

## אנתולוגיה למוזיקה ערבית לתלמידי מגמות המוזיקה

### הקצידה (القصيدة; ברבים: קצאאד, قصائد),

#### הקדמה

בפרק זה נכיר את ביצועה המוזיקלי של הקצידה, הגיאנר הפואטי הערבי הקדום ביותר. לכל גיאנר פואטי קיימת בדרך כלל צורת ביצוע מוזיקלית אופיינית הקשורה בין השאר למבנה הפואטי. קשר זה כפי שנראה מתקיים בקצידה ולפיכך, לפני שאנו ניגשים לנתח מבחינה מוזיקלית קצידות מושרות, חשוב שנכיר את המבנה הפואטי שלהן.

הקצידה נולדה בתקופה הטרומ-אסלאמית, אל-ג'אהליה (الجاهلية): משערים שהקצידות המוקדמות ביותר חוברו במאה ה-6 לספירה. ידוע במיוחד אוסף של שבע קצידות שחוברו על ידי משוררים מהוללים מאותה תקופה, כמו אַמְרָא אל-קַיִס וטרַפֶּה בן אל-עַבְד ונודעו בשם אל-מַעְלַקָּאָת (المعلقات). מאז ועד התקופה המודרנית נחשבה הקצידה לצורה הפואטית הנעלה והמכובדת ביותר

בשירה הערבית. מהי אם כן קצידה? מה מאפיין ומייחד את הטקסט שלה?

הקצידה היא שרשרת ארוכה של עשרות בתים שכל אחד מהם מורכב מצֶדֶר (דלת) ועג'ז (סוגר) וכולם מסתיימים באותו חרוז (למשמעות המושגים הפואטיים ראו את ההקדמה על ההיבט הצורני בפואזיה הערבית). בסיומי הצדור החרוז חופשי (כלומר, אפשר לסיים צֶדֶר בהברה כלשהי). רק בבית הראשון הצדר מסתיים בחרוז של העג'ז ומבליט בכך את החרוז השולט בשיר. את מבנה החרוז בקצידה אפשר לרשום כך:

א - א / א - x / א - x - א וכו'

(כל אות מייצגת צלע; אותיות זהות מייצגות חריזה זהה, ואילו האות x מייצגת צלע המסתיימת בהברה כלשהי).

החריזה הזוהה מקנה לשרשרת בתי הקצידה אחדות, המחוזקת על-ידי המשקל הפואטי האחיד הנשמר בקצידה כולה (לא ניכנס כאן להסבר של המרכיב המשקלי). זוהי אחדות צורנית אבל לא דווקא אחדות מבחינת התוכן. קצידה עשויה לעסוק בנושאים שונים שהקשר ביניהם, אם בכלל קיים הוא חלש. אין דרישה לרציפות הגיונית מבחינת התוכן. וכך תיאר את הקצידה חוקר הספרות ריינולד ניקולסון: "הקצידה אינה אחדות שלמה: אחדותה דומה יותר לזו של שורת תמונות מאת צייר אחד, או כפתגם מזרחי: 'פנינים שונות בגודלן ובערכן החרוזות למחרוזות'"<sup>1</sup>.

ציינו את רמתן הגבוהה של הקצידות שנוצרו בתקופת אלג'אהליה. הקצידה הוסיפה לפרוח בתקופת הח'ליפיות של בית אומיה ובית עבאס, אך לאחר נפילת החליפות העבאסית באמצע המאה ה-13 חלה ירידה ברמת השירה הערבית בכלל וברמת הקצידה בפרט. רק במאה ה-19, עם הופעתו של זרם ספרותי חדש, זכתה הקצידה לפריחה מחודשת. בין המשוררים שהרבנו לחבר קצידות היה אחמד שַׁקִּי (1868-1932) מי שכונה "נסיך המשוררים הערבים". רבות מהקצידות שחיבר הולחנו והושרו על ידי עבד אל-והאב ואום כלתיום.

<sup>1</sup> ניקולסון, תולדות הספרות הערבית, עמ' 68.

נפנה עתה לביצוע המוזיקלי של הקצידה שהוא כמובן ענייננו העיקרי. ידוע שלפחות חלק מהקצידות בימי החילופות העבאסית וכנראה אף קודם לכן, בוצעו בזמרה, אך מעבר לכך שבוצעו על ידי זמר יחיד לא ידוע לנו דבר על מאפייניו של הביצוע המוזיקלי. אפילו על אופן שירת הקצידה בתקופה קרובה לנו, המאה ה-19, לא ידוע הרבה. כנראה שהיא אולתרה על-ידי הזמר, או אולתרה למחצה, כלומר הקו המלודי הכללי חובר מראש, אך השאיר מקום נרחב לאלתור. הקצידות המוקדמות ביותר שאפשר לבדוק איך בוצעו מבחינה מוזיקלית הן כאלה שהולחנו בסוף המאה ה-19 והוקלטו בתחילת המאה ה-20.<sup>2</sup>

בדרך ההלחנה של קצידות בסוף המאה ה-19 והמאה ה-20 בולטים שני טיפוסים מוזיקליים, האחד שהיה מקובל בשני העשורים הראשונים של המאה ה-20, והוא למעשה המשך לדרך הביצוע של הקצידה שרווח בסוף המאה ה-19. הטיפוס המוזיקלי השני התגבש בשנות ה-40 של המאה ה-20 והפך לדרך ההלחנה המקובלת עד שנות ה-60. טיפוס זה קשור בעיקר בשמו של המוזיקאי המצרי הגדול ריאד אל-סונבאטי. בפרק זה נבחן כאמור רק דוגמא אחת של קצידה מולחנת המשקפת את דרך ההלחנה של תחילת המאה ה-20, זוהי הקצידה "יא גארית אל-ואדי" שהלחין עבד אל-והאב.

#### הקצידה של תחילת המאה ה-20

פכתור סחאב, בספרו "אל-אֶנְנָאע וְאֶל-אֶשְׁפָּאֵל פי אל-מוסיקא אל-עַרְבִיָּה" (الأنواع والأشكال في الموسيقى العربية, הסוגים והצורות במוזיקה הערבית) מתאר את המבנה המוזיקלי של הקצידה המושרת מתחילת המאה ה-20 כתואם את המבנה הפואטי ומאוד דומה לו: "המשפט המוזיקלי המושר תואם את הבית הפואטי במלואו ומסתיים עם סיומו באופן העושה את הקצידה [המושרת] דומה לקצידה הפואטית: היא נחלקת ל-'בתים מוזיקליים' כשם שהקצידה הפואטית נחלקת לבתי שיר נחרזים".<sup>3</sup> נראה שזה אכן היה מודל בסיסי לצורה המוזיקלית שהעניקו המלחינים של אותה תקופה לקצידה ונוסיף שבדרך כלל ההפרדה המוזיקלית בין בתי השיר הודגשה באמצעות אינטרלוד (קטע ביניים) פלי שהפריד בין שירתם של שני בתים עוקבים. מסגרת המקאם היא שקישרה בין היחידות המוזיקליות של הקצידה והקנתה לשיר מבנה מוזיקלי כולל. נציין עוד כי בשל אורך הטקסט של הקצידות, רק חלק מבתי השיר נבחרים להלחנה.

מבחינה קצבית רווחו בתחילת המאה ה-20 שתי דרכים בסיסיות לביצוע מוזיקלי של הקצידה: האחת היתה שירה בקצב חופשי, כלומר ללא מסגרת של פעמה, והשנייה, המכונה **מוֹזוֹנָה** (موزونة, משקלית), היתה שירה על בסיס איקאע. האיקאע שלווה את ביצועה של הקצידה היה בדרך כלל אֶל-וַחְדָּה אֶל-כַּפְּיָה (الوحدة الكبيرة) במהירות תיפוף איטית. על רקע התיפוף הזמר או הזמרת שרו את הקצידה. להלן התבנית של האיקאע אֶל-וַחְדָּה אֶל-כַּפְּיָה:



<sup>2</sup> זמרים ידועים כדוגמת אל-מַנְלָאנִי (المنيلاني) ועבד אל-והאב הקליטו במצרים בעשורים הראשונים של המאה ה-20 קצידות שהולחנו בידי מלחינים שנפטרו לפני הופעת התקליט, בהם מוחמד עֶתִ'מַן (שנפטר ב-1900) ועַבְדָּה אל-חַמוּלִי (عبد الحمولي, נפטר ב-1901).

<sup>3</sup> סחאב, עמ' 55.

הקצידה יא גארַת אל־אדי ו (يا جارة الوادي, הו השכנה מן הגיא).

יא גארַת ל-וואדי היא מן הקצידות המולחנות הנודעות ביותר. הטקסט הוא למעשה רק חלק מקצידה ארוכה פרי עטו של המשורר המצרי אחמד שִׁקִי שכותרתה זִקְלָה (زحلة), כשם העיר הלבנונית שבהשראתה ולכבודה נכתב השיר. הקצידה נחלקת מלכתחילה לכמה חלקים נפרדים. אחד מהם מתאר את זכרונותיו של המשורר מסיפור אהבתו לשכנה מן העמק ("גארַת ל-וואדי"). מתוך שלושה עשר הבתים שבחלק זה בחר עבד אל-והאב להלחין שמונה. היא הולחנה בסגנון המִזְזוֹן (המשקלי), כלומר שירה על רקע האיִקאע אל-וחדה אל-כבירה. להלן בתי השיר שהולחנו:

يا جارة الوادي طربت وعادني	ما يشبه الأحلام من ذكراك
مئّلت في الذكرى هواك وفي الكرى	والذكريات صدى السنين الحاكي
ولقد مررت على الرياض بربوة	غناء كنت حيا لها القاك
لم أدر ما طيب العناق على الهوى	حتى ترفق ساعدي فطواك
وتأوتت أعطافُ بانك في يدي	واحمر من خفريهما خداك
ودخلت في ليلين فرعك والدجى	ولثمت كالصبح لمنور فاك
وتعطلت لغة الكلام وخاطبت	عيني في لغة الهوى عيناك
لا أمس من الزمان ولا غد	جمع الزمان فكان يوم رضاك

האזינו לשיר יא גארַת ל-וואדי בביצוע המלחין עבד אל-והאב כפי שהוקלט בשנת 1928

<https://www.youtube.com/watch?v=2P8sH7U8Qbg>

להלן רישום המנגינה בתווים:

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21 22 23

24 25 26 27 28 29 30 31

זַכְּךָ מִן - מָה - לֹא - אֲחַ - הֵל-בִּישׁ מֵא - נִי - ד - עֵא - וְ - ת - רֵב־ט דִּי - וַא - תְּל - ר - גַּא יַא  
 - דִּיב מִן - מ - מֵא - אַח - הֵל-בִּישׁ מֵא - נִי - ד - עֵא - וְ - ת - רֵב־ט דִּי - וַא - תְּל - ר - גַּא יַא  
 יַא \_\_\_\_\_  
 יַא? \_\_\_\_\_

יַא \_\_\_\_\_  
 יַא? \_\_\_\_\_

יַא \_\_\_\_\_  
 יַא? \_\_\_\_\_

יַא \_\_\_\_\_  
 יַא? \_\_\_\_\_

יַא \_\_\_\_\_  
 יַא? \_\_\_\_\_

גרסה שהוגשה לאישור האגף לחומרי לימוד

32 33 34 35 36 5 37 38 39

32 33 34 35 36 5 37 38 39  
 כ ————— רא — זכ מן מ ————— לא ————— א ח ה ל ב — י ש ————— מא — ני ד — ע א — ו  
 ב ————— רא — דיב מן מ ————— לא ————— א ח ה ל ב — י ש ————— מא — ני ד — ע א — ו

40 41 42 43 44 45 46 47

40 41 42 43 44 45 46 47  
 כ ————— וא — ה ————— רי — זכ פי ת טל — מ  
 ב ————— וא — ה ————— רא — דיב פי ת ת ל מתי

48 49 50 51 52 53 54 55

48 49 50 51 52 53 54 55  
 רי — כ — פיל — ו  
 כי ————— ח א ————— נ אל ————— ני ס ד א — צ ת — נ א — ר — דיב — ו  
 פי — ח א ————— נ אל ————— ני ס ד א — צ ת — נ א — ר — דיב — ו

56 57 58 59 60 61 62

56 57 58 59 60 61 62  
 י א צ ר — ל י — ע — ת — ז ז — מ ————— ק ד ל — ו  
 נ א ד — ר — ל א ר — ע — ת — ר — מ ————— ק ד ל — ו

63 64 65 66 67 7 68 69 70

63 64 65 66 67 7 68 69 70  
 י א צ ר — ל י — ע — ת — ז ז — מ — ק ד ל — ו  
 נ א ד — ר — ל א ר — ע — ת — ר — מ — ק ד ל — ו

71 72 73 74 75 76 77 78

71 72 73 74 75 76 77 78  
 י א צ ר — ל י — ע — ת — ז ז — מ — ק ד ל — ו  
 נ א ד — ר — ל א ר — ע — ת — ר — מ — ק ד ל — ו

79 80 81 82 83 84 85 86

79 80 81 82 83 84 85 86  
 כ ————— ק א — א ל — ה א ל — י א — ח — ת — כ נ  
 ר — א ד ל מ  
 ב — ק א — א ל — ה א ל — י א — ח — ת — כ נ

87 88 89 90 91 92 93

87 88 89 90 91 92 93  
 פ — ט — פ — ד י — ע — ס א ק — פ — ר — ת — ת — נ א — ח ת — ו א — ה — ל ל — ע  
 נ א ק — ע — ב ל — ט י — מ א

94 95 96 97 98 99 100 101

94 95 96 97 98 99 100 101  
 כ — ו א —  
 ר — א ד ל מ  
 ב — ו א — ר — א ד ל מ

גרסה שהוגשה לאישור האגף לחומרי לימוד

102 103 104 105 106 107 108 109



— — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —

110 111 112 113 114 115 116 117



— — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —

118 119 120 121 122 123 124 125



— — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —

126 127 128 129 130 131 132 133



— — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —

134 135 136 137 138 139 140 141



— — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —

142 143 144 145 146 147 148 149




— — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —

150 151 152 153 154 155 156



— — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —

157 158 159 160 161



— — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —  
 — — — — — — — —



ניתוח השיר מבחינה מוזיקלית יתייחס להיבטים הבאים:

1. נחלקות המנגינה למשפטים מלודיים והקשר בנייהם ובין בתי השיר. נבדוק האם הטענה של סחאב לגבי המבנה המוזיקלי של הקצידה, כלומר שלכל בית שיר מתאים משפט מוזיקלי נפרד, מתממשת בקצידה זו.
  2. המקאם, המודולציות והמהלך המקאמי הכללי בשיר.
  3. מאפיינים מלודיים וקצביים.
  4. ביטויים מוזיקליים לתוכן הטקסט
- את הניתוח נערוך לפי בתי השיר.

**בית ראשון** ("יא גארַת..."), (תיבות 8-39): הבית מושר במשפט אחד ארוך (תיבות 8-16) במנעד טטרקורד פֵּיאַת על רה, תוך שהייה מרובה על העימאז סול וסיום בקראר רה. אז הוא מושר שנית באותה מנגינה (תיבות 21-39) אך באופן מורכב יותר, תוך הוספת מליסמות ארוכות (מליסמה היא שירה של מספר צלילים על הברה אחת). בולטת במיוחד המליסמה הפותחת (תיבות 21-26), במנגינה במקצב פשוט וסדור (שמייניות בלבד, המאוגדות לקבוצות של שתיים או ארבע) וללא סלסולים. זוהי דוגמה ראשונה למהלכים מלודיים שעבד אל-והאב יצר בהשראה מערבית, חידוש ששילב בסגנון המסורתי של תחילת המאה ה-20. נציין שעצם החזרה על המשפט הפותח היא תופעה נפוצה, כמעט סטנדרטית, במוזיקה הערבית, ואינה ייחודית לשיר זה.

**בית שני** ("מתִּלֶּתַּ פִּי דִּ'פְּרָא..."), (תיבות 43-54): הבית מושר בשני משפטים מלודיים, האחד לצֶדֶר (תיבות 43-49), עם קטיעה של תבנית מלודית פֵּלִית (תיבות 46-48), והשני לעגִז (תיבות 50-54), שניהם במנעד של טטרקורד פֵּיאַת. שני המשפטים פותחים בהפסקה של שמיינית, היוצרת תחושת סינקופה. בבית זה בולטת התנועה אל העימאז סול, והוא מסתיים בו. יש בכך משום התפתחות מסוימת לעומת משפטי הפתיחה של השיר שמסתיימים בקראר.

**בית שלישי** ("לִקְד מְרִרַת..."), (תיבות 57-82): הבית השלישי מוסיף ומבסס את טטרקורד פֵּיאַת על רה תוך הרחבה מסוימת של המנעד (נגיעה בדו ובלה). ביצוע בית זה מורכב יותר בשל החזרה המשולשת על המילים "וְלִקְד מְרִרַת עֲלָא לְרִיאַדַּ" ("עברתי ליד הגינות") בקווים מלודיים השונים

במעט (ולעתים אף במאוד) זה מזה. מילים אלה מושרות לראשונה (בתיבות 57-60) בקו מלודי היורד מסול לדו – צליל לא יציב הדורש "פיתרון", ובפעם השנייה (בתיבות 63-66) – בקו הזהה כמעט לגמרי לראשון אך מסתיים בקראר רה ("פיתרון"). בפעם השלישית (תיבות 69-74) המנגינה למילים אלה שונה לגמרי מקודמותיה. זהו אחד מהמהלכים המלודיים בהשפעה מערבית. בהמשך עבד אל-והאב משלים את שירת הצדר בתבנית מלודית קצרה (תיבות 76-77). מנגינת העג'ז (תיבות 78-82) דומה מאוד למנגינת העג'ז של הבית השני.

**בית רביעי** ("לם אַךְ..."), (תיבות 86-116): האינטרלוד הפלי המקדים בית זה (תיבות 82-86) מכין את המעבר למקאם נְהַאֲנֵד על סול. נְהַאֲנֵד הוא למעשה המקאם של גִּנְס הענף של בְּיַאֲת, אך כאן שינוי פה לפה # (כבר באינטרלוד) ומיֶּלֶם למיֶּלֶם יוצר מודולציה של ממש לְנְהַאֲנֵד לשירת הבית בפעם הראשונה (ראו דוגמת תווים 10). בתיבות 90-92 מופיע פנטקורד נפריז על דו, אך המשפט בכללותו הוא בְּנְהַאֲנֵד על סול. בְּהַמְשֵׁךְ, הבית הרביעי מושר כולו בשנית, הפעם במקאם ראסת על סול. המילים "לם אַךְ" מושרות שלוש פעמים בירידה מרה לסול, אך בכל פעם בקו מלודי שונה: תחילה בתיבות 97-98; פעם שנייה בקו מפותל וארוך יותר (בתיבות 102-103) ובפעם השלישית במקוצר (תיבה 106), לפתיחת המשפט המוזיקלי של הבית כולו עד תומו (תיבות 106-116). שירתו של עבד אל-והאב בראסת על סול נרגשת במיוחד, והעלייה למנעד צלילי גבוה מסייעת להגברת הרגש. ביצוע הבית הרביעי ייחודי לעומת הבתים האחרים בכך שהוא מושר בשני מקאמאות שונים שאינם בְּיַאֲת, שהוא המקאם השליט בשיר. נראה שייחודו המוזיקלי של הבית קשור בתוכן הטקסט (נתייחס לכך בהמשך). דוגמת התווים להלן מסכמת את המהלך המודאלי עד כה: מְבִיַאֲת על רה הקראר לְנְהַאֲנֵד ולראסת על סול העימאז.

להלן רישום של כל צלילי המלודיה. התווים הלבנים מייצגים צלילים מרכזיים.

ראסת על סול (תיבות 97-116)      נְהַאֲנֵד חֲגִ'אֲזִי על סול (תיבות 86-94)      בְּיַאֲת על רה (תיבות 1-82)

פנטקורד נפריז

עד כה התהליך המקאמי היה רגיל למדי. בשלושת הבתים הראשונים עבד אל-והאב ביסס את גִּנְס הגזע של בְּיַאֲת על הקראר, ובבית הרביעי עלה לעימאז כמרכז טונלי ובנה עליו מודולציות לְנְהַאֲנֵד חֲגִ'אֲזִי ולראסת. כאן חלה תפנית שראשיתה באינטרלוד הפלי (תיבות 117-122) והובילה לביסוס לה כמרכז טונלי שיהפוך בסופו של דבר לצליל המרכזי שהשיר יסתיים עליו. לכאורה, חיזוק הצליל לה עשוי להתפרש כמעבר לבְּיַאֲת-חֲוִסִינִי (שהצליל לה משמש בו כעימאז וסיל משתנה לסיֶּל), אך הופעת הצליל פה # (חצי-דיאז) בתיבה 122 מרמזת על כך שמדובר בבְּיַאֲת על לה, המנותק מן ההקשר המקורי של בְּיַאֲת על רה. בבְּיַאֲת נהוג להגביה ברבע טון את הצליל השישי של הסולם באוקטבה שמתחת לקראר (בְּיַאֲת על רה זהו סיֶּל). כאן זהו פה- הצליל השישי של בְּיַאֲת על לה, שהגבתו לפה # (צליל הנשמע רבות גם בהמשך) קובעת את לה כבסיס לבְּיַאֲת ולא כמרכז טונלי

משני במסגרת בְּיֵאת על רה, שכן שינוי גובהו של פה מבטל את נוכחותו של גִּינֵס הגזע של בְּיֵאת על רה, ואת הזיקה למקאם זה.

**בית חמישי** ("וַתֵּאָוֶדְתָּ אֶעֱטָאֵפּ...") (תיבות 122-132): הבית מושר ברציפות במשפט מלודי אחד. הוא מחזק את לה כמרכז טונלי ובולטת בו במיוחד התנועה המלודית מלה גבוה ללה שבאוקטבה הנמוכה ובחזרה ללה הגבוה – תנועה מלודית אופיינית למהלכים בהשראה מערבית. כאן זהו למעשה מימוש של הסולם באמצעות תבניות קצרות המושרות על כל דרגות הסולם.

**בית שישי** ("וַיִּדְחִי־לָתָּהּ פִּי לְגִלְיָן...") (תיבות 135-146): הבית מושר בשני משפטים מוזיקליים: הראשון, למילות הצדר, מסתיים בסול ומחזיר אותנו לרגע לעימאז סול כמרכז טונלי, והשני, למילות העג'ז, פותח באופן דומה אך מוביל ללה ומסיים בו.

**בית שביעי** ("וַתֵּעֲטֹלְתָּ לְעֵיִתְּ (א)לְ-פֶלְאֵם...") (תיבות 148-158): בית זה, המושר כולו במסגרת טטרקורד בְּיֵאת על לה, מחזק את הטטרקורד ואת לה כמרכז טונלי.

**בית שמיני** ("לֹא אֶמָּס...") (תיבות 163-172): בבית זה המנגינה יורדת עד לה באוקטבה הנגדית בסולם בְּיֵאת על לה, ומסיימת את השיר במקאם זה.

## סיכום

### המבנה המוזיקלי של הקצידה

- נבחן את המשפטים המוזיקליים מהם נבנית הקצידה: ניתוח הקצידה המפורט למעלה מצביע על כך שבחמישה מתוך שמונת הבתים קיים תיאום בין המשפטים המוזיקליים לבין בתי השיר, והבית מושר במשפט מוזיקלי אחד רציף. אפשר להבחין בחריגות בבתי השני, השלישי והשישי. הבית השני והבית השלישי, כל אחד מהם נחלק לשלושה חלקים, בבית השישי המשפט המוזיקלי תואם צלע אחת בלבד והבית מושר לפיכך בשני משפטים מוזיקליים. שרשרת המשפטים המוזיקליים תואמת אפוא ברובה את היחידות הפואטיות. בין המשפטים המלודיים התואמים את הבתים או את חלקיהם מפרידים אינטרלודים כליים קצרים המדגישים את ההפרדה בין היחידות הפואטיות. בשום מקום במהלך קצידה זאת, אין מעבר מוזיקלי רציף מבית אחד לאחר. תמיד קיימת הפרדה. מכאן שהשיר תואם במידה רבה את הדגם המבני שייחס סְחָאֵב לקצידה המושרת: שרשרת משפטים מוזיקליים התואמת את שרשרת הבתים הפואטיים.
- המתווה המקאמי בשיר. השיר פותח במקאם ביאת על רה. בתחילה ישנו ביסוס ממושך של גינס ביאת על רה, המלודיה נעה מרבית הזמן בתחום הגינס הזה. בשירת הבית הרביעי (תיבות 86-116) העימאז סול הופך למרכז הטונלי ונבנות עליו שתי מודולציות, לנהאונד וראסת. בשלב ההתפתחותי הבא המרכז הטונלי משתנה לצליל לה (תחילתו של מהלך זה



באינטרלוד הכלי שבתִיבות 117-122). הצליל לה הופך לבסיס של ביאת לה (זה קורה כבר בשירת הבית החמישי, החל מתיבה 122) וזהו בסופו של דבר המקאם שבו מסתיים השיר. מהלך הסיום הוא ירידה ללה נמוך בצלילי מקאם ביאת לה. הסיום במקאם השונה מהמקאם שבו נפתח השיר הוא שבירה של נוהג בסיסי הנפוץ בשיר הערבי. בתקופת הלחנתה של הקצידה הזאת מהלך מקאמי כזה היה בבחינת חידוש.

#### מאפיינים מלודיים וקצביים

את הקווים המלודיים בשיר מאפיינת התמקדות בצלילים מרכזיים מסוימים החוזרים ונשנים, במקצבים המדגישים במידה רבה את הפעמה. למשל, במשפט הפותח את הקצידה (תיבות 8-16). ישנן חזרות מרובות על הצליל סול (בתיבות 9-10 ו-13-15), רובן במשכים של רבע. למרות שקיימת לא מעט תנועה בין סול לרה הקראר, התחושה היא שאותה חזרה קצובה על סול היא בסיס המשפט. הדגשת סול כצליל מרכזי וחזרות רצופות עליו נותרות בבסיס המנגינה עד תיבה 82 (למרות קיומן של חריגות, למשל בתיבות 78-82). מכאן ואילך סול הופך למרכז הטונלי, אך בתיבה 118, במהלך האינטרלוד הפלי שבתִיבות 117-122, הצליל לה הוא שהופך לציר המנגינה, כלומר לצליל שהמנגינה חוזרת עליו רבות (שימו לב לחזרות המרובות על לה בתיבות 122-124). לה נותר ציר המנגינה גם בפתחת המשפט המסיים (תיבות 163-165). בסגנון המלודי הזה יש מידה רבה של סטטיות. אך על הבסיס הפשוט הזה עבד אל-והאב יוצר משפטים מלודיים מורכבים ומאולתרים לפחות במידת מה (סגנון המתואר לעתים קרובות כ"מאולתר למחצה"). זהו המשך של הסגנון המלודי המסורתי שרווח בתחילת המאה ה-20.

לצד הסגנון המלודי המסורתי בולטים בשיר ביטויים חדשניים המרמזים על הדרך המוזיקלית החדשה שיפתח עבד אל-והאב בשנים הבאות, דרך שתחתור לשילוב יסודות מערביים ותעז לפרוץ מסגרות מקובלות. מרכיב חדשני בולט שעבד אל-והאב משלב פעמים אחדות בשיר הוא מהלכים מלודיים הלקוחים מהמוזיקה המערבית או שנוצרו בהשראתה – מהלכים המבוססים בדרך כלל על סקוונצות (תבנית מלודית החוזרת על מספר דרגות עוקבות של הסולם, בעלייה או בירידה). הצלילים הם בעלי משכים שווים ומאוגדים ליחידות זוגיות של שניים או ארבעה צלילים, ואין בהם מקום לסלסול האופייני לשירה הערבית. דוגמא לכך מופיעה כבר בתחילת הקצידה כאשר עבד אל-והאב חוזר שנית (כנהוג) על משפט הפתיחה. את החזרה על המשפט הוא מתחיל במליסמה ארוכה (תיבות 21-26) בעלת מקצב פשוט וסדור (שמיניות בלבד, המאוגדות לקבוצות של שתיים או ארבע) וללא סלסולים.

בתחום הקצבי מצטיירת בקצידה תמונה דומה לזו שראינו במלודיה: בסיס פשוט וברור שעל הרקע שלו יוצר הזמר ביטויים קצביים מורכבים. לעומת חלקים רבים שבהם המלודיה תואמת את הפעמה ומדגישה אותה ישנם חלקים שבהם הקווים המלודיים נעים, לפחות במידת מה, ללא תלות במסגרת הפעמות. לעתים אף נדמה שהשירה ניתקת לגמרי ממסגרת הפעמות ורק בהמשך חוזרת ומתלכדת איתה. קצביות חופשית כזאת מאפיינת, למשל, חלק מהמשפט המוזיקלי הארוך שבו מושר הבית הראשון בפעם השנייה (מאמצע תיבה 31 עד אמצע תיבה 34) וכן את אופן שירת הבית הרביעי (תיבות 106-116).

ביטויים מוזיקליים לתוכן הטקסט

לסיום נתייחס מעט לקשר שבין המוזיקה לתוכן הטקסט. נתמקד בבית הרביעי המיוחד מכל הבתים האחרים בכך שהוא מושר בשני מקאמאת שונים, נהאננד וראסת. שניהם שונים מהמקאם הראשי של השיר. מילות הבית נותנות ביטוי לראשוניות של חוויית האהבה הארוטית.

لَمْ أَدْرِ مَا طَيْبَ الْعِناقِ عَلَى الْهوى      حتَّى تَرَفَّقَ سَاعِدِي فَطَوَّأَكِ  
לא ידעתי טובו של חיבוק האהבה מהו      עד שהקיפה אותך זרועי בחמלה.

הביצוע בנהאננד בצלילים ארוכים (תיבות 86-94) מקנה לבית אופי של זיכרון רומנטי רווי געגועים. שימו לב לשירת המילים "תַרְפֵּק סַאעְדִי פִטְוֵאֵכִי" ("בחמלה [בעדינות] זרועי הקיפה אותך") בתיבות 91-94 ובמיוחד לעלייה לסיגל (בתיבות 92-93) ולמשיכת הצלילים המבטאים את זיכרון החיבוק העדין שחיבק המשורר את אהובתו. מקאם ראסת, שעבד אל-והאב שר בו את הבית כולו בפעם השנייה (תיבות 97-116), משנה לחלוטין את האופי לנרגש וסוער במיוחד. הפרשנות שאנו מציעים לשינוי הזה היא מעבר מהזיכרון הרומנטי והגעגועים לחוויה רחוקה מן העבר אל סערת הרגשות שעורר אותו חיבוק כשחווה אותו. עתה, כשהזיכרון עולה, הוא חווה אותה מחדש.