

ספרות משמעות תרבות

רינה בן-שחר וניצה בן-ארי

עורכות

העברית שפה חיה

נרד"י



הוצאת הקיבוץ המאוחד

והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר

אוניברסיטת תל-אביב

רינה בן-שחר וניצה בן-ארי / עורכות

העברית שפה חיה נרד"י



רינה בן-שחר וניצה בן-ארי



עורכות

העברית שפה חיה

נרד"י

קובץ מחקרים זה הוא העשירי בסדרה הבין-תחומית "העברית שפה חיה". מכונסים בו שמונה עשר מאמרים על העברית החדשה, הכתובה והמדוברת, בהקשרים שונים של חברה ותרבות. הקובץ מפגיש חוקרים ותיקים וצעירים מתחומי מחקר מגוונים: הלשון העברית, הספרות, התרגום, העיתונות, חקר השיח וחקר השיחה, הפרגמטיקה, העברית המדוברת, הרטוריקה, הקומיקס, המוזיקה ועוד. סדרת מחקרי "העברית שפה חיה", בת מסורת של יותר משלושים שנים, מעודדת חוקרים מדיסציפלינות מגוונות לבחון היבטים לשוניים בתחומי המחקר שלהם.

המשתתפים בקובץ (לפי סדר האלפבית): ברק אוירבך, ניצה בן-ארי, גוני בן-ישראל קסוטו, רותי ברדנשטיין, אבי גבורה, אסנת גולדפרב-ארזואן, נטע דן, ערגה היר, רחל ויסברוד, עומר ולדמן, איילת כהן, זהר לבנת, כרמית מילר שפירו, שגיא מעין, ישי נוימן, מיכל סיני, יאיר קורן-מיימון, שי רודין, יעל רשף, זהר שביט, פנינה שוקרון-נגר, חיה שחם, גליה שנברג, נמרוד שתיל.

אוניברסיטת תל-אביב   
הוצאת הקיבוץ המאוחד 

Barcode with ISBN 0 0310007398 1 and other publication details.

רינה בן-שחר וניצה בן-ארי, עורכות

**העברית שפה חיה, כרך י'**

## ספרות, משמעות, תרבות 45

---

מייסד הסדרה ועורכה הראשון : בנימין הרשב

---

מייסדי סדרת המחקר העברית שפה חיה : רינה בן-שחר  
וגדעון טורי

הספר יוצא לאור בסיוע אורנים, המכללה האקדמית לחינוך



עריכת ליטוש : ד"ר מירה טנצר  
עריכה לשונית : ד"ר ברק אורבך

הוצאת הקיבוץ המאוחד  
והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר  
אוניברסיטת תל-אביב

רינה בן-שחר וניצה בן-ארי, עורכות

---

## העברית שפה חיה, כרך י'

קובץ מחקרים על הלשון

בהקשריה החברתיים-התרבותיים

---

הוצאת הקיבוץ המאוחד

והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר

אוניברסיטת תל-אביב

**Rina Ben-Shahar and Nitsa Ben-Ari, Eds.**

---

## **Hebrew, A Living Language, X**

Studies on the Language in its Social and  
Cultural Contexts

---

### **Literature, Meaning, Culture 45**

Publications of

The Porter Institute for Poetics & Semiotics

Tel-Aviv University-Hakibbutz Hameuchad

Founding Editor: Benjamin Harshav

---

© כל הזכויות שמורות למחברים, לעורכות ולמכון פורטר

תל-אביב 2025

**ISBN** 978-965-02-1445-6

## תוכן העניינים

7	"מוֹרָה מוֹבָס" ו"מוֹרָה עוֹבֶדֶת קִבְלָן": פואטיקה של מורים-משוררים (עיון בשני שירים)	גוני בן-ישראל קסוטו
27	"בכל זאת יש בו משהו": בכל זאת כסמן שיח מגוון בעברית בת ימינו	אבי גבורה ורוטי ברדנשטיין
49	"עם כל השירים והמנגינות": שירי המשוררים שהלחין צביקה פיק	אסנת גולדפרב- ארזואן
73	"להשמיע קול בחלל": עיון בלשני-פואטי ב"קרקס" מאת רחל חלפי	נטע דן
91	הרכבות המהלכות: כיצד התעצב ייצוג רכבות הקיטור בעיתונות העברית במאה התשע-עשרה	ערגה הלר
107	"עליסה בארץ הנפלאות ספר משונה הוא" – סיפורו הארוך והנפתל של תרגום סמיאטיצקי	רחל ויסברוד וזהר שביט
133	על הכינוי אֵי-מִי	עומר ולדמן
157	שתי תברות, הרעלה – וקוצר ידה של השפה	איילת כהן וניצה בן-ארי
177	מחמאות במבנה ויתור: מחקר קורפוס של תגוביות לפוסטים של פוליטיקאים בפייסבוק	זהר לבנת ופנינה שוקרון-נגר
203	"כן, בטח": על המבע "בטח" בעברית היום-יומית הדבורה	כרמית מילר שפיר
223	שפה כמרחב של גלות ושל גאולה בביקורת האורתודוקסיה – דיון במקרי בוחן מהספרות העכשווית	שגיא מעין
243	אלי"ף סופית למיתוג: מקורותיה המילוניים והתפתחותה כצורך גזירה פורה	ישי נוימן

263	היבטים סמנטיים ופונקציונליים בחידושי אד-הוק : עיון בחידושי מילים וצירופים של הגולשים באתר הפייסבוק של תוכנית הרדיו "המילה האחרונה"	מיכל סיני וברק אורבך
291	"מילים בשפה אחרת" : על תפקידיה של הדו- לשוניות ביצירתה של אמירה הס	יאיר קורן-מיימון
309	בין שיח אישי לבין שיח חברתי-פוליטי : קווים לדמותו של רומן הנערות הישראלי	שי רודין
327	תקנת הלשון והמציאות הלשונית : מתי ומדוע הפכה 'על ידי' לברירת המחדל לציון עושה הפעולה במשפטים סבילים?	יעל רשף
345	שירי זמר עבריים "מגוֹסִים" בעשור הראשון למדינה – מאפיינים לשוניים	חיה שחם
361	עגנון לילדים : "הסיף" כקומיקס	גליה שנברג
383	על אהבה קולקטיבית בזמר העברי	נמרוד שתיל

## אסנת גולדפרב־ארזואן

# ”עם כל השירים והמנגינות”: שירי המשוררים שהלחין צביקה פיק<sup>1</sup>

לזכרו של ד”ר נתן שחר, מוזיקולוג ועמית

### מוזיקה פופולרית – הגדרה

מוזיקת פופ (קיצור של “מוזיקה פופולרית”) היא מוזיקה המיועדת לקהל הרחב, ולצד מוזיקת הרוק היא התרבות השליטה משנות החמישים של המאה הקודמת. תרבות זו החלה בעיקרה בארצות הברית והתפשטה לרחבי העולם. מוזיקה פופולרית היא מוזיקה אופנתית, בת־חלוף, ולרוב – בעלת תפקיד בידור־ריקודי. היא מועברת בצורה שמיעתית, ומשנות התשעים גם בצורה חזותית (באמצעות סרטון המכונה “וידאו קליפ”). היא מזוהה עם מבצע סולן או להקה, וקשורה לתקשורת המונים. במהלך השנים סוגות הפופ־רוק משמשות יסוד להיווצרות של תופעות תרבותיות וחברתיות (גולדפרב־ארזואן 1999 : 8).

בתקופה שבה פעל צביקה פיק בלטו לצידו בסוגת הפופ יגאל בשן, גבי שושן, אילנית, ירדנה ארזי, עפרה חזה, גלי עטרי, והלהקות ‘האחים והאחיות’, ‘גזזי’ ו‘חלב ודבש’. כמו כן פעלו במקביל הלהקות הצבאיות ששילבו תכנים צבאיים־לאומיים, בידוריים ורומנטיים. אחרי מלחמת יום כיפור ירדה קרנן של להקות אלה, והן פורקו ב־1979 (סרוסי ורגב 2014 : 144–145). יהורם גאון וחווה אלברשטיין שרו בסגנון שירי ארץ־ישראל. בסגנון הרוק בלטו קודמיו של פיק – אריק איינשטיין ושלום חנוך, שהיו נציגיו המייסדים והחשובים של הרוק, ולהקת הרוק המתקדם ‘קצת אחרת’ (על השפעה שספג פיק משלמה גרוניך, אחד מחברי הלהקה, ועל הדמיון ביניהם יורחב בהמשך). בשנים שבהן היה פיק בשיאו פעל במקביל לו שלמה ארצי. ארצי פרץ בעקבות השינוי הסגנוני המוזיקלי ביצירתו,

---

<sup>1</sup> המאמר מתבסס על הרצאה שניתנה בכינוס האחד־עשר “העברית שפה חיה” שהתקיים במכללת אורנים בתאריך 13.2.2023. תודתי לד”ר שמואליק טסלר על קריאתו המאירה.

במעבר מביצוע שירי ארץ־ישראל לשירה בסגנון הרוק כ־ Singer/songwriter. גם הלהקות 'תיסלם' ו'בנזין' בלטו בתקופה זו.

### **צביקה פיק – קורות חיים**

צביקה (הנריק) פיק (3.10.1949–14.8.2022) נולד בפולין למשפחה מוזיקלית ועלה ארצה בהיותו בן שמונה. הוא החל לנגן מוזיקה קלסית בפולין בגיל חמש והמשיך להתפתח בארץ בלימודי נגינה, הלחנה ועיבוד אצל טובי המוזיקאים, בהם יצחק סדאי (אורן 1980 : 27–29). פיק החל את דרכו המקצועית כקלידן וכמעבד בלהקות הקצב 'טלסטאר', 'השמנים והרזים' ו'שוקולדה'. התקבלותו לתפקיד הראשי במחזמר **שיער** יצרה תפנית בקריירה המוזיקלית שלו, שבזכותה הוא הפך לזמר סולן המלחין את שיריו בסגנון הפופ.

דרכו של צביקה פיק, שהחלה בלהקות הקצב ובמחזמר האנטי־מלחמתי **שיער**, שייצגו את תרבות הנגד, עברה דרך עקלקלה עד שנכנסה לנתיב של הזרם המרכזי במוזיקה הפופולרית הישראלית. אלבום הבכורה שהוציא לאור, **זוהי הדרך שלי**, נושא את כותרת השיר מאת מאיר (ברק) ברקוביץ, מעריץ אלמוני בן 13. אומנם שם האלבום מהדהד את שירו של פרנק סינטרה, אולם באותה המידה הוא גם הצהרת כוונות על דרכו האומנותית של האומן הצעיר בראשית דרכו.

פיק הקליט בחברת התקליטים CBS את אלבום הבכורה שלו. שיתוף הפעולה נפסק עקב קצרים בתקשורת. כתוצאה מזו הוא הקליט עצמאית תשעה תקליטים דרך חברת קוליפון, שהייתה ממותגת בחברת התקליטים של סוגת המוזיקה המזרחית. לאור הצלחתו בכלל ולאור הצלחת השיר "נָאָסָף תְּשָׁרִי" בפרט חודש הקשר עם CBS ביוזמת החברה. בתחילה לוותה ההתקשרות בלבטים משני הצדדים: החברה המסחרית חששה מהתקשרות בשל ניסיונה הקודם, והיוצר חשש מאיבוד החופש האומנותי. עם זאת שני הגורמים ראו בכך ניסיון מסחרי שמידת הצלחתו ככל הנראה גדולה יותר מהסיכון, והם החליטו לצאת לדרך חדשה שהצליחה מאוד. האלבום הראשון פרי שיתוף הפעולה החוזר, **מוסיקה**, מכר בחודשיים 20,000 עותקים – מספר שיא באותם הזמנים, וזכה בתקליט זהב. חודשיים אחרי כן הוא מכר 30,000 נוספים (אורן, 1980 : 14–15, 32).

פיק פילס את דרכו החדשנית, הייחודית והאותנטית ללב הקונצנזוס בצורה מרשימה. המוזיקה שהלחין קליטה ומלווה בהרכב להקת הרוק הטיפוסי

שהיה הרכב הלהקות הבסיסי גם בסוגת הפופ): גיטרות, גיטרה בס, תופים וקלידים. כפסנתרן המתחבר לחידושים הטכנולוגיים, הוא שילב בשיריו קטעי סולו וירטואוזיים רבים במקלדות אופנתיות ובסינטיסייזרים. בזכות החוזקות הללו הוא היה אומן במה מְבצע: זמר ונגן וירטואוז.

הנגינה בסינטיסייזר הלמה את אישיותו של פיק. הוא אהב חידושים מוזיקליים. דיוויד בואי היה אחד ממושאי הערצתו, והוא חיקה את סגנונו המוזיקלי ואת חזונו החיצונית הנוצצת המכונה "גלאם רוק". פיק היה מחלוצי נגני הסינטיסייזר מינימוג בארץ. כלי נייד זה, שבקעו ממנו צלילים אלקטרוניים עתידיניים, היה חידוש טכנולוגי בזמנו. הוא הומצא על ידי המהנדס האמריקני ד"ר רוברט מוג (Minimoog, Wikipedia). הכלי הוצג לראשונה בארץ בשנת 1974 באלבומים פוגי בפיתה, אלבומה השני של להקת 'כוורת', וקצת אחרת, אלבום הנושא את שם הלהקה, שפעלו בה שלמה גרוניך, שם טוב לוי ושלמה יידוב. גרוניך ופיק – שני פסנתרנים וירטואוזיים מרקע קלסי, התלהבו מהחידוש הטכנולוגי ולא ראו בו כלי מלאכותי, אויב המוזיקה "האמיתית" ו"הטהורה" (שלו, הארץ, 14.8.2022). פיק הלחין לכלי קטעי סולו ארוכים בלהיטים רבים, בין היתר "לא אָנִי הוּא הָאִישׁ", "מוֹסִיקָה (מֵעֵלָה מֵעֵלָה)" "מְרִי לוי", "מֵת אָב וּמֵת אָלוּל", "עַל חֶטָא" ו"שוב נִתְחַיל מְחֻדָּשׁ". בהופעותיו ובטלוויזיה הוא הקיף את עצמו במקלדות שונות, וכך חשף אותן לציבור. מאז הפך הסינטיסייזר ממאפייני לחניו. הקריירה של פיק ידעה עליות ומורדות. כזמר הוא היה בשיאו מאמצע שנות השבעים. במשך ארבע שנים (1977–1980) הוא זכה ברציפות בתואר זמר השנה ברשת ג' ובגלי צה"ל. בשנת 1977 חל המהפך בגישת המבקרים כלפי צביקה פיק בזכות שירי המשוררים שהלחין, ובראשם "נְיָאָסָף תְּשֻׁרִי" (סרוסי ורגב 2013: 184). השיר הולחן למצעד הפזמונים השנתי לשנת תשל"ז, זכה במקום הראשון במצעד הפזמונים השנתי בשנה לאחר מכן, ועקף את הלהיטים "אָבְנִיבִי" ו"עֵטוֹר מְצַחֵךְ זָהָב שְׁחָר". במצעד השנתי של גלי צה"ל הוא זכה במקום הרביעי (אחרי "אָבְנִיבִי", "שׁוֹמֵר הַחוֹמוֹת" ו"עֵטוֹר מְצַחֵךְ זָהָב שְׁחָר"). למרות הצלחותיו של פיק התייחסו אליו המבקרים כאל חיקוי זול למוזיקה העולמית ובעיקר לדיוויד בואי. יחסם נבע מנוכחותו הבימתית שהדגישה היבטים חזותיים נועזים לתקופה (למשל בגדים ראוותניים ונוצצים ואיפור בולט), והסיטה את המיקוד מהמוזיקה שהלחין.

לאורך כל הדרך דבק פיק ביצירה איכותית מדוקדקת, בדומה לגישת המצוינות של יוצרי המוזיקה הקלסית ובדומה לחברי האליטה של הרוק. הוא עבד עם מיטב היוצרים: משוררים, פזמונאים, מוזיקאים, ואנשי מקצועות הבמה: במאים, תסריטאים, תאורנים ואנשי סאונד, שהקיפו את הופעותיו המושקעות, לדוגמה: צדי צרפתי, במאי הקולנוע אסי דיין [פס הקול המלא של הסרט **שלאגר** (1978 ו"שיר הפְּרָכָה") ואבי נשר (השיר "לְגוֹר אֶתוֹ" לסרט **דיזנגוף 99** (1979)].

במקביל לקריירה שלו כזמר הוא הלחין שירים למבצעים אחרים. "שִׁיר הפְּרָכָה" הזניק את קריירת הסולו של עפרה חזה ואף הוביל אותה להיות זמרת פופ מצליחה מאז שנות השמונים. בהמשך הוא הלחין את להיטיה הגדולים "גְּבִרְיָאֵל" (מילים: שמואל קרול, 1982) ו"יָד בְּיָד" (מילים: בצלאל אלוני, 1983). ליהורם גאון הוא הלחין את "אֶלֶף נְשִׁיקוֹת" (מילים: מירית שם־אור, 1986) ועוד. אחד משיאי הקריירה שלו היה הזכייה במקום הראשון באירוויזיון בשנת 1998 בשיר "דִּינָה" (מילים: יואב גינאי, ביצוע: דנה אינטרנשיונל). השיר "לְפַעֲמִים חִלּוּמוֹת מְתַנַּשְׂמִים" (מילים: מירית שם־אור), שנכתב לגמר תוכנית הטלוויזיה "כוכב נולד 2" בשנת 2004 והפך לשיר הנושא של העונות הבאות, הוא אחד משיריו המפורסמים האחרונים.

כזמר הקריירה של פיק דעכה בשנות השמונים. מאז הוא התמקד בהלחנה פורה למבצעים אחרים. יתר על כן, הוא יזם שתי הפקות חלוצות בתחומן בארץ. בשנת 2002 עלה המחזמר **מְרִי לוֹ**, המבוסס על שיריו. המחזמר עקב אחר דגם המחזמר של שירי להקת 'אבבא', **מְאֵמָא מִיָּה**, והיה המחזמר הישראלי הראשון המאגד את יצירותיו של אומן מסוים בארץ. סדרת הדוקוריאלטי "הַמְּאָסְטְרוֹ" עקבה אחר הסדרה "משפחת אוסבורן" ויצרה סוגה ישראלית חדשה. ב־18.4.2018 לקה פיק בשבץ מוחי. דיבורו נפגע והוא לא חזר להופיע. ב־14.8.2022 הוא נפטר בביתו מדום לב.

### **תופעת ההלחנה של שירי משוררים**

משנות השבעים תופעת הלחנת שירי המשוררים הקנוניים הלכה ותפסה מקום מרכזי בפזמונאות הישראלית (שפי 1989: 85). בסוגת הרוק זוהי תופעה ייחודית לזמר הישראלי, המבדילה אותו הן משורשיו האנגלו־אמריקניים הן ממסורת שיר העם הישראלי: מוזיקאי הרוק הדובר אנגלית (ובעקבותיהם בישראל) חיברו

במקרים רבים הן את המילים הן את הלחן, נוסף על מעורבותם ברבדים השונים של עיבודם וביצועם (לפי מסורת ה־ Singer/songwriter). בתחילה עוררה התופעה התנגדות ותהייה: האם השירה הנְעֵלָה יכולה לדור בכפיפה אחת עם מוזיקה פופולרית, השווה לכל נפש? בחלוף הזמן הבינו את משמעות הנגשתה לציבור הרחב, שאינו קורא שירה. סוברן מחדדת את ערכה החינוכית־תרבותי של התופעה ואת חשיבותה לאור השפעתה על אופני ההבעה ואוצר המילים. ציטוטים ומטבעות לשון בשירים יוצרים תשתית תרבותית מלכדת. פעלים ושמות הנעלמים מהלשון הדבורה נשמרים בתודעה בזכות זיכרון הלחן והודות לכך הם משמשים "סוכני לשון" כהגדרתה. בכך מתהווה תהליך אגירתו של אוצר לשוני משותף בעל ערך ביצירת זהות תרבותית לאומית (סוברן 2012 : 157–171).

### שירי המשוררים שהלחין צביקה פיק

מבחר השירים שבהם אדון נכתבו על ידי ארבעה משוררים ישראליים חשובים: "אֶנִּי אוֹהֵב אוֹתָךְ לָאָה" (אהוד מנור), "עַל חֶטְא" (יונתן רטוש), "לֹא אֶנִּי הוּא הָאִישׁ" (אלכסנדר פן), "מֵת אָב וּמֵת אֶלּוּל" ("נְאֻסָּף תִּשְׁרִי", נתן יונתן). את ארבעתם הלחין פיק באותה תקופה מוזיקלית שבה הוא היה בשיאו (בשנת 1974 ובמיוחד בשנים 1977-1980). השירים נכתבו כשירה צרופה שלא הייתה מיועדת בכוונה תחילה להלחנה (למעט שירו של אהוד מנור "אֶנִּי אוֹהֵב אוֹתָךְ לָאָה"). עם בחירתם הוא נדרש להתאים אותם להלחנת שיר פופולרי. המרכיבים שהיה צריך להתאים הם חלוקה לבית ולפזמון חוזר, סימטריה או אסימטריה, חריזה, חלוקה מטריית (חוזרת ומשתנה), פיסוק, חזרות, ארגון רטורי הנסמך על מקצב פנימי, פרזודיה, מחזוריות ועוד. השירים נבחרו משום שהם מייצגים את התמודדותו של פיק בסוגה זו.

### טבלה 1: שירי משוררים שהלחין צביקה פיק

שם השיר	משורר/ת	שנת כתיבת השיר	שנת הלחנת השיר	הערות
צֶעַר אֵינוֹ מְשֹׁאֵר סִמְנִים	נתן זך	1960	1972	לערב שירי משוררים בגלי צה"ל

	1973	1911	שארל טשרניחובסקי	שושנת פלאים ברוכתאל
לאלבומו השני <b>מה עכשיו?</b>	1974	1974	אהוד מנור	אני אהב אותך לאה
דואט עם יפה ירקוני. השיר פורסם בלי כותרת וצביקה פיק שינה את סדר השורות והבתים.	1976	1938 (שיר ללא כותרת בספר <b>נוכבים בחוץ</b> )	נתן אלתרמן	ערב סתיו יפה
השיר שתרים למהפך ביחס המבקרים אל היוצר	1977	1972 (עיתון <b>דבר</b> , 29 בספטמבר)	נתן יונתן	מת אב ומת אלוה (נאסף תשרי)
שם השיר המקורי הוא "השנים שעברו". השיר הולחן לתוכנית טלוויזיה שהוקדשה לשירי המשורר. בהמשך הוא הוקלט בתקליט <b>קליידוסקופ</b>	1977	1957	נתן יונתן	השנים שחלפני
לאלבומו <b>מוסיקה</b>	1978	1929 (כתובים)	אלכסנדר פן	לא אני הוא האיש
לאלבומו <b>מוסיקה</b>	1978	1965 בספר <b>שירי עפר ורוח – לבני הנעורים</b>	נתן יונתן	שוב נתחיל מחדש
לאלבומו <b>המראה</b>	1980	1933	אלכסנדר פן	כוכבים בדו
לאלבומו <b>המראה</b> . מקום שני במצעד הפזמונים השנתי של רשת ג'	1980	1937	יונתן רטוש	על חטא

הולחן במיוחד למצעד השנתי של רשת ג' תש"ם	1980	1909	אברהם בן-יצחק	כְּנֻטוֹת הַיּוֹם
השיר זכה במקום השני בפסטיבל הזמר לילדים	1981	1939 בספר <b>אצו רצו גמדים</b>	מרים ילן-שטקליס	הַסְּבוֹן בְּכָה מְאֹד
	1990	1960 בספר <b>נתן יונתן: שבילי עפר/אשר אהבנו</b>	נתן יונתן	עוֹדְנוּ נְעָרִים לְלֶכֶת

בשנת 1978 הוציא צביקה פיק תקליט שלם בשם **צביקה פיק – שירי משוררים**. בתקליט שירים מפרי עטם של נתן יונתן, נתן אלטרמן, שאול טשרניחובסקי ויהונתן גפן. בתקליט שירים חדשים ושירים שבוצעו והוקלטו בעבר, אך שובצו בו בשל נושאו (למשל "שׁוֹשֶׁנֶת פְּלָאִים בְּרוֹכֵת-אֵל" ו"עֶרֶב סְתִיו יָפָה"). התקליט כולל גם ביצוע לשיר העממי "מִי יִתְּנֵנִי עוֹף" למילים מאת דוד שמעוני. עובדה מעניינת היא הקלטת שירים אחדים מאת יהונתן גפן לתקליט. כאן מתגלה יחסו של המלחין לגפן כמשורר ולא כפזמונאי. ייתכן שהשירים הללו היו הגורם להקלטת האלבום, ואיגוד מרביתם של שירי המשוררים השלים אותם לאלבום שלם.

נקודת המוצא של פיק היא הטקסט. הוא תמיד הלחין שירים למילים, ומעולם לא כתב אותן. המוזיקה היחידה שהלחין בלי מילים הייתה פסקולים לסרטים, והוא העיד עליה כי היא תהליך מאולץ מבחינתו. המוזיקאי, השדרן והעיתונאי בעז כהן ראיין אותו עשרה ימים לפני מותו, בין היתר על תהליכים מוזיקליים ביצירתו: "אני חייב טקסט שיניע אותי. אף פעם בחיים לא כתבתי מוזיקה ומישהו הלביש על זה מילים. אני לא מסוגל לכתוב מוזיקה בלי מילים. קיבלתי כמה פעמים לכתוב מוזיקה לסרטים, פסקולים, זה לא מסתדר עם מי שאני. חייב מילים כדי שייולד הלחן."

תהליך ההלחנה של פיק היה מהיר: "לוקח טקסט, שם על הפסנתר, יושב, מלחין [...] ותמיד זה קורה מהר. עשר דקות, מקסימום רבע שעה [...] אם הלחן לא יוצא מהר, אני עוזב אותו. לא נלחם [...] אם המילים מפעילות אותי ואני נדלק מזה ומרגיש את האש הזאת בפנים, אז זהו זה. אני מלחין" (כהן 2022).

להלן אבחן כיצד התאים פיק את מרכיבי השירה בהלחנת השירים הפופולריים, ואראה את פתרונותיו המוזיקליים לאתגרים שניצבו בפניו.

### “אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לַאֲהֵ” מאת אהוד מנור

“אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לַאֲהֵ” (1974) נוצר מהיכרות של פיק ומנור במחזמר **שִׁיעוֹר**. המחזמר היה היצירה הראשונה של כל אחד משניהם בנפרד: זה היה תרגומו הראשון של מנור לסוגה, פיק לוחק לתפקיד הראשי וגילם את קלוד. המחזמר היה נקודת ציון בקריירה של הזמר, בכך שנחתם פֶּרֶק שיתוף הפעולה עם להקות, והוא פצח בקריירת סולו. באופן טבעי הוא פנה למנור שיכתוב לו שירים: “שָׁנִי תפוחים” ו”אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לַאֲהֵ” היו **השירים הראשונים שנשארנו במאגר הזמר הישראלי**. האחרון הוקלט לתקליטו השני של פיק **מה עכשיו?** באותה השנה.

התפתחות תופעת הפזמונאות העברית כשירה יפה הייתה מותנית מלכתחילה במגעייה עם מערכות קנוניות אחרות ובייחוד עם השירה העברית. שפי הוכיחה כי בתמליליהם של הפזמונאים המרכזיים שלטה המגמה לכתוב במודלים פואטיים של משוררי הדור הקודם בכלל ושל אלתרמן וגולדברג בפרט (שפי 1989: 82–83). האתנומוזיקולוג סרוסי והסוציולוג רגב מציינים, כי אף על פי שאהוד מנור כתב פזמונים בלבד, הוא היה יוצר הנתון להשפעת “התבניות והמרכיבים של השירה העברית המודרנית הקנונית והשירה הלירית הגבוהה” (סרוסי ורגב 2014: 80). השיר “אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לַאֲהֵ” מוכיח זאת.

### מילות השיר “אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לַאֲהֵ”

אֶת אוֹתוֹ הַבְּקָר לֹא אֶשְׁכַּח  
כְּשֶׁטְּמַנֶּת רֹאשְׁךְ בְּתוֹךְ הַכֶּרֶם  
אוֹר הַשֶּׁמֶשׁ עַל הָאֶהָל נָח  
וְרֹאשֵׁי הַלּוּם שֶׁכָּר.  
כְּשֶׁלַחֲשֵׁתִי בְּאֶזְנְךָ אֶת שְׁמָה  
אֶת יְדֵי אֶסְפֶּת בְּיַד קָרָה  
וְדַמְעָה אַחַת חִמָּה  
אֶל כַּפּוֹת יְדֵי נְשָׂרָה.  
הִנֵּה יָמִים רַבִּים חָלְפוּ  
וְשִׁתִּי יְדֵי עֵינֶיךָ  
וְעֵינֶיךָ מֵהָ פֶּה  
כְּעֵינֵי רַחֵל.  
אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לַאֲהֵ

אוֹהֵב אוֹתָךְ גְּאָה  
 אִם אֶשְׂכַּח אוֹתָךְ לֹאֵה  
 שְׁמִי לֹא יִשְׂרָאֵל.  
 אֵל יַמֵּר לְבָדְךָ עַל אַחוֹתָךְ  
 הֵן בְּנֵיךְ לְצִדְךָ יוֹשְׁבִים  
 אֵל תִּפְגְּי אֵשָׁה אֶת מִבְטֵיךְ  
 כָּל חִלּוּמוֹתַי קְרוּבִים.  
 מַה בְּקִשְׁתָּךְ אִמְרֵי לֹאֵה  
 שְׁבַע הַשָּׁנִים חָלְפוּ מִזְמַן  
 וְנִתְרַךְ רַק עוֹד שְׁעָה  
 טָרָם יִסָּגֵר הַגֶּן.

סיפור האהבה האסימטרי בין יעקב ללאה מנוסח מחדש על ידי מנור. השיר הוא המדרש החילוני שלו, המזדהה עם הטרגיות של לאה בגרסת הסיפור המקראי. בשיר היוצר מנסה לתקן את מה שנתפס בעיניו כעוולה בסיפור המקראי, המציג את לאה כשנואה על יעקב (בראשית כט, לא: "וַיֵּרָא יְהוָה כִּי-שָׁנוּאָה לֵאָה וַיִּפְתַּח אֶת-רִחְמָהּ"), והוא נכתב מפאת רחמיו על לאה בשעה האחרונה לפני נישואי יעקב לרחל. גלי מנור, חוקרת ספרות אנגלית ובתו של הפזמונאי החוקרת את יצירתו, מציינת כי בשיר משתקפים שני מאפיינים מרכזיים בשיריו, מאפיינים חדשים בזמר הישראלי: הראשון הוא האמפתיה לאחר ולחלש המצויה במרכז הווייתו כיוצר, למשל חמלה כלפי בעלי חיים: "כְּלָבָה קִטְנִטְנָה וּמְאֹד מְבִלְבֶּלֶת" בשיר "מי רָאָה אֶת בְּאֵנִי". האמפתיה הייתה הפוכה למאפייני דמות הצבר ששלטה בתרבות הישראלית עד שנות השבעים. המאפיין השני הוא חשיפת הרגשות. בפזמונו הדובר הגברי דן בנושאים שהיו בחזקת טאבו בשנות החמישים, וחושף רגשות אינטימיים המנותקים מגורל האומה, כפי שהם משתקפים בשיר "לא חִלְמֵתִי שְׁתַּלְכִּי מִמְּנִי" (1976): "וְאֵת עֲצָמֵי / אֵיךְ אֲנִי שׁוֹנֵא / אֵיךְ שְׁאֲשֶׁתְּנָה / בְּשִׁבְלֶךְ". גם בשיר הנוכחי המילים הפותחות את הפזמון החוזר ישירות: "אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לֹאֵה". הטורים "כְּשֶׁטְמִנְתָּ רֵאשֶׁךְ בְּתוֹךְ הַפֶּר", "וְרֵאשֵׁי הַלּוֹם שְׁכָר" הם בעלי משלב לשוני גבוה (מנור 2021: 24–27, 135–137).

## חריזה

מנור קובעת: "עבור מנור החריזה אינה רק טכניקה, אלא גם תפיסת חיים. החריזה מסמלת עבורו את הניסיון למצוא סדר ויופי במציאות הכוללת חוויות קשות לעיתים." מנור האב מאופיין בשימוש בסגנון חריזה מסורגת (אִב־אִב), חובקת (אִב־בִּיא) וצמודה (אִב־בִּב) בשילוב חריזה במלרע (זכרית) ובמלעיל (נקבית). חריזה זו מושפעת משיטת חריזה של טובי המשוררים בהם אלתרמן, שלונסקי, גולדברג ואורלנד (מנור 2020 : 15). "כאשר מנור בוחר במבנה קבוע של חריזה, הוא שומר עליה לאורך כל השיר" (שם : 16). בשיר "אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לְאֹה" הוא בחר בחריזה מסורגת. אולם הטור היחיד שאינו מתחרז עם יתר הטורים בבית הוא הטור האחרון, "כְּעֵינִי רְחֵל". תופעה זו חוזרת גם בפזמון: הטור האחרון, "שְׁמִי לֹא יִשְׁרָאֵל", אינו מתחרז עם טורים קודמים לו, אך שני הטורים מתחרזים זה עם זה, וכתוצאה מזו נוצרת חריזה צמודה מושהה. באמצעות החרוז מקשר מנור בין הבית לפזמון, מחבר בין גיבורי הסיפור התנ"כי ויוצר סימטריה. מרתק לגלות כי שני הטורים הללו מולחנים בלחן דומה: המוטיב פותח בצורה זהה ומסתיים עם שינוי מלודי קל. את שני הטורים הללו מקדימים שלושה אקורדים המנוגנים בכלי הנשיפה ממתכת המוסיפים מתח למשפט האחרון בכל חלק. הקשר אל המקרא מתבטא בהלחנה בסלסולים עדינים, המהדהדים את טעמי המקרא, למשל בבית "עַל הָאֶהָל נָח", "חֲמָה" ובפזמון "גָּאָה" ו"לְאֹה".

הלחן של פיק תומך במילותיו של מנור ומעניק לו אווירה רומנטית ומלנכולית. מבנה השיר המולחן הוא סטרופי: שני בתים ברצף, בית שלישי המשמש כמעבר מוזיקלי ("הִנֵּה יָמִים רַבִּים חָלְפוּ") ואז הפזמון ("אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לְאֹה"). בתי השיר מולחנים בסולם מינורי מהורהר, במשלב הנמוך של הקול. נוספת לו מנגינה בכלי קשת התורמת לאווירה הנוגה והרומנטית. בבית המשמש מעבר מוזיקלי נוספים לכלי הקשת כלי נשיפה אלקטרוניים ממתכת, שהמוטיב המנוגן שלהם מגיב למשפט המושר. הפזמון מורכב ממנגינה בעלייה ובו צליל השיא הגבוה ביותר בשיר. פיק מלכד את השיר באמצעות הסינקופות המדגישות פעמה חלשה כנגד הדגש בליווי של הפעמה החזקה (המכונה off beat). הסינקופה הפותחת כל חלק מוזיקלי היא אחד מרכיבי הפופ־רוק המובהקים. בזכותה נוצרת תחושת דינמיות בשיר.

## התמודדות עם אסימטריה במבנה השיר הפואטי

המוזיקה הפופולרית מושתתת על עקרונות הסימטריה. בשירה המודרנית עקרון המשקל הפואטי האחיד נשבר. המבנה גמיש, אורך השורות משתנה, החריזה חופשית פעמים רבות, ומבנה הבתים אינו סימטרי בהכרח. בהתאם ניצב בפני המלחין האתגר לגשר על פער זה. השיר "אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לְאֵה" ינותח מנקודת מבט זו, ואחריו – השיר "לא אֲנִי הוא הָאִישׁ".

משקל טורי הטקסט אינו אחיד, כפי שמראה הטבלה שלהלן:

### טבלה 2: המשקלים הפואטיים בטורי הטקסט בשיר "אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לְאֵה"

מספר ההברות	מספר ההברות	טור ראשון	מספר ההברות	החלק בשיר
7	9	וְרֵאשִׁי הַלּוּם שְׂכָר	אֶת אוֹתוֹ הַבְּקָר לֹא אֶשְׁפַּח	בית א'
5	8	כְּעֵינֵי רְחֵל	הִנֵּה יָמִים רַבִּים חָלְפוּ	מעבר
5	8	שְׁמִי לֹא יִשְׁרָאֵל	אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ לְאֵה	פזמון

אף על פי שהטורים בכל חלקי השיר כתובים באורכים שונים ואינם אחידים במשקלם הפואטי, המלחין הצליח לגשר עליהם ולהלחין שיר סימטרי. בראש ובראשונה חלוקת הפיסוק המוזיקלי סימטרית בכל חלקי השיר: בבית, במעבר ובפזמון (8 תיבות לכל חלק). לעזרתו נחלצו חילופי משקל מוזיקליים בבית (בין 5/4 ל-4/4). כך הוא נשען על עקרונות הסימטריה של המוזיקה הקלסית.

ככלל לחניו של פיק נצמדו לפרוזודיה הטבעית של השיר הכתוב. לעיתים בשירי המשוררים הוא חרג במודע מהארגון הרטורי או מהאסימטריה המקוריים שבשיר כדי לייצר סימטריה מוזיקלית, ואף להעביר את המסר המילולי דרך המוזיקה, כפי שינותח להלן.

### מילות השיר "לא אֲנִי הוא הָאִישׁ" (הגרסה המקורית משנת 1929) מאת אלכסנדר פן

לֹא אֲנִי הוּא הָאִישׁ, לֹא אֲנִי,  
אֶל שׁוּבוּ מִשְׂכָּר מִצַּפְּהָ אַתְּ,  
אֶת קוֹרוֹת נְדוּדֵי הַיְשָׁנִים  
לְךָ הִבֵּאתִי בְּמָקוֹם טַבְּעַת.  
בְּמִבְּט אֵל תְּצוּדֵי יְגוֹן –  
הוּא חָלַף, אֲדָּ לֹא מֵת עֲדֵינוּ.  
הַתְּקַרְבִּי וְרֵאִית בְּחֵלוֹן  
עַל מִצְחֵי הָעֵנָף אוֹת קֵינוּ.

מָה אֶכְפֹּת לָךְ : אֲנִי אוֹ הוּא  
אוֹ אַחַר יִתְנַבֵּא בַּיַּעַר,  
וּבְחִצּוֹת תוֹךְ דְּמַמַּת הַרְהוּר  
לָךְ יִרְקַם אֲגֵדַת הַסַּהַר.  
וְהַשְׁחַר בְּשָׁחוֹק עֵת יִקְרָא  
וְיִחַרְק שׁוֹן מִבְּעַד לְדָלֶת,  
אִז יוֹפִיעַ אַחַר, וְשִׁירָה  
לָךְ יִשִּׁיר מִשְׁכִּימָה וְנִבְדָּלֶת.  
מִכֶּלֶם מִנֵּת חֶלְקֶךָ תִּקְחִי –  
בּוֹ לְגוֹן, בּוֹ הַצְּחוֹק, בּוֹ הַכֶּחַ  
וּבְמוֹתֶךָ לֹא יִדְעוּ : לְמִי  
אֶתְּ הַקִּדְשֵׁת אֶת לְבָבְךָ הַמְּנוּחַ.  
אֶל תִּבְכִּי תַעֲבֹרְנָה שָׁנִים  
וְאַחַר לָךְ יָבִיא טִבְעַת  
וְאֲנִי – לֹא אֲנִי, לֹא אֲנִי  
הוּא הָאִישׁ אֶל בּוֹאוֹ מִצִּפְּהָ אֶתְּ.

"לא אָנִי הוּא הָאִישׁ" מאת אלכסנדר פן התפרסם בכתב העת **כתובים** ב-  
24.10.1929 ויצא בגרסה נוספת על ידי המשורר בשנת 1956. השיר הולחן בידי  
מלחינים אחדים, והתפרסם בזכות לחנו של פיק, שהכיר את השיר בזכות  
המלצתה של הסופרת, המשוררת והמוזיקאית צרויה להב. פיק הלחין את הגרסה  
המקורית של השיר המנותחת להלן, והוא פורסם בתקליטו המצליח **מוסיקה**  
בשנת 1978.

הנושא המרכזי של השיר הוא תיאום ציפיות בין גבר לאישה. הפתיחה  
הכלית תואמת את אווירת הציפייה הטקסטואלית. בפתיחה שלושה חלקים  
מוזיקליים. בסיום כל אחד מהם נדמה כי השיר עומד להתחיל, אולם נובע ממנו  
מוטיב מוזיקלי חדש. השיר נפתח בנגינה על מקלדות (פסנתר וסינטיסייזר).  
הפתיחה מסתיימת בארבע קבוצות של טרילים (סלסולים הנוצרים מחילוף מהיר  
של צליל כלשהו והצליל שמעליו), כל קבוצה גבוהה בצלילה מקודמתה, מייצרת  
ציפייה ומסתיימת בירידה כרומטית.

השיר בגרסתו המקורית בן שישה בתים. הוא נפתח בשלילה, והמילים "לא  
אָנִי" חוזרות בו ארבע פעמים. בבית הראשון: "לא אָנִי הוּא הָאִישׁ, לֹא אֲנִי, / אֶל  
שׁוּבוֹ מִשְׁכֶּבְךָ מִצִּפְּהָ אֶתְּ", ובבית האחרון: "וְאֲנִי – לֹא אֲנִי לֹא אֲנִי / הוּא הָאִישׁ אֶל  
בוֹאוֹ מִצִּפְּהָ אֶתְּ!". עמדתו הנחרצת של האני הדובר מופיעה מיד בתחילת השיר.

השיר נחתם בפרפראזה על תחילתו: צמד המילים "לא אָנִי" מופיע פעמיים בצורות המופרדות בפסיק (,). צמד המילים מופיע פעמיים, אך המילה שלפניהם, "וְאֲנִי", המופרדת בקו מפריד (-), יוצרת ניגוד עם מילת השלילה הפותחת את השיר.

החזרה בטקסט יוצרת מעגליות. ייתכן שזו הסיבה שבעקבותיה בחר פיק להשתמש בבית השישי והאחרון כפזמון חוזר. הפרפראזה וסימן ההפרדה בבית האחרון בשיר יוצרים אסימטריות. בטור הפותח את השיר תשע הברות (מספר ההברות הנפוץ בטורי השיר). לעומתו, המשפט בבית האחרון הוא בן עשר הברות. המילה "וְאֲנִי" המסיימת את הטור הלפניאחרון בשיר מולחנת בחזרה על אותו הצליל, והיא נחתמת בסלסול מוזיקלי. הסלסול הוא אמצעי מוזיקלי כפול – הן להדגשת כוונת המשורר הן להתגברות על חוסר הסימטריה ביחס ליתר הטורים. מרתק להבחין כי למרות האסימטריה במספרי הברות בכל בתי השיר, המנגינה סימטרית, וכל חלק (בית או פזמון) מורכב משמונה תיבות שניתן לחלקן ל-4+4. הסימטריה מתבטאת גם במשקל זוגי אחיד לאורך כל השיר, 2/4, כמקובל במוזיקה הפופולרית. אחרי כל שני בתים מושר הפזמון.

כוונותיו המוצהרות של הדובר השירי מובעות במוזיקה באופנים אחדים: ראשית, כבר בבית הראשון בטור השלישי המקצב האסימטרי (שלושה צלילים המתכנסים בתוך רבע אחד) יוצר תחושת אינוחות וממחיש את המילים "קִזְרוֹת נְדוּדֵי הַיְשָׁנִים". שנית, המלחין נוטל לעצמו את החירות לחזור על הטור האחרון בבית הראשון, "לֵךְ הַבָּאֵתִי בְּמִקּוֹם טְבַעַת". הוא מאריך את המילה "בְּמִקּוֹם", ובכך יוצר הפרדה בין שתי המילים האחרונות בטור, וכך הוא נוהג בכל הבתים. שלוש מילים טומנות את המסר המרכזי בשיר: "טְבַעַת" ו"מְצַפָּה אֶתְּ", והן מולחנות בלחן מיוחד. המילה "טְבַעַת" מופיעה בבית הראשון ובבית האחרון. בפעם הראשונה היא מולחנת במרווח חצי טון בירידה המסמל את הקינה ואת הירידה לשאול. בהופעתה השנייה, "וְאַחַר לֵךְ נָבִיא טְבַעַת", פיק מפריד בין שתי המילים הצרופות האחרונות בטור, ובכך הוא משקף את ציפייתה של האישה. המילה "טְבַעַת" מולחנת באמצעות שני צלילים בלבד, סי ודו דיאז, החוזרים על עצמם. להברה השלישית במילה, "ע", מולחנים שני צלילים, השוברים את הרצף הסילבי של ההברות, ומקשטים את המילה להעצמת המסר המרכזי בשיר. נוסף על זאת, זוהי חזרה על האמצעי המוזיקלי של המילים "וְאֲנִי", שיופיע מיד בהמשך. סיום השיר בירידה במילים "מְצַפָּה אֶתְּ" סותם את הגולל על ציפיותיה.

פיק מתאים את הלחן לביטוי הריחוק שבין הגבר לאישה בשיר. הבית הראשון הוא בגוף ראשון יחיד ("לא אָנִי הוּא הָאִישׁ"). לעומת זאת בבית האחרון, שבו משתמש המלחין כפזמון, הדובר השירי פונה אל אהובתו בגוף שני יחידה ("אַל תִּבְכְּיִי"). חלוקה זו ניכרת בלחנו של פיק המתקיימת בשני מפלסים מלודיים. המלודיה של הבית מתאפיינת מרביתה בצעדים קטנים באוקטבה הראשונה. הפזמון מושר גבוה יותר ובכך תומך בריחוק בין שניהם. לאחר הפזמון השני נעשה מעבר קולי וגם פלי ארוך, שנמשך כדקה, המביא את השיר לשיאו. במעבר שני חלקים: הראשון מושר ומנוגן, ואילו השני הוא פלי בלבד. בחלקו הראשון של המעבר שתי מנגינות מנוגדות: העליונה מושרת עלידי זמרת הסופרן במשלב הגבוה של קולה. במנגינה השנייה פיק מכפיל בקולו את תפקיד הכלי שהוא מנגן במקלדת. מנגינה זו מורכבת ממוטיב של שני צלילים בירידה. הניגוד בין המנגינה הרחבה והמלודית של הזמרת לשני צלילים בירידה המושרים בפי הזמר ומנוגנים במקלדת משקף את שני רצונותיהם המנוגדים של בני הזוג. חלקו השני של המעבר הוא פלי וקצבי והוא מבוצע בסניתיסייזר ובתופים. המעבר מסתיים בסולם בירידה בסניתיסייזר כדי להתחבר מוזיקלית לבית החמישי.

## חלוקה לבית ולפזמון חוזר

### מַת אֶב וּמַת אֶלוּל (נְאֻסָּף תְּשָׁרִי) מאת נתן יונתן

שמו המקורי של השיר הוא "מַת אֶב וּמַת אֶלוּל", והוא הולחן ביוזמת דליה הֶלֶר, מפיקת מצעדי הפזמונים השנתיים. הֶלֶר החליטה לשדרג את מצעד תשל"ז, להזמין שירים חדשים מהמוזיקאים המיועדים להיות זמרי השנה ולבקשם להלחין שירי משוררים (אמר'שחף 2016). נוסף על זה, היא הציעה לכנות את השיר "נְאֻסָּף תְּשָׁרִי" במקום שמו המקורי, והמשורר הסכים (פריאל 2021 : 305).<sup>2</sup> באותה העת מלאו לפיק 27 שנים. הלהיטים הבולטים הקודמים שלו היו "שְׁנֵי תְּפוּחִים", "אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ יֵאָה" ו"שׁוֹשֶׁנֶת פְּלָאִים". באותה שנה הוא היה מועמד לתואר זמר השנה בזכות להיטיו "אֶהְבֶּה בְּסוֹף הַקִּי", "הַשָּׁנִים שֶׁחֲלַפּוּ" ו"עֵרֵב סֶתִיו יָפֵה", וכך היה. בדיעבד, "נְאֻסָּף תְּשָׁרִי" הוא שיר מכוון בקריירה של פיק שהביא למהפך בגישת המבקרים כלפי יצירתו. השיר הצליח מאוד, נבחר

<sup>2</sup> כתוצאה מהצלחת השירים, והעובדה שפיק זכה גם בשנים שלאחר מכן בתואר זמר השנה, היא נתנה לו שירים נוספים: "שוב נִתְחַיל מִחֶדֶשׁ" מאת נתן יונתן, "עַל חֶסֶא" מאת יונתן רטוש ו"קִנְטוֹת הַיּוֹם" מאת אברהם בריצחק (אמר'שחף 2016).

כשיר השנה בשנת תשל"ח, והוא נחשב לאחד משיריו הבולטים של היוצר עד היום.

ב־29.9.1972 פורסמו שני שירים מאת נתן יונתן בגיליון **דבר**: "מת אב ומת אלול" ו"אחר השפל באה הגאות". מקורות השיר עשירים: ציטוט מתוך "שירת היין" מאת שמואל הנגיד, אזכור סיפורים מקראיים בעלי מכנה משותף – החטא, ועיסוק בהבלטה באובדן הקשור ביחסי אב ובנו. השירים פורסמו שנה לפני מותו של בנו, ליאור (פריאל 2021: 302). ניתוח השיר יתמקד בחלוקת השיר לצורך הלחנתו.

### מילות השיר "מת אב ומת אלול"

מת אב ומת אלול ומת חמם  
גם נאסף תשרי ומת עמם  
רק נשארה גחלת עמומה  
של אהבת הקיץ הגדומה.  
אל מערת דוד השנימית  
תצמיד את ירכיה הקרות  
אל חם האבנים שעל קברו.  
ויגד זר הולך ותך כמו שאול  
את עקבותיו של אב ושל אלול  
ובעמום הוא מחפש את הצלול.  
לך יגד לך, אולי בסוף המערב  
בין ים ויבשה, בין אב לסתו  
אור שלך יאיר בין חטאיו.  
חטאי האיש והאשה והנחש  
חטאת דוד באוריה, כבשת הרש  
וינתן ויערת הדבש.  
מת אב ומת אלול, הקיץ שב  
ספור שלך יגדי, מתחיל עכשו  
עם כל הדבש והנחש והאשה.

להלחנת שיר ולחלוקתו הפנימית נלווים שיקולים אחדים. פיק מעצב את הטקסט של יונתן לפי הנורמות הצורניות הנהוגות בפופרוק, כלומר חלופה מתמדת בין שני בתים ופזמון חוזר הנמצאת בכל השירים המנותחים במאמר. מהתבוננות ראשונית בשיר ניתן לראות בבירור את ההבדל בין מספר הטורים: הבית הראשון בן ארבעה טורים ויותר הבתים בני שלושה טורים. כתוצאה מכך בתי השיר היו

אתגר להלחנת שיר פופולרי המושתת על יסודות סימטריה בת ארבעה טורים. פיק החליט לחזור על הטור האחרון בכל בית ולהלחין אותו בלחן שונה. מכאן נוצרה חזרה טקסטואלית לצד פיתוח מוזיקלי. פיק העיד: "[...] המלודיה זרמה די מהר. הבעיה שלי הייתה שבבתים יש שלוש שורות, ובשביל הלחן שלי הייתי צריך שורה רביעית. אז מצאתי פתרון, ובסוף כל בית חזרתי פעמיים על השורה האחרונה. התברר שזה היה רעיון יפה, כי זה הדגיש את השורה האחרונה" (כהן 10.8.2022). יתר על כן, הבית הראשון בעל תפקיד כפול בשיר: הוא משמש בית פותח ופזמון חוזר שפיק הופך אותו לקצבי, ובכך הוא מאזן את אופיים הנגה של הבתים. עם זאת הסימטריה המאפיינת את פיק נשברת בהלחנת הבית. הבית בן שבע תיבות המחולקות חלוקה פנימית של  $2+2+3$ . המנגינה בכל מוטיב של שתי התיבות מבוססת על צעדים. לעומתה המנגינה בחלק הארוך יותר בן שלוש התיבות מאופיינת בקפיצות מלודיות. בשונה מהבתים הפזמון מולחן בצורה סימטרית ויחידת התחביר שלו מכונה פריודה, כלומר המשפטים המוזיקליים הראשון והשלישי זהים, והשינוי מתרחש במשפטים המוזיקליים השני והרביעי. הלחנת הפריודה המוזיקלית שמקורותיה במוזיקה הקלסית, תורמת לסימטריות ולקליטות של הפזמון. חזרת הפזמון שלוש פעמים רצופות בתום השיר תורמת לכך גם כן. מקצב התופים בפזמון תורם לעובדה שהוא החלק הנחרת בזיכרונו. בשיר שני חידושים מוזיקליים: זהו השיר הראשון בתולדות הסוגה של שירי המשוררים בזמר הישראלי המנוגן בסינתיסייזר ובכינורות חשמליים מוכפלים, והוא בעל מעבר לירי ארוך שנכתב לסינתיסייזר ונמשך כ-50 שניות (אורן 1980: 28–29). אורך המעבר והלחנתו לסינתיסייזר יהיו ממאפייניו הייחודיים של פיק. המעבר מוביל אל הבית האחרון המולחן בחצי טון גבוה יותר (מעבר המכונה מודולציה) בדומה לשירים שבוצעו בפסטיבלי הזמר והפזמון באותה התקופה. ההרכב המלווה את השיר הוא הרכב רוק קלסי, הכולל גיטרה, גיטרה בס ותופים. נוספים לו כלי נשיפה ממתכת וכלי קשת חשמליים. את מקום הפסנתר החליפו סינתיסייזרים המבוצעים על ידי פיק. תפקיד התופים בולט בשיר. בבתים הם מנגנים מקצב החוזר על עצמו, המשולב עם דרדור תופים והקשת הפעמה הלא־זוגית. בפזמון תפקיד התופים אינטנסיבי יותר, והוא מבוצע בכל שמינית (בפעמה של רבע קיימות שתי שמיניות). במעבר התופים מנגנים את התפקיד שביצעו בבית, ובכך מאחדים מוזיקלית את חלקי השיר.

## ארגון רטורי, התייחסות לפיסוק וחזרות

### "על חטא" מאת יונתן רטוש

שיר האהבה "על חטא" (1937) דן בתשוקה מינית־ארוטית הכרוכה בייסורים. הדובר ניצב מול מסכת האשמות כלפי נמענת השיר, וייסוריו מובילים אל מותו. זהו השיר הראשון מאת יונתן רטוש (אוריאל היילפרין־שלח) שפורסם, לאחר שהושם בתיבת הדואר של עיתון "הארץ" עם ארבעה שירים נוספים. שלונסקי התלהב ובחר לפרסם אותו בכתב העת **טורים** (מירון, הארץ, 23.9.2021). פיק הלחין אותו לאלבום **המראה** (1980), והוא זכה במקום השני במצעד הפזמונים השנתי של רשת ג'.

מילות השיר "על חטא"	
בית א'	וְהוּא מִכָּה עַל חַטָּא
	וְהוּא מִכָּה עַל תְּהוּ
	וְהוּא מִרְעִיד מִיֵּתֵר פִּקֵּעַ אֲבוֹ בְּכַדִּי
	וְהוּא דְמוּם כְּהַד
	וּמְרִצָּד כְּמַהוּ
הוּא מִצְטַמֵּר לְמַנְגִּינַת לָכֶה-דוֹדִי.	
בית ב'	אֶתְּ יַחֲידָה כְּצֹל
	אֶתְּ בּוֹגְדָה כְּנַחַל
	אֶתְּ תִצְעֲנִי לְכֹל, לְכֹל עוֹבֵר וְנֹשֵׁב
	אֶתְּ מִתּוֹקָה כְּלִיל
	אֶתְּ חֲמִיקָה כְּשַׁחַל
אֶתְּ מִפְּכָה כְּנַחַל בְּשָׂרָב.	
בית ג'	וְהוּא בּוֹעֵר כְּלָב
	וְהוּא כְּבָה כְּעֵינִן
	וְהוּא דוֹלֵק בְּלֶהֱבֵי נֶר נְשֻׁמַּת אָדָם
	וְהוּא חוֹמֵר כְּגוֹ
	וְהוּא כְּבֵד כְּיֵינִן
הוּא מִתְנַדְּד לְמַנְגִּינַת בְּשָׂר וָדָם.	
בית ד'	אֶתְּ יַחֲידָה כְּצֹל
	אֶתְּ בּוֹגְדָה כְּנַחַל
	אֶתְּ תִלְהֶטִי לְכֹל, לְכֹל עוֹבֵר וְנֹשֵׁב
	אֶתְּ אֶפְלָה כְּלִיל
	אֶתְּ אוֹכְלָה כְּשַׁחַל
אֶתְּ שׁוֹקֶקָה כְּנַחַל בְּצָרָב.	



הטקסט היצרי של יונתן רטוש כתוב בשני גופים: "הוא" – גוף שלישי יחיד, לעומת "את" – גוף שני יחידה (ולא "היא" כמתבקש). בשיר שמונה בתים, בכל בית שישה טורים, כשהטור השלישי והשישי כפולים מהטורים הקודמים והעוקבים. כל בית פונה לגוף אחר לסירוגין. המילה הפותחת כל טור בבתי השיר (למעט בבית א' ובבית ה') אחידה והיא שם הגוף. ההטעמה הלשונית המלרעית למילה החוזרת "הוא" בבתים מולחנת בהטעמה אחידה, כלומר קדמה מוזיקלית (צליל אחד או קבוצת צלילים לא מודגשים, המופיעים בסוף תיבה ונמשכים אל הפעמה המודגשת בתיבה השלמה הבאה). פיק אינו נכנע לחזרה הטקסטואלית במשקל הימבוס העלולה ליצור מונוטוניות. הוא אומנם מלחין את ההטעמה המלרעית בקדמה מוזיקלית, אך הוא מלחין את יתר המרכיבים (מלודיה, מקצב והרמוניה) בצורה שונה ומגוונת. המילה "את" (נטולת ו' החיבור או הניגוד) משנה את מספר

ההברות ואת הטעמתן, ומכתיבה הלחנת מקצב שונה. בעוד שהחזרה המילולית על המילה "וְהוּא" אחידה מבחינת ההטעמה המלרעית והקדמה המוזיקלית, מפתיע לגלות שדווקא בפזמון, החלק הקליט בסוגה, המילה "אַתָּה" מולחנת במגוון אפשרויות – ההדגשים על הפעמה, או אחריה (סינקופה) ועוד. הבחנה מוזיקלית נוספת בין שני חלקי השיר היא גובה המנגינה המתייחס באופן טבעי לקולות האדם. **המשפטים המתייחסים לגבר** מולחנים במשלב הנמוך של השיר, **ואלה המתייחסים לאישה** במשלב הגבוה. החלוקה לשני מפלסים מלודיים היא אמצעי הלחנה המתקיים גם בשיר "לֹא אֶנִּי הוּא הָאִישׁ", שנותח לעיל. הפנייה לכל גוף לסירוגין בבתי השיר מסמנת חלוקה טבעית לבית ולפזמון. פיק נטל לעצמו את החירות לשנות את סדר הבתים ולאחד ביניהם, תופעה נדירה ביצירתו. גם בשיר "עֶרֶב סָתָו יָפָה" (מילים: נתן אלתרמן, 1938, לחן: 1976, לדואט עם יפה ירקוני) הוא שינה את סדר הבתים והטורים ואף נתן כותרת לשיר, עובדה המתבקשת מאליה מתוקף היותו שיר פופולרי. בשיר "עַל חֶטְא" היוצר מלחין שני בתים רצופים של "וְהוּא" ושני בתי "אַתָּה" כפזמון. להלן סידור השיר בגרסתו המולחנת:

בית א' + בית ג'  
בית ב' + בית ד' (פזמון)  
בית ה' + בית ז'  
בית ו' + בית ח' (פזמון)  
מעבר ראשון כלי ארוך (כדקה) במקלדות  
בית ו' + בית ח' (פזמון)  
מעבר שני כלי וקולי  
שני הטורים האחרונים של בית ח' (מהפזמון)  
מעבר שלישי כלי וקולי (זהה למעבר שני)  
טור אחרון מבית ח'  
דעיכה הדרגתית (המכונה fade out).

הבית והפזמון דומים זה לזה הן בסימטריות שלהם, הן במבנה המוזיקלי, הן במתאר המלודי הנע בין קפיצות גדולות וצעדים. לעומת זאת הבית והפזמון נבדלים זה מזה במשלבי הקול ובסולם המוזיקלי: הבית כתוב בסולם מז'ור והפזמון במינור המקביל לו. למרות חוסר האחידות בטורי הטקסט (הטורים השלישי והשישי ארוכים יותר בכל הבתים) המלחין יוצר לחן סימטרי בכל חלק. לאחר סיום הפזמון (בית ד') עושה המלחין מודולציה (מעבר לסולם אחר הגבוה

בחצי טון), וכך נוצרת תחושת דחף מוזיקלי. מאפיין זה דומה לנעשה בפזמונים האחרונים בפסטיבלי הזמר, כפי שנידון לעיל בשיר "נְאָסָף תְּשָׁרִי". ייחודו של השיר הוא בהלחנת שני מעברים מוזיקליים. המעבר הראשון מופיע אחרי שתי סדרות רצופות של שני בתים ושני פזמונים, כמקובל בסוגה. גם המעבר הכלי הראשון ייחודי לדרכו של פיק בהלחנה בשל הוספת כינורות וכלי נשיפה חשמליים ממתכת, גיטרות חשמליות ותופים לסינתיסייזר, שהיה עד כה הכלי היחיד במעברים המולחנים בשיריו. אחרי המעבר הראשון מושר הפזמון במלואו (בתים ו' + ח'). במבנה המקובל של שיר פופולרי השיר היה צפוי להסתיים בנקודה זו. המעבר השני נפתח במעבר כלי וקולי, במנגינה חדשה בירידה. קולו של פיק מהמהם על ההברה "אוי", החוזרת בכל צליל. אחריו מתחיל תהליך ההכנה המוזיקלי לסיום השיר, המתפוגג בהנמכה הדרגתית של עוצמתו, טכניקה מובהקת בסוגת הפופ־רוק.

## סיכום

המאמר האיר את תרומתו של צביקה פיק למוזיקה הפופולרית הישראלית כאומן מבצע (פרפורמר) – מלחין, נגן וזמר. במאמר נותחו ארבעה שירי המשוררים שהלחין בתקופה מוזיקלית שבה היה בשיאו. האינטרפרטציה של הטקסט מבטאת בשירים דרך קשת רגשות בצורה מלודית, קולית וכלית. השיר "נְאָסָף תְּשָׁרִי" מאת נתן יונתן סימן את השינוי ביחס לפיק, מראייתו כאליל נערות רדוד בשל חזותו החיצונית, לתפיסתו כאומן ראוי. אחריו הלחין פיק שירים רבים מפרי עטו של נתן יונתן. מעבר לתרומתו של פיק להכרת שירי המשוררים, תרומתו לזמר הישראלי מהותית גם בחידושו המוזיקליים. למרות זאת סרוסי ורגב קובעים כי בפועל, לאורך שנות פעילותו הוא לא זכה להערכה הראויה כאחד ממולדי הרוק הישראלי (סרוסי ורגב 2014 : 185).

הלחנת שירי משוררים שלא יועדו מלכתחילה להלחנה הציבה בפני צביקה פיק אתגר גדול. נקודת המוצא שלו היא הטקסט, שתמיד קדם למנגינה ושנכתב בידי מומחים בסוגה, בשונה מיוצרים רבים באותה תקופה שכתבו, הלחינו וביצעו את שיריהם. מהניתוחים שלעיל ניתן לראות כי הוא שילב אמצעים קומפוזיציוניים מגוונים לטובת הלחנת השיר, ובהם – חזרות מוזיקליות על שורות מתוך הבית, שימוש בחזרות טקסטואליות לטובת הלחנת הפזמון החוזר,

הלחנה לפי הקצב הפנימי של השיר, חילופי משקל, הפרדה בין שתי מילים או הרחבה מקצבית של מילה, שינוי סדר הבתים ועוד.

השכלתו המוזיקלית הקלסית תרמה רבות ליצירתיות בהלחנת כל חלק בשיר – הפתיחה, הבית, הפזמון, המעברים והסיום. אלה בשילוב נגינתו הווירטואוזית בכלי המקלדת בכלל ובסינטיסייזר בפרט הולידו ממד חדש וייחודי בפופ הישראלי. המנגינות שהלחין הן מנגינות יפהפיות העומדות במבחן הזמן. ערך המצוינות בתהליך היצירה שלו תואם אף הוא את עקרונות המוזיקה הקלסית, החל מבחירת התמלילים דרך המנגינות שהלחין וכלה באנשי הצוות שנעזר בהם. גם ההיבט הצורני ביצירתו של פיק מושפע מהמוזיקה הקלסית, ומעל הכול – הסימטריה המהווה אבן יסוד ביצירתו.

המוזיקה כורכת את השיר בחלקים כליים: פתיחה, מעברים וסיום, המשקפים את הלך הרוח של השיר ואת האווירה המוזיקלית שבו. החלוקה המבנית דומה בשירים רבים:

פתיחה  
בית א'  
בית ב'  
פזמון  
מעבר  
בית אחרון  
סיום

כל החלקים הללו מלוודיים וניתן לפזמם בנקל. הפתיחות והמעברים בשיריו של היוצר מפגינות את יכולות ההלחנה והנגינה הגבוהות שלו.<sup>3</sup> המעברים הארוכים משתרגים בשיריו ויוצרים יצירת אומנות. כל המעברים הם מעברים כליים המשלבים את המקלדות לסוגיהן, למעט השיר "לא אָנִי הוּא הָאִישׁ", שבו נוספת מנגינה לזמרת. המעבר הארוך של "נָאָסֶף תְּשָׁרִי" היה מעבר מכוון הן לקריירה של פיק הן להפניית הזרקור ליכולותיו של המינימוג.

---

<sup>3</sup> הפתיחה היצירתית בת חמישים השניות בשיר "מְרִי לוֹ" (מילים: מירית שם-אור) מורכבת משלושה חלקים מוזיקליים והיא עומדת בזכות עצמה. אורכה – דקה ושלושים ושש שניות – חריג מפתיחה ממוצעת של שיר פופולרי. שתי העובדות הללו גרמו לשדרני הרדיו לדלג עליה ולהשמיע את השיר מתחילת הבית הראשון.

אחד ממאפייני ההלחנה של פיק הוא הפרדה מוזיקלית בין חלקיו השונים של השיר באמצעות כתיבה במשלבים שונים. בשירים רבים הבתים מולחנים במשלב נמוך והפזמון במשלב גבוה, כמו למשל בשירי המשוררים שנותחו במאמר. כך גם בשירים נוספים בסוגה – "צֶעַר אֵינוּ מְשָׁאֵר סִמְנִים", "שׁוֹב נִתְחִיל מִחֶדֶשׁ", "שְׁנֵי תְּפוּחִים", ואף בשירים שכתבו פזמונאים, ובראשם "מְרִי לוֹ". מאז תחילת דרכו המציא פיק את עצמו כל פעם מחדש. בשנת 1991, אחרי כישלונות רבים שבגללם היה נדמה שפגה הקריירה שלו כזמר, הוא שיתף פעולה עם להקת הרוק 'נושאי המגבעת'. שיתוף הפעולה הניע מחדש את הקריירה שלו. בהמשך הוא כונן מיזמים חדשניים שטרם נראו עד אז בארץ: בשנת 2002 יצא לאור המחזמר **מְרִי לוֹ**, המחזמר הישראלי הראשון המשלב יצירות של אומן אחד. כעבור עשרים שנה הוא יזם את סדרת הדוקוריאליטי "המְאָסְטְרוֹ". חידושו ושיריו עמדו במבחן הזמן ונכנסו למאגר הזמר הישראלי. בדיעבד ניתן להכתיר אותו כ"אבי הפופ הישראלי", מי שפתח את הדלת בסוגה זו ליוצרים רבים שבאו אחריו.

## מראי מקום

- אורן, ד' (1980). *צביקה פיק: מלאך או שטן? תמר הוצאה לאור*.
- אמר'שחף, ק' (3.10.2016). "ימת אב ומת אלול" – ונולד פרק חדש ומוצלח בקריירה של צביקה פיק. Xnet לאישה. <https://xnet.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4858584,00.html>
- גולדפרב־ארוזאן, א' (1999). *יחסי הגומלין בין מוסיקה אמנותית ומוסיקה פופולרית בין השנים 1956–1977*. עבודה לשם תואר שני, אוניברסיטת בראילן.
- כהן, ב' (15.8.2022). "הזמן עובר, הזמן עבר, הזמן כמעט נגמר." זמן תרבות. <https://www.zman.co.il/332891>
- מירון, ד' (23.9.2021). "והוא מכה על חטא והוא מכה על תוהו." הארץ. <https://www-haaretz-co-il.elib.openu.ac.il/literature/study/2021-09-23/ty-article/premium/0000017f-f321-d5bd-a17f-f73b97510000>
- מנור, ג' (2021). *רק מילה בעברית: שירי אהוד מנור בין ה"אני" ל"אנחנו"*. מכון מופ"ת.
- סוברן, ת' (2022). *פזמון, לשון ותודעה: משלבים ודפוסי לשון בפזמון הישראלי. בקורת ופרשנות: כתב עת בין תחומי לחקר ספרות ותרבות*, 44, 157–199.
- סרוסי, א', ומ' רגב (2014). *מוזיקה פופולרית ותרבות בישראל (ולדי דבוייריס, תרגום)*. האוניברסיטה הפתוחה.
- פיק, צ' (1982). *כל השירים כל המנגינות*. מעריב.

פריאל, י' (2021). "מת אב ומת אלול" לנתן יונתן : האב, הבן וכתבי הקודש". בתוך רינה בן־שחר וניצה בן־ארי (עורכות). *העברית שפה חיה*, ט' (עמ' 295–308). הקיבוץ המאוחד.

שלו, ב' (14.8.2022) "צביקה פיק היה חריג בנוף, ושייך לכאן לחלוטין." הארץ.  
<https://www.haaretz.co.il/gallery/music/2022-08-14/ty-article-magazine/highlight/00000182-9c27-d3c0-ab9f-ffbf8d0b0000>

שפי, ר' (1989). התפתחות הפואטיקה של הפזמונאות הישראלית בראשית שנות השבעים. בתוך זיוה בן־פורת (עורכת). *ליריקה ולהיט* (עמ' 76–98). הקיבוץ המאוחד.

Minimoog, Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Minimoog>.