

**'ליישר את הדורי המשקל':  
מהטעמה אשכנזית להטעמה דקדוקית  
בשירי ביאליק המולחנים לילדים**

מאת

יעל רשף ונפתלי וגנר

א. מבו א.

בראשית ימיו של הזמר העברי שלטה בשירה ההגייה האשכנזית, ומרבית השירים המולחנים שיקפו את דפוסי ההטעמה המלעייליים האופייניים לה. עם זאת, אגב ההלחנה מקובל היה גם להמיר את הטעמתם של שירים שנכתבו בהטעמה האשכנזית להטעמה הדקדוקית. מקורה של תופעה זו, על פי עדות המלחינים, בתפיסת הזמר כמכשיר להטמעתה של העברית. 'בחברי את המנגינות התאמתי אותן למבטא הספרדי המקבל בארץ', כתב פואה גרינשפון, מראשוני יוצרי הזמר, 'חושב אני כי ע"כ נתגלגלה הזכות לידי להעניק לבית הספר ולבית העברי שירים, אשר יועילו להפצת הזמרה ולהשרשת שפה צחה'.<sup>1</sup> תהליך ההמרה, המאיר היבט לא שגרתי ביחסי טקסט-לחן בשיר המולחן, עורר אותנו למחקר אינטרדיסציפלינרי המשלב עיון בממדיו המוזיקליים והבלשניים. בחרנו להתמקד בשירי הילדים של חיים נחמן ביאליק, שתהליך זה הופעל בהם באופן אינטנסיווי: מלחינים רבים ניסו כוחם בהתאמת השירים הללו להטעמה הדקדוקית, הן בשל מעמדו של ביאליק וחשיבותו לחינוך העברי, הן כדי למלא את רצונו המפורש לשמר בדרך זו את שירי הילדים שכתב. מצאנו שגם מבחינה מתודולוגית שירי הילדים המולחנים נוחים במיוחד לחקירת תהליך ההמרה, וזאת בשל תכונת הסדירות הקצבית המאפיינת אותם.

כידוע, השתתת הפרוזודיה העברית על ההגייה האשכנזית קשורה בביאליק ובשניו המכריע שהכניס בדפוס הכתיבה שנהגו בשירה. פרסומו בשנת תרנ"א של 'אל הציפור', שירו הראשון של ביאליק שראה אור בדפוס, סימן את פתיחת תקופת התחייה בשירה ואת

1 פ' גרינשפון, שירת הדור: מנגינות לבית הספר ולעם, ליחיד ולמקהלה, תל אביב תרפ"ט (בהקדמה).

החלפת דפוסי הכתיבה שהשתלשלו משירת ימי הביניים בדפוסי כתיבה חדשים, שמקורם בספרות האירופית של המאה התשע עשרה. מן הבחינה הפרוודית היה המפנה כרוך במעבר משיטת שקילה סילבית, המבוססת על שיקול דקדוקי של מבנה ההברות, לשיטת שקילה טונית-סילבית, המבוססת על שיקול פונטי של אופן הגיית המילים בפועל.<sup>2</sup> בשיטת שקילה זו מבוסס הדפוס הפרוודי על החילוף בין הברות פונטיות מוטעמות ובלתי מוטעמות, גם אם אין אלו נחשבות הברות על פי כללי הדקדוק.<sup>3</sup>

בדור ביאליק הושתתה השקילה הטונית-סילבית על ההגייה האשכנזית, שבה הכירו המשוררים את העברית. בעקבות צמיחת העברית המדוברת ומעבר המרכז הספרותי לארץ ישראל נזנחה הגייה זו, ומשלהי העשור השני של המאה העשרים החלה השירה להתבסס על דפוסי ההגייה שהתקבלו בעברית המדוברת.<sup>4</sup> ההבדל המכריע מן הבחינה הפרוודית בין שתי מערכות ההגייה הוא במקום הטעמה: ההגייה האשכנזית מלעילית בעיקרה, והטעמת מלרע מצויה בה ביסודות דו-הברתיים רק כאשר מצטרפת אות שימוש למילה חד-הברתית,<sup>5</sup> ואילו הטעמת העברית המדוברת מבוססת בעיקרה על כללי הדקדוק, שבהם שולט המלרע במרבית הקטגוריות הדקדוקיות. הבדל זה בין ההגיות הוא מטבע הדברים בעל השפעה מכרעת על המשקל.<sup>6</sup>

שאלת ההגייה העסיקה את ביאליק מראשית דרכו, ועמדתו בעניין זה הייתה מורכבת. בחירתו בהגייה האשכנזית שיקפה את ניצחון השיקול האסתטי-הרגשי על השיקול התאורטי הקר: באופן עקרוני סבר ביאליק שההטעמה האשכנזית משובשת והעדיף את ההטעמה הדקדוקית, אך המוזיקליות שבגללה בחר במשקל הטוני-סילבי לא יכלה להתבטא אצלו אלא בהגייה האשכנזית שאליה הורגל.<sup>7</sup> דבר זה היה למורת רוחו. כבר בתחילת דרכו קבע כי בהעדפת ההגייה האשכנזית נגרר אחרי 'המנהג של שטות אשר נהגו משוררינו בזמן האחרון לשקול את שיריהם במשקל מצלצל בפי קוראים עמי הארץ', וצפה ש'בימים הבאים, בהיות שפה ברורה ומדוקדקת בפינו, ירצעו שירים כאלה את אוזנינו

- 2 ע' שביט, המהפכה הריתמית: לסוגיית המעבר המאוחר למשקל הטוני-סילאבי בשירה העברית החדשה, תל אביב תשמ"ג.
- 3 שוואים נעים למשל אינם נחשבים להברה בשיטה הסילבית, ואילו בשיטה הטונית-סילבית הם נחשבים להברה אם הם הגויים בפועל כתנועה (כגון במילה 'פועלה'), אך לא אם התאפסו בהגייה (כמו במילה 'תנועה'). על ההבחנה בין הברה דקדוקית לפונטית בשירה ראו: א' כגן, 'עיון בפוניטיקה של שלונסקי', תרביץ, לד (תשכ"ה), עמ' 82.
- 4 ע' שביט, 'השיר הפרוע: קווים לסיגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים', תעודה, ה (תשמ"ו), עמ' 165-183; כגן (שם).
- 5 כגן (שם), עמ' 81-82.
- 6 בעניין זה הרחיב א' כגן, 'מכלי אל כלי (נסיונו של יעקב כהן)', לשוננו, לו (תשל"ב), עמ' 190-202, 268-281.
- 7 ע' שביט, חבלי ניגון, תל אביב 1988, עמ' 17-18.

כמרצע ויגריסו את שינינו.<sup>8</sup> בשנת תרס"ד החל לנסות להשתחרר מכבלי המשקל הטוני-סילבי האשכנזי באמצעות פנייה אל המשקל החופשי המקראי,<sup>9</sup> ובעקבות ביקורו הראשון בארץ ישראל בתרס"ט, שבו נחשף לעברית המדוברת, התעצם בתודעתו החשש לגורלה של השירה האשכנזית.<sup>10</sup> 'כל המשקל שלנו שווה כקליפת השום', כתב לזלמן שניאור, 'בעוד עשר שנים, בקום דור קוראי עברית נכונה, מלעיל ומלרע, פור יתפוררו כל משקלי שירינו, השקולים לפי הקריאה המשובשת'.<sup>11</sup>

בתחום שירי הילדים התעוררה בעיית ההטעמה ביתר חריפות, הן משום הצורך להשתיתם על חרוז ומשקל, הן בשל התפקיד החינוכי-הדידקטי שלהם בהקניית עברית נכונה. ואכן המעבר להטעמה הדקדוקית החל בהם כבר בעשור הראשון של המאה העשרים, כ-20 שנה לפני תחילתו של תהליך דומה בשירה.<sup>12</sup> גם האופן שבו התייחס ביאליק אל שירי הילדים נבדל מהותית מיחסו אל השירה הקנונית: לעומת חששותיו כי שירתו תשתכח בשל חילוף ההגייה, באשר לשירי הילדים קבע נחרצות: 'אסור, לדעתי, לתת לילדי ארץ-ישראל שירי ילדים כתובים במשקל בלתי-נכון'.<sup>13</sup>

שירי הילדים הראשונים של ביאליק פורסמו בתרס"ג,<sup>14</sup> ומלכתחילה ניכר היה כי הם מהווים – בדומה לשירי העם שהחל ליצור באותה התקופה – חטיבה נפרדת וייחודית בכלל יצירתו.<sup>15</sup> שולט בהם המשקל הטוני-סילבי האשכנזי, בלא כל זכר למעבר אל הריתמוס החופשי המקראי שחל בתקופה זו בשירתו. אף החופש הפרוודי רב בהם מזה שבשירתו: הוא לא הקפיד בהם תמיד על הדיוק המטרי, ולעתים שילב בהם מילים שיש להטעימן על פי כללי הדקדוק.<sup>16</sup> שירי הילדים אף היו הסוגה היחידה שבה ניסה ביאליק את כוחו בכתובה על פי ההטעמה הדקדוקית, ובשנת תרצ"ג פרסם שלושה שירים המושתתים עליה בשלושה משקלים שונים ('שיר העבודה והמלאכה', 'המכונת' ו'בגינת הירק').<sup>17</sup>

- 8 אגרות חיים נחמן ביאליק, א, מהדורת פ' לחובר, תל אביב תרצ"ח-תרצ"ט, עמ' ע; מובא אצל שביט (שם), עמ' 13-14.
- 9 שביט (שם), עמ' 72.
- 10 שם, עמ' 184.
- 11 ז' שניאור, ח"נ ביאליק ובני דורו, תל אביב תשי"ח, עמ' 218. על סוגיית יחסו של ביאליק לשאלת ההגייה ראו גם: שביט (שם), עמ' 13-18, 73-74 ועוד; ז' שמיר, שירים ופזמונות גם לילדים: לחקר שירת ביאליק לילדים ולנוער, תל אביב תשמ"ז, עמ' 10, 17, 29.
- 12 שביט (שם), עמ' 74-78. על תהליך מקביל בזמר ראו: י' רשף, הזמר העברי בראשיתו: פרק בתולדות העברית החדשה, ירושלים תשס"ד, עמ' 84-85.
- 13 'מכתב לילדי עין חרוד', אגרות (לעיל הערה 8), ג, עמ' רטז.
- 14 א' אופק, גומות ח"ן: פועלו של ביאליק בספרות הילדים, ירושלים ותל אביב תשמ"ד, עמ' 30.
- 15 שמיר (לעיל הערה 11), עמ' 21, 30, 114; שביט (לעיל הערה 7), עמ' 93, 96-97.
- 16 שביט (שם), עמ' 96-97.
- 17 שם, עמ' 187; שמיר (לעיל הערה 11), עמ' 29, 163. על אלו יש להוסיף את 'מה אוכלה חמוטל', שלא נכלל בספר 'שירים ופזמונות לילדים', אך הפך לשיר מושר.

לעומת הקפדתו היתרה על כל שינוי שנעשה בשיריו, בתחום שירי הילדים לא התנגד ביאליק להתאמתם להגייה הדקדוקית בידי עורכי מקראות.<sup>18</sup> הוא חש בצורך 'לשבת ולעבד את שירי הילדים על כל המלעילים והמלרעים שלהם, כדי שהגננת לא תיאלץ לוותר על המוסיקה שלהם',<sup>19</sup> ובהקדמה לספרו 'שירים ופזמונות לילדים' העלה במפורש את האפשרות להמיר את הגייתם באמצעות הלחן להטעמה הדקדוקית:

במשקל החרוזים של שירי הקבץ הזה גובר עדין ה'מלעיל', הנהוג בשגרת ההברה ה'אשכנזית', לפי שרבעם נכתבו בחוץ-לארץ בימי שלטונה של שגרה זו בפי גדולים וקטנים [...] על המורה הנבון שומה אפוא לקנות תחבולות כדי לישר את הדורי המשקל בפי התלמידים. ביחוד לא קשה לעשות זאת במקום שיש נעימה מוסיקלית לשיר [ההדגשה שלנו].<sup>20</sup>

מלחינים רבים נענו לאתגר. במהלך העשורים הראשונים של המאה העשרים הולחנו כל שירי הילדים של ביאליק, כמחציתם יותר מפעם אחת, מתוך המרתם להטעמה הדקדוקית.<sup>21</sup> תהליך מקיף זה מעורר שאלות הנוגעות ליחס שבין הטקסט לחן, למשל: מהם הקשיים שהיה על המלחינים להתמודד עמם בבואם להמיר את הטעמתו של טקסט? מהו הערך המוסף של הכלי המוזיקלי שעמד לרשותם? כדי להשיב על שאלות אלה העמדנו שיטת ניתוח המאפשרת לעסוק בהן בשיטתיות מנקודת מבט כפולה, מוזיקלית ולשונית (סעיפים ב-ה). על יסוד שיטה זו ננסה לתאר כמה היבטים עיקריים של תהליך ההמרה, ובהם הבדלים במידת המורכבות של התהליך (סעיף ו), אסטרטגיות שנקטו מלחינים בתהליך זה (סעיף ז) והבדלי גרסאות הנובעים מטעמים פרוזודיים (סעיף ח). במאמר זה הושם הדגש על ההיבטים הטקסטואליים של תהליך ההמרה ועל השפעת ההלחנה עליהם, בעוד בממדים המוזיקליים של התהליך העמקנו במסגרת אחרת.<sup>22</sup> נמנענו מלהרחיב בשאלת הנוסחים וגלגוליהם, שנדונה בהרחבה במחקרים ספציפיים<sup>23</sup> ובמהדורה המדעית של שירי ביאליק.<sup>24</sup> מטרתנו להשלים את המחקר הקיים באמצעות בחינתם של יחסי הגומלין בין הטקסט לחן כפי שהם מתממשים בשיר המולחן. במרבית המקרים השתמשנו בנוסח השירים כפי שפורסם בידי ביאליק בספר 'שירים ופזמונות לילדים', ונעיר על נוסחים אחרים רק במקומות הרלוונטיים. לצורך המחקר ניתחנו את

18 אופק (לעיל הערה 14), עמ' 165.

19 א' המאירי, ביאליק על אתר, תל אביב תשכ"ב, עמ' 68; מובא אצל: אופק (שם), עמ' 165.

20 ח"נ ביאליק, 'הקדמה', הנ"ל, שירים ופזמונות לילדים, תל אביב תרצ"ג.

21 אופק (לעיל הערה 14), עמ' 156.

22 נ' וגנר ו' רשף, 'שאלה של טעם: המרת משקליו של ביאליק בדרך ההלחנה', *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, 5 (2006) ([www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06/index.htm](http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06/index.htm))

23 כגון: שביט (לעיל הערה 7); שמיר (לעיל הערה 11); אופק (לעיל הערה 14).

24 ד' מירון ואחרים (עורכים), שירי חיים נחמן ביאליק, ג, תל אביב תשס"א, עמ' 113-413.

מכלול שיריו המולחנים של ביאליק ובחנו עשרות לחנים, מוכרים ולא מוכרים, שחוברו לשירים. במסגרת זו נדגים את ממצאינו מתוך התמקדות בלחנים המוכרים, המשקפים לא רק את ממד היצירה אלא גם את ממד ההתקבלות של שירי הילדים של ביאליק שעברו המרה.

ב. משקל פואטי, משקל מוזיקלי וההסדרה המתווכת ביניהם

הבנת טיב השינויים הפרוזודיים שהוכנסו לשיר המולחן מחייבת להשוותו לטקסט המקורי של ביאליק, אלא ששני המושאים להשוואה אינם ניצבים על מישור אחד: האחד הוא טקסט פואטי המציית לדגם משקלי פרוזודי, והאחר – טקסט מולחן הנתון במשקל מוזיקלי. משקל פרוזודי ומשקל מוזיקלי אינם היינו הך. הבסיס המשותף לשניהם הוא קיומו של רצף מחזורי הייררכי של אירועים מוטעמים ובלתי מוטעמים, אך יש הבדל ביחידת המבנה הבסיסית שעליה הם מושתתים: במשקל הפואטי יחידה זו היא ההברה, ואילו במשקל המוזיקלי – הפעמה, כלומר יחידת משקל שאורכה תנועת ניצוח אחת או נקישת מטרנום אחת. המשקל הפואטי מבוסס על חילוף בין הרמות להשפלות ואילו המשקל המוזיקלי מבוסס על חילוף בין פעמות כבדות לפעמות קלות. המפגש שנוצר בשיר המולחן בין הפואזיה למוזיקה יכול להביא לתוצאות ריתמיות שונות, משום שאין הכרח שתהיה זהות באורך של יחידות המבנה הבסיסיות של שני המשקלים. רק במקרים הפשוטים ביותר נוצרת ביניהם חפיפה, כלומר כל הפעמות הכבדות חלות על הרמה משקלית, וכל הפעמות הקלות – על השפלה משקלית. במקרים אחרים יכולה פעמה אחת לכלול מספר הברות, או להפך – הברה אחת יכולה להשתרע על כמה פעמות.

לשם המחשה נציג טקסט שמשקלו הפואטי משקף במלואו את מקום ההטעמה הלקסיקלי: כל ההברות המוטעמות (מסומנות בקווים עיליים) מצויות מן הבחינה הפרוזודית בהרמה משקלית, ואילו ההברות הבלתי מוטעמות מצויות כולן בהשפלה משקלית. לשם בהירות ההדגמה חרגנו כאן מקורפוס שירי ביאליק, שלא סיפק לנו דוגמה מובהקת ופשוטה דיה, ובחרנו בשיר ילדים של שמואל בס, המוכר בלחנו של יואל וְלָבָּה:

עֹד מְ-עֵט יְ-רֵד אֶ-לַי-נוּ  
 יוֹם שֶ-קָּת הֶ-טוֹב  
 לֵךְ-בוּ-דוֹת-תְּ-כִין אֶ-מֶ-נוּ  
 מֵטְ-עַ-מִּים לְ-רֵב

בנוסף המולחן הפך כל טור פואטי לתיבה אחת, שבכל אחת מארבע פעמותיה שתי הברות:

יעל רשף ונפתלי וגנר

6]

פעמות: 4 3 2 1 | 4 3 2 1 | 4 3 2 1 | 4 3 2 1 | 4 3 2 1 | 2 1 ...  
תת-פעמות: - - - - - - - - - - - - - - - - -

עוד מ-עט י-רד א-לי-נו | יום ש-בת ה-טו-... ב | ל-כ ב-דו ת-כין א-מ-נו | מט-ע-מים ל-רו-... ב

המשקל המוזיקלי מושתת כאמור על החילוף בין פעמות קלות לכבדות, ועל כן רק הפעמות האיזוגיות (1 ו-3) הן פעמות כבדות. לפיכך, במקרים שבהם מספר ההברות רב ממספר הפעמות, כמו בטקסט שלפנינו, מקצת ההברות המצויות במשקל הפרוודי בהרמה משקלית נופלות בהכרח על הפעמות הקלות (הבלתי מוטעמות) של המשקל המוזיקלי. דבר זה אינו פוגע בהטעמתן הפואטית מכיוון שגם בתוך החלוקה הזוגית הפנימית בכל פעמה יש הייררכייה: ראשיתה של הפעמה (1 בספרור התחתון) כבדה מאחריתה (2 בספרור זה). מכיוון שכך, ההברות המורמות של המשקל הפרוודי מוטעמות גם במשקל המוזיקלי יותר מן ההברות המצויות במשקל הפרוודי בהשפלה משקלית, אף על פי שלא על כולן חלה פעמה כבדה. יש אם כן קשר בין ההייררכייה המטרית המוזיקלית לזו הפואטית, אך קשר זה אינו אלמנטרי.

המצב ההפוך, שבו מספר הפעמות רב ממספר ההברות, מופיע בסוף התיבות הזוגיות, בהברות 'טוב' ו'רוב'. בעוד אורכן של ההברות – יחידות המבנה של המשקל הפואטי – עשוי להשתנות, הפעמות – יחידות המבנה של המשקל המוזיקלי – פועמות בקצב קבוע וחייבות להיות זהות זו לזו במשכן.<sup>25</sup> על כן, כאשר מספר הפעמות רב ממספר ההברות, משלים הלחן את החללים שנוצרו באמצעות הפוגות, כלומר הברות וירטואליות השוות באורכן להברה ממשית. הפוגות עשויות להתבטא בהפסקות (\*) או – כמו במקרה שלפנינו – בהארכה של ההברה הקודמת (\*~). מבחינת המשקל המוזיקלי דין הפוגות כדין הברות ממש, ולפיכך יכולה לחול עליהן הטעמה, כפי שקורה בפעמה הרביעית בתיבות הזוגיות:

4 3 2 1 | 4 3 2 1 | 4 3 2 1 | 4 3 2 1 | 4 3 2 1 | עוד מ-עט י-רד א-לי-נו | יום ש-בת ה-טו-... ב | ל-כ ב-דו ת-כין א-מ-נו | מט-ע-מים ל-רו-... ב\*

סוג הפוגות נוסף הוא המקסימה (\*~), כלומר הפוגה המתממשת באמצעות שירת כמה צלילים תמורת הברה אחת, כגון:

פעמות: 2 1 | 2 1 2 | 1 2 1 | פועמות: ... 2 1 | 2 1 2 | 1 2 1 |  
פועמות: ן-ד \* ן-ד \* ן-ד \* ן-ד \* | ן-ד \* ן-ד \* | ן-ד \* ן-ד \* | ן-ד \* ן-ד \* |

הבדל אחר בין המשקל המוזיקלי לפואטי הוא בהייררכייה הרב-שכבתית שעליה הוא

25 לדיון מקיף בהבדלים בין משקל מוזיקלי למשקל פואטי ראו: D. Cohen, 'Meter and Rhythm in Music and Poetry', *Israel Studies in Musicology*, 1 (1978), pp. 99-134

מושתת. סימון ההברות מבליט את ההייררכייה הזוגית השוררת בגבולות התיבה: הפעמה הראשונה (1) מוטעמת יותר מן השנייה (2), וכל אחת מן הפעמות הללו כוללת שתי הברות, והראשונה מהן מוטעמת יותר מן השנייה. הייררכייה דומה מתקיימת במשקל המוזיקלי מעל לרמת התיבה: הפעמה הפותחת את התיבה הראשונה כבדה מזו הפותחת את התיבה השנייה, והפעמה הפותחת את צמד התיבות הראשון כבדה מזו הפותחת את צמד התיבות השני. פעמות על אלו קוצבות את משקל-העל (ההיפר-מטרום) של הלחן:

$$\begin{array}{cccccccc}
 & & & 2 & & & & 1 \\
 & & & 1 & & 2 & & 1 \\
 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & \text{רמת התיבה:} \\
 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \\
 \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}}
 \end{array}$$

ההייררכייה הרב-שכבתית של המשקל המוזיקלי כופה את עצמה בשיר המולחן על המשקל הפואטי ויוצרת דירוג בין ההטעמות: רק ההברות הבלתי מוטעמות שוות זו לזו במצמדן, ואילו בין ההברות המוטעמות יש הייררכייה. גם אם נסתפק ברמה היפר-מטרית אחת בלבד נבחין כי הלחן שלפנינו מושתת לא רק על חילוף מחזורי בין הברות מוטעמות לבלתי מוטעמות, אלא גם על חילוף מחזורי וסדיר בין דרגות שונות של הטעמה (מסומנות באמצעות מספר הקווקוים):

$$\begin{array}{cccccccc}
 & & & 2 & & & & 1 \\
 & & & 1 & & 2 & & 1 \\
 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & \text{רמת התיבה:} \\
 \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}} & \bar{\bar{2}} & \bar{\bar{1}}
 \end{array}$$

המלחין הניגש להלחנת טקסט נתון פועל כמובן בכיוון ההפוך: עליו להיות קשוב לדירוג ההטעמות הנובע מהטקסט הממושקל שלפניו כדי להתאים לו משקל מוזיקלי שיוציא אותו לאור. עם זאת, דפוס ההטעמה הטבוע בטקסט הפואטי אינו כופה עליו משקל מוזיקלי אחד בלבד, אלא מאפשר לו להלחין במשקלים ובמקצבים שונים העולים בקנה אחד עם משקלו הפרוודי. התאמת המשקל איננה אלא ממד אחד בתהליך המורכב של ההלחנה, אך כדי לבחון את תכונותיו הייחודיות של מימוש מוזיקלי מסוים יש לבדוד ממד זה מתוך מכלול תכונותיו של הלחן. לשם כך עלינו לחשוף את הקצביות הטבועה במשקל הפואטי, וזאת אנו עושים באמצעות כלי מתודולוגי שאנו מכנים בשם הסדרה.

ההסדרה היא סכמה משקלית, נטולת מנגינה אך קצובה וממושקלת במובן המוזיקלי של מושגים אלו, המתוכנת בין התמליל המקורי לנוסח המולחן, והמאפשרת להעריך את קווי הדמיון והשוני בין הפוטנציאל הקצבי הבסיסי של הטקסט לבין האופן שבו חר המלחין להלחין. מטרת ההסדרה לארגן את הטקסט בסכמה משקלית אלמנטרית, פשוטה ככל האפשר, המאפשרת לדקלמו דקלום קצוב (מטרונומי), ללא שימוש באמצעים להבעה

קולית, כגון האטות, החשות, עצירות והארכות, אך מתוך התחשבות בדירוג ההטעמות של המשקל המוזיקלי.

ההסדרה נעשית על פי שני עקרונות בסיסיים. האחד הוא השאיפה להשגת פשטות ריתמית מרבית תוך מתן ביטוי מרבי למקום ההטעמה הלקסיקלית, וזאת במסגרת האילווצים המקובלים במוזיקה המערבית. מאילווצים אלו נובע העיקרון האחר – על ההסדרה לארגן את הטקסט בתוך מבנה זוגי שיש בו סימטרייה ומחזוריות עקבית בכל הרמות האפשריות (שתיים, ארבע או שמונה הטעמות לשורה וארבע שורות לחטיבה שירית, כלומר בית או פזמון). תוך הקפדה על מקום ההטעמה הלקסיקלית והרטורית. חריגה מן המבנה הזוגי מותרת בהסדרה רק מרמת התיבה ומטה (כגון שלוש פעמות לתיבה או שלוש תפעמות לפעמה), אך לא ברמת משקל־העל המארגן את השורה או את הבית.

האילווצים המתחייבים משני העקרונות הללו עשויים ליצור הבדלים בין ההסדרה למשקל הפואטי. כך למשל שיר הכתוב בטרימטר (שלוש הרמות לשורה) אינו יכול להתארגן כפי שהוא בתוך מבנה זוגי; הסדרתו מחייבת מעבר לטטרמטר (ארבע הרמות לשורה) באמצעות תוספת הפוגות. תוספת זו מאפשרת למסגר אותו במשקל מוזיקלי סביר ומקובל וחושפת את הפוטנציאל שלו להתחבר למנגינה בעלת פשטות ריתמית. לדוגמה:

2	1	2	1
5 4 3 2 1	6 5 4 3 2 1 6		
* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *
* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *

ההסדרה מציבה מעין בררת מחדל לאפשרות הלחנה אלמנטרית של הטקסט הפואטי. מועטים המקרים שבהם אכן דבק המלחין באפשרות אלמנטרית זו, אך העמדתה מספקת כלי ניתוח העשוי לשמש כנקודת ייחוס לבחינת הלחן שכתב בפועל. בהלחנה מוצלחת יבטאו חריגותיו של המלחין מן הסכמה האלמנטרית העולה מן ההסדרה את חופש היצירה וכוונות ההבעה שלו, ואילו בהלחנה בלתי מוצלחת – את מגבלותיו ואת קוצר ידו. ההסדרה מאפשרת לזהות קשיים פרוודיים שעמדו בפני המלחין, לבחון את האופן שבו התמודד עמם, לדון במעולותיו וחסרונותיו של השיר כפי שהולחן, להעריך אותו הערכה אסתטית ואף להשוות בין לחנים שבהם הולחן טקסט אחד בידי שני מלחינים או יותר.

### ג. הדגמת שיטת הניתוח

לפני שנפנה למטלה הבעייתית העומדת על הפרק – המרה מוזיקלית של מערכת ההטעמות שעליה הושטת טקסט – נדגים כיצד פועלת שיטת הניתוח בהלחנה 'נורמלית', הנאמנה למערכת ההגייה המקורית שבה נכתב. השיקולים הכרוכים בהסדרה יודגמו ב'שיר עם'



של ביאליק, שנכתב במקורו בטטרמטר טרוכאי בהתאם להברה האשכנזית, ושהותאמה לו מנגינה עממית, השומרת על הטעמתו המקורית:

לֹא בַּיּוֹם-וּלֹא בַּלַּיְלָה (וכו')

כדי להגיע להסדרה דקלומית של הטקסט ניתן להציבו כפי שהוא במסגרת משקל מוזיקלי זוגי, שבו כל פעמה כוללת שתי הברות, וכל תיבה – שתי פעמות. במשקל כזה נופלת כל אחת מן ההברות המורמות של הדגם הפרוודי על ראשיתה של פעמה, כך שהטעמתה מתממשת. החלוקה לתיבות יכולה להיעשות בשתי דרכים: התיבה הראשונה יכולה להתחיל בהברה הראשונה (הדוגמה שמימין) או בהברה השלישית, לאחר קדמה (הדוגמה שמשמאל):

1	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2
2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
פעמות:						הברות:				
הרמות:						הרמות:				
לֹא בַּיּוֹם-וּלֹא בַּלַּיְלָה						לֹא בַּיּוֹם-וּלֹא בַּלַּיְלָה				

מכיוון שמבחינת המשקל המוזיקלי הפעמה הראשונה בתיבה כבדה יותר מפעמות אחרות, יש בין שתי האפשרויות הבדל בדירוג ההטעמות. ההסדרה הימנית מציבה הטעמה חזקה (=) על מופעיה של מילת השלייה 'לא', ואילו בהסדרה השמאלית היא חלה על המילים 'יום ולילה':

1	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2
פעמות:						הרמות:				
לֹא בַּיּוֹם-וּלֹא בַּלַּיְלָה						לֹא בַּיּוֹם-וּלֹא בַּלַּיְלָה				

כל אחת מן ההסדרות יוצרת רושם טוררי שונה, משום שהיא מדגישה מבחר אחר של מילים; יתרונותיהן וחסרונותיהן מתבטאים במידת הבולטות שהן מעניקות למילים דלות משמעות. ככלל יש עדיפות להסדרה שבה הפעמות הכבדות חלות על מילות התוכן הנושאות את עיקר המשמעות, והפעמות הקלות על מילים שתרומתן התוכנית פחותה. לצורך ההכרעה בין שתי אפשרויות ההסדרה נתבונן בארבע השורות הפותחות שיר זה במלואן:<sup>26</sup>

א פשרות	ב פשרות
לֹא בַּיּוֹם-וּלֹא בַּלַּיְלָה   חֶרֶשׁ אֶצְא לִי, אֶצְא לִי;   לֹא בַּחֶרֶשׁ-וּלֹא בַּבֶּקֶעָה	לֹא בַּיּוֹם-וּלֹא בַּלַּיְלָה   חֶרֶשׁ אֶצְא לִי, אֶצְא לִי;   לֹא בַּחֶרֶשׁ-וּלֹא בַּבֶּקֶעָה

26 בנוסח ביאליק כוללים הבתים רק צמד שורות אחד, ומקצתם עשויים להתקשר מבחינה תוכנית הן אל הבית הקודם הן אל הבית העוקב; ראו: א' הולצמן (עורך), חיים נחמן ביאליק: השירים, תל אביב תשס"ה, עמ' 359. בנוסח המולחן, המאגד כל שני בתים פואטיים לבית בן ארבע שורות, אפשרות זו מתבטלת.

אפשרות א (המשך)      אפשרות ב (המשך)  
 שֶׁ-טָה עֲזַמְּ-ךָה וְשֶׁ-עֲ-תִי-קָה.      שֶׁ-טָה עֲזַמְּ-ךָה שֶׁ-עֲ-וֹמְ-ךָה שֶׁ-עֲ-וֹמְ-ךָה וְתִי-קָה.

ההשוואה מעלה כי לאפשרות ב יש יתרון על אפשרות א הן בשורה השנייה הן ברביעית, משום שהיא מדגישה את צורות הפועל ('אצא', 'עומדה'), בעוד בהסדרה הימנית חלה על צורות הפועל פעמה קלה, ואילו הפעמה הכבדה חלה על מילים שוליות יחסית מבחינת תוכן ומעמדה התחבירי ('חרש', 'לי', 'שם').

ואכן הלחן המוכר תואם באופן עקרוני את ההסדרה השמאלית, אלא שהוא ממיר את המשקל הזוגי שעליו היא מושתתת במשקל משולש ומכפיל את מספר התיבות. זאת הוא עושה באמצעות הכנסתן של הפוגות, הוזהות כאמור במשכן להברות. עקבות המשקל הזוגי המקורי ניכרים ביחידות היפר־מטריות, במקרה זה יחידות בנות שתי תיבות, שסומנו בהבלטה מעל למפעם הרגיל:

הנוסח המולחן

2	1	2	1	מפעם היפר־מטרי:
1	3	2	1	3
2	1	3	2	1
1	3	2	1	3
2	1	3	2	1
1	3	2	1	3
2	1	3	2	1
1	3	2	1	3
2	1	3	2	1
1	3	2	1	3
2	1	3	2	1
1	3	2	1	3

מפעם רגיל:

הרמות:

לא ב- | יר-ם ו- | לא- | ב- | לי-לה- | \* |

ח-רש ו- | א- | צא- | לי- | א- | טיי-לה- | \* |

לא ב- | ה- | ר-ו- | לא- | ב- | בק-עה- | \* |

שי-טה | עו- | מ-דה | ש- | ש- | ע- | ו- | תי-ק- | \* |

השינוי המטרי כרוך באופרציה פשוטה: הוספת הפוגה אחת לכל שתי הברות, כך שמתקבלים 12 אירועים סילביים במקום 8. הוספת ההפוגות במיקום סדיר וקבוע הייתה יוצרת מונוטוניות מטרו־ריתמית:

לֹא \* ב- | יום \* ו- | לֹא \* ב- | לִי- | \* | ה- | רש \* א- | צא \* לִי \* א- | טיי- | \* | לה וגו'

תמורת זאת בלחן שלפנינו פוזרות ההפוגות בפאוזות מטרויות שונות (התיבה האחרונה בכל טור חורגת במתכונתה מהשתיים שקדמו לה), וכך נוצר ברמת השורה גיוון ריתמי. לעומת זאת משורה לשורה אין התפתחות ריתמית אלא רק התפתחות מלודית. למרות המעבר למשקל המשולש, החריגה היחידה של הנוסח המולחן מהדפוס הפרוודי שהתקבל בהסדרה השמאלית מתבטאת בשלילת הטעמתן של המילים המשמשות כקדמה. הפעמות הכבדות (=) בגרסה המולחנת תואמות להפליא את הטעמות היתר בהסדרה שהצענו, והלחן שהותאם לשיר שומר על פשטות סטרופית בצד הכנסת מורכבות מסוימת ברמת השורה. הפשטות הכללית בתוספת הגיוון של דפוס השורה שיוו לשיר צביון עממי, התואם ככל הנראה את כוונתו המקורית של ביאליק.

ד. ניתוח טקסט שעבר המרה

במרכז עיוננו עומדת הלחנה הכרוכה בהמרת ההטעמה האשכנזית בהטעמה הדקדוקית. לצורך ניתוח תהליך ההמרה דרוש לנו שלב מתוך נוסף – הסדרה דקלומית דקדוקית, המאפשרת לחשוף את קשיי ההמרה האובייקטיביים עוד לפני העיון בגרסה המולחנת. בשלב זה עלינו להתעלם מכל לחן מוכר ולהשתדל להפיק הסדרה דקלומית אופטימלית, שלאורה נבחנו את פתרוננו הייחודי של המלחין.

נדגים את תהליך ההפיכה של תמליל אשכנזי לשיר מולחן דקדוקי לחלוטין בשיר 'קן לציפור' בלחנו המוכר של יצחק אדל. טקסט זה, שנכתב במקורו בטרמטר טרוכאי, מתמסר בקלות להסדרה דקלומית אשכנזית במשקל זוגי שבו בכל תיבה יש שתי פעמות, הנושאות כל אחת שתי הברות:

הסדרה אשכנזית

פעמות: 1 2 1 2  
 הרמות:  
 קֶן ל־ אֶפֶר בֵּין ה־ אֶעֱצִים  
 וְב־ אֶקֶן לָהּ שֶׁל־ אֶבִּיעִים  
 וְכ־ כָּל אֶבִּיעֵה אֶסֶן אֶת־ עֵיר  
 י־ שֶׁן אֶלּוֹ אֶפֶר־ רֶה־ אֶז־ עֵיר

פתיחת השורה בפעמה חלשה היוצרת קדמה עדיפה משני טעמים מן האפשרות לפתוח את התיבה הראשונה מיד בתחילת הטקסט: הסדרה זו מבליטה את החריוה, והטעמתן של אותיות השימוש בתחילת השורה השנייה והשלישית מוצנעת. חסרונה העיקרי הוא בהצנעת הטעמתה של המילה 'ישן' ובהדגשת הטעמתה של 'לו' בשורה הרביעית, אך זוהי פשרה נסבלת בהסדרה האשכנזית.

במבט ראשון אפשר לסבור שהמעבר להסדרה דקלומית דקדוקית עשוי להתממש בפשטות באמצעות חילוף אוטומטי של מקום ההברות המוטעמות והבלתי מוטעמות, המעביר את ההטעמות הראשיות המלעיליות למקומן הנכון, המלרע, והופך את הטרוכאוס לימבוס:

1 2 1 2  
 קֶן ל־ צִיפּוֹר בֵּין ה־ עֵצִים

בחינה מדוקדקת יותר מעלה שיש בחילוף כזה קושי מהותי, משום שתוצאתו עומדת בסתירה לאחד העקרונות המרכזיים העומדים בתשתית ההסדרה: מתן ייצוג מרבי להטעמתן הלקסיקלית של המילים. כבר בטור הפואטי הראשון מאבדות המילים 'קן' ו'בין' את הטעמתן, ובהמשך הטקסט מאבדות את הטעמתן כמה מילים נוספות. בעיה קשה במיוחד

נוצרת במילה 'אפרוח' שבשורה הרביעית, המקבלת על פי חילוף זה דפוס הטעמה הסותר כליל את כללי הדקדוק העברי – תמורת הטעמת המלעיל מוטעמות בה ההברה הפונטית הראשונה והאחרונה:

י-שֵׁן לוּ | אפ-רֹחַ-זֶ-| עִיר

מכיוון שכך אין מנוס במקרה זה מלהפוך את הטרוכאוס לדקטילוס. זהו פתרון רדיקלי למדי, הכרוך במעבר ממערכת מחזורית דו־הברתית שבה מורמת אחת מכל שתי הברות למערכת תלת־הברתית שבה מורמת רק אחת משלוש הברות. הדקטילוס פותח מרחב פעולה גמיש יותר מהימבוס ומגביר את היכולת לתמרן באמצעות פיזור מבוקר של הפוגות, המציב את הטעמה במקום הדרוש. הסדרה זו, שבה בכל תיבה שתי פעמות בנות שלוש הברות, מעודדת הלחנה בקצב שש־שמיניות:

פעמות: 1 2 1 2  
 הברות: 3 2 1 3 2 1 3 2 1  
 הרמות: קָן ל-צִי- | פּוֹר \* \* | בֵּין ה-ע- | צִים \* \*

הסדרה זו תואמת באופן מושלם את השורה הראשונה, אך סיגול שאר השורות לתכתיביה מחייב גנקוט גלישה לאחור כדי לשמר בהן את מקום ההטעמה הלקסיקלית. יתרה מזו, הקפדה מלאה על מקום ההטעמה הלקסיקלית והצבת הרמה על כל הטעמה במסגרת הדפוס הדקטילי המסתמן בשורה הראשונה מפיקים בשורות הבאות הסדרה מאולצת למדי. במיוחד בולט הקושי בשורות הזוגיות, הנקטעות על ידי הפוגות רבות ומצייגות דירוג הטעמות המתנגש עם ההטעמה הרטורית: הטעמות היתר חלות על מילים שוליות יחסית מבחינת תוכן ('לה', 'לו') במקום על מילות התוכן העיקריות ('קן', 'ישן').

הסדרה דקדוקית מלאה  
 קָן ל-צִי- | פּוֹר \* \* | בֵּין ה-ע- | צִים ר-ב-  
 קָן \* \* | לֶה \* ש-לֹש \* | בִּי- | צִים ו-ב-  
 כָּל \* בִּי- | צֶה \* \* | הַס פֶּן ת- | עִיר \* / י-  
 שֵׁן \* \* | לוּ \* אפ-רֹחַ-זֶ- | עִיר \* \*

מקצת הקשיים הללו יכולים להיפתר בהסדרה מתונה יותר, המציבה הרמות משקליות גם על הברות שאינן מוטעמות על פי כללי הדקדוק. תוספת הטעמות זו מצויה גם בדיבור ואינה מתנגשת עם כללי הדקדוק.<sup>27</sup> יתרה מזו, היא עוקבת אחר כוונותיו הפרוודיות של

27 השוו לעניין זה: S. Bolozky, 'Remarks on Rhythmic Stress in Modern Hebrew', *Journal of Linguistics*, 18 (1982), pp. 275–289

ביאליק כפי שהן משתקפות בהסדרה האשכנזית, שבה מוטעמות אותיות השימוש בראש השורה השנייה והשלישית, ונשללת הטעמתה הלקסיקלית של 'ובכל' בשורה השלישית. שילובן של הקלות אלו בהסדרה הדקדוקית מאפשר להפיק נוסח מאוזן יותר, שההפוגות אינן מפורזות בו באופן שרירותי, אלא יוצרות היגיון מבני מסוים: השורות האיזוגיות מתפצלות לשני חצאים (המיסטיכים), ואילו השורות הזוגיות נותרות רציפות.

הסדרה דקדוקית מתונה

קֶן ל־צִי- וְפֹר \* \* בֵּין ה־עַ- וְצִים \* \*  
 וְ- \* \* בְּ- וְקֶן לֶה ש־לוֹש \* בִּי- וְצִים \* \*  
 וְב־כֹּל בִּי- וְצִה \* \* הַסֶּפֶן ת־ וְעִיר \* / י-  
 שֶׁן לוֹ אֶפ־ וְרֹחַ ז־עִיר \* \* \* \*

נקיטת הפשרות הללו משפרת את ההסדרה הדקדוקית, אך גם לאחריה הסדרה זו נופלת בפשטותה מן ההסדרה האשכנזית. לעומת מבנה השורות האחד המתקבל בהסדרה האשכנזית, בהסדרה הדקדוקית המתונה גולשת אחת השורות לאחור, מקום ההפוגות משתנה משורה לשורה, התקצרות השורה האחרונה מחייבת השלמה באמצעות חמש הפוגות, והמילים החורזות 'תעיר' ו'זעיר' אינן נופלות עוד באותה פאזה מטריית, דהיינו באותו מקום בשורה.

ההמרה אינה מושגת אפוא בקלות: במקור כתב ביאליק שיר ילדים המידקלם באופן פשוט ונוח, אך הוא התארך ורמת סביכותו עלתה בעקבות המרת הטעמתו להטעמה הדקדוקית. טרנספורמציה זו מבהירה את הקפיצה הגדולה הנדרשת ברמת המורכבות הפרוודית עם המעבר ממערכת הטעמות אחת למשנה וחושפת את האילוצים הרבים הניצבים בפני המלחין.

יצחק אדל בחר להתמודד עם האילוצים הללו באמצעות השתרעות מורחבת של הלחן, שסיפקה לו מרחב תמרון.<sup>28</sup> לחנו מבוסס על משקל מרובע, שיש בו הרחבה הן לעומת ההסדרה הדקדוקית הן לעומת ההסדרה האשכנזית הקומפקטית: מספר הפעמות מוכפל, וכל טור שירי משתרע על שמונה פעמות. השתרעות זו מושגת באמצעות שלושת טיפוסי ההפוגות שהוזכרו: הפסקות נטולות צליל (\*), הארכת ההברה הקודמת (\*~) והארכה מליסמטית (\*~):<sup>29</sup>

28 ח'נ ביאליק, שירי ילדים, לחנים י' אדל, תל אביב [חש"ד], עמ' 8-9.  
 29 בתרשים שלהלן העדפנו את תבנית פיאון' ו (תבנית בת ארבע הברות, הראשונה שבהן מורמת) על פני האוקטמטר הטרוכאי, משני טעמים: הפיאון משקף את תהליך ההרחבה לא רק באורך השורה, אלא גם באורך התבניות המרכיבות אותה; הפיאון מונע הצבת שתי הטעמות במילה אחת. רישום באוקטמטר טרוכאי מחייב הוספת דרגה נוספת לדירוג הטעמות:  
 4 3 2 1 4 3 2 1  
 קֶן ל־צִי- פֹר \* \* ~ בֵּין ה־עַ- צִים \* \* ~ ׀

פעמות: 1 2 3 4 1 2 3 4  
 הרמות:  $\overline{\overline{\overline{\overline{ק}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ל}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{צ}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{פ}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ו}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ר}}}} \mid \overline{\overline{\overline{\overline{ב}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{נ}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ה}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ע}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{צ}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \mid$   
 $\overline{\overline{\overline{\overline{ו}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ב}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ק}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ל}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ה}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ש}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ו}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ל}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ש}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ב}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{צ}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \mid \overline{\overline{\overline{\overline{ו}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{נ}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \mid$   
 $\overline{\overline{\overline{\overline{ב}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{כ}}}} \mid \overline{\overline{\overline{\overline{ב}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{צ}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ה}}}} \mid \overline{\overline{\overline{\overline{ס}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{פ}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{נ}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ת}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ע}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \mid \overline{\overline{\overline{\overline{ו}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \mid$   
 $\overline{\overline{\overline{\overline{ש}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ל}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ו}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{א}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{פ}}}} \mid \overline{\overline{\overline{\overline{ו}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ר}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ח}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ז}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{ע}}}} \sim \overline{\overline{\overline{\overline{י}}}} \mid$

הגרסה המולחנת עוקבת אחרי ההסדרה הדקדוקית המתונה בעניין הגלישה לאחור של השורה הרביעית, ומוסיפה גלישה לאחור בשורה השלישית (בדומה להסדרה הדקדוקית המלאה שהצענו בתחילה).<sup>30</sup> חוסר האיזון בין אורכה של השורה הרביעית לשורות הקודמות לה טופל באמצעות פריסתן הרחבה של ההברות. פיתרון מליסמטי זה אולי מאריך את שנתו של האפרוח אך ככל הנראה איננו קליט דיו, והגרסה המושרת (והמוכרת) המירה אותו בפתרון אחר – חזרה על המילה 'אפרוח':

י-ו-ש-ן לז-א-פ-ו-ר-ו-א-פ-ו-ר-ו-ח-ז-ע-י-ר-י-\*

היפוך דירוג ההטעמות בגרסה המולחנת לעומת ההסדרה משקף את הקושי להלחין באופן משכנע קדמות מרובות הברות,<sup>31</sup> וזוהי אכן תופעה חוזרת וכללית בקורפוס שבחנו.

למרות הפער החיצוני בין ההסדרה הדקדוקית לבין הלחן קיימת ביניהם זיקה מעניינת: ההסדרה מנבאת כמה תכונות פרוזודיות־מוזיקליות מהותיות ללחן, ובראשן הגלישה לאחור של מקצת השורות. גם הפיאון שנקט אדל<sup>32</sup> אינו אלא מתיחה של הדקטילוס שנחזה בהסדרה. נוסף על כך, החלוקה הסימטרית של השורות האי־זוגיות ורציפות השורות הזוגיות שהתקבלו בהסדרה הדקדוקית המתונה משתקפות בלחן אך באופן סמוי יותר: מרבית ההפוגות שבשורות האי־זוגיות מרוכזות באמצע השורה ובסופה, בעוד בשורות הזוגיות הן פזורות באופן שוויוני יחסית. אפשר לומר שהלחן הוא אהד הווריאנטים האפשריים של ההסדרה הדקדוקית. הוא קשור אליה בקווי המתאר העיקריים שלו אף כי אינו נצמד אליה בחומרה.

30 קיומו של נוסח מושר שאינו מקיים את הגלישה לאחור, אלא גורם 'וב-כ-ל ב-צ-ה-י-י-ו-כו', תומך בהעדפת ההסדרה הדקדוקית המתונה על המלאה.

31 ההיקרות התכופה של היפוך דירוג ההטעמות בנוסח המולחן לעומת ההסדרה מקורה בכך שהטקסט הפואטי מוטה סוף מבחינה משקלית, לעומת המלודיה שהיא מוטת־התחלה. מלודיות טונאליות נוטות להתחיל בפעמה כבדה, מיד או לאחר קדמה קצרה, ודחיית הפעמה הכבדה נדירה במיוחד בשיר העממי או הפופולרי. ההסדרה, שאינה מתחשבת בגורם הטונאלי, יכולה להיות קטובה לדרישות התמליל ולדחות את ההטעמה החזקה הראשונה ככל שיידרש על פי צורכי החריזה או ההטעמה הרטורית. לעומת זאת המלחין, המוסיף את הממד הטונאלי, נוטה להקדים את הופעת הפעמה הכבדה, ומכאן שכוחות של היפוך דירוג ההטעמות.

32 ראו לעיל הערה 29.

האם הרוויח השיר, במישור הפרוודי, מן הטרנספורמציות שנעשו בו? התשובה על כך תלויה בתכליתו. אם הוא מעין שיר משחק שנועד לקצוב פעילות כלשהי, הרי המבנה הקצבי הפשוט שלו הסתבך לבלי הכר. אולם אם הוא שיר ערש, הרי הגרסה האשכנזית המקורית נוקרנית וחטופה מדי. לכאורה מונוטוניות עולה בקנה אחד עם הרדמה, אך רק כאשר היא מצטרפת לתכונות מרגיעות נוספות. הטרנספורמציות שעבר השיר בנוסח אדל האטו, ריככו וערסלו אותו, וכך הקנו לו את הרוגע ההולם שיר ערש.<sup>33</sup>

ה. סיכום עקרונות הניתוח

נסכם את עיקרי שיטת הניתוח שלנו באמצעות תרשים:



השוואת התמליל של ביאליק לתוצר הסופי של ההלחנה נעשית בתיווך הסדרה כפולה: אשכנזית ודקדוקית. ההסדרה האשכנזית (1) נצמדת ככל האפשר לדגם הפרוודי ששימש להשערנו את המשורר ומכניסה אותו למסגרת של משקל מוזיקלי בכוח, ואילו ההסדרה הדקדוקית (2) מעמידה דגם פרוודי חלופי, המתאים את הטקסט למערכת ההטעמות של העברית המודרנית. בשלב האחרון מיוצג השיר המולחן בנוסחה דומה לזו שנקטה בהסדרות (3), וזאת לצורך השוואת היחס בין מערכת ההטעמות שיצר המלחין לבין המערכות המוסדרות שהעמדנו בשלבים הקודמים.

ההשוואה בין ההסדרה האשכנזית לדקדוקית (החץ הדו-כיווני בתרשים) נועדה לחשוף את הקשיים האובייקטיביים הטבעיים בהמרה. ההסדרה האשכנזית, המפנימה את הדגם הפרוודי המקורי של הטקסט, מושגת ביתר קלות ו'טבעיות' מן ההסדרה הדקדוקית שנכפתה עליו, והיא בדרך כלל קולחת יותר. ההסדרה הדקדוקית כרוכה לרוב במניפולציות, ובמרבית המקרים היא מסורבלת יותר ופחות 'משכנעת'. זיהוי קשיי ההמרה מאפשר לבחון את אופן ההתמודדות עמם בתהליך ההלחנה.

השוואת מערכת ההטעמות העולה מן הלחן לשתי המערכות המוסדרות שהעמדנו בשלבים הקודמים (החצים המקווקוים החוזרים בתרשים) משלימה את תהליך הניתוח. גרסת המלחין עשויה להעניק לשיר מורכבות לעומת הגרסה המוסדרת, וזאת באמצעות חריגה מעקרונות המחזוריות הפשוטה והסימטרייה, או לחלופין להיות אלמנטרית ממנה, וזאת אם אין היא מתחשבת בהטעמה הרטורית. ניתוח החריגות מאפשר להעריך את תרומת

33 השיר במנגינתו של אדל אכן מופיע בקובץ שירי ערש: מ' למפל (עורך), לילה טוב: מחרוזת שירי ערש, תל אביב [חש"ד], עמ' 1.

הלחן להבעת הטקסט מבחינה תוכנית, רטורית ואסתטית. ההשוואה להסדרה האשכנזית הכרחית אם ברצוננו להעריך במלואם את פועלו של המלחין ואת הערכים האסתטיים שהוסיף הלחן לטקסט. כך למשל מצאנו כי אדל העניק פרשנות חדשה למילות השיר 'קן לציפור' והפך אותו מטקסט קצוב ומהיר לשיר ערש רך ומעורסל. במקרים אחרים ההשוואה להסדרה האשכנזית חושפת את מקורן של חריגות מן ההגייה המקובלת בנוסח המולחן. אם נדמה לעצמנו רצף שבקצהו האחד ההסדרה הדקלומית האשכנזית ובקצהו האחר ההסדרה הדקלומית הדקדוקית, הרי הנוסחים המולחנים עשויים להימצא בכל מקום על פני רצף זה. גמישותו של הכלי המוזיקלי מאפשרת לנוסחים מסוימים ליישב בין אילוצי שתי מערכות ההטעמה, ולשמר מקצת מטעמו המקורי של הטקסט באמצעות מתן ייצוג לתכונות מסוימות של המשקל הפרוודי שבו כתב ביאליק.<sup>34</sup>

ההסדרות שואפות להתחשב במשקל הרטורי של המילים ולדרג את ההטעמות בהתאם, אך לנוכח ריבוי האילוצים המשקליים (הפרוודיים והמוזיקליים) קשה לעתים להימנע בהן מפשרות. כפי שהודגם לעיל, לא תמיד ניתן להגיע להסדרה אופטימלית, ולעתים יש להכריע בין האפשרויות השונות לטובת הרע במיעוטו. בהעמדת ההסדרות אף יש להביא בחשבון את כללי ההגייה הייחודיים שהיו תקפים בזמננו ואפשרו חריגות מסוימות מאופן ההגייה המקובל בעברית החדשה. על יסוד הכללים הללו אפשר לבחור בהסדרה הדקדוקית בין איפוס להנעה של שוואים נעים שהתאפסו בדיבור, בהתאם לצורכי המשקל,<sup>35</sup> וכן לממש את הכלל המקראי של נסוג אחר, המונע רצף של שתי הטעמות בגבול בין מילים באמצעות תזוזה ההטעמה הראשונה מן השתיים לאחור, מן המלרע אל המלעיל.<sup>36</sup> למרות שאיפתנו להתקרב ככל האפשר אל ההגייה המקובלת של המילים, כאשר לא נמצאה דרך טובה יותר לשלבן בדפוס הפרוודי המסתמן במכלול הטקסט המוסדר נקטנו אמצעים אלו, שהיו חלק בלתי נפרד מלשון הזמננו בתקופה הרלוונטית. מתוך נאמנות ללשון הזמננו השתדלנו לשמר בהסדרה הדקדוקית צורות הפסק מקראיות כגון 'שמורו' (תמורת 'שמרו'), אף כי הן נבדלות בניקודן ובהגייתן מן הצורות המקובלות בעברית בת זמננו. צורות אלו היו שכיחות בזמננו ותפקדו בו כקטגוריה צורנית נפרדת ועצמאית.<sup>37</sup> תפוצתן בו מרובה גם בלא קשר למעבר בין שתי מערכות ההגייה, ועל כן העדפנו לדבוק בנוסח ביאליק ולשמרן במקומות שבהם התאפשר הדבר.

ההסדרה היא כאמור המצע שעליו אמורים לצמוח רעיונות קומפוזיטוריים יצירתיים.

34 להרחבה בניין זה ראו מאמרנו (לעיל הערה 22).

35 ראו הדיון בשיר 'הפרח לפרפר' להלן סעיף ו.

36 כך לדוגמה מורים טעמי המקרא בבר' א' 5 לקראו 'לחשך קרא לילה', תמורת 'קרא'. ראו בפירוט רשף (לעיל הערה 12), עמ' 76–78, 94–97.

37 ראו בפירוט: 'רשף', על השימוש בצורות פועל מקראיות בזמננו העברי, לשוננו, סג (תש"ס–תשס"א), עמ' 107–129.



התמודדותם של מלחינים עם האתגר שהציב בפניהם ביאליק הובילה לתוצאות מגוונות, לעתים לא צפויות, והעמידה מגוון גדול של פתרונות לקשיי ההמרה.<sup>38</sup> הדוגמות הקונקרטיות המנותחות להלן שופכות אור על היבטים שונים של תהליך ההמרה ועל מגבלותיה ויתרונותיה של הגישה הפרוודית להבנת התהליך בכללותו ולניתוח שיריים ספציפיים שבהם הופעל.

### 1. מידת המורכבות של תהליך ההמרה

לשם המרת משקלו של טקסט אין די במהלך פשוט של דחיפת ההרמה המשקלית הברה אחת קדימה, מן המלעיל האשכנזי למלרע הדקדוקי, משום שמקום ההטעמה בשתי ההגיות הללו אינו קבוע ואחיד: ההגייה הדקדוקית כוללת קטגוריות מלעיליות, וההגייה האשכנזית מקיימת איים של הטעמת מלרע במילים חדה-הברתיות. העירוב בין המלרע למלעיל יוביל בהמרה אוטומטית שכוזו לשני סוגים של קשיים:

1. שלילת הטעמה ממקצת המילים החד-הברתיות, כדוגמת 'קן' ו'בין' שבשורה הראשונה של 'קן לציפור', המאבדות כאמור את הטעמתן עם המעבר מטרוכאוס אשכנזי לימבוס דקדוקי:

טרוכאוס אשכנזי: קֵן ל- | צִי-פֹר בֵּין ה- | עֵ-צִים  
 ימבוס דקדוקי: קֵן ל־צִי- | פֹר בין ה־ע- | צִים

שלילת הטעמתן של מילים מנוגדת לעיקרון בסיסי שהנחה אותנו בהסדרה, ועל כן היא יוצרת המרה שאיננה אופטימלית.

2. יצירת דפוסי הטעמה החורגים מן המצוי בעברית בכל מסורותיה במילים המשתייכות לקטגוריות דקדוקיות מלעיליות. כך למשל המרה אוטומטית של הטרוכאוס לימבוס בשיר 'קן לציפור' מציבה כאמור הטעמות בהברה הראשונה והאחרונה של המילה 'אפרוח'.

ואכן בקורפוס שבחנו אין ולו שיר אחד שניתן להמיר את הגייתו באמצעות מהלך פשוט ואוטומטי של דחיפת מקום ההטעמה; כדי לשמר את מקום ההטעמה הלקסיקלית נדרש בכל השירים תהליך המרה מורכב יותר. עם זאת, מידת המורכבות של ההמרה שונה מטקסט לטקסט. לעתים ההמרה קלה, והתאמת הטקסט לכללי ההגייה הדקדוקית אינה מעוררת קשיים מהותיים, אך במרבית המקרים השגת הנוסח הדקדוקי המוסדר כרוכה בקושי אובייקטיבי ובאתגר של ממש. בסעיף זה נתמקד בקשיי ההמרה ברמת ההסדרה, ובסעיף הבא נבחן את דרכי ההתמודדות של המלחינים עמם.

דוגמה להסדרה המושגת בקלות יחסית, גם אם יש בה פשרה מסוימת, מספק השיר 'הפרח

38 ראו למשל את השוואת הגרסאות השונות לשיר 'קן לציפור', שהבאנו במאמרנו (לעיל הערה 22).

לפרפר'. שיר זה מורכב ברובו ממילים חד-הברתיות, ורק במילים מעטות בו קיים הבדל בין ההטעמה האשכנזית לספרדית. יצירת ההתאמה בין ההרמות המשקליות למקום ההטעמה הדקדוקית כרוכה במקרה זה בהזות מקומן של ההפוגות בלבד:<sup>39</sup>

הסדרה דקדוקית				הסדרה אשכנזית			
1	2	1	2	1	2	1	2
פ־פ־רַח וְחִי	פ־פ־רַח וְחִי	פ־פ־רַח וְחִי	פ־פ־רַח וְחִי	פ־פ־רַח וְחִי	פ־פ־רַח וְחִי	פ־פ־רַח וְחִי	פ־פ־רַח וְחִי
רֵד-נָא מִ-וְהָרָב עַל-וְלִי	רֵד-נָא מִ-וְהָרָב עַל-וְלִי	רֵד-נָא מִ-וְהָרָב עַל-וְלִי	רֵד-נָא מִ-וְהָרָב עַל-וְלִי	רֵד-נָא מִ-וְהָרָב עַל-וְלִי	רֵד-נָא מִ-וְהָרָב עַל-וְלִי	רֵד-נָא מִ-וְהָרָב עַל-וְלִי	רֵד-נָא מִ-וְהָרָב עַל-וְלִי
וּמִ-כֹּסִי וְטַל שֶׁ-וְתָה.	וּמִ-כֹּסִי וְטַל שֶׁ-וְתָה.	וּמִ-כֹּסִי וְטַל שֶׁ-וְתָה.	וּמִ-כֹּסִי וְטַל שֶׁ-וְתָה.	וּמִ-כֹּסִי וְטַל שֶׁ-וְתָה.	וּמִ-כֹּסִי וְטַל שֶׁ-וְתָה.	וּמִ-כֹּסִי וְטַל שֶׁ-וְתָה.	וּמִ-כֹּסִי וְטַל שֶׁ-וְתָה.

הסדרה דקדוקית זו מנצלת הקלות פרוזודיות שהיו מקובלות בזמר בעניין השווא הנע ושאפשרו לחרוג מן ההגייה המקובלת בלשון הדיבור. כך השווא הנע במילה 'שְׁתָּה' שבשורה האחרונה הגוי כתנועה, בניגוד להגייה המקובלת. חוסר קביעות באופן הגיית השווא הנע היה אופייני לזמר בעשורים הראשונים לקיומו, וכמו בשירה היה בו חופש רב במימוש של שוואים נעים דקדוקיים שהתאפסו בדיבור: על פי אילוצים פרוזודיים נקבע אם השווא אופס, כדרכה של לשון הדיבור, או מומש כהברה פונטית, על פי כללי הדקדוק וההגייה המופתית המבוססת עליהם.<sup>40</sup> לפיכך מילה כמו 'שְׁתָּה' יכלה להתממש בזמר כמילה חד-הברתית (šte) או דו-הברתית (še-te), בהתאם לאילוץ המשקל, ודין זה חל גם על הטקסטים שעברו המרה.

בהסדרה המוצעת נופלות ההפוגות תמיד באותה פאזה, ותואמות את חלוקת השורות המקורית של ביאליק. דירוג ההטעמות הוכרע על פי צמד השורות האחרון, שדירוג הטעמות הפוך היה מציב בו את ההרמה המשקלית העיקרית על אות שימוש ('זמכוס'). נקודת התורפה של ההסדרה המוצעת היא הטעמת המילית 'נָא' ושליטת הטעמתה של 'רֵד' בצירוף 'רֵד-נָא'. פשרה זו פוגעת בהטעמה הרטורית, אך אין דרך להימנע ממנה אם ברצוננו להגיע להסדרה חלקה יחסית של הטקסט.<sup>41</sup>

על פי הסדרה זו אין צפויים קשיים מרובים למלחין החפץ להלחין את הטקסט בהתאם

39 לצורך בהירות התרשים לא דבקנו בחלוקה המקורית של הטקסט לשמונה שורות קצרצרות, אלא איחדנו בהתאם לחריזה כל צמד שורות לשורה אחת.

40 אפשרות הבחירה בין איפוס השווא הנע להגייתו התנועיתית התקיימה רק בשוואים הנעים שהתאפסו פונטית בלשון הדיבור, בעוד שוואים נעים המתממשים בדיבור כתנועה התממשו גם בשירה ובזמר כהברה פונטית. ראו: רשף (לעיל הערה 12), עמ' 97-92.

41 דירוג הפוך לא היה מבטל פגם זה אלא הווקא מעצים אותו, על ידי חיזוק ההטעמה הבלתי רצויה של 'נָא'.

להטעמה הדקדוקית, אך למרות פשטותה היא כרוכה בפשרות וזורמת פחות מן ההסדרה האשכנזית, המשקפת את משקלו המקורי של הטקסט. הקלות שבה הושגה הסדרתו של טקסט זה מתחדדת בשל נדירותם של מקרים מסוגו בקורפוס שירי הילדים של ביאליק. על פי רוב כרוכה ההמרה בקשיים גדולים הרבה יותר, ופשרות כגון אלה שציינו כאן אין בהן די, אלא הכרחי להוסיף עליהן מניפולציות מסוגים שונים, המעלות את רמת הסביכות הפרוודית של הנוסח המוסדר.

המניפולציה השכיחה ביותר הנדרשת בהסדרה הדקדוקית היא תוספת של הפוגות. בדרך כלל אין די בהזזתן של הפוגות המצויות ממילא בהסדרה האשכנזית, אלא יש צורך להוסיף בטקסט הפוגות מרובות. אלו נועדו לאפשר את יצירת החפיפה בין מקום ההטעמות הלקסיקליות להרמות המשקליות, ולכן מקומן אינו קבוע, אלא הן פזורות בפאזות מטריות שונות. כך לדוגמה בשיר 'פרש' הופך הטרכאוס האשכנזי לדקטילוס דקדוקי, והמעבר מהמשקל הזוגי למשולש כרוך בהגדלת מספר הברות בשורה פי אחד וחצי, מ־8 בהסדרה האשכנזית ל־12 בהסדרה הדקדוקית.<sup>42</sup> דירוג ההטעמות בהסדרה האשכנזית מוכרע מן השורה האחרונה: הוא עולה בקנה אחד עם ניקוד המילה 'אני' כצורת הפסק, בקמץ, ונועד למנוע הצבת הרמה עיקרית על וי'ו החיבור:

הסדרה דקדוקית				הסדרה אשכנזית			
1	2	1	2	1	2	1	2
12	11	10	9	8	7	6	5
פגמות:				פגמות:			
הברות:				הברות:			
הרמות:				הרמות:			
2-1				2-1			
3-4				3-4			
5-6				5-6			
7-8				7-8			

לעומת הגרסה האשכנזית, הזורמת בטבעיות, בגרסה הדקדוקית נוצר חוסר איזון בולט בין שני חלקי הטקסט. ההסדרה הדקדוקית מתמודדת בהצלחה עם שתי השורות הראשונות, אך כדי לשמור גם בשתי השורות האחרונות על המתכונת שיצרה הסדרה זו, יש להכניס בהן הפוגות שלא היו נדרשות אילו עמדו שורות אלו בפני עצמן.<sup>43</sup> העלייה ברמת הסביכות נגרמת גם מהגלישה לאחור של השורה הרביעית, שנועדה לשמר את מקום ההטעמה במילה 'פרש'.

מניפולציה נוספת נדרשת במילה 'אני' שבשורה האחרונה – יש להפכה מצורת הפסק

42 איחדנו כל שתי שורות גרפיות של ביאליק לשורה אחת, בהתאם לחריזה.  
 43 לחן בלתי מוכר של אדל לשיר זה עוקב כמעט במדויק אחר תכתיבי ההסדרה הדקדוקית; ראו: ביאליק (לעיל הערה 28), עמ' 12-13. הלחן המוכר של סמבורסקי יידון בהמשך.

לצורת הקשר, והדבר כרוך בחריגה מן הניקוד המקורי שקבע לה ביאליק. שמירת ניקודו של ביאליק אפשרית אמנם בהסדרה הדקדוקית, אך מסרבלת אותה מאוד, וגרוע מכך – אין היא עולה בקנה אחד עם השאיפה להמיר את הגיית הטקסט המרה מלאה להגייה הדקדוקית. אמנם צורות הפסק היו שגורות מאוד בזמרו העברי, אך בתחום הפועל בלבד, <sup>44</sup> ואילו במקרה זה דבקות בגרסתו של ביאליק הייתה יוצרת רושם שונה לחלוטין, ומכניסה אל הטקסט מראית עין של אשכנזיות ושל עירוב בין שתי מערכות ההגייה. ההמרה המלאה של הטקסט להטעמה הדקדוקית כרוכה אפוא במקרה זה בסטייה מניקודו של ביאליק.

ביטול צורות הפסק מתחייב גם בטקסטים אחרים, לעתים אפילו בצורות פועל, שבהן שאפנו כאמור לשמר את ניקודו של ביאליק. כך לדוגמה בשיר 'גדוד בעיר' יש לשנות בהסדרה הדקדוקית את 'עמו' שבשורה הראשונה ל'רעמו' כדי לשלבה בדפוס הפרוודי המסתמן במכלול הטקסט המוסדר:

הסדרה דקדוקית				הסדרה אשכנזית				
1	2	1	2	1	2	1	2	פעמות:
1	2	1	2	1	2	1	2	הרמות:
כל הַר-חוּ-   בּוֹת אוֹר-עַ-   מוֹ		כל הַר-חוּ-   בּוֹת אוֹר-עַ-   מוֹ		כָּל הַר-   חוּ-בוֹת אֹר-   עַ-מוֹ		כָּל הַר-   חוּ-בוֹת אֹר-   עַ-מוֹ		
כל הַמ-בוּ-   אוֹת ה-מוֹ-   ה-   מוֹ		כל הַמ-בוּ-   אוֹת ה-מוֹ-   ה-   מוֹ		כָּל הַמ-   בוּ-אוֹת ה-   מוֹ-   ה-מוֹ		כָּל הַמ-   בוּ-אוֹת ה-   מוֹ-   ה-מוֹ		
* עַת-ש-   בָּא *   חֵיל-צ-   בָּא		* עַת-ש-   בָּא *   חֵיל-צ-   בָּא		עַת-ש-   בָּא *   חֵיל-צ-   בָּא *		עַת-ש-   בָּא *   חֵיל-צ-   בָּא *		
ב-רָא-שוּ-   וְנָה *   אַל-ה-   עִיר *		ב-רָא-שוּ-   וְנָה *   אַל-ה-   עִיר *		בְּ-רָא-   שוּ-נָה אַל-   ה-   עִיר *		בְּ-רָא-   שוּ-נָה אַל-   ה-   עִיר *		

הפיכת הטרוכאוס לימבוס מחייבת להציב במילה 'רעמו' הטעמת מלרע, ולסטות בכך מן הניקוד שקבע לה ביאליק.

מניפולציה רווחת אחרת כרוכה בחלוקה מחדש של השורות באמצעות גלישה לאחור. הגלישה לאחור אמנם אינה פוגעת ברצף הטקסט, אך תורמת לסביכותו הפרוודית של הנוסח המוסדר, משום שהיא יוצרת חוסר איוון באורכן של השורות, כמו ב'קן לציפור' שראינו לעיל.

במקרים רבים מניפולציות ופשרות מעין אלה מאפשרות להגיע להסדרה דקלומית דקדוקית, שגם אם אינה אופטימלית, זורמת וטבעית כהסדרה האשכנזית, יש בה כדי להעמיד סכמה משקלית אלמנטרית בעלת פשטות ריתמית. על המלחינים למצוא פתרונות לחריקות הפרוודיות הטבועות בטקסט המומר, אך זאת במסגרת לחן המושתת על פוטנציאל ריתמי בסיסי זה. לעומת זאת יש מקרים שבהם גם פשרות מרובות והפעלת מגוון של מניפולציות אין בהן די להשגת הסדרה מתקבלת על הדעת, ותוצאת ההמרה מן ההטעמה האשכנזית לדקדוקית מתאפיינת בחוסר סדירות פרוודית בולט.

דוגמה לכך מספק השיר 'מקהלת נוגנים', שמקורו בשיר עם מוכר בידי שושפה בעיבודו של ביאליק ממחול מוות מקברי לשיר ילדים עליו.<sup>45</sup> במקורו נכתב השיר בדקטילוס, מן המשקלים הנדירים אצל ביאליק. כבר בגרסתו האשכנזית משקלו אינו סדיר לחלוטין<sup>46</sup> ויש בו כמה תופעות ייחודיות, המשקפות את מעמדו כשיר עם. לעומת השירה הקנונית, שבה היו המשוררים מחויבים להגייה האשכנזית הסטנדרטית, בכתבת שירי עם יכלו לממש גם הגיות דיאלקטליות ועממיות,<sup>47</sup> ובטקסט זה משתקף הדבר בשני מקומות: 'בְּחַצְצוּרָה' (שורה 3) הגויה באיפוס החטף (bax-tsots-ra), ו'לַחְתוּנָה' (שורה 5) הגויה מלעיל דמלעיל (xasene).<sup>48</sup> תופעה ייחודית אחרת היא הגלישה לאחור, הנדירה בהסדרה האשכנזית, אך מתרחשת כאן בשלושה מקומות, ובאחד מהם מתוך גלישה לאחור של הבית השני אל תחומי הבית הראשון. תופעות אלו אינן פוגמות בדקלומיות הקולחת והקצבית של הנוסח האשכנזי, אך הן נותנות את אותותיהן בתהליך ההמרה: ההסדרה הדקדוקית קשה להשגה וכרוכה בשורה של פשרות. הצעתנו, המנסה לפשר בין האילוצים המרובים, מושתתת על מעבר למשקל זוגי, מתוך הגדלת מספר ההברות ממש לשמונה והכפלת מספר הטעמות:<sup>49</sup>

		הסדרה אשכנזית				הסדרה דקדוקית			
		3	2	1	3	2	1	2	1
1	יַו־סִי בֵּי-וְכֵן-גֹּר *				יַו־סִי בֵּי-כֵן-גֹּר * * *				
2	פִּי-סִי בֵּי-וְהָ * *				פִּי-סִי בֵּי-וְהָ * * *   מ-ו				
3	מֶ-שֶׁה בְּחֶ-וְצֹצְ-רָה / וְ-   (baxtsotsra)				שֶׁה בֵּי-חֶ-צֹצְ-וְרָה * * *   וְ-ה-ו				
4	הֶ-מָּה וְ-וְהוּב * / ו-				מָּה * * * וְ-הַר-וְהוּב * * *   ו-ו				
5	בֶּ-אוּ לֵ-וְהִתְ-נָה   (xasene)				בֶּ-אוּ לֵ-הִתְ-תוּ-וְנָה * * *   נ-ו				
6	נֶ-שִׁים וְ-וְטָף * * *				שִׁים * * * וְ-וְטָף * * *   יצ-ו				
7	יָצְ-אוּ בְּמָ-וְחוּ-לוּת וְ-				אוּ בְּ-מָ-חוּ-וְלוּת * * *   ימ-ו				
8	יָמְ-תָּ-אוּ וְכָף * * *				תָּ-אָו-וְכָף * * * * *				

45 שמיר (לעיל הערה 11), עמ' 113-125.

46 לפירוט ראו: שם, עמ' 116.

47 ב' הרושבוסקי, 'השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט ועד ימינו', הספרות ב, 4 (1971), עמ' 721-749. דיון באפשרות ליישב חריגות לכאורה מנורמות החריזה באמצעות קריאה דיאלקטלית ראו:

ה' גולומב, 'ומאין תבוא שיטה: המפולין או מליטא?' "מן ההפקר" הדיאלקטי – לחרוזו של ביאליק, ז' בן-פורת (עורכת), אדרת לבנימין: ספר היובל לבנימין הרשב, ב, תל אביב 2001, עמ' 51.

48 השוו: שמיר (לעיל הערה 11), עמ' 116.

49 נעיר כי רק ההרמות הנופלות על הפעמות הכבדות (=) תואמות את ההטעמות הלקסיקליות. מאחר שההרמות הנופלות על הפעמות הקלות (°) מיותרות כולן מן הבחינה הדקדוקית, נוטה גרסה זו למשקל פואטי מטיפוס של פיאון<sup>1</sup>. בחרנו ברישום טרוכאי מכיוון שהוא אסרטיבי יותר מהפיאון 'השטוח' וכולל אקצנטואציה צפופה יותר, דבר ההולם את הלמות התוף ותרועת החצוצרה.

ההסדרה הדקדוקית המוצעת רחוקה מלהיות אופטימלית, ויש בה כמה קשיים. הצורך בתוספת הפוגה בשורה השנייה אינו מאפשר להשיג איוון מושלם בין שתי השורות הראשונות, ובנוסף שלפנינו נוצרת הקבלה בין השמות 'פסי' ו'יוסי' במחיר הפרדת פסי מתופו. הקדמת ההפוגה (פ\*~ס) הייתה מונעת הפרדה זו, אך פוגמת בהקבלה באופן הגייתם של השמות הפריטיים. בשורה הרביעית והשמינית מתממשת גלישה לאחור של שתי הברות במטרה להציב הרמה חלשה יחסית על וי"ו החיבור וליצור תיאום מרבי בין מקום ההטעמה הלקסיקלית למקום ההרמות העיקריות (=). בשורה החמישית מתחייבת דחיסת שתי הברות לתוך משך של הברה אחת (ההברות מצוינות בנקודה עילית). כל הפשרות הללו פוגמות בשטף של ההסדרה הדקדוקית המוצעת ובמידת הסדירות הפרוודית של הקראתה הדקלומית.

נוסף על כך מצאנו לכונן לסטות מניקודו של ביאליק בשורה השמינית, משום ששמירתו הייתה יוצרת חוסר איוון פרוודי בולט בין שתי השורות האחרונות:

צ- | אַוּ ב-מַ-חוּ- | לֹת-ן-יַמ-הָ- | אַוּ \* \* \* | כַּף \* \* \* |

כדי לפתור בעיה זו וליצור פיזור מאוון יותר של ההפוגות בחרנו לסטות בהסדרה מניקודו של ביאליק, ותמורת 'יִמְחָאוּ' שבנוסח המקורי של הטקסט העמדנו את הצורה המקראית המלעילית 'יִמְחָאוּ'. זהו צעד יוצא דופן, משום שהוא מעמיד צורה החורגת מדקדוק העברית המודרנית במקום שאין הדבר מתחייב מניקודו של ביאליק. יתר על כן, שינוי זה פוגע ברצף הזמנים המשתקף בנוסחו המקורי של ביאליק, וכדי ליצור רצף זמנים הגיוני נאלצנו לשנות גם את ניקודה של המילה 'יצאו' בשורה שלפני כן, ולהעמיד נוסח שמשמעותו שונה במקצת ממשמעות הנוסח המקורי שיצא מתחת ידיו של ביאליק.<sup>50</sup> כך או כך, הניסיון ליצור חפיפה בין ההטעמה הלקסיקלית להרמות המשקליות מוביל לנוסח מוסדר צולע למדי, שלמרות הפשרות והמניפולציות המרובות המשולבות בו הוא רחוק מרחק רב מן השטף של הגרסה האשכנזית המקורית.

קושי קיצוני במיוחד בהסדרה הדקדוקית מציב השיר 'מאחורי השער', שגם הוא עיבוד של שיר עם אירופי.<sup>51</sup> בעוד קריאתו האשכנזית האמפיברכית קולחת כמעט בלא

50 בניקודו של ביאליק מביעים הפעלים 'יצאו' ו'ימחאו' פעולה ממושכת, בהתאם לאחת מהוראותיה של צורה זו בעברית המקראית. הפיכת הצורה הפשוטה 'ימחאו' לצורה המהופכת 'ימחאו' מבטלת משמעות זו, ולפיכך יש לנקד את צורת הפועל הקודמת לה כצורת עבר פשוטה ('יצאו'), שאלמלא כן היה נוצר רצף הפעלים הבעייתי 'יצאו [...] [ימחאו', שאין דרך להלמו על פי כללי המקרא. נעיר עוד שניקודה של 'ימחאו' בחי"ת קמוצה (דהיינו כצורת הפסק) אף שהפועל אינו מופיע במעמד תחבירי של הפסק אמנם אינו עולה בקנה אחד עם כללי העברית המקראית, אך בהחלט משתלב בדרכי שימוש הלשון בומר בתקופה הרלוונטית. ראו: רשף (לעיל הערה 12), עמ' 116.

51 מירון ואחרים (לעיל הערה 24), עמ' 319.

הפרעות,<sup>52</sup> אין כל דרך להגיע בו להסדרה דקדוקית המממשת משקל אחד לאורך הטקסט כולו. הסדרת הטקסט במשקל משולש קורסת כליל בשורה השישית, המחייבת מעבר למשקל מרובע (סומן בסוגריים מרובעים):<sup>53</sup>

- שורות 1-2    בת יו- וְנִים הוּ-מִ- וְיָהּ, בַּת יוּ- וְנִים בְּ-הִי- וְרָה \*  
 שורות 3-4    בְּ- וְהַתְּ-נִי בְּ- וְיָם עַל כַּנְּ- וְפִי הִ-סִי- וְרָה \* \*  
 שורות 5-6    וְתוּ-לִי- וְכִ-נִי לְ- | אֶ-רֶץ הַבְּ-חִי- | וְרָה

בנוסף זה מתקבל הרושם שהתבנית משתנה מצמד שורות אחד למשנהו: הצמד הראשון נשמע אנפסטי, השני – אמפיברכי, והשלישי – דקטילי (התרשים דלעיל נותן לכך ביטוי).

אפשרות אחרת היא לאמץ את המשקל הזוגי המסתמן במקצת השורות ולהחיל אותו על השיר כולו. בדרך זו כל צמד שורות הופך לאוקטמטר טרוכאי, שברמת משקל-העל אפשר לראותו כאנפסטוס מורחב:

- שורות 1-2    בַּת יו- וְנִים \* הוּ-מִ- וְיָהּ \*, בַּת יוּ- וְנִים \* בְּ-הִי- וְרָה \*  
 שורות 3-4    \* בְּ- וְהַתְּ-נִי בְּ- וְיָם \* עַל כַּנְּ- וְפִי \* הִ-סִי- וְרָה \*  
 שורות 5-6    \* \* וְתוּ-לִי- וְכִ-נִי \* לְ- | אֶ-רֶץ הַבְּ-חִי- | וְרָה \*

הסדרה זו מאפשרת מרחב תמרון גדול יותר, אך היא מקנה כמעט לכל שורה ארגון פנימי אחר, והמילים וצירופיהן משועים בהפוגות רבות. הסדרה זו אף נוסכת בשיר כבדות הנעדרת הן מן ההסדרה האשכנזית הן מההסדרה הדקדוקית המשולשת.<sup>54</sup>

אף שלכאורה מדובר בפעולה אחידה – המרת ההטעמה האשכנזית של טקסטים להטעמה דקדוקית בסיוע הלחן – ניתוח שירי ביאליק לילדים בשיטה שהצבנו מבהיר כי מידת המורכבות הכרוכה בהמרה משתנה מטקסט לטקסט. רק במקרים המועטים שבהם

52 ההסדרה האשכנזית מצריכה שתי הפוגות בלבד, בסוף השורה השלישית ובראשית השורה החמישית. בשורה השתים עשרה נדרש בה איפוס של וי"ו החיבור:

שורות 9-10    אִיךָ אֶ-בּוּא בְּ- | שֶׁ-עַ- רִי אֶ-רֶץ הִ- | סְגוּ לָהּ,  
 שורות 11-12    וּמִפֶּ-תְ-חִן שֶׁ-בוּר, וְהִ-דֶּ-לֶת נִ- | עוֹ-לָהּ?

53 דירוג ההטעמות אידאלי מבחינה רטורית, אך קשה להגשימו בהלחנה מפאת אורך הקדמה (ראו לעיל הערה 31). גם בעניין זה ניכרת עליונותה של ההסדרה האשכנזית, שהיא תאורטית פחות.

54 הקושי להמיר את הגייתו של שיר זה הוא שגרם אולי לכך שכמעט אין הוא מוכר כשיר מושר, אף שכמה וכמה מלחינים – ביניהם גם מן הבולטים ביוצרי הזמר, כנחום נרדי, דוד זהבי ואחרים – ניסו להתמודד עם האתגר שבהלחנתו בהתאם להגייה הדקדוקית.

מתקבלת ההמרה בקלות יחסית הערך המוסף של הלחן אינו מכריע לעצם ההמרה, אך ברוב המקרים ניצב בפני המלחינים קושי או בייקטיווי במישור הפרוודי. כדי לטשטש קושי זה ולהעמיד לחן קולח היה עליהם לנקוט מגוון אסטרטגיות.

## ז. דרכי ההתמודדות עם אתגר ההמרה

מרבית הלחנים של שירי הילדים של ביאליק שהטעמתם הומרה מתאפיינים בהשתרעות מורחבת לעומת ההסדרה הדקדוקית האלמנטרית. במקרים רבים לא הסתפקו המלחינים בתוספת ההפוגות המינימלית שנדרשה בהסדרה לצורך השגת התיאום בין מקום ההטעמות להרמות ובינן לבין הפעמות הכבדות, אלא נטו בבירור לפריסת הלחן לעומת ההסדרה. שכיחותה של אסטרטגיה זו נעוצה בכך שסיפקה למלחינים מרחב תמרון, שהקל עליהם להתגבר על מעקשים פרוודיים. דוגמה מובהקת לאסטרטגיה זו יש בלחנו של אדל ל'קן לציפור', המשתרע על 16 הברות ו־8 פעמות לשורה, מתוך הכפלת מספר הפעמות הן לעומת ההסדרה האשכנזית (8 הברות ו־4 פעמות לשורה), הן לעומת ההסדרה הדקדוקית (שכבר היא כרוכה בהגדלת מספר ההברות לעומת ההסדרה האשכנזית, ומונה 12 הברות ו־4 פעמות לשורה).

אותו תהליך עצמו חל בשיר 'פרש'. ההסדרה האשכנזית והדקדוקית הושתתו בו על 4 פעמות בכל שורה (אף כי בהסדרה האשכנזית 8 הברות לשורה לעומת 12 בהסדרה הדקדוקית), ואילו בלחנו המוכר של דניאל סמבורסקי גדל מספר הפעמות בשורה ל־8 וההייררכייה בין ההברות נעשית מורכבת יותר. את המשקל הזוגי שבתווים (הספרור התחתון) מוטב להמיר למשקל מרובע (הספרור העליון):<sup>55</sup>

משקל מרובע:	1	2	3	4	1	2	3	4
משקל זוגי:	1	2	1	2	1	2	1	2
	ר	ב	ס	ו	ס	* * *	* * *	ר * * *
	ר	ב	ק	ב	ק	* * *	* * *	ר * * *

אמנם השתרעות מורחבת של לחנים לא תמיד נועדה ליישב בעיות של המרה, והיא עשויה לנבוע מסיבות אחרות של הבעה מוזיקלית,<sup>56</sup> אך בקורפוס שלנו נמצא כי היא האמצעי השכיח ביותר בהתמודדותם של המלחינים עם אתגר ההמרה.<sup>57</sup>

55 לשם בהירות לא סומנו בתרשים הבדלי משך בין הצלילים הקצרים (שמינית מנוקדת + חלק שש עשרה); התרשים אינו אמור להוות תחליף לתווים, אלא להציג באופן סכמטי את הדפוס הפרוודי הבסיסי שעליו מושתת הלחן.

56 ראו הדיון להלן בשיר 'הפרח לפרפר'.

57 נראה ששירי ילדים ושירי עם סילביים שאינם כרוכים בהמרות מושתתים על לחנים קומפקטיים יותר, אך סוגיה זו וכן הבנת גורמים אחרים להשתרעות מורחבת, דורשות מחקר לעצמו.



אסטרטגיה שכיחה אחרת שבאמצעותה מפצה הלחן על חריקות פרוזודיות היא הנכחה מליסמטית של הפוגות. המליסמה מתממשת כאמור באמצעות שירת שני צלילים או יותר תמורת הברה פונטית אחת, והברות הקמה הכלולות בה מאפשרות לטשטש את פערי האורך הנוצרים בין הטקסט ללחן בשל תוספת ההפוגות. כך למשל בנוסח המושר של 'מקהלת נוגנים' נפתר באמצעות מליסמה חוסר האיוון בין השורה הראשונה לשנייה שנחשף בהסדרה:

הסדרה דקדוקית	נוסח מולחן
יֹ-סִי בַּ-כַּ וְנֹר * * *	יֹ-סִי בַּ-כַּ וְנֹר * * *
פֶּ-סִי * בַּ- וְתוֹף * * מַ-	פֶּ-סִי * בַּ- וְתוֹף * * מַ-

תוספת המליסמה בשורה השנייה יוצרת שוויון במספר ההברות ההגיויות בינה לבין השורה הראשונה: לעומת חמש ההברות הפונטיות ושלוש ההפוגות המצויות בשורה הראשונה מציב הנוסח המושר בשורה השנייה ארבע הברות פונטיות, הברת דמה אחת ושלוש הפוגות. מתיחת השורה השנייה פותרת את הבדלי האורך בינה לבין השורה הראשונה, ומאפשרת לממש בהן דפוס פרוזודי דומה, שבו הגויים ברצף שם הדמות וכלי הנגינה המשמש אותה, ואחריהם מספר שווה של הפוגות.

אסטרטגיה נדירה הרבה יותר היא דחיסה של הברות לתוך יחידת זמן המוקצית להברה אחת או להפוגה אחת. אסטרטגיה זו נחשבת בדרך כלל להתאמה גרועה, ואפילו מגוחכת, של מילים למנגינה, והיא בגדר פתרון דחק המניב תוצאות מוצלחות רק במקרים נדירים. ואכן תפקידה בפתרון קשיים פרוזודיים בולט במיוחד בשני מקרים חריגים, שבהם ההמרה להגייה הדקדוקית חלה רק אחרי הלחנה ראשונית של הטקסט בהתאם למשקלו האשכנזי המקורי. עיבודו המחודש של לחן קיים מותיר מרחב תמרון מוגבל, משום שמקום הפעמות הכבדות נתון בו מראש. דחיסתן של הברות מאפשרת לשנות את התיאום המקורי בין הברות הטקסט לבין הפעמות שבלחן ולסנכרן בינן לבין מקום ההטעמה הדקדוקית.

אסטרטגיית הדחיסה מופיעה בעיבוד לשני קולות מאת הרי קופפרשמיט לשיר 'שבת המלכה', שהולחן במקורו בידי פנחס מינקובסקי בהתאם להטעמות האשכנזיות המקורית.<sup>58</sup> אף ששתי הגרסאות היברידיות, גרסת מינקובסקי אשכנזית בעיקרה, ואילו גרסת קופפרשמיט – דקדוקית. מיד בפתיחתה נדחסות שתי הברות לפעמה אחת לצורך הצבת ההטעמה על המלרע הדקדוקי. בהמשך שבה ומופיעה אסטרטגיית הדחיסה לצורך מימוש מקום ההטעמה הדקדוקית, אף כי מקום ההטעמה אינו נשמר בעקביות, ומקצת המילים המלרעיות מוטעמות מלעיל או מאבדות כליל את הטעמתן. ההברה החותמת כל שורה מוארכת בשתי הגרסאות באמצעות פרמטה (סימן המציין הארכה חופשית של הצליל

58 נ' בנארי ונ' נסימוב (עורכים), לשבת, תל אביב תש"ח, עמ' 18.

המסומן), דבר התורם לטשטוש המשקל (הפרמטה איננה מסומנת בתרשים; ההברות שנדחסו מסומנות כאמור בנקודה עילית):

גרסת קופפרשמיט	גרסה מקורית
ה-ה- ומה- מ-ראש-וה-אי-ל- ונו- *ת-נס- ותל-קה- *	1 ה- וְהַמֶּה- מִ-רֹאשׁ הָ-אֵי- וְלִ-גֹּת נֶס- וְתֵל-קֶה
בו-או-ו-נ- וצא- *לק-ראת-ש- וב- *ת-ה-מל- וכה- *	2 ב- וְאֵו-וְנֵ- וְצֵא לֶקְ-רֵאת ה- וְשֶׁ-בַת ה- וּמֵלְ- *כֶה
ה- ונה היא יו- ור-דת הק-דו- ושה- *הב- ורו- *כה-	3 ה- וְנָה הִיא יו- וְרֵ-דַת הַקֶּ-דוּ- וְשֶׁה- הַב- וְרוּ- *כֶה
ו-ע- ומה- *מל-א- וכים- *צבא-ש- ולום- *זמ- *ונו- *חה- *	4 וְ-עַ- וְמֵה- מֶלְ-אֶ- וְכִים- *צְבָא-שׁ- וְלוּם- *זִמ- *וְנוּ- *חָה- *

ניסוינו של קופפרשמיט להתאים את השיר שעמד לפניו לכללי ההגייה הדקדוקית הוביל לעיקומה ולפיתולה של המנגינה ולפגימה מסוימת באופי השבתי והנינוח שהיה לנוסחה האשכנזי. כבר בפרוזה הפותחת נפגמת השוויוניות הריתמית של האיניציום המקורי<sup>59</sup> בשל הצורך לאפשר את הטעמתה הדקדוקית של 'החמה' באמצעות קדמה של שתי הברות קצרות. מיד אחר כך מאבדת המילה 'ראש' את הטעמתה, ולעומת זאת לה"א הידיעה של 'האילנות' נוספת הטעמה מיותרת. קושי נוסף בגרסתו של קופפרשמיט מצוי במילה 'נסתלקה' שבשורה הראשונה, המוטעמת מלעיל תמורת המלרע הדקדוקי. רושמה של הטעמה זו מנוטרל במקצת משום שההברה המלרעית המקופחת מקבלת הבלטה במשך ("קה").

לעומת הפונקציונליות של אסטרטגיית דחיסת ההברות בארבע השורות הפותחות את השיר, מן השורה החמישית ואילך שולטת המלרעיות כבר בגרסה המקורית. דחיסת ההברות המופיעה בגרסת קופפרשמיט בשורה השביעית למעשה מיותרת, ואינה משרתת את צורכי ההמרה, אלא נגררת אחר השורות הפותחות:

גרסת קופפרשמיט	גרסה מקורית
בו- *אי- *בו- *אי- *ה- *מל- *כה- *	5 ב- וְאֵי- *ב- וְאֵי- *ה- וּמֵ- *לְ- *כֶה *
בו- *אי- *בו- *אי- *ה- *מל- *כה- *ש-	6 ב- וְאֵי- *ב- וְאֵי- *ה- וּמֵ- *לְ- *כֶה *
ש- ולום- *ע-לי- *כם- *מל-א- *כי- *ה-ש- ולום- *	7 שֶׁ- וְלוּם- עַ-לֵי- וְכֶם- מֶלְ-אֶ- וְכִי- הֶ-שֶׁ- וְלוּם- *

יתרונה העיקרי של גרסת קופפרשמיט על הגרסה המקורית הוא ביטול ההטעמה המלרעית החלה על צורות הפועל 'בואו' ו'בואי' בשורה השנייה, החמישית והשישית, בניגוד לכללי ההטעמה של ההגייה האשכנזית והדקדוקית גם יחד. שיבושי ההטעמה בשורות 5-6 של הגרסה המקורית נובעים מהתעלמותו של הלחן מהשינוי המשקלי (מאמפיבראכוס לטרוכאוס) שנקט ביאליק בשורות אלו.

59 איניציום פירושו אתחלתא בעלייה מלודית אל עבר צליל רסיטציה (צליל אחד החוזר על עצמו). הוא אופייני למזמורים ליטורגיים למיניהם, כגון השירה הגרגוריאנית.

הפונקציה שממלאת דחיסתן של הברות לצורך המרת הטעמתן של טקסט שכבר הולחן בולטת במיוחד בשיר 'שתי בנות', שהלחין נחום נרדי ושפורסם בשתי גרסאות – המוקדמת אשכנזית<sup>60</sup> והמאוחרת דקדוקית.<sup>61</sup> נרדי לא יצר לעצמו מרחב תמרון באמצעות השתרעות מורחבת, וניכר שהשתדל לבצע את ההמרה תוך שמירה מרבית על הלחן המקורי באמצעות ניצול הרצפים הארוכים יחסית של מילים דו-הברתיות הקיימים בטקסט. נרדי סטה מן הלחן המקורי וחזר אליו חליפות בתחילת הרצפים הללו ובסיומם, והשיג את ההזזה האחת הנדרשת לצורך הפיכת הרצף האשכנזי לדקדוקי באמצעות דחיסת ההברות הפותחות את הרצף. בסיום הרצף חוזר הלחן להטעמה המקורית על ידי מתיחה של הברה אחת באמצעות הפוגה (בתרשים סומנו נקודות ההזזה בריבועים שחורים, ונקודות החזרה ללחן המקורי בריבועים לבנים):

גרסה אשכנזית				גרסה דקדוקית			
2	1	2	1	2	1	2	1
1	בְּ-נֹת שְׁתֵּי-יָם,   אֶ-בֹּ-בֹתֵי-יָם,	2	1	בְּ-נֹת שְׁתֵּי-יָם,   אֶ-בֹּ-בֹתֵי-יָם,	2	1	בְּ-נֹת שְׁתֵּי-יָם,   אֶ-בֹּ-בֹתֵי-יָם,
2	צִי-לִי וְגִי-לִי   עֵ-מִי פֹה *	2	1	צִי-לִי וְגִי-לִי   עֵ-מִי פֹה *	2	1	צִי-לִי וְגִי-לִי   עֵ-מִי פֹה *
3	מִי מִשְׁ-תִּי-הֵן   קִ-פֹה <sup>62</sup> יוֹ-תֵר,	2	1	מִי מִשְׁ-תִּי-הֵן   קִ-פֹה <sup>62</sup> יוֹ-תֵר,	2	1	מִי מִשְׁ-תִּי-הֵן   קִ-פֹה יוֹ-תֵר,
4	אֶמְ-רוּ דוֹ-דִים:   זוֹ אוֹ זוֹ? *	2	1	אֶמְ-רוּ דוֹ-דִים:   זוֹ אוֹ זוֹ? *	2	1	אֶמְ-רוּ דוֹ-דִים:   זוֹ אוֹ זוֹ? *
5	אֵי-נְ-כֶם יוֹדְ-עִים,   חֶה-תֶה, דוֹ-דִים,	2	1	אֵי-נְ-כֶם יוֹדְ-עִים,   חֶה-תֶה, דוֹ-דִים,	2	1	אֵי-נְ-כֶם יוֹדְ-עִים,   חֶה-תֶה, דוֹ-דִים,
6	אֵי-נְ-כֶם יוֹדְ-עִים,   לֹא נְ-לֹא *	2	1	אֵי-נְ-כֶם יוֹדְ-עִים,   לֹא נְ-לֹא *	2	1	אֵי-נְ-כֶם יוֹדְ-עִים,   לֹא נְ-לֹא *
7	שְׁתֵי-הֵן, שְׁתֵי-הֵן   קִ-פֹת יוֹ-תֵר,	2	1	שְׁתֵי-הֵן, שְׁתֵי-הֵן   קִ-פֹת יוֹ-תֵר,	2	1	שְׁתֵי-הֵן, שְׁתֵי-הֵן   קִ-פֹת יוֹ-תֵר,
8	צִי-לִי וְגִי-לִי,   זוֹ נְ-זוֹ *	2	1	צִי-לִי וְגִי-לִי,   זוֹ נְ-זוֹ *	2	1	צִי-לִי וְגִי-לִי,   זוֹ נְ-זוֹ *

שתי הצורות המוטעמות מלעיל בשתי השורות הראשונות של הגרסה הדקדוקית ('בנות שתיים', 'עמי פה') מבוססות על הכלל המקראי של נסוג אחר.<sup>63</sup> כלל זה, שאינו פעיל בדיבור העברי בן ימינו, היה מקובל מאוד בעבר בזמר ואף בשירה, במיוחד בתקופת המעבר מן ההגייה האשכנזית למערכת ההגייה החדשה שנוצרה בארץ ישראל.<sup>64</sup> הפעלתו הקלה על המשוררים את המעבר בין שתי מערכות ההגייה, משום שאפשרה לקרב את הטקסטים

60 N. Nardi, *Israel: An Album of Hebrew Songs by Nachum Nardi*, New York 1952, pp. 8–9  
 61 נ' נרדי, מנגינות לשירים ופזמונות לילדים מאת ח'נ' ביאליק, תל אביב 1967, עמ' 21.  
 62 בגוף התווים מופיע בטעות 'פֹת' תמורת 'פֹה'.  
 63 ראו לעיל ליד הערה 36. מעניין שכלל זה תואם להפליא את אחד העקרונות הבסיסיים השולטים הן במשקל מוזיקלי מערבי הן במשקל פואטי טוני-סילבי.  
 64 כגן (לעיל הערה 3), עמ' 78–79.

אל דפוסי ההטעמה האשכנזיים ולהוסיף בהם הטעמות מלעיליות מבלי להתפשר על דקדוקיותם. הסדרה דקדוקית של שתי השורות הפותחות את השיר שלפנינו בלא שימוש בנוסג אחור הייתה כרוכה בהוספת קדמה, בפגיעה בסימטרייה ובחריזה הפנימית בין שני חלקי השורה הראשונה, בשיבוש דירוג ההטעמות במילה 'בובותים' ובקטיעת רצף המילים בסוף השורה השנייה:

ב- וְנֹת \* שֶׁת-יִם, וְבוּ-בוּת-  
יִם, וְצִי-לִי וְגִי-לִי עַי-וּמִי \* פֶּה \* |

ניצול הכלל של נוסג אחור ודחיסת ההברות אפשרו לנרדי לשמר את המוזיקליות של הנוסג המקורי בד בבד עם התאמתו לכללי הדקדוק העברי, גם אם לא לאופן הגייתה של העברית המדוברת.

אסטרטגיה שהמלחינים מיעטו לנקוט היא הכנסת שינויי נוסח בטקסט של ביאליק. אף כי שינויי נוסח הם מהלך מתבקש במעבר ממערכת הגייה אחת למשנה<sup>65</sup>, ואף שביאליק עצמו לא התנגד להם,<sup>66</sup> רק במקרים מועטים מאוד הופיעו בקורפוס שבחנו שינויי נוסח מזעריים שמקורם בגורמים פרוזודיים. בעיקר נרשמו חילופים בין צורות הפסק לצורות הקשר תוך שינוי ניקודן של המילים, כגון הפיכת 'אָנִי' ל'אָנִי' בשיר 'פרש' או 'מחא' ל'מחא' בשיר 'מקהלת נוגנים', כפי שצוין לעיל. סוג אחר של שינויים היה חזרה על מילים או שורות, כמו הכפלת המילה 'אפרוח' בגרסה המוכרת לשיר 'קן לציפור' כדרך למלא את החלל שנוצר בעקבות גלישתה לאחור של השורה האחרונה, או הכפלת השורות הפותחות בשיר 'נדנדה' בלחנן המוכר של סמבורסקי, החוזר פעמיים על השורות 'נד נד נד נד / רד עלה עלה ורד'. שינויי נוסח משמעותיים יותר שהוכנסו בשירי ביאליק לא נבעו בדרך כלל משיקולים פרוזודיים, אלא משיקולים אחרים, החורגים מעניינו של חיבור זה.<sup>67</sup>

הצעה להכניס תיקוני נוסח בשירי ביאליק כדרך להתאימם להגייה הדקדוקית הועלתה במפורש בידי המדקדק אברהם אברונין. 'יש ראיות [...] שביאליק לא הקפיד כל כך, אם מחברי ספרי הקריאה התאימו את שירו למשקל הנכון ע"י תיקונים קטנים, טען אברונין, ועל סמך זאת הציע 'להעז ולהכניס תיקון קטן [בנוסח שירי ביאליק], אם רק אפשר ע"י זה

65 כפי שמעיד למשל ניסיונו של יעקב כהן 'לתרגם' את שירתו האשכנזית ולהתאימה אל מערכת ההגייה החדשה שנוצרה בארץ ישראל. ראו: כגן (לעיל הערה 6).

66 אופק (לעיל הערה 14), עמ' 165-166.

67 לדוגמה שינוי נוסח מפליגים הופיעו בכמה שירים שהלחין מנשה רבינא, ובמיוחד 'ארנבת' ו'סנאי'; ראו: מ' רבינא (עורך), נשירה, ג, תל אביב 1933, עמ' 6, 9, בהתאמה. אף שהסדרתם הדקדוקית של השירים פשוטה יחסית, רבינא עשה בהם מהפכה של ממש, והציע נוסח שאינו נקי מקשיים פרוזודיים ותוכניים ואף אינו קליט במיוחד. ואמנם שני השירים הללו לא הפכו לחלק מרפרטואר השירים המוכרים, לא בלחנו של רבינא ולא בלחנים אחרים.

להשיב למלים את נגינתם [!] הנכונה.<sup>68</sup> אולם המלחינים לא נטו לקבל הצעה זו, ועל פי רוב התמודדו עם קשיי ההמרה בדרכים אחרות.

דחיית האפשרות להקל את ההמרה באמצעות שינויי נוסח בולטת בשיר 'הדב', שאברונין הצייע בו הצעת תיקון קונקרטי: המרת משקלו מטרוכאי לימבי באמצעות הניקוד 'כָּבֵד בָּשׂוּר, כָּבֵד כְּפֹת' תמורת 'כָּבֵד' שגרס ביאליק. הצעתו של אברונין מעוגנת בדקדוק המקרא: בעוד ביאליק הסתמך על אחת משלוש היקריותיה של מילה זו במקרא בצורת הנסמך ('עַם כָּבֵד עוֹן' [יש' א 4]), ביסס אברונין את הצעתו על שתי היקריותיה האחרות של המילה בטקסט המקראי ('כִּי כָבֵד פֶּה וְכָבֵד לְשׁוֹן אֲנָכִי' [שמ' ד 10]). קבלת הצעתו הייתה מאפשרת להגיע לדפוס פרוזודי פשוט ואחיד בקריאה דקדוקית של הטקסט המקורי (למעט הפזמון):

1	2	1	2	
צוֹ-עַד-צָ		עַד-וְ-הֶתֶ-רַ		פֹּת
כָּ-בֵד-בָּ		שֶׁר-כָּ-בֵד-כֵּ		פֹּת
נַפְ-צוֹ-סִי		וְרוֹת, שֶׁב־רֹ-סִ		פֹּת,
עַר-כֹּו-שָׁלְ		וְהֶן, פָּרְ-שׁוֹ-מֵ		פֹּת,
קַךְ-מוֹ-פֵ		וְנִיֹו בִ-כֵּי-לֵ		פֹּת

לעומת זאת הלחן של סמבורסקי, שבו מוכר השיר, מושתת על נוסח מקוצר הכולל רק את הפזמון<sup>69</sup> ואת שתי השורות הראשונות של הבית, אך מכפיל כל צמד שורות:

2	1	2	1	
א1		בָּא * בָּא * -		וְמִי הֵ-בָא * ,
א2		דָּ-בָא רַ-בָּא וְרַב־רַ-בָּא * !!		
ב1		בָּא * בָּא * -		וְמִי הֵ-בָא * ,
ב2		דָּ-בָא רַ-בָּא וְרַב־רַ-בָּא / צוֹ-ו		
א3		-עַד-צָ-עַד-וְ-הֶתֶ-רַ-פֹּת * ,		
א4		כָּ-בֵד-בָּ-שֶׁ-ר * ,		וְכָבֵד כָּ-פֹת / צוֹ-ו
ב3		-עַד-צָ-עַד-וְ-הֶתֶ-רַ-פֹּת * ,		
ב4		כָּ-בֵד-בָּ-שֶׁ-ר * ,		וְכָבֵד כָּ-פֹת * -תו

68 א' אברונין, מחקרים בלשון ביאליק ויל"ג, תל אביב תשי"ג, עמ' 38.  
 69 על פי נוסח 'שירים ופזמונות לילדים'. לנוסח חלופי ראו: שמיר (לעיל הערה 11), עמ' 135.



הקשות, השיר נעשה נינוח יותר, ואתו גם מעוף הפרפר, היכול לפרוש כנפיים ולרחף לו ביתר חופשיות.

הבחינה הפרוודית היא אם כן רק אחד משורה של גורמים המעורבים בתהליך ההלחנה. יתרה מזו, אין היא בהכרח הגורם המכריע בהתוויית דפוסי ההתקבלות של השירים המולחנים. חריגות פרוודיות המתגלות בניתוח אטומיסטי, המבודד את הממד הפרוודי, לא תמיד מורגשות בשיר המולחן על מכלול ממדיו. עם זאת על אף מגבלותיה הבחינה הפרוודית עשויה לספק תובנות באשר לתהליכי המרת הטעמתם של שירים, כפי שנדגים בקצרה להלן.

#### ח. השפעת הגורם הפרוודי על נוסחיהם המולחנים של שירי ביאליק לילדים

השיטה שהצגנו מאפשרת להעריך את הגבולות שבמסגרתם פעלו המלחינים בתהליך המרת הגייתם של השירים. אף שהיו חופשיים לחרוג מן הדגם הקשיח שעל פיו ערכנו את ההסדרה הדקדוקית האלמנטרית, לא היה זה חופש מוחלט: היה עליהם להתחשב בהטעמה הלקסיקלית והרטורית ובשורה ארוכה של אילוצים שמקורם במערכת הכללים הנהוגת במוזיקה המערבית, והמשתקפים רק בחלקם בהליך ההסדרה. בקורפוס כולו לא מצאנו ולו מקרה אחד שבו הלחן מממש במדויק את הדגם האלמנטרי שהציבה ההסדרה; עם זאת מרבית הלחנים נעים סביב הנוסח המוסדר והם מעין וריאציות שלו. יתר על כן, רק במקרים מועטים הצליחו המלחינים לעקוף את הקשיים שנחשפו בהסדרה או להציע להם פתרונות טובים יותר.

הדרך העיקרית שבאמצעותה התמודדו עם המעקשים הפרוודיים הייתה זו שרמזו עליה ביאליק: ניצול הכלי המוזיקלי לפיצוי על חריקות פרוודיות באמצעות גורמי בולטות אחרים. הפאזה המטרית היא רק אחד משורה של גורמים התורמים להבלטתן או להצנעתן של הברות בשיר המולחן, ובצדה פועלים גורמים כמו גובה הצליל, משכו, חילופים הרמוניים, סינקופה ועיטור מליסמטי. התחרות בין גורמי הבולטות המוזיקליים מאפשרת לתמוך במשקל הפואטי או להחליש אותו, לטשטש הטעמות יתר, הטעמות חסר, הטעמות שאינן במקומן והפוגות היוצרות קושי במישור הפרוודי. יחסי הכוחות המתקיימים בין גורמי הבולטות בשיר המולחן מאפשרים תכופות ליצור שיר קליט, שחסרונותיו האובייקטיביים אינם מורגשים ואינם נקלטים באוזני השרים גם במקרים שבהם הניתוח הפרוודי מצביע על קיומה של בעיה. כך לדוגמה בשיר 'מקהלת נוגנים' אפשרה הוספתה של מליסמה ליצור מחדש את ההקבלה שאבדה במעבר מן הנוסח האשכנזי לנוסח הדקדוקי בין 'וסי בכינור' לבין 'פסי בתוף'.

דוגמה בולטת אחרת היא השיר 'פרש', שהסדרתו התמודדה, כאמור, בהצלחה עם

מחציתו הראשונה של הטקסט, אך במחציתו השנייה העמידה דפוס פרווודי סבוך ובלתי סדיר. מלחינו של השיר, דניאל סמבורסקי, בחר להתמודד עם חוסר האיזון הפרוודי בין שני החלקים באמצעות הקצנתו. הטקסט הרציף של ביאליק חולק באמצעו לשתי חטיבות שיריות נפרדות והולחן במבנה תלת־חטיבתי (א–ב–א), שבו החטיבה הראשונה חוזרת ומסיימת את השיר:<sup>72</sup>

פְּעוֹמוֹת:	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1						
הַבְּרוּת:	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
2–1	רױךְ * בַּן טוּ-סײ-* * * רױךְ * רְ-דַ-וְהֵ-רַךְ * * * * * רױךְ * רְ-דַ-וְהֵ-רַךְ * * * * *															
4–3	רױךְ-בַּן טוּ-סײ-* * * רױךְ * רְ-דַ-וְהֵ-רַךְ * * * * * רױךְ * רְ-דַ-וְהֵ-רַךְ * * * * *															
6–5	רױךְ * רְ-דַ-וְהֵ-רַךְ * * * רױךְ * רְ-דַ-וְהֵ-רַךְ * * * * * רױךְ * רְ-דַ-וְהֵ-רַךְ * * * * *															
8–7	רױךְ * רְ-דַ-וְהֵ-רַךְ * * * רױךְ * רְ-דַ-וְהֵ-רַךְ * * * * * רױךְ * רְ-דַ-וְהֵ-רַךְ * * * * *															

למרות ההארכה, דהרת הסוס אינה הופכת להשתרכות אטית, אלא מקָצב הגאלופ נשמר באמצעות משחק באורך הצלילים בשורה הראשונה והשנייה (שאינו בא לידי ביטוי בתרשים). בדומה לכך גובה הצליל מפצה על דירוג הברות שאינו עולה בקנה אחד עם ההטעמה הרטורית: 'רוץ' אמנם חזק מ'סוסי' באופן מטרי, אך 'סוסי' בולט בגובהו ובמשכו.

לעומת זאת יש מקרים שבהם הלחן אינו עוקף את הקושי הפרוודי ואינו מפצה עליו, אלא יוצר גרסה היברידיה הכוללת הטעמות דקדוקיות ואשכנזיות גם יחד. אמנם שילובם של יסודות אשכנזיים בלחנים אינו עולה בקנה אחד עם שאיפתו של ביאליק 'ליישר את הדורי המשקל',<sup>73</sup> אך אין זו תופעה חורגת בזמר העברי של התקופה. ההפך הוא הנכון: העירוב בין דפוסי הטעמה אשכנזיים לדקדוקיים רווח מאוד בזמר, ובצד שירים המושתתים במלואם על ההטעמה האשכנזית ושירים המושתתים במלואם על ההטעמה הדקדוקית היו שכיחים בו שירים המערבים בין שתי מערכות ההטעמה.<sup>74</sup> מקצת משיריו המולחנים של ביאליק משתייכים לקטגוריה זו.

היברידיזם של הנוסח המולחן אינה נובעת בהכרח מקשיי הסדרה,<sup>75</sup> אך יש מקרים

72 מקובל לחזור על המחצית הראשונה פעמיים ברצף כך שמתקבל מבנה רחב יותר של א–ב–א (יש השרים א–ב–א, בוריאנט של א שדומה לו אך איננו זהה לו).

73 ביאליק (לעיל הערה 20).

74 רשף (לעיל הערה 12), עמ' 85–78.

75 דוגמה מובהקת לנוסח היברידי בטקסט שאין כל קושי בהסדרתו הדקדוקית היא השיר 'מעבר לים', כפי שהושר לנו בלחנו של גרשון אפרת מפי מידענים ילידי תקופת היישוב. לחן מאוחר יותר, שחיבר לשיר זה מוני אמריליו, מוותר לחלוטין על ניסיון ההמרה, ופרט להטעמה דקדוקית אחת מבוסס כולו על דפוסי הטעמה אשכנזיים. ראו: מ' אמריליו, יש פרחים, תל אביב 1985, עמ' 40.



שבהם מתבקש לתלות את מקורה בגורם הפרוודי. כך למשל בשיר 'גדוד בעיר' הותר לחנו המוכר של סימון ברזומרא הטעמות אשכנזיות במקומות בולטים בתוך מסגרת שצביונה דקדוקי בעיקרה. בהסדרה של שיר זה שהצענו לעיל שילבנו סטייה קטנה מנוסח ביאליק, והפכנו את צורת ההפסק 'רעמו' ל'רעמו'. ברזומרא בחר להותיר את צורת ההפסק על כנה, ונאלץ לממש במלעיל גם את צורת הפועל 'המו' בשורה השנייה החוזרת עמה:

נוסח מולחן				הסדרה דקדוקית			
4	3	2	1	4	3	2	1
כל * הר-חו-בו * ת * אז-ר-   ע- * * * * * מו- * * * * *	כל * הר-חו-   בות * אז-ר-ע-   ומו						
כל * המ-בו-   אות-ה-מו-ה-   מו	כל * המ-בו-   אות-ה-מו-ה-   מו						
עת-ש-בא * ~ חיל-צ-בא / ב-	עת-ש-   בא * ~ חיל-צ-   בא						
רא-שו-נ-   ה * אל-ה-ע-   ר	ב-רא-שו-   ונה * אל-ה-   עיר *						

המגנינה כשהיא לעצמה איננה מחייבת לשמר את ההטעמות האשכנזיות. בכל אחת משתי השורות הראשונות אפשר לבטל את המליסמה על הפעמה השלישית בתיבה הראשונה, כך שהטעמה הלקסיקלית תיפול על הפעמה הראשונה של התיבה השנייה, כדלקמן:

4	3	2	1	4	3	2	1
כל * הר-חו-   בות * אז-ר-ע-     מו- * * * * * ~ * * * * * * * * * * *	כל * הר-חו-   בות * אז-ר-ע-     מו- * * * * * ~ * * * * * * * * * * *						

אלא שההארכה המופלגת של ההברה האחרונה פוגמת באופיו של השיר ויוצרת צליל של געייה תמורת רעם תזמורת המצעדים הצבאית שיש לו בנוסחו המוכר. שילובם של יסודות המשקפים את הפרוודיה הביאליקית המקורית מתוך התפשרות על דקדוקיותו של השיר אפשר למלחין לא רק להיות נאמן לביאליק, אלא גם לשמר את התיאום בין תוכן השיר ללחנו. שיטת הניתוח שהצענו מאפשרת להבחין בין נוסחים היברידיים שברקעם הגורם הפרוודי לבין נוסחים היברידיים שמקורם בשיקולים אחרים.

בידוד הגורם הפרוודי שופך לעתים אור גם על הבדלי נוסח בין גרסתם המולחנת המקורית של השירים לאופן ביצועם בפי הציבור. כאמור שינויי הנוסח המשמעותיים ביותר שמצאנו בקורפוס לא נבעו מסיבות פרוודיות, אלא הוכנסו בשירים בכונה תחילה מסיבות אחרות. לעומת זאת שינויים קטנים יותר מתבהרים תכופות באמצעות בחינת הגורם הפרוודי. כך למשל בשיר 'מקלהת נוגנים' העדפנו כאמור להפוך בהסדרה הדקדוקית את הצורה 'וימחאו' לצורת הפסק כדי למתן את חוסר האיזון הבולט שהיה נוצר בין השורות האחרונות אילו נצמדנו לניקוד המקורי:

הסדרה דקדוקית על פי ניקודו של ביאליק: יצ-|אָוּ|ב־מ־חוּ-|לוֹתְ|ן-יִמ־הֶ-|אוּ\*|כֶּ\*|\*\*|

הסדרה המבוססת על שינוי בניקוד: יצ-|אָוּ|ב־מ־חוּ-|לוֹתְ|ן-יִמ־הֶ-|אוּ\*|כֶּ\*|\*\*|

הלחן העממי שבו מוכר השיר מגביר את האיוון בין השורות הללו באמצעות ריכוז מרבית ההפוגות בשני מקבצים עיקריים. אך הדבר גורם להטעמתה היתרה של וי"ו החיבור:

הנוסח המולחן: יצ-|אָוּ|ב־מ־חוּ-|לוֹתְ|\*\*|\*|ו־יִמ־הֶ-|אוּ|כֶּ\*|\*\*|

מימושו של קטע זה בפי ציבור השרים נתון לווריאציה. המילה 'יצאו' מופיעה בשני מימושים, 'יצאו', כניקודה המקורי, אך גם 'יצאו', בהתאם לנדרש לשם שמירה על רצף זמנים סביר בעקבות שינוי ניקודה של 'ימחאו' במהלך ההמרה. אף המילה 'במחולות' מופיעה בפי השרים בשני מימושים שונים: חלקם הוגים אותה ba-me-xo-lot, כניקודה המקורי, ואחרים שרים be-me-xo-lot, כמימושה של מקבילתה הבלתי מיועדת בהגייה הלא נורמטיבית הנוהגת בעברית המדוברת. בשני האופנים נוצרת זהות פרוזודית בין שני חלקי הקטע: שניהם מושתתים על מספר זהה של הברות הגויות ועל מספר זהה של הפוגות לאחר ההברות ההגויות.

נוסחיהם המולחנים של השירים נותנים ביטוי לדפוס הפרוזודי שהתקבל עם המרת הטקסט מן ההטעמה האשכנזית לדקדוקית, ומשקפים את תוצאות ההתמודדות עם הקשיים הפרוזודיים האובייקטיביים שחשפה ההסדרה. ביאליק תיאר את המשורר השרוי בעיצומה של מלאכת המשוררות ומתלבט בין אמפיברכוס לדקטילוס – ובאה 'מקהלת נוגני צבא' וכופה עליו את המשקל הטרוכאי,<sup>76</sup> ואף המלחין נאלץ בסופו של דבר לציית לדפוס הפרוזודי שנחשף בהסדרה. גם אם לכאורה יש לו אפשרות להתחמק מתכתיב זה ברמת הפעמה או התיבה, באמצעות השתרעות מורחבת או מעבר ממשקל זוגי למשולש (או להפך), ברמת משקל-העל (ההיפר-מטרום) מתגלה בדרך כלל התשתית הפרוזודית שהועמדה בפניו בעקבות החריגה ממערכת ההטעמות המקורית של הטקסט והמרתו להטעמה הדקדוקית. בידוד הגורם הפרוזודי מאפשר להבחין בין המקומות שבהם מימש המלחין את הדפוס הפרוזודי הטבוע בטקסט לבין המקומות שבהם חרג ממנו, ופותח בכך צוהר לבחינת ממדים ביחסי הגומלין שבין הטקסט לבין הלחן, שאינם תמיד גלויים לעין בהלחנה רגילה העוקבת אחר הפרוזודיה המקורית של הטקסט.

למרות כל האסטרטגיות שמנינו, הפותחות בפני המלחין מגוון דרכי התמודדות עם קשיי ההמרה, נותרות בשירים המומרים – ואפילו בידועים שבהם – בעיות פרוזודיות לא מעטות. בסופו של דבר אין בידו לספק הסבר הרמטי להצלחתו של שיר זמר לפלס דרכו

76 מתוך רשימתו של ביאליק 'לממשלת המרש', המצוטטת בידי שמיר (לעיל הערה 11), עמ' 124 והערה 5.

ולשרוד בקרב הציבור למרות אבני הנגף הפרוודיות הפזורות בו. תמיד קיימת האפשרות שהצלחתו נובעת מקליטתו המוזיקלית, תוך התעלמות מבעיות התמליל שהוא מציב.

#### ט. אחרית דבר

המלחינים נענו לאתגר שהציב ביאליק לפתחם וכתבו עשרות לחנים לשירי הילדים שפרסם. אגב כך ניסו להמיר את הגייתם להטעמה הדקדוקית.<sup>77</sup> המרה זו הייתה אחת הדרכים לשמר אוצרות תרבות באמצעות שילובם בסביבה העברית שניסו יוצרים ומחנכים ליצור בעבור דוברי העברית כבר מן הגיל הרך. תהליך המרה בהיקף דומה לא חל בשירת ביאליק ואף לא בשירי העם שלו, ואין לו מקבילות בשירי הילדים שחיברו משוררים אחרים שפעלו במקביל לו. היקף המפעל משקף הן את מרכזיותו של ביאליק, הן את תפיסת הזמר ככלי בעל חשיבות עליונה להקניית השפה וכרכיב מרכזי ביצירתה של תרבות עברית.

על אף המאמצים שהושקעו במפעל זה, בטווח הארוך הייתה הצלחתו מוגבלת. מרבית שירי ביאליק שהולחנו בהתאם להגייה הדקדוקית כלל לא הופצו בגרסתם המולחנת, אף שרבים מהם אינם רק קליטים לאוזן, אלא גם עומדים בהצלחה בניתוח ביקורתי קפדני. מבין הנוסחים המולחנים שהופצו בציבור שרדו רק מעטים לאורך זמן, ובהם 'דגנדה' ('נד נד'), 'פרש' ('רוץ בן-סוסי'), 'הפרח לפרפר' ('פרפר פרפר פרח חי') ו'מקהלת נוגנים' ('יוסי בכינור'). אלו שמרו על מעמדם ברפרטואר השירים לגיל הרך, ודומה שמידת ההיכרות עמם כיום אינה פחותה משהייתה בראשית ימי היישוב היהודי בארץ. לעומתם שירים אחרים היו פופולריים במשך תקופה מוגבלת, ולאחר מכן נשכחו ואינם זכורים עוד אלא למעטים, ובהם למשל 'מאחורי השער' ('בת יונים הומייה'), 'ציפורים ודובדבן' ('ציץ ציץ ציץ') ו'מעבר לים'. יתרה מזו, בעשורים האחרונים נזנח מפעל ההמרה, ונראה כי מלחינים ומבצעים נמשכו דווקא אל האופי הארכאי של השקילה האשכנזית.<sup>78</sup> הצלחתו החלקית של מפעל ההמרה מאירה נדבך אחד בתהליכי ההתהוות הסבוכים של רפרטואר הזמר העברי, ורומזת שייתכן כי דווקא להלחנה העוקבת אחר התכתיבים הפרוודיים של הטקסט, ואינה נאבקת עמם, סיכויים טובים יותר להעמיד תוצרים בני קיימא.

בחינת כלל שירי ביאליק המולחנים מצביעה על כך שחששותיו שהלחנה אשכנזית

77 בין הרבים שנתנו ידם למפעל זה הגדיל לעשות נרדי, אשר הלחין בשיטיות את כל 69 שירי 'שירים ופזמונות לילדים', וכן את 'מה אוכלת חמוטל'.

78 כך למשל הציץ אמריליו גרסה חדשה ל'מעבר לים' הנוטה בכיורר להטעמה אשכנזית (ראו לעיל הערה 75). ונעמי שמר הלחינה מחדש את 'קומי צאי' של ביאליק ואת 'אומרים ישנה ארץ' של טשרניחובסקי בהתאם לדפוס ההטעמה האשכנזי המקורי, ראו: נ' שמר, סימני דרך: 121 שירים נבחרים, אור יהודה תשס"ג, שירים 79 ו-80 בהתאמה. אף גרסתה ההיברידיית של ריטה ל'הכניסיני תחת כנפך' של ביאליק משתלבת בדפוס זה.

תוריד את שיריו לתהום הנשייה לא התאמתו. עד היום מושרים כמה משיריו על פי הטעמתם המקורית, כגון שירי העם 'לא ביום ולא בלילה' או 'בין נהר פרת ונהר חידקל'. השיר המסמל אולי יותר מכול את ניצחון הטעמה האשכנזית הוא 'אל הציפור', המוכר עד היום בלחנו האשכנזי, בעוד הלחן הדקדוקי שחיבר אברהם צבי אידלזון לנוסח מעובד של טקסט זה נשכח כליל. הלחנתם של שירים שנכתבו במקורם בהגייה האשכנזית אכן שימשה אמצעי לשילובם בעולמם התרבותי של דוברי העברית המודרנית, אך בניגוד לציפייתו של ביאליק כי תסייע להמרתם ל'הגייה הנכונה', עיקר פעולתה היה בשימורם כמובלעת של הטעמה אשכנזית בתוך תחומי הזמר.