

## למשמעותה של 'מוזיקה ישראלית'

מיכל זמורה כהן

### א. ייחודה של המוזיקה הישראלית

המאה העשרים - מרובת האידאולוגיות, מלחמות העולם, השינויים הדמוגרפיים וההתפתחויות המדעיות והטכנולוגיות - היתה, קרוב לוודאי, המשמעותית ביותר עבור העם היהודי בעת החדשה. זו היתה המאה הייחודית שבה חוינו את מכת השואה הגדולה והנוראה מכל המכות שהולקינו בהן ואת תקומת עמנו בארצו ישראל.

זו היא אף המאה שבה קמה והיתה לראשונה 'מוזיקה ישראלית'. לכאורה עובדה פשוטנית זו הלמה בי בחזקה. 'הייתכן?', שאלתי את עצמי, 'שעד לפני מאה שנה לא היתה בנמצא מוזיקה ישראלית כלל?'. והתשובה היא: 'אכן כן!'. המותג 'מוזיקה ישראלית' מורכב משתי ישויות: 'מוזיקה' ו'ישראל'. השתיים תלויות זו בזו, משליכות זו על זו, ובלעדי אחת מן השתיים אין קיום למותג זה. יתרה מזו, הישראליות היא מקור היותה של המוזיקה הישראלית, והיא אמורה לכאורה לציין את ייחודה מכל מוזיקה אחרת. נשאלת אפוא השאלה: האמנם כאלה הם פני הדברים? והאם באמת רצוי או אפשרי שיהיו כאלה? תנוני אפוא לבדוק עניין זה מקרוב.

ארץ ישראל, בתור מקום מושבו המוכר של העם היהודי, שבה להיות כזו רק בתחילתה של המאה ה־20 (ב־1917, בהצהרת בלפור). ואילו הצללתה, הלכה למעשה, של המוזיקה שהיתה קיימת בימי היות ישראל בארצו (היינו כאלפיים שנה קודם לכן), שוב אינה מוכרת לאוזנינו. שעל כן אין מנוס מלקבוע שהמוזיקה הישראלית אינה מונה אלא כמאה שנה. עלינו להיות מודעים לייחודה ולחד־פעמיותה של מדינת ישראל. אף על פי שעוד עמים, ובהם מצרים, הודו, אלג'יר וטוניס, זכו גם הם בעצמאותם רק בתחילת המאה החולפת, הרי שכולם, מלבדנו, חיו על אדמתם שנים רבות מאוד קודם לכן ובעצם לא נטשוה גם בזמנים ששלטון זר משל בהם.

לא כך אנחנו. גלותנו מארצנו שמה לאל כל אפשרות של קיום אמנות ותרבות ישראלית, שלא לדבר על המשכיות תרבותית. שכן, כפי שכבר הדגשתי, קיומה של כל תרבות־מזוהה מחייבת

בעליל קשר של מקום בין היוצר לאדמתו; בין עם לארצו; בין בני העם לבין נוף מולדתם, בין בני הארץ לבין האקלים, המיתוס, הזיכרונות המשותפים, הזמירות והפולקלור, שהם משותפים לכל בני הארץ וכך עשויים להעמיד תשתית לתרבות, לאמנות ולמוזיקה ייחודית, עצמאית ומוזהה. המוזיקה הישראלית נעדרת מסורת אחידה מעין זו. לעומת זאת היא מרובת מסורות שכל אחת מהן צבועה בגוונים של מסורת ארץ היקלטותם, הארץ שממנה עלו לישראל. אינני בטוחה כלל שכולנו מודעים לחסר זה של אחדות, העומד לנו, גם הוא, למכשול. ואולם מכשול ייחודי זה, ככל שהוא מכביד על הבעיה, אין בו כדי להשפיע על משמעותה של ה'ישראליות' שבמותג 'מוזיקה ישראלית'.

כדי להבהיר את הבעיה ברצוני להתעכב אצל הוויכוח שהתחולל, בתחילת שנות החמישים של המאה ה-20, בין דוד בן-גוריון לבין עזריאל קרליבך. הוויכוח נושק לענייננו וזה עיקרו: ב-25 בדצמבר 1953 הופיע בעתון דבר מאמרו של בן-גוריון שקרא לתקן את העוול הבלתי צודק שעשתה לברוך שפינוזה קהילת יהודי אמסטרדם. הקהילה, שהקימו האנוסים שהגיעו להולנד מספרד ומפורטוגל, הטילה חרם על הפילוסוף הנודע ברוך שפינוזה ב-7 ביולי 1656. אי-צדק משווע זה, טען בן-גוריון, צריך לבוא על תיקונו. לטענת בן-גוריון, מדובר ב'קוריוז היסטורי' שהוא לא רק עוול דתי אלא גם עוול ספרותי-תרבותי. ארון היצירה העברית לא יהיה שלם בלעדי כתביו של שפינוזה ויש למהר ולהחזירם לארון הספרים שלנו.

על כך השיב קרליבך במאמר משלו שאותו הוא מכנה: 'הפורש המוחרם', שראה אור ב-1 בינואר 1954. בעיתונו מעריב: 'ההרי מפי יעקב קלצקין למדנו ששפינוזה נשא קטגוריה על ישראל [...] והוא מעקם את פסוקי התנ"ך ומסרס את כוונתם. ועל משה רבינו אומר שפינוזה שהיה מחוקק ונותן חוקים סגוליים רק לתלויים בארצו הוא. וזאת לדברים הגשמיים בלבד ולא לנכסים רוחניים ומוסריים'. ומוסיף קרליבך:

עד אשר נכניס את שפינוזה בקהל הספרות והפילוסופיה העברית, עלינו לחשוב פעמיים. אחת על עצמינו ושתיים על הגולה. כי אם נפסוק הלכה שיהודי - גדול או קטן - יכול להשתייך אלינו גם כשהוא פורש מכלל ישראל בגולה, אין לה עוד לגולה על מה להישען. אין עוד שותפות הגורל של קיבוצי ישראל, אין עוד אחווה ומשמעת פנימית, אין עוד רסן בפני טבילה והתבוללות וטמיעה, אין עוד לאומיות וציונות [...] ואז כמובן יינתק הקשר לא רק בין יהודי ליהודי בגולה, אלא גם בין הדורות ובין העם והמדינה [...] שהרי לא ככל העמים ישראל. אצלם זה פשוט מאוד. אדם שייך אל האומה, נולד על אדמתה ומת בה - אינו יכול לפרוש. ואף אם הם הורגים את סוקראטס, דורו אולי לא הכיר בגדולתו אך מעולם לא הכחיש את היותו יווני [...] ואולם אצלנו - שאני. כי מי זה יהודי? כל אשר מרחם אם יהודיה יצא? [...] האמנם גם ישו, גם היינה וגם 'דאס קפיטל' של קארל מארקס שייכים לתרבות היהודית? ותולדות המוזיקה הישראלית מתחילות במנדלסון-ברתולדי המשומד?<sup>1</sup>

1 את מאמרו של בן-גוריון, שהודפס כאמור בדבר, שחדל להתקיים לפני שנים רבות, מצאתי בתרגום לגרמנית של קרל פרליך והוא הופיע באנתולוגיה על שפינוזה: *Spinoza in neuer Sicht*, Meissenheim 1977. מאמרו של קרליבך הופיע גם באסופת מאמרים שראתה אור לאחר מותו, ראו: עזריאל קרליבך, ספר הדמויות, הוצאת מודיעין, תל אביב 1959.

עד כאן מקצת דבריו של קרליבך.  
 ואנו, במי עלינו לצדד: בבן-גוריון או בקרליבך?  
 האומנם כל קומפוזיטור שנולד לאם יהודייה אכן כותב מוזיקה יהודית? וכל מי שנושא דרכון  
 ישראלי כותב מוזיקה ישראלית?

## ב. 'ישראליותה' של מוזיקה אמנותית בישראל

ברצוני להסב את תשומת לב הקוראים שמהמחצית הראשונה של המאה הקודמת ואילך נתנו כל  
 יוצרי המוזיקה, ובתוכם אף הרוב המכריע של יוצרי המוזיקה האמנותית, את דעתם על שאלה זו  
 ומאמציהם אכן כוונו למתן תשובה לשאלת הוזהות הישראלית במוזיקה שיצרו.

די אם נציב לנגד אוזנינו את המייחד את האבות המייסדים של המוזיקה הישראלית: פאול  
 בן-חיים (1897-1984), אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' (1907-1964), עדן פרטוש (1907-1977),  
 יוסף טל (1910-2008) ומרדכי סתר (1916-1994), ועליהם ראוי להוסיף את מרק לברי  
 (1903-1967), את אריך וולטר שטרנברג (1891-1974) ואת מנחם אבידום (1908-1995).  
 כולם קיבלו את חינוכם המוזיקלי באירופה ובאו לפעול בארץ כשתרמילם כבר עמוס בידע  
 וביכולת מקצועית וכישרונם כבר מצא את ביטויו. עם זאת כולם, כל אחד בדרכו המיוחדת לו,  
 היו מודעים עד למאוד להיותם קומפוזיטורים ישראלים, שהדבר מחייב, ואף מחייב למצוא  
 ביטוי ממשי ביצירותיהם.

'עם הסימפוניה הראשונה של בן-חיים (1940), חלה פריצה של המוזיקה החדשה בישראל  
 אל תחום היצירה רחבת המימדים בדוגמת הסימפוניה המסורתית'. 'הגלגל החל לנוע' כך כותב  
 יהודה כהן בספרו, נעים זמירות ישראל,<sup>2</sup> המשמש עד היום למקור המידע המהימן ביותר של  
 המוזיקה בישראל. אך לא היתה זו המוזיקה הכללית, ואף לא ה'סגנון היסודי-טכני', שבן-חיים  
 נחשב לאביו הרוחני, אלא המוזיקה הקולית דווקא, שילובה של העברית ביצירתו, חלקה  
 בהשפעתה החשובה ביותר של הזמרת ברכה צפירה שמשכה אליה, באישיותה יוצאת הדופן,  
 את המלחינים שבאו מאירופה וראו בניב התימני שהפיצה את מקור הישראליות מני אז. 'חזונו  
 של נביא' לטנור מקהלה מעורבת ותזמורת, 'בין הדסים' לסופרן, בריטון עם פסנתר או תזמורת,  
 ובעיקר 'שלושה שירים ללא מילים', לוויולה, לצ'לו, או לכינור, הם המעידים בראש ובראשונה  
 על דרכו של בן-חיים לממש את מחויבותו לישראל.

לבוסקוביץ' היו דרושות קרוב לשמונה שנים כדי לעשות את המעבר החשוב מ'שרשרת  
 הזהב', היא הסוויטה לתזמורת על שירי עם יהודיים שחיבר ב-1937 טרם עלייתו ארצה, עד  
 ל'סוויטה השמית' (1945); מעבר שכמותו כדרך שמן הגולה הדווייה אל הארץ המובטחת. טל  
 האוונגרדיסט, מי שנותר ביותר אירופי מכל האבות המייסדים, התחבר אל מחויבותו מתוך  
 שהוא מתבסס על סיפורי התנ"ך ומתאר אירועים בקורות עמינו: 'ציאת מצרים', 'שואל  
 בעין דור', 'מות משה', 'אם הבנים שמחה' (חנה ושבעת בניה) 'ומסדר הנופלים' הן אחדות  
 מהעדויות לכך. פרטוש חיפש להיוושע באמצעות האב-טיפוס המלודי הערבי-מזרחי. הוא

2 יהודה כהן, נעים זמירות ישראל, עם עובד, תל אביב 1990, עמ' 32.

כינה אותם 'סולמות הבעה'<sup>3</sup>, כדוגמת יצירתו 'מקאמאת' לחליל ורביעיית כלי קשת (1960). ואילו סתר, שפירש כמעשה רוב האמנים בשעתו את ההגעה לציון כהליכה מן המערב אל המזרח ומן החדש אל העתיק, מצא בניב התימני את אחד ממקורות השראתו (למשל 'תיקון חצות'), וחזר שוב ושוב אל צורות הכתיבה העתיקות. הוא הרבה לכתוב מוטטים וריצ'רקים, קנטטות ואורטוריות.

עם זאת אי-אפשר שלא להזכיר כאן את הסוויטה 'עמק' (1936) של לברי, שהאמין שמוזיקה לאומית חייבת להלום את שפת המדינה ואת מקצביה של שפה זו, גם אם המוזיקה היא כלית ואיננה מתבססת על מילות השפה. בפואמה הסימפונית 'עמק' הוא כמו דלה לא רק את הקצב, אלא אף את המלוס מן הריתמוס המיוחד ומן ההדגשות של השפה העברית. הדור השני של מלחיני ישראל קיבלו את חינוכם המוזיקלי כבר בישראל. רובם, אגב, תלמידיו של בן-חיים, כמו צבי אבני, בן-ציון אורגד, נועם שריף, עמי מעייני, יעקב גלבווע, אשר בן-יוחנן, אך גם יחזקאל בראון, אבל ארליך, אריק שפירא ומשה רסיוק. ציינתי את הבולטים שבהם, שהמשיכו בגישה זו והיו מודעים למחויבותם הישראלית. יתרה מזו מחויבותם זו היתה להם צורך פנימי שלא יכלו שלא לקיימו.<sup>4</sup>

ואולם החל משנות השבעים והשמונים, היינו מלחיני הדור השלישי - אולי אף בהשפעתה הרת-הבעיות של מלחמת ששת הימים - הלכו והתרחקו משאלה מטרידה זו, והעדיפו לכוון את יצירתם אל עצמם או אל העולם הגדול שמסביבם.

כדי שלא לומר דברים בעלמא הפניתי את השאלה: 'מהי עבורך משמעותו של התואר "ישראלי" שהוא החלק המשלים את המושג "מוזיקה ישראלית"? אל אחדים מנציגי הדור השלישי, הם מוריהם של דור המלחינים הרביעי העולה על כמותינו היום הזה. להלן תשובותיהם של מי שהשיב: מיכאל וולפה כתב:

כל מה שנכתב על ידי יוצר ישראלי בישראל הוא ישראלי בעיניי. כל מה שנתקבל ככזה בתודעה - כלומר שזכה לביצועים רבים וממשיך להיות מבוצע לאורך השנים הוא בעיניי חלק מן התרבות הישראלית, שכן נתקבע ככזה בתודעה הקולקטיבית הישראלית. לדוגמה - השיר 'שדמתי' של ידידיה אדמון מכאן ולעומתו 'שיר ארץ' של נתן יונתן ואלכסנדר ארגוב מכאן; השיר 'לו יהי' של נעמי שמר מכאן והשיר 'הפרח בגני' של אביהו מדינה מכאן. או לחילופין - 'נעים זמירות ישראל' ושתי הסימפוניות של פאול בן-חיים מכאן לעומת שש הסימפוניות של יוסף טל מכאן. זה לא הסגנון, אלא עצם הסביבה בה חוברת היצירה. כל ניסיון להגדיר סגנון, כולל סגנון גרמני, איטלקי, או סיני עולה על שרטון בגלל עודף היוצאים מן הכלל. יש למצוא הגדרה כללית ביותר ולא מחייבת. כמובן שאני רואה בשילוב המזרח-מערבי, בעיקר בתחום הריתמוס והמלודיה, כמו גם השימוש התדיר במודוסים המינווריים, אבן יסוד במוזיקה הישראלית. כמו גם תופעה

3 שם, עמ' 116.

4 לא הזכרתי כאן מלחינים בני אותו הדור כמו ארתור גלברון, ליאון שידלובסקי, מארק קופיטמן, יוסף ברדנשווילי ובנימין יוספוב, שעלו זה מקרוב ארצה, ולא כולם ולא תמיד היו מודעים למורכבותה של הבעיה שלפנינו. אם כי אנדרה היידו, דרך משל, הגדיל לעשות בביטוי והותו עם העם ועם ארצו החדשה.

חוץ־מוזיקלית חשובה ביותר - המחויבות של האמן והמגויסות שלו - תופעה שחוצה את כל המחנות ואת כל הסגנונות.

עד כאן מיכאל וולפה. מכאן אמנון וולמן:

אני חושב שיש הבדל בין המשמעות האישית שיש לי למילים 'מוזיקה ישראלית' כפי שהיא מתייחסת לעבודה שלי ושל חברי לעומת המשמעות התרבותית שיש למילים עברית, באופן אישי לגמרי, אלו הם שמות שאין להן משמעות של תואר. כלומר אם מישהו הוא רמת־גני או צרפתי, זה לא ניתן לי אינפורמציה נוספת לגבי האישיות שלו, ואם המוזיקה היא צרפתית או יפנית זה לא מוסיף תוכן לגבי המוזיקה. אבל אני מודע לזה שהשמות הללו כן מוסיפים תכנים כאשר מתייחסים אליהם בהקשר מסוים וכהכללות. לדוגמא, המילים 'מוזיקה גרמנית אחרי מלחמת העולם השנייה' מאזכרת לנו, לאנשי המקצוע, מיקבץ של יצירות ויוצרים שיש ביניהם קשר. אך לכולנו ברור שנכללים ברשימה יוצרים שאינם גרמנים כלל, ומאידך יש קבוצה שלמה של מוזיקה שנכתבת בגרמניה באותה תקופה שאין לה קשר כלל עם המיקבץ שנוכחנו בו. וכמובן נשאלת השאלה אם להצהרה של המלחין עצמו יש משמעות. האם אני יכול להגיד שאני לא ישראלי? [...] האם לואיג'י נונו הוא מלחין איטלקי או גרמני? הוא כמובן חשב שהוא איננו נציגוֹנליסט ולכן הוא לא זה ולא זה. אוסיף שבמסגרת ההוראה אני משתמש הרבה בביטוי 'מוזיקה ישראלית' ובדרך כלל זה קשור לחקר הזמר העברי ולעבודתם של, לדוגמה, אליהו הכהן מחד ואילנה איבצן מאידך. והמוזיקה שאני כותב איננה משתייכת לזרם זה כלל. האם זה משחרר אותי מהכותרת של כותב מוזיקה ישראלית?

משה זורמן משיב בדרך הבאה:

מהי מוזיקה ישראלית? מוזיקה שעולם האסוציאציות שלה נטוע בתולדות הארץ במאה השנים האחרונות - שירי הזמר של המלחינים הראשונים (קרצ'בסקי, אדמון, זעירא, שלם, סמבורסקי), מוזיקה של עדות ישראל שנקצו - יהודי תימן, מרוקו, רוסיה, מוזיקה שיונקת מן הזיכרון המוזיקלי של שירי סשה ארגוב, הלהקות הצבאיות, להקת התרנגולים, מוזיקה שחיה את היום־יום של כל רשתות הרדיו הישראלי - מ'קול ישראל' ועד גלגל"ץ, מוזיקה שיונקת מעבודתם של חלוצי המוזיקה האמנותית־ישראלית: לברי ונרדי, בן־חיים, סתר ובוסקוביץ'. מוזיקה שיונקת מצליליה של השפה העברית, מהטעמותיה והמוזיקה הפנימית שבתוכה. כל אלה הם נדבכי העומק, התשתית, עמם מתחיל מלחין ישראלי את עבודתו, ועליה הוא בונה את עולמו העכשווי, עולם הפתוח אל צלילים מכל ארבע רוחות השמים - ג'או אמריקאי, פופ ורוק כלל עולמי, אוונגרד אירופאי, צלילי המזרח הרחוק, צלילי המחשב והסינטייזר.

ואילו חיים פרמונט כותב כך:

לפני אִי־אילו שנים נערך דיון בשאלה 'מיהו מלחין ישראלי?' לאחר התלבטויות רבות הסתמן הקוצנוזוס כי 'מלחין ישראלי הוא מלחין הרואה את עצמו ככזה'. ואמנם מלחינים

רבים החיים בחו"ל והרואים עצמם כמלחינים ישראלים - אכן נחשבים לכאלה. בעייתית יותר היא השאלה 'מה היא ה"ישראליות" במוזיקה של המלחינים הישראליים?' כמובן, ביצירות רבות הסממנים החיצוניים (מוטיביקה/תמטיקה, ציטוטים, טקסט ועוד) מספקים את התשובה. אבל בעוד שמצב זה המאפיין את הלך המחשבה של האידיאליזם של גיבוש זהותינו במולדת כפי ששרר עד קרוב לסוף המאה ה-20, ביצירות האינסטרומנטליות שנכתבו בעשרים השנים האחרונות כמעט ולא קיימים סממנים חיצוניים שכאלה. אשר על כן ה'ישראליות' ב'מוזיקה הישראלית' היא עניין חמקמק ומעורפל ובלתי ניתן להגדרה, תיאור או הכללה. יתרה מכך, אינני בטוח שלרוב המלחינים הפועלים כיום (בדרך כלל) יש כוונה לבטא 'ישראליות' או 'יהדות' ביצירותיהם. כמובן שונה הדבר ביצירות המבוססות או הקשורות בטקסט, שאז הישראליות או היהדות מובנות מאליהן.

בדומה לשאלה 'מיהו יהודי' (זה אשר סביבתו מחשיבה אותו ככזה), מיהו 'ישראלי' (דרכון/ תעודת זהות/ כתובת מגורים) ו'מיהו מלחין ישראלי' (זה אשר רואה עצמו ככזה), כנראה ש'מוזיקה ישראלית' היא מוזיקה הנכתבת בישראל, או המכילה טקסט עברי, או המשתמשת בסממנים סטריאוטיפיים או סימבוליים (במובנם החיובי) בתחום המוטיביקה/ תמטיקה, סגנון הנגינה, האינסטרומנטציה, הטקסט, וההתייחסות הברורה, הנראית לעין והנשמעת לאוזן כהווייה הישראלית. לכל רשימה של סממנים אלה יהיו, כמובן, יוצאים מן הכלל רבים לאין ספור [...] ומלבד זאת - למרות שישנה לעתים תחושה שאכן מסתתר משהו 'ישראלי' במוזיקה של עשרים השנים האחרונות, הכללה או איפיון של 'ישראליות' זו היא אולי בלתי אפשרית. אנו פשוט קרובים מדי מבחינת הזמן להתרחשויות.

עד כאן העדויות. אפילו אינן אלא אקראיות ומעטות, עולות מהן שתי הנחות הנראות לי נכונות. האחת כרונולוגית, המפרידה עקרונית בין שני הדורות הראשונים של מלחיני ישראל, שבעיית הזוהר והצורך במציאת ביטוי ישראלי-ייחודי מציינת אותם, לבין שני הדורות שבאו אחריהם, המבקשים להיחלץ מהלאומיות הכמו-אגוצנטרית מדי ולתת מקום להשפעות הכלל-עולמיות להקסימים, ואילו השנייה היא ההנחה שאת המהות החוץ-מוזיקלית - ובראש ובראשונה המהות הלאומית - של אמנות המוזיקה, יש להסיק מתוך הטקסט שעבורו היא כתובה, מתוך הפולקלור (מחולות עם או סממנים צליליים אידיומטיים) שעליהם היא מתבססת. ושוב אנו נוכחים בקשר ההדוק, הכמעט בלתי ניתן להפרדה, שבין הביטוי הצלילי לזה של השפה ולזה של התנועה (המחול). ואם הגענו אל הפולקלור, תנוני ואתעכב מעט אצל ביטוי ייחודי זה של המוזיקה הישראלית.

### ג. השיר העברי

אינני חושבת שיהא בכך משום הגזמה אם אציע שאלמלא השירים שאותם אנו מכנים, כנראה בטעות, 'שירי עם' שנכתבו בשנות העשרים, השלושים והארבעים של המאה ה-20, לא היתה החברה הארץ-ישראלית עומדת, כפי שאכן עמדה, בפני קשיי בניית הארץ, ייבוש הביצות, מחלת המלריה וויתור על ה'אני' למען ה'אנחנו' ועל חיי הפרט למען הקיבוציות שהיתה צו השעה.

אלמלא אותם 'אנו נהיה הראשונים - כך אמרנו אח אל אח', 'שאו ציונה נס ודגל', 'פנינו אל השמש העולה, דרכינו שוב פונה מזרחה. אנו צופים לקראת שעה גדולה, מורם הראש נפשינו עוד לא שחה', (שיר החירות) 'שורו, הביטו וראו, מה גדול היום הזה' ועשרות דומיהם, לא היתה הפזורה הישראלית שנתקבצה ובאה לכאן מוכה וחבולה, מתגבשת לעם, כפי שאכן התגבשה בתחילתה, ואולי אפילו מכוחו של אותו הזמר.

היום אנו נוטים לכנות שירים אלה, בקמצוץ של בוז ופטרוניות: 'שירה מגויסת', אבל צודק גם מי שרואה בשירים אלה את הניצוץ הישראלי ומצביע עליהם כעל מוזיקה ישראלית ראשונית. אמת, ה'ישראליות' שבשירים אלה טמונה קודם כול, ואולי אך ורק, במילים העבריות ובתוכנן החלוצי, ואילו המוזיקה לקוחה דווקא מ'בית אבא' שנמצא הרחק מגבולות הארץ, ולא מן ההווייה הישראלית, שטרם נתהוותה. אבל הרי כבר נאמר לעיל שזו דרכה של המוזיקה ובוודאי ובוודאי דרכו של השיר, שהגותו טמונה במילים, ואילו המוזיקה משאילה לו נופך של רגישות, של ערגה או של שמחה המתבקשים מן האמור במילים, מה גם שמקורה הוא מוכר ואהוב.

אותם השירים היו, בתחילת היותה של המדינה שבדרך, עיקר המוזיקה שנכתבה אז בארץ. הספקנים יטענו בוודאי שאין בכך פלא, שהרי טרם קמו גופי ביצוע ראויים, ותזמורות ראיות לשמן היו עדיין בחיתוליהן ולכן לא היה טעם לכתוב מוזיקה אחרת. ואילו אני הקטנה, שחוויתי את היווצרותם ונשמתי אותם אל קרבי בכל מאודי, אטען לעומת הספקנים: 'לא כי השירים הללו היו כורח השעה, ובאותם ימים היה "כורח השעה" גורם קובע שהכול התקבצו בצל קורתו, כאילו לא היה דבר מובן מזה לעשותו'. ואכן תרמו שירים אלה לגיבוש החברתי ולתחושת האנחנו, האחוה והבטחה שאי אפשר היה בלעדיהם.

אני מודה, אין מדובר במוזיקה בעלת איכות יוצאת דופן, בעלת יופי או המצאה מלודית שאי אפשר לעמוד בפניה, אך בהחלט מדובר בטקסטים מעודדי רוח העונים בדיוקנות מפתיעה על המצופה מהם, על מאווייהם ועל תקוותיהם של השירים אותם, ובמוזיקה המוכרת מבית אבא, שעל כן היא מרגשת ומרגיעה, מרעיפה ביטחון ומדברת אל הלב.

דומני שבאותם הימים שבהם היתה השפה העברית, שפתה התחדשה לנו, מעין עמוד אש שלאורו התעצבנו והיינו לעם, היה השיר שנכתב למילים עבריות בחינת עוגן מובהק במוזיקה הישראלית ונדבך עיקרי בחומתה. וזאת לא רק בראשית היותה של המוזיקה הישראלית, שאז לא היה אפשר כלל בלעדיה, אלא אף אחר כך, בשעה שנקבעה כמעין חלוקה, קרוב לוודאי לא סבירה, בין כותבי השירים לבין כותבי מוזיקה, שבילית בררה אנו מכנים אותה: 'מוזיקה אמנותית' או 'מוזיקה קלסית' (שני הכינויים בטעות יסודם ושוב אינם הולמים את האמנות המדוברת).

אותה עברית היא לדידי הסיבה שהקומפוזיטורים המעטים, שהגיעו ארצה בשנות העשרים ובתחילת שנות השלושים של המאה החולפת, התמקדו קודם כול ביצירת השיר.

די אם אזכיר כאן את: יואל אנגל (1868-1927), שבפטרסבורג נמנה עם מייסדי ה'חברה למוזיקה יהודית' (1908) וחיבר ברוסיה מוזיקה לתאטרון ('הדיבוק') וכן מוזיקה לתזמורת, אך עם בואו ארצה, שלוש שנים לפני מותו, זנח את היצירה האמנותית והתמסר להלחנת שירים כמו-עממיים, דוגמת 'עגבנייה עגבנייה' ו'הו, הו, הו נעלים'; את שלום פוסטולסקי (1893-1949), המלחין שעלה ארצה מפולין ב-1920, וחיבר כאן גם את 'קומה אחא' ואת 'אלף לילה ועוד לילה', שהן רק שתיים מן ה'הורות' הראשונות שהיו 'כרטיס הביקור' של רוח המוזיקה

הישראלית החדשה; את דניאל סמבורסקי שנולד ב־1907 בקניגסברג, או פרוסיה המזרחית (היום קלינינגרד), שעם עלותו ארצה ב־1933, העשיר את השיר הארץ־ישראלי בעשרות לחנים כגון 'בין הרים כבר השמש מלהטת', 'גלגלי העולם', או 'הך פטיש עלה וצנח'.

עם כל חשיבותם של שירים אלה ודומיהם, שייטכן שראוי להעמידם ככותל המזרח של היכל המוזיקה הישראלית, עלו ובלטו מלחינים חדשים. בראש ובראשונה אזכיר את: שרה לוי־תנאי, ילידת ירושלים (1911-2005), ושיריה: 'עלי באר' למילים של ביאליק, ו'אל גינת אגוז' למילים מתוך שיר השירים; דוד זהבי, יליד יפו (1910-1977), ושיריו 'אורחה במדבר' למילים של יעקב פייכמן ו'החליל' למילותיה של לאה גולדברג; יהודה שרת (1901-1979), שחי בארץ ישראל מראשית ילדותו (1906), ושירו 'הן דמה בדמי זורם' למילותיה של המשוררת רחל.

חמשת השירים הללו, שאינם שייכים למכלול השיר המגויס, הם שירים אחרים, שבהם עובר הדגש מן המילים אל המוזיקה, והוא מבקש, ואף מצליח, להכניס משהו מן המזרחיות - הוא המיקום הגאוגרפי החדש שהיה פתע לביתו של הישראלי המתחדש במולדתו הישנה - אל התפניות המוזיקליות הנדמות, למרות חידושן הכמו־מזרחי, המובנות מאליהן, הנוגעות ללב ומוכרות מימים ימימה. ואז קמה המדינה. פתע נדמה כי אפשר לשאוף מעט אוויר, להתרווח ולהרחיב את החוזה. הן נדמה שעיקרה של המשימה הציונית הושלמה. כתיבתו של הזמר העברי לא פסקה, אך היא התחדשה וביקשה לעטות דגמים ישנים נושנים, כאלה שהיו, קרוב לוודאי, קיימים לפני אלפיים שנה. אז, כשעם ישראל כבר ישב פעם על אדמתו, הלוא היא אדמת ישראל הנמצאת בחציו המזרחי של העולם.

עם קום המדינה החלה אפוא רוח חדשה מפעמת גם בשיר הישראלי. רוח שדמתה מלאכותית קמעה, וכמו מוכתבת מלמעלה, אך עם זאת היא היתה חדשה, מבטיחה, ואפילו מקורית, ותאמה כמו כפפה ליד את ה'אני מאמין' כפי שניסר אז בחלל עולמה של החברה הישראלית. רוח זו טענה לביטול הגולה, שנדמתה לה כמוישנת, כטרחנית ובשום פנים לא הולמת את ההתחדשות המשכרת. ועמה אף רצתה להזניח את היידיש ואת כל עולמה המעשי, שבמסגרתה שימשה שפה זו, ובמקומה רצתה את שזירתו של המשך ישיר אל דמותו, שפתו וסגנונו של העם שישב בארצו לפני אלפיים שנה.

לצורך זה נדלו מילות השיר מהתנ"ך, הוא האחד המשותף לעשרות הגלויות שנתקבצו ובאו לכאן. מי שאינו מצוי בהווייה הישראלית יכול להניח שמדובר במוזיקה דתית, שהרי עולמו של התנ"ך הוא דתי־אמוני. ולמרות זאת לא יכולה להיות טעות גדולה מהנחה זו. התנ"ך שימש לנו כ'קושן' המעיד על שייכותנו לארץ הזאת, כספר ההיסטוריה של עמנו וכתיאור הגאוגרפיה, הנוף והטבע של ארצנו. לדידינו שיחק אלוהי התנ"ך את תפקידו של המעיד היותר מהימן באשר לנכונותם של תיאורים אלה.

מה פלא אפוא שמילותיהם של מה שנחשב לשירי העם החדשים נדלו מפסוקי התנ"ך. והפסוקים שנבחרו היו בעיקר כאלה המעידים על יפי הארץ ועל פוריותה. אפילו שירי אהבה נלקטו מפסוקי תנ"ך. הנה למשל, 'הטיפו ההרים עסיס', 'ארץ זבת חלב ודבש', 'הגשם חלף הלך לו, הניצנים נראו בארץ, עת הזמיר הגיע', 'יונתי בחגווי הסלע, בסתר המדרגה', 'ישושון מדבר וציה ותגל ערבה ותפרח כחבצלת', 'אשים מדבר לאגם מים וארץ ציה למאגרי מים', 'כי מציון תצא תורה, ודבר ה' מירושלים', 'קול דודי הנה זה בא, מדלג על ההרים מקפץ על הגבעות', 'דודי



צח ואדום דגול מרובה', 'דודי לי ואני לו, הרועה בשושנים', 'ושאבתם מים בששון ממעיני הישועה', 'הנה מה טוב ומה נעים שבת אחים גם יחד', 'אנה הלך דודך היפה בנשים', 'אל גינת אגוז ירדתי, לראות הפרחה הגפן הנצו השושנים', 'מזרה ישראל יקבצנו', ועוד ועוד. הסולם הטונלי נשלח לקרן זוית, בהיותו מערבי מדי. במקומו נבחר הסולם שקדם לו, הוא הסולם המודלי, ששימש את המוזיקה מאז ימי הביניים המוקדמים, ודמה הולם יותר, לאו דווקא את השיבה מן המערב הגלותי אל המזרח שנחשב בעינינו כמכורה, אלא בעיקר את המעבר מהיום אל האתמול והשלשום שבהם השתוקקנו להיטמע.

לא היה זה רק הסולם המודלי שנבחר לשמש את השיר החדש, אלא אף הצורה ששימשה את ה'פסלמודיה' (שירת התהילה הגרגוריאנית), הלוא היא ה'פרלליזם ממברורום' או 'תקבולת העצמים', שהיא צורת הפסוק התנ"כי, החוזר פעמיים על אותו התוכן רק במילים אחרות ('האזינו השמים ואדברה, ותשמע הארץ אמרי פי'). מבחינה מוזיקלית מדובר בצורת אל"ף-אל"ף<sup>1</sup>.

שירים בדגם זה נוצרו בארץ לעשרות והושמעו מעל גלי האתר השכם והערב. היו אלה מלחינים כמו עמנואל עמירן, דוד זהבי, עמנואל זמיר, אמיתי נאמן, מתתיהו שלם, ידידיה אדמון (גורוכוב), שרה לוי-תנאי, נירה חן, דובי זלצר, יהודה שרת, חיים קירש, יוסף הדר, ניסן כהן מלמד, יצחק פוגל, גיל אלדמע ואלהו גמליאל. ציינתי כאן רק את הבולטים שבהם, שיצרו, עיבדו, ניגנו והפיצו שירים אלה לעשרות. השירים עובדו לתזמורות (שבתאי פטרושקה הגדיל לעשות בכך) וכן שימשו לריקודי עם (גורית קדמן ופסטיבל דליה המפורסם), שדמו למקוריים בהרבה מההורה, מהפולקה, מהקרקוביאק ומהדבקה, שבעצם נלקחו מעמים אחרים, אף על פי ששימשו את המחוללים הארץ-ישראליים עד קום המדינה. למרות הרשימה הארוכה של מלחינים שעסקו בעיצובו של שיר עם חדש זה, דומה כי עמירן הגדיל לעשות, לא רק באיכות שיריו, אלא בראש ובראשונה בעיצוב הדגם ובעיקר בשיווקו.

לא רק עמירן, אלא גם רבים אחרים, ואני בתוכם, האמנו שנוצר לנו שיר עם חדש שישאר עמנו דורות רבים. חשבנו והתבדנו. פריחתם של שירים אלה לא נמשכה אלא כעשר שנים, ולאחר מכן נעלמו כלעומת שבאו. הם לא נקלטו כל כך, לא הצליחו לפעום בלבות השרים ולתפוס להם מקום בקרבם. וכך, למרות הבטחתם, וחרף הפיכתם לסממן מוזיקלי-ישראלי מרתק וייחודי מאין-כמותו, לא הצליחו 'שירי עם' אלה במשימתם.

לעומת זאת קמה לנו מלחינה-משוררת מזן חדש, מעין טרובדורית ישראלית, שמילות שיריה מפליאות לספר את הקורה אותנו ולקלוע למתרחש בקרבינו, ולחניה, לבד מהיותם 'נכונים' כל כך, יש בהם כדי לצרוב בלב.

כוונתי לנעמי שמר, ילידת דגניה 1930, שנפטרה בתל אביב ונקברה על שפת הכינרת ב-2004. שמר ליוותה במילים ובמנגינה את קורותיה, פחדיה, דאגותיה וכמהותיה של החברה הישראלית, והשוותה לשיריה דמות קולעת ומרגשת. שיריה כמותם כביטוי הטוב ביותר למתרחש בחברה, הבוטחת והחרדה, הרופפת והעמידה כאחד. זהו שיר עם במלוא מובנו, ועם זאת, ואולי משום כך, הוא נוגע עמוק בלבו של כל יחיד.

כאן המקום לציין עוד שלושה יוצרים מתוך המצאי המרשים שלנו שאי-אפשר שלא להזכיר אותם כאן.

הראשון והחשוב שבהם הוא סשה ארגוב (1914-1995). אני מכירה היטב את טענותיהם של אותם קומפוזיטורים, מהתחום המכונה בטעות 'מוזיקה אמנותית', שכאילו אינם מחשיבים את השיר כיצירה אמנותית משום שאיננו מורכב דיו, משום הקלות שבפיענוחו, ומכאן כביכול אף חוסר העניין המקצועי בו. ואילו אני סוברת שאין אתגר מסובך וקשה יותר מאשר ליצור דבר פשוט בתנאי שיהיה כן, יחיד במינו, ומעורר כמיהה לחזור ולהאזין לו שוב ושוב. וכי מישוהו יעזו לטעון ששירים של שוברט, שומן, וולף או מאהלר אינם עולים בקנה אחד עם יצירותיהם המורכבות, בגלל פשטותם? אתמה!  
עוד מתבקש לציין כאן את יוני רכטר (יליד 1951), שהצליח להפתיע בתפניותו המלודיות וליצוק ממד אמנותי אל תוכו של השיר, גם זה שהוא לכאורה פשוט ביותר. וכן את שלומי שבן (יליד 1976), מי שהתגלגל מן הפסנתרנות הקלסית אל הרוק היצירתי והצליח להפוך גם אותו לנכס חשוב במוזיקה הישראלית, ויצר במסגרתו מוזיקה מרתקת ושובת לב.

#### ד. החברה והמוזיקה

אי־אפשר לסיים נושא זה בלי להרחיבו ולכלול בו את התהליכים שעברו, במהלך המאה, על החברה הישראלית. הכללה זו חיונית לדעתי משום היותו של קשר אמיץ, שאי־אפשר להתעלם ממנו, בין ההיגד האמנותי, קודם כול המוזיקלי, לבין ההיגד החברתי. יחסי הגומלין בין האמן לבין החברה שבקרבה הוא פועל ושבּלעדיה לא תצליח שום חברה לגבש לה אוצרות אמנות ותרבות משלה, הם בבחינת תופעה חדשה לחברה שלנו, ממש כמו עצם האמנות והמוזיקה הישראלית.  
האמנות היא עניין חברתי. אף שהיא פרי רוחו של אמן בודד, היא נוצרת מתוך החברה ולמען החברה ומבטאת את מאווייה של החברה, את תחושותיה ואת האידאולוגיות שלה. האמנות היא אף המבקרית המובהקת ביותר של החברה, היא מעמידה אותה מול ראי, מראה לה את מחדליה מכאן, ומעודדת אותה ומרימה את רוחה מכאן. ככל שהניבט בראי הוא אמתי יותר כן נמצאת האמנות מובהקת ובמקרים מסוימים אף איכותית יותר. הפילוסוף מרטין היידגר (1889-1976) אף מרחיק לכת בקבעו כי 'מהות האמנות היא התחלתה של האמת במעשה'; שהאמנות עושה את ה'יש' יישי יותר, וש'האמנות מניחה לאמת שתהא בוקעת ועולה [...] בחינת שימור מכונן־אמת של ה'יש' הלכה למעשה [...] האמנות [היא] מקור־ההיות של קורות־ימי־העם. האמנות היא דרך מעולה לבחון בה את האמת החברתית בהתהוותה. לפיכך האמנות היא אמת חברתית־מוסרית ומתוך ההלימה של אמת זו את ה'יש' המציאותי צומח ומתהווה היופי שהוא מטרת האמנות'.<sup>5</sup>  
בהסתייגות מה נוטה גם אני לקבל את דבריו אלה של היידגר. בראש ובראשונה משום הקשר ההדוק המתבקש בין האמנות לחברה, קשר המטיל על האמנות אחריות, ואולי אף

5 מרטין היידגר, מקורו של מעשה האמנות (תרגום שלמה צמח), הוצאת דביר, תל אביב 1968, עמ' 40, 52, 56.

חובה, שהיא יותר ממעשה האמנות העירום. ואני תוהה האם אין גם זו אחת המשימות המוטלת על האמנות? ייתכן שאפשר לצאת מתוך ההנחה שמאווייה ותחושותיה של החברה משפיעות השפעה מרבית על אופייה וסגנונה של האמנות הנוצרת באותה חברה, ואילו האמנות מצדה עשויה לתרום רבות למצבה ולגיבוש רוחה של אותה חברה. אם נכונה הנחה זו בנוגע לכלל האמנות, על אחת כמה וכמה נכונה היא בנוגע למוזיקה.

על אף שספרו של הפילוסוף והסוציולוג הרברט מרקוזה (1898-1979) המימד האסתטי מכונן בעיקר לאסתטיקה המרקסיסטית, ולמרות הסתייגויותיו ממנה, גם הוא צועד בדרכו של היידגר: 'אמת האמנות טמונה בכך שהעולם הוא באמת כפי שהוא מופיע ביצירת האמנות'. במקום אחר טוען מרקוזה: 'אני מעניק את תואר האוטנטיות, או הגדולה, ליצירות המממשות אמות מידה אסתטיות שמלכתחילה הן מוגדרות כאבני היסוד של האמנות ה"גדולה" או ה"אותנטית" [...] וכן שיצירת האמנות מציגה מחדש (re-presents) את המציאות, ובד בבד מקטרגת עליה [...] יצירת האמנות היא אותנטית או אמיתית לא מכח תוכנה (למשל ההיצג "הנכון" של התנאים החברתיים), גם לא מכוח צורתה ה"טהורה", אלא מכוח התוכן שהופך לצורה'.<sup>6</sup>

האם לא יהא זה נכון לומר שדמותה של החברה הרוסית הטרומ־מהפכנית נצרבה בתודעת החברה התרבותית קודם כול בזכות הרומן של טולסטוי: אנה קרנינה? כשם שיש לשער שלא היינו יודעים דבר על רוחה, על דרך התנהגותה והגיגיה של יוון העתיקה, אלמלא נשתמרו בכתבי פילוסופיה, סופריה, מחזותיה, פסליה, ציורי הקיר שלה ואף מעט התווים החקוקים על גבי אבניה, שהנציחו את הצללת יצירתה המוזיקלית. אין זאת שרק האמנות, ולא החברה, עשויה לזכות בחיי נצח כשם שרק הנצחתה של האמנות היא עדות לא רק לקיומה שלה, אלא בעיקר לקיומה של החברה שהאמנות פעלה בקרבה.

לא אטעה אפוא אם אצא מתוך ההנחה שהאמנות, ואולי רק האמנות, עשויה להעיד על מהותה של החברה שבתוכה היא נוצרת וכך אף לתרום למעמדה ולגיבוש רוחה של אותה חברה. ללא אמנות אין סיכוי לשימור קורותיה של החברה, וככל שהאמנות גדולה יותר כן נשמרת עדותה ונחשב מעמדה למשך זמן רב יותר. זאת כשם שמאווייה ותחושותיה של החברה יש בהן כדי להשפיע השפעה מרבית על אופייה וסגנונה של האמנות הנוצרת בקרבה.

אם כן, בשניים תימדד אפוא חשיבותו של האמן לחברה: (א) בעדות לקיומה ובהנצחתה של אותה עדות; (ב) באיכות ובטיב יצירתו של האמן. שכל שתגבה ותעמיק כן תאציל מרוחה על החברה, כן תגבר עצם חשיבותה של החברה מבחינה תרבותית וכן יגדל משך הנצחתה. מבחינה זו אין נפקא מנה אם המוזיקה שכותב האמן (בדיון שלנו) היא בעלת סממנים ישראלים אם לאו, כל עוד היא איכותית, מרשימה ומשכנעת בטיבה.

6 הרברט מרקוזה, הממד האסתטי (תרגמו וערכו צבי טאובר ולאה דובב) הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2005, עמ' 16, 17, 25.

## סיכום

לקראת סיום, אחזור ללב הנושא שלפנינו ואנסה להבהיר את משמעותם ומהותם של תהליכי ה'ישראליות' כפי שעברו על החברה היהודית בארץ במאה השנים האחרונות<sup>7</sup> ולענות על השאלה אם וכיצד הן משתקפות במוזיקה ולבחון את מהותו של הקשר 'ישראל' - 'מוזיקה': דומני שכל בר-בירב, הקורא עיתונים ומעורב בחברתו, לא יוכל להתעלם מן הסחף שחל, בעיקר מאז ניצחוננו המפואר במלחמת ששת הימים, בסולידריות החברתית והתבטא במעבר הבוטה מן ה'אנחנו' אל עבר ה'אני', בהטלת הספק באשר לנכונות הגשמתו של החזון הציוני ובהצבתם של הרבה סימני שאלה במקומם של סימני הקריאה הנלהבים והבוטחים שאפיינו את ימי המדינה בדרך ואת שנותיה הראשונות של מדינת ישראל.

מה תמה אפוא שגם המלחינים בישראל פנו בשירה מן ה'אנחנו' אל ה'אני'. גם הם הבינו ששוב אין לחברתנו זהות אחידה, לא מטרה אחידה ואולי אף לא תקווה אחידה ושלאמת חיינו הרבה פנים. שעל כן, אם במודע ואם שלא במודע פנה כל אחד לתאר את האמת שלו ולחפש השפעה והשראה ממה שקורה בחוץ, אפילו בקצוות תבל הרחוקות. הצללות, שהודות לטכנולוגיה המתחדשת חדשים לבקרים, הפכו נגישות ביותר כאילו הן מתרחשות על סף ביתנו ממש.

וזאת באשר ל'ישראליות', ומה באשר ל'מוזיקה'?

המושג 'מוזיקה' מציין לכאורה את אמנות התנועה הבין-ציליתית בלבד. אולם לדידי אין הוא אלא שמה הפרטי של אמנות זו, ואילו שם משפחתה הוא: 'רבתי' ושמה המלא הוא על כן 'מוזיקה רבתי'. כוונתי לשילוב אמנויות הצלילים, המילים והתנועה לכדי היגד אחד.

תנוני ואפרט מעט: אם נתחקה אחר נוהגי האדם לפני תקופת היותה של התרבות, או אם נעקוב אחר ילדים קטנים מאוד, ניווכח שאין אלה וגם אלה מסוגלים (בדרך כלל) להפריד בין שלוש האמנויות הללו. הם לא יכולים לזכור את השיר מבלי לצרף מילים למנגינתו ומבלי להניע את גופם תוך כדי כך.<sup>8</sup> ואם יותר לי לצטט מדבריי במקום אחר אוסיף ואומר ש'תופעה זו כמותה כהסתברות חיצונית, תלת-מימדית, של האני הפנימי. כשהשלושה כמו בוקעים ישירות מגופו של האדם [...] האדם בגופו שלו, באיבריו העצמיים, מממש ומעצב את הדיבור, השירה והתנועה, וביניהם לבינו אין חיץ כלשהו'.<sup>9</sup> והרי אפילו הדיבור עצמו, שהוא כאילו יחיד, נעשה באמצעות גובהי צליל ומשכי צליל שונים (היינו בצירופה של מהות מוזיקלית), ותוך כדי תנועות בלתי פוסקות בידיים והליכה ממקום למקום (היינו בצירופה של התנועה). אין אפוא מנוס מן הקביעה שהשלושה - צלילים, מילים ותנועות - חד המה.

אם נעביר לנגד אוזני רוחנו את הרפרטואר המוזיקלי מאז שאנחנו יודעים אותו עד לעצם

7 לדאבוני הרב אין לי לא הכלים ולא הידע כדי להכליל בסקירה זו את התהליכים המוזיקליים כפי שעברו על אזרחיה הערבים של המדינה. הנושא המדובר בו מוגבל לעת עתה - וחבל שכך - להיבט הציוני-יהודי של תופעת ה'ישראליות'.

8 Sachs Curt, *The Rise of Music in the Ancient World – East and West*, W.W. Norton, New York 1943, chapter 1

9 מיכל זמורה כהן והרצל שמואלי, מוזיקה - שליחות ובשורה: אבני בנייה לאסתטיקה של המוזיקה, הוצאת דביר, אור יהודה 2007, עמ' 75.

ימינו אנו, ניווכח שרובו הגדול עשוי מצירוף מילים להצללה ומהכללתה של התנועה והמחול בתוכם. הדוגמה החשובה ביותר לכך היא האופרה.

ריכרד ואגנר מדבר על השלושה כעל 'יצירה אמנותית כוללת' (Gesamtkunstwerk). במאמרו 'אמנות העתיד' הוא כותב: 'אותן שלוש היכולות האמנותיות העיקריות של האדם השלם, עוצבו, כאילו מאליהן לכדי הביטוי הבלתי אמצעי של האיחוד המשולש של האמנות האנושית [...] כמותן כשלוש אחיות קדמוניות המצטרפות יחד למחול הווייה אחיד [...] מטבע מהותן אין הן ניתנות להפרדה מבלי שיופר מחול הווייה - היא האמנות'.<sup>10</sup>

אפילו אם מוגזמים וכוללניים הם דבריו של ואגנר, גרעין האמת הנמצא בהם הוא שאין מוזיקה יכולה, ואף לא נועדה, לתאר במדויק תיאור סיפורי, נופי או אידאולוגי ללא הוספתם של מילים, תנועה או סממנים צליליים שמקורם בפולקלור ריקודי או מסורתי של העם המדובר בו (ועל כך מעידות - במישורין או בעקיפין - קומץ העדויות שהובאו לעיל מפי מלחיני הדור השלישי). זוהי אפוא הסיבה שבעטייה הפכו השיר והזמר העברי חשובים כל כך לתאר בהם את הזהות ואת ההזדהות הישראלית עד שמלחיני הדור הראשון והשני של יוצרי המוזיקה הישראלית עטו על סיפורי התנ"ך ועל סיפורים מקורות העם כדי שישמשו בסיס ליצירותיהם ויעידו על הישראליות הנמצאת בהם.

שכן מוזיקה כשהיא לעצמה (ב'פרטיותה') איננה אלא מוזיקה בטוהרה, אין היא מתארת אלא את עצמה, את צירופי צליליה את מפגשי מקצביה ואת המשמעות המלודית שהיא גולת כותרתה. ברצותה לתאר הווייה מסוימת אין לה אלא לצרף אליה את הסיפור המילולי. ואילו הסיפור, מצדו, עשוי להתעלות, בזכותה של המוזיקה המוצמדת אליו, ולהבקיע את דרכו לגבהים שאין הוא יכול להגיע עדיהם בלעדיה.

שכן 'ישראליות' עשויה להתגלות במוזיקה בעיקר אם מצטרפות אליה מילים עבריות-ישראליות וכשיש אזכור של מקצבים וסממנים צליליים שהפולקלור הישראלי כבר העיד על שייכותם אליה.

את התמימות, התקווה והביטחון, כפי שאפיינו את ימיה הראשונים של היות ישראל המחדשת נעוריה, את אותה התמימות כפי שבוטאה בצלילי ה'סוויטה השמית' של בוסקוביץ, ה'עמק' של לברי, 'התרגעות', שיר ערש ספרדי על פי צפירה של בן-חיים, ו'מסדר הנופלים' של טל, את אלה שוב לא נוכל להחזיר. אף לא את 'אנו נהיה הראשונים' - כך אמרנו אח אל אח' או את 'בהרים כבר השמש מלהטת', מוזיקה כנה זו, אותה ה'באמת ובתמים', כמו גם אותם ימי הבראשית הגדולים, המהפנטים והמאתגרים כל כך, כל אלה הלכו וייתכן שלא ישונו עוד. עד שלא ישונו לשרור במעוננו התקווה, הבטחה בצדקת דרכנו, ובעיקר החזון המשותף מרומם הנפש, קרוב לוודאי שלא תתחדש 'המוזיקה הישראלית' להצטלצל במקומותינו. עד אז יהא עלינו להסתפק במוזיקה שחיברו יוצרים ישראלים, וגם בבררה זו יש ברכה רבה.