

הפרטיזן שנפל בערבות הנגב – גלגולו של ניגון

טלילה אלירם

החברה הישראלית היא חברה רב תרבותית; התרבות הישראלית בכלל ותרבות המוסיקה, במיוחד המוסיקה הפופולרית, בפרט משקפת עדיין גם כיום חלק מהקונפליקטים הפנימיים המאפיינים את התפתחותה. אפילו דרכו של שיר רוסי אחד "Na opushke lesa" (בתרגום מדויק: בקרחת היער), אל הרפרטואר המוסיקלי הישראלי יכולה ללמד אותנו כיצד המוסיקה הפופולארית מהווה בכואה של התהליכים החברתיים המעצבים את החברה הישראלית. התפתחותו של שיר רוסי זה לשתי גרסאות שונות שאין ביניהן קשר, שכל אחת מהן שייכת לז'אנר אחר של המוסיקה הישראלית מבטאת, בצורה סמלית, את השסע שבין יהודים יוצאי ארצות המערב (אירופה וארה"ב) לבין יוצאי ארצות המזרח (אסיה ואפריקה), או כפי שיתן לכנות זאת – השסע שבין האשכנזים למזרחיים. כדי להבין את ההתפתחות והמשמעות של שתי הגרסאות השונות הללו עלינו להקדים ולסקור, בקצרה, את הרקע החברתי-היסטורי של שני ז'אנרים במוסיקה הפופולרית הישראלית בהם נדון, ז'אנר שירי ארץ ישראל וז'אנר המוסיקה המזרחית.

רקע חברתי-היסטורי להתפתחות שני הז'אנרים

האוכלוסייה הישראלית מורכבת כיום ממספר מגזרים. במשך שנים רבות הובחנו רק שני מגזרים עיקריים – יוצאי ארצות המערב, ויוצאי ארצות המזרח. ההיסטוריה של השיר בו אנו דנים מתייחסת בעיקר לתקופה בה נחלקה האוכלוסייה הישראלית לשני מגזרים אלה. ההתיישבות הציונית בארץ-ישראל החלה בשנים האחרונות של המאה התשע-עשרה, אז החלה העלייה, תחילה מרוסיה ואחר כך מארצות אחרות במזרח אירופה ובמרכזה. עם קום המדינה, הרוב הבולט של אזרחי המדינה היו בני עדות המערב.

אחת המשימות החשובות של אנשי העליות הראשונות בתחילת המאה העשרים היתה יצירת תרבות שתאחד את כל העולים הבאים מארצות שונות ומתרבויות שונות. תרבות חדשה זו נבעה מאידיאולוגית העבריות שעיקריה שלילת הגלות ויצירת העברי החדש. הפן המוסיקלי של תרבות זו היו השירים שנכתבו מתחילת המאה ואילך והפכו לגרעין הקשה של הז'אנר הנקרא "שירי ארץ ישראל", שירים שביטאו את האידיאולוגיה של העבריות - הקשר לאדמה, הגבורה, בניין הארץ, שירי החגים הקשורים לחקלאות ועוד. יחד עם השירים החדשים הללו נכנסו לז'אנר הזה גם השירים המכונים כיום "השירים הרוסיים" שיוחד להם מקום מיוחד בז'אנר. הגעגועים למולדת והזיכרונות הנוסטאלגיים של אנשי העליות הראשונות שרבים מהם הגיעו מרוסיה, הזיקה האידיאולוגית לעקרונות הסוציאליזם של גופי השלטון בארץ וההערצה לצבא הרוסי שהלם בצבא הגרמני, כל אלו היוו קרקע פורייה להשתרשות השירים הרוסיים בתרגום עברי בקרב אנשי הישוב, במיוחד בקרב חברי תנועות הנוער הסוציאליסטיות ובני הקיבוצים וההתיישבות העובדת. ברבות הימים נעלמו הסיבות לכניסתם של השירים הרוסיים לזמר העברי, אך השירים עצמם כבר היו טבועים בו ונשארו כחלק ממנו.

עם קום המדינה החלה עלייה מסיבית לארץ גם מארצות המזרח והאוקלוסייה היהודית הישראלית התפצלה לשתי קבוצות גדולות – האשכנזית והמזרחית. העולים החדשים יוצאי אירופה התחברו לאוכלוסיה הותיקה ולתרבות שלה שהיתה התרבות הדומיננטית בארץ. הממסד התרבותי בארץ ראה בתרבות

שהביאו אתם העולים מארצות המזרח, שתוך שני עשורים מקום המדינה היוו כחמישים אחוז מתושביה היהודים של המדינה (Dellapergola & Cohen, 1992),

תרבות "ערבית" ו"פרימיטיבית". דוגמה לכך מהווה סיטואציה המתוארת בספרו של אלי עמיר "תרנגול כפרות" (1989). חבורת בני נוער, עולים ממוצא מזרחי מתחנכים בקיבוץ יחד עם בני הותיקים. בערב נוהגים העולים לערוך חאפלות במועדון שלהם, לשיר ולנגן שירים מבית אבא. איש

קיבוץ שעובר ושומע את הנגינה והשירה מגיב בזעם: "מה זה פה בית קפה ערבי? תפסיקו את היללות אחרת נעביר את המועדון שלכם ליער, שם המקום שלכם" (שם, עמ' 111).

גם קנז (1986) מביא סיטואציה דומה המתרחשת בשנות החמישים במחנה טירונים ביחידה הכוללת אשכנזים ובני עדות המזרח. בערב שבת הטירונים האשכנזים יושבים ושרים שירי ארץ-ישראל בקצה אחד של הצריף ומהקצה השני של הצריף מחזירים להם המזרחיים בשיר משלהם. ואז קורא אחד האשכנזים

"לא רוצים שירים ערביים בצבא!" ... "לא רוצים לשמוע את הזבל הזה!" (שם, עמ' 93).

הממסד ציפה מהעולים בני עדות המזרח שיאמצו לעצמם את התרבות ה"מודרנית" ואת עקרונות העבריות. כפי שאומר אחד החיילים בספורו של קנז (שם): "הצבא זאת התקוה היחידה שלנו. רק בצבא יוכלו לנתק אותם ולהפוך אותם לישראלים, עד שהם יהיו כמונו. הם לא מכירים את הארץ מחוץ למעברות שלהם, הם לא מכירים את ההסטוריה של הארץ, את האופי שלה, את התרבות שלה". (שם, עמ' 95).

התפיסה הזו שראתה את העולים המזרחיים כפרימיטיביים יצרה מכניזמים של ריבוד ואפליה שמנעו מהם להגיע למטרה זו, כלומר לאמץ לעצמם את דמות ה"עברי החדש" (Regev, 2000). דוגמה לכך אנו מוצאים שוב בספרו של אלי עמיר (1989). אחת הסיטואציות בספר היא מפגש של בני העולים עם המוסיקה הקלאסית שהיא חלק מעולמם התרבותי של "האזורים" – בני הותיקים. המפגש קורה במסגרת חידון מוסיקלי שבו מוזמנים להשתתף בני הנוער העולים כחלק מנסיון לקרב אותם ל"אזורים". המוסיקה הקלאסית זרה להם והם אינם נוטלים חלק בחידון. האירוע הוא טראומטי ומביא את נורי (גיבור הספר) להרהורים:

הם נסיכי העמק גאוותו ועתידו... הם החדש ואני הישן, הם הגאולה ואני הגלות. רציתי להיות כמוהם, אדם חדש, ואני לא זה ולא זה. חשבתי שדי אם אוכל את מאכליהם, אעבוד בעבודות שלהם, אפילו בזבל אם צריך אבל ללא הועיל (שם, עמ' 118).

בהמשך, מנסה נורי לפצה את סוד הקסם של מוצארט ושומע אותו מספר פעמים אך המוסיקה לא מדברת אליו ואז הוא מגיע למסקנה ש:

הכל אבוד. לעולם זה לא יהיה חלק ממני ואני לא אהיה כמוהם. לעולם. דרך אחת לפני אם אני רוצה להיות שלם עם עצמי: לשוב למעברה, למנגינותיה ולריחותיה. אולי היא רפש אבל היא שלי (שם, עמ' 121).

מצבים דומים לאלו שתוארו לעיל הביאו להיווצרות תרבות מוסיקלית מזרחית מקבילה לתרבות "הישראלית", תחילה בהסתר ואחר כך בגלוי, תרבות שנקראה "מוסיקה מזרחית". זהו ז'אנר אקלקטי; המלוודי ות והמקצבים מושפעים ממסורות מוסיקליות שונות (תימנית, מרוקאית, ערבית, יוונית, וטורקית) והכלים בהם משתמשת מוסיקה זו הם תערובת של כלים מזרחיים ומערביים. עד לשנות השבעים לא נשמעה מוסיקה זו בכלל מעל גלי האתר של הרדיו הישראלי. אחת הסיבות לכך היא שהמוסיקה הזו נתפסה על-ידי הממסד כ"לא ישראלית", "לא עברית" והיא נכללה רק במסגרת של תכניות פולקלור. הסיבה השנייה לכך שבשנות החמישים והשישים המוסיקה הזו לא נחשפה לאוזן של הקהל הישראלי בכלל היתה שהמסגרת המסורתית שבה בוצעה מוסיקה זו היו אירועים הקשורים במעגל החיים – חתונות, בריתות, בר-מצוות ואירועים משפחתיים אחרים, והרקע הטבעי להשמעתה של המוסיקה המזרחית היה בהופעות חיות ובמופעים בלתי פורמליים (Regev & Seroussi, 2004).

תופעה מיוחדת במסגרת המוסיקה המזרחית היא הרפרטואר שהתפתח בשכונה התל-אביבית "כרם התימנים". עד שנות השבעים, רוב התושבים בשכונה ותיקה זו שבדרום תל-אביב (היא נוסדה בשנת 1906 כשכונה עצמאית וצורפה לעיר תל-אביב בשנת 1923) היו ממוצא תימני, שנולדו וחונכו בישראל. אחת מצורות בילוי הפנאי שלהם החל משנות החמישים היא ה"חפלה". מוסיקאים חובבים נהגו (ונוהגים עד היום) להתאסף בבית או בחצר של אחד מהם, שותים משקאות חריפים (עראק, קוניאק) אוכלים שרים ומנגנים לפעמים עד עלות השחר.⁷ הרפרטואר שלהם כולל שירים פאראוליטורגיים, שירים תימניים, ושירים שנלקחו מרפרטואר שירי ארץ ישראל (כולל השירים

הרוסיים שנכנסו לז'אנר הזה). שירי ארץ-ישראל הובאו לכרם (כפי שנראה גם בהמשך) על-ידי אנשי הכרם שלמדו אותם במסגרות החינוכיות בהן שהו (בעיקר בקיבוצים) או בצבא ואמצו אותם כחלק מתהליך האסימילציה שלהם לחברה ולתרבות הישראלית ההגמונית באותה תקופה. הכלים בהם מנגנים אנשים אלה כוללים עוד, מנדולינה, גיטרה ודרבוקה. מוסיקאים אלה הטמיעו את השירים מתוך הז'אנר שירי ארץ ישראל כשהם מבצעים אותם בסגנון מזרחי, כדברי משה משומר (שהתחנך בקיבוץ, שם למד לנגן על המנדולינה): "הוספנו לשירים תבלינים, סחוג וחוייאג'²". ה"תבלינים" הללו מתבטאים בגוון הקול ובאופן הפקתו ובמלודיה - בעיקר בשינויים ריתמיים וסלסולים. מכיוון שאנו עוסקים בחומר כתוב והקורא לא ישמע אותו, נתייחס רק לשינויים המלודיים.

מתוך אירועי השירה הבלתי פורמאליים הללו צמחו קבוצות מוסיקאים חובבים שנהגו לנגן בשמחות משפחתיות ללא תשלום. כפי שמשה משומר הסביר בראיון שערכתי אתו: "לא חשבנו לעשות כסף. באנו רק בשביל הכף". עבורם למוסיקה היה תפקיד חברתי יותר מאשר תפקיד כלכלי. זוהי גם הסיבה שבתחילת דרכם הם גם לא הקליטו את מופעיהם.

באמצע שנות השבעים החל עידן חדש במוסיקה המזרחית. חלק מקבוצות הנגנים, במיוחד הצעירים שבהם, החלו לתפקד כמקצוענים שמצאו פרנסתם בנגינה, הקליטו קסטות והפיצו אותן בצורה מסחרית. הצרכנים העיקריים של קלטות אלו היו בני עדות המזרח וצאצאיהם. רוב ההקלטות המוקדמות של המוסיקה המזרחית מוכרות רק לצרכנים אלו.

מאז שנות השבעים המשיכה התפתחותו של הזמר המזרחי שנקרא כיום זמר ים-תיכוני, עד שהגיע למעמד בו הוא נמצא היום, במרכז של התרבות המוסיקלית הפופולארית בישראל. לא נמשיך לסקור את התפתחות הז'אנר של המוסיקה המזרחית שכן אין זה ענינו המרכזי של מאמר זה. אנו עוסקים בגלגוליו של שיר ספציפי, ואלו נגמרו עם אימוצו על-ידי הזמר זוהר ארגוב.

השיר

השיר הרוסי "Na opushke lesa" " או בתרגום מילולי "בקרחת היער" שחובר על-ידי פ. מאמאיצ'וק (Mamaychuk) ול. שוכין (Shokhin) הופיע בזירה הישראלית בשנות הארבעים. זהו שיר משנת 1943³ שתורגם על-ידי מתרגם אלמוני והתפרסם בארץ יחד עם שירים רוסיים נוספים שהגיעו באותה תקופה דרך שידורי הרדיו, באמצעות עולים שהגיעו מברית-המועצות ובעקבות סרט על מקהלת הצבא האדום שהוקרן בארץ. השיר החל להתפרסם בארץ כשהוא נושא את השם "שם הרחק ביער" וחדר לרפרטואר של תנועות הנוער. כך למשל ידוע לי מתוך ראיונות שערכתי כי השיר היה נפוץ ברמת השופט, בכפר יחזקאל, בעין חרוד, בגבע וכן בירושלים. תרגום הטכסט של השיר הרוסי וכן הגרסה של תנועות הנוער מוצגים בנספח מס' 1. הגרסה של תנועות הנוער קצרה שכן הם שרו רק שני בתים. נציג עתה את דרכו של השיר לרפרטוארים הישראליים – שירי ארץ ישראל מחד והמוסיקה המזרחית מאידך.

דרכו של השיר הרוסי אל הז'אנר שירי ארץ ישראל

בשנת 1948, השחקן רפאל קלצ'קין ש"חטא" באותה תקופה בכתיבת שירים (לדוגמה השיר "האמיני יום יבוא") נתן לזמרת יפה ירקוני, אז חברת להקת ה"חישטרון", שיר חדש ושמו "בערבות הנגב". הוא אמר לה כי כתב את השיר למנגינה רוסית (היא המנגינה של השיר "בקרחת היער") שעובדה על-ידי חברו ושותפו לכתיבה מנשה בהרב. בהרב שינה את המשקל משלושה רבעים לארבעה רבעים וכן שינה מעט את המלודיה כך שבמקום ולס היא תדמה יותר לשיר ישראלי. (הגרסה המוסיקלית של השיר הרוסי והשיר "בערבות הנגב" מוצגות כפרדיגמה בנספח 2א').

קלצ'קין טען שהשיר נכתב על-ידו. במכתב אותו כתב לחוקר הזמר העברי נחומי הר-ציון סיפר קלצ'קין שאת השיר הוא חיבר ב-1948 והוא כתב אותו לזכרו של בחור שגר מול ביתו ברחוב

פרוג. הבחור נהרג בנגב ושמרן ראובן. הר-ציון הסתקרון וביקש להתחקות אחרי הסיפור שמאחורי השיר. הוא חיפש מידע על השיר ודיבר על כך בתוכנית רדיו שבעקבותיה התקשרה אליו בחורה בשם אביבה וסיפרה שהיא אחותו של הבחור מרח' פרוג, שמו ראובן זלינגר והוא נהרג בפריצת הדרך גת-פלוג'ה. כשנודע לה שקלצ'קין כתב את השיר על אחיה היא התקשרה לקלצ'קין וביקרה אותו. בתוכנית של נתיבה בן-יהודה, בה סיפר הר ציון על קורות התחקותו אחרי השיר סיפרה אביבה עצמה כי בעת ביקורה אצל קלצ'קין הוא לקח דף נייר שעליו היו מודפסות מילות השיר וכתב עליו הקדשה עבור הוריה:

לדבורה ועקיבא זלינגר, למזכרת. הכרתי את ראובן והוא נחרט בלבי עמוק. ובימים ההם, ימי תחילת המדינה, חיברתי את השיר הזה ואקדיש אותו לזכרו. תהילת נצח לנופל למען העם בתחילת דרכו לעצמאות. רפאל קלצ'קין, 26 ליולי 1983.

אביבה אמרה בשידור שאכן לאחיה היתה בלורית שער כפי שמתואר בשיר, אך היא טענה שהטכסט של השיר אינו מדייק ביחס לגילה של האם שכן אימו של ראובן לא היתה זקנה בנופלו, היא היתה בת 38 בלבד. אביבה לא התייחסה לסתירה נוספת בין השיר לבין העובדות במציאות. ראובן אחיה היה הבן הבכור במשפחה, אך לפי גרסתו של קלצ'קין אין הנופל בכור, שכן לפי הבית השלישי האם שכלה את בכורה במצולות הים. יש לציין שזהו בית פחות מוכר, הוא לא מופיע בכל השירונים (למשל בספר השירים הנפוץ של אפי נצר, 1988, אין הוא מופיע) וגם לא בחלק מההקלטות של השיר, ולכן יתכן שאביבה לא ידעה על הסתירה הנוספת הזו בין המציאות הפרטית שלה לשיר, או יתכן שלא הבחינה בה. ההסבר לאי ההתאמות האלו שבין הטכסט לעובדות במציאות הוא שקלצ'קין לא כתב שיר מקורי על-פי דמות ממשית שעמדה למול עיניו אלא למעשה תירגם ושכתב את השיר הרוסי. מהשוואת הטכסטים של גרסתו של קלצ'קין ושל השיר המקורי הרוסי נראה שהאם הזקנה מופיעה בשיר הרוסי, וגם בשיר הרוסי הפרטיזן הנופל אינו הבכור אלא הצעיר בילדים. קלצ'קין, שידע רוסי, לקח את השיר הרוסי ורק עיבד אותו מעט (כפי שעשה חברו בהרב למוסיקה) כדי שיראה יותר ישראלי. וכך קרחת היער הפכה לערבות הנגב. למעשה בנגב אין ערבות אלא רק ערבה אחת, ואולי הערבות עליהן כותב קלצ'קין הן הד לערבות הרוסיות בסיביר וקשר בלתי

מודע למקורו של השיר? הפרטיזן הפך לאיש מגן, התלתלים הפכו לבלורית שהיא סימן ההיכר של הצבר (ראה דמותו של "ישרוליק" בקריקטורות של דוש). המשפט האחרון של השיר "אם תירצו חברה, אין זו אגדה" הוא פראפרזה על אמרתו המפורסמת של הרצל בתוספת קורטוב של סלנג פלמ"חאי ("חבריה").

"בערבות הנגב" הפך להמנון הבלתי רשמי של החיילים הישראלים בתקופת מלחמת השחרור. השיר מבטא את האתוס הישראלי של החיילים הצעירים. אחרי המלחמה השיר הפך לחלק מהקאנון של השיר הישראלי ונמצא בלב ליבו של הז'אנר שירי ארץ ישראל. הוא מושמע רבות ביום הזיכרון שמצוין לפני יום העצמאות.

דרכו של השיר הרוסי אל המוסיקה המזרחית

דרכו של השיר הרוסי אל הזמר המזרחי החלה בימים שציון טובי למד את השיר.⁶ ציון טובי, צבר ממוצא תימני יליד כרם התימנים, התחנך בין השנים 1940-1943 בקיבוץ רמת השופט. טובי, בעל כשרון מוסיקלי אהב מאד את שירי תנועות הנוער שחבריו בחברת הנוער נהגו לשיר, ביניהם היו גם שירים שתורגמו מרוסית. במיוחד הוא אהב את "שם הרחק ביער". כיום, שנים לאחר מכן, הוא זמר חובב שמופיע בפני חבריו ומאד אוהב לשיר את השיר הזה שהוא מכנה אותו "שיר השתפכות". בשנות החמישים חזר טובי לכרם ולימד את חבריו הצעירים מהכרם את השיר "שם הרחק ביער". בין חבריו אלה היה משה משומר, שהתחנך בקיבוץ אף הוא, שם למד לנגן במנדולינה, ושלוש שובלי שלמד לנגן אצל משומר על עוד והפך מספר שנים לאחר מכן לזמר ונגן עוד מבוקש בחפלות בהן הופיע יחד עם משומר כצוות.

שובלי אהב את השיר אך חשב ש"השיר לא מתאים לעוד ויש לשנותו מעט". הוא עיבד אותו כך שישמע יותר כמוסיקה מזרחית על ידי שינוי המשקל משלושה רבעים לארבעה רבעים, תוספת סלסולים ושינויים מלודיים מעטים. שובלי קישר את השיר בגרסתו החדשה עם שירים נוספים (שיטה מקובלת בקרב הזמרים של הז'אנר המזרחי באותה תקופה) על-ידי תוספת אינטרלוד שהוא

חיבר בעצמו. האינטרלוד התמסד והפך לחלק מהשיר גם בגרסאות אחרות של השיר, שהושרו על-ידי זמרים אחרים. מטרת הקישור של מספר שירים למחרוזת היתה להאריך את משך השירה ולא לקטוע את ההתלהבות בעודה באיבה. השיר, או מחרוזת השירים הכוללת אותו, מושרים כיום בתחילת חפלה ל שם "חימום" או כמוסיקה לריקודים או לשם שירה בהתלהבות כשהוא מלווה מחיאות כפיים לפי הקצב. תפקודו של השיר כשיר חאפלות מודגם בהופעתו בספר "חאפלה של שירים: שירים המושרים בחאפלות" (חדד, 1982).

בשנות השבעים הגיע זהר ארגוב, זמר תימני שהלך והתפרסם באותה תקופה, לשמחה משפחתית אצל שלום שובלי. ארגוב שמע את שובלי מבצע את השיר "שם הרחק ביער", הוקסם ממנו ואימץ את השיר לרפרטואר שלו. לאחר מותו של ארגוב (שהתאבד בגיל צעיר) השיר נחשב לחלק ממורשתו ובוצע בתקליט האוסף של שירי ארגוב שהוקלט על-ידי חבריו וממשיכיו. השיר הוקלט על-ידי ארגוב, והופץ, לפחות בשנים הראשונות, באמצעות קסטות שניקנו על ידי בני עדות המזרח. בני עדות המערב מכירים את שיריו היותר מפורסמים של ארגוב (הפרח בגני, בדד, וכו') אך אינם מודעים לקיומו של השיר הזה; שיר זה מוכר היטב רק בקרב בני עדות המזרח.⁹

דרכו של השיר הרוסי אל הזמר המזרחי, עברה אפוא מס' תחנות שכל אחת מהן תרמה משהו למטמורפוזתו שעבר השיר. תחילתו כשיר רוסי מושר בתנועות הנוער. החוליה הראשונה בדרכו מזרחה היה ציון טובי שלמד אותו במסגרת בה התחנך, והפנים אותו כחלק מהתרבות הישראלית אותה ספג והטמיע. משה משומר, גם הוא חניך קיבוץ, למד את השיר בכרם מפיו של ציון טובי. כיוון שלמד אותו בכרם, היו שני סוגי השפעות שפעלו בו זמנית על הדרך בה קלט והטמיע את השיר: השפעת החינוך הקיבוצי והתרבות הישראלית שספג בו, והשפעת הסביבה בה למד את השיר ובה חי – הסביבה המזרחית של הכרם. על כן יכול היה להעניק לשיר ממדים מזרחיים מסויימים, אך עם זאת נצמד (כפי שנראה) למקור של מורו. בכרם למד גם שלום שובלי את השיר. שובלי לא התחנך בקיבוץ, ולא היה לו קשר לתנועת נוער. הוא התייחס לשיר כחומר מלודי שמצא חן בעיניו אך

היה זקוק לשינויים כדי שיתאם לרקע התרבותי שלו ולסביבה בה חי והוא שנתן לו את המימד המזרחי הסופי.

יש לציין שהטכסט של השיר עבר שינוי מעניין בגרסה המזרחית בהשוואה למקור של תנועות הנוער, שינוי שמראה עד כמה, בז'אנר הזה, לא ניתנת תשומת לב לטכסט. השורה השניה של השיר כפי שהושרה על-ידי תנועות הנוער וכפי שהובאה לכרם התימנים (וכך שר לי אותה ציון טובי) היא: "הוא שכב בלי נוע, שור הנה נרדם". אך הגרסאות של שלום שובלי ושל משה משומר (כפי ששר לי בעת שראיינתי אותו) שלמדו את השיר מפי ציון טובי, והגרסאות של זוהר ארגוב וגם של ממשכיו (ראה הקלטה של זוהר ארגוב בדיסק "אל נבקש" משנת 1994, הקלטה של אביו מדינה בדיסק "אני נשבע לך" משנת 1998, והקלטה של דקלון בדיסק "בכרמי תימן" משנת 2000, וגם הנוסח המודפס בספר "חפלה של שירים" משנת 1982) היא: "הוא שכב בלי נוע, שוב אינו נרדם". שינוי זה הוא ללא ספק תוצאה של העברת השיר כמסורת שבעל-פה. העברת שיר בצורה כזו מוכרת בתחום הפסיכולוגיה כתהליך של "העברת שמועה". כאשר מעבירים בעל-פה מידע מסוים מאדם לאדם חלים על החומר המעבר מספר תהליכים, שאחד מהם הוא תהליך של השטחה (leveling) שבו הפרטים מתקצרים ונעשים קלים יותר לסיפור ולזכירה (ראה Postman & Egan 1964). במקרה שלפנינו המלה "שור" היא מילה עברית ספרותית ואין משתמשים בה בחיי היומיום ולכן במעבר כמסורת שבעל-פה חל עליה התהליך של השטחה והיא התחלפה במילה "שוב". המשפט "שוב אינו נרדם" מקבל משמעות שאינה מתאימה לתוכן השיר. למרות שהשיר מבוצע כך כבר שנים רבות מעולם לא שם איש את לבו לאי התאמה זו.

המוסיקה

עתי נתייחס להשוואת המלודיות של כל הגרסאות (המלודיות של השיר הרוסי, גרסת תנועות הנוער, גרסת טובי והגרסאות המזרחיות מופיעות בצורה פרדיגמטית בנספח 2ב).¹ יש, כאמור לעיל, הבדל ריתמי ברור בין המקור הרוסי וצאצאיו הישראליים הראשונים – גרסת תנועות הנוער וגרסת

טובי – לבין גרסת "בערבות הנגב" והגרסאות המזרחיות של שובלי וארגוב. בשיר הרוסי ובצאצאיו
 אנו מוצאים משקל של שלושה רבעים או של שש שמיניות וצלילים ארוכים יחסית שיוצרים אורה
 רכה וסנטימנטלית, מה שקורא טובי "השתפכות".

נשים לב שבשיר הרוסי יש חזרה על דגם רתמי החוזר ומופיע בשתי השורות הראשונות ובתחילת
 השורה הרביעית. גם בגרסת "בערבות הנגב" ישנו דגם רתמי חוזר אך זה בנוי על מקצב
 מנוקד. הטמפו האיטי והחזרתיות העיקשת על אותו דגם רתמי מקנים לשיר צביון של שיר לכת אם
 כי יש לציין שהזמרת אינה מבצעת אותו כשיר לכת שכן מפעם לפעם היא משתהה על אחד
 הצלילים, והשתהות זו משתנה מבית לבית. בהקשר למקצב מנוקד זה מן הראוי להזכיר את "שיר
 הרעות" (מלים: ח. גורי, לחן: סשה ארגוב) שבו בבית השני (המתחיל במלים "כבר שנה") ובפזמון
 החוזר (למעט השורה הראשונה) ישנו מקצב מנוקד הנותן אותה תחושה של מרש א בל (ראה
 ארגוב, 1979). אך כותבת מאמר זה לא שמעה אף לא ביצוע אחד המבטא את מקצב המרש הזה
 בשירה, ואף הוא מטושטש על-ידי השהיות על צלילים שונים. שני השירים התפרסמו באותה תקופה
 ויתכן שהיתה ל"שיר הרעות" השפעה על בהרב אשר גרמה לו לשנות את המקצב הרוסי למקצב
 מנוקד, אך זו השערה בלבד.

הגרסאות המזרחיות הן במשקל ארבעה רבעים והצלילים יחסית קצרים יותר. אפיונים אלה
 מאפשרים ביצוע הולם יותר, קצבי וסוער, של השיר במסגרת המזרחית. איפיון ריתמי זה הולם את
 הפונקציה של השיר כשיר של תְּפִלָּה,
 שיר שמלווה במחיאות כפיים, שיר של קצב וריקוד.

בנוסף, יש גם שינויים מלודיים בין הגרסאות השונות. כמו שנאמר לעיל, בגרסאות המזרחיות יש
 שינויים מלודיים בגלל תוספת הסלסולים האופייניים לז'אנר הזה, אך יש גם שינויים מלודיים
 והרמוניים אחרים. בתיבה השניה מופיעים במקור הרוסי הצלילים סי b וסול, ואילו בגרסת תנועות

הנוער (תיבה מס' 2) אנו מוצאים את הצליל לה. כלומר, במקום הסקסטה הרוסית הפותחת שדה הרמוני חדש (IV) אנו מוצאים בגרסת תנועות הנוער את הקווינטה ה"פשוטה" המאפשרת השארות על הטוניקה הפותחת. אפשר להסביר שינוי זה שחל כבר בגרסת תנועות הנוער וממשיך בכל שאר הגרסאות הנובעות ממנה (כולל גרסת טובי שאף היא נובעת מגרסת תנועות הנוער) במעין תופעה של השטחה (leveling) כפי שראינו גם בטכסט. השטחה זו מאפשרת אולי למלודיה להיות קליטה יותר וקרובה יותר לנוער הישראלי. קרוב לודאי שהסקסטה הזו לא היתה זרה למנשקה בהרב, המוסיקאי ממוצא רוסי-אוקראיני שעידך את גרסת "בערבות הנגב" ולכן היא נשארה בגרסה אותה שרה יפה ירקוני.

הטיפול בשני המשפטים האחרונים של הבית הם שונים מגרסה לגרסה. בשיר הרוסי ובשיר "בערבות הנגב" אין חזרה של שתי השורות האחרונות. בגרסה של תנועות הנוער ובגרסה של טובי יש חזרה על שתי השורות האחרונות בבית באותה מנגינה. בגרסאות המזרחיות (שובלי וארגוב) הפעם הראשונה בה מושמעות שתי השורות (וולטה ראשונה) שונה מבחינת המלודיה בהשוואה לפעם השנייה בה הן מושמעות (וולטה שנייה). חשוב מאד לציין, כי בגרסת שובלי הוולטה הראשונה מושרת על-ידי שובלי ואילו הוולטה השנייה בגרסה זו מבוצעת בנגינה בלבד על-ידי משה משומר. בהמשך נראה עד כמה יש להערה זו משמעות בהשוואה שבין הגרסאות.

בסוף הוולטה הראשונה משנה שובלי את מוטיב הסיום של השיר כפי ששר אותו טובי (תיבות 15-16) והוא מסיים על רה (הטוניקה) באוקטבה גבוהה יותר מהמקור (תיבה מס' 8 בגירסת שובלי). זהו מעין סיום ב"ברבורה" שכן למעשה הוא מסיים את חלקו בבית הזה ולא ישיר בוולטה השנייה. את הוולטה השנייה ינגן משומר והוא יסיים את השיר בדרך שבה מסתיים השיר הרוסי, ברגיסטר נמוך, כפי שלמד מציון טובי (ראה תיבה 12 בגירסת שובלי). גם בבית השני של השיר נקבל את אותה התמונה, כלומר סיום ב"ברבורה" של שובלי בסוף הוולטה הראשונה וסיום ברגיסטר הנמוך ובמוטיב של טובי מנוגן על-ידי משומר בוולטה השנייה.

זוהר ארגוב שלמד את השיר משובלי הופך את המוטיב המלוּדי בסיום הוולטה הראשונה (ראה תיבה 8 בגירסת ארגוב) לחלק מהשיר (אם כי הוא מכניס שינויים מלוּדיים על-ידי דגש על הטרצה הגבוהה והצליל רה שמופיע בסופו של סלסול) גם כאשר הוא עצמו שר את הוולטה השנייה. את הוולטה השנייה הוא מסיים ברגיסטר הנמוך כפי שמנגן משומר בגירסת שובלי.

אנו מוצאים שוני מעניין בין הגרסאות השונות שפותחות את הוולטה הראשונה והוולטה השנייה (ראה נספח 2ב'). טובי, במקום לרדת בטרצה קטנה מפה לרה (כמו שזה מופיע בשיר הרוסי, בתיבה מס' 9, ובגרסת תנועות הנוער, תיבות 9, 17) משנה את הפה למי ויורד בקווינטה מהצליל מי לצליל לה (תיבה 9 ותיבה 17 בגרסה של טובי); זהו שינוי משמעותי. ניתן להסביר שינוי זה בכך שציון טובי רצה כנראה לבטא במוסיקה את תכנו של קטע זה שמבחר למאזין שהפרטיון למעשה מת ("והוא שכב בלי נוע") ולהפכו ליותר דרמטי ועל כן יצר מרווח של קווינטה במקום מהלך פשוט של טרצה. שובלי (שלמד את השיר מטובי) משטח את המלוּדיה ונשאר על הצליל מי (תחילת תיבה 5 בגרסה של שובלי). בוולטה השנייה, בגרסה של שובלי, שתי השורות האחרונות, כאמור, אינן מושרות על-ידי שובלי עצמו אלא מנוגנות בלבד על-ידי משומר, אף הוא תלמידו של טובי. משומר הולך בעקבותיו של טובי ויורד בקווינטה (תיבה 9 בגרסת שובלי). הטיפול של ארגוב בתיבות 5 ו-9-דומה לתיבה 5 בגרסת שובלי, אלא שארגוב מוסיף קישוטים.

גם בהמשך (בתיבה 10 בשיר הרוסי ותיבות 18, 10 בגרסאות של תנועות הנוער וציון טובי, תיבות 5,9 בגרסאות של שובלי וארגוב) אנו מוצאים שוני מעניין בין הגרסאות. במקור הרוסי, תיבה 10 מסתיימת בקפיצה בטרצה מהצליל מי לצליל דו. בגרסת תנועות הנוער (תיבות 10, 18), במקום קפיצה בטרצה אנו מוצאים ירידה בצעדים מהצליל מי לצליל דו. טובי (תיבות 10, 18) "משטח" את הירידה ועוצר אותה בצליל רה. לעומתו שובלי בוולטה הראשונה (בתיבה 5), משקם אינסטינקטיבית את ההשטחה הזו וחוזר לירידה מהצליל מי לצליל דו הרוסי אך הירידה מקבלת אופי

מזרחי על-ידי קישוט. בוולטה השנייה בגרסת שובלי מנגן משומר, תלמידו של טובי, והוא שומר בעקביות על הגרסה של מורו (כפי שכבר ראינו ונראה גם בהמשך) ושוב אנו רואים את הצליל רה בסיום תיבה 9. לעומת זאת ארגוב (תלמידו של שובלי) נצמד לגרסת מורו והוא מסיים את התיבות 5,9 בירידה מהצליל מי לצליל דו כשהוא מוסיף סלסולים על אלו של מורו שובלי.

נקודה נוספת בה נבדלות הגרסאות השונות זו מזו היא בתיבות 11-12 בשיר הרוסי ובתיבות המקבילות להן בגרסת תנועות הנוער וגרסת טובי (ראה תיבות 11-12, 19-20), בגרסה הישראלית (בערבות הנגב – תיבה 10) ובגרסאות המזרחיות (תיבות 6, 10). למעשה, שינויים אלה המתחוללים בגרסאות השונות מבטאות תהליך נוסף של השטחה. בשיר הרוסי אנו מוצאים בתיבות אלה מודולציה מקומית לסול מינור וקדנצה מהדומיננטה לטוניקה בסולם זמני זה. למלודיה יש צבע ייחודי אשר מודגש על-ידי השימוש ב מי b. גרסת תנועות הנוער ובעקבותיה גרסתו של טובי מבטלות את המי b הרוסי ובכך הן מבצעות השטחה דיאטונית. שינוי זה מרכז את האפקט של המעבר הרגעי לסול מינור, אך המודולציה עדיין קיימת בשתי גרסאות אלו. בגרסתו של טובי קיימת גם השטחה מלודית שכן הקפיצה המרשימה לסול משתנה למהלך סקונדאלי של רה--< דו--< סי b. גם בגרסה של "בערבות הנגב" (נספח 2' תיבה 10) אנו מוצאים השטחה דיאטונית ומלודית שכן בגרסה זו לא קיימת המודולציה ובמקום המוטיב בעל הצבע הייחודי יש חזרה על מוטיב שהופיע כבר בתיבה 4 וקדנצה "שגרתית" על הקווינטה בסולם רה מינור – הסולם של השיר.

גרסתו של שובלי מטפלת במקום זה בשתי צורות שונות. בוולטה הראשונה, כאשר שובלי שר, הוא נשאר ברה מינור עם קדנצה על הצליל לה (ראה תיבה 6). בכך מגיע תהליך ההשטחה לסיומו בכל מה שנוגע לביצוע של שובלי עצמו שכן המודולציה לסול מינור נעלמת. מאידך, בוולטה השנייה בגרסת שובלי כאשר משומר מנגן, וכפי שעשה קודם לכן (בתיבה 9), גם כאן (בתיבה 10) הוא שומר על גרסתו של טובי המודולציה נשמרת והקדנצה היא על הצליל סי במול (תיבה 10).

הצליל דו בתיבה זו (תיבה 10), כמו אצל ציון טובי (תיבות 11,19) וכמו בגירסה הרוסית (תיבה 11) הוא צליל עובר. אך בעוד שבגירסה הרוסית צליל זה נעזב בקפיצה, בגירסת טובי ובנגינתו של משומר (הוולטה השנייה בגירסת שובלי, תיבה מס' 10) אנו רואים "השטחה" ובמקום קפיצה קוורטלית אנו רואים "רק" קפיצה בסקונדה גדולה. בגירסת תנועות הנוער הדו החליף תפקיד והוא הופך לצליל שכן תחתון ואחריו חוזר הצליל רה וממנו יש קפיצה בקווינטה לסול. יתכן שקפיצה זו בקווינטה מהצליל רה לצליל סול קרובה יותר לליבים של בני תנועות הנוער מאשר הקפיצה הקוורטלית הרוסית מדו לסול.

ארגוב הולך בשתי הוולטות בעקבות מורו שובלי, על-כן הקדנצה היא על לה בתוספת סלסולים.

במעבר לישראל, מאבד השיר הרוסי מספר סממנים רוסיים ומקבל סממנים אחרים, מקומיים, המתאימים לאוכלוסיה בה הוא נקלט. בין השינויים הבולטים אנו מוצאים שינוי מקצב ושינויים בעלי אופי של "השטחה" המתבטאים בשינויים הרמוניים ומלודיים, וגם בשינוי טכסט. ניתן גם לאמר שבמידה מסויימת "מפצות" הגרסאות של שובלי וארגוב על תהליך זה של השטחה על-ידי תוספת של אורנמנטציה (סלסולים וקישוטים) למלודיה.

סיכום

השיר הרוסי "Na opushke lesa" נכנס לזירה הישראלית בשנות הארבעים; מאותו רגע הוא החל במסע בשני קוים מקבילים (תרשים מס' 1 בדף הבא). למרות שהגרסאות השונות דומות זו לזו בטכסטים ויש ביניהן קשר מלודי קרוב כתוצאה מהמקור המשותף, ניתן לומר, תוך שימוש בניסוחיו של בורדיה (

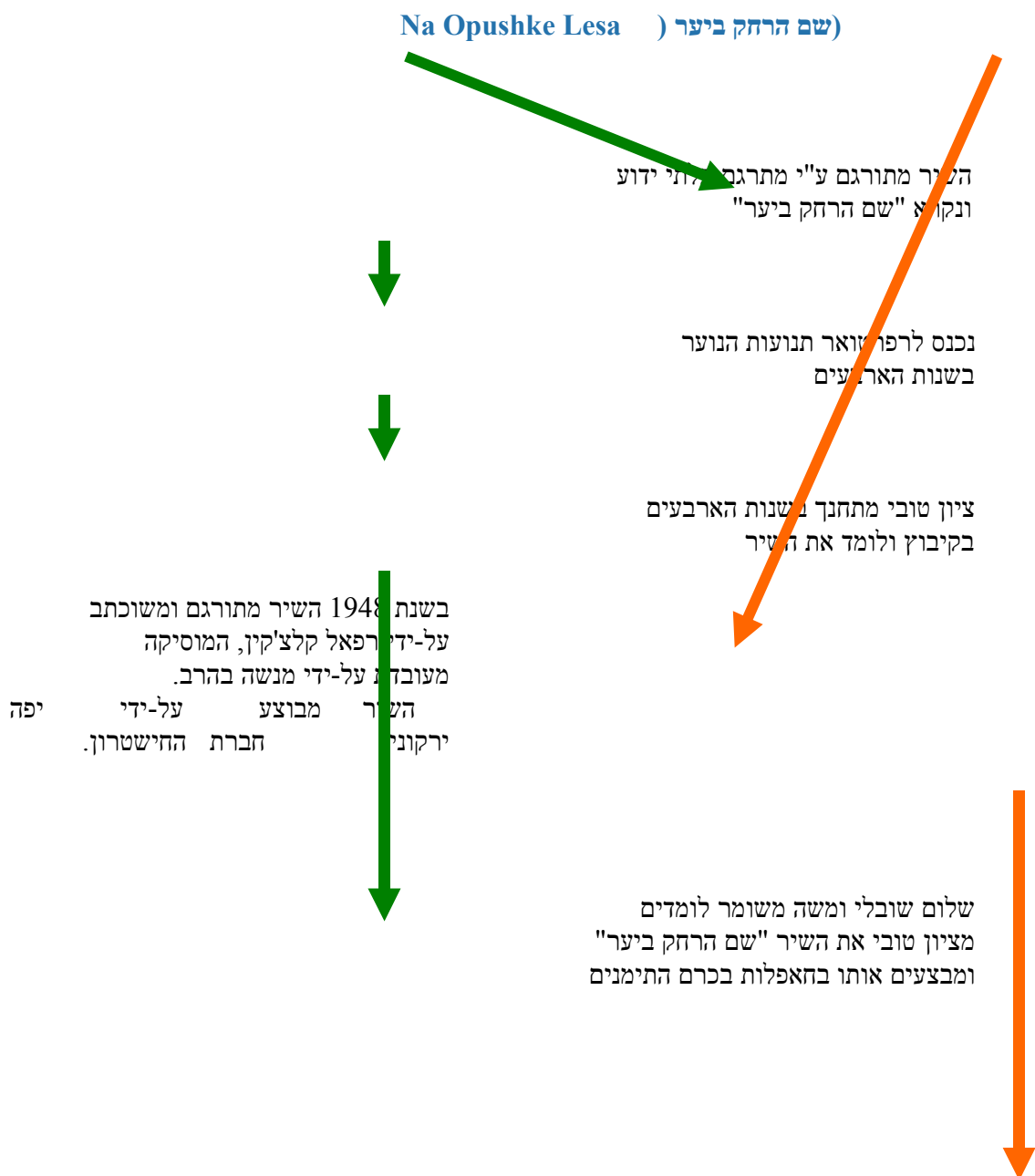
(Bordieu, 1984

שהן משתייכות לשני ז'אנרים שונים שכן "ז'אנרים שונים מוגדרים במונחים של השימושים בהם והמשתמשים שלהם". הגרסה הישראלית של השיר הרוסי, השיר "בערבות הנגב" הינו חלק

מהז'אנר שירי ארץ ישראל, מתפקד כשיר זיכרון המייצג את האתוס הישראלי של גבורה והקרבה למען המולדת. השיר

"שם הרחק ביער" הנו חלק מז'אנר המוסיקה המזרחית, ומתפקד כשיר האפלות. שיר זה הוא להיט ידוע בקרב קהל חובבי הזמר המזרחי אך אינו מוכר כלל בקרב בני עדות המערב, חובבי שירי ארץ ישראל. מאידך השיר "בערבות הנגב" כמעט ואינו מוכר לבני עדות המזרח. הקיום המקביל של שתי גרסאות כל כך קרובות של שיר אחד מייצג עולמות מוסיקליים שונים ובכך מיצג את השסע החברתי והתרבותי שעדיין קיים בחברה הישראלית.

תרשים מס' 1: תהליך כניסתו של השיר הרוסי למוסיקה הפופולרית הישראלית





השיר הופך לשיר קאנוני
ברפרטואר של שירי ארץ-
ישראל והוא מייצג את האתוס

זוהר ארגוב לומד את השיר בשנות
השבעים, מבצע אותו בהופעות ומקליט
אותו. השיר הופך להיות שיר האפלות.
הישראלי של גבורה והקרבה.

מקורות

- ארגוב, סשה, **ככה סתם. משירי סשה ארגוב**, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 1979.
 חרד, יגאל (עורך), **האפלה של שירים: שירים המושרים בהאפלות**, תל-אביב:
 ידיעות אחרונות 1982
 נצר, אפי (עורך), **לשיר עם אפי נצר (הספר השני)**, תל-אביב: מפעלי תרבות
 וחינוך 1988.
 עמיר, אלי, **תרנגול כפרות**, תל-אביב: עם עובד, ספרית אפקים 1989.
 קנז, יהושע, **התגנבות יחידים**, תל-אביב: עם עובד, ספריה לעם 1986.

- Agafonov, Oleg (ed.), *Izbrannie Russkie Sovietskie Pesni Vipusk Vtoroy*
 1918- 1986 (מהדורה שנייה) (1987), Moskva: Muzika 1987.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*,
 Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1984.
- Dellapergola, S. & L. Cohen (eds.), *Jewish Population: Trends and Policies*.
 Jerusalem: The institute for Contemporary Jewry, The Hebrew
 University of Jerusalem 1992
- Postman, L. & J.P. Egan, *Experimental Psychology*, New-York: Harper
 & Row 1964.
- Regev, M., 'To Have a Culture of Our Own: On Israeliness and its Variations',
Ethnic and Racial Studies 23,2 (2000), pp.223-247.
- Regev, M. & E. Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*.
 Berkeley, Los Angeles, London: University of
 California Press, 2004.

דיסקוגראפיה

ארגוב, זוהר (1994). "אל נבקש" (דברים נסתרים). C.D.R 781-2.

דקלון (2000). "בכרמי תימן". עדן.

מדינה, אביהו (1998). "אני נשבע לך". א.מ. הפקות CD008.

נספח 1: השוואת שלוש הגרסאות של השיר "שם הרחק ביער"

שם הרחק ביער (גרסת תנועות הנוער)	שם הרחק ביער (הגרסה הרוסית)	בערבות הנגב (גרסתו של רפאל קלצ'קין)
<p>שם הרחק ביער אלון עתיק ניצב על ידו בדשא הפרטיזן שכב הוא שכב בלי נוע, שור הנה נרדם תלתלי זהב לו, רוח יפזרם</p>	<p>שם בקצה היער, עץ אלון עומד תחת העץ הפרטיזן שוכב שוכב הוא ואינו נושם, כאילו נרדם תלתלי זהב לו, רוח יפזרם</p>	<p>בערבות הנגב מתנוצץ הטל בערבות הנגב איש מגן נפל לא נושם הנער ונדם הלב את בלורית השער רוח תלטף.</p>
<p>על ידו עומדת אמא שכולה תוך כאב ודמע לוחשת אומללה אותך אני גידלתי שמרתי מכל רע אך כדור רוצח כך בני פגע</p>	<p>מעליו אמו הזקנה עומדת דמעותיה זולגות, לבנה היא לוחשת: אותך ילדתי, וגידלתי ועכשיו כאן קברך יהיה</p>	<p>הלומת עצבת ויגון נורא אם זקנה ניצבת ונושאת דברה הדמעה ניגרת מעיני אמך בא כדור עופרת ויפלה לבך.</p>
<p>כשילדתיך, אביך בנאצים לחם ליד אודסה, אי שם נרצח לבדי נותרתי, עם שבעה ילדים, הקטן מכולם היית, אנדרי מחמדי</p>	<p>מאחורי גבה המפקד עמד הרימה בעדינות ולה אמר: "אל תבכי אם יקרה, הוא לא נפל בדד באויבינו האכזריים לנו הנקמה"</p>	<p>את בכורי שכלתי במצולות הים ואותך גידלתי למגן העם הם לא ישברונו ביגון ושכול הם לא יעקרונו, בני, למרות הכל.</p>
		<p>אז צעד קדימה נער גבה קומה ויאמר לה - "אמא אל לך בדמעה! בחורינו אמא, בימי פקודה מול שונאינו אמא, כחומת פלדה. מול שודד ומלך צמא דמים עוין תניני ואהיה לך אנוכי לבן". בערבות הנגב הוא לחץ ידה, אם תרצו, חבריה, אין זו אגדה!</p>

נספח 2א': השוואה פרדיגמטית של השיר הרוסי והשיר "בערבות הנגב"

Russian song



Russian song



SLI song



נספח ב'2: השוואה פרדיגמטית של השיר הרוסי, והשיר "שם
הרחק ביער" בגרסת תנועות הנוער, גרסתו של ציון טובי
ושתי הגרסאות המזרחיות .

Russian song



Youth movement



Zion Tubi



Shalom Shubeli



Zohar Argov



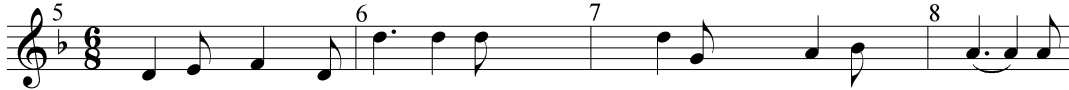
Russian song



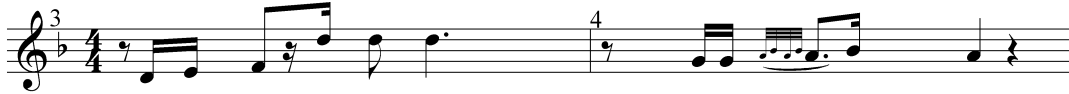
Youth movement



Zion Tubi



Shalom Shubeli



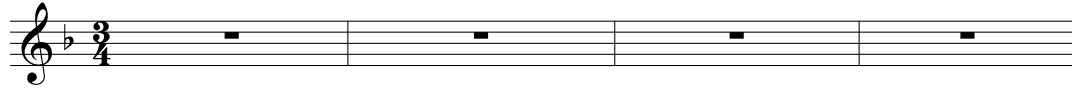
Zohar Argov



נספח 2 ב' (המשך)

וולטה ראשונה

Russian song



Youth movement



Zion Tubi



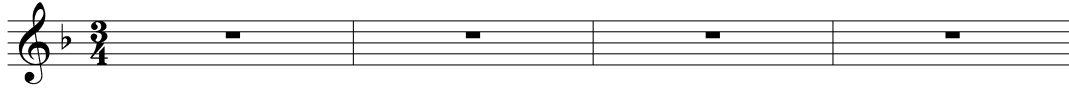
Shalom Shubeli



Zohar Argov



Russian song



Youth movement



Zion Tubi



Shalom Shubeli



Zohar Argov



נספח 2 ב' (המשך)

וולטה שנייה

Russian song



Youth movement



Zion Tubi



Shalom Shubeli (instrumental - played by Meshumar)



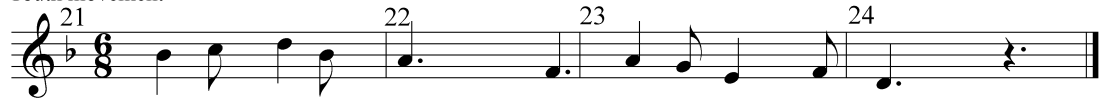
Zohar Argov



Russian song



Youth movement



Zion Tubi



Shalom Shubeli (instrumental - played by Meshumar)



Zohar Argov



י'וגמה לחפלה כזו היא הסיפור הבא: כשבאתי לראיין את משה משומר, אחד מאנשי הקבוצה המכונה "צלילי הכרם" (הראיון נערך בתאריך 1.1.2002) ארח אותי משומר במרפסת ביתו. עוד לפני שהספקתי להכין את מכשיר ההקלטה, היה השולחן מלא כל טוב (ואין זה לכבודי בלבד, למשומר יש כיבוד מוכן במקרר לכל מי שיבוא, בכל שעה שיבוא), ועוד אנו משוחחים, ומשומר מנגן במנדולינה שלו כדי להדגים לי דברים, התאספו למרפסת הקטנה חברים של משומר, חובבי זמר ונגינה, ביניהם ידידו משה בן-מוש והגיטרה שלו בידו, והמרפסת הקטנה התמלאה צלילים ושירה, ובעצם מה שקרה שם זו חפלה ספונטאנית.

שמות של תבלינים מזרחיים

2

על-פי רישום של מאיר נוי במחברת מתוך האוסף שלו המצוי בארכיון הפונוטיקה בבית הספרים הלאומי בירושלים.

3

על-פי ראיון שנערך בתאריך 28.12.2001 עם יעל ואלכס וייסברג מחיפה שהכירו את השיר מנעוריהם וראיון שנערך ב 18.12.2001 עם רבקה גברעם שגדלה בירושלים, כיום גרה באשדוד.

4

נחומי הר ציון סיפר את כל השתלשלות הדברים המתוארת כאן בתכניתה של נתיבה בן-יהודה "נתיבה מדברת ומקשיבה למאזינים" בתאריך 18.4.1999.

5

ראיינתי את ציון טובי בתאריך 24.12.2001

6

שוחחתי בטלפון עם שובלי, היושב כיום בארה"ב, בתאריך 2.1.2002

7

"ל-פי סקר שערכתי בקרב מספר רב של חובבי זמר עברי, אנשים שעוסקים בנושא במסגרת עבודתם וסטודנטים בקורסים בנושא "שירי ארץ ישראל".

מקור הרוסי של השיר הופיע בספר בשפה הרוסית (Gafonov, 1987) ונשלח אלי על ידי פרופ. ולדימיר

זאק ואני מודה לו מאד. הגרסה של תנועות הנוער הושרה על-ידי יעל ויסברג והוקלטה על ידי. כמו כן

הקלטתי גם את ציון טובי. ההקלטה של שלום שובלי נעשתה בחאפלה פרטית על-ידי מר נסים מזור ואני

מודה לו שהואיל לתת לי הקלטה נדירה זו. הגרסה של זוהר ארגוב הוקלטה בחאפלה והופצה

בתקליטור. את הגרסה של יפה ירקוני קיבלתי מקול ישראל מתוך הקלטה על סרט.