

תגובות

מי הזיז את הצלילים שלי? תשובה לתגובתו של יוסי גולדנברג על מאמרי 'הטרופוניות'

אסף שלג

קראתי בעיון רב את תגובתו של יוסף גולדנברג על מאמרי 'הטרופוניות' (צורת הריבוי של הטרופוניה, עוד על כך בהמשך; שלג 2017), ואני מלא הערכה לקוראים מסוגו שיודעים להטיל אור על מה שעלול להיקרא כשטחים מתים. אלה נמצאים כמובן באחריות ואנסה להסבירם כאן. שאר הדברים נוגעים לנקודת המוצא של גולדנברג, שלה מגבלות מתודולוגיות משלה, לרבות הניסיון הפסיכולוגיסטי משהו לשייך לי הפנמות של טיעונים שאפילו אני אינני מודע להם. את אלה חושף גולדנברג באמצעות שימוש בפועל שהופיע גם אצלי וגם אצל בוסקוביץ' ('הטלאה'), ולכאורה מתחקה על המקור לטיעוני במאמר. לא יכולתי שלא להיזכר בשתי סצנות מהסרט **הערת שוליים** (2011). ראשית, בהתחקות הפילולוגית של פרופסור אליעזר שקולניק אחר נימוקי השופטים לפרס ישראל (להבדיל, אני יודע) שניסח למעשה בנו, ומשם לסצנה שבה שקולניק הבן מצטט את אביו כדי לסכם את רשמיו על עבודתה של הסטודנטית היושבת במשרדו. גולדנברג אינו נמנה עם תלמידי, הוא עמיתי למקצוע, ובכל זאת מה שנאמר באותה סצנה מסכם את רשמיו ממאמרו המוקפד: 'יש בעבודה שלך הרבה דברים נכונים והרבה דברים חדשים', אומר פרופסור שקולניק הבן, 'הצרה היא שהדברים החדשים אינם נכונים והדברים הנכונים אינם חדשים'. ויש עוד עניינים, אבל צריך להתחיל מצורת הריבוי בכותר המאמר – הטרופוניות.

גולדנברג ואני מסכימים על הגדרת המושג 'הטרופוניה' (פרישה בו־זמנית של רכיבים אופקיים דומים), אלא שגולדנברג מתעלם מהאפשרות של ריבוי אותו מערך רב קולי לכדי מערכים סמוכים שעליהם ביקשתי להסתכל יחד. הדבר קשור בטבורו גם לטענתו בדבר 'דפוס חוזר ונשנה' במאמרי שאותו אפיין כ'שיפוט מוסרי' [ש]נבלל בשיפוט אסתטי [...]. בלי לתת את הדעת למורכבותו של שילוב זה ובלי לפרט את מהות הטענה' (גולדנברג 2017: 338). יש משקל לא מבוטל לסיפא של טענה זו, והיא נוגעת לעובדה שדיון בתפיסות אסתטיות וסמיוטיות מוזיקליות אינו לחם חוקם של קוראי **עיונים בתקומת ישראל**, ולכן כל דיון מוזיקולוגי מחויב להניח מעקפים על מנת להגדיל את המכנה השיחי המשותף של חקר תרבות בכלל ולימודי ישראל בפרט. אבל הטענות בדבר 'בלילה', וזו שקוראת 'הטרופוניה' ביחיד למרות כותר המאמר, כרוכות זו בזו. אלה קשורות במנגנון המתודולוגי המכונן של

מרבית הספרות המחקרית על מוזיקה אמנותית בישראל שקשוב (עדיין) להלימה שבין ציטוט מוזיקלי לזהות. הלימה זו מקורה בפרויקציה של יבואים אתנוגרפיים ששימשו להבניית של זהות לאומית ברצף שבין הגמוניה פוליטית תרבותית וקהילייה מפרשת. כל דיון על מלחין בספרות המחקרית מנסה לאשש קשר זה בהסברים שונים באמצעות מה שנדמה (בטעות) כמושא יציב: קיבוץ גלויות, למשל, או שלילת הגלות (ואין זה מקרה שהמושא הראשון הוא ברבים והשני ביחיד, שכן ההומוגניזציה של הגלות הייתה מכוננת ברטוריקה של התרבות העברית). לא כאן המקום לפרט את פריירתה של שלילת הגולה, שבמקום אחר כבר טענתי שהייתה קרום רטורי בתרבות העברית (Shelleg 2014, 2017); וראו גם חינסקי (2015). מיקודנו כאן הוא בצורך הבלתי נלאה ברוב רובה של הספרות המחקרית על מוזיקה אמנותית ישראלית לקשור את היבוא האתנוגרפי או כל ציטוט של אחרות, על שלל מושאי האקזוטיים, כאשרור של לאומיות טריטוריאלית. כמה דוגמאות מכוננות כוללות את: ציטוט השיר היידי 'אלטע קשיא' בפרק הרביעי של הסוויטה **שרשרת הזהב** (1937) של אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' (במקור נקראה הסוויטה *Chansons populaires juifs*); ציטוט השיר 'מולדת' ('מולדתי ארץ כנען, מגמתי שדות חורן') ב**וויריאציות על נעימה עברית** (1939) לשלישיית פסנתר מאת פאול בן-חיים; שזירתן של הורות בעשרות יצירות סולניות, קאמריות ותזמורתיות (לרבות עיבודים של אותה יצירה לכל אחד מהז'אנרים האלה) של מרק לברי; ציטוט 'לכה דוד' בנוסח הספרדי (וכפי שנרשם בידי אברהם צבי אידלסון בכרך הרביעי של **אוצר נגינות ישראל**) ב**קנטטה לשבת** (1940) מאת מרדכי סתר; או ציטוט קינה פורטוגזית לטקסט מאיכה ג, 55-57, בסימפוניה הראשונה (1952) של יוסף טל. דוגמאות אלה ועוד עשרות רבות מופיעים בהקשר ביבלוצנטרי (Attias 2014) ולאומי-טריטוריאל, אבל לא פחות מכך במערך טלאולוגי, שכן איך אחרת נסביר את הדיון על מוזיקה אמנותית כמוזיקה אמנותית ישראלית ביצירות שנכתבו ביישוב או באירופה?

הציפייה להלימה בין ציטוט לזהות נוגעת גם בצורך התרבותי, ובהדרגה גם המוזיקולוגי, לכרוך יחד מסמן, מסומן ונמשל. צריך לומר זאת: תחת אצטלה של מתח אידאולוגי גבוה הועמסו משמעויות מופלגות על ציטוטים שקיימו את הרטוריקה הבינרית של ילידיות מול גלותיות, של עבריות מול יהדות, של גלות מול גאולה (פוליטית ותאולוגית-פוליטית), ושל שיקום הריבונות דרך השריד היחיד שלה – השפה העברית. וכשאינן עברית בפועל (לפעמים אף לא בכותר היצירה), הרי שצריך לייצר אקוויוולנטים עבריים בדמותם של ציטוטים מוזיקליים וציטוטים טקסטואליים מקראיים (ובתנאי שלא יפרו את הסיפור הלאומי) או מכלול סימנים הנתפס על ידי יוצרים ומאזינים כמסמנים של מוזיקה עממית ובהתאם לכך כמושא לקמאיות. החל בשנות השלושים מיסד מכלול זה לאומיות טריטוריאלית, שגדלה למפעל התנחלותי קולוניאלי, בשמן של הבטחות תנ"כיות שהתרבות העברית המוקדמת הצליחה לרסן לזמן מה תוך כדי הלאמה של תכנים תיאולוגיים (שנהב 2010). הנחת היסוד של מלחינים ומוזיקולוגים (כך לפחות על פי הפרקטיקה) נסובה סביב אותה הלימה שבין ציטוט לזהות והיא זו שהביאה להומוגניזציה של המרחבים האתנוגרפיים. דגימות בלבד מאותם מרחבים זלגו למוזיקה אמנותית תוך שהן מייצבות באופן זמני מושאים שבררים כמו ים-תיכוניות או שלילת הגולה, כאילו היו אלה אקסיומות שהן הסבר לעצמן.

במובן מסוים כבר היינו בסיפור דומה למדי. מייקל סטיינברג כתב, בדיונו על הטראומה הפוסט-זוגרית בראשית המאה ה-20 באירופה, על המעבר ממוזיקה של האומה למודוס המאוחר יותר של מוזיקה מתוך האומה, ובמילים אחרות, על המעבר ממוזיקה כשיח של זהות למוזיקה כשיח של סובייקטיביות. התמחושות של שיח זה זימנה תצורות חדשות שביזרו את המרכז הגרמני והנכחו בו אחרויות נשיות או אחרויות לא-גרמניות, דוגמת טירת כחול הזקן (1911) של בלה ברטוק או מקרה מאקרופוליס (1923-1925) מאת לאוש יאנאצ'ק (Steinberg 2004: 193-219). אולם המעגנים שנבנו סביב ההלימה שבין ציטוט לזהות בספרות על המוזיקה האמנותית הישראלית, לצד הדרתן של תנועות דיאלקטיות, הותירו את השיח במוזיקה של האומה ובניסיון לעגן זהויות במערכי מסמן, מסומן ונמשל. עם זאת, בפועל כבר באינטרגנום שסביב לקום המדינה נשמעו קולות שחרגו תמטית, אידיומטית וסמיוטית מההלימה שבין ציטוט לזהות. אלה היו רק תזכורת לכך שיציבותה של הצלע השנייה במשוואה זו (זהות) רחוקה מלהיות מושא ניית. כך, למשל, כאשר יוסף טל ציטט את לחנו של יהודה שרת לשירה של רחל, 'רחל', בסונטה לפסנתר משנת 1949, הוא עשה כן מכיוון שהיה חלק מהמנגנון שביקש לשתול מסמנים שיישאו קרמזים תכניתיים-אידאולוגיים רחבים, גם אם התנגד לכך והשתמש באותו מנגנון על מנת לערערו. אין צורך כמעט לדבר על הטקסט של רחל ועל הקשריו הלאומיים-המקראיים-הטריטוריאליים ('הן דמה בדימי זורם / הן קולה בירן - / רחל הרועה צאן לבן, / רחל - אם האם [...] ועל פן את דרכי אחז / בבטחה פזאת, / כי שמונים ברגלי זכרונות / מני אז, מני אז!'). וזו ככל הנראה הסיבה לכך שטל הסתפק בציטוט המנגינה לבדה, שנשאה את הטקסט גם בהיעדרו. אבל התערבותו הסמיוטית המוזיקלית של טל נותרה לא פתורה. היא הכילה הן מאפיינים של היבוא האתנוגרפי, הן מבנה והרמוניה מסורתיים (כאלה שהיו יכולים להרמן את השיר ב'אנרים פופולריים) והן סמיוטיקה פוסט-טונלית שמטבעה מחלישה מערכי ייצוג ומופעים אקזוטיים, בדיוק מכיוון שזו מערערת את הגדרתן של החרגות הנסמכות לרוב על מסד טונלי. ובהיעדר תחביר טונלי וההחרגות שעל בסיסן מובנית אחרות, המשולש מסמן-מסומן-נמשל מושם לכל הפחות במירכאות. ודי בכך.

אבל דוגמה זו, אותן מירכאות שמאיימות על יציבות ההלימה שבין ציטוט לזהות, אינה באה להחליף את אלה שיצירתם אשררה שוב ושוב את המשולש של מסמן מסומן ונמשל ושהזינו, ומזינים, את רוב הספרות בתחום, זו שכיום מסרבת להיפרד מההלימה שבין ציטוט לזהות. למעשה, גישתו של טל מעידה כי למרות התנגדותו למה שהבין כחקיינות של מסורות מוזיקליות יהודיות ב'אקוסטיקה מסולפת', ושוביניזם במתכונות לאומיות (טל 1951: 268), גם הוא היה חלק מהשיח הזה. התנגדותו, אם כן, הוכלה במידה רבה בתוך הפרמטרים של עבריות, מפני שבסוג התנגדות זה הונכחו גם ההבניות התרבותיות הלאומיות. במקום אחר אפיינתי זאת כבו-זמניות של סמיכות והתנגדות לשיח הציוני (שלג 2016). זו, למעשה, דרך אחרת לחדד את הדברים שהותירו בגולדנברג רושם כאילו מודל היסטוריוגרפי אחד מוחלף על-ידי השני (זה שהצעתי במאמרי). ולא זו בלבד, שכן שמודלים אלה נתונים בתנועה דיאלקטית מתמדת (ולראיה, למשל, השתקתם של מושאים עבריים בנרטיבים קומפוזיטוריים מאוחרים יותר של טל). אבל ככל שאני מעריך את הערותיו של

גולדנברג, המרחק מהצורך החשוב להבהיר נקודה זו לספקולציות הפילולוגיות שהדגים הוא רב. לכך אדרש מיד. לפני כן אני מבקש לשוב לכותרת המאמר המנוסחת לא במקרה בלשון רבים: 'הטרופוניות'. אם כמה תופעות הנפרסות ב־זמנית הן בבחינת הטרופוניה, קרי תופעות ב־זמניות של וריאנטים סמוכים זה לזה (אופן הציטוט המוחפץ של יבואים אתנוגרפיים במסגרות תחביריות המזקקות אותן לפונקציה לאומית, למשל), הרי שתופעות אחרות שחורגות מקווי המתאר התרבותיים האלה יכולות להיות מקבץ קולי בתוך אותו מערך הטרופוני או כחלק ממערך אחר סמוך לקודם, אבל בכל זאת אחר (ההשמה במירכאות של מערכי הייצוג בסונטה לפסנתר של טל יכולה להופיע בשני המערכים ולמעשה לקשר ביניהם). וייתכנו עוד מקבצים סמוכים יותר וסמוכים פחות. יחד מתהוות תופעות אלה לכדי הטרופוניות. מכאן שאינני 'תוקף את ההרמון הטונאלי של מנגינות שמקורן בקהילות יהודיות חוץ-מערביות ואת השיח הציוני [...] אהד אותן', כדברי גולדנברג. נהפוך הוא, אני מבקש להוסיף להם גישות קומפוזיטוריות ותפיסות אסתטיות רבות ככל האפשר כדי שמקבץ הטרופוניות ביחסים של דומות ופרפרור להבניות לאומיות יחליש את המרכז שתופס את פוליטיקת הזהויות של הפרויקט הציוני כדבר יציב. רק כך נוכל להוסיף אלטרנטיבות (גם כן ברבים) שפיתוחן כבר לא יאפשר להפנים באופן בלתי ביקורתי את מושגיהם של המלחינים או את ההתניות הרטריות והטריטוריאליזם של התרבות העברית (לרבות שלילת הגלות או האוניברסליזציה שלה).

מכאן שאין מדובר בסיפור של מנצחים מול מפסידים, אלא במנעד של התמודדויות אינטלקטואליות הנתונות ללחצים פוליטיים, אידיאולוגיים ותיאורטיים-אידיאולוגיים, לצד תפיסות אסתטיות ובחירות סמיוטיות. משום כך, מקבץ הציטוטים שהוצגו כאן בחטף (בוסקוביץ', בן-חיים, לברי, סתר, טל) מהווים אוסף של מצבי צבירה תרבותיים שהמכנה המשותף החיור ביותר שלהם הוא הציטוט עצמו. מכנה משותף שכזה גובל למעשה בדה-קונטקסטואליזציה, שכן זו אך נקודת הפתיחה לדיון במושג הציטוט, במשמעויותיו, בהקשריו ההיסטוריים וההיסטוריים-התרבותיים, וחשוב מכך (במיוחד כי מוזיקה נעדרת כל תוכן סמנטי), במערכות הסימנים שדרכן מוקרן ציטוט זה. לכן צודק גולדנברג שמאמרי משתמש במושג 'הטרופוניה' גם במובן של ריבוי תופעות ב־זמניות אף כשאינן דומות זו לזו. אלא שהוא אינו רואה אותן במרחב שבו מצויים כמה מקבצים הטרופוניים לצד קשב בלתי פוסק למושגים לאומיים וכולם נתונים בתנועה דיאלקטית, כי הטרופוניות נוגעות גם למצבי צבירה תרבותיים, שמהם מתעלם גולדנברג. כאן אני שב לטענתו כי הפנמתי את טיעוניו של בוסקוביץ' בלא יודעין, וזאת על סמך השימוש של בוסקוביץ' ושלי בפועל 'להטליא'. בוסקוביץ' עושה שימוש בפועל זה בשנת 1953 כאשר הוא דן בבעיית הגשר שבין מסורות מוזיקליות יהודיות המותנות 'בכללי ההארמוניה המסורתית המאז'ורית-מינורית [...] או בפסוק מודרני אטונאלי או פוליטונאלי' (בוסקוביץ' 1953: 292), אגב טיעונים מהותניים המעידים על תפיסות גאוליות, במיוחד בגלל הנחתו כי הרושם העצום המתעורר במלחין היהודי בישראל 'לשמע הנגינה המזרחית, נוגע גם באטוויזם שבתת-ההכרה הקולקטיבית' שלו (שם: 289-290). על מהותנות זו הערתי במאמרי (שלג 2017). השימוש שלי באותו פועל, לעומת זאת, מובא בהקשר הטלאתם של מסמנים אקזוטיים

על מסד טונלי מערבי שרק הכפיל את אחרותם של יבואים מן הסוג הזה ועל כן שימר את ההיררכיה הסוציו-אתנית של ה'מייפלואר' הישראלי (Khazzoom 2008). אבל אין פלא שגולדנברג (כמו רבים לפניו) עצר בשנת 1953.

כתיבתו של בוסקוביץ', הן המוזיקולוגית הן הקומפוזיטורית, לא עצרה באותה שנה. די במעבר מהיר על אוסף בוסקוביץ' שבספרייה הלאומית (NLI MUS 37) כדי ללמוד על שטף דיאלקטי בתהליך שראשיתו עיבוד שירים עממיים יהודיים מזרח אירופיים בשרשרת הזהב (1937), המשכו בהתנסויות עם מתכונות ליניאריות שהחלו להתגבש כתחליף להרמוניה מערבית בסוויטה השמיית (1945), למרות השימוש במסמנים אקזוטיים אירוצנטריים, ומאוחר יותר בצריכת המקור האקזוטי באמצעות קריאות חלקיות של טכניקות הלחנה סריאליות שזלגו לישראל בשנות החמישים והשישים. אבל אותו מסלול מודרניסטי שהתממש בכלי כתיבה ליניאריים לא התנתק מנרטיבים קומפוזיטוריים שאשררו את הלאומיות הטריטוריאלית בהלחנה של טקסטים מבראשית לו, ביצירה הבלתי גמורה שמות (1964), למשל, או בהדהוד הטלאולוגיה שבבסיס סיפור הלאום ותשתיתו התיאולוגית בעדיים (1964), יצירה המבוססת על פרפרוזות מרוחקות על שירת הים נוסח תימן דרך דימויים מרקמיים של האוונגרד האירופי משנות החמישים. אי-ההלימה כאן עם תפיסתו השמרנית את סיפור הלאום במתכונתו הטלאולוגית והתיאולוגית-פוליטית היא מכרעת. טיעונו של בוסקוביץ' משנת 1953 אכן נגועים במהותנות מהולה בטרטוריאליזם, אולם אל לנו להקפיא את דבריו, אלא לקרוא אותם כחלק מתהליך שנמתח על פני כ-25 שנה ובו אותה אי-ההלימה הייתה מקור פורה למסה קריטית של טקסטים מוזיקליים ומוזיקולוגיים (ועל כך הוא נבדל ממלחינים רבים אחרים) שהיו מודעים לצורך להפר את מנגנוני הייצוג במוזיקה. הטורפונות במקרה זה מתקיימות גם בגבולות המלחין הבודד, עוד בטרם הוספנו מנעדי כתיבה בו זמניים של מלחינים אחרים מאותו בית גידול שהתהליכים הדיאלקטיים בכתיבתם בכל הקשור להפרת מנגנוני ייצוג, למשל, היא בבחינת הטורפונות לתהליכים דומים (ובו זמניים) אצל בוסקוביץ'. באופן לא מפתיע לא התייחס גולדנברג לתהליכים אלה ככל שהם נוגעים לתפיסות לאומיות, תיאולוגיות, פוליטיות וסמיות מוזיקליות, כמו גם לעובדה שתפוקתו הקומפוזיטורית של בוסקוביץ' נמשכה כעשור לאחר כתיבת אותו מאמר באורלוגין משנת 1953 (ולא כאן המקום לדון בספרו של בוסקוביץ' שקרם עוד וגידים באמצע שנות החמישים אבל נותר כתב יד לא גמור; ראו שלג 2017).

אבל אם גולדנברג סבור שכל אלה נוגעים לפוליטיזציה של התחום (אני, אגב, מעולם לא למדתי ששיח פוליטי עומד בנפרד מהמוזיקה הנכתבת ברקעו, בצלו או לאורו), אזי יש לבדוק מהי האלטרנטיבה, לשיטתו. במאמר שפרסם בשלהי 2016, כתב גולדנברג באותה קפידה המאפיינת אותו (ואין הדברים נאמרים בלשון סג' נהור) על שתי רביעיות כלי קשת מאת עדן פרטוש וצבי אבני (1960, 1962 בהתאמה). גולדנברג הציג בדיקה אמפירית של מידת השוני והגיוון של התפרוסות המלודיות ברביעייה של אבני, ושל אופן היישום של כתיבה בשנים עשר טונים ברביעייה של פרטוש. באופן לא מפתיע הוא גילה הימנעות מסימטריה, תפרוסות שאינן אחידות ומגוון נוסחים ('רובם חד-פעמיים'; גולדנברג 2016: 67) אצל אבני, וסטיות ממתכונת דודקפונית חמורה אצל פרטוש. אבל לצד התיאורים הרבים, שלא אחת

מי הזיז את הצלילים שלי?

גובלים בסטטיסטיקה וכוללים את מדידתן של סטיות מלודיות פרגמנטריות באמצעות תקינות סימטרית שאינה מתממשת אצל אבני, למשל, נסמך גולדנברג על הבניות שבירות כמו הסגנון הים-תיכוני או הישראלי (גולדנברג 2016). אמנם התחקותו אחר האופן שבו פרטוש חש אי-נוחות עם השורה הדוקפונית היא גילוי חשוב, אולם גילויים מהסוג הזה לא ממריאים לפרשנות הקושרת את עומק היכרותו של פרטוש עם התרבות העברית, עם שפתה (שבה לא שלט), עם תפיסותיו האסתטיות, עם תפיסתו את היבואים האתנוגרפיים שאת חלקם רשם באופן ישיר מפיהם של אינפורמנטים כמו ברכה צפירה, ואת חלקם למד באופן עקיף ממקורות משניים. גם התהליך הדיאלקטי שהביא את פרטוש לכתוב את אותה רביעייה הודר לחלוטין מן הדיון (וכמוהו גם המשכו של תהליך זה).

כפי שעולה מתגובתו של גולדנברג, פרמטרים מן הסוג הזה הם בבחינת מים עכורים לעומת הטהרנות האנליטית שמחייבת עוד ועוד דגימות סטטיסטיות שיאששו את מידת תוקפו של גילוי זה או אחר. כך עולה מניתוח הרביעייה של אבני: אחרי מדידות דקדקניות נקבע שנושא היצירה 'אינו נראה כשלב בהתרחקות מהסגנון הישראלי לעבר המודרנה', בעוד שני הפילים שבחדר (הישראלי והמודרנה) אינם גידונים כלל, כאילו היו מובנים מאליהם. לא הרחק משם קריאה מוקפדת של תנועות מרווחיות ומקבילות במוזיקה אמנותית בישראל ומחוץ לה מגלה כי 'אבני נמנע מסימטריה מדויקת ברמת חצאי הטונים' (שם: 58). מכאן מתבקשת השאלה: האם המסכת הסטטיסטית הזאת נועדה לגלות את המובן מאליו, ששטף הכתיבה אינו מכיל חזרות מדויקות על שלל נגזרותיה? כלומר, שהמלחין אינו סטטיסטיקאי? ואז זה: 'עם הכניסה השנייה בתיבה 7, הכינור השני ממשיך ב"נושא נגדי" ויוצר סוג אחר לגמרי של בו־זמניות "ישראלית" ומודרנית' (שם). כך שוב, מבלי שאלה הוגדרו. מה טיבו של תיאור זה אם הוא נסמך מחד גיסא על ממצאים סטטיסטיים ומאידך גיסא על הבניות לאומיות, משל היו מושא יציב? ומה טיבם של הממצאים הסטטיסטיים אם הם רק מוכיחים את ההיזכריות החלקיות של המלחין בפרגמנטים המלודיים של עצמו? האם עלינו להציב מד לשם כך? ואם כן, מדוע הוא מופיע בצורת שמות תואר כמו 'ישראלי' ו'מודרני'?

זו גם הסיבה למתודולוגיה הקוראת להכלה אלסטית של ההטרופונות התרבותיות שנידונו כאן ובמאמרי. לא על מנת לתקוף היסטוריוגרפיות ציוניות שהותנו בתפיסות לאומיות טריטוריאליות, אלא כדי להציג אלטרנטיבות בו זמניות המשלבות מושאים פסיכולוגיים בתהליכים של אוטו־אקזוטיקה (על שלל דרגות הנראות של אלה), בהתפרקות ממנה ובשטף המייצר תנועה מדימוי לדימוי, ללא יכולת להצביע על 'מקור'. ענייני הוא בחישוב ריבוי הכלים, המתווכים וההפרעות סביב ייצורם של דימויים בצירים שתנועת המתווכים הרבים לאורכם מלמדת הלכה למעשה על קיומם של מפלים של דימויים (Latour 2010). בתנועה מעין זו, המוכפלת ומסתעפת לתנועות, אין מקום לטהרנות אנליטית, אלא למשחק בלתי פוסק עם סימנים שאינם מנותקים מהקשרים היסטוריים תרבותיים, מממצאים ארכיוניים, מאנליזות תיאורטיות, מהכרה באלסטיות של המרחבים האתנוגרפיים שהזינו גישות קומפוזיטוריות שונות, ומאי סדר של הטרופונות שהן בבחינת

אלטרנטיבות המבזרות נרטיביים הגמוניים (וככאלה אותן הטרופוניות הן גם התהוויות פוסט-קולוניאליות). בתוך כך, אל למערכים אלה, על שלל הרשתות המעניקות להם משמעות, להיות מנותקים מפרשנות.

רשימת המקורות

בוסקוביץ', אלכסנדר אוריה, 1953. 'בעיות המוזיקה המקורית בישראל', אורלוגין, 9, עמ' 280-294.
גולדנברג, יוסף, 2016. 'שתי רביעיות קשת ישראליות מודרניות מוקדמות: קשתות קיץ מאת אבני ותהלים מאת עדן פרטוש', פעימות, 3, עמ' 49-81.
_____, 2017. 'היסטוריוגרפיה של מוזיקה ישראלית אמנותית: תגובה לאסף שלג', עיונים בתקומת ישראל, 28, עמ' 337-342.
חינסקי, שרה, 2015. מלכות ענווי ארץ: הדקדוק החברתי של שדה האמנות הישראלי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
טל, יוסף, 1951. 'לבעיית המוסיקה הישראלית', מגילות, 7, עמ' 256-259.
שלג, אסף, 2016. 'לחשוב מחדש על דברי הימים של המוזיקה האמנותית הישראלית (וגם על יוסף טל)', פעימות, 3, עמ' 17-48.
_____, 2017. 'הטרופוניות: טקסטרות מוזיקליות והיסטוריוגרפיות במוזיקה אמנותית ישראלית', עיונים בתקומת ישראל, 27, עמ' 108-137.
שנהב, יהודה, 2010. במלכודת הקו הירוק: מסה פוליטית יהודית, עם עובד, תל אביב.

Attias, Jean-Christophe, 2014. *The Jews and the Bible*, Stanford University Press, Stanford, CA.
Khazzoom, Aziza, 2008. *Shifting Ethnic Boundaries and Inequality in Israel, or: How the Polish Peddler Became a German Intellectual*, Stanford University Press, Stanford, CA.
Latour, Bruno, 2010. *On the Modern Cult of the Factish Gods*, Duke University Press, Durham, NC.
Shelleg, Assaf, 2014. *Jewish Contiguities and the Soundtrack of Israeli History*, Oxford University Press, New York.
_____, 2017. *Musikalische Grenzgänge; Europäisch-jüdische Kunstmusik und der Soundtrack der israelischen Geschichte*, Mohr Siebeck, Tübingen.
Steinberg, Michael, 2004. *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton University Press, Princeton, NJ.