

ליצירתו המוסיקלית של יהודה שרת.

בשנה החולפת הובאו לפני הציבור הרחב שנים מיצירות המקלה הגדולות של יהודה שרת - ה"סדר של פסח" במסגרת חגיגות עין-גב, והמסכת "תקומה משבר" במסגרת הופעות הזמריה. יורשה-נא לי, לרגל מאורעות אלה בחיינו המוסיקליים, להביע אי-אלו מחשבות על אמנותו של יהודה ועל דרך יצירתו.

היאבקותו היצירתית של יהודה מתרכזת כאותו החוס של חיינו המוסיקליים אשר בקרב ציבור מחדש דפוסי חיו, נודעה לו חשיבות ראשונית ומכרעת: הוא התחום על מוסיקת העם. גם בתחום זה הציב יהודה גבולות לעצמו: אין הוא נוטה למוסיקה האינסטרומנטלית, אך מקדיש את כל כוחו ומרצו למוסיקה הקולית, כשכלי הזמר באים אך לשמש מסען לקולות או לגוונים, גישתו זו אין בה תמיחה: יהודה פונה אל הציבור, הרעיון הטמון ביצירותיו, רעיון כללי הוא, חוויתו חוויה חברתית, אם היסטורית אם אקטואלית, וכל מכוונתו שציבור זה, אשר למענו הוא יוצר, יוכל לקחת חלק פעיל בכיצוע חבריו. אין כשירה נוחה להקיף המונים, כל איש ואיש יכול להשתתף בה, מי שהשכיל במוסיקה ומי שלא השכיל בה. ואמנם, עלה בידו של יהודה לנטוע את מנגינותיו בלב המונים - כמה מבין שיריו זכו לאותו קיום אלמוני בו ייבחנו שירי העם האמיתיים; העם מסמנם משום שהוא חס בשירים אלה את הווייתו הנעלמת אשר ברגע של השראה בדירה מצאה את תיקונה ביצירתו של יחיד מחונן.

אך מאז חוברו אותם השירים - כ"רחל", "אל ארצי" ואחרים - עבר יהודה דרך רבה, ותמורות מכריעות לו בסגנונו ובתפיסתו את תפקידו כמחבר מוסיקה עממית. דרך האמן הוא מדרכי הטבע: לעולם ישאף הפשוט, הראשוני להתעלות אל שלב המפותח והמורכב. לא לאורך ימים יסתפק המחבר בנדסוח הכולל, הפשטני, ה"עממי" לפי התפיסה המקובלת של מילה זו. תביעותיו גדלות, לשונו המוסיקלית מעשירה, רעיונותיו מעמיקים והולכים. כהתפתחות זו גובר היסוד האישי וחופס את מקומו לצד היסוד הכולל; שוב אין הדברים שוים לכל נפש; אותו איש שהיה קרוב למוסיקה של יהודה בשלבה המוקדם וחש בה מבע לעצמותו, נבצר ממנו עתה ללכת אחריו בנתיב המפותל שבהשגה אישית ולראותו כנהיבו שלו. יתר על כן: אם בשעתו נכנסו המנגינות אל לבו כמאליהן, יהא סיבונם וביצועם של חיבורי יהודה כרוך מעתה בקשיים יתירים, במאמץ מתמיד ותובעני היפה למועטים הרואים את עולמם בכך ואינו יפה לרבים. נשאלת השאלה: העוד ראוויה מוסיקה זו, פרי התפתחות מאוחרת ביצירתו של יהודה, לשם "מוסיקת-עם"?

נשים-נא אל לבנו, כי נקודה המוצא בחיבוריו של יהודה היא, כאז כן עתה, הלחן העממי החד-קולי. מדרכו של שיר העם שאין הוא שואף לפרוץ את המסגרת הצנועה שהותוותה לו על ידי המילים אליהן ייצמד. אך יש-והוא אשר קרה את יהודה - שמסגרת זו הופכה צרה מכדי הכיל את התוכן המוסיקלי, אשר המילים שוב אינן ממצות אלא את חלקו הקטן. עתה יבקש המחבר דרך לצאת מן המיצר. הוא יתקדם בדרך החד-קולית, יבקש נתיבות חדשים לפיתוחה, להעמקתה, להפיכתה כלי שיש בו כדי לעמוד בתביעות החדשות. יחד עם זה לא יהסס עוד מלפנות אל הרב-קוליות ואל אוצרות המבע הגנוזים בה.

דוגמאות אחדות מתוך ה"סדר של פסח" יסייעו להבהרת דברי.

נעיין נא החילה בקטע "ליל שמורים" (ע' 18 בהוצאת המרכז לתרבות) הקול העליון, המושר בפי ילדים, עשוי במתכונת השיר העממי הקלסי-אירופי, אם נרחיק את כל תנועות העיטור המופיעות בו, יצטמצם הלחן לקו יסודי כדלקמן:



צמצום זה מגלה לנו, עד מה פשוט המורשם היסודי של השיר, כאשר תדרוש מהותו של שיר העם. תיבה 1 מהווה את מוטיב היסוד של הלחן: קוינטה נופלת, הצליל הראשון מהות, השני קצר, ובעקבותיהם הפסק טעון מתחנות רבה הדורש להמשיך, ולפתח את הנאמר עד כה. תיבה 2 אותה הקוינטה, כשהיא מועתקת למישור צלילי אחר, אך שומרת על הניסוח המקצבי של תיבה 1. תיבה 3 הפיכתו של רווח הקוינטה לרווח של קוורטה, וכיצור נוסף של רווח האוקטבה מן הסי - הפותח ועד הסי הקטן.

במקום הצליל הפותח הממושך לפנינו קו תנועתו, אך ההפסק עודנו נשמר. תיבה 4 חזרה מדויקת על תיבה 3. תיבה 5: קו הלחן מתחיל שוטף, אך נבלם בסוף התיבה כשבו אל צליל מוצאו מי. תיבה 6: הקו מוסב כלפי מעלה, עולה אל הצליל סי', הוא שפתח את הלחן בראשיתו, תיבות 7 ו-8 אותו הצליל סי' הופך לנוסחה סיום רחבה, כעין סימן קריאה בסופו של פסוק. כפי שמראות המסגרות בדוגמה 1 ערוך השיר כולו בקבוצות כנות 2 תיבות כל אחת, ובאופן זה מתהוות חזרות והתאמות, כפי שהן אופייניות לצורתו של שיר עם. אם נשווה עתה אותו מירשם-יסוד עם השיר המקורי



נמצא באחרון תנועות של מלוי בין עמודי התווך של מירשם היסוד, המהווה מוטיבית קצרים חדשים ורבי חן, אף הם חוזרים ונשנים באופיו של שיר העם. מהלכו המלודי של הקו נקבע בשיר זה בהתחשבות עם הקדנץ ההרמוני הקלסי טובניקה-דומיננטה-דומיננטה החתונה, שכן נוכל ללוותו ליווי הרמוני בעזרת שלושת תצילי היסוד של סולם הצלילים הקלסי-אירופי. לפנינו שיר עסיסי, פשוט במבנהו אך רב המצאות, אשר יוקנה לצבור על נקלה וללא קושי יישמר בזכרון.

עד כאן אין חדש, ועל כן צפויים לנו להפתעה גדולה בגלותנו, באיזו מידה חורג הלבוש הרב-קולי בו הלביש יהודה את שירו מן הלייווי ההרמוני הפשוט התומך בקו המלודי של שיר העם ברוב העיבודים השיגרתיים. הלחן העממי שלפנינו מלווה מקהלה בה ארבעה קולות אשר פיתוחה המוסיקלי יונק מן הטכניקה המכונה "פוליפוניית". פירושו של דבר, שכל אחד מבין ארבעת הקולות שומר על עצמאותו המוסיקלית. בטפן בקו מלודי מתמיד ומתחדש מפעם לפעם. קולות אלה אין לגלות בהם כל מרשם-יסוד סימטרי מעין זה שמצאנו בקול העליון. אין זאת אומרת שמהלך הקולות השונים חל בלא ההחשבות עם מהלך שאר הקולות: הטכניקה הפוליפוניית דורשת תיאום בין הגורמים השונים, אם כי לא על בסיס הקדנץ הקלסי, אלא תוך הערכה אישית-אסתטית של צלילים האימים (קונסוננטיים) וצורמים (דיסוננטיים). בתחלה נערכים הקולות עריכה מקצבית מקנילה, אך בהמשך - החל מתיבה מספר 3 - שוררת גם כאן עצמאות גמורה. במשפט מקהלתי זה אין קיימת הבחנה בין הלחן הראשי הקולות המלווים - קול קול ותוכנו שלו, שונה מזה של שאר הקולות אך שווה לו בערכו. זוהי דימוקרטיות אידאלית בה נוחן כל גורם צביונו האישי. אך עקרון רוחני נעלה אשר בזה חובע גם מידה גדושה של בגרות רוחנית הן מצד המסתתפים בהפעלתו כבצוע החיבור והן מצד המקשיבים לו הקטבה פעילה. באם לא ידעו מבצעים כמקשיבים לקלוט את הקולות בשלמותם תוך הבחנת תפקידיהם השונים בתוך הרקמה הכוללת, הרי שדמוקרטיה זו אשר בשיווי ערכם של גורמים שונים, עשויה אך לגרום להם מבוכה, ונוח הרבה יותר ירגישו עצמם לשמע שררת היחיד שבלחן שליט המלווה תצלילים הרמוניים מפוארים. ואמנם יהא החיבור המצטיין במנגינה אוטוקרטיה מעין זו מקובל על הקהל הרבה יותר מן חיבור הפוליפוני. מבחינת המדיניות התרבותית שלנו יש לראות בנקודה זו את שורש הבעייתיות שביצירת יהודה. משיטת המקהלה הקצרים שלו, אשר צמצום מסביע אליהם לעינים אופי ממרתי, כתובים באופן שבפי כל קול וקול דברים עקריים משלו, תוך שתפו פעולה עם שאר הקולות למען השתלמות הנשואת. מכאן ההתפתחות האינדיבידואלית במהלך הקו המלודי, המקשה על הבנה וביצוע כאחת. אך איך נהיה ונשלול, מכל טעמים שהם, את זכות קיומה של לשון אשר מתוך עצמה יוצרת את דפוסי הביטוי ההולמים את עושרה? אך טבעי הוא, כי במידה שלטון זו תוסיף הכרת ערכה וכוחה, ירכו גם החששות ואי-ההבנה אשר מסביב לה, כי התפתחות זו מן ההכרת שחרתיק את המחבר מן היסוד העממי המפושט והראשוני ותעלנו אל מרומי האמנות הבשילה. אך זאת עלינו לזכור, כי התעלות זו אין בה בטום פנים כדי לעקור את שרשי אמנותו של יהודה מקרקע צמיחתה, מקור כוחה וחיותה, הלא היא העם ונשמתו.

נוסיף-נא לנעלעל ב"סדר של פסח" ונעיין לרגע במשפט המקהלה הקצר
"ובני ישראל יוצאים ביד רמה" (ע' 38),



כאן מהכרר לאן עשויה התפתחות שתיארנו לעיל, להוביל בהמשכה. בדוגמה
זו כבר הגיע המחבר לסגנון טהור מכל תערובת, ומשום-כך שוב אין למצוא
בה קול עליון שהושג השגה קלסית-הרמונית בעוד ששאר הקולות מצורפים
אליו לפי דרכי הפוליפוניה. קול החיבה שוב אינם נרמזים אלא מטעמים
טכניים: אין עוד להפריע את השטף המתמיד של הקולות הזורמים
כאינטנסיביות בלתי פוסקת מראשית ועד סוף. אילו גבולותיה של הסונליות
מטשטשים בדוגמה זו, ואם אין לדבר עדיין על ההרמוניות המודרניות של
המוסיקה האטונלית, הרי גם בנידון זה לא יקשה לשער, לאן עשוי המחבר
להגיע בהמשך דרכו. חיבור אשר כזה מעמיד עצמו בעוז רוח מחוץ לחישובי
הפופולריות. אך קיצורו של הקטע מסייע בידי המאזין החובב סיוע
פסיכולוגי להתגבר על הקשיים שבו. ואולם בחרזו זה אל משפטי מקהלה
קצרים וסגורים כחוכם לידי חיבור רב היקף, מאיימת על המחבר הסכנה כי
תהא יצירתו נטולת דמות כסופה. צורתו של החיבור נתהוותה באקראי, היא
נסולת צמיחתו האורגנית של החבור האחיד, בו נובע כל חלק מן הקודם לו.
אך אין ספק כי גם בכיוון זה לא ירפה המחבר את ידיו, עד אשר ימצא פתרון
ראוי לשאיפותיו.

סופה של התפתחות זו אשר מרביחה כבר תמה ונשלמה לעינינו, היא
יצירה מגובשת ועזת מבט, רמה במעלתה הרוחנית והאנושית, אישית כמבעה אך
כוללת ברקע החוויתי שבה-יצירה אשר שרשיה נעוצים עמוק בקרקע המוסיקה
העממית בעוד שצמרתה מתנשאת מרחק רב על פני האדמה. נתן-נא את ידינו,
איש בכוחו וביכולתו, לסייע להתהוות זו על גשושיה ועל השגיה, שכן
ראויה היא.



הדפסה לעניני מוסיקה

סניף הקבוצות והשיכונים

1953 המדו ת"י"ג