המכון הישראלי למוסיקה דתית



מאוצר נעימות יהודי תימן

יחיאל עדאקי / אורי שרביט

מאוצר נעימות יהודי תימן

יחיאל עדאקי/אורי שרביט

מאוצר נעימות יהודי תימן

אוסף יחיאל עדאקי

יזם, ליקט והוסיף דברי רקע: **יחיאל עדאקי**
פיענוחים, מבוא, הסברים ועריכה מוסיקאלית: **ד"ר אורי שרביט**
ייעוץ מדעי: **אביגדור הרצוג**
עריכת הביאורים וההקדמות לשערים: **שמעון גרידי**

בהוצאת
המכון הישראלי למוסיקה דתית

הוצא לאור בסיוע
המרכז לשילוב מורשת יהדות המזרח במשרד החינוך והתרבות

ריכוז המערכת: **יהודה קדרי**
תרגום לאנגלית: ד"ר **יעקב פלמן**
רישום תווים ועריכה גראפית: **יוסף מרטון**
עיצוב העטיפה: **יעקב אופנהיים**

כל הזכויות שמורות

נדפס בישראל, ה'תשמ"א (1981)

הודפס במגמה לאומנויות הדפוס
קרית נוער ירושלים

תוכן

הקדמה — אביגדור הרצוג ט
להולדת הספר — יחיאל עדאקי יא
עם הספר — שמעון גרידי טו
מכתב רבי שלום בהרה"ג יחיאל יצחק הלוי טז
מנשה רבינא — הערכה יז
דברי מבוא:
על נעימות יהודי תימן, מבניהן ודרכי ביצוען — אורי שרביט יט

בבית הכנסת 1—100

בית הכנסת בתימן 2

תיקון חצות 3
1. על נהרות בבל — צנעא 4
2. דודי ירד לגנו — צנעא 6
3. דודי ירד לגנו — שרעב 8
4. דודי ירד לגנו — חבאן 9
5. עד אנה בכיה בציון — צנעא 10

ראש חדש 11
6. שער הרחמים — צנעא 12

שבת ומועדים 15
7. שיר השירים — צנעא 16
8. לכה דודי — חבאן 17
9. לכה דודי — צנעא 18
10. שירו לאל נבוני — צנעא 20
11. שירו לאל נבוני — חידאן 22
12. מזמור שיר ליום השבת — צנעא 23
13. שמע ישראל — צנעא 24
14. יגדל — צנעא 26
15. יגדל — צנעא 28
16. יגדל — שרעב 30
17. יגדל — חבאן 31
18. יגדל — עדן 32
19. מי יתן מציון — צנעא 34

20. אלהי הנשמה — צנעא 36
21. אז ישיר משה — צנעא 38
22. ברכת כהנים — צנעא 39
23. ויהי בשלח פרעה — צנעא 40
24. ויהי בשלח פרעה — צנעא 42
25. אז ישיר משה — צנעא 44
26. מה נאוו על ההרים — צנעא 46
27. וידעת — צנעא 48
28. אדון עולם — צנעא 50
29. אדון עולם — חבאן 51

שלש רגלים 53
30. הללויה — שרעב 55
31. שזופת שמש — צנעא 56
32. שיר השירים — צנעא 61
33. תרי עסר שבטין — צנעא 62
34. אמון יום זה — צנעא 64
35. אמון יום זה — צנעא 66
36. אמון יום זה — עדן 67
37. אשר בגלל אבות — שרעב 68
38. שמחו בשמחת תורת משה — חבאן 70
39. סימן טוב — צנעא 72
40. כי בשמחה תצאון — צנעא 74
41. מפי אל — צנעא 76

ימים נוראים 79
42. שואף כמו עבד — חידאן 80
43. לך אלי תשוקתי — צנעא 81
44. לך אלי תשוקתי — חידאן 82
45. לך אלי תשוקתי — שרעב 83
46. לך אלי תשוקתי — חבאן 84
47. שמע קולי — חבאן 85
48. אל נורא עלילה — שרעב 86
49. ידידיך מאמש — חבאן 88

פורים 91
50. ויהי בימי אחשורוש — צנעא 92
51. איש יהודי — צנעא 93

תשעה באב 95
52. איכה ישבה בדד — צנעא 96
53. אני הגבר — צנעא 97
54. זכור ה׳ מה היה לנו — צנעא 98

בבית ובמשפחה 101—192

הבית היהודי בתימן 102

ליל שבת 103
55. שלום עליכם — צנעא 104
56. אני אשאל — צנעא 106
57. לקראת שבת — צנעא 108

יום שבת 111
58. שבח אל חי — עדן 112
59. ביום שבת אשבח — צנעא 114
60. אהבת יום שבת — חבאן 121
61. דרור יקרא — עדן 122

מוצאי שבת 123
62. לנר ולבשמים — צנעא 124
63. המבדיל — צנעא 126
64. חדש ששוני — צנעא 128

ליל פסח 131
65. מה נשתנה — צנעא 132
66. כמה מעלות טובות — צנעא 134
67. אגיל ואשמח — צנעא 136

שמחה וריעות 139
68. אלהים אשאלה — צנעא 140
69. אקוה חסדך — צנעא 142
70. אהבת רעיה — צנעא 146
71. איומה בהר המור — צנעא 150
72. אם ננעלו — שרעב 154
73. דברי שיר — מנאכה 156
74. דברי שיר — צנעא 160
75. לבבי יחשקה עפרה — מנאכה 164
76. לבבי יחשקה עפרה — חידאן 168
77. ספרי תמה — שרעב 170
78. עין ולב — חידאן 176
79. צור מנתי — מנאכה 178
80. צור מנתי — עדן 180
81. קום דודי הבן בעניני — שרעב 182
82. שובה והתנחם לבבי — שגאדרה 184
83. והללויה צהלו ידידי חתן — צנעא 190

חנוך 202—193

חנוך הילדים בתימן 194

84. וידבר — צנעא — היגוי, ניקוד וטעמים 196
85. ויהי בשלח פרעה — צנעא — ילדים בלימודם 199
86. ויהי בשלח פרעה — צנעא — נעימת לימוד הילדים ביום חמישי 200
87. והוה כד שלח פרעה — צנעא — נעימת התרגום 201
88. וירשע ה׳ ביום ההוא — צנעא — נעימת השירה 202

עסק תורה 210—203

עסק תורה בתימן 204

89. אלה תולדות נח — צנעא — לימוד רש״י 205
90. כל ישראל יש להם חלק — צנעא — לימוד המשנה 206
91. דרש רבי שמלאי — צנעא — לימוד הגמרא 207
92. אם עולה קרבנו — צנעא — לימוד הזהר 208
93. כשמתחיל שליח צבור — צנעא — לימוד שולחן ערוך 210

שירי נשים 226—211

שירת הנשים בתימן 212

94. חג׳בי יא אמה עליה — מנאכה 213
95. בדעת באסם אללה — מנאכה 214
96. שבדע בך אדיעך — מנאכה 216
97. ואלנבי לו דרית — מנאכה 218
98. חן יא קלב — מנאכה 220
99. וחן יא קלבי — מנאכה 222
100. הו צדק — מנאכה 224

מידענים 232—227

מידענים — בחבורה 237—233

תרגום מאמרי המבוא לאנגלית VII-XLII

ה ק ד מ ה

ספר זה המוגש לקורא בהוצאת המכון הישראלי למוסיקה דתית, ירושלים, איננו ספר תוים רגיל. הוא איננו ספר מחקר ועיון במובנה המקובל של המלה. הוא איננו מתאר תרבות מוסיקאלית שלמה של קהילה מקהילות ישראל, אף אינו דן בקטיגוריה אחת או נושא מוגדר אחד מני רבים הקשורים למוסיקה של מספר קהילות יהודיות.

מטרת הספר אף איננה דידאקטית גרידא, אף על פי שהמורה והתלמיד במוסדות חינוך, או חובב מוסיקה, ימצא בו שירים שאפשר להשמיע אותם בבית הספר או בבית בהזדמנויות מתאימות. הספר גם לא בא להציב ''יד ושם'' לתרבות מוסיקאלית שפרחה בגולה ונעלמה, כדוגמת ספרי ''יזכור'' הרואים אור בימינו. יש, לאשרנו, בני תימן בארץ שמסורת אבותם בידם ומקיימים את ''סבל הירושה'' בגופם ובממונם, אף כשהעניין כרוך במסירות נפש.

כאמור, הספר אינו ספר מחקר, אינו ספר לימוד ואינו ספר זכרון בלבד, אלא משלב הוא משהו מכל שלשת התחומים ועוד מוסיף עליהם.

ספר זה בא לעולם במציאות חברתית מסוימת בישראל של היום, כאשר רבים ממוסדות הציבור, מראשי האומה ומנהיגיה, מגלים ענין גובר והולך בערכי התרבות היהודית המסורתית באשר מבינים הם את כוחה בעיצוב החברה בישראל היום. גם מצד נושאי התרבות המסורתית עצמם מתעצמת השאיפה להמשיך ולקיים את תרבותם ואת מסורת אבותם בגאוה ובראש מורם, ואם לא בצורה אקטיבית אזי לפחות על ידי שימור באחת מצורות השמירה המקובלות בעולם המודרני כגון ספר, תקליט או אף ארכיון שלם.

הספר תורם את תרומתו במסגרת תהליך זה וגם מעבר לזה. הוא בא להעשיר את תרבותנו על ידי צירוף ערכי תרבות מסורתיים לכלל תרבות ישראל. אף על פי שרישום מוסיקה בסימני תוים מצמצם, בהכרח, את צלילי המקור האתני, בכל זאת – כך אכן מאמינים עורכי הספר – יש בכוחו לעורר את ענין הציבור בחטיבות המוסיקאליות הרבגוניות ועשירות התוכן והצורה של זמרת יהודי תימן, ולפתוח אשנב קטן אל המוסיקה המסורתית הזאת, בחינת ''ואידך זיל גמור''.

היוזם, האדם שפעל יותר מכל חברי המערכת למען הופעת הספר, והכוח המניע לכל אורך הדרך המפותלת של פרסום זה, היה לא אחר מאשר יחיאל עדאקי. מאז עלותו מצנעא שבתימן, שמו הולך לפניו כאחד ה''מקורות'' המובהקים לשירי תימן. אנשי מחקר השכימו לפיתחו ואנשי מעשה רבים במוסיקה, קומפוזיטורים ומורים למוסיקה פקדו אותו לעתים מזומנות בחיפושיהם אחרי צלילי המסורת המוסיקאלית היהודית ה''אוטנטית'', ה''טהורה'', ומפיו רשם מנשה רבינא שירים תימניים שהפכו לנחלת הכלל ביישוב, כגון השיר ''כי תבואו אל הארץ''.

יחיאל עדאקי היה מהראשונים שהגיש תכנית על הנושא מוסיקה יהודית תימנית והדגים זאת בשירתו עוד בשידורי ''קול ירושלים'' בתקופת המנדאט. כמו כן השתדל בכל כחו לפרסם את התרבות המוסיקאלית שבפיו, תרבות שכל כך יקרה לו, באמצעות מקהלות שאירגן ותקליטים שהפיק. יחיאל עדאקי, שהיה תמיד נכון להשמיע ולהדגים שירים מסורתיים מהאוצר התרבותי

שבעל פה של יהודי תימן בכל מסגרת ולכל מטרה, הגיע במשך הזמן למסקנה כי כדי להעריך את המוסיקה הזאת, כדי לפרסם את יפיה, כדי לעזור לה לתפוס את מקומה המכובד בין אוצרות המוסיקה היהודית שעמנו התברך בהם, יש לפרסם אותה בתווי נגינה בצורה נאותה.

רעיון זה לבש צורה ופשט צורה במשך שנים. תוכן הספר, מתכונתו, חלוקתו לפרקים, הגשתו, עריכתו, המוקדם והמאוחר בו, כל הנושאים האלה ודומים להם, התגבשו בדיונים רבים ונוקבים בין חברי המערכת. שילוב של רצונות וכוונות אלה, התלהבותו של יחיאל עדאקי להאדרת המוסיקה של יהודי תימן בעיני עצמם ובעיני עם ישראל כולו מצד אחד, דיוק ואובייקטיביות מדעית, חוש פרופורציה, סדר וארגון בחומר שנאסף, תכונות שד''ר שרביט העמיד לרשות הפרסום מצד שני, שינו את מבנה הספר ותוכנו במדה משמעותית. ד''ר שרביט, אחד המומחים למוסיקה שבפי יהודי תימן, הוא שהעביר תחת שבט ביקורתו את החומר הרב והעשיר שהוגש למטרת פרסום זה. הוא שהאזין להקלטות רבות שברשות יוזם הספר, השלים את הטעון השלמה, ושקל ואיזן כל פרט באשר לפרסומו בספר, כדי שהפרסום יציג בנאמנות, אם כי לא בשלמות, רפרטואר מוסיקאלי עשיר זה. את נעימות התפילה, הפיוטים, השירים והקריאות, רשם ד''ר שרביט בתוי נגינה ברישום תמציתי אך אובייקטיבי, כמקובל בעבודה אתנומוסיקולוגית.

שותף חשוב לספר הוא שמעון גרידי יליד דמאר שבתימן, ידען ובקי במנהגים ובמסורות של יהודי תימן. הוא כתב את דברי המבואות הבאים בשערי הספר וערך את דברי ההסבר הכלולים בכל שער ושער.

ואחרון אחרון, המכון הישראלי למוסיקה דתית, ירושלים, מוסד שבמרכז פעולותיו עומדת הפצת המוסיקה היהודית המסורתית, אימץ את פרסום הספר. דאגתו נתונה, בין היתר, להוצאה לאור של פרסומים בעלי רמה, בהם מופיעה המוסיקה בצורת תוי נגינה, ברישום שאינו מתרחק בכוונה תחילה מן המצלול המקורי שנשמע במקום ובזמן הביצוע, והמשתדל, ככל שהדבר ניתן, להגיש לציבור בישראל מוסיקה שהיא מושרת ומנוגנת באירועים חברתיים שונים, בתפילה או בקרב המשפחה באמצעות תוי נגינה ברישום הולם כדי להעשיר את תרבותנו.

המכון דאג גם לכך שהספר יצא לאור במתכונת שעשויה לקרב את החומר אל המורה, המוסיקאי, החזן, ואל האנשים הנגשים לספר תוים בכוונה של עשיית מוסיקה ולא רק בכוונה של עיון לשם עיון בלבד.

חברי המערכת אינם משלים את עצמם, כי פרסום זה אמנם מתאר בצורה שלמה ומושלמת את תרבותם המוסיקאלית העשירה והמיוחדת של יהודי תימן, ושבזאת תמה פרשת מחקרה ופרסומה של תרבות זאת. הם מודעים היטב לעובדה שתרבות זאת מצפה עדיין לגאולתה, ראשית כל, בפרסום מדעי באמצעות רישום בתוים, ובתוספת אמצעים אודיו־ויזואליים תוך עיון וניתוח מוסיקולוגי ואנתרופולוגי של הנושא. ולמרות כל זה, המערכת בטוחה שהספר תורם תרומה ניכרת לגילוי ''מחדש'' של הזמרה התימנית ''הישנה'', ושיש בו צעד נוסף בדרך להבנת אחת התרבויות היחודיות והמפוארות של שבטי ישראל.

יחיאל עדאקי

להולדת הספר

בשנת 1927 עליתי ארצה לירושלים והיו לי הזדמנויות לבקר בשמחת חתן וכלה, וכן בחוגי הנוער התימני. ביחס לשירת תימן שהיתה בשמחת חתן וכלה, ראיתי לפעמים שהמשוררים במסיבה הרשו לעצמם להפסיק שיר תימני ולהמיר אותו בשיר שנעימתו ספרדית בהברה תימנית. הסיבה לכך, הצטרפו למסיבה מוזמנים, שאינם תימנים. לראשונה חשבתי שהמרה זו היא לכבוד האורחים, אך לאחר מכן התברר לי, שהמרה זו היה בה מעין הרגשת נחיתות, כפי שביטא אותה אחד האישים שהיתה לי שיחה אתו בנידון.

עקב עובדה זו באתי בשיחה עם כמה חברים בהצעה לארגן מקהלה תימנית ללמוד שירת תימן ונעימתה. הם דחו הצעתי באמרם: ''מי מתענין בשירת תימן, והרי יש שירה ישראלית.'' התאכזבתי מתשובה עלובה זו. לא האשמתי אותם. ידעתי, כי רבים מהתימנים רגישים מטבעם, וזאת היא הסיבה שמנעה מהם להפגין תרבותם המוסיקלית ברבים. באותה תקופה נרשמתי לשעורי ערב בבית ספר למל, בירושלים.

באחד הערבים שמעתי קול מקהלה בבנין בית הספר. עקבתי אחר הקולות והופתעתי למראה מקהלה מאורגנת מבחורים ובחורות, המקשיבים לנגינת הפסנתר ע''י המדריך, שניגן נעימת המלים שבשיר, והמקהלה חוזרת יחד אתו בלוית הפסנתר. כשעה שלמה עמדתי בפתח האולם. נהניתי מהמשמעת של 80 בחורים ובחורות המקשיבים בכבוד למדריכם. באותו רגע החלו מחשבותי חולמות על מקהלה לשירת תימן, ושאלתי את עצמי האם יתכן כי שירת תימן תחזור אי פעם ותושר ע''י מקהלה? אני מקוה שחלומי יתגשם. אלא מה? לראשונה צריך ללמוד איך לארגן ולהדריך. נגשתי למזכיר המקהלה להרשם, ובלבי ספקות אם אתקבל. המזכיר שאל אותי פרטים וקבע לי תאריך לבחינת הקול ע''י מדריך המקהלה, שהיה המנוח מנשה רבינא ז''ל, שעתיד להיות ידידי. בין השאלות התענין במיוחד על מוצאי. שאלני אם אני יודע לשיר שירה תימנית. עניתי בחיוב. הדגמתי לו כמה נעימות משירי תימן והוא התרשם מאד. לאחר שהתקבלתי צרף אותי לקבוצת הטנור. המקהלה הזאת, שהיתה בבי''ס למל עברה אחר כך לבי''ס בצלאל.

באחד הערבים, לאחר החזרה, בקש ממני להצטרף אליו לשיחה. נכנסנו לאחד מבתי הקפה. הוא הציע לי להיות מדגים באחת ההרצאות של הישיש פרופסור שור ז''ל, ומסר לי רשימת הפרקים להדגמה והם: נעימות התנ''ך וכן קטעים מתפילת ימים נוראים. שמחתי על ההצעה להופיע על הבמה שתעמיד במבחן את מורשת תימן בפני קהל של סטודנטים. התכוננתי לאותו ערב. נושא ההרצאה היה: הדגמות נעימות של חזנים משלש העדות: אשכנז, ספרד ותימן. בערב ההופעה הייתי קצת מתוח מפני שזו היתה הפעם הראשונה בחיי לעמוד על במה כדי להדגים את מורשת תימן. שני החזנים שלפני גמרו הדגמתם, ותורי הגיע לעלות. לפני עלותי על הבמה קראתי ''ויהי נועם'', סגולה שלא אכשל. לראשונה הדגמתי פסוקים מהתנ''ך: תורה – ''ויהי בשלח''. נביאים – ''ותשר דבורה''. תהלים – ''בצאת ישראל ממצרים''. קטעי חזנות משל ימים נוראים, והם: ''אוחילה לאל'' מתפילת מוסף ר''ה, סדר קדושה ונעילה. לא האמנתי שאצליח. אך הופעה זו האירה לי פנים. נתקבלתי במחיאות כפיים סוערות ע''י הקהל שבאולם בית ספר ''למל'' שהיה מלא עד אפס מקום. לבי היה מלא צער שלא נוכחו מבני עדתי, מלבד שמש בית הספר שלבו נתמלא גאווה והתרגשות. הוא התפרץ ועלה על הבמה והעתיר עלי נשיקות חמות מלוות בדמעות על לחיו, לעיני כל הקהל. חבל שלא היו החברים שללו הצעתי לארגון מקהלה. לאחר מכן קבלתי לחיצת יד חמה מהזקן

המרצה, שהרים על נס את תרבות יהדות תימן. בדבריו שלל דעות קדומות של פקפקנים על מוצאם ויהדותם של יהודי תימן. חברי במקהלה הופתעו ע"י הופעתי ונתקבלתי על ידם בחיבה.

בהופעתי לא אכזבתי גם את מדריכי מר מנשה רבינא ז"ל. הוא, לאחר מכן, לא הרפה ממני להשמיע לו כמה שירים משירי החתונה. את נעימותי ציין בשם "חופת חתנים" בקובץ "מתימן לציון" בעריכת שמעון גרידי וישראל ישעיה שיצא לאור בשנת תרצ"ח.

מר מנשה רבינא, שהדריך שלש מקהלות גדולות והכין אותם להופעה לפתיחת הספריה הלאומית באוניברסיטה העברית על הר הצופים, היה גם מלמד שירה בציבור במסיבות "עונג שבת" באולם "אוהל שם". הוא בקש ממני שיר תימני לט"ו בשבט לשירה בציבור. בדיואן התימני אין שיר מיוחד לט"ו בשבט. אמרתי לעצמי, זו הזדמנות להפיץ נעימות משירי תימן. הצעתי לו לקט מלים מן התנ"ך. הוא הסכים. התאמתי נעימה תימנית למלים "כי תבואו אל הארץ ונטעתם כל עץ", "ונתן העץ פריו והארץ יבולה". השמעתי לו הנעימה. הוא הודה ובקש ממני לאפשר לו לתקן צרוף המלים, וכן להוסיף. לפני לימוד השיר בציבור היה נוהג להשמיעו במקהלה. נהניתי לשמוע השיר בפי המקהלה. האמנתי שזו אתחלתא להפצת נעימות שירת תימן. השיר עשה לו כנפיים משירה בציבור ללימוד בבתי הספר. זה היה מעין כדור ארגעה לחולי רגשי נחיתות ולמתנכרים בתוכנו לשירת תימן ונעימותיה. החלום נהפך למציאות. הפסוק "כי תבואו אל הארץ ונטעתם" נהפך לשיר עממי. הוא נטע שורש אהבה וחיבה לשירת תימן בלב כולם. מעתה פניתי לפעילות.

אברך את ה' אשר יעצני והנחני לעסוק בהפצת שירת תימן מיום שדרכה רגלי על אדמת המולדת משנת 1927. תחילה ארגנתי המקהלה הראשונה בירושלים ב"הסתדרות בני שלום" על שם המשורר הרב שלום שבזי זצ"ל. בחרתי כמה שירים, עיבדתי אותם למקהלות שהופיעו בהם בהצלחה בכל מאורע וחגיגה. מאז כרתי ברית לשירת תימן והפצתה. שאפתי שתהיה לנחלת הכלל, ואכן התעוררות פשטה בעיר ובכפר לשירת תימן. המציאות והגורל רתמו אותי להיות קשור בעקביות להפצתה במחנות ישראל. ערב ערב נסעתי מטעם מחלקת התרבות של ההסתדרות להדריך מקהלות שאורגנו בקלובי הפועלים במושבות תימן, וכן לכל מי שרצה בכך.

בשנת 1931, בערך, ארגנתי מקהלה בבי"ס ת"ת לתימנים בתל־אביב בתמיכת עת"א. המקהלה הזו הופיעה על במת "בית העם" בתל־אביב בחגיגת "פדיון פטר חמור". בין המוזמנים היו גם ראש העיר מר מאיר דיזנגוף והמשורר הלאומי חיים נחמן ביאליק. במשך הזמן לימדתי זמרים וזמריות שלא על מנת לקבל פרס. ביסוד תחנת הרדיו בזמן המנדט, בתכנית הפתיחה של הרדיו, הופיעה הזמרת ברכה צפירה, שלמדה אצלי בתחילה. בימי פורענות נסעתי לירושלים תחת מטר יריות עם להקתי להפצתה ושמירתה של שירת תימן. תמיד חשבתי, עתה הזמן לגאול אותה, פן יהיה לה כלייה ח"ו. לפעמים מתעוררים בלבי ספקות לקיומה בדורנו. ספק אם דור ההמשך ימשיך להגות בה כמורשת אבותיו. לפי המציאות הנראית, הזקנים כיום ימשיכו בשמירתה עד סוף ימיהם, ודור ההמשך, אשר באחת ידו עושה במלאכה ואחת מחזקת השלח, עסוק הוא בהגנת הארץ ובשמירתה, ואין לו הזמן לקיום מורשת אבותיו. לפיכך עת לעשות לשירת תימן "היכל קדש", שהרי יהדות תימן נגאלה בשלמותה, ומה שלא יגאל בדורנו זה, יתכן ולא יהיה מי שיעסוק בכך למען הדורות הבאים.

לאשרנו, קיימת בימינו תורת המוסיקה. תחילה עסקתי בכינוס החומר. הכינותי אוסף מוקלט ברשם קול, והוא פרי עבודת נמלים שבה השקעתי 50 שנה. האוסף מכיל למעלה מ־500 נעימות של יהודי תימן, מהעיר ומהכפר. החומר ממוין לפי כל מאורע ומאורע,החל מלימוד הילד הרך ועד סוף ימיו של אדם. חלקם הגדול של הנעימות כבר נרשם בתווים לפי השיטה המוסיקולוגית, וכן

הסבר בעברית לזמן שבהן הן מושמעות. לאחר עבודה מרובה, עבודת יום וליל, פניתי לידידים ומכירים לעזרה, התפללתי לבצוע מלאכת ההוצאה לאור, ואמנם התקבלה תפילתי באתחלתא דגאולה.

באחד הימים קבלתי הצעה מטעם ''המכון הישראלי למוסיקה דתית'' בירושלים למימון ההוצאה לאור של קובץ מהאוסף הגדול שברשותי. הקובץ יהיה מספר מסוים של נעימות מכל מדור, בנוסח נעימות ערים ומחוזות שונים בתימן. קבלתי הצעת המכון בתודה על תרומתם תוך תקוה, שהקובץ היוצא בעז''ה יאפשר לי לסלול דרך להוציא לאור כל הספר בשלמות. עם קבלת ההצעה כבר היו לימיני שני ידידי היקרים שאמצוני ועודדוני לאורך כל הדרך ולהם תודה וברכה, הלא הם: ד''ר אורי שרביט, מוסיקולוג, מרצה באוניברסיטה בר־אילן, שהשקיע ידע רב ומאמצים בפענוח המוסיקלי של הנעימות. מר שמעון גרידי שלא חסך טורח בעריכת הספר ובהסברים לפרקי הספר.

ועם צאת הספר לאור, אזכיר לטובה ולברכה:

נשיא המדינה לשעבר, המנוח זלמן שזר ז''ל.

מר ישראל קיסר, הועה''פ של הסתדרות העובדים הכללית.

קרן פרץ נפתלי בהשתדלות מר ישראל קיסר.

פרופ׳ אריק ורנר מארה''ב; לשעבר יו''ר החוג למוסיקולוגיה באוניברסיטת תל־אביב.

אדוארד נתן נשיא העדה התימנית בארה''ב.

אדוארד משה, ארה''ב.

אלנדב רפאל, רב וחזן ביהכ''נ שערי ציון, ארה''ב.

אדלר הרמן, מקסיקו

בוסאני שלמה, ארה''ב

גבלי שלום, ארה''ב

גרמה יחיא, ארה''ב

דנחי יוסף, ארה''ב

דנחי משה, ארה''ב

דהארי אברהם, ארה''ב

הזמי שלמה ארה''ב

הזמי יצחק, ארה''ב

חוסני שלמה, ארה''ב

חריר שמואל, ארה''ב

טיבי ישראל, ארה''ב

טיבי חיים, ארה''ב

כהן יהודה, ארה''ב

כובאשי סעדיה, ארה''ב

לוי שלום, ארה''ב

מגורי עזרא, ארה''ב

מדמון שלמה, ארה''ב

נגאר מלכה, ארה''ב

סעודי שלמה, ארה''ב

סיאני שמעון, ארה''ב

סיאני עוזי, ארה''ב

סיאני דניאל, ארה''ב

עוזירי יוסף, ארה''ב

עוזירי שלום, ארה''ב

צדוק מרגלית, ארה''ב

צדוק שלמה, ארה''ב

צדוק יעיש, ארה''ב

צובירי סעדיה, ארה''ב

קהלני שלום, ארה''ב

קהלת אשכנז, מקסיקו

קהלת צדקה ומרפא, מקסיקו

רוזי אברהם ז''ל, ארה''ב

רון א. רבי, ארה''ב

רחבי אהרן, ארה''ב

רשי שלמה, ארה''ב

שפירא צ׳רלי, ארה''ב

שמעי חיים, ארה''ב

שמעון גרידי

עם הספר

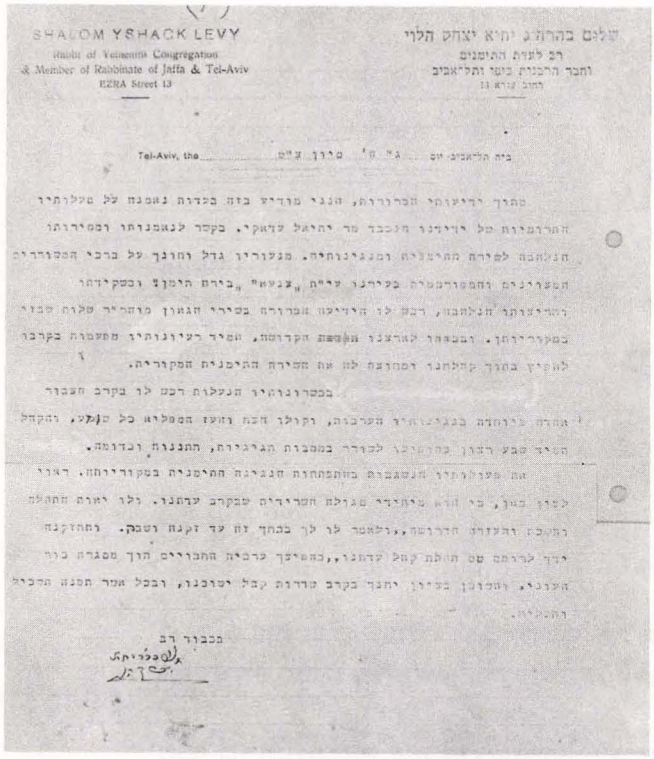
רגשי שמחה בלבי, ותודה לאלקים בפי, על שעלה בגורלי להיות מהעוזרים להופעת ספר זה, – חלק מפרי־רוחו ועמלו של ידידי־מנוער, יחיאל עדאקי, זכרו לברכה.

משך רוב שנות חייו היה עדאקי מסור לאיסוף זמרתם של יהודי תימן והפצתה ברבים. הוא השקיע הרבה זמן ועמל לענין זה, ומשאת־נפשו הגדולה היתה להגיע לידי ריכוז מְרַבִּי של הזמר היהודי־התימני, על המספר הרב של נושאיו ועל המיגוון הרב של מנגינותיו ונעימותיו, ולהכין את האוצר הזה לעיצובו במתכונת מתאימה וראויה לבוא בקהל. הוא גם עמל ודאג – ואף הצליח – להגיע לידי שלב חשוב בריכוזם של פרקי הזמר הניתנים בספר זה, המהווה צעד ראשון במימוש שאיפתו וחלק מזער מהמפעל הגדול שלו.

מן הראוי היה כי יסופרו ברבים תולדות־חייו של יחיאל עדאקי, עירנותו לענין הזמר היהודי־התימני בכלל ומידת־התמסרותו ללא־ליאות למען הנצחתה והפצתה של זמרת יהודי תימן, ומאבקו הממושך והמתמיד למען השגת המטרה שהציב לו בחייו. אכן, ניתן יהיה לעשות זאת עם ביצועו המלא של המפעל הזה, עם הוצאתו לאור של כל פרי איסופו, המצטרף לאוצר בלום ועשיר, ואשר יהיה – כפי המתוכנן והמקווה – ראוי לשמו: ''היכל נעימות יהודי תימן''.

* * *

לא זכה עדאקי לראות ולשמוח בהופעת הספר הזה ולא זכינו אנחנו לראותו בתוכנו ולשמוח אתו בשמחתו זו. ביום כ''ה לחודש שבט, שנת תש''ם, כשהספר כבר היה בשלבי־גמר אחרונים, מסר את נשמתו לבוראו והסתלק מאתנו, לצערנו ולעגמת נפשנו. פעלו הרב להנצחת תחום־פעולה בעל ערך רוחני־תרבותי חשוב בחיי יהודי תימן ישמש מצבת־כבוד ומזכרת־נצח לנשמתו ולרוחו בלב כולנו.



SHALOM YSHACK LEVY
Rabbi of Yemenite Congregation
& Member of Rabbinate of Jaffa & Tel-Aviv
EZRA Street 13

שלום בהרה"ג יחיא יצחק הלוי
רב לעדת התימנים
וחבר הרבנות ביפו ותל-אביב
רחוב עזרא 13

Tel-Aviv, the ... ג' ה' סיון צ"ט בית תל-אביב יום

מתוך ידיעותי הברורות, הנני מודיע בזה בעדות נאמנה על מעלותיו התרומיות של ידידנו הנכבד מר יחיאל עדאקי. בקשר לנאמנותו ומסירותו הנלהבה לשירה התימנית ומנגינותיה. מנעוריו גדל וחונך על ברכי המשוררים המצוינים והמפורסמים בעירנו עי"ת „צנעא" „בירת תימן" ובשקידתו והריצותו הנלהבה, רכש לו הידיעה הברורה בשירי הגאון מוהר"ר שלום שבזי במקוריותן. ובבואו לארצנו הקדושה, תמיד רעיונותיו מפעמות בקרבו להפיץ מתוך קהלתנו ומחוצה לה את השירה התימנית המקורית.

בכשרונותיו הנעלות רכש לו בקרב הצבור אהדה מיוחדה בנגינותיו הערבות, וקולו הצח והעז המפליא כל שומע, והקהל תמיד שבע רצון בהופיעו לשורר במסבות חגיגיות, חתונות וכדומה.

את פעולותיו הנשגבות בהתפתחות הנגינה התימנית במקוריותה. ראוי לציין כאן, כי הוא מיחידי סגולה השרידים שבקרב עדתנו. ולו יאות התהלה והשבח והעזרה הדרושה, ולאמר לו לך בכחך זה עד זקנה ושֵבה. ותחזקנה ידך לרומם שם תהלת קהל עדתנו, בהפיצך ערכיה החבויים תוך מסגרת כור העוני, והשוכן בציון יחנך בקרב שדרות קהל ישובנו, ובכל אשר תפנה תשכיל ותצליח.

בכבוד רב,

(–)

שלום בהרה"ג יחיא יצחק הלוי
רב לעדת התימנים
חבר הרבנות ביפו ותל-אביב
רחוב עזרא 13

ב"ה תל-אביב, יום ג' ה' סיון צ"ט .....

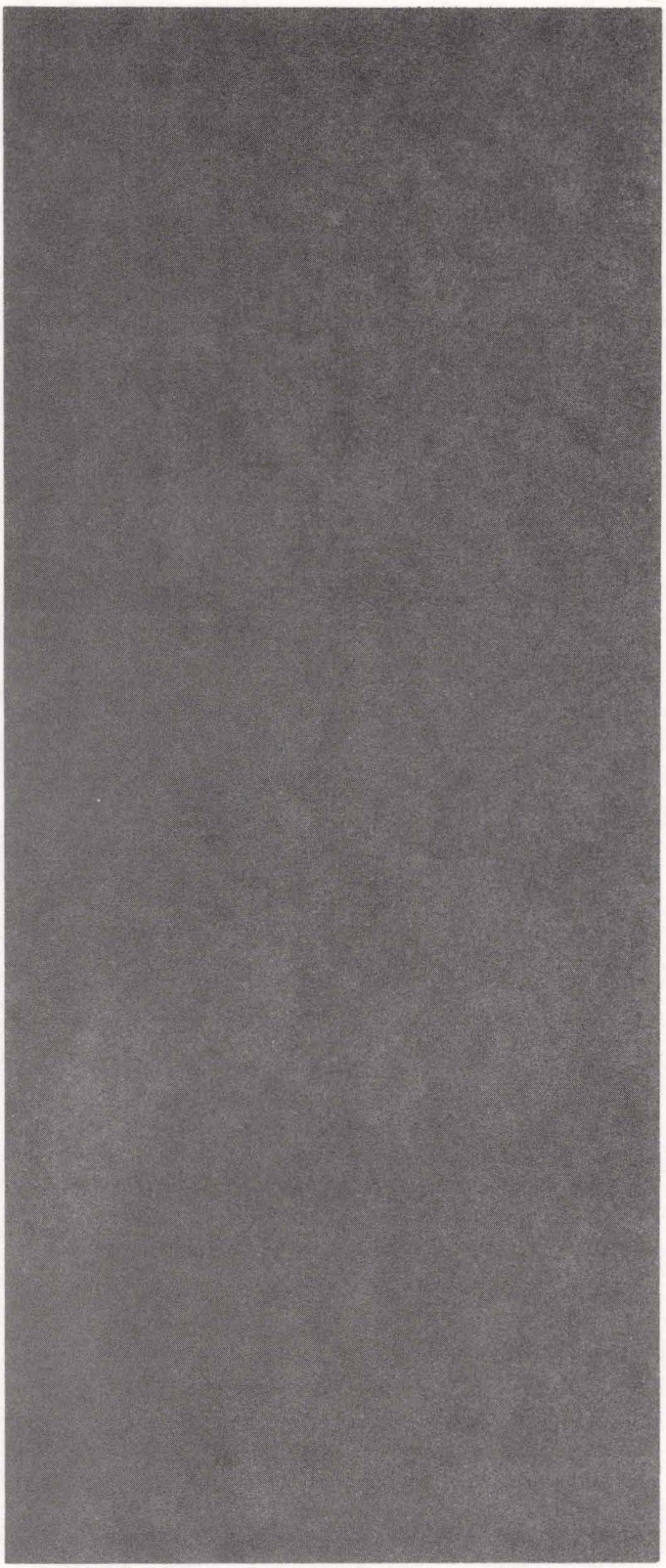
מתוך ידיעותי הברורות, הנני מודיע בזה בעדות נאמנה על מעלותיו התרומיות של ידידנו הנכבד מר יחיאל עדאקי. בקשר לנאמנותו ומסירותו הנלהבה לשירה התימנית ומנגינותיה. מנעוריו גדל וחונך על ברכי המשוררים המצוינים והמפורסמים בעירנו עי"ת „צנעא" „בירת תימן". ובשקידתו והריצותו הנלהבה, רכש לו הידיעה הברורה בשירי הגאון מוהר"ר שלום שבזי במקוריותן. ובבואו לארצנו הקדושה, תמיד רעיונותיו מפעמות בקרבו להפיץ מתוך קהלתנו ומחוצה לה את השירה התימנית המקורית.

...בכשרונותיו הנעלות רכש לו בקרב הצבור אהדה מיוחדה בנגינותיו הערבות, וקולו הצח והעז המפליא כל שומע, והקהל תמיד שבע רצון בהופיעו לשורר במסבות חגיגיות, חתונות וכדומה.

את פעולותיו הנשגבות בהתפתחות הנגינה התימנית במקוריותה. ראוי לציין כאן, כי הוא מיחידי סגולה השרידים שבקרב עדתנו. ולו יאות התהלה והשבח והעזרה הדרושה, ולאמר לו לך בכחך זה עד זקנה ושֵבה. ותחזקנה ידך לרומם שם תהלת קהל עדתנו, בהפיצך ערכיה החבויים תוך מסגרת כור העוני, והשוכן בציון יחנך בקרב שדרות קהל ישובנו, ובכל אשר תפנה תשכיל ותצליח.

בכבוד רב,

(–)



מנשה רבינא:

''... רק יחידים... שומרים על גחלת המסורת ומנסים בכל כוחותיהם לשמור על המקובל בעדה שלהם מפני הטמיון... כדי שהדורות הבאים יוכלו ללמוד ולהבחין בין היסודות השונים שמהם הורכבה המזיגה החדשה, וכדי שתינתן האפשרות להוכיח מה רב חלקה של העדה שלהם בשילוב הסופי.

אל שמרנים אלה שייך יחיאל עדאקי. הוא כופר בכל החידושים ובכל הניסויים לשוות צורה ''תרבותית'' ליסודות התימניים המקוריים. הוא מחשיב את זמרת תימן כמות שהיא. הוא שולל כל תיקון ושיפור בזמרת השבט שלו. הוא מאשים רבים מבני שבטו בלהיטות אחרי הצלחה מיידית ובוויתור על המיוחד לזמרת תימן, אך ורק מתוך שאיפה למהר ולהגיע אל ההמונים, אם מתוך רצון לקרב אליהם זמרת תימן, ולו גם בצורה משובשת במקצת, אם מתוך שאיפה אישית לפרסומת. ברור לו שדרך קצרה זו ארוכה מאד, ושׂשכר הפרסום של זמרת תימן יוצא בהפסד המקורי והחשוב בה. משום כך הוא מסתגר בפינתו, וממשיך לשמור על זמרתו מהשפעה זרה, ומחכה עד בוא העת להגיש זמרה זו למומחים לעיון ולדיון''.

אורי שרביט

דברי מבוא:
על נעימות יהודי תימן – מבניהן ודרכי ביצוען

רקע

הספר המוגש בזה לקהל הקוראים הוא פרי יזמתו ומאמציו הבלתי נלאים של מר יחיאל עַדַאקי, ששם לו למטרה לאסוף ולהפיץ ברבים את האוצרות המוסיקאליים של היהודים יוצאי תימן על מחוזותיה השונים. לפני שנים מספר ניגש מר עדאקי למימוש מטרתו, והחל בהקלטות של המוסיקה המסורתית הזאת מפי יוצאי המחוזות השונים בתימן, אנשים ונשים אשר נמצאו על ידיו מהימנים ומוסמכים לייצג את מחוזות מוצאם.

בד בבד עם פעולתו זו הציע לי מר עדאקי לעזור לו בהפצת המוסיקה הזאת על ידי רישומה בתווים, עריכתה והסברתה. נעניתי לאתגר חשוב זה ברצון, אם כי מתוך ידיעה ברורה שיהיה עלי להתמודד עם שתי בעיות קשות. הראשונה נוגעת לצורת הרישום של המוסיקה: כידוע, ''שפת'' התווים הומצאה ופותחה באירופה כדי לשמש אמצעי־עזר לזכירת קטעי מוסיקה יצירת עמי תרבות אירופה, זו הקרויה כיום ''התרבות המערבית''. ברור, על כן, שכל רישום של תוים נושא מטען אסוציאטיבי־תרבותי הקשור עם עולמה של המוסיקה ה''מערבית''. לפיכך, הבעיה שעמדה בפני היתה איך לעורר בקורא אסוציאציות יהודיות־תימניות בעזרת רישום התוים ה''מערביים''. במילים אחרות: איך לבטא ב''שפת'' התוים ה''מערבית'' מוסיקה שלא היתה זקוקה מעולם לשפה כזו, ואיך ליישם את רישום התוים בהתאם לתופעות השונות של עולם המוסיקה היהודי־התימני?

הבעיה השניה נוגעת לצורת הצגתה של המסורת המוסיקאלית של יהדות תימן, והיא כוללת שתי שאלות:

א. האם יש להציג את המסורת הזאת בשלמותה, על כל פרטי הרפרטואריים העשירים שלה, או אולי להסתפק במבחר מתוכה?

ב. אם כך ואם כך, על פי איזה סדר יש לערוך את קטעי המוסיקה המוצגים?

את הדיון בבעיה הראשונה הרחבתי במקצת בפרק העוסק במיוחד בצורת הרישום, ושם הובאו גם פתרונות חלקיים לבעיות הקשורות בסוגיה זו. אשר לבעיה השניה, הרי שתי השאלות שנזכרו מצאו את פתרונן תוך כדי התגבשות המטרה שהונחה ביסודה של הדפסת ספר זה, והיא: לתת בידי המורים וחובבי המוסיקה כלי־עזר שיחשוף בפני הקורא את ההיבטים השונים של המוסיקה הזאת בכל הנוגע לצורתה ולדרכי ביצועה. חשיפה זו עשויה להוביל להגשמת שאיפת השאיפות במלואה, והיא: העלאת תמונה שלמה של מסורת יהודית מגובשת כפי שהיא באה לידי ביטוי במוסיקה, וזאת – על־ידי רישום הלחנים כשבצידם דברי הסבר מתאימים.

בחירת החומר לצורך הכללתו בקובץ שלפנינו נעשתה, איפוא, מבחינת השאיפה להשגת מטרה זו. מספר גדול של קטעים נלקחו מתוך המסורת של קהילת יהודי צנעא, בירת תימן, שנחשבה תמיד בעיני בני העדה כמרכז הרוחני לכל יהדות תימן. מאידך, באים בספר זה גם קטעים רבים שהוקלטו מפי יוצאי מחוזות אחרים בתימן, וכך מיוצגות בספר מסורות של יהודי המחוזות **חידאן** שבצפון תימן, **שגאדרה** בצפון־מערב תימן, **שרעב** בדרום־מערב תימן, **עדן** שבדרום תימן, **וחבאן** שבמזרחה.

המבנה

מבנה הספר נועד גם הוא לשקף את המורשה של יהודי תימן וביטויה במוסיקה.

חיי היהודים יוצאי תימן, כמו חיי היהודים בכלל, מתנהלים על פי שני ''מחזורים'': מחזור השנה, כלומר: הכרונולוגיה של תאריכים משמעותיים במשך השנה (שבתות, ימי חג, וכד'), ומחזור החיים, כלומר: תאריכים משמעותיים בחייו של האדם היהודי (ברית מילה, חתונה, וכד'). כל האירועים הכלולים בשני מחזורים אלה באים לידי ביטוי בתוך שלוש מסגרות חברתיות: בית הכנסת, המשפחה, והמוסד החינוכי (בית ספר, ''חדר'', בית מדרש, וכד'), כאשר לכל אחת משלוש המסגרות הללו ייחוד סגנוני־מוסיקאלי משלה. בנוסף להבחנה הזאת, מחלקים יהודי תימן את הרפרטואר המוסיקאלי שלהם לשלוש חטיבות ראשיות:

- נעימות הקשורות בבית הכנסת;
- שירת גברים;
- שירי נשים.

בחלוקה זו הם מתבססים לא רק על השוני בסגנון המוסיקאלי שביניהן, אלא גם על תיפקודם החברתי השונה של שלשת סוגי מוסיקה אלה.

החטיבה הראשונה. שלוש פעילויות חברתיות קשורות עם בית הכנסת: תפילה, לימוד בצוותא בדרך כלל בתוך כתלי בית הכנסת אך מחוץ למסגרת זמן התפילות, ולימוד ילדים ב''חדר'', זה המוסד החינוכי־המסורתי שהפעילות בו מתרחשת בתוך מבנה קטן ליד בית הכנסת או בתוך בנין בית הכנסת אך לא באולם התפילה אלא בחדר סמוך.
כל אחת משלוש הפעילויות החברתיות האלה מתנהלת תוך כדי שימוש ברפרטואר מוסיקאלי מיוחד וקבוע.

החטיבה השניה. חטיבה זו מוכרת על ידי יהודי תימן כשירה המבוצעת על ידי גברים, והמתבססת על טקסטים מתוך הדיואן – הלא הוא ספר אסופת הפיוטים של יהודי תימן. הדיואן מחולק למדורים אחדים על פי צורת הפיוטים (= הפרוזודיה) וכן על פי תיפקודם בחיי יהודי תימן. המדורים הנפוצים ביותר ברוב ההוצאות של הדיואנים (בהוצאות שבדפוס וגם באלה הקיימות בצורת כתבי יד) הם:
''**שירים**'', מדור הידוע גם בשמו הערבי: ''נשווד'' (או, בגוף יחיד, ''נשיד'', דהיינו: ''שיר''); ''**שירות**'' (ביחיד: ''שירה''), שצורתן היא של ''שיר אזור'', צורה הידועה גם בשמה הערבי: ''מוושח'';

''**הללות**'' (מהמלה: ''והללויה'' שבה פותחים ומסיימים כל פיוט כזה); ''**ענין חתנים**'', כלומר: שירים המושרים בסעודות מצוה הקשורות לשמחת החתונה; ו''**ענין שבת**'', כלומר: פיוטים המושרים במסגרת מסיבות וסעודות הנערכות ביום השבת.

שלשת המדורים הראשונים נבדלים זה מזה בפרוזודיה ובסגנון המוסיקאלי המייחד את הפיוטים הכלולים בהם. שני המדורים האחרונים כוללים פיוטים שונים, מהם השייכים לצורת ה''נשיד'' ומהם – לצורת ה''שירה''.

החטיבה השלישית. חטיבה זו מוכרת על ידי בני העדה בשם: שירי נשים, והיא כוללת שירים בשפה הערבית בניב תימני, המושרים בפי נשים־זמרות. רובו של רפרטואר זה מבוצע במסגרת חגיגות משפחתיות הקשורות בחתונה, והוא מושר על ידי נשים בשביל קהל נשים שבחלקו משתתף בביצוע השירים וגם בביצוע הריקודים על פי השירים הללו.

הספר שלפנינו חולק לחמישה שערים המשקפים את שלש החטיבות האלה ושילובן במסגרות החברתיות שצוינו לעיל.

1. בבית הכנסת;
2. בבית ובמשפחה;
3. חינוך הילדים;
4. ''עֲסָק תורה'';
5. שירי נשים.

בשער הראשון נכללו 54 קטעי תפילה המשקפים את סדר־יומו של היהודי בבית הכנסת על פי מחזור השנה, החל ביום חול, דרך יום השבת, שלוש רגלים, ימים נוראים, וגמור בפורים ובתשעה באב.

29 הקטעים הכלולים בשער השני נבחרו מתוך הרפרטואר המבוצע בחוג המשפחה על פי מחזור השנה (ליל שבת, יום שבת, מוצאי שבת, ליל פסח), וכן מתוך הרפרטואר של שירת גברים המבוצע בשמחות משפחתיות.

השער השלישי כולל חמש דוגמאות של פסוקים שנעימותיהם מיוחדות לרמות הלימוד ולתכני הלימוד השונים של הילדים ב''חדר''.

השער הרביעי כולל גם הוא חמש דוגמאות של קטעים מהמקורות היהודים השונים הנלמדים בציבור: פירוש רש''י, משנה, גמרא, זוהר, ו''שלחן־ערוך'', כשלכל קטע כזה יש נעימה מיוחדת לו.

השער החמישי כולל שבע דוגמאות של שירי נשים המייצגים את הצורות המוסיקאליות, הפיוטיות והריקודיות הנפוצות ביותר.

שיטת הרישום

עובדה ידועה היא שכל קטע־מוסיקה מסוים, עם כל ביצוע־חוזר על ידי בני אדם, נתון לשינוי־מה בגלל עצם היותו תוצאה של פעולה אנושית חיה. אם במוסיקה ה''מערבית'', בייחוד זו המבוצעת על פי תוים, שינויים כאלה הם עדינים ביותר, הרי במוסיקה הקרויה אצלנו ''מוסיקה מזרחית''

שעיקרה תורה שבעל־פה ושבמסורת, כל שכן שבה מתבטא האידיאל האמנותי־מוסיקאלי דווקא בהעשרות ובגיוונים רבים ככל האפשר של גירסאות מוסיקאליות נתונות. בתודעתם של המאזינים, כמו גם של המבצעים, קיים מתח מתמיד בין מה שהם מכירים כגירסה מוסיקאלית קבועה לבין ביצועה למעשה, שהוא משתנה לא רק מאדם־מבצע אחד לרעהו, אלא אף מביצוע אחד למשנהו על ידי אותו אדם.
מתח זה הוא אחד מעיקרי מהותה של המוסיקה המזרחית, ובכללה המוסיקה המסורתית של יהודי תימן.

הרישום בתוים של הקטעים המופיעים בספר נעשה, כאמור, על פי ההקלטות מתוך האוסף של מר עדאקי.[1] כל קטע הוקלט פעם אחת מפי מבצע אחד, כך שאין לראות את הנעימות של הקטעים הרשומים כגירסאות קבועות בלעדיות המייצגות את המסורת המוסיקאלית של יהודי תימן. יש להתיחס לרישום שבספר כאל תיעוד של גירסה, המוכרת אמנם, על ידי יהודי תימן כ''נכונה'', ועל כן היא מוסמכת, מבחינת צורתה הכללית, לייצג את המסורת של יהודי תימן. אך יחד עם זאת יש לזכור, כי מבחינת הגוונים והדקויות הסגנוניות־המוסיקאליות שלה, הגירסה שבספר היא רק אחת מהרבה אחרות היכולות לייצג את הביטוי המוסיקאלי.

שיטת הרישום שנקטתי בה נועדה לשרת את המגמות שקבעתי לעצמי כפי שהוזכרו לעיל: האחת – להפיץ את המוסיקה הזאת בקהל רחב של חובבי מוסיקה, וזאת על ידי מתן אפשרות של שימוש נוח בשפת התוים, כך שההיכרות בין הקורא לבין הרפרטואר המוסיקאלי תהיה מהירה ככל האפשר, והשניה – להביא לידי הבעה נכונה ביותר את המוסיקה של יהודי תימן, על צורותיה ודרכי ביצועה, מתוך כוונה להדגיש את תיפקודה הנכון במסגרת המסורת היהודית־התימנית.

אשר למגמה הראשונה יש לציין שלוש נקודות:

1. נמנעתי ככל האפשר מלרשום מרווחים קטנים פחותים מחצי טון, וכן נמנעתי מציוני סלסולים מסובכים במיוחד או מהבדלי־קצב עדינים ביותר. רק במקרים שבהם נודעה משמעות מיוחדת לדיוקים כאלה ציינתי אותם בעזרת הסימנים הבאים:

   ♭ – גבוה במקצת מ־♭
   ♯ – נמוך במקצת מ־♯
   ╲ – ''גליסנדו''.

   כמו כן ציינתי סלסולי־עיטור משמעותיים על ידי תוים רשומים בכתב קטן יותר מהרגיל.

2. גם את גובה מנגינת הקטע קבעתי תוך התחשבות בנוחיות הקריאה. השתדלתי, על כן, לתכנן את הרישום כך שצלילי הקטע הנתון יוכלו להיכלל במסגרת ה''חמשה'' תוך שימוש מועט ככל האפשר בסימני היתק.

3. שינויי קצב פתאומיים, המתרחשים במהלך הביצוע של קטעים שונים, צוינו רק במקרים בולטים ומשמעותיים. שינויי קצב הדרגתיים (כגון: האצה מתמדת או האטה מתמדת) לא צוינו.

1) שמות המידענים, תמונותיהם, ופרטים על אישיותם הובאו בסוף הספר בשתי רשימות נפרדות. האחת כוללת מידענים בודדים שהדגימו שירת קטעים המושרים כשירת יחיד, והרשימה השניה – ''בחבורה'' – כוללת חמש קבוצות מידענים שהדגימו שירת קטעים המושרים כשירה קבוצתית.

אשר למגמה השניה, השתמשתי בכמה צורות־רישום, מהן מקובלות וידועות בין האתנומוסיקולוגים, ומהן חדשות:

1. לפני תחילת כל קטע ציינתי את הגובה המוחלט של הצליל הראשון בקטע ההוא כפי שהוא מבוצע בהקלטה. ציון זה מופיע בצורת תו אחד עם המפתח המתאים בתוך סוגריים מרובעים. כך, למשל, בקטע הראשון:  (עמ' 4).

2. בין השירים והפיוטים המובאים בספר יש כאלה הבנויים מכמה בתים המושרים כולם לפי אותו לחן החוזר על עצמו בכל בית ובית. בכמה מן המקרים כאלה, כאשר נוצרו בפי המבצע שינויי גירסאות במוסיקה מבית אחד למשנהו, הבאתי את הגירסה הראשונה ברישום רגיל, ומתחתיו רשמתי בכתב קטן יותר גירסה אחת נוספת. בכך יש משום פתיחת אשנב לקורא בכיוון של הבנת הדרך בה מתבצעת ה''העשרה'' של קטע נתון.

3. ברוב המקרים מתגלית המוסיקה כבעלת חשיבות משנית לטקסט, כך שהארגון המקצבי והתחבירי של הטקסט משפיע באופן ישיר על ארגון המקצבים והמשקלים במוסיקה, על גיבוש סדרם של המוטיבים המילודיים, ועל מבנה המשפט המוסיקאלי. אחת התוצאות הנובעות מכך היא שלעתים קרובות אין המשפטים המוסיקאליים של קטע נתון זהים זה לזה מבחינת ארכם. כדי לבטא את שלמותו של כל משפט כזה, ומאידך - את ההבדל באורך המשפטים השונים, השתדלתי ששורת תוים אחת תכיל משפט מוסיקאלי אחד בלבד, בלא להתחשב באחידות מלאכותית של אורך השורות בעמוד.

במקרה שהמשפט היה ארוך מכדי תפוסתה של שורה אחת - השתדלתי לרשום אותו בשתי שורות, כך שכל שורה תבטא חלק־משפט (משפט טפל) המהווה גם הוא יחידה שלמה. במקרה כזה הדגשתי את ההבדל בין שני החלקים הללו על ידי עימוד השורה השניה מעט ''פנימה'' ביחס לשורה הראשונה.

4. תופעה נוספת הנובעת משליטתו היתרה של התמליל על המוסיקה היא המשקל הבלתי קבוע. כדי לשקף תופעה זו, נעשה הרישום של חלוקת יחידות המשקל ברוב המקרים על פי הטקסט ולא על פי מחזוריות של מוטיבים מילודיים או קצביים. ארבעה סוגי סימנים משמשים לרישום כזה:

א.  - בסוף משפט טפל;

ב.  - בסוף משפט עקרי או בסוף יחידה מילודים שלמה;

ג.  - בסוף יחידה טקסטואלית גדולה יותר;

ד.  - בסוף הקטע כולו.

יש להעיר כי אין קוים אלה מציינים סוף משפט מילודי או קצבי, ועל כן הצליל הראשון שאחרי קוים אלה אינו בהכרח מודגש.

5. בקטעים בהם המבנה המוסיקאלי מתגלה כחשוב יותר מאשר מבנה התמליל, נעשתה החלוקה ליחידות המשקל על ידי הסימן המקובל במוסיקה המערבית, דהיינו:  – בסוף יחידת משקל ברורה.

לעתים קרובות נעשתה החלוקה ליחידות־משקל בעזרת רישום כל הסימנים המפורטים לעיל, בייחוד בקטעים בהם המשקל המוסיקאלי הברור מתערער במשך השיר על ידי משקל התמליל (עיין, למשל, ''אשר בגלל אבות'', דוגמא מס. 37).

6. לפי הרישום המקובל במוסיקה המערבית, מופיע בתחילת כל קטע, ליד המפתח, מספר המציין את המשקל הקבוע של הקטע. כאן, לעומת זאת, בגלל נדירותם של הקטעים בעלי המשקל הקבוע, נמנעתי מציון מספר כזה בכלל.

שיטת התעתיק הלועזי

גם כאן נקטתי בשיטה שתאפשר תיאור של ההיגוי היהודי־התימני בצורה קרובה למציאות, ומאידך לא תכביד על הקורא בריבוי סימנים פונטיים. השתמשתי, על כן, בעיקרי שיטתו של פרופ' שלמה מורג*[1] , תוך ציון אותם סימנים שנראו לי חשובים לצורך ספר זה. הבדלים דקים בגוני ההיגוי, וכן הבדלי ההיגוי בין יוצאי המחוזות השונים בתימן לא באו כאן לידי ביטוי.

להלן רשימת הסימנים הפונטיים בהם השתמשתי:

עיצורים:	א – ʾ		ה – h		כ – k̲		פ – f				
	בּ – b		ו – w		ל – l		צ – ṣ				
	ב – v		ז – z		מ – m		ק – g				
	גּ – g̊		ח – ḥ		נ – n		ר – r				
	ג – ḡ		ט – ṭ		ס – s		שׁ – s̊				
	דּ – d		י – y		ע – ʿ		שׂ – s				
	ד – d̲		כּ – k		פּ – p		ת – t				
							ת – t̲				
תנועות:	בָּ – Bå		בַ – Ba		בִּ – Bi		בֹ (קמץ קטן) – Bo				
	בַּ – Ba		בֶ – Be		בּ – Bö		בֻ – Bu				
	בָּ – Ba		בְ – Bi		בוֹ – Bö		בוּ – Bu				

ביצוע הטכסט תוך כדי שירה גורם לשינויים גדולים במבנה התנועות, בערכי הזמן שלהן, ובמידת ההדגשים של העיצורים. על כן נעשה רישום התעתיק הפונטי לא על פי כללי הדקדוק העברי ואף לא על פי הנוהגים של ההיגוי בדיבור היהודי־התימני, אלא על פי הביצוע בהקלטה.

תודתי הכנה למר אביגדור הרצוג ולד''ר אליהו שלייפר אשר שיתפו עצמם בעיון בחיבור כולו והעירו הערות חשובות, וכן למר יוסף טובי אשר הגיה את הטקסט של פיוטי ''שירת הגברים''.

1*) Morag, Shelomo – Pronunciations of Hebrew. Encyclopaedia Judaica, Keter, Jerusalem, 1971, vol. 13 col. 1120-1143.

כאמור, מחלקים יהודי תימן את הרפרטואר המוסיקאלי שלהם לשלוש חטיבות ראשיות מבחינת הסגנון המוסיקאלי ומבחינת התיפקודים החברתיים: נעימות הקשורות בבית הכנסת, שירת גברים, ושירי נשים.

א. נעימות הקשורות בבית הכנסת. את חטיבת הנעימות הקשורות בבית הכנסת מחלקים יהודי תימן לארבע קבוצות עיקריות כפי שהדבר אמנם מתבטא במבנה בספר שלפנינו:

1. נעימות התפילה;
2. הנעימות שעל פיהן קוראים בציבור בתורה, בנביאים ובכתובים;
3. נעימות הקשורות בחינוך הילדים;
4. נעימות שבהן משתמשים המבוגרים בזמן הלימוד בציבור, דהיינו: ''עסק תורה''.

1. **נעימות התפילה.**

ביסודו של מבנה הנעימות מצוי העיקרון שהנעימות נועדו לשרת את הטקסט. ואמנם, הנעימות הללו בנויות כל אחת מיחידה מילודית שלמה החופפת פסוק שלם (או משפט שלם), כשכל הפסוקים (או המשפטים) מאותו קטע טקסטואלי מושרים על פי אותה יחידה מילודית. גם האירגון המבני־הפנימי של יחידה מילודית כזו משקף את התחביר של השפה. נביא כאן את עיקרי המבנה הפנימי הזה.

היחידה המילודית מורכבת משתי תנועות מילודיות [2] (=מוטיבים, Motives) לכל הפחות, כשכל תנועה חופפת משפט טפל או חלק־משפט שלם אחר בתוך הפסוק (או המשפט). תנועה אחת חוזרת על עצמה (בגיוונים שונים) מספר פעמים בהתאם למספר המלים או המשפטים הטפלים שאותם היא חופפת, והתנועה השניה – תנועת הסיום – היא המשמעותית ביותר, ועל כן היא גם קבועה ואחידה בצורתה בכל ביצוע. לעתים קרובות יש גם תנועה שלישית – היא תנועת ה''מבשר'' – המופיעה כתנועה אחרונה לפני תנועת הסיום. המשותף לשלוש התנועות הללו היא העובדה שסופי התנועות הם החלק הקבוע שבתנועות ומהווים את סימן ההיכר שלהן.

נקודות־איפיון אלה מופיעות כאחת ברוב הנעימות הקשורות בבית הכנסת, ורק נעימות מעטות חורגות מכלל זה. החריגה הזאת מתבטאת בכך שהתנועות של הנעימות אינן חופפות באופן מושלם את המשפטים הטפלים שבתוך הפסוק (או המשפט), או בכך שיש בנעימות האלה יותר מאשר שלוש תנועות. יש לציין עוד כי בדרך כלל יודעים בני העדה את מבנה המשפטים בתפילות, וגם מבנה

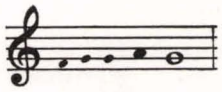
---

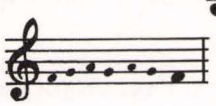
2) אני מרשה לעצמי להשתמש כאן במונח הזה – ''תנועות'' – שבו השתמש גם א. צ. אידלסון בספרו **אוצר נגינות ישראל כרך א' – נגינות יהודי תימן** (הוצאת בנימין הרץ, ברלין, תרפ''ד). לדעתי, משקף מונח זה באופן מוצלח את העובדה שחשיבות המוטיבים המוסיקאליים אינה בגובה המוחלט של הצלילים שלהם, ואף לא בקביעות דיוקם של המירווחים בין הצלילים, אלא רק בכיוון ''תנועתה'' של המילודיה ובתבנית המקצבית של צלילי הסיום שלה.

הקטעים הגדולים מוכר להם. אולם יש מקרים רבים בהם יכול החזן (או האדם המבצע) להרשות לעצמו חריגה מהמקובל, ובעזרת המוסיקה יכול הוא לחדש מבנים טקסטואליים, כפי שעוד יצוין להלן (עמ' **לד**).

להבהרת הענין נביא, כדוגמה, תיאור קצר של שתי נעימות:[3] נעימת ה''שירה'', שעל פיה מושר הקטע הקרוי ''שירת הים'' (החל ב- "ויושע ה'" ועד ''ה' ימלוך לעולם ועד''), ונעימת ה''עמידה'', שעל פיה מושרת תפילת ה''עמידה''.

בנעימת ה''**שירה**'' אפשר להבחין שלוש תנועות:

תנועת הסיום (= א)  החופפת את המשפט הטפל האחרון שבפסוק;

התנועה ה''מבשרת'' את הסיום (= ב)  שחופפת את המשפט הטפל שלפני האחרון;

והתנועה (= א)  שחופפת את המשפט הטפל שלפני המשפט ה''מבשר''.

על פי תנועה שלישית זו מושר כל משפט-טפל (אם ישנו כזה) שמקדים את המשפט ה''מבשר''. כדאי לשים לב לכך, שמבחינת גבהי הצלילים יש זהות בין תנועת הסיום לתנועה שלפני ה''מבשר''. הבדל היחיד הוא בכך שהמקצב של תנועת הסיום אטי יותר.
אפשר, על כן, לתאר את המבנה של נעימת ה''שירה'' כך:
א, א, ... א, ב (= מבשר), א. (ראה קטע מס. 21 בספרנו).

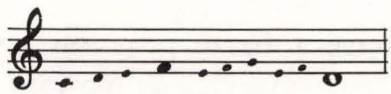
''שירת הים'' מבוצעת על ידי כל הקהל בצורה מלוכדת ואחידה הן מבחינת המנגינה והן מבחינת המקצב. ברוב המקרים מתרחשות כאן כמה תופעות מוסיקאליות: האטה הדרגתית במהירות הביצוע, הגדלה הדרגתית של העצמה, ושירה בקולות מקבילים (בדומה לצורת השירה הידועה בשם ''אורגאנום''). לתופעה שלישית זו מתלווה לעתים קרובות תהליך מודולטורי. תהליך זה מתבטא בכך שתוך כדי שירה מחליט אחד המשתתפים להנמיך קצת את הגובה של המנגינה (בדרך כלל במירווח של חצי טון עד טון שלם), והוא סוחף אחריו לאט-לאט חלק מהקהל או אפילו את כל הקהל. אחרי כמה ''הנמכות'' כאלה, היזומות על ידי משתתפים יחידים שונים בפרקי זמן שונים, מגיע הקהל (או חלק ממנו) לידי כך שקשה לו לשיר את הנעימה כשקולו במצב ''נמוך'' כל כך, ואז מחליט מישהו להגביה את הנעימה, והוא סוחף אחריו שוב חלק מהקהל או אף את כל הקהל. ''הגבהה'' כזאת נעשית בדרך כלל במירווח של קוורטה בקירוב, כך שכמעט תמיד נוצרת שירה בקולות מקבילים במרחק של קוורטה, בערך, זה מזה. אחרי ''הגבהה'' כזו מתחיל שוב תהליך של ''הנמכה'', וחוזר חלילה.

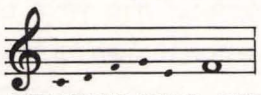
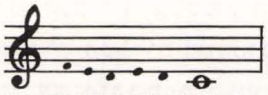
בנעימת ה''**עמידה**'' ניתן להבחין ארבע תנועות:

תנועת הסיום (= א)  החופפת את המשפט הטפל האחרון בפסוק,

3) כל הדוגמאות שבמבוא לקוחות מתוך המסורת של יהודי צנעא.

או את ההברה האחרונה במשפט זה, או כל יחידה תחבירית שלמה שהמבצע רוצה להגישה ולהדגישה כאחרונה;

תנועת ה''מבשר'' (= ב)  החופפת את המשפט הטפל שלפני האחרון בפסוק, או את ההברה האחרונה במשפט זה, או כל יחידה תחבירית שלמה שהמבצע רוצה להגישה ולהדגישה כ''מבשרת'' הסיום;

התנועה (= ג)  והתנועה (= ד)  שעל פיהן מתבצעים שאר חלקי המשפט, כאשר הנטיה היא שתנועה ד משמשת מעין סיום־בינים אחרי תנועה ג.

דוגמא יפה לכוחו של ה''מבשר'' המוסיקאלי במתן ביטוי לשלמותן של יחידות טכסטואליות אפשר לראות ב''ברכת כהנים'' (קטע מס. 22 בספרנו), המושרת על פי נעימת ה''עמידה''. הברכה הזאת מורכבת, כידוע, משלשה פסוקים, כשכל פסוק הוא גם יחידה מוסיקאלית שלמה.

כל מלה בפסוק מושרת באטיות בפי החזן, והכהנים חוזרים עליה. נעימתה מורכבת מצירוף של תנועה ג ותנועת הסיום. המלה האחרונה שבפסוק מושרת בפי החזן על פי תנועת ה''מבשר'' (= ב), הכהנים חוזרים על זה, ורק מענה הקהל – ''אמן'' – מושר בפי הקהל על פי תנועת הסיום (= א). בכך מודגשת העובדה שרק הקהל, על ידי אמירת המלה ''אמן'', השלים את היחידה הטקסטואלית הזאת.

כל חג ומועד מצטיין בכמה נעימות המיחדות את תפילותיו מתפילות המועדים האחרים. אחדות מהנעימות הללו נכללות בספרנו, כגון: נעימת ערב שבת המושרת בפיוט ''לכה דודי'' (מס. 8–9), נעימת מזמור צ'ב בתהלים (מס. 12), הנעימות של כמה מפיוטי החגים (מס. 31, 34–49), הנעימה של פיוטי ה''קינות'' הנאמרים בתשעה באב, ועוד.

2. נעימות הקריאה בציבור.

הנעימות שבקבוצה זו בנויות גם הן מתנועות החופפות משפטים טפלים, ואשר משמעותן המוסיקאלית ניכרת בייחוד בחלק הסופי שלהן שהוא גם מצטיין בקביעותו. אולם, לעומת קבוצת הנעימות הקודמת, שבה חוקי התחביר של השפה הם הקובעים את מספר התנועות, גדלן, והמבנה המוסיקאלי שלהן, הרי כאן יש גם ל''טעמי המקרא'' תפקיד חשוב בקביעה זו.

ה''טעמים'' הם, כידוע, סימני כתב הרשומים (או המודפסים) מעל למלים או מתחתן, כשלכל מלה יש, בדרך כלל, רק סימן אחד. שיטת סימנים זו אחת היא ברוב ספרי התנ'ך (כ'א ספרים), חוץ מספרי תהלים, משלי, ורובו של ספר איוב, ששם שיטת הרישום שונה (חלקי ספר איוב המוטעמים לפי שיטת כ'א הספרים הם: פרקים א' ו– ב', פרק ג' פסוק 1, ופרק מ'ב מפסוק 7 עד הסוף).

בשיטת הרישום של כ'א הספרים מבחינים יהודי תימן ארבעה סוגים של סימני הטעמים:[4] ''**מוליך**'', שבין הטעמים הכלולים בו נמצאים: שופר הולך, שופר הפוך, אזלא, דרגא, ועוד; ''**מפסיק**'', שבין הטעמים הכלולים בו נמצאים: פשטא, טפחא, זרקא, ועוד; ''**מעמיד**'', שבין הטעמים

4) לא מצאתי לנכון להביא כאן את סימני הדפוס של צורות הטעמים, הידועים לכל.

הכלולים בו נמצאים: זקף קטן, זקף גדול, סגלתא, רביע, תביר, תלשא ימין, ועוד. הסוג הרביעי כולל את שני הטעמים: אתנחא וסוף פסוק.

יש להעיר כי הטעמים אזלא־ואתי, אתי, ו־תרין־טרסין נחשבים כ''מעמידים''. אך כאשר הטעם שאחריהם הוא רביע, הופכים הם להיות ''מפסיקים''.

כל אחד מהטעמים שבסוג ''**מוליך**'' מציין מלה הכלולה בתוך משפט טפל, אך אינה מלת סיום. כל אחד מסימני הטעמים הכלולים בשלשת הסוגים האחרונים מציין מלה המסיימת משפט טפל. לפי זה מסווגים המשפטים הטפלים שבפסוק לשלוש דרגות על פי חשיבות־הסיום שהם מבטאים באמצעות ''כח ההפסק'' שסימני הטעמים מעניקים למלות הסיום:

1. המשפט הטפל המסתיים בטעם ''אתנחא'', והמשפט הטפל המסתיים בטעם ''סוף פסוק'', הם החשובים ביותר בפסוק, ולשני טעמים אלה ''כח הפסק'' שהוא הגדול ביותר בפסוק.
2. המשפטים הטפלים המסתיימים בטעם ''מעמיד'', חשיבותם פחותה יותר, וגם ''כח ההפסק'' של הטעמים האלה קטן יותר מזה של ה''אתנחא'' או של ה־''סוף פסוק''.
3. המשפטים הטפלים המסתיימים בטעם ''מפסיק'', חשיבותם היא הקטנה ביותר בפסוק, ו''כח ההפסק'' של טעמים אלה הוא הקטן ביותר בפסוק.

כבר הזכרנו שגם בקבוצת הנעימות שבהן אנו עוסקים עכשיו, בנויות הנעימות, כמו בקבוצת הנעימות הראשונה, מתנועות החופפות משפטים טפלים. ''כח ההפסק'' של הטעמים הוא, איפוא, החלק הסופי של אותן תנועות, והוא ניתן להבחנה על פי שני מרכיבים מוסיקאליים: (א) הארגון־הצלילי, (ב) משך הזמן המוקצב לשירת ההברה המוטעמת האחרונה של מלת הסיום במשפט הטפל. ככל שארגון הצלילים בחלק האחרון של תנועה מסוימת שונה מזה של התנועות האחרות בפסוק, וככל שמשך־הזמן של ההברה המוטעמת האחרונה במלת הסיום הוא ארוך יותר, כך נחשבת תנועה זו ''כח־הפסק'' גדול יותר.

חשיבותו של משפט טפל תלויה, אם כן, באורך זמן ביצועה של התנועה, ובמבנה המוסיקאלי של חלקה הסופי.

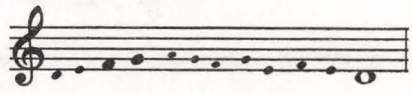
כל זה באשר לטעמי המקרא ותפקידם בקביעת התנועות. אך כמו בקבוצת הנעימות הראשונה, כך גם כאן יש לנוהגי התחביר שבפי המבַצֵּע היהודי־התימני תפקיד חשוב בקביעת התנועות, והדבר מתבטא שוב בתופעת המשפט ה''מבשר''. זהו משפט טפל בעל טעם מסוג ''מעמיד'' או, לעתים, גם מסוג ''מפסיק'', הסמוך ביותר למשפט ה־ ''סוף־פסוק''. התנועה של טעם ה''מעמיד'' הזה שונה מהתנועות האחרות של הטעמים ה''מעמידים'' באותו פסוק. שוני זה יכול להיות בארגון הצלילים, במשך הזמן של ההברה המוטעמת האחרונה במלת הסיום, או בשני הגורמים גם יחד. יהודי תימן מכנים תנועה זו בשם: **כסרה** – מלה ערבית שפירושה: שבירה. לאמר: כאן כאילו ''נשבר'' מהלך המנגינה.

לפי שיטת רישום הטעמים, מופיע הטעם ''טפחא'' ברוב המקרים מיד לפני הטעמים ''אתנחא'' ו''סוף פסוק''. אמנם ה''טפחא'' מציין מלת סיום של משפט טפל, אך, כזכור, הוא נחשב לטעם

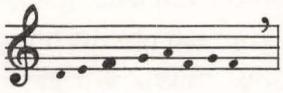
מסוג ''**מפסיק**'', כלומר לבעל כח־הפסק קטן יותר מטעם ''מעמיד''. על אף זאת, עובדת היותו טעם אחרון לפני הטעמים ה''חשובים'' ביותר – ''אתנחא'' ו''סוף פסוק'' – מעניקה גם לו תפקיד של מעין ''מבשר'' נוסף, והדבר מתבטא למעשה בתנועה מוסיקאלית המביעה כח־הפסק גדול יותר מאשר זה של טעמים ''מפסיקים'' אחרים. לרוב, כח ההפסק של ה''טפחא'' – שלפני – ''אתנחא'' גדול יותר מאשר זה של ה''טפחא'' – שלפני – ''סוף פסוק''.

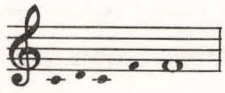
תיאור קצר של נעימת הקריאה בתורה (= חמשה חומשי תורה) ימחיש את הדברים.

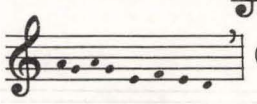
בנעימת הקריאה בתורה אפשר להבחין שש תנועות:

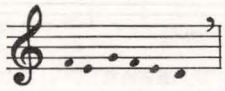
תנועת הסיום (= א)  החופפת את הטעם ''אתנחא'' ואת הטעם ''סוף פסוק'';

התנועה (= ה)  החופפת את המשפטים בעלי טעם ''מפסיק'';

התנועה (= ד)  החופפת את המשפטים בעלי טעם ''מעמיד'';

התנועה (= ג)  החופפת את המשפט בעל הטעם ''טפחא'' שלפני ''אתנחא'';

תנועת ה''מבשר'' הראשונה (= ב)  החופפת את המשפט בעל הטעם ''מעמיד'' שלפני משפט ה''סוף פסוק'';

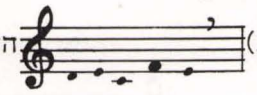
ותנועת ה''מבשר'' השניה (= ב1)  החופפת את המשפט בעל הטעם ''טפחא'' שלפני ''סוף פסוק''.

אפשר לסכם ולומר שכל פסוק מתוך הטקסט של חמשה חומשי תורה בנוי משתי יחידות מילודיות. היחידה הראשונה בנויה מתנועות של טעמים ''מפסיקים'' ו''מעמידים'', כפי מה שמציינים סימני הטעמים, ומסתיימת בתנועת ה''מבשר'' – ה''טפחא'' – כשאחריה תנועת הסיום של הטעם ''אתנחא''. היחידה השניה בנויה גם היא מתנועות של טעמים ''מפסיקים'' ו''מעמידים'', אך מסתיימת בקבוצה של שלוש תנועות: תנועת ה''מבשר'' הראשונה – על טעם ''מעמיד'', אחריה תנועת ''מבשר'' שניה – על הטעם ''טפחא'', ולבסוף תנועת הסיום על הטעם ''סוף פסוק''.
בדוגמה שבספרנו (מס. 23) אפשר לתאר את מבנה הפסוק כך:
יחידה מילודית ראשונה: ד, ד, ד, ה, ד, ג, א.
יחידה מילודית שניה: ה, ד, ב, ב1, א.

בשבתות ובמועדים מבוצעת קריאת התורה בציבור בצורה הבאה: המקריא משלים קריאת פסוק אחד, וילד אחד (שהתכונן לכך) קורא את התרגום הארמי (= תרגום אונקלוס) לאותו פסוק בנעימה מיוחדת, וכך נמשכת הקריאה פסוק־פסוק. נעימת התרגום מבטאת, איפוא, את הטקסט השונה וגם את המבצע השונה. בטקסט של התרגום, כפי שהוא מצוי כיום בדפוסים, אין בדרך כלל רישום

של סימני טעמים אלא רק נקודות ופסיקים המפרידים בין פסוק אחד למשנהו ובין המשפטים הטפלים שבתוך הפסוק. ואמנם גם הנעימה מבטאת את חלוקת הפסוק המתורגם על פי התחביר שלו ולא על פי סימני הטעמים של הפסוק העברי המקביל לו. בייחוד בולט הדבר בעובדה שבעוד שלפי נעימת הקריאה בתורה מחולק כל פסוק לשתי יחידות מילודיות, הרי נעימת התרגום היא יחידה מילודית אחת החופפת פסוק שלם. אפשר להבחין בנעימה זו שלוש תנועות:

תנועת הסיום (= א)  החופפת את המשפט הטפל האחרון שבפסוק;

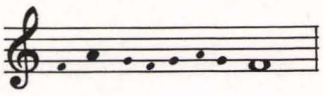
התנועה ה''מבשרת'' את הסיום (= ב)  החופפת את המשפט הטפל שלפני האחרון;

והתנועה (= ג)  החופפת את המשפט הטפל שלפני המשפט ה''מבשר''. על פי תנועה זו מושרים כל המשפטים הטפלים המקדימים את המשפט ה''מבשר''. את מבנה הנעימה אפשר לתאר, אם כן, כך: ג, ג, ... ג, ב, א.

מבנה זה מצוי גם בנעימת **מגילת איכה** (פרקים א, ב, ד), על אף העובדה שבה רשומים סימני טעמים בטקסט. להלן תיאור מקומן של שלוש התנועות של מגילת איכה במסגרת הפסוקים:

תנועת הסיום (= א) חופפת את המשפט הטפל האחרון שבפסוק ש''טעמו'' ''סוף פסוק''; תנועת ה''מבשר'' (= ב) חופפת את המשפט שהטעם שלו מסוג ''מעמיד'' שלפני ''סוף פסוק''; והתנועה השלישית (= ג) חופפת את כל שאר המשפטים הטפלים בעלי טעם מסוג ''מעמיד'' (כולל הטעם ''אתנחא''). שלוש התנועות הן:

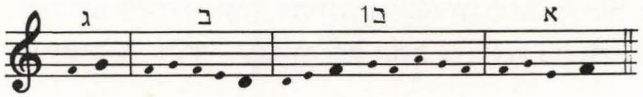


בנעימת מגילת איכה פרקים ג' ו–ה' אפשר להבחין, לעומת זאת, רק שתי תנועות: תנועת הסיום (= א) החופפת את המשפט הטפל בעל הטעם ''סוף פסוק'', והתנועה (= ב)  החופפת את כל החלק הראשון של הפסוק עד הטעם מסוג ''מעמיד'',  האחרון שלפני ''סוף פסוק''.

המבנה של שלוש תנועות, דהיינו: ג, ג, ... ג, ב (= מבשר), א (= סיום), משותף לנעימות ההפטרה (= הנביאים), מגילת שיר השירים (כפי שהיא נקראת בחג הפסח), ומגילות רות וקוהלת. בכל הנעימות הללו (השונות, כמובן, זו מזו בארגון הצלילי שלהן), כמו גם בנעימת מגילת איכה (פרקים א, ב, ד) שהזכרנו לעיל, חופפת תנועת הסיום את המשפט הטפל האחרון שבפסוק, בעל הטעם ''סוף פסוק'', תנועת ה''מבשר'' חופפת את המשפט בעל הטעם מסוג ''מעמיד'' שלפני ''סוף פסוק'', והתנועה השלישית חופפת את כל שאר המשפטים הטפלים בעלי טעם מסוג ''מעמיד'' (כולל הטעם ''אתנחא'').

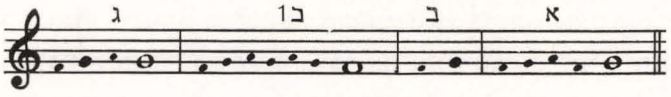
כאן המקום להעיר כי מגילת איכה מושרת על ידי כל הציבור, ואילו החזן (או הקורא) חוזר ושר את הפסוק האחרון וכן פותח הוא בשירת הפסוק הראשון בכל פרק מפרקי המגילה. כדאי לציין שבמהלך קריאתה של המגילה מתרחשות תופעות מוסיקאליות הדומות לאלה שמתרחשות במהלך הביצוע של ''שירת הים'' (ראה לעיל עמ' כו), דהיינו: שירה בקולות מקבילים תוך כדי תהליך מודולטורי, האטה הדרגתית בקצב, והגדלה הדרגתית של העצמה.

בענין מבנה הנעימות, ראוי להצביע על חריגה מענינת מכלל המבנים שהוזכרו לעיל. הדבר נוגע למגילת אסתר, שבנעימתה אפשר להבחין ארבע תנועות: תנועת הסיום (= א) החופפת את המשפט הטפל האחרון בפסוק, בעל הטעם ''סוף פסוק''; תנועת ה''מבשר'' הראשון (= ב) החופפת את המשפט הטפל בעל הטעם מסוג ''מעמיד'' שלפני ''סוף פסוק''; תנועת ה''מבשר'' השני (= ב1) החופפת את המשפט הטפל בעל הטעם ''טפחא'' שלפני ''סוף פסוק''; והתנועה הרביעית (= ג) החופפת את שאר המשפטים הטפלים בעלי טעם מסוג ''מעמיד'' (כולל הטעם ''אתנחא''):



ייחודו של המבנה הזה מתבטא לא רק במספר התנועות אלא גם בעובדה שמשך־הזמן של שתי תנועות ה''מבשרים'' גדול יותר מאשר משך־הזמן של תנועת הסיום. מבחינת מוסיקאלית מתקבל הרושם כאילו כח ההפסק של הטעם ''סוף פסוק'' קטן מזה של ה''טפחא'' וגם מזה של ה''מעמיד'' שלפניו. התוצאה היא שהמגילה נקראת כך שפסוקיה ''רודפים'' זה את זה כמעט ללא הפסקה וברצף אחד. בהגיע הקורא במגילה לאחד מ''פסוקי הישועה'' (פרק ב' פס' 5, פרק ז' פס' 10, פרק ח' פס' 15–16, ופרק י' פס' 3), הוא קורא אותו תחילה, ומשמסיימו חוזר כל הקהל ביחד על פסוק זה. בדרך כלל שר הקהל בשני קולות מקבילים כשהמירווח ביניהם הוא, בערך, קוורטה.

נעימת חמשת ''פסוקי הישועה'' הללו שונה מהנעימה הרגילה של המגילה, אם כי קיימת זהות ברורה בדרך חפיפתן של התנועות את המשפטים הטפלים שבתוך הפסוק:



3. נעימות הקשורות בחינוך הילדים.

במקומות רבים בארץ, בערים, בעיירות ובכפרים, קיימות פעילויות קבועות של חינוך ילדים במסגרות מסורתיות בקרב בני עדת תימן. פעילויות אלה מתרחשות בשעות של אחרי הצהרים, ובמסגרתן לומדים ילדים ונערים מגיל 5 ועד גיל 13 בערך, כשהם מקובצים לקבוצות לפי גילם. הצעירים ביותר לומדים קריאה, ניקוד והיגוי מסורתי־תימני של השפה העברית תוך כדי שינון מלים מתוך פסוקי פרשת השבוע. בשלב יותר מתקדם, משננים הילדים פסוקים שלמים, ובד בבד לומדים הם את התרגום הארמי (תרגום אונקלוס) לפסוקים שהם משננים. לכל אחת משלוש הפעילויות האלה נעימה מיוחדת.

בימי החמישי בשבוע, ולעתים גם בימי רביעי, מכינים הילדים המתקדמים את פרשת השבוע העומדת להיות נקראת בציבור בשבת הקרובה. בייחוד מתבטאת הכנה זו בשינון פרשיית העולה

ששי מתוך שבע הפרשיות של פרשת השבוע. בקריאת פרשייה זו בבית הכנסת בשבת מתכבד, בדרך כלל, ילד. לקראת אפשרות כזאת מתכוננים כל הילדים. לקריאה הזאת - קריאת ה''ששי'' - יש נעימה מיוחדת.

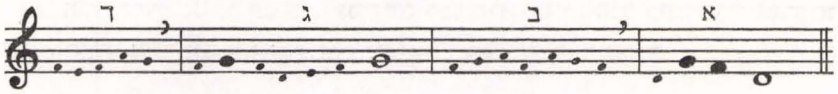
שתי נעימות אחרות הנלמדות על ידי הילדים הן: נעימת ההפטרה (= נעימת הנביאים), ונעימת ה''שירה'', שכבר תיארנוה לעיל, זו שלפיה מתבצעת בבית הכנסת קריאת ''שירת הים'', קריאת עשרת הדברות (בפרשות ''יתרו'' ו-''ואתחנן''), וקריאת הקטע על מות משה (בסוף פרשת ''וזאת הברכה'').

כל הנעימות האלה הן משני סוגים:

א. הנעימות לפסוקי פרשת־השבוע, כל אחת בת שתי יחידות מילודיות, ובגין כך מחולק גם הפסוק לשני חלקים, שהראשון מסתיים בטעם ''אתנחא'' והשני - ב''סוף פסוק'';

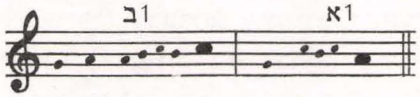
ב. יתר הנעימות שהילדים לומדים אותן, דהיינו: נעימת התרגום, נעימת ההפטרה (= הנביאים), נעימת ההיגוי ונעימת ה''שירה'', בנויות כל אחת מיחידה מילודית אחת החופפת את כל הפסוק.

להדגמת הסוג הראשון נביא את תיאור **נעימת הילדים הגדולים** שבה אפשר להבחין ארבע תנועות: תנועת הסיום (= א) החופפת את הטעם ''אתנחא'' ואת הטעם ''סוף פסוק''; תנועת ה''מבשר'' (= ב) החופפת את המשפט הטפל בעל הטעם מסוג ''מעמיד'' שלפני ''סוף פסוק''; תנועת הביניים (= ג) החופפת את המשפטים הטפלים בעלי הטעם מסוג ''מעמיד''; ותנועת הפתיחה (= ד) החופפת את המשפטים בעלי הטעם מסוג ''מפסיק''. להלן רישום נעימה זו ותנועותיה:



נעימת ההיגוי מיוחדת היא בעושר תנועותיה ובתיפקודיהן. בנעימה זו אפשר להבחין שש תנועות המקובצות לשתי יחידות מילודיות, כאשר כל יחידה כזו חופפת מחזור־איות שלם של מלה אחת. אפשר להבחין שתי תנועות ביחידה המילודית הראשונה (= במחזור־האיות הראשון): תנועת הסיום (= 1א) החופפת את קריאת המלה בשלמותה, וכן את איות קבוצת האותיות של ההברה האחרונה; ותנועת הפתיחה(=1ב)החופפת את קריאת כל ההברות הקודמות שבמלה,על ניקודן, וכן את איות אותיותיהן. תנועה זו מופיעה מספר פעמים, לפי אורך המלה.

בדוגמה שבספרנו (מס. 84) אפשר לתאר את מבנה היחידה המילודית כך:



ביחידה המילודית השניה (= במחזור־האיות השני) אפשר להבחין ארבע תנועות:

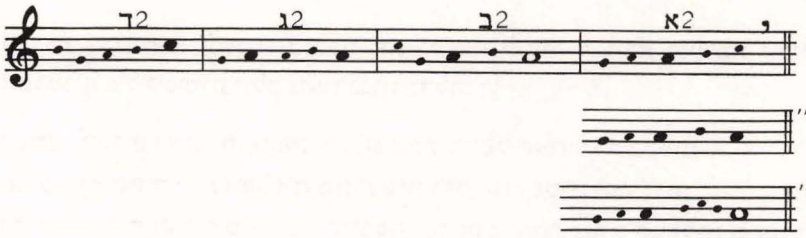
תנועת הסיום (= 2א) החופפת את קריאת המלה בשלמותה ואת שם הטעם שלה, כאשר סוף התנועה משתנה לפי סוג הטעם;

תנועת ה''מבשר'' (= 2ב) שלפני תנועת הסיום המופיעה פעמיים רצופות וחופפת את קריאת המלה בשלמותה פעמיים, על ניקודה;

תנועת הביניים (=2ג) החופפת את קריאת ההברות שלפני ההברה האחרונה על ניקודן ואותיותיהן.

תנועה זו מופיעה מספר פעמים, לפי מספר ההברות;
ותנועת הפתיחה (=2ד) החופפת את קריאת ההברה הראשונה על ניקודה ואותיותיה.

על פי הדוגמא שבספרנו אפשר לתאר את מבנה היחידה המילודית הזו כך:



4. **נעימות הלימוד בציבור** (= ''עֲסָק תורה'').

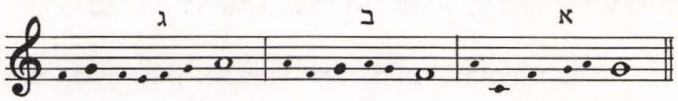
הכוונה כאן ללימוד של אנשים מבוגרים המתבצע בצוותא בהזדמנויות שונות, כגון: בבית הכנסת מיד לאחר תפילת מוסף של שבת; בין תפילת מנחה לתפילת מעריב של מוצאי שבת; בליל חג השבועות; בליל הושענא רבה, ועוד. הלימוד מתנהל על ידי מבוגרים, אך גם ילדים יכולים ליטול בו חלק. צורות הלימוד דומות מאד לצורות לימוד הילדים, וגם מבנה הנעימות דומה מאד למבנה נעימות לימוד הילדים.
אם החומר הנלמד הוא טקסטים מהתורה, הרי שיטת הלימוד היא: קריאת פסוק אחד בנעימה מיוחדת ומייד אחרי זה קריאת תרגום אונקלוס לפסוק זה בנעימת ה''תרגום'' (על ביצוע כל התרגום ממונה אדם אחד או ילד אחד). קריאת פסוקי המקרא מבוצעת אחד־אחד על ידי כל האנשים, איש איש בתורו לפי סדר ישיבתם, או גם כשירה מלוכדת כאשר כל המשתתפים שרים יחד פסוק אחד, והמתרגם שר יחיד את התרגום לפסוק זה.

אם הטקסט הנלמד הוא מתוך פרשנות המקרא, מהמשנה, מהגמרא, או מתוך ספרי המדרש וההלכה השונים, נחלק הפרק הנלמד לכמה קטעים קצרים כשכל קטע כזה מבוצע בנעימתו המיוחדת בפי אדם אחד. הטקסטים הללו מושרים לפי חמש הנעימות המובאות בספרנו (מס. 89–93), והן בנויות כל אחת מיחידה מילודית שלמה החופפת משפט שלם כשכל המשפטים מאותו טקסט מושרים כפי אותה יחידה מילודית. כל יחידה מילודית כזו מורכבת משלוש תנועות כשכל תנועה חופפת משפט טפל אחד מתוך המשפט הגדול. סופי התנועות הם החלק הקבוע שבתנועות ומהווים את סימן ההיכר שלהן.

את חמש הנעימות הנ''ל אפשר לסווג לשתי קבוצות מבחינת הארגון הפונקציונאלי של התנועות ביחידה המילודית.
קבוצה אחת כוללת את נעימת הלימוד ברש''י, נעימת המשנה ונעימת לימוד ההלכה. שלוש התנועות של הנעימות הללו מאורגנת כדלהלן:

תנועת הסיום (= א) החופפת את המשפט הטפל האחרון;
תנועת ה''מבשר'' (= ב) החופפת את המשפט הטפל שלפני האחרון;
ותנועת הפתיחה (= ג) שעל פיה מזמרים את כל המשפטים הטפלים האחרים.

את **נעימת המשנה**, לדוגמא, אפשר לתאר כך:



קבוצת הנעימות השניה כוללת את נעימת לימוד הגמרא ונעימת קריאת ספר ה''זוהר''. שלוש התנועות של נעימות אלה מאורגנות כדלהלן:

תנועת הסיום (= א) החופפת את המשפט הטפל האחרון שבקטע;
תנועת הפתיחה (= ג) שלפיה מתבצעים רוב המשפטים הטפלים;
ותנועת סיום הביניים (= ב) החופפת את אחד המשפטים הטפלים הפנימיים הנראה למבַצֵּע כמשפט חשוב יותר מאשר שאר המשפטים הטפלים (למעט, כמובן, את המשפט האחרון).

את **נעימת הגמרא**, לדוגמא, אפשר לתאר כך:



קבוצת הנעימות השניה נותנת ביד המבצע חופש פעולה מסוים ביחס לארגון התנועות, כאשר בכחו לקבוע איזה משפט טפל יוּשַׁר על פי תנועת ''סיום הביניים'', ואיזה משפט טפל יושר על פי תנועת הסיום. כך יכול המבצע להפגין, בעזרת המוסיקה, את ידענותו בארגון הצורה הכללית של הקטע על פי תכנו.

בדוגמא שבספרנו (קטע מס.91) אפשר לתאר את מבנה היחידה המילודית כך:
ג, ג, ג, ב, ג, ג, ג, ג, א.

דומה שהנעימות הקשורות לבית הכנסת מוכרות ליהודי תימן על פי הצירוף של שני היסודות הבאים:

א. קיומן של תנועות מילודיות קטנות שצליליהן קבועים בסדרם וביחס שבין ערכי הזמן שלהם.
ב. סדר צירופן של מספר תנועות כאלה, תוך קביעת החפיפה של התנועה המתאימה למשפט הטפל הרצוי.

ברוב המקרים מכתיבים חוקי התחביר וטעמי המקרא את סדר התנועות, דהיינו: את ההתאמה בין המשפט הטפל לתנועה המילודית שתחפוף לו. מכאן, שאפשרויות האילתור של המבצע מצטמצמות בעיקר בהגדלה קצבית של כל התנועה (לעתים תוך תוספת צלילים בתחילתה) או בשינויים בסדר התנועות באותם מקרים מעטים אשר בהם מתאפשר הדבר, כפי שהזכרנו, למשל, בנעימת לימוד הגמרא או בנעימת ה''עמידה''. עם זאת, יש להדגיש כי גם במקרים כאלה נשמרת הקביעות של ביצוע תנועת הסיום במשפט הטפל האחרון.

בנקודה זו מן הראוי להתעכב על הבחנה מענינת של יהודי תימן בין ביצוע מוסיקאלי ''פשוט'' לבין ביצוע ''חגיגי''. ניתן להסביר הבחנה זו על פי סיכום התופעות המוסיקאליות המיוחדות

לשירת החזן ולשירת הקהל בימות החול לעומת ימי שבת ומועד, וזאת בנוסף לנעימות שהן מיוחדות לביצוע בחגים מסוימים.
בשלשה דברים מתאפיינת שירת הקהל בימי חג:

1. מספר המתפללים בימי חג גדול יותר מבימות החול והוא כולל לא רק יותר מבוגרים אלא גם יותר ילדים, דבר הגורם להעשרת המצלול של הנעימות, ולעתים קרובות נוצרת התופעה של שירת קולות מקבילים.
2. ריבוי המשתתפים, ובמיוחד ריבוי הילדים בעלי קולות גבוהים הנשמעים בבהירות ''מעל'' לקולות המבוגרים, גורם להבלטה של התהליך המודולטורי *4 על ידי הגדלת תכיפות המודולאציות.
3. בקטעים ארוכים של שירת קהל, נגרמת לעתים קרובות האטה הדרגתית בקצב.

ארבע התופעות הבאות נוגעות לשירת החזן בכלל, ובימי חג בפרט:

1) החזן מבצע יחידות מילודיות שלמות על קטעים טקסטואליים שהם קצרים יותר מאשר אלו המבוצעים בפי הקהל. תופעה זו בולטת בייחוד בשירת החזן בימי חג ומועד לעומת שירתו בימי החול. התוצאה היא שהיחידה המילודית נשמעת בפי החזן הרבה מאד פעמים, דבר הגורם להבלטת משמעותן של יחידות תחביריות קטנות יותר.

2) ''סלסול'' השירה, דהיינו: הגדלה קצבית של התנועות המילודיות תוך תוספת צלילים בתחילתן[5]

3) החזן משקיע יותר מאמץ בתפילתו והדבר מתבטא לעתים קרובות בתהליך כמעט בלתי מורגש אך עקבי של עלייה הדרגתית בגובה.

4) שינויים פתאומיים בגובה הנעימה (= מודולאציה), בדומה לשינויים המבוצעים על ידי יחידים בתוך הקהל כפי שכבר הזכרנו לעיל.

באופן כללי יש לומר כי רוב תפילות השבת והחג, ובכללן קריאת התורה, מבוצע בקצב אטי יותר מאשר תפילות ימי החול בין אם המדובר בשירת החזן ובין אם המדובר בשירת הקהל.

לסיכום חטיבה זו של נעימות הקשורות בבית הכנסת, יש לומר, שאצל יהודי תימן המוסיקה של בית הכנסת היא מכשיר חשוב שבעזרתו מבטאים הם את הייחודיות המשמעותית שבכל מועד תוך כדי הכללתו במערכת האחידה של אירועי מחזור השנה. הדבר מתבטא בכך שהמהלך המילודי של רוב התפילות הוא קבוע במשך כל השנה, עובדה המחזקת את האחידות והקביעות של סדר התפילה השנתי. מאידך, מסכימים יהודי תימן שהטקסטים המשותפים לתפילות חול ומועד והמושרים, כאמור, על פי אותם לחנים, מבוצעים בשבתות וחגים ביתר אטיות ו''חגיגיות''; וזאת, בנוסף לאותם חלקי התפילות שבמועדים המושרים בלחן מיוחד לאותו מועד. כך מבדילה המוסיקה את המועדים מכלל ימות החול ומציינת את ייחודיותו של כל חג ומועד.

יהודי תימן מכירים את מבנה הנעימות דרך מבנה הפסוק (או המשפט), כאשר המשפט הטפל

*4) ראה לעיל עמ' כו

5) תופעה זו מודגמת בספרנו בהבדל שבין ה''שירה'' כפי שהיא מבוצעת על־ידי הקהל בתפילה, לבין ה''שירה'' כפי שהיא מושרת בפי הקורא במסגרת קריאת התורה בציבור בפרשת ''בשלח'' (ראה דוגמאות מס. 21 ו– 25).

האחרון שבפסוק (או ביחידה הטקסטואלית הרצויה) נושא את החלק המוסיקאלי המשמעותי ביותר באותה נעימה.

פרטים אלה בדבר המבנה המוסיקאלי מסייעים לבני העדה להבדיל בין התפילות השונות שבכל תקופת השנה ובין החלקים השונים שבתוך התפילות, וכמו כן לבטא כהלכה את צורתן הכללית של היחידות הטקסטואליות השונות ואת המבנה הפנימי שלהן.

ב. שירת גברים. זוהי החטיבה השניה של הרפרטואר המוסיקאלי של יהודי תימן, והיא מוכרת על ידי בני העדה כ''שירת גברים'', באשר היא מבוססת על טקסטים כתובים בתוך ה''דיואן'', והיא מבוצעת בפי גברים. יש לזכור, כמו כן, כי הקריאה היתה בעבר נחלתם של גברים בלבד. חטיבה זו נחלקת לשלוש קבוצות על פי הצורות הספרותיות של השירים: ''שירים'', ''שירות'', ו– ''הללות''.

1. ''**שירים**''.

מן הבחינה הספרותית, בנויים ה''שירים'' על פי העיקרון של המשקל הכמותי כאשר כל בית בנוי משתי צלעות – ''דלת'' ו–''סוגר'' – הזהות זו לזו בסוג המשקל, וברוב המקרים גם במספר התבניות המשקליות. כל בתי ה''שיר'' (או, כפי שהוא קרוי בערבית, ''נשיד'') זהים לא רק במבנה המשקלי הפנימי שלהם אלא גם בחרוז של ה''סוגר'', הוא החרוז המבריח את כל הפיוט. לעתים קרובות קיימת גם חריזה אחידה לכל ה''דלתות'' של הבתים בפיוט.

שפת הפיוטים היא עברית או ערבית בניב תימני. לעתים קרובות מופיעות שתי השפות הללו לסירוגין באותו פיוט, ויחידות טקסטואליות שלמות בעברית ובערבית באות בו חליפות בזה אחר זה. במקרים רבים נעשים חילופי־שפות אלו בתוך היחידה הטקסטואלית ואפילו בתוך בית אחד כאשר ה''דלת'' היא בעברית וה''סוגר'' הוא בערבית, ולהיפך. יש לציין כי לפעמים מופיעים חלקי בתים וגם בתים שלמים בשפה שלישית – ארמית.

צורת הביצוע של ה''שירים'' היא שירה־לידּ־השולחן, וסגנון המוסיקה הוא, בדרך כלל, רצ'יטטיבי. במלים אחרות: המנגינות הרבות הידועות ל''שירים'' השונים הן, בדרך כלל, בעלות תבניות מקצביות ומשקליות לא־קבועות, ואכן, ברוב המקרים חופפות תבניות המקצב הללו את מקצב השפה.

המנגינות מצטיינות במימוש הצורה הספרותית של ה''שירים'', וצורת הביצוע מסייעת למימוש זה. השירה היא אנטיפונאלית, כלומר: שירת מענה בין שתי קבוצות זמרים, כשבקבוצה הפותחת את השירה נמצא הזמר ה''מנהיג'' המחזיק בידו את ה''דיואן''. זמר זה, לאחר שקיבל על עצמו את תפקיד ה''מנהיג'' – בעקבות הפצרות חבריו – הוא־הוא הקובע איזה פיוט לשיר ובאיזו מנגינה לשיר אותו. הוא גם הקובע איפה להפסיק את רצף המנגינה כדי לבצע סלסולים מילודיים או אילתורים ארוכים יותר, והוא־הוא המחליט אם והיכן להגביר את קצב המנגינה או להאיט אותו, והיכן ''לַהֲפֵךְ'' את המנגינה, דהיינו: לעבור למנגינה אחרת שתתאים לאותו פיוט.

את ה''נשיד'' מתחיל הזמר ה''מנהיג'' לשיר לבדו, ולאחר הבית הראשון (או שני הבתים הראשונים) מצטרפים שאר המשתתפים לשירה, כשהיושבים ליד ה''מנהיג'' מצטרפים אליו בשירת מלות ה''דלת'',

וחברי קבוצת־המענה עונים בשירת מלות ה''סוגר''. לעתים חופף משפט מוסיקאלי אחד את הבית כולו, ואז חלק־המשפט הפותח חופף את ה''דלת'', ואילו את ה''סוגר'' חופף החלק המשלים של המשפט המוסיקאלי. אולם בדרך כלל מבוצעת כל צלע של הבית על פי אותו משפט מוסיקאלי, ואז נבדל ביצוע ה''דלת'' מביצוע ה''סוגר'' בכך שהזַּמָּר ה''מנהיג'' מוסיף סלסולים מילודיים במקומות קבועים של המשפט המוסיקאלי החופף את ה''דלת'', ועל ידי כך הוא גורם להארכת משפט־פותח זה.

שלשה תהליכים מוסיקאליים תורמים להצלחת הביצוע של ה''נשיד'':

א. ביצוע קטעי הסלסול שהוזכרו לעיל על ידי הזמר בעצמה גדולה ובצלילים הגבוהים ביותר שביכולתו להפיק מגרונו. בכך מוכיח הזמר שהוא ''משקיע מאמץ'' בביצוע ה''נשיד''.
ב. ''היפוך'', כלומר: חילופי נעימות תוך כדי ביצוע אותו פיוט.
ג. שינויי קצב: האצה הדרגתית, וכן האצה או האטה פתאומיים בתחילת הבתים.

יש ''שירים'' המבוצעים כשירי־פתיחה ל''שירות'', ואז משתדל הזמר לשיר את ה''נשיד'' הזה במנגינה שתהיה דומה – מבחינת המהלך המילודי – לתחילתה של מנגינת ה''שירה''. בהרבה מן המקרים האלה נושאת המנגינה של ה''נשיד'' אופי רצ'יטטיבי. על כל פנים, סימן ההיכר הבולט ביותר בכל ''נשיד'' המשמש הקדמה ל''שירה'' הוא הפסוק הבנוי על ביטויים מספר התהלים: ''אנא, אנא, אנא ה', הושענא והצליחה נא'', שמופיע כפסוק־סיום לאחר כל ''נשיד''והוא מושר בלחן קבוע המשמש מעין ''גשר''למנגינה של ה''שירה''.
לעתים קרובות מבוצעים ה''שירים'' כאילו היו ''שירות''–ללא–ריקוד. במקרה כזה מחליט הזמר ה''מנהיג'' על סדר מחזורי קבוע של מספר בתים שיבוצעו כבתים רגילים, ואחריהם בית אחד או שניים שיבוצעו כ''תושיח'' על כל המשתמע מכך, כלומר: שינוי נעימה, שינוי הקצב ושינוי המשקל ביחס לביצוע הבתים הרגילים[6]. ''נשיד'' בביצוע כזה אינו משמש, כמובן, כפתיחה ל''שירה'' אלא כשיר עצמאי. סיומו דומה מאד לסיום ה''שירה'' בכך שהבית האחרון מבוצע בנעימה חדשה בסגנון רצ'יטטיבי מודגש, המלה ''אנא'' מתוספת לאחר הטקסט הכתוב, והזמר עובר באופן רציף לשירת ה– ''והללויה''.[7]

תופעה נפוצה ב''נשיד'' היא ''שבירת'' המלים בהתאם למשפטים המוסיקאליים, כאשר חציה הראשון של המלה מבוצע בידי הקבוצה הפותחת ואילו חציה השני – בפי הקבוצה העונה[8].

2. ''**שירות**''.

מן הבחינה ספרותית, בנויים פיוטי ה''שירות'', כמו גם פיוטי ה''שירים'', על פי העיקרון של המשקל הכמותי כאשר הפרוזודיה שלהם היא, בדרך כלל, זו הידועה בתורת הספרות בשם: ''שיר אזור'' (או בערבית, ''מוושח''), דהיינו: מספר רב של בתים ששיטת החריזה והמשקל של צלעותיהם קבועה לאורך כל הפיוט, וכן קבוע גם ארגונם בתוך יחידות טקסטואליות גדולות יותר. כל יחידה טקסטואלית כזאת מורכבת משלוש קבוצות־בתים: הקבוצה הראשונה כוללת, בדרך כלל, שלשה או

---

6) ראה להלן, בדברינו על ה''שירות''. 7) ראה להלן, עמ' מ.
8) ראה, למשל בתחילת ה''נשיד'': ''אקוה חסדך'' (עמ' 142) את החרוז: לְהַר צִיּוֹן תְּשִׁי/בֵּנוּ נְכוֹנִים.

ארבעה בתים שכל אחד מהם בנוי משתי צלעות: ''דלת'' ו''סוגר''. שתי הצלעות נבדלות זו מזו במשקלן ובחריזתן, אבל המשקל והחריזה של כל ארבע (או שלוש) ה''דלתות'' זהים, וכן זהים המשקל והחריזה של כל ארבעה (או שלשה) ה''סוגרים''.
קבוצת הבתים השניה נבדלת מהקבוצה הראשונה במשקל ובחריזה, והיא כוללת בדרך כלל שלשה או ארבעה בתים קצרים שכל אחד בנוי מצלע אחת. שלוש הצלעות זהות זו לזו במשקלן ובחריזתן.
קבוצה זו נקראת: ''תוושיח'', שהיא מלה ערבית שפירושה בעברית: אזור (חגורה רחבה). זה הוא המונח הספרותי שעל שמו נקראת צורתה של ה''שירה'': שיר אזור.
קבוצת הבתים השלישית כוללת, בדרך כלל, בית אחד או שניים הזהים לבתים של הקבוצה הראשונה בצורתם, במשקלם ובחריזתם. לעתים כוללת קבוצה שלישית זו רק צלע אחת הזהה במשקלה ובחריזתה לצלעות האחרונות – ה''סוגרים'' – של בתי הקבוצה הראשונה ביחידה הטקסטואלית הפותחת.

צורה מסובכת זו של ''שירי אזור'' היא הנפוצה ביותר ב''שירות'' הכלולות ב''דיואן'', אולם קיימות גם ''שירות'' בעלות צורות אחרות ואף פשוטות יותר.

יהודי תימן מבחינים בין שתי צורות־ביצוע של פיוטי ה''שירה'':

א. שירת הטקסט בפי קבוצת זמרים, כשאחד מהם מלווה את השירה בהקשת אצבעות על תוף או, כפי שהדבר נפוץ בשנים האחרונות בישראל, על תיבת פח ריקה, ומספר אנשים רוקדים לקצבה של שירה זו.
ב. שירת הטקסט בפי קבוצת זמרים ללא ריקודים וללא ליווי של כלי הקשה.
צורת הביצוע הראשונה אינה יכולה להתרחש בשבתות ובמועדים, כי בהם אסור לרקוד ואסור לתופף. בשאר ימות השנה תלויה צורת הביצוע של ''שירה'' מסוימת בשיקול דעתם של הנוכחים, במצב רוחם, בעובדת הימצאותם או היעדרותם של רקדנים טובים, וכדומה.
הצדדים השוים בשתי צורות־ביצוע אלה הם: (1) סגנון המוסיקה, המצטיין בתבניות מקצביות ומשקליות קבועות, ו– (2) השירה האנטיפונאלית, כלומר: שירת המענה בין שתי קבוצות זמרים, בדיוק כפי שהדבר קיים בשירת ה''נשיד''.

יש להעיר כאן כי על פי צורת הביצוע הראשונה (עם ריקוד) נמשך הריקוד גם לקצבה של ''שירת המענה'', כלומר: גם לקצב שירתה של קבוצת הזמרים המשיבה.

אוצר המנגינות לפיוטי ה''דיואן'' בכלל ול''שירות'' בפרט הוא עשיר ומגוון, ולכל משפחה או קהילה מיוצאי תימן יש אוצר קטן כזה משלה לחלק מן הפיוטים. קיימים הבדלים רבים מאד בין בני הקהילות השונות והמשפחות השונות באשר לכמות המנגינות הידועות להן, לשינויי הגירסאות של אותה מנגינה, ולהשתייכות הטקסטים של המנגינות. על כל פנים, כל מנגינה מסורתית כזו מצטיינת במימוש הצורה הספרותית של ה''שירה'', דבר המתגלה בשלוש התופעות דלהלן:

א. כל בית מתוך קבוצת הבתים הראשונה של היחידה הטקסטואלית חופף משפט מוסיקאלי שלם, כשה''דלת'' מושרת במשפט מוסיקאלי פותח, וה''סוגר'' מושר במשפט מוסיקאלי משלים. על פי המשפט המוסיקאלי הזה בשלמותו מושר כל בית בקבוצה זו.

ב. מנגינת ה''תוושיח'' – הוא קבוצת הבתים השניה – שונה ממנגינת הקבוצה הראשונה. לעתים יכול שינוי זה להיות קל ביותר ולהתבטא בצליל סיום שונה או במקצב שונה. גם כאן חופף כל בית משפט מוסיקאלי שלם, וכל הבתים מושרים על פי אותה מנגינה.

ג. מנגינת הקבוצה השלישית יכולה להיות שוב שונה משתי קודמותיה או דומה למנגינת הקבוצה הראשונה. גם במקרה של שינוי, חופף כל בית משפט מוסיקאלי שלם וכל הבתים מושרים על פי אותה מנגינה.

כמו בביצוע ה''נשיד'', גם בביצוע ה''שירה''–עם–ריקוד, מתחיל הזמר ה''מנהיג'' בשירת הבתים הראשונים. בדרך כלל, לאחר שניים או שלשה בתים, מצטרפים שאר המשתתפים לשירה, כשהיושבים ליד ה''מנהיג'' מצטרפים אליו בשירת ה''דלת'', וחברי הקבוצה היושבת בריחוק מקום (או מן הצד השני של השולחן) עונים בשירת ה''סוגר''.
באותן ''שירות'' שבהן הבתים מקבוצת ה''תוושיח'' בנויים כל אחד מ''דלת'' ו''סוגר'', מתארגנת השירה בין שתי קבוצות המשתתפים באותה צורה כמו בקבוצת הבתים הקודמת. אך אם ה''תוושיח'' כולל רק שלשה בתים הבנויים כל אחד מצלע אחת, שרים ה''מנהיג'' וקבוצתו את הבית הראשון, והקבוצה השניה עונה בשירת הבית השני.

לאחר זאת שרים ה''מנהיג'' וקבוצתו שוב את הבית השני, והקבוצה השניה עונה בשירת הבית השלישי. כך מתאימים המשתתפים את הצורה הספרותית למצב החברתי של שתי קבוצות־מבצעות. במקרים רבים שרה קבוצת־המענה את הבית האחרון שב''תוושיח'' במנגינה שונה במקצת מזו של שני הבתים הראשונים.

עם גבור ההתרגשות במהלך הביצוע של ה''שירה'', מרשה לעצמו הזמר ה''מנהיג'' להפגין את כשרונו ולפאר את שירתו, ועל ידי כך את ה''שירה'' עצמה, על ידי הארכת המשפטים המוסיקאליים המבוצעים בפי בני קבוצתו. את זה הוא עושה באמצעות סלסולים מילודיים במקומות קבועים במשפטים המוסיקאליים, וכן על ידי אילתורים ארוכים יותר בין כל בית ובית ובייחוד בין כל קבוצת בתים אחת לשניה. לעתים מצרף הזמר גם אילתורים טקסטואליים לאותם ''אינטרלודים'' מוסיקאליים שבין קבוצות־בתים. בהגיע ביצוע ה''שירה'' לשיאו, מתרחשת בדרך כלל תופעה מענינת: כל הבתים מבוצעים בקצב מהיר מאד על ידי בני שתי הקבוצות לפי הסדר הרגיל אך ללא השתתפות ה''מנהיג''. הוא שר רק את קטעי הביניים הללו כשאזני כולם כרויות אליו ועיני כלם נעוצות ברקדנים. לעתים קרובות משתתק הזמר ה''מנהיג'' לאחר שירת קטע־ביניים כזה, ואז מראה הוא (או המתופף, אם אין ה''מנהיג'' מתופף בעצמו) את כחו הוירטואוזי בתיפוף, ועל ידי כך מאפשר הוא לרקדנים להגביר את מאמץ האילתור שלהם בריקוד ולרכז אליהם את מלוא תשומת לבם של הצופים.

שלוש תופעות נוספות תורמות לצלחת הביצוע של ה''שירה'':

1. הפיכת בתים רגילים ל''תוושיחים'' לקראת סוף ה''שירה''. הפיכה כזו יכולה להתבצע רק באותן ''שירות'' בהן שתי צלעות הבתים שוות זו לזו במספר התבניות המשקליות, ושוות בכך גם לכל בית של ה''תוושיח''. במקרים אלה יכול הזמר לשיר את הבתים בנעימת ה''תוושיח'', שהיא,

כפי שכבר צוין לעיל, שונה בדרך כלל מנעימת הבתים לא רק במהלכה המילודי אלא לעתים גם במשקלה, בתבניות המקצביות שלה, ובקצבה המהיר.

2. ''היפוך'' הנעימות, כלומר: מַעבָּר לקבוצת נעימות חדשה המתאימה ליחידה הטקסטואלית הנתונה, כאשר הנעימה הראשונה בקבוצה זו שייכת לקבוצת הבתים הראשונה, הנעימה השניה ל''תוושיח'', והשלישית (אם יש כזו) – לקבוצת הבתים השלישית. בדרך כלל מתבצע חילוף כזה רק פעם אחת במשך ביצוע ה''שירה''. אולם, אם אורך ה''שירה'' מאפשר זאת, ואם הזמר הוא בעל כשרון, יכול הוא לבצע שניים ואפילו שלשה ''היפוכים''.

3. שינויים בקצב, שאפשר לסווגם לשני סוגים: (א) האצה הדרגתית, שלרוב היא בלתי מכוונת; ו– (ב) שינוי פתאומי מקצב אטי למהיר או מקצב מהיר לאטי. בדרך כלל מתבצע הסוג השני הזה עם תחילתה של קבוצת בתים (קבוצה רגילה או קבוצת ה''תוושיח'') ולא בתוך קבוצה זו. מידת ההצלחה של ביצוע ה''שירה'' עומדת ביחס ישר לתכיפותם של השינויים הללו הנעשים, כמובן, תוך תיאום מלא עם הרקדנים, ולעתים קרובות אך ורק על פי רצונם.

הבית האחרון של ה''שירה'' מתבצע במנגינה חדשה שהיא בסגנון רצ'יטטיבי או במנגינה של אותה ''שירה'' אך בקצב אטי הרבה יותר. עם סיום שירת הטקסט של ה''שירה'', מבצע הזמר פסוק מוסיקאלי מסיים על המלה: ''אנא'', דבר המשמש מעבר רציף לשירת ה''הללות''.

כאשר ה''שירה'' מתבצעת ללא ריקודים וללא ליווי של כלי הקשה, אין הזמר ה''מנהיג'' מבצע קטעים אילתוריים מכיון שאין רקדנים שירתקו את תשומת לב הצופים. החובה לשיר את כל הטקסט הארוך בשלמותו מכריחה את הזמר לתכנן את שירתו כך שהיא לבדה יהא בכחה לרתק את הקהל. במקרה כזה משתדל הזמר לא להאריך יתר על המידה בפסוקים המוסיקאליים, אך לעומת זאת לגוון ככל שיוכל את שירתו על ידי הפיכת בתים רגילים ל''תוושיחים'', על ידי ''היפוכים'' אחדים, וכן על ידי שינויי קצב, המתבצעים בתכיפות גדולה במשך השירה.

3. ''**הללות**''.

פיוטי ה''הללות'' שונים משאר פיוטי ה''דיואן'' בסגנונם, בצורתם ובתיפקודם החברתי. רובם כוללים בין ארבעה לעשרה פסוקים שאינם שקולים על פי המשקל הכמותי. פסוקי פיוט כזה מאוחדים רק בתופעה צורנית אחת, והיא החרוז המבריח, כלומר: החריזה האחידה. מלבד זאת אין כל זהות צורנית בין הפסוקים.

גם פיוטים אלה, כמו שאר פיוטי ה''דיואן'', יש מהם הכתובים עברית, יש הכתובים ערבית, ויש – ארמית. כמו כן יש מהם הכוללים את שלש השפות הללו.

יש להעיר כאן כי השפה העברית של פיוטים אלה אינה כה עשירה בהמצאות צורניות כמו בשאר פיוטי ה''דיואן'', שם נגרם עושר זה כתוצאה מנאמנות המחברים לנוקשותה של שיטת המשקל הכמותי. סגנונם של המשפטים העבריים ב''הללות'' הוא של מקרא ושל לשון חכמים.

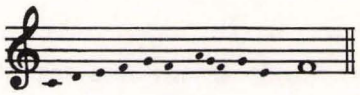
כל הפיוטים הללו מתחילים ומסתיימים במלה ''והללויה'', ומכאן כינוים: ''הללות''. בנוסף למסגרת טקסטואלית זו, אחידים כל הפיוטים גם בנוסח המוסיקאלי שעל פיו הם מושרים. פתיחת

הפיוט נעשית בפי הזמר ה''מנהיג'' השר לבדו את מלת הפתיחה ''והללויה'', וכן את הפסוק הראשון בפיוט על פי שתי ה''תנועות'' המילודיות דלהלן:



הפסוק הזה מסתיים בתנועה (= א) שהיא קבועה על ההברה האחרונה, ומיד ממשיך כל הקהל בשירת הפיוט על צליל מרכזי אחד ובמקצב ''סילאבי'' אטי שהוא אחיד כמעט לכל אורך הפיוט. במשך השירה מתרחש תהליך מוסיקאלי המצוי גם בחטיבת הנעימות הקשורות לתפילה בבית הכנסת, והוא: שירה בקולות מקבילים תוך כדי תהליך מודולטורי [9].

ההברה המוטעמת האחרונה של הפיוט מושרת על פי תנועה ב, ומיד לאחריה – המלה ''והללויה'' על פי תנועת־סיום מיוחדת:



חמש תופעות מוסיקאליות מייחדות את שירת ה''הללות'' ומבדילות אותה מזו של ה''נשיד'' וה''שירה'':

1. מהלך מילודי הדומה לזה של כמה מנעימות התפילה והמשותף לכל פיוטי ה''הללות'';
2. ערכים מקצביים אחידים החופפים הברות, ומשקל לא־קבוע;
3. ''תנועות'' מילודיות המציינות סיום של משפטים טפלים;
4. שירה בקולות מקבילים תוך כדי תהליך מודולטורי;
5. שירת קהל שהיא אחידה ולא אנטיפונאלית.

תופעות אלה משותפות גם לרפרטואר המוסיקאלי של התפילות בבית הכנסת. אפשר, אולי, לראות בשירת ה''הללות'' משום סמל למסגרת הליטורגית התוחמת את ''שירת הגברים''.

בנוסף לכל התופעות המוסיקאליות שהזכרנו בקשר ל''נשיד'', ל''שירה'' ול''הללות'', יש לומר כי הצלחתו של אירוע מוסיקאלי הקשור בטקסט מתוך ה''דיואן'' מותנה גם בשלמות מסגרתו הכללית, דהיינו: שירת ''נשיד'' בסגנון רצ'יטטיבי; מעבר רציף אל ה''שירה'' תוך כדי ביצוע פסוק המעבר ''אנא, אנא, אנא ה', הושענא והצליחה נא''; ביצוע מוצלח של ה''שירה'', סיום רצ'יטטיבי של הבית האחרון (או של קבוצת הבתים האחרונה) תוך שילוב המלה ''אנא'' לאחר גמר הטקסט הכתוב של ה''שירה'', ומעבר רציף אל שירת ה- ''והללויה''. רציפות זו מתבטאת גם בצליל ההתחלה של ה''והללויה'', שהוא באותו גובה של צליל הסיום של ה''שירה'', או גבוה יותר ממנו במירווח של קוורטה בערך.

כללו של דבר, שלמות המסגרת המוסיקאלית באירוע של שמחה משפחתית פירושה: שמירת הסדר של שלוש הצורות הספרותיות־המוסיקאליות, דהיינו: ''נשיד'' – ''שירה'' – ''והללויה''.

---

9) ראה לעיל עמ' כו

ג. שירי נשים. זוהי החטיבה השלישית של הרפרטואר המוסיקאלי של יהודי תימן, והיא מוכרת על ידי בני העדה כ''שירי נשים''. כבשירת הגברים, קיימת גם כאן התופעה של זמרת המקבלת על עצמה את ה''מנהיגות'' מכוח היותה ידועה בקרב בני קהילתה כבקיאה במסורת המוסיקאלית. בקיאות זו של הזמרת מתבטאת בכך שהיא זוכרת הרבה מנגינות, זוכרת את הטקסטים, ויודעת לבצע את השירים בצורה מוצלחת. הצלחת הביצוע מותנית בכמה גורמים שהעיקרי שבהם הוא יכולתה של הזמרת לאלתר טקסט על פי הבית הראשון (או הבתים הראשונים) של השיר. בית כזה, שהוא קבוע בתוכנו ובצורתו, משמש דגם לאילתורים של הזמרת בין מבחינת המקצב והמשקל שלו ובין מבחינת החריזה. זו הסיבה שהזמרת נקראת בפי בני העדה: ''משוררת'', וכאן, למעשה, ההבדל העיקרי בין שירת הנשים לשירת הגברים, שכן אלה האחרונים מתבססים בשירתם על טקסט כתוב.

תופעה נוספת המבדילה בין שירת הנשים לשירת הגברים היא העובדה שב''שירי נשים'' נמסרת ה''מנהיגות'' לעתים קרובות בידי שתי נשים־זמרות, כשאחת מהן מקישה בתוף והשניה בצחן. הצחן הוא מגש שטוח של מתכת שעליו מקישה הזמרת במפתח, או באיזה חפץ קטן של מתכת. תפקידם העיקרי של התוף והצחן הוא להדגיש את משקלה של מנגינת השיר ועל ידי כך לסייע לביצוע הריקוד המתבסס על שיר זה.
משקל השיר מתבטא בתבניות מקצביות קבועות, כאשר הערכים המקצביים המבוצעים בתוף מגוונים מאד מבחינת אורכם, ואילו הערכים המקצביים המבוצעים בצחן הם, ברוב המקרים, זהים. במלים אחרות: מנגנת התוף קובעת את התבנית המקצבית המתאימה לריקוד הרצוי, ואילו מנגנת הצחן קובעת את הפעמה.

הרפרטואר של שירי הנשים כולל ארבעה סוגים עקריים של מנגינות:

א. מנגינת פתיחה בעלת קצב אטי (בערך 80 מ.מ. – 100 מ.מ.) ותבנית מקצבית פשוטה של התוף ו/או הצחן, כאשר המקצב בכללו אינו מאורגן ביחידות משקליות.
כיום, מרבות הנשים להשתמש בשיר ''חג'בי יא אומה עלייה'' [10] כשיר פתיחה כזה, אע''פ שבמקורו נועד השיר הזה ללוות רק את טקס הלבשת הכלה. השיר בנוי ממשפט מוסיקאלי פותח ומשפט מוסיקאלי משלים, ושניהם חופפים משפט טקסטואלי אחד. המשפט המוסיקאלי הכפול חוזר ונשנה פעמים רבות, לפי מספר המשפטים הטקסטואלים.
צורת הביצוע של השיר יכולה להיות גם אנטיפונאלית: קבוצת הנשים המקובצת סביב ה''מנהיגה'' פותחת בשירת המשפט המוסיקאלי הכפול החופף את השורה הראשונה של הטקסט. הקבוצה הזו חוזרת על שורה זו פעם שניה, ואז שרה הקבוצה השניה שוב את השורה הזו פעמיים. אחרי זה ממשיכה הקבוצה הראשונה לשיר את השורה השניה פעמיים, והקבוצה השניה שוב עונה בשירת אותה שורה שניה פעמיים, וכן הלאה.

אחת התופעות המוסיקאליות האפייניות לשירי הנשים היא ההפסקה בשירה בין המשפטים המוסיקאליים, תוך כדי המשך ההקשה בתוף ובצחן. אורכן המוחלט של ההפסקות הללו אינו קבוע, אולם קיימת קביעות ביחס שבין ההפסקות השונות: ההפסקה שלאחר המשפט המשלים גדולה

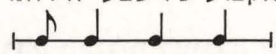
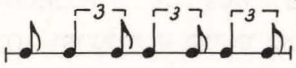
10) ראה עמ' 213

יותר מאשר זו שלאחר המשפט הפותח. בכך משמשת ההפסקה יסוד חשוב בקביעת מבנה השיר וחלוקתו לבתים.

אם נסמל את שורות הטקסט באותיות עבריות ואת המשפטים המוסיקאליים באותיות לטיניות, נוכל לתאר את המבנה של בית כזה כך:

א: A – הפסקה; B – הפסקה גדולה.
א: A – הפסקה; B – הפסקה גדולה.
ב: A – הפסקה; B – הפסקה גדולה.
ב: A – הפסקה; B – הפסקה גדולה.

המבנה הזה נשמר גם כשצורת הביצוע אינה אנטיפונאלית.
בדרך כלל אין רוקדים בשעת ביצוע השיר הזה.

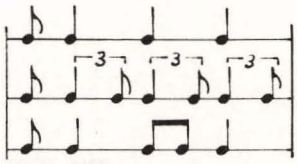
ב. הסוג השני כולל מנגינות בעלות מקצב של ריקוד הקרוי: ''דעסה''. ריקוד זה הוא הפותח את מחרוזת שירי הריקוד. ה''דעסה'' ניכרת בתבניות המקצביות הקבועות של התוף והצחן, תבניות המדגישות את המשקל הקבוע של שבע יחידות. המנגנת בצחן וגם המנגנת בתוף מבצעות תבנית מקצבית בסיסית של:  כלומר: 1 – 2 – 2 – 2, ואילו מנגנת התוף מבטאת כל יחידת מקצב זוגית כשלישון (= ''טריאולה''): 

.

התבניות המקצביות של המנגינות משתנות משיר לשיר, אבל תמיד הן מבטאות את המשקל הזה של שבע יחידות, כאשר יחידות המקצב הזוגיות מושרות כשני ערכים שווים באורכם. למשל:



ביצוע כזה של שלשה מיני תבניות־מקצב בו־זמנית יוצר תופעה הידועה בשם ''המיולה'', כלומר: משך־זמן אחיד המחולק באופן שונה בין קולות מקבילים.



הטקסט בנוי מבתים בעלי שתי שורות כל אחד, ושתיהן בעלי חרוז זהה. המנגינה בנויה ממשפט מוסיקאלי פותח ומשפט מוסיקאלי משלים. המשפט הפותח חופף את השורה הראשונה של הטקסט, והמשפט המשלים חופף את השורה השניה. השורה הראשונה מושרת פעמיים, כאשר לאחר כל פעם יש, לרוב, הפסקה בשירה, אבל הזמרות ממשיכות את רצף הריקוד על ידי הקשות של עוד שתיים־שלש יחידות־משקל (כגון: 7 + 7) בתוף ובצחן.

השורה שניה של הבית מושרת רק פעם אחת על פי המשפט המוסיקאלי המשלים. יסוד אפייני במשפט זה הוא צליל סופי ארוך שמשך הזמן שלו מקביל ליחידת משקל אחת לפחות (= 7 יחידות).

אחרי המשפט הזה יש הפסקה גדולה יותר בשירה, כאשר המנגנות ממשיכות את רצף הריקוד על ידי הקשות של עוד יחידות משקל אחדות.
אפשר לתאר את המבנה של בית כזה כך:

א: A – הפסקה;
א: A – הפסקה;
ב: B – הפסקה גדולה.

לעתים קרובות מושרת גם השורה השניה פעמיים על פי אותו משפט מוסיקאלי משלים. במקרה זה, הצליל המסיים את הפעם הראשונה הוא קצר, ואילו בפעם השניה מתארך הצליל על פני עוד יחידת משקל שלמה:

א: A – הפסקה;
א: A – הפסקה;
ב: B – הפסקה;
ב: B – צליל ארוך והפסקה גדולה.

כדאי לציין עוד שני סוגי מבנה של ה"דעסה", בהם מתגלית העובדה שהתבניות הטקסטואליות והמוסיקאליות הן קבועות, ופועלות זו בצד זו באופן עצמאי. את המבנה האחד אפשר לתאר כך:

א: A – הפסקה;
א: A – הפסקה;
ב: B – הפסקה;
ב: C – הפסקה גדולה.

את המבנה השני אפשר לתאר כך:

א: A – הפסקה;
א: A – הפסקה גדולה;
ב: B – הפסקה גדולה מאד.

ב: A – הפסקה;
×: B – צליל סופי ארוך והפסקה גדולה מאד.

ה– × מציין הברות חסרות משמעות, בדרך כלל: לַלַל... וכו'.

ביצוע מוצלח של ה"דעסה" מצטיין בעוד שתי תופעות מוסיקאליות מעניינות, האחת קשורה ב–עצמה (= דינאמיקה), והשניה קשורה ב–קצב (= טמפו).

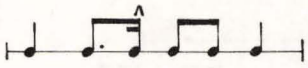
בדרך כלל מושרות המנגינות בעצמה אחידה במשך כל השיר. ההקשות בצחן ובתוף, לעומת זאת, מבוצעות בשתי דרגות שונות של עצמה: במשך השירה של משפט מוסיקאלי, מקישות המנגנות בעצמה לא גדולה כדי שהמלים והמנגינה תישמענה בבירור. מיד לאחר סיום המשפט המוסיקאלי מגבירות המנגנות את העצמה וממשיכות להקיש בעצמה גדולה זו במשך כל זמן ההפסקה עד

שהזמרת מחליטה להתחיל בשירת המשפט המוסיקאלי הבא, ואז מחלישות שתיהן את עצמת ההקשה עד להפסקה הבאה, וחוזר חלילה. יש לציין שהתופעה הזאת אפיינית גם לכל שאר שירי הריקוד של הנשים.

גם התופעה השניה, זו הקשורה בקצב, אפיינית לכלל שירי הריקוד של הנשים, ובתוכם לריקוד ה''דעסה''. בדרך כלל מתחיל הריקוד הזה בקצב של 104 מ.מ. בערך, ובמשך הריקוד מואץ בהדרגה הקצב והוא עשוי להגיע עד למהירות של 132 מ.מ. בערך. מוקדי ההאצה הזאת הם, בדרך כלל, אותן הפסקות שבין המשפטים המוסיקאליים.

ג. הסוג השלישי כולל מנגינות במשקל זוגי, כאשר ההקשות בצחן מדגישות את הפעמה, וההקשות בתוף קובעות את התבנית המקצבית של הריקוד. ריקוד זה מבוצע מיד לאחר סיום ה''דעסה'' ללא כל הפסקה בהקשות התוף והצחן, והחילופים במשקל ובמקצב נעשים בצורה מיידית וללא כל הכנה.

התבנית המקצבית של התוף קבועה, וכן קבועים גם הבדלי העצמה בתבנית זו:



הקצב ההתחלתי של השיר הזה קרוב לקצב הסופי של ה''דעסה'' הקודמת לו, וגם כאן מתרחשת במשך הביצוע התופעה של ההאצה ההדרגתית שמוקדיה הם ההפסקות שבין המשפטים המוסיקאליים. המהירות עשויה להגיע עד 192 מ.מ. בערך.

הטקסט בנוי מבתים בעלי שתי שורות כל אחד, ושתיהן בעלות חרוז אחיד. סדר השורות ומספר הפעמים שהן מושרות אינם תלויים במבנה המוסיקה, כפי שאפשר לראות ברישום הבא של שיר מס. 99 בספרנו:

טקסט	מוסיקה	
א:	A	
א:	$_1$A	הפסקה.
ב:	B	
ב:	$_1$B	צליל סופי ארוך והפסקה גדולה.

מבנה מסובך יותר מיוצג בשיר מס. 96, ותיאורו הוא:

טקסט	מוסיקה	
א:	A	הפסקה;
א:	$_1$A	הפסקה;
ב:	B	הפסקה;
ב:	A	
×:	B	צליל סופי ארוך והפסקה גדולה.

כמו בריקוד הקודם, גם כאן מגדילות המנגנות בתוף ובצחן את עצמת ההקשה בזמן ההפסקות שבין המשפטים המוסיקאליים.

ד. הסוג הרביעי כולל גם הוא מנגינות־ריקוד במשקל זוגי. הריקוד הזה מבוצע, ללא הפסקה, מיד לאחר סיום הריקוד הקודם, כאשר המנגנות מחליפות את המקצבים ללא כל הכנה. שלא כמו במנגינות מהסוג הקודם,קובעות כאן גם ההקשות בצחן תבנית־מקצב מיוחדת,הכוללת סינקופה בתחילת יחידת הזמן השניה:



תופעה מקצבית זו, הסינקופה, מאפיינת גם את מקצבי המנגינות של סוג הריקוד הרביעי הזה. הסינקופה יכולה להופיע בכל יחידת־משקל של השיר, אך בתוך היחידה הזו יש לסינקופה מקום קבוע, דהיינו: בתחילת יחידת הזמן השלישית:



בכל שיר מהסוג הזה נוצר, אם כן, שילוב של שלש תבניות מקצב המבוצעות בו־זמנית. שני מיני הסינקופה, זו המבוצעת בצחן וזו המבוצעת בפי הזמרות במסגרת המנגינה, משתלבים זה בזה ומתבססים על המקצב הזוגי הברור המבוצע התוף:



הקצב ההתחלתי של שיר זה זהה לקצב הסופי של השיר מהסוג הקודם לו, והוא עשוי להגיע עד למהירות של 252 מ.מ. בערך. גם כאן, כמו בשירי הריקוד מהסוגים הקודמים, מתרחשות התופעות של הגדלת העצמה בהפסקות שבין המשפטים המוסיקאליים, ושל ההאצה ההדרגתית שמוקדיה הם גם כן אותן הפסקות.

הטקסטים הנבחרים לשמש את מנגינות הסוג הרביעי הזה, בנויים מבתים בעלי שתיים או שלש שורות המחורזות בחרוז זהה. במקרה הראשון, דומים מבני השירים למבנים שהכרנו כבר בסוגים הקודמים, ויש אף מבנים פשוטים יותר, כגון זה המודגם בשיר מס. 97 שבספרנו:

א: A
א: A הפסקה;
ב: A
ב: A הפסקה.

במקרה השני, המודגם בספרנו בשיר מס. 100, אפשר לתאר את המבנה כך:

א: A
א: A
ב: B
ב: A
ג: B צליל סופי ארוך והפסקה.

אחד היסודות הבולטים בכל שירי הנשים הוא מבנה המילודיה המורכב ממוטיבים אחדים, כשכל מוטיב חופף תבנית־מקצב אחת. רוב השירים בנויים משלשה עד חמשה מוטיבים בסיסיים המופיעים – כולם או חלקם – פעמים אחדות במשך השיר, כאשר סדר הופעתם דומה לכעין עבודת־רקמה שכל לולאה חדשה שבה קשורה לקודמתה. יש מוטיבים המופיעים שוב במשך השיר בשלמותם, יש מהם המופיעים בטרנספוזיציה של מירווח הקרוב לקוורטה.

אם נסמל את המוטיבים באותיות לטיניות, נוכל לתאר את המבנים של כמה מן השירים האפייניים על פי המשפטים המוסיקאליים שלהם:

95
A → B → $_1$A → C
A → B → $_1$A → C
A → $_1$C → $_2$A → $_2$C

96
A → $_1$A → B → C
A → $_1$A → B → C
D → $_2$A → B + D → C
A → $_1$A → B → C
D → $_2$A → B + D → C

99
A → B → C → D
A → B → C
A → $_1$B → $_1$C → E
A → $_1$B → $_1$C

יש להעיר כי הצלחתו המלאה של אירוע מוסיקאלי בקרב קהל הנשים תלויה גם בשמירת המסגרת הגדולה של מחרוזת זו של שלשה סוגי הריקודים: ה''דעסה'', הריקוד השני (במקצב זוגי) והריקוד השלישי, המהיר יותר (במקצב הכולל סינקופה). שלשה סוגי הריקודים הללו קשורים זה בזה על ידי ''גרעינים'' מילודיים הפותחים את הריקודים. גרעינים אלה דומים זה לזה במבניהם המילודיים, וזהים בגובה צלילי ההתחלה שלהם. לעתים קרובות דומים הריקודים זה לזה גם במנעד של המנגינות ואפילו במהלך המילודי הכללי שלהם. בספרנו יש דמיון כללי כזה בין שיר מס. 96 לשיר מס. 95, וגם בין השירים 99 ו–98.

סימן הצלחה נוסף של אירוע מוסיקאלי היא התופעה המוסיקאלית הידועה בשם: ''חג׳ר'', כלומר: צליל גבוה וארוך המושר ברגיסטר ה''פאלסטו'' ובעזרת הרעדת הלשון על השפה העליונה. בדרך כלל מתחילה בכך אחת הנשים, ומיד מצטרפות אליה נשים נוספות, והצליל המיוחד הזה נמשך כ– 5 עד 10 שניות. ה ''חג׳ר'' מתבצע בעיקר בזמן ההפסקות בשירה בין המשפטים המוסיקאליים, אבל לא בכל הפסקה כזו. ה''חג׳ר'' תורם להגברת השמחה, ומאידך מבטא הוא התרוממות־נפש הנובעת מהצלחת הביצוע של השיר והריקוד.

לסיכום יש לציין כי בניגוד לשירת הגברים, מצטיינת שירת הנשים בכמה מערכות של דפוסים קבועים הפועלים זה בצד זה. התהליכים המוסיקאליים המתגלים בשעת ביצוע שירת הגברים פועלים ''על חשבון'' דפוסים אחרים המתערערים על ידי פיתוח מילודי, ואילו בשעת ביצוע שירי הנשים, אין ערעור של דפוסים קיימים. אדרבא: תהליכים אלה פועלים דווקא בכיוון של הבלטת הדפוסים הקיימים על ידי שמירת המסגרות הקטנות והגדולות.



Pomegranates, the finials of a *Torah* scroll.
Yemen (Aden?), 19th c.
Israel Museum, Jerusalem.

רימונים לספר תורה, כסף רקוע.
תימן (עדן?), מאה י"ט.
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים.

בבית הכנסת
In the Synagogue

The Synagogue in Yemen

The Synagogue is the most revered place in the life of a Yemenite Jew, because here he spends a great part of his life and also teaches his children.

It would seem that the inner structure of the synagogue in Yemen preserves an ancient tradition. Rugs are spread on the floor with pillows placed around them. Adults lean on the pillows and in front of each is a small, low table with a holy book on it and with place for a child to sit. The places for the elders are in the corners of the synagogue and next to the Ark. A slightly higher table is the *Bima*. Its place during the prayer is next to the Ark, and when the Torah scrolls are taken out, it is transferred to the middle of the synagogue.

Torah scrolls are generally written on yellowish, paper-thin parchment. They do not have special wooden cases allowing them to be placed upright during the reading. Rather, the Torah scroll is placed flat on the *Bima,* and its mantle is raised so that it can be shown to the congregation and can be read.

The Yemenite woman too considers the synagogue the House of God. Even if there is no special women's section there, it is a privilege, as well as a duty, to take care of the synagogue and clean it without any payment expected.

As befits a holy place, conduct therein is characterized by awe and humility. There is no moving about during the *'amida* prayer, nor is there any talking. Rather, the lips move silently. Especially is this evident during the Torah reading. The congregation listens with full attention to every vowel and accent, making sure they are rendered according to the tradition of the forefathers.

During both the prayers and the Torah reading, there is much emphasis placed on the traditional pronunciation and on the traditional tunes, which were especially intended for individual prayers on each holiday and festival.

This emphasis on preserving the ancient tradition creates a special atmosphere in the synagogue which is evident in the facial expression of those praying. While performing the midnight vigil, and especially on the night and day of the Ninth of Ab, there is an atmosphere of sadness and anguish in the synagogue. But the atmosphere changes completely on Fridays and Sabbaths, and on the Three Pilgrimage Festivals, when people's faces reflect happiness and an exalted spirit, reaching its peak on *Rosh Hashana and Yom Kippur*, and in particular on *Simhat Torah*.

בית הכנסת בתימן

בית הכנסת הוא המקום המקודש ביותר בחייו של יהודי תימני כי הוא חי בו ממש חלק גדול מימי חייו ומחנך בו את בניו.

נראה כי צורתו הפנימית של בית הכנסת בתימן משמרת מסורת עתיקה. על רצפתו פרושים שטיחים וכרים סביב סביב. המבוגרים נשענים על כרים, ולפני כל מבוגר שולחן נמוך קטן, מיועד לילד ולהנחת הספר. מקומות הזקנים הם בפינות בית הכנסת וליד ההיכל. שולחן גבוה במקצת הוא ה"בימה". מקומו בעת התפילה הוא ליד ההיכל וכאשר מוציאים ס"ת מעבירים אותו לאמצע ביהכ"נ.

ספרי התורה כתובים בדרך כלל על "גויל" צהבהב דק כמשי. אין להם בתי עץ מיוחדים המאפשרים להעמידם זקופים בעת הקריאה אלא מניחים את ספר התורה על הבימה ומרימים את יריעתו להראותו לצבור ולקרוא בו.

גם לאשה התימניה ביהכ"נ הוא בית ה', ואעפ"י שאין בו עזרת נשים מיוחדת היא רואה זכות ומצוה לטפל בו ובנקויו, וזאת – כמובן – חנם אין כסף.

כיאה למקום קדוש, ההתנהגות בו היא ביראה והכנעה. אין מתנועעים בתפילת העמידה ואין מוציאים הגה, אלא השפתיים נעות והקול לא ישמע.

ביחוד בולט הדבר בעת הקריאה בתורה, הקהל מקשיב לקריאה תוך ריכוז כל תשומת הלב לכל גויא ולכל טעם לפי מסורת קדומים.

גם בתפילה וגם בקריאה בתורה יש הקפדה גדולה על ההיגוי המסורתי ועל הנעימות המסורתיות שהן קבועות ומיוחדות לכל תפילה ותפילה ולכל חג ומועד. הקפדה זו על קיום המסורת העתיקה יוצרת בבית הכנסת אוירה מיוחדת, שמתבטאת אפילו בחזות פני המתפללים.

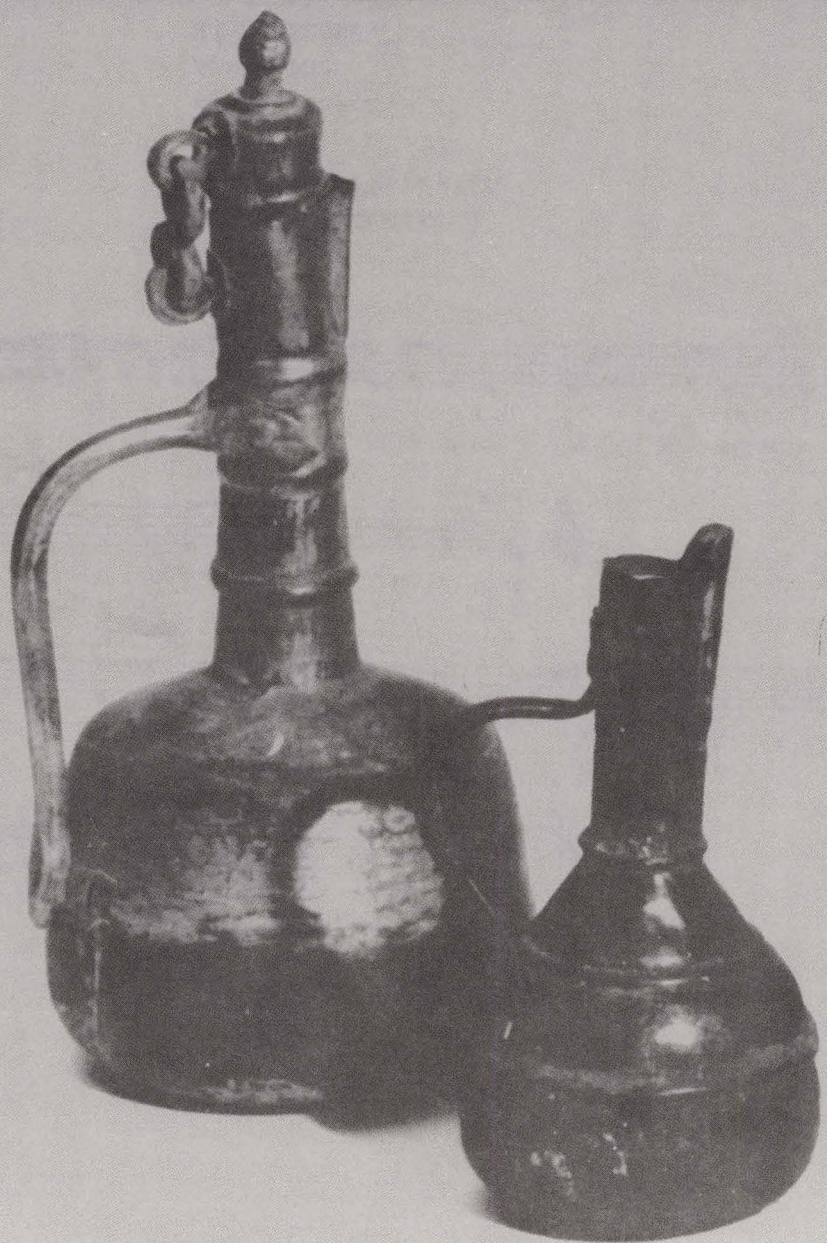
בשעת אמירת "תקון חצות", ובעיקר בליל תשעה באב וביומו, שוררת בבית הכנסת אוירה של יגון ועצב. אך האוירה משתנה מקצה לקצה ביום ששי ושבת, ובתפילות שלש רגלים, שאז פני האנשים מביעות שמחה ורוממות רוח שמגיעות לשיאן בראש השנה ויום כפור, ובמיוחד בשמחת תורה.

הנעימות השונות המובאות כאן בפרק זה, יש בהן כדי לעזור בתיאור חיים יהודיים מקוריים של שבט יהודי שחי מסוגר בעולמו דורות הרבה.

The various tunes presented here in this chapter seek to depict an aspect of the authentic Jewish life of a Jewish group which lived in its closed world for many generations.

תִּקּוּן חֲצוֹת

Midnight Vigil



ʿAl Nahărōṯ Bāval

Ṣanʿa

Psalms 137: 1–6

1. עַל נַהֲרוֹת בָּבֶל

צנעא

תהלים קלז, 1–6

With this tune the individual recites the complete psalm, at home or in the synagogue, at the beginning of the midnight vigil, and also on other occasions. The time for reciting the psalm is when most people are still asleep, and all is quiet. The recital is accompanied by cries and sighs.

בלחן זה אומר היחיד את המזמור בשלמותו בבית או בבית הכנסת כפתיחה ל- "תקון חצות", וגם בהזדמנויות אחרות.
שעת אמירת המזמור כאשר רוב בני אדם עדיין ישנים ודממה מסביב, ואמירה זו מלווה בבכי ואנחות.

עַל נַהֲרוֹת בָּבֶל שָׁם יָשַׁבְנוּ גַּם בָּכִינוּ,
בְּזָכְרֵנוּ אֶת צִיּוֹן:
עַל עֲרָבִים בְּתוֹכָהּ,
תָּלִינוּ כְּנֹורוֹתֵינוּ:
כִּי שָׁם שְׁאֵלוּנוּ שׁוֹבֵינוּ,
דִּבְרֵי שִׁיר וְתוֹלָלֵינוּ שִׂמְחָה:
שִׁירוּ לָנוּ מִשִּׁיר צִיּוֹן,
אֵיךְ נָשִׁיר אֶת שִׁיר יי
עַל אַדְמַת נֵכָר:
אִם אֶשְׁכָּחֵךְ יְרוּשָׁלַיִם,
תִּשְׁכַּח יְמִינִי:
תִּדְבַּק לְשׁוֹנִי לְחִכִּי אִם לֹא אֶזְכְּרֵכִי,
אִם לֹא אַעֲלֶה אֶת יְרוּשָׁלַיִם,
עַל רֹאשׁ שִׂמְחָתִי:





הקלטת ההדגמה: תל אביב, תשל"ו, מפי יחיאל עדאקי, יליד חראז, תימן.

Yeḥiel 'Adaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1976

2. דּוֹדִי יָרַד לְגַנּוֹ

Dödi Yåŗaḏ Lăḡanö

צנעא

Ṣan'a

ר' חיים הכהן מארם צובא (חלב).

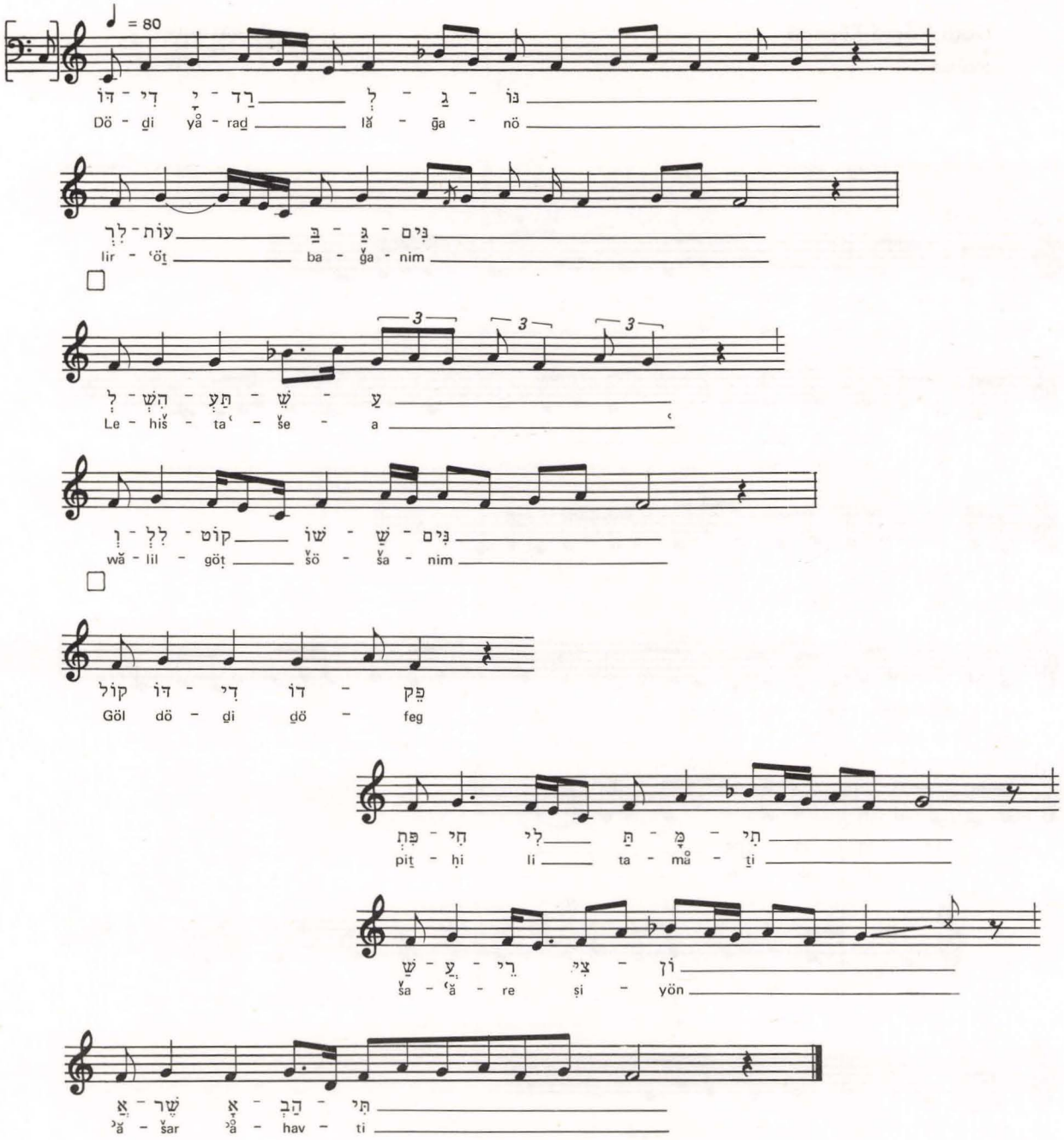
Hayyim Ha-cohen of Aleppo

פיוט זה הוא חלק מתוך "תיקון חצות" הנאמר בבית הכנסת או בבית על ידי יחיד.
בבית הכנסת, לאחר סיום כל בית ובית של הפיוט ע"י היחיד, חוזר כל הצבור ואומר את החלק האחרון של הבית.
יש מקומות הנוהגים לומר פיוט זה רק בלילי שבת.

This poem is part of the midnight vigil, recited in the synagogue or at home, by the individual. In the synagogue, after one finishes each stanza, the congregation repeats the last part of the stanza. There are places where this poem is recited only on Friday nights.

דּוֹדִי יָרַד לְגַנּוֹ,
לִרְעוֹת בַּגַּנִּים,
לְהִשְׁתַּעֲשֵׁעַ,
וְלִלְקֹט שׁוֹשַׁנִּים.
קוֹל דּוֹדִי דוֹפֵק,
פִּתְחִי לִי תַּמָּתִי,
שַׁעֲרֵי צִיּוֹן
אֲשֶׁר אָהַבְתִּי.

(בית א' מתוך הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ב, מפי יחיאל עדאקי (חראז).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv 1972

Dödi Yårad Lăganö
Sarʿab

3. הוֹדִי יָרַד לְגַנּוֹ
שרעב

For explanation, see number 2 above.

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 2.



הקלטת ההדגמה: תל אביב, תשל"ב, מפי זכריה בן נתן, יליד שרעב, תימן.

Zacharia Ben Natan (Sharʿab), Tel Aviv, 1972

Dödi Yå̱raḏ Lăḡanö

Ḥaban

4. הוֹדִי יָרַד לְגַנּוֹ

חבאן

For explanation, see number 2 above.

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 2.



הקלטת ההדגמה: ברקת, תשל״ג, מפי הרב יצחק מופעי, יליד חבאן, תימן.

Rabbi Yiṣḥaq Mufai (Ḥaban), Bareket, 1973

ʿAd ʾAnå BiḳyåH

Ṣanʿa

A collection of verses from Psalms.

These verses of consolation are said by the individual at the end of the midnight vigil to a tune of consolation (*nehama*).

5. עַד אָנָה בְּכִיָּה

צנעא

ליקוטי פסוקים מתוך מזמורי תהלים.

פסוקי נחמה אלו נאמרים על ידי יחיד בסיום אמירת "תיקון חצות" בנעימת "נחמה".

עַד אָנָה בְּכִיָּה בְּצִיּוֹן וּמִסְפֵּד בִּירוּשָׁלַיִם:
תָּקוּם תְּרַחֵם צִיּוֹן, וְתִבְנֶה חוֹמוֹת יְרוּשָׁלַיִם:
אַתָּה תָּקוּם תְּרַחֵם צִיּוֹן, כִּי עֵת לְחֶנְנָהּ כִּי בָא מוֹעֵד:
כִּי רָצוּ עֲבָדֶיךָ אֶת אֲבָנֶיהָ, וְאֶת עֲפָרָהּ יְחֹנֵנוּ:
בּוֹנֵה יְרוּשָׁלַיִם אֲדֹנָי נִדְחֵי יִשְׂרָאֵל יְכַנֵּס:



הקלטת ההדגמה: תל אביב, תשל"ב, מפי יחיאל עדאקי, יליד חראז, תימן.

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1972

רֹאשׁ חֹדֶשׁ

New Moon



٦. שַׁעַר הָרַחֲמִים
צנעא

ר' יהודה הלוי.

פיוט מצוי בסידור התפילה הספרדי וב''תכלאל'' ה''בלדי''.
נאמר ע''י שליח צבור לפני תפילת ערבית בליל ראש חדש שחל ביום חול.
אחרי כל בית, הציבור עונה בפזמון:
''שער הרחמים לעם בך בוטח ביום ראש החדש הזה יפתח''.
נעימת הפיוט היא מסוג נעימות ה''בקשות'', והפיוט נאמר תוך אוירה רצינית.

Saʿar Haraḥamim
Ṣanʿa

Yehuda Ha-Levi

This poem is found in the Sephardic prayerbook and in the *Tixlal Baladi* (the Yemenite prayerbook in the *Bąladi* version). It is recited by the leader of the congregation, before the evening prayers on the eve of the New Moon occurring on a weekday. After each stanza the congregation responds with the refrain "*Saʿar ha-raḥamim*".
The tune of the poem belongs to that of entreaty prayers, and this poem is recited in a sombre atmosphere.

שַׁעַר הָרַחֲמִים לְעָם בְּךָ בּוֹטֵחַ,
בְּיוֹם רֹאשׁ הַחֹדֶשׁ הַזֶּה יִפָּתֵחַ.

יוֹם יִשְׁעִי לְךָ אֶקְרָא
בַּיָּמִים וּבַלֵּילוֹת,
אֵל גָּדוֹל וְנוֹרָא נוֹרָא עֲלִילוֹת,
שָׁלַח נָא גְּאוּלוֹת וּלְךָ נִשְׁבְּחַ,
וְנַקְרִיב קָרְבָּנוֹת
עַל גַּבֵּי הַמִּזְבֵּחַ.

(בית א' מתוך הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל אביב, תשל"ח, מפי יחיאל עדאקי, יליד חראז, תימן.

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1978



שַׁבָּת וּמוֹעֲדִים

Sabbath and Holidays

Šir Haširim

Ṣanʿa

Song of Songs 1: 1–2.

This tune is used by the congregation for chanting the scroll of the Song of Songs on each Friday night before the Sabbath greeting prayers. The Rabbi of the synagogue begins reciting the first verse, and from there the recital of the scroll is done by the entire congregation in an exalted spirit, all together, young and old, in a uniform tune and tempo.

7. שִׁיר הַשִּׁירִים

צנעא

שיר השירים א, 1–2

בלחן זה נאמרת מגילת שיר השירים בכל ערב שבת ע"י הציבור לפני תפילת קבלת שבת.

רב בית הכנסת מתחיל באמירת הפסוק הראשון, מכאן ואילך אמירת המגילה היא בצוותא ובהתרוממות הנפש, גדולים וקטנים, בנעימה וקצב אחידים.

שִׁיר הַשִּׁירִים אֲשֶׁר לִשְׁלֹמֹה׃
יִשָּׁקֵנִי מִנְּשִׁיקוֹת פִּיהוּ,
כִּי טוֹבִים דּוֹדֶיךָ מִיָּיִן׃
לְרֵיחַ שְׁמָנֶיךָ טוֹבִים,
שֶׁמֶן תּוּרַק שְׁמֶךָ,
עַל כֵּן עֲלָמוֹת אֲהֵבוּךָ׃



הקלטת ההדגמה: תל אביב, תשל"ז, מפי יחיאל עדאקי, יליד חראז, יעקב צובירי, יליד מנאכה, וסעדיה לוי, יליד עמראן.

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

8. לְכָה דוֹדִי
חבאן

ר' שלמה אלקבץ.

פיוט זה, המצוי בסידורי התפלה של כל עדות ישראל, נאמר לפני תפילת ערבית בליל שבת. רב בית הכנסת מתחיל בפזמון: "לכה דודי לקראת כלה/ פני שבת נקבילה", ואחריו חוזר כל הציבור על הפזמון וממשיך בשירת כל הבתים והפזמון שביניהם. את הפיוט מסיימים בשירת צמד המלים "בואי כלה" שבע פעמים. הפיוט הזה מושר כאשר כל הקהל, גדולים וקטנים, עומדים על רגליהם להקביל פני שבת המלכה.

Lăḵå̊ Ḏöḏi
Ḥaban

Shlomo Alkabetz

This poem, found in the prayerbooks of all Jewish communities, is recited before the evening prayer on Friday evening. The Rabbi of the synagogue begins with the refrain "*Lăḵå̊ ḏöḏi ligraṯ kalå̊*", and then the entire congregation repeats the refrain and continues singing all of the stanzas and the refrain between them. The poem is concluded with the singing of the words "*Bö'i ḵalå̊*", seven times. This poem is chanted with the entire congregation, young and old, standing to welcome the Sabbath queen.

לְכָה דוֹדִי לִקְרַאת כַּלָּה, פְּנֵי שַׁבָּת נְקַבְּלָה.

שָׁמוֹר וְזָכוֹר בְּדִבּוּר אֶחָד, הִשְׁמִיעָנוּ אֵל הַמְיוּחָד.
אֲדֹנָי אֶחָד וּשְׁמוֹ אֶחָד,
לְשֵׁם וּלְתִפְאֶרֶת וְלִתְהִלָּה.

(הפזמון, ובית א' של הפיוט).



הקלטת ההדגמה: ברקת, תשל"ג, מפי הרב יצחק מופעי (חבאן)

Rabbi Yiṣḥaq Mufa'i (Ḥaban), Bareket, 1973

9. לְכָה דוֹדִי
צנעא

Lăk̊a Ḏöḏi
Ṣan'a

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 8.

For explanation, see number 8 above.

לְכָה דוֹדִי לִקְרַאת כַּלָּה,
פְּנֵי שַׁבָּת נְקַבְּלָה:
לְכָה דוֹדִי לִקְרַאת כַּלָּה,
פְּנֵי שַׁבָּת נְקַבְּלָה:

שָׁמוֹר וְזָכוֹר בְּדִבּוּר אֶחָד,
הִשְׁמִיעָנוּ הָאֵל הַמְיוּחָד.
אֲדֹנָי אֶחָד וּשְׁמוֹ אֶחָד,
לְשֵׁם וּלְתִפְאֶרֶת וְלִתְהִלָּה:

לְכָה דוֹדִי לִקְרַאת כַּלָּה,
פְּנֵי שַׁבָּת נְקַבְּלָה:

(פזמון ובית א' של הפיוט).





הקלטת ההדגמה: תל אביב, תשל"ז מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

10. שִׁירוּ לָאֵל נְבוֹנָי
צנעא

שם המחבר: יעקב (ע"פ האקרוסטיכון).

פיוט מצוי בסידור התפילה הספרדי בין הבקשות. ב"תכלאל" מקומו לפני תפילת ערבית של ליל שבת. הפיוט הזה נאמר בליל שבת החל בראש־חדש, לאחר הפיוט "לכה דודי", בנעימה מיוחדת. שליח הצבור אומר את הפיוט בית אחר בית, והצבור עונה לאחר כל בית בפזמון: "שבת וראש חדש יום זה לה'". הפיוט נאמר כאשר כל הצבור יושב.

V
Širu Lᵉ'el Nĕvönây
Ṣan'a

The poet's name: Ya'akov (according to acrostic)

This poem is found in the Sephardic prayerbook among the entreaty prayers. In the *Tixlal* its place is before the Friday night evening prayer. It is recited on a Friday evening which occurs on the New Moon, after the poem "*lăḳå ḏödi*", using a special melody. The leader of the congregation recites the poem stanza by stanza, and the congregation responds after each stanza with the refrain.
The poem is recited with the entire congregation seated.

שִׁירוּ לָאֵל נְבוֹנָי, שִׁירֵי רְנָנָי,
שַׁבָּת וְרֹאשׁ חֹדֶשׁ,
יוֹם זֶה לַיי.

שַׁבָּת וְרֹאשׁ חֹדֶשׁ, יוֹם זֶה לַיי.

עוֹז לוֹ בְּמִקְדָּשׁוֹ, תְּנוּ חוּשׁוּ לְדָרְשׁוֹ,
הִתְהַלְלוּ בְּשֵׁם קָדְשׁוֹ,
יִשְׂמַח לֵב מְבַקְשֵׁי יי.

שַׁבָּת וְרֹאשׁ חֹדֶשׁ, יוֹם זֶה לַיי.

(הפזמון, ובית ב' מתוך הפיוט).



*S. = Singer C. = Congregation

הקלטת ההדגמה: תל-אביב, תשל"ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

11. שִׁירוּ לָאֵל נְבוֹנָי
חידאן

Širu Lå'el Năvönåy
Ḥaydan

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 10.

For explanation, see above.

שִׁירוּ לָאֵל נְבוֹנָי, שִׁירֵי רָנָנָי,
שַׁבָּת וְרֹאשׁ חֹדֶשׁ, יוֹם זֶה לַיי.

יִקָּר שְׁמוֹ הוֹדִיעוּ, לַכֹּל וְהַשְׁמִיעוּ,
זַמְּרוּ הָרִיעוּ,
לִפְנֵי הַמֶּלֶךְ יי.

שַׁבָּת וְרֹאשׁ חֹדֶשׁ, יוֹם זֶה לַיי.

(פזמון ובית א' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: ראשון לציון, תשל"ו, מפי אהרן בן עמרם, יליד צנעא, חזן בית הכנסת ליהודי חידאן בראשון לציון.
Aharon Ben ʿAmram (Ṣanʿa), Rishon LeZion, 1976

Mizmör Šir Liyöm Hašabāṯ

Ṣan‘a

Psalms 92: 1–3, 16

12. מִזְמוֹר שִׁיר לְיוֹם הַשַּׁבָּת

צנעא

תהלים, צ״ב, 1–3, 16.

This psalm is said in its entirety before the Sabbath evening prayer. The Rabbi of the synagogue begins, and the congregation joins him and continues reading together, young and old, in a joyous tempo. The psalm is recited with the entire congregation seated.

מזמור זה נאמר בשלמותו לפני תפילת ערבית של ליל שבת. רב בית הכנסת מתחיל, והצבור מצטרף אליו וממשיך לקרוא בצוותא, גדול וקטן, בקצב וברינה. המזמור נאמר כאשר הצבור יושב.

מִזְמוֹר שִׁיר לְיוֹם הַשַּׁבָּת.
טוֹב לְהוֹדוֹת לַיי וּלְזַמֵּר לְשִׁמְךָ עֶלְיוֹן:
לְהַגִּיד בַּבֹּקֶר חַסְדֶּךָ וֶאֱמוּנָתְךָ בַּלֵּילוֹת:

לְהַגִּיד כִּי יָשָׁר יי
צוּרִי וְלֹא עַוְלָתָה בּוֹ.



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

13. שְׁמַע יִשְׂרָאֵל

צנעא

דברים, ו', 4–5, 9.

תחלת "קריאת שמע", נאמרת בתפלות שחרית וערבית על ידי כל הצבור בקול רם ובמיתון.

לאחר מכן, רב בית הכנסת מתחיל במלה "ואהבת", ואחריו חוזר הציבור על מלה זו, וממשיך בצוותא ובקצב עד "אני ה' אלקיכם". כך נאמרת קריאת שמע מלה במלה, בנחת ובהתעוררות.

Šǎma‘ Yisrå’el

Ṣan‘a

Deuteronomy 6: 4–5, 9

The beginning of the *Sama* is recited during the morning and evening prayers by the entire congregation aloud and slowly. After that, the Rabbi of the congregation begins with the word "*wǎ-åhavtå*". After him the congregation repeats this word, and continues together and in tempo until the end of the section. Thus the reading of the *Sama* is performed word by word, with composure and with dignity.

שְׁמַע יִשְׂרָאֵל
יי אֱלֹהֵינוּ
יי אֶחָד׃

וְאָהַבְתָּ אֵת יי אֱלֹהֶיךָ,
בְּכָל לְבָבְךָ וּבְכָל נַפְשְׁךָ וּבְכָל מְאֹדֶךָ׃

וּכְתַבְתָּם עַל מְזוּזוֹת בֵּיתֶךָ
וּבִשְׁעָרֶיךָ׃



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

Yigdal
Ṣan'a

The poet's name is not known.

This poem is found in all prayerbooks. According to the *Tixlal Baladi* it is recited only at the conclusion of the Friday evening prayer, or on a festival that falls on the Sabbath, but not on the eve of a festival. It has two tunes, one for Friday evening, and one for a festival occurring on the Sabbath. The latter one is considered more joyous. The tune given here is the Sabbath tune. The poem is recited with the congregation seated. The Rabbi of the synagogue begins, and after him the congregation continues together aloud. Sometimes, when the congregation is large, they are divided into two groups. One part says half the stanza and the other part says the other half. The conclusion of the prayer, therefore, is performed in an exalted atmosphere.

14. יִגְדַּל
צנעא

שם המחבר לא ידוע.

פיוט מצוי בכל סידורי התפילה.
לפי ה"תכלאל" ה-"בלדי" נאמר רק בסיום תפילת ליל שבת, או יו"ט שחל בשבת, אך לא בליל יו"ט. לו שתי נעימות, אחת של ליל שבת ואחת של יו"ט שחל בשבת, וזו האחרונה נחשבת עליזה יותר. הנעימה כאן היא נעימת שבת.
הפיוט נאמר כשהציבור יושב. רב ביה"כ מתחיל ואחריו ממשיך הציבור בצוותא ובקול רם. לעתים כשהציבור גדול, מתחלקים לשתי קבוצות. חלק אומר חצי הבית וחלק אומר חצי הבית השני. סיום התפילה נעשה, איפוא, ברוח מרוממת.

יִגְדַּל אֱלֹהִים חַי וְיִשְׁתַּבַּח,
נִמְצָא וְאֵין עֵת אֶל מְצִיאוּתוֹ.
אֶחָד וְאֵין יָחִיד כְּיִחוּדוֹ,
נֶעְלָם וְגַם אֵין סוֹף לְאַחְדוּתוֹ.

יִשְׁלַח לְקֵץ יָמִין מְשִׁיחֵנוּ,
לִפְדוֹת מְחַכֵּי קֵץ יְשׁוּעָתוֹ.

(בתים א', ב', ו -יב' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז),יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

15. יִגְדַּל
צנעא

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 14.
הנעימה היא זו של יו"ט החל בשבת. נעימה זו חוברה בתימן, עפ"י המסורת, על ידי סעיד ערוסי (נפטר בערך בשנת 1914), והוכנסה לשימוש בבית הכנסת "פנחס" בצנעא, אח"כ בביה"כ של הרב קפאח, ומשם התפשטה לשאר הקהילות.
גם כאן, כשהציבור גדול, הוא נחלק לשתי קבוצות כשקבוצה אחת שרה מחצית ראשונה של חרוז, והקבוצה השניה משלימה ושרה את מחצית החרוז השניה.

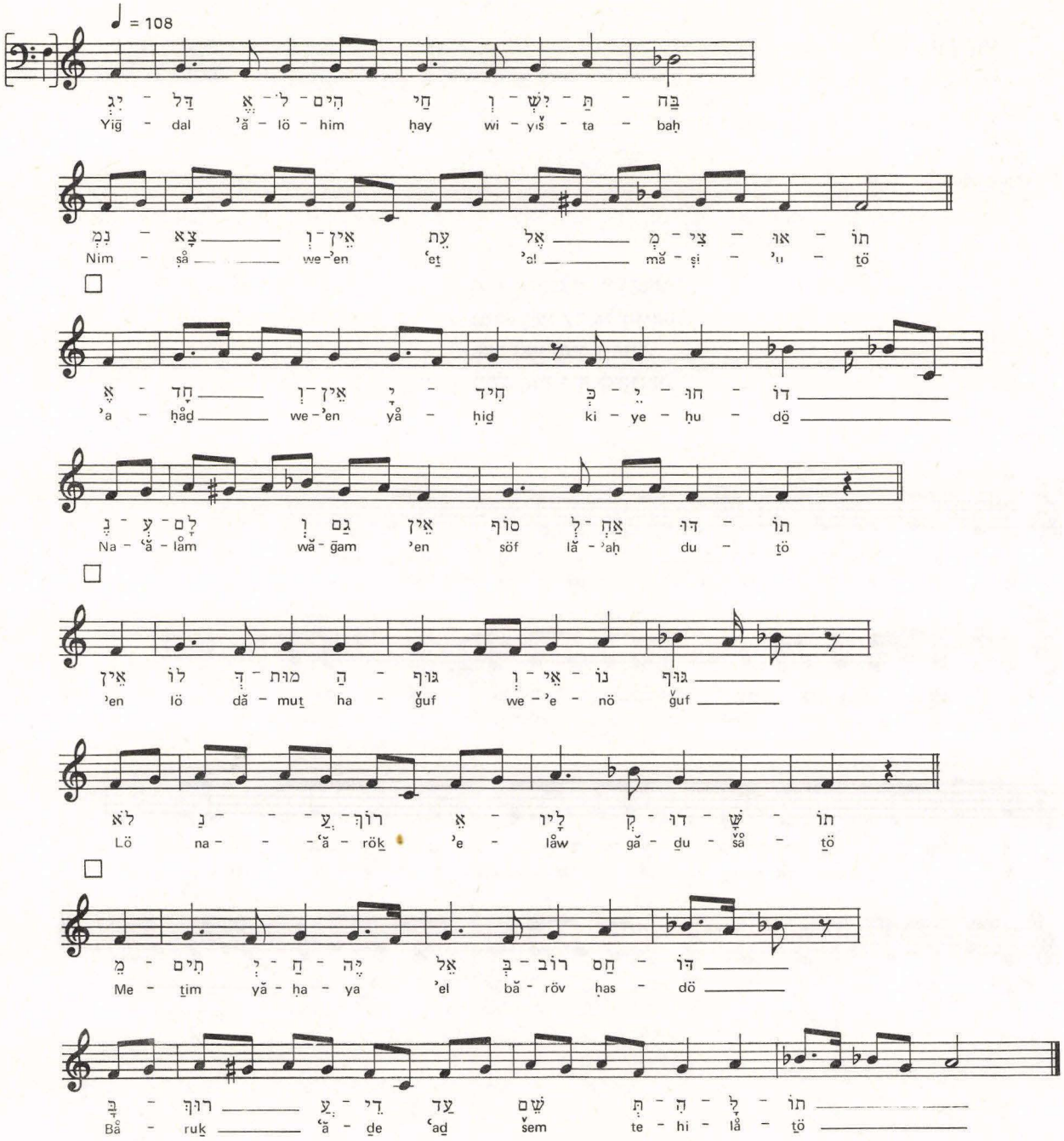
Yiḡdal
Ṣan'a

For explanation, see above.
The tune is for a festival occurring on the Sabbath. This tune was composed in Yemen, according to tradition by Sa'id 'Arussi (died ca. 1914), and was introduced into use in the synagogue "Pinḥas" in Ṣan'a, after that into the synagogue of Rabbi Kafaḥ, and from there it spread to other communities. Here too, when the congregation is large, it is divided into two groups, with one part singing the first half of the stanza, and the second group completing it by singing the second half.

יִגְדַּל אֱלֹהִים חַי וְיִשְׁתַּבַּח,
נִמְצָא וְאֵין עֵת אֶל מְצִיאוּתוֹ
אֶחָד וְאֵין יָחִיד כְּיִחוּדוֹ,
נֶעְלָם וְגַם אֵין סוֹף לַאֲחָדוּתוֹ.
אֵין לוֹ דְּמוּת הַגּוּף וְאֵינוֹ גּוּף
לֹא נַעֲרוֹךְ אֵלָיו קְדוּשָּׁתוֹ.

מֵתִים יְחַיֶּה אֵל בְּרוֹב חַסְדּוֹ
בָּרוּךְ עֲדֵי עַד שֵׁם תְּהִלָּתוֹ.

(בתים א', ב', ג', ו–י"ג של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: ראה לעיל, מס. 14.

See above, No. 14

Yiḡdal
Sarʿab

16. יִגְדַּל
שרעב

For explanation, see above.

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 14.

יִגְדַּל אֱלֹהִים חַי וְיִשְׁתַּבַּח,
נִמְצָא וְאֵין עֵת אֶל מְצִיאוּתוֹ.
אֶחָד וְאֵין יָחִיד כְּיִחוּדוֹ,
נֶעְלָם וְאֵין סוֹף לְאַחְדוּתוֹ.



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ב, מפי זכריה בן נתן – שרעב .
Zacharia Ben Natan (Sharʿab), Tel Aviv, 1972

Yiḡdal

Ḥaban

17. יִגְדַּל

חבאן

For explanation, see above.

It is customary among the Jews of Ḥaban to recite the poem at the end of the evening service on Sabbath and festival eves. The cantor of the synagogue begins, and after him the congregation continues, while standing. According to the tradition of the Jews of Ḥaban, this poem has only one tune.

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 14.

לפי המקובל אצל יהודי חבאן נאמר הפיוט בסיום תפילת ערבית של לילות שבת וחגים. חזן בית הכנסת מתחיל, ואחריו הציבור ממשיך, כשהוא עומד על רגליו.

על פי מסורת יהודי חבאן, יש לפיוט זה נעימה אחת בלבד.



הקלטת ההדגמה: ברקת, תשל"ג, מפי הרב יצחק מופעי (חבאן).

Rabbi Yiṣḥaq Mufaʾi (Ḥaban), Bareket, 1973

Yiḡdal
ʿAdan

18. יִגְדַּל
עדן

The Jews of Aden also recite this poem at the end of the evening service on Sabbath and festival eves, with the congregation seated. The cantor of the synagogue begins singing, and after him the congregation continues. There are two tunes for the poem, one for Sabbath and the other for festivals. The one given here is for the Sabbath.

גם יהודי עדן אומרים פיוט זה בסיום תפילת ערבית של לילות שבת וחגים, כשהציבור יושב. חזן ביה"כ מתחיל לשיר ואחריו ממשיך הציבור. שתי נעימות לפיוט. אחת לשבת ושניה לחגים. הנעימה הרשומה, היא של שבת.

יִגְדַּל אֱלֹהִים חַי וְיִשְׁתַּבַּח,
נִמְצָא וְאֵין עֵת אֶל מְצִיאוּתוֹ
אֶחָד וְאֵין יָחִיד כְּיִחוּדוֹ,
נֶעְלָם וְגַם אֵין סוֹף לְאַחְדוּתוֹ.



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ה, מפי מנחם נסים חוטרי, יליד עדן.
Menaḥem Nissim Ḥotri (ʿAden), Tel Aviv, 1975



סדר הושענות ויום שמחת תורה.
כתב־יד מהעיר צנעא, תימן, מאה י"ח – י"ט.
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים.

The title page of a prayer book for *Sukot "Seder Hosha'not ve-Yom Simhat Torah"*.
Ms. from San'a, Yemen, 18th – 19th c.
Israel Museum, Jerusalem.

Mi Yiten Miṣiyön

Ṣanʿa

Psalms 14:7

The tune given here is for the conclusion of the reading of Psalms by the congregation on Saturday evening after midnight. When the congregation is large, it is divided into two groups. One says half a verse, and the other completes it. The reading is done aloud, with trills and with much feeling. The event imparts a strong sense of awe.

To this verse two other verses from Psalms are added which complete the entire reading of Psalms.

19. מִי יִתֵּן מִצִּיּוֹן

צנעא

תהלים, י"ד, 7.

הנעימה הרשומה כאן היא לסיום קריאת תהלים בציבור בליל שבת אחר חצות בבית הכנסת. כאשר הציבור גדול, הוא נחלק לשתי קבוצות. האחת אומרת חצי הפסוק והשניה משלימה אותו. הקריאה היא בקול רם, בסלסול וברגש רב והמעמד הוא בעל רושם חזק.

מִי יִתֵּן מִצִּיּוֹן
יְשׁוּעַת יִשְׂרָאֵל,
בְּשׁוּב אֱלֹהִים
שְׁבוּת עַמּוֹ,
יָגֵל יַעֲקֹב
יִשְׂמַח יִשְׂרָאֵל.

לפסוק זה מצורפים עוד שני פסוקים ממזמורי תהלים שבהם מסיימים כל קריאת תהלים.



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi(ʿAmran), Tel Aviv, 1977

20. אֱלֹהַי, הַנְּשָׁמָה
צנעא

ʾĂlöhay, Hanăšåmå
Ṣanʿa

ברכה מ"סדר הנהגת הבוקר", המצויה בכל סידורי התפילה. מקורה במסכת ברכות דף ס' עמ' ב. נאמרת בבית על ידי היחיד בבוקר לאחר נטילת ידים, ובבית הכנסת עם פתיחת סדר תפילת שחרית. בבית הכנסת יושבים כולם וגם היחיד האומר את הברכה הזו בקול רם. אלה שלא אמרוה בבית מלוים חרישית את המברך.

A blessing from the "*Seḏer hanhăḡaṯ ha-bögar*", found in all prayerbooks. Its source is the Tractate *Beraxot* , page 60b. It is recited at home by the individual in the morning after washing, and at the synagogue at the beginning of the morning prayer. In the synagogue everyone is seated, including the one who says this blessing aloud. Those who did not recite it at home quietly follow the leader pronouncing the blessing.

אֱלֹהַי, הַנְּשָׁמָה שֶׁנָּתַתָּ בִּי טְהוֹרָה,
אַתָּה בְּרָאתָהּ וְאַתָּה יְצַרְתָּהּ
וְאַתָּה נְפַחְתָּהּ בִּי וְאַתָּה מְשַׁמְּרָהּ בְּקִרְבִּי,
וְאַתָּה עָתִיד לִטְלָהּ מִמֶּנִּי,
וְאַתָּה עָתִיד לְהַחְזִירָהּ בִּי לָעָתִיד לָבוֹא,
וְכָל זְמַן שֶׁהַנְּשָׁמָה בְּקִרְבִּי,
מוֹדֶה אֲנִי לְפָנֶיךָ, יי אֱלֹהַי
רִבּוֹן כָּל הַמַּעֲשִׂים.
בָּרוּךְ אַתָּה יי, הַמַּחֲזִיר נְשָׁמוֹת
לִפְגָרִים מֵתִים.





הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ״ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).

Yehiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

ʾÅz Yåšv̆ir

Ṣanʿa

Exodus 15:1

זהו פסוק ראשון מתוך ''שירת הים'', הנאמרת בתפילת שחרית לפני ברכת ה- ''יוצר''. ל''שירת הים'' נעימה מיוחדת. במסגרת קריאת התורה, מבוצעת הנעימה בסלסול ובאטיות.
בצורה פחות מסולסלת מבוצעת היא במסגרת תפילת שחרית של שבת וחג, ואילו בצורה עוד יותר מהירה היא מבוצעת במסגרת תפילת שחרית בימי חול.
את ''שירת הים'' שבמסגרת התפלה אומר כל הצבור בצוותא.
כאן רשומה נעימת יום חול בתפלה.

21. אָז יָשִׁיר

צנעא

שמות טו', 1.

This is the first verse of the Song of the Sea, recited in the morning service before the "*Yöṣer*" blessing. It has a special tune. As part of the service for the reading of the Torah, the tune is rendered slowly and with trills. It is rendered with fewer trills as part of the morning prayer for Sabbaths and festivals, and in an even faster tempo in the morning prayer for weekdays. The entire congregation as a group recites this prayer. Here we give the melody for weekdays.

אָז יָשִׁיר מֹשֶׁה וּבְנֵי יִשְׂרָאֵל
אֶת הַשִּׁירָה הַזֹּאת לַיי
וַיֹּאמְרוּ לֵאמֹר
אָשִׁירָה לַיי כִּי גָאֹה גָּאָה
סוּס וְרֹכְבוֹ רָמָה בַיָּם׃



הקלטת ההדגמה: תל-אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

Birkaṯ Köhănim

Ṣan‘a

Numbers 6:24–26

22. בִּרְכַּת כֹּהֲנִים

צנעא

במדבר ו', 24–26.

This blessing is recited during the *'ămiḏâ'* prayer, as part of the repetition of the leader of the congregation, in the morning and additional services, and, on certain days, also at the afternoon service. With the congregation standing quietly at attention, the priests finish their opening blessing and begin singing the word "*Yăvârakăkâ*". After that the leader continues with the word "*ăḏönây*", and the priests repeat this word, and so on, word for word, until the end of the three verses comprising the blessing. Here we give only the first verse. The Priestly Blessings have two tunes. One is for weekdays and Sabbath, with the Sabbath tune slower than the weekday one, and the other is for the High Holidays . Here we give the tune for the Sabbath.

ברכה זו נאמרת בתפילת העמידה, בחזרת שליח ציבור, בשחרית ובמוסף, ובימים מסוימים גם במנחה.
כשהציבור עומד בשקט ובהקשבה, מסיימים הכהנים את ברכת הפתיחה שלהם, ומתחילים בשירת המלה "יברכך". לאחר מכן ממשיך שליח־הציבור במלה "ה'", והכהנים חוזרים על המלה הזו. וכך הלאה – מלה אחר מלה – עד סוף שלשת הפסוקים המרכיבים את ברכת הכהנים.
כאן הובא רק הפסוק הראשון.
לברכת כהנים שתי נעימות. אחת לימי חול ושבת, כאשר בשבת הנעימה אטית יותר מאשר בימי חול, והשניה לימים נוראים.
כאן רשומה נעימת שבת.

יְבָרֶכְךָ.

יי -

יי.

וְיִשְׁמְרֶךָּ -

וְיִשְׁמְרֶךָּ.

אָמֵן.



*P = Priests S. = Singer C. = Congregation

הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ז, מפי יחיאל עדאקי (צנעא), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

Wayhi Bǎšalaḥ

Ṣanʿa

Exodus 13:17

There are several tunes for the reading of the Torah in the synagogue. Since according to the Yemenite custom, every one called reads from the Torah himself, one tune can be heard in different versions. The congregation listens to the reading of the Torah paying great attention to every word and accent. The tune here is slow and with trills.

23. וַיְהִי בְּשַׁלַּח

צנעא

שמות, יג', 17.

לקריאה בתורה בבית הכנסת נעימות אחדות. מכיון שלפי מנהג תימן כל עולה לתורה קורא בעצמו את ה"מברך" שלו, הרי שנעימה אחת יכולה להישמע בגוונים שונים.
הקריאה בתורה נשמעת על ידי הציבור בהקשבה רבה ובתשומת לב מדוקדקת לכל מלה ולכל טעם.
הנעימה כאן היא מסולסלת ואטית.

וַיְהִי
בְּשַׁלַּח פַּרְעֹה
אֶת הָעָם,
וְלֹא נָחָם אֱלֹהִים,
דֶּרֶךְ אֶרֶץ פְּלִשְׁתִּים,
כִּי קָרוֹב הוּא
כִּי אָמַר אֱלֹהִים,
פֶּן יִנָּחֵם הָעָם, בִּרְאוֹתָם מִלְחָמָה,
וְשָׁבוּ מִצְרָיְמָה׃



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ״ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

Wayhi Bašalaḥ

Ṣan'a

24. וַיְהִי בְשַׁלַּח

צנעא

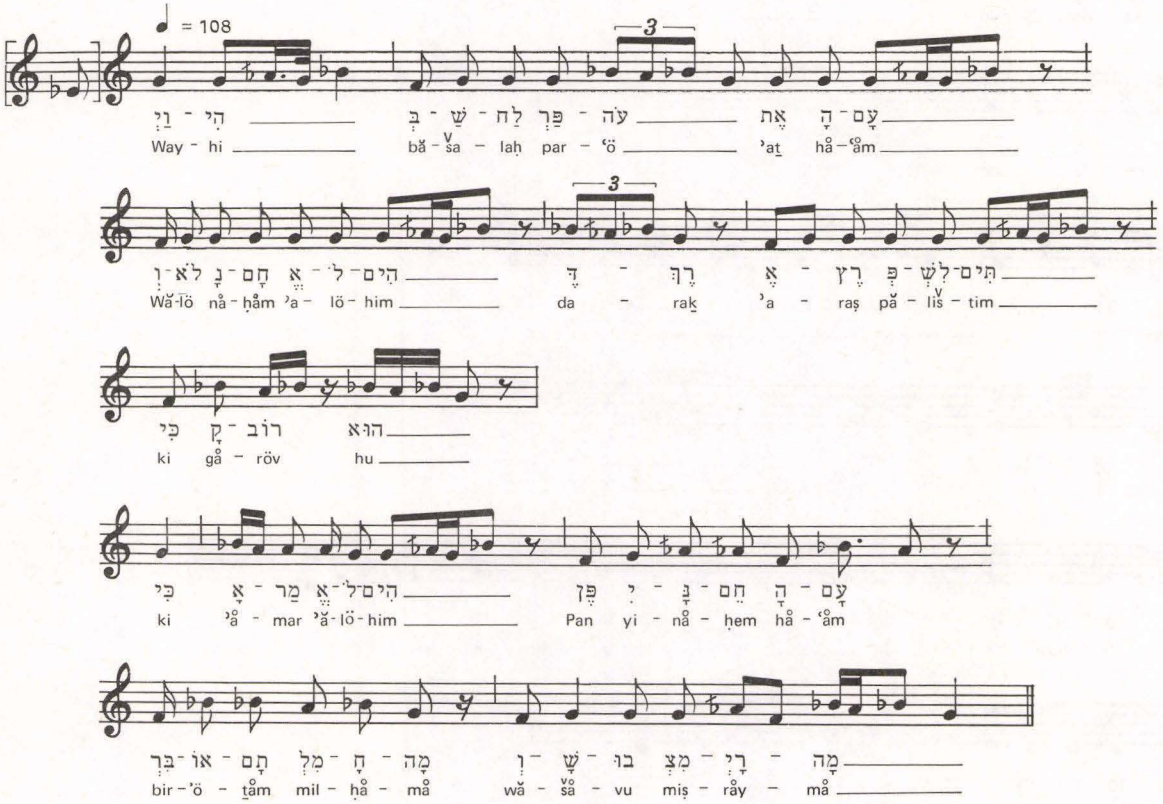
For explanation, see above.

Some people called to the Torah cannot read with trills, and they choose a simpler untrilled tune. An example is given here.

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 23.

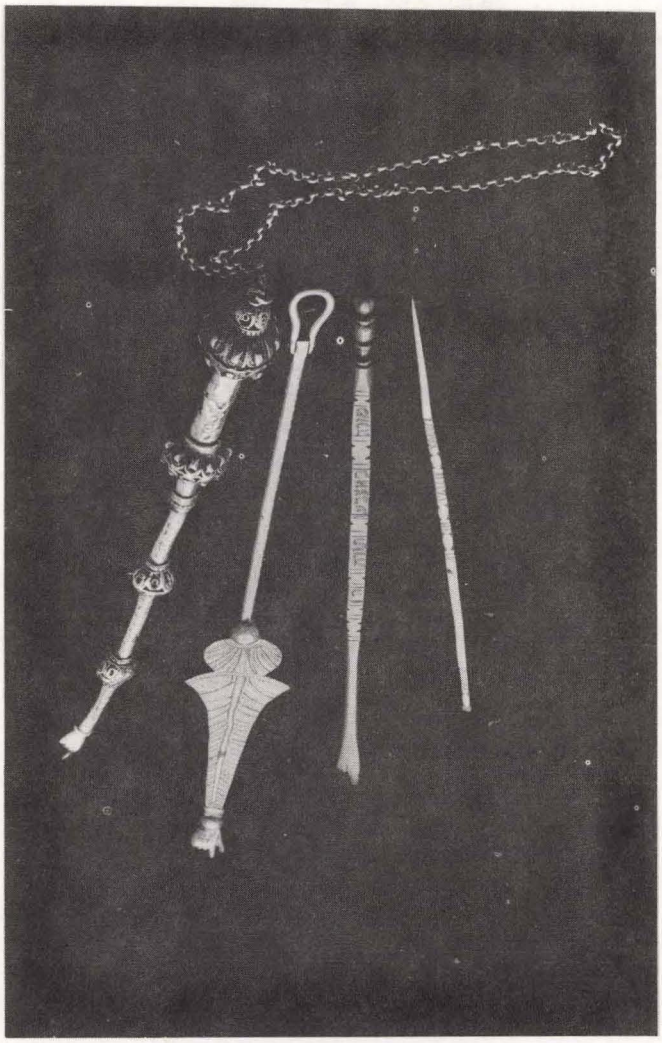
יש מן העולים לתורה שאין בכוחם לקרא בסלסול, והם בוחרים לקרא בנעימה פשוטה ובלתי מסולסלת. נעימה כזאת רשומה כאן.

וַיְהִי, בְּשַׁלַּח פַּרְעֹה אֶת הָעָם,
וְלֹא נָחָם אֱלֹהִים, דֶּרֶךְ אֶרֶץ פְּלִשְׁתִּים,
כִּי קָרוֹב הוּא
כִּי אָמַר אֱלֹהִים, פֶּן יִנָּחֵם הָעָם,
בִּרְאוֹתָם מִלְחָמָה, וְשָׁבוּ מִצְרָיְמָה:



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968



Torah pointers.
Yemen, 19th – 20th c.
The collection of Sir Isaac and Lady Edith Wolfson Museum, Hechal Shlomo, Jerusalem.

''ידיים'' לספר תורה.
תימן, מאה י''ט – כ'.
אוסף מוזיאון סיר אייזיק ולידי וולפסון, היכל שלמה, ירושלים.

25. אָז יָשִׁיר

צנעא

שמות, טו׳, 1.

לפי מנהג תימן יש שלשה ענינים הנקראים בספר תורה בנעימה מיוחדת:
שירת הים, עשרת הדברות, פטירת משה.
נעימה זו אחת היא לכלם.
אותם אנשים מתוך הציבור המעונינים להתכבד בקריאת פרשיות אלה,
בדרך כלל ״קונים״ אותן בטבין ותקילין.

°Āz Yāšir

Ṣanʿa

Exodus 15:1

According to Yemenite custom, three sections are read in the Torah with a unique and special melody: the Song of the Sea, the Ten Commandments, and the Death of Moses. Those people in the congregation interested in being honored with reading these passages generally "purchase" them.

אָז יָשִׁיר מֹשֶׁה
וּבְנֵי יִשְׂרָאֵל
אֶת הַשִּׁירָה הַזֹּאת לַיי
וַיֹּאמְרוּ לֵאמֹר
אָשִׁירָה לַיי כִּי גָאֹה גָּאָה
סוּס וְרֹכְבוֹ
רָמָה בַיָּם׃



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ״ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

Ma Nå̆wu

Ṣan'a

Isaiah 52:7

This is a verse from the *Haftara* of the chapter *Shoftim*. After the reading in the Torah on Sabbath and holidays, and the saying of *Kaddish*, the reader is called for *Maftir*. In contrast to the reading of the Torah, the *Haftara* is read from a printed book. The *Haftara* has a special tune and it too, as also the reading of the Torah, is listened to by the congregation attentively, lest mistakes be made in pronunciation, vocalization, or stress.

26. מַה נָּאוּ

צנעא

ישעיהו נ"ב, 7.

זהו פסוק אחד מתוך הפטרת פרשת שופטים. לאחר הקריאה בתורה בשבתות ובחגים ואמירת הקדיש, נקרא העולה למפטיר. שלא כמו קריאת התורה, נקראת ההפטרה מתוך ספר מודפס. להפטרה נעימה מיוחדת ואף היא, כמו קריאת התורה, נשמעת על ידי הציבור בדריכות ובמעקב אחרי הקורא לבל ישגה בהגייה, בניקוד, או בטעם.

מַה נָּאוּ עַל הֶהָרִים, רַגְלֵי מְבַשֵּׂר
מַשְׁמִיעַ שָׁלוֹם, מְבַשֵּׂר טוֹב,
מַשְׁמִיעַ יְשׁוּעָה,
אוֹמֵר לְצִיּוֹן מָלַךְ אֱלֹהָיִךְ׃



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968



The holy ark and Tora scrolls.

A Yemenite synagogue in Gonen, Jerusalem, 1980

Photo: Yaakov Mazor

ארון קודש ובו ספרי תורה.

בית כנסת של יוצאי תימן בשכונת גונן, ירושלים, ה' תש"ם.

צילם: יעקב מזור

27. וְיָדַעְתָּ

צנעא

Wiyå̊ḏa‘tå̊

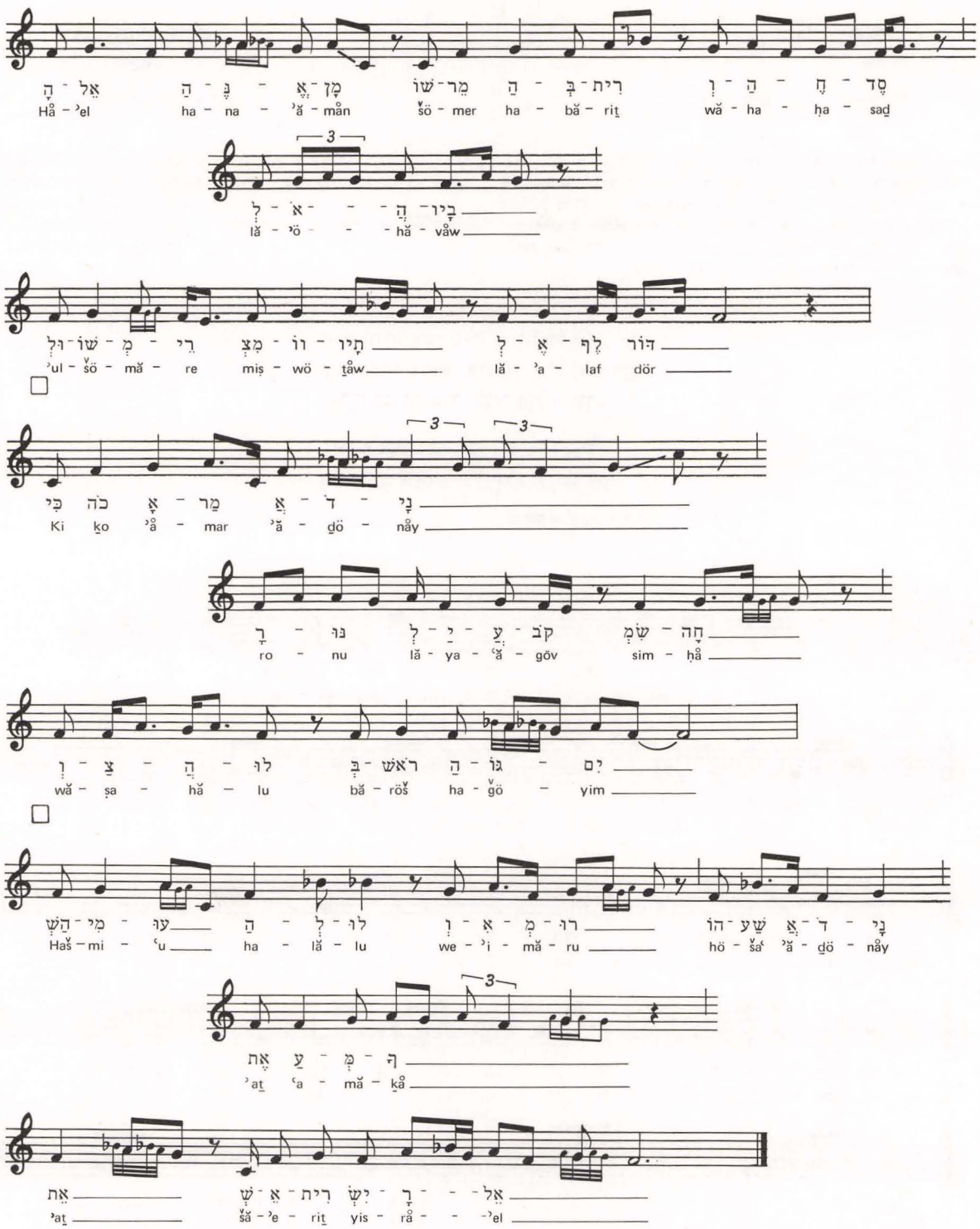
Ṣan‘a

שלשה פסוקים ממקומות שונים בתנ״ך, הנאמרים בבית הכנסת על ידי החזן לפני לקיחת ספר התורה מהתיבה להוליכו להיכל.
כשהציבור עומד, מסלסל החזן בקולו באמירת הפסוקים הנ״ל. לאחר מכן הוא לוקח את ספר התורה ומוליכו להיכל בפסיעות אטיות.

These are three verses from different places in the Bible, recited in the synagogue by the cantor before taking the Torah scroll from the Ark. With the congregation standing, the cantor trills while reciting these verses. After that he takes the Torah scroll and brings it to the Ark with small steps.

וְיָדַעְתָּ,
כִּי יי אֱלֹהֶיךָ, הוּא הָאֱלֹהִים,
הָאֵל הַנֶּאֱמָן, שׁוֹמֵר הַבְּרִית וְהַחֶסֶד,
לְאֹהֲבָיו
וּלְשׁוֹמְרֵי מִצְוֹתָיו לְאֶלֶף דּוֹר.
כִּי כֹה אָמַר יי,
רָנּוּ לְיַעֲקֹב שִׂמְחָה,
וְצַהֲלוּ בְּרֹאשׁ הַגּוֹיִים,
הַשְׁמִיעוּ הַלֵּלוּ וְאִמְרוּ, הוֹשַׁע יי,
אֶת עַמְּךָ,
אֵת שְׁאֵרִית יִשְׂרָאֵל.





הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1977

28. אֲדוֹן עוֹלָם
צנעא

שם המחבר לא ידוע.

פיוט מצוי בכל סידורי התפילה פרט ל"תכלאל" ה"בלדי".
נוהגים לאמרו בבית הכנסת בסיום תפילות שבת בבוקר, כשהציבור עומד ולפני שהוא עוזב את בית הכנסת.
רב בית הכנסת מתחיל ואחריו ממשיך הציבור בצוותא. יש בתי כנסת שהנהיגו עוד נעימה שניה לחגים.

ʾĂḏön ʿÖlåm
Ṣanʿa

The poet's name is unknown.

A poem found in all prayerbooks except the *Tixlal Baladi*. It is customary to recite it in the synagogue at the end of the morning Sabbath prayer, with the congregation standing before leaving the synagogue. The Rabbi of the synagogue begins, and after him the congregation continues together. There are synagogues where another tune is used on festivals.

אֲדוֹן עוֹלָם אֲשֶׁר מָלַךְ, בְּטֶרֶם כֹּל יְצִיר נִבְרָא.
לְעֵת נַעֲשָׂה בְחֶפְצוֹ כֹּל, אֲזַי מֶלֶךְ שְׁמוֹ נִקְרָא.
וְאַחֲרֵי כִּכְלוֹת הַכֹּל, לְבַדּוֹ יִמְלוֹךְ נוֹרָא.

בְּיָדוֹ אַפְקִיד רוּחִי, בְּעֵת אִישַׁן וְאָעִירָה.
וְעִם רוּחִי גְּוִיָּתִי, יי לִי וְלֹא אִירָא.

(בתים א', ב', ג', י"ג, ו–י"ד של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

ʾĂḏön ʿÖlåm
Ḥaban

29. אֲדוֹן עוֹלָם
חבאן

For explanation, see above.

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 28.

אֲדוֹן עוֹלָם אֲשֶׁר מָלַךְ, בְּטֶרֶם כֹּל יְצִיר נִבְרָא.
לְעֵת נַעֲשָׂה בְחֶפְצוֹ כֹּל, אֲזַי מֶלֶךְ שְׁמוֹ נִקְרָא.
וְאַחֲרֵי כִּכְלוֹת הַכֹּל, לְבַדּוֹ יִמְלוֹךְ נוֹרָא.

(בתים א', ב', ו–ג' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: ברקת, תשל"ג, מפי הרב יצחק מופעי (חבאן).
Rabbi Yiṣḥaq Mufaʿi (Ḥaban), Bareket, 1973

רַעְיָתִי בְחוֹרֵב קְרָאַנִי "עָלֵז"
שׁוּלַמִּית מִכָּל מוֹם נְתָנַנִי "עָלֵז"
תּוֹרָה תְּמִימָה הַחוֹלִיו "עָלֵז"

שָׁלֹשׁ רְגָלִים
The Three Festivals

סִימָן טוֹב יִהְיֶה לַכֹּל "
אֲשֶׁכּוֹל הַכּוֹפֶר דּוֹדִי לִי "
בָאתִי לְגַנִּי אֲחוֹתִי כַלָּה "
כְּטִנַּךְ עֲרֵמַת חִטִּים "
גַן נָעוּל אֲחוֹתִי כַלָּה "
לַל נַעוּל מַעְיָן חָתוּם "
דִי לִי וַאֲנִי לוֹ "
דוֹדִי צַח וְאָדוֹם "
הֲבִיאַנִי אֶל בֵּית הַיַּיִן "
דִגְלוֹ עָלַי אַהֲבָה "

אֹתִי מִלְּבָנוֹן כַּלָּה "
הֵנָּה יָפָה רַעְיָתִי "
וְחִכֵּךְ כְּיֵין הַטּוֹב "

Halăluyå
Šar'ab

Psalms 113

30. הַלְלוּיָהּ
שרעב

תהלים, קי"ג.

This psalm is the first of the *Hallel*, recited in the synagogue after the morning prayer on the New Moon, the three Festivals, and on *Chanukah*. The congregation stands while reciting this. The form of recital resembles the description given in the Talmud: the leader reads the first part of a verse, and the congregation responds *"hallelujah"*. The leader reads the second part of the verse and again the congregation responds *"hallelujah"*, and so on until the end of the psalm, when this response has been repeated 123 times. Here we give the first two verses, recited as three phrases.

מזמור זה הוא הראשון ב- "הלל המצרי", או בקיצור: "הלל" הנאמר בבית הכנסת לאחר תפלת שחרית בראש־חדש, בשלש רגלים ובחנוכה.
בשעת אמירתו עומד כל הציבור.
צורת האמירה דומה לתיאור הקיים בתלמוד, דהיינו: שליח הצבור קורא חלק־פסוק (= משפט) ראשון, והצבור משיב: "הללויה". שליח הצבור ממשיך וקורא חלק־פסוק (= משפט) שני ושוב משיב הצבור: "הללויה", וכן הלאה עד סוף המזמורים חוזרת תשובה זו קכ"ג פעמים. כאן הובאו שני הפסוקים הראשונים הנאמרים כשלשה משפטים.

הַלְלוּיָהּ, הַלְלוּ עַבְדֵי יי,
הַלְלוּיָהּ.
הַלְלוּ אֶת שֵׁם יי,
הַלְלוּיָהּ.
יְהִי שֵׁם יי מְבֹרָךְ מֵעַתָּה וְעַד עוֹלָם,
הַלְלוּיָהּ.



*S. = Singer C. = Congregation

הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ב, מפי זכריה בן נתן – שרעב.

Zacharia Ben Natan (Shar'ab), Tel Aviv, 1972

31. שְׁזוּפַת שֶׁמֶשׁ
צנעא

Šaz̆ufaṯ Šamaš̆
Ṣanʿa

ר' שלמה בן גבירול.

Shlomo Ibn Gabirol

הפיוט מצוי בסידורים של עדות הספרדים וגם ב"תכלאל" ב- "תיקון הטל", ונאמר בבית הכנסת ביום ראשון של פסח לפני תפילת מוסף.
שליח הצבור אומר את הפיוט בית־בית והצבור חוזר על המשפט האחרון שבסוף כל בית.

The poem is found in the prayerbooks of the *Sephardim*, and also in the *Tixlal* in the vigil for dew, and is recited in the synagogue on the first day of Passover before the additional prayer. The leader recites the poem stanza by stanza, and the congregation repeats the last phrase at the end of every stanza.

שְׁזוּפַת שֶׁמֶשׁ לְחוּצַת פַּתְרוּסִים,
מְרוּדֶיהָ תְּנוֹבֵב,
בְּטַלְלֵי רְסִיסִים.
הָאֵל הָעוֹנֶה בְּעֵת רָצוֹן
עֲמוּסִים,
מָגֵן הוּא,
לְכָל הַחוֹסִים.

מָגֵן הוּא
לְכָל הַחוֹסִים.

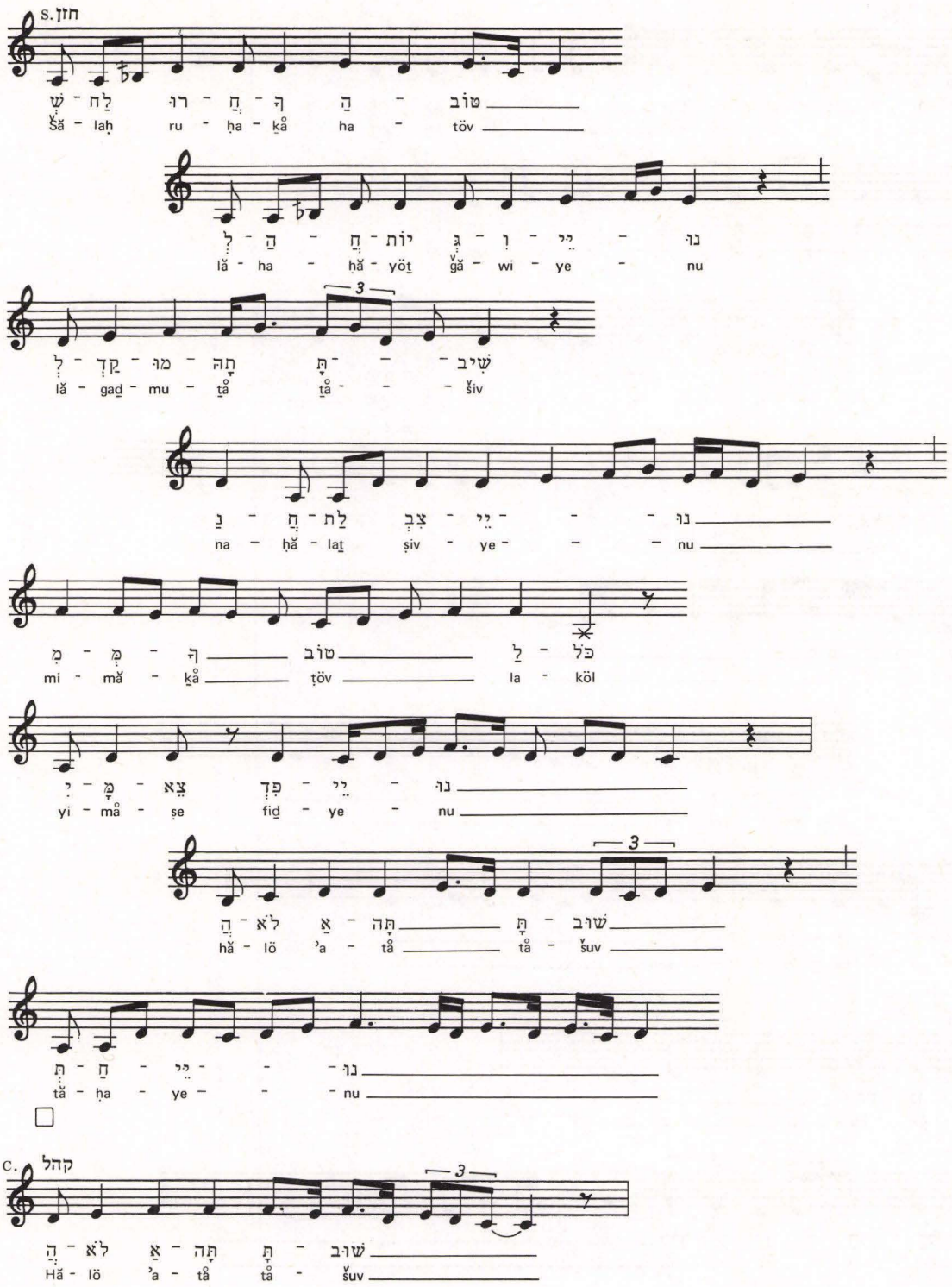
שָׁלַח רוּחֲךָ הַטּוֹב,
לְהַחֲיוֹת גְּוִיֵּינוּ.
לְקַדְמוּתָהּ תָּשִׁיב,
נַחֲלַת צְבִיֵּינוּ,
מִמְּךָ טוֹב לַכֹּל,
יִמָּצֵא פְדְיֵינוּ,
הֲלֹא אַתָּה תָּשׁוּב,
תְּחַיֵּינוּ.
הֲלֹא אַתָּה תָּשׁוּב,
תְּחַיֵּינוּ.

לְשׁוֹנִי כּוֹנַנְתָּ, אֱלֹהַי וַתִּבָּחַר,
בְּשִׁירִים שֻׁשַּׁמְתָּ, בְּפִי טוֹב מִפִּסְחַר,
וְנֶגְדְּךָ כּוֹנַנְתָּ צְעָדַי מִפִּשְׁחַר,
וְלִי גָּרוֹן תַּתָּה, בְּקָרְאִי לֹא נִחַר,
וְיִצְרִי הִלְבַּנְתָּ, כְּמוֹ צֶמֶר צַחַר,
וְלָכֵן לֹא שַׁתָּה, לְבָבִי בִּי סָחַרְחַר,
הֱיֵה סִתְרִי עַתָּה,
כְּאֶתְמוֹל וּכְמָחָר,
מָגִנִּי אַתָּה,
אֱלֹהַי, אַל תְּאַחַר.
מָגִנִּי אַתָּה,
אֱלֹהַי, אַל תְּאַחַר.

(בתים א', ב', ו–ח' של הפיוט).



*S. = Singer C. = Congregation


S. חזן
טוֹב הַ - הָ - חֵ - רוּ לַח - שֵׁ
ša - laḥ ru - ḥa - ḵå ha - töv
נוּ - יֵי - וְ - גִ יוֹת - חֵ - הַ - לְ
lă - ha - ḥă - yöṯ ğă - wi - ye - nu
3
שִׁיב - - - תָּ - תָּה - מוּ - קֻדְ - לְ
lă - gaḏ - mu - ṯå ṯå - - - šiv
נוּ - - - יֵי - צִבְ לַת - חֵ - נַ
na - ḥă - laṯ ṣiv - ye - - - nu
טוֹב כֹּל - לַ
mi - mă - ḵå ṭöv la - köl
נוּ - יֵי - פְּדְ צֵא - מָ - יְ
yi - må - ṣe fiḏ - ye - nu
3
שׁוּב - תָּ - תָּה - אַ לֹא - הַ
hă - lö 'a - tå tå - šuv
נוּ - יֵי - - - חַ - תְּ
tă - ḥa - ye - - - nu
C. קהל
3
שׁוּב - תָּ - תָּה - אַ לֹא - הַ
Hă - lö 'a - tå tå - šuv


3
נוּ - - - - - יֵי - חַ - תְּ
nu - - - - - ye - ḥa - tă
s. חזן
3
חַר - תִּבְ - וַ הַי - לִ - אֶ נַנְ - תָּ כוֹ נִי - שִׁוֹ - לְ
Lă - šö - ni kö - nan - tå ʾă - lö - hay wa - tiv - ḥar
חַר - מְּסְ - מְ טוֹב פִּי - בְּ תָּ - שַׂמְ - שְׁ רִים - שִׁי - בְּ
bă - ši - rim ša - sam - tå bă - fi ṭöv mi - mis - ḥar
חַר - מְּשְׁ - מְ דַי - עָ - צְ נַנְ - כוֹ דָךְ - נָגֵ - וְ
Wă - nag̲ - dåk̲ kö - nan - tå ṣă - ʿå - day mi - miš - ḥar
חַר - נְ לֹא אִי - קָרְ - בְּ תָּה - תַ רוֹן - גָ לִי - וְ
Wă - li g̲ă - rön ta - tå bă - gor - ʾi lö ni - ḥar
חַר - צַ מֵר - צְ מוֹ - כְ תָּ - בַּנְ - הַלְ רִי - יְצִ - וְ
wi - yiṣ - ri hil - ban - tå kă - mö ṣa - mar ṣa - ḥar
3
חַר - חַרְ - סְ בִּי בִּי - בָ - לְ תָּה - שֶׁ לֹא כֵּן - לָ - וְ
wă - lå - k̲en lö ša - tå lă - vå - vi bi să - ḥar - ḥar
3 3 3
תָּה - עַ רִי - סִתְ יֵה - יֵ
hă - ye siṯ - ri ʿa - tå
3
חָר - מָ - וּכְ מוֹל - אֶתְ - כְּ
kă - ʾaṯ - möl ʾuk̲ - må - ḥår



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

32. שִׁיר הַשִּׁירִים
צנעא

שיר השירים ה׳, 14.

בנעימה הרשומה כאן נאמרת המגילה בחג הפסח לפני תפילת מנחה. בחו״ל אומרים אותה בשביעי ובשמיני של פסח, ובארץ – בשבת חוה״מ פסח ובשביעי של פסח. כל אחד מהקהל קורא פסוק לפי התור, והציבור חוזר על פסוק זה. אחר כך חוזר וקורא אותו אדם גם את תרגום הפסוק מתוך תרגום יונתן בן עוזיאל בנעימה דומה. כל אחד מצפה בדריכות לתורו, ובייחוד אם מצפה לו תרגום ארוך של פסוקו.

Šir Haširim
Ṣanʿa

Song of Songs 5:14

The Scroll on Passover is recited before the afternoon service in the tune given here. Outside of Israel it is read on the seventh and eighth days of Passover, and in Israel on the Sabbath of the intermediate days of Passover and on the seventh of Passover. Everyone in the congregation reads a verse in turn, and the congregation repeats this verse. After that, the same person also reads the *Targum* (Aramaic translation) of the verse from the *Targum Jonathan* in a similar tune. Everyone awaits his turn eagerly, and especially if he is going to receive a long *Targum* to his verse.

יָדָיו גְּלִילֵי זָהָב
מְמֻלָּאִים בַּתַּרְשִׁישׁ
מֵעָיו עֶשֶׁת שֵׁן
מְעֻלֶּפֶת סַפִּירִים.



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1978

33. תְּרֵי עֲסַר שִׁבְטַיָּא — תרגום שיר השירים
צנעא

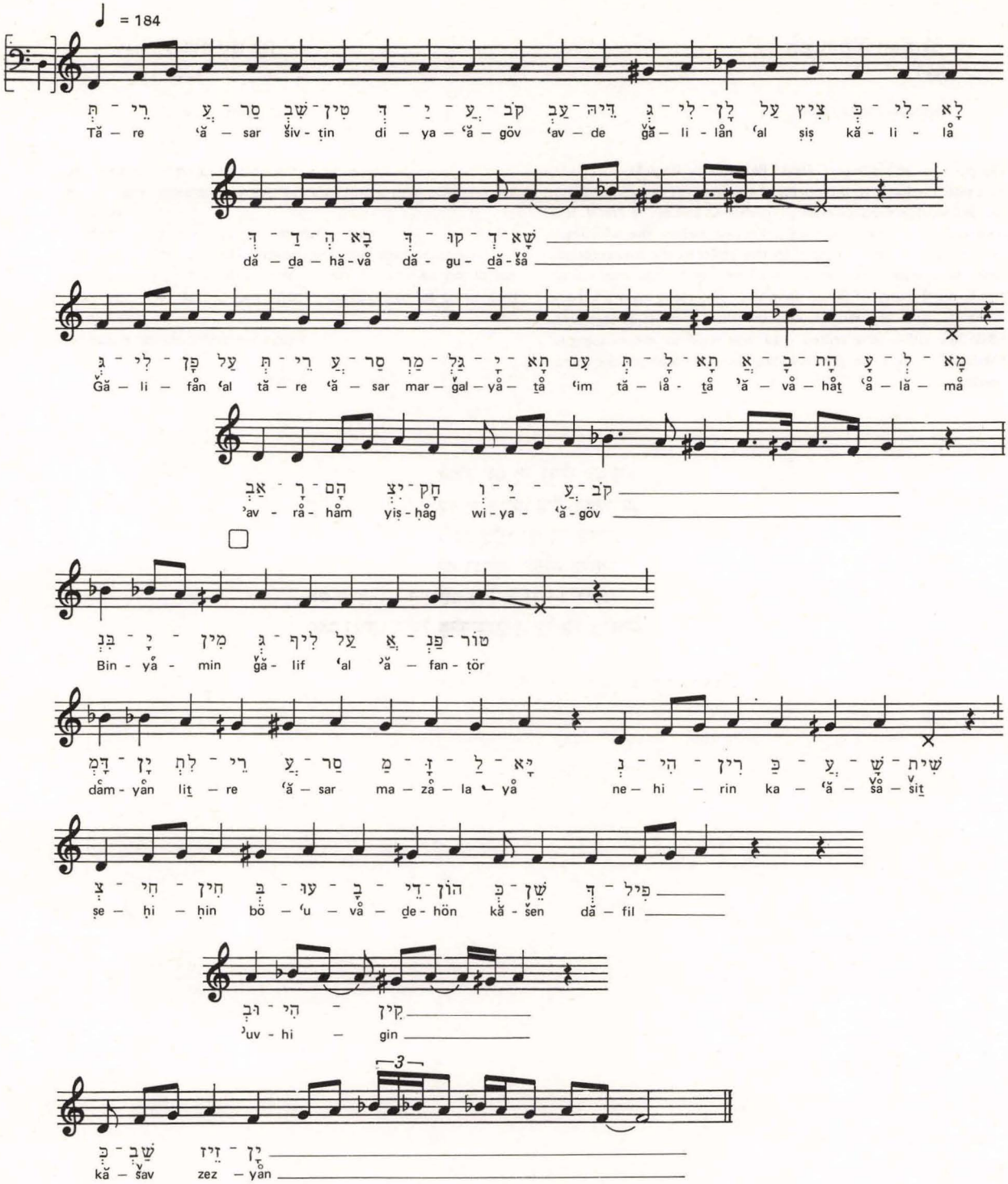
Tăre ʿĂsar Šivṭin – Aramaic Translation
Ṣanʿa

ראה הסבר במס' 32.
נעימת התרגום דומה לזו של קריאת פסוקי שיר השירים.
הרבה מן הצעירים מצפים שהפסוק "ידיו גלילי זהב" יפול בחלקם בגלל תרגומו הארוך שחובר ברוח המדרשים על ידי יונתן בן עוזיאל. בתרגום נזכרים שבטי ישראל ואבני החושן, ועל כן מזכירים כשעשוע כי האדם שבחלקו נופל פסוק זה, יזכה לעושר.

See explanation above.
The tune of the *Targum* resembles the one for reading the verses of the Song of Songs.
Many young people hope that verse 14 of Chapter 5 will fall to them. Its *Targum* is long, because *Jonathan* composed it in the spirit of the *Midrashim*, and here are cited the Tribes of Israel and the stones on the High Priest's breastplate. It is mentioned jokingly that the one who receives this verse will become wealthy.

תְּרֵי עֲסַר שִׁבְטַיָּא דְיַעֲקֹב עַבְדֵיהּ גְּלִילָן עַל צִיץ כְּלִילָא
דְּדַהֲבָא דְקוּדְשָׁא,
גְּלִיפָן עַל תְּרֵי עֲסַר מַרְגַּלְיָתָא עִם תְּלָתָא אֲבָהָת עָלְמָא,
אַבְרָהָם יִצְחָק וְיַעֲקֹב.

בִּנְיָמִין גְּלִיף עַל אֶפַּנְטוֹר,
דָּמְיָן לְתְרֵי עֲסַר מַזָּלַיָּא, נְהִירִין כַּעֲשָׁשִׁית,
צָחְיִחִין בְּעוֹבְדֵיהוֹן כְּשֵׁם דְּפִיל,
וּבְהִיקִין
כְּשַׁבְזִיזְיָן.



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1978

34. ʾÅmön Yöm Za
Ṣanʿa

Shlomo Ibn Gabirol

The poet of the prologue: David Ben El'azar Baqoda
This poem belongs to the poems of the *'azhåröṯ* type (warnings), and is found in the Sephardic prayerbooks and in the *Tixlal*. It is recited in the synagogue on Pentecost before the additional prayer. The poem is chanted by the leader of the congregation, with the congregation seated and listening to him with enjoyment. In the city of San'a there were two tunes known for the *'azhåröṯ*. One was simple, and was used in most synagogues, while the other was trilled, and was used in the synagogue "Maharis". Here we give the tune used by most of the synagogues.

34. אָמוֹן יוֹם זֶה
צנעא

ר' שלמה בן גבירול.

מחבר הפתיחה: ר' דוד בן אלעזר בקודה.
פיוט זה שייך לפיוטים מסוג ה- "אזהרות", והוא מצוי בסידורי ספרד וב"תכלאל".
נאמר בבית הכנסת בחג השבועות לפני תפילת מוסף.
הפיוט מושר על ידי שליח הצבור כאשר הצבור יושב ומאזין בהנאה.
בעיר צנעא ידועות היו שתי נעימות ל"אזהרות". אחת פשוטה, שהיתה נהוגה ברוב בתי הכנסת, ואילו השניה מסולסלת, והיתה נהוגה בבית הכנסת "מהרי"ץ".
כאן רשומה הנעימה של רוב בתי הכנסת.

אָמוֹן יוֹם זֶה, נֶחֱלוּ עָם זֶה,
עַל יַד חוֹזֶה, אִישׁ הָאֱלֹהִים.
נוֹטֶה עָלָיְהָ, וְיוֹסֵד נְשָׂיָה,
לְךָ דוּמִיָה, תְּהִלָּה אֱלֹהִים.
יוֹם נִגְלֵיתָ, וְדָת הוֹרֵיתָ,
מְאֹד נַעֲלֵיתָ, עַל כָּל אֱלֹהִים.

(בתים א', ב', ו-ג' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

35. אָמוֹן יוֹם זֶה
צנעא

ʾÅmön Yöm Za
Ṣan‘a

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 34
נעימה שניה זו היתה נהוגה בעיר צנעא, בבית הכנסת "מהרי'ץ".
רבים מבאי בתי כנסת אחרים היו באים בחג השבועות לבית הכנסת "מהרי'ץ" במיוחד כדי ליהנות מחן הנעימה הזאת.

For explanation, see above.
This second tune was common in the city of San‘a, in the "Mahariṣ" synagogue. On *Shavuot*, people of other congregations came to that synagogue especially to enjoy singing this beautiful tune.

אָמוֹן יוֹם זֶה, נֶחֱלוּ עָם זֶה,
עַל יַד חוֹזֶה, אִישׁ הָאֱלֹהִים.
נוֹטֶה עֲלָיָה, וְיוֹסֵד נְשָׂיָה,
לְךָ דוֹמְיָה, תְּהִלָּה אֱלֹהִים.

(בתים א', ו–ב' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel Ádaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

ʾÅmön Yöm Za
ʿAdan

36. אָמוֹן יוֹם זֶה
עדן

For explanation, see above.
In the community of Aden it was customary for the congregation to accompany the reader in completing each stanza.

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 34.
בקהילת עדן נהגו שהציבור מלוה את הקורא בסיום כל בית.

אָמוֹן יוֹם זֶה, נָחֲלוּ עָם זֶה,
עַל יַד חוֹזֶה, אִישׁ הָאֱלֹהִים.
נוֹטֶה עֲלֵיהָ, וְיוֹסֵד נָשְׂיָה,
לְךָ דוֹמְיָה, תְּהִלָּה אֱלֹהִים.
יוֹם נִגְלֵיתָ, וְדָת הוֹרֵיתָ,
מְאֹד נַעֲלֵיתָ, עַל כָּל אֱלֹהִים.

(בתים א׳, ב׳, ו–ג׳ של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי מנחם נסים חוטרי, יליד עדן, תימן.
Menaḥem Nissim Ḥotri (ʿAden), Tel Aviv, 1977

37. אֲשֶׁר בִּגְלַל אָבוֹת

שרעב

מחבר לא ידוע.

פיוט קדום המצוי במנהגי קהילות שונות, ותימן (''תכלאל'').
נאמר בשמחת תורה לפני שמוציאים את ספרי התורה מן ההיכל.
כאשר כל הציבור עומד ומתכונן להוצאת ספרי התורה כדי לשיר ולשמוח,
עומד זה שזכה להשמיע את הפיוט ''אשר בגלל'', ואומרו בדחילו לפני
ההיכל הפתוח. יש שהוא מזמין חברים להשמיע כמה בתים מהפיוט.

ʾAšar Biglal ʾAvōṯ

Sarʿab

An unknown poet

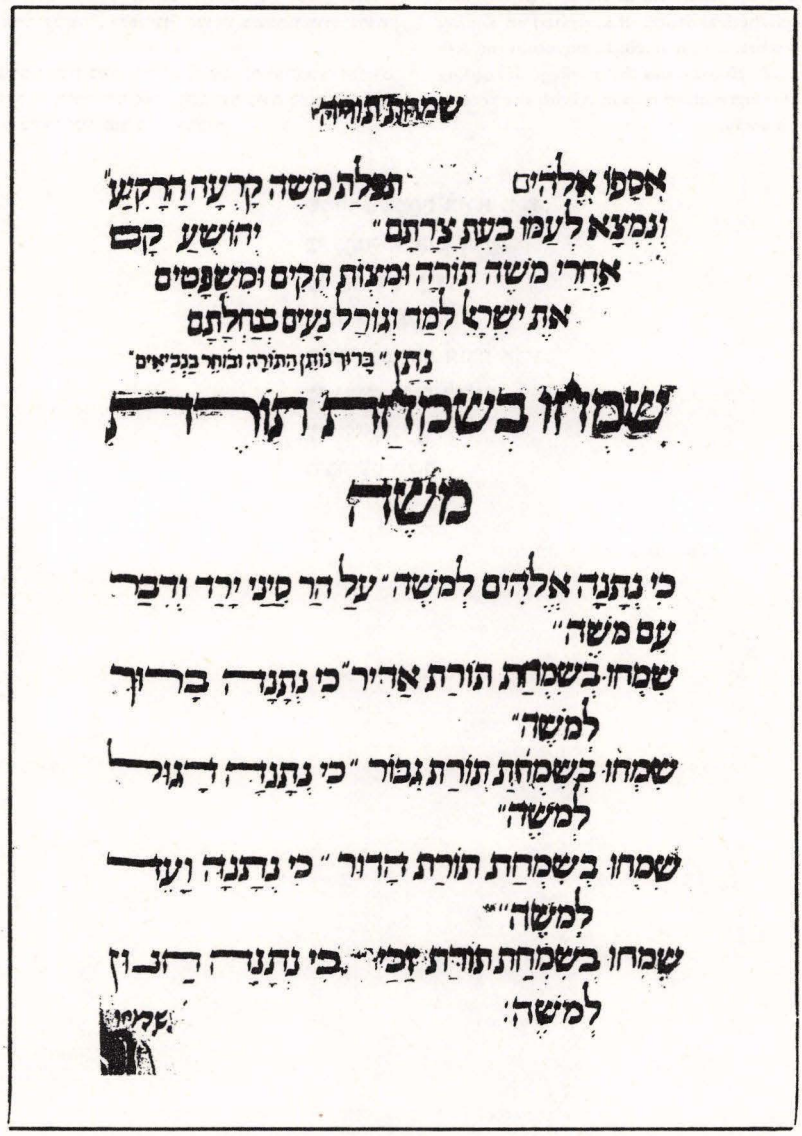
An ancient poem found in the tradition of several communities, including Yemen *(Tixlal)*. It is recited on *Simhat Torah* before taking the Torah scrolls from the Ark. With the entire congregation standing and waiting for the taking out of the Torah scrolls in order to sing and rejoice, the one who has the honor of chanting this poem stands and recites it in awe before the open Ark. Sometimes he invites friends to sing some of the stanzas of the poem.

אֲשֶׁר בִּגְלַל אָבוֹת, בָּנִים גְּדֵל,
וּבַעֲבוּרָם תּוֹרָה נָתָן.
בְּגַלְגַּלֵּי רוּחַ יי נִגְלָה,
וּמַלְאֲכֵי צְבָא בְּאַלְפֵי שִׁנְאָן.

(בתים א', ו–ב' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל''ב, מפי זכריה בן נתן — שרעב .
Zacharia Ben Natan (Sharʿab), Tel Aviv, 1972



פיוט לשמחת תורה: "שמחו בשמחת תורת משה".
מתוך סדר הושענות ויום שמחת תורה, כתב־יד מצנעא, תימן, מאה י"ח – י"ט.
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים.

A hymn for *Simhat Torah*, from the prayer book for *Sukot "Seder Hosha'not ve-Yom Simhat Torah"*.
Ms. from San'a, Yemen, 18th - 19th c.
Israel Museum, Jerusalem.

38. שִׂמְחוּ בְּשִׂמְחַת

חבאן

מחבר לא ידוע.

פיוט קדום מצוי במנהגי חלב ותימן (''תכלאל''). התחלתו: ''שמחו בשמחת תורת אדיר, כי נתנה ברוך למשה'', והפזמון: ''שמחו בשמחת תורת משה'' וכו', על סדר הא''ב.
נאמר בשמחת תורה כפיוט ראשון כשמתחילים להקיף את התיבה בריקודים. נעימתו עליזה. זה שזכה בו אומר בית אחד, והציבור עונה בחצי השני של הפזמון, דהיינו: ''על הר סיני'' וכו', תוך פזוז וכרכור.

Simḥu Băsimḥaṯ

Ḥaban

An unknown poet

An ancient poem found in the traditions of *Halab* (Aleppo) and Yemen, composed in alphabetical order. It is recited on *Simhat Torah* as the first poem when people begin to surround the Ark in dance. Its tune is joyful. He who has the privilege of reading it says one stanza, and the congregation responds with the second half of the refrain, while dancing.

שִׂמְחוּ בְּשִׂמְחַת תּוֹרַת מֹשֶׁה,
כִּי נְתָנָהּ אֱלֹהִים לְמֹשֶׁה.
עַל הַר סִינַי יָרַד,
וְדִבֶּר עִם מֹשֶׁה.
שִׂמְחוּ בְּשִׂמְחַת תּוֹרַת אַדִּיר,
כִּי נְתָנָהּ בָּרוּךְ לְמֹשֶׁה
עַל הַר סִינַי יָרַד,
וְדִבֶּר עִם מֹשֶׁה.

(הפתיחה, ובית א' של הפיוט).



*S= Singer C. = Congregation

הקלטת ההדגמה: ברקת, תשל"ג, מפי הרב יצחק מופעי (חבאן).
Rabbi Yiṣḥaq Mufaʿi (Ḥaban), Bareket, 1973

39. סִימָן טוֹב

Simån Ṭöv

צנעא

Ṣan'a

מחבר בלתי ידוע.

An unknown poet

פיוט קדום במנהג תימן (''תכלאל''). התחלתו: ''אתי מלבנון כלה'', והפזמון: ''סימן טוב, סימן טוב, סימן טוב יהיה לכל''.
נאמר בשמחת תורה כאחד הפיוטים שמקיפים בהם את התיבה ורוקדים. נעימתו עליזה. מי שזכה בו אומר פסקא, והציבור עונה לו בפזמון. יש שבשיר זה רוקדים נערים, בחורים וזקנים, ויוצרים מעגלים תוך מעגלים.

An ancient poem found in the tradition of Yemen *(Tixlal)*. It is recited on *Simhat Torah* when the Ark is surrounded and people are dancing. Its tune is joyful. The one who recites the poem says a verse, and the congregation responds with a refrain. Sometimes youngsters, youths, and old men dance together while singing, and set up concentric circles of dancers.

סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב יִהְיֶה לַכֹּל.
אִתִּי מִלְּבָנוֹן כַּלָּה.
סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב יִהְיֶה לַכֹּל.
אֶשְׁכּוֹל הַכֹּפֶר דּוֹדִי לִי.
סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב יִהְיֶה לַכֹּל.
בָּאתִי לְגַנִּי, אָחוֹתִי כַּלָּה.
סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב יִהְיֶה לַכֹּל.
שִׁיר הַשִּׁירִים אֲשֶׁר לִשְׁלֹמֹה.
סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב יִהְיֶה לַכֹּל.
רַגְנוּ פִּצְחוּ, חָרְבוֹת יְרוּשָׁלַיִם.
סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב, סִימָן טוֹב יִהְיֶה לַכֹּל.

(בתים א', ב', ג', מא' ו–לט' של הפיוט)



* C. = Congregation S. = Singer



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה) וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḳe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

Ki Văsimḥă Teṣe'un

Ṣan'a

An unknown poet

An ancient poem in the Yemenite tradition *(Tixlal)*.
It is recited on *Simhat Torah* as the prelude to the end of the dances and *Hakafot* with the Torah scrolls. Its tune is joyful. The reciter of the poem says two verses, and the congregation responds with a refrain.

40. כִּי בְשִׂמְחָה תֵּצֵאוּן

צנעא

מחבר בלתי ידוע.

פיוט קדום במנהג תימן (''תכלאל''). התחלתו: ''כי בשם אדיר תצאון ובשם ברוך תובלון'', והפזמון: ''כי בשמחה תצאון ובשלום תובלון''. נאמר בשמחת תורה כהתחלה לסיום הריקודים וההקפות עם ספרי התורה. נעימתו עליזה. מי שזכה בו אומר שתי פסקות, והציבור עונה בפזמון.

כִּי בְשִׂמְחָה תֵּצֵאוּן, וּבְשָׁלוֹם תּוּבָלוּן.
כִּי בְשִׂמְחָה תֵּצֵאוּן, וּבְשָׁלוֹם תּוּבָלוּן.
כִּי בְשֵׁם אַדִּיר תֵּצֵאוּן, וּבְשֵׁם בָּרוּךְ תּוּבָלוּן.
כִּי בְשִׂמְחָה תֵּצֵאוּן, וּבְשָׁלוֹם תּוּבָלוּן.
כִּי בְשֵׁם גִּבּוֹר תֵּצֵאוּן, וּבְשֵׁם דָּגוּל תּוּבָלוּן.
כִּי בְשִׂמְחָה תֵּצֵאוּן, וּבְשָׁלוֹם תּוּבָלוּן.

כִּי בְשֵׁם תּוֹמֵךְ תֵּצֵאוּן, וּבְשֵׁם תָּמִים תּוּבָלוּן.
כִּי בְשִׂמְחָה תֵּצֵאוּן, וּבְשָׁלוֹם תּוּבָלוּן.

(בתים א', ב', ו–יב' של הפיוט)



*S. = Singer C. = Congregation

הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

41. Mipi ʾEl
Ṣan‘a

An unknown poet

41. מִפִּי אֵל
צנעא

מחבר בלתי ידוע.

An ancient poem in the tradition of many communities, including Yemen *(Tixlal)*.
In the *Tixlal* there are two poems. One is "short", in alphabetical order, each stanza having four letters. The second is "long" and is also in alphabetical order, but each stanza has one letter repeated four times. This poem is the last in the series of poems for *Simhat Torah*. The reciter of the poem says each verse in a slow tune, and the congregation responds with the refrain in a gay and fast tune.

פיוט קדום במנהגי קהילות רבות ותימן ("תכלאל"). התחלתו: "אין אדיר כה' ואין ברוך כבן עמרם", והפזמון: "מפי אל, מפי אל, יתברך ישראל". ב"תכלאל" יש שני פיוטים. אחד "קטן" בסדר א"ב, כל בית בן ארבע אותיות, ושני "גדול" גם כן בסדר א"ב, אלא שכל בית בן אות אחת המופיעה ארבע פעמים. פיוט זה הוא האחרון בסדרת הפיוטים לשמחת תורה. מי שזכה בו אומר כל בית בנעימה מתונה והציבור עונה בפזמון "אשריכם ישראל" וכו', בנעימה עליזה ומהירה.

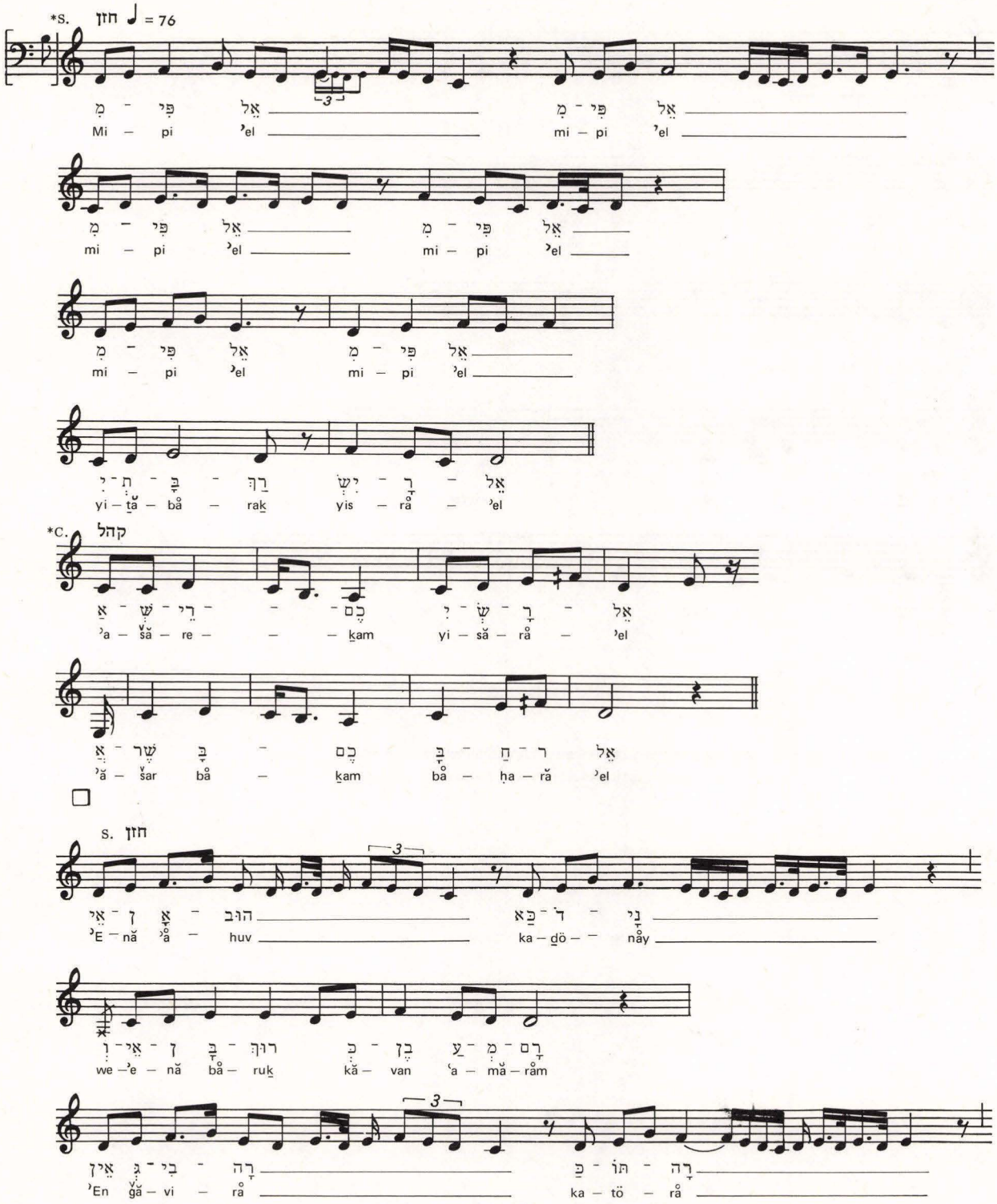
מִפִּי אֵל, מִפִּי אֵל,
מִפִּי אֵל, מִפִּי אֵל,
מִפִּי אֵל, מִפִּי אֵל,
יִתְבָּרַךְ יִשְׂרָאֵל.

אַשְׁרֵיכֶם יִשְׂרָאֵל,
אֲשֶׁר בָּכֶם בָּחַר אֵל.

אֵין אָהוּב כַּיי,
וְאֵין בָּרוּךְ כְּבֶן עַמְרָם,
אֵין גְּבִירָה כַּתּוֹרָה,
וְאֵין דּוֹרְשָׁהּ כְּיִשְׂרָאֵל.
מִפִּי אֵל, מִפִּי אֵל,
יִתְבָּרַךְ יִשְׂרָאֵל.

אַשְׁרֵיכֶם יִשְׂרָאֵל,
אֲשֶׁר בָּכֶם בָּחַר אֵל.

(פתיחה, ובית א' של הפיוט)



*S. = Singer C. = Congregation



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

יָמִים נוֹרָאִים

High Holidays



42. שׂוֹאֵף כְּמוֹ עֶבֶד

חידאן

ר' שלמה בן גבירול.

פיוט מצוי במחזור ימים נוראים במנהג יהודי ספרד (אינו ב"תכלאל"). בבית הכנסת בו מתפללים בנוסח "שאמי" נאמר פיוט זה אחר תפילת שחרית בראש השנה.

הציבור יושב שעה שהשליח ציבור עומד ואומרו. אחר כל בית הצבור עונים בפזמון: "שואף כמו עבד" וכו', עד: ..."שטר חובו".

Söʾef Kămö ʿAvaḏ

Ḥaydan

Shlomo Ibn Gabirol

A poem found in the High Holiday prayerbook according to the tradition of the Sephardic Jews (not in the *Tixlal)*. In the synagogues whose prayers are according to the *"shami"* version, this poem is recited after the morning service on *Rosh Ha-Shana*. The congregation is seated while the leader stands and recites it. After each stanza the congregation responds with the refrain.

שׂוֹאֵף כְּמוֹ עֶבֶד, יִשְׁאַף לְיַד רִבּוֹ,
חַסְרָךְ פְּרֹשׂ עָלָיו, וּקְרַע שְׁטָר חוֹבוֹ.
נִשְׁמַת מְיַחֲדֶיךָ, תָּעִיד עָלַי לְבוֹ,
לֹא יַעֲשֶׂה עָוֶל, מֵאַחֲרֵי שׁוּבוֹ.

(בית א' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: ראשון לציון, תשל"ו, מפי אהרן בן עמרם (צנעא).

Aharon Ben ʿAmram (Sanʿa), Rishon LeZion, 1976

43. לְךָ אֵלַי תְּשׁוּקָתִי
צנעא

מיוחס לר' אברהם אבן עזרא.

פיוט מצוי במחזורים של יהודי ספרד וגם ב"תכלאל". נאמר בבית הכנסת בליל כפור לפני תפילת ערבית. הצבור יושב, ושליח צבור עומד ומשמיע פיוט זה בהתרגשות ובבכיה, בעיקר בשורות הוידוי ובסיומו. לזמרת השליח ציבור מצטרף הצבור בלחש.

Lăḵå ʾEli Tăšugåṯi
Ṣanʿa

Attributed to Abraham Ibn Ezra

A poem found in the prayerbooks of Sephardi Jews and also in the *Tixlal*. It is recited in the synagogue on *Yom Kippur* eve before the evening prayer. The congregation is seated, and the leader stands and recites this poem with feeling and with weeping, especially during the lines of confession and at the poem's conclusion. The congregation accompanies him silently.

לְךָ אֵלַי תְּשׁוּקָתִי, בְּךָ חַשְׁקִי וְאַהֲבָתִי,
לְךָ לִבִּי וְכִלְיוֹתַי, לְךָ רוּחִי וְנִשְׁמָתִי.

לְךָ רוּחִי לְךָ כֹחִי, וּמִבְטַחִי וְתִקְוָתִי.

לְךָ אֶזְעַק בְּךָ אֶדְבַּק, עֲדֵי שׁוּבִי לְאַדָּמָתִי.

(בתים א', ב', ו',ו–ט''ו של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

44. לְךָ אֵלַי תְּשׁוּקָתִי

חידאן

Lăḵå ʾEli Tăšugåṯi

Ḥaydan

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 43.

For explanation see above.

לְךָ אֵלַי תְּשׁוּקָתִי, בְּךָ חַשְׁקִי וְאַהֲבָתִי.
לְךָ לִבִּי וְכִלְיוֹתַי, לְךָ רוּחִי וְנִשְׁמָתִי.
לְךָ יָדַי לְךָ רַגְלַי, וּמִמְּךָ הִיא תְּכוּנָתִי.
לְךָ עֲצָמַי לְךָ דָּמַי, וְעוֹרִי עִם גְּוִיָּתִי.

(בתים א', ב', ג' ו–ד' של הפיוט)



הקלטת ההדמה: ראשון לציון, תשל"ו, מפי אהרן בן עמרם (צנעא).

Aharon Ben ʿAmram (Ṣanʿa), Rishon LeZion, 1976

45. לְךָ אֵלַי תְּשׁוּקָתִי
שרעב

Lăḵå ʾEli Tăšugåṭi
Šarʿab

דברי הסבר: ראה לעיל מס. 43.

For explanation, see above.

לְךָ אֵלַי תְּשׁוּקָתִי,
בְּךָ חָשְׁקִי וְאַהֲבָתִי.
לְךָ לִבִּי וְכִלְיוֹתַי,
לְךָ רוּחִי וְנִשְׁמָתִי.
לְךָ יָדַי לְךָ רַגְלַי,
וּמִמְּךָ הִיא תְּכוּנָתִי.

(בתים א', ב', ו–ג' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ב, מפי זכריה בן נתן – שרעב.
Zacharia Ben Natan (Sharʿab), Tel Aviv, 1972

46. לְךָ אֵלַי תְּשׁוּקָתִי
חבאן

דברי הסבר: ראה לעיל מס. 43.

Lăḵå ʾEli Tăšugå̄ṯi
Ḥaban

For explanation, see above.

לְךָ אֵלַי תְּשׁוּקָתִי,
בְּךָ חֶשְׁקִי וְאַהֲבָתִי.
לְךָ לִבִּי וְכִלְיוֹתַי,
לְךָ רוּחִי וְנִשְׁמָתִי.

(בתים א' ו–ב' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: ברקת, תשל"ג, מפי הרב יצחק מופעי (חבאן).
Rabbi Yiṣḥaq Mufaʔi (Ḥaban), Bareket, 1973

47. Šăma‘ Göli
Ḥaban

Attributed to Rabbi Hai Gaon

A poem found in the prayerbooks of Sephardi Jews for *Yom Kippur* and also in the *Tixlal*. It is recited in the synagogue on *Yom Kippur* eve before the evening service. It is attached to the poem *"Lăḳā 'eli"* (above) but its tune is different. The leader recites a line from the poem and the congregation responds aloud with the first line of the poem, which serves as a refrain.

47. שְׁמַע קוֹלִי
חבאן

מיוחס לר' האי גאון.

פיוט מצוי במחזור יהודי ספרד לכפור וגם ב"תכלאל". נאמר בבית הכנסת בליל כפור לפני תפילת ערבית. הוא צמוד לפיוט "לך אלי תשוקתי" (מס. 46) אך נעימתו שונה ממנו.
הש"ץ אומר שורה מתוך הפיוט והציבור עונה לו בקול רם בשורה הראשונה של הפיוט, המשמשת כפזמון.

שְׁמַע קוֹלִי אֲשֶׁר יִשְׁמַע בְּקוֹלוֹת,
וְהָאֵל הַמְקַבֵּל הַתְּפִלּוֹת.
וְהָעוֹשֶׂה בְּלִי חֵקֶר גְּדוֹלוֹת,
וְנִפְלָאוֹת וְהַנּוֹרָא עֲלִילוֹת.

(פתיחה ובית א' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: ברקת, תשל"ג, מפי הרב יצחק מופעי (חבאן).
Rabbi Yiṣḥaq Mufa‘i (Ḥaban), Bareket, 1973

48. אֵל נוֹרָא עֲלִילָה
שרעב

ר' משה אבן עזרא.

פיוט מצוי במחזור יהודי ספרד לכפור וגם ב"תכלאל", ונאמר לפני תפילת הנעילה.
שליח הצבור אומר בית, והצבור עונה בפזמון: "אל נורא עלילה" וכו', עד: ..."בשעת הנעילה". יש נוהגים שהצבור עומד ופותחים את ההיכל.
הפיוט נאמר בקול רם ובהתרוממות הנפש, תוך הרגשה שיום הצום נשלם והתפילות התקבלו. גם נעימת הפיוט היא מרגיעה ומעודדת.

ʾEl Nöråͦ ʿĂlilåͦ
Šarʿab

Moshe Ibn Ezra

A poem found in the prayerbook of Sephardi Jews for *Yom Kippur* and also in the *Tixlal*, and recited before the concluding (*Neʿilå*) service. The leader recites a stanza, and the congregation responds with the refrain.
In some synagogues the congregation rises and the Ark is opened. The poem is said aloud in an uplifted spirit, in the feeling that the day of fasting is over and the prayers have been accepted. The tune of the poem is also soothing and uplifting.

אֵל נוֹרָא עֲלִילָה, הַמְצִיא לָנוּ מְחִילָה,
בְּשָׁעַת הַנְּעִילָה.
מְתֵי מִסְפָּר קְרוּאִים, לְךָ עַיִן נוֹשְׂאִים,
וּמְסֻלָּדִים בְּחִילָה, בְּשָׁעַת
הַנְּעִילָה.

(פתיחה, ובית א' של הפיוט).



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ב, מפי זכריה בן נתן — שרעב.
Zacharia Ben Natan (Sharʿab), Tel Aviv, 1972



A *shofar* (= ram's horn) from Yemen, 19th c.
Israel Museum, Jerusalem.

שופר מתימן, מאה י"ט.
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים.

Yăḏiḏaḵå̊ Me'amaš̆

Ḥaban

Yehuda HaLevi

A poem found in the *Tixlal* for the High Holidays. It is recited on *Yom Kippur* after the concluding (*Ne'ilå*) prayer, when the congregation is seated and waiting for the evening service to begin. The leader who recites this poem continues with several other poems, if the time for the evening prayer has not yet arrived. The congregation responds with a refrain expressing hopes for blessing.

49. יְדִידֶיךָ מֵאֱמָשׁ

חבאן

ר' יהודה הלוי.

פיוט מצוי ב"תכלאל" לימים נוראים. נאמר ביום כפור אחר תפילת נעילה, כאשר הצבור יושב ומצפה עד שתגיע תפילת ערבית בזמנה. שליח צבור האומר פיוט זה ממשיך עוד במספר פיוטים, אם עדיין לא הגיע זמן תפילת ערבית.
הצבור עונה בפזמון בהבעה של איחולי ברכה.

יְדִידֶיךָ מֵאֱמָשׁ
חִין וּתְפִלָּה סְדָרוּ,
וּבְסַלְיחוֹת חַטֹּאתָם
לְךָ אֶת נַפְשָׁם מָכְרוּ
עֲנֵה אוֹתָם בְּרַחֲמֶיךָ
אֲשֶׁר מֵעוֹלָם גָּבְרוּ,
תְּזַכּוּ לְשָׁנִים רַבּוֹת
תֵּעָנוּ וְתֵעָתְרוּ.

(בית א' של הפיוט)



*S = Singer C. = Congregation

הקלטת ההדגמה: ברקת, תשל"ג, מפי הרב מופעי יצחק (חבאן).
Rabbi Yiṣḥaq Mufaʿi (Ḥaban), Bareket, 1973

פּוּרִים

Purim



Wayhi Bime ʾĂḥaswerös

Ṣanʿa

Esther 1:1

50. וַיְהִי בִּימֵי אֲחַשְׁוֵרוֹשׁ

צנעא

אסתר, א׳, 1.

The Scroll of Esther is recited both in the synagogues and at home, on the eve of *Purim* and the day of *Purim*. Its tune is declamatory, as if reading a letter without pauses. The reader of the Scroll stands, and the congregation is seated and listens quietly to each word.

מגילת אסתר נאמרת הן בבית הכנסת והן בבית בליל פורים וביום פורים. נעימתה דקלומית כקריאת איגרת ללא ציון פסוקים. מי שהוזמן לכך קוראה עומד; והצבור יושב ומאזין בשקט לכל מלה.

וַיְהִי בִּימֵי אֲחַשְׁוֵרוֹשׁ, הוּא אֲחַשְׁוֵרוֹשׁ, הַמּוֹלֵךְ
מֵהֹדּוּ וְעַד כּוּשׁ, שֶׁבַע וְעֶשְׂרִים וּמְאָה מְדִינָה.



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ״ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

51. אִישׁ יְהוּדִי
צנעא

אסתר, ה' 18.

זה הוא פסוק אחד מתוך החמשה, בהם משנה הקורא את נעימת מגילת אסתר.
אחרי שהשמיע הקורא את הפסוק, הוא משתתק וממתין עד שהצבור חוזר אחריו בקול רנה.

51. ʾIš Yuhuḏi
Ṣanʿa

Esther 5:18

This is one verse of five, in which the reader changes the tune of the Esther Scroll. After the reader has chanted the verse, he becomes silent and waits until the congregation repeats it after him aloud.

אִישׁ יְהוּדִי, הָיָה בְּשׁוּשַׁן הַבִּירָה, וּשְׁמוֹ מָרְדֳּכַי,
בֶּן יָאִיר בֶּן שִׁמְעִי, בֶּן קִישׁ אִישׁ יְמִינִי.

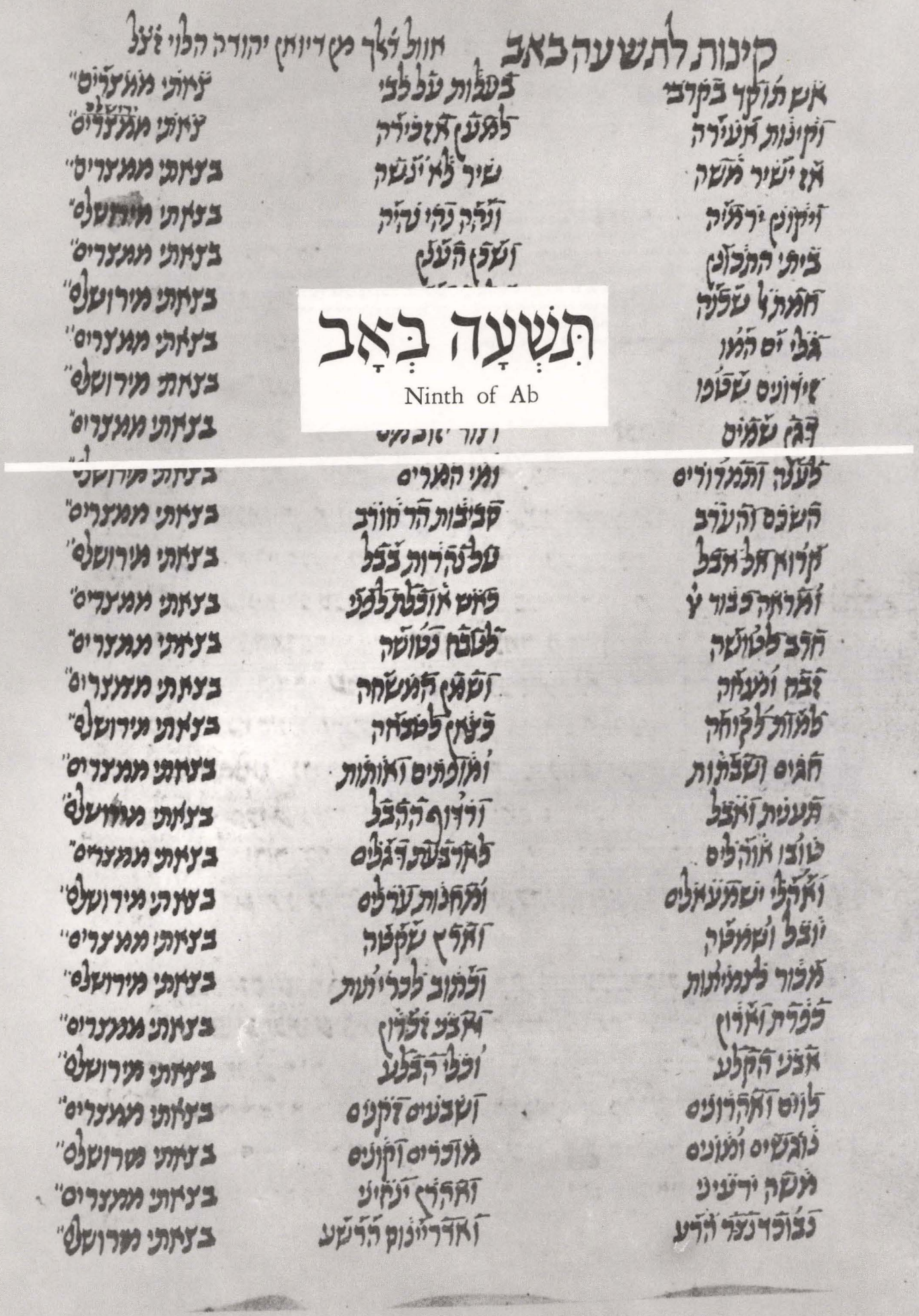


*S = Singer C. = Congregation

הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿadaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

תִּשְׁעָה בְּאָב

Ninth of Ab



52. אֵיכָה יָשְׁבָה בָדָד

צנעא

איכה, א', 1.

ʾEḵå Yåšåvå Vådåḏ

Ṣanʿa

Lamentations 1:1

מגילת איכה נאמרת בבית הכנסת בליל תשעה באב אחר תפילת ערבית, וביום תשעה באב אחר תפילת שחרית. למגילה שתי נעימות, אחת לפרקים א', ב', ו–ד', והשניה לפרקים ג', ו–ה'.

כאן רשומה הנעימה לפרקים א' ב' ו–ד'.

הצבור ושליח הצבור יושבים על הארץ בשעת הקריאה.

תפקיד שליח הצבור לפתוח בפסוק ראשון של כל פרק משלשת הפרקים, א', ב', ד', ולסיים בפסוק האחרון שבהם. יתר הפסוקים נאמרים על ידי הצבור בצוותא.

The Scroll of Lamentations is recited in the synagogue on the eve of the Ninth of Ab after the evening prayer, and on the Ninth of Ab after the morning prayer. The Scroll has two tunes, one for chapters 1, 2, and 4, and the other for chapters 3 and 5. Here we have given the tune for chapters 1, 2, and 4. The congregation and the leader sit on the floor while reciting the Scroll. The function of the leader is to begin with the first verse of each chapter from the three chapters 1, 2, and 4, and to conclude with their last verse. The other verses are recited by the congregation together.

אֵיכָה יָשְׁבָה בָדָד, הָעִיר רַבָּתִי עָם,
הָיְתָה כְּאַלְמָנָה.
רַבָּתִי בַגּוֹיִם, שָׂרָתִי בַּמְּדִינוֹת,
הָיְתָה לָמַס:



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

53. אֲנִי הַגֶּבֶר
צנעא

איכה, ג' 1,2,7.

זוהי המנגינה השניה של המגילה, לפרקים ג' ו-ה'. צורת האמירה: שליח הציבור מתחיל את הפסוק הראשון בפרק והקהל חוזר על הפסוק וממשיך באמירת כל הפרק עד סופו.
בסיום הקריאה, חוזר הש"ץ על שלשת הפסוקים האחרונים.

ʾĂni Haǧavar
Ṣanʿa

Lamentations 3:1,2,7

This is the second tune for the Scroll, for chapters 3 and 5. The leader begins the first verse in the chapter, and the congregation repeats the verse and continues reciting the entire chapter until the end. At the end of the reading, the leader repeats the last three verses.

אֲנִי הַגֶּבֶר רָאָה עֳנִי,
בְּשֵׁבֶט עֶבְרָתוֹ:
אוֹתִי נָהַג וַיֹּלַךְ חֹשֶׁךְ וְלֹא אוֹר:

אַךְ דְּרָכַי בְּגָזִית, נְתִיבוֹתַי עִוָּה:



הקלטת ההדגמה: תל-אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

54. זְכוֹר יי

צנעא

מחבר לא ידוע.

קינה מצויה בסידורי תפילה שונים, וגם ב"תכלאל", בסדר קינות ליל תשעה באב.

בתי הקינה בנויים על פי סדר הא"ב, אבל רק עד האות מ'.

נאמרת בליל ט"ב לאחר סיום קריאת מגילת איכה ואמירת המזמור "על נהרות בבל" (תה' קל"ז). בביה"כ, כאשר כולם יושבים על הארץ, מתחיל אומר הקינה בקול בכי ואנחה, והצבור עונה לו אחר כל בית בקול זעקה: "אוי, מה היה לנו".

Zăḵör ʾĂḏönåy

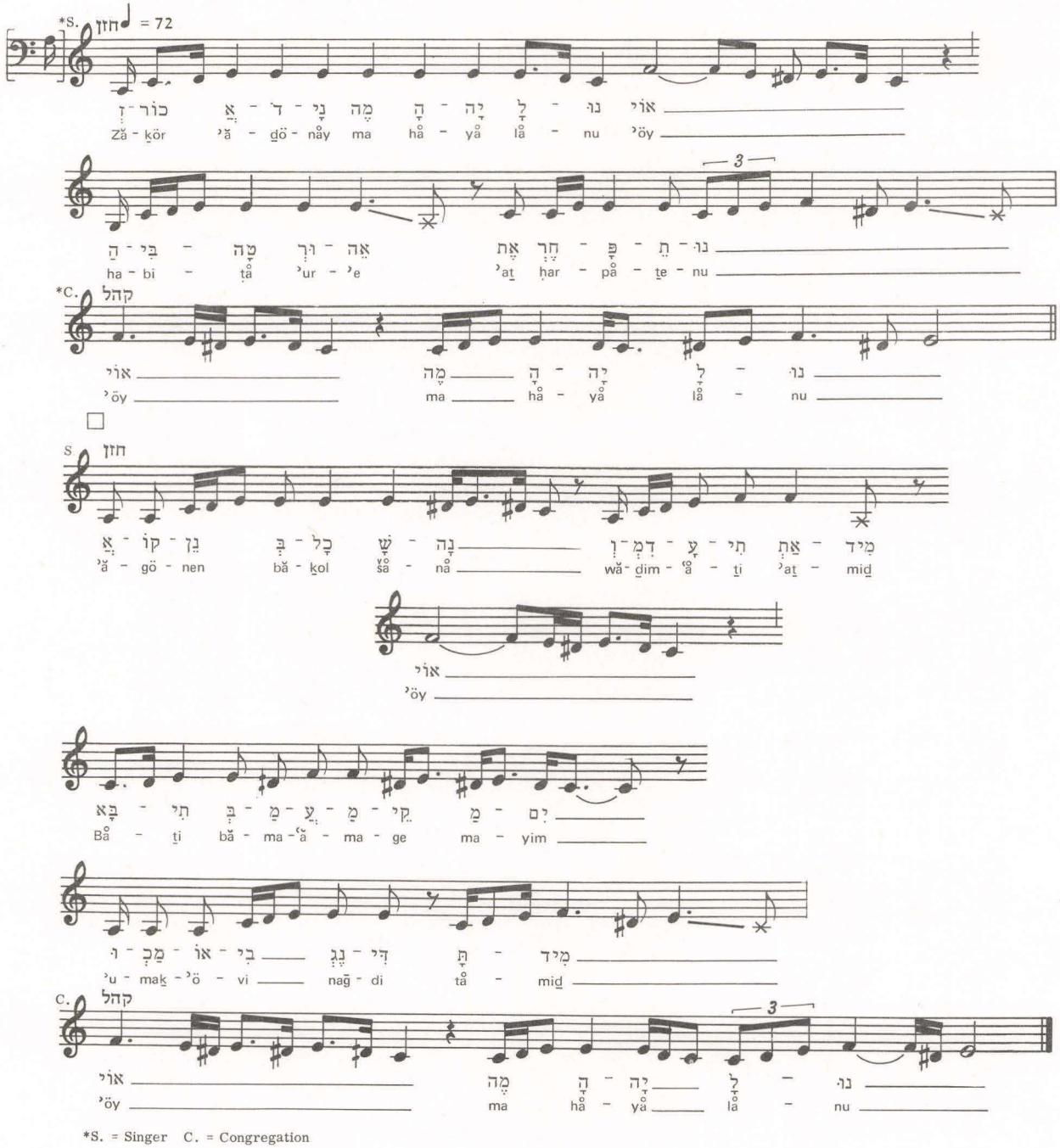
Ṣanʿa

An unknown poet

The lament is found in several prayerbooks, including the *Tixlal*, in the series of lamentations for the night of the Ninth of Ab. The stanzas of the lament are arranged alphabetically, but only to the letter '*mem*'. It is recited on the evening of the Ninth of Ab, after the conclusion of the reading of the Lamentations Scroll and the reciting of the psalm "By the waters of Babylon" (Psalm 137). In synagogues where everyone sits on the ground, the chanter of the lament begins in a crying and sighing tone, and the congregation responds after each stanza with the words "Oh, what happened to us" (*"ʾoy ma håyå lånu"*).

זְכוֹר יי מֶה הָיָה לָנוּ, אוֹי
הַבִּיטָה וּרְאֵה אֶת חֶרְפָּתֵנוּ,
אוֹי, מֶה הָיָה לָנוּ.
אֲקוֹנֵן בְּכָל שָׁנָה, וְדִמְעָתִי אַתְמִיד,
אוֹי.
בָּאתִי בְּמַעֲמַקֵּי מַיִם,
וּמַכְאוֹבִי נֶגְדִּי תָּמִיד,
אוֹי, מֶה הָיָה לָנוּ.

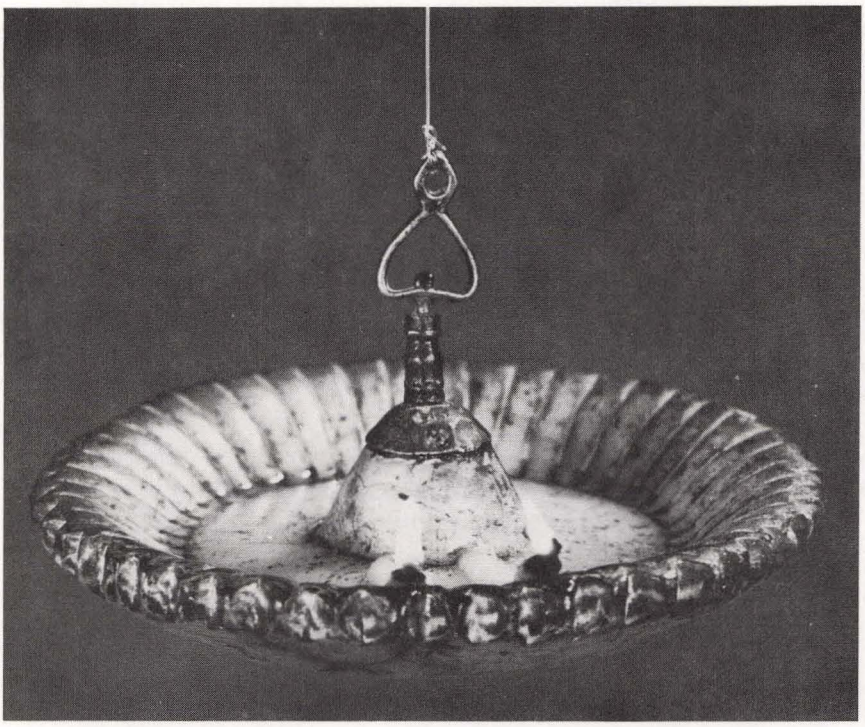
(בתים א' ו-ב' של הקינה)



*S. = Singer C. = Congregation

הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה) וסעדיה לוי (עמראן)

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḳe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977



מנורת שבת, ''מסרג'ה'', אבן שוהם־שיש.
תימן, מאה י''ט – כ'.
השאלה תמידית מאת זלמן שוקן, 1938, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים.

A Sabbath chandelier, "masraja", onyx-marble.
Yemen, 19th – 20th c.
A gift from Zalman Schocken, 1938, Israel Museum, Jerusalem.

בבית ובמשפחה

In the Family at Home

The Jewish Home in Yemen

Researchers have already written about the structure of the Jewish home in Yemen and the reasons for its internal plan. It is worth mentioning the peculiar division of the home, in which the ground floor was designated for storage and for household animals, while the second floor was utilized for living quarters. On this floor there must be a large hall, the guest-hall, where the family festivities are held on Sabbaths and holidays, and especially on the occasions of marriage and birth, and the days of mourning.

The Jewish home is enveloped completely in Jewishness and holiness on weekdays, as on Sabbaths and holidays. Blessings, studying Torah, words of Torah, and holy songs are heard here every day.

The Jewish home is the center for the entire family, and here are forged and strengthened the family relations, especially those of honoring parents and grandparents. Small children imbibe this special atmosphere and then, when the time comes, they too build a loyal Jewish home, in the spirit of a tradition whose roots were already fixed in ancient times.

Life in the home changes markedly on the Sabbath and on a holiday, and on a festive day, when relatives and friends are invited to sit together and rejoice, for example, in the happiness of the bride and groom, or in the birth of a child.

At every such occasion, many songs with special melodies are heard in the Jewish home.

The tunes for Friday night and Sabbath are filled with holiness. There is no clapping or dancing. Such is not the case with tunes for Saturday night and for festivals. Songs are sung with the guests sitting like royalty. In front of them are smoking instruments, Arak, meat, and all sorts of fruits and delicacies. Quite often dances begin, accompanied by clapping or playing on the drum.

On these festive days the custom of "rejoicing with awe" is emphasized. There is no wildness, and there is no foolishness. Everything is geared to sitting honorably, paying respects to elders, and exchanging words of Torah. The dances express the content of the poem. When the content is that of sadness and yearning for Redemption, tears even flow from the eyes of the dancer. There are times when reminders of sad tunes of psalms in the synagogue echo in the beautiful tunes of the dance.

הבית היהודי בתימן

על מבנה הבית היהודי בתימן וחלוקתו הפנימית המתוכננת כתבו כבר חוקרים ואף הסבירו את הסיבות והמטרות לצורתו המיוחדת. נזכיר את החלוקה הבולטת של המבנה, שקומת הקרקע שבו מיועדת להחסנה ולבהמות בית והקומה השניה למגורים. בקומה זו צריך להיות אולם גדול, אולם האורחים, שבו נערכות מסבות המשפחה בשמחות ובימי מועד ובעיקר המסבות התכופות של נשואין, ברית מילה וישיבות של ימי אבל.

הבית היהודי אפוף כולו יהדות וקדושה בימי חול כבימי שבתות וחגים. ברכות, לימוד תורה, דברי תורה ושירת קודש נשמעו מבין כתליו יום־יום.

הבית היהודי הוא המרכז לכל בני המשפחה ובו מתגלים ומתהדקים קשרי המשפחה, במיוחד יחסי הכבוד לאב ולאם, ולסבים ולסבתות. הילדים הקטנים נזונים מאוירה מיוחדת זו ובעקבות זאת ממשיכים עצמם בבוא היום בבנין בית נאמן בישראל, ברוח המסורת שיסודותיה נקבעו עוד בימי קדם. פני החיים בבית משנים צורתם בצורה בולטת בשבת ובמועד ומכל שכן בימי שמחה וריעות, בו מוזמנים קרובים וידידים להסב יחד ולשמוח בשמחת חתן וכלה או הולדת בנים.

בכל אירוע כזה מושמעים בבית היהודי פיוטים רבים אשר להם נעימות מיוחדות.

בנעימות של ליל שבת ויומו יש קדושה מלאה, אין מוחין כף ואין רוקדים. לא כן הנעימות של מוצאי שבת ושל ימי שמחה וריעות. הן מושמעות כאשר המסובים יושבים כ"בני מלכים", לפניהם כלי העשון, הערקי, הבשר וכל מיני פירות ומגדים. אז יש שיוצאין גם במחול, תוך כדי מחיאת כף או נגינה בתוף.

גם בימי שמחה וריעות כאלה בולט מאד הכלל של "וגילו ברעדה", אין התהוללות ואין שמחה שיש בה סכלות, הכל משולב בישיבה של כבוד "הדרת זקנים", ובחלופי דברי תורה. גם הריקודים נועדו להביע את תוכן הפיוט. וכאשר התוכן הוא של צער וגעגועים לגאולה, אף נושרות מעיני הרוקד דמעות. יש לעתים שבנעימות הריקוד היפות מתהדהדות גם "תזכורות" מנעימת תהלים עצובה של ביהכ"נ.

מבחר הנעימות המובאות כאן משקף פחות או יותר את מגוון החיים בבית היהודי בתימן.

The selection of tunes presented here reflects, more or less, the spectrum of life in the Jewish home in Yemen.





לֵיל שַׁבָּת

Eve of Sabbath

שַׁבָּת תִּצְמַח בְּחִבָּה " תִּיוֹם שִׁשִּׁי
[illegible] " שָׁשׁוֹן קָרַב יָגוֹן
נַחֲבָא " וְאַתְנַן וְאַ[illegible]
הַא אַגְדְתָא עִנּוֹ סַעֲדָתָא " מִתַּעֲשֵׂי שַׁבָּא וְתִתְכַּסְיָן מִלְאַכְיָא "
לְמִעְיַן בְּנָיָא יְהָבִין כְּלִלָיָא " מְהַדְּרִין מְשַׁבְּחִין יְהָא
שְׁמֵיהּ רַבָּא " וּמְלוֹב חִבָּה לְיוֹם
הָהוּא " נַפְשִׁי אֲטַהֲרִי יְיָ אֲבָרְכִיהוּ " אַפְנֵי אֲכַרְכַּר לַיְיָ
לַיְיָ " רוּגְמָא מְעַיֵּן עוֹלָם הָבָא "
יְהָבִין בְּמוּרְשָׁת מְבָרְכִין לְקוּרְשָׁא " בְּצַפְרָא וְרַמְשָׁא
וְיְיָהוֹן כְּחַשָּׁא " בְּרִיךְ כָּל אֲנָשָׁא כְּלִלָיָא וְקוּרְשָׁא "
רְעוּתְהוֹן לְמִנְדַּע רָזָא רַבָּא "
דִּבְרֵי נְבִיאִים יְהֵי הָבִיא " הִמַּהֵר בְּמַלְכָּךְ כֹּהֵן וְנָבִיא "
וְנַעֲלֶה לְצִיּוֹן כְּאַרְיֵה וְלָבִיא " וְנִבְנֶה לְמִקְדָּשׁ בְּהַדְרָה
רַבָּה "

לקראת

55. שָׁלוֹם עֲלֵיכֶם
צנעא

מחבר לא ידוע.

פיוט קצר מצוי בכל סידורי התפילה. ב"תכלאל" הבית האחרון "בצאתכם לשלום" הושמט.
נאמר בבית בליל שבת. עם שוב האב והבנים מבית הכנסת מוצאים הם את הבית נקי ומסודר, והסבתא, האם והבנות יושבות ומחכות להם. בידי הנשים "בשמים" (ריחאן, וכד').
האב ובניו פוצחים בעמידה בקול רנה בפיוט שלום עליכם.

Šålöm ʿĂleḵam
Ṣanʿa

An unknown poet

A short poem found in all prayerbooks. In the *Tixlal*, the last stanza is omitted. It is recited at home on Friday evening. When father and sons return from the synagogue, they find the house clean and tidy, with the grandmother, mother, and daughters sitting and waiting for them. In the hands of the women are spices. The father and sons stand while reciting this poem.

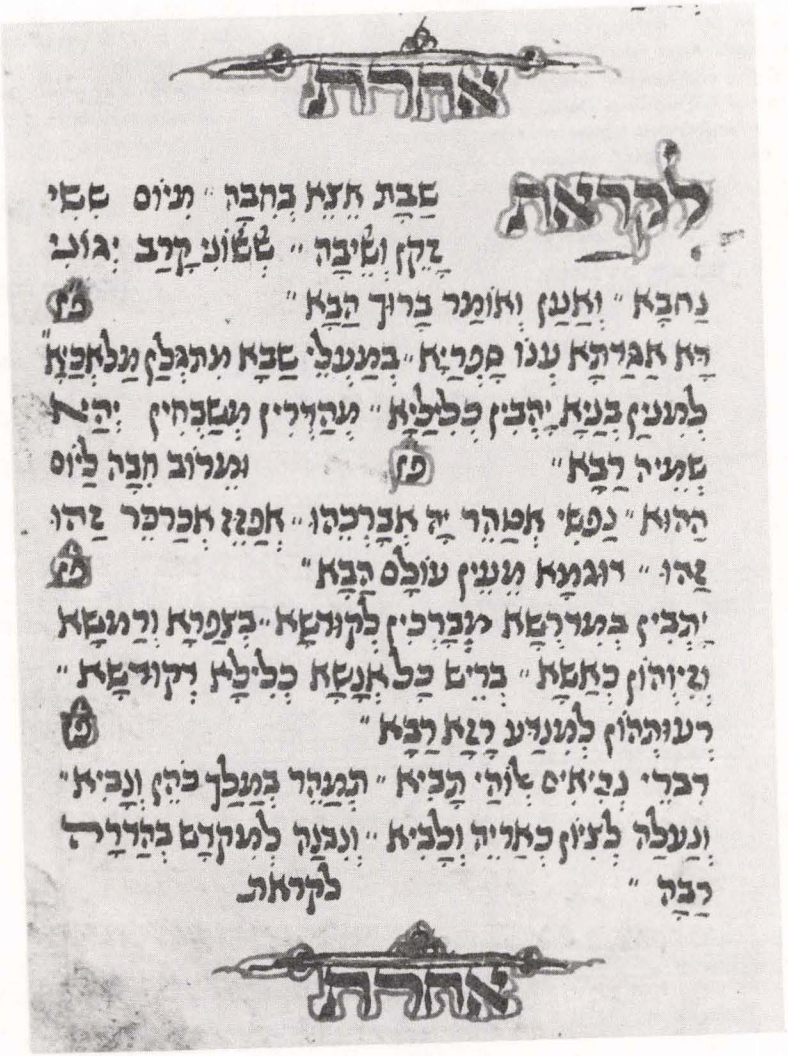
שָׁלוֹם עֲלֵיכֶם, מַלְאֲכֵי הַשָּׁרֵת, מַלְאֲכֵי הַשָּׁלוֹם, מַלְאֲכֵי עֶלְיוֹן,
מִמֶּלֶךְ מַלְכֵי הַמְּלָכִים הַקָּדוֹשׁ בָּרוּךְ הוּא.

כִּי מַלְאָכָיו יְצַוֶּה לָךְ, לִשְׁמָרְךָ בְּכָל דְּרָכֶיךָ,
יי יִשְׁמָר צֵאתְךָ וּבוֹאֶךָ, מֵעַתָּה וְעַד עוֹלָם.

(בית ראשון ובית אחרון של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel Ådaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (Åmran), Tel Aviv, 1977



A *Sabbath* hymn from the *Diwan*.
Ms. from Yemen, 19th c.
Israel Museum, Jerusalem

פיוט לשבת: ''לקראת שבת אצא בחבה'', מתוך הדיואן.
כתב־יד מתימן, מאה י''ט.
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים.

56. אֲנִי אֶשְׁאַל

צנעא

מחבר לא ידוע.

''נשיד''. מצוי בספר השירים ליהודי תימן.
שרים אותו בבית כפתיחה ל'שירה''(ראה דברי הסבר במבוא) בזמנים שונים.
יש הנוהגים לשיר אותו בליל שבת בישיבה לאכילת ''ג'עלה'' (פרפראות) שלפני הסעודה.
ראש המשפחה שר את הצלע הראשונה שבכל בית, ואחד או שניים מבני המשפחה עונים לו בשירת אותה צלע פעם שניה. לאחר מכן הוא שר את חלקה הראשון של הצלע השניה, והעונה (או העונים) שר את חלקה השני של צלע זו. בעת ההפסקה בשיר, מרים ראש המשפחה כוסית, ואומר: ''שבת שלום'', והיתר משיבים: ''שבת שלום'', ושותים אף הם.

אֲנִי אֶשְׁאַל, שְׁבַח הָאֵל,
תְּחִלָּה.
(אֲנִי אֶשְׁאַל, שְׁבַח הָאֵל,
תְּחִלָּה.)
אֲשֶׁר קָרָא, לְיִשְׂרָאֵל
סְגֻלָּה.

וְשָׁלוֹם רָב, יְהֵא מִנַּי,
עֲלֵיכֶם.
(וְשָׁלוֹם רָב, יְהֵא מִנַּי
עֲלֵיכֶם.)
וּמִלְּפָנַי יי,
שְׁהוּא נוֹרָא עֲלִילָה.
אָנָּא...

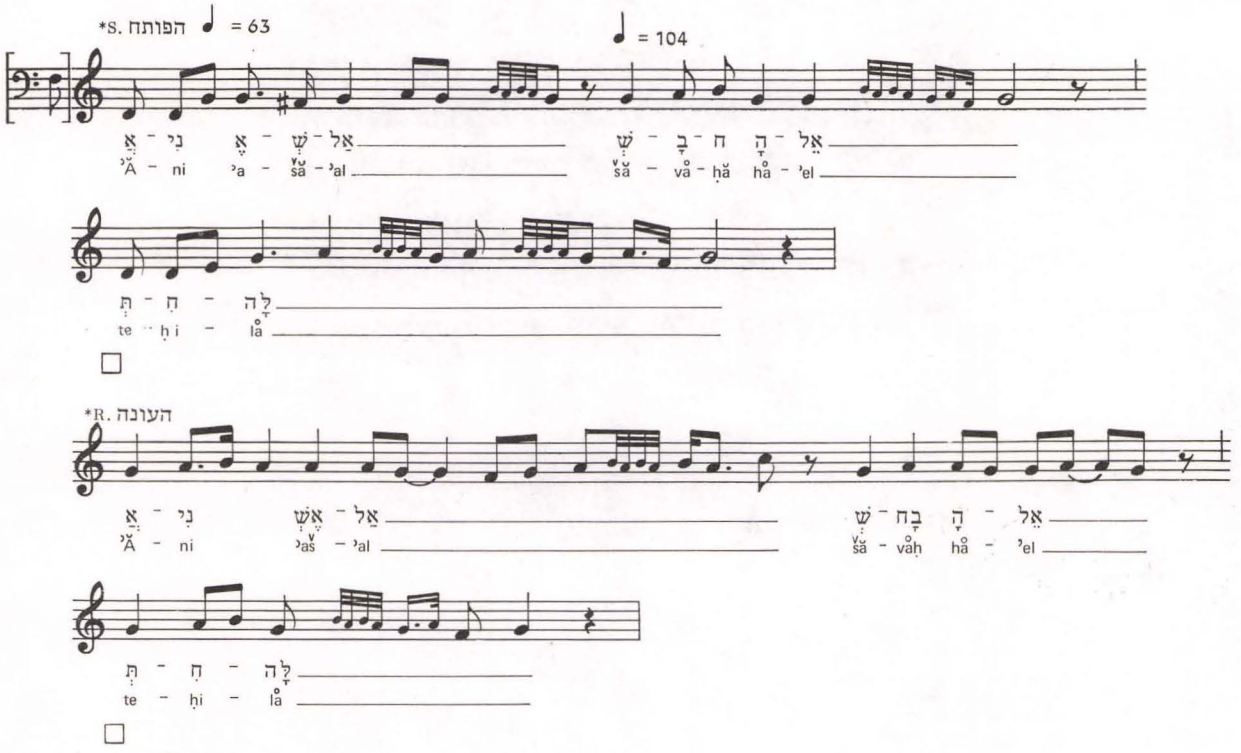
(בית ראשון ובית אחרון של הפיוט)

ʾĂni ʾAsʸʾal

Ṣanʿa

An unknown poet

A *nashid*, it is found in the book of songs of the Yemenite Jews. It is sung at home as the beginning for the "*shirå*" (see the introduction) on various occasions. There are some who recite it on Friday evenings while sitting eating hors d'oeuvres before the meal. The head of the family sings the first member of each stanza, and one or two of the family respond by singing the same member a second time. After this, the head of the family sings the first part of the second member, and the one(s) responding sing the second part of this member. During a break in the singing, the head of the family raises a glass and says "Welcome to the Sabbath" and the others respond similarly and all drink.



*S. = Singer R. = Respondent



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ד, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manache), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

57. לִקְרַאת שַׁבָּת
צנעא

Ligraṭ Šabbāṭ
Ṣanʿa

שם המחבר: דויד (ע"פ האקרוסטיכון).

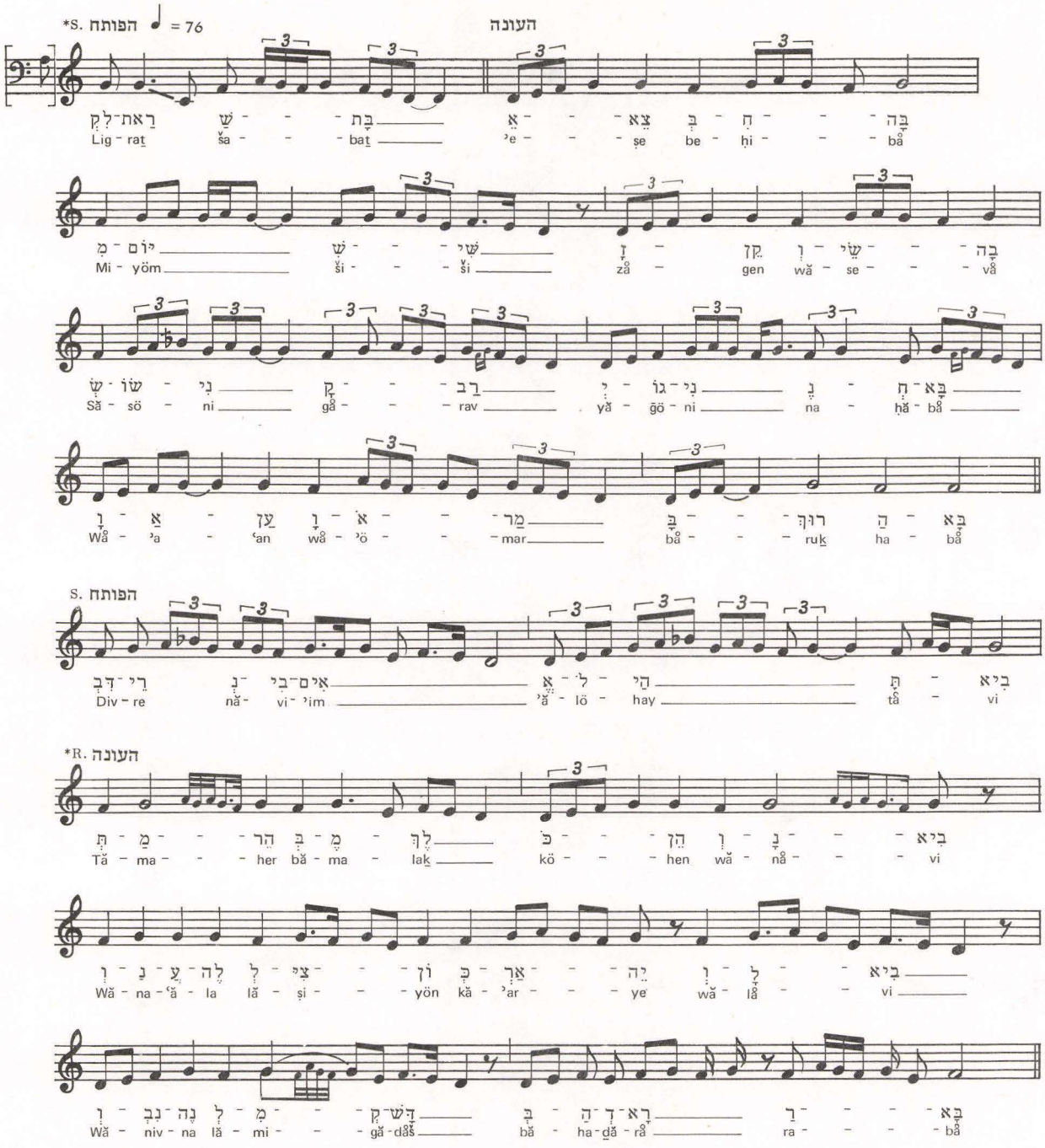
The poet's name: David (according to the acrostic)

שירה. מצויה בספר השירים ליהודי תימן ("דיואן"). שרים אותה בבית, בליל שבת, שעה שאוכלים את ה-"ג'עלה" (פרפראות) שלפני הסעודה. ראש המשפחה מתחיל ואחריו מושכים יחד בקול, כלם, גדול וקטן. השירה משרה אוירת קודש.

A shira, found in the book of songs of the Yemenite Jews *(Diwan)*. It is sung at home, on Friday evening, while eating hors d'oeuvres before the meal. The head of the family begins and, after him all, young and old, continue together aloud. The singing evokes a holy atmosphere.

לִקְרַאת שַׁבָּת, אֵצֵא בְּחִבָּה,
מִיּוֹם שִׁשִּׁי, זָקֵן וְשֵׂיבָה.
שְׁשׁוֹנִי קָרֵב, יְגוֹנִי נֶחְבָּא,
וָאַעַן וָאֹמַר, בָּרוּךְ הַבָּא.

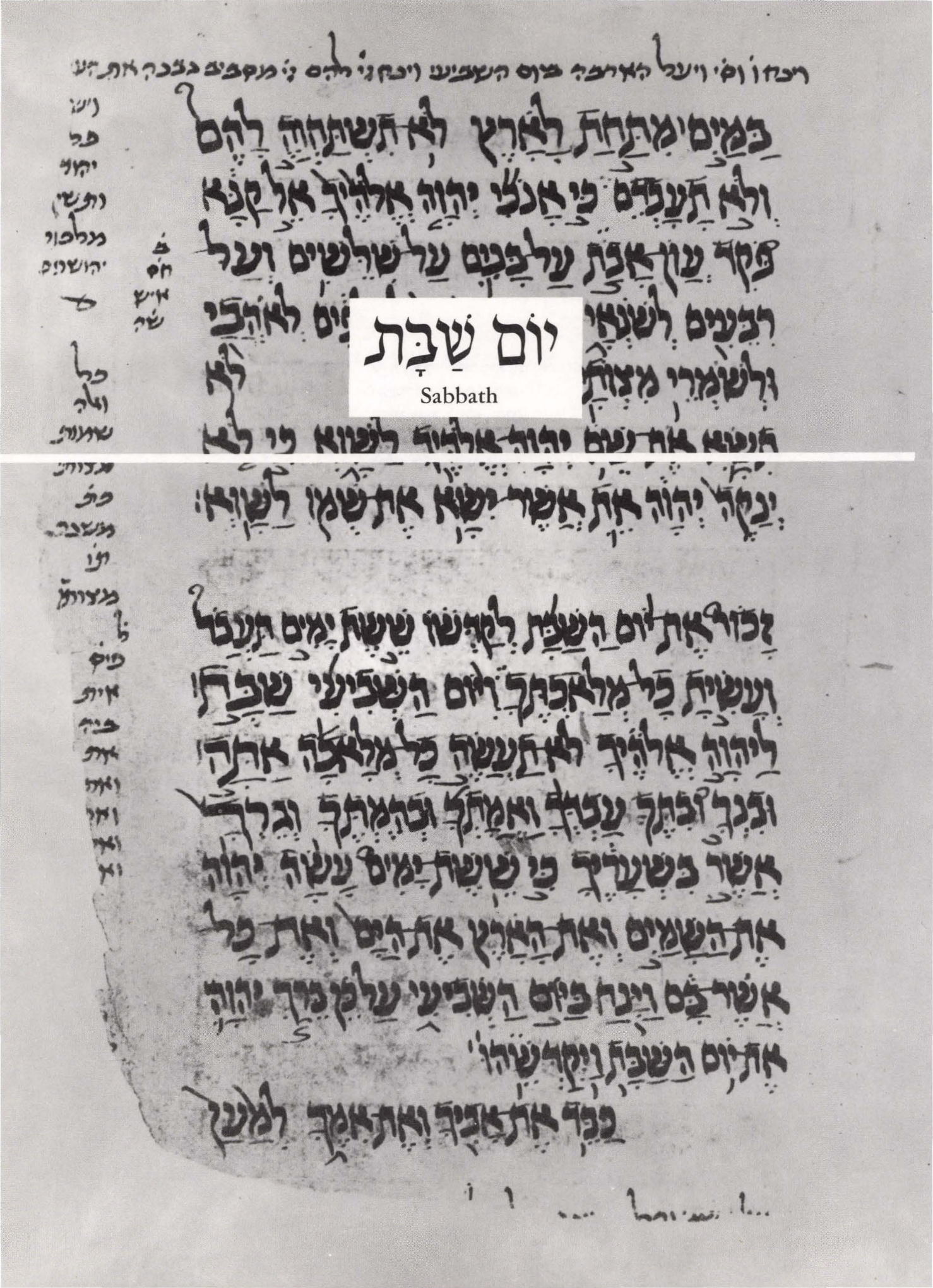
דִּבְרֵי נְבִיאִים, אֱלֹהַי תָּבִיא,
תְּמַהֵר בְּמֶלֶךְ, כֹּהֵן וְנָבִיא,
וְנַעֲלֶה לְצִיּוֹן, כְּאַרְיֵה וְלָבִיא,
וְנִבְנֶה לְמִקְדָּשׁ, בְּהַדְרָא רַבָּא.



*S. = Singer R. = Respondent

הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ו, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה) וסעדיה לוי (עמראן).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1976



יום שַׁבָּת

Sabbath

58. שְׁבָח אֵל חַי
עדן

ר' שלם שבזי.

''נשיד''. מצוי ב-''דיואן''.
שרים אותו בבית בזמנים שונים, כולל מסיבת יום שבת, כפתיחה לאחת מן ה''שירות''.
נעימתו בדרך כלל קבועה, אך יש ומשמיעים בו נעימות נוספות.
אחד הזקנים או המכובדים בין המסובים מתכבד בשירת הבית הפותח את השיר, ולאחר מכן משיבים לו אחד או שנים באמירה חוזרת של הבית.

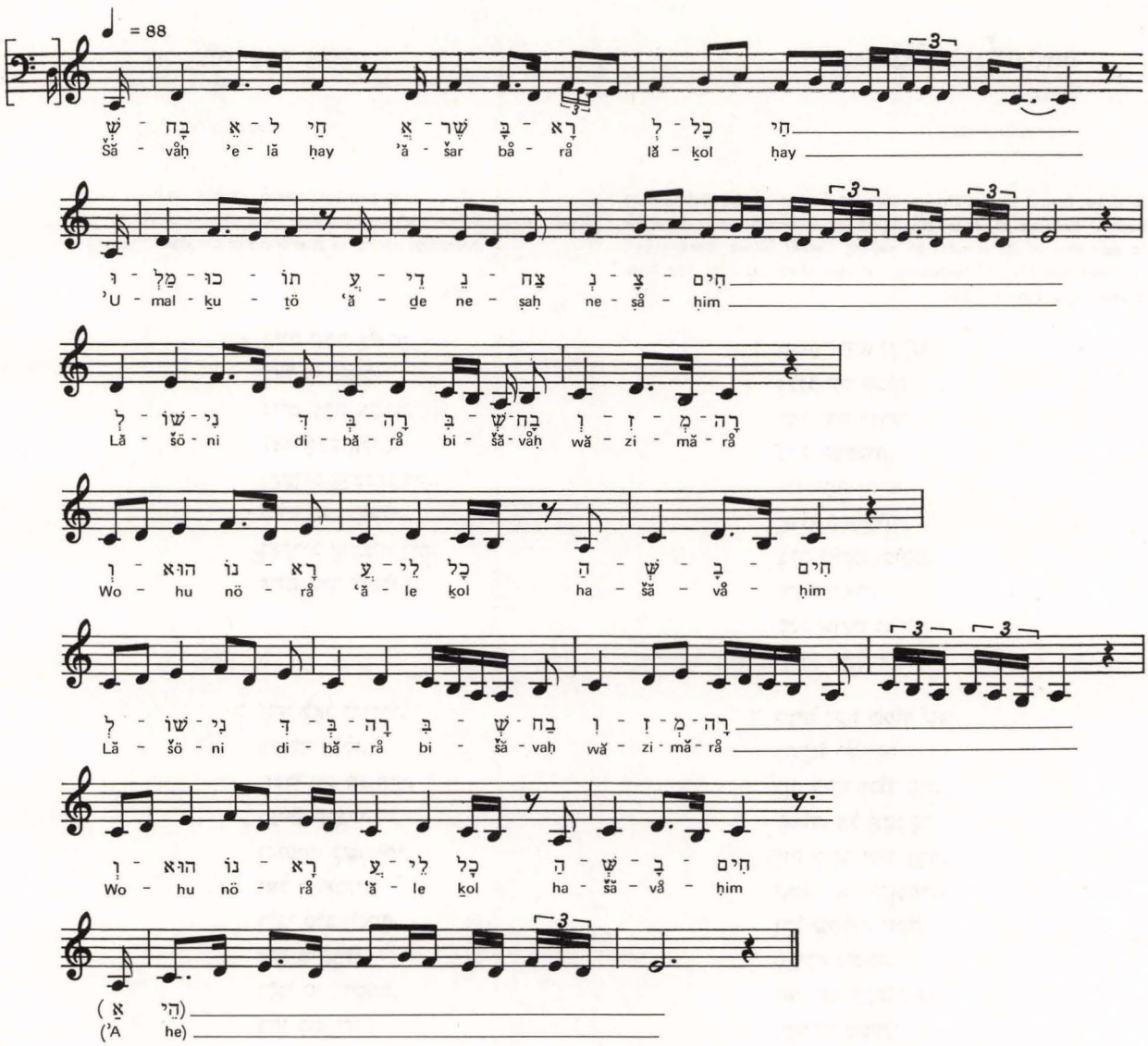
Šavaḥ ʾEl Ḥay
ʿAdan

Shalom Shabazi

A *nashid*, found in the *Diwan*. It is sung at home on various occasions, including dinner on the Sabbath, as the beginning of one of the *shirot*. Its tune is usually fixed, but there are some who use other tunes. One of the elders or the notables is given the honor of the opening stanza of the song, and after that one or two respond with a repetition of the stanza.

שְׁבָח אֵל חַי, אֲשֶׁר בָּרָא לְכָל חַי,
וּמַלְכוּתוֹ עֲדֵי נֵצַח נְצָחִים,
לְשׁוֹנִי דִּבְּרָה בְּשְׁבָח וְזִמְרָה,
וְהוּא נוֹרָא עֲלֵי כָל הַשְׁבָחִים.
(לְשׁוֹנִי דִּבְּרָה בְּשְׁבָח וְזִמְרָה,
וְהוּא נוֹרָא עֲלֵי כָל הַשְׁבָחִים.)

(בתים א' ו-ב' של הפיוט).



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ה, מפי מנחם נסים חוטרי – עדן.
Menaḥem Nissim Ḥotri (Åden), Tel Aviv, 1975

59. Biyöm Šabåṯ ʾĂšabeaḥ

Ṣanʿa

Shalom Shabazi

59. בְּיוֹם שַׁבָּת אֲשַׁבֵּחַ

צנעא

ר' שלם שבזי.

A *shira*, found in the *Diwan*, sung at dinner on the Sabbath at home. Because of its length, there are those who stop the *shira* at any one of its stanzas by saying *"šabåṯ šålöm ʾumăvöråḵ"* (a good and blessed Sabbath). People then eat from the hors d'oeuvres or have a drink.

שירה. מצויה ב- "דיואן". למסיבת יום שבת בבית. מפני אורכה יש ומפסיקים את הזמרה בבית כלשהו מבתיו בקריאה "שבת טוב ומבורך" וטועמים מן הפרפראות, או לוגמים מן השתיה.

א בְּיוֹם שַׁבָּת אֲשַׁבֵּחַ,
לְאֵל חַי גּוֹאֲלִי.
(בְּיוֹם שַׁבָּת אֲשַׁבֵּחַ,
לְאֵל חַי גּוֹאֲלִי.)
וְאַקְרִיב קָרְבְּנוֹת רֵיחַ,
בְּיוֹם שׁוּב הֵיכָלִי.
(וְאַקְרִיב קָרְבְּנוֹת רֵיחַ,
בְּיוֹם שׁוּב הֵיכָלִי.)

ב שְׁחִי לָאֵל יְחִידָתִי,
בְּקוֹלֵךְ הַלֵּלִי.
וְזָכְרִי יוֹם מְנוּחָתִי,
וְעוּלוֹ תִּסְבְּלִי.
וְהוֹסִיפִי בְּשִׂמְחָתִי,
וְאַל תִּתְאַבְּלִי.
וְלִבִּי טוֹב וְשָׂמֵחַ,
בְּחֵן מִתְנַהֲלִי.
(וְלִבִּי טוֹב וְשָׂמֵחַ,
בְּחֵן מִתְנַהֲלִי.)

ג מְנוּחָה הִיא לְכָלָּנוּ,
וְעֹנֶג יוֹם שַׁבּוֹת
וּמַה יָּפֶה הֲדָרְנוּ,
בְּכָל הַמַּצְּבוֹת.
וּבְזָכוּתָהּ יְחַיֵּנוּ,
אֲדוֹן הַמִּפְעָלוֹת.
בְּלֵב שׂוֹקֵט וּבוֹטֵחַ,
יַרְפֵּא מַחֲלִי.
(בְּלֵב שׂוֹקֵט וּבוֹטֵחַ,
יַרְפֵּא מַחֲלִי.)

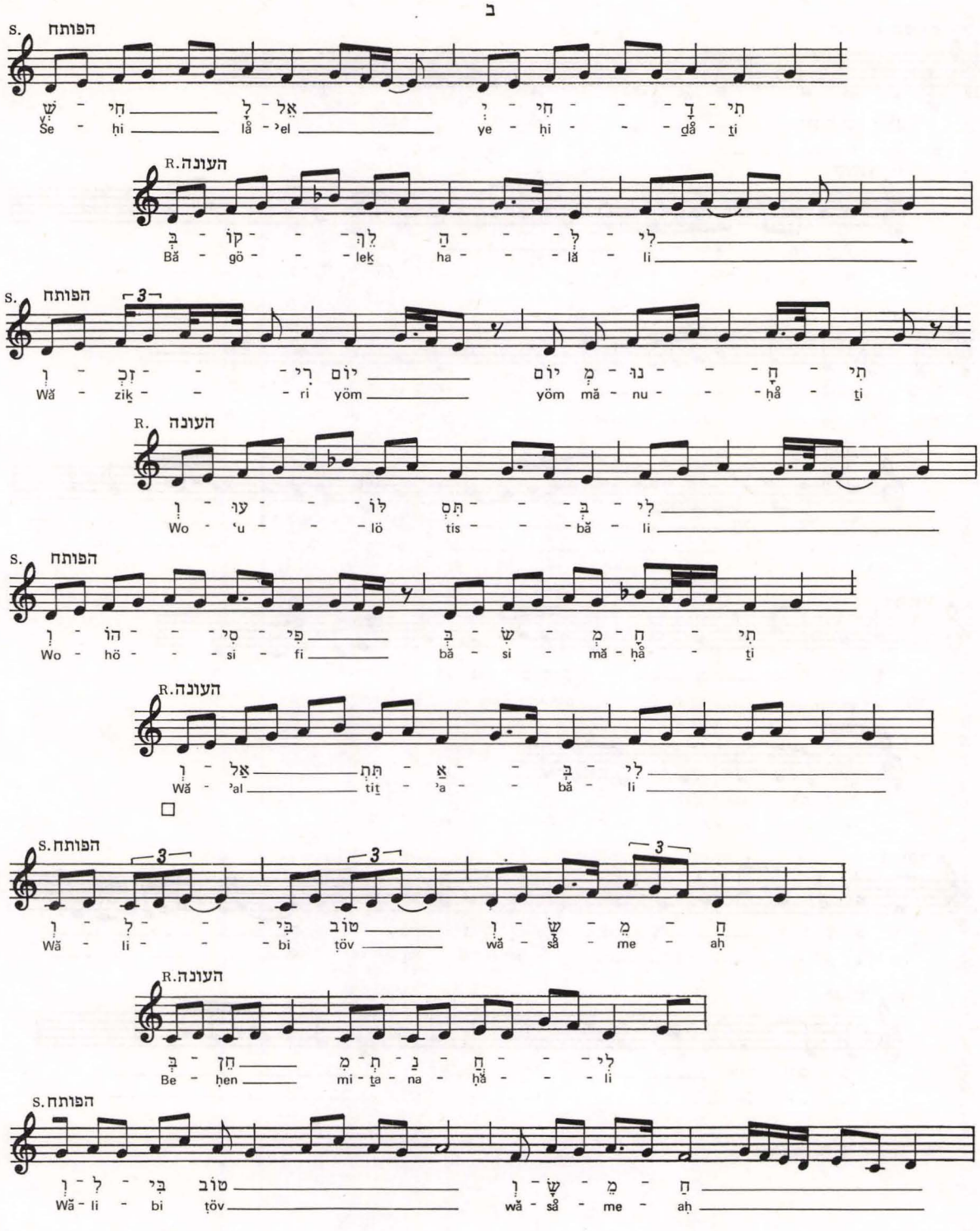
ד נְעִים זַעַת שְׁמוֹר שַׁבָּת,
כְּתָקְנוֹ וּשְׁמָחָה
וְזֶה עִיקָּר יְסוֹד הַדָּת,
שְׁמוֹר, אַל תִּשְׁכְּחָה.
(וְזֶה עִיקָּר יְסוֹד הַדָּת,
שְׁמוֹר, אַל תִּשְׁכְּחָה.)
וְכָל שֶׁחִלְּלָהּ יוּמָת,
סְקִילָה נוֹכְחָה.
וְאֵין בָּהּ לַעֲשׂוֹת טֹרַח
וְחֶשְׁבּוֹן מִפְעָלִי
(וְאֵין בָּהּ לַעֲשׂוֹת טֹרַח
וְחֶשְׁבּוֹן מִפְעָלִי.)

ה וְזֶהוּ יוֹם אֲשֶׁר שָׁבַת,
וְהִשְׁלִים כָּל יְצִיר.
וְצִוָּה עָם בְּנֵי דַּעַת,
אֲדוֹן נוֹרָא וְצִיר.
וְאָמַר זֶה יְהֶא נַחַת,
וְלָהּ עַמִּי שְׁמוּר.
וּבָהּ תְּזוּכֶּה עֲדֵי נֵצַח,
וְתִרְאֶה צַהֲלִי.
(וּבָהּ תְּזוּכֶּה עֲדֵי נֵצַח,
וְתִרְאֶה צַהֲלִי.)

(בתים א', ב', ג', ד', ו-ה' של הפיוט)

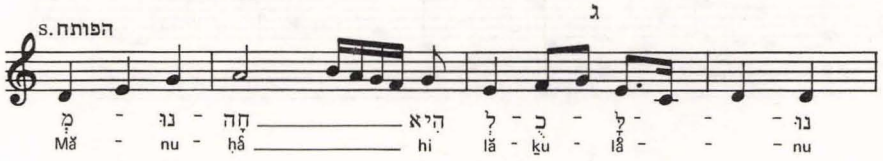


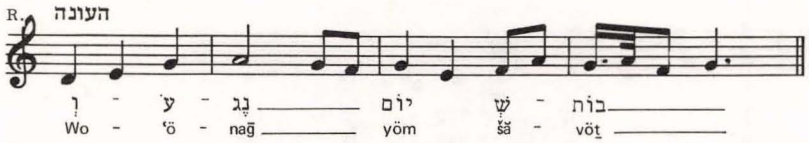
*S. = Singer R = Respondent


S. הפותח
שֶׁ - חַי _____ לְ - אֵל _____ יְ - חַי - - - דָּ - תִי
Še - ḥi _____ lå - ʾel _____ ye - ḥi - - - ḏå - ti
R. העונה
בָּ - קוֹ - - לֶךָ הַ - - - לִי - _____
Bă - gö - - - leḵ ha - - - lă - li _____
S. הפותח 3
וְ - זִכְ - - - רִי יוֹם _____ יוֹם מְ - נו - - - חָ - תִי
Wă - ziḵ - - - ri yöm _____ yöm mă - nu - - - ḥå - ti
R. העונה
וְ - עוֹ - - לוֹ - תִּסְ - - - בְּ - לִי _____
Wo - ʿu - - - lö tis - - - bă - li _____
S. הפותח
וְ - הוֹ - - - סִי - פִּי _____ שְׁ - בְּ - מַ - חֲ - תִי
Wo - hö - - - si - fi _____ bă - si - mă - ḥå - ti
R. העונה
וְ - אַל _____ תִּתְ - אַ - - - בְּ - לִי _____
Wă - ʾal _____ tiṯ - ʾa - - - bă - li _____
S. הפותח 3 3 3
וְ - לְ - - - בִּי טוֹב _____ וְ - שָׂ - מֵ - חַ
Wă - li - - - bi ṭöv _____ wă - så - me - aḥ
R. העונה
בְּ - חֵן _____ נַ - תָּ - מִ - חַ - - - לִי
Be - ḥen _____ mi - ṯa - na - ḥå - - - li
S. הפותח
טוֹב בִּי - לְ - וְ _____ חַ - מֵ - שָׂ - וְ _____
ṭöv bi - li - wă _____ aḥ - me - så - wă _____


העונה
לִי - הָ - נָ - מְתָ - חֵן - בְּ
li - hă - na - miṯ - ḥen - Be

ג


S. הפותח
נוּ - לְ - כָ - הִיא _____ חָה - מָ
nu - lă - ḵu - hi _____ ḥă - Mă


R. העונה
בוֹת _____ שֵׁ - יוֹם _____ נָּג - עֲ - וָ
vöṯ _____ šă - yöm _____ nāḡ - ʿö - Wo

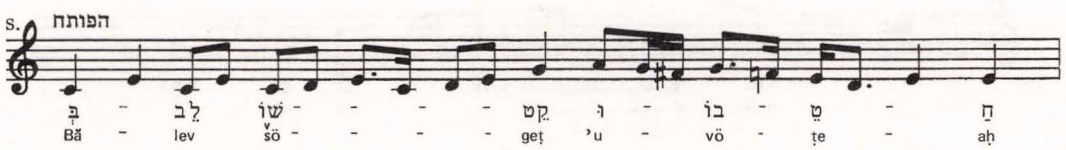

S. הפותח
נוּ - רֶ - דָ - פָּה - יָ - מַה - וּ
nu - re - ḏå - fa - yå - ma - ʾU

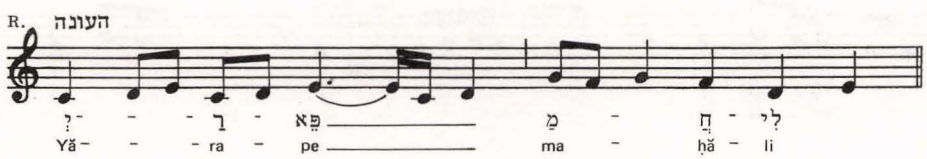

R. העונה
בוֹת _____ אָ - מַ - הַ - כָּל - בְּ
vöṯ _____ šă - ma - ha - ḵol - Bă


הפותח
נוּ - יֵ - חַ - יָ - תָּה - כוּ - בִן - וּ
nu - ye - ḥa - yă - ṯå - ḵu - viz - ʾU


R. העונה
לוֹת _____ עֵ - מְפִ - הַ - דוֹן - אָ
löṯ _____ ʿă - mif - ha - ḏön - ʾĂ

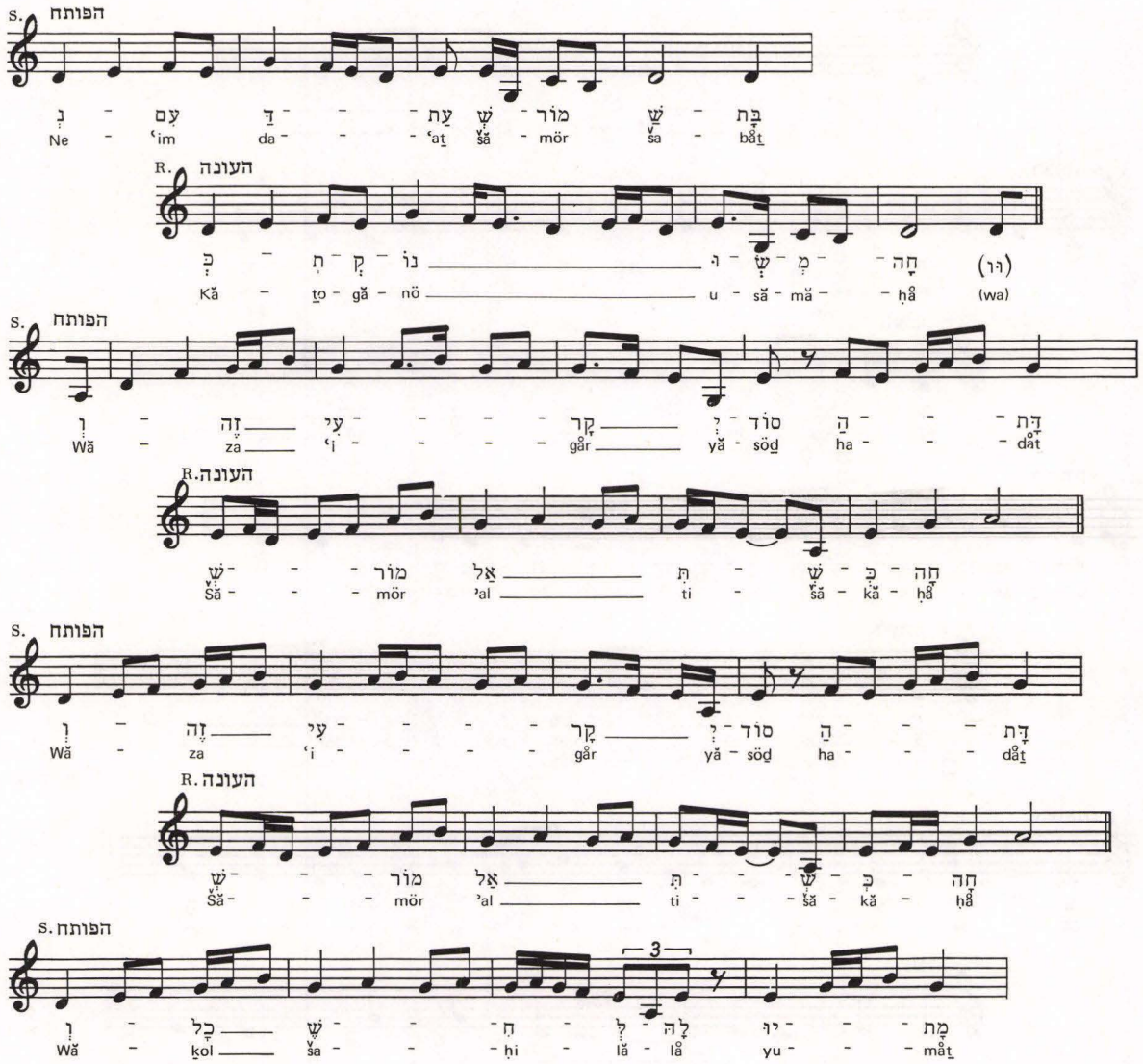
□


S. הפותח
חַ - טֵ - בוֹ - וּ - קֵט - שׁוֹ - לֵב - בְּ
aḥ - ṭe - vö - ʾu - geṭ - šŏ - lev - Bă

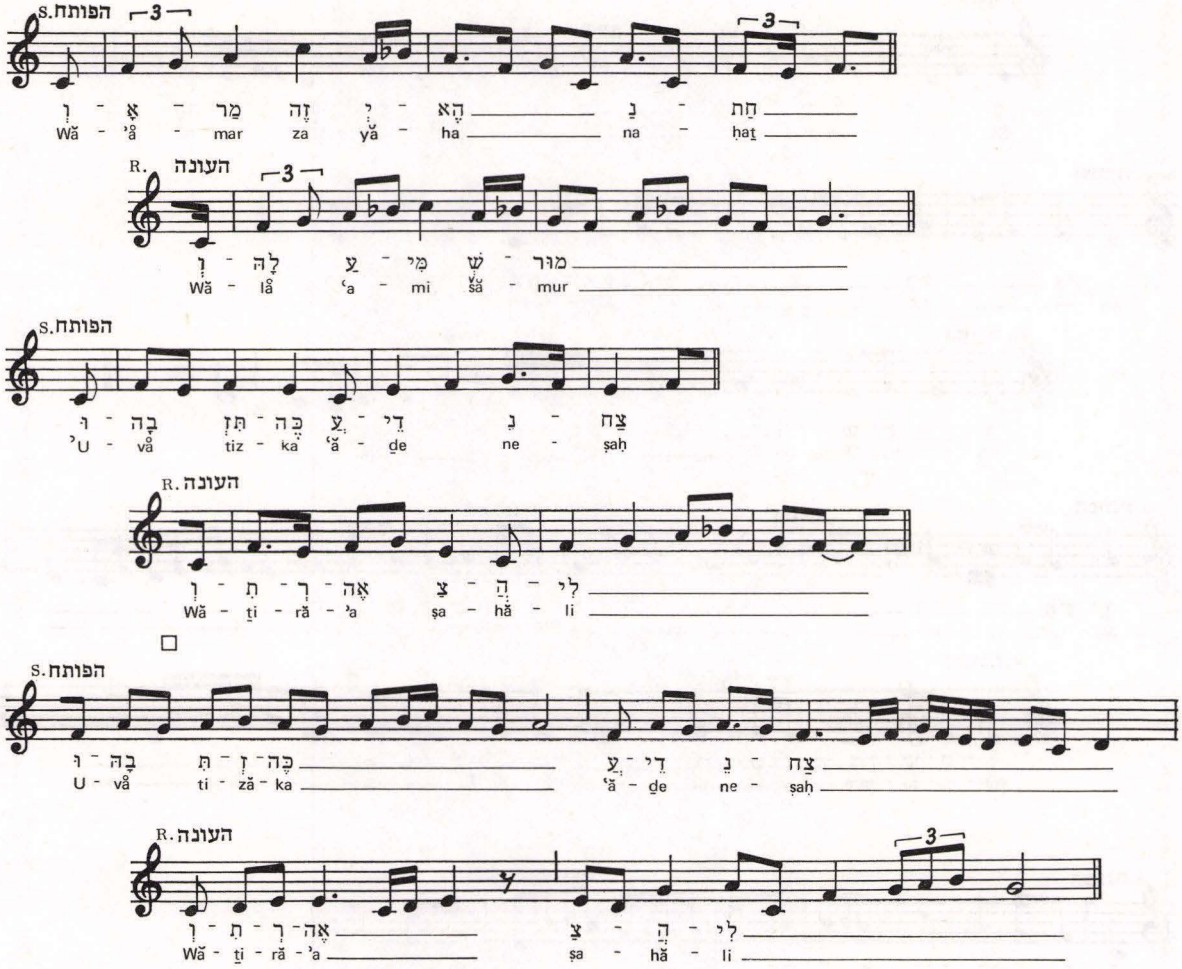

R. העונה
לִי - חַ - מַ - פֵּא _____ רָ - יָ
li - ḥă - ma _____ pe - ra - Yă


S. הפותח
3
3
לֵב - בְּ שְׁקֵט - סֵ - בוֹ - וּ חַ
Bă - lev šö - geṭ ʾu - vö - ṭe - aḥ
R. העונה
3
פֶּא - רַ - יְ לִי - חֲ - מַ - ḥă - li
Yă - ra - pe ma

ד


S. הפותח
עִם - דַּ - - - עַת - שְׁ - מוֹר שֶׁ - בָּת
Ne - ʿim da - - - ʿaṯ šă - mör ša - båṯ
R. העונה
כְּ - תֹ - גָּ - נוֹ - קְ - תִ - מְ - שְׁ - וּ - חָה (וּו)
Kă - ṯo - gă - nö u - să - mă - ḥå (wa)
S. הפותח
וְ - זֶה עִי - - - - קָר סוֹד - יָ הַ - - - דָּת
Wă - za ʿi - - - - går yă - söḏ ha - - - dåṯ
R. העונה
שְׁ - - - מוֹר אֵל תִּ - שְׁ - כְּ - חָה
Šă - - - mör ʾal ti - šă - kă - ḥå
S. הפותח
וְ - זֶה עִי - - - - קָר סוֹד - יָ הַ - - - דָּת
Wă - za ʿi - - - - går yă - söḏ ha - - - dåṯ
R. העונה
שְׁ - - - מוֹר אֵל תִּ - - - שְׁ - כְּ - חָה
Šă - - - mör ʾal ti - - - šă - kă - ḥå
S. הפותח
3
וְ - כָל שֶׁ - - - חִ - לָּ - הּ - יוּ - - - מָת
Wă - ḵol ša - - - ḥi - lă - lå yu - - - måṯ


R. העונה
חָה - כְ - נוֹ - לָה - קִי - סָ
Sǎ - ge - lå nö - kǎ - ḥå
S. הפותח
אַיִן - וְ בָּהּ שׁוֹת - עֲ - לַ רַח - טוֹ
We - 'en bå la - 'ă - sötˌ ṭö - raḥ
R. העונה
וְ - חֶ - שְׁ - בוֹן מִ - פְ - עֲ - לִי
Wă - ḥa - šă - bön mi - fă - 'ă - li
S. הפותח
3
אַיִן - וְ בָּהּ רַח - טוֹ שׁוֹת - עֲ - לַ
We - 'en bå la - 'ă - sötˌ ṭö - raḥ
R. העונה
3 3
וְ - חֶ - שְׁ - בוֹן לִי - עֲ - פְ - מִ
Wă - ḥa - šă - bön mi - fă - 'ă - li
ה
S. הפותח
3
וְ - זֶ - הוּ יוֹם אֲ - שֶׁר שֶׁ - בַּת
Wă - za - hu yöm 'ă - šar šå - vaṭ
R. העונה
3
וְ - הִ - שְׁ - לִים כָּל - יְ - צוּר
Wi - hi - šă - lim kol yă - ṣur
S. הפותח
3 3 3 3
וְ - צִ - וָּה עִם - בְּ - נֵי דַּ - עַת
Wă - ṣi - wå 'åm bă - ne da - 'aṭ
R. העונה
3
אָ - דוֹן נוֹ - רָא - וְ צוּר
'Ă - ḏön nö - rå wă - ṣur



הקלטת ההדגמה: תל־אביב תשל״ו, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1976

ʾAhăvaṯ Yöm Šabŏṯ

Ḥaban

Shalom Shabazi

A *shira* found in the Yemenite *Diwan*. It is sung at home at Sabbath dinner. The notable among those present begins the first verse by singing the first member, and one or more respond by singing the second member.

60. אַהֲבַת יוֹם שַׁבָּת

חבאן

ר' שלם שבזי.

שירה. מצויה ב- "דיואן" התימני. שרים אותה בבית במסיבות שבת. המכובד מבין המסובים פותח בבית ראשון כאשר הוא שר את הצלע הראשונה ואחד או יותר עונים לו בשירת הצלע השניה.

אַהֲבַת יוֹם שַׁבָּת, מְנוּחָה תַּנְחֵנִי,
אֶשְׁמַח וְאָשִׁירָה, שִׁירָה לַאלֹנִי
וְאֶשְׁתֶּה כּוֹס יֶשַׁע, מֵחֶמְדַּת יֵינִי,
וְדוּגְמַת גַּן עֵדֶן, אֱיוּמָה תַּרְאֵנִי.

(בית א' של הפיוט).



הקלטת ההדגמה: ברקת, תשל"ג, מפי הרב יצחק מופעי (חבאן).

Rabbi Yiṣḥaq Mufaʾi (Ḥaban), Bareket, 1973

Dărör Yigrå
ʿAdan

Dunash Ibn Labrat

A poem found in the Sephardic prayerbooks, but not in the *Tixlal* and not in the *Diwan*. The Jews of Aden sing it at the Sabbath meal at home. Its tune is unique, and is not similar to the *nashid* and the *shira* of the Yemenite Jews. It is not sung alternatively by a person who begins and a person who responds. Rather, it is sung by everybody together.

61. דְּרוֹר יִקְרָא
עדן

דונש בן לברט.

פיוט. מצוי בסידורי ספרד, אך לא ב"תכלאל" ולא ב"דיואן". יהודי עדן שרים אותו במסיבת יום שבת שבבית. נעימתו מיוחדת ואינה ברוח ה"נשיד" וה"שירה" של יהודי תימן. גם אין בו פותח ועונה, אלא הוא מושר בצוותא.

דְּרוֹר יִקְרָא לְבֶן עִם בַּת,
וְיִנְצָרֶם כְּמוֹ בָבַת.
נְעִים שִׁמְכֶם וְלֹא יוּשְׁבַּת,
שְׁבוּ וְנוּחוּ בְּיוֹם שַׁבָּת.
(שְׁבוּ וְנוּחוּ בְּיוֹם שַׁבָּת.)

(בית א' של הפיוט).

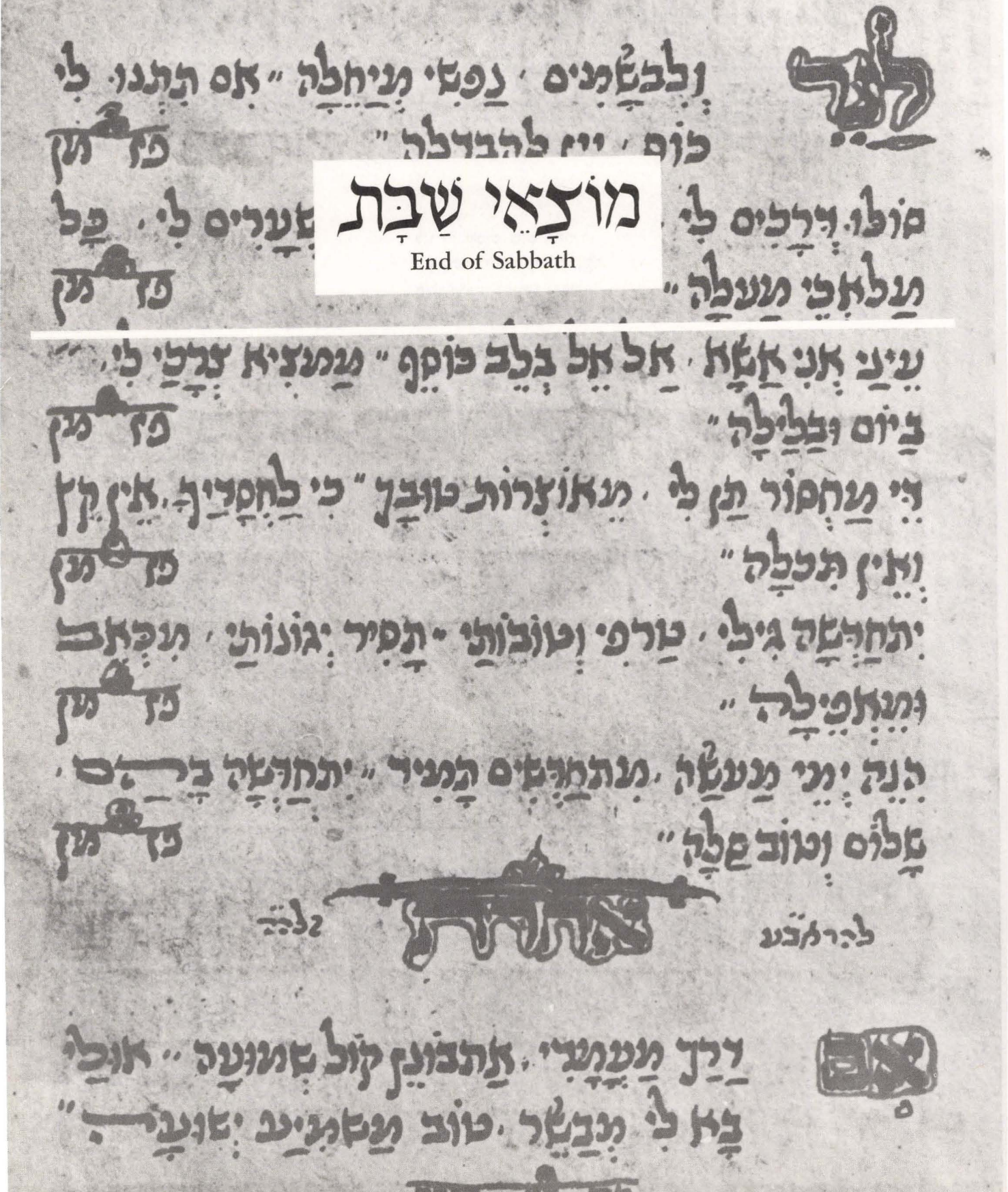


הקלטת ההדגמה: תל-אביב, תשל"ו, מפי מנחם נסים חוטרי — עדן.
Menaḥem Nissim Ḥotri (ʿAden), Tel Aviv, 1976



מוֹצָאֵי שַׁבָּת

End of Sabbath



Laner Wălivăsåmim

Ṣan'a

The poet's name: Sa'adiah (according to the acrostic)

An ancient poem found in the Yemenite *Diwan* and in the new prayerbooks of the Yemenite rites. There are some who recite it at home at the conclusion of the Sabbath, before *Havdalah*, and there are some who recite it afterwards. This poem serves as the opening for the wedding songs during the week of the wedding.

62. לַנֵּר וְלִבְשָׂמִים

צנעא

שם המחבר: סעדיה (ע"פ האקרוסטיכון).

פיוט קדום, המצוי ב-"דיוואן" התימני ובסידורי תפילה החדשים שבנוסח תימן.
יש נוהגים לאמרו בבית במוצאי שבת לפני ההבדלה, ויש - לאחר ההבדלה.
פיוט זה משמש גם כפתיחה לשירי חתונה בשבוע הנשואין.

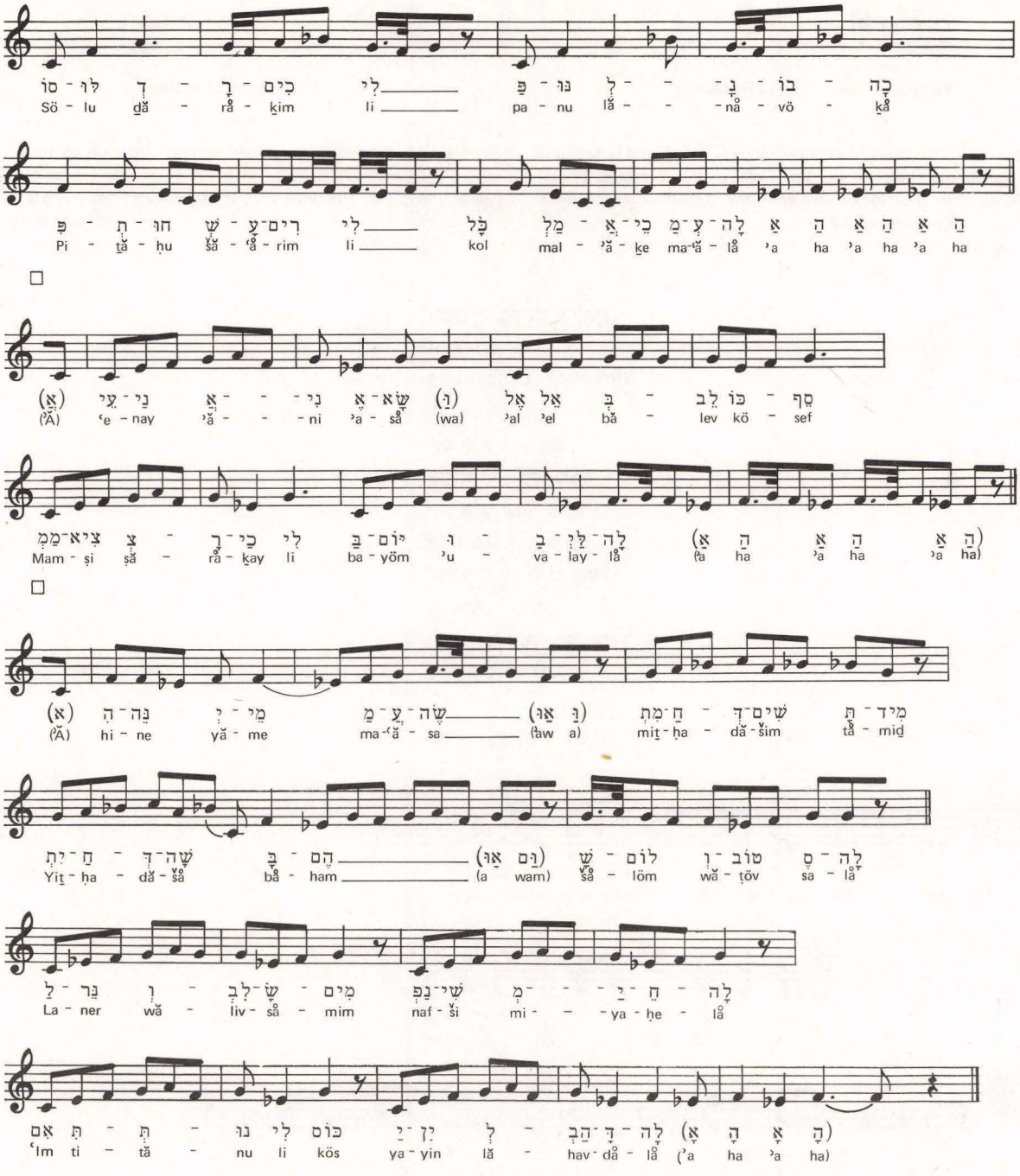
לַנֵּר וְלִבְשָׂמִים, נַפְשִׁי מְיַחֶלָה,
אִם תִּתְּנוּ לִי כּוֹס, יַיִן לְהַבְדָּלָה.
סוֹלוּ דְּרָכִים לִי, פַּנּוּ לְנָבוֹכָה,
פִּתְחוּ שְׁעָרִים לִי, כָּל מַלְאֲכִי מַעְלָה,
עֵינַי אֲנִי אֶשָּׂא, אֶל אֵל בְּלֵב כּוֹסֵף,
מַמְצִיא צְרָכַי לִי, בַּיּוֹם וּבַלַּיְלָה.

הִנֵּה יְמֵי מַעֲשֶׂה, מִתְחַדְּשִׁים תָּמִיד,
יִתְחַדְּשָׁה בָּהֶם, שָׁלוֹם וְטוֹב סֶלָה.

לַנֵּר וְלִבְשָׂמִים, נַפְשִׁי מְיַחֶלָה,
אִם תִּתְּנוּ לִי כּוֹס, יַיִן לְהַבְדָּלָה.

(בתים א', ב', ג', ו-ו' של הפיוט)





הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḳe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

Hamavdil

Ṣanʿa

The poet's name: Yishaq Ha-Qatan

A song for the conclusion of the Sabbath. It is found in Sephardi prayerbooks, but not in the *Tixlal* or the Yemenite *Diwan*. Some recite it at the conclusion of the Sabbath, after *Havdalah*. Usually, it is sung in a group.

63. הַמַּבְדִּיל

צנעא

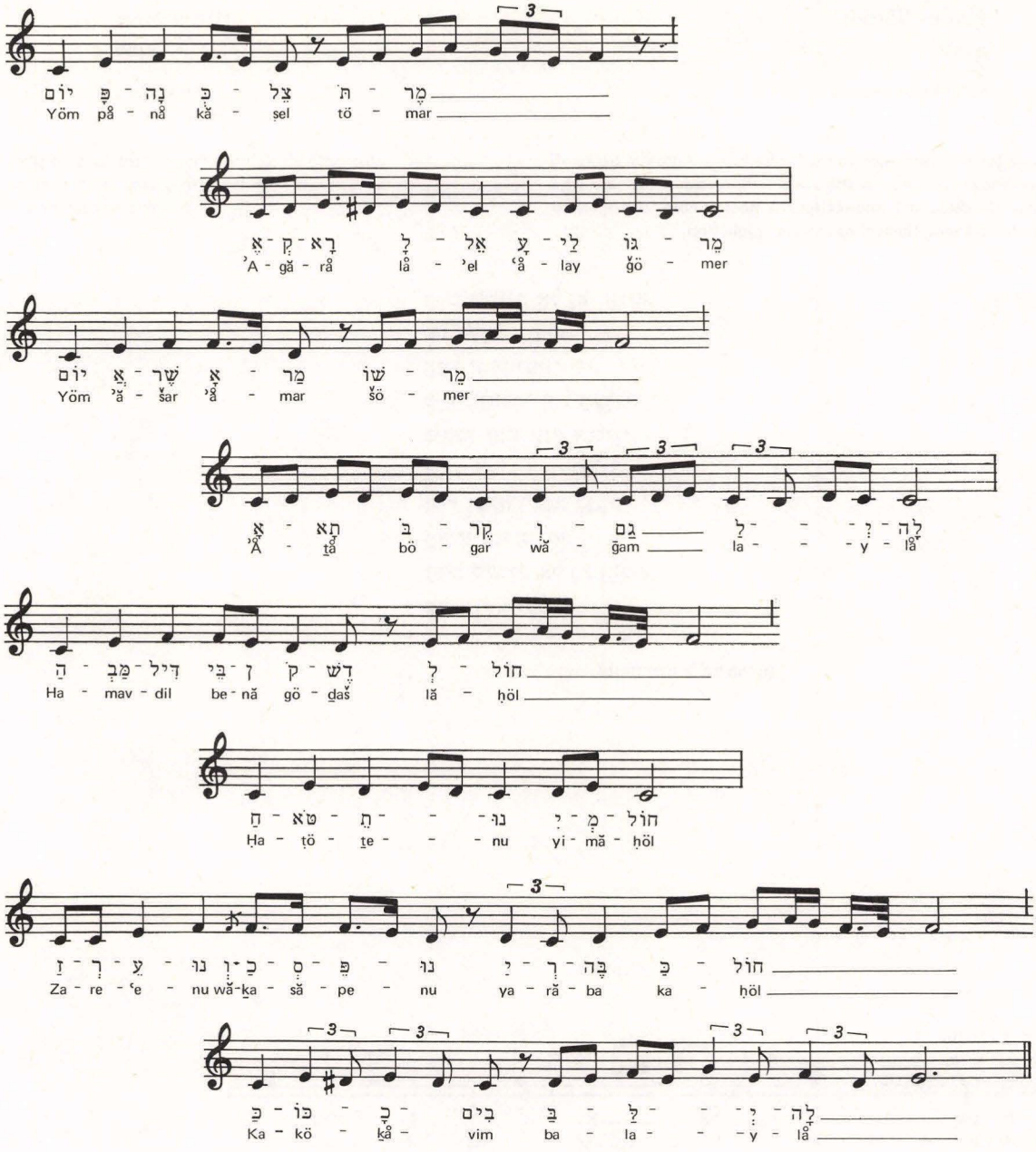
שם המחבר: יצחק הקטן.

פזמון למוצאי שבת. מצוי בסידורי ספרד אך לא ב"תכלאל" או ב"דיואן" התימני.
יש כאלה שנהגו לאמרו במוצ"ש בבית לאחר ההבדלה. בדרך כלל שרים אותו בצוותא.

הַמַּבְדִּיל בֵּין קֹדֶשׁ לְחוֹל,
חַטֹּאתֵינוּ יִמְחוֹל.
זַרְעֵנוּ,וְכַסְפֵּנוּ, יַרְבֶּה כַּחוֹל,
כַּכּוֹכָבִים בַּלָּיְלָה.
יוֹם פָּנָה כְּצֵל תָּמֶר,
אֶקְרָא לָאֵל עָלַי גּוֹמֵר,
יוֹם אֲשֶׁר אָמַר שׁוֹמֵר,
אָתָא בֹּקֶר וְגַם לַיְלָה.
הַמַּבְדִּיל בֵּין קֹדֶשׁ לְחוֹל,
חַטֹּאתֵינוּ יִמְחוֹל,
זַרְעֵנוּ,וְכַסְפֵּנוּ, יַרְבֶּה כַּחוֹל,
כַּכּוֹכָבִים בַּלָּיְלָה.

(פזמון ובית א' של הפיוט)





הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ו, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).

Yeḥiel Ádaqi (Ḥaraz), Yaʿákov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿádia Levi (Ámran), Tel Aviv, 1976

64. Ḥadeš Šasöni

Ṣanʿa

An unknown poet

A song for the conclusion of the Sabbath. It is found in Sephardi prayerbooks, but not in the *Tixlal*. Sometimes the one who recites *Havdalah* at home recites the poem before *Havdalah* by himself, and sometimes those listening join him.

64. חַדֵּשׁ שְׁשׂוֹנִי

צנעא

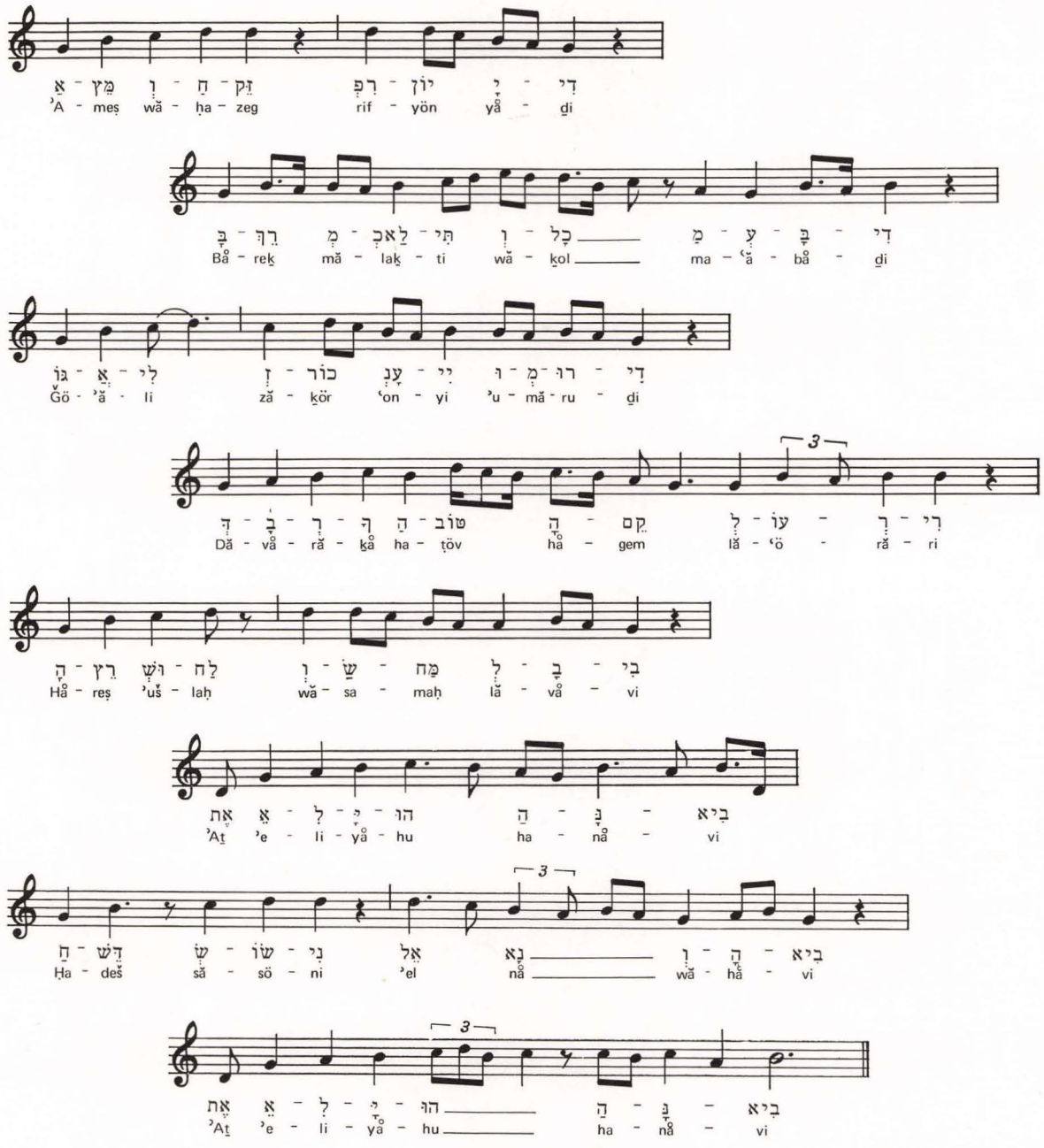
מחבר לא ידוע.

פזמון למוצ״ש. מצוי בסידורי ספרד, אך לא ב״תכלאל״.
יש שהמבדיל במוצ״ש בבית אומרו לפני ההבדלה לבדו, ויש שגם השומעים מצטרפים אליו בזמרה.

חַדֵּשׁ שְׁשׂוֹנִי, אֵל נָא וְהָבִיא,
אֶת אֵלְיָהוּ הַנָּבִיא.
אַמֵּץ וְחַזֵּק רְפִיּוֹן יָדַי,
בָּרֵךְ מִלַּאכְתִּי וְכָל מַעֲבָדַי.
גּוֹאֲלִי, זְכוֹר עָנְיִי וּמְרוּדִי,
דְּבָרְךָ הַטּוֹב הָקֵם לְעוֹרְרִי,
הָרֵץ וּשְׁלַח וְשַׂמֵּח לְבָבִי,
אֶת אֵלְיָהוּ הַנָּבִיא.
חַדֵּשׁ שְׁשׂוֹנִי, אֵל נָא וְהָבִיא,
אֶת אֵלְיָהוּ הַנָּבִיא.

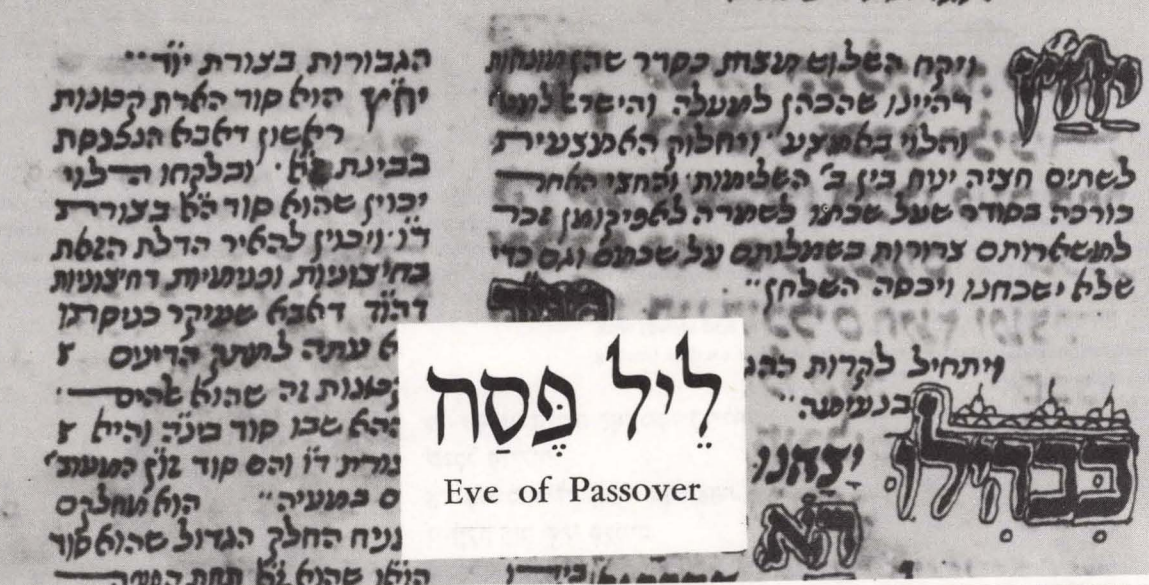
(פזמון ובית א׳ של הפיוט)





הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1977



לֵיל פֶּסַח

Eve of Passover

Ma Ništ̆anâ
Ṣanʿa

65. מַה נִּשְׁתַּנָּה
צנעא

From the Passover *Haggada* (immediately after *"ha laḥma"* – This is the bread of affliction). It is found in all *Haggadot*, and its source is the Mishna tractate *Pesahim* 106. It is recited on Passover eve at home, during the reading of the *Haggada*, with the entire family seated around the table. It is read by them like the other parts of the *Haggada*, together and aloud, with moderation and stress. Its melody is like that used in reading the Mishna.

מתוך ההגדה של פסח (מיד אחרי "הא לחמא"). מצוי בכל ההגדות, ומקורו במשנה פסחים ק"ו. נאמר בליל פסח בבית בקריאת ההגדה, כאשר כל בני המשפחה מסובים מסביב לשלחן. קוראים אותו כיתר קטעי ההגדה, בצוותא בקול רם, במיתון ובהטעמה, ונעימתו כנעימת הקריאה במשנה.

מַה נִּשְׁתַּנָּה הַלַּיְלָה הַזֶּה מִכָּל הַלֵּילוֹת,
שֶׁבְּכָל הַלֵּילוֹת,
אֵין אָנוּ מַטְבִּילִין אֲפִלּוּ פַּעַם אַחַת,
וְהַלַּיְלָה הַזֶּה שְׁתֵּי פְעָמִים.
שֶׁבְּכָל הַלֵּילוֹת,
אָנוּ אוֹכְלִין חָמֵץ וּמַצָּה,
וְהַלַּיְלָה הַזֶּה כֻּלּוֹ מַצָּה.
שֶׁבְּכָל הַלֵּילוֹת,
אָנוּ אוֹכְלִין שְׁאָר יְרָקוֹת,
וְהַלַּיְלָה הַזֶּה מְרוֹרִים.
שֶׁבְּכָל הַלֵּילוֹת,
אָנוּ אוֹכְלִין, בֵּין יוֹשְׁבִין וּבֵין מְסוּבִּין
וְהַלַּיְלָה הַזֶּה כֻּלָּנוּ מְסֻבִּין.





הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

Kamå Maʿălöṯ

Ṣanʿa

66. כַּמָּה מַעֲלוֹת

צנעא

From the middle sections of the Passover *Haggada*.
It is found in all the *Haggadot*. This version is not known from any other source. It is also not found in the Maimonides' *Haggada*. The *Haggada* is read by everyone, seated together, until this poem is reached. Then, all become silent. The oldest of the participants raises his glass and recites the verse beginning with the word "*ʾilu*" ("if") and the participants all respond "*dayenu*" ("it would have sufficed for us")and with this they raise the table somewhat. They do this with every verse of the poem.

מן הקטעים האמצעיים בהגדה של פסח. מצוי בכל ההגדות. נוסחתו זו לא ידועה ממקור אחר. גם בהגדת הרמב"ם איננו.
את ההגדה קוראים המסובים בצוותא עד לפיוט זה. כשמגיעים לקטע זה שותקים. הגדול שבמסובים מרים כוסו וקורא את הפיסקא המתחילה במלה: "אלו", והמסובים עונים יחד "דייינו", ובאותה אמירה מרימים קצת את השלחן. כך עושים בכל פיסקא ופיסקא של הקטע עד סופו.

כַּמָּה מַעֲלוֹת טוֹבוֹת כְּפוּלוֹת וּמְכֻפָּלוֹת לַמָּקוֹם בָּרוּךְ הוּא
עָלֵינוּ,
דַּיֵּינוּ.
אִלּוּ הוֹצִיאָנוּ מִמִּצְרַיִם, וְלֹא עָשָׂה בָּהֶם
שְׁפָטִים,
דַּיֵּינוּ.
אִלּוּ עָשָׂה בָּהֶם שְׁפָטִים, וְלֹא עָשָׂה דִּין
בֵּאלֹהֵיהֶם,
דַּיֵּינוּ.
אִלּוּ עָשָׂה דִּין בֵּאלֹהֵיהֶם, וְלֹא הָרַג
אֶת בְּכוֹרֵיהֶם,
דַּיֵּינוּ.

(בתים א', ב', ו-ד' של הקטע)



*S. = Singer C. = Congregation



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

67. ʾĀgil Wăʾasmaḥ
Ṣanʿa

The poet's name: Sa'adiah

An ancient song for Passover. It is found among the songs of Yemen *(Diwan)*. Some sing it at home on the first day of Passover while eating the festive meal before noon. It does not have a fixed tune. With all the members of the family sitting around the table, the oldest begins and the others respond with the refrain.

67. אָגִיל וְאֶשְׂמַח
צנעא

שם המחבר: סעדיה.

שיר קדום לחג הפסח. מצוי בשירי תימן ("דיואן"). יש ששרים אותו בבית ביום ראשון של פסח בשעת מסיבת החג לפני הצהרים. אין לו נעימה קבועה. כאשר כל בני המשפחה מסובים לשולחן, הכבוד לראשון להתחיל, והיתר חוזרים אחריו בפזמון: "אגיל ואשמח", וכו'.

אָגִיל וְאֶשְׂמַח, וְלָאֵל אֲשַׁבֵּח,
וְאֶזְבַּח זֶבַח, בְּיוֹם הַפֶּסַח.

בָּרוּךְ אֱלֹהִים, אֲדוֹן הָאֲדוֹנִים,
שֶׁהִצִּיל בָּנִים, בְּיוֹם הַפֶּסַח.

אָגִיל וְאֶשְׂמַח, וְלָאֵל אֲשַׁבֵּח,
וְאֶזְבַּח זֶבַח, בְּיוֹם הַפֶּסַח.

דִּבֶּר לְמֹשֶׁה, הָאוֹת תַּעֲשֶׂה,
וְנִסִּים עָשָׂה, בְּיוֹם הַפֶּסַח.

אָגִיל וְאֶשְׂמַח, וְלָאֵל אֲשַׁבֵּח,
וְאֶזְבַּח זֶבַח, בְּיוֹם הַפֶּסַח.

וְשָׁלוֹם עֲלֵיכֶם, וְעַל כָּל בְּנֵיכֶם,
מֵאֱלֹהֵיכֶם, בְּיוֹם הַפֶּסַח.

אָגִיל וְאֶשְׂמַח, וְלָאֵל אֲשַׁבֵּח,
וְאֶזְבַּח זֶבַח, בְּיוֹם הַפֶּסַח.

(בתים א', ב', ד', ו–י"א של הפיוט).



*C. =Congregation S. = Singer

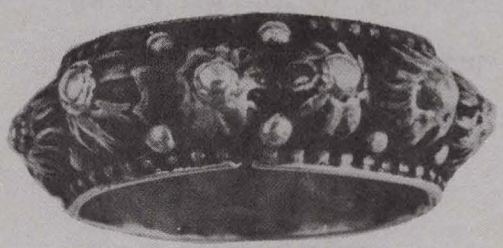


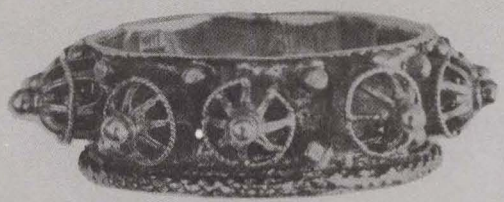
הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), יעקב צובירי (מנאכה), וסעדיה לוי (עמראן).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Yaʿakov Ṣuberi (Manaḵe), Saʿadia Levi (ʿAmran), Tel Aviv, 1977

שִׂמְחָה וְרִיעוּת

Rejoicing and Festivities





68. אֱלֹהִים אֶשְׁאָלָה

צנעא

יוסף בן ישראל.

''נשיד'' קדום. מצוי ב- ''דיואן'' התימני.
מושר בבית בהזדמנויות שונות כגון בהתחלת מסיבות של אירועי שמחה שונים, או במוצ''ש, או בהתחלת שבוע החתונה.
השירה מתחילה ע''י המכובד בין המסובים ואחרי כן מצטרפים אליה עונה או עונים בשירת הצלע השניה של כל בית.
מן הנעימה ההתחלתית האטית והמסולסלת עוברים תמיד לנעימה אחרת המתאימה לריקוד. נעימות הפיוט נבחרות על ידי ה''משורר''.

ʾĂlōhim ʾAšᵛʾălå

Ṣanʿa

Joseph Ben Yisrael

An ancient *nashid*, found in the Yemenite *Diwan*. It is sung at home on various occasions, such as at the beginnings of feasts, at the conclusion of the Sabbath, or at the beginning of the marriage week. The song is started by the most notable of the guests, and after that the others join and respond by singing the second member of each stanza. From the slow and trilled beginning tune, people always go over to another tune more suitable for dancing. The tunes of the poem are chosen by the singer.

אֱלֹהִים אֶשְׁאָלָה, יוֹצֵר מְאוֹרִים,
יַגְלֶה קֵץ, עֲדָתוֹ הַפְּזוּרִים.

וְנִקָּבֵץ לְתוֹךְ,
צִיּוֹן בְּשִׂמְחָה,
וְנִהְיֶה שָׁם, בְּכָל מוֹעֵד חֲבֵרִים.

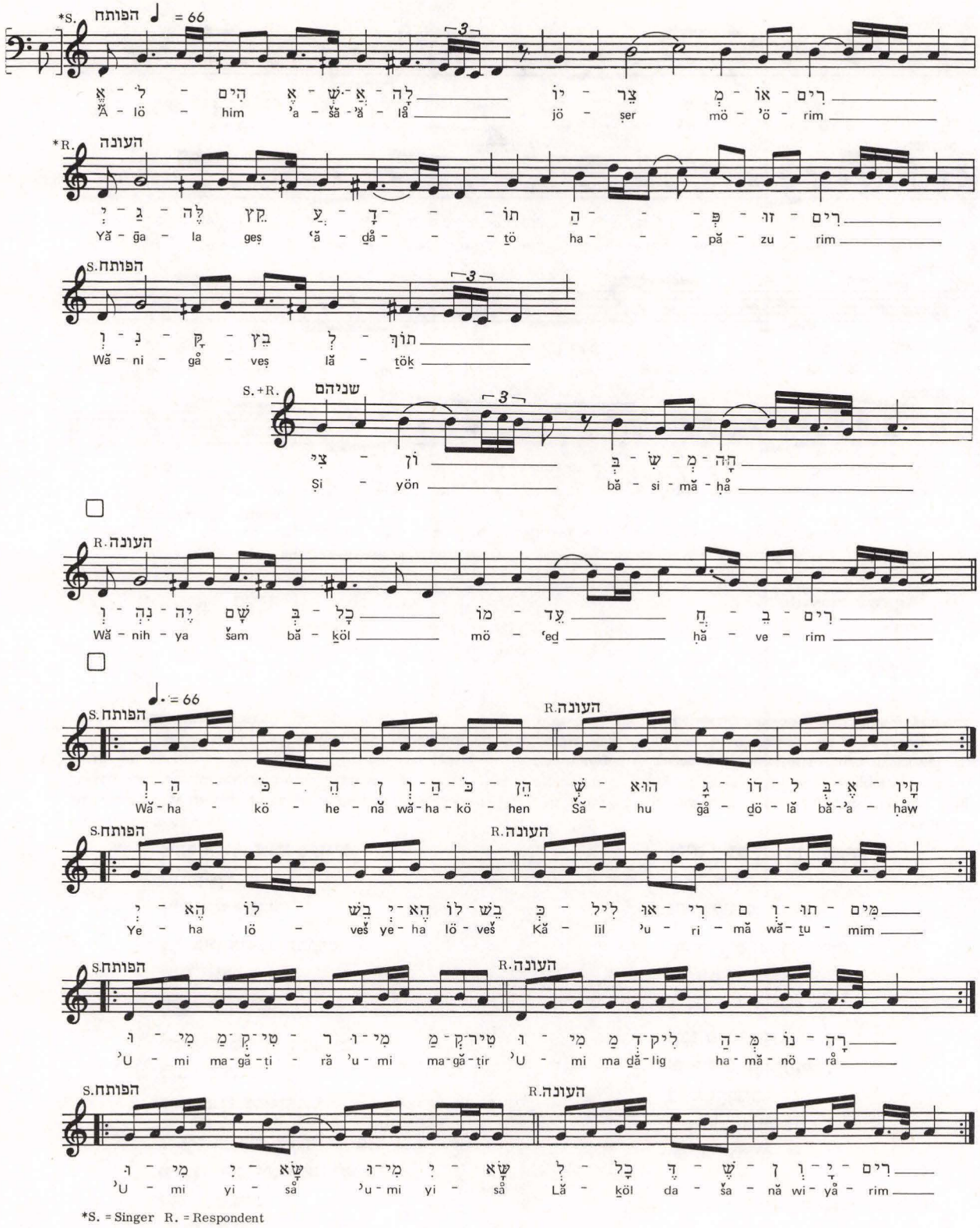
וְהַכֹּהֵן, (וְהַכֹּהֵן), שֶׁהוּא גָּדוֹל בְּאֶחָיו,
יְהֵא לוֹבֵשׁ, (יְהֵא לוֹבֵשׁ), כְּלִיל אוּרִים וְתוּמִּים.

וּמִי מַקְטִיר, (וּמִי מַקְטִיר), וּמִי מַדְלִיק הַמְּנוֹרָה
וּמִי יִשָּׂא, (וּמִי יִשָּׂא), לְכָל דֶּשֶׁן וְיָרִים.

וּמָשִׁיחַ, (וּמָשִׁיחַ), יְהֵא שׁוֹפֵט בְּצֶדֶק
וְהַכֹּהֵן, (וְהַכֹּהֵן), וְהוּא יִהְיוּ חֲגוּרִים.

וְשָׁלוֹם רָב, (וְשָׁלוֹם) יְסוֹבֵב עֲדָתִי,
וְכָל גֵּזַע, (וְכָל גֵּזַע), וְקִנִּים עִם נְעָרִים.

(בתים א', ב', ג', ד', ו', ו–כא' של הפיוט).



*S. = Singer R. = Respondent



*בפעם השניה להאיט

הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ״ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז), אהרן מדינה (צנעא), ואברהם שבאמי (צנעא).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Aharon Medina (Ṣanʿa), Abraham Shibami (Ṣanʿa), Tel Aviv, 1968

69. אֲגַוָּה חַסְדָךְ
צנעא

ר׳ שלם שבזי.

״נשיד״. מצוי ב״דיואן״ התימני.
מושר בבית במסיבת ההשלמה של שבוע החתונה, ובהזדמנויות שונות אחרות.
המסובים יושבים בשלוה ופרפראות לפניהם, והמכובד בין המסובין מתחיל את השירה. לאחר הפתיחה מצטרף לשירה עונה או עונים. בדרך כלל, אין רוקדים שעה ששרים שיר זה.

אֲגַוָּה חַסְדָךְ, שׁוֹכֵן מְעוֹנִים.
שְׁלַח יְשׁוּעָתְךָ
לְעַם קֹדֶשׁ נְדוּדִים.

לְהַר צִיּוֹן תְּשִׁיבֵנוּ נְכוֹנִים,
בְּקוֹל שׁוֹפָר,
תְּקַבֵּץ הַפְּזוּרִים.

שְׁכִינָה חוֹפְפִי עַל הַגְּאוֹנִים,
לְהָבִין סוֹר,
בְּתוֹךְ אוּזֶל צְמוּדִים.

בְּלָמְדָם דּוֹבְבוֹת, שִׂפְתֵי יְשֵׁנִים,
(בְּלָמְדָם דּוֹבְבוֹת, שִׂפְתֵי יְשֵׁנִים),
בְּסֵפֶר מִלְחֲמוֹת,
אֵל חַי גְּדוּדִים.

ʾĂgawa Ḥasădăḳå
Ṣanʿa

Shalom Shabazi

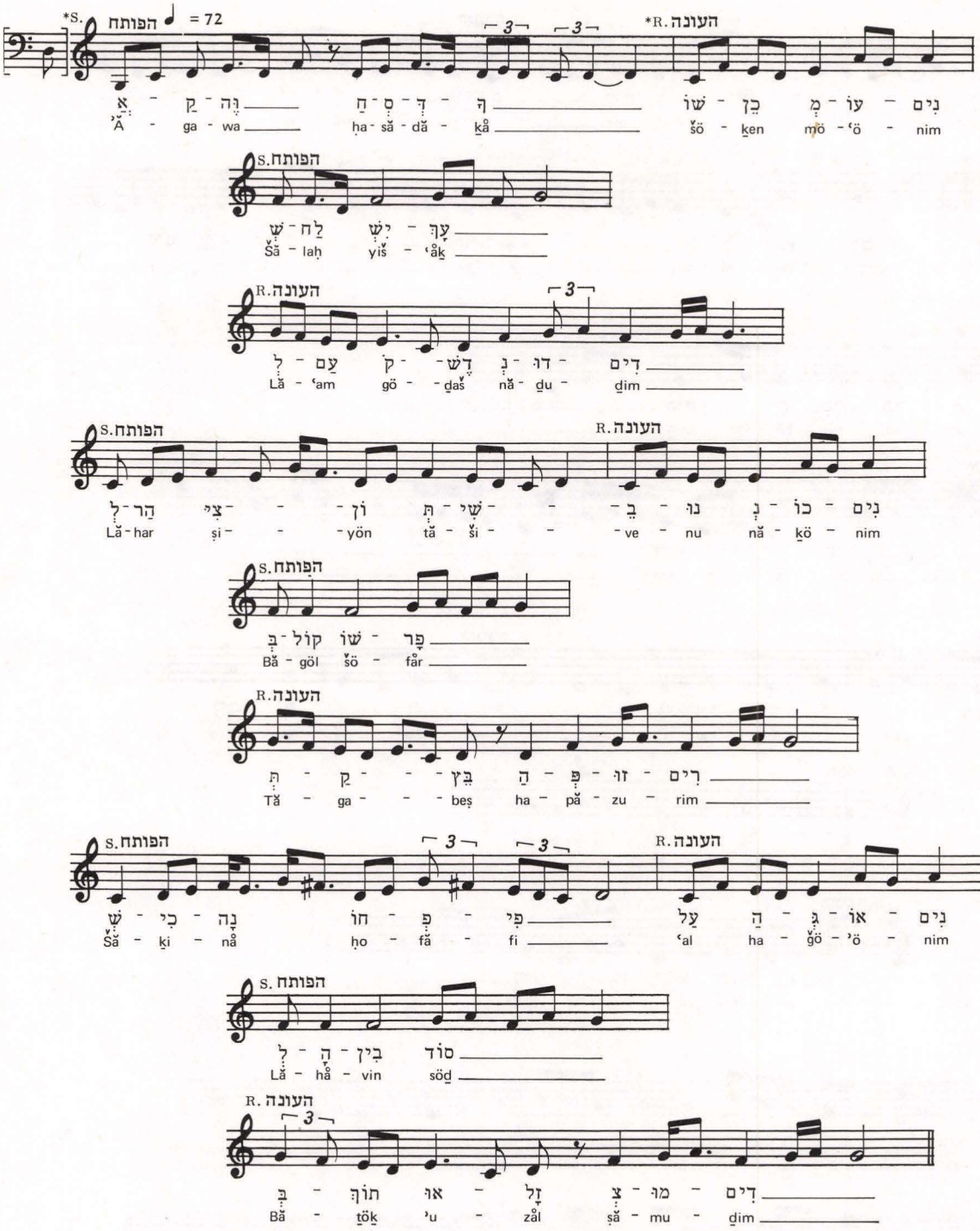
A *nashid*, found in the Yemenite *Diwan*. It is sung at home at the closing feast of the marriage week, and on other occasions. The participants sit comfortably, with delicacies before them. The most notable of them begins singing. After the beginning, the others also sing. Generally, there is no dancing when this song is sung.

וְכָרָם יֶעֱרַב לִי, בֵּין הַזְּקֵנִים,
בְּסֵפֶר אַהֲבָה,
יַחַד פְּקוּדִים.

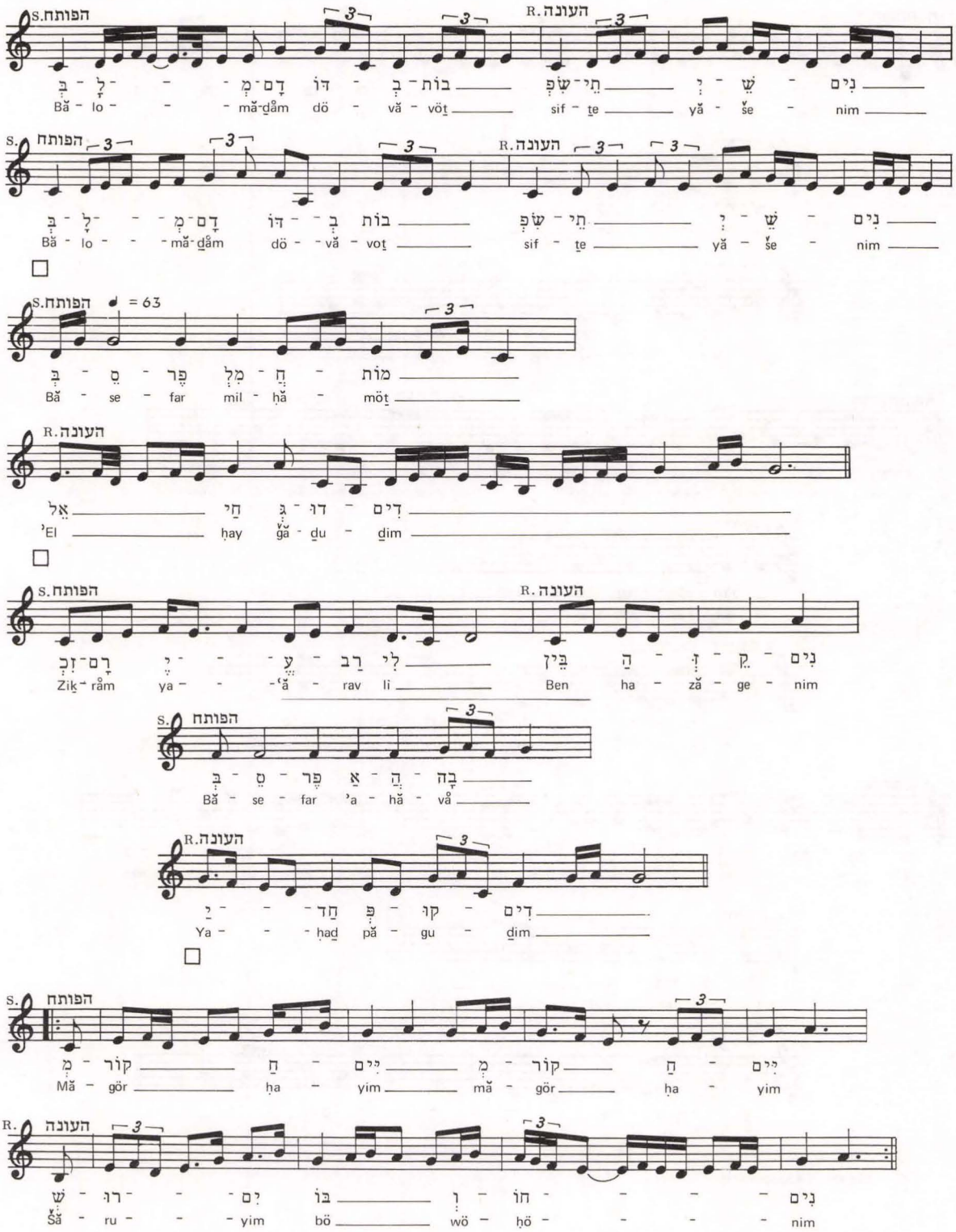
מְקוֹר חַיִּים, (מְקוֹר חַיִּים),
שְׂרוּיִים בּוֹ וְחוֹנִים.
בְּרֹאשׁ דֶּגֶל, (בְּרֹאשׁ דֶּגֶל),
וְזֵבֶד טוֹב זְבוּדִים.

אָז תָּשִׁישׁ, (אָז תָּשִׁישׁ),
כַּלּוֹת וַחֲתָנִים.
בְּיַיִן טוֹב, (בְּיַיִן טוֹב),
וְשׁוֹשַׁנַּת וָרָדִים.

(בתים א׳, ב׳, ג׳, ד׳, ה׳, ז׳, ו–י׳ של הפיוט)



*S. = Singer . R = Respondent


S. הפותח
R. העונה
בְּ - לֹ - בּ - מְ - דֻּם - הוֹ - בוֹת בְּ
Bă - lo - mă-ḡåm dö - vă - vöṯ
חֵי - שְׁ - פִּ - יְ - שֵׁ - נִים
sif - ṯe yă - še - nim
בְּ - סֶ - פֶּר - חֶ - מְ - לְ - מוֹת
Bă - se - far mil - ḥă - möṯ
אֵל חַי גָּ - דוּ - לִים
ʾEl ḥay ǧă - du - lim
בֵּין הַ - קְ - נִ - יְ - עֻ - רַב - לִי זָ - רָם - זִ - כְ
Ben ha - ză - ge - nim Ziḵ - råm ya - ʿă - rav li
בָּ - הַ - אַ - פֶּר - סֶ - בְּ
Bă - se - far ʾa - hă - vå
יַ - חַד - פְּ - קוּ - דִים
Ya - ḥaḏ pă - gu - ḏim
מְ - קוֹר - חַ - יִים מְ - קוֹר - חַ - יִים
Mă - gör ḥa - yim mă - gör ḥa - yim
שְׁ - רוּ - יִם בּוֹ - חוֹ - נִים
Šă - ru - yim bö wö - ḥö - nim



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז), אהרון מדינה (צנעא), ואברהם שבאמי (צנעא).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Aharon Medina (Ṣanʿa), Abraham Shibami (Ṣanʿa), Tel Aviv, 1968

70. אַהֲבַת רַעְיָה

צנעא

ר' שלם שבזי.

''שירה''. מצויה ב''דיואן'' התימני. מושרת בהזדמנויות שונות, במסיבות משתה, אך בעיקר בשבעת ימי המשתה בנישואין.
לאחר הפתיחה האטית, עובר המשורר (לבדו או עם עוזריו) לנעימות של ריקוד.

ʾAhăvaṯ Raʿyå

Ṣanʿa

Shalom Shabazi

A *shira*, found in the Yemenite *Diwan*. It is sung on various occasions, at festive meals, but mainly on the seven days of the marriage festival. After a slow opening, the singer (alone or with aides) goes over to dance tunes.

אַהֲבַת רַעְיָה רְצוֹנִי,
מַחְמַד נַפְשִׁי וְלִבִּי.
אַהֲבַת רַעְיָה רְצוֹנִי,
מַחְמַד נַפְשִׁי וְלִבִּי.
אֶשְׁאֲלָה צוּרִי וְקוֹנִי,
יִשְׁלְחָה מַרְפֵּא לְעַצְבִּי.
גַּם בְּקָרְאִי יַעֲנֵנִי,
כִּי שָׁמוֹ קַשְׁתִּי וְחַרְבִּי.
גַּם בְּקָרְאִי יַעֲנֵנִי,
כִּי שָׁמוֹ קַשְׁתִּי וְחַרְבִּי.
רַק בְּשֶׁכֶל רַעְיוֹנִי, תֶּהֱמֶה רוּחִי בְּקִרְבִּי.
אֵלְכָה דֶּרֶךְ מְסִלָּה,
בֵּין שְׁרִידֵי הַקְּהִלָּה,
(בֵּין שְׁרִידֵי הַקְּהִלָּה,)
הַזְּהִירִים בַּתְּפִלָּה.

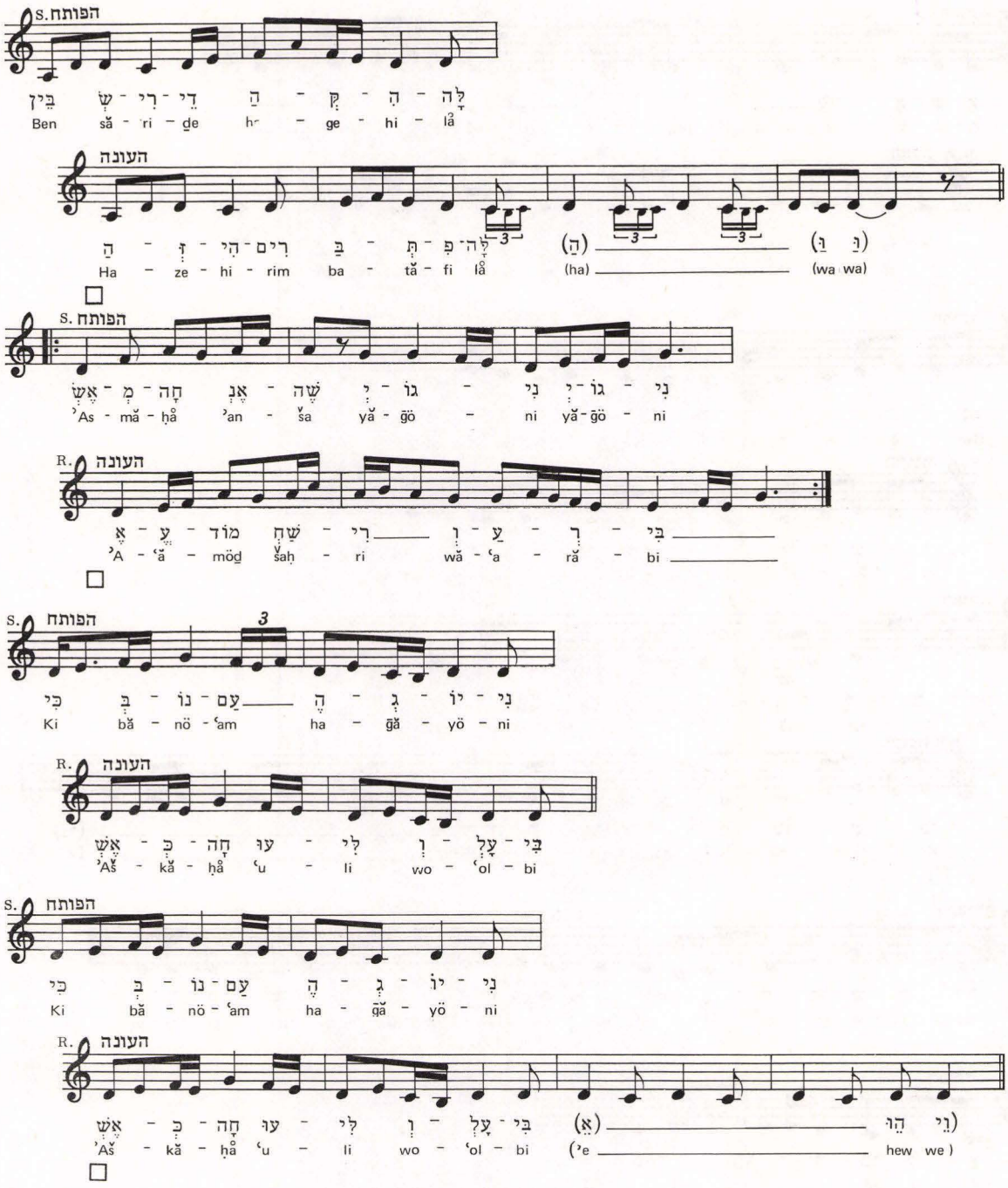
אֶשְׁמְחָה אֶנְשֶׂה יְגוֹנִי (יְגוֹנִי),
אֶעֱמוֹד שַׁחְרִי וְעַרְבִּי.
כִּי בְּנוֹעַם הֶגְיוֹנִי,
אֶשְׁכְּחָה עוֹלִי וְעֶלְבִּי.
(כִּי בְּנוֹעַם הֶגְיוֹנִי
אֶשְׁכְּחָה עוֹלִי וְעֶלְבִּי.)
יַד יְמִינוֹ תִּסְמְכֵנִי,
אֶחֱזֶה יְנוֹן וְתִשְׁבִּי.
(יַד יְמִינוֹ תִּסְמְכֵנִי,
אֶחֱזֶה יְנוֹן וְתִשְׁבִּי.)
חֶסֶד אַבְרָהָם אֲדוֹנִי, הוּא יְרַפֵּא אֶת מְשׁוּבִי
יַד יְמִינוֹ תִּסְמְכֵנִי, אֶחֱזֶה יְנוֹן וְתִשְׁבִּי.
(יַד יְמִינוֹ תִּסְמְכֵנִי, אֶחֱזֶה יְנוֹן וְתִשְׁבִּי.)

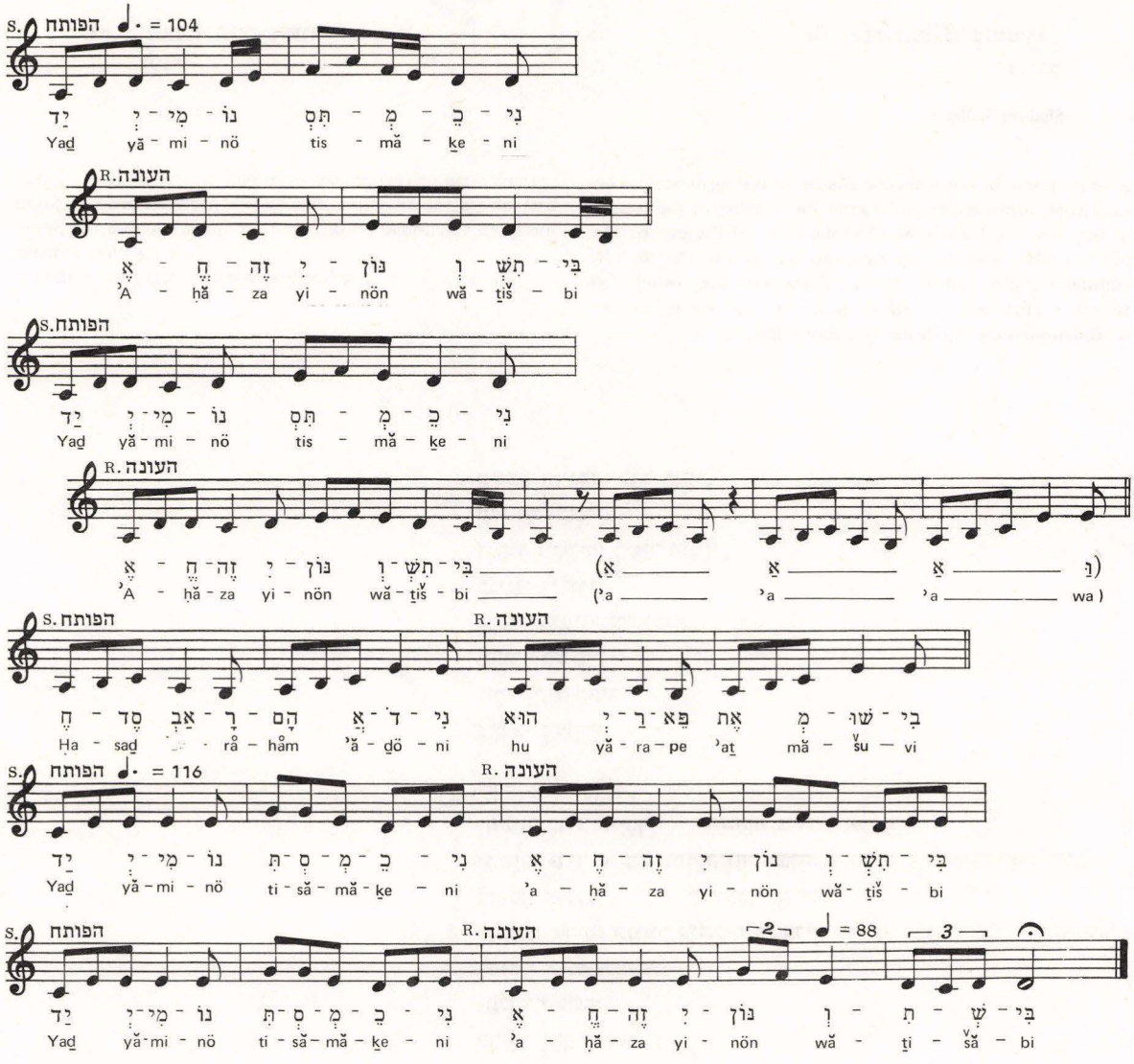
(כל הבית הראשון, וסוף הבית השלישי של הפיוט).



*S. = Singer R. = Respondent


S. הפותח
אַ־שָׁא־לָה _____ צוּ־רִי _____ קוֹ־נִי _____
'A - šă - 'ă - lå _____ ṣu - ri wă - gō - ni _____
R. העונה
חָה־לְ־שְׁ־יִ _____ פֶּא־רְ־מַ _____ בִּי־צְ־עָ־לְ
Yi - šă - lă - ḥå _____ ma - ră - pe _____ lă - ʿo - ṣă - bi
S. הפותח
גַּם בְּ־קָ־רָ־אִי יַ־עֲ־נֵ־נִי
Ǧam bă - go - ră - 'i ya - ʿă - ne - ni
R. העונה
כִּי מוֹ־שְׁ־קַ־תִּי־שְׁ־וְ־חַ־רְ־בִּי
Ki šă - mö ga - šă - ti wă - ḥa - ră - bi
S. הפותח
גַּם בְּ־קָ־רָ־אִי יַ־עֲ־נֵ־נִי
Ǧam bă - go - ră - 'i ya - ʿă - ne - ni
R. העונה
כִּי מוֹ־שְׁ־קַ־תִּי־שְׁ־וְ־חַ־רְ־בִּי _____ (וי)
Ki šă - mö ga - šă - ti wă - ḥa - ră - bi _____ (wi)
S. הפותח ♩. = 72
R. העונה
רַק בְּ־סֶ־כֶל־שִׁ־בְ־רַ־עֲ־יוֹ־נִי תָּ־הֵ־מָה־רוּ־חִי־בְ־קֶ־רְ־בִּי
Rag bă - se - ḳal ra - ʿă - yö - ni Ta - hă - ma ru - ḥi bă - gi - ră - bi
S. הפותח
אֵ־לָה־סְ־מֶ־רָךְ־דֶ־כָה־לְ־אֵ
'E - lă - ḳå da - raḳ mă - si - lå
R. העונה
בֵּין שָׁ־רִי־דֵ־הַ־קְ־הָ־לָה
Ben šă - ri - ḏe ha - ge - hi - lå


S. הפותח
בֵּין שְׁ - רִי - דֵי - הַ - קֶ - הָ - לָה
Ben să - ri - ḏe h - ge - hi - lå
R. העונה
הַ - זֶ - הִי - רִים - בַּ - תֻּ - פִּ - לָה (הַ) (וַ וַ)
Ha - ze - hi - rim ba - tă - fi lå (ha) (wa wa)
S. הפותח
נִי - גּוֹ - יְ - נִי - שֶׁ - אֲנָ - חָה - מְ - אֶשְׁ
ʾAs - mă - ḥå ʾan - ša yă - ḡö - ni yă - ḡö - ni
R. העונה
בִּ - רְ - עָ - וְ - רִי - שְׁ - מוֹד - עֶ - אָ
ʾA - ʿă - möḏ šaḥ - ri wă - ʿa - ră - bi
S. הפותח
כִּי בְּ - עַם - נוֹ - הָ - גְּ - יוֹ - נִי
Ki bă - nö - ʿam ha - ḡă - yö - ni
R. העונה
בִּ - עָ - לְ - וְ - לִי - עוּ - חָה - כְּ - אֶשְׁ
ʾAš - kă - ḥå ʿu - li wo - ʿol - bi
S. הפותח
כִּי בְּ - עַם - נוֹ - הָ - גְּ - יוֹ - נִי
Ki bă - nö - ʿam ha - ḡă - yö - ni
R. העונה
בִּ - עָ - לְ - וְ - לִי - עוּ - חָה - כְּ - אֶשְׁ (אֲ) וַי הֵוּ
ʾAš - kă - ḥå ʿu - li wo - ʿol - bi (ʾe hew we)



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ״ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז), אהרן מדינה (צנעא), ואברהם שבאמי (צנעא).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Aharon Medina (Ṣanʿa), Abraham Shibami (Ṣanʿa), Tel Aviv, 1968

71. אֲיוּמָה בְּהַר הַמּוֹר
צנעא

ר' שלם שבזי.

''שירה''. מצויה ב-''דיואן'' התימני, ומושרת בהזדמנויות שונות במסיבות משתה, וכן במסיבת ליל ה''קידוש'' בבית החתן. המכובד בין המסובים מתחיל ואח''כ ממשיכים לשיר ה''משורר'' ועוזריו. פעמים עוברים לנעימות שונות ופעמים לא.
במסיבת ליל ה''קידוש'' מושמע השיר ללא ריקוד.

ʾAyumå Băhar Hamör
Ṣanʿa

Shalom Shabazi

A *shira*, found in the Yemenite *Diwan*. It is sung on various occasions at festive meals, and also at the festivity of the evening of the betrothal (*"kiddushin"*) at the home of the groom. The most notable among the participants begins, and after that he continues singing with the others. Sometimes, they switch over to other tunes and sometimes not. On the evening of the betrothal the song is performed without dancing.

אֲיוּמָה (אֲיוּמָה) בְּהַר הַמּוֹר,
עָלַי לָךְ וּבַשְּׂרִי.
וְנָשִׁיר (וְנָשִׁיר) בְּשִׁיר מִזְמוֹר,
בְּנִיגּוּן לְיוֹצְרִי.
וְצֶמַח (וְצֶמַח) אֶרֶז גְּבוֹר,
מְהוּדָּר בְּשַׂעֲרִי.
וְזֶמֶר וְקוֹל הַתּוֹר,
בְּאַרְצִי מְעוֹרְרִי.

שָׂרְיָה חֲגוֹר חַרְבָּךְ,
וְהַשְׁחֵת גְּדוּד אוֹיְבָךְ,
(וְהַשְׁחֵת גְּדוּד אוֹיְבָךְ,) וְחָזְקָה וְאַל תִּנָּבֵךְ.
לְהוּגְנֵי אֱדוֹם,
(לְהוּגְנֵי אֱדוֹם) תִּגְמוֹר וְתַשְׁקִיף בְּשַׂחֲרִי.
(לְהוּגְנֵי אֱדוֹם תִּגְמוֹר,
וְתַשְׁקִיף בְּשַׂחֲרִי.)
כְּרָמָיו בְּאַף תִּזְמוֹר,
וְתַשְׁחִית לְעֵץ פְּרִי.
(כְּרָמָיו בְּאַף תִּזְמוֹר,
וְתַשְׁחִית לְעֵץ פְּרִי.)

(כל הבית הראשון של הפיוט).


♩. = 69
(אי) יוּ - אָ - - - - מָה - אָ - מָה - יוּ - הַר - בָּ - הַר - מוֹר
(ʾi) ʾĂ - yu - - - - må - ʾă - yu - må - bă - har - ha - mör
רִי - עֲ - וּ - בַ - לָךְ - לִי
ʿĂ - li - lāk ʾu - va - să - ri
וְ - שִׁיר - נָ - שִׁיר - בְּ - שִׁיר - מִז - מוֹר
Wă - nå - šir (bo bo bo bo bo bo bo bo bo bo) wă - nå - šir - bă - šir - miz - mör
רִי - צְ - יוֹ - לְ - גוּן - נִי - בְּ
Bă - ni - ğun - li - yö - şă - ri
(מְ) בוֹר - גִ - רִי - אְ - מַח - צְ - וְ (בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ) מַח - צְ - וְ
Wă - şa - maḥ (bo bo bo bo bo bo bo bo bo bo) wă - şa - maḥ - ʾă - ri - ğı - bör (mö)
רִי - עֲ - שֶׁ - בְּ - דָּר - הוּ - מְ
Mö - hu - dår - bă - şa - ʿă - ri
(בְּ) תוֹר - הַ - קוֹל - וְ (הַ) קוֹל - וְ (בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ בוֹ) מֶר - זְ - וְ
Wă - za - mar (bo bo bo bo bo bo bo bo bo bo bo bo) wă - göl (ha) wă - göl ha - tör (bă)
רִי - רְ - עוֹ - מְ - צִי - אַר - בְּ
Bă - ʾar - şı mö - ʿö - ră - ri

□


('a ya ya ba bam bam bam ba) să - rå - yå ḥă - gör ḥa - ră - båk (bă)
Wă - haš - ḥet gă - dud 'ö - yă - våk (bă)
Wă - haš - ḥet gă - dud 'ö - yă - våk (bă) wă - ḥaz - gå wă - 'al tin - båk
('o wo wo wo wo wo wo) Lă - hu - gă (nay na na nay na na) 'ă - döm ('a)
Lö - hu - gă - ne 'ă - döm tig - mör (bă) wă - ṯa - šă - gif bă - ša - ḥă - ri
(bam bam bam ba ba bam bam bam bam bam ba ba ba ba bam bam bam bam) lö - hu - gă - ne 'ă - döm tig - mör (bă)
Wă - ṯaš - gif bă - ša - ḥă - ri
(wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa wa) Kă - rå - măw bă-'af tiz - mör (bă)
Wă - ṯa - šă - ḥiṯ le - 'eṣ pă - ri



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז), אהרן מדינה (צנעא) ואברהם שבאמי (צנעא).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Aharon Medina (Ṣanʿa), Abraham Shibami (Ṣanʿa), Tel Aviv, 1968

72. אִם נִנְעֲלוּ
שרעב

ר' שלם שבזי.

''שירה''. מצויה ב''דיואן'' התימני.
חביבה ונפוצה בקרב יהודי תימן, ומושרת בהזדמנויות שונות. במסיבות משתה, בדרך כלל, ה''משורר'' מתחיל במיתון ובנעימה מתמשכת, ואח''כ עובר לנעימת ריקוד בלווי נקישות על פח.
יש נעימות שבהן ניתנת הזדמנות לרוקדים לגלות כוחם באמנות וזריזות משעשעת.

ʾIm Ninʿalu
Šarʿab

Shalom Shabazi

A *shira*, found in the Yemenite *Diwan*. It is enjoyed and widespread among the Jews of Yemen, and is sung on various occasions. At festivities, the singer generally begins slowly and with a tune of slow tempo, and afterwards he switches over to a dance tune, while beating on a tin. There are tunes where dancers can show off their virtuosity.

אִם נִנְעֲלוּ דַּלְתֵי נְדִיבִים,
(אִם נִנְעֲלוּ דַּלְתֵי נְדִיבִים,)דַּלְתֵי מְרוֹם לא נִנְעֲלוּ.
(דַּלְתֵי מְרוֹם לא נִנְעֲלוּ.)
אֵל חַי מְרוֹמָם,
(אֵל חַי מְרוֹמָם)עַל כְּרוּבִים,כֻּלָּם בְּרוּחוֹ יַעֲלוּ.
(כֻּלָּם בְּרוּחוֹ יַעֲלוּ.)

(ארבעה החרוזים הראשונים מתוך הבית הראשון של הפיוט).



הקלטת ההדגמה: תל-אביב, תשל"ו, מפי סעדיה יפת שרעבי, יליד שרעב, תימן.
Saʿadia Yefet Sharʿabi (Sharʿab), Tel Aviv, 1976

73. Dabări Širv
Manaḳe

Shalom Shabazi

73. דַּבְּרִי שִׁיר
מנאכה

ר' שלם שבזי.

A *shira*, found in the Yemenite *Diwan*. It is sung on various occasions, and also before the groom goes out to hear the reading of the marriage contract at the home of his bride's parents.

''שירה''. מצויה ב''דיואן'' התימני. מושרת בהזדמנויות שונות וכן לפני צאת החתן לשמיעת קריאת הכתובה בבית הורי כלתו.

דַּבְּרִי

(דַּבְּרִי) שִׁיר, יְחִידָה דַּבְּרִי.

שַׁבְּחִי אֶת,

(שַׁבְּחִי אֶת) אֱלֹהִים יוֹצְרִי.

מְתְּשׁוּקֶת,

(מְתְּשׁוּקֶת) זְמָן הִתְנַעֲרִי.

מֻהֲבָלְיו,

(מֻהֲבָלְיו) בְּטוֹב הִתְיַשְּׁרִי.

שַׁאֲלִי נָא,

(שַׁאֲלִי נָא) לְטוֹבֵי הַגְּמוּל.

תְּדָעִי סוֹד,

(תְּדָעִי סוֹד) בְּבַלְבַּל הָעֲגוּל.

תְּצָלְחִי,

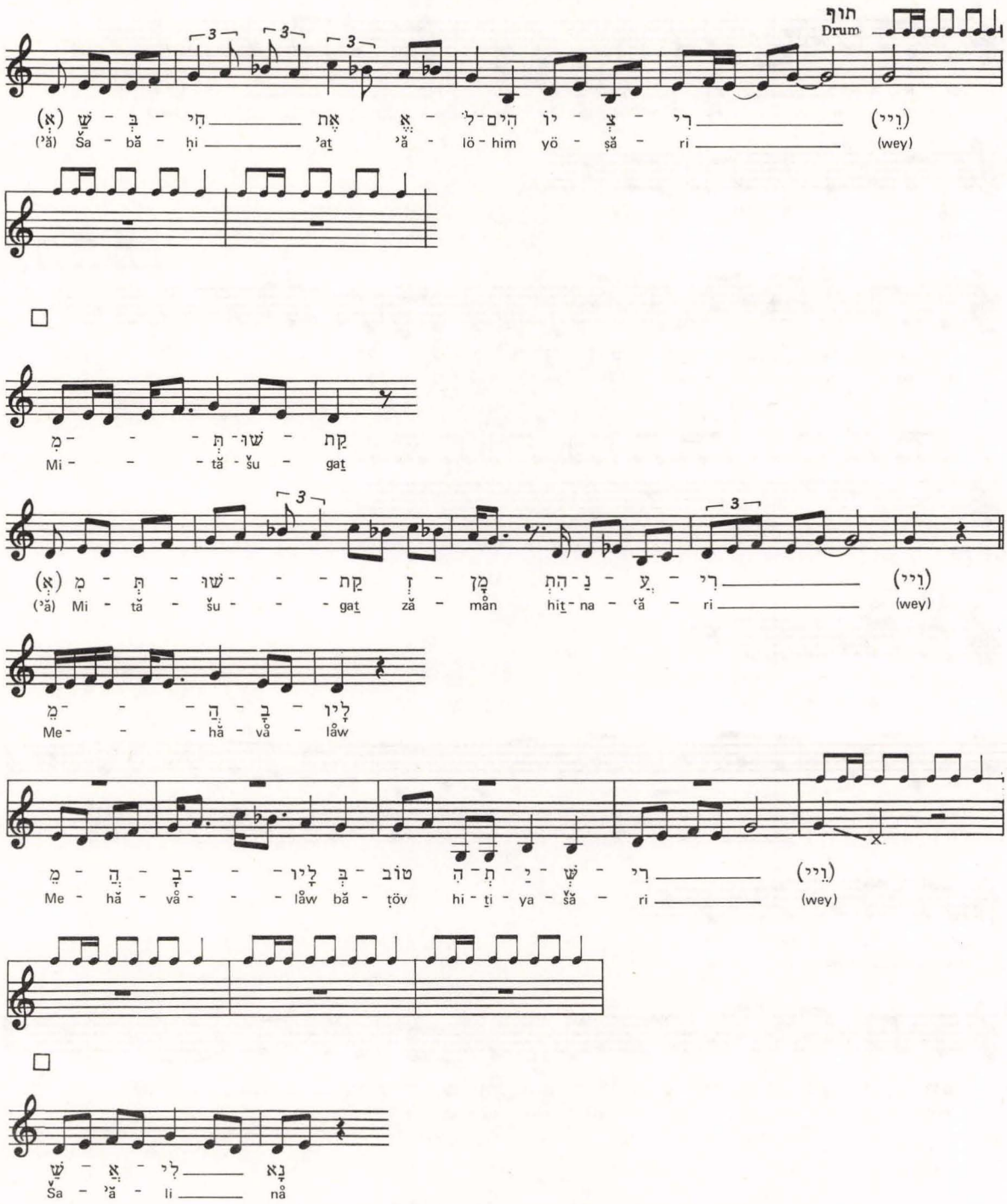
(תְּצָלְחִי) תַּעֲלִי לְמָקוֹם זְבוּל.

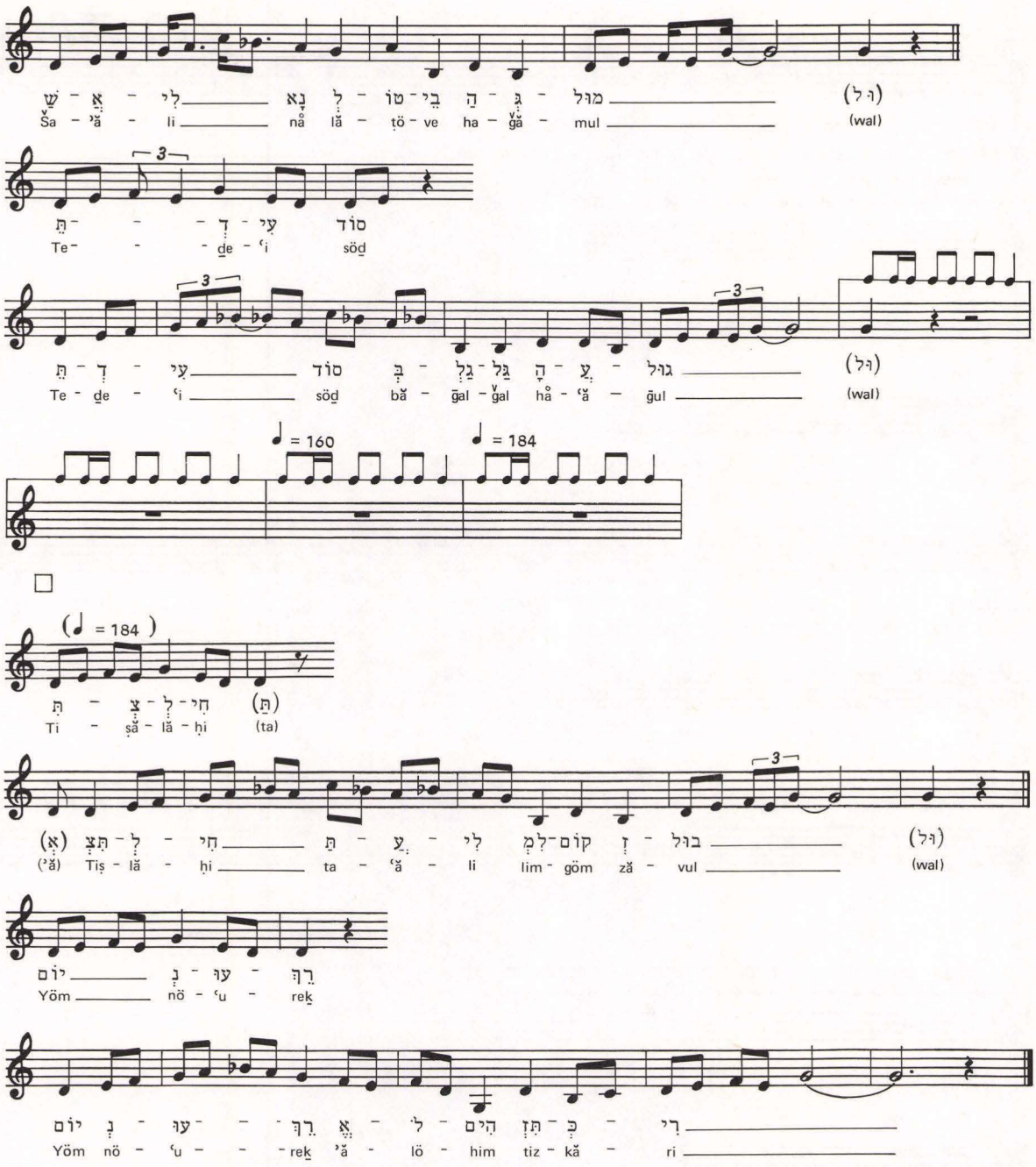
יוֹם נְעוּרֵךְ,

(יוֹם נְעוּרֵךְ) אֱלֹהִים תִּזְכְּרִי.

(בתים א', ב', ג', ו-ד' של הפיוט)

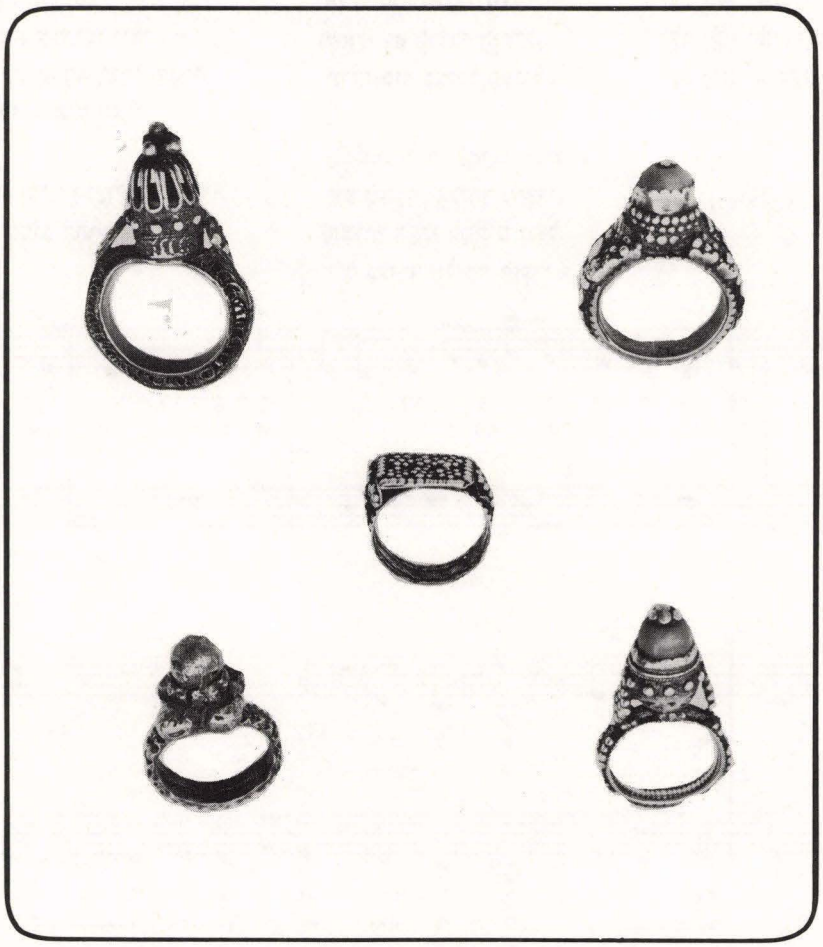



תוף
Drum
(אֲ) שֶׁ - בִּ - חִי _____ אֶת אֲ - לֹ-הִים - יוֹ - צְ - רִי _____ (וַיי)
(ʾă) Ša - bă - ḥi _____ ʾaṯ ʾă - lö - him yö - ṣă - ri _____ (wey)
מִ - - - תְּ - שׁוּ - קַת
Mi - - - tă - šu - gaṯ
(אֲ) מִ - תְּ - שׁוּ - - - קַת זֶ - הָ - מָן הִתְ - נַ - עֲ - רִי _____ (וַיי)
(ʾă) Mi - tă - šu - - - gaṯ ză - mån hiṯ - na - ʿă - ri _____ (wey)
מֶ - - - הֲ - בָ - לָיו
Me - - - hă - vå - låw
מֶ - הֲ - בָ - - - לָיו - טוֹב - בְּ - תְ - הִ - שְׁ - יַ - שְׁ - רִי _____ (וַיי)
Me - hă - vå - - - låw bă - ṭöv hi - ṯi - ya - šă - ri _____ (wey)
שֶׁ - אֲ - לִי _____ נָא
Ša - ʾă - li _____ nå



הקלטת ההדגמה: קרית אונו, תשל"ב, מפי מנחם ערוסי, יליד מנאכה, תימן.

Menaḥem ʿArussi (Manaḵe), Kiryat Ono, 1972



Rings, made of silver, filigree, and coral.
Yemen, 19th – 20th c.
Israel Museum Jerusalem.

טבעות מכסף מנוקד, פיליגרן, ואבן אלמוג.
תימן, מאה י"ט – כ'.
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים.

Dabări Šir
Ṣan'a

74. דַּבְּרִי שִׁיר
צנעא

For explanation, see above.
Another tune.

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 73.
נעימה שניה.

דַּבְּרִי שִׁיר, יְחִידָה דַּבְּרִי.
שַׁבְּחִי אֶת אֱלֹהִים,
(שַׁבְּחִי אֶת אֱלֹהִים) יוֹצְרִי.
דַּבְּרִי שִׁיר, יְחִידָה דַּבְּרִי (דַּבְּרִי),
שַׁבְּחִי אֶת אֱלֹהִים יוֹצְרִי.

מִתְּשׁוּקַת זְמָן הִתְנַעֲרִי (הִתְנַעֲרִי),
מֻהֲבָלְיו בְּטוֹב הִתְיַשְּׁרִי.

שַׁאֲלִי נָא לְטוֹבֵי הַגְּמוּל
תִּדְעִי סוֹד בְּגַלְגַּל הָעֲגוּל
(שַׁאֲלִי נָא לְטוֹבֵי הַגְּמוּל,
תִּדְעִי סוֹד בְּגַלְגַּל הָעֲגוּל)

תִּצְלְחִי, תַּעֲלִי לִמְקוֹם זְבוּל.
יוֹם נְעוּרֵךְ, אֱלוֹהֵךְ תִּזְכְּרִי.
(תִּצְלְחִי תַּעֲלִי לִמְקוֹם זְבוּל.
יוֹם נְעוּרֵךְ אֱלוֹהֵךְ תִּזְכְּרִי.)

לָךְ יָקוּם שָׁרִידִי מַעֲלָה,
גַּם יִהְיֶה לָךְ בְּעֵדֶן נַחֲלָה.
לָךְ יָקוּם שָׁרִידִי מַעֲלָה,
גַּם יִהְיֶה לָךְ בְּעֵדֶן נַחֲלָה.

(בתים א', ב', ג', ד', ו–ה' של הפיוט).



*S. = Singer R. = Respondent


(וַיְ הוּ מַ הַ אַ)
(ʾa ha ma haw wey)
חִי - בְּ - שֶׁ אֶת _____ אֶ - לֹ - הִים יוֹ - צֵ - רִי _____
Ša - bă - ḥi ʾaṯ _____ ʾă - lö - him yö - ṣă - ri _____
3 3 3
מִ - שְׁ - תְּ - מָן זָ - קַת - תְּ - הֵ רִי - עֲ - נַ - רִי - עֲ - נַ _____ (יְ)
Mi - tă - šu - gaṯ să - mån hi - ṯă - na - ʿă - ri hi - ṯă - na - ʿă - ri _____ (yă)
(הֵי) (יְ)
(hi) (yă)
טוֹב - בְּ - הִתָּ - יַ - שֵׁ - רִי _____ (יְאֵי)
bă - ṭöv hiṯ - ya - šă - ri _____ (yey)
מֵ - הָ - וָ - הָ - לָ - יו - _____ (וָ) טוֹב - בְּ - הִתָּ - יַ - שֵׁ - רִי _____ (יְאֵי)
Me - hă - vå - - - låw _____ (wå) bă - ṭöv hiṯ - ya - šă - ri _____ (yey)
3 3
שֶׁ - אָ - לִי בְּ - טוּ - לָ נָא הַ - גָּ - מוּל _____ תֵּ - דֵּ - עִי סוֹד
Ša - ʾă - li nå lă - ṭö - ve ha - gă - mul _____ te - ḏe - ʾi söḏ
בְּ - גָ - לַ - גַּ - לַ סוֹד עִי - דֵּ - תֵּ
bă - ḡal - ḡal söḏ te - ḏe - ʾi
(וּל) גּוּל
(wăl) ḡul
הָ - עָ - גּוּל
hå - ʿă - ḡul


שֶׁ - לִּי - אֲ - שֶׁ
Šă - ʾă - li
בִּי - טּוֹ - לְ (וָ) נָא
nå (wå) lă - ṭö - ve
הַ - גְּ - מוּל
ha - ğă - mul
תֶּ - דְ - עִ
te - ḏă - ʿi
תֶּ - דְ - עִ
Te - ḏă - ʿi
סוֹד
söḏ
בָּ - גַּל - גַּל
bă - ğal - ğal
גּוּל
ğul
גּוּל - עֲ - הָ
hå - ʿă - ğul
תַּ - (וַ) - עֲ - לִי - לְ - מִ
ta - (wa) - ʿă - li li - mă -
בּוּל - זְ - קוֹם
göm ză - vul
תַּ - רְ - חִי - לְ - צָ - תִּ
Ti - ṣă - lă - ḥi
יוֹם - עוּ - נְ - -
Yöm nö - ʿu -
רֶ - הֵ - לוֹ - אֶ - -
- reḵ ʾă - lö - heḵ
רִי - כְּ - תִּ - זְ
tiz - kă - ri



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ב, מפי יחיאל עדאקי (חראז) ועזרי נדב, יליד צנעא, תימן.

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Ezri Nadaf (Ṣanʿa), Tel Aviv 1972

75. לְבָבִי יַחְשְׁקָה
מנאכה

ר' שלם שבזי.

"שירה". מצויה ב"דיואן" התימני.
חביבה ונפוצה בקרב יהודי תימן ומושרת בהזדמנויות שונות. מלהיבה ומרנינה, ומזמינה רוקדים יחידים, או זוגות ואף מעגלים.

Lăvâvi Yaḥsăgâ
Manaḵe

Shalom Shabazi

A *shira*, found in the Yemenite *Diwan*. It is popular and widespread among the Jews of Yemen, and is sung on various occasions. It is uplifting and joyful, and brings out single dancers or couples, , and even circles of dancers.

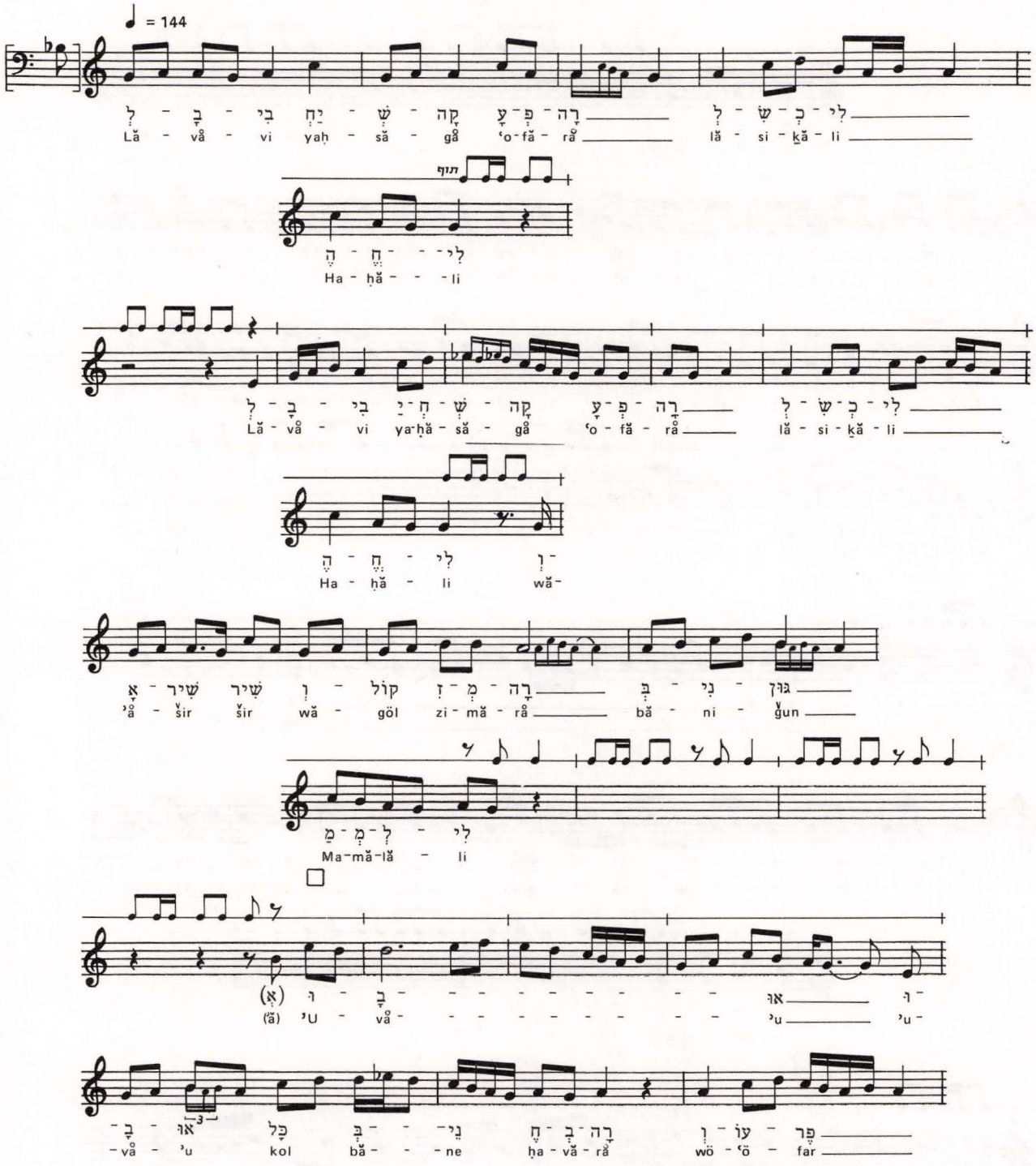
לְבָבִי יַחְשְׁקָה עָפְרָה, לְשִׁכְלִי
הֵחֵלִי.
(לְבָבִי יַחְשְׁקָה עָפְרָה, לְשִׁכְלִי
הֵחֵלִי.)
וְאָשִׁיר שִׁיר וְקוֹל זִמְרָה, בְּנִיגּוּן
מַמְלִלִי.
וּבָאוּ
(וּבָאוּ) כָּל בְּנֵי חֶבְרָה, וְעוֹפֶר
בָּבְלִי.

פְּרִידַת אַהֲבָה קָשָׁה, כְּאֵשׁ חֲרֵב מְלוּטָּשָׁה,
(כְּאֵשׁ חֲרֵב מְלוּטָּשָׁה,) יְדִידִי בָּא וְלֹא נָשָׁה,
וְהֵאִיר אָהֳלִי.

לְךָ,
(לְךָ) הַכֹּל, חֲמוּד עֵינִי, וְהַכֹּל
מִמְּךָ.
בְּעֵת רָצוֹן שָׁמְעֵנִי, וְהַטֵּה
אָזְנְךָ.
בְּגָלוּתִי פָּדֵאנִי, זְכוֹר
לִבְרִיתֶךָ.

וְרַחֵם כָּל בְּנֵי גוֹלָה, תְּפִלָּתָם תְּקַבֵּלָה,
(תְּפִלָּתָם תְּקַבֵּלָה,) וְלַדַּלִּים תְּנַהֵלָה,
וְאַתָּה סוֹבְלִי.

(בתים א', ו–ג' של הפיוט)


♩ = 144
לְ - בָ - בִי - יַחְ - שְׁ - קָה - פְ - עָ - רָה ___ לִי - כְ - שְׁ - לִ ___
Lă - vå - vi - yaḥ - să - gå ʿo - fă - råˇ ___ lă - si - ḵă - li ___
תזוף
הַ - חֲ - - - לִי
Ha - ḥă - - - li
לְ - בָ - בִי - חְ - שְׁ - קָה - פְ - עָ - רָה ___ לִי - כְ - שְׁ - לִ ___
Lă - vå - vi - ya-ḥă - să - gå ʿo - fă - råˇ ___ lă - si - ḵă - li ___
הַ - חֲ - לִי - וְ
Ha - ḥă - li - wă-
אָ - שִׁיר - שִׁיר - וְ - קוֹל - מְ - זְ - רָה ___ בְּ - נִי - גּוּן ___
ʾå - šir - šir - wă - göl - zi - mă - råˇ ___ bă - ni - g̊un ___
לִי - לְ - מַ
Ma-mă-lă - li
(אָ) וּ - בָ - - - - - - - - אוּ ___ וּ -
(ă) ʾU - vå - - - - - - - - ʾu ___ ʾu -
אוּ - בָ - כָּל - בְּ - - - נֵי - חֲ - בָ - רָה - עוֹ - וְ - פֶּר ___
- vå - ʾu - kol - bă - - - ne - ḥa - vă - råˇ - wö - ʿö - far ___


לִי - בִ - בָּ
Bå - vă - li
פְּ - רִי - דַת - אָ - הַ - בָה - שֶׁ - קָ - חֶ - אִשׁ - כְּ
Pă - ri - ḏaṯ ʾa - hă - vå gå - šå Ke - ʾeš ḥa - rav mă - lu - ṭå - šå ke -
אִשׁ - חֶ - רַב - מְ - לוּ - טָ - שֶׁה דִי - דִי - יְ בָּא וְ - לֹא - נָ - שֶׁה
-ʾeš ḥa - rav mă - lu - ṭå - šå Yă - ḏi - ḏi bå wă - lö nå - šå
אִיר - הֵ - וְ לִי - הָ - אָ
Wĕ - he - ʾir ʾo - ho - li
(אִי) לְ - הַ (וּ)
(ʾi) Lă - ḳå (W å)
(אִי) לְ - הַ - כֹּל - חֶ - מוּד - עַי - נִי וְ - הַ - כֹּל
(ʾi) Lă - ḳå ha - köl ḥă - muḏ ʿe - ni wă - ha - köl
מִ - מְ - הַ
mi - mă - ḳå
בְּ - עֵת - שְׂ - מָ - עֵ - נִי וְ - הַ - טֵה
Be - ʿeṯ rå - ṣön šă - må - ʿe - ni wă - ha - ṭe



הקלטת ההדגמה: קרית אונו, תשל"ו, מפי מנחם ערוסי (מנאכה).

Menaḥem ʿArussi (Manaḳe), Kiryat Ono, 1976

Lăvåvi Yaḥšăgå

Ḥaydan

76. לְבָבִי יַחְשָׁקָה

חידאן

For explanation, see above.

דברי הסבר: ראה לעיל, מס. 75.

לְבָבִי יַחְשָׁקָה עֲפָרָה,
לְשֹׁכְלִי הֶחֱלִי.
וְאָשִׁיר שִׁיר (וְאָשִׁיר)
(וְאָשִׁיר שִׁיר) וְקוֹל זִמְרָה,
בְּנִיגּוּן מַמְלְלִי.
וּבָאוּ כָּל בְּנֵי חֶבְרָה,
וְעוֹפֶר בָּבְלִי.
(וּבָאוּ כָּל בְּנֵי חֶבְרָה,
וְעוֹפֶר בָּבְלִי.)
פְּרִידַת אַהֲבָה קָשָׁה,
כְּאֵשׁ חֶרֶב מְלוּשָׁה,
יְדִידִי בָּא וְלֹא נָשָׁה,
וְהֵאִיר אָהֳלִי.

(בית א' של הפיוט)




וְ - אָ - שִׁיר שִׁיר - אָ - וְ
wă - ʾå - šir šir wă - ʾå - šir
וְ - שִׁיר שִׁיר - אָ - וְ זִמְ - רָה
wă - göl zim - rå
לִי - לַ - מְ - גוּן בְּ - נִי - בְּ
mă - ma-lă - li (aw ay) bă - ni - gun
כָּל אוּ - בְּ - נִי - חָ - בְ - רָה
kol bă - ne ḥa - vă - rå ʾU - vå - ʾu
לִי - בְּ - בְּ וְ - עוֹ - פֶּר
bå - vă - li wă - ʿö - far
כָּל אוּ - בְּ - נֵי - תָ - בְ - רָה
kol bă - ne ḥa- vă - rå ʾU - vå - ʾu
לִי - בְּ - בְּ וְ - עוֹ - פֶּר
bå - vă - li (וֵיי אַוּ) wă - ʿö - far
כְּ - שֶׁ - קָ - בָּה - אַ - הֲ - דַת - פְּרִי
ke - šå - gå - vå ʾa - hă - ḏaṯ Pri



הקלטת ההדגמה: ראשון לציון, תשל"ו, מפי סעדיה גלוסקא, יליד חידאן תימן.
Saʿadia Gluska (Ḥaydan), Rishon LeZion, 1976

77. סַפְּרִי תַּמָּה
שרעב
סעדיה בן עמרם

שירה קדומה. מצויה ב"דיואן" התימני, ומושרת בהזדמנויות שונות. בצנעא נהגו לשיר אותה בליל ה"חנא" (צביעת ידי החתן), במסיבות ובמשתאות. משמיעים אותה בליווי נקישות פח או טס נחושת, והרוקדים נהנים להראות זריזותם.
לפיוט הרבה נעימות.

Sapări Ṯamå
Šarʿab
Saadiah Ben Amram

An ancient *shira*, found in the Yemenite *Diwan*, and sung on various occasions. In San'a it was customary to sing it on the night of the *Ḥenna* (the coloring of the groom's hands), at parties, and at banquets. It is sung to the accompaniment of beatings on a tin or a copper tray, while dancers enjoy showing off their dexterity. The poem has many tunes.

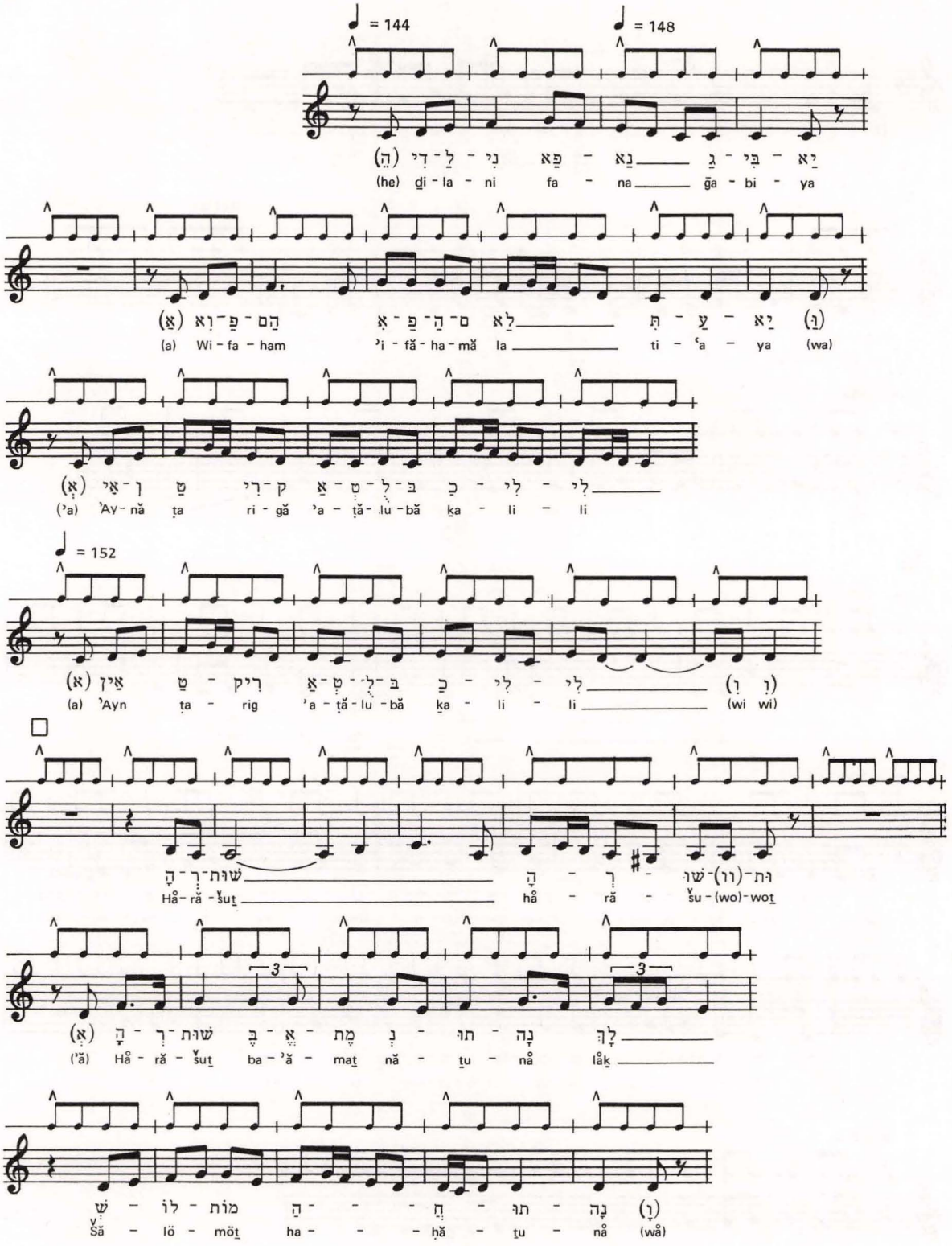
סַפְּרִי תַּמָּה תְּמִימָה, סַפְּרִי
נָגִיל בְּתֵימָה.
(סַפְּרִי נָגִיל בְּתֵימָה.)
(בַּת מְלָכִים, בַּת מְלָכִים)
בַּת מְלָכִים הַחֲכָמָה, אֶן מְקוֹמֵךְ סַפְּרִי לִי.
(אֶן מְקוֹמֵךְ סַפְּרִי לִי).
(עָנְתָה)
עָנְתָה יוֹנָה סְעָרָיָה, לִי בְּפַלְטֵרִין עֲלִיָּה.
(לִי בְּפַלְטֵרִין עֲלִיָּה).
(וַאֲנִי, וַאֲנִי)
וַאֲנִי תוֹךְ לֵב אֲנִיָּה, בַּיְפִי
עוֹטָה מְעִילִי
(בַּיְפִי עוֹטָה מְעִילִי).
דַלַנִי, דַלַנִי, דַלַנִי יָא צַאח, הַיָא
דַלַנִי, פַאנַא גַ'בְיָא
וְאִפַּהֶם אִפָּהֶם לַא תְּעַיָא

אֵין טָרִיק אַטְלֶבְּ כַלִילִי
(אֵין טָרִיק אַטְלֶבְּ כַלִילִי)
הָרְשׁוּת בֶּאֱמֶת נְתוּנָה, לָךְ
שְׁלוֹמוֹת הָחֲתוּנָה
אַל יְסִיתֵךְ צָר מְמוּנָּה,
בַּת, וְאַל יַסִּיג גְּבוּלִי.
(בַּת, וְאַל יַסִּיג גְּבוּלִי),
(בַּחֲרִי, בַּחֲרִי, בַּחֲרִי),
בַּחֲרִי, מִבְחָר מְקוֹמוֹת הֵיכָלִי שֵׁן הַפְּנִימוֹת,
וַעֲלִי מִתּוֹךְ תְּהוֹמוֹת, וּשְׁמְעִי תַּמָּה לְקוֹלִי
(וּשְׁמְעִי תַּמָּה לְקוֹלִי)
נַעֲלֶה, (נַעֲלֶה)
הַר הָעֲבָרִים, נִשְׁקְבָה יַחַד חֲבֵרִים
מִבְּלִי מַגַּע בְּשָׂרִים,
שָׁם וְייטַב לָךְ וְגַם לִי.

(בתים א', ב', ג', ה', ו', ו–ז' של הפיוט)


♩ = 117
(אָ) סַ - פְּ - רִי תַ - מָּה תִּ - מִּ - מָּה סַ - פְּ - רִי
('ă) sa - pă - ri ṯa - må tă - mi - må sa - pă - ri
מָּה - תִּי - בְּ ל - גִּי - נָּ
nå - ḡi - lă bă - ṯe - må
♩ = 120
3
(הֵ) רִי - פְּ - סַ מָּה - תִּי - בְּ ל - גִּי - נָּ (וָּ וָּ)
(he) sa - pă - ri nå - ḡi - lă bă - ṯe - må (wå wå)
(הֵ) כִּים - לָּ - מְ בַּת בַּת מְ - לָּ - כִּים
(he) baṯ mă - lå - ḵim baṯ mă - lå - ḵim
(הֵ) מָּה - כָּ - חָּ - הַ כִּים - לָּ - מְ בַּת
(he) Baṯ mă-lå - ḵim ha - ḥă - ḵå - må
(הַי) מֵךְ - קוֹ - מְ אָּן (הַי) לִי רִי - פְּ - סַ
(he) ʾån mă - gö - meḵ sa - pă - ri li
(הַי) מֵךְ - קוֹ - מְ אָּן (הַי) לִי רִי - פְּ - סַ
(he) ʾån mă - gö - meḵ sa - pă - ri li
(הַי) תָּה - נִ - עָּ (וָּ הָּ תָּה - נִ)
(he) ʿÅ - nă - ṯå (nă - ṯå hå wå)


(הֵי) אָ֫נָּה יוֹ חָה נִ עָ
(he) ʾÅ nă ţå yö nå
יָהּ סְ עַדְ יהּ (הֵ) לִי בְּ פַלְ טֵ רִין לִי עֲ
să ʿaḏ yå (he) li bă fal ţe rin ʿă li yå
(הֵ) רִין טֵ פַלְ בְּ לִי
(he) li bă fal ţe rin
יָהּ לִי עֲ
ʿă li yå
= 126
(הֵ) וַ אֲ נִי
(he) wa ʾa ni
וַ אֲ נִי (וִי)
wa ʾa ni (wi)
(הֵ) וַ אֲ נִי יָהּ נִי אָ לֵב תּוֹךְ
(he) Wa ʾă ni töḵ lev ʾö ni yå
פִּי בַ יְ
ba yă fi
לִי עִי מְ
ʿö tå me ʿi li
(הֵ) בַ יְ פִּי עוֹ טָה לִי עִי מְ
(he) ba yă fi ʿö tå me ʿi li
(וִי וִי הִי)
(hi wi wi)
= 132
= 138
(הֵי) לַ דְ נִי
(he) Di la ni
דִ לַ נִי (וִי)
di la ni (we y)
(הֵי) לַ דְ נִי יָא צַאח
(he) di la ni ya ṣaḥ
הַ יָא


♩ = 144
♩ = 148
יַא־בִּי־גַ־לַ־דִי נִי־פַּא־נַא (הֵ)
(he) ḏi-la-ni fa-na ḡa-bi-ya
(וַ) יַא־עַ־תִּ לַא־סַ־הַ־פַּ־אִ הַם־פַּ־וִא (אַ)
(a) Wi-fa-ham ʾi-fă-ha-mă la ti-ʿa-ya (wa)
(אִ) טַן־אַי קִ־רִי בִ־לֻ־טֻ־אַ כַ־לִי־לִי
(ʾa) ʾAy-nă ṭa ri-gă ʾa-ṭă-lu-bă ḳa-li-li
♩ = 152
(א) אַיִן טַ־רִיק בִ־לֻ־טֻ־אַ כַ־לִי־לִי (וִ וִ)
(a) ʾAyn ṭa-rig ʾa-ṭă-lu-bă ḳa-li-li (wi wi)
שׁוּת־רָ־הָ (וו)־שׁוּת
Hå-ră-šuṯ hå-ră- šu-(wo)-woṯ
(אִ) שׁוּת־רָ־הָ בְּ־אֶ־מָת נְ־תוּ־נָה לָךְ
(ʾă) Hå-ră-šuṯ ba-ʾă-maṯ nă-ṯu-nå låḵ
3
3
(וָ) נָה־תוּ־חָ הַ־ מוֹת־לוֹ־שְׁ
(wå) nå-ṯu-ḥă ha- möṯ-lö-šᵛĕ


(אָ) אַל יְ - סִי - תֵּךְ - צָר מְ - מוּ - נָּה
(ʾă) ʾAl yă - si - ṯeḵ ṣår mă - mu - nå
= 168
accel.
(אָ) בַּת וְ - אַל - יַ סִיג - גְּ בוּ - לִי
(ʾă) Baṯ wă - ʾal ya - siḡ ğă - vu - li
= 184
בַּת וְ - אַל - יַ סִיג - גְּ בוּ - לִי
Baṯ wă - ʾal ya - siḡ ğă - vu - li
= 204
רִי - חֵ - בַּ רִי - חֵ - בַּ
Ba - ḥă - ri ba - ḥă - ri
= 208
מוֹת - נִי - פְּ - הַ שֵּׁן לֵי - כְ - הֵי מוֹת - קוֹ - מְ ר - חַ - בְּ - מִ רִי - חֵ - בַּ
Ba - ḥă - ri mi - vă - ḥa - ră mă - gö - möṯ he - ḳă - le šen ha - - - pă - ni - möṯ
תּוֹךְ - מִ לִי - עָ - וַ תַּ - עִי - מְ - שִׁ - וּ מוֹת - הוֹ - תְּ לִי - קוֹ - לְ מָּה
Wa - ʿă - li mi - töḵ tö - hö - möṯ ʾu - šă - me - ʿi ta - må lă - gö - li
= 216
עִי - מְ - שִׁ - וּ תַּ - מָּה לִי - קוֹ - לְ
ʾU - šă - me - ʿi ṯa - må lă - gö - li



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ו, מפי סעדיה יפת שרעבי (שרעב).
Saʿadia Yefet Sharʿabi (Sharʿab), Tel Aviv 1976

78. עַיִן וְלֵב
חידאן

ר' שלם שבזי.

שירה. מצויה ב"דיואן" התימני, ומושרת לרוב במהלך המסיבה או בסופה. יש בה שיחת־ויכוח מענינת בין העין והלב. נעימתה מותאמת לתנועות ריקוד והרוקדים יוצרים לפעמים מעגל בריקודם. לרוב מלווה הנעימה בנקישות פח או טס נחושת.

ʿAyin Wălev
Ḥaydan

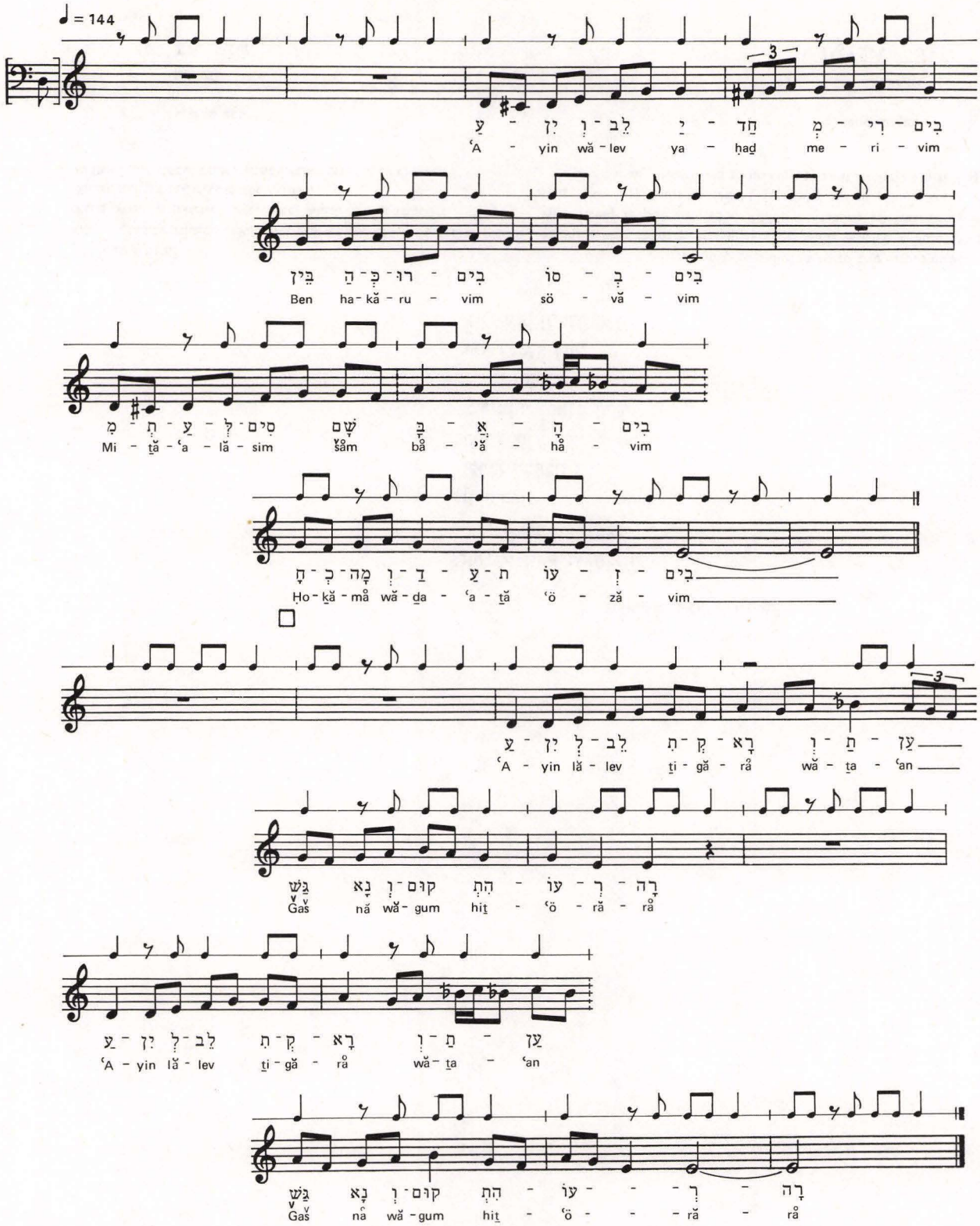
Shalom Shabazi

A *shira*, found in the Yemenite *Diwan*, and sung mostly during a festival or at its conclusion. It contains an interesting dialogue between the eye and the heart. Its tune is fitted to the movements of the dance, and the dancers sometimes make a circle while dancing. Mostly the tune is accompanied by beating on a tin or a copper tray.

עַיִן וְלֵב יַחַד מְרִיבִים,
בֵּין הַכְּרוּבִים סוֹבְבִים.
מִתְעַלְסִים שָׁם בְּאֲהָבִים,
חָכְמָה וְדַעַת עוֹזְבִים

עַיִן לְלֵב, תִּקְרָא וְתַעַן,
בַּשׁ נָא וְקוּם הִתְעוֹרָרָה.
(עַיִן לְלֵב, תִּקְרָא וְתַעַן,
בַּשׁ נָא וְקוּם הִתְעוֹרָרָה)

(בית א', וחרוז ראשון מבית ב' של הפיוט)



הקלטת ההדגמה: ראשון לציון, תשל"ו, מפי סעדיה גלוסקא (חיידאן).

Saʿadia Gluska (Ḥaydan), Rishon LeZion, 1976

79. צוּר מְנָתִי
מנאכה

ר' שלם שבזי.

זה הוא החלק העברי בסוף הפיוט: "אב שמעון יקול יא כאלקי".
שירה. מצויה בספר שירי תימן ("דיואן").
שרים אותה בהזדמנויות שונות של אירועי שמחה ומסיבות. תחילתה נעימה ממושכת ומתונה ולאחר מכן היא משתנה לנעימת ריקוד מותאמת לרוקד יחיד או זוג.

Ṣur Mănå̊ṯi
Manaḵe

Shalom Shabazi

This is the Hebrew part at the end of the poem "*'av šim'ön*". A *shira*, found in the book of Yemenite songs *(Diwan)*. It is sung at various times, on happy occasions and at feasts. Its beginning is a slow tune, after which it changes into a dance tune suited to one or to a couple of dancers.

צוּר מְנָתִי וְחֶמְדַּת חֶלְקִי,
הוּא בְּסִפְרָא דְּחַיֵּי
יְכְתְּבֵן (יְכְתְּבֵן).
(צוּר מְנָתִי וְחֶמְדַּת חֶלְקִי,
הוּא בְּסִפְרָא דְּחַיֵּי
יְכְתְּבֵן (יְכְתְּבֵן).)
(הַיְחִידָה)
הַיְחִידָה בְּחֵן הִשְׁתּוֹקְקִי
יַחֲדִי לוֹ וְהוּא יַשְׂבִּיחַ עָלַיִן

(בתים כד' ו–כה' של הפיוט).



הקלטת ההדגמה: קריית אונו, מפי האחים אהרן ושלום ימיני, ילידי מנאכה, תימן.

The brothers Aharon and Shalom Yămini (Manaḵe), Kiryat Ono

Ṣur Mănaṯi
ʿAdan

80. צוּר מְנָתִי
עדן

Note also the explanatory comments on above.
In the community of Aden the elders used to sing this at wedding feasts, while dancers held lighted candles in their hands. More recently, there have been some who accompany their singing with an *ʿud* (a stringed musical instrument).

ראה גם דברי הסבר לעיל, מס. 79.
בקהילת עדן השמיעו שירה זאת הזקנים במסיבות חתונה, כשלפניהם היו הרוקדים עם נרות דלוקים בידיהם. בזמן האחרון היו שלוו את שירתם בעוד.

צוּר מְנָתִי וְחֶמְדַּת חֶלְקִי,
הוּא בְּסִפְרָא דְּחַיֵּי,
יִכְתְּבֵן (יִכְתְּבֵן).
(צוּר מְנָתִי וְחֶמְדַּת חֶלְקִי,
הוּא בְּסִפְרָא דְּחַיֵּי
יִכְתְּבֵן (יִכְתְּבֵן).)
הַיְחִידָה בְּחֵן
הִשְׁתּוֹקְקִי.
(הַיְחִידָה בְּחֵן
הִשְׁתּוֹקְקִי.)
אָנָא
אָנָא אָנָא יי
הוֹשִׁיעָה נָא וְהַצְלִיחָה נָא.

(בתים כד' ו-כה' של הפיוט).





הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ה, מפי מנחם נסים חוטרי (עדן) — עדן.
Menaḥem Nissim Ḥotri (Åden), Tel Aviv, 1975

Gum Dödi
Šar'ab

An unknown poet

A *shira*, found in the Yemenite *Diwan*. It is sung at various times, especially on happy occasions and at feasts.

81. קוּם דּוֹדִי הָבֵן בְּעִנְיָנִי
שרעב

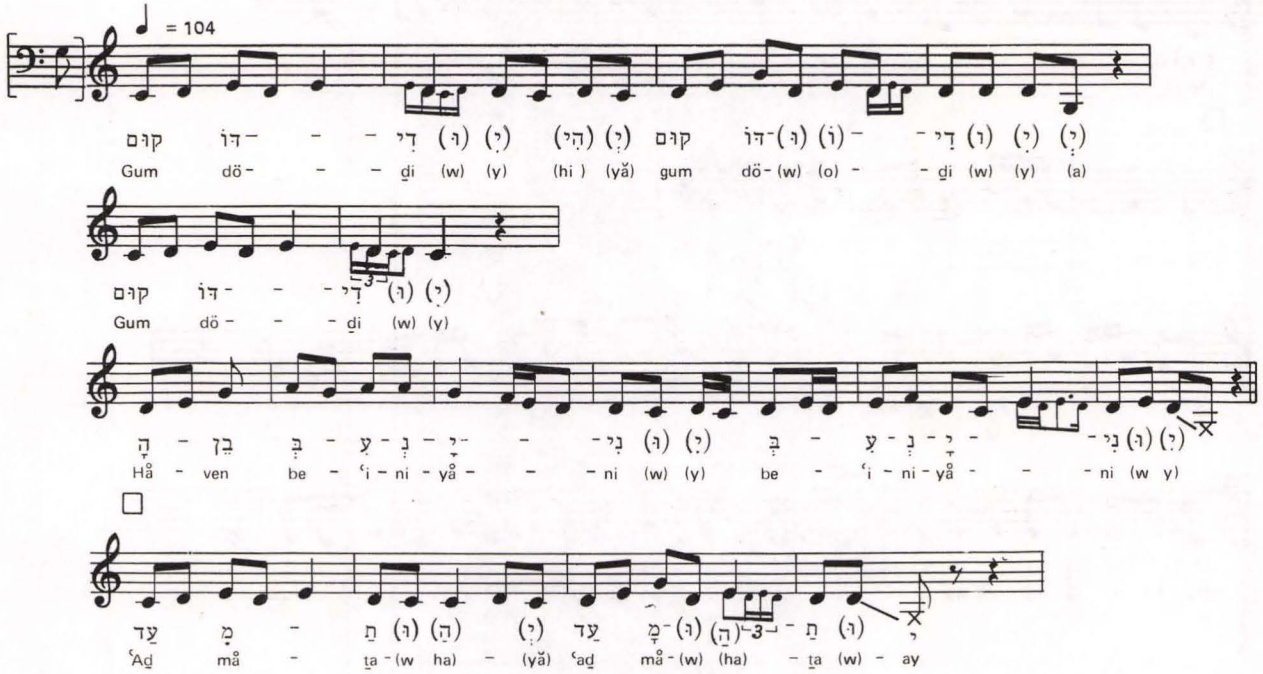
מחבר בלתי ידוע.

שירה מצויה ב–"דיואן" התימני.
מושרת בהזדמנויות שונות, בעיקר באירועי שמחה ומסבות ריעים.

קוּם דּוֹדִי, (קוּם דּוֹדִי,
קוּם דּוֹדִי),
הָבֵן בְּעִנְיָנִי (בְּעִנְיָנִי).
עַד מָתַי, (עַד מָתַי,
עַד מָתַי),
נַעֲבוֹד לְאַדְמוֹנִי (לְאַדְמוֹנִי).
שֶׁהֶחְרִיב, (שֶׁהֶחְרִיב,
שֶׁהֶחְרִיב),
בֵּיתִי וְאַרְמוֹנִי (וְאַרְמוֹנִי).

כּוֹס יְשׁוּעָה, (כּוֹס יְשׁוּעָה,
כּוֹס יְשׁוּעָה),
לְמְאַהֲבֵי הַשָּׁקִי
(לְמְאַהֲבֵי הַשָּׁקִי).

(בית א' של הפיוט).





הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל״ה, מפי סעדיה יפת שרעבי (שרעב).

Saʿadia Yefet Sharʿabi (Sharʿab), Tel Aviv, 1975

82. שׁוּבָה וְהִתְנַחֵם לִבְבִי

שגאדרה

ר' שלם שבזי.

זהו קטע בעברית מתוך הפיוט: "יא קלב מא גאלך תחזן".
שירה. מצויה ב"דיואן" התימני, ומושרת בהזדמנויות שונות של אירועי שמחה.

Šuvå Wehiṯnaḥem Lăvåvi

Šagādra

. Shalom Shabazi

This is the Hebrew section of the poem "*ya galb*". A *shira*, found in the Yemenite *Diwan*. It is sung at various times, on happy occasions.

שׁוּבָה וְהִתְנַחֵם לִבְבִי,
(שׁוּבָה וְהִתְנַחֵם לִבְבִי),
כַּמָּה יְגוֹנִים תַּחֲבִיא,
עַל אִישׁ שֶׁהוּא אָבִי וְרִבִּי,
(עַל אִישׁ שֶׁהוּא אָבִי וְרִבִּי)
לַהֲגוֹת אֱמֶת רָץ כַּצְּבִי.
(זִיוֹ, זִיוֹ)
זִיוֹ כְּמוֹ גֶר מַעֲרָבִי, לַיִל וְיוֹם לֹא יֶחֱבִי
יָדַע בְּסוֹד נִסְתָּר, וְיַעַן
בְּצָהוֹל, וְשִׂמְחַת שַׁאֲנַן.

דְּקֻדַּק בְּסוֹדוֹת לֵידָעָה, וּרְמָז וְדַרְשָׁה יוּשְׁפְּעָה
(דְּקֻדַּק בְּסוֹדוֹת לֵידָעָה, וּרְמָז וְדַרְשָׁה יוּשְׁפְּעָה)
גַּם סוֹד לְנֶפֶשׁ טוּבְעָה.

מָה אֶעֱשֶׂה, כִּי זֶה בְּמִכְתָּב,
(מָה אֶעֱשֶׂה, מָה אֶעֱשֶׂה),
(מָה אֶעֱשֶׂה, כִּי זֶה בְּמִכְתָּב),
עַל הַגְּבִיר הַנֶּאֱהָב.

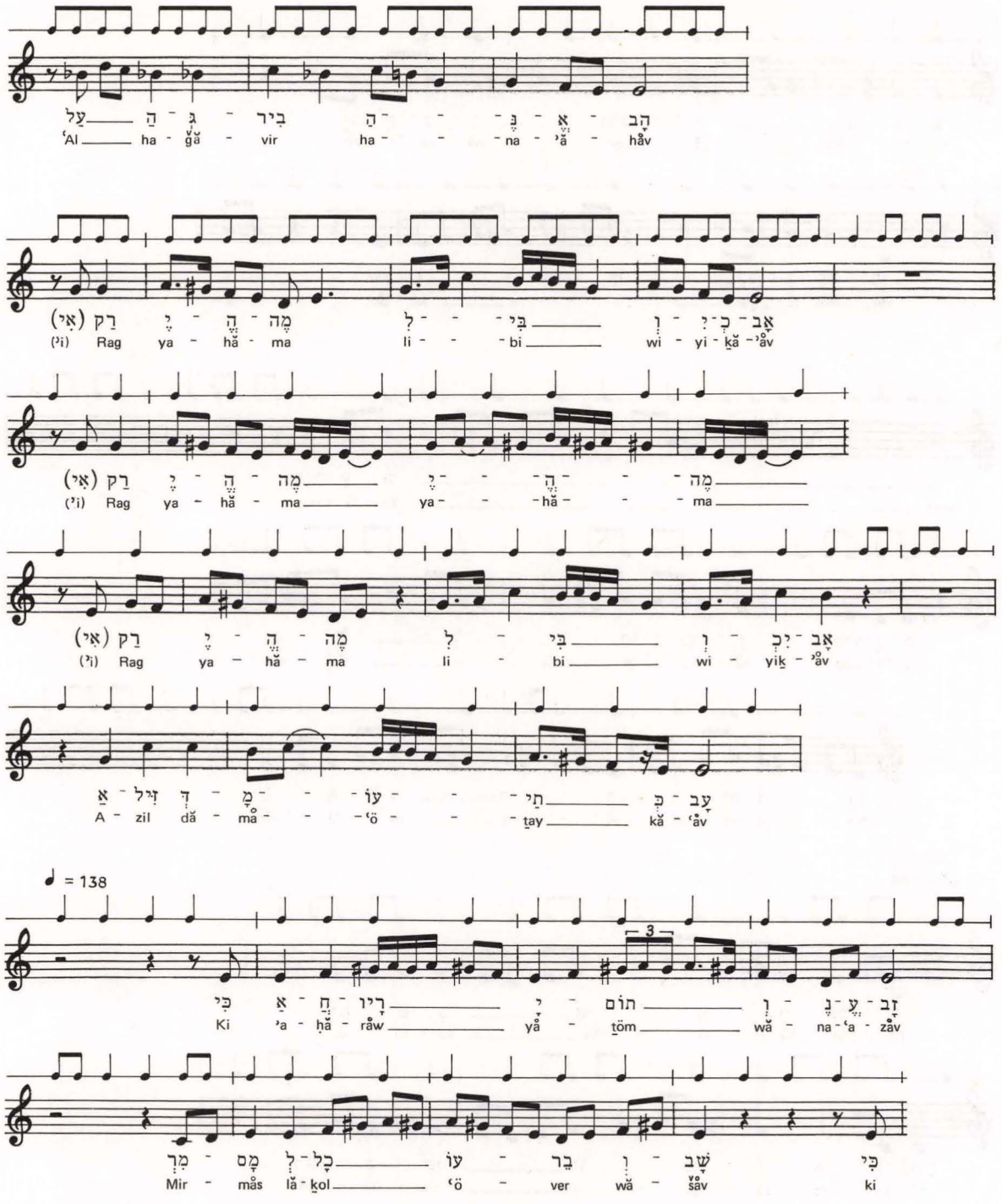
רַק יֶהֱמֶה לִבִּי וְיִכְאָב,
(רַק יֶהֱמֶה יֶהֱמֶה)
(רַק יֶהֱמֶה לִבִּי וְיִכְאָב)
אַזַּיל דְּמָעוֹתַי כְּעָב.
כִּי אַחֲרָיו יָתוֹם וְנֶעְזָב,
מִרְמָס לְכָל עוֹבֵר וְשָׁב,(כִּי
אַחֲרָיו יָתוֹם וְנֶעְזָב
מִרְמָס לְכָל עוֹבֵר וְשָׁב,)
(תַּעֲמִיד תַּעֲמִיד)
תַּעֲמִיד וְכוּתוֹ לִי לְמַעַן
יִהְיֶה דְּבָרִי נֶאֱזָן.

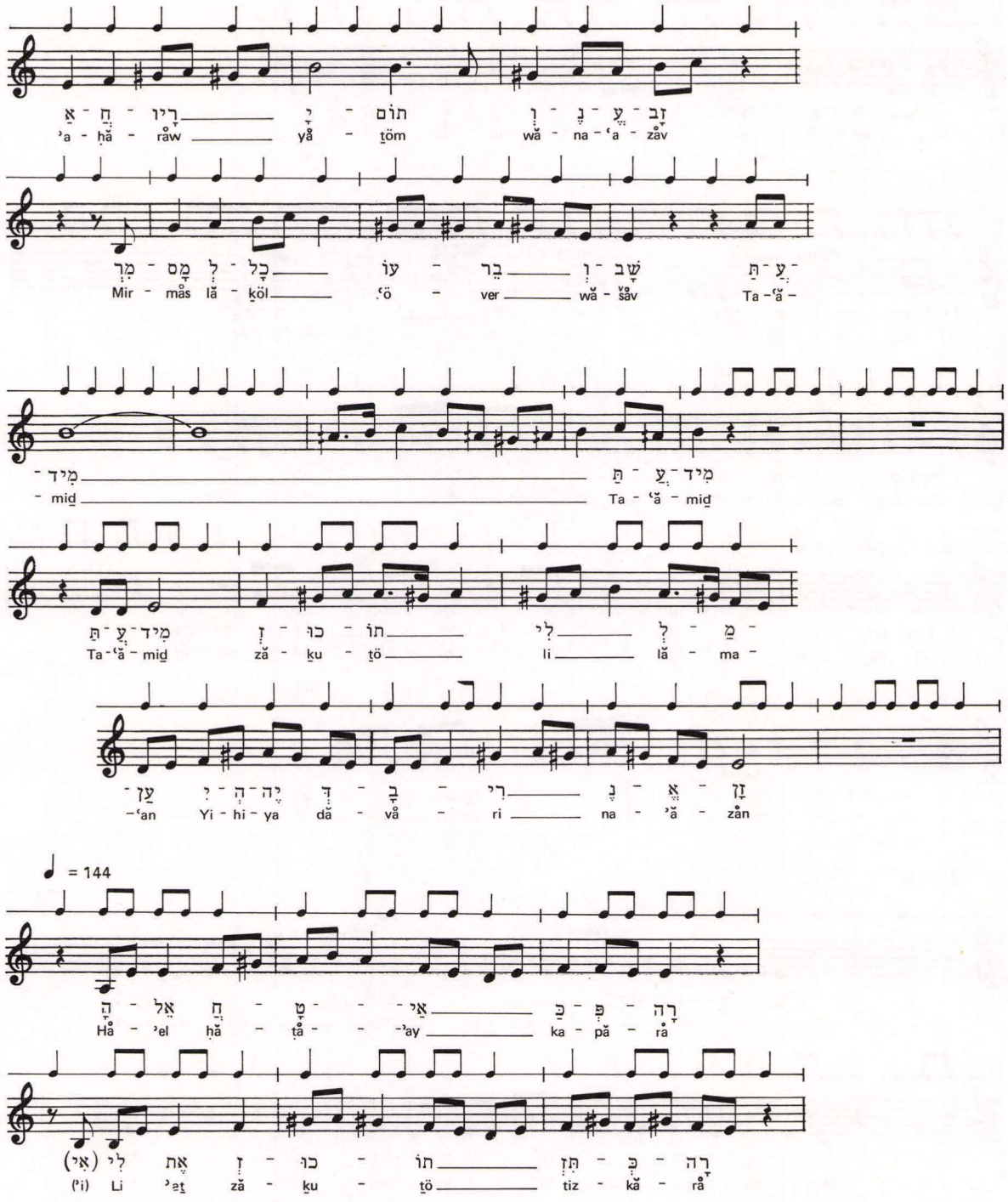
הָאֵל חֲטָאַי כַּפְּרָה,
לִי אֶת זְכוּתוֹ תִּזְכָּרָה,
(הָאֵל חֲטָאַי כַּפְּרָה,
לִי אֶת זְכוּתוֹ תִּזְכָּרָה),
אוֹתִי בְּחַסְדְּךָ נַהֲלָה.
(אוֹתִי
בְּחַסְדְּךָ נַהֲלָה.)

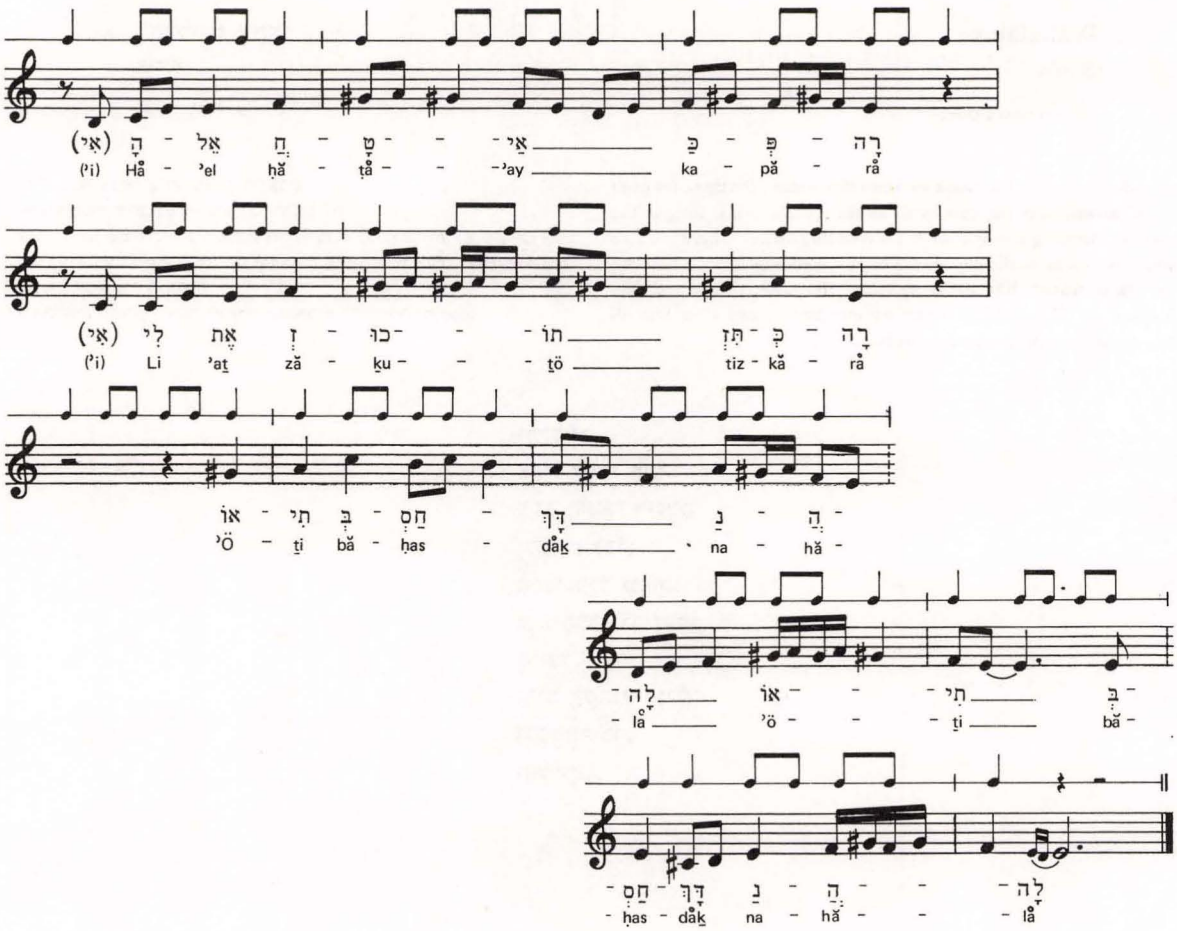
(ארבעה החרוזים הראשונים וה"תוושיח"
מתוך בית ב' ובית ד' של הפיוט)


♩ = 104
שׁוּ - בָה וְ - הִ - תְ - נַ - חֵם ___ לְ - בָ - בִי
Šu - vå we - hi - tă - na - - ḥem ___ lă - vå - - vi
שׁוּ - בָה וְ - הִ - תְ - נַ - חֵם לְ - בָ - בִי
Šu - vå we - hi - ṯă - na - - ḥem lă - vå - vi
כַּ - מָּה יְ - גוֹ - נִים תְּ - חֱ - בִיא
Ka - må yă - gö - nim ta - ḥă - vi
עַל אִישׁ שֶׁ - הוּא ___ אָ - בִי וְ - רִ - בִּי
ʿAl ʾiš šă - hu ___ ʾå - vi we - ri - bi
עַל אִישׁ שֶׁ - הוּא ___ אָ - בִי וְ - רִ - בִּי
ʿAl ʾiš šă - hu ___ ʾå - vi we - ri - bi
לַהֲ - גוֹת אֱ - מֶת רָץ ___ כַּ - צְּ - בִי
Lah - ǧöṯ ʾă - maṯ råṣ ___ ka - ṣă - vi
(אִי) זִי - וֹ ___ זִי - וֹ
(ʾi) Zi - vö ___ zi - vö
זִי - וֹ כְּ - מוֹ ___ נֵר מַ - עֲ - רָ - בִי לֵ - יל וְ - יוֹם ___ לֹא יֶ - - חֱ - בִיא
Zi - vö kă - mö ___ ner ma - ʿă - rå - vi La - yil wi - yöm ___ lö ya - - ḥă - vi


יָ - דַע בְּ - סוֹד - בֵּ - נְסִ - תָּר - עָן - וְ - -
Yå - ḏaʿ bă - söḏ nis - tår wi - ya - - ʿan
בִּ - צְ - בֵּ - הוּל - שְׁ - חַת - מְ - שִׁ - וְ - נַ - אָ - ז(וַ)
Bi - ṣă - hul wă - si - mă - ḥaṯ ša - - - ʿă - na - (wa) n
עָה - פְּ - יוּשְׁ - שֶׁה - רְ - דְ - וְ - מָז - רְ - וּ - דוֹת - סוֹ - בְּ - דַק - קְ - דְ - לֵי - דְ - עָה
Di - gă - dag bă - sö - ḏöṯ le - ḏă - ʿå ʾU - ră - måz wă - ḏi - ră - šå yuš - pă - ʿå
עָה - פְּ - יוּשְׁ - שֶׁה - רְ - דְ - וְ - מָז - רְ - וּ - דוֹת - סוֹ - בְּ - דַק - קְ - דְ - לֵי - דְ - עָה
Di - gă - dag bă - sö - ḏöṯ le - ḏă - ʿå ʾU - ră - måz wă - ḏi - ră - šå yuš - pă - ʿå
גַּם - סוֹד - נְ - לְ - פֶּשׁ - טוּ - בְּ - עָה
Ğam söḏ lă - na - faš ṭu - bă - ʿå
♩ = 126
מָה - אֲ - עָ - שֶׁה - כִּי - זֶה - בְּ - מִכְ - תָּב
Må ʾa - ʿă - sa ki za bă - miḵ - tåv
מָה - אֲ - עָ - שֶׁה - מָה - אֲ - עָ - שֶׁה
Må ʾa - ʿă - sa Må ʾa - ʿă - sa
מָה - אֲ - עָ - שֶׁה - כִּי - זֶה - בְּ - מִכְ - תָּב
Må ʾa - ʿă - sa ki za bă - miḵ - tåv


עַל הַ גִּ בִּיר הַ נַּ אֲ הָב
ʿAl ha - gĭ - vir ha - na - ʾă - håv
(אִי) רַק יָ הָ מָה לִ בִּי וְ יִ כְ אָב
(ʾi) Rag ya - hă - ma li - bi wi - yi - kă - ʾåv
(אִי) רַק יָ הָ מָה יָ הָ מָה
(ʾi) Rag ya - hă - ma ya - hă - ma
(אִי) רַק יָ הָ מָה לִ בִּי וְ יִ כְ אָב
(ʾi) Rag ya - hă - ma li - bi wi - yi - kă - ʾåv
תַי עוֹ מָ דִ זִיל אַ
A - zil dă - ma - ʿö - tay kă - ʿåv
♩ = 138
תוֹם יָ רִיו חַ אַ כִּי
Ki ʾa - ḥă - råw yå - tom wă - na - ʿa - zåv
עוֹ בֶר וְ שָב כִּי
Mir - mås lă - kol ʿö - ver wă - šåv ki


זָב־עֵ־נֶ־וְ תוֹם־ יָ רָיו־חֵ־אַ
wă-na-ʿa-zåv yå-ṯöm ʾa-ḥă-råw
שָׁב־וְ בֵר־ עוֹ כָל־לְ מָס־מִרְ
wă-šåv ver ʿö Mir-mås lă-ḵöl
תַ־עֲ־
Ta-ʿă-
מִיד־עֲ־תַ
Ta-ʿă-miḏ
מִיד־
miḏ
מַ־לְ־ לִי תוֹ־כוּ־זְ
lă-ma li ză-ḵu-ṯö
זָן־אֶ־נִ־ רִי דְ־בָ־ יְהִ־הִ־יְ עַן־
ʿan Yi-hi-ya dă-vå-ri na-ʾă-zån
♩ = 144
הָ־אֵל־חָ־טָ־ אַי כַּ־פְּ־רָה
Hå-ʾel ḥă-ṭå-ʾay ka-pă-råh
(אֵי) לִי אֶת־זְ־כוּ־תוֹ
(ʾi) Li ʾeṯ ză-ḵu-ṯö
תִּז־כְּ־רָה
tiz-kă-råh



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ה, מפי יהודה חדד, יליד בני־עואם, תימן
Yehuda Ḥadad (Bne ʿAwam), Tel Aviv, 1975

Wăhalăluyå

Ṣan'a

An unknown poet

A *hallel*, found in the book of Yemenite songs *(Diwan)*. Its poet is unknown, as is the case with all the *hallelot*. It is sung at the start of dressing the groom in his wedding attire. There are also some who sing it during breaks at the wedding feast, when the groom is seated, like other *hallelot*. Its tune is slow and declamatory. The *hallel* is begun by one singer, and after him all the guests continue together joyfully.

83. וְהַלְלוּיָהּ צַהֲלוּ

צנעא

מחבר לא ידוע.

הלל. מצוי בספר שירי תימן (''דיואן'').
מחברו בלתי ידוע, כמוהו כיתר כל ה''הללות''.
שרים אותו עם התחלת הלבשת החתן בגדי כלולות, ויש גם ששרים אותו בהפסקות בעת המסבה שהחתן יושב בה, כיתר ה''הללות'' המיועדות לכך.
נעימתו דקלומית ממותנת.
את ה''הלל'' מתחיל אחד, ואחריו ממשיכים כל המסובים בקול רנה.

וְהַלְלוּיָהּ,
צַהֲלוּ יְדִידֵי חָתָן,
בְּיוֹם חֲתוּנַּת רֵיעֲכֶם
וְשִׂמְחַת לִבּוֹ.
אִמְרוּ בְּלֵב שָׂמֵחַ,
בִּרְאוֹתְכֶם רוֹב נָעֳמוֹ
וְטוּבוֹ.
הַיּוֹם עֲשָׂה יי נָגִילָה
וְנִשְׂמְחָה בּוֹ.
וְהַלְלוּיָהּ.





הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשל"ו, מפי יחיאל עדאקי (חראז).

Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1976



''חדר'' מסורתי של יהודי תימן.
בית כנסת בשכונת גונן, ירושלים, ה' תש''ם.
צילם: יעקב מזור.

A traditional Yemenite *"heder"*
A synagogue in Gonen, Jerusalem, 1980.
Photo: Yaakov Mazor.

חנוך

Teaching Boys

The Education of Children in Yemen

Yemenite children received the rudiments of reading and their Jewish education from the *Mori* (teacher) in a modest room. In this room were concentrated a number of children, all boys of different ages ranging from three to eleven. They sat in the room on the floor, grouped around stools. Teaching equipment consisted of small boards on which the alphabet in different orders and words in alphabetical order were written.

The teacher chose his profession for himself. Quite often he was engaged in other work in the room, such as tieing ritual fringes (for the prayer shawl) or copying books. His place was in the corner, sitting on a stool. On his shoulder was a leather strap, to be used, when necessary, for whipping. Often the teacher dipped the strap in hot red pepper, to make a punishment even more severe.

The children remained in the room practically the entire day from the conclusion of the morning prayer until the conclusion of the afternoon and evening prayers. There were only two breaks, one for lunch and another for a small recess, both of which were about two hours in duration.

The work of the teacher consisted of: training the pupils to memorize the entire alphabet, to memorize the alphabet in phonetic groups, and finally to memorize the different combinations of letters, utilizing throughout a special intonation and tune. After this basic training was completed, the teacher switched to his principal task: teaching the Torah verse by verse with vocalizations and cantillations. The teacher's primary goal, culminating in a test of the student's achievement, could be seen when the child was called to read the sixth passage of the Torah portion during the Sabbath morning service in the synagogue. After the first stage in the development of the child came a second test of his achievement in his reading in the synagogue the *Targum* of the Torah reading and the *Haftorah.*

It would seem that the teaching of the child in this fashion has existed for centuries. It may be assumed that this methodology has continued without great changes either in the pronunciation of the letters or in the melodies of the teaching.

It should be pointed out that along with the technical learning of the letters and their combinations, the children recited sets of beginning and ending verses

חינוך הילדים בתימן

ילדי בני תימן קיבלו את ראשית לימוד הקריאה ואת חינוכם היהודי ע"י ה"מארי", כשהשיעורים ניתנים בחדר צנוע. בחדר זה רוכזו עשרות ילדים, בנים בלבד, מגילים שונים בין שלש שנים לאחת עשרה. ישיבתם בחדר היתה על הרצפה בקבוצות מסביב לשרפרפים.

הציוד הלימודי היה: לוחות קטנים שכתבו עליהן סדר הא"ב בצורות שונות: אבג"ד הו"ז, א"ת ב"ש, אחה"ע בומ"פ, איי"ק בכ"ר, אח"ס בט"ע, אטב"ח גזד"ו, וכן מלים בסדר א"ב: אלפא, בינה, גמר, דעה וכו'.

המורה (ה"מארי") הוא איש שבחר לעצמו את מקצוע לימוד־הילדים. לעתים הוא עסק בחדר גם בעבודה אחרת, כגון: טויית ציצית או העתקת ספרים. מקומו היה בפנת החדר, יושב על שרפרף. על כתפו רצועת עור להצלפה בעת הצורך, ולפעמים טבל המורה את הרצועה בפלפל חריף אדום להענשה כבדה עוד יותר.

הילדים שהו בחדר כמעט כל היום, מסיום תפילת שחרית ועד לאחר תפילת מנחה וערבית, להוציא שתי הפסקות, של שעתיים בקירוב: אחת לארוחת הצהרים, ואחת ליציאה קלה לצרכים שונים.

תפקידו של "מארי" היה: שינון הא"ב כסדרו ואח"כ לפי מוצא האותיות מן הפה, (כגון: אחה"ע בומ"פ) ואחרי כן צירופים שונים של אותיות, וכל זה נלמד היה בהטעמה ובנעימה מיוחדת. בתום לימוד זה עבר ה"מארי" אל תפקידו העיקרי, והוא: לימוד התורה פסוק אחר פסוק עם ניקוד וטעמים. המטרה הראשונה שהיא גם מבחן הישגו של התלמיד: עליתו של הילד הקטן לס"ת בשבת לקריאת "ששי". אחרי שלב ראשון בהתקדמות הילד, בא מבחן הישגו השני והוא קריאת התרגום של הפרשה וההפטרה בביהכ"נ.

נראה כי ראשית חינוך הילד בצורתו זו התקיימה מזה דורות רבים ויש להניח כי הרציפות נמשכת בלי שנויים מפליגים הן בהגיית האותיות והן בנעימת לימודן.

יש לציין, כי אגב לימוד טכני זה של אותיות וצירופיהן, זמרו הילדים פתיחות וסיומים לפני ואחרי השיעור שהם, למעשה, תפלות זכות (ונחמדות) המשפיעות עמוקות על הנפש הרכה של הילדים לאהבת עם ישראל וקדושת תורתו.

הדבקות בתורה, בקריאתה המדויקת לפי ניקודה המסורתי ולפי טעמיה ונעימותיה, היה יסוד מוסד בחיי כל יהודי בתימן, יהא מעמדו אשר יהיה, והנעימות

before and after their lessons which were, in fact, pure and lovely prayers. These deeply influenced the tender souls of the children to love the people of Israel and to keep the holy Torah.

Maintaining the Torah, in its exact reading according to traditional rules and according to its cantillations and tunes, was a fixed point in the lives of all the Jews of Yemen, whatever their social status. The tunes

המובאות כאן יש בהן הדגמה לצד לימוד ראשית הקריאה בפי התלמיד ב"חדר" – גם ליחס הקפדני הזה כלפי פסוקי התורה ותרגומו המקודשים.

presented here are an example of the students' learning the rudiments of reading which manifested itself in their steadfast devotion to the holy verse of *Targum* and Torah.



Summation and compilation of the verses and sections in the book of Numbers.
From the Ms. of the Pentateuch, Yemen, 1460.
The Jewish National and University Library, Ms. Heb. 4⁰ 432.

סיכום פסוקים ופרשיות של ספר "במדבר".
מתוך כתב־יד של החומש, תימן, שנת ה' ר"ך (1460).
אוסף המחלקה לכתבי־יד, האוניברסיטה העברית. סימול האוריגינאל: 4° 432

84. וַיְדַבֵּר

Waydaber

צנעא

Ṣanʿa

לימוד הילד: היגוי, ניקוד וטעמים.

Teaching the child pronunciation, vocalization, and cantillations.

וָו, יוֹד, דָל, בֵּי, רֵישׁ.
פַּתַח גָּדוֹל, פַּתַח גָּדוֹל, וְצֵירִי,

וָו פַּתַח - וַ,
יוֹד דָל פַּתַח - דַ, וַיְ,
בֵּי רֵישׁ צְצֵירִי - בֵּר, וַיְדַבֵּר.

וַ - פַּתַח,
וַיְ - פַּתַח,
וַיְדַבֵּר - צֵירִי, וַיְדַבֵּר
וַיְדַבֵּר, שׁוֹפָר הוֹלֵךְ, יָסִיר.



*B. = Boy T. = Teacher


♩ = 138
♩ = 144
B. ילד
T. מארי
וָ תַח ־ פַּ וָ
Wåw fa – ṯaḥ wa
יוֹד דָּל
yöḏ ḏål
דַ תַח ־ פַּ דַ
fa - ṯaḥ ḏa
דַ ־ וַיְ
way - ḏa
♩ = 152
רֵישׁ בֵּי
be reš
בֵּר רֵי ־ צֵי ־ בְּ
bă - ṣe - ri ber
♩ = 160
וַ
Wa



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ז, מפי יחיאל עדאקי (חראז), עם ילד.

Yeḥiel Adaqi (Ḥaraz), and a boy, Tel Aviv, 1967

Wayhi Bašalaḥ

Ṣanʿa

Exodus 13:17

85. וַיְהִי בְּשַׁלַּח

צנעא

שמות, יג' 17.

The tune for teaching children from Sunday to Wednesday.

נעימת לימוד הילדים מיום ראשון עד יום רביעי בשבוע.

וַיְהִי, בְּשַׁלַּח פַּרְעֹה אֶת הָעָם,
וְלֹא נָחָם אֱלֹהִים, דֶּרֶךְ אֶרֶץ פְּלִשְׁתִּים,
כִּי קָרוֹב הוּא
כִּי אָמַר אֱלֹהִים, פֶּן יִנָּחֵם הָעָם,
בִּרְאוֹתָם מִלְחָמָה, וְשָׁבוּ מִצְרָיְמָה:



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ו, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel Ádaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1966

Wayhi Bašalaḥ
Ṣan'a

Exodus 13:17

86. וַיְהִי בְּשַׁלַּח
צנעא

שמות יג' 17.

The tune for teaching children on Thursday. On this day the children carefully rehearse the portion of the week.

נעימת לימוד הילדים ביום חמשי בשבוע. ביום זה משננים הילדים את פרשת השבוע.



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי קבוצת ילדים.

Group of children, Tel Aviv, 1968

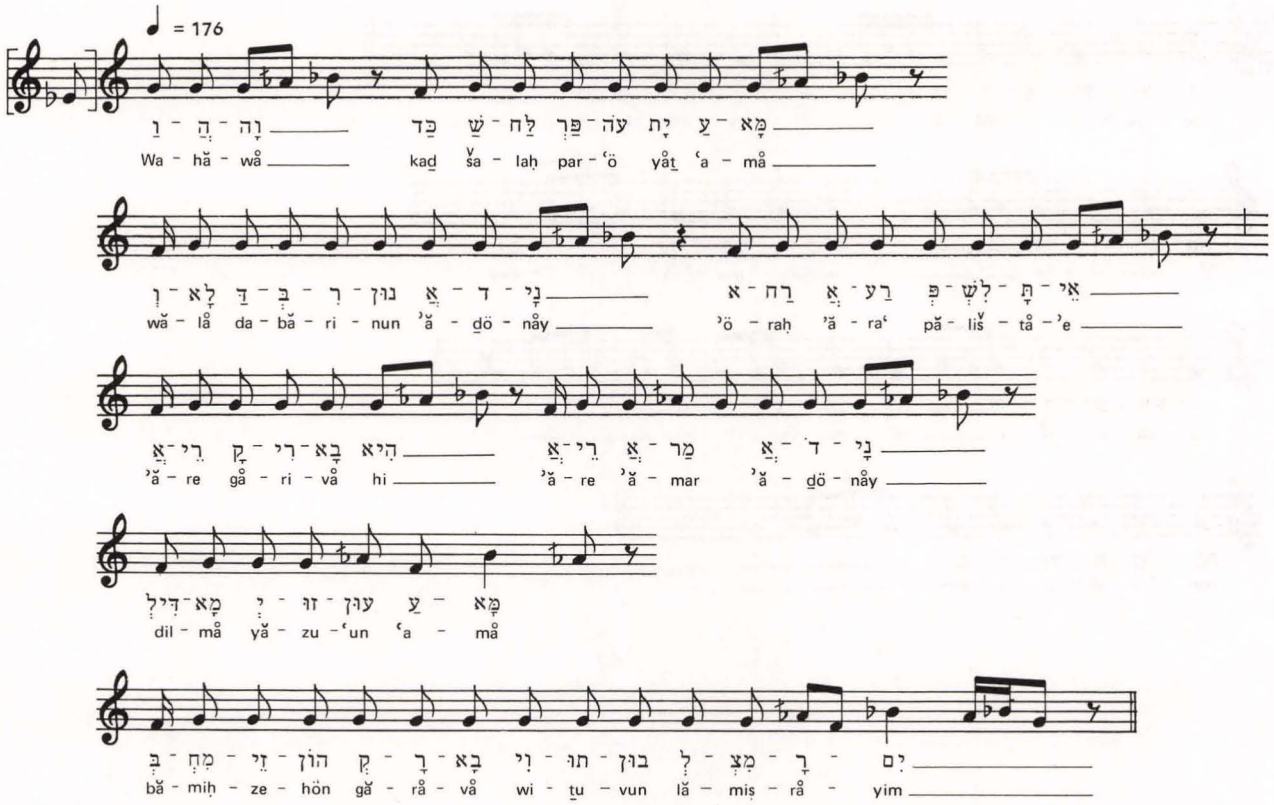
Wahăwa Kaḏ Šalaḥ
Ṣanʿa

87. וַהֲוָה כַּד שַׁלַּח
צנעא

The tune for learning the *Targum*.

נעימת לימוד התרגום.

וַהֲוָה, כַּד שַׁלַּח פַּרְעֹה יָת עַמָּא,
וְלָא דַּבְּרִנוּן יי, אֹרַח אֲרַע פְּלִשְׁתָּאֵי,
אֲרֵי קָרִיבָא הִיא, אֲרֵי אֲמַר יי,
דִּילְמָא יְזוּעוּן עַמָּא,
בְּמִחְזֵיהוֹן קְרָבָא וְיִתּוּבוּן לְמִצְרָיִם:



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ״ח, מפי קבוצת ילדים.
Group of children, Tel Aviv, 1968

88. וַיּוֹשַׁע
צנעא

שמות, יד׳ 30.

נעימת לימוד ה״שירה״.

Wayöšaʿ
Ṣanʿa

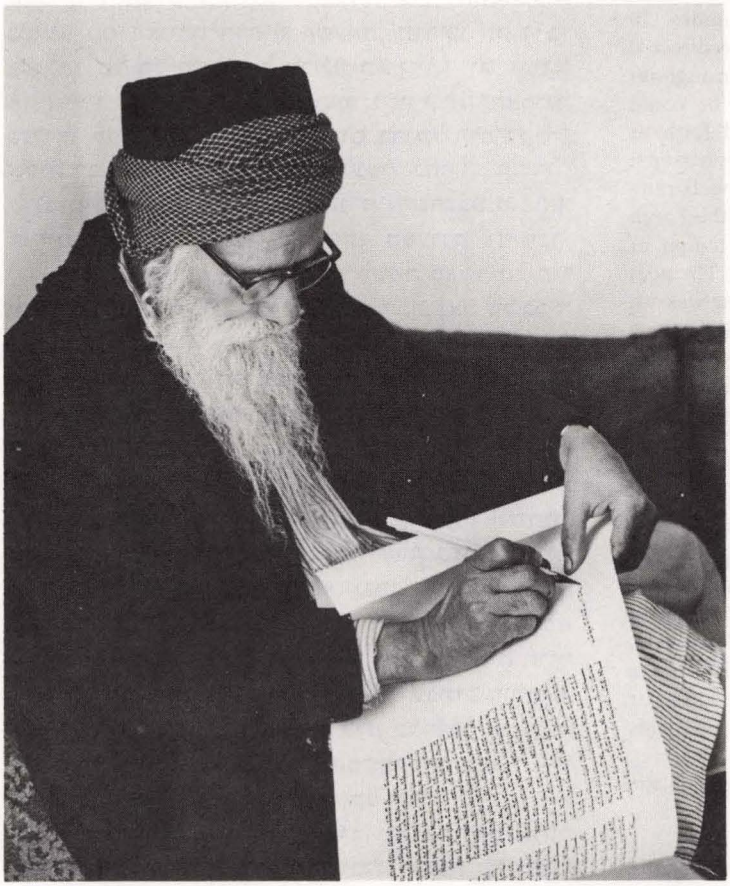
Exodus 14:30

The tune for learning the *shira*.

וַיּוֹשַׁע יי בַּיּוֹם הַהוּא,
אֶת יִשְׂרָאֵל מִיַּד מִצְרָיִם,
וַיַּרְא יִשְׂרָאֵל אֶת מִצְרַיִם,
מֵת עַל שְׂפַת הַיָּם:



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ״ח, מפי קבוצת ילדים.
Group of children, Tel Aviv, 1968



A Jewish Yemenite scribe
Photo: Zev Radovan.

סופר יהודי-תימני כותב על קלף את מגילת אסתר.
צילם: זאב רדובן.

עֵסֶק תורה
Tora Learning

The Study of Torah in Yemen

The conditions of life in Yemen did not demand of the Jews great physical and spiritual exertion. Trust in God and contentment with the minimum in conjunction with a total religious atmosphere, directed the daily behaviour of each individual throughout Yemen, and focused his actions on what he could obtain for himself in a life of spirit and faith as preparation for life in the next world. For this reason it was easy to set many fixed hours for studying Torah. From ancient times the methods of studying the Torah were established and integrated into the tempo of life:times of working, eating, and sleeping. The goal was to study Torah for its own sake. Studying was not connected with receiving any reward, and did not come about as the result of any coercion. The Synagogue, the House of God, was the locale for study, and it was open for every man (all year around). Here gathered young and old to study.

The books to be studied were the property of the community. Few could purchase books for themselves. But this did not impede learning. Two or three utilized one book, and those who could not see would sit and listen. Teaching was based on memorizing the clear and precisely articulated text, which by itself is "half an explanatory-aid". If the teacher was good, he would add some explanation or comment on obscure matters. The teacher served in his position without payment. His reward was watching the participants in a class listening and learning the words of the Torah quietly and peacefully.

True and sublime fear of Heaven was the characteristic of the Jews of Yemen. This preserved, consciously and unconsciously, the soul of the nation and its image, as determined by the Rabbis of ancient times. This can be seen in the Yemenite Jews' faithful preservation of all the spiritual treasures linking the Jewish people in all its dispersions throughout the world.
At the same time the Yemenite Jews also preserved ancient traditions of pronunciation, accentuation, and singing.

Finally, it should be noted that all study began with opening verses from the Bible and concluded with closing verses also from the Bible. This emphasized the awe and the obligation which the Jew felt when he was occupied in study.

The time for study was a time of contentment when

עסק תורה בתימן

תנאי החיים בתימן לא תבעו מן היהודים מאמצים גופניים ונפשיים גדולים. הבטחון בה' וההסתפקות במועט עם האוירה הדתית השלמה, הדריכו את דרכי פעולתו של כל יחיד בכל מדינת תימן יום יום, וכוונו את צעדיו לגבי מה שירכוש לעצמו בחיי הרוח והאמונה כצידתו לחיי העולם הבא. משום כך קל היה לקבוע שעות רבות בזמנים קבועים כדי לעסוק בתורה. מדורות קדומים נקבעו סדרי הלימוד בתורה והשתלבותם בתוך החיים הכלליים: זמני העבודה, הסעודה והשינה.

המטרה היתה: לימוד תורה לשמה, כאשר הלימוד אינו כרוך במתן שכר כלשהו, ואינו בא כתוצאה של כפיה כלשהי.

מקום הלימוד היה בבית הכנסת, בית ה', הפתוח לכל אדם (בכל ימות השנה). כאן התכנסו גדולים וקטנים לשמוע שיעור.

ספרי הלימוד היו רכוש הצבור. מעטים יכלו לרכוש לעצמם ספרים. אך מחסור זה לא עכב את הלימוד. שנים־שלשה הסתפקו בספר אחד, ואלה שגם אפשרות כזו נמנעה מהם, היו יושבים ומאזינים ו"השומע כקורא".

ההוראה התבססה על שינון הקריאה המוטעמת והברורה, שהיא "חצי ביאור", ואם ה"מארי" היה חריף ובעל כשרון, הוסיף קצת הסבר והבהיר ענינים סתומים.

ה"מארי" שימש בתפקידו ללא כל שכר או טובת הנאה, ואת שכרו ראה בכך שהמשתתפים בשעור היו מאזינים וקולטים דברי תורה בהשקט ונחת.

יראת שמים אמתית ועילאית שהיתה מנת חלקה של יהדות תימן שמרה ביודעין ובלא יודעין על נשמת האומה ועל דמותה כפי שנקבעה ע"י חז"ל מימי קדם, דבר שהתבטא בשימור נאמן של כל האוצרות הרוחניים המאחדים את כלל ישראל לכל תפוצותיו בעולם כולו, וכל זאת תוך הקפדה על מסורות עתיקות במבטא, בהגייה ובנעימה.

לבסוף יש לציין כי כל לימוד התחיל בפסוקי־פתיחה, והסתיים בפסוקי־חתימה, דבר המבליט את היראה והמצוה שהיהודי חש שעה שעסק בלימוד. שעת הלימוד היתה שעה של קורת רוח, בחינת "זמירות היו לי חוקיך". כל ספר ונעימתו, כל הסבר ונעימתו.

---

each book and its tune, each explanation and its tune caught the spirit of the verse "your laws were melodies for me".

89. אֵלֶּה תוֹלְדוֹת נֹחַ

צנעא

ʾEla Tölăḏöṯ Nöaḥ

Ṣanʿa

בראשית ה' 9. פירוש רש"י.

Genesis 5:9

ביום שבת, לפני מנחה, נוהגים לקרוא בבית הכנסת בצבור בצוותא פירוש רש"י לפרשת השבוע.

The Rashi commentary. On Sabbath, before the afternoon service, it is customary to read together in the synagogue the Rashi commentary for the weekly portion.

אֵלֶּה תוֹלְדוֹת נֹחַ, נֹחַ אִישׁ צַדִּיק,
הוֹאִיל וְהִזְכִּירוֹ סִפֵּר בְּשִׁבָחוֹ,
שֶׁנֶּאֱמַר: וְנֹחַ צַדִּיק לְבָרְכָה.
דָּבָר אַחֵר - לְלַמְּדָךְ,
שֶׁעִיקַּר תּוֹלְדוֹתֵיהֶם שֶׁלַּצַּדִּיקִים -
מַעֲשִׂים טוֹבִים.



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

Köl Yisrå'el
Ṣan'a

Mishna, Sanhedrin, Chapter 10, Mishna 1

Before learning the Mishna, at home or in the synagogue, alone or together, people always start with *Kol Yisrå'el* (the first half of the Mishna in *Sanhedrin*). The rabbi begins and all the learners continue, following him together. Here we have given the congregational tune.

٩٥. כָּל יִשְׂרָאֵל
צנעא

משנה. סנהדרין פרק י' משנה א'.

לפני לימוד משנה, בבית או בבית הכנסת, ביחידות או בצבור, לעולם פותחים ב- "כל ישראל".
הרב מתחיל וכל הלומדים ממשיכים אחריו בצוותא. כאן רשומה נעימת הצבור.

כָּל יִשְׂרָאֵל יֵשׁ לָהֶם חֵלֶק לָעוֹלָם הַבָּא,
שֶׁנֶּאֱמַר:
וְעַמֵּךְ כֻּלָּם צַדִּיקִים
לָעוֹלָם יִירְשׁוּ אָרֶץ
נֵצֶר מַטָּעַי
מַעֲשֵׂה יָדַי לְהִתְפָּאֵר:

(מחציתה הראשונה של המשנה בסנהדרין).



הקלטת ההדגמה: תל-אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel 'Adaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

91. Dåraš Ribi Šamlay
Ṣanʿa

Gemara Sota 14:1

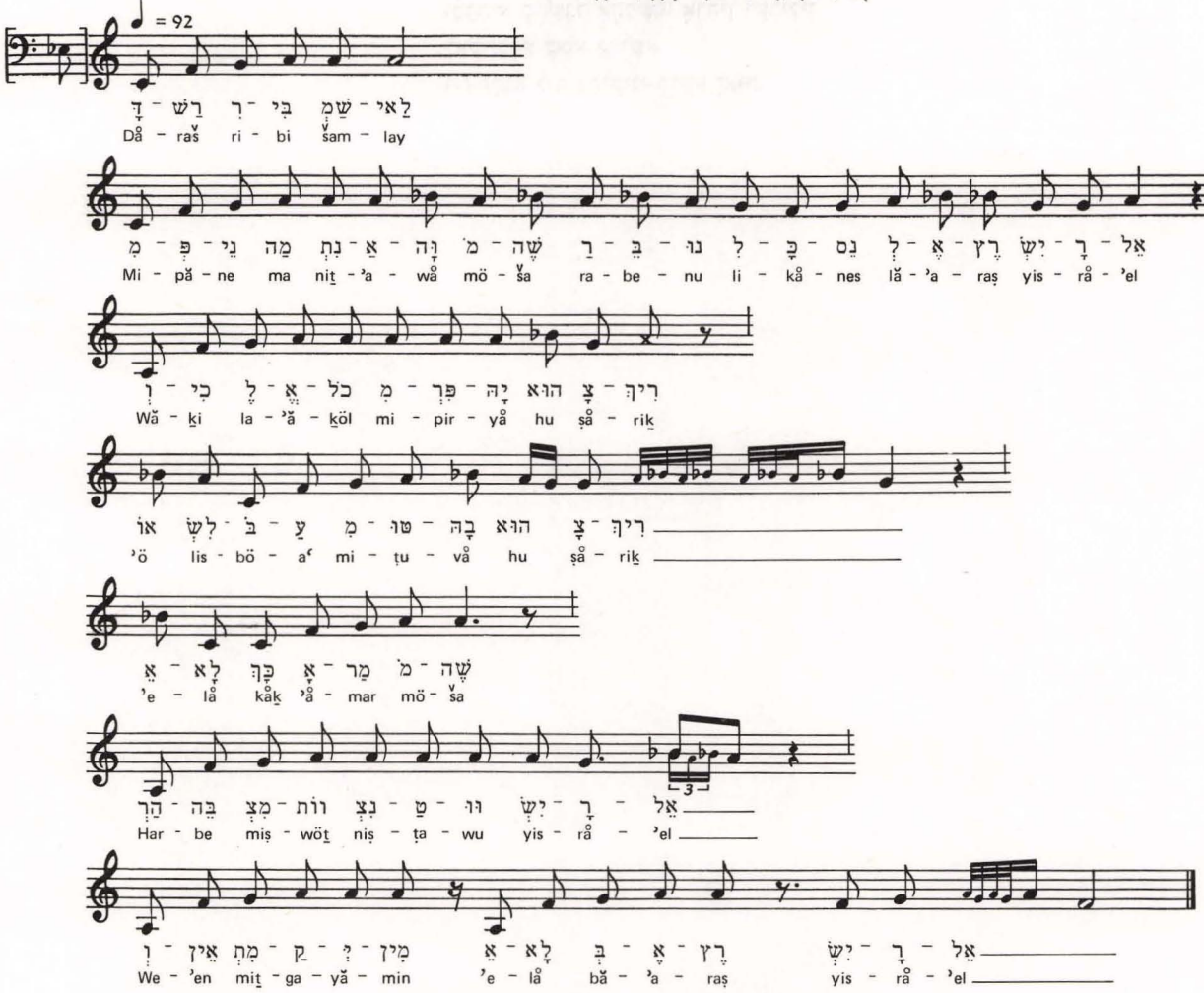
91. דָּרַשׁ רִבִּי שַׁמְלַאי
צנעא

גמרא. סוטה י"ד עמוד א'.

At home or at the synagogue, people go over the *Gemara* aloud. When the Rabbi finishes explaining a section of the *Gemara*, he begins reading the section aloud, and all the learners continue, following him together.

בבית או בבית הכנסת חוזרים על הגמרא בקול רם. כאשר גומר ה"מארי" (הרב) להסביר את קטע הגמרא שנקבע, הוא מתחיל בקריאת הקטע בקול רם, וכל הלומדים ממשיכים אחריו בצותא.

דָּרַשׁ רִבִּי שַׁמְלַאי
מִפְּנֵי מַה נִּתְאַוָּה מֹשֶׁה רַבֵּנוּ לִכָּנֵס לְאֶרֶץ יִשְׂרָאֵל,
וְכִי לֶאֱכֹל מִפְּרְיָהּ הוּא צָרִיךְ,
אוֹ לִשְׂבֹּעַ מִטּוּבָהּ הוּא צָרִיךְ,
אֶלָּא כָּךְ אָמַר מֹשֶׁה:
הַרְבֵּה מִצְוֹת נִצְטַוּוּ יִשְׂרָאֵל,
וְאֵין מִתְקַיְּמִין, אֶלָּא בְּאֶרֶץ יִשְׂרָאֵל.



הקלטת ההדגמה: תל-אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968

92. אִם עוֹלָה קָרְבָּנוֹ

צנעא

זוהר. ספר ויקרא, דף ה' עמוד ב'.

נוהגים לקרוא בזוהר בבית או בבית הכנסת. כאשר קוראים זוהר בצוותא אחר חצות, או ביום ששי אחר הצהרים, שורה אוירת קודש על העוסקים בכך.

ʾIm ʿOlå Gorbånö

Ṣanʿa

Zohar. Leviticus 5b

It is customary to read the Zohar at home or in the synagogue. When people read the Zohar together after midnight, or on Friday afternoons, there is a feeling of holiness about the entire proceeding.

אִם עוֹלָה קָרְבָּנוֹ,
רִבִּי חִייָא פְּתַח, כִּי לֹא מַחְשָׁבוֹתַי מַחְשְׁבוֹתֵיכֶם,
מַחְשַׁבְתִּי כַּתִּיב, חָסֵר וָו, תַּא חֲזִי
מַחְשָׁבָה דְּקוּדְשָׁא בְּרִיךְ הוּא, הִיא עֵילָאָה וְרִישָׁא דְּכוֹלָא,
וּמֵהַהִיא מַחְשָׁבָה אִתְפַּשְׁטוּ אַרְחִין וְשָׁבִילִין
לְאִשְׁתְּכָחָא שְׁמָא קַדִּישָׁא
וּלְאַתְקָנָא לֵיהּ בְּתִיקּוּנוּ כְּדְקָא יָאוּת.



הקלטת ההדגמה: תל-אביב, תשל"ד, מפי הרב יוסף צובירי (צנעא).
Rabbi Yosef Ṣuberi (Ṣan'a), Tel Aviv, 1974

93. Kăšamaṯ̲ḥil Šăliaḥ Ṣibur

כְּשֶׁמַּתְחִיל שְׁלִיחַ צִבּוּר

Ṣanʿa

צנעא

Learning *Halaxot* from the *Shulxan Arux* is customary, generally on Sabbaths, at home or in the synagogue.

לימוד הלכות מתוך "שלחן ערוך" כפי שנהוג לקראן בדרך כלל בשבתות בבית או בבית הכנסת.

כְּשֶׁמַּתְחִיל שְׁלִיחַ צִבּוּר רָצֵה,
כָּל כֹּהֵן שֶׁבְּבֵית הַכְּנֶסֶת נֶעֱקָר מִמְּקוֹמוֹ לַעֲלוֹת לַדּוּכָן.
וְאַף אִם לֹא יַגִּיעַ שָׁם עַד שֶׁיְּסַיֵּם שְׁלִיחַ צִבּוּר רָצֵה,
שַׁפִּיר דַּמֵי.
אֲבָל אִם לֹא עָקַר רַגְלָיו בִּרְצֵה, שׁוּב לֹא יַעֲלֶה.



הקלטת ההדגמה: תל־אביב, תשכ"ח, מפי יחיאל עדאקי (חראז).
Yeḥiel ʿAdaqi (Ḥaraz), Tel Aviv, 1968



The hinna ceremony for the Jewish Yemenite bride.
Photo: Zev Radovan.

טקס ''חינא'' לכלה יוצאת תימן.
צילם: זאב רדובן.

שירי נשים
Women's Songs

Women's Songs in Yemen

Even in her youth, the Jewish girl in Yemen received a religious education filled with the fear of Heaven. Even without knowing how to read and write, she learned at home, from her mother and grandmother, short morning and evening prayers, various blessings, and religious rules of behaviour at home and outside the home. Much of her religious education she received by watching and paying attention to things done in daily life around her.

Some differences should be noted between women's and men's songs in Yemen. Almost all men's songs are religious songs taken from written, liturgical poems. Women's songs are Arabic in Yemenite dialect. Men's songs are almost all from compositions of famous ancient poets. Women's songs are modern oral compositions plus self-composed rhymes. It sould be stressed that women's singing often reflects public and political views about actual events in day-to-day life or expresses the nation's hopes for redemption, for returning to Israel.

There are songs sung without the accompaniment of a drum and without dancing. They are generally filled with sadness, for example: songs sung while grinding or during hard work, love songs, songs of parting and longing, songs on the difficulty of living with another wife in the home, and songs of lament and mourning. These latter songs represent the peak ability of the Yemenite women to break hearts and bring a tear to every eye.

In addition to sad songs, there are also joyous songs, such as: various rhymes for children's games, and playing with infants. The most beautiful tunes are reserved for the marriage days, the days of giving birth, and other festive occasions. These songs are sung by professional singers who are also poets. They accompany their songs on a drum, and other women then join in various dances. The songs deal with daily subjects, and then songs on other topics are added, such as love songs, songs on unrequited love, and the like.

Here we present seven tunes related to the joys of marriage.

שירת הנשים בתימן

עוד משחר ילדותה קבלה הבת היהודית בתימן חינוך דתי מלא יראת שמים. גם ללא ידיעת הקריאה והכתיבה, תפילות קצרות לבקר ולערב, ברכות שונות וכללים דתיים להתנהגות בבית וברחוב נחלה היא מאמה ומהסבתא שבבית. הרבה מחינוכה הדתי נלמד על ידה מתוך ראייה ותשומת לב לדברים שנעשו בחיי היומיום מסביבה.

לענין שירת הנשים בתימן יש לציין כמה הבדלים בין שירת האשה ובין שירת הגבר בתימן. שירת הגבר – כמעט כולה שירת קודש הלקוחה מתוך פיוטים שבכתב. שירת האשה – ערבית בשפת הדבור התימנית. שירת הגבר – כמעט כולה מחבורי משוררים מפורסמים קדומים. שירת האשה – מחיבורים חדשים שבע"פ משולבת בזמרת חרוזים משל עצמה. יש להדגיש כי שירת האשה משקפת לעתים קרובות אקטואליה של חיי יום יום בעדה, כגון הבעת דעת הקהל על מאורעות צבוריים ומדיניים, או בטויים של שאיפות העם לגאולה, לעליה לארץ.

יש שירים המושמעים ללא לווי של תוף וללא רקוד והם בדרך כלל מלאי עצב. כגון: שירים המושרים בעת עבודת ה"טחינה" או עבודה קשה אחרת, שירי אהבה, שירי פרידה וגעגועים, שירים על צרת ה"צרה" בבית, ושירי הקינה וההספד. שירים אחרונים אלה מהווים שיא ביכלתה של האשה התימניה לשבור לבבות ולהגיר דמעה מכל עין.

לצד השירים העצובים יש בשירי הנשים גם שירים שמחים. כגון: חרוזים שונים למשחקי ילדים ולשעשוע תינוקות, והנעימות היפות ביותר המיועדות לימי הנישואין, לימי הלידה ולשעות חדוה. אלה שירים המושמעים ע"י "מנגנות" מקצועיות שהן גם "משוררות".

את שירתן הן מלוות בנקישות על תוף ולצלילים מצטרפות נשים אחרות בריקודים שונים. השירים עוסקים בענינו של יום, ואליהם מצטרפים גם שירים על נושאים אחרים כגון: שירי אהבה כלליים, שירים על אהבה נכזבת וכיו"ב. כאן הובאו שבע נעימות לשמחת הנישואין.

Ḥaǧibi Ya 'Ume

Manaḵe

94. חַגְּבִי יְ(א) (א)מָה

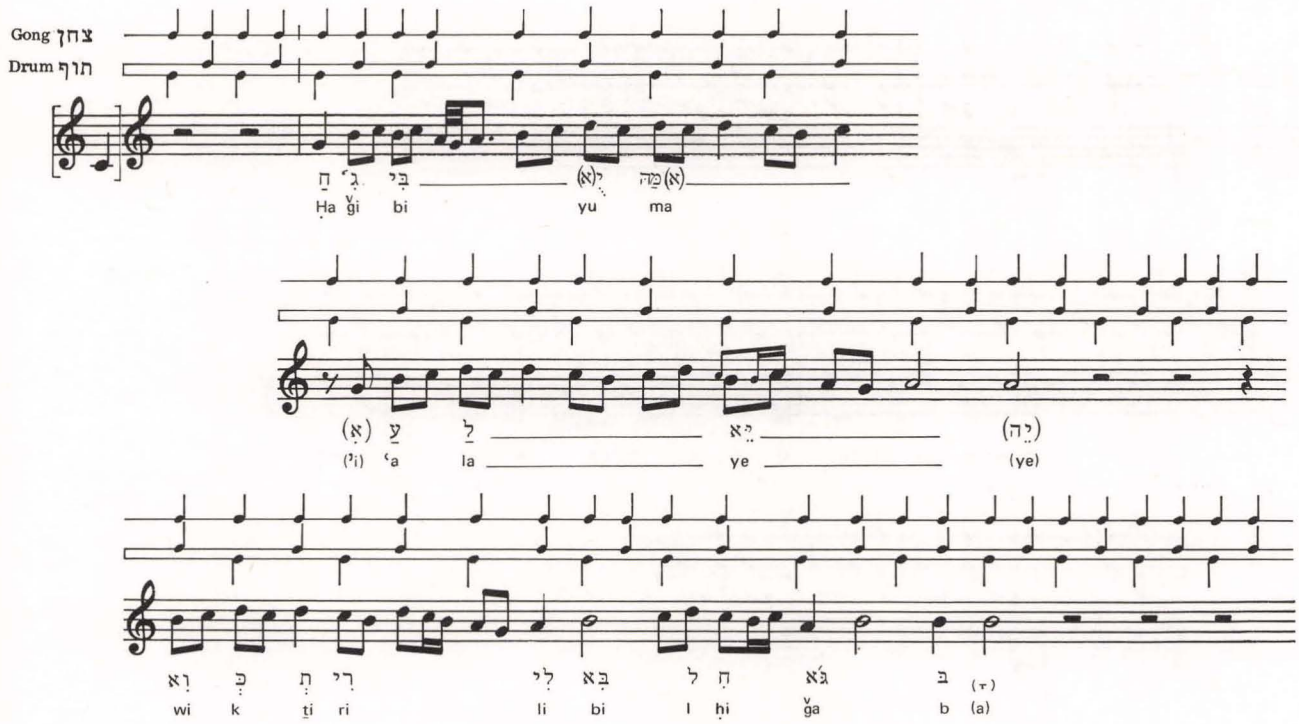
מנאכה

From the women's repertoire of oral songs, this is sung on Monday of the wedding week at the home of the bride. The evening and the morrow are set aside for decorating the bride and the women participating in the wedding ceremony (*henna*, etc.). This song is sung while dressing the bride in her gown. Its content describes the feelings of the bride at this time. The tune of the song is delicate, elevating thoughts and feelings. The singers sing to the accompaniment of beatings on the drum and the copper tray. Within a hall filled with the aroma of incense and spices sit all the women, listening to the words of the song.

משירי הנשים שבעל־פה, אותם שרות המנגנות (מג'ניאת) היהודיות ביום שני בערב, בשבוע החתונה, בבית הכלה. ערב זה ומחרתו מיועדים לקישוט הכלה והנשים המשתתפות בטקס החתונה (חנא, וכו').
שיר זה מושמע בעת הלבשת הכלה בגדי כלולות ותוכנו מתאר את רגשותיה של הכלה בשעה זו. נעימת השיר עדינה, מעוררת הרהורים ורגשות. המנגנות משמיעות את השיר בליווי נקישות בתוף ובטס נחושת. באולם מלא נשים כאשר ריח קטורת הבשמים נודף בחללו, הנשים יושבות באולם ומאזינות בשקט לדברי השיר.

חַגְּבִי יְ(א) (א)מָה עַלַיְא
וְאכְתְרִי לִי בְּאלְחַגַּ'אבּ.

סוֹכְכִי, הוֹי אִמָּא, עָלַי,
וְהַרְבִּי לִי בְּסוֹכֵךְ...



הקלטת ההדגמה: קרית אונו, תשכ"ח, מפי האחיות בתיה ושושנה דנוך, ילידות מנאכה, תימן.

The sisters Bunaya and Sham'a Danuch (Manaḵe), Kiryat Ono, 1968

Bada‘t Bism ’Allah
Manaḳe

95. בַּדַּעְתּ בִּאסְם אַלַּה
מנאכה

From the women's repertoire of oral songs, this is sung at the home of the bride Monday evening of the wedding week. The song is recited during the meal. The tune contains within it a restrained happiness. The singers sing to the accompaniment of beatings on a drum and a copper tray. Big braided straw trays filled with raisins, almonds, and types of roasted nuts *(ja‘ala)* are brought into the hall. The mother and mother-in-law of the bride honor the guests with handfuls of each type of the *ja‘ala*

משירי הנשים שבעל־פה, אותם שרות המנגנות (מג'ניאת) היהודיות בבית הכלה ביום שני בערב בשבוע החתונה. שיר זה מושמע במהלך המסיבה. נעימת השיר יש בה עליזות מאופקת, והמנגנות משמיעות שיר זה בליווי נקישות בתוף ובטס הנחושת. מכניסים אל האולם מגשים גדולים מעשה מקלעת, מלאים צימוקים, שקדים, אגוזים ומיני קלות ("ג'עלה"). שושבינות הכלה מכבדות את הקרואות בחופן מכל סוגי הג'עלה.

בַּדַּעְתּ בִּאסם אלַּה אַוַּל וְתַאנִי
לַא צַיַע אַלְבַּארִי וְלַא נַסַאנִי.

הַחְלוֹתִי, בְּשֵׁם הָאֵל רִאשׁוֹן וְשֵׁנִי,
לֹא זָנַח, הַבּוֹרֵא, וְלֹא שְׁכֵחָנִי...





הקלטת ההדגמה: קרית אונו, תשכ"ח, מפי בתיה ושושנה דנוך (מנאכה).
The sisters Bunaya and Sham'a Danuch (Manaḵe), Kiryat Ono, 1968



Wicker-baskets and bottles, made by women.
Yemen, 20th c.
Israel Museum, Jerusalem.

כלים מנצרים, עשויים על ידי נשים.
תימן, מאה כ'.
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים.

96. שַׁ(א)בְּדַע בַּךְ אַדְּעִיךְ
מנאכה

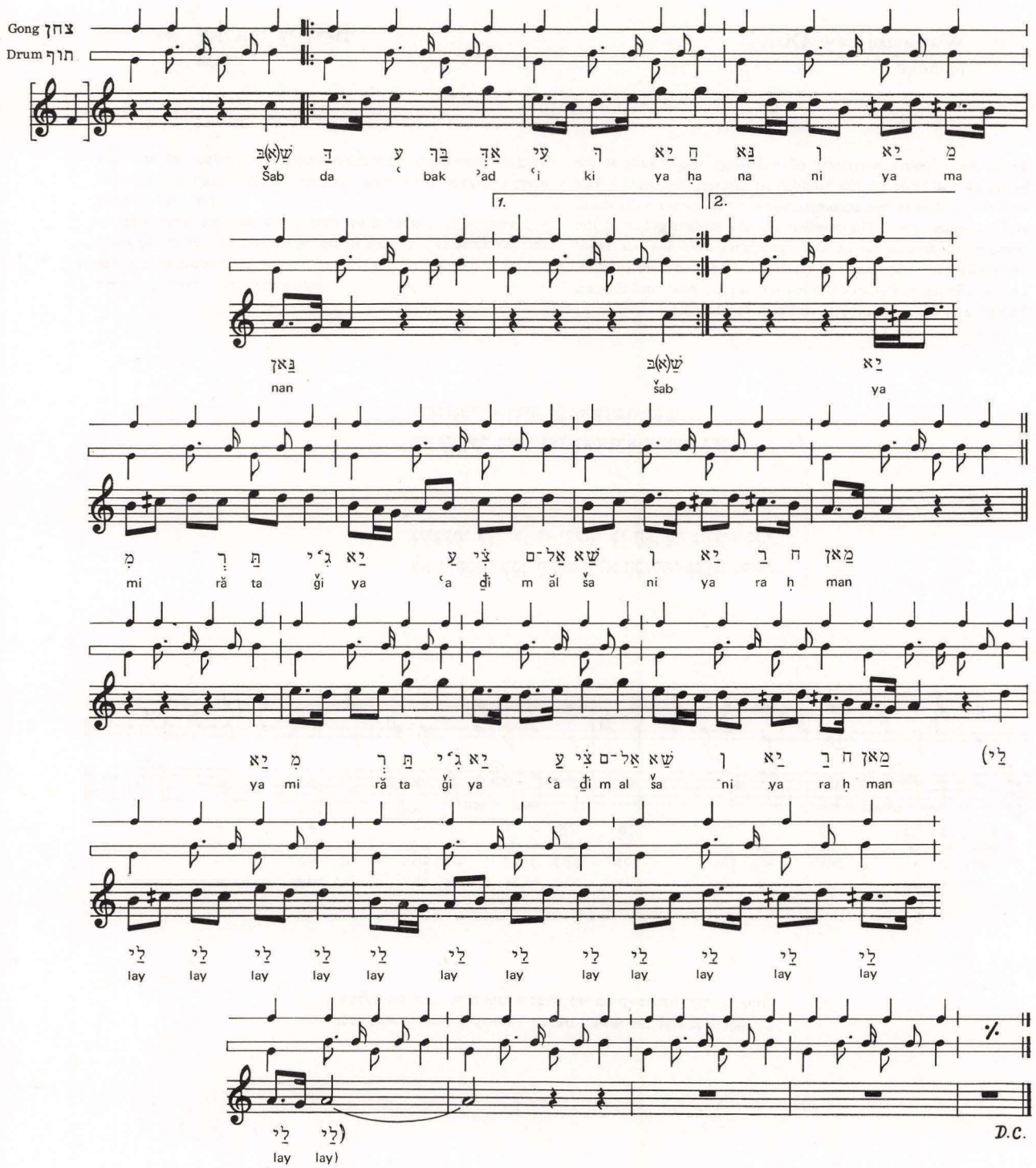
Šabdaʿ Bak ʾAdʿik
Manaḵe

משירי הנשים שבעל־פה, גם שיר זה מושר בבית הכלה ביום השני של שבוע החתונה.
בעימתו עליזה ובקצב מהיר, והמנגנות משמיעות שיר זה בליווי נקישות בתוף ובטס הנחושת. מכניסים אל האולם כדים גדולים מלאי "קשר" (קליפות הקפה) חם. שושבינות הכלה מוזגות לספלים, ריח הקפה המתובל בקינמון, זנגביל, ממלא את חלל האולם ומוסיף אוירה חגיגית.

From the women's repertoire of oral songs, this is sung at the home of the bride on the Monday of the wedding week. Its tune is joyful and in rapid tempo. Singers sing to the accompaniment of beating on the drum and a copper tray. Big pitchers of hot coffee ("Qašar") are brought into the hall. The mother and mother-in-law of the bride pour cups, the coffee is mixed with cinammon and ginger, and the aroma fills the hall, adding a festive atmosphere to the occasion.

שַׁ(א) בְּדַע בַּךְ אַדְּעִיךְ יַא חַבַּאן יַא מַבַּאן
יַא מְרַחַבְּ'י יַא עַצִּים אַלְשַׁאנִי יַא רַחמַאן.

הִנֵּה אַחֵל בְּךְ, אֶקְרָאֲךְ, הוֹי, חוֹנֵן,
הוֹי, גּוֹמֵל חֶסֶד,
הוֹי, אֲשֶׁר אֵלָיו הַבַּקָּשָׁה, הוֹי, רַב הָעֲלִילָה, הוֹי הָרַחֲמָן...



הקלטת ההדגמה: קרית אונו, תשכ"ח, מפי בתיה ושושנה זינוך (מנאכה).

The sisters Bunaya and Sham'a Danuch (Manaḵe), Kiryat Ono, 1968

Wa(l)nabi Law Dirit

Manaḳe

97. וַ(אל)נַבִּי לוֹ דִּרִית

מנאכה

From the women's repertoire of oral songs, this is sung at the home of the bride on the Monday of the wedding week. The singers sing this to the accompaniment of beatings on the drum and a copper tray. The mother and the mother-in-law of the bride set up around her lit wax candles on a *masraja* — a rather deep and wide tray made of marble and used to hold candles. One of the dancers places the *masraja* on her head and dances. The tune of the song is joyful and calls for dancing.

משירי הנשים שבעל־פה. אותם שרות המנגנות (מג'ניאת) היהודיות בבית הכלה ביום שני בשבוע החתונה. המנגנות משמיעות שיר זה בליווי נקישות בתוף ובטס הנחושת.
שושבנות הכלה מצמידות סביבה נרות שעוה דולקים על ה"מסרגה" – היא קערה עמוקה במקצת ועגולה, עשויה מאבן שיש ומשמשת להדלקת הנרות, ואחת הרוקדות מניחה את ה"מסרגה" על ראשה ורוקדת.
נעימת השיר עליזה ומדרבנת לתנועה.

וַ(אל)נַבִּי לוֹ דְּרִית אֵן אַלְמְחַבָּה תְּבַבִּי
מַא תְּוַלַּעת בְּאבְּן (אל)נַאס וְלַא אַמחַנת נַפסִי.

נְשְׁבַּעְתִּי בַּנָּבִיא, לוֹ יָדַעְתִּי כִּי הָאַהֲבָה גּוֹרֶמֶת בְּכִי,
לֹא נִלְהַטְתִּי בְּבֶן הָאָדָם, וְלֹא הִכְנַסְתִּי בְּצָרָה נַפְשִׁי...



הקלטת ההדגמה: קרית אונו, תשכ"ח, מפי בתיה ושושנה דנוך, (מנאכה).
The sisters Bunaya and Sham'a Danuch (Manaḳe), Kiryat Ono, 1968



כלה ונשים בלבוש חגיגי מסורתי.
צילום מתימן משנות ה–30 למאה כ', מתוך אוסף חייבי.
אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים.

A bride and women in traditional ceremonial dresses.
A photo made in Yemen, in the 1930's, from the Haybi collection.
Israel Museum, Jerusalem.

98. Ḥin Ya Galb
Manaḵe

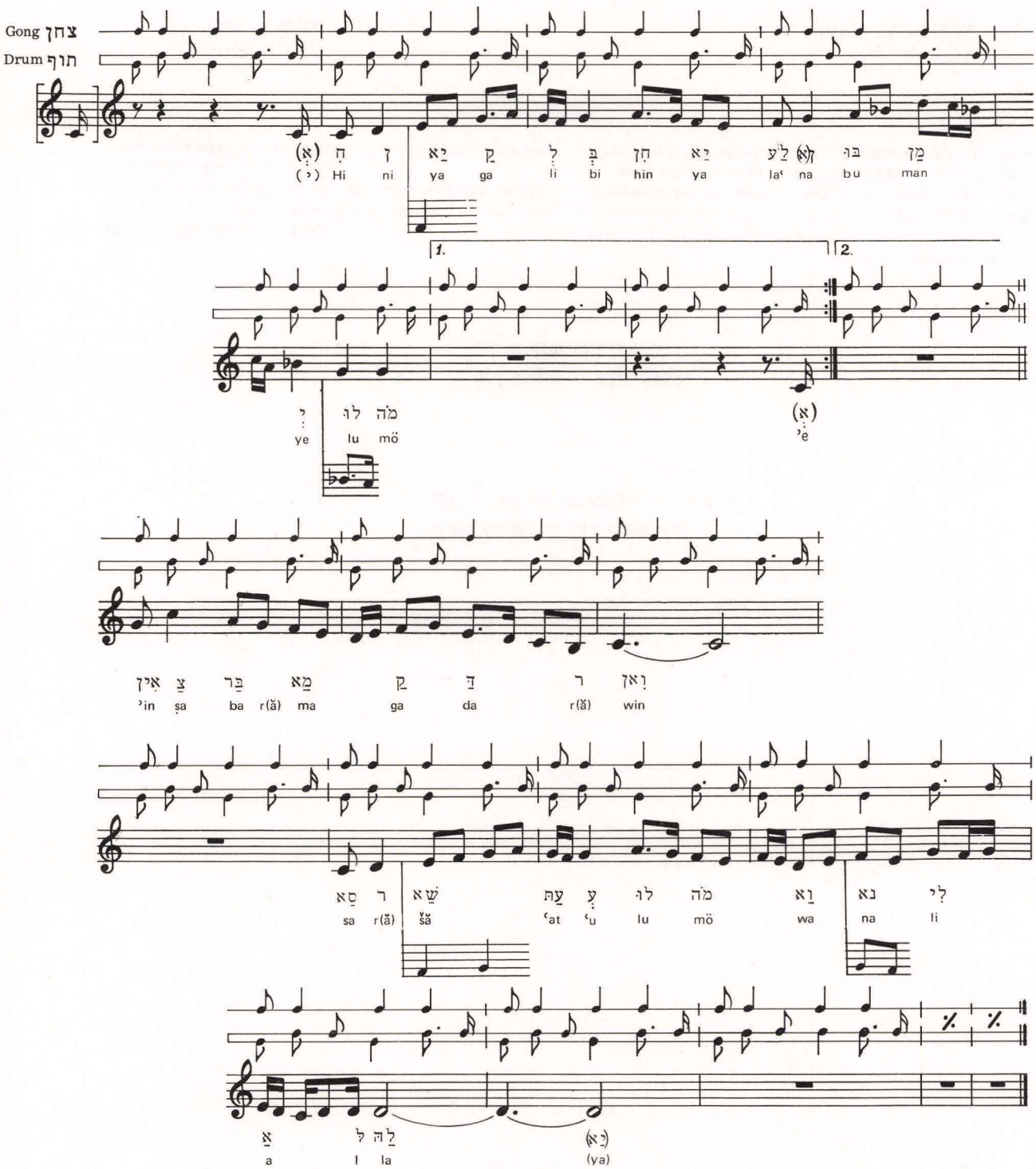
98. חִן יַא קַלְבּ
מנאכה

From the women's repertoire of oral songs, this is sung at the home of the bride on the Monday of the wedding week. The *henna* is ground and kneaded with water. One of the dancers places a copper tray containing the *ḥenna* dough on her head and dances, with the singer's singing to the accompaniment of beating on a drum and a copper tray. Afterwards, she gives the tray to the one smearing the hands of the bride. The tune of the song is noble, typically urban, and, it would seem, ancient.

משירי הנשים שבעל־פה.
גם שיר זה מושר בבית הכלה ביום שני בשבוע החתונה.
ה־"חנא" (= כופר) נטחנת ונילושה במים. אחת הרוקדות מניחה על ראשה קערת נחושת שבתוכה עיסת ה"חנא", ורוקדת בשעה שהמנגנות משמיעות שיר זה, בליווי נקישות בתוף ובטס הנחושת. לאחר מכן מוסרת הקערה ליד זו המורחת את ידי הכלה. נעימת השיר אצילה, עירונית טיפוסית, וכנראה עתיקה.

חִן יַא קַלְבּ חִן יַא לַעַן (א)בּוּ מַן יְלוּמֹה
אִן צַבַּר מַא קַדַּר וְאן סַאר שַאעַת עָלוּמֹה
וַאנַא לִי אַלַּה.

הָאָנַח, הוֹי לֵב, הָאָנַח, יְקוּלַל אֲבִי מִי שֶׁיְּבַבֵּה אוֹתוֹ,
אִם הַמְּתִּין, לֹא יָכוֹל הָיָה, וְאִם הָלַךְ, הוּפְצוּ שְׁמוּעוֹתָיו... וַאֲנִי לִי הָאֵל...



הקלטת ההדגמה: קרית אונו, תשכ"ח. מפי בתיה ושושנה דנוך (מנאכה).

The sisters Bunaya and Sham'a Danuch (Manaḳe), Kiryat Ono, 1968

99. וּחְיִן יַא קַלְבִּי
מנאכה

משירי הנשים שבעל־פה, אותם שרות המנגנות היהודיות (מג'ניאת) בבית הכלה ביום שני בערב, בשבוע החתונה.
"אל־נקש" צביעת ידי הכלה - הוא השלב השני בטקס לאחר ה"חנא".
בעת פעולה זו משמיעות המנגנות שיר זה בליווי נקישות בתוף ובטס הנחושת. יש בנעימת השיר קצב עליז.

Wăḥin Ya Galbi
Manaḳe

From the oral repertoire of women's songs, this is sung at the home of the bride on Monday evening of the wedding week. *Al-naksh* — the coloring of the bride's hands — is the second stage in the ceremony after the *ḥenna*. During this the singers sing to the accompaniment of beating on a drum and a copper tray. The tune has a lively tempo.

וְחִן יַא קַלְבִּי חַנִּין יְסַאפֵּר
חַנִּין מַחבּוּס מַא עַלַיהּ מְפַאפֵּר.

וְהָאֲנַח, הוֹי, לִבִּי, אֲנָחוֹת מְעַלְפוֹת חוּשִׁים,
אַנְחוֹת חָבוּשׁ, אֵין עָלָיו תְּשׁוּמוֹת לֵב...



הקלטת ההדגמה: קרית אונו, תשכ"ח, מפי בתיה ושושנה דנוך (מנאכה).
The sisters Bunaya and Sham'a Danuch (Manaḵe), Kiryat Ono, 1968

100. הוּ צֻדְק
מנאכה

משירי הנשים שבעל־פה, אותם שרות המנגנות (מג'ניאת) היהודיות בבית הכלה ביום שני בשבוע החתונה.
"אל־תטרפה" – בא בטקס אחר "אל־נקש" (ראה לעיל, מס. 99). בעת פעולה זו משמיעות המנגנות שיר זה בליווי נקישות בתוף ובטס הנחושת, וחלק מן הנשים רוקדות. זה המחול האחרון בטכס ה"חנא". נעימת השיר עליזה, מעודדת לתנועות מהירות.

Hu ṣudg
Manaḳe

From the oral repertoire of women's songs, this is sung at the home of the bride on Monday of the wedding week. *Al-tatrafa* – comes in the ceremony after *al-naksh* (see above). During this, the singers sing to the accompaniment of beating on a drum and a copper tray, and some of the women dance. This is the last dance in the *ḥenna* ceremony. The tune of the dance is lively and leads to rapid movement.

הוּ צֻדק יַא נַאס מַן פַארַק חַבַּיבַּה מַאת
יְמרַץ מַרַץ קַלבּ אֶם (אל)מַוּת מַא (א)חַד מַאת
בַּדַּל בְּדִילַה וְלַא תַאסַף עַלַא מַא פַאת.

הַאִם אֱמֶת, הוֹי בְּנֵי אָדָם, כִּי מִי שֶׁנִּפְרַד מֵאֲהוּבוֹ מֵת,
הוּא מֵת? יֶחֱלֶה מַחֲלַת לֵב, וְאוּלָם הַמָּוֶת, אַף אֶחָד לֹא מֵת...



הקלטת ההדגמה: קרית אונו, תשכ"ח, מפי בתיה ושושנה דנוך, (מנאכה).

The sisters Bunaya and Shamʿa Danuch (Manaḳe), Kiryat Ono, 1968

Informants מידענים



Yehiel Adaqi

A native of Haraz, near the town of Manaḳe, Yemen (born 1905). He returned with his parents to San'a in 1908 and acquired his education and knowledge in the musical tradition from well known cantors and singers such as Rabbi Sallah Alberti, Rabbi Aharon HaCohen, Salem Ghiat from Manaḳe, Rabbi Shalom Qehalani, and many others.

He came to Israel in 1925. Soon he was remarked for his talents and did much to bring the music of Yemen to the members of his community and to the whole Jewish population. He befriended such musicians as Menashe Ravina and Prof. Rozovsky, acquainted them with the music of Yemen, and through his assistance they were able to put some of this music into print. He also composed melodies in a "Yemenite" style, and organized choirs of young Yemenite people all over the country: "Benei Shalom" in Jerusalem, bearing the name of the late Rabbi Shabazi, "Ezrat Ahim" in Tel-Aviv, and many others in Petach-Tikva, Rishon LeZion, Hadera and Rehovot. He also helped well known singers Bracha Zefira, Esther Gamlielit and Hana Aharoni at the beginning of their career. Later, these singers were an important factor in spreading the Jewish Yemenite folklore all over the world.

יחיאל עדאקי

יליד חראז שליד מנאכה, תימן (תרס"ה, 1905). חזר עם הוריו לצנעא בשנת 1908. את חינוכו ובקיאותו במסורת המוסיקאלית קיבל מחזנים וזמרים ידועי־שם בשעתם, כמו הרב חיים צאלח אלברטי, הרב אהרן הכהן, סאלם גיאת ממנאכה, הרב שלום קהלאני, ועוד.

עלה ארצה ב- 1925, התערה בחיי הציבור ופעל להפצת שירת תימן בקרב בני עדתו והיישוב כולו, התחבר אל מוסיקאים כמנשה רבינא ופרופ' רוזובסקי, קירב אליהם את שירת תימן ומפיו אף רשמו בתוים שירים שראו אור בחוברות שונות. הוא גם יצר לחנים משלו, וארגן מקהלות מקרב צעירי תימן כ"בני שלום" (ע"ש הרב שבזי ז"ל) בירושלים, "עזרת אחים" בתל־אביב, מקהלות במועדוני הפועלים בתל־אביב וכן במושבות פתח־תקוה, ראשון־לציון, חדרה ורחובות. הוא הדריך בראשית דרכן את הזמרות ברכה צפירה, אסתר גמליאלית וחנה אהרוני, שבקולן הערב ובכשרונן עשו רבות להפצת שירת תימן.



Sa'adia Gluska

A native of Ḥaydan, Yemen (born 1900).
In 1916 he came to Israel and chose to live in Shivat Zion in Rishon LeZion.
He was often invited to Yemenite weddings to sing Yemenite songs accompanied by a *Tashat* (a flat platter beaten on by a key). In this book are two of his recordings according to the rite of the Ḥaydani Jews.
He died in 1977.

גלוסקא, סעדיה, ז"ל

יליד חידאן, תימן (תר"ס, 1900).
בשנת תרע"ו (1916) עלה לארץ ובחר למקום מגוריו את שיבת ציון בראשון לציון.
לחתונות תימניות היו מזמינים אותו לשיר משירי תימן בלוית "טשת" (כעין מגש שטוח שנוקשים בו במפתח).
בספר זה שתי הקלטות מפיו בנוסח יהודי חידאן.
נפטר בשנת תשל"ז (1977).

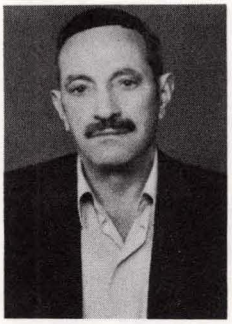


Menahem Nissim Ḥoṭri

A native of 'Aden (born 1910).
He studied in Heder and in secular school. In 1944 he came to Israel and settled in Tel Aviv. He worked as a car mechanic, driver, and plumber.
Since he had a pleasant voice and was an expert in the traditional melodies of the Jews of 'Aden, he often served as cantor in the synagogue and was also invited to sing at feasts and weddings. He accompanied himself on an *'ud*.
At various times he appeared with Mr. Yeḥiel ʿAdaqi on broadcasts of Kol Yisrael. In this book there are five of his recordings, according to the rite of the Jews of ʿAden.
He died in 1978.

חוטרי, מנחם נסים

יליד עדן (תר"ע, 1910). למד תורה בחדר ובבית הספר. בשנת תש"ד (1944) עלה ארצה ומקום מושבו קבע בתל־אביב. בארץ עבד במכונאות רכב, נהגות ושברברבות.
בהיותו בעל קול נעים ובקי בנעימות המקוריות המסרתיות של יהודי עדן הוא שימש לעתים כחזן בביהכ"נ וגם הוזמן לשיר במסבות וחתונות. הוא ליוה את עצמו בנגינת עוד, בהזדמנויות שונות השתתף יחד עם מר יחיאל עדאקי בשדורי קול ישראל.
בספר זה חמש הקלטות מפיו בנוסח יהודי עדן.
נפטר בשנת תשל"ח.

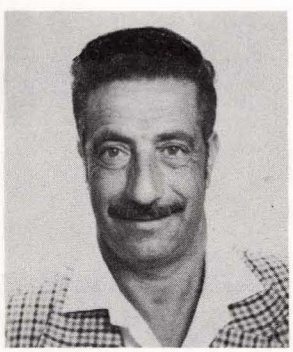


Yehuda Ben ʿAmram HaLevi Ḥadad

A native of a village in the Bne ʿAwam district of Yemen (born 1923).
He studied with his father who was a noted Rabbi in the district. In 1936 he came to Israel and entered the Yeshiva Merkaz HaRav Kook in Jerusalem. Six years later he went to live in Tirat Shalom and worked in a grocery store. Today he works in the Tel Aviv municipality in the finance department.
He often serves as cantor in the synagogue. In this book there is one of his recordings of a *shira* according to the rite of the Jews of Bne ʿAwam.

חדאד, יהודה בן עמרם הלוי

יליד כפר במחוז בני עואם, תימן (תרפ"ג, 1923). למד תורה אצל אביו שהיה רב ידוע במחוזו.
בשנת תרצ"ו (1936) עלה ארצה ונכנס ללמוד בישיבת מרכז הרב קוק זצ"ל בירושלים. לאחר שש שנים עבר לגור בטירת שלום, ועסק בעבודה בצרכניה. כיום, הוא עובד בעת"א במחלקת הכספים.
הוא משמש לעתים כחזן בבית הכנסת.
בספר זה הקלטה אחת מפיו של שירה בנוסח בני עואם.

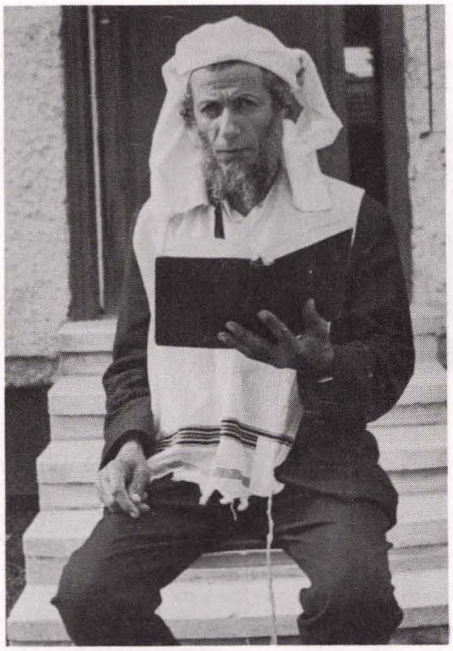


Menaḥem ʿArussi

A native of Manaḵe, Yemen (born 1936).
He studied with the Mori David Al-Meshraqi. He learned singing from his father and from Rabbi Shalom ʿOzeri.
In 1949 he came to Israel and went to live in Moshav Zanoah, where he worked as a farmer. Several years later he moved to Kiryat Ono and joined a building cooperative.
Since he has a good voice and is musically talented, he is invited to sing at many festivities. He is also invited to demonstrate Yemenite singing. In this book there is one recording of his according to the rite of the Manaḵe Jews.

ערוסי, מנחם

יליד מנאכה, תימן (תרצ"ו, 1936). למד תורה אצל מרי דוד אלמשרקי. שירה וזמרה קלט מאביו ומן הרב שלום עזירי.
בשנת תש"ט (1949) עלה ארצה ועבר לגור במושב זנוח, שם עבד בחקלאות. כעבור כמה שנים עבר לקרית אונו והצטרף לאגודת הבנין.
כבעל קול ערב ומחונן בכשרון מוסיקלי הוא מוזמן לשיר במסבות שמחה. הוא משתתף גם כמדגים מנעימות תימן.
בספר זה הקלטה אחת מפיו, שירה בנוסח יהודי מנאכה.



מופעי, יצחק, הרב

יליד חבאן, חצרמות (תר"ף, 1920). למד תורה אצל הרב אברהם מעטוף ז"ל והוסמך כרב מקדש ומגרש ומוהל ע"י הרב שלום מעטוף ז"ל. בשנת תש"י (1950) עלה ארצה ויחד עם בני קהלתו קבלו את המושב ברקת. בארץ הוא חקלאי החי מעבודת האדמה. מקום תפלתו הוא ביהכ"נ "אור המזרח" בו הוא מכהן כחזן.
בספר זה תשע הקלטות מפיו בנוסח יהודי חבאן.

Rabbi Yiṣḥaq Mufa'i

A native of Ḥaban, Ḥadramaut (born 1920).
He studied with Rabbi Abraham Ma'tuf and was ordained as a Rabbi by Rabbi Shalom Ma'tuf.
In 1950 he came to Israel and together with his community was settled in Moshav Bareket. He works as a farmer. He prays in the Or Ha-Mizrah synagogue where he serves as cantor. In this book there are nine of his recordings, according to the rite of the Ḥabani Jews.

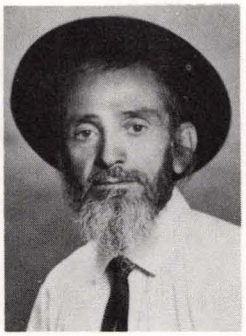


Rabbi Yosef Ṣuberi

A native of San'a, Yemen (born 1916).
He studied with Rabbi Sa'id ʿOzeri and with Rabbi Yiḥya ʿArusi in the Yeshiva in the ʾAl-ʾUsta Synagogue in San'a. While still young he became one of the main Rabbis of the city of San'a and director of a Heder and Bet Midrash which graduated many students knowledgeable in Torah and Mishna.
In 1944 he came to Tel Aviv and was received with great honor by the Ezrat Ahim synagogue. At first he was a teacher and later was chosen as Rabbi for the Yemenite Jews of Tel Aviv and environs.
He has filled many positions in the Synagogue, and performs at parties and on various occasions. In this book he has been recorded singing melodies for reading the Zohar and the Shulhan-ʿArux according to the rite of the Jews of Ṣan'a.

צובירי, יוסף, הרה"ג

יליד צנעא, תימן (תרע"ו, 1916). למד תורה אצל הרב סעיד עזירי זצ"ל ואצל הרב יחיא ערוסי זצ"ל בישיבה שהיתה בביכ"נ "אלאוסטא" בצנעא. עוד בצעירותו הספיק להיות אחד מעמודי התווך של רבני העיר צנעא, ומנהל חדר ובית מדרש לתלמידים, ממנו עמדו תלמידים הרבה יודעי תורה ומשנה.
בשנת תש"ד (1944) עלה ארצה לתל-אביב ונתקבל בכבוד רב ע"י "עזרת אחים" - תחלה סודר כמורה בבי"ס ולאחר מכן נבחר כרב קהלת יהודי תימן לתל-אביב והסביבה. הוא ממלא תפקידים מגוונים הן בביהכ"נ והן במסבות ואירועים שונים. בספר זה הוקלטו מפיו נעימות קריאת הזוהר וקריאת שו"ע בנוסח יהודי צנעא.



Zacharia Ben Natan Shar'abi

A native of Shar'ab, Yemen (born 1878).
He studied with Rabbi Nissim Hayyim Shar'abi.
In 1930 he came to Israel and chose to live in Tel Aviv. He worked as a construction worker.
He prays in the Neve Natan synagogue in Giv'at Shimshon. In this book there are six of his recordings according to the rite of the Shar'abi Jews.

שרעבי, זכריה בן נתן

יליד שרעב, תימן (תרנ"ח, 1898). למד תורה אצל הרב נסים-חיים שרעבי.
בשנת תר"ץ (1930) עלה ארצה ובחר לגור בתל-אביב. בארץ עבד כפועל בנין.
מקום תפלתו קבע בביהכ"נ "נוה נתן" בגבעת שמשון.
בספר זה שש הקלטות מפיו בנוסח מקורי של יהודי שרעב.

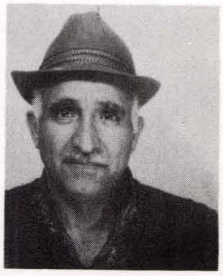


Sa'adia Yefet Shar'abi

A native of Shar'ab, Yemen (born 1908).
In 1912 he came to Israel with his parents, who chose to live in the Yemenite Quarter of Tel Aviv, known as *Kerem ha-Temanim* (= the Yemenites' vineyard). At first he worked as a construction worker and later was accepted for work in Bank Leumi. Finally he was made general manager of the Bank.
His father Rabbi Yefet founded the synagogue in the Yemenite Quarter according to the rite of the Shar'abi Jews. After his father's death Sa'adia was chosen as the cantor of the synagogue and as its head of prayer and Torah study. Since he had a pleasant voice and was musically talented, he was invited to sing at many festivities. His singing is performed with taste and with much grace.
His children inherited their father's musical talent. One of them is the Israeli popular singer Boaz Shar'abi. In this book there are three of Sa'adia's recordings of Yemenite songs according to the rite of the Shar'abi Jews.

שרעבי, סעדיה יפת

יליד שרעב, תימן (תרס"ח, 1908).
בשנת תרע"ב (1912) עלה ארצה יחד עם הוריו, שבחרו לגור בכרם התימנים בתל-אביב. תחלה עבד כפועל בנין ולאחר מכן נתקבל לעבודה בבנק לאומי, ובמשך הזמן נתמנה כמנהל המשק של הבנק.
אביו הרב יפת ז"ל יסד ביכ"נ בכרם התימנים בנוסח מחוז שרעב. לאחר פטירת האב מונה סעדיה כחזן ביהכ"נ ומנהלו לתפלה ולעסק תורה. בהיותו בעל קול ערב ומחונן בחוש מוסיקלי הוא מוזמן לשיר במסבות שמחה. שירתו מבוצעת בטעם ובחן רב.
בניו ירשו ממנו את הכשרון המוסיקלי ואחד מהם הוא בועז שרעבי.
בספר זה שלש הקלטות מפיו, שירות תימניות בנוסח יהודי שרעב.



בן עמרם, אהרן

יליד צנעא, תימן (תרפ״ו, 1926). למד תורה אצל הרב חיים צאלח ז״ל ועסק בנגרות, מלאכת אבותיו.
בשנת תש״ג (1943) עלה ארצה עם הוריו, שבחרו לגור בשכונת התימנים שיבת ציון בראשון לציון. בארץ המשיך לעבוד בנגרות, ובמשך הזמן הפך לסוחר חמרי בנין.
מקום תפלתו קבע בביהכ״נ המרכזי שבשכונה שבו צבור המתפללים הוא ממחוז חידאן בתימן.
בהיותו מחונן בשמיעה מוסיקלית ובקול נעים, קלט במהירות את נעימות יהודי חידאן ונבחר כחזן ביהכ״נ.
בספר זה שלש הקלטות מפיו, בנוסח יהודי חידאן.

Aharon Ben ʿAmram

A native of Ṣanʿa, Yemen (born 1926).
He studied with Rabbi Hayyim Saleḥ, and worked as a carpenter, as had his ancestors.
In 1943 he came to Israel with his parents, who chose to live in the Yemenite Quarter of Shivat Zion in Rishon LeZion. In Israel he continued working as a carpenter, and later became a tradesman in building materials.
He prays in the central synagogue in the district which serves Jews who came from Ḥaydan in Yemen. Since he has a good ear for music and a nice voice, he quickly learned their melodies and was chosen as cantor in the synagogue. In this book are three recordings of his, according to the rite of the Ḥaydani Jews.

Singing Together בחבורה



Sa'adia Levi – Yehiel Adaqi – Ya'akov Ṣuberi

לוי, סעדיה – עדאקי, יחיאל – צובירי, יעקב.

Sa'adia Levi

A native of Ḥaraz, Yemen (born 1915). He studied with Rabbi Yiḥya Al Sibi.
In 1930 he came to Israel and chose to live in Tel Aviv. He worked in the orchards of Rehovot and Rishon LeZion, and later was accepted for work in the municipality of Tel Aviv.
In the synagogue where he prays he also serves as cantor. In this book he joins Mr. Yeḥiel Adaqi as one of the responders in several melodies according to the rite of the Jews of Ṣan'a.

לוי, סעדיה

יליד חראז, תימן (תרע"ה, 1915). למד תורה אצל ר' יחיא אלסיבי.
בשנת תר"ץ (1930) עלה ארצה ובחר לגור בתל־אביב. הוא עבד כפועל בפרדסי רחובות וראשון לציון, ואח"כ נתקבל לעבודה בעיריית תל־אביב.
בביהכ"נ בו הוא מתפלל משמש כחזן. בספר זה הוא משתתף כאחד העונים בכמה נעימות בנוסח יהודי צנעא המושמעות ע"י מר יחיאל עדאקי.

Yehiel Adaqi see page 227

עדאקי, יחיאל ראה עמ' 227

Ya'aqov Ṣuberi

A native of Manaḵe, Yemen (born 1923).
He studied with the Mori Yaḥya Al Rada'i.
In 1943 he came to Israel and chose to settle in Tel-Aviv. He worked in the orchards of Karkur and later learned plastering.
In the synagogue where he prays, he serves as the cantor. In this book he joins Mr. Yehiel Adaqi in recording from the prayers and songs of the Sabbath, according to the rite of the Jews of Ṣan'a.

צובירי, יעקב

יליד מנאכה, תימן (תרפ"ג, 1923). למד תורה אצל מרי יחיא אלרדאעי.
בשנת תש"ג (1943) עלה ארצה ובחר לגור בתל־אביב. הוא עבד בפרדסי כרכור וכעבור כמה שנים למד מקצוע הטיחות.
בספר זה הוא משתתף בהקלטות אחדות מתפלות שבת וזמירותיה יחד עם מר יחיאל עדאקי, בנוסח יהודי צנעא.



Aharon Medina – Yehiel Adaqi – Abraham Shibami

מדינה, אהרן – עדאקי, יחיאל – שבאמי, אברהם.

Yehiel Adaqi see page 227

Aharon Medina

A native of Ṣan'a, Yemen (born 1917).
He studied with Rabbi Yehuda 'Amar and worked as a weaver.
In 1942 he came to Israel and chose to live in Tel Aviv. At first he worked in the orchards and later in painting. Finally, he worked as a janitor in a school.
After being in Israel a short time, he participated with Mr. Yeḥiel Adaqi in programs of Yemenite songs on radio broadcasts of the British mandatory government. Later, with the establishment of the State of Israel, he also took part in performances in the camps of Yemenite immigrants. In his home today in Holon he serves as main cantor in the synagogue and is invited to sing at many festivities.
His son is Aviyahu Medina, a composer of several songs heard at Israeli music festivals.

מדינה, אהרן

יליד צנעא, תימן (תרע"ז, 1917). למד תורה אצל הרב יהודה עמר ז"ל ועסק במלאכת האריגה.
בשנת תש"ב (1942) עלה ארצה ובחר לגור בתל־אביב. תחלה עבד כפועל בפרדס, אח"כ בצבעות ולבסוף כשרת בבי"ס. בשנים הראשונות לבואו ארצה צורף ע"י מר יחיאל עדאקי לתכניות שירת תימן בשדור הרדיו של ממשלת המנדט הבריטי, ולאחר מכן עם קום מדינת ישראל בהופעות במחנות עולי תימן. במקום מגוריו היום בחולון הוא מכהן כחזן ראשי בבית הכנסת ומוזמן לשיר במסבות שונות.
בנו הוא אביהו מדינה, מלחין של כמה שירים שהושמעו בפסטיבאלים הישראלים.

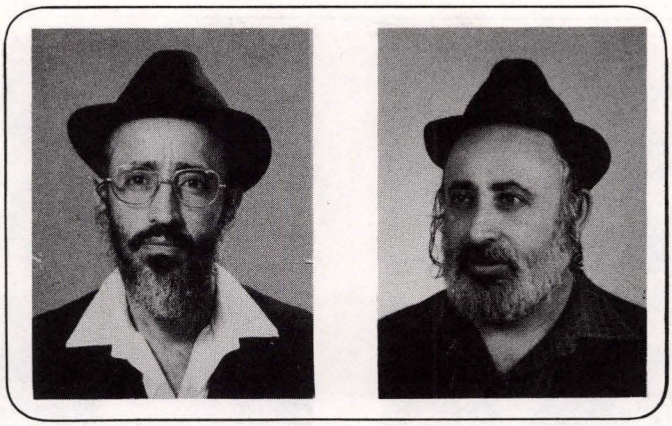
עדאקי, יחיאל – ראה עמ' 227

Abraham Shibami

A native of Ṣan'a, Yemen (born 1921).
He studied with the Mori El'azar Koraḥ.
In 1944 he came to Israel. At first he worked in the orchards and later in a tile factory.
Due to his talent for singing and his musical ability he joined the group headed by Mr. Yeḥiel Adaqi which appeared on radio programs of the British mandatory government. Later, with the establishment of the State of Israel, he also took part in performances in the camps of Yemenite immigrants.
In this book he participates with Mr. Yeḥiel Adaqi in several recordings from the prayers and songs of the Sabbath, according to the rite of the Jews of Ṣan'a.

שבאמי, אברהם

יליד צנעא, תימן (תרפ"א, 1921). למד תורה אצל מרי אלעזר קרח ז"ל.
בשנת תש"ד (1944) עלה ארצה.
תחלה עבד כפועל פרדס ולאחר מכן בביח"ר למרצפות. מתוך נטיתו לזמרה וכשרונו המוסיקלי צורף לקבוצת מר יחיאל עדאקי שהופיעה בשדורי הרדיו של המנדט הבריטי ואח"כ במחנות עולי תימן עם קום מדינת ישראל.
בספר זה הוא משתתף בהקלטות אחדות מתפלות שבת וזמירותיה יחד עם מר יחיאל עדאקי, בנוסח יהודי צנעא.



האחים ימיני אהרן ושלום, בני ר' חיים ימיני.

שניהם ילידי מנאכה (תימן). אהרן (תרפ"ז, 1927) ושלום (תרפ"ט, 1929) עלו ארצה יחד עם הוריהם על "כנפי נשרים" בשנת תש"ט, ועברו לגור בקרית אונו.

שני האחים בעלי חוש מוסיקלי וקול ערב. בביהכ"נ רמב"ם בקרית אונו שאביהם יסד הם משמשים כחזנים. את שירתם למדו מאביהם ומן הרב שלום עוזירי. אהרן עובד ביהלומים ושלום עובד בבית החלמה.

אביהם זכה והקים משפחה מפוארת על ברכי הדת והמסורת, ויחד עם בניו עושים רבות למען שמירת מסורת יהדות תימן, בתפלה ובלמוד לקטנים ולגדולים.

בספר זה הקלטת נעימה אחת מפיהם לאחד משירי תימן.

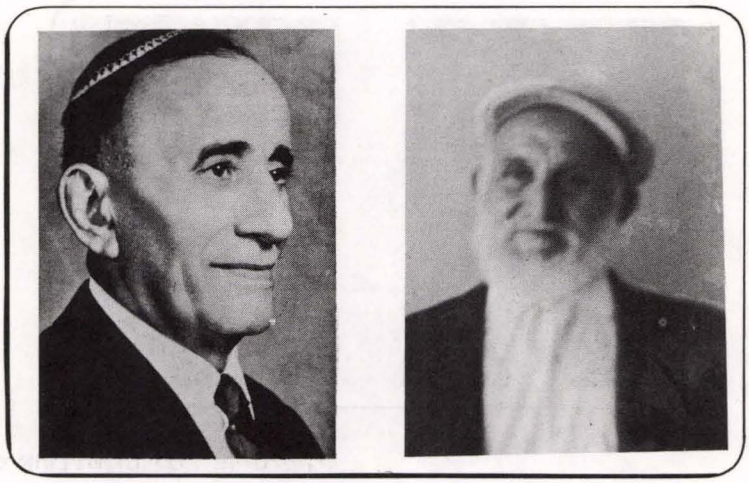
The brothers Aharon and Shalom Yămini, sons of Rabbi Hayyim Yămini

Both of them are natives of Manaḵe (Yemen). Aharon (born 1927) and Shalom (born 1929) came to Israel with their parents on operation "Magic Carpet" in 1949, and went to live in Kiryat Ono.

The two brothers have musical talent and good voices. They serve as cantors in the Rambam synagogue in Kiryat Ono, founded by their father. They learned singing from their father and from Rabbi Shalom ʿOzeri. Aharon works in diamonds and Shalom works in a recuperative center.

Their father sired an illustrious family reared on religion and tradition, and together with his children they do much to preserve the tradition, liturgy, and learning of Yemenite Jewry.

In this book there is one recording of theirs to one of the Yemenite traditional songs.



Ezri Nadaf – Yehiel Adaqi

נדאף, עזרי – עדאקי, יחיאל

Ezri Nadaf

A native of Ṣan'a, Yemen (born 1903).
He was orphaned as a child, and lived with his mother and his father's brothers. He studied with the Mori Harun Al Si'ani and the Mori Salem 'Amar. He worked making fur coats from goat and sheepskin. Because of his musical talent Rabbi Sa'id 'Ozeri would take him and his friend Yosef Kalib as his main assistants on festive occasions.
In 1933 he came to Tel Aviv and worked in construction. He was later chosen as cantor in the Ezrat Ahim synagogue.
Among his children are many noted Rabbis. The eldest is Judge Rabbi Yosef Nadav of the Tel Aviv Rabbinate.
In this book he participates with Mr. Yeḥiel Adaqi in several recordings, according to the rite of the Jews of Ṣan'a.

נדאף, עזרי

יליד צנעא, תימן (תרס"ג, 1903). התיתם בילדותו, גדל וחונך ע"י אמו ודודיו אחי אביו. למד תורה אצל מרי הארון אלסיאני ומרי סאלם עמר. מלאכתו היתה עשיית מעילי פרוות מעורות עזים וכבשים. מתוך כשרונו המוסיקלי היה הרב סעיד עוזירי לוקח אותו ואת חברו יוסף כליב כעוזרים ראשיים במסבות שמחה.
בשנת תרצ"ג (1933) עלה ארצה לתל־אביב ועבד כפועל בנין. מאז בואו נתמנה כחזן ביהכ"נ "עזרת אחים".
מבניו רבנים ידועים והגדול בהם הוא הדיין הרב יוסף נדב ברבנות תל־אביב.
בספר זה הוא משתתף בכמה הקלטות יחד עם מר יחיאל עדאקי.

Yehiel Adaqi see page 227

עדאקי, יחיאל ראה עמ' 227



האחיות דנוך, בניה (בתיה) ושמעה (שושנה)

שתיהן ילידות מנאכה (תימן) בנות סאלם דנוך. בתיה (תרע"ח, 1918) ושושנה (תרפ"ג, 1923).
בהיותן בצנעא קלטו הרבה מנעימותיהן מן המנגנות הידועות סעדה ורומיה דוכאן.
בשנת תש"ט (1949) הגיעו ארצה בעלית "כנפי נשרים" ועברו לגור בקרית אונו.
כבעלות שמיעה מוסיקלית וקול ערב הוזמנו לשיר בחתונות שירי נשים מקוריים. כמו כן הן מוזמנות לעתים להשתתף בהופעות שונות מאורגנות ע"י מוסדות שונים.
בספר זה הוקלט מפיהן כל מדור "שירי הנשים".

The sisters Bunaya (Batya) and Sham'a (Shoshana) Danuch

Both are natives of Manaḳe (Yemen), the daughters of Salem Danuck. Batya was born in 1918 and Shoshana in 1923.
In San'a they learned many melodies from the noted women musicians Sa'ada and Rumiya Duchan.
In 1949 they came to Israel on operation "Magic Carpet" and went to live in Kiryat Ono.
With a good musical ear and pleasant voices, they are invited to sing women's songs at weddings. They also are often invited to appear at events sponsored by various organizations.
In this book they recorded the entire section on women's songs.

Another sign of success of a musical event is the musical phenomenon known by the name *ḥiv̆er*, that is: a long and high tone is sung in the "*falsetto*" register, with a vibrating of the tongue on the upper lip. In general, one of the women begins this, and immediately other women join her, this peculiar sound continuing for some five to ten seconds. The *ḥiv̆er* is performed especially during pauses in singing between musical phrases, but not at every such pause. The *ḥiv̆er* contributes to the raising of happiness, and also it expresses an uplifting of the spirit which emanates from the successful performance of the song and dance.

In brief, it should be noted that in contrast to men's songs, women's songs are characterized by several systems of fixed patterns which act alongside one another. The musical processes which are actualized during the performance of the men's songs act at the expense of other patterns which collapse by the melodic development, while during the performance of women's songs, there is no breaking of the existing patterns. Rather, these processes work in the direction of heightening the existing patterns by preserving all frameworks, large and small.

The initial tempo of this song is the same as the final tempo of the song of the type preceding it, and can reach a speed of approximately 252 m.m. Here, too, as with the dance-songs of the preceding types, we find the heightening of the dynamics in the pauses between the musical phrases, and the gradual acceleration of tempo whose foci are these same pauses.

The texts which are chosen to serve the melodies of this fourth type are built of stanzas with two or three lines with the same rhyme. On the first case, the structures of the songs are the same as the structures we have seen before in the previous types, and there are even simpler structures, such as that illustrated in song number 97 in our book:

a: A,
a: A, pause;
b: A,
b: A, pause.

In the second case, illustrated in our book in song number 100, the structure can be described thus:

a: A
a: A
b: B
b: A
c: B, a long final tone and a pause.

One of the outstanding elements in all the women's songs is the melodic structure composed of a few motives, each covering one rhythmic pattern. Most of the songs are built of three to five basic motives, which appear together, or in part, a few times during the song, their order of appearance being like a piece of embroidery where each stitch is tied to the preceding one. There are motives which appear again during the song in their entirety; there are those which appear only in their first part, while their second part changes; and there are those which appear in a transposition of an interval close to a fourth. If we symbolize the motives in Latin characters, we can describe the structure of many of the characteristic songs according to their musical phrases:

95 $A - B - A_1 - C$
$A - B - A_1 - C$
$A_2 - C_1 - A_1 - C_2$

99 $A - B - C - D$
$A - B - C$
$A - B_1 - C_1 - E$
$A - B_1 - C_1$

96 $A - A_1 - B - C$
$A - A_1 - B - C$
$D - A_2 - D + B - C$
$A - A_1 - B - C$
$D - A_2 - D + B - C$

It should be pointed out that the complete success of a musical event among the women also depends on the preserving of the large framework of this cycle of three types of dances: the *da'ase*, the second dance (in even meter), and the third dance, which is faster (with a rhythm including syncopa). These three types of dances are connected to each other by melodic "kernels" which start the dances. These kernels are similar to each other in their melodic structure, and are the same in the pitch of their initial tones. Often the dances are similar to each other also in the range of the tunes, and even in their general melodic contour. In our book there is a general similarity between song number 96 and song number 95, and also between songs 99 and 98.

The rhythmic pattern of the drum is fixed, and so are the differences of dynamics in this pattern:



The initial tempo of this song is close to the final tempo of the *da'ase* preceding it, and here too one notes during the performance a gradual acceleration whose foci are the pauses between the musical phrases. The tempo can rise approximately 192 m.m.

The text is built from stanzas of two lines each, both having the same rhyme. The order of the lines, and the number of times they are sung, do not depend on the structure of the music, as may be seen in the following diagram of song number 99 in our book:

text	*music*
a:	A,
a:	A_1, pause.
b:	B,
b:	B, a final long tone and a long pause.

A more complicated structure is shown in song number 96, and its description is:

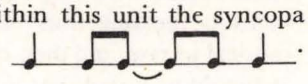
text	*music*
a:	A, pause;
a:	A_1, pause,
b:	B, pause;
b:	A,
x:	B, a final long tone and a long pause.

As with the previous dance, here too the players heighten the dynamics of beating on the drum and platter during the pauses between the musical phrases.

4) The fourth type also includes dance-tunes in an even meter. This dance is performed, without a pause, immediately after the end of the previous dance, while the players change rhythm without any preparation. In contrast to the tunes of the previous type, here the beating on the platter also determines a special rhythmic pattern, which includes a syncopa at the beginning of the second rhythmical value.



This rhythmical phenomenon, the syncopa, also characterizes the melodies of this type of dance. The syncopa can appear in every metrical unit of the song, but within this unit the syncopa has a fixed place: at the beginning of the third time-value:



In every song of this type we find a combination of three rhythmic patterns performed simultaneously. Two types of syncopa, the one performed on the platter and the other which is sung, are joined together and are based on the clear even rhythmic pattern performed on the drum:



After this phrase there is a longer pause in singing while the singers continue the dance pattern by beating a few more metrical units. The structure of such a stanza can be described thus:

a: A – pause;
a: A – pause;
b: B – long pause.

Often the second line is also sung twice, according to the same concluding musical phrase. In this case the tone which concludes the first rendition is short, while the second time the tone is lengthened another full metrical unit:

a: A – pause;
a: A – pause;
b: B – pause,
b: B – a long tone and a long pause.

It is worthwhile noting two other types of structure for the *da'ase*, in which we find that the textual and musical patterns are fixed, and function independently one beside the other. The first structure can be described thus:

a: A – pause;
a: A – pause;
b: B – pause;
b: C – long pause.

The second structure can be described thus:

a: A – pause;
a: A – long pause;
b: B – very long pause;
b: A – pause;
x: B – a final long tone and a very long pause.

The letter 'x' marks meaningless syllables, in general: la, la, la, etc.

A successful rendition of the *da'ase* is characterized by two other interesting musical phenomena, one connected with dynamics, and the other with tempo. In general, the melodies are sung at one level of dynamics throughout the entire song. The beating on the platter and drum, in contrast, are performed with two different degrees of intensity: during the singing of a musical phrase, the drummers do not beat at a great intensity, so that the words and the tune can be clearly heard. Immediately after the completion of the musical phrase, the musicians heighten the volume and continue beating thus throughout the pause until the singer decides to begin singing the next musical phrase, and then the two of them lessen the dynamics of beating until the next pause, etc. It should be noted that this is characteristic of all the dance-songs of the women.

A second phenomenon too, connected with tempo, is characteristic of all the dance-songs of women, and among them the *da'ase* dance. In general, this dance begins with a tempo of approximately 104 m.m., and during the dance the tempo is gradually accelerated, and it can reach up to approximately 132 m.m. The foci of this acceleration, in general, are these pauses between the musical phrases.

3) The third type includes tunes in an even meter, with the beating on the platter emphasizing the musical beat, and the beating on the drum determining the rhythmic pattern of the dance. This dance is performed immediately after the end of the *da'ase* without any break in the beating of drum and platter, and the changes in meter and rhythm are done immediately and without any preparation.

group sings this line twice. After this, the first group continues singing the second line twice, and the second group again replies by singing the same second line twice, and so on.

One of the musical phenomena characterizing women's songs is a pause in singing between musical phrases, while beating on the drum and platter still continues. The absolute length of these pauses is not fixed, but there is consistency in the relation between the various pauses: the pause after the concluding sentence is greater than that which is after the beginning sentence. Thus the pause serves as an important base in fixing the structure of the song and its division into stanzas.

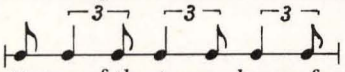
If we symbolize the lines of the text with small letters and the musical phrases with capital letters, we can describe the structure of such a stanza thus:

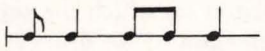
a: A – pause; B – long pause;
a: A – pause; B – long pause.

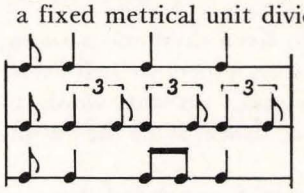
b: A – pause; B – long pause;
b: A – pause, B – long pause.

This structure is also preserved when the form of rendition is not antiphonal. In general people do not dance while performing this song.

2) The second type includes tunes with the rhythm of a dance, called "*da'ase*". This dance opens the group of dance songs. It is recognized by fixed rhythmic patterns of drum and platter, patterns which stress a fixed meter of seven units. The singer who uses the platter, and also the singer who uses the drum, perform a basic rhythmic pattern of:  , that is

1–2–2–2, while the singer who uses the drum expresses each one of the long rhythmical units as a triola: 

The rhythmic patterns of the tunes change from song to song, but they always express this meter of seven units, where each one of the long rhythmical units may be sung as two equal values in length. For example: 

A rendition such as this, of three types of simultaneous rhythmic patterns, creates the phenomenon known as *hemyola,* that is: a fixed metrical unit divided in different ways of rhythmical patterning among parallel parts: 

The text is built of stanzas with two lines in each, the two of them having an identical rhyme. The tune is built from an initial musical phrase and a concluding musical phrase. The initial one covers the first line of the text, and the concluding one covers the second line. The first line is sung twice, and after each time there is, generally, a pause in the singing, but the singers continue the dance-pattern by beating another two-three metrical units (for example 7 + 7) on the drum and platter.

The second line of the stanza is sung only once, according to the concluding musical phrase. A characteristic of this phrase is a final long tone whose temporal value covers at least one metrical unit (= 7 units).

In addition to all the musical phenomena we have mentioned in connection with the *našid, shira,* and *hallelot,* it must be noted that the success of a musical event connected with a text from the *Diwān* also depends on the completeness of its general framework, that is: the singing of the *našid* in recitative style, continuous transfer to singing the *shira* through a "bridge"-verse: *'ånå, 'ånå, 'ånå 'ădönåy, höša nå wă-haṣliḥå nå*; successful performance of the *shira,* a recitative finish of the last line (or the last stanza) with introduction of the word *'ånå* after the end of the written text of the *shira*, and a continuous transfer to singing the *wă-hallăluyå*. This continuity is also expressed in the beginning tone of the *wă-hallăluyå* which is on the same pitch as the final tone of the *shira,* or is higher by an interval of approximately a fourth.

In conclusion, the completeness of the musical framework in an event of a family ceremony, means the keeping in order of three literary-musical forms: *našid, shira,* and *hallelot.*

C. Women's songs.

This is the third group of the musical repertoire of the Jews of Yemen, and it is categorized by them as "women's songs". As with men's songs, here too we note the phenomenon of a singer taking upon herself the "lead" since she is known among the members of her community as well-versed in musical tradition. This knowledge of the singer expresses itself in her remembering many melodies, remembering the texts, and knowing how to render the songs successfully. The success of the performance depends on several factors, the most important of which is the ability of the singer to improvise a text according to the first stanza (or first stanzas) of the song. A stanza such as this, fixed in its content and form, serves as a standard for improvisations of the singer, whether with respect to rhythm and meter or whether with respect to rhyme. This is the reason why the singer is called by the members of the community "*mäšörarat*" (poetess), and this, in fact, is the main difference between women's songs and men's songs, since the latter base their singing on a written text.

An additional factor differentiating women's songs from men's songs is the fact that in women's songs "leadership" is often given to two women singers, where one of them beats on a drum and the other on a *ṣaḥan*. (The *ṣaḥan* is a flat metal platter on which the singer taps with a key, or with some other small metal object.) The main function of the drum and the *ṣaḥan* is to stress the meter of the song's tune, and thus to aid in the performance of the dance based on this song.

The meter of the song is expressed in fixed rhythmic patterns, where the rhythmical values performed on the drum are very varied with respect to their length, while the rhythmical values produced on the *ṣaḥan* are generally the same. In other words, the beating on the drum determines the rhythmic pattern fitting the desired dance, while the beating on the *ṣaḥan* fixes its beat.

The repertoire of women's songs includes four principle types of tunes:

1) An opening tune with slow tempo (approximately 80 m.m. – 100 m.m.) and a simple rhythmic pattern of the drum and/or the platter, where the rhythm is not organized into metrical units.

Today women tend to use the song *haǧebi ya 'ume 'alaye*[10] as an opening number, even though originally this song was supposed to accompany only the ceremony of dressing the bride. The song is built of a beginning musical phrase and a concluding musical phrase, both of them covering one textual sentence. The complete musical phrase is repeated several times, according to the number of textual sentences. The manner of rendition of the song is, usually, antiphonal: a group of women gathered around the "leader" begins singing a complete musical phrase which covers the first line of the text. This group repeats this line a second time, and then the second

10 See p. 213

3. *Hallelot.*

The poems of *hallelot* differ from other poems of the *Diwān* in their style, form, and social function. Most are constructed of four to ten verses which are not composed on quantitative meter. Verses of such a poem are united only in one way, and this is the *mavriah*-rhyme (uniform rhyme). Except for this there is no form-identity between the verses.

Like the other poems of the *Diwān* some of these poems too are written in Hebrew, some in Arabic, and some in Aramaic. Also there are some which contain all these languages.

It should be mentioned here that the Hebrew of these poems is not as rich in form-inventions as in the other poems of the *Diwān,* where such richness is due to the loyalty of the poets to the fixity of the system of quantitative meter. The style of the Hebrew sentences in the *hallelot* is Biblical and Rabbinic.

All these poems begin and end with the word *wă-hallăluyå* and from this is derived the name *hallelot*. In addition to this textual frame, all the poems are unified also in the musical formula according to which they are sung. The beginning of the poem is performed by the "leader", who sings by himself the opening word *wă-hallăluyå*, and also the first verse of the poem with two melodic "movements" as follows:



This verse ends with the movement (a) which is fixed on the last syllable, and immediately all the participants continue singing the poem on one central tone and with a slow "syllabic" tempo which is almost uniform the entire length of the poem. During the singing a musical process occurs which is found also in the group of melodies connected with the synagogal prayer: singing in parallel vocal parts together with a modulation process[9].

The last stressed syllable of the poem is sung according to the movement (b) and immediately after it the word *wă-hallăluyå* is sung according to a special fixed melodic movement:



Five musical phenomena characterize the singing of the *hallelot,* and differentiate it from that of the *našid* and the *shira*:

1. A melodic course similar to that of several prayer-tunes and common to all the poems of *hallelot;*
2. uniform rhythmical values covering syllables, and an unfixed meter;
3. melodic "movements" marking the end of clauses;
4. singing in parallel vocal parts together with a modulation process;
5. uniform singing of the participants and no antiphonal singing.

These phenomena are common also to the musical repertoire of prayer in the synagogue. It is possible, perhaps, to see in the singing of the *hallelot* a symbol of the liturgical framework which characterizes "men's songs".

[9] See above, p. XXIII

Thus the participants apply the literary form to the social situation of two performing-groups. In many cases the responding group sings the last line of the *tawšiḥ* in a slightly different tune from that of the first two lines.

With the heightening of excitement during the performance of the *shira,* the "leader" lets himself display his talent and beautify his singing and also the *shira* itself by lengthening the musical phrases performed by the members of his group. This he does by means of melodic trills in fixed places in the musical phrases, also by longer improvisations between each line, and especially between each stanza. At times the singer also adds textual improvisations to those musical "interludes" between stanzas. When the rendition of the *shira* reaches its climax, something interesting generally happens: all the lines are performed in a very fast tempo by the members of the two groups in the same order, but without the participation of the "leader". He sings only the "interludes" while everyone listens to him and watches the dancers. Often the "leader" becomes silent after singing such a middle section, and then he shows (or the drummer shows, if the "leader" is not also drumming) his virtuosity in drumming. Thus he has the dancers heighten their efforts of improvisation in dance and makes the audience pay attention to them alone.

Three additional factors contribute to the success of performing the *shira*:

1. The change of regular stanzas to *tawšiḥ*-s towards the end of the *shira.* Such a change can be effected only in those *shirot* where the two members of each line are equal in their number of rhythmic patterns and also equal to each line of the *tawšiḥ*. In these cases the singer can sing the stanza to the tune of the *tawšiḥ,* which, as mentioned previously, differs from the tune of the other stanzas not only in its melodic contour but often also in its meter, its rhythmic patterns, and its rapid tempo.

2. The switching of tunes, that is the transfer to a new group of tunes matching the given textual unit, where the first tune in this group belongs to the first stanza, the second tune to the *tawšiḥ*, and the third (if there is one) to the third stanza. In general such switching occurs only once in the singing of the *shira*. However, if the length of the *shira* allows, and if the singer is talented, he can perform two or three switchings.

3. Changes in tempo which can be divided into two types: (a) gradual acceleration, which generally is unconscious and (b) sudden change from slow tempo to fast or from fast to slow. In general the second type occurs at the beginning of the stanza (a regular stanza or a *tawšiḥ*-stanza) and not within the stanza. The amount of success in performing the *shira* depends directly on the frequency of these changes being made, of course, with full agreement on the part of the dancers, and often only with their approval.

The last line of the *shira* is performed in a new tune which is in the recitative style or in the tune of that *shira* but with a much slower tempo. When the singing of the text of the *shira* is ended, the singer performs a final musical phrase on the word *'ånå* (please) which serves as a direct transfer to the singing of *hallelot*.

When the *shira* is performed without dances and without the accompaniment of any percussion instruments, the "leader" does not perform any improvisatory sections since there aren't any dancers to hold the attention of the audience. The need to sing the entire long text, completely, forces the singer to plan his singing such that it alone can keep the audience's attention. In such an event, the singer tries not to take up too much time with the musical phrases, but rather to diversify his singing as much as he can by changing regular lines to *tawšiḥ*-lines, by a few "switchings", and also by changes of tempo, which are done very often during the singing.

The Jews of Yemen distinguish between two performing-types of *shira* poems:

1. The singing of the text by a group of singers, where one accompanies the singing by beating his fingers on a drum, or, as is common in recent years in Israel, on an empty metal tin, and a group of people dance to the rhythm of this song.
2. The singing of the text by a group of singers without dancing and without the accompaniment of percussion instruments.

The first type of performance cannot take place on Sabbaths and holidays, because it is forbidden to dance or drum on them. On the other days of the year the type of performance of a particular *shira* depends on the attitude of those present, their state of mind, good dancers being present or absent, etc.

The factors which are the same in these two performance-styles are: 1) the style of the music, which is distinguished by fixed rhythmical and metrical patterns, and 2) antiphonal singing between two groups of singers, a phenomenon similar to the singing of the *našid*. It should be pointed out here that in the first type of performance (with dancing), the dancing goes on according to the rhythm of both singing groups, that is: according to the rhythm of the singing of the responding group of singers.

The treasure of tunes to the poems of the *Diwan*, in general, and to the *shirot*, in particular, is rich and varied, and every family or community from Yemen has a small treasury of its own for some of the poems. There are very many differences between people of the various communities and families as to the number of tunes they know, different versions of that tune, and the texts to which the tunes correspond. At any rate, each such traditional tune is distinguished in the realization of the literary form of the *shira*, a fact which is revealed by the following three points:

1. Every line in the first stanza of the textual unit covers a complete musical phrase, where the *delet* is sung in the opening musical phrase, and the *soger* is sung in the complementary musical phrase. According to this musical phrase in its entirety each line in this group is sung.

2. The melody of the *tawšiḥ* – the second stanza – differs from the melody of the first one. Often this difference can be very slight and can be expressed by a different final tone or a different rhythmic pattern. Here too each line parallels a complete musical phrase, and all the lines are sung according to the same tune.

3. The tune of the third stanza can again be different from the two previous or similar to the tune of the first stanza. Even in the event of a difference, each line parallels a complete musical phrase, and all the lines are sung according to the same tune.

As with the performance of the *našid,* so also with the performance of the *shira-cum-dance*, the "leader" begins singing the first line. Generally, after two or three lines, the others join in singing, with those sitting near the "leader" joining him in singing the *delet,* and those sitting farther away (or on the other side of the table) replying by singing the *soger.*

In the *shirot* where the lines from the stanza of *tawšiḥ* are all built of *delet* and *soger,* the singing is organized into two groups participating in the same manner as in the previous stanza. But if the *tawšiḥ* includes only three lines, each built of one member, the "leader" and his group sing the first line and the second group responds by singing the second one. After this the "leader" and his group sing the second line again, and the second group replies by singing the third line.

2. "Switching", that is: the changing of tunes while singing the same poem.
3. Change of tempo: gradual acceleration and also sudden acceleration and deceleration at the beginnings of stanzas.

There are *shirim* which are performed as preliminary songs to *shirot*. In many such cases, the tune of the *shirim* is in a recitative style, and the singer tries to sing such a shir (=*našid*) in a tune similar – from the point of view of the melodic contour – to the beginning of the *shira* tune. At any rate, the outstanding feature of such an introductory *našid* is a verse added as a final one after the complete written text. This verse is built of phrases taken from the Psalms; "*'ånå, 'ånå, 'ånå 'ădönåy, hošia'nå wă-haṣliḥå nå*", and it is sung to a fixed melody which serves as a "bridge" to the tune of the following *shira*.

Often *shirim* are performed as if they were *shirot* without dancing. In such cases the leader decides that some lines will be sung in a certain tune and the following one or two lines will be rendered as *tawšiḥ*, with all that this implies, that is: a change of tune, of tempo, and of meter with respect to the performance of the previous regular lines[6].

Našid in such a performance does not serve as the beginning of the *shira* but rather as a separate *shir*. Its end is very similar to the *shira* in that the last line is sung with a new tune in a stressed recitative style, the word *'ånå* (please) is added after the written text, and the singer goes over in a continuous fashion to singing *wă-hallăluyå*[7]. A common phenomenon in the *našid* is the "breaking" of words in accordance with the musical phrases, where the first half of the word is sung by the beginning group and the second half by the responding group[8].

2. *Shirot.*

From the literary point of view, the *shirot* poems are constructed, like the *shirim* poems, on the principle of a quantitative meter, and their prosody has, generally, the form of what is known in literary theory as *shir ezor* (or, in Arabic, *muwashshah*), that is: a large number of stanzas whose system of rhyme and meter is fixed throughout, and similarly their organization into larger textual units. Each such textual unit is composed of three stanzas. The first one contains, generally, three or four lines, each one built of two members: *delet* and *soger*. The two members are distinguished from each other in meter and rhyme, but the meter and rhyme of all three or four of the *delatot* (= first members) are the same, and similarly the meter and rhyme for all three or four *sogerim* (= second members).

The second stanza differs from the first in meter and rhyme, and generally includes three or four short lines, each built of one member. The three (or four) members are the same in meter and rhyme. This stanza is called *tawšiḥ*, which is an Arabic word whose meaning in the Hebrew is *ezor*, "a wide belt". This is the literary term used to designate the form of the *shira*: *shir ezor*.

The third stanza generally includes one or two lines identical to the lines of the first stanza in their form, meter, and rhyme. Often this third stanza includes only one member identical in meter and rhyme to the other members – the *sogerim* – of the lines of the first stanza in the beginning textual unit.

This complicated form of *shir ezor* is the most common of the *shirot* included in the *Diwān*, but there are also *shirot* with other, simpler forms.

---

6 See below in our discussion of the *shirot*. 7 See below p. XXXVI

8 Cf., for example, at the beginning of the *našid*: "*'ăgawa ḥasdăḳå*" (p. 142) the verse "*lă-har ṣiyön tăši/venu năḳönim*".

B. Men's songs.

This is the second section in the musical repertoire of the Jews of Yemen, and it is categorized by them as "men's songs" since it is based on texts written in the *Diwan* and performed by men. It must also be remembered that reading was, in the past, the exclusive province of men. This section is divided into three parts according to the literary structures of the songs: *shirim, shirot,* and *hallelot.*

1. *shirim* (songs).

From the literary point of view, the *shirim* are constructed according to a principle of quantative meter, where each line is built of two members – *delet* (first member) and *soger* (second member) – which are identical in metrical-type and in most cases also in number of metrical patterns. All lines of a *shir* (or, as it is called in Arabic, *našid*) are identical not only in their internal metrical structure, but also in the rhyme of the *soger,* that is the rhyme which closes the entire poem. Often there is a single rhyme for all the *delatot* (first members) of the lines in the poem.

The language of the poems is Hebrew or Arabic in Yemenite dialect. Often these two languages appear in the same poem in such a way that complete textual units in Hebrew and Arabic appear alternately one after the other. In many cases these changes occur within a textual unit, and even within one line where the *delet* is in Hebrew and the *soger* is in Arabic, or vice-versa. It should be noted that sometimes there appear parts of stanzas and even whole stanzas in a third language, Aramaic.

The manner of singing the *shirim* includes singing around a table, and the style of music is generally recitative. In other words, the several tunes known for the various *shirim* are generally of changing rhythmical and metrical patterns, and, indeed, in most cases these rhythmic patterns fit the rhythm of the language. The tune are distinguished by their realization of the literary form of the *shirim*, and their manner of performance aids in this process. The singing is antiphonal, that is: an exchange of replies between two groups of singers, where the "leader" is in the group opening the song, who holds in his hand the *Diwan.* This singer, after having taken upon himself the role of "leader" – at the request of his friends – decides which poem to sing and in which tune to sing it. He also determines where to stop the continuity of the melody in order to perform some trills or longer improvisations, and he decides if and where to accelerate or decelerate the tempo of the tune, and where to "switch" from one tune to another, that is: where to go over to a different tune which fits this poem.

The "leader" begins to sing the *našid* by himself, and after the first or second line the others join in singing, with those sitting near the "leader" joining him in singing the words of the *delet,* and the responding group singing the words of the *soger.* When a single musical phrase covers the entire textual line, the opening part of the musical phrase covers the *delet*, while its closing part covers the *soger.* In most cases, however, each member of the line is sung according to the same musical phrase. The singing of the *delet*, then, differs from that of the *soger* in that the leader adds trill in fixed places in the musical phrase covering the *delet*, thus the opening musical phrase becomes longer than the closing one.

Three musical processes contribute to the successful rendition of the *našid*:

1. The singing of the trill sections by the "leader" on high volume, using the highest pitches he can produce. In this way the singer proves that he is "putting effort" into the singing of the *našid.*

voices heard clearly "above" the voices of the adults, causes the prominence of the modulation process by the raising of the frequency of occurrence of the modulations[4*].

3. In long sections of congregational singing, a gradual deceleration in tempo is often observed.

The following four phenomena apply to the singing of the cantor in general, and on holidays in particular:

1. The cantor sings complete melodic units on textual sections which are shorter than those sung by the congregation. The result is that the melodic unit is sung many times by the cantor, a factor which emphasizes the meaning of shorter syntactic units.
2. The "trill" in the singing, that is the raising of the tempo of the melodic movements and the addition of tones at their beginning [5].
3. The cantor puts more effort into his praying and this shows itself often in a trend almost imperceptible but still consistent of a gradual rise in pitch.
4. Sudden changes in the pitch of the tune (i.e. a sort of modulation process) similar to the changes performed by individuals in the congregation, as mentioned above.

In general it can be said that most of the prayers for Sabbath and festivals, including the reading of the Torah, are performed in a slower tempo than the prayers on weekdays, whether one is considered the singing of the cantor or of the congregation.

To summarize this section of tunes connected with the synagogue, it may be said that for the Yemenites, these tunes are an important vehicle through which they express both the uniqueness of each holiday and its inclusion within the overall framework of the yearly festivals. This is done by the fixity of the melodic contour of most of the prayers throughout the year, a fact which strengthens the unity of the yearly order of the prayers. On Sabbaths and festivals, however, these prayer-tunes are sung more slowly and with "festiveness." In addition, each holiday is marked by special prayers and biblical recitations which are sung in special tunes. Thus, music distinguishes the holidays from all the rest of the year and marks the individuality of each holiday and festival.

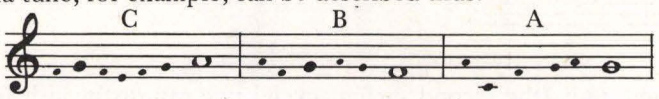
The Jews of Yemen recognize the structure of the tunes by the structure of the verse (or phrase), where the last clause in a phrase (or in a particular textual unit) is the most meaningful musical part of that tune.

These details with respect to the musical structure help the members of the community to distinguish between the different prayers for the whole year, and between the different parts within the prayers. They also help to express correctly the general structure of the various textual units and their internal structuring.

4* See page XXIII

5 This is shown in our book by the difference between the "Song of the Sea" as it is done by the congregation during the prayer, and the same section as it is done by the reader in the context of the public reading of the Torah in the portion of Beshalah (see Nos. 21 and 25).

the clause before the last; and a movement (C) serving as a standard for singing all the other clauses. The Mishna tune, for example, can be described thus:



The second group of tunes includes the tunes for studying the Talmud and the Zohar. The three movements of these tunes are organized thus: a final movement (A) covering the last clause in the section; a movement (C) serving as a standard for singing most of the clauses; and a secondary-final movement (B) covering one of the inner clauses which seems to the singer more important than the others (except, of course, the last one). The Talmud tune, for example, can be described thus:



The second group of tunes gives the singer a certain amount of freedom with respect to organizing movements, for he can determine which clause will be sung according to the secondary-finale movement, and which will be sung according to the closing movement. Thus, the singer can demonstrate, with the aid of the music, his knowledge of the organization of the section with respect to its content. In the example given in our book (No. 91), the structure of the melodic unit can be described thus: C, C, C, *B*, C, C, C, C, *A*.

It seems that the tunes connected with the synagogue are recognized by the Jews of Yemen according to a combination of the two following factors:

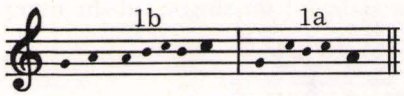
1. the existence of small melodic movements whose tones are fixed with respect to their order and with respect to the relation between their time-values;
2. the order of combination of a number of such movements, with each particular movement covering a particular clause.

In most cases the rules of grammar and the cantillations dictate the order of movements, that is: the agreement between the clause and the melodic movement covering it. From this it follows that the possibilities of improvisation by the singer are limited mainly to increasing the tempo of each movement (at times with the addition of tones at the beginning) or by changing the order of movements (the few times where this is possible, for example in the Talmud-tune or the *'amida*-tune, as we have seen). It must be emphasized that even in such cases, the singing of the final movement always occurs in the last clause.

At this point it is worthwhile thinking about the interesting distinction the Jews of Yemen make between a "simple" musical performance and a "festive" one. We can explain this distinction by summarizing the musical phenomena used especially in the singing of the cantor and the singing of the congregation on weekdays versus that on Sabbaths and holidays, excluding the tunes which are used only on particular holidays.

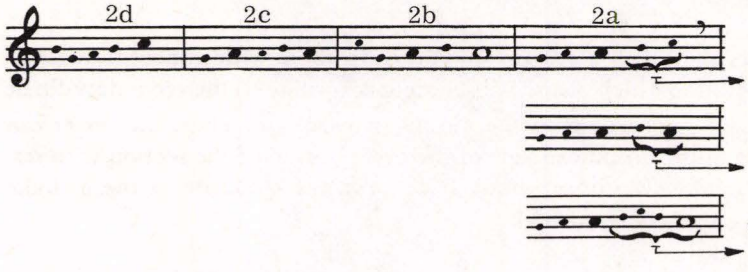
The singing of the congregation on holidays is characterized by three facotrs:

1. The number of worshippers on holidays is greater than on weekdays, and this includes not only more adults but also more children, a fact which leads to an enrichment of the sonority of the tunes. Often also we note singing in parallel vocal parts.
2. The larger number of participants, and especially the larger number of children with high



In the second melodic unit (the second spelling-cycle) one can distinguish four movements: a final movement (2a) covering the reading of the entire word and the name of its cantillation, while the end of the movement changes according to the type of cantillation; a penultimate ("heralding") movement (2b) before the final movement which appears twice and covers the reading of the entire word twice, with its vocalization; a middle movement (2c) covering the reading of the syllables before the final syllable with their vowels and consonants. This movement appears several times, according to the number of syllables; and the opening movement (2d) covering the reading of the first syllable with its vowels and consonants.

According to the example in our book, we can describe the structure of this melodic unit thus:



When the cantillation is of the *mölik* type;

When the cantillation is of the *mafsig type;*

When the cantillation is of the *ma'ămid* type.

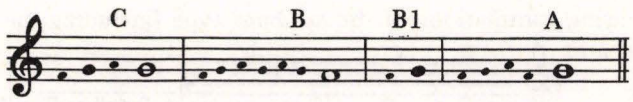
4. Tunes for congregational study sessions.

We refer here to the group-study of older people in different circumstances, such as in the synagogue immediately after the Sabbath morning prayer; between the afternoon and evening prayers on the Sabbath day; on the night of Pentacost; on the night of Hoshana Rabba, etc. The studying is done by adults, but children can also participate. The forms of study closely resemble those of the children. The structure of tunes is also very similar to those of the children.

If the material being studied includes texts from the Bible, the people read one verse in a special tune followed by the Onqelos *Targum* (translation) to this verse in the tune of the *Targum* (one man or one child is appointed to sing the entire targum). The reading of the Biblical verses is carried out one by one by all present, each man in turn according to where he is sitting, or also by the whole group, singing one verse together, and the translator sings by himself the *Targum* to this verse.

If the text being studied is from Biblical exegesis, Mishna, Talmud, or from several Halachic Midrashim, the chapter being studied is divided into several short sections and each such section is sung in its special tune by one man. These texts are sung according to five tunes given in our book (Nos. 89 90 91 92 93), each one built of a full melodic unit covering a full phrase. Each sentence of the text is sung according to the same melodic unit. Each such melodic unit is constructed of three movements, each movement covering one clause from the long phrase. The ends of the movements are fixed and so mark them as such.

These five tunes mentioned above can be divided into two groups with respect to the functional organization of the movements in the melodic unit. One group contains the tunes for studying Rashi, Mishna, and Halacha (Law). The three movements of these tunes are organized thus: a final movement (A) covering the last clause; a penultimate ("heralding") movement (B) covering



3. Tunes connected with the teaching of children.

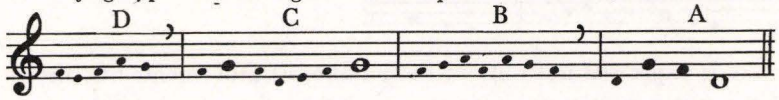
In many places in Israel, in cities, towns, and villages,the Yemenites have established for their children fixed educational activities within traditional frameworks. These activities take place during afternoon hours, and through them children and youth from five to about thirteen learn reading, vocalization, and the traditional Yemenite pronounciation of the Hebrew by memorizing words from verses in the week's Bible-reading. On a more advanced level, children memorize whole verses, and at the same time learn the Aramaic translation (Onqelos *targum*) to the verses they memorize. Each of these activities has its own special tune. On Thursdays, and sometimes also on Wednesdays advanced children prepare the week's Bible-reading which is to be read by the congregation on the following Sabbath. This preparation is expressed particularly by memorizing the sixth portion of the seven portions in the weekly reading. Reading this portion in the synagogue on the Sabbath is generally given as an honour to a child. All the children prepare for such an eventuality. There is a special tune for the "sixth reading".

Two other tunes learned by children are: The Haftara tune (the tune for the Prophets), and the tune for the *shira*, already described above, used to sing in the synagogue the *shirat ha-yam* (Song of the Sea), the Ten Commandments (in the chapter of Jethro and *va-eṯhanan*), and the section on the Death of Moses (at the end of the chapter *ve-zot ha-beraxa*).

All these tunes are of two types:

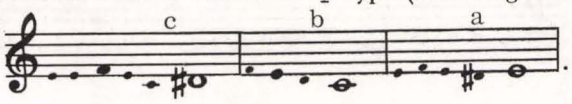
1. tunes to the verses of the weekly chapter, each one containing two melodic units. Accordingly, each verse is divided into two textual parts, the first ending with an *'aṯnåḥå* cantillation, and the second with a *söf påsug* cantillation;
2. the rest of the tunes which children learn, that is: the tune for the *targum* (translation), the tune for the Haftara (Prophets), the pronunciation tune, and the *shira*-tune, all of them are built of one melodic unit covering the entire verse.

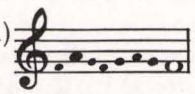
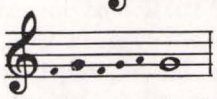
As an example of the first type we give a description of the tune for older children, in which one can distinguish four movements: a final movement (A) covering the *'aṯnåḥå* cantillation and the *söf påsug* cantillation; a penultimate ("heralding") movement (B) covering the clause with a cantillation of the *ma'ămiḏ* type before *söf påsug*; a movement (C) covering the clauses with the cantillations of the *ma'ămiḏ* type; and a movement (D) covering the clauses with the cantillation of the *mafsig* type. Following is a transcription of this tune and its movements:



The pronunciation-tune is unique in the richness of its movements and their functions. In this tune one can distinguish six movements grouped into two melodic units, each unit consisting of a full spelling-cycle for one word. It is possible to distinguish two movements in the first melodic unit (the first spelling-cycle): the final movement (1a) covering the reading of the word in its entirety, and also the spelling of the group of letters in the final syllable; and the movement (1b) covering the reading of all the preceding syllables in the word, with their vocalization and also their spelling. This movement appears several times, according to the length of the word. In the example in our book (No. 84), we can describe the structure of the melodic unit thus:

movement (C) covering all the clauses having cantillations of the *ma'ămiḏ* type (including the cantillation *'aṯnåḥå*). The three movements are:

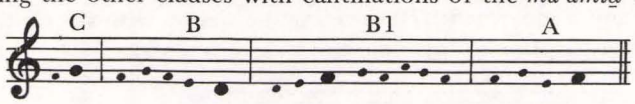


In the tune for Lamentations chapters 3 and 5 we can distinguish, by contrast, only two movements: a final movement (A)  , covering the clause with the cantillation *söf påsug*, and the movement  (= B), covering the entire first part of the verse until the cantillation of the *ma'ămiḏ* type, the last before *söf påsug*.

This three-movement structure, that is, C, C, ... , C, B (penultimate), A, is common to the tunes for the *Haftara* (Prophets), Song of Songs (read on Passover), Ruth, and Ecclesiastes. In all these tunes (which differ, of course, one from another in their sound organization) as in the tune for Lamentations (chapters 1, 2, 4 mentioned above), the final movement covers the last clause in the verse with the *söf påsug* cantillation, the penultimate movement covers the clause with the cantillation of the *ma'ămiḏ* type, and the third movement covers all the other clauses with a cantillation of the *ma'ămiḏ* type,(including the cantillation *'aṯnåḥå*).

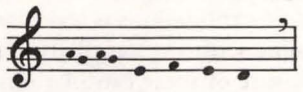
This is the place to note that Lamentations is sung by the entire congregation, while the cantor (or reader) repeats the last verse, and also sings the first verse of each chapter of the scroll. It is worthwhile pointing out that during the reading of the scroll there occur musical phenomena similar to those occuring during the reading of the Song of the Sea (*shirat ha-yam*) (see above, p. XXIII), that is: singing in parallel vocal parts with a modulation process, gradual deceleration in tempo, and gradual increase of dynamics.

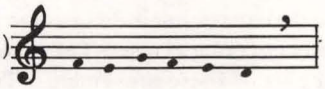
With respect to the structure of the tunes, it is worthwhile pointing out an interesting exception to all the structures mentioned above. We refer to the Scroll of Esther, where one can distinguish in its tune four movements: the final movement (A), covering the last clause in the verse with the cantillation *söf påsug*; the first penultimate ("heralding") movement (B) covering the clause with a cantillation of the type *ma'ămiḏ* before the *söf påsug*; the second penultimate movement (B*1*) covering the clause with the cantillation *ṭifḥa* before the *söf påsug*; and the fourth movement (C) covering the other clauses with cantillations of the *ma'ămiḏ* type (including the cantillation *'aṯnåḥå*):



The uniqueness of this structure is expressed not only in the number of movements but also in the fact that the duration of the two penultimate movements is longer than the duration of the final movement. From a musical point of view it is as if the power of closure for the cantillation *söf påsug* is less than that of the *ṭifḥå* and also less than that of the *ma'ămiḏ* before it. This leads to the Scroll's being read in such a way that its verses "run" into each other almost in one continuous flow. When the reader finishes each one of the "verses of redemption" in the Scroll (Chapter 2, verse 5; chapter 7, verse10; chapter 8, verses 15-16; and chapter 10, verse 3), the entire congregation repeats it. Generally the congregation sings in two parallel vocal parts, with the interval of approximately a fourth. The tune for these five "verses of redemption" differs from the general tune of the scroll, even though there is a clear similarity in the way the movements cover the clauses in the verse:

The movement  (= C), covering clauses with the cantillation *ṭifḥå* before *'aṭnåḥå*;

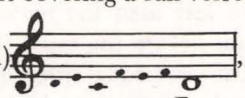
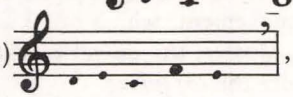
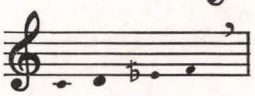
The first penultimate ("heralding") movement (B)  , covering the clause with the cantillation *ma'ămiḏ* which precedes the clause with the cantillation *söf påsug*;

and the second penultimate movement (B*1*)  , covering the clause with the cantillation *ṭifḥå* before *söf påsug*.

We can summarize and say that each verse in the text of the Pentateuch is built upon two melodic units. The first unit is built upon the movements of *mafsigim* and *ma'ămiḏim* cantillations and finishes with the penultimate ("heralding") movement – the *ṭifḥå* – while after it comes the final movement with the cantillation *'aṭnåḥå*. The second unit is also composed of movements of *mafsigim* and *ma'ămiḏim* cantillations, but it concludes with a group of three movements: the first penultimate movement with the *ma'ămiḏ* cantillation, then the second penultimate movement with the cantillation *ṭifḥå*, and finally the concluding movement with the cantillation *söf påsug*.

In the example in our book (No. 23) we can describe the structure of the verse thus:

First melodic unit: D, D, D, E, D, C, A.
Second melodic unit: E, D, B, B^1, A.

On Sabbaths and festivals the public reading of the *Torah* is done in the following manner: the reader finishes reading one verse, and a boy (who has prepared previously) reads the Aramaic translation (the Onqelos *targum*) to that verse in a special tune. Thus the reading continues verse by verse. The tune for translation represents, then, a different text and a different performer. The translation text as it is found today in printed versions generally contains no marking of cantillation symbols but rather only dots and dashes separating one verse from another and separating clauses in the verse. Indeed, the tune expresses the division of the translated verse with respect to its syntax and not with respect to the cantillation symbols of its parallel Hebrew verse. Especially striking is the fact that, while with respect to the tune for reading the *Torah* each verse is divided into two melodic units, the tune for translation is one melodic unit covering a full verse. We can distinguish in this tune three movements: the final movement (= A)  , covering the last clause in the verse; the penultimate movement (= B)  , covering the clause before the end; and the movement  (= C), covering the clause before the penultimate one.

According to this last movement are sung all the clauses preceding the penultimate clause. The structure of the tune can therefore be described as: C, C, ... , C, B, A.

This structure is also found in the tune of Lamentations (Chaps. 1, 2, 4) even though the text here is accompanied by cantillation symbols. Following is a description of the place of the three movements of Lamentations within the framework of the verses: the final movement (A) covering the last clause in the verse having as its cantillation the *söf påsug*; the penultimate movement (B) covering the clause whose cantillation is of the *ma'ămiḏ* type before *söf påsug*; and the third

b. The clauses finishing with the cantillation *ma'ămiḏ* are of less importance. Also, the power of closure of these cantillations is less than that of the *'aṯnåḥå* or the *söf påsug.*

c. The clauses ending with the cantillation *mafsig* are of the least importance in the verse, and the power of closure of these cantillations is the least in the verse.

We have already mentioned that the melodic groups with which we are dealing are also similarly built of melodic movements covering clauses. The power of closure of these cantillations is, therefore expressed in the final part of these movements. Two musical components can be distinguished in this part: (a) the organization of sound, and (b) the amount of time given for singing the last stressed syllable of the final word of the clause. Just as the organization of sounds in the last part of a particular movement is different from that of other movements in the verse, and just as the amount of time of the final stressed syllable in the last word is longer, so this movement is considered as a larger *koaḥ hefsek* (= power of closure).

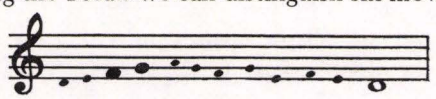
The importance of the clause depends, then, on the amount of time for the performance of the movement, and on the melodic structure of its final part.

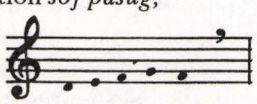
All of this concerns the accents of the Bible and their function in determining movements. However, as with the first group of melodies, here too there are rules of syntax which play an important role in determining the movements, and this is realized again in the occurrence of a penultimate ("heralding") clause. This is the clause stressed with a *ma'ămiḏ* cantillation or sometimes also with a *mafsig* (secondary disjunctive) cantillation, closest to the sentence with the *söf påsug* cantillation. The movement of this *ma'ămiḏ* cantillation differs from other movements with *ma'ămiḏim* cantillations in the same verse. This difference can exist in the organization of the tones, in the duration of the last stressed syllable in the final word, or in both factors together. The Jews of Yemen call this movement *kasra,* an Arabic word whose meaning is "breaking", that is: here it is as if the course of the melody is "broken".

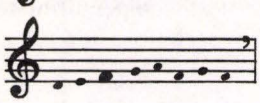
According to the system of cantillations, the cantillation *ṭifḥå* appears in most places immediately before the cantillations *'aṯnåḥå* and *söf påsug.* True, the *ṭifḥå* designates a final word in a clause, or, it will be recalled, it is considered as a cantillation of the type *mafsig,* that is, having a power of closure less than the *ma'ămiḏ* cantillation. However, even so, the fact of its being the last cantillation before the most "important" cantillations *'aṯnåḥå* and *söf påsug,* also gives it a function as if it were an additional penultimate ("heralding") movement. This is actually expressed in the musical movement, which bears a stronger power of closure than that of the other *mafsigim* cantillations. Mostly, the power of closure of the *ṭifḥå* before the *'aṯnåḥå* is greater than that of the *ṭifḥå* before the *söf påsug.*

A short description of the reading-melodies in the *Torah* (Pentateuch) will clarify matters.

In the melody for reading the *Torah* we can distinguish six movements:

The final movement (A)  , covering the cantillation *'aṯnåḥå* and the cantillation *söf påsug;*

The movement  (= E), covering clauses with the cantillation *mafsig;*

The movement  (= D), covering the clauses with the cantillation *ma'ămiḏ;*

of the verse, where the tendency is such that movement D is used as a secondary finale after movement C.

A good example of the power of the penultimate musical movement in giving expression to the completeness of the textual units can be seen in the *birkat kohanim* (priestly benediction) which is sung according to the melody of the *'amida* (cf. No. 22 in our book). This prayer is composed of three verses, where each verse is also a complete musical unit. Each word in the verse is sung slowly by the cantor, and the priests repeat it. Its tune is composed of a combination of movement C and the final movement. The last word in the verse is sung by the cantor according to the penultimate movement (B), the priests again repeat it, and only then is sung the reply of the congregation *'amen*, according to the final movement (A). In this way the fact is emphasized that only the congregation, by answering the word *'amen*, completes the textual unit.

Every holiday and festival is characterized by several tunes which differentiate its prayers from those of other festivals. Some of these tunes are included in our book, for example, the Friday-evening tune to the poem *Lecha Dodi* (No. 8-9), the tune for Psalm 92 (No. 12), the tune for several holiday poems (Nos. 31, 34-49), the tune for the *Kinnot* (Lamentations) poems said on the Fast of Ab, etc.

2. Tunes for Public Reading.

Tunes within this group are also constructed of movements covering clauses, and their musical meaning is recognized, in particular, by their final part which is also characterized by its fixity. However, in contrast to the preceding group of tunes, where the rules of syntax of the language fix the number of movements, their size, and their musical structure, here there is also an important function filled by the biblical cantillations.

The cantillations are written (or printed) symbols put above or below words, such that each word has, usually, one symbol. This system of symbols is uniform for most books of the Bible (21 of them), with the exception of Psalms, Proverbs, and most of Job, where there is a different set of symbols. (Parts of Job with the same set as the 21 Books are chapters 1 and 2, chapter 3, verse 1 and chapter 42 from verse 7 to the end.)

Regarding the 21 Books, the Jews of Yemen distinguish four types of cantillations[4]: *mölik* (conjunctive), which includes *šöfar höleḵ, šöfar hafuḵ, 'azlå, dirgå*, etc.; *mafsig* (secondary disjunctive), which includes *pašṭå, ṭifḥå, zargå*, etc.; *ma'ămiḏ* (primary disjunctive), which includes *zågef gåṭån, zågef gåḏöl, saḡöltå, răbia'*, *tăvir, talšå yåmin*, etc.; the fourth type includes two cantillations: *'aṯnåḥå* and *söf påsug*. It should be noted that the cantillations *'azel we-'ate, 'ate*, and *tărentarsin* are considered as *ma'ămiḏim* (primary disjunctive). However, when the cantillation after them is *răbia'*, they become *mafsigim* (secondary disjunctive).

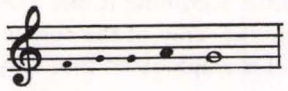
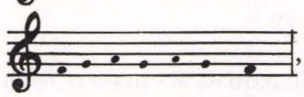
Each of the cantillations of the *mölik* type indicates a word included within a clause, but not a final word. Each of the cantillation symbols included in the last three types designates a closing word in a clause. According to this, the clauses in the verse are categorized into three types according to the importance of the closure they express by means of the *"koaḥ hahefsek"* (power of closure) which the cantillations give to the final words:

a. The clause ending with the cantillation *'aṯnåḥå* and the clause ending with *söf påsug* are the most important ones in the verse, and these two cantillations have a disjunctive power which is the strongest in the verse.

4 I have not felt it necessary to give here the actual printed form of the cantillations.

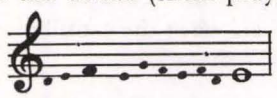
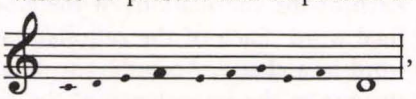
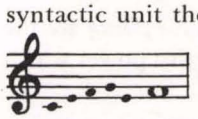
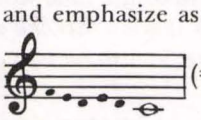
structure of larger sections. But there are many instances where the cantor (or the leader) can allow himself to deviate from the ordinary, and with the aid of the music he can create new textual structures, as will be illustrated further on (p. xxx).

To make matters clearer, we give, as an example, a short description of two tunes[3]: the tune of the *shira,* used to sing the section called *shirat ha-yam* (The Song of the Sea), and the tune of the *'amida,* which is used to sing the *'amida* prayer (silent prayer).

Within the tune of *shira* it is possible to distinguish three movements: the closing movement (= A)  , covering the last clause in the verse; the penultimate movement (= B)  , covering the penultimate clause; and the movement  (= a), covering the clause which precedes the penultimate one. According to this third movement is sung every clause (if there is such) preceding the penultimate one. It is worthwhile noting that, from the point of view of the pitches of the tones, there is an identity between the final movement and the movement before the penultimate one. The difference lies in the tempo, which is slower in the final movement.

It is possible, then, to describe the structure of the *shira* tune thus: A, A, – – – – A, B (= penultimate), a (cf. piece No. 21 in our book).

The Song of the Sea (*shirat ha-yam*) is performed by all the congregation together with respect to both tune and tempo. In most cases several musical phenomena take place here: a gradual deceleration in the speed of delivery, a gradual heightening of volume, and singing in parallel vocal parts (similar to the way of singing known as "organum"). Often a modulation process accompanies this, wherein during the singing one of the participants decides to lower slightly the pitch of the tune (usually in an interval of a half-tone or a full-tone), and gradually takes with him part or even all the congregation. After several such "lowering"s, initiated by different individual participants on different occasions, the congregation (or a part of them) reaches a point where it is hard to sing the tune, because their voices are so "low". Then someone decides to raise the pitch of the tune, and he takes after him again part or even all of the congregation. Such raising is done in general at an interval of approximately a fourth, such that almost always we find singing in parallel parts at an interval of approximately a fourth. After such "raising" the process of "lowering" begins again, etc.

In the tune of the *'amida* (silent prayer) we can distinguish four movements: the closing movement (= A)  , covering the last clause in the verse, or the last syllable in this clause, or any complete syntactic unit which the singer wishes to present and emphasize as the final one; the penultimate ("heralding") movement (= B)  , covering the penultimate clause of the verse, or the last syllable in this clause, or any complete syntactic unit the singer wants to present and emphasize as the penultimate one; the movement  (= C), and the movement  (= D), used to perform the other parts

[3] All the examples in the introduction are taken from the tradition of the Jews of *Ṣan'a.*

It should be noted that this transliteration system is used here for Yemenite Hebrew terms only. General Hebrew terms and Arabic terms are transliterated according to a related, but broader and more conventional, system.

The rendering of the text in song causes great changes in the structure of the vowels, in their length, and in the amount of strengthening of the consonants. Therefore the phonetic transliteration was done not according to the rules of Hebrew grammar and not according to the customary pronunciation in Yemenite-Jewish speech, but according to the performance on the recording.

I wish to express my deep gratitude to Mr. Avigdor Herzog and to Dr. Eliyahu Schleifer who read through the whole manuscript and provided me with a richly written commentary. I am also grateful to Mr. Yosef Tovi who edited the text of the poems included in the second section of the book.

The music:
As noted above, the Jews of Yemen divide their musical repertoire into three main groups with respect to musical style and social function: tunes connected with the synagogue, men's songs, and women's songs.

A. Tunes connected with the synagogue.

The Jews of Yemen divide the tunes connected with the synagogue into four main sections, as given in our book:

1. prayer tunes;
2. tunes used in public reading of the Torah, Prophets and Writings;
3. tunes connected with the teaching of children;
4. tunes used by adults while studying together (*'Åsåg Törå*).

1. Prayer-tunes.
At the heart of these tunes' structure lies the principle that they are to serve the text. Indeed, these tunes are each constructed of a complete melodic unit covering a full verse (or full sentence), each such verse (or sentence) being sung according to the same melodic unit.

The syntax of the language is also reflected in the internal structural organization of such a melodic unit. We give here the principles of this internal structuring.

The melodic unit is constructed of at least two melodic movements (motives)[2], each movement completely covering a clause or some other complete part of the verse (or sentence). One movement repeats itself (in different nuances) several times according to the number of words or clauses it covers. The next movement, which is the final one, is the most important, and therefore it is also fixed and uniform in every performance. Often there is also a third movement, the penultimate ("heralding") one, which appears as the last one before the final movement. What is common to these movements is the fact that their endings are fixed and are their main distinguishing feature.

These characteristics appear together in most of the synagogue-tunes, and only a few of them are exceptions to this rule. An exception occurs when the tune's movements do not fully cover the clauses within a verse (or sentence), or when these tunes include more than three movements. In general, members of the community know the structure of the phrases in prayers, and also the

2 I allow myself to use here the term "movement" used also by A.Z. Idelsohn in his book *The Songs of the Yemenite Jews* (Berlin: Benjamin Harz, 1924). In my opinion, this term successfully reflects the fact that the importance of the musical motives lies not in the absolute pitch of their tones, and not in the fixing of exact intervals between tones, but rather in the direction of the melody's "movement" and the rhythmical patterning of its final tones.

a.  — at the end of a subordinate clause;

b.  — at the end of a main clause or at the end of complete melodic unit;

c.  — at the end of a larger textual unit;

d.  — at the end of a complete text.

It should be pointed out that these lines do not mark the end of a rhythmical or melodic phrase, and that therefore the first note after these lines is not necessarily accented.

5. In sections where the musical structure is more important that the lyrical structure, the division into metrical units is made by the customary symbol in western music,  — at the end of a clear metrical unit. Often the division into metrical units was done noting all the symbols explained above, especially in sections where the clear musical meter collapses during the singing due to a lyrical meter (see, for instance, "*ʾašar bigˉlal ʾåvötˉ*", p. 68).

6. In accordance with notation customary in western music, there should appear at the beginning of each section, beside the key, a number designating the fixed meter for that section. Here, in contrast, I have refrained from such markings because of the rarity of sections with fixed meter.

The system of foreign transliteration:
Here, too, I have adopted a system which allows the description of Yemenite-Jewish pronunciation in a form close to reality but which on the other hand doesn't overly tax the reader with a multiplicity of phonetic signs. I therefore used the system of Prof. Shelomo Morag[1*], noting especially those signs which seemed to me important for the purpose of this book. Small differences in pronunciation, and also differences in pronunciation among people from different areas of Yemen are not expressed here.

Following is a list of the phonetic symbols I used:

Consonants:

ʾ	—	א	h	—	ה	k̲	—	כ	f	—	פ
b	—	בּ	w	—	ו	l	—	ל	ṣ	—	צ
v	—	ב	z	—	ז	m	—	מ	g	—	ק
v̌g	—	ג	ḥ	—	ח	n	—	נ	r	—	ר
ḡ	—	ג	ṭ	—	ט	s	—	ס	v̌s	—	שׁ
d	—	ד	y	—	י	ʿ	—	ע	s	—	שׂ
d̲	—	ד	k	—	כּ	p	—	פּ	t	—	ת
									t̲	—	ת

Vowels:

Bå	—	בָּ	Bă	—	בַּ	Bi	—	בִּי	Bo	— (small kamets)	בָּ
Ba	—	בַ	Be	—	בֵּ	Bö	—	בְ	Bu	—	בֻּ
Ba	—	בָּ	Bi	—	בִּ	Bö	—	בוֹ	Bu	—	בּוּ

1* Morag, Shelomo – Pronunciations of Hebrew. Encyclopaedia Judaica, Keter, Jerusalem, 1971, vol. 13 col. 1120-1143.

♭ – a little higher than ♭
♯ – a little lower than ♯
\ – a *glissando*.

Also, I represented significant elaborative trills by notes written in smaller writing than usual.

2. I have established the pitch of the melody for the selection taking the convenience of the reader into account. I also tried to plan the notation such that the notes of the given text could be included within the framework of a "staff" while using accidentals as little as possible.

3. Sudden changes of tempo which occur during the performance of various selections were designated only in significant and meaningful cases. Gradual changes in tempo (for example continuous acceleration or deceleration) were not designated.

With respect to the second objective, I adopted several methods of notation, some accepted and known among ethnomusicologists, and some novel:

1. Before the beginning of each selection I designated the absolute pitch of the first note as given in the recording. This notation appears in the form of one note plus the appropriate key within brackets. Thus for example in the first selection:  (p. 4).

2. Among the songs and poems in the book there are some which are constructed of several stanzas all sung according to the same tune repeated with each stanza. In some of these cases, when there were differences in versions of the music between one stanza and another as performed by the singer, I gave the first version in regular notation and under it wrote in smaller letters one additional version. Thus we have provided a small start in the direction of understanding the way in which the elaboration of a given selection is made.

3. In most cases the music reveals itself as secondary in importance to the text in that the rhythmic and syntactic organization of the text directly influence the organization of rhythm and meter in the music and the structuring of the order of melodic motives and the musical phrase. This results in there many times not being musical phrases for a given selection equal to one another in length. To express the completeness of each such phrase, and also the difference in length between the different phrases, I arranged matters such that the length of one line of notes would include only one musical phrase, without taking into account the artificial unity of the length of lines on a page.

In case a phrase was longer than could be contained in one line, I tried to note such in two lines, where each line expresses part of a phrase (a clause) also representing a complete unit. In such a case I emphasized the difference between these two parts by indenting the second line slightly with respect to the first.

4. An additional matter due to the predominance of the lyrics over the music is changing meter. To represent this, I divided the metrical units in most cases according to the text and not according to the repeated occurrence of melodic or rhythmical motives. Four types of symbols are used in such a notation:

In the first section we include 54 prayer selections reflecting the daily-order of the Jew in the synagogue according to the yearly cycle, beginning with the weekday, through the Sabbath, the three major festivals, the High Holidays, and concluding with Purim and the Ninth of Ab.

Twenty-nine selections included in the second section we chose from the repertoire performed within the family circle according to the yearly-cycle (Friday evenings, Sabbath, Sabbath eve, Passover eve), and also from the repertoire of men's songs performed at family festivities.

The third section includes five examples of verses whose tunes are unique to the different levels of study and the different contexts of teaching children in *Heder*.

The fourth section also includes five examples of selections from different Jewish sources studied by the people: Rashi's commentary, Mishna, Talmud, Zohar, and the Shulchan Aruch; as each selection has its own special tune.

The fifth section contains seven examples of women's songs representing the musical , poetical , and dance forms most popularly in use.

The method of notation:

It is a well-known fact that every musical selection is subject to some change with every repetition of its performance, as a result of its being a human activity. In "western" music, especially that rendered by notes, these changes are very delicate. However, in the music we call "eastern", characterized by learning by word of mouth and by tradition, the musical-artistic ideal expresses itself even more so in embellishments and even finer nuances of given musical formulations. In the consciousness of both listeners and performers there is a constant tension between what is recognized as the given musical rendition and what is the actual performance. Furthermore, this rendition changes not only from one performer to another, but also from one performance to another even by the same singer. This tension is one of the main characteristics of "eastern" music, and this includes the traditional music of the Jews of Yemen. The musical notation for the pieces appearing in this book was done, as noted above, according to recordings from the collection of Mr. Adaqi.[1] Each selection was recorded once from one singer, such that the tunes for the selections must not be viewed as fixed and uniquely representative of the musical tradition of Yemenite Jewry. The notation must be viewed as documenting one version, albeit one recognized by the Jews of Yemen as correct, and therefore as authoritative from the point of view of its general form. But it must also be remembered that from the point of view of nuances and small stylistic and musical differences the version in this book is only one of many.

The method of notation adopted here is meant to serve the goals I established for myself, as mentioned above: 1) to disseminate this music among a wide circle of music-lovers, by making simple use of the language of notes, so that the reader can get the feel of the musical repertoire as rapidly as possible, and 2) to render as correctly as possible the music of Yemenite Jewry, with its types and manner of performance, with the intention of emphasizing its proper function within the framework of the Yemenite-Jewish tradition.

With respect to the first objectives we must make three comments:

1. I have refrained as much as possible from noting intervals smaller than half a tone. Also, I refrained from noting especially complicated trills or very delicate differences in tempo. I represented such only in cases where a special meaning was denoted by such details, and this with the aid of the following signs:

1 The names of the informants, their pictures, and other personal details are brought in two separate lists. The first one includes individuals who demonstrated traditional solo pieces, whereas the second list, "Singing together," includes five groups of informants who demonstrated traditional group-singing.

Structure:
The structure of this book is also geared to show the heritage of the Jews of Yemen and its musical expression.

The life of Yemenite Jews, like Jewish life in general, is carried on in accordance with two cycles: the yearly-cycle, that is, the list of significant days during the year (Sabbaths, holidays, etc.), and the life-cycle, that is, important days in the life of the Jew (circumcision, wedding, etc.). Everything included in these two cycles receives expression within three social frameworks: the synagogue, the family, and the educational system (school, *Ḥeder, Bet-Midrash,* etc.). Each of these three frameworks also has its own stylistic and musical particularity. In addition to this classification, the Jews of Yemen divide their musical repertoire into three main groups:

- tunes associated with the synagogue;
- men's songs;
- women's songs.

This classification is based not only on differences in musical styles but also on different social functions.

The first group. Three social functions are associated with the synagogue: prayer, studying together (usually within the synagogue but not during prayer time), and the teaching of the children in the *Ḥeder*. (This is the traditional educational institution, where learning takes place in a small building next to the synagogue or in the synagogue – not in the prayer hall proper but rather in a nearby room.) Each of these three social activities is carried on using a specially fixed musical repertoire.

The second group. This group is termed by the Jews of Yemen as men's songs, and is based on texts from the *Diwān* (the book of collected poems of Yemenite Jewry). The *Diwān* is divided into separate sections according to the forms of the poems (prosody) and also according to their functions. The sections most widely found in most editions of the *Diwān*-s (in print and also in manuscript) are: *Shirim* (= songs, called in Arabic *nišwad,* singular *našid*); *Shirot* (= lengthy poems, singular *shira*), whose structure is known by its Arabic name *muwaššaḥ*; *Hallelot,* from the word *wă-hallăluyå* (= "and praise the Lord"), which begins and ends each poem of this section; *'Inyån ḥăṯånim,* songs sung at feasts connected with weddings; and *'Inyån Šabbåṯ,* poems sung within the framework of feasts on Sabbaths. The first three sections are distinguished from each other by prosody and by the musical style characterizing the poems they include. The last two sections comprise various poems, including those associated with the forms of *našid* and Shira.

The third group. This group is termed by the Jews of Yemen as women's songs, and includes songs in Arabic in Yemenite dialect sung by women-singers. Most of this repertoire is performed within the framework of family festivities connected with weddings, and is sung by women for women who in part participate in performing the songs and, in part, also perform dances built upon them.

This book is divided into five sections. These include both the three groups just described as well as aspects of the societal framework discussed in the section above entitled "structure." The five are:

1. In the synagogue;
2. Within the home and family;
3. The teaching of children;
4. Torah reading and learning;
5. Women's songs.

INTRODUCTION:
YEMENITE–JEWISH TUNES: THEIR STRUCTURE AND MANNER OF PERFORMANCE

By: *Uri Sharvit*

Background:

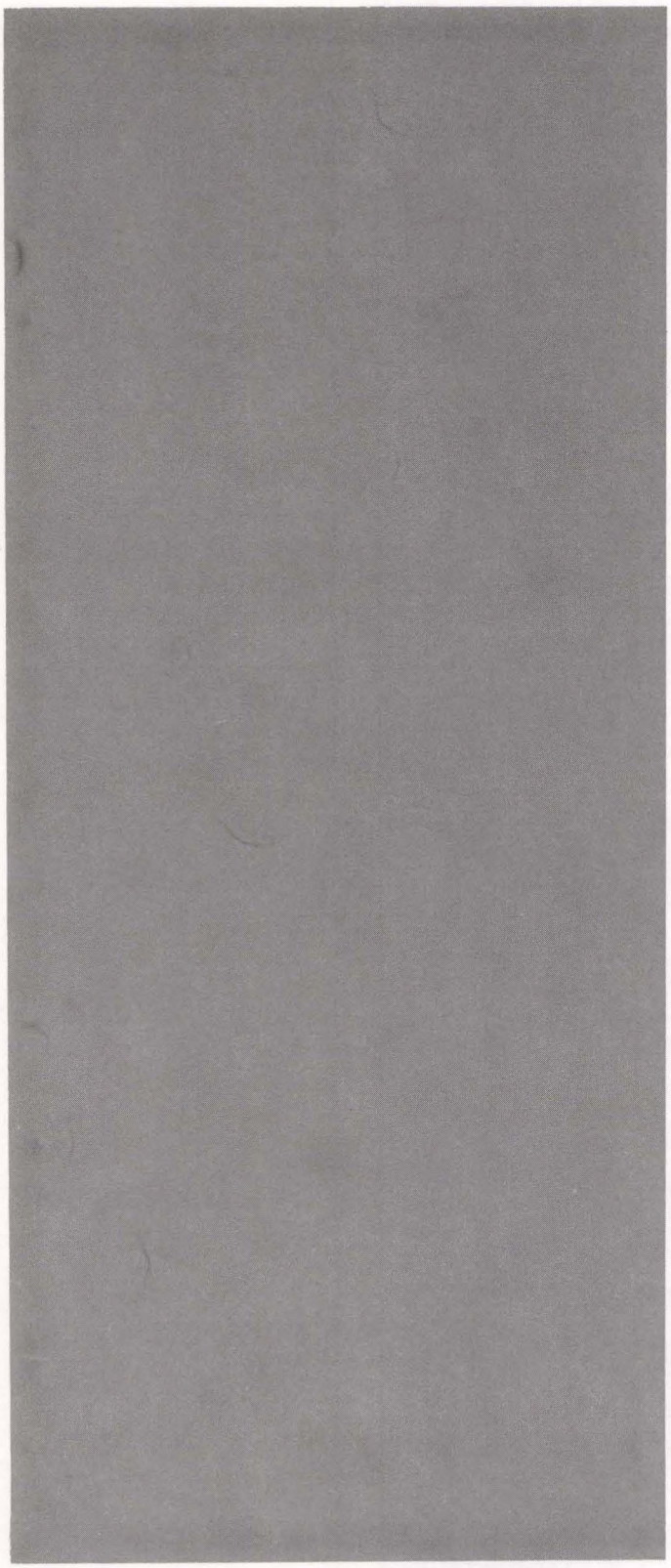
The book presented here to the reader is due to the initiative and untiring efforts of Mr. Yehiel Adaqi, who took upon himself the task of having the musical treasures of the Jews of Yemen collected and disseminated among the public. Several years ago Mr. Adaqi set out to fulfill this task and began recording the traditional music of Yemenite men and women found to be reliable informants for their districts of origin. Along with this Mr. Adaqi suggested that I help him in disseminating this music by recording it in musical notation, editing it, and explaining it. I responded to this important challenge eagerly, although knowing that I would have to struggle with two difficult problems. The first concerned the method of notating the music. As is known, musical notation was founded and developed in Europe, to be used as an aid in remembering pieces of music composed by nations of European culture, what is today called "Western culture". It is clear, then, that every rendering into musical notation carries with it an associative and cultural aura connected to the world of "Western" music. Therefore, the problem I faced was how to awaken in the reader Jewish and Yemenite associations with the use of "Western" notes. In other words, how was I to express in the "language" of "Western" notes music which never before had need of this language, and how was I to apply this notation to the world of Yemenite-Jewish music?

The second problem dealt with the manner of presenting the musical tradition of Yemenite Jewry, and included two questions:

1. Should one present this tradition in its entirety, with all the detail of its rich repertoire, or, perhaps, should one be content with a selection from it?
2. Whichever way one chooses, how should one arrange the selected musical pieces?

The discussion of the first problem I elaborated on a little in the chapter dealing with the method of musical notation. There I also suggested partial solutions for related problems. With respect to the second problem, the questions asked found their answer while this book was being written, for I decided to give to teachers and lovers of music a volume showing different aspects of this music in everything pertaining to its form and the manner of its performance. This may ultimately lead to realizing the main aim of the work, which is to give a complete picture of a Jewish tradition as expressed in music, by writing down the tunes and alongside them giving appropriate explanatory remarks.

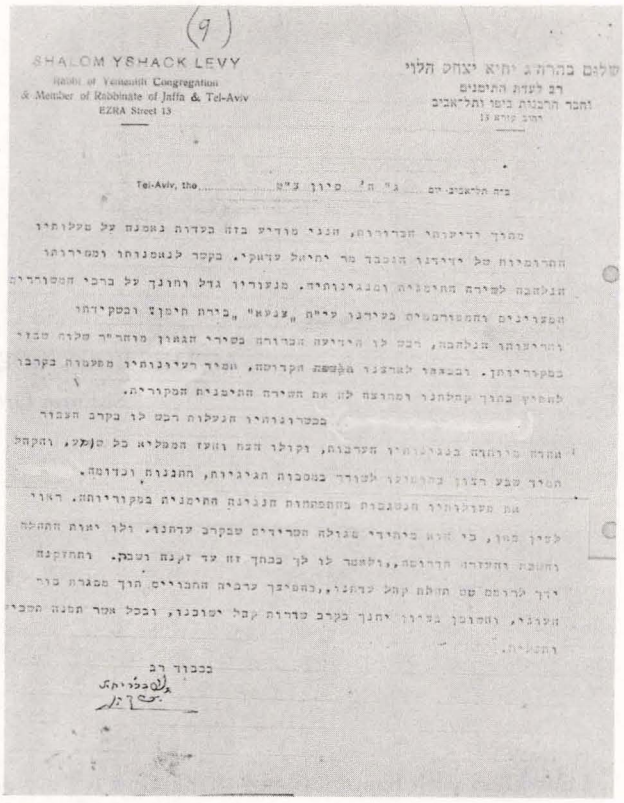
The selection of material for inclusion in the collection before us was done, therefore, with a view towards achieving this end. A large number of selections were taken from the tradition of the Jewish community of *Ṣan'a*, the capital of Yemen, for this city was always considered the spiritual center for all Yemenite Jews. On the other hand, in this book there are also many selections recorded from Jews hailing from other parts of Yemen. Thus, there are presented here Jewish traditions from the district of *Ḥaydan* in northern Yemen, *Šāgadre* in North-western Yemen, *Šar'ab* in South-western Yemen, *'Adan* in southern Yemen, and *Ḥaban* in eastern Yemen.



Menashe Ravina

Only a few . . . guard the flame of tradition and try with all their might to keep the established ways of their community from passing away . . . so that the coming generations can learn and distinguish between the different elements out of which the final Israeli synthesis has been made, and so that they can see how large a part their community played in the ultimate amalgam of Israel.

To this group of people belongs Yehiel Adaqi. He spurns all innovations and all attempts to give a "cultured" form to authentic Yemenite materials. He values Yemenite music as it is. He rejects every correction and improvement in the music of his group. He accuses many of his fellow countrymen of being eager for immediate success and of making concessions to the uniqueness of Yemenite music, only out of a desire to hurry and reach the masses, whether because of a desire to bring the music of Yemen closer to them (even if in a slightly altered form), or because of a desire for publicity. It is clear to him that this supposedly short way is actually very long, and that the ultimate result of popularizing Yemenite music will be the loss of this original and important treasure. Therefore he shuts himself off in his corner, continues to preserve his music from foreign influence, and waits until the right moment has come to present this music to experts for analysis and discussion.



(9)

SHALOM YSHACK LEVY
Rabbi of Yemenite Congregation
& Member of Rabbinate of Jaffa & Tel-Aviv
EZRA Street 13

שלום בהרה"ג יחיא יצחק הלוי
רב לעדת התימנים
וחבר הרבנות ביפו ותל-אביב
רחוב עזרא 13

Tel-Aviv, the

בית תל-אביב יום ... ג' ח' סיון תרצ"ט

SHALOM YSHACK LEVY

Rabbi of Yemenite Congregation
& Member of Rabbinate of Jaffa & Tel-Aviv
EZRA Street 13
5 Sivan 5699 (23 May 1939)

I acknowledge here fully the high character of our esteemed friend **Mr. Yehiel Adaqi**, and attest to his faithfulness and devotion to Yemenite music. From his youth he was taught by excellent and famous musicians in our city of San'a, the capital of Yemen. With devotion and enthusiasm he learned the songs of the great Shalom Shabazi in their original. When he came to our holy country, he always sought to spread, both within our community and outside it, authentic Yemenite music.

With his great talents he received from the community a special love and admiration due to his pleasant tunes and his clear and powerful voice, which amazes every listener. The community is always happy when he comes to sing on festive occasions, at weddings, and the like.

His worthy activities in the development of original Yemenite music must be noted. He is one of the few remaining in our community in this work. To him it is fitting to give praise and needed assistance, and to say to him: may you continue in strength in this task to a ripe old-age. May your hands be strong and may you raise up a glorious name for our community by spreading her values which were concealed in the place of affliction. May G-d be gracious to you among the communities of Israel and may you succeed in all that you do.

AS THIS BOOK GOES TO PRESS

Shimon Greidi

I am filled with happiness and thank God for my good fortune in having been able to aid in the appearance of this book, a product of the life and spirit of my good friend, the late Yehiel Adaqi.

For the greater part of his life Adaqi devoted himself to gathering the music of the Jews of Yemen and spreading their tunes. He devoted a lot of time and effort to this, and his greatest wish was to collect the maximum number of Yemenite Jewish melodies, with their great number of themes and diversity of musical forms, and to prepare this treasure in a suitable form for the general public. This book is a first step in the realization of his great dream and a small part of his great work.

Yehiel Adaqi's life-story should be widely told, and, in particular, his love for Yemenite-Jewish music and his untiring devotion toward its preservation and perpetuation. Indeed, his biography will be presented when this vast project is completed, and his entire collection appears, as planned and hoped, under the title "A Treasury of Yemenite-Jewish Music".

★ ★ ★

Adaqi did not live to see this book appear, and we were prevented from rejoicing with him. On February 12, 1980, when this book was already in its final stages, he passed away to our great sorrow. May this work, written to eternalize the spiritual and cultural treasures of the Jews of Yemen, serve as a fitting memorial to his life for all of us.

Avraham Dahari, U.S.A.
Shlomo Hizmi, U.S.A.
Yitshaq Hizmi, U.S.A.
Shlomo Husni, U.S.A.
Shmuel Harir, U.S.A.
Israel Tibi, U.S.A.
Hayim Tibi, U.S.A.
Yehuda Cohen, U.S.A.
Sa'adia Kubashi, U.S.A.
Shalom Levi, U.S.A.
Ezra Meguri, U.S.A.
Shlomo Madmun, U.S.A.
Malka Nagar, U.S.A.
Shlomo Sa'udi, U.S.A.
Shimon Sayani, U.S.A.
Uzi Sayani, U.S.A.
Daniel Sayani, U.S.A.
Yosef 'Ozeiri, U.S.A.
Shalom 'Ozeiri, U.S.A.
Margalit Sadoq, U.S.A.
Shlomo Sadoq, U.S.A.
Ya'ish Sadoq, U.S.A.
Sa'adia Subeiri, U.S.A.
Shalom Qehalani, U.S.A.
Avraham Ruzi, U.S.A.
A. Rabi Ron, U.S.A.
Aharon Rahbi, U.S.A.
Shlomo Rishi, U.S.A.
Charley Shapira, U.S.A.
Hayim Shimi, U.S.A.

Jerusalem under a barrage of shots with my troupe in order to spread and preserve Yemenite songs. I always thought, now is the time to redeem this music, lest it be lost forever, G-d forbid. Sometimes doubts arise in my mind about its continued existence in our generation. It is doubtful whether the next generation will continue in the heritage of their fathers. It seems that the elders today will continue preserving it until their death, while the next generation, busy working and protecting the country, do not have time to preserve the ancestral heritage. Therefore it is time to build "a holy shrine" for Yemenite music, since Yemenite Jewry has completely settled in Israel. What is not preserved in our generation will most likely be lost for the coming generations too.

Fortunately, there exists the science of musicology. First I dealt with the problem of gathering the material. With a tape-recorder I prepared a recorded collection of songs, to which I devoted fifty years of my life. The collection has over five-hundred tunes of Yemenite Jewry, from both city and village. The material is categorized according to each event the music accompanies, beginning with teaching the small child and ending with a man's death. Most of the tunes are provided with notes, and with explanations in Hebrew as to when they are sung. After much work, day and night, I turned to friends and acquaintances. I prayed for help in publishing the work, and my prayers were answered.

One day I received an offer from the Israeli Institute for Sacred Music in Jerusalem for financing the publication of a collection from the material I had. The collection would contain a certain number of tunes from the repertories of the various areas in Yemen. I accepted the offer of the Institute with gratitude, and with the hope that the collection to appear would pave the way for later publication of the entire work. With the acceptance of the proposal, there already were two dear friends helping me to this end and encouraging me in all my work. To them are due thanks and blessing. They are: Dr. Uri Sharvit, musicologist and lecturer at Bar-Ilan University, who devoted much knowledge and effort towards a musical analysis of the tunes, and Mr. Shimon Greidi who spared no efforts in editing the work and giving explanations for the various chapters.

With the publishing of this book I would like to express my gratitude to:

The late President Zalman Shazar
Israel Qesar, the Generar Federation of Labor in Israel.
The Perez Naftali fund with the recommendation of Mr. Israel Qesar.
Prof. Erich Werner, U.S.A., formerly Chairman of the Department of Music at the Tel Aviv University
Natan Edward, president of the Yemenite community, U.S.A.
Rafael Elnadav, rabbi and cantor, the Sha'are Zion synagogue, U.S.A.
The Ashkenazic Congregation, Mexico.
"Sedaqa u-Marpe" Congregation, Mexico.
Moshe Edward, U.S.A.
Herman Adler, Mexico
Shlomo Bosani, U.S.A.
Shalom Gibli, U.S.A.
Yahya Garame, U.S.A.
Yosef Danahi, U.S.A.
Moshe Danahi, U.S.A.

I didn't believe that I would succeed. But this performance gave me my chance. I was received with hearty applause by the large group in the Lemel School hall. I was sorry that members of my community weren't present, except for the school janitor. He was full of pride and excitement. He couldn't control himself, and got on the stage, in front of the entire audience, to shower me with kisses mixed with tears. It was a pity that my friends, who had rejected my proposal to organize a Yemenite choir, were not present. After that, I received a warm handshake from the elderly Professor, who extolled the culture of the Jews of Yemen. He rejected former doubts on the origin and Jewishness of Yemenite Jewry. My friends in the choir were pleased with my performance, and I was accepted warmly by them.

My performance didn't disappoint my mentor, the late Mr. Menashe Ravina, either. Afterwards he kept pressing me to sing several wedding songs. He wrote down the tunes in a special article entitled "*Hupat Hatanim*" in the volume "*Mi-Teman le-Siyon*" edited by Shimon Greidi and Yisrael Yesha'ya which appeared in 1938.

Mr. Menashe Ravina, who conducted three large choirs and prepared them for the performance at the opening of the National Library at the Hebrew University on Mt. Scopus, also taught community singing at the "*Oneg Shabbat*" ceremonies in the "*Ohel Shem*" Hall. He asked me for a Yemenite song for community singing on Tu Bishvat. In the Yemenite Diwan, however, there is no special song for Tu Bishvat. I said to myself, this is an opportunity to spread Yemenite song tunes. I suggested a choice of words from the Bible to him, and he agreed. I fitted a Yemenite tune to the words "*Ki tavo'u 'el ha-'aretz 'unta'tem kol 'etz*", "*ve-natan ha-'etz pir'yo ve-ha-'aretz yevula*". I sang the tune to him. He thanked me, and asked me to change a phrase, and then continue. Before teaching the song in public it was customary for him to sing it to the choir. I enjoyed hearing the song performed by the choir. I believed that, from here, Yemenite music tunes would spread. Indeed, the song did spread, via singing in the community and in schools. This served as a cure for those with inferiority complexes, and for those who had turned away from Yemenite songs and tunes. The dream had become a reality. The verse "*Ki tavo'u 'el ha-'aretz*" became a popular song, striking roots in the hearts of all. From then on, I turned to further action.

I thank G-d, who helped me to spread the music of Yemen from the day I arrived in Israel in 1927. I organized my first choir in Jerusalem in the "Histadrut Bene Shalom" named after the late poet Shalom Shabazi. I selected several songs, and prepared them for choirs who successfully included them in their repertoire at every event and festival. From then on, I dedicated myself completely to disseminating Yemenite music. I wanted the music to belong to everyone, and indeed there was an awakening in both city and town for Yemenite music. Reality and fate led me to be involved continuously in spreading Yemenite music in Israel. Night after night I would travel for the Department of Culture of the Histadrut to lead choirs organized by workers' clubs in Yemenite settlements, and also to advise anyone who was interested in Yemenite music.

Around 1931 I organized a choir in the Talmud Torah school for Yemenites in Tel Aviv, with the support of the municipality. This choir appeared on the stage of Bet Ha-Am in Tel Aviv at the festivity of "*Pidyon peter ḥamor*".

Among the guests were the mayor Mr. Meir Dizengoff and the national poet Haim Nahman Bialik. During all this time I had taught singers without thought of compensation. When the radio station was established during the Mandate, there appeared on the opening program a singer named Bracha Zefira, who had first studied with me. On days when fighting was going on, I traveled to

THE BIRTH OF THE BOOK

By: *Yehiel Adaqi*

In 1927 I came to Israel to Jerusalem, and had opportunities to attend Yemenite weddings, and also to be among Yemenite youth. When Yemenite songs were sung at weddings, I sometimes noticed that singers permitted themselves to stop a Yemenite song and switch to a song whose tune was general Sephardic with Yemenite pronunciation. The reason for this was that guests were present at the wedding who weren't Yemenites. At first I thought this change was in their honor, but later it became clear to me that this was due, as it were, to a feeling of inferiority, as someone expressed it to me when I mentioned this to him.

Because of this, I met with several friends and made a proposal to organize a Yemenite choir for learning Yemenite songs and their tunes. They rejected my proposal, saying "Who is interested in Yemenite music – there is Israeli music." I was disheartened by this answer, but I didn't blame them. I knew that many Yemenites are sensitive by nature, and that this was why they did not demonstrate their musical culture in public. About the same time I enrolled in evening classes at the Lemel School in Jerusalem.

One evening I heard the sound of a choir in the school building. I followed the sound and was surprised to see an organized choir of boys and girls listening to the piano-playing of a conductor. He played the tune of the words in the song, and the choir repeated them with him to the accompaniment of the piano. I stood at the door of the room for about an hour. I appreciated the conduct of the eighty boys and girls, as they listened quietly to their conductor. At the same time I began dreaming of a choir for Yemenite music, and asked myself whether such a thing were possible. I hoped my dream would come true, but first one must learn how to organize and direct. I approached the secretary of the choir in order to enroll, but doubted whether I would be accepted. The secretary asked me for details, and fixed a date for a voice test by the choir conductor, the late Menashe Ravina, who was later to become a good friend of mine. Among the questions he was particularly interested in was my origin. He asked me if I knew how to sing Yemenite songs. I answered yes, and demonstrated some tunes from Yemenite music for him. He was very impressed. After being accepted, he put me in the tenor section. This choir was in the Lemel School, afterwards moved to the Bezalel School.

One evening, after rehearsal, the conductor asked me to join him for a talk. We went into a cafe. He offered me the chance of demonstrating my music for one of the lectures of the late Prof. Schorr, and gave me a list of selections to be performed. They were: tunes from the Bible and sections from the High Holiday prayers. I was happy over the proposal to appear on the stage, for this would put the Yemenite heritage to the test before a group of students. I began preparing for that evening. The topic of the lecture was: performing cantorial melodies of three communities, Ashkenazic, Sephardic, and Yemenite. On the evening of the performance I was a little nervous, because this was the first time in my life that I had stood on a stage to demonstrate the Yemenite heritage. The two cantors before me finished their performance, and my turn came to appear. Before getting on the stage I read "*Wihi Nö'am*", a charm to keep me from failure. First I demonstrated verses from the Bible: Pentateuch "*Wayhi bǎšalaḥ*", Prophets "*Watǎšar dǎvörå*", and Psalms "*Bǎṣeṯ yisra'el mimiṣraym*". The selections from the High Holidays were "*'öḥilå lå'el*" from the "*Mussaf*" of Rosh ha-Shanna, the "*Kedusha*" and "*Ne'ilå*".

beauty and to help it gain an honored place among the Jewish musical treasures with which our people have been blessed, it must be published with music notes in a convenient form.

This idea was mooted for many years. The content of the book, its format, its division into chapters, its editing – all these topics, and others, were decided on in many long discussions among the editorial-board members. The enthusiastic desire of Yehiel Adaqi to have the music of Yemenite Jewry appear worthy in their own eyes and in the eyes of all of Israel on the one hand, and on the other hand, the exactness and scientific objectivity, the feeling of proportion, order and organization in the material collected – qualities which Dr. Sharvit lent to the publication – greatly changed the structure and content of the book. Dr. Sharvit, one of the experts on the music of Yemenite Jews, carefully scrutinized the rich amount of material presented for this publication under his scrutiny. He listened to the many recordings the initiator of the book had made, filled in what was lacking, and weighed every detail, so that this book would faithfully, if not fully, represent this rich musical repertoire. The prayer tunes, the poems, the songs and the recordings were transcribed by Dr. Sharvit in musical notation in a schematic but objective way, as customary in ethnomusicological work.

An important partner in this book is Shimon Greidi, a native of Damar, Yemen, and an expert on the customs and heritage of Yemenite Jews. He wrote the introductions which appear at the beginning of each chapter, and edited the explanatory notes for each section.

Finally, the Israeli Institute for Sacred Music in Jerusalem, an institution whose main activity is the dissemination of traditional Jewish music, accepted the book for publication. We are interested in publishing high-quality material, in which music is recorded in note-form not too far-removed from the original tune heard at the place and time of recording, and which, as far as possible, presents to the Israeli public music sung and played on various social occasions including prayer and family festivities, in order to enrich our culture. The Institution also has seen to it that this book appears in a format making the material easily and readily available to the teacher, musician, cantor and to people who refer to music books in order to play (or sing) music and not merely to read about it.

The members of the editorial board do not deceive themselves in thinking that this publication completely describes the rich and unique musical culture of the Jews of Yemen, and that with this the research and publication on this culture is finished. They know well that this culture still awaits its redemption, most of all in a scientific publication with both notes and anthropological analysis. But, even so, the staff is certain that this book contributes significantly to the discovery "anew" of the "old" Yemenite music, and that it constitutes another step on the way to understanding one of the unique and wonderful cultures of the tribes of Israel.

PREFACE
By: *Avigdor Herzog*

This book, which is presented to the reader under the auspices of the Israeli Institute for Sacred Music, Jerusalem, is not an ordinary book of music. It is not a book of research, in the ordinary sense of the term. It does not describe the complete musical culture of a single Jewish community, nor does it deal with one musical topic common to a number of Jewish communities. The purpose of the book is also not merely didactic, even though the teacher and student, or the music-lover, will find here songs which he can sing in school or at home on appropriate occasions. The book is also not a memorial for a musical culture which flourished in the Diaspora and disappeared, like the memorial books which appear from time to time. Happily, there are Yemenites in Israel who know their actual heritage and steadfastly preserve it.

As noted above, this book is not a research work, it is not a textbook, and it is not a memorial work. Rather, it combines something of all three, and further adds to them. This book appears within a certain social reality in today's Israel, where many in public office, the leaders of the country are demonstrating a growing interest in the values of traditional Jewish culture, since they understand its ability in stabilizing the society here. The bearers of traditional culture also want to continue to preserve their culture and ancestral heritage with pride – if not actively, then at least, by preserving them in one of the accepted ways in the modern world such as by a book, a record, or even a complete archive.

This book makes its contribution within the framework of this development, and also beyond it. It seeks to enrich our culture by adding traditional cultural values to general Israeli ones. Even if the recording of music in note-form necessarily narrows the fullness of sound in the ethnic original, the editors of this book believe that it can awaken public interest in Yemenite Jewry's multi-faceted musical repertoire, rich in content and form, and that it can at least provide a small window onto this traditional music.

The initiator, the man who toiled more than all the other members of the editorial staff towards the book's appearance, and the moving force during the entire circuitous process of publishing it, was none other than Yehiel Adaqi. Since his coming to Israel from Yemen, he has been one of the main sources for Yemenite songs. Researchers eagerly come to him, and many people active in music, composers and music teachers, visit him often, looking for sounds of authentic and pure Jewish musical tradition. From him Menashe Ravina transcribed "Yemenite" songs which later became the common property of everyone in Israel, such as the song "*Ki tavo'u 'el ha-'aretz*".

Yehiel Adaqi was one of the first to propose a program on the subject of Yemenite Jewry's music, and he demonstrated this in his singing on the radio (Kol Yisrael) during the Mandate. He also tried earnestly to publicize his musical culture – so dear to him – in choirs which he organized and in records which he recorded. Yehiel Adaqi, always ready to sing and demonstrate traditional songs from the oral cultural-treasury of the Jews of Yemen, at all times and for all purposes, gradually came to the conclusion that, in order to appreciate this music, to publicize its

Tora Learning **203 - 210**

The Study of Torah in Yemen 204

Women's Songs **211 - 226**

Women's Songs in Yemen 212

Informants 227
Singing Together 233

Introductions in Hebrew ט – מז

CONTENTS

Preface - Avigdor Herzog	VII
The Birth of the Book - Yehiel Adaqi	IX
As this Book Goes to Press — Shimon Greidi	XIII
Letter of Rabbi Yshack Levy	XIV
Words of Appraisal - Menashe Ravina	XV
Introduction:	
Yemenite-Jewish Tunes: Their Structure and Manner of Performance - Uri Sharvit	XVII
In the Synagogue	**1 - 100**
The Synagogue in Yemen	2
a. Midnight Vigil	3
b. New Moon	11
c. Sabbath and Holidays	15
d. The three Festivals	53
e. High Holidays	79
f. Purim	91
g. Ninth of Ab	95
In the Family at Home	**101 - 192**
The Jewish Home in Yemen	102
a. Eve of Sabbath	103
b. Sabbath	111
c. End of Sabbath	123
d. Eve of Passover	131
e. Rejoicing and Festivities	139
Teaching Boys	**193 - 202**
The Education of Children in Yemen	194

A TREASURY OF YEMENITE JEWISH CHANTS

Yehiel Adaqi / Uri Sharvit

Published with the aid of the Center for the Absorption of the Oriental Jewish Heritage, Ministry of Education and Culture.

Editing coordination: Yehuda Kadari.
English translation: Dr. Yaakov Fellman.
Musical notation and graphic editing: Yosef Marton.
Cover design: Yaakov Oppenheim.

Israel, 1981. All Rights Reserved.

Printed at Boy's Town Jerusalem

A TREASURY OF

YEMENITE JEWISH CHANTS

Yehiel Adaqi's Collection

Project proposal, data collection, and background commentary:
Yehiel Adaqi
Transcription, inrtoduction, explanation, and musical editing:
Dr. Uri Sharvit
Scientific guidance: **Avigdor Herzog**
Editing of the commentary and the introductions to the chapters:
Shimon Greidi

The Israeli Institute for Sacred Music

The Israel Institute
for Sacred Music



A Treasury of Jewish Yemenite Chants

Yehiel Adaqi/Uri Sharvit