



מאמרים

מקרה נתן אלתרמן - על שירת משוררים והלחנתה - עודד אסף

המאמר המצורף כאן (בכמה שינויים קלים) כלול בספר שפרסמתי ב-2012. אני מודה ליחזמי האתר הנוכחי על שגילו בו עניין.

הספר, כפי שציפיתי, עורר תגובות אוהדות וגם מחלוקת. הוא לא התמקד אך ורק ב"שירי משוררים" פופולריים אלא בקשרים בין טקסטים פואטיים לבין מוזיקה (גם, ואולי בעיקר, מוזיקה קלסית-אמנותית) בעבר ובהווה, ובאפשרות לנתח ולהעריך את הקשרים הללו ולשפוט את מידת העמקתו של מלחין בטקסט או את יחסו המרפרף מדי לטקסט. קשרים אלה – כך כתבתי במבוא לספר, ואולי חשוב לצטט כמה מילים מתוכו – "הם סבוכים (...), תלויי תרבות, זמן והקשר, ואין תיאוריה אובייקטיבית ומוסכמת שתסביר אותם...". ובכל זאת אני סבור שהשיח הנפוץ בישראל סביב "שירי משוררים" פשטני מדי, ממש כמו לחנים פופולריים רבים שמילותיהם של משוררים, עם כל המורכבות והרב-משמעויות שבהם, ולעתים גם ההעזה שלהם לשבור קונוונציות, מקבלות בהם יחס נעים-לאוזן ונינוח מדי. ובכן, הצעתי בספר שלי שיטות להערכה ולדירוג, "שבריריות ככל שתהיינה" (כך כתבתי במבוא), ולו רק כדי לעורר דיון רציני.



מקרה נתן אלתרמן¹

על שירת משוררים והלחנתה

עודד אסף

ג'1 | מה למעלה, מה למטה

(טקסט "גבוה", מוזיקה "נמוכה"?)

המונח – ואולי ה"מותג" – "שירי משוררים" הוא בהיבטים רבים המצאה של שנות השבעים (במאה העשרים) בישראל. טקסטים שחיברו משוררים עבריים הולחנו לעתים מזומנות קודם לכן. רבים מן השירים ההם נעשו נחלת הכלל. אך "ערב שירי משוררים", שהופק בפעם הראשונה ב-1972 כמופע חי על ידי גלי צה"ל ולאחר מכן שודר והופץ בתקליט², נועד לסמן כיוון חדש ומיוחד במוזיקה הפופולרית בישראל. היה זה תקדים למופעים רבים שהופקו אחריו וליזומות דומות שנעשו אופנה. לא סגנון מוזיקלי ספציפי הוא המאפיין הבולט של "שירי משוררים", גם אם כל מה שנקשר למונח זה מעוגן במערכת אחת של "מוזיקה פופולרית"; קשה גם להגדיר אותם כסוגה. אולי אפשר לתאר אותם כדפוס פעולה: יוצרים בתחום הפופ (במובנו הרחב והגמיש – ודווקא משום כך המדויק ביותר – של תחום זה) מצמידים לחן, ולא פעם גם מבצעים, טקסטים שנכתבו בידי משוררים (להבדיל מטקסטים שחוברו בידי "פזמונאים" או "תמלילים"), פורסמו בספרי שירה או בבמות אחרות המוכרות כנחלתם של משוררים, כדוגמת כתבי-עת ומוספים, ולא נועדו במקורם להלחנה.

¹ פרק ג' מתוך 'המוזיקה לפני הכל: על שירת משוררים והלחנתה', סל תרבות ארצי והוצ' עם עובד, 2012. גרסה מתוקנת-מעודכנת לאתר האינטרנט של נתן אלתרמן, אוקטובר 2015.

² את הקלטותיהם של מרבית השירים הנדונים בפרק זה אפשר למצוא בביצועים שונים באתר האינטרנט של נתן אלתרמן. מבחר שירים מן הפסטיבלים הראשונים לזמר ולפזמון הופיעו גם בתקליטורים (כאן אפשר למצוא את "העלמה" בלחן של מרדכי זעירא), וכמוהו גם מבחר מן ההפקות הראשונות של "שירי משוררים" (בהפקת גלי צה"ל). יצירתו של סטוב'בסקי שחת-הפרק האחרון עוסק בה, לא הופיעה בהקלטה מסחרית כלשהי.

בהמשך הספר נזכיר כמה דפוסי פעולה דומים בארצות אחרות, אך המגמה ההולכת ומתעצמת של "שירי משוררים" בישראל היא תופעה ייחודית. המוזיקולוג נפתלי וגנר משתדל להאיר את התופעה במונחים כלליים, לאו דווקא ישראליים: "המשוררים אומרים שירה והתמלילנים ממלילים תמלילים, ואין כל מניעה שאיש יעשה את מלאכתו של רעהו. מה בין משוררות לתמלילנות? תמלילים הם טקסטים שנועדו להלחנה בזמר הקל והבידורי, ואילו 'שירי משוררים' הם שירים שמלחין בחר להלחיןם, בדרך כלל לאחר שדפדף בספר של שירה לשמה, שלא כוונה מלכתחילה להיות מושא להלחנה"³. וגנר מוסיף ומבהיר שבמקרים רבים, ה"משוררות" נוטה להיות מורכבת יותר מה"תמלילנות", בשל מאפיינים אחדים: "העדר פזמון חוזר, [...] חופש ריתמי, שפה גבוהה, עושר מטפורי ומסר רב-משמעי". מאחר שווגנר מתמקד בלחניו של סשה ארגוב, אין הוא חייב להדגיש שוב ושוב שהדיון שלו נסב על מוזיקה פופולרית בלבד, ואין הוא נדרש לעמת אותה עם דרכי הלחנה אמנותיות-"גבוהות". אנו, מצדנו, חייבים להיזכר בכך למקרא השורות האלה: "למרות האילוצים ש'שירי משוררים' מציבים הם אינם כרוכים בהכרח בתמורה סגנונית מרחיקת לכת מבחינת המלחין." אנו יודעים שהלחנה "אמנותית-גבוהה" של שירה עשויה אמנם להיכרך בתמורה סגנונית, או לפחות בהגמשתם ובהרחבתם של גבולות הסגנון המוזיקלי, בלי התחשבות יתרה בקונוונציות ובטעם המקובל. וגנר מדגיש ש"הלחנת טקסט גבוה אינה עושה בהכרח את השיר המולחן לאמנות גבוהה". טענה זו חשובה לענייננו, ובעקבותיה נזכיר: ההגדרה "אמנות גבוהה" אינה בהכרח דירוג של איכות, אלא מערכת שלמה של סממנים וסימנים – מוזיקליים, תרבותיים-כלליים וחברתיים. כל הלחנה של טקסט "גבוה" (גם אם אינו מתוחכם מאוד) בתוך מערכת זו תסווג כ"אמנות גבוהה"; כל הלחנה של טקסט "משוררי" (לא "תמלילני", כניסוחו של וגנר) במערכת "פופולרית", על כל מאפייניה ואילוציה, תותיר את השיר המולחן, כך או כך, כ"שיר פופולרי".

יוזמיו של "ערב שירי המשוררים" הראשון לא התכוונו לערער על המוסכמה הזאת. כוונותיהם המוצהרות מלוות את "שירי המשוררים" בישראל גם היום: מחד גיסא, הפצתם של טקסטים שיריים בציבור הרחב בעזרת מוזיקה קליטה; מאידך גיסא, "השבחתו" של מאגר הטקסטים המשמש את המוזיקה הפופולרית. אלה הם, בדיוק, עיקריו של פרויקט מתקשר אחר, שהתקיים ביוני 2005: משאל בחסות "ידיעות אחרונות" ואתר Ynet,

³ נפתלי וגנר, את המלל, את הלחן ואת מה שביניהם: משקל פואטי ומוזיקלי בשיקי סשה ארגוב, מוסד ביאליק, 2005

שכותרתו "המשוררים הישראלים שאתם הכי אוהבים"⁴. יותר מאלף ומאה גולשים השתתפו בדירוגם של המשוררים. דוד פישלוב, חוקר בחוג לספרות כללית באוניברסיטה העברית, כתב את המאמר המסכם. הוא תהה אם הצבעה מסוג זה אינה תורמת לזילות השירה והמשוררים, אך התרשם בסופו של דבר מכך ש"שירה חזקה ממשיכה להדהד בלב התרבות החיה, בלבותינו". יוזמי המשאל ואלה שפרסמו את תוצאותיו הניחו, בלי לומר זאת במפורש, שמשורר "אהוב" הוא בדרך כלל משורר מולחן, ואם כך, שירה שלא הולחנה, או שלא הולחנה בסגנון פופולרי, יקשה עליה "להדהד בלב התרבות". ואמנם, נתן אלתרמן הוכתר כמנצח "ברוב מוחץ", והעיתון טרח להבליט את שמותיהם של כמה משיריו ה"גבוהים" שהולחנו הלחנה פופולרית: "פגישה לאין קץ", "עוד חוזר הניגון", "שיר משמר". עשרות ומאות פזמונים קלים שאלתרמן היה ה"תמלילן" שלהם – והוא עצמו הקפיד על הפרדה מולטת בינם לבין כתיבתו האמנותית ה"גבוהה" – נתפסו, מן הסתם, כתשתית מובנת מאליה, שאין צורך להרחיב עליה את הדיבור. הטקסטים ה"גבוהים" הבודדים במכלול שירתו של אלתרמן שהולחנו בסגנון פופולרי, הם שיכלו להעניק "תו תקן איכותי" למשאל ולתוצאותיו. כיוון דומה מסמנת גם הבחירה במשוררים שדורגו אחרי אלתרמן: לאה גולדברג, רחל בלובשטיין, יהודה עמיחי, חיים נחמן ביאליק. לחנים בסגנון עממי, מעין-עממי או פופולרי חוברו למילותיהם של כל אחד מהם. כל המשוררים הללו מזוהים עם אמנות "גבוהה", לא עם "תמלילות" פזמונאית, אף, שלאה גולדברג וביאליק פרסמו גם שירי ילדים, וביאליק כינס כמה טקסטים שכתב ברוח עממית בכותרת "מזמורים ופזמונות" (ואמנם רבים מהם הולחנו: "בין נהר פרת ונהר חידקל", "יש לי גן", "שיר העבודה והמלאכה", "שבת המלכה" ועוד). אבל אלתרמן הוא בכל זאת מקרה מיוחד. דומה שהתרבות הפופולרית והמוזיקה הפופולרית בישראל ניכסו אותו לעצמן בקלות משום שכתבתו נפרשה מלכתחילה על שטח רחב מאוד ובו שתי גזרות ציבוריות-פופולריות – כתיבה פזמונאית קלה וכתובת טורים של שירה אקטואלית-פוליטית בעיתונים (בעיקר ב"טור השביעי"), לצד גזרה אמנותית-גבוהה, לירית, אישית ומורכבת בהרבה. הנה, זוהי המלכודת שנבקש לבדוק מיד: האם הטקסטים ה"גבוהים" לא היו פיתוי קל להלחנה קלה מדי, בגלל דמיונם – מדי פעם, ורק בקריאה שטחית – לפזמונים, ובגלל מעורבותו האינטנסיבית של המשורר בכתובת פזמונים?

⁴ את תוצאות המשאל ואת סיכומיו אפשר למצוא ב- www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-3101988.00

על "דצמבר" של נתן אלתרמן ומשה וילנסקי

את הלחן והעיבוד ל"דצמבר" – המילים מאת אלתרמן – הזמינו מפיקי ערב שירי המשוררים השלישי (1980) ממשה וילנסקי, אחד האבות המייסדים של המוזיקה הפופולרית בישראל. היה זה עשר שנים בערך אחרי מות המשורר. כפי שצינו קודם, אלתרמן הקפיד על הפרדת רשויות, אך הממונים על ערב שירי המשוררים כבר יכלו להציג את "דצמבר" – טקסט פזמונאי לכל דבר – ולצדו טקסטים "גבוהים", כמכלול אחד. וילנסקי, מצדו, היה מודע לבעיה וידע לעקוף אותה באלגנטיות. הוא הכיר את אלתרמן עוד בשנות השלושים, שיתף אתו פעולה בכתיבת פזמונים לתאטרוני בידור ולכוכבי זמר רבים, והיטיב לפענח את דקויות הטקסטים הקלילים והאירוניים של אלתרמן הפזמונאי. "דצמבר" היה אחד הניסיונות הפזמונאיים המוקדמים ביותר של אלתרמן: הוא פורסם ב"הארץ" ב-1934 (לא בשמו האמיתי של הכותב, אלא בחתימת אג"ב), בטור קבוע שכותרתו "רגעים", מעין תקדים ל"טור השביעי" שאלתרמן פרסם בשנים מאוחרות יותר בעיתון "דבר". אלתרמן לא כינס את השיר בספריו הרשמיים. המילים לא הולחנו עד שווילנסקי "גילה" אותן, ואין זה מקרה שבחר דווקא בהן. וכך מתחיל השיר:

ריס ים ורוס סָתו
ומיץ של תפוחי זָהב
ומין סג'ריר מתוק חמוץ
מושך מבית אֵלי חוץ
לִלְכָת לִלְכָת וְלִנְשֹׁם
אֲוִיר שְׁקִיעוֹת כָּחַל אֶדָם.

אֲוִיר שְׁקִיעוֹת, נִיחוּם דָק,
הַגֶּשֶׁם זֶה עֵתָה נִפְסָק.
עֲלֵה נְשׁוּט וְהִסְתַּכֵּל
עַד מָה יָפָה הִיא הַתִּבְלָה.

המוזיקה ה"שנסיונירית" כמעט, המתוקה-מרירה, הולמת להפליא את המלנכוליה הקלילה של הטקסט; המשקל הפואטי היציב, החריזה ההדוקה והמבנה הסימטרי בשירו של אלתרמן משתלבים היטב בקונוונציה שעליה נשען וילנסקי: מקצב קבוע של ולס אטי, מהלך מחזורי בין בית א' (בסולם מינור, ובסיומו הולכה ברורה לבית ב') ובית ב' (בסולם מז'ור; וכאן מסתיים השיר כולו ב"פתרון" הרמוני מושלם, צפוי). הפוטנציאל להצלחתו של הלחן היה טמון בטקסט מלכתחילה. אין זה מיותר להוסיף שבשיא פעילותם המשותפת לא עלה בדעתם של אלתרמן ושל וילנסקי להלחין שיר לירי "גבוה" מתוך ספר שירה רשמי של המשורר (כגון "כוכבים בחוץ" או "שמחת עניים").

ג'3 | הכוכבים שנשארו בחוץ

על "פגישה לאין קץ": נתן אלתרמן בהלחנת נעמי שמר

כמה וכמה מלחינים אחרים, אחד מהם בן דורו של וילנסקי – סשה ארגוב – ומרביתם צעירים ממנו, ניסו להתמודד עם כתיבתו ה"גבוהה" של אלתרמן. מטבע הדברים עוררה התמודדות זו עניין בקרב פרשנים מקצועיים וחוקרים. ל"פגישה לאין קץ" וללחן שחיברה נעמי שמר הקדיש חוקר הספרות דן מירון סעיף מיוחד במאמר שפרסם ב-1984.⁵ מירון בחן בדרך ביקורתית מאוד טקסטים ולחנים מפרי עטה של נעמי שמר, משלוש זוויות ראייה: לשונית-פואטית, חברתית-פוליטית ומוזיקלית. לענייננו חשובה בעיקר זווית הראייה השלישית. מירון מציג את הלחן של נעמי שמר כמקרה מבחן; ייתכן, כך הוא טוען, שהמוזיקה כבר הטביעה את חותמה על מאזינים ועל קוראים רבים, והתבוננות "אובייקטיבית" בקשרים בינה לבין הטקסט אינה קלה. וכדברי מירון, "ככל שנרצה לטהר את זיכרוננו המוזיקלי ממנו [מן הטקסט המקורי] אין הדבר עולה בידנו." ואמנם למנגינה המוכרת קסם משלה. היא מתגלה כ"לחן המצטיין במלודיות ערבה, חסרת סיבוכים [...] זמר קליט, נדבק לאוזן, בעל חלוקה

⁵ דן מירון, "זמירות מארץ להד"ם", אגרא, גיליון 1, תשמ"ה (1985)

ריתמית 'טבעית' ". המלחינה נשענה על דגם נפוץ של תנודה בין שני בתים מוזיקליים מובחנים היטב זה מזה – דגם דומה לזה שווילנסקי נעזר בו ב"דצמבר", אף שאינו זהה לו בכל פרטיו. מאחר ששבעת בתיו של הטקסט, בנוסח המקורי של אלתרמן, אינם מאפשרים מחזוריות מושלמת (א'-ב'-א'-ב' וכן הלאה), חזרה המלחינה לבית הרביעי:

עַד קֶצְוִי הָעֶצֶב, עַד עֵינֹת הַלֵּיל
בְּרַחוּבוֹת בְּרֹזֶל רִיקִים וְאַרְפִּים,
אֱלוֹהֵי צִנִּי שְׁאֵת לְעוֹלָלֶיךָ
מְעַנִּי הָרֵב שְׂקָדִים וְצִמּוּקִים.

בבית זה סיימה את השיר. המלודיה, המבנה הפנימי הסימטרי (כל שורה שנייה בכל בית מושרת באותה מנגינה בדיוק) וקו המתאר שלה נינוחים מאוד; הסולם המינורי הקבוע והאקורדים הבסיסיים הצמודים אליו פשוטים, צפויים ומשרים אווירה מלנכולית רכה. תורם לכך גם המשקל המוזיקלי המשולש הנשמר בקפידה מתחילת הבית השני עד סיומו של השיר ומרגיל את המאזין למעין ולס אטי ורוגע.

קריאה מעמיקה בטקסט מגלה, לעומת זאת, עולם קרוע, תזזיתי, וכדבריו של מירון: "שיר לירי סוער ומסובך, מלא ניגודים ותפניות, ועם זאת רצוף מתח גואה והולך, המתמזה בסופו בתמונת מותו (או התאבדותו) של הדובר...". אלתרמן פורש כאן, כברבים מן הטקסטים המורכבים שחיבר, מלחמה נואשת בין דמות נשית-מיתית לבין הדובר, בן דמותו של המשורר. השורות הפותחות מכניסות את הקורא מיד לזירת המאבק:

כִּי סֶעֱרַתְ עָלַי, לְנֶצַח אֲנִיגְנָה
שְׁנֵא חוֹמָה אֶצּוֹר לָךְ, שְׁנֵא אֶצִּיב דְּלִמִּים!
תְּשׁוּקָתִי אֵלֶיךָ וְאֵלֵי גִנָּה
וְאֵלֵי גּוֹפֵי סֶחָרָסֶר, אוֹבֵד יָדִים!

בהמשך, בבית השני, מצהיר הדובר: "פתאומית לעד, עיני בך הלומות" (לשורש העברי הל"מ יותר ממשמעות אחת; הוא עשוי לכוון להתאמה – הלימה – (ואף להקלם), אך בפנייתו אל דמות האישה הוא יודע: "... תאלמי אותי לאלומות" (השורש אל"מ מכון גם לאלם).

ובסוף השיר – בטקסט המקורי של אלתרמן – "יום אחד אפול עוד פצוע-ראש לקטוף / את חיוכנו זה מבין המרכבות".

דן מירון תוהה "מה מכל זה נותר בשיר". הוא אינו מנתח את המבנים המלודיים והמקצביים לפרטיהם, אך גם האפיון הקצר שהצגנו קודם עשוי להצביע על ניגוד קיצוני בין המסר והתחושות שהלחן "משדר" לבין המסר והתחושות שמעביר אלינו הטקסט במקורו. מירון מוצא במילותיו של אלתרמן "ניגודי יסוד וצירופים בלתי אפשריים בזמן, במרחב ובהקשר ההגייוני [ה]מוצאים את ביטויים באוקסימורונים כגון 'פתאומית לעד'". מכיוון שכך, "אין כל הצדקה הגיונית-אמנותית לחלוקת השיר לשתי מערכות המקבילות של לחן ומקצב"; ודאי שיש טעם לפגם ב"סיום השיר לא בבית הסיום שקבע לו המשורר אלא בבית הנטול מאמצע השיר, [...] כך מסתיימים הדברים לא במותו הצפוי של הדובר אלא בתחייה-זוטא שלו ובחזרתו אל המתיקות העממית החביבה של הצימוקים והשקדים."

בדיקה נוספת של כמה מן הרכיבים המוזיקליים בלחן עשויה ללמד שהמלחינה אמנם ניסתה להמחיש את הטקסט ברגע מסוים: המנגינה קופצת קפיצה רחבה למדי (שאינה נוחה מאוד לשירה בפיו של לא-מקצוען) כלפי מעלה, ממש במילים הראשונות: "כי סערת עלי". אבל השפעתה של הג'סטה הזאת מתמוססת, הן משום שהיא זוכה מיד ל"מענה" ול"פיצוי" ממותן בהמשך השורה, במילים שנועדו להביע התרסה כלפי הדימוי הראשון ("לנצח אנגנך"); הן משום שאותה ג'סטה מלודית תחזור ממילא בשורה השלישית, ובהמשך השיר שוב ושוב; והן משום שתמונות דרמטיות מאוד – לא פחות דרמטיות מזו שפתחה את הבית הראשון – עולות אחר כך, אך אין הן מולחנות באמצעים דרמטיים כלל. העדר עקיבות בדרך ההלחנה ניכר גם בתחום המשקל המוזיקלי. הבית הראשון, ורק הוא, מסומן במשקל זוגי קבוע (ארבעה רבעים). בבית השני מקבעת המלחינה משקל משולש – "מתנדנד", והיא שומרת עליו ומתאימה אותו גם למנגינה הראשונה, בכל פעם שהיא חוזרת. שלא כבמקרים אחרים – לדוגמה: "זמר אהבה לים" של רפאל אליעז בלחנו של ארגוב – כאן אין כל הצדקה בטקסט להחלפת המשקל המוזיקלי סמוך לתחילת השיר, וגם לא לשמירה על המשקל החדש, בלי שינוי, עד הסיום. הלחן של נעמי שמר היה יכול להתאים את עצמו היטב לטקסט פזמונאי בנוסח "דצמבר", אך פגישתו עם טקסט סבוך וטעון הרבה יותר אינה נוחלת הצלחה.

ג'4 | איכה יוֹשֵׁר עֲלֵיךְ הַחֹלִי?

על "שיר משמר" של אלתרמן והלחן של סשה ארגוב

נעמי שמר אמנם "כפתה [...] על הטקסט קונצפציה מוזיקלית זרה לו לחלוטין", כדבריו של מירון. ועם זאת נראה שחלק לא קטן מן האשמה שהוא תולה במלחינה אינו עניינה שלה בלבד, אלא עניינם של יוצרים רבים מאוד בתחום השיר הפופולרי, שסגנונם נאחז בנוסחאות מוזיקליות שגורות ובדוקות. מירון לא בחן את הבעיות העקרוניות הגדולות יותר: האם מלחין פופולרי אחר היה מתמודד בהצלחה רבה יותר עם הטקסט של אלתרמן, או עם טקסטים דומים לו, גם אם היה מגמיש ומרחיב כמה מן האמצעים המוזיקליים שלו? האם טקסטים אומנותיים – "גבוהים", מורכבים כל כך, אמורים בכלל לשמש את המוזיקה הפופולרית? בשאלות אלה מתלבט נפתלי וגנר, אך הוא משאיר אותן ללא מענה חד-משמעי. "שירי המשוררים של ארגוב מקרבים את יצירתו לעולם השיר האמנותי", כך הוא מציין. אך הוא מסייג את דבריו: "קשה לומר שבשירי המשוררים שלו חצה ארגוב את הגבול שבין 'פזמונאות בידורית' ל'שיר אמנותי'".⁶ הלחן של ארגוב ל"שיר משמר" מאת אלתרמן (לחן שצוין גם הוא בכותרת המשאל מ-2005), נדון בתת-פרק מיוחד בספרו של וגנר. המחבר בוחן בעיקר את הקשר בין מורכבותו של המשקל השירי בטקסט לבין המשקל והמקצב שהלחן נשען עליהם. ההתאמה בין שני התחומים אינה קלה למימוש, ודי בשורות הפותחות כדי להמחיש את הדבר:

שְׁמָרִי נִפְשָׁךְ, כּוֹחֶךְ שְׁמָרִי, שְׁמָרִי נִפְשָׁךְ
שְׁמָרִי חַיִּיךְ, בִּינְתֶךָ, שְׁמָרִי חַיִּיךְ,
מְקִיר נֹפֶל, מְגַג נִדְלָק, מַצֵּל חֶשֶׁךְ,
מְאָכֵן קָלַע, מְסַכֵּין, מַצְפָּרְנִים.
שְׁמָרִי נִפְשָׁךְ מִן הַשּׁוֹרֶף, מִן הַחֹתֶמֶךְ,
מִן הַסְמוּךְ כְּמוֹ עֶפֶר וְכֶמוֹ שְׁמִים,
מִן הַדּוֹמָם, מִן הַמְחַכֶּה וְהַמּוֹשֶׁךְ
וְהַמְמִית כְּמִי בָּאֵר וְאֵשׁ כִּירִים.

⁶ שם, שם.

נִפְשָׁךְ שְׁמָרִי וּבִינְתֶךָ, שְׁעַר רֹאשְׁךָ,
עֹרֶךָ שְׁמָרִי, שְׁמָרִי נִפְשְׁךָ, שְׁמָרִי חַיֶּיךָ.

כיצד עשויה מוזיקה כלשהי להתמודד עם האתגר שמציב לה מערך מקצבי "אובססיבי" כזה, הנפרש בטקסט המקורי לאורכן של שבעים-ושמונה שורות? ארגוב קיצר, משיקוליו שלו, את הטקסט והותיר ארבעים שורות בעריכה חדשה. וגנר אמנם שואל: "מי יעז להתערב בטקסט כזה?" ומציע: "אפשר רק לזרום עם מקצבו האימתני הלאה והלאה". ובכל זאת הוא מקבל את התערבותו של ארגוב בטקסט כפתרון אופטימלי, או לפחות כאפשרות לגיטימית. ובאמת, אם ניצמד לתבניות המקצב הקטנות שארגוב חוזר עליהן שוב ושוב ב"בית" (אך לא במה שבחר להפוך לפזמון חוזר: "זה ערב קיץ לכאורה, זה לכאורה / רק ערב קיץ טוב, ידוע וישן, / שבא לחסד ולרחמים, לא למורא / ולא לרחש חשדות ודבר אָשֶׁם, / שבא עם ריח תבשילים ועם מנורה / אשר תאיר עד אם ננוח ונישן. / רק ערב קיץ חם וטוב הוא לכאורה, / רק ערב קיץ חם שבא לא למורא"), תשכנע אותנו הקרבה היחסית בינן לבין חיתוך המילים, המשקל השירי והמבנה המוקפד של השורות. אך אין זה אלא רובד אחד בטקסט. ייתכן שאפילו ברובד זה יש להבחין בת-זרמים, שכן ה"מונוטוניות", החזרה הכמו-אובססיבית על תבניות זהות ועל אותן המילים (בעיקר: "שמרי"), עלולה לפתות לפתרון מוזיקלי פשוט מדי. האם הלחן אינו מתפתה, בחלקיו העיקריים, למונוטוניות הזאת, ומחמיץ את התת-זרמים ואת המשמעויות המסתתרות ברבדים אחרים?

כמו את "פגישה לאין קץ", יש לקרוא את "שיר משמר" במקורו – לא בנוסח המולחן שלו – ולגלות בו עולם מאיים, קרוע, גדוש רשמים מסייטים ("כל השדרות בעיר צווחות כמטורפות"), תחושת מוות ("מאחורי מוטות ברזל וחביות / נושם הים, גדול וזָר כבית-חולים") וניגודים שאין לגשר עליהם ("אמרי מדוע את צוחקת כמו פחד, / אמרי מדוע את קופאת כמו שְׁמחה?"). הנוף האנושי המתואר בטקסט, סביב הדובר והנמענת, רחוק מלהיות חד-משמעי ("העיר תִּשָּׁכָה. אין איש יודע מה זה עם. / אין עם יודע מה זה איש ומה אישה"), וערב הקיץ הוא רק "לכאורה".

גם לקראת סיומו של השיר, כששב ערב הקיץ ומופיע, הרי "יָפָה ממנו אין בינתיים" (אם כן, רק בינתיים!), והשורה האחרונה אינה נחמה מושלמת, אלא חזרה עקשנית על מילות האזהרה: "שמרי חייך, בינתך, שמרי נפשך". כיצד מתמודדת המוזיקה עם הגודש, עם המתח העולה ויורד וחוזר חלילה, עם הקפיצות הלא-צפויות בין דימויים ומצבים מנוגדים? קו

המתאר של המלוויה, אולי בניגוד לנוקשות המכוונת של המקצב, נוח ונינוח למדי. שלא כבכמה מלחניו של ארגוב לתמלילים פשוטים הרבה יותר, שבהם האקורדים והמעברים ביניהם נועזים ומפתיעים (אחד הידועים בהם הוא "השמלה הסגולה"), דווקא ב"שיר משמר" נצמד המלחין להרמוניה מוכרת וברורה, אף שהוא טוען אותה מדי פעם במתחים מסוימים. כמה וכמה טענות שהעלה דן מירון נגד לחנה של נעמי שמר, כשבדק את "פגישה לאין קץ", מן הראוי שיעלו גם כאן. החלטתו של ארגוב להפוך בית אחד, שאינו חוזר בטקסט המקורי, לפזמון חוזר ("זה ערב קיץ לכאורה...") פוגעת בזרמה ההולכת ומתפתחת אצל אלתרמן. בכל מקרה עורמות המילים ב"פזמון" הזה, כך מעיר נפתלי וגנר, קושי ייחודי על הלחן: "כיצד להשרות את הנועם של 'ערב קיץ טוב, ידוע וישן' [...] ועם זה לתת ביטוי לכך שרק לכאורה הערב הוא כזה". ובכן, "ארגוב מוותר על השניות של המסר הכפול, המרגיע והמאיים כאחד, ומעדיף להתרפק על הרחמים והחסד ולהמתיק בצליליו המז'וריים את הערב". נראה שארגוב לא היה ערוך, באמצעים המוזיקליים שבהם שלט היטב, לחזור למסרים הכפולים של אלתרמן ולפלס את דרכו בסבך האפל של "שיר משמר". מי יודע, אולי יצירה מוזיקלית מתוחכמת, שאינה כבולה כלל למערכת הרווחת של מז'ור-מינור (או שדרך ה"טיפול" שלה במערכת זו גמישה יותר, ואולי דיסוננטית ולא-טונלית), יצירה מגוונת הרבה יותר במקצביה, במשקליה ובמבנה הכולל שלה, היתה יכולה להתמודד בהצלחה רבה יותר עם הטקסט? בתת-הפרק הבא, על כל פנים, ננסה להצביע על אפשרות כזאת.

ג'5 | ...ואיזה מטווה תלבש העלמה לשמלה לה?

על "העלמה" של נתן אלתרמן בלחנו הפופולרי של מרדכי זעירא ובלחנו האמנותי של יהויכין סטוצ'בסקי

חוקר הספרות והמוזיקה הרי גולומב פותח את מאמרו על דרכו של אלתרמן בשיר הספרותי ובפזמון המושר⁷ באנקדוטה: "מספרים, שכאשר הודיע קלוד דְּביסי ל[משורר הצרפתי] סטפאן מלארְמָה (Mallarmé, 1842-1898) על כוונתו להלחין את 'אחר-הצהריים של פֶּאון' אמר לו מלארמה: 'הרי זה כבר מולחן'". הסיפור מלמד לא רק על הדרך שבה תפס המשורר את מהותו הצלילית-מוזיקלית של סגנונו שלו, אלא גם על השקפתו הכוללת, שנמצאו לה שותפים רבים: אם אמנם השיר "מוזיקלי", אין הוא זקוק להלחנה. הקורא הבקי במוזיקה של דביסי ובקורות חייו מכיר גם את המשך הסיפור: המלחין התלבט זמן רב בכתיבת היצירה, ולבסוף ויתר על תוכניתו המקורית והשלים רק את ה"פְּלֹוד" הידוע. בפתיחה תזמורתית זו נוכח שירו של מלארמה לא במילותיו אלא רק במרומו, כ"טקסט משוקע" העומד בבסיס מבנה מוזיקלי עשיר בהרמוניה ובתזמור, טעון משמעויות משלו. המילים עצמן אינן מולחנות ואינן מושרות. גולומב רואה בסיפור זה נקודת מוצא להגדרתם של טקסטים "משורריים" (או "ספרותיים") מסוימים, ש"הלחנתם" טבועה בהם עצמם – בדחיסותו ובמורכבותו של המארג הלשוני, בטעינתה של הרשת ההטרוגנית של תבניותיהם התמטיות, הסמנטיות, החבריות, הפרוזודיות וכו'. שירים כאלה הם טקסים רוויים, והלחנתם היא בבחינת כל המוסיף – גורע: גם אם למנגינה המותאמת לה יש איכויות ההופכות אותה ליצירת אמנות בזכות עצמה בתחום המוזיקה – ואולי דווקא במקרה כזה – היא עלולה לעשות שירות-דוב לדקויותיו ולמורכבויותו הספרותיות של הטקסט השירי".

לעומת זאת מתאר גולומב "טקסטים שיריים 'לחינים', באשר המארג הלשוני-שירי-סמנטי שלהם קלוש יותר ומפולש-יחסית, ולכן הוא מאפשר קליטת 'טקסט' נוסף, משלים [כלומר, לחן. ע"א]. אולי הוא אפילו נזקק לאותו 'טקסט' נוסף". עד כאן אין ההבחנה רחוקה מזו שמצאנו בספרו של נפתלי וגנר: "שירי משוררים" לעומת "תמלילים". אבל מאמרו של גולומב פונה לכיוונים נוספים. שלא כספרו של וגנר, אין הוא מתמקד בתחום המקצבי-משקלי בלבד; לעומת זאת הוא בוחן רבדים שונים בכתיבתו של משורר אחד בלבד – אלתרמן. הוא מצביע על ההבדל המשמעותי, שאינו תמיד גלוי לעין, בין כתיבתו הפזמונאית של אלתרמן לבין כתיבתו האמנותית-ה"גבוהה", ואף מעיר: הבדלים אלה מעמידים בספק חמור ועקרוני את סיכויי הצלחתם של הניסיונות להלחין את הטקסטים ה"גבוהים".

⁷ הרי גולומב, 'הניגון והשיח' בתוך: זיוה בן פורת (ער.), 'ליריקה ולהיט', הוצ' הקיבוץ המאוחד, 1989

נמקד בדוגמה אחת שגולומב מרחיב עליה את הדיבור: "העלמה" בגרסתו המוזיקלית הפופולרית של מרדכי זעירא, ונשווה אותה לגרסה מוזיקלית אחרת, אמנותית-"גבוהה" (גרסה שגולומב אינו מזכיר במאמר). האם יש לגרסה השנייה סיכויי הצלחה רבים יותר? להלן מילות השיר:

דם טוֹתָה הֶעֱלָמָה בַּפֶּלֶךְ
חוט שְׁנִי כְּרֵמוֹן שְׁחוּט.
וְאָמַר בְּלִבּוֹ הַמֶּלֶךְ:
"היא טוֹנָה לי בְּגָדֵי מַלְכוּת."

דם טוֹתָה הֶעֱלָמָה בַּפֶּלֶךְ
חוט שְׁחוּר, הַמְשָׁחִיר אֹר יוֹם.
וְאָמַר הַשׁוֹדָד בַּכֶּלָּא:
"היא טוֹנָה לי בְּגָדֵי גִרְדוּם."

דם טוֹתָה הֶעֱלָמָה בַּפֶּלֶךְ
חוט זָהָב, כְּחֶרְבוֹת בָּרָק.
וְאָמַר הַלֵּלִין בַּדֶּרֶךְ:
"היא טוֹנָה לי בְּגָדֵי מְשָׁחָק."

דם טוֹתָה הֶעֱלָמָה בַּפֶּלֶךְ
חוט אָפוֹר, הוא אָבִי כָּל כָּסוּת.
וְאָמְרוּ פּוֹשֵׁט יָד וְכֶלֶב:
"היא טוֹנָה לי בְּגָדֵי כָּכוּת."

אֲזַ אֶרְגֶּה אֶת חוּטֵי הַפֶּלֶךְ
הֶעֱלָמָה, וְתִתְּנֵם בֶּסֶף,
וְתִרְדַּ אֶל מִימֵי הַפֶּלֶג
וְתִרְסֵץ אֶת בְּשָׂרָהּ הַצַּח.

ותלַבֵּשׁ אֶת מְטוֹה הַפֶּלֶךְ
לְשִׁמְלָה לָהּ, נְתִיף לְעַד.
וַיֵּאָזֵז הָיָא שְׂוֹדֵד נְמָלָךְ
וְלִלִין וּפּוֹשְׁטֵת יָד.

"מבחינת המורכבות הספרותית," כך טוען גולומב, 'העלמה' הוא 'זאב בעור של כבש': מורכבות מודרנית במסווה של פשטות עממית קדומה. "אכן, אנו חוזרים בכל בית לדמות העלמה הטווה בפלך – נוסחה ידועה באגדות-עם ובבלדות עתיקות. בכל בית נענית דמות גברית כשלהי למלאכת הטווייה, וכל הדמויות מזוהות אף הן עם עולם-אגדות קדמוני: מלך, שודד בכלאו, לוליין, פושט-יד וכלבו. המבנה ההדוק, המעגלי כמעט, של הטקסט, גם הוא מקרב אותו לבלדות מסורתיות: ארבעת הבתים הראשונים מתחילים בשורה זהה: "דום טוּוּתָה העלמה בפלך"; השורה השלישית בכל אחד מהבתים הללו פותחת במילה "ואמר", ואז מופיעה דמותו של מי שאמר; בשורה הרביעית, המסיימת כל בית, מאפיין כל אחד מהדוברים את הדרך שבה הוא תופס את מלאכתה של העלמה בנוסח דומה מאוד ("היא טווה לי בגדי מלכות", "היא טווה לי בגדי גרדום", "היא טווה לי בגדי משחק", וכיו"ב).

גולומב מצביע על מיקומם החברתי השונה של ארבעת הגברים (מן המלך, העליון בהם, עד פושט היד), על הנתק המוחלט בינם לבין עצמם ובין ציפיותיהם מן העלמה, אך גם על הדמיון העמוק ביניהם, שהרי כולם כמהים לתשומת לבה ותלויים בה תלות מוחלטת. וכמו ברבים מן הטקסטים האחרים של אלתרמן (כדאי להזכיר שוב את "פגישה לאין קץ") יש כאן ייצוג להשקפה כוללת: חולשת הגבר מול האישה הגדולה, הנצחית. אך בהיבט אחר זוהי, בניסוחו של גולומב, "חולשת שמשון": ציפיותיהם של ארבעת הגברים מן העלמה מעניקות לה את הכוח להפנים אותן ולהיות חזקה מכולם – ודווקא בתכונותיהם-שלהם. הרי בשני הבתים האחרונים, המפתיעים, יורדת העלמה אל הפלג, רוחצת בו, לובשת את הבגד שטוּוּתָה בלי למסור אותו לאיש מן הגברים, והדבר מחולל בה מטמורפוזה: היא-עצמה "שודד ומלך / ולוליין ופושטת-יד".

הלחן שחיבר מרדכי זעירא זכה לפופולריות בשנות השישים המוקדמות. עוד טרם היוולדו של הצירוף האופנתי "שירי משוררים" היה יכול שיר מסוג זה להתקבל לאירוע פופולרי שכותרתו "פסטיבל הזמר והפזמון". זעירא אמנם המחיש בלחן שלו את הפן החיצוני של

הטקסט – את ה"כבש" ולא את ה"זאב". הוא רמז לבלדות עתיקות – הן בסולם המוזיקלי המיוחד (ה"מודוס הפריגי" הידוע במוזיקה הארופית בימי-הביניים), הן בקו-המתאר המצומצם במתכוון של המלודיה, הן במבנה המעגלי הסגור שלה. כדי להזק את המעגל הסגור עוד יותר הוסיף המלחין בסוף כל בית, וגם בסוף השיר, פזמון חוזר קליט מאוד: "דום, דום, דום טוותה, דום טוותה העלמה". אפשר למצוא כאן, כמובן, המחשה צלילית לנוסחאות המילוליות החוזרות ונשנות בטקסט, וגם לתנועתו המעגלית של הפלך – אך מעבר לכך, או עמוק מכך, אין הלחן מגיע. הוא אינו מסוגל לבטא את המתחים, את ריבוי המשמעויות ואת הפואנטה (הרב-משמעית כשלעצמה) המתגלה בסוף הבית האחרון.

גולומב מעמת את אי-הצלחתו של זעירא במקרה זה – הלחנה פשוטה מדי של טקסט מורכב, "בלתי לחין" – עם הצלחתו בהלחנת "לילה לילה", אחד הפזמונים המפורסמים ביותר שכתב אלתרמן:

לִילָה, לִילָה, הָרוּם עוֹבֶרֶת,
 לִילָה לִילָה, הוֹמָה הַצְמֶרֶת,
 לִילָה לִילָה כּוֹכֵב מְזַמֵּר,
 נומי, נומי, כְּבִי אֶת הַנֵּר.
 נומי, נומי, כְּבִי אֶת הַנֵּר.

לִילָה, לִילָה,
 נומי, נומי, כְּבִי אֶת הַנֵּר.

לִילָה, לִילָה, עֶצְמִי אֶת עֵינֶיךָ,
 לִילָה לִילָה, בְּדֶרֶךְ אֱלֹהֶיךָ,
 לִילָה לִילָה רִכְבוּ תְּמוּשִׁים,
 נומי, נומי, שְׁלוֹשָׁה פְּרָשִׁים.
 נומי, נומי, שְׁלוֹשָׁה פְּרָשִׁים.

לִילָה, לִילָה,
 נומי, נומי, שְׁלוֹשָׁה פְּרָשִׁים.

לִילָה, לִילָה, אֶחָד הָיָה טָרֶף,
לִילָה לִילָה, שְׁנֵי מֵת בְּחָרָב,
לִילָה לִילָה, וְזֶה שְׁנוֹמֵר
נוֹמִי, נוֹמִי, אֶת שְׁמֶךָ לֹא זָכַר.
נוֹמִי, נוֹמִי, אֶת שְׁמֶךָ לֹא זָכַר.

לִילָה, לִילָה,
נוֹמִי, נוֹמִי, אֶת שְׁמֶךָ לֹא זָכַר.

לִילָה, לִילָה, הָרוּם גּוֹבֶרֶת,
לִילָה לִילָה, הוֹמָה הַצְמָרֶת,
לִילָה לִילָה רַק אֶת מַחֲפָה,
נוֹמִי, נוֹמִי, הַדָּרָךְ רִיקָה.
נוֹמִי, נוֹמִי, הַדָּרָךְ רִיקָה.

גם ב"לילה לילה" יש סממנים של בלדה עתיקה: חזרות קבועות על מילים ("לילה, לילה", "נומי, נומי"), תמיד באותו מיקום בשורות ובבתי השיר; תמונות מן העבר הרחוק ("כבי את הנר") ורמיזות מיתיות ואגדתיות ("שלושה פרשים"). אך הטקסט הזה שקוף ו"לחין" מלכתחילה, ולכך בדיוק נועד. נעיר כאן שגרסתו של זעירא ל"העלמה" מושמעת מעט מאוד בימינו, אך בינתיים חוברו כמה גרסאות מוזיקליות חדשות יותר, בהן זו של נעמי שמר. דומה שגולומב היה יכול להצביע גם על כל מגרעותיה של גרסה זו.

יהויכין סטוצ'בסקי (1891-1982), אחד מוותיקי המוזיקה האמנותית בישראל, ניסה להתמודד באופן שונה עם הטקסט של אלתרמן, עוד בשנות החמישים. היצירה שחיבר לקול ולפסנתר נותרה נחלתם של מבצעים ספורים ושל מאזינים מעטים בלבד, ובכל זאת יש טעם להזכיר אותה: היא מנסה לפענח את המילים באמצעים מורכבים ולא צפויים. סטוצ'בסקי מועיד לזמרת מלודיה רחבה מאוד שהמבנה הכולל שלה גמיש, לא מעגלי, לא סימטרי, מקציבה ומשקליה המוזיקליים מגוונים, המפעם (כלומר, מהירות הפעמות) משתנה מדי פעם; בתחנות מסוימות נעצר תפקיד הזמרת או דוּעך, ומפנה את מקומו

לפסנתר (שקודם רק נלווה אליו). הזמרת פותחת בצליל גבוה וארוך מאוד, במילה "דום", מסלסלת ומשתהה על צלילים ארוכים נוספים בסיום המילה "עלמה" ובסיום המילה "פלך": מעין קריאה מהדהדת ממקום רחוק ומזמן אחר. מנגינות שאופיין דומה פותחות גם את הבית השלישי ואת הבית הרביעי, אך הן הולכות ומשתנות, כשם שהמצבים משתנים בטקסט, וכשם שהדבורים מתחלפים מבית לבית. היצירה מנסה להמחיש גם חילופי צבע (שני, שחור, זהב, אפור) ודימוי (המילה "גרדום", לדוגמה, מושרת בצליל גבוה, חריג). צלילי הפסנתר המתגלגלים משקפים את תנועת הפלך. בבית החמישי חלה תפנית מוזיקלית משמעותית, מתואמת היטב עם התפנית בעלילה: נרמזת בו צעידה אטית ומדודה – ירידתה של העלמה למי הפלג – והפסנתר, המסיים את היצירה לבדו, מצרף אקורד גבוה מאוד, שכבר הושמע קודם, לאקורד חדש, נמוך מאוד וכהה. המאזין נותר, כמו בזמן קריאתו של הטקסט, בתחושת חידה שלא נפתרה. הקורא יוכל, במקרה זה, לשקול: האם השיר האמנותי גבר כאן על השיר הפופולרי? אם גבר, מה תרם לניצחונו? ואולי אין כאן תחרות כלל, ולפנינו שתי רשויות נפרדות, שוות ערך, שיעדיהן שונים, ולכן גם אמצעיהן שונים לחלוטין?