"):

- שני מלאכי מרום
- ציון (היא "יונה")
- איש לבוש בדים (ראה דניאל י: 5), כנראה אחד משני המלאכים
- מליץ
- קול אלהים ("קול מדבר... אל המושיע...")

כתב־היד מכיל 32 (או 34) דפים²⁸ של נייר תוים "פוליו קטן"²⁹ כפורמט אוכלונג, עשר חמשות לעמוד. דף 7 ריק. מיספור הדפים 1 עד 32, אשר על פיו עשינו את התיאור הביבליוגרפי להלן, אינו מצוי בכתב־היד. שם מצוי מיספור מודרני, כנראה בידי המקטלג ש' זק"ש, בסדר הפוך לרצף הפרטיטורה, כלומר מימין לשמאל, ומספרי הדפים נרשמו תמיד בפניה השמאלית העליונה של עמוד א של הדפים (= עמוד ב של הדפים לפי רצף הפרטיטורה, משמאל לימין). מיספור זה של המקטלג מתחיל בדף 4 (= דף 31 לפי המיספור שלנו) ומסתיים בדף 35 (= דף 1 לפי המיספור שלנו).³⁰ בדיון להלן נציין את מיספור המקטלג בתוך מרכאות. "דף 29" חסר במיספור המקטלג וייתכן שלא צולם, אך יש יסוד סביר להניח שיש כאן טעות המקטלג. אני מבסס השערה זו על סימנים המצביעים על כך שהפרטיטורה אינה חסרה במקום שהיה צריך לבוא "דף 29", דהיינו בין דף 6 לדף 7 לפי המיספור שלנו. אמנם אין בכתב־היד מיספור מקורי של הדפים, אך נותרו בו רוב מספרי הקונטרסים, וגם אפשר לראות בתצלום את עקבות התפירה של הקונטרסים. סימני התפירה נראים בין הדפים 6/5, 14/13, 22/21, 30/29. מספרי הקונטרסים מצויים בדפים 10א (קונטרס מס' "2"), 18א ("3"), 26א ("4"). לפיכך מסתבר שבחוברת הפרטיטורה היו במקור 34 דפים: ארבעה קונטרסים בני ארבעה גיליונות (שמונה דפים) כל אחד, ונוסף עליהם גיליון אחד של שני דפים העוטף את החוברת כולה, דף אחד בהתחלה (דף 1) ודף אחד בסוף (דף 34 שהיה ריק, ככל הנראה, ועל כן לא צולם; ראה הערה 30).

קונטרס מס' 1] : דף 2-9

קונטרס מס' 2 : דף 10-17

קונטרס מס' 3 : דף 18-25

קונטרס מס' 4 : דף 26-33

השערה זו, המתיישבת גם עם מיספור המקטלג,³¹ מתקבלת על הדעת, אך קשה לקבוע מסמרות על סמך תצלום בלבד ללא אפשרות לבדוק את כתב־היד.

דף 1א, שער: ב"ה // ליום הושענא רבא הע"ל בשנת // התצ"ג // Cembalo // כמה"חר יוסף חיים קציגין יצ"ו // אדון עולם, זמירות // יונה ב[ין] חגוי סלע

חלק א: מס' 1-3

1. דף 1ב-א5: Overt[ur]a [in G]

לתזמורת (3-4 תפקידים): כינורות II-I (בדרך כלל אוניסונו), ויולות וכו"ק. — במקורות שונים ייחסו את היצירה למלחינים האסה (Hasse), הנדל (Handel), ויוולדי (Vivaldi):

28 ראה להלן בדיון על מספר הקונטרסים שבחוברת.

29 לפי התיאור של ש' זק"ש (לעיל, הערה 1). מן התצלום שכרשותי אי אפשר לדעת את מידות הנייר.

30 דף 32 לפי המיספור שלנו מקביל איפוא לדף 3 של מיספור המקטלג. לפיכך חסרים בתצלום שלנו הדפים 1-2 לפי מיספור המקטלג (= דף 33-34 לפי המיספור שלנו). היו אלה ככל הנראה דפים ריקים, מכיון שהפרטיטורה אינה חסרה, לא בראשיתה ולא בסופה.

31 ממניין 35 הדפים לפי מיספור המקטלג יש להפחית את "דף 29" — טעות המקטלג לפי השערנו; מאידך גיסא מתאשר קיום שני הדפים הראשונים לפי מיספור המקטלג (= דף 33 ודף 34 לפי המיספור שלנו) החסרים בתצלום שבידינו.

במקורות אלה יש כותרים אלטרנטיביים ליצירה: Sonata או Sinfonia (ראה להלן בפרק 34). — בכ"י גינצבורג חסר ציון הטמפו של החלק הראשון ובמקורות האחרים רשום: Allegro או Allegro assai (לחלק השני ציוני טמפו אלטרנטיביים במקורות האחרים: Grave או Largo, ולחלק השלישי: Allegro assai או Allegrissimo).

[Allegro]
[Vl. I-II]
[C.]
Ad°
[m. 46]
[m. 52]
[126 m.]

2. דף 35: "אדון עולם"
לקול "אלטו" וב"ק.

[Voce]
A - don ño - lām as - sēr ma - lāc
[C.]
#6 6
[24 m.]

3. ["סינפוניה" ו"זמירות"]

3A. דף 6-א: Sinf[oni]a [in G]

לתזמורת (3 תפקידים): אבובים ("Oboe"), כינורות ("Violini") וב"ק. — בסוף החלק הראשון (אחרי תיבה 16) ההערה: Se replica tanto quanto occorre

Oboé
Violini
[C.]
7
[m. 17]

[25 m.]

3B. דף 7א: זמירות בניגון שופט [ואני בחסדך בטחתי]
 לשני קולות "אלטו" וב"ק. — "בניגון שופט": הכוונה למנגינה המסורתית של "שופט כל הארץ" (ראה להלן בפרק 4א).

[Voce 1]
 Va-a - ni be - cas de - cà ba - ta[ע] - ti
 [Voce 2]
 Va - a - ni
 [Be] [13 m.]

חלק ב: מס' 4-15

ציון הנפשות הפועלות והאתחלתות (בעברית) יינתנו על-פי דפוס "יונה" (ד"י) בסוגריים רבועים (בפרטיטורה הטקסט העברי בא מתחת לחוים באותיות לטיניות). ציון הכינוי האיטלקי של הנפשות הפועלות מליץ (Clemenza) ואלהים (Dio) באתחלתות המוסיקליות נעשה בהקבלה לשמות אלה בקנטטה "עליון".

4. דף 8א-11ב: [פתיחה לקנטטה "יונה"] [Overtura in D] לתזמורת (5-3 תפקידים). א: כינורות III-I, ויולות וב"ק; ב ("סרבנדה"): כינורות ("Violini uni[s.]"), ויולות וב"ק; ג: כינורות II-I, ויולות וב"ק. — הפתיחה המקבילה לקנטטה "עושה שלום במרומיו", מכונה בכ"י גינצבורג Overtura; לפתיחה המקבילה לקנטטה "עליון" אין כותר בכ"י גינצבורג, אך היא מכונה במקורות אחרים Overtura או Sonata (ראה לעיל הערה 25).

[Allegrol] Sarabanda
 [VI. I] Violini unisono
 [VI. II] [VI. III] [VIa]
 [Be] [51 m.]

[Allegro]

[20 m.]

[34 m.]

5. דף 12א-14ב: יונה Duetto

[מלאכי מרום: "יונה בין חגוי סלע, הראיני את מראיך" - ד"י, עמ' 4]
 לשני קולות "אלטו" ותזמורת (3 תפקידים): כינורות I-II ו"ב"ק. - ד"י, כתובת: "קול
 מלאכי מרום בעת ניגשו / לאמר לבת ציון אשר פגשו."

[VI.I]

[VI.II]

[Angelo I]

[Angelo II]

[Bc]

[m. 9]

Jo-nā ben cāg-ve se lañ ari- ni ed mar-

Jo-nā ben cāg-ve se lañ

[m. 9]

6 5 6 5 6 5

4 3 4 3 4 3

a- yē

us- mi- ñi col si- ra-yē

[52 m.]

6. דף א15-א16: איך Recitativo

[ציון: "איך תאמרו דודים לנפשי נודי?" – ד"י, עמ' 4-5]
 לקול "אלטו" וב"ק. – ד"י, כתובת: "קול יללת ציון אשר נעצבת / בין מלאכי אל תחשוב
 מחשבת".

[Zion]

Eē to-me-rū do- dīm le-naf-si nu-di

[Bc] 6 [40 m.]

7. דף ב16-ב17: החישה [Aria]

[ציון: "החישה מפלט לי, האל שמחת גילי" – ד"י, עמ' 5-6]
 לקול "אלטו" וב"ק.

[Zion]
 Larghetto

chi- sa miflat li a- el sim-ēad gni-ii

[Bc] 6 5 [43 m.]
 4 3

[m.53]

a-

8. דף ב17-א18: מדבר [Recitativo]

[איש לבוש בדים: "מדבר בצדקה רב להושיע" – ד"י, עמ' 6]
 לקול "אלטו" וב"ק. – ד"י, כתובת: "האיש לבוש בדים אשר ממעל / לקראת פני צורו
 בניבו יעל".

[Angelo]

Me-ḏa-ber bis-da -cā rav le-o-ḥci-an

[Bc] [22 m.]

9. דף 18ב-22א: [כונן Aria]

[איש לבוש בדים: "כונן צור בידך, חומת עיר ידידך" – ד"י, עמ' 7]
 לקול "אלטו" ותזמורת (3 תפקידים): כינורות (ואבובים) II-I וב"ק. – בתיבה 67 הציון
 .Oboe soli

[v1. I-II] [m.20]

[Angelo]

[Bc] [m.20]

nen sur be - ia - de - ċa ċo - mad n̄ir ie - di - de - ċa

[117 m.]

10. דף 22ב-23א: [Recitativo] תשועת

[מליץ: "תשועת עולמים שור והביטה" – ד"י, עמ' 7-8]
 לקול "אלטו" וב"ק. – ד"י, כתובת: "מועף ביעף ונושא אבר / עומד מליץ כמראה גבר."

[C]emenza]

Tessuñad ño - la - mim sur ve - a - bi - ta

[Bc] [23 m.]

11. דף 23ב-25ב: [Aria] שוכן

[מליץ: "שוכן ברום חביון, צופה בכל רעיון" – ד"י, עמ' 8]
 לקול "אלטו", אבוב ("Oboè solo") וב"ק.

Cantabile
[Oboè solo] t [m. 15]

[Bc] [m. 15]

Sochèn ba-rum che-vi-on

sof-fe be-çol ra-ñion

[102 m.]

12. דף 225-226: [מה תהמי Recitativo]

קול אלהים: "מה תהמי בתי עצובת רוח" — ד"י, עמ' 8-9
 לקול "אלטו" וב"ק. — ד"י, כתובת: "קול מדבר אליו אל המושיע / מן השמים את קולו משמיע."

[Dio]

Mà te-e-mi bi-ti ñas-su]ad ru-aç

[Bc] [35 m.]

13. דף 226-229: [Aria] בחרבי

קול אלהים: "בחרבי שלופה בידי נטויה" — ד"י, עמ' 9
 לקול "אלטו" ותזמורת (3 תפקידים): כינורות I-II וב"ק.

[Vl. I.] [Vl. II.] [Dio] [m. 6]

Sonore e forte

[Dio]

Be-car-bi se-lu-

[Bc] [m. 6]

14. דף א30: [Recitativo נא מהרו]

[ציון: "נא מהרו בני וחישי אתיו" – ד"י, עמ' 10]
 לקול "אלטו" וב"ק. – התו החמישי (בסוגריים) מיותר מבחינת ההתאמה של הטקסט העברי למנגינה (ראה להלן, הערה 146). – ד"י, כתובת: "ציון עניה סוערה נוחמה / תרוץ בקול רנה ורוחה קמה".

15. דף א30-א32: [Coro דודים]

[ציון ומקהלה: "דודים שאו זמרה, קול עוז ותפארה" – ד"י, עמ' 10]
 למקהלה בשלושה קולות (3 תפקידי "אלטו") ותזמורת (2 תפקידים): כינורות וב"ק. – ד"י, כתובת: "ציון וכל חילה בעוז ישאו / יחדיו בשירה לז ללו יקראו".

rā col nōz ve - dif-a-rā

[38 m.]

ב2 (2) פרטיטורה 1733

אִים וְנֹרָא הַיּוֹם הַזֶּה כִּי בּוֹ יִרְעַם אֵל בְּקוֹלוֹ נִפְלְאוֹת יִקְרָא אֱלֹהִים
הַשָּׁמַיִם מֵעַל וּבִיר כָּל אָרֶם יַחְתּוּם אִם לִשְׁבֹּט מִוִּשְׁלִים אִם
לְאַרְצוֹ יִשׁוּב אֵל הַעֶפְר כִּשְׁהִיָּה אִם לְחַסֵּר וְאִם לְחַסֵּר יִכְזָבֵאוּהוּ • לִכְן
כִּי־יִבֹא וּזְרִיזִים יִקְרִימוּ וְלִילָה לַיּוֹם יִשְׁיִמוּ אֵל יִתְנוּ שִׁינָה לְעֵינֵיהֶם
וְתִהְיֶה תוֹרַתָם אוֹמְנוֹתָם כִּי אֵין כַּחַם אֵלֶּא בְּפִיהֶם • וְאֵף אֲלֵדִים עֲלֵיהֶם
בְּהֵם לְהוֹפִיעַ עֲלֵיהֶם רוּחַ הַזֶּן וְתַחֲנוּגִים וּיִפְשִׁירוּ בְּשִׁפְהַ שִׁירוֹת וּרְנָנִים
יִזְכִּירוּ טַעֲנִינּוּ שֶׁל יוֹם הַמַּשְׁמָאִלִּים וְהַטֵּי־מִינִים • וְאֲדוֹן
כָּל טַחֲנָשָׁא עַל כָּלֶם • וְטַעוֹלָם עַר עוֹלָם הִנֵּה הוּא
נַחֲסָה וְטַסְתוֹר לְעַטְמוֹ וַיֹּאמֶר סִלְחָתִי
וְאֵל יִשׁוּב דָּךְ נְכַלְמֶם • וַיִּקָּם
דְּבָרוֹ אֲשֶׁר דָּבַר אֵל
תִּירָא אֲנִי עוֹרְהִיךְ
טוֹכְרִי אֱלֹהִי
: כִּי נִאֲלַתִּיךְ :

פקסימילה 2. דפוס "עליון." עמ' 2

תמצית חלק א

(1) פתיחה תזמורתית; (2) "סינפוניה" ו"אדון עולם"; (3) "סינפוניה" ו"זמירות" (ואני
בחסדך).

תמצית חלק ב

(4) פתיחה תזמורתית; (5-16) קנטטה מעין-אורטוריה: "עליון. מליץ ומסטיין" (באיטלקית
Dio, Clemenza Rigore ראה לעיל הערות 7, 19).
נושא הקנטטה הוא מענייני דיומא להושענא רבה, דהיינו יום הדין של האדם לפני הקב"ה.
בקנטטה שלוש נפשות פועלות:³²

32 שמות הנפשות הפועלות, בעברית: על-פי ד"ע; באיטלקית: על-פי כתב-היד של הליברטו הנספח
לפרטיטורה שבכ"י גינצבורג.

- עליון (אלהים) / Dio (קול "אלטר")
- מליץ (סניגור) / Clemenza (קול "אלטר")
- מסטין (קטיגור) / Rigore (קול "טנור")

כתב־היד מכיל דף שער (I) ולאחריו 34 דפים של נייר תוים. הפורמט זהה לכתב־היד של הפרטיטורה לטקס 1732 והוא נכתב ללא ספק באותה יד. דף 14-א-ב ריק. גם כאן נקטנו מיספור דפים (אשר איננו בכתב־היד) בהתאם לרצף הפרטיטורה, משמאל לימין, בעוד שמיספור המקטלג נעשה באותה שיטה כמו בקובץ של שנת 1732, בסדר הפוך לרצף הפרטיטורה, מימין לשמאל. מיספור המקטלג מתחיל ב"דף 15" ³³ (= דף 34 לפי המיספור שלנו) ומסתיים ב"דף 47" (= דף 1). בין "דף 35" (= דף 14) ל"דף 37" (= דף 11) יש שני דפים (דף 13 ודף 12), הוה אומר שהמקטלג טעה כאן במניין הדפים בדומה לטעות שעשה במניין דפי הפרטיטורה 1732, אלא בכיוון הפוך. בתצלום שבידינו, שרידי המספרים של הקונטרסים ושל סימני התפירה אינם ברורים דיים, כך שלא נוכל להיעזר בהם כדי לדעת אם כתב־היד חסר. מכל מקום, מבחינת הרצף המוסיקלי, הפרטיטורה נראית לנו שלמה. דף 1 ב שער: ³⁴ כ"ה // ליום הושענא רבא הענ"ל בשנת / התצ"ד

חלק א: מס' 1-3

1. דף 1-א-ב: ["Overtura" in C]
לתזמורת (3 תפקידים): כינורות II-I וב"ק.

The image shows a musical score for the Overture in C. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violins I and II, and Bassoon. The tempo markings are 'Allegro' and 'Largo'. The second system includes staves for Violins I and II, and Bassoon. The tempo marking is 'Allegro'. The score includes measures 30, 34, and 80.

- 33 מיספור זה ממשיך את המיספור של כתב־היד של הליברטו המכורך אחרי הפרטיטורה, מימין לשמאל: ראה לעיל פרק 2א(2). בכתב־יד זה יש 13 דפים, וכנראה שהיה דף מפרד (דף 14) בין הליברטו לפרטיטורה.
- 34 דף 1א לא צולם. מחזר הדבר שהשער הוא עמוד כ של הדף, מה שמסתבר מן המיקרופילם שבידי. יש להניח שבמקורו הדף היה מכורך בצורה הפוכה, כך שהשער היה על עמוד א שלו.

2. [״סינפוניה ״ ו״אדון עולם״]

2.A דף א3 : Sinf[oni]a [in C]

לתזמורת (3 תפקידים) : כינורות II-I וב״ק.

[Vl. I.]
[Vl. II.]
[Bc] [15 m.]

2.B דף א3 : ״אדון עולם״

לקול ״אלטור״ וב״ק.

[Voce]
A-don no- lām a-ser ma -lač
[Bc] [17 m.]

3. [״סינפוניה ״ ו״זמירות״]

3.A דף ב3 : Sinfonia [in G/F]

לתזמורת (שני תפקידים) : כינורות וב״ק. — אחרי ה״סינפוניה״ בסול מזור יש טרנספוזיציה של אותה ״סינפוניה״ לפה מזור (3 תפקידים : כינורות II-I וב״ק). האתחלת המוסיקלית זהה לזו שב״זמירות״, ראה קטע 3B (פרט לתו הראשון בבס : כאן סול 1/8, שם הפסקה 1/8 ; במקום תפקיד הכינורות כאן, תפקיד של קול ״טנור״ שם). כמו כן יש זהות כמעט מלאה בין הגירסה הכלית לגירסה הקולית, פרט לסיים המפותח יותר בגירסה הקולית. אורך הקטע כאן 16 תיבות, שם — 20 תיבות.

3.B דף א4 : זמירות [״ואני בחסדך בטחתי״]

לקול ״טנור״ וב״ק. — אחרי הנוסח בסול מזור יש טרנספוזיציה של אותו קטע לפה מזור.

[Voce]
Va- a- ni be- ċas-de -ċa ba - tač-ti
[Bc] [20 m.]

חלק ב: מס' 4-16

ציון הנפשות הפועלות והאתחלתות בעברית יירשמו להלן בסוגריים רבועים על-פי דפוס "עליון" (ד"ע); ציונים אלה באיטלקית יירשמו אף הם בסוגריים רבועים על-פי כתב-יד הליברטו הנספח לפרטיטורה שבכ"י גינצבורג.

4. דף 34-ב3: [פתיחה לקנטטה "עליון"] [Overtura in G]³⁵
 לתזמורת (4 תפקידים): כינורות I-II, ויולות וב"ק. — יצירה זו ידועה ממקורות אחרים כיצירתו של המלחין האיטלקי אנטוניו בריוסקי (Brioschi). בדפוס פריס (ע' 1742) ובדפוס לונדון (ע' 1746) היצירה מכונה Sonata, ובכתבי היד של הספרייה הלאומית בפריס היא מכונה Overtura (ראה לעיל הערה 25). ציוני הטמפו בכל המקורות: (א) Allegro (חסר בכ"י גינצבורג); (ב) Andante e piano (בכ"י גינצבורג ובכתבי-היד בפריס); (ג) Presto.

The image displays three systems of musical notation for the Overtura in G. The first system is marked [Allegro] and includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (VIa), and Bass (Bc). The second system is marked Andante e piano and includes staves for Violin I-II (VI. I-II) and Viola (VIa). The third system is marked Presto and includes staves for Violin I-II (VI. I-II) and Bass (Bc). Measure numbers [50 m.], [75 m.], and [126 m.] are indicated at the end of each system.

5. דף 15: [הסוכבים] [Recitativo]
 [עליון]: "הסוכבים כסאי מליצי יושר" — ד"ע, עמ' 3
 Dio: "Olà dico a voi..." — כ"י, דף 33

לקול "אלטו" וב"ק. — ד"ע, כתובת: "עליון נותן קולו לפני חילו". — מעל לליברטו האיטלקי, בכ"י גינצבורג, כותרת: Dio, Clemenza e Rigore.

[Dio]

A-so-va-vim chissi meli-se io-ser

[Bc] [17 m.]

.6 דף כב-18א: [Aria] (היום)

[עליון: "היום דת דין אשים, על חבים על נושים" — ד"ע, עמ' 3]

[ב"ק, דף 3ב Dio: "Vedrà in questo di..."]

לקול "אלטו" ותזמורת (3 חפקידים): כינורות II-I וב"ק.

[Vl. I-II]

[Dio]

[Bc]

[m. 10]

A-iom a- iom dad din as-sim

[m. 10]

nal ca-vim nal no-ssim

[48 m.]

7. דף 18 ב: [אך טוב Recitativo]

[מליץ: "אך טוב לישראל ונוצר חסד" – ד"ע, עמ' 4]

[Clemenza: "Signor pien de pietà..."]

לקול "אלטו" וב"ק. – ד"ע, כתובת: "מליץ מכפה אף וגודר פרץ / מעתיר עלי עמו להרחיק קרץ".

[Clemenza]

Aÿ tov le-is-ra - el ve-no-ser chesed

[Bc] [18 m.]

8. דף 19 א-21 א: [אלי אריה ad oboe]

[מליץ: "אלי וצור ישועתי, הט אונך לרנתי" – ד"ע, עמ' 4]

[Clemenza: "Signor tū che pietoso sei..."]

לקול "אלטו", אבוב וב"ק.

Larghetto [Oboe]

[Clemenza]

E - li ve-zur ie-

su-na- di at os - ne - ka le-ri - na-di

[Bc] [m.17] 6 6 6 4 3 9 8 [125 m.]

9. דף 21 ב-23 א: [פוקד Rec[itati]vo]

[מסטיץ ומליץ בדורשיה: "פוקד עון אבות עלי בנימו" – ד"ע, עמ' 5-6]

[Rigore, Clemenza: "Del mondo creator omnipotente..."]

לקולות "טנור" (=מסטיץ) ו"אלטו" (= מליץ), בליווי ב"ק. – ד"ע, כתובת: "כבני אלקים קם להחיצב / מסטיץ מעורר דין כמתעצב".

Rigore

Poched nā-von a -vod nāle ba-ne-mu[!]

[Bc] [49 m.]

10. דף 23-26א: [ככיור אריה] Aria a tromba³⁷
 [מסטין: "ככיור בעצים כלפיד בעמיר" - ד"ע, עמ' 7]
 [Rigore: "Qual irato guerrier..." - כ"י, דף 27]
 לקול "טנור" ותזמורת (3 תפקידים): חצוצרות (וכינורות) II-I וב"ק.

[Tr., VI. I]

[Tr., VI. II]

[Rigore]

8

Che - chi-

[Bc]

[m.12]

[m.12]

8 or beñessim che - chior be-ñe-ssim

[72 m.]

11. דף 27א-28א: [מליץ ונרגן] Rec[itati]vo
 [עליון / מסטין / מליץ (לסירוגין): "מליץ ונרגן החרישו דומו" - ד"ע, עמ' 7-9]
 [Dio / Rigore / Clemenza: "Clemenz' e Rigor con giusta soffrenza..." - כ"י, דף 28]

37 ציון זה ("אריאה לחצוצרה") מופיע בכתב-היד של הליברטו, דף 27.

לקולות "אלטו" (= עליון/מליץ) ו"טנור" (= מסטין), בליווי כ"ק. — כתיבות 30-31, הטקסט שמתחת לתוים ["בכנ הסכנת"] שונה מן הנוסח שבדפוס (עמ' 8, ש' 12) ומכתב-היד שבדפוס של הליברטו: "כבר הסכנת". — להלן, עפ"י דפוס "עליון", הכתובות שמעל לפרקי הרציטטיב המתחלקים בין עליון, מליץ ומסטין (בסוגריים האתחלתות של פרקי הרציטטיב):

(א) "רוכב ערבות ממכון שבתו / הדן יחידי ואין בלתו" (עליון: "מליץ ונגן..."); (ב) "הן קול והן עונה כסיל שונה" (מסטין: "קנוא ונוקם צור..."); (ג) "קול סניגור דוחה מגור" (מליץ: "רופא לכל בשר..."). — התו שבסוגריים, בסוף התיבה הראשונה, מיותר מבחינת ההתאמה של הטקסט העברי למנגינה; על סוגיה זו ראה להלן בפרק 4.

[Dio]

Melis venirgan a-ca-ri-su do-mu

[Bc] [46 m.]

12. דף 28ב-31א: [אפגע (Aria a 2) Duetto]³⁸

[מסטין ומליץ: "אפגע באשכל כפר" — ד"ע, עמ' 9]³⁹

["Portar colpe et accuse...": Rigore e Clemenza — כ"י, דף 10ב]

לקולות "אלטו" (= מליץ), "טנור" (= מסטין) ותזמורת (3 תפקידים): כינורות (ואבובים) II-I וב"ק. — בתיבה 19 (וגם בתיבה 29), הטקסט שמתחת לתוים ["עניי עם"], שונה מן הנוסח שבדפוס (עמ' 9, ש' 10-11): "עלומי עם"; בתיבה 45, הטקסט שמתחת לתוים: ["כל שיר"], שונה מן הנוסח שבדפוס (ד"ע, שורה אחרונה) ובכתב-היד: "כל ציר". — מעל לתיבה 6 הציון oboe solo. — ד"ע, כתובת: "מקטרג ומליץ בדעתם מש[ו]נים / דברים אחדים משיבים ועונים"⁴⁰.

38 שני הכותרים ("דואטו" ו"אריאה לשניים") מקורם בכתב-היד של הליברטו: Duetto ככותרת, Aria à 2 בשולי העמוד.

39 כך הוא סדר הזמרה בפרטיטורה: מסטין פותח ומליץ עונה אחריו; על שינויי הסדר במקורות האחרים, ראה לעיל הערה 19.

40 הכוונה היא לשימוש במלים דומות ואף זהות, שיש להן משמעות מנוגדת. כך, למשל, הטור הראשון של הדואטו מושר בשתי גירסאות, אחת בפי מסטין והשנייה בפי מליץ:

מסטין: אפגע באשכל כפר / אקצף ואצית כפר

מליץ: אפגע באשכל כפר / אכסף ואשית כפר

וכך בהמשך השיר. בהערותיו בשולי העמודים של ד"ע, המחבר מסביר ומפרש את ניגודי המשמעויות לאורך כל השיר.

[VI.Ob.I]
[VI.Ob.II]
[Clemenza]
[Rigore]
[Be]
[m.12]
Ef-gañ be-es-col
Ef gañ be-es-col cof-fer eē - sof ve-as-sid coffer
8 cof-fer eē - sof ve-as-sid coffer
[54 m.]
4 3

13. דף א-31ב: [לולא] Rec[itati]vo

[עליון: "לולא מאור תורה עטרת כתר" – ד"ע, עמ' 10]

[כ"י, דף 111] Dio: "Olà ministri miei..."

לקול "אלטו" וב"ק. – ד"ע, כתובת: "אחד בעולמו מוחל לכל עמו".

Dio
Lu-lè me-or to - rà ña-tered cheder
[Be] [20 m.]

14. דף א-32א-33א: [לאום] Aria

[עליון: "לאום יושב בצל שדי, חתום תורה כלמודי", ד"ע, עמ' 10]

[כ"י, דף 111] Dio: "Se l'huom vitioso..."

לקול "אלטו" וב"ק. – בתיבה 69, הטקסט שמתחת לתוים: ["ומי ישקיט"], שונה מן הנוסח

שבדפוס (עמ' 10, שורה לפני האחרונה) ובכתב-היד של הליברטו: "והוא ישקיט".

Andante
[Dio]

[Bc] 6 [Cm.8] Le-om io - [Cm.8]

se - v bessel sa - dai

[87 m.]

15. דף 333א: [הסכת] Rec[itati]vo

[מליץ / מסטין: "הסכת מעורר דין הלא תשגיח" – ד"ע, עמ' 11]

[Clemenza / Rigore: "Ascolta ò mio rival..." – כ"י, דף 112ב]

לקולות "אלטו" (= מליץ) ו"טנור" (= מסטין), כליווי ב"ק. – ד"ע, כתובת: "מליץ נותן ידו אל העומד נגדו". – התו השלישי של האתחלתא המוסיקלית נרשם בסוגריים: הוא מיותר מבחינת ההתאמה של הטקסט העברי למנגינה (ראה גם לעיל מס' 11).

[Clem]

[Bc] [15 m.]

Asched me-no-rer din

16. דף 333ב-334: [לכו נרננה Coro]

[מקהלה: "לכו נרננה נריעה, נזמרה לצור ישענו" – ד"ע, עמ' 11]

[Coro: "Orsù à giubilar con brio..." – כ"י, דף 112ב]

למקהלה בשלושה קולות (2 תפקידי "אלטו", 1 "טנור") ותזמורת (3 תפקידים): כינורות II-I וב"ק. – ד"ע, כתובת: "קול רנה קול תשועה, כי טובה השמועה".

[V1. I-II]

[Bc] [8] m.

[V1. I-II] [Voce 1] Le -

[VI. I-II]

[V. 1.] cu ne-ra-ne - nã na- ri-nã ne-

[V. 2.] Le - cū ne -ra-ne - nã na- ri-nã ne-za-me-rã

[V. 3.]

[Bc]

£35 m. 3

1735 פרטיטורה 3)ב(

תמצית חלק א

(1) פתיחה תזמורתית; (2) "סינפוניה" ו"אדון עולם"; (3) "סינפוניה" ו"זמירות" (מזמור לתודה); (4) כמו מס' 2; (5) כמו מס' 3.

תמצית חלק ב

(6) פתיחה תזמורתית; (7-13) קנטטה: "עושה שלום במרומיו". עשרת הסטרופות של השיר, הנסכות על ענייני דיומא דהושענא רבה, ממוספרות בכתב-היד באותיות א-י] ומחולקות שם לשלושה חלקים אשר מעליהם הכתובות: "קול עתירה", "קול ענות גבורה", "קול ענות חלושה".

(1) "קול עתירה" (סטרופה א: אריה, מס' 7 בפרטיטורה; ב-ג: רצי'טיבי, מס' 8; ד: אריה מס' 9): פנייה אל "עושה שלום במרומיו" שיקשיב לשועת עם ישראל אשר "פנו ונפרדו" מדרכי ה' ועתה "הומר כבודנו".

(2) "קול ענות גבורה" (סטרופות ה-ו: רצי'טיבי, מס' 10; ז: אריה, מס' 11): פנייה אל עם ישראל להיות דבקים במצוות ה', כשם שארבעת המינים "צומתו" והם דבקים זה לזה.

(3) "קול ענות חלושה" (סטרופות ח-ט: רצי'טיבי, מס' 12; י: מקהלת-סיום, מס' 13): פנייה אל ה' להסיר מישראל "דרדר וקוץ... [ה]מפריד לבבנו להגדיל פשע", המסתיימת בתפילת "הושענא אבינו...".

האריות והרצי'טיבים נועדו לקול "אלטו" ו"טנור"; (כמקהלה שני תפקידים לקול "אלטו" ואחד לקול "טנור").

כתב-היד מכיל דף של שער (I) ולאחריו עשרים ושניים דפים של נייר תוים. הפורמט זהה לכתב-היד של פרטיטורות 1732 ו-1733, והוא נכתב ללא ספק באותה יד. דף 56 ריק. שיטת מיספור הדפים כמו בפרטיטורות 1732 ו-1733. מיספור המקטלג מתחיל ב"דף 3" (= דף 21

לפי המיספור שלנו)⁴¹ ומסחיים ב"דף 23" (=דף 1). התצלום שבידינו לא איפשר לנו להבחין במספרי קונטרסים או בסימני תפירה הברורים במידה מספקת כדי לעמוד על מידת השלמות של הקובץ. אך מבחינת הרצף המוסיקלי נראה לנו גם כאן שהפרטיטורה היא שלמה. דף 1א, שער: ב"ה // ליום הושענא רבא הע"ל כשנת // הת"צו

חלק א: מס' 5-1

1. דף 1א-3א: ["Overtura" in C]

לתזמורת (3 תפקידים): כינורות II-I וב"ק. פתיחה זו זהה למס' 1 בפרטיטורה 1733, פרט לכמה שינויי נוסחאות.⁴²

2. ["סינפוניה" ו"אדון עולם"]

2A. דף 3א: Sinf[oni]a [in C]

לתזמורת (3 תפקידים): כינורות II-I וב"ק.

2B. דף 3א: ["אדון עולם"]

לקול "טנור" וב"ק.

All[eg]ro
[Vl. I-II]
[Voce]
8 A-don[eh]Jo-
[Bc] [15 m.] [Bc]
8 lam as-ser ma-lac
[16 m.]

3. ["סינפוניה" ו"זמירות"]

3A. דף 3ב: Sinf[oni]a [in F]

לתזמורת כמו מס' 2A.

3B. דף 3ב: ["זמירות": "מזמור לתודה"]

לשני קולות ("אלטו" ו"טנור") וב"ק.

41 דף 22 לפי המיספור שלנו (אשר עמוד ב שלו לא צולם במיקרופילם שבידי) מקביל איפוא ל"דף 2" של מיספור המקטלג. "דף 1" (לפי מיספור המקטלג) הוא אולי הדף הכולל את כתב-היד של הליברטו; ראה לעיל פרק 2א(3).

42 ב"ק, חיבה 2, פעמות 3-4. 1733: CC (רבעים); 1735: Ccbc (חלקי שש-עשרה), CC (שמיניות), שינויים דומים בפעמות 3-4 של הב"ק בחיכות 13, 14, 18. — ב"ק, חיבה 20, פעמה 4. 1733: bG (שמיניות); 1735: bB (שמיניות). ב"ק, חיבה 32, פעמה 4. 1733: G (רבע); 1735: a (רבע).

All[egr]o
[Vl. I-II]

[Vc]

[11 m.]

[Voce 1] Mismor le -

[Voce 2] Mismor le -

to - da

to - da

[12 m.]

4. ["סינפוניה" ו"אדון עולם"]
4A. דף 4 : ["Sinfonia" in C]
תזמורת כמו מס' 2A
4B. דף 4 : ["אדון עולם"]
לקול "אלטו" וב"ק.

[Vl. I]

[Vl. II]

[Vc]

[16 m.]

[Vc]

[16 m.]

[Voce]

A-don ño -lam as-

ser ma - laċ

5. ["סינפוניה" ו"זמירות"]
5A. דף 34 : Sinf[oni]a [in C]
תזמורת כמו מס' 2A
5B. דף 5 : ["זמירות" : "מזמור לתורה"]
לשני קולות ("אלטו" ו"טנור") וב"ק.

All [Egr]o
[Vl. I.]
[Vl. II.]

[Voce 1] Mis -
[Voce 2] Mis -

[Bc.] [20 m.]

mor

mor

[18 m.]

חלק ב: מס' 6-13
.6 דף א6-8: Overtura [פתיחה לקנטטה "עושה שלום במרומיו"]
לתזמורת (3 תפקידים): כינורות II-I וב"ק.

[Allegro]
[Vl. I.]
[Vl. II.]

[Bc.] [m. 44]

Largo

5 [m. 54] 6 4

6 4

[89 m.]

[קול עתירה" (מס' 9-7)]

[Aria] : דף 9א-12

[א: עושה שלום במרומיו / כל מצעדינו ממך כוננו"]

לקול "טנור" ותזמורת (3 תפקידים): כינורות II-I וב"ק.

[VI. I-II] Unis[co]ni

8 [Voce]

[Bc]

6 6 5 4 3 6 6

4 3

cm.16] 6 6

8 lom bîm-ro - mav col mîs - fla - de-no

4 3 4 3 [96 m.]

8. דף 12א-ב: [רסיטא" 43]

[ב"ג]: זאת יאתה אליך / עצה לך ותושיה"]

לקול "טנור" וב"ק.

[Voce]

8

[Bc]

6 #4 [13 m.]

2

Zod ia-âdâ e- le-âa ñe-sâ leçâ vetusîâ

9. דף 12ב-14: [Aria]

[ד: לבית ישרים, לך מצפים / בטובך רב באורך אור"]

לקול "אלטו" ותזמורת (3 תפקידים): כינורות II-I וב"ק. — בפתחת האריה יש בפרטיטורה שינוי נוסח של השורה השנייה לעומת כתב-היד של הליברטו: "בטנכך רב אדיר ונאור" במקום: "בטובך רב באורך אור". לאחר מכן, בחזרה על התחלת הטקסט, מופיעה השורה השנייה בפרטיטורה כלשונה בכתב-היד של הליברטו.

43 "רסיטא", כך בכתב-היד ברווח שבין בתי השיר אשר נועדו להלחנה כרציטיבים: הבתים ב,ג, ה, ו, ח, ט.

[VI. I-II] [Em.16]

[Voce] Le-ved ie-sa-

[Bc] 4 5 6 6 5 [Em.16] 4 2

ri - m le -cã me-sa - pim le -cã

[80 m.]

["קול ענות גבורה" (מס' 10-11)]

10. דף 15א: ["רסיטא" Recitativo]

["ה-ו:"] כפות ועץ עבות וערבי מים / אצל פרי הדר הלא צומתו" לקול "אלטו" וב"ק.

[Voce]

Capod veñes ñavod veñarve maijm

[Bc] [12 m.]

11. דף 15ב-18ב: [Aria]

["ז:"] מהם קחו מוסר ובין תבינו / מצוות אלהיכם ובם חדבקו"

לקול "אלטו" ותזמורת (3 חפקידים): כינורות II-I וב"ק.

[VI. I-II] [Em.10]

[Voce] Me-em cheču mu -

[Bc] [Em.10]

sar che-ču mu - sar u - vin ta vi - no

[58 m.]

[קול ענות חלושה" (מס' 12-13)]

.12 דף 19א: [Recitativo "ירסיטא"]

[ח-ט]: "מושיב יחידים בית / הואל בחסדך והרבה ישע"44]

לקול "טנור" וב"ק.

[Voce]

8 Mo-siv ie-chidim baijd oel bečasde - ca

[Bc] 6 [13 m.]

.13 דף 19ב-21ב: [Coro]

[ני]: הושענא אבינו, אנו כמו החומר / לכבודך הן אומר אל יוצרנו אתה"]

למקהלה בשלושה קולות (2 תפקידי "אלטו", 1 "טנור") ותזמורת (3 תפקידים): כינורות II-I וב"ק.

[vl. I-II]

[Voce 1]

[Voce 2]

8 [Voce 3]

[Bc]

[m. 7]

0 - sañ

[m. 7]

[vl. I-II]

[V. 1] O-sa-nanà a - vi - no O-sa-nanà a - vi - no

[V. 2] [O-sa-nanà a - vi - no O-sa-nanà a - vi - no]

[V. 3] [O-sa-nanà a - vi - no O- sa- nanà a - vi - no]

[Bc]

4 3 [39 m.]

3. הרקע ההיסטורי

בפרק זה נדון בשאלות הבסיסיות של זיהוי המחברים, המקום, הזמן והרקע לאירועים. לדעתו של מ' גורלי, מחבר הליברטו של "יונה" הוא ש"ח יצחקי, והמחבר של "עליון" ושל "עושה שלום במרומיו" הוא יוסף חיים קציגין אשר גם המלחין של כל היצירות שבכ"י גינצבורג. עוד לדעתו, מקום האירועים הוא וירצ'לי והזמן – הושענא רבה של השנים 1733, 1734, 1736. עיוני במקורות הביא אותי למסקנות שונות על כל אחת מן הקביעות האלו.

שם המשפחה של מחבר הליברטו של "יונה" הוא ירק (ולא יצחקי), והוא גם מחבר הליברטו של "עליון" (ולא י"ח קציגין). המקום אשר בו היצירות נועדו לביצוע הוא קסאלי מונפראטו (ולא וירצ'לי) והזמן הוא הושענא רבה של השנים 1732, 1733, 1735 (ולא 1733, 1734, 1736). לא הצלחתי לזהות את מחבר הליברטו של "עושה שלום במרומיו". אשר לשם המלחין, אפשר לקבוע כדאות רק זאת שאין כל אסמכתא לייחס את הלחנת היצירות ליוסף חיים קציגין. על תפקידו, בין היתר כיוזם האירועים, וכנראה גם כעורך וכמלקט מיצירות ידועות של התקופה בשיטת הפסטיצ'ו, ידובר להלן.

למסקנות אלו אפשר להגיע על סמך עיון מדוקדק בעיקר בטקסטים הנספחים לליברטי של שנת 1732 ו-1733 וגם בפנקסי הקהילה של קסאלי ובכמה מקורות נוספים. לשם נוחיות הדיון נתייחס להלן לפקסימיליות של שלושה מן הטקסטים האלה, וסימנתי אותם באותיות א, ב, ג. טקסטים א, ב הם העמוד הראשון והעמוד האחרון של ד"י. טקסט א הוא הקדשה ליוזם האירועים, יוסף חיים קציגין, מאת מחבר הליברטו, וטקסט ב הוא שיר לכבוד המחבר. טקסט ג – העמוד האחרון של ד"ע – הוא שיר תשובה לשיר שבטקסט ב.

3א. מחברי הטקסטים: ש"ח ירק, מנחם קציגין ואנונימוס

בפרק זה נדון בזיהוי מחברי הטקסטים, בעוד שהדיון בזיהוי המלחינים ייעשה בפרק 3ב. נפתח בזיהוי שם מחבר הליברטו של "יונה", החותם את דברי ההקדשה בשורה האחרונה של טקסט א בראשי תיבות "שחיי". י' צדנר מציע לפענח ראשי תיבות אלה כך: "ש"ח יצחקי", אך הוא מסמן השערה זו כסימן שאלה.⁴⁵ ניסיונות הפיענוח אחרי צדנר הם אלה: M. Roest: "ש' חיים יצחקי";⁴⁶ י' בן-יעקב: "חיים יצחקי(?)";⁴⁷ ש' חיות: "שמואל חיים יצחקי";⁴⁸ צורה אחרונה זו ("שמואל חיים יצחקי") העתיק ח"ד פרידברג⁴⁹ וגם מ' גורלי.⁵⁰ הצד השווה בכל ניסיונות הפיענוח האלה הוא שהאות יו"ד בראשי התיבות "שחיי" רומזת לשם המשפחה "יצחק" או "יצחקי".

45 *Catalogue of the Hebrew Books in the Library of the British Museum* (לונדון, 1867), עמ' 384.

46 בית הספר [= קטלוג מכירה פומבית של ספריית אלמנצ'ן (אמשטרדם, 1868), עמ' 123.

47 אוצר הספרים (רילנא, 1880), עמ' 492.

48 אוצר בדויי השם (וינה, 1933), עמ' 304.

49 בית עקד ספרים (ירושלים, 1954), כרך ג, עמ' 843 (פ' 581).

50 ראה ג"א, עמ' 110; ג"ב, עמ' 6.

1 מעיל צדק וביצתה תהלה סלת נקדה ועלה במקום אחד
 הורה ונדרולה אלופי וטיודעי הקצין כמה תר
 יוסף חיים קצינין יצ'ו • שלום רב :

במה יודע אישנה כי מצאתי תן כציניך קציני ורוזני
 5 הלא בלכהך לקראתי כפקודיך אשיחה ואביטת
 ארחו' ישרים השמור להחיותני כיום הזה במצותיך מצות
 רבה היא אלי יען כי קצר מצע שכלי מהשהרע במלאכת
 השיר והנינון • קל וחומר בהניע תר הסתר פניכ פני
 מצ' כת המאירים ונתפרדה החבילה אשר סם והב שכלך
 10 הוך והטהו' שואף זרח מאז תארי נשחר ונרזי נחר ונקרע
 וקולי ננרע כרע תחת השיר • אבל מה אעשה ואבי נור
 עלי לצאת כמימי ימימה כשיר יודחת על הידות להורות
 לבורא כל היסודות ביום הח' ותם הגר' ול הכ' על כמסמס
 הראשון לנצור כאשון סע' הספורים והגוננים לכבוד
 15 שוכן מעונים ברברי שבה ושבתה לקיים כתוב הדר עברו
 את ה' בשמחה • והנה באה ונהייתה (ולא ידעתי אך
 ובמה) באימה יצאה שירה תרסה וחלושה כאשה נרדפה
 פרעתי הקלושה • אוי לה לצות' כושה כי יש לחוש בספק
 קרוב לודאי שמה ימצא בה ערו דבר הן במשקל הן בענין
 20 או באריכו' איזה מלות אשר באולי מסמס הננון לצ' תהיני'
 טובלות אך כרי להמלט מן הגנאי הריני מזכיר לסע' כת
 כי אין לי עת פגאי וידוע הוא כי הקיפוני טררו כתנורו של
 עכנאי • אסננס כחסוך כצחתי וכב' אך ארון שצחתי למען
 תתרצה לסקל המסיל ולהסיר כל תהלה הצולע והנחלה
 25 כי לך יאחה התפארת הגבור' והגדולה • נא כלשון חחנה
 כברני ביקרת נלילי אצבעותך והזיפיני שלושך ושלוב
 המתגשא לכל לראש סע' הקצין אביך הגבר הוקם על עם
 שלוב המצאירה וקנתך וכל בני ביתך כי על כן אהבתי
 מצותיך :
 30 מה וירצילי בס' ופרש והסיני להם דיש את ב'ציר

עכין ד:אסן פכלי אל כלי ד'יין
 הצעיר שרד

טקסט א

פקסימילה 3, דפוס "יונה", עמ' 1

1 לכבוד תהלת מעלת המחבר * ביהרון הכשר * הנסד
חיילים יגבר * על לב ירושלים דובר * ובחוסותיה שוכר
מורבו אשר כנפשו מישרים דובר :

המשוררים בית שואבת המים
כגאן י יצגלו יסיר 5

ישא ברזף כנור ושיר יפטר
כמנענעים שרים ובמצלותם

שם מאפל לילה כיום יאיר
ובקל שאן זמרה עדי שמים
כל שר ונגיד שם ואיש כינים 10
כמחל משחקים אהבה יעיר

וישמח עיר האלקים כלה
עת תג אסיפת בר ודשא ירק
אז תעלה קריה וגיל נרלה

אם דאבה עת לעמוד כפרק 15
נפש לשמחה זו אשר חרלה
הן עוד מנחם טוב ארוחת ירק

טקסט ב

פקסימילה 4, דפוס "יונה", עמ' 11

אבל שם המשפחה של המחבר אינו "יצחק" או "יצחקי" כי אם "ירק" (בכתיב האיטלקי Jarach). אנו למדים זאת משני השירים שבטקסט ב ובטקסט ג. בטקסט ב — שהוא, כאמור, שיר לכבוד המחבר שח"י — בשורה האחרונה ("הן עוד מנחם טוב ארוחת ירק")⁵¹ יש הבלטה טיפוגרפית של שתי המלים "מנחם" ו"ירק". המלה "מנחם" רומזת למחבר השיר, הוא מנחם קציגין, אשר שמו המלא רשום בכתיבת שמעל לשיר שבטקסט ג. כתובת זו אף

51 לפי משלי טו: 17.

1 אין ועתה אלא תשובת צעיר המטיב לרכויו הלל וזמרה אשר שר
 בשנה ברורה הקצין והארי שבחבורה המטכיל המפואר כס"ד
 מנחם קצינין בשנה שעברה וזיים רכיו הנעימים כאותו זמן
 ובאותו פרקי הן עור מנחם טוב ארוחת ירק

5 לולא מנחם בארוחת ירק
 המחיק מרור ניבי והפליא פלא
 אז מאוין יקוץ וקורא ילא
 ילעג לבקל שיחי וישרוק שרק

כי איך קצוץ כנה ורצוץ פרק
 ישבון מרובי שיר והוא סוד פלא
 איכה נכה רגליו ואסיר בלא
 יבין צעדיו לעמיה בפרק ?

על כן שעיפי נעצו הפעם
 לנדרז נזירות שיר לבטא נדר
 יהו בקרבן לי ותקף חרק :

אמנם לבבי שב ושינה טעם
 כי שם מנחם אפתחה בסדר
 אקרא דרור אמצא ארבת ירק

מסתיימת בצייטוט השורה האחרונה הנ"ל מן השיר שבטקסט ב. מכתובת זו, ומתוכן השיר שלאחריה, נראה בעליל שמדובר כאן בתשובתו של שח"י לשיר השבח לכבודו שכתב מנחם קציגין בטקסט ב. גם בשיר שבטקסט ג מובלטות המלים "מנחם" (ש' 5, 17) ו"ירק" (ש' אחרונה).⁵² מכיון שכל ההבלטות הטיפוגרפיות הן על שמות של אנשים הנוגעים לעניין, אין ספק שגם כאן המלה "ירק" רומזת לשם. שם המשפחה Jarach היה נפוץ בתקופה זו בין יהודי צפון איטליה, במיוחד באזור פיימונטה.⁵³ ההבלטות הטיפוגרפיות של שמות אנשים בשני השירים רומזות על אחד משני דברים: שם מחבר השיר או שמו של האיש אשר לו נועד השיר. ידוע לנו מן הכתובת שמעל לשיר שבטקסט ג כי מנחם קציגין הוא מחברו של השיר שבטקסט ב. מכאן שהשם "ירק" בשיר זה רומז לאיש אשר לו נועד השיר, דהיינו שח"י. כמו כן ידוע לנו שמנחם קציגין הוא האיש אשר לו נועד השיר שבטקסט ג, ומכאן שהשם "ירק" בשיר זה רומז למחבר השיר, דהיינו שח"י. הוה אומר: שח"י הוא ש"ח ירק, הוא שם המחבר של הליברטו של "יונה" ושל השיר המודפס אחרי הליברטו של "עליון".

וכאן אנו באים אל עניין זיהוי המחבר של הליברטו של "עליון". י' צדנר (ראה הערה 45) צדק בייחסו גם טקסט זה ל"שחי". ש' הלברשטם, ה' הירשפלד (ראה הערה 20) וח' שירמן (ראה הערות 2, 13), שלא הכירו את הטקסט של "יונה" ולא את הדפוס של "עליון", ייחסו את הליברטו למנחם קציגין. מ' גורלי ייחס את הטקסט ליוסף חיים קציגין.⁵⁴ אין ספק בדבר שגם חיבור זה הוא פרי עטו של ש"ח ירק. מדברי ההקדשה של ירק ליוסף חיים קציגין בטקסט א אנו למדים, שהזמנת הליברטו לשנת 1732 אצל ירק לא היתה עניין חד-פעמי וכי ירק ניאות גם הפעם, כפי שעשה זאת בעבר. לאחר דברי ההתנצלות והענוה המקובלים אומר ירק (שם, ש' 11-14): "... אבל מה אעשה ואבי [= י"ח קציגין] גזר עלי לצאת כמימי' ימימה בשיר ידידות... ביום החותם הגדול [= הושענא רבה] הב"על כמשפט הראשון..." בשנה לאחר מכן (1733) אומר ירק בשיר התשובה שלו למנחם קציגין (טקסט ג), שבגלל מגבלותיו, כביכול, הוא בעצם החליט (לאחר שכתב את הליברטו של השנה שעברה) להינזר ממלאכת השיר (ראה ש' 13 ואילך): "על כן שעפי נועצו הפעם לנדור נזירות שיר...". אך הוא שאב עידוד מדברי ה"הלל וזמרה" שהעתיך עליו מנחם קציגין "בשנה

52 משחק מלים: "ארכת ירק", "ארוחת ירק".

53 ראה, למשל, שטיינשניידר 1885: 227-225; מורטרה 1886: ערך Jarach; פואה 1949: 113-121; הרטום 1950: 177, 181; כמו כן מופיע השם לעתים קרובות בפנקסי הקהילה של קסאלי מונפראטו שתצלומיהם מצויים בארכיון הכללי לתולדות ישראל. (ששת הפנקסים A1-A6 מכסים את התקופה 1789-1789; הסיגנטורה של המיקרופילמים בארכיון: HM3020 — HM3025). מוכן שלצורך מחקר זה לא יכולתי לעסוק באופן שיטתי בפנקסים, אשר קריאת חלק מהם קשה. בתחילת המאה הי"ח מופיעים השמות שמואל יצחק ירק (פנקס A2, דף [? עמוד?] 130, 162; פנקס A3, דף 380) ואברהם ירק (A3, דף 82); בשנות השלושים של המאה הי"ח מופיעים השמות שמעון ויהושע ירק (A2, דף 317; A3, דף 117); בשנת 1745 מופיעים השמות אליהו ואהרן ירק (A5, לקראת סוף הפנקס, חשון תק"ו).

54 ראה ג"א, 109; ג"ב, עמ' 6, שם הוא רומז אל צדנר המייחס (בצדק) את שני הליברטי לשח"י, אך יוצא כנגדו באמרו "שצדנר בקאטאלוג שלו מיחס בטעות [?] את שתיהן לשח"י ואילו כבר הוכחנו [?] כי היצירה השניה היא פרי עטו של י.ח. קציגין".

שעברה" (ש' 1, 3) ועל כן חזר בו מהחלטתו הקודמת וחיבר את הטקסט גם בשנה זאת (ש' 16 ואילך: "אמנם לבכי שב ושינה טעם" וכו').

לא הצלחתי למצוא אסמכתות לפיענוח ראשי התיבות של שמותיו הפרטיים של ש"ח ירק.⁵⁵ קצת פרטים ביוגרפיים עליו אפשר ללמוד מדברי ההקדשה שלו בטקסט א הנוגעים ליחסיו עם משפחת י"ח קציגין, ועל כך נעמוד להלן.

כל מה שידוע לנו על מנחם קציגין הוא, שהוא חיבר את השיר לכבוד ש"ח ירק, הנספח לליברטו של "יונה", ושהוא האיש אשר לו נועד שיר התשובה של ירק, הנספח לליברטו של "עליון". אין כל אסמכתא לדברי גורלי הקובע כי מחברו הוא מנחם בן יחזקאל קציגין בן המאה הי"ז (ג"א, עמ' 110).⁵⁶

אשר לליברטו "עושה שלום במרומיו", כאמור, אין בידינו נתונים לזיהוי מחברו.⁵⁷ אנונימי הוא גם בעל הנוסח האיטלקי של הליברטו של הקנטטה "עליון".

55 כפי שנראה להלן, מסתבר שישב בקסאלי לפני שעקר לירצ'לי, סמוך לשנת 1732. לא יכולתי לזהותו בין נושאי שם המשפחה "ירק" המוזכרים בפנקסי קהילת קסאלי (ראה לעיל הערה 53). שמואל יצחק ירק, ששמו מופיע שם פעמיים בעשור הראשון של המאה הי"ח, היה יכול להיות מועמד אפשרי בויהיו המחבר שלנו, אילו היינו בטוחים במשמעות ההבלטה הטיפוגרפית בחלק השני של הקולופון שבדפוס "יונה", עמ' 10: "בעת היא בא האות // הובל ש"י לה' צבאות". ההבלטה הטיפוגרפית של המלים "בעת היא" רומזת לתאריך תצ"ג; ההבלטה הטיפוגרפית של המלה "ש"י" וסימני הקיצור בין השי"ן והיו"ד רומזים כנראה לשם המחבר. אולי ירק השמיט את החי"ת מראשי התיבות של שמו כדי לאפשר את המובאה, המסורסת קמעא, מישיעה יח: 7 — "יובל שי לה' צבאות". בין הכתובות שהיו על כותלי בית הכנסת בקסאלי, ואשר הועתקו בכ"י לידס-רות, 213 (מתכ"י, ס' 15353) מופיעה כתובת זו: לשמו אל חי יצחק נזכר / הכין לו ש"י בשנת מ"ח [1684 =] // פה על הקיר ירק ניכר / אשכר יקר יום שמחת דת". ד' קאסטו הבין את השורה השלישית כרזו לצבעם הירוק של תבליטי הקיר (המצויים עד היום בבית הכנסת משני צדי הארון), והוא אף העתיק את המלה "ירק" במקום "ירק" (קאסטו 1978: 192). הסבר זה נראה לי קצת דחוק. לפי הכנתי, המלה "ירק" עם הסגול ההפוך, מעל לרי"ש (שהוא סימן הבלטה מצוי בכתבייד ובכתובות), רומזת לשם משפחתו של התורם Jarach. שמותיו הפרטיים נרשמו בשורה הראשונה במלואם — שמואל חי יצחק, ובשורה השנייה בקיצור ש"י. בגלל התאריך המוקדם (1684) קשה להניח שהתורם שהונצח בכתובת זו הוא מחבר הליברטי שלנו.

56 פרופ' שירמן, שבמאמרו הזכיר את מנחם בן יחזקאל קציגין על פי מורטרה 1886: 13 (ראה לעיל, הערה 2), הביא לידיעתי שיר המצוי בכ"י קאופמן 541, דף 43-44 מאת אחד מנחם קציגין. נוסח הכתובת מעל לשיר: "שיר שעשה כמה"ד מנחם קציגין בספור מעשה שאירע להנחמד (?) כמ' בוניוט כהן בעת שנתפס בידי ליסטים ונמלט וברח מידם." סיפור המעשה אירע באזור פיימונטה (בשיר מוזכרות הערים קסאלי וטורינו). בפנקס A1 של קהילת קסאלי (ראה לעיל הערה 53) מופיע השם מנחם קציגין (כך !) החל מכ"ז אלול של שנת ש"ן (1590).

57 גורלי, המייחס גם טקסט זה לי"ח קציגין, ללא כל אסמכתא (ג"ג, עמ' 117) טועה בקבעו כי בניגוד לקנטטות 1732 ו-1733 לא נשתמרה המוסיקה לקנטטה 1735 "עושה שלום במרומיו" (ג"א, עמ' 109; ג"ב, עמ' 9; ג"ג, עמ' 117). ראה לעיל, התיאור הביבליוגרפי של פרטיטורה 1735, חלק ב (מס' 13-6), הכולל את המוסיקה של כל חלקיה של קנטטה זו.

3ב. מקום האירועים: קסאלי מונפראטו; יוזם האירועים: יוסף חיים קציגין
 מה נוכל ללמוד מן הטקסטים שבידינו על מקום האירועים ועל חלקו של יוסף חיים קציגין
 כיוזם? שתי השאלות קשורות זו בזו. קודם כל נדגיש את העדות החד-משמעית של טקסט א
 המציירת את דמותו של י"ח קציגין כדמות מפתח בפרשה זו, כיוזם וכמזמין היצירות. להלן
 נראה גם שהוא השתתף באירועים כמבצע. טקסט א, שעל פיו רצה מר גורלי גם לזהות את
 וירצ'לי כמקום שבו נועדו היצירות לביצוע, למעשה אינו מגלה את מקום האירועים באופן
 ישיר, אך הוא מעיד כמאה עדים שמקום זה ודאי לא היה וירצ'לי.

כפי שנראה להלן, משפחת י"ח קציגין היתה אחת המשפחות העשירות והמכובדות
 בקהילת קסאלי. מטקסט א מסתבר כי ש"ח ירק חי בעבר במחיצתם של בני משפחה זו, אולי
 גם במצב של תלות כספית בהם. סמוך לשנת 1732 הוא נאלץ להיפרד מן המשפחה ולעבור
 לוירצ'לי,⁵⁸ שם חי בדוחק.⁵⁹ על כל אלה, ובמיוחד על קשריו לבני המשפחה ויראת הכבוד
 שהוא רחש להם, אפשר לעמוד מדברי ההקדשה לי"ח קציגין (טקסט א, ש' 1-7): "מעיל
 צדק ומעטה תהלה... ועלה במקום אחד תורה וגדולה אלופי ומיודעי הקצין כמה"חר יוסף
 חיים קציגין... כמה יודע איפוא כי מצאתי חן בעיניך קציני ורוזני הלא בלכתך לקראתי
 בפקודיך אשיחה... להחיותני כיום הזה במצותיך מצוה רבה היא אלי [=הזמנה לכתוב את
 הליברטו לשנת 1732]". כפי שנאמר לעיל, אין חידוש ביוזמה מסוג זה, שכן קציגין "גזר" על
 ירק "לצאת... בשיר ידידות" לכבוד הושענא רבה של שנת 1732, כפי שנהג לעשות "מימי'
 ימימה" (ש' 11-14).

הטקסט שזור גם ברמזים לעקירתו של ירק ממקום מושבם של בני משפחת קציגין. ירק
 מסביר שבעצם לא היה צריך להיענות להזמנת קציגין לחבר את הליברטו, שכן אינו בקי
 במלאכת השיר, וקל וחומר עתה "בהגיע תר הסתר פנים פני מע"כת המאירים" (ראה ש'
 8),⁶⁰ לאחר ש"נתפרדה החבילה" (ש' 9), כלומר לאחר שעזב את עיר מושבו של קציגין,
 ומאז שנפרדו "תארי נשחר וגרוני נחר" (ש' 10). עדות נוספת שבתקופה זו הוא לא גר במקום
 מושבם של י"ח קציגין ובני משפחתו אנו מוצאים בפיסקה הבאה שבה הוא מבקש מאת י"ח
 קציגין לזכותו במכתב ולדרוש בשלום אביו ובשלום סבתו וכל בני ביתו (ראה ש' 25-28). גם
 בחתימת טקסט ההקדשה הוא רומז להחלפת מקום מושבו: "עבדך הנאמן מכלי אל כלי
 הורק" (ש' 31).

לשם איתור המקום שנועד לביצוע היצירות נאלצתי לפשפש בייחוסים משפחתו של יוסף
 חיים קציגין. שם המשפחה קציגין וצורתו המקבילה באיטליה, Clava, היה, כידוע, נפוץ

58 ראה חתימת ההקדשה (טקסט א, ש' 30). ובה שם מקום מושבו אז, וירצ'לי, והתאריך המקביל לחודש מאי
 1732.

59 "ידוע הוא כי הקיפוני טרדו" (טקסט א, ש' 22).

60 המלים "פני מע[נ]לת] כ[בוד] ת[נורח] המאירים" רמוזות, כמובן, ל"פניו המאירים" של י"ח קציגין. גורלי
 סבר כי שתי האותיות האחרונות של הקיצור מע"כת והמלה "המאירים" שלאחריה הם עדות לקיומה של
 חכורה בשם "כת המאירים" אשר לה, כביכול, נועדה הקנטטה; הוא משייך את י"ח קציגין, שח"י ומנחם
 קציגין לי"כת" זו, ואף מקדיש לה פרק עם כותרת משלו: "כת המאירים" (ג"א, עמ' 6-8).

במיוחד אצל יהודי אזור פיימונטה שבצפון איטליה.⁶¹ וירצ'לי – המקום היחיד המוזכר במקורותינו – אכן שוכן באזור פיימונטה, אך כפי שנוכחנו לדעת, על-פי טקסט א, יוסף חיים קציגין ובני משפחתו (כולל אביו וסבתו) ודאי לא היו תושבי וירצ'לי. עיון ראשוני בספרות שהוזכרה בהערה 61, כיון את חיפושי קודם כל אל קהילת קסאלי מונפראטו, שבתקופה זו היתה השנייה בגודלה באזור פיימונטה (אחרי טורינו). בין קישוטי הקיר הצפוני בבית הכנסת הגדול בקסאלי מצוי שלט המנציח את תרומתו של אחד יוסף חיים קציגין: "אבן מזכרת נדבת כמ"ר יוסף חיים קציגין שהוסיף על הקדש עזרת נשים החדשה שנת ת"פ MDCCXX."⁶² אך לא יכולתי להיות בטוח בזיהוי אלא לאחר שביררתי את שלשלת היוחסין של יוסף חיים קציגין זה, בין היתר בעזרת פנקסי קהילת קסאלי. פרטי מחקר זה, שסיכמו נמצא בלוח דלהלן, יובאו בנספח א. הנתונים שהעליתי מלמדים ללא ספק, שאכן יוסף חיים קציגין, אשר לו הוקדש טקסט א, הוא יוסף חיים II בנו של שמעון ידידיה קציגין. מעמדו הרם, כפי שהוא מצטייר מנוסח ההקדשה של ירק בטקסט א, מתאים היטב לנתונים הידועים לנו על מעמדו של יוסף חיים II שהיה כנראה כבן שלושים בזמן האירוע המוסיקלי של שנת 1732 וכבר שנתיים לפני כן מילא את מקומו של אביו, ראש המשפחה המיוחסת, בועד הקטן (וק"י) של קהילת קסאלי.⁶³ גם ההתייחסות לסבתו של יוסף חיים קציגין, בדברי ההקדשה של ירק בטקסט א, מסתברת היטב לאור הידוע לנו על מעמדה המיוחד של סמירלדה קציגין: היא עמדה בראש המשפחה בתקופת הביניים למן מות בעלה בגיל צעיר בשנת 1681 ועד שבנה בכורה, יוחנן שלמה II, הגיע לבגרות; ראה לוח היוחסין של משפחת קציגין בקסאלי.

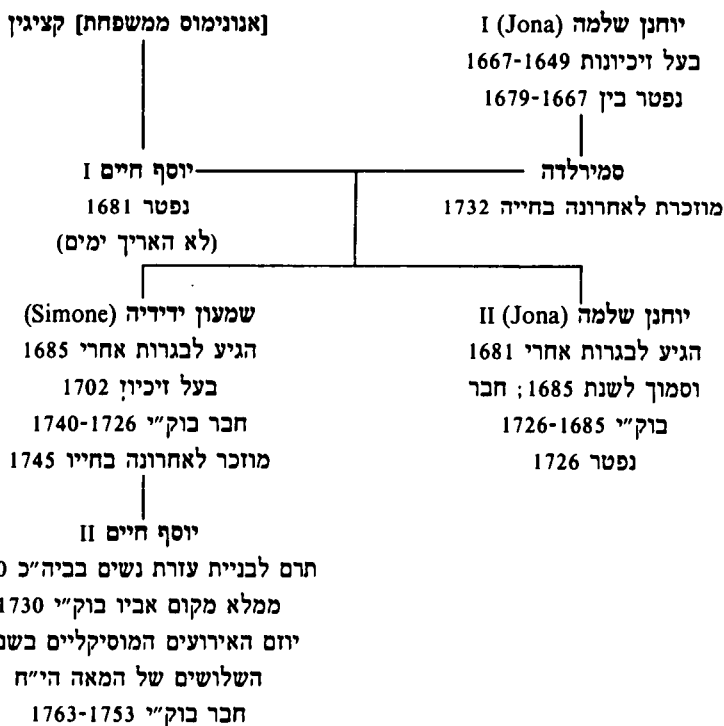
61 ראה מורטרה 1886: 13; נפייגירונדי 1853: 157; שטיינשניידר 1885: 225-227; פואה 1914 במפתח, Clava; פואה 1934: 180; הרטום 1950: 180, וראה שם, עמ' 185-186 (הערה 149) דיון על ההקבלה קציגין/Clava. הרטום מזכיר שם את ההשערה ששם המשפחה קציגין נקרא על שם העיר Kitzingen בכוריה (ראה ערך זה אנצ' יוד², ג"א, עמ' 109-110).

62 לוי 1914: 33. לפי אוטולנגי 1866: 12, בעל התרומה הוא Graziadio Salomon Clava, דהיינו יוחנן שלמה II (גראציאדיו הוא צורה איטלקית מקובלת של השם העברי יוחנן, אך לפי המקורות שבידינו הצורה האיטלקית של שמותיהם של יוחנן שלמה I ויוחנן שלמה II היתה Jona Clava), ואיני יודע איזו אסמכתא היתה לאוטולנגי. מכל מקום, אבן-המזכרת בבית הכנסת מעידה ששמו של יוסף חיים II קשור בתרומה זו. (אילו התרומה באה לכבד את זכרו של יוסף חיים I היינו מוצאים שם את הציין "ז"ל"). ייתכן גם שבמקורות שהיו לעיני אוטולנגי הוזכר בקשר לתרומה זו שמו של יוחנן שלמה II (דודו של יוסף חיים II), אשר היה באותו זמן ראש משפחת קציגין-קלאווא בקסאלי. על בית הכנסת בקסאלי, ראה גם י פינקרפלד, בתי הכנסת באיטליה... (ירושלים, 1954), עמ' 31-33 והציורים 43-48, וכן קאסטרו 1978. — תמונה של אבן-מזכרת וכל פנים בית הכנסת כללנו בחוברת הנלווית לאלבום התקליטים "מוסיקה אמנותית לבית הכנסת בין המאות הי"ב והי"ח" (= "אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל", ירושלים: המרכז לחקר המוסיקה היהודית, 1978); קטעים מתוך טקסים 1732 ו-1733 מצויים על צד ג וצד ד של תקליטי אלבום זה.

63 ראה להלן, הערה 168.

לוח היוחסין של משפחת קציגין מקסאלי מונפראטו:

את תאריך לידתו של יוסף חיים II אפשר לקבוע במועד המאוחר משנת 1685 ולא יאוחר מתאריך הסמוך לשנת 1700. התאריך המוקדם מסתבר מן העובדה שאביו, שמעון ידידיה, הגיע לבגרות אחרי אחיו הבכור יוחנן שלמה II, כלומר אחרי שנת 1685.⁶⁴ התאריך המאוחר מסתבר מן העובדה שיוסף חיים II הגיע לבגרות לא יאוחר משנת 1720, מועד תרומתו לבניית עזרת נשים בבית הכנסת.



על בעיית זיהוי המלחינים — כולל ההשערה בדבר חלקו האפשרי של י"ח קציגין בחיבורן של היצירות המוסיקליות ועריכתן לביצוע — נדון בפרק 4. כאן עלינו להתייחס לעניין נוסף הנוגע לביו-ביבליוגרפיה של קציגין. מ' גורלי הסב את תשומת הלב לשני שירים מאת אחד יוסף חיים קציגין "חזן הכנסת הגדולה של ק"ק טוריניו" והשאלה היא אם חזן זה הוא יוסף חיים קציגין שלנו, כדברי גורלי.⁶⁵ שני השירים מצויים בספריית "עץ חיים" באמסטרדם, בכתב-יד "פרחי שירה", שהוא קובץ שירים עבריים להזדמנויות שונות מאת

64 בתאריך זה מופיע שמו של יוחנן שלמה II לראשונה בין חברי הוק"י, ויש להניח שהוא הצטרף לוק"י כנציג משפחה מכובדת זו — במקום אביו שנפטר בשנת 1681 — מייד עם הגיעו לבגרות.

65 ג"א, עמ' 110-111; פרסום הטקסט של אחד השירים במלואו, שם, נספח א, עמ' 116-117.

משוררים איטלקיים שונים.⁶⁶ השיר הראשון (דף א53-א54) חובר לכבוד הכנסת ספר תורה לבית-הכנסת בידי "בני חבורת זריזים" בראש חודש ניסן, בשנה בלתי ידועה.⁶⁷ יום ר"ח ניסן היה כנראה יום חגה השנתי של "חבורת זריזים" מטורינו,⁶⁸ ושם עיר זו ושם המחבר ומקצועו צוינו בקולופון של השיר (דף א54): "לא מחכימא ולא מספריא אלא חזנא ועמא דארעא הצעיר יוסף חיים קציגין חזן הכנסת הגדולה של ק"ק טורינו...". לדעת גורלי (ג"א, עמ' 110), נועדו גם הקנטטות שאנו דנים בהן ל"חבורת זריזים", והוא רואה רמז לכך בדברי המבוא של "עליון": "לכן מידי עברו [צ"ל: בואו] זריזים יקדימו ולילה ליום ישימו... ויפטירו בשפה שירות ורננים..." ואכן השערתו זו מתקבלת על הדעת שכן ידועה לנו פעילותן המוסיקלית של חבורות מסוג זה באיטליה, ובמיוחד בהקשר של לילה הושענא רבה (ראה לעיל הערה 2).

השיר השני (דף א63-ב) חובר אף הוא לרגל הכנסת ספר תורה, מתנת נתן בן משה ניצה, בהושענא רבה של שנת שי"ר (1749), וגם כאן מוצאים אנו את החתימה: "יוסף חיים קציגין חזן הכנסת הגדולה של ק"ק טורינו"⁶⁹ לכאורה אין זה סביר שהחזן מטורינו הוא בן המשפחה המיוחסת מקסאלי, אך מפנקסי הקהילה אנו למדים שנציגי משפחת קציגין נעדרים ברשימת חברי הוק"י בקסאלי משנת 1740 ועד 1753, שנה שבה יוסף חיים קציגין שב ומופיע ברשימה. נראה שהמשפחה ירדה מנכסיה בתחילת תקופה זו.⁷⁰ אין זה מן הנמנע שסמוך לשנת 1749 (תאריך השיר השני הנ"ל של החזן מטורינו), יוסף חיים קציגין שלנו

66 לפי קטלוג המכון לתצלומי כ"י (ס' 3513). סימנו בספרייה [5]25; לפי ג"א, עמ' 116 סימנו בספרייה 20.E. "פרחי שירה" הוא החלק החמישי של כתבי-יד המכיל גם חיבורים אחרים.

67 נתונים אלה אנו למדים מן הכתובת שמעל לשיר: "...ולשבח ולפאר ולרומם הישרים השרים כחוללים ולהדרת קדש מהללים כנורות ובנבלים ובמנענעים ובצלצלים לזכות ולכת הוד ספר התורה מקודש וחדש מקרוב בא מיד החברים הבחורים כאחים מעלת בני חבורת זריזים המקדימים במצות ה' ברה להביאו בניסן בראש החדש בבית ה' בהיכל קדש..." (רמזים נוספים לתאריך — ללא ציון השנה — ולחבורת זריזים מצויים בגוף השיר, ראה ג"א, עמ' 110).

68 ראה ספר שיר ידירות... (מנטובה, תקל"ח [1777/78]), דף א-ב: "שיר שאומרים פה טורינו ביום ראש חדרש ניסן לכבוד מעלת בני חבורת זריזים". מתוכן השיר אפשר לעמוד על הפעולות והמגמות של בני חבורה זו: מדליקים נרות בבית הכנסת בר"ח ניסן; עוסקים בגמילות חסדים; שוקרים על לימוד תורה ועל תפילה; בקיאים בדקדוק, בניגון ובטעמים ("בדקדוק תמימים, בניגון שלמים, בפסוק טעמים ישרים וברים") וכו'. בשער הספר צוין שהוא "נדפס לתשוקת כמ"ר יוסף והבחור יוסף חיים קציגין". "הבחור" יוסף חיים קציגין בודאי אינו יוסף חיים II מקסאלי, וכנראה גם לא חזן הכנסת הגדולה בטורינו. על דפוס זה ראה RMI 6 (32-1931): 260 (סקירת מאמר של פואה שהתפרסם בתוך *Rassegna Mensile del Comune*, ספטמבר 1931, עמ' 39).

69 מן הכתובת שמעל לשיר: "לכבוד התורה... המגיש מנחה... הקציץ כמ"ר נתן בן האלוף כמה"ח משה ניצה... להביא ספר תורת ה' בהיכל קדשו בהדורים ביום הושענא [נ] רבא שנת שי"ר..." — השיר פורסם אצל גורלי (ג"א, נספח א, עמ' 116-117).

70 ראה הערות 166, 169, 170. בתקופת הביניים מצויים שמעון ויוסף חיים בסוף רשימת הנישומים. השמות קציגין וזלמן (שם משפחה) ממשיכים להופיע ברשימת ההוצאות של הקהילה ("קאחאטור") כמקבלי רווחים מהקרן ששתי משפחות אלו יסדו כנראה למען עניי ארץ ישראל: "אל הק' קציגין וזלמן מקרן תתצ"א דוקאטוני לער' ד' למאה בעד עא"י [סך של] 158.3.9".

עקר זמנית לטורינו והתפרנס שם ממקצוע החזנות, עד שובו לקסאלי לא יאוחר משנת 1753 (ראה נספח א, הערה 170). אך לאור שכיחות השם קציגין באזור פיימונטה (ראה הערה 61) אין ביטחון שהחזן מטורינו היה יוסף חיים קציגין מקסאלי.

זיהוי מקום האירועים המוסיקליים בהושענא רבה של השנים 1732, 1733, 1735 מאפשר לנו לצרף את קהילת קסאלי מונפראטו למפת הקהילות היהודיות באיטליה שבהן מצאנו עדויות לביצוע מוסיקה אמנותית-מערבית במסגרת הקהילה במאות הי"ז והי"ח.⁷¹ מכלול העדויות שבידינו בנוגע לענייני מוסיקה בקהילת קסאלי, מצומצם למדי: המלחין דוד Sacerdote (כהן או כצ"י?) שחיבורו *Il libro primo di madrigali a sei voci* נדפס בוונציה בשנת 1575, חי ופעל בתקופה זו בקסאלי מונפראטו.⁷² יעקב בן יצחק פינצי הלוי, שהיה חזן הקהילה (האשכנזית) בקסאלי במחצית הראשונה של המאה הי"ז, הכין קובץ של מנגינות ליטורגיות מסורתיות של קהילתו. העתק של קטע קצר ממנו (ניגון טעמי תהלים) נשתמר בכ"י מונטיפיורי 479, דף 147.⁷³ ציונים של לחני התפילה הנהוגים בקהילה כלולים בכתב-היד "מנהגים של ק"ק קסאלי".⁷⁴ מידע ישיר על המוסיקה האמנותית שהיתה נהוגה בבית הכנסת של קהילה זו במאה הי"ט, על מחבריה ומבצעה, אפשר לשאוב מאוסף התוים (בכתב-יד) של הקהילה, הכולל גם קבצים של נגינות תפילה לקול אחד.⁷⁵

קסאלי מונפראטו, שהיתה תחת שלטון הדוכסות של בית גונזאגה ממנטובה כ-170 שנה עברה בשנת 1709 לשלטון הדוכסות (החל משנת 1713: המלכות) של בית סבויה מטורינו.⁷⁶ במאה הי"ח מנתה אוכלוסיית הקהילה 500 עד 700 נפשות.⁷⁷ בית הכנסת המפואר (נבנה בשנת 1595), אשר בו בוצעו היצירות המוסיקליות, הוא אחד הגדולים בכתבי הכנסת העתיקים באיטליה (ראה הערה 62).

האירוע המוסיקלי של שנת 1732 חל באיבה של תקופת התרוצצות שארכה למעלה משנתיים אשר בה ניסו פרנסי הקהילה להעביר את רוע הגזירה של הקמת גיטו בעירם (ראה נספח א, הערה 168). בכל זאת, אין להתפלא על כך שדעתם של בני הקהילה היתה פנויה לאירגון חגיגה מוסיקלית בבית הכנסת בעת כזאת. אדרבה, יש כאן מעין השלכה מן הכלל שיכולנו לעמוד עליו. במקומות אחרים, שככל שהלחץ החיצוני גובר ועל יהודי איטליה נכפית הסתגרות בינם לבין עצמם, כן גוברת הפעילות המוסיקלית כביטוי לרצון לטפח חיי חברה ופעילות תרבותית במסגרת הקהילה פנימה.⁷⁸

71 אנקונה, גוריציה, ונציה, ליוורנו, מודינה, מנטובה, סינינה, סניגליה, פדובה, פורו, פירנצה, פרארה וטרייסטה (ראה אדלר 1966, כתיבן העניינים ובמפתח).

72 אנצ' יוד².

73 אדלר 1966, א: 49-50, 256.

74 כ"י בארכיון הכללי לתולדות ישראל, ראה להלן הערה 88.

75 אוסף זה שמור במח' המוסיקה של בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים וסימנו Mus. Coll. Casale.

76 מילנו 1963: 305-308; אנצ' יוד², 5: 225-227.

77 80 משפחות (כ"ס 500 נפשות) בשנת 1708; 136 משפחות (673 או 642 נפשות) בשנת 1761; ראה פואה 1949: 121.

78 ראה אדלר 1966, א: 238-239; אדלר 1967: 321-364.

4. המוסיקה

כאמור במבוא לפרק 2, אף אחת מן הפרטיטורות לשלושת הטקסים אינה יצירה אשר הולחנה מראשיתה ועד סופה בידי מלחין מסוים, אלא מעשה ידי עורך שנקט את שיטת הפסטיצ'ו, באופן חלקי לפחות. עיקר כוונתנו בפרק זה היא ללכך סוגיה זו באמצעות בדיקה של מבנה הטקסים וזיהוי של אותם חלקים הידועים ממקורות אחרים. את הניתוח המוסיקלי המפורט של מרכיבי היצירות נשאיר לטיפולם של מומחים במוסיקה האיטלקית של המחצית הראשונה של המאה ה"ח, ואת דיוננו כאן נגביל לאותם היבטים שיש בהם משום תרומה להכנת מהדורה ביקורתית של היצירות. תשומת לב מיוחדת נקדיש ללבוש המוסיקלי של הטקסים הליטורגיים ששובצו בפרטיטורות, במגמה לאתר כאן שרידים מן הפרטוראר של המנגינות המסורתיות שהיו נהוגות בבית הכנסת האיטלקי במאה ה"ח, אשר מקורותיו בכתב-תווים הם נדירים ביותר בתקופה זו.⁷⁹

4.4. המנגינות של הטקסים הליטורגיים

בחלק א של כל אחד משלושת הטקסים יש שני טקסטים ליטורגיים: "אדון עולם"⁸⁰ ופסוק אחד מן ה"זמירות" (= פסוקי דזמרא) של תפילת שחרית.⁸¹

"אדון עולם" מצוי בארבע גירסאות, כולן לקול אחד בליווי ב"ק: מס' 2 שבפרטיטורה 1732; מס' 2B בפרטיטורה 1733; מס' 2B ומס' 4B בפרטיטורה 1735. בפרטיטורה 1732 מובא בטעות טור ג של הפיוט בהמשכו של טור א. שתי הפרטיטורות האחרות מכילות את הטורים א, ב של הפיוט.

בחירת הפסוק מתוך "הזמירות" אינה זהה בשלושת הטקסים: הפסוק "ואני בחסדך בטחתי"⁸² הוא מס' 3B בפרטיטורות 1732, 1733; והפסוק "מזמור לתודה"⁸³ הוא מס' 3B ומס' 5B בפרטיטורה 1735. המנגינות כתובות לשני קולות בליווי ב"ק פרט למס' 3B בפרטיטורה 1733, הכתוב לקול אחד בליווי ב"ק.

79 מלבד הירשומים של טעמי המקרא שעשו מחברים איטלקים – כגון בוטריגרי, ברטולוצ'י והאב מרטיני – בעקבות י' בושנשטיין ו' ריכלין, אוצר המנגינות המסורתיות שנרשמו באיטליה לפני שנת 1800 כולל: (1) טעמי תהלים שנזכרו לעיל (ראה הפסקה המתיחסת להע' 73); (2) נוסחי מנגינה לברכת כהנים שנרשמו בחוך הספר "מצייץ ומליץ" (ונציה, 1715; ראה אדלר 1966, א: 37 הערה 157); (3) אחת-עשרה המנגינות המסורתיות שנרשמו בידי בנדיטו מרצ'לו בחוך *Estro poetico armonico* (ונציה, 1724-1727; ראה להלן הערה 87); (4) רישום של חמש מנגינות חדי-קוליות לטקסטים ליטורגיים בחוך פרטיטורה של הטקס המוסיקלי לחנוכת בית הכנסת בסינינה בשנת 1786 (אדלר 1966, א: 132-154, במיוחד 133-134, 146; ב: [3]77, [8]82). נוסף על אלה יש מנגינה מסורתית שמצאה באיטליה אשר עובדה לשלושה קולות במחצית השנייה של המאה ה"ח באמשטרדם; ראה ה"הלל מאיטליה" מס' 7 בחוך כ"י עץ חיים 14 A 49 (ראה אדלר 1974: 63, 99 הערה 24).

80 מתפילת שחרית (ברכות השחר), סע"י, עמ' 35.

81 על המונח "זמירות" כנינו לפסוקי דזמרא אצל יהודי ספרד, איטליה והמזרח, ראה אנצ' יוד'², 16: עמודה 987. מונח זה מצוי כאן בשער פרטיטורה 1732: "אדון עולם זמירות, יונה"; בכתור למס' 3B באותה פרטיטורה: "זמירות בניגון שופט"; וככותר (ללא תוספת) למס' 3B בפרטיטורה 1733.

82 תהלים יג: 6; מפסוקי דזמרא של תפילת שחרית, בסוף של "הודו לה' קראו בשמו", סע"י, עמ' 61.

83 תהלים ק: 1; מפסוקי דזמרא מייד אחרי "ואני בחסדך בטחתי", סע"י, עמ' 61.

ארבע הגירסאות של "אדון עולם" הן מנגינות שהולחנו במתכונת של מעין ארייטה (arietta)⁸⁴. כולן במז'ור (סול או דו) בקצב של 2/4 או 3/8. לא הצלחתי לזהות אף אחת מן המנגינות הללו כלשונן ברפרטואר של בית הכנסת האשכנזי בארצות המערב. כידוע פיוט זה זכה שם למאות גירסאות מוסיקליות, כולן מנגינות קצובות, חלקן בקצב משולש וחלקן בקצב מרובע, לרוב במז'ור.

גם שלוש מתוך ארבע המנגינות של ה"זמירות" הן מעין ארייטות: לפסוק "ואני בחסדך בטחתי" — מס' 3B בפרטיטורה משנת 1733 — מנגינה בסול מז'ור בקצב של 3/8, ולפסוק "מזמור לתודה" (מס' 3B ומס' 5B בפרטיטורה 1735) מנגינות בפה מז'ור וברו מז'ור, שתיהן בקצב של 2/4.

העיבוד של המנגינות לקול אחד ולשני קולות בליווי ב"ק נעשה בצורה פשוטנית, ביד דילטנטית הרחוקה מרמת היכולת המקצועית שאפשר לראותה בחלקים אחרים של הפרטיטורות. להדגמה נביא כאן את הקטע "אדון עולם" (מס' 2 בפרטיטורה 1732), ארייטה מלאה חן המייצגת את המיטב שבהלחנות או בעיבודי הלחנים של הטקסטים הליטורגיים שבפרטיטורות שלנו (ראה דוגמת תוים מס' I). האם יש כאן עיבודי לחנים שהיו שגורים בבית הכנסת בקסאלי או שמהן קומפוזיציות שהולחנו במיוחד לאירועי הושענא רבה של השנים 1732-1735? שתי ההשערות מתקבלות על הדעת ואין בידינו סימוכין להכריע ביניהן. גם זהותו של המעבד או המלחין של קטעים אלה לא נודעה עד כה. על ייחוסם ליוזם האירועים ועורך הטקסים, יוסף חיים קציגין, ראה להלן בפרק 4.

רק ביחס לאחת המנגינות יכולנו לקבוע מעל לכל ספק שהמדובר הוא בעיבוד של לחן מסורתי מן הרפרטואר של בית הכנסת בקסאלי: "ואני בחסדך בטחתי" מס' 3B בפרטיטורה 1732. הכותרת לקטע זה — "זמירות בניגון שופט" — כבר מצביעה על השימוש בנוהג הנפוץ של שאילת לחן מסורתי מוכר וידוע של פיוט והתאמתו לטקסט של פיוט אחר בשיטת הקונטרפאקט (contrafacta)⁸⁵. כאן מותאם הטקסט של הפסוק "ואני בחסדך בטחתי" ללחן של "שופט כל הארץ", סליחה מקובלת בכל עדות ישראל בתפילת הימים הנוראים.⁸⁶ הלחן שנרשם בפרטיטורה 1732 מתועד במסורת המוסיקלית של יהודי אשכנז באיטליה ("טדסקי") משנות העשרים של המאה הי"ח ועד ימינו (דוגמאות ראה בטבלה, דוגמת תוים מס' II, 1-5). גירסה קרובה ללחן זה ידועה גם מרישומי המסורת האשכנזית הגרמנית החל משנת 1840 (דוגמאות ראה בטבלה, דוגמת תוים מס' II, 6-9).

84 המונח "ארייטה" נראה לי כמתאים ביותר לציון הצורה המוסיקלית של גירסאות "אדון עולם" ופסוקי ה"זמירות" שבפרטיטורות (להוציא מס' 3B בפרטיטורה 1732). הוא מתועד במקורות העבריים באיטליה בשלהי המאה הי"ז וכמחצית הראשונה של המאה הי"ח; ראה אדלר 1966, א: 86, 114, 266-267; ראה גם אדלר 1964: 420-421.

85 על תופעה זו, ראה אדלר 1966, א, במפתח: "timbres", ובמיוחד עמ' 18-19 והערה 47.

86 במנהג אשכנז אומרים פיוט זה בסליחות של הימים הנוראים ובמיוחד בסליחות של שחרית ליום כיפור (ראה אידלסון 1932: 238, 241). לפי אלכונן (1972: 168, 440 הערה 13) אומרים סליחה זו "כאשכנז לערב ראש השנה ושחרית של יום כפור".

הרישום הקדום ביותר, על פי מסורת "טדסקית" מונציה נעשה בידי המלחין האיטלקי בנדטו מרצ'לו בעשור השלישי של המאה הי"ח⁸⁷ (ראה דוגמת התוים מס' II, 2). כחמש עד שמונה שנים לאחר מכן נרשמה המנגינה בגירסת המסורת של יהודי קסאלי בכ"י גינצבורג (ראה דוגמת התוים מס' II, 1). גם סביר להניח שהעדויות שמצאתי בכתב היד "מנהגים של קק"י קסאלי" (כנראה מן המחצית השנייה של המאה הי"ח) על שימוש בלחן של "שופט כל הארץ" בתפילת הושענא רבה, אכן מתייחסות לאותה מנגינה.⁸⁸ בשנות העשרים של המאה הי"ט שובצה מנגינת הטור הראשון של "שופט כל הארץ" (על פי גירסתו של מרצ'לו), בידי רוסיני בפתיחה של האופרה שלו *Le siège de Corinthe* (ראה דוגמת התוים מס' II, 3).⁸⁹ מבין העדויות להישמרותו של לחן זה במסורת האשכנזית שבעל-פה של יהודי איטליה הבאנו בטבלה טרנסקריפציות, שנרשמו בידי מר יעקב מזור, של גירסאות מקסאלי מונפראטו⁹⁰ ומונציה⁹¹ שהקליט ד"ר ליאו לוי (ראה דוגמת התוים מס' II, 4-5). כנראה שהגירסה של המסורת האשכנזית הגרמנית נרשמה לראשונה בכתב תוים בידי נאומבורג (S. Naumbourg) מפיו של זנגר (L. Saenger) בשנת 1840 במינכן (ראה דוגמת התוים מס' II, 6).⁹² מבין הדוגמאות האחרות של גירסה זו הבאנו בטבלה את הרישומים של א' בר משנת 1877 (ראה דוגמת התוים מס' II, 7),⁹³ של ס' דוד משנת 1895

87 בתוך *Estro poetico armonico* (ונציה, 1724-1727) IV: 86; ראה מחקריהם של אידלסון וורנר שציינתי בתוך אדלר 1966, א: 38 הערה 158; עליהם יש להוסיף את ורנר 1976: 99, 121-267, 270, המסב את תשומת הלב למחקרו של א. בירנבוים בתוך *Der jüdische Kantor* (ברומברג, 1883), עמ' 348-349; ראה גם ח' אבנארי, נעימות פיוטים (תל אביב 1971), עמ' 31-32, מס' 9.

88 הארכיון הכללי לתולדות ישראל, כ"י IT/Ca M 4, עמ' 10: "ביום הושענא רבא הולכין בהשכמה לב"ה ואומרים כל התפלה בנגון ר"ח רק שים שלום של יוצר בניגון ימים נוראים, הלל בניגון מועד, קדיש תתקבל של יוצר בניגון שופט כל הארץ..." כתבי-יד אחר של מנהגי תפילה של קסאלי (סינסינטי, HUC, כ"י 2, 289, דף א-229א), כולל אף הוא התייחסויות ללחנים שונים, אך לא מצאתי בו ציון של לחן "שופט כל הארץ".

89 ראה תיבות 29 ואילך (*Marche lugubre grecque*). היה זה ידירי ד"ר ליאו לוי ז"ל שהעיר את תשומת לבי לשימוש שעשה רוסיני בלחן זה. לדבריו, רוסיני לא לקח את המנגינה במישורין מתוך הטרנסקריפציה של מרצ'לו אלא כעקיפין, מן השימוש שעשה כה המלחין האיטלקי Simon Mayr (1763-1845); ראה: *La musica occidentale e le civiltà musicali extraeuropee, atti della tavola rotonda organizzata in occasione del XXIV Maggio Musicale Fiorentino [1971], a cura di Stelio Felici* (חש"מ, חש"ד), עמ' 193.

90 הפנותיקה הלאומית, הקלטה מס' Y 130(12).

91 כנ"ל, הקלטה מס' Y 239(11).

92 סינסינטי, HUC, אוסף בירנבוים, כ"י Mus. 64, עמ' 27-28. נרפס בתוך אידלסון 1932: 157, מס' 140 (בסדר שונה מזה שבכתב-היד). גירסה שונה במקצת נרשמה בערך באותו זמן בתוך כהן 1839, III: 114, מס' (h) 76. ראה גם נאומבורג, זמירות ישראל, *Chants liturgiques des grandes fêtes* (פריס, 1847), עמ' 331, מס' 277.

93 בר 1883, מס' 1426, גירסה שלישית.

(ראה דוגמת התוים מס' II, 8) ושל ב' בוכנר משנת 1948 (ראה התוים מס' II, 9).⁹⁵

בירנבאום, אידלסון וורנר צדקו בציינם את הקירבה שבין הגירסה האשכנזית הגרמנית לגירסה האשכנזית האיטלקית, בהסתמכם בעיקר על הגירסה שנרשמה בידי בר (ראה הערה 93) מצד אחד, ובידי מרצ'לו (ראה הערה 87), מצד שני.⁹⁶ בירנבאום מסתפק בציון הזהות של שתי הגירסאות. עיקר עניינם של אידלסון וורנר היה בניסיון לאתר אלמנטים מלודיים המשותפים ללחן "שופט כל הארץ" ולמנגינות מתוך אוצר השירה העממית הגרמנית, ולא בניתוח הוריאנטים השונים של לחן זה על שני ענפיו, האשכנזי הגרמני והאשכנזי האיטלקי.⁹⁷ כמובן שלא נוכל לעסוק כאן בחקר מדויק של גילגולי לחן זה, ועלינו להסתפק בזה שנשכח את תשומת הלב למקורות שהבאנו בטבלה ושעליהם אפשר, ללא ספק, להוסיף כהנה וכהנה, הן מן המסורת שבעל-פה והן מן המסורת שבכתב. רישום הוריאנט של הגירסה האשכנזית האיטלקית משנת 1732 בכ"י גינצבורג נראה לנו כאחד המקורות החשובים אשר עליהם יש להשתית מחקר זה.

אשר לעיבודו של לחן זה לשני קולות בליווי ב"ק כפי שהוא מופיע בפרטיטורה 1732: מה שהערנו לעיל על הרמה המוסיקלית הדילטנטית של עיבודי המנגינות לטקסטים הליטורגיים מקבל כאן משנה תוקף. העיבוד שלפנינו נעשה ממש בצורה קלוקלת: הובלת קולות המתנהלת בכבודות לאורך כל הדרך, צליכות לא מוצלחות, קוינטות ואוקטבות מקבילות לרוב, חיכוכים דיסוננטיים ללא הצדקה ועוד ליקויים כיוצא באלה, כולם מצביעים על אולת ידו המקצועית של עורך העיבוד של לחן זה (ראה דוגמת תוים מס' III).

4.4. היצירות ובעיית זיהוי המלחינים

תחילה עלינו לסכם כאן את הנתונים על חלקו האפשרי של י"ח קציגין כחיבור היצירות ועריכתן לכיצוע.

בכל המקורות שבכתב-יד ובדפוס אין רמז לשם המלחין. מ' גורלי — המייחס את הליברטי של "עליון" ושל "עושה שלום במרומיו" ליוסף-חיים קציגין (ראה לעיל הערות 54, 57) — קובע גם, ללא אסמכתא, שקציגין הוא המלחין של כל הפרטיטורות שבכ"י גינצבורג.⁹⁸

94 S. David כחיבורו *Musique religieuse ancienne...* (פריס, 1895), עמ' 205-206. ראה שם, בהערה, את דברי ההתפעלות של עורך הקובץ מיופיו של לחן זה: "Ce chant, un des plus beaux du culte israélite, peut briller au premier rang parmi les plus grandes conceptions musicales... c'est une page incomparable"

95 B. Bochner, שירי דוד (שטרפבורג, 1948), עמ' 135-136, מס' 224.

96 ראה הנתונים הביבליוגרפיים, לעיל הערה 87.

97 גירסה נוספת של המסורת האשכנזית הגרמנית מביא אידלסון (1932: 106 מס' A306), וגירסה נוספת של המסורת האשכנזית האיטלקית הוא מביא בתוך *HUCA*, 11 (1936): 587-586 (דוגמה מס' I, 6). בשני המקרים אידלסון אינו מפרט את המקור לרישומיו, או את שם המידען שמפיו רשם את המנגינה.

98 על ייחוס המוסיקה שבפרטיטורות 1732 ר' 1733, ראה ג"א, עמ' 109, 112; ג"ב, עמ' 6. בעניין היעדר המוסיקה לקנטטה "עושה שלום במרומיו" — חלק ב (מס' 6-13) של פרטיטורה 1735 — ראה לעיל

העדויות שהבאנו לעיל (פרק 3ב) מצביעות על מקומו המרכזי של קציגין כיום האירועים המוסיקליים. כמו כן אפשר להניח שהוא השתתף בהם כאחד המבצעים; על כל פנים ברור שהוא ידוע היה כמוסיקאי (ראה להלן), ויש יסוד סביר להניח שאילו היה הוא גם המלחין של היצירות, היינו מוצאים רמז לכך במקורות. שמו של קציגין מופיע במקורות בשני מקומות הקשורים באופן ישיר לאירועים המוסיקליים שאנו דנים בהם: בדברי ההקדשה של מחבר הליברטו ש"ח ירק (ד"ר, עמ' 1; ראה פקסימילה 3, ש' 3) ובכ"י גינצבורג, בשער הפרטיטורה 1732 (דף 1א).

מדברי ההקדשה של ירק אפשר ללמוד שקציגין היה ידוע כמוסיקאי, ושהוא היה אמור לקחת חלק בהכנות לביצוע היצירה. בסגנון הענוה היתרה המקובל באותה התקופה, מביע מחבר הליברטו את החשש שמא הטקסט שלו יצא לקוי, בייחוד מבחינת התאמתו למוסיקה: "והנה באה ונהייתה (ולא ידעתי איך ובמה) באימה יוצאה שירה חדשה וחלושה כאשר גרושה מדעתי הקלושה. אוי לה לאות' בוששה כי יש לחוש בספק קרוב לודאי שמא ימצא בה ערו' דבר הן במשקל הן בענין או באריכו' איזה מלות אשר באולי משא הנגון לא תהיינ' סובלות..." (טקסט א, ש' 16-21). על כן הוא פונה אל קציגין: "אמנם כחסודך בטחתי וכפי אליך אדון שטחתי למען תתרצה לסקל המסיל' ולהסיר כל תהלה הצולע' והנחלה כי לך יאתה התפארת הגבור' והגדולה..." (טקסט א, ש' 23-25). מאחר שהטקסט של התעתיק באותיות לטיניות שבפרטיטורה זהה לטקסט שבדפוס "יונה"⁹⁹, נראה שקציגין מצא שהטקסט, כמות שהוא, תקין להתאמת המוסיקה. אמנם התאמת הטקסט למוסיקה מעוררת בעיות לא מעטות במיוחד ברציטיביים של "עליון"¹⁰⁰. אך סוגיה זו אין בה כדי לערער את המסקנה שאפשר להסיק מעצם פנייתו של מחבר הליברטו אל יוזם האירועים, כי יוסף חיים קציגין היה ידוע כמוסיקאי. אך אין ללמוד מזה שהוא שימש גם כמלחין; במקרה זה היה אפשר לצפות כי ירק, הקושר כתרים רבים לראשו של קציגין, לא היה מהסס להוסיף עליהם גם את כתר ההלחנה.

הערה 57. את תכולת הפרטיטורה הזו תיאר גורלי בצורה כללית: "נשאר עוד טכסט מענין של קאנטאטה שלישית [= עושה שלום במרומיו], בניגוד לשתי הקודמות ללא תוים. וכן מצויים עוד פרקי זמרה ונגינה כודדים (אדון עולם, זמירות וכו') עם תוים" (ג"ב, עמ' 9). תיאור דומה הוא נותן במקום אחר: "בקובץ [= פרטיטורה 1735] נכללו: אדון עולם, הריעו לה' כל הארץ, הושענא אבינו כחותם לכבודך; וכן טקסט של קאנטאטה שלישית שבניגוד לשתי הקודמות חסרים לה התוים" (ג"א, עמ' 109). שני הפריטים הראשונים הם הקטעים מס' 2 ומס' 4 ("אדון עולם") והקטעים מס' 3 ומס' 5 ("מזמור לתודה") הריעו לה'..." (שבחלק א של הפרטיטורה; צורת הציטוט של "הושענא אבינו כחותם לכבודך" אינה אלא קריאה לא נכונה של התעתיק האיטלקי שמתחת לתוי ההתחלה של מקהלת-הסיום של "עושה שלום במרומיו" (= מס' 13 בפרטיטורה): *Osafanà avino ano chemo acomer ličvodeča...* ("הושענא אבינו אנו כמו החומר לכבודך..." השוה ג"ג, עמ' 119). בתוך תצליל יג (1973): 128, מתוארת המוסיקה שבקובץ משנת 1735 בכותרת "זמירות ומנגינות", פרקי זמרה לסולו, למקהלה ולכלי מיתר" ומיוחסת שם מפורשות ליוסף חיים קציגין.

99 כך גם הליברטו של "עליון" בכתביד ובדפוס, להוציא ארבעה מקומות: מס' 11 (תיבות 30-31), מס' 12 (תיבה 19), מס' 12 (תיבה 45), מס' 14 (תיבה 69); ראה לעיל פרק 2ב(2).
100 ראה לעיל, פרק 2ב(2), קטעים מס' 11 ומס' 15, וראה להלן בפרק זה.

אסמכתא לשיחופו של קציגין כאחד המבצעים באירועים המוסיקליים אנו מוצאים בשער הפרטיטורה 1732. במרכז השער מופיעה המלה *Cembalo*¹⁰¹ המציינת את העובדה שכתב-יד זה הוא עותק הפרטיטורה לנגן הצ'מבלו, אשר בתקופה זו בדרך כלל מילא גם תפקיד של מנצח. פרט לפרטיטורה זו הוכנו ללא ספק גם העתקי תפקידים למשתתפים האחרים בביצוע היצירות (נגנים וזמרים). כתבי-יד של תפקידים כאלה לא הגיעו לידינו. כמקובל בתקופה זו נהגו לציין על גבי התפקיד את שם המבצע. בשער הו"ל שבכ"י גינצבורג מופיע השם "כמה"חר יוסף חיים קציגין יצ"ו" מתחת למלה *Cembalo*, ומכאן נראה שהוא מילא את התפקיד של נגן הצ'מבלו-המנצח. אילו היה הוא המלחין של הפרטיטורה, יש להניח שהיינו מוצאים על השער גם ציון לעובדה זו.¹⁰²

לעומת העדויות על חלקו הרב של קציגין באירועים (יוזם הטקסים, מומין הליברטי, אחד המבצעים), אין במקורותינו שום אסמכתא הרומזת לזהותו של מלחין כלשהו. העורך המוסיקלי של הטקסים – יש להניח שהיה זה קציגין – בחר לפחות חלק מן הקטעים מתוך רפרטואר-היצירות המוסיקליות שהיו נפוצות באותו זמן באיטליה. דבר זה מסתבר מן הבדיקה של מבנה הטקסים, המצביעה על פער משמעותי ברמה המוסיקלית של מרכיבי הפרטיטורות, והוא מתאשר בזיהוי חלק של מרכיבים אלה במקורות אחרים של התקופה, שם מייחסים אותם למלחינים שונים. בהתייחסות לסוגיה זו ניעזר בטבלה של הרכב הפרטיטורות, המתמצתת את פירוט הנתונים שבתיאור הביבליוגרפי של הפרטיטורות, לעיל פרק 2; ראה הטבלה אחרי עמ' קג.

במבוא לפרק 2 כבר הצבענו על הצורך לבדוק את רצף הקטעים בפרטיטורות מבחינת זיקתם האורגנית האחד למשנהו, ועל אפשרות זיהויים כחלקים של יצירה אחת. בעיה זו אינה נוגעת לקנטטות שבחלק ב של הטקסים, אשר בהן הטקסטים של הליברטי, ציון שמות הנפשות הפועלות וכיו"ב מצביעים בכירור על צירופי הרציטיטיבים והאריות השייכים יחד, כפי שצוין בטבלה. לא כן הדבר בקטעים התזמורתיים, ובמיוחד בחלקי הפתיחות התזמורתיות שבשלושת הטקסים. קטעים אלה מופיעים כחלק א ובפתיחת חלק ב של הטקסים: חלקם במתכונת של פרלודים או אינטרלודים קצרים הכרוכים יחד עם הטקסטים הליטורגיים, וחלקם במתכונת הסימפוניה הפרה-קלסית התלת-חלקית. תחילה נדון בפרלודים/אינטרלודים הקצרים, המופיעים בדרך כלל תחת הכותרת "סינפוניה".¹⁰³ קטעי ה"סינפוניה" בפרטיטורות 1733 ו-1735 משמשים כפרלוד כלי בעל

101 נוסח השער, ראה כתיאור הביבליוגרפי לעיל פרק 2(1).

102 השה, למשל, רישומים מסוג זה על גבי הפרטיטורה והתפקידים של האירועים המוסיקליים בקהילה היהודית בסיינה, בשנים 1786-1796 (ראה לעיל, הערה 4): בכ"י IT 33, בשער הפרטיטורה, צוין שם המחבר כך: *Musica del Sig^{te} Volunio Gallichi Dilettante*. בכ"י IT 35 (תפקידים בלבד): הפרטיטורה של יצירה זו לא הגיעה לידינו) צוינו בשערים שמות בעלי התפקידים כך: *Violino Primo, Sig^{te} Angelo Gallichi; Violino Secondo, Sig^{te} Consolo Pesero; Violino Secondo, Sig^{te} Elia Gallichi*.

103 על המונח "סינפוניה", בין היתר כנינוי לקטעים כלים במתכונת של פרלוד, אינטרלוד או פוסטלוד באופרות של המאה ה"י", ראה בתוך *Grove*⁶, ערך (1) *Sinfonia*. כאמור לעיל, המונח *Sinfonia* שימש בטרמינולוגיה של המאה ה"ח גם כאחד הכינויים ליצירות תזמורתיות תלת-חלקיות במתכונת הסימפוניה

מתכונת (ולרוב גם אתחלתא) דומה לפרק הזמרה שלאחריו: השוה הקטעים A ו-B במס' 2 של פרטיטורה 1733 ובמס' 2, 4, 5 בפרטיטורה 1735. לעתים הפרלוד הכלי כמעט זהה לפרק הזמרה שלאחריו; השוה הקטעים A ו-B במס' 3 של הפרטיטורות 1733 ו-1735. ה"סימפוניה" 1732/3A היא קטע תזמורתי מפותח יותר, בן שני חלקים,¹⁰⁴ והיא משמשת כאינטרלוד בין "אדון עולם" לבין ה"זמירות בניגון שופט".

כל הקטעים התזמורתיים האחרים שבפרטיטורות מצטרפים יחד ליצירות במתכונת הסימפוניה הפרה-קלסית, והן משמשות כפתיחות לחלק א ולחלק ב שבכל אחד משלושת הטקסים.¹⁰⁵ פתיחה 1735/1 זהה לפתיחה 1733/1, והיא אומר שיש חמש יצירות ברפרטואר הסימפוניות בפרטיטורות שלנו. כל היצירות כתובות במתכונת התלת-חלקית: חלק ראשון מהיר ורציני; חלק שני איטי (חלק זה הוא לרוב קצר ביותר, בן כמה חיכות בלבד); חלק שלישי מהיר, לרוב בסגנון ריקודי-היתולי. רוב היצירות הן בהרכב של טריו-סימפוניה, לשני כינורות (או: לכינור, ויולה) וב"ק, להוציא הפתיחה 1733/4 הכתובה לשני כינורות, ויולה וב"ק.¹⁰⁶ שלושת חלקי הפתיחה 1732/4 – שנלקטו ככל הנראה בידי עורך הטקסט ממקורות שונים בשיטת הפסטיצ'ו – כתובים להרכבים שונים.¹⁰⁷

חשיבות מיוחדת נודעת לקיומן של סימפוניות-פתיחות אלו בפרטיטורות שלנו. שתיים מהן – פתיחה 1732/1 ופתיחה 1733/4 – היה אפשר לזהות במקורות אחרים, שם מייחסים אותן למלחינים ידועים מן המאה הי"ח. את הפתיחה 1732/1 מייחסים לויוולדי, להאסה ובמקור אחד אף להנדל; פתיחה 1733/4 זוהתה כיצירתו של אנטוניו בריוסקי (ראה נספח ב). כך נמצא לפחות אישור חלקי להשערתנו שעורך הטקסים המוסיקליים אכן נקט את שיטת הפסטיצ'ו. כמו כן מסתבר, שהעובדה שמקורותינו מתוארכים, יש בה משום תרומה לתולדות הסימפוניה הקלסית בכלל (הסימפוניה המתוארכת הקדומה ביותר, מאת סמרטיני, היא משנת 1732), ולכרונולוגיה של יצירתו של אנטוניו בריוסקי (מלחין הפתיחה 1733/4) בפרט. בנספח ב רוכזו הנתונים הביבליוגרפיים על המקורות הנוספים של פתיחה 1732/1 ופתיחה 1733/4 – הדרושים לשם הכנת מהדורה ביקורתית של היצירות. ניתוח תמציתי של חמש הסימפוניות-פתיחות, פרי עטה של פרופ' בתיה חורגין, ניתן בנספח ג.¹⁰⁸

הפרה-קלסית. מתכונת זו שימשה גם דגם נפוץ ל-*overtura* האופראית; ראה שם, ערך (2) *Sinfonia*; ראה גם הערה 25 וקטע מס' 1 בתיאור הביבליוגרפי שבפרק 2(1).

104 חלק א: ת' 1-16, שלאחריו הערת המורה על חזרות (*se replica tanto quanto occorre*); חלק ב: ת' 17-25.

105 על אי האחידות בציוני הכותר *Overtura* בפרטיטורות שלנו, ראה לעיל הערה 26.

106 הפרטיטורה של הפתיחה 1732/1 הותקנה אף היא לשני כינורות, ויולה וב"ק, אך תפקידי הכינורות כתובים בדרך כלל באוניסונו.

107 ראה בטבלה ובתיאור הביבליוגרפי, לעיל פרק 2(1). להשערתי, שהמדובר כאן בפסטיצ'ו, שותפה גם פרופ' בתיה חורגין; ראה נספח ג.

108 פרופ' חורגין, מטובי המומחים לתולדות הסימפוניה באיטליה במאה הי"ח, כללה את הסימפוניה של בריוסקי (1733/4) בקונצרט שהיא ערכה בתל אביב בינואר 1981. ניתוח סימפוניה זו בנספח ג לקוח מתוך התכנייה לקונצרט זה. תודתי נתונה לפרופ' חורגין על שנענתה לבקשתי לנתח גם את ארבע הסימפוניות הנוותרות, במיוחד לצרכי מאמר זה.

טבלה של הרנב הפרטיטורות

1735		1733		1732	
הקף	קולות והזמורה**	הקף	קולות והזמורה**	הקף	קולות והזמורה**
1733/1 =	1733/1 =	1733/1 =	1733/1 =	1733/1 =	1733/1 =
הקטעים	הקטעים	הקטעים	הקטעים	הקטעים	הקטעים
1.1 [פתחה] זרה אל 1733/1	1.1 [פתחה] זרה אל 1733/1	1.1 [פתחה] זרה אל 1733/1	1.1 [פתחה] זרה אל 1733/1	1.1 [פתחה] זרה אל 1733/1	1.1 [פתחה] זרה אל 1733/1
הקף	הקף	הקף	הקף	הקף	הקף
29-1 ת'	33-30 ת' 80-34 ת'	45-1 ת'	51-46 ת' 126-52 ת'	45-1 ת'	51-46 ת' 126-52 ת'
2+ק"ט	2+ק"ט	2+ק"ט	2+ק"ט	2+ק"ט	2+ק"ט
4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
C	C	C	C	C	C
[פתחה] זרה	[פתחה] זרה	[פתחה] זרה	[פתחה] זרה	[פתחה] זרה	[פתחה] זרה
2.A [סינפוניא] 2.B אדן עולם 3.A Sinfonia	2.A [סינפוניא] 2.B אדן עולם 3.A Sinfonia	2.A [סינפוניא] 2.B אדן עולם 3.A Sinfonia	2.A [סינפוניא] 2.B אדן עולם 3.A Sinfonia	2.A [סינפוניא] 2.B אדן עולם 3.A Sinfonia	2.A [סינפוניא] 2.B אדן עולם 3.A Sinfonia
15 ת' 16 ת' 11 ת'	15 ת' 17 ת' 16 ת'	24 ת' 25 ת'	24 ת' 25 ת'	24 ת' 25 ת'	24 ת' 25 ת'
2+ק"ט ט: ב"ק 2+ק"ט	2+ק"ט ט: ב"ק 2+ק"ט	א: ב"ק ב"ק: א ג'רסה ב: 2+ ט: ב"ק	א: ב"ק ב"ק: א ג'רסה ב: 2+ ט: ב"ק	א: ב"ק ב"ק: א ג'רסה ב: 2+ ט: ב"ק	א: ב"ק ב"ק: א ג'רסה ב: 2+ ט: ב"ק
3/8 C 3/8 C 2/4 F	3/8 C 3/8 C 2/4 F	3/8 C 3/8 C 2/4 G/F	3/8 C 3/8 C 2/4 G/F	3/8 C 3/8 C 2/4 G/F	3/8 C 3/8 C 2/4 G/F
Sinfonia .2A [אדן עולם] .2B Sinfonia .3A	Sinfonia .2A [אדן עולם] .2B Sinfonia .3A	[סינפוניא] .2A אדן עולם .2B Sinfonia .3A	[סינפוניא] .2A אדן עולם .2B Sinfonia .3A	[סינפוניא] .2A אדן עולם .2B Sinfonia .3A	[סינפוניא] .2A אדן עולם .2B Sinfonia .3A
12 ת'	12 ת'	13 ת'	13 ת'	13 ת'	13 ת'
אט: ב"ק	אט: ב"ק	אט: ב"ק	אט: ב"ק	אט: ב"ק	אט: ב"ק
16 ת' 16 ת' 20 ת'	16 ת' 16 ת' 20 ת'	16 ת' 16 ת' 20 ת'	16 ת' 16 ת' 20 ת'	16 ת' 16 ת' 20 ת'	16 ת' 16 ת' 20 ת'
2+ק"ט א: ב"ק	2+ק"ט א: ב"ק	2+ק"ט א: ב"ק	2+ק"ט א: ב"ק	2+ק"ט א: ב"ק	2+ק"ט א: ב"ק
3/8 C 3/8 C	3/8 C 3/8 C	3/8 C 3/8 C	3/8 C 3/8 C	3/8 C 3/8 C	3/8 C 3/8 C
[סינפוניא] .4A [אדן עולם] .4B	[סינפוניא] .4A [אדן עולם] .4B	[סינפוניא] .4A [אדן עולם] .4B	[סינפוניא] .4A [אדן עולם] .4B	[סינפוניא] .4A [אדן עולם] .4B	[סינפוניא] .4A [אדן עולם] .4B
18 ת'	18 ת'	18 ת'	18 ת'	18 ת'	18 ת'
2+ק"ט אט: ב"ק	2+ק"ט אט: ב"ק	2+ק"ט אט: ב"ק	2+ק"ט אט: ב"ק	2+ק"ט אט: ב"ק	2+ק"ט אט: ב"ק
2/4 C 2/4 C	2/4 C 2/4 C	2/4 C 2/4 C	2/4 C 2/4 C	2/4 C 2/4 C	2/4 C 2/4 C
Sinfonia .5A [זמורה] .5B [זמורה לתורה]	Sinfonia .5A [זמורה] .5B [זמורה לתורה]	Sinfonia .5A [זמורה] .5B [זמורה לתורה]	Sinfonia .5A [זמורה] .5B [זמורה לתורה]	Sinfonia .5A [זמורה] .5B [זמורה לתורה]	Sinfonia .5A [זמורה] .5B [זמורה לתורה]

ת' 41-1	ב"ק+2	F	Overture .6 [אלגרו] Largo [אלגרו]	ת' 88 75 (צ"ל: ת' (76 ת' 126	ב"ק+3	G	[פתוחה] [אלגרו] Andante Presto	ת' 51 ת' 20	ב"ק+4 ב"ק+2	D	[פתוחה] [אלגרו] Sarabanda [אלגרו]	ת' 89-54
ת' 962+2	ט: ב"ק	3/4 F	7-13: "עושה שלום במרומו" 9-7. [אריה, רציטטיב, אריה ("קול עזיחה") [אריה] "עושה שלום במרומו" [רציטטיב] "זאת יאתה אליך" [אריה] "לכית שרים"	ת' 17 ת' 482+2	א: ב"ק א: ב"ק+4	4/4 G-G G	7-16: "עלית" 6-5. [רציטטיב ואריה (עלית)] [רציטטיב] "הטובים כסא" [אריה] "זיווים דת ריך"	ת' 52 ת' 2+2	א: ב"ק+2	D	7-15: "זונה" 5. Duetto (מלאכים א-ב) "זונה בין חגרי סלע"	ת' 802+2
ת' 13	ט: ב"ק	4/4 e-d		ת' 18 ת' 1251+1	א: ב"ק א: ב"ק+1 (אבוב)	4/4 C-F F	7-8: "בניל (מליך)] [רציטטיב "אר טוב" Aria ad obse "אלי" (ר' הצורה 36)	ת' 40 ת' 43	א: ב"ק א: ב"ק	4/4 e-D G	6-7. [רציטטיב ואריה (צית)] סיצ"א "Rece" תאמרו דודים" [אריה] "החזיקו סלע לי"	
ת' 722+2	ט: ב"ק+2 (תוצרות וכנורות)	G	"מסטיף" Aria a tromba "ככיר" (ר' הצורה 37)	ת' 49 ת' 722+2	טא: ב"ק ט: ב"ק+2 (תוצרות וכנורות)	4/4 C-C G	9-10: "בניל (מסטיף) ומליך] [רציטטיב (בדר "שחף) "עוקר" Aria a tromba (מסטיף) "ככיר" (ר' הצורה 37)	ת' 22 ת' 1172+2	א: ב"ק א: ב"ק+2 (כנורות ואבובים)	4/4 C-a C	8-9. "בניל (איש לבוש בדים) [רציטטיב] "מזכר בצדקה" [אריה] "כנתן צור"	

טבלה של הרכב הפרטיטוריות (המשך)

1735			1733			1732				
הקף	קולות ותזמורת**	טונלייות ומשקל*	הקטעים	הקף	קולות ותזמורת**	טונלייות ומשקל*	הקטעים			
ת' 12	א: בי"ק	4/4 C-C	ענות גבורה"י" [רציטטיב] "כפות רעץ עבות" [ארזיה] "מהם קתו מוסרי"	ת' 20	א: בי"ק	4/4 C-F	[מלך] [רציטטיב] "תשועה" [ארזיה]			
ת' 58	א: בי"ק+2	4/4 C	ת' 46	א: בי"ק	א: בי"ק+2	4/4 C	ת' 23	א: בי"ק	4/4 G-G	11-10 [כנ"ל] [מלך] [רציטטיב] "תשועה" עלמנים" [ארזיה] "שוכן"
			ת' 54	א: בי"ק	א: בי"ק+2	4/4 C	ת' 35	א: בי"ק	4/4 G-D	13-12 [כנ"ל] [אלהים] [רציטטיב] "מה תומי" [ארזיה] "כתובי"
			ת' 87	א: בי"ק	א: בי"ק	3/8 B ^b Andante	ת' 58	א: בי"ק+2	4/4 D sonore e forte	

א. א. א. א.

13 ת'	ט: ב"ק	4/4 a-C	13-12. [רציטטיב ומקהלת סיום ("קול ענות חלוטטיב") [רציטטיב "מוטיב יחידים ביות" [מקהלה (3 קולות)] "הרשענא"	15 ת'	אט: ב"ק	4/4 B-C ^b	16-15. [רציטטיב ומקהלת סיום] סט Rec ("מלך ומשטי") "המכת" [מקהלה (כולם)] "לכו נרנה"	9 ת'	א: ב"ק	4/4 C-G	15-14. [רציטטיב ומקהלת סיום] [רציטטיב (ציתן)] "נא מהר" [מקהלה (כולם)] "יודים"
13 ת'	ט: ב"ק	4/4 a-C	13-12. [רציטטיב ומקהלת סיום ("קול ענות חלוטטיב") [רציטטיב "מוטיב יחידים ביות" [מקהלה (3 קולות)] "הרשענא"	35 ת'	אטא: ב"ק+2	4/4 G	16-15. [רציטטיב ומקהלת סיום] סט Rec ("מלך ומשטי") "המכת" [מקהלה (כולם)] "לכו נרנה"	38 ת'	אאא: ב"ק+1	4/4 G	15-14. [רציטטיב ומקהלת סיום] [רציטטיב (ציתן)] "נא מהר" [מקהלה (כולם)] "יודים"
39 ת'	אאא: ב"ק+2	4/4 G	13-12. [רציטטיב ומקהלת סיום ("קול ענות חלוטטיב") [רציטטיב "מוטיב יחידים ביות" [מקהלה (3 קולות)] "הרשענא"								

* ציין הטונוליות של הרציטטיבים אינו מחייחם למכלול המודולציות אלא לפחתות הרציטטיבים ולסיומם בלבד. המשקל C (= common time) צריך בספורת 4/4. * ציין המקלות: א = "אלט" (ישום במפתח דו של השורה השלישית); ט = "טנור" (ישום במפתח דו של השורה הרביעית). ציין התזמור: ב"ק (ראה לעיל, במבוא לפרק 2 ב) + מספר המקורי המיחיים הנוספים (פירוט בחיבור הכיבילוגרפי; לעיל): שמות הכלים צרינו רק כאשר התזמור כולל גם כלי נשיפה.

לאור הנאמר לעיל נוכל עתה להיעזר בטבלה ולעמוד על המתכונת הזוהה של חלק א (ושל הפתיחה לחלק ב) בשלושת הטקסים, אשר עליה הצבענו במבוא לפרק 2ב. מתכונת חלק א: (1) פתיחה-סימפוניה; (2) "אדון עולם" (עם "סינפוניה" מקדימה או בלעדיה); (3) פסוק מן ה"זמירות" (עם "סינפוניה" מקדימה). בפרטיטורה 1735 נוספו למתכונת בסיסית זו הלחנות אחרות של "אדון עולם" וה"זמירות" (הקטע 4A-B והקטע 5A-B), והן משמשות כאלטרנטיבות או כתוספות לקטע 2A-B ולקטע 3A-B. הגירסה בפה מזויר של הקטע 3A-B בפרטיטורה 1733 נועדה ללא ספק לשמש כאלטרנטיבה לגירסה בסול מזויר של אותו קטע בפרטיטורה זו.

המבנה של מרכיבי טקס מוסיקלי בבית הכנסת, אשר בו מופיעים זה בצד זה זמרת טקסטים ליטורגיים והלחנות של שירים או ליברטי שנכתבו במיוחד לאותו אירוע, מוכר לנו ממקורות איטלקיים אחרים במאות הי"ז והי"ח.¹⁰⁹ רק מאחד האירועים האלה – הטקס המוסיקלי לחנוכת בית הכנסת בסיינה בשנת 1786 – נשתמרה הפרטיטורה. בצד המוסיקה שנכתבה לשירים שחוברו לכבוד האירוע, יש בה גם המנגינות של הטקסטים הליטורגיים. שם, כמו כאן, נפתח הטקס בקטעי מוסיקה ששוכחו בהם טקסטים ליטורגיים, בעוד שהחלק השני של הטקס כולל את ההלחנות של השירים שנכתבו במיוחד לחגיגה זאת ("ואח"ך ישוררו השירים כרצונם...").¹¹⁰

הטבלה מבלטיטה גם את אחדות המתכונת של התחלת חלק ב בשלושת הטקסים: סימפוניה-פתיחה-תלת-חלקית, כמו בחלק א. מכאן ואילך יש הברל בין "יונה" ו"עליון" מחד גיסא, ל"עושה שלום במרומיו" מאידך גיסא (ראה במבוא לפרק 2ב). שתי היצירות הראשונות כתובות במתכונת של קנטטה-מעין-אורטוריה עם דו-שיח ותלת-שיח בצורת רצי"טיבים, אריות, דואטים ומקהלת-סיום, כולם מושרים בפי הנפשות הפועלות בהצגה. בקנטטה השלישית אין דו-שיח או תלת-שיח בין נפשות פועלות: עשרת הכתים מושרים בפי שלושת הזמרים ברצף של צירופי אריות ורצי"טיבים (גם כאן עם מקהלת-סיום), כפי שצוין בטבלה.

נעמוד כאן בקצרה על כמה מאפיינים של "יונה" ו"עליון" והקבלתם לפרפרטואר היצירה האורטורית באיטליה באותה תקופה. אשר לתוכן הליברטי שלנו, נוכל להסתפק כאן ברמיזה לתמצית התוכן שהבאנו בתיאור הביבליוגרפי לעיל,¹¹¹ במיוחד לאור העובדה שתיאורים

109 ראה למשל הטקס השנתי באנקונה, החל משנת 1692 ("פורים קטן"): כיצוע הקנטטה בצורת דו-שיח "חסד ואמת" (טקסט של יוסף פיאימטא) קדם שם לחלק הליטורגי של הטקס; ראה אדלר 1966, א: 110-111, 264-265; ראה גם הערות על כיצועים מוסיקליים לכבוד חנוכת בית כנסת, חנוכת ארון, הכנסת ס"ת וכיו"ב, בתוך אדלר 1966, א (במפתח Inaugurations) ובמאמרו של מ' גורלי בתוך תצליל ט (תשכ"ט): 128-143; י (תשל"ל): 9-28; יא (תשל"א): 165-177.

110 סדר זמירות ולמוד (ליוורנו, תקמ"ז), עמ' כא. ראה אדלר 1966, א: 132-154, 276-282. משני טקסים מוסיקליים אחרים שנודעו לבית הכנסת בסיינה נשתמרו רק חלק מהתפקידים; ראה לעיל הערה 4, פיסקאות ה-1. ראה גם אדלר 1971: 126, פיסקאות 4-5.

111 ראה לעיל פרק 2ב(1), תמצית התוכן של "יונה", ובמיוחד תצלום ה"הערה" של מחבר הליברטו; פרק 2ב(2), תמצית התוכן של "עליון", ובמיוחד תצלום ההקדמה הפותחת במלים "איום נורא היום הזה".

נרחבים של תוכן הליברטי ניתנו כמאמריו של גורלי יחד עם פרסום מלוא הטקסטים של הליברטי.¹¹²

לשאלה באיזו מידה אפשר לשייך את שתי היצירות הנ"ל לסוג האורטוריה אין תשובה חד-משמעית. כתבנית האורטוריה המקובלת באיטליה בתקופה זו יש כמה מאפיינים שאינם מצויים ביצירות שאנו דנים בהן.¹¹³ שניים מהם הם היקף היצירה וחלוקתה לשני חלקים. בחיבורו המפורסם של ארקאנג'לו ספאניה (Spagna),¹¹⁴ הנורמה המומלצת של ליברטו בן כחמש מאות שורות המתחלק לשני חלקים משקפת פחות או יותר את המציאות בתקופה זו: לפי סמית'ר, היקף הליברטו של אורטוריה בתקופה 1660-1720 הוא כשלוש מאות וחמישים עד ארבע מאות וחמישים שורות,¹¹⁵ היקף הליברטי שלנו מצומצם הרבה יותר ("יונה" מכיל 99 שורות ו"עליון" מכיל 124 שורות) ובשני המקרים אין לליברטי שני חלקים. אמנם יש בתקופה זו גם חריגים, דהיינו אורטוריות בעלות היקף מצומצם בנות חלק אחד בלבד (מבנה שהיה נפוץ יותר בתחום ה-oratorio volgare במחצית המאה הי"ז). יצירות מסוג זה כונו רק לעתים רחוקות בשם "אורטוריו"; בדרך כלל הן נקראו בשמות כגון concerti/cantate morali e spirituali.¹¹⁶

סיבה לבחירת ליברטי בעלי היקף מצומצם יותר, בני חלק אחד בלבד, בשביל הטקסים המוסיקליים בקסאלי, אפשר אולי למצוא בעובדה שטקסים אלה כללו בלאו הכי חלק מקדים (הטקסטים הליטורגיים המשולבים עם יצירות תזמורתיות), ואפשר להבין את השאיפה שלא להאריך בהצגה. אצל ספאניה, הנורמה המומלצת למשך ההצגה היא לא יותר משעה אחת לכל אחד משני חלקי האורטוריה.¹¹⁷ בדיקתו של סמית'ר העלתה שבתקופה 1660-1720 ההצגה כולה ארכה כשעה וחצי עד שעתיים, והאורטוריות שנכתבו בחלק המוקדם של תקופה זו היו קצרות מאלו שנכתבו בשלהי התקופה.¹¹⁸ משך המוסיקה בפרטיטורות שלנו, על שני חלקיהן, הוא כדלהלן: פרטיטורה 1732 — כ־50 דקות ("יונה", ללא הפתיחה 1732/4 — כ־35 דקות). פרטיטורה 1733 — כ־57 דקות ("עליון", ללא הפתיחה 1733/4 — כ־37 דקות). יש לזכור כמובן שטקסים מוסיקליים אלה, שארכו קרוב לשעה, היו חלק

112 "יונה": ג"ב, עמ' 8-9, 12-14; "עליון": ג"א, עמ' 113-115, 118-123; "עושה שלום במרומיו": ג"ג עמ' 119-117.

113 ראה הסיכום המעודכן של נושא זה אצל סמית'ר (1981), במיוחד פרק 5, פרק 10, הביבליוגרפיה הכללית והביבליוגרפיה המתייחסת לפרקים הנ"ל. בין החיבורים הקודמים יש לציין במיוחד את ספרו הקלסי של שרינג (1911), ואת אלליאונה (1945).

114 "Discorso intorno a gl'oratorii" בתוך *Oratorii overo melodrammi sacri, Libro primo* (רומא, 1706); נדפס גם בתוך אלליאונה 1945: 313-321.

115 סמית'ר 1981: 663.

116 שם, עמ' 660, 663. בין השמות האחרים ששימשו בתקופה 1650-1720 ככינויים לאורטוריות: *componimento sacro, cantata musicale, dialogo, dramma sacro, accademia spirituale*. שם, עמ' 661.

117 ראה אלליאונה 1945: 319.

118 שם, עמ' 663.

מליל השימורים של הושענא רבה המוקדש רובו ככולו לקריאה ולזמרה של טקסטים ליטורגיים כפי החזן והקהל.

משלהי המאה הי"ז שאפה האורטוריה להיות "un perfetto Melodramma spirituale"¹¹⁹ ומאו ואילך, במשך כל המאה הי"ח, שועבר סגנונה המוסיקלי לזה של האופרה.¹²⁰ נמנה כאן כמה מן המאפיינים של האורטוריות בתקופה זו ואשר אומצו ביצירות שאנו דנים בהן. ספאניה ממליץ שמספר הנפשות הפועלות לא יעלה על חמש (ראה "יונה") ולא יפחת משלוש (ראה "עליון").¹²¹ הנורמה הפיזית של רצי"טיבים בני שורות של 11 או 7 הברות ואריות בעלות "metri diversi", דהיינו סטרופות חרוזות בנות שורות קצרות,¹²² היא גם הנורמה בליברטי שלנו.

מאפיינים אחרים: הדגש על תפקידי הסולנים על חשבון קטעי המקהלה (שהוזנחו בתקופה שאחרי קריסימי), אשר מלבד נדירות הופעתם באורטוריות גם הוגבלו במשך ובמספר הזמרים;¹²³ החוקיות של האלטרנציה: רצי"טיב / אריה; ההשתלטות של צורת דה־קאפו על האריות וגם על קטעי האנסמבל הקוליים, אשר בדרך כלל היה להם ליווי תזמורתי נוסף על כ"ק¹²⁴ — מאפיינים סטריאוטיפיים אלה של רפרטואר האורטוריות משלהי המאה הי"ז ואילך¹²⁵ מצויים גם בהלחנות של הליברטי שבכ"י גינצבורג. גם השימוש שעשה עורך הטקסים המוסיקליים בקסאלי מונפראטו כשיטת הפסטיצ'ו היה תופעה נפוצה ברפרטואר ההצגות האורטוריות של המאה הי"ח באיטליה.¹²⁶ גם הייעוד וגם הגופים המבצעים דומים באורטוריות ובטקסים שבקסאלי: האורטוריות נועדו לביצוע בכת"י תפילה ("אורטוריו") או במקומות אחרים, בהזדמנויות שונות; והמבצעים היו לעתים חברות (או "אקדמיות"),¹²⁷ כמו "חבורת הזריזים" של קסאלי.¹²⁸

119 ראה ספאניה, בתוך אלאליאונה 1945: 316 וגם 188 ואילך.

120 ראה שם; ראה גם סמית'ר 1981: 663.

121 ראה אלאליאונה 1945: 318 וגם 190.

122 שם, עמ' 193, 318.

123 קטעי המקהלה בתקופה זו נועדו בדרך כלל לאנסמבל הסולנים בעלי התפקידים בהצגה; ראה סמית'ר 1981: 663.

124 סמית'ר (1981: 663-664), מציין שבתקופה 1660-1680 מספר הכלים שהשתתפו בהצגת האורטוריות היה מוגבל: כ"ק בלבד, או כ"ק בתוספת 2-3 תפקידי מיתרים; רוב האריות בוצעו בליווי כ"ק בלבד. בתקופה שלאחר מכן גברה והלכה הנטייה לשימוש בתזמורת גדולה ומגוונת יותר. רוב האריות זוכות לחיזור בנוסף לכ"ק וגם אחרים מן הרצי"טיבים מופיעים במתכונת ה־"accompagnato". בפרטיטורות שלנו כל הרצי"טיבים מלווים בכ"ק בלבד; כל האריות והדואטים כתובים בצורת דה־קאפו; אחר־עשר מתוך שלושה־עשר קטעים אלה כתובים בליווי של כ"ק ושני תפקידי מיתרים, לעתים בתוספת אבובים (1733/9; 1732/12) או חצוצרות (1733/10) או בליווי כ"ק ואבוב (1732/11; 1733/8); רק שתי אריות כתובות בליווי כ"ק בלבד (1732/7; 1733/14).

125 ראה סמית'ר 1981: 663-664, 671.

126 ראה דברי אלאליאונה על oratorio centone (1945: 191-194).

127 ראה סמית'ר 1981: 662; ראה גם אדלר 1966, א: 103-104.

128 ראה לעיל, פרק 3ב, הפסקה אחרי הערה 68.

לסיכום שאלה זו של הסוג שאליו אפשר לשייך את "יונה" ו"עליון", הייתי אומר שהדגם של יצירות אלו הוא מסוג הקנטטה במתכונת של אורטוריה קטנת ממדים. לא נותר לנו אלא להתייחס בקצרה להיבטים אחדים של הצורה והסגנון המוסיקלי של האריות והדואטים, הרציטיבים, ומקהלות-הסיום הקצרות – אשר ככולם טבועה החותמת הסטריאוטיפית של הצורה והסגנון הרווחים בתקופה זו באיטליה גם באופרה וגם באורטוריה.

כאמור לעיל (הערה 124) כל האריות ושני הדואטים כתובים במתכונת המקובלת של צורת דה-קאפו: א ב א.¹²⁹

לחלק א, הכולל את הסטרופה הראשונה של האריות והדואטים, סכימה כדלהלן:
 (1) פרלוד כלי המציג חומר מוטיבי מתחילת האריה או הדואטו: בסולם הטוניקה, לעתים עם מודולציות;¹³⁰
 (2) זמרת סטרופה א: מטוניקה לדומיננטה;
 (3) אינטרלוד כלי, בדרך כלל חזרה על חלק ניכר מן הפרלוד הכלי, ולעתים קצוצר (ראה 1732/7, ת' 10-11): בסולם הדומיננטה;
 (4) חזרה (מלאה או חלקית) על סטרופה א: מדומיננטה לטוניקה, עם מעברים מודולטוריים;¹³¹
 (5) פוסטלוד כלי (בסולם הטוניקה), הגזור בדרך כלל מן הפרלוד הכלי או זהה לו.¹³²
 חלק ב כולל את הסטרופה השנייה של האריות והדואטים; המבנה של כמחצית מהם הוא:

(1) סטרופה ב כולה;

(2) חזרה על סטרופה ב, בדרך כלל חלקית.

129 המבנה הפיוטי של האריות והדואטים של "יונה" ו"עליון" הוא בדרך כלל של שתי סטרופות בנות ארבעה טורים כל אחת, בחריזת א (או: x) אאב/ ג (או: x) גאב/ א (או: x) גגב או אאב/ אאא. יוצא מכלל זה הוא מבנה הדואטו 1733/12, המורכב משתי סטרופות בנות שלושה (2x) טורים כל אחת, בחריזת אאב/ גגב (על הכפלת הטורים, המיועדת לכפל עניין במלים זהות או דומות, ראה לעיל, הערה 40). לאריות של "עושה שלום במרומיו" אין מבנה פיוטי אחיד: חמישה טורים, אאבא (1735/7); ארבעה טורים, אאאא (1735/9); שתי סטרופות בנות שלושה טורים כל אחת, אבא/ באכ (1735/11). זמרת חמשת הטורים של אריה 1735/7 בנויה כך: "סטרופה" א (טורים 1-3); "סטרופה" ב (טורים 4-5). זמרת ארבעת הטורים של אריה 1735/9 בנויה בצורה דומה: "סטרופה" א (טורים 1-2); "סטרופה" ב (טורים 3-4).

130 ראה המודולציות בפרלוד הכלי של 1732/11 (I-V-I), 1733/8 (I-V-I-V-I), 1733/12 (I-[IV]-[V]-I).
 131 דוגמה חריגה של מעברים מודולטוריים תכופים, בחלק א של אריה 1732/7, ת' 10-24. בתחילת קטע זה (ת' 10-11) אינטרלוד כלי קצוצר המביא את מוטיב הפתיחה של הבס התימטי של הפרלוד הכלי בדומיננטה (D), ולאחר מכן מודולציות, החל מתיבה 11, (I)G : a (r/IV) ת' 12-13, (I)G : 16-13 (i)g, ת' 17 (המעבר לטוניקה המינורית על המלה "אומללה"); (I)G, ת' 17-21 (עם נגיעה קלה כדו מז'ור במעבר מתיבה 19 לתיבה 20); (i)g, ת' 22 (קמו ת' 17); (I)G, ת' 22-24.

132 מקרה חריג של היעדר הפוסטלוד הכלי: 1735/9. תיזמור הקטע האחרון (= חזרה על זמרת סטרופה א) גזור מתוך הפרלוד הכלי, ופוסטלוד נוסף היה גורם לגיכוב מיותר.

באחרים אין חזרה על סטרופה ב.¹³³ המשחק המודולטורי בחלק ב של האריות והדואטים מפותח יותר מאשר בחלק א. הטונליות הכוללת היא זו של המקביל המינורי ($r =$), הבאה לידי ביטוי בכולם. באחד-עשר מתוך שלושה-עשר האריות והדואטים חלק ב פותח במקביל המינורי,¹³⁴ ועשרה מהם מסתיימים בטונליות זו.¹³⁵ את הסכימות המודולטוריות של חלק ב אפשר לסכם כדלהן:

$$(1) \quad 1735/9, 1733/8, 1732/13 : r$$

$$(2) \quad 1733/14, 1732/11 : r \leftarrow IV \leftarrow r$$

$$(3) \quad 1732/9, 1732/7 : r \leftarrow r/IV \leftarrow r$$

$$(4) \quad 1735/11, 1733/12, 1732/5 : r/V \leftarrow r$$

$$(5) \quad 1735/7 : r \leftarrow r/V \leftarrow r$$

$$(6) \quad 1733/10, 1733/6 : r \leftarrow (I \leftarrow IV \leftarrow I) I$$

בסוף חלק ב של האריות והדואטים הציון דה-קאפו מורה על חזרה אינטגרלית של חלק א, עד לקוי התיבות הכפולים המפרידים בין חלק א לחלק ב.¹³⁷

המבנה של שלוש מקהלות-הסיום דומה למבנה של האריות והדואטים בהבדלים אלה: (1) היעדר צורת דה-קאפו;¹³⁸ (2) בשתיים משלוש המקהלות (16/1733, 13/1735) אין חזרות על הסטרופה הראשונה בחלק א ועל חלק מהסטרופה השנייה בחלק ב של המקהלה, והאינטרלוד הכלי משמש כמעבר בין חלק א לחלק ב; (3) תוספת של פוסטלוד (או קודה) כלי(ת) בסיום חלק ב של המקהלות; (4) ממדים קטנים ופשטנות הרמונית.¹³⁹ המקהלות כתובות לשלושה קולות "אלטו" (15/1732) או לשני קולות "אלטו" וקול "טנור", בהתאם לקולות הסולנים המשתתפים בביצוע היצירות (ראה בטבלה). נראה שקטעי המקהלה נועדו לביצוע בפי אנסמבל הסולנים בלבד, אם כי אין זה מן הנמנע שבביצוען שותפו זמרים נוספים (ראה הערה 123). תיזמור המקהלות עשוי במתכונת הדומה לזו של האריות והדואטים (ראה בטבלה והערה 124 לעיל).

הזכרנו לעיל שהנורמה הפיוטית של הרציטיביכים הכתיבה טורים בני אחת-עשרה או שבע הברות (ראה הערה 122). למרבית הרציטיביכים בפרטיטורות שלנו טורים בני אחת-

133 שש האריות: 1732/13, 1733/6, 1733/8, 1733/10, 1735/9, 1735/11.

134 שתי האריות האחרות (6/1733, 10/1733) פותחות את חלק ב בסולם הטוניקה.

135 שלושת האחרים — שני הדואטים 5/1732, 12/1733, ואריה 11/1735 — מסתיימים בסולם המקביל המינורי של הדומיננטה.

136 כאן הסולם המקביל המינורי (r) משמש שלד הרמוני לכל אורכו של חלק ב של האריות, עם גיחות מודולטוריות פחות או יותר תכופות לסולמות קרובים. לדוגמה, מהלך המודולציות באריה 13/1732 (טונליות D מקביל מינורי b), חלק ב (ת' 42-58): $r(b)$; ת' 42-46: $(D)r$; ת' 46-49: $r(b)$; ת' 49-51: $r/IV(e)$; ת' 52: $(D)r$; ת' 53-54: $r(b)$; ת' 55-58.

137 ציון זה הושמט בטעות בסוף אריה 7/1735.

138 הציון *Da capo al [?] segno* בסוף 13/1735, כנראה בטעות יסודי.

139 להלן הסכימה של שלוש המקהלות:

— 15/1732, א: $I \leftarrow V \leftarrow I$ (ת' 1-22); ב: $I \leftarrow r$ (ת' 23-38).

— 16/1733, א: $I \leftarrow V$ (ת' 1-20); ב: $I \leftarrow V$ (ת' 20-35).

— 13/1735, א: $V \leftarrow I$ (ת' 1-16); ב: $I \leftarrow r \leftarrow V$ (ת' 16-39).

עשרה הברות,¹⁴⁰ המצטרפים לעתים למבנה של "סטרופות" בעלות מתכונת פיוטית זהה.¹⁴¹ בהתאם למקובל, כל סיומי הטורים בני אחת-עשרה הברות הם במלעיל (= "חרוזי piano").¹⁴² מסורת זו קשורה, ככל הנראה, בצורת הנוסחאות המלודיות הקדנציאליות שברציטטיב (קוורטה יורדת: 1-4, או [1-2]-3-4-6].¹⁴³ והפעמה החזקה מדגישה תמיד את הצליל שלפני האחרון.¹⁴³

כל הרציטטיבים כתובים בצורה הקונבנציונאלית של *recitativo semplice* (שכונתה החל מן המאה הי"ט בשם *secco*).¹⁴⁴ בין מאפייניה אפשר לציין הפקה דיבורית מהירה עם חזרות תכופות על אותם צלילים (בדרך כלל תוי שמנייות, לעתים חלקי שש-עשרה או רבעים); הפסקות תכופות הגודרות כל טור של הטקסט הפיוטי ובדרך כלל גם מחלקות את הטור לשני חלקים; תנועה מלודית במרווחים עוקבים או ארפגיים; מנעד שבדרך כלל אינו עולה על אוקטבה; כתיבה במשקל של C; ב"ק בערכים גדולים (תוים חצאים או שלמים, הקשורים לעתים קרובות בקשתות) עם שימוש נדיר ברכעים, בדרך כלל על הדומיננטה של הקדנצות האותנטיות שבסיומי הפיסקאות העיקריות של הרציטטיב. דוגמת התוים מס' IV – שתי הפיסקאות הראשונות של הרציטטיב "פוקד עון אבות" (1733/9) – ממחישה מאפיינים אלה, ואפשר גם לאתר שם אחדות מן הנוסחאות המלודיות הקונבנציונליות, כגון

140 חריגה קלה אחת בלבד ב"יונה", ברציטטיבים 1732/8 ("מדבר בצדקה") 1732/10 ("תשועת עולמים"), שמתכונתם הפיוטית זהה: שתי סטרופות בנות חמישה טורים כ"א ולאחריהן סטרופה שלישית בת שלושה טורים (חריזה: א אבבא/ אגדג/ האה). גם כאן כל הטורים בני אחת-עשרה הברות, להוציא הטור השני שבסטרופה השלישית שהוא בן שש הברות. בין שלושת הרציטטיבים של "עושה שלום במרומי" רק 1735/10 בני כולו מטורים בני אחת-עשרה הברות; ברציטטיב 1735/12 יש עירוב של טורים בני שבע הברות ובני אחת-עשרה הברות, וברציטטיב 1735/8 טורים בני שבע, שמונה, תשע ואחת-עשרה הברות.

141 המבנה הפיוטי של הרציטטיבים, מבחינת צירופם של מספר טורים להרכב של "סטרופה", אינו תמיד ברור. כדי לפתור סוגיה זו אפשר להיעזר באיתור הקדנצות (כד"כ אותנטיות: I-V) המופיעות תמיד בסיומי ה"סטרופות". בין הדוגמאות של מתכונת פיוטית זהה ברציטטיבים, נוסף על שני הרציטטיבים שהוזכרו בהערה הקודמת, אפשר לציין את אלה: שתי "סטרופות" בנות ארבעה טורים כ"א ולאחריהן "סטרופה" שלישית בת שני טורים (חריזה: אבבא/גדרג/הה): 1733/5 ("הסוככים"), 1733/7 ("אך טוב"), ופתיחת הרציטטיב (דברי הקטיגור) 1733/9 ("פוקד"); שתי "סטרופות" בנות חמישה טורים (חריזה: אבבא): אחת בהמשך הרציטטיב 1733/9 ("פוקד"), דברי הסניגור ("קדוש בישראל"), והשנייה, בהמשך לנ"ל, דברי הקטיגור ("הן דיין"); שתי "סטרופות" בנות ששה טורים (חריזה: אבבנג): בהמשך אותו רציטטיב, דברי הסניגור ("שופט עני עם"), ודברי הקטיגור ("אם יגועו").

142 על הטעמת סופי הטורים ("חרוזי piano" ו"חרי' tronco") ראה ד' פגיס, חידוש ומסורת בשירת-החול העברית: ספרד ואיטליה (ירושלים, 1976), עמ' 296 ואלך.

143 ראה, למשל, בדוגמת התוים מס' IV, הקדנצה בכתיבת 7-6 (I⁶-V) עם הטעמת ההברה שלפני האחרונה בסוף הטור על המלים "ב-קו די-נ-מו" (באיטלקית: sei re-ni-ten-te); שם, ת' 15-16, על המלים "פ-דות י-מ-צ-או" (באיטלקית: al-lor gl'as-sol-vi); שם, ת' 23, על המלים "ל-אום ק-ני-ת" (semp'r in-ter-*ce-do*).

144 ראה הסיכומים של J.A. Westrup בערך "רציטטיב" והביבליוגרפיה הנלווית, בתוך MGG ובתוך Grove⁶. על הרציטטיב *secco* בתקופה 1720-1780, ראה במיוחד אצל דאונס (1961); על בעיית הקדנצות ראה אצל וסטרופ (1962).

קוורטה יורדת ולאחריה סקונדה עולה, לביטוי סימן שאלה, במיוחד במסגרת מהלך הרמוני $V-IV^6$ בסולם מינורי (ראה שם, ת' 8) או $I-V^6$; I-145 הנוסחאות הקדנציאליות של קוורטה יורדת, עם סקסטה מקדימה או בלעדיה (ראה הערה 143), או קוורטה יורדת שקודמת לה קוינטה מוקטנת (ראה דוגמת תוים מס' IV, ת' 23). אחד מתפקידי המודולציות ברציטטיבים הוא לקשר בין סולם האריה הקודמת לרציטטיב לבין סולם האריה שלאחריה. תפקיד זה מתבצע לעתים קרובות תוך כדי גיחות מודולטוריות תכופות ולעתים אף מרוחקות מסולם היעד. כך, למשל, המהלכים ההרמוניים של חמש הפיסקאות של הדו־שיח בין הקטיגור והסניגור שברציטטיב 1733/9 – המקשר בין האריה 1733/8 (בסולם F) לבין האריה 1733/10 (בסולם G) – נעים דרך הסולמות כדלקמן (שתי הפיסקאות הראשונות, ראה בדוגמת התוים מס' IV):

א – (קטיגור): $F - C - (T' 4-1), F - G - C - a - C - (I^6 - V - C - a - (T' 7-10), G - a - (T' 10-13), a - (T' 13-16),$ עם קדנצה אותנטית $(I - V)$;
 ב – (סניגור): $F - d - a - (T' 16-20), F - B^b - E^b - B^b - F - (T' 20-23),$ עם קדנצה אותנטית $(I - V)$;
 ג – (קטיגור): $C - F - C - (T' 23-28), C - F - C - (T' 28-31),$ עם קדנצה אותנטית $(I - V)$;
 ד – (סניגור): $G - C - (T' 31-34), a - e - (T' 34-40),$ עם קדנצה אותנטית $(I - V)$;
 ה – (קטיגור): $a - (T' 40-43), F - C - (T' 43-46), C - F - (T' 46-49),$ עם קדנצה אותנטית $(I - V)$.

כל המודולציות האלה הן במסגרת סולמות עוקבים כמעגל הקוינטות, בעלייה או בירידה כמעין תנועת מטוטלת הלך וחזור, תוך כדי מעברים דרך הסולמות המקבילים, במינור או במז'ור. פתיחת הרציטטיב וסיומו הם בסולם C, דהיינו הדומיננטה של סולם האריה שקודמת לרציטטיב, והסוב־דומיננטה של סולם האריה שלאחריה.

עיקר ענייננו בניתוח הרציטטיבים הוא בליכון סוגיית ההתאמה של הטקסט העברי למוסיקה. התאמת הטקסט מעוררת קשיים במקומות מסוימים ויש בה כדי לשפוך אור על תהליך היווצרותן של כל היצירות שאנו דנים בהן. לסוגיה זו כבר רמזנו לעיל, בתיאור הכיבליוגרפי, במקרים שבהם אפשר לעמוד על אי התאמת הטקסט למוסיקה כבר באתחלתא של הרציטטיב (ראה האתחלתות של הרציטטיבים 1732/14, 1733/11 ו־1733/15). העובדה שבכתב־היד של הליברטו של "עליון" מצוי גם נוסח איטלקי של הליברטו נוסף על הנוסח העברי, מאפשרת לנו לקבוע מעל לכל ספק שהיצירה הולחנה במקור לנוסח האיטלקי של הליברטו ושהנוסח העברי הותאם למוסיקה לאחר מכן בידי העורך שהכין את היצירה לביצוע בכית הכנסת של קסאלי בליל הושענא רבה. התאמה נאותה של הטקסט העברי למוסיקה היתה אפשרית כעקרון, שכן מחבר הנוסח האיטלקי שמר על הצורה הפיוטית של הנוסח העברי (מספר ההברות לטור ומתכונת החריזה). בין הקשיים העשויים להתעורר כאן יש למנות את בעיית ההברות המוטעמות במלות הטקסט

145 כך, למשל, ניתן ביטוי לסימן השאלה בסוף הטור הראשון של הרציטטיב "איך תאמרו רודים לנפשי נחדי?" ראה תי האתחלתא 1732/6, ת' 2-3 לעיל בפרק (ב1).

העברי (מלעיל או מלרע) לעומת ההברות המוטעמות במלות הטקסט האיטלקי, מצד אחד, ואת תופעת "מיוזג" ההברות באיטלקית (ראה, למשל, בדוגמת התוים מס' IV ת' 7: Ser-ve il והמספר השונה של ההברות במלים בעברית ובאיטלקית, מצד שני. קשיים אלה, שהם פחות משמעותיים במקרה של אריות, דואטים וקטעי מקהלה, בולטים במיוחד ברצי"טיבים כי בהם המוסיקה משועבדת לצורת ההפקה הדיכורית בסגנון סילבי. את הדוגמאות שבחרנו להמחשת סוגיה זו, הגבלנו למקרים המצביעים באופן חד-משמעי על כך שהמוסיקה נכתבה במקורה לטקסט האיטלקי ולא לטקסט העברי (כגון מקרים של תוספת או חסר של הברות הטקסט העברי לעומת תו־המוסיקה שבפרטיטורה), והתעלמנו מן המקרים הרבים של סטייה מכללי ההטעמה העברית. בדוגמת התוים מס' IV אפשר להבחין באי התאמת הטקסט העברי למוסיקה בתיבות 10, 12, 13, 16, 19; בכל המקומות האלה, הקשיים נעלמים כאשר שרים את הטקסט האיטלקי במקום הטקסט העברי. דוגמה בולטת: שלושה תו־השמינית שעל ההברה השנייה של המלה "ח(-)בים" בתיבה 13, זמרתם באה על תיקונה אם מתאימים להם את הטקסט האיטלקי (bi-)lan-cia gl'u(ni). דוגמת התוים מס' V ממחישה את התופעה הזו בכל יתר הרצי"טיבים של "עליון" (ראה שם המקומות שצוינו בכוכב). לתיזה שלנו, שהמוסיקה נכתבה במקור לטקסט האיטלקי, יש גם אסמכתא פליאוגרפית: המקומות שבהם אפשר לאתר את שרידי התיקונים שהעורך עשה בכתב-היד של הפרטיטורה לצורך התאמת הטקסט העברי (ראה בדוגמת התוים מס' V, רצי"טיב 1733/11, ת' 30-31, רצי"טיב 1733/13, ת' 18-20, רצי"טיב 1733/15, ת' 10-11).

עד כאן הגבלנו את דיוננו לרצי"טיבים של "עליון" משום שבהם הקשיים של התאמת הטקסט העברי למוסיקה מוצאים את פתרונם בהצבת הנוסח האיטלקי של הליברטו במקום הנוסח העברי. אך גם ברצי"טיבים של "יונה" ושל "עושה שלום במרומיו" יש תופעה דומה ויש יסוד סביר להניח שגם אלה הולחנו במקור לנוסח איטלקי, אשר לא הגיע לידנו.¹⁴⁶ אשר ליתר חלקי היצירות (אריות וכו'), אלה, מעצם טבעם, יש בהם שעבוד המלים למתכונת המוסיקלית (ולא להיפך, כמו ברצי"טיבים), כולל מליסמות היכולות למשוך הברה אחת לאורך כמה תיבות, וכבר רמזנו לעיל, שהקשיים של התאמת נוסח עברי למוסיקה שנכתבה במקורה לטקסט איטלקי פחות משמעותיים כאן מאשר ברצי"טיבים. יחד עם זאת יש להניח

146 ראה 1732/6, ת' 14: שני תו־ 1/16 על ההברה השנייה של המלה "ר(ר)חם"; ת' 20: תו אחד (1/16) על שתי ההברות של המלה "ה-יש". 1732/8, ת' 6: שני תו־ 1/8 על המלה בת ההברה האחת "בר". 1732/10, ת' 21: שלושה תו־ 1/8 על ההברה השלישית של המלה "ח(-)גו-רת" (!). 1732/12, ת' 11: שני תו־ 1/8 (מחוברים בקשת-לגאטו, שנוספה ללא ספק כירי העורך לצורך התאמת הטקסט העברי למוסיקה) על ההברה השנייה של המלה "פ(-)אר"; ת' 14: שני תו־ 1/4 (מחוברים בקשת-לגאטו, כנ"ל) על המלה בת ההברה האחת "יום"; ת' 19: שני תו־ 1/16 על ההברה הראשונה של "ז(-)ר(ך)"; ת' 32: שני תו־ 1/16 (מחוברים בקשת לגאטו, כנ"ל) על ההברה האחרונה של "מ(ה)ה-ר(ר)". 1735/8, ת' 2: שני תו־ 1/16 על המלה בת ההברה האחת "כל"; ת' 11-12: שני תוים (1/8 + 1/4) על ההברה הראשונה של "ש(-)נו". 1735/10, ת' 5: שני תו־ 1/16 על 4 ההברות "ב-ה[נל]-לו-לים".

שגם חלקים אלה נכתבו במקורם לטקסט האיטלקי, ואף מצאתי מקומות אחדים המחזקים השערה זו.¹⁴⁷

מכל האמור לעיל מתקבלת התמונה של תהליך היווצרותן של היצירות, שהיה כארבעה שלבים, כדלקמן: שלב ראשון – חיבור הליברטי בעברית. שלב זה מתועד בדפוסים ובכתבי־יד של שלושת הטקסים, כמפורט לעיל בפרק 2 ובפרק 3, שם הובהרה גם שאלת המחברים של טקסטים אלה. שלב שני – עיבוד נוסח איטלקי של הליברטי. שלב זה מתועד בעדויות ישירות שבכתב אך ורק בכתבי־היד של "עליון", ולא מצאנו בהם או במקורות אחרים שום רמז לשם המחבר של הנוסח האיטלקי (ראה פרק 2 [2] ופרק 3). מסקנתנו שגם הליברטי האחרים זכו לנוסח איטלקי אשר על פיו חוברת או עובדה המוסיקה, מבוססת על עדויות נסיבתיות, כאמור לעיל בפרק זה. שלב שלישי – הלחנה של הנוסח האיטלקי של הליברטי (או התאמת יצירות שנלקטו מן הרפרטואר הקיים). לשלב זה אין אסמכתות כל שהן בתעודות ישירות, ומסקנתנו בנידון מבוססת כולה על עדויות נסיבתיות. שלב רביעי – עריכת הפרטיטורות לקראת ביצוע היצירות תוך כדי התאמת הנוסח העברי של הליברטי למוסיקה. דבר זה שנעשה ככל הנראה בידי יוסף חיים קציגין, מתועד בכ"י גינצבורג לגבי שלושת הטקסים.

נותר לנו לסכם את שאלת המלחין (או המלחינים) ולהזדקקתו של העורך המוסיקלי של הטקסים לשיטת הפסטיצ'ו. כאמור בתחילת פרק זה, שתיים מן הסימפוניות־פתיחות (1732/1, 1733/4) נלקטו מתוך רפרטואר היצירות של מלחינים ידועים בתקופה זו (ראה נספח ב). הוא הדין, ככל הנראה, בשלושת חלקי הסימפוניה־פתיחה 1732/4 אשר יש להניח שהם נלקטו ממקורות שונים – שטרם זוהו – בשיטת הפסטיצ'ו (ראה הערה 107). אם גם שתי הסימפוניות־פתיחות הנוספות שבפרטיטורות שלנו (1733/1 [= 1735/1], 1735/6), ואולי גם ה"סינפוניות" התזמורתיות הקצרות, נלקטו ממקורות אחרים או הולחנו במיוחד לצורך האירועים בקסאלי, שאלה זו נשאת פתוחה.

מהי מידת הסבירות שגם המוסיקה של שלוש הקנטטות נלקטה ממקורות שונים בשיטת הפסטיצ'ו? כאמור לעיל, השיטה היתה נפוצה בתקופה זו באיטליה (ראה הערה 126), אך יש להבדיל כאן בין שני דברים שונים. האחד, לקט של אריות, קטעי דואו או מקהלה, ואולי אף רציטיבים – הטקסט עם המוסיקה אשר הולחנה עבורו – אשר צורפו יחד ממקורות שונים בשיטת הפסטיצ'ו; והשני, טקסט חדש שחובר במיוחד למאורע מסוים אשר לו מבקשים להתאים מוסיקה שנלקטה ממקורות אחרים, תהליך שהוא תערוכת של שיטת

147 ראה, למשל: אריה 1733/8, ת' 22, שני תוי 1/8 על המלה בת ההברה האחת "הט" (בנוסח האיטלקי שתי הכרות: [deh! e-]sau-dis-cij); באותה אריה, ת' 108: צירוף התוים [gof] (בקשת־לגאטו!) מורה על התאמה להברה אחת (בהתאם לנוסח האיטלקי: ההברה הראשונה של המלה [gof-Ri]), בעוד שהטקסט העברי שמתחת לתוים אלה כולל שלוש הברות: "ב-איש ל-צון". דוגמה משמעותית יותר אפשר למצוא באריה 1733/10, ת' 61-62, שם תופעה מובהקת של Tonmalerei: כל מהלך האריה עד כאן הוא על טהרת המזיור (האריה היא בסול מזיור), וכאן בא באופן מפתיע אקורד של ספטימה מוקטנת (עם מי כמול בתפקיד הזמרה ופה דיאו בבס); הפתעה ציורית זו מתאימה היטב למלים של הטקסט האיטלקי e dolor. והיא חסרת משמעות במלת "זמיר" המופיעה כמקום זה בטקסט העברי.

הפסטיצ'ו עם שיטת הקונטרפקטה. מראש ייאמר שתהליך מעין זה, שהוא אפשרי באריות, קטעי דואו ומקהלה, אינו מתקבל על הדעת ברציטיביים, מטעמים מובנים. בהיעדר אסמכתות, כגון זיהוי של לפחות אחת מן האריות או אחד מקטעי האנסמבל במקורות אחרים, קשה לקבוע מסמרות בסוגיה זו.

שאלה אחרת, העשויה להיות רלבנטית לנושא שאנו דנים בו, היא שאלת הפער ברמת היצירות. כאן יש להבדיל, קודם כל, בין "יונה" ו"עליון", מצד אחד, לבין "עושה שלום במרומיו", מצד שני. שתי הקנטטות הראשונות רחוקות מלהיות יצירות מופת, אך הן מעידות על כושר הלחנה ברמה מקצועית מתקבלת על הדעת, ואף יש בהן קטעים שנכתבו בכשרון רב.¹⁴⁸ לעומתן, הקנטטה השלישית כתיבתה לוקה לעתים קרובות בכבדות וחוסר מקצועיות (המזכירים את הליקויים שהוזכרו בדיון על הלחנת חלק מן הטקסטים הליטורגיים), ורמתה נופלת בהרבה משתי קודמותיה.¹⁴⁹ בתיאור הביבליוגרפי של כ"י גינצבורג ציינתי ששלוש הפרטיטורות הועתקו ללא ספק באותה יד. אך אין להעלות על הדעת שהקנטטה השלישית היא פרי עטו של אותו מלחין שכתב את "יונה" או את "עליון". לגבי שתי אלו, לעומת זאת, אין להוציא מגדר אפשרות שהן הולחנו בידי מלחין אחד ואף אפשר להבחין בקרבה שיש בין קטעים אחדים בשתי היצירות התומכות ברעיון זה.¹⁵⁰

אם נצרך לנתונים אלה את מה שהעלינו לעיל בפרק 4 בהקשר של הלחנות או עיבודי המנגינות של הטקסטים הליטורגיים, מסתבר שהשותפים הפעילים במלאכת ההלחנה, העיבוד והעריכה המוסיקלית היו לפחות שלושה אנשים: אנונימוס א – הוא המלחין של שתי הקנטטות הראשונות; אנונימוס ב – הוא המלחין של הקנטטה השלישית; והעורך המוסיקלי של הטקסים – כנראה יוסף חיים קציגין. קציגין הוא שהתאים את הנוסח העברי של הליברטי למוסיקה, ליקט וערך את המוסיקה של חלק א והסימפוניות-פתיחות של חלק ב של הטקסים, ואולי אף הלחין או עיבד חלק מן המנגינות של הטקסטים הליטורגיים ושל הפרלודים והאינטרלודים התזמורתיים ("סינפוניות") הנלוות אליהן.

האם העובדה, שנוסף על חיבור הליברטי בשפה העברית קציגין יזם גם הכנת נוסח איטלקי של הליברטי, מעידה על כך ששני המלחינים של הליברטי (אנונימוס א ואנונימוס ב) לא היו בני ברית? אני נוטה לחשוב כך, אם כי התיעוד העומד לרשותנו אינו מאפשר לפסוק הלכה בנידון.¹⁵¹

148 ראה, למשל, האריות "שוכן" (1732/11) ו"אלי" (1733/8).

149 ראה במיוחד אריות 1735/7, 1735/11 ומקהלת-הסיום 1735/13.

150 השוה במיוחד את שלושת האריות בקצב 3/8: "שוכן" (1732/11), "אלי" (1733/8), ו"לאוס" (1733/14).

151 עצם הפנייה אל מלחין מקומי נוצרי לחבר מוסיקה לחגיגה יהודית דתית אינה חורגת מן המקובל אצל קהילות יהודיות באירופה שנהגו לבצע יצירות של מוסיקה אמנותית כבתי הכנסת כמאות הי"ז והי"ח: ראה אדלר 1966, א: 96 (ק. גרוסי), 146 (F. Drei), 180-181 (ל. סלדין), 228 (ק. ג'. לירטי). בסיכומו של אותו מחקר (שם, עמ' 239-240) הצבעתי גם על התופעה המתמיהה שלמרות העדויות המרובות על פעילות מוסיקלית אמנותית ערה וענפה בקהילות היהודיות באיטליה כמאות הי"ז והי"ח, אחרי תקופתו של שלמה רוסי, נתגלו לנו רק שני שמות של מלחינים יהודים איטלקים, שניהם משלהי המאה הי"ח: זבולון גאליקי מסיינה (ראה שם, עמ' 145-146) ומיכאל בולאפי מפירנצי וליוורנו (שם, עמ' 125-128).

דוגמת תוים מס' I: "אדון עולם" (1732/2)

י- כל רם ח- ב- לך מ- טר א- לם עו דון א-

6 6

רא נב ציר * (1- | ל- י- כל רם ט- ב- רא נב ציר

ב- ל- כל ה- לות ככ רי ח- א- מ די א- כל צו חפ- ב- עה נע עח

6 5 6 5

(רא נב לוך ימ דו ב- ל- רא נב לוך ימ דו (רא נב לוך ימ דו
[רא נב לוך ימ דו מ- זי א- רא נב לוך ימ דו מ- זי א- רא נב לוך ימ דו

* ככתב היד נרשם כאן בטעות החרוז השלישי של אדון עולם במקום החרוז השני.

דוגמת תוים מס' II: "שופט כל הארץ" – טבלה משה

1. רישום בכ"י גינצבורג, 1732/3B.
2. רישום בידי מרצ'לו, 1724-1727 (ראה הערה 87).
3. עיבוד בידי רוסיני, 1820-1826, של הטור הראשון בלבד (ראה הערה 89).
4. ממסורת יהודי קסאלי שהקליט ד"ר ליאו לוי ז"ל, נרשם בידי י. מזור (ראה הערה 90).
5. כנ"ל, על-פי הקלטה של מסורת יהודי וונציה (ראה הערה 91).
6. רישום בידי ש. נאומבורג מפיו של ל. זנגר, 1840 (ראה הערה 92).
7. רישום בידי א. בר, 1877 (ראה הערה 93).
8. רישום בידי ס. דוד, 1895 (ראה הערה 94).
9. רישום בידי ב. בוכנר, 1948 (ראה הערה 95).

1

מיד - ע-י - פט-מש-ב - תה - או - ו - רץ - א - ה - כל - פט - שו

2

מיד - ע-י

3

4

מיד - ע-י - פט-מש-ב - תה - או - ו - רץ - א - ה - כל - פט - שו

5

מיד - ע-י - פט-מש-ב - תה - או - ו - רץ - א - ה - כל - פט - שו

6

מיד - יע - פט-מש-ב - תה - וא: - רץ - א - ה - כל - פט - שו

7

מיד - ע-י - פט-מש-ב - תה - או - ו - רץ - א - ה - כל - פט - שו

8

מיד - ע-י - פט-מש-ב - תה - או - ו - רץ - א - ה - כל - פט - שו

9

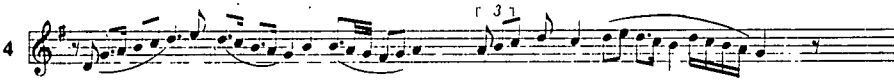
מיד - ע-י - פט-מש-ב - תה - או - ו - רץ - א - ה - כל - פט - שו

דוגמת תוים מס' II (המשך)

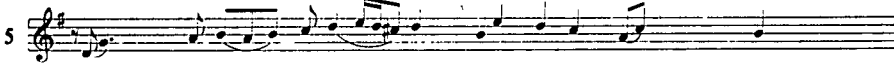
1 

מִיֵּד תִּחַצְנִי עַם עַל סֵד ח-ו יִיס-ח נא

2 

4 

מִיֵּד תִּחַצְנִי עַם עַל סֵד ח-ו יִיס-ח נא

5 

6 

מִיֵּד תִּחַצְנִי עַם עַל סֵד ח-ו יִיס-ח נא

7 

8 

9 

1 מיד - חע - לה - עו - קום - במ - חר - ש - ה - לה - חפי - אח - ו -

2

4 מיד - ע - ח - לה - עו - קום - במ - חר - ש - ה - לה - חפי - ת - אח - ו -

5 מיד - ע - ח - לה - עו - קום - במ - חר - ש - ה - לה - חפי - ת - אח - ו -

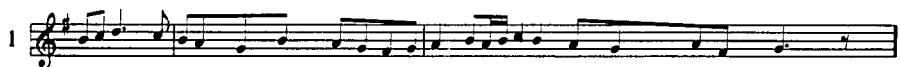
6 מיד - חע - לה - עו - קום - במ - חר - ש - ה - לה - חפי - ת - אח - ו -

7 מיד - ע - ח - לה - עו - קום - במ - חר - ש - ה - לה - חפי - ת - ואח - ו -

8 מיד - ע - ח - לה - עו - קום - במ - חר - ש - ה - לה - חפי - ת - אח - ו -

9 מיד - ע - ח - לה - עו - קום - במ - חר - ש - ה - לה - חפי - ת - ואח - ו -

דוגמת תוים מס' II (המשך)



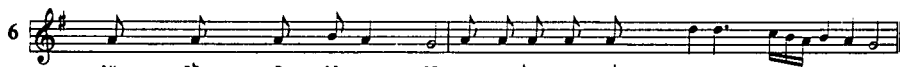
מִיד - ת - הַּ - לַח - עוּ - ל - שֵׁר - אַ - קֵר - בּוּ - הַּ - לַח - (כ) עוּ



מִיד - ת - הַּ - לַח - עוּ - ל - שֵׁר - אַ - קֵר - בּוּ - הַּ - לַח - עוּ



מִיד - ת - הַּ - לַח - עוּ - ל - שֵׁר - אַ - קֵר - בּוּ - הַּ - לַח - עוּ



מִיד - ת - הַּ - לַח - עוּ - ל - שֵׁר - אַ - קֵר - בּוּ - הַּ - לַח - עוּ



מִיד - ת - הַּ - לַח - עוּ - ל - שֵׁר - אַ - קֵר - בּוּ - הַּ - לַח - עוּ



מִיד - ת - הַּ - לַח - עוּ - ל - שֵׁר - אַ - קֵר - בּוּ - הַּ - לַח - עוּ



מִיד - ת - הַּ - לַח - עוּ - ל - שֵׁר - אַ - קֵר - בּוּ - הַּ - לַח - עוּ

דוגמת תוים מס' III: "ואני בחסדך" (= "ומירות בניגון שופט") (1732/3B)

גל גי - חי - טח - ב - א - 1 - ני - ב - ד - חס - 1

רה - טי - א - 1 - ת - ע - ב - בי - ג - ל

מל - ג - כי - ני - ד - ל - ל - א

לי - י

דוגמת תוים מס' IV: תחילת הרצ'יטיב "פוקד עון אבות" (1733/9)

חֲבִים תְּחַאֵם כְּכַף יוֹכֵאז
 אִם כִּד כְּבֹד יִהְיוּ פְרוּת וּמְצָאוּ : (א)
 קְדוּשׁ בְּיִשְׂרָאֵל כְּכֹר עֵינִית
 בִּי מַעֲשֵׂה מַצּוּה כְּלִילַח יוֹפִי
 יְהוָה כְּאִישׁ מִנֵּן לְבַעַל רוּפִי : (ב)
 מִפְּלֶט לְעֵרֹת צָר תִּבִּי בְּנִית
 עָזָה יִשׁוּב כּוֹ לְאוֹם קִנְיִת :

פּוֹקֵד עֵז אֲבוֹת עָלַי בְּנִסּוֹ
 לְאוֹחִים בִּיד וְרוֹן הַרְמִסוּ (א) (ב)
 אִם נִאֲצוּ נָם הֵם כְּכֹד צַנְרִימֵי
 מִה לֵךְ רַפְלִם עוֹד בְּקֹ רִינִימוּ :
 מִה זוֹ רָצָה לִי וּמִה דִּעִיכָה :
 מִה זוֹ חֲשׂוּבָה אִם יִשְׁרִים כְּמוֹ :
 הֵן מַעֲמִים הֵנָּם הַלְּפִיּוֹת לְמוֹ
 כִּי אֲחֵרֵי בְרוּב הָלֵא נְשַׁכְּלָה : (א)

Rigore

1 2 3

Po-ched ña-von a- vod ña-le ba-ne-mu la- o- ña-zim be-ïad ze-don o-
 Del mon-do cre-a- tor om-ni-po-ten-te se l'huo-mo nel pec-car è re-ci-

8

vo

Rec

b7

4 5 6

re-mu im ni- a- zu gam em che- vod zu- re-mu ma laç. le- fa- les ñod be-cav di-
 di-vo se sem-pre nel pen- tir-si eg-li e tar-di-vo per-che nel con-dan-nar sei re-ni-

8 6 6 5

7 8 9

ne- mu ma zò re- a- ña li u- ma o- ñi- la mà zò te-su- va im ñe- ña- ñim
 ten-te? à che ser- ve- il dir? et à che gio- va? che tra vi- ven- ti sian buo- ni e

6 6 f 8

[Heb.: ♩]

10 11 12 [Heb.: ♩]

ba- mo en mu- ña- tim i- nam ña- li- fod la- mo chi a- ña- re a- rov a- lonas
 ret- ti po- chis- si- mi sa- ram- no e non per- fec- ti ed' un fra mil- le ao- pe- na se n' ri-

7 6

[Heb.: ♩]

13 14 15

chi- la ña- vim ve- za- ca- im be- ñaf iu- va- uu im bad ba- vad yi- ñù pe- dud im
 tro- va bi- lan- cia g' lu- ni e gl' al- tri e poi ri- sol- vi se buo- ni son di più al- lor gl' as-

6

Clemenza

[Heb.: ♩]

16 17 18

za- uu ca- dos be- is- ra- el che- var ña- ni- da chi ma- ña- sse mis- va che- li- lad
 sol- vi pie- to- so e gius- to Rè tù hai pres- crit- to che ad og- ni tras- gres- sor un op- ra

6

[Heb.:]

io-fi i- iè che-is ma- ghen le-be-nal do-fi mif- lat le-ni- tod zar a-ñhi ba-
pi-a la pe-na a dí-lon- gar va-le-vol sí-a quin- dí è che al Ri-gor un qua non

5

ni-da ña-ta ie-su- gav bð le-om cà- ni-da en dí[n] [etc.]
ce-do per-don al pec-ca- tor sempr' in-ter-ce-do per- don

Rigore

דוגמת תרים מס' V : לסוגיית ההתאמה של הטקסט העברי ברצ"טטיבים של "עליון"

m.6 m.9-10 m.13

dell'al-tro e l'un de Gius-ti ed'Em- pi an- cor e ven- det-ta

m.2 m.10

in-dul-gen- ti se stuol dí pec-ca- to-ri vi son degl' os- ser-van- ti il

m.43(1)

Per can- to

m.1-3

Cle-menz' e Ri-gor con gius-ta soff- ren-za ces- sa- te il gar- rir

m.30-31(2) m.34

il ben dí ques- ti [per] mal de tristi op-po- ne il tuo dí[r] s'u- nis- ca

m.37-38 m.41

La- sciam dí gra- zia à per- te il mis- te- ro con- sul- to le- gius- ti- zia

1 (1733/9, ת' 43): ראה גם התבות 19,16,13,12,10 בדוגמת התרים מס' IV.

2 (1733/11, ת' 30): כה"י תוקן בידי העורך: תוספת. של תו 1/16 המכסה את ההפסקה של 1/8 שבראש התבה; הנוסח האיטלקי מתאים לגירסה שלפני התקון. דהיינו עם הפסקה של 1/8 בראש התבה.

1733/13 
 מד-לו פת-ש טא-מב
 vuð dir ch'eg- li s'as- con- da

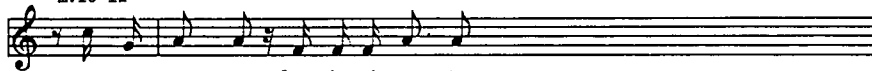
m.18-20 (א) נוסח המקור המשוחזר (עם הטקסט האיטלקי)

 mà di sal-var-li tut- ti i- o pur bra-mo

m.18-20 (3) (ב) נוסח כה"י שתוקן ע"י העורך (עם הטקסט העברי)

 חי-לח-ט-רה-מ-או-כן-על-זו-זה-על

1733/15 
 כה-טס מן-א-נה-ע-אל-הו-אל-ש-נפ-וב
 As- col- ta l'al- trui vo-ler ab-bra- cia ral-len- ta

m.10-11 (א) נוסח המקור המשוחזר

 che non gio- va fes-ti- vi ques- to

m.10-11 (5) (ב) נוסח כה"י שתוקן ע"י העורך

 רה-שי-יום-ב-פה-הר-רא-י-אל

3 (1733/13, ת' 18-20): תיקון העורך: מחיקת ההפסקה של 1/16 בין המלה tutti למלה io (בנוסח המקור המשוחזר) ו"השתלחה" בין המלה כן למלה אוימרה (בנוסח כה"י שתוקן בידי העורך); הסימן x בחמשה התחתונה מציין את מקום המחיקה ככה"; המתקן התעלם מן הסינוקופה שנוצרה על ההברה הראשונה של המלה אוימרה.

4 (1733/15, ת' 5-6): קשת הלגטו בין שני החוים הראשונים נוספה בידי העורך לצורך התאמת הטקסט העברי.

5 (1733/15, ת' 10-11): תיקון העורך: כמו 1733/13, ת' 18-20.

נספחים

נספח א: אסמכתות לתולדות משפחת קציגין בקסאלי מונפראטו

בנספח זה ריכזנו את האסמכתות לנתונים שסוכם לעיל בפרק 3 בלוח היוחסין של משפחת קציגין בקסאלי.

לפי פואה (1914) עקרה משפחת קציגין-קלאווא, ¹⁵² שאנו דנים בה, מפדובה לקסאלי בשנת 1637. ¹⁵³ מצירוף המידע הניתן לנו במחקריו של פואה — המבוססים בעיקר על תעודות בארכיון המדינה של טורינו — ומן העיון בפנקסי הקהילה ומקורות עבריים אחרים, מתברר שמשפחת קציגין הייתה אחת המשפחות העשירות והמיוחסות בקהילת קסאלי במאה הי"ז ובמחצית הראשונה של המאה הי"ח.

היחיד מבין ראשי משפחה זו המוזכר בספרי השימוש המקובלים ¹⁵⁴ הוא סבו של יוסף חיים קציגין שלנו, אשר נכדו נקרא על שמו (בהתאם לרישום בלוח היוחסין נתייחס לנכד בשם יוסף חיים II ולסבו בשם יוסף חיים I). יוסף חיים I היה חתנו ¹⁵⁵ של יוחנן שלמה I (באיטלקית: Jona), אשר היה בעל זיכיונות של הממשל כספק ציוד לצבא, כגובה מס וכד' משנת 1649 ואילך ¹⁵⁶ ואשר עמד בראש המשפחה לפחות עד 1667. ¹⁵⁷ הוא נפטר בין שנה זו (1667) לשנת 1679, אשר בה שמו של יוסף חיים I מופיע לראשונה כבעל הזיכיון המשפחתי. יוסף חיים I נפטר בקסאלי בערב שבועות תמ"א (1681) בגיל צעיר, כפי שאנו למדים מן ההספד שהספידו ר' בנימין בן אליעזר הכהן (הרב"ך). ¹⁵⁸ שני בניו, יוחנן שלמה II (Jona) ושמעון ידידיה (Simone), טרם הגיעו לבגרותם כמות אביהם. אמם סמירלדה, אלמנתו של יוסף חיים I ובתו של ראש המשפחה הקודם יוחנן שלמה I, ¹⁵⁹ ניהלה את ענייני המשפחה כנראה עד שנת 1685 או 1686. ¹⁶⁰ החל משנת 1685 מופיע הבן הבכור יוחנן שלמה II כאחד "הנועדים" בישיבות הועד הקטן (וק"י) של הקהילה, ¹⁶¹ ובשנת 1688 מעניק לו

152 "קלאווא": הכתיב העברי של הצורה האיטלקית Clava של השם קציגין, שמצאתי בפנקסי הקהילה.

153 פואה 1914: 100.

154 נפ"גירונדי 1853: 157; מורטרה 1886: 13.

155 בתעודות רשום יוסף חיים I כבנו של יוחנן שלמה I, אך בתשובה של ר' בנימין בן אלעזר הכהן (הרב"ך) משנת תנ"ז (1697) נאמר במפורש שהוא היה "חתנו [של יוחנן שלמה I] שקראו בשם בנו מאהבתו אותו"; ראה שו"ת הרב"ך... יו"ל... על ידי יצחק ניסים... (ירושלים, תש"ל), עמ' 84.

156 על חידוש הזיכיונות בשנים 1653, 1655 ו-1660, ראה פואה 1914: 101.

157 בתאריך זה הלוח לקהילה סכום כסף מן "ההקדש הפרטי" שלו לעניי א"; ראה שו"ת הרב"ך (הג"ל בהערה 155), סימן כ"ז, עמ' 76-86.

158 נפ"גירונדי (1853: 157) רומז לספרו של הרב"ך, גבול בנימין (אמשטרדם, 1726-27), דף 205-206 ב (בדף 206 א: "...כי נפטר בקוצר שנים כנודע בשערים...").

159 שמה מופיע בפנקס A3, דף 36 (רישום משנת תמ"ה); על הפנקסים, ראה הערה 53.

160 בשנת 1683 נרשם חידוש הזיכיון ע"ש "יורשי קלאווא" ללא ציון שמות האחים (כנראה באפוטרופוסות האלמנה; ראה פואה 1914: 35, 101). תעודה אחרת משנת 1686 עודנה על שם "יורשי קלאווא" (ראה שם, עמ' 27). מעמדה של סמירלדה כראש המשפחה בתקופה זו ניכר כנראה גם בתקופה שלאחר מכן: רמז לכך אפשר לראות בעובדה כי ש"ח ירק מזכיר את סבתו של יוסף חיים II יחד עם אביו (= שמעון ידידיה) בדברי ההקדשה של ד"ר, עמ' 1.

161 פנקס A3 דף 37 (רישום משנת תמ"ה). באותו פנקס, דף 134 א-ב (רישום מחוה"מ פסח תפ"ו, כחודשיים אחרי פטירת יוחנן שלמה II), דברי אחיו שמעון ידידיה: "...זה סביב לארבעים שנה אשר שרת ושמר עבודתו בקודש בשם ממנוה..."

פרדיננדו קרלו, הדוכס ממנטובה, פריבילגיה של *famigliarità*¹⁶².

בשנת 1702 ניתן הזיכיון לגביית מס, לתקופה של שש שנים, לאחים יוחנן שלמה II (Jona) ושמעון ידידיה (Simone)¹⁶³. שמו של שמעון ידידיה מצטרף אל שם אחיו הבכור ברישומים שבפנקסי הקהילה החל משנת 1703¹⁶⁴ ושמות שני האחים ממשיכים להופיע בפנקסים בעניינים שונים עד פטירתו של יוחנן שלמה II בשנת 1726. בשנה זו, שמעון ידידיה, שבעבר כבר מילא את מקום אחיו בוק"י בזמן היעדרו, נקרא עתה לעשות זאת באופן קבוע,¹⁶⁵ והמשיך בתפקיד זה לפחות עד אפריל 1740.¹⁶⁶

יוסף חיים II – יוזם האירועים המוסיקליים שאנו דנים בהם – היה בנו של שמעון ידידיה.¹⁶⁷ מסתבר שהוא אותו יוסף חיים קציגין אשר תרומתו בשנת 1720 הונצחה בכתובת על אחד מקירות בית הכנסת בקסאלי (ראה הערה 62). החל מרצמבר 1730, בהיעדר אביו, הוא נקרא לעתים למלא את מקומו בישיבות הוק"י.¹⁶⁸ סמוך לשנת 1740, כאשר שמו של שמעון ידידיה נעלם מרשימת חברי הוק"י (ראה הערה 166), כנראה שהמשפחה ירדה מנכסיה; ברשימת הנישומים ("ליסטא") משנת 1745 מצויים שמעון [ידידיה] ויוסף חיים קציגין למטה.¹⁶⁹ החל משנת 1753, יוסף חיים חוזר להשתתף בישיבות הוק"י והוא ממשיך להיות חבר במוסד זה עד שנת 1763.¹⁷⁰ לאחר מכן נעלם שמו מפנקסי הקהילה.

162 פואה 1914 : 19.

163 ש.ס. עמ' 102.

164 פנקס A3, דף 71א; בשם הרשום כאן – שמעון קציגין – נשמט שמו הפרטי השני (ידידיה), אך אין ספק שהמדובר באותו איש; להלן הוא מופיע בפנקס זה ובפנקסים האחרים של הקהילה בדרך כלל בשמו המלא או בקיצור ש"ק.

165 פנקס A2, דף 270ב-271א; פנקס A3, 134א-ב (ראה גם המוכאה בהערה 161).

166 בפנקס A6, הרישום האחרון של שמעון ידידיה כחבר בוק"י הוא מיום 1740.4.13.

167 פנקס A5, דף [110], רישום מיום 8.8.1729 (בחירות לתפקיד נב"י): "קראו בשם נב"י... [נכנס במקום יחיד] = ממלא מקום של מ' הוק"י מהק' כמ' שמעון ידידיה קציגין האלוף כמהר' בנו יוסף חיים קציגין נשאר י"ז ה' לאו והק' קציגין לש"ב [= לא שם באלוטאן] והק' קרמי לא רצה לש"ב [= לשם באלוטאן]". תודתי נתונה לפרופ' ד' קארפי ולד"ר ר' בונפיל על עזרתם בפענוח ראשי התיבות.

168 לראשונה ביום 18.12.1730 (ראה הרישום בפנקס A3 בתאריך זה). כמה ימים לפני כן הגיעה לקסאלי שמועה בדבר תכונה לקראת הקמת גיטאות בערים של אזור מונפראטו, ושמעון ידידיה היה בין אלה שעליהם הוטלה השליחות לנסוע לטורינו ולנסות להעביר את רוע הגזירה: "ואם לא יהיה אפשר לבטל הענין... לפחות ישתדלו שיעשה הגיטטו במקום הראוי והיותר נכון אל רוב בני הקק"י והמדרינה י"ז ובתי הכנסיות ישכו במקומם..." (פנקס A3, דף 166א, רישום מיום 13.12.1730). הטיפול בעניין זה, שנמשך למעלה משנתיים, נידון בהרחבה בפנקסים: פנקס A2, דף [295]ב ואילך; פנקס A3, דף 166א ואילך. לא היה ביכולתי להתעמק בסוגיה זו ולנסות לגלות את התאריך המדויק של הקמת הגיטו בקסאלי. עד כמה שידוע לי, המומחים בדברי הימים של יהודי איטליה טרם קבעו את התאריך במדויק. באנצ' יוד' ובאנצ' יוד'² (ערך Casale Monferrato), אצל מילנו (1963: 304) ואצל קאסוטו (1978: 183) נקבע מועד הקמת הגיטו לשנת 1724. לעומתם, ראה את דברי פואה (1949: 116), וקולורני (1956: 59, הערות 375, 376).

169 פנקס A5, רישום מיום 14.11.1745.

170 בפנקס A6 מופיע שמו של יוסף חיים קציגין באופן קבוע כאחד מחברי הוק"י, החל מיום י"ט באב תקי"ג (1753): שמו נעלם מרשימת חברי הוק"י החל מיום י"א שבט תקכ"ד (1763.9.30).

נספח ב: המקורות האחרים של הסימפוניות 1732/1 ו-1733/4

הסימפוניה 1732/1

מקורות שונים מייחסים סימפוניה זו לקומפוזיטורים האסה, הנדל וויולדי. על מהימנותם, ראה דברי כתיב חורגין בנספח ג. תודתי נתונה לפרופ' ב' חורגין על עזרתה באיתור הרישומים של חלק מן המקורות ב"קטלוג התימאטי המאוחד של הסימפוניות מן המאה הי"ח" הנערך בניו-יורק בידי פרופ' Jan LaRue. כמו כן אני מבקש להביע את הוקרתי על עזרתה האדיבה של הספרנית המנוחה של ספריית האקדמיה המלכותית השוודית למוסיקה בשטוקהולם, הגב' Cari Johansson, שלא חסכה מעמלה והמציאה לי נתונים ביבליוגרפיים ותצלומים של כתבי-היד של סימפוניה זו השמורים בספריות בשטוקהולם ובלונד.

כתבי-היד המכילים סימפוניה זו:

(1) כ"י שטוקהולם SKma, Od-R

פרטיטורה (כינורות II-I, ויולה, בס). — [4] עמ'. כותר בראש עמ' [1]: Sinfonia. — ייחוס למלחין, שם: da Hasse. — תאריך כה"י: לפני 1768 (שנת מותו של המעתיק), לפי מידע שהמציאה לי גב' יוהנסון.

(2) כ"י שטוקהולם SKma, O-R

פרטיטורה (כינורות II-I, ויולה, קנרות II-I, בס). — דף 227-30א ("IX" בתוך הקובץ). — כותר בראש דף 227: Sinfonia. — ייחוס למלחין, שם: da Hasse.

(3) כ"י שטוקהולם SKma, C 3A-R

תפקידים (2 העתקים כל אחד); חלילים III-I, בס. — שער (בשני תפקידי הבס): Basso || Sonata || con tre Flauti Trav^{si} e Basso || del Sig. || Gio. Adolfo Hasse || detto il Sassone. שינויי נוסח קלים בין שני השערים; באחד מהם נוספה האתחלתא המוסיקלית ותחמת המעתיק.

(4) כ"י שטוקהולם SKma, Törnwalls Saml.

תפקידים: כינורות II-I, ויולה, בס ממוספר. — שער: || Violino primo || Sinfonia G # || No. 2 || Violino secondo || Viola e || Basso || Del S^{te} Hendel. — בתחתית השער ר"ת המעתיק. — הייחוס להנדל תוקן ביד מודרנית שהוסיפה את השם של G.A. Hasse עם סימן שאלה. מלבד כתבי-היד הנ"ל שתצלומיהם בידי, הודיעה לי גב' יוהנסון על קיומם של שני כתבי-יד נוספים:

(5) כ"י לונד, L, Saml. Engelhart 281

תפקידים, כמו בכ"י 2 ברשימה זו.

(6) כ"י לונד L, Saml. Wenster K: 10a

תפקידים: כינורות או חלילים III-I, בס.

פינשרל (1948, כרך 2: 8, מס' 1) מייחס יצירה זו לויולדי על סמך כ"י מס' 7 להלן. הסימפוניה מצויה גם בתוך הקטלוג התימאטי של היצירות האינסטרומנטליות של ויולדי מאת Fanna (עמ' 120, F. XI n. 45) והיא נועדה להופיע בכרך מס' 505 של ההוצאה הכוללת של יצירות ויולדי של Malipiero בהוצאת Ricordi. — ריום (1974) דוחה את הייחוס לויולדי ומאמץ את הייחוס להאסה (Anhang no.4, עמ' 137).

(7) כ"י AG, Fonds d'Aiguillon, no. 143(1), Agen

פרטיטורה [?] תפקידים? [כינורות II-I, ויולה, צ'מבלו]. — כותר: Sinfonia del Sig^f Vivaldi.

בקט' בר' משנת 1762, מודפסת האתחלתא של סימפוניה זו כמס' 2 מתוך Raccolta VII, קובץ של שש סימפוניות המיוחסות להאסה (ראה שם, עמ' 16). מניקה (1906: 506, מס' 21), מצטט מקור זה ומפנה את תשומת הלב לכתב־יד נוסף:

(8) כ"י דרודן, (לשעבר הספרייה המלכותית) DI (b), Mus. B. 344

ככ"י זה יש סימפוניה עם אתחלתא זהה לזו שאנו דנים בה, כפתיחה של אופרה בשם Lavinia. המיוחסת להאסה על כריכת כתב־היד. מניקה מטיל ספק שהסימפוניה אכן חוברת בידי האסה. את האופרה הוא מייחס שם "ככל הנראה" למלחין Felice de Giardini. בקטלוג התימאטי של LaRue מצוי ציון לכ"י נוסף (מיוחס להאסה?):

(9) כ"י גונסק (דנציג) (לשעבר הספרייה העירונית) 4054/2.

הסימפוניה 1733/4

זיהויה של סימפוניה זו כיצירתו של אנטוניו Brioschi נתגלה באקראי הודות לתלמידי, מר אדווין סרוסי, אשר עזר לי בהעתקת הסימפוניה על פי כ"י גינצבורג לקראת עריכתה, ואשר השתתף כאחד הכנרים בביצוע אותה סימפוניה, עפ"י כ"י בפריס, במסגרת סמינר שערכה פרופ' חורגין באוניברסיטה העברית. על כריוסקי ראה דברי פרופ' חורגין בנספח ג ומאמרה בתוך ⁶Grove, ערך Brioschi.

מלבד כ"י גינצבורג ידועים לי שלושה כ"י ושני דפוסים של סימפוניה זו:

(1) כ"י פריס

Pn, Dépt. de la musique, Rés. F. 441/444 (I-IV) (Fonds Blancheton, Op. 1/32)

תפקידים: כינורות II/I (בראש התפקיד של כינור III: Violino 3°, Alto viola; Basso), בס. —
 כותר בראשי התפקידים: Overture del Sig^r Brioschi a 4° stromenti

(2) כ"י פריס ("no 23") Pn, Dépt. de la musique, D. 11155

תפקידים: כינורות III-I, ויולונצ'לו. — שער: Overture del Signor Brioschi

(3) כ"י פדובה Pca, Ms.1882

תפקידים: כנורות II-I (כותרות: Violino Primo; Viola Secondo), ויולה (כותרת: Viola), בס. העתק אנונימי ללא כותרת, בתוך קובץ של אחד-עשר "Quartette". המידע על מקור זה מפיו של מר Elvidio Surian הובא לידיעתי באמצעות פרופ' בתיה חורגין.

(4) דפוס פריס [ע' 1741-1742] (ריס"מ, B 4511)

תפקידים: כינורות III-I (כינורות III-II באותו "תפקיד", בשתי חמשות צמודות), בס ממוספר XII Sonate a due: שער: Pa, M 445³. — (Basso e organo). ראיתי את העותק שבספריית הארסנל 3 Pa, M 445³. — שער: e tre violini col basso del Signor Brioschi, opera prima ... — Paris, Le Clerc le cadet, Le Clerc, Boivin [ca. 1741-1742]

הסימפוניה שאנו דנים בה היא מס' X בקובץ.

(5) דפוס לונדון [ע' 1746] (ריס"מ, Rec. impr. XVIII^es עמ' 364)

תפקידים: כינורות II-I, בס ממוספר.

ראיתי את העותק שבספריית קמברידג' Cu, MR 320a

שער של תפקיד כינור I: Six sonatas for two violins with a thorough bass for the harpsichord

or violoncello composed by Sig^r Gio. Batista S^t Martini of Milan, Opera quinta. —
London, I. Walsh [ca. 1746]
שער של תפקיד כינור II: Sig^r Gio. Battista S^t:II (ההמשך כנ"ל) compos'd by
.Martini of Milan, Sig^r Brioschi & other masters, 3^d set. — London I, Walsh [ca. 1746]
שינויים מן המקורות האחרים: (1) הושמט תפקיד כינור III (או ויולה); (2) האנדנטה שבדפוס זה
אינו זהה לאנדנטה שבמקורות האחרים.

נספח ג: הערות מאת בתיה חורגין על הסימפוניות-פתיחות שבכ"י גינצבורג

REMARKS ON THE SYMPHONIES OVERTURES IN THE SCORES OF THE THREE
CEREMONIES FOR HÔŠA^cNĀ RABBAH AT THE SYNAGOGUE OF CASALE
MONFERRATO
BATHIA CHURGIN

1732/1: SYMPHONY - OVERTURE OF PART ONE OF THE 1732 CEREMONY

Though this symphony/overture is found in sources ascribing it to Hasse, Vivaldi and Handel, it was probably written by a minor composer. Its musical language is too simple for such famous figures, and also too *galant* for the late Baroque masters. The homophonic texture, largely in three real voices, is characteristic of the new style, and especially of the overture. Here, in fact, the violins play in unison throughout the first and second movements. The first movement still uses a kind of ritornello form, with a short ritornello theme of four bars that appears four times in the keys of G (m. 1-4), D (m. 12-15), G (m. 20-23), G (m. 36-39), the later appearances being slightly varied. Episodes 1 (m. 5) and 3 (m. 24) include a syncopated figure derived from the ritornello. The Italian overture usually contains at least one movement which connects with another. Here, it is the first movement which leads to the Adagio with a transition in g minor, making a cadence on the leading tone of the dominant. The short, six-bar slow movement is also marked by the Baroque sarabande rhythm, but it remains in the tonic G. A 3/8 finale concludes the overture. An example of exposition-recap form (found also in the symphony in C, 1733/1), the development is replaced by a derived melody, heard at the start of part II in the dominant (m. 75) and tonic keys (m. 86). The composer varies the following recapitulation (m. 94) by reversing the order of the second primary theme and cadential idea (there is no secondary theme), and adding a new closing section.

1732/4: SYMPHONY IN D - OVERTURE OF PART TWO OF THE 1732 CEREMONY:

THE ORATORIO-LIKE CANTATA "YÔNAH"

The symphony appears to be a pasticcio of movements from different sources, each movement having a different instrumentation. The first movement, in five voices (with three violins), is quite Baroque in its figural ideas, sequences and contrapuntal writing. It moves through a series of related keys, returning to the tonic with a further digression before ending conclusively in D. As in most of the symphonies in ms. Ginzburg, the second movement has a Baroque flavour. Here it is a sarabande in d minor, scored for three voices (violin, viola, bass) and in the usual binary form. The 2/4 finale, in four voices (with two violins), approaches the galant style and buffo idiom. A homophonic movement, each part of the binary form uses similar material, making the pattern A B, A¹B¹.

1733/1 (=1735/1): SYMPHONY IN C - OVERTURE OF PART ONE OF THE 1733 AND 1735
CEREMONIES

This short overture is scored for two violins and bass in the genre of the trio symphony. First and second violins often move together in parallel thirds and sixths, though the second violin occasionally reaches over the first in touches of counterpoint or textural variety. Like many three-movement early Classic overtures, this work has a serious first movement; a short, transitional slow movement, here also in Baroque style, ending on the dominant of the relative minor; and a dance-like 3/8 finale. The structure of the first and third movements is nearly identical and the themes are similar as well. Despite the double bars, we find a type of exposition-recap form influenced by the aria: part II begins (m. 13)

in the dominant with the primary idea or its first phrase, which is immediately repeated in the tonic. Some new material takes the place of a modulation section and the remaining ideas of the movement then follow in the tonic key. Typical of the 1730s is the brevity of the movements, which are organized in three main periods: primary theme, active, tremolo transition, and unison cadence.

1733/4: SYMPHONY IN G [BY ANTONIO BRIOSCHI] – OVERTURE OF PART TWO OF THE 1733 CEREMONY: THE ORATORIO-LIKE CANTATA “ELYÛN” (“DIO, CLEMENZA E RIGORE”)

[The following remarks are extracted from the programme notes written by Prof. Churgin for a concert of unpublished Italian music of the Classic period, which she initiated and organized on behalf of the Department of Musicology of Bar-Ilan University in January 1981.]

Antonio Brioschi is a shadowy figure of the early Classic period. He was a composer of instrumental music and one of the most prolific early symphonists in the period up to c. 1750. Thus far about 90 works have been discovered with attributions to Brioschi, 49 symphonies of which appear to be authentic. Eight collections of symphonies and trios that include music by Brioschi were published in Paris and London in the decade c. 1741 to c. 1750. Most of these collections also contain music by the Milanese composers G. B. Sammartini and G. B. Lampugnani, suggesting that Brioschi was active near Milan. That Brioschi knew Sammartini's music is now proven by the discovery in a Bar Ilan seminar on the early symphony of a Brioschi symphonic slow movement closely modeled on one of Sammartini's best early movements.

The symphony is one of the earliest known dated symphonies (the earliest, by Sammartini, being dated 1732)... All movements are in sonata form and they are usually long and complex for the period. The energetic first movement is followed by a lyrical Andante in the tonic minor, and the symphony concludes with a *buffo* finale. The movements are rich in ideas, contrasts, developments, and harmony. Each movement features a highly varied recapitulation in the order and presentation of ideas after the primary theme returns. In the Andante, an expressive transformation of a transition motive emerges dramatically to dominate the close of the recapitulation. Brioschi's music gains vitality from a highly active second violin (a Milanese trait), large melodic leaps, and frequent syncopations. His texture features independent part writing, with more imitation than the early symphonies by Sammartini. There is no question that this symphony is one of the best in the early symphonic repertory.

1735/1: see 1733/1

1735/6: SYMPHONY IN F – OVERTURE OF PART TWO OF THE 1735 CEREMONY: THE CANTATA “ÛSEH ŐALÛM BI-MERÛMA(Y)W”

Another example of the trio symphony, the first movement exploits imitation between the violins as well as doubling in thirds and other harmonic intervals. The active melody, mostly in eighths and sixteenths, is typical of the overture style. Double bars divide the movement into two parts (m. 18-19), each part beginning and ending with the same material, tonic answered by dominant and the reverse. This creates binary sonata form, a type often found in the early Classic period. A short slow movement in the tonic key features Baroque-like dotted rhythm and ends on the dominant. The closing movement in the usual 3/8 meter and rounded binary form is a simple dance of some charm. Like other movements of this overture, it includes imitation as contrast. The texture appears at the beginning of part II (m. 70), a location for contrapuntal effects that becomes standard in later symphonies.

קיצורים ביבליוגרפיים

1964 אדלר

י. אדלר, "זמרת פורים, כתב־יד בבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי." ק"ס לט (תשכ"ד): 419-426.

1966 אדלר

I. Adler, *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris, 1966.

1967 אדלר

I. Adler, "The Rise of Art Music in the Italian Ghetto." *Jewish Medieval and Renaissance Studies*, ed. A. Altmann. Cambridge, Mass., 1967, pp. 321-364.

1971 אדלר

I. Adler, "Cantatas and Choral Works." *EP*.

1974 אדלר

I. Adler, *Musical Life and Traditions of the Portuguese Jewish Community of Amsterdam in the 18th Century*. Jerusalem, 1974 (= Yuval Monograph Series I).

1866 אוטולנגי

L. Ottolenghi, *Brevi cenni sugli israeliti Casalesi*. Casale, 1866.

1929 אידלסון

A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development*. New York, 1929.

1932 אידלסון

A. Z. Idelsohn, *Die traditionellen Gesänge der süddeutschen Juden*. Leipzig, 1932 (*Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*, vol. VII).

1932 א אידלסון

A. Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy and its Development*. New York, 1932.

1945 אלליאונה

D. Alaleona, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*. Milano, 1945.

1972 אלכוגן

י.מ. אלכוגן, התפילה בישראל בהתפתחותה ההסטורית. ערך והשלים י. היינימן. חל אביב, 1972.

אנצ' יוד'

Encyclopaedia Judaica. Berlin, 1928-1934.

אנצ' יודי²

Encyclopaedia Judaica. Jerusalem, 1971-72.

בר 1883

A. Baer, *Baal Tfillah, oder "Der practische Vorbeter"...* Leipzig, 1877
(2. Auflage: Leipzig, 1883).

ג"א

מ' גורלי, "קאנטאטה עברית עתיקה להושענא רבה." תצליל ז (תשכ"ז): 109-124.

ג"ב

מ' גורלי, "קאנטאטה על גאולה וקיבוץ גלויות." תצליל ח (תשכ"ח): 5-14.

ג"ג

מ' גורלי, "מחוך פנקסו של יוסף-חיים קציגין." תצליל יג (תשל"ג): 117-119.

דאונס 1961

E. O. D. Downes, "Secco Recitative in Early Classical Opera Seria (1720-1780)." *JAMS* 14 (1961): 50-69.

הרטום 1950

E. S. Artom, "Il registro di un circoncisore Astigiano." *RMI* 16 (1950): 175-187.

וסטרופ 1962

J. S. Westrup, "The Cadence in Baroque Recitative." *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen...* Hafniae, 1962, pp. 243-252.

ורנר 1976

E. Werner, *A Voice Still Heard*. University Park and London, 1976.

כהן 1839

M. Kohn, *Vollständiger Jahrgang von Terzett- und Chorgesängen der Synagoge in München...* München, n.d. (pref. of 1. Lieferung dated September 1839.)

לוי 1914

G. Levi, *Le iscrizioni del sacro tempio israelitico di Casale Monferrato*. Casale Monferrato, 1914.

מורטרה 1886

M. Mortara, *Indice alfabetico dei Rabbini e scrittori israeliti di cose guidaiche in Italia*. Padova, 1886.

מילנו 1963

A. Milano, *Storia degli ebrei in Italia*. Torino, 1963.

מניקה 1906

C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*. Leipzig, 1906.

נפיי-גירונדי 1853

מ"ש גירונדי, "תולדות גדולי ישראל." נדפס יחד עם זכר צדיקים לכרכה, מאת ח. נפי. טריסטי, 1853.

סמית'ר 1981

H. E. Smither, "Oratorio." *Grove*⁶

סע"י

יצחק בן אריה יוסף בר, סדר עבודת ישראל. רעדעלהיים, תרכ"ח.

פואה 1914

S. Foa, *Gli ebrei nel Monferrato nei secoli XVI e XVII*. Alessandria, 1914.

פואה 1934

S. Foa, "Il pimo censimento delle comunità ebraiche piemontesi (1761)." *Lunario israelitico* [Torino]... 5695, anno 55 (1934): 16-39.

פואה 1949

S. Foa, "Appunti d'archivio di storia ebraica monferrina." *RMI* 15 (1949): 113-121.

פינשרל 1948

M. Pincherle, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*. Paris, 1948.

קאסוטו 1978

ד' קאסוטו, "סיפורו של בית כנסת." ספר זכרון של א. נכון. ירושלים, תשל"ח, עמ' 176-195.

קולורני 1956

V. Colorni, *Gli ebrei nel sistema del diritto comune*. Milano, 1956.

קט' בר'

B. Brook, ed. *The Breitkopf Thematic Catalogue... 1762-1787...* New York, 1966.

ק"ס

קרית ספר

ריום 1974

P. Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis; kleine Ausgabe*. Leipzig, 1974.

ריס"מ

Répertoire international des sources musicales.

שטיינשניידר 1885

מ' שטיינשניידר, "שירים לר' יוסף קונציו בכ"י בלתי ידוע." האסיף 2 (תרמ"ו/1885):
.227-225

שרינג 1911

A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*. Leipzig, 1911.

EJ²

Encyclopaedia Judaica. Jerusalem, 1971-72.

Grove²

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. S. Sadie. London, 1980.

HUCA

Hebrew Union College Annual.

JAMS

Journal of the American Musicological Society.

RMI

La Rassegna mensile di Israel.

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