

שאלה של טעם: 'עברות' משקליו של ביאליק בדרך ההלחנה

נפתלי וגנר ויעל רשף

במאמרו על שירי ביאליק המולחנים¹ מזכיר נתן שחר את ההחלטה שנפלה באספה הכללית השנייה של אגודת המורים בגדרה ב-1904 להנהיג את הטעמת המלרע הדקדוקית. ביאליק, שהתנגד תחילה להחלטה, שינה את טעמו (תרתי משמע) ואף עודד את המורים למצוא דרכים ותחבולות כדי לסגל להטעמה החדשה את שירי הילדים שלו שנכתבו בהטעמה האשכנזית². כיצד "לישר את הדורי המשקל" סתם ביאליק ולא פירש. הקראת השירים כלשונם אך בהטעמה הארץ-ישראלית המבוקשת הרי פוגמת בהנגנה הביאליקית והשיר מאבד את קצבו המקורי. יתר על כן, בקריאה שכזו עלול השיר להישמע בלתי ממושקל או 'צולע', דבר שאינו רצוי, במיוחד כשמדובר בשירי ילדים.

את הקושי הכרוך בהמרה שכזאת תקף בחריפות שאול טשרניחובסקי, במאמר היוצא כנגד הנוהג שהתקבל בקרב המורים לעברית "לדקדק במלעיל ומלרע" בקריאתם של שירים שנכתבו במקורם על פי ההטעמה האשכנזית³.

מי שיש לו הבנה כל שהיא בשיר, ואזנו אינה סובלת את הקופוניה, לא יביא [!] לעולם לקרוא שיר כתוב במשקל ובמדה ידועה באופן זה, שיאבד את משקלו וצלצולו ויִשָּׁחַת. השיר צריך להשמע באותו המבטא והנגינה, שהשתמש בהם המשורר בעצמו, ואם לא – יאבד כל חנו ומחצית יפיו.⁴ כל מי שכותב שיריו במדה ובמשקל, מי שמכניס לתוך שיריו ריתמוס ומוסיקה, ודאי יאמר יחד אתי: 'טוב לי שלא תקראוני כלל מאשר תשחיתו את דברי'.⁵

דרך אפשרית להתמודד עם הקושי היא "לתרגם" את השירים מנוסח אשכנז לנוסח ספרד תוך המרת משקלם הפואטי, אלא שכדי לעשות זאת באופן חלק ומשכנע אין מנוס מלהכניס שינויים בטקסט, דבר שהוא ללא ספק בעייתי. גם במקרה שהמשורר ביצע את מלאכת התרגום בעצמו התוצאה היתה שנויה במחלוקת,⁶ ויש להניח שביאליק לא התכוון לתת יד חופשית לשלוחיו לשנות את מילות השיר כרצונם ובלבד שיתאימו לעברית המתחדשת. אך מסתבר שקיימת גם דרך אחרת לפתרון הקושי, והיא הוספת לחן לטקסט. ואכן, רבים ממלחיני הדור התגייסו למשמר השפה העברית בהגייתה הדקדוקית הנכונה, שינסו מותניהם והלחינו את שירי הילדים של ביאליק תוך המרת הטעמתם.

כיצד נעשה הדבר? כדי לרדת לשורש העניין נדרשת חקירה פרוזודית-מוזיקלית מדוקדקת, העוקבת אחר צירי הסתגלותו של טקסט שנגזר עליו לגלות מהקשרו הקצבי המקורי ולהתאים עצמו למערכת הזרה לטבעו. במחקר העומד ביסודו של המאמר הנוכחי ניסינו להעמיד מתודה של טרנספורמציות שתאפשר לערוך מעין שחזור היפותטי של תהליך ההמרה. נדגים את שיטתנו תוך עיון בכמה משירי הילדים המולחנים של ביאליק, וזאת כדי להניח תשתית ראשונית להצגה רחבה יותר של הפרוייקט המחקרי המעסיק אותנו בימים אלה. דגש העיון יהיה מתודולוגי, ויתנהל סביב האינטרקאציה המיידית בין הפרוזודיה לבין המוזיקה, תוך צמצום הדיון באספקטים בלשניים, ספרותיים ומוזיקליים אחרים.

¹ נתן שחר, "שירי ביאליק המולחנים: היבטים ראשוניים", *Israel Studies of Musicology Online*, 4 (2005), עמ' 6.

² בדרך כלל נכנה את ההטעמה הישראלית המודרנית – 'הטעמה דקדוקית', אך נרשה לעצמנו לכנותה כמקובל גם 'ספרדית' או 'מלרעית'.

³ שאול טשרניחובסקי, "לשאלת המבטא והנגינה", *השפה* א (תרע"ב), פטרבורג, עמ' 27-31.

⁴ שם, עמ' 29.

⁵ שם, עמ' 31.

⁶ אליעזר כגן מנתח באופן ביקורתי את ניסיונו של יעקב כהן "לתרגם מבחינת המשקל שירה, שנכתבה במקורה בהטעמה האשכנזית-מלעילית, להטעמה מקראית-מלרעית, היינו – ישראלית". ראו מאמרו "מכלי אל כלי (נסיונו של יעקב כהן)", *לשונונו* לו (תשל"ב), עמ' 190-202, 268-281.

גלגולי הפרפר המומר

נדגים תחילה את שיטתנו בעזרת הבית הראשון של שיר זעיר אחד - הפרח לפרפר⁷. נפרק את תהליך ההמרה לשישה שלבים עיקריים, העשויים גם הם להתפצל בפרקטיקה לשלבי ביניים: שלב ראשון - בחינת הטעמתו של המלל בהטעמה האשכנזית וקביעת משקלו הפואטי:

פרפר פרפר, / פרח חי, // רד-נא מהר, / שב עלי.

הצבת ההטעמות הלקסיקליות בהתאם לדרכה של ההגייה האשכנזית מניבה דימטר טרוכאי, שהוא אחד המשקלים הטיפוסיים ביותר לשירי הילדים של ביאליק. מונחי המשקל הפואטי מתייחסים למספר ההטעמות בטור השירי ולתבנית המטרית.⁸

שלב שני - הסדרה (רגולריזציה) אשכנזית:

הכנסת המלל למסגרת של משקל מוזיקלי נעשית תוך שמירה מרבית על תכונות של סדירות וסימטריה ותוך התחשבות במשקל הפואטי המקורי, בהטעמה הלקסיקלית (במקרה זה ההטעמה האשכנזית) ובהטעמה הרטורית של הטקסט. תוצר הסדרה הוא מעין דקלום מטרונומי (מדויק ויבש) של השיר. במקרה שלפנינו ישתלב המשקל הפואטי הטרוכאי במשקל מוזיקלי זוגי:

פעמות: 1 2 1 2 1 2 1 2
הרמות: = - = - = - = -

פר-פר | פר-פר, פ-רח | חי *, רד-נא | מ-הר, שב ע- | לי *

מקרא: הספּרור העילי מציין את דירוג הפעמות - כבדות (1) וקלות (2). הקווקו העילי מציין את דירוג ההרמות - חזקות (=) והלשות (-). השפלות אינן מסומנות. דירוג הפעמות מכתוב את דירוג ההרמות. הכוכביות מציינות הפוגות ('הברות שותקות'). כל ההברות, וההפוגות בכלל זה, שוות במשכן.

שלב שלישי - בחינת הטעמתו של המלל בהטעמה דקדוקית.

פר-פר פר-פר, / פ-רח חי, // רד-נא מ-הר, / שב ע-לי.

בקריאתו של הטקסט בהתאם למקום ההטעמה הדקדוקית מתבטל המשקל הטרוכאי המקורי, אך לא נוצר משקל תחליפי אחיד. השורה הראשונה מציגה דימטר-יאמבי, השורה השנייה והרביעית – דימטר-טרוכאי-קטלקטי (כמו בגרסה האשכנזית), והשורה השלישית עשויה כתבנית כוריאמבית.

שלב רביעי - הסדרה (רגולריזציה) דקדוקית:

השיר בגרסתו הדקדוקית מוכנס למסגרת של משקל מוזיקלי התואם אותה, האמור גם הוא להיות דקלומי, דהיינו סימטרי ורגולרי. האחדת משקלו הפואטי של הטקסט מושגת בכך ששורה אחת (על פי רוב השורה הראשונה) כופה את משקלה על השורות האחרות ומכתיבה את משקלו של הטקסט כולו:

⁷ כל התרשימים מושתתים על מתודולוגיה שהוסברה בפרוטרוט במספר פרסומים של נפתלי וגנר על שירי סשה ארגוב: את המלל את הלחן ואת מה שביניהם, *Min-Ad: Israel Studies of Musicology Online* 4 (2005); "ככה סתם אך לא סתם ככה: עימות בין משקל פואטי למשקל מוזיקלי בשירי ארגוב", *מחקרי ירושלים בספרות עברית* כ (תשס"ו), עמ' 39-51.
⁸ דימטר = שתי הטעמות לשורה; טרימטר = שלוש הטעמות לשורה; טטרמטר = ארבע הטעמות לשורה; פנטמטר = חמש הטעמות לשורה; הקסמטר = שש הטעמות לשורה; אוקטמטר = 8 הטעמות לשורה. יאמב = תבנית בת שתי הברות שהשנייה מביניהן מוטעמת; טרוכא = שתי הברות, הראשונה מוטעמת; דקטילוס = שלוש הברות, הראשונה מוטעמת; אמפיבראך = שלוש הברות, השנייה מוטעמת; אנפסט = שלוש הברות שהשלישית שבהן מוטעמת; פיאון: תבנית בת ארבע הברות, כשהספרה המצורפת מציינת את מספרה הסידורי של ההברה המוטעמת; כוריאמב=צירוף של טרוכא ויאמב. תבנית קטלקטית=תבנית בלתי-שלימה.

1 2 1 2 1 2 1 2
 = - = - = - = -

פר-פר-פר | פר, * פ-רח | חי, רד-נא-מ- | הר, * שב-ע- | לי

גם בגרסה זו נותר המשקל המוזיקלי זוגי, כפי שהיה בהסדרה האשכנזית, אך ההברות נופלות הפעם בפאזות מטריות אחרות. תוספת ההפוגות מאפשרת לנרמל את כל הבית לפי הדימטר היאמבי שהסתמן בשלב הקודם בשורה הפותחת בלבד. סידור זה מביא, בלית ברירה, להיפוך ההטעמה בצירוף רד-נא כך שהרד מושפל והנא מורם. הטעמה זו אינה אופטימלית, משום שהיא מנוגדת להטעמה הדיבורית, אך פשרות מעין אלו הכרחיות בשלב ההסדרה הדקדוקית.

שלב חמישי – חילוץ המסגרת המשקלית המוזיקלית שקבע המלחין מתוך השיר המולחן:

הגרסה שלפנינו מבוססת על לחנו המוכר של נחום נרדי⁹. להלן המלודיה של הבית הראשון ובעקבותיו התרשים הפרוזודי-מוזיקלי המחולץ ממנו:



Par-par par-par, Pe-rax xai, Red-na ma-her, Shev a-lai

2 1 2 1
 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6
 - = - =

1 ו-2. פר- | פ-ר פ-פ-פ-פ-ר* | פ-ר-ח-ח-*

- = - =

3 ו-4. רד- | נא-מ- | ה-פ-ר* | ש-ב-ע-לי* (המקף המפותל מציין קשר מליסמטי בין אירועים עוקבים)

שלב שישי – השוואה בין ההסדרות לבין משקלו של הנוסח המולחן:

מטרת ההשוואה היא לבחון אם הלך המלחין בדרך שנחזתה בחמשת השלבים הראשונים או שמא חרג ממנה. אם חרג, יש לתהות על פשר החריגות שביצע, כיוון שמדובר בשירי ילדים, שמקובל להלחיןם בדרך שאין בה חריגות מרחיקות לכת המטשטשות את המשקל והחריזה. במילים אחרות, אנו מצפים שהשיר המולחן יהווה את אחד המימושים האפשריים של ההסדרה הדקדוקית.

האמנם אפשר במקרה שלפנינו לראות את גרסתו של נרדי ככזאת? אם אפשר לעבור מההסדרה הדקדוקית לשיר המולחן באמצעות טרנספורמציות פשוטות ומוגדרות היטב תהיה התשובה חיובית. ואכן, המעבר מתבצע כאן באמצעות שתי טרנספורמציות בלבד. הטרנספורמציה האחת היא ההיפוך בדירוג ההטעמות. היפוך שכזה הוא בגדר חזון נפרץ במעבר מן ההסדרה אל השיר המולחן, ומקורו באי-תיאום מובנה הקיים בשיר המולחן בין הטקסט ללחן: בעוד הפראזות המוזיקליות נוטות להתחיל על פעמה כבדה (עם או בלי קדמה קצרה), השורות הפואטיות נוטות להסתיים בהטעמה חזקה המדגישה את החריזה. הטרנספורמציה האחרת היא תוספת של הפוגה אחת אחרי כל הברה מוטעמת. כתוצאה מכך המשקל עדיין זוגי ברמת הפעמות, אך החלוקה לתת-פעמות נעשית משולשת, והמשקל הפואטי היאמבי הפך אמפיבראכי (אם נחשיב את ההפוגות להברות). מעניין להיווכח שגם היפוך מקום ההטעמה בצירוף רד-נא נשתמר בגרסתו של נרדי.

⁹ נחום נרדי, מנגינות לשירים ופזמונות לילדים מאת ח"נ ביאליק, תל-אביב: דביר, 1967, עמ' 52.

טרנספורמציות

מן האמור לעיל מסתבר ששם המשחק הוא טרנספורמציות. נתוני הקצה שלנו הם הטקסט הכתוב כשהוא לעצמו והטקסט המולחן, שבו מתפרשות ההברות על פני הקואורדינטות של המשקל המוזיקלי. שלבי הביניים הם שלבים היפותטיים, המהווים סכימטיזציה של תהליך ההלחנה המשוער. מובן מאליו שאין אנו מתיימרים לטעון שהמלחין אכן עבר במודע את כל התהליך המתווך המתואר כאן. שחזורנו נועד לחשוף את טבעו של המעבר הלא-טבעי ממערכת הגייה אחת לאחרת ולעמוד אגב כך על מהות האתגר שזרק המשורר לפתחם של מלחיניו. המעבר מהשיר המודפס להסדרה האשכנזית מושג בדרך כלל ללא מאמץ מיוחד, מכיוון שהסדרה זו תואמת בעיקרה את כוונתו הפרוזודית של המשורר. המאמץ האנליטי מרכז אפוא סביב שני מוקדים עיקריים: המעבר מהסדרה אשכנזית להסדרה דקדוקית והמעבר מההסדרה הדקדוקית לשיר המולחן. אין בכוונתנו להציע אלגוריתם המאפשר המרה אופטימלית של כל טקסט פואטי הנתון בהטעמה אשכנזית ואף איננו דנים בעצם היתכנותו של אלגוריתם כזה, אלא מתוך העיון באתגרי המרה ספציפיים העולים מהמקרים הבודדים נוסה לעמוד על מספר עקרונות כלליים המסתמנים בתהליך זה. נתבונן בשורה של מובאות שניתן להפעיל עליהן טרנספורמציות מוגדרות היטב, המנתבות את המעבר ממערכת למערכת.

כדי לעבור מרצף שהוא מלעילי כולו לרצף שהוא מלרעי כולו יש להזיז את ההרמה המשקלית אל ההברה הבאה ותו לא. ברפרטואר שבו עסקינן אין ולו גם שיר אחד שאפשר להמירו באמצעות מהלך כה פשוט. לשם המחשה נתבונן בצמד השורות הפותח את השיר *גדוד בעיר*. לכאורה, די בדחיפה קלה והטרוכא האשכנזי הופך לו ליאמב דקדוקי ('ספרדי'):

= - = -	= - = -
כל הר-חו- חו-בות אז ר-ע-מ ¹⁰	כל הר- חו-בות אז ר-ע-מ
= - = -	= - = -
כל המ-בו- אות ה-מו ה- מו	כל המ- בו-אות ה-מו ה-מו

קל ופשוט, אך במבט שני מתברר שההמרה איננה אופטימלית: ההרמות החזקות (=) אמנם עולות בקנה אחד עם ההטעמות הדקדוקיות. לא כן ההרמות החלשות (-): עצם היותן, ברובן, מיותרות מבחינה דקדוקית אין בו דופי. הקושי נובע מכך שאין הן תומכות במילים החז-הברתיות (כל ואז) שיש להטעימן בשתי המערכות – האשכנזית והדקדוקית כאחת; והדברים ידועים, שהרי כמעט כל שיר "אשכנזי" כולל הטעמות שיש לשמר אותן בתהליך ההמרה (אלו החלשות במילים חז-הברתיות ובמילים שהמלעיליות בהן דקדוקית). הטעמתן של אלה תשתבש אם תתבצע ההמרה באמצעות הזזה עקבית של ההטעמה קדימה. בנוסף, קיים לעתים צורך להפוך שוואים-נעים וחטפים שהתאפסו בהגייה האשכנזית להברות פונטיות עצמאיות כנהוג בעברית בת-זמננו. התערובת המתמדת של אשכנזיות ודקדוקיות מחייבת תהליכי המרה מורכבים יותר, וכך גם בפתיח של *גדוד בעיר*, שנשוב אליו בהמשך.

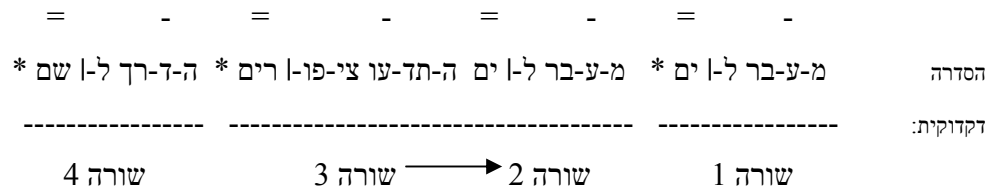
אחד מקשיי ההמרה העיקריים מתגלה, אפוא, בעירוב בין רצפים שיש להמירם לבין רצפים שיש לשמרם, והבית הראשון של מעבר לים מספק לכך דוגמה. שלוש מתוך ארבע שורותיו (1, 2 ו-4) מוטעמות באופן זהה בשתי ההגיות:

= - = - = - = -
הסדרה מ-ע-בר ל- ים * מ-ע-בר ל- ים * ה-תד-עו צי- פו-רים ה-ד-רך ל- שם * אשכנזית:

שורה 1 שורה 2 שורה 3 שורה 4

¹⁰ הטרנספורמציה הנוכחית לוקה בשינוי הניקוד של רעמו (מעין קמוצה של צורת הפסק לעין חטופה). נחזור לעניין זה כשנדון בלחן.

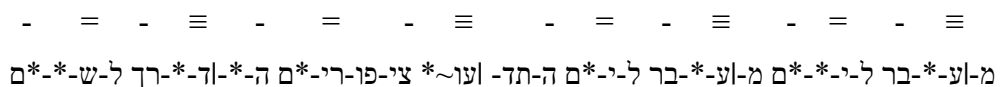
לכאורה רק שורה 3 מחייבת המרה, אך למעשה לא די בכך; יש גם לשלבה באופן כזה שלא יפגע בזרימה הריתמית של הבית כולו. ניתן ליישב את הבעיה באמצעות גלישה לאחור של שורה 3 על חשבון ההפוגה שבסוף שורה 2. הוספת ההפוגה שהושמטה בסוף שורה 3 מחליקה את הדרך חזרה אל מקום ההטעמה הנדרש. כך שומר המשקל הפואטי על הטטרמטר האמפיבראכי גם בהסדרה הדקדוקית:



הטרנספורמציה של הזזת הפוגות מתפר לתפר איננה כרוכה בשינוי בנפח השיר. אולם רבים מהלחנים נוטים להתרחב ולנקוט פריסה רחבה של ההברות, גם כאשר ההסדרה אינה מחייבת זאת. פריסה זו משנה את המשקל המוזיקלי באופן בולט לעומת ההסדרה. טרנספורמציית ההרחבה נמצאה בכמה מן הלחנים שבדקנו לשיר זה, ונדגים אותה באמצעות שורה 3. כדי לעבור בה מההסדרה הדקדוקית דלעיל ללחנים שנכתבו לשיר דרושים שלושה מהלכים:

1. היפוך בדירוג ההטעמות:¹¹ ה-ת-ד-עו צי-פ-רים ← ה-ת-ד-עו צי-פ-רים
2. תוספת הפוגה אחרי כל הטעמה: ה-ת-ד-עו * צי-פ-רי-ם
3. דירוג משני של ההטעמות: ה-ת-ד-עו * צי-פ-רי-ם

נדגים גישה זו באמצעות לחן שכתב לשיר א' פרלמוטר¹² (ראו דוגמת תווים בעמ' 23, בסמיכות לגרסאות נוספות). הטרנספורמציה העיקרית שמבצע פרלמוטר מתבטאת בתוספת של הפוגה אחת לפחות לכל אחת מההברות הנופלות על הפעמות הכבדות. הדבר תורם להבלטה של ההרמות התומכות בהטעמה הלקסיקאלית (מסומנות בשניים או שלושה קווקווים), ואילו ההרמות שהן מיותרות מבחינת ההטעמה הדקדוקית מוצאות עצמן מוחלשות (מקווקוות פעם אחת).



לעתים קרובות נקבע גורל השיר כולו על פי הטרנספורמציה של תחילתו. ראינו זאת בשיר הפרח לפרפר ולהלן דוגמה נוספת – השיר עציץ פרחים, הכתוב גם הוא בדימטר טרוכאי אשכנזי. כמו שירי ילדים רבים אחרים השורות הגרפיות בשיר זה קצרצרות, ומכילות צמד מילים בלבד, אך החריזה קיימת רק בשורות הזוגיות. לפיכך יש הצדקה לאחד כל צמד שורות לשורה אחת, ולהפוך את הדימטר הטרוכאי לטטרמטר טרוכאי, תוך השגת דגם פרוזודי עקיב יותר בקריאתו האשכנזית של הטקסט:

¹¹ היפוך בדירוג ההטעמות הוא, כאמור לעיל, תופעה נפוצה המובנית בשיר המולחן.

¹² מתוך השירון נשירה, חוברת ג: משירי חיים נחמן ביאליק, ערך מנשה רבינוביץ', תל-אביב 1932.

מִן הַחֲלוֹן / פ־רַח ע־צִיץ

בהקראה דקדוקית הופכים כל שני טרוכאים לתבנית אחת כוריאמבית (טרוכא + יאמב):

מִן הַחֲלוֹן / פ־רַח ע־צִיץ

אלא שכוריאמבים אינם יכולים להיות מוסדרים כפשוטם במסגרת של משקל מוזיקלי, משום שבין סוף התבנית האחת לתחילת האחרת מתהוות הטעמות עוקבות (כאן: חלון ומיד אחריה פרח). לכן נדרשת לצורך הסדרתו הדקדוקית של השיר במשקל מוזיקלי טרנספורמציה נוספת, תוספת של הפוגות, שמטרתה ליצור חציצה בין הטעמות העוקבות. תוספת ההפוגות כדי ליצור חציצה זו יוצרת טטרמטר דקטילי, תוך הרחבת נפח השורה ב-50%¹³.

מִן הַחֲלוֹן * * / פ־רַח ע־צִיץ * *

על בסיס הטרנספורמציה של צמד השורות הראשונות ניתן להעביר את השיר כולו ממערכת למערכת:

הסדרה דקדוקית:

הסדרה אשכנזית:

=	-	=	-	=	-	=	-
	מִן הַחֲלוֹן * * פ־רַח ע־צִיץ * *		מִן הַחֲלוֹן פ־רַח א־ע־צִיץ		מִן הַחֲלוֹן פ־רַח א־ע־צִיץ		שורות 1 ו-2:
=	-	=	-	=	-	=	-
	כֹּל * הַיּוֹם * הַג־נָה י־צִיץ * *		כֹּל הַיּוֹם הַג־נָה י־צִיץ.		כֹּל הַיּוֹם הַג־נָה י־צִיץ.		שורות 3 ו-4:
=	-	=	-	=	-	=	-
	כֹּל ח־ב־רִיּוֹ * * שֵׁם ב־אֶגֶן, * *		כֹּל ח־ב־רִיּוֹ - שֵׁם ב־אֶגֶן, *		כֹּל ח־ב־רִיּוֹ - שֵׁם ב־אֶגֶן, *		שורות 5 ו-6:
=	-	=	-	=	-	=	-
	הוּא ל־ב־אֶגֶן * * עוֹ-מֵד * * כֹּאן * *		הוּא ל־ב־אֶגֶן * * עוֹ-מֵד * * כֹּאן * *		הוּא ל־ב־אֶגֶן * * עוֹ-מֵד * * כֹּאן * *		שורות 7 ו-8:

התבנית הדקטילית שהתקבלה בהסדרה הדקדוקית מכניסה את השיר למשקל מטיפוס של שש-שמיניות (משקל זוגי עם חלוקה משולשת של הפעמות). כדי להשיג חלוקה זוגית של הפעמה (דבר שיאפשר להלחין את השיר במשקל מטיפוס של ארבע רבעים) יש להרחיב את נפחה של ההברה המוטעמת בכל תבנית, דבר המקנה לכל הטעמה בולטות במשך:

מִן הַחֲלוֹן * * / פ־רַח ע־צִיץ * *

בכך הפכנו למעשה את הדקטיל לפיאון-1 (תבנית ארבע-הברתית הנפתחת בהרמה). זוהי תבנית רופפת הנוטה להתפרק לשני טרוכאים, כדלקמן:

הסדרה דקדוקית מורחבת:

-	≡	-	=	-	≡	-	=
	מִן הַחֲלוֹן * * פ־רַח ע־צִיץ * *		מִן הַחֲלוֹן * * פ־רַח ע־צִיץ * *		מִן הַחֲלוֹן * * פ־רַח ע־צִיץ * *		שורת 1 ו-2:
-	≡	-	=	-	≡	-	=
	כֹּל * הַיּוֹם * הַג־נָה י־צִיץ * *		כֹּל * הַיּוֹם * הַג־נָה י־צִיץ * *		כֹּל * הַיּוֹם * הַג־נָה י־צִיץ * *		שורות 3 ו-4:

¹³ למעשה מתורגמות כאן התבניות הכוריאמביות למשקל דקטילי קטלקטי.

הקטעים הממושכים של הפוגות רצופות מנתקים את הרצפים הטקסטואליים זה מזה, אולי במטרה להמחיש את תחושת בדידותו וריחוקו של העצין.

תהליכי מעבר דומים חלים גם בבית הראשון של רוץ בן סוסי:

1. הסדרה אשכנזית טרוכאית:

= - = - = - = -

רוץ בן סו-סי רוץ ו-אדהר * רוץ ב-ב-ק-עה טוס ב-אהר *

שורה 1 שורה 2 שורה 3 שורה 4

2. קריאה כוריאמבית בדרך להסדרה דקדוקית:

רוץ בן סו-סי / רוץ ו-ד-הר / רוץ ב-ב-ק-עה / טוס * ב-הר

שלב זה איננו נגזר כאן באופן חלק מקודמו. רק השורות האי-זוגיות הן כוריאמביות במקורן, והן משמשות מודל לשורות הזוגיות. אלו מתיישרות לפיהן, אם באמצעות הגיית השווא הנע במילה דהר כהברה פונטית

(de-har, תמורת dhar הנהוג בעברית המדוברת), אם באמצעות הוספת הפוגה לאהר טוס.

3. הפיכת כל כוריאמב לדקטיל כבסיס להסדרה דקדוקית. הסדרה זו כרוכה במשקל מוזיקלי מורכב: זוגי ברמת התיבה ומשולש ברמת הפעמה, כאשר כל פעמה מתחלקת לשלוש תת-פעמות (כמו שש-שמיניות):

= - = - = - = -

רוץ בן סו-סי * רוץ ו-ד-הר * * רוץ ב-ב-ק-עה * * טוס * ב-הר * *

אלא שהלחן המוכר של דניאל סמבורסקי מציג ארגון קצבי שונה – משקל זוגי פשוט (חלוקה זוגית ברמת התיבה וברמת הפעמה) ללא קדמה היפרמטרית:

Ruts ben-su-si Ruts u-de-har, Ruts ba-bik-a Tus-ba-har.

מסתבר שדרושים כמה שלבי ביניים כדי לגשר בין משקל זה לבין המשקל שהצענו בהסדרה הדקדוקית (3 לעיל):

א. הרחבת הדקטיל לפיאון-1:

= - = -

רוץ * בן סו-סי * * * רוץ ו-ד-הר * * * וכו'

ב. פירוק הפיאון לשני טרוכאים. דבר זה מכניס רמה נוספת של הטעמות להסדרה המורחבת דלהלן, הערוכה במשקל זוגי פשוט ובהיפרמטרם זוגי, כשהפעמה הכבדה ביותר פותחת את התיבה השנייה, והתיבה הראשונה מתפקדת כתיבת קדמה:

- ≡ - = - ≡ - = - ≡ - = - ≡ - =

רוץ * בן סו-סי * * * רוץ ו-ד-הר * * * רוץ ב-ב-ק-עה * * * טוס * ב-הר * * *

הגרסאות שתוצגנה אכן עברו המרה, ואילו באחר – מעבר לים – נמצא לחנים אשכנזיים, דקדוקיים ומעורבים כאחד. במקרה הראשון ננסה לסדר את הגרסאות לפי מידת קרבתן להסדרה הדקדוקית ההיפותטית; במקרה השני ננסה לפרוש אותן על פני הסקאלה הנמתחת בין אשכנזיות מובהקת לבין דקדוקיות מובהקת. העיון בשירים אלה יספק תשובות חלקיות בלבד לשאלות הגדולות העומדות על הפרק, אך ניתן יהיה ללמוד ממנו שאפשר להשליט סדר במה שנראה בתחילה כריבוי כאוטי של גרסאות.

שבעה קינים לאותה ציפור

להלן שבעה לחנים שונים לשיר הפותח את הקובץ 'שירים ופזמונות לילדים' – קן לציפור, כולם דקדוקיים למשעי. סדר הצגתם איננו כרונולוגי, אלא משקף את מידת זיקתם להסדרה הדקדוקית, כפי שיוסבר בהמשך.

תרזה גויטן²¹

Ken la-tsi-por Ken la-tsi-por Ken la-tsi-por bein ha-e-tsim, U-va-ken la

fine
U-va-ken la U- va-ken la Sha-losh bei-tsim. Sha-losh bei-tsim. U-ve-xol bei-

tsa Has pen ta-ir! Ya-shen Ya-shen Ya-shen lo Ef-ro-ax za-ir. Ya-shen Ya-shen ya-

d.c.
Ya-shen lo Ef-ro-ax za-ir.

משה ביק²²

Ken la-tsi-por bein ha-e-tsim, U-va-ken la Sha-losh bei-tsim. U-ve-

xol bei-tsa Has pen ta-ir! Ya-shen lo Ef-ro-ax za-ir

²¹ אמא שירי לי: 12 שירי ילדים, ירושלים: הוצאת רתמוס, ת"ש, עמ' 4.

²² נבנה ארצנו, תל-אביב: יתד, בית הוצאה לאור, 1979, עמ' 81.

מרדכי לויטס (גרסה דו-קולית)²³

Ken la-tsi-por Bein ha-e-tsim, U-va-ken la Sha-losh bei-tsim.
U-va-ken

U-ve-xol bei-tsa has pen ta-ir! Ya-shen lo Ef-ro-ax za-ir.
Ya-shen lo

נחום נרדי²⁴

Ken la-tsi-por Bein ha-e-tsim, U - va-ken la Sha-losh bei-tsim.

U - ve-xol bei-tsa Has pen ta-ir! Ya-shen lo ya-shen lo Ef-

ro - ax za-ir

²³ עת הזמיר (אין פרטים נוספים), עמ' 25.

²⁴ מגנינות לשירים ופזמונות לילדים מאת ח"נ ביאליק, תל-אביב: דביר, 1967, עמ' 11.

עמנואל ברקן²⁵

Ken la-tsi-por bein ha-e-tsim, U-va-ken la Sha-losh bei-tsim.
Uv-xol bei-tsa Has pen ta-ir! Ya-shen lo Ef-ro-ax ef-ro-ax za-ir

יצחק אדל²⁶

Ken la-tsi-por Bein ha-e-tsim, U-va-ken la Sha-losh bei-tsim. Uv-xol bei-tsa Has pen ta-ir! Ya-shen lo Ef-ro-ax za-ir
Ya-shen lo ef-ro-ax ef-ro-ax za-ir

זוהי הגרסה הכתובה של השיר, המופיעה גם בשירונים אחרים. גרסתו המושרת של השיר נבדלת ממנה בשורה האחרונה. בדיון שלהלן ניתן דעתנו לשתי הגרסאות.

אורי גבעון²⁷ (בית ראשון)

Ken la-tsi-por Bein ha-e-tsim, U-va-ken la Sha-losh bei-tsim.

כל הלחנים עברו, כאמור, המרה וכולם נאמנים באופן כללי להסדרה הדקדוקית שהתווינו, להוציא דירוג ההטעמות, הנהפך ברוב המקרים על פיו. נעמיד אותם זה מול זה, תוך השוואת כל צמד שורות בנפרד,²⁸ כך שתתקבלנה ארבע טבלאות משוות. סדר הלחנים בטבלאות דלהלן משקף, במבט כללי, התרחקות הולכת וגוברת מן ההסדרה הדקדוקית, אך רמת הקרבה בין כל אחת מהגרסאות להסדרה המוצעת איננה מחושבת באופן מדויק מכיוון שהיא ניכרת בהיבטים פרוזודיים שונים שקשה לשקלל אותם יחדיו. כמו כן בחרנו לשמור על סדר קבוע של הלחנים בטבלאות ולא לבטא כל גילוי של חוסר עקביות בשינוי הסדר.

²⁵ שירי ילדים, נתניה תשל"ה, עמ' 5.

²⁶ ביאליק: שירי ילדים, תל-אביב: הוצאת אילה ודביר, עמ' 8 [א.ש.ד.].

²⁷ גרסה זו רשומה בכתב-יד בכרסטת של אוסף מאיר נוי באולם הקריאה למוסיקה שבבית הספרים הלאומי.

²⁸ כאמור לעיל, ברבים משירי הילדים של ביאליק השורות קצרצרות, ולעתים קרובות אפשר לראות בכל צמד שורות יחידה פרוזודית אחת, במיוחד לאור העובדה שרק השורות הזוגיות מתחרזות.

צמד שורות ראשון:

	1	2	1	2	
	=	-	=	-	קן ל-צי- פור * * בין ה-ע- צים * *
הסדרה דקדוקית					
	=	-	=	-	
תרזה גויטן	ק- * * ל-צי- פו- * * - * - * ק- * * ל-צי- פו- * * - * - * ר				
	=	-	=	-	
	ק- * * ל-צי- פו- * * ~ * - * ר בין ה- * - ע- צים * * - * - *				
	=	-	≡	-	
משה ביק	קן ל-צי- פו- * * ~ * - * בין ה-ע- צים * * * *				
	=	-	=	-	
מרדכי לויטס	קן ל-צי- פו- * * ר בין ה-ע- צים * * - *				
	=	-	=	-	
נחום נרדי	ק- * * ל-צי- פו- * * - * ר ב- * * ין ה-ע- צים * * - * - *				
	=	-	=	-	
עמנואל ברקן	ק- * * ל-צי- פו- * * - * ר ב- * * ין ה-ע- צים * * - *				
	=	-	=	-	
יצחק אדל	ק- * * ל-צי- פו- * * ~ * - * ר ב- * * ין ה-ע- צים * * - * - *				
	=	-	=	-	
אורי גבעון	ק- * * ל-צי- פור בין- ה-ע- צים * * - *				

רק שני הלחנים הראשונים בטבלה (גויטן וביק) נפתחים בקדמה בת שלוש הברות ובמובן זה הם "נאמנים" להסדרה מהאחרים. הלחן של גויטן מוגדר כשיר ערש, ויש בו הרחבה גדולה של נפח השיר באמצעות חזרות רבות על מילים וצירופי מילים. כמו כן גויטן משמרת את דירוג ההטעמות במלואו ואילו ביק מאמץ לו הסדרה יאמבית בעייתית, המטעימה אותיות בכל"ם וה"א הידיעה, תוך שהוא מרחיב אותה פי שניים באמצעות הפוגות. לחנו של לויטס הוא לשני קולות. הקול התחתון קל לשירה והעליון "וירטואוזי" מבחינת המרווחים המלודיים, אך קשה לקבוע האם האחד מהם מלווה את רעהו או ששניהם שווי ערך. זוהי הגרסה היחידה הנתונה במשקל משולש, התואם את החלוקה המשולשת של הפעמה בהסדרה הדקדוקית, אך יש בה סטיות מרגולריות שמקורן במשחקים פוליפוניים בין הקולות והפסקה כוללת של תיבה שלמה אחרי המילה **הס** בצמד השורות השלישי. כמו כן, צמדי השורות אינם אחידים במספר תיבותיהן (4, 5, 6, 4). הלחן של נרדי מודולטורי ונפתל למדיי, כולל אירועים מליסמטיים, ואילו לחנו של עמנואל ברקן מציג מעין פישוט של גרסת אדל: ארבע התיבות הפותחות זהות כמעט לחלוטין, ומכאן השיר מתפתח ללא מודולציות. גרסתו של אורי גבעון מצויה בידינו ברישום בכתב-יד, שאינו כולל את הטקסט, ועל כן יש קושי לפענחה, במיוחד משום שהחל מהשורה השלישית נפח השורות מוכפל, וכל שורה כוללת ארבע תיבות במקום שתיים. ייחודה של גרסה זו בעריכת השורה הראשונה, ועל כן הובאה כאן.

בצמד שורות ראשון זה לא ניכרות בעיות בהמרה, ולמרות ההבדלים בין הגרסאות, הן דומות בגישתן. להוציא גרסתו היאמבית של ביק ממירות כולן את הטרוכא של ביאליק בדקטיל, ופרט לגרסת לויטס – הדוגלת בדקטיל משולש כבגרסה המוסדרת שהצענו – הן מרבעות את התבנית הדקטילית על ידי הארכה פי שניים של ההברה הראשונה. גרסתו של אורי גבעון בלבד נמנעת מלהאריך את המילה **ציפור**, במחיר אי-הטעמתה של **בין** והטעמה חזקה על ה"א הידיעה במילה **העצים**. בגרסת גויטן יש חזרה משולשת על המילים **קן לציפור**, אך פרט לחזרות היא כמעט זהה לגרסה המוסדרת.

בעיות ההמרה מתחילות להתגלות בצמד השורות השני. ההטעמה הרטורית של המשפט - ובקן לה **שלוש ביצים**, איננה יכולה להתממש במסגרת הדפוס הפרוזודי של הצמד הקודם, ומוקד הקושי הוא שתי המילים הראשונות, המסרבות לקבל עליהן את עול הדקטיל. ההסדרה צפתה את הקושי ומזערה את הנזקים במחיר הטעמתה והארכתה של ו"ו החיבור הניצבת בראש. אף לא אחת מהגרסאות השכילה לעקוף את כל הקשיים ולצאת בשלום מצמד שורות זה: או שהלחן החליש את הטעמתה היחסית של המילה **קן**, או ששלל ממנה את הטעמתה כליל תמורת הטעמת המילה **לה** הבאה אחריה. רק גרסתו של ביק מפיקה בשורה זו את האיזון הנכון בין ההטעמות ומשיגה את הטעמת היתר הנכונה של **קן**.

כידוע, ניתן לצמצם את הבעייתיות באמצעות ויסות גורמי הבולטות השונים, ואכן לחנו המוכר של אדל מפצה על הטעמתה של **לה** ועל העדר ההטעמה בקן בהבלטה מליסמטית ופסגה בגובה. עמנואל ברקן נקט בלחנו גישה הפוכה: הוא מטעים את המילה **קן**, אך מבליט גם את **לה** באמצעות סינקופה. גויטן התמודדה עם הבעיה באופן מקורי: היא ניסתה להרגיל את האוזן לחיות עם הקושי וחזרה שלוש פעמים על ההטעמה הבלתי משכנעת של **לה** בתקווה שלבסוף היא תהפוך משכנעת...

צמד שורות שני:

$= \quad - \quad = \quad -$ $- \text{ב-} \mid \text{קן לה ש-לוש} * \text{בי-} \mid \text{צים} * / \text{וב-}$	הסדרה דקדוקית
$= \quad - \quad = \quad -$ $* \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{לה-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{ב-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{ב-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{לה-} * \text{-} * \text{-} * \text{-}$ $= \quad - \quad = \quad -$ $* \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{צים} * / \text{ש-} * \text{-} * \text{-} * \text{-}$ $= \quad - \quad = \quad -$ $\text{ל-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ש בי-} \mid \text{צי-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ם}$	תרזה גויטן
$= \quad - \quad \equiv \quad - \quad = \quad - \quad \equiv \quad -$ $* * * * \text{ם} \text{צי-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{ש-לוש בי-}$	משה ביק
$- \quad = \quad - \quad - \quad =$ $\mid \text{ב-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{ק-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid * \text{לה ש-} \mid \text{ל-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{צי-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ם}$ $\text{קן} \mid \text{ב-} \text{ו-}$	מרדכי לויטס קול שני:
$- \quad = \quad - \quad =$ $\mid \text{ב-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{ק-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{לה ש-} \mid \text{ל-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \mid \text{ש-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{י-} \mid \text{צי-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ם}$	נחום נרדי
$- \quad = \quad - \quad =$ $\mid * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ב-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{קן לה-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ש-} \mid \text{ל-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ש-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{י-} \text{בי-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ם} * * \text{}$	עמנואל ברקן:
$- \quad = \quad - \quad =$ $\mid \text{ב-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ק-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{לה-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ש-} \mid \text{ל-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ש-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{י-} \text{בי-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ם} / \text{ו-}$	יצחק אדל:
$- \quad = \quad - \quad =$ $\mid \text{ב-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{קן לה ש-} \mid \text{לוש בי-} * \text{-} * \text{-} * \text{-} \text{ם}$	אורי גבעון:

לחנו של אדל לצמד השורות השני מתייחד בכך שיש בו גלישה לאחור של הצמד השלישי, כמו בנוסח המוסדר. גלישה זו נועדה, כזכור, להימנע מהטעמתה של וי"ו החיבור בצמד השלישי. לעומת זאת, כפי שנראה בטבלה הבאה, הגלישה לאחור של הצמד הרביעי שנצפתה בהסדרה מתממשת בכל הלחנים, להוציא זה של ביק.

צמד שורות שלישי:

$= \quad - \quad = \quad -$ וב- / כל * בי- צה * * הס פן ת- עיר * / י-	הסדרה דקדוקית
$= \quad - \quad = \quad -$ וב- כל בי- צה * * * * הס פן ת- עי- * * * * ר / י-	תרזה גויטן
$= \quad - \quad \equiv \quad - \quad = \quad - \quad \equiv \quad -$ וב- כל בי- צה * * * * הס פן ת- עי- * * * * *	משה ביק
$= \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad -$ וב- כל בי- צה * * * * הס * * * * פן ת- עי- * * * * * / י-	מרדכי לויטס
$= \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad -$ וב- כל בי צה * * * * * הס * * * * פ- * * * * ת- עי- * * * * * / י-	נחום נרדי
$= \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad -$ וב- כל בי- צה * * * * * הס פן ת- עי- * * * * * / י-	עמנואל ברקן
$= \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad -$ וב- כל בי * * * * * צה * * * * * הס פן ת- עיר * * * * * / י-	יצחק אדל
$= \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad - \quad = \quad -$ וב- כל בי- צה * * * * * הס * * * * פן ת- עי- * * * * * / י-	אורי גבעון

צמד השורות הרביעי:²⁹

הגלישה לאחור יצרה חלל בצמד השורות הרביעי, והוא מתמלא בדרכים שונות. יש המאריכים את שנתו של האפרוח (לויטס וכן אדל בגרסה הכתובה המופיעה בשירונים); יש הכופלים את **ישן** לו (נרדי, גבעון וגויטן, המרבה במיוחד לחזור על **ישן**); ויש הכופלים את **האפרוח** (ברקן וכן לחנו של אדל בגרסתו המושרת):

²⁹ גרסת אורי גבעון לא הובאה, משום שכפי הנראה יש טעות ברישום בנוסח שבידינו.

הנוקטת בקירוב את הדירוג המוסדר. אף אחת מהגרסאות גם אינה מצליחה להתגבר על קשיי ההמרה המשתקפים בהסדרה הדקדוקית, כך, הטעמתה של וי"ו החיבור בתחילת צמד השורות השני מופיעה בכל הגרסאות, בלא יוצא מן הכלל, ובכל הלחנים פרט לזה של אדל מוטעמת וי"ו החיבור גם בצמד השורות השלישי, מבלי שהמלחינים ינצלו את האפשרות לגלוש לאחור. מבחינה זו נחותות מרבית הגרסאות המולחנות מן ההסדרה הדקדוקית המוצעת. בצמד השורות הרביעי, לעומת זאת, מאמצים כל המלחינים את פתרון הגלישה לאחור, כפי שמציעה ההסדרה. מסקנת ההשוואה היא, אם כן, שההסדרה המוצעת אכן מציגה את הפתרונות האופטימליים למעשה ההמרה.

פרוודיה איננה חזות הכל

ההסדרה איננה אלא המצע שעליו אמורים לצמוח רעיונות קומפוזיטוריים מטר-ריתמיים יצירתיים. אוסף הגרסאות דלעיל הוא אכן מגוון למדי, ומציע כמה פתרונות שונים: חזרה על חלקי טקסט; מתיחת הברות באמצעות הארכה, הפסקה או מליסמה; הכנסת סינקופות; שבירת הרגולריות הטטרמטרית (דבר שאינו שכיח בשירים לגיל הרך); בחירה במשקל משולש או מרובע.

נשאלת השאלה האם גרסתו של אדל, שהתקבלה בציבור ושרדה היטב את מבחן הדורות, אכן עדיפה על הגרסאות האחרות, ובמה מתבטאת עדיפותה. בבחינתה של שאלה זו אנו מבקשים להתעלם מן השיקול הכרונולוגי של מועד חיבור הלחנים. בתולדות הזמר העברי ידועים מקרים לא מעטים שבהם לחן מוכר, שהיה נפוץ מאוד בציבור בתקופה מסוימת, פינה את מקומו בשלב מאוחר יותר והוחלף בלחן חדש. דוגמה בולטת לכך היא השיר *אומרים ישנה ארץ*, שנפוץ בתקופת היישוב בלחן של יואל אנגל, אך מוכר היום בציבור בלחנה המאוחר הרבה יותר של נעמי שמר.³⁰ מקרים מעין אלו מבהירים שקדימות כרונולוגית אינה מבטיחה תמיד את מעמדו של הלחן המוקדם יותר, גם אם התקבל בציבור.

במקרה הנוכחי קשה לענות על שאלה זו רק מתוך בחינתו של ההיבט הפרוודי. מן הבחינה הפרוודית יש לגרסת אדל יתרון על פני כל הגרסאות האחרות רק בגלישה לאחור של השורה השלישית, אך לעומת זאת בשורה השנייה, שבה איבדה קן את הטעמתה לטובת לה, היא נחותה מגרסאות אחרות. מבחינת דירוג ההטעמות גרסתה של גויטן עולה עליה. יוצא אפוא שעלינו לחפש את סוד הצלחתה באפיקים אחרים, שאינם משתקפים בתרשימים שלהלן.

כדי לנסות לענות על שאלה זו נסקור תחילה את הבעייתיות הטבועה בגרסאות האחרות. גרסת אורי גבעון משובשת, וכפי הנראה גם לא זכתה לחשיפה, והיא למעשה "מחויץ למשחק". רוב הגרסאות האחרות הן בעלות אופי אומנותי, המציב מגבלה על אפשרות קליטתן כשיר עם: גרסת לויטס מחייבת ביצוע דו-קולי ואי אפשר לצמצמה באופן משכנע למלוודיה חד-קולית; גרסת נרדי מודולטורית, כוללת קפיצות במרווחים גדולים, ודורשת יותר מן הגרסאות האחרות תמיכה של ליווי הרמוני; גרסת ברקן מתרוצצת בחלקה השני על פני מנעד גדול ומרחיבה את המנעד הכללי של השיר לכדי נונה. גרסתו של בייק מציגה מבחר צלילים קליט: פנטטוני בבית הראשון והקסטוני בבית השני אך היא מקוטעת מאוד, והשינויים הריתמיים בבית השני מכבידים במקצת. נותרה גרסתה של תרזה גויטן, המתנהלת במתינות כיאה לשיר ערש, אולם לוקה בחזרתיות יתר העשויה להכביד על קליטותה. עד כאן בדרך השלייה. בדרך החיוב אפשר לומר לטובתה של גרסת אדל שהיא מוצאת את האיזון בין פשטות לבין מקוריות. הרגולריות, המנעד הסביר וההתנהלות במרווחים מלוודיים קטנים, בעיקר סקונדיים, תורמים לקליטותה, והמליסמטיות העדינה והמאוזנת (לא יותר משני צלילים להברה) מקנה לה אופי נבדל וייחודי של שיר ערש בעל צביון עממי.

שעטנז

לא כל המלחינים נענו בעקביות לצו ההמרה, ובצד קן לציפור שנמצא דקדוקי בכל לחניו מצויים ברפרטואר שירי הילדים של ביאליק גם שירים שהולחנו בהתאם לנוסח אשכנז וכן שירי שעטנז למיניהם. דוגמה לכך היא השיר *מעבר לים*, שהולחן פעמים רבות במגוון רחב של אופני הטעמה. בעניין זה אין הבדל בין לחנים מוקדמים ומאוחרים: מגוון של אופני הטעמה מצוי לא רק בלחנים שנכתבו בראשית ימיו

³⁰ מעניין לציין בהקשר שבו אנו עוסקים כי לחנו של אנגל ממיר את הטקסט אל ההגייה הדקדוקית, ולעומת זאת לחנה של שמר משקף את ההטעמה האשכנזית שבה נכתב השיר במקורו.

של הזמר, אלא גם בלחנים שנכתבו בעשורים האחרונים, והגרסאות המאוחרות (של מוני אמריליו ושל נתנאלה) ממשות שתי מערכות הטעמה שונות.

התבוננות בשני הבתים הראשונים של השיר מעוררת את ההשערה שגיוון הגרסאות נובע מריבוי צירופי המילים שמקום הטעמה בהן זהה בשתי מערכות ההגייה: רק חמש מתוך 18 המילים הפותחות את השיר מוטעמות מלעיל בהגייה האשכנזית ומלרע בהגייה הדקדוקית (מסומנות בהבלטה):

בית ראשון: מעבר לים, / מעבר לים, / **התדעו ציפרים** / הדרך לשם? -

בית שני: מעבר לים, / **במדינות** הים, / שם **איי הזהב** / שכחתי מה שם.

"מילים מבחינות" אלה מאפשרות לנו לחלק את שנים-עשר הלחנים שיוצגו להלן לשלוש קטגוריות עיקריות: אשכנזית, מעורבת ודקדוקית. בתווים שלהלן סומנה הטעמתן של המילים הללו ב-ASH כאשר הן מולחנות במלעיל. במקרה של הלחנתן במלרע הבחנו בין מימוש המלרע הדקדוקי על פעמה חזקה

(SF) לבין מימושו על פעמה חלשה (sf). הבחנה זו תאפשר לנו ליצור דירוג בין המרות שהן מקיפות יותר וקרובות יותר לקוטב הדקדוקי לבין המרות חלקיות יותר, הקרובות אליו פחות.

גרשון אפרת – לחן אשכנזי³¹

Me- e-ver la- yam, Me- e - ver la - yam, Ha-ted-u tsi-po-rim Ha-
 de - rex le-sham? Me- e-ver la-yam, Bim - di - not ha- yam, Sham
 i-yei ha za-hav Sha - xax - ti ma shmam, Sham i- yei ha za-hav Sha-
 xax - ti ma shmam?

מוני אמריליו – לחן אשכנזי³²

Me- e-ver la-yam, me- e-ver la-yam Ha-ted-u tsi-po-rim Ha-de-rex le-sham? Me-
 e-ver la-yam, Bim-di-not ha-yam, Sham i-yei ha- za-hav Sha-xax-ti ma shmam

הבית הראשון הוא אמנם מעורב, אך הבית השני מטה את הכף לכיוון האשכנזי.

³¹אוסף מאיר נוי, המדור למוזיקה בספריה הלאומית, ירושלים.

³²מוני אמריליו, יש פרחים, ספריה למוזיקה ע"ש נסימוב מס' 309, תל-אביב: ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י, 1985.

תרצה (מידענית) – נוסח מעורב (בית ראשון בלבד)³³

גרסה זו קרובה מאוד לשתי גרסאות נוספות המצויות בדינו, האחת מושרת³⁴ והאחרת כתובה.³⁵ כל שלוש הגרסאות הללו משחזרות למעשה את הבית השני של אפרת (ראו למעלה, החל מתיבה 5, כאשר מתרחשת התפנית למקביל המינורי), אך מייחסות את מנגינתו לבית הראשון, תוך הטיית ההטעמה אל עבר הקוטב הדקדוקי. המודיפיקציות הללו מניבות לחן היברידי למדיי: מבחינה טונאלית הוא מתחיל במינור ומסתיים על המקביל המז'ורי; מבחינה פרוזודית מתקבל הצירוף המעורב – "התדעו ציפורים". החזרה על המחצית השנייה של הבית מעצימה את תחושת ההיברידיות.

Me- e-ver la-yam, Me - e - ver la-yam, Ha-ted-u tsi-po-rim Ha- de-rex le-sham?
Ha-ted-u tsi-po-rim Ha-de - rex le-sham?

אם נשחזר את הבית השני לפי הנתונים המלודיים של הבית הראשון יתקבל בוודאות צירוף היברידי נוסף החוזר על עצמו – "איי הזהב" (איי מוטעם באורח ספרדי וזהב - באורח אשכנזי).

רבקה (מידענית) – נוסח מעורב³⁶

גרסה מינורית זו מערבת, כקודמתה, את המלעיל והמלרע בבית הראשון, ויוצרת בפועל עירוב דומה גם בבית השני במילים "איי הזהב".

Me- e-ver la-yam, Me- e-ver la-yam, Ha-ted- u tsi-po- rim Ha- de-rex le-sham Me-
e-ver la-yam, Bim-di-not ha-yam, Sham i-yei ha za - hav Sha-xax-ti ma shmam

ניסן כהן מלמד – נוסח מעורב³⁷

בגרסה זו מתממשת הגייה מעורבת באותם צירופי מילים עצמם, אך בהטעמה הפוכה: "תדעו ציפורים" ו"איי הזהב". הגייה זו מציבה הטעמה דקדוקית חזקה בסופי השורות השלישית והשביעית, ועושה בכך צעד נוסף בכיוון הדקדוקי.

³³ טרנסקריפציה שנעשתה ע"י נפתלי וגנר מתוך הקלטה שביצעה יעל רשף לצורך עבודת הדוקטור "הזמר העברי ביישוב החדש בארץ-ישראל: בחינה בלשנית" (ירושלים תשנ"ט).

³⁴ אביבה (מידענית), טרנסקריפציה מאת נפתלי וגנר שבוצעה תוך האזנה טלפונית.

³⁵ שירי ילקים, חוברת ב'. ליקטה ומסרה לדפוס – תמר ירדני, תל-אביב: הוועדה הבין-קיבוצית לחינוך מוזיקלי [א.ש.ד].

³⁶ טרנסקריפציה מאת נפתלי וגנר שבוצעה תוך האזנה ישירה למידענית.

³⁷ אוסף מאיר נוי, המדור למוזיקה בספרייה הלאומית, ירושלים.

Me-e-ver la-yam, Me-e-ver la-yam, Ha-ted-u tsi-po-rim Ha-de-rex le-sham? Me-
 -e-ver la-yam, Bim-di-not ha-yam, Sham i-yei Ha-za- hav Sha-xax-ti ma-shmam.

ל' גולדיס-לויסטס – לחן דקדוקי (בית ראשון בלבד)³⁸

גרסה זו מכניסה אותנו לסדרת הלחנים הדקדוקיים, אך ההמרה כאן מוחלשת מכיוון שעל פי סימון קווי התיבה ושינויי המשקל שרשמה המחברת ההטעמות נופלות בה על פעמות חלשות.

Me- e-ver la-yam, Me- e-ver la-yam, Ha-ted-u tsi-po-rim Ha - de - rex le sham? Ha-
 de - rex le sham?

הבאנו כאן רק את הבית הראשון מכיוון שהבית השני מולחן עם כמה שיבושים של הטקסט:

1. הצירוף **פְּמִדִּינֹת הַיָּם** בהגייה בלתי דקדוקית בעליל (bimediot).
2. במקום **איי הזהב** מופיע הצירוף **איי זהב**, המאפשר המרה קלה יותר להגייה דקדוקית.

נחום נרדי - לחן דקדוקי (בית ראשון בלבד)³⁹

גם בלחן זה ההמרה מוחלשת, ואף בו מתממשת – כמו בלחן שקדם לו – ההגייה הבלתי דקדוקית bimediot בבית השני.

Me- e-ver la-yam, Me- e-ver la-yam, Ha-ted-u tsi-po-rim, Ha-de-rex le-sham?

א' פרלמוטר – לחן דקדוקי⁴⁰

כאן ההמרה מתחזקת. בעוד ששתי התיבות הראשונות זכו לקדמה בת שמינת אחת, הרי שתיבה 3 (ובמקביל גם תיבה 7 בבית השני) זוכה לתיבה **כוונתך לקדמה??** בת שתי שמיניות, המעצימה את ההטעמה הדקדוקית של המילים המוררות.

³⁸ הוצאת מרכז לתרבות ולהינוך (1963).

³⁹ נחום נרדי, *מנגינות לשרים ופזמונות לילדים מאת ח"נ ביאליק*, תל-אביב: דביר, 1967, עמ' 40.
⁴⁰ *נשירה: מנגינות לגן, לבית הספר ולעם*, בעריכת מ' רבינוביץ', תל-אביב, 1932-1933, עמ' 10.

Me- e-ver la-yam, Me- e-ver la-yam, Ha-ted-u tsi-po-rim, Ha-de-rex le-sham? Me-
e-ver la- yam, Bim-di-not ha-yam, Sham i- yei ha-za-hav sha-xax-ti ma shmam.

41 אביאסף ברנשטיין – לחן דקדוקי (בית ראשון בלבד)

אמנם ההטעמה במילה **ציפורים** נופלת על פעמה חלשה יחסית, אך היא בולטת באורכה, ולכן מצאנו לנכון לסמן אותה ב-SF (ולא ב-sf).

Me-e-ver la-yam, Me- e-ver la-yam, Ha-ted- u tsi-po-rim, Ha-
de-rex le-sham? Ha-ted-u tsi-po-rim, Ha-de-rex le-sham?

42 נתנאלה – לחן דקדוקי

Me-e-ver la-yam, Me- e-ver la-yam, Ha-ted-u tsi-po-rim Ha-de-rex le-sham? Me-
-e-ver la-yam, Bim-di-not ha-yam, sham i-yei ha-sa-hav Sha-xax-ti na shmam.

ניתן למקם את כל הלחנים שציטטנו על פני סקאלה הנמתחת בין הקוטב האשכנזי לקוטב הדקדוקי, כדלקמן:

	לחן אשכנזי	לחן מעורב	לחן דקדוקי
הקוטב	אפרת אמריליו	תרצה מלמד	פרלמוטר
האשכנזי	ירדני	נרדי	ברנשטיין
	אביבה	נתנאלה	
	רבקה		

⁴¹ אוסף מאיר נוי, המדור למוזיקה, הספרייה הלאומית, ירושלים.
⁴² אוסף מאיר נוי, המדור למוזיקה בספרייה הלאומית, ירושלים.

סידור זה מוסיף מורכבות לתמונה ששורטטה בראשית הדברים. לא זו בלבד שצו ההמרה של ביאליק איננו שולט שלטון אבסולוטי ברפרטואר הנבדק, אלא שמידת מימושו בלחן ספציפי איננה תמיד עקבית ואחידה, כפי שעולה מהלחנים ההיברידיים למעבר לים. בפתח הדיון בשיר זה העלנו את ההשערה שתכונה פרוזודית מסוימת (ריבוי מילים שהטעמתן זהה בשתי מערכות ההגייה) היא שגרמה להתפרשות הרחבה של הלחנים בין שני הקטבים. בקן לציפור שוררת מציאות פרוזודית אחרת, וכמעט כל המילים הכוללות יותר מהברה אחת מקורן בהגייה אשכנזית. ואכן לא נמצאה בו התגונות דומה של אופני ההטעמה בקבוצת הלחנים שבדקנו – כולם היו נאמנים לעיקרון ההמרה. מובן מאליו שלא די בשתי דוגמאות אלו כדי להעמיד עליהן תיאוריה, אך הן מתוות כיוונים מעניינים להמשך המחקר.

סיכום

בחינת הרפרטואר המולחן של שירי ביאליק לילדים העלתה שהוא עומד בסימן ההמרה. רוב המלחינים, ראשונים כאחרונים, נטלו את התמלילים הכתובים בהטעמה אשכנזית והתמודדו עם האתגר הכרוך בהלחנתם על פי מערכת הטעמות אחרת מזו שנכתבו בה במקורם. אמנם השיר המולחן (ואפילו זה המדוקלם) מסוגנן יותר מן השפה המדוברת, ואין מצפים ממנו למלא בהכרח אחר כלליה, אבל בימי תחייתה של השפה העברית כשפה חיה ומדוברת, ומשנפלה ההכרעה בדבר אופן הגייתה, אין תמה שהחלו לתרגם את השירים מהעברית האשכנזית הדועכת לעברית הדקדוקית. מבצע זה הוא יוצא דופן מסוגו, ועל מנת להתחקות על מהלכו המדויק יש לפתח כלים העשויים לדבר, כפי שניסינו להראות בעיוננו.

עיון נוסף צריך להתחקות אחר המהלך ההיסטורי של ההמרה בדרך הלחן. כמה מן הלחנים המאוחרים אינם ממירים את השירים למקום ההטעמה הדקדוקית, וייתכן שמסתמנת כאן מגמה של ממש. תהליך ההמרה מחייב סדרה של טרנספורמציות העלולה לסרב את המקצביות הפשוטה, הסדירה והקולחת של המקור האשכנזי, ואולי מסיבה זו העדיפו כמה מן המלחינים להשאיר את ההגייה המקורית על כנה. לעומת זאת ייתכן גם שגורמים היסטוריים פעלו גם הם את פעולתם בכיוון זה. משהפכה העברית שגורה בדיבור לא הצריכה עוד מאמץ מיסיונרי של מורים, גננות ומלחינים למען הפצתה, והממד הדיקטי-אידאולוגי בפעילות ההלחנה יכול היה לפנות את מקומו לשיקולים אחרים. בהחלט יש מקום לשער שדווקא ההטעמה האשכנזית החלה לקסום למלחינים, משום שהיא מחייה את רוחו של ביאליק ומקנה לשיר נופך מיוחד וצביון ארכאי-אקזוטי. כיצד השפיע הדבר על אופן ההלחנה וההתקבלות של שירי ביאליק? שאלות אלו, המחייבות בחינה סטטיסטית נרחבת של הרפרטואר, מצפות עדיין למענה.