

שיר הערש העברי - דילמות סגנוניות

עודד אסף

בהרצאה זו בכוונתי לדון בתחום מסוים של שירי ערש עבריים כ"מקרה", שעשוי לייצג תופעות כלליות יותר. ההרצאה תוליך לכמה סימני שאלה, ממש כשם שהחומרים שבהם היא מטפלת נוצרו, בתקופתם, תוך דילמות וסימני שאלה.

קבוצת שירי הערש, שבה אני דן, כוללת שירים שחוברו בארץ-ישראל, בעברית, על-ידי יוצרים יהודיים, שחיו כאן ופעלו בין ראשית שנות השלושים לסוף שנות החמישים, במסגרת זיאורית וסגנונית שקיבלה את התווית "הזמר העברי (ואח"כ: הישראלי)". מדובר, אם כך, בטקסטים ובלחנים שנוצרו והופצו בארץ כיצירה מקורית חדשה: לא שירים עממיים שאומצו מהמסורת היהודית ה"גלותית", כדוגמת "ניטשו צללים" או "שכב בני", אלא כאלה שנועדו להחליף את הפולקלור הישן ולבסס במקומו פולקלור מסוג חדש. בניגוד ל"אותנטיות" ול"אננימיות" המיוחסות לפולקלור היהודי המזרח-אירופי - כמו לכל מוסיקה עממית, המופצת ומתגלגלת מדור לדור וממקום למקום כמסורת שבעל-פה (גם אם אין הדבר כך, במקרים רבים) - הזמר העממי החדש בארץ-ישראל היה צריך להיווצר בידי כותבי טקסטים ומלחינים מוכרים, ולהגיע במהירות, יחסית, לכל שכבות הציבור באמצעים שחלקם ממוסדים: קבצים, שירונים, לימוד שירים בגנים, בבתי-הספר ובתנועות-הנוער, וערבי שירה מאורגנים. שיר הערש העברי החדש היה אמור למצוא את מקומו בתוך העשייה המוסיקאלית הזו.

זה, בדיוק, המקום לעשות את ההבחנה בין התחום העממי שבו אני דן - ובתוכו גם שירי הערש - לבין תחום הפיזמון הקל - "המוסיקה הפופולארית". בן-עמי פיינגולד, הזכיר את שירי הערש של אלתרמן ווילנסקי, משנות השלושים והארבעים. שירים אלה נכתבו במיוחד למופעי "רוויו" של תיאטרוני הבימה הקלה, כדוגמת "המטאטא" ו"לי-לה-לו", והושרו שם בפי זמרות מקצועיות כמו אסתר גמליאלית ושושנה דמארי. הם אינם שירי ערש ממש; הם לא נועדו לכך שהאם תשיר אותם ליד העריסה, אלא להופעה בפני ההורים, אחרי שישכיבו את בניהם, ילבשו בגדי-ערב וייצאו לבילוי. המטרות השונות מכתובות תכנים, חומרים ודרכי אירגון שונים - גם בטקסט וגם במוסיקה. אני מבקש לדון כאן רק באותם שירים, שנועדו באמת לשמש את האם ליד העריסה, כלומר, להשתרש בחברה החלוצית החדשה כמוסיקה עממית, שווה לכל נפש ומושרת בפי כל.

שירים אלה נוצרו, כמובן, על רקע אותם אידיאלים שהינחו את "הזמר הארצישראלי" ואת התרבות העברית החדשה בכללם. הבה נזכור, שמטרתה של ההתיישבות הציונית - לפחות מאז ימי העלייה השנייה, ולפחות ברוב מרכיביה - לא היתה רק קביעת מציאות גיאוגרפית ומדינית חדשה, אלא חתירה לצורות חדשות של אירגון חברתי-לשפת דיבור חדשה - או, מוטב לומר, מתחדשת - העברית, ודווקא בהגייה הספרדית; למינהגים חדשים; לחגים חדשים (ולכמה חגים חקלאיים עתיקים שיש לרעננם ולחדשם); ולביטוי אמנותי מסוג חדש, כולל מוסיקה. יש להדגיש שכל זה לא נוסח ולא מומש - ואכן, לא יכול היה להתנסח ולהתממש - בדרך ספונטאנית, נינוחה, בלתי מודעת, אלא דרש הכוונה. מצד שני, אין תהליכים כאלה מתרחשים כמיבצע מזוה, על-פי הוראות המונחתות מלמעלה. לפנינו תהליך מורכב ומפותל של הגדרת יעדים תרבותיים (אם תרצו: ניסוח חזון, אוטופיה), מיון, סינון, בחירה וצירוף של מרכיבי-תרבות, היוזן חוזר, פשרות, בדיקה מחדש והגדרות חדשות. אכן, היה כאן פן של ריכוזיות והכוונה, שהרי - כפי שמתאר זאת פרופ' אבן-זוהר¹ - "האידיאולוגיה שהיתה מעורבת במפעל זה הפכה את הסלקציה לעניין שהכרחי להכריע בו בהחלטות מפורשות. בבת-אחת היה צורך להשיג לפחות רכיבים בולטים אחדים של מערכת תחליפית, כלומר, מכלול של פונקציות חדשות (...)"

במוסיקה, כמו בשאר תחומי התרבות החדשה בארץ, לא היו הדגמים האידיאליים - או ה"אוטופיים" - שהוצבו ונבדקו - ולא יכלו להיות - שרירותיים. בעצם רעיון התחייה הלאומית היו מוטבעות קבלתם של מרכיבים תרבותיים קיימים במסורת היהודית, אך גם נפיסת חלק מהם כמרכיבים שיש "לקלף" מהם קליפות "גלותיות" מדי או "לא יהודיות", וחלק אחר - כזקוק לריענון ולפיתוח. השיבה לארץ-ישראל, לנופיה ולאקלימה המזרחיים, ולאורח-חיים "טבעי", האמור להחזיר את היהדות לסביבתה המקורית, נתפסו כתנאי הכרחי ואף כתמריץ להתעוררותה של "עבריות" עתיקה ורדומה. החזון המוסיקאלי החדש פנה לשני יעדים: האחד הוא עצם "כיבושו" של תחום השיר העממי. לא ייתכן, לפי החזון, שהמתיישב בארץ ימשיך לפזם לעצמו את השירים הרוסיים, האידיים או הפולניים הישנים, גם אם מולבשים עליהם טקסטים עבריים. הוא זקוק אפוא לחומר חדש. לפועל העברי דרושים שירי עבודה, לשומר - שירי שומרים, ולרועה הצאן - שירי רועים (בנוסח שמושפע, כמובן, מזימרתם של רועי הצאן הערבים ומנגינתם בחליל). לתהלוכות - הן אלה התקלאיות (חג העומר, ביכורים, חג הגז בקיבוץ), והן אלה העירוניות (מהמיפגנים הגדולים, הילדים זקוקים לשירי משחק, וגם האם העבריה אמורה לשיר לילדיה שירי ערש מסוג חדש. ובכן: תשתית חדשה ומקפת. היעד השני של אותו חזון מוסיקאלי

הוא גיבושו של סגנון מקורי חדש. תחום זה כבר נחקר היטב,² ואסתפק רק בשירטוט מאפייניו בקווים כלליים. הדגם האידיאלי שלו נשען, בעיקר, על שלושה מקורות: טעמי-המקרא האשכנזיים; יסודות מסוימים מן המסורות המוסיקאליות של יהודי המזרח (בעיקר יהדות תימן); ויסודות בודדים מתוך הפולקלור הערבי הארצישראלי. שלושת המקורות גם יחד נתפסו כרלוואנטיים וכ"נכונים" לתרבות המוסיקאלית העברית החדשה, משום מזרחיותם (וזה תופס בהחלט גם לגבי קריאת-התורה האשכנזית³) וטעמם ה"ארכאי", ההולמים את המקום - ארץ-ישראל - ולא פחות מכך את המיתוס של המקום.

השתקפותו של האידיאל הסגנוני החדש ניכרת בלחניה של שיכבת המלחינים, שפעלה מאז שנות העשרים המאוחרות ועד אמצע (או סוף) שנות החמישים - ממש כשם שהלחנים עצמם תרמו לחידודו ולניסוחו של האידיאל. אנו מדברים כאן על יוצרים כמו ידידה אדמון, דויד זהבי, מרדכי זעירא, נחום נרדי, דניאל סמבורסקי, עמנואל עמירן, שלום פוסטולסקי, מתתיהו שלם ויהודה שרת, ותבדלי"א שרה לוי-תנאי. מובן שהדגם הסגנוני שאתאר כאן הוא הכללה; בחלק מן הלחנים ניתן למצוא את כל מרכיביו או את רובם; חלק אחר של הלחנים כולל רק מרכיבים ספורים של הדגם; וכמעט כל אחד מן המלחינים הנזכרים חיבר גם לחנים החורגים מן הדגם המוצג כאן, אף שדגם זה הוא שהועמד בראש ההירארכיה.*

בתחום המרכיבים המלודיים אוכל לציין כאן:

א) נטייה בולטת של הדגם החדש למודאליות - המנוגדת למערכת הסולמית המזוירית-מינורית; ב) נטייה נפוצה למיסגרות מצומצמות - האופייניות לסוגים רבים של מוסיקה עתיקה חוץ-אירופית - כמו טטראקורד (ראה דוגמת תווים מס' 1 בעמ' 30) או "מודוס חסר" (ראה: דוגמת תווים מס' 2); ג) מתחת לפני השטח של אותן מסגרות מודאליות - נטייה לתבניות מלודיות שאופיין פנטאטוני, בהשראת טעמי-המקרא האשכנזיים (ראה דוגמת תווים מס' 3); ד) ריבוי מרווחי פרימה, צעדים קטנים של סקונדות, ומדי פעם -קווארטות זכות, ומיעוט טרצות וקפיצות במרווחים גדולים או היעדרן המוחלט (ראה: שלוש דוגמאות התווים הקודמות, וכן דוגמא מס' 4); ה) כמשתמע מכל המאפיינים שהזכרו עד כה - ריחוקה המופנן של המלודיה הארצישראלית מן ההרמוניה המזוירית-מינורית,

* מאלפת, למשל, אי-הנחת שהפגין יהודה שרת כלפי אחד הלחנים הפופולאריים ביותר שחיבר הוא עצמו: "ואולי לא היו הדברים מעולם" (המילים מאת רחל). לחן זה, הקרוב מאוד לדגם של מה שכונה "רומאנסי", בהשפעה רוסית, לא תאם את הדגם הארצישראלי ששרת שקד על טיפוחו ברוב יצירתו המוסיקאלית.

ולעתים - מכל הומופונייה מערבית (כלומר: מכל תפיסה של לחן שאליו "מוצמדים" אקורדים משולשים); נטייתה, ברוח מזרחית ומסורתית-יהודית, לחד-קוליות.

בתחום הקיצבי, אוכל לציין כאן את הדגם הארצישראלי כבחירה בין שתי אופציות עיקריות: (א) שירים ריקודיים, שמישקלם המוסיקאלי זוגי, תבניות המקצב שלהם פשוטות וסדירות, ולעתים בולטת בהם תבנית הסינקופה האופיינית; (ב) שירים קרובים לקנטילאציה עתיקה, שבהם יש נטייה לחילופי משקל (וכן למשקלים, בלתי-שכיחים), או למקצבים מורכבים ומשתנים, לרובאטו ולפרמאטות, ולפיסוק מוסיקאלי שאינו סימטרי (ראה: זוגמת תווים מס' 5).

האם הצליח הפרויקט הגדול הזה, "הזמר העברי" החדש, להשיג את היעדים שהציב לעצמו? השאלה מתקשרת לשאלה אחרת, רחבה וכוללת יותר: האם הצליח אחד הרעיונות המרכזיים של הישוב החלוצי - בנייתה של תרבות עברית-מקורית-מקומית מסוג חדש - להשיג את יעדיו? אפשר, כמובן, לגשת לשאלת המוסיקה מתוך ההקשר הכולל שלה. "הזמר העברי" ייבחן, למשל, לא רק כזימור וכסגנון אלא גם כמכלול של פונקציות חברתיות ותרבותיות, ושל פעילויות וקשרים - כתת-מערכת במערכת גדולה יותר. בניגוד לשירי-ה"מסכת", שירי-החג או המנוני המחתרות והבריגאדה, אינני בטוח ששיר הערש העברי יכול להיבדק כתת-תת-מערכת כשלעצמה, בין השאר משום שאין לנו עליו, כנראה, די נתונים "חוץ-מוסיקאליים". ואין זה מקרה: בניגוד לסוגים הנזכרים, שיר-הערש - מזווית הראייה החברתית - צדדי ומצטנע יותר; הוא אישי ואינטימי בהקשר שבו הוא חי באמת. אלא שהחיסרון-לכאורה עשוי להיות, לדעתי, גם יתרון עבורנו: דווקא משום ששיר הערש קרוב יותר לרשות הפרט, הוא עשוי לשמש כ"מקרה מבחן" מעניין לזימור העברי, למידת הצלחתו להקיף ולהעמיק.

אבהיר מעט את טענתי: תיארתי קודם את אחד מיעדיו החשובים של השיר העברי המקורי כ"כיבוש" כל מה שצריך לתפקד כמוסיקה עממית. אך אין לנתק את מימד הרוחב ממימד העומק. העם - כך לפי החזון - אמור להפנים את היצירה המוסיקאלית החדשה; היא חייבת להיות לשפת-האם המוסיקאלית, הבלעדית, שלו. אינני משתמש במונח זה במקרה. אם אצטט עדות אחת מני רבות - מאמר מאת בנימין עומר ("חתול"), אחד המוסיקאים ומורי המוסיקה הפעילים והבולטים ביותר בתנועות הקיבוציות בתקופת היישוב - הרי הוא מתמקד בדיוק בשאלה זו של "שפת אם" מוסיקאלית: "כל כובד הומרתה (של השאלה)

נופל על המוסיקאי העברי ועל המורה העברי למוסיקה . . . במערכה אחת עם סוללי הכבישים, מייבשי הביצות, בוני המשק ומקימי התרבות העברית במולדת".⁴ "בשטח הלשון" - טוען המחבר - "ידענו לעשות מעשה מהפכני",⁵ ולכן, עם כל המאבק הנטוש, עדיין, "לא יעלה על דעתו של איש לפרנס בינתיים את הילדים בלשון אחרת".⁶ אבל בתחום המוסיקה המצב גרוע, שכן לא זו בלבד ש"יכל שיר בעל טקסט עברי - כשיר עברי ייחשבי",⁷ אלא ש"השיר העממי של ארץ גלותנו נעוץ בנשמתנו" הרבה יותר עמוק מלשון הגלות שלנו".⁸ מחבר המאמר מודה, שתהליך בנייתה של התשתית המקומית החדשה יהיה איטי - "אך הוא לא יבוא מאליו"⁹; יש כאן משימה, ועוד יותר מכך: מאבק, על ביסוסה של "שפת אם" מוסיקאלית, 'באמצעות' השיר של המטפלת לפעוטות ושל הגננת לילדי הגן, פזמון האם לתינוקה"¹⁰ ועוד ועוד, שהרי כל אלה "הם החוקקים את מוטיבי-היסוד השוקעים במעמקי הנפש וקובעים מה אופי יהא לחווייתו המוסיקאלית של האדם עד סוף ימיו".¹¹ ובכן, אם אנו מתכוונים לשאול היום, באיזו מידה הושג היעד הוא - לרוחב ולעומק - אזי שיר הערש יכול לשמש אותנו כ-"נייר לקמוס".

אינני מתיימר לפרוס כאן נתונים וממצאים על תפוצתם ואופני שירתם של שירי הערש בארץ-ישראל בימי הישוב, יש גם לזכור, כי במידה שהדברים נחקרו והוצגו, הם נחקרו והוצגו במבט לאחור, ולא בתקופת הישוב עצמה. אגב, חסרונם של מחקרים סוציו-תרבותיים ב"זמן אמיתי" הוא אחת החוליות החלשות והמכאיבות בהיכרותנו עם התקופה ההיא בכללה. אני נאחז אפוא באותו סוג של עדות, המשמש רבים וטובים: פירסום "קאנוני". מדובר, במקרה שלנו, בקובץ מיוחד (ויפהפה בעיצובו הגראפי) שיצא לאור בשנות הארבעים: "לילה טוב - מחרוזת שירי ערש".¹² והנה, אחת העובדות הבולטות כבר מקריאה ראשונה שלו היא, שאין הוא מהסס לערב שירים שלחניהם מקוריים, פרי עטם של מלחינים-כאדל, אדמון, סמבורסקי ועמירן, שירים שסגנונם מערב-אירופי לחלוטין, כמו "בובתי" (מילים: מרים ילן-שטקליס; לחן: ארנה ביאל), ושירים שלחנם יהודי מזרח-אירופי (תחת הציון: "מנגינה עממית"). בין אלה האחרונים - "שכב בני" המפורסם (ראה דוגמת תווים מס' 6), "בת קטנטונת" עם מילים מאת לאה גולדברג, ו"נום בני", עם מילים מאת שמשון מלצר. מאפייניהם הסגנוניים הבסיסיים של לחנים אלה שונים לחלוטין מאלה שייחסנו כאן לדגם הארצישראלי המקורי, ואין ספק שרבים מקוראי הספר ומאלה שזימרו אז את השירים ה"גלותיים" הללו - הכירו אותם גם עם הטקסט המקורי, הלא-עברי, שלהם. להופעתם של כל שירי הערש יחד, באותו ספר, ואפילו בלא החלוקה לפרקים כגון "משירי הארץ" ו"משירי הגולה" (חלוקה נפוצה מאוד בשירונים של

הימים ההם) יש ככל הנראה מספר הסברים, וניתן לקבל את כולם גם יחד או צירוף של אחדים מהם: א) כולם היו מושרים, במידה שווה, פחות או יותר, בישוב, והספר רק רצה "לצלם" את השטח; ב) לא כל פעילות פומבית בתחום "הזמר העברי" היתה כרוכה במאבק למען סגנון אחד מסוים; ג) מה שהתקבל באי-סובלנות בז'אנרים אחרים, יכול היה להתקבל בסובלנות דווקא בז'אנר המיוחד של שירי ערש; ד) עורך הספר בחר שירים לפי טעמו האישי.

אין לי הסבר אחד, חד-משמעי, אבל אני מרשה לעצמי לראות בספר הנדון עדות מסוימת לרגישות ולבעייתיות המיוחדות את שיר הערש.

מה המיוחד בו, ולמה? תיארתי אותו קודם כאישי וכאינטימי ביותר: האם ובנה, לבדם. ייתכן שז'אנר זה נתון לטילטולים, לעיצוב-מחדש, ולהכוונה מבחוץ פחות מכל הז'אנרים הכרוכים בהווי חברתי, המונח. הרי שיר הערש הוא באמת הקרוב ביותר ל"ישפת אס" (על כל משמעויותיו של מונח זה). יש בו, כנראה, "תבניות עומק" שגם פרויקט רציני ויסודי כמו זה של "הזמר העברי" החדש יתקשה לזעזע את שורשיהן. אני חייב לציין, שגם המחקר המוסיקולוגי והאתנו-מוסיקולוגי עדיין אינו מתיימר להכיר ולהגדיר את כל השורשים הללו. אנסה לתאר כאן, בקווים כלליים, שני שורשים אפשריים. לאחד מהם ניתן לקרוא "אוניברסאלי". בה במידה שמוסיקולוגים רבים נוטים להסכים על-כך שבכל הז'אנרים המוסיקאליים, הסגנונות והתקופות, קיימים גורמים בסיסיים המעוררים תגובות נפשיות וגופניות מסוימות, ולפענח אותם, כך גם רבים אחרים מתווכחים עם הטענה הזו.¹³ פירסומים רבים העוסקים בשירי ערש בישראל - ולא מן ההיבט המוסיקאלי שלהם, אלא מן ההיבט הטקסטואלי - אינם מהססים להצביע על "גורמים אוניברסאליים", האופייניים לשיר הערש באשר הוא, ואף הכרחיים לו, אם כי אינם "קוראים לילד בשמו". מתוך ההקדמה לקובץ הגדול "שיר לאלף עריסות"¹³ - ניסיון נוסף, מאוחר יותר, לרכז יחד את כל שירי הערש המוכרים בארץ בקובץ "קאנוני" - אני מצטט את הפיסקה הבאה: "מערכת הצלילים בשיר יוצרת מונוטוניות שהיא תנאי להרדמה... והמבנה המוסיקאלי של שאלה עולה ותשובה יורדת גורם לדינאמיקה ולזרימה - תנאי לשיר ערש. חוקים אלה מופיעים בכל המוטיבים"¹⁴. ארשה לעצמי לחדד

** יש שפע פירסומים העוסקים בכך, ולצורך הדין הנוכחי אוכל להפנות את הקורא לספרה של פרי דליה כהן (תשמ"ו), עמ' 175-202.

את הנאמר כאן ולצייד אותו במינוח מוסיקאלי. ב"מונוטוניות" הכוונה היא, כנראה, לחזרתו של תא מלודי פשוט, יחסית, במנעד מצומצם, ועם מרווחים צפופים (ריבוי סקונדות, למשל, והימנעות מקפיצות), תוך תנועה סביב צליל מרכזי, או מספר קטן של צלילים מרכזיים. המוסיקאי רשאי לדבר, בהקשר זה, על אי-מורכבות, או על פשטות, ברמת-המיקרו וברמת המאקרו של המלודיה. באשר ל"שאלה עולה ותשובה יורדת", הרי זה תיאור נכון לסוגים רבים מדי, ולסגנונות רבים מדי במוסיקה; כשלעצמי, הייתי מעדיף לדבר, בהקשר של שיר הערש, על "פיצוי מיידי", המופיע באופן צפוי ובקביעות, על כל מתח שעלול להיווצר במלודיה בעקבות קפיצה (מרווח גדול), או בעקבות האצה ריתמית או בעקבות עלייה בעוצמה. בסיכומי של חשבון, מותר לדבר על המלודיה האופיינית לשיר הערש כעל מלודיה שהפשטות, הסדירות והרגיעה - בכל הפאראמטרים ובכל הרמות שלה - רבות מן המורכבות, מגורם-ההפתעה ומגורמי המתח. בניסוח אחר אפשר לטעון שהמורכבות, ההפתעה והמתח מופיעים במוסיקה של שירי הערש גם במינון קטן מאוד, או נעדרים ממנה בכלל. זה מובן, אם נסכים שהמסר המוסיקאלי ששיר הערש אמור להעביר לילד (ולעתים, לאם עצמה) הוא זה של רוגע, יציבות, ביטחון, ואם נסכים שקיימים גורמים מוסיקאליים "אוניברסאליים" האחראים על מסר כזה.

הייתי רוצה להפנות את הקוראים לפירסום אחד לפחות, חדש, יחסית, העוסק בשאלות אלה: מחקר מאת אוניק, טרהאב, טריינור ושלנברג (מטעם האוניברסיטה של טורונטו, קנאדה),¹⁵ על מימצאיו ומסקנותיו הנוגעים למבנים מלודיים האופייניים במיוחד לשירי ערש בתרבויות שונות, ומזוהים ככאלה. אחד האתגרים המנטסחים בפירסום זה, הוא האפשרות שללחן השכיח של שיר הערש, המתואר כ-"ID (infant-directed) music" יש תכונות בסיסיות האופייניות גם ל-"ID (infant-directed) speech". אולי קיימים מספר סממנים שרוב הנשאלים, בלי קשר למוצאם, ישייכו ל"דיבור לילדים" וגם ל"זימרה לילדים" (ויש להדגיש: דיבור ושירה מפי מבוגר כלפי הילדים, לא דיבור ושירה של ילדים). על כל פנים, רוב הנשאלים במחקר, שהתבקשו להבחין, ללא ידע מוקדם, בין שירי ערש מוקלטים ממקומות שונים לבין שירים אחרים שאינם שירי ערש - ידעו לעשות זאת, גם על-סמך המוסיקה, אחרי ש"סוננו" ממנה המילים. אחת ההנמקות הבלטות ביותר להבחנה היתה פשטות, והחוקרים מסיקים ש"כמה מתכונותיהם הסטרוקטוראליות של המלודיה, כגון המנעד, הקונטור וגודל המרווחים, תורמות למה שנתפס כפשטות, ומספקות אפוא מפתח לזיהויים של שירי ערש".¹⁶

אין בכוונתי להוסיף ולהרחיב בעניין זה, אלא רק להזגיש כי מה שנתפס כלחן "מתאים" לשיר ערש - הן אצל המאזינים והן אצל המלחינים - עשוי להיות קבוע, אולי "מקובע" (ושמא "מוטבע"?), ולגלות "התנגדות" כזו או אחרת לשינויים סגנוניים. אבל הזכרתי קודם שורשים עמוקים אחרים, ששינויי סגנון, או עיצוב סגנון חדש, עשויים להיתקל בהם, ואלה הם משקעים תרבותיים: תבניות מוסיקאליות טיפוסיות שהאדם גדל איתן מינקותו, בסביבתו הקרובה. כאן בוודאי יש ללחניהם של שירי הערש חשיבות, והצדק עם בנימין עומר. המשקעים הללו נבנים, במקרה זה, על הגורמים ה"אוניברסאליים", נותנים להם "פירוש" כזה או אחר. בתרבות אחת זה יכול להתבטא דווקא במרווח קווינטה, ובתרבות אחרת, בהתאם למקובל בה, ייתכן שזה יהיה ברבע-טון כלשהו, אבל בשני המקרים זו תהיה תרומה לאותו מסר ולאותה תחושה. ובכן, נזכור שרוב רובו של היישוב החלוצי הפעיל, ובוודאי האליטה התרבותית שלו - כולל המלחינים - באו כשהם רוויים במשקעים מן המוסיקה היהודית המזרח-אירופית, ואף המזרח-אירופית הלא-יהודית. ה"זמר" החדש היה אמור למחוק, או, לפחות, לצמצם עד למינימום, את נוכחותם של המשקעים הללו. לשיר הערש החדש היה, לפיכך, אתגר כפול: להתמודד עם כל מה שהוא, כנראה, "אוניברסאלי", אך בו בזמן לעקוף או לבטל את המשקעים המוסיקאליים שנלוו אליו בשירי הערש של הגלות (ושל אירופה בכלל): מהלכים מלודיים והרמוניים אופייניים, למשל.

אולי אין זה מיותר להזגיש, שבכל ז'אנר ותת-ז'אנר מוסיקאליים, בכל סגנון מוסיקאלי ובכל שיר ויצירה ניתן למצוא, כנראה, את פעולתם של "גורמים אוניברסאליים" מסוימים ושל משקעים תרבותיים כאלה ואחרים. שירי הערש אינם מקרה חריג, כמובן; ייתכן רק, שבתהליך מרוכז ומכוון של שינוי סגנון ועיצוב סגנון חדש - כדוגמת ההתהליך המתגלה בתרבות המוסיקאלית של ארץ-ישראל בתקופת היישוב - מותר לנו לראות בשירי הערש תחום בעייתי ורגיש במיוחד, ולכן מעניין במיוחד. כפי שאמרתי קודם, אני מציע לבדוק את שיר הערש העברי המקורי כ"מקרה מבחן" אפשרי להצלחתו של "הזמר העברי" המקורי, בכללו, בהשגת יעדיו.

הזכרתי את "כיבוש" תחום השיר העממי, מבחינת ההיקף ומבחינת העומק, כאחד היעדים המוצהרים הללו. לא ברור לי אם המחקר, עד היום, מסוגל לספק לנו תשובות ברורות לשאלה, האם היתה הצלחה. מתוך ידע, עדויות שונות בעל-פה ובכתב והתרשמויות שונות, נדמה לי שלא אטעה אם אטען שההצלחה היתה חלקית, מוגבלת למגזרים ספציפיים של החברה היישובית" ולרבדים ספציפיים של פעילותה המוסיקאלית. אנו יודעים, שמספר השירים המקוריים שחוברו

והופצו בדפוס עולה בהרבה על מספר השירים שנכנסו לרפרטואר השירה העממית ושרדו בו לאורך זמן. שירים רבים, פרי עטו של דור המלחינים הוותיק, לא בוצעו אלא בהזדמנות חד-פעמית ונתרו אחר כך על הנייר בלבד. למותר לציין שלחלקם איכות מוסיקאלית גבוהה, אך לא זה הגורם הקובע.¹⁷ לעומת זאת, אנו מכירים, ואף שרים עד היום, שפע שירים שהושרו בתקופת ה"יישוב" ושאינם כלולים באותה מסגרת של "זמר עברי". שירים רוסיים, אידיים או פולניים, שחלקם מתורגמים לעברית (ולעתים בידי משוררים או פזמונאים מוכרים, ולעתים בידי חרזנים "עממיים" באמת), וחלקם אינם מתורגמים אלא, פשוט, מותאמים לטקסט עברי חדש. אלה הם, למשל, שירי השתפכות-הנפש ליד המדורה, בתנועות הנוער ובמחתרות, שרובם (מ"צלצל קתרוס בעצב", דרך "קטיושה" ועד "רותי") שאולים מן הפיזמון הבידורי ומעולם הקולנוע הסובייטיים (ובטעות סווגו פעמים רבות כ"שירי עם רוסיים"). כל בדיקה, ולו גם השטחית ביותר, תגלה שסגנונם המוסיקאלי של השירים האלה - בכל מרכיב מן המרכיבים שפירטתי קודם - מנוגד לחלוטין לזה של "הזמר העברי" המקורי. ואכן, מנקודת ראותה של האליטה המוסיקאלית הרישמית, מדובר כאן בחומר "תת-תקני": שירים שאינם ביטוי אותנטי ונכון של התרבות החדשה, והם אף פוגעים בה; שירים שלא יודפסו בשירונים הרשמיים לבתי הספר, ולא יבוצעו בשום אירוע וחגיגה שאופיים "ייצוגי". היתה כאן מלחמה (והמאמר של "חתולני", שממנו ציטטתי קודם, הוא עדות אחת מני רבות עליה); הייתי קורא לה: מלחמה על נפשו, על אוזנו ועל מיתרי-קולו של היהודי החדש בארץ-ישראל.

וכאמור, היתה זו מלחמה ללא מנצחים. הסתמן דו-קיום בלתי רשמי בין שתי המסגרות המוסיקאליות - ה"תקנית" וה"תת-תקנית". אחד הגורמים המכריעים, לדעתי, בדו-קיום זה, היתה העובדה ש"הזמר העברי" המקורי ויתר מלכתחילה - אף שהמילה "ויתור" אולי אינה מדויקת, שהרי ספק אם הדברים נעשו תמיד במודע - על תכנים ועל תת-ז'אנרים מסוימים, שפעילות ספונטאנית ו"נורמאלית" של מוסיקה עממית אינה יכולה להתקיים בלעדיהם. אצטט את בן-עמי פיינגולד בכינוס זה, ואזכיר את הסנטימנטאליות ואת האירוניה. הבה נבחן את הגרעין הקשה של "הזמר העברי", פרי עטם של אדמון, עמירן, שלם ועמיתיהם: האם יש בו טקסטים שהמסר שלהם סנטימנטאלי או אירוני? זאת ועוד: מה מספרם של השירים, במסגרת זו, שהמסר שלהם אישי ואינטימי באמת (שלא לדבר על אירוטיקה)? לא קשה לגלות שהמספר בטל-בשישים, ואצל רוב המלחינים הבולטים - אין בכלל טקסטים כאלה.¹⁸ "הזמר העברי" המקורי הקדיש את עצמו בראש ובראשונה לשירי נוף וטבע, או לשירי חג וטקס, או לשירים העוסקים בהווי קולקטיבי (משירי-רועים וקוצרים דרך שירי שומרים,

ועד לשירי-לכת), או לשירים המקשרים את ההווה עם הטקסט והמיתוס התנ"כיים. בחלק גדול מן השירים אין "אני" ואין "אני ואת", אלא "אנחנו", ולעתים ה"אני" הוא, בעצם, סטריאוטיפ, חלק מייצג של ה"אנחנו". כמה משירי האהבה היפים ביותר שהלחינו אדמון או עמירן (ובשנות החמישים כמה מממשיכיהם, כגון עמנואל זמיר) אינם אישיים באמת, אלא מרחיקים את עדותם לשיר-השירים. ובכן, כל הטווח הגדול שבין היומיומי-הפרואי לסנטימנטאלי, בין האירוניה לבין "שיר הנונסוס" - נשאר פתוח ללחנים "תת-תקניים".

וכאן, בדיוק, נכנס שיר הערש שוב לתמונה שלנו. דווקא עליו - עם היותו ז'אנר מיוחד שהמסר שלו חייב להיות אינטימי (ואף, לפעמים, סנטימנטאלי, ואולי אירוני), ושהטקסט שלו אינו יכול להיות "מוגבה" וחגיגי מדי, אלא, להיפך - פשוט ו"מתיילד", דווקא עליו אין "הזמר העברי" החדש מוותר. אחת הסיבות היא, כמובן, זו שגם מרצים אחרים הבליטו אותה כאן: הטקסט של שיר הערש עשוי להיות - ולו גם באופן מצומצם ומרומז - ביטוי למאורעות לאומיים ולמאווים לאומיים. באשר למוסיקה, כפי שראינו עוד קודם, אפשר היה לראות בשיר הערש העברי ערוץ נוסף להשרשתה של "שפת אם" צלילית חדשה. מן ההיבט הזה, ניתן לראות בהלחנתם של שירי ערש חלק מהתגייסותם הכוללת של מלחיני "הזמר העברי" ליצירתם של שירי ילדים חדשים ושל שירים למען ילדים. כל קובץ מוסמך, של כל אחד ממלחיני דור המייסדים, כולל גם פרק מיוחד של שירי ילדים, ובתוכו (אף כי אין זה מוצדק לחלוטין לשייך אותם לפרק כזה) שירי ערש.

וכיוון שהיצגתי את שיר הערש העברי המקורי כ"מקרה מבחן", אצטרך שוב לשאול: האם הוא הצליח להשיג את היעד שנקבע לו? ראשית, האם הוא "כבש" במלואו את תחום שירי הערש ביישוב? הספר שהיצגתי כאן, משנות הארבעים, מלמד אותנו שלא, ועדויות רבות תורמות גם הן לחיזוק ההרגשה, ששירי הערש הנפוצים ביותר לא היו דווקא אלה החדשים והמקוריים. אינני בטוח שעומדים לרשותנו מימצאיו של מחקר מוסמך אך, האם נטעה אם נראה בשיר כמו "נומי, נומי ילדתי" - שיואל אנגל הלחין (עם מילים עבריות של יחיאל היילפרין) בסגנון יהודי מזרח-אירופי טיפוסי (ראה דוגמת תווים מס' 7), עוד בתקופה שלפני צמיחתו של הסגנון הארצישראלי החדש, וב"שכב בני", שלחנו וסגנונו המוסיקאלי גם הם שייכים לעולם היהודי הישן, מודלים פופולאריים במיוחד בתקופת ה"יישוב"? כדאי לתת על כך את הדעת, ואולי לתעד, למיין ולמדוד מה שניתן, עדיין, לתיעוד, למיון ולמדידה.

על פני השטח, לפחות, נראה ש"נומי נומי" הפך ממש לסמל ולמעין "כרטיס ביקור" של שיר הערש הישראלי עד היום, וייתכן שהוא אף זכה לעיבודים ולהקלטות יותר מכל שיר ערש אחר בארץ. "שכב בני", לעומת זאת, נותר כאחד מסמליה של תקופת המאורעות, ועדות מה לכך אפשר למצוא בעובדה, ששיר זה זכה להופיע באחת הסדרות הראשונות של תקליטים משירי ארץ-ישראל: אותה סידרה שהקליט יוסף שפינדל באנגליה, בשנות השלושים. אגב, אם מותר לנו לראות בתקליטים אלה מבחר המייצג, באופן כלשהו, את השירים הנפוצים ב"יישוב" של אז, הרי אנו נתקלים שוב בדו-קיום הסגנוני, הבלתי-רשמי: שפינדל הקליט, זה בצד זה, שירים מתורגמים או מאומצים (כמו "את ארץ מולדתי") ושירים מן הזמר המקורי (כמו "כינרת" של מרדכי זעירא). על כל פנים, "שכב בני" - שלחנו שאול - הוא שיר הערש היחיד בסידרת הקלטות זו.

מה תרם לפופולאריות של השירים הללו, דווקא, ובמיוחד להישרדותו המרשימה של "נומי נומי"? כמו במקרים רבים דומים, קשה לנו לתת הסבר משכנע אחד, אך אני תוהה אם אין למשקעים המסורתיים, היהודיים-מזרח-אירופיים, חלק נכבד בכך. מובן, שגורמים טיפוסיים לשיר-ערש בכלל - גורמים "אוניברסאליים" - מצויים ב"נומי נומי" במינון גבוה: הטקסט בשורות החוזרות, המבליט תבנית צלילית מצומצמת במקצב סדיר ("נומי ... נומי ... נים"), הטקסט בבית הראשון - שהוא המושר, בעיקר עד היום - המדגיש דווקא את התנועה "אה" לכל אורכו (וכן חוזר על מילים כמו "אבא" ו"הלך"); המנעד המצומצם בחלקו הגדול של הלחן; החזרה הפשוטה על תבניות מלודיות-ריתמיות פשוטות-כשלעצמן (במבחר מצומצם של מרווחים ומשכי זמן); הנטייה ל"פיצוי" מידי ופשוט על כל עלייה זמנית - מתונה מאוד כשלעצמה (לא יותר ממרווח קוינטה והרבה קווארטות) - "בעקומה המלודית". כל זה באשר לתכונות העושות את "נומי נומי" ל"נכון". אך הבה נשים לב לקירבתו הרבה לשירי ערש אידיים, ולסגנון היהודי מזרח-אירופי בכללו: המסגרת מודאלית, אמנם, אך האירגון המלודי הפנימי נוטה להתמקד סביב ארבעה צלילים מרכזיים: **רה, פה, סול, לת**. ברובד ה"מיקרו" קל לזהות מוטיבים טיפוסיים מאוד לניגון ולתפילה היהודים המזרח-אירופיים ואף לטעמי-המקרא נוסח אשכנז: לדוגמה, המוטיב **רה-לה-סול**, והמוטיב המשלים, או ה"עונה" לו, **רה-סול-פה** (והסיומת, הטיפוסית לא-פחות, **זו-פה-מי-במול**, המוליכה שוב לצליל המרכזי, רה). צריך לציין גם את צמיזתו הבולטת של הלחן - הן זה של "נומי נומי" והן זה של "שכב בני" - להרמוניה מינורית, אופיינית אף היא למסורת המזרח-אירופית. בסיכומו של דבר, מרכיביהם המוסיקאליים של שני שירי הערש הפופולאריים האלה מקרבים אותם לרבים מאותם שירי השתפכות-הנפש ה"תת-תקניים", שהזכרו קודם.

האמנם דווקא מרכיב זה של "חמימות נוסטאלגית" לבית אבא (ולשיריה של אמא), היה משקע תרבותי - "כוח התנגדות" - ששיר הערש החדש בארץ-ישראל נאלץ להתמודד עמו ואולי לא הצליח: לזכותם של שירי הערש החדשים, שנוצרו בשנות השלושים והארבעים ע"י מלחינים טובים מאוד, ייאמר שאת הגורמים ה"אוניברסאליים" של שירי הערש הם אינם דוחים על הסף, גם אם כמה מהם עלולים להתנגש עם מה שמאפיין לחנים אחרים שלהם. שירי ערש כמו "אורי הקטן", שהלחין אדמון (ראה דוגמת תווים מס' 8) או "ילד רך", שהלחין עמירן (ראה דוגמת תווים מס' 9) אינם מבליטים מורכבות של מלודיה, מקצב ומשקל, ובוודאי לא מאפיינים מזרחיים: הם ממלאים את זרישותו של שיר ערש פשוט. אבל מעניין הפיתרון שמצאו שני המלחינים לבעיית המודוס. הם לא נטו בשום אופן לוותר לנוסטאלגיה ול"ידישקייט", אך לא יכלו, מצד שני, להקצין את המאפיינים המזרחיים, שכה אתבו, בשירי ערש (ובכן, משקע תרבותי כ"כוח התנגדות" סגנוני!); לכן הגיעו למעין פשרה מכובדת, שיש לה לגיטימציה גם ב"זמר העברי" המקורי וגם במסורות אירופיות מסוימות: פנטאטוניות. אלא שפנטאטוניות זו אינה מאותו סוג המאפיין, לעתים, את הניגון היהודי המזרח-אירופי (המובלע בלחנים רבים בארץ-ישראל). היא עשויה להיות "מיזורית", ולא "מינורית" (בתחילת שירו של עמירן: **מי-במול כמרכז, ומעליו פה-סול-סי-במול**; בשירו של אדמון: **פה כמרכז, וסביבו זו, רה וסול**), ואף ישירה יותר (ממש בנוסח שהילדים מזהים כ"סיני"). אבל, בכל מקרה, המלודיה נוטה יותר לפירוש חד-קולי מאשר ל"הירמון" מקובל. לפנינו פתרון של ריחוק-קירבה למסגרות מודאליות המשוייכות למערב, למזרח ולמסורות יהודיות. דרך פנטאטוניות מיוחדת זו מאפיינת, אגב, גם שירי ילדים רבים באותו דור (ביניהם אלה של סמבורסקי, רבינא או שרה לוי-תנאי), ויהיה מעניין לבדוק אותה לרוחבה ולעומקה, בהזדמנות אחרת, דווקא משום שאין היא שכיחה כלל בשירים שנכתבו עבור הקהל המבוגר.

מעניין, אמרתי; אך לא נראה לי ששירים אלה הפכו באמת לנתלת הכלל. ושוב אני תוהה אם אי-הצלחתם (היחסית או המוחלטת) לא נבעה, במידה רבה, מכך שהם החמירו מאוד כלפי המשקעים וההרגלים המזרח-אירופאים וקימצו בהם. אולי בזיאורים אחרים - מוחצנים, פומביים, קולקטיביים יותר במסר שלהם - לא נדרשו המשקעים וההרגלים בהכרח, אך דווקא כאן, בזיאור אינטימי כל-כך, היו קריטיים. הקהל רצה אותם. ואולי גם הפיתרון הפנטאטוני המיוחד, שמצאנו בכמה מן הלחנים, נשמע דחוק מדי? אני מעדיף להשאיר כאן סימני-שאלה, כי יש מקום לבירור נוסף ומעמיק יותר. סימני-השאלה מוצבים, מצד אחד, על התופעה החשובה והמרתקת של "הזמר העברי" החדש: במה הצליח, לטווח ארוך, ובמה

נכשל, והאם אפשר שדווקא מקרים מיוחדים כמו שיר הערש מצביעים על חוליותיו החלשות ועל המגבלות שהיו טבועות בו מלכתחילה? ומצד שני - מזווית ראייה כללית הרבה יותר - נדמה לי שכדאי לשאול שוב ושוב מהם הקשרים הגלויים והסמויים בין מילים ולחן; מהם המסרים שבמוסיקה-כשלעצמה, ומהם הגורמים העמוקים ביותר המכוונים אותם; כיצד כל זה עשוי לבוא לידי ביטוי כשמתגבש, באורח מרוכז, מואץ ומוצהר, דגם סגנוני מוסיקאלי חדש; מהם "כוחות ההתנגדות" להצבתו ול"דחיפתו" של דגם באופן כזה, והאם ניתן להגיע למדידה מדויקת של "מקדמי התנגדות"? לאור כל מה שכבר ידוע לנו על "הזמר העברי" המקורי, על שנות-הפריחה שלו, על שקיעתו, ועל מקומו הבעייתי במוסיקה הישראלית של ימינו, ייתכן שהוא, בכלל, עשוי לשמש כ"מקרה מבחן" לתרבות הארצישראלית-החלוצית: מה שרצתה להיות, מה שהיתה, מה שהינה, ומה שהיה והינו "כוח התנגדות" (כמבנה-עומק פסיכו-תרבותי) כלפיה.

הערות

1. אבן זוהר (1980), עמ' 173.
2. ראה: רבינא (1942); שמואלי (1971); Cohen & Kats (1977).
3. ראה: אידלסון (תרפ"ד), עמ' 1-6.
4. חתולי, (1944) עמ' 22.
5. שם, שם.
6. שם, עמ' 23.
7. שם, שם.
8. שם, שם.
9. שם, שם.
10. שם, שם.
11. שם, שם.
12. למפל (בלא תאריך).
13. לנואל ואלדמע (ער.) (תשמ"ד).
14. שם, עמ' 9.
15. Unyk, Trehub, Trainor and Schellenberg (1992).
16. שם, עמ' 22.

17. שאלות מסוג זה שאני מעלה כאן, כגון: מה משפיע על היקלטותו או על דחייתו של שיר-עם ישראלי, ומהן השפעות הגומלין שבין השיר המופץ בדפוס לבין השיר המושר בפי כל - ראה גם אצל יהודית כהן (1980).

18. ראה, למשל, שמואלי (1971) עמ' 54-60.

ביבליוגרפיה

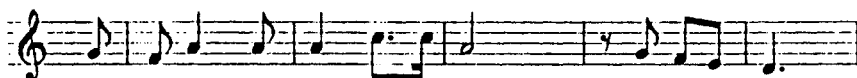
- Cohen, Dalia & Ruth Katz, **The Israeli Folk Song: A Methodological Example of Computer Analysis of Monophonic Music**. Yuval Monograph Series, VI, The Magnes Press, The Hebrew University, Jerusalem, 1977.
- Unyk, Anna M, Sandra E. Trehub, Laurel J. Trainor & E. Glenn Schellenberg, **Lullabies and Simplicity: A cross-cultural Perspective**, *Psychology of Music*, Vol. 20, no. 1, 1992, pp. 15-27.
- אבן-זוהר, איתמר, הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ-ישראל 1882-1948, **יקתדרה**, גליון 16, יולי 1980, עמ' 165-189.
- אידלסון, אברהם צבי, **תולדות הנגינה העברית**, כרך ראשון, הוצ' דביר, ברלין תרפ"ד.
- חתולי, ב. (בנימין עומר), **החינוך המוסיקאלי בחברת הילדים**, אופקים - לחינוך ולתרבות, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1944, חוב' ב', עמ' 20-23.
- כהן, דליה, **מזרח ומערב במוסיקה**, הוצ' ספרים ע"ש מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים תשמ"ו.
- כהן, יהודית, **שירי עמנואל עמיתן**, תצליל, קובץ 20, כרך י"א, תשי"מ-1980, עמ' 95-96.
- למפל, מ. (ער.) **לילה טוב (מחרוזת שירי ערש)**. ספרי צבר, ת"א (בלא תאריך).
- לנואל, אסתר וגיל אלדמע (ער.), **שיר לאלף עריסות**, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תשמ"ד.
- רבינא, מנשה, **השירים לעם בארץ-ישראל**, המוסד למוסיקה בעם והמרכז לתרבות, ת"א 1942.
- שמואלי, הרצל, **הזמר הישראלי**, המרכז לתרבות ולחינוך, ת"א 1971.

שיר הערש העברי - דוגמאות תווים

דוגמא מס' 1 - י. שרת: רחל



דוגמא מס' 2 - ע. עמידן: אל המעיין



דוגמא מס' 3 - ד. סמבורסקי: שיר העמק



דוגמא מס' 4 - מ. שלם: שמחו נא



דוגמא מס' 5 - י. אדמון: ומשה הכה על צור



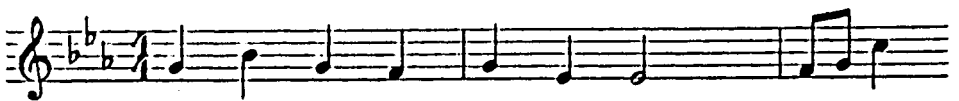
דוגמא מס' 6 - שכב בני (מילים: ע. הרוסי)



דוגמא מס' 7 - י. אנגל: נומי נומי



דוגמא מס' 8 - י. אדמון: אורי הקטן



דוגמא מס' 9 - ע. עמידן: ילד רך

