עיונים במלוס הספרדי־ירושלמי מפי ניסן כהן מלמד

יחזקאל בראון

מבוא: המטרה, החומר, בעיות רישום

מטרת עבודה זאת היא לנסות להבין את המבנה ואת החוקיות הפנימית של גרסה אחת במסגרת מסורת קריאת־התורה הספרדית־ירושלמית. לפנינו אפוא לא מחקר מקיף של מסורת זאת, אלא מעין 'קידוח־ניסיון': בדיקה לעומק של חומר מוגבל בהיקפו, אשר אינה באה להוכיח תזה מסוימת אך מנסה לגלות סימנים העשויים להצדיק מחקר מקיף יותר בכיוון מסוים.

הגרסה שבחרתי היא גרסתו של ניסן כהן מלמד, אחד הנציגים הבולטים של המסורת הספרדית־ירושלמית. סיבת בחירתי היתה בחלקה אישית, היכרתי את אמנותו של מלמד והתפעלתי ממנה מנעוריי. לימים נעשיתי תלמידו באקדמיה הישראלית למוסיקה, ויותר מאוחר עמיתו כמורה באותה אקדמיה. לפני שנים אחדות יזמתי וערכתי צמד תקליטים המכיל פרקי חזנות ופיוטים מפיו. אחד מהם מכיל קטעים נבחרים מקריאתו בתורה, בהפטרה ובמגילות.[1] ההקלטות שבתקליט זה, ובמיוחד התחלת פרשת בראשית (א:א-יג), הן החומר שעליו מתבססת עבודתי זאת.

ההקלטות בתקליט זה הן בנוסח החגיגי, המהודר, אשר על־פי עדותם של חזנים, אינו נוסח מיוחד אלא רק גרסה יותר מקושטת, יותר מסולסלת, של נוסח בסיסי אחד.[2] דבר זה נתאשר לי במלואו מתוך השוואה שעשיתי בין החומר המשמש מושא לעבודה זאת ובין הגרסה הפשוטה, היום־יומית, שלמדתי מפי נ' כהן מלמד.

הרישום בתווים נעשה לצורך עבודה זאת ואין לראות בו עניין לשמו, לכן הסתפקתי במידת דייקנות שנראתה לי מספקת כדי לענות על השאלות אשר הצבתי לפניי. כידוע, כתב־התווים המקובל מהווה אמצעי מסורבל מאוד ובלתי יעיל למטרת רישום מדויק של מוסיקה מעין זו, וככל שמנסים להתקרב לדיוק מוחלט כתב־התווים נעשה יותר ויותר בלתי קריא, ועדיין המרחק אל הדיוק רב. מאידך גיסא, המאמץ להתקרב אל הדיוק הוא אמצעי מצוין להכרת המוסיקה לפרטי־פרטיה. עניינים רבים הקשורים

פירוט ההפניות הביבליוגראפיות — ראה בסוף המאמר.

1 ניסן כהן מלמד, פרקי חזנות ופיוטים בנוסח יהודי ספרד הירושלמיים, I.M.I. Records 20002/3, תל־אביב 1980.

2 ראה: הרצוג, קריאת, עמ' 67.

ניסן כהן מלמד
(1983-1906)

בעבודתי זאת, לרבות השאלות ששאלתי והדרכים שנקטתי כדי לענות עליהן, התבררו לי תוך כדי התמודדות עם קשיי הרישום.

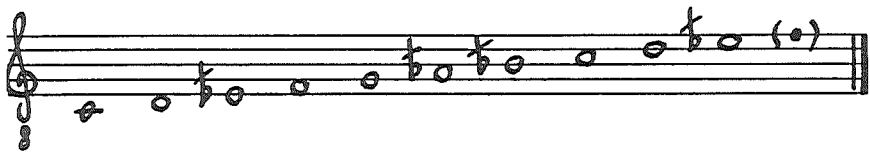
הדגש בעבודה זאת הוא על הלחן כשלמות ועל מעמדם ותיפקודם של הצלילים השונים בו. העבודה עוסקת ברצף המלודי ולא בטעמים הבודדים ובאופני התחברותם. לצורך העבודה ראיתי את קריאת שלושה־עשר הפסוקים הנדונים כיצירה מוסיקאלית אחת, כקשת מלודית רחבה, המתחלקת לחלקים ולחלקי־חלקים, באמצעות סיומי פרשיות, סופי פסוקים, אתנחתות ומפסיקים אחרים. במילים אחרות: נקטתי גישה אנאליטית, אבל מתוך מאמץ מתמיד שלא לאבד את הראייה הכוללת.

א. תיאור כללי

1. אוסף הצלילים, מיקרוטונים

סולם הצלילים של קריאת התורה בנוסח ספרדי־ירושלמי מכונה בפי נ׳ כהן מלמד בשם מקאם ׳שיגָא׳. נסיתי לקבוע ולרשום את אוסף הצלילים המופיעים בהקלטה, בלי להתייחס לבעיות הזהות ולמבנה התיאורטי של מקאם קריאת־התורה בנוסח הנדון,[3] והרי התוצאה (דוגמה 1):

3 השווה: אידלזון, עמ׳ 21 עם עמ׳ 112 שם, ועם הרישום בתורים בעמ׳ 130 שם.



דוגמת תווים 1: אוסף הצלילים הנשמעים בקריאת התורה בפי נ׳ כהן מלמד

הצלילים בקריאתו של מלמד הם נמוכים ברבע טון מן הכתוב. המִנעד הגדול יחסית אופייני לסגנון החגיגי, המהודר, אבל גם בסגנון זה, רק לעיתים רחוקות מופיע הצליל הגבוה ביותר (המסומן בסוגריים), ואין הוא מופיע כלל בקטע שיידון להלן בפרוטרוט.[4] הצליל הנמוך ביותר הוא c, אך לעיתים יופיע תחתיו צליל־דיבור בלתי מוגדר[5] ולעיתים הוא נמוך ברבע או בחצי טון (הנמכה הנראית לי מקרית, אבל ציינתיה בתווים).

סולם זה נעדר חצאי־טונים, והוא בנוי כשרשרת של טונים שלמים ושלושת־רבעי הטון לסירוגין. כמו־כן אין בו טרצות גדולות אלא שש טרצות בינוניות ואחת קטנה. כמעט כל הצלילים נתונים לסטיות מיקרוטוניות בולטות פחות או יותר. להערכתי, חלק מסטיות אלה מקרי, אבל רובן מכוונָן ומשמש, כידוע, אמצעי־הבעה אופייני לסגנון־הזִמרה המזרחי. הצליל היציב ביותר מבחינה זאת הוא $e^{\flat}$, שכמעט אינו משתנה. צליל זה משמש, כפי שיתברר להלן, צליל מרכזי וצליל מוצא וסיום ראשי (׳טוניקה׳ כביכול).[6] מלבד הסטיות המיקרוטוניות מופיע לעיתים מעבר־הַחֲלָקָה (גליסאנדו) מצליל למשנהו. דבר זה אופייני לטעמים מסוימים כמו יתיב, פשטא (קדמא) ואחרים. האתנח מסתיים לעיתים בנפילה בלתי מוגדרת, כעין אנחה, של הקול והפסיק מסתיים תמיד בעלייה חדה, בלתי מוגדרת. כתוצאה מסך כל הסטיות, אני שומע למעשה סולם צלילים הקרוב למדי לסולם מי־במול מָאז׳ור האירופי, עם פָּה מונמך באופן בולט ברוב הופעותיו, וסול לעיתים מונמך במקצת. הקביעה המדויקת של טיב הסולם אינה אפשרית בעזרת האוזן, ולו המאומנת ביותר, ודורשת ניתוח סטאטיסטי, בעזרת מיכשור אלקטרוני מתאים. דבר זה אינו דרוש לצורך עבודה זאת.

4 בתקליטו הנ״ל (בהערה 1) של כהן מלמד מצויות רק שתי דוגמאות של עלייה עד ״ו, בשתיהן על הצירוף קדמא ואזלא (אזלא גריש), והן: אֱלֹהֵי אַבְרָהָם׳ (שמות ג:טו); ׳וַיָּמָת שָׁם׳ (דברים לד:ה).

5 על אתנחתא. כהן מלמד עושה לעיתים שימוש יותר נרחב בדיבור כאמצעי דראמאטי: ׳מִשֶּׁה מִשֶּׁה׳ (שמות ג:ד), או ׳אֶרְדָּף אַשִּׂיג אֲחַלֵּק שָׁלָל׳ (שמות טו:ט). בתקליט מצויים לפחות שישה מקומות כאלה.

6 פעם אחת מופיע בתקליט הצליל הנמוך ביותר c בתור צליל־סיום, בסוף פסוק: ׳נָטִיתָ יְמִינְךָ תִּבְלָעֵמוֹ אָרֶץ׳ (שמות טו:יב). ירידה יוצאת־דופן זאת היא דראמאטית מאוד.

2. פיסוק וצורה

הצורה המוסיקאלית של הקריאה בטעמים נקבעת על־ידי הטעמים עצמם, ואלה נקבעים בעיקר, כידוע, על־ידי התחביר והמשמעות של המקראות. במילים אחרות: הצורה המוסיקאלית נובעת מן הצורה והתוכן של הטקסט המקראי וכפופה לו בעיקרה. עובדה זאת בולטת היטב בקריאתו הקפדנית והמדויקת של כהן מלמד: קיים הפסק ברור אחרי כל טעם מפסיק; בסוף פסוק ההפסק בולט יותר ובסוף פרשייה מופיעה הרחבה מליסמאטית ניכרת של הצירוף מרכא־טפחא (מאריך טרחא) — מרכא סוף פסוק. כל אלה אמצעים מוסיקאליים להבלטת הצורה של הטקסט. אבל מעבר לאלה קיימים בקריאתו של כהן מלמד יסודות נוספים, מוסיקאליים טהורים, אופייניים לסגנון החגיגי, היוצרים בצירופם צורה הנראית לי מסַפֶּקֶת ומהנה ביותר מבחינה אסתטית: קיים איזון נאה בין עליות לירידות, בין קפיצות למליסמות. המהלך הנפוץ והאופייני ביותר של קשת מלודית מתחיל בעלייה בקפיצה אל ההברה המוטעמת ומסתיים בירידה מליסמאטית קצרה או ארוכה. המליסמה היחידה העולה היא תנועת הדרגא, המכילה רק שלושה צלילים. רוב המליסמות נעות בירידה, מהן קצרות, כמו טפחא (טרחא), סוף פסוק, מהפך; ומהן ארוכות וארוכות מאוד, כמו פשטא (קדמא), קדמא ואזלא (אזלא־גריש), תלישא גדולה (תלשא), טפחא בסופי פרשיות וסוף־פסוק בסיום פרשייה שלישית. יש גם כמה מליסמות עולות ויורדות: רביע, תביר, גרשיים, זרקא וסוף־פסוק בסיום פרשייה ראשונה ושנייה. גם המליסמה הבודדת, על שרשרת הסקונדות והטרצות שבה, והמבנה הריתמי המורכב של ריצות ועצירות נשמעת לי לעיתים קרובות כפנינה מלודית קטנה בעלת איזון פנימי מושלם.[7] תחושה זאת של איזון, או הארמוניה, במלודיה ובריתמוס קיימת בקריאתו של כהן מלמד לכל אורכה. היא תוצאת מיזוג מוצלח של היסודות המסורתיים, נחלת הכלל, עם טעמו המעודן ודמיונו היוצר, ואינה ניתנת לניתוח, בחשבון אחרון. היא העושה את קריאתו למעשה אמנות.

מפרשייה לפרשייה קיים גם קו גדול של התפתחות, המוסיף לקריאה יסוד דראמאטי כלשהו: הצליל הגבוה ביותר בפרשייה ראשונה הוא $b^{\flat}$ על רביע; בפרשייה שנייה מופיע רביע העולה עד c' ובפרשייה שלישית מופיע הצליל הגבוה ביותר, $e^{\flat\prime}$, כשיא של התפתחות זאת, על קדמא ואזלא (העולים בדרך־כלל רק עד c').

3. ריתמוס, טמפו, דינאמיקה

כמו שקיים מיגוון בלתי נדלה של יחסים מיקרוטוניים בין הצלילים באשר לגובהם, כך גם באשר למשכי־הזמן שלהם: אפשר אמנם להבחין במעין פעמה לאורך שלושה־

7 מליסמות ארוכות ומפותחות במיוחד מופיעות בשירת־הים; אפילו זקף קטן מסולסל. זוהי דוגמה לשירה חגיגית במיוחד, עשירה בסטיות מיקרוטוניות, בשינויים דינאמיים ובשימוש בצלילים הגבוהים.

ארבעה טעמים, בטמפו המשתנה בתחום פחות או יותר צר, אבל פעמה זאת משתבשת תדיר על־ידי הפסקות בעלות משכי־זמן העומדים ביחס איראציונאלי ליחידת הפעמה אשר דימינו לשמוע, או על־ידי שהיית־יתר על צליל, או על־ידי קיצור צליל, גם אלה ביחסים איראציונאליים. הפעמה, אם היא קיימת, מתחלקת לעיתים קרובות לשלוש, אבל גם לשתיים, לארבע, לחמש וליותר. גם תת־חלוקה זאת לרוב איננה מדויקת ונתונה לשינויים אינסופיים, אבל תחושה בסיסית של פעמה המתחלקת באופנים שונים קיימת, והיא נובעת מן האופי המליסמאטי של הנוסח ומאופן הטעמת המילים: ההברה המוטעמת מתבלטת הודות להגבהת הקול, לעיתים קרובות בקפיצה (כפי שנראה להלן). הריתמוס של הקריאה בתורה הוא ביסודו ריתמוס של הטעמות, וזה מתברר ביתר שאת על רקע השוואתו עם ריתמוס קריאת שיר־השירים בפי כהן מלמד. בקריאת שה״ש אפשר להבחין בבירור ביחידת־זמן מינימאלית, קבועה פחות או יותר, ורוב הצלילים הם בעלי יחידה אחת או שתיים כאלה, עם מעט מאוד תת־חלוקות, בגלל מיעוט המליסמות; ההברות המוטעמות מחלקות את הרצף לקבוצות בנות שתיים ושלוש יחידות, אבל ההטעמות עצמן אינן בולטות כמו בנוסח הקריאה בתורה. כתוצאה מכך קיימת תחושה משקלית ברורה: הריתמוס של נוסח שה״ש הוא ריתמוס אָדִיטִיבִי של הברות ארוכות וקצרות, של יחידת זמן בסיסית וכפולות שלה, בניגוד לריתמוס של קריאת התורה, המבוסס על הטעמות ועל מיגוון רחב של תת־חלוקות.[8]

באשר לקצב הקריאה, אפשר להבחין בבירור בשני תחומים: הקצב הרגיל, השולט במשך רוב הזמן, משתנה בתחום של M.M. 76-72 ואינו חורג ממנו במידה משמעותית. (זהו, דרך־אגב, הקצב התקין של פעימות לב־האדם) התחום השני, האיטי יותר, של M.M. 66-63, מופיע על, ובעקבות, טעמים מסוימים, כגון דרגא וזרקא, שעיקרם עלייה איטית בצעדי־סקונדה, המובלטת על ידי ההאטה בקצב, או הצירוף מהפך־פשטא, או הצירוף קדמא ואזלא, המליסמאטיים מאוד. מעבר לתלות זאת בטעמים מסוימים לא מצאתי כל תיפקוד צורני או הבעתי בקצב קריאתו של כהן מלמד: זהו קצב מתון וחגיגי ומטרתו להבליט יפה את הטעמים, את ההיגוי המדויק של המילים ואת תוכנן.

עוצמת הקול אחידה למדי והגדרתיה כ־mf. בסוף כל פרשייה יורדת העוצמה במידה ניכרת (עד p או pp, לפי הגדרתי) וירידה זאת נראית לי אמצעי להבלטת הצורה גרידא, ולא אמצעי הבעה. לעומת זאת, ירידת העוצמה לקראת הסוף של מליסמות מסוימות נראית לי שייכת יותר לתחום ההבעה המוסיקאלית. שינויים דינאמיים כגון אלה מופיעים על זרקא בפסוק: ׳ויעש אלֹהִיׂם את הרקיע׳ (בר׳ א:ז), על תביר בפסוק: ׳ויקרא אלהִים לרקיע שמים׳ (בר׳ א:ח) ועל גרשיים בפסוק: ׳עץ פרִי עשה פרי למינו׳ (בר׳ א; יא).[9] עם סוג זה של שינוי דינאמי נמנית גם ההגברה הפתאומית ובעקבותיה

8 השווה גם עם נוסחי הקריאה, ובמיוחד עם התפילה בצוותא, של התימנים.

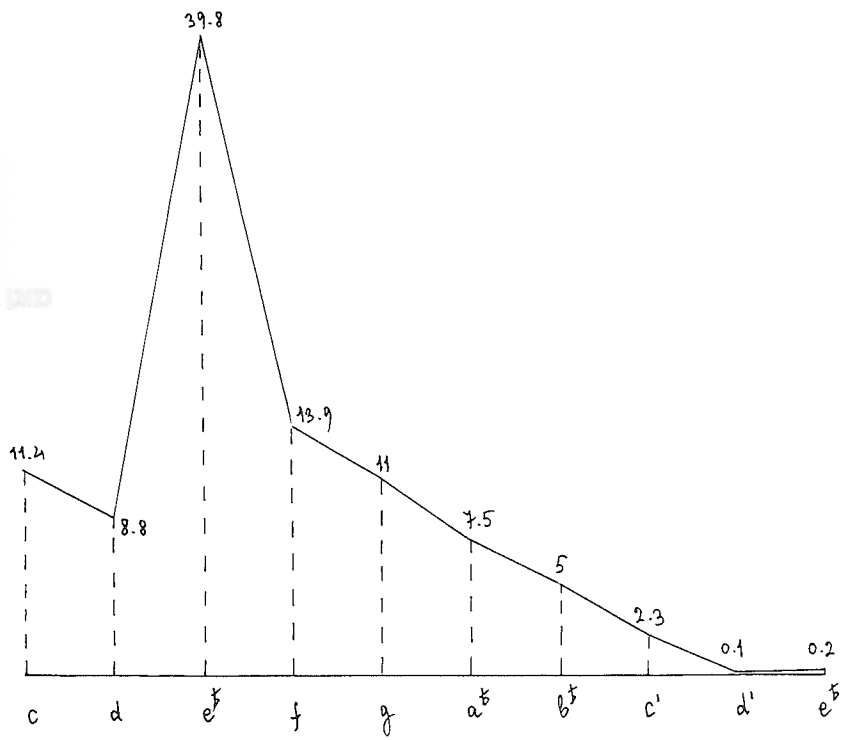
9 במקומות אחדים עושה כהן מלמד שימוש רב־הבעה בירידה קיצונית של עוצמת הקול: ׳ויבכו בני ישראל... שְׁלשִׁים יוֹם׳ (דברים לד:ח); ׳ומִבְחַר שָׁלִשָׁיו טֻבְּעוּ בְיַם־סוּף׳ (שמות טו:ד), ועוד.

ירידת העוצמה על הצירוף קדמא ואזלא ב״יקוֹ המִים׳ (בר׳ א:ט); כאן ההגברה נתמכת על־ידי העלייה אל הצליל הגבוה ביותר ומבליטה עלייה זאת, ואולי יש לראות במקום זה דוגמה להבלטה דראמאטית של התוכן: המאורע הקוסמי של התגלות היבשה!

ב. ניתוח המלודיה

1. התפלגות סטאטיסטית של שכיחות הצלילים

ספירת כל הצלילים ללא התחשבות בשום קריטריון, לבד ממידת שכיחותם היחסית,[10] מראה עדיפות בולטת מאוד של הצליל $e^{\flat}$. מספר הופעותיו מהווה 39.8% מהמספר הכולל של הצלילים. התיאור הגראפי שלפנינו (טבלה א) מראה עלייה תלולה מתחתית הסולם אליו וירידה תלולה ממנו והלאה.



טבלה א
התפלגות סטאטיסטית (באחוזים) של שכיחות הצלילים

10 שימוש נרחב בשיטה זאת — ראה: אבנארי, אירופית.

בדיקה מפורטת יותר מראה:

(א) מידת שכיחותו של הצליל d פחותה בהשוואה לשכניו בסולם. הוא משבש, כביכול, את התמונה הפשוטה של עליית הגראף אל $c^{\natural}$ וירידה ממנו. הוא מהווה במידה מסוימת מעין חוליה חלשה.

(ב) הירידה התלולה מופיעה בין $c^{\natural}$ ובין f. מכאן ואילך השינוי יותר מתון.

(ג) הצלילים הבולטים ביותר במידת שכיחותם, נוסף לצליל $c^{\natural}$ הם c, f ו־g: הופעותיו של כל אחד מהם מהוות למעלה מ־10% מן המספר הכולל של הצלילים, שהם מעל לממוצע, ובסך־הכל הם, יחד עם $c^{\natural}$, מהווים 76.1% מן המספר הכולל של ההופעות.

תמונה זאת התבהרה לי במידה מפתיעה אחרי שלקחתי בחשבון גורמים שונים המבליטים צליל ומקנים לו מעמד מיוחד הודות לתיפקודו התחבירי או להקשר המלודי־ריתמי שהוא מופיע בו. בדקתי אפוא את מידת שכיחותם של סוגי צלילים אלה: צלילים על הברות מוטעמות, צליל־מוצא וצלילי־סיום של פראזה מלודית וצלילים הכרוכים בקפיצה אליהם, במיוחד קפיצה בעלייה.

2. צלילים מוטעמים — התפלגות סטאטיסטית

צליל המופיע על הברה מוטעמת יבלוט, מטֶבַע הדברים, יותר מצליל המופיע על הברה בלתי מוטעמת או בתוך מליסמה, מה גם שהופעתו של צליל מוטעם כרוכה על־פי רוב בעלייה של המלודיה, לעיתים בקפיצה, או שהוא מופיע כצליל ארוך יחסית[11] או שני הדברים יחד. ספירת הצלילים המופיעים על הברות מוטעמות מראה את התמונה הבאה (טבלה ב):

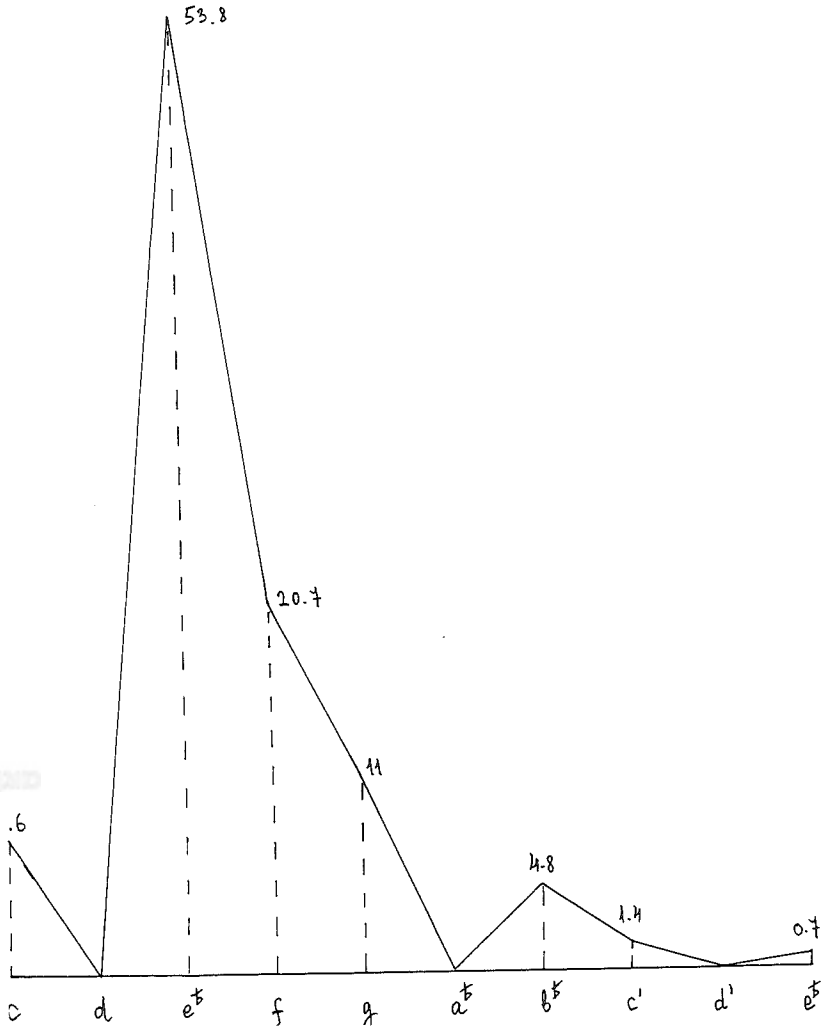
(א) עדיפותו של $c^{\natural}$ מתבלטת יותר מאשר בטבלה א, ומספר הופעותיו כצליל מוטעם מהווה רוב מוחלט, 53.8% מכלל הצלילים המוטעמים.

(ב) הצלילים d ו־$a^{\natural}$ אינם מופיעים כלל כצלילים מוטעמים.

(ג) הצלילים הבולטים ביותר בשיעור שכיחותם גם בטבלה ב הם: c, f ו־g, נוסף ל־$c^{\natural}$: הם מהוים יחד 93.1% מן המספר הכולל של הצלילים המוטעמים, אלא שמספרי הופעותיו של הצליל הנמוך ביותר c כצליל מוטעם מהווה רק 7.6% מכלל הצלילים המוטעמים (בהשוואה ל־11.4% בספירת כל הצלילים בטבלה א). הבדל זה צפוי ומובן: קולו של אדם נוטה לעלות כשהוא מבטא הברה מוטעמת.

גראף ההתפלגות הסטאטיסטית של הצלילים המוטעמים (טבלה ב) דומה לזה של כלל הצלילים (טבלה א) אלא שהתכונות האופייניות בולטות בו יותר. ה'פרופיל' של גראף זה מחודד יותר מזה של קודמו.

11 בניגוד לדעת אבנארי (ראה: אבנארי, אירופית, עמ' 33), אני סבור כי משך־הזמן אכן משפיע על מעמדו של צליל.



טבלה ב
התפלגות סטאטיסטית (באחוזים) של צלילים מוטעמים

3. צלילי־פיסוק

אלה הם הצלילים המתחילים והמסיימים פראזות מלודיות. הגדרה של פראזה מלודית הנראית לי מספיקה לענייננו היא: רצף צלילים, המוגבל על־ידי הפסקות ממה שלפניו וממה שאחריו. פראזה כזאת היא על־פי רוב צירוף של שני טעמים: מחבר ומפסיק,

לעיתים טעם אחד, מפסיק או אפילו מחבר (למשל דרגא). צלילי הפיסוק, יחד עם הצלילים המוטעמים, הם המרכיבים העיקריים של הטעמים, הם הם הטעמים במערומיהם כביכול, מעורטלים מצלילי הקישוט. אלה האחרונים משתנים תדיר, אפילו בפי אותו חזן, ואילו הראשונים מהווים את השלד הקבוע של הטעמים.[12]

טבלה ג, להלן, מראה את מידת השכיחות היחסית של צלילי המוצא והסיום.

טבלה ג

השכיחות של צלילי פיסוק, בסיומים ובהתחלות (באחוזים)

הצליל	התחלות	סיומים
c	38	20.3
e♭	48.1	72.1
f	5	1.3
g	7.6	6.3
c′	1.3	—
	=100	=100

התופעה הבולטת ביותר היא, כצפוי, שוב מעמדו המיוחד של הצליל e♭, במיוחד כצליל מסיים. יחד אתו מופיעים כצלילים מסיימים c, f ו־g, אותם הצלילים אשר מעמדם המיוחד בא לידי ביטוי גם בנתונים הסטאטיסטיים דלעיל. בדיקת תיפקודם התחבירי של צלילי־סיום אלה מאלפת: f ו־g מופיעים בסוף טעמים מחברים (דרגא, קדמא; g מופיע פעם אחת בסיום טפחא, אבל הניגון במקרה זה הוא ניגון של קדמא) ואילו c ו־e♭ מופיעים בסוף טעמים מפסיקים; c מסיים זרקא, תלישא גדולה[13] וטפחא לפני סוף פסוק; e♭ עומד בסופם של יתר המפסיקים, כולל כמובן אתנחתא וסוף־פסוק.[14]

תמונה דומה, אם כי פחות מובהקת, מתקבלת מבדיקת הצלילים המתחילים את הפראזות המלודיות: גם כאן מופיעים אותם ארבעת הצלילים c, e♭, f ו־g. (את c′, המופיע בראש פראזה פעם אחת ויחידה, אפשר להשמיט, הן כתופעה יוצאת־דופן והן בתור אוקטאבה של c). את מעמדו החזק יחסית של הצליל הנמוך ביותר אפשר להבין לאור המהלך האופייני של קול האדם, הן בדיבור יום־יומי והן, ביתר הבלטה, בקריאה מוטעמת: עלייה מצליל נמוך אל ההטעמה וירידה ממנה אל סוף המשפט (השווה סעיף: ב.1 (ב) לעיל).

12 השווה: הרצוג, קריאת, במיוחד עמ׳ 68, והגדרת ׳תביר׳ בעמ׳ 70.

13 ׳מחלקים׳ — ראה: נאמן, עמ׳ 26.

14 עיין הערה 6, לעיל.

4. קפיצות שלד וקפיצות עיטור

בשם ׳קפיצת שלד׳ אני מכנה קפיצה (של טרצה או יותר) בין שני צלילים על שתי הברות שונות. קפיצות אלה הן בדרך־כלל קפיצות בעלייה אל ההברה המוטעמת, או קפיצות בירידה מן ההברה המוטעמת (במילים מלעיליות), כלומר הן חלק מעיקרו של הטעם. בשם ׳קפיצת עיטור׳ אני מכנה קפיצה בין שני צלילים במסגרת של מליסמה על הברה אחת. ההבחנה בין שני סוגי קפיצה אלה מאלפת ביותר, כפי שנראה להלן.

(א) **קפיצות שלד** — להלן (בטבלה ד) תוצאות של ספירת קפיצות בין שני צלילים על שתי הברות שונות בעלייה ובירידה, לפי גודל המירווח ולפי מקומם של הצלילים בסולם:

טבלה ד

ספירה של קפיצות שלד

		מספר הקפיצות	בין־הצלילים
I קפיצות בעלייה			
1. טרצות		21	c-e♮
		14	d-f
		9	e♮-g
		7	g-b♮
		1	c′-e♮′
	סך הכל טרצות בעלייה	52	
2. קוארטה		14	c-f
3. סקסטה		3	e♮-c′
	סך הכל קפיצות בעלייה	69 (73.4%)	
II קפיצות בירידה — רק טרצות:		21	e♮-c
		4	g-e♮
	סך הכל קפיצות בירידה	25 (26.6%)	
	סך הכל קפיצות	94 (100%)	

הרוב המוחלט של הקפיצות הוא כלפי מעלה (73.4%). הקפיצות מוגבלות ביותר מבחינת ה׳מירווחים׳, רובן הן של טרצה והקפיצות בירידה מוגבלות אך ורק למירווח זה. בעלייה מופיעות גם קפיצות של קוארטה (האופייניות למרכא ולסוף פסוק) ושל סקסטה. הצלילים המובלטים על־ידי קפיצות כלפי מעלה הם שוב אותם צלילים ׳מועדפים׳ שהיכרנו לעיל: e♮, f, g, ונוסף עליהם b♮; גם c′ באוקטאבה העליונה מתבלט במידה ניכרת על־ידי קפיצות של סקסטה אליו. מעמדם של צלילים אלה מתבלט יותר כתוצאה מהצטברות גורמים: הצליל הגבוה בכל קפיצה הוא לרוב גם צליל מוטעם,[15] כאמור לעיל (סעיף ב.4). כל הקפיצות בירידה מתרחשות בין

15 רק הקפיצה בין פראזה לפראזה אינה כרוכה בהכרח בצליל מוטעם. מקרים כאלה מהווים כ־10% מכלל קפיצות השלד, וכולן קפיצות בין e♮ ובין c, בעלייה ובירידה.

הצלילים בתחתית הסולם, הווי אומר, שוב רק בין צלילים השייכים לקבוצה ה׳מועדפת׳. בכל קפיצות השלד מופיע רק צליל אחד, הצליל d, שאינו שייך לאותה קבוצה, אך תמיד הוא מופיע כצליל קצר, בלתי מוטעם, בקפיצה אל f במסגרת זקף קטן. לעומת זאת בולט בהיעדרו המוחלט הצליל $a^{\natural}$, צליל אשר מעמדו חלש גם מבחינות אחרות (ראה לעיל, סעיף ב.2 (ב)). למעשה הוא מופיע אך ורק בתוך תחומי מליסמות. בדיקת השכיחות היחסית של ׳צלילי המטרה׳ (=הצליל אשר אליו מוליכה הקפיצה) מאלפת: דווקא הצליל f בולט יותר מכולם, אפילו יותר מ־$e^{\natural}$, והנא מופיע ב־29.8% מתוך כלל קפיצות השלד וב־40.6% מתוך הקפיצות בעלייה. מסתבר שצליל זה הוא צליל ההטעמה העיקרי, ואמנם הוא הוא המטעים את הזקף הקטן, את המרכא, את סוף־הפסוק, את התביר ועוד. שתי קפיצות רצופות הן תופעה נדירה, ואז הן מופיעות כעלייה של $e^{\natural}$-g-$b^{\natural}$ אל פשטא. שרשרת של שלוש טרצות בעלייה: c-$e^{\natural}$-g-$b^{\natural}$ מופיעה בפסוק ׳וֶֽשֶׁא עֲשֶׂב מַזְרִֽיעַ זֶֽרַע׳ (בר׳ א:יב).

(ב) קפיצות עיטור בבדיקת הקפיצות המופיעות בתוך תחומי המליסמות, או בין שני צלילים על הברה אחת, מתגלה תמונה שונה — ומכמה בחינות שונה באופן קוטבי — מזו של קפיצות השלד. בטבלה ה, להלן, רשומות תוצאות הספירה של קפיצות עיטור, לפי מירווחים וצלילי הסולם.

טבלה ה

ספירה של קפיצות עיטור

	מספר הקפיצות	בין הצלילים
I קפיצות בעלייה		
1. טרצות:		
	4	f-$a^{\natural}$
	4	g-$b^{\natural}$
	1	$a^{\natural}$-c′
סך הכל טרצות בעלייה	9	
2. קוארטה	3	c-f
סך הכל קפיצות בעלייה	12 (16⅔%)	
II קפיצות בירידה — רק טרצות:		
	1	$e^{\natural}$′-c′
	10	c′-$a^{\natural}$
	12	$b^{\natural}$-g
	16	$a^{\natural}$-f
	6	f-d
	15	$e^{\natural}$-c
סך־הכל קפיצות בירידה	60 (83⅓%)	
סך־הכל קפיצות	72 (100%)	

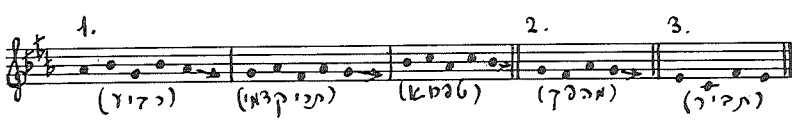
ממימצאי טבלה ה אנו למדים, כי:

(1) הרוב המכריע של הקפיצות הוא בירידה.

(2) גם כאן, כמו בקפיצות השלד, רוב הקפיצות הוא במירווח הטרצה. מלבדן יש רק שלוש קפיצות של קוארטה, שלושתן בעלייה, במסגרת המליסמה המעטרת את התביר.

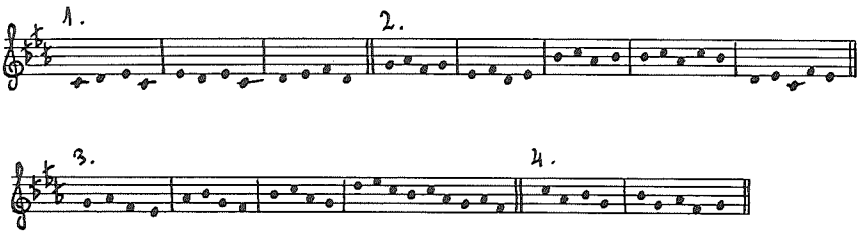
(3) בדיקת צלילי המטרה וצלילי המוצא בכל הקפיצות אינה מראה עדיפות משמעותית של קבוצת צלילים זו או אחרת: הקפיצות מקיפות כמעט את כל הצלילים; אבל מן הראוי לציין, כי אין קפיצות אל $e^{\natural}$ (אם כי הקפיצות בירידה מ־$e^{\natural}$ אל c מהוות יותר מ־20% של כלל קפיצות העיטור). מאידך גיסא, מופיע $a^{\natural}$ בתפקיד נכבד, הן כצליל־מוצא והן כצליל־מטרה: הקפיצות בהן משתתף $a^{\natural}$ (הוי אומר: $a^{\natural}$-f, $a^{\natural}$-c′ בעלייה ובירידה) מהוות יחד כ־40% מכלל קפיצות העיטור. מצבו של f דומה לזה: גם הוא מופיע ב־40% בקירוב מכלל הקפיצות המליסמאטיות. שני צלילים אלה עומדים, כביכול, על פרשת־הדרכים של פיתולי המליסמות. באזור זה, אשר בו מתרחשות רוב התנועות המליסמאטיות, מהווה g חוליה חלשה: הקפיצות בהן משתתף צליל זה הן רק כ־22% מכלל קפיצות העיטור.

(4) האופי העיטורי של קפיצות אלה בולט, בהשוואה לתיפקודן של קפיצות השלד כמטעימות. בדיקה מפורטת מגלה מספר לא גדול של נוסחאות, או תבניות, עיטור, הכרוכות בקפיצות: הקפיצות בעלייה מופיעות כולן במסגרת שינוי כיוון התנועה מעלייה לירידה, ומוגבלות לשלוש נוסחאות, והראשונה שבהן נפוצה ביותר (דוגמת תווים 2):



דוגמת תווים 2: נוסחאות־עיטור, הכוללות קפיצה בעלייה

הקפיצות בירידה, הנפוצות הרבה יותר, מופיעות בארבע תבניות־יסוד (דוגמת תווים 3), המצטרפות לעיתים לשרשרות ארוכות יותר באופנים שונים. שרשרות אלה מופיעות על הטעמים הארוכים והמסולסלים ביותר, כגון: רביע, קדמא ואזלא (אזלא־גריש), גרשיים וסוף־פסוק. מן הראוי לציין, כי שרשרות אלה מורכבות מקפיצות וצעדי־סקונדה לסרוגין, או משתי קפיצות רצופות בכיוונים מנוגדים, אבל לעולם לא שתי קפיצות רצופות באותו כיוון — כפי שמצוי בקפיצות שלד.



דוגמת תווים 3: נוסחאות־עיטור, הכוללות קפיצות בירידה

קפיצות העיטור אינן יוצרות כל הטעמות, או הבלטות, של הצלילים הכרוכים בהן. המליסמה בשלמותה מוטעמת בתחילתה, ובמהלכה יש צלילים מסוימים המתבלטים הודות למשך־זמנם הארוך יותר, אבל להבלטות אלה אין קשר עם הקפיצות. סמיכות בו־זמנית של קפיצה עם צליל ארוך אינה נראית לי משמעותית.[16]

(ג) **קפיצות־שלד וקפיצות־עיטור: השוואה.** לסיכום פרק זה, אחזור על עיקרי התכונות של קפיצות שלד וקפיצות עיטור ואעמידן אלו מול אלו לשם השוואה.

התכונות המשותפות, פחות או יותר, לשני סוגי הקפיצות הן שלוש:

(1) רוב הקפיצות אינו גדול מטרצה. בשני הסוגים מוגבלות הקפיצות בירידה אך ורק למירווח זה.

(2) בשני הסוגים קיימות גם קפיצות של קוארטה בעלייה.

(3) הצליל f נפוץ ביותר, הן בקפיצות שלד והן בקפיצות עיטור.

מכאן ואילך קיימים הבדלים, מהם הבדלים קוטביים:

(1) רוב גדול של קפיצות השלד הוא בעלייה; רוב גדול של קפיצות העיטור הוא בירידה.

(2) בין קפיצות השלד מופיעות גם קפיצות של סקסטה; מירווחים גדולים מקוארטה אינם מופיעים בקפיצות עיטור.

(3) בקפיצות השלד ניכרת העדפה בולטת של הצלילים c, e♮, f, g. בעוד שבקפיצות העיטור אין העדפה משמעותית של קבוצת צלילים כלשהי.

(4) בקפיצות־השלד אין a♮; בקפיצות העיטור צליל זה נפוץ ביותר.

(5) קפיצות השלד קשורות קשר הדוק עם ההטעמות; בקפיצות עיטור אין הטעמות.

(6) קפיצות שלד רצופות זו אחר זו הן נדירות, אך כשהן באות, הן באות לעיתים כשתיים או שלוש קפיצות רצופות באותו כיוון; אין קפיצות עיטור רצופות

16 עם זאת יש לציין, כי נושא זה, ומבנה המליסמות בכלל, ראוי לבדיקה יסודית על סמך דוגמאות רבות מפי חזנים שונים במסגרת המסורת הספרדית־ירושלמית. בדיקה כזאת עשויה להוביל לניסוח הגדרה מדויקת, מעין דקדוק, של הסגנון הקלאסי במסגרת מסורת זאת ועשויה להביא תועלת רבה להכשרת חזנים צעירים ולטיפוח סגנון קריאה משובח. ראה: הרצוג, קריאת.

באותו כיוון, אבל המליסמות מהוות לפעמים שרשרות ארוכות של קפיצות וצעדי סקונדה לסירוגין, פה ושם בצורת סקֶוֶונצה.

התמונה המצטיירת מהשוואה זאת היא, כי נוסח הקריאה הספרדי־ירושלמי בתורה מורכב משני רבדים המשלימים זה את זה, אך נבדלים באופן ברור זה מזה במבנם המלודי והריתמי ובחוקיות השולטת בהם. עניין זה יידון ביתר הרחבה בפרק הסיכום.[17]

סיכום, מסקנות, תהיות

אמנות הקריאה בתורה בנוסח הספרדי־ירושלמי היא, כמו כל אמנות קלאסית גדולה, אמנות חמקמקה: אתה נפעם מיופיה ומעוצמת הבעתה, משתאה לשלמותה הצורנית, אך קשה מאוד להגדירה; קשה לתפוס את הפרטים המרכיבים אותה וקשה שבעתיים להבין כיצד פרטים אלה פועלים יחדיו ומהווים שלמות אחת: ברגע שהצלחת וניתחת — קילקלת את הכל. אף־על־פי־כן אנסה לסכם את קווי האופי העיקריים של אמנות זאת, להצביע על מסקנות המתבקשות ולהביע תהיות המתעוררות בעקבות עבודה זאת.

קווי האופי העיקריים של נוסח הקריאה בתורה הספרדי־ירושלמי הם:

(1) מִנעד גדול יחסית: אוקטאבה כמנעד־שלד עם הרחבות מליסמאטיות עד אוּנדֶצִימָה. לעומת זאת, מנעד־השלד של נוסח ההפטרה ונוסח איכה מוגבל לסקסטה, ואילו מנעד השלד של נוסח שיר־השירים ונוסח מגלת אסתר מוגבל לספטימה (כל זה בקריאתו של כהן מלמד).

(2) סולם הצלילים הוא דיאטוני־מקאמי, ללא חצאי טונים, אך עם הרבה סטיות מיקרוטוניות.

(3) הסגנון מליסמאטי מאוד (בנוסח ההפטרה יש פחות מליסמות ובנוסח שיר־השירים — מעט מאוד), ומצטיין בגמישות רבה במעבר מצליל אל צליל, וכתוצאה מזה בעושר מלודי וריתמי מרובה.

(4) עושר זה נשען על תשתית איתנה של הטעמות ופיסוק בתחום הריתמי ושל קבוצת־צלילים קטנה בעלת מעמד מיוחד בתחום המלודי — צלילים המהווים את עיקר הטעמים, את השלד המלודי אשר מעליו ומסביבו נישאים, כבניין־על, החלקים המליסמאטיים.

(5) חוקיות צלילי השלד שונה באופן בולט מזו של צלילי העיטור.

מימצא אחרון זה נראה לי כמימצא העיקרי של עבודה זאת, ומן הראוי להרחיב עליו את הדיבור. צלילי השלד הם c, $e^{\natural}$, f, g, $b^{\natural}$; ובאוקטאבה העליונה שוב c ו־$e^{\natural}$. לצליל $e^{\natural}$ מעמד מיוחד כצליל הנפוץ ביותר וכצליל פיסוק עיקרי. כדי לשחרר את הדיון מתלות בגובה האבסולוטי של הצלילים, על־פי קריאתו של כהן מלמד, נקרא

17 איני יכול שלא להיזכר בסגנון פלאסטרינה, הסגנון הקלאסי של המוסיקה הכנסייתית במאה ה־16: גם שם יש הבדלים בולטים בחוקיות המבנה המלודי־ריתמי (וההארמוני) בין הצלילים הארוכים יותר, הבונים את שלד המלודיה, ובין הצלילים הקצרים המשמשים כצלילי־עיטור.

לצליל מרכזי זה בשם דו; לפי זה סולם צלילי השלד יהיה: לה, דו, רה, מי, סול, לה. זהו סולם פנטאטוני,[18] אשר הצלילים סי ופָה[19] נעדרים ממנו. לעומת זאת, סולם צלילי העיטור הוא סולם דיאטוני שלם, הכולל גם את הצלילים סי ופָה; הצליל פָה אפילו שכיח ביותר. המרכיב הדיאטוני־מקאמי שייך, באופן בלעדי כמעט, לחלקים המליסמאטיים. המסקנה המתבקשת היא, כי הנוסח הספרדי־ירושלמי של הקריאה בתורה מורכב משני רבדים, המשלימים זה את זה: תשתית פנטאטונית של עיקרי הטעמים, עם כסות דיאטונית־מקאמית של החלקים המליסמאטיים. מִנעד התשתית הוא קטן יחסית וגרעינו העיקרי אינו עובר את מירווח הקווינטה (לה־דו־רה־מי); המִנעד הגדול הוא בעיקר תרומתם של החלקים המליסמאטיים. צלילי התשתית הם יציבים באופן יחסי והגמישות המלודית הרבה, על סטיותיה המיקרוטוניות, אופיינית לחלקים המליסמאטיים. כך גם בתחום הריתמי: ריתמוס פשוט יחסית, הנשען על הטעמות ברורות כתשתית, מול ריתמוס מגוון ביותר, אבל נעדר הטעמות, בחלקים המליסמאטיים.

התשתית הפנטאטונית הזאת דומה להפליא למבנה הפנטאטוני של הנוסח האשכנזי של קריאת התורה, כפי שנתגלה בכתב־יד מתחילת המאה השש־עשרה,[20] וכפי שקיים עדיין למעשה כתשתית של כל הנוסחים האשכנזיים הנהוגים בימינו.[21] קיים אפילו דמיון מפתיע של כמה מן הטעמים, במיוחד הצירוף מרכא טפחא סוף פסוק והצירוף זרקא סגולתא.[22] האם מקרה הדבר? או שמא לפנינו עדות למקור משותף, עתיק, שממנו נתפרדו והתפתחו באופן שונה שני הענפים הגדולים של מסורת קריאת התורה? האין שני הרבדים שגילינו בנוסח הספרדי־ירושלמי של קריאת התורה מעידים על שתי שכבות היסטוריות — התשתית הפנטאטונית העתיקה, אשר עליה צמחו במרוצת הדורות פרחי־מליסמות, המושפעות מן התרבות המקאמית האיסלאמית?[23] התשובות על שאלות אלו, אם בכלל, עשויות להינתן רק לאחר מחקר נוסף, מקיף ומדוקדק. נראה לי, כי מימצאי עבודה זאת מצדיקים מחקר כזה.

18 האינטונאציה המקאמית אינה משנה עובדה זאת: גם האינטונאציה של מוסיקת חמת־החלילים הסקוטית, הנחשבת כפנטאטונית, אינה תואמת את מושגינו התיאורטיים בדבר גודל הסקונדה או הטרצה, ואפשר להרבות בדוגמאות נוספות.

19 אופיו של פָה כצליל יוצא־דופן בנוסח הספרדי־ירושלמי של קריאת־התורה בפי כהן מלמד בא לידי ביטוי בולט ומרשים באותם מקומות בודדים שבהם הוא משתהה ארוכות על צליל זה כאמצעי־הבעה מוסיקאלי מיוחד. בתקליט הנ״ל (לעיל, הערה 1), יש שלושה מקומות כאלה: ׳וְאֶת־הַכִּכָּר׳ (דברים לד:ג); ׳יְהוָה אֱלֹהֵי אֲבֹתֵיכֶם׳ (שמות ג:טו); ׳מִקְדָּשׁ אֲדֹנָי׳ (שמות טו:יז).

20 ראה: אבנארי, אשכנזית; או תקצירו בעברית: אבנארי, הקדמוניות.

21 א׳ הרצוג הסב את תשומת לבי לפני שנים רבות להימצאות אלמנטים פנטאטוניים גם במלוס המסורת של יהודי המזרח ואזור הים התיכון. לעניין הפולמוס בנקודה זאת — ראה: הרצוג, בשולי; אבנארי, הערות (שהוא תשובה להרצוג).

22 ראה: אבנארי, אשכנזית.

23 ראה: שילוח וכהן, במיוחד עמ׳ 4-9.

הפניות ביבליוגראפיות

אבנארי, אירופית — H. Avenary, 'The Northern and Southern Idioms of Early European Music', *Acta Musicologice*, 49 (1977), pp. 27-49.

אבנארי, אשכנזית — ——, The Earliest Notation of Ashkenazi Bible-Chant', *Journal of Jewish Studies*, 26 (Oxford 1976), pp. 132-150

אבנארי, הערות — ח' אבנארי, 'הערות לשאלת הפנטטוניקה במנגינות יהודיות', תצליל, תשל"ח, עמ' 26-27.

אבנארי, הקדמוניות — — —, 'בעית הקדמוניות של נגינות התורה: החשיפה של מקור בלתי נודע מראשית המאה ה־16', תצליל, תשל"ז, עמ' 87-91.

אידלזון — א"צ אידלזון, תולדות הנגינה העברית, ברלין תרפ"ד.

הרצוג, בשולי — א' הרצוג, 'בשולי מחקר נגינות התורה של ח' אבנארי', תצליל, תשל"ז, עמ' 92-95.

הרצוג, קריאת — — —, 'דרך קריאת התורה בנוסח ספרד־א"י', דוכן, ג (תשכ"ב), עמ' 63-72.

נאמן — י"ל נאמן, צלילי המקרא, כרך ראשון, תל־אביב תשט"ו.

שילוח וכהן — א' שילוח וא' כהן, 'דינאמיקת השינוי במוסיקה של עדות המזרח בישראל', פעמים, 12 (תשמ"ב), עמ' 5-25.

קריאת התורה מפי ניסן כהן מלמד (בראשית א: א-יג)

1 ס בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֵת הַשָּׁמַיִם וְאֵת הָאָרֶץ׃ 2 וְהָאָרֶץ הָיְתָה
תֹהוּ וָבֹהוּ וְחֹשֶׁךְ עַל־פְּנֵי תְהוֹם וְרוּחַ אֱלֹהִים מְרַחֶפֶת עַל־פְּנֵי
3 הַמָּיִם׃ 4 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי אוֹר וַיְהִי־אוֹר׃ וַיַּרְא אֱלֹהִים אֶת־הָאוֹר
5 כִּי־טוֹב וַיַּבְדֵּל אֱלֹהִים בֵּין הָאוֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ׃ וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לָאוֹר
יוֹם וְלַחֹשֶׁךְ קָרָא לָיְלָה וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם אֶחָד׃
6 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי רָקִיעַ בְּתוֹךְ הַמָּיִם וִיהִי מַבְדִּיל בֵּין מַיִם
7 לָמָיִם׃ וַיַּעַשׂ אֱלֹהִים אֶת־הָרָקִיעַ וַיַּבְדֵּל בֵּין הַמַּיִם אֲשֶׁר מִתַּחַת
8 לָרָקִיעַ וּבֵין הַמַּיִם אֲשֶׁר מֵעַל לָרָקִיעַ וַיְהִי־כֵן׃ וַיִּקְרָא אֱלֹהִים
לָרָקִיעַ שָׁמָיִם וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם שֵׁנִי׃
9 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יִקָּווּ הַמַּיִם מִתַּחַת הַשָּׁמַיִם אֶל־מָקוֹם אֶחָד וְתֵרָאֶה
10 הַיַּבָּשָׁה וַיְהִי־כֵן׃ וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לַיַּבָּשָׁה אֶרֶץ וּלְמִקְוֵה הַמַּיִם
11 קָרָא יַמִּים וַיַּרְא אֱלֹהִים כִּי־טוֹב׃ וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים תַּדְשֵׁא הָאָרֶץ
דֶּשֶׁא עֵשֶׂב מַזְרִיעַ זֶרַע עֵץ פְּרִי עֹשֶׂה פְּרִי לְמִינוֹ אֲשֶׁר זַרְעוֹ־בוֹ
12 עַל־הָאָרֶץ וַיְהִי־כֵן׃ וַתּוֹצֵא הָאָרֶץ דֶּשֶׁא עֵשֶׂב מַזְרִיעַ זֶרַע לְמִינֵהוּ
וְעֵץ עֹשֶׂה־פְּרִי אֲשֶׁר זַרְעוֹ־בוֹ לְמִינֵהוּ וַיַּרְא אֱלֹהִים כִּי־טוֹב׃
13 וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם שְׁלִישִׁי׃

♩ = 72-76 (63-66)
mf
dim.
dim.
dim.

72-76
63-66
72-76
63-66
72-76
63-66
72-76
63-66
72-76
63-66
72-76
dim.