

טקסט והעיר הגדולה - שני דיוקנאות של תל אביב בלחנו של יוני רכטר מירב מירון דבוייריס

מבוא

שני נושאי עיסוקי הראשיים במאמר זה הם שפתו המוזיקלית של יוני רכטר והעיר תל אביב, וליתר דיוק האופן שבו השניים נפגשים במסגרת סוגיית יחסי מילה וצליל בשניים משיריו הידועים של רכטר.

רבות דובר ונכתב על המרחב העירוני בכלל ועל העיר תל אביב בפרט, כעל מרכז תרבותי שוקק חיים מחד גיסא, וכעל מפגע סביבתי הגורם לניוון מנטלי ולעתים אף למחלות נפש בקרב תושביו, מאידך גיסא.¹ נתן אלטרמן ועלי מוהר התייחסו לנושא הן בשירתם והן בכתיבתם הפובליציסטית. יתר על כן, השניים, וגם רכטר עצמו, קשורים קשר הדוק לתל אביב, אם כמקום שבו התגוררו כל חייהם או חלק נכבד מהם, במקרה של אלטרמן, ואם כמושא לפועלם היצירתי. נקודת המפגש בין שני המשוררים למלחין היא השיר המולחן. במאמר זה אדון בשני שירים: הראשון, 'יום יפה', הוא מראשוני השירים שכתבו יחד מוהר ורכטר. השני, 'ערב עירוני' מאת אלטרמן, שייך לקטגוריה בתחום המוזיקה הפופולרית הישראלית המכונה 'שירי משוררים'.² כלומר, אין מדובר בפזמון המיועד להשתדך ללחן, כי אם בשיר העומד בפני עצמו ולעתים אף 'מתנגד' להסדרה מוזיקלית

- * תודתי נתונה לפרופ' נפתלי וגנר על תרומתו הרבה למאמר זה.
- 1 כרמלה יעקובי-וולק, 'חשיפה כפולה - הגג התל-אביבי', בתוך: עודד היילברונר ומיכה לוין (עורכים), **העיר הישראלית: העיר העברית האחרונה?**, רסלינג, תל אביב 2006, עמ' 160. (ספרם של היילברונר ולוין עוסק לאו דווקא בתל אביב מנקודות ראות שונות, ובהן גם הפן הציוני האידאולוגי. ראו שם גם מאמריהם של צבי אפרת, 'ישראל כמגלופוליס', עמ' 71-83, ועודד היילברונר, "מחאה דרך טקסים", תרבויות משנה של צעירים ישראלים, עמ' 113-141.
 - 2 דוגמאות התווים המופיעות במאמר, כמו גם ההפניות למספרי תיבות, לקוחות מן המקורות הבאים: 'יום יפה' מופיע בספר יוני רכטר, **מנגינות**, יוסף שרברק בע"מ, תל אביב 2006; 'ערב עירוני' מופיע בספר יוני רכטר, **מבחר שירים 1981-1991**, יוסף שרברק, תל אביב 1996. מטעמים טכניים חלק מדוגמאות התווים הועתקו מספריו של רכטר באמצעות תוכנת תיווי. בכמה מהן בחרתי להשמיט את תפקידי הפסנתר ו/או הקול אשר משתייכים לפראזות אשר מגיעות אחרי או קודמות לזו שנידונה באמצעות הדוגמאות. במקרים כאלה יצוין בכותרת הדוגמה כי מדובר בפרטיטורה חלקית.

כלשהי.³ המשותף לשני השירים הללו, מלבד זהות מלחינם, הוא עיסוקם במרחב העירוני התל-אביבי. על רקע זה בולט השוני בין השניים, שכן המשוררים נוקטים גישה שונה בתכלית זה מזה בנוגע למרחב העירוני. ההשוואה במאמר מתבססת על יחסי מילה וצליל, קרי אופן ייצוגו המוזיקלי של רכטר את עמדות הדוברים השיריים ביחס לנוף העירוני.

שני נדבכים מרכזיים יש לדיון. הראשון הוא קו התפר שבין פרוזודיה למוזיקה, אשר מהותו היא ניסיון להתחקות אחר תהליך יצירתו של השיר המולחן על בסיס נתוני הטקסט.⁴ במאמר אעשה זאת באמצעות הצעת הסדרה משקלית וריתמית פשוטה ככל האפשר של הטקסט והשוואתה לגרסה המולחנת של רכטר, בניסיון לעמוד על יתרונותיה האמנותיים של גרסה זו. המהלך האנליטי של ההשוואה בין ההסדרה והגרסה המולחנת שאוב מנפתלי וגנר, שכתב על הקשר שבין פרוזודיה למוזיקה בשירי סשה ארגוב. עם זאת, התיווי של שיטתו הומר לכתב התווים המסורתי לצורך ייצוג ההסדרה.⁵ הנדבך השני עוסק באמצעים המלודיים וההרמוניים שנוקט רכטר בעיצוב פרשנות הטקסט.

'יום יפה'

הפזמונאי והפובליציסט עלי מוהר, שרכטר הלחין את שירו, היה תל-אביבי בכל רמ"ח איבריו. זאת לא רק משום שנולד בתל אביב והתגורר בה כל ימיו, אלא גם בשל אהבתו הרבה אליה, שהתבטאה גם בכתיבתו הפובליציסטית, ובפרט בטור 'מהנעשה בעירנו' אשר התפרסם בעיתון העיר. הדברים שכתב על 'יום יפה' לכבוד גיליון האלף של העיתון העיר מבטאים את הקשר המיוחד שלו לתל אביב:

קשה לבחור מקום אהוב אחד ויחיד בעיר שבה גדלת ובה חיית כל ימיך, אבל פעם, די מזמן, כתבתי עם יוני רכטר שיר שנקרא 'יום יפה', ובו, בשלוש עונות שנה, בשלושה זמנים של היום, מתוארים שלושה מקומות, בעיר שלמרות ששמה אינה נזכר, אינה יכולה להיות אלא תל אביב. עצי האשל בבוקר החורף שבבית הראשון הם עצי שדרת קרן קיימת, היום בן-גוריון, שלאורכה הלכתי במשך שמונה שנים בוקר-בוקר לבית הספר. הצהריים והקיץ שייכים לי, שתל אביב לא תתואר בלעדיו, ואילו הרחוב הגדול ובית הקפה שמופיעים בערב הסתיו שבבית האחרון הם רחוב דיזנגוף ובית הקפה ורד שבפינת קרן קיימת, שם נהג אבי לשבת מדי יום לאספרסו של אחר הצהריים, ושם עוד הספקתי לשבת איתו כמה פעמים בנערותי לפני שמת בדמי

3 כוונתי ל'תרגום' הפן הפרוזודי של הטקסט (משקל פואטי וכו') למשקל ולמקצב מוזיקליים.

4 ראו Fred Lerdahl, 'The Sounds of Poetry Viewed as Music', in: Robert J. Zatorre and Isabelle Peretz (eds.), *The Biological Foundations of Music (Annals of the New York Academy of Sciences, vol. 930)*, New York Academy of Science, New York 2001, pp. 337-354. Reprinted with revisions in: Idem (eds.), *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford University Press, New York 2003, pp.413-430

5 ראו נפתלי וגנר, את המלל את הלחן ואת מה שביניהם: משקל פואטי ומשקל מוזיקלי בשירי סשה ארגוב, מוסד ביאליק, ירושלים 2004.

פרשנותו של רכטר שונה (דוגמה שלוש). הטעמתן של מילות הקטע מוחמצת תדיר כתוצאה מריבוי הסינקופות. למשל, ההברה האחרונה במילים המלרעיות 'עולה' ו'מהיר' אינה מוטעמת, כמו גם ההברה הראשונה במילה המלעילית 'שחף'. עם זאת, לדעתי אין מדובר בחריגה מתכתיבי הטקסט הפרוזודיים, אלא בתופעה הנובעת ממקורות ההשראה הג'אזיים בסגנונו של רכטר. אפשר לסנכרן את הסינקופות ב'יום יפה' עם הפעמות המשקליות בקלות יחסית, ובכך לחשוף כי למעשה ההברות המקופחות זוכות להטעמה תקינה.⁹

דוגמה 3: 'יום יפה', תיבות 26-34 (פרטיטורה חלקית)

ההשוואה בין שתי הגרסאות לעיל מלמדת כי עיקר ההבדל ביניהן מתמצה באופן המעבר ממשפט למשפט. בדוגמה שתיים ההפסקות חוצצות בין המשפטים, ובלחן של רכטר המשפטים כמו נשפכים האחד לתוך השני. זאת הודות לריכוז ההפסקות בסוף חלקו הראשון של הבית המולחן, בניגוד לפיזורן השוויוני לכל אורכו, כפי שקורה בהסדרה.

9 מירב מירון, 'איך שיר נולד? יחסי מילה וצליל בשירי יוני רכטר', עבודה סמינריונית, האוניברסיטה העברית בירושלים 2009, עמ' 4-5, 7.

כך יכול רכטר להדגיש את הרשמים החושיים. הדובר בשיר כמו בולע בעיניו את מעוף השחף המהיר על רקע היום העולה, בעוד עיבוד הנתונים המילולי מחפה על הפיגור הקל אחר ההתרחשות בשטף מילים בלתי פוסק. תזזיתיות הרשמים המתקשרים לחוש הראייה מפנים בסוף חלקו הראשון של בית זה את מקומם להשפעת האוויר הצונן על הדובר. הדיווח על נתוני הבוקר החדש מתבטא בתנועה מתמדת בשמיניות (כך בפסנתר; בקו המלודי משולבות הפוגות קלות בדמות סינקופות אשר עדיין משמרות בכל זאת את התנועה הריתמית המתמדת) להכלת שטף המילים המתארות, אך תחושת הקור כמו משתקת את רצף המחשבות של הדובר. הדבר מתבטא לא רק בקו המלודי אלא גם בתפקיד הפסנתר, המכיל שינוי בגוון ההרמוני. זה מאפשר למוזיקה להוסיף רובד פרשני לטקסט, הגע בין תיאוריות צבעוניות חושיות של המרחב הסובב לתחושות שהוא מעורר בדובר בבית הראשון מוקדשת תשומת לב הדובר לקרירות הבוקר החורפי. בבתים הבאים מגוון הדובר את מושאי ההתבוננות. בחציו הראשון של הבית השני החום הקיצי עוצר את שטף מחשבותיו של הדובר, ואילו בחציו השני, כמו גם בסוף הבית השלישי, מדובר שוב ברשמים ויזואליים המצויים במוקד תשומת הלב: אור השמש המרצד בכוס הגוזו (וטעמו החמוץ של המשקה) וענן הזהב השט בקצה מערב, בהתאמה. ההתרחשות בסוף הבית האחרון ממחישה את הפער בין הופעתם הבורזמנית של גירויים חושיים שונים ושחזורם כמחשבה מילולית אצל הדובר. חוסר הסנכרון בין הפרזות המוזיקליות והמשפטים הטקסטואליים מגיע כאן לשיאו. בכל בתי השיר ישנה הפרדה מוזיקלית בין צמד המילים המבודדות (החותמות את שני חלקי הבתים) למשפט שקדם להן, שאליו הן מתקשרות מבחינה תחבירית. כפי שאפשר לראות בדוגמה שלוש, המילים 'ועכשיו האויר' משתייכות מבחינה מלוֹ-הרמונית וריתמית לשורות שקדמו לו, בעוד צמד המילים 'צונן' ו'קריר' הן ישות מוזיקלית נפרדת, אף על פי שברור כי מדובר ביחידה תחבירית אחת: 'ועכשיו האויר צונן, קריר'.

בבית השלישי מוקצן חוסר הסנכרון, כיוון שההפרדה התחבירית בין השורה 'בקצה מערב' (המקבילה ל'ועכשיו האויר') ובין המשפט שקדם לה מובהקת. זאת בניגוד לבתי השיר האחרים, שבהם השורה הקודמת למילים המבודדות מתקשרת לקודמותיה. כך, למשל, המשפט 'ועכשיו האויר צונן, קריר' הוא חלק מיחידה תחבירית גדולה יותר: 'גשמי הלילה פסקו ועכשיו האויר צונן, קריר'. בדוגמה ארבע שלהלן מופיע חציו השני של הבית האחרון בטורים שיריים בהתאם להיגיון התחבירי של משפטיו. ואילו הפרזות המוזיקליות מסומנות על ידי קווי תיבה (תווי הקטע מצויים בדוגמה 13).

דוגמה 4: מבנה תחבירי לעומת מבנה מוזיקלי בבית השלישי

וכבר ריחו באויר ושולחו רוחותיו | להאפיר את העיר
ובקצה מערב | ענן זהב

הפרשנות הריתמית-פרוזודית של רכטר מפליאה להמחיש את הדואליות שבין קצב החיים העירוני המהיר ומחשבותיו המואצות של הדובר בעקבותיו מחד גיסא לבין היקסמותו מרשמים שהוא בוחר לבודד (ולכן גם את פרישתו הרגעית מקצב חיים זה) מאידך גיסא. עתה אבחן את תרומתו של הפן המלוֹ-הרמוני למהלך הפרשני של רכטר. השיר מושתת על המערכת הפנטטונית הנפוצה 1-2-3-5-6, המיתרגמת בטונליות הנוכחית, פה מז'ור, למאגר הצלילי הבא:

דוגמה 5: התשתית הפנטטונית של 'יום יפה'



המבוא האינסטרומנטלי, המובא בחלקו בדוגמה 6 שלהלן, משמש מעין הצהרת כוונות בעניין זה. החריגה היחידה מכך היא ה־Bb המופיע בתיבות הזוגיות, אולם אף כי קשה להכתירו כצליל תחליף ל-G, אי־אפשר להתעלם מן הצביון הפנטטוני של פיגורציה זו. עם זאת, הפוטנציאל הפנטטוני מתממש במלואו לראשונה במוטיב המופיע בתיבות 5-8, אשר דמיונו לתחילת השיר 'גשם משמים' הולמת להפליא את שרידיהם של גשמי הלילה המוזכרים בבית הראשון. אם כן, עוד טרם החל השיר רכטר מבסס את הלך הרוח הפסטורלי־אורבני שלו באמצעות שימוש בפנטטוניקה הודות לקונוטציות החוץ־מוזיקליות המזהות אותה עם תיאורי טבע.

הקולות הנוספים שמצטרפים אליו שומרים אף הם על המאגר הצלילי הנ"ל, עד תיבה 13. המסגרת הפנטטונית מופרת בתיבה 21, כאשר המאגר הצלילי מתרחב והופך כרומטי. אולם ההתרחשות המשמעותית ביותר בהקשר זה היא הופעתו של Ab בתיבה 18. לצליל זה, המתפקד כאן כ־Blue Note רגעי, נכון תפקיד מבני מרכזי במהלך השיר.

דוגמה 6: 'יום יפה', תיבות 1-18

הופעתו המשמעותית הבאה של Ab מתרחשת בתיבה 31, בד בבד עם תוספת פתאומית של צלילים זרים בתפקיד הפסנתר (ראו דוגמה שלוש). עם זאת, גם כאן נותר רכטר נאמן לשלד הפנטסטוני של השיר: צלילי האקורד Ab₁₁ (סביר להניח כי מדובר באקורד מז'ורי, אם כי הט' רצה אינה מופיעה במפורש), החולש על תיבות 31-32, נובעים מהזות המערכת הפנטסטונית הפותחת כלפי מעלה בחצי טון.

דוגמה 7

א. המאגר הפנטסטוני לאחר טרנספוזיציה ב. אקורד Ab₁₁



מנקודת מבט הרמונית גרדא, השינוי במעמדו של Ab מ־Blue Note בתיבה 18 לצליל יסודי באקורד בתיבה 31 הוא בגדר 'אמנציפציה של ה־Blue Note', קרי ביסוסו של צליל זר כקונסוננס על ידי הרמונו כדרגה מונמכת.¹⁰ בהקשר התוכני נראה שעיקר תפקידו של האקורד הוא בשינוי הגוון ההרמוני לצורך המחשת אוויר הבוקר הצונן. אין זאת אלא מפני שריבוי הבמולים הפתאומי, הנובע מהופעתה של הדרגה ה־III המיקסטורלית (קרי הדרגה ה־III של הסולם הפרללי של הטוניקה - פה מינור), מזוהה כאן עם התקדרות טונלית ואקלימית כאחד, בהתאמה עם הבוקר החורפי המתואר בטקסט.¹¹ דבר זה יפה גם לעננות הסתווית בבית האחרון, ואילו בבית השני נרתמת צבעוניותו המיוחדת של האקורד להמחשת משחקי הצבע של אור השמש בכוס הגוזו (דבר המחפה על חוסר ההתאמה של ההתקדרות ההרמונית לעונת הקיץ). זרותו של אקורד ה־Ab לקונטקסט הטונלי של השיר עד עתה, כמו גם קטיעת שטף השמיניות בתפקיד הפסנתר לטובת סינקופות, חוברים לריכוז ההפסקות לצורך מימושם המוזיקלי של רשמים אלה. עם זאת, בביסוסו של אקורד ה־Ab על תשתית פנטסטונית רכטר כמו מזכיר למאזין כי גם הגירויים העוברים תהליך הזרה כתוצאה מהתמקדות הדובר בהם בעזרת אקורד זה, שייכים בכל זאת למרחב הטבעי המאכלס את הגירויים הפה מז'וריים (השורות הפותחות את כל אחד מהבתים מולחנות בסולם זה).

גם בפזמון, בדומה לבתי השיר, קיימת אפשרות הסדרה העוקבת אחרי תכתיבי משקל

10 המונח 'אמנציפציה של ה־Blue Note' כפרפרזה על המונח השנברגי 'אמנציפציה של הדיסוננס' לקוח מספרו של נפתלי וגנר, הביטלס: שבע השנים הטובות, מאגנס, ירושלים 1997, עמ' 314.

11 זה יוצר זיקה בין שירו של רכטר למסורת הליד במוזיקה המערבית האמנותית. כך, למשל, במספר לא מבוטל משרי מחזור מסע חורף של שוברט מופיעות דרגות (לעתים קרובות הטוניקה עצמה) השאובות מן המינור הפרללי והרלטיבי בהקשר לחורף בהווה שבו מצוי הדובר. ראו: Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1991

ה-6/8, אלא שהתוצאה אינה זהה בשתי שורות הפזמון בגלל מספר ההברות השונה בכל אחת מהן. דבר זה מטרפד את אפשרות ההלחנה שלהן כפריודה מוזיקלית.

דוגמה 8: הסדרת שורות הפזמון מתוך 'יום יפה'

קו-קום-מ עוד אין - ו זה - ה גע-ר - ה כמו פה - י גע-ר אין - ו

פה - י נו - מ

גרסתו של רכטר:
דוגמה 9: 'יום יפה', תיבות 42-49

C¹¹ Am⁷ Dm⁷ Gm⁷ C¹¹ F Eb/F E/F

זה-ה גע - ר - ה כמו פה-י גע-ר אין אין אין - ו

F F[#]/F Am⁷ Dm⁷ Gm⁷ C⁷ 1. F

פה - י נו - מ - קו-כמ קום-מ עוד אין אין אין - ו

הסדרת הפזמון מבוססת על ההנחה, שרכטר עצמו אישר את תקפותה, כי החזרה על המילה 'אין' המופיעה בשיר המולחן היא חלק מפרשנותו המוזיקלית לטקסט ונפקדת מהמלל המקורי של מוהר. זאת משום שחזרה מעין זו חסרת משמעות מנקודת ראות סמנטית גרדא. עניין זה מדגיש את הכוח הקומפלימנטרי של המוזיקה בצירופה לטקסט. הכפלה ושילוש הופעתה של המילה 'אין' (בשורה הראשונה והשנייה של הפזמון,

בהתאמה) אינה משנה את משמעותו של המשפט, אולם היא ממחישה את התלהבותו של הדובר מראות עיניו. הופעתה של המילה על צליל הפסגה D מקרבת אותה לאופיה של קריאת התפעלות, הגם שצליל זה הוא חלק מפרזה פנטטונית המועשרת על ידי נוכחותו של ה־Bb, בדומה למבוא האינסטרומנטלי. החזרה לשימוש במאגר זה לאחר החריגה ממנו בבית ממקדת את תחושתו של הדובר ביחס לרשמים החושיים שסיפקה לו הסביבה ומבססת אותה כפסטורליה אורבנית. יתר על כן, החזרה על המילה 'אין' מאפשרת לרכטר לבנות פריודה קלסית שבה המשפטים המולחנים הם antecedent ו־ consequent (פסוק פותח ופסוק סוגר). זאת, כאמור, הודות למשחק בכמות החזרות של המילה בכל משפט, היוצר זהות במבנה הפרוזודי שלהם אשר לא היתה קיימת אלמלא כן.

במישור ההרמוני, זהו המקום היחיד בשיר שבו מעורבות באופן מפורש דרגות המשנה ההרמוניות iii, vi ו־ii. אלה מופיעות במסגרת סקוונצת descending 5th המחזקת את תחושת הכיוונית הטונלית.

דוגמה 10: רדוקציה הרמונית, תיבות 43-45

iii7 vi7 ii7 V7 I

ההגעה לצליל הפסגה על ידי קפיצה בנונה (ninth), כמו גם הנחיתה הדיסוננטית עליו במסגרת הדרגה ה־iii, מדגישה את התלהבות הדובר. החריגה מחוקי הובלת הקולות בקטע זה (כמו גם התחלתה הבלתי שגרתית של הסקוונצה על ה־III) מקבילה במידת מה לחריגה מהנימה המאופקת של הדובר בבית לטובת הצהרת אהבה גלויה למרחב העירוני, והכיוונית המתקבלת הודות לסקוונצה ולפריודה מקנה להצהרה מעין שלמות חגיגית.

הצבעוניות ההרמונית שבה נתקלנו במהלך השיר מצטרפת להמחשת התרשמות הדובר. בתיבות 45-46 יוצר רכטר זיקה לתווה אקורדית מקבילה וכרומטית על רקע נקודת עוגב בתיבות 21-26 החותמות את המבוא, כמו גם לריבוי הצלילים הזרים באקורד ה־Ab המועשר באמצע הבית ובסופו (ראו דוגמה שלוש). רכטר כמו מפרש את המילים 'הרגע הזה' כביטוי הכולל את הרשמים אשר בודדו באמצעות האקורד, כמו גם על ידי מוהר באופן ויזואלי בשיר, כפי שראינו בדוגמה מספר אחת.¹² זאת הודות לדמיון באסטרטגיית ההלחנה, שבה מרוכזות ההפסקות בסופי משפט או באמצעי בתים

12 המאפיינים הגרפיים של הטקסט תואמים לאלה המופיעים הן בספר השירים רכטר, מנגינות והן במילות השיר באלבום התכונות (הד ארצי, 1979).

ומזוהות עם אקורדים מועשרים.

ברבים משיריו רכטר משתמש באינטרלוד אינסטרומנטלי כדי לבצע מודולציה. במקרה זה מדובר בהעתקת ההתרחשות המלו־הרמונית בחצי טון כלפי מעלה בבית האחרון. הן השימוש באינטרלוד (המכונה בדרך כלל bridge, גשר) והן העתקת ההתרחשות המלו־הרמונית בחצי טון כלפי מעלה הן פרוצדורות מקובלות מאוד בעולם המוזיקה הקלה, אולם השילוב של השתיים כאן מקנה להן ערך מבני נוסף. עצם השימוש באינטרלוד (הלובש בהקלטה ובתווים צורת אלתור ג'אזי) לצורך מודולציה מבדיל בין כתיבתו של רכטר ובין מלחינים רבים אחרים, המסתפקים באקורד מעבר בודד לשם כך. אולם חשוב מכול, אקורד ה- $G\#m7$ בתיבה 67, המשמש כ- $ii_7/F\#$, הוא הרמון מחודש של ה- Ab שבו נתקלנו הן כ-Blue-Note והן כבסיס ל- Ab_{11} , ברישום אנהרמוני.

דוגמה 11: 'יום יפה', תיבות 67-68

אם כן, אותו Ab על חזרותיו שימש רמז מטרים למודולציה לאורך השיר כולו. יתר על כן, המעבר הפתאומי לקלידים השחורים בפסנתר יש בו משום הכנה לטוניקה החדשה, פה דיאז מז'ור, כפי שניתן לראות בדוגמה 11, שכן צליליה נרמזים בצליליו הזרים של אותו אקורד Ab מועשר (ראו גם דוגמה שלוש, תיבות 31-32):

דוגמה 12: זהות אנהרמונית בין צלילי הטוניקה בבית השלישי ובין הצלילים הזרים ב- Ab_{11}

המעבר מן האינטרלוד לבית האחרון הוא התגלמות חשיבותו של האקורד הזה בשיר, אולם אנו עתידים לפגוש אותו שוב בהמשך. בבית זה מזכיר רכטר התרחשויות הרמוניות אשר הופיעו קודם לכן בשיר (השוו בין תיבות 76-77 מתוך דוגמה 13 שלהלן ובין תיבות 45-46 מתוך דוגמה 9), ואקורד ה- Ab מצטרף כאן למגמה זו. בתיבה 80 מופיע האקורד הפנטטוני בצמוד לריכוז ההפסקות, כמו בבתים הקודמים. אלא שהישנותו בטונליות

החדשה היא בגדר 'חריגה ממוסכמת החריגה' אשר התגבשה בתחילת השיר, שכן הפעם צלילי האקורד הם חלק אינטגרלי ממדרגות הסולם.

דוגמה 13: 'יום יפה', תיבות 75-82 (פרטיטורה חלקית)

The musical score consists of three systems. The first system has a vocal line with lyrics "א - א - ה - ל תיו - חו - רו חו - שול - ו וויר - א חו - רי כבר - 1" and piano accompaniment. Chord symbols above the vocal line are C#7, Ebm, E, Bbm/F, F#7(add9), and G+7. The second system has a vocal line with lyrics "הב - 2 נן - ע רב - ע - מ צה - ק - 1 עיר - ה את פיר" and piano accompaniment. Chord symbols above the vocal line are Abm7, Bbm7, C#m/Eb, Eb7, Gb/Ab, and G/A. The third system shows a vocal line with a whole note rest and piano accompaniment with a Bm9 chord symbol.

התזמון של אזכור טונלי זה אינו מקרי, שכן הבית האחרון מוקדש, כזכור, לבוא הסתייגות. תיבות 77-76, על הצלילים המונמכים המופיעים במסגרת ההווה הכרומטית (למשל E כדרגה VII מונמכת בסולם F#) תואמות להפליא את רוחותיו המאפירות את העיר, ומתוכן בולט במיוחד האקורד Ab, שבו משתמש רכטר להמחשת המילה 'ענן'. אפשר להבחין בהקבלה מסוימת בין המחזוריות

המעגלית של עונות השנה ושעות היום המאוחדות בטקסט של מוהר (מחזוריות שביטויה המובהק ביותר הוא הופעתו המחודשת של הענן אשר נעלם מעל פני העיר בבית הפותח) ובין האזכור הטונלי בתיבות 76-77, ובפרט בהופעותיו החוזרות ונשנות של ה-Ab (כצליל בודד וכאקורד) לאורך השיר. כפי שהענן שב לפקוד את העיר בסוף השיר, כך משמעותו המקורית של האקורד כסממן התקדרות זוכה לביסוס מחודש באותה נקודה, הפעם כחלק מסביבה טונלית-אקלימית סתוית.

המאגר הפנטטוני מתקשר בספרות המוזיקה המערבית לתיאורי טבע לעתים מזומנות. דוגמאות לכך אפשר למצוא הן באופרות של וגנר והן בשיריהם של הביטלס.¹³ אולם נראה כי הדוגמה הקולעת ביותר, לפחות בין נכסי צאן הברזל של המוזיקה המערבית האמנותית, מצויה בפרק הפותח את הסוויטה הראשונה מתוך פר גינט מאת גריג. כפי שאפשר להסיק מכותרתו (Morning Mood), המלוס הפנטטוני של פרק זה מתאר את הבוקר העולה על כפרו של גיבור המחזה (גריג עצמו העיד שהיצירה אינה עוקבת במדויק אחר פרטי העלילה).

ב'יום יפה' מעתיק רכטר את הקונוטציות החוץ-מוזיקליות של הפנטטוניקה מן הכפר אל העיר, ובכך יוצר יחד עם מוהר פסטורליות אורבנית. הנוף המתואר בשיר הוא עירוני לעילא ולעילא, ובפרט בבית הראשון והאחרון המתארים את לב לבה של תל אביב, כפי שהעיד מוהר עצמו. המלוס הפנטטוני מפרש אותו כסביבה טבעית ומרגיעה ולא ככרך מאיים. לכאן מתקשרת בחירתו של מוהר שלא להדגיש את מבני הבטון והרחובות הסואנים המרכז תל-אביביים, כי אם להציג סדרת תמונות שבהן הטבע והעיר דרים בכפיפה אחת; רק בחציו השני של הבית הראשון מופיע לראשונה אזכור מפורש לעירוניות.

שיריהם של ע' הלל, אדריכל נוף במקצועו ומשורר אשר 'עיצב בשיריו סביבה עירונית ידידותית עם פירות של ירק- עצים ועציצים', וסשה ארגוב, אשר לחניו 'מתמקדים בתיאור מוסיקלי של הפעילות המתרחשת בתוך התפאורה האורבנית',¹⁴ על אהדתם הברורה את העיר הישראלית הצעירה, הם תקדים בולט ל'יום יפה'. בין ששירים אלה עמדו לנגד עיניהם של מוהר ורכטר בכתבת שיר זה ובין שלא, הם היטיבו להביא את השילוב בין העירוניות לטבע בשיר 'יום יפה' לכלל סינתזה של ממש.

'ערב עירוני'

בדומה למוהר, גם מרחב המחיה של אלתרמן היה עירוני במובהק. פרט להפוגה במהלך לימודי האגרונומיה בצרפת, אלתרמן היה תל-אביבי מנעוריו ועד מותו, וגם שנות ילדותו עברו עליו בערים כגון ורשה, מוסקבה, קייב וקישניב (ממצה ביותר בהקשר זה היא אמירתו המפורסמת של אלתרמן, 'אלמלא הייתי אדם הייתי רוצה להיות רחוב'). הנוף העירוני, התל-אביבי בפרט, מופיע תדיר בכתבתו. הוא כתב טור בשם 'סקיצות תל-אביביות' בעיתון דבר, ופזמונים כגון 'בכל זאת יש בה משהו', המסנגר על קלילותה של תל אביב ומציג אותה בנימה מחויכת ואוהדת.

השיר 'ערב עירוני' נכתב בשנות השלושים, לאחר חזרתו של אלתרמן לארץ מלימודי האגרונומיה בננסי, צרפת, ולאור נוכחותה הבולטת של תל אביב בכתבתו בחרתי להתייחס לשיר זה כאל סקיצה

13 בעניין זה ראו וגנר, הביטלס: שבע השנים הטובות, עמ' 240-242.

14 נפתלי וגנר, 'חתולים, מרפסות ואנטנות גם: דיוקן העיר העברית על פי ע' הלל וסשה ארגוב', בתוך: היילברונר ולוין (עורכים), העיר הישראלית: העיר העברית האחרונה?, עמ' 146, 157.

תל-אביבית נוספת. הסופר והעורך רן יגיל מתייחס לשיר באופן דומה:

יכול אדם לטעון ובצדק, מניין לך שזה שיר על תל אביב, אין אזכור בשיר למשהו ספציפי תל-אביבי המוכר לנו, סימן, ציון דרך, וכמובן אין העיר העברית הראשונה נזכרת בשמה. אבל כשקראתי בסוף שנות התשעים את הרומן הגנוז חולות כחולים של המתרגם, המשורר והסופר הסוריאליסטי, מנשה לוי, אשר נכתב ב-1929, חשבתי כל הזמן על 'ערב עירוני' של נתן אלתרמן [...] צאו וחשבו עד כמה האווירה התל-אביבית בשיר 'ערב עירוני' מצוירת בקווים סוריאליסטיים בנוסח חולות כחולים. שימו לב לשורות: 'אספלט כחול מלמטה', 'לנאות מראה כחולים נלך נא', 'ורחוב כמנהרה של תכלת'. זה לא מופרך כלל וכלל, כי הלילה התל-אביבי המגיע משפת הים אל בתי העיר הוא אומנם כחול כהה-שחור, אבל הוא מתערבב ביום שיבוא למחרת ובימים הבאים אחר כך, ובכחול החזק של השמיים המשתקפים בים בארץ החמה והלאָה הזאת.¹⁵

אפשר להשוות זאת עם תפיסת העיר בשיר של מוהר (אשר, כזכור, מציין כי 'יום יפה' עוסק במובהק בתל אביב אף על פי ששמה אינה נזכר בו), כמו גם עם האמצעים שבהם רכטר משקף את גישתו השונה בתכלית של הדובר ב'ערב עירוני' לנוף האורבני. גישה זו נוגדת לא רק את זו של 'יום יפה', אלא גם את הסלחנות לחסרונותיה של תל אביב ב'בכל זאת יש בה משהו'.

שירו המקורי של אלתרמן שונה מן הגרסה המולחנת של רכטר (ראו נספחים ב ו-ג בסוף המאמר). האחרון בחר להשמיט בהלחנתו את הבתים השביעי והשמיני בגרסה המקורית ולחזור על הבית הפותח בסוף השיר, נוסף על חזרה על הבתים השלישי, השישי והשמיני המתפקדים למעשה כפזמון מוזיקלי. האינטרלוד האינסטרומנטלי במתכונת הבית בין הבתים השישי והשביעי משלים את המבנה בית-בית-פזמון כפול, ומשחזר את מספר הבתים של אלתרמן במהדורה ייחודית למשתמש המוזיקלי. עם זאת, הבחירה לחזור על הבית הראשון בסוף השיר אינה מובנת מאליה גם בהקשר של הנטייה המוזיקלית לצורות סגורות. הבית האחרון בגרסה המקורית הוא מעין חזרה וריאציונית על הבית הפותח: הצירופים הלשוניים 'שקיעה ורודה' ו'אספלט כחול' מהבית הראשון, כמו גם 'נאות מראה כחולים' מהבית הרביעי הופכים בבית האחרון ל'שקיעה ורודה על סף הרחוב ורחוב כמנהרה של תכלת'. רכטר בחר לוותר על הצורה הסגורה המובנית של הטקסט המקורי. לפיכך מתייחס לבתי השיר על פי מספרם הסידורי בגרסה המולחנת של רכטר.

למרות היותו ממושקל ומחורז, השיר הוא אגוז קשה לפיצוח בכל הנוגע להסדרה המוזיקלית. זאת בשל האלטרנציה בין חרוז גברי לנשי, כלומר סיומת מלרעית ומלעילית בשורות אי-זוגיות וזוגיות בהתאמה, בתוך הבתים, כאשר חרוז הנשי המלעילי יוצר הברה עודפת המקשה על ההסדרה. מאחר שהבית הראשון יוצא דופן בהקשר זה, אבחן את הבית השני כדוגמה מייצגת. ההברות העודפות נתונות בסוגריים.

15 רן יגיל, 'ערב עירוני'. נתן אלתרמן. שיר עם הארץ 3, מתוך האתר The Marker cafe, <http://cafe.themarker.com/post/1402987/>, 26.9.2009, (אוחזר ב-20.7.2010). כמו כן, בניגוד ל'תיבת הזמרה נפרדת' (עוד שיר עירוני מאת המשורר שהלחין רכטר), המכיל אזכור עירוני בלתי ישראלית בעליל (למשל כיכר התלוינים בבית הראשון), הרי שב'ערב עירוני' מדובר בגילויים אורבניים ניטרליים יותר, שהפרשנויות להם יכולות להיות מגוונות באשר לזהותה של עיר החוף המככבת בשיר.

דוגמה 14א: הסדרת הבית השני ב'ערב עירוני'



בעייתיות השיר ניכרת כבר בניסיון לדקלמו על רקע משקל מרובע. אפשר לפתור זאת על ידי הסדרת הטקסט במשקל משולש שבו ההברות המחורזות נופלות על תחילת התיבות הזוגיות. מיקום מטרי זה מאפשר ריווח על ידי הפסקות אשר מעניקות מרחב מוחי מספק לחרוז הנשי.

דוגמה 14ב: אפשרות הסדרה נוספת לבית השני



הסדרה זו פותרת את בעיית ההטעמה העודפת, אולם ההטעמה המשובשת של חלק מן המילים נותרת על כנה: הן בגרסה המרובעת והן בזו המשולשת מודגשות ההברות הראשונות של המילים הפותחות את שורות הבית (פרט ל'אביב' בשורה השלישית) כתוצאה ממיקומן בפעמה הראשונה והחזקה של התיבה. התוצאה ההטעמתית היא פנסים במקום פנסים, מבלבלים במקום מבלבלים ושכרונו במקום שכרונו.

פתרונו של רכטר הוא מעין הכלאה בין ההסדרה המשולשת והמרובעת. פתרונו לבית הראשון יושם ברבים מבתי השיר, ובהם גם הבית השני.

דוגמה 15: 'ערב עירוני', תיבות 8-1



הקו המלודי מתאפיין בקדמה מורכבת וארוכה במיוחד, שאינה אופיינית למוזיקה הקלה, המעדיפה קדמות קצרות וקליטות יותר. לכאורה הקדמה קיימת רק בקו המלודי וההתרחשות ההרמונית מטרפדת את פרשנות התיבה הראשונה כקדמה. אולם ההתרחשות ההיפר-מטרית תומכת בסברה כי התיבה הראשונה היא קדמה. חילוף האקורדים החל בתיבה ארבע והמקצב ההרמוני המתקבל כתוצאה מקשירתם בקשת יוצר צמדי תיבות (תיבות 4-5, 6-7 ו-8-9) אשר תחילתן הטבעית בתיבה 2. בתיבות 9 ו-17, המקבילות לתיבה 1, הפרזות נפתחות ללא הליווי האקורדי בפסנתר הנדחה לתיבה הבאה, דבר המחזק את התחושה כי מדובר בתיבות קדמה. נוסף על כך, הטוניזציה של הדרגה ה-IV בתיבות 17-18 מבליטה את תיבה 18 כנקודת יעד גם ברמת ההיפר-מטרם. הבחירה בקדמה ארוכה מאפשרת ליישם את פתרון ההסדרה המשולשת (מיקום ההברות המתחרזות בראשית התיבות הזוגיות ובידודן מן המשפט הבא על ידי הפסקות, בתוספת הדגשתן על ידי פסגות משך בלחן) במשקל מרובע, תוך פתרון בעיית הטעמה המשובשת של המילים 'הפנסים', 'מלבליים' ו'שכרונ' בבית השני (הנושא, כוכור, את אותו הלחן). המתקבלת כתוצאה מהקדמה הקצרה בהסדרה המשולשת. כמו כן, הנפילה הממושכת אל המילה 'נגות' במשפט הראשון, הנובעת הן מהקדמה המורכבת והן מהקו המלודי היורד, מסמנת את אווירת הנכאים המאפיינת את השיר כולו. בפרשנות המוזיקלית של שתי השורות הראשונות בבתים הראשון והשני פותר רכטר את בעיית ההברה העודפת בטעמתן של המילים. השילוב בין בידוד המשפטים זה מזה באמצעות ההפסקות לטונליות המינורית משקף את הלך רוחו הקודר של הדובר. לאור יתרונות אלה של הלחנת השורות הפותחות, יש לתהות על פתרונו של רכטר לשני המשפטים האחרונים.

דוגמה 16: הסדרת שתי השורות האחרונות מתוך הבית הראשון

על פי הלחנת השורות הפותחות

אין זאת אלא שרכטר מתחשב גם בתוכן המשפטים, ולא רק במבנה הפרוודי שלהם. הקו המלודי מצטרף להפסקות באפיונו של המשפט הקודר: הסקונדות היורדות, מוטיב בולט כבר מתחילת השיר, הופכות כאן לאנחות של ממש (אם כי לא מדובר כאן במוטיב האנחה המסורתי, הנסמך על אפוג'טורות). זאת הודות להפרדת שתי הופעותיה של המילה 'נגות' באמצעות הרבעים המנוקדים, המתפקדים כאן באופן דומה להפסקות.

פתרונו של רכטר אינו חף מחסרונות, שכן הוא גורר עמו שיבוש של המבנה התחבירי בשורה האחרונה. אלטרמן מפסק את השורה כך: 'אומרות לערב: למה באת?' ואילו פרשנותו של רכטר מפצלת את הפרזה לשני חלקים באופן היוצר מבנה תחבירי שגוי: 'אומרות: לערב למה באת?'. כנראה חשוב לו יותר לבטא את רוח הדברים מאשר להקפיד על הטעמה תקינה של מילים ומשפטים. ריכוזי ההפסקות בסוף שני המשפטים הראשונים בבית הם מעין רמז מטרם לבידוד המילים במשפט הבא, שכן הלאות מתבטאת בשתיקה הממושכת בין חלקי הבית, עוד לפני שיאה במשפט השלישי. השילוב המוצלח בין פתרון הבעיה הפרוודית-צורנית לבין התחשבות בתוכן השיר נותן את אותותיו גם בבית השני. הכתיבה הסטרופית מותאמת ביסודה לבית הראשון (לשורה השלישית

נראה שהתוצאה המשמעותית ביותר של ביטול ההפסקות בשתי השורות האחרונות הוא קיצור הפרזה משמונה לשבע תיבות. זה יוצר פריודה במבנה 7+7 במקום המבנה 8+8 הסטנדרטי (הכוונה לתיבות 25-31; תיבה 24 היא קדמה לפזמון, כשם שתיבה 31 משמשת קדמה לבית הבא). יש בפרזה אסימטרית זו משום חיזוק לאינטנסיביות המתקבלת ממילא כתוצאה מן ההסדרה הצפופה בתיבות 21-23. רכטר כמו ממקד את מבטו של הדובר במבחר מצומצם מן הגירויים הוויזואליים שבהם עתיר השיר. כאן, למשל, אביב החשמל תופס את מלוא תשומת הלב של הדובר בגלל אורו הבהיר (ואולי אף המסנוור) אשר 'בא לזרוח בעינינו'. כפי שנאמר בבית השני, 'משכרונו אסור לברוח'. בדומה לכך, בבית השישי (הפזמון המוזיקלי השני) מהופנט הדובר על ידי היצור המטפורי לבנה-אישה החולצת שד אל מול עיניו.

אפשר להשוות את רצף השמיניות המונע הפרדה בין חלקי המשפט למתרחש ב'יום יפה'. בשירו של מוהר מיוצגים הדברים שבהם מבחין הדובר על ידי תנועה ריתמית מתמדת זו, עדות להתלהבותו ממראה עיניו, ואילו הרשמים הבודדים שבהם הוא מתמקד בולמים את רצף השמיניות. ב'ערב עירוני' מיוצג הנוף העירוני בכללותו על ידי ריכוז הפסקות המפריד את משפטי הבית אלה מאלה, ואילו הרשמים הוויזואליים שבהם מתמקד הדובר מולחנים באופן רציף וריתמי. בניגוד ל'יום יפה' רצף השמיניות כאן אינו מעיד על התלהבות יתרה, כי אם על ריכוז חמור סבר בפרטים במציאות אורבנית סוריאליסטית. דבר זה מתקשר לעמדתם של הדוברים כלפי הנוף. התיאור ב'יום יפה' אוהד את האורבניות התל-אביבית, וכולל צימוד חיובי בין הטבע לעיר. ב'ערב עירוני' יצורי הכלאיים המטפוריים ('הפנסים פרחי העיר', 'אביב חשמל עצוב בהיר') הם מעין גרסה מכנית מעוותת למקור הטבעי. החוויה הסינסתזית, כביכול, של 'אור הניחוח' הנובע מן הפנסים נדמית כמתארת יותר מכול את ייאושו של הדובר מכיעורה של העיר, אשר פנסיה הם תחליף לפרחים והחשמל לאביב. אפשר אמנם לראות בצירופים דלעיל גילויי אמביוולנטיות של יחסו של הדובר לנוף העירוני הסובב אותו (הצירוף 'אור ניחוח' כשלעצמו נושא קונוטציות חיוביות), אולם לאור מאפייניו הפרוודיים-מוזיקליים של השיר המולחן נראה כי פרשנותו של רכטר אינה מותירה מקום לספק באשר לתחושותיו של הדובר אל סביבתו. ניכר כי רכטר מיטיב לבטא את גישותיהם השונות אל העיר באמצעים פרוודיים ומלוי-הרמוניים גם יחד.

כאשר ישנה סתירה בין רוח השיר ובין הטעמות של מילים ומשפטים, המלחין נאמן לראשונה. הפתרון הפרוודי לשתי השורות האחרונות בבית השלישי (הפזמון המוזיקלי הראשון) פותר למעשה את כל השורות הבעייתיות שבהן מתרחש פיצול מילים. דוגמה לכך הן שתי השורות האחרונות בבית הרביעי, כאשר המילים הבעייתיות הן 'הבלות' ו'דשא'. הנה השוואה בין הגרסה המולחנת של רכטר לגרסה המיישמת את הפתרון הפרוודי של הפזמונים המוזיקליים לשורות אלה.

דוגמה 19א: 'ערב עירוני', תיבות 35-38 (פרטיטורה חלקית)

נו - תי - מו - נש כל

ה - ב - קוּת - שם - ד - ל - ת - שב - יע - שא - נה - כ - ח

Chords: B⁹ m, G⁶, C⁷, F^m, ⊕

To Coda

דוגמה 19ב: הסדרה במתכונת הפזמון

נה-כ-ח - ל-ת-שב-ע-שא-ד-שם-לוח-ב-ה-נו-תי-מו-נש-כל

יתרונה של ההסדרה בגרסה ב להטעמת המילים מעלה תהייה באשר לבחירתו הקומפוזיטורית של רכטר. אפשר לראות בכך מחדל נוסף של הכתיבה הסטרופית, אולם לדעתי גם בחירה זו נובעת מהעדפתו של רכטר את שירות הטקסט ברמה התוכנית על פני זו הצורנית. כך היה בבית השני, שבו המחשת עצבונו של אביב החשמל פיצה על הפרדת המילה 'משכרונו' לשני חלקים (ראו דוגמה 17). דברים אלה יפים גם לבית הרביעי, שכן שבירת המילים (בתוספת המאפיינים המלודיים שציינתי בדיון בבית הראשון) ממחישה ביתר שאת את עליבות הנשמה הבלה המומשלת לבהמה מלחכת עשב, דבר אשר ההסדרה הקורקטית בדוגמה 19ב אינה מסוגלת לעשות. הבית האחרון בשיר מולחן דווקא במתכונת הפזמון, על רצף השמיניות בשורותיו האחרונות. זאת בעוד מתכונת הבית, על המקצב המנוקד בשתי השורות האחרונות, המזכיר נשימה חטופה הנובעת מבכי, תואמת להפליא את תוכן הטקסט (פרט לשיבוש ההטעמה הקל שבהדגשת הש' במילה 'שיגיע').

דוגמה 20א: 'ערב עירוני', תיבות 66-69

ל - ת - - - - ח - תו רוב מ - כות - לב - צה - יר - טוף - ה - עד - ע - גי - י - ש - מי

Chords: D⁹, F[#] m / C[#]

דוגמה 20: הסדרה במתכונת הבית

לת - ח - תו רוב-מ-כות-לב צה - יר סוף-ה עד ע-גי-י-ש מי

הסיבה לכך שרכטר אינו מנצל את ההקבלה הפוטנציאלית בין הבכי המתואר למקצב המנוקד נעוצה, לדעתי, בפרשנותו לבית האחרון. הוא אינו מתייחס למילה 'לבכות' כאל מילת מפתח שאותה יש לסמן באמצעים פרוזודיים, אלא מעניק קדימות פרשנית להקשר שבו מופיעה המילה: 'מי שיגיע עד הסוף ירצה לבכות מרוב תוחלת'.¹⁶ הרצף הריתמי של ההלחנה הולם את ההתקרבות לסוף, הוא התוחלת המזיבה. הכיוונית ההרמונית בפזמון, המתקשרת להיעדר ההפרדה הריתמית בין חלקי המשפט, תורמת אף היא את חלקה ליצירת מטרה כוזבת. הדבר נכון במיוחד לסוף החזרה השנייה על בית זה (תיבות 67-68), שבה אקורד ה- $\frac{6}{4}$ הקדנציאלי אינו זוכה לפתרון הולם כתוצאה מההתרוקנות המרקמית, המקבילה מן הסתם לריקנות הנפשית המובעת במשפט זה. חתימתו של רכטר את השיר מתקשרת ישירות לסוף-לא סוף הטקסטואלי והמוזיקלי.

הבית האחרון חוזר על כמה מן המוטיבים שהופיעו במהלך השיר כבסגירת מעגל, אולם רכטר בוחר בחזרה מוזיקלית וטקסטואלית על הבית הראשון, המתפקדת כמעין קודה לשיר. מבחינה צורנית גרדא זה מתקשר לנטייה המוזיקלית לצורות מעגליות סגורות ולתחושת השלמות המבנית שהן יוצרות. אולם ייתכן שבכתיבה המחזורית ממחיש המלחין ביתר שאת את חוסר התוחלת שבהתקרבות לסוף, שהרי המעגליות הצורנית עשויה להביא לא רק לתחושת שלמות ורוגע, אלא להגביר את הדכדוך הקיומי הנובע מהשיר. זאת בשל האשליה שבהתקדמות, הנובעת מההגעה לנקודת הסיום שהיא למעשה ההתחלה. לקו המלודי היורד מצטרפת הסטטיות ההרמונית המושתתת על טוהרת הדרגות הראשיות בסולם השיר, פה מינור, קרי, i, iv, v . נוסף על כך הקדנצות האוטנטיות בבית (למשל דוגמה 15, תיבה שבע) מתבצעות תוך אזכור חפזו של הדרגה ה- v מבחינה ריתמית (אם כי הדיסוננטיות היתרה המלווה את הופעותיו השונות של הדומיננט-ספט אקורד מבליטה אותו). זאת לעומת הקצאתה של תיבה שלמה לדרגה ה- v המינורית, הנעדרת כיוונית הרמונית (דוגמה 15, תיבה ארבע). דשדוש הרמוני זה הוא מעין מקבילה מוזיקלית לחוסר התוחלת שבשיטוט הערב של הדובר ברחובות העיר, ולמעשה לחוסר התוחלת הקיומי הנובע מאווירת השיר.

יש גם סטטיות מרקמית בדמות 'בלוקים' של אקורדים בפסנתר בתחילת השיר, המדגישה את ההפסקות הריתמיות בקו המלודי בבית הראשון, תוך תנועה מינימלית בכלי ההקשה ובכס.¹⁷

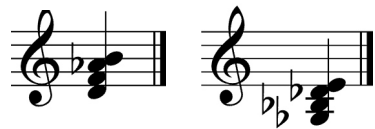
16 עם זאת, בהופעה הראשונה של המשפט רכטר בכל זאת מציין את הבכי באמצעים מוזיקליים: אפוג'טורות ברבעים בחמשה העליונה של תפקיד הפסנתר, כמו גם האוקטבה המוקטנת המתקבלת כתוצאה מהשילוב בין הטריצה של הדומיננט-ספט וגרסת ה-Blue Note שלה (תיבה 60).

17 ראו בתקליטים יוסי בנאי (NMC, 1987) והעיקר זה הרומנטיקה: מתוך ערב שירים של יוני רכטר (הד ארצי, 1991). הדבר אינו מצוין בתווים כשם שהמקצב המנוגן בכלי ההקשה בתיבות 68-69 נעדר מהן.

לעומת זאת, הפזמון המוזיקלי מגוון יותר מבחינת הדרגות ההרמוניות המאכלסות אותו, דבר המאפשר את הישנותם של מהלכים קדנציאליים חזקים. לענייננו חשובה הופעתו של $Ger. \frac{6}{5}$ מועשר בתיבות 21 ו-28, כמו גם זו של תחליף הטריטון בתיבה 29 (ראו תיבה 21 בדוגמה 18 ותיבה 28 בדוגמה 22 שלהלן, בהן ה-Cb בחמשת הפסנתר העליונה מתפקד כ-B).¹⁸

דוגמה 21

א. תחליף טריטון ב. $Ger. \frac{6}{5}$



דוגמה 22: 'ערב עירוני, תיבות 28-31 (פרטיטורה חלקית)



מבחינת ההקשר הטקסטואלי האקורדים מופיעים בד בבד עם שתי השורות האחרונות, המולחנות כזכור ברצף שמיניות המחבר ביניהן. אקורדים אלה הם, הודות לכיוון ההרמוני שהם יוצרים, נדבך נוסף בהגברת האינטנסיביות המוזיקלית-פרוזודית נוכח הרשמים שבהם בוחר הדובר להתמקד. כמו כן זרותם להקשר ההרמוני הדיאטוני למדי עד עתה משמשת מעין מימזיס

18 למרות הדמיון בין מבנה האקורדים (קרי, נוכחות הסקסה המוגדלת), בחרתי להתייחס אל ה-Db בתיבה 28 במסגרת קטגוריית הסקסטאקורדים המוגדלים (Augmented-Sixth Chords) המקובלת בהרמוניה הקלסית המסורתית, ואל אקורד ה-Gb בתיבה 29 כאל תחליף טריטון, טכניקה המזוהה עם הרמוניית הג'אז. זאת בעקבות תפקודם השונה של השניים: אקורד ה-Gb בתיבה 29 משמש תחליף דומיננטה (שימו לב לזוהת המוחלטת בין צלילי הדומיננטה במקום המקביל בתיבה 22 ובין צלילי תחליף הטריטון, הנבדל ממנה בצליל הבס בלבד) תוך רמיזה לדרגה ה-V על ידי הקוורט סקסט קדנציאלי, ואילו בתיבה 28 מתפקד כהכנה לקראת הדרגה ה-V. אלה הם (בין היתר) המאפיינים המזוהים עם כל אחת מהקטגוריות, אם כי ישנם גם מקרים שבהם אקורדים השייכים לקטגוריה אחת מתפקדים באופן דומה לזו השנייה. ראו Nichole Biamonte, 'Augmented-Sixth Chords vs. Tritone Substitutes', *Music Theory Online*, 14, 2.6.2008 <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.biamonte.html> (אוחזר ב-26.9.2010).

של המזורות המטפורית בצירופים 'אביב חשמל' ו'לבנה חולצת שד' בפזמון הבא. לסיום אזכיר שוב את הפרזה האחרונה של הפזמון האחרון. נוסף על השמטת הפתרון לדרגה ה־i בתיבה 68, רכטר מוסיף general pausa (פרט, כמובן, לכלי ההקשה בהקלטה) בתיבה הבאה (דוגמה 20א). שתיקה ממושכת זו לאחר משפט שהוא נקודת שיא באווירת הקודרת של השיר נושאת עמה מתח רגשי עז, ואפשר לראות בה מעין פיתוח של השתיקות הפרוודיות אשר הפרידו בין רוב שורות השיר עד עתה. כמו כן, יש בה גילוי נוסף לסגירת המעגל על ידי הצגת המחודשת של הבית, שכן השיר המוקלט נפתח באותו אופן. זה, נוסף על החזרה לליווי הפסנתר הסטטי מבחינה ריתמית אשר פתח את השיר, נדמה סותר את הטרנספוזיציה בחצי טון כלפי מעלה בבית השביעי. אפשר אולי לראות בטרנספוזיציה, המשמשת בדרך כלל להגברת ההתלהבות בקרב הקהל, ייצוג מוזיקלי של חוסר התחלת המובע במשפט זה. במילותיו של אלתרמן - אמנם הגענו 'עד הסוף', אך אין בכך נחמה לרוח הנכאים השוררת לאורך השיר.

סיכום

שני השירים אשר נדונו במאמר מייצגים שני קצוות של אתגר אמנותי בכמה מובנים. אחד ההבדלים הבולטים ביניהם נעוץ בתהליך ההלחנה בכל אחד מהמקרים. בשני השירים הטקסט קדם ללחן, אך 'יום יפה' נולד בשיתוף פעולה בין רכטר למוהר, ואילו השיר 'ערב עירוני' היה מהלך חד־צדדי של רכטר. ביצועו של יוסי בנאי לגרסה המולחנת, הביצוע הראשון של השיר, ראה אור ב־1987 - 17 שנה לאחר מותו של אלתרמן.

יש לכך קשר לסוגות השונות של השירים. השיר הראשון הוא פזמון הכתוב במשקל חופשי, והשני הוא 'שיר משוררים' (poem) ממושקל בקפידה. במובן זה השירים הם מעין מדגם מייצג של מכלול יצירתו של רכטר בתחום השיר המולחן, שכן רבים משיריו המוכרים והאהובים נבעו מעבודתו עם מוהר מחד גיסא וממפגשו עם 'שירי משוררים' מאידך גיסא.

הניגוד בין השירים עמד במרכז המאמר, ובעיקר היחס למרחב העירוני התל־אביבי. מוהר תיאר את הנוף האורבני בחיבה גלויה ('אין עוד מקום כמקומנו יפה'), תוך אזכור הנוף הטבעי הנכלל גם הוא במרחב זה. בשירו של אלתרמן שולטים יצורי כלאיים עירוניים. הייאוש ניכר בשיר, הזרוע בשמות תואר כגון עיניים נוגות, אביב חשמל עצוב, נשמות בלות. אף על פי שסביר להניח כי שני הדוברים מתארים את נופיה של אותה עיר,¹⁹ נדמה שכל אחד מהם מצוי במקום שונה לחלוטין, ולו בשל השקפתו. דומה הדבר להבדל בין גישתו הרעננה של ילד לזו העייפה והמרירה של זקן.

רכטר ממחיש במוזיקה את הגישות המנוגדות של שני השירים. למרות המקריות שביחסים הפרלליליים בין המרכיבים הטונליים של השירים, פה מז'ור ופה מינור, הטוניקה המשותפת לשניהם, והדיכטומיה בין הטונליות המז'ורית ב'יום יפה' והמינורית ב'ערב עירוני', כמו מסמלות את הנושא המשותף לכאורה שבו עוסקים השירים מחד גיסא ואת השקפתם המנוגדת

19 ההשוואה מתבקשת במיוחד בין הבית השני ב'יום יפה', המתאר את החוף התל־אביבי, לבין 'ערב עירוני' בכללותו - זאת הודות לרחובות הנצבעים בגוני כחול מפאת קרבתו של הים, כפי שמפרש זאת רן יגיל.

מאיך גיסא. רכטר מדגיש את אוירת הפסטורליות האורבנית אצל מוהר על ידי שימוש במלוס פנטטוני-מז'ורי הנושא עמו קונוטציות 'טבעיות' ברורות. כמו כן, המלוס בבתי השיר מצוי בשאיפה מתמדת לעלייה (ראו דוגמה שלוש). זאת בניגוד ל'ערב עירוני', המתאפיין במלודיה 'נאנחת'-תוצאה מריכוי סקונדות יורדות-המעוגנת במינור הטבעי העגמומי. גם במישורים ההרמוני והפרוזודי מדגישים קווי הדמיון בין השירים את השוני הרב ביניהם.

בשני השירים יש בתים סטטיים מבחינה הרמונית ופזמון המתאפיין בכיוון הרמוני ברור. ב'ערב עירוני' מסמלים דברים אלה חוסר תוחלת או תוחלת מדומה; הסטטיות ההרמונית בבתי 'יום יפה' נובעת מהתשתית הפנטטונית שעליה הם מבוססים. זה משווה לסטטיות זו נופך של שלושה פסטורלית, המשתלבת באופן פרדוקסלי משהו עם קצב החיים העירוני. באופן זה מכונן בשיר הטבע העירוני או העירונית הטבעית, בלי סתירה בין השניים.

לכך יש להוסיף את השימוש בטרנספוויזיה בשני השירים. השימוש בטרנספוויזיה בחצי טון כלפי מעלה ב'ערב עירוני' הינו אירוני למדי, לאור סופו של השיר בשקיעה מוחלטת אל תוך תחושת האין-מוצא. זאת בניגוד לטרנספוויזיה ב'יום יפה', אשר למרות ייחודה בנוף המוזיקה הפופולרית, קרובה יותר לתפקידן של טרנספוויזיות אלה כדינמו מוזיקלי המעניק תנופה מחודשת לשיר. האלטרנציה בין רצף השמיניות בקו המלודי לעומת ריכוז ההפסקות היא נקודת דמיון נוספת המעמידה את שני השירים כתמונת ראי של האחד לשני. רצף השמיניות מייצג מבט פנורמי על הנוף ב'יום יפה', ואילו רצף ההפסקות מבטא התמקדות בפרטים בודדים - נגטיב מדויק למתרחש ב'ערב עירוני'. ההקשר הטקסטואלי מכתוב במידה רבה את הפרשנות של גורמים פרוזודיים אלה (כמו גם את אופי המבט הפנורמי לעומת ההתמקדות בפרטים), אולם רכטר מאפיין את השירים על ידי מאגרים צליליים הממקדים את הכיוונים הפרשניים. חשוב מכול, רכטר הוא מלחין קשוב התופר את לחניו על פי מידתם הצורנית והתוכנית כאחד של הטקסטים, ומסרטט שני דיוקנאות סותרים של אותו מרחב עירוני באופן משכנע.

נספח א

'יום יפה'

ואין אין רגע יפה...

ומול שלחן בית קפה
יהמו צמרותיו
של הרחוב הגדול
המדליק אורותיו
מקדם,
בסתו.
וכבר ריחו באויר
ושלחו רוחותיו
להאפיר את העיר
ובקצה מערב
ענו,
זהב.

ואין אין רגע יפה...

הנה השחר עולה
לובן שחף מהיר
גשמי הליקה פסקו
ועכשו האויר
צונן,
קריר.
עצי האשל גבוהים
אין ענן על העיר
בבקר חרף יפה
בקר חרף בהיר
צונן,
קריר.

ואין אין רגע יפה כמו הרגע הזה
ואין אין אין עוד מקום כמקומנו יפה.

גם רוח קל לא יפיג
חמתו של תמוז
וים מול חוף מתעלף
כסא נוח תפוס
וחם,
בחויץ.
הצהרים יוקדים
בהירים עד מצמוץ
אור שמש קיץ איתן
מרצד לו בכוס
גוזו,
חמוץ.

נספח ב

'ערב עירוני' - הגרסה המקורית

שקיעה ורודה בין הגגות,
אספלט כחל מלמטה.
עיני נשים נוגות, נוגות
אומרות לערב: 'למה באת?'

הפנסים פרחי העיר
מלב לבים באור ניחות.
אביב חשמל עצוב בהיר
משיכרוננו אסור לברוח.

הוא רק יתום ורק תמים,
נולד לרגע ואיננו.
בין הלילות והימים
הוא בא לזרוח בעינינו

בין הימים והלילות
לנאות מראה כחולים גלך נא,
כל נשמותינו הבלות
שם דשא עשב תלחכנה.

נפנוף שלום ילדה פתיה
את חיוכה נשא האוטר.
מה שהיה ולא היה
נדמה כמו ישוב להיות עוד.

כעת אני מאוד אהד
ומסתכל מאוד בשקט
איך הלבנה חולצת שד
מקיר הבית שמנגד.

כעת אני רוצה לזכור
את מחשבתי - והיא נבהלת
פני הנשים צפים באור
ורגליהן טובלות בתכלת

אני יותר קל מימין -
כל געגועי ללב השמאילו...
אני נכון להאמין
לכל אדם, רק לעצמי לא

גופי נקטן ומתנמך
אבל ראשי כל כך גבוה,
עד שאפילו אם אלה,
לא אתבונן לאן אבואה.

שקיעה ורודה על סף הרחוב
ורחוב כמנהרה של תכלת.
מי שיגיע עד הסוף
ירצה לבכות מרוב תוחלת.

נספח ג

'ערב עירוני' - הגרסה המולחנת

שְׁקִיעָה וְרוּדָה בֵּין הַגּוֹת,
אֶסְפֹּלֵט כַּחַל מְלֻמָּטָה.

עֵינֵי נָשִׁים נוֹגוֹת, נוֹגוֹת
אוֹמְרוֹת לְעָרֵב: 'לָמָּה בָּאתָ?'

הַפְּנִסִים פָּרְחֵי הָעִיר
מְלַבְּבִים בְּאוֹר נִיחוּחַ.

אָבִיב חֶשְׁמֵל עֲצוּב בְּהִיר
מִשִּׁכְרוֹנוֹ אֶסוּר לְבְרוּחַ.

הוּא רַק יְתוּס וְרַק תְּמִים,
נוֹלֵד לְרַגַע וְאֵינְנוּ.

בֵּין הַלִּילוֹת וְהַיָּמִים
הוּא בָּא לְזְרוּחַ בְּעֵינֵינוּ

בֵּין הַיָּמִים וְהַלִּילוֹת
לְנֵאוֹת מְרָאָה כַּחוֹלִים גֶּלְד־נָא,
כֹּל נִשְׁמוֹתֵינוּ הַבָּלוֹת
שֶׁם דָּשָׂא עֹשֵׁב תִּלְחַכְנָה.

נִפְנוּף שְׁלוֹם יְלָדָה פְּתִיָּה
אֵת חִיוֶכָה נִשָּׂא הָאוֹטוֹ.

מָה שֶׁהִיא וְלֹא הִיא
נִדְמָה כְּמוֹ יָשׁוּב לְהִיּוֹת עוֹד.

כָּעֵת אֲנִי מְאוֹד אֶחָד
וּמִסְתַּכֵּל מְאוֹד בְּשֶׁקֶט
אֵיךְ הַלְּבָנָה חוֹלְצַת שָׂד
מִקִּיר הַבַּיִת שֶׁמִּנְגֵּד.

(אינטרלוד אינסטרומנטלי)

גוֹפֵי נִקְטָן וּמִתְנַמֵּךְ
אָבֵל רֹאשֵׁי כָל כֶּךָ גְבוּהָ,
עַד שֶׁאֶפִּילוּ אִם אֵלֶיךָ,
לֹא אֶתְבוּנֵן לְאֵן אֲבוֹאָה.

שְׁקִיעָה וְרוּדָה עַל סֶף הַרְחוֹב
וְרַחוּב כְּמִנְהַרָה שֶׁל תְּכֵלֶת.
מִי שֶׁיִּגִיעַ עַד הַסּוּף
יִרְצָה לְבִכּוֹת מְרוֹב תּוֹחֵלֶת.

שְׁקִיעָה וְרוּדָה בֵּין הַגּוֹת,
אֶסְפֹּלֵט כַּחַל מְלֻמָּטָה.
עֵינֵי נָשִׁים נוֹגוֹת, נוֹגוֹת
אוֹמְרוֹת לְעָרֵב: 'לָמָּה בָּאתָ?'