

שמונה שורות

דב סדן

ב

ועתה נשמע את השיר עצמו ונעקוב את נסיוני תרגומו לפי זמנם ודרכם, במידה — היא כמדומה קרובה לשלימות — שעלתה בידי לקבצם. הרי השיר:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch,

פשטות האמצעים המפתעת נעזרת פה במוסיקה של המלים וצירופי-ציליליה — התיבה: רוה (=מנוחה) נעזרת בחזרתה בתיבה: רוה עסט (=אתה גת, תנוח), וכסיום להם התיבה החוזרת, בין כהרוז: ובין שלא כהרוז: רו (=אתה) וכן התיבה נור (אך, רק), וכן התיבה החוזרת: אללען (=כל) מסתייעת בחרוזים: וואלדע (=יער) — באלדע (=עוד מעט, במהרה), ובתיבה הקודמת להם: ווארטע (=חכה), כשם שהחרוזים: האוך (=נשיבה) — אאוך (=אך, גם) נעזרים בתיבה הקודמת להם: קאום (=כמעט), כשם שהתיבה: שווייגען (=שותקות) מסתייעת בקודמתה: איינען (=אחד), בכל אלה נראה שווי בניין מבחינת-הווקאלים וסיוע-ההרדין שביניהם העולה ממנו הוא מסודות רישומו של השיר, כי הוא משליט את השלוה על מה שעלול להפריע מבחינת הקונסונאנטים, שגם צירופיהם מענינים ביותר — וכדוגמה הן שתי מלות הפתיחה של שתי השורות הראשונות: איבער (=מעל), איסט (=תנהו) המובלעים במלת הפתיחה של השורה הרביעית שפירעסט (=אתה חש) — כשם שמענין תפקידם של הדיפטונגים. והנה בבוא העברי לתת את השיר בלשונו — הוצרך, לפי רוחה ובנינה, לנהוג בהיפוך-התפקידים, כי אם כיסוד המעמיד בלשון המקור הוא הווקאל, הרי היסוד המעמיד בלשון התרגום הוא הקונסונאנט, אולם נראה כי הובת-ההיפוך לא נתגלתה אלא בהמשך-הימים.

ואם נאמר למיין את תרגומי השיר הזה מיון כולל ביותר, נמצא קודם כל דרגה, שלא ידעה לשמור את קצב השיר לדיוקו והגיעה, לכל המרובה, לקירובו, כשם שלא ידעה לקיים את פשטותו, והגיעה, לכל

לפני שבע עשרה שנה, במלאת מאה שנה לפטירתו של גית'ה, ועתה, במלאת מאתיים שנה להולדתו — ניתנו, בכלל דברי ההערכה עליו שנתפרסמו בעתונותנו, גם נסיוני ציון וסיכום לרישומי בנו, הן על דרך השפעתו בספרותנו והן על דרך תרגומו ללשונו. פ. לחובר הוא שטרה בפרשה זו מבחינת הדיון — וראה מאמרו: גית'ה בספרותנו העברית («מאזנים», תרצ"ב, גל, מ"ג, מ"ד, מ"ו), ואחיו שמואל לחובר הוא הטורח בה מבחינת הציון — וראה הביבליוגרפיה שלו לתרגומי גית'ה ללשונו, שחלקה נדפס עתה («דבר», גל, 7337) וכולה עתידה להתפרסם ככל הקרוב. גם הדיון וגם הציון מצריכים רוב טירחה, שכן הדברים פזורים וזרויים, ועתים משוקעים בתוך ספרים. כן, למשל, אעיר על דבר העלול שיתעלם: בספרו של ר' חיים סטנובר («דבר חכמה, כמו הקובץ על יד במלאכה תיקרה מאזיאיק"א מאבנים יקרות" וכו', לבוב, 1835) מצאתי לענין אהבת העבודה לאמור: „כאשר אמר ע"ז [=על זה] המליץ געטי האיש הבלתי אוכל בויע[ה] לחמו, ואינו סובל התלאות על שכמו, להקרא בן אדם אינתו יקר, ומבוזה ושפל הוא משור ובקר", לאמור, שהוא ניסה לתרגם, כמיעוט כוחו, את השיר של גית'ה הפותח: ווער גיע זיין בראט אין טרענען אסט, (אשר לא אכל לחמו בדמעה).

אולם הצד השווה העולה מתוך דרך הדיון והציון הוא, כי הפוזיציה גית'ה בספרותנו תחילתה, בימי ההשכלה, כקו הקלוש, ואך לאחריה, ביחוד בדור אחרון, הקו מתעבה וזולך, תמבקש לראות בדרכו של הקו, ראוי שיטול חטיבת-שיר קטנה, ויראה נפתולי-תרגומה ומתרגמיה, כוונתי ל"שיר-לילה לנודד" (ב'), אשר כקוטן-שיעורו, — כל עצמו שמונה שורות — כן גודל הישגו, וממילא גודל שבחו, ובספרותנו ניתנה לו הגדרה בידי רחל כצלסון לאמור: „השיר הזה מותר על האפטיסט, על תיאור הנוף, המשפטים המצומצמים, הבנויים כמעט מנושא ונשוא — יוצרים את האוניברסליות של השיר, את הרמוז לפקודת המות לכל, רוחב ומרגוע גם בצלילים הממושכים: „א" ו„או" ההולכים וחוזרים כמה פעמים, גם בזה שהמלים הנשנות בחרוזים הן רגילות מאד, ואין המלה מפריעה לרושם הדממה הרבה, אשר כל צליל מיותר היה מחירד אותה" (מסות ורשימות, עמ' 33).

(שקט צל נטה, מעלה ומטה) וכן החלפת החלק (במקור : סגנות, אמירים) בשלם (בתרגום : ההרים, עצי היערים), אולם יפה הוא הסיום, אף כי הוא דרך שינוי שהתיבה : אתה, נחלפת בתיבה : לבי, וכנה וכזאת (כן, למשל, הוספת התמונה : עלטה) נראה בלרמונטוב.

ודומה, כי התרגום המוצלח ביותר בתקופה היא הוא של פליכס פּרלס, איש מינכן, הנודע ביחוד כמבקר־מקרא (היה רב בקניגסברג והורה גם על הר הצופים). התרגום, המתפרסם עתה כראשונה, נעשה ב־1897 — הוא הפליג בתעלת לא־מאָנש הדרממה המופלאה סביביו עוררתו לתרגם את השיר ללשונו, והרי תרגומו :

על ראשי הרים
 היום ימים
 צלי הקרים
 לא יצבר רוה,
 צער נדמה צפירים,
 ועוד קצט
 גם אקה פנות.

כאן נשמר עיקרו של השיר : פשטותו בתכנו וכמלותיו, בנין החרוזים גם הוא גוטה מן המקור : א־ב־א־ב־א־ג־ב, אך כשם שהשימוש המשולש בחרוזיה : בחריזה : ר י ס מבלט לפנינו את שלושת העצמים (הרים, תמרים, צפרים), כך השימוש המשולש בחרוזיה : —ח מבלט לפנינו את היסוד שבגבול תנועה ומנוחה (יפוח, רוה, תנוח). מותר לומר, כי לפי רמת השירה של התקופה ניתן בשיר הזה מכסימום של אפשרות הקבלה, והקורא שיראה כהפרעה את המלה : ת מ ר י ס ראוי שיוזכר, כי המתרגם היה בלשן ואם יעיין בגונוי־כזהל ערך תמר ימצא השערת שרשו אמר ומשמו של פרלס מובאת השוואה לאשורית, לאמור תמרים = תאמרים — אמירים.

ג

אך עיקר־הנפתולים נועד לתרגום השיר בתקופת שירתנו החדשה יותר — ופי שנועד להיות מגדולי המתרגמים, ש. ט ש ר נ י ח ו ב ס ק י מביא, בככור ספריו, גם את השיר הזה (חזיונות ומנגינות, תרנ"ט, עמ' 74) :

קָהָה צַפִּיר צִלְלִים
 יִישָׁט פְּרָדִי עֵר,
 תְּקִיִן לְלֵלָה רֵר,
 רִיחַ לֹא קָנִיעַ
 עֵלָה צִלְי צֵר,
 גַּם אָקָה מְרִיעַ
 קָא תַמָּה עוֹד קָפֵט.

המוטב, לקירובו. הרי לפנינו תרגומו של שלמה מנדל קרן, איש ולין, הקרוי : המנוחה (שירי שפת עבר, ב', עמ' 102) :

מָעַל צִפּוֹת וְשָׁקִים
 מַעַל צֵל אֲדָעָה קָמָה
 תְּקַשְׁבֵּנָה הָאֲזִנִּים —
 אֶה תְּשָׁקֵט וְתִקְמָה,
 בְּעֵלֵי קָנָה וְאָבֵר
 גִּיעַר יִישָׁנוּ עֵקָה,
 תַּמָּה קָא קָפֵט, תְּנָבֵר,
 עוֹר קָנוֹחַ גַּם אָקָה וְ

הצצה קטנה דיה להעמידנו על היותה שבתרגום : הכפלות שאינן במקור (כפות ושפיים, השקט ודממה, כנף ואבר), הוספות בין כאלה שהן השמטות (גבעה רמה תחת : אמירים) בין כאלה שהם הארכות שלא לצורך (תקשבנה האזנים תחת : אתה חש), ואלה הוספות הקובעות חריזה אחרת — במקור : א־ב־א־ב — ג־ד־ג־ד, ואילו בתרגום : א־ב־א־ב — ג־ד־ג־ד, שהיא גם שונה במשקלה — במקור מתחלפים חרוזים נקביים וזכריים (מלעילים ומלרעים) באופן : נ־ד־נ־ד־נ־נ־ד, כששני חרוזים על פי אפים המיוחד (האוך — אאוך) הם כמרפרפים, ואילו התרגום, הכתוב בהברה אשכנזית, כל חרוזיו נקביים, אך ראוי לציין, כי המתרגם נעזר במלות הקרובות למקור (כיסות, גבעה שמשקלן כשל גיפפעלו, תנוח שמשקלו כשל רוהעסט), השימוש באות שי"ן (תקשבנה, השקט, יישנו), במלעילים שהגיייתם אפשר לה שתתארך (אזנים, אבר, הגבר, אֶתה), אך אולי עיקר הצלחתו היא בתיבה : ש מ י י מ, שבה מאוחד מושג הגובה ומושג הבדידות (שפי) והרשרוש (נשיפה).

דרך קרוב לדרכו אתה מוצא גם בתרגומו של שמעון בכרך, איש הונגריה : הערב (בספר שיריו, 1894, כרך ב', עמ' 129).

עַל צֵל הַקָּרִים
 תְּקַמָּה וְעֵלְקָה,
 עַל עֵצֵי הַקָּרִים
 שָׁקֵט צֵל נָטָה,
 יִדְמֵוּ צַפִּירִים
 טְעֵלָה וְקָמָה,
 לִגִּי וְלֹא פֵהָר
 תִּלְחַ גַּם אָקָה.

גם פה אין שמירה לא על הקצב של המקור ולא על חרוזה, שהוא כולו נקבי, אך יש בו הידוש, שכן הוא עשוי באופן א־ב־א־ב־א־ב־ג־ב, כלומר בנין שאין לו אחיזה במקור, אך אפשר בא כאמצעי־פיצוי, פה יש יותרת על דרך הכפלה (דממה ועלטה), הוספות

ותרגומו המלולי הוא: פסגות הרריות ישנות
באפלה לילית, עמקים שקטים, מלאים עלטה רעננה,
לא מאביקה הדרך, לא רועדים עליהם, חכה מעט
ותינפש גם אתה, לאמור, כי טשרניחובסקי ביקש גם
הוא לעשות כלרמנטוב, ההרי כעיקר־המוטיב שבתרגום־
לא־תרגום זה אתה מוצא בארוכה, בשירו של טשרניי
חובסקי, שכתבו ב־1894 ושכך פתיחתו:

מני רָכְסֵי הַהַל
שְׁתָּרֵץ הַגֵּל,
בְּקִדְיָה, יָצִיב עֵין מִשְׁנַן סָפְתָם
בְּטֵם יֵישׁן הַגֵּל,
סַתַּר הַחַל מִשְׁלַל,
סָבִיב אֶרְכָּה וְקִנְיַתֵּת הַסָּפֵס.

וכשם שהמשורר ניסה בראשית־יצירתו לתת לנו
שירו של גיתה, כך ניסה באחריתו — לאחר שכבר
נאבק ויכול לשפעת מפעלות שירה של עמים ולשונות,
ותרגומו זה כך לשונו:

בְּגִבּוֹנֵי הַרְכָּס
שְׁרֵיִים בְּמִנְהָה,
בְּעָלִים — בְּהֵסֵם —
רוּחַ לֹא מִשְׁפָּה
עַל גְּבֵי שׁוֹקֵה
עוֹף לֹא מִתְנַפֵּס,
עוֹר מִצֵּט תַּחַת אֶן
תָּנָה נֵם אֶתָּה.

התרגום הזה ניכרת בו הסיטרה להאמן למקור או
לפצותו מכמה צדדים — הן בקצב ובבנין החרוזה
שהם כמעט מדוקדקים, הן בריבוי אותיות מיוחדות
חיתין או כפיין רפויית (רכס, מנחה, דחס, מתיפח,
חכה אך) וכדומה, אולם נשתתירו בו שאריות לרמוני
סוכיות, נשלבו בו מלים טשרניחובסקיות (גבנוני הרכס
כדרך: מני רוכסי התל), והעיקר לא נשמרה הפשטות
היא נפרעת ביחוד במלים לא רגילות (החידוש:
דחס), בצירופים כבדים (גבנוני הרכס) או מזורים
(חכה אך), לאמור, שהמתרגם המופלא הזה תרגומו
זה כשלונו מרובה מנצחונו, ויותר משהוא חותם
הוא סימן.

ד

חזאת לדעת: כי התרגום הזה בא בתקופה מאוחרת
— אחרי המעבר להברה הנכונה, וקדמו לו תרגומים
אחרים כהברה האשכנזית, כהופעת־גבול, המהברת
את התרגומים בתחום הזה, הוא תרגומו של מאיר
מורד, שהיה קודם פרסומו לעיני ח. נ. ביאליק
(נדפס ב„הדואר“) וכך לשונו:

רפרוף־עיון מראה לנו יתרונו, הלך־הרוח העולה
מתוכו והוא כקירובו של רישום המקור; שמירה יחסית
של הקצב, גיוונה של החרוזה בחילופי חרוזים נקביים
וחרוזים זכריים על דרך: נִדְוִי־נִדְוִי; כשם שהוא
מראה לנו חסרונו: בצורת החרוזה כפי שמצינו
בתרגומים הקודמים, ואפילו גדישתה כדי חרוזה
מרובעת: עִדְר־בְד־מֵעַט, אם כי הניגוד בין השורות
המסיימות בפתח קצרה ובין השורות המסיימות בסתח
גנובה יש בו כנותן־טעם, אך העיקר, הוא שינויו של
התוכן והכנסת אלמנטים שאינם במקור — וכבר נמתחה
על אלה ביקורת מפורטת, שנעורה בהשואה מדויקה
בין מקור ותרגום — וראה מאמרו של עקיבא
וונדרוב: כשרונות ויצירות („השבוע“, רינה גל,
”ח. ד' אייר תר”ס).

ונראה, כי המתרגם עצמו תרגומו לא הניח דעתו
שכן באסופה הבאה של שיריו הוא מביא את התרגום,
כשהוא מתוקן בידו וכך לשונו:

תְּרַאֲפָה וַעֲלִילִים
לְמַרְבֵּי צֶדֶד,
עַל תַּחְלִים
הַלְלֵה קָרַר בְּדֵ,
וְאֵין רוּחַ מִשְׁפָּה
בְּשָׁלָה וּבְצֵד
תְּרַאֲפָה גַם אֶתָּה
תַּחַת עוֹר מִצֵּט.

ההשאה של שתי הגוסהאות מלמדתנו, כי המתרגם
הטיל כמה שמיטות קטנות (כגון מתיקת המלים: יישנו,
חבית), כשם שהטיל כמה שינויים (ההחלפה של
התמונה: רוח לא יניע בתמונה; ואין רוח משטה —
והיא החלפה לצד בדיחות: משטה — גם מתגנית
גם משוטטת), ויתר על חרוזה שהיתה טבעית יותר
(יגיע־תרגיע), אך הביקורת שנמתחה עליו, בשל שינוי
התוכן, בעינה עומדת, אלא שהאמת היא כי בין תרגומו
ובין המקור עמד תרגום אחר, שגם הוא היה דרך
השינוי של התוכן, ונמצא כי התרגומים האלה הם כקר
בינים בין המקור של גיתה ובין התרגום של לרמנטוב
טוב, שכך לשונו במקורו:

Горные вершины
Спят во тьме ночной,
Тихия долины
Полны свежей мглой,
Не пылит дорога,
Не дрожат листья
Подожди немного
Отдохнешь и ты.

רמת השירה שלנו. חרי תרגומו של הוקר־שירה
 וחובבה — בנימין קלאר (תחילה במוסף „דבר“,
 תרצ"ח גל. 21 ואחר־כך בספרו הכולל תרגומים משירי
 גיתה ת"ש, עמ' 10):

על קל שָׁפִים
 דָּמָה
 מִבֵּין אָסִים
 לא יִשְׁמַע
 נִיד רִיחַ
 קול צִפּוֹר צִפּוֹר נָדָם,
 עִמֵר יָפִיר בְּנִי־אָדָם,
 אָף אָתָה תְּנִית.

אם כי המתרגם לא קיים את קצב המקור חריזתו
 (רק שני מלעילים) ולא נשמר מיותרת (בן אדם) ואף
 החליף דיבור מצוי (הכה מעט) בשאינו מצוי (כתר
 ועיר — אמנם אריות איוב. הולמת מנוחה המתפרשת
 כמות). הגיע לתואם נאה של דיוק ופשטות.
 עד כמה אפשר נסיגה מהישגים, ניתן ללמוד
 מתרגומו של בן־שלמה (שטיינמן). שהביא בספר
 השירים שלו — והוא היחיד שיצא בלשוננו באירופה
 בימי־השואה — תרגום השיר (גשרים, דברצ'ין, תש"ב
 עמ' ע"ב).

שָׁפֵט עַל גְּבֻעוֹת,
 הַפְּאֲרוֹת לֹא יַעוֹת
 וְאִינְךָ קֵשׁ קַל רִיחַ.
 הַצִּפּוֹר מִחֲשָׁה צִפּוֹן,
 עוֹד מִשֵּׁט וְסִמְפָן
 וְגַם אָתָה תְּנִית.

התרגום הזה ניכר בו, כי מתרגמו לא ידע את
 התרגומים שלפניו ולא יכול ללמוד מהם, בין באופן
 שהיה נעזר בכיבושיהם בין באופן שהיה נשמר מכשולר
 ניהם, אך מכאן גם קצת חידושו, מהם לצד הדיוק
 (אינד חש כל רוח).

ה.
 בקורהמשך של נסיוני התרגום, הנסמכים על
 מסורת שנתגבשה בינתיים, נמצאים כמה וכמה תרגוֹר־
 מים. — מהם גם של ד"ר יוסף רופאייזן —
 ועיקרם שמור בכתב. כדוגמה למגמת־ההמשך נביא
 שתי נוסחאות של תרגום, שנעשה בידי אמרים
 ברוידא. הנוסחה האחת:

על קל תָּרִי
 דָּמָה,
 מִקַּל צִפּוֹרֹת
 לא תִּשְׁמַע

שָׁפֵט יִדְמָה
 שֶׁל גַּר וְרָמָה,
 בֵּין צִפּוֹר וְאִמִּיר
 אָף רִיחַ קָמִיר
 לא תִּחַוֵּשׁ עָתָה;
 בַּיָּעַר קול צִפּוֹר נָדָם,
 עוֹד מִשֵּׁט, בֵּן אָדָם,
 וְנִחַת גַּם אָתָה.

התרגום הזה נעזר באמצעים, שמצינו בתרגומים
 הראשונים, — דרד־ההכפלה (שקט ודממה, הר ורמה)
 ובדומה לה (סבך ואמיר), ובנינו שונה בחריזה:
 אִי־בִי־גִיד־דִּד־ג, החריזה, כמובן, כולה נקבית (מלעיל)
 ומענינת המערכת, ההרצלילית כמעט, של סופי החרי
 זים: אִי־ / אִי־ // אִי־ / אִי־ // אִי־ // אִי־ /
 אִי־, והשוואתה למערכת של המקור מבליטה את
 ההבדלים.

בכלל המתרגמים במעבר ההברות היו יעקב כהן,
 אשר ברש, יוסף ליכטנברום, לאמור משוררים שהם
 אמני־הצורה ונדעו בטיב־תרגומם. נראה כי הם טרחו
 והורו וטרחו בתרגום, ביהוד בשל המעבר להברה
 הנכונה וכדוגמה התרגום של ליכטנברום:

מַעַל קַל תְּשִׂיִים
 מְרֻגֵעַ,
 מִיְגוֹת הַקְּסָאִים
 לא עוֹד תִּגֻעַ
 קַל נִשְׁמַת רִיחַ,
 שׁוֹתְקוֹת שׁוֹתְקִים עַל גַּד,
 חִכָּה עוֹד מִשֵּׁט
 אָף אָתָה תְּנִית.

התרגום הזה, שכבר ניכרת בו מטורת התרגומים
 לשימושיהם, והנעזר בה, עולה על כל התרגומים
 שהיו לפניו, אך הוא לא הניח דעת מתרגמו, וחרי
 לפניו תרגומו אחר:

על קל שיאי קרים
 מְרֻגֵעַ
 גְּצִמְרִיחַ יָפִירִים
 אין לִשְׁמַע
 אָף נִשְׁמַת רִיחַ,
 הַשׁוֹתְקִים שׁוֹתְקוֹת עַל גַּד,
 חִכָּה עוֹד מִשֵּׁט,
 אָף אָתָה תְּנִית.

הקורא מתעורר מאליו להקבלה, ורואה מה רבתה
 ההתפתחות לצד הפשטות, הגמישות והנעימות, התפת־
 חות שהוא מגלה גם בשאר תרגומים, מהם שאפשר
 המתרגם לא ידע על קודמיו, והשווי הוא כפרי של

1.

אם לפסוח על נסיונות קיצוניים, שביקשו להאמן לצלילו של המקור, מבלי להאמן לתכנון — כזה היה נסיונו של המשורר הרק ח. לנסקי, הרי לסיכום עיוננו נוכל לומר, כי נתגבשו שני קווי-התרגום — האחד, הנמשך לרוח הלשון של המקור, שעיקרו בחוקאל, האחר, הנמשך לרוח הלשון של התרגום. שעיקרו בקונסונאנט, ודומה כי הקו הראשון מצא עד כה דפוס-ביטוי בתרגומו של אשר ברש (צל צהרים, עמ' 195) לאמור:

על קל שקים
קרוצ
שיא קפאים
ינצ
באיר לאט,
הקפדים שחוקית ביצר
גם אקה תשלו מפער
תנה מקט.

פה גיתנו תחליפים לווקאלים מתוך שימוש בקונ-סונאנטים, שהם למשמע אוזן, ביחוד האשכנזית, כוונ-קאלים, ביחוד העיני (מרגוע, ינוע, ביער, מסער). ואילו הקו האחרון מצא, עד כה, אמנם בסיוע הראשון, את דפוס-ביטוי, בתרגומו של א. פ. ר. ס. מ. (לידיקה לגיתה, הוצ' דורון) לאמור:

על שיאי תנצף
קט,
אף ניד של קשב
לא נקסס
קפנף של קפה,
ביצר צפור לא קריצ
תנה: יד ארביצה
יגית גם לקה.

ואפשר והיא הדרך המוליכה לתרגום השיר ללשור ננו — אך מה נעשה והחריזה: תריע — ארגיעה אינה לפי הנגינה, והחידושים הצרויים (נשב, ענף) אינם מורגשים לנו כיום כמלים פשוטות, ואולי ישתלבו, בהמשך הימים, בשימושה של לשוננו, ותת-קלף מהם זרותם.

רחש קפצט:

ביצר צפדים תהינה
גם אקה תהינה,
תשקט עוד מקט.

ההקבלה לתרגומים הקודמים עולה כמאלה, וכחי-דוש בה בולט השימוש במלה הרגילה, וממילא הפשוטה, תרגום: וויספעל, כלומר: צמרת, אלא שהיא הצריכה כחרוז קודם לה את מספר-היתיד, שאינו רגיל, של הררים וחריות אסונסית (הרר — צמרת). כחידוד הוא השימוש הכפול במלה עברית אחת: קאום = כמעט, באלדע = עוד מעט, והוא ברוח האבטונומיציה של המלה להוראותיה, באיזונה של המערכת המוסיקאלית בולט שימוש אותיות — בשיני (תשמע, רחש, תחשינה, תשקט) וכדומה, והרי הנוסחה האחרת:

על קל הרר
דומיה,
קפל צפדה
אליו תמה
לא תנע:
רבוה צפדים תהינה,
עוד קפט תהינה,
קשוב ותנע.

ההשוואה מראה היפוש דרך אחר להבעת השקט — ריבוי אתא קלילא (הרר — דומיה — המיה), וכן רמזי כתוב (ואליך לא יגע, שובי נפשי למנוחיכי), בקן ההמשך נמצא, כמדומה, גם נסיונו של כותב המאמר הזה, וכך לשונו:

מעל קל גבס
שלינה,
קפט לא תנע
שלינה
קאפס-רוחוח,
בנות-צפדים לא תרנה,
אף אקה תהינה
קשוב למנחות.