

# מסורות מוזיקליות ערביות

## חדשנות מוזיקלית ומיסוד בשדה המוזיקה המזרחית האמנותית בישראל סימונה וסרמן

מקומה של ה'מוזיקה המזרחית' בתרבות הישראלית מורכב ודינמי. האינטראקציות בין רב-מערכת זו לבין התרבות המרכזית הן בעלות היסטוריה ארוכה ומבוססות על ניגודים, על יחסי משיכה ואיבה ועל דינמיקה של דיכוי והתנגדות. עם זאת, מתחילת שנות התשעים ועד לסוף העשור הראשון של שנות האלפיים קבוצה של יוצרים ומקצועני תרבות, שאותה אני מכנה 'אצולת העוד', חוללה שינוי בדימוי של המוזיקה המזרחית ובמעמדה. מתחום של ייצור תרבותי שמעמדו היה שולי ולא לגיטימי היא היתה למוזיקה הנתפסת היום בקטגוריות של מורכבות ותחכום כמו המוזיקה המערבית, כלומר כמוזיקה אמנותית. 'אצולת העוד' מונה כ-50 יוצרים ומתווכי תרבות הפועלים בשיתוף פעולה אמנותי, רובם משכילים וילידי הארץ, בני דור שני ושלישי ליהודים שעלו מארצות האסלאם, וחלקם ישראלים-פלסטינים. רובם בעלי ידע רב בתרבות המערבית והמזרחית גם יחד, מוערכים מבחינה מקצועית ופועלים כיוזמים תרבותיים. המוזיקה המזרחית היא מערכת תרבותית מורכבת, הכוללת מוזיקה ערבית פלסטינית, מוזיקה של ארצות האסלאם שמהן היגרו יהודים לישראל ומוזיקה שנוצרה בישראל בהשראת התרבויות של ארצות המוצא. במקביל לחלוקה אתנית זו, מגלמת המוזיקה המזרחית בתוכה ניגודים תרבותיים בצירים 'דתי/חילוני' ו'יהודי/ערבי', כמו גם קטגוריות של 'עתיק/חדש', 'גבוה/עממי' או פופולרי. בהתאם לחלוקה זו גם 'אצולת העוד' נחלקת לקבוצות משנה על פי פרמטרים של דגמי פעולה, ותק ובכירות בשדה ועוד.

מאמר זה מבוסס על חלקים מעבודת הדוקטור שלי. במחקר ביקשתי לבדוק מהן האסטרטגיות שנקטו חברי הקבוצה במטרה להוביל את תהליכי הלגיטימציה והמיסוד של השדה. האוריינטציה המחקרית שהנחתה אותי נשענת על הפרספקטיבה הסוציולוגית, ובעיקר על הסוציולוגיה של התרבות. מכאן שההתבוננות בשדות הייצור השונים רחבה וכוללת את נקודות המבט של המוזיקאים עצמם, כמו גם את נקודת המבט שלי על המוזיקה שהם מקדמים. אף שבעבודה זו אני עושה שימוש בניתוחים מעולם המוזיקה, זהו לא מחקר מוזיקולוגי. עיקר הדיון מתמקד ביוצרים ובמבצעים המובילים ובדגמי הפעולה התרבותיים שבחרו כדי לקדם את התקבלותה

של המוזיקה שלהם במה שנתפס בדרך כלל כ'לבה' של התרבות הישראלית, וכדי להביא להכרה בה כאמנות. היקף הפעילות התרבותית בזירה החדשה של המוזיקה המזרחית האמנותית בשני העשורים הגדונים במאמר היה רחב הרבה יותר. הוא כלל את הקמתן של חמש מחלקות אקדמיות להוראת המוזיקה המזרחית האמנותית ושל שתי תזמורות מרכזיות, התזמורת האנדלוסית ותזמורת נצרת, את ייסודם של שלושה פסטיבלים - העוד בירושלים, לילות העוד ותרבות של שלום בתל אביב - ואת הסבתם של שני מרכזי תרבות לבמות בלעדיות למוזיקה המזרחית האמנותית, בית הקונפדרציה בירושלים והמרכז האתני הרב תחומי 'ענבל' בנווה צדק, תל אביב. תהליכי המיסוד כללו גם העלאת סדרות קונצרטים במוזאון תל אביב ובאולם צוותא, שידור תכניות בקול המוזיקה, הענקת פרסים רשמיים, הקמתן של חברות תקליטים וכן הפקת תכניות טלוויזיה וסרטים דוקומנטריים.

המתודולוגיה שנקטתי בעבודת הדוקטור היתה שילוב ניתוחי תוכן במדיה, דיסקוגרפיות ותכניות של אירועים מוזיקליים, לצד תצפיות אתנוגרפיות שערכתי במספר גדול של מופעים ואירועים. אך מקור המידע העיקרי היה ראיונות עומק עם חברי הקבוצה 'אצולת העוד'. אף כי אוכלוסיית המחקר מונה כ-50 מרואיינים, המחקר הקיף רק חלק מצומצם מפעילות השדה. כאן המקום לומר כי שאלת קיומו של פער אפשרי בין האופן בו השחקנים המרכזיים מציגים את פעילותם בשדה ואת תפיסתם על מקומם בו, לבין ניתוח אסתטי של יצירתם, עשויה להיות רלוונטית למחקר המשך בעל אופי מוזיקולוגי יותר.

במאמר אני דנה בשאלת מעמדה של המוזיקה על רקע ההיסטוריה של המאבקים התרבותיים עליה, ונוגעת רק באופן חלקי ולא מרכזי בדיון אינהרנטי ברכיבים המוזיקליים. נקודת מבט זו נשענת על מכלול גישות בסוציולוגיה של התרבות, הבוחנות בין היתר שאלות של לגיטימציה, של עיצוב טעם ושל הבניה של תפיסת זהות.

## רקע תאורטי

מערכת המושגים הבורדיאנית משמשת אותי כפלטפורמה אנליטית להסביר מאבקים בין היצרנים (בורדייה [1980] 2005א, ב). מאבקי יוקרה אלה מפעילים את מנגנון ההיבדלות שבמסגרתו שואפים שחקנים בעלי עמדות שוליות בשדה לשפר את מיקומם, לצבור הון תרבותי ולערער על סמכותו הסימבולית של המרכז התרבותי (בורדייה [1976] 2005), ומחדדים את ההבחנות בינם לבין שחקנים אחרים באמצעות הצגתו של הון ייחודי ובעל ערך שברשותם. דינמיקה זו מניעה את תהליכי הקונויציה בשדה.

השאפה להשגת ההון הסימבולי ולביסוסה של עמדה לגיטימית בשדה משותפת לא רק לפרטים אלא גם לקבוצות, בהתאם לעמדה שהן תופסות במרחב החברתי הכללי. על פי רוב הצורך לתבוע הכרה מתעורר בדרך כלל כאשר אנשים השייכים לקבוצות מיעוט או לקבוצות בעמדות שוליות בחברה חשים איום על הסטטוס שלהם, ולפיכך מנהלים מאבק בולט יותר על גישה למשאבים מסוגים שונים (Bourdieu 1985). מחקרים רבים העוסקים בתביעת סטטוס חדש ומשופר מראים שאפשר להשיג זאת רק על ידי משא ומתן ומאבק על הכרה. כלומר, רק אם פרט בחברה או בקבוצה יתבעו אותו באמצעות הכלים התרבותיים שלהם, החברה תכיר בו (Pellerin and

(Stearns 2001). במצב של היעדר הון אחר, אחת האסטרטגיות המרכזיות לשיפור עמדות ולחיוזוק הסטטוס החברתי היא ייצור משאבים ייחודיים נושאי הון תרבותי שיוכר על ידי החברה כולה, צבירתו של הון זה, הצגתו ותמיכה גלויה בו (שם). אחת המטרות המרכזיות ביצירת מוזיקה 'חדשה' יכולה להיות הצבתה כהון תרבותי בעל ערך מוכר שיכול להקנות ליוצריה יוקרה ומעמד. מחקרים אחרים מדגימים אופציות להשגת לגיטימציה באמצעות מרידות או כפי שבורדייה מכנה אותן, 'פעולות של כפירה' (בורדייה [1976] 2005: 114). מיירד ניק קרייט טוענת שחתירה ללגיטימציה עשויה להתקיים על שני צירי פעולה: ציר אחד שבו הלגיטימציה מוענקת לרפרטואר שמעמדו שנוי במחלוקת על ידי גורמים ממסדיים של המדינה; בציר האחר חברי הקבוצה עצמם תובעים לגיטימציה של הרפרטואר שלהם על ידי כך שהם מציגים אותו כראוי לה ולמעשה מבצעים פעולה של 'הכרזה עצמית', המתפרשת כמרד נגד הממסד. מהלך חתרני זה מוסיף יוקרה למעמדה החברתי של הקבוצה באופן כללי (Nic Craith 2000).

אחד ממרכיביה של הזהות הקולקטיבית הוא הגדרה של גבולות הקבוצה. בעניין זה מישל למונט וויראג מולנר מוצאות שעל ידי הצגה מוחצנת, הבלטה והפגנה של הבדלים תרבותיים, ובמקרים רבים של הון תרבותי משופר, פרטים או קבוצות מחדדים הבחנות בינם לבין אחרים, מסמנים על ידי כך את ה'גבולות הסימבוליים' של הקבוצה ולעתים נעזרים במהלך זה לצורך ניידות חברתית, כלומר מפלסים את דרכם במעלה הסולם החברתי (Lamont and Molnar 2002). אך תביעת סטטוס של קבוצות קשורה פעמים רבות גם בשאלות של זהות ושל התגברות על סטיגמה. לעתים ייצור זהות נועד לסייע להתגבר על סטטוס נמוך. סטיוארט הול מציב את אסטרטגיית ההיבדלות כגורם מרכזי בהבניית זהות. לפי תפיסתו רק באמצעות היחס ל'אחר' מתרקמת המשמעות הפוזיטיבית של הפרט או של הקבוצה. התגבשותה של הזהות היא אקט של כוח והאמצעי העיקרי להבנייתה הוא השיח שאותו מובילים השחקנים המרכזיים בקבוצה. הפונקציונליות של זהות מתאפשרת על ידי פעולות ההדרה וההכללה שגלומות בה (Hall 1996). בתוך דינמיקה זו המוזיקה יכולה לחולל שינויים משמעותיים ביותר. סיימון פריט (Frith 1996) מייחס לה תפקיד מרכזי בתהליך הפיכתו של מקבץ מפורר של פרטים בודדים לקבוצה חברתית מלוכדת בעלת עמידה זקופה ואיתנה. המוזיקה עשויה לא רק לשקף תהליכים חברתיים אלא אף לייצר אותם בכך שהיא מבנה זהויות במובלעות חברתיות. היא מעוררת ומארגנת זיכרון קולקטיבי וחויות של מקום, מקדמת תהליכי התגבשות של קבוצות, ולפי מרטין סטוקס (Stokes 1994) היא משמשת מנגנון היבדלות המסמן את גבולות הקבוצה ומשמר הבחנות בין 'אנחנו' ל'הם'.

פול דימג'יו (DiMaggio 1987) קושר בין מידת הפיצול והחדשנות של סוגות באמנות לבין המבנה החברתי. הוא מציע את המודל של 'מיון אמנותי' (Classification in Art) שבאמצעותו אפשר לזהות את החיבור בין בחירות סגנוניות מסוימות (בשדות תרבותיים שונים) לבין השאיפה לצבור יוקרה באמצעות הניכוס וההצהרה עליהן. מכאן שהמערכת

1 גבולות סימבוליים הם מכלול של תפיסות ופעולות הנוגעות להבחנות תרבותיות בין קבוצות חברתיות, מתעצבות על בסיס תפיסה של מכנה משותף, מופעלות בידי חבריהן במטרה להיבדל מקבוצות אחרות ומייצרות תחושות של שייכות לקולקטיב.

הז'אנרית משמשת מכשיר סימבולי לשיפור העמדות החברתיות ומאפשרת לזהות הומוולוגיה<sup>2</sup> בין היררכיה אמנותית להיררכיה חברתית.

מהלכים בשדה הייצור התרבותי עשויים לשמש מנוף ותמריץ לשינוי חברתי גם בסיטואציות של הגירה. הרברט גנס מבחין בין השלב הראשון של ההגירה, המאופיין על פי רוב באסטרטגיה של 'אתניות אינסטרומנטלית'<sup>3</sup>, המיועדת לסייע בתהליכי התאקלמות חברתית ותרבותית ובהסדרת חיי המשפחה והתעסוקה, ובין תהליך ההתאקלמות בקרב בני הדור השני והשלישי, החשים נטועים חברתית ותרבותית בחברה הקולטת ועם זאת נוקטים אסטרטגיה של 'אתניות סימבולית'<sup>4</sup>. במסגרת פרקטיקה זו חווים בני המהגרים התעוררות נוסטלגית וזיקה לתרבות ארץ המוצא לצד תחושת גאווה במסורת, כשאין בנטיות אלה שאיפה למלא צורך מוחשי כלשהו או לנקוט פעולה כלשהי (Gans 1979). רוברט גאוריץ'רן (Gowricharn 2001) התמקד באליטות של קבוצות מיעוט אתניות, ומצא שבשיא תהליך ההשתלבות התרבותית שלהן הן שואפות, ואף מצליחות, לשמש 'נשאות' של תרבות ארץ המוצא בלבה של החברה הקולטת, ואפשר לצפות שהן תפרושנה רשתות תרבותיות המכוונות לארץ המוצא, או במילים אחרות, תיזומנה שיתופי פעולה תרבותיים בין מערכות חיים שונות בחברה הקולטת ובין מערכות מקבילות בארצות המוצא, ותשמשנה מעין מתורגמנים תרבותיים המגשרים בין שני העולמות. אפשר להתייחס לאליטות אלה כאל 'מתווכות תרבות' במובן שמציע מייק פתרסטון. מושג זה חל על קבוצה הולכת ומתרחבת של אינטלקטואלים חדשים, שאפתנים ובעלי מודעות עצמית של אוטודידקטים, העוסקים בשאלות של זהות ושל סגנון חיים. האסטרטגיה של התיווך התרבותי שפתרסטון מייחס למשכילים חדשים אלה מתבטאת בפעילותם בקרב ציבור רחב יותר להפצתם של פרטוארים תרבותיים חדשים ולהתקבלותם, על מנת שיזכו בהכרה כשדות ראויים להתייחסות אקדמית (Featherstone 1991: 44-45).<sup>5</sup> בהקשר של המוזיקה הפופולרית בישראל מכנה מוטי רגב את מתווכי התרבות בעלי העמדות הדומיננטיות בשדה 'אוריני מדיה' החולקים הביטוס, ידע והון תרבותי משותף, כמו גם טעם, התנהגויות ורגישויות דומות, מکتיבים שפה תרבותית הגמונית, במקרה זה את תרבות הפופ-רוק, ונתפסים כשולטים בה ברהיטות. רהיטות זו מתבטאת לא רק בדפוסי פעולה בעולם מונחים דומה, אלא גם במחויבות לערכים אסתטיים ואחרים של התרבות שאותה הם עצמם ביססו כדומיננטית (רגב 1997).

מודלים אלה חלים גם על קבוצות של מזרחים בישראל, שאפשר לראות אותן כקבוצות הגירה שאינן מיעוט דמוגרפי, אלא מוחלשות מבחינת גישה למשאבים ולמנגנוני השליטה בחברה. כאמור, גאוריץ'רן טוען שלאחר שחברים באליטות אתניות ישיגו עמדות גבוהות בתחומי

- 2 הומוולוגיה היא חפיפה והקבלה בין רכיבים ומערכות היחסים ביניהם בשדה, הממזגת דמיון עם שוני.
- 3 אתניות אינסטרומנטלית נתפסת במחקרים סוציולוגיים על הגירה כאסטרטגיה של שימוש פרגמטי בנהגים חברתיים ובמסורות תרבותיות של ארץ המוצא כמכשירים וכמנגנונים המיועדים לסייע בתהליך ההשתלבות של מהגרים בחברה הקולטת.
- 4 גנס ערך מחקר מעקב מתמשך בשנות השבעים בקרב בני דור שני ושלישי של מהגרים איטלקים בארצות הברית. חוקרים אחרים בחנו בשנות התשעים ובעשור הראשון של שנות האלפיים דפוסים של אתניות סימבולית בקרב קהילות של יהודים ומקסיקנים בארצות הברית.
- 5 פתרסטון נשען למעשה על המושג שטבע בורדייה: 'מתווכי התרבות החדשים'.

הכלכלה, הפוליטיקה והתרבות בארץ הקולטת, הם ישאפו לקדם מעברים של רפרטוארים תרבותיים בין הארץ הקולטת לארץ המוצא (Gowricharn 2001). אם נתייחס למזרחיות בין היתר כאל מערכת של מוטיבציות לשינוי, נוכל להסביר חלק מיזמותיה של 'אצולת העוד', הפועלת כאליטה תרבותית בשדה המוזיקה המזרחית, כמהלכים המיועדים לקרב את שדה המוזיקה המזרחית בישראל לשדות מקבילים בעולם הערבי, הן ברמה הקונקרטית של שיתופי פעולה והן ברמה הדיסקורסיבית והערכית.

שורשיה החברתיים של 'אצולת העוד' נטועים בשנות השבעים ובעיקר בשנות השמונים, כאשר החל להתגבש בחברה בישראל מגזר מזרחי משכיל ובעל אוריינטציה קוסמופוליטית. ברקע לכך דנים אריק כהן ואמנון שילוח. הם טוענים שפרויקט מיזוג הגלויות הצליח רק חלקית, ובעיקר בתחומי הכלכלה והפוליטיקה, ואילו מבחינת ההשתלבות התרבותית הורשו בני הדור השני והשלישי להגירה לתרום אך מעט לתרבות המרכזית, בעוד שאת תרבות המקור הם נטשו באופן חלקי. עם זאת החוקרים מזהים בשנות השבעים המוקדמות גל של התעוררות אתנית בתחום המוזיקה בשתי מגמות עיקריות שרלוונטיות ל'אצולת העוד': מגמה של 'אתניזציה', המשקפת ניסיון לחזור לשורשים התרבותיים בגולה, גם אם זהו מהלך שנוגד לכאורה את האידאולוגיה השלטת, ומגמה של 'אוריינטליזציה', שבמסגרתה מכונסות מסורות קטנות ומגוונות בתוך מסורת מזרח-תיכונית אחת גדולה, שהיא למעשה בה בעת הומוגנית-מכלילה והטרוגנית (Cohen and Shiloach 1985). ייתכן שעל רקע שתי המגמות המתוארות כאן צמחו קבוצות של מתווכי תרבות משכילים ממוצא מזרחי, שפעלו כיצרנים וכצרכנים חדשים גם יחד והחלו בקידום של רפרטוארים הנתפסים כ'גלתיים' בתרבות המרכזית בישראל.

### הרקע ההיסטורי והאופציות התרבותיות

אני טוענת שחברי 'אצולת העוד' פעלו באופן שהצליח לבסס אופציה תרבותית חדשה כפי שאיש לא עשה לפנייהם במערכת כלשהי הקשורה למוזיקה מהמזרח, אף כי דו-קיום מוזיקלי בין מזרח למערב היה בעבר ואף שגשג בתקופות מסוימות. האופציות התרבותיות ההיסטוריות שנקטו קודמיהם של חברי הקבוצה היו מוכרות להם, שימשו נקודות התייחסות ועודדו אותם לנקוט עמדות שונות כלפיהן.

אחת התקופות הפוריות ביותר המתאפיינת ביצירה משותפת של מזרח ומערב, הן בשיתוף הפעולה בין מוזיקאים והן בשילוב התוכני והצורני, היא תקופת היישוב. שחקנים בשדות הייצור התרבותי ובכלל זה בשדה המוזיקה קיבלו על עצמם את התכתיב האידאולוגי של התנועה הציונית לייצר תרבות עברית חדשה, בעלת מאפיינים מקומיים מובהקים. כחלק מפרויקט המצאת המוזיקה העברית החדשה, ובהשראתן של תנועות תרבותיות-לאומיות באירופה, גייסו מלחינים ממוצא אירופי אלמנטים מזרחיים במטרה לייצר מוזיקה ילידית המתיישבת עם האידאולוגיה הציונית (Hirshberg 1995; הירשברג 1984; שילוח 1989). המלחינים המהגרים יצרו כמעט יש מאין, ללא מודלים תרבותיים קודמים שיכלו להישען עליהם (Hirshberg 2004).

תרם לכך רבות האתנומוזיקולוג ואיש החינוך אברהם צבי אידלזון, אשר טען כי יש זיקה היסטורית ואסתטית בין המוזיקה השמית לבין מוזיקות יהודיות ליטורגיות של המזרח ורצף

היסטורי עד למזרח של ימינו. מפעל התייעוד והשימור של אידלזון ביסס את חשיבותה ההיסטורית של המוזיקה המזרחית בתרבות הלאומית המתהווה וקבע כי שילובה הוא בבחינת חזרה לשורשים והתחברות למקורות (סרוסי 2004).

ההכרה במרכזיותו של הצליל המזרחי במוזיקה העברית הובילה אפוא מלחינים רבים ליצור ברוח זו הן בשדה המוזיקה הקונצרטי והן בשדה הזמר העברי. יהואש הירשברג מתאר מגמה זו כקטגוריה של 'לאומיות קולקטיבית', שבמסגרתה יוצרים 'הגיבו' לנוף ולאקלים המקומי ויצרו תרבות בהשראתם (Hirshberg 2004; הירשברג 2004). הגבולות בין שני השדות, המוזיקה הקונצרטי והזמר העברי, לא היו ברורים ונוקשים בדומה לגבולות המוכרים בתקופות אחרות, בין מוזיקה קלאסית לבין מוזיקה פופולרית, ומוזיקאים רבים חשו מחויבים לאידאולוגיה שחיבה אימוץ רכיבים מהתרבות המזרחית, במטרה ליצור תרבות עברית ילידית חדשה ומקורית, ופעלו בשני השדות. יתרה מזאת, אריאל הירשפלד סבר כי הזמר העברי הוא מוצר כלאיים אותנטי, שאינו פופולרי, עממי, ואף לא 'שיר אמנותי', ועם זאת עשוי מחומרים אמנותיים (הירשפלד 1999).

המזרח שולב במוזיקה המקומית החדשה בארבעה אופנים: (א) רישום - שפירושו העברה לתווים של מלודיות עממיות ומסורתיות מהמזרח; (ב) עיבוד - שפירושו ארגון של מלודיות עממיות מזרחיות ב'אריזה' של מוזיקה רצינית ובביצוע כלים מערביים לפני קהל של קונצרטים; (ג) שילוב וציטוט; (ד) שילוב אלמנטים. שני הסעיפים האחרונים מייצגים יצירה מוזיקלית מקורית המשלבת חומרי גלם מזרחיים במידה זו או אחרת של מיזוג והטמעה (בהט 1973). וכך מלחינים של מוזיקה קונצרטי חיברו יצירות קלאסיות לתזמורת ובהן השתדלו להשתמש בשתי השפות המוזיקליות ולשלב את המוזיקה המערבית הסימפונית עם יסודות של המוזיקה המזרחית. ברמה הצורנית היה הביטוי לשילוב המזרח בהרחבת הפרקטיקה של האימפרוביזציה, באימוץ החזרתיות והאוניסון, בהימנעות מהרמוניה ובמיקרוטוניות, כמו גם בנקיטת סגנון קווי, שימוש במודוסים עתיקים ועוד (שם; ברסלר 1985). עם זאת, אברהם אמזלג כותב כי חלק מהמלחינים הקונצרטיים השתמשו ברכיבים מערביים ברמה אקזוטית בלבד ויצרו 'אשליה מזרחית', לעומת מלחינים ששילבו רכיבים באופן אינטגרלי ושאוּבו השראה אמיתית מהמזרח, כמו פאול בן-חיים ועדן פרטוש (אמזלג 1979).

מוזיקאים בשדה הזמר העברי נמשכו למוזיקה המקומית הערבית, אך גם למוזיקה של יהודי המזרח. אחד הביטויים לכך היה שיתופי פעולה בין זמרות ממוצא תימני למלחינים ממוצא אירופי, שהתבססו על עיבוד מערבי לנעימות פולקלור מזרחיות והציגו מוזיקה שנתפסה כאמנותית לפני קהל של קונצרטים (שלייפר 1989; סרוסי 2004; הירשברג, 2004).<sup>6</sup> שיתוף הפעולה הבולט ביותר היה בין ברכה צפירה לנחום נרדי, שליווה את זמרתה בפסנתר בנגינה מאולתרת ומותאמת לה. השניים עיצבו מודל אמנותי שהיה מערבי בחלקו אך שמר על אופיה המזרחי של המוזיקה באמצעות האלתור, ואפשר לזמרת זמרה משוחררת וחופש יצירתי. במהלך הקריירה הארוכה שלה שיתפה צפירה פעולה עם מלחינים נוספים בשדה המוזיקה הקונצרטי, כגון מרק לברי, עדן פרטוש, פאול בן-חיים ואלכסנדר בוסקוביץ, אשר עיבדו עבורה נעימות עממיות מזרחיות להרכבים קאמריים ולתזמורת הסימפונית הארץ-ישראלית (Hirshberg 1995). צפירה פעלה

6 שיתוף פעולה זה משתבץ בקטגוריות של 'רישום' ושל 'עיבוד' המזרח, המתוארות אצל בהט 1973.

כמתוכת בעלת השפעה בין העולם המוזיקלי המזרחי לבין התרבות המוזיקלית האירופית, ומקומה בהיסטוריוגרפיה של המוזיקה המקומית הוא מרכזי. היא העמיקה את תהליך ההתקבלות של הצליל המזרחי במוזיקה הלגיטימית ועל כן היא משמשת כדמות רבת השראה עבור חברי 'אצולת העוד'.

השותפות האמנותית בין שני העולמות המוזיקליים נמשכה גם לאחר קום המדינה, בשנות החמישים, כשבשדה המוזיקה הקונצרטית התחזקה מגמה חדשה של זיקה למוזיקה האקספרימנטלית העולמית, שנטתה לכיוונים סגנוניים מופשטים.<sup>7</sup> במהלך שנות הארבעים ותחילת שנות החמישים פעלה גם האסכולה היס-תיכונית, שאת עיקריה ניסח המלחין אלכסנדר בוסקוביץ ואף הטיף להם. הוא גרס שה'נוף הגאוגרפי' המקומי מכתוב את ה'נוף האקוסטי' וקרא לשימוש בתמות מקראיות או כאלה שלקוחות מחיי החלוצים (ברסלר 1985).

משנות השבעים ועד היום מלחינים שונים שילבו ומשלבים ביצירתם את המזרח. חומרי הגלם מיובאים מהפולקלור המזרחי או מהמוזיקה הליטורגית היהודית המזרחית או משניהם גם יחד. להלן כמה דוגמאות: נעם שריף כתב בהשראת הליטורגיה היהודית,<sup>8</sup> אבי עילם אמזלג כתב יצירות בהשפעת המסורת המוזיקלית של יהודי צפון אפריקה,<sup>9</sup> מרק קופיטמן שילב מוטיבים תימניים ושיתף פעולה עם הזמרת גילה בשארי,<sup>10</sup> מיכאל וולפה עבד עם הפייטנית ממוצא פרסי מורין נהדר.<sup>11</sup>

בסוף שנות השמונים התרבו שיתופי פעולה בין מלחינים בני זמננו לבין מוזיקאים של 'אצולת העוד': תייסיר אליאס ונאסים דקוואר השתתפו בנגינת יצירות של ציפי פליישר, ומנחם ויזנברג כתב כמה יצירות לעוד לתייסיר אליאס כמבצע. בטי אוליברו משלבת מוטיבים ממסורת הליטורגיה היהודית-מזרחית ומשתפת פעולה עם אסתי קינן עופרי. מנחם ויזנברג כתב יצירות לעוד, לתזמורת סימפונית ולתזמורת כלי קשת (Hirshberg 2004). אסתי קינן עופרי מופיעה ויוצרת במסגרת הרכב שהקימה, 'עוד קול תוף', מבצעת מוזיקה מסורתית, פיוטי לדינו ומוזיקה מקורית מזרחית

7 עם זאת יש לומר שההבחנות לא היו ברורות כל כך: מלחינים כללו בעבודתם יצירות אקספרימנטליות בעלות אופי אוניברסלי לצד יצירות המושפעות מהנוף המוזיקלי המקומי. בדומה לכך גם ההבחנה בין התקופות הסגנוניות השונות גמישה יותר ממה שנדמה: יצירות מודרניסטיות נכתבו גם בתקופת היישוב כמו גם יצירות בעלות מאפיינים מזרחיים שנכתבו בשנות החמישים והשישים.

8 למשל היצירה גומל לאיש חסיד, 1997, לקלרנית ולתזמורת קאמרית, שבוצעה בידי הקאמרטה הישראלית ונגן קלרנית הבס גיורא פיידמן.

9 למשל היצירות מדברית לחליל סולו, 1973, ותקסים לחליל, 1968.

10 למשל היצירה לקול הזכרונות שנכתבה במיוחד עבור הזמרת ממוצא תימני גילה בשארי ובוצעה לראשונה בשנת 1982 בידי התזמורת הסימפונית ירושלים בניצוחו של גארי ברטיני.

11 למשל המופע מאיספהאן לירושלים שהועלה בפסטיבל העוד בירושלים בשנת 2010, בהשתתפותה של מורין נהדר, ובו שימש מיכאל וולפה מנהל מוזיקלי, מנצח ומעבד. במופע עובדו בין היתר לתזמורת שירים עממיים פרסיים ופיוטים של יהודי פרס.

אמנותית, וכן משתתפת בחג המוזיקה הישראלית,<sup>12</sup> ומבצעת יצירות בעלות אופי מזרחי-מערבי של מלחינים בני זמננו. אל מלחינים אלה מצטרפים מוזיקאים שעלו ממרכז אסיה החל משנות השבעים ועד לשנות התשעים, למשל בנימין יוספוב, אמנון קז'לוטי, יוסף ברנדשווילי ועוד, אשר קיבלו הכשרה אקדמית בארץ המוצא ושלטו בשני העולמות המוזיקליים, המוזיקה הקלאסית המערבית והקלאסית המזרחית. מלחינים אלה יוצרים מוזיקה עכשווית ישראלית, לעתים בעלת אופי מזרחי מובהק.

אופציות תרבותיות ומכורות אחרות היו הפופ היס-תיכוני, מוזיקה ערבית ומוזיקת עולם. סגנון הפופ היס-תיכוני, שכונה גם 'מוזיקת הקסטות', החל כשילוב אקלקטי בין פופ-רוק מערבי לבין מוזיקה מזרחית הן ברמת התוכן המלוּדי (נעימות אירופיות לטיניות לצד מוטיבים מוזיקליים ותמלילים הלקוחים מתפילות של יהודי המזרח), והן ברמת הצורה המוזיקלית, כגון עיטורים ווקליים וכלים מזרחי-תיכוניים לצד אינסטרומנטליזציה מערבית (Regev and Seroussi 2004; Halper, Seroussi and Squires-Kidron 1989). יוסף גולדנברג (1998) מוצא שמהבחינה הווקלית הזמר העברי הושפע ממוזיקה מזרחית בתקופת היישוב היה פחות מליסמטי ועל כן פחות אותנטי לכאורה, ואילו הזמר המזרחי הפופולרי של שנות השבעים היה יותר מליסמטי ועל כן נחשב לאותנטי יותר. אף כי 'מוזיקת הקסטות' היתה אלטרנטיבה למוזיקה הפופולרית ההגמונית שכללה את שירי ארץ ישראל, שירי הלהקות הצבאיות ואת הרוק הישראלי (Regev 1996), היא הודרה מתעשיית המוזיקה ומהמדיה, והיתה שולית במשך כשני עשורים. הצידוק הפורמלי להדרה היה נעוץ לכאורה ברמה הטכנולוגית הירודה של ההקלטות ובייחוס איכויות נמוכות למוזיקה, על פי מדדי שיפוט שהיו נהוגים ברמה אוניברסלית, כגון מלודיות פשוטות ובסיסיות ורמת עיבוד לא מתוחכמת לתקופתה, כך לפחות הצהירו 'שומרי הסף' בתקשורת ובתעשייה (הכוונה לשחקנים בשני השדות התופסים עמדות מוסדיות בעלות כוח והשפעה, כגון עורכים מוזיקליים, מנהלי 'לייבל' בחברות תקליטים, מבקרי מוזיקה ועוד) (רגב 1997). רק בשנות התשעים החלה המוזיקה המזרחית הפופולרית לקבל לגיטימציה חלקית. עם זאת, 'אצולת העוד' הובילה כל השנים ומובילה עד היום שיח של היבדלות חד-משמעית מיוצרי הפופ היס-תיכוני, תוך הבחנה ברורה בין המאפיינים של המוזיקה המזרחית האמנותית, הנתפסים ומוצגים כ'גבוהים', לבין הפופ היס-תיכוני, הנתפס כעממי ואשר מיוחסות לו תכונות כרדידות וחוסר תחכום. לעומת זאת חברי הקבוצה טיפחו זיקה למוזיקה הערבית בישראל ובעולם הערבי. לשותפות האמנותית בין יהודים לערבים בהקשר המוזיקלי של המזרח התיכון יש שורשים היסטוריים. היא החלה ברדיו המנדטורי 'קול ירושלים'. במסגרת תכניותיו בוצעה והושמעה מוזיקה ערבית

12 חג המוזיקה הישראלית הוא מעין פסטיבל של אירועים מוזיקליים הנערך מדי שנה, ומבוסס על יצירות מקוריות ומקומיות ממגוון של סגנונות עכשוויים המועלות על במות שונות ברחבי הארץ. חג המוזיקה מופק על ידי המכון למוסיקה ישראלית בתמיכת המועצה הישראלית לתרבות ואמנות, משרד התרבות והספורט, מנהל התרבות, מחלקת המוזיקה ובשיתוף 'קול המוזיקה'.

בתכניות בערבית כמו גם בתכניות בעברית<sup>13</sup> (Hirshberg 1995; Regev and Seroussi 2004). לאחר קום המדינה התמסדה חלוקת שידורים ברורה בין רשת ד' או קול ישראל בערבית, ששידרה מוזיקה ערבית, לבין יתר הרשתות דוברות העברית, שבהן שודרה בעיקר מוזיקה ליטורגית יהודית-מזרחית בתכניות 'נישה' ייחודיות. ואולם תזמורת קול ישראל בערבית, שהוקמה כחלק מפעילותה של רשת ד', הפכה עד מהרה לזירה שוקקת של פעילות תרבותית משותפת, ובה עבדו אלה לצד אלה יוצרים ומבצעים ישראלים-פלסטינים ויהודים שעלו מעיראק וממצרים (פרלסון 2006). החל בשנות התשעים ועד לעשור הראשון של שנות האלפיים הפעילות המשותפת בין יהודים לערבים בשדה המוזיקה המזרחית צמחה בתהליך הדרגתי ועקב בזירותיהם של המוסדות המרכזיים בשדה משני זה, כמו תזמורת נצרת, פסטיבל העוד בירושלים ושתי הבמות המוזיקליות, בית הקונפדרציה והמרכז האתני 'ענבל'<sup>14</sup>.

### אפיקי פעולה, אסטרטגיות ודגמי פעולה בקרב חברי 'אצולת העוד'

פעילותם התרבותית של חברי 'אצולת העוד' מאורגנת בשני אפיקי פעולה עיקריים: אפיק אחד הוא הישגות על מערכות הנמצאות בעיצומם של תהליכי לגיטימציה וחדירה למערכות תרבות קיימות, מבוססות ולגיטימיות; האפיק השני הוא ייסוד מסגרות ארגוניות חדשות וייחודיות לשדה. חברי הקבוצה הסתייעו במערכות קיימות ומוערכות שיכלו להאציל עליהם מיוקרתן, ובמקביל כוננו מסגרות חדשות שתשרתנה יעדים בלעדיים של הקבוצה. במסגרת האפיק הראשון אתייחס כאן לזיקה בין חברי הקבוצה לשלוש זירות של ייצור מוזיקלי: מוזיקת עולם, המוזיקה המלומדת הקשורה לאקדמיה, המוזיקה של העולם הערבי. מי שפעלו בשדה הייצור שיתפו פעולה עם סוכני תיווך מוסדיים מתחומי התקשורת וניהול התרבות, כמו מנהלים של מרכזים מוזיקליים, עורכים ושדרנים ברדיו ומבקרי מוזיקה בעיתונות המודפסת, במאמץ מלוכד ולעתים מתואם להוביל את השינוי במעמדה של המוזיקה. במאמר זה אתייחס ליוצרים ולמבצעים מוזיקליים בלבד.

### ממצאים:

#### הזיקה של חברי 'אצולת העוד' לשדה מוזיקת העולם

בשנות השמונים התגבשה קטגוריה מוזיקלית-שיווקית חדשה שכונתה 'מוזיקת עולם', World Music. היא כללה מוזיקות עממיות (פולק) או מסורתיות מכל העולם ומוזיקה היברידיית

13 המוזיקאי המוערך עזרא אהרון, שעלה מעיראק ב-1936, הפיק בתחנת הרדיו המנדטורית 'קול ירושלים' תכנית מוזיקלית באמצעות אנסמבל של נגנים יהודים ממוצא מזרחי, שביצעו מוזיקה ערבית קנונית ומוזיקה מקורית שכתב הוא עצמו (Hirshberg 1995; Regev and Seroussi 2004). כשקמה המדינה הפך קול ירושלים לקול ישראל. אהרון מונה למנהל המחלקה למוזיקה בקול ישראל בערבית ושימש בתפקיד זה עד 1969.

14 גם בשדה האקדמיה, ובעיקר בתחומי ההוראה והמחקר, אפשר לראות חוקרים ומורים משתי הקבוצות. שיתוף הפעולה בא לידי ביטוי לא פעם גם בכתיבתן של מתודות ללימוד מעשי ותאורטי של המוזיקה המזרחית לסוגיה.

המשלבת מקצבי פופ ורוק מערביים עם השפעות של מסורות מארצות אפריקה, אסיה ואמריקה הלטינית, כלומר מהעולם הלא מערבי. התופעה החדשה חצתה גבולות ומדינות וביססה את קיומה ואת הביטויים התרבותיים הרבים שלה על במות לגיטימיות שונות: לוחות של מכירות תקליטים, פסטיבלים, חברות תקליטים, אמצעי התקשורת ועוד (Laing 2008). חיבורים מוזיקליים בולטים הם בין מוזיקאי פופ ורוק מצליחים עם הרכבים או עם מוזיקאים מהעולם השלישי, כגון פול סיימון וההרכב ליידיסמית בלאק ממבזו (Ladysmith Black Mambazo) באלבום *Graceland* (1986), פיטר גבריאל ששילב מקצבים אפריקניים באלבום *Us* (1992), סטינג, דייוויד בירן ועוד.

המערכת הרב-סגנונית הקרויה 'מוזיקת עולם' היא הרבה יותר מקטגוריית-על מרובת גוונים מוזיקליים. למעשה היא זירה תרבותית דינמית המשמשת אתר למאבקים על משאבים כלכליים וטכנולוגיים, לזרימה של רעיונות, של השפעות ושל ערכים. בהקשר הפוסט-קולוניאלי של שנות השמונים ואילך, מוזיקת העולם עסקה בפוליטיקה של חיבורים אמנותיים המייצגת גם פוליטיקה של זהויות חוצת יבשות. בפרספקטיבה נאו-מרקסיסטית, למשל, עולות בהקשר של מוזיקת העולם שאלות על אימפריאליזם תרבותי מערבי, על ניכוס מוזיקות לא-אירופיות לטובת רווחים כלכליים של חברות מערביות, תוך הפקעת זכויות יוצרים, ועוד.

בהשראת המודל הבין-לאומי של מוזיקת העולם, היוצרים החלוצים של 'אצולת העוד', יאיר דלאל, בוסתן אברהם ואנסמבל מזרח מערב, יצרו היברידיים מוזיקליים בין מזרח למערב ופעלו בתחילת שנות התשעים בשדה מוזיקת העולם בישראל, שהחלה להתגבש באותן שנים (וסרמן 2004, מוסמך). המוזיקה שלהם שילבה מוטיבים פרסיים, בדואיים, ערביים, תורכיים, הודיים ואלמנטים ממרכז אסיה, לצד השפעות של פופ, של מוזיקה לטינית, של ג'אז ושל מוזיקה קלאסית מערבית. אך בניגוד לדגם הפעולה של החלוצים בזירה הגלובלית המתוארת לעיל, מבחינת היוצרים הישראלים הקמת ההרכבים היתה פעולה מודעת שתכליתה המוצהרת היתה לחקור מוזיקה שורשית ממקורות מזרחיים, לתת לה פרשנות אישית ומודרנית ולחשוף אותה לציבור הישראלי הרחב.

**אנסמבל מזרח מערב** הוקם בסוף שנות השמונים בידי המוזיקאי ישראל בורוכוב, נגן קונטרבס וגיטרה חשמלית, שהיה ממקימי להקת הברירה הטבעית לצד שלמה בר, וניגן בה כבסיסט בשנותיה הראשונות. ההרכב כלל מוזיקאים מערביים (יובל מסנר בצ'לו ובורוכוב בבס) ומוזיקאים שניגנו בכלים מזרחיים (ויקטור עידה בקאנון, אמיר שהסאר ומאוחר יותר אייל סלע בכלי נשיפה מזרחיים, יעקב לב שמח על כלי הקשה). אף כי הוציאו לאור ארבעה אלבומים בלבד במהלך הקריירה שלהם, זכו חברי ההרכב לפרסים ולשבחי הביקורת והופיעו על במות לגיטימיות.

ארבעת האלבומים התבססו על שילובים בין מוזיקה קלאסית מערבית וג'אז לבין סוגים שונים של מוזיקה מזרחית: ערבית קלאסית, פרסית, תורכית (האלבום *זכרונות סיני*, 1988), מרכז אסיאתית (*זורנה*, 1991) ואתיופית (*טקס דמיוני*, 1998). תהליך גיבוש הסגנון המוזיקלי של ההרכב היה הדרגתי. המוזיקאים ערכו ניסיונות אמנותיים<sup>15</sup> ואף כי המבקרים התקשו תחילה להגדיר את סגנון ההרכב, הם העריכו את העבודה המוזיקלית ככר בשלבים מוקדמים

ונקטו שיח המבדל בינה לבין סוגי מוזיקה אחרים. בין היתר נכתב: 'מוסיקה מזרחית היא אחת מפריצות הדרך המלהיבות והמרתקות במוסיקה המערבית של ימינו' (חרסונסקי 1988). 'תוצאה מכשפת... עבודה כמעט אנתרופולוגית'. 'ניסיון מרתק להתקרב מחדש אל מקורות הצליל' (חרסונסקי 1998). בשנות הפעילות של ההרכב החל בורוכוב להגדיר את המוזיקה פחות כ'מערבית עם השפעות מהמזרח' ויותר כשילוב אינטגרלי בין שני העולמות. יתרה מזאת, חרף תפיסתה של מוזיקת העולם כסוג משנה זר למוזיקה המקומית, המקבל הן את השראתו והן את הלגיטימיות שלו ממוזיקת העולם הבין-לאומית, ייחסו מבקרים אחדים אופי 'ישראלי' דווקא לאלמנטים האקלקטיים של המוזיקה החדשה הזו, ומצאו חיבור בין אסתטיקת ה'פיוז'ן'<sup>16</sup> שלה לבין המקום שבו היא נוצרה, ובכך תרמו לתהליך הלגיטימציה שלה.

כחלק מגיבוש האתוס האמנותי החדש הוביל מנהיג ההרכב, ישראל בורוכוב, שיח המבוסס על נקיטת עמדה אליטיסטית, על ביסוס זיקה למוזיקה מלומדת ועל שאיפה להשתייך ל'שדה הייצור הצר', כלשונו של בורדייה, שבמסגרתו יוצרים מפנים את עבודתם לקהל של עמיתים מביני עניין ולא לקהל הרחב של הדיוטות נעדרי הון תרבותי מתאים (Bourdieu [1971] 1985). באחד הראיונות אמר בורוכוב: 'אני מוכן לשלם את המחיר של הפופולאריות כדי להביא משהו שמבחינתי הוא ערכי [...] אנחנו לא מנסים על חשבון רמה - להיות קומוניקטיביים'. בורוכוב גם הציג את עצמו כחלוץ וכחדשן אמנותי: 'התקליט הראשון שעשינו, "זכרונות סיני" ב-1988, לא היה ז'אנר של "מוסיקת עולם". לא היה "מוסיקת עולם" אז. לא היה לזה קהל [...] אני האמנתי שאני יוצר שפה חדשה [...] שפה ישראלית'.<sup>17</sup>

אבשלום פרג'ון פעל כמפיק וארגן מופעים של מוזיקאים מתחומי מוזיקת העולם, הג'אז והפיוז'ן, והפיק מופעים של פאקו דה לוצ'יה (Paco de Lucia), ג'ון מקלאפלין (John McLaughlin), ואחרים. בשנות השמונים הקים גם את ה'לייבל' 'נדה' (Nada Records) ובאמצעותו הפיץ בישראל תקליטי מוזיקת עולם מיובאים. הוא הקים את להקת **בוסתן אברהם** ב-1991. בשנות התשעים ובשיא פעילותו של ההרכב, הפך ה'לייבל' 'נדה' לחברת תקליטים ובאמצעותה הוציא את שבעת אלבומי הלהקה וכן אלבומים של שני הרכבי המשנה של בוסתן אברהם.<sup>18</sup>

להקת **בוסתן אברהם** כללה מוזיקאים משדה המוזיקה הפופולרית (עמנואל מן בבס, מיגל הרשטיין בגיטרה ובנג'ו ואמיר מילשטיין בחליל צד), מוזיקאים 'מזרחיים' (אבשלום פרג'ון בקאנון, זהר פרסקו בכלי הקשה) ושני מוזיקאים ערבים-נוצרים (תיסיר אליאס ניגן בעוד ונאסים דקואר בכינור ערבי). כל חברי בוסתן הביאו לקבוצה ידע, ניסיון והישגים מוכחים בתחומי מוזיקה שונים ולכן סגנון העבודה שהתגבש בלהקה היה של יצירה משותפת וכמעט שוויונית. הצהרות על כך נשמעו מחברי ההרכב השונים כבר בשלב מוקדם של קיומו. **בוסתן אברהם** פעלה כ-12 שנה, ובמהלכן הופיעה פעמים מספר בפסטיבל ישראל, שיתפה פעולה

16 מוזיקת פיוז'ן ממוזגת מספר סגנונות מוזיקליים, כמו למשל סגנון הרוקנ'רול, שהוא פיוז'ן של מוזיקת גוספל (מוזיקה כנסייתית אפרו-אמריקנית), עם ריתם-אנד-בלוז ועם היליבילי, סוג של מוזיקת פולק לבנה (Gospel, Rhythm & Blues, Hillbilly).

17 ריאיון עם ישראל בורוכוב בבית 'מזרח מערב' ביפו, 14.11.2007.

18 אנסמבל **בוסתן אברהם** הצמיח שני הרכבי משנה קטנים, **זיריב** ו**ערבנדי**, שבהם פעלו חלק מחברי ההרכב לצד מוזיקאים אורחים.

עם מוזיקאים מהעולם, כמו זאקיר חוסיין (Zakir Hussain), האריפראסאד צ'אורסיה (Hariprasad Chaurasia) ואחרים, הופיעה הרבה בחו"ל, זכתה לשבחי הביקורת ולחיבוק הממסד ואף השתתפה בשני סרטים דוקומנטריים, אחד מהם על עבודת הלהקה. בדומה לאנסמבל מזרח מערב, גם לבוסתן אברהם נדרש זמן כדי לגבש את דרכה המוזיקלית. מיום הקמתו ההרכב החל להתנסות במודלים מוזיקליים חדשניים, שבמסגרתם חיפש ככל הנראה, בתהליך שארך כשנה, את ה'מינון' הנכון בין מזרח למערב. ההתפתחות הדיסקוגרפית בשש השנים הראשונות מצביעה על העצמת היסודות המזרחיים והערביים בתוך המוזיקה, הן ברמה התמטית (מלודיה) והן ברמה הצורנית (מקצבים מורכבים יותר, הדגשת נגינה באוניסון, הוספת מיקרוטונים). עם זאת, אלמנטים של ג'אז, של פלמנקו ושל מקצבים 'פופיים' המשיכו להתקיים במוזיקה של ההרכב. ברפרטואר שלהם נכללו גם מוזיקה קלאסית מזרחית-תיכונית וגם מוזיקה מהעולם המוסלמי העתיק בעיבודים מודרניים. כלומר, מצד אחד טיפח ההרכב מגמה סגנונית אקלקטית ומצד אחר עיבד קלאסיקות מזרחיות ולא הסתפק במוזיקה מקורית. גם במקרה של בוסתן אברהם נראה כי נקיטת אסטרטגיה אסתטית של היברידיזציה מוזיקלית הוסיפה יוקרה להרכב וביססה את מעמדה של המוזיקה המזרחית כמוזיקה מלומדת. הביקורת אף ייחסה להרכב תרומה לתהליך תרבותי רחב יותר שהתחולל בשנות התשעים. אמיר הראל כתב שבפעילותו הוביל ההרכב ל'שינוי עמוק ויסודי' ביחס למוזיקה המזרחית בישראל (הראל 1997). בביקורת אחרת, העוסקת ביצירתו של פרג'ון 'תמונות בחלון מצויר' (מהאלבום באותו שם, 1994, נדה) נקבע ש'את הקטע הזה ילמדו באקדמיות למוזיקה' וכן ש'בוסתן אברהם [...] הם תופעה חד-פעמית, גם בשוק הבינלאומי [...] איני מכיר הרכב המתקרב אליהם בעומק, ברצינות וברמת הנגינה' (חרסונסקי 1994).

גם חברי בוסתן אברהם נקטו אסטרטגיה אליטיסטית והציגו את עצמם כמוזיקאים מלומדים, המצטיינים בוורטואוזיות ביצועית ובחדשנות יצירתית ואת המוזיקה שלהם כ'גבוהה'. תייסיר אליאס, חבר דומיננטי בהרכב מבחינה מוזיקלית, קשר בין המוזיקה המזרחית האמנותית לבין העולמות הקלאסיים המערביים והתרבות הגבוהה: 'אני כל הזמן אומר לאנשים, אני לא רוצה שתתייחסו אלי כאל [...] אקזוטי כזה, אני רוצה שתתייחס אלי [...] כמו שאתה מתייחס בדיוק לפרלמן או לחפץ [הכנרים יצחק פרלמן ויאשה חפץ] [...] תשפוט אותי בקריטריונים האלה' (וסרמן 2004, מוסמך: 73) ובמקום אחר: 'עניין הביצוע הוא כל כך אינטגרלי בתוך ההלחנה, כי מדובר באלתור. ברגע שאתה לא באמת מבצע גדול, אז היצירתיות גם נפגמת ונפגעת' (שם).

יאיר דלאל התפרסם כשהוזמן להשתתף בטקס לציון שנה לחתימת הסכם השלום בין ישראל לפלסטינים, שהתקיים באוסלו ב-1994, ובו ניגן לצד זובין מהטה והתזמורת הפילהרמונית הנורווגית. בין השנים 1994 ועד לשנות האלפיים הפיק דלאל תשעה אלבומים עם מוזיקה מזרחית אמנותית מקורית. באלבומיו שילב מצד אחד בין מוזיקה חילונית של יוצרים יהודים גדולים ומוערכים שפעלו בעיראק ופיוטים של יהודי עיראק, לבין מוזיקה הודית ובלקנית, ובשנות האלפיים אף הרחיב ושילב מוזיקה צפון אפריקנית-אנדלוסית ומוזיקה פרסית עתיקה. אלבומו עזזמה (1998) מבוסס על שיתוף פעולה עם האנסמבל הבדואי טאראב, בנגב. דלאל החזיר בהדרגה את השימוש בתקסים, כלומר אלתור בכינור או בעוד, המתבסס על לחן מקורי או על מחווה ללחן עממי או קלאסי מהמוזיקה המזרחית. את אלבומו החמישי, דרך הבשמים

(מגדה, 1999), ביסס לדבריו על מעין מסע מוזיקלי תרבותי לאורכה של דרך הבשמים העתיקה שעברה מאירופה דרך הנגב העברי הקדום, פטרה והממלכה הנבטית, ערב הסעודית ועד להודו. על אלבום זה זכה ב-2007 בפרס ראש הממשלה על שם עדן פרטוש לביצוע מצטיין של מוזיקה ישראלית. דלאל פעל רבות לשימור המורשת המוזיקלית של יהודי עיראק. בהקשר זה קידם שיתופי פעולה בינתיים, הקלטות ותיעוד דוקומנטרי של מוזיקאים ותיקים ממוצא עיראקי, ובהם מחוות לאחים אל-כוויית, לסלים אל-נור, לאלברט אליאס וליוסף שם טוב. הוא הופיע בעשרות קונצרטים ברחבי העולם, זכה לשבחי הביקורת, לפרסים ולמועמדות יוקרתיות לפרסים בעולם,<sup>19</sup> השתתף בסרט דוקומנטרי על עבודתו ובתכניות טלוויזיה רבות.

בתחילת דרכו נקטה הביקורת שפה עיתונאית משופעת בשימושי סלנג ובלשון עממית ושרטטה לו דיוקן של 'היפי' מדברי ואקזוטי, של מוזיקאי שאורח חייו, סגנון הדיבור שלו והמוזיקה שהוא יוצר נתפסים כרחוקים מהמסגרות הרשמיות והמכובדות שאליהן הוא מוזמן להצטרף. הוא הוזמן להופיע עם הפילהרמונית של אוסלו בטקס חגיגי לציון יום השנה להענקת פרס נובל לשלום לרבין, לפרס ולערפאת בניצוחו של זובין מהטה, ולכן כביכול חדר לעולם אחר לפרק זמן מוגבל. דלאל, שמלכתחילה בחר בכיוון מוזיקלי מזרחי ופחות מתווך על ידי מוזיקה מערבית, נתפס כ'קשה יותר לעיכול' ועל כן נשאר שולי בתחילת פעילותו. אולם ב-1996 החלו לכתוב בעיתונות על דלאל כ'מלחין ונגן מצוי' בלי להתייחס אליו כאל קוריוז חריג ומעורר תמיהה. ב-1997 הושלם המהפך ביחסה של הביקורת והתחיל דיון אסתטי במוזיקה שלו. הוא הוצג כ'אחד מבכירי המוזיקאים בארץ' וכ'בעל השכלה מוזיקלית קלאסית' (בינור 1997א). אלבום סמר (מגדה, 1997) התקבל על ידי המבקרים כ'מצוי' מכל הבחינות, אך דורש ידע מסוים במוזיקה אתנית כדי ליהנות ממנו באמת' (מר חיים 1997). המוזיקה שלו הוגדרה אפוא כמתחכמת וכדורשת הון תרבותי כדי להבין אותה וליהנות ממנה. במילים אחרות, מוזיקה אינטלקטואלית. הישגיו ברמה הבין-לאומית (כמו השתתפות באירועים יוקרתיים לצד מוזיקאים בעלי שם) זכו להכרה על ידי המבקרים.

השיח הלגיטימיזוני, כלומר השיח המקדם תהליכי לגיטימציה שדלאל מוביל סביב המוזיקה החדשה מתבסס על חזון חינוכי. הוא מציג את עצמו כמתווך וכחוליה מגשרת בין תרבות ארץ המוצא של הוריו לבין התרבות המקומית שבה הוא פועל. הוא רואה את עצמו כאחראי למיסוד תהליכי הנחלה תקינים של מסורת תרבותית מפוארת ולגיטימית למוזיקאי הדור הצעיר: 'אבותינו היו מוזיקאים בדרגה הגבוהה ביותר שהיה אפשר למצוא במזרח התיכון. הם לא מוזכרים בשום ספר היסטוריה ובשום ספר מוזיקולוגיה שמלמדים באקדמיה. אנחנו צריכים [...] לעשות מזה ארכיון ולכתוב את זה בתווים'.<sup>20</sup> אך במסגרת החזון החינוכי חשובים לא רק תהליכי השימור וההערכה של המסורת התרבותית מהעבר, אלא נדרשת גם רמת הוראה נאותה להנחלה העתידית של קורפוס הידע. לפי תפיסתו, רק בסטנדרטים הגבוהים שהוא מציב

19 ב-2003 היה דלאל אחד משלושה מועמדים לקבל פרס בקטגוריה של מוזיקת עולם ומוזיקה אתנית המוענק בידי רדיו 3 של הבי.בי.סי. אף שבסופו של דבר הוא לא קיבל את הפרס, המועמדות עצמה נחשבת ליוקרתית.

20 מתוך הסרט הדוקומנטרי העוסק בעבודתו של דלאל, אין לי ג'יפ והגמל שלי מת, במאי: אהוד טומלק, 2007.

לתלמידיו אפשר יהיה להבטיח שמוזיקאים בדור הצעיר ייצרו מוזיקה איכותית ויוכלו להיות שותפים בעתיד לתהליכי הלגיטימציה של השדה ולתהליכי הקנוניזציה של המוזיקה. דלאל נוקט פעולות של בידול והבחנה ביחס ל'מוזיקת הקסטות', אך גם ביחס למוזיקת העולם היותר עממית. הכוונה ללהקות כמו **שבע** או **גאיה**. הוא מסרב בכל תוקף להימנות עם קטגוריית מוזיקת העולם הישראלית לצד הרכבים אלה ועל פני אותו רצף מוזיקלי, הכולל גם את הפופ היס-תיכוני. לעומת זאת, הוא מציג מכנה משותף מובהק עם **בוסתן אברהם**, עם שלמה בר ועם **מזרח מערב**: 'אנחנו דור משכיל, חכם. גאה במוצאו, בעל ידע רב בשני הסוגים של המוזיקה, גם אני, גם תייסיר, גם כל החברה שמובילים את זה, גם ישראל בורוכוב, אי-אפשר לעבוד עלינו [...] אני יודע להיות סולן בפילהרמונית. אני יודע לקרוא פרטיטורה'. עמדה זו נובעת מתפיסתו האליטיסטית לגבי המוזיקה שהוא יוצר. הוא מציג את עצמו כמוזיקאי בעל יכולות גבוהות: 'אני לא יודע אם יש הרבה אמנים בארץ שיודעים לעשות את זה [...] (מ)לנגן מוזיקה עיראקית מלפני 400 שנה בבגדד, עד ג'אז מודרני - באותו כלי! [...] ולשמור על איזשהו קו ואמת?'.<sup>21</sup> לצד קבוצת החלוצים המרכזיים המתוארים כאן, פועלים כמה מוזיקאים הנתפסים כבעלי מעמד מרכזי פחות בשדה, אף כי אחדים מהם קיימו ועודם מקיימים קשרי קהילה מקצועיים עם חלק מהיוצרים המרכזיים וחלקם אף החלו את פעילותם בסמוך לתקופה שבה החלו לפעול ההרכבים המרכזיים.

אייל סלע מתמחה בנגינה בכלי נשיפה מזרחיים ומערביים (קלרינט תורכי, חליל ערבי, ניי וזורנה, לצד סקסופון ועוד). הוא הוציא שלושה אלבומים ובהם שילב פולקלור בלקני (בולגרי, תורכי, חסידי), השפעות ג'אזיות, כליזמר ומוזיקה מקורית. אלבומו **קריאת ההר** (מגדה, 2003) הוא תוצר של תחקיר אתנומוזיקולוגי מקיף שבמסגרתו יצר עיבודים לניגונים מסורתיים הקשורים לחגיגות ל"ג בעומר בהר מירון, המבוססים על דמותו המיסטית של ר' שמעון בר יוחאי. באחד הראיונות הציג סלע את ההון התרבותי המקיף שלו: 'אני גמרתי את המוזיקה הקלאסית [...] גיליתי את הסודות שלה באיזשהו שלב ואחר כך [...] שדרגתי את עצמי למוזיקה האתנית, זה היה אתגר בשבילי [...] זה לא יותר קל, זה הרבה יותר קשה, זה מצריך הרבה יותר כישורים מוזיקליים [...] לא כל אחד יכול ללמוד אותה [...] רק המוכשרים'.<sup>22</sup>

נשפן וירטואוז נוסף הוא אמיר שהסאר, שפעל בשיתוף פעולה עם מוזיקאי פופ יס-תיכוני כגון עופר לוי ושרית חדד, רכש מוניטין כחלילן מוכשר ומבוקש בשדה הפופ ועבד בין היתר עם שלמה ארצי, עם ריטה ועוד, וכן פעל כנשפן בשדה המוזיקה המזרחית האמנותית עם **אנסמבל מזרח מערב**, עם שלמה בר, עם מרק אליהו ועוד. העיתונות המקומית התעניינה בסיפורו האישי והמיוחד, בנסיבות המסתוריות של בואו לישראל ובקשיים הרבים שבהם נתקל על מנת לבסס לו מקום ראוי בשדה המוזיקה האתנית המקומית. בראיונות בתקשורת הגדירו אותו עמיתים בשדה הרוק/פופ כ'מבצע מבריק ופנומנלי'. הוא עצמו תיאר את המוזיקה הפרסית העתיקה שאותה קידם כמוזיקה מתוחכמת: 'המוזיקה הפוליפונית הפרסית

21 ריאיון עם דלאל בבית 'עלמא' ביפו, בשנת 2007.

22 ריאיון עם סלע בביתו, 24.10.2007.

היא יותר עמוקה מהמוזיקה הקלאסית המערבית בגלל שלעתים הרמוניה רק מעמיסה על מוזיקה ואילו היעדר הרמוניה לעתים משרת את העומק הרוחני.<sup>23</sup> יינון מועלם הוא נגן כלי הקשה מזרחיים, ובאופן ספציפי דרבוקה, בנדר, תופי מסגרת (frame drums) ועוד. בתחילת שנות האלפיים יצר קשרים מקצועיים עם מוזיקאים בתורכיה והחל להתמחות בנגינה בעוד אצל המאסטר יורדל טוקצ'אן (Yordel Tokcan). הוא עזב את ישראל והשתקע בתורכיה למשך כשמונה שנים, שם פעל בכמה הרכבים, בחלקם כנגן חבר ובחלקם כמייסד וכמנהל אמנותי. בראיונות אתו ייחס מועלם למהלך אמנותי זה חלוציות נועזת, וכן השראה למוזיקאים צעירים המבקשים לאמץ מודל זה של תלמיד המתגורר אצל מאסטר. מועלם הוציא ארבעה אלבומים ובכולם יצר, עיבד וביצע מוזיקת עולם, המושפעת מפולקלור תורכי וממוזיקה קלאסית תורכית. ברמת הרטוריקה של הייצוג העצמי, ובניגוד לעמיתיו המתפארים בבעלות על הכשרה מוזיקלית פורמלית, מועלם בחר להציג דווקא כישרון אינטואיטיבי שאותו טיפח בהדרגה, ואשר בעזרתו פיתח מומחיות ראויה לציון במוזיקה.

ראוי להתייחס לדפוסים של שיתוף הפעולה והעבודה המשותפת של חברי ההרכבים שונים. בעקבות התבוננות ארוכה ומקיפה בפעילותם של מוזיקאים יהודים וערבים בשדה המוזיקה האתנית בישראל באותן שנים, מתאר בנימין ברינר כיצד הם פעלו במסגרתן של רשתות חברתיות-מקצועיות צפופות והובילו בכך תהליך של תיאום כוונות וגיבוש הלך רוח אמנותי משותף, מעין הביטוס של מוזיקה אתנית. לטענתו, המבנה הארגוני של הרשת משפיע על אפשרויות האינטראקציה בין חבריה, על ההטרוגניות שלהם ועל ההבדלים המובהקים ביניהם, הנקבעים על פי כמה פרמטרים עיקריים: מרכזיות, בולטות ויוקרה (Brinner 2009). במחקר המשך לזה של ברינר מצאתי שהסוכנים הבולטים יותר בשדה אשר תרומתם משמעותית יותר משל אחרים, הם אלה המשמשים חברים מרכזיים ברשתות חברתיות חופפות שבהן הם פועלים, שברינר מכנה 'קשר-על' (hub), כמו תייסיר אליאס (הפעיל הן בשדה הייצור והן באקדמיה), אבשלום פרג'ון וישראל בורוכוב (הפעילים בשדה הייצור ובמוסדות תרבות) ועוד (וסרמן, 2013).

המוזיקאים שזוכרו כאן בחרו, אפוא, ליצור בהשראת הסגנון של מוזיקת עולם, שכאמור זכה בשנות התשעים ללגיטימציה בעולם ובישראל, מתוך שאיפה שהשדה העולמי העובר תהליכי קנוניזציה יאציל עליהם מיוקרתו. כאמור, חרף ההיברידיות המוזיקלית שאפיינה אותם, הם נתפסו עם הזמן כנאמנים למקורות התרבות שלהם וכישראלים. מהי ההיברידיות ומהו מקומה ביצירה המוזיקלית בהקשר הגלובלי? השיח על מוזיקת העולם קושר בין היברידיות לבין אותנטיות ומעדיף את הראשונה, אף כי שני המושגים כרוכים זה בזה ולעתים מוציאים זה את זה. לאורך שנות קיומו של השדה נתפסה היברידיות סגנונית כמתוחכמת יותר מבחינה אסתטית, כאמנותית יותר וכמייצגת חיבורים בין סגנונות מוזיקליים, המתאפשרים על ידי זרימה חופשית של רעיונות והשפעות תרבותיות, בעוד אותנטיות נתפסה כפרימיטיבית (Stokes 2004). בשלבים מאוחרים יותר החלו לזהות את ההיברידיות עם האותנטיות. במילים אחרות, ככל שיצירה של מוזיקת עולם משקפת חיבורים מעניינים יותר, רחוקים יותר ולעתים

23 ריאיון עם אמיר שהסאר בביתו, נובמבר 2006.

אף נועזים יותר, כך היא נתפסת כאותנטית יותר, כלומר נאמנה לתרבות שבתוכה נוצרה. למשל, חרף העובדה שעבד אל-והאב שילב ביצירתו רכיבים אינסטרומנטליים ותזמורתיים השאובים מהמוזיקה המערבית, המוזיקה שלו נתפסת כמייצגת באופן הנאמן ביותר את התרבות המצרית האותנטית (Bakan 2007). באופן דומה אפשר להסביר את העמדות החיוביות ביחס לחלוצי מוזיקת העולם בישראל: ככל שהחיבורים שיצרו נשמעו חדשניים יותר, כך המוזיקה שלהם התקבלה ביתר טבעיות בתרבות המרכזית.

כחלק מאימוץ דפוסי ייצור תרבותי ומודלים של שיח פוסט-קולוניאלי המאפיין את התופעה של מוזיקת עולם, היוצרים החלוצים בשדה אימצו את הערך המרכזי 'חתרנות' בהשראת האידאולוגיה של הרוק. ערך זה התקשר לשילובם של צלילים מזרחיים וערביים ב'פיוז'ן' מוזיקלי נועז יותר, 'ערבי' יותר ולעתים 'זר' יותר לכאורה במוזיקה המקומית החדשה, ולהצגתם כמוזיקה רצינית מעל במות רציניות.

כבני דור שני ושלישי למהגרים מארצות האסלאם, ממזגים חברי 'אצולת העוד' ביצירה שלהם את העבר התרבותי שלהם עם ההווה התרבותי. הם פועלים במה שהומי באבא מכנה 'המרחב השלישי', כקהילה היברידיית המורכבת מריבוי זהויות שהן בתהליך עיצוב מתמיד של משא ומתן תרבותי המתקיים על הגבול שבין שני העולמות (Bhabha 1994: 18-28). במרחב ביניימי זה מוטמעים בני הדור השני והשלישי היטב בתרבות המקומית, מצד אחד, ומחזיקים ברפרטוארים הנתפסים כנחותים ואשר טרם זכו ללגיטימציה בתרבות המרכזית, מצד אחר. מכאן שהם חיים במעין סתירה פנימית בין זהויות שחלקן לגיטימיות וחלקן נתפסות כשוליות וכזרות. אפשר ליישב סתירה זו על ידי תהליך לגיטימיזציה של הרכיבים השוליים אשר בא לידי ביטוי בבחירות המוזיקליות של חברי 'אצולת העוד'.

## חברי 'אצולת העוד' והאקדמיה<sup>24</sup>

חלוצי השדה החלו לפעול מתחילת שנות התשעים ובעיקר מאמצע העשור הראשון של המאה העשרים ואחת במסגרות אקדמיות קיימות ובמקביל היו שותפים להקמתן של מסגרות חדשות. מחלקות למוזיקה מזרחית אמנותית קמו במוסדות אקדמיים מוכרים וליד מחלקות קיימות,<sup>25</sup> וכן נפתחו מכללות עצמאיות.<sup>26</sup> תהליך האקדמיזציה של המוזיקה המזרחית התקיים בכמה רמות ובהן תאורטיזציה של המוזיקה, לגיטימיזציה שלה כמושא מחקר וביסוס מעמדה כתחום הוראה הכולל כתיבת מתודות חדשות להוראת ביצוע, תוך שימוש בטרמינולוגיה פרופסיונלית של השפה המוזיקלית המזרחית. היבט נוסף של האקדמיזציה קשור להעמקת הזיקה בין המוזיקה המזרחית האמנותית לבין המוזיקה הקונצרטי בת זמננו, במטרה לבסס עבודה את העמדה של מוזיקה

24 חלק מהמוסדות האקדמיים העוסקים בהוראת המוזיקה המזרחית האמנותית שינו את מעמדם ואת שמותיהם לאורך השנים באופן המקשה על מעקב רציף ועקיב, כגון המרכז למוסיקה ולמחול קלאסיים מן המזרח, ששינה את שמו להמרכז למוסיקה מן המזרח.

25 באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, באוניברסיטת בר-אילן ובמכללת הד.

26 המרכז למוסיקה מן המזרח, ירושלים ומכללת צפת למוסיקה יהודית ואתנית.

מלומדת ואת הקשר בין שדה הייצור לשדות ההנחלה והשימור (Bourdieu [1971] 1985). שני מנהלים במוסדות האקדמיים להוראת המוזיקה המזרחית פעלו גם כמבצעים בשדה הייצור: תייסיר אליאס ושלמה טחלוב. כאן אתמקד במי שפועלים בשדה האקדמי גם כיוצרים של מוזיקה מקורית: פרץ אליהו, שניהל בעבר את המחלקה למוזיקה אתנית במכללת הד, בנו מארק אליהו ויצחק ייד. ההוראה של יוצרים אלה הושפעה כנראה מהמוזיקה שיצרו, והמוזיקה שלהם הוכפפה לעולם המושגים התאורטיים שבתוכו פעלו כמורים.

פרץ אליהו עלה מדגיטטאן בשנת 1989. במסגרת מחקר שערך במולדתו עבר בין עיירות הרריות והקליט את המוזיקה של תושביהן היהודים. בראיונות השווה את עבודתו האתנומוזיקולוגית לזו של בלה ברטוק בכפרים של הונגריה (שלו 2001). המחקר התקבל באוניברסיטה העברית כעבודת דוקטור על המוזיקה של היהודים ההרריים. הוא היה חבר בוועדת ההיגוי של 'שיח ים-תיכוני' בניהולו המוזיקלי של אדווין סרוסי ולימד קבוצות מפגשים שהתקיימו במסגרת ה'שיח'.<sup>27</sup> הוא שימש מרכז מגמת התאוריה בבית הספר למוזיקה שורשית<sup>28</sup> באוניברסיטת בר-אילן וכן לימד במרכז למוסיקה מהמזרח,<sup>29</sup> במוסררה שבירושלים. בשנת 2007 הקים את המחלקה למוזיקה קלאסית מזרחית במכללת הד ובשנת 2008 החל לפעול במסגרת המחלקה למוזיקת עולם במכללה והקים את התזמורת השורשית של הד.<sup>30</sup>

במקביל להוראה עסק אליהו גם במחקר ובכתיבה של מוזיקה מקורית, כלומר היה פעיל בשני השדות, האקדמי והייצור. אליהו כתב מוזיקה מקורית לטאר<sup>31</sup> ולהרכבים קטנים וכתב מוזיקה למזמורי תהלים מזמור למתבונן, יצירה מוזיקלית רחבת ממדים המורכבת מעשרים מזמורים, המוצאים את השראתם בספרי תהלים ובמדבר. כמו כן הלחין מוזיקה לבלט, לתאטרון ולקולנוע. תזמורות קלאסיות בדגיטטן ובישראל ביצעו מיצירותיו, שהתבססו על יסודות המוזיקה הקלאסית שנוצרה במשך מאות שנים בפרס, באזרבייג'אן, בתורכיה ובמרכז אסיה. חלק מהיצירות מוזמנות. אחת היצירות המרשימות של אליהו היא האופרה לילי ומג'נון שהועלתה בפסטיבל ישראל והוגדרה בעיתונות כ'אופרה המזרחית הראשונה' (בינור 1999; שריד 1999).

27 'שיח ים-תיכוני' היא סדנה שנתית שבה מתקיימים מפגשים של מוזיקאים ישראלים עם מוזיקאים מארצות הים התיכון, שעסקו בשילוב מסורות מוזיקליות ים-תיכוניות ביצירתם. הסדנה התקיימה בין השנים 1996-2003 במשכנות שאננים בירושלים ומנהלה המוזיקלי היה פרופ' אדווין סרוסי. ב-2011 הוקמה הסדנה שוב.

28 בית הספר למוסיקה שורשית נוסד באוניברסיטת בר-אילן בשנת 1996 בידי פרופ' אדווין סרוסי וד"ר ולדימיר שבריוב והוצעה בו תכנית לימודים מעשית בביצוע מוזיקות מהמזרח, כגון אסיה ואפריקה. בשנות האלפיים התמוזג בית הספר למוסיקה שורשית עם המחלקה האתנית במכללת הד. כיום המכללה פועלת במסגרת הקריה האקדמית אונו ובמסגרת לימודי תעודה ובה הוקמה המחלקה למוזיקת עולם מחוץ לתכנית הלימודים לתואר ראשון במוזיקה.

29 המרכז למוסיקה מן המזרח (או האקדמייה למוסיקה מזרחית) נוסד בשנת 1996 בשכונת מוסררה בירושלים והוא מציע לימודי תעודה עם אפשרות להרחיב לתואר אקדמי במוזיקה קלאסית מזרחית.

30 התזמורת למוזיקה שורשית פועלת במסגרת המחלקה למוזיקה אתנית במכללת הד ומורכבת ממרצי המגמה והסטודנטים.

31 טאר הוא כלי מיתר ארוך צואר שמוצאו בפרס אך אפשר למצוא אותו גם באפגניסטאן, בגאורגיה, באזרבייג'אן ועוד.

באמצע את העמדה האליטיסטית הנקוטה בידי חברי 'אצולת העוד', להחזיק בעמדה אליטיסטית, קידם גם אליהו בתהליכי קידוש למוזיקה שלו. הוא הציג אותה כמוזיקה קלאסית וכאמנותית, כמוזיקה השואבת את הלגיטימיות שלה בין היתר מקדמותה ההיסטורית וככזו שהתפתחה הרבה לפני המוזיקה הקלאסית המערבית: 'לאט לאט נבנה מה שנקרא קוראל גריגוריאני שהוא על בסיס של הסולמות של המזרח שהיו, והוציאו רבעי טונים [...] בפרספקטיבה של 300-400 שנה, זה המוזיקה האירופאית הקלאסית. אבל מדובר פה על יסודות של אלפי שנים של שומר העתיקה, אכד העתיקה, בבל העתיקה, פרס העתיקה, אשור העתיקה'.<sup>32</sup>

לדעתו של אליהו, על מנת להתמודד עם מורכבותה של המוזיקה שהוא עוסק בה נדרש ידע ייחודי. בדומה לעמיתיו שעלו ממרכז אסיה ופועלים בשדה המוזיקה בת זמננו, כגון בנימין יוסופוב, ראובן קז'לוטי ויוסף ברדנשוילי, מציג גם אליהו את עצמו כבעל הון תרבותי רב מתוקף שליטתו בשתי הדיסציפלינות המוזיקליות: מוזיקה קלאסית מערבית ומוזיקה קלאסית מזרחית. אך בניגוד לעמיתיו הוא זנח, לדבריו, את השילוב עם המוזיקה הקלאסית המערבית, והתעמק באופן בלעדי במוזיקה המזרחית. הוא אף נוקט עמדה של חלוץ ויום של מוביל תרבותי ושותף לתהליכי הקנוניזציה של המוזיקה המזרחית האמנותית, ומשפיע על השינוי החיובי במעמדה בתודעה הציבורית. אליהו מאמין שיש להנחיל את תורת המאקאמים לתלמידים רבים ככל האפשר. הוא מבהיר את עמדתו: 'אמן ישראלי, אם הוא לא יודע את המוסיקה [...] של העם שלו [...] הוא לא רק לא שלם, אלא לא שווה [...] אתה לא חי [...] באפרוריות של אירופה [...] אתה לא יכול את הפסיכוז הזה האקספרסיוניסטי בין שתי מלחמות העולם שאירופה עברה, מה זה קשור אלינו? אנחנו חיים באיוטריקה שלנו בכלל. באנגריות שלנו, של הרי יהודה, הרי שומרון, מדבריות'.<sup>33</sup>

בשנת 2009 קיבל את פרס היצירה של ראש הממשלה בתחום המוזיקה האמנותית. בדומה לעמיתיו בקבוצת החלוצים זכה גם אליהו להערכת הביקורת. על יצירתו *ממעמקים*,<sup>34</sup> נכתב: 'חוויה מוסיקלית ייחודית [...] שירים מהפנטים' (בן זאב 2008). על האלבום ברוח המזרח נכתב באתר השרת העיוור: 'היצירות הווקאליות האלה של פרץ אליהו, הן פראיות [...] הן מכשפות, הן מדהימות [...] מתי לאחרונה שמעתם תקליט חדש שהעביר לכם צמרמורת לאורך עמוד השדרה?' (Memphis 2001). הפרשנות שנתנו שומרי הסף בתקשורת להיברידיזציה הסגנונית המאפיינת את המוזיקה של פרץ אליהו, היא לא של מוזיקת עולם. המוזיקה שלו הוגדרה כמוזיקה מלומדת, אוטונומית ו'טהורה'.

שני יוצרים צעירים של מוזיקה מזרחית אמנותית הם יצחק ידיד ומארק אליהו. המוזיקה שלהם ומעמדם בשדה מתאפיינים בויקה חזקה לאקדמיה. יצחק ידיד נתפס כמוזיקאי בן זמננו והמוזיקה שלו מוגדרת כאוונגרד חדשני ומופשט, ואילו מארק אליהו נתפס כמושפע ממוזיקה ליטורגית וממחקר היסטורי-מוזיקולוגי בתחום המוזיקה של תקופת המקרא. יצחק ידיד הוא פסנתרן ומלחין צעיר בן זמננו בעל הכשרה במוזיקה קלאסית מערבית.

32 ריאיון עם פרץ אליהו במכללת הד 11.10.2007.

33 ריאיון עם פרץ אליהו במכללת הד, 11.10.2007.

34 היצירה נכתבה בהשראת פרקי תהלים והועלתה בחג המוזיקה הישראלית ב-2008.

בדיסקוגרפיה שלו נמנים שמונה אלבומים,<sup>35</sup> ובהם אלבום משותף עם נגן הסקסופון ממוצא אתיופי אבטה בריהון, **ראס דשן**, שיצא ב-2004 בחברת מגדה ואלבום המבוסס על סוויטה לחמישה מהלכים המבוצעת על ידי טריו עוד, בס, פסנתר, שיצא ב-2008. קונצרטים רבים שלו הוקלטו ושודרו בשידור חי בתכניות שונות בקול המוזיקה. אחדות מיצירותיו הוזמנו על ידי מנהלי פסטיבלים שונים בעולם ובוצעו בהם בביצוע בכורה. ידיד הקים אנסמבל הקרוי על שמו, וחברים בו ידיד המנגן בפסנתר ואורה בועזסון-חורב המנגנת בקונטרבס. אליהם מצטרפים נגנים שונים בהתאם לאופי היצירה. הוא הקים עמותה הקרויה אף היא על שמו, נתמכת על ידי משרד התרבות ומטרתה לקדם שילוב בין מוזיקה קלאסית מערבית למוזיקות אחרות.

ידיד שולט בשני עולמות הידע: המוזיקה המערבית המתוחכמת בת זמננו והמוזיקה היהודית הליטורגית המזרחית. הוא הוכשר כמלחין קלאסי אך מקפיד להדגיש את המקורות המזרחיים בביגרפיה שלו, המשפיעים על המוזיקה שהוא יוצר ועל עיצוב האוריינטציה האמנותית שלו. כבן לאב ממוצא עיראקי ולאם ממוצא סורי הוא נהג לבקר הרבה בילדותו בבית הכנסת, שם שמע את שירת הבקשות שלדבריו נספגה בתת-המודע המוזיקלי שלו ולימים תורגמה לידע מוזיקלי מסודר, הכולל היכרות מקיפה עם מערכת המאקאמא. את שירת הבקשות ידיד מציג כמוזיקה אמנותית, רצינית וגבוהה: 'היא מורכבת, היא שפה מאד קשה, המוזיקאים עצמם שמבצעים את זה אפילו לא מחשיבים את עצמם למוזיקאים, הם זמרים, חזנים [...] ההשכלה שלהם במוזיקה היא עצומה, [כשהם ...] עוברים ממאקאם ביאת למאקאם מינור [...] אז שומעים את זה וזה נורא מתוחכם'. ואכן, במוזיקה של ידיד החוט המקשר בין הקלאסיות המערבית לבין המזרח נשען על עולם התפילה: 'הרבה יצירות שלי עוברות לאט דווקא. יש רגש עמוק [...] כמו בכי, ממש כמו תפילות'. עם זאת ידיד נשען במוזיקה שלו גם על פרקטיקות אלתור הלקוחות מעולם הג'אז, וכן על 'פילוסופיית נגינה שמושפעת ממוזיקה מזרחית', לדבריו.

ידיד מתאר את המוזיקה שלו כרבת סגנונות וקשה להגדרה ולתיוג, ומבדל את עצמו מיוצרים אחרים המשלבים בין מזרח ומערב, כמו למשל האמנים אייל סלע או יאיר דלאל, היוצרים 'פיוו' של מוזיקת עולם או מוזיקה אתנית ישראלית, ופועלים, לדבריו, במטרה להתחבב על הקהל. לפי תפיסתו, כשמוזיקאים שואפים ליצור מוזיקה ייודית, הם עלולים להשתמש ב'מקאמים יותר קלים לאוזן, שלא דורשים איזשהו עומק, מקצבים יותר ארבע-ארבע כאלה פשוטים, זה מה שעושה את זה קצת זול...'

הוא מציג את עצמו כמוזיקאי בלתי מתפשר, המשלם מחיר של חשיפה לקהלים יחסית מצומצמים ובלבד שיהיה נאמן לדרכו: 'הלכתי עם האמת שלי עד הסוף ודווקא קיבלו את זה, והיצירות שלי הן לא קלות, הן מאד קשות'.<sup>36</sup> לדבריו, תרומתו הגדולה היא הטמעתה של המוזיקה המזרחית בתוך המוזיקה המלומדת המערבית. כך הוא מתאר את אחת היצירות שלו: 'היצירה כתובה לעוד אמנם [...] אבל [...] הנגן צריך להיות בעל הכשרה של מוזיקה קלאסית וגם להיות במוזיקה המזרחית הקלאסית וגם באלתור בסגנונות חופשיים, בג'אז [...] אני בעצם לוקח את העוד ומשתמש בו בכל מיני אפשרויות [...] בדברים שלא אופייניים אפילו לעוד'.<sup>37</sup>

35 נכון לשנת 2008.

36 ריאיון טלפוני עם יצחק ידיד ששהה בביתו שבאוסטרליה, 12.5.2008.

37 ריאיון עם יצחק ידיד בביתו בפברואר 2003.

ידיד מציין כמה מלחינים בני זמננו בעולם, כמו אוסבלדו גוליהוב (Osvaldo Golijov),<sup>38</sup> ולוצ'יאנו בריו (Luciano Berio),<sup>39</sup> המשלבים אלמנטים חוץ-מערביים במוזיקה הקלאסית שהם יוצרים ומשמשים לו השראה, מודל לחיקוי ואף קבוצת התייחסות. מבחינה מסוימת הוא ממקם את עצמו לצדם, וגם בשורה אחת עם המלחינים המקומיים של שנות השלושים והארבעים, כמו עדן פרטוש ופאול בן-חיים, המשמשים לו, לדבריו, כמקור לימוד. בדומה למלחינים בני זמננו שצברו יוקרה בשדה העולמי של המוזיקה הקונצרטית, גם ידיד מציג את עצמו כחדשן וכחלוץ ומטפח דימוי של יוצר אוונגרדי של מוזיקה מופשטת, הדורשת כאמור הון תרבותי מרבי לפענוחה.

הביקורת מייחסת מעלות אסתטיות למאפיינים האקלקטיים במוזיקה שלו הן ברמת ההלחנה והן ברמת הביצוע הווירטואוזי של הנגנים בהרכב. נעם בן זאב כתב על קונצרט מיצירותיו של ידיד: 'תחושה של השתוממות התעוררה בקרב הקהל. מה קורה כאן, עלתה השאלה נוכח העירוב הבלתי אפשרי של צלילים, סגנונות, תרבויות, מצבי רוח והתנהגויות שנשקף מהבימה. מה שומעים כאן - קלאסי, ג'ז, בארוק, מוזיקת עם, רוק, אלתור חופשי, אוונגרד, רומנטיקה? נדמה היה שהכל, ואף לא אחד; וקשה היה להאמין שנגנים מסוגלים ללמוד מתווים מוזיקה כל כך מיוחדת ויוצאת דופן, שריגשה יותר ויותר ככל שחלף הזמן' (בן זאב, 2007).

מארק אליהו נולד בדגיסטאן למשפחה שעסקה במוזיקה באופן מקצועי ועלה בגיל שש עם הוריו. אביו הוא פרץ אליהו, ואמו היתה זמרת ומורה למוזיקה. בנעוריו למד נגינה בסאז אצל פרופ' שלמה טחלוב.<sup>40</sup> בגיל 16 נסע ליוון כדי ללמוד אצל נגן הלירה ממוצא אירי רוס דאלי (Ross Daly), ושהה אצלו כחצי שנה. שם התוודע לקמנצה והתמחה בנגינה בו. הוא למד במחלקה למוזיקה מזרחית באקדמיה בירושלים ובאקדמיה של באקו באזרבייג'אן, אצל המוזיקאי אדאלט וזירוב (Adalet Vezirov). אך המאסטר המלווה אותו כל חייו הבוגרים ומנחה אותו מבחינה מוזיקלית הוא אביו, פרץ אליהו. מארק עובד בצמוד לאביו, הם כותבים יחד מוזיקה, מקליטים ומבצעים אותה בקונצרטים משותפים רבים. עד 2008 הוא הוציא אלבום אחד אישי כמלחין וכמבצע, בשם קולות יהודה (Adama Music, 2005), שהוקלט במערה במדבר יהודה וזכה לביקורות טובות מאוד. במופעים שונים ובאלבומים **דיוואן הלב**, **אוריין** ועוד, שיתף אליהו פעולה עם אייל סלע, אמיר שהסאר, מורין נהדר, גיל רון שמע, אבי אגבבה ועוד.

הביקורת מתייחסת בחיוב ליצירותיו של מארק אליהו ולעתים קרובות מציינת את שיתוף הפעולה שלו עם אביו ואת הדמיון הסגנוני ביניהם. לשניהם מיוחסת רמה גבוהה כמלחינים וכמבצעים גם יחד. להלן התייחסות למופע משותף לבן ולאב במועדון לבונטין 7: 'הנגינה עצמה מזמינה תיאורים מתפייטים [...] הסגנון היה מינימליסטי, כמעט במובן

38 המשלב מוטיבים של טנגו ופלמנקו במוזיקה העכשווית שלו.

39 המשלב השפעות אתניות במוזיקה שלו כמו למשל 'השירים העממיים', שנכתבו בהשראת מוזיקה מאזרבייג'ן, מארמניה ועוד.

40 פרופ' טחלוב לימד בשנות התשעים במחלקה למוסיקה שורשית באוניברסיטת בר-אילן והקים את ההרכב האתני נאוה.

העכשווי וניכר בו כובד ראש קלאסי' (לבנה 2007). במקום אחר מתוארת המוזיקה של אליהו כ'מוסיקה עוצרת נשימה [...] אחד משיאי המוסיקה הישראלית העכשווית [...] יצירה מוסיקלית מדהימה, מקראית וקווקזית בעת ובעונה אחת' (וסרמן 2005).

גם אליהו נוקט גישה אליטיסטית אך עמדתו קיצונית יותר וטהרנית יותר מיתר חברי הקבוצה. בדומה לאביו, בסולם המדדים שלו מוזיקה המבוססת על שילובים בין סגנונות אתניים נופלת באיכותה ממוזיקה 'אותנטית' ו'טהורה', המשקפת מודעות לעומק תרבותי. הוא תומך בתאוריה על רציפותה ההיסטורית של המוזיקה המזרחית הקלאסית ועל הזיקה בינה לבין מוזיקה של תקופת המקרא. הוא אף מרחיק לכת וקושר את המאקאמאת של המוזיקה המזרחית האמנותית היום למודוסים של המוזיקה בבית המקדש השני לפני אלפיים שנה. משם הם יובאו, לדבריו, לממלכה הפרסית, נטמעו במוזיקה המקומית והעשירו אותה. היסודות המוזיקליים המקראיים נדדו בהמשך לממלכות בבל, לעולם הביזנטי ולשושלות הערביות של ימי הביניים. על ידי כך הם הצליחו לשרוד ולהתקיים ברציפות עד היום. אליהו מגייס את חשיבותם ההיסטורית של מוזיקאים בממלכות העתיקות של פרס ויוון העתיקה, כדי לקדם אידאליזציה של המוזיקה ושל מקורותיה. הוא מציג את המסורת הארוכה והמכובדת של המוזיקה כהצדקה למעמדה הרם ומתאר את התאורטיקנים העתיקים שעסקו במוזיקה כ'מדענים': '[הם] עסקו במתמטיקה, אסטרונומיה, ביולוגיה [...] ששת המקצועות שנהוג ללמוד ביוון העתיקה, שכל איש משכיל חייב לדעת. מוזיקה זה אחד המקצועות האלה'.<sup>41</sup> אליהו פועל להגדיר את המוזיקה שלו כתחום מדעי: 'זה תורה שלימה שדורשת למידה והקדשה של החיים שלך בזה. למידה מאד מאד קשה [...] היא לא כמו מוזיקה קלאסית מערבית שזה למידה של יצירות, של מלחינים [...] במוזיקה הקלאסית המזרחית יש ממש נוסחאות מוזיקליות [...] זה מדע'. משמעות הצגתה של המוזיקה כענף 'מדעי' היא כינונו של 'מועדון' אקסקלוסיבי של מביני עניין בעלי הון תרבותי 'מתאים' ואליטה מובחנת בזכות אותו הון. רכישת ההון הספציפי כרוכה בתהליך למידה ארוך ומחויב, הפוך לגישה אינטואיטיבית, שמוביל להבנה מעמיקה של המוזיקה ולעמידה בסטנדרטים הנוקשים שלה. רק יחידי סגולה כשירים להבינה. אליהו אכן רואה את עצמו כבעל יכולות נדירות בתחום היצירה: 'יש את אלוהים ואני מתחתי וכל השאר זה כל מיני קטנים שם מרחוק'.<sup>42</sup>

ערך הידע אומץ במלואו בעיקר על ידי אנשי האקדמיה, ונדון גם אצל בורדייה, הטוען שיצירות אמנות דורשות ידע כדי לפענח אותן, וידע זה נרכש במוסדות האקדמיה (Bourdieu, [1971], 1985, 1991). ביסוס הצורך ברכישת ידע על מנת להבין את מוצרי השדה מחזק בעקיפין את האקדמיה, שהידע נרכש בה. תהליך הקנוניזציה מתנהל אף הוא בזירה האקדמית. מוטי רגב (Regev 1994) סבור כי תהליך זה מתבצע באמצעות האליטה האקדמית בכל שדה, המנסחת הגדרות לאיכות המוזיקה, פועלת למיסודן כחלק מהשיח של השדה ומקדמת את יישומן באמצעות הפעלת שיפוטים פומביים של מוצרים שונים בשדה, כלומר תהליך של קידוש.

41 ריאיון עם מארק אליהו במכללת הד, אוקטובר 2007.  
42 ריאיון עם מארק אליהו בביתו בתל אביב, אוגוסט 2005.

ואכן, בורדייה טוען כי גופי השימור וההנחלה נוטים לקדש את מה ששייך לעבר לעומת המבקרים ואוהדי האוונגרד המקדשים את ההווה ובעל הפוטנציאל העתידי (בורדייה [1980] 2005). הקשר ההדוק בין שדות הייצור לאקדמיה בא לידי ביטוי כאשר אנשי האקדמיה החברים בקבוצה, ובעיקר אלה הפועלים גם בשדה הייצור, בונים את הסילבוס הדידקטי, מקדשים בכך קורפוס מוזיקלי שהוא ליבת השדה ומציבים סטנדרט אקדמי שמוסדות חדשים נוספים שיקומו בהמשך יראו בו מודל. הישגים אלה של בנייה והתמסדות קיימים לצד הישגים דרמטיים יותר של תמורה ומהפכה, שגם עליהם אחראית האליטה האקדמית (Sela-Sheffy 2002).

## מוזיקה ערבית

תהליך הלגיטימציה של המוזיקה המזרחית בישראל חל גם על המוזיקה הערבית, כלומר הפלסטינית-ישראלית. הפעילות המוזיקלית סביב המוזיקה הערבית, הן של יהודים והן של ערבים, החלה בשנת 1957 באפיק ממסדי שכלל את קול ישראל בערבית והתזמורת הערבית של רשת ד' או קול ישראל בערבית.<sup>43</sup> מחלקת המוזיקה שלה שידרה מוזיקה קנונית מהעולם הערבי, מוזיקת פופ מהעולם הערבי וכן מוזיקה מקומית ומקורית שנכתבה בידי פלסטינים-ישראלים ובידי מוזיקאים יהודים שעלו מארצות ערב.

חברי התזמורת הערבית של קול ישראל היו עולים מעיראק וממצרים שבאו בהגירה הגדולה של שנות החמישים ונגנים ישראלים-פלסטינים. התזמורת ביצעה יצירות מהקנון של העולם הערבי באותה תקופה ונוסף על כך הקליטה יצירות חדשות ומקוריות שנכתבו בישראל בידי המוזיקאים העולים. רשת ד' הזמינה יצירות וחלקן הוקלטו ואף שודרו בתכניותיה, להנאתם של מאזינים יהודים וערבים כאחד. בין המלחינים שכתבו יצירות לתזמורת היו מוזיקאים יהודים מארצות האסלאם ומוזיקאים ישראלים-פלסטינים. במילים אחרות, רשת ד' של קול ישראל טיפחה מוזיקה ערבית מקורית ומקומית במשך השנים ותפקדה כיום תרבותי של יצירת מוזיקה ערבית מקומית.

הקהל מנה את הציבור הפלסטיני-ישראלי, אך גם רבים מיהודי ארצות ערב שהגיעו לארץ בגלי ההגירה הגדולים של שנות החמישים. עם זאת, למרות היותה של התזמורת הערבית של רשות השידור מוסד תרבותי מרכזי בקרב יוצאי עיראק, מצרים וסוריה ובקרב מאזינים פלסטינים-ישראלים, היא פורקה בתחילת שנות התשעים. יש הטוענים שתזמורת נצרת שנוסדה ב-1991 המשיכה באופן טבעי את דרכה של התזמורת הוותיקה ושימשה אחד האפיקים החדשים שבהם מצאה ביטוי המוזיקה הערבית.

**התזמורת הערבית של נצרת** קמה ב-1991 בניהולו המוזיקלי של סוהיל רדואן, שהיה מעורב גם בפעילותה של התזמורת הערבית של קול ישראל. אף כי נגני התזמורת היו ברובם ערבים

43 תאריך זה מסמן את תחילת הפעילות הפורמלית תחת שלטון המדינה אך חשוב לציין שמוזיקה ערבית ויהודית-מזרחית הושמעה גם ברדיו ירושלים' המנדטורי בשנות השלושים והארבעים שלפני קום המדינה.

נוצרים מצפון הארץ ומיעוטם עולים ממדינות חבר המדינות, התבססה התזמורת החדשה בחלקה על הרפרטואר של התזמורת הערבית של רשות השידור, וביצעה את הרפרטואר הקנוני של המוזיקה הערבית. היא ערכה ערבי מחווה לאום כולתום, לעבד אל-והאב, לפריד אל-אטרש, לריאד אל-סנבאטי, לפיירו ועוד. התזמורת הופיעה בפסטיבל ישראל, בפסטיבל העוד בירושלים, בפסטיבלי לילות העוד ותרבות של שלום בתל אביב, ובעולם, בין היתר, בפסטיבל למוזיקה דתית בפאז, מרוקו. כמו כן היא שיתפה פעולה עם מוזיקאי עולם בעלי שם, בין היתר עם הזמרת הצרפתית ממוצא יהודי-מרוקני סאפו, זמרת הלדינו יסמין לוי, המוזיקאי התורכי עומר פארוק טקבילק (Omar Faruk Tekbilek), זמר הרוק תום יורק (Thom York), חבר להקת רדיוהד (Radiohead) ועוד. התזמורת הוציאה שלושה אלבומים, האחד הוא הופעה חיה בקונצרט בנצרת עם מוזיקה של מוחמד עבד אל-והאב, האחים רחבאני וודיע אל סאפי (2002), השני הוא אלבום מחווה לציין 100 שנה להולדתה של אום כולתום ומבוצע על ידי זמרת הבית לובנה סלאמה (2005). אלבום נוסף מבוסס אף הוא על המוזיקה של אום כולתום בביצועה של זהבה בן (הליקון 1996). התזמורת הופיעה בסדרות קונצרטים במוזאון תל אביב ובאולם צוותא בתל אביב. בתחילת שנות האלפיים היא קיימה סדרות קבועות של קונצרטים במרכזי תרבות שונים, כמו היכל התרבות בפתח תקווה ומרכז ראסל ברמת גן. היא קיבלה תמיכה תקציבית של מנהל התרבות בקטגוריה של תזמורת סימפונית וזכתה לדירוג יחסית גבוה על פי הקריטריונים של המנהל, אף כי התמיכה מתבטאת בסכומים נמוכים יחסית.

סוהיל רדואן התבסס כסוכן מרכזי בשדה המוזיקה הערבית בישראל הן כמנהל אמנותי של התזמורת והן כאיש חינוך המטפח את החינוך המוזיקלי בחברה הערבית. רדואן היה מפקח ללימודי מוזיקה בבתי הספר הערביים במשך כ-25 שנה, מורה למוזיקה בבתי ספר תיכון ובמכללת אורנים והקים את המחלקה למוזיקה ערבית בקונסרבטוריון בחיפה. נוסף על החינוך הפורמלי, רדואן מייחס לפעילותה של תזמורת נצרת תפקיד חינוכי בלתי פורמלי בכך שהיא הרגילה לדבריו את הקהל הערבי להאזנה למוזיקה נקייה ממאפיינים של בידור, ובכך עודדה אותו להתייחס למוזיקה כאל תרבות גבוהה. במסגרת פעילות התזמורת טיפח רדואן יצירה מוזיקלית מקורית והזמין את כתיבתן של יצירות חדשות ממוזיקאים צעירים, חלקם חברי התזמורת, ובהם סמיר יאסין, ואסים עודה, סוקיינה דרוויש, ניזאר רדואן ופרנסואה ח'יל והמוזיקאי ויסאם ג'ובראן. התזמורת ביצעה את יצירותיהם באירועים שונים.

הביקורת מביעה הערכה לפעילותה של התזמורת מתחילת דרכה. היא מתייחסת אליה כאל תזמורת סימפונית לכל דבר ולא מתייגת אותה בקטגוריה מנמיכה ובעלת קונוטציות פולקלוריסטיות של הרכב אתני. סיוריה בעולם מסוקרים בהרחבה. על סוהיל רדואן נכתב שהוא 'מציע מודל אותנטי של מוסיקה ערבית אמנותית' ושהוא 'מצפה מנגנון להתאמץ ולחפש בעצמם את הצלילים' (שלום 2001). על אלבום הבכורה של התזמורת, שחלק ניכר מהשירים בו מוקדשים לפיירו, נכתב: 'איכותו של התקליט עולה על איכותם של כמה מתקליטי האוסף הישנים יותר של פיירו עצמה' (וסרמן 2004א). על התזמורת נכתב באופן כללי ש'לא די בשבחים שיש להרעיף עליה' (וסרמן, 2003).

עימאד דלאל עומד בראש המגמה למוזיקה ערבית במכללת צפת למוסיקה יהודית ואתנית, ומנצח על התזמורת האנדלוסית מעלות-תרשיחא. הוא סיים לימודי הנדסה בטכניון ואף עבד

כמהנדס תקופה מסוימת עד שהמשיכה העזה למוזיקה הובילה אותו לשינוי מקצועי. הוא בוגר המחלקה למוזיקה מזרחית באקדמיה למוסיקה בירושלים ומוסמך במוזיקולוגיה באוניברסיטת בר-אילן. דלאל הקים הרכבים, תזמורות ומקהלות והקליט מוזיקה לשירה פלסטינית מקומית. הוא הקים גם כמה בתי ספר פרטיים לגילאים שונים בגליל ובהם הוא לימד נגינה, הלחנה וניצוח. דלאל רואה עצמו כיום אידאליסטי וכמוזיקאי מחונן ובעיקר משכיל. בשיח על המוזיקה שלו הוא מציג אותה כמוזיקה רצינית, קלאסית. ככל שתהיה מופשטת ומתוחכמת יותר, אפילו אוונגרדית, לדבריו, כך מצד אחד תהיה אוניברסלית ונגישה לכל אדם באשר הוא, אך מצד אחר, כדי לפענח אותה ידרש מהמאזינים הון תרבותי משמעותי: 'לא צריך מאזין ערבי כדי לדעת מה אני עושה, כי אני לא מנגן שיר אלא מוזיקה [...] אומרים לי שאני כותב לא לפשוטי העם, מבחינת החשיבה המוזיקלית, מבחינת מאקאמים, מעברים, מודולציות [...] מה שהמוזיקאים במוזיקה של המאה העשרים עושים, חידושים'<sup>44</sup>.

סמיר מח'ול הוא מלחין ונגן עוד המתגורר בפקיעין שבגליל. הוא בוגר המחלקה למוזיקה מזרחית באקדמיה למוסיקה בירושלים. לימד בעבר בבית הספר למוסיקה שורשית באוניברסיטת בר-אילן ובמרכז למוסיקה מן המזרח בשכונת מוסררה, בירושלים. ב-2004 הוציא בחברת מגדה את אלבום הבכורה שלו *את'ר* (פירוש השם הוא עקבות) והופיע עם הרכבים שונים בפסטיבלים בעולם. בארץ שיתף פעולה עם התזמורת האנדלוסית ועם מוזיקאים נוספים בשדה, כמו נאור כרמי, אייל סלע ונאסים דקוואר. הופיע בפסטיבל העוד בירושלים בשנת 2007 במופע שבו בוצעו יצירות שכתב, וכן בפסטיבל הפיוט בירושלים בשנת 2012.

מח'ול ממקם את המוזיקה שלו בתוך המוזיקה המלומדת: 'זו מוזיקה אמנותית, עכשווית, לוקחת השראה וכיוון ממוזיקה ערבית קלאסית, ממוזיקה של המזרח התיכון, תורכיה ופרס. מוזיקה כנסייתית ביזנטית משפיעה עלי מאוד, הקוראן משפיע עלי וגם לוקח ממוזיקה מערבית קלאסית'. וכן: 'אני לא עושה מוזיקה שיווקית שמוכרת מיליונים ויש לי קהל של אלפים, קהל מאד ספציפי'.<sup>45</sup> בדומה לעימאד דלאל, גם סמיר מח'ול מציג את עצמו כיוצר אוונגרדי וכחדשן בכל הנוגע למאפיינים מוזיקליים צורניים של המוזיקה הערבית. מח'ול מתפאר ביכולתו לרגש את קהל המאזינים ולעורר בהם תחושה של 'טרב'.<sup>46</sup> לדבריו, הדיאלוג בין האמן לקהל מתבטא בקריאות התפעלות המושמעות בנקודות מסוימות שבהן המוזיקאי מצליח 'לגעת' במאזיניו בעצמה מוגברת. היכולת הייחודית הזאת מעידה על מצוינות מוזיקלית. מח'ול נהנה מהערכת הביקורת מתחילת פעילותו הפומבית. ארו שוייצר מתייחס אליו כאל 'גגן העוד המצויין' (שווייצר 2009), אלבום הבכורה שלו מתואר כ'מקסים' ואחת הרצועות בו מתוארת כ'שיר אהבה יפהפה ומהפנט' (וסרמן 2004).

נוסף על אלה יש להזכיר שוב את שני המוזיקאים המרכזיים של המוזיקה הערבית בישראל, תייסיר אליאס ונאסים דקוואר, חברים לשעבר באנסמבל בוסתן אברהם, המשמשים חוליה מגשרת לתרבות ההגמונית. שניהם פעלו בשדות הייצור והאקדמיה גם יחד ובמקביל התבססו כיוזמים

44 ריאיון עם עימאד דלאל במחלקה למוסיקה באוניברסיטת בר-אילן, 30.5.2008.

45 ריאיון עם סמיר מח'ול בביתו שבפקיעין, 27.11.2007.

46 'טרב' הוא מושג במוזיקה הערבית ופירושו תחושת התעלות של עונג אסתטי שחווה האמן המבצע מול קהל שלו, כשהקהל משיב לו בקריאות שבר, שלהן נענה האמן בתורו בחזרות ובאלתור (בנאי 2006).

תרבותיים כשהקימו מוסדות שנתפסו כחלוציים עוד בשנות השמונים, כמו תזמורות, מקהלות ובתי ספר פרטיים ללימוד מוזיקה כדי לסייע בצמיחתו של דור צעיר של מוזיקאים בעלי יכולות אמנותיות גבוהות (רגב 1993). המוסדות שהקימו שימשו להפצה ולהנחלה של המוזיקה הערבית ומילאו תפקיד חשוב בתהליכי האוטונומיזציה של שדה המוזיקה הערבית (כלומר הפיכתו לשדה ייצור אמנותי אוטונומי ולא כפוף לתכתיבי השוק או של שדות ייצור אחרים, על פי תפיסתו של בורדייה), בדומה לתהליכים שהתרחשו בשדה המוזיקה המזרחית האמנותית היהודית (Bourdieu 1985 [1971]). עם זאת השניים המשיכו לקיים קשרים עם האקדמיה כל תקופת פעילותם בשדה הייצור ושיתפו פעולה גם עם יוצרים בשדה המוזיקה העכשווית, כמו ציפי פליישר ומנחם ויזנברג (בנימיני 1987). בורדייה גרס כי נקיטת עמדה אינטלקטואלית על ידי שחקנים בשדה היא אסטרטגיה מודעת למחצה שמטרתה לקדם מאבק על כיבוש הלגיטימיות התרבותית (שם), וניכר שהשניים (פליישר וויזנברג) מאמצים אותה בשלמות.

בשני העשורים הנדונים במחקר אפשר להצביע על תהליך של הרחבת המכנה המשותף בין קהלים בחברה היהודית ובחברה הערבית בישראל וכן טשטוש ההבחנות ביניהם בשדות הייצור והצריכה גם יחד, באמצעות פעולות אינטראקטיביות ומוקדי ייצור תרבותי המשפיעים זה על זה. שיתופי פעולה בין יהודים לערבים פועלים ככוחות תרבותיים המתלכדים לתהליך-על של לגיטימציה תרבותית. למשל, תזמורת קול ישראל בערבית ביצעה יצירות של עימאד דלאל, התזמורת האנדלוסית הישראלית הופיעה עם סמיר מח'ול, כל המוזיקאים הפלסטינים-ישראלים השתתפו בפסטיבלי העוד בירושלים ובתל אביב ונחשפו לקהלים מגוונים, ערבי מחוזה למוזיקאים הערביים הקנוניים נערכו בפסטיבל ישראל ובמוזאון תל אביב, והמבצעות בהם היו זמרות ערביות ויהודיות, וכמובן שיתוף בין מורים יהודים לערבים במוסדות אקדמיים ללימוד המוזיקה האמנותית המזרחית והמוזיקה הערבית. חוגי הלימוד, הפסטיבלים והאלבומים מחזקים את המודעות הציבורית למוזיקה הזאת ומעודדים יצירה מקורית נוספת. בכיוון הפוך, הקמתם של הרכבים רבים מעוררת צורך במיסוד ההוראה המוזיקלית הגבוהה. אני טוענת שתהליכי קנוניזציה של המוזיקה הערבית השפיעו על מעמדה של המוזיקה המזרחית האמנותית בישראל ולהפך. יתר על כן, אפשר לראות את שתיהן כחלקים במערכת כללית ומקיפה של מוזיקה מזרחית, כלומר מוזיקה מהעולם המוסלמי הרחב. תפיסה כוללת זו מאפשרת לסוכני התיווך השונים לחשוף את הז'אנרים המוזיקליים השונים לפני קהלים מגוונים ומעורבים.

## מיסוד הפיוט

הפיוט הוא פרקטיקה של שירה ליטורגית בבתי הכנסת הקשורה בלוח המועדים היהודי. בשנות התשעים של המאה ה-20 עברה פרקטיקה זו תהליכי חילון ומיסוד והתבססה כשדה משני במוזיקה המזרחית האמנותית, שעם מוסדותיה אפשר למנות את התזמורת האנדלוסית הישראלית, את המרכז לפיוט ושירה באשדוד, את מפעל המקהלות הארצי 'קהילות שרות', את האתר האנציקלופדי 'הזמנה לפיוט', פייטנים, מנצחים, נגנים ומשכילים הפועלים לקידום תהליכי הלגיטימציה של הפיוט ואת ההכרה בו כתרבות גבוהה. תרומתם של שלושה סוכני תיווך בהקשר זה משמעותית במיוחד.

ההגדרה המקובלת לפיוט היא שירת קודש, המשתלבת בתפילות הציבור בבתי הכנסת,<sup>47</sup> וקיומו תחום לשעת התפילה. רוב הפיוטים נכתבו בין המאה השישית לבין המאה ה-18 במטרה להכניס ממד של חדשנות תוכנית וסגנונית לפרקטיקה של התפילה. פיוטים נכתבו בידי משוררים וחכמים בעלי נטייה אמנותית בתגובה על הדינמיקה של החיים, הן מחוץ לקהילה והן בתוכה פנימה. מי שהיה אחראי להתקבלותו של הפיוט היה שליח הציבור, שממנו צמח לימים תפקיד הפייטן, ואולם הקהל הוא שקבע אילו פיוטים יתקבלו ואילו לא, או במילים אחרות, הכתיב את היווצרות הקנון (פלס 1979).

הפיוט הוא יצירה תרבותית אקלקטית ומשלב בין קודש לחול. כבר בתקופות מוקדמות קיבלו יוצריו הכשר פורמלי לאמץ רפרטוארים תרבותיים מהסביבה הלא יהודית הן ברמה הטקסטואלית והלשונית (כמו משקלים, דימויים וכדומה מהשירה הנוצרית הביזנטית ומאוחר יותר מהשירה המוסלמית של ימי הביניים) והן ברמה המוזיקלית (אימוץ מנגינות 'זרות', שמחוץ לקהילה). מטרת הפתיחות המכוונת היתה לחבב את פרקטיקת התפילה והביקור בבית הכנסת על הדורות הצעירים.

השיח סביב הפיוט מציג מצד אחד את ערכיו האמנותיים הגבוהים ומצד אחר את ההקשר החברתי הפונקציונלי המובהק שלו. עם זאת, אחד השינויים שעבר הפיוט המודרני הוא כאמור תהליך של חילון בהוצאתו מההקשר הפונקציונלי של בית הכנסת ובהפיכתו לפרקטיקה תרבותית המיועדת לא רק לקהלי מתפללים. הצגתו כשירה צרופה מקדמת את הלגיטימציה שלו כקורפוס של תרבות גבוהה (פדיה 2004). גם שילוב בין תכני הקודש של הפיוט לבין המוזיקה הלא יהודית נתפס כאקט לגיטימי הנשען על הקלאסיקה של התרבויות המארחות.

קהילות רבות מחזיקות בקורפוס קנוני של פיוטים מזרחיים ואשכנזיים גם יחד. בעבודתי התייחסתי לתהליכי המיסוד של הפיוט הצפון-אפריקני. לאחר בואן לישראל בשנות החמישים, נאלצו קהילות מצפון אפריקה להיפרד ממנהגים וממסורות שנהגו לקיים בגולה, כולל שירת הבקשות (Dardashti 2008). עם זאת, החל באמצע שנות השישים ובשנות השבעים ניכרה תופעה של התחדשות תרבותית בקרב יהודי צפון אפריקה, ובמסגרתה בין היתר התחזק מנהג שירת הבקשות, הוקם אנסמבל צפון-מערב על ידי פרופ' יוסף שטרית בשיתוף סטודנטים באוניברסיטת חיפה, ועוד.

בשנות השמונים תרמו כמה סוכנים מוסדיים למיסוד הפיוט הצפון-אפריקני: מוטי מלכא ויחיאל לסרי, צעירים משכילים ממוצא מרוקני, הקימו את המרכז לפיוט ושירה באשדוד, ובכך העניקו לראשונה מסגרת פורמלית לפרקטיקה הוותיקה של שירת הבקשות (סרוסי 1984; אהרון-גוטמן 2005; Cohen 1988). ב-1994 הם הקימו את התזמורת האנדלוסית הישראלית, גוף מוזיקלי ביצועי שקם בזיקה למרכז לפיוט ושירה באשדוד. פעילותו של המרכז לפיוט ושירה יצרה אווירה נוחה לכך, מאחר שרוב הרפרטואר הקונצרטנטי של התזמורת מבוסס על שירת הבקשות, כלומר על קורפוס עשיר של פיוטים שהורכבו על ה'עלא' האנדלוסית, שהיתה המוזיקה הקלאסית המוסלמית של מרוקו ושל מדינות המגרב. אך ההבדל בין שני הגופים רב. בעוד המרכז עסק, כאמור, בשירה עממית ודתית ודרכי ההוראה שלו התבססו על מסורת שבעל

פה, התזמורת האנדלוסית פעלה בדפוסים מערביים ומסגרת העבודה בה התבססה על נגינה מתווים ועל ניצוח. המוזיקאי המרכזי בעל תפקיד מכונן בקידום תהליכי הקנוניזציה של המוזיקה היה ד"ר אבי עילם אמזלג. תרומתו באה לידי ביטוי בשני מהלכים משמעותיים. האחד, חיבור מקצועי בין שני סוגים של מוזיקאים: נגנים המכונים 'אותנטיים' (המנגנים בכלים מזרחיים כעוד, קאנון ודרבוקה) ולצדם נגנים מערביים בכלי קשת (כינורות, ויולה, צ'לו וקונטרבס) ביחס של שלישי ושני שלישים, בהתאמה. המהלך השני כלל את שכתוב הקורפוס המוזיקלי המסורתי לתווים.

**התזמורת האנדלוסית הישראלית** החלה להופיע ב-1994 עם ההרכב המתואר כאן וערכה סדרות קונצרטים במרכזי תרבות מכובדים ברחבי הארץ ולפני קהל של מנויים, שבתחילת פעילותה מנה כמה מאות אנשים וצמח מדי שנה. היא אירחה אמנים מזרחיים מסגנונות שונים כמו זהבה בן, יאיר דלאל, ג'ו עמר, מוריס אל מדיוני, שלמה בר והברירה הטבעית, תייסיר אליאס ושררה של מוזיקאים אורחים ממרוקו. שני הסולנים החלוצים של התזמורת היו פייטנים ותיקים שרכשו את המוניטין שלהם עוד לפני שהצטרפו לתזמורת: ר' חיים לוק ואמיל זריהן. לוק היה תלמידו של ר' דוד בוזגלו, הנחשב לגדול הפייטנים במחצית השנייה של המאה ה-20, שפעל במרוקו ועלה לישראל ב-1965. לוק התייחס למורשת של מורו כאל השראה או כאל הון תרבותי חשוב, המאציל על התלמיד סמכות אמנותית ומבסס את מעמדו כאמן כריזמטי. ואילו זריהן הציג את עצמו כחלוץ ויזם בשדה המוזיקה המזרחית, וכמקור השראה למוזיקאי הקסטות של שנות השבעים. להלן אדון בשלושה אישים חשובים הקשורים לתזמורת האנדלוסית, שלהם אני מייחסת תרומה משמעותית לתהליכי מיסוד הפיוט: המנצחים והמעבדים אבי עילם אמזלג ושמואל אלבו, והפיטן ליאור אלמליח. אני דנה כאן בתזמורת ובפעילות התרבותית סביבה עד לשנת 2008 ולפני פירוקה הרשמי. באותה שנה העמיק סכסוך עבודה בין ההנהלה לבין הנגנים, שהחל כשלוש שנים קודם לכן, לממדים חסרי תקדים עד כי אי-אפשר היה לגשר עוד בין היריבים. מצב עניינים זה הביא לסגירתה הרשמית של התזמורת האנדלוסית הישראלית בצו בית משפט. זמן קצר לאחר מכן התפצל גוף הנגנים והמנהלים לשתי תזמורות הפועלות כיום: **התזמורת האנדלוסית אשדוד והתזמורת האנדלוסית אשקלון.**

התזמורת האנדלוסית הישראלית הוציאה עשרה תקליטורים בין השנים 1995 ל-2007 שבהם נשמר איזון אמנותי בין רפרטואר קלאסי המבוסס על ה'עלא' האנדלוסית ועל שירת הבקשות של יהודי צפון אפריקה, לבין רפרטואר עממי יותר המבוסס על שירת השעבי<sup>46</sup> הפולקלוריסטית. ההתעניינות התקשורתית בתזמורת האנדלוסית בתחילת דרכה הופנתה בעיקר לחיבור המסקרן בין מוזיקאים מזרחיים המנגנים בעל פה לבין מוזיקאים מחבר המדינות המנגנים לפי תווים, ולמפעל התזמור החדשני, שבמסגרתו מוזיקת הפולקלור 'ארזה' בתוך מסגרת מערבית. הביקורת העלתה שאלות על צידוק הקיום של תזמורת מעין זו ועל התפקיד שהיא עשויה למלא בעיצוב הזהות הקולקטיבית הצפון-אפריקנית. כלומר, למן ההתחלה יוחס לתזמורת מעמד של גוף המייצג ומייצר גם עמדות פוליטיות. התקשורת עסקה גם במאבקים שניהלו בכירי התזמורת עם ממסד התרבות שאחראי למדיניות תקצוב התרבות בארץ, תוך הבעת אי-

נחת מחלוקת המשאבים בין תרבות המייצגת את המערב לבין זו המייצגת את המזרח בישראל. בשנות האלפיים החלה העיתונות האיכותית לעסוק יותר בהסתכלות ביקורתית אסתטית על פעילותה של התזמורת, הביעה הערכה למוזיקה שלה והכתירה אותה כגוף מוזיקלי אליטיסטי. למשל בביקורתו על המופע המוזיקלי התאטרלי של התזמורת, חתונה במוגדור,<sup>49</sup> הכתיר המבקר נעם בן זאב את התזמורת כגוף מוזיקלי רציני המייצר מוזיקה אמנותית. כותרת הכתבה היתה: 'חלופה לקונצרט קלאסי', ובה תוארה 'גלריה מרשימה של אמנים וירטואוזים: הפייטנים יגודייב וזריהן, כל אחד בדרכו, הם מהזמרים הגדולים שפועלים כאן' (בן זאב, 2006). ארו שוייצר הציע זיקה ישירה בין הפופ המזרחי של זהר ארגוב לבין מפעלה של התזמורת האנדלוסית, והשלים בכך תהליך הכתרה משלו: 'המוסיקה היהודית המזרחית היא גם אמנות מורכבת, עשירה, מעמיקה, גבוהה' (שוייצר 2005).

במקביל ליצירה המוזיקלית שימשה התזמורת גם זירה של עימותים אידאולוגיים על החזון האמנותי של מקימה. מוטי מלכא, אחד המייסדים ומנהלה במשך שנים רבות, דגל בהצגת רפרטוארים מוזיקליים משולבים, בהרחבת קהלים ובבניית אליטה תרבותית נאמנה לתזמורת, במטרה להפוך אותה לאייקון תרבותי ולסמל בעל עצמה לחיזוק הזהות הקולקטיבית של יוצאי צפון אפריקה. לעומתו אבי עילם אמזלג ויוסף שטרית הובילו שיח אליטיסטי ו'טהרני' יותר וכיוונו לשדה הייצור הצר. לפי השקפתם, לאחר ביסוס מעמדה של התזמורת באמצעות חיבור למוזיקה הקלאסית המערבית, יש להקים הרכב מוזיקלי מצומצם ואוטונומי, נאמן לשורשיו המזרחיים ו'אותנטי', ועל כן איכותי יותר.

אבי עילם אמזלג הוא בוגר האקדמיה למוזיקה על שם רובין בירושלים, מוזיקולוג ומלחין בהתמחותו. הוא שימש מנהלה המוזיקלי הראשון של התזמורת האנדלוסית והמנצח הראשי שלה. לפני פעילותו בתזמורת הוא פעל כחלילן וכמלחין בן זמננו ושילב בין מוזיקה קלאסית מערבית לבין אלמנטים מזרחיים. לאורך הקריירה שלו הפגין אמזלג את שליטתו בשני עולמות הידע, של המוזיקה הקלאסית המערבית ושל המוזיקה האנדלוסית ועל ידי כך ביסס את ההון הסימבולי שברשותו, כלומר את הסמכות התרבותית לקבוע אמות מידה בשדה המוזיקה המזרחית. מתוקף סמכות זו הוא הציג את המוזיקה האנדלוסית כשוות מעמד למוזיקה הקלאסית המערבית ובכך תבע עבורה לגיטימציה כשהוא מנהל דיאלוג וירטואלי, שבחלקו התנהל בכתבי עת אקדמיים, עם שחקנים מבוססים בשדה המוזיקה הלגיטימית: 'אתם אומרים שרק שלכם טוב? [...] אתם בורים, אתם לא יודעים כלום. אני אלמד אתכם שיש עוד כמה דברים טובים שאתם לא מכירים. התרבות שלי - ההורים שלי, המסורת שלי - אני יודע שאני בא מעולם מאוד עשיר [...] אתם לא יכולים לשים אותי יותר נמוך. התרבות שלי לא פחותה משלכם'.<sup>50</sup> כשהקים את הקורפוס המוזיקלי של התזמורת מצא עילם אמזלג שהמדיום העיקרי שבאמצעותו המוזיקה הועברה מדור לדור - הזיכרון הקולטבי והאישי - נפגם, בשל קטיעת מסורת ההעברה שבעל פה ותהליכי שכחה המאפיינים את הדור החדש שגדל וצמח בישראל.

49 'חתונה במוגדור' היא פואמה מאת אשר כנפו אשר הועלתה על הבמה בפורמט של תיאטרון-קונצרט ב-2005 בהשתתפות שני שחקנים והתזמורת האנדלוסית הישראלית. הפואמה מגוללת סיפור של אירוסין וחתונה במרוקו.

50 ריאיון עם ד"ר אמזלג בביתו, יולי 2005.

על כן יזם וניהל פרויקט תיווי מסיבי של שכתוב המוזיקה בתווים מערביים. הפרויקט נועד קודם כול לשמר ולתעד את המורשת הגדולה ואת שחזור הידע בתוך הקהילה. בהמשך שימש פרויקט זה גם כפלטפורמה לביסוס שפה מוזיקלית משותפת שבאמצעותה אפשר היה לגשר בין שני העולמות, מזרח ומערב. תפקידו של עילם אמזלג היה לעבות את הצליל המקורי המזרחי, המבוסס על הרכב של כמה כלים, ולשוות לו נפח צלילי של תזמורת סימפונית באמצעות הוספה של כלי מיתר, ועם זאת להקפיד על הייחוד התרבותי: 'אני לא מטשטש את האלמנטים המוזיקליים החשובים [...] אז חשבתי - אני אביא נגנים אותנטיים - הם ינגנו בהטרופוניה<sup>51</sup> שלהם, אבל את הקו הכללי - אני אחזיק אותו על ידי נגנים שינגנו מתווים [...] ואילו] האותנטיים [...] נותנים את הדבר החשוב: [...] האלתור, הקישוט, החיות, העיטור'.<sup>52</sup>

שמואל אלבו הצטרף לתזמורת האנדלוסית בתחילת שנות האלפיים וב-2003, לאחר פרישתו של אבי עילם אמזלג, הפך למנהלה המוזיקלי, למנצח הראשי ולמעבד המרכזי שלה. לאלבו הכשרה פורמלית בתחום המוזיקה הקלאסית ותואר בניצוח, ובמקביל לפעילותו בתזמורת האנדלוסית הוא מנצח על תזמורות קלאסיות מערביות.<sup>53</sup> נוסף על כך הוא סולן בנגינה במנדולינה, פעיל בהרכבים של כלי קשת, מופיע ברחבי העולם וזוכה לשבחים ולפרסים.

אלבו מדגיש את הרקע המערבי הקלאסי בהכשרתו ומסביר את התעניינותו במוזיקה האנדלוסית מנקודת מבט כמעט אתנומוזיקולוגית, אף כי הוא עצמו בן למשפחה של יוצאי מרוקו. לדבריו השליטה במוזיקה הקלאסית מערבת מאפשרת לו לייצר עיבודים עשירים יותר מבחינה מוזיקלית ועל ידי כך לבסס את מעמדו של הקורפוס המוזיקלי האותנטי. עם זאת, בהיותו מוזיקאי קלאסי מערבי הוא קובע שהמוזיקה האנדלוסית היא בת השוואה למוזיקה הקלאסית המערבית: 'לעומת הסולם בן שבעת הצלילים של המוזיקה המערבית, למוזיקה המזרחית עושר צלילי הרבה יותר גדול, בגלל רבעי הטונים המאפשרים הרבה יותר גוונים וניואנסים. כמו כן, ישנם מקצבים [...] שהם מורכבים יותר מכל מקצב של המוזיקה המערבית, ומקצב הוא הרי פרמטר אסתטי של מוזיקה'.<sup>54</sup> אלבו משמש החל משנת 2012 המנהל המוזיקלי והמנצח הראשי של התזמורת האנדלוסית הישראלית אשדוד.

ליאור אלמליח הוא יליד ישראל, ולמד את תורת השירה האנדלוסית מגיל צעיר אצל הפייטן נסים שושן. אחרי שירותו הצבאי הוזמן להצטרף לתזמורת האנדלוסית ושימש בה פייטן סולן כעשר שנים. הוא הופיע עם התזמורת בקונצרטים בארץ ובעולם, הוציא עמה אלבום משותף והשתתף באלבומים אחרים שלה. לקראת סוף העשור הראשון של שנות האלפיים החל לצמצם בהדרגה את הופעותיו עם האנדלוסית ולהרחיב את פעילותו העצמאית כסולן. כיום הוא אחד ממתווכי התרבות המרכזיים בתחום הפיוט, ופועל לקידומו ולהרחבת קהלי הצרכנים שלו. בעניין זה אפשר לתאר אותו כאחד המנועים התרבותיים החזקים בשדה ואחד

51 הטרופוניה היא ביצוע סימולטני של נוסחים שונים של אותו שיר או של אותה יצירה.

52 ריאיון עם ד"ר אמזלג בביתו, יולי 2005.

53 אלבו הופיע עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית, התזמורת הסימפונית ירושלים, התזמורת הקאמרית הישראלית ועוד.

54 ריאיון עם שמואל אלבו במשרדי התזמורת האנדלוסית הישראלית, ספטמבר 2007.

השחקנים המשמעותיים בקידום המוזיקה המזרחית האמנותית. עם זאת, פעילותו מחוץ לתזמורת היא המעניינת והרלוונטית לדיון זה. הוא רכש השכלה פורמלית במוזיקה קלאסית ובעל תואר ראשון בתקשורת ובמדעי החברה. לדבריו הוא מקפיד לעבוד עם מוזיקאים בעלי השכלה ורוחב אופקים כדי להבטיח רמה גבוהה של ביצוע והפקה.

מתוך שאיפה להרחיב קהלים יזם אלמליח שיתופי פעולה עם אמני רוק והיפ הופ שונים בניסיון למזג בין שני הסגנונות באופן אינטגרלי. הוא הופיע עם סאבלימינל ועם כנסיית השכל, עם ירמי קפלן ועם ערן צור, והוציא אלבום משותף עם מיכה שטרית, שזכה להערכת הביקורת, בשם **לבי במזרח** (2009). הוא הופיע עם אמנים שונים בעולם ובמקביל ביצע בשפה המרוקאית את האדאג'יו של אלבינוני בליווי התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוחו של דוד קריבושי. אלמליח חובר להרכבים וליצורים בעלי עמדה יוקרתית בשדה המוזיקה המקומית ומסתייע בהם בתהליך קידום הפיוט וחשיפתו בפני קהלים חדשים: 'כל החיבורים האלה מביאים את הפיוט לקהלים שבאופן ודאי לא היו באים לשמוע את התזמורת האנדלוסית או לא היו באים לשמוע פייטן באיזה קונצרט'.<sup>55</sup>

הישג מרשים נוסף של אלמליח הוא פרויקט שיזם להקלטת האנתולוגיה השלמה של שירת הבקשות. הפרויקט זכה לתמיכה ולשיתוף פעולה של פרופ' אדוין סרוסי, העומד בראש המכון לחקר המוזיקה היהודית באוניברסיטה העברית, ולסיוע מפרופ' שמעון אוהיון מאוניברסיטת בר-אילן, לווה בעבודת מחקר רצינית של אלמליח והיה כרוך בהפקה לוגיסטית מורכבת שגם אותה לקח על עצמו. אלמליח פעיל גם בתחום הנחלת הידע. הוא מכשיר נשים צעירות לשמש פייטניות, עורך סדנאות פיוט למוזיקאים סקרנים בבית הלל שבאוניברסיטה העברית,<sup>56</sup> ומטפח ילדים בתחום הפיוט, גם אם במסגרת פרטית. בהקשר זה חזונו הוא להקים בית ספר להוראת המוזיקה האנדלוסית ועולם הפיוט. הוא מתכנן לפעול להחדרת תחום הפיוט לחינוך הממלכתי כחלק ממערכת מבחני הבגרות. בשנת 2012 שימש אלמליח הפייטן הראשי של התזמורת האנדלוסית הישראלית אשדוד.

אף על פי שהמפגשים המוזיקליים מרכזיים באידאולוגיה האמנותית שלו הוא מציג את עצמו כמחובר באופן הדוק לעולם המסורת של הפיוט והמוזיקה האנדלוסית ומטפח עמדה אותנטית המפגינה את נאמנותו לתרבות ארץ המוצא של הוריו. הוא מדגיש שרק מעמדה של נאמנות למסורת הוא מרשה לעצמו ליזום חיבורים עם אמנים מסגונות מוזיקליים שונים בלי לוותר על אופיה של המוזיקה ובלי להתאים את קול הפייטן המובהק שלו לסוגים אחרים של מוזיקה, עד כדי פשרה אמנותית. החיבורים המוזיקליים שאותם הוא יזם מיועדים להרחבת הקהלים ולא להובלת תהליכי מודרניזציה, והמפגש נערך לדבריו מתוך גאווה וזקיפות: 'פייטנים היום יותר מחפשים את הפופוליסטיות [...] ואני מחפש כל הזמן לחפור אחורה בזמן, לגרד עוד ועוד ולהגיע הכי אחורה שאפשר [...] הפיוט הוא אפילו יותר משירה, כי שירה אפשר לכתוב בלי לחן ואילו הפיוט

55 ריאיון עם ליאור אלמליח בתל אביב, 7.5.2008.

56 בית הלל הוא ארגון יהודי גדול הפועל בקמפוסים ברחבי העולם ושואף לעודד סטודנטים לברר בעצמם את זהותם היהודית, את היחס למסורת, למורשת ולתרבות היהודית ולהניע אותם לקחת אחריות על יהדותם דרך עידודם לפעולה (מתוך אתר הארגון [http://www.hujihillel.org.il/59460/about\\_hillel](http://www.hujihillel.org.il/59460/about_hillel)).

הוא שזירה של לחן עם מילים [...] הדברים הם עצומים מבחינת העושר של השפה והתכנים'.<sup>57</sup> מצד אחר הוא מקפיד להציג את הפרויקטים הבין-לאומיים היוקרתיים שבהם הוא מעורב (עם ג'ורדי סבאל [Jordi Savall], עומר דיאב, נביל כלידי, עומר פארוק טקבילק ועוד) ועל ידי כך לבסס עמדה של מוביל תרבותי חדשני ומקורי: 'אני מעודכן [...] אני עושה מוזיקה קצת שונה, אני עובד בחו"ל עם אמנים של מוזיקת עולם [...] אני עושה הרבה חיבורים ותמיד מביא את הפיוט [...] היכרויות וחיבורים פותחים את הראש'.<sup>58</sup> אלמליח מודע לכך שהפיוט עשוי להיפתס כאלטיסטי וכ'גבוה' מדי. לדעתו תהליכי הנגשתו והתקבלותו של הפיוט בקרב קהלים רחבים תלויים בשליחים ובעוסקים בתחום. הפייטן ה'נכון', לפי השקפתו, זה שיוודע לשלב היטב בין מסורת לבין חדשנות ואינו חושש מהרפתקנות אמנותית, הוא המוכשר ביותר לקדם את המוזיקה הזאת: 'בהתחלה חשבתי שבשביל לפרוץ גבולות צריך להתעסק עם מוזיקה קצת שונה. היום אני חושב אחרת [...] אין צורך לרעות בשדות זרים, כבר מגיעים אליך, ומפה אתה יכול בעצם לצאת הלאה והחוצה עם פרויקטים מדהימים ולהביא את המוזיקה הזאת החוצה'.<sup>59</sup>

## דיון

הממצאים המובאים כאן מלמדים כי חברי 'אצולת העוד' קיימו מצד אחד מגע הדוק עם מערכות מבוססות ומצד אחר הקימו מסגרות חדשות של ייצור והפצה, ואימצו שלושה דגמי פעולה: 'בואנים', 'אקדמאים' ו'זומים', במטרה לבסס את מעמדה של המוזיקה המזרחית כמוזיקה רצינית ומלומדת ולמקם אותה באתרים המזוהים עם התרבות הגבוהה. אך חברי הקבוצה השיגו הרבה יותר מכך: הם כוננו קטגוריה מוזיקלית חדשה, 'המוזיקה המזרחית האמנותית'. ה'בואנים'. בהשראת המודל הבין-לאומי של מוזיקת העולם, יצרו חלוצי 'אצולת העוד' מוזיקה חדשה המשלבת בין מזרח למערב ובכך ייבאו למעשה מודלים לגיטימיים מהשדה הגלובלי של מוזיקת עולם, אשר הוכיחו בעבר את יכולתם לחזק רפרטוארים שוליים ולקדם אותם כחלק מאידאולוגיה של פלורליזם. חלוצי מוזיקת העולם הישראלית ייבאו גם את השיח הפוסט-קולוניאלי הנלווה לפעילות המוזיקלית העולמית. שיח זה מתאפיין בחלוקה דיכוטומית בין יוצרים מהעולם השלישי, הנתפסים כמועדים לניצול, לבין שומרי סף מערביים, השולטים בתעשיית המוזיקה. בהקשר המקומי גייסו חלוצי השדה את המתחים התרבותיים האלה למאבק דיסקורסיבי לצבירת יוקרה המתנהל בשדה השיח האקדמי והתרבותי. מאבק דיסקורסיבי זה נועד להשיג לגיטימציה לתרבויות המזרחיות המוחלשות ולפנות נגד התרבות המרכזית בעלת הזיקה לתרבות האירופית. המוזיקה של חלוצי השדה נתפסת אפוא כפרויקט של 'הזדקפות' תרבותית המייצגת את 'הקולות המושקטים' כחלק מתהליך של חזרה לשורשים. כדי להחזיק בעמדה המאפשרת

57 ריאיון עם ליאור אלמליח בתל אביב, 7.5.2008.

58 שם.

59 מתוך ריאיון עם אלמליח בסרט עטרה ליושנה, במאי: אשר בן שושן, שודר ב-16.11.2002, בערוץ הראשון.

תביעה לשוויון, נכנסו חלוצי השדה אליו כשבבעלותם הון תרבותי רב, ידע ושליטה בשני עולמות התוכן: מוזיקה מערבית (קלאסית ופופולרית) ומוזיקה קלאסית מזרחית. הם הציגו לראווה הון זה והשיגו באמצעותו לגיטימציה לפעול (Bourdieu 1991; Halle 1992; Zolberg 1992). 'האקדמאים'. היוצרים הפעילים בשדה האקדמיה עסקו בקידוש קורפוס מוזיקלי שהתבסס בחלקו על מחקר וביצוע ובחלקו על יצירה מקורית, ועל ידי כך הציבו סטנדרט אקדמי המכתיב פרקטיקות של ייצור. יוצרים חדשים הנכנסים לשדה עשויים לראות בו מודל. הישגים אלה של בנייה והתמסדות משרתים את היעד המרכזי של אוטונומיזציה של השדה. יוצרים המשמשים גם כשומרי סף באקדמיה אימצו את הכלל האמנותי (והספרותי) שהתבסס כבר במאה ה-18: 'כמות ונגישות הפוכות בהגדרה לאיכות טהורה' (שפי 1998). הם כוננו את 'המשכיל המלומד' כמודל בסיסי לחברות בקבוצה והציגו לראווה את ההון התרבותי שברשותם כחיוני וכדרוש להבנת המוזיקה המזרחית האמנותית, הנתפסת כמוצר 'קשה לעיכול', כלשונו של בורדייה (Bourdieu 1979, 1984; Van Eijck 2001).

'היזמים'. חברי 'אצולת העוד' המזרחים הקימו כמעט יש מאין מסגרות ארגוניות חדשות ובלעדיות, שבהן עודדו יצירה של מוזיקה מקורית ופעלו להפצתה בקרב קהלים רחבים. הם הקימו במות המיועדות למוזיקה החדשה שיצרו, ייסדו פסטיבלים ייחודיים, תזמורות, מרכזי לימוד והנחלה וחברות תקליטים המחויבות באופן בלעדי להפצתה של המוזיקה.<sup>60</sup> יזמותם וחדשנותם של חברי הקבוצה המזרחים נפרשה בכל מרחבי הייצור התרבותי של השדה: ייצור כלים מוזיקליים חדשים ומתאמים למיקרוטונליות, קביעת שיטות חדשות של עיבוד, תזמור וניצוח ומיסוד דרכי הוראה חדשות של מסורת ליטורגית שבעל פה. היבט מרכזי ביזמותם של חברי הקבוצה הוא גישתם האמנותית הניסיונית המאפיינת את רובם. ההיברידיים המוזיקליים החלוציים שמקדמים יוצרים בקבוצה, מבוססים על חיבורים בין סוגים שונים של מזרח ומערב, בין מוזיקה מוסלמית חילונית לבין טקסטים דתיים עבריים, בין סוגים מוזיקליים שונים בתוך המוזיקה של העולם הערבי ובין מוזיקה אקדמית ופולקלור. הם בעלי אופי אקלקטי מובהק ומשקפים חדשנות אמנותית הנוגעת כמעט באוונגרד.

למעשה השילוב בין דגמי הפעולה של ה'אקדמאים' לבין האקספרימנטליות האמנותית מייצג את שני הכוחות הדיכוטומיים שהדינמיקה ביניהם מניעה את המהפכות בשדה ואת התפתחותו, מה שבורדייה מגדיר 'אדיקות' לעומת 'כפירה' (בורדייה [1980] 2005: 159). האדיקות באה לידי ביטוי באמצעות בעלות על הון תרבותי ראשוני, החזקה בעמדות לגיטימיות עוד טרם הכניסה לשדה ושיתופי פעולה עם מערכות מבוססות ובעלות יוקרה. הכפירה באה לידי ביטוי בביצוע אקספרימנטים מוזיקליים חדשניים ברמת התוכן והצורה ובהשגבת ההון הסימבולי שחברי הקבוצה מחזיקים ברשותם. באמצעות הכפירה הציבו סוכני התיווך של הפיוט, למשל, את המוזיקה האנדלוסית כאלטרנטיבה למוזיקה הקלאסית המסורתית והלגיטימית, ותבעו בכך פלורליזם תרבותי של 'יותר מקלאסיקה אחת' (בורדייה [1980] 2005).

נוסף על טיפוח מגמות של חדשנות אמנותית וזיקה לעולם האוונגרד היוקרתי, הובילו חברי הקבוצה תהליכים להכרה אמנותית ברפרטוארים המוזיקליים המונמכים שהיו ברשותם באמצעות

ביסוס מעמד אוטונומי לצורה, ביטול הפונקציונליות של המוצר התרבותי ועל ידי כך הדגשת היצירה כאמנות וכחדשנית. באמצעות פעולות אלה (Peterson 2003) קידמו חברי הקבוצה אוטונומיה לשדה וניסחו טרמינולוגיה ומערכת סטנדרטים לייצור ולצריכה, המצמצמות את התלות של פרטוארים אלה בשדות אחרים (Frith 1987; Regev 1994; Von Appen and Pellerin and Stearns 2001). בורדייה קבע שדרגת האוטונומיה של שדה ייצור מצומצם נמדדת לפי יכולתו לכפות נורמות וקריטריונים פנים-מערכתיים לייצור ולצריכה ולתפקד כשוק ספציפי המייצר סוג של נדירות ושל ערך. על פי פרמטרים אלה יכולה המוזיקה המזרחית האמנותית להיתפס כשדה בתהליכים מתקדמים של אוטונומיזציה (Bourdieu 1971, [1985]). ואולם תהליכים אלה נקשרו לסוגים מוזיקליים שונים.

בהתבוננות סוציולוגית יש לומר שיוצאי ארצות ערב וארצות האסלאם בכלל ובני הדור השלישי אינם קטגוריה הומוגנית אלא ישות תרבותית בעלת זהויות שונות. ריבוי תרבותי זה מזמין תהליכים של מיון אמנותי כפונקציה לשאיפות חברתיות, כפי שמתאר פול דימג'יו (DiMaggio 1987). עם זאת, בניגוד למצופה קיבלו על עצמם חברי הקבוצה את הדימוי המזרחי הכוללני וההומוגני שהחילה עליהם התרבות המרכזית. יתרה מזאת, חברים בקבוצה נקטו אסטרטגיה של סיווג, שדימג'יו מגדיר אותה כסדרה של פעולות מבחינות בין הרפרטואר ה'איכותי' שקבוצה שואפת לקדם לבין רפרטוארים שאותם היא מחשיבה כפחותי ערך ועל כן מבקשת להיבדל מהם. כזו היא, למשל, הבחנתם החד-משמעית של חברי 'אצולת העוד' בין המוזיקה שהם יוצרים לבין הפופ הים-תיכוני או מוזיקת העולם היותר עממית בהתאם למודל ה'סיווג' המתואר אצל דימג'יו כאסטרטגיה המיועדת לבסס את מעמדה של אליטה תרבותית (DiMaggio 1986). גם ברמה הדיסקורסיבית כמו גם ברמה המוסדית הם כיוונו את מאמציהם לקבל אישור לסוגים שונים של מוזיקה שהם קידמו באופן מכליל ומכיל, כמוזיקה אמנותית. במילים אחרות, תהליכי הקונויזציה הוחלו על המוזיקה של אום כולתום, של עבד אל-והאב ושל מוזיקאים קנוניים נוספים מהעולם הערבי, וכן על מוזיקה מקורית שיצרו ההרכבים החלוציים של שדה מוזיקת העולם, על מוזיקה קלאסית מתורכיה, מפרס או ממרכז אסיה (למשל אוזיר חאג'יביב מאזרבייג'אן), על שירי עם אמנותיים פלסטיניים מקומיים (למשל אמל מורקוס), ועוד. ירון צור מבחין בין שני סוגי משנה של כור ההיתוך המקומי שהתבסס על שוויון משפטי ואקולטורציה, ופעל למעשה לא ככור היתוך אלא כ'כור התאשכנזות' (צור 2004). האכזבה מכישלון האינטגרציה התרבותית ליכדה קהילות שונות של ישראלים ממוצא מזרחי וסייעה לגיבושה של זהות מזרחית כוללת על בסיס חוויה משותפת, שצור מכנה אותה 'כור ההתמזרחות', של הפליה ושל התלכדות (שם: 52).

אימוץ הקטגוריה האחידה אפשר להגדיר את גבולות 'אצולת העוד' וסייע במאבקה לקונויזציה. חברי הקבוצה היו נכונים להשלים עם הדימוי ההומוגני, ככל הנראה מתוך אמונה שרק מאבק כוללני תחת קטגוריה אחידה יישא פרי. במהלך כשני עשורים ניהלו חברי 'אצולת העוד' מאבק ממיין בעל אופי קולקטיבי על פי מושגיו של דימג'יו (DiMaggio 1987),<sup>61</sup>

61 במאמרו 'Classification in Art' טוען דימג'יו שז'אנרים אמנותיים מייצגים עקרונות מארגנים שמובנים על בסיס חברתי ואשר יוצקים משמעות לצורות אמנותיות מעבר לתוכן התמטי. על פי גישה זו ז'אנר נוצר אפוא כדי לקבוע הבחנות חברתיות ולתחום גבולות לקבוצה (DiMaggio, 1987).

שכלל לגיטימציה, קידוש והכתרה. במקביל התרחשו גם תהליכי ריבוד פנימיים בשדה ובשיח הביקורת והאקדמיה שהבחינו בין יוצרים אוטונומיים יותר או פחות. פירוש הדבר שהבחירות האמנותיות והמקצועיות של חברי הקבוצה שיקפו את שאיפותיהם החברתיות הקולקטיביות לשיפור הסטטוס, אך בה בעת גם השפיעו על תהליכים אלה. בסופו של דבר ההישג המשמעותי ביותר במאבק זה היה כינון קטגוריה אמנותית חדשה: 'המוזיקה המזרחית האמנותית'.

חברי הקבוצה הטעינו את הקטגוריה האמנותית החדשה שכוונו במשמעויות אסתטיות והצליחו לעורר תשומת לב ולזכות בהערכה. פעולות של החדרת רכיבים מזרחיים במינונים שונים לתוך המוזיקה המלומדת והקונצרטי בת זמננו, וכן יצירה בשפה המוזיקלית המזרחית נמשכות עד היום. עיקר החידוש בעבודה זו הוא ההתמקדות בקבוצה חברתית שרוב חבריה ממוצא מזרחי או ערבי (יוצרים, מנהלי מוסדות תרבות, אנשי אקדמיה), אשר פועלים כאליטה תרבותית, מאיישים עמדות מוסדיות מבוססות וצוברים יוקרה. קבוצה זו מקדמת רפרטוארים שנתפסו כשוליים או כבעלי לגיטימיות חלקית ומציגה אותם בזירות תרבותיות בולטות בתודעה הציבורית. נוסף על כך מכוונים חברי הקבוצה את עבודתם אל קהלים רחבים והטרונגיים לצד קבוצות נישה מובחנות.

אני מעריכה את חברי 'אצולת העוד' כחדשנים, כמרחיקי ראות וכמוסיפים נדבך חשוב ומשמעותי לתהליכי הקנוניזציה בשדה המוזיקה המזרחית הישראלית. למעשה אני מפרשת את כינון הקטגוריה האמנותית החדשה כמייצג את דגם הפעולה הרביעי והמשמעותי ביותר: 'החתרנים'. אני מבססת את טענתי זו על כמה קריטריונים:

א. החתרנות בקטגוריית המוזיקה המזרחית האמנותית נעוצה בפרויקט הגדול והמתמשך להבניית עמדה אליטיסטית תוך קידוש התכנים שלה והכתרת הפעילים במסגרתה. עצם קיומה של הקטגוריה החדשה מכתוב התייחסות רצינית לכל מה שהיא מייצגת ומאפשר לחברי הקבוצה העוסקים במוזיקה לצבור יוקרה בשדה המוזיקה הכללי. תהליכים אלה ממחישים את המודל של דימג'ו, הקושר בין יצירת ז'אנרים לבין מעמדות חברתיים. אני טוענת שהקטגוריה האמנותית החדשה מפרקת תפיסות יסוד על המוזיקה המזרחית ומציבה במקומן אופציה אלטרנטיבית נגדית בלבה של התרבות המרכזית.

הסגנון ההיברידי של מוזיקת העולם מאפשר אינטראקציות בין-תרבויות ומדינות (White 2002). בהקשר הישראלי, כשיוצרים ישראלים-יהודים בני דור שני ושלישי לעולים מארצות האסלאם מייצרים מוזיקה היברידית הנתפסת כ'ישראלית' מאוד, ועם זאת נשענת על צלילים מארצות המוצא של הוריהם וסביהם, הם יוצרים על ידי כך חיבור - ולו ברמה הרעיונית - בין ישראל לבין עיראק, מצרים, אלג'יר, מרוקו, לבנון, תורכיה וסוריה, בלי שיתפס בהכרח כמאיים או כמאיים באופן חלקי. אני סבורה שהחיבורים המוזיקליים שהקבוצה מציבה (למשל בין מוזיקה עיראקית לבין רוק בריטי ואמריקני ובין נעימות לדינו לבין מוזיקה ימי ביניימית), מציגים אמירה פוליטית-תרבותית מפני שהם מנכיחים סוגים 'שוליים' בסביבתם התרבותית של סוגים 'מוכרים'. חברי הקבוצה למעשה מציבים את המאקאמאט ואת העיטורים הוואקליים על כמות לגיטימיות וזוכים לפרסים ולשבחים על ידי שומרי הסף של התרבות הגבוהה. על ידי כך הם מחדירים את ה'אסור' לסביבה התרבותית של הקונסרטום ומבצעים מהלך הסותר את פרויקט ה'דה ערביזציה' שנדרשו לקחת בו חלק בעשורים הראשונים של

המדינה (שנהב 2004).

'אצולת העוד' הגדירה למעשה את תרבויות ארצות המוצא של יוצרים ממוצא מזרחי כאחד המקורות הלגיטימיים המעניקים השראה והמשפיעים הן על היצירה המוזיקלית המקומית והן על הבנייתן של אופציות זהות חדשות. היא עשתה זאת על ידי ביסוסה של מוזיקה מזרחית מארצות האסלאם כחלק מזהותו של היהודי המזרחי בישראל של שנות האלפיים. ב. הקטגוריה האמנותית החדשה ערעה בעצם קיומה על הדיכוטומיה המקובלת 'גבוה/נמוך' ועל מעמד של אמת אסתטית אחת וסטנדרטים אחידים לקביעת איכות, ותבעה להכיר בריבוי של קלאסיקות ובפלורליזם של 'משטרי ערך' כפי שג'ון פרואו מגדיר אותם (Frow 1995),<sup>62</sup> על ידי ייחוס איכויות של תרבות גבוהה ורצינית למוזיקה שנתפסה עד כה כבעלת ערך אסתטי נמוך. הקבוצה ביססה גם את הערביות כעולם תוכן לגיטימי במחוזות התרבות המרכזית והגבוהה.

אך פעולת החתרנות באה לידי ביטוי גם בתהליך אלטרנטיבי של הבניית זהות מזרחית. חנן חבר מעריך שאף כי המזרחים שייכים לאומה היהודית, הם תופסים עמדה נוספת, מעין 'מרחב שלישי', שבמסגרתו הם גם חלק מהעולם הערבי או 'העולם השלישי'. בהמשך לכך הסובייקט המזרחי תופס את המרחב המקומי כחלק מהחוויה ה'מזרחית' / 'מזרח תיכונית', והוא חש כבן המקום ומגבש תודעה ילידית (Hever 2004).

בהשראת גישה זו אני מציעה להבין את תרומתה של 'אצולת העוד' לפרויקט הלגיטימיזציה והקנוניזציה של המוזיקה המזרחית האמנותית כחלק ממהלך כולל ורחב יותר של הסדרת זהות מורכבת. במילים אחרות, רוב חברי 'אצולת העוד' מטפחים תודעה ילידית ותופסים את הנוכחות המזרחית המוגברת במוזיקה שלהם כחלק מהחוויה של היותם יהודים ישראלים, ובעיקר כחלק מהווייתם כבני הדורות הראשון, השני והשלישי לעולים מארצות מוסלמיות.

זהות אינה הגדרה מהותנית אלא אתר של כינון מתמשך ודינמי, או כהגדרתו של סטיוארט הול, זהות היא תהליך של 'התהוות' ולא מצב סטטי של 'היות' (becoming, not being), ראו (Hall 1996: 3). בהקשר זה בוחן יוחאי אופנהיימר התייחסויות למוזיקה המזרחית בעבודות הספרותיות של כותבים ממוצא מזרחי ומזהה שהמוזיקה יכולה להיות ביטוי לשפל בתהליכים של הבניית זהויות,<sup>63</sup> אך גם ביטוי לתיקון, כאשר מהשבר צומחת הזדקפות גואלת (אופנהיימר 2004). או אז המוזיקה מכוננת זהות פרטית וקולקטיבית גם יחד, שאי-אפשר להדחיקה.

באותו האופן קציעה אלון מציעה לראות את המזרחיות לא כ'דבר' אלא כמיקום נייד, המבקש להצביע על אופן התכוננות עכשווי וגלומה בו ארעיות אינהרנטית (אלון 2011). ואילו חנן חבר ויהודה שנהב מציעים גישה פוסט-סטרוקטורליסטית להבנת הדיכוטומיות השונות המרכיבות

62 פירוש המושג הוא מנגנון של הכוונה כיצד לקרוא ולפענח מוצרי תרבות וכיצד להעריך אותם. משטר הערך מאפשר הבניה והסדרה של שיפוטיות ערכיים למוצרי התרבות ועל כן מאפשר לפי פרואו תיווך בין תרבויות שונות.

63 ראו למשל בסיפורים שונים בקובץ שערכו מתי שמואלוף, נפתלי שם טוב וניר ברעם, תהודות זהות: הדור השלישי כותב מזרחית, עם עובד, תל אביב 2004. בחלק מן הסיפורים מתוארת הסתרתה של המוזיקה המזרחית על ידי בני הדור השני והשלישי ותחושות האשם והבושה שהופיעו כתוצאה מכך (אופנהיימר, 2004).

את פניה הרבות של הזהות המזרחית. לטענתם, קו הגבול בין הניגודים השונים (בדיון שחבר ושנהב מנהלים מדובר בצירוף הממוקף 'הודי-ערבי' ואולם לדעתי אפשר ליישם חשיבה זו גם על ניגודי זהות אחרים) הוא עבה ובעל נפח ומשמש אתר ל'עבודת גבול' אשר אינה מצטמצמת לתוצר בינארי זה או אחר (חבר ושנהב 2011). בזכות עבודת הגבול האינטנסיבית, פעולות של הדחקה, דחייה, מחיקה והדרה של רכיבים זהותיים מפיקות את התוצאה ההפוכה ומובילות להנכחה מחדש של האלמנטים ה'מאיימים' לכאורה. הזהות המזרחית היא אפוא קטגוריה דיסקורסיבית ולא מהותנית או, במילים אחרות, היא ישות דינמית המתגבשת ומתעצבת תוך כדי משאים ומתנים תרבותיים ומאבקים בלתי פוסקים, והיא מובנית בתהליך תרבותי מתמשך וערני. מכאן שכינון קטגוריה אסתטית חדשה המכונה 'מוזיקה מזרחית אמנותית' שאותו אני מפרשת כחתרני באופן מובהק אינו נעוץ באופן אינהרנטי בתכונות ז'אנריות אלה או אחרות, אלא פועל כמהלך דיסקורסיבי וחדשני, המסוגל לחולל שינוי חברתי.

## רשימת מקורות

- אהרון-גוטמן, מרב, 2005. 'לתכנן ולחיות את עיר הלאום המודרנית: על גבולות ומגבלות האזרחות בישראל של שנות האלפיים', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- אופנהיימר, יוחאי, 2004. 'עוד חוזר הניגון בעורקים: מוזיקה וזהות יהודית-ערבית', פעמים, 125-127, עמ' 377-407.
- אלון, קציעה, 2011. אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית, הקיבוץ המאוחד, בני ברק.
- אמזלג, אברהם, 1979. 'פרטוש: המקאמאת': השתקפותם של קונקפליטים סגנוניים ביצירה"', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- בהט, אבנר, 1973. 'אלמנטים מוסיקליים ממסורות העדות במוסיקה האמנותית בישראל', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- בורדייה, פייר, [1976] 2005. 'על כמה מתכונות השדה', בתוך: הנ"ל, שאלות בסוציולוגיה, רסלינג, תל אביב, עמ' 113-119.
- בורדייה, פייר, [1980] 2005א. 'אבל מי יצר את היוצרים', בתוך: הנ"ל, שאלות בסוציולוגיה, רסלינג, תל אביב עמ' 193-205.
- בורדייה, פייר, [1980] 2005ב. 'המטמורפוזה של הטעם', בתוך: הנ"ל, שאלות בסוציולוגיה, רסלינג, תל אביב, עמ' 155-164.
- בנאי, סיגלית, 2006. 'גניחות אהבה מקרקעית הרחם: על מקורות נביעת קולה של אום כלת'ום', הכיוון מזרח, 11, עמ' 57-59.
- בנימיני, יפה, 1987. "'גשר של צלילים": ציפי פלישר', אפיריון, 8, עמ' 42-45.
- ברסלר, ליאורה, 1985. 'הסגנון הים-תיכוני במוסיקה הישראלית: אידיאלוגיה ומאפיינים', קתדרה, 38, עמ' 137-160.
- גולדנברג, יוסף, 1998. 'זיקות והבדלים בין פרטואר שירי ארץ ישראל המזרחיים לפרטואר המזרחי החדש', איגוד, ג, עמ' 315-331.
- הירשברג, יהואש, 1984. 'ברכה צפירה ותהליך השינוי במוסיקה בישראל', פעמים: פרקי עיון במורשת ישראל במזרח, 19, עמ' 29-64.

- הירשברג, יהואש, 2004. 'חזון המזרח מול מורשת המערב: זרמים אידיאולוגיים במוסיקה בתקופת היישוב והשפעתם על המוסיקה הישראלית בשני העשורים האחרונים', עיונים בתקומת ישראל, 14, עמ' 1-13.
- הירשפלד, אריאל, 1999. 'המוסיקה מפרקת את מה שהטקסט מנסה לחבר: על השיר הישראלי', בתוך: רינה לאור (עורכת), רב גוניות ורב תרבותיות בחברה הישראלית, הקתדרה לחינוך לערכים, לסובלנות ולשלום ע"ש יוסף בורג, ביה"ס לחינוך, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן, עמ' 92-96.
- וסרמן, סימונה, 2004. 'סוכנויות תיווך בשדה מוסיקת העולם בישראל: אסטרטגיות פעולה ודרכי ייצוג עצמי', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- וסרמן, סימונה, 2013. "'אצולת העוד": תהליכי קאנוניזציה בשדה המוסיקה המזרחית בישראל וגיבושה של קבוצת עילית תרבותית', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- חבר, חנן ויהודה שנהב, 2011. 'היהודים הערבים: גלגולו של מושג', פעמים, 125-127, עמ' 57-74.
- סרוסי, אדוין, 1984. 'שינוי והמשכיות בשירת הבקשות של יהודי מרוקו', פעמים, 19, עמ' 113-129.
- סרוסי, אדוין, 2004. 'יסוד אחד להן: גילוי המזרח ואחדותן של מסורות המוסיקה היהודיות במשנת אברהם צבי אידלסון', פעמים, 100, עמ' 125-146.
- פלס, ידידיה, 1979. הפיוט בישראל: מקורות לסוציולוגיה של הפיוט, [חמו"ל], תל אביב.
- פרלסון, ענבל, 2006. שמחה גדולה הלילה: מוסיקה יהודית-ערבית וזהות מזרחית, רסלינג, תל אביב.
- צור, ירון, 2004. 'הזהויות המודרניות של יהודי ארצות האסלאם: האופציה היהודית-ערבית', פעמים, 125-127, עמ' 45-56.
- רגב, מוטי, 1993. עוד וגיטרה: תרבות המוסיקה של ערביי ישראל, המרכז לחקר החברה הערבית בישראל, בית ברל.
- רגב, מוטי, 1997. 'רהוט או עילג: מיומנות ארגונית ובלטות תרבותית בתעשיית המוסיקה בישראל, תיאוריה וביקורת', 10, עמ' 115-132.
- שילוח, אמנון, 1989. מוסיקה במבט ראשון: מוסיקה בקהילות ישראל, האוניברסיטה הפתוחה, המרכז למוסיקה ירושלים, תל אביב.
- שלום, דורון, 2001. 'דיוקן של הרכב: התזמורת למוסיקה ערבית', אוזנים למוסיקה, 4, עמ' 27-28.
- שלייפר, אליהו, 1989. 'אברהם צבי אידלסון: אבי חקר המוסיקה היהודית', מוסיקה, 21, עמ' 11-15, 57.
- שמואלוף, מתי, נפתלי שם טוב וניר ברעם, 2004 (עורכים). תהודות זהות: הדור השלישי כותב מזרחית עם עובד, תל אביב.
- שנהב, יהודה, 2004. היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות, עם עובד, תל אביב.
- שפי, רקפת, 1998. 'על בעיית "הספרות להמונים" במאה ה-18', דפים למחקר בספרות, 11, עמ' 129-142.
- Bakan, Michael, 2007. *World Music: Traditions and Transformations*, McGraw-Hill, Boston, MA.
- Bhabha, Homi, 1994. *The Location of Culture*, Routledge, London.
- Bourdieu, Pierre, [1971] 1985. 'The Market of Symbolic Goods', *Poetics*, 14, pp. 13-44.
- Bourdieu, Pierre, ([1979] 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Bourdieu, Pierre, 1985. 'The Social Space and the Genesis of Groups', *Theory and Society*, 14, pp. 723-744.
- Bourdieu, Pierre, 1991. 'Artistic Taste and Cultural Capital', in: Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman (eds.), *Culture and Society: Contemporary Debates*, Cambridge

- University Press, Cambridge, UK, pp. 205-216.
- Brinner, Benjamin, 2009. *Playing across a Divide: Israeli-Palestinian Musical Encounters*, Oxford University Press, New York.
- Cohen, Eric, 1988. 'Authenticity and Commodization in Tourism', *Annals of Tourism Research*, 19(3), pp. 371-386.
- Cohen, Eric and Amnon Shiloach, 1985. 'Major Trends of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel', *Popular Music*, 5, pp. 199-223.
- Dardashti, Galit, 2008. 'The Work of Her Hands: The Piyyut Craze: Popularization of Mizrahi Religious Songs in the Israeli Public Sphere', paper presented at 'Beyond Boundaries: Music and Israel @ 60', a Symposium led by The Graduate Center, the City University of New York, March 28, 2008.
- DiMaggio, Paul, 1986. 'Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base of High Culture in America', in: Richard Collins et al. (eds.), *Media, Culture and Society: A Critical Reader*, Sage Publication, Beverly Hills, CA.
- DiMaggio, Paul, 1987. 'Classification in Art', *American Sociological Review*, 52(4), pp. 440-455.
- Featherstone, Mike, 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage Publications, London.
- Frith, Simon, 1987. 'Towards an Aesthetic of Popular Music', in: Richard Leppert and Susan McClary (eds.), *Music and Society*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Frith, Simon, 1996. 'Music and Identity', in: Stewart Hall and Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage Publications, Thousand Oaks, London and New Delhi, pp. 108-127.
- Frow, John, 1995. *Cultural Studies and Cultural Value*, Clarendon Press, Oxford.
- Gans, Herbert, 1979. 'Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Cultures in America', *Ethnic and Racial Studies*, 2(1), pp. 1-20.
- Gowricharn, Robert, 2001. 'Introduction: Ethnic Minorities and Elite Formation', *Journal of International Migration and Integration*, 2(2), pp. 155-167.
- Hall, Stewart, 1996. 'Introduction: Who Needs "Identity"?'', in: Stewart Hall and Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage Publications, London, pp. 1-17.
- Halle, David, 1992. 'The Audience for Abstract Art', in: Michelle Lamont and Marcel Fournier (eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 131-151.
- Halper, Jeff, Edwin Seroussi and Pamela Squires-Kidron, 1989. 'Muzika Mizrachit: Ethnicity and Class Culture in Israel', *Popular Music*, 8, pp. 131-142.
- Hever, Hannan, 2004. 'We Have Not Arrived from the Sea: A Mizrahi Literary Geography', *Social Identities*, 10(1), pp. 31-51.

- Hirshberg, Jehoash, 1995. *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948*, Clarendon Press, Oxford.
- Laing, David, 2008. 'World Music and the Global Music Industry: Flows, Corporations and Networks', *Popular Music History*, 3(3), pp. 213-231.
- Lamont, Michelle and Virag Molnar, 2002. 'The Study of Boundaries in the Social Sciences', *Annual Review of Sociology*, 28, pp. 167-195.
- Nic Craith, Mairead, 2000. 'Contested Identities and the Quest for Legitimacy', *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 21(5), pp. 399-413.
- Pellerin, Lisa A. and Elisabeth Stearns, 2001. 'Status Honor and the Valuing of Cultural and Material Capital', *Poetics*, 29, pp. 1-24.
- Peterson, Karin E., 2003. 'Discourse and Display: The Modern Eye, Entrepreneurship and the Cultural Transformation of the Patchwork Quilt', *Sociological Perspectives*, 46(4), pp. 461-490.
- Regev, Motti, 1994. 'Producing Artistic Value: The Case of Rock Music', *The Sociological Quarterly*, 35(1), pp. 85-102.
- Regev, Motti, 1996. 'Musica Mizrakhit, Israeli Rock and National Culture in Israel', *Popular Music*, 15, pp. 275-284.
- Regev, Motti and Edwin Seroussi, 2004. *Popular Music and National Culture in Israel*, University of California Press, Berkeley.
- Sela-Sheffy, Rakefet, 2002. 'Canon Formation Revisited: Canon and Cultural Production', *Neohelicon*, 29(2), pp. 141-159.
- Stokes, Martin, 1994. 'Introduction', in: Ibid. (ed.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Berg, Oxford, pp. 5-30.
- Stokes, Martin, 2004. 'Music and the Global Order', *Annual Review of Anthropology*, 33, pp. 47-72.
- Van Eijck, Koen, 2001. 'Social Differentiation in Musical Taste Patterns', *Social Forces*, 79(3), pp. 1163-1184.
- Von Appen Ralf and Andre Doehring, 2006. "'Never mind the Beatles, Here's Exile 61 and Nico": The Top 100 Albums of all Time – A Canon of Pop and Rock Albums from a Sociological and an Aesthetic Perspective', *Popular Music*, 25(1), pp. 21-39.
- White, Bob W., 2002. 'Congolese Rumba and other Cosmopolitanisms', *Cahiers d'Etudes Africaines*, 42(4), pp. 663-686.
- Zolberg, Vera, 1992. 'Barrier or Leveler? The Case of the Art Museum', in: Michelle Lamont and Marcel Fournier (eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, The University of Chicago Press, Chicago.

## עיתונות

- בינור, אורה, 1997. 'על אופרה ועלייה מעיראק', *מעריב, היום*, 20.4.1997, עמ' 17.
- בינור, אורה, 1999. "ליילי ומג'נון", *השמעה ראשונה, מעריב, היום*, 9.11.1999, עמ' 14.

- בן זאב, נעם, 2006. 'חלופה לקונצרט קלאסי', *הארץ*, 31.3.2006, עמ' 21א.
- בן זאב, נעם, 2007. 'יודע מי רומנטי ומי מוטרף', *הארץ*, גלריה, 30.8.2007, עמ' 2ד.
- בן זאב, נעם, 2008. 'הווייה ייחודית', *הארץ*, 23.9.2008, עמ' 8א.
- הראל, אמיר, 1997. 'אימפרסיוניזם עיראקי', *הארץ*, גלריה, 26.5.1997, עמ' 2ד.
- וסרמן, סימונה, 2003. 'פסטיבל העוד 2003', *טיים אאוט תל אביב*, גיליון 53, 13-20 בנובמבר, עמ' 110.
- וסרמן, סימונה, 2004א. 'תזמורת נצרת בקונצרט מחווה לפיירו', *טיים אאוט תל אביב*, גיליון 63, 22-29 בינואר, עמ' 112.
- וסרמן, סימונה, 2004ב. 'סמיר מח'ול: "עקבות"', *טיים אאוט תל אביב*, 26.6.2004.
- וסרמן, סימונה, 2005. 'Zaman - לי סקוט ועופר זיו (אדמה); Toy Vivo - אבשלום פרג'ון (גדה); קולות יהודה - מארק אליהו (אדמה), *טיים אאוט תל אביב*, 28.8.2005.
- חרסונסקי, יוסי, 1988. 'כל הג'אז הזה', *מעריב*, פנאי, 15.1.1988, עמ' 5.
- חרסונסקי, יוסי, 1994. 'את "החלון המצויר" עוד ילמדו באקדמיה', *מעריב*, היום, 2.8.1994, עמ' 14.
- חרסונסקי, יוסי, 1998. 'עושר מוסיקלי נדיר', *מעריב*, היום, 19.7.1998, עמ' 18.
- לבנה, יהונתן, 2007. 'השיבאס מהודו', *העיר*, 21.9.2007, עמ' 39.
- מר חיים, יוסי, 1997. 'זנאמר שלום לתמנון איטר', *מעריב*, תרבות, 16.5.1997, עמ' 14.
- פדיה, חביבה, 2004. 'הקול הגולה', *הארץ*, תרבות וספרות, 29.9.2004.
- שלו, בן, 2001. 'הלא מודע של זמר גדול', *הארץ*, גיליון יום שישי, 25.5.2001, עמ' 11ב.
- שריד, דורית, 1999. 'האופרה המזרחית הראשונה', *ידיעות אחרונות*, 24 שעות, 4.11.1999, עמ' 15.

## מקורות מקוונים

- חזן, אפרים, 'הפיוט מהו', אתר הזמנה לפיוט, <http://www.piyut.org.il/articles/529.html>, (אוחזר ב-10.5.2009).
- שווייצר, ארו. 'המלך היה מהפכן', אתר *הארץ*, 26.2.2005 (אוחזר ב-7.8.2008). <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?contrassID=2&subContrassID=3&sbSubContrassID=10&itemNo=544726>
- שווייצר, ארו. 'רדיו דרוויש' בפסטיבל 'תרבות של שלום': כוחו ההומני של הפליט, אתר *עכבר העיר*, 26.6.2009. [http://www.mouse.co.il/CM.articles\\_item,1021,209,36358,aspx](http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,1021,209,36358,aspx) (אוחזר ב-8.3.2009).
- Memphis, 2001, [http://www.hasharat.co.il/html/article\\_1977.php](http://www.hasharat.co.il/html/article_1977.php), 11.10.2001 (אוחזר ב-18.9.2009).
- Hirshberg, Jehoash, 2004. 'The Vision of the East and the Heritage of the West: Ideological Pressures in the *Yishuv* Period and their Offshoots in Israeli Art Music during the Recent Two Decades', *Min-Ad05: Israel Studies in Musicology Online* (retrieved 12.12.2007).