

על המלחין עמנואל זמיר (1925–1962) וסגנונו

עמנואל זמיר (שמו המקורי עמנואל פישצ'נר) נולד בפתח תקווה במשפחה מרובת ילדים לאב יליד רוסיה ממשפחה דתית ולאם שהייתה דור שישי בארץ. מנעוריו בלט כמלחין שירי זמר לצד פעילות הנחלה נרחבת. משיריו הידועים: ערב שח, באר בשדה, זמר חג (שאנו בתוף). זמיר הרבה לכתוב המנונים לאירועים, ליישובים בארץ ועוד, למשל שיר הלכת "מגל והרב" לנח"ל ו"שיר הדר לפרי הדר" וגם שירים קרביים עבור מבצע קדש (מלחמת סיני) (1956). רוב שיריו של עמנואל זמיר הם נציגים מובהקים של הסגנון אשר לימים הרצל שמואלי הגדיר כ"צלצול ישראלי" ושי בורשטיין כינה "זמרי שורשים". התפיסה שעמדה ביסוד סגנון זה היא שהלחנים יבטאו את שיבת עם ישראל אל ארצו: "על נגינתנו להיות מזרחית כי עם מזרחי היינו בארץ ישראל" (כך התבטא חוקר המוזיקה היהודית מאיר שמעון גשורי, בהקשר מוזיקה דתית). האידאולוגיה הדוגלת בהתחברות מוזיקלית לשורשים התקיימה משחרר הציונות – מאמר בעיתון "הצפירה" בשנת 1901 הביע ביקורת על שיר שמילותיו מציינות את "דם המכבים", "קברות האבות" ו"עבר הירדן" אך לחנו נשמע אירופי לחלוטין. בפועל רק כעבור שנות דור, בסוף שנות העשרים של המאה העשרים, התחילו לכתוב בארץ לחנים בעלי סגנון "ארץ-ישראלי" שניסו להתרחק מאירופיות: שירים כדוגמת "שדמתי" מאת ידידיה אדמון ו"אורחה במדבר" מאת דוד זהבי. סגנון זה הגיע לשיאו בשנות החמישים בשיריהם של יוסף הדר ובייחוד עמנואל זמיר עצמו, ונטש כמעט כליל בשנות השישים המוקדמות כבר בתוך סגנון העל המכונה כיום "שירי ארץ-ישראל". לחנים מסוימים בזמר המזרחי בשנות השמונים כגון "אהבת חיי" מאת משה בן-מוש, ממשיכים בפועל סגנון קרוב לסגנונו של זמיר.

לניסיונות להביע את מורשת התנ"ך היו גילויים מגוונים. לפעמים הקשר היה ממשי, בפרט החזרה לדיבור בשפה העברית, ובהגייה מלרעית. ואולם, מה היא מוזיקה תנ"כית אפשר רק לשער. לאמתו של דבר, "זמרי שורשים" הם מסורת מומצאת הרוויה בהשפעות אקזוטיסטים וארכאיזם מן המוזיקה האירופית. החוקרים קרל דלהאוס ורלף לוק מצאו במוזיקה אירופית שהתכוונה לייצג את המזרח התיכון רכיבים מוזיקליים כגון מנעד מצומצם, ריבוי צעדים ומיעוט קפיצות, והימנעות מצליל מוביל. רכיבים אלו תקפים גם בשירים בסגנון עמנואל זמיר. רכיבים אחרים כנקודות עוגב ואוסטינטו אינם ישימים בשירים הדיקוליים, אך ניתן למצוא ביצירות מקבילות באסכולה היסודית במוזיקה הישראלית הקונצרטית, כגון "סימפוזיה עממית" מאת מנחם אבידום. יש לסייג ולציין שבמוסיקה הישראלית הקונצרטית אף השמרנית ביותר תמיד השתרבב גם רכיב מודרניסטי מתון. למרות ששירי עמנואל זמיר בכללם אינם באופן ישיר מזרחיים אותנטיים, מזרחיותם אינה מעטפת חיצונית דקה כבשירים הפסידות-ימניים של משה וילנסקי (כמו שעטרה איזקסון מצביעה במאמרה "השירים ה'תימניים' של וילנסקי: האומנם תימניים?").

שירי רועים כגון "בפאת הכפר" הם בדרך כלל מקרה פרטי של "זמרי שורשים". מקורות השפעה עליהם אפשר לראות בשירי רועים מרפרטואר הטרובדורים מימי הביניים. אמנם שירי רועים הגיעו לזמר העברי גם בערוצים אירופיים למהדרין, כמו בקנון "מעל ההרים גולשים עדרים". דוגמה מאלפת: השיר "פה עלי שאי הגבע" נכתב בידי נח פינס במזרח אירופה ונדפס באודסה בשנת 1903. מלכתחילה הותאם למנגינת שיר עם גרמני, Bald gras ich am Neckar, וכעבור כארבעים שנה כתב לה בארץ לחן "ארץ-ישראלי" ניסן כהן מלמד (מלחין שעלה מפרס, שלט במקאמאת בהיותו חזן ואף לימד מקאמאת במדרשה למורים למוסיקה, ועבורו סגנון "זמרי שורשים" היה בגדר מערוב ולא מזרוח). המלחין הישראלי המזוהה יותר מכול עם שירי רועים הוא מתתיהו שלם, שהיה בעצמו רועה צאן. בקרב עירוניים עוררו שירי רועים תחושת ריחוק כבר בשנות החמישים ("השפעת שיריו של מתתיהו שלם" צוינה בבדיחות הדעת כבר בשנת 1958 במילות השיר "טנגו אימא אדמה", ולא בכדי טנגו ולא הורה), ושנים רבות הוסיפו להיות מושא לפרודיות, כגון ב"שיר רועים" מאת דני סנדרסון משנת 1985 (השורה שסנדרסון כותב בהיתול "מה חבל שהיא לא כבשה" מתכתבת עם "לו אהי גדי בכר" מתוך "שיר הנוקדים" [1957]).

לרבים משיריו כתב זמיר גם את המילים. הטקסטים של זמיר כתובים בסגנון מליצי בהשפעה תנ"כית, עד כדי כך שכבר כשהיו חדשים אָתגר המפלס הלשוני הגבוה שלהם רבים מהמזמרים (ידוע השיבוש המבוזבז "מי תלה חתולה" במקום "מי טלולה תחול לה" [מי תרקוד מלאה טל]). גם לחני עמנואל זמיר משלבים לא פעם מורכבויות. זמיר הוא אכן יוצר לא רק משובח אלא גם מסובך, שכמעט בכל שיר משיריו אמצעים אמנותיים מלהיבים. יש מתח מובנה בין הכתיבה הפסידור־עממית הנוטה במופגן לפשטות ובין מורכבויותו של זמיר.

לצד פועלו כמלחין, עמנואל זמיר גם הדריך את "להקת עמנואל זמיר" שהקליטה כמה עשרות שירים רובם בסולנות זמרות מזרחיות כלילית נגר וכן התימניות אהובה צדוק וחנה אהרוני. ההרכב הכלי של הלהקה כלל חלילית, תוף, אקורדיון ומנדולינה. חלק מהביצועים היו הטרופוניים כשהחלילית מכפילה לא במדויק את השירה, ולפעמים ניכרה הימנעות ספק־מכוונת מההשתמעות ההרמונית המתבקשת. אכן, אולי מוטב (כמו שציפי פליישר מציעה בספרה "הרמון שירים") לא להרמן כלל באקורדים משולשים מנגינות מסגנון "זמרי שורשים". בשירון "זמר חג: שירי עמנואל זמיר" שיצא לאור בשנת 1974, מוצעים אקורדים רצופים לכל השירים, אך הדבר משקף את תקופת צאת השירון ולא את תקופת כתיבת השירים.

עמנואל זמיר היה עסוק באופן נמרץ בהנחלת שירי זמר במגוון ערוצים: בהוראה בבתי ספר בירושלים, בתוכניות רדיו, בכתיבת מסכתות, ובהדרכת קייטנות, אירועים ובעיקר חוגי זמר, מקהלות ותזמורות עממיות ביישובים רבים ואף במעברות. אחרי מות אמו מרים, פרסם לזכרה עלון ושמו "צליל מרים" שנועד להיות ירחון אך יצאו ממנו לאור גיליונות ספורים בלבד. את הדברים הבאים שפרסם זמיר במנשר "לשרים" (מובאים כאן מספרו של נתן שחר "שיר שיר עלה נא"): "אל מול גל שירי הלע"ז, הג'ז וגם הפזמונים הקלים וגם הקלוקלים בהם מוצף ציבורנו מדי יום בכל מקום בו נשמע קול הרדיו או התקליט – ניצבים חוגי הזמר, השומרים בקצוות שונים של הארץ על גחלת השיר העברי, זה שחותם תנ"ך, כפר, שבטים, נוף, נעורים ולאום טבוע בתוכנו ובצליליו".

בנקל אפשר להתבלבל ולחשוב שתאריך התלונה על התמסחרות הפזמונים הוא עם חזרת הרוק לארץ בשנת 1970, אך התלונה הובעה כבר בשנת 1958. לא רק שירים סלונים אלא גם פזמוניה המוקדמים של נעמי שמר עוררו בזמיר סלידה – וגם שמר מצדה כתבה פרודיה מנוכרת על סגנון עמנואל זמיר (במסגרת "וריאציות על בגלל מסמר"). אכן, זמיר ושומר שייכים לעולמות תרבותיים ונפשיים שונים. באירועי שירה בציבור בשנים מאוחרות יותר, הטהרנות נגד שירי נעמי שמר לא נשארה, ולא זו בלבד אלא שסגנון "זמרי שורשים" הובס.

בהקשר זה מעניין לציין כי בשנת תש"ך (1960) התקיים פסטיבל הזמר הראשון. בפסטיבל זה ובבא אחריו הזמין את השירים איגוד הקומפוזיטורים (שמיקודו כמובן במוזיקה קונצרטיבית). לאחר הפסקה של שנתיים חזר הפסטיבל בשנת תשכ"ד בכותרת מורחבת "פסטיבל הזמר והפזמון". הגושפנקה לכלול בפסטיבל פזמונים קלים הפכה על פיה את הדרתם שמלכתחילה הייתה טעם קיומו של הפסטיבל, ברוח גישתו של עמנואל זמיר.

עיון בעלוני "צליל מרים" מגלה תמהיל מורכב יותר. אפשר למצוא בהם פרסומת לחוגי זמר עירוניים כגון "החוג הזמר המרכזי לזמר ישראלי" בבית ליסין שבתל אביב, המעידה שגם נושאי "גחלת השיר העברי" לא כולם התרכזו ביישובים כפריים; בין השירים שנכללו בעלוני יש גם שירים שאינם "זמרי שורשים" ובהם "פה בארץ חמדת אבות"; ויש בעלוני שעשועים אינטלקטואליים כגון חמסיר בלתי חתום (דידי מנוסי חשוד בכתיבתו) וכתבה שנושאה בולים על כלי נגינה. לצדם בולטת שם כתבה נרחבת על נגנית הסנטור הצעירה ילדת פרס דימונה סעידי משיכון עולים באשקלון, ובכתבה נפרדת הבעת עידוד בהרחבת שידורי קול ישראל בפרסית ושידורי רדיו של מוסיקה מזרחית.

פנים שונים יש גם לפעילותו של עמנואל זמיר במעברות. מצד אחד היא הייתה חלק ממפעל הנחלת הזמר העברי ביישובי העולים בשיתוף גופים שפעלו בשנות החמישים כגון "ועד לפעולה מוסיקלית ביישובי העולים" מטעם קרן אמריקה ישראל, שהוציאו לאור פרסומים כ"דפסיר: דברי שיר וזמר להפצה ביישובי העולים". גישת היסוד של מפעל זה היא שעל העולים להסתגל להון התרבותי של הוותיקים בארץ, בעצם

באופן חד צדדי. מבחינה זאת, נוצר מתח מסוים. ליבת השירים שהונחלו היו "זמרי שורשים", ולחניו של עמנואל זמיר עצמו הם נדבך מרכזי בסגנון זה. שירים אלה נתפסו כמזרחיים יחסית לניגונים חסידיים, שירים יידיים וכן לחנים רוסיים או גרמניים שהביאו עמם עולים מאירופה, אבל עבור קהל היעד של עולים מארצות האסלאם, שירים שאין בהם רבעי טונים, אינם מושתתים על מקאמאת, ואשר רק באופן חלקי מאוד מבוצעים באופן הטרופוני לא נשמעו מזרחיים כלל.

ואולם היה גם צד שני. לפי עדויות שונות עמנואל זמיר, שלא כמנחילים אחרים שהגיעו למעברות מעת לעת לצאת ידי חובה, הגיע למקומות נידחים על בסיס קבוע. באישיותו הכריזמטית הוא כבש עדות חניכים מעריצים בחוגים רבים ומגוונים, וגם במעברות. בעלוני "צליל מרים" נתן זמיר במה גם לשירים של חניכיו, בהם נחמיה שרעבי (אחיו הגדול של בועז שרעבי). בפרסום אחר, "דור עולה: ביטאון נוער מושבי עולים" משנת תשי"ד (1954), עמנואל זמיר עצמו פונה היישר אל נוער העולים: "עתון זה – שלך הוא, הנערה מכפר אוריה, מדובא ומעולש, הנער מאלישמע ומגבעת יערים... העלו נא רשמיתם... תארו חוויות... ספרו על פגישות עם אחים נקבצי גלויות... הביעו משאלות ובעיות... כל כתב-יד משלכם יתקבל בתשומת לב". באותו גיליון עצמו אפשר למצוא גם גישה שונה לחלוטין, המסווגת את "נוער מושבי העולים" לנוער מתקדם, נוער במצב בינוני ונוער מפגר.

עמנואל זמיר נספה בתאונת דרכים בשנת 1962. אפשר רק לנחש כיצד הייתה התפתחותו האמנותית נמשכת אילו האריך ימים. אולי היה משנה את סגנונו כמו שקרה לאמתי נאמן ולאפי נצר שבתחילת דרכם היו קרובים מאוד לסגנונו של זמיר; אולי היה חדל לפעול כמלחין פעיל משהשתנו הזמנים, כמו שאירע לעמנואל עמירן; אולי היה ממשיך לפעול בהשפעה הולכת ופוחתת, ומי יודע, אולי עצם נוכחותו הייתה מטה את כיוון הזמר העברי עוד שנים רבות.

על השיר "בפאת הכפר"

"בפאת הכפר" חובר בשנת 1947 (זה התיארוך בשירון שירי עמנואל זמיר משנת 1974). השיר נדפס, כנראה בהדפסת בכורה, בעיתון "הנוקד" בשנת תש"י (1950) בגרסת לחן מוקדמת, והוקלט באותה גרסה בפי חנה אהרוני בשנת 1951. הגרסה המוקדמת שונה מהלחן המוכר בפרט משמעותי שנראה בהמשך. בשנת 1952 נכלל השיר בדף שנועד לשירה בציבור ב"כנס העברי השנתי של אגודת הנוקדים העברים בישראל". באותה שנה השתתף עמנואל זמיר בעצמו בביצוע כלי בגרסת הלחן המעודכנת. בשנת 1956 נכלל השיר בסרט "באין מולדת" בפי שושנה דמארי בליווי אליהו גמליאל בחלילית ורחלי סלע מלהקת המחול "ענבל" בתוף בגרסת מילים מעט שונה. כל הסרט כולו מחיל על גולת תימן את תפיסת "שלילת הגולה" שבדרך כלל הופנתה לאירופה. בסרט מקום השיר הוא בתימן, וכך נוצר בלבול זהויות כי השיר שמלכתחילה נועד לגלם את חזרת העם אל נופי בראשית מועבר לגולה עצמה. את השיר עיבדו למקהלה יוסף טל כבר בשנות החמישים, לפני שהתמקד במוסיקה חדישה, וכעבור שנים גיל אלדמע ושרה שוהם. עיבודים כליים חיברו נחום היימן והגר קדימה.

באופן אופייני לעמנואל זמיר, מילות "בפאת הכפר" מליציות. בטקסט הברות אונומטופאיות רבות "צִיל, צִיל, צִיל" – חיקוי לפעמוני צאן ו"שִׁיק, שִׁיק, שִׁיק" – שקשוק (רעש גלים) של מעיין. כדי שהתלמידים יבינו מה הם שרים יידרש תרגום לעברית קלה: "עֵת צֵאת לְעֵין וְשִׁתוֹת" = הגיע הזמן לצאת למעיין ולשתות; "בְּפֵאת הַכֶּפֶר" = בקצה הכפר; "קָנָה חֲלִיל גַם תֵּף בְּאוֹן הַכּוֹ, צִלְצְלוֹ" – חלילית (היא חליל עשוי מקנה סוף) ותוף, אולי תוף מרים, ניגנו בכוח כלומר בקול רם. הביטוי "צִלִּיל עֶרֶב" בניקודו משמעו צליל הנשמע בזמן הערב, אך נראה שיש בו גם משחק מילים על צליל ערב, נעים לאוזן. הצירוף "רְקָדוּ רְקָדוּ" (הניקוד בגוף התווים הוא הנכון) מביא את הפועל הרגיל בבניין קל ואחריו את הפועל בבניין פֻעַל וכן בצורת הפסק כמו בסוף פסוק בתנ"ך, ובו ההטעמה חלה בהברה הלפני אחרונה; גם "צִלְצְלוֹ" בצירה, במובחן מ"צִלְצְלוֹ" בשווא, היא צורת הפסק (צורת ההפסק משנה את מקום ההטעמה, ובנוסף גם את התנועה, כמו "גִּפְּן בְּמִשְׁמַעוֹת גִּפְּן" במערכון המפורסם על חידון התנ"ך). תמונת הנוף כולה מתאימה לסיפורי בראשית. ליתר דיוק, המילים מצטטות מסיפור עבד אברהם המגיע אל רבקה: "לְעֵת עֶרֶב לָעַת צֵאת הַשָּׂאֲבֹת"

(בראשית כ"ד פסוק י"א), סיפור שזכה לעיבוד מוקדם וישיר יותר בזמר העברי בשירם של לוי קיפניס וידידיה אדמון "אליעזר ורבקה". פגישה תנ"כית נוספת ליד הבאר, פגישה יעקב ורחל, מסופרת מחדש בשיר עברי מאוחר הרבה יותר – "אחכה" מאת עלי מוהר ומיקי גבריאלוב, שביצע אריק איינשטיין. שני שיריו הידועים ביותר של עמנואל זמיר אף הם שירי בארות – "באר בשדה הפרוה רועים" (לפי "באר הפרוה שרים" [במדבר כ"א פסוק י"ח] ו"ערב שח על פי הבאר".

הרועים המביאים את הכבשים לבאר מזה ושואבות המים מזה מנצלים את ההזדמנות בעבודה למפגש חברתי ואולי רומנטי (כמו עובדים זרים בימינו הזוכים להיפגש כשהם מובילים את מטופליהם הסינודיים בכיסאות גלגלים לגן ציבורי).

ללחן שני חלקי-על: בית החוזר פעם שנייה במילים אחרות, וחלק מנוגד שלאחריו הבית הראשון חוזר. הבית מרוכז בקוינטה התחתונה של הסולם בתוספת צליל תחתון, ואילו החלק השני בקוורטה העליונה של הסולם בתוספת צליל עליון. מתכונת זו משותפת לעוד שירים, חלקם בצביון "זמרי שורשים" (למשל: "דודי לי" מאת נירה חן) או קרוב לו (שיר ההורה "העמק הוא חלום") ואחרים ממקור מזרח-אירופי (למשל, השיר לפורים "יום טוב לנו").

מוטיב קצבי המשותף לשני החלקים הוא הסינקופה הבסיסית (תבנית קצבית 1+2+1), המופיעה בשתי צורות – לפעמים עם הפסקה פותחת (בתיבות 1, 4 ו-20) ולפעמים באופן מלא (בתיבות 10, 13, 16 ו-23). אלה צורות סינקופה הנפוצות במנגינות להורה ולעוד ריקודי עם, וגם בניגונים חסידיים. בעצם, אם מפזמים את המנגינה עם הברות כגון "דיי דיי דיי", היא מקבלת צביון חסידי, שמתאים הרבה יותר למשפחת המוצא של עמנואל זמיר.

בתבנית הסינקופה קיים אי-תיאום מובנה בין גורמי בולטות. הצליל המוטעם מבחינת המשקל קצר, ואילו הצליל הארוך בא בפעמה או בתת-פעמה בלי הטעמה. בגלל אי-תיאום זה, הסינקופה מתמסרת בגמישות לטקסטים בהטעמות נבדלות. חלק מהסינקופות ממומשות במילים חדה-הברתיות או במילה המתפרשת על פני שני צלילים. בצירוף "בפאת הכפר" ההברה המוטעמת במילה "בפאת" היא "את", שמקומה בצליל הארוך אף שמקומו במשקל אינו מוטעם. ההברה "בפ" שבצליל המוטעם הקצר אינה הברה מוטעמת. לעומת זאת, במילה רַקְדו בצורת ההפסקה, ההטעמה המוזיקלית חלה בהברה "ק" שבצליל הקצר בהברה המוטעמת, ואילו ההברה "דו" שבצליל הארוך אינה מוטעמת.

דוגמה 1: התאמות שונות של הטעמת הטקסט אל תבנית הסינקופה

שני צלילים על הברה מוטעמת אחת בסינקופה



ההברה המוטעמת חלה בצליל הארוך שאינו מוטעם מבחינת המשקל המוזיקלי



ההברה המוטעמת חלה בצליל הקצר המוטעם



הסינקופות האלה שונות מאוד מסינקופות ג'אזיות, שמזיזות צלילים לאחור. כדי להדגים את ההבדל בין שני סוגי הסינקופות נראה את תחילת הלחן "שיבולת בשדה" מאת מתתיהו שלם. בלחן המקורי יש סינקופה בסיסית; בביצוע בפי רימונה פרנסיס נוספת סינקופה ג'אזית.

דוגמה 2: סינקופה פשוטה לעומת סינקופה ג'אזית, מודגמת בשיר "שיבולת בשדה"

לחן "שיבולת בשדה": סינקופה פשוטה



ביצוע רימונה פרנסיס: שילוב סינקופה ג'אזית



עיבודים מוקלטים אחדים ל"בפאת הכפר" נאחזו בסינקופות אלה והעצימו אותן. שרה שוהם אף הוסיפה קטע שנודד גם למחוזות הסינקופות הג'אזיות כביטוי מכוון (כעדות המעבדת) למשובת הרועים והשוואבות.

החלק הראשון של הלחן מתחיל בצליל החמישי של הסולם שהוא צליל יציב ויורד ממנו פעמיים באופן סולמי, פעם אחת באופן מיידי למדיי ובפעם השנייה כשלד המנגינה.

דוגמה 3: ירידות מצליל הקוינטה היציב בחלק הראשון של לחן "בפאת הכפר"

5 (4 3 2 1)



החלק השני מתנווד בין הצליל החמישי לצליל האוקטבה, כשהצליל הגבוה ביותר, הנמצא קוינטה מעל צליל הבסיס של החלק, מתפקד כשכן עליון. זה הבדל משמעותי מהקוינטה היציבה בחלק הראשון. החריגה היחידה מסולם רה מינור היא הצליל סי בקר במקום סי במול. כיצד להבינה?

לכאורה אפשר לחשוב על סולם המנגינה כעל מודוס דורי, כמו ב"שיר העמק" [באה מנוחה ליגע]. ואולם בחלק הראשון יש פעם אחת סי במול ורק בחלק השני סי בקר. זו תופעה ידועה בעוד שירים, כגון "העמק הוא חלום".

דוגמה 4: שימוש במדרגה שישית מז'ורית (דורית) ומינורית בשירים "בפאת הכפר" ו"העמק הוא חלום"

בפאת הכפר: סי במול בחלק הראשון לפי רוב המקורות



העמק הוא חלום: סי במול בחלק הראשון



בפאת הכפר: סי בקר בחלק השני



העמק הוא חלום: סי בקר בחלק השני



אמנם בשני מקורות בשנות החמישים השיר נדפס עם מדרגה שישית מז'ורית, כלומר לגמרי במודוס דורי: ב"שירון ישראלי" (צליל הבית רה, בלי סימני מפתח) ובעיבוד יוסף טל ב"כנף רננים" (צליל הבית דו, שני במולים במפתח). עם זאת, אפילו בביצוע מקהלת קול ציון לגולה לפי העיבוד של יוסף טל, יש מדרגה שישית מינורית בחלק הראשון.

בהגעה לסיים החלק השני לקראת עזירה בדומיננטה הצליל סי נשמע כחלק מדומיננטה שניונית, ודווקא מגביר את הפונקציונליות. בחריגה מהסגנון אפשר אפילו לשמוע V7/V.

מעניין להשוות את הקפיצות בקוורטה עולה בסינקופה בשני החלקים. בחלק א: קפיצה מצליל יציב לצליל פעיל; בחלק ב: הטרנספוזיציה מדויקת, אך כעת זו קפיצה מצליל יציב אחד לצליל יציב אחר.

דוגמה 5: שינוי בתפקוד הקפיצות העולות בקוורטה בסינקופות בין חלקי השיר "בפאת הכפר"

בחלק א: קפיצה אל צליל לא יציב



בחלק ב: קפיצה בין שני צלילים יציבים



בגרסה המוקדמת של הלחן, החלק השני של הלחן לא עלה לאזור הגבוה אלא נשאר באזור הנמוך. כל הפרופיל של הלחן השלם שונה בגרסה זו. החלק השני, שבגרסה הסופית היה לשיא שאחרי החלק הראשון חוזר, תפקוד במקור כזנב ארוך (קודה) שרק מייצב את הסולם. המנעד הכולל בגרסה הראשונה היה מצומצם יותר, ונאמן יותר לאידאולוגיית התנ"כיים. נזכיר כי מנעד מצומצם אחר כמאפיין של יצירות המבקשות להישמע ארכאיות. בזמר העברי, השיר "ויבן עוזיהו" מאת יוחנן זראי, שהולחן תחילה ללהקה הצבאית להקת פיקוד מרכז שם הוצג לקהל (לפי עדות חבר הלהקה משה טימור) כאילו גם המנגינה ולא רק המילים מתקופת המקרא, כולל שלושה צלילים בלבד. עם זאת, אפילו עמנואל זמיר העדיף בסופו של דבר לשנות ולייצר מנגינה פעילה יותר. כנראה ההעדפה האסתטית שלו לא תאמה את האידאולוגיה הנוקשה.

דוגמה 6: השוואת הגרסה הסופית של לחן "בפאת הכפר" עם הגרסה המוקדמת של הלחן

הגרסה הסופית של הלחן



הגרסה המוקדמת של הלחן



תכונה בולטת במנגינה היא הימנעותה ממסגרת מרובעת. בחלק הראשון 12 תיבות ולא 8 או 16 מקובל. כיצד נוצרת יחידה באורך זה? הבסיס לבית מושחת על (או לפחות מתכתב עם) דגם צורני של נושא המכונה "משפט" (sentence, המובחן ממשפט מוזיקלי במובן הכללי של פראזה). דגם זה נפוץ במוזיקה קלאסית, אך לעומת פריודה ה"סנטנס" נמצא במגוון סגנונות ותקופות. חלקי ה"סנטנס" הם רעיון יסודי, חזרה על הרעיון היסודי (בדרך כלל עם שינויים), הגברת הפעילות והגעה לקדנצה. האנרגיות של מבנה ה"משפט" מזכירות צורות גדולות יותר כמו סונטה, שבהן החלק הפעיל ביותר – הפיתוח – באמצע. מבנה אנרגיה זה אינו היחיד האפשרי. בצירוף מינואט – טריו – מינואט, למשל, החלק האמצעי דווקא דליל יותר מהחלקים החיצוניים, וכך גם פרקים פנימיים בסימפוניה.

בלחן "בפאת הכפר" הרעיון היסודי עצמו בשורה הראשונה נמשך שלוש תיבות במקום ארבע תיבות (או שתי תיבות) כמקובל. זהו מצב חריג. במוזיקה קלאסית, מקרה מובהק בו הנושא עצמו מתחיל ביחידות בנות שלוש תיבות הוא המינואט מתוך סימפוניה מס' 40 מאת מוצרט (הפרטים הקצביים שם שונים, וכוללים המיולה).

תיבות 4 עד 6 הן חזרה על הרעיון היסודי. בתיבה 7 מתחילה הגברת הפעילות על ידי פיצול לרעיונות קצרים יותר, שהרי תיבה 8 חוזרת על תיבה 7 וגם תיבה 9 מתחילה באופן זהה. ההגעה לסיים בסוף חלק 1 מאוד ברורה מבחינה מלודית בירידה הסולמית אל צליל הבית, גם בלי תמיכה הרמונית.

דוגמה 7: מבנה ה"משפט" בחלק הראשון של לחן "בפאת הכפר"

רעיון יסודי בן שלוש תיבות חזרה על הרעיון היסודי עם שינוי

פיצול והגברת פעילות הגעה לסיים

בחלק השני 14 תיבות שהן בעצם פעמיים שבע תיבות. כמו בחלק הראשון, יש חריגה מתבנית מסודרת אך הפעם באופן שונה. הדפוס המרובע שברקע כולל שמונה תיבות (ארבע ועוד ארבע) המצטמצמות בפועל לשבע תיבות על ידי חפיפה (overlap): התיבה הרביעית הייתה עשויה להישמע פעמיים וליצור מסגרת מסודרת יותר. לעומת הסינקופה הבסיסית השכיחה בניגונים חסידיים ועוד, חפיפה מסוג זה עשויה לשקף ייחוד קומפוזיטורי של עמנואל זמיר כמלחין אמן.

דוגמה 8: הלחנה מחדש של החלק השני של "בפאת הכפר" תוך ביטול החפיפה בתיבה הרביעית.

שתי תיבות אלה מאוחות לתיבה אחת