

מפולין ועד הר הצופים – גלגולו של ניגון

טלילה אלירם

השיר 'מעל פסגת הר הצופים', שכתב אביגדור המאירי בשנת 1928, הוא אחד השירים הקנוניים בזמר העברי. שרים אותו בחרדת קודש, כמעין תפילה. בייחוד מוכר ביצועו המרגש של יהורם גאון, שאחראי במידה רבה למעמדו של השיר בשנים האחרונות. שיר זה הוא גם אחד משני השירים החילוניים היחידים, שנושאם הוא העיר ירושלים, ושהיו בתקליטייה של קול ישראל עד שנת 1967, עת נכתב שירה האלמותי של נעמי שמר 'ירושלים של זהב'.¹ השיר השני, שנכתב בשנת 1927, הוא 'תשרי סבא', המוכר גם כ'ירושלים עיר הקודש', ושכתב אותו עמנואל הרוסי לפי לחן חסידי, שהביא מאוקראינה. יש לציין כי בבסיסם היו שני השירים הללו שירים סטיריים, שדנו בתופעות חברתיות. שירו של עמנואל הרוסי דן במשבר האבטלה שעבר על החלוצים באותה תקופה, ואילו אביגדור המאירי קבל על העוינות הבינ-עדתית ששררה בשכונות ירושלים. שני בתים בשירו של המאירי, העוסקים בבעיות האקטואליות, הושטמו ואינם מושרים עוד. הבתים העוסקים בכמיהה לירושלים הם שנשארו ותרמו לכך שהשיר הפך להיות אחד השירים הארץ-ישראליים המוכרים ביותר בארץ ובתפוצות.

לשירו של המאירי היה גלגול קודם. בסוף המאה התשע-עשרה, בתקופת חיבת-ציון, נפוץ בכל מזרח אירופה שיר שחיבר המשורר ביראך שאפיר ופורסם בשנת 1886.² השיר מספר על ישיש עטור זקן לבן כשגל, היושב בחדרו בליל כסלו סוער, ובידיו סידור תפילה, ששמו

¹ דן אלמגור, "ירושלים של זהב – שיר נוצרי?" ידיעות אחרונות, מוסף תרבות ספרות אמנות, 3.10.1995, עמ' 12–13. אלמגור מצטט במאמר את שיחתו עם גיל אלדמע, שאמר לו כי בהיותו איש מחלקת המוזיקה של קול ישראל הזמין בשנת 1967 אצל נעמי שמר שיר שלא למסגרת התחרות על ירושלים לפסטיבל הזמר, על פי בקשתו של טדי קולק, ראש עיריית ירושלים. לדברי גיל, ההזמנה נבעה גם מן העובדה שבכל התקליטייה של קול ישראל היו רשומים אז בקושי עשרים שירים על ירושלים, רובם פיוטי קודש של עדות שונות, שהיו מוכרים רק לבני העדות השונות [או בני אותה עדה] או למוזיקולוגים. שני השירים החילוניים היחידים, שהיו אז בתקליטייה, היו 'מעל פסגת הר הצופים' 'תשרי סבא'. יצוין שהיו גם שירים שהעיר ירושלים נזכרה בהם, אך היא לא הייתה נושאם העיקרי (כמו, למשל, שירו של מתתיהו שלם 'רוב ברכות').

² ביראך שאפיר, מעלאדיען אויס דער געגענד אום סאן. געדיכטע אונד ליעדער אין גאליצישיידישעם דיאלעקטע. קרקוב: פערלאד דעס א' פויסט'ס בוכהאנדלונג קראקווא, 1886, עמ' 8–9.

הסמלי 'שערי ציון', וחולם על ירושלים.³ השיר הופיע בספרו של שאפיר בשתי גרסאות: בידיש ובעברית. שמה של הגרסה היידיית הוא "חצות", ושמה של הגרסה העברית הוא 'אם אשכחך ירושלים'. בידיש הזקן קורא 'ירושלים ירושלים', מיין טייערער הייליגער ארט' [=ירושלים ירושלים, עירי היקרה והקדושה]. כמו שדב סדן מציין, הנוסח העברי המקביל הוא פחות עממי ויותר 'רטורי גבוה': 'תדבק לשוני, תשכח ימיני אם אשכחך ירושלים'.⁴ חשוב לציין שבגרסה היידיית מופיעה גם הכותרת 'אם אשכחך ירושלים' לאחר שם השיר 'חצות' ולאחר ציון המנגינה שלפיה יש לשיר את השיר (ראו בהמשך). אולי הייתה זו מטרתו של שאפיר, ואולי של המו"ל אהרון פויסט, להראות את הקשר שבין המקור היידי לבין התרגום העברי.

במקורו כלל שיר זה שבעה בתים, אך לא כולם השתמרו. בקרב מידענים שהקליטה כותבת המאמר הזה נזכרו בעיקר ארבעה בתים, שזכר אותם גם חוקר הזמר מאיר נוי, והם התפרסמו באנתולוגיה שכתב 'מעניני הזמר'.⁵ בהשראת השיר הזה חיבר אביגדור המאירי את שירו, והוא אימץ את הקריאה הנשמעת גם בשיר היידי – 'ירושלים ירושלים'.

גלגוליו של הטקסט

שירו של שאפיר היה פופולרי מאוד ונגע ללב העם היושב בגלות. הוא הפך לשיר־עם, המועבר מפה לאוזן, וכתוצאה מכך חלו שינויים בטקסט המקורי של שאפיר. כך, למשל, במקור של שאפיר נכתב: 'ביים לעמפעל שטיללע זיצט איין אלטער' [=ליד המנורה הדוממת יושב זקן]. בגרסאות מוקלטות רבות (וגם אצל נוי, שם) אנו מוצאים עוד גרסה למשפט הזה: 'ביים לעמפל זיצט א ייד אן אלטער' [=ליד המנורה יושב יהודי זקן]. כלומר אין מדובר ב'סתם' אדם זקן, אלא ביהודי זקן. יש כאן ניסיון להגדיר בבירור מי הוא אותו הזקן, המתפלל וכמה לציון, כמו שנרמז גם בשם הסידור 'שערי ציון', על ידי תוספת המילה 'ייד' – יהודי (ראו גרסאות ספיר־בינשטוק ואונגער בהמשך).

כאמור, אנו עוסקים כאן בשיר־עם המועבר מפה לאוזן, כמו שעוברת שמועה מאדם לחברו. נוכל אפוא להסביר את השינוי שדובר עליו לעיל ועוד שינויים מילוליים ומלודיים,

³ דב נוי, "גלגולו של ניגון", בתוך: קובץ הציונות הדתית: כרך מוקדש לזכרו של הרב שלמה יוסף בורג, בעריכת שמחה רז (ירושלים: הוצאת הסתדרות המזרחי־הפועל המזרחי המרכז העולמי, תשס"א), עמ' 243–252.

⁴ דב סדן, אין און ארום יידישווארג. תל־אביב: עם עובד, תשמ"ה, עמ' 53.

⁵ מאיר נוי, מעניני הזמר: השפעות לחנים יהודיים ממזרח אירופה על הזמר העברי. תל־אביב: אקו"ם, תשנ"ט.

שנתייחס אליהם בהמשך, באמצעות מחקרים פסיכולוגיים, שנעשו בנושא העברת שמועה. במחקרים האלה הנבדק שומע סיפור, לאחר מכן מספר אותו לנבדק אחר, זה מספר את מה שהוא זוכר לנבדק הבא וכן הלאה. במהלך העברת הסיפור מנבדק אחד לשני חלים בו שינויים, שמקורם בתהליכים תפיסתיים. הובחנו שלושה תהליכים תפיסתיים, המביאים לשינוי בנוסח המקורי של הסיפור המועבר.⁶

1. תהליך של **השטחה** (leveling) – הסיפור נעשה מתומצת, מקצת הפרטים נשמטים, הסיפור נעשה פחות מתוחכם וקל יותר לסיפור וזכירה.
2. תהליך של **חידוד** (sharpening) – בו מודגשים אפיונים מסוימים או פרטים מתוך הסיפור.
3. תהליך של **קיבוץ** (assimilation) – בו הפרטים מתקבצים סביב נושא או עיקרון אחד כדי שתהיה הגרסה משמעותית יותר, מוכרת ו'הגיונית'.

בדוגמה שהובאה לעיל נוספת המילה ייד (יהודי) לתיאור הזקן היושב בחדר אף על פי שברור שמדובר ביהודי, וזו דוגמה לתהליך של חידוד. עוד דוגמה לשינוי-חידוד כזה דב נוי מתאר: 'שרנו את השיר בלילות חנוכה, כחלק משירי חנוכה, כי הבנו את ליל כסלו ה"מפחיד" בבית הראשון כליל חנוכה, חג שרבו בו הסערות והשלגים. לעתים שרנו אפילו "חנוכה נאכט" במקום "כסלו נאכט"'.⁷

עוד דוגמה לתהליך של **חידוד** אנו מוצאים בגרסה של השיר הזה, שנמצאת בכרך התשיעי של סדרת הספרים של אידלסון, 'אוצר נגינות ישראל'.⁸ גרסה זו, מקורה בעיתון היהודי בשפה הגרמנית 'אוסט אונד ווסט' (Ost und West), שיצא בחודש ספטמבר 1913, ומובאת אצל אידלסון במדויק למעט שינוי טקסטואלי אחד. במקור של שאפיר, כמו גם בגרסת 'אוסט אונד ווסט', הזקן יושב בחדרו. אצל אידלסון הוא יושב בשטיבל – בבית המדרש, ואף זו דרך להדגיש את יהדותו של האיש הזקן. לעוד שינויים מילוליים נתייחס בהמשך.

⁶ Leo Postman and James P. Egan, **Experimental Psychology**. New-York: Harper, 1964

⁷ ד' נוי (לעיל, הערה 3).

⁸ A.Z., Idelsohn, **Hebraeisch-orientalischer Melodienschatz, 09[E]: Der Volksgesang der osteuropaeischen Juden [The Folk Song of the East European Jews]**. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1932

מקורו של הלחן

כאשר נדון הלחן של השיר "מעל פסגת הר הצופים", נהוג ליחסו למקור פולני או לאופרה פולנית בלי זיהוי של האריה, המהווה מקור ללחנו של השיר. כך, למשל, דן אלמגור כותב במאמר נרחב על השיר 'ירושלים של זהב': "מעל פסגת הר הצופים" לאביגדור המאירי, נכתב ב-1928 כ'שיר קאברטי-סטירי ללהקת "הקומקום" שלו, לפי מנגינה של איזו אופרה פולנית (הדגשה שלי. ט"א)⁹. גם הפרופסור דב נוי כותב במאמר נרחב על גלגולו של הניגון מהאופרה הפולנית ועד לשירו של המאירי: 'מחבר המנגינה המשותפת הזאת לשלושת הטקסטים בפולנית, בידיש ובעברית (הדגשה שלי. ט"א), הוא המלחין הפולני סטניסלב מוניושקו (1819-1972)¹⁰. עם זה התרחק הלחן שבו שרים את שירו של המאירי מהלחן המקורי של מוניושקו עד כדי כך שיקשה על השומע את האריה של מוניושקו לזהות אותה כמקור ללחן של השיר 'מעל פסגת הר הצופים'. אנו ננסה לעקוב אחרי גלגוליו של הלחן מהמקור הפולני ועד לשיר הישראלי, המוכר לרבים. שאפיר צייו בספרו מה הוא הלחן המתאים לשירו: 'מיוזיק, מאניושקא אויס האַלקא – Szumią jodły na górze szczyt. זוהי אריה (מתוך התמונה השנייה במערכה הרביעית) ששר הגיבור יענטק לאהובתו האלקה (הלינה); האריה הייתה מפורסמת מאוד בתקופה שפורסם בה השיר, ונראה שהיה ברור לשאפיר שקוראי הטקסט ידעו באיזה לחן מדובר. היא מורכבת משלושה חלקים, והלחן של החלק הראשון הוא שנעשה בו שימוש בשיר. הטקסט של החלק הראשון הוא (בתרגום שלי. ט"א):

הומים עצי האשוח בפסגת ההר
 הומים במרחב הפתוח
 עצובים חייו של הנער
 שלבו שחוח
 אין בלבי על אף אחד כלל
 אלא עליך, גברתי חסרת המזל.
 הו הלינה, הו יחידתי
 ילדתי שלי, ילדתי שלי,
 הו הלינה, הו יחידתי,
 ילדתי שלי.

נראה שהלחן של מוניושקו לא נעם לאוזני צרכני השיר. אולי היה אמנותי מדי, אולי היו בו קטעים שלא 'צלצלו' באוזן העממית, ועל כן החל הלחן לעבור שינויים. נתייחס עתה לגלגולים שעבר הלחן מהמקור האופראי ועד לגרסתו המוכרת כלחן לשירו של המאירי.

⁹ ד' אלמגור, (לעיל, הערה 1).

¹⁰ ד' נוי (לעיל, הערה 3), עמ' 243.

גלגוליו של הלחן: מבט השוואתי

שירו של שאפיר היה פופולרי מאוד, וכדרכו של שירי-עם הנמסר מפה לאוזן הפך בשלב מסוים לשיר אנונימי, שאין לו מחבר. כך הוא פורסם בעיתון 'אוסט אונד ווסט' בחודש ספטמבר 1913 כשיר ששמו 'Sehnsucht' [=ערגה], ונוספה לו כותרת משנה: 'Jüdische Volkslied' [=שירי-עם יהודי]. הלחן של השיר הזה כבר שונה מזה של מוניושקו. שמו של שאפיר כמחבר המלים אינו מוזכר כלל, כמו שאינו מוזכר בשאר הגרסאות שיפורטו להלן. כאמור, הגרסה של 'אוסט אונד ווסט' מופיעה במדויק בכרך התשיעי של 'אוצר נגינות ישראל' תוך ציון העובדה שזהו המקור.¹¹ בשנת 1924 הוציא יאנאט ראזקין עיבוד לזמר, צ'לו ופסנתר של אותה גרסה שמופיעה בספרו של אידלסון למעט שינויים קלים של קישוטים ומשקל.¹² בגרסתו של ראזקין נקרא השיר בשם 'ירושלים', ובסוגרים נוסף הכינוי 'גלות-ליד' (Goluslied, שיר גלות). השיר פורסם במסגרת הוצאה של שירי-עם יידיים. נוסח זה של ראזקין מופיע גם בספרו של מאיר נוי "מעייני הזמר" נוסף על הנוסח שמביא נוי מתוך האופרה 'הלקה'.¹³ עוד גרסה, שבה מוצג השיר בשם 'ירושלים' ובסוגריים נכתב כי זהו שירי-עם יהודי מזרח-אירופי, אנו מוצאים בהוצאה של לאון קורניצר משנת 1933.¹⁴ מבחינה מוזיקלית הגרסה המוצגת אצל קורניצר זהה לזו של אידלסון ושל העיתון 'אוסט אונד ווסט'. בניתוח להלן נעשה שימוש בגרסה המופיעה בספרו של אידלסון כמייצגת את כל הגרסאות הדומות לה, שתוארו לעיל.

להלן יוצגו גרסאות מספר של הלחן לשיר כתרשימי השוואה (פרדיגמות), ודרכם נוכל לעקוב אחר השינויים שחלו בשיר. לצורך ההשוואה חולק הלחן הפולני למשפטים מלודיים על פי האתנחתא שיש בסוף כל אחד מהם. חלוקה זו מתאימה גם לגרסאות המלודיות של השיר היידי וגם לגרסה העברית של שירו של המאירי. האתנחתות במקורות המוזיקליים מקבילות לאתנחתות במקורות הטקסטואליים, וכך נוצרו חמישה משפטים מלודיים-טקסטואליים בכל אחת מהגרסאות של השיר. לכל אחד מחמשת המשפטים המלודיים נבנה תרשים השוואה, ובו מוצג אותו משפט כפי שהוא מופיע בשש גרסאות שונות של הלחן. על פי תרשימים אלו אפשר לבחון את השינויים שחלו בכל אחד מהמשפטים המלודיים, ומתוך כך בלחן כולו, במהלך השנים.

¹¹ למעט השינוי היחיד במילה "קאמערל", שהפכה למילה "שטיבל". על השינוי הזה עמדנו לעיל.

¹² יאנאט ז' ראזקין, ירושלים (גלות-ליד) פאר א זינגשטימע צעלא און פיאנא. בעארבייטעט פון יאנאט ז.

ראזקין: I זאמלונג, 11 ווערק. ברלין: מוזיקפערלאג התקה, 1924.

¹³ מאיר נוי (לעיל, הערה 5), עמ' 43.

Leo Kornitzer, *Jüdische Klaenge: Beilage zum Israelitische Familienblatt*. Hamburg: M. ¹⁴

Lessmann Verlag, 1933, p. 272

הגרסה הראשונה שמוצגת בכל תרשים היא הלחן המקורי של מוניושקו. באריה עצמה ישנם וריאנטים קצביים בין הבית הראשון לבין הבית השני. כך, למשל, בבית הראשון התיבה הראשונה היא עם מקצב מנוקד, והתיבה השנייה בלי. כאשר הבית חוזר בדה קפו אחרי החלק האמצעי ולפני הקודה, הסדר הפוך. יש עוד שינויים קצביים גם במשפט השלישי. לצורך ההשוואה נלקח הבית הראשון. אחריה מוצגת הגרסה היידית של הלחן, שהוצמד לשירו של שאפיר, והיא זהה ללחן המקורי של האריה למעט שינויים רתמיים כתוצאה מאילוצים טקסטואליים, כפי שהיא מופיעה באנתולוגיה של נוי 'מעני הזמר'.¹⁵ גרסה זו מזוהה בתרשים בשמו של שאפיר. בהמשך מוצגת בתרשים גרסה מתומללת של הקלטת השיר מפיה של זמרת חובבת ששמה רחל ספיר־בינשטוק (להלן ס"ב), שנולדה בשנת 1917 בעיירה בודז'נטין במזרח פולין. את השיר נהגו לשיר בביתה, והיא הכירה אותו מילדותה. היא הקליטה את השיר במסגרת מחקר שערך מכון גרמני, ובנה, יצחק ניב, אסף את ההקלטות והעלה אותן על תקליטור.¹⁶ גרסה זו מזוהה בתרשים בשמה של ספיר־בינשטוק.

הגרסה הבאה שמוצגת בתרשים היא שהופיעה בעיתון הגרמני 'אוסט אונד ווסט' ובספרו של אידלסון (היא תכונה להלן גרסת אא"ו, ובתרשים המוזיקלי תזוהה בשם אידלסון־אוסט אונד ווסט). אחריה מוצגת גרסה שהיא תמלול הקלטה של החזן בנימין אונגער; גרסה זו מזוהה בתרשים בשמו של אונגר. הלחן לשירו של המאירי 'מעל פסגת הר הצופים', כפי שמופיע באנתולוגיה של מאיר נוי 'מעני הזמר', חותם כל תרשים השוואה כפי שמופיע באנתולוגיה של מאיר נוי 'מעני הזמר'.¹⁷ בתרשים מזוהה גרסה זו בשמו של המאירי. יש להדגיש שהשמות המזהים את הגרסאות השונות, אין פירושה שהם עצמם אחראים לשינויים בלחן, אלא הם באים לזהות את המקורות השונים בלבד.

בתרשימים יש ניסיון לסנכרן את המוטיבים כדי להקל על ההשוואה שביניהם. אך תוצאת לוואי בלתי נמנעת מניסיון זה היא שיבוש הרווח (spacing) שבין הפעמות בתוך התיבה. עם זה יש מקרים שאי אפשר לבצע בהם את הסנכרון כי מוטיבים החליפו מקום. כך, למשל,

¹⁵ מאיר נוי (לעיל, הערה 5).

¹⁶ יצחק ניב הוא שמסר לי את ההקלטה ואת הפרטים על רחל ספיר־בינשטוק, ואני מודה לו על כך מאוד.

¹⁷ מאיר נוי (לעיל, הערה 5). נשקלה אפשרות להשתמש בגרסה מתומללת של ביצועו של השיר בפי יהורם גאון. אך נבחרה לבסוף הגרסה מתוך ספרו של נוי, מכיוון שהשוני בין הגרסה המוצגת אצל נוי לבין הביצוע של גאון הוא בעיקר בווריאנטים הקצביים של מקצב מנוקד במקום מקצב רגיל, כמו שיפורט להלן בדיון בדוגמה 2, ואלה וריאנטים שמקורם באינטרפרטציה אמנותית של הזמר

בדוגמה מס' 1 הירידה דו – סיב – לה, שמופיעה בסוף המשפט המלודי, אינה מסונכרנת בשורה האחרונה מול שאר השורות, כי ביניהן נתחב מוטיב ששינה את מקומו.

עוד נקודה שיש לציין לפני התחלת הניתוח המוזיקלי היא השינוי בסולם שהאריה מתוך האופרה 'הלקה' מוצגת בו. כדי להקל על הקורא לראות את הדמיון שבין המוטיבים בגרסאות השונות, נבחר סולם אחיד, שבו יוצגו כל הגרסאות. לכן שונה הסולם המקורי של האופרה – לה מינור לסולם שכל הגרסאות מוצגות בו – סול מינור.

ניתוח שני המשפטים המלודיים הראשונים

שני המשפטים המלודיים הראשונים מופיעים בדוגמאות מספר 1, 2 (ראה בדף הבא). הנקודה הראשונה שיש לשים לב אליה כבר מופיעה בפתיחה. שאפיר החל את שירו במילה **דרויסען**, אולם הטקסט קיבל בגלגוליו את הפתיחה **אין**, כלומר **אין דרויסען**, ולשם כך היה צורך בתוספת ללחן המקורי, ולכן נוספה הקדמה, שאנו רואים בכל שאר הגרסאות. ראוי לציין שהוספת המילה **אין** לא הייתה מוחלטת: היו כאלה שהוסיפו אותה (כמו, למשל, הגרסה המובאת בספרו של מאיר נוי או זו שמצטט בשמו אחיו, דב נוי).¹⁸ גם ס"ב ובנימין אונגער שרים את המילה **אין**. בגרסאות של אא"ו, של יאנט רסקין ושל לאון קורניצר המילה **אין** אינה מופיעה, אלא המילה **דרויסען** בלבד, כפי שנמצא במקור של שאפיר, אך הקדמה שכבר הייתה קיימת אז בלחן נשארה. מכיוון שהלחן חוזר על עצמו כמעט במדויק בשני המשפטים המלודיים, נתייחס לשינויים שבין גרסאות השיר לאחר הצגת המשפט המלודי השני (דוגמה מס' 2).

אם נתבונן בתרשים ההשוואה בדוגמה מס' 2 (שהיא, כאמור, חזרה כמעט מדויקת על התרשים המופיע בדוגמה מס' 1), נבחין בכמה מוטיבים מוזיקליים שחוזרים בכל הגרסאות המרכיבות את התרשים; למשל, המוטיב המצוי בחציו הראשון של המשפט המוזיקלי ומורכב מהצלילים סול – לה – סיב – לה – סול, כאשר הצליל סיב נמצא בדרך כלל על פעמה מודגשת, והמשכו אתנחתא על הדומיננטה (למעט אצל ס"ב, שם האתנחתא היא על הטרצה). בגרסת המאירי אנו מוצאים תופעה מעניינת. לעומת הגרסאות האחרות בתרשים, שיש בהן פתיחה בצליל הטוניקה וירידה לדומיננטה או התחלה מיד על הדומיננטה ומעבר למוטיב שצוין, אצל המאירי אנו מוצאים שינוי שאפשר להסבירו באמצעות תהליכי התפיסה שפורטו לעיל – **השטחה**, **חידוד** ו**קיבוץ**. המוטיב נעשה שטוח יותר, הירידה לצליל רה נעלמה, ובתהליך **החידוד** – הדגש

¹⁸ דב נוי (לעיל, הערה 3).

הסלקטיבי – נבחרו הצלילים סיב – לה, וכך אנו מוצאים חזרה כפולה על המהלך המלודי סיב – לה, ובהמשך נמצא המוטיב המשותף לכל הגרסאות.

דוגמה מס' 1: המשפט המלודי הראשון של השיר

HALKA

BEIRACH SHAFFIR

In droi - sen blost a vint a kal - ter a shrek - li - che kis - lev nacht

RACHEL SAPIR-BINSHTOK

In droi - sen blost a vint a kal - ter in die shrek - li - che kis - lev nacht

O&W - A.Z. IDELSOHN

Dronen blost a vint a kal - ter a shrekliche kis - lev nacht

B. UNGER

In droi - sen blost a vint a kal - ter sis a shvarze kis - lev nacht

AVIGDOR HAMEIRI

Me - al pis - gat har ha - zo - fim osh - ta - cha - ve lach a - pa - im

דוגמה מס' 2: המשפט המלודי השני של השיר

HALKA

BEIRACH SHAFFIR

beim lem - pel shtit - le sitzt ain al - ter in kam - mer - le far - macht

RACHEL SAPIR-BINSHTOK

und die shtieb sitzt ain Yid an al - ter dus kam - mer - le zu - ge - macht

O&W - A.Z. IDELSOHN

beim lem - pel sitzt an al - ter in shlic - be - le far - macht



B. UNGER

beim lem - pe - le sitzt ain Yid ain al - ter in zein kam - mer - le far - macht

AVIGDOR HAMEIRI

me - al pis - gat lur ha - zu - fim shi - lom lach Ye ru sha la yim

בגרסתו המושרת של יהורם גאון¹⁹ במקום הצלילים סיב – לה – סיב – לה בתיבה הראשונה מופיעים הצלילים סיב – סיב – סיב – סיב. כלומר יש כאן עוד תהליך של השטחה. מלבד זאת, בגרסה המושרת של גאון מהתיבה השנייה ואילך אנו מוצאים את התבנית המקצבית המנוקדת

 , שמבטאת אינטרפרטציה אמנותית של הלחן, במקום התבנית המקצבית .

במחצית השנייה של המשפט המוזיקלי אנו מוצאים בגרסת האופרה וגם אצל שאפיר את המהלך המלוודי הבסיסי רה גבוה – דו גבוה – סיב – לה – לה – סול; המהלך מוביל לאתנחתא על הטוניקה. הסיום סיב – לה – סול מצוי בכל הגרסאות למעט זו של המאירי. המהלך המלוודי רה גבוה – דו גבוה – סי – לה, המופיע בתחילתו, מצוי בשלוש מתוך שש הגרסאות. אצל ס"ב אנו רואים שהצליל רה ירד באוקטבה, והצלילים המופיעים אחריו הפכו את סדר הופעתם לעומת המקור, וסדר הופעתם הוא לה – סיב – דו גבוה. כמו כן יש גם שינוי רתמי, וצלילים אלו מופיעים כשְלֶשָה. בשינוי של היפוך, כבר נתקלתי פעמים מספר במקרים כאלה של נוסח מוזיקלי שעובר מפה לאוזן;²⁰ השינוי הזה מופיע כקישוט גם בגרסה של אידלסון-א"ו. אצל המאירי הוא מופיע כחלק בעל מקצב רגיל (לא כקישוט או כחריג מקצבי). אצל אונגר נעלם צליל הרה הגבוה בתחילת המהלך המלוודי של החצי השני של המשפט, אך הוא מופיע במסגרת קישוט של שני צלילים רה גבוה – דו גבוה במקום הצליל לה, ויוצר את הירידה הקיימת בשאר הגרסאות מהצליל רה גבוה עד לאתנחתא על הטוניקה. המאירי לקח את השלד של הסיום הזה, הצלילים רה – סול, והשתמש בו לסיום המשפט.

כאמור, המשפט המלוודי השני הוא למעשה חזרה על המשפט הראשון. יש לציין שהמשפט הראשון בגרסה מתוך האופרה ובגרסה של שאפיר (ראה דוגמה מס' 1) מסתיים על הטרצה. בשאר הגרסאות שנבחנו בתרשים המוצג בדוגמה זו חל שינוי, והאתנחתא גם במשפט המלוודי הראשון היא על צליל הטוניקה; הדבר יוצר תחושה של עצירה וסיום אף על פי שאין הדבר כך. נראה שבמעבר בעל-פה חל שינוי, שהביא ליצירת סיום פשוט יותר ואמנותי פחות, שמדבר יותר אל המבצעים העממיים. במשפט השני (דוגמה מס' 2) האתנחתא על הטוניקה קיימת בכל מרכיבי תרשים ההשוואה. אתנחתא ברורה כזו מצויה גם בסיומו של המשפט הטקסטואלי השני.

¹⁹ יהורם גאון, 85 הלהיטים הגדולים – האוסף, דיסק מס' 3 cd 530642.

²⁰ טלילה אלירם, "הפרטיזן שנפל בערבות הנגב – גלגולו של ניגון", **מנעד** 4 (2005), בכתובת:

<http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad05/he/Talila-Partizan.pdf>

המשפט המלודי השלישי

בחלק זה של תרשים ההשוואה (דוגמה מס' 3) אנו רואים שוני בולט ביותר בין המקור, הלחן של האופרה 'הלקה' והלחן המופיע בגרסה של שאפיר, הנובע ממנו ישירות, לבין שאר הגרסאות המלודיות.

דוגמה מס' 3 : המשפט המלודי השלישי של השיר

HALKA

BEIRACH SHAFIR

RACHEL SAPIR-BINSHTOK

O&W - A.Z. IDELSOHN

B. UNGER

WIGDOR HAMEIRI

במקור של מוניושקו הלחן במשפט הזה מורכב משני חלקים, כל חלק של שתי תיבות. התיבות הראשונות בכל חלק, שיש בהן מהלך מלודי עולה, יוצרות ביניהן מעין סקוונצה מלודית, והמאזין מצפה שכך יהיה גם בתיבה השנייה של כל חלק. אך בעוד שבתיבה השנייה של החלק הראשון הכיוון המלודי משתנה לירידה, בתיבה השנייה של החלק השני נמשך המהלך המלודי העולה, וכך במפתיע נקטעת הסקוונצה. זאת ועוד: בחלקו השני של המשפט נוסף על הסקוונצה הקטועה אנו מוצאים מעברים מודולטוריים, שיוצרים לחן, שקשה לשירה לזמר החובב, ואינו מתאים לשירה העממית. הקשיים שקטע זה עורם על השירה הטבעית הם שהביאו, קרוב לוודאי, לשינויים שחלו בו במעבר מהגרסה הפולנית-היידית של שאפיר לגרסאות היידיות האחרות ולגרסה העברית. מהגרסה של ס"ב והלאה חלים אפוא שינויים במלודיה, והמשפט המלודי מורכב משתי סקוונצות

מלודיות ברורות. אנו מוצאים דמיון למקור האופראי בשלד הצלילי סיב – דו גבוה – לה (אם כי סדר הצלילים משתנה בהשוואה למקור), ובסיום באתנחתא על הצליל סול.

כמו בניתוח השינויים הטקסטואליים שנעשה לעיל גם כאן אנו יכולים להסביר את השינויים המלודיים באמצעות התהליכים החלים בזמן העברת שמועה ושהוסברו לעיל. ראינו בחלק הזה שינוי מלודי, שנוצרו בו שתי סקוונצות שלמות. השינוי הזה הוא תוצאה של תהליכי **חידוד** (הדגשת איפיונים, ובמקרה זה הדגשת הסקוונצה) **והשטחה**, שכן כשהקטע מורכב משתי סקוונצות ברורות ופשוטות ללא תחכומים קומפוזיטוריים ושינויים מודולטוריים, והוא קל יותר לשירה ולזכירה.

המשפט המלודי הרביעי

בחלק זה של תרשים ההשוואה (ראו דוגמה מס' 4) אנו מוצאים שינויים בולטים עוד יותר בין הלחן הפולני לבין הגרסאות שבאו אחריו.

דוגמה מס' 4 : המשפט המלודי הרביעי של השיר

HALKA

BEIRACH SHAFIR

RACHEL SAPIR - BINSHTOK

O&W - IDELSOHN

BUNGER

גרסת שאפיר עדיין דומה למקור הפולני מלבד העובדה שצליל הקישוט דו גבוה שבגרסה הפולנית הפך לצליל 'שווה זכויות' בגרסה של שאפיר, וכן נוספה הקדמה לקטע כתוצאה מהצורך הנובע

מהטקסט המילולי. בלחן הפולני שתי התיבות האחרונות הן חזרה רומנטית אמנותית על שתי התיבות שקדמו להן, כולל חזרה על הטקסט, והצליל המסיים את החזרה השנייה אינו אתנחתא על הדומיננטה, כפי שהיינו מצפים וכפי שהיה בפעם הראשונה שהופיע מוטיב זה, אלא אתנחתא על הסקסטה, שהיא שונה ומפתיעה. גם בגרסת שאפיר, הוזה ללחן הפולני, יש חזרה כזו, אולם ברגע שהחל השיר לעבור מפה לאוזן בפי העם חלו בו שינויים, והבולט שבהם הוא הקיצוץ של חלק החזרה. גרסת ס"ב זהה לגרסה הפולנית בתחילתה, אך הסיום בה הוא ללא התזרה. שוב נמצא בה היפוך צלילים, והמוטיב לה-דו-גבוה-סי-לה-רה גבוה הופך להיות המוטיב לה – סיב – דו גבוה – רה גבוה, והאתנחתא היא על הדומיננטה. סיום זה של ס"ב מצוי בשינויים קלים גם בשאר הגרסאות. השינויים הן אצל ס"ב והן בגרסאות הבאות, מקורם בתהליך של **השטחה**, כאשר המלודיה נעשית שטוחה יותר, מתוחכמת פחות, ללא קפיצות, ללא הניחוח הרומנטי, עממית ופשוטה יותר, ועיקרה הצלילים סיב – דו גבוה – רה גבוה.

בגרסאות של אידלסון-א"ו ובגרסה של אונגער חל שינוי מהותי גם בתחילת המשפט. הלחן משתנה אף על פי שהטקסט (פון הרצענס טיעפען וכו') נשאר דומה (אצל אונגער יש תוספת של המילה **דעם**, שאינה מופיעה בשאר הגרסאות, והטקסט אצלו הוא 'פון הרצענס **דעם** טיעפען'). במקור של מוניושקו וכן אצל שאפיר וס"ב אנו מוצאים בהתחלת המשפט הרביעי ג'סטה חזקה ובולטת: הצלילים סול – מיב גבוה – רה גבוה. במקום המקור של מוניושקו אנו מוצאים אצל אידלסון-א"ו ואונגער את המוטיב המלודי, שבא בגרסה האופראית במשפט החמישי המסיים את הקטע, וגם בו בולטים הצלילים האלה.

את השינויים המלודיים האלה אצל אידלסון-א"ו ואונגער נוכל להסביר בשתי דרכים שונות אך שלובות זו בזו. ואנו נתייחס לכל אחת בנפרד. לצורך ההסבר הראשון נשתמש בתהליכים החלים בעת העברת שמועה. נראה שבאחת הפעמים שהשיר הזה הושר התבלבל זמר כל שהוא או אולי שכח את הלחן שעליו לשיר; הדבר הוביל לתהליכים של **חידוד** (הדגשה סלקטיבית של אפיונים מסוימים) ו**קיצוץ** (התקבצות סביב עקרון אחד כדי שתהיה הגרסה משמעותית יותר, מוכרת ו'הגיונית'), והצלילים האופייניים, הבולטים והמשמעותיים בשני הקטעים, סול – מיב גבוה – רה גבוה, היו הבסיס וההצדקה (קרוב לוודאי שלא במודע) לשימוש בלחן של המשפט החמישי כבר במשפט הרביעי, ובשל כך יישמע הלחן ה'חדש' מוכר וברור.

הסבר אחר לשאילה זו אפשר לתת באמצעות 'תאוריית האינטונציות' של המוזיקולוג הרוסי אספייב.²¹ על חשיבות המוטיב המסיים של קטע או יצירה מוזיקלית כבר עמד אספייב

James Robert Tull, **B. V. Asafiev's Musical Form as a Process: Translation and** ²¹

Commentary. Ph.D. Thesis, Ohio State University, 1977

בתאוריה שלו. לדעת אספייב, אנשים אינם מקשיבים לצורות גדולות, אלא שומעים וזוכרים פרגמנטים קצרים, בדרך כלל קדנצות שנכנסות למסורות שבעל-פה כאינטונציות חיות.²² חשיבות המוטיב המסיים בתפיסה ובזיכרון של אינטונציות מלודיות נמצאה גם בעוד מחקר.²³ המשפט החמישי, המסיים את הלחן הפולני (וגם את הלחן בגרסאות של שאפיר וס"ב), הוא משפט דומיננטי בזיכרון הצלילי מעצם היותו המשפט המסיים של השיר. הוא כולל בתוכו את אותה ג'סטה רומנטית ובולטת, שמורכבת מהצלילים סול – מי8 גבוה – רה גבוה, ושהיא אינטונציה בפני עצמה, ומהווה בסיס הן למשפט הרביעי הן למשפט החמישי. אפשר להניח שהזמר, ששכח את המשפט הרביעי או התבלבל בגלל הדמיון בין המשפטים בגלל אותה ג'סטה, שר במקום המשפט המלודי הרביעי את המשפט החמישי, שקיים יותר בתודעתו, ואחר כך חזר עליו. ושינוי זה התקבע במשך הזמן.

הקורא עשוי לשאול מדוע לא הוכנסה הגרסה של המאירי לתרשים ההשוואה, המופיע בדוגמה מס' 4. נראה שהמאירי כבר שמע את הגרסה המאוחרת והמעובדת הזו, ששר אותה גם אונגער, וכתב שיר שיש בו שורה אחת פחות כדי שלא לחזור על המשפטים הרביעי והחמישי (למעשה חזרה משולשת על אותו משפט מוזיקלי). על כן בנוסח שלו יש קפיצה מהחלק השלישי של תרשים ההשוואה ישירות לחלק החמישי, ואין בדוגמה מס' 4 מופיעה שורה שמייצגת את גרסת המאירי.

Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990

²² בעבודת מחקר זו נמצא שהמוטיב המסיים שיר הוא אחת התכונות הדומיננטיות היוצרות דמיון בין שירים בול'אנר שירי ארץ ישראל. ראה: טלילה אלירם, *לאפיונם המוזיקלי והחברתי של "שירי ארץ ישראל"*. עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן, 2001.

המשפט המלודי החמישי

בחלק זה (דוגמה מס' 5) אנו רואים דמיון ברור בין המקור הפולני לבין שאר הגרסאות אף על פי שיש הבדל ביניהם מבחינה ריתמית.

דוגמה מס' 5: המשפט המלודי החמישי של השיר

HALKA

BEIRAC H SHAFFIR

RACHEL SAPIR-BINSHTOK

O&W - IDELSOHN

B. UNGER

AVIGDOR HAMEIRI

בגרסה היידיית המאוחרת, שאונגער מבצע, יש חזרה על הקטע האחרון. כדי לגוון ולא לסיים על הטוניקה כבר בחזרה הראשונה יש בגרסה זו 'שאיילה' של הסיום על הדומיננטה מהמשפט הרביעי, המוטיב דו גבוה – סיב – דו גבוה – רה גבוה. שאילה זו נראית טבעית לחלוטין, שכן החיבור שבין המוטיב הפותח את המשפט לבין המוטיב המסיים את הפעם הראשונה, שהוא מושמע בה, נעשה בגרסה זו כבר במשפט הקודם. נראה שהמקור לגרסה שאונגער מבצע הוא גם המקור לזו הישראלית של המאירי, ומכאן הדמיון במשפט החמישי בין שתיהן.

סיכום

דרך ארוכה ופתלתלה עבר לחנו של מוניושקו מהאופרה 'הלקה', שעניינה אהבת גבר לאשה, עד לתחנתו הסופית כשיר ארץ־ישראלי קנוני, המבטא את אהבת העם היהודי לבירת הנצח שלו, ירושלים. נשאלת השאלה כיצד הצליח להיטמע לחן כזה בזמר הישראלי בלי שיורגש כזר. ביראך שאפיר הצמיד לשירו לחן שהיה ידוע ונפוץ בתקופה שנכתב בה שירו. ואולם, כפי שנאמר לעיל, הלחן המקורי האופראי היה קשה ל"עמך", שהיו צרכניו העיקריים של השיר, ואולי אף היה זר לאוזנם. לכן עם העברתו כמסורת שבעל־פה מפה לאוזן החל הלחן לעבור שינויים. אמנם חלקים מהלחן המקורי נשארו בדרך זו או אחרת גם בלחן המושר כיום, אך עם זה חלו בלחן שינויים רבים, שעשו אותו לפשוט יותר, קליט לאוזן העממית וקל יותר לזכירה ולביצוע. כאשר הוצמד הלחן, כפי שהתגבש במהלך "נדודיו" לשירו של המאירי, החל את דרכו אל תוך הקנון הישראלי. כמו שאמר לי חוקר הזמר העברי, אליהו הכהן, על שיר אחר בעל לחן נוכרי (בשיחה שערכתי אתו בתאריך 8.2.94): "יש שיר שנספג לתוך הזמר העברי לא בתהליך יזום, אלא הוא מתפשט בכל שדרות העם ומהווה שיר מייצג של אורה והווי", כלומר שיר נהיה לחלק מהזמר הישראלי כשהוא צובר היסטוריה של שימוש בשיר והקשרים רגשיים, הקשורים באירועים שהושר בהם או בתוכנו. ועוד בהקשר זה וכעוד הסבר לשאלה שהעלינו נביא ציטוט מדבריו של אבא קובנר בהקדמה לאנתולוגיה של שירי־עם ביידיש.²⁴ אמנם דבריו נאמרו על שירי יידיש ועל האמן העממי המגיש אותם, אך הם נראים לי מתאימים מאוד גם לענייננו תוך הכנסת שינויים מתבקשים:

אכן ישנם שירים מאומצים וישנם לחנים שאולים שצליליהם שומרים על אופיים הלוקאלי והלא יהודי בשירים העממיים שלנו, ועם זאת הם כמו עטופים בטלית – בניב מוסתר של עמקות והרהורים. ומאחורי השאול מסתתר פתאום מוטיב מקראי, וניגון מסורתי גובר על הזר [...] וכך בהגישו שיר [...] (ולענייננו נאמר: בהתאימו לחן לשיר ט"א) האמן היהודי העממי (ולענייננו: המלחין או התמלילן, ט"א) מטביע בכל אלה משהו כל-כך ייחודי, שקשה למצוא דוגמתו במקום אחר.

כאשר מציגים את שירו של המאירי 'מעל פסגת הר הצופים', מן הראוי אפוא שייאמר שהלחן מקורו באופרה פולנית, אך ברור שאין לומר, כמו שרבים נוהגים לומר ובטעות, שהלחן של השיר הוא הלחן של האריה מתוך האופרה הפולנית 'הלקה' של מוניושקו.²⁵

²⁴ אהרן וינקובצקי, אבא קובנר, סיני לייכטר (עורכים), *אנתולוגיה לשירי עם ביידיש*. ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס. תשמ"ח.

²⁵ כפי שזה מוצג למשל בספרו של מאיר נוי "מעייני הזמר" (ראה: מאיר נוי לעיל, הערה 5, עמ' 43).