

האורטוריה כמנגינה עברית

חגי גריידי

בתקופה שבין שתי מלחמות העולם נוסדו ביישוב היהודי בארץ ישראל לפחות 30 ארגונים וגופים שעסקו במוזיקה אמנותית: גופים מבצעים (תזמורות, הרכבים מוזיקליים בגדלים שונים ומקהלות), בתי ספר למוזיקה וקונסרבטוריונים, מכוני מחקר, חברות כלכליות (אגודות ידידים, גופי השקעות וקואופרטיבים שסייעו בהחזקה הפיננסית של המוסדות האמנותיים) וחנויות לכלי נגינה ולתווים. ארגונים אלה נוסדו בשני המרכזים העירוניים של היישוב, תל אביב וירושלים - רובם בתל אביב - בהם הם פעלו ומהם יצאו לעשייה מוזיקלית בחלקי הארץ האחרים.

ביישוב היו ארגונים מוזיקליים שונים גם לפני מלחמת העולם הראשונה, בעיקר תזמורות ומקהלות עממיות. האורקסטרה של ראשון לציון, למשל, מהמפורסמות שבהם, נוסדה ב־1882 והחלה לפעול שלוש שנים לאחר מכן. תזמורות דומות פעלו גם במושבות אחרות. לרוב הן ניגנו עיבודים של יצירות אופראיות לתזמורת, במיוחד כאלה בעלות הקשר יהודי, מאת מלחינים יהודים כגון ג'קומו מאיירבר וז'ק הלוי, או על נושאים תנ"כיים (למשל, קטעים מהאופרה שמשון ודלילה מאת קאמי סן-סאנס (Saint-Saëns, *Samson et Dalila*). עיבודים דומים היו אופייניים לקונצרטים עממיים של מוזיקה קלאסית באירופה מתחילת התקופה הרומנטית. עוד ניגנו תזמורות המושבות שירי עם (שירים חסידיים, שירי ציון ושירי שמירה ועבודה ברוסית, ביידיש ובעברית) ויצירות קאמריות, ושימוש מרכזים לחינוך מוזיקלי.¹ רובם ככולם היו ארגוני חובבים אשר הוקמו מתוך הקהילות המקומיות ולמען.

עם תום מלחמת העולם והחלת המנדט הבריטי הגיעו לארץ מוזיקאים אשר הקימו מקהלות ביישוב בתחילת שנות ה־20. הדמויות המרכזיות באותה קבוצה של מוזיקאים יזמים היו המנצחים חנינא קרצ'בסקי (1877-1925), מרדכי (מרק) גולנינקין (1875-1963) ובן־ציסי (נתן) פורדהאוז (1896-1979); הזמרים אריה פרידמן־לבו (1884-1955), יהודה הר־מלח

1 הואש הירשברג, 'התפתחות הגופים המבצעים במוסיקה', בתוך: משה ליסק (עורך ראשי), תולדות היישוב היהודי בארץ ישראל מאז העלייה הראשונה, א, זהר שביט (עורכת), בנייתה של תרבות עברית בארץ ישראל, האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים ומוסד ביאליק, ירושלים, 1998, עמ' 263-265, 267.

(1884-1960); המבקרים יעקב וינברג (1879-1956), מנשה רבינא (1899-1968), דוד רוזוליו (1898-1961) ודוד שור (1867-1942); הגננים אריה אבילאה ויוסף אחרון (1886-1943); המלחינים יואל אנגל (1868-1927) ויוסף מילט (1889-1947), ואיש החינוך והמנהלה משה הופנקו (1880-1949).

לכל אלה היו מאפיינים ביוגרפיים משותפים: כולם, גם מי שלא עסקו ישירות בכתיבה, בנגינה או בניצוח, היו מוזיקאים מקצועיים הן בהשכלתם האקדמית הן בהיבט הפרקטי של הקריירות שניהלו. הם באו מאוקראינה, מרוסיה וממזרח אירופה, שם רכשו את הכשרתם המוזיקלית. הזמרים והמנצחים החלו את דרכם במקהלות בתי הכנסת של ערי תחום המושב, המשיכו ללימודי חזנות ומוזיקה בוורשה ובסנט פטרבורג, והתערו לאחר מכן במסגרות מקצועיות לאו דווקא יהודיות. לפני בואם לארץ ישראל הם עברו בזמן זה או אחר בסנט פטרבורג, בירת הקיסרות הרוסית ומרכז תרבות חשוב במזרח אירופה, שם השתלמו בתזמורות ובלהקות אופרה ותאטרון והגיעו לרמה מקצועית גבוהה. חלקם אף הספיק להתחיל קריירה בין-לאומית מבטיחה לפני שבחר לחיות במה שהיתה אז פריפריה מקצועית, היישוב היהודי בארץ ישראל. כולם היו ציונים, חברים פעילים בארגונים ציוניים שונים בארצות שמהן באו, ומשלב מוקדם בדרכם המקצועית בארצות מוצאם פעלו לקידומה של 'מוזיקה יהודית', מושג אשר כל אחד מהם פירש באורח שונה ועל פי התמחותו המוזיקלית. המוזיקאים עברו, אפוא, תחנות דומות במסלולם המקצועי הצינוני והכירו זה את זה. הם אף הכירו את מרכזי התרבות היהודיים בוורשה, באודסה, בקייב ובסנט פטרבורג גם כמרכזים מקצועיים כלליים ובין-לאומיים. כולם היו אנשי העליות השנייה והשלישית, ואף על פי שאין לומר כי בואם לארץ ישראל היה מהלך קרייריסטי, פעלו רובם לקדם ביישוב את תחומי התמחותם. מעטים מהם החליפו את עיסוקם המוזיקלי בעיסוק אחר. קרצ'בסקי, לדוגמה, שהיה זמר, עסק בחינוך בגימנסיה 'הרצליה', בעיבוד מוזיקה ובהפקת קונצרטים; הופנקו, כנר סולן בהכשרתו, ניהל את בית הספר למוזיקה 'שולמית' ובית מסחר לכלי נגינה ולתווים; המחנך והמבקר המוזיקלי דוד שור היה פסנתרן קונצרטים. כולם ראו בקידומם המקצועי האישי את הגשמת הרעיון הצינוני ביישוב היהודי החדש.

בואם של כוחות מוזיקליים אלה ליישוב היהודי בתחילת שנות העשרים הביאה, בין היתר, להתחלות אשר העמידו את היסודות לתזמורת הפילהרמונית הישראלית, לתזמורת רשות השידור ולקונסרבטוריון הארץ-ישראלי למוזיקה ולאמנות דרמטית בירושלים (שהתפצל אחר כך לאקדמיות למוזיקה בירושלים ובתל אביב). בהתגייסות מרשימה חברו כל הכוחות האמנותיים בשנת 1923 להקמת להקת אופרה מקצועית, אשר בניגוד לתחזיות שרדה ארבע עונות בהנהלתו הארגונית והאמנותית של מרדכי גולינקין, מנצח מפורסם שהגיע לארץ מרוסיה לאחר שבנה לעצמו קריירה מצליחה בארץ מוצאו. קצת לפני כן נעשה ניסיון אחר, מוצלח פחות וקצר יותר, להקים גוף בשם 'האופרטה העברית'. ראשיו שמו להם למטרה להעלות יצירות שהיו מזוהות עם המורשת התרבותית היהודית (הצגות מתורגמות מיידיש, למשל, להבדיל מהפקות האופרה שהיו העלאת יצירות מהקנון המערבי הסטנדרטי, מתורגמות לעברית).

הארגונים הללו שאפו להיות מקצועיים ובצד זה הותירו את הצורך לביטוי מוזיקלי ציבורי רחב יותר של האווירה החלוצית הלאומית. אותן התארגנויות מוזיקליות כמושבות הוותיקות שהוזכרו, אשר פעלו לביטוי ההווי המקומי ולליווי החוויה החלוצית עוד לפני מלחמת העולם,

היו מעטות והתרכזו בעיקר בנגינה, פחות בזמרה. צורך דומה במוזיקה עממית במדינות אירופה מילאו מאז המאה ה-19 מקהלות חובבים אשר נתפסו כמדיום עממי, אפילו פועלי, ותרמו לתחייה המוזיקלית הלאומית בשכבות הנמוכות.² בתחילת שנות ה-20 החלו גם בארץ ישראל ניסיונות להקים מקהלות חובבים, החל בארגון הפיזי בנקודות יישוב רבות ככל האפשר (איסוף אנשים, קביעת ימי חזרות ומקום התכנסות, רכישת פסנתר או אקורדיון לליווי), דרך הכשרת מנצחים-מדריכים וכלה במציאת יצירות מתאימות לשירה ובעיבודן בהתאם לאפשרויות הביצוע (המוגבלות, בדרך כלל) של הזמרים ולאור השאיפות החינוכיות של המפעל.

בין הפעילים המרכזיים הראשונים בתחום זה היו מנשה רבינוביץ' (אחר כך רבינא, ומי שהיה 'סופר קבוע לענייני מוסיקה' בעיתון דבר מהיווסדו) משנת 1924, ודוד שור, שהצטרף אליו עם עלייתו לארץ ב-1927. יחד ובנפרד לימדו השניים מוזיקה, פרסמו מחקרים ומאמרים והנחו קונצרטים ומופעים - הכול במטרה לקדם את תחום המוזיקה היהודית העממית.³ השניים שילבו כוחות והקימו את 'המוסד להפצת מוסיקה בעם'. מילת המפתח שהרבו להשתמש בה היתה 'עממיות', ומטרתם המוצהרת - 'יצירת תרבות חדשה, תרבות העם, תרבות העובד - הפועל השחור'.⁴ המעבר מיישוב ליישוב ו'קיבוץ העובדים' למקהלות היו עבודה עממית לצורך הפצת השיר העממי וקידום השירה העממית והמונית והמקהלות העממיות. החומר המוזיקלי שביצעו היה מקומי ובעברית, לרוב כזה שנכתב במיוחד למטרה 'עממית' ושיקף ככל האפשר את חוויות החיים והוויית חיי היום-יום של הציבור שביצע אותו.

להבדיל מגופים שדגלו בחינוך 'מלמעלה', הם דיברו על חינוך באמצעות השתתפות. ראשי 'המוסד להפצת מוסיקה בעם' התייחסו לרעיונות מתולדות יוון על המקהלה ככלי קולקטיבי וכאמצעי חינוך לאזרחות, ונתלו באישים כגנדי, שסבר כי השירה הלאומית מחזקת את המשמעת ואת ערכי המוסר בהמון, וכוויקטור הוגו שכתב על החינוך כמעצב נשמת האדם.⁵ בהדרגה התרחבה הפעילות המקהלתית לבתי ספר ולגני ילדים במסגרת החינוך הציוני. ביטוי להתמסדות זו היתה הכרה מצד ההסתדרות, אשר הוסיפה אותה לרשימת המשימות התרבותיות שקיבלה על עצמה.⁶ כל אלה סימנו את המקהלה כמודוס של תחייה לאומית וככלי קיבול לרוח העם שעממיותו אפשרה חינוך מוזיקלי רחב יותר מזה שהציעו מוסדות דוגמת האופרה. בעוד החינוך באופרה היה סביל והתמצה בצפייה ובהאזנה, אפשרה המקהלה השתתפות פעילה של חובבים במעשה התחייה הלאומית באמצעות המוזיקה האמנותית.

2 דבר, 27.3.1928 ו-4.4.1928, מצולם בתוך: יהואש הירשברג ואילת אדלר (עורכים), אידיאולוגיה ולחצים אידיאולוגיים בחיי המוסיקה ביישוב בתקופת המנדט: לקט מקורות מתוך העיתונות העברית, האוניברסיטה העברית, החוג למוזיקולוגיה, ירושלים 1987, עמ' 39-43.

3 הירשברג (לעיל הערה 1), עמ' 296-300; דוד תדמור, 'מנשה רבינא', בתוך: הנ"ל (עורך), אנציקלופדיה לחלוצי היישוב ובניו, ג, הוצאת המחבר, תל אביב 1971, עמ' 1365; הנ"ל, 'פרופ' דוד שור', ד, שם, עמ' 2027-2028.

4 דוד שור, 'לעלוננו', מוסיקה לעם, אדר תרצ"א, עמ' 2-3; 'לזכרו של אנגל', שם, עמ' 5; 'דוידאזו כיצד לקבוע את רפרטואר השירים בשביל מקהלות המוסד?', שם, עמ' 7.

5 שור (לעיל הערה 4), עמ' 3-4.

6 שולמית מרום, 'הפעילות המוסיקלית של ההסתדרות כמקדמת אידיאולוגיה חברתית', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב 1997, עמ' 1-7.

בין שני הקטבים של הביטוי המוזיקלי האמנותי הלאומי, זה של האופרה וזה של המקהלות העממיות, התפתח בשנות העשרים של המאה ה־20 ביישוב היהודי תחום זמרת האורטוריה. זמנו חפף ליזמות הראשונות בתחום האופרה, אלא שבניגוד לאופרה ולמקהלות החובבים לא קמו לאורטוריה יזם או ארגון שיהפכו אותה למוסד בר קיימא. בשנים 1926-1927 הצליח בכל זאת המנצח והמוזיקאי בן־ציסי פורדהאוז לקיים חלום ישן ולהקים מקהלת חובבים גדולה, שהעלתה כמה אורטוריות בהצלחה לא מבוטלת. להלן יובאו סיפור ראשיתו וסיפורה של האורטוריה הראשונה שבחר פורדהאוז להעלות, הבריאה מאת היידן (Haydn, *Die Schöpfung*) - תולדות הפקתה, עיבודה הלאומי־מקומי כחלק מהפעילות בשדה הייצור המוזיקלי, השינויים שנערכו בה ותגובות הציבור.

הקדמות : אמנות וחינוך

ניסיונות להפקת האורטוריה ולהעלאתה על הבמה החלו ביישוב בראשית שנות העשרים. מראשוני העושים בתחום היה חנינא קרצ'בסקי,⁷ אשר בתפקידו כמורה למוזיקה של הגימנסיה הרצליה היה אחד משני הכוחות המרכזיים בחיים המוזיקליים של תל אביב משנותיה הראשונות; השני היה משה הופנקו, מנהל הקונסרבטוריון שולמית, גם הוא בתל אביב. אף על פי שהגופים שבראשם עמדו היו בתי ספר ולא גופים מבצעים לשמם, ריכזו השניים פעילות תרבותית חשובה. משנת 1910 ואילך השתתפו מקהלת הרצליה ותזמורת שולמית על מוריהן, יחד או לחוד ובכל הרכב אפשרי, בכל אירוע חברתי, חגיגי או ממלכתי בעיר, כשהן מציינות רף גבוה יחסית של איכות ביצוע. הן הכירו לציבור את הקנון המוזיקלי המערבי והרגילו אותו להאזין למוזיקה אמנותית גם כחוויה אינטלקטואלית ונפשית וגם כבידור.⁸ כך הכשירו שני המוסדות החינוכיים והעומדים בראשם גם מוזיקאים וגם את הקהל הרחב לקליטה של מוזיקה אמנותית קולית, תוך שהם משמשים קובעי טעם ומחנכים לטעם.

קרצ'בסקי, כאמור, היה דמות מפתח בתהליך זה, והוא שהפך את שירת המקהלה ביישוב היהודי מפעילות חובבנית מהנה לכלי ביטוי אמנותי של ממש. במשך שנים לימד קרצ'בסקי קריאת תווים וסולפג', כמו גם תאוריה של המוזיקה, כשהוא שואף לתשתית מקהלתית שתאפשר ביצוע של יצירות קוליות אמנותיות סטנדרטיות. בתחילת שנת 1923 הוא איחד תחת שרביטו ארבע מקהלות חובבים תל אביביות 'של הסמינר, הגימנסיה, ב"ס לבנות וקבוצת הזמרה שנשארה מן האגודה המוסיקלית', במטרה 'לסדר שורה של אורטוריות'. למקהלה מאוחדת זו, שמנתה כמאתיים זמרים, צורפה 'תזמורת בית הספר שולמית (המורכבת מ-30 משתתפים)' לקונצרטים שצפויים היו להיערך בתל אביב ואחר כך גם בירושלים.⁹ כמו ההופעות האחרות

7 הארץ, 7.3.1923, עמ' 4.

8 יהואש הירשברג, 'מוסיקה בתל אביב הקטנה', בתוך: אברהם יפה (עורך), עשרים השנים הראשונות: ספרות ואמנות בתל אביב הקטנה, 1909-1929, קרן תל אביב לספרות ולאמנות, תל אביב 1980, עמ' 100-104.

9 הארץ, 2.1.1923, עמ' 4.

שארגנו בתי הספר, גם מטרת ההופעות האלה היתה חינוכית בעיקרה. הדיווח עליהן הופיע בהארץ תחת הכותרת 'חינוך מוסיקלי', לאחר כתבה על 'אסיפת מנהלי בתי הספר העממיים והתיכוניים' בעיר שהתקיימה 'באולם ביה"ס שולמית', ואשר בה 'כל המשתתפים הדגישו פה אחד את החשיבות החינוכית של הצורך [...] בחינוך מוסיקלי לילדים'.¹⁰

חודשיים לאחר מכן נערך 'הקונצרט האורטורי-הסימפוני' הראשון של היישוב היהודי החדש בארץ ישראל על במת קולנוע עדן בתל אביב. עוד לפני כן 'בנתה' אותה העיתונות כ'מפעל מוסיקלי ממדרגה ראשונה, שלא היתה עוד דוגמתו בא"י', והדגישה את הנתונים הטכניים יוצאי הדופן שאפיינו אותו: 'מספר המשתתפים בקונצרט [...] המקהלה המאוחדת והתזמורת בהנהלת ה' קרצ'בסקי והופנקו [...] מגיע ל-200 איש בערך; המספר הוא גדול מאוד [...] ה' קרצ'בסקי הצליח לאחד לשם כך את כל טובי הכוחות המקומיים. בהכנת הקונצרט הגדול הזה טיפל מר קרצ'בסקי זה כשנה וחצי'. עוד צוין כי 'התוכנית היא עשירה מאוד', וכי 'זו תהיה ההזדמנות הראשונה בא"י לשמוע שירה ומנגינה אורטורית מיצירות גאוני המוסיקה הקלאסית על ידי מקהלה ותזמורת נאדרה וגדולה'.¹¹ הכתיבה העיתונאית הנלהבת על הקונצרט העתיד להתקיים היתה מרכיב חשוב בהתקבלותו.

הקונצרט נחלק לשניים: במחציתו הראשונה הושמעו יצירות למקהלה ולתזמורת, ובשנייה קטעים כלים בלבד להרכב סימפוני. בחלק האורטורי נכללו שני פרקים מהבריאה של היידן, קטע מאליהו של פליקס מנדלסון (*Mendelssohn, Elijah*), פרק ממושיח ופרק משמשון, שתיהן מאת הנדל (*Handel, Samson, Messiah*), וקטעים מולחנים מתוך שיר השירים של דוד נובקובסקי (*Nowakowski*).¹² הבחירה בהנדל ובהיידן היתה מובנת, בהיותם מלחיני האורטוריות הנודעים ביותר; שניהם, הנדל במיוחד, פעלו בבריטניה ועברו תהליך 'אנגליזציה' שהפך אותם כבר במאה ה-18 למלחינים לאומיים כמעט. שניהם כתבו יצירות בנושאים תנ"כיים ודתיים שהיו אטרקטיביים בקהלים עממיים בבריטניה, במערב אירופה ובאירופה בכלל, ולגבי מנדלסון נוספה על הפופולריות שלו עובדת היותו יהודי. היצירות של שלושת המלחינים היו מפורסמות והיו חלק מכל רפרטואר ווקלי. נובקובסקי, לעומת זאת, היה - ונשאר - קומפוזיטור לא ידוע, ויצירותיו אינן אורטוריות אלא לחנים לפסוקים תנ"כיים ולקטעי תפילה שנועדו לשירת חזנים במועדים שונים (שבת, שלושת הרגלים, הימים הנוראים וכדומה). בניגוד להנדל, להיידן ולמנדלסון, נובקובסקי לא נקלט בקנון המוזיקלי המערבי; הוא פעל בפולין בסוף המאה ה-19 ובתחילת ה-20, ונפטר שנתיים לפני הקונצרט.¹³

נראה שבגלל מקורה הדתי של האורטוריה ובשל העובדה כי יצירות רבות בסוגה זו התבססו על סיפורי התנ"ך, הרגישו מארגני הקונצרט חופשיים לספח לקטגוריה זו יצירות שנכתבו לפרקטיקה הדתית היהודית. זמינותן הברורה של יצירות יהודיות ותנ"כיות בתחום האורטוריה

10 שם.

11 שם, 12.2.1923, עמ' 4; שם, 1.3.1923, עמ' 3.

12 על פי הפרסום בעיתונות לפני המופע: שם, 1.3.1923, עמ' 1.

13 <http://www.daat.ac.il/daat/kitveyet/mahanaim/musika-2.htm> (אוחזר ב-1.4.2008); <http://www.mador&3097-gilayon&-Word&57137-id&24-hazofe.co.il/web/katava6.asp?Modul> (אוחזר ב-1.4.2008).

היתה מנוגדת למצב האופרה אותו זמן, שבה לא היה כמעט בנמצא חומר ז'אנרי 'הודי'. אפשרות זו בתחום האורטוריה וזמינותה בשדה המוזיקלי יכולות היו לעודד את השומעים לחשוב כי היא קרובה יותר ברוחה ליהדות וליהודים כסגנון וככלי ביטוי, ובכל מקרה היא מלמדת על הקרבה שראו עורכי הקונצרט בין המסורת המוזיקלית לבין המסורת הלאומית שלהם ושל קהלים. אפשר לראות בכך ביטוי לגאווה בעובדה שגם ליהודים היה משהו השייך לזרם אמנותי מוכר בקרב אומות המערב (ושכאמור, לא היה קיים בתחומים אחרים), והוכחה ליכולות יצירתיות בתחום המוזיקה ולהיותם לאום מוגדר.

החצי הסימפוני של הערב נפתח ביצירה אל יבנה הגליל מאת המלחין לזר סמינסקי, אחריה ארבעה קטעים מסימפוניה של היידן, הפתיחה אגמונט מאת בטהובן והפתיחה למשיח (שפרק ה'הללויה' שלו הושר בחלק הראשון של הקונצרט). להוציא היצירה של סמינסקי, וכמו בחלק האורטורי, היו היוצרים שנבחרו ויצירותיהם מעוגנים בקנון של המוזיקה האמנותית, ולכל אחד מהם היה ערך מוסף אידאולוגי. נושא הקטע של בטהובן, למשל, הוא פוליטי, ומבוסס על מחזהו של גתה, אגמונט (Goethe, *Egmont*), המעלה על נס את אופיו ואת מאבקו של אציל פלמי בן המאה ה-16, שלמרות איומים על חייו ועל חירותו סירב להיכנע לכובש הספרדי ולוותר על שאיפותיו הלאומיות.¹⁴ סימפונית לונדון של היידן (*London Symphony*) מכילה, במיוחד בפרק הרביעי והמסיים שלה, מוטיבים חזקים של מוזיקה עממית (מאפיין ידוע ביצירתו בכלל), והפרקים של משיח, אורטוריה שנכתבה על יושו, מתבססים ברובם על התנ"ך ואפשר היה לייחס אותם למשיחיות בכלל. שילוב רעיונות של עממיות, של משיחיות ושל מאבק לאומי רצוף קשיים יכול היה לבנות נרטיב מוזיקלי קוהרנטי, גם אם לא מפורש, שצייר תמונה ברורה של מטרות עורכי הקונצרט, הנגנים והקהל. על כך יש להוסיף את אל יבנה הגליל של סמינסקי, מלחין יהודי ציוני, חברם של המלחין יואל אנגל ושל הכנר יוסף אחרון בהקמת החברה למוזיקה עממית יהודית בסנט פטרבורג, אשר חיבר את יצירותיו במסגרת הניסיון ליישם את תוצרי המפעל החלוצי של חקר מאפייני המוזיקה היהודית ולבטא את הפרק החדש, הלאומי, בחיי העם. גם כאן, כמו בהוספת היצירה של נובקובסקי לחלק האורטורי של הקונצרט, היה חיבור מכוון וברור לזמן ולמקום שבהם נערך המופע - ארץ ישראל בזמן שיבת ציון השנייה. בכתבות שפורסמו לקראת האירוע ובעקבותיו לא היה דיון על תכניו המוזיקליים ותכניית הקונצרט, שיש להניח כי כללה פירוט והסברים, אינה בנמצא. אך גם אם הקהל לא הכיר את המוזיקה, סביר להניח כי המארגנים התחשבו במסר שהעבירו היצירות ולא רק בפופולריות שלהן או באפשרויות הביצוע, וכי גם הזמרים והמנגנים היו שותפים לידיעה זו.

האירוע זכה לביקורות מצוינות. למחרת ההופעה ציין הארץ כי 'הקונצרט הגדול עבר בהצלחה מרובה [...] הצטיין בשכלול אמנותי-סידורי ועשה רושם עצום על הקהל, בייחוד בחלק הזמרה'. כרגיל באירועים מסוג זה, והופעות בכורה על אחת כמה וכמה, 'האולם הגדול היה מלא מפה לפה'.¹⁵ שלושה ימים לאחר מכן פורסמה בעיתון כתבה ארוכה יותר,¹⁶ ובה התפייט המחבר (תחת שם העט 'ניקנור') על ההישג החינוכי שבהכנסת תלמידי הגימנסיה ובתי הספר המוזיקליים,

14 הארץ, 15.4.1927, עמ' 6.

15 שם, 2.3.1923, עמ' 4.

16 שם, 5.3.1923, עמ' 2.

אותו 'חומר מפורד ותוסס ומורד', תחת מוסרות המשמעת, על ההצלחה 'לשים עול הברזל [...] על אלמנט, שיין הנוער תוסס בו מן הבוקר עד הערב ומשכרתו כל כך עד שלשם קפריזה ילדותית חביבה הוא בועט תכופות בחוק וב'דרך ארץ' ובשאר דברים שזקנים זקוקים להם'. הכתבה התגאתה באותו נוער פרא, המסוגל ל'הרגשה אינסטינקטיבית, בלתי מעושה ובלתי מזויפת, בטעם מולדת ובצורך השירה, ודווקא מתוך ריקודים וריצה שובבה על פני חולות תל אביב וחוצותיה', והיתה מוכנה לוותר לשם כך על איכויות הביצוע: 'הסולו שבמעשה בראשית חסר היה צלילות. שיר השירים לא הצליח. תמונות רבות נשאו סתומות ואחרות לא הובלטו כל עיקר'. אלא שכל אלה לא היו חשובים. 'חשבנו: אין דבר שסעיפים אחדים של התוכנית יצאו לקויים, ולא חשוב אם גם המתוקנים פחות או יותר שבהם נפגמו לפרקים בשל קולות צרודים במקצת, או חסרים צלילות וגמישות', כי העיקר היה מאמץ המארגנים, העבודה שהשקיעו הופנקו וקרצ'בסקי. 'עצם ההופעה, שהיא בבחינת ניסיון ראשון לתת לקהל מנגינה מורכבת ומרובת צדדים באמצעיהם של חניכי בית ספרינו. ואין זה דבר קל לשים עול הברזל על חבריא שכמותה'. אלה היו ילדים אחרים, חדשים, והמחבר אהב אותם למרות - ואולי בגלל - חוסר הכבוד שהפגינו כלפי כללי ההתנהגות המקובלים: 'שירו לנו שירים בציון, ילדינו, ילדותנו, ויהי אלוהים עמכם, אף בשעה שהאורח מבלגיה או מוינה, שישב אותו ערב בעדן, עיקם קצת את החוטם'. עם זאת, לא היה מדובר בהנאה מחוסר האיכות כשלעצמה, אלא בסלחנות שנועדה לעודד המשכיות, בהכרה בחשיבות המפעל הספציפי ובהפגנת שביעות רצון מתכניו ומהמסרים שהעביר. 'קונצרטים שכמותם', סיכמה הכתבה, 'עתידיים לשמש ברכה בשביל קהלנו יותר מכל האופרות שהוצגו ושחובבי האופרה הירושלמית מתכוננים להציג בפנינו. יאמרו פורצי הגדרים ומרחיבי הגבולות מה שיאמרו, כאן בסביבתנו, מול הנוף שלנו ועל הרקע שלפנינו, הללויה ושיר השירים ומעשה בראשית וכדומה יותר מרוממים את הנפש ויותר משירים עלינו השראה רוחנית'. גם המבקרים, ובאמצעותם הקהל, חיפשו את הקשר שבין המוזיקה לבין המקום, הזמן והמטרה שלשמה באו לארץ ושללהגשמתה פעלו, ומצאו אותו ביצירות שנכתבו בהשראה תנ"כית ובהתייחסות לנכסים תרבותיים שראו כשייכים גם להם. הדרישה היתה מפורשת: 'אלה היושבים כאן בקביעות ועוסקים במוסיקה - ילכו להם, עד כמה שאפשר, אצל מקורותינו אנו, והקהל עצמו יוכיח. הוא עשה אובציות סוערות להללויה ושיר השירים ומעשה בראשית, ואני מצפה ליום שיעשו כאן קונצרטים של תהלים [...] אולם לא אופרות עם חרבות של קש ותלבושות של נייר ושפם מדובק'. המחבר הדגיש כי המוזיקה - הלאומית, ובכלל - חוצה מעמדות ורקע תרבותי, וקרא ל'מוסיקה בלי כחל ושרק, מוסיקה בפראק שחור או בחולצה של פועל, אבל - שחותמה יהיה אמת'.¹⁷ היתה זו עדות גם לתפקיד העיתונות כמטיפה וכמחנכת הציבור לרכישת טעם מוזיקלי ולצריכת מוזיקה כמעשה לאומי, וכן להיותה החוליה המקשרת בין תוצרים תרבותיים, שהפכו זמינים בעקבות עשייתם של יזמים דוגמת קרצ'בסקי, ובין הקהל הלאומי.

בכתבה פרי עטו של המלחין יוסף מילט היתה התייחסות בעיקר לפן המוזיקלי של הקונצרט - הערכת היצירות, בחירת הקטעים וההצלחה בביצוע - ולהישג האמנותי. לפני שפתח בניתוח, הקדים והעלה על נס את ההישג של השמעת 'קטעים של שלוש אורטוריות

17 שם, 5.3.1923, עמ' 2, ההדגשה במקור.

ביחד', כמו גם את 'היגיעה והטרחה של במשך שנה וחצי ואולי עוד יותר', שבעקבותיה 'עלה בידי קרצ'בסקי, בהתאמצות מעל לאנושית, אחרי איחוד וריכוז החומר שיש לנו, מתינוקות של בית רבן ועד גננות, מורות וסמינרסטיות, לתת לנו קטעים מהאורטוריות. [...] לשומע פשוט אין, כמוכן, אף מושג קל, כיצד להעריך את עבודתו הכבירה של קרצ'בסקי בחומר זה, חומר שאינו רגיל למשמעת ואינו בקי בתווי זמרה. צריך אדם להיות בעל כוח גדול כדי להתגבר על הכל ולאפשר קטעים מהאורטוריה'. בכך התמצתה דמות החלוץ המוערך: עבודה עיקשת נגד הסיכויים, גיוס האמצעים, השגת הבלתי אפשרי בכוח הרצון גרדא. כמו בכתבה הקודמת, אפשרו כל אלה להעריך את המפעל למרות המובן מאליו. 'נגיד גלוי את האמת', התודה מילט. 'בכוחות האלה לא נגיע, אף אם נעבוד עוד שלושים שנה, אל כל האורטוריה אליה. רק על ידי אנשים המלומדים היטב בתוים נוכל להשמיע אורטוריה שלמה'. הניסיון ההרואי של קרצ'בסקי והופנקו, אם כן, רק המחיש את הצורך בהמשך העבודה החינוכית למען ביצוע ברמה סבירה. עם כל הרצון להחיות את עצמאותם התרבותית, לא יכולים היו עדיין היהודים להוציא מתוכם אפילו מקהלה ראויה לשמה שתשיר מילים תנ"כיות שהלחין קומפוזיטור יהודי. במצב עניינים זה אי אפשר היה לצפות שיבוא מישהו וייתן ביטוי אמנותי לחוויה של התחדשות רוחנית עמוקה יותר, נוספת או אחרת, כמו שחוו החלוצים בארץ ישראל. זה יכול היה להיות מייאש אלמלא התקווה שהניסיון יצליח והביטחון שהדבר אפשרי. התייחסות העיתונות חשפה מעין תחושת בעלות מצד הקהל, ובמיוחד מצד אנשי המקצוע, על יצירות קלאסיות שנכתבו בידי אחרים, עבור אחרים בזמן אחר. בכתבו על מעשה הבריאה של היידן ציין מילט כי בפתחה מצויר 'התוהו ובוהו שקדמו ליצירה', וכי בפרקים הבאים מתואר 'יום יום כל מה שנעשה עד יום השישי. ליום השביעי לא נועז כנראה המחבר לגשת; בתור נוצרי, ודאי היה חושש לתת כבוד לשבת שלנו, ועל כן הוא גומר באדם וחיה לפני החטא, בשבתם עוד בגן העדן ועדיין לא טעמו מעץ הדעת'.¹⁸

במקרה אחר ציין המבקר כי ביצירתו של נובקובסקי אין התאמה מלאה בין הטקסט למוזיקה. ייתכן שהתנסותו של מילט עצמו בהתאמת העברית המלרעית החדשה ללחנים שחיבר הפכה אותו רגיש במיוחד לסוגיה זו: 'בשיר השירים של נובאקובסקי [...] ב"השמיעני" - טון גלתי [...] וכשהגיע ל"ונתי בחגווי הסלע" - שאגת אריה ממש, והיונה המסכנה נבהלה. נראים הדברים, שהמחבר לא ידע עברית כל צרכו, וחבל שגם ההרמוניה איננה תמיד על הגובה'. אולי יהדותו של הקומפוזיטור אפשרה למבקר להיות נוקב יותר ולדרוש מה שלא יכול היה ממי שאינו נמנה עם בני עמו, אך הטענה הברורה היא כי על היצירות המושמעות באוזני הציבור היהודי בארץ להתאים מבחינת תוכןן ורמתן לסף איכות מסוים; לפחות על זה אפשר - וצריך - היה להקפיד, בהיעדר רמת ביצוע נאותה.

לניסיון ראשון זה לבסס מסורת של העלאת קונצרטי אורטוריות לא היה המשך ממשי. הצמד קרצ'בסקי-הופנקו אמנם קיים כמה קונצרטים נוספים במתכונת דומה, גם בירושלים,¹⁹ אלא שכחודשיים לאחר מכן, במאי אותה שנה, הגיע לארץ המנצח גולינקין, חמוש בחזון 'היכל

18 שם, 7.3.1923, עמ' 2.

19 הארץ, 1.5.1923, עמ' 3; הפועל הצעיר, 10-11, 7.1.1926, עמ' 29.

האמנות' האופראי שלו, וסחף אחריו את מעט הכוחות המוזיקליים שהיו ביישוב (ובהם הופנקו, על תלמידיו ועל בית הספר שלו, חדרים וציוד) להקמת ארגון אופראי חלוצי. חודשיים לאחר בואו קיימה האופרה הארץ-ישראלית את הצגת הבכורה שלה, כשהיא מכתירה את עצמה - בהסכמת הציבור והמבקרים כאחד - לנושאת דגל יצירת האמנות הכוללת ולנציגות המקצועית הגבוהה ביותר של השאיפות המוזיקליות הלאומיות היהודיות. שנתיים לאחר מכן, בסוף 1925, לאחר שניצח על קונצרט הכבוד בטקס הפתיחה של האוניברסיטה העברית,²⁰ שלח קרצ'בסקי יד בנפשו 'לרגל אכזבה בחיים'.²¹ כך אבד ליישוב כוח מוזיקלי מניע וסמל חלוצי. שניים מן ההספדים שפורסמו עליו הסבירו את ההערכה שרחשו לו: 'שבע עשרה שנה לימד את בני ישראל שירה', כתב עליו המלחין והמבקר יעקב וינברג בירחון **תיאטרון ואמנות**, '[ו] דור מתלמד שלם אסיר לו תודה על חמדה נעלה זו. [...] הוא] היה הכישרון המוסיקאי הראשון בארץ ישראל [...] גיבור שמסר את כוחותיו ואת חייו לארץ מולדתו'. מסירות הנפש של קרצ'בסקי הועצמה על רקע 'חייו הקשים של המנוח; בלי אושר, בלי משפחה, ומת בלי "קדיש". אולם כל התלמידים והתלמידות של בתי הספר באו להיפרד ממורם היקר, ובפעם האחרונה הריעה מקהלה בת אלפיים קול - מקהלת קרצ'בסקי [...] זהו הקדיש לנשמת המורה! כמו בהתייחסויות אחרות לפועלם של חלוצים בכל תחום שהוא נבעה ההערכה לאנשים מהשקעתם במטרה שלשמה פעלו. התמורה שקיבלו היתה אהבתם של מי שהיו שותפים לדרכם, וכמו במקרים אחרים הרשו לעצמם אותם שותפים לדרך לדבר זה בשם זה, כאילו חשבו כולם כאיש אחד. ההספד שכתב וינברג שם בפי קרצ'בסקי את צוואתו לשרים לו בדרכו האחרונה - צוואה שמעולם לא כתב, כמוכן - במילים: 'אהבו ילדים את מולדתנו, אהבו את שירתנו'.²²

הצורך להוקיר את מי שתרמו להתפתחות המפעל הלאומי ביישוב חצה גבולות רעיוניים, וגם ההתייבות העובדת התגייסה. הפועל הצעיר פרסם הספד ובו כינה את קרצ'בסקי 'אחד מן המועילים בחברתנו'.²³ תפקידו של כל אדם היה לתרום במסגרת יכולותיו, ולא משנה באיזה תחום עסק; כך יכול היה העיתון להעניק למנצח ולמורה את התואר 'אחד הביל"ויים - במקצוע שלו. סולל נתיבות ראשונים, תוקע יתד ליישוב בתוך השממה'. לא ההישג כשלעצמו היה חשוב אלא הרוח החלוצית היתה הערך שרצה העיתון להדגיש, ועל כן ציין כי 'מה שבא אחר כך - זהו גידול, התפתחות, המשך. בגדול העץ נעלמים עקבות השתיל. אבל היו ימים בארץ שלא היתה אופרה ולא היו קונצרטים סימפוניים [...] היה רק חנינא קרצ'בסקי [...] עם ד' אמות של שירה. [...] הוא] היה הזורע במפל יד, אשר זכותו קיימת ובלתי נפגעת גם אצל מכונת הזריעה המשוכללת'.²⁴ כפי שאפשר היה לצפות מביטאון מפלגת פועלים, גם המוזיקה נאספה אל עולם דימויים של זריעה, שתיל ועץ, וצורפה אל כל תחום אחר שהחיה היישוב בשם הלאומיות. גם מותו של קרצ'בסקי תואר כמוות למען האומה; מוות אקטיבי, מוות חלוצי - כמו חייו.

20 יעקב וינברג, 'חנינא קרצ'בסקי', **תיאטרון ואמנות**, 6-7, ניסן תרפ"ו, עמ' 21.

21 הירשברג (לעיל הערה 1), עמ' 289; דוד תדמור, 'חנינא קרצ'בסקי', בתוך: הנ"ל, **אנציקלופדיה לחלוצי היישוב ובוניו**, א, עמ' 389.

22 וינברג (לעיל הערה 20).

23 הפועל הצעיר, 10-11, 1.1.1926, עמ' 29.

24 שם.

'מתחילה להתהוות אצלנו מסורת'

ארבע עונות פעלה האופרה הארץ-ישראלית של גולינקין, וכל אחת מהן היתה קשה מקודמתה. הדעה הרווחת היתה כי 'הסביבה לא הוכשרה עדיין בשביל מנגנון גדול כזה', כמו שכתב בתחילת שנת 1928 המבקר המוזיקלי של דבר, מנשה רבינא, במאמר גדול שסיכם את 'חיי המוסיקה בארץ' עד אז.²⁵ גולינקין עצמו כבר לא היה אז בארץ. פחות משנה קודם לכן, עם תום העונה הרביעית של האופרה - שבצוק העתים צומצמה לשלושה חודשי פעילות, והעלתה רק שתי הפקות חדשות²⁶ - הוא יצא לאמריקה בחיפוש אחר תרומות לבנייתו של אולם קבע לאופרה ולפתיחתה של עונה חמישית.²⁷ הלהקה המתפוררת נמסרה בינתיים לידי של המנצח בן-ציסי פורדהאוז, עוזרו של גולינקין,²⁸ אשר 'עבד בלי הרף כדי להציל את המוסד מכיליון', כמו שציין רבינא באותו מאמר. הוא העלה על נס את מסירותו של פורדהאוז למפעל, ה'נותנת תקווה להבא, בהוכיחה שיש עוד אנשים העובדים על שדה המוסיקה בארץ לא רק מתוך שאיפה להתפרסם, כי אם מתוך חיבת המוסיקה והארץ'. המשבר הכלכלי הכבד ב-1926 התבטא גם בחיי האמנות והשאייר טעם מר בפי מי שראו אחרים עוזבים את הארץ בחפשם אחר מה שנראה לנשארים כרווחה אישית על חשבון המשימה הלאומית. אפילו לגולינקין נטר רבינא על כי 'גלה לאמריקה' כאילו לא התכוון לחזור,²⁹ לא כל שכן ל'כוחות המוסיקליים' האחרים, 'שיכלו להביא ברכה לארץ, לולא... יצאו מהארץ'.³⁰

בן-ציסי פורדהאוז נשאר בארץ, לפי שעה. הוא הגיע לתל אביב מרוסיה ב-1924. אביו היה סופר סת"ם והוא עצמו נשלח ללימודים בישיבה. הוא החל את דרכו המוזיקלית, כמו רבים מחבריו למקצוע, במקהלת בית הכנסת בקייב, והמשיך את לימודיו בקונסרבטוריון הלאומי של סנט פטרבורג.³¹ פורדהאוז היה אדם דתי, ועולמו האישי היה חדור אמונה ודבקות. הוא הביא אתו לארץ ישראל את אמו (אביו, נצר למשפחת חסידים, התנתק ממשפחתו שנים קודם לכן, עלה לארץ וסיים את חייו בימי מלחמת העולם הראשונה כשהוא מתבודד בין המקובלים בעיר צפת). האם הלכה לעולמה שבועות מעטים אחרי בואם; בשנת האבל - שנתו הראשונה בארץ - למד פורדהאוז בישיבה בשכונת מאה שערים בירושלים. רק לאחר

25 מנשה רבינא, 'חיי המוסיקה בארץ', דבר, 27.3.1928 ו-4.4.1928, מצולם בתוך: הירשברג ואדלר (עורכים), אידיאולוגיה ולחצים אידיאולוגיים, עמ' 39-43.

26 הירשברג (לעיל הערה 8), עמ' 127-128.

27 מרדכי גולינקין, מהיכלי יפת לאהלי שם (זכרונות), הועד להוצאת ספר זכרונות של מ. גולינקין, תל אביב 1957, עמ' 127.

28 הירשברג (לעיל הערה 8), עמ' 129; גולינקין, זכרונות, עמ' 170; משה גורלי, 'המנצח פורדהאוז בן-ציסי והאורטוריה הארצישראלית', תצליל, 7, 13 (1973), עמ' 133.

29 למעשה נסע מייסד האופרה לשנתיים לארצות הברית כדי לאסוף תרומות שתסייענה לו להקים בית של קבע לאופרה בתל אביב. אותה שנה יצאו מן הארץ לתקופה ארוכה גם ביאליק ודוד שור, ושנתיים אחר כך גם פורדהאוז.

30 רבינא (לעיל הערה 25), עמ' 39.

31 גורלי (לעיל הערה 28), עמ' 133; הירשברג (לעיל הערה 8), עמ' 129.

מכן החל בפעילות מוזיקלית. הוא התעניין בשני תחומים: האורטוריה התנ"כית והיצירות הסימפוניות הגדולות (של בטהובן במיוחד).³²

הוא החל את פעילותו העצמאית בתחום הסימפוני במסגרת עבודתו באופרה הארץ-ישראלית עוד לפני עזיבתו של גולינקין לאמריקה במהלך שנת 1927. הוא השתמש בכוחות המוזיקליים של המוסד כדי לגבש תזמורת חזקה וגדולה - התזמורת הסימפונית הארץ-ישראלית, בהרכב של 37 נגנים. במקביל לצמצום פעילותה של האופרה החל להעלות קונצרטים כליים. הקונצרטים הראשון והשני הוקדשו בעיקר ליצירות קלאסיות מאת בטהובן ומוצרט. בשני הקונצרטים הבאים הושמעו יצירות רומנטיות, מוקדמות ומאוחרות, של שומן, סן-סאנס וואגנר.³³ פעילותו של פורדהאוז בתחום הסימפוני לא היתה הראשונה מסוגה. קדמו לה שני ניסיונות של גולינקין לקיים תזמורת סימפונית לצד האופרה ב־1923 וב־1924, וניסיון נוסף באמצע שנת 1926 של עולה חדש מווינה, מקס למפל, אשר הקים תזמורת משלו. הוא הצליח לעשות זאת הודות לגידול במספר המוזיקאים האיכותיים שהגיע לתל אביב במסגרת העלייה הרביעית, בעיקר ממרכז אירופה.³⁴ מבקרי המוזיקה בארץ סברו כי יש מקום לתזמורת סימפונית, אך לא יכלו להתעלם מהעובדה כי היציבות הארגונית של התזמורות, רמת הביצוע של היצירות והבנת הקהל את תכניות הקונצרטים לקו בחסר. הם העריכו את ההזדמנות שניתנה לקהל הארץ-ישראלי, שנהר לקונצרטים באלפיו, להכיר את היצירות הכליות החשובות של המוזיקה המערבית, אך הכירו בכישלון העקרוני של התרבות המקומית לפרנס את המפעל בצורה קבועה.³⁵

פרויקט האורטוריה העברית נדחה. במסגרת עבודתו כעוזר לגולינקין לא הצליח פורדהאוז למצוא את הזמן הנדרש כדי לקדם את חלומו זה. בתחילת שנת 1926 עלה בידו, בכל זאת, לארגן הפקה של הרקוויאם של מוצרט, שאמנם איננו אורטוריה, אבל הוא יצירה ווקלית בעלת תוכן דתי.³⁶ הבחירה ברקוויאם דווקא, שקשה לייחס לו תכנים יהודיים, עבריים או ציוניים, היא דוגמה לכפל הפנים של השאיפה לבצע מוזיקה אמנותית. זו נתפסה ככלי ביטוי לשאיפות תרבותיות לאומיות ובין-לאומיות כאחד של קבוצת יצרני תרבות וצרכניה, תצורות אמנותיות שהיו סמלים לאומיים מקובלים מאמצע המאה ה־19, ושייצגו שאיפה לביטוי לאומי פנימי ורצון להשתייך למרחב תרבות מערבי כולל, בה בעת. בשורש שילוב זה של לאומיות וקוסמופוליטיות

32 הירשברג, שם, עמ' 129-130, 134; הארץ, 18.12.1927, עמ' 3.

33 הירשברג, שם, עמ' 134-135.

34 הירשברג (לעיל הערה 8), עמ' 132-134.

35 הירשברג (לעיל הערה 8), עמ' 135; הנ"ל (לעיל הערה 1), עמ' 300-303.

36 האורטוריה היא יצירה קונצרטית (לתזמורת ולקולות - מקהלה וסולנים) המעלה נושאים בעלי תוכן דתי. רקוויאם הוא יצירה דתית ממש, לחן לטקסט התפילה הנוצרי-קתולי (וגם אצל חלק מהפרוטסטנטים) המשמש במיסת האשכבה. ברגיל מולחנות המיסות לקולות מקהלה בלבד או בליווי עוגב, כך שאפשר לבצע אותן בכנסייה במהלך הטקס הדתי עצמו. עם התפתחות הז'אנר החלו להיכתב למיסות שונות ליוויים של הרכבים קוליים ושל תזמורות שנועדו לביצוע מחוץ לכנסייה ולא דווקא כמלוויים את הפרקטיקה הדתית. מבחינת המטרה של פורדהאוז דמה הרקוויאם לאורטוריה בכך שהתייחס אל טקסט בעל הקשר דתי, השתמש במקהלה ובסולנים (כלומר היתה מעורבת בו זמרת בני אדם, להבדיל מיצירה שהיא רק כלית) ולא העלה הצגה כבאופרה, עם תלבושות ותפאורה וכדומה. פורדהאוז עצמו התייחס לכל היצירות בעלות הסגנון התוכני הדומה כאל אורטוריות.

עמדה ראיית העמים השונים כ'חלקי הגוף' של האנושות כולה. הדחף להתבדל לקבוצה לאומית נפרדת לא עמד בזכות עצמו, אלא שימש קריטריון לחברות שווה בחברה האנושית. אמנות לאומית, מתוך כך, שאפה להשתמש בצורה ייחודית בכלים בין-לאומיים, לעמוד בקריטריונים בין-לאומיים, לרכוש מעמד בין-לאומי וכבוד בין-לאומי ולייצג את עמה לפני קהל בין-לאומי. במודעה שהתפרסמה לקראת ההופעה נכתב כי מדובר ב'נשף אורטורי גדול', וגם בחלק מהביקורות נמסר על ביצוע 'אורטוריום שלם'.³⁷ העיתונות ציינה כי זו היתה הפעם הראשונה שבוצע בארץ ישראל הרקוויאם של מוצרט בשלמותו והוסיפה תיאור נרחב של היצירה, מלווה בביוגרפיה של המלחין.³⁸ פורדהאוז קיבל את הקרדיט כמנצח במסגרת עבודתו באופרה; כך פורסם האירוע וכך התייחסה אליו הביקורת.³⁹

ביצוע הרקוויאם נקשר לקונצרטים של קרצ'בסקי שלוש שנים קודם לכן. מעבר לאזכור של איש הציבור האהוב שנפטר פחות משלושה חודשים לפני כן ולמתן כבוד לפועלו, היה זה ציון של התפתחות ושל תחילתה המיוחלת של התבססות מסורת אמנותית. 'עצם סוג זה של המוסיקה ידוע לנו כבר על ידי ההצגות של קרצ'בסקי ז"ל, שראה את תעודתו בזה', כתב על הרקוויאם דוד רוזוליו בהארץ, והוסיף כי 'לא זכינו לשמוע בזמנו איזו יצירה שלמה, אלא רק קטעים קטעים מיצירות שלמות. יש לשבח את מנצח הנשף האחרון, שהטיל על עצמו להמשיך את מפעלו של קרצ'בסקי'.⁴⁰ לעבודה החלוצית לא היה ערך בלא דור המשך שלמענו היא תיעשה ושיוכל לקדם את המפעל כשהוא עומד על כתפי קודמיו. המשכיות כזאת מוכיחה כי הגוף הלאומי חי, נושא את עצמו ומצמיח מתוכו את האינטרסים המשותפים התרבותיים-רוחניים של הקבוצה. 'בזה אנו רואים שמתחילה להתהוות לאט לאט אצלנו מסורת ושלשלת הקבלה, כתב רוזוליו, 'שיש כבר תנועה. חיינו המוסיקליים חדלו להיות תלויים באמן זה או אחר, כי אם יש פלטפורמה ועליה מתפתחים הזרמים השונים, עליה עומדים האמנים השונים ומכניסים את חלקם להתפתחות התנועה ולהתעמקותה'.⁴¹ שנה וחצי לאחר מכן, בקונצרט הבכורה של האורטוריה הארץ-ישראלית של פורדהאוז, חזר רוזוליו וציין שהמנצח הוא 'ורשו וממשיכו של קרצ'בסקי',⁴² ובדאר היום פתחה הביקורת על הקונצרט במילים: 'לפני ארבע שנים בערך, נעשה "הניסיון" על ידי המנוח קרצ'בסקי להעלות על הבימה העברית קטעים נבחרים מתוך אורטוריות'. רק אחר כך דובר בקונצרט שעליו נכתבה.⁴³

גישה זו ביטאה ראייה היסטורית של העשייה המוזיקלית. ביצוע אורטוריות בארץ ישראל לא היה רק מעשה אמנות, אלא חוליה בשרשרת המניחה תשתית לצמיחה אמנותית-לאומית עתידית. מתוך ההבנה הזו הרשה לעצמו מבקר הארץ, ואולי אף הרגיש חובה, לכתוב על ביצוע הרקוויאם כי 'כוחותינו האקטיביים אינם מספיקים עוד למלא תפקיד כזה שה' פורדהאוז נטל

37 גורלי (לעיל הערה 28), עמ' 134; הארץ, 25.2.1926, עמ' 4; שם, 5.3.1926, עמ' 3.

38 שם, 22.2.1926, עמ' 3.

39 שם, 25.2.1926, עמ' 4; שם, 28.2.1926, עמ' 4.

40 שם, 5.3.1926, עמ' 3.

41 שם, ההדגשה במקור.

42 שם, 8.8.1927, עמ' 4.

43 דאר היום, 11.8.1927, עמ' 3.

על עצמו, מה שלא פגע בגודל ההישג: 'מה שההצגה היתה חסרה, אי אפשר להשיג על ידי חזרות במשך חודשים. החיסרון ימנה רק על ידי מסורת של שנים רבות, שאינה קיימת עוד אצלנו [...] ויש לקדם בברכה את רצונו של המנצח ליצור כאן מסורת כזו'. בינתיים 'הסוליסטים לא הניחו את הדעת', וגם 'דל היה עוד מספר הכוחות, גם בתזמורת וגם במקהלה; הטון המלא וההרמוניה השלמה חסרו, [...] המקהלה צריכה ללמוד דבר אחד שהוא החשוב ביותר: "פורטה" אין פירושו לצעוק'.⁴⁴

ההצלחה של העלאת הרקוויאם חברה ל'התעייפות' מפעל האופרה בתום ארבע שנות מאבק, ופורדהאזו יכול היה למצוא מקום לניסיון נוסף של החייאת תחום אמנותי נפרד, זה של האורטוריה. קדם לכך ארגונה העצמאי של מסגרת כלית מנותקת מחסות האופרה הארץ-ישראלית. הרקוויאם עוד הוגש בידי 'המקהלה והתזמורת של האופרה הא"י', כך נכתב במודעות,⁴⁵ אך בסבב הקונצרטים הסימפוניים שערך פורדהאזו בסוף אותה שנה ובתחילת 1927 ניגנה כבר התזמורת הסימפונית הארץ-ישראלית שהקים. באמצע שנת 1926 החל המנצח להיערך להצגתה של אורטוריה תנ"כית שלמה. פורדהאזו עצמו תיאר את הבחירה באורטוריה ככלי הביטוי המועדף עליו בכך שהיא 'פסגת ההבעה במוסיקה, ולפי תוכנה ורוחה חובקת זרועות עולם ושואפת אל הנשגב והנצחי בחיי האנוש והיקום'.⁴⁶ נושא היצירה הוא שהיה חשוב לפורדהאזו. הוא היה אדם דתי ונטה להתבוננות פנימית, כלומר להתעסקות אמנותית עם אמתות העולם ועם בסיסי הקיום. בעיניו לא שמה היצירה היה חשוב אלא התכוונותה הפילוסופית. כך אפשר להסביר גם את בחירתו הקודמת ברקוויאם של מוצרט כיצירת הביכורים שבחר להעלות: 'כל גאון אמיתי במוסיקה', כתב כמה שנים אחר כך, 'ברצותו לפרוץ את הגבולות, להקיף את ההווה בשלמותה, במלוא עומקה, להגשים ביצירתו את הלמות דופקו של הקוסמוס, פונה אל הצורה האורטוריאליה גם ביצירות שאינן נושאות עליהן את השם אורטוריה. כך עשה בטהובן בסימפוניה התשיעית וב-Missa Solemnis, כך עשה מוצרט ב-*Requiem* שלו, [פרנץ] ליסט בישו, גוסטב מאהלר בסימפוניה השמינית וכך גם אבי הסימפוניה ויוצרה, היידן, במעשה בראשית'. כך היה בעבר, כך בהווה וכך יהיה גם בעתיד: 'מקור האורטוריה לא דלל גם בזמננו, וכל יוצר בעל שאר רוח במוסיקה חוזר אליו גם עתה כאל אפשרות הביטוי המונומנטלי והנעלה ביותר. [...] אף עתידה של האורטוריה אינו מוטל בספק. יש להפוך ולהפוך בה, כי גרעינה החי מכיל כמה וכמה אפשרויות של גלגול והתפתחות, וממנו עתידה לצמוח בלי ספק גם הדראמה המוסיקלית הישנה-החדשה בעלת המעוף והרצינות'.⁴⁷ ואם כך הוא הדבר מהבחינה האנושית בכלל, הרי שלגבי היהודים היה הדבר נכון שבעתיים. הנושאים שפורדהאזו החשיב היו הדתות הגדולות ובמיוחד התרבות הנוצרית, שבה הגיעה ההתפתחות של היצירה המוזיקלית לשיא, ששאבה את עקרונותיה מדת ישראל והמשיכה לקדש את התנ"ך, הברית הישנה. מגוון היצירות ב'צורה האורטוריאליה' התבססו על סיפורים תנ"כיים או על נושאים תנ"כיים, וכך נעשה, לדעתו, החיבור בין יצירה תרבותית שמהבחינה המעשית היתה זרה לעם היהודי - שלא נכתבה

44 הארץ, 5.3.1926, עמ' 3.

45 גורלי (לעיל הערה 28), עמ' 134; הארץ, 25.2.1926, עמ' 4.

46 בן-צייסי פורדהאזו, 'על האורטוריה "מעשה בראשית"', במה, ג, ניסן תרצ"ד, עמ' 45.

47 פורדהאזו (לעיל הערה 46).

בידי יהודים או מתוך הוויית חיים יהודית, ואף לא יועדה לציבור יהודי - לבין הקיבוץ המתחדש של הלאום היהודי, בשם הנכס התרבותי: התנ"ך. בדומה לבעלות העל-זמנית של היהודים על אדמת ארץ ישראל, נשארו נכסי התרבות שהנחילה היהדות לעולם המערבי גם בבעלותה; עתה, על פי הצורך הלאומי, היה אפשר לשוב ולהפעיל אותם למטרותיה. לפורדהאוז היה כל זה פשוט וברור, והוא כמעט שלא טרח להסביר את המובן מאליו: 'אין צורך אצלנו להדגיש את האקטואליות של התנ"ך לגבי התרבות הלאומית', כתב.⁴⁸

ובכל זאת ביקש פורדהאוז להסביר מדוע האורטוריה דווקא היא הדרך להחיות מחדש את תרבות התנ"ך בקבוצה היהודית הציונית, גם כצורה, להבדיל מאמצעים אחרים אפשריים, חינוכיים-שכלתניים למשל, וגם מבחינת התוכן, להבדיל מתוצרים הגותיים שונים שהפיקה היהדות במשך שנות הגלות. 'הערך המיוחד של הצגות האורטוריה', כך טען, 'מלבד ערכן המוסיקלי כשלעצמו, [הוא] בזה שהן מסייעות להחדיר לתוך נשמת השומע את השראת התנ"ך דרך צינור המוסיקה, שאין דומה לה בכוח השפעתה. זוהי התקשרות סמויה מן העין, אך עמוקה ושרשית, במקורות הצרופים של תרבותנו שמהם צריכים לינוק חיינו החדשים בארץ'.⁴⁹ מבחינת הצורה דובר כאן על למידה ועל הבנה באמצעות חוויה רגשית ובלתי מודעת, שהאפקט שיצרה היה חזק ובר קיימא במידה ידועה, ומבחינת המסר היה זה הצורך להעביר לשומעים את 'המקורות הצרופים', כלומר המזוקקים ביותר והנקיים מהשפעות ומתוספות בלתי מתאימות, 'שמהם צריכים לינוק חיינו החדשים בארץ'. בחירת המילים של פורדהאוז מבטאת הכרה בכך שמצב היהודים ביישוב שבחרו באופציה הלאומית-ציונית היה מצב חדש, שונה הן מזה שקדם לו והן מזה של יהודים שלא באו לארץ ישראל, ומתוך כך בא הצורך למצוא מערכת ערכים ופילוסופיית חיים נפרדות שאפשר יהיה לגזור מהן דרכי פעולה ועשייה. רעיון אימוץ התנ"ך על ידי הציונות על הנרטיבים שלו הוא רעיון ידוע,⁵⁰ ולא זה המקום לדון בו. כאן אפשר לראות רק את היישום המוזיקלי של התפיסה באמצעות החזרת הבעלות על מה שנתפס כשייך למרחב התנ"כי לציבור היהודי.

מוזיקה מן התנ"ך

כחלק מההכנות של פורדהאוז להצגה ראשונה של אורטוריה שלמה, יזם המנצח הקמתה של מקהלת חובבים גדולה, מקהלת התנ"ך, אשר נועדה לפתור את בעיית תלותו במקהלת האופרה הקטנה והתאימה יותר לביצוע אורטוריות ששמו דגש על ההוד והכוח שבקטעי שירה

48 פורדהאוז, שם.

49 פורדהאוז, שם.

50 אוריאל סימון, מעמד המקרא בחברה הישראלית: ממדרש לאומי לפשט קיומי (יריעות, א), ארנה הס, ירושלים 1999; אניטה שפירא, חרב היונה: הציונות והכוח 1881-1948, עם עובד, תל אביב 2007, עמ' 37-53, 352-353; הנ"ל, 'בן גוריון והתנ"ך: יצירתו של סיפר היסטורי?', בתוך: הנ"ל, יהודים חדשים יהודים ישנים, עם עובד, תל אביב 1997, עמ' 217-247; הנ"ל, 'התנ"ך והזוהר הישראלית', בתוך: הנ"ל, יהודים, ציונים ומה שביניהם עם עובד, תל אביב 2007, עמ' 163-196.

המונייים.⁵¹ התפרסמה מודעה שקראה ל'גברים וגברות בעלי קול' לבוא ולהיבחן, ופירטה את 'מטרת המקהלה ותפקידה לטעת בתוכנו את המוסיקה התנ"כית, להפיצה בקהל עם, לעשותה קבע בימי חג ומועד ולסל לה נתיבות לכל בתי ישראל'.⁵² הארץ פרסם כתבה שהרחיבה בעניין המקהלה. מאחורי 'הרעיון הנשגב', גילה העיתון, עמדו גדולי היישוב ובכירי המוזיקאים, אשר היו 'חרדים לגורל הזמרה העברית בארץ'. נמנו עמם הופנקו, ביאליק, גולינקין, פרופ' שור ופורדהאוז, היוזם והמנצח המיועד, 'אשר הקדיש את עצמו ליצירת המפעל הזה'. במצב העניינים הקיים, הדגישה הכתבה, 'אין לנו עוד השיר והפזמון המקורי, אשר בהם יהיה מורגש הקשר הבלתי אמצעי עם הארץ, הקשר עם העבר ועם העתיד שלנו'. הריק התרבותי הזה הביא להתפשטות של 'זמירות זרות ושאלות, שמהן צורמות את האוזן בוולגאריות שלהן, אשר עלו הנה, כנהוג, מארבע פינות העולם עם זרמי ההגירה'. המשימה שניצבה בפני מקהלת התנ"ך, כתוצאה מכך, היתה כפולה: גם 'לטהר את היישוב, [...] לגרש לאט לאט את המזמור הזר והצורם מן הבית ומן הרחוב, מבית האומן ומבית המשתה" (בהקבלה אפשרית לטיהור המקדש אחרי סילוק השלטון היווני הזר)', וגם 'להחיות את העבר ולפתוח את האופק לקראת זמרה עברית מקורית'. בהחייאת העבר, כמו שכבר נאמר, היתה הכוונה לתביעת בעלות מחודשת דרך המוזיקה על התנ"ך ועל המורשת התרבותית שלו-שלנו'. הדברים נאמרו בצורה ברורה: 'עלינו לשוב ולקחת לנו משלנו, עלינו להחזיר אלינו את אשר אנו הזנחנו במשך דורות ואחרים זכו בו מן ההפקר. עולם מלא של מוסיקאים דלה ויצר את מנגינותיו מן התנ"ך שלנו, בעוד שאנו הספקנו את עצמנו בשירי פסולת'.⁵³ מכאן ה'היתר' וההיגיון להשתמש ביצירות שכתבו לא יהודים כבעלות מסר שיכול לשרת את הלאומיות היהודית: התוכן התנ"כי היה אבן הבוחן להתאמתה של יצירה לביצוע, תוכן שנלקח - בשל איכותו הנצחית, ורק בהשאלה - בידי זרים, והם עיבדוהו לפי מיטב יכולתם.

הכתבה הזכירה חלק מן הניסיונות בתשובה על השאלה: 'מה לתת לעם במקום כל הזמירות [ה"זרות והשאלות"] הנוכרות? איך להחליפן ובמה למלא את החלל?' היא הציעה חיבור מנגינות עממיות (כמו אלה של אנגל), עיבודים לניגונים יהודיים קיימים, פזמונים מקוריים ומוזיקה קלאסית למיניה (קטעי אופרה מתורגמים, למשל), אך קבעה כי 'המטרה לא הושגה אף במיעוטה'. הכישלון יוחס גם להיקף המצומצם של העשייה עד אז, אבל מבין השורות עלו רמיזות על התפוצה המוגבלת של המוזיקה העברית החדשה. מקהלת התנ"ך, לעומת זאת, תיתן 'זמרה בפי העם', ישתתפו בה 'ההמונים הרחבים', וכך ייעשו ניגוניה 'לקניין הציבור כולו בלי הבדל גיל וסוג ומעמד'. הכוונה היתה לשלב את המוזיקה במארג החיים החברתיים לא רק כאירוע תרבותי מיוחד דוגמת הליכה לקונצרט, תכופה ככל שתהיה, אלא כאמצעי לחיבור תוכני מחודש אל מהות עצמית, מעין חומר נוסף לגיבוש זהות יהודית מקומית. לא רק אמנות עם ערך מוסף לאומי, אלא הבניית הלאומיות דרך האמנות. מקהלת התנ"ך נועדה להופיע 'בשבתות ומועדים וימי דפגרא' ולשיר 'שירים תנ"כיים מענייני היום ומפרשת השבוע'. הרפרטואר הראשוני כבר היה מתוכנן: 'בראשית (של הקומפוזיטור היידן) בשבת בראשית, המבול (של

51 הירשברג (לעיל הערה 1), עמ' 289-290.

52 הארץ, 31.3.1927, עמ' 4; דבר, 1.4.27, עמ' 3.

53 הארץ, 7.4.1927, עמ' 3.

סן־סאנס) בשבת נח, וכן יציאת מצרים (של הנדל) בפסח, יהושע בן נון (מוסורגסקי), אליהו הנביא (מנדלסון), יהודה המכבי (הנדל), ועוד, והיתה גם רשימה של קומפוזיטורים שהלחינו קטעי תהלים - 'דבר דבר בעתו'.⁵⁴

המקהלה נועדה, בין היתר, למלא חלל תרבותי ביישוב, שחיו המוזיקליים התרכזו בערים. שאר נקודות ההתיישבות בארץ - ערים קטנות, מושבות, קיבוצים ומושבים - סבלו מחסך תרבותי שהורגש היטב, במיוחד על רקע תנאי החיים הקשים. מקהלת חובבים עממית גדולה אמורה היתה לשמש דוגמה ליישובים קטנים ומודל למקהלות־אחיות מקומיות. פעילות מוזיקלית זו עתידה היתה, תוך שימוש בחומרים התנ"כיים, למלא את החלל הריק בחיינו כאן. מלכתחילה, אפוא, היתה מקהלת התנ"ך הלאומית שונה מזו האופראית ומסוגת האופרה בכלל. לעומת האופרה, שהתבססה על עבודתם של אמנים מקצועיים, היתה השירה המאורגנת 'עבודת' חובבים, וולונטרית במהותה ובמסגרת קהילות מוגדרות, והשפעתה היתה שונה מזו של צריכת אמנות פסיבית. היתה בה שותפות פעילה למעשה היצירה הלאומית, עשייה מלכדת ומעוררת גאווה. ההכרה בצורך במקהלה כזו שיקפה את הבנת המוצב המורלי הקשה לעתים של המתישבים. על מקהלת התנ"ך הוטל 'לרענן את האטמוספירה שלנו, [...] להפיג את השיממון ואת הקהות וגם את הייאוש המתנגבים אל מחננו מזמן לזמן'.⁵⁵

גם אם המילה 'אורטוריה' כלל לא הוזכרה בדיונים על מקהלת התנ"ך, הרי שהיצירות שמקהלה זו היתה אמורה לבצע השתייכו לזא'נר זה בצורה מובהקת, ואפשר לראות בכך הצהרה תרבותית לאומית: 'הגויים', שעשו בינתיים שימוש באבני היסוד של התרבות העברית, יכולים היו לקרוא ליצירותיהם בשמות משמות שונים, אך עתה, כשאתם נושאים חוזרים לחיק בעליהם המקוריים, התאזרח גם תוארם: 'שירים תנ"כיים'.

שינוי שם האורטוריה ל'בריאת העולם'

חמוש ברעיונותיו על מוזיקה לאומית־מקראית ועל קשר בין כל יצירה המבוססת על התנ"ך לבין עם ישראל, אשר הוזכרו קודם לכן, פנה פורדהאוז לארגון הצגת האורטוריה הראשונה ביישוב העברי. בחירתו נפלה על הבריאה של היידן, אשר בדומה ללה טרוויאטה מאת ורדי, ההפקה הראשונה שהעלתה האופרה הארץ־ישראלית, היתה יצירה מרכזית וסטנדרטית ברפרטואר הביצוע האורטוריאלי בכל מדינות המערב. שוב, כמו במקרה של האופרה, גם לבחירה זו לא קדם דיון ולא התלבטויות, לא ברמה הפומבית ולא בדיווחו המאוחר של פורדהאוז על החלטתו.⁵⁶ כזכור, גם הקונצרט הראשון של קרצ'בסקי־הופנקו פתח בשני קטעים מתוך אותה יצירה; סביר, אם כן, להניח כי מדובר היה בהחלטה פשוטה יחסית, שהתבססה על דתיותו העמוקה והמפורסמת של המחבר ועל הסמליות הברורה של נושא היצירה - המיתוס המכונן של בריאת העולם על פי הטקסט התנ"כי.

54 שם, ההדגשה במקור.

55 שם.

56 גורלי (לעיל הערה 28), עמ' 133-144; פורדהאוז (לעיל הערה 46), עמ' 45-47.

את הבריאה כתב היידן בין השנים 1796-1798 כאורטוריה בשלושה חלקים ובכ"ג פרקים (רצ"טייבים, אריות, קטעי מקהלה ומעט פרקי תזמורת). הליברטו שלה מבוסס על סיפור הבריאה מספר בראשית, בשילוב פסוקים מספר תהלים וקטעים מתוך גן העדן האבוד של ג'ון מילטון (*Milton, Paradise Lost*), המשורר האנגלי בן המאה ה־17, משורר הרפורמציה והמשורר הלאומי הבריטי המודרני הראשון. המקור האנגלי של האורטוריה, פואמה ארוכה שככל הנראה נכתבה בידי מפיק ובימאי לונדוני של הצגות אורטוריאליות בשם לינלי או לידלי (*Lidley* או *Thomas Linley*), תורגם לגרמנית וממנה חזרה לאנגלית, וטקסטים אלה הם שהולחנו. לפני הביצוע הראשון בקובנט גארדן הוכנסו שינויים בטקסט האנגלי. שני הנוסחים, בגרמנית ובאנגלית, מקובלים בביצוע האורטוריה. בהבריאה יש תפקידים לשלושה או לחמישה סולנים: המלאכים גבריאל (סופרן), אוריאל (טנור) ורפאל (בס), ואדם וחווה, שתפקידיהם מושרים בדרך כלל בפי שניים מהזמרים המגלמים את המלאכים. המלאכים מתפקדים לרוב כמקדמי העלילה, ולפני כל פרק הם מצטטים בשירה את פסוקי התנ"ך הרלוונטיים; הפרקים עצמם הם הרחבה יצירתית של תיאורי הטקסט המקראי.

במבוא ליצירה מתארת התזמורת את התווה ובוהו שקדם לבריאה, והחלק הראשון שבא אחריו מתאר את מעשי האל בימים הראשון עד הרביעי, על פי פסוקים א-טז מפרק א בספר בראשית: בריאת השמים והארץ וההבדלה בין אור לחושך, ההבדלה בין מים למים מתחת לרקיע ומעליו, יצירת הימים והיבשה והצומח ובריאת המאורות. בחלק השני של האורטוריה מתוארים הימים החמישי והשישי, שבהם נבראו שוכני הימים והעופות, ובעלי החיים והאדם, על פי הפסוקים כ-כא מפרק א ופסוק ז מפרק ב בבראשית, בתוספת ציטוטים מפסוקי תהלים. בפרקי החלק הראשון והשני (כ"ג במספר, בכפוף לאופן חלוקתם) מצוין סיומו של כל יום, אך למעשה הם נחלקים לפי האלמנט הנברא, כשלכל פרט מוקדש אזכור מובחן. כך מופרדים בריאת השמים והארץ מההבדלה בין אור לחושך, יצירת הימים והיבשה מיצירת הצומח, וכן הלאה. החלק השלישי של האורטוריה מתרחש בגן העדן. בפרק הראשון שלו מתוודעים המאזינים הצופים לאדם ולחווה המהלכים בגן, בשני הם שרים תפילת הודיה לאל, ולאחר מכן - דואט אהבה זה לזה. בסיום השיר מבטיח להם מלאך האלוהים כי אושרם יימשך לעד אם לא יבקשו לדעת יותר מהמותר להם. האורטוריה נחתמת בפרק של שירת הודיה לאל, שתהילתו תיכון לעד.⁵⁷

הבריאה היתה אולי בחירה טבעית להצגה במסגרת מפעל האורטוריה הארץ־ישראלית, אלא שמבחינתו של פורדהאוז, שהיה יהודי מאמין, ועל אף הקרבה שחש אל הז'אנר, היה מדובר בכל זאת ביצירה שנכתבה בידי מלחין נוצרי לקהל נוצרי. עובדה זו כשלעצמה לא הפריעה לו, אך הכוונה להשתמש באורטוריה ככלי חינוכי לחידוש הקשר בין העם היהודי למורשתו התרבותית חייבה 'גישה מיוחדת לאופן הצגתה', כפי שציין במאמר שכתב על המיזם.⁵⁸ מלכתחילה התכוון פורדהאוז לערוך רוויזיה במבנה היצירה, בנימוק כי הרוצה להשתמש בה כ'גורם פעיל ומתמיד - לא יוכל להציגה בדרך שהיו מציגים אותה עד עתה,

57 פירוט הפרקים ונושאייהם מובא לפי הנוסח האנגלי שבו השתמש גם המתרגם אהרון אשמן: Joseph Haydn, *The Creation, an Oratorio*, Novello's Original Octavo Edition. W. H. Gray Co., New York [ca.1870]

58 פורדהאוז (לעיל הערה 46), עמ' 45.

כארכיאולוגיה נערצת [...] אלא יטפח בלב השומע זיקה חיה אליה וישתדל להקל עליו את קליטתה'.⁵⁹ לכך נוסף המאבק המסורתי בין המוזיקה לתמליל, שבו ניצב פורדהאוז, כצפוי ממוזיקאי, לצד המלחין. 'ברוב האורטוריות', קבע, 'היה מחבר הליברטו למוקש על דרכו של הקומפוזיטור, ומשום כך יקרה לעתים קרובות שאורטוריה זו או אחרת, עם כל גאוניותה, נעדרת את ההדרגה האמנותית המובילה בעלייה מתמדת אל הנקודה המרכזית'.⁶⁰ הרצון והצורך להשתמש ביצירה מוזיקלית מושרת כדי להעביר מסר שלא היה המסר המקורי לפי כוונת מחבריה חייב הכנסת שינויים והמילים, נושאות המסר העיקריות, היו ה'אשמות' המרכזיות והקורבן המידי - שהרי מתוקף מהותה הלא-מילולית מייצרת המוזיקה ומעבירה רק תחושות ורגשות, להבדיל מרעיונות מוגדרים או תובנות שכלתניות. הליברטו המקורי נכתב לקהל נוצרי ונכללו בו 'דברים הצורמים את אוזן השומע העברי בזרותם לגבי התפיסה היהודית של התנ"ך ושל תולדות העם'. זו היתה הצדקה ל'רביזיה': נחוץ לדלות משם את העיקר ולהסיר את הטפל והפגום'.⁶¹ פורדהאוז עמד על זכותו לערוך שינויים, חלקם מרחיקי לכת, בוודאות של מי שיודע מה היתה אמורה היצירה לומר: 'כל שינוי שנעשה ביצירות המוצגות על ידי האורטוריה הארצישראלית', הבטיח, 'בא כתוצאה משיקול דעת ממושך, מתוך שמירה מעולה על שלמותה הפנימית של היצירה ואחדות סגנונה'.⁶² הרגשה זו נבעה מתחושת הבעלות שלו כיהודי על סיפור הבריאה המקורי שהאורטוריה התכוונה להעביר, והיא זו שאפשרה את עיצובה מחדש לקהל העברי.

ראשית ניגש פורדהאוז לסידור מחדש של מבנה הפרקים באורטוריה. החלוקה לשלוש, כך שיער, היתה אילוץ שנכפה על היידן מתוך 'האריכות היתרה והמסורת באורטוריות של הנדל, אשר שימשה דוגמא לבאים אחריו'.⁶³ ההפרדה לחלקים ביצירות ארוכות, טען, באה גם מטעמים מעשיים של מתן מנוחה לשומע ולמבצע, אך אין בכך כדי לשחרר אותה מהמחויבות להתאמה תכנית. לפיכך, 'מבחינה אמנותית אין הצדקה להפסקה בין חלק א לחלק ב באמצע ששת ימי המעשה [...] החלק השני במעשה בראשית אינו אלא המשך הראשון. כל ששת הימים שרויים באטמוספירה אחידה של פעולה ויצירה, וכל הפסקה של מנוחת ביניים לפני גמר היצירה מתנגדת לרוח התנ"ך'. פורדהאוז, כיהודי מאמין, ראה עצמו מוסמך לדעת מהי רוח התנ"ך, ושמח לבשר כי 'הודות לרקונסטרוקציה מצאנו אפשרות לתקן את הדבר ולתת בפרק זמן מתאים את כל ששת ימי המעשה בהמשך אחד, בלי הפסקה באמצע'. היעדר ציון השבת ביצירה, שהוזכר כבר בעת ביצוע קטעים מהאורטוריה על ידי הצמד קרצ'בסקי-הופנקו ב-1923, נקשר על ידי פורדהאוז לבעיה חמורה בחלקה השלישי: 'מחבר הליברטו הכניס בחלק זה דו שיח של אהבים בין אדם לחוה בנוסח של אופרה רגילה. דו שיח זה פוגם את הפשטות הגאונית-המוצקה של היצירה וזר לרוחה הכללי בהחלט'. לאחר מעשה הבריאה ראוי לבוא סיום, פתרון משחרר, 'וכלום יש לך השלמה יותר טבעית לששת ימי המעשה, יותר אורגנית

59 שם.

60 שם, עמ' 46.

61 שם.

62 שם.

63 שם.

ונאמנה למקור מאשר יום השבת המביא איתו את חדות המנוחה, את ההרמוניה העליונה של כל הברואים?'. כאן יכול היה לפתור שתי בעיות. במקום זמרת האוהבים בגן העדן הושם בפי אדם הראשון בחלק השלישי (עכשיו השני) של היצירה מזמור ליום השבת, אשר חובר במיוחד בידי המשורר והמחזאי אהרון אשמן, מתרגם האורטוריה. 'לפי זה עומדת הצגתנו בעריכתה החדשה על שני חלקים', הודיע פורדהאוז: (א) ששת ימי המעשה, ו-ב) יום השבת'.⁶⁴ בין השינויים האחרים שעשה פורדהאוז באורטוריה היו העברת הדגשים מוזיקליים (הפיכת טמפו מהיר-שמח לאטי ומלא הוד)⁶⁵ - והעברת קטע שנכתב לפרק אחד אל פרק אחר. בחלק השני של היצירה הוא שילב את ברכת אלוהים ליצורי הים שברא, אך לא חזר על הברכה הנוספת שבדרך אלוהים, השנייה והאחרונה בכל פרשת היצירה, את האדם. לאותו קטע ברכה כתב היידן מוזיקה 'חדורה דרמטיות עמוקה', ופורדהאוז הבליט את עמידתו של קטע זה 'בניגוד לכל היצירה השופעת אור וחדווה מתחילה ועד סוף. במה זכו התנינים לכך? ומדוע קופח האדם, נזר הבריאה ושליט היקום?' לגבי אוירת המוזיקה בברכה לשוכני המים, סבר המנצח כי אותו 'יגון עמוק [...] ורדו [...]'] את סבך הפגעים והתלאות שנוצר בעקב ייעוד הגורל: 'פרו ורבו ומלאו [...] ורדו [...]'] את סבך הפגעים והתלאות שנוצר בעקב התרבות המין האנושי ושלטונו ביקום'. לפי פרשנות זו לאופי הקומפוזיציה, היתה כאן, קרוב לוודאי, 'טעות מדאיבה, ערבוב הפרשיות, שיסודו בנוסח שתי הברכות שתחילתן שווה ובסמיכות הימים!' הביצוע המחודש בשפת המקור של הסיפור יכול היה להעמיד את הדברים על דיוקם ולהביא את 'התיקון המתבקש מאליו: הוכנסה ברכת אלוהים לאדם ביום השישי במקום הברכה לתנינים ביום החמישי'.⁶⁶

חלוקה מחודשת של המבנה הכללי, מחיקת קטעים והכנסת אחרים במקומם, הזות שורות טקסט והחלפה בין אלמנטים מוזיקליים בתוך היצירה - כל אלה נעשו על ידי פורדהאוז בבריאת העולם, תוך תרגום היצירה כולה לעברית ושינוי שמה מהבריאה לבריאת העולם, במגמה 'להתאים את האורטוריה לדרישת האמנות המוסיקלית בזמננו, לתקן את פגימותיה במקום שהיא מתנגדת לרוח המקור העברי המונח ביסודה, ולעשותה כוח משפיע ומחנך בחיי האדם העברי בארצו'. פורדהאוז הבטיח כי 'בדרך זו תלך האורטוריה הארצישראלית גם להבא'.⁶⁷

התייחסות היישוב להעלאת האורטוריה, ובעיקר התייחסותם של מבקרי המוזיקה קובעי הטעם, לא היתה שונה מזו שקיבלה את פני ההפקות הקודמות של גלריית המוזיקאים שפעלו אז. המוזיקאי דוד שור, שעמד לצאת לחו"ל לתקופה של השתלמויות מקצועיות, הרגיש כי הוא חייב לבטא את התרגשותו לפני שייצא לדרך. הוא פרסם בהארץ מאמר נפעם ובו סיפר על 'הרושם המוזיקלי היחיד במינו' שקיבל מהצגת האורטוריה. הוא סבר כי זהו 'מאורע בחיינו המוסיקליים: עצם העובדה של האפשרות להעלות יצירה כזו באמצעים המוסיקליים הפעוטים הנמצאים ברשותנו', כתב, 'מעידה על המידה הגדולה של מוסיקליות החבוייה בעם העברי', והעידה על כך גם 'התלהבות הקהל בן האלפים' שבא לשמוע את הקונצרט. מלבד המוזיקליות

64 פורדהאוז (לעיל הערה 46), עמ' 46-47, ההדגשה במקור.

65 הירשברג (לעיל הערה 1), עמ' 290-291; הנ"ל (לעיל הערה 8), עמ' 137.

66 פורדהאוז (לעיל הערה 46), עמ' 46-47.

67 פורדהאוז, שם, עמ' 47.

הועלתה על נס 'זכותם של המנצח, הסוליסטים, המקהלה והתזמורת. בפורדהאוז יש לנו מנצח רציני ומוסיקאי המסור בכל לב לאמנות; כל הופעה שלו צעד קדימה בדרך לשלמות'.⁶⁸ שלושה ימים לאחר מכן טיפל באירוע גם המבקר המוזיקלי של העיתון, דוד רוזוליו, וגם לדעתו מדובר היה ב'מאורע בחיינו המוסיקליים'.⁶⁹ כרגיל בהזדמנויות מסוג זה נוצלה הבמה להשכיל את הקוראים בדבר התפתחות הז'אנר האורטורי במוזיקה, אבל לבד מהתשבחות הרגילות ('ההצגה בתור שכזו היתה מושלמת עד כמה שבכלל תנאי הארץ מרשים דבר כזה') לא נאמר דבר על השינויים שנעשו ביצירה לקראת העלאתה בפני הציבור העברי. למעשה, באחד המשפטים ציין המבקר כי 'כך מתחלפים לפנינו בשלוש המערכות של האורטוריום סיפורי בראשית על פי לשון התנ"ך', ולא הבחין כי המנצח שם דגש גדול דווקא על ביטול חלוקה זו. פורדהאוז, בכל אופן, הוכתר כמי ש'הצגות כאלה הן שדה הפעולה העיקרי' שלו ושידיעותיו המוסיקליות מבטיחות בניין הגיוני ובהיר של ההצגה. עליו להמשיך את דרכו ולהכניס לחיים המוסיקליים שלנו הצגות כגון אלה כהופעות קבועות'. **דאר היום**, כבר נאמר, הדגיש את ההמשכיות המבורכת שבמעשיו של המנצח, שהחיו את ניסיונות העבר של קרצ'בסקי ואשר 'בעקיבות וברצינות הראויה לתהילה הולך ומשריש הוא בארץ את מקצוע המוסיקה המקהלתית והתזמורתית', במיוחד על רקע החשש כי בעקבות הליכתו של האחרון 'מות סוג מוסיקלי רב ערך זה באיבו [...] על חשיבותו וערכו לתחיית תרבותנו הנגינתית בארץ'.⁷⁰

היעדר הדיון בשינויים הגורפים בנוסח המקורי של **בריאת העולם** יכול ללמד על העניין המרכזי של המבקרים ושל הקהל בהישג של קיום הקונצרט, אבל אפשר להסיק ממנו גם על ההסכמה הרחבה על הנוסח הסופי. כמו כן אפשר לייחס את השתיקה לביטחון מתוככי התרבות כי המוזיקאים העוסקים במלאכה ידעו מה הם עושים, ולכך שלא היה ניגוד אינטרסים בין מטרותיהם לבין טובת הכלל וציבור הצופים. סמכותם התרבותית של מבקרי האמנות ושל העיתונאים שפרסמו את דבריהם היתה מבוססת מספיק כדי לקבוע את איכות העשייה של מי שפעלו בתחום. מתוך הביקורות בעיתונים ומהדיווחים על הקונצרט ועל ההכנות לקראתו עולה כי השינוי הדרמטי שבוצע באורטוריה, דבר שאינו מקובל בדרך כלל בביצוען של יצירות מקנן המוזיקה האמנותית המערבי, נסבל לא בשל הממד העממי של האורטוריה הארץ-ישראלית; אחרי הכול, לא מדובר היה במקהלת חובבים השרה שירי עם, אלא ביצירה תרבותית מוכרת המבוצעת בקונצרט רשמי. הוא התקבל בברכה היות שנעשה בשירות הלאום, והשיקול הלאומי הוא שקבע את התגובה על העיבוד המוזיקלי.

חידוש בעלות על נכסים תרבותיים

בדיעבד טענו מבקרי המוזיקה כי האורטוריה התאימה יותר מהאופרה לאופי היישוב, ליכולותיו המוזיקליות והכלכליות ולמטרות שהוצבו לפעילות המוזיקלית האמנותית. בכתבה שעסקה

68 הארץ, 5.8.1927, עמ' 3.

69 שם, 8.8.1927, עמ' 4.

70 דאר היום, 11.8.1927, עמ' 3.

בסיכום אותה עונה מוזיקלית,⁷¹ ציין המבקר רבינא כי משלושת 'המפעלים הגדולים' של המוזיקה שהוקמו עד אז בארץ ישראל - האופרה, הסימפוניה והאורטוריה, לפי סדר הופעתם - זו האחרונה היתה 'הולמת את חיינו כעת הרבה יותר מאשר האופרה'. הנימוקים היו מעשיים, ברובם: 'לתזמורת באורטוריה אין תפקיד אחראי כמו בסימפוניה ואין צורך במנגנים מצוינים דווקא; גם ההוצאות אינן מרובות כל כך. העיקר הוא המקהלה והתפתחותה, וזו אפשרית אצלנו מאוד'. נושא המקהלה, שחזר ובא בגילויי הדעת השונים בעיתונות, התייחס בעיקר לעובדה שזמרי מקהלה יכולים להיות חובבים ושארגונה קל יותר. אולם בסופו של דבר, כמו שמבחינתו של פורדהאוז לא היה מדובר רק בסוגה מוזיקלית נוחה למימוש אלא בעיקר בתחום שהיה קרוב ללבו, כך גם רבינא הודה בכתבתו כי ההבדל היה בנושאים התנ"כיים שעמדו במרכז היצירות ואשר 'היו יכולים לעזור לנו להתקרב אל התנ"ך', ובמיוחד השימוש הלאומי המחודש באותם נושאים תנ"כיים. זה מה שהפך את האורטוריה 'רצויה לנו יותר מאשר המוסיקה של האופרות האיטלקיות'.⁷²

ההתקרבות אל התנ"ך לצורך התחדשות לאומית לא היתה חפה מבעיות, כפי שהציגן בבחירות רבה חיים נחמן ביאליק בהתייחסו, שנה מאוחר יותר, לשאלת התאטרון העברי בכלל: 'מסביב לתנ"ך יש אטמוספירה ידועה שנוצרה מתוך התפתחות חיי רוח במשך אלפי שנים', הסביר המשורר הלאומי, שתפקד אז כאורים ותומים של התנועה הצינונית. 'האין לחשוש שמא יבולע לאטמוספירה זו אם יעלו נושאים תנ"כיים באווירה של ארץ ישראל החדשה והמודרנית? התנ"ך אינו רק ספר המספר את אשר קרה בימי קדם, כי אם [...] ספר שבדמויותיו [כבר] צפונה משמעות מיוחדת. [...] כלום לא יחולל הקודש הזה אם הדמויות האלו יחזרו לצורתן הקדמונית?'.⁷³ ביאליק לא ידע אז לומר כיצד על התאטרון - ובהשאלה גם על הממסד המוזיקלי - לנהוג, בבואו לבחור ליצירותיו נושאים תנ"כיים רק משום היותם נכסים תרבותיים יהודיים מובהקים ועקב היעדר חלופות דומות בעוצמתן. עם זאת הוא הזהיר כי גם הטקסט הקנוני ביותר אינו משמר את המסר שלו בחלוף הזמן; המילים אולי נשארות, אך כל דור מתייחס אליהן מנקודת ההשקפה שלו. היהדות, וסיבותיה עמה, הלכה והתרחקה לפעמים ממשמעותם המילולית של סיפורי התנ"ך, ותלי התלים של הפרשנויות ושל פירושי הפרשנויות חנטו אותו ובודדו אותו משימוש יום-יומי. האפשרות של חזרת היהודים אל קריאת החולין בתנ"ך, קריאה יום-יומית של חיפוש העלילה והמבנה הדרמטי והקשבה ישירה למילים ולמשמעותן, התנגשה עם חיי הרוח והמעשה שנבעו ממנו ושהתפתחו סביבו באלפי השנים שעברו. עיסוק מחודש בטקסט המקראי עלול היה להסתיים בביטול תוצריהם של אותם חיי רוח, בהנחה, כמוכן, שקדושת הספר והקנוניות שלו תהיינה חזקות מספיק כדי להגן עליו עצמו מהפסד במאבק. ביאליק, עם עומקו, השכלתו ונפש המשורר שלו, לא הרהיב עוז לומר כיצד יש לנהוג בטקסט המקראי בתפקידו כמשענת ההתפתחות ההיסטורית של היהדות עד אז. הוא המליץ לא לגעת בו בינתיים. פורדהאוז, לעומתו, אף שהתייחס אל הטקסט התנ"כי ברצינות שאין למעלה ממנה, לא חשש לפנות אל המילים הישנות ולהשמיע אותן, כמות שהן, לקהל אשר ידע - או שכבר לא ידע - כי אחרים כבר פירשו וקידשו אותן.

71 דבר 27.3.1928, מצולם בתוך: הירשברג ואדלר (עורכים), אידיאולוגיה ולחצים אידיאולוגיים, עמ' 40.

72 שם.

73 'שיחות בחוג הבימה', במה, א, מאי 1933, עמ' כו, ההדגשה שלי.

בעקיפין אמנם, כשהוא רק 'מאזרח מחדש' יצירה שנהגו בה שלא כשורה ומתוך צורך למצוא חומר גשמי שיבטא את הוודאות הרעיונית בקיומו של עם יהודי, נטל פורדהאוז יצירה שהיתה קלאסית נוצרית, ערבב את חלקיה והציג אותה מחדש לציבור. זה, מצדו, קיבל אותה לא בשל היותה קנונית, מערבית, דתית, משוכללת, עשירה או יפה, אלא קודם כול ובעיקר מעצם העלאתה של יצירה כלשהי בידי יהודים ציונים ועבור יהודים ציונים בארץ ישראל. זה היה נכון גם לגבי ההפקות של האופרה הארץ-ישראלית או של האופרטה העברית. פורדהאוז ביצע אקט שיכול להיתפש כהחזרת השליטה בנכס תרבותי אל בעליו החוקיים, בין שמדובר היה בהוצאתו מחזקת הרפרטואר המערבי הכללי או בהפקעת זכות השימוש בו מהנהגת הקיבוץ היהודי המסורתית. המעשה ביטא ביטחון עצמי ותחושה של יכולת לפעול בשדה התרבותי הכללי מתוך תפיסה לאומית נפרדת, עצמאית וחדשה. העיבוד הדרמטי של היצירה הקלאסית לא פגע בהערכת היכולת הלאומית ליצירה מוזיקלית; התרגום והשינויים נתפסו כשיפורים והתאמה המתחייבים לזמן ולמקום. היה בכך גם כדי להוכיח את נכונות המפעל המוזיקלי והציוני כולו: האורטוריה, כסוגה עממית ודתית, התאימה לפן הלאומי של ציבור הצרכנים ולצרכיו. זאת ועוד, מנגנוני הייצור התרבותיים סברו שהיא פשוטה יותר לביצוע ועדיין נחשבת בעולם כסוגה מוזיקלית עילית. צירוף מיוחד זה תרם להצלחתה.