

הטרופוניות: טקסטורות מוזיקליות והיסטוריוגרפיות במוזיקה אמנותית ישראלית

אסף שלג

מאחד הבתים יצאה נערה אחת גלויית שער ועברה על פנינו לרוחב-
הסמטה, כשהיא מזמזמת מילודיה ערבית קלה, נעימה ומטעימה את
פסוקי 'שיר-העם' משל המשורר: 'צפור-זהב, עופי, חוגי, ובקשי לי בן-
זוגי... ממולה עלה מן החצר באויר הלילי קול של ספק זכר וספק נקבה:
'רוך, רוך מנהון! (כלך! כלך מכאן!) ס'טעזיך צוגעטשעפעט?!' – הקולות
התנגשו. חלונות בית-הכנסת הגדול של המושבה הקטנה הביטו עלינו
מעל הגבעה ברחבות, אבל – חשכים. אצלם עמדו מאזרחי המקום ושוחחו
ביניהם על עניניהם בקול בעל-ביתי: 'את אחמד צריך היה לפטר; גנב
מאין כמוהו!..' המשפט התגלגל ובא עד החפירה שבצדי הסמטה, שם
צמחו פתאום צללי שני עלמים פועלים, אחד בתלבושת של אריג כהה.
והשני בקרעי מכנסי בד וחולצה ויחף לגמרי. נשמעו המלים: 'הפונדקי,
שבעה גרוש'... וגם הזמר המקונן: 'שנים ציונים היינו ולא יכולנו לשבת
יחד'. הצלילים רטטו. 'מחר ימלאו ד' חדשים לבואי לארץ-ישראל' –
נפסקה הזמרה על-ידי הברה פולנית-יהודית רכה; 'וכמה חדשים ימלאו
מחר ללא-עבודה?' – צחק השני, ה'רוסי', על פי מבטאו, והפורק כל עול
עפ"י תנועותיו, בעונג גמור.
הנשף נמשך.

'עצבים', ברנר 1956: 290

במעין טרנסקריפציה (תעתיק) אתנומוזיקולוגית-ספרותית רשם ברנר את התמהיל הצלילי
שעלה מן הסמיכויות התרבותיות של היישוב היהודי בראשית העשור השני של המאה
ה-20 – סמיכויות שלא נמצאו זו לצד זו טרם התקבצותן בארץ ישראל. שירו של ביאליק
'בין נהר פרת לנהר חידקל' מושר בקול נשי ללחן ערבי, שרוקנו מילותיו המקוריות;
ברקע צלילי יידיש, עברית וערבית, ה'מתנגשים' (במילותיו של ברנר) בשירה של הנערה
ומתגלגלים לשיר היידי 'עשרה ציונים' (במקור, 'צען ברידער', עשרה אחים), שרוקנו
מילותיו המקוריות מן הלחן המזרח אירופי 'המקונן' (אליבא דברנר). ותוך שהצלילים
מרצדים, מופרע השיר בדיבור עברי במבטאים שונים, שהם עוד ביטוי להתקתם של יהודים

מזרח אירופים לפלשתינה. כך אפיין ברנר את הטקסטורה המתקבלת: 'הקולות התנגשו [...] הצלילים רטטו'. לאמור, מרקם הכולל היערכות של קווים מלודיים, לרבות דיבורים, שאינם מוסדרים במקרה הרמוניה נתונה, כלומר בסכום צלילים מוגבל לזמן נתון, כמו סולם, למשל, ושההתנגשות והריצודים ביניהם מקריים. שלא כמו במוזיקה מערבית טונלית, למשל, שבה הולכת קולות נכונה מאזנת את הרכיבים המלודיים (האופקיים) והרמוניים (האנכיים), ברנר הסב את תשומת לבנו לתערובת צלילית, שבה רכיבים אופקיים פועלים בזמנית (מלודיות לצד דיבורים שאינם מלודיים, המובחנים במבטאים שונים), ללא ניסיון לטעון למכנה משותף או ללכידות הדדית. ותיעודו של ברנר אינו נבלם. על אף הלינאריות הבלתי נמנעת של הפרוזה הוא תעתק קולות, 'מוזיקות', מבטאים ושפות שאינם מסתיימים בנקודה התחבירית של משפטיו, אלא נערמים זה על גבי זה לכדי התרצדויות, רטטים והתנגשויות.

תרגומו המילולי של ברנר מתהווה אפוא כטרנסקריפציה של רב-קוליות תרבותית, הכוללת 'מוזיקות' שעמידות לזלוג מעבר, לחתור מתחת ולחדור את הגבולות האסתטיים והפוליטיים שסומנו במאה ה-20 ביישוב ובמדינה היהודית, בעיקר של לחנים גלתיים וערביים לבושי טקסטים עבריים. הלחנים האלה, שניכסה אותם התרבות העברית במסווה רטורי של 'לידיות', הם ממכלול שטף של מסורות מוזיקליות מקומיות ומגרות, שהביאו להיווצרותם של היברידיים מוזיקליים ותרבותיים, שחרגו לא אחת מהסיפור הלאומי. במובן הזה, היה, ועודנו, קיבוץ הגלויות הפיזי גורם רב-עצמה, המייצר הכלאות של מסורות מוזיקליות ליטורגיות ועממיות המהדהדות במוזיקות פופולריות ואמנותיות בישראל. התמהילים האלה אינם נפרדים מהפוליטיקה של הזהויות הציוניות, שכן רבים מאותם היברידיים מוזיקליים עברו 'טיהור' או מחיקה באמצעים רטוריים באופן שיכולו לשמש פונקציה לאומית בתרבות העברית באמצעות מנגנון הפרדה כפול: הן מתרבויות גלותיות הן מתרבות היישוב הערבי (Latour 1993: 1-48; Regev and Seroussi 2004: 17-18).

רטוריקה זו הסוותה את עומק ההכלאה ואת מידת הקרבה שבין המרחב השמי הלא יהודי והמרחב הגלותי לבין התרבות העברית. זה בזה נמהלו הקולות המקומיים והמיובאים ממסורות מוזיקליות יהודיות ולא יהודיות, עממיות ולאומיות. אם ברנר שמע והשמיע את העבר ואת ההווה המוזיקלי של 'צען ברידער'/'עשרה ציונים', השטיחה הרטוריקה הלאומית העברית את הרב-קוליות המגולמת בדרך שעשה שיר יידי זה ממזרח אירופה לפלשתינה העת'מאנית, כשם שהיא איידה את הכפילויות והלמינליות של עוד שירים (רוזובסקי 1929, 1935; שנברג 1935; מזור 2005: 125-98; 78-91; Shahar 1993).

תופעה מקבילה למרקם הצלילי בתיאורו של ברנר מוכרת מהמרחב האקוסטי של בית קפה, למשל, שבו מתערבבות השיחות במוזיקת הרקע, בנקישות הכלים והסכו"ם, ברעשי התחבורה מבחוץ, במוזיקות המגיחות מהטכנולוגיות הניידות מסביב ועוד. אפשר להקשיב לכל אותו מכלול 'מעל', ולהתמקד בענן הצלילי הסמך, שמתוכו מבלחים מדי פעם בפעם שברי משפטים מילוליים או מוזיקליים; ואפשר להקשיב לו 'מבפנים', תוך כדי מעקב אחר תופעה צלילית אחת בסבך ההתפעמויות השונות. גם כאן הקולות מתנגשים, רוטטים

ומתרבדים במקריות חד־פעמית בלי שבהכרח תיווצרנה תרכובות ותאימות מוזיקליות. תופעה צלילית ממוקדת יותר של רב־קוליות מוכרת מבית הכנסת. מענה הציבור בחלקים מסוימים של התפילות, למשל, אינו אחיד לרוב. קריאת הטקסטים על ידי חברי הקהילה כרוכה בזמן תגובה שונה, שאינו בהכרח מדוד, ממושקל או כתוב. קריאת הקדושה בחזרת שליח הציבור או אפילו מענה קצר של 'אמן' נשברים מיד לרסיסי גרסאות, לווריאנטים בו־זמניים של נוסחה מלודית נתונה, שנוכחותה (או היעדרה) נשמעת באמצעות המנעד הקולי של כל מתפלל, בצליל הפותח שלו (שאינו בהכרח זהה לזה של מרבית חברי הקהילה), במהירות שירתו, בעצמתה או באמצעות הגייתו את הטקסט. גם אלה מייצרים ענן צלילי, ובו וריאנטים בו־זמניים לגרסה מלודית נוכחת־נעדרת.

אפילו פיוטים ממושקלים (בעלי משקל מוזיקלי מחזורי) נוטים להתפרק לענני צליל ברגעים מסוימים במהלך שירה קהילתית ולהתלכד חזרה למונופוניה (חד־קוליות). שגם היא מתגלה שהיא זמנית. כך מנגינה שהיא במקורה מונופונית מתענפת למנגינות דומות המפעמות במשׁרעות (אמפליטודות) שונות, ומאלה מבצבים פרגמנטים מלודיים שונים, הנחווים יחד כרטט ואף כהתנגשויות. ברוב המקרים מדובר במקריות שאינה שונה בהרבה מזו של בית הקפה, למעט העובדה שבבית הכנסת יש ידיעה מראש, כללית ככל שתהיה, על ביצועה של מנגינה חד־קולית נתונה המוכרת לכל הפחות למתפללים הקבועים. המושג המוזיקולוגי לכך הוא 'הטרופוניה', קרי מרקם רב־קולי, המורכב מפרישה בו־זמנית של רכיבים אופקיים (מלודיים) דומים, שהם וריאנטים של מבנים מוזיקליים או פרגמנטים מתוכם (צלילים, תבניות, קווים מלודיים חלקיים ואשכולות צלילים).

ההטרופוניה מאגדת התרחשויות צליליות אופקיות (מלודיות), המסתעפות לריבוי קולות, שתוצאותיהן ההרמוניות (כלומר האנכיות) אקראיות משום הגרסאות הרבות המרצדות בסמיכות זו לזו במארג קולי או כלי סמיך. למרקם ההטרופוני דינמיקות משלו. בבית הכנסת הציר המלודי של התפילה יכול לסטות מטה בגלל נוכחותם של מתפללים מבוגרים, או מעלה בגלל המנעד הווקלי של המתפללים הצעירים בקהילה. אבל ההתרחשויות האלה אינן מביאות לידי מזיגה הרמונית של הקולות (במובן המערבי של המילה), אלא להתנגשויות ורטט תוך תנודה של ציר (או טונוס) המנגינה. לשון אחר, ההטרופוניה אינה מחויבת לאופן שבו הקונטרפונקט המערבי מאזן את המלודיה (האופקית) עם ההרמוניה (האנכית) בשל אילוצי סולם, מהלכים הרמוניים או הופעת הנושאים השונים ביצירה. השטף האופקי ההטרופוני מביא לידי כך שהממד האנכי (ההרמוני) נעשה מקרי לחלוטין, שכן הוא תוצאה של התערמותם של כמה קווים אופקיים, הנבלמים על פי רוב בסופי פסוקיות או פסוקים.

שתי התופעות הללו – הענן הצלילי שעל הספקטרום שבין שירה בלתי מהוקצעת לדיבורים במבטאים שונים, אגב רעשים לבנים (ברנר), והענן ההטרופוני של בית הכנסת – ישמשו אותנו כמונחים למרקמים מוזיקליים וכמטאפורות למרקמים היסטוריוגרפיים. במתכונתה הלאומית נטתה ההיסטוריוגרפיה הציונית לְמַשְׁמַע את ריבוי המגמות של היצירות המוזיקליות שחרגו הדיהן מהרטוריקה של ילידיות, של אותנטיות ושל שלילות תרבותיות

הטרופונויות: טקסטורות מוזיקליות והסטוריוגרפיות במוזיקה אמנותית ישראלית

שונות, והעמידה סיפר לינארי, הכתוב בצלמן של הבניות תרבותיות עבריות, שאימצו את מכניזם השלילה הרטרית הכפולה (הירשברג 2004: 1-13; Gradenwitz 1948, 1949; במבט המוותר על סדר, לינאריות וטלאולוגיה לטובת אלסטיות ואסימטריות המוזיקה האמנותית הישראלית מנכיחה גם הטרופוניה של תנועות דיאלקטיות, הכוללות גם התפכחות מלאומיות וממנגנונים של הסמלה מידית, הקושרים קשר בינרי בין מסמן למסומן במוזיקה, ועם זאת עדיין מוכתמים מאופן פעולתו של המנגנון המכוון את התפכחותם או התנגדותם האסתטית לו.

לצד אלה מתמחשים תהליכים אחרים, שאינם קשובים למנגנונים האידאולוגיים, אולם הם ממכלול המרקם הרחב שכבר אינו הטרופוני בלבד, אלא מכיל קולות ורעשי רקע, שמזינים חלק ממכלול ההתרחשויות הדורש מיפוי רב-קולי סינכרוני (להבדיל ממסונכרוני). כך, בזמן שמרכזו דברי הימים של המוזיקה האמנותית הישראלית גישות אסתטיות שמרניות, שבשם קיבוץ הגלויות ייצגו ייצוג רדוקטיבי (ועל כן גם כוחני) מוזיקות יהודיות מן המזרח דרך תשתית תחבירית מוזיקלית מערבית (ועל פי רוב טונלית), כבר בשנות הארבעים ניכרה תפנית: מלחינים ניסחו מרחב תחבירי משותף למודרניזם המוזיקלי האירופי ולמוזיקות של המרחב (מסורות מוזיקליות יהודיות מצפון אפריקה ומהמזרח התיכון). מבלי להחפיצן, באמצעות שפה אקזוטית, ששכפלה את הסדר הסוציו-אתני של ההגמוניה בישראל. תפנית זו הביאה על פי רוב להיפרדות מהרכיב ההרמוני (האנכי) במוזיקה מערבית לטובת כתיבה בקווים מלודיים (אופקיים), שינקו מהמאפיינים המוזיקליים של המזרח היהודי והלא יהודי בלי להטילאם באצטלות טונליות.

לכתיבה אופקית מהסוג הזה, חד-קולית (מונופונית) או הטרופונית, אתיחיס כאן כתחביר מוזיקלי לינארי, כלומר שבו המאפיינים המלודיים מכתיבים את התוצאה ההרמונית ולא ההפך. ערימה של קווים מלודיים אופקיים כאלה, בייחוד אם יש זיקה בין מאפייניהם התמטיים למרווחים, יצרו הטרופוניה. כאן נמצאת האנלוגיה שבין הטרופוני כמרקם מוזיקלי להטרופוניה כמרקם היסטוריוגרפי, המכיל בליל של התרחשויות אסתטיות דיאלקטיות, שאינן נמדדות בהכרח על פי מידת עבריותן. מה שהחל בכתיבה בתחביר מוזיקלי לינארי, התעבה בכתיבתם של מלחינים לא מעטים לרב-קוליות שייחודה מרקמים הטרופוניים, שבהם המאפיינים המלודיים של המזרח נצרכו באופן שלא היתה נראותם האודיטורית בנויה עוד על דיפרנציאליות של אחרות. כך המבט המותק מפרדיגמות לאומיות מגלה הטרופוניה של תנועות דיאלקטיות במהירויות שונות, שאינן תמיד תלויות זו בזו. תנועות אלו מחייבות רישום היסטורי, שאינו נכנע לאינסטינקט הפוזיטיביסטי, המתייג, הדורי, הלאומי, או כל שילוב של מאפיינים פנקסניים מעין אלה שהעיבו על ההיסטוריוגרפיה של התחום מקום המדינה.

ריבוי המשמעויות של מרקמים מוזיקליים והיסטוריוגרפיים המכילים בתוכם ריבויים קוליים בלתי ממושעעים נותנים למאמר זה את כותרו, 'הטרופוניות', ולכך נוספים קולות שייחודו אחדים מהם כאן. אלה נוגעים בעיקר לכתי הגידול האירופיים של מלחינים מהגרים ולכתי הגידול האירופיים והאמריקניים שהזינו בעקיפין גישות קומפוזיטוריות משנות

החמישים של המאה ה-20. יתר על כן, כל הנאמר לעיל אינו סותר את המגמות הלאומיות יותר שבאופן מודע או לא-מודע. כלומר במנגנון האידאולוגי של יצירת נתיבות והפעלת סובייקטים במנעד שבין ציות להתנגדות המשיכו לכתוב מוזיקה על פי הדקדוק הלאומי האירופי של סוף המאה ה-19, ותרגמו דימויים עצמיים לאומיים באמצעים סמיוטיים טונליים לפי התניות וההבניות של התרבות העברית. ואולם, הטונליות לא תועמד כאן כנגד מגמות מודרניסטיות קנאיות שגילמו את היפוכה (זו המכונה בטעות א-טונליות), ובהתאם היו שייכות למגמות האנטי-לאומיות. לא זו בלבד שהטונליות והא-טונליות אינן הפכים (Haimo 2006), אלא התחבירים המוזיקליים, שהיו ביטוי לאבדן מעמדה ההגמוני של הטונליות בראשית המאה ה-20, מכונים 'פוסט-טונליות', ועל פי רוב הם מכילים אמצעים תחביריים הקשורים בטבורם להתפתחות הטונליות המסורתית במאות ה-18 וה-19. למעשה, הסתעפות התחבירים הטונליים והפוסט-טונליים הם עוד מקרה של ריבוי, שהוא הטרופוני ורב-קולי שאינו הטרופוני בה בעת. ואולם, הסמיוטיקה של טונליות מסורתית אפשרה מופעים נהירים יותר של אחרות, שיצרו מערך של אקזוטיקה מרובדת, ובה אחרים חיצוניים ופנימיים תוך שימוש ב'האחרה' (otherizing) סמיוטית, שהיתה ממכלול ההיסטוריה של הטונליות (Locke 2009: 43-84).

התהוותם של מרקמים הטרופוניים ושל מרקמים רב-קוליים שאינם הטרופוניים יידונו כאן בארבע פעימות. הראשונה תדון בהתגבשותן של מה שאני מכנה 'אונומטופאות מוזיקליות ציוניות', קרי ציטוט של שירי עם או של מוזיקה ליטורגית חוץ-מערבית, על פי רוב במוזיקה אמנותית טונלית – דגימות מוזיקליות שהיו ממכלול מערך של סימבוליזם מידי ואסטרטגיית כתיבה, שהסתמכה על פענוח הקהילייה המפרשת (interpretive Community), היישוב והמדינה. אונומטופאות אלו כללו, למשל, ריקודי הורה בהתנסחויות שונות, ולא במקרה כאפותאווה של יצירות סימפוניות, שהלכה למעשה הכפילו היסטים (tropes) ציוניים, כמו 'שיבה', 'קייבוץ גלויות' ו'גאולה'. שתי הפעימות העוקבות ימפו כמה מהגישות שחרגו מאותם מערכי הסמלה מידית באמצעים תחביריים מוזיקליים לינאריים, שהואלמו בתכתיבים היסטוריוגרפיים פוזיטיביסטיים וכפועל יוצא של אינרציות לאומיות. בחלקים האלה תידון גם משמעות התחביר הלינארי בהיבט המודרניסטי הרחב, ונראה כיצד תפיסה אסתטית זו התנגשה עם הבניות עבריות, אף שתרבות עברית בכלל וההבניות האלה בפרט היו במקרים רבים גבולות השיח של מתנגדיה הקנאים ביותר. הפעימה הרביעית תדון בהתעבות הלינארית התחבירית בכמה מיצירותיהם של יוסף טל, אבל ארליך ואלכסנדר אוריה בוסקוביץ' לטקסטורות מוזיקליות הטרופוניות, שיחשפו גם את המרקם ההיסטוריוגפי הטרופוני של המוזיקה האמנותית הישראלית. כאן תידון גם אי-ההלימה בין מי שהבינו את הצורך להשתחרר מפרדיגמות לאומיות אירופיות באמצעות לינאריות תחבירית, שנמנעה מרדוקציה של המשלבים הסוציו-אתניים הנמוכים של החברה הישראלית, אולם לא יכלו להתנתק מתפיסות מהותניות וטלאולוגיות על הציר הלינארי של האלגוריה הלאומית והדקדוק התאולוגי שלה.

בית הגידול של המוזיקה האמנותית הישראלית

למרקם הרב-קולי התרבותי שעמו פתחנו נוסף לפחות רכיב חשוב אחד, והוא המוזיקה האמנותית הישראלית. ברנר לא יכול לצרפה לרישומו ב'עצבים' (1911), שכן המוזיקה הזאת התגבשה והתמסדה בשנות השלושים המאוחרות, כשבאו מלחינים ממרכז אירופה וממערב אירופה לפלשתינה המנדטורית במספרים חריגים לעומת שנים קודמות בשל עליית הנאצים לשלטון. המסה הקריטית הזאת כללה, נוסף על מלחינים, גם מוזיקולוגים, מבצעים וקהלים. ביטוייה היה בהקמתן של התזמורת הסימפונית הארץ-ישראלית (לימים התזמורת הפילהרמונית הישראלית), התזמורת הסימפונית של 'קול ירושלים' (לימים התזמורת הסימפונית ירושלים), עוד תזמורות חובבים ועשרות הרכבים קאמריים ועמותות למוזיקה ובהתרחבות סגל המורים במדרשות ובקונסרבטוריונים (גלבר 1990: 469-472; Hirshberg 1995: 110-203). ואולם, סופרים שערכו טרנסקריפציות אתנומוזיקולוגיות ספרותיות דוגמת זו של ברנר בתקופות מאוחרות יותר לא כללו בהן מוזיקה אמנותית, אף שזו כבר נשמעה בכמה וכמה במוות ואף זכתה לסיקורים נרחבים בעיתונות (Hirshberg 1995).

בהר העצה הרעה לעמוס עוז, למשל, מוזיקה אמנותית אירופית נקלטת מן החוץ כהערת שוליים כפולה. היא מבשרת על ההווה האירופי ועל היעדרו בסוף שנות המנדט: 'לילה לילה, עד לשעות הקטנות, נהג האינז'ינר בז'ינסקי להשיט הנה והנה את מחוג התחנות ברדיו שלו, מחפש ומוצא ושוב נוטש את שידורי ברלין, לונדון, מילאנו, וישי, קהיר וקירנאיקה [...] לילה אחד החל האינז'ינר בז'ינסקי לשאוג פתאום במלוא קולו "שריפה!" "שריפה!" מפני שקלט ברדיו את הארואיקה של בטהובן ששודרה מאיזו תחנה נאצית בבלקנים' (עוז 1976: 27-28). עוז ממלא את החלל האקוסטי הלאומי ביבבת 'מואזין רחוק או לא מואזין כי אם תן רעב בחורשות תל-ארזה', וצעקותיו של הגיבור הצעיר הלל: 'תקוף בהלה וקצרת [...] בין רפפות התריס נראתה לו גולגולת היניצ'אר התורכי צפה באוויר ומגחכת אליו בשיניים מתות'. אביו, הנס (חנן), קם להרגיעו עם שיר ערש עברי (ללחן שייתכן שגם הוא נוכס כעברי), ולפנות בוקר הדי אותה המולה נשמעים בווריאנט אחרון ביבבותיו של דייר המשנה מטייה, השבוי בחלומו: 'אין רחמים! אל תגעו בו! הוא עוד חי! יא ניי פנימא-א-איו! אין כלום! אין!' (עוז 1976: 28). ברביעיית ריונדרוף של נתן שחם מתוארים השברים הפנימיים של אנסמבל קאמרי, שרק מן החוץ נדמה כגוף אחד. עם זאת, הרפרטואר המוזיקלי שבאמצעותו מועבר הנרטיב כולל מוזיקה קנונית מהמאות ה-18 וה-19, ואך מעט ממנו שייך לרפרטואר המודרני המוקדם, וזאת רק על ידי הערות אגב, שמהן מייצר שחם זיקה טלאולוגית בין מודרניזם מוזיקלי א-טונלי (פוסט-טונלי) לחוליה של אירופה, לרבות הסימפוטומים הפשיסטיים של אותו ניוון תרבותי (שחם 1987).

גם יהושע קנז קופץ מלה פוליה (1700) לארכאנג'לו קורלי בסיפור 'מומנט מוסיקלי' לדבקה רפיח בסיפור 'בין לילה ובין שחר' (שניהם מתוך מומנט מוסיקלי). אגב כך הוא מעיר על טיבם האותנטי השביר של ריקודי העם העבריים: 'חיוך של ביטול היה בעיני

אריק כשהסתכל על הרוקדים. הוא נהג לטעון כי ריקודי העם האלה אינם ריקודים ואינם עממים, אלא מלאכותיים, מגוחכים, ומכוערים' (קנז 1987: 101; וגנר 2012: 321-336, 2014: 789-807); כמו גם על צלילים גלותיים שהוא משעתק דרך המרחב הצלילי המזרח-אירופי: 'הנריק התכופף ובחן את השריטה. "זה שום דבר", אמר וגלגל את הרי"ש כדרכו המרגיזה' (קנז 1987, 33); 'קראתי את הדברים מאת ג' שופמן ולבי הלם בחזקה, ולא אדע אם בשל צירוף המקרים המוזר או מפאת תכנם. צרבה את ליבי חרפת הגופים המתחככים והצריחה הבכינית, צריחת התחנונים היהודית-הגלותית. קראתי את הרשימה פעם ופעמיים ושלוש ולבי הצמא למעשים מצא לו מטרה יאה: להפסיק את שיעורי הנגינה ולהפרד מן הכינור' (שם: 81).

כך הפכה המוזיקה הקלאסית למושא הכאב של אירופים עקורים בלבנט: 'הפסנתרנית מדאם יברובה ובת-אחותה ליובוב שקראה לעצמה בשם בנימינה אבן-חן, בנגינתן הנחרצת, נראו כממאנות מתוך אצילות להשיב לחיים כגמולם' (עוז 1976: 16). המוזיקה היתה גם מעין נייר לקמוס לתרבות גלותית שנוכחותה קורעת יחידים ומשפחות, משום שאלה אימצו את מנגנוני ההפרדה של התרבות העברית (קנז 1987). עם זאת, במובן מסוים תאם היעדרה של מוזיקה אמנותית לזיקתם של מרבית המלחינים לפרויקט הציוני. רבים מהם נאלצו להגר לפלשתינה, מפני שאופציה טובה יותר לא היתה בהישג יד (למעט דמויות כארנולד שנברג או דריוס מיו, שהקל עליהם המוניטין הבין-לאומי שלהם להגר מערבה), ומכאן שציונותם של המלחינים עולי העלייה החמישית, שלא אחת ראו בשהייתם בפלשתינה זמנית, היתה לכל היותר ציונות 'רכה'. עם זאת, עמדה זו לא מנעה מאחדים מהם להתאים את יצירותיהם לתכנים לאומיים בעזרת מסכות פריפריאליות שונות. באמצעותן ציטטו ריקוד עם בלבוש סימפוני או עיבדו פיוט תימני במתכונת כתיבה אקזוטית (למעשה, אוטו-אקזוטית), ובאמצעותן הפעילו פרדיגמות מוזיקליות מערביות, שסיפקו הן את הדימויים הרצויים לסיפור הלאום הן את המוסדות השונים שהזמינו את היצירה או העסיקו את מלחיניה (Parakilas 1998: 137-193; Shelleg 2012: 119-149). כך או כך, התמסדותה של מוזיקה אמנותית, על הזרמים הרבים שבה, לא השתלבה במערך ההטרופוני התרבותי שנרשם בספרות, אבל המוזיקה האמנותית פנתה גם להטרופוניה ככלי קומפוזיטורי כדי להיחלף מאוצר המילים האירוצנטרי של הלאומיות במוזיקה.

ההיסטוריוגרפיה של המוזיקה האמנותית הישראלית לא סייעה לה להישאר במערך ביקורת התרבות בעיקר בשל גישות פוזיטיביסטיות וטקסונומיות, שיצרו קשר בעייתי בין מוזיקה טונלית לבין דימויים לאומיים רצויים (Gradenwitz 1949, 1996; Brod 1951); Fleisher 2000: 102-126; Hirshberg 2010a; Hirshberg 2010b: 57-70; Seter 2014: 238-308). בכך צומצם הדיון ההיסטוריוגרפי לייצוגים שהם בחזקת סימבוליזם מידי, שעל פי רוב כלל החפצות אקזוטיות על ידי ציטוטים מוזיקליים או טקסטים תנ"כיים או ליטורגיים. מחקרים בלימודי ישראל של מי שהציעו קריאות היסטוריות חדשות, לרבות קריאות פוסט-קולוניאליות, או הפנייה הדיסציפלינרית הנוכחית להיסטוריות תרבותיות (Likhovski 2010: 1-23), לא התיקו את השיח על המוזיקה האמנותית הישראלית לשדה

הטרופונויות: טקסטורות מוזיקליות והסטוריוגרפיות במוזיקה אמנותית ישראלית

שבו נמצאו הדים הן לתשתיות הקוגניטיביות שלה הן למהירויות השונות של תנועות דיאלקטיות, שיכולות לחשוף זיקות של ממש (או משמעותיות באופן דיסהרמוני) לאמנויות האחרות.

אם כן, כיצד לא חלחל מנעד שלם – הכולל הטרופונויות תרבותיות עשירות, החל בקיבוץ של אסכולות כתיבה אירופיות, דרך מגען עם מסורות מוזיקליות של המזרח (להבדיל מהדימויים המוזיקליים המערביים שלהן), וכלה בדילמות שהתעוררו בכתיבתה של מוזיקה לאומית – לשיח שידוע היום לזהות אסטרטגיות כתיבה בספרות ויחסן לסיפור הלאום (חבר 2007א), תהליכים שהאיצו התפכחות מרומנטיות בשירה העברית בשני העשורים הראשונים של המדינה (צמיר 2006; Miron 2010b: 423-490), קריאות פוסט-קולוניאליות (Shenhav 2007: 1-30; Raz-Krakotzkin 2002: 403-417) או מתחים תאולוגיים, המערערים הבניות לאומיות (שמידט ושיינפלד 2009)? מלבד הבעייתיות שבדיון על האופן שבו התעצבו סגנונות כתיבה בפלשתינה/ישראל במנעד שבין קבלת תכתיבים אידאולוגיים להתנגדות להם, תוך כדי מעקב אחרי התפתחויות של אסתטיקות כתיבה עכשוויות באירופה, אני מבקש להפנות את תשומת הלב למנגנוני הכתיבה שהונחו, במודע או לא, בתשתית עבודתם של מוזיקולוגים וחוקרי תרבות שעסקו במוזיקה אמנותית ישראלית.

הדבר נוגע בראש ובראשונה למושג עצמו, 'מוזיקה אמנותית ישראלית', שמוחל במרבית הספרות על כתיבות קומפוזיטוריות מתקופת היישוב המאוחרת. בבסיסו של המושג קיימת אפוא החלה לאחור (backshadowing) של מוזיקה אמנותית לתקופה שהלכה למעשה מייעדת יצירות שהיו ממכלול בתי הגידול האירופיים, שמהם ניתקו, להיפך לישראליות ולסממן ככאלה. כך מתהווה עוד נדבך בסיפר לאומי טלאולוגי: אם מוזיקה של מהגרים שהוקאו מאירופה בשנות השלושים נהפכת למוזיקה 'ישראלית', הרי היא מיועדת להיפך לכזו, ובכך לרצף את המסדרון ההיסטוריוגרפי המוביל לעצמאות מדינית, על כל משמעויותיה הגאוליות ברטוריקה הציוניות (גם אם מדובר בהגירתם של ציונים 'רכים', כמו פאול בן-חיים, אריך ולטר שטרנברג, אלכסנדר בוסקוביץ' ויוסף טל).

תהליך המחיקה כאן ניכר, שכן מחד גיסא נמחקו קשריהם של המלחינים לבתי הגידול שלהם באירופה, ומאידך גיסא המוזיקה שלהם נוכסה כישראלית עוד טרם קום המדינה (מי שילמד את ארכיונו של בן-חיים בספרייה הלאומית ייווכח לדעת עד כמה החלוקה הזאת חדרה לקטלוג כתבי היד שהשאר: היצירות מגרמניה תחת מספר מדף אחד, ואלה שכתב בפלשתינה/ישראל תחת מספר מדף עוקב, כאילו תאריך הגירתו כונן שינוי פרדיגמטי אסתטי). אם כן, מה שנותק היה אותם מרכזים באירופה שבהם הוכשרו או עבדו המלחינים טרם הגירתם. אין מדובר רק בשיח המודרניסטי בין שתי מלחמות העולם, עת התהוותם של תחבירים מוזיקליים שהיתה התמחשותם קשורה בערעור ההגמוניה הטונלית במוזיקה האמנותית המודרנית, אלא בעיקר בכתיבתה של מוזיקה אמנותית יהודית שהתפתחה מראשית המאה ה-20 בסנט פטרסבורג (Loeffler 2010: 94-172) ובמרכזים שונים באירופה (שלג 2008; 95-152; Móríc 2010; 286-349; HaCohen 2011). באמצעות

מוזיקה זו הזדהו מלחינים כיהודים על רקע התפכחותם מרעיון ההיטמעות ברוב הלא יהודי, שהיו תפיסותיו הלאומיות מצולקות בדימויים יהודיים שליליים, ובלעדיהם (כפי שציין ז'יז'ק) היתה קורסת הפנטזיה הלאומית של הלא יהודי (Žižek 1989: 124-127). במהלכה של התפתחות זו חברו תהליכי הבניית הזהות היהודית להתמודדויות אסתטיות, ובמידה רבה גם להתנגדות אינטלקטואלית למנגנוני הייצוג במוזיקה האירופית, פרי עטם של מלחינים לא יהודים, בעיקר כשביקשו להתמודד עם המושאים הסמיוטיים של האחרות המוזיקלית שסימנה תרבות יהודית. אותם בתי גידול בגרמניה, באוסטריה, באיטליה, בהונגריה ועוד המשיכו את פעילותם עד שנות השלושים של המאה ה-20, ומיעוט מהם פנה לפלשתינה המנדטורית. רבים מהם סברו שהגירתם זמנית, ואילו אלה שנואשו בגלל היעדר תשתיות מוזיקליות, מוזיקליות-פדגוגיות, או משום שסגנונם המודרני נתפס בלתי רצוי ואף סותר את האתוס של קולקטיביזם וולונטרי, עזבו את היישוב (Cohen 2012: 140-201). רבים מהם נעלמו בהדרגה מדפי ההיסטוריה הלאומית של המוזיקה האמנותית הישראלית, אבל כל זה לא צריך להטות את המבט מהעובדה שהמוזיקה האמנותית הישראלית היא למעשה מוזיקה אמנותית מודרנית יהודית, שנעקרה מאירופה לפלשתינה בשנות השלושים של המאה ה-20. הניסיונות המלאכותיים לתחום בין שני בתי הגידול הללו, קרי האירופי, שהועתקו שלוחות ממנו לפלשתינה, והיישוב, שהתהווה בראשית דרכו כבית גידול מלאכותי, היו אפוא ביטוי אידאולוגי למנגנוני ההפרדה הרטוריים, שהובנו בתוך התרבות העברית ואל תוכה.

ואם לא די בכך, הרי על תשתית זו הוצעו מודלים פוזיטיביסטיים של שיוכים דוריים, שברובם נשענו על קריטריונים כרונולוגיים וקבוצתיים (Fleisher 1997; Seter 2014: 238-308). טיפולוגיות מעין אלה לא רק מחקו את עברם האירופי של המהגרים, והפכו את קבוצת היחידים הזו לקבוצה דורית, אף על פי שהצד השווה היחיד לאותם מהגרים היה תאריכי לידה קרובים, אלא גם יצרו חיץ בין אלה לבין קבוצת המלחינים ילידי הארץ, שהיגרו מקצתם לפלשתינה כילדים. בכך ננטשה בחינתם של תהליכים דיאלקטיים, שהלכה למעשה מפוררים טקסונומיות דוריות. בהתאם ננטש גם המחקר הארכיוני, שממנו אפשר ללמוד יותר על השוני בין המלחינים משאפשר ללמוד על הצד השווה הרחב והעמום, שרק מטשטש את הגישות ואת התפיסות האסתטיות השונות של כל מלחין. בדומה לבעייתיות המקבילה בספרות העברית בעניין החלוקה הדורית, טיפולוגיות כרונולוגיות במוזיקה האמנותית הביאו לידי אשליות אופטיות לא מעטות בכל הנוגע לדיאלקטיקה הפנימית של מלחינים, ודאי במגעייהם עם גישות אסתטיות קרובות בארץ או מחוץ לה (מירון 1987: 115-150; ליפסקר 2005: 422-412; Shelleg 2014; Kronfeld 1996; Miron 2010a: 403-417).

כבר בסוף שנות הארבעים וראשית שנות החמישים סומן המלחין פאול בן-חיים בתור המרכז האידאלי של המוזיקה האמנותית בארץ (Gradenwitz 1948: 7; Brod 1951: 60). סגנונו השמרני נשען על תשתיות טונליות, שבהן הוטלאו אידיומים מוזיקליים אקזוטיים, בלי שאלה יפרו את התשתיות הטונליות שאפשרו את אחרותם. לשון אחר, הטלאתם של מסומנים אקזוטיים (פיוטים תימניים או ספרדיים, למשל) בתשתית מוזיקלית מערבית,

ששילבה אותם כקישוטים ובהתאם גרסה את משניותם, לא היתה שונה ממקרים מקבילים של מבט קולוניאלי על האחרים של אירופה (צוענים, אסיאתים, ערבים ויהודים). בפלשתינה/ישראל מה שעל פני השטח סימל קיבוץ הגליות היה בפועל שזירה של מוזיקה חוץ-מערבית, מסורות יהודיות על פי רוב, כמסמן אקזוטי בתשתית מוזיקלית מערבית, שהלכה למעשה 'תיקנה' יבוא מוזיקלי של שירי עם ומוזיקה ליטורגית באופן שיתאימו לתחביר מוזיקלי שהפך אותם למודרניים בגבולות השפה הטונלית ועל פי ההיררכייה הסוציו-אתנית של היישוב והמדינה. כך צוותו לאומיות וטונליות יחד בילקוט הדימויים הלאומיים, בזמן שתפקדו שמות תואר שהוענקו למלחינים שסטו ממתכון זה (מודרניסט, אוונגרדיסט, דודקפוניסט וכו') למעשה כיחידות מרחק מקנון היסטוריוגרפי, שליבתו כוללת מנגנוני ייצוג אירוצנטריים דיפרנציאליים.

בשנות המדינה הראשונות שכפל אותו מנגנון שעודד את חבישתן של מסכות פריפריאליות, שהיו בבחינת אקזוטיציזם עצמי, המנוסח דרך פרדיגמות אירופיות, את יחסי התלות שנקמו עם אותן אוכלוסיות יהודיות ערביות ברובן (Khazzoom 2008), ועל כן נותר בגבולות השיח הלאומי הפריפריאלי, כפי שזה נקלט מן המרכזים האירופיים והאמריקניים. מכאן שאין הדבר אומר שהטונליות נדונה פה לשמצה תחת אצטלה מודרניסטית, אלא שהאינטרפלציה הטמונה בשכפול ההיררכייה הסוציו-אתנית הצינונית והמידיות של מכלול המאפיינים המייצרים אחרות אקזוטית בתשתית טונלית מאפשרות לבחון התנגדויות אינטלקטואליות, הן אלה הטונליות הן הפוסט-טונליות. ואולם, במתכונות פוזיטיביסטיות שונות נדרש משקל נגד בדמותו של יוסף טל, למשל, שאת תיאורו כמודרניסט יש להבין במשמעות המרחק האסתטי שבין יצירתו למשטר הייצוג הלאומי שנשמך על ציטוטים אקזוטיים כפויי טונליות מערבית. מקרה טל, בהקשר הזה, הוא הפרעה חיונית כמעט לתבניות השיח על המוזיקה האמנותית בישראל, שכן כתיבתו היא ממכלול מערך תרבותי הטרופוני, שמושטר לטובת סיפור לאום, ובו פורטרים מוזיקליים המחויבים למערביות ולהסמלה מידית. בדומה למשוררים בני זמנו (יהודה עמיחי, נתן זך), טל היה בעמדה אופוזיציונית לשיח הלאומי (על משלבו השונים), ועם זאת סמוך אליו ובמידה מסוימת גם כלוא בפרדיגמת השיח שלו התנגד.

לעקר מנגנוני ייצוג

יוסף טל היגר לפלשתינה באפריל 1934, וייבא עמו טכניקות כתיבה פוסט-טונליות, שעוד באירופה הפרו מנגנוני ייצוג הנסמכים על טונליות. אחרותם של אידיומים בשיח הלאומי ומסמנים מוזיקליים מעין אלה במוזיקה של סוף המאה ה-19 וראשית ה-20 התאפשרה במידה רבה באמצעות תחביר מוזיקלי טונלי, שבלעדי כל קטגוריות ה'אחרות' – כל אותם מסמנים שביטאו את תפיסת הזהות השלילית של קהילייה נתונה וההיררכייה החברתית שהשתמעה ממנה – חדלו להתקיים במערכים ללא מסד טונלי. החלשת הטונליות, ועל

אחת כמה וכמה החלפתה בתחבירים שינקו ממנה באופן חלקי בלבד, אפשרו לכתוב ספרות מוזיקלית בשפה המז'ורית (קנונית) של המרכז הגרמני, אולם לא בהכרח מעמדה אופוזיציונית (Kronfeld 1996: 3-15), אלא מתוך הקשר לאומי שפירק במודע פרדיגמות ייצוגיות של אותו מרכז. אין זה מקרה אפוא שארנולד שנברג, שפיתח את הפוסט-טונליות, התמודד עם ההיבטים האסתטיים-קומפוזיטוריים של ייצוג במוזיקה, וגיבש תחביר מוזיקלי אלטרנטיבי, שלא כמו תאוריות מודרניסטיות שלא הבשילו לכדי יישום, דוגמת אלה של פרוצ'יו בוזוני או דומניקו אללאונה (Busoni [1907] 1911; Alaleone 1912a: 382-420; 1912b: 769-838).

למעשה, כמו שמצא ריצ'רד קורט, כבר מהעשור הראשון של המאה ה-20 כתב שנברג טקסטים שנושאים ביקורת שלילית על מהות הייצוג, תוך שהוא מעקר מסמנים. בהדרגה חדרו התמות האלה למנגנונים אסתטיים לא ייצוגיים (non-representational) וחברו לביטול ההירכייה והאחרות, שהיה קיומן תלוי תחביר מוזיקלי טונלי. ואכן, היצירה הראשונה שכתב שנברג לאחר גיבוש שיטת שנים עשר הטונים היא, באופן לא מפתיע, יצירה מקהלתית משנת 1925 (*Du Sollst nicht mußt*) לטקסט מאת שנברג עצמו, שהוא פרפרזה לדיבר השני 'לא תעשה לך פסל, וְכַל־תְּמוֹנָה' (שמות כ ג; Kurth 2005: 157-186) – יצירה שדנה באמצעים סמנטיים במתח שבין רעיון לאי-האפשרות לייצגו, שכן ייצוג במובן המסמן הוא רדוקציה של מהות הרעיון.

כסטודנט באקדמיה לאמנויות בברלין בשלהי שנות העשרים של המאה הקודמת נחשף טל לחידושי השפה הפוסט-טונלית באמצעות מורו לתאוריה היינץ טיסן (Tiessen). מחוץ לכותלי האקדמיה חווה את התחזקותה של המפלגה הנאצית, שהעבירה את החוק לשיקום שירות המדינה המקצועי (7 באפריל 1933), שהביא לידי פיטוריהם לאלתר של בעלי משרות ממשלתיות שאינם ממוצא ארי, ואילץ יהודים רבים, ובהם טל עצמו, לעקור ממולדתם. על רקע הכשרתו והקאתו מגרמניה בנסיבות לאומניות התקשה טל (כמלחין וכיהודי) להחליף לאומיות, שהיו מנגנוני הייצוג שלה מבוססים על שלילת אחרים במערכת מקבילה, ששללה (רטורית) ערביות, יהדות ויהודים ערבים. כך התפתח התחביר המוזיקלי הפוסט-טונלי של טל בד בבד עם לימודי השפה והתרבות העברית, שאלהן התוודע בעת עבודתו עם המלחין מתתיהו שלם באמצע שנות השלושים, ובעיקר באמצעות תלמידו וידידו המלחין יהודה שרת.

בשנת 1951 כתב טל על גישתו ללאומיות במאמר שטרם נידון בספרות המחקרית באופן התואם את חשיבותו: 'הלאומיות במוסיקה הנה גם כיום תנועה רבת עוצמה', כתב, 'ואין כל סכנה נשקפת ממנה אלא בעת הפרזתה אל צד השוביניזם המקטין את האמנות וממעט את דמותה. מידה חסרה זו של שאר רוח נזקה מרובה, שכן יוצרת היא את המתכונת השגרתית, את דפוסי הביטוי הנדושים לאמנות הלאומית ולוחמת בכל החורג מדפוסים אלה בפולמוס של טענות שוביניסטיות. קרתנות צרת עין זו הולכת ופשוה גם בתוכנו, ועלינו להישמר מפני ערכוב התחומים בינה לבין יצירה לאומית חיובית, כי בנפשנו הוא' (טל 1951: 265). עניינו של טל כאן הוא סמיוטי. הוא חש בעומק

האינסטרומנטליות והדפנסיוביות שבבלעדיותם וילידיותם של מאפיינים לאומיים בשיח המוזיקלי המקומי, שהיה רווי במערכי הסמלה מידיים (יצירות מאת פאול בן-חיים, מרק לברי, אלכסנדר בוסקוביץ' ואחרים, אבל גם יצירה פרי עטו של טל משנת 1949, **אם הבנים שמחה**, שלימים יגנוז; ראו שלג, בדפוס). טל הבחין במה שמאוחר יותר כונה 'ורטיקליזציה של לאומיות במוזיקה', לאמור המנגנון הדיפרנציאלי שנטש את המינוח הלינגוויסטי, התרבותי והאזרחי של לאומיות לטובת לאומיות שהמסד שלה הוא מוצא אתני וטבע, שבהדרגה לוחקו כמדע (Taruskin 2001).

בהמשך סקר טל את אמצעי המבע במוזיקה הישראלית, והביא בתור דוגמה קטע מתוך הגדה של פסח נוסח יגור בלחנו של שרת. אבל באנליזה הזאת הדהדו במידה רבה מאפייני התחביר המוזיקלי המתהווה של טל עצמו: 'לא נמצא כאן דפוסי נעימות במתכונתם המקובלת, לא הרמוניות בצלילי קוינטה וקוורטה מקבילים וצלילים של סקונדות מעורבות בהן, זה מוצר התחליף שבאקוסטיקה מסולפת; לא נמצא כאן השתקעות מלאכותית בדרכי העבר, שיש בה משום חיקוי שטחי לטעמי המקרא ושאר יסודות קדומים שישמש במקום המצאה מקורית הנוטלת את השראתה מן ההווה' (טל 1951: 268). המודל הרצוי בעיני טל היה זה שהתרחק מפרויקציה מיידית של מושאי עבר וילידיות, והיה נטוע בחד-קולית מלודית (לינארית) ובלתי מסמנת. העובדה שהדוגמה שהביא היתה בשר מבשרו של רפרטואר הקיבוצים מעידה על הברזמניות של התנגדות וסמיכות לשיח הצינוני. ואולם, בהיעדר אנליזה של יצירותיו בהקשר של הדקדוק הצינוני והתחביר הפוסט-טונלי שבבסיס כתיבתו לא ייפלא שהיצירה הראשונה שלו שזכתה לתשומת לב מוזיקולוגית נרחבת היתה דווקא **הסונטה לפסנתר** (1949), שכן פרקה השני מצטט את לחנו של יהודה שרת, 'רחל', לשיר של רחל בלובשטיין. אחרי כשני תריסרים של יצירות שרובן היו פוסט-טונליות או עמדו על ספו של תחביר זה (ומשום כך נתפסו אדישות להתגייסות הקומפוזיטורית לייצוג הלאומי), ובמרביתן גם נעדרו הסברים ברוח לאומית, אפשרה **הסונטה** להורות על קשר סמלי לאומי מייצג, שגם מודרניסט כמו טל קיבל עליו כביכול את כלליו – ולא היא.

טל היה מודע למנגנוני הייצוג הלאומיים באירופה, ובאמצעותם לאופיו ה'פְּרִיר' של מה שהומצא ונתפס אותנטי על בסיס הגדרות זהות שליליות. הוא התקשה, בייחוד בתחביר פוסט-טונלי, שהשטיח היררכיות ושוני, לקבל עליו את תפקיד הַפְּרִיר, שייצר רטוריקה לאומית תוך מחיקת קולות ההווה הלבנטיני באמצעות העבר האירופי, שסינן או 'תיקן' אותו. לשון אחר, שני מרכיבים ביצירה זו טמנו בחובם פוטנציאל לערער על סמלים ממלכתיים: מחד גיסא ההווה הלבנטיני היה מרחב שבו מצלולים אינם בלעדיים ליהודים, ומאידך גיסא – מוזיקה מודרנית פוסט-טונלית, שמפְּרָה ייצוגים לאומיים רומנטיים, ושאכן נתפסה אתוס אינדוידואליסטי לא רצוי בקולקטיביזם הוולונטרי של היישוב ובקונטקסט הרטוריקה הממלכתית של העשור הראשון לקום המדינה.

הפתרון האסתטי במקרה של **הסונטה** היה הפקעתם של המאפיינים הלאומיים מבפנים, כלומר שימוש במכניקה של ההסמלה (במקרה הזה מושא הציטוט) לצורך פירוקה דרך

תחבירו המוזיקלי. לכאורה הונחו כל המרכיבים הלאומיים על שולחנו של המלחין, קרי ציטוט הלחן של 'רחל' מאת יהודה שרת בקונטקסט של מוזיקה אמנותית, שהיתה ביטוי לקשר שבין מוזיקת עם לתרבות לאומית אותנטית. פתיחת הפרק השני מציגה את הלחן של שרת בשקיפות מקסימלית שבפלשתינה/ישראל ודאי הפעילה בעקיפין את המלל הנעדר בקרב המאזינים. טל מיקם את השיר ברגיסטר הבס, לאחר שערך בו שינויים מטריים, והפך אותו למעין שאקון (או 'בסו אוסטינטו'), קרי הופעה חוזרת ונשנית של הנושא המלודי על רקע וריאציות המתפתחות ברגיסטרים סביבו.

אבל כאן בדיוק עיקר טל את הטונליות, והחזיר את המלודיה של שרת להקשרה הדו־קולי, הנעדר אקורדים ומהלכים הרמוניים מערביים. הוא החזיר את המלודיה לאופן שבו העתיקה לראשונה שרת עצמו (שרת 1932), וזו חברה לכתיבתו הפוסט־טונלית, שעיבתה את הקו המלודי בעוד קווים קונטרפונקטיים, בלי שאלה ינווטו על ידי שיקולים הרמוניים טונליים. כתוצאה מכך הרמונו של השיר מתהווה מעצם ערמתם של תאים צליליים המגיבים לסכומים המרווחיים השונים של המלודיה המצוטטת תוך התהוותם של אידיומים טונליים נעדרי כיווניות טונלית. וככל שמתעבה מרקם היצירה עם התפתחותן של הווריאציות המרכיבות את הפרק, מוחלש המערך הלאומי שבו ציטוט שיר עם (או כזה שלכל הפחות שזכה למעמד של שיר עם) עובר פרויקציה על ידי מתכונות כתיבה טונליות. התוצאה היתה במידה רבה אשליה אידיומטית: מה שנראה ציטוט של שיר עם חרג מהפונקציה הלאומית שלו, ואילו מה שנראה אידיום מוזיקלי ים־תיכוני (למשל במרווחים המתקבלים) התהווה ממרקם קווי הנעדר פונקציות הרמוניות (אנכיות), שכן הוא היה קשוב במקום זאת לתאים מרווחיים מתוך השיר המצוטט שפיתח טל כליווי. כך מה שנדמה כמתכון למוזיקה לאומית היה קרוב מאוד למאפייניו המלודיים של הלחן של שרת ורחוק מן הנורמות המערביות ה'מתקנות' בשם מנגנוני הייצוג הלאומיים.

זאת ועוד, בשנת 1953 הבהיר טל את מה שנראה בעיניו שלב חדש במוזיקה של שרת – הפנייה למרקם רב־קולי 'החורג מן הליווי הפשוט התומך בקו המלודי של שיר העם ברוב העיבודים השגרתיים' (טל 1953: 2). הוא טען כי כתיבתו הפוליפונית של שרת מציגה ארבעה קולות עצמאיים, אסימטריים, שתיאומם הוא תוצאה של 'הערכה אישית־אסתטית של צלילים תאימים "קונסוננטים" וצורמים (דיסוננטים)', שאינם 'על בסיס הקדנץ הקלסי' (שם). 'זוהי דמוקרטיה אידיאלית', סיכם טל מה שנשמע כמו הסבר על האסתטיקה שבבסיס כתיבתו, ש'בה נותן כל גורם [את] צביונו האישי' (שם). מי שהכיר את ההורה לנבל וצ'לו שכתב טל בשנת 1949, יודע שבמידה רבה הזדהה טל עם תופעה שנתן לה קול בעצמו, ביצירותיו. ההורה שלו הציגה ערעור דומה של דימויים קולקטיביים: המקצב שהיה לסימן ההיכר של הריקוד הלאומי הופרע במתכוון על ידי 'צלילות' במשקל משולש (במקום משקל זוגי) ובתחביר פוסט־טונלי, המשתמש בחומרי גלם טונליים לכאורה אבל מעקר את כיווניתם ההרמונית (Shelleg 2013: 329-330).

קריאות מונופוניות (חד־קוליות)

חשוב יותר מערעורם של סמלים לאומיים בצורת שירי עם, מוזיקה ליטורגית או טקסטים תנ"כיים מולחנים היה המכניזם התחבירי המוזיקלי, שבאמצעותו התאפשרו כבר בשנות החמישים קריאות פוסט־קולוניאליות מטרימות. כוונתי למאפיינים מלודיים ומרקמיים של מוזיקה מן המזרח בכלל ושל מסורות יהודיות חוץ־מערביות שבעל־פה בפרט, שסללו את הדרך לרב־קוליות ההטרופונית ההיסטוריוגרפית, וכתוצאה מכך, לעניינו, לתמונה היסטורית רב־קולית ובלתי מסונכרנת מול סיפור לאום לינארי. לפיכך הדיון כאן אינו במוזיקה מזרחית במובנה הפופולרי, כפי שזו התגבשה בשנות השבעים של המאה ה־20, אלא במוזיקות שנשמעות במרחב המזרח התיכון. אי־תאימותן של מוזיקות אלו למרחבים הפוליטיים האיזה את התהוותם של היברידיים מוזיקליים, שבהדרגה ערערו על הבניות עבריות ותפיסות זהות שליליות.

כאן אנו שבים להטרופוניה כמרקם היסטוריוגרפי, שעמו פתחנו, ולסמיכויות התרבותיות שהזינו אותו במבט רחב אף יותר. בזמן שהונמך מבטה הפנורמי של השירה העברית והצטמצם למרחבים למינליים בשנות החמישים (חבר 2007 ב: 141–156) בהצעת פואטיקה אלטרנטיבית אקזיסטנציאליסטית, שביקשה למחוק ולעקור את הסימבוליזם הטרנסצנדנטי למחצה ואת הטרנודיות (threnodies) שאפיינו חלקים ניכרים מן השירה מתקופת מלחמת העצמאות (מירון 2013: 395), ביקשו מלחינים בשנות החמישים (אלכסנדר בוסקוביץ', מרדכי סתר, יהושע לקנר, בן־ציון אורגד, יוסף טל ועוד) לחדור למאפיינים המלודיים וההרמוניים של מוזיקה ליטורגית ופרה־ליטורגית יהודית חוץ־מערבית. נוכחותן הפיזית של מוזיקות מעין אלה במרחב הציוני והשמי היתה במידה רבה תוצאה של המפעל הלאומי, אולם בתרבות העברית צומצמה נוכחותן בעיקר לדימויים שהיו למטאפורה המודרנית והחילונית של העבריות. ההכרה במצב זה החזירה מלחינים לצורות מונופוניות, שבאמצעותן ניסו להתמודד עם הקו המלודי היחיד בלי לצטט מקורות באמצעות פרדיגמות ייצוג מערביות, ובאמצעותן למעשה לאשרר את ההירכיה הסוציו־אתנית הגלומה בהתנסחויות מעין אלה.

אבל בתוך כך מתבהרים גבולות השיח ביתר שאת: המרחב השמי הלא יהודי לא היה חלק מהמרחב הצלילי שהתכתבו אתו המלחינים בשלב הזה. אלה היו גבולות ההכרה של השיח בתחום, אם כי המחקר הקומפוזיטורי במלודיות חד־קוליות, בקווי המתאר שלהן ובהרמוניה האצורה בהן, התקרבו למכנה משותף תחבירי־מוזיקלי שחרג מפרטיקולריות יהודית, ובכך הדגיש מאפיינים מלודיים ותחביריים שלא היתה תקפותם מוגבלת למסורות מוזיקליות יהודיות ערביות בלבד (וגבולות ההכרה בכך מוסכו על פי רוב באמצעים רטוריים). עם זאת, חקר התנהגות הקו המלודי במסורות המוזיקליות של יהודי צפון אפריקה או המזרח התיכון במתכונות קומפוזיטוריות נטולות טונליות ממשטרת במתכונתה המערבית נטל את השראתו גם מההיסט הציוני של 'שיבה' לעבר פרה־מודרני, שכן באמצעותו נגלו למלחינים היבטים תרבותיים אופקיים של המרחב המאכלס גם ערבים וגם יהודים, תוך דחייה של

מערכי הסמלה מידיים. מכאן שהסמיכות לאלגוריה הציונית יצרה מצבי קרבה והתנגדות אסתטיים שונים בדרגות נראות שונות, והבו־זמניות של סמיכות והתנגדות אסתטית לא סתרו את אי־ההלימה שבין תחבירים מוזיקליים לינאריים לבין תפיסות גאוליות.

כמה דוגמאות ממוקדות לקריאות מונופוניות. הראשונה שבהן היא פֶּשְׁרוֹ (1953) לכינור סולו מאת אבל ארליך. שם היצירה מציין סוגה איראנית ימי־ביניימית מאוחרת, פֶּשְׁרוֹ (במקור *Peşrev* או *Pishrow*), שאימצו העות'מאנים לצורות ווקליות ואינסטרומנטליות מראשית המאה ה־16 (Feldman 1996: 11, 303). תיעוד מבנה הפֶּשְׁרוֹ במאה ה־17 מלמד על חטיבות הנקראות 'הֶנֶה' (*hâne*) ומוֹלֶזִימָה (*mülâzime*), שמקבילותיהן המערביות הן הקופלט והריטורנלו. מרבית הפֶּשְׁרוֹים כוללים שלוש חטיבות הֶנֶה ומוֹלֶזִימָה אחת, באופן שהופעת החטיבה האחרונה לפני כל הֶנֶה יוצרת מעין רונדו שצורתו – אם נסמן את הריטורנלו/ מוֹלֶזִימָה באות A – תהיה ABACAD וכו'. וולטר פלדמן ציין שהחטיבות המשתנות, ה'הֶנֶה', היו מורכבות מיחידות קטנות יותר הנקראות 'טֶרְקִיב' (*terkîb*), ואלו הכילו את ההתפתחות המלודית של הפֶּשְׁרוֹ. אותן יחידות הופרדו על ידי סימן חזרה, והיו חטיבות עצמאיות. כל יחידה היתה בנויה ממחזור ריתמי אחד או יותר, שמתחיל עם הטֶרְקִיב (Feldman 1996: 320-321). במאה ה־17 המוקדמת החל מתפתח הפֶּשְׁרוֹ התורכי כצורה קומפוזיטורית, והמבנה שלה התגבש בנפרד מהצורות הווקליות. בשליש האחרון של אותה מאה ניכר תהליך של האטה ריתמית בפֶּשְׁרוֹ הכלי לצד פיתוח מלוודי בדחיסות גבוהה, פיתוח מכריע בעיצובן של הצורות המודרניות של הסוגה במאות ה־18 וה־19 (Feldman 2001: 113-128).

ארליך נטל מצורת הפֶּשְׁרוֹ התורכי את מאפייניה הצורניים הכלליים, ונטה בעיקר לקוויה המלודיים המפותחים ולמקאמאת שעליהם הם בנויים, כלומר הסולמות המלודיים המציינים הן את דירוג הצלילים הן את התבניות המלודיות האופייניות להם. הוא תרגם את העקרונות האלה בלי לכתוב מוזיקה בסגנון 'ערבי'. התזמור לכלי קשת יחיד פטר אותו ממרבית השיקולים ההרמוניים האנכיים שהיו יכולים לערב קונטרפונקט מערבי, וכמו מלחינים אחרים בשנות החמישים פנה לכתיבה לכלים סולניים כדי להשתחרר ממערכות תחביריות מערביות, שהיו במידה רבה כלי קיבול להתנסחויות קולוניאליות. עם יצירות אלה נמנו אימפרוביזציה לוויולה סולו מאת יהושע לקנר (1952), הסונטה לכינור סולו מאת סתר (1954), מונולוג לוויולה סולו מאת בן ציון אורגד (1957), פֶּשְׁרוֹ חדש (ששמו שונה מאוחר יותר לריב, 1960) מאת ארליך ועוד. אפילו פאול בן־חיים כתב סונטה בסול לכינור יחיד בשנת 1951, אולם כמו שמעידה גם כותרתה, היא נשענה על תשתית תחבירית טונלית. פנייה זו לתחבירים מוזיקליים לינאריים ניכרה כבר בכתיבתם של מלחינים שייבאו עמם טכניקות קומפוזיטוריות מודרניסטיות בשנות השלושים והארבעים, אולם השיח האידיאולוגי דחה התנסחויות מעין אלה בהשוואה להתקבלותם של דימויים אירוצנטריים של המזרח שנהגו בשם הלאום. השמות הבולטים שהתמודדו עם כלים סולניים בשנים אלה היו יוסף טל ושטפן וולפה.

אם כן, הצעד הראשון באווירה של שנות החמישים היה היפרדות מפרדיגמות ייצוג אירוצנטריות. ארליך עשה כך באמצעות לינאריות בלתי ממושמת, שאפיינה גם את

הכתיבה הטונלית המוקדמת שלו, כמו בקנטטה **אבשלום** משנת 1949, למשל. הוא התמקד בתאים מלודיים שנפתחים וגדלים בהדרגה לתבניות צליליות ארוכות יותר, כשם שמקאם במוזיקה ערבית 'מתגלה' עם פרישתם של צלילים אחרים ותבניות מלודיות אופייניות. **בְּשָׁרְךָ** היה אפוא יישום אבסטרקטי של המודל האיראני-תורכי, אבל די כדי ללמד על החלפתם ההדרגתית של מהלכים הרמוניים מערביים בכתיבה מלודית חד-קולית, שמסיטה את הדגש הקומפוזיטורי לכיוון האופקי. החלחול של מאפייני מוזיקה זו לתחבירים מוזיקליים אופקיים ציין את ראשית החלשתם של המנגנונים הלאומיים שהטמיעו את המזרח במחיר שינינונותו. ואכן, פתיחת היצירה מורה על הנבטה של שני צלילים (סול ופה דיאז), שעוברים תהליך הארכה מלודית, והלכה למעשה 'מגלים' את המקאם (וכאן יש לפרש את המושג במשמעותו המילולית: 'מקום' או 'אזור') – מקאם שאינו סולם מלודי ערבי, אלא תא מלודי, שתוכן המרווחים או האינטרוולים שלו נהפכים להיות גם מאפייניו ההרמוניים (ארליך 1959). אותו תא מתפקד אצל ארליך כיחידה החוזרת בריטורנלו, שאליו יחזור בפרמוטציות מרווחיות שונות, ושממנו ינבטו הארכות ופיתוחים מלודיים על בסיס חצי הטון שבין סול לפה דיאז. גם הצלילים המיתוספים אל תא זה הנביטו עוד וריאציות על בסיס המרווחים החדשים המתקבלים מנוכחותן של אותן תוספות בקנבס המוזיקלי המתמחש. את המערכים הצליליים התופחים האלה התיק (displaces) ארליך, שעתק (transposes) והפך (inverts), באופן שהוחלף כל מרווח בהפרש האינטרווולי שלו בתוך האוקטבה בעת שהוא מוסט גם לרגיסטרים אחרים. במקרים מסוימים אף עיבה ארליך את הקו המלודי על ידי הוספת עוד קו (בגבולות מה שכלי סולני מסוגל לנגן באופן בר-זמני), ואלה מהדהדים בהפרשי זמן ומהירות שונים את היחסים המרווחיים בתא הפותח ובצלילים המיתוספים אליו. כל האפשרויות הללו מתעצמות עשרות מונים עם כניסתם של הצלילים המאריכים את התא המלודי/ההרמוני הפותח.

ארליך ניצל יתרון אחר של הכינור (המובנה בסולמות המלודיים הערביים), והוא יכולתו לחרוג ממרווחים בני חצי טון, שהתקבעו כיחידה המרווחית הקטנה ביותר במוזיקה המערבית מן המאה ה-17 ולפחות עד סוף המאה ה-19. ואכן, הפרטיטורה מציינת הנמכות והגבהות של הצלילים ברבע טון או בשלושת רבעי הטון כאילו היה המלחין בדרכו לשחזר תבניות מלודיות קלאסיות ערביות. אף על פי שכתובה במרווחים מיקרוטונליים מעין אלה קדמה לארליך לפחות בכחצי מאה ביצירותיהם של מלחינים אירופיים ואמריקניים, ההקשר התרבותי כאן חשוב מזכות הראשונים. המאפיינים הצורניים של **בְּשָׁרְךָ** ואמצעי הפיתוח מתורגמים כאן באמצעות תחביר מוזיקלי מודרניסטי, ועם זאת הבסיס האופקי המשותף למוזיקה אירופית מודרנית ולמוזיקה ערבית הפריע לפרדיגמות הייצוג הלאומיות והטונליות שהגבירה אותה. אך מאחר שהמלחינים שהוכשרו במערב לא התיימרו לסכם את התרבות המוזיקלית הערבית, ומאחר שהיכרותם את תת-התרבויות (subcultures) המוזיקליות הערביות והערביות-יהודיות היתה מוגבלת למדי, אפשר הבסיס התחבירי הלינארי המשותף לשני העולמות המוזיקליים הללו גישה מיידית באמצעים קומפוזיטוריים נטולי היררכייה ובנוכחות מוחלטת ומטושטשת של מסמנים לאומיים.

גישות אסתטיות מעין אלה בישרו קריאות פוסט־קולוניאליות באמצעות מאפיינים מוזיקליים (מלודיים, הרמוניים ומרקמיים), שבהדרגה הסבו את המבט לסימביוזה תרבותית מרחבת (בגבולות השיח הציוני דאז, שעדיין דחה ערביות), שמעצם מהותה קראה תיגר על ההלימה של טריטוריה, קהילייה ותרבות לאומית אותנטית לכאורה בגבולות פוליטיים נתונים. כך החלה גם קריסתן של הפרדיגמות שבהן נתפסו היהודים הערבים דתיים (פרה־מודרניים לכאורה) בד בבד עם ריכוך הגבולות שבין יהודי לערבי. ריכוך מעין זה כבר עלה במחקריו של אברהם צבי אידלסון, שערך בשנת 1917 טרנסקריפציה של בֶּשְׁרֵוּ במקום 'צבא' (saba). את הֶבְשְׁרֵוּ שרשם סיווג אידלסון בקטגוריה 'מוזיקה דתית שמחוץ לבית הכנסת', ובכך הרחיב את הפרמטרים של האוסף ההיסטורי שלו, באופן שיהיה אפשר לתפוס מוזיקה אינסטרומנטלית ללא טקסט בעברית או ערבית כמוזיקה דתית, ומתוך כך גם כמוזיקה יהודית (Bohlman 2008: 121-122). לימים כלל אידלסון גרסה דומה של אותו הֶבְשְׁרֵוּ בכרך הרביעי של **אוצר נגינות ישראל** (אידלסון תרפ"ג: 68-69), שייתכן ששימשה את ארליך מודל צורני.

מפעלו העצום של אידלסון הביא להתנגשויות של עוד קולות: טרנסקריפציות של יהודי תימן, בבל, פרס, בוכארה, דגיטאן, מרוקו וספרד, שנרשמו בחמשת הכרכים הראשונים של **אוצר נגינות ישראל**, החלו לחלחל בשנות החמישים והשישים למוזיקה האמנותית, שלא זו בלבד שהפכה סמלים לאומיים שעברו קודם לכן דרך המסגרת התחבירית המערבית, אלא גם ינקה מהעקרונות התחביריים הלינאריים של המוזיקה של המזרח בכלל ושל זו היהודית הערבית בפרט. התנסחויות מעין אלה החלו סופחות הקשרים תאולוגיים, שבהדרגה החלישו (והאפילו על) הבניות לאומיות. מנגנוני ציטוט כאלה (ציטוט תחבירי, מרקמי, מרחבי וכו'), שלרוב נעדרו את הטקסט הליטורגי שנשא במקור, בישרו על כישלון הניסיון להלאים, ובעיקר לרסן את האנרגיות האצורות בתכנים תאולוגיים, כגון פיוטים, תהלים, אפוסים תנ"כיים, טקסטים ליטורגיים, מדרשים וספרות קבלית, שהלכה נראותן וגברה ביצירות תזמורתיות ומקהלתיות בשנות השישים. ההלאמה של יבואים מוזיקליים חדלה לספק מלחינים שהחלו להכיר במלאכותיות של התשתית המערבית המתקנת ובאסימטריה האלימה שלה כלפי תרבויות ערביות וערביות־יהודיות (טל 1951; בוסקוביץ' 1953; הנ"ל, ללא תאריך; סתר 1961: 7-8; אורגד 1968: 44-49). עם ההכרה באותן מוזיקות והפוטנציאל שלהן להתקרב למרחב השמי היהודי והלא יהודי, ועם כניסתם של מאפיינים תחביריים לינאריים ומרקמים הטרופוניים, חלחלו גם הקשרים חוץ־מוזיקליים אלו (בייחוד באופן שבו נוכסו בשיח הממלכתי) לתצורות תאולוגיות שונות, החל בנרטיבים מטה־פואטיים שחברו להתמודדות עם דימויים יהודיים שונים במוזיקה מודרנית אירופית על כל היבטיה האסתטיים, הפנומנולוגיים והתרבותיים וכלה בנרטיבים לאומיים גאוליים, שהקבילו לסיפור הלאום הציוני.

ארליך היה מודע לעומק ההחרגה בֶּשְׁרֵוּ. במכתב למוקדש היצירה, הכנר אברהם מלמד, כתב: "יצירתי האחרונה אינה יצירה נחמדה [או] פרח מבושם עם עלווה אורינטלית – זהו צמח מסוג חדש, שגדל על אדמה חדשה, שייתכן והיא קשה ומחוספסת במבט ראשון".

הטרופוניות: טקסטורות מוזיקליות והסטוריוגרפיות במוזיקה אמנותית ישראלית

מן המטאפורות החקלאיות הללו עבר ארליך לדון בכור ההיתוך הישראלי, שאותו דימה למעין סיר מרק, שבתוכו מותכים מרכיבי התשוקה האינדיווידואליים והקולקטיביים. את האש מתחת, כתב, מבעירים 'בולי העץ של רעיונותינו האנושיים, הלאומיים והחברתיים'. אבל 'כמה מרקים כאלו קלקלנו בהמלחה יתרה של מקצבי ההורה [...] שלא לדבר על הסקונדה המוגדלת שנשמעת באזנינו כאנטי-יהודית וכמו קבצן יהודי זקן בקיבוץ עברי צעיר. אנו רוצים להפטר מהעבשות הזו' (ארליך 1954). טקסט זה מסגיר את עומק ההפנמה של מושאי התרבות העברית ואת ההתנגדות להם. עלוות אוריינטליות (באחד מיומניו הסגיר ארליך את התיעוב שחש ל'פוטוגרפיזם' הציטוטי של מרק לברי; לא במפתיע יהודי זקן בקיבוץ עברי צעיר הוא דמותו של רבי ולוולי באופרה דן השומר מאת לברי משנת 1945. ראו גם שלום 1945; Ehrlich 1961), מטאפורות חקלאיות על הקשריהן הלאומיים הטריטוריאליים, רטוריקה ממלכתית, וכן באופן פרטני יותר, מעמדה של ההוֹרָה לצד שלילת המצלול המזרח אירופי היהודי (ובפרט הסקונדה המוגדלת, שאותה אפיין מקס ברוד עוד בשנת 1951 כ'גלותית'; Brod 1951: 57).

ואולם, ארליך פעל על פי הפרדיגמות האלה הן בחזרתו למושאי עבר מזרחיים, כמו הפְּשָׁרָה והמאפיינים המלודיים והצורניים שלו, הן בכתיבה שמהדהדת את התשליל של אותם היסטים עבריים. ואכן, במעבר מכלי סולו ליריעות קאמריות ותזמורתיות הצליח ארליך להתרחק מהקול הלאומי האינטרפלטיבי. במוזיקה לשנים עשר כינורות ושמונה עשרה ויולות (1955/1958) הרחיב את האקספרימנטים האופקיים של בְּשָׁרָה לציוותים שונים של הרכב תזמורתי קטן של כלי קשת, שבו אותה לינאריות בלתי ממושמעת פורקת מעליה התייחסויות עֵבְרִיּוֹת ועֵבְרִיּוֹת אגב התענפויות הטרופוניות לא סיסטמטיות. בשחריית לפסנתר (1963) כבר התנתק ארליך מצורות מזרחיות, אולם ביסס את היצירה על טרנסקריפציה של 'אדוני מלך' מתוך תפילת השחרית לשבת על פי הנוסח של יהודי חֶלֶב (אידלסון תרפ"ג: 128), ותרגמה לסדרת צלילים שמופעיה ניתקים בהדרגה גם מהתרגום הסריאלי. כך נותרה התצורה התאולוגית לכדה (מנותקת מפונקציה לאומית), מנשימה קריאה סובייקטיבית של סריאליזם פלורלי (Iddon 2013: 1-109), שאליו נחשף ארליך בכיקוריו בקורסי הקיץ של דרמשטאט החל בשנת 1959 (Ehrlich 1963).

ממונופוניות לטרופוניות

בצומת שנות החמישים וראשית השישים אפשר להבחין בשני סוגים של אופקיות. האחד נגע לאמצעים המוזיקליים שנלמדו ממוזיקות יהודיות חוץ-מערביות, שדחפו למציאת חיפוש מכנה תחבירי משותף בעל סגנונות כתיבה עכשוויים באירופה, והשני הוא הלינאריות ההיסטורית המתקבלת מגרטיבים טלאולוגיים של האלגוריה הלאומית. שני המאפיינים האלה נמצאו בעימות מתמיד זה עם זה, שכן אמצעי כתיבה אופקיים שסירבו לסכם את המזרח במטאפורות אירוצנטריות ערערו על הסברים היסטוריים

והיסטוריוגרפיים לינאריים, שכיווצו 19 מאות של תרבות יהודית לכדי קיום גלותי 'נוקטורנלי' (Shapira 2010: 69-108). פנייתו של ארליך למודל הפְּשָׁרוֹ התורכי בהקשר הזה בישרה התמקדות במרחב תרבותי המאפיל על גבולות פוליטיים (על כל ההגדרות השליליות של ה'אני' הלאומי).

זהו מבשר שערער את המערך הצר של קודים לאומיים במוזיקה, שהיו תוצאה של טיהור רטורי, ועל כן מיסכו תהליכי היברידיזציה בתרבות. ההלחנה במערכים תחביריים לינאריים נפרדה בהדרגה מהמערך הטונלי המסמון, ובהתאם לכך ערערה את קטגוריית ה'אחר' ומסומניו האקזוטיים במוזיקה. במקומה הזינה טכניקות כתיבה שהתפתחו מתאים מלודיים מוגבלים במנעדים שהלכו והתרבו עד כדי ערימתם של קווים מלודיים זה על גבי זה במרקמים הטרופוניים. המפגש של שני ההיבטים הלינאריים האלה, התחבירי-מוזיקלי והאלגורי-לאומי, הביא לידי יצירתה של רב-קוליות מעוננת מהסוג הברנרי, שעמו פתחנו. קרי רב-קוליות של סגנונות בבית הגידול הישראלי, שהתהוותה הסימולטנית לצד סגנונות שזכו לקנוניזציה (כאלה שהיו סמוכים לאידאל הבן-חיימי) כללה גם תחבירים מוזיקליים שהפקיעו פרדיגמות תרבותיות עבריות, חשפו את תשתיתה התאולוגית והחלישו את המנגנון שריסן והלאים אותה. שתי יצירות מרכזיות מדגימות את התהליכים האלה: **הקונצ'רטו השני לפסנתר** (1953) מאת טל, ו**עדיים** לחליל ותזמורת (1964) מאת בוסקוביץ'. **הקונצ'רטו השני לפסנתר** מציג דפוס פעולה דומה לזה שהפעיל טל בסונטה לפסנתר. חומרי הגלם של הקונצ'רטו נִיטלו מקינה לתשעה באב ('על נהרות בבל') על פי המסורת המוזיקלית של יהודי שיראז, כפי שרשמה אידלסון (אידלסון תרפ"ב: 26-27, 42-43). בהמשך לטיעוני על הפוטנציאל השוביניסטי המקנן במתכונות לאומיות ובחיקויין של מסורות מוזיקליות יהודיות ב'אקוסטיקה מסולפת' (טל 1951: 268) פירק טל את הטרנסקריפציה של אידלסון לכמה ממרכיביה תוך שהוא מתמקד בטעמים אחדים מן הפסוק הראשון במגילת איכה ('אִיכָה יִשָּׁבָה בְּדָד, הָעִיר רִבְתִּי עִם - הָיְתָה, פְּאֶלְמָנָה; רִבְתִּי בְּגוֹיִם, שְׁרָתִי בְּמִדְיָנוֹת - הָיְתָה, לְמִס'). שלושה טעמי מקרא הרכיבו את הפסוק המוזיקלי שחילץ טל מתוך הטרנסקריפציה: שופר-הולך ורביע על המילים 'יִשָּׁבָה בְּדָד' (בהתאמה), וטרחה על המילה 'הָיְתָה'. הסיבה לבחירת הטעמים הללו היתה פחות קשורה בטקסט שנשא ויותר באופן שבו הרחיבו את המנעד של הטרנסקריפציה, שברובה כללה מרווחים מצומצמים סביב צליל מרכזי אחד. בתוך כך, סיום הפסוק המוזיקלי על ההיפרבולה המלודית של הטרחה הפכה אותו מבחינה פונקציונלית לסוף-פסוק. כבר בהרכבת הפסוק המוזיקלי מתוך הטרנסקריפציה הנתונה עשה טל שני צעדים של ממש: הוא דחה פרשנות רומנטית לקשר שבין המילה לטעם הנושא אותה, ובאותה נשימה הרחיק את הטקסט מהפסוק המוזיקלי החדש, ועל ידי כך עיקר את הפוטנציאל לניכוסים לאומיים למיניהם.

הפסוק המוזיקלי נהפך לתמצית הקונצ'רטו כולו, אולם הרמונו נעשה בתחביר פוסט-טונלי, המעבה את הקינה באמצעות התאים המלודיים שלה והפרמוטציות המלודיות הנגזרות מן המרווחים של הטעמים בפסוק המוזיקלי שהרכיב טל. אותם תאים מלודיים הם הליבה ההרמונית והמלודית של הקונצ'רטו, ודוחים את הסמיוטיקה האקזוטית שאפשרה את

הקשר הבינרי בין מסמן למסומן, בין ציטוט לזהות בכלל ובין ציטוט מוזיקלי לזהות יהודית בפרט (וזאת למרות הדגימה הקצרה והחד-פעמית של חומרי הגלם בקונצ'רטו בראשיתו של הפרק השני). גם בנקודה זו התוצאה מנכיחה את החומרים המסורתיים במסרקות פוסט-טונליות נעדרות טקסט ובתצורות תאולוגיות שאינן מוכפפות לאלגוריה הלאומית. זעיר פה זעיר שם, הפרת הקשר שבין זהות לציטוט כבר בשנות החמישים המוקדמות היתה כרוכה ביבוא של תכנים תאולוגיים, שפטרה שקיפותם הלא מידית את המלחינים, במקרה הזה את טל, מפרדיגמות חילוניות או מניכוסים רטוריים (Shelleg 2014: 130-133).

ואולם, ממכתב שהתגלה לאחרונה בארכיונה הפרטי של משפחת טל מ-13 בנובמבר 1977 (טל 1977) עולה שאף על פי שטל שיווק את הציטוט בקונצ'רטו כ'קינה פרסית יהודית' הן באוטוביוגרפיה שפרסם (טל 1997: 19) הן בטקסט שהוכן לתכנית רדיו בשנות השמונים המוקדמות, היתה זו קינה בנוסח אשכנז, שנמצאה בספרו של אידלסון על התפתחותה ההיסטורית של המוזיקה היהודית (Idelsohn [1929] 1948: 54) ולא באוצר נגינות ישראל. שני הנוסחים האלה, הנוסח הפרסי, ששווק במסגרת שיח 'השיבה', והנוסח האשכנזי, נפגשו במרחב התחבירי הלינארי, שבו הסתיר טל את המקור שלו, כשם שעשו מודרניסטים רבים לפניו (Taruskin 2009: 354-381), ובאמצעותו טרף את הדיכוטומיות שהובנו בשיח הלאומי (חילוני/דתי, מודרני/פרה-מודרני) ובסדר הסוציו-אתני שלו. אמנם אותה קינה פרסית, ובייחוד הרֵאליזציה של הטעמים שצוינו לעיל, היו קרובים מאוד לנוסח האשכנזי, אבל כך או כך נמצא טל סמוך לשיח הציוני שאותו ניסה לפרק מבפנים באמצעות פנייה לקינה תנ"כית ולליטורגיה שהטעימה אותה, ובה בעת לערער את פוטנציאל מנגנוני הייצוג האירוצנטריים. עם זאת, ברוח הפנייה למזרח הסתיר את מקורותיה האשכנזיים של הקינה המיובאת, שיצרפו לתהליך רחב יותר של שיבות דיאלקטיות לתרבויות גלותיות כעבור שני עשורים. גם כאן נמצא טל קשוב להיסטים ציוניים.

התנסחות קומפוזיטורית שונה מעט הציע בוסקוביץ' באחת מיצירותיו האחרונות, עדיים לחליל ותזמורת (1964). עבודתו, הכוללת את יצירותיו ואת כתביו התאורטיים (בין שפורסמו ובין שלא), ממחישה תנועה דיאלקטית בלתי פוסקת, שראשיתה עוד טרם בואו לפלשתינה המנדטורית בשנת 1938. בבסיסו של אותו שטף דיאלקטי היה ניסיון מתמיד להתמודד עם המרחב המזרח-תיכוני, ולעדכן לאורו טכניקות כתיבה מערביות, שישחררו את התרבות העברית ממה שכינה 'מעמד קולוניאלי רוחני' (בוסקוביץ' 1953: 284). בוסקוביץ' עצמו נע בין תפיסה קוואזי-כנענית, שהדגישה את המרחב הטריטוריאלי-לינגוויסטי (שם: 282), לתפיסות תרבותיות במונחים שמיים, קולקטיביים וסוציאליסטיים, שלא תמיד הצליחו להתנתק מטרמינולוגיה פוליטית-תאולוגית ומתפיסות מהותניות. 'גם אני הרגשתי כמו רובכם בוודאי, כמה פעמים הרגשתי שאיפה: לעלות לציון', כתב בדברי הקדמה לשתיים מיצירותיו שנכתבו בהשפעת מזמורי תהלים – ה' רועי לא אחסר (1943) ושיר המעלות (1959), 'געגועים המפעמים את היחיד ואת הרבים כאחד. למעשה ניתן לזהות געגועים אלה לגעגועי הגאולה. ואולי לא רק את הגאולה המדינית, כי אם גם אל גאולה אחרת' (בוסקוביץ' 1964: 108; וראו גם הנ"ל 1953: 281).

ביטויים דומים זרועים גם בטיוטה של כתב היד של ספרו על המוזיקה האמנותית הישראלית ובפרטיטורות שלו. בספר הזה, שלא הספיק בוסקוביץ' להשלימו, ושנכתב, ככל הנראה, באמצע שנות החמישים (בוסקוביץ', ללא תאריך), כרוכות יחד תפיסות התאולוגיות והמהותניות. מחד גיסא הוא הקדים לזהות את 'תסביך הרגשת העליונות הלבנה' של האירופאי גם בישראל, ואף הבדיל בין הדינמיות של המוזיקה העממית ובין 'פסבדו-עממיות שבמלודיה הרמונית פסולה', שמקורה בפולפוגיה אירופית, שאינה מסוגלת להתמודד עם העושר המלודי העממי. מאידך גיסא סבר שהפרווה הפואטית בתנ"ך קרובה יותר 'לחוש הפורמלי הקולקטיבי הטפוסי שלנו' תוך ראיית מרכיבים מוזיקליים לינאריים רב-קוליים 'אטאויזם מזרחי-עברי מובהק' (בוסקוביץ', ללא תאריך). במאמר משנת 1953, שבו קרא לשינוי ערכים אסתטי, חזר על תפיסות מהותניות אלו: 'הרושם העצום המתעורר לשמע הנגינה המזרחית, נוגע גם באטוויזם שבת-ההכרה הקולקטיבית של הקומפוזיטור היהודי. אלה אינם נדמים כה זרים לו, כי למרות כל האפיוזות ההיסטוריות ולמרות כל השכבות של בנין-על תרבותי-אירופאי, הרי נעוצים שרשי האומה בקרקע שמית' (בוסקוביץ' 1953: 289-290).

בכתבי היד של יצירותיו הוסיף בוסקוביץ' הערות שהסגירו את הממד התאולוגי שבבסיס תפיסתו, לרבות קרבתו לשיח הציוני. הוא חתם את הגרסה הערוכה של **הקונצ'רטו לאבוב** (1942/1950) בהערה 'בעזרת ה', בתל אביב, על אדמת ישראל' (בוסקוביץ' 1950). כעשור לאחר מכן חתם בסוף הפרק השלישי של **הקונצ'רטו דה קאמרה** (1962), יצירה שהיתה מבוססת על הפיוט 'מכסה שמים' לפי המסורת המוזיקלית של יהודי ג'רבה, בציטוט מתהלים (קלה ז): 'מוצא רוח מאוצרותיו'. ולתהלים התייחס גם בספרו הבלתי גמור: 'פרקי התהלים חוזרים היום לנוף הדינאמי והסטאטי, בו הם נולדו, כתוצאה מהפירוש המוסיקלי במוסיקה הישראלית בת ימינו' (בוסקוביץ' 1962; הנ"ל, ללא תאריך).

בוסקוביץ' סיים לכתוב את **עדיים** חודשים ספורים לפני מותו. היצירה היתה ניסיון לכתוב פרפרזה סימפונית לנוסח התימני של 'שירת הים' (שמות טו א-טו) באמצעות המרקמים של סגנונות סריאליים שהתגבשו לאחר מלחמת העולם השנייה באירופה. אבל **עדיים** סימנה גם את הפער שבין דיאלקטיקה מוזיקלית השואבת מתפיסות קולקטיביסטיות לבין הפקעתן בתחבירים מוזיקליים לינאריים, ששימשו צד תחבירי שווה למוזיקה תימנית מחד גיסא ולטכניקות קומפוזיטוריות מיובאות מאידך גיסא. חוץ מהימנעותו המודעת מהטלאות אקזוטיות על תשתית מערבית הפעיל תאים מלודיים במרקם שפויר על פי המרקם הטרופוני של שירת הים במסורת המוזיקלית של יהודי תימן, שנכחותה היעדרותה היא מנגנון מכונן ביצירה. חומר הגלם המוזיקלי, קרי שירת הים בנוסח התימני, כלל שירה מדודה, ובה שני ערכים ריתמיים: הברות לא מודגשות קצרות והברות מודגשות ארוכות. השירה מבוצעת בקול רם, באטיות ועל ידי כל הקהילה, וכך נוצר אפקט הטרופוני (Arom and Sharvit 1994: 34-67) מטרנספוזיציות הדרגתיות של המנגינה כתוצאה מאינדיווידואלים שמנמיכים את גובה הצליל (בקווינטה) או מגביהים אותו, ובכך נהפכים למקור משיכה צלילי בעבור מתפללים אחרים.

המרקם המתקבל הוא מעין סדרה של אשכולות צליליים בתנועה מתמדת, הבנויים זה על גבי זה ממרווחים של סקונדה וקוורטה (Seroussi et al. 2001). בחירתו של בוסקוביץ' במרקם ההטרופוניה התימנית על מאפייניה המלודיים וההרמוניים שחררה אותו מחיקוי שיטות כתיבה עכשוויות, המבוססות על מטריצות (סריאליות) חמורות (או סריאליזם אינטגרלי), שאותן ביקש להחליף במה שכינה 'סריאליות טולרנטית' (Boskovich 1964: 39-42). אותם עקרונות נמצאו גם בהטרופוניה תימנית: היעדר סיסטמטיות בפרישת התאים המלודיים וצליליהם; שטף וגמישות מקצבית וטונלית; ודה-סינכרוניזציה בין הקולות השונים, שאינה חורגת (בקונטקסט הליטורגי התימני) מגבולות הפסוק היחיד. בנסותו לחקות את המרקמים הפועמים והמרצדים הללו הציג בוסקוביץ' שני סוגי שטפים: פרופורציונלי (מטרי) ודיפרנציאלי (א-מטרי). התנודות ביניהם מגבירות 'את הרגשת האילתור ביצירה' (כך על פי דברי ההקדמה של בוסקוביץ' ליצירה), ובכך מקרבות אותה אסתטית למוזיקה של המזרח. בהבהירו שהיצירה היא קריאה עכשווית או פרפרזה מודרנית של נוסח תימן של שירת הים הוסף כי 'היה זה משגה לחפש פולקלור או אכסוטיקה [כך] במוזיקה הזאת' (בוסקוביץ' 1977: 6).

מיצוי האפשרויות ההטרופוניות של המודל התימני חייב פסוקים מוזיקליים חסרי טקסט, שאילולא כך היה מוצא עצמו המלחין מתחרה בטקסט שאת מאפייניו המרקמיים ניסח מחדש כפרפרזה. קריאת הנוסח התימני של בוסקוביץ' הועברה אפוא באמצעות שטפים תזמורתיים בדחיסויות משתנות, שפירשו את ניירות המרכז הטונלי וההתהוויות המרקמיות מהקונטקסט התימני הליטורגי בצורת הטרופוניות רזות, המסתעפות, מתנפצות ונאלמות תוך כדי חילופי גוונים תזמורתיים. פרישתם של אותם תאים מלודיים למרקמים הטרופוניים נעדרה סיסטמטיות, ולא מושמעה על ידי המטריצות השונות המאפיינות את הסריאליזם האינטגרלי (שנתפס על ידי רבים בארץ באופן דוגמטי למרות ריבוי המודלים בשנות החמישים בדרמשטאט עצמה; Iddon 2013: 1-109), שהיה המודל המצלולי של בוסקוביץ'. באותן טקסטורות שולבו גם כלי הקשה המפיקים צלילים שאינם בעלי גובה מוגדר, ואלו החריפו הן את הזרתו של המסמן, קרי ההטרופוניה התימנית, הן את המורפולוגיה האירוצנטרית הקשורה במנגנונים האידאולוגיים הלאומיים.

בהובי הגוונים התזמורתיים והאסוננסים שהדהדו כלי הקשה היו גם תוצאה של חלוקת התזמורת בת 48 הנגנים לארבעה אנסמבלים פנימיים, שבכל אחד ראה בוסקוביץ' 'קבוצה בפני עצמה [ה]מהווה תזמורת קאמרית לפי ממדי התזמורת המזרחית' (בוסקוביץ' 1977: 7). אמנם אי אפשר להבחין בהרכבים פנימיים אלה בשמיעת היצירה (הם מובחנים תוך עיון בפרטיטורה בלבד), אולם חלוקה פנימית זו היא המקור לדינמיקה שבין הקבוצות המגיבות זו על הפרפרזה של זו. בהדרגה פסוקיהן המוזיקליים מתערבבים (מתנגשים) תוך שהם מורחקים ומתרחקים מהמודל הליטורגי, שאף מדהה (כלומר, מביא לדהייה) את התרגום ההטרופוני של בוסקוביץ'. יצירתו עדיים אכן מאורגנת על פי המקריות המרווחית של הטרופוניה תימנית, תוך שהיא צורכת את המקור שנותן חיים ליצירה ובהתאם לכך מביאה להזרתו. הכתיבה ההטרופונית בעדיים שואבת אפוא מהליטורגיה התימנית,

ובאמצעותה מדגישה מערכת הקשרים של סמיכויות קוליות לא הרמוניות במובן המערבי, ושכבר לא יכלו לדבר בשם האומה או להטליא את ה'אחרים' שבתוכה. כך נמצא בוסקוביץ' מדיר את הקולקטיב הלאומי שבשמו ביקש לדבר, תוך שהוא צורך (ועל כן מדיר) את המקור הליטורגי המזין את עדיים, וכתוצאה מכך נוטש את המורפולוגיה האירוצנטרית האקזוטית שלו.

היסטוריוגרפיות הטרופוניות?

ההטרופוניה בעדיים מזמנת בחינה מחודשת של המתח בין רטוריקה לאומית להיברידיזציה תרבותית בשיח הציוני. לא רק קולטיביזם מוזיקלי בדמות מקהלות המגלמות את האומה בטקסטים של גוף ראשון רבים; לא רק הטלאות אקזוטיות של מסורות יהודיות חוץ-מערביות בתחביר טונלי באצטלה של קיבוץ גלויות, שלמעשה מאשררת ומשמרת את משלבם הסוציו-אתני הנמוך של ה'אחרים' בחברה הישראלית; ולא רק ציטוטים המשכפלים את סיפור הלאום באמצעות תערובות מוזיקליות מחפיצות לשם פרויקציה של פרדיגמות מודרניות חילוניות. בהסתמך על הדוגמאות שנדונו – יצירות מאת טל, ארליך ובוסקוביץ' – אפשר להורות על תנועות דיאלקטיות תרבותיות בשנות החמישים והשישים, שחרגו מן הלינאריות ההיסטוריוגרפית שביקשה למשמע את דברי הימים של המוזיקה הישראלית. בזמן שקידש השיח מתכונות אוריינטליסטיות ודימויים אירוצנטריים של המזרח, נטמע טל בשיח העבריות בלי לוותר על הארסנל הקומפוזיטורי הפוסט-טונלי. בעזרתו הוא הצליח להפקיע פרדיגמות לאומיות מבפנים, תוך הימנעות מרטוריקה רומנטית לאומית ועדכון תחביר מוזיקלי, שבהדרגה ערער פורטרטים לאומיים שקודם לכן נצבעו בפתכה טונלית. הרשמים האלה, שהיו יכולים להיות קריאות מוטעות של האוונגרד האירופי אחרי מלחמת העולם השנייה, אפשרו פרפרוזות על מוזיקות יהודיות מזרחיות ואשכנזיות (עדיים לבוסקוביץ', הקונצ'רטו השני לפסנתר לטל) או שאילת מודלים צורניים מזרחיים (בִּשְׁרָךְ לארליך) על בסיס מכנה תחבירי אופקי משותף ותפיסות מודרניסטיות, שבישרו קריאות פוסט-קולוניאליות של מסורות מוזיקליות יהודיות חוץ-מערביות והתנתקות מפונקציות לאומיות.

אבל גם בתוך המנעד האסתטי שלכאורה נטש קריאות אירוצנטריות המְשַׁבְּטות את האלגוריה הלאומית התגלו פערים בין היכולות לערער סמנטיקה לאומית בדמות ציטוטים אימפריאליסטיים של מוזיקות יהודיות חוץ-מערביות או פרפרוזות על פולקלור מנוכס לבין תפיסות גאולתיות, שלא יכלו להתנתק מתפיסות קולקטיביסטיות אף שצרכו התנסחותיהן המוזיקליות את המקור המייצג (דוגמת 'שירת הים' בנוסח התימני בעדיים). משמעות הדבר היא שבמרקם ההטרופוני התרבותי של בית הגידול של המוזיקה הישראלית האמנותית אין בהכרח קשר בין היכולת לפרק מסמנים של הלאום לבין תפיסות לינאריות גאוליות של סיפור הלאום. הדבר קשור ליכולותיהם הלינגוויסטיות של המלחינים, קרי עומק

ידעתם את השפה העברית ואת התרבות הישראלית בת־זמנם (אין פלא שהשירה העברית המודרנית ביותר שיכול בוסקוביץ' להלחין היתה שירת ביאליק).

אבל באזורים הלמינליים של אי־ההתאמות שבין היכולת להפריט פרדיגמות עבריות באמצעות תחבירים מוזיקליים אופקיים לבין קבלת האלגוריה הלאומית הלינארית לחלו ונתמחשו תצורות תאולוגיות, שכבר לא יכול מנגנון ההפרדה של התרבות העברית לרסן (שחרית לארליך) או תצורות אחרות שהתנתקו מהקשרים האלה, והיו עוד נגזרת של האקספרימנטים החד־קוליים (מוזיקה לשנים עשר כינורות ושמונה עשרה ויולות לארליך). וכך, אף שרבים לא יכלו להתנתק מגבולות השיח של הלאום – בדרגות השונות שבין סמיכות ואופוזיציוניות לבין קבלה לא ביקורתית של פרדיגמות היסטוריות לאומיות – החלו המטענים התאולוגיים של תרבות יהודית למלא את הווקום של קודים לאומיים רומנטיים, שדהו וננטשו בהדרגה על רקע התמורות בתפיסת הלאום בשנות החמישים והשישים. בתוך כך, כתיבה בפרדיגמות אירוצנטריות דוגמת יצירות מאת בן־חיים ולברי, שהיתה הסמיוטיקה הפוסט־טונלית והסריאלית של המודרניזם האירופי של שנות החמישים זרה להם, המשיכה להדהד היסטים לאומיים, ובהתאם זכתה לקנוניזציה בהיסטוריוגרפיות לאומיות ממושמות (גם אחרי שנחלש תוקפן האידיאולוגי).

בהיבט ההיסטוריוגרפי כללו תהליכי ההיברידיזציה לא רק וריאנטים בו־זמניים, אלא גם כניסת קולות מבתי גידול אחרים, המשלבים במכלול ההיסטוריוגרפי שלהם את שני סוגי המרקמים שעמם פתחנו. לא זו בלבד שיצירות בעלות מערכי הסמלה מיידית נכתבות ומתקיימות לצד התנועות הדיאלקטיות והעמדות אסתטיות שנידונו כאן, אלא הן אינן התשליל של התופעות הללו, ומשמשות מושא אינטרפולטיבי להתממשותם של מצבים שונים וחדשים של סמיכות ואופוזיציוניות, כאשר אלה מכתימים את אלה. המרקם ההטרופוני הזה, הכולל תנועות דיאלקטיות של אסתטיקות בו־זמניות סמוכות, שנחלצו מרבותן מגבולות השיח הלאומי באופן מוגבל בלבד, בישר כי התרבות היהודית תאפיל על זו העברית, הלאומית, ובכך תכשיר את הקרקע לשיבה דיאלקטית לתרבויות גלותיות במוזיקה האמנותית הישראלית של שנות השישים המאוחרות ושנות השבעים – שיבה אל תכנים שמעבר לרטוריקה לאומית במתכונת בינרית של חילוניות מול דתיות, מודרניזם מול פרה־מודרניזם וכולי (רז־קרקוצקין 2004: 12-32; Shelleg 2014: 152-216), ומשום כך גם אל תכנים שמעבר ללאומיות טריטוריאליית ולתרגומים התאולוגיים שהכשירו אותה.

רשימת המקורות

- אורגד, בן ציון, 1968. 'מזרח ומערב ביצירה המוסיקלית הישראלית', בתוך: מיכל זמורה (עורכת), **יסודות מזרחיים ומערביים במוסיקה בישראל**, המכון למוסיקה ישראלית, תל אביב, עמ' 44-49.
- אידלסון, אברהם צבי, תרפ"ב. **אוצר נגינות ישראל**, כרך ג: נגינות יהודי פרס, בוכרא ודגיסתן, ב' הרץ, ירושלים.
- _____, תרפ"ג. **אוצר נגינות ישראל**, כרך ד: נגינות ספרדי המזרח, ב' הרץ, ירושלים.
- ארליך, אבל, 1954. מכתב לאברהם מלמד, 1.8.1954 (תודתי לעודד אסף על שחלק אתי את המכתב הזה, שאינו חלק מארכיון אבל ארליך שבאקדמיה לאמנויות בברלין).
- _____, 1959. **בשרו** [1953], בית הוצאת המוסיקה הישראלית, תל אביב.
- בוסקוביץ', אלכסנדר אוריה, 1950. **קונצ'רטו לאבוב**, כתב יד, אוסף אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', הספרייה הלאומית, MUS 37 A45.
- _____, 1953. 'בעיות המוזיקה המקורית בישראל', **אורלוגין**, 9, עמ' 280-294.
- _____, 1962. 'קונצ'רטו די קאמרה, פרק ג', כתב יד, אוסף אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', הספרייה הלאומית, MUS 37 A40.
- _____, 1964. 'דברי הקדמה לערב האזנה מתוך יצירותיו', **דוכן**, 5, עמ' 103-108.
- _____, 1977. **עדיים לחליל ולתזמורת** [1964], המכון למוסיקה ישראלית, תל אביב.
- _____, ללא תאריך. 'המוסיקה הישראלית', אוסף אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', הספרייה הלאומית, MUS 37 C3.
- ברנר, יוסף חיים, 1956. **פל כתבי**, א, דביר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- גלבר, יואב, 1990. **מולדת חדשה: עליית יהודי מרכז אירופה וקליטתם, 1933-1948**, יד יצחק בן-צבי ומכון ליאו בק, ירושלים.
- הירשברג, יהואש, 2004. 'חזון המזרח מול מורשת המערב: זרמים אידאולוגיים במוסיקה בתקופת היישוב והשפעתם על המוסיקה הישראלית בשני העשורים האחרונים', **עיונים בתקומת ישראל**, 14, עמ' 11-13.
- וגנר, נפתלי, 2012. 'החליל, האקורדיון והצבוע: לפי "בין לילה ובין שחר" מתוך "מומנט מוסיקלי" מאת יהושע קנז', **ביקורת ופרשנות**, 44, עמ' 321-336.
- _____, 2014. 'חלונות מוזיקליים: קונפליקט ופיוס במרחב-שמע משותף', בתוך: מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ וטוביה פרילינג (עורכים), **מוזיקה בישראל** (סדרת נושא עיונים בתקומת ישראל, 8), עמ' 789-807.
- חבר, חנן, 2007. א. **הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית**, רסלינג, תל אביב.
- _____, 2007. ב. **אל החוף המקוּוּה: הים בתרבות העברית ובספרות העברית המודרנית**, מכון ון ליר, ירושלים.
- טל, יוסף, 1951. 'לבעיית המוסיקה הישראלית', **מגילות**, 7, עמ' 256-259.

הטרופוניות: טקסטורות מוזיקליות והסטוריוגרפיות במוזיקה אמנותית ישראלית

- ____, 1953. 'ליצירתו המוסיקלית של יהודה שרת', איחוד הקבוצות והקיבוצים, הוועדה לענייני מוסיקה, 1, עמ' 1-3.
- ____, 1977. 'מכתב לאבנר בהט (13.11.1973)'. אוסף יוסף טל, הספרייה הלאומית, בתהליך קטלוג (תודתי לאיתן טל, בנו של המלחין, שהעביר לידי מכתב זה).
- ____, 1997. עד יוסף: זכרונות, הרהורים, סיכומים, כרמל, ירושלים.
- ליפסקר, אבידב, 2005. 'מה זה נקי?: אקולוגיה, אקואטיקה, אקומיטיקה והשיח האקולוגי על הספרות', בתוך: אבנר הולצמן (עורך), ספר היובל לנורית גוברין, אוניברסיטת תל-אביב, תל אביב, עמ' 412-422.
- מזור, יעקב, 2005. 'מן הניגון החסידי אל הזמר הישראלי', קתדרה, 115, עמ' 98-125.
- מירון, דן, 1987. בודדים במועדם: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, עם עובד, תל אביב.
- ____, 2013. עוד! תשתיות קוגניטיביות בשירה הישראלית המוקדמת, אפיק, רמת גן.
- סתר, מרדכי, 1961. 'מזרח ומערב במוסיקה כיצד?', בת קול, 1, עמ' 7-8.
- עוז, עמוס, 1976. הר העצה הרעה, כתר, ירושלים.
- צמיר, חמוטל, 2006. בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, כתר, ירושלים.
- קבו, יהושע. 1987. מומנט מוסיקלי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- רוזובסקי, שלמה (עורך), 1929. מזמרת הארץ, הוועד הפועל לברית העולמית של הנוער העברי, ורשה.
- ____, 1935. מזמרת הארץ, מהדורה שנייה, קק"ל, ירושלים; סלברט, פריז.
- רוז'קרוצקין, אמנון, 2004. 'החזרה הדיאלקטית אל הגלות', בתוך: אנדראה פשל (עורכת), צ'רנוביץ - מקום של עדות: חיים יהודיים באירופה לפני השואה והשפעתם בישראל כיום, רסלינג, תל אביב, עמ' 12-23.
- שחם, נתן, 1987. רביעיית רוזנדרוף, עם עובד, תל אביב.
- שלג, אסף, 2008. "מילדי נכרים ועברים": חקר המחזור היהודי של מריו קסטלנואובו-טדסקו בתקופה האיטלקית (עד 1939)', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- ____, 2016. 'לחשוב מחדש על דברי הימים של המוזיקה האומנותית הישראלית (וגם על יוסף טל)', פעימות, 3, עמ' 17-48.
- שלום ש' [שלום יוסף שפירא], 1945. דן השומר (יריות אל הקבוץ): דרמה בחמש מערכות, קרית ספר, ירושלים.
- שמידט, כריסטופר ואלי שיינפלד, 2009 (עורכים). האלוהים לא ייאלם דוב: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, ירושלים.
- שנברג, יעקב, 1935 (עורך). שירי ארץ ישראל, יודישער פערלאג, ברלין.
- שרת, יהודה, 1932. מכתב לגאולה שרת (ברלין, אלול, תרצ"ב), אוסף יהודה שרת, ארכיון יד טבנקין.

- Alaleone, Domenico, 1912a. 'I moderni orizzonti della tecnica musicale: Teoria della divisione dell'ottava in parti uguali', *Rivista musicale italiana*, 18, pp. 382-420.
- _____, 1912b. 'La musica modernissima. Le tonalità neutre e l'arte di stupire', *Rivista musicale italiana*, 18, pp. 769-838.
- Arom, Simha and Uri Sharvit, 1994. 'Plurivocality in the Liturgical Music of the Jews of Sana'a (Yemen)', *Yuval*, 6, pp. 34-67.
- Bohlman, Philip V., 2008. *Jewish Music and Modernity*, Oxford University Press, New York.
- Boskovich, Alexander U., 1964. 'La Musique Israélienne Contemporaine et les Traditions Ethniques (1963)', *International Folk Music Journal*, 16, pp. 39-42.
- Brod, Max, 1951. *Israel's Music*, Sefer, Tel Aviv.
- Busoni, Ferruccio, [1907]1911. *Sketch of a New Esthetic of Music*, Schirmer, New York.
- Cohen, Brigid, 2012. *Stefan Wolpe and the Avant-Garde Diaspora*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ehrlich, Abel, 1961. 'Notizbuch unter dem Titel "Erinnerungen um die 120 Nummern herum", 7. Dezember 1961', in: Abel Ehrlich Archiv, Akademie der Künste, Berlin, file 4010 (in German).
- _____, 1963. 'Shaharit', manuscript (dated December 29, 1963), in: Abel Ehrlich Archiv, Akademie der Künste, Berlin, file 606.
- Feldman, Walter, 1996. *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition, and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin.
- _____, 2001. 'Ottoman Turkish Music: Genre and Form', in: Virginia Danielson, Scott Marcus and Dwight Reynolds (eds.), *Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6: The Middle East*, Routledge, London, pp. 113-128.
- Fleisher, Robert, 1997. *Twenty Israeli Composers: Voices of a Culture*, Wayne State University Press, Detroit, MI.
- _____, 2000. 'Three Generations of Israeli Music', *Shofar*, 18, 4, pp. 102-126.
- Gradenwitz, Peter, 1948. *Of Music in Modern Israel*, National Jewish Music Council, New York.
- _____, 1949. *The Music of Israel: Its Rise and Growth through 5000 Years*, Norton, New York.
- _____, 1952. *Music and Musicians in Israel*, Youth and Hechalutz Department of the Zionist Organization, Jerusalem.

- _____, 1996. *The Music of Israel: From the Biblical Era to Modern Times*, 2nd ed., Amadeus Press, Portland, OR.
- HaCohen, Ruth, 2011. *The Music Libel against the Jews*, Yale University Press, New Haven, CT.
- Haimo, Ethan, 2006. *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hirshberg, Jehoshua, 1995. *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948: A Social History*, Clarendon Press, Oxford.
- _____, 2010 a. *Paul Ben-Haim: his Life and Works*, Israel Music Institute, Tel Aviv.
- _____, 2010 b. '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 Scheding (eds.), *Music and Displacement: Diasporas, Mobilities, and Dislocations in Europe and Beyond*, Scarecrow Press, Lanham, MD, pp. 57-70.
- Iddon, Martin, 2013. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Idelsohn, A. Z., [1929] 1948. *Jewish Music in its Historical Development*, Tudor, New York.
- Khazzoom, Aziza, 2008. *Shifting Ethnic Boundaries and Inequality in Israel: Or, How the Polish Peddler Became a German Intellectual*, Stanford University Press, Stanford, CA.
- Kronfeld, Chana, 1996. *On The Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*. University of California Press, Berkeley, CA.
- Kurth, Richard, 2005. 'Twelve-Tone Compositional Strategies and Poetic Signification in Schönberg's *Vier Stücke für gemischten Chor, op. 27*', *Journal of the Arnold Schoenberg Center*, 7, pp. 157-186.
- Latour, Bruno, 1993. *We Have Never Been Modern* (trans. Catherine Porter), Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Likhovski, Assaf, 2010. 'Post-Post-Zionist Historiography', *Israel Studies*, 15, 2, pp. 1-23.
- Locke, Ralph, 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Loeffler, James, 2010. *The Most Musical Nation: Jews and Culture in the Late Russian Empire*, Yale University Press, New Haven, CT.
- Miron, Dan, 2010 a. *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*. Stanford University Press, Stanford, CA.

- _____, 2010 b. *The Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry*, Toby Press, New Milford, CT.
- Móricz, Klara. 2010. *Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*, University of California Press, Berkeley, CA.
- Parakilas, James, 1998. 'How Spain Got a Soul', in: Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston, MA, pp. 137-193.
- Raz-Krakotzkin, Amnon, 2002. 'A National Colonial Theology: Religion, Orientalism and the Construction of the Secular in Zionist Discourse', *Tel Aviver Jahrbuch für Deutsche Geschichte*, 30, pp. 403-417.
- Regev, Motti and Edwin Seroussi, 2004. *Popular Music and National Culture in Israel*, University of California Press, Berkeley.
- Seroussi, Edwin et al., 2001. 'Jewish Music', in: *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41322> (retrieved 1.9.2016).
- Seter, Ronit, 2014. 'Israelism: Nationalism, Orientalism, and the Israeli Five', *Musical Quarterly*, 92, 2, pp. 238-308.
- Shahar, Natan, 1993. 'The Eretz Israeli Song and the Jewish National Fund', *Studies in Contemporary Jewry*, 9, pp. 78-91.
- Shapira, Anita, 2010. 'Whatever Became of "Negating Exile"?' in: idem (ed.), *Israeli Identity in Transition*, Praeger, Westport, CT, pp. 69-108.
- Shelleg, Assaf, 2012. 'Israeli Art Music: A Reintroduction', *Israel Studies*, 17, 3, pp. 119-149.
- _____, 2013. 'The Dilution of National Onomatopoeias in Post-Statehood Israeli Art Music: Precursors, Contiguities, Shifts', *Journal of Musicological Research*, 32, 4, pp. 314-345.
- _____, 2014. *Jewish Contiguities and the Soundtrack of Israeli History*, Oxford University Press, New York.
- Shenhav, Yehouda, 2007. 'Modernity and the Hybridization of Nationalization and Religion: Zionism and the Jews of the Middle East as a Heuristic Case', *Theory and Society*, 36, pp. 1-30.
- Taruskin, Richard, 2001. 'Nationalism', in: *Grove Music Online: Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846> (retrieved 1.9.2016).

הטרופוניות: טקסטרות מוזיקליות והסטוריוגרפיות במוזיקה אמנותית ישראלית

_____, 2009. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, University of California Press, Berkley, CA.

Žižek, Slavoj, 1989. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London.