

זמר עברי

ייצוג המדבר בזמר העברי ובמוזיקה

הישראלית האמנותית

יוסף גולדנברג

'מהו הבסיס הנסיוני אשר ביסוד המוטיבים הראשונים שקומפוזיטור יהודי יליד-אירופה מעלה במציאות הישראלית החדשה לו? לראשונה מתרשם הוא מעובדת הנוף בתורת דומם, הוא הנוף הסטאטי-גיאוגרפי, נוף מזרחי [...]: מדבריות, הרים קרחים, חולות, שמש אכזרית, צמאון ועוני'. כך פתח המלחין האידאולוג אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' את דבריו על אודות 'שנוי-ערכין ביצירה המוזיקאלית העברית החדשה; נוף גיאוגרפי ונוף חברתי'.¹ השאיפה לשקף את נוף המדבר במוזיקה הישראלית היא אבן יסוד בגישה הציונית אל המוזיקה המקומית. היא מושתתת על הנחות רומנטיות וכרוכה גם בשלילת הגולה.² שאיפה זו משתלבת במגמה האוריינטליסטית הידועה כאסכולה הים-תיכונית דווקא, והדבר בא לידי ביטוי הן בזמר העברי הן במוזיקה הישראלית האמנותית.³ במוזיקה האמנותית היתה זו המגמה הדומיננטית מראשית ההלחנה האמנותית המשמעותית בארץ (שהחלה לאחר עלייתו ארצה של פאול בן-חיים,

* גרסה קודמת של המאמר הוצגה בכנס 'נופי מריבה: עיונים ביקורתיים בנוף המזרח תיכוני', מכללת שנקר, 2008.

1 אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', 'בעיות המוזיקה המקורית בישראל', אורלוגין, 9 (נובמבר 1953). הקטע המובא כאן מופיע בחלק שנדפס מחדש אצל יהואש הירשברג והרצל שמואלי, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ': חייו, יצירתו, הגותו, כרמל, ירושלים תשנ"ה, עמ' 193-210 (המובאה מעמ' 194). בהמשך הדברים פונה בוסקוביץ' תפנית חדה בהעלותו טענה הידועה מן האתוס הדפנסיבי (להלן הערה 34): 'מציאות מזרחית זו טעונה תיקון יסודי (הרי יעודו הכלל-אנושי של מפעלנו הלאומי דווקא בתיקון יסודי זה!)', וטוען כי 'הקונפליקט הדיאלקטי [...] פתרונו עשוי להצמיח אמנות המביעה אמת'.

2 על שלילת הגולה כמניע אידאולוגי בזמר העברי ראו: יוסף גולדנברג, 'השתקפותה של שלילת הגולה בזמר העברי', קתדרה, 111 (ניסן תשס"ד), עמ' 129-148.

3 הים התיכון והמדבר כסמלי זהות התלכדו לא פעם על אף הניגוד הבסיסי בין הנופים. לעיון כולל במורכבות הזהות הים-תיכונית ראו: Alexandra Nocke, *The Place of the Mediterranean in Modern Israeli Identity*, Brill, Leiden 2009.

ב־1933) עד שנות החמישים, ולכן מפתיע להיווכח כי יצירות שלמות בעלות זיקה מובהקת למדבר מופיעות רק בתקופות מאוחרות יותר.⁴ בזמר העממי צמחה המגמה היס־תיכונית כבר ב־1927 (לאחר מהפך דורי),⁵ ונמשכה עד סוף שנות החמישים. בזמר העממי היו עוד מגמות, אך זו היתה המגמה המרכזית ויקירת הממסד האידיאולוגי.⁶ במידה רבה המוזיקה האמנותית והזמר העברי הם מערכות נפרדות, אף שבדור המייסדים היתה מידת הפרדה שלהם פחותה. למערכת המוזיקה האמנותית הישראלית יש מחויבות לאטונליות המודרנית, וחשיפתה לציבור הרחב מוגבלת למדי. עם זה בסוגיות כגון היחס למדבר יש לגישות של הזמר העממי (והפופולרי) ושל המוזיקה האמנותית הרבה מן המשותף, גם כשהאמצעים המוזיקליים הממשיים נבדלים. חשוב לציין שלא כל שיר או יצירה אמנותית השייכים למגמת ההתמזרחות הם מדבריים. אדרבה, במגמה זו נמהלו גם רכיבים לא מדבריים בעליל, כגון דימוי הרועה.⁷ אפילו לחנים

4 שני פרקים מוקדמים יחסית בעלי כותרת מדברית במוזיקה ישראלית אמנותית לפסנתר הם 'אורחת גמלים' - הפרק הפותח את היצירה הדידקטית־למחצה של אביאסף ברנע, **תמונות ארצישראליות**, נייט, תל אביב 1948 - וכן 'נגב', מתוך: יוהיכין סטוצ'בסקי, **ממראות הארץ**, 1950, התיארוך לפי יהודה כהן, **נעימי זמירות ישראל: מוסיקה ומוסיקאים בישראל**, עם עובד, תל אביב 1990, עמ' 68. שני הפרקים אינם אופייניים כל כך לייצוג המדבר: 'אורחת גמלים' אופי ריקודי למדי, ו'נגב' אמנם אטי יחסית, אך גם דיסוננטי ועתיר אקורדים במרקם שמנוני ומלא במיוחד העשויים להזכיר את מורשתו הווינאית של המלחין. ככלל סטוצ'בסקי מיעט להתקרב לסגנון היס־תיכוני המובהק, ויצירותיו הלאומיות המובהקות מושפעות מסגנון חסידי וכליזמרי.

5 אליהו הכהן מבהיר כיצד 'עם מותו של [יואל] אנגל התרוקנה הארץ ממלחיניה': חנינא קרצ'בסקי נפטר, אברהם צבי אידלזון היגר מהארץ, יוסף מילט ופואה גרינשפון שהו באירופה. ראו אליהו הכהן, 'משירי ירושלים בראשית תקופת המנדט', בתוך: יהושע בן אריה (עורך), **ירושלים בתקופת המנדט: העשייה והמורשת**, יד יצחק בן־צבי, ירושלים תשס"ג, עמ' 473-498, בייחוד עמ' 495. באותה רשימה מזכיר הכהן גם את ידידיה אדמון ששהה באותה תקופה בארצות הברית. אדמון שייך לדור החדש והוא מראשוני האסכולה היס־תיכונית וייצוג המדבר כגון 'שיר הגמל', שאותו חיבר בארצות הברית דווקא. ראו עדותו בתכנית הטלוויזיה 'שרתי לך ארצי' (1974), תעתק יוסף ספיבק, 'עץ הרימון: פרקים בתולדות הזמר העברי, פרק י"א - על ידידיה אדמון', **רוקדים**, 48 (1974), עמ' 26-27.

6 על האסכולה היס־תיכונית במוזיקה הישראלית האמנותית ראו: ליאורה ברסלר, 'הסגנון היס־תיכוני במוזיקה הישראלית - אידיאולוגיה ומאפיינים', **קתדרה**, 38 (טבת תשמ"ו), עמ' 138-160. על המגמה המזרחית בשירי ארץ ישראל הישנים וזיקותיה לזמר המזרחי החדש ראו: יוסף גולדנברג, 'זיקות והבדלים בין פרטואר שירי ארץ ישראל המזרחיים לפרטואר המזרחי החדש', בתוך: תמר אלכסנדר ואחרים (עורכים), **איגוד: מבחר מאמרים במדעי היהדות**, ג (לשונות, ספרויות, אמנויות), האיגוד העולמי למדעי היהדות, ירושלים תשס"ח, עמ' 315-331.

7 דימוי הרועה בתרבות הציונית החל במזרח אירופה ורק בשלב מאוחר יותר נקשר בהתמזרחות, ראו: מיכל סדן, "'הרועה העברי"', גלגולו של דימוי וסמל מספרות ההשכלה לתרבות העברית החדשה בארץ ישראל', **עבודת דוקטור**, אוניברסיטת תל אביב, 2006. העבודה זמינה באופן מקוון בכתובת <http://zemer.co.il/article.asp?id=73>. למשל, שירו של נח פינס 'נער רועה' נדפס תחילה בשירון הזמיר, ב, אודסה תרע"ד, עמ' 22. רק בשלב מאוחר יותר הולחן השיר מחדש בצביון מזרחי בידי ניסן כהן מלמד. לעיון כולל במזיגת דימויים אירופיים ומזרחיים בתרבות הציונית ראו: ישראל ברטל, 'קוזק ובוֹדווי: עולם הדימויים הלאומי החדש', בתוך: ישראל ברטל, זאב צחור ויהושע קניאל (עורכים), **העלייה השנייה: מחקרים**, יד יצחק בן־צבי, ירושלים תשנ"ח. נדפס מחדש בתוך: הנ"ל, **קוזק ובוֹדווי: 'עם' ו'ארץ' בלאומיות היהודית**, עם עובד, תל אביב 2007, עמ' 68-79.

שמקורם ערבי ממש כגון 'בין נהר פרת' או 'שתו העדרים', שעובד נחום נרדי לברכה צפירה, נכרכו בתמלילים לא מדבריים ואין בהם רכיבים מוזיקליים המזוהים מדבריים במובהק. ייצוג המדבר (בזרם העיקרי שלו) הוא אפוא מקרה פרטי במגמה רחבה.

דמותו הכפולה של המדבר: ארץ גזרה ומושא תשוקה

שיר המדבר הידוע המוקדם ביותר בזמר העברי הוא 'אורחה במדבר' ('ימין ושמאל רק חול וחול/יצהיב מדבר ללא משעול') שהלחין דוד זהבי ב־1927 למילים מאת יעקב פייכמן. זהבי הכיר את השיר מן הכתב ועשה בו שינויים.⁸ השיר מושגת על דימוי מדבר ולא על היכרות עם מדבריות הנגב, שכן כמו שכתב עמוס בר, 'כל שורה בו יפה, אך לצערנו אינה מתאימה למציאות הנגבית שלנו', מציאות שבה המדבר כמעט אינו חולי, משעולים בו הרבה וגמלים בו מעט.⁹ בשנת 1957 זכה שיר זה לביצוע שלישיית 'שלושת המיתרים' (הידועה גם כ'שלישיית ערבה') בעיבודו של יחזקאל בראון. שמעון ישראלי סיפר בגאווה כי המלחין הצרפתי דריוס מיו (Darius Milhaud) שיבחה את זמרתם באמרו 'בשירתכם נושבת רוח המדבר'. אכן גם בשירים אחרים כיוונה השלישייה לאווירת מדבר עתיקה (כגון בשיר 'שרקיה'), אף על פי שאיש מחבריה לא גדל בארץ.¹⁰ במילות 'אורחה במדבר' (בשתי גרסותיו) ניכר תמהיל של ההכרה שהמדבר הוא ארץ גזרה (שכן הנוף מוגדר 'עצוב') ושל רומנטיקה כלפי המדבר ('כדמות חלום שם מופלאה'). לשני כיוונים אלה שורשים בתפיסת המדבר במקרא,¹¹ ושניהם משמשים בייצוג המדבר בזמר העברי ובמוזיקה הישראלית האמנותית, בדרך כלל בנפרד.

כמיהה להפרחת השממה באה לידי ביטוי בתמליל 'שיר לנגב' (הידוע גם בשם 'שיר המים') מאת אברהם שלונסקי: 'השמעת איך בנגב ארץ מול שמם/מתפללת רגב רגב הבו

8 להיווצרות השיר 'אורחה במדבר' ראו: נחומי הר־ציון, 'השמעת איך בנגב?': לפרשת שירי הנגב בזמר העברי, בתוך: מרדכי נאור (עורך), **יישוב הנגב 1900-1960** (עידן, 6), ידי יצחק בן־צבי, ירושלים תשמ"ו, עמ' 241-247, בייחוד עמ' 241. השיר הוקלט בטקסט המקורי בביצוע צמד העופרים.

9 עמוס בר, **טללים בנגב**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשל"ח, עמ' 8-9.

10 שמעון ישראלי נולד בפולין ב־1932 ובילדותו חבר לפרטיונים. צבי בורודו נולד בליטא ב־1929, ועלה לישראל בהיותו בן 19. אריק לביא, יליד 1927, נולד בגרמניה וגדל במנזר במרוקו עד שעלה ארצה, בהיותו בן שמונה. שלושתם נמנעו מלהרחיב את הדיבור על קורותיהם בטרם עלו, והפרטים על אודות אריק לביא נחשפו רק לאחר מותו. שמעון ישראלי עסק בשואה בסרט 'המרתף' ובשירים שהקליט אחר כך, אך לא באופן ביוגרפי. למקור הפרטים הביוגרפיים ראו יורם רותם, הערכים הביוגרפיים הרלוונטיים באתר **מומה**, mooma.mako.co.il/artist.asp?ArtistID=2197; mooma.mako.co.il/artist.asp?ArtistId=10063; mooma.mako.co.il/artist.asp?ArtistId=1522 asp?ArtistId=1522; דברי מבוא למארו התקליטורים **אריק לביא**: דיוקן (אן אם סי, 2006); עפרה הלפמן, דברי מבוא למארו התקליטורים **שמעון ישראלי: סתם יום של חול** (הד ארצי ורשות השידור, 2002); תכנית הרדיו 'שלא ייגמר לעולם, עם שמעון ישראלי, סיפוריו ושיריו', רשת ג' של קול ישראל (תשס"ב). אין בידי לתארך במדויק תכניות רדיו. כמו שסיכם יהושע עמיר, 'בכל מקום שהמדבר מוזכר במקרא מדובר בו כבמקום רע', אך 'למרות העריכה זו של המדבר משולב בתודעה המקראית גם יחס חיובי למדבר, שמקורו בוכרונות עברו של עם ישראל', ראו יהושע עמיר, 'מדבר', **אנציקלופדיה מקראית**, ד, מוסד ביאליק, ירושלים 1962, טורים 674-678, בעיקר טורים 674-675.

לנו מים'. הלחן הידוע לשיר, מאת בוסקוביץ', כורע כביכול בכבודות תחת עול היובש, בשל שילוב בין המפעם (הטמפו) האטי והקו המלודי המסתובב ארוכות סביב צליל הבית ברגיסטר הנמוך. מנגד, כמיהה דומה נשמעת גם בשירים העולצים את בוא המים המיוחלים אם בחזון אוטופי בלחן של דוד זהבי מ'1951 לפסוקים 'יששום מדבר וציה ותגל תגל ערבה' [...] / כי נבקעו במדבר מים ונחלים בערבה' ואם בחגיגת מעשה ידי אדם כפי שהיא משתמעת במשפט כ'נגב ממטרות עליך סובי סובי ממטרה' בשיר 'הורה ממטרה' מאת יחיאל מוהר ומשה וילנסקי, שנכתב ב'1956 (עם אישור התכנית להקמת המוביל הארצי, כשמונה שנים לפני תחילת פעולתו). פזמונים אחרים נכספו למיגור המדבר בתמליל לבדו. חיים חפר, לדוגמה, חוזה בשיר 'היו זמנים' כיצד 'על המשלט יושבת עיר' ובשיר תש"חי אחר, 'הפגישה': 'בעיר הנגב רחובות יש וכיכר'¹².

במוזיקה האמנותית, המדבר המובלט כארץ גזרה במאבק בין המזרע ובין השימון הוא המוטיב העיקרי בתמליל היצירה מדבר ורוח משנת תשמ"ח: 'פה רוח האדם מול רוח המדבר, באר שבע'¹³. את התמליל כתב איש באר שבע השופט יוסף אליעז, ומקריא אותו צבי סלטון, והמוזיקה היא פרי עטו של מאיר מינדל, תושב רביבים. מינדל מרבה להשתמש ביצירה זו בכלי נגישה העשויים לגלם את קשיי החיים במדבר. הסגנון אוונגרדי למדי (אם כי פחות מביצירות אחרות פרי עטו), ואינו הולם את הסטראוטיפ המקובל של 'מוזיקת מדבר' המתקשר (כפי שיובהר בהמשך) לאסכולה היסודית-תכונתית גם בימינו, כגון בפסטיבלי 'צלילים במדבר' שעורך איש שדה בוקר מיכאל וולפה, שהעדפותיו המוזיקליות נחשבות שמרניות.¹⁴ בזמננו העברי מגמת הרומנטיזציה של המדבר נפוצה יותר מן הכמיהה למיגורו. אופייני השיר 'למדבר שאנו על דבשות גמלים', משירי חבורת הרועים של העלייה השלישית, מאת אלכסנדר פן, שכנראה חובר ב'1927, בעקבות טקסט מהוקצע פחות מאת משה זמירי, כנראה בלחן בדואי.¹⁵ בשיר הזה ניכרת נימה כמו-כנענית (כמו שהיתה

12 שירו של שאול טשרניחובסקי 'הוי ארצי מולדתי הר טרשים קרח' מתבונן אף הוא בנוף הארץ בפיכחון מר. לשיר זה לחנים רבים. הלחן המאוחר והמפורסם מאת נעמי שמר (תשל"ז) אינו מותיר כל רמז לנימת טרונייה או אכזבה. אפשר ששורש הדבר כבר בתבנית החיצונית של הטקסט, שבה נחרזים למשל 'הר טרשים קרח' ו'זהב הדר שמח' חרף הניגוד במאפייניהם וברגשות שהם מעוררים. עמדת ביניים מביע אלכסנדר פן במילות שירו 'שתו העדרים': 'השרב גם הוא לא יפחידני'. כפי שהעירה חגית הלפרין, בכל שירי המולדת התקנייים של פן 'השרב מתואר כשלילי וגורם רעה לגיבור', אך בפזמון 'ישנה השלמה עם השרב [...] החום הלוהט ואפילו השרב אינם מאיימים על הרועה, אלא נהפכים לחלק מעולמו'. עם זאת, החום הגדול אינו הופך ליסוד חיובי בבסיסו, ראו חגית הלפרין, שלכת כוכבים: אלכסנדר פן - חייו ויצירתו עד 1940, פפירוס, תל אביב 1989, עמ' 196.

13 המגמה העיקרית של 'מדבר ורוח' מהללת את רוח האדם בלא ציון לאומיות, אך אברהם אבינו נזכר שם אף הוא.

14 ראו 'דיון על חג המוסיקה הישראלית תשס"ח', תו+, 10 (הלכה למעשה, סתיו 2007), עמ' 97-131. לסקירה של הפולמוס ראו יוסף גולדנברג, 'לאומיות, מודרניות ואמת במוזיקה הישראלית', תו+, 13 (עדות, חורף 2009), עמ' 9-24, בעיקר עמ' 9-10, 12.

15 על נסיבות חיבורו של 'למדבר שאנו' ראו: הלפרין, שלכת כוכבים, עמ' 194-195. אביגדור המאירי כתב בלחן מילים העוסקות בתל אביב דווקא, ולהבנת מתוך כוונה סטירית. לתולדות השיר ראו: אליהו הכהן, בכל זאת יש בה משהו: שירי הזמר של תל אביב, דביר, ירושלים תשמ"ה, עמ' 44-45.

מקובלת בחבורות הרועים, בייחוד בעלייה השנייה).¹⁶ נימה זו באה על ביטוייה גם בעיבודו של יחזקאל בראון ל'אורחה במדבר' הנזכר לעיל, בייחוד בליווי במרווחי קווינטות ריקות (שלא במסגרת אקורד משולש). קווינטות אלה עשויות לגלם את ריקנות המדבר, אך גם להעניק לו נופך עתיק. לאמתו של דבר, הזיקה בין קווינטות ריקות לתחושת עתיקות מושתתת על ראשית הרב־קוליות באירופה בימי הביניים.¹⁷

הרצון להישמע עתיק כרוך כמוכן במגמה הציונית לחזור אל ארץ אבות. זיהוי המדבר עם מקום מושבנו בעת העתיקה נוכח בעולם הזמר העברי כגון במילותיו של חיים חפר 'הו את אדמתי, שבנו אלייך' (מתוך 'למדבר'). כאן טמון פרדוקס מסוים, שהרי במקרא ארץ המדבר מונגדת לנחלת האבות זבת החלב והדבש ואילו בעיני העולים מאירופה ייחודה של ארץ ישראל לעומת נופי הגולה היה בשיממונה דווקא. אהובה בלקין מצאה שבבימוי בתאטרון נעשתה השממה לסמל ציוני לייצוג כלל חלקי הארץ וש'האדמה השוממה המצפה לגאולה על־ידי עבודה קשה ומפרכת' נעשית מושא תשוקה.¹⁸

מוטיב הקשר של ראשית עם ישראל לחיי המדבר מופיע גם בשירים וביצירות הנוגעים לסיפור יציאת מצרים, כגון במילים 'שב אליך עמוד העשן' מתוך 'במסילה לבאר שבע' (דן אלמגור בלחן ניסן כהן הברון, 1957),¹⁹ ובשירים 'ויסעו ויחנו' (תלמה אליגון בלחן קובי אושרת בסגנון הפופ ללא זיקה להקשר מדברי, תשל"ד) ו'דור המדבר' (יובל דור, תשמ"ו). במוזיקה האמנותית הישראלית קורות ישראל במצרים מופיעות למשל ביצירתו של משה גסנר מראות מצרים,²⁰ ובשיח על אודות המוזיקה היהודית בחר פטר עמנואל גרדניץ לפתוח בפרק 'מוזיקת מדבר' את הגרסה האנגלית לסקירתו על תולדות המוזיקה בעם ישראל.²¹

- 16 יעקב גולדשטיין, חבורת הרועים: רעיון 'כיבוש' הרעייה בעלייה השנייה (1907-1917) ומימושו, משרד הביטחון, תל אביב תשנ"ד, בייחוד עמ' 12-13, 25-26.
- 17 קווינטות ריקות מופיעות גם בעיבודים אחדים של גרי אקשטיין בתקליטו פטה מורגנה, הד ארצי, 1981, המתמקד בחידושי רוק לשירי מדבר. קוורטות מקבילות יוצרות אפקט דומה במבוא הכלי לשיר 'הנסיך הקטן' של להקת 'קצת אחרת' (לחן: שם טוב לוי, תשל"ד).
- 18 אהובה בלקין, "יששום מדבר וציה": השממה כאוטופיה ועיצוב הבמה בתיאטרון הארצישראלי, מותר, 9 (2001), עמ' 13-18.
- 19 השיר 'במסילה לבאר שבע' עוסק כמוכן בבירת הנגב ומציין גם את באר שבע המקראית ('עומד אברהם בפתחה של העיר ודגלון ירקרק בידו').
- 20 במוזיקה האמנותית העולמית לפני המאה ה-20 רוב היצירות על אודות המדבר עסקו ביציאת מצרים (כגון האורטוריה ישראל במצרים מאת גאורג פרידריך הנדל). במסורת זו חיבר ארנולד שנברג במאה ה-20 את האופרה משה ואהרן. בדרך כלל יצירות אלה נטולות רכיבים אוריינטליסטיים.
- 21 Peter Gradenwitz, *The Music of Israel: Its Rise and Growth through 5000 Years*, 21 Norton, New York 1949, pp. 22-45

המימוש המוזיקלי של ייצוג המדבר

נשוב אל 'אורחה במדבר'. לחן השיר מתחיל סטטי מאוד, בחריגות מלודיות הולכות וגוברות. אריאל הירשפלד זיהה הקבלה בין הקו המלודי בלחן ובין גיוונו של המדבר המונוטוני, תחילה במשעול ובאופן בולט יותר במעבר האורחה.²² תיאור המשעול יוצר הקבלה בין פרמטר מוזיקלי לגורם חזותי, וכדי לחוש בה דרוש מיזוג חושים (סינסתזיה). לעומתו תיאור מעבר האורחה נוגע לאירוע המתפרש על פני ציר הזמן והבעתו המוזיקלית ישירה יותר. אכן תיאורי נוף במוזיקה נוטים בדרך כלל לתאר תופעות המתרחשות בזמן. למשל, יש מסורת של ייצוג רוחות וסערות במוזיקה, כגון בפואמה הסימפונית הפרלודים מאת ליסט, למסורת זו יש נציגים הן בזמר העברי הקל, כגון בלחן ובעיבוד של שמעון כהן ל'רוח שטות' (1968), הן במוזיקה הישראלית האמנותית, כגון ביצירה רוחות שחיבר חיים פרמונט לרביעיית חלילים (נדפסה ב-1997).²³ גם ברפרטואר המדברי אפשר למצוא תיאורים מוזיקליים של רוח המדבר הן בזמר העממי ('עופי רוח למדבר' מאת ניסן כהן הברון, בסוף שנות החמישים) הן במוזיקה האמנותית (רוח מדבר לגיטרה מאת בועז בן-משה, 1996).²⁴

רוחות הן גם תופעה ממשית בנוף במובנו המושאל כ'נוף צלילי'. מושג הנוף הצלילי (soundscape, במובחן מהמונח הרגיל לנוף landscape) משמש בדרך כלל בדיון ביצירות אלקטרו-אקוסטיות, ואולם במוזיקת המדבר הישראלית הנוף הצלילי מיוצג בכלים קונבנציונליים. מכל הכלים, החליל מתאים במיוחד לייצוג רוח, וזה אחד מתפקידיו ביצירתו של אברהם עילם-אמזלג מדברית לחליל בלא ליווי (1978). ביצירה זו אין משקל סדיר, והדבר תומך בתחושת חופש והיעדר מסגרת.

מדברית קרובה מאוד ליצירות ישראליות אחרות לחליל בלא ליווי ובלא משקל כגון ערבסקה מאת נועם שריף (1966) ורוח קדים (East Wind) מאת המלחינה הישראלית לשעבר שולמית רן (1988). בכל שלוש היצירות יש קווים בעלי מתאר מלודי צנטריפוגלי ותבניות מלודיות דמויות גרופטו המתקשרות למסורת הסלסול המזרחי, אך הם גם חורגים מכל מערכת סולמית

22 אריאל הירשפלד, 'ברק השמים, תפילת האדם', בתוך: רשימות על מקום, עלמא ועם עובד, תל אביב 2000, עמ' 131-149. הדיון בשיר 'אורחה במדבר' נדפס תחילה בשם 'ימין ושמאל רק חול וחול', ראו הנ"ל, הארץ, 26.12.1997, עמ' 27.

23 מסורת ייצוג הסערות כרוכה בטווח שלם של הבעה רגשית, ראו: Lawrence Kramer, 'Primitive Encounters: Beethoven's "Tempest" Sonata, Musical Meaning and Enlightenment Anthropology', In: *Beethoven Forum*, 6, University of Nebraska Press, Lincoln 1998, pp. 31-66. בישראל בולטת יצירת המופת רוח ממערב מאת צבי אבני למקהלת ילדים, שבהיותה כתובה למילות הייקו יפני בעיית לראות בה מוצר ציוני.

24 תיאור של נוף סטטי קשה יותר ונדיר יותר, אם כי אפשר למצוא למשל בחלקים מתוך יצירתו של קלוד דביסי (Claude Debussy) היס (La Mer).

ומושתתים על שפה שבין טונליות מורחבת מאוד לאטונליות.²⁵ דמיון זה בין היצירות אפשר להבין באמצעות המושג התאורטי טופוס (topic) לפי תורתו של לאונרד רטנר בנוגע למוזיקה של התקופה הקלאסית. טופוס הוא תבנית בעלת מאפיינים מוזיקליים מוגדרים וגם הקשרים חוץ־מוזיקליים. בסוגי הטופוס הנפוצים במוזיקה של התקופה הקלאסית במאה ה־18 יש מגוון ריקודים, שירי לכת, סגנון מלומד במרקם סבוך, תרועות ציד וגם הסגנון הטורקי. לא בכל סוגי הטופוס פעילים אותם רכיבים מוזיקליים, וגם זיקתם למקור חוץ־מוזיקלי אינה קבועה והיא נפרשת מהאנומטופאי אל המופשט דרך הופעה מסוגנת של סוגי מוזיקה חוץ־קונצרטניים.²⁶ הטופוס של המדבר במוזיקה הישראלית אטי ומהורהר. גרסתו במוזיקה האמנותית, כמו ב'מדברית', יש בה חירות שאינה במאגר האפשרויות של השירים העממיים, כמו היעדר משקל ושינוי הסלסולים באופן שיחרגו מכל סולם שהוא. ביתר בירור אפשר לראות טופוס זה בשירו של מרק לברי 'שיר אהבה' לקול ולפסנתר ('יצא לאור כבר בתשי"א). אין זה שיר מדברי, אך כשמושרת המילה 'מדבר' נמתח צליל ארוך וחופשי ואחריו מליסמה בלי הברת טקסט כ'ציד מילולי' בטכניקה המוכרת מימי הרנסנס.

גם בזמר העממי יש טופוס של מדבר, אך במגבלות הסוגה. רוב שירי המדבר העממיים נוטים למודליות. לעניין רכיב המשך, במקום היעדר משקל, שמקומו לא יכירנו בזמר עממי פשוט, מופיעה לפעמים תבנית מקצב טיפוסית במפעם אטי. בצורתה המלאה (משמאל לימין: 2+2+2+2, 2+2+2+2) תבנית זו מופיעה כליווי הקבוע בהקלטה המפורסמת ביותר של אריק לביא לשיר 'הסלע האדום' (כנראה 1963).²⁷ מעניין לחשוף את אותו המקצב עצמו בביצוע המפורסם של להקת הנח"ל לשירה של נעמי שמר 'בהיאחזות הנח"ל בסיני' (1969). בשיר זה מתרפקת שמר על 'מעשה נסים' שבו נמצאים במדבר 'שירי רחל וכוכבים בחוץ כמו לפני שנות אלף בקיבוץ', והיא מוצאת בהיאחזות את 'ארץ ישראל האבודה והיפהפיה והנשכחת' בערגה דיאלקטית אל המרכז התרבותי (כאילו שירי אלתרמן נעדרים מתל אביב), אך גם לספר החלוצי. סגולתו של המדבר היא לכאורה שאינו שומם. המדבר עצמו כאילו אינו קיים בין הדברים ששמר רואה, ובכל זאת הלחן של שמר מסגיר מדבריות מסוימת החריגה בשיריה, שבלטה אצלה רק בשיר המוקדם 'כיבוי אורות' (דרך רב הגדוד הלך אל המדבר), שבו קיים אותו מקצב, אך במפעם מהיר יותר. המקצב הטיפוסי חזר והופיע בלחן של יהודה פוליקר לשיר 'הנסיכה והרוח' (מילים: עלי מוהר, 1988) הפורש סיפור עלילה דמיוני המתרחש במדבר. לפעמים מופיע רק אנפסט אטי, כמו בלחן של יוסף הדר לשיר

25 אמנם הערבסקות החשובות ביותר במסורת המוזיקה האמנותית, מאת רוברט שומן וקלוד דביסי, קרויות כך בגלל רכיבים מוזיקליים שנתפסו כקישוטיים, אך בעצם אין הערבסקות הללו מנסות כלל לחקות רכיבים מזרחיים. לניתוח מקיף של היצירה *East Wind* בהקשר תרבותי ראו: Ronit Seter, 'Yuvalim Be-Israel: Nationalism in Jewish-Israeli Art Music, 1940–2000' Ph.D. Diss., Cornell University, New York 2004, pp. 393–403

26 Leonard Ratner, *Classical Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer, New York 1980, esp. pp. 9–29

27 אריק לביא הקליט את 'הסלע האדום' פעמים אחדות, ובכל פעם בליווי אחר. ההקלטה הישנה ביותר (1959), השמורה בארכיון הצליל הלאומי בבית הספרים הלאומי, מלווה במקצב אנפסטי פשוט, אך בהקלטה המוקדמת שהתפרסמה נמצא את המקצב ה'מדברי'.

'גמלים פוסעים' (מילים: משה דור) - אולי כתיאור לצעדי הגמלים - ואכן, שירי גמלים הם קבוצה לעצמה, קרובה וחופפת חלקית לשירי המדבר.²⁸

שילוב הבדואים בייצוג המדבר במוזיקה הישראלית

דרך סקוט הראה שני דגמים בייצוג אינדיאנים במוזיקה מערבית: דגם הפרא האציל ודגם הפרא צמא הדם.²⁹ הפרא האציל, ברוח תפיסות מוכרות מתקופת ההשכלה, חי חיים פשוטים וקרובים לטבע עד שנהרסו בידי תרבות המערב; מימושיה המוזיקליים של תפיסה זו באים לידי ביטוי בהיעדר סיבוכים ברכיבים המוזיקליים ובסוגות כגון פסטורלה. לעומתו, דימוי הפרא צמא הדם מעורר האימה מתאים להבעה מוזיקלית דיסוננטית ומהירה ולשינויים פתאומיים ברכיבים מוזיקליים.

דומה שאת נוכחות הבדואים בייצוג המדבר במוזיקה הישראלית מנחה כמעט תמיד דגם הפרא האציל בנוסח 'למדבר שאנו', שכבר נזכר לעיל. ייתכן שבנטייה זו יש גם יסוד של שאיפה לפיוס עם השכנים. אם אמנם כך הוא, מבחן ההיסטוריה אינו מעודד: אריה יחיאלי - עולה מגרמניה יליד קיל, שפעל ברביבים ורשם, עברת ועיבד את השיר הבדואי 'את אדמה בלב מדבר ללא צל עץ ללא מטר' - נהרג במלחמת השחרור (בתצלמו באתר ההנצחה הרשמי של משרד הביטחון הוא עטור כפייה ועקל),³⁰ ומחבר שירי הזמר מתתיהו שלם העיד בפיוס כיצד האוקרינה שהביא לארץ ובה חילל בנוסח שכניו הערבים (כי לא הצליח להשיג חליל) שימשה לו מגן לאחר שתחבה במכנסיו והיא נראתה כאקדח מאיים.³¹ מכל מקום, דומה כי יחיאלי ושלם הונחו בעיקר מתוך משיכתם הטבעית למוזיקה הערבית שמסביבם. במקרים אחרים ההתמזרחות הישראלית לוותה באווירה לאומנית דווקא, מתוך שימוש במודל הפרא צמא הדם וזיהויו עם עצמנו, אך לאו דווקא בהקשר ישיר למדבר.³² תופעה מובחנת היא שיתוף הפעולה בין מוזיקאים יהודים מזרחיים ובין בדואים במוזיקה אתנית. שיתופי פעולה מוזיקליים יהודיים-ערביים אינם מוגבלים לנופי המדבר, אך לעתים, כמו בשיתוף הפעולה של יאיר דלאל עם בני שבט עזאזמה, המשתתף

28 נזכר שני שירי פסיעות גמלים אנפסטיים אופייניים, יפים ושכוחים: 'גמלת', מאת עזרא גבאי, ו'על פני החול', בלחן נחמה הנדל.

29 Derek B. Scott, 'The Native American in Popular Music', In: *From the Erotic to the Demonic*, Oxford University Press, New York 2003, pp. 61-80
ראו גם: Miriam K. Whaples, 'Early Exoticism Revisited', In: Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston 1998, pp. 3-25, esp. pp. 8-11

30 'יחיאלי (קופלניצקי), אריה (ליאו, מרטין)', נזכור את כולם: רשימת הנופלים במערכות ישראל, תמונותיהם וסיפור חייהם, בכתובת: <http://www.izkor.gov.il/izkor86.asp?t=7740>

31 עדות מתתיהו שלם אצל ציפורה פליישר, תולדות שיר העם העברי, עבודת גמר לתיכון, בית הספר הריאלי, חיפה 1964, עמ' 363-365. החיבור זמין בכתובת <http://www.tsiippi-fleischer.com/book>

32 למשל, עמנואל זמיר ציטט אגדה ערבית ב'דבוקת החמור', אך חיבר גם שירים תוקפניים כ'עלי האש'.

היהודי חש כי שיתוף הפעולה 'עזר לו לממש באופן מלא את זיקתו למדבר'.³³ היעדר בדואים (וערבים בכלל) מן השירים המציינים את המצב הביטחוני אומר דרשני. למשל, ב'שיר ערש נגבי' מאת מוהר ווילנסקי (1955), השורות 'אם יחרוש בשדות המשק/ למה לו אקדח וסטן? אין חריש עמוק בלי נשק/נומה בן, נומה בן' משאירות את האויב הערבי נוכח-נפקד. אלה שוחט פירשה הדרה דומה בקולנוע הציוני (כגון בסרט גבעה 24 אינה עונה מ'1951) כתכסיס ליצירת הזדהות פרו-ישראלית ('עצם אנונימיותו של האויב היא כורח חיוני להבניית רשעותו המופשטת'), ואילו אניטה שפירא הציעה הסבר מתוחכם יותר: הדחקה מתוך הזדהות עם מה שהיא מכנה 'האתוס הדפנסיבי'. התמליל של 'את אדמה' למשל כתוב בגוף ראשון (רבים) לא מזוהה. הוא עשוי להתפרש כמבטא את כלל התושבים ולא היהודים בלבד, ותואם את הדגש של האתוס הדפנסיבי ביישוב השממה ('תהיה זיעתנו למטר רביבים').³⁴

ייצוג המדבר במוזיקה בפרספקטיבה עולמית

המימוש המוזיקלי של המדבר במוזיקה הישראלית נגזר לכאורה מתכונות היסוד של המדבר. החופש המשקלי במדברית, לדוגמה, מבטא היעדר מסגרת. ואולם האזנה למוזיקת מדבר ממקומות אחרים בעולם מלמדת עד כמה ייצוג מוזיקלי של המדבר עשוי להיות רחוק מן המקובל במקומותינו. למשל, בפסטיבל השנתי למוזיקת מדבר המתקיים למן 2001 במאלי, ארץ מוסלמית אך לא ערבית במדבר סהרה, יש תמהיל של מוזיקה קצבית אפריקנית מסורתית ושל השפעות מן הג'אז, והשחרור המדברי לובש דמות רועשת וחושנית דווקא. לגבי הזמר העברי, ובמידה מסוימת בנוגע למוזיקה ישראלית אמנותית, נסמכתי על היכרות בלתי-אמצעית, אך לבחינת המכלול העולמי נזקקתי לאופן חיפוש סדור יותר. בדקתי את כל ההקלטות בעלות כותרת מדברית במאגר הגדול מאוד של חברת נקוסט

33 השקפתו של דלאל מובאת לכאורה כפרשנות, אך ככל הנראה אלה דבריו הוא. ראו: Benjamin Brinner, *Playing Across a Divide: Israeli-Palestinian Musical Encounters*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 155. אפשר לפרש את הדברים כהטעמת הרכיב המזרחי באישיות הדובר כשהוא יוצר קרבה לבדואים יותר מליהודים אשכנזים.

34 אלה שוחט, 'לאחר 1948: הז'אנר ההרואי-לאומי', בתוך: הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, ברירות, תל אביב 1991, עמ' 61-80, בייחוד עמ' 65. הספר יצא לאור תחילה באנגלית: Ella Shohat, *Israeli Cinema: East, West and the Politics of Representation*, University of Texas Press, Austin 1989. הפרק זמין גם באתר עמלנט: <http://www.amalnet.k12.il/sites/commun/library/cinema/comi0389.htm>; אניטה שפירא, *הרב היונה: הציונות והכוח 1881-1948*, עם עובד, תל אביב 1993, עמ' 122-295. עיקרי האתוס הדפנסיבי מוצגים בתמציתיות בעמ' 166: 'היהודים [...] באים ליישב את השממה [...] הם מביאים בשורת קידמה ופיתוח לארץ, לטובת כל תושביה, הניגוד עם הערבים איננו פרי ניגודי אינטרסים אמיתיים בין שני עמים, אלא הוא פרי של הסתה ומדנים של היסודות הריאקציונריים שבעם הערבי [...] נוסף לכך, גורמת המעצמה השלטת, המונעת על-ידי מניעים אימפריאליסטיים, לערעור היחסים בין שני העמים בארץ [...] היהודים הם האלמנט החלש והנפגע [...] אך בעוד שבכל העולם גוברת ידה של האנטישמיות [...] בארץ יש תקווה שבעתיד, אמנם רחוק, יבינו הערבים את משוגתם'. שירה של רחל המשוררת 'אל ארצי' מוצג כהתגלמות האתוס הדפנסיבי, שם, עמ' 198.

³⁵ (www.naxosmusiclibrary.com), שרוב תוכנו הוא יצירות מוזיקה אמנותית מערבית.³⁵ כמתחייב מטיפול בקורפוס גדול של יצירות בעלות זיקה תניינית לנושא המחקר, הממצאים שלי מושתתים על בדיקה של יצירות רבות, אך על דרך ההתרשמות ובלא ניתוח שיטתי של הרכיבים המוזיקליים.

הנחת העבודה שלי היתה שמוזיקת המדבר הישראלית ממשיכה מסורות מערביות מובחנות, ברוח טענתו של סקוט, שלפיה לסגנונות אוריינטליסטיים במוזיקה מערבית יש זיקה קלושה בלבד למוזיקות מזרחיות אמתיות, ולעומת זאת עמוקה זיקתם למסורות אוריינטליסטיות קודמות.³⁶ ואולם הנחה זו אינה מתאשרת במבחן הממצאים. מפתיע להיווכח כי מכלל ההקלטות במאגר נקסוס ההקלטות הנשמעות קרובות ביותר למוזיקת מדבר ישראלית הן הקלטות שדה של בדואים בכויית שהקליט האתנומוזיקולוג היהודי דבן בהטצ'ריה (Deben Bhattacharya) ב־1955 וב־1960, וכך הדבר אף על פי שאפילו את הלחנים המעטים בזמר העברי שמקורם בדואי סיגלה הגרסה העברית לאוזן מערבית, למשל על ידי הימנעות מרבעי טונים.

מתברר שיצירות המדבר המערביות במאגר, שנכתבו לפני סוף המאה ה־19, הן חסרות ייחוד מוזיקלי מדברי.³⁷ יצירות מאוחרות אינן ידועות ביותר, ובדרך כלל הן משתייכות לאחד משני זרמים מובחנים. זרם אחד מקשר מדבר למדיטיטיביות ולא למזרחיות: קטעים עכשוויים (ובכללם קטעי ג'אז מודרני) באווירה 'מרחפת', אך בלא אוריינטציה מודלית כגון הקטעים השייכים לסוגת המוזיקה האמביינטית (Ambient Music), מוזיקה המתכוונת לעטוף את המאזין בלי לדרוש תשומת לב, מושתתת על אקורדים ארוכים הנמוגים בהדרגה בלא תחביר ברור בין אקורד לאקורד (למשל, *Desert Solitaire* מאת סטיב רואץ' [Steve Roach] וקווין ברהני [Kevin Braheny] ובביצועם). יצירתו המודרנית הידועה של אדגר וארו (Edgard Varèse) **מדבריות** (*Déserts*) ויצירתו המינימליסטית של סטיב רייך (Steve Reich) **מוזיקת המדבר** (*Desert Music*) אף הן קרובות לזרם זה. מיעוט הפעילות ביצירה המינימליסטית משקף כביכול את חד־גוניות המדבר, אך האמת ניתנה להיאמר שכל יצירותיו

35 במאגר נקסוס נשלפו 65 קטעים בחיפוש אחר המילים 'desert' או 'deserts' או 'Wüste' (אייאפטר לחפש לפי מילה מכותר בלבד). אחדים מאלה אינם מדבריים (desert מופיע כשם משפחה או כצורת פועל). חיפוש כזה מחמיץ, כמובן, קטעים שהמילה המדברית נעדרת בכותרתם כגון תמונות אופראיות. החיפוש נעשה בינואר 2008.

36 ראו, Derek B. Scott, 'Orientalism and Musical Style', *The Musical Quarterly*, 82, (1998), pp. 309–335. 2. נדפס מחדש בתוך: Scott, *From the Erotic*, pp. 155–178. בתחום האמנות הפלסטית קבע אריאל הירשפלד כי 'האמנות הציונית באה אפוא אל המזרח מצוידת היטב בעיוורון נרכש [...] והמשיכה לפעול בתוכו גם לאחר המגע האותנטי עמו', 'קדימה', בתוך: הירשפלד, **רשימות**, עמ' 150–177, המובאה מעמ' 155.

37 למשל, האריה 'במדבר בלתי מושג' (*Dans un desert inaccessible*) מתוך הקנטטה **הנשים** (*Les Femmes*) מאת המלחין הברוקי אנדרה קמפרה (Andre Campra) היא ברוקית אופיינית.

של רייך כתובות באסתטיקה מינימליסטית דומה.³⁸ למוזיקת המדבר הישראלית הטיפוסית אין זיקה לזרם המדיטטיבי, אך גם לזרם זה יש נציגות ביצירתו האלקטרונית-אווונגרדית של דרור אלימלך המדבר שלי ובעיקר בסדרת יצירות מאת סטיב הורנשטיין, המשלב ג'אז חופשי ואלתור בקומפוזיציה חדישה. הורנשטיין עצמו מזהה בסדרה שלמה של יצירות פרייעטו השפעה מדברית.³⁹ הוא גדל בארצות הברית, ונראה שאינו מתפלמס עם המדבריות המסוערות, אלא אדיש לה. במכתב אליו זיהה אל נכון ביצירותיו ה'מדבריות' אווירה מדיטטיבית, מפעם אטי, מסתורין וקווים מלוויים ארוכים מאוד המשתנים בהדרגה ללא נקודות חיתוך וללא פראזות סגורות - כל אלה תכונות מופשטות נטולות זיקה לאוריינטליזם או לארכאיות.

הזרם האחר ביצירות המדבר במוזיקה האמנותית המערבית משלב במינון מוגבל סממנים אקזוטיים המתקשרים בדרך כלל למזרח התיכון: סלסולים רגועים או סקונדות מוגדלות במוזיקה תזמורתית 'קלאסית קלה' ובייחוד במוזיקה לסרטים מאנגליה ומארצות הברית מתחילת המאה ה-20, וזאת בשילוב תכונות אחרות, דומיננטיות יותר, הנשמעות מערביות מאוד לאוזן הישראלית. במסורת זו השתתפו מלחיני מוזיקה אמנותית ובהם האנגלים ויליאם אלווין (William Alwyn) ורלף ווהן ויליאמס (Ralph Vaughan Williams) ויש לה תקדימים במוזיקה רומנטית מאוחרת.⁴⁰ למיטב ידיעתי, שיר מדבר ישראלי יחיד מתקשר למסורת זו,

38 אהובה בלקין מזהה חיבור בין מינימליזם ובין שממון ארץ-ישראלי בתחום הוויזואלי בתפאורה השוממת שצייר אריה ארוך להצגה 'שומרים': 'מה שנראה על הבמה יכול היה להתפרש כסימנים ראשונים של אמנות קונצפטואלית מינימליסטית עם שימוש חסכני במדיום [...] אולם עם זאת רכיבי התפאורה קשורים לאלו של המסכת, ראו: בלקין (לעיל הערה 18), עמ' 18.

39 היצירות הן אגדות, אור ותנועה, אנדרטה, שבעה פנים לגן, לפני העיר, שתי מדיטציות ועוד פרקים אחדים נטולי כותרות תכניתיות מתוך יצירות קאמריות. הזיהוי נעשה במכתב שכתב לי הורנשטיין. לעניין אגדות ראו כבר בריאיון לרוברט פליישר, Robert Fleisher: *Twenty Israeli Composers: Voices of a Culture*, Wayne University Press, Detroit 1997, p. 231

40 היצירות המוזיקליות הבולטות בהקשר זה לפי הסדר הכרונולוגי: (1) אנגלברט המפרדינק (Engelbert Humperdinck), הפרק 'לילה במדבר' (Eine Nacht in der Wüste) מתוך הרפסודיה המורית (Maurische Rhapsodie) מ-1898 (עיבוד של הסוויטה המורית מ-1887); (2) אלברט ו' קטלבי (Albert W. Ketelbey), רומן מדברי (A Desert Romance) מ-1923; (3) זיגמונד רומברג (Sigmund Romberg), המעברים התזמורתיים בלבד באריה 'ולס שיר המדבר' (Desert Song) (Waltz), מתוך האופרטה שיר המדבר (The Desert Song) מ-1926; (4) ארצ'יבלד ג'ייס (Archibald Joyce), הפרק 'מחנה שיירה במדבר' (Caravan Camp in the Desert), מתוך סוויטת שיירה (Caravan Suite) מ-1927; (5) אריך וולפגנג קורנגולד (Erich Wolfgang Korngold), בעיבוד ג'ון מורגן, הפרק 'המדבר' (The Desert), מתוך המוזיקה לסרט שחר אחר (Another Dawn) מ-1937; (6) ויליאם אלווין, מוזיקה לסרט ניצחון במדבר (Desert Victory) מ-1943 (במינון אוריינטליזם נמוך); (7) סטנלי בלק (Stanley Black), מוזיקה לסרט חולות המדבר (Sands of the Desert) מ-1960 - בעיקר הפרקים הראשון והשלישי בסוויטה שנערכה ממוזיקה זו. לכיוון כללי זה שייכים גם קטעים אחדים העוסקים במדבריות מסוימים שאינם במזרח התיכון: פרדה גרופה (Ferde Grofé), היצירה סוויטת עמק המוות (Death Valley Suite), מ-1949; רלף ווהן ויליאמס, הקטע 'מדבר ראשון' (First Desert) מתוך המוזיקה לסרט מעיינות מרים (Bitter Springs) מ-1950; פרסי גריינג'ר (Percy Grainger), איש המדבר הבודד רואה את אוהלי השבטים השמחים (The Lonely Desert) (Man Sees the Tents of the Happy Tribes), יצירה שיש לה מגוון גרסאות.

ודומה שאין זה מקרה שהוא מסרט: שיר הנושא מהסרט סינייה, בלחן נועם שריף ובעיבודו, ששר שמעון ישראלי (1963).

הפער בין ייצוג המדבר במוזיקה הישראלית ובין ייצוגו באוריינטליזם המערבי עשוי לכאורה לשרת טיעון ציוני מן הסוג התמים כאילו בו טמונה ההוכחה שהתנועה הציונית אינה קולוניאליסטית ושלמלחינים הציונים שעלו מרוסיה או מגרמניה זיקה ישירה לבני ישראל הקדמונים, ולכן יש לנו זכות אמת על הארץ. מסקנה סבירה יותר היא שכשיצירות ברוח האוריינטליזם נכתבות באוריינט עיצמו משתנים כמה מכללי הסוגה. אף ייתכן שמוזיקת המדבר הישראלית הושפעה מהאוריינטליזם האנגלו-אמריקני פחות מאשר מהאוריינטליזם הרוסי. שיר מדבר עברי-מזרחי ידוע אחד, מקורו במוזיקה אמנותית רוסית: 'מעבר לנהר' הוא תרגום של מקהלת בני חם מהאופרה-אורטוריה 'מגדל בבל' מאת אנטון רובינשטיין. את השיר תרגם שאול טשרניחובסקי שנים רבות לפני שעלה ארצה וקרא לו 'בני חם אומרים'. התרגום כתוב במשלב לשוני גבוה - 'מחופי נחל פרת אתאנו נחנו'. השיר נדפס עוד ב-1912 לצד תעתיק לטיני של תרגום מיידש מאת מ' ריוועסמאן. בפלמ"ח כבר הושר במילים 'מעבר לנהר נדדנו הנה'. ניסן כהן הברון, שעיבד את השיר לביצוע של צמד הפרברים, סיפר שלמד אותו ממרדכי זעירא. הברון רשום בטעות כמחבר הלחן בתקליט של צמד הפרברים ואף בתקליט 'דרך הבשמים' של יאיר דלאל ולהקת עלעול, המבצעים אותו בלי מילים בסגנון מזרחי אמתי. אוון רגישה דרושה כדי להבחין בשיר זה ברוסיזמים מוזיקליים כגון מעבר למז'ור המקביל.⁴¹

מגמות לא מדבריות והרחבת ייצוג המדבר

השיר 'מעבר לנהר' הוא דוגמה מרחיקת לכת לשיר מדברי שגם כתיבתו וגם חזירתו לזמר העברי לא נבעו מהיכרות בלתי אמצעית עם המדבר בניגוד גמור ל'את אדמה', שהביא אריה יחיאלי מבדואים שהכיר אישית. מצב ביניים שכיח הוא שירי מדבר שאמנם חוברו בארץ ישראל, אך

41 השירון הוא: ז[וסמן] קיסעלגאף [קיסלגוף], א. זשיטאמירסקי [ז'יטומירסקי] ופ[סח] לוואוו [לבוב] (עורכים), לידערי-זאמעלבון פאר דער יידישער שול און פאמיליע, יובל, פטרבורג 1912. טשרניחובסקי תרגם גם את מקהלת בני שם, ראו שם, 'בני שם אומרים', שיר 67. שמו של טשרניחובסקי מופיע רק בחלק הימני של השירון, שבו מודפסים הטקסטים בלבד, ולא מעל תווי השיר. ניסן כהן הברון נתן את עדותו בתכנית הרדיו 'שלא ייגמר לעולם, עם ניסן כהן הברון, סיפוריו ושיריו', רשת ג של קול ישראל, תשס"ו. שני קטעים רוסיים תזמורתיים אוריינטליסטיים עובדו לשירי זמר עבריים, אך הם לא נשאו ברפרטואר הפעיל: נושא הפרק השני מתוך שחרזאדה מאת ניקולאי רימסקי-קורסקוב הותאם לשירו של צחק קצנלסון 'המחול במדבר' (כפי שאפשר לשמוע באתר זמרשת, <http://zemer.co.il/song.asp?id=2046>) ונושא הפרק המסיים מתוך הסדרה הראשונה (אופוס 10) של 'תמונות קווקזיות' מאת מיכאיל איפוליטוב-איונוב, שלימד חנינא קרצ'בסקי בגימנסיה הרצליה במילות ישראל דושמן 'החלוצים', ונדפס בשירוננו של קרצ'בסקי, שיצא לאור לאחר מותו: צילילי חנינא, הגימנסיה העברית 'הרצליה', תל אביב תרפ"ו. השירון סרוק במאגר הספרים הסרוקים של בית הספרים הלאומי. נוכחות המוזיקה הקלאסית בזמר העברי אינה נובעת בדרך כלל מהזרמים האוריינטליסטיים, ראו: יוסף גולדנברג, 'מוזיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו', מנעד, 5 (2005), <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad05/he.html>. השפעתה של המגמה האוריינטליסטית במוזיקה קלאסית באה בעיקר בעקיפין, באמצעות השפעתה על האסכולה היס-תיכונית. נושא זה מצריך מחקר נוסף.

בעיר דווקא. את 'שיר הבוקרים' ('ערבה ערבה אין קץ'), לדוגמה, חיבר יעקב אורלנד בבית קפה תל-אביבי לבקשת הזמר הסלוני ישראל יצחקי ובהשפעת סרטי המערב הפרוע.⁴² בסרט חולות לזהטים (1960) שיר זה מופיע, למרבה האירוניה, תחילה במועדון תל-אביבי, וכשהכוכבת מאתרת את בן זוגה ב'סיתרא', הלוא היא פטרה, היא שרה לו שיר מדברי זה כדי להזכיר לו את העיר הגדולה. לעניין המוזיקה האמנותית, מאיר מינדל גר ברביבים, מיכאל וולפה גר בשדה בוקר, ועוד מלחינים הם בני קיבוצים שחונים פחות, ואולם רובה המכריע של תרבות הספר נכתבה במרכז. ייתכן שלמלחינים שעלו מאירופה העניק החום הכבד והלח בקיץ תל-אביבי חוויה מדברית. לדוגמה, ביצירתו של פאול בן-חיים שרב (1950), נדפסה לראשונה בגרסה מחודשת ב' (1972) יש קווים סגנוניים מדבריים: היצירה כולה אטית (אוסטינטו קצר בבס), עולה בהדרגתיות רבה מהתחלה שברגיסטר הנמוך, ועם זאת משובצת סלסולים רגועים מהירים הרבה יותר.⁴³

עם זה דומה שאפילו יקים עירוניים, כמו יוסף טל וחיים אלכסנדר, ערים להבדלים בין בדואים לתימנים. לעומתם עמיתם בן דורם הרברט פרום, שהיגר מגרמניה לארצות הברית (ושם כתב בעיקר מוזיקה ליטורגית לבתי כנסת רפורמיים), כתב לאחר ביקור בישראל ב' 1960 עיבוד לשיר הבדואי 'למדבר שאנו' ושילב אותו בתוך הסוויטה משירי תימן לקול, חליל, נבל וכלי נקיש. העיבוד אימפרסיוניסטי והיה עשוי להשתלב במוזיקה הישראלית היס-תיכונית. אכן, פרום כאחרים הוקסם מצלילי המזרח, אך לא כרך היקסמות זו במסקנה ציונית ולא עלה ארצה.⁴⁴ לא פעם חוברו בישראל שירים ויצירות על המדבר שמן הלחנים שלהם נעדר טופוס המדבר וזיקתו האוריינטלית. פעמים רבות המלחינים בוחרים לייצג היבטים אחרים של הטקסט ולא לייצג את המדבר. 'את אדמה' הוא שיר קצבי שגרסתו העברית נשמעת כשיר פרשים, וייתכן שהמילים 'אל מרחבך נדרימה/אמרנו כי נשימה פנינו הנגבה' מכוונות לדהירה. כמוהו כן 'שיר הבוקרים' ('ערבה ערבה אין קץ'). שירים של חיים חפר ואלכסנדר ארגוב 'למדבר' מבטא תנועה אנושית מהירה (בהתאמה לשורת הפתיחה 'לך לך למדבר הדרכים יוליכו'). החום הגדול מוצג בשיר זה באופן חיובי ('שמש גדולה של אור עוד תזרח עלינו') והמילה 'אור' מופיעה על סינקופה תוך כדי תפנית עולה בשלד הלחן, היורד בעיקרו (במהלך הבית). באופן בוטה יותר שיר אחר של חפר וארגוב, 'הפרוצה החלוצה' (1958), כתוב במכוון בלחן אנטי-מדברי. התמליל כולו מושגת על הניגוד הקומי הכרוך בהחלת התכונות המאדירות של העובדים במדבר על הפרוצה הדוברת ה'משדלת בתוך הנוף', אך הלחן במקצב הטנגו כתוב על טהרת מסורת ייצוג הפרוצות ללא רכיבים מדבריים.

חלופה לייצוג המדבר עצמו בזמר העברי מופיעה בתקופה מאוחרת יותר, בימי שלטון ישראל בסיני. ישראלים הגיעו לסיני מתוך אילוף צבאי או לנופש תיירותי. כבר ב' 1969 יצק

42 על נסיבות חיבורו של 'שיר הבוקרים' ניתנו עדויות תואמות בתכניות בסדרה 'שלא ייגמר לעולם' ברשת ג של קול ישראל, עם יעקב אורלנד (תשנ"ט) ועם ישראל יצחקי (כנראה תשס"ב).

43 לתיארוך היצירה שרב ראו: כהן, נעימי זמירות ישראל, עמ' 59.

44 תווי הסוויטה של פרום יצאו לאור ועל עטיפתם ציור המחקה סגנון מצרי עתיק. אכן אפשר היה לבקר את הבליל המזרחי הבלתי רגיש הנארג בארצות הברית לולא יצאו התווים לאור בישראל דווקא, ראו משירי תימן, הוצאת המוזיקה הישראלית, תל אביב 1965.

יורם טהרלב משמעות מוחשית לפנטזיות המופרכות על מציאת אהבה במדבר בנוסח השיר 'היורד דרומה' (יהודה כרמל, סוף שנות החמישים) שבו כל הבחורים 'רדו לנגב ללא רתע/שם מחפשים הם את האהבה'. בשיר 'הוא פשוט שיריונר' הבחורים הקרביים החסונים אכן נמצאים בסיני המרוחקת ('אם אתן רוצות לדעת/איפה יש כאלה מין/לא בעיר המשוגעת/שם תוכלנה להתמין'). ללחן השיר מאת שאול ביבר ולעיבודו ללהקת גייסות השריון בידי רפי בן-משה צביון רוסי בולט (למשל בכרומטיקה סביב המדרגה המלודית החמישית, ובליווי באקורדיון), שבהחלט אינו מדברי. זמן קצר לאחר כתיבת השיר עלו השפעות רוקיסטיות לקדמת במת הזמר, והלחנה בסגנון רוסי הפכה נוסטלגית עד גיחוך.

בפסטיבל נואבה ב-1978 בא לידי ביטוי מדבר אחר, ביטניקי. תופעה זו בלטה בשיר הנושא, 'חגיגה בנואבה' (מילים: דורי בן-זאב; לחן: מתי כספי) אך אפילו את 'למדבר שאנו' ביצע בפסטיבל אפרים שמיר ברוח דומה. רק ב'שיר אהבה בדואי' מאת יונתן גפן ויצחק קלפטר נמשך דגם הפרא האציל.

במוזיקה האמנותית כבר ראינו ביצירותיהם של אלימלך והורנשטיין מדבריות מדיטטיבית המנותקת ממוזיקת המדבר הישראלית האופיינית. גיוון ניכר של משמעות המדבר אפשר לשמוע ביצירתו רחבת היריעה של צבי אבני *חזיונות מדבר* (1991), שפרקיה הם התעוררות, התייחדות וחגיגות מחול של שמחה, זעם ותשוקה. הכללת מאפיינים ריקודיים בייצוג המדבר עלולה להיתפס כהכללת יתר המפקיעה ממושא הייצוג את ייחודו, ובכל זאת אפשר שבה דווקא מתממשת בלא יודעין נאמנות למוזיקת המדבר העתיקה, וזאת על פי עדות ציורי הריקודים עם תופים ולירות שגילתה בנגב המרכזי המשלחת הארכאולוגית של עמנואל ענתי.⁴⁵ לאמתו של דבר, היצירה ממשיכה מסורות מוזיקליות אחרות, אף על פי שלפי עדות המלחין נולדה היצירה מתוך התוודעותו למדבר כשהרצה לפני חיילי צה"ל, ואף על פי שהמבקר בנימין ברעם ראה ביצירה חזרה אל הסגנון היסודי-כונני במוזיקה הישראלית.⁴⁶ בייחוד ההתחלה הסולנית-היולית והסוף הריקודי בעל המקצבים האסימטריים מזכירים רכיבים מן הבלט הקמאי, אך לאו דווקא מדברי פולחן האביב (*Le Sacre du Printemps*) מאת איגור סטרווינסקי.

אפילוג: תכנית הלימודים 'מוזיקה וסביבה'

ניסיון להתבוננות מערכתית בנושא מוזיקה ומדבר יש בתכנית הלימודים הבין-תחומית שפיתח נחומי הרציון לבית הספר התיכון במדרשת שדה בוקר בנושא הכללי 'מוזיקה וסביבה'. הנושאים

45 יואכים בראון מגיש ממצאים אלה בהקשר כולל ומוצא דמיון בין הריקודים העולים מן הציורים לריקודים דרוזיים בישראל בת ימינו, ראו: Joachim Braun, *Music in Ancient Palestine/Israel: Archeological, Written, and Comparative Sources*, William B. Eerdsman, Grand Rapids, Michigan 2002, pp. 71–80

46 את דברי אבני על יצירתו ראו במבוא לתווי היצירה: צבי אבני, *חזיונות מדבר: סימפונייה בשלושה פרקים*, מכון למוזיקה ישראלית, תל אביב 1991. דברי המבקר בנימין ברעם נדפסו במקור בעיתון *Jerusalem Post*, 31.10.1991, ומובאים בחדשות מ"י, 1/1992-4/1991, וכן אצל Fleisher, *Twenty Israeli Composers*, p. 328, note 6

הנלמדים בתכנית: מוזיקה בטבע האביוטי, אקוסטיקה, קולות וצלילים בעולם החי, מוזיקה של עמים ותרבויות בסביבות טבעיות, המוזיקה אצל הבדואים, טבע ונוף במוזיקה האמנותית, טבע ונוף בזמר העברי.⁴⁷ ערך ההשתלבות בטבע, הניכר כערך בסיסי בתכנית, משקף רכיב ידוע בדמות 'האדם החדש' כפי שהתגלגלה מאירופה, למשל אל הדיבר השישי ב'עשרת הדיברות של השומר הצעיר': 'השומר הוא חובב הטבע, מכירו ויודע לחיות בחיקו'.⁴⁸ אף על פי שמקורותיו של ערך זה הם ברומנטיקה האירופית, בווריאנט המדברי הוא מקושר לתפיסה אוהדת של דמות הבדואי.

תפיסת היסוד של התכנית אינה רואה בקרבה לבדואים איום אלא הזדמנות. ההיקסמות מן הפרא האציל מהולה בעניין מקצועי בלימוד המוזיקה הבדואית (בדרכו של יחיאלי המוזכרת לעיל). בתמהיל זה הרציון מצטרף אל לומדי היבטים אחרים של חיי הבדואים, ובהם המורה למחול שהביא זיגפריד להמן אל כפר הנוער בן שמן, גורית קדמן, בוגרת תנועת הנוער הגרמנית 'ציפור נוד' (Wandervogel)⁴⁹ והבלשנית חוקרת להגי הבדווים רוני הנקין רויטפרב שלימדה בעיירה רהט.⁵⁰ בהקבלה חלקית אפשר לומר כי גם הבוטנאי מיכאל אבן-ארי שהתמקם בעבדת לא ראה במדבר ארץ גזרה, אלא הזדמנות מחקרית שובת-חושים.⁵¹

הנחות היסוד של תכנית הלימודים בתחום מוזיקה וסביבה לא תמיד משכנעות. בעייתית במיוחד הטענה ש'האדם חווה את חוויות הסובב והופכן לחלק מחייו ומיצירתו'. זו בעצם טענתו של בוסקוביץ' שהבאתי בפתיחת המאמר הזה, והיא מייצגת עמדה דטרמיניסטית בנוגע לקשר בין הגאוגרפיה לתרבות הנוצרת בה. ואולם, המוזיקה של הבדואים בנגב דומה למוזיקה של ערבים באזורים לא מדבריים, כגון בהרי הלבנון, יותר מאשר לזו של תושבי מדבריות רחוקים באזורים שאינם קשורים לתרבות הערבית. בניסוחו המוכלל של י' שטנר, אחת הקושיות המערערות את המחשבה הדטרמיניסטית באשר לזיקה בין גאוגרפיה לתרבות היא 'שבתחומים בעלי אופי

47 נחומי הרציון, 'מוזיקה וסביבה כתכנית לימודים: הצורך בתכנון לימודים במוזיקה בגישה אינטגרטיבית בין-תחומית', מפתח, 2 (תשנ"ח), עמ' 39-72, זמין בכתובת: http://207.232.9.131/tochniyot_limudim/mafteach/download/nahumi.rtf

48 רינה פלד, 'האדם החדש' של המהפכה הציונית: השומר הצעיר ושוורשי האירופיים, עם עובד, תל אביב 2002, עמ' 197.

49 ראו את דברי בתה של גורית קדמן: אילה גורן-קדמן, 'המחול העממי בישראל: שני דורות של יוצאי ארצות דוברות גרמנית', בתוך: משה צימרמן ויותם חותם (עורכים), בין המולדות: הייקים במחוזותיהם, מרכז זלמן שז"ר, ירושלים 2006, עמ' 194-201. דרוש אומץ אינטלקטואלי או תמימות רבה כדי להראות את הפולקלור הישראלי כתופעה יקית ולא תימנית.

50 ראו רוני הנקין רויטפרב, 'זהירות, בלשנית בשטח', יום העיון בנושא הבדואים לזכרו של יצחקי נצר ז"ל, 18 (תשמ"ז). גרסה מקוונת זמינה במאגר הבדואים מטעם מרכז לימודי אזורי ע"ש אל"מ ג'ו אלון, מדרשת שדה בוקר ופרויקט סנונית של האוניברסיטה העברית, בכתובת: <http://www.snunit.k12.il/beduin/arti/1801.html>

51 מיכאל אבן-ארי, המדבר מתעורר, מאגנס, ירושלים תשמ"ח, בייחוד עמ' 51.

גיאוגרפי כמעט שווה התפתחו תרבויות שונות לחלוטין באופיין ובקצב אחר לגמרי.⁵² הרציון מגלם באישיותו הססגונית נוסח מרוכך של ההסתערבות התרבותית נוסח זמירי ויחיאלי. המוזיקה הבדואית בתכניתו משולבת בין מוזיקת עולם, שהוראתה נועדה לתת כבוד לכל אדם, ובין הזמר העברי, התומך בזהות העצמית. התכנית אינה מדירה את הבדואים מנוף המדבר, אך גם לא מנכסת לנו את תרבותם ולא מבלבלת בינם לבינינו.⁵³ היא מכירה במקומם לצד ההתיישבות היהודית בנגב מתוך גישה המקבלת את יסודות הציונות, ממאנת להתמרמר על החיים בפריפריה, מנסה להפיק את החיוב מנוכחות השכנים הזרים ומשלבת את בניית ההזדהות עם הלאום כיסוד בפיתוח האישיות על בסיס הומניסטי.

לסיכום, ייצוג המדבר הן במוזיקה הישראלית האמנותית הן בזמר העברי מושתת בעיקרו על רכיבים מן המגמה האוריינטליסטית, והוא מקרה פרטי של המגמה הרחבה המתבטאת תדיר בלא כל זיקה למדבר. בחירה זו עשויה להיראות טריוויאלית למי שאמון על המסורות המקומיות, אך על רקע התמונה העולמית מתחוור שאינה מובנת מאליה כלל וכלל. גם בארץ יש נציגים לזרמים אחרים של ייצוג המדבר, למשל כמעורר רעיונות מדיסטיביים. עם זאת, המימוש המסוים של ייצוג המדבר בזיקה למזרח לא נגזר רק מהייצוג העולמי, אלא הוא כרוך במסורות ישראליות ולעתים אף בהיכרות עם מוזיקה בדואית ממשית.

52 'שטנר, 'אחסי-גומלין בין הגיאוגרפיה וההיסטוריה', בתוך: מיכאל הנדל (עורך), **ספר שילה: קובץ מאמרים לזכרו**, תל אביב: חוג ידידים בשיתוף עם המחלקה לחינוך ולתרבות של עיריית תל אביב - יפו, עמ' 47-56, המובאה מעמ' 51. הדיון העקרוני על הזיקה בין גאוגרפיה לתרבות חשוב לעניינינו הכללי. ביחוד מעניין לבחון את אי-ההתאמה של תפיסת 'היהודי החדש' לדעותיו של מונטסקייה ב'על רוח החוקים'. למשל, מונטסקייה קובע כי 'אנשי הארצות החמות מוגי לב הם חוקנים; עמי הארצות הקרות אמיצים כצעירים [...] אנשי הצפון, משהועברו אל ארצות הדרום, לא הגיעו לאותה מעלת גבורה שאליה הגיעו בני מולדתם, אשר בהילחמם באקלים שבו הורגלו, גילו את כל אומץ הלב שבו ניחנו'. רעיון התלות של מיצוי מיטבי של יכולת העם בהיותו במולדתו הולם מאוד תפיסות ציוניות, אך הזיקה של גבורה לארצות הקור אינה מתיישבת עם שיבת היהודים לארצות החום. למקור הציטוט ראו מונטסקייה, על רוח החוקים (תרגום מקוצר, עידו בסוק), מאגנס, ירושלים תשנ"ח, עמ' 167.

53 מתח אחר שהתכנית 'מוסיקה וסביבה' מתמודדת עמו הוא הפער בין הכרה בכל תרבויות העולם ובין הכרה בנכסי תרבות של מוזיקה אמנותית. נחומי הרציון כתב כמה מאמרים על שירי הנגב והמדבר, ובהם הוא סקר את הרפרטואר בדרך לא ביקורתית ביותר ומוזיית מובהקת, ראו: נחומי הרציון, 'השמעת'; הנ"ל, 'שירת ים ומדבר', בתוך: מרדכי נאור (עורך), **ים המלח ומדבר יהודה 1900-1967: מקורות, סיכומים, פרשיות נבחרות וחומר עזר** (עידן, 14), יד יצחק בן-צבי, ירושלים 1990, עמ' 258-269; הנ"ל, "עוד נבנך, נגב, ונבנית!", שירי-זמר על רקע פיתוח הנגב בשנות החמישים והשישים', בתוך: חנינא פורת ויהודה גרדוס (עורכים), **הנגב: יובל של עשייה**, מרכז ג'ז אלון, להב 2003, עמ' 182-187.