

מבוא לחוויה המוסיקלית הישראלית

מוסיקה, אף שאיננה מושמעת ונרשמת באותם סימנים כשפה המילולית, משקפת באופן סמלי את התרבות והחברה שבהן היא נוצרת. כיוון שישראל היא ארץ הגירה, ובה מגזרים רבים ושונים של אוכלוסייה, גם היצירה המוסיקלית שנוצרה בה, עממית כמלומדת, מורכבת ממקורות, רבדים, זיכרונות וסגנונות רבגוניים. כל ניסיון לסווג אותה על-פי קטגוריות קשיחות, אומרים אדוין סרוסי ואסף שלג, מאפיל על המורכבות שבמהותה. עיון מעמיק ביצירות מוסיקליות שחוברו בישראל, החל בשירי ילדים וכלה בסימפוניות, תורם תובנות חשובות לחוקר את התרבות הישראלית ואת תולדותיה מן העשורים הראשונים של המאה העשרים ועד ימינו.

בישראל. כיוון שאי-אפשר לפרוש במאמר קצר את כלל הסוגיות העולות מדיון כזה, בחרנו להדגים את גישתנו בכמה דוגמאות קונקרטיות מתחומי העשייה המוסיקלית הישראלית, ולנסות ללמוד מן הפרט על הכלל. הדגשנו במיוחד את המוסיקה האמנותית הישראלית, תחום מאיר עיניים, שנוכחותו בשיח הישראלי על מוסיקה היא מינורית.

המסגרת שאנו מציעים כאן לעיון במוסיקה בישראל מבוססת על שילוב של רעיונות ומתודות מתחומים שונים; מוסיקולוגיה כמובן, אך גם אנתרופולוגיה, סוציולוגיה ולימודי תרבות בגישה פנומנולוגית. למסגרת הזאת קראנו "החוויה המוסיקלית הישראלית" והעמדנו במרכז הדיון את הרגע המכונן של העשייה המוסיקלית מהרמה האינטטימית ביותר ועד לרמה הלאומית. לא האידאולוגיות המנוסחות היטב, המדיניות הממלכתית או האינטרסים של תאגידים מסחריים קובעים את הרגע המכונן הזה, אלא הבחירות וההתנהגויות הפרטניות בצריכה ובפרשנות המוסיקלית, המצטברות לידי דפוסים שמשמעותם מתבהרת רק בדיעבד. נקודת המוצא של מסגרת זו היא השחרור מן העיסוק בניסיון לזהות את האפיונים הסגנוניים התוחמים בין הרבדים השונים של היצירה המוסיקלית שנוצרה עם לידתה של התנועה הציונית (בין שהייתה קשורה אליה במישרין ובין שהציונות שימשה לה רקע בלבד), ומאוחר יותר עם הקמתה של מדינת ישראל. הרקע הכללי לגישה זו הייתה הלאומיות המוסיקלית. זו שמה לה למטרה להבדיל אומה אחת מרעותה תוך תיחום של מרחב סונורי שייחודי רק לה. אך המוסיקה "זולגת" החוצה מכל גידור שכזה, וודאי שאינה מציינת לגבולות פוליטיים. בעידן הדיגיטלי, שבו תבניות צליליות זורמות במרחב הגלובלי בכמויות ובמהירויות מדהימות, הזליגה הזאת מחריפה וקוראת תיגר על כל ניסיון להטיל משמעות לאומית (או כל משמעת אחרת) על הייצור והצריכה המוסיקליים. יתרה מכך, צרכן המוסיקה יכול כיום לחתור תחת מבני-העל הקשוחים שאותם

העיון במוסיקה כמתודה לניתוח ופרשנות של תהליכים היסטוריים וחברתיים יכול להציע קריאות חלופיות של החברה הישראלית ותרבותה. אך לעתים קרובות כל עיסוק במוסיקה מעל במות לא-מוסיקולוגיות נראה בעיני מי שלא רכש השכלה מוסיקלית ממוסדת אפוף בהילה מסתורית ומגודר במינוח מקצועי לא-חדיר. מוסיקולוגיה קשוחה, ואף תחומים הנושקים לה כמו הסוציולוגיה של המוסיקה, מרחיקים חוקרים מדיסציפלינות אחרות במדעי הרוח והחברה מעיסוק במוסיקה. אולם, בשל סגולותיה הייחודיות, ובעיקר בשל ריבוי המשמעויות הטמון ביסודה, יש בכוחה של המוסיקה להאיר תהליכים היסטוריים וחברתיים מזוויות בלתי-צפויות. אמנם, כפי שכבר ציין התאורטיקן והמבקר רולן בארת (Barthes), פרשנות מוסיקה באמצעות השפה הוא מעשה כמעט בלתי-אפשרי מעצם הגדרתה של המוסיקה כמערכת סמלים עצמאית. עם זאת, אנו מקבלים את האפשרות הבארתיאנית ומציעים לעמיתינו ההיסטוריונים את האתגר הבא: האזינו למוסיקה, שכן היא איננה רק פס הקול של ההיסטוריה סביבנו; לעתים היא המבשרת תהליכים חברתיים לפני שהבשילו לכדי מעשים קונקרטיים.

אנו מציעים כאן דיון מחדש בהגדרתה ובמיפוייה של "חוויה ישראלית" במוסיקה, כלומר, במכלול דרכי הפרשנות של מוסיקה הנוצרת בישראל, בקליטתה ובפענוחה, ובדרכים שבהן פועל ומופעל השיח התקשורתי והאקדמי סביב מוסיקה

פרופסור אדוין סרוסי מופקד על הקתדרה למוסיקולוגיה ע"ש עמנואל אלכסנדר, מנהל המרכז לחקר מוסיקה יהודית, וראש בית-הספר לאמנויות באוניברסיטה העברית בירושלים.

seroussi@mscc.huji.ac.il :ל"א

ד"ר אסף שלג הוא מרצה במחלקה ללימודי יהדות, אסלאם והמזרח הקרוב באוניברסיטת ושינגטון שבסנט לואיס (ארה"ב).

Shelleg@wustl.edu :ל"א

מטפחים מוסדות חינוך מטעם המדינה או הכלים לתקשורת המונים. חשוב אפוא לומר מלכתחילה, שלא רק קונפורמיזם והשלמה מאפיינים את החוויה המוסיקלית הישראלית אלא שהיא מעוצבת גם מלמטה, כתוצאה מהפרקטיקות היומיומיות של יחידים ושל קבוצות בעלות אינטרסים פרטניים ולעתים חתרניים.

העיסוק המחקרי בתחום המכונה "מוסיקה ישראלית" ביקש להגדיר מכלולים של תכונות מוסיקליות כאופייניים לישראליות המתהווה (ראו למשל חיבוריהם של הרצל שמואלי, דליה כהן עם רות כ"ץ, שי בורשטיין, ויהואש הירשברג עם דוד שגיב). גישה זו שיקפה (ביודעין או שלא-ביודעין) ניסיון למסד "מוסיקה לאומית ישראלית" ייחודית הנבדלת בזמן ובמרחב מן הסביבה המוסיקלית של לאומים אחרים מחד גיסא, ומן העבר היהודי מאידך גיסא. נוסף, שגם מפעלי הכינוס של מוסיקה במדינת ישראל, בארכיבים מוסדיים או במפעלים חינוכיים ומסחריים למיניהם, הלכו באותו כיוון ומיינו את הרפרטוארים שבאוספים על-פי אותה השקפת עולם. בגישה הזאת הודגשו מושגים קשיחים המציינים סוגות, רבדים או הקשרים חברתיים בעשייה המוסיקלית הישראלית. "הזמר העברי", "שירי ארץ ישראל", "מוסיקה אמנותית ישראלית", "פופ/רוק ישראלי", "מוסיקה יס-תיכונית" ועוד, הממודרים לעתים לפי "דורות" או "תקופות" ("הזמר העברי המוקדם", "תקופת הלהקות הצבאיות", "הרוק הישראלי של שנות התשעים" וכיוצא באלה), הם קטגוריות ותיחומים כרונולוגיים שמשמשים, הן את השיח האקדמי והן את השיח הציבורי על אודות מוסיקה ישראלית. נדגיש, כי השיח הציבורי המודרני על מוסיקה, בישראל כבכל חברה אחרת, הוא ערני ביותר, רב-משתתפים ורב-ערוצים. שיח זה שופע ידענים דעתניים (מבקרי עיתונות ושדרני רדיו, מפקים, יזמים), אשר בקיאותם עולה במקרים רבים על זו של אנשי האקדמיה המומחים. שאיפותיהם הפרשניות של המשתתפים בשיח החוץ-אקדמי על מוסיקה מכתבות לא אחת את אופיו ואת תכניו של המחקר. השיח הזה נוטה, מטבע המשתתפים בו, להתעלם ממגזרים רבים היוצרים מוסיקה בישראל, כלומר ממוסיקה ישראלית שאינה נכללת תחת הגג של "מוסיקה ישראלית" ואף מערערת אותו כגון ליטורגיות דתיות (יהודיות, מוסלמיות ונוצריות), סוגים שונים של רוק אלטרנטיבי (המוכר גם כ"אינדי"), שלא לדבר על מוסיקה ערבית עממית ואמנותית כאחת.

ניגון חסידי ודְבָקָה ערבית

השיח הציבורי על מוסיקה ישראלית הוא מגמתי מטבעו ומגמותיו משפיעות על המחקר. הנטייה להבליט יחידות קשיחות תוך התעלמות מהזליגה המתמדת בין הרבדים ובין ההקשרים השונים היא אחת התוצאות של תהליך זה. היא גם אינה מאפשרת התבוננות פרשנית מתוחכמת ומשוחררת מפניית. דוגמאות לכך לא חסרות: כך למשל, נוכחותם הבולטת של ניגונים חסידיים בשיר העברי המזומר המוקדם היא רב-משמעית. נוכחות זו משקפת זיקה משפחתית של חלק מן המהגרים מאירופה לישראל למשפחות חסידיות ואת הכמיהה שלהם ל"שורשים". הניגון החסידי בלבשו העברי המודרני גויס

כפרקטיקה היוצרת את החוויה הקהילתית החזקה והמלכדת, שהמתיישבים הראשונים היו זקוקים לה כמנגנון להתגברות על קשיים פסיים ועל אובדן הילדות וההתנכרות אליה. חוויית הניגון בביצוע קהילתי הייתה מלווה בחוויה פיסית ואקסטטי, הקשורה כמובן גם לריקוד. אופיו העממי של הניגון החסידי, המבנים המלוודיים הסימטריים והתבניות הקצביות הפשוטות, הם בגדר יסודות מוסיקליים בעלי השלכות קוגניטיביות, התורמים לתפקוד החברתי.

אך גם לחני הדְבָקוֹת הערביים מהגליל, שאליהם נחשפו מתיישבים יהודים, מילאו תפקיד דומה לזה של הניגון החסידי, אף אם לא באותה מידה. כמה ממתקני הזמר ביישוב היהודי, מתוך אטבזים פסבדו-רנ"כ, דמיינו את מצלול הרועה הבדואי של ההווה כהד למצלול שהשמיע הרועה העברי הקדמון. כך נכרכו זה בזה שני רפרטוארים זרים לחלוטין, הניגון החסידי והדבקה הערבית, ונכללו בחוויה המוסיקלית הקהילתית של היישוב היהודי בארץ ישראל. חוויה מוסיקלית זו הועתקה לאחר מכן גם לתנועות הנוער הציוניות בארץ ומחוצה לה, אשר אימצו את הרפרטוארים הללו כמסמנים סונוריים אולטימטיביים של העבריות הציונית החדשה ושל הישראליות. דוגמא זאת מראה, כיצד מוסיקה יכולה לבשר את המתח הדיאלקטי הטבוע בישראליות עוד בשלביה הראשונים. שני מקורות, אשר בתחילת המאה העשרים ואחת מערערים על הישראליות הנורמטיבית היהודית-החילונית לכאורה – החרדיות היהודית (החסידית והלא-חסידית) והערביות הפלסטינית – היו חלק מהחוויה המוסיקלית הארצישראלית לפני שהיו לכלים לביטוי של התנגדות להגמוניה היהודית הציונית במדינת ישראל. הניגון החסידי והשיר הערבי הפלסטיני הודרו לבסוף מהשיח על אודות מוסיקה ישראלית, למרות שבפועל הם הזינו את תהליכי היצירה שלה החל מהשיר "העממי" ועד לסימפוניות מאת מלחינים ישראלים.

מאה שירים ראשונים ועוד שיר לשלום

ההתעלמות מהרקמה הרב-שכבתית של המוסיקה בימי היישוב והזיכרון הסלקטיבי, הטמונים ביסודה של המוסיקה הישראלית כפי שנדונה בימי המדינה, מחייבים להאיר חולשה נוספת של המחקר, והיא התעלמות מריבוי הפנים ומן הדרכים המפתיעות של החוויה המוסיקלית הישראלית. חסר דיון ברגע האינטימי של הפרט או של תת-קהילות מסוימות (subcultures), יהודיות ולא-יהודיות (להבדיל משיח ה"עדות" המוכתב מלמעלה), וכן ברגע הלאומי-הגמוני הנבנה מלמטה ולא כיוזמה מתוזמרת על-ידי מוסדות המקדמים קונסנזוס ומתוקצבת מכספי ציבור. כדוגמא לסוג זה של תהליך אפשר להזכיר את קובץ שירי הילדים הנפוץ, **מאה שירים ראשונים**. לפי מעמדו הקנוני הבלתי-מעורער בקרב הציבור הישראלי, היהודי-החילוני והדתי-הלאומי, היה אפשר להניח, שאוסף זה נבנה כולו מעמדה הגמונית אשר הוכתבה על-ידי מעצבי תרבות מלמעלה. אך לא כך: מדובר למעשה ביוזמה פרטית בעלת אופי מסחרי, אשר ניצלה בצורה מתוחכמת את ההון התרבותי שנצבר בפרקטיקות היומיומיות של מאות מורים וגננות לדורותיהם, ואף מתוך ידע אישי אמפירי, שכן היוזמות

היו בעצמן נשים ישראליות חילוניות שצברו ניסיון "בשטח". אשליית הקוננויות המוכתבת מלמעלה שיוצר האוסף (שהתפרסם כספר, קלטת, דיסק וסרט וידאו) קיבלה אישוש הודות לצריכה המסחרית העצומה של המוצר. ההצלחה המסחרית הובילה לתפישה הרווחת, ולפיה **מאה שירים ראשונים** (לפחות הכרך הראשון של האוסף) אכן מייצג נאמנה את החוויה המוסיקלית של הילדות הישראלית השורשית, חוויה שחוצה את הקטגוריות המחלקות בדרך-כלל את תחושת השייכות בחברה היהודית הישראלית לחלוקה בינרית של דתיים וחילוניים, אשכנזים ומזרחים, ותיקים ומהגרים.

העובדה, שקהילות שלמות מקרב אזרחי מדינת ישראל התעלמו לחלוטין מן הקובץ **מאה שירים ראשונים** (ערבים, חרדים, מהגרים מברית-המועצות לשעבר, יהודי אתיופיה ועוד) מחזקת עוד יותר את ההדרה של רפרטוארים קנוניים מהפרקטיקות היומיומיות של ישראלים רבים. האשליה של חוויה מוסיקלית ישראלית מאחדת, ובמקרה זה, חוויית ילדות מוסיקלית כלל-ישראלית, היא אם כן אינטואיציה לא-מבוססת, קריאה של המציאות בעיניים (או באוזניים), המחפשות לכידות מוסיקלית לאומית גם כשזו ממאנת להתממש. האירוניה היא, שדווקא ילדים מקרב מהגרי העבודה בישראל, שאינם תושבי הארץ, סופגים את הקנון של **מאה שירים ראשונים**, כי הם באים אל גני-הילדים בדרום תל-אביב ונחשפים אליו שם בעל כורחם, כפי שקורה לאוכלוסיות מהגרים רבות ברחבי העולם בימינו.

גם השיר הבודד במסגרת החוויה המוסיקלית הישראלית עשוי לשאת בחובו ריבוי משמעויות או לעבור תהפוכות היסטוריות. **שיר לשלום** של יעקב רוטבליט ויאיר רוזנבלום הוא דוגמה טובה מאוד לפרשנויות מנוגדות שיכולות להיווצר סביב שיר אחד: שלושה גלגולים לפחות עבר השיר, ממבשר של הרוק הישראלי במסגרת של להקה צבאית דווקא, לשיר בעל גוון פוליטי מאז שהחתרנות הלא-סמויה שלו זוהתה על-ידי מפקדים צבאיים ועד ל"פלשבק" מהלילה של 4 בנובמבר 1995 בכיכר רבין, שהייתה אז עדיין כיכר מלכי ישראל. **לשיר לשלום** יש אולי אף גלגול נוסף, רביעי, כי לאחרונה הושמע הלחן שלו בבית-כנסת "דתי לאומי" בירושלים בתפילה ליום העצמאות, כיוון שהחזן (חרף השקפותיו הימניות) ראה בו לחן "ישראלי ידוע ויפה", שהולם את הטקסט של ברכת השלום המסיימת את תפילת העמידה. בכל אחד מגלגוליה קיבלה אותה יצירה מוסיקלית משמעות שונה לגמרי ועוררה חוויות שונות של ישראליות. המשמעויות הללו עולות זו על זו ומצטברות לשובל של זיכרונות בעלי גוונים שונים, הנעים בין האישי-הפרטי-האינטימי ללאומי-הקהילתי-הפומבי.

המוסיקה האמנותית לדורותיה?

ממד אחר של חוויה מוסיקלית ישראלית, זה המכונה בשיר המחקרי "מוסיקה ישראלית אמנותית", שייך יותר למרחב של היוצר מאשר לזה של הצרכן בגלל מיעוט העניין הציבורי הרחב ברוב זה של היצירה המוסיקלית. המוסיקה הישראלית האמנותית היא תחום צעיר בהקשר הכללי של ה"מוסיקה הקלסית" המערבית, שאליה היא מתחברת ועמה היא מתדיינת.

מבחינה מחקרית זהו תחום חדש באופן יחסי אך מרתק. מצב המחקר משקף במידת-מה את ההתעלמות המכאיבה של קהל המאזינים הישראלי מהמוסיקה המלומדת של מלחינינו. יתרה מכך, באזני שוחרי המוסיקה הקלסית בישראל נתפשת היצירה האמנותית, המקומית כמנוכרת (כי על-פי-רוב היא "מודרנית" מדי) או לחלופין, כפרובינציאלית מדי לעומת הקנון האירופי המקודש. השוואה בין היחס של הציבור הישראלי כלפי המוסיקה האמנותית המקומית ליחסו לספרות העברית היפה מאירה עוד יותר את המצב העגום הזה.

דווקא במוסיקה האמנותית הישראלית נמצא עושר רב של קולות, שמלמד עד כמה יכול שדה המוסיקה להעשיר את הפרשנות של התרבות הישראלית על גזניה ועל סתירותיה. עושר זה נובע מאופיו של המדיום ה"אמנותי", שמקנה לכאורה ליוצר מרחב נדיב יותר לביטוי העצמי (מרחב המכונה לעתים במונח הבעייתי "אוטונומיה"). בלי להיכנס כאן לדקויות לגבי תלותו של האמן בסביבתו החברתית, נציין, כי בהשוואה לחוויה המוסיקלית הישראלית במישורים האחרים, כגון הזמר העברי או הרוק הישראלי, זו של המלחין של מוסיקה אמנותית היא אינדיבידואלית הרבה יותר ועל-כן חושפת ניואנסים דקים של ביטוי הישראליות במוסיקה.

המוסיקה האמנותית הישראלית, שהיא כולה מוסיקה של המאה העשרים, נכלאה אף היא בתוך פרדיגמות לאומיות, דוריות ותקופתיות, ששללו נרטיבים בו-זמניים הקשורים בשיח המודרניסטי במוסיקה האמנותית האירופית בכללה. נדמה לעתים, כי אף שהיסטוריונים כגדעון שמעוני ושולם רצבי הוכיחו את העקרות במושג הומוגני של "שליטת הגלות" וחשפו את מנעדיו, הרי המוסיקולוגים המעטים שדנו בנושא שללו בעצמם את הגלות בכל הקשור למוצאן של השלוחות המודרניות שהתהוו ביישוב היהודי מראשית שנות השלושים של המאה העשרים ואילך. אבל בכל זאת, אותן התבוננויות כוללניות בתהליכים בתחום המוסיקה הישראלית האמנותית אפשרו, הן לחוקרים והן לקוראיהם, נקודות אחיזה בשדה שופע אירועים.

נקודת אחיזה אחת מקובלת מאוד במחקר היא חלוקת המלחינים הישראליים לפי דורות. צורתה המגובשת ביותר נמצאת בספרו של רוברט פליישר (Fleisher) משנת 1997, **עשרים מלחינים ישראלים** (Twenty Israeli Composers). על סמך ראיונות שערך פליישר עם מלחינים ישראלים נבחרים, שנולדו בין העשור הראשון לעשור השישי של המאה העשרים, הוא חילק אותם לשלוש קבוצות: הראשונה, של מלחינים שנולדו בין העשור האחרון של המאה התשע-עשרה לעשור השני של המאה העשרים, השנייה, של מלחינים שנולדו בעשור השלישי והרביעי במאה העשרים, והשלישית, של מלחינים שנולדו סביב שנות החמישים. חלוקה זו מעוררת אנלוגיה בעייתית בין הקבוצות הדוריות לבין התכונות המוסיקליות המשותפות ליצירות של המלחינים מכל דור ודור. הדור הראשון, על-פי פליישר, כולל את המלחינים שהגיעו לארץ בעלייה החמישית, כמו פאול (פרנקנבורגר) בן-חיים, אריך (וולטר) שטרנברג, חנוך (היינריך) יעקובי, קרל (סלומון) שלמון, שבתאי פטרושקה, חנן (האנס) שלינגר, זאב (וולפגנג) שטיינברג, יוסף (גרינטאל) טל, חיים (היינץ) אלכסנדר, מנחם (מאהלר-קלקשטיין) אבידום

שהתחנכו מחוץ לארץ (בעיקר בארצות־הברית) וייבאו חשיבה מוסיקלית מערבית חדשה לישראל, בזמן שהלהט הלאומי בה הלך ושכך.

לבסוף, דור המלחינים השלישי אצל פליישר מאופיין בגישה בינלאומית ואינדיבידואלית, שהושפעה מגישות קומפוזיטוריות של המחצית השנייה של המאה העשרים. מלחינים אלו שהו תקופות ממושכות בחו"ל, חלקם גם השלימו לימודי דוקטורט בקומפוזיציה, ואחדים אף נטמעו במארג התרבות המוסיקלית שמחוץ לישראל, שם היו למלחינים בולטים. בשל העמדה הקוסמופוליטית של בני הדור הזה, כותב פליישר, ננטשו מאפיינים סגנוניים "מקומיים", אשר אפיינו את הכתיבה של מלחיני היישוב בשנות השלושים והארבעים. אולם מאפיינים אלה חזרו לבימת ההלחנה בשנות השבעים בלבוש יהודי, כביטוי להזדהות עם שורשים יהודיים כלליים ועל רקע חיפוש מקורות הבעה אחרי הטראומה שחוללה השואה. פליישר מאפיין את הדור השלישי כפלורליסטי, שמציג שילובים אינדיבידואליים של רכיבים אסתטיים וסגנוניים, במקום הסינתזה בין מורח ומערב שניסו ליצר בדורות הקודמים, בשימוש באוצר מילים טכני רחב יותר ולעתים אף תוך שימוש בכלים מזרחיים אותנטיים ביצירותיהם.

היו חוקרים שהמשיכו את גישתו של פליישר ואף טבעו מושגי המשך כ"דור רביעי". דומה, שחלוקה זו אינה מקדמת במידה רבה אפשרות לפרשנות היסטורית של שדה המוסיקה האמנותית הישראלית והיא מקהה את ההבנה של היצירה המאוחרת של מלחינים ותיקים, כיוון שהיא מכניסה אותם למסגרות קפואות הקרויות "דור". הנה למשל המלחין צבי אבני, שפרסם את יצירתו הראשונה בשנת 1957 וכותב עד היום: כיצד מסייעת לנו כליאתו בנקודת זמן הקרויה "הדור השני"? כיצד היא מסייעת להבין את המורכבות והרב־שכבתיות של שפתו המוסיקלית? או את קשריו עם המורים שהיו לו בישראל (פאול בן־חיים, מרדכי סתר) ומחוצה לה (מילטון בביט [Babbitt] ואהרון קופלנד [Copland])? התמונה ההומוגנית הדורית מסתבכת עוד יותר כאשר מביאים לתוכה את שירו של אבני **שאני עמך**, שזכה בפסטיבל הזמר של "קול ישראל" בשנת 1961, ואת הסונטה הראשונה לפסנתר שלו מאותה שנה, שכבר בישרה על שינוי אסתטי ביחס אל סוגות לאומיות־כביכול כמו ה"הורה". בהיבט רחב יותר, כיצד אפשר להתייחס לתפוקה האמנותית באותה שנה של שניים או שלושה מלחינים מדורות שונים? האם יש קשרי גומלין דו־סטרניים כלשהם בהתפתחותה של המוסיקה הישראלית האמנותית בציר הזמן, מלבד המונח המערופל "השפעות"?

מלחינים בקבוצות של יחידים

בחקר התרבות הישראלית נדמה, כי חוקרי הספרות נוהגים אחריות רבה יותר מהמוסיקולוגים בשימוש במושג "דור" ואינם נכנעים לשרטוט מאפיינים על סמך "אפסנאות כרונולוגית". למושגים "דור" ו"תקופה" הקדיש דן מירון דיון נרחב בספרו **בודדים במועדם**, שבו ניתח את ההקשרים הביוגרפיים, ההיסטוריים, החברתיים והפואטיים של החברים ברפובליקה הספרותית בארץ ישראל בראשית המאה

וסטפן וולפה (שעזב את הארץ בשנת 1939). מלחינים נוספים, שלא היו מיהודי גרמניה אבל היו חניכי האסכולה הגרמנית שהתפשטה למרכז אירופה ומזרחה, היגרו גם הם לארץ בשנות השלושים וביניהם יהויכין (יואכים) סטוצ'בסקי, מרק לברי, עדן פרטוש, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' ובל ארליך; גם מרדכי סתר (יליד רוסיה) בן ה־21 חזר לישראל בשנת 1937 לאחר לימודים בפריס. בארץ נכחו כבר אז מלחינים שהשתייכו למה שמכונה במחקר "אסכולת סנקט פטרבורג": יוצרים שצמחו סביב "החברה למוסיקה יהודית עממית בסנקט פטרבורג" (נוסדה בשנת 1908) וייצגו קבוצה שונה בגישתם האידיומטית והסגנונית. כל אלה מסווגים, על־פי פליישר, כדור הראשון של מלחיני המוסיקה הישראלית. הוא מזכיר אמנם את העימות בין המהגרים של שנות השלושים לעמיתיהם הרוסים מהעשור הקודם, על רקע ההתפתחות של ה"אסכולה הווינאית השנייה" בעשור השני והשלישי של המאה הקודמת, ואף כותב כי תגובתם של המלחינים האירופאים לדרישות הלאומיות הייתה במנעד אסתטי רחב ומגוון, אך הוא מתעקש בכל זאת שהתפתח באופן בלתי־נמנע סגנון מוסיקלי אחיד וכותב, כי "אף שהמגוון הטבעי את חותמו על המוסיקה של המהגרים האירופאים, היה זה הסגנון המזרח־תיכוני שפרח בשנות השלושים והארבעים, והוא שזכה בעיקר תשומת־הלב בארץ ומחוצה לה", וכי "כבר בשנת 1948 אפשר היה לראות נטייה לצורות לינאריות ולארכאיות של מוסיקה קדם־קלסית" (פליישר, עמ' 50). "בראשית שנות החמישים", הוא מסכם, "אפשר היה לאפיין את מאמציהם של מלחיני הדור הראשון כתרגום של רכיבים אוריינטליים למערביים [...]". התרבות שהתגבשה כאן הייתה רבת־פנים, עשירה בסתירות, אקלקטית ויצירתית באופן פרוץ" (שם, עמ' 53). מה מאחד אפוא את הדור הראשון? על כך אין לפליישר מענה משכנע.

הדור השני אליבא דפליישר, ילידי שנות העשרים והשלושים של המאה העשרים, הציג מגוון עשיר יותר מקודמו. עם הדור השני נמנו בפעם הראשונה מלחינים ילידי הארץ, שהבשילו מבחינה אמנותית בתקופה שלאחר מלחמת העצמאות, והעברית הייתה להם שפת אם. דור זה, כותב פליישר, היה יכול לבצע פחות באמצעים השחוקים של תקופתו באמצעות טכניקות כתיבה בינלאומיות כמו סְרִיאליות (שיטה קומפוזיטורית שפותחה בראשית המאה העשרים על־ידי מלחינים מהאסכולה הווינאית שבראשה עמד ארנולד שנברג [Schönberg]) ועיקרה חלופה לשיטה הטונלית שעליה הושתתה כל המוסיקה האמנותית המערבית מאז ימי הרנסנס) ותיווי גרפי (משנות השישים ואילך). מלחינים רבים מהדור השני המשיכו את לימודיהם בחוץ לארץ (במסלול הפוך מזה של דור המורים שלהם) על מנת להתעדכן בהתפתחויות המוסיקליות החדשות, שלא נלמדו במוסדות הישראלים הצעירים להוראת מוסיקה. מלחינים אלה, ובהם צבי אבני, עמי מעייני ובן־ציון אורגד, נתפשו כדור שיהיה מסוגל לילד סינתזה אמתית בין הטכניקה שלמדו ממוריהם לחומרי הגלם הישראליים, באמצעות הגשר של סביבתם המוסיקלית הטבעית לחופיו המזרחיים של היס התיכון. מכאן, גורס פליישר, נולדו שתי מגמות: האחת, הבלטת המאפיינים המזרחיים־לכאורה, שהובילה לנטישת ההרמוניה המערבית, והאחרת, השפעה מן החוץ של מלחינים



היכל התרבות, שנת 1978

הנה כמה דוגמאות, שמדגימות נרטיבים בריזמיים המאפשרים מיפוי ראשוני של בית הגידול הישראלי, ובה בעת סודקות את חוצצי הדורות. ראשית, להיסטוריה של המוסיקה הישראלית האמנותית יש פרה-היסטוריה במחצית הראשונה של המאה העשרים, כאשר מלחינים יהודיים אירופאים הזדהו כיהודים באמצעות יצירותיהם, שהכילו מעין "קידוד כפול", אשר פנה, הן לקהילת הרוב הלא-יהודי והן למיעוט היהודי, על-ידי מאפיינים או סמלים שאותם תפשו המלחינים כיהודיים. תופעה זו מהווה יסוד חשוב בביוגרפיה הרוחנית המשותפת למלחינים כארנסט בלוך (Bloch), שפעל בשווייץ ובארצות-הברית), דריוס מיו (Milhaud, צרפת וארצות-הברית), מריו קסטלנואובר-טדסקו (Castelnuovo-Tedesco, איטליה וארצות-הברית), למלחינים מאסכולת סנקט-פטרבורג שכבר הזכרנו (כגון יואל אנגל, שהיה ממנהיגי הקבוצה הזאת, היגר לארץ ישראל בשנת 1924 ונפטר בתל-אביב שנים ספורות אחרי כן), וכן למלחינים כפאול בן-חיים במינכן, אריך שטרנברג בברלין ואלכסנדר בוסקוביץ' בקלז' (רומניה) בשלבים המוקדמים ביצירתם טרם בואם ארצה. במוסיקה שיצרו מלחינים יהודים אירופאים גם בארץ, כמעט מיותר לציין, לא נעלמו גוונים אלה שרווחו עוד באירופה. הם בולטים למשל באופן מוחץ באופרה של מרק לברי, **דן השומר** (1945), אחת היצירות הראשונות בסוגה זו שחברה בארץ, ובה כל מערך הסמלים לייצוג הקבוצות האתניות היהודיות

העשרים. את גישתו זו הרחיבו אבידוב ליפסקר, שהציע תאוריה אקולוגית, ואיתמר אבן-זהר, שדן ברב-מערכתיות בספרות.

למוסיקה האמנותית הישראלית אין לכאורה עבר. היא החלה את דרכה בין הרומנטיקה המאוחרת למודרניזם המוקדם, וכללה בעת ובעונה אחת גם את התגבשות הנאו-קלסיקה של שנות העשרים והשלושים (מוסיקה שנמהלה באירופה בגלל ההתפכחות אחרי מלחמת העולם הראשונה). המלחינים שהיגרו לארץ ישראל אף נאלצו (בגלל רוח הזמן) להתמודד עם הצו להמציא סגנון לאומי ישראלי חדש, שהיה אמור להיות הד לנרטיבים ציוניים. אך כיוון שכל מלחין הגיע מאסכולה שונה וייצג סגנון אחר, נוצרה אותה "קבוצה של יחידים" (כלשונו של יהואש הירשברג במאמרו משנת 1993 על קבוצת המלחינים שהיגרו לארץ בשנות השלושים). בית הגידול של המוסיקה הישראלית האמנותית בראשית דרכה, שהתהווה בשנות השלושים, היה אם כן מלאכותי במידה רבה. ואם לא די בכך, הרי לרוב המלחינים לא הייתה כל מוטיבציה ציונית והם ראו בפלשתינה מקום מקלט זמני עד יעבור זעם באירופה. תיוגם של הזרמים המודרניים השונים שייבאו אתם מלחינים בשנות השלושים בשמות דוריים, לא זו בלבד שאינו מציין ביוגרפיה רוחנית משותפת של בני דור (על-פי הגדרתו של דן מירון), אלא הוא גם מטשטש את המטען התפישתי של כל אחד מהמלחינים.

כיהודיים עוד באירופה, אולם מִדְיוֹת השמיעה שלהם הייתה נמוכה, מאחר שהוא "המיס" אותם במרקם רווי פְּרֹמְטִיּוֹת ובכתיבה פוליפונית (polyphonic) חמורה. אבל כאן בדיוק נכנס האלמנט הסינכרוני, שלא נכלל בהיסטוריה של המוסיקה האמנותית הישראלית, שכן שטרנברג עשה זאת עוד בברלין בעת שכתב את יצירת הענק שלו לפסנתר, **חזיונות מזרחיים**, הכוללת אותם ניבים מוסיקליים אוריינטליים בהקשר הרמוני ומרקמי, האופייניים למלחיני בית הגידול שלו, כגון פול הינדמית (Hindemith).

יוסף טל (ברלינאי אף הוא, כמו שטרנברג) ממלא את המשבצת של האוונגרדיסט בהיסטוריה של המוסיקה הישראלית, וכך קל להצדיק את העניינים שבהם היה בגדר היוצא מן הכלל. אם כך, כאשר טל מצטט את שירו של יהודה שרת "הן דמה בדמי זורם" בפרק השני של **הסונטה לפסנתר** (1950), נשאלת השאלה, האם זו ביקורת על הסגנון היסודי-תוכני או שמא מחווה כלפיו מבחוח? הוא הדין מאוחר יותר, ב**סימפונייה הראשונה** של טל (1953), שבה ציטט תפילה של יהודי עיראק על-פי תעתיק מאת אברהם צבי אידלסון, שהציבה הקשר אטונלי ובכך הטילה ספק בדבר מושא ההזרה; האם זו האטונליות? או שמא הציטוט הבבלי? ניתוח היצירה מעלה, שאותו ציטוט, שאפשר היה לראות בו מחווה לאומית ואפילו רומנטית, היה אמתלה בלבד להפעלה של מנגנונים מודרניסטיים הנוכחים ביצירותיו של טל מאמצע שנות השלושים ואילך.

הדיון בדור השני אצל פליישר, שממנו הוא דן בשלושה אישים בלבד, עמי מעייני, צבי אבני ובן-ציון אורגד, יוצר את הרושם כאילו פסק הדור הראשון לכתוב או להשפיע. יצירתו של מעייני, למשל, שהיה תלמידו של בן-חיים, נושאת עקבות ברורים לסגנונו של מורו. אבל ביצירותיו של מעייני פותחה כתיבה שבה בדרך-כלל המרקם מהווה את הנושא עצמו, והיא רוויה ברמזים אוריינטליים שונים המווסתים בקלות ובדקות בין מצלול כמו-יהודי למְקַאמַת (מודוסים מוסיקליים) ערביים. כך עולה מה**מקאמַת** לנבל סולו (1964) ועד לפנטזיות **לפסנתר בצורת פרלוד ופוגה** (2000). צבי קרן מציין את הדיסוננטיות ההולכת וגוברת ביצירותיו של הדור השני ומייחס אותה לנטישה של הסגנונות המוקדמים של מלחינים מהגרים. עמדה כזו היא מסוכנת, כיוון שהיא מקבלת את ההיסטוריוגרפיה החד-קולית, שהדירה יצירות כמו **שלושה קטעים לפסנתר** מאת טל (1937) או **שנים עשר שבטי ישראל** של שטרנברג, ללא ביקורת.

אחדים מהמלחינים שהיגרו לארץ בשנות השלושים עברו תהליך שחפף מבחינה כרונולוגית לזמן שבו החל לכתוב אותו "דור שני". לאחר שתיקה של כארבע-עשרה שנה החל למשל אלכסנדר בוסקוביץ' בשנת 1959 להלחין בשיטה הסינכרונית, כמימוש הגישה שלו למלוס (Melos) המזרחי החד-קולי, שאי-אפשר להעניק לו הרמוניה מערבית. כעבור שנתיים, הציג צבי אבני, לפני שיצא ללימודים בארצות-הברית, רמז מרוחק ומרוסק לריקוד "הורה" באמצעות אסימטריה מקצבית ומשקלית בפרק השלישי של **סונטה מס. 1 לפסנתר** (1961). ארבע שנים קודם כתב יחזקאל בראון, איש הדור הראשון לכאורה, את **הסונטה לפסנתר מס. 1** (1957) בסגנון נאו-קלאסי,

השונות שהיו אז בארץ: הסקונדה (secunda) המוגדלת בעלת המצלול המזרח-אירופי סימלה את היהודים הפולנים המבוגרים, ריקוד "הורה" בקווינטות (quints) מקבילות שימש תפאורה מוסיקלית לאירוע החגיגי של הכביסה המשותפת, וכן קלישאות אופראיות נוסח ג'קומו פוצ'יני (Puccini) לתיאור הגיבורה אפרת. ה"הורה", בהקשר זה, היא למעשה אימוץ של ריקוד-עם רומני בשם דומה, ששיקף את מקורות התרבות של חלק מחברי האליטה התרבותית האשכנזית המזרח-אירופית.

ומה עם השלוחות מאירופה של המודרניזם המוסיקלי בהקשר הישראלי? אם הסגנון הדודקפוני (dodecaphonic) המודרניסטי של סטפן וולפה, שנדחה על-ידי הממסד המוסיקלי היישובי, ועזיבתו של המלחין את הארץ בשנת 1939, נוחים לתמונה ההיסטוריוגרפית, הרי יוסף טל (שהגיע מגרמניה בשנת 1934) כתב באותם ימים מוסיקה שהייתה על סף האטונליות, כמו **שלושה קטעים** לפסנתר סולו (1937), יצירה שהייתה המשך ישיר ל**שקונה** לפסנתר שכתב שנה קודם. שפתו של טל התגבשה כבר בראשית שנות החמישים לכתיבה דודקפונית וסֶרְיֵאלִית, במתכונת מקבילה לזרמים ששלטו באירופה מיד אחרי מלחמת העולם השנייה. פאול בן-חיים לעומתו הפך משום-מה לדמות הייצוגית ביותר של הלאומיות המוסיקלית המומצאת בהיסטוריוגרפיה של המוסיקה הישראלית. עיקרה של שפה זו בקישויות אוריינטליסטית לתשתית הרמונית מערבית. לימים יקראו לסוג זה של כתיבה "יסודי-תוכניות" (מונח שטבע בוסקוביץ', אך הפיץ המבקר מקס ברוך), או "מזרח יסודי-תוכניות" (על-ידי תלמידיו של בן-חיים, דוגמת עמי מעייני או נועם שריף); אם כי, כפי שכבר העיר יהואש הירשברג, אין בכותרת זו דבר שממנו אפשר ללמוד על אופייה של המוסיקה. רק בשנות השישים המאוחרות התקרבו בן-חיים לכתיבה אינטגרטיבית יותר, אבל אז הוא כבר ניוון ממצלול אחר, שהיה תוצאה של מעבר תרבותי גדול יותר – ולא רק משום שמלחינים כצבי אבני, עמי מעייני או בן-ציון אורגד הביאו עמם בשורות מעבר לים עם שובם מלימודים בארצות-הברית. מיטיב לכתוב על כך אליעזר שביד שאומר, כי נוצרה תקופת ביניים תרבותית, שבה התרחש מעבר מהתודעה ההיסטורית של התרבות העברית בתקופת היישוב, אשר חיקתה תבניות לאומיות אירופיות, להשפעה הגורפת מארצות-הברית אחרי מלחמת העולם השנייה. ההשפעה האמריקנית התעכבה אמנם בשל המצב הכלכלי ששרר בארץ בשנות החמישים, אך היא צברה תנופה החל מראשית שנות השישים והגיעה לשיאה לאחר מלחמת ששת הימים.

אבל סגנון כתיבתו של בן-חיים משנות הארבעים והחמישים, ביצירות **כחמישה קטעים לפסנתר** (1943) ועד **הקפריציון לפסנתר ולתזמורת** (1960), אותו סגנון שהתקבל כסגנון הלאומי הישראלי בשל אופיו האוריינטלי והמעודן מבחינה הרמונית, עומד בסתירה לסגנונו הכרומטי של שטרנברג, שהתנגד לכל תכתיב של סגנון לאומי עוד בשנות השלושים. מאמצו היחיד של שטרנברג כלפי חוץ היה במתן כותרות יהודיות לחלק מיצירותיו, כגון **יוסף ואחיו** (1939), או **שנים-עשר שבטי ישראל** (1938). אבל שטרנברג עשה אף יותר מכך כאשר הציב סמלים מוסיקליים שנתפשו

סגנון שאותו הספיקו אנשי האוונגרד, הישראלי והאירופי, לדחות על הסף.

מרק קופיטמן שייך מבחינה כרונולוגית למלחיני הדור השני, שכן הוא יליד שנת 1929. אולם הוא היגר לישראל רק בשנת 1972 ולכן לא היה לו הרקע של אותם מלחינים שילדותם עברה עליהם בישראל. קופיטמן הגיע לארץ אחרי שנחשף להשפעת האוונגרד המערבי ולמוסיקה הסונוריסטית (sonoristic) הפולנית, ובדומה אליהם ביקש לחקות את הישגי האוונגרד המערבי במוסיקה אלקטרונית באמצעים אקוסטיים. במקביל, החל לגבש את סגנונו ההטרופוני (heterophonic); רב־קוליות דחושה, שאינה מוכתבת על־ידי הרמוניה טונלית). שנה אחת בלבד אחרי שהתיישב בירושלים ביטא קופיטמן את תודעתו האזרחית לגבי מלחמת יום הכיפורים בקנטטה **שמש אוקטובר** (1973) לשיר קצר בעל אותו שם מאת יהודה עמיחי. כעבור ארבע שנים כתב קופיטמן את הֶרְמֵז היהודי האולטימטיבי, **על אודות ניגון עתיק** לפסנתר, כינור, ויולה וצ'לו (1977), שהוא כשלעצמו מכלול סגנוני של מוסיקה אטונלית הכתובה סביב תאים צליליים, מוסיקה סוֹנֹרִיסְטִית, סגנון הֶטְרוֹפֹנִי הייחודי לו עצמו, ורמזים מטושטשים למוסיקה יהודית, שהם למעשה רסיסים של סמלים יהודיים. אולם אותו סף של חיקוי מרוחק של סמלים יהודיים (המיושם באמצעות הֶטְרוֹפֹנִיָה) אפשר למצוא גם במוסיקה העממית בבית הגידול של קופיטמן ברוסיה ובמולדביה. כותר היצירה **על אודות ניגון עתיק** ולא **ניגון עתיק**, הוא משחק פוסט־מודרני, המאפשר תקשורת רק דרך דימויים (כדברי אומברטו אקו [Eco]), כאשר המלחין מניע בעידן שאחרי הכול. לפי המאפיינים הדוריים של פליישר היה עלינו לשייך את קופיטמן לדור המלחינים השני, אבל קופיטמן היה המורה של כמה מן המלחינים הישראלים הבולטים כיום ומשויכים לדור השלישי – ושני הצדדים, קופיטמן ותלמידיו הישראלים, מהווים שלוחה זה של זה.

ובעת שכתב קופיטמן את **על אודות ניגון עתיק**, כתב צבי אבני את **הסונטה השנייה לפסנתר** (1977), המורכבת מבחינה הרמונית על בסיס מודוס צלילי פרטי הכולל מטפורות טונליות, ושזורים בו קלסטרס, דימויים וצלילים יהודיים, שכן הסונטה כתובה בהשראת אחד מסיפוריו של רבי נחמן מברסלב. למרות שדרכו של אבני למודוס הפרטי הייתה דיאלקטית, הוא נחשף באותו עשור למודוסים הפרטיים שהרכיב מרדכי סתר החל מראשית שנות השבעים ביצירותיו לפסנתר. אלא שמן המודוסים של סתר באותה התקופה ואף אחריה נעדרו אותם רמזים תרבותיים. כעבור למעלה מעשרים שנה יחיל אבני אותו מודוס בפסקליה (passacaglia) לפסנתר (יצירה המושתתת על תבנית מלודית קצרה החוזרת לאורך כל הקטע), **מאז ומשם**, שהיא מושא נוסטלגי אוטוביוגרפי, הן **לסונטה השנייה** והן לעברו (היהודי) של המלחין. אבני מצטט שם גם את השיר האידי **מרגריטקעלך**, אלא ששיר זה כבר "מתארח" בתוך המודוס של אבני ולא מובא כ"פתק" פופוליסטי. אבני "בועל" את הציטוט אל תוך המודוס שלו, כשם שעשו מודרניסטים רבים החל מהמחצית הראשונה של המאה העשרים, אלה שלגביהם הייתה ההיסטוריה המוסיקלית מקור למאבקים אדיפליים.

אבל מאחר שמזווית ראייה אקולוגית אין תהליכים חד־כיווניים, הרי שבזמן שאבני כתב את הפסקליה הזו (1994–1998), מלחינים אחרים הציגו גישה פוסט־מודרנית, שנמצאה כבר ביצירתו של קופיטמן, **על אודות ניגון עתיק**, המרסקת את הרמזים היהודיים באמצעים אוונגרדיים, או בשילוב של פיוט תימני כמות שהוא ביצירתו של קופיטמן **זיכרונות** (1981) לזמרת תימנייה (שיועדה באופן אישי לזמרת גילה בשארי) ולתזמורת. סתר עצמו עבר מיצירות כמו **קנטטה לשבת** (1940) ו**תיקון חצות** (1961), המבוססים על ליטורגיקה אשכנזית ותימנית (בהתאמה), להרהור במודוסים צליליים פרטיים ובנימים המרווחים המרכיבים אותם, ביצירותיו החל משנות השבעים. מעבר זה מסמל יותר מאשר רק את החשיפה של ישראל לתהליכים גלובליים אוניברסליים; ביצירות לא מעטות המעבר מבטא אי־אמון בהגמוניה הממלכתית הישראלית, שהמצאותיה ההומוגניות נסדקו כבר בשנות השישים המוקדמות. מלחין כאנדרה היידו, בן דורם של אבני וקופיטמן, אך מי שהייתה לו ביוגרפיה ייחודית (מהונגריה לצרפת ולתוניסיה, ומשם לישראל בשנת 1966 אחרי שחזר בתשובה), הוא דוגמא מובהקת לשבירה הזאת. העובדה, שהיידו כאיש דתי היה חריג בנוף המוסיקלי הישראלי של סוף שנות השישים, עיסוקו המתמיד בטקסטים יהודיים מכל הסוגים והמייאוס הפומבי שלו מלאומיות ממוסדת, הובילו לתיאורו כ"מלחין דתי" (ומכאן "שמרני" ו"גלותי"), בלי שניתנה ההזדמנות לשמוע במוסיקה שלו את ההדים החזקים של מוריו באירופה, זולטן קודאי (Kodály), דריוס מיו (Milhaud) ואוליבייה מסיאן (Messiaen), וביצירות כמו **פלזמות** (1957) ו**יומן מסידי־בו סעיד** (1960) את ניצניה של גישה "פוסט־מודרנית", זמן רב לפני שמטבע לשון זה בא לעולם.

הייחוד הסגנוני של כל מלחין ומלחין ב"דור השלישי" (שם הולם יותר לטלפונים ניידים מאשר למלחינים ישראלים) מחייב מחקר על אודות הקשרים בין בתי הגידול שלהם ונבירה בסמנטיקה המוסיקלית שלהם ביחס לתפישותיהם האזרחיות, הישראליות והיהודיות, תוך הקשבה ליצירות של מלחינים שהוצאו עד כה מהמרחב המחקרי של המוסיקה הישראלית האמנותית. במערך שכזה, אם כן, נדמה שהמושג "דור רביעי", שבו כמעט כל מלחין מייצג אסכולה נפרדת, הוא מקור לאי־בהירויות נוספות (ודי לחשוב על מלחינים צעירים, ילידי שנות השבעים או השמונים, ש"לא ידעו את יוסף", או לפחות הכירו רק את ההיסטוריוגרפיה הפוסט־רומנטית הלאומית של המוסיקה האמנותית הישראלית).

היפ־הופ חרדי ו"פילהרמונית בג'ונס"

פסיפס זה של דוגמאות, המאששות את היתרונות שיש בהכללת הדיון במוסיקה בחקר התרבות הישראלית ובהיסטוריוגרפיה שלה, מעיד לדעתנו, שהדיון אינו יכול להיות נחלתם של מוסיקולוגים בלבד (שהם קבוצה קטנה מאוד באקדמיה הישראלית) ושחשוב לשתף בו קהל רחב של היסטוריונים, אנשי מדעי החברה ועוד. הצענו כמסגרת לדיון את המושג "החוויה המוסיקלית" ככלי תאורטי המשחרר את הדיון מכבלי ההתמקדות במהות הטקסט המוסיקלי ומתמקד באופן שבו

לקריאה נוספת:

- שי בורשטיין, "שירה חדשה-עתיקה": מורשת אברהם צבי אידלזון וזמרי 'שורשים', **קתדרה** 128, 2008, 113-144.
- יהואש הירשברג, "המלחינים עולי גרמניה והיצירה המוזיקלית בישראל", בתוך: משה צימרמן ויונתן חותם (עורכים), **בין המולדות: היקים במחוזותיהם**, ירושלים 2006, 202-210.
- אביב ל'פסקר, "השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות", **מכאן** ג, 2003, 5-32.
- יעקב מזור, "מן הניגון החסידי אל הזמר העברי", **קתדרה** 115, 2005, 95-128.
- דן מירון, **בודדים במועדם – לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים**, תל-אביב 1988.
- מוטי רגב, **עוד וגיטרה: תרבות המוסיקה של ערביי ישראל**, רעננה 1993.
- אמנון שילוח ואריק כהן, "דינאמיקת השינוי במוסיקה של עדות המזרח בישראל", **פעמים** 12, 1982, 3-25.
- הרצל שמואלי, **הזמר הישראלי: עיונים בסגנונו, מבנהו ומילותיו**, תל-אביב 1971.
- Philip Vilas Bohlman, **"The Land Where Two Streams Flow": Music in the German-Jewish Community of Israel**, Urbana 1989.
- Dalia Cohen and Ruth Katz, **The Israeli Folk Song: A Methodological Example of Computer Analysis of Monophonic Music**, Jerusalem 1977.
- Robert Jay Fleisher, **Twenty Israeli Composers: Voices of a Culture**, Detroit 1997.
- Jehoash Hirshberg, "Alexander U. Boskovitch and the Quest for an Israeli National Musical Style", **Studies in Contemporary Jewry IX** (1993), 92-109.
- Jehoash Hirshberg, **Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948: A Social History**, Oxford 1996.
- Jehoash Hirshberg, in collaboration with David Sagiv, "The 'Israeli' in Israel Music: The Audience Responds", **Israel Studies in Musicology 1** (1978), 159-171.
- Zvi Keren, **Contemporary Israeli Music: Its Sources and Stylistic Development**, Ramat-Gan 1980.
- Motti Regev and Edwin Seroussi, **Popular Music and National Culture in Israel**, Berkeley 2004.
- Edwin Seroussi, "Yam Tikhoniyut: Transformations of the Mediterranean in Israeli Music", in: Goffredo Plastino (ed.), **Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds**, New York and London 2003, 179-198.
- Ronit Seter, "Yuvalim be'Israel: Nationalism in Jewish-Israeli Art Music, 1940-2000", Ph.D. diss. Cornell University, 2004.
- Eliezer Schweid, "Judaism in Israeli Culture", in: Uzi Rebhun and Chaim I. Weizman (eds.), **Jews in Israel: Contemporary Social and Cultural Patterns**, Brandeis University Press, 2003, 243-263.
- Stanley Waterman, "Variations on a Hebrew Theme: The Politics of Art Music in Israel", **GeoJournal** 65, nos. 1-2 (2006), 113-123.

מקורות האיוורים:

- תמונה בעמוד 57 למעלה: באדיבות דניאלה גרוש והוצאת כנרת-זב"מ דביר
- תמונות בעמודים 57 למטה, 61: לשכת העיתונות הממשלתית, צלם: מילר משה

הטקסטים המוסיקליים מושמעים, נשמעים ומשמיעים. וטרם נגענו בנושאים נוספים המעצבים את החוויה המוסיקלית הישראלית, כגון תהליכי הגלובליזציה ומנגנוני ההתנגדות המקומית להם. כאשר היפ-הופ חרדי ניפגש עם "הליין החדש" של מוסיקה ישראלית מבית מדרשו של שאנן סטריט (מלהקת "הדג נחש") בירושלים, וזה מתחבר אל התזמורת הפילהרמונית הישראלית (הסמל האולטימטיבי של האליטיזם המוסיקלי האירופי) או אל "הפילהרמונית בג'נס" (אותו סמל אך מותאם לחוקי הכלכלה הנאו-ליברלית), רוב הקטגוריות והדימויים שהיו מקובלים בשיח על מוסיקה ישראלית חדלים לעמוד במבחן המציאות. מרחבי החוויה המוסיקלית הישראלית הולכים ומשתנים במהירות מסחררת. הם עוברים מחדר האוכל של הקיבוץ והקן של תנועת הנוער אל יקב היין או לפאב "האירי" העירוני, מאולם הקונצרטים המעונבים בתל-אביב לערבות הנגב ולמערות שליד חוף ים המלח (בחורף), או לקיבוץ כפר בלום (בקיץ), מאולפני ההקלטה היוקרתיים אל חדרי החדרים של בני-נוער השולטים בטכנולוגיות מתקדמות ביותר ליצירת מוסיקה, וב"קשת איילון", מפעל ישראלי יוקרתי בעל מוניטין בינלאומי לנגני כינור קלסיים, שבו מציעים שיעורים במוסיקה תורכית ובטנגו ארגנטיני.

אי-אפשר אפוא לאפיין את הישראליות במוסיקה רק באמצעות מקבץ מסוים של צלילים, בהקשרי ביצוע ייחודיים (כגון "שירה בציבור"), או בשיח הומוגני זה או אחר הצומח בקרב האליטות או בקרב קהל הצרכנים, אלא בחוויה המתרחשת יומיום במעגלים שונים ומגוונים של טעם וזיכרון. חוויה זו מתפרשת על פני טווח שראשיתו בהיסטוריה הפרטית של היחיד, דפוסי היצירה והצריכה שלו והתנגדותו לכוחות הגמוניים, ועד להתנסות הקבוצתית המקיפה רבדים גדולים באוכלוסייה (עד לרמה הלאומית, הכוללת ישראלים היושבים בחו"ל), שנחשפים למקורות אחידים ומאחדים. משתנים רבים וקשים לפענוח מעצבים את החוויה המוסיקלית הישראלית ומציבים אתגרים בפני המחקר ובפני הביקורת. השתחררות מן המושגים הקשיחים והמגבילים, שנטרלו את השיח על מוסיקה ישראלית עד עתה, היא תנאי להשגת תובנות עדינות יותר, רגישות לאינטרסים של הפרט בקולקטיב ולטקטיקות שנוקטים כל איש ואישה בבואם לחוות כישראלים מוסיקה בישראל.

במושב שהוקדש למוסיקה במסגרת הכנס של החברה ההיסטורית הישראלית על "ישראליות: חברה ותרבות בהתהוות מתמשכת", השתתפו, בנוסף למחברי מאמר זה, נעמי כהן-צנטר, עמליה קדם ומוטי רגב. המאמר מושתת על הדברים שנישאו בכנס, אך הוא נערך מחדש בהשראת רעיונות שהועלו באותו מושב.

עורכת: מירי אליאב־פלדון

עורכת־אורחת: יפעת וייס

חברי המערכת: עמי איילון, רם בן־שלום, צבי יקותיאל, בילי מלמן, רבקה ניר, ירון צור, רענן ריין

מועצת המערכת: ישראל ברטל (יו"ר החברה ההיסטורית הישראלית), מיכאל הד, דוד ויטל, אלעזר וינריב, צבי יעבץ, מרים ירדני, אורה לימור, דב נאמן, עמנואל סיון, זאב צחור, מיכאל קונפינו, שולמית שחר, אניטה שפירא

רכז המערכת: יהונתן אלשך

גרפיקה ועיצוב עטיפה: נירה ארבל

התקנה והגהות: אפרת אבינרי

סדר: שוש רחלין

טיפול בזכויות יוצרים: דנה שני

זמנים רבעון להיסטוריה מופיע ארבע פעמים בשנה. כתב העת רואה אור על־ידי: בית־הספר להיסטוריה, הפקולטה למדעי הרוח ע"ש לטטר וסאלי אנטין, אוניברסיטת תל־אביב; המחלקה להיסטוריה, פילוסופיה ומדעי היהדות, האוניברסיטה הפתוחה; מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל והחברה ההיסטורית הישראלית.

המערכת:

בית־הספר להיסטוריה, אוניברסיטת תל־אביב, רמת־אביב
טלפון: 03-6406367, פקס: 03-6409469
דוא"ל: zmanim@post.tau.ac.il
אתר הבית: www.openu.ac.il/zmanim

המו"ל:

בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה
האוניברסיטה הפתוחה, הקריה ע"ש דורותי דה רוטשילד,
דרך האוניברסיטה 1, ת"ד 808, רעננה 43107
טלפון: 09-7781838, פקס: 09-7780667
דוא"ל: estherw@openu.ac.il

מנויים, מכירה והפצה:

מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל
רחוב ביתר 2, ת"ד 4179, ירושלים 91041
טלפון: 02-6712388, פקס: 02-5650444/5
דוא"ל: shazar@shazar.org.il

גיליון 110 של זמנים רואה אור בסיוע משפחת לנדסברג (חברת סנו).

כותרות המאמרים, כותרות המשנה, הפתיחים, כיתובי התמונות והטקסטים המובאים במסגרות הם באחריות מערכת זמנים. אין מערכת זמנים אחראית לכתבי היד המגיעים אליה ולתוכן המודעות המתפרסמות ברבעון.

© כל הזכויות שמורות לזמנים.

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, לתרגם, לאחסן במאגר מידע, לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני, אופטי, מכני או אחר – כל חלק שהוא מהחומר שבגיליון זה. שימוש בחומר הכלול בגיליון זה אסור בהחלט, אלא ברשות מפורשת מראש ובכתב ממערכת זמנים.