

לחשוב מחדש על דברי הימים של המוזיקה האמנותית הישראלית (וגם על יוסף טל) אסף שלג

רישומה של ההיסטוריה של מוזיקה אמנותית ישראלית דרך מנסרות "דוריות" היה יותר מניסיון למשמע את מה שבפועל היה ועודנו מרקם היסטורי-תרבותי אלסטי, הכולל נרטיבים סינכרוניים רבים.¹ פרדיגמת הדורות יצרה זיקה מטעה בין

1. אסף שלג, "הטרופוניות: טקסטורות מוזיקליות והיסטוריוגרפיות במוזיקה האמנותית הישראלית בשנות החמישים והשישים" (בדפוס). רוברט פליישר מחלק את בית הגידול של המוזיקה האמנותית בפלשתינה/ישראל לשלושה "דורות" (מושג שנעדר הגדרה ביצירתו); הדור הראשון הוא דור המהגרים, שהגעתם לפלשתינה המנדטורית בשנים שבין שתי מלחמות העולם, ובייחוד בעלייה החמישית, הביאה למיסוד חיי המוזיקה בשנות ה-30 וה-40 של המאה ה-20. פולקלור מזרחי ואקזוטיציזם מאופיינים כהיבטים המרכזיים שעיצבו את תפוקתו של הדור הראשון, לצד מחויבות לאומית לייצר דימויים מוזיקליים לאומיים, שלימים יופיעו בשיח המוזיקולוגי כים-תיכוניים או מזרחיים-תיכוניים. דור המלחינים השני, על פי פליישר, הופיע בשנות ה-50 וכלל לראשונה מלחינים שנולדו ביישוב או כאלו שעלו אליו סמוך לקום המדינה; כילידים, קבוצה דורית זו לא התמודדה עם קשיי היטמעות, אולם נסחפה תחת השפעות של מוזיקה עכשווית, בין בעקיפין דרך פרטיטורות והקלטות, ובין במישרין כאשר מלחינים השלימו תארים מתקדמים באירופה או ארה"ב. בתוך כך חלה התפכחות מהמחוות שנתפשו כים-תיכוניות ומהסמלות לאומיות אחרות. הדור השלישי, ילידי ברובו המכריע, מאופיין בנטיות בין-לאומיות ואינדיווידואליות, ובו חברים רבים שהשלימו תארים מתקדמים מחוץ לישראל אגב התערות בבתי גידול אחרים בראשית הקריירה הקומפוזיטורית שלהם. היחשפותם של אלו למגמות כתיבה גלובליות שונות לצד דהיית המוטיבים הלאומיים בשיח הצינוני שחורה מלחינים רבים מתכתיבים לאומיים מקומיים שמוריהם בארץ נחשפו אליהם. ראו: Robert Fleisher, "Three Generations of Israeli Music", *Shofar* 18/4 (2000): 102-126

תיוג פוזיטיביסטי (שיתרונותיו הפרגוגיים מוגבלים למדי) לגישות קומפוזיטוריות בהכללות גסות, והדירה תהליכים דיאלקטיים לטובת מכנה משותף אמורפי, שהשטיח את השוני המצוי בין אינדיווידואלים שקובצו בשל תאריכי לידה קרובים. אמנם המלחינים שהיגרו לפלשתינה/ישראל אכן יכולים להצדיק כותר כמו "דור המהגרים", ואולם ברור שהמושג "דור" בהקשר זה מתייחס לחתכים ביוגרפיים-כרונולוגיים בלבד. נתונים מן הסוג הזה מעידים מעט מאוד (אם בכלל) על אסתטיקות קומפוזיטוריות או קשרים סגנוניים שנרקמו בכתי הגידול הנתונים, בין באירופה בין בפלשתינה/ישראל; והרי כל המלחינים הגיעו מבתי גידול שונים באירופה, אם כך, כיצד ניתן לאגד קבוצה מעין זו של יחידים (כפי שיהואש הירשברג מכנה אותם בצדק),² שהמוזיקות שלהם מגלמות תפישות שונות של הפרויקט הציוני, דרך כלי ביקורת וטכניקות כתיבה מיובאים ברובם? חלקים ניכרים מהתשובה על שאלה זו נמצאים בהיסטוריוגרפיה של התחום, שכן רבים מהמקורות הראשוניים שלנו על אודות מיסודה של מוזיקה אמנותית ביישוב מגיעים מקבוצה מצומצמת של מלחינים שכתבו פרוזה בהיקפים ובאיכויות שונים (בעיקר על עצמם), ומקבוצה מצומצמת עוד יותר של מוזיקולוגים, שרישומיה את ההיסטוריה של המוזיקה הישראלית האמנותית לא היו חפים מגישות פוזיטיביסטיות וכתיבות לאומיות-רומנטיות, שהיו רוויות באופן בלתי ביקורתי במושגיהם של המלחינים עצמם. ואכן, כבר עם התמסדות המוזיקה האמנותית בשנות ה-30,³ חרגה רבה-הקוליות הסגנונית שהתהוותה בפלשתינה המנדטורית מהטקסונומיות שהופיעו במאמרים ובספרים שניסו לסכם את המוזיקה ביישוב ובישראל כתהליך מקביל לסיפור הלאום, ואגב כך החילו עליו את ההיררכיות החברתיות המגולמות בנרטיב זה (מדרגים שביטויים היופמיסטי מוכר כאורינטליזם, קיבוץ גלויות, או ים תיכוניות – אבל על כך מאוחר יותר). הדיון הנוכחי, על כן, ינסה להפריט את הטקסונומיה

2. Jehoash Hirshberg, "Alexander U. Boskovich and the Quest for an Israeli National Musical Style", *Studies in Contemporary Jewry* 9 (1993): 92

3. Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948: A Social History*, Oxford: Clarendon Press, 1995, pp. 65-109; Hirshberg, "The Germans are Coming! Cultural Pre-Migration Conditions in Palestine", in: *Verfemte Musik: Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, (eds.) Joachim Braun, Vladimír Karbusický and Heidi Tamar Hoffman, Frankfurt: Peter Lang, 1995, pp. 287-291; Philip V. Bohlman, "The Immigrant Composer in Palestine, 1933-1948: Stranger in a Stranger Land", *Asian Music* 17 (1986): 147-167; Bohlman, *The Land Where Two Streams Flow: Music in the German-Jewish Community of Israel*, Urbana: University of Illinois Press, 1989, pp. 182-210

הדרורית לסמיכויות התרבותיות שמאחוריה - לאלו המרכיבות את ההיסטוריה של המוזיקה הישראלית האמנותית ואת מערכת ההקשרים שלה, הגדולה מסכום מרכיביה ה"לאומיים". מה שאכנה כאן כפנקסנות ההיסטוריוגרפית של מוזיקה אמנותית בישראל הוא שם כולל לניסיונות לנתק את מרכיביהן של מוזיקות אמנותיות בפלשתינה/ישראל מיבואים אסתטיים מודרניים ומקריאות מוטעות שלהם מחד גיסא, ומתרבות יהודית שהיבטיה לא שירתו פונקציה לאומית מאידך גיסא. גישות היסטוריוגרפיות פנקסניות היו ועודן ביטוי להטמעה בלתי ביקורתית של רטוריקה ציונית טלאולוגית ולעתים אף גאולית - כזו שכבר הופקעה בשיח המחקרי של לימודי ישראל בשלושת העשורים האחרונים - ולייצוגם העצמי של מלחינים המחדירים את מושגיהם ואבחנותיהם דרך המוזיקולוג, כאילו היה המוזיקולוג דוברם (בכך נחצה גם הגבול בין מוזיקולוגיה ביקורתית לדוברות והופך למעין ונטרילוקיזם פסאודו-מוזיקולוגי). מוטב, אם כך, שנתחקה על עקבותיהם של כותבי דברי הימים של המוזיקה האמנותית הישראלית על מנת להבין את הפרדיגמות שבבסיס הטקסטים האלה, ומהם לבחון את שהונחל להיסטוריונים שבאו אחריהם. מובן שכל מיפוי יסודי של התחום אינו יכול להתעלם מהפרהיסטוריה של מוזיקה אמנותית ישראלית, והיא המוזיקה המודרנית באירופה בכלל, והמוזיקה הנרשמת על ידי יהודים או על אודות יהודים בעשורים המוקדמים של ראשית המאה ה-20 (דוגמה בולטת לכך היא החמישייה היהודית בסלומה לריכרד שטראוס).⁴ כאן, עם זאת, נתמקד בנרטיבים הטריטוריאליים (ולא אחת הטלאולוגיים) שצוותו להיסטוריה של המוזיקה האמנותית בפלשתינה ובישראל (גם כשאלו איבדו את תוקפם האידיאולוגי), ובדרך זו ביקשו לנכסה כחלק מהאלגוריה הלאומית. להתניות מעין אלו הייתה השפעה מכרעת על מושגי השיח, על מושאי המחקר (המלחינים) שהועמדו במרכז השיח, על בחירת היצירות ועל פרדיגמות הייצוג, שצומצמו לבינאריות הרזה שבין מסמן למסומן.

בשנת 1949, בספרו הראשון על אודות המוזיקה של ישראל (וכאן הכוונה לישראל הן במובנה התנכ"י, הן לתפוצות ישראל והן ל"גישות המדינית), פטר עמנואל גרדנוויץ, תושב תל אביב מאז 1936, נמצא משכפל היסטים (tropes) ציוניים של "שיבה" במסלול חד-סטרי, מן המערב אל המזרח. "אחרי כאלפיים שנות גלות", כתב, "החלו היהודים ליצור תנועה לאומית ומרכז תרבות חדשים, באותו המיקום שבו רשמו הישגים מופלאים ביותר בחיים, מדע, ובאמנות לאומית. היהודים הביאו תרבות אוקסידנטלית לאחיהם מן המזרח; הם יישמו טכניקות

4. לדיון נרחב על כך, ראו: Assaf Shelleg, *Jewish Contiguities and the Soundtrack of Israeli History*, New York: Oxford University Press, 2014, pp. 1-72

חקלאיות חדשות על קרקע שנחרשה באותו האופן מקדמת דנא, השקו את המדבר והפריחו אותו שוב בזכות ידע מדעי מודרני, וייבאו מורשת עשירה של אמנות אירופאית לארץ ששימרה מסורת עתיקה ביותר".⁵ שכפול סיפור הלאום במסלול היסטוריוגרפי מעין זה חייב קריאה של יצירות כגון יציאת מצרים (1946/47) או אם הבנים שמחה (1949); לטקסטים ממכבים ב', ז' ותהלים צ"ב, שתיהן פרי עטו של יוסף טל, באותו אופן ליטרלי שבו תורגם התנ"ך לעולם המושגים הסוציאליסטי ציוני, קרי הדרת השכבות ההרמנויטיות שהתעבו סביב הפשט המקראי, או זיקוקם של תכנים שונים (יציאת מצרים, שמשון, דוד, שאול, ומאוחר יותר חלקי עלילות מסיפורי המכבים, ומסיפור מצדה, כמו כן הלאמתם של ט"ו בשבט וחג השבועות),⁶ שהיה ניתן להחילם על ההווה הציוני. בקונסטלציה כזו, התייחסות אידיומטית מוזיקלית ליצירותיו של טל קיבלה משקל מועט: מבין כתיבסר יצירות שכתב מאז הגירתו לפלשתינה באפריל 1934 ועד פרסום ספרו של גרדנוויץ (1949), עיקר מיקודו של גרדנוויץ היה בתכנים חוץ-מוזיקליים, שהלכה למעשה הדגישו נרטיב גאולי - מחורבן לגלות ולגאולה מדינית - שאפיין את הספר כולו. כתוצאה מכך התקבלה מתכונת היסטוריוגרפית לינארית שביקשה לראות במוזיקה אמנותית מודרנית פרי עטו של ארנסט בלוך, למשל, כמבשר סגנוני של "מוזיקה עברית", ואת בלוך עצמו כ"יוצרה של אידיומטיקה עברית המייצגת את המאפיינים המודרניים של המוזיקה של ישראל". גרדנוויץ נסמך באופן בלעדי על האופן שבו הסביר בלוך את המוזיקה שלו (ומודוס הייצוג העצמי הזה יהפוך במהרה לפרדיגמה נפוצה במוזיקה הישראלית האמנותית),⁷ אבל הדיון בשלב זה הצביע על תפישה תרבותית לאומית במונחים טריטוריאליים. בהתאם, כתיבתו של בלוך נתפשה כ"נעדרת שורשים מוצקים בלעדיהם אומנות בעלת שאיפות

5. Peter Gradenwitz, *The Music of Israel: Its Rise and Growth Through 5000 Years*, New York: Norton, 1949, p. 284

6. אוריאל סימון, "מעמד המקרא בחברה הישראלית: ממדרש לאומי לפשט קיומי", בתוך: יריעות: מסה עיון ומחקר במדעי היהדות המשקים למדעי הרוח והחברה הכלליים, (עורכים) אלחנן ריינר, ישראל תא-שמע, גדעון עפרת, ירושלים: ארנה הס, 1999, עמ' 7-35; אניטה שפירא, התנ"ך והזהות היהודית, ירושלים: מאגנס, 2005, עמ' 1-35; Anita Shapira, "The Religious Motifs of the Labor Movement", in: *Zionism and Religion*, (eds.) Jehuda Reinharz, Shmuel Almog and Anita Shapira, Hanover: University Press of New England, 1998, pp. 251-272

7. Klára Móricz, *Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*, Berkeley: University of California Press, 2008, pp. 95-152

לאומיות לא יכולה לפרוח, "שכן זו חסרה ארץ שלה יכול המלחין לקרוא שלו". משום כך האידיומטיקה של בלוך תוארה כנגועה באבסטרקטיות רוחנית "חסרת סיפוק ושמחה פנימיים"; רק "עם שובם של היהודים לארץ ישראל העתיקה", כתב גרדנוויץ, "נוצרו התנאים ליצירתו של מרכז לאומי ותרבותי חדש[...]. המהווה את מקור ההשראה הגדול ביותר ליצירתה של תרבות ואמנות יהודית לכל העולם".⁸ בעקפיץ, ניתן כאן הכשר למה שהיה מרכיב מכונן ברטוריקה הציונית, קרי שלילת הטריטוריה האחרת, הגלותית, בלי שמושג "שלילת הגלות" יפורק למרכיביו או בלי שתתאפשר לקורא בחינה מדוקדקת בדבר העדר "סיפוק ושמחה פנימיים" במילותיו של גרדנוויץ, וללא הסבר בדבר השינוי שהוא בישר עליו עם "שובם של היהודים לארץ ישראל העתיקה". כך, על אף שמושג שלילת הגלות מעולם לא היה עיקרון מוסמך של ההסתדרות הציונית ובוודאי לא הצביע על הלימה בין הגישות הדיפרנציאליות השונות בנוגע לשלילתה של הגלות ובין הזרמים האידיאולוגיים המוכרים בציונות,⁹ הרטוריקה שמאחורי שלילת הגלויות הנוכחה בשיח המוזיקולוגי כבר בגיבושה של תזה ששיאה היה פוליטי-טריטוריאלי. בחזרה לגרדנוויץ. לאחר סקירה מהירה של השמות והמוסדות החשובים שפעלו משנות ה-20 המוקדמות ועד קום המדינה (אזכורים שלימים יורחבו על

8. Gradenwitz, *The Music of Israel*, pp. 245, 250.

9. גישה בלתי ביקורתית מעין זו נמצאה חיה ובוועטת בפרקים רבים של האסופה מוזיקה בישראל, תוך שהיא מקשה את המנעד הפישתי של שלילת הגולה לכדי הסבר אקסיומטי שכנגדו מוסברות בחירות אסתטיות בסוגות מוזיקליות רבות. ראו: אסף שלג, "הפוליטיקה של האקומוטיקה במוזיקה הישראלית", הארץ (21.11.2014); מוזיקה בישראל (עורכים) מיכאל וולפה, גרדון כ"ץ וטוביה פרילינג, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, 2014). על מנעדיה של שלילת הגלותיות ראו: גרדון שמעוני, "בחינה מחודשת של 'שלילת הגלות' כרעיון וכמעשה", בתוך: עידן הציונות, (עורכים) אניטה שפירא, יהודה ריינהרץ ויעקב הריס, ירושלים: מרכז זלמן שזר, עמ' 45-51; "The Rejection of the Diaspora in Zionist Thought: Two Approaches", *Studies in Zionism* 5.1 (1984): 43-70; Eliezer Don-Yehiya, "Galut in Zionist Ideology and in Israeli Society", in: *Israel and Diaspora Jewry: Ideological and Political Perspectives*, (ed.) Eliezer Don-Yehiya, Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 1991, pp. 219-257; Ben-Zion Dinur, "The Revolt against the Diaspora", in: *The Jerusalem Ideological Conference*, (eds.) Nathan Rotenstreich, Shulamith Schwartz, and Zalman Shazar, Westport, CT: Greenwood Press (1959), 1972, pp. 155-160; "שלילת הגלות" בתרבות הישראלית, תיאוריה וביקורת, 4 (1993): 23-25.

ידי הירשברג),¹⁰ חזר גרדנוויץ על חשיבות המרכיב הטריטוריאלי והלינגוויסטי אגב עריכת מפקד מהיר של מלחיני מוזיקה פופולרית ומוזיקה אמנותית קלה – שתי סוגות שבוֹדְלוּ ממוזיקה אמנותית בת זמננו, אף שכמה שמות של מלחינים חצו את הקטגוריות האלה כבר אז.¹¹ דיון נפרד הוקדש אפוא למלחיני מוזיקה אמנותית שהיגרו ממרכז ומערב אירופה, שבמכוון, כך על פי גרדנוויץ, "חתרו לכתיבה מודרניסטית".¹² כבר אז הוכתרו אריך וולטר שטרנברג ופאול בן-חיים כדמויות המובילות בתחום הסימפוני. ואולם המודרניזם של שטרנברג, שכתבתו הייתה על התפר בין טונליות מאוחרת לכתיבה בתאים מלודיים שהתנקזו למרכיזים טונליים, והאופוניה (euphony) של בן-חיים, שבבסיסה תשתיות טונליות שעליהן הוטל מוזיקות חוץ-מערביות, תועלו על ידי גרדנוויץ לרשימת מצאי שבה הוחלפו ניתוחים מוזיקולוגיים והיסטוריים-תרבותיים בשמות תואר עמומים. את ההבניה המתודולוגית הזאת המשיכו מיני-ביוגרפיות בסגנון דומה (שאורכן העיד על חשיבותן) וכללו דמויות כגון יוסף קמינסקי, ורדינה שלונסקי, יוסף טל, חנוך יעקובי, מקס ברוד (שכעבור שנתיים, בשנת 1951, יציע נרטיב משלו לאותה ההיסטוריה) ועוד. קו פרשת המים ההיסטורי נמתח לאורכה של שנת 1948. גרדנוויץ תפש את קום המדינה כהתפתחות שהחדירה במלחינים הישראליים תחושת אחריות ומשימות חדשות,¹³ כאילו תיקוף ההיסטוריה התרבותית (בין יהודית בין ישראלית) היה תלוי בתארוכים פוליטיים. אמנם מלחמת העצמאות הייתה מרכיב משמעותי בבית הגידול הישראלי, ואולם בלתי אפשרי לנתק אותה מן התהליכים שקדמו לה לפחות בעשור, כפי שאדגים בהמשך (וגם פרדיגמה כרונולוגית-פוליטית זו עתידה לנקד את דברי הימים של המוזיקה הישראלית

10. Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine*, pp. 110-272.

11. עיון באוסף גרדנוויץ מגלה הפרדה דומה בין "קומפוזיציות" ל"מוזיקה קלה"; לצד יצירות אמנותיות שהלחין, חיבורים בקטגוריה של מוזיקה קלה הופיעו תחת שם העט Piet Grando, שהוא סידור מחדש של אותיות שמו. ראו: אוסף פטר גרדנוויץ, הספרייה הלאומית, MUS 225 B11-31.

12. Gradenwitz, *The Music of Israel*, pp. 270-271.

13. Gradenwitz, *The Music of Israel*, p. 280. קדמו לטקסט זה על מוזיקה בפלשתינה/ישראל גרסאות קצרות שכתב גרדנוויץ לעיתונים, למגזינים ולגופים שונים באירופה ובארה"ב, ראו לדוגמה: Peter Gradenwitz, "Chronique et notes: Palestine", *Revue Musicale* 19.2 (1938): 183-185; Gradenwitz, "Labour and Culture in Palestine", *Keynote* (1946): 23-25; Gradenwitz, "Composers of Modern Palestine", *Musicology* 1.3 (1947): 297-314; Gradenwitz, *Of Music in Modern Israel*, New York: National Jewish Music Council, 1948.

האמנותית). בסיום דבריו טען גרדנוויץ כי הפרקטיקות הסוציאליסטיות שדרכן לבשו החגים המסורתיים צורות חדשות הציבו את המסורת האורתודוקסית במצב של אופוזיציה. בדברים אלו הפנים את ההפרדה הרטורית בין דת ללאום. ההסבר בדבר המצב הכאוטי של הליטורגיקה היהודית בישראל כסיבה לאי-מעורבותם של מלחינים ישראלים בתרומה לספרות הליטורגית¹⁴ חשף ציפייה מצד גרדנוויץ למודרניזציה והאחדה, והעיד על התעלמותו מהסמיכויות שזימן הפרויקט הציוני ומתגובות השרשרת התרבותיות שכל העת צרכו והלאימו תכנים ליטורגיים. ספק אם גרדנוויץ ידע מספיק על ליטורגיקה יהודית כדי לשקלל זאת באבחנותיו, או שמא ציפה לרפורמות מוזיקליות נוסח אלו שנכתבו בשנים שבהן רכש את השכלתו המוזיקלית בוויימאר.¹⁵ כך או כך, הוא התעלם מהמושגים התיאולוגיים שהולאמו בשיח הציוני בכלל ובתרבות העברית בפרט. אמנם התרבות העברית הציגה מנעד רחב ולעתים דיפרנציאלי של שלילות הטריטוריות הגלותיות, אבל אלו לא יכלו למנוע את הגירתן של קונטרפֶקְטוֹת (contrafacta) אירופיות או שְׁמִיּוֹת מקומיות, שלבשו טקסטים עבריים בתהליך הפיכתן לכלים אידיאולוגיים בתרבות העברית.¹⁶ גם מלחינים שציטטו חומרים ליטורגיים שונים ביצירותיהם או שהלחינו שירה עברית מודרנית - שבעצמה דלתה ממגוון הרגיסטרים הלשוניים ההיסטוריים של השפה העברית¹⁷ - ייבאו למעשה תכנים תיאולוגיים מקבילים ליצירותיהם בעוצמות ומינונים שונים, שלימים ימלאו את החלל שיווצר עם קריסתם של ההיסטטים (tropes) העבריים בשנות ה־60 וה־70.

הטקסונומיה של גרדנוויץ עברה רוויזיה קלה לקראת פרסומה בשנת 1952 כספרון שהרחיב את הפרק על המוזיקה הישראלית בגרסה של 1949. בגרסה זו כבר ניכר שעטנו של כמה קטגוריות: אזוריות, על פי ארצות המוצא של המלחינים (אסכולה מזרח אירופית לעומת מרכז אירופית); סגנוניות (למעשה, הסתעפות בדיון על אודות מלחינים אירופים שאימצו מתכונות כתיבה "מזרח ים-תיכוניות"); וקטגוריות סוגיות, שעיקרן דיון נפרד במוזיקה פופולרית ומוזיקה קלה (שם,

14. Gradenwitz, *The Music of Israel*, p. 281.

15. Michael Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven: Yale University Press, 1996, pp. 153-165

16. יעקב מזור, "מן הניגון החסידי אל הזמר הישראלי", קתדרה (2005) 115: 95-128; Shelleg, *Jewish Contiguities*, pp. 84-90, 172-177

17. יעל רשף, "התהוותו של שיר העם העברי: היבטי לשון וסגנון", בתוך: מוזיקה בישראל, Ruth Kartun-Blum, *Profane Scriptures: Reflections on the Dialogue*; 431-410 עם *with the Bible in Modern Hebrew Poetry*, Cincinnati: Hebrew Union College Press, 1999

בין השאר, מוקם מרק לברי, לדוגמה). את המסגרות האלה מילאו שוב מיני-ביוגרפיות רבות (וגם כאן היה אורכן ביחס ישר לחשיבותן בבית הגידול המתהווה, על פי גרדנוויץ). בין השורות דיבר גרדנוויץ על "דור אמצעי", שמלחיניו הם בשנות ה-30 וה-40 לחייהם. "אמצעי" - על שום מה? על פי גרדנוויץ, על שום שהיו מעין חיץ בין שכבה בוגרת יותר שלא יכלה, ברובה, לשכוח את המסורת האירופית שלה (בין שזו הייתה מזרח אירופית בין מערב אירופית), ובין "הדור הצעיר", דובר העברית הילידית, שכתבתו העצמאית לא הושפעה מעולן של המסורות שנלמדו ממוריו המהגרים.¹⁸ את השכבה הזאת, שהפיקה את יצירותיה הראשונות - ומקצת חבריה יעזבו לאירופה בשנות ה-40 וה-50, כמו יהושע לקנר או רומן האובנשטוקרמתי - היה קשה מדי ומוקדם מדי לסכם, אבל עניינו של גרדנוויץ היה, שוב, בעיקר ביוגרפי. הקטגוריה היחידה שלכאורה חרגה מתבניות כרונולוגיות וגיאוגרפיות הייתה "מזרח ים-תיכוניות"; קטגוריה זו הייתה למעשה וריאנט על מושג שגובש בבית מדרשו של אלכסנדר בוסקוביץ', שליווה את הדילמות האסתטיות שעלו מיצירותיו ומכתביו משנות ה-40 ועד שנות ה-60 המוקדמות.¹⁹ ואולם מושג זה הופיע לראשונה בכתובים בספרו של ברוד, ככל הנראה גם כן בהשפעת בוסקוביץ', שהיה מורו לתקופה קצרה.²⁰

ספרו של ברוד הופיע בשנת 1951 ופרש נרטיב הקרוב במערכת טיעוניו לתזה הווגנרית,²¹ לאמור: מעבר מדיון בטעמי המקרא ובמוזיקה יהודית עממית למוזיקה יהודית אמנותית מהמאה ה-19 ומהמאה ה-20 בעיקר (אגב לא מעט קביעות מהותניות). תהליך זה מזדכך אצל ברוד גם כן באופן היסטוריוגרפי לינארי ועובר מדיון במקורות הראשונים של מוזיקה יהודית (שהוצגו בפרקים הראשונים) למוזיקה אמנותית בפלשתינה/ישראל. הניסיון לקבץ מלחינים על

18. Gradenwitz, *Music and Musicians in Israel*, Jerusalem: The Youth and Hechalutz .18

Department of the Zionist Organization, 1952, pp. 24, 65

19. Alexander U. Boskovich, "La Musique Israélienne et les Traditions Ethniques" .19

International Folk Music Journal 16 (1964): 39-42

; אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', "בעיות המוזיקה המקורית בישראל", אורלוגין 9, 1953: 294-280;

בוסקוביץ', "בעיות המוזיקה - והמוזיקה המקורית בישראל", אורלוגין 3, 1951:

187-177.

20. Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine*, p. 166 .20

21. Richard Wagner, *Judaism in Music and other Essays*, (trans.) William על כך ראו: .21

Ashton Ellis, Nebraska: University of Nebraska Press, 1995, pp. 79-100; Ruth

HaCohen, "Between Noise and Harmony: The Oratorical Moment in the Musical

Entanglements of Jews and Christian", *Critical Inquiry* 32/2 (2006): 250-277

בסיס סוגה, סגנון וכרונולוגיה, שגם כאן כלל את שרשרון של מיני ביוגרפיות, לא היה שונה מהמתכונת של גרדנוויץ, אבל בדיונו של ברוד על יס-תיכונות ניתנו באחת פרשנות למושג וחישוב התשתיות האבסטרקטיות שבבסיסו. מחד גיסא, טען ברוד, כי היצירות שעבורן תבע בוסקוביץ' את המושג "יס-תיכוני" הן: "דרומיות, חדרות באורו הבהיר של האוויר הים תיכוני, צלולות, שואפות לשקיפות; מקצבן הוא המקצב האריתמי הנוקשה, החזרות העקשות, אבל גם רב-הגונית שבואריאטיביות מתמדת המקסים בעצמאותו הגלויה מחוקיות ואימפולסיביות. מבנה התנועה הוא לעתים לינארי, אוניסונאלי, או לפחות לא פוליפוני באופן עמוס". ההשפעות שציין ברוד כללו את המוזיקה של יהודי תימן, ריכוך הגבולות שבין סולמות מז'וריים למינוריים, חזרה למודוסים עתיקים ונטישת הסקונדה המוגדלת, שברוד אפיין כ"גלותית". אותם המקורות, טען, קשורים למוזיקה ערבית ו"אפילו למבנה הקונסוננטי של שפות שמיות", ואת אלו כרך עם "מזג האוויר, הנוף, שירי רועים, אבוב וקלרינט", וכן עם "ליווי בטימפני או בטמבורין - אמיתי, מרומז, או מדומיין".²² מאידך גיסא, סייג ברוד, כל הניואנסים שלכאורה "נשללו מאוזניים מערביות", אינם מתקיימים על בסיס של רבעי טונים וחצאי טונים במה שנתפס כמוזיקה יס-תיכונית; איכויות אלו, הוסיף, מעידות על התפוצה האזורית של אידיומים ודימויים שונים, אך לעתים הן "רק ערפל קל, צבע מעורר", על פני יצירה שתשתיה תואמת את המסורת האירופית.²³ האמירה המהירה הזאת (שהופיעה לפני שרשרון של ביוגרפיות נוספות) הייתה הפרה מוחלטת משהו של המלל שצוטט זה עתה, אבל הספיקה כדי להצביע על דילמה קומפוזיטורית אמיתית של התקופה ובבסיסה הרצון לשמר רלוונטיות כפולה, הן בפלשתינה/ישראל והן במרכזים האירופיים. כפילות זו הושגה באמצעות שימוש בתשתית טונליות שעל בסיסה מקבלים מרכיבים אקזוטיים את משמעותם ככאלו (ובכך הפעילו קודים של אחרות), ועל אחרות יחסית המשרתת פונקציה הן בפלשתינה/ישראל והן בזרם המרכזי האירופי וזאת מעצם השימוש בפרדיגמות כתיבה אירופיות, שיצרו "אונמטופיאות מוזיקליות ציוניות" (כלומר ציטוטים של מוזיקות עממיות או ליטורגיות בהקשר אירוצנטרי וטונלי), שרק הכפילו את אחרותם של ייבואים מוזיקליים "אותנטיים" לכאורה, כמו שירי דיוואן תימניים או פיוטים ספרדיים.²⁴ על בסיס קודיפיקציה כזו ביקשו הפריפריות האירופיות

22. Max Brod, *Israel's Music*, Tel Aviv: Sefer, 1951, p. 57.

23. Brod, *Israel's Music*, pp. 57-58.

24. Assaf Shelleg, "The Dilution of National Musical Onomatopoeias in Post-Statehood .24 Israeli Art Music: Precursors, Contiguities, Shifts", *Journal of Musicological*

למצב את עצמן ביחס למרכז והסמנטיקה הלאומית שלו. אדוארד גריג, למשל, שיווק במודע את זהותו הנורווגית כפי שזו הובנה מן המרכז הגרמני, שאילולא כן היה סגנונו נתפש כאפיגוני, והוא עצמו כחסר יכולת; התקבלות יצירותיו ותפוצתן הבינ-לאומית לא היו מתאפשרות אחרת, וגריג אכן טווה דרך ביניים שאפשרה לו להדגים את ידיעתו בדבר הפרדיגמות של המרכז ובהיבט לחבוש את המסכה הפריפריאלית שדרכה הזדהה כנורווגי.²⁵ באופן דומה, הבהמיות של אנטונין דבז'אק הייתה בעת ובעונה אחת כלי לפנייה בין-לאומית וכן ערבות למעמדו המשני לצד "ילידים אוניברסליים" (כפי שקרא להם ריצ'רד טרוסקין) דוגמת ברהמס. לשון אחר, ללא תחפושת ילידית, לא התאפשר למלחין להשיג מעמד קנוני ואפילו לא משני; בעזרתה, הוא לעולם לא השיג יותר מכך.²⁶ גישה דומה עולה גם מכתבתו של מנואל דה פאיה, שג'יימס פֶּרְקִילס מאפיין כאקזוטיציזם עצמי (או, אוטו-אקזוטיציזם), כלומר, מגע מתמיד עם הדרך שבה תרבות לאומית פריפריאלית נתפשת מן החוץ (הדבר נכון גם בנוגע לתרבות יהודית) ובהתאם לכך מותאמת למנעד תפישותיהם האסתטיות של האאוטסיידרים, ובמקרה זה המרכזים האירופיים (או הרוב הלא-יהודי בהם, במקרה של מוזיקה יהודית אמנותית מודרנית). מכאן, טוען פֶּרְקִילס, שאוטו-אקזוטיציזם הוא פנייה פוליטית, מצב פסיכולוגי ודילמה אמנותית.²⁷

המלחינים שמצאו את עצמם חלק מהפרויקט הציוני, בין שרצו בכך ובין לאו (ומידת ציוניותם הייתה לכל היותר "רכה"), עמדו בפני דילמה דומה: הם יכלו לרתום טכניקות קומפוזיטוריות המוכרות לנמעניהם ודרכן לשתול את הסמלים שנתפשו כלאומיים בפורמטים שונים – החל בהטלאה של שירי עם, עבור בטקסטים תנ"כיים מכווננים וכלה ביבואים מוזיקליים ליטורגיים ופרה-ליטורגיים או של מאפיינים מוזיקליים מהמרחב הצפון אפריקאי ומהמזרח הקרוב שחלחלו לתחביריהם המוזיקליים. במקרה האחרון איבדו אותם יבואים מוזיקליים את שקיפותם בהשוואה לפורמטים המטליאים של לכרי או בן-חיים.²⁸ אבל אפשרויות אלו וגם השילובים ביניהן אינם מצביעים על סגנון מוזיקלי ולא על האסתטיקה

Research 32.4 (2013): 314-326

Susan McClary, "Playing the Identity Card: Of Grieg, Indians, and Women", 25

Nineteenth-Century Music 31.3 (2008): 217-227

Richard Taruskin, "Nationalism", in: *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/com/subscriber/article/grove/music/50846 (accessed 27.1.2015)

James Parakilas, "How Spain got a Soul", in: *The Exotic in Western Music*, (ed.) 27

Jonathan Bellman, Boston: Northeastern University Press, 1998, pp. 137-193

Shelleg, "The Dilution of National Onomatopoeias", pp. 314-345 28

המנווטת אותם, אלא על הפער שבין רטוריקה להיברידיים המוזיקליים שהתמחו באותן השנים.²⁹ הפער הזה חמק מדברי הימים של התחום (והדבר נוגע גם לניסיונות מאוחרים יותר, כפי שאראה בהמשך המאמר), בייחוד מכיוונם של אלו שנתנו משקל עודף לאמירות השונות, לראיונות ולפרוזה הכתובה של מלחינים בלי לבחון ולסייג את החומרים האלה באמצעות היצירות הכתובות. התוצאה של מתודולוגיה מעין זו (בהנחה שזו אכן מתודולוגיה מובנית) החדירה הלכה למעשה את אמירותיו ומושגיו של המלחין למחקר המוזיקולוגי, בלי שהחוקר יסייג אמירות וטיעונים מיובאים במרחב האסתטי והאידיומטי של המלחין הנתון, ובמערך ההקשרים הרחב עוד יותר של ההיסטוריה התרבותית הישראלית והיהודית. הדוגמה הטובה ביותר לחישוב הפער בין רטוריקה להיברידיים המוזיקליים, ודרך כך לאופנים שבהם נרשמה ההיסטוריה הזאת, היא הפרק השני בסונטה לפסנתר (1949) ליוסף טל. להברידל מהיצירה כולה, זכה הפרק השני לתשומת לב יתרה בשל ציטוט שירו של יהודה שרת, רחל, למילים מאת רחל בלובשטיין. הסיבה לכך הייתה נעוצה בציפייה לייצוגיות במוזיקה של טל, והאפשרות לביסוס קשר בינארי של מסמן ומסומן במוזיקה שהתחביר הפוסט-טונלי שלה מלכתחילה עיקר את ההיררכיות הייצוגיות במוזיקה לאומית, הן בשל שלילת ההקשר הטונלי שעל בסיסו מתאפשרת פרויקציה של האקזוטי, והן, כפועל יוצא מכך, מהעדר האפשרות ליצור היררכיות של אחרות בתחביר שרבי-המשמעות של מסמניו מערער על מכניקת הייצוג. תשומת הלב המוגברת שזכה לה הפרק השני בסונטה הייתה משום הבהירות הרגיסטריאלית של הציטוט, שזימנה דיונים או סיפקה את הצורך לעשות כן במוזיקה של טל – וטל אכן סיפק הבזק של הקשר מן הסוג הזה ברגע המחווה לידירו שרת. ואולם מבט מעמיק בתהליכים הדיאלקטיים במוזיקה של טל עשוי להעמיד באור שונה את הציטוט בסונטה לפסנתר, ודרכה להבהיר כמה מההתניות ההיסטוריוגרפיות שהביאו להדרתם של תהליכים מעין אלו בדברי הימים של המוזיקה האמנותית הישראלית.

טל הגיע עם משפחתו המצומצמת (אשתו ובנו בן השנתיים כמעט) לחיפה באפריל 1934, וגר תקופות קצרות בקיבוצים גשר ובית-אלפא, בטרם קבע את מושבו בירושלים כשנתיים לאחר מכן. בבית אלפא היה יכול טל לפגוש בשרת, שאחת לשבועיים הדריך את מקהלת הקיבוץ (וניצח עליה); השניים נפגשו גם בקיבוץ יגור (קיבוצו של שרת), היכן שטל נהג לעתים להופיע ברסיטלים

Yehouda Shenhav, "Modernity and the Hybridization of Nationalism and Religion: 29 Zionism and the Jews of the Middle East as a Heuristic Case", *Theory and Society* 36.1 (2007): 1-30

לפסנתר. אבל מה שהוביל לחברות רבת-שנים היה השיח הנרחב ביניהם על אודות קומפוזיציה ואסתטיקה, שיח שבמהלכו קיבל שרת הדרכה בענייני קונטרפונקט והרמוניה, בעוד טל נחשף לרפרטואר המתהווה של הקיבוצים ובייחוד לעבודותיו של שרת. בתוך כך, טל ערך רבות מעבודותיו המקהלתיות של שרת, כפי שגילה שרת בראשית שנות ה-70.³⁰ במאמר משנת 1953 כתב טל כי נקודת המוצא של שרת - "שעלתה בידו [...] לנטוע את מנגינותיו בלב המונים", וכמה מהן אף זכו ל"אותו קיום אלמוני בו ייבחנו שירי העם האמיתיים" - היא הלחן העממי החד-קולי שאינו "שואף לפרוץ את המסגרת הצנועה שהותוותה לו על ידי המילים אליהן ייצמד".³¹ השיר רחל ענה על האפיון הזה: בדופק האטי והמרוחק של שלושה חצאים אפשר שרת למקצב הטקסט עצמו להנשים את הלחן שנפרש על פני מנעד קוורטיאלי, שהוא צר מלהכיל הרמזים טונליים ברורים. ולא זו בלבד, אלא ששרת (שכתב את המנגינה בברלין בקיץ 1932) רשם אותה בקווים נטות מקבילות (ראו דוגמה 1); "המנגינה באה לעולם עם הקוינטות, כגוש אחד", כתב לצד הטרנסקריפציה (תעתיק) הראשונה של המנגינה, שהופיעה לראשונה במכתב לאחותו, גאולה.³² לימים יכתוב טל בזיכרונותיו על סגולותיו הפולקלוריסטיות של הלחן,³³ ואולם לעניין תשומת הלב המוזיקולוגית שנדונה לעיל, יבוא המנגינה לפרק השני בסוּנְטָה לפסנתר, יבוא שנשא את הטקסט על אף ריקון המילים מתוכה, לא מנע מטל להשאיר את חותמו עליה. ראשית, זה היה חותם עריכה שכלל שינויי משקל (ראו דוגמה 2; אותה עריכה מגלה במפתיע דגשים הקרובים יותר לאופן שבו מידענים מתנועת מחנות העולים יזכרו את השיר),³⁴ ועריכה זו מתעצבת לכדי בסו אוסטינטו (או שאקונה שכן שתי הסוגות האלה מאבדות את ייחודיותן במאה ה-20, על אחת כמה וכמה כאשר הן מונפשות בתחבירים מוזיקליים לינאריים). ואכן, בסו אוסטינטו הוא תת-כותר של הפרק השני. לכך תהיה משמעות מכוננת במבט לאחור על יצירותיו המוקדמות יותר של טל, ואולם לעת עתה נתמקד

30. יזהר ירון, "ראיון עם יוסף טל", (18.12.1969), מודפס במכונת כתיבה (לא פורסם), ארכיון יד טבנקין, לא מקוטלג; יזהר ירון "ראיון עם יהודה שרת", (25.5.1973); מודפס במכונת כתיבה (לא פורסם), ארכיון יד טבנקין, לא מקוטלג; יוסף טל, עד יוסף: זכרונות, הרהורים, סיכומים, ירושלים: כרמל, 1997, עמ' 107-109.

31. יוסף טל, "ליצירתו המוסיקלית של יהודה שרת", איחוד הקבוצות והקיבוצים 1 (תמוז, תי"ג): 1.

32. מכתב מיהודה שרת לגאולה שרת (אלול, תרצ"ב), אוסף יהודה שרת, ארכיון יד טבנקין.

33. טל, עד יוסף, 19.

34. ארכיון הצליל הלאומי, Y/05753.

בפתיחת פרק הבסו אוסטינטו הנוכחי: 12 התיבות הראשונות מציגות את הנושא במלואו (הכולל חזרה על ארבע התיבות האחרונות, בהתאם ללחן של שרת), ובהן מופיע הנושא בתפוצה המטרית החדשה שלו. בד בבד, העיבויים ההרמוניים של הלחן המצוטט מנטרלים אותו בהדרגה מהקשר שהיה יכול להיתפש כים-תיכוני בעיני מי שביקשו לראות הבניות אקזוטיות מעין אלו כביטוי לאומי, השומר על פנייה כפולה: לאירופה במסכה פריפריאלית, ופנימה כביטוי להנבטה של מוזיקת עם במוזיקה אמנותית. ועוד, שתי התיבות הראשונות של הנושא מופיעות על רקע סול במול - סי במול, טרצה שמתאחה בסופן לכדי אקורד מוגדל, סימטרי, וככזה נטול שורש הרמוני מוחלט (ראו דוגמה 2, תיבות 1-2). הקוורטות והקווינטות בחמש התיבות העוקבות עושות פעולה דומה באופן שמרווחים אלו נצבעים על ידי הנושא עצמו וכתוצאה מכך מקבלים זהות כמונחים טונליים (ראו דוגמה 2, תיבות 3-7), ואולם משולשים אלו הם אקורדים בהתהוות, או אקורדים שזיהוים אינו מתקיים בהקשר כיווני שעשוי להסביר את הופעתם במערך טונלי (מי במול מז'ור בתיבה החמישית, לדוגמה), ודאי לא ביחס לאקורד המוגדל שמנקד את פתיחת הנושא. ועוד, בהקשר פוסט-טונלי (שלאפיונו המדויק יותר אגיע בהמשך, שכן מושג זה נזרק תכופות לחלל הדיונים בלי שיובהר בנוגע לחשיבתו הקומפוזיטורית במוזיקה של טל), קוורטות וקווינטות הן שוות ערך משום היותן זו היפוך של זו; היפוך זה מנטרל את משמעותם של כלים אלו, הלקוחים לכאורה מהארסנל הלאומי האוטו-אקזוטי, שבישראל נתפש ותויג כים-תיכוני.³⁵ התיבה השמינית בפרק מזמנת מעין קדנצה מדומה על סי במול מז'ור (משום ההרחבה של המרווח ההרמוני ביד ימין), אקורד שבתיקון קל יהפוך לרה מינור להרמון סוף הנושא של שרת וליצירת קדנצה (ראו דוגמה 2, תיבות 8-12). ואולם הסיום על משולש מינורי, למרות הקידה הגלומה בו למערך טונלי, הוא בבחינת ליווי, במובן הכפול של המילה, לנושא ("רחל"), ששקיפותו הייתה חיונית למנגינה האיקונית. שקיפות זו הושגה באמצעות משולשים שהתקבלו מהיפוכים מרווחיים ותנועות לינאריות בחצאי טונים ברובם. בכניסות התמטיות הבאות, עם התעבות המרקם וסמיכותו ההולכת וגדלה, יינטשו המטפורות הטונליות האלה, אבל בטרם נתקדם לכניסות התמטיות העוקבות בפרק (וישנן עוד חמש כניסות בפרק הנוכחי), יש להביט לאחור על מנת להבין את הבחירה בבסו אוסטינטו כצורה, וכן את דרך העבודה התחברית עמה בעשור וחצי כמעט שלפני כתיבתה של הסונטה לפסנתר.

35. לדין על ים-תיכוניות כאוטו-אקזוטיציזם, ראו: Assaf Shelleg, "Israeli Art Music: A Reintroduction", *Israel Studies* 17.3 (2012): 119-149

אסף שלג

Hen da-ma be-da-mi-zo-rem hen-ko-la bi hen Ra-hel ha-ro'a tson La-van Ra-hel em ha-em

דוגמה 1: יהודה שרת, רחל, על פי טרנסקריפציה ממכתב לגאולה שרת
(אלול, תרצ"ב; אוסף יהודה שרת, ארכיון יד טבנקין)

Andante ♩ = 60
pp e con espressione
pp
semplice

דוגמה 2: יוסף טל, סונטה לפסנתר (1949), פרק שני, תיבות 1-12

השאקונה לפסנתר (1936), (אחת היצירות הראשונות של טל בפלשתינה ומיצירותיו הראשונות בכלל), מציגה מנגנון דומה דומה לבסו אוסטינטו של 1949. מפאת העדרה של איקונה תמטית דוגמת הנכחתו של שרת בפרק השני של הסונטה לפסנתר, ניתן לראות כבר בהתנסות מוקדמת זו כיצד טל מפעיל את התחביר התאי המלודי שלו במסגרת תמטית מחזורית המתעבה דרך וריאציות, וכיצד שני המרכיבים האלה - הצורה והתחביר - נתפשים כאלסטיים בכתיבתו. הנושא בשאקונה כולל שינויי משקל מחמישה רבעים לארבעה רבעים ומסתיים ברבע השלישי של התיבה הרביעית, על פה (ראו דוגמה 3, תיבות 1-4); מלבד אפקט ההגשמה של הסקונדה הקטנה בירידה בשתי התיבות הראשונות - וטל אכן ינצל את הסיגנל הזה לאורכה של היצירה כולה - כניסתו של הנושא השני כבר מוסטת מטרתית אל הפעמה האחרונה של התיבה הרביעית (בד בבד עם היפרדות מהאוניסונו לטובת מרקם דו-קולי), ואילו הכניסה השלישית מחזירה את הנושא

לראשיתה של תיבה בת חמישה רבעים ומסתיימת במשקל משולש, המונע כניסה נוספת של הנושא על האנקרוזיס (אקדם). במילים אחרות, שלוש הכניסות של הנושא שאורכו שישה עשר רבעים עוברות שינויי משקל שמסיטות את הדגשיו, ודי באלו להדגמת תפישתו של המלחין כי הנושא שעל רקעו יונבטו וריאציות אינו חייב להיות סטטי ויכול לשמש בעצמו מושא לווריאציות מטרייות. כל זאת, אגב שינויים מרקמיים מתצוגה באוניסונו למרקם דו-קולי בכניסה השנייה, ולתלת-קולי, בשלישית (דוגמה 3, תיבות 9-12). בשלב זה היה ניתן לשער כי שלוש הכניסות מהוות למעשה כניסה תמטית אחת, ואולם הקפיצה למשקל שש-עשריות במחזור התמטי הבא היא קפיצה קוונטית (ולא קווינטיאלית), למה שמן ההיבט הפיתוחי נדמה ככניסה מאוחרת הרבה יותר של הנושא. בכניסה תמטית זו טל מותיר בעיקר את הסיגנל של הסקונדה הקטנה בירידה, וזו מצטרפת ליחידה תמטית קצרה המשרשרת את שני המרווחים שמרכיבים את פתיחת הנושא (כלומר סקונדה קטנה וגדולה; ראו דוגמה 3, תיבות 13-14). למרות הקפיצה הפיתוחית הבלתי מוסכרת – כאילו ההסטות המטרייות היו תנועות עצבניות טרם התפרצותן של היחידות התמטיות ההיברידיות – טל נסמך על מטפורות טונליות, שכן בחלוף שתי תיבות בלבד אותה היחידה התמטית עוברת התקצרות (foreshortening); ראו דוגמה 3, תיבה 15), ולאחריה מופיע וריאנט שהוא הד לתיבה 13 או מעין חזרה פנימית שבסופה תוצגנה התקצרויות נוספות (ראו דוגמה 3, תיבות 20-21). במהלך התפתחויות אלו מוקפד בעיקר התוכן המרווחי של פתיחת הנושא (הנשען ברובו על סקונדות קטנות וגדולות), שממנו מיוצרים גם הסבכים הבאים של הכניסות התמטיות, אגב גיחות לתוכן המרווחי של חלקים מאוחרים יותר בנושא (דוגמת תיבה 21, שהוזכרה קודם לכן, המהדהדת את התיבה השלישית של הנושא). ההרמוניה התאית הזאת, המגדילה מרווחים נבחרים מהנושא אגב פרמוטציות, חורגת מהמתכונת הסימטרית השאקונית בכמה רמות: ראשית, ברמה המבנית, ועל כך מצהיר המלחין כבר בהסטה המטרית של הכניסה השנייה של הנושא (דוגמה 3, תיבה 4); ושנית, ברמת המיקרו, כלומר באוגמנטציה של חלקים מהמכלול התמטי, המשתלטים על המרחב הסימטרי המוקדש להופעתו השלמה של הנושא ולמעשה, מאפילים עליו. אסימטריות מופיעה אפוא כבעלת דופן כפול: הן כלפי חוץ ברמת ההפרעות לחזרות התמטיות והן כלפי פנים בשרשורם של תאים סקונדיאליים, לרבות הריאקציות הקונטרפונקטיות המהדהדות אותם. ואם לא די בכך, הרי שבכניסות מאוחרות יותר של הנושא טל מוכיח כי האסימטריות הכמעט עקיבה שלו משתכללת לכדי התנקזויות אל תוך אוניסונו והחוצה ממנו אגב פרויקציות (projections) סימטריות של תנועה סקונדיאלית בכיוונים הפוכים (ראו בייחוד תיבות 168-172). אלו יופיעו בשאקונה כתוצאה מסטיות ותיקונים

של הנושא, השוחים נגד הזרם של ההופעה התמטית הרפטיטית של הצורה, משום שבעימות הקוגניטיבי שבין סימטריות פנימית וחיזונית ובין החריגות המוכתבות על ידי אוזנו של המלחין, מכריעות החריגות. מן המערך הזה מתהווה מרחב תחבירי לימינלי המטשטש את ההקשרים המהירים והקלים מדי לאסכולה הווינאית השנייה, שאותה קלט טל בעקיפין ובאופן חלקי אגב קריאה מוטעית. חשוב מכך, גישתו הקומפוזיטורית כפי שהתגבשה במחצית השנייה של שנות ה-30 מחייבת מערך תיאורטי אנליטי אלסטי, המסוגל להכיל לימינליות ואפילו מקריות (כפי שטוענת סוזן מקלרי),³⁶ שאלמלא כן, גם אנליזות מוזיקולוגיות תתקשינה לכדי דוגמטיות, שמעולם לא הנחתה את עבודתו הקומפוזיטורית של טל. גם ביצירה היחידה הכתובה לכאורה בחומרה על פי שיטת שנים עשר הטונים, אפיזודות דודקפוניות (1962) לפסנתר, מתמחשת דיאלקטיקה שעליה כותב טל כי ייתכן והדודקפוניה כולה אינה אלא גשר בין שתי גישות, "האחת נוטה לעולם לחזור אל נקודת המוצא הקבועה שלה [...] ויהא זה טון יסודי או - במובן הרחב ביותר - גם שורה יסודית [...] השנייה, לעומת זאת, שואפת להתגבר על חוגי הגראויטציה, ביצרה אנרגיות חדשות על ידי מגע בין שדות חפשיים".³⁷ לא במקרה הייתה יצירה זו בעלת אופי פדגוגי ברור (ועל כך מעידים ההסברים, מטריצת השורות הנלווית לפרטיטורה וניתוח מצבי השורה ביצירה עצמה) וממנה כיוון טל לאופק שבו "האסטיקה המוסיקלית [...] לא תיקבע אז יותר על ידי הקונסונאנס או הדיסונאנס, אלא על ידי עובדת הימצאנו מעברו האחד או השני של שדה האנרגיה".³⁸

³⁶ Susan McClary, "In Praise of Contingency: The Powers and Limits of Theory", *Music Theory Online* 16.1 (2010): <http://www.mtosmt.org/issues/mt0.10.16.1/mt0.10.16.1.mcclary.html> (accessed 27.1.2015)

³⁷ יוסף טל, אפיזודות דודקפוניות: דברי המחבר (תל אביב: המכון למוסיקה ישראלית: 1966), ט.

³⁸ שם.

לחשוב מחדש על דברי הימים של המוזיקה האמנותית הישראלית

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of eight systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A section of the score is marked with a 6/16 time signature and includes the instruction "moving sixteenth" above the staff and "Altoce Arguesinine" below it. The piece concludes with a final cadence in the bass clef staff.

דוגמה 3: טל, שאקונה (1936), חיבות 1-21

ואולם בכך לא הסתיימו ניסוייו של טל בבסו אוסטינטו. כשנה לאחר כתיבת שאקונה השלים טל את שלושה קטעים (1937) לפסנתר סולו, שעיון בהם מסגיר מיד את הפרק השלישי שתת-כותרתו היא "בסו אוסטינטו". בניגוד לשאקונה, עם זאת, הפרק השלישי כולל 15 כניסות תמטיות מדויקות של נושא בן שלוש תיבות (ראו דוגמה 4). ברם, התקבעותו של מרכיב אחד ביצירה מביאה לעיבוי הקונטרפונקטי של הנושא על בסיס המרכיבים המרווחיים שלו (או התאים שמהם הוא בנוי), כאשר גם כאן מרכיבים אלו נשענים בעיקר על סקונדות גדולות וקטנות וגם על היפוכיהן, שלהן מעמד זהה בתחביר ההרמוני התאי. הכניסות ה-10 וה-11 (ראו דוגמה 4), למשל, מצביעות על קריאת המלחין את הנושא כשלושה צמדים של סקונדות גדולות (מי במול-רה; פה דיאז-מי בקאר, סי-דו דיאז; ראו דוגמה 4 תיבות 28-30), המזינות את מרבית הכתיבה הקונטרפונקטית שתכיל גם קפיצות גדולות יותר, על מנת למנוע מונוכרומטיות תמטית (וזה עדות נוספת להתערבות הפעילה של המלחין, המייצר החרגות). גם הכניסה העוקבת, ה-11 במספר, משגרת ארפזים מתוך צלילי הנושא, שמשכו, כאמור, נשמר באדיקות, אלא שהצלילים הנורים ממנו שומרים על מנעד של דומות בלבד (דוגמה 4, תיבות 31-33). מי שילמד את שני הפרקים הראשונים של שלושה קטעים יגלה כי גם אם לא זכו לתת-כותר שהיה מסגירם בפני מי שהכירו לעומק את אוסף יוסף טל, הרי הם בנויים באופן הקרוב יותר לשאקונה, לאמור מתכונת גמישה של הנושא, שבעצמו עובר טרנספוזיציות בד בבד עם שמירה על מרבית מרווחיו אגב עיבויים למרווחים הרמוניים בריבזמן. ואולם לא זה המקום להרחיב על כך; לעת עתה, רצוי לשים לב לכך שמאחר ששני הפרקים האלה בנויים על תמות בסופרן ולא בבס, ראוי להתייחס אליהם כפרקי "סופרנו אוסטינטו". יצירה נוספת מאותה השנה (שלא נוכל להתעכב עליה בדיון הנוכחי) ובמתכונת דומה של תמה מעגלית אגב וריאציות ופרמוטציות של תאים מלודיים, היא פרק הפסקליה מתוך הסוויטה לצ'לו סולו (1937). כל אלו יבססו את התשתיות הצורנית והתחבירית שבאמצעותן יברור טל את האיכויות הלינאריות של נושאו, לרבות רחל לשרת.

לחשוב מחדש על דברי הימים של המוזיקה האמנותית הישראלית

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and the instruction *sempre cresc.*, followed by a *f* marking. The second system features a *ff* marking. The third system also features a *ff* marking. The fourth system concludes with a *ff* marking and the instruction *poco rallent.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

דוגמה 4: טל, שלושה קטעים (1937), חיבור 28-33

וישנו עוד מקום אחד לפחות שבו ניתן למצוא מקבילה רעיונית למתח שבין מעגליות תמטית ובין הרמוניה תאית, וכוונתי כאן לפרק ה"טנגו" בסוויטה לוויולה סולו (1940; דוגמה 5). הסטטיות היחסית של הבס על תו אחד (דו) ובדופק קבוע של שמיניות במשקל זוגי (המסד לסימטריה שבהופעת הקשת והפיציקטו לסירוגין באוסטינטו), דינה מחזוריות שהופכת גם היא לתיבת תהודה לפיתוחים תחביריים על (ובאמצעות) צליל בודד. זה מודל הקרוב יותר ל"בסו אוסטינטו" של הסונטה לפסנתר משום הרמיזה למשולשים (בדרך כלל במקומות חלשים מבחינת מיקומם המטרי), שגם כאן הם בבחינת היקוות מקרית כמעט, כתוצאה מניווט תחבירי לינארי. בתוך כך, טל מדגים העדפות ברורות למצלולים מסוימים ולסיגנלים: חמש התיבות הראשונות מטפסות דרך פה, סול וסי במול (דוגמה 5, תיבה 2) ומהם לסיגנל כרומטי בטרצות, שיופיע ארבע פעמים במהלך הפרק (דוגמה 5, תיבות 3, 6, 35, 38; פה כבר ניתן לומר כי סיגנלים ככלל יאפינו את כתיבתו הפוסט-טונלית של טל לפחות עד שנות ה-70 המאוחרות). ההעדפה לספטימה קטנה מעל הדו גם היא תהווה ציר במהלך היצירה כולה, שממנו יתנקז הסי במול אל הדו (כמרכז צלילי ולא טונלי) או אל עבר הלה, כלומר בתנועה סקונדיאלית בירידה – דפוס שיהדהד גם מצלילים נוספים במהלך הפרק. אותה הירידה מקבלת כפל משמעות בתיבה הרביעית, כאשר היא גולשת פעם אל סול ומיד אחר כך אל המי שמעליו (דוגמה 5, תיבה 4); למעשה טל מנכיח ומדיר את דו מז'ור בעת ובעונה אחת, בעיקר משום מיקומו המטרי המוחלש (והמכוון) של אותו הרמז דיאטוני. בהתקצרות אופיינית של סקוונצות, שכבר עמדנו עליה בשאקונה, משתרשר תא נוסף שמערער על האלוויה המז'ורית באמצעות הנמכה של המי למי במול על פעמה חזקה (דוגמה 5, תיבה 5). בשולי הדיון, תת-הכותר של הפרק עשוי להיות מוסבר בשני אופנים: מחד גיסא, הרבר קרוב מבחינה אסתטית לתפישתם של מלחינים אירופים ואמריקנים את הסגנונות האורבניים או הריקודיים הפופולריים דרך סינקופות; ומאידך גיסא, כפי שמעידה הסקוונצה מסוף תיבה 13 ועד תיבה 20 (שבאופן בלתי מפתיע משמרת את הספטימה שבין דו לסי במול), פרפראזה שהייתה יכולה להיות חלק מההרמז שנותן לפרק זה את כותרתו (טנגו) חורגת באופן מוחצן מצלילים קרובים של הסקוונצות הדיאטוניות ה"נכונות" – ממש כשם שטל רומז על משולש מז'ורי בתיבה הרביעית על מנת לשלול אותו באמצעות השדה המגנטי של התאים המלודיים, הנמשכים מהספטימה הקטנה שמעל לאוסטינטו אל הסקסטה הגדולה או אל ההיפוך שלה על מי במול (דוגמה 5, תיבה 5). אבל את הרמיון לאופן שבו דביסי, סטרווינסקי, קופלנד ואחרים תפשו סגנונות אורבניים דרך סינקופות יש לסייג, פן תוכפף קריאתו של טל את הסוגה הזאת ליצירתן של דמויות קנוניות. דמויות קנוניות אלו מפריעות לדיון בשדה

התרבותי של פלשתינה, שהיה תוצאה מלאכותית של הגירה כפויה של מלחינים אינדיווידואלים מבתי גידול שונים. יתרה מזאת, כל השוואה לרמות קנונית עלולה לא רק ליצור שיח אפולוגטי שבו מלחינים אירופים בפלשתינה נמדדים לאורן של דמויות כמו אלו שצוינו לעיל, אלא הם גם עלולים להיתפש כמי שעומדים בצלן. ואכן, ככל שהטנגו העיד על חזירתו למוזיקה האמנותית המודרנית וכעת הונכח גם ביצירתו של מלחין אירופי, שעצם יהדותו הביאה לעקירתו לפלשתינה, גם נוכחות הבריטים בפלשתינה המנדטורית הביאה במידה כלשהי לתפוצה של סוגות פופולריות מעין אלו, הן בצורתן הפונקציונלית לצורכי בידור – כפי שמעידים סיפוריו של יהושע קנז³⁹ – והן במוזיקה האמנותית של אירופים עקורים בלבנט, דוגמת טל או חיים אלכסנדר. יעידו על כך גם ארכיונו של אלכסנדר, הכולל קטעי טנגו שכתב כברלין לצד חיבורים שעמם הופיע בכתי מלון ובכתי קפה בירושלים המנדטורית,⁴⁰ וגם פרגמנטים שהדהדו את המציאות התרבותית-כלכלית הזאת ביצירות שנועדו לאולמות הקונצרטים, דוגמת הווריאציה השישית (גם כן טנגו) של אם אשכחך ירושלים (1947) לפסנתר.

דוגמה 5: טל, סוויטה לוויולה סולו (1940), פרק שלישי: "טנגו"

39. יהושע קנז, מומנט מוזיקלי: סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1980.
40. אוסף חיים (היינץ) אלכסנדר, הספרייה הלאומית, MUS 227 C3, C6-7, C10, C13-19

כעת ניתן לחזור לסונטה לפסנתר של 1949, וממנה לדיון בתהליכים דיאלקטיים שנראותם הופרעה על ידי ההתניות המובנות בהיסטוריוגרפיה של המוזיקה האמנותית הישראלית. בפיתוח הפרק השני של היצירה טל מביא לכדי שיא את המאפיינים שפיתח בעשור וחצי כמעט מאז כתיבתה של השאקונה. הפרק כולל שישה מחזורים של הנושא (רחל): הראשון, הרביעי והשישי מציגים את השיר במלואו, כולל החזרה על ארבע התיבות האחרונות, כלומר באורך של 12 תיבות כל אחד; ואילו המחזורים השני, שלישי והחמישי מוותרים על החזרה ומשמרים בכך מרכיב אסימטרי כלשהו בחזרה המתחייבת של מוזיקה שנושאת את הטקסט של רחל בלובשטיין, גם אם זה רוקן ממנה. פרישות אלו אינן מפרות את המסגרת הכללית ועל כן מרסנות את האוגמנטציה התאית, שבכמה מהיצירות הקודמות גדלה לכדי מחזור תמטי בפני עצמו. טל היה זקוק לבהירות הזאת, שבמהלכה הוא מלווה הן את שרת והן את התעבותו של מרקם, שבהדרגה מתרחק מהמשולשים ש"הוצפו" מסביב לנושא (משולשים שהתהוותם הייתה תוצאה של לינאריות תחבירית, כאמור; ראו דוגמה 2, תיבות 1-12). אמנם טל היה יכול לפרק את המנגינה לסכום מרווחיה בציוותים תאיים שונים, אבל אילו עשה כן היה הדבר מצדיק את אותן התוויות ושמות התואר החלולים שעדיין ממשיכים להסביר את המוזיקה שלו; במקום זאת הוא בחר בקומנטציה (commentary) סביב שירו של שרת אגב עריכה של הדופק המטרי והרמון מחדש של הקו המלודי. אבל יותר משהקוויות התחבירית הביאה להַזְרָתָה של הסמנטיקה הלאומית, שנתפשה כאותנטית, עצם בימיו הדיאלוג בין שרת לטל על גבי דפי התווים של הפרק השני גילם את השיח בין שניהם; אחרי הכול, זה היה עוד מקרה שבו טל ערך את יצירתו של שרת. ואכן, אחד הרגעים המובהקים לדיאלוג ביניהם נגלה בכניסה הלפני אחרונה של הנושא, שמעוצבת כמעין קדנצה (דוגמה 6): בזמן שטל שומר על נראות אודיטורית של הנושא, הוא מעבה אותו דרך שני תאים: פה-סול דיאז-סי במול (או דו-רה במול-פה, שהתוכן המרווחי שלו הוא זהה), ופה דיאז-סול דיאז-לה (דוגמה 6, תיבות 41-42), וזאת תוך כדי התקצרויות נוספות (דוגמה 6, תיבה 42) והאטה מובנית בטקסט המוזיקלי, הנכפית בשל השינויים המטריים המכוונים. כל אלו מביאים לריסון פרץ האנרגיה של חלקי השלושים ושניים ביד ימין ולשכתוב מחדש של הנושא (דוגמה 6, תיבות 43-47). סיום הכניסה התמטית החמישים עם קווינטות ברקע (רה-לה; מי במול-סי במול) והיפוך של התא המלודי סול-פה דיאז-רה, שתוכנו המרווחי שווה לתא המלודי שבו החל הקונטרפונקט של אותה וריאציה (דוגמה 6, תיבה 41) הם סיכום לאופן שבו נוכחתו הנעדרת של שרת מאפשרת לטל לשים מרכאות סביב מרווחים "ייצוגיים" לכאורה, שבהקשר התרבותי של היישוב יצרו הלימה בין ציטוט לבין זהות. אם כן, כינוס שני האישים,

לחשוב מחדש על דברי הימים של המוזיקה האמנותית הישראלית

טל ושרת, על קנבס מוזיקלי אחד מאתגר את גבולות השיח על אודות אוטו-אקזוטיציזם, וזאת בשל בו-זמניות של הקרבה למכניזם של שיח לאומי והתנגדות לסמנטיקה שלו - התנגדות שמפקיעה את מושאי התרבות מבפנים, ומשום כך מעמידה אותם באור שחושף את התשתית ההבנייתית שלהם.

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system is in 4/4 time, marked 'f'. The second system is in 5/4 time. The third system is in 2/4 time. The fourth system is in 2/4 time, marked 'dolce' and 'poco rit.'

דוגמה 6: טל, סונטה לפסנתר, פרק שני, חיבות 41-47

מן העיקוף הארוך הזה על התהליכים הדיאלקטיים בכתיבתו של טל והעמדה הבר-זמנית של סמיכות ואופוזיציוניות לשיח הלאומי במוזיקה האמנותית הישראלית, נוכל לחזור לפער בין הרטוריקה להיברידיזציה, או ליתר דיוק לפער שבין הרטוריקה הלאומית שחדרה לדברי הימים של המוזיקה הישראלית - לרבות האופן שבו דברי המלחינים על עצמם הוחדרו באופן בלתי ביקורתי לשיח זה - ובין התנועות הדיאלקטיות העולות מההיברידים המוזיקליים עצמם. לא זו בלבד שהפער הזה מטיל בספק רבות מן הקביעות המכלילות בתחום (קביעות שעל פי רוב היו מותנות בסיפור לאומי טלאולוגי), אלא הוא גם מחייב לבחון

מחדש את מתכונות הייצוג במוזיקה האמנותית הישראלית ומערכת ההטלאות שלה בהקשרים טונליים - היכן שתהליכים דיאלקטיים היו אטיים יותר במידה ניכרת, משום ששירתו רטוריקה לאומית הגמונית. כמוכּוּן, שיח מעיין זה, אינו מסוגל לבזר את האופוניות נוסח בן-חיים, למשל, ששכפלו את סיפור הלאום דרך נוסחאות אסתטיות קולוניאליות וקיבעו את מקומו של היהודי הערבי כאחר הקרוב ביותר לצייונים עד כדי הותרת הבינאריות שבין מודרניות לקדם-מודרניות על כנה, ובהתאם לכך השהייתה של הבינאריות המטעה שבין חילוניות לדתיות.⁴¹ כך, מלחינים שהטליאו מוזיקה יהודית-ערבית דרך תשתיות טונליות גרסו את הצורך במודרניזציה של נופי הצליל, שהיו חיוניים להיסטי (tropes) השיבה והעתיקות בשיח הצייוני, ואכן עיבודים מוחפצים של ייבואים מוזיקליים חוץ-מערביים הופיעו ככאלו שהיו זקוקים ליד מערבית מתקנת. במעגל ההקשרים הקרוב יותר לאופן שבו טל מעיר על רחל - ציטוט שהוא בבחינת מטונימיה ליוצרו, ובהתאמה לכך לאוטוכתונית בתרבות עברית - ניכרות גם הפקעות מקבילות בשירה עברית, ובייחוד למודוס הנבואי דברי שלה. דן מירון כותב כי באינטרגנום (interregnum) של עצמאות ישראל נולדה לא רק המדינה אלא גם זהות ישראלית עוֹבְרִית, שהתפתחה והועמדה על דעתה במהלך העשור העוקב, בעודה נפרדת מהורתה "תרבות היישוב". פרידה זו, כתב, יש בה משום המשך וקרע, והיא חלה "אם לא בתוך המלחמה עצמה (ובמידה מסוימת גם לפנייה), הרי ש'בבוקר למחרת' המלחמה, עם היקיצה מהלם הקרבות, שהיה בו גם משום המשך וגם משום קרע, שהיה בו גם מעין שיפרוץ, ועם ראשית מתן הדעת על תוצאות המלחמה ועל החיים הציבוריים והאישיים שייכוננו עתה במסגרת המדינה היהודית הריבונית ועל בסיס המציאות הפיזית והנפשית שנוצרה בסערת המלחמה". ואולם מה שהכיל את שרידי התרבות השירית של ספרות היישוב כלל גם את הצליל החדש ש"תעה בין הדממה לזעקה", וכל זאת ללא קווי היכר משותפים ברורים בתחום הפואטי-סגנוני.⁴² משום כך הגדרות דוריות מקשות על העובדות

41. לדיונים מקבילים על כך, מחוץ להקשר המוזיקלי והמוזיקולוגי הישיר, ראו: יעקב ידגר, מעבר לחילון: מסורתיות וביקורת החילוניות בישראל, ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2012; יהודה שנהב, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד, 2003.

42. דן מירון, מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, ירושלים: כתר, 1992, עמ' 379-380. בולטות בייחוד התמורות בפרדיגמת המת-החי אצל אמיר גלבוּע, ע. הלל, חיים גורי ויהודה עמיחי, לרבות התצורות הנבואיות השליליות אצל נתן זך. ראו: מירון, מול האח השותק, עמ' 63-87, 199-234, 326-368; מירון, עוד! תשתיות קוגניטיביות בשירה הישראלית המוקדמת, תל אביב: אפיק, 2013; חמוטל צמיר, בשם

הכרונולוגיות כאילו היו אלו בעלות זיקה ישירה לסגנונות מוזיקליים. אמנם ישנם כמה שורשים חווייתיים שהם בבחינת נקודת מוצא לאופן ההתמודדות של מי שחוה את המלחמה באופן פעיל וישיר דוגמת בן-ציון אורגד, שבשנות ה-40 היה קרוע בין האסתטיקות של בן-חיים וטל, שלמד אצלם בשנים אלו. ולמרות זאת, אורגד היה צעיר מדי להתנגד למגנטיזם של הממלכתיות המתהווה, וראו בהקשר זה את יצירתו הצבי ישראל, בייחוד גרסאותיה המוקדמות של 1949;⁴³ אבל גם עניין זה אינו יכול להסתבר סביב הסברים דוריים חלשים, שתשתיתם מתגלה ככרונולוגית וככרונולוגית בלבד.

למעשה, הדיון הקצר ביצירתו של טל מספיק כדי לפרק את השייכים הדוריים, שהתקשו לכדי סטטיות אצל רוברט פליישר (ועל כך להלן), אבל לפני כן, די בדיון על ההתפתחות של טל על מנת לשפוך אור על תהליכים שחוצים את מלחמת העצמאות, ולמעשה מחלישים את משמעותה של 1948 כאירוע מכונן מן ההיבט התרבותי, שכן המגע של טל עם תרבות עברית ליווה את רוב יצירתו עד סוף שנות ה-90. בגבולות הדיון שלנו די להזכיר יצירה מוקדמת כמו בדרך (1936) למקהלת נשים בארבעה קולות על טקסטים מאת רחל,⁴⁴ וזו הפעם הראשונה שטל פגש ברחל לפני רחל של שרת (והוא יחזור אליה במחזור שלושה שירים בשנת 1955). יצירה אחרת בהקשר זה, שכבר הוזכרה בראשיתו של הדיון, היא הקנטטה אם הבנים שמחה (1949),⁴⁵ שמקורה הנרטיבי המוכר יותר כסיפור חנה ושבעת בניה, הדהד את אתוס ההקרבה הציוני ומודל השכול ההגמוני,⁴⁶ שביקשו לטשטש את הגבולות שבין החיים למתים באמצעות הנכחה של המת-החי. אם הבנים שמחה זכתה גם היא לתשומת לב מן הסיבות הלא-נכונות, כאמור, משום ששירתה את הסיפור הטלאולוגי של גרדנוויץ, ובהתאם הנחתה התנסחויות פנקסניות של חוקרים שבאו אחריו. עם זאת, כל זה לא מנע ממלחינים כמו טל, שהתחביר המוזיקלי שלו גרם לרבות מהאנומטופיאות המוזיקליות הציוניות

הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים,

ירושלים: כתר, 2006, עמ' 42-86.

43. אוסף בן-ציון אורגד, הספרייה הלאומית, MUS 206 A63a, A64a-b

44. אוסף יוסף טל, הספרייה הלאומית, MUS 84 A39

45. אוסף יוסף טל, הספרייה הלאומית, MUS 84 A63

46. Udi Lebel, "The Creation of the Israeli 'Political Bereavement Model' - Security Crises and their Influence on the Public Behaviour of Loss: A Psycho-Political Approach to the Study of History", *Israel Affairs* 12/3 (2006): 439-461; Lebel, "Postmodern Politics: Competitive Models of Bereavement for Fallen Soldiers in Israeli Society", *Journal of Modern Jewish Studies* 5/2 (2006): 163-181

לחרוק ולמעורר בניסיון להיצמד לשיח לאומי. למעשה, אם הבנים שמחה היא ההוכחה החיה לכך: בקנטטה צמצם טל את הנרטיב ממכבים ב' פרק ז' לדיאלוג לקוני, ובמידה רבה גם אימפרסונלי, בין אנטיוכוס ("השתחוה לצלם") למקהלה ("הוציאוהו והרגוהו"), ולאחריו סולו סופרן אקסטטי של האם ובפיה הפסוקית השנייה של תהלים קי"ג: ט' ("אם הבנים שמחה"). באותה התקופה נקשרה פסוקית זו גם לאם אחרת, רבקה גובר, ששכלה את שני בניה במלחמת העצמאות ונקראה בפני בן גוריון "אם הבנים". טל לא היה צריך להכיר את גובר באופן אישי, שכן הצירוף "אם הבנים" היה חלק מאוצר המילים של ליטורגיקת השכול ההגמוני.⁴⁷ והקנטטה אינה מנותקת לחלוטין מפולחן מדיני זה: טל הקדיש את היצירה ל"בן" אחר מהנופלים במלחמה; אם הבנים שמחה הוקדשה למלחין גבריאל יעקובסון (בן יעקב),⁴⁸ תלמידו של טל בקונסרבטוריון הארץ-ישראלי למוזיקה ולאמנות דרמטית בירושלים בראשית שנות ה-40, שנהרג ב-19 במאי 1948, בהתקפה של הלגיון הערבי על העיר העתיקה בירושלים.⁴⁹ במערכת הקודים של פולחן האבלות, שבה הכרה קולקטיבית עממית ברגשות הכאב והסבל הייתה כרוכה גם בהצבת סכרים רגשיים בפני רגשות אלו - סכרים שיטהרו אותם מהיסודות האנרכיים והאנטי-קולקטיביים המצויים בהם⁵⁰ - יצר טל מודל מטונימי אימפרסונלי, הכולל רודף מיתי וקורבנות יהודים פסיביים הנגאלים בפסוקי תהלים. אותו הסיפר מגיע לשיאו עם שילובה של מקהלת נערים בקנטטה, שזכ ותם מוכפלת הן בהופעתם הרגיסטריאלית כמרטירים והן בהרמון מז'ורי תומך, המגבה מלודיה שמותאמת למבנה הפסלמודי של תהלים צ"ב: ב'-ג'. אלו, או אז, הופכים למעין קדיש פוליטי ("טוב, להדות ליהוה; ולזמר לשמך עליון.

47. ד. דיוקנאי, "רבקה גובר, או שני הגביעים של אליהו הנביא", מעריב (5.9.1952);

Udi Lebel, "War Opponents and Proponents: Israeli Military Mothers from Rivka Guber to 'Four Mothers'", in: *Motherhood and War: International Perspectives*, (eds.) Dana Cooper and Claire Phelan, New York: Palsgrave Macmillan, 2014, pp. 167-172; David Ben-Gurion, "Forward", in: Ephraim Guber and Zvi Guber, *Two Brothers: from the Posthumous Papers of Ephraim and Zvi Guber*, (trans.) Elsie Chomsky and M. Lask, Tel Aviv: Masada, 1966, 4

48. א. ג., "דגש על יצירות ישראליות", הארץ (23.10.1953).

49. אוסף גבריאל יעקובסון, הספרייה הלאומית, MUS151, B1, B2; דו"ח שנת, 1941-2 (ירושלים): הקונסרבטוריון הארצישראלי למוסיקה ולאמנות דרמטית בירושלים, (1942), 3; דו"ח שנת, 1942-3 (ירושלים): הקונסרבטוריון הארצישראלי למוסיקה ולאמנות דרמטית בירושלים, (1943), 2.

50. מירון, מול האח השותק, עמ' 237.

להגיד בַּבְּקָר חֶסֶד; וְאִמּוֹנֶתָהּ, בְּלִילוֹת), שבהלימה בלתי שגרתית באסתטיקה הקומפוזיטורית של טל מטרים את שירת ההללויה האפואיאוזית שחותמת את היצירה. כך נוצקה לה לינאריות מסוג אחר לגמרי: זו של הסיפור הלאומי, הממיר רדיפות לכדי מטפורה נגדית (countermetaphor) לסוברניות ישראלית גואלת.⁵¹ בספרו משנת 1949 ציין גרדנוויץ את אם הבנים שמחה של טל עוד בטרם יבשה הדיו עליה. עם זאת, קשה לדעת עד כמה הכירה, ואולם מערך הסימבוליזם המידי שעלה מן הליברטו לבדו היה מספיק על מנת לכלול את היצירה בספרו של גרדנוויץ, שכן הקנטטה הדהדה את המסלול הלינארי של הספר כולו – מהסאגה המקראית לשפל הגלותי, ולבסוף, לשיבת ציון. לימים יגנוז טל את היצירה הזאת (כך הורה בערוך ימיו לבנו השני, איתן טל), אבל אין צורך בעדותו של בנו של המלחין על מנת לחוש את המעידה האסתטית באם הבנים שמחה: הופעת מקהלת הילדים (המרטירים) בקנטטה ובפיהם פסוקי ההודיה (תהלים צ"ב: ב'–ג; תיבות 151–165) הקרינה את שלוש הפעמות של כל פסוקית דרך סימטריות מוזיקלית מקבילה במשקל שלושה רבעים. בתוך כך, הרמון הלחן עובר דרך ספטקורדים המתהווים ומתפרקים במקלה אגב אוגמנטציות של הקווים המלודיים בתזמורת. אלו מביאים להתבהרות הרמונית המושגת באמצעות אקורדים משולשים חולפים וספטקורדים שמטרימים את שירת ההללויה הקליימקטית שבה תשולב שירתה החגיגית של האם: "אם הבנים שמחה" (תהלים קי"ג: ט'). שום יצירה מבית מדרשו של טל לא העמידה לינאריות נרטיבית כזו, ששיאה הגאולי זוכך באמצעים טונליים; גם לא הקנטטה מסדר הנופלים (8–1967); לסופרן, בריטון, מקהלה מעורבת ותזמורת סימפונית) שיכתוב טל על אחד הטקסטים הקנוניים ביותר של השכול ההגמוני בישראל (מסדר הנופלים של חיים חפר) לאחר מלחמת ששת הימים, משום שגם בה גישתו האסתטית כפי שנסקרה בפסקליה ובסונטה לפסנתר הצליחה לשים את ההבניות הלאומיות של חפר במרכאות.⁵² טל, שעתידי לשכול את בנו ראובן ביומה השני של מלחמת ששת הימים (הבן שעמו עלה ארצה בשנת 1934), סירב להיספג לפאתוס הממלכתי ולנשך השפה העליונה שאפיין את דפוסי הפעולה של השכול ההגמוני בישראל דאז, ויעיד על כך הרקוויאם שהקדיש טל לבנו מות משה (1968; לאלט, טנור, בס, מקהלה, סרט מגנטי, ותזמורת קאמרית).

היכן נמצאים הגוונים של המתחים ההיסטוריים-תרבותיים וההיסטוריוגרפיים

51. בעניין זה, ראו: Idith Zertal, *Israel's Holocaust and the Politics of Nationhood*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 91–127

52. לדיון נרחב יותר במסדר הנופלים, ראו: Shelleg, *Jewish Contiguities*, pp. 217–221

במתודולוגיה של פליישר, שזיקק את רשימותיהם של גרדנוויץ וברוד לכדי שלושה דורות בעלי מאפיינים מכלילים וזיקה בעייתית בין שיוך דורי לגישות אסתטיות קומפוזיטוריות?⁵³ ייתכן שפליישר כִּיר את ספרו על המודל המוקדם יותר של אלכסנדר רינגר במאמרו משנת 1965 (שגם הוא נסמך על ראיונות),⁵⁴ אולם ממאמרו של רינגר עולות הן תמונה סינכרונית של גישות אסתטיות (על אף הנטייה לשרשור ביוגרפיות גם שם) והן ספקנות רבה בנוגע למה שכינה "אוריינטליזם מלאכותי" (ביטוי שהוא במובנים רבים צירוף טאוטולוגי). משום כך רינגר מסב את תשומת לב קוראיו לחלופות הקומפוזיטוריות שאפשרו לעקרונות המארגנים של מוזיקה מן המזרח התיכון לחלחל לתחביר המוזיקלי של כמה מהדמויות שהוא דן בהן. אבחנה זו כוונה בעיקר ליצירותיו של עדן פרטוש,⁵⁵ ואולם היא תקפה במידה רבה (ובאופן כללי) להתפתחויות דיאלקטיות אצל מלחינים אחרים בשנות ה־50 וה־60. מאחר שעמדנו על כמה מהתהליכים הדיאלקטיים אצל טל, לרבות מה שניתן לכנות מעידתו האסתטית לנוכח המגנטזם של הממלכתיות הישראלית באם הבנים שמחה, כעת ניתן לחשוב מחדש על התצורות הלינאריות בתחביר יצירותיו, וכיצד הן נטרלו חלקים מהארסנל הסמנטי-לאומי וממנגנון ההחפצה של מוזיקות חוץ-מערביות, ששירת את הרטוריקה הציונית. למעשה, מבין המרכיבים הלאומיים לכאורה שהונחו על שולחנו של טל (כלומר, שיר העם וציטוטו במערך של מוזיקה אמנותית), הוא הצליח להפקיע הבניות לאומיות באמצעות הרכיבים הלינאריים שבתשתית המלודית של הלחן של שרת לרחל, ומתוך כך לערער את (ועל) הדימויים המערביים של המזרח, בייחוד את אופן ההתנסחות האירוצנטרית המגויסת - התנסחות שטל תפס כשוביניסטיית וכ"קרתנות צרת עין".⁵⁶ מכאן שגם פתיחת הפרק השני בסונטה לפסנתר (דוגמה 2), מקדמת פנים-הרמונית ככל שתהיה, אוצרת בתוכה את הפוטנציאל להשטיח את האחרות המובנית בשיח הלאום: בין בהקשר ההרמוני הפוסט-טונלי שבו קורטות וקווינטות נגרסות כשוות ערך, ובין בהתנקותם של קווים קונטרפונקטיים לכדי אקורד הניתן לזיהוי בטרמינולוגיה טונלית, משום שלהתהוות זו מעמד שווה להיקוותו של אשכול צלילים שאינו ניתן לזיהוי על ידי סידור טרציאלי. אבל הסירוב להתפשר עם המתח האידאולוגי

Robert Fleisher, *Twenty Israeli Composers: Voices of a Culture*, Detroit: Wayne State University Press, 1997

Alexander L. Ringer, "Musical Composition in Modern Israel", *Musical Quarterly* 51/1 (1965): pp. 282-297

Ringer, "Musical Composition in Modern Israel", p. 284

56. יוסף טל, "לבעיית המוזיקה הישראלית, " מגילות 7 (1951): 265.

של דעת המקום הציוני אינו הופך את טל למתנגד מוחלט; נהפוך הוא, ההתנגדות היעילה ביותר הייתה זו שהחלישה את מנגנוני הייצוג הלאומיים (והטונליים ברובם) מבפנים, משום ערעור המכניקה הטונלית, שהייתה כלי מכונן לייצוג אלו שאכלסו את המשלבים החברתיים השונים בטוטם הציוני (מיהודים מערב-אירופים ליהודים מזרח-אירופים, עבור דרך יהודים-ערבים וערבים לא-יהודים). זאת ועוד, למרות היכולת של פוסט-טונליות להחליש קודים לאומיים, אותו התחביר המוזיקלי היה גם סמל לאובדן של טל. בשנים המעטות של רפוליקת ויימאר (והבודרות עוד יותר של טל עצמו כמלחין בתחילת דרכו בה), פוסט-טונלית הייתה חלק מבית הגידול שהכיל תחביר זה במרחב תרבותי עשיר, לפני הצטמצמותו להגדרות לאומניות עם עליית כוחם של הנאצים (וגם זו הצטמצמות רטורית בעיקרה).⁵⁷ טל, שהוקא מאותו בית גידול בראשית שנות ה-30, לא צמצם את שפתו לייצוגים שוביניסטיים, שבהתאמה יסמנו את נוכחותם של אחרים בהקשר הישראלי, שכן סמיכותו לשיח הציוני, הטמעו והפרתו את סמליו ומסומניו, היו למרחב זיכרון שסירב להחליף מערכת אתנו-סימבולית אחת באחרת. כך, מצא את עצמו טל מתנגד מבפנים למכניזם לאומי.

משום כך, גם הפתרונות ההיסטוריוגרפיים שהוצעו לאחרונה בתחום נדמים כסכמטיים מדי וכגסים יתר על המידה, כבואם לדון בגישות הקומפוזיטוריות במוזיקה הישראלית האמנותית בעשורים שסביב עצמאות המדינה. למעשה, כאשר הדיון מתרומם מעל לאינסטינקט המתייג, מתגלה המושג "מוזיקה ישראלית" עצמו כייעודי, ובהתאם לכך גם כמרכיב במסלול טלאולוגי, בייחוד כאשר הדיון עוסק במוזיקה אמנותית של היישוב – היכן שההקשר של העצמאות הפוליטית עדיין אינו חלק ממערכת ההקשרים. השימוש האדיש כמעט במושג "מוזיקה ישראלית אמנותית" בכל הנוגע לשנות ה-20 ועד ה-40 המאוחרות ראוי שינוער (והקורא ישים לב לאיורך השונה בכותר "מוזיקה אמנותית ישראלית", המכוונת למוזיקה אמנותית מישראל או בישראל ולא בהכרח למוזיקה אמנותית בעלת מאפיינים ישראליים בלעדיים). קו פרשת המים של 1948 הוא כמעט חסר משמעות בהיבט דיאלקטי, משום שאותם תהליכים לינאריים שנדונו כאן (וזה דוגמה אחת מיני רבות) נבלעו בין המחיצות הפוזיטיביסטייות שהונחו לטובת שיח מוזיקולוגי המשכפל את סיפור הלאום (גם אם באופן בלתי מודע). שנת 1948

Germany: *Continuity, Conformity, Change*, (eds.) Jonathan Huener and Francis R. .57 Nicosia, New York: Berghahn Books; Pamela M. Potter, "Music in the Third Reich: The Complex Task of 'Germanization'", in: *The Arts in Nazi*, 2006, pp. 85-104; Potter, "What is Nazi Music?" *Musical Quarterly* 88.3 (2005): 428-544

הייתה לכל היותר בגדר זרו לתהליכים קיימים או למסה קריטית של מבשרים אסתטיים וסגנוניים, שבתנאים של התפכחות מלאומיות רומנטית העצימו דילמות קומפוזיטוריות לכדי הבשלה אמנותית. ועדיין, אותם תהליכים דיאלקטיים נעים בקצבים ומהירויות שונים ממלחין למלחין (ולעתים אינם נעים כלל, דוגמת מרק לברי),⁵⁸ ואלו מתמחשים תמיד באופן סינכרוני. משום כך, ארבעת הזרמים האידיאולוגיים שנדונו על ידי הירשברג בכמה פרסומים, לאמור, לאומיות קולקטיבית, לאומיות אינדיווידואלית, לאומיות פופולרית, וקוסמופוליטיות,⁵⁹ מייצרים אשליות אופטיות לא־מעטות: אם טל הוא מייצגה של לאומיות אינדיווידואלית, על פי הירשברג, אזי קטגוריה זו כולאת אותן בניארויות העקרה של אינדיווידואליות מול קולקטיביות, המניחה כי זו החליפה את זו בקו פרשת המים של מלחמת העצמאות, במקום לדון במרחב תרבותי גמיש, שכן התפוגגותו של הוולונטריזם החלוצי הוכרעה על ידי כינונה של ריבונות יהודית והעלייה הגדולה של ראשית שנות ה־50, שהביאה להכפלתה של האוכלוסייה ולהאפלה מספרית על האוכלוסייה היהודית הילידית. הרטוריקה הבינארית של קולקטיביזם מול אינדיווידואליזם ביטאה יותר מכול את השתגרות המהפכה הציונית והטרדה שנבעה מן המתח בין היסוד הפורמלי הממלכתי ליסוד ההשתתפותי והחלוצי־מהפכני במדינה.⁶⁰ הלכי רוח פסימיים אלו, שהיו משותפים לרבים בעילית הישראלית, מוקרנים כאן על השיח של המוזיקה האמנותית הישראלית גם אחרי שאיבדו את תוקף ההקשר שלהם. זאת ועוד, בהסבריו נסמך הירשברג על מאמרים

58. אסף שלג, "מה מלילה בחניתה? בחניתה מה מלילה?" הארץ (2015.5.24).

59. יהואש הירשברג, "תפקיד המוזיקה בחילון החברה הישראלית", בתוך: זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני, כרך שלישי, (עורכים) דן מירון וחנן חבר, ירושלים: כתר, 2007, עמ' 260-268; Jehoash Hirshberg, "The Vision of the East and the Heritage of the West: Ideological Presures in the Yishuv Period and their Offshoots in Israeli Art Music during the Recent Two Decades", *Min-Ad* 4 (2005); Hirshberg, "The Vision of the East and the Heritage of the West: A Comprehensive Model of Ideology and Practice in Israeli Art Music", *Min-Ad* 7.2 (2008-9): <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/> (both accessed 27.1.2015); Hirshberg, "The Vision of the East and the Heritage of the West: Displacement as a Catalyst for the Creation of Musical Life in the Jewish Community of Palestine", in: *Music and Displacement: Diasporas, Mobilities, and Dislocations in Europe and Beyond*, (eds.) Erik Levi and Florian Scheming, Lanham, MD: Scarecrow Press, 2010, pp. 57-70

60. ניר קידר, ממלכתיות: התפיסה האזרחית של בן גוריון, ירושלים: יד יצחק בן־צבי, 2009, עמ' 92-103.

וראיונות של מלחינים בלי שחומרים אלו יסויגו על ידי היצירות המוזכרות, שהן-הן המקורות הראשוניים בשיח על המוזיקה האמנותית. אבל גישה זו הביאה לא רק להדרתם של תהליכים דיאלקטיים ממפה היסטורית-תרבותית המתענפת מהטקסט המוזיקלי במקום ממבטו המוגבל של המלחין ("הפרי הוא עיוור, העץ הוא שרואה", כתב רנה שאר),⁶¹ אלא היא גם החצינה פרטים ביוגרפיים על אודות המוזיקה האלקטרונית של טל, כאילו אלו עמדו במרכז כתיבתו. בחישוב גם של מספר יצירותיו של טל ומשכן, מוזיקה אלקטרונית מהווה נתח בשיעור קטן מעשרה אחוזים מכלל כתיבתו, ואולם פרט זה אפשר למצב את טל בשיח מודרניסטי שנכרך עם אינדיבידואליות או, גרוע מכך, "אנטי-לאומיות" (כפי שטענה רונית סתר לאחרונה)⁶² - אפיון שמעיד על חוסר היכרות בסיסי עם אוסף יוסף טל, עם מאמריו (בפרט אלו שראו אור בשנות ה-50) ומעל הכול, עם התחביר המוזיקלי שבבסיס יצירותיו. אם כן, ההיסטוריוגרפיה של המוזיקה האמנותית בישראל, מתגלה כרישום תחת הרגולציה הכפולה של פוזיטיביזם ולאומנות, והיא אינה חפה מהחפצה אפולוגטית, בניסיון להיצמד למקרים קנוניים במודרנה המוזיקלית - מקרים שהלכה למעשה לא רק מאפילים על המקרה הישראלי, אלא גם מנתקים אותו ממערך ההקשרים העשיר של הסמיכויות התרבותיות המקומיות. ואם כך, מה פלא שבבואו לדון באקזוטיות במוזיקה אמנותית ישראלית, בחר המוזיקולוג רלף לוק לשעתק הסברים קמלים למושגים כמו "ים-תיכוניות", וזאת על מנת להדגים במוזיקה של בן-חיים?⁶³ באופן פרדוקסלי, הירושות ההיסטוריוגרפיות שנדונו כאן מתזמרות אצל לוק למבט על ילידים בלבנט המתנסים בלאומיות אירופית. אבל אל לנו להסתפק במבטים מושטחים מן הסוג הזה, שכן לכל היותר הם תמונת ראי של ההיסטוריוגרפיה של המוזיקה האמנותית הישראלית ושל כותבי דבריה, שהחליפו ניתוח גישות אסתטיות ותהליכים דיאלקטיים מוזיקליים והיסטוריים תרבותיים במרשמים של לאומיות (או "אנטי-לאומיות") ובאוצר מילים עקר. כעת, משהותש אוצר המילים הזה, שמעולם לא הסביר את יצירתו

61. מתוך: דפי היפנוס, מס' 156; ראו: רנה שאר, קו לבן: שירי שנים שונות, (תרגום: טל סילוני), ירושלים: כרמל, 2007, עמ' 15.

62. Ronit Seter, "Israelism: Nationalism, Orientalism, and the Israeli Five", *Musical Quarterly* 92/2 (2014): 278-288. סתר, במידה רבה, ממשיכה את הסיפור שהופיע קודם לכן במאמרו של הירשברג באינציקלופדיה יודאיקה; ראו, Jehoash Hirshberg, "Tal (Gruenthal), Josef," in: *Encyclopedia Judaica*, (eds.) Michael Berenbaum and Fred Skolnik, 2nd ed., Detroit: Macmillan Reference, 2007, vol. xix: 461

63. Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 283-284

אסף שלג

של טל, הגיע הזמן ללמוד את המוזיקה שלו ביחס לסמיכויות התרבותיות הרבות שהזינו את יצירתו, ובין השאר, את יכולתו לערער את הדיכוטומיות התרבותיות השבירות כל כך שלנו. מאותו המקום נוכל לכתוב מחדש את דברי הימים של המוזיקה האמנותית הישראלית.