

## הדיאלוג "על המוזיקה" שיוחס לאודו מקלוני (Odo of Cluny)

מבוא ותרגום לעברית: איילת אבן-עזרא

### מבוא: הרהורים על כלים וכללים

החיבור שלפניכם נכתב ככל הנראה סביב שנת אלף לספירת הנוצרים. איננו יודעים את התאריך המדויק, כפי שאיננו יודעים את שנת חיבורם המדויקת של רוב הטקסטים שהגיעו אלינו מתקופה זו: מחברים של טקסטים כאלה, לעומת מחברי מסמכים משפטיים, לא מצאו לנכון לציין מתי סיימו לכתוב. איך יודעים החוקרים בכל זאת לקבוע זמן משוער? את זאת אנחנו עושים בדרך כלל באחת מהדרכים הבאות: (1) ציוני זמן מפורשים בטקסט, למשל אזכור של דמות שעדיין בחיים בזמן הכתיבה ואנחנו יודעים את שנות חייה או ציון של אירוע ששנת התרחשותו ידועה; (2) טקסטים אחרים שמספרים על חיי המחבר ומציינים את יצירותיו והסדר המשוער שלהן, או סימנים שמלמדים אותנו שהחיבור נכתב אחרי חיבור אחר (כי הוא מצטט אותו או נשען עליו) או לפני חיבור (כי החיבור האחר מצטט אותו). (3) על פי כתיב היד המוקדמים ביותר שבהם הועתק הטקסט ושיש לנו אפשרות לתארוך.<sup>1</sup>

טקסט מדעי מהסוג המובא כאן בדרך כלל אינו מכיל רמזים מן הסוג הראשון. עם הסוג השני יש לנו בעיה גדולה יותר: איננו יודעים מיהו המחבר. גם זה אינו מחזה נדיר. הדבר החשוב ביותר למעתיקים בימי הביניים היה הטקסט עצמו. פרטים כמו שם הטקסט או שם המחבר – פחות. קצת כמו מחברת אישית שאליה אתם מעתיקים קטעים יפים מספרים שאתם קוראים, מבלי לטרוח לציין את המקום מהם הם נלקחו או את שם מחברם. לעתים מעתיקים במרוצת השנים ייחסו חיבור למחבר מסוים על בסיס נימוקים שאינם גלויים בפנינו, ולעתים גם נתנו לו כותרת כזו או אחרת שנראתה להם מתאימה.

לטקסט הזה מוצמדת בכתבי יד מסוימים פתיחה המייחסת את חיבורו לאדון או הנזיר אודו. השם אודו מופיע גם בתוך הטקסט פעם נוספת, כאשר דמותו של המורה טוענת ש"אדון אודו" תיקן מזמור מסוים, אבל הנימה שבה זה מתואר אינה מחמיאה במיוחד: זה היה תיקון משונה מאד,<sup>2</sup> והדיון כולו סובב סביב תיקונים שאפשר להימנע מהם. אודו הוא שם נפוץ מאד. "אדון אודו" מפורסם אחד היה, למשל, אודו רוזן פריז שהפך למלך אודו מצרפת, ומת בשנת 898. אולם האודו שנדמה היה למלומדים מסוימים במאה הארבע עשרה כמתאים ביותר לחיבור הדיאלוג הזה לא היה אדון אלא דווקא נזיר: אודו ממנזר קלוני (Cluny). אודו מקלוני נולד סביב שנת 880, ומת בשנת 942, והוא מכונה "מקלוני", מפני שהיה אב המנזר השני של מנזר קלוני, הרוח החיה מאחורי הקמתו, והאידיאלוג המרכזי של תנועת הרפורמה שהוביל. את סיפור חיי הקדושים שלו ("ויטה") סיפר יוהנס מסלרנו, אשר זכה להכיר אותו באופן אישי ולשמוע מפיו על חייו.<sup>3</sup> אודו הגיע

<sup>1</sup> איך מתארכים כתבי יד? זו גם לא משימה פשוטה. בדרך כלל מסתמכים על סגנון הכתב שמאפיין תקופה מסוימת (למדע שעוסק בזה קוראים פליאוגרפיה), וכן על מאפיינים של כתב היד עצמו: סוג הקלף וגודלו, תכנון הדף וחלוקתו לשורות ועמודות, שימוש בצבעים מסוימים, סגנון העיטורים לאותיות הפתיחה ועוד (למדע העוסק במאפיינים האלה של כתבי יד קוראים קודיקולוגיה). שילוב של המאפיינים האלה יכול לתת לנו הערכה לא רעה לגבי המאה בה יוצר כתב היד, האזור, ולפעמים אפילו גם לגבי בית המלאכה המדויק (בית מלאכה לייצור והעתקת כתבי יד נקרא סקריפטוריום, ובתקופה הזו היו כאלה בעיקר במנזרים). אם יש המון מזל המעתיק שהיה אמון על ההעתקה ציין בסיום את שמו ואפילו את שנת ההעתקה (לסימנת כזו קוראים קולופון).

<sup>2</sup> Curiosus בלטינית מזכיר את המילה האנגלית לסקרנות, אבל דומה יותר במשמעותו ל"קוריוז" שנתגלגלה לעברית. האדם הקוריוזי תאב דעת אך לא דווקא מחפש אחר האמת בצורה יאה, אלא דעתו נתפסת לכל מיני דברים מסקרנים ולעתים לא חשובים כלל אשר מסיטים אותו מן הדרך.

<sup>3</sup> את הויטה של אודו מאת יוהנס סלרנו תוכלו לקרוא בתרגום לאנגלית כאן: St. Odo of Cluny, Being the Life of St. Gerald of Aurillac by St. Odo, trans. By Gerard Odo of Cluny by John of Salerno and the Life of Sitwell (London, 1958).

ממשפחה משכילה שרחשה כבוד לדת. בצעירותו למד מעט לימודים חופשיים ולימודי דת, אולם נשלח להתחנך כאיש מעמד הלוחמים אצל גיום החסיד דוכס אקוויטניה. אודו לא חיבב את החיים הללו. סדרה של כאבי ראש ואי התאמה לחיי הלוחמים הפנתה אותו למסלול המקצועי השני לבני אצולה בני זמנו – בשירות הכנסייה, ולאחר מכן הנזורה.

אודו שירת בכנסיית מרטין הקדוש בטור (Tours) מספר שנים ולמד שם דקדוק, שירה, מוזיקה ומעט מן המחברים הרומים הקלאסיים והכנסייתיים. אולם הוא ידוע לא בזכות שירותו בטור אלא דווקא בתקופת נזירותו בקלוני במחוז בורגונדי בצרפת. המנזר בקלוני היה ראש לתנועה שהחלה מעט לפניו אך ימי הפריחה שלה עוד היו לפניו, תנועת רפורמה בנזירות ולאחר מכן בכנסייה כולה שביקשה "להחזיר עטרה ליושנה": לתקן ולשקם את מוסד הנזירות, לטהר אותו מן הקלקולים והתפנוקים שפשו בו במרוצת השנים ולחזק את עצמאות הנזורה, ואחר כך הכנסייה כולה, מן השלטון החילוני ומן העולם הארצי. כלי מרכזי בתנועה הזו היה התקנון הבנדיקטיני, הרגולה או הכלל (Regula), והתביעה הבלתי מתפשרת לנהל את החיים על פיו כלשונו.<sup>4</sup>

אמנם, התקנון היה כבר בן כמה מאות שנים, אבל התביעה לקיימו באופן מחמיר לא הייתה מובנת מאליה כלל. בכתב הייסוד של מנזר קלוני, בו העניק לו גיום דוכס אקוויטניה אדמות, רכוש וזכויות מפליגות, ושבניסוחו היה מעורב אודו עצמו, מוענק כל זה בתנאי שיוקם מנזר תקני (regulare) ושהנזירים יחיו בו בהתאם לתקנון הבנדיקטוס הקדוש. רדולפוס גלאבר (Radulfus Glaber, 985-1047), כרוניקאי מאוחר יותר תיאר את פועלו של אודו ואת מנגנון הפצת הרפורמה בקצרה כך:

"אחרי ברנו, לקח אודו האב החכם והקדוש את הכהונה לידי. הוא היה קודם לכן בכנסיית מרטין הקדוש בטור, והתבלט בהתנהגותו הקדושה. הוא קידם את קיום התקנון כל כך עד שכל המנזרים החשובים יותר באיטליה ובגאליה, מבנבנטו ועד לאוקיינוס, שמחו להיות כפופים למרותו... אחים מבית המנזר הזה נקראו לעתים קרובות לפרובינציות רבות לשמש כאבות מנזר והשיגו הון רב לאדון.

התקנון, מבין אודו, כפי שהבינו גם רפורמטורים רבים אחריו, הוא כלי רב עוצמה למהפכה ותיקון, כללים שסמכותם עתיקה ויציבה יותר מכל מסורת משתנה ועמומה שמוסרים בני אדם חיים. או נכון יותר: התקנון, וסוכנים אנושיים שילוו אותו ופיצו את הדרך הנכונה לציית לו. השינויים באורח החיים שהציעו אודו ונזיריו עוררו התלהבות רבה בקרב השלטון החילוני והכנסייתי כאחד ורבים ביקשו לחקות אותם. הוא ונזיריו הוזמנו למנזרים שונים לתקן את דרכם. אל מנזריהם הגיעו נזירים בני מנזרים אחרים ללמוד על אורחותיו ואז לשוב אל מנזרם שלהם. רבים אחרים התלהבו פחות: כל רפורמה מעוררת התנגדות, וכל חידוש, גם אם הוא מציג עצמו כחזרה אל העבר, מעורר את שומרי המסורת הנוכחית כנגדו. הוויטה של יוהנס מסלרנו לא חוששת לספר גם על תגובות קרירות למדי לדרישות המחמירות החדשות, בין לגבי רחיצת הרגליים ובין לגבי שתיקה.

לצד השתיקה פרח המוזיקה והשירה הליטורגית: התפילה, שמילאה את חיי הנזירים. לוח התפילות של קלוני במאות הבאות יהיה העמוס ביותר ביותר מכל אלו שקדמו לו ויבואו אחריו. הוא מילא את סדר היום הנזירי בצלילים, המלווים את המחזוריים השונים של הזמן, היום והלילה, העונות ומעגל החגים הנוצרי של השנה, ועוסקים בעילוי נשמות הקהילה סביבם. אודו עצמו חיבר מזמורים רבים. כאן<sup>5</sup> אפשר לשמוע כמה

<sup>4</sup> רקע על התקנון הבנדיקטיני וכן קטעים ממנו מתורגמים לעברית תוכלו לקרוא אצל אורה לימור ויצחק חן, ראשיתה של אירופה: ימי הביניים המוקדמים בהוצאת האוניברסיטה הפתוחה; קטעים רבים מתורגמים גם אצל מתפללים לוחמים ועמלים באירופה הלאטינית במאות ה'י-ב': לקט מקורות לתולדות הכנסייה, ההגות, המשטר והחברה באירופה הלאטינית במאות ה'י-ב', תרגמה וערכה: עליזה ג'ינאו (תל אביב), כרך 1, עמ' 78-91.

<sup>5</sup> קישור לקטעי מוזיקה אם יש זכויות מתאימות.

מהקטעים שחיבר לכבוד חגו של הקדוש מרטין מטור, קטעים מולחנים המספרים פרושות מחייו של מרטין. כתב היד [הזה](#) מן המחצית השנייה של המאה האחת עשרה, מכיל כמה ממזמוריו:

אודו מקלוני היה אפוא מועמד מתאים ביותר לחיבור הטקסט שלפנינו. מועמד אחר יכול היה להיות אודו אחר מהעיר ארצו (Arezzo) באיטליה שהיה אף הוא אב מנזר, אולם החוקרים היום סבורים שאלו ייחוסים שגויים. על סמך ניתוח מדוקדק של כתבי היד והשוואה בין חיבורים שונים והמסורות שהם משקפים, קבעו כי מדובר למעשה בנזיר בנדיקטיני שפעל בלומברדיה, אולי סביב מילאנו, סביב השנה 1000.<sup>6</sup> סייעו לזיהוי זה הדוגמאות המובאות בטקסט למזמורים: רפרטואר כזה נהג במיוחד בקרב כנסיות בלומברדיה, ומזמור אחד המוזכר שם מיוחד לכנסייה של מילאנו. החיבור מיוחס היום אפוא ל"פסאודו" אודו מקלוני. אבל ב"פסאודו" (שקר ביונית) הזה, כמו בשקרים רבים אחרים, יש שמץ של אמת. הוא משקף משהו מרוחו של אודו מקלוני האמיתי ורוח התקופה שראתה בתקנות וכללים את המפתח לתיקון החברה. הסצנה המתוארת בפרולוג שלו דומה להפליא לסצנות הרפורמה שב"חיי אודו".

### על הטקסט

"על המוזיקה" בנוי בצורת דיאלוג בין מורה ותלמיד, ומקדים אותו פרולוג קצר. הדיאלוג היה צורה מקובלת ויעילה מאד עבור חיבורים בסיסיים בתחומי הידע השונים בימי הביניים. ישנם דיאלוגים דידקטיים נוספים כאלה בתחום התיאוריה המוזיקלית, כמו למשל, הטקסט הנלווה למוזיקה אנכיריאדיס שנכתב במאה התשיעית, וכן בתחומים כמו אסטרונומיה ורפואה. הדוגמא המפורסמת ביותר מוכרת אולי מן הדקדוק. ספר הדקדוק הפופולרי ביותר ללימוד לטינית בתקופה זו, ספרו של המדקדק הרומי דונאטוס (Donatus) בנוי כסדרה של שאלות ותשובות, חלקן קצרות, חלקן ארוכות יותר:

"כמה חלקי-דיבר יש? שמונה. איזה הם? שם, כינוי שם, פועל, תואר הפועל [...] מהו שם? חלק דיבר נטוי המסמך גוף או דבר מה פרטי או כללי." וכך הלאה. התלמיד שואל שאלות תם והמורה משיב באריכות. גם אם אינה משקפת דיאלוג אמיתי שהתקיים אי פעם, הסוגה הזו מבקשת לשמר משהו מטעמו ויעילותו של הלימוד החי, ומן האידאל של הידע כדבר-מה הנמסר מן המורה לתלמיד בתשובה לשאלותיו של זה האחרון: הרצון ללמוד קודם להוראה. השאלות מפסקות את הדיון לנושאים; מרימות למורה להנחתה; מקדמות את הדיון, מהדהדות את תחושותיו של הקורא ומנחות אותן (שמעתי מספיק על... , למד אותי על...).

כיום המילה "מוזיקה" מציינת את הצלילים והמנגינות עצמם, אולם משמעה המקורי הוא "תורת המוזיקה", דהיינו תחום הידע, ולא מושאו של הידע הזה, ממש כשם שהכימיה אינה החומרים עצמם אלא תחום הידע העוסק בהם. לתורת המוזיקה היה מקום של כבוד בעולם הידע של העת העתיקה המאוחרת וימי הביניים. למעשה, היא הייתה כלולה בדגם נפוץ במיוחד של תחומי הידע בתקופה זו, זה של שבע האמנויות החופשיות. תרגומן של שתי המלים בצירוף "אמנויות חופשיות" דורש הבהרה. המילה Ars, artis מתורגמת היום כ"אמנות" אולם משמעה קרוב יותר למלאכה או מקצוע (כך תורגמה גם לעברית בימי הביניים), טכניקה או תורה, והיא לעתים חופפת במשמעותה למה שאנחנו מכנים היום "מדע", או טוב יותר, "תחום ידע". אחד המאפיינים הטיפוסיים שלה הוא שיש לה כללים, והדוגמא הטיפוסית ביותר לה היא הדקדוק וכלליו, אך גם הרפואה. האמנויות הללו כונו בעת העתיקה חופשיות (liberales), מפני שלומדים אותן האנשים החופשיים, מי שזמנם בידם.

בשלהי האימפריה הרומית התקבע מספרן של האמנויות החופשיות כשבע.<sup>7</sup> שלוש האמנויות הראשונות כונו ה"טריביום" (trivium), שלוש הדרכים, והן נוגעות כולן לשפה. אלו הן הדקדוק, הדיאלקטיקה והרטוריקה, ומפני שהן מהוות את לימודי הבסיס, נגזר מהן מאוחר יותר שם התואר המוכר לנו "טריביאלי".

<sup>6</sup> ראו למשל את מאמרו של מישל הוגלו [כאן](#).

<sup>7</sup> הטקסט המשפיע ביותר על העולם הלטיני באשר לשבע האמנויות, כאשר הרפואה והארכיטקטורה מביטות מן הצד בקנאה, היה "נישואי פילולוגיה ומרקורי" מאת מרטיאנוס קפלה (Martianus Capella, fl. 5<sup>th</sup> cent.), מעין פרודיה אלגורית מסוגנת על אנציקלופדיות רומיות, ומקור אנציקלופדי חשוב למסירת ידע בימי הביניים המוקדמים.

הארבע האחרות כוננו את ארבע-הדרכים או ה"קואדריביום"(quadrivium), והן נוגעות למספר ולעולם. האריתמטיקה והגיאומטריה עוסקות בכמות בדידה ובכמות רציפה, ואילו המוזיקה והאסטרונומיה עוסקות ביחסים המתמטיים הללו כפי שהם מתבטאים בעולם, בהתאמה: המוזיקאי נדרש ליחסים בין אורכי מיתרים, ואילו האסטרונום מצייר את הכדורים והעיגולים מהם בנוי העולם.

לימוד האמנויות הללו היה חלק בלתי נפרד מהרפורמה הנזירית, שכן כל רפורמה נשענת לא רק על אידאל של פעולה על פי חוקים וכללים כתובים, אלא גם על הפצת והקניית הכלים להכרתם. שלטון ומנהל אפקטיבי ברמת המנזר וברמת הממלכה, כך הניחו רבים בתקופה זו, נזקק לאוריינות: לידיעת קרוא וכתוב, לפקידים, לחוקים ולמשפטיים. הנחלת השכלה מינימלית הייתה אפוא אחד מעמודי התווך של הרפורמה הנזירית במאות העשירית והאחת עשרה הן ביבשת והן באנגליה והייתה מנוע לחיבור טקסטים לימודיים רבים, מילונים ודיאלוגים ללימוד לטינית. זה היה היסוד והבסיס לכל: שפה אחת מתה מעל למאות הדיאלקטים ושגזור עליה יותר שלא להשתנות; שפה שיש לה כללים. הדקדוק הלטיני היה אפוא הדגם המושלם לתחום ידע עם כללים שאפשר לתקן על פיהם את החורגים מהם, ושעשה כבר מרחק שאין חזור ממנו משיקוף הפרקטיקה החיה.

מילת הקסם regula – כלל ותקנון – חוזרת ושבה אפוא לאורך הדיאלוג. איתה גם המבט אל הדקדוק כאל דגם. כשם שתלמיד הלטינית לומד ראשית את אותיות ה ABC, כך ילמד גם תלמיד המוזיקה את ה ABC שלו, מסביר המורה בדיאלוג לתלמיד, ומהדהדת אותו ג'ולי אנדרוז ב"צלילי המוזיקה":

“When you read you begin with ABC, when you sing you begin with do-re-mi.”

אבל דו רה ומי עדיין לא נולדו. בעוד שהשפה הלטינית העתיקה הועלתה על הכתב מאות שנים לפני כן, ואילו צלילי השפות המדוברות, יחד עם מסורות הסיפור העשירות שסופרו בהן, עשו רק צעדים בודדים ונבוכים למדי על הדף. ומה עם צלילי המוזיקה? איך כותבים מוזיקה? ומה מקביל ללוח הכתיבה של תלמיד הלטינית?

הטקסט הזה אינו הראשון במערב הנוצרי המוכר לנו להציע ייצוג חזותי של גובה הצלילים. קדמה לו המוזיקה אנכיריאדיס שהוזכרה קודם לכן מן המאה התשיעית, ולצדו ואחריו יופיעו אחרים. ימי הביניים, ובפרט התקופה שאליה אנחנו מציצים עכשיו, היא מעבדת ניסויים גדולה וצבעונית לתיווי. מתוך שלל ההצעות והרעיונות המועלים במאה האחת-עשרה יעלו התווים בשמותיהם המוכרים לנו עד היום, קווי החמשה ואפילו הוראות ביצוע מעטות. לסימון משך הצלילים המדויק, משקל, תיבה ופרטים אחרים נצטרך לחכות עוד למאה השלוש עשרה ולאלו שיבואו אחריה.

אך בינתיים, בעוד שמהפכת הכתב רחוקה מאיתנו אלפי שנים, כאן יש לנו לא מעט עדויות למהפכה נוספת ומרתקת במיוחד: לאופן שבו הוויית צליל שהייתה מוכרת רק לאוזן הפכת לסימן נראה לעין. כיוון שלסימן הנראה, שלא כמו הצליל הנעלם רגע אחר הישמעו, יש משך היסטורי, אנחנו יכולים ממש לצפות כיצד נפתחות דרכים חדשות לגוף ידע שיכול היה לעבור אך ורק מפה לאוזן. ובתוך כך, כמו כתב סתרים שנכתב בלימון על דף ומתקרבת אליו הלהבה, גוף הידע הזה גם נגלה לעיני ההיסטוריונים. הוא מגלה את אותו חלק משמעותי של התרבות האנושית בעבר – המוזיקה עצמה – שלפני כן ואילולא כן היה נותר עלום. שהרי תולדות הכתיבה – מה כותבים, על מה ואיך – הם המעצבים את כתיבתנו שלנו את ההיסטוריה.

אז מה יש בדיאלוג הזה?

הצעד הראשון אפוא הוא לתת לצלילים סימנים, והמחבר מכנה אותם על פי אותיות ה ABC. אבל רגע, איזה צלילים לכנות כך? בד בבד עם השמות מלמד המורה שלפנינו את תלמידו את מה שמכונה מאז יוון העתיקה "חלוקת המונוקורד" – חלוקת המיתר היחיד. כאן מתבהר במלוא הדרו הקשר העתיק בין מספר וצליל, שכן רצף הצלילים הולך ונבנה באמצעות חלוקת הקו לתשעה, לארבעה או לשניים בלבד. הצלילים הנוצרים מהחלוקה המסוימת הזו – ולתיאורטיקנים שונים יש כמובן הצעות שונות במקצת לחלוקה – הם אלו שיזכו לשם או אות. תורת המוזיקה אפוא והמוזיקה עצמה קשורות בטבורן ליחסים מספריים, על פי

המסורת הנמשכת מפיתגורס ועד ימינו. כדי להבין את היחסים בין הצלילים התלמיד חייב להכיר את היחסים בין אורכי המיתרים.

מניית הצלילים, עם זאת, אינה ממשיכה עד אין קץ. בשלב מסוים, אחרי האות השמינית G קובע המחבר כי האותיות תחזורנה על עצמן, בצורתן הקטנה (minuscule). מדוע? שואל בצדק גמור התלמיד. גשו למקלדת הפסנתר והקישו על "לה" נמוך ו"לה" גבוה. האם הם באמת "אותו הצליל"? מדוע בכלל לכנות את שניהם בשם הזהה "לה"? והאם האחד באמת "גבוה" והשני "נמוך"? בעולמו של מחבר הטקסט שלפנינו צלילים "גבוהים" כונו "חדים" או "דקים" ו"נמוכים" כונו "כבדים". אבל חשוב מזאת, עוד לא היה מוסכם כלל שאכן שני הצלילים הללו הם "אותו הצליל".

צלילים עם אותיות זהות, מסביר המורה, ייצרו מנגינות הנשמעות דומות לחלוטין זו לזו. נסו לנגן מנגינה הכוללת יותר מחמישה צלילים שונים על הקלידים הלבנים בפסנתר והתחילו כל פעם מקליד אחר. המנגינה תישמע זהה לחלוטין רק באלה שאותם למדתם לכנות בשמות זהים (את התרגיל הזה אפשר לעשות כמובן גם עם מנגינה בת חמישה צלילים כמו "יונתן הקטן", אלא שאז תגלו שהיא נשמעת זהה גם אם מתחילים אותה בקליד רה וגם אם מתחילים אותה בקליד סול).

מה עם הקלידים השחורים? גם היום איננו קוראים להם בשמות משלהם, אלא מתייחסים אליהם כאל הגבוהות או הנמוכות של צלילי היסוד של הסולם. והנה, אנקדוטה קטנה. לצליל הנמצא בין "לה" ו"סול" אנחנו קוראים היום לה במול. אבל סיפורה של המילה 'במול' מתחיל ממש כאן. מתוך המדידות השונות, נוצר הצליל שאנחנו מכנים היום סי או B בשתי דרכים. הדבר גורם לכך שעל הקו שלנו מצויים שני סימונים, b נמוך ו b גבוה ממנו במקצת, או מה שאודו מכנה "הצליל התשיעי הראשון" ו"הצליל התשיעי השני". הנמוך יותר מכונה היום "סי במול", וסימנו b קטנה או עגולה. במרוצת המאות החלו לסמן בה גם הנמוכות אחרות, שאינן של הצליל b דווקא. כדי לסמן מי מונמך מוסיפים היום לתו אות b קטנה ונטויה: בי-מול.

המיתר היחיד לא משמש רק להדגמה של הפלא של המתאם בין המספר והעולם, כלי להדגמת תיאוריה פיתגוראית. כבר בפתיחה מתריע המחבר כי אינו מתיימר להקיף את תורת המוזיקה מכל צדדיה. זאת הוא משאיר לאחרים. הוא מסתפק בתיאוריה המינימלית הדרושה לזמרים ולמתקני האנטיפונים – ספרי המזמורים. המוזיקה היא ידע מעשי הנחוץ למיומנות מושלמת בשירה, ולמוניקורד מצוץ כאן שימוש מעשי ומבריק. אכן, עיקר גאוותו של המחבר בפרולוג אינה על התיאוריה המוזיקלית או חידושים כאלה ואחרים בה, אלא על שיטה חדשנית ללימוד מזמורים. בעזרת המיתר המחולק על התיבה ומסומן באותיות, וכן מזמורים שמעל מילותיהם כתובות האותיות שנלמדו, יוכלו הזמרים ללמוד את המזמורים הנחוצים בצורה מהירה ויעילה. המכשיר, מסביר המחבר, יחליף את סוכן הידע המוזיקלי האנושי: לאחר אימון של מספר ימים יוכלו ילדים ומבוגרים כאחד ללמוד מזמורים באופן עצמאי, מבלי שישמעו אדם אחר שר אותם, ואפילו לשיר אותם מן הדף ישירות. פלא של ממש.

אנו עדים להמצאת הסולפז', ומהדהד בה המתח בין סוכני ידע אנושיים ולעומתם כתב ומכשירים, אותו המתח שמלווה גם את הרפורמה. בחיי היומיום מוזיקה נלמדת על ידי אנשים שאינם מוזיקאים בקלות רבה יחסית, לפחות ברמת הרפרטואר המלווה את חיינו, משירי פורים ועד לשירים הפופולריים והמנונים כאלה ואחרים. אנו לומדים לשיר "ליצן קטן שלי" עוד לפני שלמדנו תו אחד, פשוט מפני שאנחנו שומעים את השיר מפיו של משהו אחר (גם זה כיום לא מדויק, אבל נתעלם רגע ממהפכת המוזיקה המוקלטת והיוטיוב). ערוץ המסירה הזה של הידע המוזיקלי התקיים אלפי שנים. אבל כעת – כלומר, על סף המאה האחת עשרה, פרה הנזורה הצעיר מוזמן לשבת עם קופסת המיתר שלו והדף וללמוד את המזמור לבדו. מבלי לנדנד למורה בבקשה לחזור על המזמור שוב ושוב, ומבלי לחטוף מכות אם טעה, כפי שמדגיש התלמיד שלנו. הכתב והמכשיר מחליפים את האדם, ונלחמים בשורות תנועת ההאחדה אל מול הזרם המשתנה וההפכפך של החיים והמקומיות. הם נותנים כוח ביד מי שמכיר אותם אל מול בעלי הכוח והידע הותיקים. מול אותם זמרים המתעקשים כי "ככה שרים", יוכלו כעת לבוא אחרים ולטעון בשם הכללים ובשם הטקסט. תהליכים דומים, על התמורות ביחסי הכוח המגולמים בהם, מתרחשים שעה שעה גם בימינו. כאז כן היום, המעבר מהמדיום האחד לאחר לעולם אינו שלם. אי אפשר ללמוד שחיה (עדיין) בהתכתבות אצל מציל ידוע.

נסו לשיר מזמורים בעזרת האותיות הללו. תצליחו מעט, אך לא לשחזר את השירה של המאה האחת עשרה במלואה. אפילו לבצע את שופן כהלכתו וכסגנונו רק מן הכתוב, עם כל תפארת התיווי, מבלי ששמעתם ביצוע שלו מעולם, אי אפשר. לעוצמה של ההוראה החיה אין תחליף מלא.

השיחה מתחילה לכאורה מאפס, עם פרח נזורה, נער מקהלה שאינו יודע דבר. אבל ככל שמתקדם הדיאלוג מתגלה המסורת. ישנה תרבות עתיקה אחרת – זו היוונית שממנה מגיעים מונחים בעלי שמות משונים כמו "דיאטסרון" (קוורטה בלשונו), או "אותנטוס טטרדוס" (מודוס שביעי בלשונו של המחבר כאן). גרוע יותר, ישנה המסורת הלא-כתובה, הפרקטיקה של הזמרים עצמם, במזמרים השונים הנבדלים באורחותיהם ובסגנונם מתוך עשרות שנים שבהן נתגבשו מסורות מקומיות. אך המחבר לא מעמיד כללי ברזל. כפי שהוא מסביר בפרולוג עצמו, הוא תיקן מזמורים מסוימים, אך לא על פי הכללים לבדם אלא גם על פי עדותם של חלק מן הזמרים. הוא מתייחס בכבוד גם למנהג הרווח ואף לאסתטיקה – האם המזמור נשמע יפה? האם התיקון נשמע יפה לפחות באותה מידה, אם לא יותר? – ומסתייג מיומרה נמרצת מדי לתיקון.

הנושא העיקרי שבו מעמיד המחבר את הכללים מול זמרים טפשים וקלוקלים הוא זה של המודוסים. את השאלה מהו "באמת" מודוס נניח לאחריים. אנחנו כהיסטוריונים נהיה כעת התלמיד המבקש ללמוד על המודוסים בעצמו באותו רגע בזמן בו מגיע אליו מורה כדוגמת זה שחיבר את הדיאלוג הזה. הוא שר כבר לא מעט מזמורים במהלך חייו הקצרים במנזר, ואולי שמע פה ושם את המונח מודוס. זה עתה למד על המונקורד וחלוקתו.

המורה כאן מציע לנו מערכת שאלו עקרונותיה. כל מזמור משתמש בסט מסוים של צלילים רצופים מבין אלו המסומנים על המונקורד, ובאלו בלבד. חשבו על הצלילים הלבנים בפסנתר, בתוספת סי במול. כעת קצרו את המקלדת שלכם: מספר הצלילים בהם תוכלו להשתמש נע בין שמונה לעשרה. לכל מזמור יש גם מעין מרכז כובד שאליו נע המזמור ואליו נעה האוזן: זהו הצליל שבו הוא מסתיים. ראוי שפסוקים רבים במזמור יסתיימו אף הם בו, כדי להרגיל את האוזן למרכזיותו. התחושה הזו דומה מאד לתחושת הטונאליות שאנחנו מכירים היום.

אנחנו רגילים היום לחשוב על הצליל המרכזי כזה ש"מתחיל" את ה"סולם" (סולם דו מז'ור מאפיין יצירה שהמרכז הטונאלי שלה הוא דו, והוא, "מתחיל" בדו ומסתיים בדו). אבל כאן הדברים מתנהלים מעט אחרת. סביב מרכז הכובד או צליל הסיום אפשר לנוע למעלה ולמטה: הוא יכול לעמוד קרוב לתחילת שמיניית הצלילים או עשרת הצלילים שבחרנו או במרכזה. ה"מודוס" של מזמור מסוים נקבע אפוא על פי צליל הסיום שלו, שיכול להיות אחד מארבעה בלבד, כפי שמוסבר בטקסט באריכות, וגם על פי המיקום שלו. אם בסט הצלילים שלו יש צלילים רבים מעליו הוא מזמור "מתנשא", ואם ברצף הצלילים שלנו יש הרבה צלילים נמוכים מצליל הסיום הרי זה מזמור "צנוע", משפיל מבטו מטה.

הדבר החשוב יותר מכל שמגדיר את המודוס הוא התבנית או הפורמולה שלו, דהיינו, הסדר של הצלילים בחצאי טונים וטונים שלמים מעל צליל הסיום ומתחתיו. התבנית הזו נגזרת מכך שהצלילים שבנינו בעזרת המונקורד אינם מרוחקים זה מזה באופן שווה, אלא בין חלקם מרחק חצי טון ובין אחרים – טון. האותיות על המונקורד מראות לתלמיד ולכם זאת בבירות רבה.

המורה מסביר על מרווחים ועל מודוסים, ופונה כל העת אל הרפרטואר המוכר כדי להדגים את טענותיו. הוא מביא דוגמאות למזמורים המתחילים בכל מרווח בעליה ובירידה, ולמזמורים מכל מודוס בהתאם לצליל הפותח אותם. מעתיקים מאוחרים האריכו את הדוגמאות הללו והוסיפו אחרות. בתרגום משולבים קישורים למאגר "קנטוס" למוזיקה כנסייתית. תוכלו לראות שם את המנגינות המלאות עבור רוב המזמורים המוזכרים (וגם קישורים לכתבי היד שבהם הם מופיעים) ולגלות שברוב המוחלט של המקרים תמצאו מזמור שכתוב אכן במודוס ובצליל הפתיחה המתוארים כאן.

אם אתם רוצים לראות איך החיבור נראה בכתב יד מימי הביניים, תוכלו להיכנס לקישור [כאן](#), שם נמצא כתב היד שסימנו: BnF fond lat. 7211. בכתב היד הזה יש מספר חיבורים, ביניהם המיקרולוגוס המפורסם של גואידו מארצו, האיש שהביא לכם את הדו-רה-מי, המוזיקה אנכיריאדיס שהוזכרה לעיל, ודברים נוספים

כמו מזמורים מסומנים באותיות שאותם תוכלו לשיר בלי שאף מורה שר אותם בפניכם קודם. החיבור שלנו מתחיל בעמוד 105<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> ו הוא קיצור של "ורסו". בכתבי יד ימי ביניים כמו גם בדפוסים מוקדמים הדפים ממוספרים ולא העמודים. העמוד הראשון של הדף הוא "רקטו" ועליו מופיע מספר הדף (פוליו) בצד ימין למעלה, כאן במספור על ידי יד מאוחרת בהרבה מזו שכתבה את הטקסט. צדו השני של הדף הוא ה"ורסו"

## דיאלוג על המוזיקה

כאן מתחיל הספר אשר נקרא גם "דיאלוג"; הוא חובר על-ידי הנזיר אודו, ונכתב לתועלת הקוראים בצורה תמציתית ונאה.

הפרולוג מתחיל. ביקשתם ללא הפסק, אחים יקרים, שאמסור לכם מספר כללים הנוגעים לתורת המוזיקה, אך רק את אלה שילדים ואנשים פשוטים מסוגלים לתפוס כדי שיוכלו להגיע באמצעותם במהירות, בעזרת האל, למיומנות מושלמת בשירה. ביקשתם זאת מפני ששמעתם, ראיתם ונוכחתם בעדויות ודאיות שהדבר אפשרי. אכן, בהימצאי אתכם לימדתי בסיוע האל כמה צעירים ואפילו ילדים של ממש באמצעות הטכניקה הזו; לאחר שחלקם תורגלו בטכניקה הזו במשך שלושה ימים, חלקם ארבעה ימים, ואילו כמה במשך שבוע אחד, הם למדו אנטיפונים רבים בכוחות עצמם מבלי ששמעו אותם מושרים על-ידי מישוהו, אלא די היה להם ברישום שנעשה על פי הכללים בלבד. אחרי זמן קצר הם שרו אותם ללא היסוס. בחלוף ימים מספר הם פענחו מהדף ושרו ללא שגיאות וללא הכנה כל דבר שנרשם באמצעות תורת המוזיקה. עד כה, זמרים מהשורה מעולם לא יכלו לעשות זאת, גם אחרי חמישים שנה של תירגול ושל לימוד.

עבור מי שביקשו מתוך קפדנות וסקרנות לדעת באם התורה שלנו תקפה לכל המזמורים, לקחנו אה-נזיר אחד, אשר נראה מיומן בהשוואה לזמרים אחרים, ובעזרתו בדקתי בדקדקנות את האנטיפוניום של גרגוריוס הקדוש. מצאתי שכמעט הכל על מקומו על פי הכללים. דברים מעטים, עם זאת, שקולקלו על ידי זמרים לא מנוסים, תוקנו הן על פי סמכות הכללים והן על פי עדותם של מספר זמרים. אף על פי כן, יקירי, במזמורים ארוכים יותר מצאנו צליל ששייך למודוס גבוה ועליות וירידות מיותרות בניגוד לכללים. ברם, כיוון שמנהגם של כולם הגן על המזמורים הללו פה אחד, לא התיימרנו לתקן אותם, אך ציינו כמובן כל אחד ואחד מהם, כדי שלא נגרום לאלו המבקשים את נכונות הכללים להטיל בה ספק.

לאחר שזוה נעשה, ניצתה בכם התלהבות רבה יותר. התעקשתם אפוא וביקשתם בתחינות ובלחצים עזים שגם הכללים יקוימו, כלומר שהאנטיפוניום כולו יסומן בתווים מועילים ובתבניות הטונים לכבוד האל והורתו הקדושה מריה, אשר במנזרה הנערץ אירועים אלה התרחשו. תחינותיכם מילאו אותי בטחון, ובשלהן ובשל הכבוד שאני רוחש להוראותיו של אב המנזר המשותף שלנו,<sup>9</sup> איני רוצה ואיני יכול להשתמש מן המלאכה הזו. ברם, בקרב חכמי ימינו תורת המוזיקה קשה עד מאד ונרחבת. מי שחפץ בכך, אפוא, יוכל לעבד בעמל רב ומייגע את השדה ולהקיף אותו מכל צדדיו. אך מי שמעדיף את מתנת האל הקטנה הזו, יוכל להסתפק בפרי הפשוט הזה.

ובכן, למען תבינו את הדברים טוב יותר, ותקלטו את הנחוץ לכם מתוך רצון אמיתי, ייגש נא אחד מכם לשאול או לשוחח עמי, ואני לא אשתמש מלהשיב, ככל שיתיר לי האדון.

תלמיד: מהי תורת המוזיקה?

מורה: הידע כיצד לשיר בצורה נכונה, וכן שיטה קלה להגיע למיומנות בשירה.

ת. כיצד?

<sup>9</sup> מנהג רווח היה שאדם אחד כיהן כאב המנזר של שני בתי מנזר ואף יותר.

מ. כפי שהמורה מראה לך ראשית כל את כל האותיות על לוח, כך גם המורה לתורת המוזיקה מדגים על מונוקורד את כל הצלילים של המנגינה.

ת. מה טיבו של מונוקורד זה?

מ. זוהי תיבה ארוכה מרובעת כקופסא ומבפנים היא חלולה כמו לירה; המיתר שמונח עליה מצלצל, ובאמצעות הצליל שלו אתה מבין את הצלילים השונים בקלות.

ת. כיצד מניחים את המיתר הזה?

מ. משרטטים קו ישר לאורך הקופסה באמצעה, ולאחר שמשאירים מכל אחד משני הצדדים מרווח של אינטש אחד, מציבים באותו הקו נקודה מכל צד. בשני הרווחים הנותרים ממקמים שני ראשים קטנים שמחזיקים את המיתר תלוי מעל הקו כך שאורכו של המיתר שבין שני הראשים הקטנים זהה לזה של הקו שמתחת למיתר.

ת. כיצד מיתר אחד יוצר צלילים רבים ושונים?

מ. האותיות או התווים שבהם המוזיקאים משתמשים ממוקמים על הקו שמתחת למיתר לפי הסדר: כאשר הגשר שבין הקו והמיתר מחליק ומקצר או מאריך בהתאם לאותן אותיות, המיתר מייצר באופן מופלא כל מנגינה. כאשר אנטיפון כלשהו מסומן לילדים באמצעות האותיות האלה, הם לומדים אותו בקלות רבה יותר מאשר היו אילו שמעו אותו מושר על ידי אדם: לאחר שתורגלו מספר חודשים, הם מסוגלים להניח למיתר ולשיר ללא היסוס ממראה עיניים בלבד דבר שמעולם לא שמעו.

ת. כמה מופלא הוא מה שאתה מספר. הזמרים שלנו מעולם לא יכלו לשאוף לשלמות כזו.

מ. הם שגו, אח יקר, ומשום שלא חיפשו את הדרך, עמלו לשווא משך כל חייהם.

ת. כיצד יכול מיתר ללמד טוב יותר מאדם?

מ. האדם שר כמיטב רצונו ויכולתו; אך המיתר מחולק באמצעות האותיות האמורות לעיל על ידי אנשים חכמים ביותר בטכניקה כזו, כך שאינו יכול לטעות, כאשר הדבר נעשה בהקפדה ובתשומת לב יתרה.

ת. מהי, אני שואל, הטכניקה הזו?

מ. מדידת המונוקורד; מונוקורד שנמדד היטב לעולם לא יכזיב.

ת. האם אוכל ללמוד בצורה פשוטה ובמלים מועטות את המידות הללו?

מ. עוד היום, בעזרת האל: רק הקשב קשב רב. בקצה הראשון של המונוקורד, ליד הנקודה שתיארנו לעיל, הצב את האות גמה, כלומר G היוונית (האות הזאת, גמה, אינה מובנת על-ידי רבים מכיוון שמשתמשים בה לעיתים רחוקות). את המרחק ממנה עד הנקודה שהצבנו בסוף חלק בקפידה לתשעה חלקים, ובמקום בו התשיעית הראשונה מסתיימת (ליד G), כתוב את האות A, וזה מכונה צליל ראשון.

מאותה אות ראשונה A, בצורה דומה, חלק את המרחק עד לסוף לתשעה חלקים, ובחלק התשיעי הנח את האות B עבור הצליל השני. כעת חזור אל הקצה וחלק את המרחק מגמה לארבע, וכתוב את האות C עבור

הצליל השלישי. מן ה A הראשון בצורה דומה חלק את המרחק לארבע, וכתוב את האות D עבור הצליל הרביעי.

באותה צורה בחלוקת B לארבע תמצא את החמישי E. השלישי C יוצר גם הוא את האות השישית F. לאחר מכן חזור אל גמה, וממנה ומן האחרות הבאות אחריה לפי הסדר, חלק את הקו האמור לשני חלקים, דהיינו חלק אותו באמצע, עד שיהיו לך ארבעה עשר צלילים או חמשה עשר ללא גמה. כאשר תחלק את הצלילים באמצע, אתה חייב לעשות אותם שונים. כך לדוגמא כאשר אתה מחלק באמצע את גמה כתוב G; עבור חציו של A הצב את a, עבור B את b, ועבור C, c אחר, עבור D את d אחר, עבור E את e אחרת, עבור F, f אחרת, ועבור G, g אחרת. עבור a aa, כך שמאמצע המונוקורד ואילך תהיינה אותיות זהות לאלה שבחלקו הראשון.

מלבד זאת, מן הצליל השישי F חלק בארבע ובחזרה הצב b אחרת, עגולה: שתי אלו מקובלות עבור צליל אחד, והאחת נקראת התשיעית השנייה. על פי הכללים שתיהן לא תימצאנה יחד באותו מזמור.

הצורות, הצלילים והאותיות מוצבות אפוא כך לפי הסדר:

[Gamma]. I. A. II. B. III. C. IIII. D. V. E. VI. F. VII. G. VIII. A. IX. I. b. IX. II. [sqb].  
X. c. XI. d. XII. e. XIII. f. XIII. g. XV aa.

ת. השבח לאל. הבנתי היטב, ואני בטוח שכעת אדע להכין מונוקורד כזה.

אך אנא, מדוע אני מבחין במונוקורד המדוד לפי הכללים שבין הצלילים ישנם במקומות מסוימים מרווחים גדולים יותר ואילו במקומות אחרים מרווחים קטנים יותר?

מ. המרווח הגדול יותר נקרא טון, והוא קיים מגמה לצליל הראשון, ומהראשון A לשני B. הרווח הקטן יותר, כמו זה שבין הצליל השני B לצליל השלישי C, מכונה חצי טון, והוא יוצר עליה או ירידה קצרה יותר. בשום מידה או מספר לא ניתן להגיע ישירות למרווח שבין חצי טון לטון, אבל כאשר עושים את החלוקות בצורה הזו במקומות הללו נוצרים טונים וחצאי טונים [את הטון ניתן להשיג באמצעות חלוקה לתשע כפי שעשית לעיל].

ואולם, ה b התשיעי הראשון והתשיעי השני אינם יוצרים ביניהם לא טון ולא חצי טון. מ b התשיעי הראשון עד לשמיני a יש חצי טון, ואילו עד לעשירי c טון. לעומת זאת מהתשיעי השני עד לשמיני a יש ההיפך, טון, ועד לעשירי c יש חצי טון. לפיכך, אחד מהם נשאר תמיד מיותר, ובכל מזמור עליך לאמץ אחד ולדחות את האחר, פן תיראה כמי שעושה באותו מקום טון וחצי טון – דבר שהוא אבסורד.

ת. מפליאה במיוחד העובדה שמגמה הגעתי אל הצליל הראשון A ומ A הראשון אל B השני באמצעות חלוקה לתשע בלבד, והוכחתי שכל הטונים עומדים בצורה שווה בחלוקה לתשע. אבל אני שואל, האם יש חלוקות [כלומר יחסים מספריים] אחרות של המונוקורד? והאם הן מצויות בכל המקומות או ברובם? הראה זאת.

מ. ישנן מלבד חלוקות הטונים עוד שלוש אשר שומרות על המיקום הטבעי של הצלילים כפי שאמרתי לעיל. הראשונה היא חלוקה רביעונית, מפני שהיא נוצרת מחלוקה לארבע, כמו מהצליל הראשון A הראשונה לרביעי D, ויש בה ארבעה צלילים ושלושה מרווחים, דהיינו, שני טונים וחצי טון. לפיכך, בכל מקום במונוקורד בו תמצא בין שני צלילים שני טונים וחצי טון תוכיח שהמרווח של שני הצלילים הללו מגיע עד הסוף בחלוקה מרובעת. לכן הוא קיבל את שמו מארבע, כלומר "דיאטסרון" [=קוורטה].

החלוקה השניה היא ביחס של שלוש, כמו מהצליל הראשון A לחמישי E, אשר מכיל ברווח שלו חמישה צלילים וארבעה מרווחים, כלומר שלושה טונים וחצי טון אחד. בכל מקום בו תראה בין שני צלילים שלושה טונים וחצי טון אחד, עוברים את המרחק בין הצלילים האלה עד הסוף בשלושה צעדים [כלומר, הם נוצרים על ידי חלוקה לשלוש]. הוא מכונה לפיכך "דיאפנטה", כלומר "חמש" [=קווינטה] מפני שישנם חמישה צלילים במרחק הזה.

החלוקה השלישית היא זו שמחולקת ביחס של שניים או חצי, והיא מכונה "דיאפסון", כלומר: "כולם" [=אוקטבה]. תכיר אותה בבירור, כאמור לעיל, מתוך הדמיון שבאותיות, כמו מהצליל הראשון A לשמיני a.

הדיאפסון מורכב אפוא משמונה צלילים, בשבעה מרווחים, כלומר חמשה טונים ושני חצאי טונים. הוא מורכב גם מדיאטסרון אחד ומדיאפנטה אחת. מהראשון A לרביעי D יש דיאטסרון, ומהרביעי D לשמיני יש דיאפנטה. מהראשון A לשמיני יש דיאפסון.

ת. במלים מעטות למדתי לא מעט על החלוקות. הייתי רוצה לשמוע, עם זאת, מדוע חוזרים על אותן אותיות בחלק הראשון ובחלק השני.

מ. עושים זאת מפני שהואיל והצלילים של החלק השני מהשביעי F והלאה נוצרים מהצלילים של החלק הראשון באמצעות דיאפסון למעט התשיעי b, החלקים מתאימים זה לזה, כך שכל האותיות שבחלק הראשון יוצרות טון, חצי טון, דיאטסרון, דיאפנטה או דיאפסון עושות זאת בצורה דומה גם בחלק השני. זו הסיבה שכל מזמור מנוגן באופן דומה בחלק הראשון כמו בחלק השני. הצלילים של החלק הראשון ביחס לצלילים של החלק השני הם כמו קולותיהם של גברים אשר שרים בתואם עם קולותיהם של נערים.

ת. אני חושב שזה נעשה בחכמה רבה. כעת ארצה לשמוע כיצד אוכל לכתוב בתווים את השיר כך שאוכל ללמוד אותו ללא מורה. זאת, כדי שלאחר שתתן לי דוגמאות של כללים, אלמד אותו מחדש טוב יותר, ואם משהו יחמוק מזכרוני, אוכל לחזור ולהעזר בתווים הללו.

מ. הנח לנגד עיניך את האותיות של המונקורד בסדר שבו המנגינה נעה דרכן, כדי שאם עדיין לא למדת לגמרי את ערכן של האותיות האלה, תוכל לפרוט על המיתר לפי אותן אותיות. וכך, באורח מופלא, תשמע ותלמד ממורה אשר אינו יודע דבר.

ת. אמת, נתת לי מורה מופלא, אשר אף על פי שאני עשיתי הוא מלמד אותי, ועל אף שהוא מלמד אותי, הוא עצמו אינו יודע דבר. אכן, בשל סבלנותו וציינותו אאמץ אותו במיוחד, שכן הוא ישיר עבורי מתי שארצה, ולעולם לא יכעס על עצלות מחשבתי ויפגע בי במלים קשות ובמכות.

מ. מורה טוב הוא, אולם הוא דורש מאזין קשוב.

ת. באלו ענינים דרוש קשב במיוחד?

מ. בצירופי הצלילים זה לזה כך שהם יוצרים מרווחים שונים. כשם שהם שונים ונבדלים זה מזה, כך עליך לשלוט בהפקת כל אחד מהם באופן שונה ונבדל.

ת. אנא, הסבר נא בהרחבה כמה צירופי צלילים כאלה יש, והדגם אותם בעזרת דוגמאות מוכרות.

מ. ששה הם, בעלייה כמו גם בירידה. הצירוף הראשון של הצלילים הוא כאשר מצורפים שני צלילים שביניהם יש חצי טון אחד, כמו מהצליל החמישי E לששי F.

המרווח הזה הוא המצומצם והקטן מכולם, והוא דומה לעליה הראשונה של האנטיפון הזה:

E F E G a c c  
[Haec est quae nescivit](#)

בירידה, לעומת זאת באופן הפוך זה כך:

Vidimus stellam [FEDEF]

הצירוף השני הוא כאשר בין שני הצלילים יש טון, כמו מהצליל השלישי C לרביעי D. בעליה זה כך:

C D DFD  
[Non vos relinquam](#) etc,

וכולי, ואילו בירידה זה כך:

DC E FG E D D  
[Angelus Domini](#)<sup>10</sup>

הצירוף השלישי הוא כאשר בין שני צלילים יש הפרש של טון וחצי, כמו בין הצליל רביעי D לששי F, באופן הזה בעליה:

DDF  
[Iohannes autem](#)

ובירידה כך:

E E F<sup>11</sup>  
[In lege](#)

הצירוף הרביעי הוא כאשר בין הצלילים יש שני טונים, כמו מהצליל הששי F לצליל השמיני a, בעליה זה כך: [Adhuc multa habeo](#)

ובירידה בצורה זו: [Ecce Maria](#)

הצירוף החמישי נוצר באמצעות דיאטסרון, כמו מהצליל הראשון A לרביעי D.

בעליה זה כך: [Valde honorandus](#)<sup>12</sup>, ואילו הירידה שלו היא: [Secundum autem](#).

הצירוף הששי הוא דרך דיאפנטה, כמו מהצליל הרביעי D לשמיני a, כמו זה:

[Primum quaerite](#)<sup>13</sup>

ובירידה כמו מהצליל השביעי G לשלישי C<sup>14</sup>. כך:

[Canite tuba](#)

אין בנמצא שום צירופי צלילים תקינים אחרים.

הזמרים העממיים גולשים לעתים קרובות לטעות חמורה, מפני שאינם מקפידים כלל על ערכם המדויק של הטון ושל חצי הטון ושל המרווחים האחרים. כל אחד מהם בוחר את הדבר הראשון שמוצא חן באוזניו או את מה שנראה לו קל יותר ללמוד או להפיק. הדבר גורם לטעויות חמורות במזמורים רבים.

כשאני אומר 'מודוסים', אני מדבר על כל שמונת הטונים והמודוסים של כל המזמורים אשר מבוצעים בתבניות לפי הסדר. זאת, כי אם תגיד 'טונים', יהיה ספק באם מדובר בטונים של התבניות או בטונים שנוצרים בחלוקה ובהצגה לתשע.

<sup>10</sup> בחלק מכתבי היד המזמור הזה מתחיל בסול-לה.

<sup>11</sup> צריך להיות F.

<sup>12</sup> אף אחת מהמלודיות שמצויינות ביחס למזמור הזה לא מתחילה בעליה של קוורטה.

<sup>13</sup> כל המלודיות באתר מתחילות בסדר מלים אחר [quaerite primum](#) ומתחילות בירידה דווקא, בסול-דו או פה-דו.

<sup>14</sup> במהדורה הלטינית כתוב הפוך, מ C ל G, אבל זו לא ירידה, וגם לא קווינטה. בכתב היד פריז לעומת זאת כתוב מהשביעי לשלישי כפי שצריך להיות. המזמור בכל מקרה מתחיל ברוב המקרים בירידה של קוורטה למטה, ולא מצאתי גרסה שמתחילה בקווינטה.

אם תשאל את הזמרים האלה לגבי מזמור מסוים באיזה מודוס הוא, ישיבו שאינם יודעים, גם אם הם מכירים אותו היטב. ואם תבקש מהם ראייה מנין הם יודעים איזה מודוס זה, הם יאמרו בגמגום: "מפני שהוא דומה בתחילתו ובסופו למזמורים אחרים מאותו המודוס". הואיל ואינם יודעים לגבי אף מזמור באיזה מודוס הוא, הם אינם יודעים גם ששינוי בצליל אחד מאלף לשנות את המודוס, כפי שקורה באנטיפון הזה: [O beatum pontificem](#), אשר למרות שבתחילתו ובסופו הוא במודוס השני, בגלל העליה של הצליל במקום שבו נאמר O Martine dulcedo אדון אודו תיקן אותו במודוס הראשון באופן משונה ביותר.<sup>15</sup>

באנטיפון [Domine qui operati sunt](#) תוכל להיווכח בכך בצורה ברורה יותר. שכן אם תתחיל אותו במודוס השני, כפי שלטענת רבים יש לעשות, כלומר באות F, תוכל לשמור על המודוס הזה רק עד שתגיע לחצי טון שנמצא בהברה אחת ב [tabernaculo tuo](#) [\*ואז זה יוביל אותך לצליל לא מוכר]. כיוון שכך הוא הנוהג וזה נשמע יפה, אין צורך לתקן. אבל אנחנו נשאל: שמא יש להתחילו בטון אחר וכך הכל יתיישב באותו מודוס מבלי צורך לתקן? התחל אותו אפוא באות G, כלומר במודוס השמיני, ותיווכח שאתה נשאר בו באופן תקני. לכן יש כאלו המתחילים את Domine כמו שאני אומר לכם.<sup>16</sup>

מכאן ברור שמי שמתקן בקלות וביומרות מזמורים רבים מבלי שבדק אותם קודם בכל המודוסים, שמא אולי באחד מהם יוכלו להישאר כפי שהם, הוא מוזיקאי בלתי מנוסה; אין צורך גם לעשות ענין גדול מהדמיון למזמורים אחרים, אלא לדאוג לאמת התקנית. אם אחרי כל זאת, המזמור לא מתאים לשום מודוס<sup>17</sup>, יש לתקן בהתאם למודוס שבו הוא מצלצל הכי פחות גרוע. יש לדאוג לכך, שמזמור מתוקן יישמע נאה לפחות כפי שהיה לפני התיקון, אם לא למעלה מזה.

ת. יפה, הזהרת אותי מטעותם של זמרים עצלים, כמו גם מחקירה משונה של המונוקורד המתוקן, ונתת לי במלים מעטות ידע לא מועט בנושא אישורם של מזמורים תקינים ותיקונם של שגויים באופן מועיל ולפי הצורך.

7. הוסף ואמור, אם כן: מכמה צלילים [שונים] יש ליצור מזמור?

מ. היו שטענו- שמונה, אחרים - תשעה, ואילו אחרים - עשרה.

ת. מדוע שמונה?

מ. בגלל המרווח הגדול ביותר, כלומר הדיאפסון. או מפני שאצל הקדמונים היו בקיתרה שמונה צלילים.

ת. מדוע תשעה?

מ. בגלל ששתי דיאפנטות כוללות יחד תשעה צלילים: מגמה עד הצליל הרביעי D יש דיאפנטה אחת, ומאותו צליל רביעי D עד השמיני a - דיאפנטה שניה. מגמה עד השמיני a יש אפוא תשעה צלילים.

ת. מדוע עשרה?

מ. בגלל התקדים המוסמך של הנבל של דויד, או מפני שבעשרה צלילים נכנס הדיאטסרון שלוש פעמים: מגמה עד הצליל השלישי C זהו דיאטסרון אחד, מהצליל השלישי C אל הששי F דיאטסרון שני; ומהצליל הששי F אל התשיעי הראשון b דיאטסרון שלישי. לכן מגמה עד הצליל התשיעי הראשון b נספרים עשרה צלילים.

<sup>15</sup> המזמור אכן מתחיל ברה (או דו-רה) ונגמר ברה. בנקודה הזו יש קפיצה רה-לה או רה-דו-רה-לה. מבין המלודיות באתר כל המלודיות מסומנות כמודוס ראשון למעט אחת שמסומנת במודוס שני.

<sup>16</sup> בחלק מהמקורות שבהם מופיע המזמור הזה מתחילים בפה ובחלקם בדו. כשמתחילים בפה, אזי על ההברה na יש רה-מי (עליה של טון). במזמור שמתחיל בדו, לעומת זאת, באותו מקום המלודיה מסומנת בתעתיק של האתר כלה-סי במול (עליה של חצי טון). לבסוף, יש כתיב יד שבהם זה במודוס שמיני ומתחיל בסול כמו שהמחבר מציע כאן, למשל זה:

<http://cantus.uwaterloo.ca/chant/618183> ושם בנקודה הזו יש מי-פה: אכן עליה של חצי טון.

<sup>17</sup> במקור: טון, אבל כמו שהמחבר אומר בעצמו, השימוש בטון לציין גם את המרווח וגם את המודוס הוא מבלבל שלא לצורך, ולכן מכאן והלאה טון במשמעות מודוס יתורגם פשוט כמודוס.

ת. יכולים להיות במזמור גם פחות צלילים?  
מ. יכולים להיות גם חמישה או ארבעה, אך רק אם החמישה יוצרים דיאפנטה והארבעה דיאטסרון.  
ת. ההסבר האמור לעיל, ועדותם של כמעט כל המזמורים מוכיחים את נכונות דבריך. אבל הסבר נא  
מהו אותו טון שאותו אתה מכנה לעתים קרובות 'מודוס'.  
מ. טון או מודוס הוא מעין כלל מנחה שחל על כל מזמור ומצוי בסיומו. אם אינך יודע את הסיום אינך  
יכול לדעת מאיפה להתחיל את המזמור, או עד איזה גובה המזמור צריך לעלות או לרדת.  
ת. איזה כלל - מנחה גוזרת ההתחלה מהסיום?

מ. כל התחלה צריכה להתאים לסיום בהתאם לששת המרווחים שצוינו לעיל. שום צליל אינו יכול  
לפתוח מזמור זולת צליל הסיום או צליל שמתייחס אל צליל הסיום באחד מששת המרווחים. בכל  
אחד מהצלילים שיכולים להתאים לסיום באותם מרווחים יכול גם להתחיל המזמור של אותו הסיום.  
זאת, מלבד מקרים בהם מזמור מסתיים בצליל החמישי E. הצליל החמישי הזה הוא הראשון במודוס  
השלישי ובינו לבין הצליל שמעליו יש חצי טון. לעתים נמצא שמזמור כזה מתחיל בצליל העשירי c  
שנמצא במרחק דיאפנטה ועוד הרחבה של חצי טון מאותו צליל חמישי E. בכל מודוס ברור שיש  
לסיים את הפסוקים (דהיינו המקומות במזמור שבהם אנחנו נחים, ובאמצעותם אנחנו מחלקים את  
השיר לפסוקים) באותם צלילים שבהם אפשר לפתוח מזמור השייך למודוס הזה.  
כך גם במקום בו כל מודוס מתחיל באופן הטוב והתכוף ביותר, שם נהוג להתחיל או לסיים את  
הפסוקים בצורה הטובה והנאה ביותר.

המורים טוענים שפסוקים רבים צריכים להסתיים בצליל שמגדיר את המודוס. זאת, כדי למנוע מצב  
שבו פסוקים רבים מסתיימים בצליל שונה, ואז הם יוצרים ציפייה שהמזמור יסתיים אף הוא באותו  
צליל ויהיה צורך לשנות את המודוס שבו הם היו. בסופו של דבר, מזמור שייך יותר מכל לאותו מודוס  
שאליו מוליכים הפסוקים שלו, שכן לעתים קרובות ובצורה נאה יותר גם ההתחלות הן באותו צליל  
שמסיים את המזמור.

דוגמא לעניין זה תמצא באנטיפון הזה: [Tribus miraculis](#). הנה פסוק אחד. *ornatum diem sanctum colimus*, הנה השני. *Hodie stella magos duxit ad praeseptium* הנו השלישי.  
*Hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias* הוא הרביעי.  
*Hodie a Iohanne Christus baptizari voluit* הוא האחרון.  
רואה אתה אפוא שבמזמור תקני פסוקים רבים מתחילים ומסתיימים במודוס שלו, כשם שגם  
המזמורים מתחילים ומסתיימים באותו צליל.

ת. אכן, כפי שאתה טוען, על עמדה זו מגנים בכל מקום באמצעות סמכותם של מלמדי המזמורים.  
אבל המשך נא לגבי העליה והירודה - איזה כלל מכתוב צליל הסיום למזמור בענין זה?  
מ. במזמורים גבוהים או מתנשאים, כמו במודוסים הראשון, השלישי, החמישי והשביעי, אף מזמור  
אינו צריך לעלות מעל לצליל הסיום שלו גבוה יותר מן הצליל השמיני [ביחס אליו], שהוא הצליל  
שהאות שלו זהה לזו של צליל הסיום בגלל החלוקה המכונה דיאפסון. באותם מזמורים יש לפני צליל  
הסיום צליל אחד. במזמורים צנועים יותר, לעומת זאת, כמו אלו שבמודוסים השני, הרביעי, הששי  
והשמיני, לא תמצא מתחת לצליל הסיום שום ירידה של צליל כלשהו, שלא תחובר אל צליל הסיום  
עצמו באחד מששת המרווחים שדובר בהם קודם. העליה במזמורים אלו מגיעה עד חמישה צלילים  
מעל צליל הסיום, בהתאם לאותם מרווחים. לפעמים היא אפילו מגיעה לצליל הששי. בצלילים האלה  
מתחילים לפי הנהוג הנוכחי המזמורים מכל המודוסים, וזאת תוכל לראות בתבניות שלהם.

ת. הואיל והראית שמזמורים מכל המודוסים גוזרים את הכלל המנחה שלהם מצליל הסיום, הגיע הזמן  
לומר כמה מודוסים או טונים יש.

מ. יש אנשים הסבורים שיש ארבעה.

ת. מדוע?

מ. מפני שכל מזמור תקני יכול להסתיים באחד מארבעה צלילי המונוקורד.

ת. מהם הצלילים הללו?

מ. הצליל הרביעי D, שבו מסתיים המודוס שמכונה "אותנטוס פרוטוס", כלומר היוצר, או השליט הראשון;

הצליל החמישי E שבו מסתיים המודוס שמכונה "אותנטוס דאוטרוס", כלומר היוצר או השליט השני; הצליל השישי F, שבו מסתיים ה"אותנטוס טריטוס", כלומר היוצר או השליט השלישי, והצליל השביעי G, שבו מסתיים ה"אותנטוס טטרודוס", כלומר היוצר או השליט הרביעי. הארבעה האלה נחלקים לשמונה.

ת. מדוע?

מ. בגלל קיומם של מזמורים מתנשאים ומזמורים צנועים. כאשר מזמור באותנטוס פרוטוס הוא גבוה או מתנשא, הוא מכונה אותנטוס פרוטוס. אבל אם הוא נמוך וצנוע באותו אותנטוס פרוטוס, הוא מכונה "הפלאגה של הפרוטוס".

ת. מדוע הוא מכונה "הפלאגה של הפרוטוס"?

מ. "הפלאגה של הפרוטוס", שמשמעו "החלק של הראשון", נקרא כך מפני שהוא מסתיים באותו חלק שבו מסתיים גם האותנטוס פרוטוס, כלומר באותו מקום, בצליל הרביעי D של המונוקורד. בדומה לכך, כאשר מזמור באותנטוס דאוטרוס הוא גבוה, הוא מכונה אותנטוס דאוטרוס, אבל אם המזמור יהיה שטוח, הוא יכונה "הפלאגה של הדאוטרוס". באותו אופן מקבל הפלאגה של הטריטי את שמו מהאותנטוס הטריטי, והפלאגה של הטטרודי מהאותנטוס הטטרודי.

עם זאת, נהוג לומר במקום "אותנטוס פרוטוס" וה"פלאגה של הפרוטוס" מודוס ראשון ושני; במקום "אותנטוס דאוטרוס" ו"פלאגה של דאוטרוס" - מודוס שלישי ורביעי, במקום "אותנטוס טריטי" והפלאגה שלו אומרים מודוס חמישי ושישי; ובמקום "אותנטוס טטרודי והפלאגה שלו" אומרים מודוס שביעי ושמיני. וכך ישנם שמונה מודוסים. כל מנגינה אשר מטיילת בטווח של שמונה צלילים, משתנה בתכונותיה באמצעותם.

ת. איך אוכל להבחין בהבדלים ביניהם ובדברים המשותפים להם?

מ. באמצעות הטונים וחצאי הטונים. במקום בו הטונים וחצאי הטונים דומים, שם דומים גם יתר המרווחים. שהרי בכל מקום שיש בו שני טונים וחצי טון מצוי דיאטסרון, ובכל מקום שבו שלושה טונים נצמדים לחצי טון לא יפקד מקומה של הדיאפנטה. יש להבין זאת בצורה דומה לגבי כל המרווחים.

ת. קדימה אפוא, אני מבקש, למד אותי על המודוסים.

11. המודוס הראשון מסתיים בצליל הרביעי ומגיע עד הצליל האחד-עשר, שמסומן באותה האות d דרך טונים וחצאי טונים כך: מעל צליל הסיום מופיע קודם טון, אחר כך חצי טון, שני טונים ושוב חצי טון ושני טונים. הוא יורד מצליל הסיום אל הצליל השלישי בטון אחד בצורה זו

f—A—B—C—D—E—F—G—a—b<sub>2</sub>—c—d—e—f—g

יש הרוצים ליצור עשיריית צלילים, ומוסיפים צליל אחד נוסף, B שני, אך לא נהוג שהמודוס הראשון יירד אליו. מזמור במודוס הזה מתחיל ב C, כמו למשל [O beatum pontificem](#). לעתים קרובות יותר הוא מתחיל ב D, כשהתחלה מתאימה לצליל הסיום, כמו למשל במזמור [Ecce nomen Domini](#).

לעתים מזמורים במודוס הזה מתחילים גם ב E, אך רק לעתים נדירות, כמו ב [Gaudete in Domino](#).

יש גם ב F, כמו במזמור [ipsi soli](#),

G, כמו במזמור [Canite tuba](#),

ולבסוף גם ב a כמו veniet Dominus, או Exi cito.

12. המודוס השני מסתיים אף הוא באותו צליל D, ועולה איתו עד התשיעי הראשון b, אבל אינו עולה עד העשירי או האחד עשר. הוא יורד עם זאת מצליל הסיום בטון וחצי טון ועוד טון עד הצליל הראשון A, ולפעמים, אם כי לעתים נדירות, אפילו טון נוסף עד לגמה, ואז נוצרת עשיריית צלילים כך:

$\Gamma-A-B-C-D-E-F-G-a-b_1-b_2-c-d-e-f-g$

וכך למודוס השני יש את גמה וגם את הראשון A והשני B, שאותם אין למודוס הראשון, ואילו למודוס הראשון יש את העשירי c והאחד עשר d שאותם אין למודוס השני.

יש, עם זאת, מזמורים רבים שאינם יורדים עד גמה, B ו A, וגם לא עולים אל הצלילים העשירי והאחד עשר, ולגביהם יש ספק באם הם שייכים למודוס הראשון או השני. ההבחנה ביניהם היא כך: אם אינם עולים אל הצליל השמיני והתשיעי, הם באופן וודאי מן המודוס השני. העשירי והתשיעי יהיו אפוא משותפים לשניהם. אם המזמור עולה עד אליהם, והוא נשאר בהם זמן מה וחוזר ומהדהד אותם פעם שלישית ורביעית, או אם הוא מתחיל בצליל השמיני, יהיה המזמור שייך למודוס הראשון. אך אם הוא מתחיל בנמוכים וביחס לאורך המזמור הוא עולה אליהם רק לעתים נדירות ביותר, אזי הוא מן המודוס השני. במקרים אחרים הם יובחנו זה מזה באמצעות ההבדלים שבתבניות שלהם.

התחלות המודוס השני הן:

בגמה, כמו Educ de carcere

ב A כמו Omnes patriarchae

ב C כמו Nonne cor nostrum

ב E כמו Animalia. Ecce Maria

ב F כמו quem vidistis

אבל בגאמה, B ו E או G תמצא דוגמאות נדירות בלבד.

ת.: די בכך לגבי ההבחנה בין הראשון והשני. הבה נמשיך הלאה.

13. המודוס השלישי מסתיים בצליל החמישי E, ומתקדם בדיאפסון אחד עד אותה אות e גבוהה דרך טונים וחצאי טונים כך: קודם חצי טון, אחר כך שלושה טונים וחצי טון ואז שני טונים. מצד שני הוא יורד מצליל הסיום עד הצליל הרביעי בטון אחד, כך:

$\Gamma-A-B-C-D-E-F-G-a-b_2-c-d-e-f-g$

הוא משתוקק להגיע אל הצליל התשיעי השני, מכיוון שהוא בדיאפנטה אל צליל הסיום שלו, אבל במיוחד מפני שהוא יוצר דיאטטרון עם הצליל הגבוה ביותר שלו, e. כיוון שלקראת הסיום יש לו שלושה טונים, בירידה או בעליה הוא מעדיף להגיע אליו בקפיצה ולא באופן הדרגתי. ההתחלות המקובלות שלו הן אלו:

ב E כמו Quando natus es

ב F כמו <sup>18</sup>Nunc scio

או ב G, כמו Multa quidem

ב a כמו <sup>19</sup>Quis deus magnus

ב c כמו Tertia dies est

14. המודוס הרביעי, בגלל שהוא פשוט, לא יצר לקראת הסיום שלושה טונים, ולכן הוא לוקח את b הראשון ועולה עד הצליל העשירי c. וכך יש לו אחרי צליל הסיום חצי טון ושני טונים, ואז חצי טון

<sup>18</sup> אף אחת מהמלודיות לא במודוס שלישי ולא מתחילה בפה.  
<sup>19</sup> מתחילות כולן בסול-לה.

וטון. הוא יורד, עם זאת, מצליל הסיום בשני טונים אל הצליל השלישי C, ולעתים קרובות אל השני B, ואל הראשון A הגבוה בחצי טון וטון, וזאת מפני שהצליל השני B יוצר ביחס לצליל הסיום שלו דיאטסרון, ואילו הראשון A יוצר את מרווח הדיאפנטה. כך נוצרים עשרה צלילים באמצעות טונים וחצאי טונים:

Γ—A—B—C—D—E—F—G—a—b<sub>1</sub>-c—d—e—f—g

ניתן למצוא התחלות שלו

ב C, כמו [Hodie nata est](#),<sup>20</sup>

ב D, כמו [Benedicta tu](#)<sup>21</sup>,

ב E, כמו [Gaude Maria](#),

ב F, כמו [Anxiatus est](#),

ב G, כמו [o mors](#)

וב a כמו [rectos decet](#).

המודוס הרביעי נבדל מן השלישי בכך שבמודוס הרביעי מצויים הצליל הראשון A, הצליל השני B, והצליל השלישי C, שאינם מצויים במודוס השלישי; ואילו במודוס השלישי מצוי הצליל האחד-עשר d והשנים-עשר e, שאינם מצויים ברביעי. אם לאנטיפון מסוים אין את הצלילים של השלישי וגם לא את אלו של הרביעי, אלא הוא מתחיל בצליל העשירי c, כמו [Vivo ego](#), או בתשיעי השני כמו [Ecce](#)<sup>22</sup> כרביעי, אם הוא מחקה את ההבדלים של התבנית. יש כאלה הרוצים לייחס למודוס הרביעי בדומה לשלישי את הצליל התשיעי השני, כך שתהיה דיאפנטה עד סופו, מפני המרווח שבין התשיעי הראשון b לצליל הסיום אינו מרווח מוכר<sup>23</sup>. אנחנו לא מציינים למנהג הרווח הזה.

מעבר לכך, מצאנו במזמורים קשים יותר, שמוסיפים למודוס השלישי גם צליל C שלישי, כדי שיהיה בן עשרה צלילים, ודבר זה, אף שהוא נדיר ביותר, אין לי ספק שהוא מעוות. זאת, מפני שמהצליל השלישי C אל השנים עשר e אין שלוש פעמים דיאטסרון על פי הכלל של עשרת הצלילים שניסחנו לעיל.

ת. אף שישנם מומחים רבים לדקדוק, כמעט ואין בנמצא ספרים תקינים, ולעתים קרובות יש צורך לעמול על תיקונם. מומחים למוזיקה יש בנמצא מעטים בלבד, ותקופה ארוכה לא תוקנו האנטיפונים. אין פלא, אפוא, אם נמצא במקומות רבים שגיאות.

מ. כל שאני מבקש הוא זה: שמור על הכללים ועל המנהג המקובל, שכן דברים שקורים לעתים נדירות מאד לא יצליח כלל של אף שיטה לתקן.

המודוס החמישי מסתיים בצליל הששי F, והצליל הגבוה ביותר שלו הוא השלושה עשר f, אשר מסומן באותה אות. הצליל הששי F מחובר לתשיעי הראשון b בדיאטסרון, ואילו התשיעי הזה מחובר לשלושה עשר f בדיאפנטה. לכן במודוסים החמישי והששי יהיה התשיעי הראשון b. יהיה לו אפוא לפי הסדר: שני טונים וחצי טון, ואז שלושה טונים ולבסוף חצי טון, בשמונה צלילים כך:

EFGabcdef

Γ—A—B—C—D—E—F—G—a—b<sub>1</sub>-c—d—e—f—g

התחלות שבהם משתמשים הן אלו:

ב F כמו למשל [haurietis](#)

ב G לעתים נדירות, כמו למשל [Non vos relinquam](#)<sup>24</sup>

<sup>20</sup> המלודיות שמסומנות במודוס רביעי דווקא מתחילות בפה. כאן קישרנו למזמורים שמתחילים בדו.

<sup>21</sup> אף מלודיה לא מתחילה ברה.

<sup>22</sup> גם כאן אף אחת מהמלודיות באתר לא מתחילה בסי.

<sup>23</sup> כלומר ממי לסי במול יש טריטון שאינו נמנה על מרווחים שצויינו קודם.

<sup>24</sup> כל המלודיות באתר מתחילות דווקא בדו.

[.quinque prudentes](#) a ב

Ecce Dominus veniet c ב

בגלל שלא היה לו טון לפני הסיום, הוא לא מביט לאחוריו לא בהתחלה ולא בהמשך. המודוס הששי הוא זה שאתו מתקדמים לצליל האחד עשר d, אבל הוא יורד מצליל הסיום בחצי טון ובשני טונים אל הצליל השלישי C, כך:

$\Gamma-A-B-C-D-E-F-G-a-b_1-c-d-e-f-g$

וכשם שלמודוס החמישי יש את הצליל השנים עשר e והשלושה עשר f שאותם אין לשישי, כך לששי יש את השלישי C, הרביעי D והחמישי E, שאותם אין לחמישי. זאת, מלבד במקרים בהם לפעמים החמישי מתערבב בששי ונוטה אל הצליל הרביעי D, ונוצר עשר-צלילים. אבל מוצאים זאת במזמורים לעתים נדירות מאד.

כאשר אין ירידה של הששי ולא עליה שלמה של חמישי תהא ההבחנה ביניהם כדלהלן: אם המזמור מתחיל בצליל העשירי c, ומהדהד לעתים קרובות אותו או את הצליל האחד עשר d, זה יהיה המודוס החמישי. אבל אם הוא לא עולה מעבר לתשיעי הראשון b הוא ייקרא ששי. או שהם יובחנו זה מזה באמצעות ההתחלות שלהם.

רק בקושי יהיה זה מודוס ששי אם המזמור אינו מתחיל בצליל הסיום שלו, כמו למשל במזמור

,verbum caro factum est

או ב a כמו ב vidi Dominum

או בצליל החמישי E כמו ב Domine in auxilium.

או ברביעי D כמו ב si ego verus Christi,

או בצליל השלישי C, כמו ב Decantabat populus

ת. הדגמת כאן דברים מועילים ואף הכרחיים לפתרון הטעות הנוגעת למודוסים האמורים. ודאי לא תמנע מהמאזין הלהוט לשמוע גם על המודוס השביעי והשמיני.

מ. המודוס השביעי מסתיים על הצליל השביעי, והצליל הגבוה ביותר ממנו הוא הצליל הארבע-עשר g, אשר מסתיים באותו סימן כמו צליל הסיום. הוא לוקח את התשיעי השני, כדי שיהיו לו שני טונים אחרי צליל הסיום, ואחריהם חצי טון ושוב שני טונים ושוב חצי טון. הוא יורד מהסיום בטון אחד כך:

FGabcdefga

$\Gamma-A-B-C-D-E-F-G-a-b_2-c-d-e-f-g$

אם רוצים לעשות עשרה-צלילים, הורד אותו בחצי טון מהסוף עד הצליל החמישי E, אך לא תמצא זאת לעתים קרובות. יש לשים לב עם זאת, שאם מוצמד לו התשיעי הראשון b, כמעט דבר לא נפגם, מלבד העובדה שמהצליל הששי F עד אליו נוצר דיאטסרון. במקרה זה הוא יהיה דומה לראשון בכל, מפני שיהיו לו טון, חצי טון, ואז שני טונים וחצי טון ושני טונים, והוא יורד מהסוף בטון אחד, כמו שאמרנו לגבי המודוס הראשון. עכשיו הוא לא יהיה שביעי אלא ראשון.

[מודוס שביעי עם סי במול:]

[  $\Gamma-A-B-C-D-E-F-G-a-b_1-c-d-e-f-g$  ]

אין זה כפי שהזמרים הטפשים סבורים, שאנו יודעים להבחין בין מודוס אחד לאחר על פי צליליו הגבוהים או הנמוכים. שכן שום דבר לא מונע ממך, אם תרצה, לשיר כל מודוס שהוא גבוה או נמוך. מה שיוצר את המודוסים ומבדיל ביניהם היא ההעמדה השונה של הטונים והצאי הטונים שבאמצעותם נוצרים גם המרווחים האחרים. ושוב: אם תוריד ממנו צליל אחד בלבד והוא יסתיים בשמיני a, הוא

יהיה שוב ראשון מכל בחינה, שכן יהיו לו מצליל הסיום טון וחצי טון, ושני טונים וכל השאר, והם של המודוס הראשון.<sup>25</sup>

ההתחלות שלו הן אלו:

ב F בקושי תמצא דוגמא, למשל *qui regni claves*, וגם *memento mei*.

ב G, כמו למשל *Assumpta est Maria*.

ב a תמצא אותו לעתים נדירות, כמו למדל *comm. Domus mea*.

ב *Dixit Dominus sqb*.

ב *benedicta filia c*

וב *sit nomen Domini d*

המודוס השמיני מתקדם יחד עם השביעי עד הצליל השנים עשר e, ויורד עד הצליל השלישי C בטון, חצי טון ושני טונים. נוצרת בו עשיריית-צלילים כך:

CDEFGabcde

$\Gamma-A-B-C-D-E-F-G-a-b_2-c-d-e-f-g-aa$

אמרנו לעיל שלעשרת-צלילים כזו אין שלוש פעמים דיאטסרון, ולכן המודוס הזה לא יקבל את שניהם באותו מזמור, כלומר גם את הגבוה ביותר e וגם את הנמוך ביותר C (אם כי יש כאלה האוהבים זאת). ברור ושקוף עם זאת, שהמודוס השמיני בירידה מצליל הסיום הוא מכל בחינה השני.<sup>26</sup> ואם ייתנו לו בעליה את התשעי הראשון b, כך שיהיו לו טון וחצי טון ושני טונים מצליל הסיום, גם בעליה הוא יישאר השני.

ראוי לשים ללעג את ליצנותם של הזמרים העצלנים, אשר לא חשים כלל בהבחנה בין המודוסים: הם עוקבים אחר מה שנדמה כנאה לאוזן במודוס מסוים. דומים הם למי שמשרתים את הזללנות ומרמים את המתנינות התקנית והאמיתית במתיקות שקרית.

מלבד זאת, נמצא שכאשר המודוס השמיני יורד אל הצליל הרביעי D, הוא משתוקק אל הצליל השלושה עשר f, שהוא שביעי מבחינת החוק, גם אם ביומרה שכזו הוא בונה מחדש – למרות שזה לעתים נדירות - עשיריית-צלילים תקנית.

ההתחלות שלו הן אלו:

ב C כמו *Stabant iusti*

ב D כמו *Angeli Domini*

ב F כמו *Zachae*

ב G כמו *Iudaea et Ierusalem*

ב a כמו *apertum est*

ב c כמו *Ecce ancilla*.

אבל בזאת נבדל המודוס השמיני מהשביעי: לשמיני יש צליל שלישי C ורביעי D וחמישי E, שאותם אין לשביעי, ואילו לשביעי יש את הצליל השלושה עשר f והארבעה עשר g, שאותם מבחינת החוק אין לשמיני. באותם מזמורים המצויים באמצע בין הירידה של השמיני והעליה של השביעי, כפי שנאמר כבר לגבי שאר המודוסים, מבחינים בין המודוסים באמצעות ההבדלים שבין התבניות. ובאמצעות ההבדלים של כל מודוס ומודוס תראה את ההתחלות בבהירות.

ת. אני מוצא שאך מזמורים מעטים סוטים מן הכללים הללו. אין ספק שאת מספרם המועט, ואם יורשה לי לומר כך - בדידותם הגנובה - יש לייחס לזמרים יומרנים ומקולקלים.

מ. אכן, כלל הוא הנחיה כללית לכל שיטה ושיטה. בודדים הם אלו שאינם מתאימים לכלל השיטתי.

<sup>25</sup> אם מהמודוס השביעי עם הסי בקר מורידים את הצליל הנמוך והוא מסתיים ב a אז זו בעצם הפורמולה של המודוס הראשון:  $\Gamma-A-B-C-D-E-F-G-a-b_2-c-d-e-f-g$

<sup>26</sup> כלומר: סול-פה-מי-רה-דו

ת. אנא ממך, הוסף מעט על תורת המודוסים על פי הפוזיציה של כל צליל וצליל.  
מ. ראוי להשיב לבקשתך. כל צליל וצליל מחזיק בדמות כל אחד מהמודוסים האמורים לעיל. הנה  
גמא למשל: מפני שיש לפניו שני טונים ואחריהם חצי טון והוא מחבר שני טונים, ואחר כך מצרף חצי  
טון וטון – הרי שבצדק הוא מחזיק בדמיון למודוס השביעי, הואיל וגם צליל הסיום של המודוס  
השביעי יוצר דיאפסון לגמא.

כך גם הצליל הראשון. הואיל ויש אחריו טון ואילו לפניו יש טון וחצי טון ושני טונים, הרי הוא שומר  
על החוק של המודוס הראשון, ולכן הוא נקרא הראשון לא בלי סיבה. הצליל השני, לעומת זאת,  
כשהוא יורד אחריו בשני טונים ולפניו מועלה בחצי טון ושני טונים, ושוב בחצי טון וטון – הרי הוא  
משרת את הכלל המקובל במודוס הרביעי. מלבד זאת, הצליל השלישי C, כאשר יש אחריו חצי טון  
ושני טונים, ולפניו שני טונים וחצי טון, ואחר כך שלושה טונים, הוא מחוזק בתכונה של המודוס  
החמישי או הששי.

ואילו אנו אומרים שהצליל השמיני a מחזיק במקום הראשון בדומה לצליל הראשון שהוא הדיאפסון  
שלו. אחרת אם תשקול אותו יחד עם התשיעי הראשון b, יהיה לו בירידה טון ואילו בעליה חצי טון  
ושלושה טונים כדוגמת המודוס השלישי.

התשיעי הראשון b בירידה מכיל חצי טון ושני טונים בדמות המודוס הששי. ואילו בעליה, או בגלל  
שבאים אחר כך שלושה טונים, או למעשה בגלל שאף אחד מהבאים אחריו לא מתחבר אליו באהבת  
הדיאטסרון, שהוא המרווח הראשי, אין לו דמיון תקני לשום מודוס אחר. אי אפשר אפילו ליצור שם  
דיאפסון עם הצלילים הבאים. לכן לא תראה/תאשר שום מזמור או פסוק שזו ראשיתו או סופו, אלא  
אם אירעה שם טעות.

הצליל התשיעי השני נושא דמיון לצליל השני B, אשר ממנו הוא נוצר בעזרת דיאפסון, ויש לו דמיון  
למודוס הרביעי. ואילו הצליל העשירי c נושא דמיון לשלישי C. הוא מתאים למודוס השמיני. אבל  
אחרת, אם נמנע התשיעי השני, יהיה לו אחריו טון, חצי טון ושני טונים, ולפניו שני טונים וחצי טון,  
בדומה למודוס השמיני אשר מצליל הסיום שלו הוא יוצר דיאטסרון.  
את שאר הצלילים העוקבים אפשר להבין באמצעות הדמיון בין האותיות [ואת זאת מראה התרשים  
הבא].

מהאמור לעיל יבין החוקר החרוץ בעזרת החסד האלוהי דברים רבים נוספים על המודוסים ועל שאר  
הכללים של השיטה הזו. אם יפעל ברשלנות או יעשה זאת ללא השראה אלוהית ויטימר להיות מסוגל  
לתפוס זאת בשכלו בלבד, אז או שלא יבין לעולם, או – הואיל ואינו מוקיר תודה לנוותן – ישרת את  
גאוותו יותר מאת בוראו הברוך לעולמי עד, אמן.