

# מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

יוסף גולדנברג

לזמר העברי מגוון זיקות למוסיקה הקלאסית, שמבחר מהן ייבחר כאן: אזכורים טקסטואליים מזדמנים של מוסיקה קלאסית, ציטוטים ושאליות, חיקוי סגנונות קלאסיים, קשרים ביוגרפיים של מלחיני זמר עברי למוסיקה קלאסית ושל מלחיני מוסיקה אמנותית לזמר העברי, ביצועים קלאסיים לשירים עבריים, קווי-סגנון משותפים אשר בזמר העברי הם בולטים לאין ערוך יותר מאשר במוסיקה הפופולרית האנגלו-אמריקנית ולעתים נדירות אפילו אמצעים אמנותיים מעין-קלאסיים במבחר שירים עבריים (לאו דווקא כאלה המזוהים עם מוסיקה קלאסית בדרך-כלל).

## הזכרות, ציטוטים ושאליות של מוסיקה קלאסית בזמר העברי

מוסיקה קלאסית נזכרת בתמלילים של שירי-זמר ובעיקר פזמונים קלים לא מעטים, וכמעט תמיד היא מופיעה כסמל התרבות הגבוהה, בין שמעריצים אותה כמופתית ובין שעוינים לה כמתנשאת.<sup>1</sup> כמעט תמיד המוסיקה הקלאסית מופיעה כסטראוטיפ בלבד: מלחינים מסויימים הנזכרים בטקסטים יכולים להיות מוחלפים באחרים, ויצירות מסויימות נזכרות לעתים נדירות בלבד. וגם אז אפשר מתוך בורות.<sup>2</sup> גם ציטוטים קצרים ממוסיקה קלאסית משקפים תופעה דומה לזו הבאה לידי ביטוי בתמלילים.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ליחס מתפעל ראו למשל "בטהובן" כמושא הערצה ב"אתה פלא" (חוה אלברשטיין, 1989); יחס עוין מופיע למשל בשיר "בגובה העיניים" (עוזי חיטמן, 1995). אני מצמיד לשירים את שם המלחין או התמלילן (לפי העניין) ואת שנת חיבורם או פרסומם (כמיטב המידע שבידי). פרטים רבים ביררתי בעזרת האנציקלופדיה המקוונת למוסיקה קלה "מומה" ([www.mooma.com](http://www.mooma.com)) או באתר אקו"ם ([www.acum.org](http://www.acum.org)). פרטים שלא הצלחתי לברר חסרים במאמר.

<sup>2</sup> ההריג העיקרי הוא באך, הנזכר באופן תדיר יחסית, לעתים תוך חיקוי מוסיקלי לסגנונו (למשל "אני אהבת באך", שמואל רוזן ויעקב הולנדר, בערך 1970). דוגמה מאלפת לאזכור יצירה שאינו מפגין בקיאות דווקא הוא ה"תשיעית של בטהובן" המנוגנת בפסנתר ("היא התיישבה ליד פסנתר", דני סנדרסון 1980), אולי מתוך אידיעה שזו סימפוניה הכתובה לתזמורת.

<sup>3</sup> הדוגמה הבולטת ביותר מופיעה ב"חדווה הקטנה" (חיים חפר ומאיר נוי, 1958), שם מצוטטות כסמל ה"קולטורה" ההתחלות המוכרות של הסימפוניה החמישית של בטהובן והסימפוניה הארבעים של מוצרט, שמהן הקיבוצניקים גולשים אל שירי הרועים "גוזו גז" ו"באר בשדה" (מאת עמנואל עמירן ועמנואל זמיר, בהתאמה). בכך יש הלעגה על רדידות ההשפעה של התרבות הגבוהה על התרבות העממית והפופולרית—רדידות שאפשר לראותה עד היום.

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

השאלות הישירות ממוסיקה קלאסית בזמר העברי כמעט לעולם אינן משמרות את הרכיבים האמנותיים שבזכותם קנתה לה מעמד של תרבות גבוהה. גם בהקשר כללי רציני בדרך-כלל נשאלו רק מנגינות של נושאים או שירים פשוטים בצביון עממי, דיאטוניים ובעלי פראזות סדירות, בלא פיתוח מוסיקלי ובלא מרקם שלם. שאילת מנגינות קלאסיות הייתה נפוצה לפני קום המדינה, בייחוד מפני שחסרו אז מנגינות מקוריות.<sup>4</sup> הפיוטים המקוריים כמעט לעולם לא תורגמו ממש, ובדרך-כלל הומרו בתמלילים פשוטים בהרבה, כגון שירי ילדים מאת לוי קיפניס.<sup>5</sup> כשנשאל שיר מורכב יחסית, הגרסה העברית פישטה בדרך-כלל גורמי-עניין. למשל, בשירו של גרצ'נינוב "מכורתי" (אופוס 1, מספר 4), שמקורו קרוב יחסית בזמן ובסגנון לזמר העברי, המנגינה המקורית פנטטונית וכוללת משקל מורכב (שבעה רבעים), אך הגרסה העברית ממלאת את הסולם ומסדירה את המשקל.<sup>6</sup>

בתקופות מאוחרות יותר התמעטו השאלות ממוסיקה קלאסית, למעט בפרסומות שששו להשתמש חינם במנגינות שהפכו זה מכבר לנחלת הכלל. בשנות התשעים הופיעו שני תקליטים שלמים של זמר עברי למנגינות מוסיקה קלאסית: "עולם אחר" (ששי קשת בליווי מעורב כלי ואלקטרוני, 1990) ו"קלאסי" (נורית גלרון ותזמורת סימפונט, 1995). ב"עולם אחר" מופיעים לצד שירים שהותאמו למילים עבריות כבר בעבר הרחוק (למשל בידי יהודה שרת) גם שירים לפי מנגינות כליות. שיר הנושא "עולם אחר" חריג, שכן הוא מבוסס על פרק שלם—הפרק השני בסונטה הפתטית מאת בטהובן עם מילים של אהוד מנור—ומתמודד עם צורה קלאסית (אמנם פשוטה, רונדו א-ב-א-ג-א-קודה) ועם

---

<sup>4</sup> ראשיתו של נוהג זה כבר ב-1912 אצל אידלסון. ראו: Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948: A Social History* (Oxford: Clarendon, 1995), 13. 14.4% מהשירים הארץ-ישראליים עד 1950 הותאמו ללחנים מחוץ-לארץ שחיברו מלחינים ידועים בשמם. אין בידי לקבוע כמה מהם הותאמו למנגינות של מוסיקה קלאסית, אך שחר מצייין כי "תורגמו לעברית עשרות תמלילים משירת הסולו והמקהלה האמנותיים האירופים אשר לגביהם נעשו נסיונות שונים להכלילם בתוך שירת הציבור"—לפחות ברוב גדול של המקרים, לפי המוסיקה המקורית. ראו: נתן שחר, "השיר הארץ-ישראלי בשנים 1920-1950: היבטים סוציומוסיקליים ומוסיקליים", עבודת דוקטור (ירושלים: האוניברסיטה העברית, 1989), ע' 32 ו-180.

<sup>5</sup> מקרה נדיר של תרגום ממש הוא "שיר אביב" (מאת לאה גולדברג) לשיר של היינה (*Grüß* בלחן מנדלסון). שיר זה אף הוקלט בשם "מנגינת הטוהר" בביצוע אסתר עופרים בליווי הפסנתר המקורי. השירים הידועים ביותר של לוי קיפניס למנגינות קלאסיות הם שיר החנוכה "הבה נרימה" למנגינת מקהלת הניצחון מהאורטוריה "יהודה המכבי" מאת הנדל, "הצבעונים" למנגינת "הטרופה" (*Die Forelle*) מאת שוברט ו"חידת הפרחים" למנגינת "געגועים לאביב" (*Sehnsucht nach dem Frühling*) מאת מוצרט—אשר לה הותאמו מילים נוספות, סתוויות דווקא ("יורה יקר" מאת יוסף אהא).

<sup>6</sup> ב"מכורתי" התמליל העברי הוא דווקא תרגום ממש (י[צחק] לבני תרגם מהמקור הרוסי של אלכסיי טולסטוי). השיר הופיע בדפוס גם בגרמנית ובצרפתית, ואף הוקלט בגרמנית בביצוע לוטה להמן בשנת 1936. בכל שפה שרים על מכורה אחרת, אך כיוון שמתייחסים למולדת בגוף ראשון אין צורך בהחלפת הטקסט.

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

מודולציות. השוואת המקור לעיבוד מאלפת לשם הבנת הרידוד שנפל לו קרבן הפרק של בטהובן: לכל אורך הפרק הקול מוכפל בפסנתר. תחבולה זו מאפשרת זמרה של פרק כלי שירתי שבכל-זאת כולל קישוטים ומעברים בלתי-שירתיים, אך עצם ההכפלה המתמדת הורסת את גיוון המרקם. מבחר רכיבים מהפרק של בטהובן מושמטים בעיבוד: אין מעברי רגיסטרים (שאינם מתאימים באמת לקול), הטריולות היוצרות עומס בעת ההשמעה השלישית של הנושא מומרות בליווי המקורי, פרטים מלודיים משוטחים בחלק המינורי (כגון תיבה 38 הנהפכת לזהה לתיבה 40), המעבר להשמעה השנייה של הנושא (תיבות 23-28) מוחלף בקטע הסיום ובכך חדל הקטע מלתפקד כקודה וההקבלה בין החלקים מועצמת ומפושטת. כמו כן נוסף מבוא בן תיבות אחדות. תוספת מבוא אולי מוצדקת בעיבוד לזמרה של הפרק, אך המבוא שנכתב רק מבסס את הסולם בלא כל עושר מוטיבי.<sup>7</sup>

מלבד השאלות הגלויות, יש בכמה שירים ציטוטי מוסיקה קלאסית המתמשכים כמעט עד-כדי פלגיאט, במיוחד בלחני נורית הירש. במיוחד הדוק הקשר בין הבית בשירה "הדרך אל הכפר" (1986) ובין מנגינת נושא הפרק השלישי של הסונטה הפתטית אופוס 13 של בטהובן (שפרקה השני נידון לעיל). אפשר להבחין ביתרונות הגרסה הבטהובנית בליווי המורכב, הכולל דקויות הרמוניות ומנגינה נגדית סמויה, וכן בתוספת שתי ג'סטות סיומיות בלתי-זוהות המתחילות בסינקופה המעניקה תחושת חזרה עקשנית.<sup>8</sup>

### חיקויי סגנונות קלאסיים

שירים מקוריים אחדים בזמר העברי מחקים במתכוון סגנונות קלאסיים. הסגנון הקלאסי עצמו נדיר למדי ולמיטב ידיעתי, באופן מובהק הוא מופיע רק בשיר אחד כהתגלמות ההיתממות: "אני מוכן" (לקבל כל עונש ובלבד לא לבקש סליחה) (יואל לרנר, 1980). סגנון ברוקי בהשפעת באך פופולרי יותר, לפחות בתקופה מסוימת: עיבוד הצ'מבלו בביצוע של חדווה ודויד ל"דבש" (ינון נאמן, 1967);

<sup>7</sup> לאחרונה (2003) יצא לאור תקליטור הופעה חיה זמר הקונסרטה-טנור דויד דאור, בוגר האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, ובו מופיעים אלה לצד אלה אריות ברוקיות איטלקיות בשפת המקור ושירים עבריים.

<sup>8</sup> שירים נוספים מאת הירש הכוללים ציטוטים סמויים ממוסיקה קלאסית הם "פרח הלילך" (1964), אשר המלחינה עצמה עמדה בכמה הזדמנויות בכלי התקשורת על דמיונו המלודי לנושא הקונצ'רטו הראשון של שופן, ו"בפרדס ליד השוקת" (1984), שבפזמונו קטע ארוך למדיי זהה לקטע מהשיר העממי שביסוד Marche Slave מאת צ'ייקובסקי.

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

"שבוע האחוה" (אלונה טוראל, תחילת שנות השבעים); "אני אוהבת באך" (יעקב הולנדר, תחילת שנות השבעים) ו"פוגה קטנה" (נחום היימן, 1969).<sup>9</sup> אולי הושפעו שירים אלה גם מהלהיט הזר "פרופסור באך" (לוס מצ'וקמבוס, 1963). כדי לעורר רושם של כתיבה ברוקית די בכמה מניירות חיצוניות, אלא שמניירות אחדות כרוכות באופן מובנה בתחכום אמנותי. בכל השירים שצינתי יש שימוש ברב-קוליות סמויה באמצעות רמות מלודיות נפרדות, וב"שבוע האחוה" יש גם מרקם רב-קולי גלוי וריבוי אפוג'טורות. מצד אחר, יש שירים שהוקלטו בביצוע רב-קולי קונטרפונקטי אך לא בסגנון ברוקי. לפחות שני שירים מושרים כלחן ראשון, לחן שני ואחר-כך שילוב בו-זמני של שני הלחנים: השיר הברזילאי המתורגם "סמבה בשניים" (בעברית בערך 1980) ושירו של דני סנדרסון "זה הכל בשבילך" (1990). גם רב-קוליות סמויה מופיעה בלא הקשר ברוקי מובהק, למשל בלחנים "גלגל ענק" (קובי אושרת, 1979) ו"צפור מטורפת" (נחום היימן, 1986).

חיקוי של סגנון רומנטי מובחן קשה יותר לגלות, דווקא משום קרבתם היחסית של שירי ארץ-ישראל רבים לסגנון המאה התשע-עשרה,<sup>10</sup> ומוסיקה מודרנית אטונלית זרה לזמר העברי ועקבותיה ניכרים רק במבחר עיבודים דיסוננטיים.<sup>11</sup>

### "גן העדן האבוד" של האסכולה הימית-יכונית

עד ראשית שנות השישים ניכר קשר קרוב בין חלקים נרחבים ביצירה המוסיקלית האמנותית בארץ ובזו העממית והפופולרית, תחת המצע הסגנוני המשותף של האסכולה הימית-יכונית. יש נציגים לאסכולה זו בזמר העברי עוד בסוף שנות העשרים (למשל "שדמתי" מאת ידידיה אדמון, 1927), בטרם החלה בארץ

<sup>9</sup> "פוגה קטנה" נכתב בהשראה ישירה של האזנה לטוקטה ופוגה מאת באך, כעדות המלחין. ראו: נחום היימן, **חמישים שנות זמר וסיפור** (כפר-סבא: אור-תו, תשנ"ח), 122.

<sup>10</sup> מעניין לציין כי "שוברט, שומן וברהמס" נזכרים כמייצגי התרבות הגבוהה בשיר המושתת על בלוז דווקא—די עם הבולשיט" (עלי מוהר ויוני רכטר 1995); בשיר כלול ציטוט מהפרק האחרון בקונצ'רטו השני של ברהמס לפסנתר), במסגרת שיר זה העלאת שמם מפנה את תשומת הלב הרחק מסגנון השיר המארח. אילו הוזכרו מלחינים רומנטיים אלה בשיר של נורית הירש, היה האפקט שונה.

לסקירה כללית של סוגת "שירי ארץ-ישראל", ראו: Motti Regev and Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel* (Berkeley: University of California Press, 2003), 49-70.  
<sup>11</sup> למשל, המבוא הדיסוננטי ל"ציפור שנייה" בעיבוד מלחין השיר מישה סגל (1972), העיבוד התזמורתי הדיסוננטי לשיר "בגללך" בביצוע מלחינו ארקדי דוכין (1997 בערך) והעיבוד הפוינטליסטי (אם כי לאו דווקא דיסוננטי) של מנחם ויזנברג לשיר "נחמה" בביצוע חווה אלברשטיין (1983). המעבד עמד על כך בהרצאה פנימית באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים).

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

כתיבה סימפונית אמנותית. בדרך-כלל אפשר לראות בנטייה למזרח בשירי ארץ-ישראל ובמוסיקה הישראלית האמנותית שני ענפים נפרדים של תופעה תרבותית אחת, החולקים מאפיינים מוסיקליים מסויימים—בעיקר שימוש במודוסים וביסוס מנגינות על ריבוי סקונדות ומיעוט קפיצות. אף שבמוסיקה האמנותית היס-תיכונית היו גם רכיבים מודרניים-דיסוננטיים ולעתים צורות גדולות וממושכות, הצביון העממי הכללי הקל על התקרבות הזמר העברי אליה. מנגד, בזמר העברי היס-תיכוני הישן הופיעו פסגות אמנותיות וירטואוזיות (כגון בנגינת הפסנתר של נחום נרדי) ובעיקר עיבודים אמנותיים לתזמורת (למשל מאת מרק לברי). שירת הברבור של הרצף הסגנוני בין העממי לאמנותי במסגרת האסכולה היס-תיכונית הופיעה בשני פסטיוולי הזמר הראשונים (בשנים תש"ך-תשכ"א), בטרם נוסף הפזמון לזמר בכותרת ובמהות הפסטיוולים.<sup>12</sup> הפסטיוולים הראשונים נערכו בשיתוף איגוד הקומפוזיטורים, וכדברי יושב-ראש ועדת השופטים בפסטיוול הראשון, המלחין הנודע פאול בן-חיים, דרשה הוועדה מהמחברים לחבר שיר-זמר בסגנון עממי המתאים גם לשירת רבים. הוועדה חששה אפוא לא מפני רדידות פופולרית אלא מפני כתיבה מסובכת מדי לקהל הרחב! אכן, רבים מהמלחינים שהשתתפו בפסטיוול היו מלחינים קלאסיים (רובם בראשית הדרך): צבי אבני, משה גסנר, שלמה הופמן, שלמה יפה, רם דע-עוז ועמי מעייני. יחזקאל בראון (שלא השתתף בפסטיוולים) עסק אף הוא בעיבוד (למשל ל"שלושת המיתרים") ואף כתיבה של שירים עממיים ופופולריים. שירו הפוגלי "ויימלט קין", המזומר עד היום במקהלות (והוקלט בביצוע מקהלת הקיבוץ המאוחד), זכה לביצוע פופולרי של שלישיית גשר הירקון (1963) בלי פשרות מרדדות. בצדק תיאר אותו עודד אסף כ"הישג מדהים, חד-פעמי ואחרון בסוגו [ש]הוכיח לאן יכול היה הפזמון הישראלי להגיע בעזרת המוסיקה האמנותית, אבל לא הגיע שוב."<sup>13</sup>

אמנם היו גם מוסיקאים קלאסיים שכתבו פזמונים הומוריסטיים קלים בסגנון שונה אך אלה היו מיעוט.<sup>14</sup> הסגנון היס-תיכוני והמוסיקה הבידורית יכלו אף להשתלב, כבפזמון המופת "רומיה ויואל" מאת חיים אלכסנדר (1957).

<sup>12</sup> שני הפסטיוולים הראשונים היו אפוא לא רק התחלה של מסגרת ביצוע ממוסדת אלא גם סיום של מסורת סגנונית.

<sup>13</sup> עודד אסף, "הזמר העברי והמוסיקה האמנותית: מפגש קצר ללא המשך", מוסיקה 12 (1988): 6-11, בעיקר ע' 11.

<sup>14</sup> למשל, ורדינה שלונסקי חיברה את "טנגו תל-אביב", פרנק פלג חיבר פזמונים לתכנית "ו..." של להקת בצל ירוק (1960), למשל "על האי הבודד", ויחזקאל בראון הנזכר לעיל כתב גם פזמונים פופולריים בסגנון מערבי מובהק (למשל "אם תהיי שלי", 1965). מעניין שגם אצל אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', מהמייצגים הבולטים ביותר של האסכולה היס-תיכונית, השירים העממיים ("דודו", "השמעת איך בנגב") אינם יס-תיכוניים בסגנונם.

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

בדיעבד, הסגנון היסתיכוני נראה כ"גן-עדן אבוד" שממנו התרחקו המוסיקה האמנותית והקלה לכיוונים שונים. במוסיקה האמנותית כמעט נכחד הסגנון היסתיכוני מאמצע שנות השישים לטובת סגנונות כתיבה חדישים שאינם משתלבים על נקלה בסגנון כתיבה קליל או עממי,<sup>15</sup> ואילו הזמר הקל קיבל השפעות מערביות כגון מלהקת ה"חיפושיות". אף שגם להקה זו הושפעה ממוסיקה קלאסית—כגון בשירה "אלינור ריגבי" המלווה ברביעיית מיתרים—דומה שהחדירה לזמר העברי הרחיקה את הזמר הקל מהמוסיקה האמנותית כפי שהובנה בארץ. אף שהציטוטים הישירים של מוסיקה קלאסית בזמר העברי לא התייחסו לאסכולה היסתיכונית, עד תחילת שנות השישים יצרה האסכולה מצע סגנוני משותף למוסיקה העממית-פופולרית ולזו האמנותית בארץ. קרבה זו אבדה בתקופות מאוחרות יותר, בעיקר בשל נטישת המודליות לטובת הרמוניה פונקציונלית במוסיקה הפופולרית מזה וכתיבה אוטונומית במוסיקה האמנותית מזה.<sup>16</sup> אמנם גם בתחום הרוק קיימים סגנונות בעלי שאיפות אמנותיות (בעיקר רוק מתקדם), אך בארץ מלחינים מהתחום האמנותי המובהק מיעטו לנצל את פוטנציאל שיתוף המוסיקה הקלאסית והרוק,<sup>17</sup> וזה נותר נחלתם של מלחיני מוסיקה פופולרית בעלי השכלה קלאסית כשלמה גרוניך ויוני רכטר.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> המעבר אצל צבי אבני היה חד ביותר, עקב נסיעתו להשתלמות בארצות-הברית, ואילו אצל מלחין כרם דע"עוזה היה הדרגתי יותר. גם מלחינים שלא עסקו במוסיקה קלה, כגון מנחם אבידום, עברו מהפך סגנוני דומה.

<sup>16</sup> עניין זה נידון בהרחבה אצל אסף, "הזמר העברי והמוסיקה האמנותית".

<sup>17</sup> חריג בולט היה נועם שריף ששיתף פעולה עם להקת ה"צ'רצ'ילים" (1970), וזאת לאחר שכבר כתב לחני שירים פופולריים בסגנונות מסורתיים יותר: "הינך יפה רעייתי" ושירים אחדים מהמופע "ירושלים שלי" (1969), שאותו גם עיבד. יוסי מר-חיים איש המוסיקה האמנותית כתב גם את אופרת הרוק "מאמי" (1987).

<sup>18</sup> מלחיני מוסיקה עממית או פופולרית שעסקו גם בכתיבה אמנותית הופיעו כבר מראשית הזמר העברי. רוב מלחיני השירים לפני קום המדינה היו בעלי הכשרה מוסיקלית פורמלית או לפחות חלקית (שחר, "השיר הארץ-ישראלי", 166). בולטים יואל אנגל, יצחק אדל, עמנואל עמירן ובהיקף מצומצם יותר דויד זהבי. דב זלצר עבר לכתיבה סימפונית רק בשנות התשעים, לאחר שנטש את הכתיבה הקלה כמעט לגמרי. על כתיבתו האמנותית הענפה של אנגל בטרם עלייתו ראו אצל ריטה פלומנבוים, "האסכולה הלאומית של המוסיקה היהודית-אמנותית: יואל אנגל (1868-1927) ומיכאל גנסין (1883-1957)", עבודת דוקטור (רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, תשנ"ו). יש גם מלחינים שאצלם הכתיבה האמנותית והעממית שזורות כמעט ללא הפרד. בעבר בלט בכך מרק לברי (שבכל-זאת התייחסותו העיקרית היתה לכתיבה הסימפונית) ובדור האחרון (כבר משנות השישים) בולט שמעון כהן. בעיבודיו לפזמונים ניכרת גישה אמנותית, ומנגד כתיבתו לתזמורת נשמעת פעמים רבות כעיבודים לשירים.

### מוסיקה קלאסית בשירי ארץ-ישראל המאוחרים

לאחר התמוטטות האסכולה היסודית בזמר העברי (בשנות השישים) חל שינוי מרחיק-לכת במשמעות המושג "שירי ארץ-ישראל". בעוד "השיר הארצישראלי" המוקדם נתפס מתוך ניגוד לשירי הגולה, שירי ארץ-ישראל המאוחרים נתפסו מתוך ניגוד שמרני לפופ ולרוק, וכך כללו גם (ושמא בעיקר) שירים בעלי מאפיינים שנתפסו קודם לכן כגלויים.<sup>19</sup> שירי ארץ-ישראל המאוחרים הם הסוגה העיקרית בזמר העברי שמסגרתה נפוצו תבניות השאובות מהמוסיקה הקלאסית. מקורות השפעתם אינם בסגנון אמנותי חי המתפתח במקביל, אלא בתבניות השחוקות ביותר של סגנונות עבר.

ההשפעה הקלאסית המובהקת ביותר על הזמר העברי היא במהלכים הרמוניים. תבנית הרמונית נפוצה במיוחד בזמר העברי היא מפל הקוינטות הדיאטוני במינור. שורשיה של תבנית זו — i-iv-VII-III-vi-ii(dim)-V-i — מצויים כבר במאה השבע-עשרה, למשל אצל לולי; דוגמה אופיינית מופיעה בפסקליה בסול מינור של הנדל.<sup>20</sup> המהלך מופיע בשירים עבריים רבים מאוד. אילנה איבצן הציגה עשרה מאלו באופן השוואתי: לחניו של נחום היימן "כפל" (1968), "פוגה קטנה" (1969), "נבל מזהב" (1969) ו"התיקה את ידי" (שנות השמונים) וכן "בית הערבה" (שמוליק קראוס, 1967), "עושה שלום" (נורית הירש, 1970), "ששון ויקר" (נורית הירש, אמצע שנות השבעים), "שירו של צנחן" (יאיר רוזנבלום, 1968), "בשדמות בית לחם" (חנינא קרצ'בסקי, לפני 1926), "אני גיטרה" (נעמי שמר, 1993), "הו מרגנית" (דב זלצר, 1980).<sup>21</sup> (דוגמא 1)

---

<sup>19</sup> הזמר המזרחי בדור האחרון פרץ לאחר עליית הפופ והרוק בזמר העברי, ולאחר שהתעצבה ההנגדה בין שירי ארץ-ישראל לשירים "מודרניים" בהשפעה מערבית. על שלילת הגולה כגורם מעצב בזמר העברי המוקדם ראו יוסף גולדנברג, "השתקפותה של שלילת הגולה בזמר העברי", *קתדרה* 111 (תשס"ד): 129-148.

<sup>20</sup> אצל לולי, ראו קורנט במי מינור. הקורנט נדפס באוסף: Isidor Philip (ed.), *French Piano Music: An Anthology* (New York: Dover, [1906] 1977). הפסקליה של הנדל מופיעה בסוויטה השביעית מתוך הסדרה הראשונה של סוויטות למקלדת לדוגמאות נוספות והסבר של המהלך ההרמוני, הקשריו והשלכותיו, ראו: Edward Aldwell and Carl Schachter, *Harmony and Voice Leading* (Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1989. 2nd edition), 250-253. הדרגה השנייה הדיאטונית במינור היא משולש מוקטן, שבדרך-כלל אינו מופיע במצב יסודי. הנדל מביא אותה בהיפוך ראשון, ולולי ממיר אותה באקורד מינורי (קווינטה מוגבהת יחסית לצליל הדיאטוני). כאשר הצליל השני בסולם אינו מופיע בפועל במנגינה, אפשר להמיר את הדרגה השנייה במהלך בדרגה רביעית.

<sup>21</sup> אילנה איבצן, "מאפיינים מוסיקליים ייחודיים ביצירתו של ששה ארגוב", עבודת דוקטור (ירושלים: האוניברסיטה העברית, תשס"ד), ע' 211. איבצן אינה מתארכת את השירים. בדוגמה שלה נפלו מספר שגיאות בתעתיק המלודי או בהרמוניות. בחלק מהשירים בדוגמה שלה, המהלך קצר יותר ואינו חוזר לטוניקה. בלחן של שמוליק קראוס "בית הערבה" (1967) הבית בנוי

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

(7)

(8)

i iv VII III vi ii dim. V i

כיוון שהשירים חד-קוליים, זיהוי התבנית ההרמונית צריך להישען על שילוב השתמעויות הרמוניות של המלודיה, רישום אקורדים בשירונים והרמון בפועל בביצועים מוקלטים. לעתים קרובות יש הבדלים בין ההרמונים הרשומים והמוקלטים או בין הרמונים מוקלטים שונים. רוב המנגינות מאפשרות בחירה בין מפל הקווינטות המלא ובין וריאנטים קרובים של אותו מהלך.

על תבנית מפל הקווינטות וגם הפזמון בנוי על תבנית דומה מאוד, אולם יש הבדל בין הבית לפזמון מבחינת מיקום התבנית יחסית למשקל-העל של קבוצות שמונה התיבות. תכונה זו היא אמצעי אמנותי חשוב ליצירת ריבוי מתוך אחדות בשיר זה.



## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

רוב השירים בדוגמה של איבצן מזוהים בדרך-כלל כשירי ארץ-ישראל (החריג הוא "עושה שלום" הכמו-חסידי), ואכן המהלך נפוץ במיוחד בסוגה זו.<sup>22</sup> ואולם, המהלך קיים (לפחות בווריאנטים שלו) גם בשירים השייכים לזרם היס-טיוני,<sup>23</sup> ואפילו עומד בתשתית הבית של "שיר לשלום" (יאיר רוזנבלום, 1969-1970) המרדני לתקופתו ואשר סגנון הזמרה בו בלוזי דווקא.

החתך הכרונולוגי של המבחר המופיע אצל איבצן משקף נכונה את שיא פריחת המהלך בזמר העברי בסוף שנות השישים. לאמיתו של דבר, מתברר שהמהלך הזה נדיר למדי ברפרטואר שירי ארץ-ישראל הישנים יותר. ההתרחקות המכוונת מהרמוניה פונקציונלית לטובה התקרבות למזרח ביצירתם של רבים ממלחיני שירי ארץ-ישראל הישנים, כגון עמנואל עמירן ועמנואל זמיר, מספקת הסבר חלקי בלבד, שהרי רפרטואר שירי ארץ-ישראל הישנים כלל כל העת גם שירים הרמוניים לחלוטין, כדוגמת "זמר הפלוגות" (דניאל סמבורסקי, 1937) ושירים רבים של דוד זהבי ומרדכי זעירא. הנציג היחיד של דור המייסדים בדוגמה של איבצן, "בשדמות בית-לחם" מאת קרצ'בסקי, אינו מממש את המהלך המלא. בשירים עממיים שרווחו בארץ בתקופת היישוב מופיעים רק לעתים נדירות מהלכים קרובים למפל הקווינטות הדיאטוני—למשל בלחן העממי "גלי ים" ובשיר הרוסי "סתיו מאפיל" או "סתיו מאפיר" (שתי הגרסות קיימות). המהלך חדר לזמר העברי בהיקף ניכר בראשית שנות השישים (לעתים בווריאנט הפותח ב*V/iv*), בלחניו של שמעון ישראלי "סתם יום של חול"<sup>24</sup> ו"חצות" (1960), ב"אוצר הירדן" של בני ברמן (1960) וב"האיש והגיטרה" מאת יוסף הדר (1960 בערך). שיא פריחתו של המהלך חל כאמור בסוף שנות השישים. הוא הוסיף להופיע בשירי ארץ-ישראל בשנות השבעים, ואילו בשנות השמונים והתשעים נעשה נדיר. נמצא אפוא שינוי מוסיקלי בשירי ארץ-ישראל בשנות השישים.

---

<sup>22</sup> מפל הקווינטות המלא מופיע גם בשירים הבאים (כולם שירי ארץ-ישראל, למעט שירי ילדים אחרים): "צריף ישן" (יוחנן זראי, 1964); "עם רדת יום" (יוחנן זראי, 1968); "שיר בחמישה אקורדים" (נחום היימן, סוף שנות השישים); "אין לי יותר מה לומר" (אפי נצר, 1968); "נחל התנינים" (נחום היימן, 1969); "עוד לא אהבתי די" (נעמי שמר, 1977). המהלך ההרמוני המוצע לשיר זה ב"ספר גימל" של נעמי שמר שונה מעט: האקורד הראשון הוא *V/iv*, במקום הדרגה הii, ה*VI* נמשכת זמן כפול, והדומיננטה מינורית); "אבל את" (עודד לרר, סוף שנות השבעים); "שמרי לי על המנגינה" (דב זלצר, 1979); "שיר על נחלים" (נורית הירש, 1983); "כשתשוב" (טלי אשכולי, 1985); "אלף נשיקות" (צביקה פיק, 1986). בשיר זה הטוניקה הפותחת קצרה יותר ומשמשת קדמה בת חצי תיבה); "אני רוקד עם אמא" (נורית הירש, 1992); "הדרור והדרורה" (נורית הירש, 1993). וריאנטים קלים של המהלך מופיעים למשל בשירים "ביתי אל מול גולן" (חיים ברקני, 1962), "יקינטון כחול" (דפנה אילת, 1973); "עוד יהיה טוב בארץ-ישראל" (שייקה פייקוב, 1981); "אין דבר" (נורית הירש, 1982).

<sup>23</sup> למשל: "אהבה כנה" (יוכי ארז, 1995); "יפה שלי" (תמיר קליסקי, 1998); "את מנצחת" (2004).

<sup>24</sup> ב"סתם יום של חול" מפל הקווינטות מהיר מאוד, ובעיקר משום כך אינו נשמע כמשפט מוסיקלי עצמאי. מפל קווינטות מהיר מופיע גם בשיר "בזכותם" (מוני אמריליו, 1975).

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

ייתכן להעריך את הופעת מהלך פשטני זה כהידרדרות בהלחנה. ואכן, אצל המלחינים המשובחים משה וילנסקי ואלכסנדר ארגוב, המהלך נעדר כמעט לגמרי.<sup>25</sup> תקופת הופעתה של התבנית עשויה להצביע על מקור אפשרי (אם כי לא מובהק) בשנסון הצרפתי. היא מופיעה למשל בשירים הידועים "עלי שלכת" של איב מונטאן ו"שיר לאיש מאוברני" של ז'ורז' ברסאנס, אשר נקלט גם בעברית.<sup>26</sup> אם ההשערה נכונה, מתברר שהשפעתו העקיפה של השנסון הצרפתי על הזמר העברי התעצמה בתקופה שכבר דעכה בה השפעתו הישירה.

לצד מפל הקווינטות הופיעו עוד תבניות הרמוניות. תבנית ייחודית יותר מן הברוק ידועה כסכמת "לה פוליה", ששימשה נושא לווריאציות כגון בסונטה לכינור אופוס 5, מספר 12 מאת כורלי: i-V-i-V. כיוון שתבנית זו מערכת מז'ור ומינור מקבילים היה מקום לצפות שמימושים שלה יימצאו בשירים רוסיים שנקלטו בעברית.<sup>27</sup> בפועל מצאתי אותה בשני שירים מקוריים, האחד בעל זיקה חלקית לסגנון הרוסי—"שיר השוק" (נעמי שמר, 1960), ואילו האחר נחשב דווקא לשילוב של רוק ושיר מזרחי בשל העיבוד הכלי והסלסולים—"זמנים קטנים" (קובי אוז, 1995).<sup>28</sup> דוגמא מס' 2 משווה את המקור עם שני השירים העבריים. משעשע למדיי לשלב את הלחנים העבריים כווריאציות בתוך ביצוע סדרת הווריאציות של כורלי.

---

<sup>25</sup> אצל משה וילנסקי מצאתי את המהלך רק בשיר "שני שקי שינה" (1966). בלחן אחר שלו, "חג לי" (1974), רצף אקורדים זהה על-פני השטח מקבל משמעות מבנית שונה. שירו של אלכסנדר ארגוב "כשאור דולק" כולל מפל קווינטות מורכב התומך באקורדים עם נונה בשיר (איבצן, "ארגוב": 209-212).

<sup>26</sup> לשיר שתי גרסות עבריות: "כמה אפשר לשבת", שמילותיו הפרודיסטיות אינן קשורות למקור הצרפתי (יוסי גמזו, אמצע שנות השישים) ו"לאיש חסדי" (נעמי שמר, 1969), שהוא תרגום חופשי. ייתכן, כמובן, שהשיר השפיע גם בטרם חוברו לו גרסות עבריות. שיר זה אחר הכולל מפל קווינטות דיאטוני מלא נקלט בעברית בסוף שנות השבעים: "המנגינה נשארתי" הברזילאי של אריאל רמירז.

<sup>27</sup> מעבר ממינור למז'ור המקביל שכיח ביותר בשירים עממיים רוסיים ובכללם שירים שנקלטו בעברית. לעתים אף לא ברור מי מצמד הסולמות המקבילים הוא הסולם העיקרי, למשל בשירים "מה אכפת" ו"הייתה צעירה בכינרת".

<sup>28</sup> הימצאותן של קלישאות הרמוניות מערביות בזמר המזרחי עשויה להיחשב חולשה. עיינו, למשל, בהתקפתו של רון: "איזו אירוניה: את התבניות ההרמוניות המערביות הבאנאליות ביותר במוסיקה אפשר למצוא בזמר המזרחי, שנאבק נגדן" (חנוך רון, "הזמר הישראלי—בחיפוש מתמיד אחר הזהות המוסיקלית", בתוך: **הכל זהב**, עורכים: יוסי מר-חיים ויאיר סתוי (תל-אביב: מעריב, תשנ"ג): 21-24, במיוחד ע' 24. המאמר נכתב בשנת 1992. מגמות דומות בתחום הקלישאות הטקסטואליות חשפה בן-פורת, ודווקא בנושא תיאור הסתיו, שהאירופיות של המודל בולטת בו במיוחד. ראו: זיוה בן-פורת, "סתיו מאפיר" ולובן החצב", בתוך: **ליריקה ולהיט**, עורכת: זיוה בן-פורת (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1989): 168-231, במיוחד ע' 181.

(1)

(2)

(3)

i V i V/III III V/III i V

התבניות ההרמוניות המסויימות הן רק מקרים פרטיים של ההרמוניה הפונקציונלית הכיוונית, הבולטת בשירי ארץ-ישראל מאוחרים רבים. הקביעה הסטראוטיפית שההרמוניה של מוסיקה פופולרית "זהה לזו של המוסיקה הטונלית הקלאסית, אלא שהיא פשטנית יותר"<sup>29</sup> מתאימה לרפרטואר שירי ארץ-ישראל המאוחרים יותר משהיא מתאימה למוסיקת פופ-רוק אנגלו-אמריקנית. במוסיקת הפופ והרוק ההרמוניה הפונקציונלית נחלשה כבר בשלב מוקדם יחסית בהשפעת מהלך הבלוז בעל הכיוונית החלשה. רק חלק מסוים משירי הפופ הישנים, בדרך-כלל שירים בעלי צביון עממי כגון "שדות ירוקים" (*Green Fields*), מקיים הרמוניה פונקציונלית כיוונית. לעומת זאת בשירי ה"חיפושיות" יש כמה גורמים המבחינים את ההרמוניה שלהם מהדגמים הקלאסיים כגון מהלכים הרמוניים נסוגים, היעדר פתרון לצלילים מובילים, קדנצות פלגליות, התחלות שלא בטוניקה ומבנים ריתמיים רופפים.<sup>30</sup> בשירי ארץ-ישראל המאוחרים המהלכים ההרמוניים חזקים, הצלילים המובילים נפתרים, הקדנצות אותנטיות, ההתחלות בטוניקה והמבנים הריתמיים הדוקים—כמו במוסיקה קלאסית סטראוטיפית. שירי ארץ-ישראל המאוחרים, כמוהם כשנסונים הצרפתיים, כתובים באידיום הקרוב למוסיקה

Winkler, Peter K. 1978. "Toward a Theory of Popular Harmony," *In Theory Only* 4/2 (1978): 3-26, <sup>29</sup> esp. 3.

<sup>30</sup> את כל התכונות שנמנו כאן מוצא נפתלי וגנר דווקא בשיר האסרטיבי *She Loves You*. ראו נפתלי וגנר, **הביטלס: שבע השנים הטובות** (ירושלים: מאגנס, תשנ"ט), 17.

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

קלאסית-רומנטית. הם סוגים של מוסיקה פופולרית מבחינה סוציולוגית, אך מבחינה מוסיקלית פנימית אין להם הרבה מן המשותף עם הזרם המרכזי של המוסיקה הפופולרית במערב.<sup>31</sup>

בהיצמדות לקונוונציות הרמוניות אפשר לראות "חיקוי המבוסס על ניצול פשטני ורדוד של מופת-חיקוי" כנוסח דברי הביקורת של דן מירון על נעמי שמר,<sup>32</sup> ואולם התופעה איננה מאפיין ייחודי של שמר דווקא (כמסקנת מירון) אלא היא מכנה משותף לדור שלם של יוצרי שירי ארץ-ישראל, בהם נורית הירש, נחום היימן ואפי נצר. מדהים להיווכח כי לכל אחד מאלה סגנון אישי מובחן, אפילו בשירים פשוטים היצוקים כולם במהלכים הרמוניים בסיסיים ביותר.

הימצאותן של תבניות הרמוניות מהמסורת הקלאסית בזמר העברי אינה מלמדת בהכרח על השפעה ישירה.<sup>33</sup> הרמוניה פונקציונלית קלאסית מופיעה בשירים פופולריים בתרבויות נוספות שהשפיעו רבות על שירי ארץ-ישראל: שירים יידיים, שירים רוסיים, ושנסונים צרפתיים כנזכר. ברפרטואר הרוסי אף קשה לקבוע גבול ברור בין רומנסים "אמנותיים" ובין שירים פופולריים. לחנים ישראליים מקוריים מסוימים ניתן לראות כספיחים מקומיים של ז'אנר הרומנס הרוסי (למשל "שלכת" של מרדכי זעירא משנות השלושים, שיר שמרבים לבצעו באופן זמרה קלאסי), או של השנסון הצרפתי (למשל "גן השקמים" [יוחנן זראי 1955]).

לצד ההרמוניה יש עוד סממנים חיצוניים שבהם שירי ארץ-ישראל קרובים למוסיקה קלאסית יותר מלפופ ולרוק האנגלו-אמריקניים. בעיקר בולטים שני גורמים. גורם אחד הוא המקצב—מקצבים סינקופטיים ג'אזיים נעדרים למעשה משירי ארץ-ישראל וגם מהזמר היס-תיכוני. לעתים די בהכנסת

---

<sup>31</sup> למשל, נסו לדמיין כיצד יתקבל מאמר על אודות שירי ארץ-ישראל במערכת כתב-העת *Popular Music*. דומה שמאמר סוציו-מוסיקולוגי יתקבל שם בברכה, ואילו מאמר אנליטי לא ייחשב שם רלוונטי (אף על פי שכתב-העת כולל בהחלט גם מאמרים אנליטיים) מחמת דמיון יתר למסורת הקלאסית. על מעמדם של שירי ארץ-ישראל כמוסיקה פופולרית ראו גם: Regev and Seroussi, *Popular Music and National Culture*, 55-56.

<sup>32</sup> דן מירון, "זמירות מארץ להד"ם: מקומה של נעמי שמר בחינוך", בתוך: **אם לא תהיה ירושלים: מסות על הספרות העברית בהקשר חברתי-פוליטי** (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1987): 175-206. המאמר נכתב בשנת 1984.

<sup>33</sup> בראיונות לאין-ספור עם מלחינים וזמרים מהדור האחרון ששמעתי, בעיקר ברשת ג', היחידים שהעלו מוסיקה קלאסית כמקור השפעה הם, למיטב זכרוני, שלמה גרוניך, יוני רכטר ואלונה דניאל. מוסיקה קלאסית נעדרת אף מרשימת הסגנונות שהועלו כמקורות השפעה בשלושה-עשר ראיונות עם מוסיקאים פופולריים בישראל שנערכו עבור מחקרה של חנה אדוני. ראו: Hana Adoni, "Patterns of Intercation between Local and Foreign Popular Music in Israel," in: *Studies in Socio-Musical Sciences*, ed. Joachim Braun and Uri Sharvit (Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press, 1998): 151-158

מקצב סווינגי על-מנת להעניק צביון מערבי לשיר ארץ-ישראלי.<sup>34</sup> כאשר הופיעה בשנות השמונים להקת "שגעון" (Madness) ששיריה נטולי סינקופות סווינגיות, לא בכדי היא נחשבה למקור השפעה מובהק על להקת רוק ישראלי ("משינה") שנחשבה "ישראלית" מאוד (לעומת להקות דוגמת "תמוז" או "שמיים" שהקשר שלהן למסורת הזמר העברי הייתה קלושה יותר). הקלאסיות הקצבית מורגשת גם ביכולת של הזמר העברי לשאול מגינות קלאסיות בלי לשנותן באופן מרחיק לכת. לשם השוואה, "פרח התשוקה" של האחים פריטרניטי על-פי *Für Elise* של בטהובן (1958) עיוות את המקור על-ידי הכנסת מקצב ריקודי קבוע.

קוד-דמיון אחר בין הזמר העברי למוסיקה קלאסית הוא בחירת הכלים לליווי. אפילו בפזמונים אמריקניים הישנים הקרובים ביותר לאידיומים קלאסיים, דוגמת שיריו של פרנק סינטרה, היה מקובל שהליווי הכלי כולל סקסופונים ובדרך-כלל מושתת על Band, ואילו בזמר העברי הקלאסי הצליל האופייני של ההקלטות משנות השישים היה דווקא תזמורת סימפונית בלא תוספות.<sup>35</sup> תזמורת פסטיוול הזמר והפזמון הייתה במקורה תזמורת סימפונית, ורק לקראת שנות השבעים נוספו לה כלים נוספים כגיטרה חשמלית. ברשות השידור נעשו הקלטות רבות בליווי תזמורת הבידור של רשות השידור, שניגנה עיבודי מופת של מעבדים כמשה וילנסקי, שמעון כהן, חנן וינטרניץ ויוסף הדר. עיבודיהם מנצלים את מגוון האפשרויות של התזמורת הסימפונית המלאה בניגנת המוסיקה הקלה. אחר-כך אירעו מדי פעם ביצועים של זמר עברי בביצוע תזמורתי (ויש שאף הוקלטו), ובדרך-כלל כליווי לזמרים פופולריים כיהודית רביץ (עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית) או בועז שרעבי (עם תזמורת סימפונט רעננה). לא מכבר ניגנה תזמורת חיפה קונצרט שכולו עיבודים מאת המלחין האמנותי עודד זהבי ללהיטים עדכניים.

סוגת הביצוע תזמורתי לשירים פופולריים מקובלת גם באנגליה ובארצות-הברית. התזמורת הסימפונית של לונדון, לדוגמה, הקליטה עיבודים לשירי אלבום הרוק המתקדם "הצד האפל של הירח" של להקת ה"פינק פלויד". לאמתו של דבר, יש הבדל מהותי בין התופעה האנגלית לזו הישראלית.

---

<sup>34</sup> עיבודו של אלדד שרים (1973) לשיר "קומה אחא" מאת שלום פוסטולסקי, למשל, מעוות את מקצב ההורה הסינקופטי על דרך הסינקופה הג'אזית.

<sup>35</sup> בשירי ארץ-ישראל הישנים יותר עיבודים בעלי זיקה למזרח כגון בלהקת עמנואל זמיר לא השתמשו בכלים קלסיים. בתחילת שנות החמישים עיבוד תזמורתי אפיון שירים סלונים דווקא (למשל "אל תשכחיני").

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

העברת שירי רוק מתקדם לתזמורת מצריכה עיבוד מרחיק־לכת של החומר עד לכלל מטמורפוזה, ואילו ביצוע תזמורתי של שירי ארץ־ישראל הכתובים באידיום קרוב למוסיקה הקלאסית אינו מצריך שינוי עמוק, ולעתים אינו מצריך שינוי כלל. למשל, את לחנו של עודד לרר לשיר "סליחות" הקליטה התזמורת הפילהרמונית הישראלית בעיבוד המקורי של השיר, כפי שבוצע בפסטיבול הזמר והפזמון תשל"ז. אפילו בעיבודי הלהיטים החדשים הנזכרים לעיל של עודד זהבי, עצמת השינוי אינה קרובה לזו שבהמרת שירי ה"פינק פלויד" לתזמורת סימפונית. לעתים נדירות, שיר עברי זוכה לעיבוד תזמורתי מודרני ודיסוננטי, ואז המעבר לתזמורת אינו כרוך בריכוך החומר אלא דווקא בחספוסו. כך המצב למשל בהקלטתו של ארקדי דוכין לשירו "בגללך" בליווי תזמורת, לאחר שהשיר התפרסם בכיצוע אריק איינשטיין ללא תזמורת.

גם כאשר הליווי אינו תזמורתי תפקידם הנכבד של כלים קלאסיים בזמר העברי בולט. מעבדים מעטים בעלי הכשרה קלאסית ובהם גיל אלדמע ורפי קדישזון, אחראים להפקות אין־ספור ברדיו ובטלוויזיה הממלכתית, שבהם הופיעו הרבה עיבודים להרכבים קמריים של כלים קלאסיים ולפסנתר. משה וילנסקי, אלכסנדר ארגוב ונעמי שמר, הבכירים שבמלחיני שירי ארץ־ישראל לאורך שנים רבות, כתבו את שיריהם עם ליווי לפסנתר (וילנסקי לעתים גם רשם גרסה לתזמורת לשירים רבים), ואפילו מלחינים כגון אפי נצר שהוציאו מתחת ידם מנגינות עם רישום מקוצר לאקורדים עבדו מול פסנתר. אמנם סגנון העבודה של להקת רוק המאלתרת על הבמה או באולפן הקלטות הופיע בארץ למן שנות השבעים, אך לא בשירי ארץ־ישראל המובהקים.

### **הערכת המוסיקה הקלאסית ושירי ארץ־ישראל**

כיוון שנוכחותה הממשית של המוסיקה הקלאסית בזמר העברי מתבטאת כמעט רק ברכיבים חיצוניים שלא הם המעניקים למוסיקה הקלאסית את איכותה, נשאלת השאלה האומנם ראויים גילויים פשוטים כאלה של המוסיקה הקלאסית להחשב מוסיקה אמנותית? אולי אפשר להשתמש במונח "מוסיקה אמנותית" כדי לציין את מסורת המוסיקה הקלאסית בלי להתכוון למלוא המשמעות הערכית הטמונה

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

בהגדרה.<sup>36</sup> זו סוגיה טעונה ביותר: אם "המוסיקה האמנותית" אינה אלא מסורת מסוימת, יש בהעדפתה הטיה שרירותית ושמה גזענית.<sup>37</sup> לעמדה הערכית כלפי סגנונות יש אף משמעות מעשית בקביעת תקציבים ממקורות ממלכתיים. גם אם נקבל את העיקרון שיש לתמוך בתרבות ולא בבידור (כדרישת מנחם צור), הפעלת ההבחנה העקרונית אינו פשוט (כפי שצור עצמו מודה).<sup>38</sup> מותר "המוסיקה האמנותית" מסוגי מוסיקה אחרים מוטל בספק כבד אם מזהים אותה עם הקלישאות ההרמוניות שנידונו לעיל.

שירי ארץ-ישראל זוכים לעתים קרובות להתייחסות ערכית גבוהה. יש לדבר הסברים במשלב הלשוני הגבוה של מרבית הטקסטים וברמה הסוציו-אקונומית הגבוהה של החברים בחבורות זמר<sup>39</sup> או המשתתפים בשירה בציבור. ואולם מה בדבר מאפיינים מוסיקליים ממשיים? במחקר אחד, גלזמן מציגה את שירי ארץ-ישראל הישנים כמודל קאנוני שממנו סטו שירים חדשים שנכתבו בשנות השבעים, כגון לחני מתי כספי, מתוך הקבלה לתרבות הגבוהה המשמשת כמודל קאנוני שמשווים אליו פזמונאות.<sup>40</sup> הקבלה זו מטעה שכן המחברת משווה למעשה סגנונות בתרבות עממית או פופולרית (אך לא גבוהה!) לאורך שנים. דווקא בשירי ארץ-ישראל אפשר לראות את חיקוי דגמי השוליים האפיגוניים של התרבות הקאנונית — בחריזה סדורה של הטקסטים וגם בתבניות הרמוניות טונליות במוסיקה.<sup>41</sup> המודל ה"קאנוני" שגלזמן מראה בעצם אינו המודל ההרמוני-קלאסי אלא דווקא המודל של המהלכים

---

<sup>36</sup> למשל, פליסקה מדבר על "מוסיקה אמנותית" (המרכאות במקור) שאינה כוללת מוסיקה פופולרית וג'אז [אף על פי שגם הם נעשו אמנותיים למדי]. ראו: Claude Palisca, preface to Donald J. Grout and Claude Palisca, *History of Western Music* (New York: Norton: 1988. 4th edition), ix.

<sup>37</sup> טענות מסוג זה מושמעות לרוב על-ידי אנשי עזי"ת (עמותת זמר ים-תיכוני). הויכוח נרמז ברוח נזעמת פחות בשיר "על טעם ועל ריח", מלים: עודד ספיר, לחן: יהודה בדיחי, מפסטיבל הזמר המזרחי השני (1971).

<sup>38</sup> Menachem Zur, "Art & Entertainment," lecture at the ISCM meeting in Luxemburg (2000), available at: <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/d-2-ISCM.html> (access 12/5/2003).

<sup>39</sup> Natan Shahar, "Havurot Hazamer in Israel: A Unique Sociomusicological Phenomenon," in: *Musical Performance* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers), Vol. 1, Part 2, 15-33, esp. pp. 30-31

<sup>40</sup> יהודית גלזמן. "חמישים שנות שיר", בתוך: *ליריקה ולהיט*: 99-109.

<sup>41</sup> על "אופייה האפיגוני של הפזמונאות העברית" בתחום הטקסטים עומדת זיוה בן-פורת, "הפזמון כבעייה וכמושא של חקר הספרות", בתוך: *ליריקה ולהיט*: 9-23, במיוחד ע' 9.

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

הסקונדיים המייצגים תבניות מלודיות השאובות מטעמי המקרא, לפי שיטתו של הרצל שמואלי;<sup>42</sup> גלזמן מוצאת הן את הדגם והן ואת חיקוייו האפיגוניים גם בשירים הרמוניים כשירי נעמי שמר ואפי נצר.<sup>43</sup> דומה שבהעדפת שירי ארץ-ישראל משתקפת מערכת ערכים הכמהה ליישוב הדעת שיעמוד כנגד הפראות הרוקיסטית. במערכת ערכים זו, כמו בתורת האתוס המוכרת מיוון העתיקה, נקשרת ערכיות לסוגי מוסיקה מסוימים ולא לעקרונות כלליים שאפשר לממש במגוון סגנונות. אכן, מאפיינים מוסיקליים עשויים ללוות את המתקפה על ערכי הממסד, כמו בעיוותים הרועשים של ההמנונים הלאומיים האמריקני והישראלי בפסטיבל וודסטוק ובתעמולת הבחירות של מפלגת "עלה ירוק" בהתאמה (גם ההיפך אפשרי בדמות מגנת הממסד). עם זה הרמוניה מסורתית אין בה די כדי לבטא ממסדיות: בשנסונים של ז'ורז' ברסאנס, למשל, הלחנים ההרמוניים-פונקציונליים כתובים דווקא למילים אנטי-ממסדיות בוטות.<sup>44</sup>

העדפת יישוב הדעת משתקפת למשל בדברי שבח ל"קול המוסיקה" שנשאו אנשי ציבור ופוליטיקאים כדן מרידור ואברהם בורג בשידורי התחנה במלאות לה עשור (1993), אך זו אינה הגישה הרווחת של אנשי המוסיקה הקלאסית עצמם. לא בכדי כינתה אסתרית בלצן סדרת קונצרטים מוסברים "מוסיקה קלאסית—לשמוע ולהירדם או להאזין ולהתעורר?". ביכור יישוב הדעת מנוגד בייחוד לגישת האוונגרד של תומכי המוסיקה העכשווית, אפילו ביחסה למוסיקה האמנותית המסורתית, כמו למשל בכתבי אדורנו, ובמאמרו הנודע של שנברג "ברהמס המתקדם [הפרוגרסיבי]".<sup>45</sup> תומכי שירי ארץ-ישראל הם אנשי המפלגה (המטפורית) השמרנית ולא הפרוגרסיבית.

מבחינה זו חל במהלך השנים היפוך תפקידים ביחס שבין המוסיקה האמנותית ובין המוסיקה הפופולרית. בשנות השיא של פסטיוולי דרמשטט, בשנות החמישים, הייתה המוסיקה הפופולרית הרווחת

---

<sup>42</sup> הרצל שמואלי, *הזמר הישראלי: עיונים בסגנונו, מבנהו ומילותיו* (תל-אביב: המרכז לתרבות ולחינוך, 1971), פרק ראשון.

<sup>43</sup> לתבניות המלודיות הסקונדיות נקשרה ערכיות גבוהה, בין היתר בזכות התרחקותן מתבניות הרמוניות מערביות. ראו למשל מנשה רבינא תש"ג. *השירים לעם בארץ-ישראל* (תל-אביב: המוסד למוסיקה לעם—המרכז לתרבות, תש"ג). ראו דיון אצל יוסף גולדנברג, "השתקפותה של שלילת הגולה": 136-131.

<sup>44</sup> לעתים אף מיוחסים ערכים בלתי-ראויים דווקא לשירי ה"פרימה פרקטיקה" בעלי ההרמוניה המסורתית. הדוגמה המובהקת היא "כשאת אומרת לא" (דן אלמגור, 1963) המעודד-כביכול הטרדה מינית. כאשר שיר זה מצוטט בשיר הראפ "אף אחד" של להקת הדג'נחש (2001) קשרי האלימות ויישוב הדעת להבעה מוסיקלית מתהפכים היפוך של ממש.

<sup>45</sup> Arnold Schoenberg, "Brahms the Progressive," in: *Style and Idea* (London: William and Norgate, 1951): 52-101



## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

ביותר "שמלצית" ובלתי־מרדנית. אין ספק שבאווירה זו נשמעו ניסיונות האוונגרד חריפים יותר מבעידן הראפ שעקר את הגובה המוגדר גם מהמוסיקה הפופולרית!

### אמצעים אמנותיים קלאסיים בזמר העברי

אם מבקשים לתלות את הערכיות הגבוהה של מוסיקה קלאסית בהיבטים מופשטים של רמה אמנותית גבוהה ולא בתבניות מסוימות היכולות אף להופיע כקלישאות גרדא, אפשר לקבל את תומכי השמרנות והחדשנות כאחד ולתור אחר אמצעים אמנותיים שיהיו גורמים מעשירי־האזנה. אמצעים אמנותיים קלאסיים מופיעים במבחר שירים עבריים (לאו דווקא בשירים שסגנונם הכללי דמוי־קלאסי, ולא דווקא בשירים שנחשבים איכותיים בדרך־כלל!): קשרים מוטיביים, הימנעות מחזרות מזויקות, חריגה מסדירות הן בתוך המשפט המוסיקלי והן בצורה המוסיקלית הכוללת ועוד. זה נושא הראוי לחיבור נפרד. במאמר מצומצם זה נסתפק בדוגמה יחידה.

פניתי לחפש חריגות מעניינות במבנה המשפט המוסיקלי בזמר העברי משקראתי את דברי התאורטיקן ויליאם רוטשטין בכתבו: "חישבו על שיר פופולרי כלשהו, בכל סגנון שהוא—מאופרטה עד להיט הרוק האחרון . . . התמקדו ב[סוגיה] כיצד המנגינה מגיעה לעצירה [או מנוחה] והיכן היא 'נושמת'. סביר ביותר, מה שתשמעו באוזני רוחכם (אלא אם כן בחרתם שיר מאוד בלתי־רגיל) הוא סדרה של משפטים מוסיקליים צפויים מראש וסדירים." רוטשטין מוסיף וטוען כי מבנה הפראזות ו"קצב הפראזות" הוא אחד הגורמים החשובים המבחינים מוסיקה אמנותית משירים פופולריים.<sup>46</sup>

לחנו של אריאל זילבר "ברוש" (1976) נחשב אמנם בדרך־כלל לפזמון פופ פשוט אך לפי אמת־המידה של רוטשטין הוא "שיר מאוד בלתי־רגיל" (דוגמא מס'3). המבוא הכלי לשיר מבסס הקבצות של ארבע פעמות (או תיבות, תלוי ברישום), אך השיר עצמו כולל משפטים שאורכם אינו אחיד, בני שלוש, ארבע, חמש ושש פעמות. מקור החריגה במוטיב הפותח את המנגינה. זו קדמה בת כמעט שתי פעמות, המתחילה מיד לאחר תחילת הפעמה הרביעית (ולא השלישית) בתיבה, כך שנוצרת תיבה בת חמש פעמות. בשורה השנייה המוטיב הפותח מתארך בשל סקוונצה פנימית עד כדי שלוש

---

<sup>46</sup> William N. Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music* (New York: Schirmer, 1989), vii.

## מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

פעמות, אך בכך צביונו כקדמה מיטשטש ושמא מתבטל. הפזמון סדיר ומרובע יותר מהבית למעט שורתו השלישית הנשמעת ספק כהרחבה של יחידה אחת, ספק ככיווץ של שתי יחידות ובסופו מופיע מוטיב הראש במיקומו המטרי הסדיר (מתחיל מיד אחרי תחילת הפעמה השלישית במשפט). הפרוזודיה הגמישה של אהוד מנור תורמת לעיצוב הלחן החריג, אך אינה מחייבת אותו.<sup>47</sup>

הימצאותם של אמצעים אמנותיים קלאסיים בשיר פופולרי אינה אמת המידה המקובלת להערכת סגנונות במוסיקה פופולרית: ב"אסתטיקת רוק" ניתנת בדרך-כלל חשיבות לרכיבים כעושר ההפקה וה"סאונד",<sup>48</sup> ובמוסיקה מזרחית מוערכות תכונות כגון ביצוע רגיש של הסלסולים. מבחינה זו דרכי ההאזנה הנקנות באמצעות מוסיקה קלאסית פותחות שערים להעשרת ההאזנה לשירים ישראליים. עם זה, לציבור הרחב המאזין לזמר העברי תישאר המוסיקה הקלאסית בגדר סמל לתרבות הגבוהה בליווי היכרות עם מבחר מצומצם של גילוייה הפשוטים ביותר.

---

<sup>47</sup> לשם השוואה, לחנו של יוני רכטר לטקסט הבלתי סדיר של יונתן גפן "הילדה הכי יפה בגן" (1979) כתוב בקבוצות אהידות של ארבע תיבות. מבנה פראזות בלתי סדיר מופיע גם בלהיט המזרחי הגדול "קשה לי" (דני שושן, 1993), שם מופיעה יחידה בת שש תיבות כהרחבה של יחידה אסימטרית בת חמש תיבות. הקבוצות סימטריות לכאורה כשינוי של מבנים בלתי סימטריים חריגות למדי. קרל שכטר הראה פראזה בת שמונה תיבות כהרחבה של שש תיבות בסונטה ק. 78 (ל. 75) מאת דומניקו סקרלטי. ראו: Carl Schachter, "Rhythm and Linear Analysis: Aspects of meter," in: *The Music Forum*, Vol. 6, Part 1, ed. Felix Salzer & Carl E. Schachter (New York: Columbia University Press, 1987): 1-59, esp. pp. 46-49

<sup>48</sup> Regev, Motti. "The Rock Aesthetic and Israeli Popular Music," in: *Studies in Socio-Musical Sciences*, ed. Joachim Braun and Uri Sharvit (Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press): 159-162, esp. 159.

מוסיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו

דוגמא מס' 3

רישום וניתוח של הקצב בשיר  
ברוש מאת אריאל זילבר

קדמה פעמה אדת מאוחר מדי  
סקונצנה תחולשת קדמה מוחלשת

קדמה ברורה יותר

קדמה ברורה יותר

ספק קדמה

קדמה במקום הנכון  
וריאנט של המוטיב המוחה

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins with a common time signature (C) and a 3/4 time signature. The piece features several measures with triplets and rests. Annotations in Hebrew are placed above the staff to identify specific rhythmic patterns and their variations. The score concludes with a double bar line.