

המוזיקה והמחול של יהודי תימן בישראל - מאה שנות עשייה ומחקר

פורסם בספר **סעי יונה** – יהודי תימן בישראל בהוצאת אגודת "אעלה בתמר" + עם עובד, 1983, עמ' 415–438. מעודכן כאן ל-2014.

מאמר זה הוא ניסיון לשרטט תמונת מצב עכשווית למורשת המוזיקה והמחול של יוצאי תימן בארץ במאה השנים האחרונות ולדרכי שילובה כיסוד דינמי בתרבות ישראל המתחדשת. אין כאן סיכום, שכן מטבעו הנושא נמצא בהשתנות מתמדת. סביר להניח כי עם חלוף הזמן, במבט מרחוק ובהסתמך על מחקרים נוספים שייעשו בעתיד, יגיע זמנו של סיכום מעמיק יותר. עם זאת, מצאנו לנכון לסכם את העבר, הן בתחומי הפעילות היוצרת והן בתחום המחקר, וזאת כדי להעלות חומר למחשבה לגבי המשך העשייה בתחומים אלה.

מסיבות שאפשר להסבירן, גם אם קשה להסכים עימיהן, היתה ראשית קיומה של מסורת יוצאי תימן בארץ כמעט במחתרת. נראה שאין בין הבאים בשערי הארץ מי שלא חזה מבשרו משבר של זהות הקשור בדימוי העצמי והקהילתי כנושא מסורתו הייחודית, שכן זו נתקבלה כאן הן בעיני עצמו והן בעיני האחרים כ"גלותית". זאת בניגוד לציפיות של כל עולה חדש למצוא בישראל את כל הטוב והיפה המיוחל ולהשתלב בו עם ייחודו שלו. החזרת הפיוט, הלחן והמחול להיותם חלק מחיי היום-יום של המשפחה והקהילה יש בה משום תרומה נכבדה ומשמעותית הן לתרבות הכלל-ישראלית הנוצרת והולכת כאן מזה כמאה שנה והן לשמירה על דימוי עצמי קהילתי, לבנייתו ולחיזוקו, תהליך המצריך זמן בנסיבות חדשות.

יוצאי תימן בארץ גילו יכולת הסתגלות בולטת, בשלבם תכנים אמנותיים מסורתיים שלהם גם בחיי היום-יום של ציוויליזציה מודרנית, וזאת בזכות השילוב של פתיחות כלפי אחרים, ללא התבטלות, תוך שמירת ייחודם. תרמו לכך לא מעט חיזוקים שהגיעו מבחוץ – החיבה והאהדה שבה נתקבלו תרבותם ואוצרות אמנותם מרגע שפרצו את מחסום הזרות והגיעו אל אוזניהם ועיניהם של מביני דבר. התעניינות זו של מוסדות ואישים ביישוב נתנה משוב חיובי ביותר לחיזוק הדימוי העצמי ולהגברת הפעילות של יוצאי תימן הן בקרב קהילותיהם והן בעשייה התרבותית הכלל-ישראלית. אפשר לחלק פעילות זו לארבעה תחומים, לפי הסדר הבא:

1. חידוש, ייצוב ושמירה על התרבות המסורתית של פיוט-לחן-מחול בתוך קהילות יוצאי תימן בישראל
2. שילוב שירים ומחולות של יוצאי תימן בתרבות הכלל-ישראלית וחיבור שירים ומחולות חדשים בישראל על-ידי יוצרים בני תימן או על-ידי יוצרים אחרים
3. שילוב זמר ומחול של יוצאי תימן על במות הקונצרטים והמחול ובמחקר המוזיקולוגי
4. בשנים האחרונות – פעילות המונית בשדה הבידור, מה שנקרא "פופ" תימני, שאין להטיל ספק במשמעותו הסוציו-מוזיקלית.

מצאנו לנכון לחלק מאמר זה לשתי חטיבות ולסכם בנפרד – מצד אחד את תולדות המחקר, ומצד שני את תולדות העשייה וההשתלבות של אמנות יוצאי תימן בתרבות הישראלית המתהווה. יש לא מעט קשרי גומלין בין שני התחומים הללו, בעיקר בתרבות צעירה המתבססת על מסורות עתיקות, ולכן חשוב להביאם תחת קורת גג אחת. עם זאת, החוקר והמוזיקאי מתגדרים בבמות ובכלים נפרדים וגם דרכי העבודה וההתייחסות שלהם שונים, ומכאן ההפרדה לשתי חטיבות.

חקר המוזיקה והמחול של יהודי תימן – עבר והווה

הביטוי האמנותי השלם של יהודי תימן באמנויות הביצוע, שביטויין בגוף – להבדיל מאמנויות פלסטיות, שרישומן בחומר ועבודתן במלאכה – הוא למעשה שלמות אחת של פיוט-לחן-מחול. הלימוד והמסירה של שלושת אלה נעשים לרוב בעל-פה, אך חלקם גם בכתב; הלחן והמחול הועברו אך ורק בעל-פה, על דרך השמיעה והראייה. הפיוט הועבר גם בעל-פה וגם בכתב. טבעי אפוא, שחקר דרכי הביטוי הללו, שהוחל בו לפני כמאה שנים, ראשיתו בכתוב, כלומר – בפיוט, ורק בהמשכו עסק גם במוזיקה ובמחול. לאלה האחרונים סייעו דרכי השימור החדשות, שהומצאו והשתכללו במשך מאה השנים האחרונות: ההקלטה – למוזיקה, ההסרטה – למחול. בהמשך נסקור ונסכם את תולדות חקר המוזיקה והמחול של יוצאי תימן בישראל מאז ראשית המאה העשרים ועד היום. ראשית דברינו – סקירה היסטורית, והמשכם – ביבליוגרפיה מוערת בסדר כרונולוגי.

ספרו של ר' יעקב ספיר (1866) בעקבות מסעו בתימן בשנת 1859 מהווה נקודת מפנה בהתודעות של חכמי היהדות באירופה ובארץ-ישראל אל יהודי תימן ואל שירתם (ספיר, תשי"א). אם עד אז היו ידיעות מקוטעות של תיירים מוסרות מדי פעם פרטים בלבד, הנה ספר זה הוא דיווח עשיר ומגוון, אמנם אישי אך מפורט למדי, של מסע בתימן. לא מעט מסופר בו גם על שירת יהודי תימן, וכן מובאים בו טקסטים רבים משירי הדיואן של יהודי תימן. בעקבות ספר זה גבר והלך העניין האתנולוגי והספרותי בשירת תימן בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה העשרים אצל חוקרים רבים (ילין 1897; באכער 1911), אך מחקר המוזיקה של שירת תימן, ראשיתו באברהם צבי אידלסון ובמפעלו.

אברהם צבי אידלסון

עדת יוצאי תימן משכה את לבו של אידלסון מיד לאחר בואו לירושלים בשנת 1906. מחקריו ופרסומיו הראשונים עוסקים ביהודי תימן בלבד (1909) או בעיקר בהם (1917) וגם הכרך הראשון של **אוצר נגינות ישראל** מוקדש להם (1914). חוקר זה הוא שהניח יסוד מוצק לחקר שירת יהודי תימן ועקרונותיו מנחים אותנו עד היום.

ראשית, הוא ראה את המוזיקה כחלק ממצאיות החיים, ועל כן מסר גם תיאורי רקע מהווי חייהם של יהודי תימן, שגם אם אין בהם משום מחקר אתנולוגי שיטתי, הם נותנים מושג ראשוני על דמותם האנושית, תנאי חייהם ובעיותיהם של התימנים כעדה בתוך המציאות הכללית והיהודית של ראשית המאה בירושלים. שנית, הוא ראה את המוזיקה בקשריה ההדוקים ביותר אל האמנויות האחרות שלה – הפיוט והמחול, ולכן עסק גם באלה. אשר למחול, הוא הקדיש לו שורות ספורות בלבד, שכן לא היו לו כלים למחקר כוריאולוגי של ממש, וזה הרי לא היה קיים אז עדיין כמדע¹. למעשה, הוא פשוט מסר תיאור ספרותי של אשר ראו עיניו, אך עשה זאת תוך מבט בוחן ומבחין. אשר לפיוט, בתחום זה היה אידלסון חוקר חשוב וראשוני לא פחות מאשר בתחום המוזיקה, וכחלוץ אמיתי הלך אל המקורות ועשה עבודת מחקר ראשונית בכל תחום שבו לא מצא חומר מן המוכן.

פרסומיו של אידלסון על שירת יהודי תימן משתרעים על פני למעלה מעשרים שנה, החל במאמרו **בלוח הארץ** (1909) ועד לדיואן **שירי תימן** (1930). במאמרו הראשון היו רק רשמים ראשונים מפגישותיו עם התימנים בעבודת ההקלטות, אך בו כבר שילב שלושים טקסטים ודוגמאות תווים של טעמים, שירת תורה ומגילות (איכה ושיר השירים) וכתריסר שירים מן הדיואן.

ב-17 בדצמבר 1913 נשא אידלסון הרצאה בפני האקדמיה למדעים של וינה, ובה הציג לראשונה את הקלטותיו וניתח את ממצאיו הבלשניים והמוזיקליים בקרב יהודי תימן, פרס וסוריה. אופייני הדבר כי למעלה ממחצית ההקלטות הן של יהודי תימן, מיעוטן דיבור (5) ורובן שירה (25). הרצאה זו יצאה לאור כספר (1917).

בשנת 1914 כבר הופיעה המהדורה הגרמנית של **נגינות יהודי תימן**, הכרך הראשון של **אוצר נגינות ישראל** ובה, במבוא – עיקר המידע שכבר הספיק אידלסון לאסוף עד אז, ובתווים – 203 דוגמאות. המהדורה האנגלית והמהדורה העברית יצאו לאור עשר שנים לאחר-מכן ובהן תוספת לדוגמאות התווים עד כדי 277.²

בעשר השנים שבין שתי המהדורות פרסם אידלסון גם שני מאמרים בעברית (1918, 1919) ובהם יותר ויותר פרטים שאסף בינתיים. בשנת 1921, במקביל למהדורה העברית ולמהדורה האנגלית של **נגינות יהודי תימן**, הופיע גם הכרך הראשון של **תולדות הנגינה העברית**, המביא את נוסחי הקריאה של ספרי התנ"ך ושל התפילות תוך השוואה בין העדות השונות, ובו מיוצגים יהודי תימן בין שאר עדות ישראל.

בשנת 1929 הופיע ספרו **Jewish Music in its Historical Development**, שהוא סקירה כללית, מצומצמת יחסית, שנועדה לקהל הרחב ואין לראות בה ספר מחקרי ממש. ליהודי תימן מוקדש בה מקום מועט ביותר, שאינו עומד בשום יחס למחקריו של המחבר. במקביל הכין אידלסון לדפוס את הדיואן המודפס הממצה ביותר של תקופתו (1930), אשר שימש, ומשמש עד היום, ספר יסוד לכל אוהבי הזמרה התימנית. ספר זה כולל טקסטים בלבד והוא למעשה פרסומו האחרון בחייו בשדה הזמרה של יהודי תימן. בכתבים שבעיזבונו מצוי עוד המאמר "המשקל והצורה בשירה התימנית", הסוקר את מקומה של שירת תימן בשירה העברית וכן מפרט את משקליה וצורותיה. מאמר זה אינו מתוארך אך הוא ודאי קודם לדיואן של 1930, שכן במבוא לזה האחרון מצוי פירוט יתר של המשקלים. אשר לצורות, אין המאמר אלא חזרה על החלוקה לחמישה סוגים הנזכרת כבר החל במאמר של 1918 ומובאת בווריאנטים שונים בכל הכתבים שאחריו: נשיר, שירה, הללות, זפאת, חדויות. אידלסון השאיר בעיזבונו גם את המשך **תולדות הנגינה העברית**.³

מִתְבָּרֵר שֶׁל אִידֶלְסוֹן מִשְׁתַּמֶּעֶת, גַּם אִם עֲדִיין לֹא בְּצוּרָה מוֹבֵהֶקֶת, חֲלֻקַּת הַמוּזִיקָה שֶׁל יִהוּדֵי תִימָן לִשְׁלוֹשָׁה רִבְדִּים, שֶׁגַם אִם יֵשׁ בִּינֵיהֶם נִקּוּדוֹת מִגַּע לֹא מַעֲטוֹת, הֲרִיחַם בְּדֶרֶךְ כֹּלל מוֹפְרָדִים בְּבִירוֹר וְכָל אֶחָד מֵהֶם מוֹגֵדֵר הֵיטֵב לזִמְנוֹ וּלְמִקְוֵמוֹ:

1. הַמוּזִיקָה הַלִּיטוּרְגִית – שִׁירַת בֵּית הַכִּנְסַת לַמוֹעֵדִיהָ הַשּׁוֹנִים – חוֹל, שַׁבָּת וְחַג. זֶה שִׁירַת גְּבָרִים מוֹבֵהֶקֶת וְהַטֶּקְסִטִּים שֶׁלָּהּ הֵם כְּתָבֵי הַקּוּדֶשׁ, הַסִּידוֹר וְהַמַּחְזוֹר (תַּאֲגִי, תַּכְלָלָל) וּלְשׁוֹנוֹתֶיהָ עִבְרִית וְאַרְמִית.
2. הַשִּׁירָה הַפְּרִלִיטוּרְגִית, שִׁירַת הַקּוּדֶשׁ שֶׁל הַבֵּית, שֶׁאֵף הִיא כּוֹלָה שִׁירַת גְּבָרִים, אֲךָ מֵחוּץ לַבֵּית הַכִּנְסַת. זֶה שִׁירַת הַדִּיוֹאן, שֶׁהַטֶּקְסִטִּים שֶׁלָּהּ כְּתוּבִים, אֲךָ הַמוּזִיקָה וְהַמַּחְוֹל שֶׁלָּהּ נִמְסָרִים בַּעַל-פֶּה וּלְשׁוֹנוֹתֶיהָ עִבְרִית, עִרְבִית וְאַרְמִית.
3. הַשִּׁירָה הָעַמֻּמִּית-חִילוֹנִית, שֶׁהִיא כּוֹלָה נַחֲלַת הַנָּשִׁים בְּתִימָן וּלְשׁוֹנָה עִרְבִית-תִּימִנִית בַּעֲגָה הַמְּדוּבֶרֶת בְּפִי יִהוּדֵי תִימָן. כָּאֵן אֵין הַטֶּקְסִטִּים כְּתוּבִים כֹּלל. זֶה מִסּוֹרֶת שְׁכוּלָה בַּעַל-פֶּה וְרַב בַּהּ הַמָּקוֹם לְאַלְתוֹר בְּכוֹל – בְּמַלִּים, בְּמַנְגִּינָה וּבַמַּחְוֹל.

בְּהַקְלָטוֹתָיו וּבַמַּחְקָרָיו לֹא עָסַק אִידֶלְסוֹן בְּשִׁירַת הַנָּשִׁים וְהוּא רַק מְזַכֵּיר אוֹתָהּ. יִיתָכֵן שֶׁהִסִּיבָה לַכֵּךְ הִיא חוֹסֵר הַעֲנִיין שֶׁלּוֹ בְּשִׁירָה שֶׁאִינָה קְשׁוּרָה כֹּלל בַּסְּפָרוֹת הָעִבְרִית. כְּמוֹ-כֵן אֲפֻשֶׁר שֶׁהַקְלָטַת הַנָּשִׁים נִאֲסָרָה עֲלָיו וְעֲלֵיהֶן. מִכָּל מָקוֹם, וְדָאִי אֵין זֶה מִקְרָה כִּי שִׁירַתָּן נִחְקָרָה עַל-יְדֵי מוֹזִיקוֹלוֹגִיּוֹת, אֲךָ זֹאת בְּשֶׁלֶב יוֹתֵר מֵאוֹחֵר וְעַל כֵּךְ לַהֲלֹךְ. אֲשֶׁר לַטֶּקְסִטִּים, בְּתַחוּם הַלִּיטוּרְגִי הַבְּחִין אִידֶלְסוֹן בֵּין הַנוֹסָחִים הַשּׁוֹנִים שֶׁל תַּפִּילוֹת הַתִּימָנִים – הַבִּלְדִּי (מִקּוֹמִי) וְהַשְּׂאֲמִי (דְּמַשְׁקָאִי) – נוֹסַח סִפְרָד, שֶׁתַּפֵּס מָקוֹם אֲצֵל רִבִּים מִיוֹצְאֵי תִימָן. כִּיוּן שֶׁטֶקְסִטִּים אֵלֶּה מוֹכֵרִים בִּיסוּדָם לְכָל יִהוּדִי, הִיָּה עֲלָיו לַעֲמוֹד רַק עַל וְרִיאָנְטִים מִיּוֹחָדִים שֶׁל יִהוּדֵי תִימָן מִבְּחִינַת נוֹהֲגֵי הַתַּפִּילָה וְדַרְכֵי זְמִרְתָּהּ. לַעֲוֹמַת זֹאת, בְּתַחוּם הַפְּרִלִיטוּרְגִי לֹא עֲמָדוֹ לְרִשּׁוֹתוֹ דִּיוֹאֲנִים מוֹדַפְסִים, כִּיוּן שֶׁבְּתִימָן גּוֹפֵא לֹא הָיוּ כֹּלל בְּתִי-דְפּוֹס עִבְרִיִּים וְיִהוּדֵי תִימָן הֶעֱתִיקוּ אֶת הַדִּיוֹאֲנִים רַק בְּכַת־יָד. מִכָּאֵן הַמַּאֲמָצִים שֶׁהִשְׁקִיעַ בַּחֲקָר הַפִּיּוֹט הַתִּימָנִי וְהַהוֹצָאָה לְאוֹר שֶׁל הַדִּיוֹאן ב-1930.

אידלסון כבר שרטט חלוקה של שירי הדיואן לסוגיהם השונים בהתאם למצוי בכתבי-היד הרבים. חלוקה מקובלת זו (נשיד, שירה, הללות, זפאת, חדויות) מערבת שני קריטריונים שונים: צורני ותפקודי. מסוגים אלה, החדויות והזפאת הם קודם כל תפקודיים – מקומם בשלבים מסוימים של טקסי החתונה. כך גם השירות לשבת, כפי שמעיד עליהן שמן. אך מבחינת המבנה הפיזי והמוזיקלי עשויים אלה להשתייך לאחד הסוגים הצורניים המובהקים נשיד או שירה. מבחינת הצורה – משקל, חריזה ומבנה – לפנינו אפוא שלוש צורות-יסוד: נשיד, שירה, הלל.

מאידלסון עד היום – לאחר מפעל הענקים של אידלסון ידע המחקר האתנומוזיקולוגי היהודי הפוגה ממושכת למדי. אידלסון לא הקים מוסדות ולא יסד אסכולה. הוא היה חוקר יחיד ובודד וגם מפעלו הוא מפעל אישי. עשר שנים לאחר חנוכת האוניברסיטה העברית על הר הצופים, הוחל בה ב-1935 בהקמת ארכיון הקלטות על-ידי רוברט לכמן. בין ההקלטות הרבות שביצע פרופ' לכמן מצויות גם הקלטות של יהודי תימן, אך הוא לא עסק במיוחד במחקר המוזיקה של יהודי תימן.

בינתיים חלו תמורות רבות בריכוזי התימנים בישראל. העלייה מתימן גברה ונוצרו עוד ועוד יישובים ושכונות של יוצאי תימן על פני הארץ כולה. יוצאי תימן גם הקימו להם בינתיים ארגונים שונים לשמירה על ענייניהם ועל מסורתם והחלו עושים בעצמם לספרות עדתם. אחד הקבצים הראשונים כתוצאה מהתארגנות זו הוא **מתימן לציון** (1938) בעריכת ישראל ישעיהו ושמעון גרידי, ובו מאמרו של מנשה רבינא "חופת חתנים", המתאר חתונה אצל יוצאי עדן וצמוד אליו חלק נרחב יותר – "מנגינות יהודי תימן" – ובו גם רישום בתווים של עשרים ושניים שירי חתונה מן הדיואן התימני. מנשה רבינא (1899-1968) היה חסיד גדול של שירת תימן וידיד של יחיאל עדאקי (1903-1979), ואכן מפיו הוא רשם את רוב השירים. לא עמד לרשותו מכשיר הקלטה ולכן התיווי שלו הוא מתוך עבודה עם הזמרים, תוך שירה חוזרת וקביעת הנוסח לפי הבנת הרושם תוך כדי האזנה חוזרת⁴.

ההמשך הישיר למפעלו של רוברט לכמן, שנפטר בטרם עת ב-1939, ארבע שנים בלבד לאחר שהחל בפעילותו כאן, הוא מפעלה של אסתר גרזון-קיוי, שתחילתו ב-1947. הקלטותיה הרבות נעשו בעיקר בשנים המכריעות של עליית "על כנפי נשרים", העלייה ההמונית של מרבית יהודי תימן, כאשר אלה שזה מקרוב באו היו מרוכזים במחנות העולים ובמעברות, קרובים עדיין להווי החיים המסורתי של תימן. באותן שנים (1951-1952) נעשו גם הסרטות ראשונות של מחולות תימן ביוזמתה של גורית קדמן, יחד עם אסתר גרזון-קיוי. סרטים אלה הוסרטו ללא צליל והמוזיקה שהוצמדה אליהם אינה זו שהושמעה בזמן ההסרטה, אך הם נותנים מושג ראשוני על המחולות של יהודי תימן⁵.

באותן שנים ממש (1951-1952) ישבה בירושלים האתנומוזיקולוגית יוהנה ספקטור ועשתה הקלטות רבות בקרב עדות המזרח, מהן חלק ניכר אצל יהודי תימן. אלו מצויות מאז באוצר הצליל הלאומי בירושלים ויש בהן משום עדות חשובה ביותר למחקר.

מחקריהן של יוהנה ספקטור ואסתר גרזון-קיוי גאלו לראשונה את התחום השלישי של שירת תימן, אשר אידלסון רק מזכירו אך אינו עוסק בו – שירת הנשים⁶. כמו שירת הגברים, שיש לה המשך ביצירה העכשווית של משוררים בני זמננו, כך גם שירת הנשים חיה ויש לה יוצרות בזמננו, השרות את מאורעות הימים הללו⁷.

שירת יהודי תימן תפסה את מקומה הראוי, הרב יחסית, גם בכל מפעל של תיווי שירים ממסורות העדות⁸ וכן חדרו כמה משירי תימן, לעתים תוך "יישור" המנגינה, אל הזמר הישראלי והפכו לנחלת הכלל. עם התפתחותה של המוזיקה הקונצרטיבית בישראל, משנות השלושים ואילך, נתפסו מלחינים ישראלים רבים לקסם שירת תימן ושילבו ביצירותיהם לא מעט ממנה. המגמה "הים תיכונית" במוזיקה הישראלית קיבלה השפעה זו ביוזמין ובברכה וראתה בה אבן יסוד למוזיקה הישראלית החדשה⁹.

בשנים האחרונות הצטרף דור חדש אל מעגל החוקרים את המוזיקה והמחול של יהודי תימן ומאמצע שנות השבעים החלו מופיעים מחקרים ותקליטים, שהם פירות ראשונים של דור זה. המגמה המסתמנת עתה היא של מחקר יותר מפורט ופחות מכליל. איש לא יוכל להתחרות במפעל הענקים של אידלסון, אשר מדרך הטבע נועד להוות מעין "כיסוי ראשון" של השדה כולו ומכאן ממדיו הרחבים. לאור מציאותה של עבודת רוחב גדולה והכרחית זו ברורה המגמה העכשווית של בחירה בתחומים מוגדרים יותר, תוך העמקה ופירוט. התפתחותו של מדע האתנוכוריאולוגיה, הצעיר יחסית, מאפשרת גם גישה אל המחול של יהודי תימן בכלים מדעיים חדשים¹⁰ ובחינה מקרוב, בכלים בעלי רמה מדעית מקבילה, של יחסי הגומלין בין הפיוט, הלחן והמחול. גם אם אמנותם של יוצאי תימן בישראל נחקרה עד כה יחסית יותר מזו של נושאי מסורות אחרות, אין ספק כי אנו מצויים רק בראשית הדרך של מחקר ממצה ושיטתי ועדיין רב האתגר לדור זה, כמו גם לבאים אחריו.

ביבליוגרפיה מוערת

ברשימה הביבליוגרפית נכללו רק ספרים ומאמרים העוסקים במוזיקה ובמחול של יהודי תימן. לא כללנו בה ספרים העוסקים ביהדות תימן באופן כללי, גם אם יש בהם פרקים על זמרתם ומחולותיהם (כגון ספרו הבסיסי של הרב יוסף קאפח **הליכות תימן**) ואף לא ספרים ומאמרים העוסקים במוזיקה ובמחול של יהדות המזרח באורח כללי, אף אם יש בהם פרקים או סעיפים העוסקים ביהודי תימן (כמה מאלה מופיעים כנספח לרשימה). עם זאת, כדי להקל על המחפש חומר כללי יותר, מובאת כאן רשימת ביבליוגרפיות קודמות בסדר כרונולוגי. גם רשימתנו גופא סדורה כרונולוגית, וזאת כדי להקל את המעקב אחר התפתחות המחקר. בסיומה – מפתח מחברים.

ביבליוגרפיות

1910

Bacher, Wilhelm – **Die hebräische und arabische Poesie der Juden Jemens**, Strassburg, באכר
Karl J. Trübner (בודאפעסט התרע"א)

הספר כולל שני חלקים: בגרמנית (100 עמ') – סקירת החומר וחלוקתו לסוגים. בעברית (56 עמ') – רשימת פיוטים של יהודי תימן, בעברית ובערבית, המצויים בספרים ובכתבי-יד. לרשימה ארבעה חלקים: 1. פיוטי ר' שלום שבזי; 2. פייטנים תימנים אחרים ופיוטיהם; 3. פיוטים תימניים שמחבריהם אלמונים; 4. פיוטים של פייטנים שאינם תימנים (בעיקר משוררי תור הזהב בספרד) המצויים בין פיוטי תימן.

1933/34

בראואר, ד"ר אריך – "יהודי תימן, ביבליוגרפיה", **קרית ספר**, כרך י' תרצ"ג: 119-130; 236-248; 515-524. מילואים: **קרית ספר** כרך י"א: 520-529.

זו הביבליוגרפיה השלמה ביותר, שסיכמה את הדור הראשון של מחקרים ועדויות על יהודי תימן ושימשה במשך שנות דור עד להמשכה ע"י רצהבי (1976). היא כוללת פרסומים מכל הסוגים, אפילו רשימות קצרות ביותר. ספרים ומאמרים מופיעים בה במעורב וסוקרים כל היבט של יהדות תימן. היא ערוכה בסדר אלפביתי של המחברים ללא חלוקה לנושאים (כל הביבליוגרפיות המאוחרות יותר הן סלקטיביות ומחולקות לנושאים).

1946/51

רצהבי, יהודה – "פיוטי תימן", **קרית ספר** כ"ב (תש"ה-תש"ו): 247-261; כ"ז (תשי"ז): 378-381. ביבליוגרפיה של פיוטים ליטורגיים בספרים מודפסים ובכתבי-יד. אינה כוללת שירים מן הדיואן¹¹.

1953

רצהבי, יהודה – "ספרות יהודי תימן", **קרית ספר** כ"ח, ירושלים תשי"ג: 255–278 ; 394–409. בעמ' 402–405 על שירה וספרות.

1968/71

רצהבי, יהודה – "שירי ר' שלום שבזי", **קרית ספר** כ"ג, תשכ"ח: 140–159 ; מילואים – מ"ו, תשל"א: 312–330. הרשימה השלמה ביותר של שירי גדול משוררי יהדות תימן, כוללת מקורות ורשימה ממצה של חתימותיו באקרוסטיכונים וכן רשימת שירי לחן שסימנו כיצד לשיר את שיריו¹².

1973

Marks, Paul F. – **Bibliography of Literature Concerning Yemenite Jewish Music**, Detroit Studies in Music Bibliography 27, Information Coordinators, Detroit 1973, 50 pp.

רק חלקה הראשון של ביבליוגרפיה זו (ע' 11–29) מוקדש למוזיקה, וגם בו הפרטים הנוגעים ליהודי תימן ממש טובעים בים של פרטים אחרים, העוסקים או במוזיקה יהודית בדרך כלל או במוזיקה ערבית ומזרחית. היא ערוכה בסדר אלפביתי של מחברים והסדר הכרונולוגי אינו בהיר, וכן היא כוללת גם ערכים במילונים, כללית מדי ולא סלקטיבית במידה מספקת. הטראנסליטרציה של שמות עבריים באותיות לטיניות אינה אחידה ועקבית. בסיומה – דיסקוגרפיה (עמ' 49–50), שבה מוזכרים המוסדות העיקריים האוצרים הקלטות של מוזיקה יהודית-תימנית.

1975

טובי, יוסף – **יהדות תימן, ביבליוגרפיה**, ירושלים, מרכז זלמן שזר, החברה ההיסטורית הישראלית, תשל"ה, 130 עמ'. ביבליוגרפיה סלקטיבית ובה כשמונה מאות ערכים, מאורגנת היטב ומחולקת לנושאים. מעט מאוד ערכים על מוזיקה.

1976

רצהבי, יהודה – **חקר יהדות תימן**, ביבליוגרפיה לשנים 1935–1975, מוסף ל**קרית ספר** כרך ג', ירושלים, בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, תשל"ו, 72+8 עמ'.

1981

כנ"ל, חוברת ב', לשנים 1976–1981, 36 עמ'.

ביבליוגרפיה מלאה וממצה, המשלימה ומעדכנת את זו של בראואר מ-1933–1934.

על מוזיקה ומחול

1909

אידלזון, אברהם צבי, "יהודי תימן וזמירותיהם", **לוח הארץ** י"ד, תרס"ט: 101–154 (יצא לאור גם כתדפיס נפרד). פרסום ראשון של אידלסון בנושא, ובו: מבוא על מצבם של יוצאי תימן בירושלים, היגוי העברית בפהם, סוגי שיריהם, עשרים ושמונה תמלילי שירים, רובם מן הדיואן, חמישה-עשר לחנים בתווים, כתובים מימין לשמאל.

1914

Idelsohn, Avraham Zvi – **Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz, I Band – Gesänge der Jemenitischen Juden**, Leipzig, Breitkopf und Hartel, pp. IV, 158.

מהדורה ראשונית של **אוצר נגינות ישראל**, כרך א' – **נגינות יהודי תימן**, בגרמנית בלבד, מבוא נרחב ובו סיכומי המידע שאסף המחבר עד אז, תווים של מאתים ושלושה קטעי שירה ליטורגית ופרליטורגית.

1917

Idelsohn, Avraham Zvi – **Phonographierte Gesänge und Aussprachspröben des Hebräischen der Jemenitischen, Persischen und Syrischen Juden**, Wien 1917.

שירים מוקלטים ודוגמאות דיבור של יהודים מתימן, פרס וסוריה. זו גרסה כתובה של הרצאה שנשא אידלסון ב-17 בדצמבר 1913 לפני האקדמיה למדעים בווינה ובה דו"ח על הקלטותיו בשנים 1906-1913. החלק על יהודי תימן כולל שש הקלטות דיבור ועשרים ושש הקלטות שירה, מהן שמונה של קריאות בתנ"ך, שמונה מן התפילה ועשר מן הדיואן.

1918

אידלסון, אברהם צבי – "יהודי תימן, שירתם ונגינתם", **רשומות א'**, תרע"ח: 3-63. הרחבה והעשרה של פרסומיו הקודמים בנושא זה. כאן מופיעה לראשונה בבהירות רבה החלוקה של שירי הדיואן לסוגיהם: זפאת, חדויות, נשיד, שירה, הללות. תמלילים של שישים ותשעה פיוטים מן הדיואן וארבע-עשרה דוגמאות בתווים.

1925

Idelsohn, Avraham Zvi – **Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies**, vol. I – **Songs of the Yemenite Jews**, Leipzig, Benjamin Hartz, 1925, 464 pp.

המהדורה האנגלית, מורחבת ושלמה יותר לעומת הגרמנית של 1914. אידלסון, אברהם צבי – **נגינות יהודי תימן**, כרך א' של **אוצר נגינות ישראל**, הוצאת בנימין הרץ, ירושלים-ברלין-וינה, תרפ"ד, 117+44 עמ'. זו המהדורה העברית, במקביל לאנגלית.

1938

רבינא, מנשה – "מנגינות יהודי תימן", **מתימן לציון**, תל-אביב, מסדה, 1938: 194-216. חלקו הראשון של מאמר זה נקרא "חופת חתנים" והוא מתאר חתונה של יוצאי עדן בישראל. חלקו השני עוסק בבעיות רישום הלחנים ומביא תשע-עשרה דוגמאות, תווים ומעט מלים (רק אלו ששמע רבינא בשירת מידעניו), שנרשמו מפי הזמרים.

1952

קדמן, גורית – "הריקוד התימני", **הראל**, קובץ זיכרון לרב רפאל אלשיך, תל-אביב תשכ"ב: 195-198. סקירה כללית והצעות לדרכי שימור וטיפול של מסורת עממית. גרסה אנגלית של אותו מאמר:

Kadman, Gurit – "Yemenite Dances and their Influence on the new Israeli Folk Dances", in **Journal of the International Folk Music Council**, IV, 1952: 27-30.

Spector, Johanna – "On the Trail of Oriental Jewish Music: among the Yemenites", in **The Reconstructionist**, vol. 18, April 1952, New York: 7-12.

רשמים מפגישות עם יהודי תימן בעת שהותה של המחברת בירושלים בראשית שנות החמישים לצורך הקלטות אתנומוזיקולוגיות.

1958

גרזון-קיוי, אסתר – "שיריהן של נשות תימן, מבנם הטונלי והצורני", **החינוך המוזיקלי**, י"ג, תשכ"ח: 52-56.

המאמר מבוסס על הרצאתה של המחברת בועידה ה-11 של ה- **International Folk Music Council** וכולל שש דוגמאות מוזיקליות של התחלות שירים לפי הקלטות של המחברת. נוסח אנגלי של אותו מאמר :

1960

Gerson-Kiwi, Edith – “Women’s Songs from the Yemen: their tonal Structure and Form”, in **The Commonwealth of Music**, edited by Gustav Reese and Rose Brandel in honor of Curt Sachs, 1960.

Spector, Johanna – “Bridal Songs and Ceremonies from Sav’a, Yemen”, in **Studies on Biblical and Jewish Folklore**, Indiana University, Bloomington, 1960: 255-289.

גם מאמר זה מבוסס על עבודת שדה בשנות שהותה של המחברת בירושלים. היא מספרת על מנהגי החתונה ומביאה שנים-עשר שירי נשים עם תרגומי הטקסטים, תווים וניתוח מוזיקלי.

1961

קאפח, יוסף – “השירה והלחנים בתפילת יהודי תימן”, **דוכן ב'**, ירושלים, המכון הישראלי למוזיקה דתית, 1961 : 56-60. על המונח “חזן” בתימן, על דרך השירה של תפילות ידועות (שמע, הלל, שירת הים, תהלים), ייחוד שירת יהודי תימן ואי התערבותם עם הגויים.

1967

צדוק, משה – “זמר וניגון במשכנות יהודי צנעא”, בתוך **בואי תימן**, תל-אביב, הוצאת אפיקים, 1967 : 139-141. זהו פרק מתוך ספרו של צדוק **יהודי תימן** שיצא לאור באותה שנה. תיאור ההווי המוזיקלי כעדות של זיכרונות ולא כמחקר מדעי.

1968

הרצוג, אביגדור – “קריאת תהלים מזמור צ”ב נוסח יהודי צנעא”, **יסודות מזרחיים ומערביים במוזיקה בישראל**, תל-אביב, 1968 : 27-34. הרצאה בכנס שהתקיים בזכרון-יעקב באפריל 1962. המאמר עוסק ביחס בין המלל והצליל במסורת היהודית, ומציע חלוקה שתציין דומיננטיות הלחן או המלל במהלך הזמרה. רצהבי, יהודה – “צורה ולחן בשירת תימן לסוגיה”, **תצליל**, קובץ שמיני, תשכ”ח, 1968 חיפה : 15-22. הדיואן התימני ושיריו לסוגיהם : נשיד, שירה, חדויות, זפאת והללות. דברים של חכמי תימן על דרך השירה ועל שמירתה מפני השפעות זרות.

Hofman, Shlomo – “The Destiny of a Yemenite Folk Tune”, in **Journal of the International Folk Music Council**, vol. XX, 1968: 25-29.

הרצאה שנשא המחבר בכנס החברה ביולי 1967. השוואת שתי טרנסקריפציות של שיר ההבדלה הידוע “לנר ולבשמים” מן הדיואן התימני.

1969

הופמן, שלמה – “לנר ולבשמים, שני נוסחי נעימה תימנית”, **תצליל**, חיפה תשכ”ט, 1969 : 150-151. הגרסה העברית של ההרצאה הנ”ל.

שילוח, אמנון – “עולמה של משוררת עממית תימנית”, **תצליל**, חיפה, תשכ”ט : 144-149. משוררת אחת כדגם ספציפי לשירת הנשים היהודיות בתימן. פרטים ביוגרפיים ומאפיינים של שירתה, עם דוגמאות וניתוח מוזיקלי.

1970

Eshkol-Wachman Movement Notation – **Folk Dances of Israel, Dances from Yemen**, pp.42-60 (Shoshani Michal, Zeidel Shmuel, under the supervision of Noa Eshkol), Tel-Aviv, Israeli Music Institute, 1970.

כתב-תנועה אשכול-וכמן, **ריקודי-עם בישראל**, מבחר ריקודי תימן וריקודי-עם ישראליים (מיכל שושני, שמואל זיידל, בהדרכת נועה אשכול). הטקסט – אנגלית. בחלקו הראשון של הספר מוסברים עקרונות כתב התנועה של אשכול-וכמן (ע' 7-39) ובהמשך (ע' 41-60) כתובות בו ארבעים וחמש וריאציות של ריקודי נשים מתימן.

1972

Eshkol-Wachman Movement Notation – **The Yemenite Dance**, Tel-Aviv, The Movement Notation Society, 1972, 103 pp. – הרחבה ופירוט יתר של הפרסום הקודם: מבוא על יהודי תימן מאת יהודה ניני, מבוא על עקרונות כתב-התנועה (ע' 3-40) ואח"כ רישום של מאה ארבעים ושניים צעדים של המחול היהודי-תימני מחולקים לשבעה שערים לפי המידענים שצעדיהם נרשמו כאן.

1976

Kadman, Gurit – “Yemenite Dance”, in **The Jews of Yemen**, Chicago, Spertus College of Judaica Press: 6-8. מאמר כוללני על המחול של יהודי תימן בישראל.

Sharvit, Uri – “The Yemenite Jewish Music in Israel”, in **The Jews of Yemen**, Chicago, Spertus College of Judaica Press: 9-12.

סקירה כללית המחלקת את הנושא לארבעה תחומים: שירת טעמי המקרא, התפילות, שירי הגברים (שירי הדיואן, תת-חלוקה: הלל, נשיר, שירה), שירי הנשים.

Staub, Shalom – “A man has a brain until he gets up to dance”, in **Israel Dance** 75, Tel-Aviv 1976: 15-19.

סטאוב, שלום – “אדם יש לו שכל עד שהוא קם לרקוד”, **מחול בישראל**, 75, תל-אביב, 1976: 16-18. דו"ח ראשון משנת שהות ומחקר במושב מדרך עוז, שבו עשה המחבר עבודת שדה להכנת תזה של מ"א. דן במחולות הגברים.

1977

סטאוב, שלום – “רק הד בלבד”, **מחול בישראל**, 76, תל-אביב, 1977: 22-23.

Staub, Shalom – “Just an Echo”, in **Israel Dance** 76, Tel-Aviv 1977: 15-17.

כנ"ל, על מחולות הנשים של יהודי תימן.

בהט-רצון, נעמי – “הדיואן התימני - פיוט-לחן-מחול”, **מחול בישראל**, 76: 26-27. גם באתר שלה. יחסי גומלין בין פיוט, לחן ומחול בשירת הגברים יוצאי תימן בישראל.

1979

בהט, אבנר – “יחיאל עדאקי – חמישים שנות זמר תימני” – מסורת ותרומה אישית בשירת תימן”, **תצליל** כרך עשירי, חיפה, הספרייה למוזיקה, 1979: 168-172, וכן באתר שלו. על דרכו ושיריו של אחד מראשי המלמדים והמפיצים של זמרת יהודי תימן בארץ-ישראל ובישראל.

1980

בהט-רצון, נעמי; בהט אבנר, "טעמי המקרא כמרכיב בתנועה", **מחול בישראל** 1980, תל-אביב, מאי 1980: 14-18 (באנגלית - עמ' 21-22). גם באתר זה.

תמצית הרצאה בכנס הבינלאומי **התנ"ך במחול**, שנערך בירושלים בקיץ 1979. בהרצאה הוקרנו גם דוגמאות בסרטים וכן הוצגו הדגמות חיות במחול. תנועות ידיים של לימוד טעמי המקרא כאחד המרכיבים של שפת-התנועה אצל הגברים יוצאי תימן בישראל.

1981

Bahat Noemi and Avner – "Some Notes on Traditional Scriptural Reading Hand Movements as a Source to the Dance of the Yemenite Jews", in **The World of Music**, vol.XXIII no.1: 20-25

גרסה אנגלית של המאמר הקודם, עם תמצית בצרפתית ובגרמנית. גם באתר זה.

עדאקי, יחיאל; שרביט, אורי – **מאוצר נעימות יהודי תימן**, ירושלים, המכון הישראלי למוזיקה דתית, 1981. הספר נכתב ביוזמתו של יחיאל עדאקי, מחלוצי העושים למען הפצת הזמר של יהודי תימן. הוא שהקליט את רוב החומר אשר נרשם בספר על-ידי אורי שרביט. רשומים כאן כמאה פריטים: נעימות התפילה, פיוטים, שירים וקריאות בתורה. מבואות מאת אביגדור הרצוג, יחיאל עדאקי, שמעון גרידי ודברי מבוא מפורטים על נעימות יהודי תימן, מבניהן ודרכי ביצוען מאת אורי שרביט.

רצהבי, יהודה – **מזמרת תימן**, תל-אביב, הוצאת הקבוץ המאוחד, 1981.

קובץ משירי תימן, כולם מן הדיואן, שנקלטו בזמר הישראלי. טקסטים עבריים בלבד בנוסח מוגה ומנוקד עם פירושים והבהרות. במפתח פורטו תווים שנתפרסמו וכן תקליטי יצירות שנתחברו בהשראת נגינות השירים.

1982

Bahat, Avner – "The Yemenite Diwan: Interdisciplinary Research, Poetry-Chant-Dance", in

Proceedings of the World Congress on Jewish Music, ed. Judith Cohen, The Institute for the Translation of Hebrew Literature, Tel Aviv: 81-84.

תמצית דברים בקונגרס זה, אשר לווי בהקרנת סרטים.

בהט-רצון, נעמי – "תדמיתו של הרוקד במסורת היהודים יוצאי תימן – דינמיקה של ניגודים", **מחול בישראל** 1982: 7-11. נוסח אנגלי: 9-12. הדימוי העצמי של הרוקד והתייחסות החברה אל הריקוד והרקדן בתרבות יהודי תימן לאור המסורת היהודית.

1985

בהט, אבנר – "פיוטי שלמה אבן גבירול בפי יהודי תימן", בתוך **מחקרים ביצירת שלמה אבן גבירול**, הוצאת מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב: 179-216. גם באתר שלו. פיוטי רשב"ג שנכנסו אל התכלאל ואל הדיואן ואפיון המוזיקה של פיוטים אלה במדגם לחנים רשומים בתווים עם ניתוח פרוסודי וצורני.

1986

בהט, אבנר – "ההללות בדיואן יהודי תימן", בתוך **יובל V**, הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים: קל"ח-קנ"ט. גם באתר שלו.

1995

בהט, אבנר; בהט-רצון, נעמי – **ספרי תמה** – שירי הדיואן של יהודי מרכז תימן, פיוט-לחן-מחול, הוצאת בית התפוצות, "אעלה בתמר" ו"הליכות עם ישראל", תל-אביב.

2005

בהט אבנר – "שירת ספרד בזמרת תימן", **הליכות קדם במשכנות תימן**, הוצאת "אעלה בתמר", תל-אביב. גם באתר שלו.

בהט-רצון, נעמי – "מסורת במחול יהודי תימן בישראל", **הליכות קדם במשכנות תימן**, הוצאת "אעלה בתמר", תל-אביב. גם באתר שלה.

2006

בהט, אבנר ; בהט-רצון, נעמי – **יענו בקול שירים** – שירי הדיואן של יהודי מרכז תימן - ספר דו-לשוני (עברית ואנגלית) ושני תקליטורים בסדרה אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל, בהוצאת המרכז לחקר המוסיקה היהודית, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

2011

בהט, אבנר – **מוזיקה יהודית: שער לאוצרותיה וליוצריה**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד (ספריית הילל בן חיים).

2012

לוי-תנאי, שרה – **שאו זמרה** – כל שיריה. מבוא, עריכה ותיווי: אבנר בהט. הוצאת **ענבל – תיאטרון מחול מרכז אתני רב תחומי**; עמותת אעלה בתמר.

נספח – כתובים אחרים שבהם חלק מוקדש לנושאי השירה והמחול של יהודי תימן

1919

אידלזון אברהם צבי – "המשורר התימני ר' שלום בן יוסף שבזי ושירתו העברית", **מזרח ומערב**, כרך א' חוברת א', ירושלים, 1919 אב-אלול תרע"ט: 8-16; חוברת ב' תשרי-כסלו תר"פ: 128-140. אחד הפרסומים הראשונים על אודות שבזי; מתייחס לשירתו בעיקר מבחינה ספרותית ותפקודית; ללא תווים או פרטים על המוזיקה.

1924

אידלזון, אברהם צבי – **תולדות הנגינה העברית**, כרך ראשון, ברלין תרפ"ד, דביר. על נעימות טעמי המקרא ושירת התפילה. אלה של יהודי תימן – בעמ' 147, 149, 175, 183, 196, 235, 257, 274.

1930

אידלזון, אברהם צבי; טורטשינר, נ.ה. – **שירי תימן**, הוצאת בית המדרש לרבנים, סינסינטי באוהיו, ארצות הברית באמריקה, תרצ"א. מאות משירי הדיואן הופיעו כאן לראשונה בדפוס. יש בספר ניתוח פרוזודי אך אין תווים או ציונים מוזיקליים.

1968

רצהבי, יהודה – **ילקוט שירי תימן**, ירושלים, ספריית דורות, מוסד ביאליק, תשכ"ט. לקט שירים, בעיקר מן הדיואן, מחולקים לפי נושאים במהדורה מדעית-עממית למופת. מבוא מצוין (ע' 11-84), הדן גם בביצוע המוזיקלי של השירים.

Gerson-Kiwi, Edith – "Vocal Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition", in Yuval I, בעמ' 177-181 – על הפוליפוניה בשירת יהודי תימן. Jerusalem, 1968: 169-193.

1978

צפירה, ברכה – **קולות רבים**, תל-אביב, מסדה, 1978 : עמ' 33-92 – על שירת תימן.
עדות אישית של בת ליוצאי תימן שהייתה זמרת ראשונה של הזמר הישראלי החל בסוף שנות העשרים והביאה שירים שהכירה מילדותה אל מוזיקאים יוצאי אירופה ואל הקהל הרחב. בספר רשומים בתווים שלושים משירי הדיואן ושירי הנשים של יהודי תימן.

1980

Bahat, Avner – “La Poésie hébraïque médiévale dans les Traditions musicales des Communautés juives orientales”, **Cahiers de Civilisation Médiévale**, 92 XXIII année no. 4, Octobre-Décembre 1980: 297-322.

על פיוטים משירת ספרד במסורות מוזיקליות של עדות שונות בישראל. כמה דוגמאות מן התכלאל והדיואן של יהודי תימן עם תווים.

1981

שרביט, אורי – “על אמנויות ודפוסי עיצוב אמנותיים במסורת יהודי תימן”, **פעמים** מס' 10, 1981 הוצאת מכון בן-צבי, ירושלים: 119-130. המחבר מוצא מאפיינים סטרוקטורליים דומים בכמה מתחומי האמנות של יהודי תימן: מוזיקה, מחול, צורפות ורקמה. דיון מכליל בתחומים אלה.
בהט, אבנר – “שירת ספרד בזמרת העדות”, **מקדש ומים**, מחקרים ביהדות ארצות האיסלאם, אוניברסיטת חיפה, תשמ”א: 145-151. ניתוח דוגמאות של מתאם המשקל הפיוטי והמקצב המוזיקלי בכמה משירי הדיואן התימני.

מפתח מחברים

אידלזון, אברהם צבי – 1909, 1914, 1917, 1918, 1924 (נספח – 1919, 1924, 1930).
אשכול נועה – 1970, 1972.
בהט, אבנר – 1979, 1980, 1981, 1982, 1985, 1986, 2005, 2006 (נספח – 1980, 1981).
בהט-רצון נעמי – 1977, 1980, 1981, 1982, 1995, 2005, 2006.
גרזון-קיוי אסתר – 1958, 1960 (נספח -1968).
הופמן, שלמה – 1968 (1969).
הרצוג אביגדור – 1968.
ספקטור, יונה – 1952, 1960.
עדאקי-שרביט – 1981.
צדוק, משה – 1967.
קאפח יוסף – 1961.
קדמן, גורית – 1952, 1976.
רבינא, מנשה – 1938.
רצהבי, יהודה – 1968, 1981 (נספח - 1968).
שטאוב, שלום – 1976, 1977.
שילוח, אמנון – 1969.
שרביט, אורי – 1976, 1981 (נספח – 1981).

התקליטים המוקדשים בשלמותם למורשת השירה של יהדות תימן שהם ברמה מכובדת של אותנטיות ואיכות מוזיקלית וטכנית, מספרם מועט. להלן הם נמסרים בדיסקוגרפיה, אף כי אחד מהם (של להקת "ענבל") אזל זה מכבר מן השוק. פרט לכך צוינו בהמשך כמה תקליטים של אנתולוגיות, ובהם מצויים גם פריטים של מסורת תימן. בשנים האחרונות התפתח בישראל שוק רחב מאוד, ולעתים די פרוץ, של מה שניתן לכנות בשם "פופ תימני", כלומר תקליטים, תקליטורים וקלטות של שירים ממורשת יהדות תימן, בעיקר מן הדיואן, המושרים למנגינות מסורתיות או להלחנות חדשות, אך המשותף לכולם הוא הביצוע המסחרי לפי אפנת היום – ליווי של כלי הקשה ותזמורות קצב, לעתים ליווי הרמוני שאינו רלוונטי, אך הוא ברוח הזמן. נמנענו מלכלול חומר זה ברשימה שלהלן, שכן אינו שייך לענייננו, וימים יגידו מה יהא עליו וכיצד יתפתח.

לרשות החוקרים את שירת יהודי תימן עומדים נוסף לתקליטים כמה אוספי הקלטות המצויים כיום – מקור או העתק – ברובם בארכיון הצליל של המחלקה למוזיקה בספרייה הלאומית באוניברסיטה העברית בירושלים: ההקלטות של אידלסון עצמו מראשית המאה (מה שניתן היה לקבל מברלין ומווינה), הקלטות של רוברט לכמן משנות השלושים, של אסתר גרזון-קיוי ויוהנה ספקטור משנות הארבעים והחמישים, של אביגדור הרצוג משנות השישים, ומשנות השבעים ואילך – בעיקר אלה של אורי שרביט ושל נעמי ואבנר בהט, וזאת נוסף להקלטות ספורדיות של חוקרים אחרים בהנחייתו של מי שהיה מנהל הפונותיקה אביגדור הרצוג.

Folk Music of Palestine, edited by Edith Gerson-Kiwi, Ethnic Folkways Library FE 4408 (1949).

משירת תימן: שירת הים (שמות ט"ו), שיר חתונה.

Hagadah, recorded in Israel in a Yemenite home, Passover 1953, by Sam Eskin, Folkways Records FW 9821.

הקלטת ההגדה של פסח במסורת יהודי תימן, שנעשתה בירושלים בראשית שנות החמישים. נכללים בה גם פרקי תהלים מתוך ההלל – קי"ג, קי"ח, קל"ו וכן הפרק הראשון של שיר השירים והשיר "איומה המשי" מתוך הדיואן. "ענבל", תיאטרון מחול ענבל, שירים תימניים, "הד ארצי" 00-13. תקליט LP של להקת "ענבל" משנות החמישים במיטבה, צד ראשון כולל שירים מן הדיואן: אם ננעלו, אמור ליוסף, חוס אלהי, אקווה חסדך, שור דודי, סעי יונה. צד שני כולל שירי נשים בערבית.

Jewish-Yemenite Diwan, Unesco Collection Musical Sources, 6586 037, Philips Poetry, Sung Poetry, CD – Auvidis D 8024.

שירים מן הדיואן בהקלטות שנעשו בשנים 1976-1977 מפי מבצעים שונים. יחידים, צמדים וקבוצות: שדי אמור נא די, צור מנתי, איומתי תעורר הישנים, ישקף אלהים ממעון קדשו, יום אזכרה חטאי, שר הממונה, אהוב יברך החתן, אהוב מהר המור, אדון הכל מחיה כל נשמה, ידעתי בטרם תצרני, עין ולב יחד מריבים, אייהו אלחצן אלמסמא.

קלטת טעמי המקרא – תורה נוסח תימן-צנעא. נספח לספר **ושננתם לבניך** מאת יהודה קדרי, ירושלים, המכון למוזיקה דתית, 1979.

אמנם מדובר בקלטת, אך כיוון שזו מופצת עם הספר וניתן להשיגה, חשוב להזכירה כאן. לימוד טעמי המקרא בנוסח צנעא הוא אחד מארבעת הנוסחים שבהם מטפל הספר (האחרים - אשכנז, ספרד, מרוקו – ולכל אחד קלטת מלווה). נוסח צנעא מוקלט מפי משה והב, יליד הארץ בן ליוצאי צנעא.

Musik der Bibel (Music of the Bible), edited by Edith Gerson-Kiwi, Schwann, Musica Sacra, AMS-8. משירת תימן: תהלים צ"ב, בראשית י' בנוסח צנעא מפי בדיחי. 8-AMS.

אלבום ברכה צפירה (שני תקליטים) 1112-CBS CP. צד א' – משירת יהודי תימן בליווי ועיבוד של מלחינים שונים: לנר ולבשמים (עיבוד – עדן פרטוש), שור דודי (עיבוד – פאול בן-חיים), אם ננעלו (עיבוד – עדן פרטוש), סעי יונה (עיבוד – פאול בן-חיים), אם ננעלו (עיבוד – פאול בן-חיים), אלהים אשאלה (עיבוד – פאול בן-חיים), ישקף אלהים (עיבוד – דניאל שליט).

מורשה – הקלטות ועריכה – אמנון שילוח – Heritage – CBS 63437/Folkways. התקליט כולל שישה שירי נשים ושיר אחד מתוך הדיואן (אסאלך יא עוהגי אלגוזלאן) מפי מנחם ערוסי. **Jewish Music**, Unesco Collection, Musical Sources, Religious Psalmody IV-L Philips 6585 001, recorded by Amnon Shiloah. משירת תימן: סליחות, עשרת הדברות, שיד חונה, שיד השירים פרק א'.

אהבת הדסה, תקליטי בית התפוצות BTR 9001, הקלטה ועריכה – נעמי ואבנר בהט – שירים מן הדיואן במסורת מנאכה: אהבת הדסה, אהיה אשר אהיה, עין ולב, חוס אלהי, איומה בהר המור, אם ננעלו דלתי נדיבים, סעי יונה, קריה יפהפייה, לפלח הרימון, איומתי תעורר הישנים, אמת אתה חתננו, אני אשאל שבח האל, אדון הכל, אם אשמרה שבת, לנר ולבשמים.

אהוב לבי – תקליטי בית התפוצות BTR 9004, הקלטה ועריכה – נעמי ואבנר בהט – שירים מן הדיואן במסורת מנאכה: אהוב לבי שמח, אהלל לאלי שהוא מגני, אשאל אלהי יגאלה שבויים, יושב בכסא הוד, חתני מה מאד יקרה מנתו, את בין עצי עדן, אקוה חסדך, שבת מנוחה היא, ידעתני בטרם תצרני, שמעתי מפאתי תימן, יא מחיי אלנפוס.

יענו בקול שירים – הוצאת המרכז לחקר המוזיקה היהודית, האוניברסיטה העברית, AMTI 0601 – הקלטות ודברי הסבר: נעמי ואבנר בהט. שני תקליטורים עם מבחר שירים במגוון ביצועים: אם ננעלו דלתי נדיבים, סעי יונה, אבדא בתוחיד, אהוב לבי שמח, ישקף אלהים, לבבי יחשקה עפרה, שלום לבוא שבת, אני אשאל שבח האל, שבת מנוחה היא, שמע האל ענני בתפלה, בארק בריק אלחמא, הנה מה טוב ומה נעים, שאלי יפהפייה, שער אשר נסגר, קריה יפהפייה, יא מחיי אלנפוס, חוס אלהי ממעונך, ספרי תמה, איומה בהר המור, אשאל אלהי, ידיד עליון שמע מני דברים, וצולנא האתף אלאלחאן, שדי אמור נא די, חתני מה מאד יקרה מנתו, בוא לשלום חתן, אהוב מהר המור, אשירה לאהוב, לפלח הרימון, בצאת חתן.

שירת תימן במוזיקה הישראלית

כל הבא לבחון את תרומתן של עדות ישראל השונות למוזיקה הישראלית המתהווה כאן נוכח עד מהרה בחשיבות המכרעת שיש לתרומה של יהודי תימן למוזיקה זו – תרומה העולה לאין-ערוך על משקלם היחסי באוכלוסייה. את ההסבר המלא לכך נשאיר לעתיד, שכן אין אנו מצויים במרחק זמן מספיק כדי להעריך זאת נכונה. מכל מקום, הסיבות ההיסטוריות לכך ברורות כבר כיום, ועיקרן:

1. המפגש בין יהדות תימן ליהדות אירופה היה מן המוקדמים ביותר שהתרחשו בארץ מאז ראשית שנות העלייה.
2. עדת יוצאי תימן הייתה מן הגדולות והמגובשות שעלו ארצה מן המזרח ושמרו כאן על ייחודן, מרצון או מאונס, במשך תקופה ארוכה.
3. המוזיקליות הטבעית של יוצאי תימן תרמה את תרומתה ועוררה עניין מלכתחילה: הם הוציאו מקרבם זמרות וזמרים עתירי כישרון, אשר תרמו להפצת הזמר התימני ועשו רבות ליצירת זמר ישראלי בארץ, וכך נתערבה

תרומתם הייחודית-תימנית בעשייה הכללית. המפגש בין שירת תימן לשירת מסורות אחרות בישראל, ראשיתו בסוף המאה ה-19, לאחר עליית תרמ"ב אך בתחילתו היה איטי וספורדי עקב הסתגרותה של כל עדה בתחומי שכונתה. מפגש תדיר ורצוף יותר מסתמן לאחר עליית יבנאלי (1911) והתיישבות יוצאי תימן במושבות, אמנם גם שם לרוב בשכונות משלהם בפאתי המושבות, אך בכל זאת תוך התערבות גוברת והולכת בקרב האוכלוסייה האחרת.

הזמר

בראשית המאמר צוין מקומו של א"צ אידלסון כראשון שרשם את לחניהם של יוצאי תימן בכתב תווים והביאם לידיעת הכלל. בחמש-עשרה שנות ישיבתו בירושלים (1906-1921) הוא רשם וחקר את לחניהן של כמה מסורות יהודיות מן המזרח (בבל, פרס, מרוקו, ספרד), אך מורשת תימן היתה הראשונה שעסק בה, ואין זה מקרה. בתוך מפעלו הכללי תפסה עדה זו מקום מיוחד ומועדף והשתלבה יותר מאחרות לא רק במחקריו אלא גם בפעילותו המוזיקלית-חינוכית¹³. לחנים ראשונים שרשם בתווים נתפרסמו כבר ב-1909 ובכרך הראשון של **אוצר נגינות ישראל**, שהוקדש ל**נגינות יהודי תימן** (1914), כבר רשם, פרט ללחנים ליטורגיים רבים, שבעים ושניים לחנים לשירי הדיואן התימני.

משלושת הרבדים של שירת יהודי תימן – שירת בית-הכנסת, שירי הדיואן ושירת הנשים – שירי הדיואן הם שנפוצו בציבור הלא-תימני והפכו להיות נחלת הכלל, בעוד אשר השירה הליטורגית ושירי הנשים נותרו יותר במסורת הפנימית של העדה.

מחקריו של אידלסון עמדו מאז לרשות חוקרים ומוזיקאים שיכלו לעיין בהם, להעתיקם ולהתרשם מהם וזה עד היום מקור חשוב ביותר וראשוני, אך מבחינת הפצת הזמר התימני בקרב היישוב בארץ חשובה יותר הדפסת שירים של יוצאי תימן בשירונים כלליים. גם בתחום זה עשה אידלסון רבות, ובשירון שלו משנת תרפ"ב **צלילי הארץ** מודפסים עם תווייהם השירים הבאים מתוך הדיואן: אהבת הדסה, אהבת רעיה, אילת חן, אשירה לאהוב, לפלח הרמון, מעלות גלגל, שור דודי, תן אשישה. בכך היה אידלסון חלוץ של פעילות שנמשכה ונמשכת, שכן מאז ועד היום אין כמעט שירון ישראלי שלא שובצו בו כמה משירי תימן¹⁴.

אך השפעתה של שירת תימן על הזמר הישראלי חרגה הרבה מעבר לשירים שנדפסו בשירונים. זו התבטאה בעיקר בשמיעה הישירה, במפגש הבלתי-אמצעי עם הזמרים יוצאי תימן. השנים הקובעות את צביונו התרבותי של היישוב העברי בארץ-ישראל היו שנות העשרים והשלשים. בשנים אלו גדל היישוב עשרת מונים (העלייה השלישית, הרביעית והחמישית) והוקמו כל מוסדות החינוך והתרבות של המדינה שבדרך: רשת בתי-הספר, מסורת החגים ומוסדות אמנותיים ומוזיקליים – תיאטראות, מקהלות ותזמורות. שירת תימן נשמעה כבר באותה עת והייתה כמעט היחידה מבין שירות המזרח, שקולה נשמע חזק וברור. את התשתית התרבותית של היישוב הקימו בעיקר יוצאי אירופה וכאשר חיפשו זמר מזרחי לשלבו בעשייתם, מצאוהו בראש וראשונה בזמר התימני.

פעיל בולט ראשון בהפצת הזמר התימני באותן שנים היה **יחיאל עדאקי**, שעלה ארצה ב-1927 בהיותו בן עשרים וארבע¹⁵. מאז עלותו ארצה, לאחר שנוכח לדעת כי הזמר התימני אינו זוכה להערכה הראויה ותימנים רבים אף מצניעים אותו בבואם במגע עם בני עדות אחרות, ולעתים אפילו מתביישים בו, החל בפעילות מכוונת ומתוכננת ללימודו ולהפצתו: הוא הקים מקהלות ילדים בריכוזים של יוצאי תימן בארץ ולימדם את שירי הדיואן, היה מזמר ומסביר את שירת תימן בתחנת הרדיו "קול ירושלים" מיום הקמתה ב-1936, לימד זמרים צעירים את שירת אבותיהם, חיבר מנגינות ברוח שירי תימן והפיצן, וכל זאת בנוסף על היותו ש"צ בבית-כנסת של יהודי תימן. הוא גם הקליט תקליטים משירי תימן. השפעתו הייתה רבה על דור שלם של ילידי הארץ, בנים לעולים מתימן, שלמדו כך את מורשתם, לעתים תוך השלמה לאשר שמעו בבית הוריהם, במקרים הטובים שבהם נשמרה מסורת זו בבית, ולעתים תוך גילוי מחדש של שירה זו לבני משפחות שבהן לא נשתמרה. יחיאל עדאקי

עיצב לחנים רבים לשירים מן הדיואן, כלומר – טבע את גרסתו המלודית מן המוטיבים המסורתיים וקבע את חילופי הלחנים לבתי השיר.

התאמת המלים ללחנים נעשית אצל יהודי תימן בגמישות רבה: לחן אחד יכול לשרת טקסטים שונים בתנאי שמשקלם הפיוטי זהה או דומה. מאידך, שיר אחד מושר עם לחנים שונים כדי לגוון, והמעבר מלחן אחד למשנהו בין בתי השיר נעשה תוך אלתור ולפי דחף הרגע, אך בהתאם למסורת ידועה ונלמדת. דבר זה נוגד את הגישה האירופית, שעל-פיה השיר הוא בדרך כלל אחדות של מלים ולחן¹⁶.

בגרסאות שקבע עדאקי נלמדו השירים, נמסרו, הופצו ונרשמו, וכך הם מוכרים כיום לתלמידיו הרבים, ביניהם זמרים וזמרות ידועי-שם, ששיבצום בהופעותיהם והקליטו אותם, ומכאן – לכל קהל מאזיניהם.

הראשונה בין בנות תימן שנתפרסמה כזמרת על במת הקונצרטים הייתה **ברכה צפירה**, ילידת ירושלים, שהוריה עלו מתימן¹⁷. משנות העשרים המאוחרות החל הקהל להכיר באמצעותה שירים ממסורות המזרח מן הרפרטואר שלה, שהתבסס בעיקר על היכרות אישית מימי ילדותה בשכונות ירושלים. ברפרטואר הזה תפסו שירי תימן מקום חשוב. ליד הפסנתר ליווה אותה אז הפסנתרן נחום נרדי, שעלה ארצה מאוקראינה. השילוב של שירי תימן עם הפסנתר, כלי אירופי מובהק, בנגינת פסנתרן מאסכולה אירופית, הביא אל הקהל גרסה שהיתה כבר רחוקה מן המקור התימני אך נוחה מאוד לקליטה אצל קהל יוצאי אירופה, שאינו מורגל בדקויות הסגנון של שירת תימן. החן המקורי נשתמר בשירים בזכות הזמרת בת תימן – ההגייה, הסלסול, הפקת הקול, הפיסוק – אך נוסף להם ליווי הרמוני, שאינו חלק אורגני מהווייתם, וכן ארגון ריתמי קבוע ומחייב, שגם הוא לא תמיד תאם אותם במקורם. כך החל תהליך סיגולם של שירי תימן לאוזנם ולשירתם של יוצאי מסורות אחרות, תהליך שהוא הכרח לא-יגונה בארץ של קיבוץ גלויות והוא אחת הדרכים להכרה הדדית, ולבסוף למיזוג בלתי-נמנע של מסורות שונות לתרבות אחת. מובן, שכל המעוין יכול היה תמיד ללכת אל בתיים של יוצאי תימן ולהאזין לשירתם במקורה בנסיבות משפחתיות וקהילתיות, כלומר בתנאים האוטנטיים. מעטים עשו זאת, בעיקר חוקרים ומקורבים לעדה, מהם שגם רשמו את השירים בתווים, אך הציבור הרחב וגם המוזיקאים הכירו לרוב את השירים מפי הזמרים.

הרפרטואר התימני של ברכה צפירה הורכב גם הוא בעיקרו משירי הדיואן, וכמה מהם מילאו אחר כך תפקיד חשוב במוזיקה הקונצרטית, ועל כך בהמשך הדברים. אלה שירי הדיואן שברפרטואר שלה, לפי ספרה **קולות רבים**: אדון הכל מחייה כל נשמה, אהבת הדסה, אודה לאל, איומה בהר המור, איומה המשי, אילת חן, אלהים אשאלה, אם ננעלו, אני צמא (אמלל שיר)¹⁸, אשירה לאהוב, יום שבת תשמח מאד נפשי, ישקף אלהים, לנר ולבשמים, סעי יונה, ספרי תמה תמימה, קריה יפהפיה, שאלה אני שואל (בריק אלימן ישעל), שור דודי הדר צביה (יא מחיי אלנפוס), שר הממונה (יא טאיר אלבאן).

העירוב של תימני עם ישראלי בן-זמננו מוצא את ביטויו בדרך חייה ויצירתה של יוצרת אחרת בת ליוצאי תימן – **שרה לוי-תנאי**. היא נולדה בארץ להורים שעלו מתימן אך מגיל צעיר נתחנכה אצל יוצאי אירופה (גרמניה ורוסיה), תחילה בצפת ואחר-כך בשפיה, ולמדה את תרבותם ואת שיריהם. בנעוריה, כאשר עברה ללמוד בסמינר לוינסקי בתל-אביב, חיפשה את שורשיה מן הבית ומצאה אותם בכרם התימנים. כך חזרה והכירה את מורשת תימן, שאותה זכרה מילדות רכה, גם בהכרה מודעת, מאוחרת יותר, וכנדבך נוסף למורשת אירופית, שבה עוצבה בשנות חינוכה. יצירתה האישית כמשוררת, מלחינה וכוריאוגרפית עומדת בסימן כפילות זו, כאשר פעלה בקרב היישוב הלא-תימני – בקיבוצים, בגנים, בבתי-ספר, בהשתלמויות מורים – הביאה לשם את ניחוח תימן. כאשר פעלה בקרב יוצאי תימן, בעיקר לאחר שייסדה את תיאטרון המחול "ענבל" ב-1949, הביאה לשם את הכרתה היישובית ואת חינוכה האירופי. שילוב הזמר התימני ביצירתה של שרה לוי-תנאי נעשה בעיקר בשנים הראשונות של "ענבל"¹⁹, כלומר בראשית שנות החמישים, וזאת בכמה דרכים:

1. שירים שנרשמו מפיה בתווים ונדפסו והופצו בשירונים. בדרך זו שימשה כמתווכת בין השיר שלמדה ונשאה עמה לבין הרישום בתווים. ברור שהיא שרה לרושם התווים את גרסתה-שלה, שכבר יש בה משום ראשית קביעה ועיצוב, הן של הלחן עצמו והן של חלוקת המלים בלחן²⁰.

2. לחנים שהלחינה לשירים מן הדיואן כדוגמת השיר "שלום לבוא שבת".

3. שירים מסורתיים שעיצבה עיצוב אישי והם מופיעים לעתים אפילו כשירה שלה²¹.

כאן יש כמה שלבים וחשוב לפרטם:

א. עיצוב הלחן תוך שמירה על המלים המקוריות. דוגמה – השיר "לבבי יחשקה עפרה" מתוך הדיואן.

ב. התאמת מלים אחרות תוך עיצוב הלחן. דוגמה: את המלים **אשת חיל** מתוך ספר משלי התאימה שרה לוי-תנאי ללחן המקובל אצל יהודי תימן למלים "יום שבת תשמח מאד נפשי" מתוך הדיואן, וגרסה זו שימשה שיר מרכזי שאף נתן את שמו למחול בשם זה ב"ענבל"²².

ג. מלים שלה ללחן שעיצבה והוסיפה לו משלה. דוגמה: שירה "הה עפרה" (**שאו זמרה**: 116) נכתב ללחן הרווח ביותר של "אם ננעלו" בגרסה שכבר הייתה ידועה ומקובלת בציבור.

ד. מלים שלה ללחן שעיצבה והוסיפה לו משלה. כאן משתלבים המסורת והיצירה האישית לידי שלמות אחת והפרופורציה בין ישן לחדש שונה משיר לשיר. נביא כאן כמה דוגמאות, תוך שהיחס בין השיר המסורתי לתרומה האישית גובר והולך לטובת האחרונה:

* השיר **עם השחר (שאו זמרה**: 94) הוא פרי יצירתה כמשוררת ומלותיו נתחברו מלכתחילה ללחן המושר בפי יהודי תימן עם טקסטים שונים, כגון: **אצולה לפנים בכסא ערבות** (מאת ר' אברהם אבן עזרא), **לפלח הרמון אדמה רקתך** (יהודי תימן מייחסים אותו ליהודה הלוי), **אהוב מהר המור** ועוד. הפסוק האחרון הוא תוספת מלודית של המלחינה וכך הפך לחן זה של יהודי תימן לשיר ישראלי מקובל (ר' נספח מס' 1).

* השיר **מחמד לבבי (שאו זמרה**: 74) נכתב ללחן של שיר נשים מתימן (יא חביב)²³, אך שרה לוי-תנאי הוסיפה לו חלק גדול משלה, כך שהמקור הקצר ממש נבלע בלחן העשיר פרי המצאתה.

* **עת דודים כלה**, המלים מאת חיים ויטאל. הפזמון החוזר הוא לחן מסורתי של יהודי בבל²⁴ אך המלחינה הוסיפה לחן משלה לבתי השיר שהפזמון משתלב ביניהם (**שאו זמרה**: 68).

* **ידידי די - הללויה**. כאן התהליך מורכב ומגוון יותר: השיר **ידידי די באהבת בת כרמים** מופיע בדיואן²⁵ ויש המייחסים אותו ליהודה הלוי. שרה לוי-תנאי שמעה אותו מפי יהודה כהן, חבר "ענבל" בשנות החמישים, והשתמשה בו כמוטיב פתיחה ל**הללויה** המסיימת את יצירתה "תיקון חצות". ה**הללויה** (מלים – מתוך פסוקי תהילים) רחבה ומפותחת פי כמה מן השיר והיא פרי יצירתה של המלחינה אך הבסיס המוטיבי והדחף הראשוני באו מן הלחן של השיר **ידידי די**²⁶.

אולם השפעת הזמר התימני על הזמר הישראלי חרגה הרבה מעבר לחדירתו הישירה או העקיפה, כדוגמת יצירתה של שרה לוי-תנאי. ראשית, פעלם של מלחיני הזמר הישראלי מתרחשת גם היא באמצע שנות העשרים: בשנים 1924-1927 פעל בתל-אביב המוזיקאי יואל אנגל, ובשלוש שנים מכריעות אלו שבין עלייתו ארצה לבין פטירתו, השפיע רבות על יצירת הזמר בארץ, הן ביצירתו והן כמורה וככוהן דוחף ומדברן. אם נוסיף לכך את פעלם של מוזיקאים-מחנכים שעלו עוד קודם לכן, כגון חנינא קרצ'בסקי, נבין כי זו תקופה חשובה של התחלות. בסוף שנות העשרים הופיעו שיריהם הראשונים של חלוצי הזמר הצעירים של אז: ידידיה אדמון, מרדכי זעירא, מתתיהו שלם, דוד זהבי, שרה לוי-תנאי, עמנואל עמירן. להם לא היה סגנון מן המוכן להמשיכו או ללכת בנתיבו, אך היו להם כמה מקורות השפעה והשראה וכן אידיאולוגיה ברורה, שגם אם התנסחה אחר כך, היתה קיימת כתחושה כבר אז: שילוב של מזרח ומערב, של מלוס מזרחי עם ידע אירופי, של מורשת בית-אבא של הארצות שמהן באו עם צלילי הארץ – של יהודים וערבים כאחד.

מורשת בית-אבא של בני דור זה הייתה בעיקרה מזרח-אירופית, סלאבית, יהודית-חסידית; צלילי המקום היו עבורם בעיקר המוזיקה של הבדווים ושל יהודים מארצות המזרח, ומאלה יכלו לשמע בעיקר את זו של יוצאי תימן, מהטעמים שנמנו לעיל.

עם יצירתם של מלחינים אלה מתחילות שנות דור של מה שניתן כבר לכנות כיום "תור הזהב" של הזמר הישראלי: כשלושים שנות דור של יצירה אינטנסיבית ביותר, שנוצרו בהן רבבות שירים. מהם עמדו כמה אלפים במבחן הזמן, מאות מהם ידועים ומוכרים לכל אוזן בישראל, ועשרות מהם מושרים בפי כל עד היום. לא כאן המקום לדון בהרחבה במאפייני הזמר הישראלי, אך אפילו בדיקה מדגמית בלבד מוכיחה דמיון עד כדי זהות בין אלה לבין מאפייני הלחנים לשירי הדיואן (ר' נספח מס' 2). לדעתנו אין זה מקרה. יש להניח כי פעלו כאן בד בבד כמה תהליכים:

1. השפעה ישירה, רצונית ומודעת, של הלחן התימני על הישראלי.
 2. השפעה עקיפה, אפילו בלתי מודעת, מתוך האזנה אוהדת.
 3. מגמה אנטי-אירופית של יוצאי אירופה, שראו בה "גלות", ואילו בזמר התימני מצאו את הד המזרחי, וזו מהווה הסבר למס' 1.
 4. מכנה משותף רחב למדי של שירת יהודי תימן ושירת מסורות אחרות, המונח ביסוד השווה או הדומה. בשנות השלושים והארבעים החלה חדירתם של זמרים יוצאי תימן גם אל תחום הבמה הקלה, תחילה כקישוט אקזוטי ואחר-כך כמרכיב יותר ויותר אינטגרלי. כך מופיעות אסתר גמליאלית בתיאטרון "המטאטא" ושושנה דמארי בתיאטרון "לי-לה-לו", והן כוללות ברפרטואר שלהן משירי הארץ וגם משירי תימן. אחריהן נזכיר את אהובה צדוק, חנה אהרוני, גאולה גיל, נעמי צורי, גלי עטרי, עפרה חזה, אחינועם ניני, לאה אברהם ועוד שורה ארוכה הנמשכת עד היום.
- בהמשך, בעיקר בשנות החמישים, מתגבשות מדי פעם גם להקות של יוצאי תימן המביאות מן הרפרטואר המקורי של יהודי תימן, לרוב שירים מתוך הדיואן, אך הן מתאימות את השירים למופע על במה כללית, כלומר לאוזניים לא-תימניות. גולת הכותרת של אלה הוא תיאטרון המחול "ענבל", שיסדה שרה לוי-תנאי בשנת 1949 והוא נדון בפירוט בהמשך הדברים. אך נזכיר כאן, למשל, את מקהלת עולי עדן בהנהלתו ובניצוחו של עובדיה טוביה, שהייתה ביסוד "ענבל" וכן את להקת "הפעמונים" והזמר אהרן עמרם.

המחול

המחול של יהודי תימן נלווה אל הזמר באופן אורגני. כיוון שאין ליהודי תימן מוזיקה כלית, ממילא אין גם מוזיקה מיוחדת לליווי המחול אלא שירי הדיואן עצמם, שמקצתם משמשים גם למחול. מחולות יהודי תימן היו בין האלמנטים החשובים ביותר בעיצוב המחול הישראלי בכל רבדיו, הן בריקודי-העם הישראליים והן במחולות במה בכל שלביהם וסוגיהם.

בתימן, למעט חיידאן שבצפון, אין שום עירוב בין מחולות נשים למחולות גברים (רק בארץ רוקדים כיום במעורב גברים ונשים); מחול הנשים מצומצם וקשור לסביבה המקומית. השירים המלווים אותו, שירי הנשים, מושרים בעגה הערבית-תימנית של יהודי תימן ונושאייהם לקוחים מחיי היום-יום של האשה ודומים לנושאים המקובלים בחברה הסובבת הלא-יהודית. מחולות הגברים נרקדים לחלק משירי הדיואן והם בעיקר שנודעו בציבור הישראלי והשפיעו על המחול הישראלי. להלן כמה מאפיוניהם העיקריים:

1. צמידות המחול לאירוע החברתי, שהוא חלק בלתי נפרד ממנו. רקדו לרוב בטקסי חתונה ובאירועי שמחה משפחתיים וקהילתיים אחרים.
2. הריקוד הוא **מצווה** – לשמח חתן וכלה – ואין הוא ריקוד לשמו, לשם בידור או שעשוע בלבד.

3. אין רקדנים מקצועיים שפרנסתם על המחול. כל גבר יכול לקחת חלק במחול, אף כי ברור שיש רקדנים מצטיינים המועדפים על פני אחרים והם מרבים להופיע בשמחות ומבוקשים מאוד.

4. הריקוד הוא קאמרי – מספר המשתתפים נע בין אחד לארבעה, בדרך כלל צמד או שני צמדים, ותוך כדי ריקוד יכולים הרקדנים להתחלף, לנוח ולחזור לריקוד.

5. מרחב הריקוד מצומצם, דבר שמקורו כנראה בתנאי המגורים, בצורך לקיים את השמחות בחדרי-חדרים מלאי קהל חוגגים צפוף והמשכו – התפתחות סגנון מחול מיוחד ואופייני, עשיר בצירופים תנועתיים מגוונים, שבחלקם הם תוצאת האילוף המרחבי הזה.

6. שילוב של דגמי יסוד ואלתור: דגמי היסוד של צעדי הרגליים ידועים לכל רוקד ונלמדים תוך חיקוי והסתכלות: הריקוד מתחיל תמיד בתיאום צעדים – מן הפשוט, הידוע והבטוח, אל תנועות יותר ויותר עשירות ומורכבות. תנועות הידיים, הראש והגב מאולתרות ומבוצעות בו-זמנית עם צעדי הרגליים, וכל רקדן בוחר לעצמו כיצד לבצען ומתי.

7. ההנחיה בעת המחול נעשית על-ידי הרקדן המנוסה, על-פי רוב הבוגר, והוא ידוע בשליטתו בדגמי-היסוד של הצעדים וכוחו רב גם באלתור. המנחה מקיים שיתוף מלא עם הזמר באמצעות קשר-עין, והתיאום בין הרקדנים לבין עצמם נעשה בעזרת סימני ידיים (החזקה, לחיצות) ומבט עיניים.

8. יחסי גומלין פיוט-לחן-מחול. הפיוט הוא הבסיס להתאמת הלחן ולרצף המחול. יש יחסי גומלין בין המשקל הפיוטי למשקל ולמקצב המוזיקלי. הזמר יבחר תמיד בלחן המתאים למשקל הפיוטי ומכאן נובעים גם השלבים השונים של המחול.

9. שילוב מסורת בכתב ומסורת בעל-פה. האות הכתובה והפיוט הם חלק בלתי נפרד מעולמו הרוחני של הגבר היהודי בתימן (בניגוד לנשים, אשר לרוב לא למדו קרוא וכתוב ושיריהן נוצרו ונמסרו בעל-פה בלבד). הפיוט הכתוב בספר הפיוטים – הדיואן – שימש את הזמרים בשעת המחול וגם אם ידעו את הפיוט בעל-פה לא מש הספר מידם בשעת הזמרה. הלחן והמחול עברו מדור לדור בעל-פה, וכך נוצר צירוף יחיד במינו של מסורת בכתב ומסורת בעל-פה, שאין דומה לו במסורות עממיות אחרות.

משלוש הצורות העיקריות של שירי הדיואן – נשיד, שירה, הלל – השירה בלבד מלווה את המחול. הנשיד מקדים אותו וההלל כאילו עוצרו ומסכמו²⁷.

יוצאי תימן בישראל המשיכו לשיר ולרקוד במסגרת משפחתית וקהילתית, וכמו בנושא השירה, לאחר משבר זמני חזרה גם מסורת הריקוד להיות חלק מחיי קהילותיהם. כיום חוזר הדור הצעיר ומתעניין, מחפש ולומד את המורשה התרבותית של אבותיו, ובעת האחרונה יש מקומות שבהם קיים לימוד רצוף ושיטתי של שירים ומחולות מן הדיואן התימני לילדים מגיל רך. נערים ובוגרים ממשיכים בלימוד זה, אשר על ערכו התרבותי-קהילתי אין צורך להרבות במלים. ניתן אפוא לומר כי המחול המסורתי-אתני של יוצאי תימן ממשיך לחיות ולהתקיים גם היום כחלק אינטגרלי בחיי משפחות וקהילות בארץ.

במקביל, ובתנופה גדולה לא פחות, חדרו צעדים ותנועות מן המחול התימני אל מחול-העם הישראלי, יחד עם הלחנים התימניים המסורתיים, או עם אלה שנכתבו ברוח תימן. המפגש החגיגי וה"רשמי" של מחולות יוצאי תימן עם מחול-העם הישראלי התרחש בכנס המחולות הארצי הראשון בקיבוץ דליה בשנת 1944, ולמותר לומר כי ההתפעלות ההדדית הייתה גדולה. בתקופה זו החלה פעילותה הכוריאוגרפית של שרה לוי-תנאי, אשר יצרה ב-1943 את הלחן והמחול לשיר "אל גינת אגוז" בקיבוץ רמת הכובש. מאז ועד היום נמשכים יחסי גומלין בין המחול האתני התימני לבין מחולות-העם הנוצרים בישראל: מחד-גיסא אנו מוצאים קבוצות רבות של יוצאי תימן הרוקדים במאורגן מחול תימני, שכבר אינו שומר על מסגרתו הקאמרית והוא מאמץ לעצמו – בדרך כלל על-ידי מדריכים המכוונים עבודתם אל הבמה – תנועות וגיוונים של להקות מחול ישראליות (למרבה הצער נעשה הדבר לעתים קרובות תוך חוסר תשומת-לב ורגישות לחומר המסורתי וכך אובדים חלקים רבים ממנו).

מאידך-גיסא – בעקבות "אל גינת אגוז" נוצרו מחולות-עם ישראלים רבים המבוססים על צעדים מתוך דגמי-יסוד של מחולות יוצאי תימן, וכך הייתה לאלה השפעה מעדנת ומעשירה על מחול-העם הישראלי. להלן רשימה מדגמית קצרה של מחולות כאלה (קיימים רבים נוספים):

אל גינת אגוז; הנה מה טוב; באנה הבנות; אנה הלך דודך; אהבת הדסה; ארץ זבת חלב; עם השחר; מה נאו; ניצני שלום; הרשות באמת נתונה; אתי מלבנון; הנאוה בבנות; עזי וזמרת יה; דודי לי; כי תנעם; טעם המן; עת דודים כלה.

יוצרים אשר הרבו לשלב יסודות מן המחול התימני במחולותיהם – שרה לוי-תנאי ורבקה שטורמן מן הדור הראשון, וסעדיה עמישי²⁸ מן הצעירים יותר – פעילותם ופעילות אלה שבאו בעקבותיהם, בני עדת תימן ובני עדות אחרות, הזרימה לשפת התנועה של מחול-העם הישראלי דגמים רבים מתוך המחול של יוצאי תימן, אשר כיום אין איש שואל עוד מהיכן באו.

כיוון אחר שפיתחה שרה לוי-תנאי הוא יצירת תיאטרון מחול בן-זמננו, המשלב אלמנטים של מוזיקה, מחול, פיוט ולבוש מסורתיים – תיאטרון המחול "ענבל"²⁹. המגמה של שילוב אלמנטים ממסורות עממיות ביצירה בת זמננו אינה ישראלית בלבד. הדבר נעשה בארצות רבות על-ידי יוצרים רבים ותוך גישות שונות: החל בניסיון להעלות מחולות מסורתיים-עממיים מותאמים לבמה תוך רגישות ושמירה קנאית על המקור, ככל שניתן לשמור עליו כשהוא מנותק מן התפקוד החברתי-תרבותי שלו; וכלה במגמה, שהיא גם מגמתה המוצהרת של שרה לוי-תנאי: לקבל השראה ליצירה אישית בת-זמננו, כאשר הפיוט, הלחן, המחול, העדי והלבוש הם גירוי, סמל ומקור ליצירת סגנון. כיוון שמדובר ביצירה אישית בת-זמננו, טבעי הדבר שצירוף כזה כרוך בבעיות עקרוניות לא מעטות, הנובעות מהצורך לשלב טכניקה מקצועית של רקדן על הבמה עם ספונטניות, האופיינית כל-כך לרקדן המסורתי, שרואה את עצמו חלק מן הקהל, שכן ממנו הוא יוצא ואליו הוא שב, ועבורו המחול הוא חלק מן האירוע המשפחתי-קהילתי.

מלבד שרה לוי-תנאי נזקקו מדי פעם גם יוצרים אחרים – ב"ענבל" ומחוצה לה – לשילוב אלמנטים אתניים-מסורתיים ביצירות מחול בנות-זמננו. לעתים הורגשה גם השפעת-משנה, כאשר יוצרים שהושפעו ממחולות "ענבל" של שרה לוי-תנאי, בעיקר בשנות עבודתה הראשונות, נתנו ביטוי לכך ביצירותיהם, וזאת על-פי עדותם שלהם.

לסיכום, המחול ממשיך להתקיים ולהתפתח ברבדיו השונים – המחול התימני-מסורתי, מחול-העם הישראלי, המחול האמנותי-אישי ("ענבל"), ה"פופ" התימני – תוך יחסי גומלין והשפעה הדדית. יחסי גומלין בלתי-נמנעים אלה הם פתח להזרמת גירויים חדישים, אך גם חלון לכניסת קני-מידה זרים לעקרונות, שעליהם התפתח רובד זה או אחר, בעיקר ככל שרבה העשייה ומתרבים היוצרים וקיימת שאיפה חזקה יותר ויותר אל המאחד, השווה לכל נפש, היכול לדבר אל הקהל הרחב.

מושגים שצמחו מתוך תהליך ההשפעה ההדדית של המחול האתני-תימני-יהודי על העשייה המחולית הישראלית מעידים על הדרך שעליה הצבענו בדברינו. דוגמה לכך המושג "צעדה תימנית", שהוא בעצם וריאנט אחד מתוך רבים במחולות הגברים והנשים יוצאי תימן. הוא קיבל את ה"תואר" בתהליך היצירה של ריקודי-העם בישראל ונעשה מרכיב יסודי בסוג מחול המקובל מאוד כיום אצל יוצאי תימן מן הדור הצעיר, מעין "מחול פופ תימני", המבוסס בלעדית על צעדה זו ונרקד לצלילי מוזיקה מסורתית, או כתובה ברוח המסורת, ומלווה בכלי רעש חשמליים המקובלים באולם הריקודים של היום. אך בצד החידושים הרבים, גם אם מוצנע על-פי-רוב בחיק הבית, קיים גם המחול האתני המסורתי, המגוון והעשיר בסגנונו, ומי שמבקש אותו ימצאנו במקורו.

במת הקונצרטים

בשנות השלושים מתעשר הנוף המוזיקלי של היישוב הארצישראלי בעיקר בשדה במת הקונצרטים ואמצעי התקשורת: בשנת 1936 הוקמה התזמורת הארצישראלית (כיום – התזמורת הפילהרמונית הישראלית) ובאותה שנה נחנכה תחנת השידור "קול ירושלים". שנות השלושים הן גם שנות העלייה החמישית, שתרומתה לחיי המוזיקה ניכרת מאוד: ממרכז אירופה עלו אז ארצה בעיקר תושבי ערים גדולות, שהיו רגילים לחיי מוזיקה אינטנסיביים ביותר. כך התיישבו בארץ מוזיקאים מקצועיים רבים – נגנים, מורים, מלחינים – וכן קהל מאזינים מצוין, האמון על קונצרטים ברמה גבוהה ביותר, דבר אשר קבע את צביונם של חיי המוזיקה בארץ, כפי שהוא נמשך עד היום. בשנים 1933-1939 עלו והתיישבו בארץ כמה מלחינים מקצועיים ומנוסים וכמעט כולם עסקו בתקופה זו או אחרת, ובמידה זו או אחרת, גם בזמר של יהודי תימן: פאול בן-חיים, חנוך יעקבי, יוסף טל, חיים אלכסנדר, מרדכי סתר, עדן פרטוש, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ ומקס ברוד.

שילובו של הזמר התימני ביצירתם נעשה בדרכים שונות ורבות, אך אצל כולם הוא היה חלק מתהליך מודע ורצוני: המגמה המוצהרת באותן שנים ביצירה הקונצרטית, כמו בזמר הישראלי – שילוב מזרח ומערב, כלומר – שילוב מלוס מזרחי או אלמנטים מזרחיים בטכניקה אירופית. מגמה זו היא הד לנעשה אז בעולם הרחב, החל ברומנטיקה הלאומית באירופה בסוף המאה ה-19, דרך האימפרסיוניסטים (דביסי ובעיקר ראוול), אשר אוזנם הייתה פתוחה מאוד אל המוזיקה העממית סביבם ועד ברטוק וקודאי, אשר חקרו את שירי העמים של הבלקן והעלו אותם כגורם חשוב ביותר ביצירתם האישית. מעניין לציין כאן כי המלחינים שעלו מאירופה חיפשו את המזרח, אך התוצאה המעשית הייתה כי רוב הלחנים שהכירו ואשר נקלטו ביצירתם היו משירי הדיואן של יהודי תימן³⁰.

כאמור, יותר מכל מסורת אחרת של יהודי המזרח, הייתה מסורתם של יהודי תימן מוכרת למוזיקאים המקצועיים יוצאי אירופה ואהודה עליהם, וזאת מן הסיבות שכבר נזכרו לעיל: תפוצתם הרבה יחסית של שירי תימן בתחום הזמר הישראלי ומציאותם של זמרים ואמנים יוצאי תימן, אשר שימשו כמתווכים למלחינים. מן הראוי לציין, כי איש מבין מלחיני במת הקונצרטים בישראל לא נתפנה לעסוק במחקר אתנומוזיקולוגי ממש, אך רובם באו במגע, כל אחד על-פי דרכו, עם שירת תימן. נפרט להלן כמה מן המפגשים הללו.

פאול בן-חיים (1897-1984) היה במשך עשר שנים (1939-1949) המלווה הקבוע של ברכה צפירה, כפסנתרן וכמנצח, והרבה לרשום מפיה לחנים ולעבדם. בין אלה מצויים לחנים אלה מן הדיואן: אלהים אשאלה³¹, אם ננעלו³², אני צמא³², סעי יונה³¹, שור דודי^{31,33}.

העבודה בחומר המסורתי השפיעה מאוד על פאול בן-חיים והיתה למרכיב חשוב בעיצוב סגנונו, כפי שהעיד בעצמו.³⁴ בן-חיים היה ממעצבי הסגנון שהתקרא באותן שנים "הסגנון הים תיכוני" (הגם שלא הוא טבע מונח זה ואף לא נשא אותו כדגל) ובו רבה חשיבותו של הלחן היהודי-תימני כמקור השראה³⁵.

עדן פרטוש (1907-1977), שעלה ארצה ב-1938, שמע את לחני הדיואן מפי ברכה צפירה סמוך לעלייתו ובשנים הראשונות לקליטתו בארץ עיבד עבורה את השירים שלהלן: לנר ולבשמים³¹, אם ננעלו³¹, איומה המשי. שניים משירים אלה עיבד לאחר-מכן בהרחבה, למקהלה בארבעה קולות: **איומה המשי**, **אם ננעלו**³⁶. העיבוד המקהלתי לשיר השני הוא רחב יריעה וכולל כמה לחנים, ומכאן גם כינויו "רפסודיה על נושאים תימניים", והוא הפך למעשה ליצירה אישית מורכבת למדי וקשה לביצוע, אשר ביסודה מונחים המוטיבים התימניים³⁷.

פרטוש המשיך לעסוק בזמר התימני גם בשנות החמישים. במשך תקופה מסוימת בשנת 1953 נהג להיפגש לעתים מזומנות עם עובדיה טוביה ולרשום מפיו לחנים, בעיקר מן הדיואן. נשתמרו בעיזבונו רישומי השירים שלהלן: אודה לאל, איומה המשי, אלהים אשאלה, אשאל אלהי, חוס אלהי, ישקף אלהים, לנר ולבשמים, סעי יונה, ספרי תמה, צור מנתי, שור דודי, שר הממונה. כמה לחנים משירי הדיואן השתבצו ביצירות כליות של פרטוש: השיר **שר הממונה** משובץ ביצירתו ארבע נעימות ישראליות לכינור ולפסנתר (1948 הוצאת "נגן"); השיר

סעי יונה משובץ ביצירתו **שיר תימני** לחליל ולפסנתר (1953, בכתב-יד, אצל אורי טפליץ, שלו הוקדשה היצירה); ביצירה **חזיונות** (1957) שובצו לחנים של השירים **צור מנתי ואודה לאלי**, אך זאת בצורה מורכבת ומתוחכמת לאין-ערוך יותר מאשר בכל היצירות שנזכרו לעיל³⁸.

מקס ברוד (1884-1968) רשם מפי ברכה צפירה ועשה ליווי פסנתר לשירים **סעי יונה ושר הממונה**³⁹. **חנוך יעקבי** (1909-1984) עיבד את השיר **סעי יונה** לחליל ורביעיית כלי קשת, ואחר כך שילב אותו ביצירתו **סויטה עממית** מ-1950. את השיר **אני צמא** עיבד לקול ולחצוצרה. ביצירתו פרטיטה קונצ'רטטה משנת 1972 שילב מוטיבים שרשם מפי יחיאל עדאקי לשירתו את תהלים קי"ד (בצאת ישראל ממצרים).

יוסף טל (1910-2008) עיבד למקהלה את השיר **אלהים אשאלה** ביצירתו **שלושה שירים למקהלה** (פרס נסימוב 1952). באופרה שלו **מצדה 967** משנת 1973, הכתובה לזמרים בליווי אלקטרוני, השתמש טל בהקלטות אותנטיות של שירה יהודית מסורתית, בין היתר גם בשירה של יהודי תימן, תוך שהוא עושה בחומר זה עיבוד אלקטרוני לשם יצירת אפקט של מקהלת רפאים יהודית.

חיים אלכסנדר (1915-2012) עשה עיבודים כליים לכמה שירים, ביניהם - **שור דודי** לטרומבון ולפסנתר, **אהוב לבי שמח במצוות נכתבו** לפסנתר בארבע ידיים.

מרדכי סתר (1916-1994) התוודע מקרוב אל שירת יהודי תימן בשנות החמישים, עת נקרא לשתף פעולה עם שרה לוי-תנאי ותיאטרון המחול "ענבל". בשנים 1956-1958 תזמר ועיבד "ענבל" שתי יצירות מחול – "אשת חיל" ו"תיקון חצות" – ליצירותיה של שרה לוי-תנאי, שליטה את הטקסטים, עיצבה את המוזיקה ויצרה את המחולות. התרשמותו של סתר מלהקת "ענבל" חרגה הרבה מעבר למשימה המוגדרת שאותה נתבקש למלא. פרט ללחנים עצמם, שהקסימו אותו, הוא התרשם עמוקות מכל הפעילות החוץ-מוזיקלית – מאורח התנועה, ההיגוי, הנוכחות הבימתית והקרנה האישית של רקדני-זמרי הלהקה⁴⁰. סתר כבר טיפל קודם-לכן בחומר מוזיקלי ממסורות ישראל, כגון ביצירתו "קנטטה לשבת", אך זאת על-פי התווים הרשומים בקבציו של אידלסון, בעוד אשר הפעם רשם את השירים מן הביצוע החי של חברי תיאטרון המחול "ענבל". כבר בשלב הראשון של עיבוד השירים לצורכי הלהקה עשה סתר עבודת פיתוח עשירה של החומר, אף כי העיבוד נעשה להרכב צנוע. פיתוח זה נוצל היטב ביצירותיו האישיות, שנוצרו בהמשך התהליך.

הבלט **אשת חיל** כלל פרט לשירים התימניים גם כמה שירים ישראליים אחרים, אך בעקבות עבודת העיבוד ליקט סתר את חמשת השירים מן הדיואן שהיו משובצים ביצירה ויצר מהם את יצירתו **סוויטה תימנית** לקול ולתזמורת קאמרית⁴¹. היצירה מביאה את לחני השירים בגישה חופשית ואישית והיא הרבה יותר מאשר מחרוזת עיבודים. בשלושת הפרקים הראשונים מושרים השירים בפי הסולנית במלותיהם המקוריות בליווי תזמור של סתר: פרק א' – **סעי יונה**; פרק ב' – **איומה המשי**; פרק ג' – **ספרי תמה**. הפרק הרביעי מביא את הלחן שעיצבה שרה לוי-תנאי לשיר **לבבי יחשקה עפרה** בנגינה בלבד, בעוד הסולנית קוראת על רקע זה בקריאה קצובה את השיר **חשקי בבת מלכים תמה**⁴², וזאת לפי בחירתו האישית ושיבוצו של המלחין. הפרק החמישי מביא את הלחן שעיצבה שרה לוי-תנאי למלים **אשת חיל מי ימצא** (המקובל כמקור למלים **יום שבת תשמח מאד נפשי**), אך סתר בחר לתת לו את המלים של **אהבת הדסה** אף כי לאלו יש במסורות תימן כמה וכמה לחנים אחרים⁴³.

היצירה **תיקון חצות** תפסה מקום הרבה יותר מרכזי ביצירתו של סתר והיו לה כמה גלגולים נוספים, ובסך-הכל היא העסיקה אותו כשבע שנים. תחילה העיבוד לצורכי המחול, שנעשה להרכב צנוע: זמרת הלהקה כמקהלה דו-קולית של נשים וגברים, וחמישה כלים: חצוצרה, חליל, אבוב, פסנתר וכלי הקשה. ב-1959 נוגנה **רפסודיה** לתזמורת סימפונית בשם "תיקון חצות", שלא הייתה אלא תזמור של אותו רצף לחנים. ב-1961 נוצרה **האורטוריה הרדיופונית**⁴⁴ (פרס איטליה 1962) וב-1963 **אורטוריה קונצרטית** (פרס ישראל 1965).

השלב המכריע, שבו הפכו העיבוד והתזמור ליצירה אישית ועצמאית רבת-היקף, היה בשנים 1959-1961. הנושא המשיך להעסיק את סתר הרבה מעבר למשימה הראשונית. הוא חקר את תולדות המנהג של תיקון חצות,

דן בכך עם הסופר מרדכי טביב וקיבל ממנו לקט טקסטים עשיר, שמתוכו בחר את התמליל לאורטוריה. כאן קיבלו השירים עיצוב שונה והשתבצו ביצירה אישית רחבת יריעה:

השיר **דודי ירד לגנו**, שהושר בלהקת "ענבל" בפי יהודה כהן, נרשם כאן בתווים והושר חד-קולית ללא עיבוד, בעוד בתיו השונים משמשים כמבואות לפרקי היצירה, ובכך מחזיר אותנו סתר בפתח כל תמונה אל החד-קוליות המקורית. שלושת השירים האחרים מושרים בפי המקהלה הגדולה ("העם") בעיבוד רב-קולי של סתר: **אהבת הדסה** שובץ בפרולוג (עם הלחן האיטי) ובתמונה הראשונה (הלחנים המהירים); **אלהים אשאלה** שובץ בתמונה השנייה; **הללויה** (על יסוד הלחן **ידידי די**) – בתמונה האחרונה.

מכל היצירות שבהן שובצו שירים מן הדיואן התימני, אין ספק כי זו הרחבה והארוכה ביותר, מה גם שהשירים שובצו בה בהקשר של המנהג היהודי של תיקון חצות, הרווח גם בקרב יהודי תימן, כלומר בהקשר תכני מתאים ביותר.

נועם שריף (1935-), יליד הארץ, הכיר את שירי תימן כחלק מנוף ילדותו ויחסו אליהם הוא פשוט ומובן-מאליו הרבה יותר מזה של דור מוריו. ביצירתו מוזיקה לכלי נשיפה מעץ, טרומבון, פסנתר וקונטרבס (1960) הוא משבץ בפרק האחרון שני לחנים ממסורת תימן. אומר שריף על פרק זה⁴⁵:

בפרק השלישי נעשה ניסיון למצוא דרך אל צורת המחשבה המוזיקלית של בני עדות המזרח – אין כאן התפתחות מוזיקלית במובן המערבי המקובל אלא רציפות של רעיונות הקשורים בדרך האסוציאציה. למעשה, הפרק הוא שורת וריאנטים על מוטיב מקובל מאוד בשירת תימן, המשרת טקסטים רבים מן הדיואן והידוע שביניהם – המלים "נעלה להר ציון בשיר זמרה" בשיר **שור דודי** (שתחילתו **יא מחיי אלנפוס**) בגרסת "ענבל" (ראה תקליטם), וכן בשיר **אשאל אלהי** למלים "נעלה לארצנו בשיר זמרה וברון והדרה" וכן למלים "נבוא לאהלים שהם בנויים ועדי עדים"⁴⁶. השיר השני המופיע בפרק זה הוא **עזי זמרת יה**, פרי הלחנתו של יחיאל עדאקי למלים מתוך שירת הים.

ולבסוף, מלים אחדות על זמרת תימן וזמרי תימן בנוף העכשווי של הבידור והתקשורת:

היום אי-אפשר לתאר את עולם הבידור הישראלי ללא תרומתם המצטברת והנוכחית של יוצאי תימן, המהווים כמעט רוב מכריע⁴⁷ בדור הצעיר של זמרים אלה. לתופעה הרווחת בשנים האחרונות, שניתן לכנותה "פופ תימני", כמה פנים:

– ערבי בידור חברתי-מוזיקלי של יוצאי תימן ואחרים, שבהם מושרים לחנים מסורתיים מן הדיואן בגרסאות פופ בליווי כלי קצב, גיטרות חשמליות וכיו"ב.

– תפוצה עצומה של קלטות (קסטות) ותקליטורים, ובהם הקלטות של זמרים אלה, דבר המסמן מעבר אל עולם הבידור הישראלי הכללי.

– חדירה גוברת והולכת של פופ זה אל תחנות השידור ובכך סימן לשינוי שחל בקהל המאזינים ובטעמו.

סיכום

נשוב ונסכם את ארבעת המישורים שבהם עסקנו, והפעם בסדר חוזר:

1. שירי הבמה הקלה, המושרים בפי זמרים יוצאי תימן, ואשר נכתבו על-ידי מלחינים ומשוררים שגם הם לרוב בני תימן. אלה תופסים מקום חשוב בתעשיית התקליטים בישראל ומושמעים יותר ויותר בכלי התקשורת.
2. נוצרו בארץ לא מעט יצירות לאולם הקונצרטים ולבמת המחול המביאות שירים ומחולות מן המסורת של יוצאי תימן או מתבססות עליהם.

3. הזמר הישראלי, המושר בפי כול בישראל, כולל כמה וכמה שירים מן הדיואן התימני או שירים שנכתבו בנוסח תימן או מבוססים על חומרים מתוך שיריהם של יוצאי תימן. מחול-העם הישראלי ניזון מכמה צעדי-יסוד של מחולות תימן.

4. שירי הדיואן ומחולותיהם ממשיכים לחיות גם כיום בקרב קהילות יוצאי תימן בארץ ומרבים לשיר אותם במסגרת משפחתית וקהילתית בשבת, בחג ובמועד. שירים ומחולות אלה מועברים מאב לבן ולאחרונה בולטת מגמה של בנים ליוצאי תימן ילידי הארץ לחזור אל שורשי תרבותם, לעתים מעבר ל"דור מדבר" אשר רחק מהם מעט. צעירים אלה אינם רואים ניגוד בין היותם ישראלים בני-זמננו לבין קיום המסורת התרבותית של משפחתם.

ארבעת המישורים הללו קיימים כל אחד לעצמו ומתקיימים מכוח עצמם, ויש לשער שימשיכו להתקיים כך. המודעות של הציבור הרחב אל כל מישור כזה אינה בהכרח לפי עצמת הקיום של אלה, אלא לפי כמות הביטוי שזוכה לה כל אחד מהם בכלי התקשורת. מכאן, שיצירות הבמה מחד-גיסא והשירה המסורתית-אתנית מאידך-גיסא זוכים להד קטן יותר מהאחרים, אך אין זה מפחית מערכם ומכוח חייהם לעתיד. בין ארבעת המישורים יש יחסי גומלין הדדיים והם מזינים זה את זה באופן מתמיד. על אף הניגוד-לכאורה שנראה כאן, הרי יחסי גומלין אלה הם המבטיחים את קיומו של כל מישור בנפרד כחלק מפלורליזם תרבותי ישראלי.

מקורות והערות

1. אידלזון 1909: 115, 124; 1918: 13; 1924: 38.
2. על ההבדלים והתוספות עמד אביגדור הרצוג בהרצאתו לפני כנס האיגוד הישראלי למוזיקולוגיה במלאות מאה שנה להולדת אידלסון, ביולי 1982 בירושלים, בשם "מוקדם ומאוחר בשיטות פענוח של אידלסון".
3. העיזבון של אידלסון נמצא עתה במרכז לחקר המוזיקה היהודית בספריה הלאומית בגבעת רם בירושלים, ועל כך ראו אדלר ישראל, כהן יהודית, **קטלוג של ארכיון א"צ אידלזון בבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי**, ירושלים, הוצאת מאגנס, 1976.
4. לסיכום מפעלו של יחיאל עדאקי ראו בהט 1979, שרביט 1981.
5. סרטים אלה ניתן לראות כיום בבית התפוצות ובמפעל לטיפול ריקודי עדות.
6. ראו מאמריהן 1958, 1960, וכן לעניין הטקסטים ספרו של נסים בנימין גמליאל **אהבת תימן**, תל-אביב, אפיקים, תשל"ה.
7. ראו מאמרו של אמנון שילוח 1969.
8. ראו חוברות **רננות** וחוברות **רנתייה** בעריכת אביגדור הרצוג בהוצאת המכון לחזנות ולמוזיקה דתית, 1962, וכן השירון **פיוטים ולחנים** בעריכת נעמי ואבנר בהט, הוצאת משרד החינוך, ירושלים 1982.
9. נושא זה הוא רחב מאוד ועל כך ראו בפרק "שירת תימן במוזיקה הישראלית" בהמשך מאמר זה.
10. ראו אשכול 1972, בהט 1976 ואילך.
11. כאן המקום להעיר את תשומת-לב הקורא לספר **כתבי היד התימניים** במכון בן-צבי מאת יוסף טובי, ירושלים, מכון בן-צבי, תשמ"ב, שגם אם אין הוא בבחינת ביבליוגרפיה, הוא נותן פירוט של אוסף גדול וייצוגי מאוד ובו גם מפתחות של הפיוטים, המשוררים, האישים, החיבורים והעניינים והמקומות.
12. כאן יש להזכיר כי בשנת תשל"ו יצא לאור ספרם של שלום סרי ויוסף טובי **שירים חדשים לרבי שלום שבזי**, ירושלים, מכון בן-צבי, ובו צילום כתב-יד, ככל הנראה של המשורר עצמו, הכולל שירים חדשים, שלא היו ידועים קודם לכן.
13. על מחקריו בשירת יהודי תימן ראו בחלקו הראשון של מאמרנו.

14. רבים מאלה קובצו לאחרונה בספרו של יהודה רצהבי **מזמרת תימן** (ראו ביבליוגרפיה). לא עשינו סריקה ממצה של כל השירונים שהופיעו מאז ועל-כן כל הרשימות שתובאנה כאן אינן אלא מדגם מייצג של עיקרי הדברים.
15. על מפעלו ראו מאמרו של אבנר בהט **בתצליל** תשל"ט (ובאתר שלו) וכן ספרו של אורי שרביט, פרטים בביבליוגרפיה.
16. מכאן גם צמחו אי-הבנות לא מעט. כך מצאנו בשירון משנות החמישים שיר בשם "הרשות באמת נתונה", שאינו אלא הבית החמישי של השיר "ספרי תמה תמימה", המופיע גם הוא באותו שירון, וזאת פשוט משום שהושרו בלחנים שונים והרושם לא טרח לוודא את מקור המלים בדיואן.
17. על מפעלה ראו ספרה **קולות רבים**, ובו על שירת תימן בעמ' 33-92.
18. כאשר שם השיר כפי שהושר אינו התחלת הפיוט אלא אחד מבתי האמצעיים, מובאת האתחלתא בסוגריים. לעתים קרובות הושרו והופצו בתים מסוימים מתוך השירים ונחשבו בציבור כשירים לעצמם, לרוב בתוקף היותם בתים בעברית מתוך שירים שהתחלתם ערבית.
19. על תיאטרון "ענבל" ראו מאמרו של גיורא מנור "ענבל והמחול התימני בישראל" בתוך **סעי יונה**: 399.
20. לדוגמה – בשירון **שירי עבודה ומולדת** ג', בהוצאת המרכז לתרבות של ההסתדרות, השירים "שור דודי הדר צביה" ו"אלהים אשאלה".
21. ההבדל בין מידען ליוצר או מלחין הוא לעתים דק ביותר, ועל כך היו לא פעם ויכוחים, כיוון שהתפיסה של יוצר במובן של בעל זכויות היא זרה ליהודי תימן כמו לחברות מסורתיות בדרך כלל.
22. מרדכי סתר הועיד אחר-כך לאותו לחן את המלים "אהבת הדסה" ביצירתו סויטה תימנית ועל כך להלן. עיצובה של שרה לוי-תנאי נרשם בתווים על-ידי אבנר בהט ונדפס בספר שירה **שאו זמרה**.
23. השיר מושר בפי בנות "ענבל" בתקליט של "ענבל" מ-1956, ראו דיסקוגרפיה.
24. לחן זה מקובל יותר בציבור הרחב במלים "אור חבצלות, זמר שושנים".
25. ראו דיואן חפץ חיים, עמ' נ"ז.
26. פיתוח נוסף של החומר נעשה ביצירתו של מרדכי סתר, ועל כך להלן. כ"כ במאמר "שירת ספרד בזמרת העדות", ושם גם פרטים על ניתוח מוזיקלי מפורט של כל הגלגול מן השיר המקורי אל יצירתו של סתר.
27. אלה עיקרי דברים בלבד. פירוט יתר נמצא במאמרים של כותבי מאמר זה ובעיקר בספר **ספרי תמה**.
28. בנושא זה ראו מאמרה של גורית קדמן בקובץ **הראל** וכן ספרה **עם רוקד**, המהווים עדות לאשר נעשה באותן שנים, גם אם אינם מתיימרים להיות מחקר מדעי.
29. ראו מאמרו של גיורא מנור (הערה 19) וכן מאמרה של שרה לוי-תנאי בחוברת **מחול בישראל** 1980.
30. ראו ספרו של אבנר בהט **קולות מקדם ומים**.
31. שירים אלה בעיבודו הוקלטו מפי ברכה צפירה וכלולים באלבום שלה, ראו דיסקוגרפיה.
32. שירים אלה נדפסו בעיבודיו של בן-חיים בחוברת **נעימות מהמזרח**, הוצאת המוזיקה הישראלית מס' 211, ת"א 1971. בחוברת זו עוד שתי נעימות מתימן עם מלים מותאמות – "קומי צאיי" למלים של ביאליק ו"טיילו ככבשים" למלים של מרדכי טביב.
33. שיר זה, שהוא בית בעברית מתוך שירו של שבזי "יא מחיי אלנפוס", זכה לפרפרזה תזמורתית בפרק השלישי של יצירתו של בן-חיים "מראות ישראל".
34. ראו ספרו של יהואש הירשברג **פאול בן-חיים**, חייו ויצירתו, עם עובד 1983.
35. ראו ספרו של מקס ברוד על **המוזיקה של ישראל** (באנגלית ובגרמנית).
36. ראו פרטוש, **שירי מקהלה**, תל-אביב 1952, המרכז לתרבות, ספריה מוזיקלית מס' 82.

37. ראו תקליט של מקהלת איחוד הקיבוצים והקבוצות בניצוח אבנר אתי. על בסיס העיבוד הראשוני של השיר "אם ננעלו" כתב פרטוש ב-1946 יצירה רחבת יריעה למקהלה ותזמורת סימפונית – "פנטסיה כוראלית על נושאים תימניים" למלים של יהודה הלוי "ציון הלא תשאלני". היצירה הוזמנה על-ידי קבוץ יגור ובוצעה בחג יובלו באותה שנה עם מקהלות יגור ואלונים ותזמורת קול ירושלים בניצוח שמואל ויגדורצייק.
38. ניתוח מפורט לטיפולו בחומר נעשה בספרו של אבנר בהט **עדן פרטוש** חייו ויצירתו.
39. אלה יצאו לאור בהוצאת המרכז לתרבות, ספרייה מוזיקלית קטנה.
40. ראו ראיון איתו במאמר של אבנר בהט על המוזיקה הישראלית, **אופק** כרך ב, אביב 1972: 199.
41. היצירה הוקלטה בביצוע רמה סמסונוב עם תזמורת האנסמבל הקאמרי בניצוח גארי ברתיני, ראו תקליט CBS 72838. יש לה גם גרסה קאמרית לזמרה ותשעה נגנים בשם **דיואן תימני**.
42. ראו אידלזון, **שירי תימן**, עמ' 66; רצהבי, ילקוט שירי תימן, עמ' 142.
43. ניתוח מוזיקלי מפורט של היצירה כולה ניתן למצוא בספרו של אבנר בהט **קולות מקדם ומים**.
44. ראו תקליט CBS 72564.
45. מתוך דברי ההסבר לתווים ולתקליט של היצירה. התווים – בהוצאת המכון למוזיקה ישראלית ממ"י 017; התקליט בניצוח גארי ברתיני – CBS 72837.
46. ניתוח מפורט של הפרק בספרו של אבנר בהט **קולות מקדם ומים**.
47. נציין כאן, למשל, כי בפסטיבל הזמר האחרון "דרור" היו תשעה מתוך תריסר המשתתפים בני יוצאי תימן.

נספח מסי 1

טבלה משווה של שלוש גרסאות לאותו לחן:

- I – **לפלח הרמון אדמה רקתך**, כפי שנרשם ע"י א"צ אידלסון בכרך א' של **אוצר נגינות ישראל** – **נגינות יהודי תימן**, הלחן מופיע כאן פעמיים: בע' 73 (שיר 145) – הגרסה המועתקת כאן, והיא במשקל זוגי (העברנו אותה אל התחלה בצליל **סול** לצורך נוחות ההשוואה לגרסאות האחרות); בע' 116 (שיר 222), למלים **כפלח הרמון אדמה רקתך**, במשקל משולש. כידוע, חילופי המשקל מזוגי למשולש ולהפך הם דבר של מה-בכך ומתרחשים תדירות תוך כדי השירה והמחול, וכמובן תוך הסתגלות הדדית מתמדת של הרקדנים והזמרים אלה לאלה.
- II – רישום שלנו לשיר **אהוב מהר המור** – זפה לחתונה (מתוך השירון **פיוטים ולחנים ממסורת ישראל**, שנערך ולוקט על ידינו ואשר יצא לאור ע"י משרד החינוך והתרבות בהוצאת מעלות, ירושלים תשמ"ב). כאן המשקל משולש, אך השלד המלוּדי זהה כמעט לחלוטין.
- III – גרסתה של שרה לוי-תנאי בשירה **עם השחר עם האור**. שני הפסוקים הראשונים בנויים על הלחן המסורתי עם תוספות צלילים פה ושם וארגון אישי של הלחן. פסוק ג' הוא תוספת אישית של המלחינה. כדי לאפשר השוואה עקבית מתו לתו נרשמו הלחנים באופן סינכרוני תחילה פסוק א' בשלוש גרסאותיו, אחר-כך פסוק ב' כנ"ל ולבסוף פסוק ג' – התוספת של שרה לוי-תנאי.

3. ארבעה-עשר שירים של שרה לוי-תנאי, מן המקובלים והרווחים ביותר בציבור, מתוך ספר שיריה **שאו זמרה**.

4. עשרים וחמישה שירים ישראלים, מן הרווחים ביותר בציבור הישראלי בשנות העשרים עד החמישים מתוך ספרו של הרצל שמואלי **הזמר הישראלי**.

לצורך השוואה הועברו כל השירים אל מסגרת סולמית אחידה (רובם היו בה מלכתחילה) ונרשם השלד המלוּדי שלהם תוך תשומת-לב אל המנעד ואל הצלילים המרכזיים והפועמים.

להלן רשימות השירים:

עדאקי/שרביט

אגיל ואשמח ולא אשבח

אהבת יום שבת

אהבת רעיה רצוני

איומה בהר המור

אלהים אשאלה

אם ננעלו

אני אשאל שבח האל

אקוה חסדך

ביום שבת אשבח

דברי שיר יחידה

לבבי יחשקה עפרה

לנר ולבשמים

לקראת שבת אצא בחבה

ספרי תמה תמימה

עין ולב יחד מריבים

צור מנתי (אב שמעון יקול)

קום דודי והבן בענייני

שבח אל חי אשר ברא

שובה והתנחם לבבי

צפירה – רצהבי

אדון הכל

אהבת הדסה

אודה לאלי

איומה בהר המור*

איומה המשי

איילת חן

אלהים אשאלה *

אם ננעלו *

אני צמא (אמלל שיר)
אשאל אלהי
אשירה לאהוב
חוס אלהי ממעונך
יום שבת תשמח מאד נפשי
ישקף אלהים
לנר ולבשמים *
סעי יונה
ספרי תמה *
צור מנתי *
קריה יפהפייה
שאלה אני שואל (בריק אלימן ישעל)
שור דודי (יא מחיי אלנפוס)
שלום לבוא שבת
שר הממונה (יא טאיר אלבאן)

* מופיעים גם אצל עדאקי-שרביט

שרה לוי-תנאי

כן יאבדו
ושמחת בחגך
אל גינת אגוז
שלום לבוא שבת
עם השחר
ענבלים
המשוטט
בת צורים
עלי באר
ניצנים נראו בארץ
פרי גני
היורה
תכלה שנה ואנחתה
ליצן קטן נחמד

הזמר הישראלי

אורחה במדבר (זהבי)
אל גינת אגוז (לוי-תנאי)
אל המעיין (עמירן)
אל תראוני (עמירן)

אם בארזים (יזהר ירון)
 אנה הלך דודך (אלדמע)
 ארץ זבת חלב (גמליאל)
 אתי מלבנון (נירה חן)
 באה מנוחה ליגע (סמבורסקי)
 בחשאי (פוסטולסקי)
 דודי לי (נירה חן)
 הבו לבנים (זעירא)
 הבו לנו יין (שלם)
 הנאוה בבנות (נאמן)
 השמעת איך בנגב (בוסקוביץ)
 ומשה הכה על צור (אדמון)
 והטיפו ההרים עסיס (זהבי)
 באנה הבנות (גבעון)
 לא אל שכר (ולבה)
 קול דודי (דרור)
 שיבולת בשדה (שלם)
 שדות שבעמק (אפרים בן-חיים)
 שושנת יעקב (אדמון)
 שמחו נא (שלם)
 שיר הפלמ"ח (זהבי)

אין מסגרת זו מתאימה לניתוח מוזיקלי או מוזיקולוגי מפורט (אשר יובא אולי במסגרת מקצועית יותר), אך די להיזכר בלחני השירים כדי לעמוד על הדמיון הסגנוני ביניהם. הקווים הבולטים ביותר:

1. מנעד מרבי של אוקטבה וחצי (לה-1-רה-3 עם מעט חריגים מעל לרה).
 2. רה כצליל מרכזי, התחלות רבות עליו ועוד יותר מזה – סיומים.
 3. סולם רה מינור טבעי (רה אאולי) או רה דורי. במקרים רבים מאוד רה מינור ללא סקסטה, כלומר משהו שבין פנטטוני לדיאטוני, כאשר הופעות בודדות של הסקסטה (הצליל סי) אינן חד-משמעיות: לעתים סי טבעי ולעתים סיב, כלומר – בין דורי לאאולי.
 4. מכל מקום – לא מינור הרמוני, שכן הסובטוניקה היא כמעט תמיד דו, כלומר סקונדה גדולה מתחת לרה ולא טון מוביל, מכאן הכינוי הרווח בשפה המדוברת לגבי שירים אלה: שירי רה-רה-דו-רה (ראה דוגמאות בתווים).
 5. גם אם המנעד הוא אוקטבה וחצי, התאים המלודיים של פסוקי השיר בנויים בדרך כלל במסגרת של טטרקורדים והתזוזה מטטרקורד רה-סול לטטרקורד סול-דו היא מפסוק לפסוק.
- ההדגמה בתווים של שמונה התחלות שירים – ארבע מאת מלחינים ישראלים (1-4) וארבע מן הדיואן של יהודי תימן (5-8) תמחיש את הנאמר לעיל.

ואלה השירים:

1. ארץ זבת חלב ודבש (אליהו גמליאל)
2. קול דודי (דרור)
3. הנאוה בבנות (אמיתי נאמן)

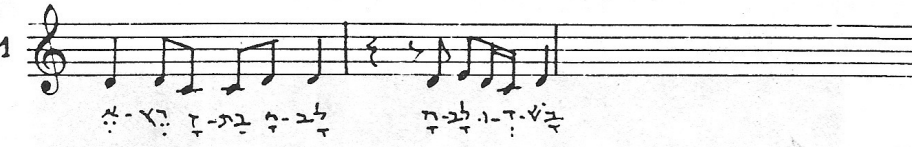
4. והטיפו ההרים עסיס (דוד זהבי)

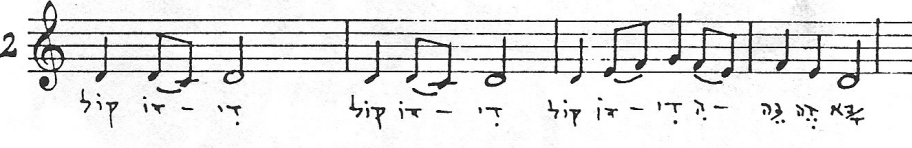
5. שר הממונה (יא טאיר אלבאן)

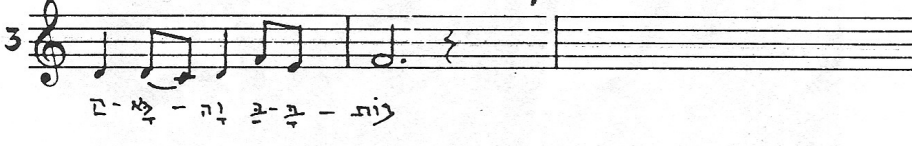
6. אם ננעלו

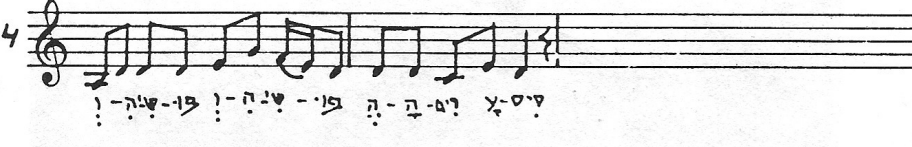
7. אשאל אלהי יגאלה שבויים

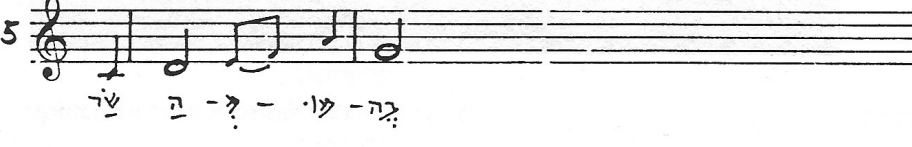
8. אודה לאל.

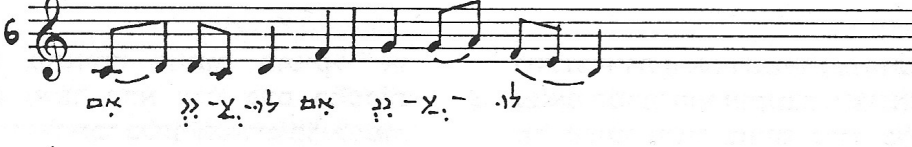
1. 
גִּשְׁ-דָּוִד לִבְיָדָה לֵב-דָּוִד בֵּית-דָּוִד אֵל-אֵל

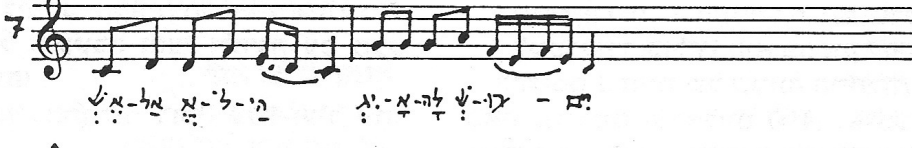
2. 
אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל

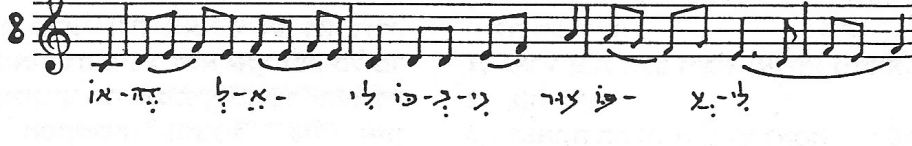
3. 
בֵּית-דָּוִד אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל

4. 
אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל

5. 
אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל

6. 
אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל

7. 
אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל

8. 
אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל אֵל-אֵל