

## הטטרמטר הסנדלרי: אלתרמן בנוסח ארגוב<sup>1</sup>

### תקציר

תמליליו של נתן אלתרמן הפיקו מסשה ארגוב את מיטב לחניו, אך דבר זה לא מנע ממנו לקבול על הטקסטים שאלתרמן הועיד להלחנתו. משתמע מטענותיו שאלתרמן סובל כביכול מקיבעון רתמי המתבטא בדגם אחיד החוזר ונשנה ברבים מתמליליו. בדיון שלהלן נעשה ניסיון לאתר את הדגם המטרי האלתרמני שאליו מתכוון ארגוב ולבחון כיצד הלחן מתמודד עם האחידות המשקלית של הטקסט, וכיצד הוא חורג ממנה בהתאם לתכני השירים ומבעיהם השונים. במרכז הדיון עומדים שירים ידועים מתוך המחזמר "שלמה המלך ושלמי הסנדלר", כמעט כולם כתובים בטטרמטר יאמבי. המתודולוגיה מושתתת על השוואה בין "הנוסח הדיקלומי" של התמליל כשהוא לעצמו (המוסדר לפי משקל מוזיקלי רגולרי וסימטרי ככל האפשר) לבין הנוסח המולחן של תמליל זה (הכולל את כל החריגות מהסדרות וסימטריה שהכניס המלחין לפי ראות עיניו). שיטת הניתוח מסתייעת בנוטאציה אנליטית פשוטה, המאפשרת דירוג מחזורי של הטעמות. הנוטאציה מייצגת את המשקל המוזיקלי בשתי הגרסאות – הדיקלומית והמולחנת. הראשונה מייצגת את המשקל המוזיקלי בכוח הטמון בתמליל ואילו השנייה – את המשקל המוזיקלי בפועל, כפי שהוא מסתמן בשיר המולחן. כאשר קיים פער בין שני הייצוגים הוא אומר דרשני, וכאן בדיוק נפתח מרחב הפרשנות שבו מתגדר לו המנח.

"הוא לא היה רגיש במיוחד מבחינה מוזיקלית. הוא לא ידע להבחין בין מנגינה מתאימה לבין מנגינה שאינה מתאימה לטקסט. הוא נהג לכתוב תמיד לפי מקצב אחיד." כך אמר אלכסנדר (סשה) ארגוב על אלתרמן, לאחר התנסות בת עשרות שנים בהלחנת שיריו (רון, 1987, 33). אלה דברים מפתיעים למדי על רקע זיהויו של הצמד אלתרמן-ארגוב עם נכסי צאן הברזל של הזמר העברי. הטענה בדבר חוסר רגישות מוזיקלית איננה עומדת בסתירה להנאה שאנו מפיקים מעושרו המצלולי של הטקסט האלתרמני, כי אם מתייחסת לעניינים שבקצב. טרונייתו של ארגוב על המקצב האחיד עולה בקנה אחד עם כמה מהתקפותיו של נתן זך על הריתמוס האלתרמני שהסימטריה עומדת בו כערך עליון.<sup>2</sup>

העיון הנוכחי בשירי אלתרמן-ארגוב לא נועד לחילה לקבוע עמדה ערכית לגבי איכות תמליליו של אלתרמן. עם הצלחה קשה להתווכח ותרומתו של נתן אלתרמן לזמר העברי נמצאת מוכחת מעצמה. תכלית העיון הוא, אם כן, לזהות את הדגם אותו כינה ארגוב "מקצב אחיד" ולבחון האם וכיצד הופכת האחידות בתהליך ההלחנה לריבוי ולגיוון. לשם כך נתבונן תחילה בטבלה השוואתית המייצגת כמעט את כל השירים האלתרמניים מתוך העיזבון המוזיקלי של ארגוב, שהופצו בתקליטים בין 1963 ועד 1996 (ראה טבלה מס' 1). הטבלה בוחנת את המתכונת הפרוזודית של ארבעת השורות הפותחות ב-17 שירים, תוך התייחסות למספר התבניות בשורה (במונחים של טרימטר, טטרמטר וכו'), לטיפוס התבנית (במונחים של יאמב, אנפסט וכו'), לדפוס החריזה (כגון חריזה לסירוגין) ולסיומי השורות (אם הן מסתיימות במלעיל או במלרע).

הטבלה מראה שאכן ניתן לאפיין את הרפרטואר באמצעות כמה סממנים של חריזה ומשקל ששכיחותם גבוהה במיוחד: דפוס החריזה הנפוץ ביותר הוא החרוז המסורג (אבאב), כשסיומי השורות הן מלעיליות ומלרעיות לסירוגין (בעיקר 'ערער' אך גם 'רערע'). תכונות אלו עשויות להתגלם בדפוסים משקליים שונים שהנפוצים בהם – הטרימטר והטטרמטר שכל אחד מהם יכול להיות יאמבי או אנפסטי. בדרך כלל לא נמצא עירוב משקלים בתוך אותה חטיבה שירית (בית או פזמון). ממצא נוסף שאינו בא לידי ביטוי בטבלה הוא תיאום רב בין השורה לבין היחידה התחבירית (בדרך כלל אין היחידה התחבירית נוטה לגלוש לשורה הבאה).

<sup>1</sup> המאמר מבוסס על שתי הרצאות: האחת, במסגרת "כנס נתן אלתרמן", שנערך באוניברסיטת תל-אביב בדצמבר 2000; השנייה במסגרת הכנס "מוזיקה באמנויות המופע" (ע"ש פרדריק לואה), שנערך באוניברסיטה העברית ביוני 2001.  
<sup>2</sup> זך טוען, בין השאר, שהשורות האלתרמניות נוטות להתפצל להמיסטיכים שקולים, שנעשה שימוש בדגם חוזר של שורה ברמת הבית ושמקיימת הקבלה מלאה בין הבתים (זך 1966, 22-25). ניסיון להפריך את טענותיו נעשה ע"י הרי גולומב, החושף את המורכבות הקצבית הסמויה בשיר "ירח" (גולומב 1976).

## טבלה מס' 1: מתכונת ארבע השורות הפותחות ב-17 משירי אלתרמן-ארגוב

סימני מקרא:

מבנה השורה: טרימטר = שלוש הטעמות לשורה; טטרמטר = ארבע הטעמות לשורה; פנטמטר = חמש הטעמות לשורה; הקסמטר = שש הטעמות לשורה. כאשר השורות נבדלות ביניהן במספר ההטעמות תאופיין כל שורה בנפרד.

התבנית המשקלית: יאמב = תבנית בת שתי הברות שהשנייה מביניהן מוטעמת; טרוכא = שתי הברות, הראשונה מוטעמת; דקטילוס = שלוש הברות, השלישית מוטעמת; אמפיבראך = שלוש הברות, השנייה מוטעמת; אנפסט = שלוש הברות שהשלישית שבהן מוטעמת; פיאון: תבנית בת ארבע הברות, כשהספרה המצורפת מציינת את מספרה הסידורי של ההברה המוטעמת. תבניות דקטיליות ואמפיבראכיות לא נמצאו ברפרטואר הנבדק.

מבנה החריזה נתון במונחים של שווה-שונה. לדוגמה אאאא = החריזה אחידה לכל השורות; אבאב = חריזה לסירוגין.

סיומי השורות: ע = סיום שורה במלעיל; ר = סיום שורה במלרע.

שם השיר	מבנה השורה	התבנית המשקלית	מבנה החריזה	סיומי השורות
אליפלט	טרימטר	אנפסט	אבאב	ערער
זמר מפותחית	טרימטר	פיאון-4	אבאב	ערער
חמוריקו	טרימטר-טרימטר-טטרמטר-טרימטר	אנפסט	אבאב	ררר
קונצרטניה וגיטרה	טרימטר	פיאון-3	אבאב	רערע
שמרי נפשך	טרימטר	פיאון-4	אבאב	רערע
שמש מוף	טרימטר	אנפסט	אבאב	רערע
שערורייה כזאת	טרימטר	יאמב	אאאא	ררר
שיר המצרייה	הקסמטר	יאמב	אאבגב	עערערע
חכם וטיפש	הקסמטר-פנטמטר-הקסמטר-פנטמטר	ואמב	אבאב	רערע
שיר הסנדלר	טטרמטר	יאמב	אבאבב	ררר
זה בעלי...	טטרמטר	יאמב	אבאב	ערער
שיר המריבה	טטרמטר	יאמב	אבאב	רערע
שיר הפיוס	טטרמטר	יאמב	אבאב	עעעע
זה לא בשבילי	טטרמטר	אנפסט	אאאא	עעעע
שיר הסיום	טטרמטר	יאמב	אבאב	עעעע
שיר ערש	טטרמטר	יאמב	אבאב	ערער
רגע של בידור	טטרמטר-טרימטר-טטרמטר-טרימטר	אנפסט	אבאב	ערער
סך הכל מקרים	<b>טרימטר 6</b> <b>טטרמטר 7</b> אחרים 4	<b>יאמב 9</b> <b>אנפסט 5</b> אחרים 3	<b>אבאב 13</b> אחרים 4	<b>ערער 7</b> רערע 3 ררר 3 אחרים 4

מבנה הבית בשיר "אליפלט" ממחיש את המאפיינים העולים מהטבלה (לעיון בתווים ראה ארגוב 1979 או שיר מס' 24 או ארגוב 2001, עמ' 45).<sup>3</sup> הטרימטר האנפסטי מזמין הלחנה במשקל זוגי – שתי הטעמות

<sup>3</sup>בל נתרשם שאלתרמן איננו מסוגל לחרוג מהטיפוס הפרוזודי הסכמתי המתואר כאן. אין כל קושי לאתר בתמליליו דוגמאות סותרות: למשל ב"רגע של בידור" נמצא שורות של ארבע ושל שלוש הטעמות לסירוגין, ב"בלדה על חמוריקו" מורכב המחזור השירי מצירופים שונים של שורות בנות שלוש ושל ארבע הטעמות וב"שיר ערש" מפתיע אלתרמן בשורה בת שלוש הטעמות לאחר חמש שורות בנות ארבע. כמשקל נגד לתכונות שמנינו למעלה ניתן גם להצביע על מאפיינים אנטי-סכמטיים בתמלילי אלתרמן, כגון מספר בלתי מרובע של שורות בחטיבה; מחזורים המורכבים מצירופים לא פשוטים של שורות בעלות סיומת מלרעית ושורות מלעיליות; ושוני בין השורות, בחלוקתן הפנימית (למשל ב"קונצרטניה וגיטרה" חלה התפתחות באופן התפצלות השורות).



הריתמית של ארגוב ויכולתו לא להיצמד לתכתיביו של דפוס פרוזודי קישה.<sup>6</sup> בתמלילי המחזמר נמצא מתכונת קצבית בעלת שכיחות גבוהה, הנוכחת בכל השירים המרכזיים שהפכו עד מהרה ללהיטים. הטיפוס המשקלי הנפוץ ביותר הוא הטטרמטר היאמבי (ראו בטבלה מס' 1 את השירים הבאים: שיר הסנדלר, זה בעלי, שיר המריבה, שיר הפיוס, זה לא בשבילי, שיר הסיום).

בשיר הסנדלר אנו מתוודעים לראשונה במחזה לדמותו של שלמי ולטטרמטר שלו. באסוציאציה פרועה במקצת אפשר להעלות על הדעת את שירו של האנס זאכס, הסנדלר המשורר, מתוך המערכה השנייה של "אמני הזמר מנירנברג" מאת ריכארד ואגנר. אלא שבניגוד להאנס הפיכה, המדגיש בפטיש הסנדלרים שלו את הטטרמטר היאמבי, פוצח סנדלרנו שלמי בשיר-גילופין, כשידו אוחות בבקבוק.

### שיר הסנדלר (בית ראשון ופזמון חוזר)<sup>7</sup>

Moderato

be-hei-cha-lav yo-shev she-lo-mo vai le-lei-li, vai le-yo-mi

kol ish yo-de-a ma she-lo-mo ach ein yo-de-a ma she-lo-mi

vai le-lei-li, vai le-yo-mi im ze ich-pat le-mi

<sup>6</sup> המחזמר "שלמה המלך ושלמי הסנדלר" מושתת על מחזה באידיש מאת סמי גרונימן. המחזה, בתרגומו של אלתרמן, הועלה על במת "האוהל" כבר ב-1943, עם מוזיקה מאת עמנואל עמירן. כעבור עשרים שנה הוסיף לו אלתרמן שירים ועיבד אותו למחזמר, כשאת המוזיקה הלחין אלכסנדר ארגוב. במתכונת זו הוא הוצג לראשונה בתיאטרון הקאמרי בשנת 1964 וזכה מייד לקבלת פנים נלהבת.

<sup>7</sup> כל הדוגמאות מתוך המחזמר, הנתונות כאן בתווים, הועתקו מתוך כתב היד שנמצא בארכיון שירי סשה ארגוב במדור המוזיקה של הספרייה הלאומית בגבעת-רם בירושלים.



(shelomi). עכשיו השיר איננו זורם בקלילות אלא מהדס לו בכבדות, וההפוגות, המשלימות את התבניות הטרוכאיות, יש בהן משהו מגיהוקו של השיכור:

$$1. \quad \begin{array}{c} - \quad \cdot \quad \cdot \quad = \\ | \text{ב-הי-כ-ליו יו-} | \text{שב ש-ל-מה * } \end{array}$$

$$2. \quad \begin{array}{c} - \quad \cdot \quad \cdot \quad = \\ | \text{וי ל-לי-לי * } , | \text{וי ל-יו-מי * } \end{array}$$

$$3. \quad \begin{array}{c} - \quad \cdot \quad \cdot \quad = \\ | \text{כל איש יו-ד-ע} | \text{מה ש-לו-מה * } \end{array}$$

$$4. \quad \begin{array}{c} - \quad \cdot \quad \cdot \quad = \\ | \text{אך אין יו-ד-ע} | \text{מה ש-לו-מי * } \end{array}$$

$$5. \quad \begin{array}{c} - \quad \cdot \quad \cdot \quad = \\ | \text{וי ל-לי-לי * } , | \text{וי ל-יו-מי * } \end{array}$$

$$6. \quad \begin{array}{c} - \quad = \\ | \text{אם זה אכ-פת ל-} | \text{מי * * * } \end{array}$$

עצם האפשרות של התמליל להתגמש עד כדי מהפך מיאמב לדקטיל נובע מריבוי המילים החד-הברתיות הניצבות בראשי השורות של שני הבתים הראשונים. למשל בשורה 3:

$$[\bar{\text{כל איש יו-ד-ע}}] \quad \text{במקום} \quad [\bar{\text{כל איש יו-ד-ע}}]$$

אולם השורה הפותחת, המטעימה אות בכל"מית על עיצור פוצץ מכניסה סרבול-שיכורים משעשע: "ב-היכליו יושב שלמה". גם שני הבתים האחרונים (שאינם מצוטטים כאן) אינם מתמסרים בקלות לדקטילוס ויש לתמרן את ההברות על מנת שתתאמנה למנגינה החוזרת.

טטרמטר יאמבי עקבי מוסר עצמו בקלות להסדרה דקלומית, ואחר כך יכול המלחין לעשות בו כטוב בעיניו. אולם אלתרמן איננו תמיד כה מקל על חיינו. לעתים קרובות נמצא אצלו את אותו דגם מטרי, אך עם סיומת אמפיבראכית מכבידה. הדבר נובע מסיום מלעילי של השורות, התורם הברה אחת נוספת, כפי שנמצא בזה בעלי... הוא השיר הבא העומד על הפרק.

זה בעלי... (שני בתים ראשונים)

*f* be-toch chu-tzot ye-ru-sha-la-im ko-

*f* *mf*

-li e-sa ve-et-cha- nen: ya - ke ha-ra-am mi-aha- ma - im et

*cresc.*

ba- a- li shal-mai, A - MEN!

*dim.* *ff*

*mf* ye-fat-z-pe-tze - nu ha-ba-rak ut-gal-ge-

-le-nu ha-ka - da - chat ha-bai-ta hu ma-gi-a rak ke-she-cha-  
*cresc.*

-ser lo ha-ma-rak *f* o ha-tza-li she-ba-tza- la- chat  
*cresc.*

התמליל הזועם מדגים מתכונת אלתרמנית שכיחה, החוזרת בשירים רבים: השורות האי-זוגיות הן מלעיליות וכוללות הברה עודפת (הנתונה להלן בסוגריים), המונעת את הדקלומיות המרובעת והפשוטה שמצאנו בשיר הקודם.

1. ב-תוך חו- | צות י-רו-ש- | ל-(ים)

2. קו-לי א- | שא ו-את-ה- | נן





ובמגוון מצומצם של ערכים ריתמיים (איבצן, 2003, 106-115). אמצעים פשוטים אלה מקנים לארגוב כושר תמרון רב. למשל בבית השני, המונה חמש שורות במקום ארבע, המוזיקה מסתגלת בקלות לתוספת וקוללת את השינויים ללא מאמץ:

2 1 3 2 1 3  
- = - - = -  
\* \* רק | ה-ב- | צ-נו\* | י-פצ-פ- |

3 2 1 2 1 3  
- - = - = -  
\* \* חת | ד-ח\* | ו-תגל-ג- | ל-נו ה-ק- |

2 1 3 2 1  
- = - - =  
\* \* רק | ה- | ה-תה הוא מ-גי-ע |

2 1 2 1 3  
- = - = -  
\* \* רק | כ-ש-ח- | סר לו ה-מ- |

(2 1 3 2 1 3 2 1 3) 2 1 3 2 1  
- = - - =  
| | | \* \* חת | ה-צ-לי ש-ב-צ- | ל-ח\* |

טמפרמנט דומה נמצא בשיר המריבה, שתמלילו מעוגן באותו טיפוס משקלי.

### שיר המריבה (בית ראשון)

Presto e furioso

NA'AMA

sa-pa-chat? mi sa-pa-chat? mi? na-si mif-le-tzet me-mu-

NOFRIT NA'AMA

-la-chat lo-mar zot od pa-am, sa-pa-chat. ma? eich? sa-pa-chat, ta-ma-ti.

החלוקה הבלתי סימטרית של פסוקי הדיאלוג בין אישה לצרתה אינם מביאים לחריגות מהמתכונת, כך שניתן לדקלם אותם במסגרת שתי תיבות בנות שלוש הטעמות לשורה. מעניין להוכיח שאפילו כמה

ממאפייני החריזה של השיר הקודם ("זה בעלי...") חודרות לשיר המריבה כשהקדחת והצלחת הופכים כאן לספחת ממולחת. מתכונת החריזה הפעם איננה סטנדארטית – אבבא, רעער:

$$\begin{array}{cccc} - & - & = & - & - & = \\ * & * & * & * & * & * \end{array} \quad \text{1. } | \text{ס-פ-חת?} \text{ מי ס-פ-חת?} \text{ מי?} | \text{מי?} * * * *$$

$$\begin{array}{cccc} - & - & = & - & - & = \\ * & * & * & * & * & * \end{array} \quad \text{2. } | \text{נ-} | \text{סי מפ-ל-צת מ-מו-} | \text{ל-חת,} * * *$$

$$\begin{array}{cccc} - & - & = & - & - & = \\ * & * & * & * & * & * \end{array} \quad \text{3. } | \text{לו-} | \text{מר זאת עוד פ-עם...} | \text{ס-פ-חת,} * * *$$

$$\begin{array}{cccc} - & - & = & - & - & = \\ * & * & * & * & * & * \end{array} \quad \text{4. } | \text{מה?} | \text{איך?} | \text{ס-פ-חת ת-מ-} | \text{תי!} * * *$$

ארגוב עוקב בשורות 1 ו-2 אחר הנוסח הדקלומי דלעיל, אך שובר אותו בשורה 3 ומסיים את הבית בהמיולה (שלוש תיבות בנות שתי הטעמות). ההמיולה מגשרת בין השורות 3 ו-4 ומסייעת לעקוב אחר חילופי הדוברות. בניגוד לשיר הקודם אין הוא מרכך את הסיומים באמצעות "הטעמה ספונדאית"<sup>9</sup>. למרות הקרבה בסוג הריגוש בין שני השירים – כעס מוחצן – הרי שכאן, אולי בשל תוספת הקנאה לקוקטייל הרגשי, השורות נחתכות באופן נחרץ ובוטה.

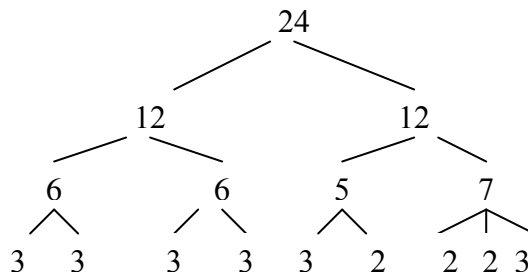
$$\begin{array}{cccc} 3 & 2 & 1 & 3 & 2 & 1 \\ - & - & = & - & - & = \\ * & * & * & * & * & * \end{array} \quad \text{1. } | \text{ס-פ-חת?} \text{ מי ס-פ-חת?} \text{ מי?} | \text{מי?} * * * *$$

$$\begin{array}{cccc} 3 & 2 & 1 & 3 & 2 & 1 \\ - & - & = & - & - & = \\ * & * & * & * & * & * \end{array} \quad \text{2. } | \text{נ-} | \text{סי מפ-ל-צת מ-מו-} | \text{ל-חת,} * * *$$

$$\begin{array}{cccc} 2 & 1 & 3 & 2 & 1 \\ - & = & - & - & = \\ * & * & * & * & * \end{array} \quad \text{3. } | \text{לו-} | \text{מר זאת עוד פ-עם...} | \text{ס-פ-חת,} * * *$$

$$\begin{array}{cccc} 3 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \\ - & - & = & - & = & - & = \\ * & * & * & * & * & * & * \end{array} \quad \text{4. } | \text{מה?} | \text{איך?} * * * | \text{ס-פ-חת ת-מ-} | \text{תי!} * * * *$$

למרות האסימטריה השורה על פני השטח, מתגלה סימטריה כללית של 12 ועוד 12 פעמות. להלן התפלגות הפעמות בבית הראשון:



<sup>9</sup>משקל ספונדאי הוא משקל חריג בכך שתבניתו כוללת שתי הטעמות עוקבות. במקרה שהשורות מסתיימות במלעיל, עשוי המלחין להטעים את שתי ההברות האחרונות בשורה, וכך למנוע סיום חטוף על הברה בלתי מוטעמת (השוו את "ספחת" בסוף שורה 3, לפי גרסת ארגוב, עם "קדחת" בשורה 6 של "זה בעלי...". האחרונה זוכה למעין ריכוך ספונדאי.

הסימטריה הסמויה שמאחורי האסימטריה הגלויה היא תכונה ארגובית שכיחה למדיי, המראה שהאיזון הטבוע בתמליל המחורז והממושקל בדייקנות נותן לבסוף את אותותיו בלחן.

היפוכו של שיר המריבה הרי הוא שיר הפיוס אשר להפתעתנו נמצא מושתת על אותם אלמנטים משקליים:

### שיר הפיוס (התחלה)

ההסדרה הדקלומית המשכנעת ביותר היא כמו קודם, בהקבצה של שלוש הטעמות לתיבה ושתי תיבות לשורה. ארגוב מצמצם את סופי השורות בהפוגה יאמבית אחת (הוא משמיט כביכול את ההפוגות הנתונות להלן בסוגריים), ומארגן את השורות בתיבות בנות חמש פעמות. הנוסח הדקלומי הוא אם כן בן שש פעמות (שלוש ועוד שלוש) בעוד שהנוסח המולחן מונה חמש פעמות (שלוש ועוד שתיים). חלוקה זו נדירה למדיי בזמר הקל העברי ובכלל במוזיקה מערבית מסורתית:

1. גַם | בְּלִי שֶׁר-בֵּיט או כֶּס או | כֶּ-תֵר \* (\* \*)

2. א- | תֵה זִי-ווי ו-הֶ-ד- | רִי \* \* (\* \*)

3. א- | תֵה בְּלִי כֵל תו-סֶ-פֶת | י-תֵר \* (\* \*)

4. מוֹש- | לִי מֶל-כִי ו-סֶנֶדֶל- | רִי \* \* (\* \*)

עד כאן חלפנו על פני תמלילים הערוכים בטטרמטר יאמבי. ברוב השירים נתקלנו בהפרה של הרצף היאמבי, כאשר השורה נחתמה בסיומת מלעילית אמפיבראכית כדלקמן:

$$\begin{array}{cccccc} X & \bar{X} & X & \bar{X} & X & \bar{X} & X & \bar{X} & X \\ \hline & & & & & & & & \end{array}$$

יאמב יאמב יאמב אמפיבראך

נוכחנו שצירוף כזה מעודד הסדרה דקלומית במסגרת של משקל משולש, תוך הרחבת כל שורה לשש הטעמות, עם או בלי מתיחת שתי ההברות האחרונות. בדרך זו מתבטל האיום האמפיבראכי:

$$\begin{array}{cccc} - & - & = & - & - & \equiv \\ * & * & X & - & X & | & X & X & X & X & X & | & X \end{array} \quad \text{או} \quad \begin{array}{cccc} - & - & = & - & - & \equiv \\ * & * & * & X & X & | & X & X & X & X & X & | & X \end{array}$$

נוכחנו כיצד ארגוב קיצר את הסכימה הזאת משש לחמש הטעמות:

$$\begin{array}{cccc} - & = & - & - & \equiv \\ * & X & X & | & X & X & X & X & X & | & X \end{array}$$

כפי שנראה בהמשך, "הטטרמטר הסנדלרי" של אלתרמן איננו חייב להיות יאמבי. הוא יכול להופיע גם כטטרמטר אנפסטי ואז החרוז המלעילי יתגלם בסיומת פיאונית כדלקמן:

$$\begin{array}{cccccc} X & \bar{X} & X & X & \bar{X} & X & X & \bar{X} & X & X & \bar{X} & X & X \\ \hline & & & & & & & & & & & & \end{array}$$

אנפסט אנפסט אנפסט פיאון-3

סכימה זו מעודדת גם היא הסדרה הקסטרית, המבטלת את הפיאון:

$$\begin{array}{cccc} - & - & = & - & - & \equiv \\ * & * & * & * & X & X & | & X & X & X & X & X & X & X & | & X & X \end{array}$$

וארגוב נוטה לקצר גם אותה לפנטמטר:

$$\begin{array}{cccc} - & = & - & - & \equiv \\ * & * & X & X & | & X & X & X & X & X & X & X & | & X & X \end{array}$$

דגם זה מנוצל בזה לא בשבילי, אחד השירים הסוערים ביותר במחזה, ובו נותנת נעמה ביטוי לקלסטרופוביה התוקפת אותה בארמון. אלתרמן בחר לחבר את התמליל העצבני במשקל אנפסטי, בעוד שאת הטקסטים המרוגשים הקודמים שפגשנו, המביעים גם הם רגשות מוחצנים (בעיקר כעס ולבסוף אף חדווה), הוא חיבר במשקל יאמבי. ריבוי ההברות, המבדיל את האנפסט מהיאמב, תואם את התרוצצותה הנסערת של נעמה. כאן כל השורות מסתיימות באורח מלעילי ומגשימות את הסכימה דלעיל:

$$\begin{array}{cccccc} (6) & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \\ - & - & = & - & - & \equiv \\ (* & * & *) & * & * & * & | & \text{צ-צת} & \text{מת-רו-} & \text{ב-אר-} & \text{מון ה-נה ש-מה א-ני} & \text{מ-ר-ו-} & \text{צ-צת} & \text{מ-ר-ו-} & \text{צ-צת} & \text{מ-ר-ו-} \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} - & - & = & - & - & \equiv \\ (* & * & *) & * & * & * & | & \text{צ-צת} & \text{תפ-א-רת-נו-} & \text{ו-ס-} & \text{ב-יב רוב ה-דר ו-תפ-א-רת-נו-} & \text{ו-ס-} & \text{ב-יב רוב ה-דר ו-תפ-א-רת-נו-} & \text{ו-ס-} & \text{ב-יב רוב ה-דר ו-תפ-א-רת-נו-} \end{array}$$

$$3. \text{ ו-ש-} \left| \begin{array}{ccc} - & - & = \\ * & * & * \end{array} \right| \text{ רים ו-פ-חות ו-לש-כה ו-מו-} \left| \begin{array}{c} - \\ - \\ - \\ - \\ - \\ - \end{array} \right| \text{ ע-צת } * * *$$

$$4. \text{ ו-ה-} \left| \begin{array}{ccc} 1 & 5 & 4 \\ - & - & = \\ \equiv & - & - \end{array} \right| \text{ כל מ-דב-רים ב-ש-פה כה נמ-} \left| \begin{array}{c} 3 \\ - \\ - \\ - \\ - \\ - \end{array} \right| \text{ ל-צת } 5. \text{ א-ני מת-פו-} \left| \begin{array}{c} 1 \\ - \\ - \\ - \\ - \\ - \end{array} \right| \text{ צ-צת!}$$

ארגוב מטפל כאן בטקסט כפי שטיפל ב"שיר הפיוס": הוא משמיט את תבנית הרפאים האחרונה (הנתונה בתרשים הדקלומי דלעיל בסוגריים) וכך מתקבלות רק חמש הטעמות בשורה. צמצום ההפוגות שבין השורות מעצים את נוכחותה המילולית של נעמה ואת הסחרור, הבלבול והלחץ בו היא נתונה. הדברים אמורים לגבי שלושת השורות הראשונות. אלתרמן פורץ את הדגם הפרוודי הסדיר באמצעות תוספת של שורה חמישית קצרה – "אני מתפוצצת!" – הנספחת לשורה 4. כך עולה לפחות מפרשנותו המוזיקלית של ארגוב, הגורמת לשורה 5 להשמע כהשלמה והרחבה של קודמתה.<sup>10</sup>

<sup>10</sup>קווי התיבה המופיעים בתרשים דלעיל אינם זהים לקווי התיבה המופיעים בתווים, כפי שארגוב רשם אותם. ארגוב חילק כל חמש פעמות לשתיים ועוד שלוש, בעוד שמתבקש לחלק אותן לשלוש ועוד שתיים. נשאלת השאלה איזו פעמה מוטעמת יותר, השלישית בשורה (כמו בתווים) או הרביעית (כמו בתרשים)? לטובת התרשים ניתן לומר שבדרך זאת מושגת התאמה אינטואיטיבית יותר בין החריזה לבין רמת ההטעמה. החרוז זוכה להטעמת-יתר (מתרוצצת, נוצצת, נמלצת) המתעצמת להטעמה החזקה ביותר ב"מתפוצצת". בנוסף, האקורד הנופל על הפעמה הרביעית בשורה יציב מזה הנופל על הפעמה השלישית, במיוחד בשתי השורות הראשונות, כשעל הפעמה הרביעית בשורה נופל אקורד הטוניקה (בתווים, תיבה 4 פעמה 2). זאת ועוד, המהלך החל על פעמות 4 ו-5 בשורה 1 זהה למהלך הפותח את המבוא האינסטרומנטלי לשיר. במילים אחרות, הפעמה השנייה בתיבה הרביעית מקבילה לפעמה הראשונה בתיבה הראשונה ולפיכך צריכה היתה לתפקד כ-down beat. ולבסוף, הפסגות הגבוהות ביותר בעקומות המלודיות שלה השורות 3 ו-4 (על המילים "מועצת" ו"נמלצת") ממליצות אף הן על הצבת ההברה המוטעמת בתחילת תיבה (ולא על הפעמה השנייה, כפי שהציב ארגוב בתווי שלו). מדוע, אם כן הזיז ארגוב את קווי התיבה? כנראה משום שנטה להמשיך באופן אנטי את המבוא האינסטרומנטלי: המבוא ערוך בתבנית זוגית (ארבע תיבות בנות שתי פעמות) והוא עשוי להקרין על השורה הראשונה. אם כך הדבר הרי ששתי הפעמות הראשונות בשורה 1 נשמעות כתיבה זוגית אחת והפעמה השלישית נשמעת כפוחתת תיבה נוספת המורחבת לשלוש פעמות. לפי מתכונת זו אפשר להמשיך לשמוע את שאר השורות. לאור התקדימים שבדקנו, סביר יותר לראות את השורה בת חמש הטעמות כקיצור של שורה רגולרית בת שש הטעמות (3+3), שהושמטה ממנה התבנית המסיימת. לפיכך התיבה השנייה בשורה היא המקוצרת, דהיינו הפעמה הרביעית היא הראויה לפתוח את התיבה השנייה בשורה ולא הפעמה השלישית כפי שרשום בתווים

זה לא בשבילי (בית ראשון)

The musical score is written in 6/8 time and consists of three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line is in a soprano or alto register. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *dim.*, *mp*, and *f*. The lyrics are in Hebrew and are written below the vocal line.

ba- ar-mon he-na sha-ma a - ni mit-ro-tze-tzet ve-sa-

-viv rov ha-dar ve-tif - e-ret no-tze-tzet *mp* ve-sa - rim u- fa-chot ve-lish-

-ka u-mo- e-tzet ve-ha - kol me-dab-rim b e-iv-rit ko nim-le-tzet a-

-ni mit-po-tze-tzet *mp* ze ya - fe ve-na-im ve-nech-mad ach a-

*cresc.* -ni lo-ach-zik ma-a - mad

נוכחנו אפוא שיש רגליים לטרונייתו של ארגוב שאלתרמן "נהג לכתוב תמיד לפי מקצב אחיד", במיוחד אם נמיר את המילה "תמיד" ב"לעתים קרובות". הטענה תופסת במובן זה, שאותה מתכונת של משקל פואטי חוזרת ונשנית בתמלילים רבים במחזמר ומחויץ לו ושתבנית זו שולטת בחטיבות שיר שלימות, כמעט ללא חריגות. אולם לא יהיה זה נכון לומר שאלתרמן מתמיד באותה מתכונת משקלית לכל ארכו של כל שיר. לעתים קרובות מופיע פזמון חוזר, המושתת על שורות קצרות יותר. למשל ב"זה לא בשבילי" חל שינוי במשקל הפואטי בחלק השני של המחזור. אלתרמן מקצר את השורות בהטעמה אחת וכך הוא מעודד מעבר ממשקל משולש למשקל זוגי:<sup>11</sup>

2 1            2 1  
 - =            - =  
 \* \* \* מד | ו-נ-עים ו-נח- | זה י-  
  
 - =            - =  
 \* \* \* מד | ני לא אח-זיק מ-ע- | אך א-

<sup>11</sup> שורות אלו, יש בהן משום הכנה לשורות הקצרות של הפזמון החוזר (שאיננו מובא כאן): "כי חסר לי חסר לי דבר מה / אבל מה לא אדע בדיוק".



ארגוב מותח את ה"אני-----" לכדי אנחה מתמשכת ובסופו של דבר מתקבלות, בזו אחר זו, שורה זוגית ושורה משולשת:

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \quad \quad \quad 2 \quad 1 \\ - \quad = \quad \quad \quad - \quad = \\ * * * \text{ מד} \quad | \quad \text{פה ו-נ-עים ו-נח-} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} 3 \quad 2 \quad 1 \quad \quad \quad 3 \quad 2 \quad 1 \\ - \quad - \quad = \quad \quad \quad - \quad - \quad = \\ * * * * * \text{ מד} \quad | \quad \text{אך א-} \quad \text{ני * * * *} \quad \text{לא אח-זיק מ-ע-} \end{array}$$

"הטטרמטר הסנדלרי", כפי שהוא מתגלה בשירים שסקרנו עד כאן, מעודד "הלחנה דקלומית" במשקל משולש, כשכל שורה מונה שתי תיבות, דהיינו שש פעמות מוזיקליות. ההפוגות הדרושות להשלמת השורות הופכות למעשה את הטטרמטר להקסמטר והכל בא לכאורה על מקומו בשלום. אלא שהסדרה זו איננה מושלמת: היא לוקה בהחלשת ההטעמה השלישית בשורה (היא מסומנת להלן בהדגשה, בעוד שהיא נושאת הטעמה חלשה):

$$\begin{array}{c} - \quad - \quad = \quad - \quad - \quad = \\ * * * \text{ ים} \quad | \quad \text{ב-} \quad \text{תוך חו-צות י-רו-ש-} \quad \text{ל- * ים} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} - \quad - \quad = \quad - \quad - \quad = \\ * * * * \text{ מי?} \quad | \quad \text{'פ-חת', 'מי ס-פ-חת,} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} - \quad - \quad = \quad - \quad - \quad = \\ * * * \text{ תר} \quad | \quad \text{גם} \quad \text{בלי שר-ביט או כס או} \quad \text{כ-תר} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} - \quad - \quad = \quad - \quad - \quad = \\ * * * \text{ בל} \quad | \quad \text{הוי} \quad \text{חו-מר זה של שחוק ו-} \quad \text{ס-בל} \end{array}$$

הדוגמה האחרונה לקוחה משיר הסיים המציע וריאנט של הטטרמטר היאמבי שטרם נתקלנו בו עד כה, המתבטא ברצף של שורות בעלות סיומת מלעילית (עעעע). גרסה דקלומית מס' 1 דלהלן נגועה לכל ארכה בפגם האמור (החלשת ההטעמה השלישית בשורה). תיקון הפגם ע"י חיזוק ההטעמה השלישית יכול להיעשות בעזרת משקל זוגי, דהיינו – שלוש תיבות זוגיות לשורה, כפי שניתן לראות בהסדרה דקלומית מס' 2. דא עקא שגרסה זו סוטה מהעקרון של היפרמטרום זוגי, עקרון שנשמר עד כה בקפידה:

גרסה דקלומית מס' 2

גרסה דקלומית מס' 1

$$\begin{array}{c} = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \\ * \quad | \quad \text{הוי חו-מר} \quad | \quad \text{זה של שחוק ו-} \quad \text{ס-בל} \quad * * * \end{array}$$

$$\begin{array}{c} - \quad - \quad = \quad - \quad - \quad = \\ * * * \text{ בל} \quad | \quad \text{הוי} \quad \text{חו-מר זה של שחוק ו-} \quad \text{ס-בל} \quad * * * \end{array}$$

$$\begin{array}{c} = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \\ * \quad | \quad \text{חו-זר ב-} \quad | \quad \text{כל, מ-ראש עד} \quad | \quad \text{ג-מר} \quad * * * \end{array}$$

$$\begin{array}{c} - \quad - \quad = \quad - \quad - \quad = \\ * * * \text{ מר} \quad | \quad \text{חו-} \quad \text{זר ב-כל, מ-ראש עד} \quad | \quad \text{ג-מר} \quad * * * \end{array}$$

$$\begin{array}{c} = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \\ * \quad | \quad \text{ו-יש עו-} \quad | \quad \text{שים מ-זה שיר} \quad | \quad \text{א-בל} \quad * * * \end{array}$$

$$\begin{array}{c} - \quad - \quad = \quad - \quad - \quad = \\ * * * \text{ בל} \quad | \quad \text{ו-} \quad \text{יש עו-שים מ-זה שיר} \quad | \quad \text{א-בל} \quad * * * \end{array}$$

$$\begin{array}{c} = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \\ * \quad | \quad \text{ו-יש עו-} \quad | \quad \text{שים מ-זה שיר} \quad | \quad \text{ז-מר} \quad * * * \end{array}$$

$$\begin{array}{c} - \quad - \quad = \quad - \quad - \quad = \\ * * * \text{ מר} \quad | \quad \text{ו-} \quad \text{יש עו-שים מ-זה שיר} \quad | \quad \text{ז-מר} \quad * * * \end{array}$$

ארגוב לא קיבל מתכונת זו כפשוטה אף לא באחד מהשירים במחזה. הוא העניק לכל שיר טיפול ייחודי בהתאם לרוח תמלילו. במקרה הנוכחי הוא נתפס ל"הוי" הפותח וביצע את אחת התחבולות החביבות עליו – ייצוב הרישא, הווה אומר – הארכה של ההברה הפותחת (הוי-\*) . כמו ב"שיר הסנדלר" גם כאן גורר הדבר הטעמה מוזיקלית של הברה בלתי מוטעמת (כולל וו החיבור) בתחילתן של השורות האי-זוגיות. השורות הזוגיות מתחילות בסינקופה על הפעמה השלישית בתיבה. בדרך מקורית זו כל צמד שורות הופך לשלוש תיבות מרובעות, דבר שאינו פוגם בסימטריה הזוגית השוררת בבית כולו. יתר על כן, ההטעמה השלישית בכל שורה, שקופחה עד כה, זוכה עכשיו להטעמת-יתר ("ויש עושים", "חוזר בכל").

שיר הסיום לפי הגרסה המולחנת

2 1 4 3 2 1  
 - ≡ - = - ≡  
 הוי \* חו-מר זה של שחוק ו- | ס- \* -בל \*

4 3 2 1 4 3  
 - = - ≡ - =  
 \* חו-זר ב- | כל, מ-ראש עד ג- \* -מר \*

2 1 4 3 2 1  
 - ≡ - = - ≡  
 ו- \* -יש עו-שים מ-זה שיר | א- \* -בל \*

4 3 2 1 4 3  
 - = - ≡ - =  
 \* ו-יש עו- | שים מ-זה שיר ז- \* -מר \*

## שיר הסיום

Allegro ma non troppo

hoi, cho-mer ze shel tzchok va- se-vel cho-zer ba-kol, me-rosh ad ge-mer

ve - yesh o- sim mi-ze shir e- vel ve-yesh o- sim mi-ze shir ze -mer

הטטרמטר האלתרמני משול לאימום סנדלרים: יש ביכולתו לשאת בכל פעם נעל בצבע אחר ובעיצוב שונה. ריבוי האפשרויות ניכר כבר במישור הטקסטואלי – האם והיכן תופענה שורות מלעיליות, לא כל שכן בתוצר הסופי הוא התמליל המולחן. נוכחנו שהטטרמטר היאמבי (ובמקרה אחד – אנפסטי) שימש קשת רחבה של מבעים: כעס מוחצן, מבוכה ובלבול, תגרה ופיוס, זמר שיכורים ודברי חוכמה דידיקטיים. מסתבר שלמרות קובלנותיו של ארגוב עלה בידו, כמלחין, להפיק עושר קצבי מ"הזגם האחיד", כאשר הגיוון המוזיקלי נולד מתוך הגיוון התוכני, השנינה והמצבים הדרמטיים המשתנים ולא דווקא מהגורם הצורני. הדפוס המשקלי הפחות או יותר אחיד של הטקסט איננו אלא קולב שעליו תלויים שלל תלבושות – בגדי מלכות ומצנפת ליצן, גלימת שש ובלויי סחבות. מכל אלה צמחה חגיגה בימתית שהפכה לאחת ההצלחות הגדולות ביותר של התיאטרון בארצנו.

## אפילוג

הניסיון לחזור על סיפור ההצלחה של "שלמה ושלמי" במחזמר מקראי נוסף לא עלה יפה. לקראת הפקת "אסתר המלכה" (1966) השחיז אלתרמן מחדש את הטטרמטר היאמבי שלו, אלא שהפעם ארבעת הטעמותיו ננעצו כארבעה מסמרים בארון המתים של ההפקה. "התיאטרון הקאמרי" פיזר לכל רוח את רווחיו מ"שלמה המלך" ואנחנו נותרנו עם אוד מוצל מאש – שיר ערש (ארגוב 1979, שיר מס' 40 או ארגוב 2001, עמ' 117) שאין כמוהו מתאים לסיום דיונינו בלהיטים המחזמריים של אלתרמן-ארגוב. השיר ארוז ממש במתכונת המטרית המוכרת לנו מהשירים הקודמים. אפשר בקלות לבצע שחלוף מנגינות בינו לבין כמה שירים מתוך "שלמה ושלמי". הקוראים מוזמנים לזמר לעצמם את "שיר ערש" לפי המנגינה של "זה בעלי" או של "שיר הפיוס".

העיון שערכנו בשירים אשר לשלמה הוכיח שהתמדה בארבע הטעמות לשורה איננה נתון שיש בו משום ערובה לסדירות ולמרובעות. הוכחה נוספת לכך ניתן לשאוב מ"שיר ערש": מרבית השורות מונות ארבע תבניות היאמביות, אך חלקן מסתיימות ב"אמפיסראכוס הרשע":

הי-כל ו-עיר נ-ד-מו פ-(תע)  
 יאמב יאמב יאמב אמפיבראך

אם נתחשב במשקל הלקסיקאלי, דהיינו במבנה המשקלי של המילים הבודדות בשורה הראשונה, נקבל התפתחות הדרגתית מיאמב לטרוכא שאמפיבראך מתווך ביניהם:

הי-כל ו-עיר נ-ד-מו פ-(תע)  
 יאמב יאמב אמפיבראך טרוכא

תהינה התבניות כאשר תהינה, הסיום המלעילי מנפיק הברה עודפת (המסומנת לעיל בסוגריים) המונעת ארגון מרובע. ארגוב הולך כאן בדרך הסלולה ונוקט משקל משולש. כיוון שבשיר ערש עסקינן אין מה להיחפז ולקצר את ההפוגות שבסופי השורות, כפי שראינו ב"שיר הפיוס" וב"זה לא בשבילי". את בעיית הסיומים המלעיליים הוא פותר באורח "ספונדאי" (ע"י הטעמתן של שתי הברות המסיימות). סידור זה מבליט את החריזה. המתכונת משתנה רק בשורה 5, כאשר הקדמה מתארכת מבלי להפר את המשקל. הפיסוק של אלתרמן בשורה זו (נקודותיים) מאפשר לפצות על התארכות הקדמה (מהברה אחת לשלוש) בתוספת של הפוגה יאמבית אחרי "מלחשים".

1. הי-כל ו-עיר נ-ד-מו | פ-תע \* \*

2. ו- | נש-תת-קו-שו-קי פ- | רס \* \* \* \*

3. ו- | רק אי ש-מה קל-רי- | נ-טה \* \*

4. ו- | קול כי-נור ו-קונ-טר- | בס \* \*

5. מ-ל-ח- | שים: \* \* | אל תת-ל- | ב-טה \* \*

6. ו- | ש-קט, ש-קט \* | הס! \* \* \* \*

כזכור, ארגוב המעיט ברגישותו המוזיקלית של אלתרמן וקבל על המונוטוניות הריתמית שלו. אולי משום כך הוא גם הלחין אותן באופן פחות או יותר סדיר. אולם דווקא ב"שיר ערש", שבו המונוטוניות עשויה להיחשב לתכונה תרומית, מגלה אלתרמן חוש לניואנסים ריתמיים: בשורה 7 הוא הופך את דגם סיומי השורות מ'ערער' ל'רערע'. בשורה 11 הוא מעודד חלוקה סימטרית של השורה וארגוב נענה לו בחדווה ואפילו מכין אותה כבר בשורה עשר. את הסטייה היחידה ממשקל משולש למשקל זוגי בשיר כולו הכניס ארגוב בתפר בין השורות 9 ו-10. זהו הרמז היחיד לכך ששורות בנות ארבע הטעמות, עם סיום מלרעי, יכולות להיות מוסדרות במשקל זוגי ולרדוף זו את זו ברצף, ללא הפוגות חוצצות. "אין שום הבדל" ואף אין שום בידול בין השורות: ארגוב משמיט את ההפוגה היאמבית המופיעה להלן בסוגריים, ומקצר את התיבה. אולם מבחינה תחבירית שורות 9 ו-10 דווקא נבדלות ביניהן, דבר המצדיק את עריכת כל אחת מהן במתכונת אחרת:

$$7. \text{ אמ- | נם ר-דפ-נו ה-ב- | לים * * * * }$$

$$8. \text{ א- | בל ה-נה ה-ראש הר- | כ- * -נו * * }$$

$$9. \text{ אם | כ-תר הוא נו-שא או | דלי - ( * * ) }$$

$$10. \text{ אין שום הב- | דל * * , ב-סוף י- | שן * הוא * * }$$

$$11. \text{ ו- | אי-לי-לו * * ו- | אי-לו-לי * * }$$

$$12. \text{ ו- | אי-לי ל-נו ל-כו- | ל- * -נו * * }$$

החלוקה הזוגית בשורה 11 מבשרת את השורות הסימטריות 13 ו-14 שתפתחנה את החטיבה השירית השלישית (13-18) ותקנה לה, משום כך, מעמד של פזמון. שימו לב שמעתה כל צמד שורות מתארגן באופן שונה: שורות 17-18 החריגות מתארגנות כמעין דיאלוג: שורה 17 חוזרת אל היאמב (ארגוב נוהג היה לדבר אותה ממקום מושבו ליד הפסנתר).

למרות ההתמדה במספר ההטעמות לאורך השיר, חל בו תהליך של צמצום במספר הברות: מתשע ושמונה הברות לשורה בשורות 1-12, יורד אלטרמן בפזמון לשבע הברות לשורה, תוך שהוא עובר מטטרמטר יאמבי לטטרמטר טרוכאי קטלקטי. ולבסוף הוא מדלל את מספר הברות לשלוש. השורה האחרונה, הקצרה מכולן, ממלאת בהצלחה תפקיד כפול, שיש בו משום סתירה פנימית: מצד אחד עליה להיות תשובה נחרצת לשורה שקדמה לה (להוות סירוב חד-משמעי לרעבתנותו של המלך ההולל שאיננה יודעת גבול) ומצד שני להביא לידי התפוגגות המלל אל תוך השינה המבורכת:

$$13. \text{ נום ת-פו-ח * , | נו-מה עץ * * * * }$$

$$14. \text{ נו-מה מ- * -לך * , | נו-מה לץ * * * * }$$

$$15. \text{ נו-מו נ-ה-רות ו- | חוף * * * * }$$

$$16. \text{ נו-מו ח-צוצ-רות ו- | תוף * * * * }$$

$$17. \text{ או- | לי ב-כל-זאת ר-בע | עוף * * * * }$$

$$18. \text{ לא, * * * * , לא * * * * | סוף * * * * . }$$

## מראי מקום

- ארגוב, אלכסנדר 1979: ככה סתם: משירי סשה ארגוב, הוצאת ידיעות אחרונות.
- ארגוב, אלכסנדר 2001: מעבר לתכלת, הוצאת יוסף שרברק, תל-אביב.
- איבצן, אילנה 2003: מאפיינים מוסיקליים ייחודיים בשירי סשה ארגוב, עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשס"ג.
- גולומב, הרי 1976: "ירח באור זך", הספרות, כרך ז' חוברת 23, 21-27.
- גולומב, הרי 1989: "הניגון והשיח – דרכו של אלתרמן בשיר הספרותי ובפזמון", ליריקה ולדיט, ערכה זיוה בן-פורת, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 264-293.
- וגנר, נפתלי 2005: את המלל את הלחן ואת מה שביניהם: משקל פואטי ומוזיקלי בשירי סשה ארגוב, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים (יצא לאור בקרוב).
- זך, נתן 1966: זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, הוצאת אל"ף, תל-אביב.
- רון חנוך 1987: "סשה ארגוב: איש שהוא גם סגנון", מוסיקה, חוברת מס' 8, 28-33.