

ניגונים עתיקים בחברה חדשה - זמירות שבת בבני עקיבא ובקרוב צעירי הציונות הדתית נעמי כהן צנטנר

מבוא

בהיותי ילדה אזרתי אומץ ושאלתי את אבי מהיכן למד את המנגינות לזמירות ששרנו בביתנו ליד שולחן השבת. זמן רב תהיתי איך ייתכן שאת אותן זמירות שרים בביתנו ובבתי כל מכרינו, שהרי זמירות מושרות בשבת רק בחוג המשפחה, ואילו חברינו הם ממוצאים שונים ובעלי מנהגים מגוונים בתחומים אחרים. בדמיוני הילדותי דבר זה שימש לי הוכחה שכל עדות ישראל היו פעם משפחה אחת שהסבה סביב שולחן השבת התנ"כי.¹ תשובתו של אבי היתה מפתיעה: הוא למד את הזמירות לא מאביו או מסבו או ממשפחת אמי, אלא משליח בני עקיבא שבא לאוסטרליה ולימדן את החניכים המקומיים, שעמם נמנה גם אבי.

החל בראשית המאה ה־20 העמידה הציונות המדינית בפני יהודים דתיים באירופה דילמות לא פשוטות. יהודים אלה נאלצו לתת פרשנות משלהם למתח שבין היהדות המסורתית למחשבה הלאומית של הציונות החילונית. היו יהודים דתיים שהתנגדו נחרצות לציונות המדינית. לעומתם היו שניסו לשלב את הרעיון הלאומי עם עמודי היסוד

* המאמר מלווה בדוגמאות שמע (אודיו) המאוחסנות באתר האינטרנט המוזכר בשולי כל דוגמה.
** מאמר זה מוקדש לזכר שני קרובי משפחה יקרים מאוד, שלהם שירת זמירות שבת היתה עונג מיוחד ומקור לשמחה: סבי, קורט יעקב צנטנר זכרונו לברכה (וינה 1919 - ירושלים 2011), ודודתי, אתי צנגן לבית כהן זכרונה לברכה (בול 1924 - חיפה 2011). עוד ברצוני להודות מקרב לב לפרופסור אדוין סרוסי, לפרופסור אליהו שליפר ולד"ר עמליה קדם שקראו את המאמר בעיון והעירו הערות חשובות שעזרו מאוד לשפר ולקדם אותו.
1 ואולי אין זה רק דמיון ילדותי. גם אברהם צבי אידלזון, אבי חקר המוזיקה היהודית, נטה לחפש דמיון בין המסורות של עדות ישראל השונות מתוך מחשבה שהדבר מוכיח כי מקור אחד לכולן.

של היהדות המסורתית וראו בה מהלך היסטורי המוביל את עם ישראל מגלות לגאולה.² הציונות הדתית, שהתגבשה סביב רעיון ה'אתחלתא דגאולה', התמסדה בכמה מוסדות שקיימו קשרים אמיצים: סיעת המזרחי בהסתדרות הציונית, תנועת הפועל המזרחי ובעקבותיה תנועת המפד"ל, הקיבוץ הדתי, וכן תנועות נוער דתיות כמו ברית חלוצים דתיים ובני עקיבא.³

לבני עקיבא היה תפקיד חשוב בגיבוש הזהות והתרבות של החברה הדתית-לאומית. מקובל לחשוב כי עיקר השפעתה המוזיקלית של תנועת בני עקיבא היתה על התפילה בבית הכנסת ובייחוד על יצירת מנייני נוער. סגנון התפילה של חניכי בני עקיבא, שבו נוספה על התפילה האשכנזית המסורתית שירת קהל בחלקים נרחבים של התפילה באימוץ ההגייה הספרדית של השפה העברית, נפוץ במהרה ברחבי הפזורה האשכנזית ונודע כתפילת צעירים ציונית.⁴

במאמר זה ברצוני להצביע על שדה מוזיקלי אחר, נודע פחות, שגם בו השפיעה תנועת בני עקיבא על כינון תרבות ציונית-דתית. כוונתי לשירי הקודש המושרים בבית, ובייחוד לזמירות השבת. אתיחס לזמירות שבת ששרו בני הנוער הציוני-דתי בישראל בין השנים 1930-1970 בתנועת הנוער, שהפכו מאוחר יותר לחלק מן הרפרטואר המשפחתי.

בחרתי בבני עקיבא כיוון שהיתה זו תנועת הנוער הדתית הגדולה ביותר בישראל והמזוהה ביותר עם הציבור הדתי-לאומי. ככזאת היא מייצגת נאמנה את רפרטואר הזמירות שהושר בפני בני הנוער הציוני-דתי, גם אלה שהשתייכו לתנועות נוער דתיות אחרות או שלמדו במוסדות חינוך ציוניים-דתיים או בכפרים הדתיים של עליית הנוער.⁵ במאמר אנתח את המאפיינים המוזיקליים של המנגינות לזמירות שהושרו בבני עקיבא ואשאל מדוע נבחרו מנגינות אלה ולא מנגינות מז'אנרים אחרים שהיו נפוצים בין האשכנזים עד לפני השואה. לבסוף אנסה להבין את המשמעות החוץ-מוזיקלית של הבחירה במנגינות עם מאפיינים כאלה עבור הציבור השר אותן.

2 'לפיכך ניסתה הציונות הדתית לצקת את התוכן הלאומי לתוך המונחים המסורתיים. הוגיה התאמצו לטעון, שהדת היהודית היא דת לאומית באופייה, וכי מימוש הלאומיות של המאה ה-20 הוא קיום דבר ה". דב שוורץ, **הציונות הדתית: תולדות ופרקי אידיאולוגיה**, משרד הביטחון - ההוצאה לאור, תל אביב 2003, עמ' 19.

3 על היווצרותם של מוסדות אלה ראו שם, עמ' 20, 58-59, 72. על תחילת דרכה של בני עקיבא ראו שם, עמ' 86-88. עוד על תחילת דרכה של בני עקיבא ראו: מרדכי בר לב, **במשוך היובל: חמישים שנות בני עקיבא בישראל**, תנועת בני עקיבא בישראל, תל אביב תשמ"ז.

4 תפילות בנוסח בני עקיבא תרמו לכינון הזהות הציונית-דתית החדשה והיו במידה רבה בסיס להיווצרותה של מסורת ליטורגית-מוזיקלית דתית-ציונית. נושא זה זוכה לאחרונה להתעניינות מחקרית, כמו למשל עבודת דוקטור על גיבוש נוסח התפילה האשכנזי בישראל: עמליה קדם, 'גיבושה של זהות אשכנזית ישראלית דרך המוזיקה של בית הכנסת: אוהל נחמה בירושלים כמקרה מבחן', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 2011.

5 'בתמונת ההווה שלנו [1987] מצאנו תנועת נוער גדולה, אחת הגדולות בישראל אם לא הגדולה שבהן - תלוי בקני המידה שלפיהם מודדים'. מרדכי בר לב, 'מבוא', בתוך: הנ"ל, **במשוך היובל**, עמ' 9. 'תנועת בני עקיבא הפכה לאחר השואה לתנועה עולמית, ורוב תנועות הנוער הציוניות הדתיות בחוץ-לארץ נטמעו בתוכה'. שוורץ, **הציונות הדתית**, עמ' 88. בתנועת בני עקיבא נכללים גם מוסדות חינוך המשתייכים אליה ויונקים מן האידיאולוגיה ומדרך החיים שלה, כמו ישיבות בני עקיבא, אולפנות בני עקיבא וישיבות הסדר.

הזמרה בתנועות בני עקיבא

שורשיה של בני עקיבא בגרמניה ובישראל במקביל הם בשנים 1928-1929, בתנועות הנוער ברית הנוער של צעירי המזרחי וברית חלוצים דתיים (בכ"ד). בני עקיבא היתה אחת התנועות הציוניות הדתיות הראשונות וראתה עצמה כממשיכת דרכו של רבי עקיבא. על ראשיתה של תנועת בני עקיבא ועל השפעותיה המוזיקליות מסופר בספר שיצא לכבוד חמישים שנה לתנועה:

בכ"ד באדר א תרפ"ט התאספה בסניף 'הפועל המזרחי' בירושלים קבוצה של שלושים בנים מביה"ס ת"ת [תלמוד תורה] מזרחי, ותלמידי הכיתה הראשונה של בית המדרש למורים 'מזרחי' והחליטה על ייסוד ארגון 'בני עקיבא' [...] יחיאל אליאש [מהמדריכים הראשונים] סיפר: 'רבי עקיבא סימל עבורנו יותר מכל שם אחר את רעיון תורה ועבודה. הוא היה גם פועל, גם רועה צאן, גם לוחם לאומי וגם תלמיד חכם [...] בשבת אחה"צ היו פעולות בקבוצות לפני תפילת מנחה, ואחרי התפילה - גולת הכותרת, מסיבת הסעודה השלישית והשירה. לא הייתה שירה דתית במידה מספקת ושלחנו חברים לבתי החסידים כדי ללמוד שירים [...] במשך הזמן התמלא האוצר בניגונים חסידיים ובשירים שהביאו מגרמניה חברי קבוצת 'רודגס'.⁶

שאיפתה המרכזית של תנועת בני עקיבא היתה עידוד העלייה לארץ והקמת יישובים חלוציים. לשם כך הוקמו מחנות עבודה ונוסד הגרעין הקיבוצי, שהיה היסוד להקמת הקיבוצים הדתיים.⁷ בגלל ההתמקדות של בני עקיבא ב'הגשמה', שמשמעה התיישבות ועבודה חקלאית, נוצר חשש שהנוער העירוני של בני עקיבא שלא הלך לכיוון של הגשמה קיבוצית לא ימצא מסגרת דתית מתאימה. הרב פנחס קהתי ואחרים, דוגמת הרב משה צבי נריה, ניסו ליצור הווי דתי במסגרת חינוכית שתוכל להעמיק את הגאווה הדתית של נוער זה.

השירה המשותפת של שירים בעלי טקסטים דתיים היתה חיונית ליצירת אווירה רוחנית שתחבר למסורת הדתית אך תהיה גם צעירה וסוחפת. בחוקת בני עקיבא שנכתבה ב'1934 (בעריכתו של הרב נריה) המוזיקה היא יסוד חשוב בפעילות החינוכית:

6 מרדכי בר לב, 'נוסד בירושלים הסניף הראשון של ב"ע', הנ"ל, במשוך היובל, עמ' 18. רודגס הוא שמו של מנחה עבודה של חברי בני עקיבא בגרמניה, ועל שמו נקראה גם הקבוצה הראשונה שיצאה מבני עקיבא להגשמה.

7 על הקשר לאידיאולוגיה הקיבוצית בקרב חברי בני עקיבא כתב אריה פישמן: 'ההגשמה הקיבוצית, איפוא, לא רק שביטאה את "האזרחות הטובה" במציאות של החברה הלאומית בשנות השלושים והארבעים, אלא סימלה גם את הסולידריות שרחש הנוער החלוצי-דתי לנוער החלוצי-חילוני. מאחר שגם נוער דתי זה נאחז בפרשנות הרדיקלית של משנת "תורה ועבודה" לצידוק הדתי של החיים הקיבוציים כצורת-חיים סגולית למימוש חיי תורה, נתקבל אידיאל הקיבוציות הדתית ב"בני עקיבא" בשלב מוקדם בתולדות התנועה. כבר ב'1931 נתארגנה "קבוצת בני עקיבא" ליד מחנה העבודה "רודגס" אך זו נתקיימה שנתיים בלבד. רק משהתבסס והלך הקיבוץ הדתי בשנות השלושים על-ידי יוצאי גרמניה ומזרח-אירופה, התגבש הזרם הקיבוצי ב"בני עקיבא". אריה פישמן, בין דת לאידיאולוגיה, יד יצחק בן-צבי, ירושלים 1990, עמ' 97-98.

המדריך מפתח את הרגש לשירה נפשית ולהתרחקות מצעקנות ומשתדל שבכל פעם שחברי ה'עדה' נפגשים ישירו יחד שירים חדשים שלמדו. עליו להקדיש תשומת לב מיוחדת לשירים דתיים ולשירי בני'עקיבא. טוב להתחיל כל פעולה בעדה בשיר. תפקיד השירה: לעודד את החברים, להשרות רוח של שמחה על כל פעולותיה, להרגילם לבטא את הלך רוחם על ידי שיר ולפתח את הרגש הדתי על ידי שירים דתיים.⁸

מיום היווסדה של התנועה היתה המוזיקה חלק אינטגרלי מפעילות החניכים. השירים ששרו בה שימשו ליצירת הווי וגיבוש חברתי, ובמיוחד כלי לביטוי ולהחדרת האידאולוגיה התנועתית.⁹ היה מקובל להתחיל כל פעולה בשירה משותפת ולעתים קרובות נלמדו שירים חדשים בעת הפעולה.¹⁰ לשירה בבני עקיבא היה תפקיד חינוכי, אידאולוגי וחברתי, כפי שתואר עודד שרמר: 'לשירים היה חלק חשוב מאוד בתנועה, היה להם תפקיד מורלי ממדרגה ראשונה. גם פסיכולוגית, כששירים יחד ונהנים יחד אז מתגבשים המשתתפים בשירה ונעשים לקולקטיב'.¹¹

ראיונות

המוזיקה המושרת בבתיהם של אנשי הציונות הדתית לא נחקרה ואין תיעוד או תיאור שלה בספרים או במאמרים. לכן היה עלי לראיין עדים שימשו מקורות בעל פה לתהליכים המוזיקליים שהתרחשו בבתיהם. ראיינתי עשרות אנשים וביקשתי מהם לשיר את הזמירות שהם שרים בביתם

- 8 חוקת בני עקיבא יצאה לאור כפרסום רשמי של ההנהלה הארצית של בני עקיבא בשנת תרצ"ד. היא נערכה בידי משה צבי נריה. מרדכי בר לב, 'ואלה תולדות: חמישים פרקי פעולה', בתוך: הנ"ל, במשון היובל, עמ' 36-41. הפסקה על השירה מופיעה בעמ' 39.
- 9 בקובץ בשם מהותינו שיצא לאור בארץ בשנת 1942 על ידי ההנהלה הארצית של תנועת בני עקיבא בארץ ישראל, ישנם כללים ברורים לגבי שירה: ההמנון התנועתי, הנחיה ללמד שירים ולהכין ספר שירים, הנחיה להקפדה על הגייה מדויקת של המילים ואף רשימת שירים מיוחדים: 'יד אחים, מאהלי תורה, תודה ועבודה, על רוכסי הר, קומה נוער, אמר להם ר' עקיבא, אמר רבי עקיבא'. ראו פנחס גכטמן (קהתי), מהותנו: תוכנית לשיחות חבריא א, ההנהלה הארצית לארגון בני עקיבא בארץ ישראל, תל אביב תש"ב, עמ' ז.
- 10 מקהלת בני עקיבא בשנות החמישים ביצעה ערבוביה מעניינת של שירי קודש ושירי חול. מצד אחד הרפרטואר שלה כלל עיבודים למקהלה של שירים עבריים כמו 'מה טובו' (מילים: במדבר כד, ה, לחן: עמנואל עמירן), 'הבה נגילה' (מילים: אברהם צבי אידלזון, לחן: חסידי), 'והרי הישימון' (מילים: אברהם שלונסקי, לחן: דניאל סמבורסקי). מצד שני יצירות מן הרפרטואר המקהלתי המערב אירופי של בתי הכנסת, כמו 'בצאת ישראל ממצרים' ו'הנה ברכו' מאת לואי לבנדובסקי, וניגונים חסידיים בעיבוד מקהלתי כגון 'ניגון חסידי' בעיבודו של רפאל אדלר. מנצחי המקהלה היו בנימין גליקמן ורפאל אדלר. הקלטות חיות של מקהלת בני עקיבא מצויות בתקליטי שדרים שהקליט קול ישראל בשנות החמישים, השמורים בארכיון הצלילי הלאומי שבספרייה הלאומית, מס' K3122, K3933, K3944.
- 11 ריאיון עם עודד ושוולמית שרמר, ירושלים 1.3.2007. לבני עקיבא היתה מקהלה שהופיעה באירועי התנועה ואף הוציאה תקליט, 'הוי אחים נריעה' לרגל חגיגות ארבעים שנה לארגון בני עקיבא בישראל. ארכיון הצלילי הלאומי, YC 1748. בתקליט זה לא נכללו זמירות שבת אלא רק שירי התנועה.

בשבת.¹² גם אנשי מפתח בתנועה שהיו פעילים במעגלי ההשפעה שלה או פעלו בה כסוכני שינוי, שימשו מקורות מידע על הזמירות ועל המוזיקה בבני עקיבא.

המרוואיינים הבאים היו חיוניים במחקרי: (א) בנימין גליקמן שר כילד במקהלתו של ר' שלמה זלמן ריבלין בירושלים, מאוחר יותר חזן בבני עקיבא ו'קומונר מוזיקה'. בתפקיד זה היה אחראי להפצת המוזיקה בבני עקיבא ולהוראתה בבתי הספר של הקיבוץ הדתי. הוא הקים מקהלות רבות וניצח עליהן ואף שימש חזן, מנצח מקהלות ומורה למוזיקה בחו"ל שנים רבות. (ב) בני הזוג עודד ושולמית שרמר, שניהם מוזיקליים מאוד ובעלי זיכרון לשירים ולמקורותיהם, היו פעילים מגיל צעיר בסניפים רבים של תנועת בני עקיבא בארץ כחניכים, כמדריכים וכקומונרים וכשליחי בני עקיבא בתפוצות. שניהם ילידי הארץ ובנים של עולים מליטא ומפולין והיו פעילים בבני עקיבא משנות הארבעים עד שנות השישים של המאה הקודמת. ראיתי בהם חוליה מעניינת שקישרה בין התרבות האשכנזית ששלטה בבתי הוריהם לבין התרבות הישראלית החדשה שנוצרה באותן שנים. (ג) אתי צנגן ז"ל, ילידת שוויץ, היתה חניכה של ברית הנוער בבאזל שוויץ בשנות השלושים ועלתה לארץ ב'1949. בארץ המשיכה לקחת חלק בפעילות ציונית כמדריכה בכפר הנוער כפר בתיא. היא היתה אישה מוזיקלית ובעלת זיכרון יוצא דופן. ממנה שמעתי על ההבדלים בין שירת הזמירות בבית הוריה לביצוען בארץ ועל חשיבותן של תנועות הנוער בהקשר הזה. (ד) אביגדור הרצוג, מוזיקולוג, מתעד מסורות מוזיקליות וחוקר זמירות שבת, עלה לארץ מהונגריה לאחר השואה. היה פעיל בתנועת בני עקיבא עוד באירופה וסיפר לי על הרפרטואר שהשתנה ועל אופן הביצוע החדש שנתקל בו.

במהלך ההקלטות וניתוחן הסתבר לי כי תנועת בני עקיבא היתה מקור השפעה חשוב לשירים ששרו בבתי המרוואיינים סביב שולחן השבת. המנגינות שהיו משותפות לכל המשפחות נלמדו בבני עקיבא או במסגרות דומות, כמו הקיבוץ הדתי ומוסדות חינוך של עליית הנוער. עוד התברר לי כי בקרב חניכי בני עקיבא בישראל בין השנים 1930 ו'1970 התגבש רפרטואר זמירות שהיה ידוע לכולם ומושר בפי כול. כיניתי אוסף מגובש זה 'הרפרטואר הפופולרי'. המנגינות ברפרטואר זה אינן חדשות, מלחיניהן אינם ידועים בדרך כלל ואפשר להתחקות אחרי ביצוען באירופה לכל היותר עד סוף המאה ה'19, אף על פי שמוצאן כנראה מוקדם הרבה יותר. האלמנטים המוזיקליים המאפיינים מנגינות אלה מתאימים לשירה משותפת - ביצוע קבוצתי של שירים דתיים שהיה חיוני כל כך ביצירת ההווי הדתי ותחושת ה'ביחד' שאפיינו את בני עקיבא בראשית דרכה. הביצוע של זמירות אלה בבני עקיבא התאפיין בטמפו מהיר ובאופי ריקודי ושמח של אקסטזה דתית מתפרצת. ההיכרות עם המנגינות הללו והחווייה החיובית של שירת הזמירות בקרב צעירי הציונות הדתית בהיותם בבני עקיבא הן שהביאו לכך שגם בגרותם, בבתי החדשים שהקימו, הם בחרו להמשיך ולשיר אותן.

היו לחנים בעלי אופי אחר שנלמדו גם הם בבני עקיבא, שלא אתיחס אליהם בהרחבה במאמר זה. אלה הם לחני פסוקים או חלקים מזמירות שהפכו לשירים עצמאיים, כמו למשל 'רחם בחסדך' או

12 במאמר זה אני מתבססת על ראיונות שערכתי עם המרוואיינים הבאים: עודד ושולמית שרמר, בועז שרמר, בנימין גליקמן, נורית לויץ, נעמה וארי אפלבוים, אביגדור ולאה הרצוג, איתן אביצור, אתי צנגן ז"ל, רות הכהן פינצ'ובר, חנה פיק, ברוך וסלי, רותי מאיר ומשפחת פלס. זו הזדמנות להודות מקרב לב לכל מי שפתחו בפני את ביתם והסכימו לשיר לי את זמירות השבת כפי שהן מושרות בשולחן השבת הביתי שלהם.

'למקדשך תוב'. לחנים אלה הושרו בטמפו מדוד ואטי בסגנון שהיה מקובל לשרי סעודה שלישית. הם הושרו לרוב בתחילת הפעולה בשבת כאמצעי להשקטת החניכים ולכניסה של אוירת קדושה. בשנים מאוחרות יותר הפכו לדומיננטיים יותר גם בארוחות השבת של בני עקיבא ובוגריה. כשאני מתייחסת ללחני הרפרטואר הפופולרי אינני מתכוונת ללחנים אלה.

מבנה, סימטריות ומערכת צלילית ברפרטואר הפופולרי

לחני הרפרטואר הפופולרי הם אקלקטיים מבחינת מקור המנגינות והסגנון המוזיקלי, ומאפייניהם המוזיקליים מגוונים מבחינת המשקל והמערכת הצלילית (השתייכות לסולם). ובכל זאת, בחינה מדוקדקת מראה שעל אף האקלקטיות, משותפת לרפרטואר הבחירה במרכיבים מוזיקליים שהופכים מנגינה לקליטה ולקלה יותר לזכירה. המנגינות ריקודיות ופשוטות, בעלות פעמה קבועה ומודגשת, ומלודיה אחת משמשת לשירת כל היחידות הסטרופיות של השיר.¹³ מספר החלקים בלחנים קטן, מוטיבים מלודיים וקצביים חוזרים לרוב במהלך המלודיה ומורגשת סימטריות מרמת המוטיבים והפרוות ועד אורך החלקים הגדולים.

מבחינה מבנית, רוב המנגינות הן דו-חלקיות, בצורת ABA. חלק אחד מושר לפזמון וחלק שני לבית, במבנה מלודי המתאים לביצוע זמירות שבהן הטקסט בנוי מבית ופזמון. מבנה זה, המכונה 'צורה בינארית', היה נפוץ בריקודים באירופה בתקופת הברוק. בזמירות שבת בעלות טקסטים סטרופיים, כלומר ללא פזמון חוזר, הביצוע המוזיקלי הוא במבנה חד-חלקי החוזר על עצמו בכל בית.

me - nu - cha ve-sim cha or la - ye - hu - dim lay - hu - dim yom sha - ba - ton

7 yom ma - cha - ma - dim mach - ma - dim shom - rav ve - zoch - rav he - ma he - ma

12 me - i - dim ki le - shi - sha kol be - ru - im ve - om - dim

דוגמה 1: 'מנוחה ושמחה' כפי שמושר בפי עודד ושולמית שרמר
 הקלטה ראו באתר האינטרנט
<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

¹³ יוצאות מכלל זה היחידות הסטרופיות האחרונות בזמר 'צור משלו' המתחילות במילים 'רחם בחסדך' ו'בנה המקדש', והיחידה הסטרופית האחרונה של 'מה ידירות מנוחתך' המתחילה במילים 'מעין עולם הבא'. במזרח אירופה היה נהוג לשיר את הבתים הללו במנגינה אחרת, כשיר בפני עצמו, מנהג שיש לו המשך גם בארץ. עם זאת, במשפחות רבות מהציבור הדתי-לאומי שראיינתי הם הושרו באותה מנגינה כשאר הבתים בשיר.

הלחן בדוגמה 1 הוא בעל מבנה חד-חלקי במקצב המאפיין צורת קולומייקה פשוטה (ריקוד עממי אוקראיני). כלומר, מקצב שיש בו ארבעה זוגות של שמיניות ואחריהם שני רבעים וחצי. מוטיב קצבי זה חוזר על עצמו בכל אחד מארבעת המשפטים המלודיים המרכיבים את היחידה הסטרופית, עם סטיות קלות בהתאם למילות הטקסט, ורק החומר המלודי משתנה. מבחינה הרמונית מדובר במהלך פשוט: I-IV-III-IV-V-I. הרפרטואר העממי אינו כולל מנגינות בעלות צורות מורכבות יותר, כמו לחני מחרוזות הכוללים חלקים רבים של רציטטיבים ארוכים שאינם חוזרים על עצמם, או לחנים במבנה א-ב-א-ג-א-ד או במבנה א-ב-ג-ב, שהיו נפוצים במזרח אירופה, בייחוד אצל החסידים.¹⁴ המבנים המוזיקליים נוטים להיות חד-חלקיים, כמו בדוגמה 1, או דו-חלקיים במבנים פשוטים, כגון א-א-ב או א-ב-א-ב.

נוסף על המבנה הפשוט יחסית יש גם סימטריה בפרזות, במשפטים המוזיקליים וביחידות הסטרופיות. מקורן של זמירות שבת מסוג זה הוא כנראה בריקודים אירופיים מוקדמים, מן המאות ה-16 וה-17. בריקודים אלה היה קו בס שחזר על עצמו, ועל בסיסו המבני, הצלילי והקצבי אלתרו הנגנים את המלודיות. הנעימות הריקודיות היו סימטריות בהכרח כיוון שאורך הפרזה קבע את מספר הצעדים. עם אימוץ המנגינות לשירה אומצה גם הסימטריה של הפרזות, הבולטת בזמירות השבת הללו.¹⁵ הזמר 'יום שבתון' המופיע בדוגמה 2 מדגים סימטריה כזו. הכתיבה במקור זה מקוצרת ואינה כוללת חזרות, אך מביצועים שהקלטתי, כמו גם ממנגינות נוספות המתועדות באנתולוגיה של ברנשטיין, ברור כי היחידה הסטרופית חוזרת פעמיים וכך נוצרת סימטריה של שמונה תיבות בבית ושמונה בפזמון, והצורה הכללית המתקבלת היא א-א-ב.

14 אחת המנגינות הידועות ביותר בצורת פזמון חוזר ויחידות סטרופיות במנגינות מתחלפות היא 'יה ריבון עלם' של חסידות באבוב שהפכה למנגינה פאן-חסידית (כלומר מנגינה המושרת על ידי כל החסידים ואינה מיוחדת לחצר חסידית זו או אחרת) ונפוצה אף מחוץ לעולם החסידי. דוגמה נוספת למנגינה בצורת זו היא הזמר 'יום זה מכובד', כפי שנשמע מפיו של אהרן מילר, בהקלטה מ-1957, 8.8. ארכיון הצליל הלאומי, 2241 Y; שם המקליט אינו מצוין. כנראה גם המרואיין הזה קשור לחסידות באבוב. אך לא רק חסידים שרו זמירות המורכבות מחלקים רבים. יהודית פריג'ישי הקליטה בפריז מידען יהודי הונגרי ששר את הזמר 'מה ידידות' בצורה מורכבת ללא חזרה לפזמון חוזר. אמריך דויטש, פריז, 5.4.1981, ארכיון הצליל הלאומי, CD ROM 1677, מקליטה: יהודית פריג'ישי.

15 ברצוני להודות לפרופסור יהודית פריג'ישי ולפרופסור וולטר זאב פלדמן על שהאירו את עיני בנקודה זו.

№ 95 יום שבתון

איספענומען פון 'זיידמאן, ווילנע.

Moderato.

ת - ג - ק ב א אהסצ נה"י , ת - תו - ג - ה - ת - רי - ק - ו - זכ - ת - כל - ק - ש
 אין תוין - ב - ש יום
 ת - כ - עי - גי - חו - נו - ו - שם א - אי אי , ת - כ - עי - גי - חו - נו - ו - שם אי אי אי

דוגמה 2: 'יום שבתון', בתוך: Musikalischer Pinkas, ווילנה 1927.¹⁶

מבחינה סולמית, רוב הזמירות מושרות בסולם מינור ורק כשליש מהן במז'ור. כמעט אין שימוש בסולמות שאינם מז'ור או מינור. מבחינת המוטיבים המלודיים והמקצב, בכל הזמירות שברפרטואר הפופולרי קיימת פעמה קבועה ותבניות ריתמיות ומלודיות החוזרות על עצמן. בדוגמה 2, למשל, חוזרת בתיבות 5, 7 ו-9 תבנית ריתמית (שמונה שמיניות, שני רבעים או רבע ושני שמיניות, וחצי) שהיא גם תבנית מלודית (שלושה זוגות של סקונדות עולות שלאחריהן זוג אחד יורד, פרימה וקפיצה למעלה ולמטה).

מנגינות קליטות ומוכרות

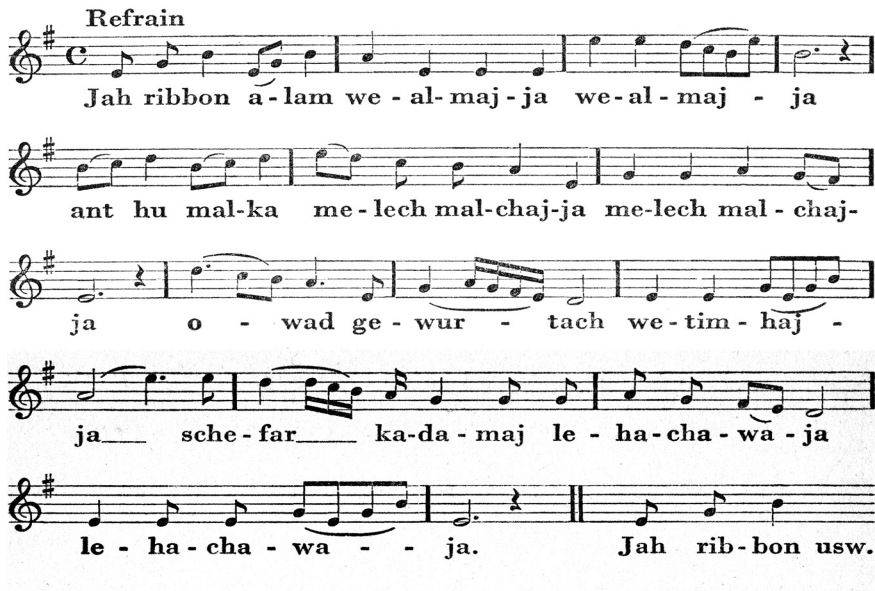
ניתוח המאפיינים המוזיקליים בעזרת מחקרים מתחום הקוגניציה המוזיקלית הבוחנים תפיסה של מלודיות, מראה כי הטמעת מידע צלילי בסכמות (כמו למשל תבניות ריתמיות ומלודיות) מקלה על ארגון החומר הצלילי ועל יצירת ציפיות לגבי אירועים עתידיים. כתוצאה מכך משפרות הסכמות את יכולת עיבוד החומר ואת זכירתו.¹⁷ הרכיבים המוזיקליים המאפיינים את זמירות השבת הפופולריות, קרי חזרתיות, סימטריות, מבנה פשוט ופעמה מודגשת, מקילים על הזכירה ועל השחזור של מנגינות אלה, כלומר הופכים אותן לקליטות מאוד. מאפיין נוסף של לחני הזמירות הללו, נוסף על היותם קליטים מאוד, הוא תפוצתם בפזורה האשכנזית. רוב הזמירות שהושרו בבני עקיבא היו ידועות בקרב חניכיה והדבר הקל על שירתם המשותפת.

16 Abraham M. Bernstein, *Musikalisher Pinkas*, Jewish Historical Ethnographical Society, Vilna 1927, p. 44, note. 95 בהערה בספר נכתב כי הלחן נשמע מפי זיידמאן שבווילנה. הלחן מופיע גם אצל Moshe Beregovsky, *Evreiskie napevy bez slov*, Moscow 1999, p. 50, note. 39. שם נכתב בהערה כי הניגון הזה נלמד בקיבו מהאזנה לא' לנצמן אשר למד את הניגון ממחברו, יוסל טלגר בקיבו ב-1945. מדובר ככל הנראה במלחין יוסל דעם רב'ס (יוסל וולוצ'ק 1838-1919) שהיה מלחין החצר של הרבי מטולנה, הידוע כר' דוידל מטולנער. את הניגון שרו בשמחת תורה. תודה למיכאל לוקין על העזרה בתרגום הקטעים מתוך האוסף של ברגובסקי.

17 Carol L. Krumhansl, 'Rhythm and Pitch in Musical Cognition', *Psychological Bulletin*, 126, 1 (2000), pp. 159-179

'יה ריבון עלם' שבדוגמה 3 היה זמר מוכר בפזורה האשכנזית. קיים תיעוד כתוב שלו משנת 1922 וכן עדויות בעל פה על כך שהיה מושר לפני יותר מ-100 שנים.¹⁸ כמו שאר הלחנים המוכרים לזמירות שבת, גם מקורותיו של זמר זה אינם ידועים ומוצאו נשאר בגדר תעלומה. לתנועת בני עקיבא בתחילת דרכה היה חלק חשוב בהפצתו וידוע שהוא הושר בקרב חניכיה שהיו פליטי שואה מהונגריה ואזור קרפטורוסיה ב־1947 לפני בואם לארץ.¹⁹

Refrain



Jah ribbon a-lam we - al-maj - ja we-al - maj - ja
ant hu mal-ka me-lech mal-chaj-ja me-lech mal - chaj-
ja o - wad ge - wur - tach we-tim - haj -
ja sche - far ka-da - maj le - ha - cha - wa - ja
le - ha - cha - wa - - ja. Jah rib - bon usw.

דוגמה 3: לחן של 'יה ריבון עלם' מתוך האנתולוגיה של ארנו נאדל, ברלין 1937²⁰

לביצוע הלחן כפי שהוא נשמע באירופה ניתן להאזין בקישור הבא:

xpsa.selif-cisum/segaP/minuyi/igb/li.ca.ugb.ni//:ptth (דוגמה מס' 29).

בהקלטה זו אפשר להבחין בהגייה האשכנזית, בטמפו האטי יחסית ובהאטה לקראת הסיום.

18 ריאיון המחברת ועמליה קדם עם בנימין גליקמן, 3.6.2009. גליקמן סיפר כי למד את המנגינה הזאת ל'יה ריבון' מאביו שעלה לארץ מצפון-מזרח פולין ב־1921, וגם שמע את הרבי הזקן מסלונים (רבי אברהם יהושע העשיל וינברג) שר מנגינה זו בשנות השמונים.

19 ריאיון עם אביגדור הרצוג, ירושלים, 6.7.2007.

20 Arno Nadel, *Die hauslichen Sabbatgesange*, Schoken Verlag, Berlin 1937, p. 19
הזה מופיע גם אצל אברהם צבי אידלזון, *ספר השירים*, קובץ שני, יודישער פערלאג, ברלין 1922, עמ' 73.
וכן באוצר נגינות ישראל, 9: Abraham Zvi Idelsohn, *Thesaurus of Oriental Hebrew Melodies, IX: The Folk Songs of the East European Jews*, B. Harz, Berlin 1932, p. 194.
הלחן שהמרוויינים שלי נוהגים לשיר קרוב לגרסה המופיעה אצל נאדל, שבו קיימת 'השטחה' של הסיום הפריגי שהופיע בגרסאות של אידלזון בתיבה הלפני אחרונה.

גם הלחן לזמר 'יום שבתון' (דוגמה 2 לעיל) שהושר באירופה כבר בשנות העשרים של המאה הקודמת בוויילנה, היה מפורסם עוד לפני שהפך לחלק מן הרפרטואר הפופולרי של בני עקיבא. הדוגמאות הללו מראות שמנגינות הזמירות ששרו חניכי בני עקיבא בארץ נלקחו מן המסורת האירופית של סוף המאה ה־19.²¹ במה והאם שונה שירתם של חניכי בני עקיבא משירת הזמירות באירופה לפני כמאה שנים ויותר? חיפוש באנתולוגיות ובהקלטות של זמירות שבת מסוף המאה ההיא, המשקפות את המסורת האירופית, מגלה כי היה סגנון עתיק של מנגינות לזמירות ושל פרקטיקת ביצוע שלהן ושניהם היו פופולריים באירופה לפחות מסוף המאה ה־19 ותחילת המאה ה־20, וכנראה גם לפני כן, אך אלה אינם משתקפים ברפרטואר הזמירות הפופולרי של בני עקיבא.

הסגנון הישן של הזמירות

באופן מסורתי זמירות שבת אשכנזיות אינן משתייכות לקטגוריה או לז'אנר מוזיקליים. ישנו מגוון עצום של סגנונות מוזיקליים, מבנים מוזיקליים וז'אנרים שנכנסים תחת הכותרת 'זמירות שבת'. אפשר לומר כי הזמירות האשכנזיות הן חלק מן ה'שיר' האשכנזי, המושר גם בתפילה. ה'שיר' הוא ז'אנר שנע על מעין ציר מלוודי דמיוני שצדו האחד קרוב ל'נוסח התפילה' האלתורי והחופשי ממשקל וצדו השני מגיע לצורות אינסטרומנטליות של ריקודים אירופיים עממיים. סגנון ה'נוסח', שבו 'מלמלו' את פיוטי הזמירות במעין נעימה דיבורית, היה נהוג בבתים רבים במזרח אירופה. כך למשל ביצעו בבתים רבים את הזמירות 'כל מקדש שביעי' ו'ברוך השם יום יום' ברצ'טיטיב דיבורי, לעתים במסגרת סולמית של שטייגרים שיש להם מקבילות בנוסח התפילה האשכנזי לשבת. היחס לטקסט בשני אופני ההתנהלות הללו שונה מאוד. במנגינות בסגנון נוסח, הטקסט הוא שקובע את המקצב המלוודי. במנגינות ריקודיות, לעומת זאת, המקצב נתון וקבוע ויש להתאים אליו את הטקסט כך שלא יפריע למהלך הקצבי. אך שתי צורות הביצוע השונות הללו יכלו גם להשתלב יחד. אחת מצורות הביצוע הפופולריות לזמירות שבת שהיתה מקובלת במזרח אירופה היא שירה של היחידות הסטרופיות בסגנון נוסח ומעבר לסגנון ריקודי יותר המושר עם פעמה קבועה, בפזמון.²²

21 היריעה קצרה מלתאר את כל הלחנים מן הרפרטואר הפופולרי שבאנתולוגיות של זמירות באירופה שלפני השואה. מלבד דוגמאות 2 ו־3 במאמר, יש שני מקורות שבהם כלולות זמירות שהושרו בפי חניכי בני עקיבא. באוצר הנגינות של אידלזון, למשל, מופיע לחן ל'מה ידירות' שהושר בווריאציה אחרת על ידי חניכי בני עקיבא שראיינתי. אידלזון, אוצר נגינות ישראל, 9, מס' 67, עמ' 20. דוגמה נוספת היא לחן שהושר ל'ברוך אל עליון' ונמצא באוסף זמירות של הופשטיין מגרמניה. R. Hofstein, 'Alte Melodien: S'miroth - Häusliche Gesänge am Freitag Abend', Notenbeilage zum Gemeindeblatt der israelitischen Religionsgemeinde Dresden, Nr. 5, 1929

22 ריאיון עם בנימין גליקמן, 10.6.2009. בביצוע 'מה ידירות מנוחתך' אפשר לזהות בית 'אמירת' יתר ופזמון בעל פעמה יחסית קבועה. גליקמן, אחד המידענים החשובים בתחום זה, שמוצאו ממשפחה ליטאית ירושלמית, טוען על סמך ניסיון משפחתו שצורה זו אופיינית לשירתם של יהודי ליטא.

מבחינה מודלית זמירות שבת הושרו במערב אירופה בסולמות הנפוצים מז'ור ומינור, ובמזרח אירופה בסולם מינור עם או בלי פנטטוניקה, בשטייגר פריגיש (הידוע גם כ'אהבה רבה', דהיינו מודוס פריגי עם סקונדה מוגדלת בין דרגה שנייה ושלישית) ובעוד שטייגרים הנהוגים בתפילה, דוגמת 'ה' מלך' ועוד.²³ במסגרת המודלית הזאת קיימת גם מיקרו-טונליות המתבטאת בעיקר בביצוע. כלומר, בדרגות מסוימות בסולם - בדרך כלל בדרגה השנייה - המרווח בין שני הצלילים הוא פחות מחצי טון. נוסף על אופן ההתנהלות והמודליות אפשר להצביע על ציר נוסף ברפרטואר האשכנזי והוא מורכבות מבנית מגוונת. קיימות צורות מוזיקליות מורכבות וארוכות, בעלות חזרות מועטות וחלקים רבים, שנראה כי הולחנו במחשבה רבה ועם דגש על התפתחות סולמית ומוטיבית. בקצהו השני של ציר זה מצויות זמירות שהן בעצם פרגמנטים קצרים שהפכו למלודיה פשוטה בעלת חלק אחד או שניים (ראו דוגמה 1). חלק מהזמירות המורכבות הכילו בזה אחר זה חלקים בעלי אופן התנהלות שונה, כמו חלקים דיבוריים בקצב חופשי יחסית וחלקים במנגינות ממושקלות המושרות בסגנון ריקודי.

למרות רבגוניות רפרטואר הזמירות האשכנזי קיימת פרקטיקת ביצוע המאגדת את כולן. כל הלחנים הללו, על מגוון מאפייניהם, הושרו בחיק המשפחה במהלך סעודות השבת בתקופה שלפני מלחמת העולם השנייה, בקרב יהודים אשכנזים במערב אירופה ובמזרחה ובשאר תפוצות אשכנז בעולם. עם זאת, כתוצאה מן הספקטרום הרחב של הפרקטיקה של זמירות השבת, קשה עד בלתי אפשרי לתאר מאפיינים מוזיקליים של זמירות שבת אשכנזיות באופן כללי. לעומת זאת, קווי המתאר לזמירות שהושרו בבני עקיבא אפיינו רפרטואר שהושר בתקופת זמן מסוימת (1930-1970) במקום מסוים (ארץ ישראל) ובקהילה מסוימת (נוער ציוני דתי בבני עקיבא).

בחזרה לרפרטואר הפופולרי

מדוע נכללו ברפרטואר הזמירות הפופולרי של בני עקיבא הלחנים שנכללו ומדוע הם הושרו באופן שהושרו? השירה המשותפת של זמירות השבת הפופולריות היא מעין 'שירה בציבור' דתית המבוססת על שני מודלים: השירה בציבור הקיבוצית וה'טיש' החסידי. בשני הז'אנרים הללו, המקיימים קשרים ביניהם, השתתפות הציבור בצורה פעילה וגורפת היא ראשונה במעלה בחשיבותה. אולם להבדיל מן הטיש החסידי והשירה בציבור, שכללו גם לחנים מורכבים והושרו תקופה ארוכה, השירה בבני עקיבא היתה פשוטה מאוד, וזאת בגלל הצורך ששירים ייקלטו ויילמדו במהירות בהשתתפות כל החברים - גם החדשים.

23 בית אביו של בנימין גליקמן שרו זמירות רבות בסגנון נוסח. למשל, הזמר הראשון שהושר בליל שבת, 'כל מקדש שביעי', הושר בנוסח דומה לאופן שבו מושרת תפילת שחרית לשבת, ואילו הזמר הראשון המושר ביום השבת, 'ברוך השם יום יום', הושר במודוס הידוע כ'ה' מלך', האופייני לאופן הביצוע של מזמורי תהלים בקבלת שבת. הוא מופיע גם באנתולוגיה: Herman Mayerovich, *Oneg shabbos: Anthology of Ancient Hebrew Table Songs*, Goldstein, London 1951, p. 20

דרך ההעברה המרכזית של השירים בבני עקיבא היתה בלימוד מכוון בעל פה. דרך זו היתה מקובלת בחדרי אוכל של ישיבות וקיבוצים והכתיבה את אופי השירים שנלמדו. הצלחתו של לימוד הזמירות בקבוצות גדולות של אנשים בעלי רקע מגוון, בחדרים גדולים שבהם האקוסטיקה היתה בדרך כלל רחוקה מאידאלית, היתה תלויה במידה רבה ב'קליטותו' של החומר המוזיקלי הנלמד. איש לא רצה ללמד מנגינה שיקשה על הלומדים לקלוט ולזכור אותה. עקב חיוניותה של ההשתתפות הפעילה, אחד הקריטריונים החשובים לבחירת שיר, מלבד השיקול האסתטי, היה שהמנגינה תהיה פשוטה וקלה לזכירה, אם כי בלא מודעות לכך.

אחד ההבדלים המהותיים בין רפרטואר הזמירות שהושרו באירופה שלפני השואה לבין הרפרטואר הפופולרי של בני עקיבא הוא שבאחרון לא נכללו זמירות בסגנון נוסח ולא יצירות ארוכות ומורכבות בעלות חלקים רבים ושונים זה מזה. השינויים באורך הפרזה בהתאם לטקסט במנגינות נוסח גורמים לכך שהן קשות יותר לקליטה בשמיעה ראשונה ונלמדות כמו מנגינות שהן יצירה אחת מראשה ועד סופה, ללא חלקים חוזרים (through composed). נהוג לומר כי לחני נוסח נלמדים 'רק עם חלב האם'. כלומר, הלימוד של שיר חדש בסגנון נוסח נמשך זמן רב ונקלט רק בשמיעה חוזרת ונשנית שלו, כפי שקורה לילד השומע את אביו שר זמר במנגינת נוסח מדי שבת. אך למרות הקושי בתפיסה ובזכירה של מנגינות נוסח, תיעוד נרחב של מנגינות כאלה באנתולוגיות מלמד על תפוצה רחבה שלהן בזמירות שבת באירופה שלפני השואה.²⁴ זמירות בסגנון נוסח הן סולניות באופיין, ויש עדויות שבאופן מסורתי אב המשפחה היה מבצע לבדו את זמירות השבת בצורה רצ'יטיבית. למרות זאת אין להסיק כי רק יחיד, כמו אב המשפחה, שר בסגנון כזה. בישיבות חסידיות ובמשפחות רבות שרו (ושרים עד היום) יחד מנגינות רצ'יטיביות של נוסח, אך אלה נלמדו לאחר שבתות רבות יחד שאפשרו קליטה של הלחנים מסוג זה. בדומה ללימוד של מנגינת נוסח גם הלימוד של מנגינה מורכבת בעלת חלקים רבים השונים אלה מאלה קשה ונמשך זמן רב יותר מאשר לימוד של שיר פשוט וקצר בעל מוטיביקה רתמית, וזאת מפני שאין בה סכמות היוצרות מערכת של ציפיות וניבוי.

ההרכב הדמוגרפי של חניכי בני עקיבא היה מגוון וכלל רבים שהיו עולים או בני עולים אשכנזים ומיעוט של ספרדים. הקושי ליצור אחידות בשירה בגלל ריבוי ארצות המוצא הביא לכך שנבחרו שירים שהיו מוכרים לחברים רבים. קליטתן של מנגינות שהיו

²⁴ למשל, הלחן האמירתי של הזמר 'כל מקדש' שמושר בסגנון נוסח התפרסם באנתולוגיות רבות. זה יכול להעיד על פופולריות רבה של הזמר הזה. 'כל מקדש' בלחן זה התפרסם באנתולוגיות שיצאו מתחילת המאה ה-20 בברלין, בווינה, בניו יורק, בלונדון ועוד. ראו אידלזון, *אוצר נגינות ישראל*, 9, מס' 29, 30 Israel Goldfarb and Herbert Leventhal, *Song and Praise for Sabbath Eve*, New York 1922, p. 89; Herbert Loewe, *Medieval Hebrew Minstrelsy: Song for the Bride Queen's Feast; 16 Zemiroth Arranged According to the Traditional Harmonies*, Clarke and Co., London 1926, pp. 32-33; Nadel, *Die Häuslichen Schabbatgesänge*, pp. 12-13; Bernstein, *Musikalischer Pinkas*, p. 5; Chamjo Vinaver, *Anthology of Jewish Music*, Marks, New York 1953, p. 226; Herman Mayerovitch, *Oneg Shabbos: Anthology of Ancient Hebrew Table Songs*, Edward Goldstein and Sons, London 1951, note. 6

מוכרות יחסית בקהילות האשכנזיות נבעה מן הרצון לכלול כמה שיותר חברים בשירה המשותפת. המנגינות שנקלטו היו צריכות להיות פשוטות ובעלות מוטיבים ריתמיים ומלודיים חזרתיים. חניכי בני עקיבא שלא באו ממשפחות אשכנזיות הבינו מהר מאוד כי התרבות השלטת היא אירופית וכי כדי להשתלב עליהם ללמוד את הלחנים והמנהגים האשכנזיים בבני עקיבא.²⁵

הבחירה לא לשיר זמירות נוסח בבני עקיבא נבעה לא רק מהקושי בזכירתן אלא גם מן האווירה ומאופן הביצוע המבוקש של הזמירות. שאלתי את בנימין גליקמן מדוע לא לימד את חניכיו את הזמר 'כל מקדש' המושר בסגנון נוסח-אמירתי כמסורת משפחתו. הוא השיב:

בבני עקיבא הכול היה יותר קצבי, יותר מסודר, את לא יכולת לבוא במוזיקה אמירתית, אם נקרא לזה כך. נעמי כהן צנטנר: למה? בנימין גליקמן: הדור! חברה צעירים, רוצים לרקוד, רוצים שמח, לדפוק על השולחנות, זה היה סוג המוזיקה, הרוח שהיתה.²⁶

וכך, במקביל לפופולריות הרבה שלה זכו הזמירות החדשות של בני עקיבא, הלכו ונזנחו ז'אנרים מוזיקליים ואופני התנהלות אחרים שהיו מקובלים עד אז במשפחות אשכנזיות רבות.

ביצוע הרפרטואר הפופולרי, מאפיין ציוני-דתי?

הרפרטואר הפופולרי של הזמירות התאפיין לא רק באוסף המנגינות ששרו צעירי בני עקיבא בארוחות השבת אלא גם באופני הביצוע הטיפוסיים שבהם שרו אותן. בהקלטות שערכתי אפשר להצביע על מאפיינים של פרקטיקת הביצוע האופייניים לציבור הדתי-לאומי. מאפיינים ביצועיים אלה אינם נחלתם הבלעדית של חניכי בני עקיבא, ואפשר להבחין בהם בביצוע הזמירות גם בקרב סקטורים אשכנזיים אחרים ולא רק בישראל. לדעתי אפשר לזקוף את השינויים שחלו בהם גם להתפתחות המוזיקה הפופולרית המודרנית שהם חשופים לה.

הבחירה של חניכי בני עקיבא, במודע או שלא במודע, היתה לשיר זמירות במלודיות מזרח-אירופיות מסורתיות שהן ממושקלות וסימטריות ובעלות חזרות מרובות שמקורן במסורות ריקוד אירופיות. אופן הביצוע של חניכי בני עקיבא לאותן זמירות ממושקלות סטה מביצוען הטיפוסי במזרח אירופה שלפני השואה.

25 קליטתם של חניכים לא אשכנזיים בבני עקיבא היא סוגיה מורכבת ששאלות של תרבות הן חלק חשוב ממנה. רק אחרי שנות השבעים יכלה המוזיקה המזרחית הישראלית לשמש מוצא מסוים לביטוי זהותם של חניכים בני עדות המזרח, אף על פי שהיא לא היתה המסורת המשפחתית שלהם.

26 ריאיון עם בנימין גליקמן, 10.6.2009.

בהשוואה בין אופני ביצוע הזמירות במזרח אירופה ואצל בני עקיבא, האלמנט הראשון הוא ההגייה. תחילה שיערתי שאחד ההבדלים העיקריים שאמצא בין ביצוען בפי חניכי בני עקיבא לבין תיעודן בתווים ובהקלטות שנעשו באירופה לפני השואה יהיה ההגייה הספרדית של העברית בפי בני הציונות הדתית. היה ברור לי שמי שחרט על דגלו את הציונות, את ההגשמה, את 'היהודי החדש' והקפיד לדבר בהברה ספרדית גם אם לא גדל כך - בוודאי יקפיד לשיר כך. ולא היא! מי שהקפידו ושינו את הגיית המילים בלחנים ידועים לזמירות השבת היו דווקא העולים מגרמניה בשנות השלושים! כך בשירונים שהתפרסמו בגרמניה ובהקלטות של חניכי בני עקיבא שעלו מגרמניה. בשירונים ציוניים מודפסים שינו העורכים לעתים את ההגייה המלעילית להגייה ספרדית בצורה מלאכותית כדי 'להתאימה למציאות הציונית החדשה'.²⁷ אולם כמעט כל המרואיינים שהקלטתי שרו זמירות מסוימות במלעיל באופן טבעי, גם זמירות שנלמדו במסגרות ציונית כמו בני עקיבא או הקיבוץ הדתי.²⁸ אליהו שליפר טוען כי גם ההגייה הספרדית של בעלי התפילה בבתי הכנסת של הציונות הדתית איננה עקיבה.²⁹

האלמנט השני בהשוואה הוא וריאציות בביצועים לעומת אחידות. בהקלטות של מידענים שהזמירות שלהם או של הוריהם נלמדו במסגרות ציבוריות דתיות כמו בני עקיבא, קיימים מעט וריאנטים בין ביצוע לביצוע בזמירות הפופולריות הציוניות. במילים אחרות, ביצועים שונים ללחן חופפים במבנה הלחן, במהלך הקו המלודי, בהדגשות ובחלוקת הטקסט וקרובים

27 לא התייחסתי באופן ספציפי לזמירות השבת של יהודי גרמניה באירופה כיוון שלמרות היותן מז'אנר של ריקודים אירופיים, שתי זמירות בלבד מהרפרטואר של יהודי גרמניה התקבלו לרפרטואר הפופולרי: 'צור משל', Neil Levin and Velvel Pasternak, *Z'mirot Anthology*, Tara Publications, New York, 1981, p. 63, ו'יום זה מכובד', במקצב ולס, המוקלט אצל נעמה וארי אפלבוים. ריאיון שערכתי עמם, 6.7.2010. לחן זה מופיע באוסף של לחנים ליטורגיים שהושרו במינכן מתחילת המאה ה-19 כלחן לשמחת תורה 'שישו וגילו בשמחת תורה'. ראו: Maier Kohn, *Vollständiger Jahrgang von Terzett- und Chorgesängen der Synagoge in München*, Johann Palm'sche Hofbuchhandlung, München 1839, p. 69

28 קיימות הקלטות של הלחן המוכר ל'יום זה לישראל' שמושר בפי יהודי גרמניה במלרע במכוון. כך טענה גולדה רווה בסדנה באתנומוסיקולוגיה של אוניברסיטת בר-אילן, קיבוץ לביא, 1996. ארכיון הצליל הלאומי, Y 5895. לעומת זאת עודד ושולמית שרמר, שהם כזכור ילידי הארץ המשתייכים לצינות הדתית, שרים את הזמר כמעט לחלוטין במלעיל! בעיני דווקא הישראליות שלהם - ברקע, במבטא ובתחושה - מסירה את הצורך לדקדק בהגייה הספרדית. לא בכך תיבחן ישראליותם או ציונותם. הם למדו את הזמר הזה לא בבית הוריהם אלא במערכת החינוך הדתית ובבני עקיבא, וילדיהם ונכדיהם שרים את הזמר באותה חלוקה של מילים ולחן שאינה מבכרת את ההברה הספרדית וזה לא נראה להם לא טבעי או לא ישראלי.

29 'חלק גדול מקהילות בתי הכנסת האשכנזיים בישראל ובתפוצות שינו את המנהג המסורתי של הדגשת המלעיל לצורה החדשה של הדגשת המלרע. המעבר היה קשה מאד למוסיקאים. הם הצטרפו לשנות את הקו המלודי והריטמי כדי להתאימם להדגשה החדשה של השפה. כמה מן החזנים שינו רק חלק מן ההברות לצורה החדשה וחלק נשאר עדיין במלעיל'. Eliyahu Schleifer, 'Current Trends of Liturgical Music in the Ashkenazi Synagogue', *The World of Music* 37, 1 (1995), pp. 59-72, התרגום של כרמלה גולדמן.

מאוד גם בטמפו. יתרה מזאת, כל שינוי קטן מהגרסה המוזיקלית האחידה נתפס כעיוות. האחידות הזו בביצוע קיימת גם אצל אנשים הרחוקים זה מזה גאוגרפית ואינם מכירים זה את זה. המשותף להם הוא הקשר לבני עקיבא ולמסגרות של צעירי הציונות הדתית. אפשר לייחס אחידות זו לכך שהזמירות הפופולריות היו פשוטות במבנה ובתוכן והושרו ביחד כקבוצה במסגרות ציבוריות. בעקבות זאת נוצרה גרסה 'נכונה' ולא וריאציות שונות במבנה השיר ובקו המלודי שלו. לעומת זאת, בהעברה המשפחתית המסורתית קיימת נטייה ליצירת וריאנטים דקים העוברים מאב לבן. באירופה נוצרו וריאנטים בביצוע הזמירות בין המשפחות: פזמון של זמר אחד יכול היה להיות יחידה סטרופית של זמר אחר (כמו במקרה של דוגמה 2, 'יום שבתון', בגרסה של ברגובסקי למשל), ומנגינה אחת שימשה טקסטים שונים של זמירות באותה משפחה. בהונגריה, לדוגמה, היתה המנגינה ל'יום זה מכובד' גם המנגינה ל'מנוחה ושמחה' באותה משפחה.³⁰ המסורת המשפחתית כללה רפרטואר משפחתי ייחודי ובצדו אופן ביצוע ייחודי מבחינת טמפו הביצוע, הקישוטים המלודיים והווריאנטים במוטיביקה הקצבית או המלודית.

בוגרי בני עקיבא לא רק שלא שרו מלודיה אחת לטקסטים שונים, אלא גם לא היו וריאנטים משמעותיים בשירת אותו לחן בפי אדם זה או אחר. הבדלים שבכל זאת קיימים בין הגרסאות הם בדרך כלל שינויים בהתאמת הטקסט למוזיקה, וכך קביעת ההטעמה אם תהיה ספרדית או אשכנזית.

האלמנט השלישי בהשוואת ביצוע הזמירות הוא 'השטחה', כלומר פישוט של מסורת מורכבת, שהיא ממאפייני השירה בפי חניכי בני עקיבא. בתיבה הרביעית בדוגמה 2, המבוססת על הביצוע המסורתי של הזמר בלחן הזה ישנו קישוט בדרגה שנייה מונמכת, המשייך את הקדנצה למודוס פריגי.

30 למשל, אמריך דויטש פריז, 5.4.1981 מקליטה: יהודית פריגישי. ארכיון הצליל הלאומי, CD ROM 1677. דויטש שר באותו הלחן את 'יום זה מכובד' ואת 'מנוחה ושמחה' בהקלטה זו.

Yom Shabbaton

B. Shremer and Bernstein's MP

yom sha - ba - ton ein lish - ko - ach zich ro ke - rey - ach ha - ni - cho - ach
yo - na maz - a vo ma - no - ach v'sham ya - nu - chu ye - gi - ey ko - ach

yom sha - ba - ton ein lish - ko - ach zich - ro ke - rey - ah ha - ni - cho - ach

yo - na ma - za vo - ma - no - ch ay yay yay v - sham ya - nu - hu y'gi - ey ko - ah ay yay yay

yo - na ma - za vo ma - no - ah ay yay yay yay ve - sham ya - nu - hu ye - gi - ey ko - ah

דוגמה 4: פרגמנט של הלחן 'יום שבתון' המופיע בדוגמה 2, השוואה בין גרסה מבוצעת בישראל (חמשה עליונה) לבין גרסה אירופית מודפסת (חמשה תחתונה)³¹
אפשר לשמוע את הגרסה המבוצעת בישראל בהקלטה באתר
<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

בביצוע המקובל בבני עקיבא, המופיע בחמשה העליונה של דוגמה 4 בפי בועז שרמר, אין מבצעים את ההנמכה הקיימת בגרסה המודפסת של ברנשטיין מווילנה 1927. במקומה משתמשים במוטיב סי-דו-סי-דו-סי המופיע בתחילת הפזמון ומעביר את הסולם למינור פשוט תוך סיום על הדרגה החמישית של אקורד הטוניקה. השטחה זו של הכרומטיזציה הסולמית החורגת ממסגרת המז'ור והמינור, אופיינית לביצועם של בני עקיבא.

מאפייני נוסף של הזמירות בפי בני עקיבא היה האווירה השמחה והסוחפת בביצוען. הן הלחנים הריקודיים שנבחרו והן האופן הסוחף והקצבי שבו הם הושרו הושפעו רבות מן האווירה הצעירה ומן ההווי של בני עקיבא, שכפי שראינו היה לו תפקיד חשוב בתנועה.

31 חמשה עליונה: בריאיון עם בועז שרמר, 11.7.2010. חמשה תחתונה: Bernstein, *Musiklischer*, *Pinkas*, p. 44, note. 95. כפי שמופיע בדוגמה 2.

האווירה הקופצנית והריקודית של ביצוע שירים בבני עקיבא השפיעה על מאפיין נוסף טיפוסי לפרקטיקת הביצוע של הציבור הדתי-לאומי, והוא הנוקשות הקצבית. בביצוע זמירות השבת באירופה שלפני השואה היה מקובל לשיר מנגינה קצבית תוך גמישות קצבית, כלומר עם האטות והאצות תכופות במהלכה. בקרב הציבור הדתי-לאומי, לעומת זאת, מתאפיין הביצוע בשמירה על טמפו קבוע שאינו משתנה, ללא האטות או האצות בקצב. וכך, האחידות בשירת הזמירות מתבטאת לא רק בגרסה האחידה של הלחן שנוצר אלא גם באחידות הקצבית לאורך כל השיר.

בהקלטות של זמירות בחברות דתיות לא ציוניות, למשל אצל החסידים, בולט הביצוע של זמירות ממושקלות באופן לא ממושקל במדויק. במילים אחרות, אפשר להבחין כי למנגינה יש פעמה, אבל בגלל האטות והאצות תכופות ביצוע המנגינה אינו נאמן לפעמה. בקהילות החסידים של בעלז וחב"ד, למשל, האדמו"ר מזרז או מאט את הטמפו בעזרת תנועות ידיו כמעין מנצח, דבר שיכול ליצור שינויי טמפו רבים בתוך כל שיר. לעתים קרובות בתחילת יחידה סטרופית ישנה האצה הדרגתית ואילו לקראת סיום של קטע ותחילת קטע נוסף תבוא האטה ובנוסף יכולות להיות הדגשות קצביות של מילים.

זאב פלדמן, מומחה למוזיקה אשכנזית, טוען כי אחד המאפיינים הבולטים של הסגנון המוזיקלי האשכנזי הוא הגמישות בטמפו הביצוע, במיוחד כשנעשה שימוש בצורות ריקודיות שלא לצורך ריקוד. 'המהות של הסגנון המוזיקלי האשכנזי הוא המעבר מטמפו ג'וסטו [טמפו מדויק, קבוע] לרובטו [טמפו חופשי] ובחזרה בכל מקום שניתן. לכן כאשר לחן ריקודי אינו משמש לריקוד עצמו זו הזדמנות גדולה'.³²

בשירת מנגינות בעלות מבנה פשוט (א-ב-א-ב הוא המבנה הרווח של זמירות השבת הריקודיות) עשויים שינויי טמפו דוגמת אלה להפיג את השעמום האפשרי עקב החזרות הרבות על מלודיה זהה בכל יחידה סטרופית או פזמון. במילים אחרות, העניין שהכניסו ההאטות וההאצות יכול לפצות על היעדר בהתפתחות מלודית.³³

אולם הרוח הצעירה והאווירה השמחה שהיו במעמד לימוד הזמירות המשיכו ללוות את ביצוען גם לאחר שהנוער ששר אותן בגר והקים משפחות, ודרשו ביצוע בטמפו מהיר ואחיד, הקרוב לביצוע ניגוני ריקוד בקרב החסידים. בשירה ציונית-דתית של זמירות נוצרת לעתים תחושה של ביצוע כמו מטרונומי לפי מקצב השיר, והשרים לא ימושו בביצוען מן הפעמה הקבועה. האטה או האצה של המנגינה לא תיתכנה בגלל הצורך של המבצעים באחידות ובגלל הנקישות על השולחן שליוו בדרך כלל את השירה. במובן מסוים יש בהיצמדות לפעמה מודגשת וקבועה בשירת הזמירות של חברי בני עקיבא מעין השבת עטרה ליושנה. לאחר 'יהוד' הריקודים האירופיים בשאילת מנגינותיהם לשירת זמירות

32 התכתבות במייל עם זאב ולטר פלדמן, 25.10.2010, התרגום שלי.

33 כאשר יהודי מערב אירופה שרו מנגינות מזרח אירופיות הם נטו להקפיד על טמפו אחיד ומהיר יותר. זאת לעומת יהודי מזרח אירופה שנטו לבצע האטות והאצות תוך כדי השירה ולשיר את הזמירות בטמפו אטי יותר. אפשר אולי לייחס זאת לקרבתם של יהודי גרמניה למסורת המוזיקה האמנותית המערבית, שבה השמירה על פעמה קבועה היתה מאפיין מרכזי בביצוע, לעומת הביצוע הפולני שנטה לטמפו רובטו.

וביצוע שלהם באופן חופשי וגמיש מבחינה קצבית, השירה החדשה החזירה למנגינות את אופיין הריקודי המקורי.

אלמנט אחרון בהשוואה בין הביצועים הוא הטמפו, מהירות הביצוע. בהשוואת טמפו הביצוע של הזמירות פני מבצעים שונים בולט הטמפו המהיר של בני הציונות הדתית לעומת אלה שאינם קשורים לזרם זה. אברהם קבלקין, בוגר ישיבת סלובודקה, שר בהקלטה משנות השבעים את 'מנוחה ושמחה' בלחן המופיע בדוגמה 1 במהירות אטית יותר, בערך 69 פעמות לדקה (עם סטיות מרובות בטמפו). שולמית שרמר, בוגרת בני עקיבא, שרה אותה מנגינה במהירות יחסית קבועה של 88 פעמות לדקה.³⁴ אביגדור הרצוג, חוקר זמירות השבת, סיפר בריאיון שעל פי זיכרונו זמירות ממושקלות הושרו בעבר בצורה נינוחה ואטית יותר מביצוען היום. מהירות הביצוע של זמירות ממושקלות הותאמה לשיבה הנינוחה סביב שולחן השבת, ושרו אותן באווירה רגועה יותר. אווירת שולחן השבת הזכורה לו מילדותו, וידועה לו גם מהקלטות שערך, שונה מאוד מזו המאוחרת יותר, המהירה והריקודית.

נעמי כהן צנטנר: האם יש מאפיינים מוזיקליים להבדלים שבין הדורות?
אביגדור הרצוג: יש! למשל אמרנו ששירים של חסידים נכנסו לרפרטואר הזה. אבל לא רק הניגונים אלא עצם האווירה. כי חסידים אוהבים לרקוד. ואז הניגונים שיש בהם קצב של ריקודים זה מושך יותר את הצעירים. והשירים הישנים - לאו דווקא 'נוסח' אלא שירים אטיים יותר שמתאימים לשיבה - זה של פעם. למשל בני עקיבא לא יכולים לשבת ולשיר. הם צריכים משהו צעיר, משהו לרקוד! ואלה [המנגינות החסידיות] מתאימים לריקוד.³⁵

גם אתי צנגן ז"ל, ילידת שוויץ בשנות העשרים, שגדלה במציאות מוזיקלית שונה מהביצוע הציוני המחודש, ציינה באוזניי את ההבדלים בטמפו ובאופן כללי שבין הביצוע החדש והישראלי של זמירות שבת לבין השירה שהיתה מוכרת לה מבית אבא:

פעם היו שרים זמירות שבת לאט יותר, עם רגש לכל טון לחוד, עם טעימה של כל טון וכל מעבר, ולצערי הצורה הישראלית לעשות מהם מארשים, זה הורג אותם! אני מאוד מצטערת. וכמה שאני יכולה אני רוצה לשמור את המנגינות שמושרות ברגש, ממש רגש לכל טון, רגש למנגינה, ולא לגמור כמה שיותר מהר.

נעמי כהן צנטנר: הדברים השתנו בארץ או בחו"ל?
אתי צנגן: נדמה לי שרק בארץ. בארץ נכנסה רוח חדשה... רוח פלמ"חית כזו, פייטרתית, רוח צעירה. אנחנו צעירים, אנחנו אחרים, אנחנו לא הדור הישן. וזה מתבטא גם במוזיקה. כל השירים לקחו את האופי של שירי להקות צבאיות. מהיר וקצב ושיכולים להציג את זה ברדיו, שיהיה showy! והישן שהיה לנו שכל כך נעים וטעים להיזכר אפילו. זה היה עם כבוד למנגינה עצמה, הרבה יותר. אחר כך געגועים

34 אברהם קבלקין, 3.9.1976, מקליטים: אנדרי היידו ויעקב מזור, ארכיון הצליל הלאומי, 1189YC; ריאיון עם שולמית שרמר, 3.1.2007.

35 ריאיון עם אביגדור הרצוג, 11.12.2008.

למנגינה, למילים ולאלה ששרו אותה ולא להעבירו אותה. כל ההיסטוריה של מנגינה. יש כל כך הרבה אישיות במנגינה אחת. וכל זה יכול להיעלם עם החפּלֶפּצפ הצברי הזה. מאוד מאוד חבל. נעמי כהן צנטנר: זאת אומרת האווירה שהיתה פעם עם הכבוד למילים זה מה שיכול להיעלם? לא המנגינות עצמם? אתי צנגן: הקצב בערך והצורה של המנגינה, זה יישאר על הנייר בערך - אבל לא איך שהם שרו אותה!³⁶

מדבריה של אתי צנגן ברור כי אף על פי שהמשקל והמבנה המלודי של המנגינות המסורתיות נותרו ברפרטואר המושר בישראל, הרגש ואופן השירה האופייניים לחוץ לארץ נעלמו לבלי שוב. במילים אחרות, המנגינות שנשארו ברפרטואר המושר איבדו מטעמן המסורתי. כאילו כל שנותרה היא ה'קליפה' של המנגינה, אך תוכנה והרגש שלה נעלמו. לדבריה של אתי צנגן תהליכים אלה התרחשו בארץ והם תוצאה של הסגנון המוזיקלי הקצבי של המוזיקה הפופולרית בישראל בשנות החמישים והשישים דוגמת הלהקות הצבאיות וגם של 'היהודי החדש' שנוצר כאן והשאיר את חותמו גם במחיקת האלמנטים המסורתיים, הרגשיים וה'כבדים' של זמירות השבת.

מה השפיע על הביצוע החדשני שהפך את זמירות השבת למארשיים? האם היו אלה המארשיים המוקדמים בזמר העברי של ראשית התרבות הציונית דוגמת 'פה בארץ חמדת אבות', 'אנו נהיה הראשונים' או ריקודי העם שנפוצו בארץ גם בתנועות הנוער ובהם היתה להדגשה הקצבית ולטמפו האחד חשיבות עליונה? ובכלל, מדוע היה חשוב כל כך שכל חניכי בני עקיבא ישירו אותם שירים יחד?

שירה בציבור דתי: הזמירות ברפרטואר שירי הקודש של בני עקיבא

בהתאם לסיסמתה של בני עקיבא, 'תורה ועבודה', שהצהירה על שילוב בין הקודש לחול, בתנועה שרו הן שירי קודש והן שירי חלוציות וציונות. היו סניפים שבהם היה נהוג לשיר בשבת שירי קודש ובפעילות ביום חול שירי חלוצים, והיו סניפים ששרו את שני סוגי השירים בשבת. שירי החול שהושרו בתנועות הנוער היו ידועים לכולם ולא ניכר הבדל משמעותי בין בני עקיבא לבין תנועות הנוער הציוניות שאינן דתיות בשירתן; היו אלה שירי עלייה וחלוציות ושירי ארץ ישראל - שנלמדו בקומזיצים, בערבי שירה בציבור ואפילו משידורי הרדיו - ובהמשך שירי הלהקות הצבאיות.³⁷ לעומת זאת, מה אפשר לשיר יחד בארוחת השבת בחדר האוכל של קיבוץ שבו יושבים יותר מ-100 חברים שמוצאם מגרמניה, מליטא, מהונגריה, מאוקראינה ואולי אף מתימן? וכיצד תימצא שפה מוזיקלית משותפת

36 ריאיון עם אתי צנגן, 1.11.2009.

37 'בבני עקיבא שירי ארץ ישראל ושירי התיישבות היו חלק מהרפרטואר. בזה לא היה הבדל בינינו לבין הנוער העובד והלומד והשומר הצעיר [...] היו לנו שירי החול "מול הר סיני" ו"שיר הנח"ל". שרנו את כל השירים הרגילים של אותה תקופה'. ריאיון עם עודד ושולמית שרמר, 3.1.2007.

בשבתונים של גרעיני בני עקיבא ושבטיה? או בפתחת פעולה בשבת? ומה לגבי ארוחות השבת המשותפות? הרי תחושת הקולקטיב בשירה המשותפת לא תיווצר אם כל אחד ישיר את המסורת המשפחתית של שירי הקודש הידועה רק לו!

היה אפוא צורך בשפה מוזיקלית אחידה ומוכרת לכולם, לא רק בשירי החול אלא גם בשירי הקודש ובזמירות. אפשר לראות בהיווצרות רפרטואר דתי-לאומי של זמירות ושירי קודש בבני עקיבא תוצר של הצורך הזה באחידות. לצד הזמירות, שהן הנושא המעסיק אותנו כאן, יצרה התנועה רפרטואר מיוחד של שירי קודש המבוססים על פסוקים מן המקורות ומן התפילה שהם רפרטואר אחר, שהדיון בו חורג ממאמר זה. אציין רק שהשירים החדשים הללו התבססו בחלקם על לחנים של זמירות שבת, למשל 'אתה אחד ושמן אחד', שהוא שיר קודש נפוץ בתנועות הנוער הציוניות-דתיות, שהושר בעבר כלחן לזמר 'ברוך אל עליון' בקרב יהודי הונגריה וכלחן לפיוט 'אל מסתתר' שמושר לסעודה שלישית.³⁸ בכל הראיונות שערכתי עם בוגרי תנועת בני עקיבא, גם משנים מאוחרות הרבה יותר, הן בארץ הן בחו"ל, הוא מופיע כאחד השירים הדומיננטיים שהושרו בבני עקיבא.³⁹ אברהם צבי אידלזון כלל אותו בספר השירים שהכיל גם שירים חלוציים רבים ויועד לאנשי העלייה ולאנשי היישוב. מאוחר יותר הוא הופיע גם בשירונים ציוניים אחרים מאותה תקופה, כמו למשל בשירון הבה נשירה, שיצא לאור בהמבורג ב-1935.⁴⁰

38 אמריך דויטש, פריז, 5.4.1981, ארכיון הצליל הלאומי, CD ROM 1677. קיימת הקלטה מתוך טיש של יארכייט ובה הלחן הזה מושר למילות הפיוט 'יה זכות אבות יגן עלינו'. הקלטה ביתית, ארכיון הצליל הלאומי, ZP 25. תודה למתן ויגודה על ההפניה למקור זה. המלחין אברהם וולף בינדר כתב והלחין שיר נוסטלגי על הסעודה השלישית בשם 'שבת ביי דעם שלוש-סעודות' בשנות החמישים בארצות הברית ובו ציטט את הזמר 'אתה אחד' בלחן זה.

39 מילות השיר 'אתה אחד' לקוחות מתפילת העמידה של מנחה לשבת, תפילה שמתפללים חניכי בני עקיבא יחד כחלק מן הפעילות בשבת אחר הצהריים. היו ששרו את 'אתה אחד' כשיר עצמאי לסעודה שלישית או לפני הפעולה והיו ששרו אותו בחזרת הש"ץ בתפילה. עדות לשירת 'אתה אחד' בסעודה אפשר למצוא אצל חניכי ישיבת בני עקיבא כפר הרא"ה, המתארים את השבת הראשונה שלהם בישיבה ב-1939: 'סעודה שלישית כדת וכדין. שירה חסידית... ובהחל אחד א-תה א-ח-ד ושמן א-ח-ד' נעזר הוא ע"י כולם. כולם'. עדות של אברהם אבינועם בעיתון זרעים: ירחון בני עקיבא בארץ ישראל, כד, מצוטט אצל בר לב, במשוך היובל, עמ' 61-62. 'אתה אחד' הוא אחד מן השירים הקבועים ששרו בתחילת כל פעולה בבני עקיבא בסניף ירושלים בסוף שנות הארבעים. ריאיון עם עודד ושולמית שרמר, ירושלים, 15.2.2010. לעומת זאת מספר איתן אביצור שבפנימייה הדתית מקווה ישראל בסוף שנות החמישים נהוג היה לשיר את 'אתה אחד' בסעודה שלישית בשבת. ריאיון עם איתן אביצור, ירושלים, 19.7.2010. בועז שרמר מספר שבבני עקיבא בסניף בית וגן בשנות השבעים שרו את 'אתה אחד' בתפילה אבל לא בפעולה. ריאיון עם בועז שרמר, ירושלים, 11.7.2010.

40 אידלזון כותב בספר השירים כי מדובר ב'נעימה עממית'. ייתכן שהוא עצמו עיבד את הלחן המסורתי ליחיד ולמקהלה. התווים בשירון הבה נשירה מועתקים כמעט במדויק מספר השירים. התווים כוללים חלק מונופוני וחלקים בעלי שני קולות המיועדים לביצוע במקהלה. בביצועים ששמעתי מפי חניכי בני עקיבא התגבש אופן שירה המשלב את הקול הנמוך עם הקול הגבוה בגרסה שבעל פה שהפכה לנפוצה. הסולם של השיר הוא מי מינור ואין בו מודולציות או סטיות הרמוניות, ובכלל התחושה היא של מלוויה ללא תחנות הרמוניות משמעותיות.

אַתָּה אֶחָד (Du bist einzig)

Die Melodie liegt in der Unterstimme Volkswaise

Alle

A - ta e - chad w'schim - cha e - chad u - mi - k' - am - cha jiss -
ra - el, u - mi k' - am - cha, k' - am - cha jiss - ra - el
goj e - chad ba - a - rez { Tif - e - ret g' - du - la.
Aw - ra - ham ja - - gel.
wa - a - te - ret j' - schu - a. jom m' - nu - cha u - k' - du - scha
Jiz - chak - - j' - ran - nen, Ja - a - kow u - wa - naw ja - -
1. l'am - cha na - ta - ta. 2. l'am - cha na ta ta
ru - - - - - chu wo nu - - - - - chu wo.

דוגמה 5: 'אתה אחד', מתוך השירון הבה נשירה"

להקלטה של עודד ושולמית שרמר שרים את 'אתה אחד' כפי שהושר בבני עקיבא בסוף שנות הארבעים - כשיר קודש לפני הפעולה האזינו בכתובת <http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

בהקלטות של מנגינה זו בפי חסידים למילות הפיוט 'אל מסתתר' או בפי יהודי הונגריה 'ברוך אל עליון' הוא מושר באטיות ובדבקות ולשני החלקים המופיעים בדוגמה 5 נוסף עוד חלק, כך שהמבנה הכולל הוא ABCB. זוהי דוגמה מצוינת לאופן שבו לחן מסורתי בעל אופי של ניגון דבקות שהושר בהתאם באטיות ובדבקות, מושר במהירות בפי חברי בני עקיבא כלחן ריקודי. שירתם של שירי קודש לא היתה ייחודית לתנועת הנוער בני עקיבא. בתנועות הנוער הציוניות, גם החילוניות, מקובל היה לשיר גם שירי קודש מסורתיים או שירים חסידיים המזכירים את

41 Jospé und Jacobsen, *Hawa Naschira: Auf! Lasst uns Singen*, p. 146. ראו גם אברהם צבי אידלזון, *ספר השירים*, עמ' 63-64. כאן נכתבו התווים מימין לשמאל בהתאם לכתובת עברית.

בית אבא ומעוררים נוסטלגיה.⁴² אך בבני עקיבא לא יכלו שירי הקודש להיות רק נדבך נוסטלגי המקשר לעבר הדתי והגלותי. הם היו חייבים למלא משימה כמעט בלתי אפשרית: מצד אחד לשמש קשר בל ינותק עם מסורת בית אבא, בהיותם שירים מסורתיים ומוכרים הממשיכים את היהדות האירופית, ומצד שני היה עליהם להתאים לרוח הזמן - להגשמה, לחלוציות ולדמותו של 'היהודי החדש'. גם זמירות השבת במסגרות ציוניות-דתיות ובבני עקיבא היו חייבות להתאים לדרישות האסתטיות שהזכרתי ובכך לסטות מן האופן המסורתי שבו בוצעו עד אז. מדוע היה לבני עקיבא תפקיד כה חשוב בהעברת הזמירות באותן שנים, ומהיכן שאבה התנועה את הלחנים שהפכו להיות רפרטואר הזמירות הפופולרי? על השאלה האחרונה השיב עודד שרמר:

היו שני מקורות בבני עקיבא לקליטת שירי פסוקים. האחד הוא הקיבוץ הדתי, כי ב'שבתות קבוצה' היו נוסעים לקיבוצים והיו לומדים בהם שירים שונים, ומקור שני היו הישיבות התיכוניות ולאחר מכן הישיבות הגבוהות של התנועה, שהזרימו אליה שירים דרך התלמידים שלמדו בישיבה וחזרו הביתה ולימדו אותם לאחרים בביקוריהם בסניף המקומי של בני עקיבא. תלמידים אלה שהו שלוש שבתות בישיבה ואחת בבית. התלמידים רצו גם להתבלט מול הבנות ולהפגין הצטיינות. השירים החדשים שלמדו אפשרו להם להשיג את מבוקשם זה. כך קלטנו שירים מן הישיבות, דבר שעזר לנו מאוד בבני עקיבא, כי אחרת לא היה לנו רפרטואר.⁴³

זמירות שבת בישיבות ובקיבוץ הדתי

זמירות שבת באשכנז הועברו באופן מסורתי כמסורת בעל פה מאב לבן. במקביל להעברה המשפחתית התקיימה גם העברה מוסדית של זמירות שבת בישיבות. עד לפני השואה, הישיבות הליטאיות באירופה היו כר פורה לחידוש מוזיקלי מתמיד. חידוש זה נוצר כתוצאה מהפריה הדדית בין תלמידי הישיבה שבאו מאזורים שונים ובין המסורת המקומית שהועברה על ידי הרבנים בישיבה והתלמידים הבוגרים. לעתים התגבש בישיבה רפרטואר מובהק של זמירות שבת. רפרטואר זה עבר מאוחר יותר לבתייהם הפרטיים של בוגרי הישיבה.

במהלך ארוחות השבת בישיבה מילאה שירת הזמירות תפקיד ביצירת ההווי הישיבתי, בגיבוש החברתי ובעיצוב חוויה רוחנית של התעלות משותפת ואישית. לאחר שסיימו את לימודיהם נטו בוגרי הישיבה לשיר בבתייהם את הזמירות שלמדו בה ובכך לשמרן ולהמשיכן. במזרח אירופה נשלחו נערים לישיבות בגיל צעיר וחזרו מהן הביתה לעתים רחוקות. כתוצאה מכך היתה ההשפעה המוזיקלית של הישיבות בשנות בחרותם של צעירים אלה ניכרת. לעתים, בבואם

42 שירי הקודש נדפסו גם בשירונים של תנועות נוער ציוניות. למשל בשירון שירי ארץ ישראל ישנם שירים כמו 'ישמחו במלכותך', 'יום שבתון', 'כי בשמחה תצאו ובששון תובלון', 'הנה מה טוב ומה נעים', 'הנני מוכן ומזמן לקיים מצוות עשה'. יעקב שנברג, שירי ארץ ישראל, הוצאת יודישער פראלאג, ברלין 1935 (הדפסה שנייה: הוצאה עברית, ירושלים 1947), עמ' 118-123.

43 ריאיון עם עודד ושלומית שרמר, ירושלים, 22.1.2007.

ליצור מסורת משפחתית משלהם, אף עלתה השפעה זו בחשיבותה על המסורת המוזיקלית הביתית.⁴⁴ אפשר לומר שההעברה הישיבתית של זמירות השבת היתה ונותרה עד היום ההעברה הרווחת ביותר מחוץ להעברה המשפחתית, למעט תקופה אחת - בשנים 1930-1970 - שבה רוב הנוער הדתי-לאומי בישראל לא למד בישיבות. מאחר שרק מיעוט מצעירי הציונות הדתית למד במסגרות ישיבתיות-ציוניות מילאה בשנים אלה תנועת הנוער בני עקיבא תפקיד מרכזי בתיווך המוזיקלי בין התרבות הדתית הישיבתית לבין רוב הציבור הדתי-לאומי, והשפעתה על שירי הקודש ועל מסורת שירת הזמירות בקרב ציבור זה היתה מכרעת.

לאחר קום המדינה למדו רוב בני הנוער הדתיים בתיכונים דתיים. רק מיעוטם השתלב בישיבות כמו ישיבת בני עקיבא בכפר הרא"ה, ישיבת בני עקיבא במירון, מדרשיית נע"ם וישיבת היישוב החדש.⁴⁵ בוגרי בני עקיבא בשנות החמישים נהגו להתגייס לצה"ל במסגרת גרעיני נח"ל שהיו המשך ישיר לתנועה. בשנים אלה השתייכו לזרם הציוני-דתי ישיבות גבוהות מעטות ובהן ישיבת מרכז הרב, שהוקמה בידי הרב קוק בירושלים בשנת 1923, ומאוחר יותר ישיבת כרם ביבנה. למצב זה היו השלכות על מיעוט ההשפעה הישיבתית על העברת שירי קודש ורפרטואר זמירות שבת.

בנימין גליקמן עמד על חשיבותה של התנועה בהעברת הזמירות.⁴⁶ לדבריו, מבחינה מוזיקלית היתה לבני עקיבא פונקציה של ישיבה, כיוון שכל הזמן נלמדו בה מנגינות חדשות: 'הנה, את שאלת מאיפה אתה חושב באים המנגינות האלה, אני אומר שזה שייך לגופים. אז היו גופי הישיבות, והחצרות החסידיות היו להם המסורות שלהן, המלחינים שלהם, המקהלה שלהם. קחי היום את בעלז, יש להם את שלהם וסאטמר יש את שלהם וכן הלאה. אנחנו היינו ה"מודרנים" יותר, לנו הייתה מסגרת של בני עקיבא!⁴⁷ אפשר להבין מדבריו כי בבני עקיבא נוצרו לחנים חדשים עבור הציבור הדתי-לאומי, אולם, כפי שראינו, חברי בני עקיבא מילאו תפקיד של תיווך והפצה של מנגינות מסורתיות קיימות יותר מאשר יצרו קורפוס מוזיקלי חדש. אחרי 1970 שירי הרב שלמה קרליבך, שירים מפסטיבלי הזמר החסידי ושירים מתעשיית

44 בנימין גליקמן מספר שכיוון שאביו עזב את הבית מייד אחרי בר המצווה לישיבה ולא חזר לאחר מכן הביתה, מסורת הזמירות של אביו מקורה בישיבה ולא בבית. ריאיון עם בנימין גליקמן, ירושלים, 10.6.2009.

45 עוד על הקמתן של ישיבות בני עקיבא אפשר לקרוא אצל בר לב, 'ואלה תולדות', במשוך היובל, עמ' 105-103.

46 בשנות החמישים המוקדמות נחלק שבוע העבודה של קומונר המוזיקה בין עבודה בגרעין נח"ל חצי שבוע, ופעילות מוזיקלית בחציו השני. פעילות זו כללה הוראת מוזיקה בבית ספר של הקיבוץ הדתי, בחוג מוזיקה וניצוח על מקהלת בית הספר ועל מקהלה למבוגרים. גליקמן חיבר גם ספרי מוזיקה לשימוש מדרכי התנועה ולקט שירים למדריך, ערך ימי עיון לבעלי תפילה ועוד. בתקליט שדרים של קול ישראל משנת 1954 ישנה הקלטה של מקהלת בני עקיבא בניצוחו של בנימין גליקמן שרה 'מה טובו אהליך יעקב' בלחן של עמנואל עמירן, ארכיון הצליל הלאומי, K 3122, מתוך אוסף קול ישראל. בשנת 1958, הוציא גליקמן לאור ספר שירים למדריך. בנימין גליקמן (עורך), שאו זמרה: לקט שירים למדריך, המדור הדתי במחלקה לענייני הנוער והחלוץ של ההסתדרות הציונית בשיתוף עם ההנהלה הארצית של בני עקיבא, תל אביב תשי"ח.

47 ריאיון עם בנימין גליקמן, 10.6.2009.

המוזיקה הנאו־חסידיית האמריקנית הפכו לפופולריים בציבור הדתי־לאומי. לשירים אלה היתה השפעה מכרעת על רפרטואר שירי הקודש המושר סביב שולחן השבת, על סגנונם ועל אופן ביצועם. גם בני הנוער שבאו מחוץ לארץ לשנת לימודים בישראל או לעבודה במסגרת הקיבוץ - רבים מהם חניכי תנועת בני עקיבא במדינות שונות - הביאו עמם שירי קודש ותרמו גם הם לשינויים בשירת זמירות השבת. נוסף על כך, אחרי שנות השבעים הפכו בהדרגה הלימודים בישיבה למוסכמה חברתית בקרב בוגרי התיכונים הדתיים, וההשפעה המוזיקלית של הישיבות ניכרה יותר. בעקבות כל אלה חלה ירידה בחלקם של חניכי בני עקיבא הישראלים בתיווך המוזיקלי של הזמירות.

השפעת הישיבות על המוזיקה בבני עקיבא היתה משמעותית אך לא בלעדית. תנועת בני עקיבא היתה קרובה לתנועת הקיבוץ הדתי ומרכזי הסניפים באותן שנים באו מן הקיבוצים הדתיים. בקיבוצים הדתיים התקיימו שבתות קבוצה, סמינריוני הדרכה ושבתות לגרעיני נח"ל של בני עקיבא. כתוצאה מכך השפיעה התרבות הקיבוצית על זמירות השבת. לשבתות הקבוצה בקיבוץ הדתי היה חלק חשוב בהשפעה זו מפני שבדרך כלל הפעילות בסניפי בני עקיבא לא כללה ארוחות שבת משותפות.

מקומה המרכזי של בני עקיבא כמעבירת מסורת מוזיקלית הוא גם תולדה של היעדרה של מוזיקה דתית מן הספרה הציבורית בישראל. מדובר בתקופה שלפני תפוצתה של הקלטת, כשלא לכל משפחה בארץ היה פטיפון ומחירם של התקליטים היה יקר יחסית.⁴⁸ למעט תקליטי חסידות מודרניים ודוד ורדיגר שהקליט את ניגוני חסידות מעליץ וגור החל בשנות השישים, לא אומצה מוזיקה דתית חדשה מהקלטות וממילא לא הושרה בבתים. ההאזנה לרדיו היתה נפוצה, אבל בשידורי התחנה היחידה באותן שנים, קול ישראל, הושמע מעט מאוד תוכן דתי, למעט תכנית חזנות של חצי שעה אחת לשבוע, בימי רביעי בערב. גם מחסור זה במוזיקה דתית מסביר את מקומה של בני עקיבא כמתווכת ומחדשת של מסורות מוזיקליות קיימות.

רבנים ומחנכים כמתווכים מוזיקליים בבני עקיבא

באופן מפתיע אולי, התנועה הציונית־דתית, שחרטה על דגלה את המחויבות לחידוש הישן ולקידוש החדש, לא פיתחה רפרטואר גדול של מנגינות חדשות שהולחנו ברוח החלוציות והתרבות הישראלית המתחדשת. היו אמנם מלחינים בצינונת דתית שניסו את כוחם בהלחנת שירים ובהם גם זמירות המותאמות לאסתטיקה ה'צברית' שהתגבשה, וזמירות השבת אף יצאו לאור בפרסומים רשמיים של בני עקיבא ושל הקיבוץ הדתי, אולם לחנים

48 'תקליטי וניל, אחר כך קלטות, ובהמשך תקליטורים הפכו למצרך בר השגה באופן יום־יומי עבור רוב הציבור [בישראל] רק משנות השמונים של המאה ה־20', תרגום שלי. Motti Regev and Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, University of California Press, Berkeley, CA 2004, p. 40

אלה לרוב לא התקבלו בציבור הרחב.⁴⁹

לעומת זאת רבנים ואנשי חינוך בעלי כישרון וזיכרון מוזיקלי, שהכירו בכוח החינוכי והאמוני של המוזיקה, הקפידו ללמד מוזיקה כחלק מפעילותם החינוכית עם בני הנוער הדתי-לאומי. לאישים אלה היה תפקיד משמעותי בהעברה והפצה של שירי קודש מסורתיים לחניכי התנועה. הרב משה צבי נריה ידוע כמי שהכניס מנגינות חסידיות רבות לבני עקיבא.⁵⁰ אחרים שהתפרסמו כמלמדי שירים היו, לדוגמה, יוסף שפירא, בנו של הרב ישעיהו שפירא שהעביר מנגינות ממסורת אביו, והרב חיים דרוקמן, שהיה קומנר בבני עקיבא ואיש ההנהלה הארצית של התנועה, ומאוחר יותר ראש ישיבת אור עציון.

הוראה של שירים חדשים בידי מדריך או אורח היתה מקובלת בהזדמנויות שבהן ישבו בני נוער יחד בקבוצה, אם בחדר האוכל בקיבוץ או לפני פעולה במועדון בני עקיבא. 'בין מנה למנה זמירות שבת. מהמקובל בסניפים ומפורסם בין ציבור החברים. בא אורח ומלמד ניגון חדש ל"צור משלו אכלנו" וכבר בהתחלה הוא נעזר על ידי החברים. אין סבלנות לחכות, רוצים בלימוד 'מתוך נסיון' בשעת השירה עצמה'.⁵¹ עדות זו מ-1939 היא הוכחה נוספת לקיומו של רפרטואר מקובל בסניפים. בחורי הישיבה, שלמדו במסגרות לאו דווקא ציוניות, חזרו בחופשות לשבט שלהם בבני עקיבא ולימדו את חבריהם זמירות ושירי קודש. בנימין גליקמן סיפר על לימוד זמירות מבני עקיבא, מהרב נריה ומחניכים שלמדו בישיבות: 'ואז כל שבט [...] הנה בשבט גאולים שלי, היו שני חבר'ה מתוך 80 שלמדו בישיבה [...] כשהם היו באים פעם בחודשיים הביתה, הוא היה בא לשבט לפעולה והמדריך היה אומר "נו, ביין [למד אותנו שיר]" והוא הביא לנו הרבה מנגינות לתוך השבט'.⁵²

יכולת הקליטה של הזמירות הפופולריות מן התנועה בחזרה אל בתי האב של החניכים היתה תלויה במידה רבה במשפחות. היו חניכים בבני עקיבא בעלי מסורת מוזיקלית ביתית דומיננטית שהתמרדו נגד הרפרטואר הציוני-דתי והתנגדו לשיר 'את מה שכולם שרים'. במקרה כזה השירים לא תמיד נקלטו. המסורת המשפחתית החזקה העידה בדרך כלל על בתים מוזיקליים יחסית ומן הסיבות שכבר מניתי הזמירות שנלמדו בבני עקיבא יכלו להישמע משעממות ומונוטוניות

49 מלחין בולט מבני הציונות הדתית היה מיכאל פרלמן, שהקים את מחלקת המוזיקה של הקיבוץ הדתי. בחבורות זמרת שיצאו לאור בהוצאת הקיבוץ הדתי, המכון למוזיקה דתית, פרסם פרלמן שני לחנים שלו לזמירות שבת אך הם לא נפוצו ולא ידוע לי ששרים אותם. האחד הוא 'צור משלו' (זמרת, 3, 1953) והשני 'יום זה לישראל' בחוברת 'זמר לשבת' (זמרת, 5, 1963). בחוברת שירים למדריכי בני עקיבא, הפנה בנימין גליקמן אל הלחנים בחוברות אלה כלחנים שראוי לשיר אותם בזמירות שבת. גליקמן (עורך), שאו זמרה. לחניו של פנחס קהתי זכו לתפוצה מסוימת ואף יצאו לאור בספרון שכלל תווים. מהם היה הנפוץ והמוכר ביותר לחנו 'צמאה נפשי'. אמתי נאמן (עורך), 'צמאה נפשי': לחני הרב פנחס קהתי, כתר, ירושלים תשמ"א.

50 בר לב, 'זאלה תולדות', במשוך היובל, עמ' 29. גם בנימין גליקמן העיד על פעילותו של הרב נריה בריאיון עמו, 10.6.2009.

51 עדות של אברהם אבינועם על תחילתה של ישיבת בני עקיבא כפר הרווא"ה ב-1939 בעיתון זרעים: ירחון בני עקיבא בארץ ישראל, כד, מצוטט אצל בר לב, 'זאלה תולדות', במשוך היובל, עמ' 62-61.

52 ריאיון עם בנימין גליקמן, 10.6.2009.

באוזניו של מי שהתרגלו למורכבות מוזיקלית גדולה יותר.⁵³ אך אצל חניכים שבביתם חסרה מסורת של זמירות שבת - או שבביתם הושרו זמירות בסגנון אמירתי של נוסח (ולא לה, כפי שראינו, לא היה עוד מקום אצל צעירי הציונות הדתית) - הזמירות שנלמדו בבני עקיבא מילאו את החסר. סיפרה שולמית שרמר: 'זמירות שבת לא ממש שרנו בבית. אבא שלי היה אומר אותם בחצי מנגינה, אבל לא היתה מנגינה. והיום אני יודעת את כל הזמירות, ואני יודעת את זה באמת רק מבני עקיבא, ואחר כך ניסינו ללמד את זה כשהיינו בשליחות התנועה בחו"ל'.⁵⁴

סיכום

אף על פי שמאמר זה עוסק במוזיקה איני יכולה שלא להתייחס להיבט החינוכי של הזמירות, בייחוד כשמדובר בהעברת שירי הקודש והזמירות על ידי דמויות חינוכיות. מילות הפיוטים של הזמירות עוסקות בייחודה של השבת, בהלכותיה, בעונג שבשמירתה ובשכר שניתן לשומריה. כאשר תנועת בני עקיבא הפיצה בקרב חניכיה שירים שנושאים העיקרי הוא שמירת השבת, היא עשתה זאת כמנגנון חינוכי המעורר לנאמנות לערכי החברה הדתית שייצגה, ובכך היתה הבטחה להמשך קיומו של אורח החיים של הקהילה. אפשר לראות בבני עקיבא תנועה שלקחה על עצמה את תפקיד חינוך הנוער במאמץ לגבש אצל החניכים תרבות וזהות לאומית-דתית אחידה ולשם כך השתמשה באמצעים מוזיקליים, בין השאר. מבחינה מוזיקלית, כאשר המנגינות החדשות החליפו את הלחנים של המסורת המשפחתית ויצרו רפרטואר ציבורי אלטרנטיבי, היתה בכך אמירה על מקומה של התרבות הציבורית של תנועות הנוער לעומת התא המשפחתי היחיד. עם זאת, התמקדות בזמירות שהועברו בבני עקיבא אינה מתיימרת לקבוע שהרפרטואר הפופולרי הועבר באופן בלעדי דרך חניכי בני עקיבא. אותו רפרטואר היה מקובל גם בקיבוצים הדתיים, בתנועות נוער דתיות אחרות דוגמת עזרא, בישיבות התיכונות דוגמת ישיבת כפר הרא"ה ומדרשיית נע"ם וכן בבית הספר החקלאי מקווה ישראל ובכפרים של עליית הנוער כמו כפר בתיה ובמוסדות נוספים. ייחודה של בני עקיבא, מלבד היותה תנועת הנוער הגדולה בישראל, התבטא גם במערכת המסועפת של שליחי בני עקיבא בתפוצות מאז שנות החמישים, שהפיצו יחד עם ה'אני מאמין' הערכי של בני עקיבא גם את השירים ששרים בה. כך הועתק רפרטואר הזמירות הפופולרי, והביצוע הציוני האופייני שתיארתי כאן, אל רחבי הפזורה היהודית בעולם.

53 על כך העידו אביגדור הרצוג ורות הכהן-פינצ'ובר, שניהם מוזיקולוגים שהיו פעילים בצעירותם בבני עקיבא, וזמירות השבת שבתנועה נשמעו להם לא מספיק מעניינות או מפותחות. 'את הדברים הסטנדרטים וגם את הסטנדרטיזציה של השירה הזו די לא אהבתי. אבל בכל זאת היה משהו בגלל שבנוערי היתה הילה כזאת לבני עקיבא וזה היה מאוד מאוד חשוב לי. כל מה שהיה שם היה טוב בעיני אבל ככל שגדלתי היתה לי יותר ביקורת. לא למדו לשיר שם. זו הייתה שירה די צעקנית'. ריאיון עם רות הכהן-פינצ'ובר, 30.12.2009.

54 ראינות עם שולמית שרמר, 22.1.2007, 3.1.2007.

רפרטואר הזמירות שנוצר בתנועת בני עקיבא בשנים 1930-1970 הוא נדבך בעיצובה של התרבות הציונית־דתית. התרבות הדתית־הלאומית באותה תקופה היתה מצד אחד ממשיכה של המסורת האשכנזית שלפני השואה ומצד שני מחדשת של סגנון שירה. ברפרטואר הלחנים ששרו בבני עקיבא כזמירות לא היה חידוש משמעותי או מהפכני. אותן מלודיות מזרח אירופיות של הזמירות שהושרו בגולה המשיכו להיות מושרות בבני עקיבא, לעתים אף באותה הטעמה אשכנזית, אבל לא כולן ולא באותה דרך ביצוע.

הזמירות המורכבות יותר ואלה המבוססות על האמירה הרצי־טייבית בסגנון המכונה נוסח לא מצאו את מקומן בשולחנות השבת של חניכי בני עקיבא. טמפו הביצוע הגמיש שהיה אופייני לביצוע של זמירות בפי יהודי אשכנז, הפך לנוקשה וקבוע יותר. הדפיקה על השולחן שליוותה את זמרת שירי העלייה והחלוציות חדרה גם לשירת זמירות השבת ואלה נעשו מעין מארשים, עם אלמנטים קצביים מודגשים וטמפו אחיד ומהיר.

אפשר לראות את המעבר מרפרטואר הזמירות האשכנזי המסורתי לרפרטואר הזמירות בפי הציבור הציוני גם כמעבר מחוויה רגועה ומהורהרת לחוויה של אנרגיה מתפרצת וצעירה. בשני המקרים מדובר בחוויה מוזיקלית של הבעת רגשות דתיים והתענגות על השבת, אך האופי שקיבלה חוויה זו בשני המקרים שונה. הביצוע האשכנזי המסורתי כלל מגוון רחב יותר של אופני ביצוע, שבו נמצאו זה בצד זה שמחה ועצב, מורכבות ופשטות, והאווירה היתה משפחתית ורבי־גילית. במשפחות אשכנזיות שבהן שרו לחני זמירות במשקל חופשי ובטמפו משתנה, השרה שולחן השבת אווירה רגועה של פסק זמן ממירוץ החיים, או אם לצטט ממילות הזמר 'מה ידידות' - תחושה של 'מעין עולם הבא'. מנגד, בחירת לחנים פשוטים מבחינה מלודית ומבנית, בעלי פעמה קבועה המדגישה את האלמנטים הקצביים, העניקו לשולחן השבת הדתי־לאומי רוחניות צעירה ומתפרצת באווירה של שמחה פשוטה ושל 'יחד' שהתאימה לשירה בציבור. כוחה של השירה הזאת היה בפשטותה, ואולי זו הסיבה להצלחתה.

החידוש המשמעותי בשירת זמירות השבת בקרב הציבור הדתי־לאומי, כפי שמשקף אצל חניכי בני עקיבא, היה באופן הביצוע. בפרספקטיבה היסטורית וחברתית אפשר בהקשר זה לראות כיצד שלילת הגלות של התרבות הישראלית החילונית חדרה אל התרבות הדתית־לאומית והשפיעה גם על הביצוע של זמירות השבת.

אפשר לפרש את המעבר הזה גם כביטוי מוזיקלי של אימוץ אידאליים חדשים ביהדות. בעקבות חוקר התלמוד דניאל בויארין אפשר לבטא פרשנות זו כמעבר מפרשנות מוזיקלית נשית לפרשנות גברית. המודל של בויארין בספרו *Unheroic Conduct* (התנהגות לא גברית) יכול לסייע במתן פרשנות רחבה לשינויים שהתרחשו בביצוע שירת הזמירות. בויארין מתאר בספרו את התהליכים שהתרחשו במודל ה'גבריות' מן הפזורה האשכנזית ועד לציונות. הוא מצביע על הניגוד שבין *Edelkeit* (אצילות, עדינות), ביישנות, רכות ולמדנות שהיו אידאל גברי בקרב יהודי אשכנז בתחילת התקופה המודרנית, לבין נקודת הראות הציונית שראתה ב'יהדות השרירים' (לדברי נורדאו) או ב'יהודים הלוחמים' (כדברי הרצל) אידאל גברי חדש.⁵⁵

כך יש להבין גם את השינוי שחל בביצוע ובאופי של זמירות השבת האשכנזיות: בזמירות השבת שבוצעו באשכנז לפני 100 שנים ויותר היו עדינות, ביישנות ורכות, ואילו בזמירות הציוניות הקצביות והריקודיות יש חיבור חזק יותר לגוף, ליצריות, לאקטיביות. למרות הביקורת על פשטות המנגינה וחוסר העניין שנגרם בגלל החזרתיות הרבה, זמירות השבת סיפקו את הצרכים של הציבור הדתי-לאומי. הן מילאו את תפקידן באיחוד השרים סביב מנגינות מסורתיות. האווירה האנרגטית, הצעירה ובעיקר השמחה שנבעה מהן התאימה לבני הנוער ששרו אותן.

עם הזמן, הקצביות והחזרתיות של הזמירות, שחסרו התפתחות מוזיקלית וקשר לתוכן הטקסטואלי של מילות הפיוטים נראו לחלק מן הציבור משעממות וחסרות עומק, והזמירות הפופולריות איבדו את כוח המשיכה שלהן. אחרי שנות השבעים חידש חלק מהציבור את רפרטואר הזמירות המשפחתי בשיריו של הרב שלמה קרליבך ובמוזיקה מהז'אנר המכונה 'נאו-חסידי', שבהם היה דגש על פיתוח מוזיקלי ורגשנות. ואף על פי כן עד היום, כאשר קבוצה גדולה של בני הציונות הדתית נאספת לשבת בר מצווה או נפגשת בנסיעה של קבוצה מאורגנת לחו"ל, ישנה נטייה להיזכר באותו 'צור משלו' או 'יה ריבון' כפי שהושרו בבני עקיבא, שהם קלים לשירת קהל אשר אין לו אמנם עבר משותף, אך הוא חולק זיכרון מוזיקלי קולקטיבי לזמירות השבת. בגיבושו של רפרטואר הזמירות הפופולרי בתנועת בני עקיבא נוצר סגנון שביטא את האופי הציוני-דתי החדש, אשר ממשיך להשפיע עד ימינו על ציבור זה.