

# יוהן סבסטיאן באך והמוזיקה האמנותית בישראל

## יהודית כהן

כאשר הוחלט ברשות השידור לפתוח את השידורים בימי האבל על רצח יצחק רבין בתשע תיבות הפתיחה של ה-*Agnus Dei* ('שה האלוהים')<sup>1</sup> מתוך המיסה בסי מינור של באך, היה בכך משום איתות סמוי: הדימוי של רבין כבן האלוהים, המנהיג הרוחני הצלוב הנושא את חטאי העולם (*qui tollis peccata mundi*), ואשר אליו מתפללים לשלום (*dona nobis pacem*), ובכך הפך את הצליבה לסמל מוזיקלי המגלם את רעיון העקידה - עקידת יצחק - מוטיב מרכזי בספרות ובדרמה הישראלית.<sup>2</sup>

זוהי דוגמה שולית לכאורה, אך היחס למוזיקה הדתית של באך בישראל מגלם כמה מן הקונפליקטים הפוליטיים והתרבותיים המרכזיים המאפיינים את החברה הישראלית. במאמר זה אתייחס למקומו של באך בתרבות המוזיקלית הישראלית בשני האפיקים המרכזיים של המוזיקה: ביצוע והלחנה.

### א. ביצוע

כלתה רוחי. באך. את באך. ימים שלמים. לילות שלמים. טוקטות ופוגות. הפסנתר המאוזן יפה. אמנות הפוגה. ואריאציות גולדברג. המנחה המוסיקלית. פרלודים, פסקליות ופוגות. בלי סוף. ועוד ועוד. ומנגן ומנגן ומנגן. כבבית-מקדש. כובד-ראש והתעלות.<sup>3</sup>

עוד לפני עלייתם לארץ של מוזיקאים בשנות העלייה החמישית - שתרומתם לפיתוח המוזיקה האמנותית בארץ ישראל היתה מכרעת - היתה המוזיקה של באך חלק מן

- 1 הקטע שהושמע לא היה לקוח מנוסח מקורי של פרק ה'אגנוס' של באך, אלא מתוך הדיסק: Lambarena: Bach to Africa.
- 2 ראו למשל: רות קרטון-בלום, 'פחד יצחק: מיתוס העקידה כמקרה-בוחן בשירה העברית החדשה', בתוך: דוד אוחנה ורוברט ס' ויסטריך (עורכים), מיתוס וזיכרון: גלגוליה של התודעה הישראלית, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, ירושלים תשנ"ז, עמ' 147-231.
- 3 ס' יזהר, ימי צקלג, זמורה ביתן, תל אביב תשמ"ט, עמ' 811.

הרפרטואר המוזיקלי של היישוב. אלא שביצוע יצירותיו על ידי מוזיקאים מקצועיים היה אקראי והוגבל בדרך כלל ליצירות כליות. כך למשל, את הפרטיטה ברה מינור לכינור של באך (רי"ב 1002) ניגנו כבר בסוף שנות ה־20 הכנר הצרפתי הנרי מרטו (מרס 1926) והכנר ברוניםלב הוברמן (מרס 1929).<sup>4</sup> על הקונצרט הראשון של הוברמן ב־1929 כתב המבקר המוזיקלי של דבר, מנשה רבינא:

כמו כן חולק אני על תפיסתו של הוברמן בשקונה לבאך. השקונה היא אחת מפלאי היצירה המוסיקלית. כנור, כלי סולי שופך את מר לבו לפני אלהי המוסיקה וקובל על הצמצום בארבעת מיתריו אשר אין הקשת יכולה להרעידם יחד כאחת [...]. צר המקום ומועטים האמצעים. גדול הכאב ורב הצער וגדולה התשוקה לרוחב, לכמות, למספר טונים גדול יותר, לשורת קולות עצמיים המנגנים יחד ומשלימים אחד את השני ומצטרפים להרמוניה נעלה. וראה, פלא. הרצון הכביר יוצר יש מאין והנשגב והנפלא הושג. השקונה של באך! פוליפוניה (ריבוי קולות) על כלי הומופוני (חד-קולי). המרובה במעט, הקוסמוס באטום; המוסיקה של באך! מוזיקה נשגבה, מלאת בטוי והבעה עד שהיא משכיחה את חוקי הפוליפוניה ושוללת כל אפשרות להכיר ולהבין בקושי הטכני שישנו בנגינת מספר קולות על כלי סולי.<sup>5</sup>

עשור שנים אחר כך כתב מבקר המוזיקה של הארץ, דוד רוזוליו, על התזמורת הארץ־ישראלית שביצעה את 'אמנות הפוגה' של באך בניצוחו של המנצח הגרמני הרמן שרכן (יוני 1939): 'איך לבאר את הרושם המזעזע, הנוגע עד עמק הלב שמעוררת בנו יצירה כבירה זו? איך לברר כי בתום אחת ההצגות של היצירה בחלל, קם כל הקהל על רגליו ועמד רגע עמידת דום? קידוש השם הוא'.<sup>6</sup> רוזוליו, שכתב זמן קצר לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה, התייחס גם להיבט האקטואלי: 'דוקא בזמנים טרופים אלה, [כאשר] הלבבות שטופים וסחוסים בדאגות ראשונות במעלה, מתחזקת הדרישה לתחליף, למשקל שכנגד, והיכן אפשר למצוא דבר זה ביתר שלמות וביתר שאת מאשר בצלילי מוסיקה טהורה ונשגבה?'.<sup>7</sup> גם כאן מתוארת אפוא המוזיקה של באך כמוזיקה נשגבה העומדת במבחן הזמן.

אולם תהליך חדירתן של יצירותיו הדתיות הגדולות של באך - המיסה, הפסיונים והקנטטות הדתיות - אל תוך הרפרטואר של מקהלות ותזמורות בארץ היה מורכב יותר. שכן בניגוד ליצירותיו הכליות, את יצירותיו הקוליות-הדתיות ביצעו תחילה דווקא מוזיקאים חובבים. מבחינה זאת, אפשר להבחין בשני מרכזים של מוזיקאים חובבים: ההתיישבות העובדת ופסטיבל אבו־גוש.

4 מיה ליברמן־וייל, 'מוסיקת הברוק בישראל, 1920-1950: ביצועים, גישות ומשמעויות', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2005.

5 מנשה רבינא, 'הקונצרט הראשון של הוברמן', דבר, 20.3.1929, עמ' 3.

6 הארץ, 7.6.1939. מצוטט על פי: ליברמן־וייל, 'מוסיקת הברוק', עמ' 14.

7 שם, עמ' 15.

## באך בהתיישבות העובדת

אחת הדמויות המרכזיות שתרמה לביסוס החינוך המוזיקלי בקיבוץ ובהתיישבות העובדת בארץ היתה המחנך והמוזיקאי הגרמני פריץ יידה (Jöde, 1887-1970). יידה פעל בהשפעת רעיונותיה של ה'וונדרפוגל', תנועת הנוער הגרמנית, שהוקמה לקראת סוף המאה ה-19 ואשר חבריה מאסו בחיי העיר המתועשת: הם ערכו טיולים בחיק הטבע, שרו שירי עם עתיקים וחלמו על שיבה לעבר הימי-ביניים.<sup>8</sup> ברוח תנועה זו הוקמה בתחילת המאה ה-20 תנועת הנוער המוזיקלי שיידה היה אחד מראשיה. גם תנועות הנוער הציוניות, 'בלאו-וייס' ('כחול-לבן') שנוסדה בגרמניה ב-1912 ו'השומר הצעיר' שקמה בפולין ב-1913 הושפעו מתנועה זו. עדות לחשיבותם של שירי העם בקרב בני הנוער היהודי אפשר למצוא בדבריה של חניכת ה'בלאו-וייס' במינכן, מרתה פויכטוונגר (אוגוסט 1914):

מדוע חזרנו לפשטות ולעמקות שביופיים של שירי העם? [...] מפני שאנו שבים אל הפשטות ואל תחושת החברותא ולפי שעלינו להתגבר על נוקיה של רוחניות מופרזת ושל אינדיווידואליזם מופלג, אשר פגע בנו היהודים יותר מבאחרים.<sup>9</sup>

יידה ביקש ליישם במוזיקה את האידיאלים של התנועה וליצור תרבות מוזיקלית חדשה הרחק מהשפעתה של החברה הקפיטליסטית, וזאת באמצעות חיווק התודעה הקהילתית של הפרט וחינוכו לפעילות מוזיקלית ול'עשיית מוזיקה' (musizieren) אינטנסיבית. הוא שקד על טיפוח הפעילות המוזיקלית של מקהלות וקבוצות מוזיקאים חובבים בבתי ספר ובתנועת נוער וערך מפגשי שירה בציבור שמטרתם היתה להעמיק את היכרותם עם שירי עם ועם מוזיקה עתיקה.<sup>10</sup> אידיאלים אלה ביטאו גם את השקפת עולמם של אנשי ההתיישבות העובדת בארץ ישראל. על השפעתו של יידה בעיצוב התרבות המוזיקלית בישראל אפשר ללמוד מן הקשרים שנוצרו בינו לבין מוזיקאים מארץ ישראל. כך למשל ב-1927 נסע לגרמניה מנשה רבינא כדי להשתלם אצל יידה ואף השתתף במפגשי השירה בציבור שארגן. בשובו לארץ פעל רבינא ליישום מודל הפעילות המוזיקלית של יידה

8 על תולדותיה של תנועה זו ראו: חנה ויינר, נוער תוסס בעדה שאננה: תנועות הנוער הציוניות ו'החלוץ' בגרמניה, יד טבנקין, תל אביב תשנ"ו, עמ' 42-15.

9 שם, עמ' 54 ו-84 (הערה 12).

10 Dorothea Kolland. 'Musik der Musikanten: Die Jugendmusikbewegung', 1998: [http://kultur-neukoelln.de/client/media/46/2\\_musik\\_der\\_musikanten\\_1998.pdf](http://kultur-neukoelln.de/client/media/46/2_musik_der_musikanten_1998.pdf) (retrieved: 7.1.2011). אנשי תנועת הנוער המוזיקלי הגרמני טענו במובלע או בגלוי לעליונותה של המוזיקה הגרמנית. לדברי קולאנד, כבר ב-1931 כינה המלחין האוסטרי-גרמני, הנס אייזלר, תנועה זו בשם תנועת 'הפשיזם המוזיקלי החדש'. ואכן, יש קווי דמיון בין תנועת הנוער הגרמנית ובין תנועת הנוער ההיטלראי (Hitlerjugend). ראו על כך בהרחבה בספרה של Pamela M. Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, Yale University Press, NH 1998, pp. 1-30. יידה עצמו הואשם תחילה על ידי המשטר הנאצי כבעל נטיות מרקסיסטיות וב-1936 הודח מתפקידיו הרשמיים, אך ב-1940 שמו טוהר והוא חזר לשמש במשרות חשובות. שם, עמ' 15-16.

באמצעות 'המוסד להפצת מוזיקה בעם', שייסד דוד שור.<sup>11</sup> ב-1930 יצא גם יהודה שרת לברלין (בהמלצתו של רבינא) כשליח התנועה הקיבוצית, כשמטרתו הנכספת היא לנצל את שהותו כדי להשתלם אצל יידה. על בחינת הקבלה שערך לו יידה סיפר שרת:

היתה שיחה. כך הוא [יידה] נוהג לשוחח עם כל אחד ואחד. בשבילו חשוב לדעת מדוע בא אליו פלוני ללמוד ולשם מה הוא לומד. הוא מעוניין אך באנשים אשר יעסקו בהפצת המוזיקה ולא רק כקידום לחפור בו [...] אמרתי כי פועל אני בארץ ישראל ולנו חשוב כי יהיו בתוכנו, במקומות העבודה בקבוצות, אנשים אשר ידעו להדריך במוסיקה ושלא נצטרך לשאול אותם מן החוץ, וכל הפמליא מניעה בראשה לאות הסכמה.<sup>12</sup>

בין שאר פעולותיו ערך יידה ספר בשם *Der Musikant* (1927), שהוא אסופה של שירי ילדים, שירי משחק, שירי עם ומבחר יצירות מופת למקהלה. בספר יוחד מדור למוזיקה של באך ובו בין השאר קטעים מתוך 'קנטטת האיכרים', והפוגה *sicut locutus est* מתוך המגניפיקט, בלוויית תרגום לגרמנית של הטקסט הלטיני.<sup>13</sup> המוזיקאים שלמדו אצל יידה ביקשו ליישם את רעיונותיו הפדגוגיים-מוזיקליים-חברתיים בחינוך המוזיקלי בארץ ישראל. ומה מתאים יותר לשירת מקהלה מן הכורלים של באך? הכורלים היו במקורם המנונים פשוטים וחד-קוליים ששרה הקהילה כולה בטקס התפילה של הכנסייה הלותרנית, שברבות השנים זכו לעיבודים אמנותיים של מלחיני הברוק הגרמני. באך שילב אותם ביצירותיו הווקליות הדתיות כדי לציין רגיעה והתכנסות ואף לסמן את ההקשר הליטורגי של הקנטטה. בשל המרקם ההומופוני שלהם, שבו הקול העליון שר את המנגינה המסורתית והפשוטה של הכורל, ושלושת הקולות האחרים מלווים אותו פחות או יותר בגושים מקבילים של אקורדים, הכורלים קלים יחסית לביצוע וגם זמרים בלתי מקצועיים יכולים לשיר אותם. כך למשל, דוד שור מספר במכתב ששיגר בפברואר 1930 כי במסגרת פעולות 'המוסד להפצת מוזיקה בעם' התקיים קורס השתלמות למוזיקאים חובבים, אשר בסיומו חברו יחד ארבע מקהלות מפתח תקווה, רחובות, נס ציונה ותל אביב בניצוחו של מנשה רבינא כדי לבצע שני כורלים של באך לצד שירי עם יהודיים.<sup>14</sup>

Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1946: A Social History*, Clarendon Press, Oxford, 1993, pp. 88-90  
Motti Regev and Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, University of California Press, Berkeley 2004, pp. 26-

33

12 מוקי צור, *יהודה שרת: גיבור תרבות*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2000, עמ' 69.

13 חוה לביא, 'המקהלה בארץ-ישראל מתקופת העליה הראשונה עד קום המדינה: התפתחות, פעילות, רפרטואר', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 1980, עמ' 30-31.

14 ראו: Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1946*, p. 88. בכתבה בלא תאריך, הנמצאת בעיזבוננו של מנשה רבינא בארכיון למוזיקה ישראלית באוניברסיטת תל אביב, כותב אחד המאזינים על קונצרט אחר שגם עליו ניצח מנשה רבינא: 'המקהלה שרה כוראלים של באך. בהתפעלות רבה שמענו את הכוראלים האלה. איזו ידיעה עמוקה באופן בניית הקולות במקהלה! כל קול הולך לדרך, הנבונה וההגיונית בתוך עצמה, וכולם יחד מתאחדים לגוש שלם'. ראו: ליברמן-וייל, 'מוסיקת הברוק', עמ' 72.

אולם הטקסט בשפה הגרמנית והתוכן הנוצרי המובהק של הכורלים עוררו התנגדות מצד כמה מזמרי המקהלה ואף מן הקהל. בעיה זו נפתרה משתורגמו הטקסטים לעברית. חלק גדול מן הכורלים של באך תרגם אהרן אשמן. תרגומו מתרחק במודע מן הנושאים הנוצריים ונושא מסרים אנושיים כלליים והבעה של אבל אישי. הכורלים המתורגמים נפוצו במהירות בארץ, ובפרט במקהלות הקיבוצים.<sup>15</sup> בתולדותיו של הכורל הפרוטסטנטי שכיחה למדי התופעה של התאמת טקסט חדש למנגינה נתונה (contrafactum), ומרטין לותר בעצמו ביסס לא פעם את הכורלים שהציע לקהילתו על מנגינות חילוניות ועממיות מוכרות, תוך המרת מילותיהן במילים בעלות מסר דתי. מתרגמי הכורלים לעברית נקטו אפוא שיטה דומה. את הכורלים בלבושם העברי נהגו חברי הקיבוץ לשיר בקבלות שבת, בחגיגות ראש השנה וכיוצא באלה, בהתאם למגמת החילון של טקסי החגים בתנועה הקיבוצית. לעתים מצליחים תרגומיו של אשמן לקלוע למובן המקורי של הטקסט, ולעתים – כאשר מהדהדים בו פסוקים מספר תהלים – אף 'להחזיר עטרה ליושנה'. כך למשל, את השורה *Warum betrübst du dich, mein Herz?* הוא תרגם 'נפשי, על מה תשתוּחחי?' על פי תהלים, מב ו.<sup>16</sup> אבל לא כך הוא כאשר הטקסט המקורי מזכיר את מילות המפתח של האמונה הנוצרית, כגון שמו של ישו, הצלב וחרפת הצליבה. בכורל 'הלל ואל תזנחה' ביח כורלים אשמן הופך את משמעות הטקסט המתורגם על פניו: מטקסט שיש בו משום צידוק הדין והשלמה עם הסבל לטקסט המביע ביטחון בחסדי האל.<sup>17</sup>

תרגום א' אשמן (יח כורלים, ע' 15)	תרגום מילולי	טקסט מקור
הלל ואל תזנחה,	הו, עולם, ראה כאן את חיך	O Welt, sieh hier dein Leben
בחסד אל תבטחה	מרחפים על מטה הצלב,	Am Stamm des Kreuzes schweben,
ושמח באור פניו.	גואלך צונח אל מותו!	Dein Heil sinkt in den Tod!
כי הוא יגן עליך,	נסיך הכבוד הגדול	Der grosse Fürst der Ehren
יפיץ עדת קמיר,	מפקיד עצמו ברצון	Lasst willig sich beschweren
וכבוד לבו יגמל עניו.	למכות, לקלס וללעג רב.	Mit Schlägen, Hohn und grossem Spott.

האם אשמן חש כי טקסטים מעודדים ממין זה הם בגדר צו השעה? הנה דוגמה מתוך התרגום שבה נשמעים בבירור הדי הזמן. אם במילות הכורל יש השלמה עם המוות ואפילו שמחה לקראתו, הרי בתרגום נשמעת מצוקה ההופכת לווידוי אישי כואב.

15 18 הכורלים המתורגמים הוצאו לאור ב־1951 בחוברת יח כורלים, שלמה קפלן (עורך), המרכז לתרבות של ההסתדרות, תל אביב 1951. אך נראה שאשמן החל במלאכת התרגום עבור המוסד להפצת מוזיקה בעם כבר בשנות העשרים.

16 קפלן, יח כורלים, עמ' 18.

17 לכורל זה, שמקורו בראשית המאה ה־16, היסטוריה ארוכה של גלגולי טקסטים. הוא מופיע בקנטטות רבות של באך, ובין השאר פעמיים במתיאוס פסיון.

תרגום א' אשמן (יה כורלים, ע' 21)	תרגום מילולי	טקסט מקור
אליך את כפי שטחתי, יוםם ולייל הגיתי כך.	אני חי ושמח באל ומת בלי כל מצוקה.	Ich leb indess in Gott vergnüget Und sterb ohn alle Kümmernis.
אליך את לבי שפכתי, גלמוד מרע ומאח.	אסתפק במה שמועיד לי אלי; אני מאמין ובוטח:	Mir gnüget, wie mein Gott es füget; Ich glaub und bin es ganz gewiss:
אבי,אמי עזבו אותי אתה, אלי, אספני נא.	בכוח חסדך ודמו של המשיח תיטיב עימי בעת סופי.	Durch deine Gnad und Christi Blut Machst du's mit meinem Ende gut.
		Wer nur den lieben Gott lässt walten

כורל זה בוצע בקונצרט של 'המוסד להפצת מוזיקה בעם' ב-1929 בצל מאורעות תרפ"ט,<sup>18</sup> וייתכן שבצוק העתים נגרר המתרגם להרהורים על מוות, בדידות ויתמות, שאין להם זכר בטקסט המקורי. אפרים דרור (טרוכה), סופר ועיתונאי שהרבה לתרגם טקסטים ליצירות מוזיקליות מגרמנית לעברית, הרחיק לכת עוד יותר מאשמן. דוגמה בולטת לכך היא הקנטטה מס' 4 של באך שהופכת מקנטטה לחג הפסחא לקנטטה לחג הפסח. הטקסט המקורי של הקנטטה, המבוסס על כורל בן שבעה בתים של לותר, מתאר את צליבתו ותחייתו של ישו, ואילו הנוסח העברי מתאר את סבלותיו של עם ישראל במצרים, את עשר המכות, את הנדודים במדבר והיציאה מעבדות לחרות. דרור עצמו טען כי עשה את השינויים מתוך רצון להגיש לקהל היהודי בארץ ישראל טקסט 'נקי' ככל האפשר מתמונות נוצריות מובהקות בהתבססו על התופעה ההיסטורית של הקונטרפֶקְטום, הקשורה באופן הדוק לגלגוליו של הכורל הפרוטסטנטי.<sup>19</sup> הקנטטה של באך הפכה אפוא בדוגמה קיצונית זו לבת-בית בטקס הישראלי המחולן.

### פסטיבל אבו־גוש<sup>20</sup>

'חלום של פסטיבל. הגעתי לכנסיה והייתי בעולם אחר.<sup>21</sup>  
רוח האלהים הקימת והלא / קימת: [...] מדוע ה-"Kreuzige",  
הצוֹחֵנִי, / בִּיהֶנֶס פֶּסִיּוֹן, / מֵאֶחָד אוֹתִי עִמו?<sup>22</sup>

18 ליברמן־וייל, 'מוסיקת הברוק', עמ' 73.

19 הַצּוֹפֵה, 30.11.1944. הרשימה חתומה א"ט (כנראה אפרים טרוכה). ראו שם, עמ' 79-81.

20 פרק זה מושגת ברובו על חומר מארכיון מקהלת אבו־גוש שנמסר לי על ידי חנה צור ועזרא פרי. החומר כולל תכניות קונצרטים, קטעי עיתונות ומכתבים. תודתי נתונה להם על העמדת החומר לרשותי. כל הטקסטים בשפה הגרמנית תורגמו על ידי, ובכל הציטוטים מן העיתונות ומתכניות הקונצרטים שמרתי על הכתיב ועל סימני הפיסוק המקוריים. מרבית החומר המודפס של פסטיבל אבו־גוש ניתן עתה לצפייה באינטרנט באתר 'הקנטטות של באך' בניהולו של אריה אורון (להלן אתר פסטיבל אבו־גוש) בכתובת: <http://www.bach-cantatas.com/AG/AG>. חומר דוקומנטרי נוסף אפשר למצוא באתר [http://www.agfestival.co.il/he/about\\_us/93](http://www.agfestival.co.il/he/about_us/93).

21 הופיע על שער התכנייה של חגיגות המוזיקה באבו־גוש, שבועות 2010.

22 יצחק בנימיני, יורד במלצ'ט, יורד ביהננס-פסיון, גוונים, תל אביב 1998, עמ' 30.

כך כתב המלחין צבי סנונית על פסטיבל אבו־גוש שהתקיים ב־1963:

זה שנים שהווי המוסיקה הרשמי של המדינה עובר כמעט בשתיקה על חטיבת ענק של יצירות, שגדולי המלחינים תרמו לה מאוצרותיהם - אך ורק מפני היותה קשורה, כך או אחרת, בעולם המושגים של דתות נוצריות. באך ובטהובן הם אורחים הרצויים בכל עת באולמי הקונצרטים שלנו - בתנאי שמדובר ביצירותיהם החילוניות; בפני היצירות הדתיות אנו טומנים ראשינו בחול: 'מיסה סולמניס' של בטהובן? אוצר הקנטאטות, המוטטים, המיסות, הפאסיונים של באך? הס מלהזכיר. מוסייגים הם בסייגים של טאבו, ורק יודעי ח"ן ימצאו הדרך אליהם בהאזנה לתקליטים או בביצוע מקרי, פעם ביובל. הפסטיבל של אבו־גוש הוא אחד הסימנים המעידים, שחלק ניכר, גדל והולך, בין שוחרי התרבות בארץ שוב אינו מוכן לכופף ראשו לדעות קדומות ממין אלה.<sup>23</sup>

ראשיתו של פסטיבל אבו־גוש ב'טיוולים מוזיקליים' שנהג לערוך פליקס גד זולמן, שהיה גם מוזיקאי בהכשרתו, עם חברי מקהלתו הירושלמית למקום זה.<sup>24</sup> בריאיון שערך פיליפ בולמן עם זולמן ב־1981, סיפר זולמן כי שורשי המקהלה הירושלמית שהקים נעוצים בגרמניה, כאשר הוא ורעייתו היו פעילים בתנועת הנוער הציונית 'כלאו־וייס'. השכלתו המוזיקלית של זולמן הציוני והאוריינטציה שלו היו קשורות קשר הדוק למסורות התרבותיות הגרמניות-יהודיות שטיפחה התנועה. לדבריו, 'הטיוולים היו הקשר העיקרי שלנו עם הטבע, הספורט הראשי שלנו, והרקע הרומנטי שלנו [היה השאיפה] להכיר את המוזיקה היהודית כאמצעי לקומוניקציה ולביטוי רגשותינו ותחושותינו'. אך עם הזמן השתכנע כי המוזיקה המקהלתית של בית הכנסת אינה עונה על דרישותיו המוזיקליות, ועל כן פנה 'אל השירים הגרמניים שלנו, אל ספרינו הגרמניים, ולאחר מכן גם אל כלי הנגינה'.<sup>25</sup> נראה אפוא כי החינוך האסתטי-המוזיקלי של תנועת הנוער הציונית בגרמניה ו'תנועת המוזיקה של הנוער הגרמני' בהשראתו של יידה היה מרכיב חשוב ברקע להתגבשות פסטיבל אבו־גוש.

על ראשיתו של הפסטיבל מספרת עדית זרטל:

קשה להאמין שפסטיבל אבו־גוש התחיל בשירי עבודה ושירים ישראליים. אבל ככה זה. פרופסור זולמן מהאוניברסיטה העברית בירושלים היה מקיים כל שנה כנס שירה

23 צבי סנונית, 'חן וחסד באבו־גוש', למרחב, 24.5.1963.

24 פליקס גד זולמן (1907-1986), פרופסור לפרמקולוגיה ומנהל המחלקה לפרמקולוגיה שימושית באוניברסיטה העברית בירושלים, ביקר בארץ ישראל לראשונה ב־1925 והשתקע בה ב־1933. בברלין, שבה למד רפואה, רכש גם השכלה מוזיקלית. הוא ניגן בפסנתר ובגיטרה ואף ניצח על מקהלת בית הכנסת בחגים. בירושלים הקים זולמן מקהלת חובבים שביצעה יצירות מן הרפרטואר הקלאסי של המאה ה־16 ואילך, בעיקר יצירות כנסייתיות. ב־1949 גילה זולמן את כנסיית אבו־גוש ואת סביבתה הפסטורלית, והחל לבקר בה בקביעות יחד עם חברי המקהלה. הביקורים כללו שירה בכנסייה ופיקניק. ראו: אתר פסטיבל אבו־גוש.

25 Philip V. Bohlman, "The Land Where Two Streams Flow": Music in the German-Jewish Community of Israel, University of Illinois Press, Urbana 1989, pp. 170-171 and notes 3 and 4

בכנסייה של אבו־גוש. מקהלת הפועלים שלייד עיריית רמת־גן, בניצוחו של זיגי שטרמן, ביקשה רשות להשתתף. זה היה בשנת 1957. המקהלה של זיגי שרה את 'עורי אדמה' ואת 'וקיבצתי אתכם' של מנחם אבידום, ובחלק השני, כהוספה קטנה, את הרקוויאם של כרוביני. את מקום התזמורת מילא הרמוניום מזוייף; כשהיה הרמוניום מזוייף יותר מדי, היה המנצח נותן סימן למנגן להפסיק, והמקהלה היתה ממשיכה לשיר בלי ליווי.<sup>26</sup>

ב־1957 הועבר ניהול המקהלה לידיו של זיגי שטרמן,<sup>27</sup> ובמשך שנות קיומו של הפסטיבל (1957-1972) שימש כמנצחו הראשי וכמנהלו האמנותי של הפסטיבל. אין ספק כי שטרמן שינה ללא הכר את הנוף המוזיקלי בישראל, ובניהולו הפך הפסטיבל למוקד עלייה לרגל של חובבי המוזיקה. עם זאת, כפי שנראה בהמשך, הפסטיבל היה גם מטרה לדברי נאצה ולהתקפות של ממש.

במהלך העשור הראשון של הפסטיבל העלה שטרמן עם המקהלה והתזמורת של הפסטיבל יצירות דתיות רבות ומגוונות: מיסות של היידן מוצרט, באך, פלסטרינה, קודאי; מוטטים של מלחיני הרנסנס והברוק הגרמני, אך גם של ברהמס וברוקנר, פולנק, בריטן ופלינג; רקוויאם של כרוביני, האורטוריה בלשצאר של הנדל ומאוחר יותר גם האורטוריה 'משיח'. בין יצירותיו של באך היו הקנטטות 21, 53, 55, 59, 78, 170 ומוטטים רי"ב 228 ו־230 ופסגת יצירתו הקולית - שני הפסיונים שלו. את היצירות שרו בשפת המקור, ובתכנייה הופיע לצד המקור תרגום הטקסט בעברית. התרגום (של הרי גולומב) היה נאמן למקור ולא צונזרו בו שמות ומושגים מן האמונה הנוצרית. כך למשל שמה של היצירה Jesu meine Freude, תורגם ל'ישו שמחתתי'. בכך התרחקה פרקטיקת הביצוע והתרגום של פסטיבל אבו־גוש מרחק רב מנוהג העשורים הקודמים.

לדברי שטרמן, מקום קיומו של הפסטיבל נקבע 'בראש ובראשונה בגלל האקוסטיקה המצוינת והאווירה המיוחדת המשרה מקוריות ואוטנטיות ליצירות הדתיות. הנוף במקום הינו מרהיב והחורשות המצלחות מאפשרות עריכת פיקניק בהפסקה ע"י המשתתפים'. נראה כי הכנסייה והנופים שסביבה, נתפסו כ'טמנוס' - מתחם מבודד ומקודש המשמש להתכנסות פנימה ולתפילה, הרחק מהווי היומיום. אך לא תמיד נשמרה אוירת האתר הקדוש. נתן ריבון כותב בעיתון הארץ ש'קנאי מוזיקה חמרניים' טוענים 'כי המפעל מתחיל להיות פופולרי מדי [...] שכן הפסטיבל הפך לתשובת של "תרבות על קצה המזלג" באיורה מקורית (כנסייה) עם בילוי של פיקניק בחיק הטבע'.<sup>28</sup>

26 עדית זרטל, 'פסטיבל שלא הוכר', דבר השבוע, 28.5.1965. את 'וקיבצתי אתכם' הלחין חיים אלכסנדר.  
27 זיגי שטרמן נולד ב־1923 בתמניץ שבגרמניה, שם למד פסנתר. בגיל 16 הגיע ארצה עם עליית הנוער, ושנתיים לאחר מכן התגייס לצבא הבריטי. שטרמן למד בפירנצה אצל המלחין לואיג'י דלפיקולה, ולאחר שחזרו מהצבא חזר לישראל, סיים את המדרשה למוזיקה בתל אביב ולמד קומפוזיציה אצל מרדכי סתר, פסנתר אצל י. ברנשטיין, וניצוח אצל אוטו זלברג וגיאורג זינגר, ולאחר מכן נסע לפריז והשתלם בניצוח אצל Eugène Bigot. ב־1954 השתקע שטרמן בישראל והחל בפעילותו כמנצח תזמורות ומקהלות. הוא נפטר בניו יורק ב־21 ביולי 2011. ראו: אתר פסטיבל אבו־גוש, ובמיוחד את האתר: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Stadermann-Sigi.htm>

28 הארץ, 17.5.1963, במדור 'בילויים'.



נראה שבחלוף הזמן הפך הפסטיבל למעין מקדש מעט הן עבור קהל יוצאי מרכז אירופה, שראו בו תחליף לעולמם התרבותי שנטשו בעל כורחם, והן עבור אותם צעירים שהתפכחו מרעיונות 'דת העבודה' וחיפשו אחר תחליף רוחני. יהודה אטלס התייחס לתופעה זו בעיתון **במחנה גדנע:**

'האשימו' את זיגי שהוא מקבץ מדי שנה את כל ה'ייקס' מרחבי הארץ ומאפשר להם לחלום על עברם כשצילילי באך ובראהמס רועפים עליהם ממעל. אולם, במרוצת הזמן הוכח שדווקא הנוער הוא הכובש את המושבים יותר ויותר. הנוער אוהב את באך ורוצה לשמעו. ואכן, המכנסיים הכחולים של צעירי הקיבוצים ולבושם הפשוט [...] של צעירים וצעירות מערי הארץ ופינותיה השונות נותנים עתה את ה'טון' במידה רבה בקרב קהל המאזינים.<sup>29</sup>

בהקשר זה מעניין לציין את מכתבו של מקס מ' בנדר, הכתוב בגרמנית, אל שטרדמן: 'העובדה שהאלמנט ה"ייקי" שבין מאזיניך הולך ופוחת, וזה ה"צברי" גדל בהדרגה - בדגש מיוחד על הנוער האוריינטלי [!]- מעידה על הכיוון הפדגוגי והמוסרי הנכון של מפעלך'.<sup>30</sup> במלאת עשור לפסטיבל, בשנת 1967, הוסיף על כך העיתונאי והסופר שלום בן-חורין:

אפשר היה לחשוב אולי שרק בני הדורות הקודמים מאירופה, מלאי זכרונות של ביצועים מרהיבים של מוזיקה ליטורגית בארצות מולדתם, עולים ברגל לאבו-גוש כדי לחגוג את זכרונותיהם. טעות היא! הנוער, הנוער הצברי, מיוצג באופן בולט. כאן נפתחת בפניהם ההבנה של עולם שהיה זר להם. וארשה לעצמי לומר דברי כפירה: לא רק עולמו של באך ושל מלחינים כנסייתיים גדולים אחרים נפתח בפניהם, אלא גם - כמעין תוצאה נלווית אצילית - הבנה עמוקה יותר של האמונה הנוצרית.<sup>31</sup>

שלושת הכותבים לעיל ראו אפוא במוזיקה של באך ושל 'מלחינים כנסייתיים גדולים אחרים' סוכני תרבות וטרחו להדגיש - אולי ברוח האידאולוגיה של כור ההיתוך - את אופייה העל-סקטוריאלי והבין-דתי של מוזיקה זו.

בפסטיבל של שנת 1963 בוצעו שלוש יצירות ווקליות של באך: קנטטה 159, 'ראו אנו עולים ירושלימה', מוטט מס' 3, 'ישו שמחתי', ומבחר קטעים מתוך אורטוריית הפסחא. אחת הזמרות הבולטות והמבטיחות בפסטיבל אבו-גוש היתה אליעזרה אייג, משוררת ומתרגמת, שהשתתפה דרך קבע בקונצרטים בשנים 1963-1967 וב-1971.<sup>32</sup> על שירתה של אייג באורטוריה נכתב **בהעולם הזה:**

29 **במחנה גדנע**, 15.5.1963.

30 מכתבו של מקס מ' בנדר לשטרדמן, 9.5.1965.

31 שלום בן-חורין, 'Jahre Musik Festival Abu Gosh - Kirjat Yearim 10', **ידיעות חדשות**, 30.4.1967.

32 אתר פסטיבל אבו-גוש.

כאשר נשאה את עיניה אל פתח האולם, ושרה את מילות האורטוריה בלהט: 'בוא, הוי בוא, חבנקני, / בהעדרך הנני/ גלמודה כל כך...' הקהל עצר את נשימתו, ולרגע יכול היה להידמות כי כל רגע ייכנס מבעד לפתח בנה של האשה החצובה באבן על גג הכנסייה, הנראית לעיני כל היורד מירושלים.<sup>33</sup>

אליעזרה השתתפה גם, יחד עם ארבעה סולנים נוספים, בביצוע המוטט 'ישו שמחתי'. שנה אחר כך ראה אור שיר מפרי עטה במשא, מוסף התרבות החשוב של העיתון למרחב:

העיניים עצומות בחורי הגולגולת.  
גלי האפלה סובבים ונסוגים  
ובבור-לבי מקיצים המתים.  
כפרחים המנצים פתאום,  
ובאין רואה,  
נפרשים גלידי הפצעים.  
חרישי מחלחל הדם למחילותי.  
'ליל מנוחה', 'אל חסד',  
שרות המקהלות,  
'ישו מן המתים יקיץ'.  
ישו,  
אחי על הצלב,  
העודני מוקעת,  
אני  
ועמי כל עדת המתים הגדולה,  
ההולכת-סובבת בשווקים הללו  
שבבור-לבי?<sup>34</sup>

שיר זה נתפס בעיני הקוראים כהבעת הזדהות עם סכלו של ישו, מה גם שהמילים 'ליל מנוחה'

33 'משהו שבנפש', העולם הזה, 8.5.1963. מדובר ב'אורטוריית הפסחא', קנטטה BWV 249, שאינה אלא פרודיה דתית של באך על קנטטה חילונית שלו, 'קנטטת רועים', a BWV 249. האורטוריה, שנכתבה לכבוד יום הולדתו של הדוכס כריסטיאן מסקסוניה-ווייסנפלס, אבדה ושוחזרה על ידי חוקרי באך. בקנטטה הדתית הופכת פלורה, אלת הפרחים והאביב הרומית, למריה מגדלנה, המקוננת על מותו של ישו. הטקסט המקורי של פלורה Komm doch Flora, komm geschwinde (בואי, פלורה, מהרי-נא') הופך בפרודיה הדתית ל- Komm doch komm, umfasse mich (בוא, הוי בוא, חבנקני-נא', בתרגומו של הרי גולומב). ראו: Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bärenreiter, Kassel 1971, pp. 237-239, 650-654. ההוראה Adagio מעניקה ריגוש ועומק למילים 'בהיעדרך הנני גלמודה כל כך'. זה היה גם בוודאי רגע ההשתאות שתיאר הכותב. לדברי אורי אבנרי (19.2.2012), לעיתון העולם הזה לא היה מבקר מוזיקה קבוע, ולכן לא ניתן לשחזר את שמות כותבי הביקורות.

34 השיר נמסר לי באדיבותה של אליעזרה אייג'ז'קוב, שגם הסבירה לי את הרקע האישי לכתיבתו, החף ממניעים דתיים כלשהם.

מאזכרות את הבית החמישי של הכורל במוטט 'ישו שמחתי' ששם חוזרות המילים 'ליל מנוחה' באופן כמעט היפנוטי.

נראה שבעיני הממסד התרבותי בישראל היה זה אות מבשר רעות. כבר ב־1961 התריע מבקר המוזיקה מנשה רבינא בפני המועצה לתרבות ולחינוך על התפשטות התודעה הקתולית במדינה וציין בין השאר את הקונצרטים של אבו־גוש.<sup>35</sup> מנגד, כאשר נשאל שטדרמן ב־1963 על ידי כתב העולם הזה כיצד הוא מסביר את נהירת בני הנוער להאזין למוזיקה של באך, היתה תשובתו: 'קשה להסביר זאת [...] הנוער הישראלי נמשך אליו במיוחד, זה משהו בנפש. אולי צמא הנוער למשהו עמוק, בניגוד לשטחיות של חייו. ביטוי לערכים עמוקים יותר'.<sup>36</sup> חששותיהם של קברניטי הממסד התרבותי בישראל הלכו וגברו בעיקר בעקבות ביצוע הפסיונים של באך. ה"יוהנס פסיון" שהועלתה ב־1965 היא יצירה דרמטית ביותר, המעצבת בעוצמה ובחריפות את הנפשות הפועלות, ובעיקר את ה"טורבה" - מקהלת הכוהנים וקני העם הישראליים הקוראים לצלוב את ישו ("צלבוהו" - Kreuzige ihn). משאלונים שהופצו בפסטיבל אבו־גוש בשנת 1963 התברר כי זוהי היצירה הקולית המבוקשת ביותר בקרב הקהל.<sup>37</sup>

שטדרמן החשיב מאוד את עבודת ההכנה לקראת ביצוע היצירה, בייחוד בשל הקושי הטכני של היצירה, על כן זימן לביתו את זמרי המקהלה באמרו כי 'ביצוע היוהנס פסיון מהוה אירוע מוסיקלי מיוחד במינו, וחייבים אנו לעשות את הכל כדי להיות ראויים לו מבחינת הרמה המוסיקלית. התקדמות המקהלה במשך השנים האחרונות ורמתה בשנה שחלפה חזקו בי הביטחון שהיא ראויה בהחלט לבצע יצירה זו, אחת האדירות אשר בספרות המוסיקלית'.<sup>38</sup> שטדרמן התרכז אפוא אך ורק בבעיות המוזיקליות של הביצוע, ולא היה מודע כלל לבעייתיות האידאולוגית והפוליטית שבביצוע הפסיון בישראל.

ה'יוהנס פסיון' בוצע באבו־גוש שלוש פעמים בשבתות של מאי 1965, ושנה לאחר מכן גם באולם מפעל הפיס בתל אביב. ביצוע היצירה עורר פולמוס חריף בין המצדדים בהעלאתה על בימת הקונצרטים בישראל ובין המתנגדים לה. רק 20 שנה חלפו מאז הסתיימה מלחמת העולם השנייה, והתודעה הציבורית בישראל עדיין עמדה בסימן מוראות השואה ומחדליה של הכנסייה הקתולית. אלה היו גם הימים שבתוך הכנסייה הקתולית התנהל ויכוח סוער על אשמת היהודים בצליבתו של ישו. רק ב־10 באוקטובר 1965 התקבלה במועצת הוותיקן השנייה החלטה, הידועה בשם Nostra aetate, ולפיה אין להטיל אשמה קולקטיבית על היהודים בגין צליבת ישו.

גם המצדדים בביצוע הפסיון היו ערים לסיטואציה המורכבת, ולכן הדגישו את התכנים

35 לדברי I.K. בעיתון ידיעות חדשות ביקורתו של רבינא היתה על השמעת מוזיקה בכנסייה, ביצועה בשבתות וארגונה בידי יהודים. ראו 'Kirchenkonzerte, von Juden organisiert' (קונצרטים בכנסייה המאורגנים על ידי יהודים), ידיעות חדשות, 14.6.1961.

36 העולם הזה, 8.5.1963.

37 ובתחום היצירות התזמורתיות: הקונצ'רטו לכינור, אבוב ותזמורת של באך, ואחריו הפתיחה לאופרה 'פרסיפל' של ואגנר.

38 מכתבו של זיגו שטדרמן אל עזרא פרופובסקי (פרי), 18.8.1964.

האוניברסליים של היצירה, המתעלים מעבר למסרים הדתיים הפרטיקולריים של הטקסט. אורי אפשטיין, מבקר המוזיקה של הארץ, טען במאמרו כי היצירה מבטאת את 'כל הספקטרום העשיר של רגשות אדם כגון צער, כאב, אהבה - תכנים אוניברסליים החורגים הרבה מעבר לדת או לאמונה מסויימת ומוגדרת'. עוד עולה מן המאמר כי כדי לשכך מראש התנגדויות צפויות, עלה על הבימה לפני הביצוע איש־כנסייה צרפתי, שפנה אל הקהל בעברית שוטפת ואמר כי 'ההתייחדות עם ערכים מוסיקליים אלה היא בבחינת תפילת המאמינים והלא-מאמינים כאחד'.<sup>39</sup> אפשטיין מסכם :

אם התקרבות־לבבות אמיתית פירושה עשיית צעד לעברו של הצד האחר [...] הרי אפשר לראות משום גדולה בכך, שמקהלה ישראלית יכולה לשיר בכנסייה קאתולית אפילו יצירה שמילותיה הן למעשה כתב-אישום כנגד היהדות [...] לדברי הכומר הקאתולי לקהל הישראלי, ובעברית, הרי על החווייה המוסיקאלית יש להודות לא ליוהאן הקדוש אלא ליוהאן סבסטיאן באך. מילים מכוונות כאלה, בבואן מפני דובר זה, נטלו את כל העוקץ ממילותיו של הטכסט.<sup>40</sup>

שטרמן קיבל גם מכתבי תמיכה מחובבי מוזיקה שתמכו בהשמעת היצירה. כך למשל כתב המאזין מקס בנדר, שחלק ממכתבו כבר צוטט לעיל, לשטרמן: 'אפשרות הביצוע של היצירה אתמול מוכיחה כי לפחות הנוכחים התגברו על "עמדת הגטו" שלהם, וכי חלקים מן האומה חשים עצמם כיום חזקים די הצורך כדי להישיר מבט לעבר שרידים היסטוריים מעין אלה'.<sup>41</sup> אולם המתנגדים לביצוע הפסיון היו נחרצים, בוטים וחרפים יותר. בהקשר זה מעניין לציין את תגובתו של שלום בן־חורין, עיתונאי ממוצא ייקי שכתב בעיתונות הגרמנית והעברית, וגם סופר, משורר וראש התנועה ליהדות מתקדמת בירושלים.

אינני יכול להפריד את המוזיקה שבוהנס פסיון מן הטקסט - ובאך בוודאי לא היה עושה זאת. מוזיקאי גדול זה, שהיה מאמין נוצרי, כתב את הפסיון שלו כביטוי של נפשו הנוצרית. אי אפשר להתעלם כאן מן האפקט האנטי־יהודי. פרקי הפסיון שבאוונגליון עפ"י יוחנן (יוהנס) חריפים ביותר בעמדתם האנטי־יהודית ובמאמץ לתלות ב'יהודים' את האשמה על צליבת ישו ולפטור ממנה את הרומאי פילטוס. אם מקהלה יהודית מביאה בישראל, בפני קהל יהודי ברובו, את הקריאה 'צילבו אותו לידי ביטוי כה מרשים - הדבר ממש פוגע בליבי ועלי להתבייש כמעט על שאנו עצמנו מעלים האשמה מרה זו נגדנו, האשמה שבגינה סבלנו רבות זמן כה ממושך'.<sup>42</sup>

נקל להבין את עמדתו של בן־חורין. רוב המבצעים לא הבינו כלל את הטקסט והתייחסו למוזיקה בלבד, שהיתה עבורם 'מוזיקה אבסולוטית' רבת עצמה ומטלטלת. לעומת זאת, בן־חורין שהגרמנית היתה שפת אמו, הושפע מן הטקסט וחש פגוע לנוכח הקריאות ה'אנטי-

39 אורי אפשטיין, 'יוהאנס פסיון של באך', הארץ, 7.5.1965.

40 שם (בשינויים תחביריים קלים).

41 מכתבו של מקס מ' בנדר לשטרמן, 9.5.1965.

42 מכתבו של שלום בן־חורין לשטרמן, 24.5.1965.

יהודיות' של המקהלה (נראה כי בן-חורין נמנע במכוון מלנקוט במונח 'אנטישמיות'). בהמשך הוא מסביר כי נמנע מלפרסם את עמדתו השלילית בפומבי, משום הכבוד שהוא חש כלפי הפסטיבלים של 'המאסטרו הנכבד שטרדמן', שהם 'פסטיבלים של סובלנות בארצנו דלת הסובלנות', אך מציין שהפעם, לדעתו, נחצה הגבול. בשנים אלה היה עמנואל עמירן הממונה על החינוך המוזיקלי במשרד החינוך, ובתוקף תפקיד זה שהקנה לו מעמד מיוחד - לא טמן ידו בצלחת ושפך קיתונות של רותחין על ניהול הפסטיבל:

המנצח הצעיר המחפש פורקן לכשרונו ובמה כלשהי עליה יעלה זבחי אמונתו - אך קצרה בינתי להבין את הקהל השואב לנחיריו ולהנאתו כל קטורת, בלי לתהות על מהותם של בשמים אלה [...] ואל יחשדו [בן] בודאנוביוס ורחוק אני מאד מנטור-קארתיזם, ומפני כן דוקא כה חרד אני להתדרדרות רוחנו ואבדן הכבוד העצמי שלנו. ולא תגן על עוליה-הרגל-של-י' טוב באבו-גוש רוממותה של האמנות ויופיה של מוסיקת באך והכרזתם שאך לשמעה בלבד מטרידים הם עצמם בעצומן של שבתות [...] על דרך עולי הרגל הקדמונים שלנו ובמבואות ירושלים, עירו של נעים זמירות ישראל, על גבעה רמה ומתחת עצים רעננים נהנים המתפקקים אף מזיוה וחוסים בצילה של הדמות הזוהרת מעל הגג, נוגסים מסל המזונות שהוכן מבעוד יום לכבוד השבתון המוסיקלי הנורא-הוד ורעבים לדבר המוסיקה הצרופה והמטהרת. ואינם חוששים המתחסדים המוסיקליים שמא יהיו, חס וחלילה, דומים לאותו טובל בנהר ושרץ בידו [...] וכיצד מתיישב הדבר, אצל אומה מוזרה זו, שבו בזמן שמנהיגיה, פרנסיה, דְּבָרִיה ועתוניה מזעיקים עולם ומלואו נגד עוול הדורות שנעשה לה ע"י ההכרזה הידועה במסמכי הכנסיה והם דורשים לבטל ולמחוק פסוקים המטילים אשמת-שוא על אבותינו, באותה שעה עצמה שרים ומתמוגגים בניה על הרי ירושלים, בדבקות ובהתלהבות (מוסיקלית גרידא, כדברים) את ה'אני מאשים את עצמי בהסתה לרצח!<sup>43</sup>

במבט לאחור נראה כי מילים אלו בישרו את הבאות - קץ הפסטיבל, אלא שבינתיים הוסיף הפסטיבל להתקיים. ב-1 במאי 1967, למרות הקושי לקיים את החזרות בשבועות שלפני המלחמה, הועלתה בשנת העשור לקיום הפסטיבל האורטוריה 'משיח' של הנדל.<sup>44</sup> בדברי ההסבר שבתוכניה ניכר המאמץ להפיס את דעתם של המתנגדים. 'אחת הטובות אשר היו מנת-חלקי בחיי היא, כי זכיתי להשתקע בארץ, אשר בה שום אדם אינו נתון להתגרריות או לקשיים בשל

43 עמנואל עמירן 'מה יפית, אבו-גוש', מעריב (מוסף ימים ולילות), 20.5.1966. באחד משני התצלומים המעטרים את הרשימה נראה שטרדמן מנצח על המבצעים, ומתחת לתצלום מופיע הכיתוב 'יהודים נוהרים לשמוע מוזיקה של "צלבוהו" בכנסית אבו-גוש'.

44 ברשימה הכרונולוגית של תכניות אבו-גוש בכתב ידו של עזרא פרי מצוין כי לא כל הקונצרטים המתוכננים יצאו אל הפועל: 'לא בוצע הכל בגלל מלחמת 6 הימים'. ואכן, מאחורי הקלעים רגשו הרוחות: זמר הבס מרדכי שברון היה מגויס ושחרר ברגע האחרון על ידי עוזי נרקיס, ומקהלתו של אריק אריקסון משוודיה, שהיתה אמורה להשתתף בביצוע, נצטוותה ברגע האחרון על ידי השגרירות השוודית לעזוב את הארץ (ריאיון עם חנה צור, אוגוסט 2011). חברת המקהלה רחל טלר סיפרה כי בביצוע האורטוריה 'משיח' של הנדל בתל אביב ב-21.5 היה היכל התרבות ריק מגברים, וכי מקהלה מחו"ל שנכחה באולם הצטרפה לשירת ה'הללויה' (ריאיון עם רחל טלר, יולי 2011).

עקרונותיו הדתיים, ציטט שטרמן מדברי הנדל, המלחין הגרמני שקבע את מושבו בלונדון. ואילו שלום בן-חורין כותב כי 'זמן רב לפי שהאסיפה האקומנית ברומא הכריזה על עקרון "הידברות מתוך אחווה", התרוננה באבו־גוש שירת האחווה'. והוא מדגיש: 'יש לזכור מה פירוש הדבר בארץ בה הסובלנות טרם הפכה לנחלת הכלל'.<sup>45</sup>

השלב הבא מבחינתו של שטרמן היה ביצוע ה'מתיאוס פסיון'. בראש כתבתו של העיתונאי מיכאל אוהד בעיתון הארץ התנוססו המילים האלה: 'ביצוע הבכורה הישראלית של "מתיאוס פסיון" מאת באך הוא אירוע מוסיקאלי והיסטורי כאחד. במלאת עשרים שנה לקום המדינה אנו משתחררים אט אט מתסביך עתיק־יומין ונהנים מאורטוריה גם כשישו הוא גיבורה'.<sup>46</sup> למותר לציין כי לא הכול היו שותפים לעמדה זו.

ביצוע הבכורה של הפסיון, שנערך באבו־גוש ב־4 במאי 1968, סמוך ליום העצמאות העשרים של המדינה ושנה לאחר מלחמת ששת הימים היווה מעין דיסוננס על רקע האווירה הכללית ששררה בארץ. יום עצמאות זה, שנחוג במצעד גדול בהיקפו בירושלים, חלף על פני מקומות בעיר שקודם לכן היו בשלטון ירדן והציג בין השאר כלי נשק משוכללים, מטוסים חדישים ושלל מלחמתי רב.<sup>47</sup> מבקר המוזיקה של העולם הזה היה כנראה היחיד שהעמיד את הסמיכות של שני האירועים, חגיגות העשרים למדינה ופסטיבל אבו־גוש, בהקשר פוליטי-אקטואלי, וכך כתב:

רק 48 שעות הבדילו בין מיצעד צה"ל ובין אירוע אחר שהתרחש בהרי יהודה - וקשה לתאר שני אירועים שונים יותר. מיצעד צה"ל בירושלים העתיקה העלה זיכרונות מימי מרד הקנאים וחורבן בית המקדש, הפסטיבל של אבו־גוש העלה זיכרונות ממאורע חשוב שאירע בירושלים כארבעים שנה [כך! י.כ.]. לפני כן - צליבת של ישוע מנצרת [...] המיצעד בירושלים היה כולו מאורע ישראלי-לאומי, שהפגין את הכיבוש הישראלי בשכונות ערביות. הפסטיבל באבו־גוש היה על־לאומי ורב־דתי: מקהלה עיברית ביצעה בכנסייה קאתולית, בכפר מוסלמי, יצירה של גאון פרוטסטאנטי בשפה הגרמנית.<sup>48</sup>

אשר לעצם הבחירה ב'מתיאוס פסיון', ציין הכתב את המורכבות שטומן בחובו ביצוע יצירה זאת:

היו שהסתייגו מבחירה זו, לא רק מפני שהיצירה בוצעה במקורה הגרמני, אלא גם מפני שקיטעי הברית החדשה, השזורים בה, הם בעלי אופי אנטי־יהודי מובהק.

'אז מה?', שאל קיבוצניק צעיר, אחד מבני הנוער שהיוו את הרוב בפסטיבל, 'בשביל זה באנו לארץ, שנוכל להרשות לעצמנו יצירות כאלו. אנו די חזקים לזה'.

לרוב באי הפסטיבל, לא התעוררה הבעייה כלל. בשבילים היתה המוסיקה העיקר - המוסיקה הנהדרת של באך, שתיארה את אחד המאורעות הגדולים של האנושות: הוצאתו להורג של הכופר היהודי הגדול. כאשר צעק הרמן שיי - הבאס היהודי ההולנדי הזקן (72), אשר השמיע את דברי ישוע - את ארבע המילים העבריות היחידות ביצירה - 'אלי! אלי!

45 תכניית אבו־גוש 1967.

46 מיכאל אוהד, 3 פעמים מתיאוס פסיון, הארץ, 10.5.1968.

47 ויקיפדיה, 'מצעד צה"ל'.

48 'ישוע באבו־גוש', העולם הזה, 8.5.1968.

למה עזבתיני? עבר רטט בלב השומעים. וכאשר פגו הצלילים הנהדרים האחרונים של היצירה - 'אל קברך קולנו נישא - נוחה עדן, מנוחה נעימה!' - עמדו הדמעות בעיני רבים.<sup>49</sup>

והוא מסכם בהענקת פירוש סימבולי לסיטואציה המורכבת: 'המיצעד הירושלמי והפסטיבאל באבו־גוש מסמלים שני צדדים שונים של ישראל - לא שני צדדים מנוגדים, אלא דווקא שני צדדים המשלימים זה את זה: הכוח והתרבות, ההתגוננות והסובלנות'.<sup>50</sup> ביצוע פסיון זה היה משימה מורכבת במיוחד מבחינה מוזיקלית ולוגיסטית, שכן נדרשו לכך שתי תזמורות ושלוש מקהלות, בהן מקהלת ילדים. בעזרת מודעות<sup>51</sup> ופניות מפה לאוזן הורכבה מקהלת ילדים שמנתה 12 בנים ו־32 בנות בני 11-15. את מבחני הקבלה והחזרות ערכה חנה צור, מורה למוזיקה, זמרת ויד ימינו של שטרדמן (ולימים המנהלת המוזיקלית של פסטיבל אבו־גוש). הילדים קיבלו לידיהם את הטקסט הגרמני כתוב באותיות עבריות.<sup>52</sup> 'מקהלת הילדים היתה הפתעה יפה', כתב עדו אברבאיה. 'קשה להאמין כי לצברינו יש קולות כה צלולים ומתורבתים', ובהערת אגב הוסיף: 'בעיקר לאחר שנסעתי באוטובוס יחד עם הזמרים הצעירים, שהחרישו אוזניים בצעקותיהם'.<sup>53</sup> אין ספק שביצוע הפסיון היה אירוע מכונן עבור הילדים, ששרו לא רק את הכורל שבפרק הפותח אלא גם את מנגינות כל הכורלים שבפסיון.<sup>54</sup> לימים אמר המלחין אמנון וולמן, שהיה אז בן 12, כי החליט להיות מוזיקאי בעקבות החוויה הטוטלית שחוה. גם הפסנתרנית ענת שרון, שהיתה אז נערה צעירה בראשית דרכה כמוזיקאית, סיפרה על החוויה המוזיקלית העמוקה שזכתה לה. מעיני הילדים לא נעלמה אמנם הבעייתיות שבטקסט אך הם התמידו בביצועו, ובהפסקה שרו את הכורלים יחד עם קהל המאזינים הבוגרים - נוהג שהיה חלק בלתי נפרד ממסורת הפסטיבל.<sup>55</sup>

ביצוע זה עבר בשתיקה. לא כך ביצועי ה'מתיאוס פסיון' והאורטוריה 'משיח' שנערכו במסגרת הפסטיבל באולמות מרכזיים בערים הגדולות. מתעתועיה של הדמוקרטיה הישראלית היא העובדה שהעלאת שתי היצירות הללו נכללה בחגיגות העשרים למדינה, וזאת לבקשתה המפורשת של הוועדה הממשלתית שתכננה חגיגות אלה.<sup>56</sup> קונצרט ה'מתיאוס פסיון' שנערך בבנייני האומה בירושלים ב־15 במאי 1968 גרם למלחמת תרבות של ממש: קבוצה מתלמידי ישיבת 'מרכז הרב' פרצה אל האולם ומחתה על הביצוע בצעקות ובשירת 'התקווה'. לאחר שהורחקה בכוח על ידי המשטרה 'פרץ קהל האלפים שנכח

49 ש.ש.

50 ש.ש.

51 בתכנייה של שנת 1967 התפרסמה המודעה: 'ילדים מוסיקליים בעלי קול ערב בני 11-14 מוזמנים להצטרף למקהלת הילדים של הפסטיבל, לקראת ביצוע ה'מתיאוס פסיון' מאת י.ס. באך ב-1968'.

52 מיכאל אוהד, הארץ, 10.5.1968. עלי לציין שאת העובדה הזאת לא אישרו הילדים (לשעבר), שלא זכרו כיצד התגברו על הטקסט הגרמני.

53 עדו אברבאיה, 'מתיאוס פסיון באבו־גוש', למרחב, 24.5.1968.

54 ריאיון עם חנה צור, אוגוסט 2011.

55 ריאיונות שערכת עם הילדים (לשעבר) שהשתתפו במקהלה בספטמבר 2010.

56 מעריב, 15.5.1968, עמ' 8.

בקונצרט באופן ספונטאני בתשואות סוערות וממושכות לעידוד התזמורת והמקהלה.<sup>57</sup> כתב העולם הזה ציין כי 'הניסיון לצלוב את ישו שנית ניכשל השבוע', ועל הקבוצות הניצות כתב כך: 'חצי תריסר בחורי ישיבה חובשי מגבעות שחורות [...] כולם תלמידי ישיבת מרכז הרב בחברון', לעומת 'עשרות סטודנטים צנחנים בני משקים'. עוד ציין כי מקהלת אבו גוש כוללת 'צנחנים, נערות קיבוצים, עקרות בית, פקידות ואתיאיסטים' וכן קבוצת תלמידים מן המדרשה למוזיקה בתל אביב, שכולם מתייחסים אל המוזיקה כאל חוויה מוזיקלית ולא דווקא נוצרית.<sup>58</sup> מנגד, יש לציין את דבריו של הסופר יהושע בר-יוסף ה'מהרהר בקול' באשר לביצועה הפומבי של היצירה באבו גוש, בירושלים ובתל אביב. יכול הוא להבין ללבו של היהודי החילוני 'המנתק את היצירה מן המניעים שלה ואפילו מן המשמעות הפוליטית והחברתית שלה'; הוא מוכן גם לקבל 'במידה מסוימת של הסתייגות את הגרסה שהאמנות הצרופה היא מעל למשמעות היסטורית פוליטית או חברתית',

אבל במה דברים אמורים? כאשר כל יחיד קורא בביתו מה שקורא, או מאזין לתקליט בינו לבין עצמו, או מבקר במוזיאון ומתייחד עם התמונה [על צליבת ישו] שהיא יצירה גדולה. אולם [...] כאשר שרים את הפסיה עם הטקסט המנואץ והמשוקץ על במה פומבית בישראל, מקבל המאורע אופי אחר לגמרי. כאן כבר אי אפשר לנתק את המשמעות הלאומית וההיסטורית מן היצירה. כאן יש הפגנה פומבית של הזדהות ציבורית עם היצירה על כל הכרוך בכך. כאן צריך אדם להיות אטום ביותר כדי שלא ירגיש בחילול הקודש שבהפגנה זו.

לסיכום הוסיף בר-יוסף כי הוא 'לוחץ את ידיהם של תלמידי ישיבת הרב קוק שהתפרצו לתוך בניני האומה וניסו להפריע להצגה זו'.<sup>59</sup> באותו החודש שבו והתעוררו המהומות גם בעת ביצוע שתי היצירות, ה'פסיון' והאורטוריה 'משיח' של הנדל, בהיכל התרבות בתל אביב. ההתנגשות בין שתי העמדות הסותרות החריפה כעת, והמאבק על הזכות להשמיע יצירות אלו בפומבי היה לבלתי נמנע.

ב-1971 הגישו מארגני הפסטיבל עתירה לבג"צ נגד משרד החינוך והתרבות על כך שסירב להעניק לפסטיבל תמיכה כספית. מלבד השופט חיים כהן, שתמך בעמדת המארגנים, דחו רוב השופטים את הבקשה בטענה כי אין זה מתפקידו של משרד החינוך והתרבות לתמוך במוסד שמבצע מוזיקה כנסייתית, וכי פעילות הפסטיבל 'אינה חיונית או בעלת חשיבות יתרה לחיי

57 'תלמידי ישיבה פרצו אל תוך קונצרט חגיגי של מתיאוס פסיון', ידיעה קצרה בעל המשמר, 17.5.1968. בתקליט שהפיקה המקהלה (PRT 14341-4) והכולל קטעים מן הביצוע החי של הפסיון בירושלים, נשמעת בעליל ההתעלות של המקהלה לאחר שוך גלי המחאה באולם. בפתח הטקסט המצורף לתקליט כתב שטרדמן כי 'רמוז - או יותר מזה - למאבקו של הפסטיבל על חופש האמנות ימצא המאזין באותם הקטעים של ה"מתיאוס פסיון" ו"משיח" שהופרעו על ידי מפגינים', ומוסיף: 'קולותיהם הצורמים רק יכולים להבליט את יפי אותן יצירות אמנות שנגלו וטופחו בפסטיבל במשך כל שנות קיומו ואשר עוררו חוויות בלתי נשכחות בלב המבצעים והמאזינים'.

58 'מהומה בגלל ישוע', העולם הזה, 21.5.1968.

59 יהושע בר-יוסף, 'על הפסיה של מתי', ידיעות אחרונות, 24.5.1968.



התרבות והאמנות במדינה כך שתצדיק תמיכה כספית מאוצר המדינה.<sup>60</sup> הפרק האחרון של הפסטיבל במתכונת זו היה בתחילת שנות ה-70: האב יוסף רבואל והאב שמואל סטימן שעמדו בראש כנסיית אבו־גוש נפטרו, והכנסיות הועברו לידי הנזירות של מסדר מריה הקדושה. הללו סירבו להמשיך ולקיים את הפסטיבל, אולי משום שהופעלו עליהן לחצים, כפי שטען שטרמן,<sup>61</sup> או משום שחששו מפני 'חזקת הרשות' שתפקיע את המקום מרשות הכנסייה ותעביר לחזקת הפסטיבל והמדינה.<sup>62</sup> לא הועילו גם פניות אל האפיפיור, שטען לאוטונומיה של פרנסי הכנסייה.<sup>63</sup> הפסטיבל שנאלץ עתה לנדוד לאולמות אחרים בערים ובקיבוצים איבד את אופיו המיוחד ואת חיוניותו. שטרמן, שבע מלחמות ואכזבות, עזב את הארץ ב־1972 ובזה בא הקץ על פסטיבל אבו־גוש במתכונתו הראשונה. התחדשותו לאחר עשרים שנה, ב־1992,<sup>64</sup> כבר באה על רקע פוליטי ותרבותי שונה והיא ראויה לעיון נפרד.

במלחמת התרבות שניטשה סביב פסטיבל אבו־גוש נתפסה המוזיקה הדתית של באך, ובעיקר שני הפסיונים שלו, כסמל לדו־קוטביות המאפיינת את החברה הישראלית: הפנייה אל התרבות האירופית מזה וההתכנסות סביב ערכי הדת והלאום מזה. דו־קוטביות זו מעיבה גם היום על שמי התרבות, החברה והפוליטיקה בישראל.

## ב. הלחנה

נראה כאילו ההרמוניה הנצחית משוחחת עם עצמה, כפי שאירע כנראה בחיק האלוהים סמוך לבריאת העולם.<sup>65</sup>

אמירה זו של גתה המשורר הגרמני הגדול משקפת את יחסו הפיזי־רומנטי אל המוזיקה של באך. גם במאה ה-20 זכתה המוזיקה של באך להערצה ונחשבה מעשה אמנות מן הדרגה הגבוהה ביותר. אך נוספה לכך הערצה להיבטים נוספים ביצירתו: התכנים החוץ־מוסיקליים (הדתיים והאוניברסליים), מפעלו כפדגוג, השיטתיות בכתביתו ושאיפתו לכתוב יצירות המביאות לידי מיצוי האפשרויות של רעיון מוזיקלי מסוים. בעשורים האחרונים מתבטאת ההתייחסות ליצירותיו של באך בטכניקות חדשות של הלחנה, כגון הקולדו' והאסוציאציה החופשית, הסגנון הפוסט-מודרניסטי והפולי-סטיליסטיקה.

60 ראו 'פסטיבל אבו־גוש על המדוכה בבג"צ' באתר פסטיבל אבו־גוש. על הסוגיה המשפטית ראו גם זאב סגל בחוברת 'מוסיקה', 8, 1987.

61 'כך נרצח הפסטיבל', העולם הזה, 1972.

62 אורה בינור, מעריב 1992, בסקירה על ההיסטוריה של הפסטיבל לקראת התחדשותו.

63 שם. לטענה הנפוצה כי יד השלטונות הישראלים היתה בדבר אין עדיין סימוכין.

64 ראו גם על כך באתר הפסטיבל: [http://www.agfestival.co.il/he/about\\_us/93](http://www.agfestival.co.il/he/about_us/93)

65 מתוך מכתבו של גתה אל המלחין הגרמני פרידריך צלטר ב־21.6.1827, לאחר שהאזין למבחר פוגות של באך מן 'הפסנתר המשווה'. מצוטט מתוך: Friedrich Smend, 'Goethes Verhältnis zu Bach', in: idem. (ed.), *Bach-Studien: Gesammelte Reden und Schriften*, Bärenreiter, Kassel 1969, p. 222

גם במוזיקה האמנותית בישראל, מאז שנות החמישים של המאה ה-20 ואילך, השתמשו מלחינים בטכניקות מוזיקליות דומות בהתייחסם לבאך, אך הם הוסיפו להן 'מוטיבים' ייחודיים: התרסה כלפי הממסד המוזיקלי והלא מוזיקלי באמצעם את הגישה הקוסמופוליטית; המפגש בין מזרח ומערב; מאורעות השואה.

למן שנות השישים של המאה הקודמת החלו כמה ממלחיני הדור הצעיר בישראל, ילידי שנות השלושים, להתרחק מן המגמה הלאומית ששלטה במוזיקה הישראלית ומן ההשפעות האוריינטליסטיות שרווחו בה. הם חיפשו דרכי הבעה חדשות ומצאו אותן במוזיקה האירופית שלאחר 1945, שהתאפיינה בכתיבה סריאלית/דודקפונית חמורה שסיפקה להם טכניקה ואסתטיקה חדשה.

אחת היצירות הראשונות בישראל שצעדו בנתיב זה היא יצירתו של יצחק סדאי לפסנתר או לצ'מבלו 'רשמים כוראליים' (1960).<sup>66</sup> סדאי שהיה אז בן 25 בחר דווקא בכורל של באך כבסיס ליצירה הכתובה בטכניקה הסריאלית. בחירתו בבאך אינה מקרית; היא מייצגת מסורת ארוכה של הערצה למלחין זה המגלם - כהגדרתו של ארנולד שנברג - 'את האמנות לפתח הכול מתוך האחד'.<sup>67</sup> סדאי ביסס את יצירתו על שתי סדרות של חמישה ושישה צלילים הלקוחים בהתאמה מן האקורד הראשון והשני של הכורל 'הו, ראש זב דם, פצוע' (O Haupt voll Blut und Wunden), הכורל המרכזי ב'מתיאוס פסיון' של באך. ראוי לציין שסדאי אינו מתייחס כלל לתוכן הדתי של הכורל ולאסוציאציות הנוצריות המובהקות שלו, אלא למנגינת הכורל בלבד. היצירה פותחת בפסוק הראשון מן הכורל המוצג בפזמון צלילי נוסח וברן, ולאחר הצגת ה'נושא' מופיעות שמונה ואריאציות וקודה. לפרטיטורה המודפסת הוסיף סדאי במבוא דברי הסבר, בסגנון ענייני ולקוני למדי, על הטכניקה המוזיקלית שלו, והרושם הוא של פדגוג השואף להסביר לתלמידיו ולקולגות שלו את דרך עבודתו, ובה בעת של מלחין צעיר המגדיר את עצמו בשמץ של גאווה מלחין קוסמופוליטי שהתרחק מן הניב הלאומי של רבותיו.

סדאי אינו המלחין הישראלי היחיד שהשתמש דווקא בכורל של באך כבסיס למסר מסוים - במקרה זה כמסווה ל'הצהרת עצמאות' של מלחין צעיר המבקש להתריס כנגד הממסד המוזיקלי. גם מלחינים ישראליים אחרים הביעו את הערצתם לבאך באמצעות כורל, אלא שהם ייצגו כיווני חשיבה שונים שבאו לידי ביטוי במגוון של טכניקות מוזיקליות. פאול בן-חיים (-1984) (1897), למשל, שכבר יצירותיו המוקדמות טבועות בחותם המוזיקה של באך,<sup>68</sup> ואשר לא הסתיר את הסתייגותו המוחלטת מן הטכניקה הדודקפונית<sup>69</sup>, כתב ב-1968 את יצירתו 'מטמורפוזות סימפוניות על כורל של באך'. הוא בחר בכורל 'אשר ישים באל מבטחו' (Wer nur den lieben

66 היצירה הוקדשה לפרנק פלג (1910-1969) שבפעילותו רבת הפנים כנגן צ'מבלו, פסנתרן, פדגוג ופרשן יצירותיו של באך מילא תפקיד מרכזי בכינון תודעת באך בישראל.

67 '...the art of developing everything from one thing'. Arnold Schoenberg, 'National Music 2' (1931), in: Leonard Stein (ed.) *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Leo Beack (trns.), Faber and Faber, London, 1984, p. 137.

68 Jehoash Hirshberg, *Paul Ben-Haim: His Life and Work*, Israeli Music Publication, Tel Aviv 1990, p. 44

69 שם, עמ' 286.

(Gott lässt walten), אך לא בגרסה ההומופופית ה'קלאסית', כפי שהיא מופיעה בכורל המסיים את הקנטטה מס' 93 של באך, אלא בגרסת העוגב המעוטרת שבאוסף קירנברגר (רי"ב 691), המופיעה גם ב'ספר של אנה מגדלנה באך' (1725). אין זה מקרה, כמובן, שבן-חיים בחר דווקא בגרסה המעוטרת: בכורל שתזמר, המופיע בתחילת היצירה, הוא אף מדגיש את העיטוריות באמצעות פירוט מלא של הקישוטים הנרמזים במקור, ואת כדי להציג את ההיבט 'הערבסקי' של באך. ברצ'יטיב השני בן-חיים מעמת את מנגינת הכורל עם ציטוט של מוטיב מטעמי המקרא. יהואש הירשברג רואה ברצ'יטיב זה 'סינתזה בין שני אלמנטים - הכורל הגרמני והקנטילציה המזרחית, המבוססת על יסוד אחד המשותף לשניהם, העיטוריות'.<sup>70</sup> יש לציין כי מנגינת הכורל עצמה נעלמת מיד לאחר הופעתה בפתיחה, כאילו היתה רק נקודת מוצא ליצירה עצמאית, ורק רסיסים ממנה מהדהדים פה ושם מתוך עולם צלילי שונה לחלוטין. היא חוזרת ומופיעה רק בסיום היצירה בצלילים ארוכים, כקנטוס פירמוס איטי וחגיגי.

גישה שונה לכורל של באך מציג צבי אבני. 'יצירתו' 'מטמורפוזות על כורל של באך' שכתב ב-1986 מבוססת על הכורל 'ממעמקים קראתיך יה' (Aus tiefer Not) מתוך קנטטה מס' 38 של באך. כורל זה, לדבריו, קרוב ללבו עוד מימי לימודיו באקדמיה למוזיקה. ההחלטה של אבני ושל בן-חיים שלא להגדיר את יצירתם כ'ואריאציות' על כורל אלא כ'מטמורפוזות', מאפשרת להם חופש פעולה רב יותר. ואכן אבני מעיר בהערות לתקליטור של היצירה כי נתן 'חופש גמור לזרם התודעה הבאכי' שבו היה שרוי וכי 'באופן אסוציאטיבי-אישי דלפו פה ושם ליצירה גם ציטטות מרומזות מתוך פוגות של באך' וכן 'פיגורות בכלי הקשת, השואבות את השראתן מן הפרטיטות לכינור סולו שלו'. יש לציין כי בניגוד ליצירותיהם של סדאי ושל בן-חיים, שאינן מתייחסות כלל לטקסט של הכורל, אבני מסביר כי בחטיבה השנייה של היצירה באה לידי ביטוי התרשמותו ממילות פרק קל בתהלים 'ממעמקים קראתיך יה' 'הנעות בין זעקה לתפילת אמונה והודיה'. כמו כן, שלא כמוהם, הוא איננו שואף ביצירתו לפרוץ דרכים חדשות או לשתול את הכורל של באך בסביבה מזרחית אלא ממשיך את המסורת של מחווה לבאך. 'יצירתו פותחת בשורה של ואריאציות המשתמשות באופן חופשי במוטיבים מתוך הכורל. הוא מבצבץ ונעלם לסירוגין, האווירה משתנה, התזמורים עשירים ומגוונים ורק סמוך לסיום היצירה מופיע הכורל המקורי במלוא הדרו בהרמוניה של באך ומקבל אופי כמעט הרואי, מעין המנון גבורה. כאן מופיע גם 'מוטיב באך' הידוע - הצלילים סי במול-

70 שם, עמ' 348. התפיסה הרואה במוזיקה של באך חוליה מקשרת בין מזרח ומערב, כלומר כבעלת תכונות הקרובות לאסתטיקה המוזיקלית הים תיכונית, נפוצה למדי בקרב המלחינים הישראליים והיא ראויה לדיון נפרד. א"א בוסקוביץ' טען למשל במאמרו על 'שיר תהילה' לוויולה ותזמורת של עדן פרטוש כי 'הקדנצות של פרטוש קרובות יותר למליסמות של באך, שכן 'שורשי מליסמות אלה נעוצים בדחף המלוודי הן כהבעה להתנשאות הנפש'. ראו: יהואש הירשברג והרצל שמואלי (עורכים), אלכסנדר אוריה בוסקוביץ': חייו, יצירתו והגותו, כרמל, תל אביב תשנ"ה, נספח 4: 'על המוזיקה הישראלית המקורית', עמ' 224. בוסקוביץ' השמיע טענה דומה גם לגבי 'הפרווה הפואטית' ביצירתו של מרדכי סתר. שם, עמ' 226-232.

לה-דו-סי - הקוראים בשם המפורש של באך (B-A-C-H), שהפך ל'תג צלילי' של שמו.<sup>71</sup> בשנת 2000 ציין עולם המוזיקה 250 שנה למותו של באך בשורה של קונצ'רטים, כינוסים ופרסומים. במסגרת חגיגות אלו התקיימו בתל אביב ובירושלים שני קונצ'רטים: האחד 'אמנות הפוגה 250 שנה אחרי...' של אנסמבל 'קפריזמה' בניצוח ישראל שרון, שגם הגה את הרעיון, והאחר של 'אנסמבל המאה העשרים ואחת' במסגרת הסדרה 'תגליות' בניצוחו של המנצח ההונגרי ז'ולט נאג'.<sup>72</sup>

שרון הציע למלחינים בני דורות שונים הנבדלים זה מזה בסגנונם המוזיקלי להציג את פירושים האישי ל'אמנות הפוגה' של באך, ולרשותם הועמד אנסמבל של 17 כלים שונים ו-21 נגנים.<sup>72</sup> חיים אלכסנדר, הוותיק שבחבורה (יליד 1915), כתב את 'פרגמנטים מהאמנות'. ביצירתו התוססת והרעננה השתמש בציטוט, בפוגה ובכורל: ציטטות של קטעים מתוך 'אמנות הפוגה', פוגה המבוססת על אותיות שמו של באך והכורל שאותו רשם בנו של באך בדף האחרון של היצירה שלא הושלמה. את כל אלה תיבל אלכסנדר באלמנטים של ג'אז המקרבים את באך לזמננו.<sup>73</sup> גם משה זורמן (יליד 1952), הצעיר ממנו ביותר משנות דור, פנה ביצירתו Bubblebach, המתבססת על קונטרפונקט 2 מתוך 'אמנות הפוגה', אל המוזיקה הקלה. את יצירתו הפולי-סטיליסטית הוא מגדיר כקולאז' של צלילי באך ו'צלילים עכשוויים הרבה יותר, צלילים המושפעים ממקצבי הג'אז, מתבניות אסימטריות המתחלפות תדיר, ומקטעי סולו "עצבניים" של הכלים השונים'. אלה מרחיקים את היצירה מן המקור של באך וגורמים באופן אבסורדי משהו להזרתו. כאשר המלחין שב לצליליו של באך הוא מודה כי 'הצלילים ה"באכיים" הם [...] נטע זר' ביצירה החדשה.

אנדרה היידו (יליד 1932) הוא היחיד מבין ארבעת המלחינים הישראליים שהשתמש בחומר מלודי 'חוץ באכי' מוגדר ליצירתו Bach dies, המבוססת על קונטרפונקט 15 - קנון בהגדלה ובתנועה נגדית. 'במחשבה שנייה', הוא מסביר, 'עלה על דעתי להוסיף הקדמה, קטע ביניים וסיום משלי', ולכן הוסיף לקנון הדו-קולי את נושא שמו של באך ואת מנגינת ה-Dies Irae ('יום הדין'), שחבורה בימי הביניים, והיא חלק בלתי נפרד מתפילת האשכבה הקתולית. ביצירתו של היידו נחתמת 'אמנות הפוגה', יצירתו האחרונה והבלתי גמורה של באך, מדעת או שלא מדעת, במילים BACH DIES. נגינת הוויבראטו של הכינור מוסיפה ליצירה נופך יהודי.

יצירותיהם של ישראל שרון (יליד 1966) ומיכאל וולפה (יליד 1960) מגלות נאמנות רבה יותר לקונטרפונקט המורכב של באך. שרון משתמש ב'פתיחה' שלו בציטוט מפוגות שונות ובצורות שונות כגון פסקליה כפולה ופוגאטו, ומיכאל וולפה, שהצהיר ב'2004 כי חזר לכתובה טונלית

71 מלחינים רבים השתמשו בתג זה, ה'ט'ט'ג'ג'מ', ארבע אותיות שמו של באך. במאה ה-19 היו אלה בין השאר הומל, שומן, ליסט, רגר, בזווי וגם רימסקי-קורסקוב, ובמאה ה-20 שנברג, וברן, הנס אייזלר, ורנר הנצה, ארוו פארת, כז'יסטוף פנדרצקי ואחרים. בשנת 1932 הזמין כתב עת מוזיקלי בצרפת, ה-Revue Musical, יצירות על נושא BACH אצל חמישה מלחינים: Honegger, Malipiero, Roussel ו-Poulenc, Casella.

72 הכלים הם חליל, אבוב, קלרינט, בסון, קרן, חצוצרה, טרומבון, פסנתר, כלי הקשה, מנדולינה, גיטרה, אקורדיון, כינור, ויולה, צ'לו, קונטרבס.

73 המשיכה של נגני הג'אז ומוזיקת הפופ למוזיקה של באך היא מן הידועות, והספרות המחקרית דנה בכך לא מעט.

ובזאת השתחרר 'מן המוסרות של המודרנה'<sup>74</sup> מבסס את ה'פינלה' שלו על כתבי היד של הפוגה האחרונה במחזור, אשר באך הותירה בלא פתרון ובלא סיום. וולפה תזמר את החלקים הכתובים שלה והוסיף לה קודה, שבה השתמש בשלושה מקורות: אותיות שמו של באך, 'כל המנגינות הראשיות ומנגינות המשנה על היפוכיהן ומראותיהן ששימשו את באך לאורך היצירה - מעין הסתכלות אחורה על כל היצירה'. בהתרגשות של מוזיקאי ישראלי הנמצא בלייפציג ביום שבו מלאו 250 שנה לפטירתו של באך, הוא מספר כי הוסיף לקודה גם את 'צלצול הפעמונים בכנסייתו של באך כפי ששמעתי אותם במציאות ובדמיון'. צלילי המנדולינה, האקורדיון והגיטרה שבהם השתמש וולפה בתזמורו העניקו לבאך שלו מקצת הגוון של מוזיקה ישראלית.

גם 'קונצ'רטאו' של דן יוהאס (יליד 1947), שואב את השראתו מן ה'טרטגרמה' של באך המשמשת לה חומר גלם בסיסי, ומציטוט והטמעה של חומרים באכיים, הפעם מן הקונצ'רטו הברנדנבורגי הראשון שלו ה'מטיבע' חותם רתמי מובהק על מהלך ה'קונצ'רטאו', ומאפיינים נוספים ממנו מתגלים ומשתנים חליפות', כדברי זמירה לוצקי בתכניה.

נוכל אפוא לסכם ולומר כי במחווה לבאך על סף המאה ה-21 בולטת התפיסה הקוסמופוליטית של המלחינים הישראליים המשתמשים בציטוט של יצירותיו של באך, באזכור אותיות שמו, בשימוש במרקם הכורל ובטכניקות קונטרפונקטיות. פה ושם מבצבץ ביצירותיהם סגנון מוזיקלי אחר: 'מוזיקת עולם', ג'אז, פופ ורוק, ואולי גם נגיעה קלה בנוף הצלילי היהודי והישראלי. ביצירות אלו של סוף המילניום אפשר גם לכלול את יצירתו של רון וידברג (יליד 1953) 'מסע אל סוף האלף: 24 פרלודים ופוגות לפסנתר בכל הסולמות המז'וריים והמינוריים' (1997-1998) על מגוון סגנונותיה הרומנטיים והנאורומנטיים ושפתה הטונאלית המובהקת, ואת הרביעייה 'מס' 2, 'רביעיית רוזנדרף' (1996) של נעם שריף (יליד 1935), הנעה באופן אסוציאטיבי בין 'מיש' של הביטלס ו'אמנות הפוגה' של באך. עבור מלחינים אלה המוזיקה של באך משמשת אפוא סמל מוזיקלי של הגדרתם את עצמם כחברים בקהילה המוזיקלית האוניברסלית.

עמדה שונה לחלוטין נוקטים בן ציון אורגד (1926-2006) ואריק שפירא (יליד 1943), הקושרים בין המוזיקה של באך, ובעיקר הכורלים שלו, לבין אימי השואה - אסוציאציה ישראלית ייחודית. שפירא מודגש כי אין הוא חש חובה לחזור למסורת האירופית,<sup>75</sup> וכי השואה היא החוויה המעצבת שלו מאז ילדותו.<sup>76</sup> יצירתו 'דרך הייסורים של גדעון קליין' (1977) עוסקת בדמותו של המלחין היהודי הצ'כי גדעון קליין שנכלא בטרזין ונספה באושוויץ. ביצירה מופיע קליין כשהוא 'מנגן מוזיקה גרמנית, ובריוני האס-אס השומרים עליו מתכננים את מותו'. 'זוהי טרגדיה נוראה', אומר אריק שפירא: 'המתבולל השואף - ומצליח - לבטא את התרבות הזוממת להרגו. טרגדיה מורכבת כזו יכולה, אכן, לשמש בסיס ליצירת אמנות'. הסיטואציה הטרגית מבוטאת באמצעות ציטוט מתוך שתי יצירות: פרגמנטים של האריטה מתוך הסונטה האחרונה של בטהובן (אופ. 111) מייצגים את גרמניה, ואילו הכורל של באך 'הו אהבה עזה' (O grosse Liebe) מייצג את גדעון קליין, המסמל

74 מיכאל וולפה, 'המלחינים עולי גרמניה: בין מסורתיות למודרניזם', בתוך: משה צימרמן ויותם חותם (עורכים), *בין המולדות: הנקים במחוזותיהם*, מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, ירושלים תשס"ו, עמ' 215.

75 בת שבע שפירא (עורכת), *כחוח בין שושנים: אריק שפירא - מלחין ישראלי*, אורן, חיפה 2007, עמ' 9.

76 שם, עמ' 49.

את ישו הנעקד. הכורל מושר במילים: 'גדעון קליין מנגן בפסנתר/לגדעון קליין זו דרך היסורים'. כדברי שפירא, 'הקורבן אינו ישו, אלא יהודי אחר, בן המאה העשרים'.<sup>77</sup> שפירא לא היה המלחין הראשון שיצר את הקשר בין באך לשואה. באמצע שנות השישים של המאה הקודמת הקימה רחה פרייאר עם המלחין רומן האובנשטוק-רמתי את המפעל האמביציוזי שנקרא 'טסטמוניום' (עדות), שנועד להנציח ביצירות מוזיקליות מאורעות מרכזיים בתולדות העם היהודי על פי טקסטים היסטוריים. בשנת 1969 נכתב במסגרת זו הפסיון של בן ציון אורגד 'הגזירות הישנות: פסיון בחמש עדויות' על פי כתב יד המבוסס על כרוניקה מתקופת מסע הצלב הראשון.

בעדות השנייה בפסיון אורגד משתמש בכורל המרכזי מתוך ה'מתיאוס פסיון' של באך 'הו, ראש זב דם, פצוע'. כורל זה, ששימש בזמנו את יצחק סדאי כחומר גלם ליצירתו הדוקפונית 'רשמים כוראליים', מופיע כאן כסמל מרכזי לרעיון הצליבה, העקדה והשואה. מנגינת הכורל מנוגנת בצלילים הנמוכים של הטובה והבסונים כקונטרפונקט להצהרת האפיפיון אורבן הראשון החוזרת ונשמעת ללא הפסק: 'כל איש אשר יהרוג יהודי אחד יימחלו לו כל עוונותיו' (תיבות 149-154). השימוש הסמלי בכורל המתאר את ישו על הצלב רומז לכך שכעת בנו הצלוב של האל הוא יהודי.<sup>78</sup> עם השנים הלך והעמיק העיסוק של אורגד בנושא השואה. יחסו הטעון לגרמניה, האופייני לישראלים רבים, מצא את ביטויו הן ביומניו האישיים והן בקובץ היצירות שבהן סימל הכורל 'הו, ראש זב דם, פצוע' את אימי השואה - לעתים עם טקסט שונה ובצירוף חומרים מוזיקליים - טקסטואליים אחרים. הראשונה שבהן היא 'שער שער' (1977) למצו סופרן ושלושה כלי קשת ופסנתר לפי מילים משירו של אבא קובנר 'אחותי הקטנה'. אורגד בהתייחסו לשיר ולמוזיקה שלו אומר:

כיצד זה לחזור אל מקומות שבהם לא היית מעולם ועם זאת הם חלק ממך, חלק חשוב [...] הדברים אינם כפי שהם נראים ואין הם מסמלים מה שהיו אמורים לסמל לראשונה. מהי המשמעות של 'כאשר יהא עלי לעזוב אותך' (Wenn ich einmal soll scheiden) האם זהו כורל מתוך המתיאוס פסיון של באך? ואיך מתייחס הכורל להמנון ה-S.A. הנאצי?<sup>79</sup>

ומהו באמת הקשר בין השניים? ביצירתו של אורגד משולבים זה בזה באופן מעוות וסמוי הכורל ושיר הלכת של ה-S.A. (הידוע גם כ'הורסט וְסֶל לִיד', Horst Wessel-Lied), כאילו ביקש המלחין להסתיר את האסוציאציה המורבידית שלו. ובכל זאת, גם המאזין הבלתי מיומן ירגיש בשוני סגנוני פתאומי במוזיקה, העוברת ממוטיבים מלודיים מתוחים של סקונדות וטרצות גדולות וקטנות והיפוכן לאזור טונלי בעיקרו. זוהי הנקודה שבה נאלם קולה של הזמרת והמוזיקה מבטאת את

77 שם, עמ' 79. הכורל מופיע בשני הפסיונים של באך בטקסטים שונים, שהידוע בהם הוא Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen ('ישו האהוב, מה פשעת?'), ובתרגום אהרן אשמן ביח כורלים 'מדוע זה יאבד צדיק חלקה?'.  
78 עוד על יצירה זו וקשריה עם ה'מתיאוס פסיון' של באך ראו: אבנר בהט, 'יצירות בד בבד', בתוך: בת שבע שפירא (עורכת), בן-ציון אורגד: קול המבט, אורן, חיפה 2008, עמ' 30-32.

79 מתוך הערות העטיפה לתקליט. הכורל הוא מספר 72 במתיאוס פסיון, ומנגינתו זהה לכורל 'הו, ראש זב דם, פצוע' (O Haupt voll Blut und Wunden), שהוזכר לעיל.

סמליה ללא מילים. כאן מופיע ביד שמאל של הפסנתר הכורל, המבטא זיכרונות מעולם הרמוני שאבד, בשילוב עם שיר הלכת של ה־S.A המנוגן במקוטע ביד ימין (תיבות 85-93). נזכיר את דבריו של אורגד כי 'הדברים אינם כפי שהם נראים ואין הם מסמלים מה שהיו אמורים לסמל לראשונה'. הכורל של באך המסמל במקור אי של יציבות בתוך הכאוס, והאמור לעורר תחושה של נוסטלגיה וגעגועים אל 'העולם של אתמול' אינו מסמל כאן סדר, הרמוניה ותרבות כי אם ברוטאליות ומוות. מתוך כך רומז אורגד, האם אין אנו חשים רגשות אשמה לנוכח רצוננו להתרפק על המוזיקה השמימית של באך לא רק 'לאחר אושוויץ' (כדברי אדורנו) אלא גם בעת ביקור מדומיין בעולם שנכחד בשואה? והאם אין אנו חשים אשמה רבה עוד יותר כאשר אנו נהנים כיהודים מן היופי הצרוף של ההרמוניות של באך המבטאות צער וכאב על צליבתו של אלוהי הנוצרים? דומה כי בדפים מוזיקליים אלה מתגלם אחד הקונפליקטים העיקריים של פולחן באך בישראל, ומנקודת מבט רחבה יותר יחסה של ישראל לשואה ולגרמניה.

בשתי יצירות מאוחרות יותר שלו אורגד חוזר ומצטט את הכורל בצירוף נעימות ופרגמנטים מלודיים שונים שכל אחד נושא עמו רשת של אסוציאציות משלו: ביצירתו 'התייחדות שנייה' לכינור, צ'לו ותזמורת קאמרית (1990) הוא משלב בפרק השלישי ארבעה פרגמנטים מלודיים: שיר הלכת של ה־S.A, השיר 'לורליי' (Lorelei) - 'איקון מובהק של הגרמניות'<sup>80</sup> הכורל ושיר ערש של ברהמס, שהוא למעשה שיר עם גרמני, ושוזר אותם זה בזה.<sup>81</sup> שלושת הפרגמנטים הראשונים מופיעים על רקע של מקצבים ערניים ב־5/4 של הכלים הסולניים (תיבות 43-73), ורק אחר כך (תיבה 122 ואילך) נוסף גם שיר הערש למארג הפוליפוני, ששיאו וסיומו בצייטוט הפסוק הראשון מן הכורל בהירמון המקורי של באך (תיבות 148-150). אמנם ארבע המנגינות חולקות מוטיבים משותפים, אך רק ההתלבטות המתמדת של המלחין באשר ליחסו לגרמניה לשואה היא הכורכת אותן יחדיו. אורגד בעצמו כותב על כך ברשימותיו האישיות:

הנעימות משתחררות ממילותיהן וממשמעויותיהן וכך מאפשרות לעצמן לנבוע ולהינתק זו מזו, להצטרף זו אל זו, להשתלב ולהתמזג זו בזו במעין אי סדר מאורגן; פעולות המתאפשרות מכוחה של תבנית-מלודית משותפת לנעימות השונות - תבנית שיסודותיה ומקורותיה אולי טמונים בסתרי עבר, בחלום או בסוד - - אחרת קשה לי לתפוס בשכלי כיצד מתגלגל ניגון אחד [הכורל] וחובר, בנפרד, אל שיר-ערש, שיר-אהבה ואל מרש נאצי.<sup>82</sup>

את שירו של היינה 'לורליי', הפותח במילים 'אינני יודע מדוע/עצוב אנכי כל-כך', אפשר להבין כ'אליגוריה על קשר האהבה, הקשר המלהיב, הנואש, של היהודים הגרמנים למשמדיהם'.<sup>83</sup> השיר בוודאי לא נבחר על ידי אורגד מתוך אסוציאציה מוזיקלית בלבד. הוא מבטא את יחסו/יחסו המורכב ורווי האשמה עם גרמניה ועם השואה, שהכורל של באך מסמל אותם.

80 יגאל לוסין, היינה: החיים הכפולים, שוקן, תל אביב תש"ס, עמ' 69.

81 שיר ערש זה מצוטט גם ביצירתו של אורגד 'שיר ערש' (1977), אף הוא למילים של אבא קובנר.

82 בן ציון אורגד, ארוסלגיה: קולמונטאג' של נושאים קיימים, מאור, תל אביב 1992.

83 לוסין, היינה, עמ' 68-69.

בן ציון אורגד : התייחדות שנייה, פרק שלישי, תיבות 55-65 – כלי נשיפה בלבד

55 הבורל

Eng. Hn.

B.Cl.

I

Bn.

II

I

Hn.

II

S.A. - ה

I

Tpt.

II

61

Eng. Hn.

B.Cl.

I

Bn.

II

I

Hn.

II

I

Tpt.

II

המכון למוסיקה ישראלית, IMI 6821

בן ציון אורגד : התייחדות שנייה, פרק שלישי, תיבות 55-56 – כלי נשיפה בלבד  
(המכון למוסיקה ישראלית, IMI 6821)



גם ביצירה 'מקום אישי' לזמרת אלט ול-12 נגנים, יצירה שהזמין פסטיבל דרזדן למוזיקה חדישה ב-1995 כדי לציין את שחרור מחנה טרזין, אורגד משתמש באותו הכורל, אבל הפעם בלא המנון ה-S.A. הכורל נשמע בבירור בתחילתו ובסיומו של הפרק הראשון ובסיום הפרק האחרון בשילוב עם השיר היידי הידוע 'אויף דער פריפיצ'קע' ועם פרגמנטים של טעמי התורה האשכנזיים. הכורל הוטמע עתה, כביכול, בתוך התרבות היהודית. זהו פתרונו האישי של אורגד לקונפליקט הלאומי והתרבותי של ישראל המתגלם במוזיקה של באך, וליתר דיוק: באחד הכורלים המרכזיים של המוזיקה הדתית שלו.