

נוסח קריאת התורה בתימן

השתקפות של מסורת הקריאה הקדס־טברנית

מירה שפיגל

א. מבוא

אחת הבעיות המרכזיות המעסיקות את חוקרי נוסח הקריאה בתורה בימי קדם היא שאיננו יכולים לדעת כיצד נשמעו צליליה. אין בידינו תיאורים מדויקים ורישום בתיווי, למבנה ולמהלך המלוּדי של הנעימה או לתוכנה וסגנונה המוסיקלי, ולכן אין ביכולתנו לתאר את נוסח הקריאה ולהמחישה מבחינה מדעית ומוסיקלית.¹ כל החיבורים שנכתבו על ידי מלומדים בתקופות מאוחרות יותר, שבהם ניסו לתאר בצורה מילולית את העיצוב המלוּדי של הטעמים, לא הוסיפו מידע מדויק די הצורך.²

מקובל כיום כי נעימות הטעמים ואף שמותיהם, כפי שהם מופיעים בספרות חז"ל, קדמו במאות שנים לסימניהם. הנחה זו מסתמכת על כך שאין בספרות זו שום אזכור או התייחסות לשיטה של רישום הטעמים בסימנים גרפיים; כל ההתייחסויות נוגעות אך ורק למסורת ההטעמה שבעל פה.³ דברי חז"ל על טעמי הקריאה, המתייחסים לתקופת בית ראשון ושני, מאמתים את הנחת היסוד בדבר קדמותן של נעימות הטעמים לסימניהם. גם העדויות על השימוש בסימני היד כאמצעי לביצוע מדויק של נעימות הטעמים מחזקות את דעת החוקרים.⁴

קריאת התורה בנעימה מתקשרת בכל המקורות התלמודיים לשיטת פיסוק המכונה בפי חז"ל "פסקי טעמים".⁵ מונח זה מרמז לאותן תבניות מלוּדיות הצמודות למקומות הפיסוק העיקריים במשפט, שמקובל כיום לכנותם "נגינות טעמי המקרא".

* מאמר זה מסכם את הממצאים ואת המסקנות שנידונו בהרחבה בעבודת הדוקטור שלי (שפיגל תשנ"ז). תודתי נתונה בזה לקרן הזיכרון לתרבות יהודית על תמיכתה הכספית בעבודת הדוקטור, ולפרופ' שלמה מורג, על שאפשר לי באדיבותו להשתמש באוסף ההקלטות המצוי במפעל מסורות הלשון.

1 ראו וייל, שם ניסה המחבר להגיע למבנה השלד המלוּדי של נעימות טעמי המקרא, כפי שהוכרו על ידי יוצריהם.

2 בן אשר; דורן; חיוג; דרנבורג.

3 אבנארי 1963, עמ' 8; אידלסון 1924, עמ' 98, וכן ציטוטים מן המקורות: נדרים לו ע"ב, עירובין כא ע"ב, מסכת סופרים, פרק יב הלכה יב, מהדרות היגר, עמ' 236.

4 אידלסון 1924, עמ' 98; אבנארי 1963, עמ' 8.

5 נדרים לו ע"ב.

אידלסון, אבנארי ואחרים, מתייחסים אל הקריאה בתורה כאל אמנות קיבוצית. לסברתם, אופיים של נוסחי נעימות הקריאה קשור למבנים מוסיקליים עממיים, בעיקר בטקסטים בעלי מבנה פיוטי, כגון השירות שבמקרא או בספרי אמת (איוב-משליית-הלים). לדידם מופיעים נוסחי נעימות הקריאה גם בקריאת התורה והנביאים בעדות רבות בישראל. סברת החוקרים מתבססת על שתי הנחות יסוד מקובלות: א – הביצוע של נעימת הקריאה במקרא קשור למסורת שבעל פה שמקורותיה עתיקים ונעימותיה שגורות בפי כל; ב – בסיסה, ככל מסורת שבעל פה, עממי בדרך כלל.⁶

חיזוק רב להשקפה זו ניתן למצוא בספרו של רבי יהודה אבן בֶּלַעַם, "הורית הקורא" (בערבית "הדאיה אלקארי"), בדבריו על הטעמים, כלליהם, מקורות היוצרותם ודרך השימוש בהם בתקופת בית ראשון ושני; מדובר באחת העדויות המעניינות והמשמעותיות ביותר בנושא זה.⁷ אבן בלעם דירג את התפתחות הטעמים לשלוש תקופות: בתקופה הראשונה, שתחילתה בימי משה רבנו, התבצעה הקריאה בעל פה על ידי כלל הציבור; בתקופה השנייה קיבלו הלווים את הטעמים מן הנביאים, והדריכו את הציבור בקריאה בנעימה בהתאם לחוקי דירוג בלתי כתובים של הטעמים; בתקופה השלישית רשמו אנשי המסורה את הטעמים על פי סימניהם – רישום זה נודע כ"שיטת טעמי טבריה". אבן בלעם הדגיש את הביצוע המשותף של הקריאה בתורה על ידי כל הקהל:

ואם יאמר: מה בטעמים תועלת חוץ ממה שהזכרתיו? אומרים להם: הרי תועלתה בכך שיעלה בידי קהל רב, הקטן והגדול, לקרוא יחדיו מילה אחת, וזה ימשך כל הזמן שהם יקראו בצורה מסודרת, ואין זה עולה יפה אלא בדרך הטעמים הקבועים האלה...⁸

אלוני סבור שאחד מחידושי רבי המשמעות של אבן בלעם טמון בקטע זה. לדעתו, על סמך פסקאות אלו של אבן בלעם קבע ר' יהודה הלוי כי הקריאה בתורה בטעמים היא מנכסי צאן ברזל של היהדות. בספר הכוזרי שואל החבר את מלך הכוזרים: "האם לא ראית מאה אנשים קוראים במקרא כאילו היו איש אחד, מפסיקים קריאתם ברגע אחד וממשיכים כאחד?" והמלך משיב: "אכן התבוננתי בזה ולא ראיתי כמוהו לא בפרס ולא בערב..."⁹

מדברי אבן בלעם משתמע כי הוא הכיר בעליונותה של המסורת הטברנית, אך סבר כי יסודה במסורת ניגון, שהועברה ובוצעה בעל פה במשך מאות בשנים והיתה מקובלת על הכול. נעימה מסוג זה אינה יכולה להיות פרי המצאה מתוחכמת; מבנה המלודיה,

6 אידלסון 1924, עמ' 2-6; אידלסון 1917, עמ' 335, 353-354; אידלסון 1920, עמ' 182-194; אבנארי, עמ' 16-17; אבנארי 1963, עמ' 3, 6; גרסון-קיוי, עמ' 216-217; הרצוג, עמ' 3; לוי, עמ' 81, 85, 88.

7 ראו אלוני. קיימת מחלוקת בין החוקרים באשר לזהות מחברו של הספר "הורית הקורא". אלוני מייחסו ליהודה אבן בלעם ואילו אלדר סבור כי מחברו הוא אבו אלפרג' הרון, מדקדק קראי ירושלמי בן המאה הי"א – ראו אלדר, עמ' 18-32.

8 אלוני, עמ' תרעב.

9 ר' יהודה הלוי, הכוזרי, ב, עז מהדורת אבן שמואל תל אביב, תשל"ג עמ' פט.

עם המערכת ההיירארכית שלה, פשוט, והוא קשור למסורת עממית של זמרה. לפי אבן בלעם, הדרכת הציבור בביצוע הנעימה (כנראה בעזרת סימני היד), נעשתה בידי הלוויים, שהיו מופקדים על ביצועה המדויק והאחיד. נראה בהמשך כי תיאור זה מתאים לדרך קריאת התורה בנעימת הלימוד, לקריאת מזמורי תהלים והשירות שבמקרא וללימוד המשנה במסורת תימן.

אדית גרסון־קיוי מצאה את הבסיס העממי לקריאת המקרא, במיוחד אצל אותן המסורות שלא קיבלו את הקודיפיקציה של טעמי טבריה, אלא המשיכו לומר את ספרי המקרא בנעימות העתיקות, שהיו מקובלות עליהם מימים ימימה.¹⁰ ניתן למצוא סימוכין לדבריה בדברי אבן בלעם: "אלה אשר הוגלו ולא באו עם עזרא ונחמיה נשאר מפורים ונשכחו מהם הטעמים, והיו קוראים בלא טעמים..."¹¹.

ב. אופיין העממי של נעימות התורה

הדגש שהדגישו החוקרים את אופיין העממי של נעימות קריאת המקרא והעדויות על הביצוע הקיבוצי שלהן, תומכים בטיעוניי על חשיבותה של מסורת הקריאה במקרא בתימן, ובמיוחד של נוסח קריאת התורה בה, כגשר בין מסורת זו לבין נוסח נעימת קריאת התורה, נוסח שקדם לטעמי טבריה.

שיטת רישום הניקוד והטעמים הידועה "כשיטת טעמי טבריה" מהווה, כידוע, שלב מתוחכם "ומדעי" למסורת שבעל פה של קריאת התורה.¹² קדמו לה שתי שיטות רישום, הארץ ישראלית והבבלית, שהתפתחו במאות השישית והשביעית לספירה, והן מצביעות על נוסח פשוט בהרבה של קריאת התורה. בשתיהן היו סימנים גרפיים רק לארבע "תנועות" מלודיות שהן פתיחה, אתנחתא, טפחא וסוף פסוק. על פי אידלסון

שיטות אלה הותאמו במיוחד למבנה התקבולתי של התמליל המקראי, כפי שמתברר מן העובדה שייחודו שני שמות לאותו הסימן: הראשון **טפחא**, המורה על הרמת הקול בתחילת הפסוק, ומקומו הקבוע לפני האתנחתא, והשני **דחי**, המורה על שהיית הקול, פיתולו וחיבורו לסוף פסוק.¹³

אבנארי גרס כי אסכולת המסורה הטברנית הביאה את שיטת רישום הניקוד והטעמים לשיא של תחכום והסתעפות, עד שעברה את הגבול הדק שבין מסורת מוסיקלית שבעל

10 גרסון־קיוי, עמ' 216-217.

11 אלוני, עמ' תרסה.

12 השיטה הותקנה על ידי ר' אהרן בן משה בן אשר, מאחרוני בעלי המסורה, במחצית הראשונה של המאה העשירית.

13 אידלסון 1917, עמ' 368-369; אידלסון 1924, עמ' 99; אבנארי, עמ' 16; דותן תשכ"ג, א, עמ' 155; דותן, עמ' 1439, סעיפים 1.1.3.2.5.

פה – מסורת חיה, עממית ומושרשת – לבין מבנה מסורבל ועמוס פרטים, המקשה ביותר על הביצוע בפועל.¹⁴

חידושו העיקריים של בן אשר התבטאו בהרחבת אוצר הטעמים וסימניהם, בהצמדת סימני טעמים לכל מילה ומילה, בהבחנה בין טעמים מחברים לטעמים מפסיקים וביצירת היירארכיה קפדנית, המדרגת את מכלול הטעמים למדרגותיהם, על פי כוחם הפיזיקלי, והמייחדת תפקיד קבוע לכל טעם מפסיק או מחבר. חידושים אלו העמידו בצל את שתי השיטות העתיקות, שבהן נהגו לסמן רק את המפסיקים העיקריים.¹⁵ לפיכך חיסלה שיטת בן אשר, הטברנית, את השימוש בשתי השיטות העתיקות; שרידיהן נמצאו רק בכתבי יד עתיקים של המקרא והמשנה. השיטה הטברנית קיבלה גושפנקא רשמית, כשיטה הבלעדית לקריאת כתבי הקודש בטעם ובניגון. מרבית קהילות ישראל קיבלו את סימני הניקוד וההטעמה החדשים והכניסום לספריהם הכתובים.¹⁶

מן הנאמר לעיל ניתן היה להבין כי השיטה הטברנית חדרה למסורות הקריאה בתורה בכל עדות ישראל, וכי בכולן היה תהליך של ויתור על מסורותיהם הייחודיות הקודמות ושל קבלת מסורת טבריה ככתבה וכלשונה. סימני שאלה רבים לגבי קביעה זו התעוררו אצל החוקרים במאה העשרים. אלה באו במגע עם נוסחי קריאת התורה בעדות ישראל השונות, ונוכחו לדעת כי ברבות מן המסורות הללו אין קשר בין הרישום הגרפי של הטעמים לבין הביצוע החי והמעשי של הקריאה.

החוקרים תהו על הקשר שבין סימני הטעמים הכתובים לבין ביטויים התחביריים-המוסיקליים. הם ביקשו לגלות באיזו מידה עוזרים הטעמים להבנת המלודיה והמקצב של "האמירה הזמרתית" בקריאת התורה, ובאיזו מידה קיים קשר ישיר והדוק בין כל סימן של טעם לבין מוטיב מוסיקלי המיוחד לו. הנחת היסוד היתה שאם קיים קשר מסוג זה, הרי שבביצוע בפועל, לכל סימן של טעם מפסיק או מחבר צמוד מוטיב מלודי קבוע החוזר על עצמו, במידת דיוק יחסית, כל אימת שמופיע הסימן המיוחד לו. אם כך, הרי שלפנינו מעין "שיטת תיווי" מוסיקלית, היכולה להידמות לשיטת התיווי המוסיקלית המערבית.

הכרת נוסחים של נעימות הקריאה בתורה בעדות השונות הביאה, כאמור, למסקנה כי הנחות יסוד אלה בטעות יסודן, לפחות באשר למסורות רבות בישראל. המחקר הדיאכרוני והסינכרוני כאחד הוביל למסקנה כי ניתן לחלק את המסורות העדתיות לשתי קבוצות, על פי התייחסותן למסורת טבריה.¹⁷ לקבוצה הראשונה משתייכות מסורות שקיבלו את סימני הטעמים ככתבם, אך בכל הקשור לשימוש המוסיקלי נשארו נאמנות לעקרונות ולנוסחאות המלודיות שעליהם היו אמונות מימים ימימה; בקבוצה זאת בולטת מסורת הקריאה של יהודי תימן.

14 אבנארי 1963, עמ' 11-12.

15 בשיטה הבבלית המאוחרת סימנו גם את המחברים.

16 על הסיבות להיווצרותה של השיטה הטברנית ועקרונותיה, ראו שפיגל תשנ"ז, עמ' 15-16.

17 לדיון בשאלות העקרונתיות הקשורות במחקר הדיאכרוני והסינכרוני ובמסקנות החוקרים, ראו

שם, עמ' 16-18.

על הקבוצה השנייה נמנות המסורות שקיבלו את השיטה הטברנית, תוך ויתור על נעימותיהן המקוריות ועל עקרונות המבנה המוסיקלי שלהן, ומממשות שיטה זו עד היום, בדיוקנות יחסית. התפלגות זו מבליטה את השוני בין מסורות קריאה וניגון המתבססות על עקרונות מבניים פשוטים, הנובעים ממסורת שבעל פה, עתיקת יומין ועממית, לבין מסורות שעקרונות שיטת הקריאה שלהם מורכבים ומפורטים, ונובעים מדרך מחשבה יותר "לוגית, מדעית ואומנותית".

אבנארי חילק את סגנונות הקריאה במקרא בעדות השונות לשני סוגים מוסיקליים, השונים בעקרונותיהם: א – הסגנון העתיק הינו בעל מבנה פשוט, הנובע ממסורת שבעל פה, בעלת רכיבים עממיים. סגנון זה מתאים לסגנון שבעלי המסורה כינו "פסוק טעמים"; ב – הסגנון החדש יותר, המבטא את המסורת הטברנית, תואם לתפיסה המזרחית, הגורסת כי כל פסוק מוסיקלי בנוי ביסודו מצירוף של תבניות מלודיות (או מוטיבים מלודיים), העוקבים זה אחר זה בשרשרת, כדי ליצור משפט מוסיקלי שלם. לפיכך אין מוטיב מוסיקלי לכל טעם, אך קיימות הקבוצות, הבנויות מצמדי טעמים מצורפים (כגון משרת ומלך) או מספר צמדים, שצירופם יוצר את השרשרת.¹⁸ משפט מוסיקלי החופף לטקסט מקראי עשוי משרשרת מתמשכת של מוטיבים מוסיקליים, וסגנונו שונה במהותו מן הסגנון הפסלמודי העתיק. שני הסגנונות הללו הוסיפו להתקיים זה בצד זה בכל הקהילות עד ימינו. עד כאן דברי אבנארי.

בצד סגנונות מרכזיים אלו התפתחו בקהילות שונות סגנונות מקומיים. בדרך כלל, אלו אינם קשורים לאף אחד מן השניים המתוארים לעיל, אלא קשורים למסורת עתיקת יומין, המעוגנת ברובד הרבה יותר עממי ומושפעת מן הסביבה הגיאוגרפית. בסגנונות המקומיים שולט קו מלודי הבנוי על פי חוקיות מוסיקלית עצמאית, שאינה מתחשבת במרבית הטעמים הכתובים. במבנה זה, כל המשפטים מבוצעים על פי קו מלודי אחד, הבנוי משרשרת של מוטיבים תפקודיים, החוזרים על עצמם שוב ושוב, בשינויים קלים, בהתאם לסגנון. הקו המלודי גמיש ביותר: אורכו ופסוקו נקבעים על ידי יחידת המשפט התחבירי, וכן גם השינויים שחלים בו. שינויים אלו אינם נחשבים חומר מלודי חדש, אלא חלק מן הגישה הבסיסית לביצוע סגנונות עממיים, שהם מטבעם סגנונות שבעל פה. הסגנונות המקומיים מבטאים גישה מוסיקלית עתיקת יומין, שבה הקו המלודי נובע מן הביצוע הקולי; לכן הקשת המלודית ומבנה הקו הגרפי שלה, הדינמיקה והמקצב, קשורים כולם למבנה הפיזיולוגי של המבצע ולאידאל ההצללתי והתרבותי שלו.¹⁹

18 ראו כהן וייל, עמ' 14-17.

19 אבנארי, עמ' 16-17; אבנארי 1963, עמ' 22-30, 32-39; אבנארי 1971, עמ' 584-585. לדעת גרטוןקווי, ניתן למצוא סגנונות אלו בתימן, בכורדיסטן ובג'ורג'יה – ראו: גרטוןקווי, עמ' 57-72; הרצוג 1963, עמ' 13; לכמן, עמ' 27, 41-48.

נְסִימָא בְרֵאשִׁית אַ מְבֵא

הגדה למנוח יכ"ה

מֵיא דְמַעַל לְרִקְעָא . וְהוּוּ כֵן : פִּצְנַע
אֵלֶּה אֲנִיר . וּפְצַל בֵּין אִמָּא אֲדִי מִן דִּוְנָה .
וּבֵין אִמָּא אֲדִי מִן פּוֹקֵה . פּבֵּאן כְּדֹאךְ : וּיְקָרָא
אֱלֹהִים לְרִקְעָא שְׁמִים וְיִהְיֶה עִרְבֵי וְיִהְיֶה בְּכַר
יּוֹם שְׁנֵי : וּקְרָא יי' . לְרִקְעָא שְׁמִיא . וְהוּוּ
רְמֵשׁ וְהוּוּ צִפֵּר יּוֹם תְּנִיָּן : וּסְמָא אֵלֶּה .
אֲגִלְדֵּי סְמָא . לְמָא מְצַא מִן אֲלִיל
וְאִנְהָר יּוֹם תְּאַנִּי : פ

וְיֹאמֶר אֱלֹהִים יְקוֹן הַמִּים מִתַּחַת הַשָּׁמַיִם
אֶל-מְקוֹם אֶחָד וְתִרְאֶה הַיְבִשָּׁה
וְיִהְיֶיךָ : וְאָמַר יי' . יִתְבַּנְּשׁוּן מֵיא . מִתַּחוּת
שְׁמִיא לְאַתֵּר חֵד . וְתִתְחוּ יְבִישָׁתָא . וְהוּוּ
כֵן : פִּשָּׂא אֵלֶּה . אִן יִתְמַע אֲרַמָּא . מִן תַּחַת
אֲסַמָּא אֲלִי מוֹצֵעַ וְאֶחָד . וְיִצְדֵר אִיבָאָם .
פּכֵאן כְּדֹאךְ : וּיְקָרָא אֱלֹהִים : לַיְבִשָּׁה
אֲרִץ וּלְמִקְוֵה הַמִּים קְרָא יְמִים וְיִרְאֵה אֱלֹהִים
כִּי-טוֹב : וּקְרָא יי' לַיְבִישָׁתָא אֲרַעָא . וְלַבַּיִת
כְּנִישַׁת מֵיא קְרָא יְמָמָא . וְהוּוּ יי' אֲרִי
טַב : פִּסְמָא אֵלֶּה אִיבָאָם אֲרִצָּא . וּמִרְבָּא
אִמָּא כְּתֹרָא . לְמָא עֵלַם אֵלֶּה אִן דֹּאךְ
גִּירָא . וְיֹאמֶר אֱלֹהִים : תְּרִשָׁא הָאֲרִץ דְּשָׂא
עֵשֶׂב מִרְיַע זֶרַע עֵץ פְּרִי עֵשֶׂה פְּרִי לְמִינוּ
אֲשֶׁר זֶרְעוּבָן עַל-הָאֲרִץ וְיִהְיֶיךָ : וְאָמַר
יי' . תִּרְאִית אֲרַעָא דְתַתָּא : עִסְבָּא דְּכַר
זֶרְעִיהָ מִזְדַּרְעָא . אִילָן פִּירִין . עֵבֵיד פִּירִין
לְזִינְיָה . דְּכַר זֶרְעִיהָ בִּיהָ עַל אֲרַעָא . וְהוּוּ
כֵן : פִּשָּׂא אֵלֶּה . אִן תְּכִלָּא אֲאֲרִץ כְּדֹאָא .
וְעֵשֶׂב דִּו חֵב . וּשְׁגֵרָא דִּו חֵמֵר . מְכֻרָג
חֵמֵר לְאַצְנַאפָּה . מַה נְרִסָּה מְנַה עֵלָּא
אֲרִץ . פּכֵאן כְּדֹאךְ : וְתוֹצֵא הָאֲרִץ דְּשָׂא
עֵשֶׂב מִרְיַע זֶרַע לְמִינָהּ וְעֵץ עֵשֶׂה פְּרִי
אֲשֶׁר זֶרְעוּבָן לְמִינָהּ וְיִרְאֵה אֱלֹהִים כִּי-
טַב : וְאִפִּיקַת אֲרַעָא . דְתַתָּא . עִסְבָּא דְּכַר

בְּרֵאשִׁית בְּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת
הָאָרֶץ : בְּקֶרְטוֹן בְּרָא יי' יֵת
שְׁמִיא וְיֵת אֲרַעָא : אוּוֹל מָא כְּלֵק אֵלֶּה .
אֲסַמָּאוּת וְאֲרַעָא : וְהָאֲרִץ הִיתָה תְּהוֹ
וּבְהוּ וְחִשָּׁךְ עַל-פְּנֵי תְּהוֹם וְרוּחַ אֱלֹהִים
מְרַחֵף עַל-פְּנֵי הַמַּיִם : וְאֲרַעָא . הוּת צִדִּיא
וְיִקְנִיא . וְחִשׁוּכָא עַל אֲפִי תְּהוֹמָא . וְרוּחָא
מִן קֶדֶם יי' . מְנִשְׁבָּא עַל אֲפִי מֵיא : וְאֲרַעָא
כִּאֲנַת נְאֻמְרָה מִסְתַּבְּחָרָה . וְצִלָּאָם עֵלָּא
וְגַה אֲנִמֵּר . וְרִיחַ אֵלֶּה . תְּהֵב עֵלָּא וְגַה
אִמָּא : וְיֹאמֶר אֱלֹהִים יְהִי-אֹר וְיִהְיֶה-אֹר :
וְאָמַר יי' יְהִי נְהוּרָא . וְהוּוּ נְהוּרָא : פִּשָּׂא
אֵלֶּה אִן יְכוֹן נוֹר . פּכֵאן נוֹר : וְיִרְאֵה אֱלֹהִים
אֶת-הָאֹר כִּי-טוֹב וַיְבָרֵךְ אֱלֹהִים בֵּין הָאֹר
וּבֵין הַחֹשֶׁךְ : וְהוּוּ יי' יֵת נְהוּרָא אֲרִי טַב .
וְאֲפִרִישׁ יי' . בֵּין נְהוּרָא וּבֵין חֹשׁוּכָא : פִּלְמָא
עֵלַם אֵלֶּה אִן אֲנוֹר גִּירָא . פְּצַל בֵּין אֲנוֹר
וְצִלָּאָם : וּיְקָרָא אֱלֹהִים . וְלְאֹר יּוֹם וְחֹשֶׁךְ
קְרָא לַיְלָה וְיִהְיֶה עִרְבֵי וְיִהְיֶה בְּכַר יּוֹם אֶחָד :
וּקְרָא יי' לְנְהוּרָא יְמָמָא . וְלְחֹשׁוּכָא קְרָא
לַיְלָא . וְהוּוּ רְמֵשׁ וְהוּוּ צִפֵּר יּוֹם הַד :
וּסְמָא אֵלֶּה אִוְקָאֵת אֲנוֹר נְהֹרָא .
וְאוּקָאֵת אֲצִלָּאָם לַיְלָא . לְמָא מְצַא מִן
אֲלִיל וְאִנְהָר יּוֹם וְאֶחָד : פ

וְיֹאמֶר אֱלֹהִים יְהִי רְקִיעַ בְּתוֹךְ הַמַּיִם וְיִהְיֶה
מַבְדִּיל בֵּין מַיִם לְמַיִם : וְאָמַר יי' .
יְהִי רְקִיעַא בְּמִצְעוֹת מֵיא . וְיִהְיֶה מְפָרִישׁ
בֵּין מֵיא לְמֵיא : פִּשָּׂא אֵלֶּה . אִן יְכוֹן גִּלְד
פִּי וּסְטָא אִמָּא . וְיִכוֹן פּאֲצִלָּא בֵּין אִמָּא יי' :
וְעֵשׂ אֱלֹהִים אֶת-הַרְקִיעַ וַיְבָרֵךְ בֵּין הַמַּיִם
אֲשֶׁר מִתַּחַת לְרִקְעָא וּבֵין הַמַּיִם אֲשֶׁר מַעַל
לְרִקְעָא וְיִהְיֶיךָ : וְעַבֵּר יי' יֵת לְרִקְעָא .
וְאֲפִרִישׁ . בֵּין מֵיא רְמֵרָע לְרִקְעָא . וּבֵין

ס סר חלק הקדמון (א) ספק בין תוכה אלסם לאור ככל הנוסחא (ב) אין ספק בין תוכה אלסם לחיבה ליפסה כרוכ הנוסחא .
(ג) תרשא דמני בעניא ותרכל כשא נח (סתי"ג כשיו"ל) . (ד) תוכה ותוצא אולא הארץ אתי דמא תלפס ימניה כרוכ הנוסחא .
א (כתר תורה)

ג. קריאת התורה במסורת תימן

בני העדה התימנית והחוקרים הבקיאיים במסורת תימן רואים בנוסח תימן בקריאת התורה נוסח עתיק יומין, הקשור הן למסורת שבעל פה והן לשיטות ההטעמה שקדמו לשיטה הטברנית. בנוסח קריאה זה בולט ביותר הפער בין הסימנים הגרפיים של הטעמים הלוקוחים מן השיטה הטברנית, והרשומים בכתבי היד של העדה ובחומרים שבידיהם, לבין השמירה העיקשת על נוסח קריאה המבוסס על מסורת שבעל פה, שבסיסה המוסיקלי פשוט ועממי ועקרונותיה שונים מעקרונות ההטעמה הטברנית.

לפי הרב יוסף קאפח, שיטת טעמי טבריה, על סימניה הרבים, היתה זרה לבני תימן, שנהגו בקריאת התורה על פי מסורת שבעל פה, עתיקת יומין. על כן, שיטת הסימון הטברנית חדרה לכתבי היד התימניים בדרך מדורגת וממושכת – לדבריו,

גם לאחר שנתקבלו הטעמים... הרי למעשה לא שינו יהודי תימן את ההגייה ופיסוק הטעמים המסורים בידם מאבותיהם מימי קדם, אלא קבלו אותם הסימנים וסגולום לעצמם לפי הגייתם וקריאתם המסורתית בלא להתחשב כלל עם רצון יוצרם וקובעם.²⁰

שלמה מורג קשר את מסורת הקריאה בתורה של יהודי תימן למסורת בבל, על פי אופן ההגייה, הניקוד, והמבנה המוסיקלי: "ונהגו בתימן קריאה במקרא, לפי מסורת או מסורות פונולוגיות ומורפולוגיות, תחביריות ומוסיקאליות קדומות".²¹ עוד קבע מורג כי ניתן היה למצוא במסורת תימן נוסחים שונים של מקרא. יתרה מזאת, לטענתו גם לאחר שנקבעה בתימן מסורת טבריה המשיכו לקיים יהודי תימן מסורות שונות של המקרא: "מסורת הנוסח הקדומה, מסורת המקרא הבבלית, מסורת הקריאה הטברנית".²² לפנינו פן נוסף מתחום הלשון, המחזק את ההשקפה בדבר מסורת קדומה של קריאה במקרא, המיוחדת לבני תימן.

מורג ביסס את קביעתו בדבר מקורו הבבלי של נוסחה המוסיקלי של הקריאה בתורה על שלוש נקודות עיקריות: א – החלוקה הקיימת בשתי המסורות, לשתי קטגוריות של מפסיקים בלבד; ב – העדר הנגנה של הטעמים המחברים; ג – מציאותו של סימן האתנחתא הבבלי לבדו, בכתבי היד התימניים.

גם אידלסון ראה את הפער בין מסורת טבריה למסורת תימן בשני תחומים: א – שיטת הפיסוק ומספר התנועות הבסיסיות (מוטיבים מוסיקליים) המרכיבים את נעימת הקריאה; ב – סימני הטעמים. חוקר זה הדגיש את הפער שבין מספר הסימנים הגרפיים

20 קאפח, עמ' רסא-רסה.

21 מורג תשכ"ג, עמ' 212-220; מורג תשמ"ד, עמ' 26-27.

22 מורג תשמ"ד, שם. מבחינת מסורת הכתיב (חסרות ויתרות), מתאימה מסורת תימן למסורת שבכתב יד משובחים מאסכולת טבריה; הקשר מלמד על השלבים בגיבוש המסורת המוסיקלית והכתבית – ראו מורג תשמ"ה.

הרשומים בספרי המקרא לבין מספר התנועות הזעום – שלוש – שמצא בביצוע נעימת הקריאה בתורה. הוא קשר את אופיו של הקו המלוּדי של הנעימה ל"דיבור שבהטעמה, או נעימה דיבורית", שהיתה נהוגה אצל כל העמים העתיקים. מלבד זאת, אידלסון ציין את הקשר לשיטות הסימון המזרחיות הקדומות, בציינו את שלושת סימני הפיסוק הגרפי המצויים בכתבי היד התימניים: האתנח, הטפחא וסוף פסוק.²³

ד. המבנה ההירארכי של שיטת ההטעמה בקריאת התורה במסורת תימן

עקרונות ההירארכיה בשיטת הקריאה בתורה במסורת תימן בנויים על חלוקת כלל הטעמים לארבע קטגוריות עיקריות, על פי כוח פיסוקם: מפסיקים ראשיים, מעמידים, מפסיקים בדרגה שלישית ומחברים. נוספים עליהם טעמים בעלי תפקוד מיוחד כגון: הזרקא, השלשלת, המבשר וטפחא לפני אתנחתא או סוף פסוק. לכל אחת מארבע הקטגוריות שם מיוחד בשפה התימנית, שבו משתמש המורי בשעת הוראת הטעמים לילדים בחדר. והרי רשימת הטעמים וחלוקתם למדרגותיהם, כפי שמפרטם הרב יוסף קאפח.²⁴

א – שופר הולך, מארכה, מקף, אויל, דרגא, שופר הפוך, תלשא שמאל. אין שום הבדל בין אלה ולכולם תפקיד אחד: להסמיך את המילה לזו שאחריה בלא כל הפסק. בכולם המלמד אומר לחניכיו: "יסיר" (הולך): שופר הולך יסיר, מארכה יסיר, מקף יסיר וכן כולם.

ב – טפחא (שאין אחריה זרקא), פשטא, פסיק, אתי (כשאחריו רביע), תרין טרסין (כשאחריהן רביע), תרין פשטין, יתיב מוקדם. כל אלה תפקידם ונעימתם שווה, וכולם מפסיקים בלא כל הבדל, ובכולן המורה אומר לילד: "יפרק" (יפסיק): טפחא יפרק, אתי יפרק וכן כולם.

ג – רביע, תביר, זקף קטן, זקף גדול, תלשא ימין, סגלתא, אתי (כשאין אחריו רביע), תרין טרסין (כשאין אחריהן רביע), פזר, קרני פרה. כולם מעמידים ולכולם נעימה אחת. בכולם אומר המורה לילד: "ירום" (יעמיד): רביע ירום, תביר ירום וכן כולם.

ד – טפחא כשאחריה אתנחא, יש לה נעימה והפסקה שונה משאר הטעמים המפסיקים. ה – אתנחא, יש לה נעימה שנראית כמעט כחולקת את הפסוק.

ו – זרקא, שבה מסלסלין בנעימה ערבה.

ז – שלשלת, נעימתה כזרקא ארוכה וסלסוליה דקין יותר משל זרקא.

ח – כל טעם מעמיד שלפני סוף פסוק, נעימתו שבורה וקוראים לו "כסרה", וכשהמורה מלמד את הנער, אומר לו: "אכסיר".

23 אידלסון, עמ' 20-21. השקפתם של מורג ואידלסון מקבלת פירוש חדש ושונה עם הצגת המבנה ההירארכי של הטעמים על ידי הרב יוסף קאפח, המייצג את מסורת תימן, וכפי שעולה ממחקריו של אורי שרביט; על כך להלן.

24 קאפח, עמ' רסא-רסה.

מבנה היירארכי זה משמש, כאמור, נקודת מוצא למחקריו של אורי שרביט על דרכי הקריאה בתורה במסורת תימן.²⁵ שרביט הציג מיגוון רחב של קריאות בתורה, ודירג אותן על פי סדר עולה, מן הקריאות הפשוטות אל המורכבות, על פי המבנה התחבירי המוסיקלי שלהן. הוא הצביע על השוני שבין המבנה הפשוט, המאופיין במספר מצומצם של דרגות היירארכיות ובמבנה מוסיקלי יותר רציטיטיבי, בעל קדנצות קצרות שאין להן עיטוריות מפותחת, לבין מבנים מורכבים יחסית, שמידת מורכבותם הולכת וגדלה עם מעמדם התפקודי ועם הרכב המבצעים. בקריאות המורכבות, המבנה ההיירארכי כולל מספר רב יותר של דרגות ומידה רבה יותר של פיגורטיביות ועיטוריות, על חשבון הסגנון הרציטיטיבי.

שרביט הראה כי לבד מן הקריאה בתורה, המבוצעת בבית הכנסת בשבת על ידי "בעל קורא" (סולן), מתבצעת קריאה בתורה גם בהקשרים אחרים, כגון הלימוד בחדר, בתקופות הלימוד או במסגרות חגיגיות מיוחדות כגון בערב שבועות ובליל הושענא רבה, שבהם קוראים בציבור בקריאה משותפת של כל הקהל. בהקשרים הנוספים מתאפיינת הקריאה בפשטות רבה, והמרכיבים המוסיקליים והצורניים של הקריאה שונים מאלו של הקריאה הסולנית. מן הניתוח המוסיקולוגי של שרביט ומן המבנה הדירוגי שהוא קבע עולה כי אף בקריאת התורה שבמסורת תימן קיימות נעימות אחדות, כי ביצוען הוא על ידי כלל הציבור, וכי המבנה ההיירארכי שלהן פשוט בהרבה מן המבנה של הנוסח הסולני.²⁶

לשם דירוג המבנה ההיירארכי של הקריאות בתורה, פיתח שרביט שיטת ניתוח המסתמכת בעיקרה על הדירוג המקורי המקובל בעדה, דהיינו הדירוג שהוזכר לעיל על סמך מאמרו של הרב קאפח. עם זאת, התמונה המוסיקלית שנתגלתה לעיניו הביאה אותו להוסיף עליהן דרגות אחדות. לשיטתו בנויה המערכת ההיירארכית מארבע דרגות יסוד שהן: א – מפסיקים ראשיים: אתנח וסוף פסוק; ב – מעמידים: זקפים, רביע, סגולתא, תביר; ג – מפסיקים: פשטא, מהפך, תרין תריסין; ד – כל מעמיד אחרון לפני סוף פסוק, המכונה "מבשר".

לארבע הדרגות הללו הוסיף שרביט עוד שלוש תבניות, שמתפקדות כ"מבשרים": טפחא לפני אתנח, טפחא לפני סוף פסוק, ומבשר למבשר. ה"מבשרים" מראים, לדעתו, על חלוקת הפסוק השלם לשני חלקים בעלי כוח פיסוק שונה: חלקו הראשון מורכב מארבעה סוגי מפסיקים: מפסיק, מעמיד, טפחא לפני אתנח ואתנח; חלקו השני בנוי כך שהטעמים המבשרים מדגישים את חשיבותו ומעמדו הרם של הטעם סוף פסוק. לפיכך, מהלכו של החלק השני כולל את המפסיקים הבאים: מפסיק, מעמיד, מבשר, טפחא לפני סוף פסוק וסוף פסוק.

25 ראו הערכים על שמו ברשימת הקיצורים הביבליוגרפיים שבסוף המאמר.
26 כן הדבר גם בקריאת המשנה, ברפרטואר הנעימתי של מזמורי תהלים ואפילו בנעימת "שירת הים".

שיטתו של שרביט שימשה בסיס לניתוחים המוסיקליים במחקרי.²⁷ בהתאם לה קבעתי חמישה סוגים (להוציא את קריאת הלימוד בחדר), הנבדלים אלו מאלו בהקשרים שבהם הם מתבצעים, ובהתאם לכך גם בהיבטים הבאים: א – באופן ביצועם; ב – במידת פשטותם או מורכבותם המוסיקלית; ג – בבחירת המרכיבים המוסיקליים לביצועם; ד – במידת הקשר שלהם לסימני הטעמים הכתובים; ה – במבנה ההירארכי של הטעמים ובהשפעות הגומלין בין המבנה התחבירי של הטקסט למבנה המוסיקלי שלו.

להלן מצוינים חמשת סוגי הקריאות, מן המבנה הפשוט ועד המורכב ביותר:
 1 – קריאות על ידי כלל הציבור בתקופות הלימוד ובאירועים חגיגיים; 2 – קריאות המתבצעות על ידי כלל הציבור בחגים מיוחדים; 3 – קריאות יחיד בעלות מבנה פשוט, כגון אלה שנערכות במהלך ימות השבוע; 4 – קריאה ותרגום בשבת; 5 – קריאת הפרשה במסגרת תפילת שחרית בשבת. להלן אדון בקצרה בכל אחת מהקריאות.

1. קריאות המתבצעות על ידי כלל הציבור בתקופות הלימוד ובאירועים חגיגיים

בהאזנה לקריאות משני סוגי המעמדים הללו, אף שמספר תכונות מוסיקליות מפרידות ביניהן, התכונה המשותפת הבולטת ביותר היא הביצוע המשותף של כלל המשתתפים באירוע. קריאת הלימוד מתבצעת בעיקר בערב שבועות והושענא רבה, על ידי קהל הגברים. קריאה זו משאירה על המאזין רושם של מבנה סמיך ועמוס של צלילים, שקשה ביותר להבחין בגובהם המדויק ובמקצבם, כשם שקשה להבחין בתמליל שאותו הם מבצעים.²⁸ התמליל מבוצע במהירות רבה וברצף, ללא הפסקות בין הפסוקים ואף לא בין הפרקים. כל אחד מן המשתתפים בקריאה קורא אותו בגובה צליל, במקצב ובמהירות הנוחה לו. לעתים ניתן להבחין בקריאה יותר אחידה, בסגנון האורגנוס,²⁹ במרווחי סקונדה או קווינטה.

הכמות הרבה של התמליל שהמבצעים אמורים לקרוא, היא הגורמת לצורה זו של ביצוע. דומה שאין המבצעים חושבים על יופיה של נעימת הקריאה או על המבנה ההירארכי של הטעמים ומטרתם העיקרית היא להספיק לקרוא את כל התמליל, וחשיבות האירוע היא בעצם קריאתו ובחוויה הדתית והחברתית שקריאה משותפת זו משרה על המשתתפים. הניתוח המוסיקלי שערכתי לנעימת לימוד זו מצביע, מטבע הדברים, על מספר מצומצם ביותר של תבניות מלודיות, ובעיקר על שתיים: האחת במגמת עלייה, והשנייה במגמה של

27 ראו שפיגל תשנ"ז.

28 צורת קריאה זו קבלה את המונח "הטרופוניה ריתמית", המאפיינת אף את דרך קריאתם של ששת פרקי תהלים הנאמרים ברצף בתפילת שחרית והמכונים "פסוקי דזמרא" (או "מירות"). על המונח ראו שרביט ארום, עמ' 53-54.

29 "אורגנוס" הוא מונח מוסיקלי מימי הביניים, אך המשמש גם כיום, לתיאור השלבים הראשונים בזמרה הרבקהולית הליטורגית. שירה זו מבוצעת במרווחים מקבילים.

עלייה וירידה. הצמצום או ההרחבה של מעמד התבניות המלוודיות יוצר את ההבדל בין כוח ההפסק הקטן או הרב של הדרגות ההירארכיות. הניתוח מוכיח כי רק בתבנית המפסיקים הראשיים קיים קשר ייחודי ורוצף בין דרגתם ההירארכית לבין מימושה המוסיקלי; שאר התבניות יכולות להופיע בכל אחת מן הדרגות. כתוצאה מכך, קיימת נטייה לטשטוש הקשר בין הטעמים ודרגותיהם לבין התבניות המלוודיות האמורות לבטא אותם, להוציא דרגת סוף פסוק ובמידה רבה גם המבשר שלו.

ממצאים אלו מורים כי בסוג זה של קריאות קיים אוצר מצומצם של תבניות מלוודיות, אוצר המוכר וידוע לקהל המשתתפים. השימוש בקריאות מגוון, והקשר בין מערכת טעמי המקרא לביטויים המוסיקליים חסר יציבות. עובדה זו מצביעה על עדיפותו של הביטוי המוסיקלי על הקשר שבין התמליל לטעמים.³⁰

2. קריאות המתבצעות על ידי כלל הציבור בחגים מיוחדים

בקריאות חגיגיות הנערכות בערבי שבועות והושענא רבה משתתפים מבוגרים וילדים. ביצוע הקריאות במעמד זה מציג מבנה מלוודי פשוט ביותר, בעל מספר תבניות מצומצם, מספר דרגות היירארכיות קטן, וחוסר יציבות בקשר שבין מערכת הטעמים לביטויים המלוודי. בחלק מן הקריאות בולטת חשיבותו של הפסוק המסיים את הקריאה: רק בו מופיעים שני מבשרים בצמוד לסוף פסוק – תבנית המבשר ותבנית הטפחא לפני סוף פסוק. בתבנית הטפחא הזאת יורד הצליל המסיים את התבנית צעד מלוודי אחד מתחת לצליל היסוד של הנעימה. דבר זה אופייני לסיום האחרון של הקריאה. הירידה מהווה סממן מוכר במרבית סוגי הקריאה במסורת תימן.

מבנה זה דומה מאוד לקריאת התרגום שבפי הילדים בחדר.³¹ בחלק מן הקריאות הללו משנה המבנה המלוודי של הנעימה את המבנה התחבירי של התמליל, והופך אותו מתמליל פרוזאי לתמליל פיוטי, בעל מבנה תקבולתי. בכך הוא מזכיר את המבנה של מזמורי תהלים, וניתן אף לראות בחלוקה זו הד למבנה הפסלמודיה הגרגוריאנית. מקריאות אלו דומה כי במקום שהן תהיינה בנויות על פי מערכת הטעמים, חוקים אחרים שולטים בהן ומעצבים את סגנון הקריאה.³²

3. קריאות יחיד בעלות מבנה פשוט

בסוג זה של קריאות סולניות פשוטות נכללת קריאה הנערכת בימות חול וקריאה בנוסח אחד מקרא ושניים תרגום, הנערכת בשבת. הממצאים הנוגעים לקשר בין המערך ההירארכי של הטעמים לבין ביצועם המוסיקלי דומים בשני סוגי המשנה, ולפיכך אדון כאן רק בנוסח הקריאה והתרגום בשבת.

30 ראו דוגמה מס' 5 בתקליטור.

31 אורי שרביט הביא קריאה זו במאמרו, ראו שרביט 1982, דוגמה מס' 19.

32 לניתוח מפורט של הקריאות, ראו שפיגל תשנ"ז, א, עמ' 68-71. ראו דוגמה מס' 6 בתקליטור.

4. קריאה ותרגום בשבת

נוסח קריאה זה, שאמור להיות חגיגי ועל כן גם מעוטר, מציג גישה שונה במידה רבה מן המצופה. מבחינת המנעד, אוצר הצלילים ותפקודיהם, הסילביות והסגנון הרציטיטיבי, דומה הוא לקריאות הלימוד. השוני העיקרי בינו לבין הקריאה החגיגית, שאותה מקובל לראות כמייצגת האמינה ביותר של מסורת הקריאה בתורה בתימן, הוא בקשר שבין התבניות הפונקציונליות במערכת ההירארכית לבין ביטוי המוסיקלי. כאן בולט הצמצום במספר התבניות המלודיות, ובעיקר טשטוש הקשר שבין לבין תפקודיהן הפונקציונליים. לפיכך, תבנית מלודית אחת משמשת במספר רבדים היירארכיים; ולהפך, רבדים היירארכיים שונים מופיעים במסגרתן של תבניות מלודיות שונות.

במצב זה דומה כי בקריאה שולטים עקרונות השונים מן המקובל בקריאות החגיגות. ייתכן כי בסוג זה של קריאה קיים בתודעת הקורא אוצר של נוסחאות מלודיות המקובלות במסורת שעליה הוא אמן. מאוצר זה שולה הוא נוסחה זו או אחרת, הנראית לו מתאימה לאותו עניין ולהקשר התחבירי-המוסיקלי שאותו הוא רוצה לגלם.

סוג זה של קריאה מדגים את סגנון הפסיפס, האופייני לזמרה המזרחית. בסגנון זה מרבית התבניות יכולות להופיע במקומות שונים בפסוק, לפיכך הבסיס המוסיקלי, יותר מן המבנה ההירארכי של הטעמים, הוא השולט בסגנון קריאה זה ומכתיב בה את סדר התבניות.

סגנון הקריאה הוא פשוט, נוטה לרציטיטיביות, והוא סילבי עם נוימות קצרות על ההברה האחרונה או על זו שלפניה. מליסמות קצרות מופיעות על המבשר. צליל הרציטיציה עומד על הדרגה הראשונה של המודוס. הקריאה כוללת שבע תבניות מלודיות, המתחלקות בין ארבע דרגות היירארכיות, בתוספת הטעם זרקא; חסרות בה תבניות ה"מבשרים" לאתנח ולסוף פסוק. לפיכך למספר תפקודים היירארכיים יש יותר מתבנית מלודית אחת, ולמעשה רק למפסיקים הראשיים יש תבנית מלודית ייחודית.

סיכום התכונות המשותפות לארבעת הסוגים הראשונים שנידונו לעיל מדגים מספר תכונות שחשיבותן רבה להבנת התפתחותו של סגנון הקריאה ומבנהו:

- א – צמצום החומר המלודי, ולפיכך גם צמצום מספר התבניות המלודיות;
- ב – טשטוש הקשר שבין המבנה ההירארכי של הטעמים לבין התבניות המלודיות;
- ג – הקשר בין הטקסט למוסיקה חזק יותר מן הקשר שבין הטקסט למבנה ההירארכי;
- ד – שימוש באוצר תבניות מלודיות מקובלות, כפי ראות המבצע, ללא קשר לתפקודן ההירארכי;
- ה – חשיבותו של הפסוק המסיים, שרק בו קיימת שמירה על השיטה ההירארכית, באמצעות תבנית ייחודית, המגדירה את היחידה הגדולה של הקריאה. הירידה לצליל הסקונדה תחת צליל היסוד אופיינית למסורת תימן.³³

5. קריאת הפרשה במסגרת תפילת שחרית בשבת

סוג זה מייצג את הקריאה הסולנית המורכבת ביותר במסורת תימן. בבדיקה שערכתי לשבעה קוראים בשלוש עשרה קריאות שונות של אותו טקסט, נתגלו הממצאים המוסיקליים הבאים, המייצגים את מרבית הביצועים.

המנעד המרבי של מכלול התבניות הוא סקסטה גדולה – דו-לה. המודוס ביסודו הוא פנטאקורד מינורי על רֶה.³⁴ מתוך ששת הצלילים המרכיבים את הקריאה, הצליל היסודי, צליל הסיום (הפינאליס), נמצא על הדרגה הראשונה של המודוס – רה. בחלק מן הקריאות משמש צליל זה גם כסיום לדרגת המפסיקים וכן לטפחא שלפני סוף פסוק. סיום ה"מבשר" הנזכר לעיל, על אותו גובה ובאותה מגמה של ירידה, מצביע על כוונה ברורה להכין את תנועת הסיום.

הצליל השני בחשיבותו נמצא על הטרצה של המודוס – פֶה. הוא משמש צליל סיום לדרגת המעמידים, המפסיקים והמבשר. בחלק מן הקריאות משמש צליל זה מסיים תבנית מיוחדת שניתן לכנותה "מבשר למבשר". תבנית העומדת במיוחד לפני אתנת המתפקד כמבשר ומכינה את בואו.

צליל הסקונדה הנמצא תחת צליל היסוד – דו – משמש כצליל פתיחה, ואצל מרבית הקוראים הוא סוגר את תבנית הטפחא לפני סוף פסוק האחרון בקטע. שאר הצלילים משמשים או צלילי מעבר – דרגה שנייה במודוס – או להרחבת המנעד: דרגות חמישית ושישית. קיים חוסר הסכמה בין הקוראים לגבי תבנית טפחא לפני אתנת.³⁵ העיון בקריאות המשתייכות לסוג זה, כלומר הקריאה בתורה בשבת בנוסח חגיגי, מצביע על כך כי יש בנעימות הקריאה מספר מאפיינים חשובים, לבד מן התכונות המוסיקליות המאפיינות אותן:

א – מספר הדרגות ההירארכיות מגיע למירב האפשרי, וישנה חתירה מוגברת לשמירה על עקרונות השיטה, בהתאם למסורת.

ב – השימוש בשני צלילי יסוד למרבית התבניות המלודיות תורם להבהרת המבנה הצורני-המוסיקלי של הקריאה. צליל היסוד – רֶה – המשמש כסיום הן למפסיק הראשי והן למבשרו, תורם לחיזוק הקשר בין שתי התפקודים ההירארכיים. סיום שאר התבניות על הדרגה השלישית – פֶה – יוצר מתח צורני ופסיכולוגי, כיוון שהוא תורם לשאיפה הקיימת בתודעת המאזין לפתרון על צליל הסיום.

ג – השימוש בתבנית מלודית ייחודית למבשר האחרון בקטע מקבלת חשיבות צורנית וסגנונית רבה. סיומה של התבנית על הסקונדה הגדולה תחת צליל היסוד, וכן חדר פעמיותה, מבליטים אותה משאר התבניות, ומחזקים בכך את המבנה הצורני והפסיכולוגי של הקריאה.³⁶

34 צליל הדרגה השנייה אינו יציב.

35 לניתוח מפורט של הקריאות ראו שפיגל תשנ"ז, עמ' 78-83.

36 תכונה זו נמצאת גם בנעימות הקריאה בטקסטים מקודשים אחרים במסורת זו, ועל כך אעמוד בהמשך המאמר. ראו דוגמאות מס' 8, 9 בתקליטור.

לסיכום, מסורת זו מציגה תמונה מורכבת ועשירה הרבה יותר מזו שניתן היה לצפות מראש. מן הדיון מתבררות העובדות הבאות:

א – במסורת תימן אנו מוצאים נעימות רבות לקריאת התורה. ב – מידת פשטותן, או מורכבותן והרכב המבצעים קשורה ישירות לאירוע שבמסגרתו הן מתבצעות. ג – הקריאות המשותפות והקריאות הסולניות הפשוטות מציגות מערכת יחסים מיוחדת, בין השיטה ההיירארכית לבין הביטוי המוסיקלי. בסוגים אלה גובר הקשר שבין מבנה הטקסט למבנה המוסיקה על הקשר שבין הטקסט לשיטה ההיירארכית. פירוש הדבר הוא כי בחלקים רבים של הקריאה בתורה במסורת תימן אין מתחשבים במיוחד במערכת הטעמים, או שהקורא שומר מספר קטן של דרגות היירארכיות לביצוע מוקפד, ואלה חלות בעיקר על הרבדים הנחשבים לבעלי כוח פיסוק רב. ד – גיוון רב שולט בכל הסוגים, כולל בקריאה החגיגית בתורה בשבת, אם כי בה מידתו פחותה. גיוון זה בא לידי ביטוי בפתגם מקובל במסורת תימן האומר "שִׁירָה בְּחָרֵף מְשָׁרֵר בְּאַלְף",³⁷ כלומר: הטקסט חומר כתוב, והביצוע אחד מאלף. על פי גישה זו, סימני הטעמים ותפקודיהם הפונקציונליים מהווים את היסוד היציב – זוהי המסורת הכתובה – ואילו הביצוע המוסיקלי נתון לשינויים ואין בו חובת קביעות: זוהי המסורת שבעל פה.

העקרונות של שיטת ההטעמה כפי שהובאו לעיל, מבליטים את הקשר שבין מסורת תימן למסורת העתיקה והעממית של הקריאה בתורה בימי קדם, על כן חשוב ביותר להציגם. השיטה בנויה על העקרונות הבאים:

א – בשיטה זו אין התייחסות אל הטעמים המשרתים, ואין להם תבנית מלודית ייחודית. ב – חלוקת כלל הטעמים בעלי ביטוי מלודי לארבע דרגות של כוח הפסק בלבד (להוציא מספר טעמים בעלי תבנית מלודית ייחודית), סידורם בקבוצות על פי דרגתם ההיירארכית, והצמדת תבנית מלודית יחידה לכל אחת מן הדרגות הללו,³⁸ גורמת להשגת צמצום רב במספר התבניות המלודיות, דבר שמביא ליתר פשטות ועממיות של השיטה. ג – הבלטת הטעמים המבשרים נובעת מן המסורת שבעל פה וקשורה אליה. תפקידם של טעמים אלה לעזור למאזין להתמצא בחומר המבוצע ולהבהיר לו את מבנהו וצורתו. להבהרה זו תורמת ההבלטה של השוני המלודי בין המבשר הבא במחצית הפסוק – לפני אתנח – לבין המבשר העומד בסיום הפסוק, לפני סוף פסוק,³⁹ וכן הוספת המבשר למבשר. תופעת המבשר תופסת מקום מיוחד וחשוב בנעימות הקריאה של טקסטים מקודשים רבים במסורות היהודיות. העיקרון הראשון והשלישי קשורים גם לשיטות ההטעמה הארץ ישראלית והבבלית, השיטות העתיקות שקדמו לטברנית.

עיקרון חשוב נוסף, הקשור לשיטת ההטעמה במסורת תימן (וכן למסורות יהודיות מזרחיות אחרות), הוא זה שכונה בידי אורי שרביט "פיתוח לאחר".⁴⁰ על פי עיקרון זה,


37 משפט עממי זה צוטט על ידי אפרים יעקב.

38 כלומר, אין לכל טעם, מפסיק או מחבר, תבנית מלודית משלו, אלא תבניתו תואמת לדרגתו ההיירארכית.

39 מבשרים אלה מכונים בשיטה הבבלית טפחא ודחי.

40 ראו: שרביט, עמ' 132-152; שרביט 1982, עמ' 180-209.

היחידה המילולית הצמודה ליחידה המוסיקלית מתחלקת בין חלקים חשובים יותר לחשובים פחות. מבחינה מבנית, החלוקה היא מן היחידה השלימה אל חלקי המשנה. ביחידה זו, הפראזות המלודיות מתחלקות בין חומר מלודי המהווה את "העיקר" – המשותף והחוזר תמיד – הנמצא בחלקה האחרון של כל פראזה, לבין חומר הנוסף על "העיקר" והמתוסף בצורה היירארכית מסוף הפראזה לתחילתה. ניתן להגדיר דפוס עיצוב זה כהיירארכיה של קדנצות, שהאחרונה בהן שונה מקודמותיה ומציינת את הסיום החזק, בעל כוח ההפסק הרב ביותר.



מַאיִמַתִּי

קוֹרִין אֶת שְׁמַעֲבֵעֲבִין *מִשְׁעָה שֶׁהַבְּהִימִים
 נִכְנָסִים לֵאכֹל בְּתֵרוֹמָתָן עַד סוֹף הָאֲשִׁמוּכָה
 הַרְאִשׁוֹנָה דְּבָרֵי ר' אֱלִיעֶזֶר . וְחֻבְמִים אֹמְרִים
 עַד חֲצוֹת . רַבֵּן גַּמְלִיאֵל אָמַר עַד שִׁיעֻלָּה
 עֲפוּד הַשְּׁחָר . מַעֲשָׂה . וּבָאוּ בְּנֵי מִבֵּית
 הַמִּשְׁתָּה אָמְרוּ לוֹ לֹא קְרִינוּ אֶת שְׁמַעֲבֵעֲבִין אָמַר
 לָהֶם אִם לֹא עָלָה עֲפוּד הַשְּׁחָר חֲתִיבִין אַתֶּם
 לְקָרוֹת . וְלֹא זֶה בְּלִבְדֵּךְ אָמְרוּ אֵלָא *כָּל מָה
 שֶׁאָמְרוּ חֻבְמִים עַד חֲצוֹת מִצֹּתָן עַד שִׁיעֻלָּה
 עֲפוּד הַשְּׁחָר . *הַקָּמָר חֲלָבִים וְאַבְרִים מִצֹּתָן
 עַד שִׁיעֻלָּה עֲפוּד הַשְּׁחָר *וְכָל הַנֶּאֱבָלִים לְיוֹם
 אַחַד מִצֹּתָן עַד שִׁיעֻלָּה עֲפוּד הַשְּׁחָר . א"כ
 לְמָה אָמְרוּ חֻבְמִים עַד חֲצוֹת *בְּדִי לְהַרְחִיק
 אֶדָם מִן הָעֵבֶרֶה: גַּמ' *תַּנָּא הֵיכָא קָאֵי דְקַמְנִי

מתוך תלמוד בבלי, מנוקד על פי מסורת תימן.
 ניקד, חגיגה והעיר יוסף ב"ר אהרן עמר הלוי, ירושלים תש"ס

6. הקריאה במשנה

ביקשתי לבדוק את העקרונות האלה גם בקריאה של ספרים מקודשים אחרים במסורת תימן, כגון קריאת המשנה, מתוך הנחה כי שיטת ההטעמה הנהוגה בקריאת התורה

נשענת על מסורת קריאה מגובשת ועתיקה מזו של הקריאה במשנה, וכי זו האחרונה ירשה, באופן טבעי, את עקרונותיה מן הראשונה.

הנחה זו התאמתה בבדיקת החומר המוסיקלי והאינטונטיבי של נעימות המשנה. מבחינה עקרונית, שיטת "הפיתוח לאחור" חלה על היחידה המילולית השלימה. בתמליל של התורה, גודל היחידה השלימה חופף לגודל הפסוק הבודד. פסוק זה מתחלק, בחלוקה לאחור, למשפטים טפלים, שמספרם ואורכם שונים מפסוק לפסוק, בהתאם למבנהו; אורכו של הפסוק בתמליל זה קצר יחסית. בתמליל של המשנה, היחידה השלימה ארוכה בהרבה מיחידת הפסוק במקרא, ועיקרון "הפיתוח לאחור" יכול לחול הן על יחידה גדולה, כמו פרק משנה שלם, והן על יחידות קטנות יותר, כמו יחידת המשניות המרכיבות את הפרק, או תחום הפסוקים המרכיבים את המשניות. מתוך כך, היחידה הגדולה במשנה – הפרק – מתחלקת בחלוקה לאחור למשניות. אלה מתחלקות לעניינים, והעניינים למשפטים טפלים, המסתיימים בסימני פיסוק, השונים זה מזה בהתאם לתוכנם ולמבנה הצורני שלהם. האמירה הזמרתית מבליטה מבנה זה באמצעות היירארכיה מוסיקלית קבועה, המותאמת לתפקודים השונים של חלקי היחידה השלימה ובהתאם למעמדם בהיירארכיה המבנית והטקסטואלית. היירארכיה זו באה לידי ביטוי בכך שהתנועות בעלות כוח ההפסק הרב ביותר מופיעות בסיום הפרק, ואחריו בסיום משנה, בסיום עניין, ובסיום על נקודה או בכל מקום שהקורא חושבו לבעל כוח הפסק התואם לנקודה. בדרגה הנמוכה ביותר, על פסיק בעיקר, מופיעות תנועות הסיום בעלות כוח ההפסק הקטן ביותר.

נעימת המשנה נשענת על שלושה צלילי שלד מלודי, המסודרים במרווחי סקונדות דיאטוניות עוקבות. מתוכם הצליל האמצעי – מי (החשוב ביותר בהיירארכיה) – צליל הסיום, המסיים תנועות בעלות כוח ההפסק הרב ביותר, משמש גם כצליל הרציטציה הראשי.

הצליל השני בחשיבותו בהיירארכיה נמצא סקונדה גדולה מעל צליל היסוד. הוא צליל בלתי יציב, ונע בין שלושה גדלים של הסקונדה: פה, פה חצי דיאז, פה דיאז. הוא מסיים תנועות בעלות כוח הפסק רב, אך פחות מן היסודי.

הצליל השלישי בחשיבותו נמצא על הסקונדה הגדולה שמתחת ליסודי – רה. הוא מציין בעיקר את הסיום על תנועת המבשר, אך יכול לסיים גם תנועות בעלות כוח פיסוק קטן המציינות פסיק, וכן הוא משמש צליל רציטציה משני.

בחינת הנעימה המלודית של קריאת המשנה (זו המכונה בפי בני העדה נעימת התלמידים), כוללת שלוש תנועות סיום עיקריות:⁴¹

א – תנועת הסיום בעלת כוח ההפסק הרב ביותר (והיא המעוטרת והמליסמטית ביותר) מופיעה בסיום הפרק, בסיום המשנה או גם בסוף עניין, ועל נקודה או פסיק גדול.

ב – תנועת סיום בעלת כוח הפסק חזק אך בדרגה משנית. היא באה בסוף עניין, או על נקודה או פסיק גדול, או בכל מקום שהקורא מוצא לנכון להדגישו כנקודת הפסק חשובה. תנועה זו אינה מופיעה לעולם בסוף משנה או פרק.

ג – תנועת "המבשר". תנועה זו מכינה את תנועת הסיום, ולכן היא עומדת לפנייה. היא יכולה לבוא כמוטיב המקדים את הקדנצה ושונה מקודמיו בתוכנו המלודי, או גם בפראזה שלימה, המקדימה את האחרונה ושונה מקודמותיה. תנועת המבשר יכולה לשמש גם לציון סיום חלש של משפט טפל המסתיים בפסיק קטן, או בכל מקום שהקורא מוצא לנכון להדגישו כשהייה קצרה, כדי להפריד בין דבר לדבר.

לעתים מופיעה פראות סיום מיוחדת, המשמשת כעין "מבשר למבשר". היא מסיימת משפט טפל אחרון לפני סוף פרק, משנה או עניין. היא מתאפיינת, בין היתר, בצלילים בעלי גובה בלתי מוגדר, דהיינו צלילי אנטונציה, ובהרחבת המנעד בעיקר כלפי מטה, אך לעתים גם לשני הצדדים.

בנעימת המשנה, כמו בנעימת התורה, חשיבותה של תנועה נמדדת לא רק בגובה הצליל האחרון המסיים אותה, אלא גם במידת העיטוריות שלה. לפיכך, גם בנעימת המשנה, תנועות הסיום בעלות כוח הפיסוק הגבוה ביותר בהיירארכיה מקבלות את מידת העיטוריות והמליסמטיות הגדולה ביותר. משפט מסוג זה בנוי מחלק ראשון סילבי ומחלק אחרון מליסמטי.

בחינת המבנה של "נעימת הרב", שהיא נעימה פרשנית ביסודה, ובעלת צביון אנטונטיבי, השונה ביותר מנעימת התלמידים המלודית, מצביעה על כך כי על אף השוני המוסיקלי והתפקודי בין השתיים, הרי המבנה ההיירארכי שלהן זהה.⁴²

מן האמור לעיל דומה כי קיים קשר משמעותי בין שיטת ההטעמה השלטת בקריאת התורה ועקרונותיה לבין נעימות קריאת המשנה. קשר זה קיים בשתי נקודות עיקריות: א – תפיסה היירארכית בעלת שלוש עד ארבע דרגות הפסק בלבד, ללא טעמים מחברים; ב – קשר בין דרגתו ההיירארכית של הטעם לבין עיצובו המלודי. לפיכך, ניתן להשתמש בשיטת הניתוח שפיתח אורי שרביט לבחינת נעימת קריאת התורה גם לגבי נעימות המשנה. דגם מבני זה כולל את הדרגות הבאות:

א – תנועת הסיום על הפינאליס: "מי" מציינת את סוף הפרק וסוף משנה.
 ב – אותה תנועה המסתיימת על הצליל "מי" מציינת את הטעם אתנחתא שאין לפנייה תבנית המבשר; היא מופיעה בסופי משפטים טפלים המסתיימים בנקודה.

ג – תנועת הסיום על הסקונדה מעל הפינאליס פה (על שלושת גבהיו), מתייחדת לדרגת מעמיד, דרגה שנייה בהיירארכיה.

ד – לשאר המפסיקים מדרגה שלישית אין צליל קבוע.
 ה – תבנית המבשר מסתיימת על הסקונדה הגדולה תחת הפינאליס – רה. תבנית זו מתפקדת כמעמיד אחרון לפני סוף משנה, או סוף פרק.

ו. בנעימת המשנה, כמו בנעימת התורה, מופיעה לעתים תבנית ייחודית למבשר לפני אתנחתא, השונה במבנה המלוּדי שלה מזו המופיעה לפני סוף פסוק. לפיכך, פראוזה טקסטואלית שלימה המחולקת למספר משפטים טפלים והמסתיימת בסוף פסוק יכולה להיות בנויה באופן הבא:

חלקו הראשון של הפסוק: מעמיד, מפסיק, מעמיד, טפחא לפני אתנח, אתנח.

חלקו השני: מפסיק, מעמיד, מבשר, טפחא לפני סוף פסוק, סוף פסוק.

בשני סוגי הקריאות, תורה ומשנה, קיימות סטיות מן העקרונות ההירארכיים שפורטו לעיל. דבר זה קשור במידת הפשטות של נעימת הקריאה, במעמד שבמסגרתו מתבצעת הקריאה ובדרגתו ההירארכית של הטעם.

7. שירת היס בפסוקי דזמרא

קיים קשר בין נעימת התורה לנעימת "שירת היס" ברמת העקרונות ההירארכיים של שיטת ההטעמה במסורת תימן. הסברה על קשר זה נבעה מכמה סיבות: א – הנעימה מבוצעת על ידי כל קהל המשתתפים בזמרה מלוכדת ואחידה; ב – הנעימה נחשבת, הן על ידי בני העדה הן על ידי החוקרים, לעתיקה ביותר, ועל כך יעידו סגנונה והמבנה המיוחד שלה; ג – נעימת שירת היס נשענת על מערכת טעמי המקרא, כדוגמת נעימת התורה; ד – סוג הביצוע, מידת פשטותו והרכב המשתתפים, קשורים במעמד שבמסגרתו הוא מבוצע.⁴³ סעיפים א' וד' משותפים לשלושת סוגי הטקסטים.

מצאתי קשר מפליא בייחודיותו בין "נעימת התלמידים" לקריאת המשנה לבין נעימת שירת היס. קשר זה מתבטא הן במבנה התבניות המלוּדיות של הנעימה, הן בתפקודי צלילי היסוד שבה והן בעקרונות השיטה ההירארכית המשותפת לשתייהן ולנעימת התורה.⁴⁴ בנעימת שירת היס, כמו בנעימת המשנה, שלושה צלילי שלד מרכזיים. מתוכם הצליל על הדרגה השנייה משמש כצליל הסיום, כמעמיד וכצליל רציטציה; הצליל הנמוך מבין שלושת צלילי היסוד משמש לסיום המפסיקים בדרגה שלישית, אך גם לסיום המבשר; צליל הטרצה משמש כמבשר למבשר.

לנעימה שלוש תבניות יסוד המרכיבות את השלד המלוּדי. צלילי סיומן זהים לאלו שבנעימת המשנה: התבנית הראשונה נעה בתחום המנעד שבין קוורטה לקווינטה זכה. הקונטור שלה קשתי וסיומה על צליל היסוד של הנעימה – מ'. תבנית היסוד השנייה נעה בתחום הטרצה. אף עיצובה קשתי וסיומה על הצליל הנמוך מבין שלושת צלילי השלד המלוּדי – רה. תבנית היסוד השלישית דומה בעיצובה לשתיים הראשונות, אלא שסיומה בקו עולה אל צליל הטרצה – פה.

42 ראו דוגמאות מס' 10, 11 בתקליטור.

43 ראו הערה מס' 39 לעיל.

44 לניתוח דוגמאות בתיווי מוסיקלי של נעימת השירה והשוואות עם נעימת התלמידים לקריאת

המבנה ההירארכי של הקריאה מצביע בבירור על קשר לשיטת ההטעמה המקובלת במסורת ולכן גם לנעימת השירה שלוש דרגות היירארכיה בסיסיות המתפקדות בהתאם לכוח פיסוקן: דרגת סוף פסוק, דרגת המעמידים (שבה נכללים הטעמים אתחלתא, זקפים ותביר, ובמשפטי פתיחה גם פשטא) ודרגת המפסיקים (הכוללת את הטעמים פשטא וטפחא).⁴⁵

מקובל להוסיף דרגה רביעית, דרגת המבשר שכוח פיסוקה מקביל למעמיד; היא מופיעה רק במחציתו השני של הפסוק, כמעמיד אחרון לפני סוף פסוק, וביטויה המלודי כתבנית השנייה. עושרה העיטורי בסיום המשפט הטפל מציינה כשונה מן המפסיק הרגיל. יש המרחיבים את מספר הדרגות ההירארכיות, ומייחדים דרגה נוספת לתבנית העומדת לפני המבשר, בדרך כלל על הטעם טפחא, שהוא המעמיד האחרון לפני המבשר. כינויה של תבנית זו – המבשר למבשר. סיומה על צליל הטרצה – פה.

לעתים ניתן גם להבחין בתבנית שמתפקדת כמבשר לסוף פסוק – זוהי הטפחא האחרונה לפני סוף פסוק. צלילה המסיים זהה לזה של סוף פסוק; השוני הוא בעיצוב המוטיב המסיים, השונה הן מתבנית סוף פסוק והן מן המעמידים האחרים. תופעת המבשרים בחציו השני של הפסוק מחזקת את מעמדו וכוח פיסוקו של הטעם סוף פסוק. לפיכך, בקריאות המורכבות יותר, הכוללות מספר מבשרים, עשוי הפסוק להיות בנוי על פי הדגם הבא:

מחציתו הראשונה: מעמיד, מפסיק מעמיד, מפסיק מעמיד.
מחציתו השנייה: מפסיק, מבשר למבשר, מבשר, טפחא לפני סוף פסוק, סוף פסוק.

גם בנעימה זו אין ייחוד מלודי לטעמים המחברים, ומרבית השינויים המלודיים חלים בחלקו הראשון של הפסוק, שבו מצויים טעמים אלו. לסיכום, ניתן לראות קשר משמעותי ביותר בין נעימת המשנה לנעימת השירה, הן במבנה המלודי של הנעימות והן במבנה ההירארכי שלהן.⁴⁶

8. מזמורי תהלים

קריאת מזמורי תהלים במסורת תימן אינה קשורה לטעמי אמ"ת, ואף על פי כן, ואולי דווקא משום כך, ניתן למצוא גם בה את שלוש דרגות היסוד הבסיסיות לשיטת ההטעמה התימנית.⁴⁷ מבנה התמליל של המזמורים, הפיוטי ביסודו, מכתוב חלוקה לשניים או לשלושה משפטי משנה טפלים בכל אחד מן הפסוקים; לכן מקובל במסורת להשתמש באותה חלוקה לשלוש דרגות היירארכיה בסיסיות המצויות בשיטת ההטעמה לקריאת

המשנה, ראו שפיגל, עמ' 119-124, 128-129.

45 מספר הטעמים בשימוש מוגבל ומצומצם, בגלל המבנה התקבולתי של התמליל ובגלל קוצר הפסוקים.

46 ראו דוגמאות מס' 12, 13 בתקליטור.

התורה והמשנה, ובמונחים מן הטרימינולוגיה הנהוגה בה. בחלוקה של הרב קאפח, בדרגה הנמוכה ביותר בהיירארכיה נמצא מה שהוא מכנה "מפסיק רגיל", התואם בדרגתו למפסיק בדרגה שלישית בהיירארכיה – הוא מסיים יחידת משנה קטנה בתוך המשפט הטפל. בדרגה שנייה מעליו נמצא "מעמיד קל", המסיים יחידת משנה גדולה בתוך הפסוק השלם. יחידה זו יכולה לכלול מספר משפטי משנה קצרים, וכוח הפסקו של מעמיד זה תואם לטעם אתנח החוצה את הפסוק, או לטעמים עולה ויורד או רביע מוגרש, שהם תמורתו של אתנח בטעמי אמ"ת. בדרגה הגבוהה ביותר נמצא מעמיד רגיל, שדרגתו תואמת לדרגת סוף פסוק.⁴⁸

בבדיקת נעימות המזמורים נמצאו תכונות התואמות לאלו שציינתי לגבי שלושת הטקסטים הקודמים. התכונות הן: א – הקשר ההדוק בין סוג הנעימה לבין האירוע שבמסגרתו מבוצע המזמור. קשר זה גובר על הקשר שבין הטקסט למסגרת ליטורגית זו. עובדה זו תורמת לריבוי נעימות של מזמורי תהלים במסורת. ב – השתתפות הקהל בזמרה משותפת של נעימות המזמורים. עובדה זו מכתיבה את מבנה המרקם, המקצב ומידת פשטותה של הנעימה. ג – בחלק מנעימות המזמורים שבדקתי נמצאה תבנית מלודית מיוחדת, המסיימת את קריאת היחידה השלימה, כלומר סיום הפרק או קבוצת פרקים שהקורא מצרפם ליחידה אחת. תבנית זו שונה מתבניות סיומי הפסוקים הרגילים, הן במבנה המלודי שלה והן בגובה צליל הסיום שלה. צליל זה נמצא על הדרגה הראשונה מבין שלושת צלילי היסוד של השלד המלודי, כלומר סקונדה גדולה תחת צליל הסיום, בדיוק כפי שזה קיים בנעימות התורה, המשנה ושירת הים. ד – גם בנעימות מזמורי תהלים קיימת התפיסה של "פיתוח לאחור".⁴⁹

ה. מסורת תימן מול המסורת הטברנית – תפיסה עממית מול תפיסה אמנותית

הדיון במבנה ההיירארכי הקיים בארבעת סוגי הטקסטים שהוצגו במאמר זה מראה על חוקיות קבועה ויציבה של שיטת ההטעמה במסורת תימן. שיטה זו חולשת על טקסטים שיש בהם סימני טעמים כתובים, האמורים להכתיב את שיטת החלוקה הפנימית על פי כוח הפסקם של הטעמים, כמו התורה ושירת הים, ועל טקסט חסר סימני הטעמה כתובים, כמו זה של המשנה. השיטה חולשת גם על טקסטים שאמנם יש בהם סימני טעמים, אך אין מתחשבים באלה בביצוע בפועל, כגון מזמורי תהלים. עובדה זו מצביעה על מבנה בעל שורשים עמוקים ביותר במסורת, שיש לו הגיון, יציבות והמשכיות.

המבנה שונה במהותו מן השיטה ההיירארכית השולטת במסורת טבריה, והשוני בא לידי ביטוי בעקרונות הבאים:

47 קאפח תשכ"ב, עמ' 375-376.

48 ראו שפיגל תשנ"ז, עמ' 99, 102, 108, 109-112.

א – בשיטה הטברנית, לטעמים המחברים יש מוטיבים מלודיים קבועים וייחודיים, ואילו במסורת תימן אין לטעמים אלה ביטוי מלודי קבוע והם משתלבים בחלקו הראשון של כל משפט טפל, החלק המשתנה.

ב – בשיטה הטברנית אין לטעמים המבשרים דרגה ייחודית. הטעמים המכונים בשיטה זו "מפסיקים אחרונים", שתפקודם כ"מבשרים" כלול במערך ההיירארכי ואין להם דרגה היירארכית ייחודית. לעומת זאת, בשיטה הנהוגה במסורת תימן, לטעמים המבשרים דרגה ייחודית.

ג – בשיטה הטברנית קיימת חלוקה שווה לשני חלקי הפסוק, לפיכך הטעם אתנח שווה בדרגתו לטעם סוף פסוק, והטעם טפחא, העומד לפנייהם ומבשר על בואם, שווה בעיצובו המלודי. בשיטה הנהוגה במסורת תימן אין שני חלקי הפסוק שווים. שני גורמים תורמים לכך: האחד קשור לעיצוב המלודי השונה בין תבנית הטפחא – הטעם המבשר העומד לפני אתנח – לבין אותו טעם העומד לפני סוף פסוק ומבשר את בואו. אף ששם הטעם המבשר טפחא שווה בשני חלקי הפסוק, הרי בפועל שתי התבניות המלודיות שונות, והטפחא לפני סוף פסוק שווה לַדְחִי בשיטה הבבלית. הטעמים המבשרים, המייחדים את מסורת תימן ממסורת טבריה, מבליטים את חוסר השוויון שבין שני חלקי הפסוק, כך שחציו השני מהווה יחידה חשובה יותר מחציו הראשון. זאת הסיבה שבשיטה זו עולה מעמדו וכוח פיסוקו של הטעם סוף פסוק על הטעם אתנח.

ד – ההבדל המהותי ביותר בין שתי המסורות קשור לתפיסה המונחת ביסוד הקשרים שבין תפקידם הפיסוקי של הטעמים ומעמדם בדירוג לבין ביטויים המוסיקלי. בשתי המסורות מחולקים הפסוקים לקבוצות על פי השתייכותם לדרגותיהם, כלומר בשתייהן קיימות הקבוצות של טעמים; השוני ביניהן הוא בעקרונות שעל פיהם מסווגים הטעמים לקבוצותיהם. בשיטה הטברנית חוקי התחביר ופיסוקו הם הקובעים את השתייכותו של הטעם לדרגתו ההיירארכית. לעומת זאת, הביטוי המלודי של הטעמים ייחודי לכל טעם מפסיק או מחבר, ואין זהות מלודית בין טעמים המשתייכים לאותה דרגה. עיקרון זה נכון גם לגבי תבניות מלודיות של צמדי טעמים – מחבר־מפסיק – לכל צמד כזה תבנית מלודית ייחודית לו. יתר על כן, הרצון לגוון את הנעימה הביא לכך שאף הטעמים המחברים לאותם מפסיקים שונים זה מזה במוטיב המלודי שלהם.⁵⁰ לכן, בשיטה זו שתי הישויות הללו, הישות הפיסוקית וההיירארכית וכן הישות המוסיקלית, נפרדות זו מזו, משום שהעיצוב המלודי של הטעמים אינו קשור בהכרח למיקומם בדירוג ההיירארכי, אלא לתפקודם ביחידה התחבירית ובקשרים שבין מרכיביה.

בשיטת ההטעמה שבמסורת תימן חוברים שני גורמים לארגון הטעמים בקבוצותיהם. הראשון הוא מיקומם ביחידת הפסוק התחבירית ודרגת כוח פיסוקם ההיירארכי – בזה הם אינם שונים מן השיטה הטברנית. אך הגורם השני, המשלים את הראשון, הוא הצמדת התבנית המלודית לסוג הדרגה ההיירארכית, ולא לטעם עצמו, כישות נפרדת. במילים

אחרות, לכל אחת משלוש הדרגות ההירארכיות של המפסיקים בלבד (ללא המבשרים) צמודה התבנית המלודית המבטאת אותה, וכל אחד מן הטעמים, המשתייך לאחת הדרגות הללו, מקבל תמיד אותה תבנית. הצמדה זו יוצרת שלמות ואחדות בין המבנה הפיסקלי וההירארכי לבין הביטוי המוסיקלי שלהם. קשר זה הוא הגורם העיקרי לחיסכון הרב במספר התבניות המלודיות הנחוצות לשם ביטוי שלם ונאמן של המבנה הפיסקלי, ולשם הפשטת המבנה המוסיקלי.⁵¹

התוצאה הישירה מהפשטת שיטת הקריאה ומצמצום מספר הדרגות ההירארכיות, ועקב כך גם צמצום במספר התבניות המלודיות, היא היצירה של מבנה תחבירי-מוסיקלי פשוט והגיוני. מבנה זה תואם, הרבה יותר מן המבנה של המסורת הטברנית, לדרכי הקריאה שנהגו להשתמש בהן בתקופה העתיקה, דרכי קריאה המבוססות על העברה וביצוע שבעל פה. על פי עדותו החשובה של אבן בלעם, המעיד על ביצוע משותף של הקריאה על ידי כל הקהל, דומה כי ביצוע זה דורש תשתית מוסיקלית והירארכית פשוטה ועממית הרבה יותר מן הנדרש בשיטה הטברנית, העמוסה בחוקים וכללים דקדוקיים ופיסקליים וכן בעומס של טעמים. ייתכן שבשוני בין שתי התפיסות טמון ההבדל שבין התשתית המוסיקלית העממית של האמירה הזמרתית שבעל פה לבין זו הרשומה בסימני טעמים גרפיים. בכך טמון גם הסוד לאי-הקבלה של שיטת טעמי טבריה על ידי קהילות רבות בישראל.

תפקידו המיוחד והמכריע של ה"מבשר" מעיד כי מסורת הקריאה בתורה בימי קדם התבססה על תשתית מוסיקלית עממית שנבעה מן המסורת שבעל פה. על תפקיד חשוב זה מעידה הופעתו, בשמות שונים, בשלוש שיטות ההטעמה שהיו קיימות לקריאת התורה, בכתבי היד העתיקים והמוטעמים של המשנה, ובביצוע החי של קריאת טקסטים מן המקרא והמשנה בימינו. חשיבותו של המבשר, ובמיוחד של רצף המבשרים, נובעת מיכולתו המוגבלת של הלומד או המאזין לקלוט את המבנה הפיסקלי של היחידה התחבירית השלימה; תמיד יש להזכיר לו ולעורר את תשומת ליבו למבנה זה. לפיכך הופך תפקוד זה לאחד המאפיינים בקנטילציה היהודית ולאחת מאבני היסוד שלה.

תפיסת הקשר שבין המבנה הפיסקלי למבנה המוסיקלי, כפי שהוא מתגלה מהשוואת המסורת הטברנית למסורות החיות, מבטאת למעשה את ההבדל שבין שיטה מתוחכמת לשיטות עממיות. בשתייהן עומדת המוסיקה כגורם החשוב ביותר, אלא שבשיטה הטברנית הקשר בין המבנים הוא קשר של ניגוד בין השאיפות הטבעיות של המוסיקה ליתר גיוון ופירוט, עד לתג האחרון הקטן ביותר, לבין מגבלות הפסוק המילולי, שלמעשה אינו מצריך יותר ממספר קטן של סימני טעמים. כך עומדים שני המבנים בניגוד זה לזה, והעושר של סימני הטעמים ושל המוטיבים המלודיים הרבים המבטאים אותם נובע מדרישות מוסיקליות, המעידות על רמת תחכום גבוהה ביותר.

לעומת זאת, בשיטה העממית המוסיקה מהווה את הבסיס שעליו נשען המבנה כולו, והקשר בינה לבין המרכיב הפיזוקי הוא קשר של השלמה ואיחוד בין שני המרכיבים. מחד, השיטה הפיזוקית מסתפקת במספר זעום של רבדים היירארכיים, ומאידך, כל אחד מרבדים אלה מקבל את ביטויו המוסיקלי הקבוע. בדרך זו אין המבצע או המאזין נוקק למידה מוגזמת של לימוד והתמחות, והוא יכול להיות שותף פעיל באירוע הליטורגי. לדעתו של דניאל וייל, הנסמך על דברי חכמים, המסורת הטברנית מבטאת את הרמה הביצועית הגבוהה ביותר, שהיא תוצאה של לימוד והתמחות ממושכים של קבוצה מיוחדת – הלוויים – שעליהם היתה מוטלת האחריות לוודא ביצוע מדויק של הקריאה, להדריך את העם הפשוט בביצועה האחד של האמירה הזמרתית של התורה, ולהנחיל את הדברים לדורות הבאים. בכך בא לידי ביטוי הפער בין שתי רמות ביצוע – רמתו העממית בפי ההמון מול רמתו האקדמית בידי המלומד המשכיל. פער זה גרם לכך שמרבית המסורות החיות לא יכלו לקבל את השיטה הטברנית ככתבה וכלשונה, והן שמרו על שיטה אחרת, פשוטה יותר וקומפקטית, שלפיה יכלו לקיים את מסורתם במשך הדורות הרבים.

על הימצאותה של מסורת קריאה עממית שקדמה למסורת טבריה יודעים אנו מעדויות היסטוריות ומתיאורים רבים שבכתובים. הבולטת ביניהם היא עדותו של אבן בלעם, המדגישה את חשיבותה של הזמרה הקיבוצית, האחידה, שזמנה עוד מימי משה רבנו, המשכה עם הנביאים מימי דוד המלך, והדרכתה נתונה בידי הלוויים המשרתים בקודש. במשך הדורות נמשכה קריאת התורה בדרך זו על פי נעימה שהיתה ידועה ומקובלת על הכול מימים ימימה, ורק בתקופת אנשי המסורה הגיעה לשלב גבוה של תחכום וחרגה מגבולות המסורת העממית. ברור כי שיטה עממית זו היתה חייבת להביא לידי שלימות את הקשר שבין ההגיון הפיזוקי לבין ההגיון המוסיקלי. שיטה זו נשארה בתחום העממי, ולא הגיעה לידי ביטוי בסימני טעמים, אך יש לה הדים בכתבי החכמים לאורך הדורות. כעת ניתן לקשר בין מסורת אבודה זו לבין המסורות החיות, ובמיוחד לדרך קריאת התורה במסורת תימן. מכיוון שבמסורת זו באים לידי ביטוי כל היסודות הבונים דרך קריאה פשוטה ועממית, מקובלת ומושרשת, לכן השיטה של קריאת התורה בעדה זו מממשת ומייצגת את מסורת הקריאה העתיקה בתורה. סברה זו נסמכת, בין השאר, על עדותו של הרב קאפח, שלפיה שמרו בני העדה מכל משמר על מסורת הקריאה המיוחדת להם, על נעימתה ועל עקרונותיה, אף שקיבלו עליהם את סמני הטעמים הטברניים והכניסום לספרי הקריאה שלהם.

כפי שהוכח, שיטת הפיזוק בקריאת התורה מהווה את הבסיס לכלל הקריאות של טקסטים מן המקרא ומן המשנה. מכאן ששיטה זו מהווה את הבסיס האחד, ההגיוני והמשותף לכל סוגי הקריאות הזמרתיות במסורת זו.

מכל הנאמר מתבקשת המסקנה כי העקרונות של שיטת ההטעמה והפיזוק הנהוגים במסורת תימן מייצגים שיטה פשוטה ועממית. לשיטה זו אין רישום בסימני טעמים, אך את ההד למציאותה ניתן למצוא באותן מסורות יהודיות שנשארו נאמנות לה והתבססו

על עקרונות פיסוק והיירארכיה פשוטים והגיוניים, המציגים קשר של שלימות בין הפיסוק לבין המוסיקה. יסודות אלו מצויים בדרך הביצוע של קריאת התורה וביסודות נעימתה של מסורת תימן. הכרתם והבנתם יכולים להיות גשר להבנתה של שיטת הקריאה העתיקה, זו שקדמה לטברנית.

קיצורים ביבליוגרפיים

- אבנארי ח' אבנארי, "מסורת וידע בדרך קריאת הטעמים", בת קול 2 (תשכ"א), עמ' 17-15.
- אבנארי 1963 H. Avenari, *Studies in the Hebrew, Syrian and Greek Liturgical Recitation*, Tel Aviv 1963.
- אבנארי 1971 —, "Jewish Music", *Encyclopedia Judaica [EJ]*, Jerusalem 1971, 12, cols. 571-578.
- אידלסון א"צ אידלסון, אוצר נגינות ישראל, א-ה, ירושלים-ברלין וינה תרפ"ד-תרפ"ח.
- אידלסון 1917 —, "הטעמים, פרק א', מקור הטעמים", ירושלים יא-יב (1917), עמ' 373-333.
- אידלסון 1920 —, "נגינת התורה", מזרח ומערב א (1920), עמ' 179-195.
- אידלסון 1924 —, תולדות הנגינה העברית, מהותה, יסודותיה והתפתחותה, ברלין תרפ"ד.
- אלדר א' אלדר, תורת הקריאה במקרא, ירושלים תשנ"ד.
- אלוני ב' אלוני, "הורית תקורא לר' יהודה אבן בלעם", ספר היובל לרב סלוביציץ, בעריכת ש' ישראלי ואחרים, ב, ירושלים תשמ"ד, עמ' תרמד-תרפ.
- א' בן אשר, ספר דקדוקי הטעמים, ירושלים תש"ל.
- גרסון קיוי E. Gerson-Kiwi, "The Music of Kurdistan Jews", *Yuval* 2 (1971), pp. 57-72.
- דורן יצחק בן משה דורן, ספר מעשה אפוד, ויין תרכ"ה, עמ' 20.
- דותן A. Dotan, "Masora", *EJ*, 16, cols. 1402-1482.
- דותן תשכ"ג א' דותן, ספר דקדוקי הטעמים לר' אהרן בן משה בן אשר, דיסרטציה, האוניברסיטה העברית, ירושלים תשכ"ג.
- דרנבור M.J. Derenbuorg, *Machberet Ha-Tijan. manuel du lecteur d'un auteur inconnu*, Paris 1871.
- הרצוג D. Herzog, "Masoretic Accentuation (Musical Rendition)", *EJ*, 11, cols. 1098-1112.
- הרצוג 1963 —, *The Intonation of the Pentateuch in the Heder of the Tunis*, Tel Aviv 1963.
- וייל D. Weil, *The Masoretic Chant of the Bible*, Jerusalem 1995.
- חיוג' יהודה חיוג', שלושה ספרי דקדוק אשר חברים בלשון ערבי ר' יהודה הנקרא חיוג', בעריכת J. W. Nutt, לונדון-ברלין 1870.
- כהן ודי' כהן ודי' וייל, "שיחזור ראשוני של קריאה בטעמים, עימות עם הפרקטיקה", דוכן יב (תשמ"ט), עמ' 7-30.
- לוי ל' לוי, "גישה חדשה במחקר המוסיקלי של טעמי המקרא", בית מקרא ח (תשכ"ד), עמ' 79-89.
- לכמן R. Lachman, *Jewish Cantilation and Songs in the Isle of Djerba*, German edition, ed. E. Gerson-Kiwi, *Yuval Monograph* 7, Jerusalem 1978.
- מורג ש' מורג, "העברית בתימן: קווים לתולדותיה", מענה לשון לעטרת צבי ואסופת מאמרים לכבוד פרופסור קדרי, בדפוס.

- , העברית שבפי יהודי תימן, ירושלים תשכ"ג.
 מורג תשכ"ג
 מורג תשמ"ד
 —, "המקרא ומסירתו בתימן: הערות אחדות", ארחות תימן, בעריכת ש' גמליאל ואחרים, ירושלים תשמ"ד, עמ' 26–35.
 מורג תשמ"ה
 —, ספר התורה של משפחת חבשוש – הקדמה, תל אביב תשמ"ה.
 נאמן
 ל"י נאמן, צלילי המקרא, תל אביב וירושלים תשט"ו-תשל"א.
 קאפח
 "קאפח, 'ניקוד טעמים ומסורת בתימן', סיני כט (תשי"א), עמ' רסא-רסו.
 קאפח תשכ"ב
 —, "לטעמי אמית בתימן", תרביץ 31 (תשכ"ב), עמ' 371–376.
 שפיגל
 מ' שפיגל, האמירה הזמרתית, קנטילאציה של המשנה והתלמוד על פי מסורות הקריאה של יהודי תימן, מרוקו, בבל, כורדיסטן ואשכנז, עבודה לתואר מוסמך, האוניברסיטה העברית תש"ן.
 שפיגל תשנ"ז
 —, קריאה זמרתית של טקסטים ליטורגיים מקודשים מחוץ למקרא – הסימונים הגרפיים של הטעמים וביצועיהם המוסיקליים, דיסרטציה, האוניברסיטה העברית תשנ"ז.
 שרביט
 U. Sharvit, (ed.), "Diversity Within Variety—On Musical Tradition of Jewish Communication in Israel", *Aspects of Music in Israel* 1980, pp. 34–51.
 שרביט 1980
 —, "The Role of Music in Yemenite Heder", *Israel Studies in Musicology* 2 (1980), pp. 33–49.
 שרביט 1982
 —, "Cantilation Symbols (TE'AMIM) in the Yemenite Tradition", *Yuval* 4 (1982), pp. 179–209.
 שרביט תשמ"ב
 א' שרביט, "על אומנות ודפוסי עיצוב אמנותיים במסורת יהודי תימן", פעמים 10 (תשמ"ב), עמ' 119–130.
 שרביט תשמ"ז
 —, "המסורת המוסיקלית שבעל פה בקרב קהילות ישראל", פעמים 31 (תשמ"ז), עמ' 132–152.
 שרביט ארום
 U. Sharvit and S. Arom, "Plurivocality in the Liturgical Music of the Jewish of San'a (Yemen)", *Yuval* 6 (1994), pp. 34–67.
 שרביט עדאקי
 א' שרביט ו' עדאקי, מאוצר נעימות יהודי תימן, ירושלים 1981.

דוגמאות מוסיקליות בתקליטור

| מס' | סינוי המקור | המקליט | טקסט | תאריך | המיוען | ההקלטה |
|-----|---|--------------|-----------------------------|---------------|---|--|
| 5 | פונתיקה, 415, yc. | אורי שרביט | דברים א, יד-כ | 28.9.1972 | בית הכנסת "שלוש ורעות", גבעת מרדכי, ירושלים | האירוע - מוהות התקלטה קריאת לימוד של גברים בהושענה רבה |
| 6 | פונתיקה, y. 1979. | שושנה וזיר | בראשית א, ו-י | שבעות 1974 | מסורת תימן, צנעה בית הכנסת התימני ברמת אביב | קריאה בתורה - קריאת לימוד חגיגת כליל שבעות |
| 7 | קלטת מצורפת ל"מורשת המוסיקאלית של קהילות ישראל" | יהודה קדרי | בראשית טו, ה-י | 21.2.1951 | הרב יוסף קאפח מסורת תימן צנעה | ילד ומבוגר קוראים בתורה - קריאה ותרגום לארמית. נוסח קריאת הפרשה בשבת בבית הכנסת. |
| 8 | פונתיקה, y1 | יונה ספקטור | בראשית א, א-ה | 21.2.1951 | הרב יוסף קאפח מסורת תימן צנעה | קריאה רגילה ופשוטה בתורה |
| 9 | פונתיקה y1 | יונה ספקטור | בראשית א, א-ה | 21.2.1951 | הרב יוסף קאפח מסורת תימן צנעה | קריאה חגיגית מעוטרת |
| 10 | קלטת פרטית | מירה שפיגל | משנה ברכות פרק א, משנה א | 2.3.1989 | הרב שלום כהן מסורת תימן צנעה | קריאה בנעימת הרב |
| 11 | כנ"ל | כנ"ל | כנ"ל | 2.3.1989 | הרב שלום כהן מסורת תימן צנעה | קריאה בנעימת התלמידים |
| 12 | פונתיקה y 273 | ישראל אדלר | שמות טו, א-ה | 27.8.1961 | חיים דוכן וקהל בית כנסת תימני ברעננה | קריאת "שירת הים" |
| 13 | פונתיקה y3500 | אביגור הרצוג | שמות טו, א | 12.4.1962 | שלמה צדוק ובנו | קריאה ותרגום על ידי מבוגר וילד |
| 14 | פונתיקה y3498 | אביגור הרצוג | תהלים צב | 11.4.1962 | יוסף קאפח, יצחק לוי, עזרא טובי, ציון בדיחי | קריאת פרק צ"ב בתפילת שחרית בשבת |