

# מוזיקה אמנותית

## חזון המזרח במוזיקה האמנותית הישראלית -

### מיתוס ומציאות

יהואש הירשברג

ההיסטוריה של המוזיקה האמנותית (קונצרטית) ביישוב החלה עם העלייה החמישית, שהביאה עמה למעלה מ-30 מלחינים מקצועיים מנוסים ממרכז ומזרח אירופה. הם ניצבו בפני האתגר של יצירת תרבות מוזיקלית אמנותית חדשה בקהילת מהגרים, שנוצרה תחת מערכת של לחצים לשני כיוונים - מורשת המערב וחזון המזרח.<sup>1</sup> מורשת המערב היתה הבסיס עליו קיבלו המלחינים את כל הכשרתם המקצועית וניסיונם המעשי. כולם אולצו לגלות נגד רצונם ממרכזי התרבות האירופית בהם פעלו עד לעליית הנאציזם לשלטון. המזרח, לעומת זאת, היה לגביהם חזון מעורפל ורחוק שהיה רחוק מכל מציאות מוזיקלית מאורגנת וברורה. במאמר זה אבחן את דרכי התגשמותו בפועל של חזון המזרח, במיוחד אצל מלחיני הדור הראשון והשני של המוזיקה האמנותית. השוואה עם מאמרה של אפרת ברט בכרך זה תגלה את ההבדלים הגדולים בין המוזיקה האמנותית לבין הזמר העברי בהיבט של חזון המזרח.

\* המאמר מלווה בדוגמאות שמע (אודיו) המאוחסנות באתר האינטרנט המוזכר בשולי כל דוגמה.  
1 יהואש הירשברג, 'חזון המזרח מול מורשת המערב: זרמים אידיאולוגיים במוסיקה בתקופת היישוב והשפעתם על המוסיקה הישראלית בשני העשורים האחרונים', עיונים בתקומת ישראל, 14 (2004), עמ' 1-14; הרצל שמואלי, יהואש הירשברג, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', חייו, יצירתו והגותו, כרמל, ירושלים 1995; יוסף טל, עד יוסף: זכרונות, הרהורים, סיכומים (רשמה מפי המלחין וסיפרה בעברית עדה ברודסקי), כרמל, ירושלים 1997; אבנר בהט, עדן פרטוש: חייו ויצירתו, עם עובד, תל אביב 1984; Jehoash Hirshberg, *Paul Ben-Haim, his Life and Works* Israel Music Publications, Jerusalem 1990, an updated edition, IMI, Tel Aviv, 2010; idem, 'The Vision of the East and the Heritage of the West: A comprehensive Model of the Ideology and Practice in Israeli Art Music', *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, (7) 2008-2009 <http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/8-9-II/>; idem, '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: Erik Levi and Florian Scheduling (eds.), *Music and Displacement: Diasporas, Mobilities, and Dislocations in Europe and Beyond*, The Scarecrow Press, Lanham, Toronto, Plymouth 2010, pp. 57-70

## מורשת המערב

מצבו של המלחין היהודי המהגר עם בואו ליישוב היווה היפוך של הפסוק הנצחי של יהודה הלוי, 'לבי במזרח ואנוכי בסוף מערב'. פאול בן־חיים (1897-1984) בעודו פאול פרנקנבורגר כתב בזיכרונותיו על ביקורו הראשון בארץ שהכין את הגירתו מגרמניה (מאי 1933): 'הרי על אף הצלחותי ועמדתי בגרמניה, הייתי למעשה כאן, בארץ זו, אפס מוחלט, בעומדי על סף דרך בלתי־ידועה, לוטה בערפל! (וזה בגיל 135)'.<sup>2</sup> וימים אחדים לאחר מכן כתב אל אביו על החלטתו להשתקע בארץ ישראל: 'מובן, שהפרידה תהיה קשה, אולם בהתחשב בכך שאני מתכוון לבוא כל שנה לחודשיים לאירופה (ולא - לא אוכל לסבול את השהיה כאן) אוכל לעמוד בה... כמו כן, החלטתי לעקור הנה איננה קושרת אותי לכל ימי חיי!'. מכאן שהגורם השליט בהחלטת ההגירה שלו היה בטחונו כי יוכל לשמור על הקשר למורשת המערב. היצירה הראשונה שחיבר בן־חיים בארץ היתה הסוויטה השנייה לפסנתר (1935), אותה יעד להופעותיו הראשונות בארץ כפסנתרן וכמלחין. והפרק היחיד ממנה שהוציא בן־חיים לאור בדפוס היה נוקטורנו, מיצירותיו האינטימיות והעדינות המהוות המשך ישיר למסורת הארוכה של מיניאטורות פיוטיות לפסנתר מאז שומאן, מנדלסון וברהמס (דוגמה 1).<sup>3</sup>

## דוגמה 1

פאול בן־חיים, נוקטורנו,  
גילה גולדשטיין, פסנתר

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

ליבו של פרנקנבורגר היה, אפוא, בגרמניה. וכך היה גם ליבו של יוסף טל (גרנטל, 1910-2008) אשר השתקע בארץ ישראל במרס 1934. לאחר ניסיון לא מוצלח של עבודה גופנית מפרכת כחבר קיבוץ גשר עבר טל לגור בירושלים, ובין השאר קיבל את משרת נגן הנבל המחליף בתזמורת הארץ־ישראלית (לימים התזמורת הפילהרמונית הישראלית). אחד האורחים הנכבדים בעונה הראשונה היה המנצח הבריטי הנערץ, סיר מלקולם סארג'נט. על המפגש עם המנצח בחזרה הראשונה כתב טל, כי באולם שרר חום תל־אביבי קיצי נורא ומאווררים גדולים ניסו להפיגו ללא הצלחה. 'ישבנו על הבימה בכלים מכווננים וחיכינו לאורח הדגול. הדלת של חדר האמנים נפתחה. מפקח התזמורת הכריז את שמו של סיר מלקולם סארג'נט. קמנו ממושבינו ונכנס איש גבוה בלבוש מהודר, כולו מגוהץ ומצוחצח - מראה משיב נפש לנשמה האירופית שעדיין פיעמה גם בעולים הוותיקים יותר שבינינו'.<sup>4</sup> ביטוי לנשמה האירופית היתה היצירה הראשונה שחיבר

2 פאול בן־חיים, 'עלייתי לארץ-ישראל', תצליל 11 (1971), עמ' 187.

3 הנוקטורנו הוקלט פעמים אחדות, והוא כלול בהקלטה המעולה של כל יצירותיו של בן־חיים לפסנתר על ידי גילה גולדשטיין, המודגמת למאמר זה. כמעט כל היצירות המוזכרות במאמר זה קיימות בהקלטות שאת רובן ניתן להשיג באמצעות המכון למוסיקה ישראלית, תל אביב.

4 טל, עד יוסף, עמ' 121.

טל בארץ במאי 1937, סוויטה לצ'לו סולו.<sup>5</sup> יצירה זו משלבת שני עולמות סגנוניים: א. הסדר והקפדנות של הסוויטות לצ'לו סולו של באך, אשר היו מודל להערכה לכל המלחינים יוצאי גרמניה. ב. האבנגרד של ברלין ווינה בשנות העשרים והשלושים שבתוכו קיבל טל את הכשרתו המוזיקלית.

דוגמת תווים 2 מדגימה את פתיחתה של הפסקאליה.

#### דוגמה 2

יוסף טל, פסקאליה

הילל צרי, צ'לו

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

יצירה זו היא ההשתקפות המובהקת של מורשת המערב - במקרה זה המורשת הגרמנית - בטהרתה שטל דבק בה. עצמתה של מורשת המערב בולטת במיוחד ביצירה התזמורתית הראשונה שחיבר אריך ולטר שטרנברג (1891-1974) בעקבות הגירתו ארצה מברלין בשנת 1931, שנים עשר שבטי ישראל (1938). למרות הכותר התנ"כי מעוגנת היצירה עזת הביטוי במורשת הגרמנית הרומנטית המאוחרת, והנושא הפותח (דוגמה 3) כולל ציטוט מדויק של המוטיב הפותח את הסימפוניה מס' 4 של ברהמס (דוגמה 4).

#### דוגמה 3

אריך ולטר שטרנברג, 12 שבטי ישראל

תזמורת סימפונית ירושלים בניצוח מנדי רודן

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

#### דוגמה 4

יוהנס ברהמס, סימפוניה מס' 4, מוטיב פותח

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

דוגמאות אלה מעידות כי מורשת המערב היתה הכוח השליט בעולמם המוזיקלי של המלחינים הראשונים שהיגרו ארצה בשנות השלושים והיא שהקלה עליהם את ההתמודדות הקשה עם הלם ההגירה והקשיים הכלכליים בארץ.

5 היצירה זכתה לאחרונה בביצוע מעולה של הילל צרי.

עם זאת, בה בשעה פעלו עליהם ההשפעות החיצוניות של אידיאולוגית המזרח והצורך הפנימי שהרגישו ליצור עולם מוזיקלי חדש בארץ ישראל. עולם זה אני מגדיר כ'חזון המזרח'.

### חזון המזרח – הבסיס התאורטי

את חזון המזרח הגדיר הפילוסוף קריפקה בתור 'עולם אפשרי', הנתון על ידי התנאי התיאורי שאנחנו מקשרים אליו [...] "עולמות אפשריים" מוכתבים, לא מתגלים'.<sup>6</sup> אדוארד סעיד ציין כי 'אורינטליזם הוא סגנון מחשבה הנובע מהבחינה האונטולוגית והאפיסטמולוגית בין "המזרח" ל"מערב", המבוססת על 'האחידות הפנימית של ה"מזרח" למרות או מעבר, לכל תיאום בינה לבין האורינט האמיתי'.<sup>7</sup> הנקודה העיקרית בהגדרותיהם שתתקשר למאמרי זה היא שחזון המזרח הוא עולם מוכתב ב המהווה הגשמה בפועל של עולם אפשרי. וכי הוא יכול להיות שונה ואפילו שונה מאוד מהמזרח האמיתי (שאף הוא כמובן הטרורגני ורב-פנים). נקודה זו מורידה מהפרק כל ביקורת נוסח 'שם במזרח זה בכלל לא כך'. היבט מרכזי בהגשמת 'העולם האפשרי' של האורינטליזם היה יכולתה האינהרנטית של המוזיקה, ובמיוחד המוזיקה האמנותית המורכבת, להשתנות בפרמטרים מסוימים ולהישאר יציבה בפרמטרים אחרים. הפרמטר הקל ביותר לשאילה הוא פרמטר הגוון, כגון שימוש בכלים שאינם אירופאים- מערביים או שימוש בטכניקת נגינה מזרחית בכלי אירופי. פרמטרים בודדים אחרים הניתנים לשאילה הם שימוש בסולמות מזרחיים (מודוסים ומאקאמים) או בתבניות מקצביות מזרחיות, וזאת מבלי לשנות בהכרח את כל הפרמטרים האחרים, כגון פרמטר ההרמוניה.

נקודה שנייה היא תהליך האקולטורציה.<sup>8</sup> תהליך השילוב של רכיבים מהמוזיקה של המזרח במורשת המערב היווה תהליך שאלן מריאם הגדיר כסינקרטיזם: 'כאשר לשתי קבוצות בני אדם הנמצאות במגע מתמשך יש מאפיינים אחדים במשותף בתחום תרבותי מסוים, חילופי רעיונות ביניהן יהיו תכופים הרבה יותר מאשר במצב שבו קיימים

6 '... a possible world, [which] is given by the descriptive condition we associate with it[...]. "Possible worlds" are *stipulated, not discovered*'. Saul Krippe, *Naming and Necessity*, Blackwell, Oxford 1980, p. 44

7 'Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between the Orient and... the Occident'. Further Said states that he would deal with 'the internal consistency of Orient... despite or beyond any correspondence, or lack thereof, with a real Orient'. Edward W. Said, *Orientalism*, Routledge, London 1978, p. 2

8 Acculturation: Modification of one culture as a result of contact with a different, especially a more advanced culture (Webster's II University Dictionary)

הבדלים גדולים במאפיינים אלה.<sup>9</sup> הרכיב המובהק שביסס עוד במאה ה-19 קונוטציה ישירה למוזיקה ערבית ותורכית ודרכה לעולמות אקזוטיים וארכאיים הוא מרווח הסקונדה המוגדלת, המאפיין את מאקאם חג'אז.<sup>10</sup>

#### דוגמת תווים מס' 1

#### מאקאם חג'אז קאר



מרווח הסקונדה המוגדלת הופיע לרוב צמוד לאורנמנטציה עשירה, שהתקשרה אף היא לאקזוטיקה מזרחית. אחת הדוגמאות המפורסמות לשימוש בסקונדה מוגדלת היא ריקוד הבכחנליה באופרה 'שמשון ודלילה' (1877) של קמיל סן-סאנס (1835-1921), בו הוא מאפיין את הפלשתים, שהוצגו באופרה כאוריינטליים וארכאיים.

דוגמה עתירת קונוטציות לשימוש בסקונדה מוגדלת מופיעה בפתיחת חלקה השני של האורטוריה המונומנטלית יורם של פאול בן-חיים, שחברה בשנת 1933 במינכן בעודו פאול פרנקנבורגר. בשלב זה של האורטוריה, המבוססת על ספרו של רודולף בורכארדט,<sup>11</sup> שב יורם משנות עבדות ארוכות בארץ הכשדים אל ביתו ומגלה כי אשתו האהובה, איזבל, היתה לזונה וביתו היה לבית בושתי. הקונטרבס משמיע סולו מזורז המבוסס על הסקונדה המוגדלת לאורנמנטציה עשירה, וכך הוא מעצב עולם צלילי מזרחי, אקזוטי וארוטי.

#### דוגמה 5

#### פאול בן-חיים, יורם חלק II

התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח הייקו סימנס

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

<sup>9</sup> 'When two human groups which are in a sustained contact have a number of characteristics in common in a particular aspect of culture, exchange of ideas therein will be much more frequent than if the characteristics of those aspects differ markedly from one another', Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University, Evanston, Illinois 1964, p. 314

<sup>10</sup> להסבר מפורט של מערכת הטראכורדים במוזיקה הערבית ראו: דליה כהן, *מזרח ומערב במוסיקה*, מאגנס, ירושלים, 1986, עמ' 112; אמנון שילוח, *המוסיקה בעולם האסלאם: מבט חברתי תרבותי*, מוסד ביאליק, ירושלים, 1999, עמ' 134.

<sup>11</sup> Rudolf Borchardt, *Das Buch Joram*, Insel-Verlag, Leipzig 1905; Hirshberg, *Paul Ben-Haim*, chapter 5

יצירה גדולה זו זכתה לביצועה המלא הראשון רק בשנת 2008 במינכן, שנתיים לאחר מכן בדרזדן ובנירנברג, ובאפריל 2012 בתל אביב וירושלים, על יד מקהלת המוטטים ממינכן בניצוח הייקו סימנס.

הסקונדה המוגדלת אפינה גם את נוסחי החזנות ואת שירי היידיש של מזרח אירופה, ודוגמה לכך היא יצירתו של אלכסנדר א. בוסקוביץ' 'שירי עם יהודיים משנת 1937, שנה לפני הגירתו ארצה (מאוחר יותר כינה אותה בוסקוביץ' 'שרשרת הזהב').

#### דוגמה 6

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', 'שירי עם יהודיים (שרשרת הזהב)  
<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

הנטייה לדחיית הגולה שאפינה את החברה היהודית ביישוב ובשנים הראשונות למדינה צרפה לסקונדה המוגדלת בקונוטציה היהודית את הדימוי השלילי של 'גלות'. האבחנה בין סקונדה מוגדלת ערבית-אוריינטלית לבין יהודית-גלותית התהוותה על נקלה בקונטקסט הכללי של היצירה והיא חורגת מנושא מאמר זה.

המלחינים שהיגרו מאירופה היו מלאים במוטיבציה למצוא במזרח את הרכיבים וההיבטים שיוכלו להשתלב בטכניקת ההלחנה אותה רכשו במשך שנים רבות של לימודים ועבודת הלחנה באירופה. המוטיבציה נבעה הן מהלחץ האידיאולוגי בו היו נתונים מצד מבקרי המוזיקה, הוגי הדעות, והמנהיגות הציונית ביישוב ובשנים הראשונות של המדינה, הן מדחף פנימי כתגובה על הדחייה המכאביה ומנוסתם כפליטים מאירופה.

בפרסומים קודמים הצגתי את פעילותם היוצרת של מלחיני הדור הראשון כנחלקת לשלוש מגמות:<sup>12</sup>

- א. לאומיות קולקטיבית: גישה זו רווחה בין רבים מהמלחינים וקיבלה תמיכה חזקה של הוגי דעות ומבקרים (במיוחד של מכס ברוד) וקיבלה ניסוח תיאורטי מסודר על ידי אלכסנדר א. בוסקוביץ' (1907-1964). היא התבססה על הקשר ההכרחי בין מוזיקה ל'היכן והמת' שבו היא נוצרת ועל חובתו של המלחין בארץ ישראל לפעול כ'שליח ציבור' תוך התעלמות מעולמו הרגשי-פנימי. תפקיד המלחין הוא להוביל את קהלו לקראת מציאות מוזיקלית חדשה שתיווצר בארץ - כלומר, בלשונו של קריפקה, הגשמה של עולם אפשרי. עולם זה יצמח מתוך המציאות שסביבו, שכללה את מה שכינה בוסקוביץ' הנוף הסטאטי - נופה המדברי היבש, הצחיח והחם של הארץ - והנוף הדינאמי - צלילי השפה הערבית והשפה העברית המדוברת במבטא המקומי הספרדי-תימני. עם זאת בוסקוביץ' הדגיש כי הרועה היהודי בארץ יגן בחלילו מוזיקה שונה מזו של הרועה הערבי, ומכאן שהוא יגשים את העולם האפשרי ולא יסתפק בחיקוי של עולם המוזיקה הערבית בארץ. הגשמת עולם זה היא-היא הגשמת חזון המזרח ומגמה זו תהיה הנושא של המאמר הנוכחי.
- ב. לאומיות אינדיוידואלית: הגישה שהתקשרה למורשת המערב, לפיה ההיבט הלאומי הינו חלק מאישיותו האינדיוידואלית של המלחין. יוסף טל טען כי עצם ישיבתו בארץ

12 הירשברג (לעיל הערה 1).

והיותו דובר עברית מגדירה את יצירתו כישראלית ואריך ולטר שטרנברג שמר על הגישה הרומנטית לפיה כל מלחין חייב לבטא את אשר בליבו. ג. לאומיות פופולרית, שייצג מרק לברי (1903-1967) ומטרתה היתה חיבור מוזיקה פולקלוריסטית וקומוניקטיבית שטשטשה את האבחנה בין מוזיקה אמנותית לעממית, כגון 'ההורה' שלו שהיתה במהרה לסמל של הפולקלוריום הישראלי (דוגמה 7).

#### דוגמה 7

מרק לברי, הורה

לולה גרנטמן, פסנתר

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

בכוונתי לשמור על אבחנה בין 'חזון המזרח' ובין הלאומיות הפופולרית, שדיון בה לא ייכלל במאמר הנוכחי.

החל משנות החמישים ובמיוחד בשנות השבעים התחזקה המגמה הקוסמופוליטית על ידי מלחינים ששאפו להשתלב בתהליך הגלובליזציה ולהתרחק מכל זהות לאומית ביצירותיהם. מגמה זו התרחקה מחזון המזרח ולא תידון במאמר זה.

### חזון המזרח והפיכתו למציאות מוזיקלית

ההיבט החשוב הראשון שהקל על החיפוש אחר הגשמת חזון המזרח היה שמורשת המערב עצמה, במיוחד בסוף המאה ה־19, הכילה בתוכה רכיבים מן המזרח ששולבו באוריינטליזם האירופי. אם במוזיקה של סוף המאה ה־18 וראשית המאה ה־19 היו אלה רכיבים אקזוטיים-נאיביים והומוריסטיים, כגון המוזיקה שכונתה 'תורכית' ב'חטיפה מן ההרמון' של מוצרט (1781) או ב'איטלקיה באלז'יר' של רוסיני (1813),<sup>13</sup> הרי בסוף המאה ה־19 ביטא האוריינטליזם האירופי כמיהה לעולם רומנטי, שונה ורחוק, כגון באופרה 'לקמה' (1883) של דליב<sup>14</sup> המתרחשת בהודו. אוריינטליזם אפיין במיוחד את ה'חמישייה הרוסית' ששאפה ליצירת מוזיקה רוסית מקורית באמצעות התרחקות משליטת המוזיקה הגרמנית-איטלקית-צרפתית ברוסיה והפנייה אל רוסיה האסיאתית ואל המוזיקה המוסלמית של הקווקז, כגון ביצירתו של מילי באלאקירב 'איסלאמי' שבה מחקה הפסנתר את נגינת הצימבאלון, או באריה הקולורטורית של מלכת המדבר באופרה 'תרנגול הזהב' של ניקולאי רימסקי־קורסקוב (1909).<sup>15</sup> אריה זו (דוגמה 8)

13 בטהובן הגדיר את הצרוף של משולש, מצלתיים ותוף גדול בפרקה האחרון של הסימפוניה התשיעית שלו כ'תזמורת תורכית' מאחר שהם אפיינו את תזמורות האינצי'ארים התורכים.

Léo Delibes (1836-1891), *Lakmé* (1883) 14

Mily Balakireff (1837-1910), *Islamei* (1859, version 2 1902); Nicolai Rimsky-Korsakov 15  
(1844-1908), *The Golden Cockerel* (1909)

היתה מודל ליעקב וינברג (1879-1958), עמיתו של יואל אנגל, באופרה העברית הראשונה שחברה בארץ ישראל, החלוצים, בשנת 1924 (דוגמה 9).

דוגמה 8

ניקולאי רימסקי-קורסקוב, האריה של מלכת המדבר, תרנגול הזהב  
<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

דוגמה 9

יעקב וינברג, החלוצים  
מרים מלצר, סופרן, שרה פוקסון-הימן, פסנתר  
<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

אוריינטליזם רווח גם במוזיקה הגרמנית, כגון באופרה 'סאלומה' של ריכרד שטראוס.<sup>16</sup> בשנת 1931, עם תחילת העלייה החמישית,<sup>17</sup> הורחב הלחץ האידיאולוגי לפנייה אל המזרח מתחום הזמר העברי אל תחום המוזיקה האמנותית. שלא כמו בזמר העברי, שהיה בו מן המשותף עם השיר הערבי הפופולרי, או עם השיר של עדות המזרח - במרכיב הצורני של צורת השיר הסטרופי, היתה הקרבה בין הצורות המוזיקליות המערביות לבין הצורות הערביות הגדולות מצומצמת למקרים מיוחדים שהמלחינים היהודיים ביישוב והמלחינים הישראליים בדור הראשון למדינה לא היו מודעים להן. הצורה הערבית הגדולה ביותר היתה הנוֹבָה האנדלוזית, שלא היתה מוכרת למלחינים העולים. הטאכסים הערבי היה קרוב יותר לצורות המערביות בתהליך המעבר שבו מפתחה אטית לפרק מהיר ווירטואוזי וחזרה לפתיחה האטית בסיום, אולם הוא היה צורה מאולתרת על בסיס מאקאם מוגדר, שלא כצורה המערבית המבוססת על רישום תווים. כתוצאה מכך התבטא הקשר בין המוזיקה הערבית ושירי עדות המזרח לבין מורשת המערב בתהליך חד-כיווני שבו רכיבים נפרדים מתוך המוזיקה המזרחית הושתלו בצורות המערביות, תוך הפרדה בין הפרמטרים המוזיקליים השונים. בהמשך הדיון אשמור על אבחנה בין החדרת יסודות של מוזיקה מזרחית למוזיקה האמנותית לבין השימוש במוזיקה מזרחית של מרק לברי (1903-1967) בהשתלת שיר העמק בסגנון של מחול הורה בפואמה הסימפונית 'עמק' (1936).

Richard Strauss (1864-1949), *Salome* (1905) 16  
Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948* Oxford 17  
University Press, Oxford 1995



#### א. הציטוט

האמצעי הנפוץ ביותר של יצירת קשר למזרח היה הציטוט של שיר של עדות המזרח. טכניקת הציטוט תפסה מקום חשוב במוזיקה האירופית עוד מימי הביניים ומילאה תפקיד חשוב באסכולות הלאומיות במאה ה־19, וכך היא מצאה את מקומה הטבעי במוזיקה האמנותית הישראלית. הציטוט של שיר או נעימה מזרחית ביצירה של מלחין ישראלי יוצא אירופה מילא סדרה של תפקידים, ואביא דוגמאות אחדות מני רבות.

המחקר האתנומוזיקולוגי שפתח בו החוקר הגדול, אברהם צבי אידלזון (1882-1938) הגיע לשיאו עם הופעת הכרך הגדול הראשון של **אוצר נגינות ישראל - שירי יהודי תימן** בשנת 1914. הכרך השני, **נגינות יהודי בבל יצא לאור בשנת 1922**, שנה לאחר שעזב אידלזון את הארץ, מותש ומאוכזב, בשנת 1921.<sup>18</sup> פרסום זה זכה במהרה למעמד יוקרתי, וציטוט מתוכו סימל את הפנייה אל יהדות המזרח.

קטגורית ציטוט חשובה היא שיר של עדות המזרח המצוטט במלואו בתוך פרק ביצירה כלית גדולה יותר. הדוגמה הקיצונית ביותר היא הציטוט של שיר של יהודי בבל מתוך הכרך של אידלזון בפרקה השני של הסימפוניה מס' 1 (1953) של יוסף טל (דוגמה 10).

הנעימה מנוגנת תחילה בצליליה הנמוכים והקודרים של קלרנית הבאס ובהמשך הפרק היא משתלבת במרקם הדיסוננטי כולו ונהפכת לגורם הדומיננטי בפרק (דוגמה 11). יתר על כן, בפרק הסיום המהיר היא עוברת תהליך של טרנספורמציה ונהפכת למחול הורה (דוגמה 12).<sup>19</sup> הנעימה מתמזגת לחלוטין במרקם התזמורתי, והיא שומרת על זהותה רק במובן ההצהרתי.

דוגמאות 10, 11, 12

תזמורת רדיו NDR בניצוח ישראל ינון

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

תהליך שונה הוא ציטוט של שיר מסורתי בשלמותו תוך הדגשת הניגוד שבינו לבין הפרק בו הוא מצוטט. כזה הוא ציטוט השיר המסורתי של יהודי פרס 'אלוהי צדקי' שעובד בן־חיים עבור הזמרת ברכה צפירה (1910-1990) (דוגמה 13).<sup>20</sup>

18 Eliyahu Schleifer, 'Idelsohn's Scholarly and Literary Publications: An Annotated Bibliography', בתוך: ישראל אדלר, בתיה באיאר ואליהו שליפפר (עורכים), **ספר אברהם צבי אידלזון**, מאנגס, ירושלים 1986 (יובל, ה), עמ' 53-180. ספר זה כולל מספר רב של מאמרים חשובים על מפעלו של אידלזון.

19 המנצח ישראל ינון הוציא לאחורונה הקלטת מלאה של כל חמש הסימפוניות של יוסף טל.  
20 ברכה צפירה, **קולות רבים: אוסף לחנים משל עדות המזרח בישראל ולחנים משל פלחים ובדואים בישראל עם דברי הסבר**, מסדה, רמת גן 1978, עמ' 188; יהואש הירשברג, 'ברכה צפירה ותהליך השינוי במוסיקה בישראל', **פעמים**, 19 (1984), עמ' 29-46.

דוגמה 13

פאול בן-חיים, אלוהי צדקי  
ברכה צפירה, קול

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

לאחר מכן ציטט אותו בן-חיים בתור חטיבת הטריו (חטיבת הבינים) בפרק הסקרצו של החמישייה לקלרנית ורביעיית מיתרים (1941).<sup>21</sup> לאחר הסקרצו הריתמי והריקודי, חלה האטה רבה ומנגינת השיר מנוגנת במלואה, תחילה על ידי הצ'לו, ולאחר מכן על ידי הכינור, על רקע תגובות של הכלים האחרים. בהיעדר גוון קולה המיוחד של ברכה צפירה, נעלם לחלוטין הגוון המזרחי של השיר, אולם אפיו המלודי החופשי מבחינה משקלית ובמיוחד השימוש הרב בסקונדה המוגדלת נשמרים. דוגמה 15 מציגה את סיום חטיבת הסקרצו והמעבר הפתאומי אל ציטוט השיר בחטיבת הטריו.

דוגמה 14

פאול בן-חיים, חמישית קלרנית

אלי חפץ, קלרנית, אורה שרון, כינור, מיכאל קוגל, ויולה, פליקס מצירובסקי, צ'לו

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

ציטוט מדויק המשמר את כל הפרמטרים המוזיקליים המזרחיים מופיע ביצירתו של מרק קופיטמן (1929-2011) 'זיכרון' (*Memory*, 1982). סמוך להשלמת חיבורה של יצירה תזמורתית מורכבת זו נכח המלחין בקונצרט של מוזיקה אתנית בו לקחה חלק הזמרת התימניה, גילה באשארי. השיר שביצעה, 'מי נישקני' שאיר בו רושם עמוק, והוא הכניס שינוי ביצירה, ובמקום הפתיחה לטרומבון סולו שכבר נכתבה שילב את גילה באשארי עצמה, העולה על הבמה לאחר פתיחה תזמורתית קצרה, משמיעה את השיר, ויוצאת בצעדים אטיים בצליליו האחרונים. מרווח הטרצה הקטנה הפותח של השיר הופיע מלכתחילה בתזמורת עם צאתה של הזמרת.

דוגמה 15

מרק קופיטמן, זיכרון  
גילה באשארי, קול

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

לקראת סיום היצירה, כאשר נרגעת החטיבה הסוערת המסיימת, שבה גילה באשארי אל הבמה ומשמיעה חלק מהשיר כזיכרון רחוק.<sup>22</sup> הזמרת הופיעה בכל הביצועים הרבים של היצירה ברחבי העולם וכך נהפכו קולה ואישיותה לחלק אינטגרלי שלה. לשיר עצמו לא היתה כל השפעה על היצירה עצמה, אולם הוא התקשר היטב לטכניקה ההטרופונית של קופיטמן שתידון בהמשך הדברים.

## ב. האורנמנטציה

מאפיין ראשון במעלה של המוזיקה המזרחית לסוגיה הרבים הוא הקישוטיות העשירה, שאכן הופיעה ביצירות ישראליות רבות כמאפיין של המוזיקה המזרחית. דוגמה מרתקת במיוחד היא פרקה הראשון של הסונטה לכינור סולו של מרדכי סתר (1954) הבנוי כולו מהתחלפות לסירוגין של עיטורים מהירים לעומת צלילים מתמשכים ארוכים. אולם הפרק איננו חד־קולי, אלא דו־קולי ודיסוננטי מאוד, וכן הוא כולל קפיצות מלודיות גדולות שאינן אופייניות לאלתור מזרחי מקושט. דוגמה 16 מציגה את התיבות הפותחות של הפרק.

### דוגמה 16

מרדכי סתר, סונטה לכינור סולו

יהונתן בריק, כינור

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

סוג אחר של קישוטים מאפיין אחדות מיצירותיו לפסנתר של בן־חיים, שיצרו אווירה אידילית של בוסתן מזרחי דמיוני, כגון הפסטורלה מתוך המישה קטעים לפסנתר (1943, דוגמה 17).

### דוגמה 17

פאול בן־חיים, פסטורלה

גילה גולדשטיין, פסנתר

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

Jehoash Hirshberg, 'Kopytman's Heterophonic Trail: From Memory to Beyond all this', in: Mark Kopytman, *Voices of Memory: Essay and Dialogues*, Israel Music Institute, Tel Aviv 2004, pp. 67-80  
ראו גם Yulia Kreinin, *The Music of Mark Kopytman: Echoes of Imaginary Lines*, Verlag E. Kuhn, Berlin 2008

### ג. המאקאם ודחיית הפרמטר ההרמוני

פרמטר ראשון במעלה בפנייתם של המלחינים הישראליים אל המזרח היה - ביצירות מסוימות - ההינתקות מהמערכת הטונאלית המז'ורית - מינורית או המודאלית והפנייה אל המאקאם המזרחי. פנייה זו התבטאה בשני פרמטרים.

1. ויתור על הפרמטר ההארמוני-פוליפוני שהוא הבסיס לכל החשיבה המוזיקלית האירופית מאז המאה ה־15

בוסקוביץ', האידיאלוג המובהק של הסגנון אותו כינה 'יס־תיכוני'<sup>23</sup> יצר עולם מוזיקלי מזרחי כדוגמת זה שתיאר במימד התיאורטי אדואד סעיד. עולם זה קיבל את ביטויו לראשונה בסוויטה שמית (1945). הסוויטה השמית חברה מתוך התחבטויות סגנוניות רבות ובגרסאות אחדות, ובכל פרק מופיע פתרון שונה לפרמטר ההרמוני. בפרק הפותח המכונה 'טוקטה' מופיע מוטיב בן ארבעה צלילים החוזר שוב ושוב על עצמו בווריאנטים קלים מעל לנקודת אורגן של שתי קוינטות הנמשכת לאורך הפרק כולו, כדוגמת הבורדון שמחזיקה הטמבורה במוזיקה הודית קלאסית (דוגמה 18). הטוקטה השנייה היא חד־קולית, במשקל המשתנה ללא הרף (דוגמה 19), והמענה של כלי הקשת לפתיחה של החצוצרה קרוב באופיו לסגנון הנגינה של התזמורת המצרית הגדולות שנוצרו בראשית המאה ה־20 בהשפעת הבריטים.

#### דוגמאות 18, 19

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', סוויטה שמית, טוקטה ראשונה ושנייה  
תזמורת האקדמיה למוסיקה בירושלים וסינפונייטה באר שבע, בניצוח דורון סלומון  
<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

דחיית הפרמטר ההרמוני מופיעה גם בפרק השני של הסוויטה. סוויטה שמית מהווה הגשמה של 'עולם אפשרי' על פי הגדרתו של קריפקה, עולם של צורות מוזיקליות מערביות נטול פרמטר הרמוני. עם זאת, חשוב לציין שאפילו בוסקוביץ', האידיאלוג והתיאורטיקן המובהק שביסס כל אחת מיצירותיו על טיעון אידיאולוגי-תיאורטי, הצליח להינתק מהפרמטר ההרמוני רק במחצית מפרקי הסוויטה, בעוד שפרק 'עממיה' כתוב במי במול מז'ור ופרק 'הודיה' הוא בסי מז'ור.

2. כתיבה במאקאמים ערביים

מבין המאפיינים הרבים של המאקאם הערבי שחלקם חוץ־מוזיקליים פנו מלחינים ישראליים לפרמטר המלודי של סולם הצלילים, וליתר דיוק - הטטראכורדים (צרוף של ארבעה צלילים עוקבים) המהווים את אבן הבניין של המאקאם.<sup>24</sup> בארכיונו של אלכסנדר א. בוסקוביץ' מצאתי

23 הרצל שמואלי, יהואש הירשברג, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ'. הספר כולל את מאמריו של בוסקוביץ' עצמו.

24 דליה כהן, מזרח ומערב במוסיקה, עמ' 109.

מחברת תווים עבה שנשאה את הכותרת 'תנועות הביאתי' ובה מאות מוטיבים מלודיים שרשם המלחין מתוך האזנה לאלתור במאקאם ערבי מרכזי זה. הקושי שמצא מוזיקאי בעל הכשרה אירופית במאקאם זה הוא שהטטראכורד שלו מורכב משני מרווחים בני 3/4 טון + טון שלם. מרווח זה מופק מחלוקה של הטרצה הקטנה לשני מרווחים שווים והמוזיקאים הערבים רואים בו מרווח רך ועדין, לעומת החלוקה המערבית החדה לחצי טון וטון שלם. בקאנון שהוא אחד מהחשובים והיוקרתיים בכלים הערביים ניתן להפיקו בצורה מדויקת על ידי הסתת מנוף זעיר המשנה את כיוון המיתר, בעוד שנגני העוד והכינור מיומנים בהפקתו באמצעות מיקום האצבע.<sup>25</sup> מוזיקאים מערביים מתקשים מאוד בהפקתו. בגרסה הראשונה של סוויטה שמית דרש בוסקוביץ' משתי החצוצרות להשמיע מרווח זה, אותו ציין כ'רבע טון'. הוא הגביל אמצעי זה לשני מקומות בלבד ובגרסה האחרונה השמיט אותו לחלוטין. מרווח זה איננו קיים בפסנתר, ובן-חיים ניסה לחקות אותו באמצעות הצבה חד-זמנית של טרצה גדולה וקטנה בווריאציות על נעימה עברית לכינור, צ'לו ופסנתר (1939) (דוגמה 20).

#### דוגמה 20

##### פאול בן-חיים, וריאציות על נעימה עברית

גילה גולדשטיין, פסנתר, יהונתן בריק, כינור, ענבל שגב, צ'לו  
<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

אבל ארליך (1915-2003) היה המסור ביותר ללימוד המוזיקה הערבית בשנות החמישים. בנעורי נכחתי בקורס קיץ בקיבוץ עין השופט אשר במסגרתו הטיל ארליך על המשתתפים לחבר דוגמאות קצרות של מוזיקה חד-קולית תוך שימוש ברבעי טונים. בשנת 1953 חיבר את **באשראב** לכינור סולו.<sup>26</sup> הכינור פותח במרווח של רבע טון, השולט בחטיבה הראשונה של היצירה. עם זאת, עד מהרה עוברת היצירה לרב-קוליות ולסגנון המושפע ברור מהסונטה לכינור סולו של בארטוק, אותה ניגן יהודי מנוחין בארץ לראשונה בשנת 1951 (דוגמה 21).

#### דוגמה 21

##### אבל ארליך, באשראב

ניתאי צרי, כינור

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

25 להסבר מפורט ראו שם, עמ' 110.

26 שילוח מגדיר את הבאשראב כחלקו השני של ה'פאציל' הטורקי, המגיע בעקבות הטאכסים. שילוח, המוסיקה בעולם האסלאם, עמ' 160-161.

גם עדן פרטוש (1907-1977) גילה עניין מיוחד במאקאם הערבי. עדות לכך היא יצירתו **מאקאמת לחליל ורביעיית מיתרים** (1959).<sup>27</sup> הכותר הוא בלשון רבים, ומעיד על השימוש במאקאמים אחדים ביצירה. היבט חשוב באלתור במאקאם הוא יכולתו של הנגן להתרחק מהמאקאם הראשי של היצירה אל מאקאם משני אחד או יותר,<sup>28</sup> וזאת על פי מסורת מוכרת המביאה לתגובות נלהבות של הקהל כאשר המעבר מבוצע כראוי. אולם פרטוש איננו נוהג לפי מסורת כזו, אלא מבסס את היצירה על מספר רב של מוטיבים הלקוחים ממאקאמים שונים, מה גם שמרקם היצירה הוא פוליפוני סבוך ואיננו מאפשר פיתוח מאקאם במתכונת החד-קולית הערבית.<sup>29</sup>

#### ד. יצירת טכניקות הלחנה המושפעות מהמזרח

השפעה מרחיקת לכת של המזרח התבטאה ביצירת טכניקות הלחנה שהיו, בלשונו של קריפקה, הגשמה של 'עולם אפשרי'. יחזקאל בראון (נולד 1922) הגשים עולם כזה בפרמטרים אחדים בבת אחת ביצירתו **עיטורים למגילת רות** (1965). יצירה תזמורתית רחבת יריעה זו נכתבה בעקבות מוזיקה שחיבר בראון להצגת מחזהו של משה שמיר, 'הלילה לאיש', שהועלה בשנת 1962 בתיאטרון חיפה בבימויו של יוסף מילוא. שתי מגילות - רות ושיר השירים - תפסו מקום מרכזי ביישוב ובשנות המדינה הראשונות ביצירת הקשר ההיסטורי והמיתוס המקראי של נוף כפרי ארכאי. היצירה מציגה תמונה כפרית-ארכאית ופולקלורית באמצעות יצירת עולם צלילי של מזרח אקזוטי. התזמור מדגיש את שלוש הקבוצות הגדולות של כלי הקשה, בעיקר ממתכת. המוטיבים הפנטסטיים קרובים למוזיקה סינית, ומגלים השפעה של האופרה 'טוראנדוט' של פוצ'יני. יש במוזיקה גם השפעה של התזמורות המצריות הגדולות, ובכך היא גם קרובה לפתיחת הקונצ'רטו 'צ'לו של בן-חיים' (1962). תפקיד מרכזי יש לכלי הנשיפה הגבוהים מעץ, כמו הפיקולו, ותפקיד כלי הקשת משני. המרקם הוא בחלקו הטרופוני (ראו להלן) ובחלקו מבוסס על השמעת אותה מנגינה בשני קולות במרווח של טריטון (דוגמה 22).

#### דוגמה 22

##### יחזקאל בראון, עיטורים למגילת רות

תזמורת סימפונית ירושלים, בניצוח בוריס ברוט

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

אחת משיטות האלתור הרווחות במזרח היא ההטרופוניה. מרק קופיטמן פנה להטרופוניה זמן קצר לאחר עלייתו ארצה בשנת 1972 והפך אותה לטכניקה ההלחנה החשובה ביותר שלו. הוא אף הגדיר אותה והסביר אותה במאמר מפורט פרי עטו<sup>30</sup>: 'הטרופוניה היא מרקם המבוסס על

27 בהט, עדן פרטוש, עמ' 153-155.

28 שילוח, המוסיקה בעולם האסלאם, עמ' 154.

29 מסקנה זו נמסרה לי בריאיון עם נגן העוד והכינור, ד"ר תייסיר אליאס, 1975.

30 Yulia Kreinin, 'About Heterophony', *The Music of Mark Kopytman*, pp. 176-232

השמעה סימולטאנית של וריאנטים אחדים של או של יסודותיהם (צלילים, תבניות, קוים, גושי צלילים). זה האמצעי השליט ביצירתו של מרק קופיטמן 'מאחורי כל זה' (1997) (דוגמה 23). כותר היצירה הוא משפט מפואמה של יהודה עמיחי, 'מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול'. היצירה, הכתובה לתזמורת קאמרית, היא פרשנות אמנותית לנוף הצלילי של תפילה בבית הכנסת.

#### דוגמה 23

מרק קופיטמן, מאחורי כל זה

תזמורת קמראטה בניצוח אבנר בירון

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

דוגמאות מובהקות להטרופוניה מופיעות בשירה התימנית בבית הכנסת, כאשר כל משתתף משמיע את התפילה בקצב ובגוון הקול שלו תוך תיאום כללי עם הקהילה. בעברו השני של העולם, הטרופוניה היא המרקם הקבוע בגמלאן האינדונזי. הטכניקה שגיבש קופיטמן היא אישית משלו, מאחר שבבסיסה החשיבה הצורנית המערבית של סדרת אירועים מוזיקליים קצרים, יחסית, השונים זה מזה, בעוד שההטרופוניה המזרחית היא מרקם אחיד ומתמשך לאורך התפילה או המופע כולו.

#### ה. פרמטר הגוון

פרמטר הגוון הוא הבולט ביותר באפיון המזרח מול המערב שכן הוא מביא לתגובה המידית של המאזין. מאזין השומע צלילים אחדים של עוד יזהה מיד שמדובר במוזיקה ערבית, בעוד ששמיעת אקורד או שנים של תזמורת סימפונית יזהה את היצירה כמערבית. בתחום הזמרה קיימת אבחנה ברורה בין דרך הפקת הקול במזרח ובמערב. בתחום המוזיקה הקונצרטית היתה ברכה צפירה היחידה ששימרה את דרך הפקת הקול המזרחית בהופעותיה עם נגנים מערביים - לרוב חברי התזמורת הארץ-ישראלית (אחרי 1950, הפילהרמונית הישראלית) בעיבודים שהיו בעלי אופי של מוזיקה אמנותית-קונצרטית.<sup>31</sup> הופעותיה בעיבודים הרבים של בן-חיים, מרק לברי, פרטוש, חיים אלכסנדר (נולד 1915) ומלחינים אחרים בני דור המייסדים היוו את ההישג הגדול ביותר של סינקרטיזם מזרח-מערב בתקופת היישוב והשנים הראשונות למדינה. בספרה האוטוביוגרפי סיפרה הזמרת בגילוי לב על הקשיים בהם נתקלה בעבודתה הן עם המלחינים יוצאי אירופה: 'אף על פי שניגשו לשירים מתוך עניין שבהערכה ואהבה יצאו מתחת ידם שירים מזרחיים בלבוש מערבי מסורבל, מוזיקה מערבית שאימצה לה משהו מן האקזוטיקה המזרחית'.<sup>32</sup> ברכה צפירה התלוננה גם על חברי התזמורת שסירבו להיענות לדרישותיה להפקת צליל, כגון להכות במיתרים בעץ של הקשת.

31 הירשברג (לעיל הערה 20).

32 צפירה, קולות רבים, עמ' 21.

כל המלחינים חיברו, כמובן מאליו, לכלים מערביים, בין לכלי סולו, בין להרכבים קאמריים מקובלים, כמו רביעיית המיתרים או שלישית הפסנתר, ולתזמורות. עם זאת, היו מלחינים שעלה בידם ליצור דימוי של מוזיקה ערבית באמצעות הרכבים של כלים מערביים. הדוגמה המוקדמת ביותר היא הטוקטה השנייה בסוויטה שמית של בוסקוביץ' שהוזכרה קודם. בגרסה התזמורתית, באמצעות צרוף של כלי נשיפה, קסילופון, וכלי קשת בצלילים נמוכים יוצר בוסקוביץ' דימוי של תזמורת מצרית. התזמורות המצריות הגדולות שהתפתחו במאה ה-20 מתוך המגע של התרבות המוזיקלית המצרית עם המוזיקה המערבית שהגיעה עם הכיבוש הבריטי, הן עד היום ההרכב הקרוב ביותר לתזמורת האירופית, וכך נוצר הבסיס המשותף לשתי התרבויות המוזיקליות. יצירה מפתיעה בתחום המוזיקה הקאמרית היא פרקה הראשון של **סונטה א'טרה** למנדולינה, גיטרה וצ'מבלו של פאול בן-חיים (1968). בן-חיים משיג קירבה צלילית בין שלושת כלי הפריטה המערביים לבין הקאנון והעוד ויוצר גוון של הרכב ערבי, אם כי בה בשעה בפרמטר הריתמוס מגלה היצירה השפעה חזקה של הקונצ'רטי הברנדנבורגיים של באך, המלחין הנערץ על בן-חיים<sup>33</sup> וכך מתגשם עולם אפשרי של צרוף גוון מזרחי במבנה ריתמי מערבי (דוגמה 24).

#### דוגמה 24

##### פאול בן-חיים, סונטה א'טרה

יובל אביטל, גיטרה, אבי אביטל, מנדולינה, יזהר קרשון, צ'מבלו  
<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

לתחום זה שייך השיר 'הבן האובד' מתוך היצירה הפוליטית-ביקורתית עזת הביטוי של מיכאל וולפה (נולד 1960), **שירי זיכרון לפואמות של אלישע פורת**. הזמרת בביצוע הראשון של היצירה (2000) היתה מורין נהדר, זמרת ילידת איראן שסיימה את המחלקה הווקאלית באקדמיה למוסיקה בירושלים ומיזגה בשירתה את הפקת הקול המזרחית בטכניקה קולית מערבית משוכללת. ההרכב הכלי כלל כינור, ויולה וצ'לו שניגנו בטכניקה ערבית, עם גיטרה שחיקתה את צליל העוד ותוף ערבי (דוגמה 25).

#### דוגמה 25

##### מיכאל וולפה, שירי זיכרון

מורין נהדר, קול, עם שלישית מיתרים, גיטרה ודרבוקה  
<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

33 היצירה נתגלתה בארכיון בן-חיים בספריה הלאומית על ידי המלחין מיכאל וולפה, שערך אותה לביצוע מהטייטה של בן-חיים. היא עוררה עניין רב והוקלטה על ידי שני הרכבים: יזהר קרשון, יובל ואבי אביטל; מרינה מינקין, חנן פיינשטיין, ואלון סריאל.



בולט במיוחד במוזיקה הישראלית היה מעמדו המכובד של הפסנתר, הכלי האירופי המובהק, שכבש את הארץ עם המהגרים מאירופה. כבר בבית הספר לנגינה הראשון בארץ, 'שולמית', היתה המחלקה לפסנתר המאוכלסת ביותר בתלמידים צעירים.<sup>34</sup> בוסקוביץ' חיבר מאמר שבו ניסה להסביר את מעמד הפסנתר במוזיקה הישראלית למרות שהוא ראה בו נטע זר בתרבות המוזיקלית המזרחית.<sup>35</sup> הניסיונות ליצור גוון מזרחי בנגינה בפסנתר נלקחו מדגמים מערביים, במיוחד מיצירתו של בארטוק, 'אלגרו ברברו' (1911) שייצגה את המרד נגד הפסנתר הרומנטי השירתי. בגרסה לפסנתר של סוויטה שמית מחקה בוסקוביץ' את נגינת העוד והקאנון. כן הדבר בטוקטה, המסיימת את יצירתו של בן-חיים, חמישה קטעים לפסנתר (1943) (דוגמה 27), אלא שהמודל לפרק זה הוא בבירור הטוקטה של מוריס ראוול מתוך 'קברו של קופרן' (1917).

#### דוגמה 26

פאול בן-חיים, טוקטה מתוך חמישה קטעים לפסנתר אופוס 34  
גילה גולדשטיין, פסנתר  
<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

הכינור היה הכלי המשותף למורשת המערב ולמוזיקה הערבית, אבל הכנרים שהוכשרו בארץ על מסורת הנגינה האירופית לא גילו כל עניין להכיר את טכניקת הנגינה הערבית בכינור, ואפילו הבאשראב של ארליך הפותח במוטיב של רבע טון נוגן תמיד בדרך המערבית.

#### ו. נגינה חדי-קולית

המוזיקה הערבית (וכמוהו המוזיקה הפרסית וההודית) היא חדי-קולית. הסולן בכלי מלודי, לרוב העוד, הכינור שהגיע מן המערב ונוגן בטכניקה שונה המאפיינת את המוזיקה הערבית, החליל הערבי, וכלי נשיפה אחרים, נוהגים לאלתר, תחילה ללא משקל קבוע ובהמשך האלתור על רקע של תיפוף משוכלל ביותר. מודל חיבור זה לא השפיע כלל על המוזיקה הישראלית האמנותית. יתר על כן, חשוב לציין שהכתיבה של יצירות לכלי סולו במוזיקה הישראלית היתה מצומצמת וגם בהן משתקף המודל המערבי, במיוחד של הסונטות סולו של באך לכינור ולצ'לו, שבו שולטת השאיפה להתגבר על המגבלה של כינור וצ'לו באמצעות צלילים כפולים ואקורדים, ובאמצעות החלפת רגיסטרים היוצרת את האשליה הקרויה 'רב-קוליות מדומה'. כזו היא הסוויטה לצ'לו סולו של יוסף טל שהוזכרה בפתח מאמר זה.

34 Hirshberg, *Music in the Jewish Community*, pp. 113-117  
35 בוסקוביץ', 'מוסיקה ישראלית לפסנתר', בתוך: הירשברג, שמואלי, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', עמ' 239-244.

פנייה אל המזרח הופיעה ביצירתו של מרק קופיטמן, קינות לחליל סולו (1974). זו היתה היצירה הראשונה שחיבר אחרי עלייתו ארצה והיא שיקפה את התרשמותו העמוקה מהמוזיקה התימנית. החליל משמיע קאנטילציה של תפילה ומרבה בשינוי האינטונציה באמצעות הזזת הפיה היוצרת מרווחים הקטנים מחצי טון. עם זאת, היצירה משמרת את הטכניקה של החלפה של רגיסטרים היוצרת רב־קוליות מדומה שכלל איננה קיימת במוזיקה הערבית (דוגמה 27).

דוגמה 27

מרק קופיטמן, קינה

אראלה תלמי, חליל

<http://in.bgu.ac.il/bgi/iyunim/pages/music-files.aspx>

## סיכום והצצה להווה

במוזיקה האמנותית של מלחיני הדור הראשון ביישוב ובישראל שלטה מורשת המערב, שאליה הוחדרו לעתים קרובות רכיבים נפרדים מן המזרח, שאמנם היו גורם בולט ואף דומיננטי ביצירות בהן הופיעו. בלשונו של קריפקה, הם הגשימו עולם אפשרי - עולם מזרחי דמיוני, המרוחק מהמוזיקה הערבית האותנטית. גישה זו הועברה דרך מוסדות ההכשרה המוזיקלית - שתי האקדמיות למוזיקה והקונסרבטוריונים - לדורות הבאים של מלחינים, ועל כך הוסיפה הגלובליזציה הגוברת והפתיחות לאבנגרד המערבי שהגבירו את המגמה הקוסמופוליטית במוזיקה הישראלית. רק החל משנות התשעים מופיעים במוזיקה האמנותית הישראלית גילויים חדשים של חדירת השפעות מתחומי המוזיקה הפופולרית והרב־תחומית, שבהן חשיבות רבה למבצעים בעלי הכשרה אמנותית מערבית השלובה בסגנון ביצוע מזרחי אישי מובהק. בולטות בכך בשנים האחרונות הזמרות המעולות אסתי עפרי־קינן המופיעה בעיקר ביצירותיה המרתקות של בטי אוליברו, ואתי בן־זקן, שיצרה מיזוג אישי משלה של הבעה מוזיקלית-תיאטרונית, במיוחד ביצירותיו של איתן שטינברג. מנחם ויזנברג שילב תיווי לפסנתר באלתור בעוד ביצירותיו המשותפות עם תייסיר אליאס. המדובר בכיוונים חדשים המהווים בשעה זו מיעוט במגמות הגלובליזציה השולטות במוזיקה הישראלית האמנותית.