

אוניברסיטת בר-אילן

השירה בציבור בקרב קבוצת מייסדי קיבוץ יגור
(1923-1940)

לאה מרזל

עבודה זו מוגשת כחלק מהדרישות לשם קבלת תואר מוסמך
במחלקה למוסיקה של אוניברסיטת בר-אילן

אלול, תשנ"ח

רמת-גן, ישראל

עבודה זו בוצעה בהדרכת פרופ' אורי שרביט

תודה

* למידענים מקבוץ יגור, שתרמו לי מזמנם ומזכרונותיהם ועזרו לי להוציא לאור את השירים שחלקם נשכחו כבר מזמן. תודה מיוחדת לותיקים: זלמן שר ז"ל, רבקה גבאי, גד לסקר, יצחק שתיל, שלמה קנטור, בתיה קנטרוביץ, שלמה הנדלמן, קיקה ויעקב רם, יעקב בורובסקי, שרהק'ה גושנסקי, שושנק'ה קרן-צבי, צבי אגמון ולבני הדור השני: בניק שילה, אמיתי אגמון, מיכל ואילן ילון, אביטל תבורי ואחיותי אסתרק'ה ושולה, על המידע המאלף והשירה הסוחפת.

* לאליהו הכהן וגיל אלדמע על תרומתם הרבה באיתור המידע על השירים.

* לפרופ' אדוין סרוסי ולד"ר יעל שי שהעירו והאירו ובכך תרמו לשיפור העבודה.

* לנעמי שמשי שסייעה לי בארגון החומר ובעצה טובה.

* לבני עובדיה שעמל וטרח במאור פנים לכרוך את העבודה.

* מעל לכל, לפרופ' אורי שרביט על ההדרכה המסורה, על ההשראה, העידוד והתמיכה שהעניק לי לאורך כל הדרך.

* ואחרונים חביבים בני משפחתי: לי יונתן ועמית - ילדי, יהודה, מתן, שני וטלי, שעודדו בזמנים קשים, תמכו ופירגנו, למרות שלא תמיד זה היה כל-כך קל.

תוכן

6	תקציר
8	פתח דבר
9	א. מבוא
	1. רקע חברתי
	2. סקירת הספרות
	3. שיטת המחקר
15	ב. קיבוץ יגור
	1. רקע היסטורי: גיבוש הישוב בשנים הראשונות (שנות ה - 20 עד ה - 40)
	2. הרכב האוכלוסייה ביגור בשנות גיבוש הישוב
	3. הרקע המוסיקלי של חברי קיבוץ יגור לפני עלייתם ארצה
19	ג. הצמיחה וההתגבשות של חיי התרבות והמוסיקה ביגור בשנים הראשונות
	1. התהוות חיי התרבות בתנועה הקיבוצית
	2. הייחודיות התרבותית-מוסיקלית של קיבוץ יגור
	2.א. יהודה שרת: הדמות המרכזית בחיים התרבותיים מוסיקליים ביגור
	2.ב. המקלה והתזמורת במרכז הפעילות המוסיקלית ביגור
	2.ג. התהוות וגיבוש החג ביגור
	2.ד. ההכנה לחג - רעיון "הפרוזדור והטרקלין" של יהודה שרת
	2.ה. שיתוף הילדים (הדור השני) באירועים התרבותיים-מוסיקליים ביגור: טיפוח דור ההמשך
	2.ו. חג המשק - האירוע התרבותי-מוסיקלי המרכזי של הקיבוץ
39	ד. אירועי השירה ביגור ורפרטואר השירים
	1. התפתחות השירה במשך שנות התהוות התרבות ביגור
	2. סקירת החגים, המסיבות והאירועים
	2.א. ראש השנה
	2.ב. שמחת בית השואבה: חג המים
	2.ג. חנוכה
	2.ד. ט"ו בשבט
	2.ה. י"א באדר: יום תל-חי
	2.ו. פורים
	2.ז. הבאת העומר
	2.ח. סדר פסח "נוסח יגור"
	2.ט. אחד במאי
	2.י. חג הביכורים
	2.יא. ט' באב
	2.יב. ערבי שבת המוקדשים לנושאים שונים
	2.יג. חג המשק
	3. התפתחות השירה בציבור הספונטנית וגיבושה למסורת בחג המשק
65	ה. ניתוח
	מבוא
	1. "שירים וניגונים חסידיים"
	2. "שירים בידיש"
	3. "שירים רוסיים"
	4. "שירי חלוצים"
	5. "שירי התקופה"
	6. "שירי יהודה שרת"
	7. "קנונים ושירי מקלה"
	8. "שירי שמחה וריקוד"
	9. "שירים שקטים"
119	ו. סיכום הניתוח
	1. סיכום ניתוח רפרטואר השירים על פי המקור
	2. סיכום הניתוח על פי הביצוע המוסיקלי של המידענים
127	ז. דיון ומסקנות
	1. הפונקציונאליות של בחירת הרפרטואר
	2. הפונקציונאליות של ביצוע השירים
138	ביבליוגרפיה

נספחים

-נספח מס' 1 - דגם חלוקת הציבור והמקהלה בפסח.
-נספח מס' 2 - דגם לביצוע השיר "ליל שימורים" בפסח.
-נספח מס' 3 - רשימת השירים ברפרטואר.

150

תקציר

מטרת מחקר זה היא לחדור לעולמה האסתטי, הספציפי והייחודי של קבוצת המייסדים של קיבוץ יגור, כדי להבין את מקומה של השירה בציבור, שהייתה תופעה מוסיקלית-תרבותית מיוחדת בחיי החברים. בשנים הראשונות להתיישבותם ביגור התגבשה החברה ועוצבו החיים התרבותיים-מוסיקליים בקיבוץ, שהשירה בציבור הייתה חלק דומיננטי מהם.

המחקר התמקד בנושאים הבאים:

- א. בדיקת המורשת המוסיקלית של קבוצת מייסדי יגור והשפעתה על הרפרטואר השירי וביצועו.
- ב. בדיקת המערכות החברתיות והתרבותיות שתמכו ברפרטואר השירי ונתמכו על ידו.
- ג. בדיקת עולמם הרגשי של אותם חברים, שהשתתפו באירועי השירה בציבור.

שיטת המחקר כללה:

- א. איסוף מידע על ידי ראיונות עם אנשים מתוך קבוצת המייסדים של קיבוץ יגור ואנשי הדור השני.
- ב. עיון בארכיון יגור וזאת - כדי להתעמק בהכרת אירועי השירה בציבור, כולל הרפרטואר של הטקסט והמוסיקה.
- ג. הכרת הרפרטואר השירי ומיונו על פי ההקשרים החברתיים-תרבותיים של קבוצת המייסדים.
- ד. ראיונות משלימים והקלטות של השירים מפי המידענים.
- ה. ניתוחים אתנומוסיקולוגיים של השירים במטרה למצוא מאפיינים סגנוניים-מוסיקליים וקשרים בין הטקסט, הלחן והאירוע.

רפרטואר השירה בציבור הספונטנית שנאסף כולל 309 שירים וניגונים בעלי סגנונות שונים האופייניים כולם, מבחינת הרכיבים המוסיקליים לתרבות המוסיקלית של מזרח אירופה, משם הגיעו רוב חברי הקיבוץ. הרפרטואר סווג לתשע קבוצות על פי חלוקת המידענים. מכל קבוצה

נותח שיר מייצג אחד, הן מבחינת הטקסט והרכיבים המוסיקליים והן מבחינת ביצועו על ידי המידענים.

מסקנות המחקר מדאות, שהרפרטואר השירי שגובש על ידי דור המייסדים ביגור, ענה על שלושה צרכים בסיסיים של החברה:

1. הרצון להתרפק על העבר.

2. הצורך בהתלהבות, עידוד וביטוי רגשות (בעיקר של שמחה).

3. חיזוק תחושת היחד (הקיבוצי והלאומי).

הייחודיות של קיבוץ יגור הייתה בשילוב בין אישיותו הכריזמטית של חבר הקיבוץ, המלחין יהודה שרת, לבין התרבות המזרח אירופאית של דור המייסדים ובראשם קבוצת "מובילי השירה" בשירה בציבור הספונטנית.

פתח דבר

“השיר העממי הוא כעין אספקלריה,
שבה משתקפת ההיסטוריה הפנימית של העם.”
ילינק

במשך שנים הנני מעורבת בעשייה התרבותית והמוסיקלית בקיבוצי, יגור. עוד מילדותי, זכורים לי היטב ערבי השירה בציבור הנמשכים אל תוך הלילה בערבי חג ובאירועים שונים של הקיבוץ. אירוע השיא של השירה בציבור היה תמיד החג המרכזי של הקבוץ - “חג המשק”, המציין את יום הולדתו של קבוץ יגור. ציבור גדול של מבוגרים וצעירים היושבים סביב אקורדיון, מנדולינה או פסנתר. שיר רודף שיר והשירה מלהיבה ומלכדת כאחד. צורת הישיבה הייתה סביב שולחן מרכזי ארוך. בראש השולחן ישבו “מובילי השירה” ומסביבו הציבור הגדול. לימים, כאשר בגרתי, נטלתי חלק פעיל בארגון החיים המוסיקליים בקבוץ ובתוך זה, גם בהובלת השירה בציבור (בנגינה על הפסנתר).

התופעה המוסיקלית-חברתית ביגור, הנקראת “שירה בציבור”, החלה עוד בשנים הראשונות, בהן התיישבה בקבוץ קבוצת מהגרים קטנה. עניין אותי מאד, לחקור את התופעות הסוציו-מוסיקליות, שבאו לידי ביטוי בקבוצת מייסדי יגור. מצד אחד, הם היו בשבילי דוגמא כחלוצים וכמהגרים. מהצד האחר, התהווה פער גדול בין הדור המייסד לדורות שבאו אחריו. דור ההורים, שהגיעו מהגולה, מחקו את עברם ולא הנחילו לנו, בניהם, את הערכים עליהם גדלו: את התפילות, ההלכות, המנהגים והמסורת. השירה בציבור הייתה אחד המרכיבים התרבותיים המלכדים בקשר בין הדורות. דברים אלה באים לידי ביטוי משמעותי בבדבריה של **נתיבה בן-**

יהודה (1990) בהקדמה לספרה:

“לזמר, לשיר המולחן, זה ששרים אותו ביחד, יש אצלנו כוח כל-כך מיוחד במינו, שאפשר על הנושא הזה לכתוב ספרים שלמים, ולערוך מחקרים גדולים. וכמה שהכוח הזה גדול - לפני המדינה הוא היה עוד יותר גדול. ועצום. לזמר היה ממש - כישוף. וכל העסק הזה של ‘שירה בצוותא’ - זה היה תרבות שלמה ומגוונת, מעוררת, משכרת, ומלכדת. ומעודדת. כן - ומחזקת. גם את האמונה.” (שם, עמ’ 5).

א. מבוא

1. רקע חברתי

מתוך ראיונות שערכתי עם האנשים התברר לי, שעשרים השנים הראשונות של הקבוץ (נוסד בשנת 1923), מהוות את תקופת ההתהוות. תקופה בה התגבשה החברה ונוצרה התשתית לקבוץ של היום. באחת העבודות המדעיות המעטות שנכתבו על יגור (שמשי, 1995) מגדירה המחברת תקופה זו כ"שנות הגבוש של הישוב הנהפך למשק גדול וגדל, כאשר נושא קליטת העולים החדשים הופך להיות המאפיין הבולט ביותר של אותן שנים ביגור" (שם, עמ' 12). עד שנת 1940 גדלה אוכלוסיית הקבוץ מ - 12 המייסדים הראשונים ליותר מ - 1000 איש. מספר ששומר על עצמו, פחות או יותר, עד היום. בתקופה זו התגבשו גם החיים הארגוניים וביניהם ארגון חיי התרבות.

במשך שנים אלה התגבשו גם החיים התרבותיים-מוסיקליים. השירה בציבור הייתה חלק דומיננטי מחיים אלה והפכה בתהליך איטי מאירוע ספונטני לאירוע מאורגן יותר ויזום שבא לידי ביטוי בשני תהליכים:

1. אירועים יזומים: חגים, מסיבות וערבי תרבות שעוצבו וגובשו על ידי יהודה שרת והציבור היה שותף בשירה במשך האירוע.

2. אירועים ספונטניים, בהם שרו ולעתים רקדו ללא הכנה מראש.

במשך שנים אלה הלך וגדל מספר האירועים היזומים ופחת מספר האירועים הספונטניים. השירה הספונטנית הפכה להיות חלק שני של האירוע היזום שהגיע לשיאו ב"חג המשק".

2. סקירת הספרות

מחקרים מעטים עוסקים בנושא השירה בציבור בארץ בכלל ובקבוצים בפרט. **טלמון** (1956), מתארת את חייהם של ראשוני המתיישבים בקיבוצים בשנים הראשונות כחיי שיתוף מוחלטים גם בשעות העבודה וגם בשעות הפנאי. טלמון קובעת, כי שירה בציבור ספונטנית וריקודי עם, היו פעילויות הבילוי העיקריות בשנותיו הראשונות של הקבוץ. מחקר זה לא עוסק במהות השירים, מיונם ומקומם בחיי האנשים.

שחר (1981), בהתבססו על קטעי עיתונות, ספרים וזכרונות, כותב שהשירה בציבור תפסה מקום חשוב בחיי החלוצים חברי הקבוצים וליוותה אותם בכל עת שהיו מתכנסים יחד: אחרי ארוחת הערב, אחרי אסיפות, חגים, כינוסים ועוד. השירה בציבור נחשבה ל"מנה האחרונה" אחרי כל אירוע. המחבר גם בדק חלק מהשירים שהושרו בציבור בתקופה המכונה במחקרו "התקופה הראשונה" (1921-1936, תקופת ההתיישבות הקיבוצית המסיבית בעמק-יזרעאל שאז, כאמור, נוסד גם קבוץ יגור). מחקר זה לא בדק את מקומה של השירה בציבור בחיי המתיישבים והוא מסתמך על מספר חלקי של שירים הנמצאים בשירונים, שלא תמיד מייצגים נאמנה את המציאות.

שפרן (1996), חקרה את רפרטואר שירי הילדים בישובי עמק-יזרעאל בין שנות העשרים והארבעים. עבודה זו שמה דגש על השתקפות של מגמות אידיאולוגיות מנוגדות ברפרטואר מוקלט של שירי ילדים ואינה בודקת את התפקוד שלהם. על המשמעות הרבה שהייתה לשירה בציבור בחיי החלוצים בהתיישבות העובדת נכתב בכמה מקורות ספרותיים (ראה למשל אצל **חבס** - 1947, **לבנה** - 1951, **רימון** - 1965 ואחרים), המביאים רשימות חווייתיות, מבוססות על זכרונות אנשים אלה.

שפירא (1948)¹, מסכם חוויות אלה:

"נימי הנפש האינטימיים ביותר גנוזים בשירים ובניגונים שהיו מהלכים ביניהם באותה תקופה... מעניין ביותר הוא אותו דיסוננס בולט בין קשיות היום ומלאכתו ובין אותה רכות שבהבעה שירית, שבאה עם הערב, בהתייחד אדם עם עצמו, או בשבתו בחברותא בחדר האוכל הקטן, בגורן או בכרם... השירה והריקוד בימי העלייה השניה היו חלק בלתי נפרד מחיי העולה בתקופה ההיא. היו שרים בעבודה ובייחוד בישיבה בצוותא על יד השולחן בזמן הארוחה ולאחריה, בימי חול ובימי חג ומועד, והיו מסיימים בריקוד הורה נלהבת." (**שם**, עמ' 4-3).

עד היום לא נעשה מחקר רציני בנושא השירה בציבור בארץ בכלל ובקבוצים בפרט. מסקנות חלקיות על מקומה ומשמעותה של השירה בציבור בחיי החלוצים אנחנו מוצאים בעבודות מחקר ומאמרים שחקרו נושאים אחרים בחיי החלוצים או בנושא "שירי ארץ ישראל".

¹ מתוך ההקדמה לחוברת השירים: "משירי העלייה השניה" (ר' רשימה ביבליוגרפית).

בן-פורת (1989), קובעת כי מוסד השירה בציבור בארץ הוא "מנגנון קאנוניזציה חזק מאד ובעל עוצמה רבה". למסקנה זו היא מגיעה דרך ניתוח המערכת הפזמונית בארץ. בין היתר היא כותבת:

"הכרה בערך החברתי והדידקטי של פזמון ההופך למרכיב קבוע של 'שירה בציבור' נתפסת כהכרה בערכו התרבותי, ולכן גם כאשר הנורמות השליטות שוב אינן מאפשרות לייחס למוצר ערך אסתטי, עדיין מוענקת לו קאנוניזציה ערכית מן הסיבות ה'ציבוריות'." (שם, עמ' 68).

אלירם (1995), במחקרה, מגדירה ומאפיינת את קורפוס השירים הנכללים היום תחת הכותרת "שירי ארץ ישראל" לאורך התקופות. על ידי בדיקת המורשת ההיסטורית של השירים שנוהגים לשיר בשירה בציבור, היא מראה את התפתחותו של הז'אנר. בין היתר, היא קובעת, כי קורפוס השירים שחוברו מתחילת ההתיישבות בארץ ועד לשנת 1963, נכלל בהגדרה של "שירי ארץ ישראל" בהסכמה בלתי כתובה, וכי נהוג לשיר שירים אלה כבר שנים רבות. את השירה בציבור היא מגדירה כ"מנגנון של תמיכה חברתית":

"השירה בציבור החלה כבר בתקופת העליות כאשר החלוצים הראשונים, מייסדי הקיבוצים, היו מתכנסים לשירה בצוותא עם סיום העבודה... להתכנסויות אלה, בתקופה של טרום המדינה כשתעשיית התקליטים עדיין לא הייתה מפותחת, הייתה חשיבות חברתית אך גם חשיבות להפצת הזמר העברי" (שם, עמ' 20).

הירשברג (1995), כותב בספרו, כי למוסיקה העממית (כמו גם לאמנותית) היה תפקיד בהגשמת מטרות אידיאולוגיות אצל חברת המהגרים בישוב החדש בארץ. בין היתר הוא כותב ש"שירי העם וריקודי העם נועדו לרומם ולשבח את הלהט החלוצי בעיר ובכפר וכן - לתאר את האווירה והנוף הרומנטיים של הארץ, לתמוך בתחיית השפה העברית ולאחד את החברה על ידי שירה משותפת" (שם, עמ' 145).

הירשפלד (1997), קובע במאמרו שהשירים שהושרו בארץ מתחילת המאה ועד היום הצליחו להיות קשורים למקום ולזמן ונתנו ביטוי קיומי ורגשי אמיתי למצב החיים כאן. לדעת המחבר, השיר הישראלי "צמח להיות מדיום המצרף עשייה מוסיקלית וספרותית אמנותית מובהקת, לפעמים ברמה הגבוהה ביותר, לביצוע עממי, קיבוצי, שחויית היחד היא במרכז הגדרתו".

בתחום הפסיכולוגיה נערכו כמה מחקרים בחו"ל בנושא השירה בציבור, שבדקו קבוצות קטנות של חולים ובריאים והגיעו לכמה מסקנות הרלוונטיות לעבודה שלי:

- שירה בציבור מחזקת את הבטחון העצמי והערכת האדם את ערכו החברתי (שיפקובנסקי [Schipkowensky], 1977).

- שירה בציבור יכולה להיות חוויה של עוררות ושל שחרור ממבוכות ולכן היא יכולה להשפיע על התפתחות קשרים חברתיים טובים בין חברי הקבוצה (נורדורף [Nordorf], 1971).

- המוסיקה כחוויה קבוצתית משותפת מסייעת לקומוניקציה בין אנשים ולשחרור חומר מודחק על ידי מתן ביטוי חופשי לרכוש ולפתח מודעות עצמית (אלווין [Alvin], 1975).

- שירה בציבור וריקוד מאפשרים שחרור אמוציות מודחקות ומעודדים ביטוי עצמי (אבי [Eby], 1984).

מחקר פסיכולוגי אחד נערך בתחום השירה בציבור בארץ: אנוסל (1984), חקרה את השפעת השירה בציבור על אמון בינאישי ושיתוף פעולה (לעומת האזנה למוסיקה שהיא פעילות פסיבית) על קבוצה קטנה של סטודנטים מתנדבים. אנוסל קובעת ששירה בציבור מחזקת את האמון בין אנשים בקבוצה.

מכל הנאמר לעיל, ברור אם כן, שקיים חסר משמעותי באשר להבנת תפקודה החברתי-תרבותי של השירה בציבור בחברה בארץ בכלל ובקיבוץ בפרט.

שרביט (1987) וסרוטי (1989), מציעים להתמקד בחקר קהילה אחת על ידי שהייה ממושכת ב"שדה" והכללת המסקנות על קהילות גדולות יותר.

במחקר זה, אני מנסה לחדור לעולמה האסתטי הספציפי והייחודי של קבוצת המייסדים של קבוץ יגור, כדי להבין תופעה מוסיקלית-תרבותית מיוחדת זו, מתוך תקווה שממצאי מחקרי ישמשו נקודת זינוק להבנה כללית יותר של תופעת השירה בציבור בקבוץ בפרט ואף בכל החברה בישראל.

3. שיטת המחקר

לשם מימוש המחקר נעזרתי בשני מודלים מהמחקר האתנומוסיקולוגי.

נטל (Nettl - 1983), בנה מודל לשימושים ופונקציות של המוסיקה. מודל זה בנוי כפירמידה ובה שכבת בסיס, קדקוד ושכבת ביניים. לשכבת הבסיס, הכוללת את השימושים הגלויים של השירה בציבור, קרא נטל "הבסיס הקונקרטי". כאן אתייחס בעבודתי לזמני השירה (מתי שרו) ולפרטואר השירים. בשכבה האמצעית של הפירמידה, שנטל קרא לה "שימושים מופשטים", אתייחס לביטוי הרגשי, לתקשורת בין האנשים, לתרומה לחברה, לאינטגרציה בין האנשים ועוד. בקדקוד הפירמידה, שם נמצאת **פונקצית העל המופשטת ביותר**, שלדעת נטל נכונה לכל האנושות ומתאימה לכל חברה, אתייחס למוסיקה כביטוי רוחני, שמילא צרכים של רגשות דתיים, נוסטלגיים ואידיאולוגיים.

רייס (1987), בגישתו היותר מודרנית, מביא מודל דינמי, הבנוי על שלושה מרכיבים שמזינים זה את זה: א. ההיסטוריה של הרפרטואר המוסיקלי וסגנונו. ב. תהליכי השימור התרבותי של הרפרטואר ותפקודו בחברה מסוימת. ג. יוזמות של אינדיבידואלים, שהשתתפו בתהליכי הביטוי והיצירה המוסיקליים.

בנוסף לצורת הבדיקה שלי, כפי שתוארה לעיל על פי המודל של נטל, התמקדתי גם בשלושת הכיוונים הבאים על פי המודל של רייס: א. בדיקת המורשת המוסיקלית של מייסדי יגור והשפעתה על הרפרטואר השירי וביצועו. ב. בדיקת המערכות החברתיות והתרבותיות שתמכו ברפרטואר השירי ונתמכו על ידו. ג. בדיקת עולמם הרגשי והקוגניטיבי של אותם אינדיבידואלים, שהשתתפו באירועי השירה בציבור.

בכל שלושת הכיוונים הללו, בדקתי את מידת השפעתם זה על זה ואת התוצאות השונות שנבעו מכך ושגרמו לצורות שונות של המשכיות הרפרטואר ותהליכי השינוי שעברו עליו. בהתאם לנאמר לעיל ובעזרת הגישה המפורטת במאמרו של **שרביט (1987)**, היו שלבי המחקר שלי כדלהלן:

- א. איסוף מידע על ידי ראיונות עם אנשים מתוך קבוצת המייסדים של קבוץ יגור ואנשי הדור השני.
- ב. עיון בארכיון יגור וזאת - כדי להתעמק בהכרת אירועי השירה בציבור, כולל הרפרטואר של הטקסט והמוסיקה.
- ג. הכרת הרפרטואר השירי ומיונו על פי ההקשרים החברתיים-תרבותיים של קבוצת המייסדים.
- ד. ראיונות משלימים והקלטות של השירים מפי המידענים.
- ה. ניתוחים אתנומוסיקולוגיים של השירים במטרה למצוא מאפיינים סגנוניים-מוסיקליים וקשרים בין הטקסט, הלחן והאירוע.
- ו. העמקת ההבנה בתהליכים ההיסטוריים והחברתיים של קבוצת המייסדים על ידי השוואות בין ההקלטות השונות וכן - בינן לבינן תיעוד אחר (בעיקר שירונים) של אותו רפרטואר.

חלק גדול מדור המייסדים ביגור כבר אינו בין החיים וביניהם האנשים שהיו "מובילי השירה" בעת השירה בציבור. אנשים אלה לקחו איתם חלק מרפרטואר השירים והוא אבד. חלק מהרפרטואר הוקלט מפי מידענים מדור המייסדים ביגור וחלק מפי מידענים בני הדור השני, שהיו ילדים ונערים בשנים בהן עוסק המחקר. בני הדור השני קבלו את המורשת המוסיקלית על כל פרטיה ועל כל הניואנסים שלה מהדור הראשון (כולל חינוך מוסיקלי מיהודה שרת) והיום מסוגלים לשחזר אותו באופן חי ואנרגטי. ביצוע השירים על ידי שני הדורות מראה את השרשת מורשת השירה ואת המניעים להמשכיותה.

ב. קיבוץ יגור

1. רקע היסטורי: גיבוש הישוב בשנים הראשונות (שנות העשרים עד שנות הארבעים)

בשנת 1914, נוסדה בפתח-תקווה, על פי רעיון של נחמן סירקין (חובב, 1994), קבוצת "אחוזה" (רימון, 1965). מטרתה הייתה לארגן פועלים יהודיים להתיישבות קואופרטיבית עצמאית בארץ. לקבוצה היו שני עקרונות יסודיים: כיבוש עבודה עברית וחיים על יסוד שיתוף במשכורת ובאורח החיים. היו אלה ימי העלייה השנייה, כאשר לפני הפועל העברי עמדה שאלת כיבוש העבודה בכל חריפותה. קשיים פיזיים בעבודה, מחלות, בדידות ועוינות בינם לבין הערבים - כל אלה הביאו את הפועלים לשאוף לשיתוף ולעצמאות. תשעה מחברי הקבוצה בחרו להתיישב למרגלות הכרמל, ליד הכפר הערבי יגור. מכאן שם התיישבות החדשה: **קיבוץ יגור**. היה זה בי' בטבת תרפ"ג - 1923. הם השתכנו בחושות הערביות על גבעת נשר, והחלו בייבוש הביצות ועיבוד הקרקע לחקלאות, במקביל לחיפוש עבודה בעיר הסמוכה - חיפה (על פי **שמשי**, 1995).

שנה לאחר מכן, בשנת 1924, אושרה הקבוצה להתיישבות על ידי הקונגרס הציוני. התקופה הראשונה הייתה קשה ביותר: המקום היה נגוע בקדחת וללא מקורות מים. השדות היו מוזנחים ולא היה תקציב לתשתית ראשונית של היישוב (על פי **רימון**, 1965, 21-29). מאמצייהם הראשונים הופנו לייבוש ביצות הקדחת, במישורים שסביב נחל הקישון, כדי להכשיר את השטח לעיבודי חקלאות. המאבק הזה היה כרוך בהרבה סבל ועקשנות. האנשים נפגעו, לא אחת, מהמלריה והקדחת, והמחסור החריף במים, אותם היו צריכים להוביל ממרחק של 4 ק"מ, השפיע אף הוא על איכות החיים במקום.

בשנת 1925, הצטרפה יגור לארגון הארצי ששמו "**הקיבוץ המאוחד**". בהצטרפות זו קבע המשק, למעשה, את דמותו ועתידו. סימני ההיכר העיקריים של "הקיבוץ המאוחד" כארגון ארצי הם:

- ישוב קיבוצי הפתוח לקליטה מתמדת.
- משק עצמאי מגוון המשלב חקלאות ותעשייה.
- חברה גדולה ומגוונת הגדלה בקביעות, ללא הגבלה, על פי היכולת המשקית והכלכלית שלה.
- אחדות כלכלית וחברתית של העובדים במשק.

• חינוך ציוני- סוציאליסטי.

• השתלבות ביישובה ופיתוחה של הארץ .

(על פי **שמשי**, 1995)

שנת 1933 הייתה שנת מפנה בחיי המשק בכל השטחים: התגלה מקור מים בתוך יגור, התרחבו שטחי הקרקע ולראשונה - פסקו הגירעונויות. באותה שנה גדל מספר החברים למאתיים, בעקבות איחוד עם קבוצת חלוצים נוספת שנקראה "פלוגת חיפה-יגור" (עיין **רימון**, 1965, עמ' 30-40). איחוד זה, נתן תנופה גדולה לגידול וגיבוש היישוב. נוספו ענפי מלאכה והקיבוץ התרחב והתפתח (שם).

במשך שנות ה - 30 ותחילת שנות ה - 40, הייתה בדרך כלל התפתחות והתרחבות, וזאת למרות הקשיים והמשברים הזמניים. וכך, בשנת 1941, גדלה האוכלוסייה עד כדי 1215 חברים וילדים. יגור הופכת לישוב הגדול ביותר במסגרת הארגון "הקבוץ המאוחד". ישוב הקולט עלייה גדולה ומגבש בתוכו חברה שדיוקנה נקבע, במידה רבה, על פי תפישת קליטה זו (על פי **ברסלבי**, 1961).

מיכאל (מוקי) צור (ספר שלא הובא לדפוס)², קובע, כי לא היה קיבוץ בארץ שגדל באופן כל-כך דרמטי כמו יגור. הוא מתאר את הקיבוץ כ"מחנה מהגרים" ובו "אהלים, סוכות וחדר- אכילה צפוף מלהכיל." העבודה הייתה פיסית וקשה והאנשים, ברובם, לא ידעו את השפה העברית, או שידעו אותה באופן חלקי (**צור**, עמ' 28).

2. הרכב האוכלוסייה ביגור בשנות גיבוש הישוב

בעשרים השנים הראשונות, התגבש, אם כן, דיוקנו של יגור כקיבוץ גדול. מקובלת היום ההגדרה הסוציו-דמוגרפית הבאה של קבוצות העולים שהגיעו לקיבוצים:

"כמעט כל בני הקיבוצים בתקופה זו הם בני העליות השנייה, השלישית והרביעית. כמעט כולם צעירים, רווקים (או בעלי משפחות קטנות). השכלתם בדרך כלל על-יסודית ולעתים גבוהה. כולם יוצאי ארצות אירופה, בעיקר ארצות אירופה המזרחית. כולם בעלי השקפה ציונית-סוציאליסטית. הם בעלי מוטיבציה וולונטרית גבוהה... ובעלי נכונות להסתפק במועט בכל הקשור בתביעות ובתגמולים חומריים

² הספר מביא את תולדות חייו של **יהודה שרת**, וכן מכתבים שכתב לאשתו, משפחתו וידידיו.

בהווה... כחברה הם בעלי הומוגניות תרבותית. " (אייזנשטדט, 1967, עמ' 14)

הישוב ביגור הורכב מארצות מוצא שונות, בעיקר אירופאיות ומעט עולים שבאו מאמריקה ומארצות אחרות. בשנת 1948 היה הרכב הישוב, מבחינת ארצות המוצא, כדלקמן³:

מס' חברים	ארץ המוצא
301	פולין
94	ליטא
91	גרמניה
46	רוסיה
43	ישראל (ממוצא אשכנזי)
42	רומניה
37	הונגריה
6	יוגוסלביה
5	דנציג
3	ארצות הברית

מנתונים אלה עולה, שקבוצת העולים הגדולה ביותר, הגיעה ליגור ממזרח אירופה - ובעיקר מפולין.

3. הרקע המוסיקלי של חברי קבוץ יגור לפני עלייתם ארצה

מוצאם של רוב חברי יגור הותיקים (להלן **מידענים**⁴) שראינתי, מהעיירות היהודיות במזרח אירופה. אצל רובם הייתה תרבות שירה בבית ההורים. שפת הדיבור בבית הייתה יידיש. ההורים שרו בימי חול – שירים ביידיש, בעברית ובשפת המקום (פולנית או רוסית) ובימי שבת וחג - שירים מן התפילה והמסורת. רובם באו מבתיים דתיים ושם - האב היה שר זמירות לשבת. חלק מיוצאי פולין למדו בבתי ספר מרשת "תרבות"⁵, שם שרו שירים בעברית וביידיש (חלקם השתתפו במקהלת בית הספר). כל המרואינים השתייכו לתנועות נוער חלוציות בעלות אופי לאומי שהשתלבו במפעל הבניין וההתיישבות בארץ. הם היפנו עורף לחיי הגלות והחלו

³ כל הנתונים הם מארכיון קיבוץ יגור.

⁴ כל המידענים שראינתי היו יוצאי מזרח אירופה והם, אכן, מייצגים נאמנה את המוצא של רוב האוכלוסייה.

⁵ עיין למשל, ב"לקסיקון מן המסד ליהדות וציונות". (1994). ת"א: הוצ' משרד הבטחון, עמ' 280.

בהגשמת הרעיון הציוני. לעובדה זו השפעה משמעותית על חייהם בכלל ועל החיים המוסיקליים בפרט ועל כך עוד נדון בהמשך. בחלקם היו בהכשרה בפולין כהכנה לחיי הקיבוץ. גם בתנועות הנוער החלוציות וגם בהכשרות השונות, היה לשירה חלק משמעותי בחיי החלוצים. כך, למשל, סיפר לי אחד המידענים:

”בבית ספר ‘תרבות’ היו המורים מארגנים הצגות ושירה. את כל החגים המחישו דרך השירים. גם בתנועה היינו שרים הרבה. הגיעו מדריכים מהארץ והיו מלמדים שירים בעברית. זה גם עזר ללמוד את השפה. מי שהיה ‘בעל קול’ היה שר סולו. אנחנו היינו מקשיבים ומצטרפים בפזמון החוזר. גם בהכשרה שרנו הרבה מאד ורקדנו הורה. עבדנו קשה במשך היום ובלילות ובשבתות היינו יושבים ושרים.”
(ראיון מיום 1.12.96)

גם מידענים אחרים דיברו על מקומה של השירה בתנועות הנוער ובהכשרות השונות כעל גורם משמעותי ביותר בהווי החיים. כפי שנראה להלן, רפרטוארים אלו היוו חלק נכבד ובעל חשיבות משמעותית בגיבוש הרפרטואר בחיי הקבוץ.

ג. הצמיחה וההתגבשות של חיי התרבות והמוסיקה ביגור בשנים

הראשונות

1. התהוות חיי התרבות בתנועה הקיבוצית

השיבה לארץ הייתה כרוכה, לפי האידיאולוגיה של החברה הקיבוצית, ביצירת תרבות חדשה, הנסמכת על האידיאולוגיה הציונית והסוציאליסטית. **אייזנשטדט** (1967), מאבחן אצל התנועות הטוטליטריות, שהתנועה הקיבוצית, לפחות בראשיתה, הייתה כזאת, את יסוד המסגרת, השואב את כוחו מראיית יצירת התרבות כחלק בלתי נפרד מן המאמץ הלאומי והחברתי. בהקשר זה כותבת **שפרן** (1996):

”החלוצים אשר התיישבו בעמק יזרעאל בשנות העשרים רצו ליצור חברה חדשה, שבבסיסה הרעיוני עקרונות סוציאליסטיים אותם הביאו מארצות מוצאם - רוסיה ופולין. בד בבד עם הבנייה הפיסית של הישובים, התלבטו רבות בשאלות חברה, תרבות וחינוך. שאיפתם הייתה ליצור חיי תרבות חדשים ומקוריים, אשר יתאימו לאורח החיים הכפרי-חלוצי שלהם ויתמכו באידיאולוגיה החברתית של חיי שיתוף, שוויון והגשמה אישית.” (שם, עמ' 14)

אבן זוהר (1980) קובע, שצמיחתה וגיבושה של התרבות העברית המקומית בתוך הישוב החדש בארץ ישראל, היו הדרגתיים, עד לגיבושה (היחסי) בשנת הקמת המדינה - 1948. **רינג** (1988), קובע שחיי התרבות בהתיישבות העובדת צמחו כתשובה לצרכים ממשיים. כל ישוב וישוב הצמיח הווי ומסורת מקומיים, בהתאם למיקומו הגיאוגרפי, תרבויות המוצא השונות של מייסדיו והכישורים הספציפיים של מנהיגיו. המסורת המקומית צמחה על גבי תשתית תרבותית המשותפת לכל תנועה. היסודות והתקנות של תנועת ”הקיבוץ המאוחד“, נקבעו והתקבלו בפתח-תקווה, באוגוסט 1927. בין היסודות, נמצא בסעיף ח': ”**חינוך ציוני-סוציאליסטי של החברים**“. בפרק ”הקשרים עם חוץ לארץ וקליטת העלייה“ כתוב:

”על הקבוץ לשקוד על החינוך ההסתדרותי, על העמקת התוכן הקיבוצי, על פיתוח ערכי תרבות העבודה והשפה העברית בתוך העלייה העובדת, החלוץ והנוער בגולה.” (רינג, 1988, עמ' 5)

טבנקין⁶ (1950), בנאום שנשא בעין-חרוד, מדבר על היעדים התרבותיים של תנועת "הקיבוץ

המאוחד" וקושר את חיי התרבות לחיים בכלל, הנתונים במשבר בעקבות המהפכה בחייהם:

"בחי מהפכה ותמורה, במעבר מארץ לארץ, מגולה לארץ, מלשון ללשון, מתיווך להתיישבות, ומתרבות גולה מסורתית לתרבות חדשה - נתון האדם היהודי במשבר, תרבותו במשבר, וכן גורל חגו. עלינו לחדש את תרבות העם. זו אינה מתחדשת בין-יום ולא בין-שנה. התרבות ההיסטורית רבת הזורות לרשותנו היא, והמשבר הוא בעינינו. אין תרבות זו יכולה לשרת אותנו כמו-שהיא. אנו קרואים ליצור את כל חיינו מחדש וגם תרבותנו זקוקה לכור-היתוך חדש." (טבנקין, עמ' 462)

כנראה, שקו זה של יצירת תרבות חדשה, הביא גם לתכנון מסגרות חגיגות חדשות. ואכן, באחת החוברות של "ניב הקבוצה", משנת 1955, שהתפרסמו ברחבי "הקבוץ המאוחד", מובעת דעתו של המלחין **מתתיהו שלם** מקבוץ רמת-יוחנן, שהיה אחד הפעילים הבולטים באידיאולוגיה תרבותית זו:

"נוסף על הדרך החינוכית ההסברתית הרגילה, יש להפעיל את האמצעי האמנותי, החגיגי, המדובב אל תחומי רגשותיו והתרשמותו של הפרט, קליטת ערכים בדרך זו היא אולי החשוב שבאמצעים, באשר היא מהווה גם גורם חברתי מלכד. חג אינו נקבע מתוך שרירות. המועד החגיגי הוא בבואה, תוצאה והשתקפות; גלומים בו ערכים היסטוריים ורוחניים מוסכמים מצד כל חלקי עם. יום מועד הוא, אפוא, יום ההזדהות הלאומית, ובתנאי מציאותנו גדולה משמעותו עוד יותר, באשר אלה הם התאריכים המעטים בימי השנה, בהם פועם לב אחד בכל שבטי-יוצאי-הגלויות, והולם הדופק המתנשא מעל כל השוני והמפריד במציאות של יום-יום. תכלית ימי-המועד: הקניית ערכים, גיבוש חברתי-לאומי, גם גורם להפעלת הכוח היוצר בתוכנו." (שלם, 1955, עמ' 75-76)

שפר (1960), בסקרו את מעגל החגים הקיבוצי, כותב:

"בחברה, אשר חייה שיתופיים מהמסד ועד הטפחות, אין היחיד מארגן לעצמו את החג. זה תפקידה של החברה. עניינם של החגים ללכד את החברה, להשרות עליה רוח, להעשיר אותה בחוויות-נפש." (שפר, עמ' 128)

בפועל היה על הקבוצים להתמודד עם שורה של בעיות מהותיות, שקשיי החיים והמאבק הקיומי היום-יומי לא הקלו על התמודדות זו:

⁶ **יצחק טבנקין** (1887-1971), ממנהיגי הפועלים בארץ וממייסדי הקיבוץ המאוחד ו"אחדות העבודה". הדברים הנ"ל נאמרו בהרצאה בעין-חרוד, לפני קום המדינה. (עיין גם אצל פיליאקוב, א. ורבינוביץ, י. [ע.]. [1982]. **יצחק טבנקין: פרקי חיים, האיש ופעלו**. ת"א: הקבוץ המאוחד).

- כיצד ליצור מסגרת של תכנים או טקסים חדשים שיביעו את אורח החיים החדש בארץ?
 - כיצד "להשתחרר" מן ההווי הגלותי-דתי וליישם את הרצון לחדש את מסורת האבות?
 - כיצד לקשור בין הטקסטים התנ"כיים והשירה העברית החדשה לבין הלחנים המוכרים מן הגולה והלחנים החדשים שנוצרו בארץ?
 - איך ליצור מסגרת חדשה להתכנסויות ולחגים, כאשר קבוץ הולך וגדל מתכנס כולו (ולא כפי שהיו רגילים בעבר להתכנס במסגרת משפחה אחת)?
 - כיצד למיין את תוכני החג המקובלים?
 - האם לחוג את כל חגי ומועדי ישראל, או רק את אלה ההולמים ביותר את הציבור החלוצי-חילוני?
- (על פי רינג, 1988; שלם, 1983, 1956; שרת, 1939).

הכיוונים שהתגבשו בקיבוצים בעקבות השאלות הללו, היו, לארגן טקס בעל אופי ייחודי, שנקרא בשם "מסכת". המסכת היא תכנית הטקס של החג או האירוע המסוים אותו חוגגים או מציינים והיא אחת מצורות הפעילות האמנותית שפותחו בארץ ישראל. היא כללה טקסטים ממקורות שונים, הקשורים לאותו חג או אירוע. חלקם של הטקסטים היו מבוצעים בדיבור וחלקם בשירה, אם על ידי סולנים ואם על ידי מקהלה. המסכת בוצעה כמעין הצגה על בימה, בליווי תזמורת, בדרך כלל בשיתוף הקהל (כולל ילדים), שהוכן לאירוע הזה במשך שבועות רבים לפני כן באמצעות לימוד מכוון של השירים החדשים. בין היוצרים של המסכתות בקיבוצים, בלטו מלחינים כמו: יהודה שרת ביגור, מתתיהו שלם ברמת-יוחנן, דוד זהבי בנען ואחרים (על פי רינג, 1988; שלם, 1956).

מתתיהו שלם קושר את מקורות המסכת לתקופת המקרא:

"עקבות ברורים מצויים במקרא על העלייה לרגל, על עצרות המונים בירושלים, על טקסי לווים במקדש של כלי-שיר ושל דוברי-שיר, של תהלוכת-קודש ושמחה בחוצות, כלומר: מועדי-ציבור גדולים של המוני נאספים ומתכנסים, כמתואר בספר נחמיה." (שלם, 1956, עמ' 76)

הקשר למקורות, ובמיוחד לתנ"ך הוא מרכיב אידיאולוגי שקשור להשקפת עולמם של החלוצים, ועל כך עוד ארחיב בהמשך. שלם מייחס חשיבות רבה, הן לביטוי הווי החיים של

הציבור החלוצי והן לשיתופו בפועל במסכת. כך הוא כותב על מהותה, תוכנה וחשיבותה של

המסכת:

”יש במסגרת חגיגית זו של המסכת, מן השילוב של אלמנטים אומנותיים שונים לביטוי הנושא המרכזי. במהותה קרובה המסכת להופעה התיאטרלית בכלל, הן במתח העלילתי והן בביצועה על ידי יחידים - כקריינים, כזמרים וכו', ועם זאת שונה המסכת ממנה בהרבה. ...המשחק בטקס אינו אלא **מייצג את הכלל, שהוא חלק ממנו** (ההדגשה שלי - ל.מ.). האידיאה שהוא מגלם לעיני כל - מקורה במוסכם, בהזדהות מראש. הפעילים הם שליחי הציבור, אשר שומה עליהם לשמש ביטוי לשולחיהם. במקום הניגוד הדרמטי העלילתי שבמחזה, באה השתלשלות הערכים המופשטת, השואפת להרמוניה, להזדהות עם המעמד הציבורי הכולל המתרחש בלבן פנימה. ...הקולקטיב המגשים את הטקס מופיע כיחידה, שואף אל המרכז והוא - נושא החג, לו משתחוים הכל: החומר המוסיקלי, הספרותי, התנועתי, הפעילים, הציבור, קהל המשתתפים במחזה החג - הכל כאחד. מכאן החשיבות הנודעת להשתתפותו הפעילה של הציבור החוגג, הלוקח חבל, המעורה מבחינה נפשית - במתרחש במעמדו ולעיניו. מכאן, שיש לשקוד על השתתפות זו, ויש לדאוג, שהחייך בין האולם ובין הבמה ייפתח, שהשתלבות קהל הצופים בחבר הפעילים המבצעים תהיה מלאה.
(שם, עמ' 77-78)

פרטים רבים יותר על המסכת בקבוץ יגור עוד נראה להלן.

2. הייחודיות התרבותית-מוסיקלית של קבוץ יגור

2.א. יהודה שרת: הדמות המרכזית בחיים התרבותיים-מוסיקליים ביגור

אחד מהאנשים שהטביעו חותמם על חיי התרבות ביגור בפרט ובתנועה הקיבוצית בכלל, היה המוסיקאי **יהודה שרת** (1901-1979). שרת נולד ברוסיה ועלה לארץ בגיל חמש עם משפחתו בשנת 1906, ליפו. אביו, יעקב שרתוק (צ'רתוק), היה מראשוני הבייל"ויים וממייסדי גדרה, הקנה לכל בני משפחתו תפיסת עולם הומניסטית רחבה בצד התלהבות רבה לרעיון העלייה וההתערות בארץ ישראל. כעבור זמן קצר, חכרה המשפחה, מידי ערבים, את חוות עין-סינייה, ליד כפר ערבי בין שכס לרמאללה וחיה שם כשנתיים. יהודה שרת ספג שם את החיים החלוציים האמיתיים והדבר השפיע עליו בבגרותו. לאחר מכן חזרו ליפו לשכונת נוה צדק. יהודה, הבן הצעיר במשפחה, נשלח ללמוד בבית הספר של חברת "העזרא" ואחר-כך ב"גימנסיה הרצליה".

שניים ממוריו של שרת בגימנסיה היו **י.ח. ברנר**⁷ (ספרות כללית ועברית) ו**ו.ח. קרצ'בסקי**⁸ (מוסיקה ומקהלה), השפיעו על חשיבתו, יצירתו והשקפת עולמו. בית משפחת שרתוק היה בית תרבותי ומוסיקלי. אחיותיו של יהודה שרת, רבקה וגאולה, ניגנו על פסנתר. היותם של כל בני המשפחה אוהבי מוסיקה, חיזק מאד את הקשר ביניהם. באותן שנים למד שרת כינור ויסודות המוסיקה בקונסרבטוריון "שולמית", אצל הכנר הידוע **הופנקו**.

לאחר מות האב יעקב (1913), ובעקבות גירוש יהודי יפו על ידי השלטונות הטורקיים, עברה המשפחה להתגורר בראש פינה (1917). שרת המשיך את לימודי הכינור אצל הופנקו (מידי פעם היה יוצא למסע רגלי למקום מושבו של המורה בשרונה) ובשנת 1919, כאשר הבריטים השתלטו על הארץ, חזר שרת להשלים את תעודת הבגרות בגימנסיה.

לאחר סיום לימודיו עבד שרת בעבודות מזדמנות ועזר בפרנסת המשפחה. כל אותו זמן, המשיך להרחיב את השכלתו המוסיקלית ולנגן בכינור. בשנת 1923, הצטרף שרת לגרעין הכשרה בפלוגת עין-טבעון (היום כפר יחזקאל), שהייתה מסופחת לקיבוץ עין-חרוד. שרת שילב עבודת כפיים קשה במחצבה ובמקומות אחרים יחד עם נגינה וארגון הרכבים מוסיקליים, למרות שממכתביו מאותה תקופה עולה, כי תנאי החיים היו מאד קשים והקיבוץ לא יכול היה לתמוך בצרכיו האמנותיים (תווים, מיתרים, ספרות מקצועית וכו').

משנת 1926 הצטרף ליגור בעקבות אשתו צביה. גם כאן עבד במחצבה וכחקלאות. המצב ביגור, כאמור לעיל, היה קשה. מאות חברים, שעבדו עבודה פיסית קשה, מנותקים מביתם ומשפחתם. שרת היה מודע למצב הקשה והאמין כי יש להתמודד אתו בעזרת התרבות, כחלק מהחיים המתחדשים בארץ. בקיבוץ יגור פיתח שרת, בדרך-כלל בתום יום עבודתו, פעילות מוסיקלית חינוכית ענפה.

בתחילת שנות ה-30 נשלח לשנתיים לגרמניה כשליח תנועת הנוער ה"חלוץ", שהייתה קשורה לתנועת "הקיבוץ המאוחד". את שליחותו הציונית שילב עם לימוד מוסיקה ואיסוף חומר מוסיקלי למקהלה וציבור מהמסורת ה"קלאסית" ומהמסורת העממית הגרמנית, אותו הביא ליגור בשובו.

⁷ **י.ח. ברנר** (1881-1921), סופר ומחנך, שנרצח במאורעות יפו תרפ"א, בעת הפגנה ביום "אחד המאי". (עייין גם אצל ליכטנבוים, א. [1967]. **יוסף חיים ברנר: חייו ויצירתו**. ת"א: הוצאת "ניב").

⁸ **חנינה קרצ'בסקי** (1873-1926), מלחין ומחנך. חלק מהשירים שהחין הושרו בציבור ביגור בשנים אלה (כמו למשל, "**אגדה**" ו"**בשדמות בית-לחם**"). (עייין גם אצל **אלדמע**, 1995).

לאחר חזרתו, החל פעילות תרבותית-מוסיקאלית ענפה ומסועפת ביגור ומחוצה לו. במשך אותו הזמן, המשיך שרת לנגן בכינור והיה עושה זאת בדרך כלל בלילות, בחדר האוכל. בנוסף לפעילות ביגור, היה נוסע מידי פעם ופעם לקיבוצים וישובים אחרים לארגן ערבי שירה בציבור או להכין מקהלה, תזמורת או סולנים לאירועים וחגים שונים. חלק גדול מפעילותו היצירתית, ויצירות של מלחינים אחרים, כינס והדפיס בכתב ידו בקובץ "ענות", שכלל שמונה חוברות. בחוברות אלה, סיכם שרת את עבודתו התרבותית-מוסיקלית ביגור, שבמרכזה עמד החינוך לשירה בציבור. את החוברות ערך לפי נושאי האירועים והחגים המתחדשים בארץ: "משל יותם" לט"ו בשבט, "לחג הפסח", "ימי המצור והדמים" לט"ב באב וימי זיכרון, "אחד במאי", "חג המים" לשמחת בית השואבה ועוד, שיצאו בהוצאת ההסתדרות, בין השנים 1937-1939. שרת כלל בחוברות, בין היתר, פרקים ושירים למקהלה ולציבור להם התאים תמלילים עבריים המשלבים את התוכן, ההיגוי והניב העברי. מקום מיוחד ביצירתו שמור לשירי המשוררים רחל וח"נ ביאליק. שרת עסק רבות בעבודה מוסיקאלית עם ילדי יגור ומקהלת החברים וראה עצמו מחויב ליצור מפגשי תרבות. בנוסף לעבודתו הענפה ביגור, בשנים אלה, עסק גם בפעילות ציבורית שכללה את הוצאת החוברות הנ"ל, הנחת היסודות להקמת תזמורת הקיבוצים ומקהלת הקיבוצים (לימים "מקהלת האיחוד", שהיה מנצחה הראשון - ל.מ.) ועוד. בשנת 1952, שנת הפילוג בין קיבוצי תנועת "הקבוץ המאוחד" ותנועת "איחוד הקבוצות והקיבוצים", עזב יהודה שרת את יגור ועבר לקיבוץ נווה ים. (על פי שליב, 1990; ארכיון יגור; צור [ראה הערה בעמ' 9] וארכיון יהודה שרת ברמת-אפעל)

על מקומו הדומיננטי של שרת בשרשרת המסורת התרבותית-מוסיקלית בחיים המתחדשים בקיבוץ, ניתן ללמוד ממקאמה, אותה חיבר אחד החברים בשנת 1937, והיא הוקראה ב"עיתון חי" בנשף "יום העלייה על הקרקע" באותה שנה:

יהודה שרתוק, זה לגמרי לא צחוק,
מעביד הוא את המקהלה כדת וכחוק.
יום יום מופיעות מודעות
בסגנון טוב טעם הן כתובות,
על חזרות, חזרות ושוב חזרות.
המקהלה הצנועה, חלמו עליה קדמונים,
עשתה לה פרסום רב, ובעולם יצאו לה מוניטין.
כל הועידות, הפגישות, הכינוסים
הסעיף הראשון הוא "השדות החרושים".

מכל הפינות עפות, באות הזמנות
והמקהלה מזיעה "בימים ובלילות".
קנאי הוא יהודה לשפה ולתרבות,
מדבר באספות בחום ובהתלהבות.
שומר מסורת מדורי דורות:
ביום כפורים צם, באב מקריא קינות.
ובחצות ליל דומיה
עת רחל מבכה תאניה ואניה,
באפלת חדר האוכל ביגור
כפוף לשולחן מתנמנם לו הבחור.
במוחו מתמזגים אז מנגינות וחרוזים
מביאליק, רחל וראשוני הנביאים.
ולעת צהרים מופיעה מודעה במליצה
ובמקהלת יגור שמחה ודיצה.
("יומן יגור", טבת, 1937)

פליישר (1988) כוללת את יהודה שרת כאחד משלושת "ענקי הקיבוץ" בזמר העברי (יחד עם מתתיהו שלם מרמת-יוחנן ודוד זהבי מנען). את שרת היא מכנה "ענק רוח עם התלבטויות שבהן המודעות מציקה ללא הרף" וכן, משתמשת בביטוי שטבעה המלחינה נעמי שמר: "יהודה שרת - כלי שרת", שממש כפה על עצמו דאגה לציבור "ולרוחו שלא תיבש". (פליישר, 1988, עמ' 30). ביטוי זה משתקף במאמצים הרבים שהשקיע שרת, הן ביציקת תוכן תרבותי-מוסיקלי לחגים ולאירועים שיצר, והן בעבודתו השוטפת, היום-יומית, עם כלל הציבור בקיבוץ יגור, על ילדיו וחבריו, בהכנת חגים ואירועים אלה. על עבודתו החינוכית-מוסיקלית של שרת ביגור, כתיבתו, השירים שאסף, החגים שעיצב ותרומו לביסוס רפרטואר השירה בציבור ביגור, עוד אפרט ואדון להלן.

2.2. המקהלה והתזמורת במרכז הפעילות המוסיקלית ביגור

יהודה שרת, שהיה הדמות הדומיננטית בחיים התרבותיים-מוסיקליים ביגור בשנים אלה, הקדיש את חייו באותן שנים ליצירת ה"מסכות" לאירועים השונים ולחגים ביגור ומחוצה לה. במרכז הפעילות המוסיקלית ביגור עמדה המקהלה, שהוקמה בסוף שנות ה-20. על ראשיתה של המקהלה מספר אחד החברים:

"בראשית הדרך הייתה השירה החופשית, בחדר האוכל הישן, בארוחת הערב ואחריה, עד שעה מאוחרת בלילה, בימי חול כבימי שבת. לא הייתה קיימת ועדת תרבות בימים ההם. כל הפעולה התרבותית – היה לה אופי ספונטני, בה לקחו חבל כל החברים ומספרם, אם זכרוני אינו

מטעני, היה אז כ-70. השירים שהושרו אז, היו ברובם שירי עם עבריים, יהודיים, ובחלקם משל י.אנגל ועוד... ראשון המנצחים של מקהלת יגור בהיווסדה, היה שמואל שפירא מעין-חרוד. לא ארכו הימים ומפלוגת עין טבעון (כפר יחזקאל) עברו אלינו כמה חברים ובתוכם יהודה שרתוק (שרת), שלקח על עצמו את ניהול המקהלה. (רימון, 1965, עמ' 494)

עדות ראשונה לשילוב המקהלה באירועי הקבוק, אנחנו מוצאים באחד היומנים משנת 1928, באזכרה לזכרו של המלחין **יואל אנגל** (יומן זה רשום עדיין בכתב יד):

נשף לזכרו של יואל אנגל ז"ל. פתח קצרות החבר כהן בהערכה על אנגל המדובב את פינו בזמרה עברית חיה ומפעפעת, המכניסה לחלוחית לחיי עמלנו. אחר המשיכו בזמרה ונגינה - יצירותיו של אנגל. המקהלה הראתה שעמלה במשך חדש לא עלה בתוהו. החבר יהודה בנגינתו, נתן לנו שעה של קורת רוח אמיתית. ("יומן יגור", פברואר, 1928)

שרת, בכוח הרצון וההתמדה שלו, העמיד את המקהלה במרכז הפעילות התרבותית. כל מסכת שעיצב, כל אירוע שיזם - במרכזו הייתה המקהלה. חשוב לציין, שהמקהלה היוותה, בין היתר, גרעין המוביל את השירה בציבור. בנוסף לפעילותה ביגור, הביא אותה שרת, במשך שנות ה-30, לרמה של הופעות באירועים וקיבוצים ברחבי הארץ. הוא גם לימד שירה בציבור בקיבוצים אחרים והזמין ליגור מלחינים נוספים, שילמדו את שיריהם בציבור (רימון, 1965, עמ' 495). על חשיבות תפקיד המקהלה בחיי הקהילה הקיבוצית וחשיבות איכותה, כותב שרת בהקדמה לחוברת **"ענות"** ח' (שהוקדשה לשירת המקהלה ותוכנה מוסיקה רב-קולית לטיפוח השירה). **"השליחות הציבורית"**, עליה מדבר שרת להלן, היא לקיים אירועי הכנה מיוחדים, שמטרתם ללמד את השירים לטקסים עצמם:

"מקהלותינו, במידה שהן קיימות, נתונות תחת לחץ-תמיד של הציבור וצרכיו ומשמשות כלי-עזר בידו לעיצוב דמות חייו במסיבה ובחג. ואם אמנם יש לברך על צירוף זה של עבודת המקהלה ותביעת החיים, אשר הפראת-גומלין בו ואשר יש בידו למנוע את המקהלה מהיותה כת סגולה, בדולה ופרושה מצרכי הזמן והמקום, כי אם גוזר עליה להיותה כפופה לתביעת הדור, נוטה שכס עם הציבור אשר בתוכו תשב בחיפושי דרך וצורה לימי מועד של הכלל, הנה בה במידה ואולי דווקא משום כך, יש לחרוד לכלכלתו הבריאה של הגוף הזה: ציידו בידיעות אשר תפקחנה עיניו על דרך שירתו, הקנות לו דעת קריאה וכתובה בשפת המוסיקה במלוא הדיוק והבהירות. כי לא ייכון הגוף הזה ולא ימלא את שליחותו הציבורית, אלא אם כן תלווהו יד נאמנה

השוקדת על התפתחותו המוסיקלית הפנימית באופן מדורג ומתמיד. (שרת, 1939)

צריך לזכור, שרוב חברי המקהלה לא היו בעלי השכלה מוסיקלית (רובם לא היו בעלי השכלה גבוהה בכלל). ביומן חגיגי, שיצא לאור בשנת 1988, במלאת ליגור 65 שנה, מספר אחד מחברי המקהלה הותיקים על פעילותה "בימים ההם" (הכוונה למשך שנות השלושים - ל.מ.):

"הפעולה המוסיקלית, באותם הימים, בהדרכתו של יהודה, הניחה היסוד לפעילות מוסיקלית גדלה והולכת, והשלכותיה על כל יישובי הקיבוץ בשנות בשלושים. מקהלת יגור הייתה לשם דבר בכל רחבי ההתיישבות העובדת, ובמרוצת הימים גם בערים המעטות אז... לחזרות המקהלה, אשר צלילי זמרתה בקעו ממקום החזרה, עמדו והקשיבו רבים מחברי יגור שלא היו בתוכה. הייתה הרגשה כאילו מחציתה של יגור משתתפת במקהלה. ואמנם הסיסמה הייתה: **כל חבר מסוגל לשיר במקהלה** (הדגשה שלי - ל.מ.). ...המקהלה באותם הימים שימשה מפגש חברתי חשוב, מעין קליטת עלייה. כאן למדו לשיר, לנגן, ובדרך אגב למדו ספרות עברית ותנ"ך. כל מילות השיר היו מלוות הסבר ופירוש מפי יהודה שרת וכולם שתו בצמא כל מילה היוצאת מפיו. ...היו אלה ימים שכל הציבור היה מפזם משירי המקהלה, אשר בקעו מצריף בית הספר, מקום החזרות של המקהלה. אנשים אשר מעולם לא עסקו בכך (רובם) ביצעו יצירות קלאסיות, אשר היו נחלתן של מקהלות מפורסמות בעולם המוסיקה, כגון יצירות של הנדל, מנדלסון, בוקסטהודה, וכמובן לא פסחו על לחנים ארצישראליים ושירי פועלים משל מלחינים לא יהודיים. כמו כן היו שרים משירי משוררים עבריים, אשר למלותיהם חוברו מנגינות על ידי יהודה."

(שם, 29.1.1988)

ביומן אחר, מאותה שנה, מדווח על ישיבת "ועדת המקהלה" (שם, 4.2.1937). הדבר מעיד על התמסדות המקהלה וביסוסה בקיבוץ. בשובו מהשליחות בגרמניה, בנוסף לחומר מוסיקלי רב, הביא עמו שרת כלי נגינה אחדים, אותם רכש בחו"ל. הוא בחר כמה חברים, לימד אותם לנגן והקים "תזמורת", שעמדה גם היא לרשות החג והאירועים בקיבוץ, בעיקר כליווי לשירה בציבור. למשפחות ה"כלים" בתזמורת קרא שרת: "כלי קשת", "כלי רוח" ו"כלי תקע". אחד החברים, מספר על האירוע החגיגי בו חולקו כלי התזמורת לחברים "הנבחרים". אירוע זה מראה, שהציבור ראה בחיי המוסיקה והשירה, עוד שלב בהתעלות נפשית וחוייתית:

"זכורני באיזה חגיגות הראה יהודה את הכלים לאלה המיועדים לנגן בהם ובנוכחות כל חברי המקהלה. כובו האורות בצריף ורק אור אחד נשאר, אשר כוסה בנייר צבעוני. כלי הנגינה הובאו עוד קודם לכן לצריף והוסתרו מעיני הנוכחים. לאחר כיבוי האורות, הוציא יהודה את כלי הנגינה ולפי הסדר השמיע צלילים מכל אחד מהם ומסרו לבעליו המיועד. היה זה ערב של שמחה. עיני החברים, להם נועדו

הכלים, התיזו רשפים מרוב אושר. בחרדה החזקנו את כלי הנגינה כהחזיק תינוק בן יומו, שלא להסב לו נזק. המקהלה החלה בפעולתה ביתר מרץ והחזרות שוב היו מלאות חוויות, בהן הקדיש יהודה חלקן של הזמן לסיפורים מעניינים משהותו בגרמניה." (רימון, 1965, עמ' 495)

מובאה זו מראה שחברי הקיבוץ אכן ראו בשירה בציבור אירוע תרבותי מרכזי. המאמץ הכללי היה לשוות לאירוע זה אופי של חוויה מרכזית של נשמתו של הקיבוץ. התזמורת הייתה שותפה לחוויה בכך שהעלתה את השירה בדרגה.

בנוסף למקהלה ולתזמורת, היו ביגור פעילויות מוסיקליות נוספות, חלקן צמחו באופן ספונטני מתוך ההווי החברתי של ציבור החברים וחלק היו ביוזמתו של שרת:

א. ערבי שבת היו קודש להשמעת תקליטים בפטיפון ישן (ללא חשמל). בשנת 1937 נקנה בכספי הקבוץ פטיפון חשמלי והחברים שמעו בו מוסיקה באיכות יותר גבוהה.

ב. מידי פעם היה מגיע נגן או מלחין ועורך ערבי נגינה או שירה בחדר האוכל. למשל הקונצרט שקיים הוברמן, מייסד התזמורת הפילהרמונית, בחדר האוכל בשנת 1940, אליו נהרו מאות אורחים מיישובי הסביבה (רימון, 1965 עמ' 500), או סדרת רסיטלים מוסברים, שנתן הפסנתרן פרנק פלג (אז פולק) ולשם כך חכרו פסנתר בחיפה בסכום של שתי לא"י ("יומן יגור", 9.11.1938). ביומן אחר אנחנו מוצאים הוראות חינוכיות להתנהגות בשעת קונצרט. הפעם - קונצרט של רביעיית נגנים מקצועיים ביגור. הבקשה המופנית כאן אל ציבור החברים מעידה על החשיבות הרבה שכותב הדברים (אולי שרת) מייחס לקונצרט וכן, על כך שלפחות לחלק מן החברים חסרים כמה הרגלי האזנה...:

"מן התזמורת הא"י יתקיים מחר (מוצ"ש) ב - 9, בחדר האוכל הקיים. בזה הודעה על הסידורים: קונצרט מסוג זה אצלנו לא דבר של יום-יום. כדאי שכל חבר ייתן את דעתו על זה, היאך שכל אחד מאתנו יפיק מן הקונצרט את ההנאה המקסימלית. רק ריכוז מלא של כוח השמיעה מאפשר לחדור ליפי היצירה. כל רחש מפריע לשכן, מפריע לציבור. הטיול באולם בעת הקונצרט, השיחה בין חבר לחבר, שתית התה בעת הנגינה ואפילו שתית המים - כל אלה הורסים את הסדר, מפריעים, - ולא ייסבלו." ("יומן יגור", 12.3.1937)

ג. מספר חברים היו נשלחים לקונצרטים חשובים שנערכו לעתים רחוקות בעיר חיפה הקרובה. על כך מספרת אחת החברות, שעבדה ברפת:

"אם היה קונצרט בחיפה, לא היינו מוותרים עליו והלכנו ברגל. קרה לא פעם שחזרנו מאוחר מאיזה קונצרט, החלפנו בגדים והלכנו לחלוב. פעם חזרנו מקונצרט ומצאנו עגלה שנולדה בזמן היעדרנו וקראנו לה: 'סימפונייה'." (רימון, 1965, עמ' 243)

ד. מידי פעם היו נערכים ערבי שירה עם מוסיקאים, מלחינים או זמרים ארץ ישראליים (כמו דוד זהבי, מרדכי זעירא, מנשה רבינא, ברכה צפירה ונחום נרדי ואחרים). מוסיקאים אלה שילבו בהופעות אלה גם שירה בציבור והיו מלמדים גם משיריהם החדשים. כך נוסף לרפרטואר השירי חומר חדש.

ה. כמעט כל חג או אירוע שהיה בו שירה בציבור הסתיים בריקודים. החברים היו מתלהבים ופורצים בריקוד הורה סוערת, לעתים עד אור הבוקר. לעתים היו רוקדים הורה ללא שירה בציבור מקדימה. על חשיבות הריקודים ניתן ללמוד ממכתב רשמי שכתב מזכיר הקבוצה, ביום 18.12.29, למשרד הטכני של ההנהלה הציונית, ובו הוא מבקש לאשר לבנות רצפת בטון בצריף חדר האוכל (הצריפים נחשבו רכוש מחלקת העלייה), כדי לאפשר לחברים לרקוד בערבים. בין היתר הוא כותב:

"גם אני חושב במו יתר החברים שהבלטות לא תחזקנה זמן אצלנו כי החברה רוקדת בכל ערב במרץ ובהתלהבות גדולה. הצעתנו באה כדי לשמור על הרכוש שלכם וכדי למנוע מאתנו תיקונים שבטוח לא נוכל לעשותם מפני חוסר אמצעים." (שם, עמ' 618)

ו. במשך חלק מהשנים האלה, התקיים ביגור חוג דרמטי בהדרכתו של **חיים טהרלב**⁹. שרת הלחין מידי פעם שירים שבוצעו שם והיה אחראי לחלק המוסיקלי בהצגות אלה.

אין ספק, שפעילות תרבותית-מוסיקלית ענפה זו, בשנים אלה, השפיעה על הרפרטואר של השירה בציבור ביגור.

ג.2. התהוות וגיבוש החג ביגור

⁹ **חיים טהרלב-טרלובסקי**, (1915-1963), הקים את החוג הדרמטי ביגור, באותן השנים, והיה מחזאי במאי ושחקן. בהדרכתו הוצגו מחזות רבים, בעיקר על ידי ילדי ביה"ס. בין היתר העלה את המחזה "אהבת ציון" (עפ"י א.מאפו) בתיאטרון הלאומי "הבימה". במשך הרבה שנים היה העורך של "יומן יגור" וכתב שירים וקטעי פואמות. טהרלב ויהודה שיתפו פעולה במשך שנים אלה. (עין אצל רימון, 1965)

במשך השנים הראשונות עוצבו מתכונות החגים ביגור בשלושה מישורים:

א. **המעגל הלאומי-יהודי** - החגים המסורתיים מעוצבים מחדש עם תכנים המותאמים לתפיסת החיים והווי החיים החלוצי-קיבוצי: ראש השנה, יום כיפור, סוכות, חנוכה, פורים, פסח ושבעות.

ב. **המעגל הלאומי-ישראלי** - החגים, ימי זיכרון וימי שמחה, שהתהוו כתוצאה מאירועים אקטואליים בארץ ובעולם והתאימו לתפיסת החיים והווי החיים הלאומי-חלוצי: ראש השנה לאילנות, יום תל-חי (י"א באדר), הבאת העומר ואחד במאי, ימי זיכרון לאנשים ידועים ונערצים בישוב בארץ (כמו למשל: מות המשורר ח"ן ביאליק בשנת 1934, או מותו של הסופר והעיתונאי דר' משה ביילינסון ב-1936) ועוד.

ג. **המעגל הקהילתי פנימי** - ימי חג ומסיבות לסוגיהן, הקשורים בהווי החיים הייחודי ליגור: חג המים (נחוג לראשונה בשנת 1933, עם גילוי באר המים הראשונה ביגור), יום ההולדת של הקבוץ, שהפך במשך הזמן לחג המרכזי של הקבוץ, ערבי שבת המוקדשים לנושאים שונים, מסכת בר-מצווה ומסכת כניסת בני הקבוץ למעמד של "חברות". נהגו לחגוג גם אירועים חשובים של הקבוץ מחיי היום-יום כמו למשל, יום התשלום הראשון של יגור לקופת המוסד "קרן היסוד", הזרוע הכספית של ההסתדרות הציונית העולמית ("יומן יגור", 30.9.1936) ועוד.

כמעט כל החגים והאירועים הללו (כולל ימי הזיכרון), כונו בפי החברים "נשף". זאת כנראה בגלל שמרכז האירוע הייתה השירה (ולעתים גם הריקודים) ותוכנו היה משני. דוגמא לכך ניתן לראות באחד האירועים התרבותיים-מוסיקליים הראשונים שאורגנו ביגור על ידי שרת בשנת 1928. אותו ערב, י"א באדר, הייתה אזכרה לנופלים בתל-חי. ב"יומן יגור", המסכם אירוע זה נכתב:

"נשף י"א באדר נפתח בשיר "הטה ארצנו" של מנדלסון מושר על ידי המקהלה. אחרי זה דבר החבר שר על מאורעות תל-חי. כלבוש הכי בולט לתנועה המתאמצת לגאול עם וארץ, מאורעות תל-חי חשובים כדוגמא המשמשת וקוראה לחלוצי העם לדרוך עוז במעלה. עלינו להיזהר שלא להוריד את טרומפלדור למדרגה של סמל בלבד שאינו מחייב למעשה ללכת בעקבותיו. אחרי זה הקריאה החברה בת-שבע מיומנו של טרומפלדור ומדברי ברנר על מאורעות תל-חי. אחרי כן המשיכה המקהלה בשירי הגות ותוגה. החלק הזה של הנשף נגמר

בנגינה של יהודה שהשרתה השראה נגינתית עמוקה. החלק השני של הנשף, המוקדש לחלוק, התחיל בדברי משה כהן לדברי ימי יסוד החלוק ברוסיה. מפני השעה המאוחרת לא המשיכו בדברים ועברו לשירים וריקודי עוז עד שלוש. המקהלה הראתה גם הפעם את התקדמותה הרבה, הודות ליחסים הרציניים של חבריה ועמלו של יהודה. ("שם", פברואר 1928)

נראה, שה"שירים וריקודי העוז", היוו ביטוי של שמחה ששיקף את הצורך האמיתי של האנשים הצעירים להתפרקות רגשות. כפי שכתבתי בפרק 1, היה על יגור, כישוב בתנועה הקיבוצית, להתמודד עם עיצוב החגים, כחלק מגיבוש חיי התרבות. יהודה שרת שהיה הדמות הדומיננטית בשטח זה ביגור, האמין, כמו מתתיהו שלם ואחרים, בצורה הטקסטית של המסכת. בדברי הפתיחה, למשל, לחוברת "ענות ד'" המוקדשת לחג המים, מתאר שרת את השקפתו לגבי גיבוש החג המתחדש בארץ, אותה יישם ביגור הלכה למעשה:

"עם רבות מאמצינו לחיפוש מקורות מים, הולכת וגמלה בנו הערגה לגלם בצורה אומנותית-עממית את חווייתנו להיגלות המים. וכגבור התסיסה ביישובינו הקיבוציים - עם גידולם והרחבת אופקיהם - לטביעת דפוסים למועדים המתחדשים והחדשים, כן אין הם פטורים מלחתור גם אל עיצוב דמות החג הזה. יבורך פרץ השמחה הבלי אמצעית של האדם המעורה במקומו לקול עלות מים בשאיבה ראשונה מן הבאר שנקדחה. אך את המאווים האלה אל כל עורק מים שנחשף עלינו לטבוע למטבעות מוצקות וקיימות. אל מלאכת טביעה זו עלינו לקרוא את הספרות, המוסיקה הציור וכי'; למען יתנו מחילים לדבר. יש לערוך מסכת שבה יבואו פרקי קריאה מהספרות העתיקה והחדשה משולבים בפרקי זמרה, נגינה, תנועה והצגה." ("שרת, 1938, עמ' 1)

אחד הגורמים החשובים להתפתחות החג בקבוץ, היו הילדים הראשונים שנולדו ביגור ואלה שהגיעו לקיבוץ עם משפחותיהם. כשגדלו ילדים אלה, היה הכרח לתת להם תשובות על מהות החגים והאירועים, להמחיש מה טיבו של החג ונעשה מאמץ ל"השרישם" בחברה, במשק, בנוף ובחג. כאן המקום להזכיר, כי יהודה שרת היה גם מחנך ומורה למוסיקה. הוא הכניס את הילדים לאווירת החג והכינם להופעות ולשירה בציבור. חלק מה"מסכות" כתב במיוחד עבורם והם ביצעו אותן בפני המבוגרים ("משל יותם" בט"ו בשבט, מסכת בר-מצווה ועוד). ברוב

החגים שילב אותם באופן אינטגרלי בשירה, קריאה ונגינה, כחלק מה"מסכת". אם נוסיף לכך את חלק המקהלה, והציבור נוכל להבין כיצד הפך החג לנחלת הקהילה כולה¹⁰.

בניק שילה¹¹ אחד האנשים המרכזיים ביגור, מספר:

"העניין לחגוג כל חג ואירוע היה אידיאולוגיה. אנשים באו. לא היה צריך להכריח אותם. ראש השנה, סוכות, שמחת בית-השואבה, אחד במאי, חג המשק, ה-17 באוקטובר, פסח... בצד זה – פטירות של חברים. כל מוות כזה לווה בחודש אבל. אחר-כך היו עושים מסכת. היו מדברים בשבחו של אדם והיו שרים במקהלה וציבור שירים עצובים שבטאו את כאבם. חלק גדול מהשירים הולחנו על ידי יהודה לאירועים אלה (כשהטקסטים הם של מיטב משוררי הדור). לא היו 'רגעים מתים'. הייתה כל הזמן התרחשות תרבותית." (ראיון מיום 12.1.96)

יחד עם כוונותיו המתודיות-מוסיקליות, היו לשרת גם כוונות תרבותיות כלליות יותר בנושא המסורת היהודית. הדבר בא לידי ביטוי גם בטקסטים, אותם שילב בשירים ובקריאות ביניהם במסכות השונות. אחד הדברים המשמעותיים ביותר ביצירתו של שרת, הייתה הפניה אל ספר התנ"ך. הוא ראה חשיבות עליונה בשילוב התכנים והסיפורים המקראיים בתוך המסכות שכתב. חלק גדול מהחברים הותיקים שראיינתי, ספרו על הערבים הארוכים, שנמשכו אל תוך הלילה, בהם היה מלמד את השירים, מסביר ומבאר את הפסוקים המקראיים ומתאים אותם לאירועים אקטואליים. מספר אחד המידענים:

"התנ"ך היה בשביל יהודה חלק מהחיים. הוא רצה להנחיל לנו את ידיעותיו והשקפותיו. לכל חג ואירוע התאים את הפסוקים וסיפורי המקרא הרלוונטיים והמתאימים. בדרך כלל גם הלחין אותם. בט"ו בשבט, במקום ללמד את 'השקדייה פורחת' הלחין ותזמר את 'משל יותם'. כשפרצו מאורעות 36 ונמשכו כל הקיץ, ליקט כל מיני פסוקים: 'קול ברמה נשמע'... 'רחל מבכה את בניה'... והלחין אותם. זה היה מעין אקטואליה של התנ"ך לאותם זמנים." (ראיון מיום 1.12.96)

חלק גדול מהשירים שנכתבו והולחנו (רובם על ידי שרת) ל"מסכות" החגיגות, הפכו במשך הזמן לחלק מהרפרטואר של השירה בציבור ביגור.

¹⁰ המידע על יגור נאסף מ"יומני יגור" שבארכיון הקבוץ, אלא אם מצוין אחרת.

¹¹ **בניק** (בנימין) **שילה**, בן וחבר יגור, היה ועודנו דמות מרכזית מאד בחיים התרבותיים והציבוריים של קיבוץ יגור. הוא כיהן במשך שנים רבות כמרכז ועדת תרבות, היה מזכיר הקיבוץ ויצא לשליחות ציבורית מחוץ לקיבוץ בארץ ובחו"ל. היום משמש כמרכז ענף התקשורת בקיבוץ. הדברים המובאים כאן ובמקומות אחרים במחקר זה, הם מתוך ראיון שערכתי עמו ביום 12.1.1996.

2.d. ההכנה לחג - רעיון "הפרוזדור והטרקלין" של יהודה שרת

ההכנות למסכות החגיגיות, הכנת החג וגם ההכנה לשירה בציבור החלו שבועות ולעיתים חודשים קודם. לפני מועד האירוע השתתפות הפעילה של כל הציבור, כולל הילדים, הייתה חלק מהשקפת עולמו של שרת. **מיכל ילין**¹², חברת יגור, מספרת, שבכל חג ואירוע שרת השקיע רבות בהכנה יסודית, במשך תקופה ארוכה, אצל כל המגזרים בקיבוץ. לא תמיד שיתפו החברים פעולה ברמה שרצה. החזרות נמשכו לתוך הלילה עם המקהלה, התזמורת, הסולנים והילדים. הציבור הוזמן להשתתף ולקחת חלק בחזרות אלו. לרעיון זה של ההכנה קרא: **"הפרוזדור לטרקלין"**, כאשר "הפרוזדור" הוא ההכנה לחג ו"הטרקלין" הוא החג עצמו. במכתב המצורף לחוברת **"ענות"** א', לט"ו בשבט, נאמר:

"יתעוררו נא החברים ויערכו ערבי שירה מוקדמים אשר יניעו את הציבור כולו להתייחדות מוסיקלית ויתנו לו ערבים, אשר השראת החג עליהם." (**"יומן יגור"**, 21.1.1937)

הביטוי "התייחדות מוסיקלית" מראה, אולי, על כיוונים התורמים ליצירת מעין אווירה דתית. דוגמא לערב כזה, אחד מיני רבים, אנו מוצאים ב"**יומן יגור**" משנת 1937, לפני מסיבת האחד במאי:

"אמש נערכה אצלנו שירה בציבור לקראת האחד במאי. השתתפו כמאתיים איש. לחברים חולקו גיליונות הטקסטים של השירים ב"ענות". הושרו ונלמדו 13 שירים." (**"שם"**, 26.4.1937)

דוגמא אחרת אנחנו מוצאים באחד היומנים מאותה שנה. כאן מתוכננת, כבר בפברואר, סידרה של ערבי שירה בציבור כהכנה לליל הסדר:

"בישיבת ועדת המקהלה, שהתקיימה השבוע הוחלט שיש לכוון את השירה בציבור בשבועות הקרובים לקראת ליל הסדר. בכל יום שבת, נוסף על תוכן הערב, ללמד בציבור, בעזרת המקהלה את השירים והמנגינות לליל הסדר." (**"שם"**, 4.2.1937)

שרת, שהיה איש מעמיק וכל מה שיצר היה מתוך מחשבה והתלבטויות, ראה בהכנה הזו לא רק לימוד המוסיקה והטקסט, אלא גם לימוד המשמעויות הנוספות שמעבר לכך. **צור** (ראה הערה

¹² **מיכל ילין**, בת וחברת קיבוץ יגור, הייתה חניכתו וממשיכת דרכו של יהודה שרת. עסקה שנים רבות בחינוך מוסיקלי, בניהול המקהלה ובפעילות תרבותית-מוסיקלית בקיבוץ.

בעמ' 9), מתאר לילות הכנה אלה כ"לילות של קרבות על איכות, על ביצוע". צריך לקחת בחשבון, שרוב האנשים לא היו בעלי ידע מוסיקלי. שרת היה צריך להתמודד עם מוגבלות של חוסר מקצועיות, קולות מוגבלים ועוד. היה עליו להתאים את החומר לאנשים, אך תמיד תבע מהם יותר (צור, עמ' 41). בימי ההכנה לחג המשק ה – כ"ה ליגור, בשנת 1947, לאחר שהחברים לא הגיעו לחזרות כפי שציפה מהם, כתב אליהם מעל דפי היומן:

"דברים שנוח היה להם שלא ייאמרו"

...ההגיון שבכל עבודת אנוש אמיתית, האומר כי אין לראות באדם העובד אך ידיים לייצור בלבד, אלא יש לפקוח עיניו במעשה אשר ייעשה, ציוה עלינו אף כאן לראות את החבר הנותן קולו לא כנותן לבנים לבניין אשר אינו יודע מהו אלא לעורר במידת מה את חושיו אגב שירה אל מבנה הפרק אשר ישמיע. ...עבודה זו שחר לה **כשעצם עבודת ההכנה** משובבת את הנפש ועניין וטעם בה ונועם. אבל אם **ההליכה בפרוזודור** מלווה בגניחה ובתוכחה, בהצלפת מגלב מזה ומספד מזה - **לעזאזל הטרקלין!**" ("יומן יגור", 7.11.1947)

אבל זה היה בשנת 1947. בשנות השלושים היה, כנראה, המצב אחר. מספר אחד המידענים:

"המוסיקה והשירה ביגור הקסימו את כל הציבור. כשיהודה היה עורך חזרות בצריף חדר האוכל, עם המקהלה הוא לימד אותם לשיר אבל לימד גם הרבה מעבר לשירים: את המשמעות של המוסיקה ואת המשמעות של הפסוקים, את העברית הנכונה. אני לא שרתית במקהלה. לצערי, אני לא שר יפה, אבל לא החסרתי אף חזרה. וכמוני היו עוד רבים. אנחנו, שלא השתתפנו במקהלה, היינו יושבים יחד אתם ולומדים את השירים ואת מה שיהודה הרחיב והסביר עליהם. זה גם יצר קשר בין האנשים לבין עצמם ובין האנשים למקום. ישבנו לפעמים עד שלוש לפנות בוקר ולא רצינו ללכת. רצינו לשמוע עוד ועוד. אני זוכר, למשל, כשהכין את המקהלה לפסח. כשהגיעו ל"שירת הים" ואל הפסוק שבו אומר משה: 'קול ענות אני שומע...' הייתה הרצאה שלמה. 'ענות', לפי מה שיהודה הסביר זה שיר. לכן קרא לחוברות שהוציא בשם הזה. כשהיה מלמד את המוסיקה, היה גם מלמד לקרוא תווים. הוא תמיד עשה את זה בצורה חווייתית. למשל, כשהגיעו לצליל 'רה' הוא אמר: 'לכבוד ה-רה שותים קפה!' נתן לזה נשמה. גרם לאנשים לרצות ללמוד. אני אהבתי את החזרות האלה בעיקר בגלל ההסברים של יהודה." (ראיון מיום 1.12.96)

סיבה נוספת לצורך בהכנה רצינית לקראת החג או האירוע המתוכנן, הייתה הביקורת האמנותית העצמית של אנשים נוספים ביגור, מלבד שרת. הציבור היגורי הורגל, במשך שנים אלה, בגלל עבודת שרת, לרמה אמנותית גבוהה ואיכותית של החגים והאירועים. לחלק מהחברים, בעיקר ליותר מודעים מביניהם, הייתה ביקורת לגבי רמת הביצוע האמנותית, כפי

שזה בא לידי ביטוי בכתבתו של אחד מהם, ביומן הקבוץ, לאחר "נשף השנה" ה – 15 ליגור, בשנת 1938. לטענתו, חלק מהקריינים לא למדו בעל פה את תפקידם, זמרי הסולו לא שרו מספיק טוב, ועוד. בין השאר הוא כותב:

"קודם כל עלינו לזכור, שאצלנו נשף 'פנימי' – משמעו אלף איש. אם נוספים 'קצת' אורחים, הרי זה כבר ציבור של אלף וחמש-מאות איש. והיו לנו כבר נשפים של קרוב לאלפיים איש. ובכן, עם המספרים האלה מחייבים אותנו לרמה מסוימת, זה מחייב אותנו לרמת גובה אומנותית. הדרישה הזו לרמה תרבותית, חברתית, מקצועית, משקית, מלווה אותנו בכל שטחי חיינו, ולא יתכן, כי ביחס לאומנות נשכח את הדרישה הזאת. נוסף לגודל הציבור יש לקחת בחשבון גם את איכותו, את רצינותו, ערנותו והקשבתו להופעות אומנותיות... הצבור הזה הורגל גם, במשך שנים, לעבודה אומנותית נקיה. תעיד על כך מקהלת יגור ותזמורתה, בתקופות פריחתה השונות. די אם נזכיר את 'חג המים' שחגגנו (יעידו על כך דברי מנשה רבינא בעיתון 'דבר'). ובכן, כל זה מוכיח, כי הציבור שלנו אינו מוכן לקבל כל מה שיעלה המזלג. זה מחייב אותנו לעבודת הכנה רצינית, קפדנית ומעמיקה, במשך זמן ארוך. (ההדגשה שלי, ל.מ.) צריך לחנך את החבר העומד להופיע, שעליו להשקיע עמל לפני כל הופעה." ("יומן יגור", מס' 819, 1938)

2.ה. שיתוף הילדים (הדור השני) באירועים התרבותיים-מוסיקליים ביגור: טיפוח דור ההמשך

יהודה שרת נתן חינוך מוסיקלי לילדים החל מכתה א'. הוא לא ראה עצמו כמורה למוסיקה, וגם לא הוכשר להיות כזה (רק בסוף שנות הארבעים יצא ללימודי מוסיקה מסודרים בירושלים). הוא ראה את הילדים כחלק מהציבור וחינוכם לתרבות ולאמנות היה חשוב לו מאד. לכן, לא לימד אותם בשעות היום, בחינוך "הפורמלי", אלא אחר הצהרים, בערב ולעתים גם בלילה (בדרך כלל גם מחוץ למסגרת יום העבודה שלו). חלק מהמידענים בני הדור השני מספרים, שהיה מגיע בשעות אחר הצהרים והערב למקומות המשחק של הילדים בחצר המשק, מתיישב יחד אתם על הדשא ומלמד אותם שירים (גם שירי מקהלה בשני קולות). מספרת **מיכל ילין** (ראה הערה בעמ' 25), שהייתה ילדה באותה תקופה:

"אנחנו הילדים הכרנו את יהודה מגיל צעיר מאד. הוא נתן לנו חינוך מוסיקלי מכתה א'. לדעתי, הוא כל הזמן זרע זרעים ולא התעייף מכך, מתוך הידיעה שהם אלה שיפרחו אחר-כך. היה מתאים לו הפסוק: 'מי שטורח בערב שבת – יאכל בשבת'. הוא לימד אותנו חלק גדול מהשירים שלימד את המבוגרים. לא היה לו חומר 'ילדותי' ולא ילדותי. היינו באים לחג - וכבר ידענו את השירים שישירו שם, גם בתכנית וגם בשירה בציבור. כך נוצר דור ההמשך. מלבד זאת, ילדי בית-הספר והגנים היו משתתפים גם בתחומים אחרים: היו מברכים,

רוקדים, קוראים ומשתתפים באופן פעיל. הערצנו את יהודה. הוא נתן לנו הרגשת שייכות. הרגשנו כמו "גדולים". נכון, לפעמים היה תקיף בדרישותיו, אבל אנחנו ידענו שהוא משוכנע בדרכו. אם משהו היה משתבש, היה מאשים קודם כל את עצמו." (ראיון מיום 25.5.97)

בארכיון קבוץ יגור נמצא מכתב, אותו כתב שרת לחברי יגור בעקבות אירוע שקרה בשנות השלושים. לקראת ראש השנה תרצ"ח, הודיע יהודה על חזרות לקראת החג. אף אחד מהחברים לא הגיע. יהודה נותר לבדו ובמכתב ביטא את מחשבותיו לנוכח "הקירות הריקים". בתחילת המכתב הוא מדבר על פרישה מחיי התרבות בעקבות כישלוננו האישי לשכנע את החברים עד כמה חשוב להשקיע בהכנה לחג, אבל חוזר בו מההתפטרות בגלל סיבה אחת ויחידה: "החבורה המצומצמת של בוגרים וילדים העושים מלאכתם במקהלה ובקריאה". בהמשך הוא כותב על החשיבות שהוא רואה בחינוך הדור הצעיר לחיי תרבות וערכים ושואל:

" מה יהא על קצוצי-שורש? מה יהא על נערים ונערות עשוקי-זכר של עבר? האם ניחא לנו שגם שיור כלשהו ממה שהיה לא ידבק בהם? הנפקים בערב זה, שכולו התעלות וקדושה, לגלי האתר מרמאללה או ממוסקבה? או להילולה, כטוב ליבם, מפלט משממונו של 'ערב פנוי'?" (מתוך מכתב של שרת משנת 1938 - **ארכיון קיבוץ יגור**)

יש לשים לב, כפי שכבר הודגש לעיל, ששרת מרבה להשתמש בביטויים רוחניים (כמו כאן: "התעלות וקדושה"), בבואו לתאר את עבודתו המוסיקלית-תרבותית. אחת המידעניות, מהדור השני של הקבוץ, מספרת על דרך עבודתו של שרת עם הילדים ביגור:

"יהודה ארגן מקהלת ילדים גדולה. לא כולם יכלו להשתתף. כדי להתקבל למקהלה היה צריך לעבור אצלו בחינה אישית. "הזיפנים" לא השתתפו. גם את בנו נבות, שהיה במחזור שלנו, הוא ניפה - כי לא עמד בדרישות. בזמן החזרות היה צריך להיות שקט מוחלט. אם היה שומע "זיוף" מאחד הקולות, היה מתקרב ואומר: 'עכשיו ישירו רק השלושה האלה'. כך היה תופס את "העברייני" ומתקן את הצריך תיקון. לפעמים זה היה מאד מעליב, אבל זה היה היושר שלו ואנחנו הרגשנו את זה. השתתפנו בכל המסיבות של המשק. גם בהצגות. חיים טהרלב היה מביים ויהודה היה כותב ומעבד את המוסיקה. החזרות היו אחר הצהריים או בערב. לפעמים עד מאוחר בלילה. לא היו רחמים. היה עושה גם חזרות חלקיות. אני הייתי סולנית והשתתפתי גם בחזרות אלה." (ראיון מיום 10.10.97)

את דרך חינוכו הקפדנית של שרת מתאר **יורם טהרלב** (1975), בן יגור, בספרו "**משק יגור טיוטה**" (עמ' 46):

"יהודה שרתוק"

יהודה שרתוק יהודה שרתוק
כשהייתי שר
אמר לי: שתוק!
לא קבל אותי לשיעורי החליל
פן אזייף חלילה
את אל יבנה הגליל
אל יבנה הגלילה,
כשהוא כעס
היה צועק: יושלך הס!
ובני פקועה!
ובני נעות המרדות!
ומכל הנזיפות שנזף בי בכתה
למדתי עברית אשר אין כמותה."

כל המידענים, בני הדור השני של יגור, שהיו חניכיו של שרת בשנות ילדותם, מדברים על התייחסותו הרצינית אליהם. למעשה, התייחס אליהם כמו אל המבוגרים, ברצינות, בתובענות ובכבוד. הילדים היו פעילים בכל אירועי הקבוצה, מהחגים ועד לאזכרות. היו אירועים וחגים, שממש התבססו על מקהלת הילדים. כאלה היו, למשל, ט"ו בשבט, בו בצעו הילדים, בשיתוף הציבור, את המסכת שכתב שרת: "הלוך הלכו העצים" (על פי "משל יותם"), וחג המים, בו בוצעה על ידי הילדים, שוב בשיתוף הציבור, המסכת שנכתבה על ידי שרת לאירוע זה ("יומן יגור", 11.10.1935). במסכת הזאת, שהועלתה, בבימויו של שרת על מורדות הכרמל, השתתפו ילדים מגיל הגן ועד כתה ז', עם חלק מהאחים והאחיות, וחלק מן ההורים (שם).

1.2. חג המשק – האירוע התרבותי-מוסיקלי מרכזי של הקבוצה

"יום ההולדת" של יגור, הפך במשך השנים לחג החשוב ביותר, גולת הכותרת של החגים ביגור (שהיו מרשימים ביותר בפני עצמם). החג ייצג את הקשר למקום ונתן ביטוי של שמחה וסיפוק להווי החיים המקומי. חגגו אותו למן השנים הראשונות, ביום העלייה על הקרקע: **"בטבת**. הוא זכה לכינויים שונים, שלמעשה, משתמשים בהם עד עצם היום: **"חג המשק"**; **"נשף השנה"**; **"חג העלייה על הקרקע"**. ב"יומן יגור" מיום 17.12.36, לקראת חג המשק ה – 13 ליגור נכתב: "החג הזה הוא **חג החגים** שלנו".

בפרוטוקול ישיבת הנהלת הקבוצה, מיום 13.12.26, נמצאת עדות ראשונה בכתב, לצורך בחג זה. החברים המרכזיים בקבוצה של אז, התלבטו בשאלות תוכניותיות, ארגוניות וכלכליות. מן

הפרוטוקול אנו למדים שקודם לכן, מונתה ועדת חברים לנושא והיא הגישה להנהלה הצעה למתכונת החג. מעבר לחשיבות המעמד והאירוע, מבטא הדיון השקפות שונות של האנשים לגבי תפיסת המצב והמקום:

תרשיש – ליום מלאת ארבע שנים לעליית הקבוצה נחוץ לעשות נשף. בנשף הזה אנו צריכים להבליט את שאיפתנו ודרכנו במקום הזה. לשם זה צריך להזמין את האנשים הקרובים לרוחנו, את השכנים. לשם זה נחוץ סכום גדול, כפי שמוצע על ידי ועדת הנשף.

ברוך – עלינו לעשות נשף רק כלפי פנים, כי אין לנו כרגע במה להתבלט כלפי חוץ ולא צריך לשם זה הוצאות מיותרות.

צרבניק – בזמן שאנו קונים הספקה לבהמות ולאנשים אין לנו צורך בחגים.

גלובמן – הכרחי נשף, איך שהמצב לא יהיה. אנו מתפעלים תמיד מנשפי עין-חרוד, וגם שם המצב לא כל-כך טוב, ובכל זאת יודעים איך להעשיר מומנטים כאלה.

בוניסוביץ – אנו צריכים לקנות יין ולשמוח על המאורע של ארבע שנות קיומנו.

וייסברוד – אני חושב שצריך לסדר נשף, אבל בחוג יותר מצומצם. נזמין את הפלוגה (יגור-חיפה, שלימים התאחדה, כאמור, עם המשק – ל.מ.) והנהלת הקבוץ, ולא נקרא למוסדות – כי אין לנו כרגע מה להבליט, ואולי יובלט אז מה שלא צריך.

פרידמן – אנו צריכים לעשות נשף ולהזמין מה שיותר אנשים; לתת סקירה על התפתחות המקום, שאיפותיו ודרכו להבא. יהיה זה כעין דין וחשבון ואספה שישתתפו בה חברים.

החלט – לעשות נשף פנימי, להזמין את הנהלת הקבוץ והפלוגה. ("יומן יגור", 13.12.26)

על המבנה של חג המשק, תוכנו והשירה בציבור שהייתה בו עוד אפרט להלן.

ד. אירועי השירה ביגור והרפרטואר השירי

1. התפתחות השירה במשך שנות התהוות התרבות ביגור

במשך שנות ה-20, בזמנים הראשונים של הקבוצה, היו החיים קשים ומתסכלים. אירועי השירה בציבור היו ספונטניים, וליוו את חיי היום-יום של החלוצים כמעט כל ערב. תופעה זו של שירה בציבור, לא הייתה המצאה חדשה, אלא הייתה המשך לתהליך, שהחל להתפתח אצל החברים מדור המייסדים בהיותם בתנועות הנוער ובהכשרות בגולה.

בחוברת חגיגית, שיצאה ביגור בשנת 1940, ליום סיום המחזור הראשון של בני יגור את בית הספר, כותבת אחת החברות:

“...נזכרת אני בזמנים ראשונים, לפני 16 שנה. ציבור קטן היינו אז כאן, מתי מעט, שלושה צריפים וחדר-אוכל קטן אשר מידתו רבע מחדר האוכל הישן. רפת קטנה, לול קטן ואורווה – זה היה כל משקנו. כמעט כל ערב היינו יושבים ליד שולחן אחד, בצריף חדר האוכל, מואר בעששית קטנה והיינו מדברים על דרכנו להבא. קשים היו החיים ובעיקר הייתה קשה הקדחת, שהשתוללה סביבנו ועשתה בנו שמות. רבים היו שעזבו את המערכה והלכו מאתנו, אבל רבים התעקשו לבנות את יגור על אף הכל. כך היינו יושבים בצוותא, כשהאור האפלולי משרה על נפשנו רוח השתפכות של שעת בין השמשות. ושירה הייתה פורצת... “ומי שיבוא – יבוא, יבוא – יבוא, יבוא ויתקבל/ ומי שישוב – ישוב, ישוב...” כהרף עין היינו קמים על רגלינו והריקוד היה מתלקח. לא היינו זקוקים לגרמוזשקה... הלב דפק בחזקה ועמו פעמו הריקוד והשירה. ככה המשכנו עד הגיע זמן קריאת שמע.” (מתוך **ארכיון יגור**)

רימון (1965), מביא את זיכרונותיו של אחד החברים מאותה תקופה:

“מדי ערב החלה השירה בוקעת מפי כמה חברים יודעי שיר, ישובים ליד שולחן ה”עגלונים” ומכל השולחנות האחרים הצטרפו אלינו. חדר האוכל היה אז המרכז הרוחני של המשק. הילדים טרם היו וחברים היו פנויים בערבים... השירה הייתה חופשית עד שעה מאוחרת בלילה, בימי חול כבימי שבת. לא הייתה קיימת ועדת תרבות בימים ההם, כל הפעולה התרבותית - היה לה אופי ספונטני. לקחו בה חלק כל החברים.” (שם, עמ' 494)

בשנים הראשונות היו הרבה אירועים מן הסוג הזה. היו גם אירועים יותר קטנים. לעתים היו יושבים אחר הצהריים על הדשא, ליד האוהל או הצריף, ושרים. גם במקלחת המשותפת היו שרים. מספר אחד המידענים:

”במקלחת המשותפת כל הזמן שרו. המקלחת הייתה ’רועדת’ משירה. שרו שם כל מה שידעו: משירים ביידיש ועד ”קומו תועי מדבר” שלמדו במקלה. מי לא היה שר שם? הייתה שם אקוסטיקה בלתי רגילה.” (25.1.97)

המידענים הותיקים, מספרים על לילות חורף קרים, כשבאוהל לא היה כמובן חימום, בהם היו מצטופפים בחדר האוכל הישן ושירים ושירים ביידיש, ניגונים חסידיים, שירים רוסיים ושירי ארץ ישראל. כשנולד ילד חדש, למשל, היו יושבים אצל ”בעל השמחה”, שותים משקה חריף ושירים. **יורם טהרלב** (1975), בספרו **”משק יגור טיוטה”** מתאר אירוע כזה, מנקודת מבטו של ילד קטן (עמ’ 67):

צוחקים ושירים

צבי החשמלאי ומשה ארקה ואבא שלי
באו מאותה העיר בליטא.
הם יושבים ביחד, שותים ושירים
אמאל איז געווען א מעשה
ואוצי'צ'ורנאיה
ועצי שיטים עומדים.
וצבי יוצא ומביא את ההרמוניקה
שותים ושירים
שירים ושותים
וצבי שוכח את מכת החשמל
ומשה ארקה את אצבעות ידו הימנית
ואבא את החטוטרט
ושוב הם בעיירה שלהם בליטא
טוב להם מאד. צוחקים ושירים.

במשך שנות ה-30, כשהחיים התרבותיים-מוסיקליים הלכו והתגבשו, הפכה השירה בציבור בתהליך איטי, מאירוע ספונטני של כמעט כל ערב, לאירוע מאורגן יותר ויזום. ככל שהתרבו האירועים המאורגנים, פחתו האירועים הספונטניים האלה. דוגמא לשירה בציבור לא מתוכננת, אנו מוצאים באחד היומנים משנת 1935. אחד החברים עמד לנסוע לפולין לבקר את משפחתו שנשארה שם. כנראה, שמספר חברים שישבו עמו ערב נסיעתו בחדר האוכל, החליטו שיש טעם לאסוף את כולם. תיאור האירוע, ממחיש את אופן ארגון השירה. כפי שמתואר באירוע זה, מתברר, שה”ספונטניות” הייתה די מאורגנת: השולחנות מתארגנים אוטומטית למבנה מרכזי אחיד, הקהל יושב מסביב ושרת מוביל את השירה כשסביבו אנשי המקלה:

"תיקון חצות.

קרוב לחצות הליל הובהל פתאום המחנה כולו על ידי צלצול הפעמון. אשרי כל מי שישב עוד בחדר האוכל ישיבת אחרונים. השאר - מלבד אלה, אשר ישנו כבר שנת עובדים כשרה - הובהלו ובאו, מן החדרים, החצר והפינות. מי שנכנס לחדר האוכל באותה שעה, לא מצא כאן רוח של בהלה ומבוכה, כי אם אור של רצון וקורת רוח היה שרוי על הפנים. השולחנות אשר עמדו, כרגיל, ליד הקירות, עונדו יושבים צפופים. אך הנה ניתן האות - והשולחנות הועתקו בבת אחת אל אמצע חדר האוכל והועמדו זה בצד זה, שורה ארוכה ואחידה. מאיזה מקום חבלי הגיחו לפתע חברות עם קערות השקדים ומגשים עם תפוחי זהב חתוכים... תפוח הזהב החתוך לארבע, המוגש על הטס בחדר האוכל - איזה רוח של חג עולה ושופעת ממנו... הוֹא, חתן הנשף, הנוסע למחרת לביקור הביתה, לעיירה בין פולין מזה וליטא מזה - הוא ישב אף הוא באיזו פינה ליד שורת השולחנות. נאומים לא היו, כמובן. יהודה ניצח על פמליא שלו, ושרו כולם. עד אחת, עד שתיים בלילה נישאה השירה מחדר האוכל." ("יומן יגור", מס' 9, 1935)

יהודה שרת, כפי שהיה הדמות הדומיננטית בגיבוש וביצוע החגים והאירועים ביגור, היה גם בין המובילים ונותני ההשראה לשירה בציבור בשנים אלה¹³.

את אירועי השירה בציבור ביגור ניתן לחלק לשני סוגים:

א. **אירועים יזומים:** חגים, מסיבות ("נשפים" כפי שכונו ביגור) וערבי תרבות, שהתגבשו במשך שנים אלה על ידי שרת. באירועים אלה, היה הציבור שותף, במכוון ועם הכנה לשירים שהושרו שם, שהיו חלק מהתכנית או המסכת. לעתים שר הציבור את כל השיר ולעתים היה מצטרף לשירת המקהלה או הסולנים.

ב. **אירועים ספונטניים,** בהם שרו ולעתים רקדו, ללא הכנה מראש. ככל שחלפו השנים והתגבשו חיי התרבות, הלכו אירועים כאלה ופחתו. לפי דברי המידענים, בכל החגים והאירועים השירה בציבור החופשית והלא מתוכננת בסיום התכנית או המסכת, הייתה ביטוי ספונטני להצלחת הערב ובהתאם לכך התקיימה. היה רק חג אחד, בו התקיימה תמיד השירה בציבור הספונטנית בתום החלק המתוכנן: **חג המשק**. יתרה מזו, כל המידענים, גם הותיקים וגם בני הדור השני, מדברים על חלק זה של השירה בציבור בחג המשק כעל **שיא הפעילות של השירה בציבור ביגור**. ביטוי ספונטני זה, הפך במשך שנים אלה לחלק קבוע בחג המשק, ששם הוקדש מקום מיוחד ל"שירה בציבור ספונטנית". על חלקו של שרת

¹³ לדברי המידענים הותיקים, יהודה היה אכן שותף פעיל בשירה בציבור הספונטנית בשנים הראשונות בלבד. במשך הזמן, העדיף להסתגר בחדרו בתום התכנית הרשמית של הערב כדי להסיק מסקנות ולהתכונן לחגים ולאירועים הבאים.

ביוזמה ובהובלת השירה בציבור ביגור, מספרת **מיכל ילין** (ראה הערה בעמ' 25):

“שיתוף הציבור בכל החגים שיצר ובכל המסכות היה חלק חשוב בבניית התכנית. לציבור היה תפקיד. לפעמים נתן לציבור את המנגינה הראשית והמקהלה הייתה מלווה בקולות מורכבים ומסובכים. כל הציבור השתתף. יהודה קרא לזה 'מקהלה רבתי'. הכנת הציבור לתפקידו, הייתה חלק מהכנת החג. הוא טען, שכאשר אדם משקיע עבודה באיזה דבר, יש לו אחרי זה סיפוק מזה. לדעתו של יהודה, הסיפוק הזה נותן את החוויה של החג. יהודה היה מרכז את השירה גם בחלק הספונטני. הרגיש את עצמו אחראי. אתו היו יושבים חברים קרובים באופן קבוע והוא היה מוביל את השירה. עומד ומנצח בתנועות גדולות על חלק מהשירים. לא היה מדבר. פונה בגופו לצד אחד, ואחר כך לצד אחר. האנשים הכירו את התנועות והסימנים שלו. העובדה שיהודה שם את שירת המקהלה במרכז החג נתנה אפשרות לשיר בקולות ובקנונים. רבים השתתפו במקהלה. כל-כך הרבה הרבו לשיר את השירים במקהלה, שזה נהפך לשירה בציבור. תמיד היה נשאר עד הסוף והולך אחרון. אם היו רוקדים, מי היה מוביל את הריקוד? יהודה! היה הולך בראש הרוקדים וסוחף אחריו את האנשים. בטיולים, למשל, היו יושבים במשאיות או מסביב למדורה ושרים את שירי המקהלה עם כל הקולות.” (ראיון מתאריך 25.5.97)

“החברים הקרובים”, אותם מתארת מיכל, הפכו במשך הזמן לקבוצה מגובשת. מהראיונות שערכתי עם המידענים, הוברר לי שביגור, במשך השנים האלה, התגבשה קבוצה קטנה של כעשרים איש שהיו תמיד במרכז השירה בציבור הספונטנית. הם אלה שהתחילו את השירים והיו נותני הטון לדינמיקה שהתרחשה שם.

תופעה זו של “שירה בציבור ספונטנית” יכלה, אם כן, להתרחש בסיומו של כל אחד מהחגים, המסיבות והאירועים של הקיבוץ. הדבר היה תלוי בהצלחתו של אותו אירוע. על כל פנים, בכל אירוע כזה, כללה התכנית תמיד גם שירים שהושרו ביחד עם הציבור, והציבור הוכן לכך על ידי יהודה שרת. להלן אסקור חגים ואירועים אלה.

2. סקירת החגים, המסיבות והאירועים

2.א. ראש השנה

חג זה נקבע כ“אסיפות שנתיות”, שבהן הציגו מנהיגי הישוב את התכנון השנתי לאותה שנה והביאו אותה בפני החברים לדיון ולהכרעה. האסיפות התקיימו בדרך כלל לאורך שלושת ימי החג ושולבו בתכנית אמנותית, שכללה גם שירה בציבור. היו שנים, בהן הוקדש אחד מערבי החג במלואו לתכנית אמנותית.

לדוגמא, בשנת 1935, התקיים בערב השני של החג "ערב שירה ונגינה". שרת הכין לאירוע זה קטעי שירה של מקהלות הילדים והבוגרים (בשיתוף הציבור בחלק מן הפזמונים החוזרים) וקטעי נגינה של התזמורת. הרפרטואר המוסיקלי כלל קטעי נגינה מאת ל"ו בטהובן (שנוגן על ידי "6 כלי-רוח"), ג"פ הנדל, ה. פרסל, ו"א מוצרט ו"ס באך. הרפרטואר השירי, בו שותף הציבור בשירה יחד עם המקהלה, כלל שלושה שירים שהולחנו על ידי שרת במשך אותה שנה לטקסטים משלו (מתוך הטקס להנחת אבן הפינה לחדר האוכל החדש, אותו החלו לבנות באותה שנה), מהמשוררת רחל (מ"נשף רחל", שהתקיים באותו קיץ) ומהמשורר ח"נ ביאליק (מ"נשף ביאליק" שגם הוא נערך באותו קיץ). המשותף לטקסטים של כל השירים: אמונה בחיים בארץ ("יומן יגור", מס' 9, 1935).

2.ב. שמחת בית השואבה: חג המים

בשנים אלה, החל להתגבש, בתקופת חג הסוכות וביוזמתו של שרת, חג המים, או שמחת בית השואבה. חג זה צוין לראשונה בשנת 1935. הרעיון היה, לבטא את שמחת גילוי המים ביגור (מקור המים הראשון התגלה ביגור, כאמור, בשנת 1933), ולשלב שמחה זו עם עונת המעבר בין הסתיו לחורף - מועד תחילת הגשמים. שרת, כדרכו, קשר מאורע זה למקורות עם ישראל הקשורים בנושאים אלה וראה בחזונו חג לאומי חדש המבטא את החיים המתחדשים בארץ ישראל, כשתוכן החג מדגיש את הקשר לאדמה, לחקלאות ולטבע (שרת, 1938). על פי תפיסה זו גיבש שרת מסכת והיא כללה:

- סיפורים מספר **בראשית**, הקשורים בחיפוש אחר מקורות מים: מסע בני ישראל במדבר וחנייתם ברפידים; "תמונת הגר", המתארת את גירוש הגר על ידי אברהם למדבר וכו'.
- חלק מהסיפורים מובאים כלשונם מהמקרא, חלקם מובאים מדברי חכמים ופרשנים וחלקם מעובדים על ידי שרת לסיפורים ושירים שהולחנו על ידו ועל ידי מלחינים אחרים.
- סיפורי גילוי מים מהתקופה החדשה: חפירת הבאר הראשונה בראשון לציון; גילוי מקור המים בבאר הראשונה ביגור.

בביצוע המסכת השתתפו ילדי בית הספר, סולנים מקהלה, נגנים והקהל. הבמה באולם חדר האוכל הייתה מיוחדת בצורתה: על הקיר האחורי תלו בד גדול עליו צויר נוף הררי ארץ

ישראלי. על רצפת הבמה פיזרו שבבי עץ וקישטו אותה עם ירק (על פי "יומן יגור", 1.10.1937). "תמונת השואבות", מתוך המסכת, למקהלה בארבעה קולות, בוצעה על ידי הילדים בשנת 1938, לרגלי הכרמל, כחזיון מסכתי חוויתי. בתווים, לפני הטקסט ובתוכו, כתב שרת הוראות בימוי מדויקות כמו: "מדרון הר עטוף עץ ושית. לרגלי ההר באר; על פי הבאר – אבן גדולה. דממה.", "שירת השואבות בהר בטרם תראינה", "שירת הרועים מרחוק", "שירת הרועים בהשקותם את הצאן" וכו' (שרת, 1938, עמ' 17-34). מהר מאד עשתה השמועה כנפיים ברחבי הישוב, שביגור נוצר חג חדש ומרשים. בסוכות 1937, יגור הוצפה מאות אורחים מיישובי הסביבה וביומן של אותה שנה נקבעה העובדה "שאנו הולכים ונהפכים לנקודת המשיכה המרכזית בסביבה, של הגורם התרבותי" ("יומן יגור", 20.9.1937).

הרפרטואר השירי כלל, מלבד המוסיקה המקורית של שרת, שירים למקהלה ולציבור בנושא המים: צימאון במדבר, שאיבה מן הבאר, שירים המבטאים שמחה - וגם עצב (כמו למשל השיר "עתידות" [מלים: י.כהן, לחן: ח.קרצ'בסקי] הפותח במילים: "ישטפו פלגי הדמעות מעיני כל העם...") (על פי יומני יגור, 1935-1940).

בשנת 1938, ערך שרת את שירי המסכת ושירים נוספים בנושא המים בחוברת "ענות" ד'. שירים אלה מאופיינים בעיקר על ידי הטקסט, העוסק כולו בנושא המים. בנוסף - ישנו ברוב השירים ביטוי לשמחה, כמו השירים "ושאבתם מים בששון" (מלים: מתוך ישעיהו; לחן: ע.פוגצ'וב-עמירן) ו"שמחו נא" (מלים ולחן: מ.שלם). שני שירים אלה מייצגים קבוצה גדולה של שירים מחג המים, המאופיינים על ידי מפעם מהיר וביטוי של התלהבות. כמעט כל השירים נכנסו לרפרטואר השירה בציבור הספונטנית שהתרחשה בסיום כל אירוע מוצלח ובאה לשיא ביטויה באירוע של חג המשק. מסכת זו ומסכות אחרות, עשו רושם רב על החברים והילדים ושימשו כמוטיבציה חשובה לפיתוח השירה בציבור, המבוססת בין השאר על שירים מאותן מסכות.

ג.2 חנוכה

חג זה נחוג, בשנים אלה, אצל הילדים. בערב הראשון של החג, היו המבוגרים באים להשתתף במסיבות הילדים. לאחר המסיבות היו הילדים מגיעים בתהלוכה לחדר האוכל של המבוגרים. גם לחג זה חיבר שרת מסכת שבוצעה על ידי הילדים (כמו בט"ו בשבט ובט' באב) ונקראה:

“מתתיהו וחמשת בניו”. זו הייתה הצגה, מלווה שירים שהולחנו על ידי שרת, עם תלבושות ותפאורה¹⁴.

הרפרטואר השירי בחג זה כלל שירי חנוכה שנכתבו, או היו ידועים באותה תקופה, חלקם שירים עממיים, מתורגמים לעברית (או שהותאמו להם מלים בעברית), המקובלים כשירי ילדים כמו “ימי החנוכה” (מלים: א.אברון; לחן: עממי יידי) וחלקם שירי התקופה העוסקים בגבורה, חופש ואומץ לב, כמו “דמנו נהר ואשד” (מלים: י.אורלנד; לחן: מ.זעירא). מבחינה מוסיקלית אין מאפיינים משותפים לרפרטואר זה. חלק הרפרטואר השייך לשירי התקופה, נכנס לשירה בציבור הספונטנית של חג המשק.

2.ד. ט"ו בשבט

גם חג זה, כמו חג המים, סימל עבור החלוצים את הקשר למקורות, לאדמה, לחקלאות ולטבע (שלם, 1983). ברוח דברים אלה חיבר שרת בשנת 1935 את המסכת שהתבססה על “משל יותם” (שופטים ט', ח'-ט"ו) ונקראה “הלוך הלכו העצים”: הצגת ילדים לט"ו בשבט – ריקוד ומשחק בלויית כלי נגינה ושירת הציבור”. גם מסכת זו כללה שירת סולו, מקהלה, נגינה ושירת הציבור (בתפקיד “העצים”). כמו במסכת חנוכה, גם מסכת זו התבססה על מקור אחד (שהוא, למעשה סיפור אחד), שעובד והולחן על ידי יהודה שרת. כלומר, שרת חיבר יצירה מקורית שלמה ואחידה. המסכת בוצעה לראשונה על ידי ילדי בית הספר בסוכות תרצ"ו, בפני מועצת תנועת “הקבוץ המאוחד” שהתקיימה ביגור. בט"ו בשבט של אותה שנה בוצעה המסכת על ידי הילדים בחדר האוכל. החברים המבוגרים הצטרפו בקטעים מסוימים, שנועדו לשירה ביחד. קטעים אלה היו פחות מורכבים מבחינה מוסיקלית מקטעי הסולנים ובוצעו באופי של מרש.

במשך יום החג, היו הילדים חוגגים במסגרת בית הספר ואחר יוצאים בתהלוכה, לנטיעות עצים. בזמן התהלוכה שרו שירי לכת שנושאים אהבת הארץ, נטיעות וטבע כמו “משוש לך ארץ חמדתנו” (מלים: י.אדלר; לחן: ח.קרצ'בסקי) ו“כך הולכים השותלים” (מלים: י.שינברג; לחן: י.גורוכוב-אדמון). בערב היה נערך “נשף” לילדים ולמבוגרים בחדר האוכל.

בתכנית האמנותית היו הילדים מבצעים את המסכת “הלוך הלכו העצים” בשיתוף הציבור

¹⁴ המסכת “מתתיהו וחמשת בניו” לא נמצאת בארכיון יגור. המידענים בני הדור השני שתארו אותה, אינם זוכרים את השירים שהושרו בה.

המבוגר. למסכת היו מוסיפים קטעי קריאה ושירה נוספים בנושא טבע, נטיעות ואהבת הארץ (על פי "יומני יגור", 1935-1940). היו שנים בהן לא ביצעו הילדים את המסכת, כמו למשל, בשנת 1938. ביומן מאותה שנה מתואר יום החג כיום עשיר באירועים. אירוע רודף אירוע ולכל אורכו של היום מוסיקה, שירים וריקודים:

יום הנטיעה

היום הייתה הנטיעה במשק. מילדי הגנים ובית הספר ועד לחברות הנוער של בית הספר המקצועי והמחוזי - השתתף בה מחנה גדול ורב. מבוקר, נתאספו הנוטעים ברחבה של בית הספר, נחלקו לקבוצות עבודה מעורבות, שבכל אחת מהן השתתפו מהילדים הקטנים ועד לנוער. מסודרים בקבוצות עבודה אלו, פנו כולם בתהלוכה, בשירי לכת אל העיגול שלפני חדר האוכל החדש. ...בעמידה בעיגול שרה מקהלת הילדים והנוער שירים שיש בהם משום זיקה לאופי היום. ...אחרי זה התפזרו לקבוצות עבודה. ...עם תום מעשה הנטיעה בחלקי המשק השונים, נתאסף כל המחנה וצעד בסך בשירה אל בית הספר המקצועי, שם נאם בפניהם אחד החניכים. משם פנו אל בית הספר המחוזי. התאספו למסיבה, באולם חדר האוכל. ישבו צפופים. (כאן בא תיאור ארוך של הקראות ונאומים - ל.מ.). ...בדברי שטיין הסתיימה המסיבה ולאחריה באו שירים נוספים וריקוד סוער של כל המשתתפים.

("יומן יגור", 24.1.1938)

באירוע ספציפי זה, מכיוון שהייתה הרגשה של הצלחה, התפרצה שירה בציבור ספונטנית וכהמשך לה "ריקוד סוער" של כל המשתתפים. זוהי דוגמא לכך, שהשירה בציבור החופשית הייתה פועל יוצא של גאווה מהצלחת האירוע.

2.ה. י"א באדר: יום תל-חי

זהו אחד האירועים הראשונים שנחוגו ביגור. הוא ביטא את הצורך להזדהות עם אנשי תל-חי, שנתנו דוגמא לכיבוש הארץ וללחימה עליה בגבורה ("יומן יגור", פברואר 1928). בטקס שולב גם שיר של **פ"ב מנדלסון** עם מלים עבריות. זוהי דוגמא לתחילתו של תהליך של שילוב מוסיקה אמנותית בחגים ובאירועים השונים.

במשך שנים אלה המשיכו לחוג יום זה, לעתים ביגור ולעתים נסעו לתל-חי וחגגו שם עם ציבור יותר גדול, שהגיע מכל הישוב בארץ. ביוזמתו של שרת חוברה גם לאירוע זה מסכת, שכללה את סיפור אנשי תל-חי, קטעי קריאה מותאמים של מנהיגי הישוב בארץ, שירת סולו, מקהלה, תזמורת ושירה בציבור. בניגוד למסכות כגון ט"ו בשבט וחנוכה, התבססה מסכת זו על לקט של

מקורות שונים, שחלקם השתנו במשך שנים אלה. גם כאן, כמו בכל המסכות האחרות, פנה שרת קודם כל אל המקור הקדום של עם ישראל: התנ"ך.

במסכת משנת 1936, למשל, כלל הרפרטואר המוסיקלי של המקהלה, הסולנים והתזמורת:

• קטעים למקהלה מתוך קינת דוד על שאול ויהונתן (שמואל ב', פרק א') אותם הלחין שרת.

ליצירה זו קרא: "איך נפלו גיבורים" (המלחין יוסף טל כתב פתיחה תזמורתית ליצירה זו).

• קטעים של משוררים ציוניים, הקשורים לנושא, אותם הלחין שרת במיוחד לאירוע זה

(הפואמות "קול מהרים" ו"תל-חי" מאת המשורר ד. שמעונוביץ [יותר מאוחר שמעוני - ל.מ.],

בעיבוד לארבעה קולות של המלחין יוסף טל וכן קטע מתוך "מתי מדבר" מאת ח"נ

ביאליק).

• קטע מתוך דברי ברל כצנלסון¹⁵ הנקרא: "יזכור ישראל", אותו התאים שרת לפרק שירה

מתוך האורטוריה "שאול" מאת הנדל.

• קטע נוסף, הנקרא: "האספו-נא!" אותו כתב שרת לקנון מאת המלחין הגרמני א. ברטה.

הרפרטואר של השירה בציבור במסכת זו, כלל שיר אחד: תל-חי אותו הלחין שרת למילים של

ד. שמעונוביץ (מתוך: "אזכרת תל-חי: כינוס יישובי עמק זבולון במשק יגור", חוברת מיוחדת

שהודפסה ביגור לקראת האירוע, באדר תרצ"ו).

מסכת זו בוצעה באדר תרצ"ו, בנוכחות תושבים מכל יישובי עמק זבולון. המקהלה הייתה

משותפת לחברי עין-חרוד ויגור. התזמורת הייתה משותפת לחברי איילת-השחר, יגור ו"קבוצת

חוגים" (ששינתה את שמה לאחר מכן לקיבוץ בית-השיטה).

במשך שנים אלה, נוספו לרפרטואר השירי של אירוע זה שירים נוספים. את הרפרטואר ניתן

לחלק לשני סוגים: 1. שירי אבל וזיכרון, שנאספו מתקופות שונות וסגנונות שונים, בעלי אופי

עצוב, איטיים ושקטים כמו: "מי ייתן ראשי מים" (מלים: מתוך ירמיהו; לחן: י"ס באך) או

"הידעו הדמעות" (מלים: ר' י. הלוי; לחן: ח. קרצ'בסקי). רובם של שירים אלה הושרו, למעשה,

בכל אירוע של אזכרה או אבל (כולל ט' באב). 2. שירי עידוד ותקווה, שחוברו בעיקר באותה

¹⁵ ברל כצנלסון (1887-1944), דמות מרכזית בהקמת ההסתדרות ובמפלגת "אחדות העבודה". בין כצנלסון ויהודה שרת נרקמו יחסי רעות מיוחדים. שרת צרף קטעים ממשנתו של כצנלסון ודברים משלו לתוך המסכות שחיבר (ע"י אצל זעירא, תשמ"א). החל משנת 1952, אחרי שעזב את יגור, עסק שרת באיסוף ומחקר איגרותיו של כצנלסון והוציא חומר זה לאור ("איגרות ברל כצנלסון", ערך ופרש יהודה שרת. הוצאת עם עובד. כרך ראשון: 1961; כרך שני: 1966; כרך שלישי: 1976).

התקופה, בעלי מפעם מהיר יותר ודינמיקה חזקה יותר כמו: "אל-על באייל" (מלים: ד.שמעונוביץ-שמעוני; לחן: יהודה שרת).

1.2 פורים

גם את חג הפורים חגגו ביגור למן השנים הראשונות. "יומן יגור" משנת 1928, מדווח על החג לראשונה:

"אחרי שני הנשפים בעלי המשקל והכובד - נשף אנגל ונשף החלוץ - צריך היה לבוא איזה נשף קל וחופשי שישתתפו בו כל החברים, וכזה היה נשף פורים: מסכות שונות - קריקטורות מחיינו, תמונות חיות על עבודתנו בשדה ובבית, מעט משקה ורבה, הרבה ריקודים. גם אלה שבמשך השנה אינם רוקדים - הסתדרו בתוך המעגל. זה היה תוכן נשפנו." (שם, 13.3.1928)

במשך השנים, התגבש החג למתכונת שבמרכזה נשף ריקודים. היו תחרויות עם פרסים על התחפושת היפה ביותר, הופעות היתוליות, פרודיות על החיים ושעשועונים. רקדו בעיקר "הורה", תוך שירת שירים שמחים ומלהיבים. החברים נהגו גם להשתכר (על פי "יומני יגור" מהשנים 1928-1940). לחג זה, לא חיבר שרת מסכת.

על המשמעות של החג ניתן ללמוד מהציטוט לעיל משנת 1928: אירוע חופשי, אשר בניגוד לאירועים וחגים אחרים, לא משקיעים בהכנתו, בעל אופי קליל, בו יכולים החברים לשמוח באמצעות הריקודים והשעשועונים, לשתות, להנות ולהתבדר.

1.2.2 הבאת העומר

חידוש טקס הבאת העומר בישוב החדש בארץ היה בראשית שנות העשרים בעין-חרוד ובישובים אחרים בעמק יזרעאל. היה זה במסגרת חיפוש אחר דפוסי חג שונים, שיבטאו את הקשר בין העבודה החקלאית שלהם לעבודה החקלאית הקדומה. המלחין **מתתיהו שלם**¹⁶, חבר קבוץ רמת יוחנן, עיצב וגיבש טקס זה וביגור חגגו אותו בהתאם לכך (על פי שלם, 1983).

¹⁶ המלחין **מתתיהו שלם** (1904-1975), היה פעיל בטיפוח ההווי והחג הקיבוצי. בין שלם ושרת נרקמו יחסי רעות והם שיתפו פעולה הן במפעל עיצוב החגים בקיבוץ והן בהפצת החומר המוסיקלי (ע"פ **בשלם**, 1983; **שרת**, 1939; **פליישר**, 1988 ואחרים).

אחר הצהריים, בערב חג הפסח, לפני קיום ה"סדר" בחדר האוכל, היה כל הציבור, כולל הילדים צועד לחלקת השדה הקרובה ביותר למשק. חלקה זו הייתה נשמרת במיוחד לטקס. בראש הצועדים היו כמה גברים שנשאו בידם חרמשים. בהגיעו אל השדה היה הציבור עומד לפני החלקה. המקהלה הייתה עומדת במקום מיוחד. הגברים עם החרמשים היו הולכים בשורה וקוצרים את החיטה הבשלה בקצב אחיד. המקהלה והציבור היו מלווים את הקציר בשירה (לעתים היו גם ריקודים) וקריינים היו קוראים קטעי קריאה מהמקרא. בסיום הטקס היו מביאים את העומר לחדר האוכל (על פי שלם, 1983).

הפרטואר השירי כלל לחנים ושירים בנושא האביב, הקציר, שמחה והודיה. רובם חוברו באותה תקופה על ידי מלחינים מההתיישבות העובדת. בתהלוכה שרו שירים בנושאים אלה, שמתאימים לצעידה כמו: **"שירו שיר תודה"** (מלים: זרובבל; לחן: ד.זהבי). במסכת עצמה היה שיר מרכזי, שהתבסס על סולו הקוצרים ומענה הקהל: **"השמש במערב"** (מלים: מ.טבנקין; לחן: ש.פוסטולסקי - שניהם חברי קיבוץ עין-חרוד).

במשך השנים, לא ניתן היה להכין שני טקסים גדולים לקראת חג הפסח. ביגור, שמו דגש גדול יותר על הכנת ליל הסדר. את טקס הבאת העומר קיצרו והיו פותחים אתו את ליל הסדר בחדר האוכל (מנהג שנשתמר עד ימינו).

2. ח. סדר פסח "נוסח יגור"

עיצוב חג הפסח, הוא מפעלו התרבותי-מוסיקלי הגדול ביותר של יהודה שרת מבין כל החגים. ה"הגדה" שעיצב ביגור, השפיעה גם על עיצוב החג בקיבוצים וישובים אחרים בארץ, אך הגיעה לביצוע שלם ביגור (רינג, 1988).

חלק גדול מהמידענים הותיקים, מספרים על סדר פסח, שהיו עורכים בהכשרה בחו"ל ובשנים הראשונות בארץ וביגור: סדר היתולי, ללא "הגדה". ישבו ועשו צחוק מהסדר המסורתי. שרת מזכיר זאת בהקדמה לחוברת "סדר של פסח נוסח יגור", שיצאה לאור בשנת 1951 ומסביר את דרכו בשינוי האווירה של החג, ומכאן גם אוירת השירים מהיתוליים לרציניים ומשמעותיים יותר (שרת, 1951, עמ' 4).

מאמצע שנות השלושים, החל שרת במלאכת עיצוב "ההגדה" ובביצוע ליל הסדר ביגור. גם כאן, כפי שעשה במסכות האחרות, פנה ראשית אל המקורות המסורתיים: בבסיס "ההגדה" נמצאים סיפורי **העבדות במצריים ויציאת מצריים** שבמקרא. בנוסף - שילב גם חלקים מה"הגדה" המסורתית עם קטעים אקטואליים של אנשי ספרות בני דורו וקטעים שנכתבו על ידי אנשים מיגור (כולל שרת עצמו) כדי ליצור גשר בין "קדומי-עבר לעלומי-עתידי" (שם עמ' 3). פרקים וקטעים אלה עיבד לקטעי קריאה, נגינה וזמרה וערך אותם ליצירה אחת "לתת להם פיתוחים בכלי המבע אשר ברשותנו" ל"עירוב קריאה וזמרה אשר אף הם מתאחים לאחד" (שם, עמ' 12). ל"הגדה" זו שני חלקים: החלק הראשון עוסק בסיפור יציאת מצריים ולו חמישה פרקים: א. פתיחה. ב. שיעבוד מצרים. ג. יציאת מצריים. ד. קריעת הים. ה. במדבר. חלק זה מסתיים בהגעתם של בני ישראל לארץ המובטחת והוא הגיע לעיצוב פחות או יותר קבוע. הרפרטואר המוסיקלי של השירה בציבור בחלק זה כלל: שירים ששרת חיבר לפי הטקסט המקראי הנ"ל, שירים משל מלחיני התקופה ושירים מתוך ה"הגדה" המסורתית האשכנזית. חלק מהשירים הושרו על ידי המקהלה והציבור. חלקם בוצעו על ידי המקהלה (ילדים ומבוגרים) והציבור הצטרף בהמשך וחלקם בוצעו על ידי סולנים כשהציבור מצטרף במקומות מסוימים בלבד. חלק מהשירים בוצעו בקול אחד, חלקם בוצעו בקונן וחלקם - ברב קוליות, כאשר הציבור המבוגר והילדים (או הסופרן) שרים את המנגינה ושאר המקהלה בקולות ליווי.

החלק השני, האקטואלי, שימש ל"רוב ביטוי לערגת הגאולה ולרצון התקומה של העם בתקופתנו, או לאותה שנת ה'סדר' שאנו עומדים בה" (שם, עמ' 43). רפרטואר השירה בציבור בחלק זה כלל: שירים ששרת כתב, המתאימים לנושאים האקטואליים, שירים שהולחנו על ידי שרת לטקסטים של משוררים וסופרים מתקופות שונות, שירים משל מלחיני התקופה ושירים מתוך ה"הגדה" המסורתית האשכנזית. חלק זה של הרפרטואר הושר גם בחגים ובאירועים אחרים. בחלק זה היו שירים רבים יותר, יחסית לחלק הראשון, שהושרו במלואם על ידי כלל הציבור.

בביצוע, כמו במסכות האחרות, שיתף שרת את כל הציבור על ילדיו ובוגריו. החל משנת 1936 בוצעה ה"הגדה" במתכונתה החדשה. מאותה שנה ועד 1951, מועד יציאת החוברת "סדר של פסח נוסח יגור", שקד שרת על עיצוב וגיבוש מסכת "ההגדה". במשך שנים אלה שינה וחיידש,

הוריד קטעים והוסיף חדשים "כי אין 'הגדה' זו, אלא בגדר ניסיון" ו"מה שעיוותו השנה יתוקן בסדר שיבוא" (שם, עמ' 4). בליקוט החומר הספרותי נעזר שרת בקבוצת חברים מיגור. על ההכנות עבדו שבועות רבים קודם. בחוברת הנ"ל הוא מפרט את אופן הביצוע בהקפדה ובדקדקנות של הפרטים הקטנים ביותר, כולל הוראות בימיו. ה"סדר" התנהל, במכוון, ללא במה, כאשר המקהלה (של הילדים והמבוגרים) והתזמורת יושבים בחזית המרכזית בין השולחנות הערוכים, סביבם מסב הציבור, לפי משפחות (עיין בנספח מס' 1). בחוברת מדגיש שרת, שהשירה בציבור היא חלק אינטגרלי מהסדר כולו, אבל היא לא מבוצעת ב"סיטונות, כי כל שימוש יתר בכלי, גורע מפעילותו ומהברקתו" (שם, עמ' 11). בין קטעי השירה בציבור משולבים קטעי מקהלה מעורבת של ילדים ומבוגרים, שירת סולנים, נגינה וקטעי קריאה של ילדים ומבוגרים. הכל נארג למסכת אחת (עיין בנספח מס' 2).

בשנת 1952, באסיפת חברים בקבוץ גבעת-חיים, דיבר שרת, כאורח האסיפה, על השקפת עולמו לגבי דרך עיצוב ובניית ה"סדר" הקיבוצי. בין היתר אמר:

"אין ההגדה ספר לעיון, כי אין אנו רוצים לעיין בספר הזה, אנו רוצים לרוות את נפשנו מלו החוויה... הציבור שלנו מגוון מאד והערב צריך להיות בנוי כך, שהציבור יהיה מרותק... דורנו – דור של עשייה... עלינו לקחת 'לבנים' ו'טיט' ולבנות... אפשר לכוון את החוויה מן הדרך הנלוזה – למרחק – אל האוצרות שלנו... שאלת הביצוע היא שאלה חמורה. נוסף לכך, השולחן הציבורי הגדול מעמיד דרישות חמורות יותר מאשר שולחן המשפחה הקטן. שירה בציבור יש לשלב ככלי מיוחד בתוך "תזמורת" הסדר, ברגע שהצורה המוסיקלית מצריכה זאת. אך אסור שהערב יהיה לקונצרט." (מתוך **ארכיון יגור**)

2. ט. אחד במאי

זהו חג, שתוכנו היה ביטוי למאבקים של התנועות הסוציאליסטיות (על רקע עליית הפשיזם והנאציזם בתחילת שנות השלושים) וביטוי סולידאריות עם מעמד הפועלים במערב ובעולם כולו (**רינג**, עמ' 36). יום האחד במאי נקבע כשבתון והחברים לא עבדו בו. חברי יגור חגגו אותו בשני חלקים: חלק ראשון בחוצות, בטקס או במפקד. היו שנים בהן נסעו החברים להפגנה הגדולה בארץ שנערכה כל שנה בחיפה וצעדו שם יחד עם פועלי חיפה והסביבה. בחלק השני, הייתה מסיבה, בדרך כלל בחדר האוכל. לחלק זה חוברה מסכת, על ידי שרת וצוות קטן של אנשים מיגור שריכזו למטרה זו. מסכת זו, בניגוד למסכות אחרות, לא התבססה על מקורות

יהודיים מסורתיים, אלא על קטעים משל משוררים, סופרים והוגי דעות העוסקים בענייני השעה. המסכת כללה חמישה פרקים:

• פרק א': "פתיחה" (כלל קטעי קריאה: "בימי מצור" מאת י. טבנקין ו"תחילתו של אחד במאי" מאת קלעי).

• פרק ב': "חזון הסוציאליזם" (כלל קטעי קריאה של פ.לסל, ד.בן-גוריון, וקטעים מתוך "האינטרנציונל הקומוניסטי" מאת מרכס ואנגלס).

• פרק ג': "מלחמה במלחמה" (כלל קטעי קריאה מתוך "תרבות ומהפכה" מאת גורקי והשיר "מנגד" מאת המשורר א. פן).

• פרק ד': "המעורר" (הוקדש לחיים ברנר שנרצח באחד במאי 1921, בהפגנת פועלים ביפו וכלל קטעי קריאה מאת ברנר עצמו, המשוררת רחל והמשורר וולפובסקי).

• פרק ה': "נפתולי שחרור" (כלל קטעי קריאה: "הדגל הקרוע" מאת המשורר א.שלונסקי, "לאחד במאי" מאת מ.ביילינסון ושיר מתורגם מרוסית: "ספרד על בריקדות").

בין קטעי הקריאה, שילב שרת קטעים למקהלה, תזמורת, סולנים ושירה בציבור. הרפרטואר השירי כלל שירי מרש גרמניים אותם הביא משליחותו בגרמניה, מתורגמים לעברית על ידי שרת בעצמו ומשוררים ארץ ישראלים אחרים כמו: "בואו בואו" (מלים: ה.היינה בתרגום י.שרת; לחן: ל.ובר); שירי פועלים של משוררים ומלחינים שונים מהתקופה כמו: "גלגלי העולם" (מלים: י.סן; לחן: י.אדל); שירי פועלים מארצות מזרח אירופה כמו: "ורשבינקא" (שיר רוסי מתורגם לעברית). המשותף לרוב השירים הוא הטקסטים העוסקים בשמחת העבודה והיצירה, אחדות פועלי כל העולם ובניית עולם חדש וטוב יותר. רובם של השירים הוא בקצב המרש והם הושרו בהתלהבות. בנוסף לשירים, נגנה התזמורת פרק מתוך קונצ'רטו לכינור ותזמורת מאת א. ויולדי (הסולו נוגן על ידי שרת). כמו כן, היה גם קטע של מקהלה מדברת, ריקוד "חזון הסוציאליזם" וכן - שירת "האינטרנציונל" (מלים: פוטייה בתרגום של א.שלונסקי; לחן: דגיטר), המנון פועלי כל העולם בהתחלה ובסיום (על פי "יומני יגור" מהשנים 1940-1933).

2.י. חג הביכורים

גם חג זה שייך לחגים שצמחו כתוצאה מהרצון לקשור את העבודה החקלאית של החלוצים עם המקורות העתיקים של העם (שלם, 1983). ביומן משנת 1934, נכתב לראשונה על החג ביגור ועל הצורך "לחפש דרך איך לחדש אותו" ("יומן יגור", 15.5.1934), אבל רק שנה לאחר מכן חגגו אותו - אצל הילדים.

במשך שנים אלה, התגבשה מסכת, שוב, ביוזמתו של שרת, שכללה את תהלוכת הביכורים של ענפי המשק השונים וטקס הבאת הביכורים אל הבמה, שהייתה בחוץ. את ביכורי הענפים קיבל אחד החברים, בדרך כלל, מהיותר ותיקים או ממובילי הישוב, בבגדי "הכהן הגדול". הוא היה גם מברך את הבאים בפתיחת הטקס. בעת הטקס, שרה המקהלה שיר לכל ענף בתורו שהותאם על ידי שרת. בתוך התכנית שולבו הופעות של ילדי בית הספר והגן וקטעי קריאה מתוך מגילת רות ומשל סופרים ומשוררים בני התקופה.

הרפרטואר השירי כלל שירי ילדים בנושא החג כמו: "סלינו על כתפנו" (מלים: ל.קפניס; לחן: י.גורוכוב-אדמון), שירים בעלי טקסט מקראי העוסקים בטבע, חקלאות ואהבת הארץ, מולחנים על ידי מלחיני התקופה כמו: "פקדת הארץ" (מלים: תהלים ס' ה'; לחן: מ.זעירא) ושירים שונים, שהותאמו לענפי המשק השונים כמו "שה וגדי" (מלים ולחן: מ.שלם). בעת התהלוכה שרו, כמו בתהלוכת הנטיעות בט"ו בשבט ובטקס הבאת העומר בערב פסח, שירים המתאימים לצעידה כמו: "פרי גני הנה הבאתי" (מלים: ש.בס; לחן: ש.לוי-תנאי).

2.י"א. ט' באב

בקיץ 1936, פרצו בארץ מאורעות ונמשכו כמה חודשים. בעקבות אירועים אלה צוין, לראשונה ביגור, התאריך של ט' באב ב"מסיבת ילדים" ("יומן יגור", 3.8.1936). למרות המשמעות הרצינית והקודרת של ט' באב, החליט שרת להתחיל את גיבוש החג דווקא אצל הילדים. זוהי הוכחה נוספת להתייחסותו של שרת לילדים כאל אנשים בוגרים, היכולים להבין משמעויות רציניות ומעמיקות. כמה שבועות לאחר מכן גיבש שרת מסכת מתאימה וקרא לה **לימי המצור והדמים**. בהקדמה לחוברת "ענות" ה', שהוקדשה למסכת זו והודפסה בשנת 1938, מסביר שרת את תהליך גיבוש המסכת:

“ראשיתם של פרקי השירה והקריאה אשר לפנינו, נעוצה במסיבה צנועה של ילדי בית הספר במשק יגור לתשעה באב-שבת נחמו, בימי מאורעות תרצ”ו. קם הרצון להעמיק את התרשמות הילדים מההרג והאובדן אשר מסביבם על ידי העלאת הד זיכרונות של זמני מצור בקדמת חיי העם, בלשון נביאים וכתובים. לשם כך לוקטו וצורפו פסוקים לקריאה, ועל כמה מהם נוסה לקרום קטעי מנגינות בקול אחד ובקנון, להיותן משולבות בפסוקי הקריאה. אחרי כן, עם השלם המסכת, עברה לרשות החברים הבוגרים של המשק והייתה מושרת ונקראת במסיבות שונות בפי בוגרים וילדים יחדיו.” (שרת, 1938, עמ’ א’)

המסכת, לפי רוח דברים אלה, גובשה ליצירה שלמה אחת, כמו המסכת של ט”ו בשבט, אותה הלחין שרת בעצמו (גם שם, נקודת המוצא היו הילדים ורק אחר כך שילב גם את המבוגרים). הטקסט, כפי שכתב שרת לעיל, מבוסס על צירוף של פסוקים מתוך **ירמיהו**, **ישעיהו**, וספר **נחמיה**, שנערכו למסכת שירה וקריאה על ידי שרת. היצירה בנויה משני חלקים: חלק ראשון שעניינו קינה על שבר העם והמוסיקה בו מותאמת באופיה להלך רוח זה. החלק השני מבוסס על פסוקי נחמה וקריאה לבניין והגנה והמוסיקה בו קצבית ומתלהבת יותר. בהקדמה לחוברת הנ”ל, כותב שרת הוראות הכנה מפורטות, הן מבחינת הבימוי, הן מבחינת העבודה עם הקריינים והן מבחינת העבודה המוסיקלית עם הסולנים והמקהלה. המסכת מיועדת לא רק לט’ באב, אלא גם לאירועים אחרים הקשורים בשכול וגבורה (כמו י”א באדר, אזכרות או ימי זיכרון שונים, **שם**).

באותה שנה בה גובשה המסכת, היא בוצעה בכמה אירועים ביגור. שנה לאחר מכן, בשנת 1937, בוצעה המסכת על ידי חברי יגור פעמיים (בחודש אב) בשני ערבים רצופים. הערב הראשון התקיים בחדר האוכל של קבוץ תל-יוסף והיה משותף לחברי יגור וחברי קיבוצים נוספים מעמק יזרעאל. בשירת המקהלה בערב זה השתתפו כ- 120 איש. הערב השני התקיים יום לאחר מכן, ביגור. עורך היומן המסכם את החג, מדבר על הרושם העז שהשאירה המסכת, על הקשר הבעייתי למסורת ועל הקשר של אבל חורבן הבית לאירועים הטרגיים של התקופה (**יומן יגור**, 19.7.1937). אמנם, לא הייתה כאן שירה בציבור, אך חלק מהשירים, כמו למשל: **”הבונים בחומה”** (המלים מתוך ספר נחמיה והלחן, כאמור, של שרת), הפכו במשך הזמן לחלק מהרפרטואר של השירה בציבור הספונטנית בחג המשק.

לסיכום אירועי החגים

בתקופה זו, נכתבו ובוצעו ביגור מסכות לחג המים, חנוכה, ט"ו בשבט, יום תל-חי, פסח, אחד במאי, חג הביכורים וט' באב. בנוסף - "אומצה" מסכת הבאת העומר, שחברה מחוץ ליגור ולא על ידי יהודה שרת. חלק מהמסכות חוברו כיצירות שלמות ("מתתיהו וחמשת בניו" בחנוכה, "משל יותם" בט"ו בשבט, "לימי המצור והדמים" בט' באב, "שיעבוד מצריים" ו"יציאת מצריים" כחלק מסדר פסח), וחלק חוברו כלקט ממקורות שונים (יום תל-חי, אחד במאי, חג הביכורים וסדר פסח בחלקו). בביצוע רוב המסכות היה שילוב בין הילדים למבוגרים ברמות שונות: החל מביצוע בלעדי של הילדים (כמו ב"מתתיהו וחמשת בניו" בחנוכה) דרך ביצוע של הילדים ושילוב הציבור בקטעים מסוימים בשירה בציבור (כמו ב"משל יותם" בט"ו בשבט), ועד אינטגרציה מוחלטת בין הילדים למבוגרים (כמו במסכת ליל הסדר).

מבחינת הרפרטואר: כל השירים הותאמו, מבחינת הטקסט, לתוכן החג. בדרך כלל הותאמו גם שירים המבטאים את הווי החיים החלוצי ורוח התקופה. ישנם שירים שהושרו בכמה חגים בגלל סיבה זו כמו למשל, "פקדת הארץ" (מלים: תהילים ס' ה'; לחן: מ.זעירא), שהושר בט"ו בשבט, בטקס הבאת העומר ובחג הביכורים. מבחינה מוסיקלית, ישנן התאמות מסוימות לאופי החג: שירי לכת בתהלוכות השונות (טקס הנטיעות בט"ו בשבט, תהלוכת האחד במאי, תהלוכת הבאת העומר וטקס הבאת הביכורים), שירי שמחה והתלהבות בפורים בעלי מפעם מהיר לעומת שירים שקטים ועצובים ביום תל-חי וט' באב ועוד.

2.2. ערבי שבת המוקדשים לנושאים שונים

בנוסף לחגים הקבועים בלוח השנה, היו בשנים אלה, אירועים נוספים שהייתה בהם שירה בציבור. מפעם לפעם, התקיימו ביגור ערבי שבת יזומים, המוקדשים בדרך כלל לנושא אקטואלי. אירועים אלה נערכו במתכונת דומה למתכונת החגים: נערך טקס, או חברה מסכת, בדרך כלל ביוזמתו של שרת והיו מתכוננים לכך שבועות רבים קודם.

• בפברואר 1928, התקיים "נשף" לזכרו של המלחין יואל אנגל, במלאת שנה למותו. זהו אולי האירוע המוסיקלי הראשון ביגור שנערכה הכנה לקראתו. בערב זה, נשאו חברים דברים לזכרו של המלחין ש"דובב את פינו בזמרה עברית חיה ומפעפעת, המכניסה לחלוחית לחיי

עמלנו" ואחרי כן שרה המקהלה משיריו ושרת ניגן פרקים מיצירותיו (על פי "יומן יגור", פברואר, 1928).

• במשך כמה שבועות, בקיץ 1935, עסק שרת בהכנת ערב, שהוקדש לשירי המשוררת רחל, במלאת ארבע שנים למותה. שירי רחל פורסמו באותה תקופה מידי שבוע בעיתון "דבר". שרת, בחפשו חומר ספרותי שיבטא את החיים האמיתיים של החלוצים בארץ ישראל, מצא בשירי רחל ביטוי לירי ואישי לחיים אלה. הוא החל להלחין את שיריה עוד לפני בוא ליגור. במשך עבודתו המוסיקלית ביגור, לימד שירים אלה במקהלה ובציבור והתאימם לחגים ולאירועים שונים. חלק מהם שימש ללימוד השפה העברית, כמו השיר "נבל מים ביד", שהטקסט שלו מכיל שמות של כלי עבודה, פעלים העוסקים בעבודה ועוד. שירים אחרים שהלחין שימשו את שרת ללימוד סולפג', גם את הילדים וגם את חברי המקהלה, כמו השיר "רחל" (המוכר יותר במלותיו הראשונות: "הן דמה"). לשיר זה, הלחין שרת מנגינה בעלת ארבעה צלילים בלבד (טטרקורד): רה, מי פה, סול, והוא תרגל עם חניכיו, בעזרת השיר, צלילים אלה. ביוני 1935 התקיים ביגור "נשף רחל", שכינס כאלף איש מכל הסביבה. כדי להכיל ציבור כה גדול של אנשים, הוקמה במה מיוחדת על רחבה בין שתי שורות צריפים. מסכת הערב כללה קטעי קריאה משירי המשוררת, שירת סולו, שירת מקהלת הילדים ומקהלת הבוגרים בליווי תזמורת ושירה בציבור. כל הלחנים חוברו על ידי שרת. באפריל 1937, התקיים ערב נוסף שהוקדש לשירי רחל, שוב - כל הלחנים היו של שרת (על פי "יומני יגור" משנים אלה). שירי רחל היו אהובים מאד על שרת. חלק גדול מהשירים שהלחין הם משל משוררת זו. ביומן יגור משנת 1935, מכנה אחד החברים את ערב השירה הזו "פנינת יגור". הוא משבח את הביצוע האמנותי האיכותי של הערב (חוזר על האלמנט המשמעותי של "הצלחת עצמנו בלי כוחות מבחוץ") ומדגיש את השילוב בין היצירה האינדיבידואלית של שני יוצרים חברי קיבוץ (יהודה שרת מיגור ורחל מכנרת) עם הביצוע של הקולקטיב בשירה בציבור. שילוב זה הוא מכנה: "סוד נפלא של צירופים". על השירה בציבור הוא כותב ש"ברגעים שונים הייתה עולה ההשראה למדרגה של איזה הוד רוממות, של משהו נשגב ונישא" (שם, 1935).

• בכ"א תמוז תרצ"ה, התקיים "נשף ביאליק", כאזכרה ליום השנה הראשון למותו שחל בתאריך זה. הערב נערך בחדר האוכל וכלל קריאה, נגינה, שירת סולו ומקהלה ושירה בציבור. פרט לקטע הנגינה שפתח את הערב (פרק מתוך סונטה לכינור מאת טרטיני, אותו ניגן שרת בלווי פסנתר), כל הלחנים לשיריו של ביאליק שהושרו באותו אירוע, היו של שרת. כהקדמה לשירים, דיבר שרת על "הסכנה של דלדול תרבותי האורב לחברתנו תוך הזנחת השימוש בשפה העברית". כמו כן נתן "הסבר-ניתוח לשוני וספרותי" של חלק מהשירים (שם, 26.7.1938).

• מסיבות שונות, שנערכו לקבלת קבוצות נוער ביגור (כמו למשל, מסיבה שהתקיימה במרץ 1937, עת הגיעה ליגור קבוצת נערים גדולה, כולם עולים חדשים, ללמוד ולחיות בקיבוץ. המסיבה שנערכה ביום בואם כללה נאומי ברכה, שירת מקהלה, שירה בציבור וריקודי "הורה" אל תוך הלילה (שם, 9.3.1937).

• אירועים שונים, חשובים לקיבוץ, שצוינו בדרך כלל בשירת מקהלה וציבור. לעתים נכתבו שירים חדשים במיוחד לאירוע כזה ולעתים שרו מהרפרטואר הקיים: הנחת אבן הפינה לחדר האוכל החדש ב-1936, שלכבודה חיבר שרת שיר שמלותיו "אם תרצו בשנת תרצ"ו - אין זו אגדה"; פתיחת המרפאה החדשה באותה שנה, שלכבודה חיבר את השיר "הצריף הוקם"; הרחבת שטח הקיבוץ ב-1937; פתיחת בית הספר המחוזי ביגור ב-1937 ועוד (שם, 1937-1936).

אירועים תרבותיים-מוסיקליים רבים ומגוונים אלה, תרמו תרומה חשובה מאד, הן לתרבות השירה בציבור ביגור והן לגידול ולביסוס הרפרטואר השירי של השירה הספונטנית בחלק השני של חג המשק.

2.י"ג. חג המשק

י' בטבת, יום העלייה על הקרקע ביגור, היה החג החשוב ביותר מבין החגים והאירועים שנחגגו ביגור (ראה פרק ב', 12). במשך הזמן התגבשה מתכונת לחג שכללה שני חלקים: החלק הראשון האמנותי-רשמי: **המסכת**, שבמרכזו הייתה המקהלה ואילו התכוננו לפעמים במשך כמה

חדשים. כמו בחגים האחרים, שולבה בחלק זה גם שירה בציבור, כחלק מהתכנית. החלק השני, הלא מתוכנן - **השירה בציבור הספונטנית**, הפך במשך שנים אלה למסורת. מסכת החג לא הייתה קבועה. מידי שנה שונו קטעי הקריאה והשירים בהתאם לאירועים שקרו בארץ וביגור. דיווח מפורט על החג אנחנו מוצאים לראשונה ביומן משנת 1936, במלאת ליגור 13 שנה. לחג זה הגיעו מאות אורחים מהסביבה הקרובה והרחוקה. ליותר ממאה חברי משק לא נותר מקום בחדר האוכל בגלל הצפיפות הרבה. תכנית החג הייתה כל כך גדושה, שלא הספיקו שני ערבים לסיים אותה עד תומה. מה שלא הספיקו דחו לערב שלישי. כך מתאר הכותב את התכנית:

"היו שלושה מדורות: נשף ליל השבת; חגיגת הילדים של שבת אחר הצהריים; נשף שני של מוצאי שבת. הנשף הראשון נפתח בנגינת ה'אינטרנציונל' על ידי התזמורת, אחר-כך הושר המנון הפועלים על ידי הציבור כולו בלוית התזמורת. אחרי זה שר הציבור, שוב עם התזמורת, את 'תחזקנה'. את דברי הפתיחה נאם אידלסון. התכנית של הנשף הייתה כולה של המקהלה והתזמורת. שרו 'קומו תועי מדבר' עם התזמורת; אחרי זה נגינת טריאו (צ'לו, כינורות וחליל) של היידן. המקהלה שרה את 'השדות החרושים', (המילים והמוסיקה של יהודה). נגנו 5 ריקודים של מוצרט לכלי קשת וכלי רוח. אחרי זה שרה המקהלה את שני השירים של רחל: 'על הגורן' ו'עם שחר' בלוית תזמורת. בסיום נגנה התזמורת הורה ואחריה יצא הציבור בריקוד שלווה על ידי המנגנים, ונמשך עד שעה מאוחרת מאד בלילה... החג של 13 שנה ליגור היה הופעה מעודדת. הוא גילה כוחות של חוויה פנימית חזקה והרגשת און פנימית. מעל הכל הייתה מרחפת בחלל היום הזה ההרגשה כי מותר לנו, כי יש על מה לשמוח. ... בחגיגת היום הזה אצלנו היה משהו שהשרה עליה רוח של מעמד." (שם, 1936)

שנה לאחר מכן, 1937-, חוברת לחלק הראשון של החג מסכת של "פרקי שירה לזכר נעדרים". במסכת זו נכללת היצירה "**לימי המצור והזמים**", שחוברה על ידי שרת לט' באב בקיץ הקודם. בנוסף - שרו המקהלה והציבור שירים בנושא שכול וגבורה. זאת, בעקבות מאורעות דמים שהתרחשו באותה שנה. לדוגמא, המשורר ז. שמעונוביץ כתב בלדה בעקבות רצח שני שומרים מהמושבה יוקנעם הסמוכה, על ידי ערבים. שרת הלחין מנגינה איטית, לירית ושקטה. הבלדה הושרה על ידי מקהלת הילדים, המבוגרים והציבור. הבלדה פותחת במילים:

"בהר אפרים ביוקנעם,
יצאו שני רעים לעזרת העם.
יואש ויצחק בחורים אמיצים,
עת למעדר ועת לחיצים.
יצאו לשמור בחשכת הליל

את שדות ישראל מצר משתולל..."
(מתוך "מסכת חג המשק" 1937, עמ' 2).

שנתיים לאחר מכן, במלאת ליגור 15 שנה, חוברה, ביוזמתו של שרת, מסכת גדולה, המספרת את סיפור החיים של קיבוץ יגור. הרפרטואר השירי של מסכת זו כלל שירי מקהלה בלוי תזמורת מהרפרטואר שכבר הושר על ידי המקהלה בחגים ובאירועים אחרים (אחד במאי, "נשף ביאליק", "א באדר ועוד) וכן - שירה בציבור של שירים שנכתבו בארץ על ידי מלחינים שונים ושירים שהולחנו ביגור על ידי שרת (גם הם הושרו כבר באירועים קודמים). כל הרפרטואר השירי הוא בנושא כיבוש העבודה והשממה בארץ ישראל (שם, ינואר 1938).

מניתוח הרפרטואר השירי והספרותי של המסכות השונות שעוצבו בחג המשק, ניתן ללמוד כי חג זה עסק באקטואליה יותר מכל החגים האחרים. גם בחגים האחרים הוקראו והושרו קטעים אקטואליים, אך תמיד נשמר הקשר עם נושא החג או האירוע. בחג המשק, היות ולא היה קשר לנושא של חג מסורתי כלשהו, ניתן היה לחדש את התכנית, כמעט לחלוטין, מידי שנה בשנה, כאשר הנושא המרכזי הוא הקשר למקום. האקטואליה נתפסה אצל שרת כחלק מהקשר למקום. בהדרגה, הצטרפו לרפרטואר שירים שנכתבו במקום ועל המקום והם נכנסו למסכת האקטואלית באופן קבוע.

בתום החלק הרשמי של מסכת החג החל החלק בו "פרצו" החברים באופן ספונטני בשירה בציבור. חלק זה של החג, היה בעצם פסגה של התרחשויות דומות ספונטניות, שהתרחשו בסיומם של החגים, המסיבות והאירועים שהצליחו והותירו בלב החברים תחושה גדולה של גאווה וסיפוק.

3. התפתחות השירה הספונטנית וגיבושה למסורת בחג המשק

אירועי השירה בציבור הספונטניים החלו להתגבש בשנים אלה מתהליך שהחל עוד בגולה, בתנועות הנוער ובהכשרות, והמשיך אחרי בואם של החברים ליגור, כפי שמתואר בפרק ג-1. שירה ספונטנית זו, כללה תמיד חלק מהרפרטואר השירי שהיה ידוע לאנשים אלה, היווה ביטוי לאורח חייהם והרגשתם והתאים למצב רוחם.

במשך שנים אלה, עם התהוות והתגבשות מסורת החגים, המסיבות והאירועים התרבותיים-מוסיקליים האחרים, החל במקביל תהליך גיבוש שונה שהתרחש ללא תכנון: השירה בציבור הספונטנית נהייתה למסורת קבועה בתום התכנית המאורגנת של חג המשק. גם בחגים ובאירועים אחרים יכלה ל"פרוץ" שירה ספונטנית בתום התכנית. זה קרה בהתאם להצלחת הערב. דוגמא לכך אנחנו מוצאים בחג הפסח. המידענים הותיקים מספרים, שבתום מסכת ליל הסדר, אם הייתה הרגשת הצלחה, היו מזיזים את רוב השולחנות הצידה, שמים כמה מהם במרכז, מתיישבים ושרים בציבור. כשהיו מתלהבים, לקראת סוף השירה, היו פורצים בריקוד "הורה" סוער.

דוגמא אחרת מהווה האירוע הבא, עליו מדווח באחד היומנים משנת 1937. כאן מסופר לא על החג עצמו, אלא על ערב שהיה מוקדש להכנת הציבור לחג. בערב שבת, כמה שבועות לפני ט"ו בשבט, הוזמן לרסיטל בחדר האוכל נגן אורח (יוסף טל, אז - גרינטל), אך הוא לא הגיע משום מה. שרת לא בזבז זמן וניצל את הערב כ"פרוזדור" הכנה לחג. הוא ארגן את הילדים ויחד אתם לימד את השירים. כנראה, שתחושת הסיפוק וההצלחה כתוצאה מלימוד השירים ובעקבות זה הצלחת החג הממשמש ובא, גרמו לחברים להמשיך את השירה בהתלהבות ולפרוץ בריקודים:

"השבת שוב לא בא האיש מהחוף - ובגלל זה לא התקיים הקונצרט של גרינטל. התקיימה שירה בציבור לקראת ט"ו בשבט. למדו לשיר: שירת "הלוך הלכו העצים" מהצגת הילדים בט"ו בשבט, שתושר על ידי הציבור עם הילדים, ועוד שירים. היו הרבה חברים. אחרי השירה רקדו." ("יומן יגור", 17.1.1937)

אבל שיאה של השירה בציבור הספונטנית, היה בחלק השני של חג המשק. הרפרטואר של שירה ספונטנית זו כלל, בין היתר, רפרטואר שהתגבש גם מתוך הרפרטוארים הספציפיים של החגים, המסיבות והאירועים האחרים. חלק זה המשיך, בדרך כלל, בריקודי "הורה" סוערים עד אור הבוקר. חשוב לציין, שגם בזמן הריקודים המשיכו האנשים לשיר במלוא גרונם, בהתלהבות גדולה. הרפרטואר של השירה בציבור, בחלק השני של חג המשק, כלל מבחר מתוך השירים שהיו מוכרים לחברים.

סקירת השירה בציבור הספונטנית בחלק השני של חג המשק, לאחר תום התכנית הרשמית.

אחרי סיום החלק הראשון המתוכנן והמעוצב, היו הילדים נשלחים לישון. חלק מהמידענים, גם מדור הותיקים וגם מבני הדור השני (שהיו ילדים באותה תקופה), מסבירים עובדה זו, לא רק בגלל השעה המאוחרת, אלא בעיקר משום שהמבוגרים לא רצו שהילדים יחזו בהם בזמן שהם שותים משקאות חריפים ומתנהגים ביתר חופשיות. כמה מהשולחנות היו "נגררים" למרכז חדר האוכל. על השולחנות היה מוגש כיבוד קל שכלל גם "דג מלוח" ושתייה חריפה. מסביב לשולחנות, במעגלים, התיישבו החברים. במעגל הפנימי, ליד השולחנות, ישבה החבורה המרכזית (כעשרים איש) של מובילי השירה. על אנשים אלה מספר אחד המידענים:

"במרכז השירה היו אנשי הפלחה והשדה. הם היו 'גרעין קשה' והיה ביניהם קשר מיוחד. כל אחד מהם היה יכול להתחיל את השירה. זה נתן להם הרגשת גאווה, הרגשה שהם 'הכי', שהם מרכז העולם. ככל שעברו השנים הם הרגישו שהייעוד שלהם הוא להוביל את השירה בחג המשק. הם היו אנשים מוסיקליים. הייתה להם 'הילה' וזה נתן להם מעמד בתוך החברה." (ראיון מיום 24.3.97)

מידענית אחרת, מתארת אנשים אלה כך:

"אלה היו האנשים המרכזיים במשק. הם היו 'דור של נפילים'. הם היו יגור. הם ריכזו סביבם את כל האחרים. כולם נהנו לידם. חלק מהם היו יותר ותיקים ויותר אחראיים והיו גם 'בעלי תפקידים'. כל השאר נמשכו אליהם וסמכו עליהם. הציבור היה תלוי בהם. הייתה בהם בגרות יפה." (ראיון מיום 2.3.97)

על אחד ממובילי השירה האלה, שמריהו זיידל ז"ל, מספרת בתו שלומית:

"אבא אהב מאד לשיר. בזכות הצטיינותו במקהלה, קיבל מיהודה את הטרומבון וזה נתן לו אושר גדול. אני זוכרת שהיו לו שירים מאד ייחודיים, אותם הצליח להעביר לקבוצה די גדולה של אנשים שהיו סביבו בזמן השירה בציבור. המעגל התרחב יותר מאוחר גם לבני המשק. חלק מהשירים הביא מהבית וחלק מהשירים היו מאותה תקופה. החיים הפרטיים בבית לא היו קלים ואני חושבת שזה מה שהחזיק אותנו. אני זוכרת שחיכה לחג המשק, לחלק של השירה וזה נתן לו כוח להמשיך בחיי היום-יום. היו לו קשיים אישיים. אמא הייתה חולה ולא יצאה מהבית. רק בחג המשק הרשה לעצמו לעזוב אותה. החברים במשק מאד אהבו אותנו. הם היו אומרים: 'אם זיידל ישנו ואם זיידל יושב באמצע אנחנו תמיד סביבו'. הוא ריכז אותם באישיות שלו ובשירים שלו. זה נתן גם להם כוח. אני זוכרת איך הם חיו את זה וחיכו מחג לחג. חלק גדול מהשירים היו יהודיים חסידיים. הרבה ניגונים. גם שירים ביידיש שרובם תורגמו. פה ושם היו כאלה

ששמרו על הייחודיות של השפה. היו גם שירי חלוצים בידיש
ובעברית. (ראיון מתאריך 22.5.97)

ליד מובילי השירה ומסביבם, ישבו שאר החברים, כאשר הפעילים יותר (בדרך כלל אלה ששרו
במקהלה) יושבים יותר קרוב. "הצופים" ישבו יותר רחוק. שיר רדף שיר ללא הפסקה במשך
כמה שעות. בכל פעם, היה אחד ממובילי השירה מתחיל את השיר הבא וכולם מצטרפים אליו.
החברים שרו כמעט כל מה שהכירו וידעו. השירה הייתה כביכול ספונטנית וזורמת, אבל היה
כנראה איזה שהוא סדר בתוך "ערבוביית" השירים, כפי שמתאר זאת **בניק שילה** (ראה הערה
בעמ' 25):

"...השירה בציבור בחג המשק לא הייתה לגמרי ספונטנית. זה היה מין
ריטואל שהיה ברור שחייב להיות. צריך היה לעבור את כל השירים.
שיר יצא מתוך שיר. דבר משך מתוך דבר מבלי שהיה כתוב. היו שותים
שתיה חריפה ואוכלים דג מלוח. היו שרים בלי ליווי כלי. על
השולחנות דפקו בידיים לפי הקצב. במרכז השירה היו מובילי השירה.
זו הייתה קבוצת חברים קטנה. מישהו היה מתחיל את השיר וכולם
מצטרפים אליו." (ראיון מיום 12.3.98)

מהמידע שהצטבר מהראיונות והחומר הארכיוני מסתמנות, לפי המינוחים בהם השתמשו
המידענים, קבוצות השירים הבאות:

1. "ניגונים ושירים חסידיים".
2. "שירים בידיש" (בחלקם מתורגמים לעברית).
3. "שירים רוסיים" (בחלקם מתורגמים לעברית).
4. "שירי חלוצים", אותם למדו בחו"ל, לפני בואם ליגור.
5. "שירי התקופה", שחוברו בארץ באותן שנים, אותם למדו ביגור.
6. "שירי יהודה שרת", שרובם נכתבו ביגור למסכות והאירועים השונים.
7. "שירי קנון" ו"שירי מקהלה", שלמדו ביגור.
8. "שירים שמחים" ו"שירי ריקוד".
9. "שירים שקטים".

השירים הושרו לפי הסדר הבא:

א. התחלה, בדרך כלל עם "שירים שקטים" ועם "ניגונים ושירים חסידיים".

ב. החלק המרכזי של השירה בציבור, שבו היו שירים סוגים שונים של שירים, בדרך כלל בקבוצות, לפי הנושאים הנ"ל. קבוצות השירים היו יכולות לחזור שוב. אם שרו למשל, קבוצת "שירים רוסיים", אחר-כך עברו לקבוצת "ניגונים ושירים חסידיים", יכלו לחזור שוב בהמשך הערב לשיר "שירים רוסיים", לעבור לנושא אחר וחזור חלילה. כאשר השירה הייתה עולה ומתלהבת, היו גם כאלה שצעקו. כשהיו מתעייפים, שוב חזרו לשיר "שירים שקטים". לאט לאט היו מתלהבים מחדש וחוזר חלילה. בכל פעם, שהקצב היה גובר, היו דופקים על השולחנות בכוח רב.

ג. לקראת הסיום, ברגעי שיא ההתלהבות, היו בדרך כלל קמים ופורצים ברקודי "הורה" סוערת במעגלים סביב השולחנות. "שירי הריקוד" היו שמחים, מהירים וקצביים. לעתים יכלו לחזור על דקלום קצבי או שורה אחת המתנגנת במשך זמן רב לאורך הריקוד. אחד החברים מספר מזיכרונותיו על אירוע כזה של שירה בציבור בחלק השני של חג המשק, ביומן משנת 1975:

"מסביב לשולחנות עמוסים משקה חריף ומלוחים, ישבו כל החברים, רבים מהם כבר אינם בינינו, ומנעימים בזמירותיהם. שירה כשל חסידיים מלאי התלהבות, השתפכות הנפש בליווי דפיקות קצובות על שולחנות העץ עם כל מה שנזדמן לידם, וכל זאת עד אור הבוקר. ואחר-כך עוד יצאו בריקודים עד שחולצותיהם רטובות מזיעה נדבקו לעורם ולא חשו עייפות. הידיים התרוממו עד השמיים והגרונות הרעידו בשירה אדירה." ("יומן יגור", ינואר 1975)

חברה אחרת, מתארת את האווירה ששררה בחדר האוכל בזמן השירה בציבור:

"... מקישים המזלגות בצלחות (צלחות מתכת) ומזמרים נעימה חרישית, חסידית, "שלוש סעודות". כזרם עובר הזיק משולחן הפלחים אל יתר השולחנות. מצטלצלים הסכו"ם והשירה עולה אדירה, נרכנים הגופות לפנים, אל השולחנות, נשענים הסנטרים אל כפות הידיים ומגלגלים העיניים כלפי מעלה. מהדהדת השירה ומתגלגלת... הודלק הלוקס וחדר האוכל הופץ אורות בהירים. התרוממו החברים, הזינו שולחנות ויד בכתף השתלבה. המחול פרץ, נשתלבו הפנים והרגלים רוקעות... 'אל יבנה הגליל'... ו'מי אנחנו? ישראל!'; וכך עד אור הבוקר. (רימון, 1965, עמ' 284)

משמעות השירה בציבור בחלק השני של חג המשק.

כל המידענים הותיקים אהבו מאד את השירה בציבור בחלק השני של חג המשק. כולם השתתפו תמיד ואחדים ציינו שהשתתפו רק בחלק הזה של החג. כדי לבטא את הרגשתם בעת השירה בציבור, השתמשו המידענים בביטויים שונים כמו: "שירי המולדת ביטאו את החלום שהתגשם - להיות בארץ ישראל"; "השירה בציבור נתנה הרגשה חזקה של ביחד"; "הייתה הרגשה של חגיגות וגאווה"; "השירה בציבור הייתה התעלות הנשמה"; "הייתה התרוממות רוח" "זה היה שלנו, של החיים שלנו"; "זה יצר קשר עם הבית, נוסטלגיה למה שהיה"; "השירה בציבור הוציאה אותי מהעצבות, עשתה לי טוב בלב"; "השירה בציבור הייתה נקודת אור בתוך החיים הקשים של יום יום"; "זאת הייתה שירה מהלב, עם כל הכנות"; "אולי בגלל זה נשארתי ביגור"; "זה היה יוצא מהכלל, זה היה הכל בשבילנו".

לפי הראיונות שערכתי, ניתן לסכם את הסיבות שמנו המידענים למשמעות השירה בציבור בחייהם בהיבטים אלה:

- א. נוסטלגיה וגעגועים לבית אבא.
 - ב. ביטוי רגשות ובעיקר שמחת חיים.
 - ג. תקשורת בין האנשים ותחושת ליכוד.
 - ד. ביטוי אמיתי, בדרך כלל בחלק גדול מהטקסטים, להווי החיים.
 - ה. הרגשת גאווה, חגיגות והתרוממות רוח.
 - ו. חופש והתפרקות ממסגרת העבודה היומית הנוקשה.
- היבטים אלה והיבטים נוספים אנסה לברר גם מתוך הניתוח המוסיקלי בפרק הבא.

ה. ניתוח

מבוא

כפי שראינו, הרפרטואר השירי של השירה בציבור ביגור נחלק לשתי קבוצות עיקריות:

1. "השירים הקבועים" של התכניות (הטקסים והמסכות) בחגים, במסיבות ובאירועים האחרים, שתואר ונסקר בפרק 2. קבוצה זו כוללת 61 שירים, שהם כ- 16.5% מכלל הרפרטואר שנאסף.

2. קבוצת רפרטואר "השירים הספונטניים", שהגיע לשיאו כ"שירה בציבור" בחלק השני של חג המשק ולעתים גם בחלק השני של טקסי חגים, מסיבות ואירועים אחרים. קבוצה זו כוללת 309 שירים, שהם כ- 84.5% מכלל הרפרטואר השירי שנאסף.

"השירים הקבועים" (הקבוצה הראשונה), משקפים את תוכן האירועים הספציפיים בהם הושרו, בגלל הטקסטים והאופי המיוחד של המנגינות שהותאמו לאירועים השונים; למשל, שירים שמחים ל"חג המים", שירי אבל ליום תל-חי, שירי צעידה לתהלוכת הנטיעות בט"ו בשבט ועוד. בנוסף - "שירים קבועים" אלה נבחרו על ידי "הממסד" (יהודה שרת או ועדת התרבות). ניתוח השירים יתייחס גם ל"שירים הקבועים" שהושרו במסגרת השירה בציבור הספונטנית.

לשם הניתוח, בחרתי בשירים הנחשבים בעיני המידענים למייצגים את כל חלקי הרפרטואר של **השירה הספונטנית**, כפי שתוארו בפרק הקודם. שירי רפרטואר זה, שמוכרים על ידי המידענים על פי סגנונם המוסיקלי והפונקציונלי, מתחלקים לתשע קבוצות:

1. "שירים וניגונים חסידיים", שמקורם בחצרות החסידים במזרח אירופה.

2. "שירי עם בידיש", שמקורם בחו"ל (חלקם מושר בעברית).

3. "שירים רוסיים" (חלקם מושר בעברית).

4. "שירי חלוצים" שנכתבו בדרך כלל בארץ, לפני עליית יגור על הקרקע.

5. "שירי התקופה", שנכתבו בארץ באותן שנים על ידי מלחיני התקופה.

6. "שירי יהודה שרת", שרובם נכתבו ביגור.

7. "קנונים ושירי מקהלה", שנלמדו ביגור.

8. "שירי ריקוד שמחים".

9. "שירים שקטים"¹⁷.

מספר גדול של שירים מכל הקבוצות הנ"ל, הוכתרו על ידי המידענים כ"שירי יגור". ביטוי זה מוכיח בוודאות את זיקתם המיוחדת של חברי יגור לאותם שירים והדבר יתבטא בניתוח. המושג "שירי יגור" שבפי המידענים, מהווה אינדיקציה להעדפתם על פני אחרים ולזיקה העמוקה שלהם לתרבות הקיבוץ. לפיכך, השיר המייצג שיבחר לניתוח מכל אחת מתשע קבוצות השירים, יהיה מקרב "שירי יגור" (מעין קטגורית-על).

ניתוח השיר המייצג בכל קבוצת שירים, יעשה על פי פרמטרים אלה:

• רקע כללי.

• מרכיבים מוסיקליים: א. הצורה המוסיקלית. ב. משקל-מפעם-מקצב. ג. המבנה המודאלי.

ד. המלודיה. ה. הדינמיקה. ו. ההרמוניה (בשירים הרב-קוליים).

• הטקסט.

בסיום הניתוח יובא סיכום מוסיקלי-טקסטואלי, כפי שהוא בא לידי ביטוי בביצוע השיר.

1. "שירים וניגונים חסידיים" שמקורם בחצרות החסידים במזרח אירופה

• רקע כללי

בקבוצה זו 32 שירים, שהם 10.3% מכלל רפרטואר "השירים הספונטניים" שנאסף. לדברי המידענים, קבוצה זו היא הבסיס לשירה בציבור והדגם למבניות שלה. כמו בחצרות החסידים במזרח אירופה, גם כאן, היה שולחן מרכזי עם מובילי השירה, כשמסביבם נאספים שאר החברים. המידענים השוו בדבריהם את החברים ל"חסידים". קבוצה זו נבחרה להיות הקבוצה הראשונה בניתוח, משום שתמיד התחילו את השירה בציבור הספונטנית ב"שירים וניגונים חסידיים".

על פי הראיונות שערכתי עם המידענים הותיקים, רוב האנשים מקבוצת עולי פולין (שהייתה הקבוצה הגדולה ביותר ביגור), באו מבתיים דתיים. חלקם השתייכו ל"זרם החסידי" וקלטו ניגונים ושירים בסגנון זה עוד בילדותם, בבית הכנסת או בבית ההורים (בדרך כלל מפי האב). אנשים אלה, לימדו את הניגונים והשירים בתנועות הנוער ובהכשרות בחו"ל. יש לציין, שגם

¹⁷ הרשימה המלאה של השירים הנ"ל נמצאת בנספח מס' 3.

אנשים שבאו מבתים שהתנגדו ל"זרם החסידי" (כמו למשל עולי ליטא), אהבו את הניגונים והשירים "החסידיים" ושרו אותם יחד עם כולם. מספר אחד המידענים הותיקים, שעלה לארץ מליטא, בהתייחסו לניגון שנבחר על ידי המידענים כ"ניגון המייצג" את הרפרטואר "החסידי":

"את הניגון הזה, יחד עם ניגונים ושירים נוספים, למדנו בגולה, לפני שעלינו לארץ. שם, בהכשרה, כל שיר שהיה מופיע, היה מגיע לכולם כאילו 'עוף השמיים' הביא אותו. למרות שהתנגדנו לחסידות, אהבנו את הניגונים מאד, כי זה היה קרוב לנפש ולנשמה... זה הזכיר את בית אבא ולכן קלטנו אותם מהר ושרנו אותם בדבקות בכל הזדמנות".
(ראיון מיום 24.11.97)

רוב הטקסטים של השירים בקבוצה זו לקוחים מהתפילה ועוסקים באמונה באל, בביאת המשיח, בניית בית-המקדש, שבת ועוד. שירים אלה מושרים כולם בעברית. שני שירים דנים בחיי הרבי והחסידיים בראי ההומור ("כשהרבי מזמר" ו"הרבי אלימלך") והם מושרים בידיש ובעברית. כמו כן, נאספו 10 ניגונים המושרים ללא מילים.

בקבוצה זו, השירים והניגונים בדרך כלל ארוכים יחסית, כולם בעלי שני חלקים ומעלה. רובם מתחילים במפעם איטי ובדינמיקה שקטה. חלק גדול מהם מתפתח למפעם מהיר ודינמיקה של התלהבות (האצה וקרשנדו). חלק מהמידענים, נטו להוסיף תנועות ידיים כלפי מעלה במקומות מסוימים, בזמן ביצוע השיר או הניגון.

ניתוח שיר מייצג: "ניגון מס' 4: יבבם" (ללא מילים)¹.

תעתיק מס' 1: מושר על ידי מיכל ילין (קלטת מס' 1)

מיכל, ילידת 1937 (ראה הערה בעמ' 25), מייצגת את בני הדור השני שקלטו את הניגונים והשירים החסידיים מהדור הראשון. מיכל למדה חלק מהניגונים והשירים מההורים ב"חדר"² וחלק, בעת השירה בציבור בחדר האוכל. את הניגון הנ"ל למדה מפי החברים הותיקים שהרבו לשיר אותו בחדר האוכל.

¹ הניגון הפך להיות חלק מלקטים מתודיים של שירה בציבור ושם עובד בצורה סימטרית, בסגנון אירופאי (עיין בנספח מס' 4).

² מושג ה"חדר", כלומר בית ההורים, השתרש בקיבוץ יגור עוד בשנים הראשונות. כשאמרו "בית" התכוונו ל"בית הילדים", בו בילו הילדים את מרבית שעות היום עם "המטפלות" וישנו בו בלילה. ב"חדר" של ההורים בילו בשעות הערב.

• ניתוח

א. הצורה המוסיקלית. לניגון שתי פראזות (להלן, **AB**) בנות ארבע תיבות כל אחת וקטע מעבר ביניהן בעל שתי תיבות. החלוקה הפנימית של הפראזות שונה. לפראזה **A** שלושה חלקים, שונים זה מזה בתנועות המלודיות. חלקים **a** ו- **b** דומים זה לזה הן מבחינה מלודית-מקצבית ואילו חלק **c** שונה מהם מבחינות אלה וכפול באורכו.

המעבר הנו חלק אחד, המורכב מתנועה מלודית אחת הידועה בספרות על הניגון החסידי כ"מוטיב ההכרזה" או "התרועה".

גם לפראזה **B** חלק אחד בלבד, המורכב מתנועה מלודית אחת - **d**, החוזרת פעמיים עם שינוי מלודי בסיום.

מבנה השיר כולו (משמאל לימין): **A (a + b + c) B (d + d,)**
 $(2 + 2) \quad 4 \quad 2 \quad 4 \quad (1 + 1 + 2) \rightarrow$ מס' תיבות

ב. משקל-מפעם-מקצב. המשקל: זוגי. המפעם: איטי.

המקצב: בפראזה **A** לשני החלקים הראשונים, **a** ו- **b** אותה תבנית מקצב: בהמשך הפראזה ישנה התקדמות ביחידות של חלקי 16 והיא מסתיימת בצליל ארוך. מבנה מקצבי-מלודי דומה, קיים גם בשירים וניגונים נוספים בקבוצה זו (כמו "הרבי אלימלך", "בעולם הזה" ואחרים).

ג. המבנה המודאלי. הסולם: מינור הרמוני.

המהלכים המודאליים: בפראזה **A** - ביסוס צליל הטוניקה, ביסוס הצליל המוביל וחזרה לצליל הטוניקה. במעבר - ביסוס הצליל החמישי ובפראזה **B**, מהלך של ירידה מהצליל החמישי עם צעדי עיטור של סקונדות אל צליל הטוניקה.

ד. המלודיה. מנעד השיר: אוננו-דצימה.

החלק הראשון של פראזה **A** בנוי משתי "קפיצות" - סקסטה קטנה בעלייה וטרצה קטנה בירידה של אקורד הטוניקה ואחריהן ביסוס הטוניקה על ידי חזרה על צליל זה. בביצוע ישנו דגש על הטרצה הקטנה בפעמה הראשונה (הצליל מי במול, הגבוה ביותר בתיבה) - הדגשת האקורדיקה. אותו הדבר קורה גם בחלק **b** של הפראזה, אם כי בצורה פחות מודגשת (מרווחי

ה"קפיצות" קטנים יותר). חלק זה הוא מעין סקוונצה לחלק הראשון.

בחלק c של הפראזה, נעה המנגינה בסקונדות עולות מהטוניקה אל הקוינטה ומשם בירידה חזרה אל הטוניקה עם סיום "קדנציאלי" על צליל זה.

מיכל מוסיפה "קישוטים" מלודיים סגנוניים וכן - "קישוטים" הידוע גם בביטוי היידי "קנייטש" (הדגשת הצליל + "גליסנדו" שמוביל אליו מסקונדה קטנה מלמטה). על ידי כך היא מדגישה צלילים אלה (צליל האוקטבה והצליל החמישי).

חלק המעבר מבוסס על הצליל החמישי של המודוס ומסתיים בצליל הטוניקה ("מוטיב ההכרזה" או "התרועה" מופיע בדרך כלל על הצליל החמישי במודוס).

בסוף המעבר, במקום הצליל האחרון (דו גבוה), נהגו להוסיף קריאות כמו: "הי!" ו"הו!" ועל ידי כך הדגישו מקום זה. גם מיכל טוענת שכאן המקום לקריאות. לדבריה, אינה יכולה לשיר אותו בגלל גובה הצליל.

מידענים נוספים מספרים, שבצלילים הגבוהים (בסוף המעבר ובחלק B), היו צועקים, בעת השירה בציבור בחדר האוכל, הברות שונות כמו "הי!", "הוי!", "אי!" ועוד. כמה מידענים הוסיפו גם הרמת ידיים כלפי מעלה במקומות אלה.

ה. הדינמיקה. הניגון, מבוצע ברובו, בעוצמה השווה, פחות או יותר, למה שמקובל לכנות כפיאנו. לעתים היא שרה כפי שמקובל לכנות כפיאניסימו. בחלק c של פראזה A, בעת העלייה בסקונדות אל הדומיננטה, מבצעת מיכל קרשנדו ובירידה אל הטוניקה דימינואנדו.

• לסיכום:

הניגון מייצג מבניות מורכבת יחסית. בקבוצה זו גם שירים וניגונים בעלי שלוש וארבע פראזות (כמו "אתה אחד", "וביום השבת", "צור משלו אכלנו" ואחרים), בהם, כמו בניגון זה, ישנה התפתחות מתמדת, הן מבחינה מלודית והן מבחינת המקצב.

מבחינת המפעם - הניגון איטי. בקבוצה זו ישנם ניגונים ושירים אחרים (כמו "בעולם הזה", "הו אמו לי רבניו", "וטהר ליבנו" ועוד) המאופיינים על ידי התחלה איטית (בדרך כלל הפראזה הראשונה) והאצה (accelerando) בהמשך (בדרך כלל כולל את הפראזה האחרונה). ההאצה כוללת בדרך כלל הגברה דינמית וקריאות התלהבות.

מבחינה מודאלית, מתבסס הניגון על מערכת מודאלית אחת - מינור הרמוני - האופיינית לשירי קבוצה זו. כמו כן, ישנם שירים הכוללים, כפי שנראה להלן בקבוצת השירים היידיים, את ה"דגם המלודי" "שטייגר אהבה רבה", המופיע בחלק מהשירים והניגונים (כמו "אבינו מלכנו", "וביום השבת", "ניגון מס' 2" ואחרים). ברוב הניגונים והשירים, מהלכים מלודיים היכולים להתפרש כמהלכים מודאליים האופייניים למוסיקה "החסידית".

מבחינה דינמית, קיים קרשנדו בביצוע צלילים בעלייה. תופעה זו קיימת גם בשירים וניגונים נוספים בקבוצה זו והיא אופיינית לשירים איטיים (כמו בפראזה הראשונה בשיר "כשהרבי אלימלך", תחילת "ניגון מס' 5" ואחרים), גם בקבוצות השירים האחרות. תופעת הקריאות תוך כדי ביצוע הניגון, מופיעה גם בניגונים ושירים נוספים והיא אופיינית לאלה המבוצעים במפעם מהיר (כמו "ניגון מס' 1", "ציריבים ציריבוס", בפראזה האחרונה של השיר "בעולם הזה" ואחרים). תופעה זו קיימת גם בשירים מהירים רבים בקבוצות האחרות. בניגון זה, ביצוע הקריאות יוצא דופן משום שהניגון מבוצע במפעם איטי.

2. "שירי עם ביידיש"

• רקע כללי

בקבוצה זו 27 שירים, שהם 8.7% מכלל רפרטואר "השירים הספונטניים" שנאסף. המידענים למדו שירים אלה בחו"ל: בבית ההורים, בתנועות הנוער, בהכשרה ובהזדמנויות אחרות. "שירי היידיש" הושרו ברובם לטקסטים בשפת היידיש, פרט לשלושה שירים, שבהם הותאם טקסט עברי למנגינה היידיית והם: "חמש שנים" ו"על חלון" (המלים מאת י.כצנלסון) ו"לא ביום ולא בלילה" (המלים מאת ח"נ ביאליק). יתר השירים "זכו", בחלקם, לתרגומים בעברית ואכן, חלקם מושרים עד היום בתרגומם זה לעברית. חלקם אף מושרים בשתי השפות: עברית ויידיש. תוכן הטקסטים מבטא בדרך כלל את חיי היום-יום בגולה: אהבה, שידוך, הלימודים ב"חדר", קשיי פרנסה, טבע (הנוף המתואר הוא מזרח-אירופאי: יערות, נהרות, פלגים, שלג וכו'), געגועים לארץ ישראל, שירי ערש ועוד. בחלק גדול מהשירים, מובעים תכנים אלה בהומור. למנגינות של כל השירים מבנה של בתים (סטרופים). לעתים בית אחד, החוזר כמה פעמים עם שינויי טקסט, ולעתים שני בתים (או בית ופזמון), החוזרים על עצמם ברצף.

ניתוח שיר מייצג: "על ההר הרם". מלים ולחן: עממי יידי

1. בדפוס: "זמר עם" (י. אדל ואחרים, 1945, עמ' 68-69)

תרגום לעברית: ש.מלצר

2. תעתיק מס' 1 - מושר בידיש על ידי **גד לסקר** (קלטת מס' 1)

אויף דעם הויכן בארג שטייט א הייזל קליין אין דעם הייזל ווינט א מיידל אייזאם אליין יעדען אוידע רנאכט קומט א יונג צוגעהן שפילט א לידל אויף זיין פידל פאר זיין מעדעל שיין.	אויף א הויכן בארג שטייט א וועלצל גרין אין דעם וועלצל פליסט א טייכל אין א פויגל שאלט קומט א יעגר באלד אין זיין ביקסל קנאלט פליסט א טייכל אין דעם וועלדל אין א פויגל פאלט.
---	---

יעדען אויפדערנאכט
קומט א יונג צו געהן
זיצען ביידע פאר דעם הייזל
איינזאם אליין
אין א סוד פאן גליק
קומט צוגעהן פאן וואלד
קיקען ביידע אין דעם הימל
אין א שטערן פאלט.

ביצוע השיר על ידי המידען גד לסקר, מייצג את השירים ששרו עוד בחו"ל. גד למד את השיר בתנועת הנוער "גורדוניה" בפולין. כמעט כל ערב היו האנשים מתאספים ושרים שירים בידיש ושירי "חלוצים". השירה עזרה "להעביר את הזמן, להתלכד ולעשות שמח בלב". השיר "על ההר הרם", מזכיר לגד את נוף ילדותו ואת בית הוריו.

3. תעתיק מס' 2 - מושר בעברית על ידי **אסתר רשף ושולה חגי** (קלטת מס' 1)

האחיות אסתר ושולה מייצגות את השירה בציבור בחדר האוכל ביגור. הן תאומות ונולדו ביגור בשנת 1935. את השיר הנ"ל למדו מהוריהן ז"ל, שהרבו לשיר אותו בבית המשפחה. לדבריהן, היה בבית ההורים ספר שירי עם יידיים עם תווים, בו הובאו הטקסטים גם בידיש וגם בתרגום לעברית. ההורים שרו אותו בשתי השפות, אבל את הבנות לימדו בעברית כדי שיבינו את סיפור המעשייה היידיית.

חלק מהמידענים הותיקים מספרים שב"חדרים" הפרטיים (ראה הערה בעמ' 61), היו שרים

שירים אלה בעיקר ביידיש. בעת השירה בציבור בחדר באוכל שרו גם בעברית. במשך השנים, עם הצטרפות דור ההמשך למעגל השרים, עברו לשיר בעיקר בעברית. השיר הנ"ל מייצג תהליך זה. במשך השנים עברו לשיר אותו בעברית בלבד.

• ניתוח

א. הצורה המוסיקלית. לשיר שלושה בתים (של טקסט) לאותה מנגינה החוזרת שלוש פעמים. הבית מחולק לשתי פראזות (להלן, **AB**) בנות ארבע תיבות כל אחת. פראזה **A** נחלקת מבחינה מלודית לשני חלקים. החלק הראשון, מורכב מתנועה מלודית **a**, שחוזרת על עצמה. החלק השני, מורכב מתנועה מלודית אחת - **b**. לעומת זאת, פראזה **B** נחלקת מבחינה מלודית לשלושה חלקים. החלק הראשון, מורכב משתי תנועות מלודיות שונות זו מזו (**e** ו- **d**) ואילו החלק השלישי מורכב שוב, מתנועה מלודית אחת - **e**.

מבנה השיר כולו (משמאל לימין): $A (a + a + b) B (c + d + e)$
 $4 (1 + 1 + 2) \rightarrow 4 (1 + 1 + 2)$ מס' תיבות

בביצוע מס' 1, חוזר המידען על פראזה **B** בבית השני. לדבריו, משום שלעתים היו חוזרים על פראזה זו גם בבתים האחרים.

ב. משקל-מפעם-מקצב. המשקל: זוגי. המפעם: איטי.
המקצב: בגרסה היידיט, מושר השיר ביחידות זמן שוות זו לזו (כפי שמופיע בדפוס).
שתי הפראזות **A** ו- **B** מתחילות בתבנית: החוזרת פעמיים.

בחלק השני של שתי הפראזות, ישנה מעין דחייה של הצליל הארוך לסוף התיבה השניה:

בגרסה העברית, נוטות המידעניות לגוון את היחידות השוות, למקצב מנוקד בצורה זו:

בכל מקרה, הן בדרך כלל מאריכות את הפעמה השניה בכל תיבה. בנוסף - בכל פעם שהן

מגיעות לתיבה אחת לפני אחרונה בפראזה, הן שוהות לרגע, נושמות במכוון ושרות את התיבה האחרונה (לעתים עם ריטרדנדו). הדבר יוצר תחושה של הדגשת סיום הפראזה. לדבריהן, הן עושות זאת משום שבאופן זה שרו הוריהן את השיר ו"כך לימדו אותנו".

ג. המבנה המודאלי. הסולם: מינור הרמוני.

חלקה הראשון של פראזה **A** מסתיים בטוניקה. חלקה השני של פראזה **B** מסתיים בדרגה החמישית, שנשמעת כטוניקה חדשה. ישנו כאן "משחק" בין מערכות מודאליות. תופעה זו שכיחה מאד בליטורגיה היהודית (**שרביט**, 1995, עמ' י"ב). כאן יש חיקוי לכך. עד סוף חלק **d** של פראזה **B**, המלודיה בנויה, באופן ברור מאד, על סולם מינורי. הבהירות נובעת מהעובדה, שהמלודיה בנויה על אקורדים מפורקים של דרגה ראשונה ועל הדגשת הטרצה המינורית. לעומת זאת, חלק **e**, המסיים את כל הבית, בנוי על "דגם מלודי" הידוע כ"שטייגר" "אהבה רבה" (**שם**, עמ' י"ג). עובדה זו ניכרת, מהמהלך המלודי שכולל בתוכו סקונדה מוגדלת לפני הטוניקה.

חלקה הראשון של פראזה **A** מסתיים בטוניקה, תוך הדגשת הטרצה באקורד המפורק של הטוניקה. חלקה השני מסתיים בצליל דו, שהוא הדרגה הרביעית בסולם, אבל יכול גם הוא להתקבל כ"דגם מלודי" הידוע כ"שטייגר" "מגן אבות" (**שם**, עמ' י"ב). המידעניות, בביצוע מס' 2 אכן מדגישות מקום זה.

בין שתי הגרסאות ישנם הבדלים מלודיים-קצביים היוצרים דגשים מודאליים שונים זה מזה: בחלק הראשון של פראזה **A**, מדגיש המידען באופן שירתו את הטוניקה, על ידי חזרות רבות על צליל זה. המידעניות, לעומת זאת, שמות דגש על צליל הטרצה המינורית של האקורד וכן, על מרווח האופייני לשירה הרוסית: הסקסטה הקטנה בין הדרגה החמישית לשלישית. בחלק השני של אותה פראזה, שר המידען את המהלך המלודי בסקונדות, בעוד שהמידעניות שוב מדגישות את הטרצה המינורית, גם על ידי הארכה מטריית של צליל הטרצה.

ד. המלודיה. מנעד השיר דצימה קטנה. הכיוונית הכללית: בפראזה **A** ישנה עלייה מהטוניקה לדרגה הרביעית. בפראזה **B** הכיוון הכללי הוא של ירידה מהדרגה הרביעית עד הטוניקה החדשה, הנמוכה בקוורטה מהטוניקה הפותחת.

מהלכים ספציפיים: החלק הראשון של פראזה A מתקדם ב"קפיצות" של קוורטות וסקסטות. לעומתו, החלק השני של הפראזה, בנוי על מהלכים של סקונדות. פראזה B בנויה "הפוך". חלקה הראשון בנוי ברובו על מהלכים של סקונדות ואילו החלק השני בנוי על מהלכים של "קפיצות".

בין שתי הגרסאות, ישנם הבדלים גם במלודיה. המידעניות "נאמנות" יותר, מבחינה זו, לגרסה בדפוס, בעוד שהמידען "משנה" את המלודיה במקומות שונים ומדגיש את צליל הטוניקה על ידי חזרות על האקורד המפורק של צלילי דרגה זו. בנוסף, מוסיף המידען מידי פעם "קישוטים" מלודיים המבליטים את חשיבותם של צלילים אלה. ראוי לציין במיוחד, "קישוט" מלודי המצוי מאד במוסיקה המסורתית היהודית של מזרח אירופה והידוע בכינויו היידי "קנייטש", המופיע גם בניגון החסידי. כאן הוא מופיע בקביעות, למשל: בצליל שמאפיין את "שטייגר" הסיום, כלומר, הצליל העליון של הטרצה המוגדלת (פה דיאז).

ה. הדינמיקה: בשתי הגרסאות מושר השיר בעוצמה השווה, פחות או יותר, למה שמקובל לכנות כפיאנו. את שירת המידען ניתן לכנות כפיאניסימו. המידעניות יוצרות קרשנדו בשורת הצלילים העולה, בחלק השני של פראזה A (כמו בניגון החסידי) ומחלישות לקראת סיום הפראזה, בירידה אל סיומה.

ו. הטקסט בעל אופי "סיפורי". ה"עלילה" מתפתחת לאורך שלושת הבתים, אך האווירה נשארת "פסטוראלית" והיא רצופת תיאורי טבע.

קיים תיאום כללי בין הטקסט למוסיקה. במימד הרחב, תיאום זה מתבטא בכך, שהטקסט מורכב משלושה בתים, הזוהים זה לזה מבחינה צורנית ובכך הם מקבילים ומותאמים לצורה המוסיקלית. כל פראזה מחולקת לארבעה חלקים, כאשר כל חלק מקביל לשורה טקסטואלית. כל בית כולל 8 שורות: שורות 1-4 מושרות על פי פראזה A. שורות 5-8 מושרות על פי פראזה

B.

במימד המצומצם, התיאום מתבטא בכך שהשירה היא סילאבית. תיאום זה מתייחס גם לשירה בעברית וגם לשירה ביידיש.

החריזה: בגרסה היידיית, בכל הבתים, השורה הראשונה מתחרזת בדרך כלל עם השניה, הרביעית, החמישית, השישית והשמינית. בשורות השלישית והשביעית (ובשורות נוספות) ישנה

חריזה פנימית.

בגרסה המתורגמת לעברית, נשמר העקרון הבא: כל שורה שניה (זוגית) חוזרת (לעומת השורות האי זוגיות). להלן טבלה, הממחישה את החריזה היידיית לעומת החריזה בתרגום העברי (בבית הראשון):

שורה	החריזה במקור היידי	החריזה בתרגום העברי
1	א	א
2	ב	ב
3	ג ג	ג
4	ב	ב
5	ב	ב
6	ב	ד
7	ד ד	ה
8	ב	ד

מכאן, שהחריזה ביידיש, מדגישה יותר מהעברית את התאום בין הטקסט למוסיקה, בכך שהיא מבליטה את סיומי הפראזות, סיומי החלקים הפנימיים של הפראזות ואת סיומי תבניות המקצב.

לסיכום:

בשיר יש הקבלה מזויקת בין המרכיבים הטקסטואליים, המקצביים והמלודיים, כאשר החלוקה הכללית היא זוגית וסימטרית. חלוקה זו אופיינית לשירים נוספים בקבוצה זו (כמו "איפה היית", "אל החורש הקרוב", "חמש שנים" ואחרים).

מבחינת המבנה - ישנה כאן תופעה של חזרה על הפראזה האחרונה בשיר. תופעה זו, מופיעה גם בשירים אחרים בקבוצה זו (כמו "לא ביום ולא בלילה", "הבה נתפייסה" ואחרים) וכן - בשירים נוספים מקבוצות השירים האחרות.

מבחינה המפעם - השיר איטי. תופעת הריטרדנדו לקראת סיום השיר, אותה מבצעות המידעניות, מופיעה גם בשירים נוספים מקבוצה זו (כמו "אל החורש הקרוב", "הנה לנו ניגון יש" ואחרים) וכן - בשירים רבים אחרים בכל קבוצות השירים האחרות. כמו בקבוצה הקודמת, גם בקבוצה זו כמה שירים, המאופיינים על ידי התחלה איטית והאצה (accelerando) בהמשך (כמו למשל, "הנה לנו ניגון יש", "הס שטיל" ואחרים). שירים אלה מאופיינים גם על ידי דינמיקה שקטה ההולכת ומתלהבת ככל שהשיר "מתקדם".

מבחינה מודאלית, ישנו כאן שימוש במורשת מוסיקלית יהודית מהגולה, דהיינו שימוש

ב"שטייגר" "אהבה רבה" (המופיע גם בשירים נוספים כמו: "על הדרך עץ עומד", "הבה נתפייסה" ואחרים), שימוש ב"שטייגר" "מגן אבות" (המופיע גם הוא בשירים נוספים כמו: "שן ילדי", "אל החורש הקרוב" ואחרים) וכן - כמו בשיר הזה, "משחק" בין שני "שטייגרים" (כמו למשל בשיר "רייזלה", בו מופיעים "שטייגר" "אהבה רבה" ו"שטייגר" מינורי שבנוי על הקוורטה מעל הטוניקה).

2. "שטייגר" "מגן אבות"

1. "שטייגר" "אהבה רבה"

השימוש ב"שטייגרים" מופיע גם בחלק מ"השירים והניגונים החסידיים", כפי שכבר ראינו לעיל ובחלק מ"השירים השמחים" ו"השירים השקטים" כפי שעוד נראה להלן. מבחינה מלודית, קיימים שינויים בין שני הביצועים: כיוון אחד הוא "נאמנות" למלודיה, כפי שהיא מובאת בגרסה בדפוס ("היותר מקורית"). כיוון שני הוא של "פישוט" המנגינה - דבר האופייני לשירה בציבור, ונמצא גם בשירים רבים בקבוצות השירים האחרות, כפי שעוד נראה להלן. בשיר זה מתבטא הדבר בהימנעות מ"צלילים זרים" למודוס ונטייה לחזרות על תבניות מקצביות-מלודיות.

מבחינת הטקסט, שיר זה מהווה דוגמא לכך, שהתרגום העברי המושר במלרע מותאם להטעמה המוסיקלית (כמו שההטעמה הטקסטואלית של היידיש, המלעילית, מקבילה להטעמה המלודית):

- v - v -
בעברית: על ההר הרם

- v - v -
ביידיש: אויפן הויכן בארג

לעומת זאת, ישנם שירים, בהם קיימים הבדלים במנגינה, הנובעים משינוי הדגש בין המקור היידי "המלעילי" לתרגום העברי "המלרעי". כמו למשל, השיר היידי ששורתו הראשונה: "אוי חנוכה, אוי חנוכה..." (עיין בנספח מס' 5). בתרגום העברי מושר: "ימי החנוכה..." בגלל ההטעמה המלרעית של העברית, מתקצרת הפראזיולוגיה המוסיקלית וההטעמה המוסיקלית מוקדמת ברבע אחד, ביחס לנוסח היידי:

1. אוי חנוכה, אוי חנוכה (מקור יידי)

2. ימי החנוכה (תרגום עברי)

עוזרת לכך העובדה, שהדגש על הצליל הגבוה בתיבה הראשונה, מבליט, בגרסה היידי, את תחלופתו המהירה בתוך "זרימת" המנגינה. לעומת זאת, בתרגום העברי קיימת בצליל זה "עצירה" על ההברה האחרונה במילה "חנוכה". דבר זה גורם גם לשינוי האופי, ממנגינה "זורמת בסגנון "חסידי" (ביידיש), למנגינה בעלת אופי של מרש. זוהי דוגמא למתן חשיבות יתר לטקסט לעומת המנגינה. תופעות דומות, הנובעות מההבדלים בין המקור היידי לתרגום העברי, קיימות גם בשירים יידיים ו"חסידיים" נוספים (כמו "חדר קטן", "ציריבים ציריבום ואחרים). מבחינת החריזה, כמו בשיר זה גם בשירים אחרים, בגרסה היידי המקורית ישנה חריזה פנימית. תופעה זו אופיינית גם לחלק מהשירים המושרים בשפה הרוסית, כפי שנראה להלן. ישנה התאמה קיצונית בין המבנה הפרוזודי למבנה המוסיקלי. מסיבה זו, מעדיפים חלק גדול מהמידענים את הגרסה היידי המקורית על פני התרגום העברי. לדבריהם "ביידיש זה נשמע אחרת".

מבחינת שימור תרבות השירה הסלאבית אנו רואים תופעות אלה:

1. מבחינה מקצבית-מלודית, קיימת נטייה אצל המידעניות להדגיש את הפעמה השנייה בכל תיבה, שהיא בדרך כלל הצליל הגבוה מהצליל הקודם. לדבריהן, "קלטו" ביצוע זה מהוריהן. בעיניהן כך "יפה יותר לשיר את השיר". תופעה זו קיימת גם בחלק מ"השירים הרוסיים" ובכמה מ"השירים השקטים".
2. מבחינת הדינמיקה, אצל חלק מהמבצעים קיימת נטייה לבצע שורת צלילים עולה בדינמיקה של קרשנדו. תופעה זו נמצאה גם בניגון המייצג את קבוצת "השירים והניגונים החסידיים" ובשירים אחרים בקבוצות נוספות.
3. מבחינה מלודית, אצל המידען מופיעים "קישוטים" מלודיים סגנוניים, המופיעים גם בקבוצה "החסידיים ובקבוצות נוספות.

“קישוט” נוסף המופיע בשיר זה ובשירים נוספים מקבוצה זו, הוא ה“קנייטש”, המופיע גם בקבוצת ה“שירים והניגונים החסידיים” ובקבוצות נוספות. רוב הגיוונים הם במרכיבים המוסיקליים, בעוד שמבחינת הטקסט ישנה הקפדה מובהקת על “נאמנות” למקור הכתוב. גד גם מוצא לנכון לתרגם ולהסביר את הטקסט, עובדה המעידה על מתן חשיבות למרכיב זה.

3. “שירים רוסיים” (חלקם מתורגמים לעברית)

• רקע כללי

בקבוצה זו 20 שירים, שהם כ- 6.4% מכלל רפרטואר “השירים הספונטניים” שנאסף. על פי המידענים, רובם של שירים אלה הושרו ונלמדו ביגור על ידי קבוצה קטנה של אנשים, ממובילי השירה בציבור, שמוצאם מרוסיה. חלק קטן מהשירים נלמד בתנועות הנוער ובהכשרות בחו“ל. עולי רוסיה למדו את השירים בילדותם בבית ההורים, בבית הספר ובמפגשים חברתיים. חלקם היו פעילים בתנועות ציוניות סוציאליסטיות וקומוניסטיות ואף ישבו בכלא. גם שם היו נוהגים לשיר שירים אלה.

תשעה מהשירים מושרים בשפת המקור - רוסית. השאר מתורגמים לעברית. מבין השירים המתורגמים, רובם שומרים על תוכן הטקסט המקורי. נושאי הטקסטים (המקוריים והמתורגמים), עוסקים בהווי החיים ב“מולדת” הרוסית: אהבה, נוף וטבע, קשיי החיים, תקוות וחלומות אישיים, שתיה חריפה המשכיחה את קשיי היום-יום, הווי חיילים רוסיים ועוד. לשני שירים: “הלכה זוניה לקיבוץ” ו“קדרו פני השמיים”, חוברו טקסטים חדשים, המבטאים את ההווי החלוצי בארץ.

ניתוח שיר מייצג: “אוצי צ'ורניה” (“עיניים שחורות”) מלים ולחן: עממי רוסי

1. בדפוס: “1000 זמר ועוד זמר: שירים רוסיים” (ת.אליגון ור.פסחון, 1987, עמ' 274)

2. תעתיק מס' 1 - מושר ברוסית על ידי **שלמה קנטור** (קלטת מס' 1)

ochi chornye
ochi strasnye
ochi guchye

i-prekrasnye
kak lublus ya vas
kak bayus ya vas
znath znach uvigel vas
ya ve-nyedobri chas

3. תעתיק מס' 2 - מושר על ידי **קבוצת חברים** (קלטת מס' 1)

"עיניים שחורות" היא רומנסה צוענית רוסיית המופיעה בנוסחים שונים ולה שלושה בתים (ישנם נוסחים בהם ארבעה בתים ואף יותר). בין הנוסחים ישנם שינויים קלים בטקסט (על פי המידען **שלמה הנדלמן**, שעלה לארץ מרוסיה וגם תרגם את השיר לעברית).

ביצוע השיר על ידי המידען שלמה קנטור, מייצג את השירים הרוסיים כפי שנלמדו עוד ברוסיה. קנטור, שהוא היום כבן 90, למד את השיר בילדותו. לדבריו, זהו אחד השירים הפופולאריים ביותר ברוסיה ושרו אותו בכל מקום. על פי מידענים ותיקים אחרים, שמוצאם מארצות אחרות, השיר היה מוכר גם בארצות אחרות בחו"ל, כמו אוקראינה ופולין והושר על ידי יודעי השפה הרוסית בשפת המקור.

קבוצת החברים, בביצוע השני, מייצגת את אנשי יגור שלא ידעו רוסיית, ואף על פי כן המשיכו לשיר אותו בדבקות. כל האנשים שמשתתפים בביצוע השיר הם בני הדור השני, שלמדו את השיר מהותיקים בעת השירה בציבור ביגור וכן, מאחד החברים, שעלה לארץ מרוסיה והיה שר את השיר בעת העבודה ובהזדמנויות אחרות. השיר היה אהוב מאד והרבו לשיר אותו בכל הזדמנות של שירה בציבור ספונטנית.

• **ניתוח**

א. הצורה המוסיקלית. לשיר בית אחד המושר פעם אחת.

הבית מחולק לשתי פראזות (להלן, **AB**) השוות אחת לשנייה במספר התיבות (4). פראזה **A**, נחלקת מבחינה מלודית לארבעה חלקים, השווים גם הם בארכם (תיבה אחת כל אחד). החלק הראשון, מורכב מתנועה מלודית **a**, שחוזרת על עצמה. החלק השני, מורכב משתי תנועות מלודיות שונות זו מזו (**b** ו- **c**).

פראזה **B**, נחלקת גם היא, מבחינה מלודית לארבעה חלקים, השווים בארכם ומורכבים מארבע תנועות מלודיות שונות זו מזו (**deac'**), כאשר חלק **e** סקוונציאלי מבחינה ריתמית לחלק **d**. חלק **a** בפראזה זו זהה לחלק **a** בפראזה הראשונה וחלק **c'** המסיים את השיר דומה לחלק **c** המסיים את הפראזה הראשונה.

$$A(a + a + b + c) B(d + e + a + c') : (\text{משמאל לימין}) \\ \rightarrow 4(1 + 1 + 1 + 1) 4(1 + 1 + 1 + 1) \text{ מס' תיבות}$$

ב. משקל- מפעם-מקצב: המשקל: משולש. המפעם: איטי.

המקצב: לשיר תבנית מקצבית-מלודית באורך 3 רבעים, החוזרת, לעתים עם שינויים קלים (הנובעים מהשינויים בטקסט), לכל אורכו (8 פעמים):
ה"קדמה" של שתי השמיניות מובילה אל הרבע השלישי בתבנית (הראשון בכל תיבה), שהוא גם מנוקד (ישנם מקומות, בהם "מאריכים" המידענים צליל זה עוד יותר). נוצרת תחושה חזקה מאד של הדגשה. את הצליל האחרון בכל תבנית מבצע קנטור, בגרסה הראשונה, בדרך כלל עם פרמטה. כך הוא מאריך עוד יותר את התבנית המקצבית-מלודית. בגרסה השנייה, מבצעים המידענים באופן זה רק את חלק **d** בתחילת הפראזה השנייה, אך עושים זאת "בתוספת" של ריטרדנדו והארכה גם של הצליל השלישי בתבנית. הדבר יוצר דגש חזק מאד על מקום זה בשיר (מעין שיא), בביצוע שלהם. ריטרדנדו נוסף מבוצע על ידיהם בחלק **c'** ועל ידי כך הם מדגישים את סיום השיר. בין שני הביצועים, ישנו הבדל בביצוע התבניות המקצביות-מלודיות, הנובע מכך, שהמידענים, בביצוע השני, שרים את השיר ללא מלים, הם צעירים יותר ומבטאים ביתר עוצמה את הסגנון שקלטו: בחלק **b**, השלישי בפראזה **A** ובחלק **a**, השלישי בפראזה **B**. השינוי הוא בין הצליל השלישי המודגש לצליל הרביעי המסיים.

ג. המבנה המודאלי. הסולם: מינור הרמוני.

החלק הראשון של פראזה **A**, החוזר פעמים, מתחיל בצליל המוביל לצליל החמישי בסיומו. מהלך זה יכול להתפרש כדומיננטה שניונית (חמישית של חמישית) המובילה לחמישית. חלק **b** מסתיים גם הוא בצליל החמישי וחלק **c** המסיים את הפראזה, מסתיים בטוניקה. החלק הראשון של פראזה **B**, מתחיל ב"תנועה" לקראת אתנחתא על הצליל השני בסולם, היכול

להתפרש כדרגה שניה (סוב-דומיננטה). חלק **e** מסתיים בטוניקה (בביצוע מס' 1 שר קנטור חלק זה באופן משובש והצלילים אינם ברורים. לאחר מכן הוא חוזר לשיר יותר מזויק). חלק **a** הוא חזרה על החלק הראשון בפראזה **A**. חלק **e'** המסיים את השיר מסתיים בטוניקה. המידענים, בביצוע מס' 2 מבצעים סיום זה עם ריטרדנדו ועל ידי כך מדגישים את הטוניקה בסיום השיר; שוב - ביטוי בעל עוצמה רבה יותר לסגנון שקלטו. את חלקים **d** ו- **e** בפראזה **B** הם שרים עם "קפיצה" של קוורטה לקראת הצליל המסיים את התבנית. על ידי כך הם מדגישים את האקורדיקה במקומות אלה, לעומת קנטור, המדגיש יותר את המלודיה.

ד. המלודיה. מנעד השיר: ספטימה גדולה.

הכיוונויות הכלליות: בפראזה **A** ישנה עלייה הדרגתית בקוורטה מהצליל החמישי (צליל סי הנמוך) אל צליל הטוניקה ("דרך" צליל הטרצה הקטנה). לעומת זאת, בפראזה **B** ישנה ירידה הדרגתית מהצליל הרביעי אל הצליל החמישי (הצליל סי ההתחלתי, בחלק **a**), ומשם עלייה אל צליל הטוניקה (שוב, דרך צליל הטרצה הקטנה).

מהלכים ספציפיים: השיר בנוי מתבנית מקצבית שהיא גם תבנית מלודית. התבנית מתחילה ב"קדמה" של שתי שמיניות, בדרך כלל בכיוון עלייה, בדרך כלל בסקונדות, אל הצליל השלישי הארוך (רבע מנוקד), הראשון בתיבה, שהוא גם הגבוה ביותר בתבנית ולאחר מכן מסתיימת בכיוון ירידה על הצליל השווה עם שמינית לפניו, שהיא בדרך כלל אותו הצליל. המלודיה "מתקדמת" אם כן במהלכים, בדרך כלל בצעדי סקונדות תבניתיים. בכמה מקומות ישנן "קפיצות" (בקוינטה, בקוורטה ובטרצה קטנה). הצליל הגבוה בתבנית החוזרת הוא בדרך כלל סקונדה (קטנה או גדולה) מעל הצליל השווה. זהו מהלך אופייני למוסיקה המערבית. קנטור, בביצוע הראשון, מדגיש מקום זה ולעתים שווה עליו יותר זמן. המידענים, בביצוע השני, מדגישים את שני החלקים הראשונים של חלק **B**. מבחינה מלודית, התבנית הראשונה של פראזה **B** (**d**) שהיא, כאמור המודגשת ביותר על ידיהם מבחינת מקצב-מפעם ודינמיקה, מתחילה גם בצלילים הגבוהים ביותר בשיר. שני החלקים, **d** ו- **e**, הם גם בעלי המנעד הגדול ביותר מבין חלקי השיר (סקסטטה קטנה) בביצוע זה, כאשר חלק **e** סקוונציאלי לחלק **d**. מכל הבחינות האלה, זהו שיאו של השיר בביצוע הזה, כאשר חלק **d** מודגש על ידי המידענים עוד

יותר. גם כאן, הביצוע השני מחזק עוד יותר את סגנון השירה הסלבי.

ה. הדינמיקה: קנטור, שר את השיר בעוצמה השווה, פחות או יותר, למה שמקובל לכנות כפיאנו. הוא מדגיש בצורה בולטת את הצליל השלישי הגבוה, בתבנית החוזרת. נוצר קרשנדו "פנימי" בכל תבנית ה"דועך" בסיומה. הצליל האחרון בתבנית, מושר על ידו לעתים כל כך בשקט עד שהוא כמעט ולא נשמע. לעומתו, המידענים בביצוע מס' 2, שרים את השיר בעוצמה חזקה יותר אך לא בפורטה.

ו. הטקסט: זהו שיר אהבה, בו מביע הגבר את אהבתו לאישה דרך תיאור עיניה. במקור, מוכר השיר כבעל כמה בתים. קנטור ביצע אותו, בפגישותי עמו, כמה פעמים. בכל פעם שר רק בית אחד. יתכן, שאינו זוכר את מילות הבתים האחרים. ניתוח הטקסט מתייחס רק לביצוע זה משום שהמידענים, בביצוע מס' 2 שרים רק את שתי המילים הראשונות מחוסר ידיעת השפה הרוסית. כמו בשיר היידי, קיים גם בשיר זה תיאום כללי בין הטקסט למוסיקה. במימד הרחב, תיאום זה מתבטא בכך שהטקסט, המורכב מבית אחד, מקביל ומותאם לצורה המוסיקלית. הבית כולל 8 שורות, כמספר החלקים המוסיקליים: שורות 1-4 מושרות על פי פראזה A.

שורות 5-8 מושרות על פי פראזה B.

במימד המצומצם, התיאום מתבטא בכך שהשירה היא סילאבית.

החריזה: בפראזה A - שורה ראשונה מתחרזת עם השניה, השלישית והרביעית. אותו הדבר קורה בפראזה B - שורה חמישית מתחרזת עם השישית, השביעית והשמינית. קנטור "משבש" את שתי השורות האחרונות והחריזה אינה מורגשת. כמו בשיר היידי גם כאן, החריזה המוגברת מדגישה את התאום בין הטקסט למוסיקה, בכך שהיא מדגישה את סיומי הפראזות ואת סיומי החלקים הפנימיים שלהן.

לסיכום:

כמו בשיר היידי גם כאן, ישנה הקבלה מדויקת בין המרכיבים הטקסטואליים, המקצביים והמלודיים, כאשר החלוקה הכללית היא זוגית וסימטרית. חלוקה זו אופיינית לשירים נוספים בקבוצה זו (כמו "קדרו פני השמיים", "וולגה וולגה" ואחרים).

מבחינה המפעם - השיר איטי. בקבוצה זו, כמו בקבוצות הקודמות, ישנם שירים המתחילים

במפעם איטי עם דינמיקה שקטה, ומואצים בהמשך בתוספת דינמיקה מתגברת עד להתלהבות ושמחה (כמו למשל, "מקצות הגיא", "החיים כגלי היס" ואחרים).

מבחינה מודאלית, ישנם מהלכים המאפיינים את השירה המערב אירופאית. המודוס המינור הרמוני, מאפיין את רוב השירים בקבוצה זו. כמו בשיר היידי גם כאן, בין שני הביצועים קיים שוני בשימת הדגש על המלודיה (בביצוע מס' 1) לעומת שימת דגש יתר על האקורדיקה (בביצוע מס' 2).

גם מבחינה מלודית, בין שני הביצועים קיים שוני הנובע מהטקסט (ידיעתו בביצוע מס' 1, לעומת אי ידיעתו בביצוע מס' 2). בשירה ללא הטקסט, ישנה נטייה ל"פישוט" המלודיה על ידי חזרה על תבניות-מקצביות מלודיות.

כמו בניתוח השירים הקודמים, ישנן גם כאן תופעות של שימור השירה הסלבית:

1. מבחינת דינמית-מקצבית-מלודית, קיימת הגברה של הצליל השני בכל תיבה, שהוא בדרך כלל גם הצליל הגבוה בתיבה. תופעה זו קיימת גם בשירים נוספים בקבוצה זו ("וולגה וולגה", "מקצות הגיא" ואחרים).

2. מבחינת המפעם, קיימת תופעת ריטרדנדו, באמצע השיר ולקראת סיומו. תופעה זו מופיעה גם בשירים "בין שלוש ובין ארבע" "וולגה וולגה" ואחרים.

חשוב לציין, שגם כאן כמו בשיר היידי, המידענים בני הדור השני מדגישים יותר אפיון סלבי זה, מאשר המבצעים מהדור הראשון. עובדה זו נובעת מהיותם צעירים יותר ולכן הם מבטאים ביתר עוצמה את הסגנון שקלטו.

מבחינת הטקסט, השיר מייצג שירים נוספים מקבוצה זו העוסקים בנוף המולדת הרוסית (כמו "לבלבו אגס וגם תפוח", "סתיו מאפיל" ואחרים).

מבחינת החריזה, כמו בשיר היידי, בשפה הרוסית ישנה חריזה מוגברת. ישנה התאמה קיצונית בין המבנה הפרוזודי למבנה המוסיקלי. מסיבה זו, מעדיפים חלק גדול מהמידענים דוברי הרוסית, את הגרסה הרוסית המקורית על פני שירים המתורגמים לעברית. לדבריהם, "ברוסית זה נשמע אחרת" (ממש כמו היידיש).

קנטור מכנה את השיר "רומנטי" ובפגישותיי עמו שר אותו כמה וכמה פעמים, עובדה המעידה על אהבתו לשיר. בגלל גילו הגבוה, קשה היה לברר עמו פרטים לגבי אופן ביצוע השיר

ומשמעותו לגביו. ישנם מקומות, בהם הוא עוצר את השירה ומנסה להיזכר במילות השיר. הדבר מעיד על נתינת משמעות חשובה לטקסט. בנוסף היה חשוב לו להסביר ולתרגם את המילים בכל פעם ששר את השיר.

שיר זה מייצג קבוצת שירים גדולה, שהמנגינה נקלטה באופן מובהק גם על ידי אנשים שאינם מבינים את משמעות המילים ולמרות זאת, המשיכו לשיר אותו בדבקות ואהבה.

4. "שירי חלוצים" שנכתבו בדרך כלל בארץ, לפני עליית יגור על הקרקע

• רקע כללי

בקבוצה זו 53 שירים, שהם כ- 17.1% מכלל רפרטואר "השירים הספונטניים" שנאסף. על פי המידענים, חלק גדול משירים אלה נלמדו בחו"ל. חלקם הושרו בבית ההורים, חלקם בתנועות הנוער וחלקם בהכשרות. מידי פעם היו מגיעים לתנועות הנוער וההכשרות "שליחים" מהארץ, ובין היתר לימדו גם שירים ארץ ישראליים, כדי לעודד את החלוצים הצעירים לעלות לארץ וכן - ללמדם את השפה העברית. ישנם גם שירים שנלמדו על ידי חלק מהאנשים ביגור. רוב השירים מושרים בעברית וחוברו בארץ, חלקם בסוף המאה הקודמת וחלקם בתחילת המאה ה- 20, במשך תקופת העליות הראשונות לארץ ישראל (עיין אצל רבינא, 1964; גפן, 1969; רון, 1993 ואחרים).

שלא כמו בקבוצות הקודמות, המידענים כללו בקבוצה זו שירים ממקורות שונים:

1. שירים של משוררים ציוניים שפעלו בתחילת המאה (כמו ש. טשרניחובסקי, נ. אלתרמן, ח"נ ביאליק, י. קצנלסון, נ"ה אימבר ואחרים) וכתבו טקסטים גם ללחנים "עממיים" (רוסיים, יידיים ערביים ועוד) וגם ללחנים של מלחינים ציוניים שפעלו באותה תקופה בארץ ובחו"ל (כמו י. אנגל, ד. סמבורסקי, ח. קרצ'בסקי, א"צ אידלסון ואחרים).
2. שירים וניגונים חסידיים, יידיים ורוסיים, שהותאמו להם טקסטים המבטאים את התכנים הנ"ל, על ידי "חלוצים" אלמונים (כמו למשל, "אנו באנו ארצה", שהותאם ללחן חסידי, או "ברדיצ'בסקי הוא בחור כארז", שהותאם ללחן רוסי).
3. שירים בעלי טקסטים מהתנ"ך, המבטאים את התכנים הנ"ל, שהותאמו ללחנים "עממיים", או שהולחנו על ידי מלחיני התקופה (כמו למשל, "בשוב ה' את שיבת ציון": הטקסט מתוך

"תהילים" קכ"ו, ללחן מאת ז. מרגובסקי; או "מי יגור באוהליך יעקב": הטקסט גם הוא מתוך "תהילים", ללחן "עממי".

4. שירים ש"צמחו" מתוך "ההווי החלוצי" ומחבריהם נשארו אלמונים (כמו למשל, "נהייה כולנו חלוצים", "קום בחור עצל", "החלוצים ביד חרוצים" ואחרים).

תוכן הטקסטים של מרבית השירים עוסק בנושא ארץ ישראל: נוף הארץ; אהבת הארץ; שירי עבודה, בניה ויצירה; געגועים לארץ; חיי החופש בארץ; הווי החיים החלוצי; הגנת הארץ; קשיי החיים בארץ ועוד. בחלק מהשירים, בעיקר השירים מהקבוצה הרביעית, מובעים תכנים אלה בהומור. חלק גדול מהשירים מושרים בהברה מלעילית. למנגינות רוב השירים מבנה של בתים (סטרופי). לרובם שני בתים (בדרך כלל בית ופזמון). ישנם גם בעלי בית אחד, שלושה ואף ארבעה ומעלה. כמעט כל השירים בעלי משקל זוגי. רבים מהם מושרים בהתלהבות ובשמחה.

ניתוח שיר מייצג: **"חבריא חבריא"** המלים חוברו בשנות ה - 20 על ידי אלמוני, ללחן עממי יידי.

תעתיק מס' 1 מושר על ידי **צבי אגמון** (קלטת מס' 1)

חבריא, חבריא, מה נעשה בלי עבודה?
איפה ואיפה ואיפה נעבוד?
בפתח-תקוה ערבים, נס-ציונה בדואים
וביקב משגיחים, איפה נעבוד?

ביצוע השיר על ידי המידען צבי אגמון, מייצג את השירים ששרו עוד בחו"ל. צבי, יליד שנת 1906, למד את השיר מחבריו הציוניים בליטא, שהיו חברים בתנועת הנוער "החלוץ". לדברי צבי, היו ששרו את השיר ללא מלים עם ההברות: "יולה-לה". לשיר הותאמו בארץ, באותה התקופה, גם מלים המתאימות לחג הפורים (על ידי לוי קפניס). במלים אלה היה מושר כשיר ילדים.

תעתיק מס' 2 מושר על ידי **בניק שילה ואמיתי אגמון** (קלטת מס' 1)

בניק שילה (ראה הערה בעמ' 24) ואמיתי אגמון, בביצוע מס' 2, מייצגים את השירה כפי שבוצעה בחדר האוכל ביגור. שניהם בני הדור השני ונולדו בתחילת שנות ה-30 ביגור. את השיר למדו מפי הותיקים בעת השירה בציבור הספונטנית, בעיקר בחלקו השני של חג המשק, במשך שנות ה-40.

לדברי **אליהו הכהן**¹⁹, חובר הטקסט בעל האופי החלוצי בשנות ה-20 של המאה, בעקבות בעיה קיומית חמורה של חוסר עבודה, שהייתה לפועלים החלוצים בארץ, באותה עת. ה"ביל"ויים" ואנשי "חיבת ציון" ("חובבי ציון"), שהקימו את המושבות הראשונות בארץ, רכשו קרקעות (בעזרת כספי הברון דה-רוטשילד), התבססו והעדיפו עבודה ערבית זולה על פני העסקתם של החלוצים היהודיים החדשים, שהיו זקוקים לעבודה לשם הפרנסה (גם השיר "תשרי סבא" - המלים של ע. הרוסי והלחן עממי חסידי - משקף בעיה זו). לדבריו, השיר מייצג קבוצה של "שירי חלוצים שצמחו מהעם ומהשפה המדוברת" (כמו "בוקר בוקר", "לחברה לחברה", "נהיה כולנו חלוצים" ועוד). בעיית חוסר העבודה, המתוארת בשיר הזה, הייתה אם כן, לא רק עניין אידיאולוגי, אלא גם בעיה קיומית אמיתית של פרנסה. (פרטים נוספים על השיר ראה גם אצל גפן, 1986, עמ' 118-120).

לדברי המידענים, הרבו לשיר את השיר ביגור. בדרך כלל היו מתלהבים, מוחאים כפיים לפי מפעם השיר או דופקים על השולחנות בידיהם. היו פעמים שהיו שרים אותו גם בעת ריקוד ה"הורה". כשהשמעתי את ביצוע מס' 2 למידען צבי אגמון (ביצוע מס' 1), אמר כי "ככה בדיוק שרו את השיר בחדר האוכל". מסיבה זו, יתייחס הניתוח הטקסטואלי-מוסיקלי, לביצוע מס' 2.

• ניתוח

א. הצורה המוסיקלית. לשיר בית אחד המושר פעם אחת. הבית מחולק לשתי פראזות (להלן),

(AB) השוות אחת לשניה במספר התיבות (4).

פראזה **A** נחלקת מבחינה מלודית לשני חלקים, המורכבים משתי תנועות מלודיות שונות זו מזו

¹⁹ מתוך ראיון שערכתי עמו בתאריך 8.6.97.

($a - 1 - b$), אך שוות אחת לשנייה במספר התיבות (2). פראזה **B**, נחלקת מבחינה מלודית לארבעה חלקים, בני תיבה אחת כל אחד. שני החלקים הראשונים מורכבים משתי תנועות מלודיות שונות זו מזו ($c - 1 - d$). החלק השלישי מורכב מתנועה מלודית זהה לחלק הראשון (**c**) ואילו החלק הרביעי המסיים את השיר, מורכב מתנועה מלודית חדשה - **e**.

מבנה השיר כולו (משמאל לימין): $A(a + b) B(c + d + c' + e)$
 $4(1 + 1 + 1 + 1) \rightarrow 4(2 + 2)$ מס' תיבות

המידענים שרים את השיר שלוש פעמים.

ב. משקל-מפעם-מקצב. המשקל: זוגי. המפעם: מהיר. המידענים שרים את השיר, כאמור, שלוש פעמים, בכל פעם מהר יותר.

המקצב: חלק **a** של פראזה **A**, מורכב משתי תבניות מקצב הבנויות מיחידות של רבעים ושמיניות. חלק **b** של הפראזה מבוסס על תבנית סינקופית המדגישה את מילת השאלה "איפה?". המידענים אכן מדגישים מקום זה.

פראזה **B** מורכבת מתבנית מקצבית אחת, החוזרת על עצמה ארבע פעמים (עם שינוי קטן בסיום):

המידענים מלווים עצמם בהקשות ידיים על השולחן, בדרך כלל לפי המפעם. אחד מהם מקיש מידי פעם חלק מהמקצב. ככל שגובר האצ'לרנדו לאורך שלושת הפעמים של השיר, מקישים כולם רק את המפעם. דבר זה, לדבריהם, מוסיף לתחושת ההתלהבות.

ג. המבנה המודאלי. הסולם: מינור.

המלודיה בנויה ממודוס בעל 5 צלילים בלבד (רה - לה). חלקה הראשון של פראזה **A** מדגיש את הצליל השלישי (הטרצה המינורית) ומסתיים בצליל הטוניקה (רה). חלק **b** של הפראזה מדגיש את הצליל הרביעי ומסתיים על הצליל השלישי (פה).

בפראזה **B**: חלק **c**, המופיע פעמיים מסתיים בצליל הרביעי ואילו חלקים **d** ו- **e** מסתיימים בדרגה הראשונה (הראשון בצליל הטרצה המינורית והשני בצליל הטוניקה). לשיר סממנים פנטטוניים (הצליל השני, מי, כמעט ולא מופיע) כשהצלילים הדומיננטיים הם:

ד. המלודיה. מנעד השיר: קוינטה.

הכיווניות הכללית: בפראזה **A** נעה המנגינה מסביב לצליל הטרצה המינורית. בפראזה **B** הכיוון הכללי הוא של ירידה מהצליל החמישי אל צליל הטוניקה (רה).

מהלכים ספציפיים: שתי הפראזות **A** ו- **B** בנויות התקדמות בסקונדות וחזרות על צלילים מבניים, המודגשים מסיבה זו. חלק **b** של פראזה **A** יוצא דופן. הוא בנוי על "קפיצות" של קוורטה אל הצליל החמישי, החוזר פעמיים אחרי "הקפיצה". הדבר יוצר דגש חזק על צליל זה (בתוספת המקצב הסינקופי). ככל שהשיר "מתקדם", נוטים המידענים לעבור יותר ויותר לקריאות במקום שירה. בפעם הראשונה של השיר הם מוסיפים קריאת "הי!" במקום צליל הטוניקה המסיים את השיר. בפעם השניה, בנוסף לקריאה זו, הם קוראים את מילות השיר במקום לשיר את שלושת הצלילים המסיימים את חלק **c'**. בפעם השלישית, המהירה ביותר, הם מוסיפים קריאת "הי!" גם בסוף פראזה **A** וכן, ממש צועקים את מילות השיר בסיום השיר (החצי השני של חלק **c**, וכל חלק **e** המסיים את השיר). כל זה מוסיף מאד לתחושת ההתלהבות הגדלה לאורך השיר.

ה. הדינמיקה. בפעם הראשונה של השיר, שרים המידענים בעוצמה השווה, פחות או יותר למה שמקובל לכנות כפורטה. בכל פעם שהשיר מתחיל מחדש, מגבירים המידענים את עוצמת השירה. בפעם השניה, הם שרים בעוצמה השווה, פחות או יותר למה שמקובל לכנות כפורטיסימו ובפעם השלישית כפורטיסיסימו. בנוסף - הוספת הקריאה "הי!" והקריאות-צעקות של המילים המסימות את פראזה **B**, מדגישים את סיומי המלים וסיומי הפראזות. כל זה מוסיף עוד יותר לתחושת ההתלהבות המתוארת בסעיפים הקודמים.

ו. הטקסט מבטא, כאמור, בעיה קיומית אמיתית של חוסר עבודה. כמו בשירים הקודמים, קיים גם כאן תיאום כללי בין הטקסט למוסיקה. במימד הרחב מתבטא תיאום זה בכך שהוא מורכב מבית אחד, הכולל 8 שורות המקביל לצורה המוסיקלית. כל פראזה מחולקת לארבעה חלקים, כאשר כל חלק מקביל לשורה טקסטואלית: שורות 1-4 מושרות על פי פראזה **A**. שורות 5-8

מושרות על פי פראזה **B**.

במימד המצומצם, התיאום מתבטא בכך שהשירה היא טילאבית. החריזה בשיר זה היא ללא "הקפדה". ניתן לומר שהשיר כולו מבוסס על שפת דיבור יום-יומית

ולא על שפה "ספרותית". החלק הראשון של הטקסט (פראזה A), בנוי משני משפטי שאלה: "מה נעשה בלי עבודה?" ו- "איפה נעבוד?". המנגינה מדגישה בעיקר את השאלה השנייה על ידי חזרה על המילה "איפה" שלוש פעמים, תוך חזרה על צליל הדומיננטה. לעומת זאת, בסיום השיר, כאשר השאלה "איפה נעבוד?" חוזרת שוב, הסיום הוא על הטוניקה. כאן ישנו "יתרון" למסורת המוסיקלית המערבית, על פני השאלה הטקסטואלית. יש לציין, שלמרות הפסימיות של הטקסט, שרים המידענים את השיר בהתלהבות גוברת, בעליזות ובשמחה.

לסיכום:

כמו בקבוצות השירים הקודמות, גם בשיר זה ישנה הקבלה בין המרכיבים הטקסטואליים, המקצביים והמלודיים.

מבחינת המפעם - השיר מהיר. האצת המפעם, ככל שהשיר "מתקדם", אופיינית גם לשירים נוספים בקבוצה זו, בדרך כלל לשירים היותר מהירים (כמו "אל יבנה הגלילה", "לחברה לחברה" ואחרים) וכן לשירים מהירים מקבוצות "שירי התקופה" ו"השירים השמחים". כמו בקבוצות הקודמות, גם בקבוצה זו ישנם שירים המאופיינים על ידי התחלה של פראזה איטית ופראזה שנייה מהירה (כמו "מה יפים הלילות", "מי יש לו ריבה כזאת" ואחרים). שירים אלה מאופיינים גם על ידי התחלה עם דינמיקה שקטה והתלהבות מתגברת בהמשך.

מבחינה מודאלית, המודוס המינורי בעל חמישה צלילים בלבד הוא כמו שיר ילדים (ואכן, חוברו לו גם מלים לחג הפורים, שהיו מושרות בפי הילדים).

מבחינה מלודית נמצאה התאמה בין הטקסט הבנוי על משפטי שאלה ותשובה, לבין המלודיה. חלק מסיומי הפראזות, מבוצעים על ידי קריאות או צעקות להדגשת ההתלהבות. תופעה זו של ספק קריאות ספק צעקות, קיימת גם בשירים נוספים בקבוצה זו (כמו "אל יבנה הגלילה", "גילו הגלילים" ואחרים) והיא אופיינית לשירים מהירים גם בקבוצות השירים האחרות.

מבחינת הדינמיקה, ישנו קרשנדו מפורטה לפורטיסיסימו המחזק התלהבות זו ומביא אותה לשיא לקראת סיום השיר. גם תופעה זו אופיינית לשירים המהירים בקבוצה זו (למשל "נהייה כולנו חלוצים", "על הסלע הך" ואחרים) ובקבוצות השירים האחרות.

מבחינת הטקסט, תוכן השיר, חוסר ההקפדה על החריזה והשימוש בשפת דיבור יום-יומית מעידים על ביטוי אמיתי למצוקת האנשים שחיברו אותו. השיר מייצג, מבחינה זו, שירים

נוספים מקבוצה זו ש"צמחו" ובטאו את הווי החיים "החלוצי", מחבריהם אלמוניים והטקסט שלהם הוא בשפת הדיבור היום-יומית (כמו למשל "קום בחור עצל", "שלום חברים" ואחרים). לעומת זאת, הביצוע הנלהב והשמח של המנגינה, מעיד יותר על הצורך המובהק של האנשים בעצם השירה וההתפרקות ופחות על הזדהות עם המשמעות הפסימית אותה מבטא הטקסט.

5. "שירי התקופה", שנכתבו בארץ באותן שנים על ידי מלחיני התקופה

• רקע כללי

בקבוצה זו 57 שירים, המהווים כ- 18.4% מכלל רפרטואר "השירים הספונטניים" שנאסף. המידענים למדו חלק משירים אלה ביגור, מחברים אחרים, מיהודה שרת או ממוסיקאים אחרים שבקרו באותה תקופה ביגור. חלק מהשירים, נלמדו על ידי חברים שיצאו בקבוצות עבודה למקומות אחרים בארץ. קבוצות עבודה אלה עסקו בסלילת כבישים, הקמת בניינים (בערים וישובים אחרים) ייבוש ביצות ועוד. בעת העבודה פגשו אנשים שאינם מיגור. גם בעת העבודה וגם בשעות הערב היו שרים בציבור שירים שונים שהכירו. כאשר היו חוזרים ליגור היו מביאים עמם רפרטואר שירים חדש אותו לימדו ביגור בעת השירה בציבור הספונטנית. חלק אחר מהשירים בקבוצה זו הושמעו ברדיו והחברים ביגור למדו אותם בדרך זו מהמכשיר שהיה בחדר נפרד במבנה חדר האוכל.

כל השירים בקבוצה זו מושרים בעברית. רובם הולחנו במשך שנים אלה על ידי מלחינים שחיו בארץ באותה תקופה (מ. שלם, י. גורוכוב-אדמון, ע. פוגצ'וב-עמירן, ד. סמבורסקי, נ. נרדי, ד. זהבי, מ. זעירא, ש. פוסטולסקי, מ. לברי ועוד). חלק קטן מהשירים הותאמו ללחנים עממיים (כמו למשל, השיר "יש לי גן" למלים של ח"נ ביאליק שהותאם על ידי המלחין נ. נרדי למנגינה ערבית, או השיר "ליל כי אצא" שהותאם על ידי הסופר ש"י עגנון ללחן עממי).

גם רובם של הטקסטים נכתבו על ידי משוררים וכותבים שחיו באותה תקופה בארץ (כמו א. אשמן, י. אורלנד, נ. אלתרמן, א. פו, י. שנברג-שנהר, ד. שמעונוביץ-שמעוני, ח"נ ביאליק, ל. גולדברג, המשוררת רחל ועוד). לחלק קטן מהשירים, התאימו המלחינים טקסטים תנ"כיים (כמו למשל לחן השיר "והטיפו", אותו התאים המלחין ד. זהבי למלים מספר "עמוס", או לחן השיר "פקדת הארץ", אותו התאים המלחין מ. זעירא למלים מתוך ספר "תהלים").

תוכן הטקסטים עוסק ברובו בנושאים הקשורים בחיים החדשים בארץ ישראל: כיבוש העבודה ובניין הארץ (סלילת כבישים, עבודה בנמל, שירי רועים, "חומה ומגדל", חקלאות ועוד), נוף הארץ, אהבת הארץ, העלייה לארץ, הגנה על הארץ ועוד. חלק גדול מהטקסטים מביעים תקווה, שמחה וסיפוק מהיצירה החדשה בארץ. טקסטים אחדים עוסקים בשכול (כמו למשל השיר "חמישה יצאו", המלים של ש. שלום ללחן של מ. זעירא). רובם של השירים מושרים בהברה מלרעית.

למנגינות רוב השירים מבנה של בתים (סטרופוי). חלקם בעלי שני בתים (או בית ופזמון חוזר), חלקם בעלי שלושה, ארבעה ואף יותר בתים. רובם בעלי משקל זוגי. שניים בעלי משקל משולש ובשלושה שירים ישנו משקל מתחלף (זוגי ומשולש).

חלק גדול מהשירים מושר בהתלהבות ובשמחה. ישנם המתחילים לאט ובשקט ומתפתחים לשירה מהירה ומתלהבת (כמו למשל, השיר "מעל המגדל", המלים של ע. לינקובסקי-לין והלחן של ב. חתולי-עומר). חלק מהשירים מושר לאט ובשקט (כמו למשל, השיר "כנרת כנרת", המלים של א. פן והלחן של מ. זעירא). שירים אחרים מושרים בקצב המרש (כמו למשל, השיר "למרחקים מפליגות הספינות", המלים של ל. גולדברג והלחן של ר. לוינסון, או השיר "בהרים כבר השמש מלהטת", המלים של נ. אלתרמן והלחן של ד. סמבורסקי).

ניתוח שיר מייצג: "הבו לבנים". המלים: א.פן. הלחן: מ.זעירא

1. בדפוס: "מרדכי זעירא: מבחר יצירותיו" (1960, עמ' 24)

הי!	במקום אתמול יש לנו מחר.
הבו לבנים,	ובעד כל קיר,
אין פנאי עמוד אף רגע.	בהנף בנייננו,
בנו, הבנאים,	עתיד עמנו - לנו שכר.
אל פחד ואל יגע.	הבו, הבו לבנים,
הי, קיר אל קיר נרים	כפר, מושב וקרת!
לקראת מכשול ופגע.	שירו זמר, הבונים,
כולנו נשיר	שיר-בנין ומרד!
המנון בנין ארצנו.	

2. תעתיק מס' 1 - מושר על ידי קבוצת חברים (קלטת מס' 1)

ביצוע השיר על ידי קבוצת החברים, כולם בני הדור השני, שנולדו במשך שנות השלושים, מייצג את השירה ביגור בחדר האוכל.

השיר "הבו לבנים" נכתב בשנות השלושים בארץ. המלחין מרדכי זעירא, עסק באותה תקופה גם בעבודת הבניין בארץ ובסלילת כבישים. כתיבתו נבעה אם כן מכך, שחי את החיים המתחדשים בארץ. בין היתר, היה עובר בין הישובים השונים, שר ומלמד את שיריו החדשים (רבינא, 1960). המידענים הותיקים זוכרים את ביקורו של זעירא ביגור בשנות השלושים. אחד השירים שלימד היה שיר זה והוא הצטרף לרפרטואר הקיים. באותו אירוע לימד זעירא שירים נוספים ואף אותם המשיכו לשיר בשירה בציבור הספונטנית (כמו "למולדתי" למלים מאת ה. אביחנן; "כנרת כנרת" למלים מאת א. פן; "אל תירא עבדי יעקב" למלים מאת ע. הרוסי ועוד). את השיר "הבו לבנים" הרבו לשיר ביגור בעת השירה בציבור הספונטנית. הוא היה אהוב מאד והושר בהתלהבות ובליויי מחיאות כף והקשות על השולחנות.

• ניתוח

א. הצורה המוסיקלית. לשיר רצף מקצבי-מלודי אחד המושר פעם אחת. במקור הכתוב ישנה פתיחה של צליל אחד (קדמה עם פרמטה). הוא מחולק לשלוש פראזות (שני בתים טקסטואליים ופזמון להלן, ABC): פראזה **A** בעלת 6 תיבות, פראזה **B** בעלת 8 תיבות ופראזה **C** (הפזמון) בעלת 4 תיבות.

פראזה **A** נחלקת מבחינה מלודית לשני חלקים. החלק הראשון, מורכב מתנועה מלודית אחת - **a**, החוזרת על עצמה (עם שינוי בסיום). החלק השני מורכב גם הוא מתנועה מלודית אחת - **b**. פראזה **B** נחלקת מבחינה מלודית לארבעה חלקים. החלק הראשון והשני, מורכבים משתי תנועות מלודיות שונות זו מזו **c** ו- **d**. החלק השלישי, מורכב מתנועה מלודית **e** שחוזרת על עצמה והחלק האחרון מורכב שוב, מתנועה מלודית אחת - **f**. פראזה **C**, נחלקת לשני חלקים. החלק הראשון, מורכב מתנועה מלודית **g** שחוזרת על עצמה שלוש פעמים (עם שינויים מלודיים קטנים - **g'**) ואילו החלק השני, המסיים את השיר, מורכב מתנועה מלודית אחת - **h**.

מבנה השיר כולו, על פי המקור הכתוב (משמאל לימין):

$$A(a + a' + b) B(c + d + e + e + f) C(g + g' + g + h)$$

$$\rightarrow 8(2 + 2 + 2) 8(2 + 2 + 1 + 1 + 2) 4(1 + 1 + 1 + 1)$$

המידענים אינם שרים את צליל הפתיחה. לעומת זאת, את פראזה C הם שרים פעמיים. לדבריהם, כך שרו את השיר ביגור.

ב. משקל-מפעם-מקצב. המשקל: זוגי. המפעם: בינוני.

המקצב: בפראזה A, חלקים a ו-b מורכבים מאותה תבנית מקצב, בעלת שתי תיבות, המתחילה בקדמה. המידענים אינם שרים את הקדמה. התבנית המקצבית-מלודית המושרת, מתחילה ביחידות זמן שוות ומסתיימת בסינקופה. במקור הכתוב, מופיעה סינקופה זו ביחידות

של שני חלקי 16: בחלק a' "מקצרים" המידענים סינקופה

זו לשמינית באופן כזה: אותו הדבר קורה בחלקים d ו-f של פראזה B

ובשני חלקי g בפראזה C. במקומות נוספים בשיר שרים המידענים באופן שונה מהכתוב במקור. לעתים הם מקצרים את התבנית המקצבית-מלודית (כמו למשל, "הורדת" הקדמה של השמינית הפותחת את חלק a' בפראזה A). לעומת זאת, בפראזה B, בתחילת חלק e, הם מוסיפים קדמה של שתי שמיניות (שאינה מופיעה במקור הכתוב). על ידי כך, הם משנים את הדגש המלעילי של הטקסט במקום זה לדגש מלרעי. לעתים הם משנים את המקצב כך, שהוא תואם את התבנית שהופיעה לפניו (כמו למשל, הארכת הצליל השלישי בתיבה הראשונה של חלק d המתחיל בפראזה B באופן דומה לתבנית המקצבית-מלודית של חלקים a, a', ו-b בפראזה A). בחלק e, בתיבה הראשונה, הם מוסיפים שמינית היוצרת סינקופה על הצליל החמישי כך, שהתבנית הופכת להיות זהה לתבנית בתיבה הבאה.

ג. המבנה המודאלי. הסולם: מינור טבעי.

בפראזות A ו-B ישנם מהלכים מלודיים היכולים להתפרש כמעבר למג'ור המקביל וממנו חזרה אל המודוס המינורי. המידענים נוטים להדגיש את הצלילים המבניים של המנגינה על ידי "קיצור" או "פישוט" התבניות המקצביות-מלודיות ועל ידי כך הם מדגישים את האקורדיקה ("על חשבון" המלודיה). בסיום שני חלקי g בפראזה C, שרים המידענים את צליל הקוורטה במקום צליל הטרצה המינורית הכתובה במקור ועל ידי כך הם משנים את המהלך המודאלי.

ד. המלודיה. מנעד השיר: נונה גדולה. הכיווניות הכללית: בפראזה **A**, ישנה עליה הדרגתית מצליל הטוניקה אל הצליל הרביעי (חלק **b** של הפראזה) וחזרה אל צליל הטוניקה. בחלק **c** הפותח את פראזה **B**, ישנה עליה "חדה" באוקטבה אל הצליל הגבוה של הטוניקה. לעומת זאת, המשך פראזה **B** ופראזה **C** - כולה הוא בכיוון כללי של ירידה, כשפראזה **B** הירידה היא מצליל הטוניקה הגבוה אל צליל הטרצה המינורית ופראזה **C** הירידה היא מהצליל החמישי אל צליל הטוניקה.

מהלכים ספציפיים: המידענים הנוטים לדלג על צלילי הקדמה ולקצר או להאריך צלילים מסוימים לאורך השיר, משנים על ידי כך גם את המהלך המלודי. שלושת החלקים של פראזה **A** מתחילים, על פי הביצוע המושר, עם חזרה על צליל אחד לאורך תיבה שלמה והתקדמות בסקונדות בתיבה השניה. לעומת זאת, פראזה **B** בנויה על "קפיצות" של קוורטות ואוקטבות. הפיתוח המוסיקלי של השיר מתקדם בצורה של חזרות על תבניות מלודיות-מקצביות, כמו למשל:

• בחלק **c** של הפראזה, הם מגדילים את מרווח הפתיחה מקוינטה לאוקטבה, כמו בתיבה השניה של אותו חלק. על ידי כך הם שרים את "הקפיצה" באוקטבה כתבנית מלודית-מקצבית החוזרת פעמיים.

• פראזה **B** בנויה על "קפיצות" בקוורטות ומהתקדמות בסקונדות. בחלק **e** של הפראזה, מוסיפים המידענים "קפיצה" נוספת של קוורטה לקראת סיום התיבה הראשונה של חלק זה, כמו בתיבה שלאחריה. לעומת זאת, את "הקפיצה" באוקטבה הפותחת את חלק **e** בפעם השניה, הם מקטינים ל"קפיצה" בקוורטה, כך, שהתבנית המלודית-מקצבית חוזרת פעמיים באופן זהה.

• בפראזה **C**, בחלק **h**, המסיים את השיר, במקום לשיר את המהלך היורד בסקונדות אל צליל הטוניקה, הם שרים מהלך המתחיל בקפיצה של קוורטה כלפי מעלה. תבנית פתיחה מושרת זו, זהה לתבנית הפותחת את החלקים של פראזה **B**.

דוגמאות אלה מייצגות את הנטייה של המידענים להעתיק מבנה מוסיקלי של תיבה אחת לתיבה אחרת בשיר. זוהי תופעה האופיינית לשירה בציבור.

בנוסף לשינויים המלודיים-מקצביים, נוטים המידענים לגוון ב"קישוטים" מלודיים, דומים לאלה שבוצעו ב"שירים היידיים", "הרוסיים" וב"חסידיים": "גליסנדו" בחצי טון אל צלילים מבניים (למשל, בצליל הראשון של התיבה הראשונה בחלק f של פראזה B); "טריל" מקשט על צליל ארוך (הצליל השלישי באותה תיבה); "גליסנדו" של מרווח יותר גדול (טרצה קטנה), בין הצליל הארוך המסיים את פראזה B לצליל הקצר המתחיל את פראזה C. גם כאן, כמו בשירים הקודמים, הם אמרו ש"כך יותר יפה לשיר את השיר".

ה. הדינמיקה. השיר מושר בעוצמה השווה, פחות או יותר, למה שמקובל לכנות כמצו-פורטה. לדברי המידענים, בעת השירה בציבור בחדר האוכל, היו שרים את השיר "חזק יותר" בליווי הקשות חזקות על השולחנות ולקראת סיום השיר, בחלק C, היו מוסיפים קריאות "הי!" סינקופיות קצובות.

ו. הטקסט מבטא את עבודת הבניין בארץ בדרך של שמחה וסיפוק. כמו בשירים הקודמים, קיים גם כאן תיאום כללי בין הטקסט למוסיקה. במימד הרחב, תיאום זה מתבטא בכך שהטקסט, המורכב כאמור מבית אחד, מקביל ומותאם לצורה המוסיקלית. הבית כולל 16 שורות: שורות 6-1 מושרות על פי פראזה A. שורות 7-12 מושרות על פי פראזה B. שורות 13-16 מושרות על פי פראזה C. תבנית המוסיקלית הפנימית של כל פראזה, מקבילה למבנה הפרוזודי של כל שתי שורות טקסטואליות.

במימד המצומצם, התיאום מתבטא בכך שהשירה היא בדרך כלל טילאבית. בכמה מקומות, במקור הכתוב, ישנן מליסמות קצרות ומהירות (בערכים של חלקי 16), בדרך כלל על פעמה מודגשת בתיבה (ראשונה או שלישית). המידענים מבצעים רק חלק קטן מהן.

החריזה: בדרך כלל כל שתי שורות, אך לא באופן עקבי. המידענים אינם מדייקים בביצוע מילות השיר, כפי שהן מופיעות במקור הכתוב. ישנן מלים שהם משבשים (כמו שורה מס' 10 - חלק e בפראזה B, שם מושרות הברות "סתמיות" במקום המילה "בניינו"). בנוסף - הם משנים בשורה זו את ההתאמה המקורית בין הטקסט למוסיקה, בכך שהם "מזיזים" את תחילת התיבה פעמה אחת לאחור ועל ידי כך מוסיפים קדמה של שני צלילים מהירים. כך נוצר דגש על ההברה האחרונה במילה "ובעד" (מלעיל, במקום מלרע במקור הכתוב). ישנן מלים שהם משנים למלים אחרות (כמו בשורה מס' 8, בה הם שרים: "שירת

בנין ארצנו" במקום: "המנון בנין ארצנו" ככתוב בדפוס).

לסיכום:

המקור בדפוס, מספרו של מלחין השיר, מאפשר השוואה מדויקת בין "כוונתם" של המלחין והמשורר לבין הביצוע, המייצג את השירה ביגור. מבחינת המבנה, כמו בניגון החסידי, מייצג השיר מבניות מורכבת יותר מאשר בשירים "היידים", "הרוסי" ו"החלוצי". בקבוצה זו שירים נוספים בעלי פראזות מורכבות וארוכות יותר (כמו "בא היום", "פקדת הארץ" ואחרים). כמו בשיר היידי, גם בשיר זה, ישנה תופעה של חזרה על הפראזה האחרונה והיא מופיעה גם בשירים נוספים בקבוצה זו (כמו "למולדתי", "על כתף הר פורח" ואחרים).

מבחינת המפעם - השיר מהיר. מבחינת המקצב, המידענים נוטים לשנות את יחידות הזמן כך, שיהיו תבניות. זהו כיוון של "פישוט" המקצב - דבר האופייני לשירה בציבור. בקבוצה זו שירים אחרים, המאופיינים על ידי התחלה איטית (בדרך כלל הפראזה הראשונה) והאצה הכוללת הגברה דינמית וקריאות התלהבות בהמשך (כמו "אייל אייל", "מעל המגדל" ואחרים). גם מבחינה מלודית ישנה נטייה ל"פישוט", האופיינית לשירה בציבור (כמו למשל, העתקת תבניות מלודיות-מקצביות, "דילוג" על מליסמות ו"קישוטים" הכתובים במקור ועוד). לעומת זאת, קיימת גם כאן (במקומות מעטים), הוספה של "קישוטים" מלודיים שונים, המעידים על ביצוע סנטימנטלי, עם סממנים סגנוניים סלביים (כמו בשיר היידי, בניגון החסידי ובשיר הרוסי).

מבחינה מודאלית, השיר מתבסס על שתי מערכות מודאליות: מינור ומג'ור מקביל. תופעה, האופיינית לשירה המערב-אירופית וקיימת גם בשירים נוספים בקבוצה זו (כמו "מלאו אסמינו בר", "הי הי הי נעליים" ואחרים).

בשירים אחרים בקבוצה זו, קיימת תופעה של שימוש במודוסים, כמו: דורי ("במצלתיים ובתופים", "שירו שיר תודה" ואחרים), מיקסוליד ("ליל כי אצא") או שימוש בכמה מערכות מודאליות (כמו, "אלף לילה ועוד לילה" - מינור טבעי, מג'ור ו"שטייגר" "אהבה רבה", "גמל גמלי" - מינור טבעי, דורי ומג'ור, ועוד).

מבחינת הביצוע, המידענים משנים צלילים מבניים (בעיקר בפראזה C) ועל ידי כך משתנים

המהלכים המודאליים.

מבחינת הטקסט, קיימים "שיבושים" ושינויי מילים המעידים גם הם על "פישוט" הטקסט הספרותי - שוב, כיוון האופייני לשירה בציבור. בנוסף - הזחת הדגש ממילה מלעילית למלרעית, היא דוגמה לשינוי מוסיקלי בגלל "נאמנות" לשפה העברית.

6. שירי יהודה שרת, שרובם נכתבו ביגור

• רקע כללי

בקבוצה זו 21 שירים, המהווים כ- 6.8% מכלל רפרטואר "השירים הספונטניים" שנאסף. בניגוד לקבוצות השירים האחרות, המייצגות שירים "שהובאו" ליגור בדרכים שונות, קבוצה זו מייצגת את השירים "שצמחו" מתוך יגור עצמה. יהודה שרת הגיע ליגור בשנת 1926. לפני בואו ליגור כמעט ולא עסק בהלחנה ואם עסק, לא הובאו שירים אלה לידיעת הציבור. בפרקים הקודמים, נסקרה תרומתו המשמעותית והדומיננטית של שרת בעיצוב וגיבוש החיים התרבותיים-מוסיקליים ביגור במשך שנים אלה. תוך כדי פעילותו זו, עסק גם בהלחנת שירים. רובם של השירים נכתבו למטרה זו ושולבו בתוך הפעילות התרבותית-מוסיקלית הענפה. מסיבה זו, הושרו כל השירים מקבוצה זו קודם כל במסכות ובתכניות החגים, המסיבות והאירועים התרבותיים-מוסיקליים ביגור. חשוב לציין, שחלק גדול מהרפרטואר השירים ששרת הלחין, לא נכנס לרפרטואר השירה בציבור הספונטני. לדברי המידענים, בדרך כלל בגלל מורכבותם של השירים ואורכם.

חלק גדול מהטקסטים שנבחרו על ידי שרת להלחנה, חובר על ידי משוררים וכותבים מהתקופה (המשוררת רחל, ח"נ ביאליק, ד. שמעונוביץ-שמעוני וב.כצנלסון). חלק מהשירים הולחן לטקסטים מהתנ"ך (כמו למשל, "עלי באר ענו לה" לטקסט מספר "במדבר" כ"א, י"ז, או "שיר האטד" לטקסט על פי "משל יותם"). לחלק קטן מהשירים כתב שרת טקסט בעצמו (כמו למשל לשיר: "השדות החרושים", שנכתב למסכת חג המשק בשנת 1935). תוכן הטקסטים עוסק בנושאים אלה:

- ארץ ישראל, כולל: העלייה לארץ, הווי החיים בארץ, בניית הארץ, הגנה על הארץ, נוף הארץ ואהבת הארץ (בשירי המשוררת רחל מובעים שירים אלה מהפן האישי).

• הנושאים הנ"ל, כפי שהם באים לידי ביטוי בטקסטים מתקופת התנ"ך.

• הנוף, העבודה והווי החיים ביגור.

חלק גדול מהשירים נכתבו במקור למקהלה (בין שניים לארבעה קולות), אותה העמיד שרת במרכז הפעילות התרבותית שגיבש. לדברי המידענים, בעת השירה בציבור הספונטנית, שרו שירים אלה לפי הקולות המקוריים. גם הותיקים וגם בני הדור השני אומרים, ששרת הצליח ל"הטמיע" בהם את קולות השירים ומלותיהם, תודות לערבים וללילות הארוכים בהם "בילו" בלימוד שירים אלה. בנוסף, העובדה ששרו חלק גדול מהשירים במספר גדול של אירועים עזרה גם היא ל"הטמעה" זו. לדוגמא, השיר "**כאן על פני האדמה**" (למלים של המשוררת **רחל**, הולחן בשנת 1935 ויועד על ידי שרת ל"שירה בציבור ומקהלה"), הושר ב"נשף רחל" באותה שנה (חג המשק, 1936), בחג המים, אחד במאי ו"נשף רחל" בשנת 1937 ובחג המשק בשנת 1938 (עפ"י "**יומני יגור**" משנים אלה).

למגינות רוב השירים מבנה של בתים (סטרופי). לחלק מהשירים שני בתים, לחלק שלושה בתים וישנם גם בני ארבעה ויותר. לרוב השירים משקל זוגי. לשלושה שירים משקל משולש ושיר אחד נכתב במשקל של 6/4 ("**רחל**", למלים של המשוררת רחל).

ניתוח שיר מייצג: "**אם תרצו**" המלים הותאמו על ידי יהודה שרת בעקבות הטקסט של **ב"ז הרצל**.

תעתיק מס' 1 מושר על ידי **בניק שילה** (קלטת מס' 1)

אם תרצו, אם תרצו אין זו אגדה [4 x
אם תרצו אין זו אגדה [4 x
אם תרצו, אם תרצו [2 x
אם תרצו, בשנת תרצ"ו, אין זו אגדה!

תעתיק מס' 2 מושר על ידי **קבוצת חברים** בני הדור השני (קלטת מס' 1)

השיר נכתב על ידי שרת לאירוע הנחת אבן היסוד לבניית חדר האוכל החדש ביגור, בשנת **תרצ"ו** (1935). מבנה חדר האוכל, לאחר שהוקם, היה הגדול ביותר בכל התנועה הקיבוצית ולדברי המידענים, היווה מקור לגאווה גדולה אצל החברים והילדים בגלל עובדה זו. לכבוד

האירוע, נערך טקס בו הושמעו ברכות, נגזר סרט והושר השיר החדש על ידי מקהלת הילדים והמבוגרים. המידענים הותיקים זוכרים, שבאותה שנה הושר השיר גם בחג ראש השנה, על ידי מקהלת הילדים והמבוגרים ובליוי התזמורת. כל הציבור הצטרף לשירת המקהלה והייתה התרגשות גדולה.

בניק שילה (ראה הערה בעמ' 25) בביצוע מס' 1 של השיר, מייצג את השיר כפי שהושר בעת השירה בציבור הספונטנית בחדר האוכל. קבוצת החברים בביצוע מס' 2, מייצגת את השיר כפי שבוצע על ידי המקהלה כחלק מהתכנית או המסכת, בדרך כלל בניצוחו של יהודה. לדברי המידענים, בעת השירה בציבור הספונטנית, השיר היה מושר בהתלהבות "משום שביטא את החיים האקטואליים ביגור" ולווה בהקשות ידיים על השולחנות.

• ניתוח

א. הצורה המוסיקלית. לשיר מעין בית אחד, בו חוזר הטקסט מספר רב של פעמים. הבית מחולק לשלוש פראזות (להלן, ABC) השונות זו מזו במספר התיבות: פראזה A כוללת 8 תיבות, פראזה B כוללת 4 תיבות ופראזה C כוללת 6 תיבות. פראזה A נחלקת מבחינה מלודית לשני חלקים (a - 1 - b) שחוזרים על עצמם. פראזה B נחלקת גם היא לשני חלקים המורכבים משתי תנועות מלודיות שונות זו מזו (c - 1 - d). לעומת זאת, פראזה C נחלקת מבחינה מלודית לארבעה חלקים. החלק הראשון, מורכב מתנועה מלודית e שחוזרת על עצמה. שני החלקים האחרים מורכבים משתי תנועות מלודיות שונות זו מזו (f - 1 - g). מבנה השיר כולו (משמאל לימין):

$$A(a + a + b + b') B(c + d) C(e + e + f + g)$$

$$\rightarrow 8(2 + 2 + 2 + 2) 4(2 + 2) 6(1 + 1 + 2 + 2)$$

ב. משקל-מפעם-מקצב. המשקל: זוגי. המפעם: בינוני. בשני הביצועים, לקראת סיום השיר, בשתי התיבות האחרונות, מבצעים המידענים ריטרדנדו המדגיש את תחושת הסיום. המקצב: פראזה A מורכבת מתבנית מקצב בעלת שתי תיבות, החוזרת 4 פעמים. חציה הראשון של תבנית זו, זהה לתבנית חלק e הפותחת את פראזה C ואילו חציה השני של תבנית זו, מהווה

גם את החצי השני של שני החלקים בפראזה **B**. "שימוש" זה בתבנית הנ"ל מהווה גורם מאחד בשיר. גם פראזה **B** בנויה מתבנית מקצב בעלת שתי תיבות, החוזרת פעמיים. פראזה **C** מגוונת יותר מבחינת המקצב. היא מתחילה בתנועת שמיניות ומסתיימת בתנועת רבעים. נוצרת תחושה של "הרחבת" היחידות הריתמיות לקראת סיום השיר. תוספת הריטרדנדו מדגישה עוד יותר סיום זה. ההתפתחות הריתמית לאורך השיר יוצרת עלייה במתח עד להגעה לשיא בחלק האחרון. להלן טבלה ריתמית הממחישה התפתחות זו:

חלק	תבניות ריתמיות
a →	
b-b' →	
c-d →	
e →	
d →	

ג. המבנה המוזאלי- הרמוני. הסולם: מינור טבעי.

חלקה הראשון של פראזה **A** מבסס את הטוניקה על ידי חזרה על צליל זה. בחלקה השני ישנו מהלך, הבנוי גם הוא על חזרות (4 פעמים), מצליל הטוניקה לצליל הרביעי (מעין "משחק"). בביצוע מס' 2, בחלק **b**, ממשיכים הגברים לשיר את חלק **a** כאוסטינטו ועל ידי כך "מטשטשת" הדרגה הרביעית והטוניקה מודגשת יותר. פראזה **B** יכולה להתפרש כמהלך: ראשונה - רביעית - חמישית מינורית - ראשונה - חמישית מינורית - ראשונה. פראזה **C** מתחילה באותו "משחק" בין צליל הטוניקה לצליל הרביעי, כמו בחלקה השני של פראזה **A**. שוב, אלמנט של אחידות בשיר. מהחלק השלישי של הפראזה ועד לסיום ישנו "משחק" נוסף - בין הדרגה החמישית לרביעית. המידענים, בביצוע מס' 2, מדגישים מהלכים אלה על ידי שירה בסקסטות מקבילות. בחלק **g**, המסיים את השיר, ישנה מעין "קדנצה". התיבה הראשונה של החלק מבססת את הדרגה הרביעית, על ידי חזרה על צלילי אקורד זה, והיא מובילה אל התיבה המסיימת,

הכוללת צליל אחד ארוך: הקוינטה.

בביצוע מס' 2 מחזקים המידענים את המקור המקלהלתי של השיר. הם שרים בשני קולות: גברים מול נשים. המרקם ההרמוני מתפתח לאורך השיר והוא משתנה בכל פראזה. בפראזה **A** קול הנשים כאילו "נבנה" על קול הגברים. בפראזה **B** השירה היא באוניסונו ובפראזה **C** שני הקולות "מתקדמים" בסקסטות מקבילות.

ד. המלודיה. מנעד השיר: נוטה גדולה.

הכיווניות הכללית: בפראזה **A** ישנה עליה מצליל הטוניקה לצליל הרביעי. לעומת זאת, פראזה **B** מתחילה בכיוון כללי של ירידה מצליל הטוניקה הגבוה אל הצליל החמישי ועליה חזרה אל צליל הטוניקה הגבוה. בפראזה **C**, כמו בפראזה **A**, הכיוון הכללי הוא עליה, אלא שכאן העליה היא מצליל הטוניקה אל הצליל החמישי המסיים את השיר.

מהלכים ספציפיים: החלק הראשון של פראזה **A** בנוי מחזרות על צליל הטוניקה והוא חוזר פעמיים. חלק **b** של הפראזה מבוסס על מהלכים סקונדאריים. גם חלק זה חוזר על עצמו. בניק, בביצוע מס' 1, "משבש" את שני הצלילים הראשונים בתיבה השניה של החלק.

פראזה **B** מתחילה ומסתיימת ב"קפיצות" של קוורטה היוצרות "מסגרת" לפראזה זו. "הקפיצה" הפותחת היא בכיוון ירידה, מצליל הטוניקה הגבוה אל הצליל החמישי ו"הקפיצה" המסיימת היא בכיוון עלייה מהצליל החמישי חזרה לצליל הטוניקה הגבוה.

פראזה **C**, בחלק הראשון (e), שר בניק בקפיצות של טרצות (אקורד טוניקה) ואינו מסיים את החלק. את חלק **f** הוא מסיים על הצליל החמישי (במקום על הצליל השישי הקטנה).

ה. הדינמיקה: בשתי הגירסאות מושר השיר בעוצמה השווה, פחות או יותר, למה שמקובל לכנות כפורטה.

ו. הטקסט הוא פרפראזה על משפטו המפורסם של ב"ז הרצל, המשמעותי כל-כך להגשמת החיים בארץ באותה תקופה. שרת הרחיב את המשפט על ידי הוספת שתי המלים: "בשנת תרצ"ו". דבר זה, בתוספת העובדה שהמשפט "כוון" לאירוע משמעותי בחיי הקבוצה, הפכו אותו לאקטואלי עוד יותר בשביל אנשי יגור ולמבטא עוד יותר את הווי חיייהם. מבחינה צורנית, בנוי הטקסט על חזרות תבניתיות כבית אחד. כמו בשירים הקודמים, גם כאן, קיים תיאום בינו לבין

המוסיקה. במימד הרחב, תיאום זה מתבטא בכך שהוא מקביל ומותאם לצורה המוסיקלית. הבית כולל 14 שורות והן מקבילות לחלקים המוסיקליים: שורות 1-8 מושרות על פי פראזה A. שורות 9-10 מושרות על פי פראזה B. שורות 11-14 מושרות על פי פראזה C. במימד המצומצם, מתבטא תיאום זה בכך, שהשירה היא סילאבית. לעומת השירים האחרים, אין בשיר זה חריזה, משום שהוא מבוסס על משפט פרזאי. למרות זאת, החזרה המתמדת על המשפט ועל חלקים ממנו, הופכת אותו לתבנית. דבר זה מדגיש את התיאום בין הטקסט למוסיקה, בכך שהוא מבליט את סיומי הפראזות, סיומי החלקים הפנימיים של הפראזות ואת סיומי תבניות המקצב.

לסיכום:

בשיר ישנה התפתחות מתמדת מבחינת המקצב, מבחינה מלודית ומבחינת המרקם ההרמוני. מבחינת המבנה, השיר מייצג שירים נוספים של שרת, שהושרו בשירה בציבור הספונטנית מתחילתם ועד סופם (כמו "לא שרתי לך ארצי", "הן לא חרשתי" ואחרים). לעומת זאת, ישנם שירים, בעיקר אלה שנכתבו למסכות השונות בחגים ובאירועים השונים, שהושרו באופן "מקוצר" בעת השירה בציבור הספונטנית (כמו "אם באמת" - מתוך המסכת "משל יותם", "הבוניס בחומה" מתוך המסכת "לימי המצור והדמים" ואחרים).

מבחינה המפעם - השיר מהיר. מבחינת המקצב, התבנית המקצבית-מלודית הפותחת את השיר, המבוססת על חזרה מתמדת על צלילי הטוניקה, דומה לפתיחת השיר "הבו לבנים", העוסק גם הוא בעבודת הבנייה. פתיחה דומה נמצאת גם בשירו של יהודה שרת "הבוניס בחומה" (למלים מתוך ספר "נחמיה").

מבחינה מלודית, קיים שוני בין שני הביצועים. המידען בביצוע הראשון, "מפשט" את המנגינה במקומות מסוימים, כפי שכבר נמצא בשירים קודמים ואופייני לשירה בציבור, בעוד שהמידענים, בביצוע השני מדייקים יותר במרכיבים המוסיקליים ולכן הם מייצגים את הביצוע היותר מקהלתי והיותר "נאמן" למקור. סיום השיר על הצליל החמישי, נמצא גם בשירים נוספים של שרת (כמו "נבל מים ביד", "זכור את היום הזה" ואחרים).

מבחינה מודאלית, כמו בשיר "הבו לבנים", גם כאן הסולם הוא מינור טבעי והוא אופייני לשירי

יהודה שרת (יותר ממחצית השירים שנאספו כתובים בסולם זה). מבחינה הרמונית, לעומת השירים הקודמים, זהו שיר המבוצע בשני קולות. שירת הנשים מול הגברים מבליטה רב-קוליות זו.

מבחינת הטקסט, כמו בשירים האחרים, נמצאה גם כאן התאמה בין מבנה הטקסט למבנה המנגינה. לשיר כמה מרכיבים הגורמים לו להיות מזוהה כ"שיר של יגור", יותר מהשירים האחרים:

א. לחן ש"צמח" מתוך הקיבוץ עצמו.

ב. טקסט המבוסס על משפט משמעותי של אדם משמעותי לכל הישוב בארץ, מותאם על ידי הוספת מלים נוספות הקשורות בבניית ויצירת קיבוץ יגור.

ג. התאמת השיר לאירוע משמעותי בחיי האנשים ביגור.

7. "קנונים ושירי מקהלה" שנלמדו ביגור

• רקע כללי

בקבוצה זו 31 שירים, המהווים כ- 10% מכלל רפרטואר "השירים הספונטניים" שנאסף. כל רפרטואר השירים בקבוצה זו נלמד ביגור, רובו על ידי יהודה שרת, שגם אחראי לאיסופו. כל השירים הם רב-קוליים (כמחציתם שירי קנון), ולהם שניים עד ארבעה קולות. העובדה ששרת העמיד את המקהלה במרכז הפעילות התרבותית-מוסיקלית ביגור (עיין פרק ב, 2.ב.) גרמה לכך, שחלק משירי המקהלה שהיו מיועדים בדרך כלל לביצוע מתוכנן מראש, "חדרו" לחלק השירה בציבור הספונטני, כאשר הם מבוצעים ברב-קוליות. לדברי המידענים, השירים הרב-קוליים שהושרו גם בשירה בציבור הספונטני, היו אלה שבהם שותף הציבור בזמן "ההופעה", או כאלה שהיו "קליטים" ו"פשוטים" יותר מבחינת המרכיבים המוסיקליים. כל השירים מושרים בשפה העברית (חלקם מתורגמים, וחלקם נכתבו במקור בעברית). רפרטואר השירים בקבוצה זו כולל:

1. שירים אמנותיים שהולחנו על ידי מלחינים "קלאסיים" (כמו "אט זורמת בנפשי", הלחן של

פ"ב מנדלסון והמלים מתורגמות לעברית על ידי ל. גולדברג).

2. שירי מקהלה מאת מלחינים גרמניים בני התקופה, אותם הביא שרת ליגור משליחותו

בגרמניה (כמו "קומו בואו נא אחים", הלחן של א ברטה והמלים מותאמות על ידי שרת בעצמו).

3. שירי עם שונים מארצות אירופאיות, בדרך כלל קנונים (כמו "אצא לי אל היער" או "חנן ועליזה"). לחלק משירים אלה לא ידוע מי התאים את הטקסט העברי.

4. שירים שנכתבו באותה תקופה בארץ ועובדו למקהלה על ידי מלחיני התקופה, לעתים - מלחין השיר בעצמו (כמו "שיר לסדנה": המלים, הלחן והעיבוד לשני קולות של מ. שלם).

תוכן הטקסטים מגוון וכולל נושאים שונים כמו: אהבה, טבע, ארץ ישראל, הווי חיי הרועים, בניין הארץ, אחדות בין פועלי העולם, אמונה בעתיד ועוד. לחלק מהשירים הותאמו טקסטים מהתנ"ך (כמו למשל, "ויהודה לעולם תשב" - קנון בשני קולות מאת המלחין י. יעקובסון למלים מתוך ספר "יואל". מבנה המנגינות, המפעם, המשקל והדינמיקה בקבוצת שירים זו מגוונים גם הם.

ניתוח שיר מייצג: "הט אוזן והקשב לקול" מלים: י. שרת לחן: ו. ורלי (1932)

1. בדפוס: "ענות ח" (י. שרת, 1939, עמ' 57)²⁰

2. תעתיק מס' 1 - מושר על ידי קבוצת חברים (קלטת מס' 1)

ביצוע השיר על ידי קבוצת החברים, כולם בני הדור השני, מייצג את השירים כפי שהושרו בעת השירה בציבור הספונטנית. הם למדו אותו מפי שרת בעת שלימד אותם מוסיקה בהיותם ילדים (עיין פרק ב, 2.ה). לדברי המידענים הותיקים, הביא שרת את השיר משליחותו בגרמניה ולימד אותו גם את מקהלת החברים. השיר הושר בשני קולות גם באירועים "רשמיים". הוא היה אהוב מאד ושרו אותו כמעט בכל הזדמנות של שירה בציבור ספונטנית. לדעת המידענים, גם הותיקים וגם בני הדור השני, אהבו אותו משום שמצד אחד, היה "קליט" ו"פשוט" לשירה ומצד שני, נתן הרגשה של שירה "עשירה, איכותית ואמנותית".

²⁰ החוברת כולה, כמו שאר חוברות "ענות" יצאה לאור בכתב ידו של י. שרת.

• ניתוח

א. הצורה המוסיקלית. לשיר בית אחד המושר פעם אחת. במקור הכתוב מופיעה גם קודה שאינה מושרת על ידי המידענים. ניתוח הצורה המוסיקלית מתייחס למנגינת השיר (הקול הראשון). הבית מחולק לשתי פראזות (להלן **AB**), שאינן שוות מבחינת מספר התיבות. פראזה **A** כוללת 4 תיבות ואילו פראזה **B** כוללת 5 תיבות. הקודה, במקור הכתוב, כוללת 2 תיבות. פראזה **A** מורכבת מתנועה מלודית אחת, החוזרת על עצמה, עם שינוי קטן בתיבה האחרונה של הפראזה (שנובע מהטקסט). לעומת זאת, פראזה **B**, נחלקת מבחינה מלודית לשלושה חלקים, המורכבים כל אחד מתנועה מלודית אחת (**c, d** ו- **e**).
מבנה השיר (על פי המקור בדפוס, משמאל לימין):

A (a + a ,) B (c + d + e) coda

→ מס' תיבות 4 (2 2+) 5 (2 + 2 + 1) 2

ב. משקל-מפעם-מקצב. המשקל: זוגי. המפעם: בינוני איטי.

המקצב: החלקים הפנימיים של שתי הפראזות (פרט לחלק **e** המסיים את פראזה **B**), מורכבים כולם משתי תיבות. התיבה הראשונה "מתקדמת" ביחידות ריתמיות של רבעים ושמיות ואילו התיבה השניה "נוצרת" על צלילים ארוכים יותר (בדרך כלל חצאים או שלמים, תלוי בטקסט). הקול השני, המלווה, "מתקדם" באותו אופן, אך מתחיל תיבה אחת מאוחר יותר (מעין קנון). יוצא, שכאשר "נח" הקול הראשון על הצלילים הארוכים יותר, "מתקדם" הקול השני ביחידות ריתמיות של רבעים ושמיות ולהפך. לעומת זאת בחלק **e** של פראזה **B**, המסיים את השיר בביצוע המידענים, "נחים" שני הקולות על צלילים ארוכים יותר. על ידי כך נוצרת תחושת סיום ואולי משום כך, לא שרים המידענים את הקודה.

ג. המבנה המודאלי-הרמוני. הסולם: מג'ור.

בפראזה **A**, התנועה המלודית של הקול הראשון היא בהתקדמות של סקונדות סביב הצליל החמישי. התנועה המלודית של הקול השני מקבילה, אך נעה סביב צליל הטרצה הגדולה. יחד הם מבססים את אקורד הטוניקה. לעומת זאת, בפראזה **B** מהלכים הרמוניים מגוונים יותר. חלק **c** הפותח את הפראזה, מתחיל בתנועה של סקונדות המבססת את הטוניקה. בחלקו השני

ישנו מהלך היכול להתפרש כרביעית-ראשונה. מהלך זה חוזר על עצמו פעמיים בחלק **d** של הפראזה ועל ידי כך נוצרת תבנית מודאלית-הרמונית חוזרת. בחלק **e** המסיים את הפראזה ואת השיר כולו בביצוע המושר ישנו מהלך, בשני הקולות, היכול להתפרש כחמישית-ראשונה והוא יוצר תחושת סיום.

המידענים, בביצוע השיר, התחלקו לשתי קבוצות ללא ניצוח וללא הדברות מראש. את התיבה הראשונה הם שרו ביחד והחל מהתיבה השניה, בה מתחיל הקול השני, "עברו" חלק מהם לשירת קול זה.

ד. המלודיה. מנעד השיר בקול הראשון: אוקטבה. בקול השני: סקסטה גדולה. הכיוונית הכללית: בפראזה **A** ההתקדמות היא בצעדי סקונדות (בקול הראשון סביב צליל הקוינטה ובקול השני סביב צליל הסקסטה הגדולה). בפראזה **B** הכיוון הכללי הוא של ירידה. בקול הראשון הירידה היא באוקטבה, מצליל הטוניקה הגבוה אל צליל הטוניקה הנמוך. בקול השני, הירידה היא מהצליל השישי אל צליל הטוניקה ולאחר מכן עליה אל צליל הטרצה הגדולה. מהלכים ספציפיים: רוב השיר, בשני הקולות, בנוי על התקדמות בסקונדות. מקום אחד יוצא דופן, הוא חלק **c** בפראזה **B**: לקראת החצי השני שלו, ישנה התקדמות ב"קפיצות". בקול הראשון, טרצה קטנה בירידה, סקסטה קטנה בעלייה וקוורטה בירידה בסיום החלק. בקול השני, בגלל המהלך ההרמוני, "הקפיצות" קטנות יותר - טרצה גדולה בירידה, קוורטה בעלייה וסקונדה קטנה בירידה בסיום.

ה. הדינמיקה: השיר מושר בעוצמה השווה, פחות או יותר, למה שמקובל לכנות כמצו-פיאנו. לדברי המידענים, כאשר למדו את השיר משרת שרו אותו "שקט יותר", אך בעת השירה בציבור הספונטנית היו שרים "יותר חזק".

ו. הטקסט, שחובר על ידי שרת עצמו, מתאר אווירה פסטוראלית של האזנה לצלילי פעמונים (אולי רמז לעדרים, כאווירה אופיינית לחיי הרועים בארץ או תרגום לשיר האירופאי והרמז הוא לפעמוני הכנסייה הנוצרית).

כמו בשירים הקודמים, קיים גם כאן תיאום כללי בין הטקסט למוסיקה. במימד הרחב מתבטא תיאום זה בכך, שהטקסט מורכב מבית אחד, הכולל חמש שורות והוא מקביל ומותאם לצורה המוסיקלית: שורות 1-2 מושרות על פי פראזה **A**. שורות 3-4 מושרות על פי פראזה **B**. השורה

החמישית מושרת על ידי הקול הראשון בלבד, על פי חלק e המסיים את השיר. כך נוצר סיום אחיד של שני הקולות.

במידה המצומצם, התיאום מתבטא בכך, שהשירה היא בדרך כלל סילאבית. בכמה מקומות ישנן מליסמות קטנות, בדרך כלל כתוצאה מהתיאום בין ההברות למנגינה. לקראת סיום השיר, בסוף חלק d של פראזה B, ישנה מליסמה ארוכה יותר (לאורך 4 צלילים), המדגישה את המילה "קוראים" (שהיא גם המילה היחידה בשיר החוזרת פעמיים ועל ידי כך מודגשת עוד יותר).

לסיכום:

השיר, שהוא מעין קנון המושר במרווח של טרצה, מייצג את שתי הצורות של "שירי המקהלה": 1. שירה רב-קולית. 2. שירה בקנון. כמו בקבוצות השירים הקודמות, גם בשיר זה ישנה הקבלה בין המרכיבים הטקסטואליים, המקצביים והמלודיים.

מבחינת המבנה, ישנה כאן תופעה של "קיצור" השיר על ידי אי שירת הקודה. תופעה זו, של "השמטת חלקים" מתוך השירים, אותה פגשנו כבר בקבוצות הקודמות, קיימת בקבוצה זו בשירים נוספים (כמו "לא לעולם זדון ורשע", "על הר גבוה עלי לך" ואחרים). מבחינת המפעם - השיר בינוני-איטי.

מבחינה מודאלית-הרמונית, השירה הרב-קולית, האופיינית לתרבות האירופאית, "הוטבעה" אצל האנשים והם אכן שרים באופן זה בטבעיות, ללא ניצוח או חלוקה מראש. לדבריהם, היכולת לשיר ב"קולות" נתנה להם הרגשה של שירה איכותית.

מבחינה מלודית, שיר זה מייצג קבוצה גדולה של שירים המושרים באופן "נאמן" למקור הכתוב. תופעות של "פישוט" תבניות מלודיות-מקצביות, שקיימות בקבוצות השירים האחרות, פחות מאפיינות קבוצה זו. לדברי המידענים, זוהי תוצאה של העבודה המוסיקלית שהשקיע בהם יהודה שרת.

מבחינה דינאמית, לדברי המידענים, השיר מושר "חזק יותר" מכפי שלמדו במקור. תופעה זו קיימת בשירים נוספים מקבוצה זו (כמו "אט זורמת בנפשי", "באופל ליל" ואחרים).

מבחינת הטקסט, המידענים מדייקים בביצוע מילות השיר, עובדה המחזקת את ה"נאמנות למקור", שוב - תוצאה של העבודה שהשקיע בהם יהודה שרת.

8. "שירי ריקוד שמחים"

• רקע כללי

בקבוצה זו 29 שירים, המהווים כ- 9.4% מכלל רפרטואר "השירים הספונטניים" שנאסף. רוב השירים נכללו על ידי חלק מהמידענים גם בקבוצות השירים האחרות שנסקרו לעיל:

1. "שירים וניגונים חסידיים" (כמו "אל יבנה", "אם אין אני לי מי לי" - מלים מתוך "פרקי אבות" ושירים אחרים).

2. "שירים רוסיים" (כמו "אנו נהייה הראשונים" - מלים מאת י. הפטמן, "שישו ושמחו" - מלים מאת י"ב כספי ושירים אחרים).

3. "שירי חלוצים" (כמו "ארצה עלינו" - מלים ולחן ש. נבון, "קדימה קדימה הפועל" ואחרים).

4. "שירי התקופה" (כמו "באנו בלי כל וכל" - מלים מאת נ. אלתרמן ולחן מאת י. ולבה, "עד אור הבוקר" - מלים מאת א. אשמן ולחן מאת מ. זעירא ושירים אחרים).

בקבוצה זו לא כללו המידענים "שירי עם בידיש", "שירי יהודה שרת" ו"שירי מקהלה" ולהלן עוד נראה את הסיבה לכך. השירים מקבוצה זו שמשו לריקוד, בדרך כלל "הורה", בחלק האחרון של השירה בציבור הספונטנית. כולם בעלי משקל זוגי ודינמיקה של התלהבות.

ניתוח שיר מייצג: "עמק עמק אדמה"²¹ מלים: א. וולף לחן: ע.עמירן

1. מקור בדפוס: "אל המעין" (ע. עמירן, עמ' 22)

2. תעתיק מס' 1 - מושר על ידי בניק שילה ואמיתי אגמון (קלטת מס' 1)

עמק עמק - עבודה; עמק עמק - הורה] X 4

לדברי גיל אדמע²², השיר נכתב בשנת 1933 לכבוד מופע שנערך בעמק יזרעאל, במלאת 13 שנים ל"הסתדרות". לדברי המידענים הותיקים, נלמד השיר ביגור בשנות ה-30, לא זכור להם

²¹ זהו שמו של השיר על פי המקור הכתוב. בקיבוץ יגור הוא מוכר בשם "עמק עמק עבודה" וכך גם מושר. לפיכך, מופיע השיר ברשימת השירים שבנספח מס' 1 תחת השם שניתן לו ביגור.

²² מתוך ראיון שערכתי עמו בתאריך 11.7.97.

מי לימד אותו. ביצוע השיר על ידי שני המידענים, מייצג את השירה כפי שבוצעה בחדר האוכל בביגור. את השיר למדו מפי החברים הותיקים בעת השירה בציבור הספונטנית. לדבריהם, הרבו לשיר אותו בביגור. בדרך כלל היו מתלהבים, לעתים היו שרים אותו בישיבה ומלווים את השירה בהקשות חזקות על השולחנות ולעתים היו שרים אותו בעת ריקוד ה"הורה".

• ניתוח

א. הצורה המוסיקלית. לשיר בית אחד המושר פעם אחת. לדברי המידענים הותיקים, בעת הריקוד היו שרים את השיר כמה פעמים. הבית מחולק לשלוש פראזות (להלן ABC) השוות זו לזו במספר התיבות (4). פראזה A מורכבת מתנועה מלודית אחת a, החוזרת פעמיים. פראזה B מורכבת גם היא מתנועה מלודית אחת - b, החוזרת פעמיים עם שינויים מלודיים קטנים (b'). לעומת זאת, פראזה C נחלקת מבחינה מלודית לשני חלקים, המורכבים משתי תנועות מלודיות שונות זו מזו (c - 1 - d).

מבנה השיר כולו, על פי המקור הכתוב (משמאל לימין):

$$A(a + a) \quad B(b + b') \quad C(c + d)$$

$$\rightarrow 4(2 + 2) \quad 4(2 + 2) \quad 4(2 + 2)$$

המידענים אינם שרים את חלק d המסיים את השיר על פי המקור בדפוס. על פי הביצוע המושר, מסתיים השיר בחלק c של פראזה C. לדברי המידענים הותיקים, בעת ביצוע השיר בחדר האוכל, היו שרים את חלק c פעמיים.

ב. משקל-מפעם-מקצב, המשקל: זוגי. המפעם: מהיר (=132).

המקצב: פראזות A ו- B מורכבות מאותה תבנית מקצב, בעלת שתי תבות, החוזרת פעמיים בכל פראזה. התבנית בנויה מיחידות זמן שוות (שמיניות) ומסתיימת ב"עצירה" על יחידה של רבע. לעומת זאת, פראזה C בנויה מתבנית בעלת יחידות ארוכות יותר. כמו בפראזות הקודמות, גם תבנית זו בעלת שתי תיבות והיא חוזרת פעמיים. המידענים "מפשטים" את התבנית בפראזה C על ידי כך שהם שרים את התיבה הראשונה (תחילת חלק c) ביחידות של רבעים בלבד,

במקום שתי שמיניות ברבע האחרון של התיבה.

ג. המבנה המודאלי. הסולם: מינור טבעי. בפראזה **A** ישנו מהלך מלודי המבסס את צליל הטוניקה. בתיבה השניה, במקור בדפוס, מופיע הצליל הרביעי פעמיים במקום מודגש: תחילת הרבע הראשון ותחילת הרבע השני. המידענים, שרים צליל זה שלוש פעמים ועל ידי כך מחזקים את תחושת המעבר לסובדומיננטה.

בפראזה **B** ישנו מהלך מלודי המבסס את צלילי האקורד המינורי (מהצליל החמישי דרך הטריצה המינורית לצליל הטוניקה). לפראזה שני סיומים: סיום ראשון (חלק **b**) מסתיים על הצליל השני. המידענים שרים סיום זה על הצליל החמישי. הסיום שני (חלק **b'**), המסיים את הפראזה כולה, הוא על צליל הטוניקה. כאן שרים המידענים כמו במקור בדפוס. בפראזה **C**, במקור בדפוס, כנראה שהמלחין התכוון "לטשטש" את המשמעות המינורית ו"להחדיר" גוון מודאלי. המידענים "מפשטים" מהלך זה ומחזקים את המודוס המינורי עליו מתבסס השיר כולו.

ד. המלודיה. מנעד השיר: ספטימה קטנה. הכיוונית הכללית: בפראזה **A** ישנה עליה הדרגתית מצליל הטוניקה אל הצליל החמישי וחזרה אל צליל הטוניקה. לעומת זאת, פראזה **B** היא בכיוון של ירידה מהצליל החמישי אל צליל הטוניקה. פראזה **C** מתחילה במהלך של "קפיצה" בכיוון עליה (במקור בדפוס חלק **c** של הפראזה מתחיל ב"קפיצה" של סקסטה גדולה וחלק **d** ב"קפיצה של קוורטה) וירידה אל צליל הטוניקה. מהלכים ספציפיים: כמו בשירים קודמים (בדומה מאד לשיר המנותח בקבוצת "שירי התקופה"), הפיתוח המוסיקלי של השיר מתקדם בצורה של חזרות על תבניות מלודיות - מקצביות, כמו למשל:

• בפראזה **A**, בתיבה הראשונה, ישנה חזרה על שלושת הצלילים הראשונים וירידה בסקונדה אל הצליל הרביעי. במקום המהלכים המלודיים המופיעים בדפוס, שרים המידענים תבנית דומה גם בתיבה השניה של הפראזה: חזרה על שלושת הצלילים הראשונים בתיבה ועליה בסקונדה אל הצליל הרביעי.

• בפראזה **B**, בתיבה השניה, במקום המהלך המלודי בדפוס, שרים המידענים תבנית מלודית-מקצבית המבוססת על מהלכים עוקבים של סקונדות עם הדגשות על צלילי הסולם המקובל,

כמו טרצה קוורטה וקוינטה במקומות מטריים מודגשים.

• בפראזה C, בתיבה הראשונה, במקום המהלך המלודי בדפוס (המתחיל ב"קפיצה" של סקסטטה גדולה בעליה וחזרה על הצליל הגבוה), שרים המידענים פראזה מקובלת מאד ברפרטואר החסידי, שמבוססת על ירידה של טרצה לטוניקה תוך כדי "קפיצה" לצליל הקוורטה²³. פראזה זו היו שרים פעמיים ובכך הפכו אותה לתבנית חוזרת.

ה. הדינמיקה. השיר מושר בעוצמה השווה, פחות או יותר, למה שמקובל לכנות כפורטה. לדברי המידענים הותיקים, בעת השירה בציבור בחדר האוכל, היו שרים את השיר כמה פעמים, בכל פעם "חזק יותר" ו"מתלהב יותר" בליווי הקשות קצובות וחזקות על השולחנות, או בעת ריקוד ה"הורה". לשיר היו מוסיפים קריאות "הי" סינקופיות קצובות. בעת ההתלהבות היו גם צועקים את המילים במקום לשיר אותן.

ו. הטקסט, לפי המקור בדפוס, הוא פשוט יחסית מורכב מארבע מלים, המסמלות את תמצית חיי החלוצים בארץ באותה תקופה: "עמק" (הכוונה כמובן לעמק יזרעאל) - תיאור מקום ההתיישבות. "עבודה" - משמעות בניית הארץ. "אהבה" - תיאור הרגש לארץ או לאדם. "הורה" - ביטוי לשמחה ולרקוד המזוהה עם הארץ. המידענים "מפשטים" את הטקסט עוד יותר בכך שהם שרים רק שתי שורות שלו: השניה והרביעית: "עמק עמק עבודה/ עמק עמק הורה".

כמו בשירים הקודמים, גם כאן, קיים תיאום כללי בין הטקסט למוסיקה. במימד הרחב, תיאום זה מתבטא בכך שהטקסט המושר, המורכב משתי שורות בלבד, מקביל לצורה המוסיקלית: כל פראזה מחולקת לשני חלקים סימטריים והיא מושרת פעמיים. השורה הראשונה של הטקסט מושרת על פי החלק הראשון של פראזות A ו- B (חלקים a - בפעם הראשונה שלו, ו- b).

השורה השנייה מושרת על פי החלק השני של פראזות A ו- B (חלקים a - בפעם השנייה שלו ו- b'). השורה השנייה בטקסט המושר, מושרת על פי פראזה C.

במימד הצליל הבודד, התיאום מתבטא בכך שהשירה היא בדרך כלל סילאבית. בתיבה הראשונה בכל פראזה, על הרבע האחרון, ישנן מליסמות קצרות (ביחידות של שמיניות). החריזה: כמו בשיר "החלוצי", גם כאן, אין חריזה מדוייקת. למרות זאת, החזרה המתמדת על המשפטים הופכת את הטקסט לתבנית. דבר זה מדגיש את התיאום בין הטקסט למוסיקה, בכך

²³ עיין אצל שרביט (1995) במבוא.

שהוא מבליט את סיומי הפראזות ואת סיומי החלקים הפנימיים שלהן.

לסיכום:

המקור בדפוס שפרסם המלחין, מאפשר השוואה בין "כוונתם" של מחבר הטקסט ושל המלחין לבין הביצוע המושר על ידי המידענים, המייצג את השירה ביגור. כמו בשירים שנותחו לעיל, המייצגים את קבוצות השירים הקודמות, גם בשיר זה ישנה הקבלה בין המרכיבים הטקסטואליים, המקצביים והמלודיים.

מבחינת המפעם - השיר מהיר והוא מייצג את כל שירי הקבוצה, שרובם שימשו לרקוד (והם במשקל זוגי). מבחינת המקצב - השיר מייצג קבוצה של שירים "המתקדמים" ביחידות שוות של שמיניות וכל פראזה מסתיימת ב"עצירה" על יחידה או יחידות ארוכות יותר (כמו למשל "איזה פלא", "ניגון מס' 9 ואחרים). לעומת זאת, בקבוצה זו גם מספר גדול של שירים המאופיינים על ידי תבניות מקצב סינקופיות (כמו "ארצה עלינו", "זמר זמר לך", "רד הלילה" ואחרים).

מבחינה מודאלית, השיר כולל "החדרה" של פראזה האופיינית להרבה שירים המושרים בסולם המינורי, בעיקר ברפרטואר החסידי (כמו למשל בסיום החלק הראשון בשיר "כשהרבי אלימלך", סיום החלק הראשון בשיר "בעולם הזה" ועוד). תופעה זו מחזקת את הסולם המינורי ולא את הגוון המודאלי, אותו ניסה כנראה המלחין ליצור.

מבחינה מקצבית-מלודית, כמו בקבוצות הקודמות, גם בשיר זה ישנה נטייה ל"פישוט" ולחזרה על תבניות מלודיות-מקצביות. חלק גדול מתבניות אלה, מבוסס על מהלכים של סקונדות עוקבות עם הדגשות על צלילי הסולם המקובל (כמו טרצה, קוורטה וקוינטה) במקומות מטריים מודגשים. בשיר זה, לעומת שירים אחרים בקבוצות האחרות, אין בכלל "קישוטים" מלודיים המאפיינים ביצוע אישי בסגנון סלבי או "חסידי" ו"ידי". תופעה זו אופיינית ל"שירים השמחים" (כולל "השירים והניגונים החסידיים" ו"השירים הרוסיים" המסווגים בקבוצה זו).

מבחינת הדינמיקה, השיר מייצג את רוב השירים בקבוצה, שהיו מבוצעים בהתלהבות גוברת בשילוב עם קריאות "הי" קצובות ותופעה של קריאות וצעקות המילים.

מבחינת הטקסט, כמו השיר המנותח בקבוצת "שירי החלוצים", גם בשיר זה ישנו שימוש בשפה יותר יום-יומית וקיימת חוסר הקפדה על החריזה, למרות שהמחבר אינו "אלמוני". בקבוצה זו

שירים נוספים, שמחבריהם ידועים או "אלמוניים", הכתובים בסגנון "פשוט" (כמו "ארצה עלינו", "הבה נגילה", "עצי שיטים עומדים" ואחרים).

9. "שירים שקטים"

• רקע כללי

בקבוצה זו 39 שירים, המהווים כ- 12.6% מכלל רפרטואר "השירים הספונטניים" שנאסף. כמו בקבוצה הקודמת, גם בקבוצה זו שירים שנכללו על ידי חלק מהמידענים בקבוצות השירים האחרות שנסקרו לעיל:

1. "שירים וניגונים חסידיים" (כמו למשל, "הנני מוכן ומזומן" - מלים מהתפילה, "ניגון מס' 9 ואחרים).

2. "שירים ביידיש" (כמו למשל, "על הדרך עץ עומד" - מלים מאת א. מאנגר, "על העליה נם גג" ואחרים).

3. "שירים רוסיים" (כמו למשל, "יסר יסרני", "שחקי שחקי" - מלים מאת ש. טשרניחובסקי ושירים אחרים).

4. "שירי חלוצים" (כמו למשל, "בשדמות בית לחם" - מלים מאת א. שפירא ולחן מאת ח. קרצ'בסקי, "ציון תמתי" - מלים מאת מ. דוליצקי ללחן עממי ושירים אחרים).

5. "שירי התקופה" (כמו למשל, "שדות שבעמק" - מלים מאת ל. בן-אמיתי ולחן מאת א. בן-חיים, "עלי באר" - מלים מאת ח"נ ביאליק ולחן מאת ש"ל תנאי ושירים אחרים).

6. "שירי מקהלה" (כמו למשל, "כבה השמש שיקד" - מלים מאת ר. קלצ'קין ולחן מאת פ. גרינשפון, "כי רד היום" - מלים מותאמות על ידי י. שרת ושירים אחרים).

רוב שירי הקבוצה מושרים בשפה העברית. תוכן הטקסטים עוסק בביטוי רגשות (אהבה אישית ואהבת הארץ, תקווה, יאוש, נחמה, געגועים אישיים, געגועים לארץ ועוד), אמונה באל, תפילה, נוף הארץ, אמונה באדם, שירי ערש, הגנה על הארץ ושכול.

למנגינות רוב השירים מבנה של בתים (סטרופי). חלקם בעלי בית אחד, שני בתים ואף יותר. רוב השירים בעלי משקל משולש והם מושרים באיטיות, חלק גדול מהם עם פרמטות בסופי משפטים, היוצרות האטה נוספת.

ניתוח שיר מייצג: **"צלצלו צלצלו"** מחבר המלים: לא ידוע. מקור הלחן: מתוך האופרה "לה טרוויאטה" מאת ג'. ורדי ("מקהלת המטדורים", מערכה שניה).

1. תעתיק מס' 1 - מושר על ידי קבוצת חברים (קלטת מס' 1)

צלצלו צלצלו	אוצו רוצו כבשי לובן	שמש אט שוקעת
פעמוני העדר	במודד לדיר	ים יזהיב מלמטה
לרגלי ההר	כל הערב, כל הלילה	לרגלי ההר
הר הכרמל.	הלבנה תאיר	הר הכרמל.

2. מקור בדפוס: (G. Verdi, 1980, pp. 255-259) "La Traviata"

ביצוע השיר על ידי קבוצת החברים, כולם בני הדור השני, מייצג את השירה ביגור. המידענים הותיקים, אינם זוכרים מתי וממי למדו את השיר. לדברי אליהו הכהן²⁴, השיר לא היה נפוץ בארץ ולמיטב זכרונו הושר בעיקר ביגור. לעומתו טוען גיל אלדמע²⁵, שאת השיר נהגו לשיר בתנועת הנוער "המחנות העולים" (בשינויים קלים בטקסט) החל משנות השלושים. שיר זה הרבו לשיר ביגור בעת השירה בציבור הספונטנית והוא היה אהוב מאד. חלק גדול מהמידענים טענו, שהיה ידוע רק ביגור והתייחסו אליו כאל "שיר יגורי" מובהק. אחדים מהם סברו שהוא חובר ביגור, עובדה שכנראה אינה נכונה.

²⁴ מתוך ראיון שערכתי עמו בתאריך 8.6.97.
²⁵ מתוך ראיון שערכתי עמו בתאריך 11.7.97.

• ניתוח

א. הצורה המוסיקלית. השיר מחולק לשלוש פראזות (להלן, **ABA**) בעלות מספר זהה של תיבות (8). פראזה **A** נחלקת מבחינה מלודית לארבעה חלקים (**abcd**), השונים זה מזה בתנועות המלודיות שלהם. פראזה **B**, לעומת זאת, מורכבת מתנועה מלודית אחת החוזרת פעמיים בשינויים קלים (e).

מבנה השיר כולו (משמאל לימין):

$$A (a + b + c + d) B (e + e') A (a + b + c + d)$$

$$\rightarrow \text{מס' תיבות} \quad 8 (2 + 2 + 2 + 2) \quad 8 (4 + 4) \quad 8 (+2 \quad 2 + 2 + 2)$$

ב. משקל-מפעם-מקצב. המשקל: משולש. המפעם: איטי (=100). (במקור הכתוב: =180). המקצב: בפראזה **A**, חלקים **a**, **b** ו- **c** מורכבים מאותה תבנית מקצב, בעלת שתי תיבות, המתחילה ביחידות של שמיניות (מקצב מנוקד) ורבעים "המתקדמות" אל יחידה ארוכה של חצי. נוצרת תחושה של הדגשה. התבנית במקור הכתוב אינה מנוקדת. ישנה כאן תופעה של "פישוט" האופיינית לשירה בציבור. בפראזה **B**, "ההתקדמות" היא על פי החלק הראשון (תיבה ראשונה) של התבנית המקצבית בפראזה **A**. הדבר יוצר תחושה של "תנופה" ודינמיות קיצבית. בחזרה על פראזה **A**, מבצעים המידענים ריטרדנדו בחלק **d** ועל ידי כך הם מדגישים את סיום השיר.

ג. המבנה המוזאלי-הרמוני. הסולם: מינור הרמוני ולו מהלכים האופייניים לשירה המערב-אירופאית. בפראזה **A** ישנו המהלך: ראשונה - רביעית - ראשונה - חמישית - ראשונה. המידענים, בקול השני, מחזקים מהלך זה על ידי שירת טרצות מקבילות (תיבה שניה בחלק **a**, ורובו של חלק **b**) ואוקטבה (הצליל האחרון בתיבה הראשונה של חלק **b** וכן, הצליל השני בחלק **d**, בפעם השניה, לקראת סיום השיר).

את רובה של פראזה **B**, שרים המידענים בטרצות מקבילות. תופעה זו של הרמון ספונטני, האופיינית מאד לשירה הסלבית, מחזקת עוד יותר את התחושה ההרמונית. בסיום הפראזה, לקראת החזרה לפראזה **A**, שרים המידענים בקול השני צליל עובר (סי), המרמז על אקורד

הדומיננטה של הסולם המינורי. על ידי כך הם יוצרים מהלך אופייני למוסיקה המערב-אירופאית: מעבר מהמג'ור המקביל אל המינור ההרמוני דרך אקורד הדומיננטה.

ד. המלודיה. מנעד השיר (הקול הראשון): נונה קטנה. הכיוונית הכללית: בפראזה **A** ישנה עליה הדרגתית מצליל הטוניקה הנמוך אל צליל הטוניקה הגבוה ומשם ירידה הדרגתית חזרה אל צליל הטוניקה הנמוך. לעומת זאת, פראזה **B** היא בכיוון כללי של ירידה, מצליל הטוניקה הגבוה אל הצליל החמישי. חשוב לציין, שלשיר קשר הדוק להמנון הלאומי: "התקוה". פראזה **A** מקבילה בתנועתה המלודית ובצלילים המבניים שלה לפראזה הראשונה של "התקוה". פראזה **B** מקבילה באותו האופן לפראזה השנייה של ההמנון.

מהלכים ספציפיים: בביצוע השיר נוטים המידענים "לפשט" את המנגינה על פי הצרכים המלודיים "הטבעיים" שלהם. "הפישוט" כולל תופעות אלה:

- המנעות מצלילים "המחלישים" את הסולם המינורי (כמו למשל, בפראזה **A**, בתיבה השנייה הם "מנטרלים" את העליה לצליל השני בסולם (כפי שראינו בניתוח השיר הקודם).

- התקדמות בצעדי סקונדות והמנעות מ"קפיצות" במקומות שאינם מוטעמים מבחינה מטריית (כמו למשל, בפראזה **A**, בתיבות הראשונות של חלקים **c** ו-**d**, "הקפיצה" בקוורטה למעלה מבוצעת על הפעמה השנייה בתיבה ולא על החצי השני של הפעמה הראשונה, כפי שמופיע בדפוס).

- חזרה על אותו צליל במקום התקדמות בסקונדות, שהיא מהלך אמנותי קשה לביצוע (כמו למשל, בפראזה **A**, בתיבה הראשונה של חלק **b**).

לאורך כל השיר, מוסיפים המידענים "קישוט" מלודי בצורת סלסול סקונדארי קצר, בדרך כלל על הפעמה השנייה בתיבה. דבר זה מדגיש את חשיבותן של פעמות אלה ומאפיין את הניגונים החסידיים של מזרח אירופה.

ה. הדינמיקה. השיר מושר בעוצמה השווה, פחות או יותר, למה שמקובל לכנות כמצו פיאנו. לקראת סיום הפראזה, מבצעים המידענים דימינואנדו ואת הצליל הארוך האחרון הם שרים בפיאניסימו.

ו. הטקסט מתאר אווירת נוף פסטוראלית של סיום היום לרגלי הר הכרמל. השמש שוקעת

ונשמע צלצול פעמוני עדר הכבשים החוזר אל הדיר. כנראה, שמיקומו של קיבוץ יגור לרגלי הכרמל והעובדה שאחד הענפים החקלאיים בקיבוץ היה הדיר, קשרו את האנשים לשיר הזה באופן מיוחד. הוא ביטא באופן ממשי את הנוף המקומי ואת הווי חייהם. כמו בשירים הקודמים, קיים גם בשיר זה תיאום כללי בין הטקסט למוסיקה. במימד הרחב, תיאום זה מתבטא בכך שהטקסט, המורכב משלושה בתים (בכל בית 4 שורות), מקביל ומותאם לצורה המוסיקלית: בית ראשון מושר על פי פראזה **A**. בית שני מושר על פי פראזה **B**. בית שלישי מושר שוב על פי פראזה **A**. בחלוקה הפנימית של הפראזות - כל שורה מותאמת לחלק מוסיקלי.

במימד המצומצם, התיאום מתבטא בכך שהשירה היא סילאבית. החריזה: למרות שהטקסט כתוב בשפה ספרותית, כמעט ואין בו חריזה (פרט לבית השני, בו השורה השנייה מתחרזת עם השורה הרביעית). ההתאמה המוחלטת בין שורות הטקסט לחלקי המנגינה הופכת את השיר לתבניתי. דבר זה מדגיש את התיאום בין הטקסט למוסיקה, בכך שהוא מבליט את סיומי הפראזות, סיומי החלקים הפנימיים של הפראזות ואת סיומי תבניות המקצב.

לסיכום:

כמו בשירים שנותחו לעיל, המייצגים את קבוצות השירים הקודמות, גם בשיר זה ישנה הקבלה בין המרכיבים הטקסטואליים, המקצביים והמלודיים. מבחינת המפעם - השיר איטי (כמו כל השירים בקבוצה זו). בשירים אחרים בקבוצה זו, ישנה האטה נוספת, בסיומי פראזות (פרמטות). התופעה קיימת בשירים "מעל פסגת הר הצופים", "הכניסיני תחת כנפך", "שדות שבעמק" ואחרים ומבטאה, לדברי המידענים "השתפכות", נוסטלגיה ונימה של עצב. מבחינת המקצב, קיימת בשיר תופעה של "פישוט" התבנית המקצבית, האופיינית לשירה בציבור. תופעה זו קיימת גם בשירים אחרים מקבוצה זו (כמו "על אם הדרך", "בשדמות בית לחם" ואחרים). מבחינת המשקל, השיר מייצג חלק גדול מהשירים בקבוצה זו, המושרים במשקל משולש (כמו למשל, "השיבנו", "כבה השמש שיקד" ואחרים). מבחינה הרמונית, השירה בטרצות מקבילות, האופיינית לסגנון השירה הסלבי, קיימת בשירים

נוספים בקבוצה זו (כמו למשל, "בשדמות בית-לחם", "שמש אביב" ואחרים) וכן - בשירים איטיים נוספים בקבוצות השירים האחרות (כמו למשל, "חמש שנים" מקבוצת "השירים בידיש", "זכור דבר לעבדך" מ"השירים החסידיים", "סתיו מאפיל" מ"השירים הרוסיים", "נומי נומי" מ"שירי החלוצים" ו"על כתף הר פורח" מ"שירי התקופה"). המידענים הביעו תחושת גאווה מכך שיש ביכולתם "להמציא" קול שני ולדעתם תופעה זו הופכת את שירתם ל"איכותית יותר" ו"יפה יותר".

מבחינה מלודית, קיים קשר הדוק בין השיר למנגינת ההמנון הלאומי "התקווה". אין ספק שזהו אחד ממוקדי השיר שהפכו אותו לאהוב כל כך על אנשי יגור. מבחינת הביצוע, המידענים מוסיפים גם בשיר זה, כפי שכבר ראינו בשירים קודמים, "קישוטים" סגנוניים האופייניים לשירה הסלבית והמעידים על ביצוע סנטימנטלי. "קישוטים" כאלה נמצאים בביצוע חלק גדול מהשירים בקבוצה זו (כמו למשל "בשדמות בית לחם", "יד ענוגה" ואחרים).

מבחינת הדינמיקה, כל השירים בקבוצה מבוצעים, כאמור, במה שמקובל לכנות כפיאנו או מצו פיאנו. כמה תופעות דינמיות שנמצאו בשירים קודמים, קיימות גם בשירים מקבוצה זו:

- קרשנדו במלודיה בכיוון עליה ("כי רד היום", "עלי באר" ואחרים).
 - קרשנדו "פנימי" לאורך צליל ארוך ("בשדמות בית לחם", "מעל פסגת הר הצופים" ואחרים).
 - דימינואנדו לקראת סיום פראזה ("יד ענוגה", "שלום רב שובך" ואחרים).
- מבחינת הטקסט, השורות: "לרגלי ההר/ הר הכרמל" יצרו תחושה של שייכות והזדהות. זו, כנראה, אחת הסיבות העיקריות לכך, שהשיר הפך ל"שיר יגורי" מובהק. בנוסף - תחושת השייכות גדלה בגלל ההדגשה של הטקסט, שהתחזקה בגלל התיאום המוחלט של כל הברה לכל צליל (למרות העובדה שאין כאן הדגשה על חריזה שיטתית).

1. סיכום הניתוח

בפרק הקודם נותחו השירים המייצגים על פי שישה פרמטרים: הצורה המוסיקלית, משקל-מפעם-מקצב, המבנה המודאלי וההרמוני, המלודיה, הדינמיקה והטקסט. הסיכום המוסיקלי יהיה איפה, על פי פרמטרים אלה והוא יתחלק לשני חלקים:

1. סיכום ניתוח רפרטואר השירים על פי המקור.

2. סיכום הניתוח על פי הביצוע של המידענים.

1. סיכום ניתוח רפרטואר השירים על פי המקור

מבחינת הצורה המוסיקלית, כ - 60% מהשירים הם בעלי 3 - 4 פראזות (בדרך כלל שני בתים, או בית ופזמון). אפשר להבחין בקוים אופייניים בקבוצות "השירים בידיש" ו"השירים הרוסיים", בהן המבנה של רוב השירים פשוט יותר. בקבוצת "שירי יהודה שרת" מספר שירים גדול בעלי מבנה מורכב יותר.

טבלת חלוקת השירים לפי צורתם המוסיקלית

שם הקבוצה	2-1 פראזות	4-3 פראזות	6-5 פראזות	מעל 7 פראזות	סה"כ שירים
1. "חסידיים"	-	22	6	4	32
2. "יידיים"	13	14	-	-	27
3. "רוסיים"	5	12	3	-	20
4. "חלוציים"	6	35	9	3	53
5. "התקופה"	3	36	13	5	57
6. "י. שרת"	1	8	3	9	21
7. "מקהלה"	5	17	7	2	31
8. "שמחים"	1	17	9	2	29
9. "שקטים"	7	24	8	-	39
סה"כ שירים	41	185	58	25	309

מבחינת המשקל והמפעם, כ - 82% מהשירים הם בעלי משקל זוגי, רובם מבוצעים במפעם מהיר. **מבחינת המקצב**, אפשר להבחין בקוים אופייניים בקבוצות "השירים בידיש" ו"השירים הרוסיים", בהם בדרך כלל חלקים פנימיים "פשוטים", בעלי יחידות מקצב של שמיניות, רבעים וחצאים. לעומת זאת בקבוצות "השירים החסידיים", "שירי התקופה", "שירי י. שרת" ו"שירי מקהלה" - שירים רבים בעלי חלקים פנימיים ארוכים ומורכבים יותר.

טבלת חלוקת השירים לפי המשקל והמפעם

שם הקבוצה	משקל זוגי	מפעם איטי	מפעם מהיר	מפעם משולש	מפעם מתחלף	מפעם מהיר	מפעם מתחלף	מפעם איטי	מפעם מתחלף	סה"כ שירים
1. "חסידים"	28	5	8	4	15	8	5	4	32	-
2. "ידיים"	17	3	12	10	2	2	3	8	27	-
3. "רוסיים"	17	6	9	3	2	9	6	3	20	-
4. "חלוצים"	51	8	38	2	5	38	8	2	53	-
5. "התקופה"	*55	9	40	2	6	40	9	2	57	-
6. "י. שרת"	17	7	8	4	2	8	7	3	21	1
7. "מקהלה"	26	9	17	5	-	17	9	2	31	3
8. "שמחים"	29	-	29	-	-	29	-	-	29	-
9. "שקטים"	*12	12	-	27	-	-	12	27	39	-
סה"כ שירים	252	59	161	57	32	161	59	57	309	-

* בקבוצת "שירי התקופה" - שלושה במשקל מתחלף. בקבוצת "השירים השקטים" - שניים במשקל מתחלף.

מבחינת המבנה המודאלי, רוב השירים בכל הקבוצות הם בעלי מהלכים מודאליים האופייניים למוסיקה המערב אירופאית, רובם במינור. בקבוצת "השירים בידיש", "השירים החסידיים", "שירי חלוצים" ו"השירים השקטים", נמצאו גם שירים וניגונים בעלי מהלכים מודאליים ממורשת הרפרטואר החסידי ממזרח אירופה ("שטייגרים" שונים). בקבוצת "שירי התקופה" ו"שירי י. שרת" נמצאו שירים רבים בעלי מודוסים שונים (מינור טבעי, דורי, מיקסולידי, פריגי ואחרים).

טבלת חלוקת השירים לפי המבנה המודאלי

שם הקבוצה	מג'ור	מינור	"שטייגר"	מודוס	סה"כ שירים
1. "חסידים"	2	20	10	-	32
2. "ידיים"	2	18	6	1	27
3. "רוסיים"	2	16	-	2	20
4. "חלוצים"	10	27	3	13	53
5. "התקופה"	5	21	1	30	57
6. "י. שרת"	-	5	-	16	21
7. "מקהלה"	15	11	1	4	31
8. "שמחים"	4	14	2	9	29
9. "שקטים"	1	26	7	5	39
סה"כ שירים	41	158	30	80	309

מבחינת ההרמוניה, בקבוצת "שירי המקהלה והקנונים" נמצאו הרמוניות לא מורכבות (השימוש הנפוץ הוא בדרגות: ראשונה, רביעית וחמישית. פה ושם חמישית שניונית וכן - מעבר למג'ור המקביל וחזרה לטולם המינור המקורי של השיר). המהלכים ההרמוניים בדרך כלל מתחילים ומסתיימים בטוניקה. מספר הקולות הנפוץ הוא שניים. פה ושם גם שלושה וארבעה קולות.

מבחינת הדינמיקה, בחלק גדול מהשירים לא מצוינת דינמיקה במקור. במקומות שהדינמיקה מצוינת, בדרך כלל יש שינוי בין המקור לביצוע (כמו למשל השיר "גילו הגלילים": במקור מצוין מצו פורטה והוא מושר כולו בפורטיסימו, או השיר "אצל חיפה יש כרמל": במקור מצוין פיאנו והוא מושר כולו בפורטה).

מבחינת המלודיה, לרוב השירים בכל הקבוצות מנעד גדול של אוקטבה ומעלה ומלודיה האופיינית למורשת השירה המערב אירופאית: הרבה מהמנגינות מורכבות מצלילי הדרגות המרכזיות בסולם (טרצה, קורטה, קוינטה וסקסטה), משהיות על צלילים מרכזיים אלה ומ"קפיצות" אל צלילים מרכזיים אלה. בחלק גדול מהשירים, המנגינה מתחילה בתנועה מלודית עולה.

מבחינת הצורה הכללית של הטקסט, בכל השירים ישנה הקבלה בין שורה טקסטואלית לפראזה מוסיקלית. **מבחינת חריזה**, אפשר להבחין בקוים אופייניים בקבוצות "השירים ביידיש" ו"השירים הרוסיים" בהם ישנה חריזה מוגברת בחלקים הפנימיים. בקבוצות אלה מושרים חלק מהשירים בשפת המקור (יידיש ורוסית) וחלק מתורגמים לעברית. בשאר הקבוצות מושרים כל השירים בעברית. **מבחינת תוכן הטקסטים**, חולקו השירים לנושאים אלה:

1. **נוסטלגיה** - שירים שעוסקים בנוף ובחיים בגולה - סך הכל 28 שירים.
2. **אמונה באל** - שירים מהתפילה או מקורות אחרים מהיהדות - סך הכל 17 שירים.
3. **הווי חיים חלוצי** - שירים שעוסקים בחיי היום-יום של החלוצים בהכשרה ובארץ, רובם בראי ההומור - סך הכל 12 שירים.
4. **אהבת הארץ** - שירים המבטאים את האהבה לארץ דרך געגועים, תאורי נוף ועוד - סך הכל 59 שירים.
5. **בניין הארץ** - שירים העוסקים בשמחת היצירה ובהגשמת החיים בארץ בעיקר על ידי אידיאליזציה של העבודה: כבוש העבודה, עבודת הבניין, עבודת האדמה, שירי רועים ועוד - סך הכל 79 שירים.
6. **טקסטים תנכיים** - שירים המבוססים על פסוקים מהתנ"ך ולהם זיקה לחידוש החיים בארץ - סך הכל 28 שירים.
7. **אהבה** - סך הכל 19 שירים, חלקם מהגולה (ביידיש וברוסית), וחלקם נכתבו בארץ.

8. רגשות שמחה - סך הכל 40 שירים.

9. רגשות עצב - סך הכל 10 שירים.

10. ניגונים ללא מלים - סך הכל 17.

נושאים 1-2 הם בדרך כלל שירים שנלמדו בארצות המוצא בתקופת הילדות והנעורים ויחד עם הניגונים החסידיים הם מהווים כ- 20% מכלל הרפרטואר השירים. נושאים 3-6 מייצגים את החיים החדשים בארץ והם מהווים כ- 57.7% מכלל הרפרטואר. נושאים 7-9 עוסקים בביטוי רגשות והם מהווים כ- 22.3% מכלל הרפרטואר.

מבלת חלוקת השירים לפי תוכן הטקסטים

שם הקבוצה	1 נוסט לגיה	2 אמנה באל	3 חיים חלוצי	4 אהבת הארץ	5 בניין הארץ	6 טקסט תנכי	7 אהבה	8 שמחה	9 עצב	10 ללא מלים	מס' שירים
1. "חסידיים"	-	15	-	-	-	3	-	3	-	11	32
2. "ידיים"	11	-	2	2	-	-	5	4	2	1	27
3. "רוסיים"	5	-	1	1	2	-	4	5	1	1	20
4. "חלוצים"	-	-	9	16	21	1	4	2	-	-	53
5. "התקופה"	-	-	-	16	30	6	1	4	-	-	57
6. "י. שרת"	-	-	-	5	8	8	-	-	-	-	21
7. "מקהלה"	4	-	-	3	11	5	1	6	1	-	31
8. "שמחים"	-	2	-	3	4	1	-	16	-	3	29
9. "שקטים"	8	-	-	13	3	4	4	-	6	1	39
סה"כ שירים	28	17	12	59	79	28	19	40	10	17	309

מבחינת היחס בין המוסיקה לטקסט, רוב השירים הם סילאביים ורק לעתים רחוקות יש מליסמות (בעיקר בשירים האיטיים). על פי ביצוע השירים על ידי המידענים ועל פי הראיונות שערכתי עמם, ברור כי לטקסטים משמעות גדולה מאד בעיניהם. בעת הקלטת השירים, לרוב המידענים מהדור הראשון היה צורך להסביר את מילות השירים שלא הושרו בשפה העברית (היידיים והרוסיים). ניכר היה, בעת השירה, שהם זוכרים את השירים בעיקר על פי הטקסטים שלהם. היו פעמים שעצרו את השירה כדי להיזכר במלים. אחדים מהם הציעו לסווג את הרפרטואר כולו על פי נושאי הטקסטים (נוף ילדות, נוף הארץ, עבודה, אהבה וכו').

2. סיכום הניתוח על פי הביצוע המוסיקלי של המידענים

בחלק זה אסכם תופעות אופייניות שמצאתי בניתוח ביצוע השירים.

מבחינת הצורה המוסיקלית:

- חזרה על פראזה אחרונה בשירים ברוב הקבוצות.
- קיצור בחלקי שירים, בעיקר בשירים בעלי מספר פראזות גדול יותר (כמו למשל קיצור הקדמה בשיר "הבו לבנים" מקבוצת "שירי התקופה", או השמטת הקודה בשיר "הט און" מקבוצת "שירי מקהלה").
- חיבור שירים או הוספת חלקים התואמים מבחינת המרכיבים המוסיקליים. תופעה זו אופיינית יותר לשירים בעלי מפעם מהיר (כמו למשל חיבור שני השירים "לא נותקה עוד השלשלת" ו"אט אזוי נייט א שניידר" לשיר אחד בקבוצת "השירים השמחים").

מבחינת המפעם:

- רובם של השירים במפעם בינוני עד מהיר. חלק מהשירים (כ - 17% מכלל הרפרטואר) מאופיינים על ידי מפעם המארש.
- כ - 10% מהשירים מתחילים במפעם איטי יותר ומתפתחים למפעם מהיר יותר. גם בחלק גדול מהשירים המהירים, ישנה האצה לקראת המשך השיר.
- האטות ופרמטות בשירים האיטיים.
- האטה לקראת הסיום בחלק גדול מהשירים.
- הקשת המפעם בעזרת הידיים על השולחנות ומחיאות כף בשירים המהירים יותר.

מבחינת המקצב:

- הארכת הפעמה השניה בתבה (שהיא בדרך כלל הצליל הגבוה ביותר בתיבה). תופעה זו אופיינית יותר לקבוצות "השירים בידיש", "השירים הרוסיים" ו"השירים השקטים".
- "פישוט" תבניות מקצביות-מלודיות בחלק גדול מהשירים (כמעט בכל השירים המהירים).
- שינוי המקצב מיחידות שוות למנוקדות (כמו למשל בשיר "על ההר הרם" מקבוצת "השירים בידיש").

- הוספת קריאות סינקופיות בעיקר בשירים המהירים אבל גם בחלק מהשירים האיטיים (כמו למשל ב"ניגון חסידי מס' 4" שנותח לעיל).

מבחינת המבנה המודאלי:

- הדגשת האקורדיקה (בעיקר את הטרצה המינורית) בעת ביצוע השיר (כמו למשל בשיר "על ההר הרם" מקבוצת "השירים היידיים").
- "פישוט" המודאליות על ידי "טשטוש" הגוון המודאלי של השיר (כמו למשל בשיר "עמק עמק עבודה" מקבוצת "השירים השמחים", שבו ישנה גם הוספת "שטאנק" מלודי קדנציאלי האופייני לניגונים חסידיים).

מבחינת ההרמוניה:

- "המצאת קולות", בדרך כלל טרצות מקבילות בעיקר בשירים בעלי מפעם איטי (כמו למשל בשיר "צלצלו צלצלו" מקבוצת "השירים השקטים").
- ביצוע רב קולי מדויק יותר בקבוצות "שירי מקהלה וקנונים" ו"שירי יהודה שרת".

מבחינת המלודיה:

- הוספת "קישוטים מלודיים" על צלילים מודגשים: א. "גליסנדו" בחצי טון. ב. קישוט "קנייטש". תופעה זו אופיינית לקבוצות "השירים והניגונים החסידיים", "השירים ביידיש", "השירים הרוסיים", "השירים החלוציים" ו"השירים האיטיים".
- "פישוט" תבניות מקצביות-מלודיות על ידי: א. המנעות מצלילים "זרים למודוס". ב. נטייה לחזרות על תבניות מלודיות-מקצביות. ג. "פישוט" תבניות מלודיות-מקצביות מורכבות. תופעה זו אופיינית לכל קבוצות השירים אך שכיחה יותר בשירים בעלי המפעם המהיר. חשוב לציין ש"בשירי יהודה שרת" וב"שירי המקהלה" ישנה יותר הקפדה על ביצוע טקסטואלי-מוסיקלי כפי שמופיע במקור בדפוס.
- חזרה על תבניות מלודיות-מקצביות המבוססות על מהלכי התקדמות בסקונדות תוך הבלטת צלילי הסולם (טרצה קוינטה קוורטה) במקומות מטריים מודגשים (כמו למשל בשיר "עמק עמק עבודה" מקבוצת "השירים השמחים").

- "קפיצות" מלודיות במקומות מטריים מודגשים (כמו למשל בשיר "הבו לבנים" מקבוצת "שירי התקופה").

מבחינת הדינמיקה:

- עוצמה חזקה בשירים המהירים לעומת עוצמה שקטה יחסית בשירים האיטיים.
- קרשנדו בצלילים עולים לעומת דימינואנדו בצלילים יורדים. תופעה זו אופיינית יותר לשירים האיטיים.
- בשירים בעלי המפעם המתחלף, בדרך כלל ההתחלה איטית ושקטה ובהמשך בעת ההאצה (accelerando) מתבצע קרשנדו עד לעוצמה חזקה מאד (כמו למשל בשיר החסידי "וביום השבת").
- בשירים בעלי המפעם המהיר - בדרך כלל ישנה האצה והגברת העוצמה עד להתלהבות והסחפות (כמו למשל בשיר "עמק עמק עבודה").
- שירה בעוצמה חזקה יותר מהכתוב בדפוס (כולל שירי קבוצת "השירים השקטים").

מבחינת הטקסטים:

- שירת חלק מהשירים היידיים והרוסיים בשפת המקור על ידי הדור הראשון (כולל צורך בתרגום מילולי לעברית והסבר המשמעות בעת הקלטת השירים). הדור השני זוכר בעיקר מלים מרכזיות (כמו למשל "אוצי צ'ורניה" ברוסית או "אויפן פריפציק" ביידיש).
- טקסטים בעלי משמעות פסימית מושרים בעליזות ואף בשמחה (כמו למשל בשירים "חבריה חבריה" ו"קדרו פני השמים").
- הוספת הברות ללא משמעות (כמו "הי" ו"הו") במקומות של שתיקה (כמו למשל ב"ניגון החסידי מס' 4").
- צעקות המלים במקום שירה בחלק גדול מהשירים המהירים.
- מאמץ לשירה סילאבית מדויקת ברוב השירים (כולל קיצור מליסמות), המדגישה את הטקסט (בעיקר העברי).
- "פישוט" הטקסט על ידי: א. קיצור משפטים (בעיקר בשירים המהירים). ב. מלמול מלים לא מובנות (כמו למשל בשיר "הבו לבנים").

מבחינת סדר שירת השירים:

כפי שסקרתי בפרק ד' סעיף 3, הושרו השירים מסביב לשולחנות מרכזיים לפי סדר קבוע: התחלה עם "שירים שקטים", בדרך כלל "ניגונים ושירים חסידיים" עד להתלהבות בסיום תוך קימה והתפרצות הריקודים סביב השולחנות. אווירה חברתית זו נוצרה בעיקר על ידי רפרטואר השירים והיא שונה מחברות אחרות (ראה למשל, אצל התימנים במאמרו של **שרביט** [1987] שם סיום האירוע הוא ברגיעה ובשקט) משום שהיא משקפת מטרה אחרת.

ז. דיון וסיכום

1. הפונקציונאליות של בחירת הרפרטואר

כפי שראינו בפרקים הקודמים, גיבש לעצמו דור המייסדים של קבוץ יגור רפרטואר לשירה בציבור ספונטנית, בתהליך שנסקר בפרק ד' סעיף 3. הרפרטואר כולל שירים וניגונים בעלי סגנונות שונים האופייניים כולם, מבחינת הרכיבים המוסיקליים שלהם, לתרבות המוסיקלית של מזרח אירופה, משם הגיעו רוב חברי הקיבוץ. הם בחרו לשיר שירים וניגונים אלה, מתוך כלל השירים שידעו והכירו, כפי שאמר לי אחד המידענים: "שרנו את מה שידענו ואהבנו." את הרפרטואר הנבחר הזה, ניתן לחלק לשני מקורות:

א. שירים וניגונים שנלמדו בגולה (כ - 43% מכלל הרפרטואר), המייצגים את המורשת התרבותית ממזרח אירופה וכוללים:

1. שירים וניגונים חסידיים ממזרח אירופה שחלקם הגדול, לפי דברי המידענים, הושר עוד בבית ההורים.
2. שירי עם בידיש שגם הם, על פי המידענים, בחלקם הגדול הושרו בבית ההורים והם משקפים מבחינה טקסטואלית-מוסיקלית את נוף הילדות והווי החיים בגולה.
3. שירי עם רוסיים, גם הם משקפים מבחינה טקסטואלית-מוסיקלית את נוף הילדות והווי החיים בגולה.
4. שירים בנושא ארץ ישראל ("שירי חלוצים" על פי מינוח המידענים), שרובם נכתבו בארץ אך נלמדו בגולה ושיקפו, בעיקר מבחינת הטקסט, את הגעגועים לארץ, הווי החיים החלוצי, קשייהם ותקוותיהם.

ב. שירים וניגונים שנלמדו ביגור (כ - 57% מכלל הרפרטואר) וכוללים שני מקורות:

1. שירים שהופצו ביגור בצורה "לא-ממוסדת" כגון: רדיו, קבוצות שיצאו לעבודה במקומות אחרים בארץ ועוד.
2. שירים וניגונים שיהודה שרת לימד במכוון במסגרת ארגון הטקסים והמסכות ולהם כמה מקורות:

- שירים וניגונים, שחברו על ידי מלחינים שחיו באותה תקופה בארץ (כולל שירי שרת עצמו והם בדרך כלל השירים הפחות מורכבים מבחינה מוסיקלית-טקסטואלית, בהם שותף הציבור).
- שירים וניגונים מהרפרטואר הקלאסי של מערב אירופה, חלקם מתורגמים לעברית וחלקם עם התאמת טקסטים בעברית על ידי שרת עצמו או על ידי משוררים בני התקופה.

מבחינת הטקסטים ניתן לסווג את רפרטואר השירים לשלוש קבוצות:

1. שירים ביידיש, רוסית ועברית, המבטאים את החיים בגולה: חיי היום-יום, נוף ילדות ובית ההורים, אמונה באל וניגונים ללא מלים בסגנון חסידי. קבוצה זו כוללת 62 שירים המהווים כ- 20% מכלל הרפרטואר.
 2. שירים ביידיש, רוסית ועברית, המבטאים רגשות: אהבה, שמחה ועצב. קבוצה זו כוללת 69 שירים המהווים כ- 22.3% מכלל הרפרטואר.
 3. שירים בעברית בלבד, המבטאים את החיים בארץ: הווי חיים חלוצי, אהבת הארץ, בניין הארץ, עבודה וטקסטים תנכיים המבטאים את הקשר לארץ. זוהי הקבוצה הגדולה ביותר והיא כוללת 178 שירים המהווים כ- 57.7% מכלל השירים ברפרטואר.
- חלק גדול מהנושאים הטקסטואליים משקף אם כן, את התהליך ההיסטורי של דור המייסדים ביגור, כאשר החלק הארי של השירים עוסק בתקופת החיים בקבוץ.
- רגב** (1990), כותב כי התמלילים של השירים בתקופה שלפני קום המדינה (וגם לאחר מכן), "ביטאו את המציאות החברתית הנוצרת על ידי הציונות... בעיקר נושאים הקשורים לנופי הארץ וההתיישבות הכפרית." (**שם**, עמ' 82). ואכן, ברפרטואר השירה בציבור הספונטנית ביגור שולט נושא זה. השירה, אם כן, משמשת כמכשיר לביטוי הווי החיים, המבוסס מבחינה אידיאולוגית על החוויה של החברה השיתופית.
- מבחינת השפה, התרחש תהליך של מעבר הדרגתי משירה ביידיש ורוסית לשירה בעברית. במשך הזמן הועדפו יותר ויותר הטקסטים העבריים, כאמצעי לגיבוש חוויה משותפת וחדשה שתגשר על השוני במוצא החברים ותהווה שינוי, לעומת החוויה הגלותית.
- מבחינה מוסיקלית** סוכם הרפרטואר על פי הרכיבים הבאים:

הצורה המוסיקלית: רוב השירים הם בעלי מבנה של 1-4 פראזות (בדרך כלל שני בתים או בית ופזמון). המבניות הפשוטה יחסית והסימטריה של הפראזות, תרמה כנראה באופן משמעותי להרגשת היחד. מבנה כזה יכול להקל על זכירת השירים וקלות ביצועם.

המשקל: רוב השירים הם בעלי משקל זוגי. תופעה זו תורמת גם היא לתחושת היחד.

המפעם: רוב השירים מבוצעים במפעם בינוני עד מהיר. בכך ניתן ביטוי לחיוניות ושמחת החיים של האנשים הצעירים ולעידודם. חלק גדול מהשירים מאופיינים על ידי מפעם מארש המחזק אף הוא את תחושת היחד (הקיבוצי והלאומי), כפי שכותב **הירשפלד** (1998):

“המארש הישראלי המושר הוא הז'אנר המזוהה יותר מכל עם חוד החנית של האידיאולוגיה הציונית המעשית מאז 'שאו ציונה', 'למתנדבים בעם' ו'תחזקנה' ועד המארשים של שני המומחים בתחום זה בשנות השלושים והארבעים: מדדכי זעירא שהביא עמו את מסורת המארש הרוסי ה'מהפכני' ('אנו נושאים לפידים' ו'שיר הלגיונות' של אורלנד, 'על גבעות שייך אברך' של פן, 'דרך, דרך נתיבה' של אלתרמן) ודניאל סמבורסקי בעל המארשים הפרוסיים ('בהרים כבר השמש מלהטת', 'זמר הפלוגות' ו'שיר העמק' של אלתרמן, 'שיר המתנדבים' של שטרן ועוד).” (שם, עמ' 21)

המקצב: בחלק גדול מהשירים תבניות פשוטות יחסית הנותנות מצד אחד ביטוי לאחידות וליחד ומצד שני משקפות את המורשת התרבותית של החברים.

המודאליות: רוב השירים הם במינור. רכיב זה מהווה ביטוי למורשת המזרח אירופאית (ראה למשל אצל **סטוצ'בסקי** [1945], **רון** [1993] ואחרים). לחלק מהשירים והניגונים מהלכים מודאליים ממורשת הרפרטואר החסידי ממזרח אירופה (“שטייגרים” שונים).

חלק מ"שירי התקופה" (כולל "שירי יהודה שרת") מאופיינים על ידי מודוסים שונים. תופעה זו מסבירים **באייר** (1968), **שמואלי** (1968) ואחרים, כרצון לחקות את הסולמות (המקאמאת) המזרחיים, שהובנו ב"אוזן האירופית" של מלחיני התקופה כסולם מינורי או כמודוסים. כלומר, ישנו כאן נסיון מוסיקלי לפתוח "דף חדש" שיענה על הצרכים בשילוב התרבותי-מוסיקלי במרחב המזרח תיכוני.

ההרמוניה: המהלכים בדרך כלל מתחילים ומסתיימים בטוניקה וההרמוניות אינן מורכבות. בשירים בהם מופיעים מספר קולות, המספר הנפוץ הוא שניים (פה ושם גם שלושה וארבעה קולות). שוב - ביטוי לאחידות וחיזוק תחושת היחד.

המלודיה: לרוב השירים מלודיה האופיינית למורשת המזרח אירופאית. לחלק גדול מהשירים מנגינה הפותחת בתנועה מלודית עולה. **אלירם** (1995), אכן קובעת כי רובם המכריע של השירים שנכתבו בארץ מתחילת ההתישבות ועד לשנת 1963, נפתחים בתנועה מלודית כלפי מעלה ולרובם מנגינה בעלת שיפוע עולה. אלירם מעלה השערה, שניתן ליחס זאת (במונחים סמיוטיים) לתקופה בה נכתבו השירים: "תקופה בה שררה בארץ תנופה של התחדשות, בניה ופיתוח, כלומר צעידה קדימה, ודבר זה מצא את ביטויו גם מבחינה מלודית" (**שם**, עמ' 82).

הירשפלד (1997), לעומת זאת, מייחס את השיפוע העולה כזיקה למלים ולרעיונות לסמלים היסודיים ביותר של המוסיקה המערבית:

"העדפת הגבוה כ'עליון' (sopra) הנישא מנגד לנמוך ה'ארצי', הבסיס (basso) עוברת כחוט השני מאז ועד היום, למן מזמורי הכנסייה הרנסאנסיים ועד 'לוסי בשמים של יהלומים' של 'החיפושיות'. מלודיה 'עולה' מסמנת התרוממות, כמו מנגינת 'השמש העולה' ברבעייה המפורסמת של היידן." (**שם**, עמ' 3).

גישות אלה, מחזקות את קביעתי, שהרכיב המלודי ברפרטואר השירי משקף בראש ובראשונה את המורשת התרבותית המזרח אירופאית של קבוצת המייסדים בקבוץ יגור. מורשת זו מתבטאת גם בחלק גדול מהשירים שנכתבו באותה תקופה. אמנם, נמצאו פה ושם אלמנטים מלודיים המשקפים את התקופה עצמה כמו למשל, חזרה קצבית ארוכה יחסית על הצלילים הראשונים במספר שירים העוסקים מבחינה טקסטואלית בעבודת בניין הארץ (ראה למשל, בשירים "הבו לבנים" ו"אם תרצו"), או תנועה מלודית "גלית" במספר שירים העוסקים מבחינה טקסטואלית בנושא צעידת הגמלים (ראה למשל, בשירים "גמל גמלי" ו"ימין ושמאל"). אבל גם בשירים אלה, התנועה המלודית בעלת שיפוע עולה, כמו ברוב השירים.

היחס בין הטקסט למוסיקה: מצאתי כי הרפרטואר שנבחר על ידי דור המייסדים משקף גם בטקסט וגם במוסיקה, הן את שמירת המורשת התרבותית והן את הווי החיים המתחדש ביגור. גישה זו מחזק המלחין **ש. פוטטולסקי** (1953), חבר קבוץ עין-חרוד (שחלק משיריו מופיע ברפרטואר השירי במחקר זה):

"אביע את דעתי בקיצור, על השיר הארץ-ישראלי החדש. שרשו צריך להיות נעוץ, לדעתי, בשיר העממי היהודי של אחת מארצות הגולה,

בה נמצא קיבוץ יהודי גדול מושרש בה משך כמה דורות. אחת היא אם זו גלות פולין או גלות תימן... אולם כאן בארץ צריך להלבישו מחלצות חדשות, מותאם לדופק החיים החדש ולהווי המתחדש. צריך להוסיף לו את דרך הביטוי של חדות היצירה וכאבה של ימי בראשית אלה. " (שם, עמ' 8).

מכל האמור לעיל ניתן להסיק, כי רפרטואר השירה הספונטנית של דור המייסדים ביגור משקף מבחינה טקסטואלית-מוסיקלית שלוש פונקציות בחיי האנשים:

1. מכשיר לביטוי המורשת התרבותית ממזרח אירופה.
2. מכשיר לביטוי רגשות, בעיקר שמחת היצירה, עידוד והתפרקות.
3. מכשיר לביטוי תחושת היחד והצדקת החיים החדשים בקבוץ.

2. הפונקציונאליות של ביצוע השירים

בעת השירה בציבור בחדר האוכל ביגור שרו את "השירים הספונטניים" בקבוצות. המידענים חילקו את הקבוצות הללו, לפי סדר שהיה לדעתם די קבוע: השירים הפותחים היו בדרך כלל בסגנון שקט. בהמשך האירוע, בוצעו השירים בקבוצות, על פי סגנונם המוסיקלי או הטקסטואלי, כגון: קבוצת "שירי חלוצים", לאחריהם "שירים רוסיים", לאחריהם "שירי התקופה", כשהמגמה היא בחירה בשירים בעלי עוצמה ומהירות גדלים והולכים. כשהקצב היה גובר, היו מדגישים עובדה זו על ידי הקשות קצביות של הידיים על השולחן. בהמשך הערב, כדי לגוון או לנוח, עברו שוב לקבוצת שירים מתונה יותר, כגון: "שירים שקטים", אבל סיומו של הערב היה תמיד בביצוע שירים בהתלהבות גדולה עד לפריצת ריקוד ה"הורה". התופעות הטקסטואליות-מוסיקליות שמצאתי בבדיקת ביצוע השירים, מסבירות את הפונקציונאליות של הדינמיקה הזאת:

א. תופעות של חיזוק תחושת היחד על ידי: עצם השירה בצוותא; "פישוט" המרכיבים המוסיקליים-טקסטואליים; שירת השירים, בעיקר המהירים יותר, ב"מחרוזות" ללא הפסקה בין שיר לשיר - תופעה המאפשרת לכולם להצטרף לשיר הבא ללא "בעית" מציאת הסולם הנכון;

שירה בטרחות מקבילות - תופעה, שלפי דברי המידענים גרמה גם לתחושת גאווה ("אנחנו מסוגלים לשיר בקולות ולהמציא קולות"); שירת שירי לכת בעלי מפעם אחיד ועוד. חלק מהמידענים מדור המייסדים ביטאו, בראיונות שערכתי עמם, את תחושתם לגבי תרומתה המשמעותית של השירה בציבור הספונטנית לחיזוק הקשר ביניהם ולהרגשת היחד. אביא כאן דברים שאמרה לי אחת מהם:

"השירה בציבור יצרה קומוניקציה. כשבאנו, החלוצים הראשונים, לא הייתה שפה משותפת, נוצרה שפת הניגון. זה תרם לקשר שלנו אחד לשני כי היה מאד נעים להיות ביחד. זה נתן לנו גם גאווה יחידה. השירים הדביקו אותנו בהתלהבות, חיממו את הלב ונתנו המון כח. אי אפשר היה להפסיק את זה." (24.22.97)

ראוי לציין גם, כי מחקרים פסיכולוגיים קובעים, שהשירה בציבור מחזקת תקשורת לא מילולית ואמון בינאישי (ראה למשל אצל **נורדוף** [Nordof, 1973], **אלווין** [Alvin, 1975] ואחרים). גם בתחום מחקר השיר העממי הישראלי ישנם חיזוקים בנושא זה, כמו למשל **זמורה-רול** (1963), הקובעת כי שיר העם הישראלי משקף ומבטא את רגשותיו של העם והופך את היחידים בתוכו לקהילה חברתית מגובשת. **סטוצ'בסקי** (1945) הכותב כי "אין לך כח, שיהא יותר מסוגל מן השיר העממי לקרב את הלבבות וללכד את היחידים הרחוקים והנבדלים ביותר לציבור מאוחד ומלוכד" (שם, עמ' 12). השירה בציבור הספונטנית הייתה, אם כן, מכשיר לליכוד חברתי ולהעצמת תחושת היחד, שהיא אחד המרכיבים הבסיסיים באידיאולוגיה של הקבוץ. האידיאולוגיה הקיבוצית כוללת גם את האידיאולוגיה הלאומית-ציונית, דהיינו, מימוש החיים בארץ ישראל. השירה בציבור הספונטנית תרמה, כאמור גם לחיזוק הרגש הלאומי. בעת הראיונות, מצאתי אצל חלק מהמידענים, בנוסף לחוברות "ענות" בעריכת יהודה שרת (ראה ברשימה ביבליוגרפית), גם את השירון הערוך על ידי **שנברג** (1935). בהקדמה לשירון הוא כותב דברים איתם הסכימו חלק גדול מהמידענים:

"המוסיקה המושרשת בחיים הרוחניים-מוסריים של העם, תמצא לה דרך יצירה בחדרה אל נפש כל יחיד ותעורר ותחזק על ידי כך את הרגש הלאומי. בין בשירים ורקודים חלוציים ובין בשירי תפילה, בין בנעימות נוגות של הגולה, החודרות עד עומק הלב, ובין בנגונים נלהבים של רקוד חסידי, בכל אלה משתקף רוחו ואפיו המיוחד של עמנו, בכל אלה עצמותנו הלאומית מוצאת לה ביטוי; בשירה ורננה,

בקינה ונהי. וככה נעשית הנגינה למקור של לאומיות יהודית. (שם, עמ' 5)

גם **קופרסמיט** (Coopersmith, 1942), בהקדמה לשירון שערך כותב, שהשירים ששרים "החלוצים המודרניים" בארץ ישראל, מחזקים את אחדות העם היהודי, נותנים השראה לנוער ומחזקים את נפש העם.

ב. תופעות של ביטוי למורשת התרבותית ממזרח אירופה.

1. **שימור המורשת החסידית:** בנוסף לאימוץ השירים והניגונים, שחוברו במפורש על בסיס מוסיקה חסידית, אנו עדים לשינוי חלקים קטנים בשירים בכלל, כדי להתאים את סגנונם לסגנון המוסיקה החסידית, כגון: חזרה על פראזה אחרונה בחלק גדול מהשירים; חיבור שירים או הוספת חלקים התואמים מבחינת המרכיבים המוסיקליים; "טשטוש" הגוון המודאלי וחיזוק המודוס המינורי; הוספת "קישוטים" מלודיים על צלילים מודגשים (כמו ה"קנייטש") ועוד. בנוסף לכך, עצם ההתנהגות של האנשים תוך כדי ביצוע השירה התפרשה גם היא, על ידי המידענים בעצמם, כאנלוגיה לחצר החסידית והרב המנהיג. כך ראינו למשל, את הרמת הידיים כלפי מעלה, את צורת הישיבה סביב השולחן ועוד.

המידען בניק שילה (ראה הערה בעמ' 24), המייצג דעה של חלק מהמידענים, חושב שהשירה היתה תחליף לדת ולאמונה של האנשים (ראה גם אצל **רון** [1993] ו**שפרן** [1996]). לדעתו, חלק מהמורשת אלו הם השירים והניגונים עצמם, אבל חלקה הארי הוא עצם השירה, בדיוק כפי שהחסידים "רתמו" את השירים לשם עבודת האלהים. לקביעה זו אין הסכמה מלאה בין המידענים שראיינתי, אבל כולם הסכימו לכך, שבעת השירה בציבור הספונטנית היו רגעי התעלות הנפש.

2. **מורשת הסגנון הסלבי:** על ידי התחלה איטית ושקטה והאצה במשך השיר עד להתלהבות ושירה בעצמה חזקה; הארכת הפעמה השניה בתיבה, שהיא בדרך כלל הצליל הגבוה ביותר בתיבה; שינוי מקצבי מיחידות שוות למנוקדות; שירה בטרצות מקבילות; דגש על הטרצה המינורית; הוספת "קישוטים" מלודיים (כמו "גליסנדו" בחצי טון לצלילים מודגשים; "קפיצה" בסקסטה והדגשת הצליל הגבוה ב"גליסנדו"; קרשנדו בצלילים עולים ועוד. אלמנטים סגנוניים

אלה מהווים ביטוי לאסתטיקה מזרח אירופית, אותה הביאו המיסדים מארצות המוצא. הסממנים הסגנוניים "הועברו" לדור השני. לשאלתי מדוע שרים בסגנון זה ענו חלק מהמידענים: "כך יותר יפה לשיר". ביטוי זה מחזק את הצורך של האנשים בשימור המורשת התרבותית שלהם.

3. **ביטוי להתרפקות על העבר וגעגועים לבית ההורים:** על ידי עצם שירת "השירים השקטים" שהם גם השירים האיטיים; פרמטות בשירים איטיים; שירה בשפת המקור (יידיש ורוסית) ועוד. תופעות אלה מצביעות גם על ביטוי רגשות עצב, כפי שאמרה לי אחת המידעניות:

"לפעמים היתה עצבות, היו געגועים. לפעמים לא ידעת למה. אלה היו הרגעים השקטים בשירה. היתה גם הרגשת בדידות. את לבד ואת לא יודעת מה לעשות עם החיים שלך..." (ראיון מיום 24.11.97)

מידען אחר חיזק דברים אלה והוסיף:

"כשהגענו הנה היה גם איזה געגוע לשנים עברו, לאורח החיים שעזבנו בעיירה. אורח חיים מיוחד במינו. לא כמו בעיר גדולה. היו הרבה זכרונות טובים. היה גם געגוע לזה. אף פעם באמת לא שכחנו את העיירה. דרך השירים התרפקנו לעבר וזה קשר אותנו גם לתרבות העברית. אבל ברגע ששרנו לא חשבנו מה זה מבטא, זה בא מהקרביים..." (ראיון מיום 24.11.97)

אבי (Ebbby, 1984) מחזק במחקרו דברים אלה. הוא קובע כי שירה וריקוד בציבור מאפשרים שחרור אמוציות מודחקות ומעודדים ביטוי עצמי. צריך לזכור, שמדובר כאן באנשים שמבחינה אידיאולוגית הצהירו על "מחיקת" העבר, כולל בית ההורים. השירה בציבור נתנה פתח (קרוב לודאי באופן בלתי מודע) לצורך חזק מאד של ביטוי רגשות שהודחקו. עניין חשוב זה יכול להוות נושא למחקר בעתיד.

ג. תופעות ביטוי רגשות, התלהבות ושמחת חיים: על ידי עצם שירת "השירים השמחים" וכן העובדה שחלק גדול מהשירים מושרים במפעם בינוני עד מהיר; הקשות על השולחן בשירים המהירים; האצה והגברת העצמה בחלק מהשירים עד לידי התלהבות ואקסטזה; שירה חזקה יותר מהמקור בדפוס (כולל חלק מה"שירים השקטים"); טקסטים פסימיים מושרים בעליזות;

הוספת הברות (בדרך כלל סינקופיות) במקומות של שתיקה; קריאות וצעקות המלים במקום שירה בשירים המהירים; התפרצות הריקוד מתוך השירה ועוד.

ארז (1960), בהקדמה לחוברת של שירי העליה השלישית, כותב כי השירים היו חלק אורגני מהחיים ונתנו פורקן ליחיד ולציבור "בשעת שמחה ובשעת תוגה". השירה בציבור הייתה צורך חיוני לחלוצים "כעין חלק של לחם-חוק". הרגשת היצירה החדשה עוררה את "הרינה והזמר בלב החלוצים" ונתנה ביטוי לגיל הנעורים של רוב העולים - "גיל האומר זמר" (שם, עמ' 2).

אחת המידעניות מדור המייסדים ביטאה תחושה זו במלים אלה:

"העבודה והאווירה היו קשים. היינו חברה סגורה וביקורתית. לא היו הרבה הנאות. היה אסור להיות אגואיסט, לחשוב על הצרכים שלך, להנות מהחיים. השירה והריקודים היו נקודות אור בתוך החיים הקשים של היום-יום. אולי בגלל זה נשארתי ביגור." (ראיון מיום 12.2.97)

ומידענית נוספת, מדור המייסדים התייחסה בדבריה לשמחת היצירה:

"היו דופקים בידיים וזאת הייתה התלהבות מהלב. זה היה עצם החיים ועצם הבנייה של הארץ והאמונה". (ראיון מיום 24.11.97)

מדברים אלה ניתן להסיק שהשירה בציבור הייתה גם מכשיר משמעותי לעידוד רוחם של האנשים, להתלהבות, לביטוי שמחת החיים וכן, לביטוי הסיפוק מחיי היצירה ובניית הארץ ויגור. אין ספק, שהשירה בציבור הספונטנית ענתה על צרכים אמיתיים שלא באו לידי ביטוי בשירה בציבור היזומה על ידי יהודה שרת. בעניין זה, יפה הסיכום שניתן על ידי **בניק שילה** (ראה הערה בעמ' 24):

"אצל יהודה זבוב לא זמזם, לילד היה אסור לבכות. אסור היה לדבר. זה היה כמו 'מעמד הר סיני'. מצד אחד זה יצר התרוממות נפש אבל מצד שני זה לא נתן לאנשים אפשרות להתפרק. יהודה היה 'השליט' והם (דור המייסדים - ל.מ.) שתפו איתו פעולה בכל ההכנות. הלכה והצטברה התרוממות רוח והיה צורך לכל אחד ואחד להתבטא. ההתבטאות הזאת התפרצה דרך השירה הספונטנית. זה היה כלי שהם הכירו עוד מהבית. יהודה טיפח אותו והעצים אותו אבל ללא ספונטניות. הספונטניות הייתה אותנטית ואמיתית. היא אפשרה השתתפות פעילה ממש. השירה הספונטנית הייתה גם בביטוי גשמי ופיזי. לא שירת מקהלה או ציבור 'מכופתר'. היו צעקות, היו מחיאות כפיים ודפיקות ידיים על השולחן. הגוף השתתף. את ההבעה הזאת הביאו איתם מהבית. לא המציאו שום דבר חדש. הריטואל של השירה בציבור היה חלק מההוויה שלהם מההתחלה. זו הייתה שפה ישנה

ומוכרת ולכן ניתן היה להשתמש בה בטבעיות ובקלות. ללא החלק השני של השירה הספונטנית היו יוצאים הביתה בהרגשה לא שלמה. בשמחה לא עד הסוף. (ראיון מיום 12.3.98)

סיכום

דור המייסדים שהתיישב ביגור בראשית דרכו של הקבוץ שם לו למטרה ליצור חברה חדשה. **אבן-זוהר** (1980) כותב שכדי לזנוח את תרבות ארץ המוצא שלהם, היה על החלוצים "להמציא" תרבות חדשה שמטרתה "להעמיד מערכת תחליפית לתרבות המוצא, התרבות היהודית של מזרח אירופה", שנתפסה "כתרבות שוקעת, שלילית, שיש להפטר עד כמה שאפשר מרבים מרכיביה" (שם, עמ' 172).

יהודה שרת היה הגורם המשמעותי ביותר ביצירה ובגיבוש "התרבות החדשה" ביגור. מסורת זו נשמרת עד היום. עבודתו של שרת הייתה כמעט ליצור "יש מאין" או לפתוח "דף חדש". לעומת זאת, השירה בציבור הספונטנית, הייתה ההיפוך של המתוכנן, הבנוי והיזום. זה היה מכשיר שיצרו החברים באופן טבעי, משום שהתרבות "המוכתבת" לא ענתה על כל צרכיהם. היא לא נתנה להם אפשרות להתפרק ולהביע את רגשותיהם האמיתיים. השירה בציבור הספונטנית גובשה למסורת עצמאית הניזונה והמזינה את המסורת "הממסדית". אלא שמסורת זו, בניגוד למסורת המוכתבת, לא פתחה "דף חדש". מחקר זה מראה שמסורת השירה בציבור הספונטנית ביגור החלה עוד בגולה בבית המשפחה של דור המייסדים. סגנון הביטוי הזה היה מוכר להם עוד מילדותם והם גיבשו אותו ומיסדו אותו למסורת שנמשכה שנים רבות. אוכלוסיית דור המייסדים של קבוץ יגור מהווה דוגמא מובהקת לנתק מודע מן העבר ובמקביל, ליצירת קשר רגשי חזק אליו, שבא לביטוי דרך השירה בציבור. המסקנה המתבקשת היא, שהשירה בציבור הספונטנית היא בעלת כוח אדיר לחשוף את הצרכים האמיתיים שבאדם, כפי שאמר לי אחד המידענים הותיקים:

"השירה בציבור נתנה בעצם הכל. היא מילאה חסר גדול בחיים. היו בה נוסטלגיה, חוויה אמנותית, ביטוי לחיים שלנו, שמחת חיים, עצב, חלק אידיאולוגי וגם קשר אחד לשני. השירה בציבור היתה כמו דגל לחיים שלנו." (ראיון מיום 1.12.96)

מסקנות המחקר מראות, שהרפרטואר השירי שגובש על ידי דור המייסדים ביגור, ענה הן מבחינת הטקסט והן מבחינת המוסיקה על שלושה צרכים בסיסיים של החברה: 1. הרצון להתרפק על העבר. 2. הצורך בהתלהבות, עידוד וביטוי רגשות השמחה. 3. חיזוק תחושת היחד. ביצוע רפרטואר זה על ידי המידענים ואופן שירתם הראה את השינויים שחלו בביצוע השירים לעומת המקור בדפוס. שינויים אלו ענו באופן עוד יותר משמעותי על שלושת הצרכים הבסיסיים הנ"ל והם מסבירים כיצד יצרו האנשים מכשיר לביטוי רגשותיהם, לדרבון ועידוד חייהם ולהצדקת מערכת חיים חדשה זו.

הייחודיות של קבוץ יגור, שיצרה אצל החברים תחושה של "גאוות יחידה", הייתה בשילוב בין אישיותו הכריזמטית ונותנת השראה למחויבות ולאחריות של יהודה שרת, עם התרבות העממית המזרח אירופאית של דור המייסדים ובראשם "מובילי השירה" בשירה בציבור הספונטנית. שרת תרם להעמקת הידע המוסיקלי, להעשרת הרפרטואר השירי ולתחושת השמחה, הגאווה והסיפוק כתוצאה מהצלחת החגים והאירועים השונים שגיבש ועיצב ביגור. אלא שביטוי ספונטני זה של שמחה, העלה גם את הרגשות האמיתיים, את הגעגועים ואת התרבות שאמורה הייתה "להימחק". מבחינה זו, השירה בציבור הספונטנית החלה אולי כמכשיר לגיטימי ומוכר לביטוי געגועים אלה (בניגוד לאידיאולוגיה המוצהרת, שדגלה בהמצאת תרבות חדשה וטיפחה את הרצון לשכוח ולמחוק את תרבות העבר) אבל התגבשה במשך השנים למכשיר שהצדיק את כלל החיים החדשים ביגור.

מעניין יהיה לחקור תהליכים דומים בקיבוצים אחרים, ובארץ בכלל, וכן לבדוק מה קרה בקיבוץ יגור עצמו אחרי שנות הארבעים ועד לימינו אנו.

ביבליוגרפיה

- אבן-זוהר, א. (1980). "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ-ישראל", 1948-1882. קתדרה, 16, עמ' 165-189.
- אדל, י. (1946). השיר הארץ-ישראלי. תל-אביב: המרכז לתרבות.
- אדל, י. מלצר, ש. סטוציבסקי, י. ושטוק ד. (ע.). (1945). זמר עם: קובץ פולקלורה מוסיקלית יהודית. תל-אביב: מ.ניומן.
- אורלנד, י. (1988). "חברי מרדכי זעירא". מוסיקה, 12, עמ' 16-19.
- אייזנשטדט, ש. נ. (1967). החברה הישראלית: רקע, התפתחות ובעיות. ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית.
- אלירם, ט. (1995). שירי ארץ-ישראל: היווצרותו ומשמעותו של רפרטואר מוסיקלי פופולארי בסוף המאה ה-20. עבודת M.A., רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן.
- אנשל, ע. (1984). השפעת השירה בציבור לעומת הקשבה למוסיקה, על אמון בינאישי ושיתוף פעולה: הקשר בין פעילות ומוסיקה. עבודת M.A., רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן.
- ארוז, י. (1960). "שירי העלייה השלישית". בתוך: שלמה קפלן (ע.). שירי העלייה השלישית. תל-אביב: מרכז לתרבות וחינוך, עמ' 1-3.
- באיאר, ב. (1968). "התהוותו של 'מקאס' בשיר הישראלי". בתוך: מיכל זמורה (ע.). יסודות מזרחיים ומערביים במוסיקה בישראל. תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, עמ' 74-84.
- בן-יהודה, נ. (1990). אוטוביוגרפיה בשיר ובזמר. ירושלים: כתר.
- בן-פורת, ז. (1989). "הדינאמיקה של מערכת הפזמון בישראל". בתוך: זיוה בן-פורת (ע.). ליריקה ולחית. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 67-75.
- בנארי, נ. (1947). "טקס הבאת הבכורים". בתוך: נ. נסימוב (ע.). בכורים: קובץ שירים לקול יחיד ומקהלה. תל-אביב: המרכז לתרבות, עמ' 3-6.

בר-דוד, ר. (1990). "שירי הזמר של ידידיה אדמון-גורוכוב". הארכיון למוסיקה ישראלית - תיעוד ומחקר: חוברת מחקר. אוניברסיטת תל-אביב, הפקולטה לאמנויות, החוג למוסיקולוגיה, מס' 3, עמ' 23-2.

בר-עם, ב. (1973). "בנימין בר-עם מראיין את ידידיה אדמון". עיונים במוסיקה, ב', עמ' 18-23.

ברייט-רוזנגרטן, א. (1987). מקומה של המוסיקה בקבוץ שפיים כדגם בחברה הקבוצית. עבודת M.A., רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן.

ברלוביץ, י. (1996). להמציא ארץ, להמציא עם. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

ברסלב, מ. (1961). ציוני דרך בקבוץ המאוחד. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

גלוזמן, י. (1989). "חמישים שנות שיר: מגמות יסוד בלחן הישראלי 1930-1980". בתוך: זיוה בן-פורת (ע.). ליריקה ולהיט. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 99-109.

גפן, מ. (1970). "ההווי החלוצי באספקלריה של הזמר". בדרך, ה', אפריל, עמ' 118-141.

----- (1986). מתחת לעריסה עומדת גדיה (בנתיבי הזמר היהודי): מסות ומחקרים. תל-אביב: ספרית הפועלים.

דור, י. (1988). נעמי שמר: לברוח מהבנאלי. מוסיקה, 12, עמ' 57-60.

דן, ת. (ע.). (1978). ספר קלוסובה. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

היידו, א. ומזור, י. (1988). "מבוא". בתוך: א. היידו וי. מזור (ע.). אוצר החסידות: 101 ניגונים. ירושלים: רננות - המכון למוסיקה יהודית, עמ' י-י"ד.

הירשברג, י. ואדלר, א. (ע.). (1987). אידיאולוגיה ולחצים אידיאולוגיים בחיי המוסיקה בישוב. בתקופת המנדט: לקט מקורות מתוך העיתונות העברית. ירושלים: האוניברסיטה העברית, הפקולטה למדעי הרוח, החוג למוסיקולוגיה.

הירשפלד, א. (8-1997). "על השיר הישראלי". בתוך: בני ציפר (ע.). עיתון הארץ: מוסף תרבות וספרות, (מאמר בשלושה חלקים). 19 בדצמבר, עמ' 1ד, 26 בדצמבר, עמ' 2ד, 2 בינואר, עמ' 1ד - ד.2.

- הכהן, א. (1981). "נפש לדוד". בתוך: גיל אלדמע ואחרים (ע). דוד זהבי - שלא יגמר לעולם. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, מפעלי תרבות וחינוך, עמ' 8-12.
- (1985). "שירי הזמר של יעקב אורלנד". בתוך: יעקב אורלנד. היו לילות. תל-אביב: בר הוצאה לאור בע"מ.
- (1973). על השיר "משאת נפשי". עיונים במוסיקה. מאי, ב', עמ' 14-17.
- (1997). צפופי נעורים. "עתמול", עיתון לתולדות א"י ועם ישראל, יולי, כ"ב, גיליון 5, עמ' 6-8.
- הרשובסקי, ב. (1977). "הבית הטיפוסי בשיר עם בידיש". בתוך: שמואל ובסס ואחרים (ע). ספר דב סדן. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- וינבר, נ. (1953). "מבוא". בתוך: נחמיה וינבר (ע). אנתולוגיה למוסיקה יהודית. ניו יורק: חברת המוסיקה אדוארד ב. מארקס.
- זעירא, מ. (1981). שירת יהודה. שדמות: במה לתנועה הקיבוצית, ע"ט, 98-108.
- זמורה-כהן, מ. (ללא תאריך). "שיר עם ישראלי - כיצד?" בתוך: בנימין בר-עם (ע). 20 שנה מוסיקה הישראלית: קובץ מאמרים וראיונות. תל-אביב: איגוד הקומפוזיטורים בישראל, עמ' 9-13.
- חבס, ב. (ע). (1947). ספר העליה השניה. תל-אביב.
- חובב, מ. (ע). (1987). לקסיקון מן המסד ליהדות וציונות. תל-אביב: משרד הביטחון, ההוצאה לאור; כרטא.
- טבנקין, י. (1950). ימי מועד. מבפנים, כרך י"ד, טבת, ב'-ג', עמ' 460-463.
- טהרלב, י. (1975). משק יגור טיוטה. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד.
- טוריאל, ע. (1978). לזכרם. עיונים במוסיקה, מרץ, י"ג-י"ד, עמ' 5-9.
- ירון, י. (1988). "מוסיקה: היצירה המוסיקלית בקבוץ". בתוך: ישראל רינג ואחרים (ע). היצירה התרבותית של הקיבוץ. תל-אביב: ברית התנועה הקיבוצית, עמ' 121-123.

- (1982). יצירה מוסיקלית בקבוץ. עיונים במוסיקה, יוני, ט"ו, 120-125.
- כרמל, ד. (1982). קומפוזיטור בקבוץ. עיונים במוסיקה, יוני, ט"ו, עמ' 126-129.
- לבנה, צ. (ע.). (1951). פרקי העליה השלישית. תל-אביב.
- מרי, א. (1973). שינויים בדפוסי הפנאי בקבוץ. הקבוץ: במה בין-תחומית לחקר החברה, יולי, עמ' 73-102.
- ניר, ה. (1984). הקבוץ והחברה: הקיבוץ המאוחד 1923-1933. ירושלים: יד בן-צבי.
- נסימוב, נ. (1947). "הקדמה". בתוך: נסים נסימוב (ע.). צלילים מהכפר. תל-אביב: המרכז לתרבות.
- סטוצ'בסקי, י. (1945). מוסיקה יהודית: מהותה והתפתחותה. תל-אביב: הוצאת מרדכי ניומן.
- (1958). פוקלור מוסיקלי של יהודי מזרח אירופה. תל-אביב: המרכז לתרבות ולחינוך, הספרייה למוסיקה.
- (1959). הכליזמרים: תולדותיהם, אורח-חיייהם ויצירותיהם. ירושלים: מוסד ביאליק.
- סרוסי, א. (1989). מי מפחד מאתנומוסיקולוגיה? מוסיקה, מס' 16, עמ' 6-10.
- פאטר, י. (1992). מוסיקה יהודית בפולין בין שתי מלחמות עולם. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- פינטוס, ב. (1954). המקהלה: פרקי הדרכה למנצחים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- פליישר, צ. (1988). ענקי הקיבוץ בזמר העברי: מתתיהו שלם, דוד זהבי ויהודה שרת. מוסיקה, מס' 12, עמ' 26-31.
- צ'נסטוחובסקה, ש. (1945). מסיבות: למועדים, לחגי טבע ועבודה, לימי תנועה וזכרון. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- קובנר, א. (1983). "שירי עם ללא עם. בתוך: אהרון וינקובצקי ואחרים (ע.). אנתולוגיה לשירי עם בידיש. ירושלים: האוניברסיטה העברית.
- קפלן, ש. (1965). "מבוא". בתוך: שלמה קפלן (ע.). נחום נרדי: מזמרת הארץ. תל-אביב: מרכז לתרבות וחינוך, עמ' 4-7.

- קצנלסון, א. (1946). עם זכרו של יצחק אחי. מבפנים, י"א, עמ' 621-628.
- רבינא, מ. (1947). אנגל יואל והמוסיקה היהודית. תל-אביב: המוסד למוסיקה בעם.
- (1964). "סוללי הדרך לזמר העברי". בתוך: יהודה ארוז (ע.). ספר העליה השלישית. תל-אביב: עם עובד, כרך שני, עמ' 841-846.
- (1968). "המודוס והסולם האנונימיים בשיר הישראלי". בתוך: מיכל זמורה (ע.). יסודות מזרחיים ומערביים במוסיקה בישראל. תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, עמ' 71-73.
- רבינוביץ (רבינא), מ. (1929). "הפצת המוסיקה בעם". בתוך: עיתון "דבר", 30 ביוני.
- רגב, מ. (1990). בואו של הרוק: משמעות, התמודדות ומבנה בשדה המוסיקה הפופולארית בישראל. עבודת דוקטור, המחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב.
- (1995). רוק - מוסיקה ותרבות. תל-אביב: דביר הוצאה לאור.
- רהר, מ. (1961). לדמותו של שיר העם בישראל. בת קול, אדר, מס' 2, עמ' 21-24.
- רוזנר, מ. (1981). "תמורות בתרבות הפנאי והנופש בישראל". בתוך: אורי ליפצין (ע.). תרבות הפנאי והנופש בישראל. תל-אביב. ספרי מדע ומחקר, עמ' 124-146.
- רון, ח. (1993). "הזמר הישראלי - בחיפוש מתמיד אחר הזהות המוסיקלית". בתוך: יוסי מר-חיים ויאיר סתוי (ע.). הכל זהב. תל-אביב: ספרית מעריב, עמ' 21-24.
- רימון, ז. (ע.). (1965). ספר יגור. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- רינג, י. ביטרמן, י. ובן-גוריון, א. (ע.). (1988). היצירה התרבותית של הקיבוץ: סקר תחומים, מוסדות ויוצרים בתנועה הקיבוצית. תל-אביב: ברית התנועה הקיבוצית (מהדורה נסיונית).
- שה-לבן, י. (1964). "העליה השלישית וביטוייה בספרות". בתוך: יהודה ארוז (ע.). ספר העליה השלישית. תל-אביב: עם עובד, כרך שני, עמ' 846-867.
- שור, ש. אבנת, א. (1988). תרבות בקבוץ: חלק ראשון של דו"ח מחקר תרבות הפנאי ב - 7 קבוצים. חיפה: ברית התנועה הקיבוצית, המועצה האזורית עמק יזרעאל ואוניברסיטת חיפה - המכון לחקר הקיבוץ.

- שחר, נ. (1981). המוסיקה והמלחין בקבוץ: היבטים הסטוריים וסוציומוסיקליים. עבודת M.A., אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן.
- שליב, ח. (1990). היחיד היוצר בחוויית הכלל בעליה השלישית: האמן וציבורו בהוויית הקיבוץ 1935-1920 על רקע החזון האוטופי של הזמן. עבודת M.A., אוניברסיטת תל-אביב, הפקולטה למדעי הרוח.
- שלם, מ. (1956). החג בישוב הקיבוצי. ניב הקבוצה, כרך ה', ינואר, א' (17"), עמ' 75-79.
- (1977). חגיגו המחודשים: פסח; עומר. תל-אביב: ברית התנועה הקיבוצית, ועדת התרבות המשותפת.
- (1983). שבולת בשדה: חגי טבע ושדה. קיבוץ רמת-יוחנן.
- (1967). שירי הגז הראשונים: פרק מתוך אוטוביוגרפיה. תצליל, קובץ שביעי, כרך שלישי, עמ' 179-181.
- שמואלי, ה. (1968). "תבניות מלודיות בשיר הישראלי". בתוך: מיכל זמורה (ע.). יסודות מזרחיים ומערביים במוסיקה בישראל. תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, עמ' 62-69.
- (1964). תבניות בזמר הישראלי. תצליל, קובץ ד', עמ' 23-26.
- (1971). הזמר הישראלי: עיונים בסגנונו, מבנהו ומילותיו. תל-אביב: מפעלי תרבות וחינוך בע"מ.
- (1979). "פתח דבר". בתוך: דניאל סמבורסקי: אדמה ושמי שמים. תל-אביב: מפעלי תרבות וחינוך בע"מ, עמ' 1-2.
- שמי, ש. (1995). יגור - קבוץ מקום. עבודת סמינריון, אוניברסיטת חיפה.
- שנברג, י. (1935). "הקדמה". בתוך: יעקב שנברג (ע.). שירי ארץ ישראל. ברלין: יודישער פערלאג, עמ' 5-6.
- שפירא, ש. (1948). "הקדמה". בתוך: שמואל שפירא (ע.). משירי העליה השניה. תל-אביב: המרכז לתרבות, עמ' 1-2.
- שפר, ז. (1960). חברה בצמיחתה: הקיבוץ. תל-אביב: עם עובד.

שפרן, א. (1996). רפרטואר של שירים לילדים בישובים בעמק יזרעאל בין שנות העשרים והארבעים: השתקפות של מגמות אידיאולוגיות. עבודת M.A., אוניברסיטת תל-אביב.

שרביט, א. (1987). המסורות המוסיקאליות שבעל-פה בקרב קהילות ישראל: דרכי בדיקה וכיווני מחקר. פעמים, 31, עמ' 132-154.

----- (1995). "מבוא". בתוך: אורי שרביט (ע.). ניגוני חסידים מגליציה. ירושלים: רננות - המכון למוסיקה יהודית בשיתוף המחלקה למוסיקולוגיה באוניברסיטת בר-אילן, עמ' א'-ל"ד.

שרת, י. (1938). "הקדמה". בתוך: יהודה שרת (ע.). ענות ד': שירי המים. תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, ועדת התרבות, עמ' 6.

----- (1939). "הקדמה". בתוך: יהודה שרת: ענות ח': פרקים לשירה במקהלה וקוננים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ועדת התרבות, עמ' ז'-י"ז.

----- (1951). סדר של פסח נוסח יגור. תל-אביב: המרכז לתרבות.

Alvin, J. (1975). Music Therapy. London: Hutchinson.

Bensky, T., Braun, J. & Sharvit, U. (1986-7). Towards a Study of Israel Urban Musical Culture: The Case of Kiryat-Ono, Asian Music, 17, pp. 168-209.

Bohlman, P. V. (1988). The Study of Folk Music in the Modern World. Indiana: University Press.

Eby, J. (1984). The Value of Music in Psychiatric Institution. Occupational Therapy Journal of Rehabilitation, 22, pp. 11-15.

Gaston, E. T. (1968). Music in Therapy. New York: Macmillan.

Hirshberg, J. (1995). Music in Jewish Community of Palestine 1880-1948. London: Oxford University Press.

Lomax, A. (1968). Folk Song Style and Culture. New Jersey: Transaction Books New Brunswick.

Merriam, A. P. (1964). The Anthropology of Music. Evanstone, Illinois: Northwestern University Press.

Nettl, B. (1983). The Study of Ethnomusicology Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana: University of Illinois Press.

Nordorf, P. & Robbins, C. (1971). Therapy in Music for Handicapped Children. New York: St. Martins Press.

Round, F. (1980). Music Therapy and its Relationship to Current Treatment Theories. Oslo: Mgnamusic - Baton.

Rice, T. (1987). "Towards the Remodeling of Ethnomusicology." Ethnomusicology, 31 (3), pp. 469-488.

Schipkowensky, W. (1977). "Musical Therapy in the Field of Psychiatry and Neurology." In: H. Critchley & R. A. Henson (eds). Music and the Brain. London: Camelot.

Seroussi, E. (1991). " 'Songs of the Land of Israel': The Origins of Israel's Popular Music in Historical Perspective". Paper Delivered at the Conference of the International Association for the Study of Popular Music in Berlin.

----- (1996). Popular Music in Israel. Cambridge, Massachusetts.

Smoira-Roll, M. (1963). Folk Music in Israel: an Analysis Attempted. Tel-Aviv: Israel Music Institute.

Talmon-Garber, Y. (1956). "The Family in Collective Settlements". Jerusalem:
Transactions of Third World Congress of Sociology, Vol. 4.

שירונים

- אדל, י. מלצר, ש. סטוציבסקי, י. ושטוק, ד. (ע.). (1945). זמר עם: קובץ לפולקלורה מוסיקלית יהודית. תל-אביב: מ. ניומן.
- אדמון, י. (עורך: ש. קפלן). (1973). שדמתי: מבחר שירים. תל-אביב: תרבות וחינוך.
- אורלנד, י. (1985). היו לילות. תל-אביב: בר הוצאה לאור בע"מ.
- אידלזון, א. צ. (ע.). (1922). ספר השירים: קבץ חדש לגני ילדים, לבתי ספר עממיים ותיכונים, לבית ולמקהלה. ברלין: יודישר פרלאג.
- (ע.). (1922). צלילי הארץ: שירי אהבה ושירי עם. ברלין: הוצאת כלל.
- אלדמע, ג. ושחר, נ. (ע.). (1995). ספר השירים לתלמיד. תל-אביב: מפעלי תרבות וחינוך בע"מ, חלקים א' ו-ב'.
- אליגון, ת. ופסחזון, ר. (ע.). (1987). 1000 זמר ועוד זמר: שירים רוסיים. רמת-גן: כנרת הוצאה לאור.
- אנגל, י. (1923). 50 זמירות לילדים בשביל גני ילדים, בתי ספר ובתי-אב. ברלין: יובל - בית הוצאה למוסיקה עברית.
- בן-יהודה, נ. (ע.). (1990). אוטוביוגרפיה בשיר ובזמר. ירושלים: כתר.
- גורלי (ברונזפט), מ. וסמבורסקי, ד. (ע.). (1956). ספר שירים ומנגינות לגני הילדים ולבתי הספר: קובץ ראשון. ירושלים: "קרית ספר" בע"מ.
- (ע.). (1946). ספר שירים ומנגינות לבית הספר ולעם: קובץ שני. ירושלים: "קרית ספר" בע"מ.
- (ע.). (1955). ספר שירים ומנגינות לבית הספר ולעם: קובץ שלישי. ירושלים: "קרית ספר" בע"מ.
- געבירטיג, מ. (1948). מיינע לידער. ניו יורק: The Educational Department of the Workmen's Circle.

- גרינשפון, פ. (1929). שירת הדור : מנגינות לבית-הספר ולעם ליחיד ולמקהלה. תל-אביב : "מוריה".
- היידו, א. ומזור, י. (ע.). (1988). 101 ניגוני ריקוד חסידיים. ירושלים : רננות, המכון למוסיקה יהודית.
- וינבר, נ. (ע.). (ללא תאריך). אנתולוגיה למוסיקה יהודית : שירי קודש ושירי עם דתיים של יהודי מזרח אירופה. ניו-יורק : חברת המוסיקה אדוארד ב. מארקס.
- וינקובסקי, א. קובנר, א. ולייכטר, ס. (ע.). (1983). אנתולוגיה לשירי-עם בידיש. ירושלים : האוניברסיטה העברית, פרסומי הר הצופים באמצעות הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, כרך א'.
- (ע.). (1985). אנתולוגיה לשירי-עם בידיש. ירושלים : האוניברסיטה העברית, פרסומי הר הצופים באמצעות הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, כרך ב'.
- (ע.). (1987). אנתולוגיה לשירי-עם בידיש. ירושלים : האוניברסיטה העברית, פרסומי הר הצופים באמצעות הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, כרך ג'.
- זהבי, ד. (1954). קובץ שירים. תל-אביב : מרכז לתרבות וחינוך.
- (1962). קובץ שירים : חלק ב'. תל-אביב : מרכז לתרבות וחינוך בשיתוף עם הקיבוץ המאוחד.
- זמיר, ע. (1974). זמר חג. תל-אביב : מרכז לתרבות וחינוך.
- זעירא, מ. (1960). שירים. תל-אביב : מרכז לתרבות וחינוך.
- כהן, י. ל. (ע.). (1957). יידישע פאלקסלידער מיט מעלאדיעס. ניו-יורק : וויסנשאפטלעכער אינסטיטוט- ייווא.
- נסימוב, נ. (1947). (ע.). צלילים מהכפר. תל-אביב : המרכז לתרבות.
- (ע.). (1950). לחנוכה : פרקי זמרה. תל-אביב : המרכז לתרבות.
- נסימוב, נ. וקפלן, ש. (ע.). (ללא תאריך). שירי אחד במאי. תל-אביב : המרכז לתרבות.
- נרדי, נ. (1965). מזמרת הארץ : קובץ שירים נבחרים. תל-אביב : מרכז לתרבות ולחינוך.

נתנוון, מ. (1939). (ע.). שירינו: מבחר שירים, ישנים וחדשים, דתיים וחילוניים לבתי-ספר ולעם. ניו-יורק: הברו פאבלישינג קאמפאני.

סטוצ'בסקי, י. (ע.). (ללא תאריך). 120 ניגוני חסידים. תל-אביב: המרכז לתרבות.

סמבורסקי, ד. (1938). שאו זמרה. תל-אביב: המרכז לתרבות.

----- (1979). אדמה ושמי שמים. תל-אביב: מפעלי תרבות וחינוך בע"מ.

פוסטולסקי, ש. (1953). קובץ שירים: ליחיד, לציבור, למקהלה. תל-אביב: מרכז לתרבות ולהסברה.

קדיש, י. ס. (ע.). (1928). לכו נרננה: שבעים שירי-עם משירת הגולה וארץ-ישראל. תל-אביב: א. איתן וס. שושני.

קפלן, ש. (ע.). (1949). שא רון. תל-אביב: שרות תרבות של צבא הגנה לישראל.

----- (ע.). (1954). 30 שירים וניגונים: משירי התקופה. תל-אביב: מרכז לתרבות וחינוך.

----- (ע.). (1960). שירי העליה השלישית. תל-אביב: מרכז לתרבות וחינוך.

רוזובסקי, ש. (ע.). (1929). מזמרת הארץ. ורשה: הועד הפועל לברית העולמית של הנוער העברי והלשכה הראשית של הקק"ל.

רן יחד: פרקים לזמרה בצבור ובמקהלה. (1949). הוצאת שרות תרבות של צבא ההגנה לישראל.

שלם, מ. (1969). זמרים. תל-אביב: המרכז לתרבות.

שנברג, י. (ע.). (1935). שירי ארץ ישראל. ברלין: יודישער פערלאג.

שפירא, י. (ע.). (1945). שיר ומזמור לחייל. תל-אביב: הועד הארצי למען החייל היהודי.

----- (ע.). (1945). שירי עבודה ומולדת. תל-אביב: המרכז לתרבות.

----- (ע.). (1948). משירי העליה השניה. תל-אביב: המרכז לתרבות.

----- (ע.). (1950). זמרון: קובץ שירים עם תוים. תל-אביב: המוסד להספקה של הקיבוץ המאוחד.

- שרביט, א. (ע.). (1995). ניגוני חסידים מגליציה. ירושלים: הוצאת "רננות" (מטעם המחלקה למוסיקולוגיה באוניברסיטת בר-אילן).
- שרת, י. (ע.). (1936). ענות א': פרקים לשירה בצבור ובמקהלה, לט"ו בשבט. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ועדת התרבות המרכזית.
- (ע.). (1937). ענות ב': פרקים לשירה בצבור ובמקהלה, לחג הפסח. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ועדת התרבות המרכזית.
- (ע.). (1937). ענות ג': פרקים לשירה בצבור ובמקהלה, לאחד במאי. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ועדת התרבות.
- (ע.). (1938). ענות ד': פרקים לשירה בצבור ובמקהלה, לשמחת בית השואבה ולמועדי המים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ועדת התרבות.
- (ע.). (1938). ענות ה': פרקים לשירה בצבור ובמקהלה, לימי המצור והדמים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ועדת התרבות.
- (ע.). (1939). ענות ו': שירי רועים לקול אחד. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ועדת התרבות.
- (ע.). (1939). ענות ז': שירי רועים למקהלה וכלים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ועדת התרבות.
- (ע.). (1939). ענות ח': פרקים לשירה במקלה וקנונים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ועדת התרבות.
- (1951). סדר של פסח נוסח יגור. תל-אביב: המרכז לתרבות וחינוך.
- Coopersmith, H. (Ed.). (1942). Songs of Israel. New York: Behrman's Jewish Book House.
- Rothenberg, A. S. (Ed.). (1928). Songs Heard in Palestine. New York: Bloch Publishing Company.
- Schack, S. P. (Ed.). (1927). Yiddish Folk Songs. New York: Bloch Publishing Company.

נספח מס' 3 :

רשימת השירים ברפרטואר

נספח זה כולל את רשימת השירים ברפרטואר השירה בציבור ביגור על פי קבוצות המיון של המידענים (ראה פרק הניתוח). השירים מופיעים על פי האתחלתות של הטקסטים בסדר אלף-בית. במידה ושם השיר שונה מהאתחלתא, מופיע שמו בסוגריים. בעמודת המקור בדפוס נרשם המקור המוקדם והמהימן ביותר.

1. "שירים וניגונים חסידיים"

מקור בדפוס	לחן	מלים	השיר
Coopersmith (1942)	לא ידוע	מהתפילה	1. אבינו מלכנו
שרת ("ענות" ב')	"	תהלים קי"ח	2. אודך כי עניתני
וינקובצקי ושות' (1983)	"	לא ידוע (עברית: נ.מרק)	3. אז איך וועל זאגן ("לכה דודי")
" (1985)	"	מ. נאדיר	4. אז דער רבי אלימלך
שפירא (1948)	לא ידוע	לא ידוע	5. אל יבנה יבנה יבנה
שרת ("ענות" ב')	"	זמירות למוצאי שבת	6. אליהו הנביא (1)
"	"	" " "	7. אליהו הנביא (2)
אידלזון (1922)	"	מנחה לשבת	8. אתה אחד
שנברג (1935)	"	לא ידוע	9. בעולם הזה
	"	באידיש	10. הו אמור לי רבניו
רוזובסקי (1929)	"	-	11. "הורה ביאליק"
"	"	-	12. "הורה חדרה"
"	"	-	13. הי די די די
שנברג (1935)	"	תהלים ק"נ	14. הללויה הללויה
גולדפרב (1929)	"	במדבר כ"ח	15. וביום השבת
אידלזון (1922)	"	מהתפילה	16. וטהר ליבנו
	"	לא ידוע	17. ומי שיבוא ויתקבל
Silberminz (1949)	"	תהלים	18. זכור דבר לעבדך
Coopersmith (1942)	"	לא ידוע	19. יבונה בית המקדש
	"	"	20. כשהרבי מזמר
	"	"	21. מתי יבוא יבוא
שנברג (1935)	"	-	22. ניגון 1 (יבבס)
שפירא (1948)	"	-	23. ניגון 2 (יבבס)
שנברג (1935)	"	-	24. ניגון 3 (יבבס)
	"	-	25. ניגון 4 (יבבס)
	"	-	26. ניגון 5 (יבבס)
	"	-	27. ניגון 6 (ת-לה לה)
	"	-	28. ניגון 7 (י-בי בי-בי)
	"	מהתפילה	29. צור משלו אכלנו
	"	לא ידוע	30. צ'יריבים צ'יריבום
	"	תהלים	31. צלצלי שמע
Silberminz (1949)	"	מה"הגדה"	32. קרב יום

2. "שירים ביידיש"

מקור בדפוס	לחן	מלים	השיר
וינקובצקי ושות' (תשמ"ג)	פ. לסקבסקי	א. מאנגר	1. אויפן וועג שטייט א בוים
אדל ושות' (1945)	לא ידוע	לא ידוע עברית: ש. מלצר	2. אויף א רויכן בארג ("על ההר הרם")
וינקובצקי ושות' (1983) אידלזון (1922)	מ. ורשבסקי	מ. ורשבסקי (עברית: פ. קפלן)	3. אויפן פריפעטשיק ("חדר קטן")
וינקובצקי ושות' (1983)	לא ידוע	לא ידוע	4. אונטער א קליין ביימעלעך
"	"	ח"נ ביאליק	5. אונטער די גריניקע ביימעלעך
וינקובצקי ושות' (1983)	"	ז. שניאור	6. אין וועלדל ביים טייכל ("מארגאריטקעלעך")
	"	לא ידוע	7. איפה היית
	"	"	8. איציק שפיציק
אדל ושות' (1945)	"	"	9. אל החורש הקרוב
וינקובצקי ושות' (1984)	"	"	10. אמאל איז געווען א מעשה
	"	"	11. דלתי נעולה
	"	"	12. הגוי הולך
אדל ושות' (1945)	נ. שטרנהיים	נ. שטרנהיים (עברית: ש. מלצר)	13. הנה לנו ניגון יש
	לא ידוע	לא ידוע	14. זול זיין
אנגל (1923)	על פי י. אנגל	"	15. זונטיק בולבע ("בולבוסיין")
שפירא (1948)	לא ידוע	י. קצנלסון	16. חמש שנים על מיכאל
אדל ושות' (1945)	לא ידוע	לא ידוע	17. יומא יומא
אידלזון (1922)	לא ידוע	ח"נ ביאליק	18. לא ביום ולא בלילה
	"	לא ידוע	19. לאמיר אלע זינגען
וינקובצקי ושות' (1983)	"	"	20. לאמיר זיך איבערבעטען
	"	"	21. ליהודי יש אשה
	"	"	22. לשנה הבאה בירושלים
	לא ידוע	י. קצנלסון	23. על חלון
וינקובצקי ושות' (1985)	לא ידוע	לא ידוע	24. שא, שטיל
"	"	"	25. שטייט א בחור ("טומבלייקה")
וינקובצקי ושות' (1983)	מ. גבירטיג	מ. גבירטיג	26. שטייט זיך דארט ("רייזעלע")
	לא ידוע	לא ידוע	27. שלוף מיין קינד

3. "שירים רוסיים"

מקור בדפוס	לחן	מלים	השיר
אליגון ושות' (1987)	לא ידוע	לא ידוע	1. אוצי' צ'ורניה
"	"	"	2. בובליצ'קה
"	לא ידוע	נ. אלתרמן	3. בין שלוש ובין ארבע
אלדמע ושחר (1995)	"	נ. יונתן	4. דוגית שטה
"	"	לא ידוע	5. הבו לנו סוסים
"	"	"	6. החיים כגלי הים
אליגון ושות' (1987)	"	"	7. הי אוכנים
"	"	"	8. הלכה דוניה לקבוץ
"	"	ד. סדובניקוב	9. וולגה וולגה
"	"	לא ידוע	10. יום אחרי יום
"	"	"	11. כדור גדול
אליגון ושות' (1987)	מ. בלנר	עברית: נ. פניאל	12. לבלבו אגס וגם תפוח
אידלזון (1922)	גרצ'נינוב	י. לבני (עפ"י טולסטוי)	13. מכורתי נוף מולדתי
"	לא ידוע	ע. הרוסי	14. מקצות הגיא ("שיר השומר")
אליגון ושות' (1987)	"	לא ידוע	15. סער הרשע ("ורשבינקא")
"	"	"	16. סתיו מאפיל
"	ל. קניפר	ו. גוסייב	17. פולוצ'קה פולוצ'קה
"	לא ידוע	לא ידוע	18. צופצ'יק צ'ופצ'יק
Silberminz (1949)	"	י. פרושנסקי	19. קדרו פני השמים
"	"	לא ידוע	20. שיר לרוח

4. "שירי חלוצים"

מקור בדפוס	לחן	מלים	השיר
"	לא ידוע	ש. טשרניחובסקי	1. אהבתי ללכת בכביש השרון
גולדפרב (1929)	"	לא ידוע	2. אל יבנה הגלילה (1)
אידלזון (1922)	ח. קרצ'בסקי	ל. קפניס	3. אל ראש ההר
Coopersmith (1942)	חסידי	לא ידוע	4. אנו באנו ארצה
שנברג (1935)	רוסי	י. הפטמן	5. אנו נהיה הראשונים (1)
"	לא ידוע	י. כהן	6. אנו עולים ושרים
"	"	לא ידוע	7. אצל חיפה יש כרמל
סמבורסקי (1938)	ד. סמבורסקי	נ. אלתרמן	8. באה מנוחה ליגע ("שיר העמק")
גולדפרב (1929)	לא ידוע	לא ידוע	9. בוקר בוקר ("סדר היום")
נרדי (1965)	ערבי (נרשם ע"י נ. נרדי)	ח"נ ביאליק	10. בין נהר פרת
אידלזון (1922)	א. צונזער	א. צונזער עברית: נ. שפירא	11. במחרשתי
"	לא ידוע	לא ידוע	12. בעוז ידיים
"	רוסי	לא ידוע	13. ברדיצ'בסקי הוא בחור כארז
"	ז. מורגובסקי	תהלים קכ"ו	14. ששוב אדוני

15. גילו הגלילים	י. קצנלסון	לא ידוע	אידלזון (1922)
16. הבאנו שלום עליכם	לא ידוע	"	
17. הוי הוי הוי	י. קרני	י. אנגל	רוזובסקי (1929)
18. ("עגבניה")			
19. הוי ערש מולדת	א. ליבושיצקי	לא ידוע	שפירא (1948)
20. החלוצים ביד	ו. מורן	איפוליטוב - איבאנוב	
21. חרוצים			
22. הי הי הי נעליים	א. המאירי	י. אנגל	שנברג (1935)
23. ("חלוץ בנה")			
24. היתה צעירה בכנרת	לא ידוע	לא ידוע	גולדפרב (1929)
25. הלאה ירדן	נ. ה. אימבר	א"צ אידלזון	אידלזון (1922)
26. חבריא חבריא	לא ידוע	לא ידוע	
27. חושו אחים חושו	י. מ. פינס	רוסי	אידלזון (1922)
28. חושלים פה	תרגום: טן-פי	פ. גילברט	
29. טאטס מאמס קינדרלאך	לא ידוע	לא ידוע	
30. יה חי לי לי ("שיר עבודה")	בר-נש	ערבי	אידלזון (1922)
31. ירדן ירדן	לא ידוע	לא ידוע	נתנזון (1939)
32. כובע של קש	מ. אריאלי	מ. אריאלי	
33. ככלות ייני ("שיר המים")	ר' ש. אבן-גבירול	לא ידוע	שרת ("ענות ג')
34. לחברה לחברה ("לעליה ולהגשמה")	לא ידוע	"	קפלן (1960)
35. לה לה לה	לא ידוע	לא ידוע	רוזובסקי (1929)
36. מה יפים הלילות	י. קצנלסון	ערבי	גולדפרב (1929)
37. מי יבנה בית	ל. קפניס	נ.נרדי	נרדי (1965)
38. מי יגור באהליך	תהלים	חסידי	שנברג (1935)
39. מי יש לו ריבה	ש. מלצר	רוסי	אדל ושות' (1945)
40. ממרומים ברכה יורדת (1)	ש. שלום	לא ידוע	
41. נהיה כולנו חלוצים	לא ידוע	"	שנברג (1935)
42. נומי נומי ילדתי	י. הילפרין	י. אנגל	רוזובסקי (1929)
43. על הסלע הך	א. שלונסקי	מ. זעירא	שנברג (1935)
44. פה בארץ חמדת אבות	י. דושמן	צ. ריכטר	אידלזון (1922)
45. פז כולה רז כולה	ק. י. סילמן	לא ידוע	"
46. פעם אחת בחור יצא ("היה זה בשדה")	י. אוקסנברג	יידי	גולדפרב (1929)
47. קום בחור עצל	לא ידוע	לא ידוע	
48. קרועים אנו	א. שלונסקי	חסידי	גולדפרב (1929)
49. רחל עמדה על יד העין	י. קצנלסון	לא ידוע	שרת ("ענות ד')
50. שאו ציונה נס ודגל	נ. רוזנבלום	נ. זלודקובסקי	אידלזון (1922)
51. שם במקום ארזים	דר' י. פלד	רוסי	
52. שלום חברים	לא ידוע	לא ידוע	שנברג (1935)
53. שם שועלים יש	ק. י. סילמן		גולדפרב (1929)
54. שמעתי מעשיה ("על הגורן בליל לבנה")	י. רוזנצוויג	י. רוזנצוויג	
55. תה ואורז יש בסין	א. שלונסקי	לא ידוע	שנברג (1935)
56. תשרי סבא	ע. הרוסי	חסידי	רוזובסקי (1929)

5. "שירי התקופה"

מקור בדפוס	לחן	מלים	השיר
סמבורסקי (1979)	ד. סמבורסקי	נ. אלתרמן	1. אדמה
שלם (1969)	מ. שלם	מ. שלם	2. אי שם הרחק ("רועה ורועה")
אדמון (1973)	י. אדמון	א. אשמן	3. איל בן קרנים
שרת ("ענות" ג')	ע. עמירן	י"ד קמזון	4. אל המעין
פוסטולסקי (1953)	ש. פוסטולסקי	י. שנהר	5. אלף לילה ועוד לילה ("לילה פלא")
זהבי (1954)	ד. זהבי	י. אורלנד	6. אנחנו שרים לך
	מ. רבינא	י. פרידמן	7. אספר לך הילדה ("דונם פה ודונם שם")
שפירא (1945)	י. אדמון	א. לוינסון	8. בא היום ("שיר המרד")
סמבורסקי (1938)	ד. סמבורסקי	נ. אלתרמן	9. בהרים כבר השמש ("שיר למולדת")
"	ש. פוסטולסקי	י. שנהר	10. בחשאי ספינה גוששת ("עולים")
שרת ("ענות" ג')	ערבי	רשם: מ. זמירי	11. במצלתיים ובתופים
עמירן ("הר המור")	ע. עמירן	א. אשמן	12. גולו אבן
שנברג (1935)	י. אדל	י. סן	13. גלגלי העולם ("שיר המחר")
אדמון (1973)	י. אדמון	י. אדמון	14. גמל גמלי ("שיר הגמל")
שרת ("ענות" ג')	י. אנגל	ד. הופשטיין	15. דין-דן
זעירא (1960)	מ. זעירא	י. אורלנד	16. דמינו נהר ואשד
	פ. הנס	פ. גרינשפון וש. בס	17. הבה שיר נשיר בכנען
זעירא (1960)	מ. זעירא	א. פן	18. הבו לבנים
סמבורסקי (1938)	ד. סמבורסקי	נ. אלתרמן	19. הך פטיש ("שיר הכביש")
זעירא (1960)	מ. זעירא	י. שנהר	20. הנה אחללה ("שיר החליל")
פוסטולסקי (1953)	ש. פוסטולסקי	ל. בן-אמיתי	21. השיר לדור עולה
גורלי ושות' (1946)	פ. גרינשפון	ד. שמעוני	22. ואף על פי כן
זהבי (1954)	ד. זהבי	עמוס ט'	23. והטיפו ההרים עסיס
סמבורסקי (1979)	ד. סמבורסקי	נ. אלתרמן	24. (את) זמר הפלוגות
זעירא (1960)	מ. זעירא	ש. שלום	25. חמישה יצאו מולדת לבנות
שרת ("ענות" ד')	נ. נרדי (מקור ערבי)	ח"נ ביאליק	26. יש לי גן
"	עיבוד: מ. רבינא	מהתנ"ך	27. כי בשמחה תצאו
זעירא (1960)	מ. זעירא	א. אשמן	28. ככה כך ולא אחרת
זעירא (1960)	מ. זעירא	א. פן	29. כנרת כנרת
שרת ("ענות" ד')	לא ידוע	ש"י עגנון	30. ליל כי אצא
זעירא (1960)	מ. זעירא	ה. אביחנן	31. למולדתי הבאת אותי ("פקד אדוני")
אלדמע ושחר (1995)	ר. לוינסון	ל. גולדברג	32. למרחקים ("שיר הנמל")
שלם (1969)	מ. שלם	מ. שלם	33. לעבודה לעבודה
סמבורסקי (1938)	רוסי	לא ידוע	34. מדורות הדליקו
	פ. גרינשפון	י. פיכמן	35. מי איש הידוע
סמבורסקי (1979)	עיבוד: נ. נרדי	ח"נ ביאליק	36. מי יצילנו מרעב ("שיר העבודה והמלאכה")
זהבי (1954)	ד. זהבי	פ. אלעד	37. מלאו אסמינו בר

38. ממרומי הר תבור ("שאי לך מולדת")	י. ליכטמן	ד. סמבורסקי	סמבורסקי (1979)
39. ממרומים ברכהיורדת (2)	ש. שלום	א. מינדלין	
40. מעל המגדל ("שיר השומר")	ע. לין	ב. עומר	אלדמע ושחר (1995)
41. מעמק לגבעה ("שתו העדרים")	א. פן	נ. נרדי	נרדי (1965)
42. משוש לך ארץ	י. אדלר	ח. קרצ'בסקי	שרת ("ענות" א')
43. נבנה ארצנו ("אנחנו")	א. לוינסון	מ. ביק	שפירא (1945)
44. ניבים דוברים אלי ("חג")	רחל	ד. זהבי	שרת ("ענות" ב')
45. נערה טובה ("אליעזר ורבקה")	ל. קפניס	י. אדמון	שרת ("ענות" ד')
46. על כתף הר פורח	ש. בס	ד. סמבורסקי	סמבורסקי (1979)
47. עלי גבעה	א. ברוידס	נ. נרדי	נרדי (1965)
48. פלדה כחולה ("עמק")	ר. אליעז	מ. לברי	שפירא (1945)
49. פנינו אל השמש ("שיר החרות")	י. שנהר	ד. סמבורסקי	סמבורסקי (1938)
50. פקדת הארץ	תהלים ס"ה	מ. זעירא	זעירא (1960)
51. שאנו ("למדבר שאנו")	א. פן	בדואי (מפי מ. זמירי)	שרת ("ענות" ו')
52. שה וגדי	מ. שלם	מ. שלם	"
53. שורו הביטו וראו	ז. חן	ז. חן	Coopersmith (1942)
54. שירו שיר תודה	זרובבל	ד. זהבי	זהבי (1954)
55. שירת הנוער	ש. בס	ד. מערבי	Silberminz (1949)
56. שישו ושמחו	ב. כספי	רוסי (עפ"י גלינקא)	סמבורסקי (1938)
57. שלשום שודדנו ("לא תנותק השלשלת")	א. לוינסון	ד. זהבי	זהבי (1954)

6. "שירי יהודה שרת"

השיר	מלים	לחן	מקור בדפוס
1. אל-על באייל ("קול מהרים")	ד. שמעוני	י. שרת	שפירא (1950)
2. אם באמת ("שיר האטד")	י. שרת (עפ"י "משל יותם")	"	שרת ("ענות" א')
3. אם תרצו	י. שרת	"	
4. אעולל כגפן	רחל	"	שנברג (1935)
5. את זוכרת ("על הגורן")	"	"	גורלי ושות' (1955)
6. בהר אפרים ביקנעם	ד. שמעוני	"	שרת (1936)
7. בכל דור ודור	ב. כצנלסון	"	שרת ("ענות" ד')
8. הבונים בחומה	ספר נחמיה	"	שרת ("ענות" ה')
9. הן זמה ("רחל")	רחל	"	שנברג (1935)
10. הן לא חרשתי ("ספיח")	"	"	"
11. הצריך הוקם	י. שרת	"	שרת ("ענות" א')
12. השדות החרושים	י. שרת	י. שרת	שרת (1936)
13. השואבות	י. שרת (עפ"י ספר בראשית)	"	שרת ("ענות" ד')
14. ואולי	רחל	"	שנברג (1935)
15. כאן על פני האדמה	"	"	שרת ("ענות" ג')

גורלי ושות' (1955)	"	ד. שמעוני	16. כחזון תוחלת ('תל-חי')
שנברג (1935)	"	רחל	17. לא שרתי לך ארצי ('אל ארצי')
שרת ('ענות' ד')	"	י. שרת (עפ"י ספר בראשית)	18. מה לך הגר
	"	רחל	19. נבל מים ביד
"רן יחד" (1949)	"	ב. כצנלסון	20. על פני הימים
שרת ('ענות' ד')	"	במדבר כ"א	21. עלי באר ענו לה
שרת ('ענות' ב')	"	ח"נ ביאליק	22. קומו תועי מדבר

7. "קנונים ושירי מקהלה"

מקור בדפוס	לחן	מלים	השיר
גורלי ושות' (1955)	פ. מנדלסון	ה. היינה עברית: ל. גולדגברג	1. אט זורמת בנפשי
שרת ('ענות' 1937)	א. ל. קנור	י. שרת	2. איתן נעמוד
	לא ידוע	לא ידוע	3. אצא לי אל היער
נסימוב ושות' (ללא תאריך)	ס. וולפה	נ. אלטרמן	4. אש אש ('שיר הנפח')
שרת, ('ענות' ח')	כרוביני	י. שרת	5. באופל ליל
גורלי ושות' (1946)	לא ידוע	מ. רבינא	6. האביב הולך ובא
	איזלר	י. שרת	7. האכרים ינעלו שער ('בשדות הכותנה')
	לא ידוע	לא ידוע	8. הבה נשירה
שרת ('ענות' ח')	ו. ורלי	י. שרת	9. הט אוזן
אלדמע ושחר (1995)	ו"א מוצרט	לא ידוע	10. הימים חולפים
שרת ('ענות' ח')	לא ידוע	י. שרת (התאים)	11. הללויה (1)
	טטארי	לא ידוע	12. הר וכו הוריקו
גורלי ושות' (1955)	י. יעקובסון	יואל ד'	13. ויהודה לעולם תשב
	לא ידוע	לא ידוע	14. זכור אמרה
Silberminz (1949)	"	"	15. חנן ועליזה
שרת ('ענות' ח')	ל. ובר	י. שרת	16. יצאנו מתוך הגולה
"	פ. קולאו	"	17. כי יש יום
"	סרטוריוס	"	18. לא לעולם זדון
אידלזון (1922)	א"צ אידלזון	ח"נ ביאליק	19. לבשו נא עוז (למתנדבים בעם')
שנברג (1935)	מ. זעירא	ע. הרוסי	20. להבה עלי להבה
שרת ('ענות' ח')	י. היידן	י. שרת	21. למה זה תישא עיניך
	לא ידוע	לא ידוע	22. מעל ההרים
שרת ('ענות' ג')	ס. וולפה	ל. רין	23. עולם חדש נברא
שנברג (1935)	פ. אנהלט	י. שרת	24. עורה התעוררה
שרת ('ענות' ח')	מ. פרטוריוס	י. שרת	25. על ההרים
שרת ('ענות' ה')	ג'. פ. הנדל	ירמיהו	26. על הר גבוה
אלדמע ושחר (1995)	פ. גרינשפון	פ. גרינשפון	27. עלי עין שוקקה
שרת ('ענות' ג')	ס. וולפה	ש. טשרניחובסקי	28. צדקתם הבונים
שרת ('ענות' ג')	א. ברטה	י. שרת	29. קומו בואו נא אחים ('האספו נא')
שרת ('ענות' ג')	מ. שלם	מ. שלם	30. שיר לסדנה
"	ס. וולפה	א. מ. גרץ	31. תן לי חבר

8. "שירי שמחה וריקוד"

מקור בדפוס	לחן	מלים	השיר
	חסידי	-	1. אי אי אי (הורה)
Silberminz (1949)	חסידי	נ. אלטרמן	2. איזה פלא
שנברג (1935)	לא ידוע	לא ידוע	3. אל יבנה (2)
אידלזון (1922)	"	"	4. אל יבנה (3)
רוזובסקי (1929)	חסידי	פרקי אבות א'	5. אם אין אני לי
	רוסי	י. הפטמן	6. אנו נהיה הראשונים (2)
שנברג (1935)	ש. נבון	ש. נבון	7. ארצה עלינו
"	י. ולבה	נ. אלטרמן	8. באנו בלי כל וכל ("הורה מדורה")
רוזובסקי (1929)	מ. וילנסקי (בעקבות שיר יידי)	ע. הרוסי	9. דודה הגידי לנו כן
אידלזון (1922)	חסידי	צ. אידלזון	10. הבה נגילה
עומר (1953)	א. א. בוסקוביץ	-	11. "הורה אגדתי"
אדמון (1973)	י. אדמון	תהלים קל"ג	12. הנה מה טוב
	מ. רפפורט	ש. שלום	13. העמק הוא חלום
שרת ("ענות" ד')	ע. עמירן	ישעיהו י"ב	14. ושאתם מים
אלדמע ושחר (1995)	עממי	א. בן-זאב	15. זמר זמר לך ("הורה נגב")
עומר (1953)	חסידי	-	16. יבבם ("שרלה")
אלדמע ושחר (1995)	י. ולבה	נ. אלטרמן	17. לא אל שכר ("הורה שחרורת")
שנברג (1935)	חסידי + יידי	י. למדן + לא ידוע	18. לא נותקה עוד השלשלת + אט אזוי נייט א שניידר
שנברג (1935)	לא ידוע	לא ידוע	19. נזכה לראות בנים
זעירא (1960)	מ. זעירא	י. אורלנד	20. סובבוני ("הורה טוב")
"	מ. זעירא	א. אשמן	21. עד אור הבוקר
עמירן ("הר המור")	ע. עמירן	א. א. וולף	22. עמק עמק עבודה
שפירא (1948)	לא ידוע	לא ידוע	23. עצי שיטים עומדים
שנברג (1935)	"	"	24. קדימה הפועל
פוסטולסקי (1953)	ש. פוסטולסקי	י. שנהר	25. קומה אחא
Silberminz (1949)	חסידי	י. אורלנד	26. רד הלילה ("הורה מחודשת")
שרת ("ענות" ד')	מ. שלם	מ. שלם	27. שמחו נא
זעירא (1960)	מ. זעירא	א. המאירי	28. תן כתף

9. "שירים שקטים"

מקור בדפוס	לחן	מלים	השיר
וינקובצקי ושות' (1985)	פ. הירשביין	ב. שאפיר	1. אויף דעם בידעם שלאפט דער דאך
אנגל (1923)	י. אנגל	ש. טשרניחובסקי	2. אומרים ישנה ארץ
Silberminz (1949)	חסידי	ר' עקיבא	3. אמר רבי עקיבא
שפירא (1948)	מ. דפנא	ח"נ ביאליק	4. ביום קיץ יום חום
Silberminz (1949)	רוסי	ר. קלצ'קין	5. בערבות הנגב
שפירא (1948)	ח. קרצ'בסקי	א. שפירא	6. בשדמות בית לחם
	לא ידוע	ש. טשרניחובסקי	7. הליל חלום חלמתי
קפלן (1955)	לא ידוע	ח"נ ביאליק	8. הכניסיני תחת כנפך
קפלן (1960)	חסידי	תהלים קל"ג	9. הנה מה טוב (2)
שנברג (1935)	חסידי	מהתפילה	10. הנני מוכן ומזומן
שפירא (1945)	לא ידוע	איכה ח'	11. השיבנו
רוזובסקי (1929)	ערבי	ז. שניאור	12. יד ענוגה
זהבי (1954)	ד. זהבי	י. פיכמן	13. ימין ושמאל ("אורחה במדבר")
	רוסי	תהלים	14. יסר יסרני נא
אנגל (1923)	י. אנגל	ערבית ליום כיפור	15. יעלה קולנו מערב
	ח. קרצ'בסקי	י. כהן	16. ישטפו פלגי הדמעות ("עתידות")
שרת ("ענות" ו')	פ. גרינשפון	ר. קלצ'קין	17. כבה השמש ("ערב בגליל")
שרת ("ענות" ח')	לא ידוע	י. שרת	18. כי רד היום
נתנון (1939)	מ. ביק	לא ידוע	19. לילה, דממה
אליגון ושות' (1987)	רוסי	י. אורלנד	20. מיהו המילל ברוח
שנברג (1935)	יידי	א. המאירי	21. מעל פסגת הר הצופים
איזלזון (1922)	סלאבי	ש. טשרניחובסקי	22. נטשו צללים ("שיר ערש")
	רוסי	-	23. ני ני ני
	יידי	לא ידוע	24. עוד אני רואה
איזלזון (1922)	א. צונזער	א. צונזער	25. על אם הדרך ("השושנה")
	יידי	א. מאנגר	26. על אם הדרך (1)
שפירא (1945)	ח. קרצ'בסקי	י. פיכמן	27. על שפת ים כנרת ("אגדה")
שרת ("ענות ד')	ש. ל. תנאי	ח"נ ביאליק	28. עלי באר
שפירא (1945)	ה. קהן	מ. דוליצקי	29. ציון תמתי ("אם אשכח")
	ג'. ורדי	לא ידוע	30. צלצלו צלצלו
	לא ידוע	"	31. רד קו שמש אחרון
שנברג (1935)	א. בן-חיים	ל. בן-אמיתי	32. שדות שבעמק
איזלזון (1922)	רוסי	ש. טשרניחובסקי	33. שחקי שחקי ("אני מאמין")
שנברג (1935)	ש. חריטונוב	ע. הרוסי	34. שכב בני
	לא ידוע	ח"נ ביאליק	35. שלום רב שובך
איזלזון (1922)	סלאבי	מ. צ. מאנה	36. שמש אביב ("משאת נפשי")
	לא ידוע	לא ידוע	37. שמש נחבא
זהבי (1954)	ד. זהבי	פ. ברגשטיין	38. שתלתם ניגונים
שנברג (1935)	פוליאקוב	מתוך תפילת "שחרית"	39. תורת אמת

