

## בין שיר־זמר לשיר אמנותי: הפנטמטר הימבי כמקרה מבחן\*

### נפתלי וגנר

במאמרו "וימלט קין – הגלוי והסמוי" מתגעגע עודד אסף לעידן שבו ניכרה מעורבותו של דור המלחינים הארץ־ישראליים (בן־חיים, בוסקוביץ', אדל ולברי) ביצירה העממית, קודם שהמוזיקה האמנותית השתקעה במודרניזם המערבי והתרחקה במופגן מכל נגיעה במוזיקה פופולרית. באמצע שנות השישים כבר חלה, לדבריו, דעיכה במעורבות הזאת, ולפיכך יצירתו של יחזקאל בראון למילותיו של יעקב שבתאי, "וימלט קין", המושרת בפי 'שלישיית גשר הירקון', הייתה בגדר מפגש יקר מציאות. כך לפחות נראתה היצירה מהאופק של שנות התשעים, בעוד בעת הפקתה היא התקבלה בטבעיות הן על ידי המבצעים והן על ידי המאזינים. אסף מסביר זאת בכך שטרם נמחו משקעיה של המעורבות האמורה.<sup>1</sup>

"וימלט קין" אכן יכולה להיחשב למוזיקה אמנותית מובהקת, שנקלעה לעולמו של הזמר הקל, אולם למרות איאלו שטחים אפורים, המשתרעים בין השיר האמנותי לבין השיר הפופולרי, להבחנה בין השניים יש אחיזה איתנה במציאות. גם כאשר ירדו מלחינים מעולם המוזיקה האמנותית אל העם וניסו כוחם בשדה הזמר הקל (אסף מזכיר את צבי אבני, רם דע־עוז ועמי מעייני, שהלחינו שירים לפסטיבל הזמר), הם היו ערים להבדלי המשלב בין שיר־זמר לבין שיר אמנותי. כך גם נהגו המשוררים להפריד בין כתיבת תמלילים לפזמונים לבין כתיבת שירה.<sup>2</sup> אלו ואלו לא ניסו לטשטש את הקו התוחם.

ההבדלים בין התחומים ניכרים בייחוד ביחסי מילה וצליל. אמנם במקרים רבים די להתבונן בטקסט כדי לעמוד על משלב השיר המולחן, אולם ההבחנה איננה נעוצה רק בנתונים הפואטיים, שהרי שירה 'גבוהה' מצאה דרכה לשיר הפופולרי במסגרת הז'אנר המתקרא 'שירי משוררים'. לפיכך לא נתמקד כאן במשלב הפואטי של התמליל (אם הוא גבוה או נמוך), אלא בשיר המולחן – האם הוא מטפל בטקסט באופן פופולרי או אמנותי.<sup>3</sup> אחד ההבדלים הבולטים בין זמר קל לבין שיר אמנותי מתבטא באופן הטיפול הקומפוזיטורי בגורם הפרוזודי. בשיר פופולרי נמצא לעתים קרובות מתכונת ריתמית אחידה, הנתפרת על פי רוב לפי המבנה הפרוזודי של השורה הפותחת; היא במקרים רבים גם כותרת השיר, ובמקרה הטוב תואמת את הבית הראשון ומיושמת על שורות השיר כולן, בין שהיא תואמת את נתוני התמליל ובין שהיא אינה. בתמלילים במתכונת של בית/פזמון־חוזר יש ונמצא משקל פואטי ייחודי לפזמון הנבדל ממשקלו של

#### \* המאמר מוקדש ליחזקאל בראון לרגל יום הולדתו השמונים ושבעה.

<sup>1</sup> ראה: עודד אסף, "וימלט קין – הגלוי והסמוי", *חדשות ממ*, מהדורה מיוחדת לכבוד יחזקאל בראון (1993).

<sup>2</sup> ראה בעניין זה את מאמרו של הרי גולומב, "הניגון והשיר – דרכו של אלתרמן בשיר הספרותי ובפזמון", *ליריקה ולהיט* בעריכת זיוה בן־פורת (תל־אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1989), עמודים 264–291.

<sup>3</sup> קיים, כמובן, קשר בין המשלב הפואטי ובין המשלב המוזיקלי: השיר האמנותי מושתת בדרך כלל על שירה גבוהה, שיוצריה לא הועידה להלחנה.

הבית. במקרים כאלה תהיה ההנגדה הפרוזודית מובנה בתמליל; הדבר יקרין, כמובן, גם על הארגון הקצבי של הלחן. ואולם לעתים קרובות יהיו הבית והפזמון מושתתים על אותו דגם, כך שעל הלחן לבדו תיפול המשימה לבדל ביניהם.

מוסכמות הז'אנר גורמות לנו להתייחס בסלחנות או בחוסר תשומת לב לשיבושי הטעמה ברמות שונות, הנובעות מאי-התאמתו של הדפוס הקצבי החוזר לדרישות התחביריות והרטוריות המשתנות של הטקסט. לעומת זה משיר אמנותי אנו מצפים לטיפול רגיש יותר בגורם הפרוזודי. המלחין אמור לסגל עצמו באופן דינמי לשינויים החלים במערך ההטעמות בטור השירי. גם כאשר השיר ממושקל ומחורז בקפידה, וכל טוריו ערוכים לפי דגם משקלי אחיד, הרי הדגשיו הרטוריים נתונים לשינויים, ועל הלחן לסגל את עצמו לשינויים הללו.

בעיון הנוכחי נציב את יחזקאל בראון מעבר למתרס כמייצג השיר האמנותי. לעומתו נציב גלריה מכובדת של מלחיני הזמר והפזמון, בהם דוד זהבי, משה וילנסקי, נעמי שמר ונורית הירש. מיותר לציין שמשני עברי המתרס קיימת מוזיקה טובה ומוזיקה רעה, הלחנה המבטאת היטב את נתוני התמליל, והלחנה שאיננה עושה צדק עם הטקסט, טיפול מוזיקלי מוקפד או טיפול מוזיקלי מרושל. מכיוון שרוב הדוגמאות שנצטט כאן הם בגדר נכסי צאן ברזל של תרבותנו המוזיקלית, הרי לא נרבה להטיל ספק בערכם האסתטי. להפך, ננסה ללמוד באמצעותם את כללי הפעולה הקומפוזיטורית בכל משלב של השפה המוזיקלית-הפואטית. עם זה לא נתנזר כליל מהערכות אסתטיות אם תתבקשנה כאלו במהלך הדיון.

את יחזקאל בראון בחרתי לייצג באמצעות המחזור "אהבתה של תרזה דיימון", שהוא מופת להלחנה, שעיניה נשואות (ואזוניה קשובות) לנתוני הטקסט. מכיוון שמחזור הסונטות של לאה גולדברג, שעליו מבוססת היצירה, כתוב כולו במשקל אחיד – פנטמטר ימבי – מצאתי לנכון לנתח מהעבר השני שירי-זמר, שגם הם מושתתים על אותו משקל. הפנטמטר הימבי איננו נמנה עם המשקלים הרווחים בזמר העברי, אך כמה מהשירים המוכרים ביותר מבוססים עליו. משקל זה ישמש לנו אפוא מקרה מבחן כדי לבסס את ההבחנה בין משלב נמוך ובין משלב גבוה בשיר העברי המולחן, וזאת מההיבט הפרוזודי-מוזיקלי.<sup>4</sup>

## הפנטמטר הימבי בזמר הקל

נעמוד תחילה על תכונותיו של הפנטמטר הימבי כשהוא לעצמו ואת הדרישות האלמנטריות שהוא מציב לפני החפץ להלחינו.

<sup>4</sup> אפשר להיעזר בנספח הטרימינולוגי, המצורף למאמר הנוכחי.

## לעלות על המוקד

בכל רצף טקסטואלי אפשר לאתר מוקדי הטעמה, המבליטים מילה זו או אחרת באמצעות הטעמת יתר של אחת מהברותיה. במסגרת המצומצמת של הפנטמטר מסתמנים בדרך כלל (אך לא בהכרח) שני מוקדי הטעמה עיקריים. הכוונה להטעמות-על, המשקפות את נטיותיה התחביריות, הרטוריות והפואטיות של השורה:

- **המוקד הראשון** עשוי להופיע בפזות משתנות (על ההרמות הראשונה, השנייה, השלישית ואפילו הרביעית של הפנטמטר).
- **המוקד השני** הוא קבוע ועולה בקנה אחד עם ההרמה החמישית והאחרונה של הפנטמטר, המטעימה בדרך כלל את החרוז.

מיקוד ההטעמה עשוי להסתמן באורח חד-משמעי או להיות נתון לאינטרפרטציה. בדוגמה הבאה, שמתוך שירם של עמוס אטינגר (תמליל) ומאיר נוי (לחן) – **טיול לילי**, מיקוד ההטעמה הוא פועל יוצא מהתחביר. השיר כתוב במשקל מעורב: השורה הפותחת של כל בית של ארבע שורות עשויה בפנטמטר ימבי, ואילו שאר הבית – בהקסמטר ימבי. השורות הפנטמטריות, הפותחות את שלושת הבתים הראשונים, מתחלקות בבירור לצירוף שמני קצר ("חולות מדבר", "ציפור לילית", "פנס השביל") ולצירוף פועלי ארוך יותר ("הביאו חום אל דרך", "שורקה לשמי הליל", "כבה דומם ברוח").

	<u>צירוף פועלי</u>	<u>צירוף שמני</u>	
	– – –	– –	שורה 1:
	ה-בי-או חום אל <b>ד</b> -רך,	חו-לות-מד- <b>בר</b>	
	שור-קה ל-שמי ה- <b>ל</b> -יל	צי-פור לי- <b>לית</b>	שורה 2:
	כ-בה דו-מם ב- <b>רו</b> -ח,	פ-נס ה- <b>שביל</b>	שורה 3:

כל אחד משני הצירופים דלעיל זוכה למוקד הטעמה משלו, הממוקם על ההרמה האחרונה שלו. מיקומו של המוקד הראשון נגזר מתוך מבנה הצירוף, ואילו מיקומו של המוקד השני נגזר מהקונבנציה של החרוזה (למרות שבמקרה הנוכחי השורות הפנטמטריות אינן מתחרזות). מבנה זה עשוי להשפיע על הארגון הקצבי של הלחן, שהרי סביר שמוקדי הטעמה ייפלו על פעמות כבדות. נדגים השפעה זאת באמצעות שירם של חיים חפר ודוד זהבי – **יצאנו אט** – שכולו שקול בפנטמטר ימבי. מוקדי הטעמה בשורה הפותחת מוכתבים על ידי סימני הפיסוק ומיקומם זהה לאלה שמצאנו ב"טיול לילי":<sup>5</sup>

5	4	3	2	1
–	–	–	–	–
				י-צא-נו <b>אט</b> , חי-וור ה-יה ה- <b>ל</b> -יל,

<sup>5</sup> סימן הפיסוק גובר על גורמי בולטות אחרים, ומשום כך נופל המוקד הראשון על 'אט' ולא על ההברה המוטעמת של 'יצאנו'.

דבר קיומן של הרמות רגילות והרמות ממוקדות משליט בשורה הפואטית היררכיה של הטעמה. הרישום דלהלן מבטא את דירוג ההברות המורמות. קווקו כפול (=) מציינ הרמות ממוקדות ואילו קווקו יחיד (-) מציינ הרמות בלתי ממוקדות:

$$\begin{array}{cccccc} 5 & 4 & 3 & 2 & 1 & \\ = & - & - & = & - & \\ \text{י-צא-נו אט, חי-וור ה-יה ה-ל-יל,} & & & & & \end{array}$$

ניתן לחדד את דירוגו של הצירוף השני – "חיוור היה הליל" – המונה שלוש הרמות. בדרך זו נקבל שלוש רמות של הטעמה בשורה הפנטמטרית (=,=-):

$$\begin{array}{cccccc} 5 & 4 & 3 & 2 & 1 & \\ \equiv & - & = & \equiv & - & \\ \text{י-צא-נו אט, חי-וור ה-יה ה-ל-יל,} & & & & & \end{array}$$

מתברר אפוא שפנטמטר ימבי מוקפד מפיק מגוון של אפשרויות לדירוג מחזורי של הטעמותיו, כך שהוא צופן בחובו מגוון של דפוסי־קצב מוזיקליים פוטנציאליים. ובהכללה, תמליל שכל טוריו מציינים למשקל פואטי אחיד עשוי להיות מגוון למדיי במתכונתו הפרוזודית בזכות דירוג הטעמותיו המשתנה משורה לשורה. דירוג זה, המתחשב ברטוריקה, בתחביר ובחריזה, מציג לפנינו תמונה מורכבת למדיי, שמלחיני הזמר הקל נוטים לפשט אותה ככל האפשר.

### יצאנו אט – ממשקל פואטי למשקל מוזיקלי

דירוג ההרמות הוא בחזקת הצעד הראשון לקראת הקניית משקל מוזיקלי לשורה הפואטית. אולם משקל מוזיקלי סדיר פירושו השלטת מחזוריות ברצף ההטעמות. משקל מוזיקלי מרובע עשוי לבטא היטב את שלוש רמות ההטעמה. **ההפוגות** המסומנות בכוכבית (\*) מווסתות את פיזור ההברות המדורגות על פני ציר הזמן המוזיקלי כך שתיווצר מחזוריות מטריית תקינה.

$$\begin{array}{ccccccccc} 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & \\ = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - & \\ \text{י-צא-נו | אט * * , חי-וור ה-יה ה-ל-יל * * * ,} & & & & & & & & \end{array}$$

הדפוס שהתקבל מתאפיין בקדמה תלת־הברתית לקראת ההרמה השנייה ובצמד הפוגות, המופיע אחרי ההברה הרביעית (ובמקרה זה עולה בקנה אחד עם הצורה). מספר ההפוגות המתקבצות בסוף השורה נבדל על פי החריזה – מלרעית או מלעילית; הדבר תופס לגבי דפוסי־קצב נוספים של הפנטמטר הימבי. הסיומת המלעילית מופיעה תדירות תוך הרחבת ההברה המוטעמת:

$$\begin{array}{ccc} = & - & \equiv \\ \text{* * * | ה-ל-יל * * *} & \text{במקום:} & \text{* * * | ה-ל-יל * * *} \\ \text{סיומת מלעילית בווריאנט מורחב:} & & \text{ה-ל-יל * * *} \end{array}$$

הווריאנט המורחב מונע סיומת חטופה מדיי, או במילים אחרות משכך את סגירתה הסינקופטית של השורה<sup>6</sup>. בשיר שלפנינו החריזה מסורגת (מלעילית ומלרעית לסירוגין)<sup>7</sup>:

1. י-צא-נו | אט \* \* , חי-וור ה-יה ה-| ל-\* יל \* \*
2. ב-מר-ח-| קים \* \* הב-לי-חו ה-או-| רות \* \* \*
3. ו-את ה-| יית \* \* י-פה כ-שתי עי-| נ-\* ייך \* \*
4. עת הד-מ-| עות \* \* ה-יו בן ע-צו-| רות \* \* \*

אותה מתכונת קצבית חוזרת על עצמה בעקשנות רבה לאורך כל השיר. יתר על כן, צורת השיר היא א-ב-א-ב (כשכל יחידה כוללת בית של ארבע שורות), אך המתכונת השולטת בחלק א מתמידה גם בחלק ב ומבליטה את ההבדל המלודי-הרמוני בין החלקים, הבא לידי ביטוי בעיקר בשורות הפותחות. עם זה הדפוס הקצבי עולה בקנה אחד עם המבנה הרטורי והתחבירי של רוב השורות, ובכלל זה השורות הבולטות בחשיבותן. נדגים זאת תחילה בהצדקת שתי ההפוגות הראשונות (אלו המופיעות אחר ההברה הרביעית). בשתי השורות הראשונות הן משרתות להפליא את התוכן: ב"יצאנו אט\*" הן מאטות את יציאתנו אל תוך הלילה החיוור (אך מגבירות את המתח, שכן העצירה היא על הצליל המוביל); ב"במרחקים\*" הן מאפשרות לשאת את מבטנו אל עבר האורות המבליחים במרחק. טיפול זה מקנה לשיר פתיחה מושלמת. אמנם בשורה השלישית הן מפצלות שלא לצורך את הצירוף "היית יפה", אך בשורה הרביעית הן עוצרות את הדמעות.

גם כאשר מתבוננים בשורות הפותחות של ארבעת הבתים, מתקבלת התאמה יפה: בתחילת הבית השני מופיע צמד ההפוגות הראשון באופן התואם את הצזורה – "ליל התן, \*\* ואת הלכת לכרם" – וכך הוא מבודד את יללת התן המלודית (הקדמה מתחילה בצליל הגבוה ביותר בשיר ובורחת בירידה מהצליל המוביל); בתחילת הבית השלישי מבודדות ההפוגות את הצירוף "ואת זכרת \*\*", הפותח גם את שתי השורות הבאות באותו הבית; ובתחילת הבית הרביעי – "ואת נותרת \*\*" – מותר צמד ההפוגות את

<sup>6</sup> לעתים המבצע בוחר את וריאנט הסיום המלעילי כראות עיניו: באלבום 'ארץ ישראל הישנה והטובה' (בהוצאת הגר-פונקול מ-1973) מבצע אריק אינשטיין את "יצאנו אט" עם הסימוט המלעיליות בווריאנט המקוצר, אף על פי שהשיר כתוב ואף מבוצע על פי רוב בווריאנט המלעילי המורחב, שאף אינשטיין עצמו דבק בו בהזדמנויות אחרות.

<sup>7</sup> הסימן ^ מעל למילה יצאנו מציין פסגה בגובה, המסתמנת במנגינה. בדרך זו מקנה וילנסקי לצירוף "יצאנו אט" עקומה מלודית, המחקה את עקומת הדיבור. הלחן משקף את אי-התיאום בין גורמי בולטות שונים. בסופו של דבר, הבלטת המילה 'אט' באמצעות הצזורה גוברת על הבלטת 'יצאנו' באמצעות גורם הגובה, ולפיכך 'אט' הוא שנופל על ה-bit down.

הנמענת לבדה, וכמעט אין צורך במילים המשלימות – "והבדידות חובקת". שני הבתים הללו הופכים את השיר לשיר זיכרון בעוד גיבוריו בחיים.<sup>8</sup>

מעטות השורות היוצאות ממש נפסדות מהדפוס הפרוזודי האמור. הנפגעות העיקריות הן השורות המסיימות את הבתים השני והרביעי, כאשר אותיות השימוש זכות להטעמת יתר:

8. י-צא-נו | ב- \*-מש-עול-ה-צר-ל-| קרב \* \* \* \* כשל בהטעמת המילה "במשעול"

16. נפ-רד-נו | ו- \*-חי-יכ-נו-ב-מ-| בט \* \* \* \* כשל בהטעמת "נפרדנו וחייכנו"

פגיעות בוטות פחות מתבטאות בפירוק צירופים, כמו "מגע \*-יידו" (שורה 12), וכן בהתעלמות מהגלישה היחידה בשיר: "ואת זכרת את השעות בטרם / יצאנו במשעול הצר לקרב" (שורות שבע ושמונה). ההפוגות בסוף שורה שבע קוטעות את הצירוף "בטרם יצאנו", הקושר בין השורות.

בסופו של דבר, הדפוס האחיד פועל לטובת השיר. הוא קוצב מתונות את ראשית הצעידה במשעול, שמן הסתם תהיה מאוששת יותר בהמשך, אך ההמשך הוא מעבר לגבולות תוכנו של השיר.<sup>9</sup> ההפוגות פועלות רוב הזמן בשירות הטקסט: הן מאטות, מרחיקות, עוצרות, מניחות מרחב לזיכרון, מאריכות את הציפייה ("את תחכי- \*-"), וככלל הן תורמות להתנהלות השיר בעצלתיים הן מצד תוכנו והן מצד השמעתו.

### "יצאנו אט" כאבטיפוס

"יצאנו אט" ממוקם בזמר הקנוני במקום טוב באמצע. באתר "MOOMA – המוסיקה של ישראל" הוא מצוטט בשישה עשר אלבומים שונים מכל התקופות עד עצם שנות האלפיים. ואולם לעתים אפשר ללמוד על חשיבותו של שיר דווקא מתוך הדהודו מחוץ להקשרו הטבעי. אזכורו הכמו פרודי ברפרטואר של להקת 'כוורת' מעיד על היותו אבטיפוס – מעין מסמן קנוני של הזמר העברי הנוגה של אמצע המאה.

**שיר הטמבל** של 'להקת כוורת' הוא מעין פרפרזה היתולית על "יצאנו אט". הזיקה בין השירים כבר מתגלה מהשורה הראשונה בזכות הלחן, ובכלל זה הדפוס הקצבי:

1. כו-לם-אומ-|רי- \* \* \* \* לי ש-א-ני ב-|ס-דר \* \* \*

<sup>8</sup> התמליל המלא זמין באתר "שירונט" [www.shiron.net](http://www.shiron.net).

<sup>9</sup> כרגיל אצל חפר החיילים (בלשון רבים) נפרדים מהנמענת (בלשון יחיד). רק על ערמת השחת מקיימים את ההתייחסות ביחידים...

אולם זיקה זו הופכת מוצהרת רק בבית השלישי:

$$9. \text{ י-צא-תי | אט * * א-ני או-הב ר-גו-ע * * } = - \equiv - = - \equiv -$$

$$10. \text{ כי ל-איד-יוט לא טוב * * לה-יות מ-הר * * * } = - \equiv - = - \equiv -$$

$$11. \text{ ה-מח-ש-בו- * *-ות מת-רו-צ-צות ק-בו- * *-ע * } = - \equiv - = - \equiv -$$

$$12. \text{ א-בל ב-ראש * * של מי-ש-הו א-חר * * * } = - \equiv - = - \equiv -$$

הלחן מעוגן היטב בדפוס הקבוע אם כי הוא מותיר מקום לחריגות. גמישותו של הלחן (או של דרך ביצועו) לסטיות מהסכימה הקצבית מאפשרת יתר רישול בשקילת המלל; והדבר עולה בקנה אחד עם השוּבבות של הלהקה. דימוי נון־שלנטי זה גם מאפשר לחברי 'כוורת' לפגוע בקודשי־הקודשים של הזמר העברי ולהעמיד את הטמבל במקום שבו ניצבה נערת תש"ח, הנפרדת בדמעות עצורות מהפלמ"חניקים, העומדים (אולי) ליפול בקרב. באמצע שנות השבעים הם יכולים לעשות זאת ולצאת ללא פגע וללא חרמות ונידויים, אך אולי לא רק רוח הזמן משחקת לטובתם, אלא גם התחושה שהטמבל שלהם נוגע ללב לא פחות מהנערה בשירים של חפר־זהבי.

הדפוס הקצבי דלעיל, שיכונה מעתה ואילך דפוס "יצאנו אט", רווח בשירי־זמר עבריים, הקצובים בפנטמטר ימבי.<sup>10</sup> על אף היותו א־סימטרי, הוא מאוזן היטב: הקדמה אינה ארוכה מדי, והשורות אינן מבודדות מדי (זאת בהשוואה לדפוסים האחרים שינוסחו בהמשך); צמד ההפוגות תומך היטב בהברות הממוקדות, ודירוג ההטעמות מסתמן באופן בהיר וחד־משמעי.

כאשר דפוס "יצאנו אט" מצטרף ללחן שסולמו מינורי בטמפו מתון, הוא משווה לעצמו נעימה נוגה, נוסטלגית או אפילו רווית עצב עמוק. נעמי שמר אימצה אותו לאחד משיריה המדמיעים ביותר – **אנחנו שנינו מאותו הכפר**.<sup>11</sup> בעוד בשירים של חפר־זהבי השכול והאבדן הם רק בגדר האפשרי, הרי אצל שמר הוא ודאי.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> ממצא זה הוא פרי התרשמות מעיון בלתי שיטתי ברפרטואר. כדי למפות את המשקלים הפואטיים, השוררים בזמר העברי, ואת הדפוסים הקצביים, הנגזרים מכל אחד מהם, דרוש מחקר מקיף. במסגרת מחקר כזה יתברר לאשורו גם מצבם של השירים המושתתים על פנטמטר ימבי.

<sup>11</sup> נעמי שמר, **סימני דרך: 121 שירים נבחרים** (אורייהודה: כנרת, 2003), שיר מס' 76.

<sup>12</sup> דפוס "יצאנו אט" עשוי להופיע גם בשירים עליזים וערניים. דוגמאות לכך מצויות בשיריה של נעמי שמר – **יש לי חג ובסנדלים על גשר הירקון**. בשני השירים מופיע הדפוס בפרמוטציות ריתמיות מרחיקות לכת, המשנות את אופיו כליל.

בתי השיר ערוכים בפנטמטר ימבי, המולחן, כאמור, לפי הדגם של "יצאנו אט".<sup>13</sup> האוניפורמיות בולטת בייחוד על רקע אחידות החריזה, שהיא כולה מלרעית. חריגה עקבית נמצא בשורה האחרונה של כל בית, ההופכת את עורה מפנטמטר ימבי לפנטמטר טרוכאי (ההברה המושפלת הפותחת מושמטת).

$$1. \quad \begin{array}{c} = - \equiv - = - \equiv - \\ \text{א-נח-נו | שנ-}*-*\text{-נו-מ-או-תו-ה-| כפ-}*-*\text{-ר} \end{array}$$

$$2. \quad \begin{array}{c} = - \equiv - = - \equiv - \\ \text{או-תה-קו-|מה-} *-*\text{-או-תה-בלו-רית-שי-|ע-}*-*\text{-ר} \end{array}$$

$$3. \quad \begin{array}{c} - \equiv - = - \equiv - \\ \text{או-תו-חי-|תו-}*-*\text{-ך-די-בור-} - \text{מה יש לו-|מ-}*-*\text{-ר} \end{array}$$

$$4. \quad \begin{array}{c} = - \equiv - = - \equiv - = \\ \text{ה-}*-*\text{-ן א-|נח-נו-מ-או-תו-} \sim \text{ה-}*-*\text{-|כפ-}*-*\text{-ר} \end{array}$$

הדפוס מתפקד ברמות שונות של הצלחה במהלך השיר. הוא תואם באופן אופטימלי את השורה הפותחת, שהיא כותרת השיר. שורה זו ניצבת גם בפתח הבית השני, חוזרת על עצמה מספר פעמים בקודה, ולמעשה מהווה את עמוד התווך הטקסטואלי תוך שהיא צוברת משמעות. מעניין להיווכח שהמילה הפותחת, "אנחנו", מוטעמת באופן חלש, והופכת בלחן לקדמה של שלוש הברות מכיוון שהצירוף המכריע הוא "אנחנו שני-}\*-\*\text{-נו". הלחן מטעים אפוא את מילת המפתח "שנינו" ואף מאריך בה.<sup>14</sup> אותה מתכונת תואמת להפליא גם את השורה השנייה. בשורה השלישית ניכר פגם בחיתוך דיבורו של הדובר: מוקד ההטעמה היה צריך ליפול על ה"דיבור" ולא על ה"חיתוך". נוסף על כך ה"חיתוך" איננו חתוך כלל, אלא מוארך – "חי-תו-}\*-\*\text{-ך". הדפוס של "יצאנו אט" משרת היטב את הבית השני, אך מתגלה ככושל בצמד הבתים הבא. הדבר ניכר בייחוד בבית הרביעי כשהדפוס מביא להטעמת יתר של מילות יחס: "הלכנו אל", לחמנו ב", "זחלנו על" (וכן "אהבנו את" מתוך הבית השלישי). האוזן סולחת, כאמור, על כל המעידות הללו מכיוון שאיננה מצפה משיר־זמר סטרופי לעושר ריתמי, הנובע מהשתדלות יתר של הלחן לעקוב אחר דקויות התמליל.

הפזמון־החוזר חורג מהפנטמטר ומקצר את השורות (שתיים טרימטריות ושתיים טטרמטריות), אך הוא מצביע על קשר תמטי בין השירים – מוטיב הזיכרון: "ובלילות שישי / כשרוח חרישית / בצמרות שחורות

<sup>13</sup> הפנטמטר הימבי מצוי בשיריה של נעמי שמר, בעיקר בשירים מעורבי משקל: שימוש מסורג בהקסמטר ובפנטמטר נמצא בחורשת האקליפטוס, בלילה שכזה ובסנדלים על גשר הירקון. שימוש מסורג בפנטמטר ובטרמטר במחר ובכד הקמת.

פנטמטר טהור נמצא בבתי השיר יש לי חג; עצוב למות באמצע התמוז פנטמטרי ברובו.

<sup>14</sup> כאשר הפוגות נופלות באמצע מילה, אחרי הברה מוטעמת, הן עשויות לתמוך בהטעמה. באשר לתוכן, הן עשויות לשרת אותו או לפגוע בו לפי המקרה. השפעתן של הפוגות כאלו עשויה להיות אפוא חיובית שלא כהפוגות הנופלות בין מילים, האמורות להוות צירוף (כמו סומך־נסמך). במקרה האחרון הן עלולות ליצור רושם של פיסוק שגוי.





הבית השלישי של **אגדת דשא** מעביר אותנו לשם גיוון לדפוס קצבי אחר, המחזק את ההרמה הראשונה:

$$- = - \equiv - = - \equiv -$$

9. מ-|ת-חת ל-רא-**שי** מו-נ-חת | י-|-ר-|\* \* \*

$$- = - \equiv - = - \equiv -$$

10. ו-|על-רא-**שי** צרור תל-ת-לים מו-|טל \* \* \* \* \*

אמנם דפוס זה אינו הולם היטב את מערך ההטעמות של התמליל, אך יש חן מסוים בהטעמת יתר של מילות היחס הפותחות "מתחת" "ועל" תוך החלשת המילה "ראשי", האמורה למקד את ההטעמה (ראה לעיל את ההברות המודפסות בהבלטה).

### דפוס "החופש תם"

מתברר של "יצאנו אט" אין מונופול על הפנטמטר הימבי בזמר העברי. לצדו קיים גם דפוס קצבי, המרומם את ההרמה הראשונה, והדבר גורר קדמה חד-הברתית. זהו דפוס פשוט יותר, המאפשר להריץ את ההברות במשקל מרובע בלי לקטוע אותן באמצעות הפוגות, אך מחייב הפרדה רבה בין השורות כתוצאה מריכוז הפוגות בסופה של כל שורה. דא עקא שמעט מאוד פנטמטרים ימביים מקבלים את עולו של דפוס זה באופן משכנע. על פי רוב הוא כפה הר כגיגית על שורות התמליל. שירו של סשה ארגוב **החופש תם** ממחיש זאת היטב.<sup>16</sup> התבוננות בבית הראשון כשהוא לעצמו מעוררת חשד שחיים חפר כתב אותו כשבראשו התנגן הלחן של "יצאנו אט". ביטוי לכך אפשר למצוא בתרשים דלהלן, המותאם במתכונתו הקצבית ללחן של דוד זהבי. הקוראים מוזמנים לנסות זאת במו קולם ולשיר את מילות הבית הראשון של **החופש תם** במנגינת "יצאנו אט":

$$= - \equiv - = - \equiv -$$

1. ו-שוב נר-|אה \* \* , הס-תיו יו-רד כ-|ח-|רב \* \* ,

$$= - \equiv - = - \equiv -$$

2. מול ה-שקי-|עה \* \* נוש-רים ע-צי-ה-|פרי \* \* \* \*

$$= - \equiv - = - \equiv -$$

3. ה-חו-פש | תם \* \* , צ-ריך ל-צאת ל-|ד-|\* \* \* \* ,

$$= - \equiv - = - \equiv -$$

4. תני נ-שי-|קה \* \* , יל-דה, ל-ב-חו-|רים \* \* \* \* ...

יתר על כן, אין מניעה להסב את הלחן של ארגוב למתכונת הקצבית דלעיל. נסו לשיר את **החופש תם** לפי הלחן המוכר של ארגוב, אך במקצב של "יצאנו אט"; נסו והיווכחו שאין המנגינה נמצאת ניזוקה מכך.

<sup>16</sup> סשה ארגוב, **ככה סתם: שירי סשה ארגוב** (תל-אביב: הוצאת ידיעות אחרונות, 1983), שיר מספר 4.

להפך, הגיית המלל נעשית ברורה יותר. הצורות המשתמעות מסימני הפיסוק הן שמעודדות את מיקוד ההרמה השנייה, אך לצדן שוררת זיקה תוכנית מפתיעה בין השירים. שתי השורות הפותחות של שני השירים מקבילות להפליא. נדמה כאילו גם הפעם אנו ניצבים על מפתנו של שיר פרידה טרגי. ואולם ככל שאנו מתקדמים במורד התמליל, הולך ומתברר לנו שהפעם מדובר בשיר פרידה, שנימתו קומית. אולי משום כך בחר ארגוב להריץ את השורות בקלילות לפי המתכונת הפשוטה יותר, שמעתה נכנה אותה דפוס "החופש תם":<sup>17</sup>

1. ו-|שוב נר-אה, הס-תיו יו-רד כ-|ח-ר\* \* \* \* ,

2. מול | ה-שקיעה נוש-רים ע-צי-ה-|פרי \* \* \* \* \* ,

3. ה-|חו-פש תם, צ-ריך ל-צאת ל-ד-|ר\* \* \* \* \* ,

4. תני | נ-שי-קה, יל-דה, ל-ב-חו-|רים \* \* \* \* \* ...

דפוס זה איננו מצטיין בפרופיל ריתמי מובהק כקודמו. ייתכן שהיה ארגוב מעוניין לרפרף על פני השורות במקצב סתמי (הוא מכניס מעט סינקופציה לשתי השורות הראשונות, אך נוטש אותה בהמשך) כדי להנגיד אותה עם הפזמון־החוזר, הזוכה לקווי מתאר ריתמיים ייחודיים יותר. אם הייתה זו כוונתו של ארגוב, הרי נאלץ לשלם עליה מחיר מסוים: בשורות האי־זוגיות הוא מתעלם מסימני הפיסוק; בשורה השנייה הוא מחמיץ את ההזדמנות להעמיד את השקיעה אל מול עצי הפרי הנושרים; ובשורה הרביעית מוזמנת ה"ילדה" להעניק "נשיקה הונגרית" ל"בחורים" (הטעמת היתר של גו"ן הנשיקה היא בגדר שיבוש פרוזודי מובהק: מלעיל דמלעיל במקום מלרע).

השימוש המרושל קמעה בדפוס "החופש תם" רווח גם בשירי־זמר אחרים. הוא אמנם פשוט ונוח להלחנה, אך, למזלו הרע, הוא הולם היטב מבנה פרוזודי בלתי שכיח, המושתת על מיקוד ההרמה הראשונה. מוקד כה מוקדם בולם כאילו את השטף הרטורי של האמירה ומפר את האיזון הפנימי של השורה, ולפיכך הוא איננו רווח בפואזיה שבה עסקינן. לעומת זה המוזיקה מעדיפה בדרך כלל לצאת לדרך מנקודת מוצא יציבה מבחינה טונלית ומטרית כאחת. לפיכך היא נוטה לעתים לכפות דפוסים קצרי קדמה (במקרה שלנו חדה־הברתית או תלת־הברתית) על שורות פואטיות, המעודדות לכאורה קדמה ארוכה ומורכבת (של חמש הברות ויותר).

<sup>17</sup> שיר זה הוא מהמוקדמים שבשיריו המוכרים של ששה ארגוב. בהמשך דרכו ארגוב מגלה רגישות הולכת וגוברת לנתוני הפרוזודיים של התמליל. הד לכך יופיע לקראת סוף העיון הנוכחי.

## עירוב דפוסים

ממבחר השירים שסקרנו עד כה עולה שהזמר העברי נוטה להיצמד לדפוס קצבי אחד ולהתמיד בו לפחות לאורך כל הבית השירי, אם לא לאורך השיר כולו. עם זה שילוב פשוט בין דפוסים שונים איננו בלתי מצוי ברפרטואר. בבית הראשון מתוך **הי'ה היו אי פעם בחורים** מאת יעקב אורלנד ומשה וילנסקי מסרג הלחן את "יצאנו אט" עם "החופש תם".<sup>18</sup> סידור זה הולם את מבנה החריזה שגם היא מסורגת (מלעיל-מלרע-מלעיל-מלרע). ה"מודולציה" בין הדפוסים מתבצעת בקלות על ידי ויסות מספר ההפוגות בסופי השורות.

1. ה-לי-לה | בא-\*, ע-נן על ה-צ-|מ-ר-\*, \*-\*-\*-\*  
"יצאנו אט"
2. ו-|קר ל-ך ו-רו-ח-ך נר-|גז \* \* \* \*  
"החופש תם"
3. נד-מה ל-ך \* \* ש-כל אי-שה עו-|ב-\*, \*-\*-\*-\*  
"יצאנו אט"
4. אי-|נ-נה זאת מה ש-הי-תה אי-|אז \* \* \* \*  
"החופש תם"

מכל ארבע השורות בבית הראשון רק הראשונה מולחנת בתיאום מלא עם נתוני התמליל. זיקתה של שורה זו ל"יצאנו אט" איננה פרוזודית בלבד, אלא גם תוכנית: שני השירים פותחים בתיאור הלילה. בשאר השורות נמצא לא מעט חריקות – הטעמות יתר שלא במקומן ואי-הטעמה מספקת של הברות הראויות לכך. וילנסקי ממזער את הנזק כשהוא מפצה כמה מההברות מקופחות ההטעמה באמצעות פסגה בגובה (^). הדפוסים המסורגים בבית הראשון מתפצלים בהמשך המחזור: בבית השני משתלט דפוס "יצאנו אט", ובפזמון – דפוס "החופש תם".

אין ספק ש**שכלניות** הוא גולת הכותרת של שירי משה וילנסקי לטקסטים פנטמטריים-ימביים. תמלילו של נתן אלתרמן ארוך ומורכב וכרוך גם הוא בשילוב דפוסים-קצב. כל אחד משלושת מחזורי השיר כולל שני בתים ופזמון-חוזר. הפזמון עצמו חובק בתוכו בית מלא של ארבע שורות נוספות כך שהוא מעין שיר בתוך שיר, וצורתו היא א-א'-ב-א' כשחלק ב הוא הבית הפנימי. הן הבתים החיצוניים והן הבית הכלוא בפזמון כתובים בפנטמטר ימבי; הדבר מבליט את השוני במבנה הפרוזודי של הפזמון (כלניות, כלניות וכו'). המורכבות מתבטאת גם בלחן כשכל אחת מחטיבות השיר מולחנת באופן אחר. ואולם אם נתבונן בשורות הפנטמטריות, נראה שרק שני דפוסים שולטים בהם: הדפוס השכיח של "יצאנו אט", השולט רק בשתי השורות הפותחות של הבית הראשון, אך מקרין גם על הקדמה התלת-הברתית של הפזמון (כ-ל-ני-|יות \*  


---

<sup>18</sup> משה וילנסקי (לעיל, הערה 15), עמ' 42.

\* \* \*); שאר השורות הן מהטיפוס של "החופש תם", הנוקט קדמה חד-הברתית ונמנע מהפוגות במהלך השורה. אמנם המעבר בין הדפוסים מתבקש בבית הראשון, אך בהמשך החלתו של הדפוס השני נשמעת שרירותית למדי. ייתכן שהמלחין היה מעוניין בהרצה סתמית של השורות הפנטמטריות המינוריות (ובעיקרון אאוליות) כדי להגביר את רושם פריצתו המז'ורית של הפזמון-החוזר.<sup>19</sup>

בבית הראשון ה'מודולציה' בין הדפוסים הקצביים מתרחשת כנדרש בין שורה שתיים לשורה שלוש. ואכן דפוס "יצאנו אט" הולם להפליא את השורה הראשונה, צולח את השנייה, אך ניגף בשלישית ומומר באחר:

1. "יצאנו אט" = - ≡ - = - ≡ -  
ה-ע-רב | בא \* \* . שקי-עה ב-ה-ר יו-ק-ד-\*-\* ת
2. "יצאנו אט" - = - ≡ - = - ≡ -  
א-ני חו-ל-\*-\* מת ו-רו-אות עי-נ-|-\*-\*-\*-\*:יי
3. "החופש תם" = - ≡ - = - ≡ -  
ה-ג-י-אה נ-ע-רה קט-נה יו-ר-ד-\*-\* ת
4. "החופש תם" - = - ≡ - = - ≡ -  
וב-|אש כ-ל-נ-יות לו-הט ה-ג-|-\*-\*-\*-\*:יי

דפוס "החופש תם" הולם היטב את שורה שלוש, צולח את שורה ארבע, אך כושל בשורות רבות אחרות בלי להיות מומר באחר. הבית השני מולחן כולו בדפוס זה, אך הוא תואם רק את שתי השורות האחרונות (שבע ושמונה). שתי השורות הראשונות (חמש ושש) של בית זה סובלות מהטעמות יתר של אותיות השימוש (בשורה חמש פסגה בגובה - ^ - ממזערת נזקים). השימוש בדפוס "החופש תם" נעשה כאן, לכאורה באופן מרושל במקצת, אך, כאמור, זו הקרקע הסתמית, שמתוכה מגיחות הכלניות בכל עוז פריחתן.

5. את | ה-פר-חיים לצ-רור היא ת-ל-קט לה-\*-\*-\*-\*  
- = - ≡ - = - ≡ -
6. ו-|ב-שבי-לים ה-מת-כ-סים ב-ט-\*-\*-\*-\* ל  
- = - ≡ - = - ≡ -

<sup>19</sup> משה וילנסקי, שם, עמ' 20.

7. אל | א-מא היא נח-פ-זת ו-קו-|רא-ת לה- \*- \*-\*:

8. ה|בי-טי מה ה-בא-תי לך ב|ס- \*- \*-\*! ל!

10-9. כ-ל-נ-|ו-|- \*- \*-\* ת, כ-ל-נ-|ו-|- \*- \*-\* ת...

עם הופעתן של הכלניות בשורה תשע (תחילת הפזמון-החוזר) חוזרת גם הקדמה התלת-הברתית של "יצאנו אט", אך במתכונת חדשה: הפזמון-החוזר כולו מושתת על מילים מלרעיות של ארבע הברות: "כלניות, / כלניות, / כלניות אדמדמות אדמוניות. / כלניות, / כלניות, / כלניות מטוללות חינניות". באופן זה המשקל הפואטי הוא ימבי פחות ופאוני יותר. למעשה שורות אלו כתובות בפאון-4, משקל שבו מקדימות שלוש השפלות רצופות את ההרמה. התכונות הפרוזודיות יוצאות הדופן של שורות אלו מזדקרות לאוזן על רקע השגרה הפנטמטרית, האופפת אותן. נוכחנו שוילנסקי השכיל להוציא את הניגוד הזה לאור בכל האמצעים הקומפוזיטוריים שעמדו לרשותו – טונליים וקצביים כאחד.

בסיכומו של שיר, הדפוס הקצבי הרווח בשורות הפנטמטריות ימביות הוא "החופש תם". שכיחותו (עשר מתוך 12 שורות) עולה בקנה אחד עם האחידות הפרוזודית, הרווחת בשירי הזמר שבדקנו.

### מוקד מהסוג השלישי

מכל האמור לעיל מתברר שהזמר הקל מסתפק בשני דפוסי-קצב כמעט בלעדיים להלחנת הפנטמטר הימבי, ורק באחד משניהם נעשה שימוש משכנע – בתומך במיקוד ההרמה השנייה. טרם נתקלנו בדפוס קצבי התומך במיקוד ההרמה השלישית, אף על פי שמוקד כזה אינו נדיר בטורים הפנטמטריים, שעיסוקנו בהם.<sup>20</sup> מתברר שהזמר הקל אכן נמנע מלהעמיד סכמות קצביות העשויות לדבר. הוא פשוט מתעלם במקרים כאלה מתביעותיו הפרוזודיות של הטקסט ונוקט פתרונות מוזיקליים נוחים יותר להשגה.

בדוגמה הבאה, הפותחת את תמלילו של יוסי גמזו – **זוהי יפן**, נופל מוקד ההטעמה הראשון על ההרמה השלישית:

5 4 3 2 1  
 - - - - -  
 מ-על ל-מס-ג-**דים** עו-לה י-ר-ח

<sup>20</sup> מוקד על ההרמה הרביעית נדיר יותר, וקיים קושי אובייקטיבי להעניק לו טיפול מלודי נאות בשל סמיכותו למוקד החריזה, הנופל על ההרמה החמישית.

מבנה הטעמה כזה מעמיד לפני המלחין שתי בעיות: המוקדים נעשים קרובים זה לזה; קיים רצף של חמש הברות לפני המוקד הראשון. אם נסדיר שורה זו במסגרת משקל מרובע, היא תראה כך:<sup>21</sup>

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

מ-|על ל-מס-ג-|דים \* \* \* \* \* עו-לה י-|ר-ח \*

הקדמה ל-down bit הראשון נעשית ארוכה ומורכבת; רצף של ארבע הפוגות קוטע את השורה באמצע, והדבר בא על חשבון ההפוגות המפרידות בין השורות העוקבות (בהנחה שהן עשויות באותה מתכונת). פשוט הרבה יותר להתפשר ולהסדיר שורה זו לפי הדפוס של "החופש תם" כדלקמן:

1. 
$$\begin{array}{cccc} 4 & 3 & 2 & 1 \\ - & = & - & \equiv \\ * & * & * & * \end{array}$$

מ-|על ל-מס-ג-|דים \* \* \* \* \* עו-לה י-|ר-ח \*
2. 
$$\begin{array}{cccc} - & = & - & \equiv \\ * & * & * & * \end{array}$$

מ-|על בי-|תך עו-לים או-רות ני-|און \* \* \* \* \*
3. 
$$\begin{array}{cccc} - & = & - & \equiv \\ * & * & * & * \end{array}$$

ו-|שוב שי-חי יס-|מין נות-נים פה | רי-ח \* \* \* \* \*
4. 
$$\begin{array}{cccc} - & = & - & \equiv \\ * & * & * & * \end{array}$$

ו-|שוב א-נח-נו | כאן, מול ה-ש-|עון \* \* \* \* \*

הפשרה איננה צורמת את האוזן, מכיוון שהמוקד הראשון נופל בכל זאת על פעמה כבדה יחסית. החריזה זוכה, כמובן, אף היא לתמיכה מטרתית מרבית. אם נתעלם מההגזמה בהטעמת ההברה השנייה, נוכל להסכין עם הפשרה הקצבית, שדפוס זה מציע לנו. המצב המתואר תופס לגבי השורות אחת, שלוש וארבע בבית הראשון, הממוקדות שלושתן באופן זהה. שורה שתיים היא שמוצאת עצמה ניזוקה נזק חמור יותר, מכיוון שמוקד ההטעמה הראשון שלה מקופח יותר. שורה זו מעודדת את הדפוס הקצבי של "יצאנו אט", אלא ששורות כדוגמתה הן קבוצת מיעוט ב"זוהי יפו". מעניין להיווכח ששורות רבות נוספות בשיר דבקות במתכונת הרווחת בבית הראשון (מיקוד ההרמה השלישית), כך שאין מניעה להחיל עליהן את אותה פשרה קצבית, דהיינו במשקל מרובע עם קדמה חד-הברתית. הדבר בולט בייחוד בבית החמישי:

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

סי-|רות ה-ד-י-|גים קור-צות ב-|או-פק \* \* \* \* \*

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

ה-|לי-לה מ-ש-|חק ב-מח-בו-|אים \* \* \* \* \*

<sup>21</sup> כל ניסיון להסדיר מבנה הטעמות זה במשקל משולש עולה בתוהו.







דפוס ההרמה השלישית: וריאנט ("ערמה")

יתרונו: קיצור הקדמה מחמש הברות לשלוש. המוקד המקופח זוכה לפיצוי באמצעות גורם המשך:

$$= \quad - \quad \equiv \quad - \quad = \quad - \quad \equiv \quad - \\ * \quad * \quad * \quad \tau\text{-}\tau \quad | \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad * \quad * \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad | \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau$$

$$= \quad - \quad \equiv \quad - \quad = \quad - \quad \equiv \quad - \\ * \quad * \quad * \quad * \quad \tau\text{-}\tau \quad | \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad * \quad * \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad | \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau$$

וריאנט זה יכול להתממש באופן משכנע כאשר ההרמה השנייה מוטעמת יותר מהראשונה (שלא כמו ב"מעל למסגדים"). כך, לדוגמה, אפשר היה לפתוח את "אגדת דשא":

$$= \quad - \quad \equiv \quad - \quad = \quad - \quad \equiv \quad - \\ * \quad * \quad * \quad * \quad \tau\text{-}\tau \quad | \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau \quad \tau\text{-}\tau$$

דפוס ההרמה השלישית מפציע בשמי הפנטמטר הימבי המולחן כשעסקינן בשיר האמנותי. עצם קיומו הוא רק אחד מהסממנים הפרוזודיים-המוזיקליים, המבדילים את השיר האמנותי מהזמר הקל, שסקרנו עד כה. כדי ללמוד על ההבדל איננו פונים לקומפוזיציות אוונגרדיות ולמודרניזם קיצוני. מן הראוי לבחון את השוני על בסיס משותף, כאשר גם מצדו ה'אמנותי' של המתרגם קיימת אחיזה כלשהי בטונליות, בתופעות מודליות, בהרמוניה, המושתתת בעיקרה על אקורדים מסורתיים, במרקם של מנגינה וליווי, בחלוקה לתיבות זוגיות, משולשות ומרובעות, במבחר מוגבל של ערכים ריתמיים ובצורה מוזיקלית, התואמת פחות או יותר את הצורה הפואטית. על בסיס משותף זה דווקא מסתמן ביתר שאת הפער ביחסי מילה וצליל.<sup>25</sup>

### הפנטמטר הימבי בשיר העברי האמנותי: המקרה של תרזה דיימון

תרזה דיימון הייתה אישה מן האצולה הצרפתית, שחייתה בסוף המאה הט"ז בסביבות אביניון שבפרובנס. בהיותה בת ארבעים בערך התאהבה באיטלקי צעיר, ששימש מחנך לבניה, והקדישה לו כארבעים ואחת סונטות. כאשר עזב האיטלקי הצעיר את ביתה, שרפה את כל שיריה והיא עצמה פרשה למנזר. זכר שיריה נשאר רק כאגדה בפני בני דורה.<sup>26</sup>

זהו סיפור הרקע כמו שניסחה (או בדתה) לאה גולדברג המשוררת, שהחליטה לשחזר מדמונה את שיריה של אותה תרזה. כיצד אפשר לשחזר אגדה עתיקה, המושתתת על זיכרון ערטילאי? אדם יכול, כמובן, לשחזר את התנסויותיו הוא מתוך אמונה, שאהבה היא אהבה ואכזבה היא אכזבה, ואף גיל, מעמד, מוסכמות ודימוי עצמי, כל אלה הם עניינים אנושיים, החוזרים על עצמם בכל הדורות ולפיכך ניתנים

<sup>25</sup> כדי להרחיב את הבסיס המשותף נגביל את הדיון לבתים של ארבע שורות, שכן בתים משולשי שורות, דוגמת הבית השלישי והרביעי בסונטות, נדירים בזמר הקל.

<sup>26</sup> העיון במחזור השירים של יחזקאל בראון למילותיה של לאה גולדברג – "אהבתה של תרזה דיימון" – מתבסס על הגרסה לסופרן ולפסנתר מ-1962 בהוצאת המכון למוסיקה ישראלית (ממ"י) שבתל-אביב.

לשחזור. ואולם המשוררת חיפשה אחיזה מוצקה יותר, שתחבר אותה עם אותה בת אצילים רחוקה בזמן ובמקום ומצאה אותה בצורה הפואטית; אותה היא אימצה במלוא החומרה וההקפדה. כל הסונטות הוצקו באותו הדפוס: ארבע־עשרה שורות של פנטמטר ימבי מדויק ללא כל סטיות, הנחות או הקלות, המתחלק לשני קוטרנים (בתים של ארבע שורות כל אחד) ושני טרצינים (בתים של שלוש שורות כל אחד). במסגרת הנוקשה הזאת הפיחה המשוררת רוח חיים שוקקת. כשם שבמישור התוכני המשוררת מעמידה במסגרת המצב הרגשי הכללי שפע של ביטויים רגשיים שונים, ולמעשה כל סונטה כתובה מזווית רגשית אחרת, כך גם במישור הפרוזודי, כאשר המבנה הפנימי של השורות, אופני הצטרפותן ומתכונות החריזה שלהן יוצרים יחדיו תמונה קלידוסקופית, המשתנה והמתגוננת בהתמדה. אנו מקבלים אפוא במסגרת של פרופורציות קלסיות נוקשות תמונה פועמת רבת פנים. מי שמקבל על עצמו להלחין את מחזור הסונטות, צריך למצוא את המקבילה המוזיקלית לשילוב שבין החומרה החיצונית לבין הגמישות הפנימית, בין סערת הרגשות לבין הראייה המפוקחת, בין הקבילה לבין הקבלה, בין התסכול לבין ההתרפקות.

יחזקאל בראון לא הפיק משירתה של גולדברג זיקוקי די־נור, אלא הלחין אותה בעדינות צלולה וחסכנית. את פתרונו לבעיית הריבוי שבאחדות והאחדות שבריבוי מצא בדמות הצירוף הפרדוקסי כמעט של עמימות אימפרסיוניסטית עם שקיפות של אקורלי המזכיר מקצת מיצירתו של מוריס רוול. הוא העדיף שלא להקצין מוזיקלית את הניגודים הרגשיים המובנים בסונטות, אלא לרכך אותם דווקא תוך העדפת הנעימה המופנמת, המפוקחת והמרוחקת על זו המתריסה והמוחצנת. הוא הלחין עשר מתוך שתים־עשרה הסונטות תוך הכנסת שינויים קלים בסדר הופעתן במחזור. הסדר המקורי נשמר בעיקר בהתחלת המחזור ובסופו (שתי הסונטות הראשונות והשתיים האחרונות מופיעות כסדרן). אחת משתי הסונטות שהשמיט – "ולו אותי גירשת למדבר" – היא אולי הסונטה הרוגשת ביותר במחזור, וריגושה גובל במזוכיזם. כל מלחין אחר היה עץ עליה כמוצא שלל רב. ייתכן שבראון ויתר עליה, מפני שלא היה ביכולתו לשוות לה את הנעימה המאופקת שנקט בשאר השירים; הנימה היא נימה של ריגוש מרוסן, העולה לעתים על גדותיו אך חוזר למסורותיו. שלא כמשוררת לא קיבל עליו בראון אילוצים חמורים מבחינת חוקי החיבור הפורמליים. ואולם כנגד זה החמיר עם עצמו מבחינה אסתטית; הדבר מתבטא בהצרה מרצון של מרחב ההבעה. אמנם הלחן זורם רוב הזמן חופשי ונינוח, אך הנינוחות הזאת נקנתה, ככל הנראה, במשמעת עצמית חמורה לא פחות מזו הטבועה בטקסט.

אפשר לעיין ביצירה מזוויות ראייה שונות ומגוונות, בהן הזווית המודלית, ההרמונית והמרקמית. בעיונו הנוכחי נמשיך לדבוק בהיבט הפרוזודי־מוזיקלי, המשקף להפליא את השוני בין שיר הזמר ובין השיר האמנותי וממקד אותו. היבט זה מתבלט כאן בייחוד לאור הארגון הפרוזודי המובנה בסונטות. כן הוא מתבלט לנוכח השתדלותו של המלחין לבוא לקראת המשוררת ולשמר את פירות עמלה בלי לכבול את ידיו ולוותר על חירותו הקומפוזיטורית. כדי לעמוד על ערכו המוסף הקצבי של הלחן עלינו להקדים ולהתבונן בטקסט כשהוא לעצמו ולבחון את הפוטנציאל המוזיקלי הטמון במבנה הפרוזודי שלו.

## וריאציות (לאה) גולדברג וחזון יחזקאל (בראון)

המבנה הנוקשה של הסונטה איננו מונע אופני חריזה מרובים ומשוכללים. אין שתי סונטות במחזור, המציגות אותה מתכונת חריזה. הגיוון העיקרי מתבטא בבתים מרובעי השורות, העשירים בטיפוסי חריזה שונים, באופני הדהוד שונים (באופן שבו הבית השני מהדהד את חרוזי הבית הראשון), באופני העירוב של חריזה מלעילית עם חריזה מלרעית ועוד. אולם השפעתה של החריזה על לחניו של בראון מועטה יחסית להשפעתם של גורמי ארגון פרוזודיים אחרים: הוא קשוב להשתנות המתמדת של מוקדי ההטעמה ולאופן הצטרפותן של השורות זו לזו, הכרוך לא פעם בגלישות תחביריות משורה לשורה.

בראון נוטה לג'וסטו־סילביות, זאת אומרת להלחנה הברתית שווינית. אפשר להבחין אצלו למעשה בשני ערכים ריתמיים עיקריים: האחד נועד להרצה השוטפת של ההברות, והשני – להשתהויות על הטעמות־העל (המוקדים). בְּרַת המחדל הראשונה שלו היא שמיניות, שרצות לעבר המוקד הקרוב; בְּרַת המחדל הקצובה למוקד הראשון הוא רבע מנוקד; בְּרַת המחדל למוקד השני תלוית חריזה כשסיומת מלרעית מחזיקה 'חצי', וסיומת מלעילית מפוצלת לשני רבעים. בראון נוטה אפוא לצמצם את מגוון הערכים הריתמיים למינימום ההכרחי. הוא מסתפק למעשה בערך קצר ושוויוני ובערך ארוך לשם יצירת אתנחים ולהבלטה במשך של מוקדי ההטעמה. גם תנועת הליווי מושתתת בעיקרה על זרימה מתמדת של שמיניות. זוהי מעין שגרה ריתמית, שאין כל מניעה לחרוג ממנה לפרקים. בְּרַת המחדל המטרית של בראון היא מעבר חופשי ממשקל זוגי או מרובע למשקל משולש. גישה קומופוזיטרית זו מאפשרת לו טיפול גמיש למדי בטקסט ללא מחויבות למסגרת קצבית סדירה. הוא משחרר עצמו מהמסגרת הפנטמטרית החמורה של המשוררת, אך הוא קשוב לנתוני הטקסט בכל הקשור למוקדי ההטעמה. כאשר היחידות התחביריות אינן תואמות את השורות ואף צולכות אותן, הוא נותן זכות בכורה לתחביר, גם אם הדבר מטשטש כליל את המשקל הפואטי. המגמה "לזרום עם הטקסט", המתבטאת בגמישות הקצבית, מתיישבת עם הגמישות הטונלית, המתבטאת בין השאר באלמנטים מודליים ובמומנטים פנטטוניים.<sup>27</sup>

יש לשער שבְּרַת המחדל הללו מושפעות מאותן תפיסות אסתטיות שהביאו את המלחין לשהות במחיצת נזירי סולם בראשית שנות החמישים (גם הוא, כמו תרזה דיימון, פרש למנזר).<sup>28</sup> החופש הריתמי הכרוך במודליות הולם את מחזור הסונטות שלפנינו. אמנם לא מדובר בטקסט דתי ארכאי, אלא בשירת אהבה חילונית, אך לאה גולדברג השימה עצמה משחזרת את שירתה האבודה של תרזה דיימון שנכתבה באביניון בשלהי המאה השש־עשרה. גישתו הקומופוזיטרית של בראון תומכת אפוא בבחירתה הפואטית של לאה

<sup>27</sup> התמונה הקצבית, המתוארת לעיל, ניכרת בייחוד בשירים הראשון, השני, השלישי, השביעי והתשיעי. השיר החריג ביותר מבחינה זו הוא השיר השישי, המושתת על קצביות רגולרית ועל מגוון שונה של ערכים ריתמיים.

<sup>28</sup> עבודת מחקר על השפעת הזמרה הגרגוריאנית על יצירתו של יחזקאל בראון נעשית עכשיו על ידי משה רסיוק.

גולדברג. יתר על כן, הדיאלוג הקונטרפונקטיבי-המודאלי, הזורם בריתמוס "טבעי", מחבר בין רנסנס-צרפתי ובין מוזיקה ישראלית (אמנותית ו"עממית" כאחת).

<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/8-9/klala.mp3> - קללה נמרצת

כבר הבית הראשון של השיר הראשון, הפותח את מחזור השירים, מעמת את המלחין עם מערך פרוזודי תובעני למדי: השורות נבדלות זו מזו בדירוג הטעמותיהן; השורה הראשונה והרביעית נוקטות מוקד על ההרמה השלישית ומעודדות את הדפוס הבעייתי "מעל למסגדים"; השורה השנייה מטעימה את ההשפלה הראשונה, והדבר יוצר דיסוננס עם התבנית הימבית הפותחת.<sup>29</sup>

1. קללה נמרצת זו שבה קוללתי מוקד על ההרמה השלישית
2. שהתמימים קוראים לה אהבה מוקד על ההרמה השנייה
3. הה, לו תדע מה בעיני שפלתי, מוקד על ההרמה השנייה אך גם על ההשפלה הראשונה!
4. איך מתבזה נפשי במכאובה מוקד על ההרמה שלישית

אילו נפל שיר זה בידי מלחין של הזמר הקל, חזקה עליו שהיה מלחין אותו במתכונת אחידה, קרוב לוודאי לפי הדפוס הקצבי של "יצאנו אט", המסתדר איך שהוא עם כל השורות, אך איננו תואם בשלמות אף אחת מהן. וכאן אני מזמין את קוראיי להקריא לעצמם את הבית במתכונת הקצבית של "יצאנו אט" ולהיווכח שזוהי 'נסבל אך לא משכנע'. ועתה הבה ננסה להיות מתוחכמים יותר ולהשתמש בדפוסים הקצביים העשויים לשרת את המבנה הדו-מוקדי של השורות הפנטמטריות:

1. קל-לה נמ-ר-צת | זו \* \* \* \* ש-בה קו-ל-ל-ת-י \* \* \*  

$$\begin{array}{cccccccc} 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 \\ = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - & = \end{array}$$
2. ש-ה-ת-מי-מים \* \* קור-אים לה א-ה-בה \* \* \* \*  

$$\begin{array}{cccccccc} 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 \\ = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \end{array}$$
3. הה, לו ת-דע \* \* מה ב-עי-ני ש-פל-תי, \* \*  

$$\begin{array}{cccccccc} 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 \\ - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \end{array}$$
4. איך מת-ב-זה נפ-שי, \* \* \* \* ב-מכ-או-בה \* \* \* \*  

$$\begin{array}{cccccccc} 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 \\ - & \equiv & - & = & - & \equiv & - & = \end{array}$$

<sup>29</sup> אותה מילת קריאה פותחת גם את השורות תשע ואחת-עשרה; הדבר מחייב גם שם טיפול מוזיקלי ייחודי.

מיקוד ההרמה השלישית בשורות החיצוניות מעודד שימוש בדפוס "מעל המסגדים", שהתנור ממנו הִזְמַר הקל כליל. דא עקא שדפוס זה מביא בכנפיו את הרעות החולות שכבר מנינו, בהן קיטוע השורה בשיירה של הפוגות. נוסף על כך במהלך הקדמה הארוכה לשורה ארבע משתבשת הטעמת המילה "מתבָּקָה". השורות הפנימיות מטעימות בחזקה את ההרמה השנייה ולפיכך מעודדות את "יצאנו אט". אמנם שורה שתיים מקבלת עליה בהסכמה את עולו של דפוס זה, אך שורה שלוש מתפתלת תחתיו בחוסר נוחיות על שהוא נמנע מלהטעים את מילת הקריאה הפותחת – "הה" נופלת על השפלה תוך מרידה בתבנית הימבית. גם המילה "בעיניי" איננה יוצאת נשכרת מדירוג ההטעימות, שכופה עליה הדפוס. אולם למרות חוסר השלמות של ההסדרה דלעיל מגולם בה ניסיון לבוא לקראת דרישותיו הפרוזודיות של הטקסט תוך נקיטת צעד בלתי פופולרי – הימנעות ממתכונת אחידה והתרת השימוש בדפוסים ארוכי קדמה, אך תוך שמירה על משקל מוזיקלי אחיד.

יחזקאל בראון נוקט עמדה רדיקלית יותר ומלחין כל שורה בדפוס קצבי אחר תוך מזעור הנזקים, שנבעו מההתמדה המטרית:

$$\begin{array}{ccccccc} 3 & 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 \\ = & - & \equiv & - & - & \equiv & - & = \\ \text{מודיפיקציה של "מעל למסגדים"} & \text{* * * * *} & \text{|} & \text{זו * *} & \text{* *} & \text{-ש-בה-קו-ל-ל-ת-י-* *} & \text{-קל-לה-נמ-ר-צת |} & \text{1} \end{array}$$

$$\begin{array}{ccccccc} 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 4 \\ - & = & - & - & = & - & - \\ \text{הדחסה של "יצאנו אט"} & \text{* * * * *} & \text{|} & \text{-ה-א-בה-* *-*} & \text{-ש-ה-ת-מי-|מים-קור-אים-לה-א-ה-בה-* *-*} & \text{-קל-לה-נמ-ר-צת |} & \text{1} \end{array}$$

$$\begin{array}{cccccccc} 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 \\ - & \equiv & - & = & - & \equiv & - & = & - & \equiv \\ \text{מבנה סינגולרי} & \text{* * * * *} & \text{|} & \text{הה-*,} & \text{לו-ת-ד-* *-*} & \text{|} & \text{ע * *} & \text{* * * * *} & \text{* * * * *} & \text{* * * * *} \end{array}$$

$$\begin{array}{ccccccc} 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 3 \\ - & = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \\ \text{"יצאנו אט"} & \text{* * * * *} & \text{|} & \text{* * * * *} & \text{|} & \text{* * * * *} & \text{|} & \text{* * * * *} & \text{|} & \text{* * * * *} \end{array}$$

בשורה הראשונה נוקט גם בראון את "מעל למסגדים". אך מכיוון שהוא איננו מחויב למשמעת מטריית קפדנית, הרי הוא מחליף משקלים מוזיקליים כאוות נפשו – מזוגי למשולש למרובע. שינויי המשקל הללו ניכרים לנוכח המטרות המרובע, השולט בחמש תיבות הפסנתר, שקדמו לכניסת הקו הווקלי, כמו ללמדנו שלמוזיקה הטהורה כללים משלה, ולמוזיקה נושאת טקסט כללים משלה. שינויי המשקל אינם שרירותיים: התיבה הזוגית הפותחת משתלבת בקדמה המורכבת, החותרת לקראת ה־down bit של התיבה המשולשת. התיבה המשולשת מתהווה עקב קיצור רצף ההפוגות, הקוטע את השורה בדפוס המרובע הסדיר (השווה לשורה ראשונה בתרשים הקודם). התיבה המרובעת מחברת את שורה אחת עם שורה שתיים, שהיא עצמה איננה אלא הדחסה של דפוס "יצאנו אט". בשורה שלוש נוקט בראון ארגון קצבי סינגולרי: הוא מטעים שתי הברות מושפלות – "הה" ו"מה" – המוצאות עצמן באותה פְּזֵה מטריית כבדת משקל, כשהקבלה ביניהן נתמכת על ידי סקוונצה מלוכית; וכאילו כדי להסביר לנו את מעשה רוממות

ההשפלות, הוא מטעים גם את המילה "שפלתי". בשורה הרביעית בראון נמנע מדפוס "מעל למסגדים" ומעדיף להמירו ב"יצאנו אט" כפשוטו. בדרך זו הוא נמנע מסילוף המילה "מתבזה", אך נאלץ לפצל את הצירוף "מתבזה נפשי".

הבית השני איננו אלא חזרה וריאטיבית על הבית הראשון. בראון מגמיש את הלחן לפי שינויי המיקוד החלים בו, ואינו נוקט סטרופיות פשוטה כמו זאת שפגשנו בזמר הקל. עיקר היצירתיות הקצבית בבית זה מתנקז לשורה השביעית, שהיא מעין הכלאה של דפוס "יצאנו אט" עם דפוס "מעל למסגדים". המקצב מגיב לצירוף הפותח "איכה ישלים" אך גם לצירוף המורחב "איכה ישלים לבי". המלחין כאילו נוכח פתאום, בזמן אמת, שמוקד ההטעמה היה צריך ליפול על "לבי" ולא על "ישלים". מיוחדות זו של שורה שבע אנלוגית להריגותה של שורה שלוש: שתיהן מושתתות על אותה סקוונצה הרמונית, אך מציגות דפוסי-קצב שונים, המגיבים על נתונים פואטיים שונים. גם בראון מוכן להתפשר, ובשורה שמונה הוא שובר את הצירוף "מבט אחד" כשם ששבר את "מתבזה נפשי". בדרך זו זוכים שני הבתים לאותה סיומת:

$$\begin{array}{cccccc} 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 \\ - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \\ \text{ב-תל-ת-לי} & * & * & \text{מכ-סיף} & \text{כבר} & \text{חוט שי-בה-} & * & * \end{array} \quad 5.$$

$$\begin{array}{cccccc} 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 3 \\ - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \\ \text{חכ-מת-ח-יי-} & * & * & \text{ם ר-מ-תי ו-גי-ד-ל-תי-} & * & * & * \end{array} \quad 6.$$

$$\begin{array}{cccccc} 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 \\ = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - & = & - & \equiv \\ * & * & \text{אי-כה} & \text{יש-לי-} & * & * & \text{ם ל-בי-} & * & * & \text{ש-כה-} & * & * & \text{נו-אל-תי-} & * & * \end{array} \quad 7.$$

$$\begin{array}{cccccc} 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 \\ = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \\ * & * & * & \text{בג-לל מ-ב-} & * & * & \text{ט א-חד ל-לא} & \text{תשו-בה-} & * & * & * \end{array} \quad 8.$$

### ציפור עיוורת - <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/8-9/iveret.mp3>

בשיר התשיעי במחזור (מספר אחת-עשרה בקובץ המקורי) מכוננת המשוררת הקבלה ברורה בין שני הבתים הפותחים, המתגלה במחציתם השנייה של בתים אלו (השווה שורות 3-4 עם שורות 7-8). הקבלה זו מוצאת את ביטוייה בלחן בפריודה רחבת היקף, המשתרעת על פני צמד הבתים, כשהראשון שבהם מתפקד כ"antecedent", והשני – כ"consequent". אף על פי שהבתים נבדלים במחוות המלודיות, המובילות לסיומות השונות, הם מולחנים לכל אורכם לפי אותה מתכונת קצבית. מכיוון שנתוני המלל של שני הבתים הללו אינם זהים מבחינה פרוזודית, היה על בראון להסכין עם פשרה מסוימת ולכפות מתכונת של בית אחד על משנהו. הוא בחר לדייק דווקא בבית השני ולהשליך את מתכונתו על הבית הראשון. ראו בשתי השורות הראשונות של הבית הראשון את אי-התיאום בין מוקד ההטעמה בטקסט, המודפס

בהבלטה, ובין עצמתה היחסית של ההטעמה כמו שהיא מסתמנת בלחן. בבית השני ניכר תיאום טוב יותר. בצירוף "נצודה כונכיה" ה"כונכיה" היא שנוטה לעלות על המוקד, בעוד הלחן ממקד את ה"נצודה". אולם אל דאגה, הכונכיה זוכה לפיזיו באמצעות פסגה בולטת של העקומה המלודית (מסומנת באמצעות ^ מעל להברה הרלוונטית).

1. ב-תוך ל-בי כלו-אה- \* - \* צ-פור ע-ו-ר- \* - \* ת \*
2. ו-קול שי-רה מ-תוק מ-ריח | ו- \* - \* ר- \* , \*
3. א-בל א-תה \* \* א-שר מ-א-ס-ת | בי- \* - \*
4. לפ-ת-ח לא תא-בה את סגור ל-בי- \* - \* | \* \*
5. ב-ה-לו-מות לי-לי- \* - \* כ-ב-מכ-מ- \* - \* ר- \* - \* ת \*
6. נ-צו-דה קונ-כ-יה ו-סוד דו-ב- \* - \* ר- \* - \* , \*
7. א-בל א-תה \* \* ש-כה י-קר-ת | לי- \* - \*
8. ל-ד-עת לא תא-בה את סוד-לי-לי- \* - \* | \* \*

השורה השנייה בבית הראשון נפגעת: בצירוף "וקול שירה" מוטעם הסומך יותר מהנסמך. באשר לשורה הראשונה, עדיף לפצל אותה כדלקמן: "בתוך לבי ---- כלואה ציפור עיוורת", אך בראון מעתיק את הצורה קדימה וגורס "בתוך לבי כלואה ---- ציפור עיוורת". נראה אפוא שיש כאן השלכה לאחור: המתכונת התואמת באופן סביר את השורות חמש ושש מארגנת באופן מלאכותי במקצת את השורות אחת ושתיים.

**איני רוצה** - <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/8-9/rotza.mp3>

דפוסיהקצב, שעסקנו בהם עד כה, אינם אלא אפשרויות מימוש ריתמיות סבירות של יחידת משקל פואטית נתונה – הפנטמטר הימבי. הדפוס הקצבי מבליט אפוא את השורה השירית ומסמן אותה כיחידה דיסקרטית. כאשר התחביר חותר תחת עצמאותה של השורה – היחידה התחבירית צולבת את היחידה הפואטית – הרי אין עוד אפשרות לעשות שימוש בדפוסים הקצביים הללו כפשוטם בלי לסלף את הטקסט.



השיר השני במחזור הוא בבחינת פסגה של אי־תיאום בין יחידת השורה ובין היחידות התחביריות. בבית הראשון כל השורות עולות על גדותיהן וגולשות. הצירוף "איני רוצה", המציין את הרישה של כל יחידה תחבירית, ממוקם בשלוש פזות שונות על פני הפנטמטר הימבי. אם נסנכרן אותן, נקבל שלוש יחידות תחביריות בלתי שוות באורכן במקום ארבע יחידות פנטמטריות שוות.

<u>בית ראשון לפי הפיסוק</u>	<u>בית ראשון לפי המשקל הפואטי</u>
איני רוצה כל לילה בחלום לראות אותך,	1. איני רוצה כל לילה בחלום
איני רוצה לרעוד בהיפתח דלתי,	2. לראות אותך, איני רוצה לרעוד
איני רוצה לחשוב עליך כל שעות היום.	3. בהיפתח דלתי, איני רוצה
	4. לחשוב עליך כל שעות היום.

הלחן מתעלם מהמשקל הפואטי ודבק ביחידות התחביריות תוך שהוא מציית לסימני הפיסוק. הבית הראשון מולחן אפוא כשלוש פרזות, שכל אחת מהן פותחת במילים "איני רוצה", כך שכל המופעים של "איני רוצה" נופלים באותה פזה מטריית. הפנטמטר הימבי נעשה נסתר מהאוזן, והטקסט מולחן כאילו היה בגדר שירה בלתי ממושקלת ובלתי מחורזת.

1. פרוזה ראשונה-----  
= - = - = - =  
\* אי-ני רו-|צה-\*-\* כל | לי-לה ב-ח-|לום
2. פרוזה שנייה-----  
- = - = - = -  
לר-אות אות-|ך-\*-\*-\* |, \* אי-ני רו-|צה לר-עוד
3. פרוזה שלישית-----  
- = - = - = -  
\* ב-|הי-פ-תח דל-|תי-\*-\*-\* |, \* אי-ני רו-|צה-\*-\*
4. לח-|שוב ע-לי-ך | כל ש-עות ה-|ו-\*-\*-\*|.

הפתיח – "איני רוצה" – מעודד, כמובן, קדמה תלת־הברתית, ואכן עקבותיו של דפוס "יצאנו אט" ניכר בשלוש הפרזות. בראשונה ובשלישית הוא פשוט מתארך כדי להכיל יחידה שירית בת 14 הברות במקום עשר; בפרזה השנייה הוא מתארך כדי להכיל 12 הברות, אך נדחס על ידי השמטת צמד הפוגות אחרי המילה "רוצה". במילים אחרות הוא מסתגל לסיטואציה החדשה תוך השתחררות מלפיתתו של הפנטמטר הימבי.

הבית השני איננו נופל מהראשון בגלישותיו. רק השורה האחרונה מקיימת תיאום בין המשקל הפואטי לבין התחביר. שלוש השורות הראשונות מהוות משפט רציף אחד.

### בית שני לפי המשקל הפואטי

5. ובמבטן הער של נערות
6. בנות שבע־עשרה איני רוצה לראות
7. שחוק ניצחון ובוז ועקיצה.
8. באהבה הזאת איני רוצה!

אפשר לחלק את הבית לשלוש יחידות תחביריות, שהשנייה שבהן פותחת שוב בצירוף "איני רוצה".

### בית שני לפי התחביר

- ובמבטן הער של נערות בנות שבע־עשרה  
איני רוצה לראות שחוק ניצחון ובוז ועקיצה.  
באהבה הזאת איני רוצה!

בראון הלך בדרך משלו, המפשרת בין דרישות התחביר ובין נתוני המשקל הפואטי. הוא מקיים את פלישתה של שורה חמש לשורה שש, אך מתעלם מהגלישה של שורה שש ומבודד את שורה שבע, כך שהיא שומרת על עצמאותה:

### בית שני לפי הלחן

- 5 ו־6. ובמטן הער + של נערות בנות שבע־עשרה + איני רוצה לראות
7. שחוק ניצחון ובוז ועקיצה
8. באהבה הזאת איני רוצה!
- תוספת: איני רוצה!

וביתר פירוט:

5 ו־6. \* וב-מ-ב-| טן ה-ע-|\*-|\* של נ-ע-|רות בנות שבע־עש-|רה-|\*-|\* אי-|ני רוצה לר-|או-|\* \* |



הראשון – "לרעוד" ו"רוצה" – כדי להישאר תלויים בחלל האוויר, עד שימצאו את גאולתם בחרוזי הבית השני – "לראות", "ועקיצה". אלא שהגלישות התחביריות, המטשטשות את יחידת השורה, מעלימות קשרי חריזה ארוכי טווח כאלה. האם המשוררת העמידה משחק וירטואוזי בין המרכיבים הפואטיים שכל קיומו על הנייר המודפס?

למעשה אין מאמצי החריזה יורדים לטמיון. הם הופכים לקשרי מצלול, שאינם חומקים מהאוזן. חרוזי הבית השני בהחלט מזכירים לנו עם הופעתם של צירופים מתוך הבית הראשון למרות הטשטוש של סופי השורות. "לראות" ו"לרעוד" מופיעים שניהם בשורה השנייה בסמיכות המבטיחה שהם יתפסו את האוזן למרות הבדלי הפזה שלהם, וזו תקשר אותם מבחינה מצלולית עם "נערות" וכמובן עם "לראות", המופיעים רק בבית השני (שורות חמש ושש בהתאמה). כך גם ה"איני רוצה", החוזר ונשנה בבית הראשון, כך שאין קושי לקשר אליו את "ועקיצה" כשזו מופיעה בבית השני, קל וחומר שחריזת "עקיצה" ו"רוצה" חוזרת ונחזרת בבית השני עצמו.

הלחן תומך במקצת במשחקי המצלול האמורים. הוא מבליט באמצעות פסגה בגובה את "לרעוד" בבית הראשון, ומבליט את "לראות" בבית השני כאשר הוא מסרב לגלוש משורה שש לשורה שבע. אמנם הצירוף "איני רוצה" מוכחד כחרוז פוטנציאלי בסוף שורה שלוש, אך הוא זוכה להטעמה מטריית, כאשר הוא פותח את שלוש היחידות התחביריות של הבית הראשון (ובהתאמה את שלוש הפרזות הראשונות בלחן), כך שאין כל קושי לקשר אליו מצלולית את ה"עקיצה", הסוגרת את שורה שבע. עם זה הוא אינו משכיל לשמר את הזיקה בין "חלום" לבין "היום" (שורות אחת וארבע בהתאמה).

## מקולמוסי וגם מקולמוסך

הפער בין הלחנה פופולרית ובין הלחנה אמנותית מסתמן באופן החד ביותר כאשר שני הלחנים אוחזים באותו טקסט. נורית הירש ויחזקאל בראון הלחינו שניהם את השיר התשיעי במחזור הסונטות של לאה גולדברג, "אהבתה של תרזה דיימון". אצל בראון הוא משתלב כשיר שביעי במחזור המולחן, ואילו נורית הירש הועידה אותו לפסטיבל הזמר והפזמון של תש"ל (1970). השיר בוצע בפי אילנית, וזכה במקום השלישי ופרסומו לא דעך מאז.<sup>30</sup> מעניין להיווכח שבין תמלילי השירים שהתחרו בפסטיבל זה ניתן למצוא מפרי עטם של לאה גולדברג, דליה רביקוביץ', תרצה אתר ואף ח"נ ביאליק;<sup>31</sup> אולם בשדה הלחן נפקד מקומם של מלחינים (ואף מעבדים), המזוהים עם עולם המוזיקה האמנותית.

<sup>30</sup> השיר מופיע באוסף שירי לאה גולדברג מ-2007 ומכונס בין מבחר שיריה של אילנית מ-1991.

<sup>31</sup> ברוב המקרים אין אלה "שירי משוררים", אלא תמלילי זמר, שנכתבו על ידי משוררים, שעיקר תהילתם היא בשירתם הגבוהה.

אין תמה שדווקא הסונטה התשיעית נבחרה מכל חברותיה לשמש תמליל לשיר פופולרי. היא פשוטה מהאחרות במבנה ובתוכן, אך פיוטית לא פחות מהן. היא ממעטת בגלישות, ומתמידה בחריזה מלרעית (להוציא את השורות הפותחות את הטראצינים). הסונטה נצמדת כולה לרעיון גאוני בפשטותו – תחושת הקרבה אל הנמען, שקונה לעצמה הדוברת, מיוסדת על תיווך של אובייקטים חיצוניים (מעין פטישיזם מרוכך). השילוב של פיוט ופשטות בצירוף לחן קליט אך אפקטיבי התגלה כנוסחה מנצחת. גם גרסתו של יחזקאל בראון לשיר יוצרת לפחות בהתחלה רושם של שיר פופולרי. מרקם הליווי בד בבד עם המהלך ההרמוני הפותח שותפים ליצירת הרושם הזה, ואף כניסת הקו הקולי איננה מפיגה אותו. אין ספק שבשיר זה התקרב בראון לעולמה של המוזיקה הפופולרית יותר משהתקרב בכל שיר אחר משירי המחזור.<sup>32</sup> עם זה המחוות הפופולריות אינן מפקיעות את השיר מהסוגה האמנותית. ההמחשה הטובה ביותר היא העמדתו מול גרסתה המולחנת של הירש, שהיא במובהק פופולרית במובן המסחרי ביותר של המילה. היא נועדה לנצח בתחרות על אוזנו של המאזין ולקבע את עצמה לטווח ארוך ככל האפשר בלוח השידור של 'הגל הקל'. כל חריגה מהקונבנציות היא בגדר סיכון לנוכח היעדים האמורים, ונורית הירש נמנעה ככל האפשר מסיכונים. אצל בראון המצב הפוך. הוא מרהיב עוזלוקח סיכון דווקא כאשר הוא מקנה ארומה של שיר פופולרי לשיר אמנותי. המחזור כולו חשוף לביקורת האסכולה הקומפוזיטורית המודרניסטית הדומיננטית באותה תקופה, השיר הנוכחי – לא כל שכן. קרוב לוודאי שבראון לא התכוון לחזר על אוזנו של המאזין ולהחניף לטעמו, אלא לבטא בלחן את פשטותן היחסית של המילים.

מבחינה צורנית הלחן של הירש הוא בעיקרו בית ופזמון לסירוגין כשהבית השני משמש פזמון-חוזר. גם אצל בראון הצורה הכללית פשוטה למדי – א-א' – ב-ב – ועולה בקנה אחד עם מבנה הסונטה: הקוטרנים מולחנים בשונה מהטראצינים. מגוון לחני השורות של בראון עולה על זה של הירש: שבע מתוך 14 שורות נבדלות אצלו זו מזו במנגינתן, בעוד אצל הירש אפשר להבחין בארבעה דפוסי-שורה מתוך 16: מנגינת הבית שלה עשויה בצורת א-ב – א-ב', ואילו מנגינת הפזמון היא בצורת ג-ד – ג-ד'. למעשה הן הבית הן הפזמון אינם אלא מעין פריודות סימטריות. גם אצל בראון מסתמנת פריודה, אלא שהיא רחבה פי שניים ומשתרעת על פני שני הבתים הראשונים (תופעה שכבר נתקלנו בה במחזור השירים הנוכחי). גם הצורה הפנימית של שני הבתים איננה שגרתית: השורה הראשונה והאחרונה בבית הראשון מולחנות באופן זהה; הדבר תואם את דפוס החריזה של בית זה, והוא א-ב-ב-א (מתכונת החריזה מתקשרת לסונטה הפטררקית).

<sup>32</sup> עולמה של המוזיקה הפופולרית איננו זר לבראון, אם כי אפשר לומר שגיהותיו אל תחום המוזיקה הקלה רוממו את מושאי מעורבותו בה, ולעתים אף קירבו אותה למוזיקה אמנותית. וכבר הזכרנו את מאמרו של עודד אסף (לעיל, הערה 1), עמ' 6-11. בראון עצמו עיבד שירים לפסטיבל הזמר. בפסטיבל של 1961 נכללו שלושה שירים בעיבודו. כמו כן היה מעורב בהכנת העיבודים הקוליים לשיריו של שמוליק קראוס ללהקת החלונות הגבוהים.

מבחינה הרמונית נצמדת נורית הירש לנוסחאות השחוקות ביותר: הפזמון אינו אלא  $IV \rightarrow V \rightarrow I$  במז'ור ובמינור הרלטיביים, והבית מושתת בעיקרו על מפל קווינטות. אצל בראון ההרמוניה ועמה המרקם הולכים ומתנערים במהלך השיר מהקלישאה הפותחת ( $II \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow V:II$  בפה-מז'ור). נוסחה זו תורמת הרבה להקניית האופי הפופולרי לכאורה של השיר, אך בהמשך מוטלת הטונליות של פה-מז'ור בספק: השיר הולך ומקבל צביון מודלי, ושני חלקיו העיקריים מסתיימים באקורדים של סול-מז'ור (למעשה סול-מינור עם טרצה פיקרדית).

אבל ההבדל העיקרי בין הלחנים נעוץ בהיבט הפרוזודי: אצל בראון נמצאו שישה דפוסי-קצב שונים, בעוד אצל הירש משתלט דפוס אחד – "יצאנו אט" – על השיר כולו. הדפוס חל הן על הבית הן על הפזמון (הבית השני הוא שנהפך לפזמון-חוזר). הטרציניים (הבתים משולשי השורות) הופכים אצלה קוטרנים (מרובעי שורות) באמצעות חזרה מכנית על השורה הראשונה בכל אחד מהם כשורה שלישית. למרבית השרירותיות, דווקא השורה הראשונה בבית השלישי, הכרוכה בגלישה, היא שחוזרת על עצמה ומתחברת לשורה הרביעית באופן שאיננו רק חסר משמעות תוכנית, אלא אף חסר דבק תחבירי: "האורן הזקן שבו כל מחט / עם בוקר יקדמני בברכה." המחטים נותרו למדקרה בחלל האוויר...

בסוג'טה נמצא את המוקד הראשון בארבע פזות שונות (המוקד השני כרגיל בסוף השורה). דפוס "יצאנו אט", שהירש נצמדת אליו בדבקות, עשוי לתאום כפשוטו רק את אותן שורות שבהן הוא נופל על ההרמה השנייה. אמנם מיקוד ההרמה השנייה שכיח בשיר יותר ממיקוד כל אחת מההרמות האחרות, אך אין הוא מופיע, אלא בשש מתוך 14 השורות השונות. יוצא אפוא שרק בשש שורות קיימת אצלה הלימות קצבית מלאה של הלחן לנתונים הפרוזודיים. שלוש מתוכן מצויות בבית הראשון. יוצא אפוא שהבית הפותח הוא המכתיב את הדפוס המטרי כמקובל בהלחנה סטרופית בכלל ובזמר הקל בפרט. התאמתו של דגם הבית הראשון לשאר הבתים איננו מובטח ותלוי במקרה. במקרה הנוכחי לא שפר עליו מזלו של הלחן, ובבתים האחרים (כולל זה שנהפך לפזמון-חוזר) רבים המעקשים. בולטות בייחוד אי-ההתאמות בשני הטרציניים, שהפכו קוטרנים, ורק בשורות עשר ו-14 נמצא הלימה טובה של הלחן לפרוזודיה.

להלן תרשימים של שתי הגרסאות, המאפשרים להשוות ביניהן מבחינת מידת התיאום בין הנתונים הפרוזודיים ובין מימושם הקצבי בלחן. מוקדי ההטעמה מסומנים בהבלטה כדי להקל על בחינת היחס ביניהם ובין ההטעמות, המדורגות לפי המשקל המוזיקלי.<sup>33</sup>

**מחלונני וגם מחלונך לפי נורית הירש**

מידת התיאום

	= - ≡ - = - ≡ -	
טובה	* * * * * ך-לונ-  ך-לונ-  ך-לונ-  ך-לונ-  ך-לונ-	1.
	= - ≡ - = - ≡ -	
גרועה	* * * * * ך-לונ-  ך-לונ-  ך-לונ-  ך-לונ-  ך-לונ-	2.

<sup>33</sup> מיקוד ההטעמה, כמו שהוא מסומן בתרשימים, הוא פרי אינטרפרטציה אינטואיטיבית ולפיכך מושא לביקורת.

- טובה  
 3. ו-יום ת-**מים** \* \* \* \* מו-תר לי ל-א-**הוב** \* \* \* \*
- טובה  
 4. את הז-ב-**רים** \* \* \* \* א-שר לט-פה עי-**נך** \* \* \* \*
- 
- טובה  
 5. מול ח-לונ-**ך** \* \* \* \* ו-גם מול ח-לו-**ני** \* \* \* \*
- טובה  
 6. ב-לי-לה | **שר** \* \* \* \* או-תו ז-מיר עצ-**מו** \* \* \* \* , \*
- נסבלת  
 7. ו-עת יר-טיט \* \* \* \* לב-**ך** ב-ח-לו-**מו** \* \* \* \*
- גרועה מאוד  
 הטעמת יתר של הברה בלתי מוטעמת  
 8. א-**עור** ו-א-**א**-\* \* \* \* א-זין לו גם א-**ני** \* \* \* \*
- 
- גרועה מאוד  
 הטעמת יתר של ה"א הידיעה  
 9. ה-א-רון | ה-**א**-\* \* \* \* ז-**קן** , ש-בו כל | **מ**-\* \* \* \* ח-ט \* \* \* \*
- טובה  
 10. את מ-בט-**ך** \* \* \* \* נו-שאת כ-טל ט-**הור** \* \* \* \* , \*
- גרועה מאוד  
 הטעמת יתר של ה"א הידיעה  
 9. ה-א-רון | ה-**א**-\* \* \* \* ז-**קן** , ש-בו כל | **מ**-\* \* \* \* ח-ט \* \* \* \*
- גרועה מאוד  
 הטעמת יתר של הברה בלתי מוטעמת  
 11. עם **ב**-קר | י-**א**-\* \* \* \* קד-מ-ני ב-ר-**כה** \* \* \* \* --
- 
- גרועה  
 פיצול הצירוף "רבים מאוד"  
 12. דב-רים ר-**ב**ים \* \* \* \* מ-**אד** א-ה-ב-נו | י-**א**-\* \* \* \* חד \* , \*
- נסבלת  
 13. אך לא ז-**רח** \* \* \* \* ב-אש-נב-**ך** ה-**אור** \* \* \* \*
- גרועה  
 12. דב-רים ר-**ב**ים \* \* \* \* מ-**אד** א-ה-ב-נו | י-**א**-\* \* \* \* חד \* , \*
- טובה  
 14. עת בדי-דו-**תי** \* \* \* \* נג-עה בב-די-דו-ת-**ך** \* \* \* \*

להלן מצבי תיאום ואי-תיאום בין הדפוס האחיד ובין המיקוד המשתנה, לפי יחזקאל בראון:

<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/8-9/mechaloni.mp3><sup>34</sup> מחלוני וגם מחלוני לפי יחזקאל בראון

	= - ≡ - = - ≡ -	
טובה	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	1.
	- ≡ - = - ≡ -	
טובה	, * * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	2.
פיצוי במשך של המוקד המקופח		
	= - ≡ - = - ≡ -	
גרועה	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	3.
	= - ≡ - = - ≡ -	
טובה	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	4.
	-----	
	= - ≡ - = - ≡ -	
טובה	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	5.
	- ≡ - - ≡ -	
טובה	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	6.
	- = - ≡ - = - ≡ -	
מפוקפקת	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	7.
הטעמת יתר של "ועת"		
	- = - ≡ - = - ≡ -	
טובה	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	8.
	-----	
	= - = - - = - ≡	
טובה	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	9.
	- = - - = - -	
טובה	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	10.
	- = - - = - =	
טובה	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	11.
	-----	
	= - = - - = - ≡	
טובה	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	12.
	- = - - = - -	
מפוקפקת	* * * * * ך ן-ח-לונ-ו-גם מ-ח-לונ-ו-גם ך ן-ח-לונ-ו-גם	13.
הזנחת מוקד		
	- = - - = - =	

<sup>34</sup> בבתיים הקצרים (שורות תשע עד ארבע-עשרה) קיים קושי לדרג את ההטעמות ולשמור באופן עקבי על שלוש הרמות שהסתמנו בכירור בשני הבתים הראשונים (שורות אחת עד שמונה).



ולסיכום ההשוואה:<sup>35</sup>

יחזקאל בראון	נורית הירש	
שישה דפוסים	דפוס אחד	מגוון הדפוסים:
ב-10 שורות	ב-9 שורות	תיאום קצבי סביר:
ב-10 שורות תיאום מעולה	ב-7 שורות תיאום מעולה	מהן
ב-3 שורות	ב-7 שורות	אי-תיאום בולט:
ב-0 שורות גרוע מאוד	ב-4 שורות גרוע מאוד	מהן

מהטבלה המסכמת דלעיל אפשר לעמוד על מחיר השימוש בדפוס אחד בגרסת נורית הירש. דפוס זה מתנגש חזיתית שבע פעמים בנתונים הפרוזודיים, מהן ארבע פעמים באופן בוטה במיוחד. אולם גם ריבוי הדפוסים הקצביים, שנקט בראון, לא נועד להבטיח תיאום הרמטי. אפשר רק לנסות ולעמוד על מניעיו הצורניים וההבעתיים לחרוג מתיאום אופטימלי:

- בשורה שלוש בבית הראשון הוא, ככל הנראה, מעוניין לשבור את המתכונת של קדמה של שלוש הברות.
- בשורה שבע הוא מעוניין בהקבלה מלודית מדויקת לשורה שלוש במסגרת המבנה הפריודי, החובק את שני הבתים הראשונים.
- באותו האופן שורה 13 מקבילה לשורה עשר ושואלת ממנה את מנגינתה ומקצבה בלי להתחשב בהשתנות הנסיבות הפרוזודיות.
- בשורה 14, המסיימת את השיר כולו, נמנע בראון מהדפוס השגרתי המתבקש, שהוא דפוס "יצאנו אט", ויפה הוא עושה. בדרך זו הוא מבדל את סוף השיר מתחילתו ומקצה לו סיום מובחן (זה שהופיע רק פעם אחת לפני כן בשורה שתיים). כך הוא גם מאריך במגע הפרידה ומבודד את מילת הסיום – "בדידותך".

תוצאות ההשוואה משקפות את ממצאינו בכללותם: הזמר הקל ממעט בדפוסים קצביים; בכל שיר מסתמן דפוס דומיננטי, השולט ברובו אם לא בכלו. השיר האמנותי נוטה לריבוי דפוסים; נוסף על כך הוא עשוי לקיים דפוסים סינגולריים או מודיפיקציות אחדות של אותו דפוס. גיוון זה מאפשר מעקב מוזיקלי של הלחן אחר התמורות בדירוג ההטעמות, המסתמנות במלל. בזמר הקל נוטה הלחן להתעלם מגלישות תחביריות

<sup>35</sup> יש לזכור שבגרסת הירש קיימות 16 שורות (בלי להחשיב את החזרות על הבית השני, המשמש פזמון-חוזר), ואילו בגרסת בראון רק 14.

ולהישאר נאמן ליחידת השורה, ואילו בשיר האמנותי עשוי הלחן לנטוש את יחידת השורה לטובת היחידה הסינטקטית. בזמר הקל שולטת הסדירות הקצבית, בעוד בשיר האמנותי אין מחויבות למבנים רגולריים או סימטריים, ושינויי משקל בלתי מחזוריים הם חזון נפרץ. בזמר הקל נובעים אי-התיאומים בין ההטעמות המילוליות ובין ההטעמות המוזיקליות מחוסר נכונות קומפוזיטורית לתת ביטוי לכל הדקויות הפרוזודיות; בשיר האמנותי עשויים אי-התיאומים לנבוע מטעמים הבעתיים, כשהלחן מעדיף לבטא את התוכן על פני פרט כלשהו של המבנה הפרוזודי. ולסיכום, הזמר הקל נועד בראש ובראשונה להיות קליט, וכל התכונות המבדילות אותו מהשיר האמנותי משרתות את הקליטות הנכספת. במובן מסוים השיר האמנותי הוא פורק עול. בהיותו משוחרר מהצורך להיות קליט ולהתחבב מיד, הוא יכול להתנאות לו בעידונים, בדקויות ובתחכומים ככל שיחפוץ. הוא יכול להרשות לעצמו להפנות עורף לציבור הרחב, ולפנות אל האוזן הרגישה ולמבחר אקסקלוסיבי של מאזינים.

### הפנטמטר הימבי בשטח האפור

לאחר שקיטבנו את הדיכוטומיה בין הפופולרי ובין האמנותי, מן הראוי שלא נזניח את השטח האפור הקיים בכל זאת ביניהם. דבר זה מחזיר אותנו לסשה ארגוב – מלחין פופולרי ביסודו, שלחנו חודרים יותר ויותר לרסיטלים של מוזיקה אמנותית. אחדים מה'לידים' שלו נסובים סביב פואזיה גבוהה, שלא נועדה להלחנה; אך גם כאשר לחנו נסובים סביב תמלילי פזמונים, הוא נוקט לעתים קרובות גישה מוזיקלית-פרוזודית, הדומה לזו שמצאנו אצל יחזקאל בראון בשיריו האמנותיים. כמו בראון הוא מרבה בחילופי משקל מוזיקליים ומתנדד בין הזוגי למשולש; כמו בראון הוא קשוב לנתונים הפרוזודיים הדינמיים של התמליל, אך לא כבול בהם. אפשר גם להפוך את נקודת המבט ולשער השפעה מסוימת של ארגוב על בראון. את שורותיו הפנטמטריות יימביות של ארגוב יש לדלות משירים מעורבים, המשלבים משקלים פואטיים שונים. נזכיר כאן רק שניים מהם:

בזמר **אהבה לים** נמצא בתמלילו של רפאל אליעז חילוף מסורג בין פנטמטר לטרימטר ימביים (הטרימטר יעשה דומיננטי בפזמון-החוזר).<sup>36</sup> נתוני השורה הפותחת מעמידים קשיים לפני המלחין: המוקד הראשון נופל על ההרמה השלישית, ומצב זה לא בא על תיקונו במנגינות שירי הזמר ברפרטואר שבדקנו; השורה נפתחת ונסגרת על ידי מילים חדה-הברתיות, הנופלות בפזה מושפלת; המעבר אל השורה העוקבת כרוך, כאמור, בחילופי משקל.

1. אם עוד ה-חו-שך **רב** ו-אין כו-**כב** לי

2. ו-אם ה-ים גו-**עש**

<sup>36</sup> סשה ארגוב (לעיל, הערה 16), שיר מספר 20.

ארגוב מטעים את המילים החדד-הברתיות המושפלות ומצרף כל שורה פנטמטרית לשורה הטרימטרית, הבאה בעקבותיה. בדרך זו הוא גם נמנע מיצירת קדמה ארוכה מדיי (של חמש הברות). הוא מנווט בחופשיות את ספינתו המלודית על גלי הימבוס המשתנה תוך חילופי משקל חופשיים בין משולש לזוגי ולמרובע.

שורות 1 ו-2: א-ם עוד ה-חו-שך | ר-ב-ו-אין כו-כ-ב לי ו-אם ה-ים גו-ע-|-\*-\*-\*ש |  
 שורות 3 ו-4: \* על תו-רן ספי-נ-תי הד-לי-|-\*-\*ק-י | א-מא-|-\* שו-ש-נה של א-|-\*-\*ש |

שורות 5 ו-6: \* ו-אם ה-ח-ו-י-רו עד בלי | ש-ח-ו-|-\*-\*ק ש-מ-|-\* ים ו-|חוט ה-ש-חר | ד-|-\*-\*ק |  
 שורות 7 ו-8: \* הו-שי-טי יד ח-מה בר-|-כי-|-\*-\*ני א-|-מא ו-|לב אל לב יח-|-\*-\*ק ||

שלושת צמדי השורות הבאים (מהשורה השלישית ואילך) נבדלים בדפוסם מהצמד הראשון. הם פותחים בהפוגה סינקופטית ודוחים את הופעתו של צמד ההפוגות הראשון. בדרך זו מתהווה מוקד הטעמה על ההרמה הרביעית. גם אם מוקד זה איננו עולה בקנה אחד עם המוקד הרטורי הטבעי, הרי הופעתו המאוחרת תורמת לתנופתה של הפרזה המוזיקלית ולזרימתה קדימה. למרות השונות בארגון המטרי הפנימי מתקבל איזון בין יחידות הלחן: כל צמד שורות מונה 12 פעמות כך שכל בית של ארבע שורות כולל 24 פעמות.<sup>37</sup> כל המאפיינים הללו מקרבים את השיר לסוגה האמנותית, ואולי רק הפזמון-החוזר, הנישא על גלי הוולס, מושך במקצת חזרה בכיוון הקליל.

שיר גבולי אחר הוא **אהובתי שלי לבנת צואר** מאת יעקב שבתאי וסשה ארגוב.<sup>38</sup> לפנינו מעין 'סנדוויץ' פנטמטרי: בכל בית ימבי של ארבע שורות השורות החיצוניות (הראשונה והרביעית) הן פנטמטריות, והפנימיות (השנייה והשלישית) – הקסמטריות. בעוד המשקל הפואטי הוא א-ב-ב-א, הרי החריזה היא מסורגת (א-ב-א-ב). פירושו של דבר ששורות פנטמטריות מתחרזות עם שורות הקסמטריות כך שמתהווים הבדלי פזה בין ההברות המתחרזות. שורות שתיים וארבע קבועות וחוזרות כלשונן בכל הבתים. השורות הפנטמטריות נבדלות זו מזו בסימני הפיסוק וכך גם השורות ההקסמטריות. מכאן שכל שורה מציגה דירוג הטעמות שונה, ולפיכך יש בה פוטנציאל לדפוס קצבי, המבדיל אותה מחברותיה.

1. מ-על ש-דוּת תלו-יה ה-ל-ב-נה,  
 פנטמטר ימבי, המוקד הראשון על ההרמה השנייה

2. נ-לך ל-שם, א-הו-ב-תי, נ-לך מ-חר,  
 הקסמטר ימבי, השורה נחלקת לצמדי הרמות

<sup>37</sup> עוד על המבנה הפרוודיי-מוזיקלי של השיר בספר "ככה סתם אך לא סתם ככה: עימות בין משקל פואטי למשקל מוזיקלי בשירי סשה ארגוב", בתוך: מחקרי ירושלים בספרות עברית כ (תשס"ו), עמ' 39–51.  
<sup>38</sup> סשה ארגוב, **מעבר לתכלת** (תל-אביב: הוצאת שרברק, 2001), עמוד 76.

הקסמטר ימבי, אפשרות לחלוקה סימטרית להמיסטיכים  
 בני שלוש הרמות כ"א  
 פנטמטר ימבי, המוקד הראשון על ההרמה השלישית

3. את כל ה-כו-כ-בים א-תן לך מ-ת-נה

4. א-הו-ב-תי ש-לי, לב-נת צ-ואר.

יתר על כן, דירוג ההטעמות בשורה הפותחת את הבית הראשון איננו זהה לדירוג ההטעמות בשורות הפותחות של הבתים האחרים, כך ששורה אחת מעודדת דפוס קצבי שונה משורות חמש, תשע, שלוש-עשרה ושבע-עשרה. בעוד שורה אחת מעודדת את דפוס "יצאנו אט", השורות הפותחות הנותרות מעודדות את דפוס "החופש תם". שלא כדוגמאות קודמות דפוס זה הולם אותן באופן משכנע למדיי.

דפוס "יצאנו אט" = - ≡ - = - ≡ -  
 \* \* \* \* \* תלו-יה ה-ל-ב-נה \* \* \* \* \*

דפוס "החופש תם" - = - ≡ - = - ≡ -  
 \* \* \* \* \* ב-|כ-רם כבר בש-לים ה-ע-נ-|בים \* \* \* \* \* 5.  
 \* \* \* \* \* הר-|חק מ-על ה-ים שח-פים ח-|גים \* \* \* \* \* 9.  
 \* \* \* \* \* ה-|לי-לה מ- כ- סה את ה-ה-|רים \* \* \* \* \* 13.

נתוני התמליל של יעקב שבתאי, כמו שתוארו לעיל, אינם מאפשרים היצמדות לדפוס קצבי אחד, התופס לגבי כל שורות הבית. ארגוב אכן מקצה לכל שורה דפוס קצבי אחר. עם זה הוא כופה את דפוס "החופש תם" על השורה הראשונה כדי שיוכל לנקוט אותו לגבי השורות הפותחות את הבתים הבאים. להלן התרשים הקצבי של הבית השני כמו שהלחין ארגוב:

- = - ≡ - = - ≡ -  
 \* \* \* \* \* ב-|כ-רם כבר בש-לים ה-ע-נ-|בים \* \* \* \* \* 5.

- - = - - ≡ - - ≡ - - = - -  
 \* \* \* \* \* נ-לך ל-|שם, א-הו-ב-|תי \* \* \* \* \* נ-לך מ-|ח-|-\* \* \* \* \* ר, \* \* \* \* \* 6.

= - = - ≡ - = - ≡ -  
 \* \* \* \* \* אק-|טוף לך אש-כו-לו- \* \* \* \* \* טו-|בים ו-צו-נ-|-\* \* \* \* \* ם \* \* \* \* \* 7.

- - ≡ - = - ≡ -  
 \* \* \* \* \* א-הו-ב-|תי ש-לי- \* \* \* \* \* לב-נת צ-וא-|-\* \* \* \* \* ר. 8.

אנו עדים אפוא לריבוי דפוסי-קצב, למודולציות מדפוס-שורה אחד למשנהו, לשינויי משקל ולסטיות נוספות מסדירות מחזורית של מערכת ההטעמות. כל אלה הם סממנים של השיר האמנותי. לעומת זה ההלחנה היא סטרופית למשעי: רק הבית האמצעי מולחן במנגינה אחרת אך ללא שינויי מקצב משמעותיים; הדבר מטה את השיר לקטגוריה של הזמר הפופולרי וכך גם מרקם הליווי ומבנה האקורדים בכללותו. הצירוף של הטיפול האמנותי בגורם הפרוזודי עם סממנים של זמר פופולרי מציב את השיר בשטח האפור.

## אפילוג

"אני אוהב מוזיקה טובה ולא אכפת לי כיצד היא מסווגת!" – הצהרה ברוח זאת הולמת את העידן הפוסט־מודרני, שבו אנו חיים, אך העולם האמתי איננו מתנהל כך. בחנויות המוכרות מוזיקה עדיין קיימת הפרדה בין מדפי הפופ ו'מוזיקת העולם' ובין מדפי ה'קלסיקה'; הרפרטואר המשודר ב'קול המוזיקה' עדיין נבדל מזה המשודר ברשת גימ"ל ובערוץ 88, וגם תוכניות הקונצרטים אינן נוטות לערבב בין המשלבים המוזיקליים השונים. אמנם שבירת מחיצות בין המשלבים מתרחשת פה ושם, אולם כאשר זה קורה, זה עדיין נחשב קוריוז. דברים אלו, האמורים לגבי מוזיקה בכלל, תופסים גם לגבי השיר העברי. למרות אותם שטחים אפורים, המשתרעים בין השיר האמנותי לשיר הפופולרי, ההבחנה בין השניים תקפה ומציאותית. הדיון דלעיל לא נועד ללמד סגוריה על ההפרדה הזאת, אלא לבחון את האנטומיה שלה מבעד לסדק צר מאוד, בהנחה שלעתים אפשר לראות עולם רחב גם מבעד לחרך.

מקרה המבחן, ששימש אותנו כאן, הפנטמטר הימבי, מחזד את ההבדלים בין הפופולרי ובין האמנותי בנסיבות מאוד מוגדרות: הלחנת שירה ממושקלת ומחורזת, כאשר בשני צידי המתרגם (גם בקוטב האמנותי) אין התעלמות מהמשקל ומהחריזה. יש כמובן טעם לבחון גם את ההבדלים בטיפול בטקסט פואטי 'חופשי' או ממושמע פחות. נוסף על כך יש לזכור שהתמקדנו כאן בהיבט אחד בלבד (המקרין אמנם על היבטים נוספים) – אופן התייחסותו של הלחן לנתונים הפרוזודיים של התמליל.<sup>39</sup> אפשר, כמובן, לדון ביחסי מילה וצליל תוך שימת דגש על הבעת תוכן של המילים, והדבר היה, בוודאי, חושף הבדלים אחרים בין הפופולרי ובין האמנותי. במהלך הדיון מיעטתי להתייחס לגורם הגובה, העשוי להתקשר גם הוא לאופן הטיפול המוזיקלי בגורם הפרוזודי. מוגבלותו של הדיון הנוכחי מתבטאת בעיקר בייצוג הקוטב האמנותי באמצעות מלחין אחד, שהלחין מחזור שירים אחד של משוררת אחת, שנצמדה למשקל פואטי אחד. יש אפוא מקום להרחבות אין קץ של המחקר הנוכחי, ולו גם אם נתגדר בתחומו של השיר העברי ובמסגרת תקופתית מוגבלת.

<sup>39</sup> העמדה זו של הדברים מניחה, לכאורה, שהתמליל קודם ללחן, אולם המתודה שנקטה כאן נועדה במהותה לבדוק את מידת התיאום בין הפרוזודיה לבין הלחן ללא תלות בשאלה מי קדם למי.

## נספח טרמינולוגי

**הטעמה** היא מונח כללי, המציין התנשאות של אירוע צלילי על פני שכניו, שאינם מוטעמים. בדרך כלל נייחס מונח זה ליחידות ורבליות, דהיינו להברות. את מושג ההטעמה ניתן להמיר בהקשרים שונים במושגים אחרים כמו שעולה מהפירוט הבא:

**הרמות והשפלות:** דפוסי המשקל הפואטי מוגדרים על ידי הופעה מחזורית של הברות מורמות ומושפלות (מוטעמות ובלתי מוטעמות). פנטמטר ימבי מלא הוא רצף של עשר הברות, כאשר כל הברה שמספרה הסידורי זוגי מורמת, וכל הברה אי־זוגית מושפלת. במילים אחרות לפנינו שורה המורכבת מחמש תבניות ימביות (מכאן "פנטמטר") שכל אחת מהן כוללת שתי הברות – הראשונה מושפלת, והשנייה מורמת.

**הטעמה לקסיקלית:** הטעמת המילה הבודדת, לפי המקובל בשפה. בכל מילה קיימת הברה אחת מוטעמת. כאשר שורר תיאום מוחלט בין המשקל הפואטי ובין ההטעמה הלקסיקלית, ההרמות תיפולנה על הברות מוטעמות, וההשפלות – על הברות בלתי מוטעמות. זוהי התאמה אופטימלית, המעמידה לפני המשורר אילוצים בלתי ניתנים למימוש כך שאין מנוס מפשרות. מופעים של הברה בלתי מוטעמת על הרמה נסבלים ונסלחים ואף אינם נחשבים לחריגה. רצוי פחות שהברות מוטעמות במובהק תיפולנה על השפלות. לעתים אי־תיאומים עשויים להיתפס כהעשרה של המרקם הפרוזודי. קשה לקבוע במסמרות באילו נסיבות אי־תיאום ייחשב כפשרה נסבלת, ובאילו נסיבות ייחשב כתחכום יקר מציאות.

**פעמה כבדה ופעמה קלה:** מונחים אלו מתייחסים למשקל המוזיקלי, שאנו רואים עצמנו פטורים כאן מלרדת לפרטיו. נזכיר רק את העובדה הבסיסית, שהמשקל המוזיקלי איננו מתמצה בהיררכיה בינרית של פעמות כבדות וקלות (מוטעמות ובלתי מוטעמות). היררכיה שוררת גם במיקרו, מתחת לרמת הפעמה (כאשר הפעמה היא 'רבע', שוררת היררכיה של כבד וקל גם בקרב השמיניות או בקרב חלקי השש־עשרה), וגם במקרו – בין הפעמות הכבדות לבין עצמן, ברמת התיבה וברמה ההיפר־מטרית. בטקסט המולחן (ועוד קודם לכן בטקסט המדוקלם) ההברות מתפזרות על פני הפזות השונות של המשקל המוזיקלי ומדורגות לפי תכתיביו. דירוג ההברות מאפשר מתן ביטוי להטעמה הרטורית.

**הטעמה רטורית:** ברצף טקסטואלי נתון (מוקרא או מדובר) אנו נוטים להטעים מילים מסוימות יותר מאחרות. אמנם אפשר לקרוא את אותו טקסט עם הדגשות שונות, אך בדרך כלל קיימת בִּרְרַת מחדל לרצף טקסטואלי נתון מבחינת מיקום מוקדי ההטעמה שלו. בטקסט מולחן או מדוקלם יש לנצל את דירוג הפעמות הכבדות כדי לתמוך ככל האפשר בהטעמה הרטורית. במקרה של שיר מחורז וממושקל מן הראוי לתמוך במידת האפשר (במסגרת בִּרְרַת המחדל) בנקודות החריזה.

**גורמי בולטות:** אירוע קולי (כמו הברה) עשוי להתבלט על פני שכניו בזכות גורמים שונים, כמו פסגה בגובה, הארכה במשך, הגברת העצמה. במוזיקה מולחנת עשויים גורמים רבים נוספים לתרום להבלטתו של אירוע צלילי נתון (חילוף הרמוני בליווי, דיסוננס הדורש פתרון, קישוט, שינוי מרקם ועוד). כאשר גורמי הבולטות אינם מסונכרנים ביניהם, נוצר מצב שבו אירועים צליליים שונים מובלטים על ידי גורמים שונים ומתחרים ביניהם על ההטעמה. ההטעמה היא אפוא פועל יוצא משקלול גורמי הבולטות למיניהם. אין לזהות בולטות עם הטעמה. כמה אירועים קוליים עוקבים עשויים להתבלט, כל אחד על ידי גורם אחר, אולם לבסוף רק אחד מהם נחשב מוטעם.

**השורה והטור:** היחידה המשמעותית של המשקל הפואטי היא הטור. השורה אינה אלא ביטוי הגרפי השכיח של הטור השירי על הנייר המודפס. המשורר רשאי, כמובן, לפצל את הטור מבחינה גרפית כרצונו, כך שאין מחויבות אבסולוטית שהשורות תשקפנה תמיד את הטורים. מכיוון שברפרטואר הנדון כאן אין כמעט אי־תיאומים כאלה (הפנטמטר הימבי המודפס משתרע על פני שורה אחת), בחרנו להשתמש במונח "שורה" בהוראה כפולה, המאחדת את המובן הפואטי עם ביטוי הגרפי.

## מקורות מתודולוגיים

הסברים נוספים של המחבר לגבי שיטת הניתוח הפרוזודי־מוזיקלי ודוגמאות נוספות ליישומה של שיטה זו כלולים במקורות האלה:

את המלל את הלחן ואת מה שביניהם: משקל פואטי ומוזיקלי בשירי **סשה ארגוב** (ירושלים: הוצאת מוסד ביאליק, 2003), פרק שני, עמודים 16–41; מילון מונחים, עמודים 225–230.

"ככה סתם אך לא סתם ככה: עימות בין משקל פואטי למשקל מוזיקלי בשירי סשה ארגוב", בתוך: **מחקרי ירושלים בספרות עברית** כ (תשס"ו), עמ' 39–51.

"הטרמטר הסנדלרי: אלתרמן בנוסח ארגוב", מנעד 4 (2005), בכתובת

<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad05/he/Tetra-w.pdf>

"שאלה של טעם: המרת משקליו של ביאליק בדרך ההלחנה", מנעד 5 כרך 1 (2006), בכתובת

<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06/w-r-heb.pdf>

"לישר את הדורי המשקל: מהטעמה אשכנזית להטעמה דקדוקית בשירי ביאליק המולחנים לילדים", **מחקרי ירושלים בספרות עברית** כב (תשס"ח), עורכים: אריאל הירשפלד וחנן חבר.