

כיצד צריך ללמוד את המוסיקה של יוסף טל

מדוע מוסיקולוגים רבים העדיפו להדחיק את המוסיקה של המלחין יוסף טל ולהקצות לו את הנישה של הילד הרע של המוסיקה הישראלית

אסף שלג 02.10.2015 12:33

רבים מאלו ששמעו על או שמעו את יצירותיו של יוסף טל (1910-2008) נחשפו בוודאי לאותן מלים עמומות שנהגות יותר מדי פעמים בלי שיאמרו באמת דבר. אין דרך טובה יותר לשווק מודרניסט מאשר שימוש באוצר המלים שאמור לזקק את אי מובנותו הן כלפי עצמו והן כלפי הקהל, שגבולות הגזרה הצפונית של תחום האזנתו נמתחים בדרך כלל עד מאהלר. דברי הימים של המוסיקה האמנותית בישראל נטו בדרך כלל לתאר את טל על דרך השלילה: מודרניסט, אוונגרדיסט, קקופוניסט, וכו'; וכל זאת משום שאוצר המלים המוסיקלי שלו נעדר הסמלה מיידית בצורת ריקודי הורה בלבוש סימפוני או שירים תימניים.

היה זה המוסיקולוג היהודי-הגרמני פטר גרדנוויץ, במהדורה הראשונה של ספרו "המוסיקה של ישראל" (וכאן הכוונה לחמשת אלפים שנה של מוסיקה מיוסף ועד יוסף) משנת 1949, שהגדיר את טל כמלחין של "מוסיקה אבסולוטית", שמראה כי הושפע אך מעט מהאופי "האוריינטלי". טל אכן דחה דימויים מוסיקליים ששיכפלו את סיפור הלאום וסירב לשזור ציטוטים של ופרפראזות על שירי עם, כהרמז לקולקטיביזם או כשם קוד לטריטוריאליזם. מי שנאלץ לעזוב את גרמניה בתקופה שבה הבניות לאומיות הפכו סגנונות מוסיקליים מסוימים למוסיקות מנוונות (מוסיקה מודרנית, מוסיקה יהודית, או חמור מכך, מוסיקה מודרנית שנכתבת על ידי יהודים), לא יכול היה להתמסר לפרויקט לאומי שבו מתועדפים קודים מוסיקליים מערביים שמרניים שצימצמו את מקומו של המזרח, בדרך כלל למטאפורות מערביות.

גם מי שניסה להגדיר את סגנונו של טל במונחים "דוריים" חטא בהכללה גסה, שבסיסה הדחוקת מהות הסינתיזה ביצירותיו. אותו כלי "דורי" שאיגד מלחינים, על סמך תאריכי לידה או הגירה קרובים, לא הביא בחשבון את בתי הגידול של אותם מלחינים באירופה, והאופן שבו הרקע התרבותי והאסתטי שבבסיס הכשרתם היה למסננת שדרכה עברו רשמיהם מהיישוב היהודי ונופי הצליל שלו. אבל לטל היה חלק לא מבוטל בהתקבלות מן הסוג הזה ודבריו של גרדנוויץ הם רק סימפטום מוקדם לאי הבנה, שבהדרגה תקבל ממדים אקדמיים. המוסיקה של טל אכן היתה אטונאלית, אולם מושג זה נטען בדרך כלל באסוציאציות שליליות, ובעיקר (וכאן הטעות נוגעת למאות סגנונות אחרים) כהפך של טונאליות. ומוזיקולוגים שיווקו (ועדיין משווקים) את טל כמודרניסט הישראלי המושבע. וטל עצמו? הוא נהנה במידה לא מבוטלת מהתיוג העצמי של "Enfant Terrible", כפי שמעידה האוטוביוגרפיה שלו "עד יוסף".

באפריל 1934, לכשנראתה חיפה מאירה את צלע הכרמל מהאונייה שבה הפליג, כתב טל בספרו על ההתרגשות שאחזה בנוסעים. קבוצת חלוצים השמיעה אז שירי מולדת קצביים והביאה את המלחין הצעיר לתהות: "מה עבר בראשו של משה כשהשקיף לראשונה ממרחקים על הארץ המובטחת?... בשקט נפעם נפל על ברכיו ובלשון מגומגמת ניסה לומר את על אשר לבו... נשמתו לא שרה במקצב ארבעה רבעים, כל קלישאה היתה ממנה והלאה" ("עד יוסף", עמ' 94).

במשפט הצנוע הזה היה טמון הקרדו המודרניסטי המבדל שלו, אבל גם המכנה המשותף שמצא טל בין מוסיקה של יהודי המזרח לבין התחביר האטונאלי שייבא ושיכלל בישראל. הסתירות המרובות הטמונות בכתיבתם "העברית" של אירופאים שנעקרו ללבנט לא נעלמו מעיניו של טל. כבר בראשית שנות ה-50 הוא כתב על הטמפליטים הרומנטיים הלאומיים והרטוריקה השוביניסטית הלוחמת בכל מה שחורג ממנה. מתכונת שכזו, טען, היא היא המקור לסילוף האקוסטי של חומרים עממיים מן המזרח, שלכל היותר נהפכים לדימויים תחת יד מערבית מתקנת. ובמלותיו שלו משנת 1951 (שהן במידה רבה רלוונטיות גם היום, ולא רק לתחום המוסיקה האמנותית): "הלאומיות במוסיקה הינה גם כיום תנועה רבת עוצמה, הנה הכרח ששורשיו נעוצים עמוק בחיי הדור, ואין כל סכנה נשקפת ממנה אלא בעת הפרזתה אל צד השוביניזם המקטין את האמנות וממעט את דמותה... מידה חסרה זו של שאר רוח נזקה מרובה שכן יוצרת היא את המתכונת השגרית, את דפוסי הביטוי הנדושים לאמנות הלאומית ולוחמת בכל החורג מדפוסים אלה בפולמוס של טענות שוביניסטיות".

ובכל זאת, טל עצמו הגיע מברלין לאחר שרכש השכלה מוסיקלית של הקאנון המערבי; כיצד היה יכול לייצר דיאלוג אמיתי עם חומרים מוסיקליים מזרחיים תוך שהוא נמנע מלהטליאם כקישוט? למנגינות החד-קוליות של מסורות יהודיות מזרחיות, כמו גם לתחביר האטונאלי שטל ייבא עמו, היה מכנה משותף, שעל בסיסו נתאפשר דיון שהפקיע את ההיררכיה האירוצנטרית במוסיקה. בשתי המסגרות הללו, ריבוד של כמה שכבות מלודיות יצרו את התוצאה ההרמונית ולא נווטו על ידה בתיוכם של אקורדים ומערכות סולמיות מערביות. באופן כזה, של ערימת קווים מלודיים החולקים מאפיינים מרווחיים, היה טל יכול להכיל שירים מאת שרה-לוי תנאי, יהודה שרת, או מוסיקה מהמסורות המוסיקליות של יהודי המזרח או צפון אפריקה בלי לדרוס את החומרים הללו בתחביר מוסיקלי שהיה זר לאותם חומרי גלם.

אטונאליות בהקשר זה היתה יצירת מוטיבים מתוך מנגינות נתונות, בין אם מדובר בזמר עברי או קינה לתשעה באב נוסח יהודי פרסי; אולם המוטיבים התייחסו לעצמם ולתוכן המרווחי שלהם וכך התפתחו מבלי להשתעבד למסגרת הרחבה יותר שנקראת סולם מז'ור או מינור, או לאקורדים הנגזרים מהם. לשון אחר, המוטיבים אמרו רטוריקה פוסט-רומנטית של ממש, אולם השפה המוסיקלית כבר התייחסה לתאים מלודיים קטנים שנתלשו מהמערכות הסולמיות הגדולות. ומשום כל אלה, ומפני שהוא צרך את המקור הלא מערבי בלי לנכס אותו להסברים היסטוריים של עבר תנ"כי והווה ציוני ומבלי לכפות עליו סולמות מערביים, הוא הגביר את האי הבנה אצל המוסיקולוגים, שהעדיפו על פי רוב לשתוק או להקצות לו את הנישה של הילד הרע של המוסיקה הישראלית — הסבר שהלכה למעשה פטר את החוקרים מדיון במוסיקה עצמה.

וטל לא שקט על שמריו. בראשית שנות ה-60, כשבאמתחתו כבר רפרטואר עשיר של יצירות סולניות, קאמריות, כחצי תריסר יצירות סימפוניות ושתי אופרות, הוא פירסם מעין מניפסט על המיזוג של כתיבה מודרניסטית וסגנון לאומי. טל נרתע מהשילוש של פולקלור (כערובה לאוטנטיות), לאומיות (שמיצרת דפוסים מובנים), ואמנות טכנית מקצועית "המספקת את האריזה המושכת קונים", מכיוון "שהפולקלור עשה דרכו מתמימות ספונטאנית לאדישות של שיגרה, הסטנדרט הלאומי הפך קפוא... ואילו לאומנות הטכנית המקצועית אין עניין בתוכן, מאחר וכל תפקידה נתון באריזה". לא הסגנון המוסיקלי הוא שיקבע את דמותו של הלאום, כתב; לא הסמנטיקה המנוכסת כשלנו ולא הציטטה הפולקלוריסטית. אלו הם כלים בלבד, וככאלה עליהם לשרת תוכן חי. אבל ככל שהתרבו שמות התואר הריקים לאפיון סגנונו של טל, הם סימנו בפועל את המרחק בינו לבין אלו שיצירותיהם כן ענו על הקריטריונים של מוסיקה לאומית, דוגמת מרק לברי, פאול בן-חיים ואחרים — מלחינים שתלו והטליאו פיסות של מזרח על תבניות טונאליות ובכך רק חיזקו את אותן דיכטומיות, שעד היום לא הגלדו, בשיח הישראלי.

טל הכיר היטב את המוטיבים הלאומיים שעל פיהם, לא אחת, נמדדה המוסיקה שלו: בין אם באמצעות חברותו הקצרה בקיבוצים גשר ובית-אלפא באמצע שנות ה-30, או דרך עבודתו עם מתתיהו שלם ויהודה שרת, או באמצעות הטקסטים שהלחין פרי עטם של רחל, חיים חפר, ישראל אלירז, נתן זך, ועוד. ואם בזה לא היה די, הרי שטל גם עיבד עם מוסיקה ליטורגית של יהדות המזרח ומוסיקות עממיות אחרות.

עם "מסדר הנופלים" (1968) של חיים חפר טל כבר נגע בעצב חשוף. הקנטטה לסופראן, בריטון, מקהלה מעורבת ותזמורת סימפונית פתחה בקריאה של הטקסט כולו ללא צליל אחד ברקע, כיאה לטקסט ממלכתי מלאים שמים וארץ (עמיקם גורביץ' מילא את תפקיד המספר בכל ההקלטות הזמניות בארכיון הצליל הלאומי). הבוז-זמניות של סמיכות ואופוזיציוניות שאיפיינה את טל מעולם לא הופיעה בנראות כה גבוהה כמו בקנטטה הזו. בטקסט שהופץ למבקר המוסיקה אז כתב: "חיים חפר הצליח לקשר את הריאליזם של הכאב העמוק בנשאים, בסוריאליזם של שמות החללים. רעיון נפלא זה משך אותי להצטרף בצלילים לשירו של המשורר לתת למוסיקה מה שהמקום בין המלים ובין השורות השאיר בנו לדמיון".

והרווחים שבין המילים והשורות היו המקום המסוכן ביותר לליטורגיקה של השכול הישראלי. טל לא ביקש לייצג את החללים בני האלמוות התמימים, גיבורי הקרב, שמלאכים מאכילים אותם ממתקים ואלוהים נושק על פצעייהם. הסוריאליזם של שמחת החללים (כפי שניסח זאת) מומשו בקווים ווקאליים אינסטרומנטליים כמעט, שהביאו להזרת השירה עצמה. גם המקהלה, שהיתה גילום האומה עצמה ברפרטואר של כל מוסיקה לאומית, לא החמיאה לדימויים הפואטיים של חפר באופן שיהלום את המיתזציה של חללי האומה בשיח ההגמוני על השכול.

המקהלה אמנם שרה בקול אחד, כיאה לקהילה המדברת בגוף ראשון רבים, אולם הקווים המלודיים ניטלו ממנה והם היו על סף הדיבור, כאילו היה זה ניסיון האנשה של אותם מתים חיים, או שמא הנמכת המבט הפנורמי לארץ ולא לשמים. גם המארשים, המופיעים בראשית הקנטטה (חלק אינטגרלי מהארסנל המוסיקלי-לאומי גם כן), מופיעים בקנטטה של טל שבורים ופצועים ומתרסקים בכל ניסיון המראה.

מבקרי המוזיקה אז חשו בכך. אוליה זילברמן כתבה ב-1969 כי אין יצירה זאת "יכולה להיות מנחמת את [כל] המשפחות השכולות". שנה לאחר מכן העירה מרים בר שהצורה המוסיקלית היחידה הראויה לחרוזיו של חפר היא "צורה, שהיתה טבועה באותה הפשטות הצנועה — מלודיה 'חלקה'".

טל, שהלחין את הטקסט עם מעט חזרות על המלים, שב וחזר על המלה "שמות", שנלקחה מתוך משפט פנימי מהבית הפותח של המקאמה ("הם באים מן הָהָרִים, מן הַשְּׁפֵלָה, מן הַמְדָבָר הם באים — שְׁמוֹת, פְּנִים, עֵינַיִם — וּמִתְצַבִּים אֶל הַמְסָדָר"). האימפרסונליות הכל כך אופיינית לשיח השכול ההגמוני, שטל ניסה להאניש בתחביר אטונאלי, כללה לפחות שם אחד שהיו לו פנים ועיניים מוחשיים. היה זה בנו של טל, ראובן, חייל מילואים שנהרג ביום השני למלחמה. עם מותו של ראובן (שנולד בברלין כשנתיים לפני עלייתו של טל לארץ) נהפך טל בעצמו לחלק ממלחמת השכול, ועל כך "מחל" לו המבקר בנימין פרל, כשכתב: "איני רואה מקום לשבח את טל על כתיבתו המלוטשת ביצירה זו כי היסוד האישי מתגבר פה, ומכסה על היסוד המוסיקלי". אבל כבר מסוף שנות ה-30 יצירותיו של טל בישרו על הגישה הזו שהמלחמה והשכול היו לה קטליזטור בלבד.

לכאורה הונחו כל המרכיבים ליצירה לאומית על שולחנו של טל (פולקלור, שירה עברית, תנ"ך); ובכל זאת, מתוך אותם חומרי גלם בדיוק הם הופקעו. אבל השפה האטונאלית היתה יותר ממודרניזם שסירב להתפשר עם המתח האידיאולוגי של היישוב והמדינה הצעירה. למעשה, במקום אקזוטיקה והסמלה מיידית הצליח טל לערער את מכניקת ה"ייצוג" הטבועה בה.

טל כתב עוד המון יצירות מאז, לרבות אופרות, מוסיקה קאמרית, סימפוניות, מסות לפסנתר ועוד, אבל כותבי דברי הימים הדחיקו את המוסיקה שלו והקצו לה שמות תואר חריגים בלבד, כאילו ביקשו לייצב את סיפור הלאום במחיר דחיית הפרעות שאיימו עליו. או שמא עשו זאת מכוחן של אינרציות לאומניות בלתי מבוקרות? נדמה שטל חש בכך עוד כשקרא את ספרו של גרדנוויץ בשנת 1949; אולם, כמודרניסט, העדיף להסתיר את מקורותיו ולגלם בכל את תפקיד האוונגרדיסט. ועם זאת, כאשר קרא כיצד מסכם אותו גרדנוויץ, לא יכול שלא להוסיף הערה בצד אותה פסקה, בעותק האישי שלו: "חה חה חה".

כעת, משהותש אוצר המילים העקר שמעולם לא הסביר את יצירתו של טל, הגיע הזמן ללמוד את המוסיקה שלו ביחס לסמיכויות התרבותיות הרבות שהזינו את יצירתו, ובין השאר, יכולתו לערער את הדיכטומיות התרבותיות הכל כך שבירות שלנו.