

מוסיקה

חזון המזרח מול מורשת המערב

זרמים אידאולוגיים במוסיקה בתקופת היישוב והשפעתם על המוסיקה הישראלית בשני העשורים האחרונים

יהואש הירשברג

בסוף פברואר 1946 ניגנה התזמורת הסימפונית מיסודה של הסתדרות העובדים בניצוחו של פרנק פולאק (לימים פלג) ביצוע בכורה של 'הסוויטה השמית' של אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' (1907-1964) – מיצירות המפתח החשובות בהיסטוריה הצעירה של המוסיקה האמנותית בתקופת היישוב. מבקר המוסיקה הקבוע של הארץ, דוד רוזוליו, כתב על הקונצרט:

בוסקוביץ' שואף בבירור ובהבלטה ליצירת סגנון מוסיקאלי חדש, והוא סגנון 'מזרחי' מובהק. מתוך ויתור על כל יסוד הרמוני ומלודי הלקוח מעולם המוסיקה המערבית, הוא יוצר [במקור 'יותר'] מנגינות מותאמות לעולם המוסיקה המזרחית הערבית; וגם העיבוד ההרמוני ומבנה ההתפתחות הולכים בעקבות המוסיקה הזאת. בוסקוביץ' הכיר את הבעיה, שאי אפשר להמשיך בארץ זו ביצירות הבנויות לפי טהרת מושגי העולם המערבי: הנוף, סגנון החיים, הסביבה, תובעים מפנה ותפיסה יסודית אחרת. אולם לי נראה, כי בשיטתו של בוסקוביץ' יש מעין קפיצת דרך. הבעיה בה"א הידיעה היא מזיגה בין שני סגנונות, בעיה התובעת את פתרונה לא רק בשדה אמנות המוסיקה והציור וכו', כי אם כמעט בכל שדות החיים שלנו. ואין פותרים את הבעיה ע"י כך, שמתעלמים ממנה. בוסקוביץ' כותב בסגנון מזרחי צרוף, היסוד המערבי נעלם אצלו. פתרון מעניין בלי ספק, אך אינו ממצה ואינו מספק.¹

בכנות ובהעמקה שאפיינו את כל דרכו ביטא רוזוליו את מערכת הסתירות הפנימיות ששלטה בשיח האידאולוגי הנרגש שהתנהל בעוצמות שונות בין מלחינים, מבצעים, מבקרים, הוגי דעות ומאזינים ביישוב היהודי בארץ מאז שנות העלייה החמישית. עלייה זו הביאה ארצה

1. הארץ, 1 במרס 1946. תקליטור מעולה של הסוויטה השמית' הופיע לאחרונה בקובץ 'פסנתרין': אנתולוגיה של מוסיקה ישראלית לפסנתר', הוצאת איגוד הקומפוזיטורים, תל-אביב 2003.

בתוך תקופה קצרה של שמונה שנים יותר משלושים מלחינים מקצועיים, רובם בשיא פריחתם היצירתית (מספר עצום ביחס לממדי היישוב היהודי בארץ באותן שנים).² חשוב לציין כי מלחינים אלה לא הכירו איש את רעהו לפני עלייתם, וכך לא נוצרה בארץ סיטואציה של 'אסכולה' שבראשה עומד מלחין והוגה דעות מכובד הזוכה להכרת עמיתיו בהיותו 'מורה דרך'. היחיד שהחל לגבש קבוצת תלמידים בעלי אידאולוגיה משותפת היה שטפאן וולפה (1902-1972) המקורי ועז־הביטוי. וולפה עלה ארצה בשנת 1935 ותרם רבות לחיי המוסיקה בהתיישבות העובדת ובהוראת הלחנה בקונסרבטוריון הארץ־ישראלי בירושלים, אולם כעבור ארבע שנים, בשל קשיי קליטה, היגר לארצות־הברית.³

המלחינים האחרים מצאו את מקומם בארץ ובתוך זמן קצר חידשו את פעילותם היוצרת למרות המצוקה הכלכלית וקשיי הקליטה. כל אחד מהם הגיב בדרכו שלו על המציאות החדשה, הן מתוך מחויבות פנימית לסיטואציה שבה מצאו עצמם, לנוכח האתגר של יצירת תרבות מוסיקלית גבוהה יש מאין, הן בשל הלחצים שהופעלו עליהם מבחוץ. כל ביצוע של יצירה חדשה של מלחין בארץ גרר ביקורת אידאולוגית והערכה בנוגע לרמתה המקצועית של היצירה, ותכופות התבטאה המבוכה האידאולוגית בתגובות סותרות. כאלה היו, למשל, הביקורות על ביצוע הבכורה של 'יוסף ואחיו' מאת אריך ולטר שטרנברג (1891-1971) – מהיצירות התזמורתיות המורכבות הראשונות שחוברו בארץ. מנשה רבינא, מבקר המוסיקה של עיתון דבר – שהיה גם מלחין שירים, מעבד, מנצח־מקהלות ומרצה – ציין כי 'הקומפוזיטור שטרנברג נמנע מלשלב מוטיבים מזרחיים ליצירתו, אף־על־פי שהיא בנויה על נושא [במקור 'נושי'] תנ"כי. הוא בנה את הסוויטה מתוך גישה אינדיבידואלית ללא ויתור למקובל כמזרחי חדיש. זהו רצונו הטוב של היוצר, אבל אם כן הרי אין לתאר את "עליית יוסף" ככניסת מלך אירופי לכנסייה נוצרית, ורוח זו נשבה מהכוראל בסופו של

2. ראו: יהואש הירשברג, פאול בן חיים, חייו ויצירתו, תל־אביב 1983, נוסח אנגלי מורחב: Jehoash Hirshberg, *Paul Ben-Haim: His Life and Works*, Jerusalem 1988; אבנר בהט, ערך פרטוש, תל־אביב 1984; הרצל שמואלי ויהואש הירשברג, א"א בוסקוביץ', חייו, יצירתו, הגותו, ירושלים 1995; Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948, A Social History*, Oxford 1995; 'The "Israeli" in Israeli Music: The Audience Responds', *Israel Studies in Musicology*, 1 (1978), pp. 171-159; יהואש הירשברג, 'ברכה צפירה ותהליך השינוי במוסיקה בישראל', פעמים, 19 (1984), עמ' 29-46 [להלן: הירשברג, 'ברכה צפירה']; Jehoash Hirshberg, 'Alexander U. Boskovitch and the Quest for an Israeli National Musical Style', *Modern Jews and their Musical Agendas* (Studies in Contemporary Jewry, 9), New York 1993, pp. 92-109; יהואש הירשברג, 'A Modernist Composer in an Immigrant Community: The Quest for Status and National Ideology', in: Austin Clarkson (ed.), *On the Music of Stefa Wolpe, Essays and Recollections*, New York 2003, pp. 75-94 [להלן: Hirshberg, 'A Modernist Composer'].

3. Hirshberg, 'A Modernist Composer' (above note 2).

הפרק'.⁴ לעומתו ציין דוד רוזוליו את 'הניב היהודי הבולט ביצירה. כאן לא השתמש שטרנברג בשום מנגינה עממית, לא יהודית גלותית ולא ארצישראלית. יצירה זו היא חפשית לגמרי, פרי דמיון במעופו, ובנעיצמותיה ובהרמוניזציה נמצאים יסודות בולטים מאוד, הקרובים בהרמוניה שלמה עם הטכסט התנ"כי שעליו בנויה היצירה'.⁵

שני המבקרים ראו בקשר בין 'תנ"כי' לבין 'מזרחי' נתון שאין עליו עוררין, אך היו חלוקים בדעתם באשר לסמיוטיקה המוסיקלית המבטאת קשר זה. המחלוקת נבעה מעצם הפרדוקס שבסיטואציה עצמה: הציבור, שייצגו אותו מבקרי מוסיקה, פובליציסטים והוגי דעות, דרש מהמלחינים לתרום ביצירותיהם לגיבוש סגנון מוסיקלי שנקרא בתחילה 'יהודי חדש' ולאחר קום המדינה 'ישראלי'. ואולם, איש מהם לא היה מסוגל להגדיר את מאפייניו המוסיקליים של הסגנון הנכסף באופן שיהיה מדויק יותר מהגיגים מעורפלים כגון 'מזרחי שלא יהיה מזרחי יתר על המידה', וכך נשפטו המלחינים לפי מידת התקדמותם לקראת מטרה שאיש לא ידע להגדירה.

סיבה מרכזית לערפולו של אידאל ה'מזרחיות' היה מעמדן של המוסיקה הערבית ושל תרבות המוסיקה המזרחית של עדות המזרח בארץ. עשרות שנים התקיימה בארץ תרבות עשירה של ביצועי מוסיקה ערבית, אמנותית ועממית בנתק גמור מחיי המוסיקה המערבית ששלטה בקונצרטים הממוסדים. שתי התרבויות התקיימו זו לצד זו במערך הידוע בתחום האנתרופולוגיה כ'קומפרטמנטליזציה' (compartmentalization). הניסיון הראשון לגשר ביניהן היה בתחום המחקר, תחילה בעבודתו החלוצית של א"צ אידלסון (1921-1907)⁶ ולאחר מכן בעבודתם של רוברט לכמן ואדית גרוזן קיוי, שהחלו במחקרם בשנת 1935, ושל ממשיכיהם, כגון אמנון שילוח, שמחקריהם מתנהלים עד היום הוה. אולם עבודה זו, חשובה ככל שתהיה, הוגבלה לחוג חוקרים מצומצם ביותר.

הניסיון החלוצי הראשון ליצור קשר יצירתי וביצועי בין שני עולמות התרבות הללו היה בהופעותיה של הזמרת ברכה צפירה (1910-1990), חלוצת ביצועי הזמר של עדות המזרח והשיר הערבי על בימות הקונצרטים הממוסדים בארץ. במקרה זה יזם המזרח את הקשר עם המערב. החל משנת 1939, לאחר שמונה שנים של הופעות עם הפסנתרן המאלטר נחום נרדי, הזמינה ברכה צפירה עיבודים לשיריה אצל מרבית המלחינים בארץ, כשהיא דורשת במפורש כי העיבודים ייועדו לכלים מערביים בלבד. בהופעותיה הרבות ברחבי הארץ ובמצרים ליוו אותה בנגינתם הרכבים קאמריים של חברי התזמורת הפילהרמונית או המלחין פאול בן-חיים בפסנתר. לשיא הצלחתה הגיעה צפירה בהופעותיה בקונצרטים הסדירים של התזמורת הארץ-ישראלית (לימים התזמורת הפילהרמונית הישראלית). עם זאת, ברכה צפירה סיפרה בזכרונותיה על ההתנגשויות המתמידות שאירעו בינה לבין הנגנים, חברי התזמורת הארץ-

4. דבר, 23.2.1939.

5. הארץ, 2.1.1939.

6. לדיון מפורט ראו: ישראל אדלר, בתיה האייר ואליהו שליפר (עורכים), ספר אברהם צבי אידלסון, ה,

ירושלים 1986.

ישראלית, כשדרשה מהם לחקות את סגנון הנגינה המזרחי.⁷ בתחום זמר העם הישראלי נמשך קשר כזה בהופעותיה של שושנה דמארי עם הפסנתר והמלחין משה וילנסקי ובביצועיה של זמרות עם מעדות המזרח שהופיעו בעקבותיה.

ההכשרה המקצועית בקונסרבטוריונים ובאקדמיות הגבוהות למוסיקה התבססה על המודל האירופי. מודל זה הועתק לארץ כבר בתוכנית הלימודים של בית-הספר לנגינה שיסדה ביפו בשנת 1910 הזמרת שולמית רופין ושנקרא על שמה מאז מותה בשנת 1912. בכל מוסדות החינוך הללו כללה תוכנית הלימודים שיעורים אינדיבידואליים בנגינה או בפיתוח קול ולצד שיעורים בתאוריה, בהלחנה ובהיסטוריה של המוסיקה וסדנאות תזמורת ומוסיקה קאמרית. המסגרת היחידה שבה נדונה המוסיקה שכונתה 'חוף-אירופית' או 'מזרחית' היתה קורס שעיקרו היה סקירה כללית ומהירה של תרבויות המוסיקה בעולם. גם אותם מלחינים בני הדור הראשון, כגון בוסקוביץ', שפנו במיוחד אל המוסיקה הערבית כמודל ללימוד ולחיקוי (בארכיונו של בוסקוביץ' השתמרה מחברת תווים עבת-כרס שבה רשם את המוטיבים של מאקאם 'באיאתי'), חיברו את כל יצירותיהם לכלים מערביים (כך, למשל, ב'סוויטה השמית' מחקה הפסנתר את נגינת הקאנון והעוד). ניסיון יחיד של הרקדנית ירדנה כהן, שביקשה להופיע בשנת 1941 עם שלושה מוסיקאים חובבים, רוכלים בשוק בחיפה, שניגנו בעוד, בדרכה ובחליל ערבי, נכשל בשל חוסר קומוניקציה מוחלט בינה לבין המוסיקאים.⁸ העיסוק במוסיקה המזרחית בכלל ובו הערבית בפרט הוגבל לתחום המחקר וההוראה העיונית בחוגים למוסיקולוגיה ולארכיון הצליל ('הפונותיקה') בבית הספרים הלאומי בירושלים.

ארבע המגמות

למרות המבוכה והיעדר המטרה הברורה ניתן להבחין בשלוש מגמות אידאולוגיות בקרב המלחינים בני הדור הראשון של המוסיקה ביישוב:

1. לאומיות קולקטיבית. מעצבה של גישה זו היה אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', שהיה האידאולוג הרהוט ביותר של המוסיקה הישראלית בראשיתה. הואיל ודיון מקיף באידאולוגיה של בוסקוביץ' כבר פורסם,⁹ אסתפק בסיכום תמציתי של עיקריה:
 - א. כל מלחין הראוי לשמו מגיב ביצירתו על ה'היכן והמתי' הדיאלקטי של המציאות שבה הוא פועל.
 - ב. 'ההיכן והמתי' במציאות הישראלית מתבטאים בנוף הארץ – הנוף ה'סטטי', שהוא הנוף שהמלחין רואה סביבו, והנוף ה'דינמי' שהוא קולט באוזניו: צלילי השפה העברית

7. לדיון מפורט ראו: אמנון שילוח ואריק כהן, 'דינמיקת השינוי במוסיקה של עדות המזרח בישראל', פעמים, 12 (1982), עמ' 25; הירשברג, 'ברכה צפירה' (לעיל הערה 2).

8. ראו ספרה המקסים של ירדנה כהן, בתוף ובמחול, מרחביה 1963, עמ' 30.

9. להוצאה מקובצת של מרבית כתביו האידאולוגיים של בוסקוביץ' ראו שמואלי והירשברג, א"א בוסקוביץ'.

המדוברת בארץ (בהגייה הספרדית) וצלילי הערבית המקומית (חשוב להבין הגדרה זו על רקע המציאות בתל-אביב, במיוחד בשנות הארבעים של המאה ה-20, בימים שהיתה עיר ים-תיכונית קטנה, פתוחה אל חוף הים וצמודה ליפו ולכפרים ערביים שכנים רבים). ג. המוסיקה שיש לגבש בארץ-ישראל חייבת להיות שונה לחלוטין מן המוסיקה של יהדות הגולה, ועיקרה ההשתלבות באזור הים-תיכוני (מכאן הכינוי 'סוויטה שמית'). ד. ההוויה של החברה היהודית המתחדשת צמודה לעבר התנ"כי וצלילי העברית בתנ"ך. ה. במציאות של חברה מתגבשת ולוחמת חייב המלחין להיות מגויס למען הקולקטיב ולפעול כשליח ציבור המנחה את החברה לקראת גיבוש סגנון מוסיקלי המבטא את הקולקטיב. על המלחין להימנע מכל הבעה של רגשותיו האישיים-פרטיים. ו. במוסיקה הישראלית אין מקום לשימור המורשת האירופית, אך עם זאת עליה להיות שונה מהמוסיקה הערבית. עליה להגיע לסינתזה מורכבת בתהליך ארוך. בוסקוביץ', שניחן בסגנון כתיבה רהוט, הרבה לבטא את רעיונותיו במאמרים ובהרצאות, ומסוף 1956 – כמבקר המוסיקה של הארץ, לאחר פטירתו הפתאומית של דוד רוזוליו. 2. לאומיות אינדיבידואלית. את הגישה הזאת הגדיר לראשונה אריך ולטר שטרנברג (1891-1974) בפתח מאמר שפרסם בכתב העת קצרה-ימים מוסיקה עברית:

שאיפת היהודים למרכז חדש, פנימי וחיצוני כאחד, הביאה גם לידי בקשת תרבות יהודית חדשה. בתחום המוסיקה נתעוררה מחלוקת על דבר האסתטיקה של היצירה היהודית לעתיד לבוא, ולא מעטים הם החכמים המנבאים מראש מה תהא צורתה לפרטי פרטיה. אלא שהם מסיחים את הדעת, שאין הרצון מועיל כאן, כל זמן שלא ניתנה האפשרות לבוא לכלל דעה מוסיקלית אחת. כמה מאושר הוא הצרפתי או האנגלי הנשען על מסורת מוסיקלית שמתייצב לפני קהל שומעים המרשה לו להיות כמות שהוא באמת. וכנגד זה, מה הוא מצבנו אנו? קומפוניסטים מכל ארבע כנפות הארץ, בני אסכולות שונות, מוצאים לפנייהם קהל שומעים המחולק לחלקים הרבה, וכל חלק יש לו טעם מיוחד משלו ותביעות מיוחדות. במצב זה מוטלת, לדעתי, על הקומפוניסט חובה אחת: אין לא להשגיח כלל בדבר אם דורשים ממנו פולקלור ארצישראלי, או נגינת בית-הכנסת, או מנגינות מקושטות בנעימות רוסיות, אלא עליו ללכת בדרכו הוא ולדבר בשפה שלו הנובעת מתוכו.¹⁰

גישה זו ביטא גם יוסף טל (יליד 1910) בריאיון מפורט עם המלחין האמריקני רוברט פליישר.¹¹ טל טען כי ישיבתו הארוכה בארץ, היותו דובר עברית ועצם העובדה שהוא חי את המציאות הישראלית – כל אלה מגדירים את יצירתו כ'ישראלית'.

10. מוסיקה יהודית, 1938, עמ' י"ד. את החוברת הכפולה היחידה של כתב העת הוציא 'המרכז העולמי למוסיקה יהודית בארץ-ישראל' בשנת 1938. ראו: Philip V. Bohlman, *The world Centre for Jewish Music in Palestine*, Oxford 1992.

11. Robert Fleisher, *Twenty Israeli Composers: Voices of a Culture*, Detroit, MI 1997, pp. 72 ff.

3. לאומיות פופולרית. את הגישה הזאת ביטא המלחין הפורה מרק לברי (1903-1967):

ברגע שהשפעת הארץ חדרה לקרבי, כשהרגשתי את עצמי חלק ממנה, וכאשר רכשתי את השפה, באופן טבעי ביותר התחלתי לכתוב באותו סגנון שבו אני ממשיך לכתוב עד היום. אני כותב בשביל הקהל וברצוני להיות מובן על ידי הקהל. אני רוצה שיצירתתי תעורר אצל מאזינים את אותם הרגשות, הרעיונות והרשמים שנתנו לי את ההשראה לכתובת היצירה. לכן אני על-פי-רוב בוחר בשפה מוסיקלית פשוטה ומובנת. אני מתעניין בכל החידושים ובכל החיפושים אחרי דרכי ביטוי וטכניקה חדשים, אך אינני מכיר במוסיקה חסרת מלודיה, אם כי מלודיה יכולה להיות מודרנית ביותר.¹²

המשותף לשלוש המגמות היה מצבם המיוחד של המלחינים בני הדור הראשון. הם נטשו את אירופה כפליטים ואיש מהם לא תכנן להתיישב בארץ-ישראל קודם לכן. מצד אחד, הם מצאו עצמם עומדים לפני אתגר יחיד במינו של גיבוש תרבות מוסיקלית לאומית חדשה, אתגר שעלה בחשיבותו על כל אתגר מוסיקלי שנכון להם בארצות מוצאם; מצד שני, הדרך היחידה שבה יכלו להקל את טראומת ההגירה היתה שימור הקשרים התרבותיים עם מורשת המערב, בהנחה שכאשר יחלוף מה שנראה בתחילה כסירוף זמני בלבד יוכלו לשוב לפעילות יוצרת וביצועית באירופה.

זאת ועוד, שלוש המגמות התפתחו בתנאים המיוחדים ששררו בארץ בשנות מלחמת העולם השנייה, בימי המאבק בבריטים ובזמן מלחמת העצמאות. בתקופת המלחמה לא היתה לתזמורת הארץ-ישראלית כל אפשרות להזמין מנצחים וסולנים אורחים (שלא כמו בשלוש העונות שקדמו למלחמה), והיא התבססה לחלוטין על נגינתם של אמנים מקומיים, ובהם מלחינים כיוסף טל ופאול בן-חיים. במצב של ניתוק כמעט מוחלט מן המערב נוצרו תנאי חממה, שלמרות מגרעותיהם הברורות גם היטיבו עם קבוצת המלחינים שזה מקרוב באו ארצה. הם הרבו להופיע כמנצחים וכסולנים עם התזמורת הארץ-ישראלית (לימים הפילהרמונית), ומרבית יצירותיהם בוצעו בתוך תקופה קצרה ועוררו מיד את תגובת הביקורת והקהל.

4. קו סמוליוטי. המגמה הרביעית התפתחה לאחר קום המדינה וחידוש קשרי התרבות עם העולם המערבי. בראשית שנות החמישים כבר הצטרפו אל מלחיני הדור הראשון גם מלחינים ילידי שנות העשרים כמו יחזקאל בראון, צבי אבני ובן-ציון אורגד, שנולדו בארץ-ישראל או לפחות קיבלו בה את עיקר הכשרתם המקצועית. מלחינים ישראלים החלו לנסוע לאירופה ולארצות-הברית, בין השאר לפסטיבלים של מוסיקה חדישה ולהשתלמויות. אחד הבולטים שבאירועים אלה היה הסמינר השנתי למוסיקה חדשה במרכז האוונגרד בדארמשטאט שבגרמניה, שבו החלו בפעילותם פייר בולז, קרלהיינץ שטוקהאוזן, לוצ'אנו בריו, לואיג'י נונו ועמיתיהם. וכך, בהיעדר כל קשרי תרבות עם מדינות ערב השכנות ובמצב של נתק תרבותי כמעט מוחלט בין היהודים לבין האוכלוסייה הערבית הישראלית, התגבשה המגמה

12. מרק לברי, 'אני מאמין של קומפוזיטור', תצליל, 17 (1977), עמ' 122.

הרביעית, שמצאה לה תמיכה בגישה הקוסמופוליטית שרווחה בקרב מלחינים רבים בעולם המערבי. מגמה זו התבטאה בעיקר בהטמעת החידושים במוסיקה המערבית ובהתרחקות ואף בהימנעות מכוונת מכל מאמץ לגבש 'סגנון ישראלי לאומי'.

סקירתן של ארבע המגמות הללו מבהירה כי המושג הכוללני 'אסכולה ים-תיכונית' המוזכר לעתים בשיח על מוסיקה ישראלית הוא מוטעה, מאחר שבארץ לא התגבשה כל אסכולה כזאת. גם את ארבע המגמות המתוארות אין לקבל כפשוטן. כמעט תמיד פעלו המלחינים הישראלים בכמה ערוצים במקביל, כמו במקרה של פאול בן-חיים (1897-1987). יצירתו 'שיר ערש למרים' (1945) כתובה במיטב המסורת של הליד הגרמני לקול ולפסנתר, פרט לטקסט העברי, שהוא תרגום של פואמה של ריכארד בר-הופמן.¹³ בפרק הפותח של 'שירים ללא מלים' (1952) הגיע בן-חיים לסינתזה מאוזנת היטב בין קונצפציה מלודית מודלית טהורה נטולת בסיס הרמוני, מחד, לבין דרך חשיבה צורנית מערבת סגורה, מאידך. בשנת 1968 הוא חיבר את המטמורפוזה על כורל של באך, יצירה רבי-קולית במרקם רב-קולי מסורתי עשיר, ושנה לאחר מכן חיבר את 'הסונטה לשלישייה' להרכב הנדיר של מנדולינה, גיטרה וצ'מבלו, המפתיעה בקונצפציה ובהצללה של מוסיקה ערבית.¹⁴ ביצירותיהם של מנחם אבידום (1908-1995) ושל חנוך יעקובי (1909-1990) בלטה ההבחנה בין היצירות התזמורתיות שפנו לכיוון העממי (כגון הסינפוניטה הים-תיכונית של אבידום) לבין היצירות לפסנתר, שבהן ביטאו השניים את נהייתם אחר סגנונו ואישיותו של ארנולד שנברג. חיים אלכסנדר (יליד 1915) ביטא במכלול יצירותיו העשיר את אישיותו הסקרנית והפתוחה, החל בסגנון העממי של יצירות כמו 'מחולות ישראליים' (1951) ו'שירי טבע' (1988), וכלה בסגנון האטונלי הדרמטי ב'שירי אהבה וציפייה' (1985). יחזקאל בראון (יליד 1922) נשאר נאמן בכל יצירותיו לחיבור קווים מלודיים מתנגנים, שאותם שילב במגוון רב של טכניקות כתיבה, לרבות הטכניקה הדודקפונית ב'מבוא ופאסאקאליה לנבל' (1965). אפילו בוסקוביץ', מייצגה הרהוט של אידאולוגיית הפנייה אל המזרח, פנה בשנת 1961 לכתיבה טונלית מובהקת בקנטטה האיטית-רומנטית שלו 'בת ישראל' לפואמה של ביאליק, וזאת על סף תפניתו הקיצונית שנה לאחר מכן לכתיבה סריאלית אוונגרדית ב'קונצ'רטו דה קאמרה' לכינור וב'עדיים' – שלב חדש בכתיבתו, שנקטע עם מותו הפתאומי בשנת 1964.

יצוין כי כל המלחינים שהוזכרו כאן לא היו שרויים בתהליך של שינוי סגנוני כיווני, אלא במצב שליאונרד מאיאר הגדירו כ'סטאזיס' (stasis). על-פי מילון וובסטר, אחת ההגדרות למונח הזה היא 'מצב של איזון בין כוחות שונים', שמאיאר מפרשו כמצב שבו 'הגיוון הנובע מיריבות בין סגנונות, מגמות או ניסויים אחדים, שהם עצמאיים פחות או יותר, מביא

13. Hirshberg, *Paul Ben-Haim*, p. 187.

14. יצירה זו היא גרסה מוקדמת של הסונטה לכלי מיתרים שחיבר בן-חיים לזכרו של פרנק פלג. את הסונטה לשלישייה גילה וערך המלחין מיכאל וולפה והיא זכתה לביצוע ולהקלטה מעולים של שלישיית כלי הפריטה (יובל ואבי אביטל ויזהר קרשון).

לפעילות רבה, שבמסגרתה סגנון זה או אחר עומדים לסירוגין במוקד ההתעניינות האמנותית-תרבותית, אולם התהליך המצטבר או הלינארי הדרושים להתפתחות נעדרים.¹⁵

דגם ה'סטאזיס' במוסיקה הישראלית

שתי המגמות הראשונות היו שונות מן השתיים האחרונות בהיותן מבוססות על תאוריות היסטוריות-אסתטיות. נקודת המוצא של שתיהן היתה התאוריה הרומנטית של אבולוציה והתקדמות. תאוריה זו גרסה כי בתהליך שיימשך שנים רבות – בין כמאמץ קולקטיבי, בין כמכלול של פעילות יוצרת של מלחינים אינדיבידואלים – יתגבש סגנון ישראלי בעל זהות ברורה, ובמילים אחרות יופיע סגנון, שכל יצירה הנכתבת בו תביא כל מאזין, או לפחות כל מאזין בעל ניסיון, לזהותה מיד כ'ישראלית', ממש כשם שכל מאזין מנוסה השומע באקראי שידור רדיו יכול לזהות בתוך דקות ספורות יצירה של פורה או פולנק בצרפתית, יצירה של בארטוק וקודאי כהונגרית, יצירה של ווהן ויליאמס כבריטית, או יצירה של גרשווין או קופלנד כאמריקנית.

אולם מגמות אלה, שגובשו, כאמור, בתנאי חממה חריגים, התעלמו משלושה מכשולים בלתי-עבירים: ראשית, התרבות הישראלית היתה ונתרה תרבות מהגרים מובהקת, וחסרה לה המסורת בת מאות השנים שיצרה את מאפייניהן המובהקים של התרבויות האירופיות הוותיקות. כל ניסיון לגבש סגנון ישראלי אחיד היה מלכתחילה חסר סיכוי ואף מסלף, שכן היה כרוך בהתעלמות מן ההטרונגויות הבסיסית של החברה היהודית בארץ ומסמיכותה של החברה הערבית-ישראלית; שנית, אפילו במוסיקה של ארצות אירופה ושל ארצות-הברית, רק חלק מן היצירות המוסיקליות מתאפייין בסימני ההיכר הלאומיים המובהקים. קופלנד יישמע אמריקני מאוד בבלט 'בילי הנער', אבל ספק אם יזוהה מיד ככזה בסונטה הגדולה לפסנתר שכתב; ושלישית, במוסיקה שחברה במערב לאחר מלחמת העולם השנייה גבר המשותף והקוסמופוליטי על הלאומי. יוצרי המוסיקה הישראלית שחברה לאחר תקופת ההסתגרות הקצרה של ימי מלחמת העולם השנייה לא יכלו להתעלם מהזרם הקוסמופוליטי החזק הזה.

בדונו במונח ה'סטאזיס' הדגיש מאיאר כי 'שינוי שאינו קומולטיבי [בעל אופי של טרנספורמציה משתנה או של סטאזיס גמיש] אינו בהכרח מנוגד ליצירתיות סגנונית. שכן פעילות אמנותית וקבלה על-ידי הקהל אינם דורשים – מבחינה לוגית או פסיכולוגית – תהליך של חדשנות או שינויים רציפים קומולטיביים, וודאי שאינם דורשים "התקדמות"'.¹⁶ מאייר הדגיש כי המושג 'סטאזיס' אינו זהה ל'סטטיות', והדגים כיצד מושג זה מסביר את

15. Leonard Meyer, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago, IL 1967, p. 102

16. *Idem*, p. 107

ההתרחשויות במוסיקה של המאה ה-20 בדרך המקיפה ביותר. לטענתו, את תופעת ה'סטאזיס' אין להסביר רק כפלורליזם סגנוני, כקיומן של דרכי ביטוי מרובות העוברות תהליך מתמיד של שינוי והתערענות, אלא גם כהרחבה מתמדת של אפשרויות הביטוי, כמעין מעגל ההולך ומתרחב תוך כדי הטמעתן של השפעות חדשות וטיפוחן של טכנולוגיות חדשות, כמו במוסיקה המופקת באמצעות טכנולוגיית מחשבים.

מקור חשוב להשפעות חדשות היה המקור האתני. לאחר מלחמת העולם השנייה התפתח מאוד המחקר האתנומוסיקולוגי, בהסתייעו בטכנולוגיה המשתכללת ללא הרף של אפשרויות ההקלטה והציילום, החל במעבר ממכשירי סלילים מסורבלים ויקרים להקלטות על-גבי מכשירי הקלטה קלי-טנועה, וכלה בהקלטות דיגיטליות של אודיו ווידאו. האתנומוסיקולוגים גילו לעתים קרובות מודעות פוליטית עמוקה, שעודדה אותם לפעול לשימור מסורות אתניות שנמצאו בסכנת הכחדה. בתוך כך הם גם תמכו בגיבוש קבוצות ביצוע אתניות שיצאו להופעות מקצועיות ולהקלטות בארצות המערב. מוסיקאים הודים, סינים, יפנים, אינדונזים, אפריקנים וערבים קיבלו משרות הוראה באוניברסיטאות מכובדות באירופה ובארצות-הברית והקימו הרכבי ביצוע של סטודנטים ילידי המערב.

בד בבד עם פעילותן של הקבוצות האתניות, שראו את מטרותן בשימור ובהפצה של תרבויות אתניות טהורות, הופיעה הקונצפציה של 'מוסיקת עולם' (World Music), שהפכה עד מהרה לקטגוריה מוסיקלית לעצמה, השונה הן ממוסיקת הפופ לסוגיה הרבים, הן מן המוסיקה המכונה 'קלאסית' או 'אמנותית'. 'מוסיקת העולם' פעלה בכיוון מנוגד לזה של הקבוצות ה'אתניות', ומטרתה היתה שילוב של מוסיקאים יוצרים ומבצעים בני תרבויות אתניות שונות בהרכב הטרוגני מבחינת כלי נגינה וסגנון ביצוע. כל חובב מוסיקה המבקר בחנויות התקליטים הגדולות בעולם יכול להיווכח על נקלה במקום הנרחב שיוחד בהן לקטגוריות של 'מוסיקה אתנית' ו'מוסיקת עולם', המוצגות לרוב בחדר נפרד מהאולם הגדול (והרועש) של 'מוסיקת פופ' ומהחדר המיועד ל'מוסיקה קלאסית' ו'ל'ג'ז'.

הסטאזיס כתהליך של הרחבה במוסיקה הישראלית

כל ניסיון לסווג באופן מדעי את הפעילות היוצרת והביצועית בתחום המוסיקה האמנותית והעממית בישראל בעת האחרונה יראה בתחילה חסר סיכוי. הפלורליזם ששלט במוסיקה כבר בתקופת היישוב רק גבר במידה קיצונית. על-פי רישומי איגוד הקומפוזיטורים, בארץ פעילים כיום כ-250 מלחינים, ומכאן שמדובר באלפי יצירות שחוברו בעשור האחרון. עם זאת, נראה כי המגמות ששלטו במוסיקה בתקופת היישוב, גם אם אינן באות לידי ביטוי באותה הצהרתיות בוטה כבעבר, עדיין פועלות ומאפיינות את ההתרחשויות הסגנוניות בארץ גם כיום.

1. אינטגרציה של המוסיקה הערבית-מזרחית כהמשך והעמקה של חזון המזרח

התמורה המשמעותית ביותר בתקופה הנדונה היתה מיסוד הביצוע של מוסיקה ערבית בארץ. בסוף שנות השמונים חל שינוי מהותי בתפיסת החינוך המוסיקלי המקצועי בארץ עם הקמתה של המחלקה למוסיקה ערבית באקדמיה למוסיקה על-שם רובין בירושלים. צוות גדול של מורים לכלים ערביים, בניהולו של וירטואוז העוד תייסיר אליאס, הנהיג תוכנית לימודים מלאה לצד תוכנית הלימודים המסורתית של האקדמיה. החוג למוסיקולוגיה באוניברסיטת בר-אילן טיפה אנסמבל מעורב של כלים מזרחיים ומערביים, והחוג למוסיקה שנפתח באוניברסיטת חיפה הדגיש את ההוראה והביצוע של מוסיקה ערבית. המלחינים העולים מארצות הקווקז הקימו הרכבי ביצוע משלהם, כגון אנסמבל 'נאוה', שמצא את ביתו במרכז לביצוע מוסיקה של המזרח בבית הקונפדרציה הציונית בירושלים. בתוך שנים מועטות התערעה הקומפרטמנטליזציה, והקהל המוסיקלי בארץ נחשף למוסיקה הערבית ולמוסיקה של עדות המזרח.

התפתחויות אלה השפיעו מיד על המלחינים בארץ, שהחלו לחבר יצירות כליות וקוליות להרכבים משולבים של כלים ערביים (מנוגנים בידי מוסיקאים ערבים) וכלים אירופיים. אחד הראשונים שנענו לאתגר החדש היה מרק קופיטמן (יליד 1929). בשנת 1981, תשע שנים בלבד לאחר שעלה ארצה, חיבר קופיטמן את יצירתו התזמורתית 'זכרונות', שהביאה לו את ראשית פרסומו הבינ-לאומי. היצירה נפתחת ומסתיימת בשיר תימני המושר בפיה של הזמרת העממית גילה באשארי, שקולה משתלב בתזמורת הסימפונית הגדולה ורבת-הגוונים. החשוב הוא שיצירה זו מיועדת במפורש לקולה של גילה באשארי, שליוותה את ביצועי היצירה בנגינתן של תזמורות שונות ברחבי העולם.

יצירות רבות היו בעלות אופי פוליטי. בולט בהן המחזור עז-הביטוי 'שירי זיכרון' של מיכאל וולפה (יליד 1960) לפואמות של אלישע פורת, שחובר כמחאה על מלחמת לבנון. מורין נהדר, זמרת צעירה ילידת איראן ובוגרת המחלקה הווקאלית באקדמיה בירושלים, שרה את היצירה בהפקת קול מזרחית בעיקרה, בליווי שלישיית מיתרים (כינור, ויולה וצ'לו) שניגנו בסגנון ערבי עם עוד ודרבוקה. ביצירה זו גבר הסגנון הערבי על זה האירופי. בנימין יוסופוב (יליד 1962), שעלה ארצה בגל העלייה הגדול מארצות הקווקז בשנת 1990, שילב ביצירתו 'עוונות' (2000) את הכלים המזרחיים סאנתור ודודוק במרקם עשיר של תזמורת סימפונית מערבית.

המלחינה ציפי פליישר (ילידת 1946) היתה הראשונה שניפצה את המחסום בין המלחין הישראלי לבין המוסיקה הערבית בדרך של לימוד התרבות הערבית מבפנים. היא השלימה תואר אוניברסיטאי במזרחנות, למדה על בוריין הן את השפה הערבית הקלאסית והן את זו המדוברת ויצרה קשרים הדוקים עם מוסיקאים ערבים בישראל ובמצרים. רבות מיצירותיה חוברו לפואמות של משוררים ערבים קלאסים ובני זמננו ושולבו במרקם של כלי נגינה מערביים. בולטת במיוחד יצירתה 'הקסאפטיכון' - שש גרסאות של יצירה קצרה שחברה לשירו של ג'ברה איברהים ג'ברה, שביצוען הרצוף, בקונצרט שנערך ב-17 בינואר 2004

במרכז פליציה בלומנטל בתל-אביב, העביר את המאזין מעולם המוסיקה המערבית (בגרסה לשני פסנתרים) לדימוי צלילי מזרחי חדשני (בגרסה לרביעיית מיתרים), והגיע לשיאו בביצוע ווקאלי עז-ביטוי של הזמרת אתי בן וקן בהפקה קולית מזרחית בנוסח אום כולת'ום.

2. פיתוח המגמה הלאומית-קולקטיבית

מגמה זו התפתחה בשני כיוונים:

א. חיבור יצירות המתמקדות בהבעת העולם הרוחני של הקולקטיב היהודי בארץ ושל הקולקטיב היהודי בכלל. ביצירות אלה לא ניכרת עוד הדחייה החזקה של תרבות הגולה. לתחום זה משתייכות היצירות הליתורגיות המועטות יחסית שחברו בארץ, אם כי בהיעדר ממסד רפורמי שיקלוט אותן נועדו רובן לבתי-כנסת בארצות-הברית (למשל הקנטטה הליתורגית וקבלת שבת של בן-חיים), ומיעוטן לביצוע קונצרטי המנותק מפונקציה ליתורגית (כגון 'מזמורים' של בן-ציון אורגד, יליד 1927). ההישג האמנותי הבולט ביותר שאפשר לזקוף לזכות מגמה זו הוא יצירתו המונומנטלית של מרדכי סתר 'תיקון חצות' (שהושלמה ב-1960). בעת האחרונה בולטת מגמה זו ביצירותיה רבות-המקוריות של בטי אוליברו (ילידת 1954), החוצות גבולות של השתייכות עדתית: 'הואגו דה סיימפּרה' - 12 שירי עם בלדינו' (1991) לזמרת ושבעה נגנים - עיבודים רגישים שנועדו במפורש לאישיותה הייחודית של הזמרת אסתי קינן-עופרי; 'ומזרח', סוויטה בת חמישה פרקים שנועדה לאישיותו הייחודית אף היא של נגן הקלרינט גיורא פיידמן ומבטאת פרשנות של המוסיקה החסידית, אף כי פרקה האחרון מצטט רומנסה של יהודי ספרד. יש להדגיש כי חלק הארי של היצירות המשתייכות למגמה זו נקשרו עם אישיותם המיוחדת של מבצעים מסוימים.

ב. נוסטלגיה למוסיקה של ימי היישוב וטשטוש ההפרדה בין המוסיקה האמנותית לזמר העם, כהמשך של המגמה הלאומית-פופולרית.

ראשיתה של מגמה זו בתוכניות רדיו וטלוויזיה שהשיבו אל הבמה את הוותיקים שבזמרי השיר העברי העממי וזמו ביצועים ועיבודים מחודשים של פנינים מרפרטואר ענק זה. בה בעת יזמה מנהלת המחלקה למוסיקה בבית הספרים הלאומי, גילה פלם, איסוף שיטתי של ארכיונים של מלחינים רבים ממלחיני זמר העם העברי. קליטת הארכיונים הגיעה לשיאה בסדרת קונצרטים שנערכו בבית הספרים בשיתוף המחלקה הווקאלית של האקדמיה למוסיקה על-שם רובין בירושלים לפני אולמות מלאים מפה לפה. תרומתם הייחודית של קונצרטים אלה היתה ביצוע שיריהם של מלחינים כסשה ארגוב, משה וילנסקי, דניאל סמבורסקי ואחרים. שיריהם בוצעו כשירים אמנותיים לקול ולפסנתר, ובדרך זו טושטש כל קו מפריד בין השיר האמנותי, כגון מחזור 'בין הדסים' של בן-חיים, לבין שיריהם של מלחינים המוגדרים כמלחיני זמר עם.

הדמות המרכזית המייצגת מגמה זו היא המלחין מיכאל וולפה. וולפה עסק בחקר המוסיקה מתקופת היישוב, ובין היתר גילה וערך לביצוע את השלישייה של בן-חיים שהוזכרה קודם, יזם את ביצועי יצירותיהם של מלחינים ישראלים מוקדמים שזנחו במשך שנים רבות, ואף ניצח על ביצועים אלה. הנוסטלגיה למוסיקה הישראלית המוקדמת שלטת ברבות מיצירותיו,

ובהן השלישייה מס' 3 לכינור, לפסנתר ולצ'לו, שהיא עיבוד של סדרת שירים של ארגוב, זהבי, אדמון, וילנסקי וזעירא, ויצירתו רחבת ההיקף 'שנים עשר ירחי השנה', הרוויה ציטוטים משירים עממיים ומסורתיים העוסקים בחגי ישראל ובנופיה.

3. המשך המגמה הלאומית-אינדיבידואלית והתמזגותה במגמה הבינ-לאומית

מורכבותה של מגמה זו, המאפיינת את מרבית המלחינים הישראלים, מתבטאת ביצירת דרגות שונות של איזון בין שני הגורמים השולטים בה. דוגמה לכך היא האופרה של חיים פֶּרְמוֹנֵט (יליד 1950) 'הבן יקיר לי' לליברית של תלמה אליגון-רוז (1995). האופרה המרוכזת והדרמטית הזאת עוסקת בהיבטים הכואבים והרגישים ביותר של ההווה הישראלית – שכול, יחסי יהודים-ערבים, טראומת העלייה ויחסים בתוך המשפחה. שפתו המוסיקלית של פרמונט באופרה היא סינתזה מקורית בין השפעות אופרת הווריוזו של פוצ'יני ובין השפה ההרמונית העשירה של אלבן ברג, ומבחינה זו היא רוויה במורשת המערב. עם זאת, האריה הראשונה של הפועל הערבי, טאהר ('שיר מטע התפוזים'), כתובה בחלקה בערבית ובסגנון של שיר ערבי.

הגיוון הרב המאפיין מגמה זו מטשטש כל הבחנה בינה לבין המגמה הקוסמופוליטית, שכן שתיהן היו לחלק מן הפלורליזם הקיצוני המאפיין את המוסיקה בעולם המערבי (ויש בו מקום גם למלחינים יפנים וערבים רבים). היבט מרכזי בתהליך הפלורליזם הוא הופעתן של יצירות אינדיבידואליות המבוססות על פלורליזם (בשונה מפלורליזם המאפיין את כלל היצירות של מלחין). כאלה הן, למשל, יצירותיו התזמורתיות של צבי אבני (יליד 1927) 'הרהורים על דראמה' ו'מוסיקה תכניתית 1980', שבהן מתמזגים דקלמציה נרגשת של תפילה יהודית ומוטיבים מזרחיים במרקם הרמוני פלורליסטי לעצמו. תמונה דומה משתקפת מן המגוון הסגנוני ביצירותיו של עמי מעיני (יליד 1936), למשל במיזוג בין מזרח למערב בקונצ'רטו מס' 1 לנבל ובקונצ'רטו לכינור.

מסקנות

התמונה המורכבת שהוצגה במאמר זה מובילה למסקנות הבאות:

1. המגמות האידאולוגיות שהנחו את 'האבות המייסדים' של המוסיקה הישראלית בשנים 1930-1960 היו נקודות המוצא להמשך היצירה הענפה במוסיקה האמנותית הישראלית (באותו אופן שכל התשתית לחיי המוסיקה בארץ הונחה כבר בתקופת היישוב, עם הקמתם של גופים מבצעים, ובמיוחד התזמורת הארץ-ישראלית, שירות השידור והקונסרבטוריון הארץ-ישראלי).

2. ארשה לעצמי לצאת בהצהרה הדרמטית כי האידאל של גיבוש סגנון מוסיקה ישראלי שיבטא את מאפייניו ומאווייו של היישוב היהודי בארץ-ישראל ולאחר מכן במדינת ישראל אכן הושג, אולם באורח פרדוקסלי – בדרך הפוכה מזו שנצפתה בראשית התהליך. במקום

חזון המזרח מול מורשת המערב

סגנון אחיד שיאפשר למאזין לזהות יצירה כ'ישראלית' כבר לאחר ששמע צלילים מועטים ממנה, התהוותה סינתזה עשירה של מקורות ואמצעי ביטוי, המשקפת בדרך הנאמנה ביותר את ההטרוגניות הקיצונית של היהודים בישראל כקהילה רב־עדתית, החותרת בעת־ובעונה אחת בשלושה כיוונים: גיבוש זהות לאומית ייחודית, השתלבות בתהליכי הגלובליזציה המערביים ומציאת נתיבות אל המזרח.