

עיונים במוסיקה

חוברת י"א-י"ב

חשון תשל"ז

אוקטובר 1976



איגוד הקומפוזיטורים בישראל

חבר יקר,

חוברת עיונים י"א—י"ב מוקדשת ברובה לשני ענינים : יום
עיון לזכרו של א.א. בוסקוביץ, במלאת אחד עשרה שנה
למותו ושיחתה של ש. שפרה עם בן-ציון אורגד.

שלושת המרצים שהשתתפו ביום העיון, שדבריהם מובאים
כאן בשלמותם, הכירו את בוסקוביץ מקרוב והיו מתלמידיו
וידידיו ודבריהם נאמרו מתוך התיחסות אישית עמוקה.
לא מקרה שאיגוד הקומפוזיטורים, האקדמיה למוסיקה
והחוג למוסיקולוגיה באוניברסיטת ת"א חברו יחד לקיים
את יום העיון, כי הרי השגיו של בוסקוביץ כקומפוזיטור,
מחנך והוגה-דעות שלובים ומשולבים יחד. סינטזה זו היא
שעיצבה את הדמות המוכרת לנו, הזכורה לנו, החיה
עמנו.

אותה התיחסות אישית עמוקה שנכרה בדבריהם של המר-
צים אנו מוצאים גם בדבריו של אורגד על אמונה ואמנות.
זהו נושא מרכזי בהוויתו הרוחנית של אורגד והוא פורש
אותה כאן לפנינו.

יום עיון לזכרו של א.א. בוסקוביץ

(1907 — 1964)

מיכל זמורה-כהן — מורשתו של בוסקוביץ כ-
אמן-מבקר; פרופ. הרצל שמואלי — משנתו וה-
גותו של א.א. בוסקוביץ וד"ר אבנר בהט —
אלכסנדר אוריה בוסקוביץ — יצירותיו האחרונות.
אנו מביאים בזה את דברי המרצים.

ביום 20.1.76 נערך בקמפוס אוניברסיטת ת"א
יום עיון לזכרו של א.א. בוסקוביץ. יום העיון
נערך ע"י איגוד הקומפוזיטורים בישראל, האק-
דמיה למוסיקה ע"ש רובין והחוג למוסיקולוגיה.
בישיבת הפתיחה הושמעו, לאחר דברי הפתיחה
של מר יחזקאל בראון שלוש הרצאות: גב'

דברי הפתיחה של היו"ר מר יחזקאל בראון

להיות תלמידו במשך שנים לא מעטות ואף על
פי שהחמיר עם תלמידיו כשם שנהג להחמיר
עם עצמו, אינני זוכר מקרה אחד שתלמיד יצא
מלפניו נעלב או נזוף. התרגיל הגרוע ביותר
זכה מצדו לתשומת לב ולבקורת רצינית וענ-
ינית, ותמיד במטרה לתקן, לא לבטל. בוסקוביץ
מעולם לא קפא על שמריו ולכן גם לא יכול
היה להביא לפני תלמידיו משנה סדורה, בבחי-
נת „זה ראה וקדש". הוא התמיד בדבר אחד
בלבד: בחיפושים בלתי נלאים אחרי האמת
הפנימית שלו. כך כמלחין, כך כהוגה דעות,
כך כמורה. דבר זה הכביד כמובן על תלמידיו:
יותר נוח לקבל תורה מסיני, דברים מוגמרים,
ברורים, שאפשר להשען עליהם בבטחון. בוס-
קוביץ היה מזמין את תלמידיו להפליג יחד
אתו אל הבלתי-ידוע והבלתי-בטוח.

זה לא היה קל ולפעמים בלבד עלינו, תלמי-
דיו, את דעתנו. אבל דווקא משום כך — מי
יתן ויכלתי עוד היום לצקת מים על ידיו.

נפל בחלקי הכבוד לשמש כיושב-ראש בישי-
בת-פתיחה זאת של יום-העיון המוקדש ליצי-
רתו ולהגותו של מורי ורבי אלכסנדר אוריה
בוסקוביץ. בפתח דברי ארשה לעצמי להעיר
הערה אישית: הייתי מעדיף לקחת חלק במע-
מד פחות רשמי, במפגש יותר צנוע של חוג
ידידיו ותלמידיו של אורי, ולהעלות זכרונות.
אבל ברור לי ערכו ומשקלו של המעמד הנוכחי,
המוקדש לדברי-עיון העומדים ברומו של עולם,
וברור לי כי במסגרתו של מעמד כזה אין מקום
רב לדברים בעלי נימה אישית ורגשית. כל
דבר במקומו ובזמנו. בישיבה זאת נשמע את
דברתו של מיכל זמורה על מורשתו של בוסקו-
ביץ כאמן — מבקר, את דבריו של הרצל שמו-
אלי על משנתו והגותו ואת דברי אבנר בהט
על כמה מיצירותיו האחרונות. שלשה היבטים
מרכזיים של אישיותו ופעלו של בוסקוביץ, אבל
הם מהווים רק חלק מתמונה רבת אנפין וגווונים.

אנצל את זכותי כיושב-ראש ואוסיף כמה
משפטים על בוסקוביץ כמורה וכמחנך. זכיתי

מורשתו של בוסקוביץ כאמן מבקר

אלא, אדרבא, משום ההשלמה, משום ההכרה הבסיסית שאין הפרט אלא חלק, לעתים אף לא משמעותי כשלעצמו, של כלל התמונה הגדולה, וככל שתקיפה, כן יצמח ויסתבר הפרט מתוכה. כזה היה ענינו בביקורת: רצונו קודם כל להבין ואחר כך להסביר, ולאחר מכן ללמד; מתוך צורך ראיית מכלול התמונה נתבקשה לו אף כתיבת הביקורת. עתה, לקראת מעמד זה של היום, חזרתי ועיינתי בביקורותיו. מה מצאתי בהן ומה לא מצאתי בהן? לא מצאתי בהן, לא קטילה ואף לא שלילה חד משמעונית; לא מצאתי בהן אף לא קביעה אחת שלא ימצאו בצידה הסבר ונימוק; לא מצאתי בהן מעורבות ריגשית אישית; לא נמצאת בה הארה חד צדדית כל שהיא, או ראיה בלעדית של צד אחד של המטבע ולעולם אין בהן רע בלי — ולו רק קורטוב — של טוב.

לעומת זאת מצאתי בהן קודם כל ראיית דבר-רים נרחבת ובהירות משכנעת; מצאתי בהן מבנה רב הגיון, הפותח בכלל, עובר אל כל פרט במקומו ומסכם שוב בתמונה כללית. יש במבנה שווה משום הארת עיניו והנחיתו של הקורא והוא מסתייע אף בתת כותרת: קרי: התכנית, המנצח, הסולן, הנגינה התזמורתית ובמידה ו-הושמעה באותו קונצרט יצירה חדשה, תזכה זו תמיד בפרק נפרד ובהזדמנות קרובה אף בכתיבה נפרדת. עוד מצאתי בהן הרבה אהבת אנוש, אין קץ של הערכה ליכולת הזולת, הרבה חיבה למאמציו והבנה לקשייו. ועם זאת, יש בכולן כנות וגילוי לב, כזה שאיננו עובר ב-שתיקה על הפגמים ואיננו מסתירים.

זכורות לי שתי כתבות על קונצרטים מהם לא שבע בוסקוביץ נחת. אחד מהם, אם אינני טועה, היה בצוע של האופרה „פאוסט” לגונו באופרה הישראלית. והנה, לפני שהגיע להביע דעתו, הרחיב ופרט את כל הבעיות והתנאים הכלליים המותנים בבצוע אופרה ראוי לשמו

בעמדי כאן לפניכם הערב, בין כתלי אותה האקדמיה בה שמש בוסקוביץ כעמוד של תווך ובה עשיתי אני צעדי המקצועיים הראשונים, במידה רבה בהנחיתו, ובוודאי תוך שזירת חוטי ידידות טובים כל כך עמו — בעמדי כאן היום, אינני יכולה שלא לפתוח בנימת זכרון שכולה חוויה אישית, ואתם, אנא סלחו לי.

חוויה זו, תחילתה בתחושת ידידות אנושית כל-כך, שהיתה אופפת אותי, כל אימת שהייתי מזדמנת לשיחה עם אורי בוסקוביץ. ומודה אני היום כי תמיד עשיתי כל מאמץ שלא להחמיץ פגישות אקראי אלה אשר התקיימו בדרך כלל בהפסקה שבין שעור לשעור, כשהיינו יוצאים כל אחד מחדר כתתו שלו ונפגשים במסדרון המתפתל — שם ברחוב ליליבלום, — ושנינו היינו פוסעים לארכו הלך וחזור, ומגלגלים בבעיות אדם ומוסיקה. הוא אומר ואני מקשיבה.

אהבתי להקשיב לו, קודם כל בגלל הנימה האנושית שהיתה משתמעת מכל דבריו ובגלל הראיה הגדולה, רחבת ההיקף, בה ידע להסתכל בכל בעיה מפורטת. ועוד אהבתי את דבריו דווקא בגלל סימני השאלה שהיה מציב לעתים לאחר קביעותיו. היתה בו בבוסקוביץ חיבה אנושית רבה לזולת, לתלמיד, למתלבט, לחלש, והערצה פשוטה וטבעית לכל גילוי של גדולה. ועוד היתה בו, הכרה נוגעת ללב, בכל מה שהוא נסתר, מבחינת אנוש; ומודעות — המסגירה, לדידי גדולה רבה — למגבלות הצרות כל כך, שהן מנת חלקו של בן תמותה.

לא היתה זו יד המקרה, שהנחתה את בוסקוביץ ביץ לעשייה רבת שטחים כל כך. אם ביצירה — בראש ובראשונה ביצירה, ואם בהוראה, אם בכתיבה ספרותית-היסטורית ואם בביקורת. ואם תרצו אזי אף בספרות וביודאיקה ובקבלה וב-פולקלור.

היה בכך לא משום הביזור (דצנטרליזציה)

אינני מתכוונת אף לצרכיו של עורך העתון ה- יומי המבקש לשרת את קוראיו במירב הנחיה ואינפורמציה.

הן לא ייתכן שכל כולה של הביקורת המוסיקלית לא נועדה אלא כדי להצביע לקורא בשעת „שתית ספל קפה של שחרית“, לכאן תלך ולכאן אל תלך; זה ראוי וזה תשמר, פן תניח את כספך על קרן הצבי, חלילה. כוונתי לתפקיד האמנותי-היסטורי, הנועד לביקורת — אם אכן נועד לה תפקיד כזה ואני מאמינה שכך הוא; כוונתי לקביעת מיקומה במבנה הסוציו-לוגי ובתהליך עיצובה של עשיית המוסיקה; כוונתי לכוח הבונה שיש בה, כדי ליצור חיי מוסיקה בתרבות ובחברה מסויימת או להרסם, לא רק ללוותם ולתארם אלא אף לעצבם, ולו רק בדרך עקיפה, וכך לשאת בחלק מן האחריות להיותם או לחלונם.

ולהארת דברי אסתכן בקביעה הבאה: למדנו כי האמנות ככזאת, בקשתה לחקות את מעשי הבריאה ולהנציחם. הטבע שלעולם מתחדש, בן-חלוף הוא, ואילו האמנות מבקשת לקבעו ולהנציחו. (דמות אחובה הנטבעת על ניר, קשת בענן, עץ בבלוב, ועוד ממרהיבי עין אלה).

המוסיקה לא כך היא. קביעות של נצח איננה בהישג ידה. אין היא יכולה לחקות את החיים ולהנציחם, שכן כחיים עצמם, נמצאת גם המוסיקה נמדדת בזמן ומוגבלת בזמן ובת חלוף היא — (נעה, חולפת ונעלמת). כאלה הן מגבלותיה אך בכך אף כל סוד כוחה. שכן הקביעות שבהנצחה הופכת באחת, כל אמנות שהיתה, לאמנות העבר. ההתחדשות הנצחית שהיא מנת חלקם של הטבע האלהי ושל המוסיקה, כאמנות דינאמית, — עושה כל תופעה, כל יצירה שהיתה, לנחלת ההווה. שכן את נצחיותה שלה שואבת המוסיקה דווקא מן ההתחדשות שבהחייאה המחודשת, כשם שאף הטבע יונק את חיוניותו מן העובדה שלא הזריחה של אתמול אלא זו של היום, לא השקיעה של אתמול אלא זו של היום — היא המרטיטה את

וגם כשהגיע לקבוע את קביעתו, עשה זאת בדרך של הנחיה, ואני מצטטת: „מהצגת פאוסט למדנו מספר בעיות דחופות של האופרה ה- ישראלית“. ומכאן הוא עובר בסבלנות מרובה להסבר כל אחת ואחת ולתביעת תיקונו. וב- פעם אחרת, התאכזב מביצוע הרקויאם של ברהמס בתזמורת הישראלית, אך את ביקורתו פתח במילים: „לאחר שנדמה כי מימדי האכזבה הכללית מביצוע הרקויאם-הגרמני היו גדולים למדי, מן הראוי לחפש פעם נוספת אחר הסיבות לכשלונו...“ וכל סיבה אותה היה מעלה מתבססת על נסיון בבמות אחרות ודומות ומסתייעת ב- הרבה ידע היסטורי, מוסיקלי וסוציולוגי. עוד מצאתי בביקורתו הצבת דגשים נכונים, ויתור על הטפל והארת העיקר. נדיבות לב מרובה, מעין אבירות של אמן שאף ונוקק לשלול בעיקרו, לעולם לא שכח להכיר ולציין את מה שבכל זאת ראוי היה להכרה ולשבח.

אך מעל לכל מצאתי בהן הנחיית הסבר מאירת עיניים והקניית ידע כלל מוסיקלי-חברתי אף מעל ומעבר למתבקש לכאורה מבעיות בייצוע בודד.

מצאתי בהן איפוא, את אותה ההכנעה האנושית, על אף שלעולם איננה נעדרת הערכה עצמית ראויה; זאת אותה ההזדהות הבין-אנושית, ואת אותו רצון הראיה וההבנה הכללית אותם אהבתי כל כך בבוסקוביץ האיש. משנת-בקשתי לאחר הסתלקותו למלא אחריו בכתיבת מאמרי ביקורת בעתונו, עתון „הארץ“, קבלתי זאת עלי בדחילו, ראיתי בכך מעין חוב ידידות לבוסקוביץ, מעין רצון להציב יד. לימים נת-ייאשתי מיכולתי וסילקתי ידי מעשיה זו. אך עתה מתדפקים בי כמה מהרהורי החרטה דאז והם מועלים כאן לזכרו של בוסקוביץ.

לעתים תכופות מדי מצאתי את עצמי תוהה באשר למגמותיה של הביקורת המוסיקלית. אינני מתכוונת לאותן המגמות המסחריות-כלכליות שמכוונו משמש המבקר חוליה נוספת בהליך האמרגני-מסחרי של ארגון קונצרט;

מחה. לעולם לא נחזה בה שנית. אך גם היום תחזור השמש ותשקע וכך תעשה גם מחר ומחרתיים. אלא שכל שקיעה התחדשות יש בה, כל שקיעה וייחודה שלה.

כזה הוא אף ההלך המתקדם הטמון בעשית המוסיקה. כל שמיעה וכל עצוב שונים הם — חייבים הם להיות שונים — משמיעה ומעיצוב קודמים והתחדשות יש בהם, ורק בכך נצחיותם.

נימי נשמתנו. וכך נמצא שבעוד המוטטה של פלסטרינה המבוצעת היום בידי אמנים של היום ועל במות של היום — היא לנו אמנות חיה, הרי נמצאות ה„מדונות“ של רפאל, אפילו קבוצות הן בקיר לבנצח נצחים, — אמנות העבר. מתי יתמשש לנו נס זה? ובמה אמורים ה־דברים אם לא בהתחדשות המתבקשת מכל בצוע ובצוע. שזאת לדעת: השקיעה של אתמול

פרופ' הרצל שמואל

משנתו והגותו של א.א. בוסקוביץ

דשה הישנה היא שכוונה אותו בחפושיו אחר צליל חדש, צליל המתחקה על עקבות האופף אותו כאן.



בוסקוביץ לא היה מסוגל ליצור ללא נתינת דין וחשבון לעצמו על פשר יצירתו, על עצם זכותו ליצור — וזכות זו ראה בהענותו לדרישות המקום והזמן (או, כפי שהוא מרבה לומר, בהענות ל„היכן“ ול„מתי“ הדיאלקטי), הענות שאינה מבטלת את ה„אני“ של היוצר, אלא משלבת את גטיותו עם דרישות הלאום וצרכי החברה.

למותר להוסיף: דרישות כפי שהוא הבין אותן; ואין צורך בגטילת רשות לכך, שהרי היוצר בדמותו יוצר, או במלים של בוסקוביץ עצמו:

„העדר האובייקטיביות [שלי]... נובע מתפישת עמדה אידיאולוגית, בחינת „אני מאמין“ של אחד הקומפוזיטורים הישראליים. תפקירי שנמלתי על עצמי לא היה, איפוא, זה של אס־תטיקן, היכול להרשות לעצמו את העמדה הב־טוחה והנוחה יותר כן להיות אובייקטיבי, מפני שנאמין הוא בשני צדדים מנוגדים, ויתכן שאין

עשרים ושש מתוך חמשים ושבע שנות חייו פעל ויצר בוסקוביץ בארץ, בשנים של תמורות מדיניות וחברתיות, של אבדן-עם ותקומתו, של אכזבות, קטנות וגדולות — ושל השגים מעוררי התפעלות.

התודעה עם קורות השנים הללו, והרצון למצוא לקורות אלה את הביטוי הצלילי הנאות — הם אשר שמשו מנוף ליצירתו של בוסקוביץ; הגשמת ההווה הישראלי במוסיקה — בכך ראה את יעדו כיוצר.

כאשר עלה בוסקוביץ לארץ בשנת 1938 היה כבר בן למעלה משלשים, הוא גיל, שבו אין מתערים במהירות רבה בהווי חדש. אולם אצל בוסקוביץ התבטאה ההתנגשות בין המציאות החדשה לבין המציאות של תמול-ששום ב־צורת מטמורפוזת נפשית ורוחנית; ויש להוסיף: מטמורפוזת מזורזת למדי, אשר הובילה לתחורשה ברורה של כל האופיני לסביבה החדשה, הפיסית והרוחנית כאחד, ומה שקובע במיוחד: לאהבת אותו אופיני ולהרגשת האחדות אתו.

בוסקוביץ גילה את עצמו — וזאת בצורה מוחשית ביותר: המציאות החדשה היתה „חדשה“ כלפי חוץ בלבד; למעשה מעולם לא היתה אחרת בנמצא. וחידות תחושת המציאות ה־ח־

תקופה לא ארוכה מדי, אולם ארוכה מאד כש-
מדובר בכל הקשור לתמורות שחלו בהרגלי גי-
שה, חשיבה והחשבה אל ושל ערכי אמנות
ודרכי ביטויים.

כיום מטרידה בעית המוסיקה הישראלית, ב-
מדה והיא קיימת בכלל כ„בעיה“, הרבה פחות
את היוצרים מאשר בתקופת בוסקוביץ — וזאת
לא מפני שנפתרה אותה „בעיה“; אולם עקב
התפתחויות שונות, עקב קורות שונים, ולא
דוקא התפתחויות וקורות על טהרת המוסיקה,
עברו התהיות אחרי זהות לאומית במוסיקה
גלגולים שונים — לעיתים עד להעלמן של
תהיות אלה.

לא כן היו פני הדברים לפני פחות מדור:
החפשים אחרי זהות, אחרי ייחוד, אחרי „כנות“
הביטוי (כנות במובן נתינת בטוי לסביבה ולזמן)
העסיקו רבים מבין היוצרים; בוסקוביץ נתן
להם ביטוי גם במלים.

על כן יש לראות בספר „בעיות המוסיקה
הישראלית המקורית“ של בוסקוביץ מסמך היס-
טורי ממעלה ראשונה, וזאת על אף הגלישות
לעבר עיניניים אישיים של המחבר, העולים ומ-
בצבצים לפרקים, כאמור, כפי שמעיד בוסקוביץ
על עצמו, אין הוא מתכוון כלל וכלל להיות
אובייקטיבי; ואם כך הדבר, הרי גלישות אלה
מוסיפות — אם יורשה הניסוח — לשלמות
הסובייקטיביות.



הבעיות, אותן מעלה בוסקוביץ, הן משני
סוגים: עניניות — קומפוזיטוריות מכאן ועק-
רוניות-עיוניות מכאן.

הרי דוגמאות-מספר לסוג הראשון (הניסוח)
— כפי שהוא מופיע במקור):

(א) לפי אלו עקרונות הרמוניים אפשר לב-
נות פסוק של מוסיקה ישראלית?

(ב) האם אפשר לדבר על ריתמוס ישראלי
אופייני?

הוא מאמין לא לזה ולא לשני: בנגוד לכך אין
אני יכול להיות אובייקטיבי, היות ומאמין אני
בצדקת הצד הזה“.



משפטים אלה הם מתוך עבודה גדולה של
בוסקוביץ, ספר שטרם ראה אור המטפל — וזה
גם שמו — ב„בעיות המוסיקה הישראלית המ-
קורית“.

על כמה רעיונות מרכזיים שבספר בכוונתנו
לעמוד במסגרת זו.



אם כי נרשמו הרעיונות שבספר בשנות ה-
חמשים המאוחרות, הרי הם בשלו כבר זמן
רב לפני כן. הרשות, אותה נטלתי לעצמי
להתעכב בכלל על תוכנו של ספר זה, מקו-
רה בכך שהכרתי מקרוב ותוך שיחות ארו-
כות את הלבטים הרבים, בהם התלבט בוסקוביץ
במשך שנים אלה בבעיות המוסיקה הישראלית.
ובעיות אלה לא נתנו לו מנוח; אין זה מקרה
שהעלה על הכתוב את תוצאות הרהוריו: אשר
נרשם, יש בו מחותם המוגמר, הוא עדות לסיום
תהליך של חדושים ותהיות, הוא מהווה כעין
אסמכתא לכך, שהגיע האדם לשלב של שלום
עם עצמו, שמצא ביטוי מלולי ל„אני מאמין“
שלו, על מנת לצטט את דברי בוסקוביץ עצמו.

נוסיף מיד: יש ו„השלום עם עצמו“ אינו
מחזיק מעמד מעבר לתקופה מסוימת בחיי האמן
והוגה הדעות. עובדות חדשות, הלכירות שונים
המתחילים לגשב, תמורות חברתיות ומדיניות,
כל אלה יש בהם, כדי לערער את „השלום“ ה-
אחד וכדי לשים תחתו „שלום“ חדש, שונה
במהותו ובתוכנו מקודמו.

ה„אני מאמין“ של בוסקוביץ הוא פרי התקו-
פה בה הגה אותו ובה רשם אותו — ועל רקע
זה צריכה להקבע הערכותו.

פרק הזמן שחלף מאז בשלו הרעיונות שבספר
הוא, לפי אומדן סביר, כ-30 שנים; כשלעצמו

בגילוייה ההוגנים ביותר מסתמכת בעקרה על שלושה נימוקים חזקים כביכול.

ובוסקוביץ עונה:

„בצל קורת המפעל ההיסטורי הגדול, ובהטל אורגני של מפעם ההתרחשויות, כמה ממטת ה- תרדמה אינמואציה ויצרנית קולקטיבית... הנימוק המכריע ניתן בקיומן של יצירות מוסיקליות אמי-נות, אשר עצם קיומן מהווה ארגומנט כנגד כל שלילה תיאורטית בפולמוס [על דבר המוסיקה הישראלית, אם כן אז לאן]... כי נוכח התהוותן של יצירות מוסיקליות שנכתבו בישראל, לפני קום המדינה ומאז קיומה, אנוס כל מי שמעיין בהן לסכם את התרשמותיו — אף אם הן חלקיות או מקריות ולהבחין — על אף ההבדלים האי-דיכדואליים בתכונות משותפות, בקווי-קלסתר אופייניים המאחדים את היצירות האלה בקטגוריה של התבטאות יחידה במינה, השונה במקורותיה הרוחניים...

כותב טורים אלה יודע שבקביעת השונות רחוקים אנו עוד מהגדרה חיובית, ישירה ומדוי-יקת לגבי מהותה של המוסיקה והאמנות הישר-אלית. אולם מקלה עליו העובדה שאין הגדרה חיובית ומדויקת וישירה גם לגבי אמנות ומוסיקה, נאמר, צרפתית, וספק בכלל, אם יש צורך בכך, בהיותנו בתחום פעילות רוחנית שכל עצמה בורחת מעולם המושגים ההגיוניים של ימי-חולין...

...לעומתה [של פעילות רוחנית זו] תהיה כל הבעה הגיונית-תאורית ומלולית בגמגום דל ומעורפל. משום כך נראה בעינינו כל הפולמוס על קיומה המפוקפק כביכול של המוסיקה הישר-אלית, או יתרה מכך, שאלת עצם זכות קיומה של המוסיקה הישראלית, כוויכוח סרק, בחינת אינטלקטואליזם מכני, נטול ראית המציאות, כי המציאות היחידה בעולם היוצרנות האמנותית היא היצירה האמנותית ואין לה ערוך ואין לה תחליף... ואם קיימות יצירות מוסיקליות שחוברו בישראל ואשר להן תכונות... רוחניות ואף טכניות משותפות ואשר אין להן הקבלה ביצירות מוסיק-

(ג) מהו המקור של החומר המוסיקלי [ה-ישראלי] החדש?

(ד) האם מתאימים כל סוגי הצורה של ה-מוסיקה האירופית לארגון הפורמלי של החומר המוסיקלי המזרחי?

(ה) מה המגמה הראשית הטבעית ביותר של המוסיקה הישראלית, ליניארית או הרמונית?

(ו) האם אפשר לדבר על סגנון — תזמור במוסיקה הישראלית?

ובוסקוביץ מנסה לתת תשובות לשאלות אלה, כשהוא נעזר גם בהשקפותיהם של קומפוזיטו-רים ישראליים אחרים, (עליהם עוד ידובר ל-הלן).

אך כאן, במסגרת יום עיון זה, הייתי רוצה להתעכב על הבעיות העקרוניות-עיוניות בראש וראשונה.

ניטיב לעשות, אם נבהיר את הבעיות בהתבסס על דברי בוסקוביץ עצמם.

והרי בעיות-הבעיות, כפי שהיא מזדקרת ב-מלוא עוצמתה בפתח העבודה:

„מקובל לקרוא למוסיקה שנכתבה בישראל זה כ-30 שנה בשם הכולל „מוסיקה ישראלית“. אולם עד מהרה מתגלה שהבעיות סביב למהותה של מוסיקה זאת מתחילות כבר בסבוכים, שהרי מעורר הוא מיד שלשלת שאלות שגרתית אוטו-מטית כמעט: בשל מה ישראלית היא המוסיקה הישראלית, בשל תוכנה או בשל היותה כתובה בישראל? אם בשל תוכנה, הרי אז אין להמנע מהשאלה: מהו תוכן ישראלי, ובכלל: מהו תוכן ישראלי, ובכלל: מהו „ישראלי“ בחינת מהות רוחנית-אמנותית? כלום יכולה מוסיקה להיות ישראלית?



בשאלות אלה סביב להגדרת המוסיקה הישרא-לית אפשר להבחין לעתים קרובות בנימת ספק-נות לגבי עצם קיומה של מהות מוסיקלית שמותר לקרוא לה בשם „מוסיקה ישראלית“. ספקנות זו,

„אמנם יצר האדם הגוטי את הקטדרלה הגוטית, אולם באותה מדה קבעה הקטדרלה הגוטית את דמותו של האדם הגוטי“.

נדמה לי, כי זה גם הרעיון הנמצא ביחוד משפטו הנ"ל של בוסקוביץ.



נוסיף עוד, כי דעתו של בוסקוביץ, כפי שהיא באה לידי ביטוי בספר „בעיות המוסיקה הישראלית המקורית“ היא:

„אין כל ספק, כי היצירה האמנותית הישראלית, יצירה אינסטרומנטלית או ווקאלית, או המזוג של אלה, ניוונה מההשגים של הזמרה הישראלית העממית החדשה“.

ובוסקוביץ מקדיש מקום רב לניתוח זמרים על מנת להוכיח את התזה שלו.

והוא מוסיף ומדבר על ה-„Trauma של ההורה“. „יישוב הקומפוזיטור לעשות, אם יחפש דרכים חדשות... למציאת צורות הפעה ריתמיות, קולקטיביות ההולמות את מציאות, המתי/ הדיאל-קטי, שהרי השתנה בהרבה“.

בפתח שיחה זו נאמר, כי ההוריו של בוסקוביץ על בעיות המוסיקה הישראלית, כפי שהם מוב-עים בספר בו מדובר, הם פרי תקופה מסוימת ואירתה היא, המיוחדת לה ורק לה.



נראה לנו, כי עם כתיבת „שיר המעלות“ וה-קנטטה „בת ישראל“ בשנת 1960 החל מפנה, אשר הוביל בכעין crescendo לקונצ'רטו דה Camera ב-1962, ול„עדיים“.

את התמורות שחלו בהשקפותיו — והיו תמו-רות כאלה — לא זכה בוסקוביץ לרשום. אולם הידוע לנו על אודותן משיחות, מצביע על כך, כי אילו נרשמו, היינו לומדים הרבה על תהליך ה„קתרוזיס“, אותו עבר אמן גדול ואדם רגיש, אנין טעם וצמא-ידע, תוך לבטים אין ספור בדרך פשוטיו אחר זהותו כיוצר, כיהודי וכישראלי.

ליות שחברו לא בישראל, ואשר על אף היותו פרי עמלם של אישים מוסיקליים שונים — ומשום כך שונות האחת מהשניה — מגלות תכונות טי-פוסיות משותפות, הרי אז, נדמה לנו, כי רשאים אנו לדבר על מוסיקה ישראלית כתופעה אמנותית אוטונומית אמינה“.

בקטע אחרון זה מתוך ספרו של בוסקוביץ מופיעה פעמיים המלה „אמין“: פעם במשפט: „הנימוק המכריע ניתן בקיומן של יצירות מוסיקליות אמי-נות“ ובפעם השניה: „נדמה לנו, כי רשאים אנו לדבר על מוסיקה ישראלית כתופעה אמנותית אוטונומית אמינה“.

מהי „יצירה אמינה“? בשביל בוסקוביץ היא יצירה, אשר ממנה נשאבת החוקיות האמנותית-יצירתית, בחינת מקור להתהוותו של Codex, המשמש להבחין בין טוב לרע, בין נכון לבלתי נכון.

והרי דבריו בענין זה.

„הגוישה ליצירה המוסיקלית המתכוונת לה-בעה טפוסית של מציאותנו החדשה ואשר יחד עם זאת מחווה ערך אמנותי כלל-אנושי, קשורה בקשיים מרובים ביותר בשביל הקומפוזיטור... והן בשביל מאזין והמבקר“.

לפנינו, איפוא, קונצפציה ברורה, חד-משמעית: יצירות-שיא (ובוסקוביץ מצביע עליהן) הן ש-צריכות לשמש מקור לחוקיות, הן הקריטריונים אשר באמצעותם יש לשפוט בין טוב לרע, בין נכון לבלתי נכון.

ובמשפט „ביצירות אלה הונחו היסודות לעצוב דמותו המחודשת של העם היהודי בישראל“ מגיע בוסקוביץ לכעין אפוסיאווה: המוסיקה מו-עברת אל מעבר לגבולותיה היא, היא הופכת לסמל.

בעבודתו של הסוציולוג הנודע Heinz Sauer-mann בשם „סוציולוגיה של האמנות“ אנו פוגשים במשפט הבא:

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ — יצירותיו האחרונות

החוץ. לא תמיד קל הדבר ונקודות רבות נשארות עדיין פתוחות לעיון נוסף.³

מתוך מכלול יצירתו של בוסקוביץ נדון בפירוט בשלוש יצירותיו האחרונות, אך כדי להבין ב-הקשרן הנכון יש להקדים מבוא קצר על המלחין ודרכו.

א. א. בוסקוביץ נולד בשנת 1907 בעיר Klausenburg, כיום קלויז, בירת טרנסילבניה, בן למשפחת רבנים. את למודיו המוסיקליים הגבוהים עשה בווינה ובפאריס. שם למד פסנתר וקומפוזיציה אצל אלפרד קורטו ופול דיוקא. עם שובו לעיר הולדתו פעל שם כמנצח באופרה ואף יסד תזמורת סימפונית יהודית. התעניינותו במורשת ה-מוסיקה היהודית החלה עוד באירופה ובשנת 1938 השלים את יצירתו — סוויטה של „שירים יהודיים עממיים” — *Chansons populaires juives* אשר נתקראה מאוחר יותר „שרשרת הזהב”. באותה שנה הוזמן ארצה לנגינת הבכורה של היצירה הזו בתזמורת הארצישראלית בת השנתיים דאז, בניצוחו של איסאי דוברובן. הוא נשאר אז בארץ והשתקע בה. בשנות המלחמה חיבר כמה וכמה יצירות סימפוניות, שזכו מיד להכרה ולהוקרה — הקונצ'רטו לאבוב, עבורו קבל את פרס אנגל — 1943, הקונצ'רטו לכינור — פרס הוברמן — 1942 וב-1946 — הסוויטה השמית, שזיכתה אותו שוב בפרס אנגל.

בוסקוביץ נסה כוחו והצלחה בכל סוגי ההל-חנה והקומפוזיציה, משירי-עם וגמור ביצירות סימפוניות; זאת בתקופה בה היתה בדרך כלל הפרדה די ברורה בין מלחיני הזמר הישראלי, שראשית פעילותם בשנות העשרים — מלודיסטים מובהקים, כגון מרדכי זעירא, שרה לוי-טנאי, ידידיה אדמון, עמנואל עמירן, מתתיהו שלם ואחרים — ולעומתם קומפוזיטורים המנוסים ב-יצירה קונצרטנטית, שראשית פעילותם בארץ בשנות השלושים — בן-חיים, פרטוש, טל, סתר

באיחור של שנה ויותר אנו מציינים בימים אלה עשור למותו של א. א. בוסקוביץ. הפקולטה לאמנויות של אוניברסיטת תל-אביב, בשיתוף עם איגוד הקומפוזיטורים, ערכה יום עיון לזכרו. מאמר זה מבוסס על הרצאה ביום עיון זה, שנתיקים ביום 20.1.76.

א. א. בוסקוביץ היה מן האישים הרבגוניים, הסוערים והמסעירים ביותר במוסיקה הישראלית. הוא היחיד מבני דורו, דור המיסדים של המוסיקה הישראלית, אשר — למרבה הצער בטרם עת — זכות וחובה לנו להתחיל בסיכום דרכו האמנותית. אישיותו הרב-צדדית הטביעה חותמה על ההווה הרוחנית שלנו בכמה וכמה שטחים — כמלחין, מורה, מבקר והוגה דעות. על כשרונו הפדגוגי והאנליטי הגדול ועל דמותו כמורה יעידו תלמי-דיו. אשר לדרכו כמבקר וכהוגה דעות, טוב לחזור ולקרוא את מאמרי הבקורת המוסיקלית שלו בעתון „הארץ” בשנים 1956—1964 וכן את מאמריו על המוסיקה הישראלית.² נציין כאן כי מרבית כתביו על המוסיקה הישראלית, אותם התכוון להוציא לאור בספר, עדיין שמורים בכתב יד ונקווה לראותם יוצאים לאור לאחר עריכה מתאימה. מכל פעילויותיו הרבות נדון כאן בדרכו כמלחין, ואף בזאת נתרכו בעיקר ביצירותיו האחרונות.

ובטרם נגש לנושא עצמו, כמה הערות מתודיות לגבי דרך עבודתו של המוסיקולוג הבא לדון ביצירות המלחין. בוסקוביץ היה מן המיטיבים להתבטא גם מילולית. לרוב יצירותיו הוא הקדים דברי מבוא קצרים, אך מלאי מידע כרמון. הוא נתן איפוא בידינו מפתחות ליצירתו. תפקידנו אינו אלא לשחזר את תהליך היצירה, תוך אוב-יקטיביזציה המתאפשרת מכח מרחק הזמן והמקום. נסינו ללכת בעקבות המידע שמסר לנו המלחין בכתביו, להביא את אוזכוריו ולנסות לבחון אחרי אילו מהם ניתן לנו לעקוב ביצירה כמאזינים מן

רים. אחר כך התרכזו בעיקר בהוראה, בהגות ובבקורת. הוא מתחיל לחזור אל הקומפוזיציה בהדרגה החל משנת 1956, תחילה ע"י עיבודים של יצירותיו הקודמות להרכבים חדשים: בשנת 1956 הוא מתזמר עבור רמת-גן, לפי הזמנת מנצח מיכאל טאוב, כמה מן הקטעים שלו ל-פסנתר משנות הארבעים ובונה סויטה קטנה — „פיקולה סויטה“. בשנת 1957 עיבד נוסח חדש של הקונצ'רטו לאבוב משנת 1943. ב-1959 הוא יוצר יצירה קונצרטית חדשה ראשונה מזה שלושה עשרה שנים — „שיר המעלות“. היצירה נכתבה לתזמורת סימפונית גדולה, לפי הזמנת התזמורת הפילהרמונית הישראלית והוקדשה לרעייתו, מרים בוסקוביץ. ביצירה זו יש הדים לסגנון הים-תיכוני, אך יש בה כבר בשורה של תפנית בסגנון המלחין, תפנית שעיקרה ביצירתו הבאה — הקנטטה „בת ישראל“.

שנות החמישים היו בארץ שנים של היפתחות אל העולם, ובעיקר אל התרבות המערבית, לאחר תקופה ארוכה של הסתגרות בתוקף הנסיבות — מלחמת העולם ומלחמת העצמאות. במוסיקה הקונצרטית של המערב נשבו אז רוחות חדשות: משנתם של הוינאים — שנברג, ברג, ווברן — כבשה לה חסידים מקרב ה„אוונגרד“ בארצות רבות והשיטה הסריאלית-דודקאפונית שלטה אז בכיפת האפנה. המלחין הישראלי הער לנעשה בעולם לא יכול היה להתעלם ממנה, ועם זאת לא יכול היה להתיחס אליה בפשטות, כמלחינים בארצות אחרות: אלה דיברו על מגמה מוצהרת של קוסמופוליטיות מרצון, של עולם אחד בו יכתבו בכל ארצות תבל מוסיקה המבוססת על אותם עקרונות אוניברסליים. בתרבויות בשלות ואפילו עייפות מבחינת מורשתן הלאומית לא היה בכך כל רע. שונה הדבר אצלנו, ארץ שתרבותה מתחדשת ואשר בה רק דור אחד של מוסיקאים — דורו של בוסקוביץ — החל בחיפוש אחר סגנון שיבטא את מורשת התרבות הלאומית.

אלה עיקרם של הלבטים שהעסיקו את בוסקוביץ במלחין, ואולי הם אף הסיבה העיקרית ל-שתיקתו הארוכה. המגמה המסתמנת איפוא בשלב

ואחרים. מתוך תחושה של אחריות היסטורית ושל ראשוניות תהליכים, יצר בוסקוביץ שירים חד-קוליים למען העם — כגון „השמעת איד בנגב“, „דודו“ ואחרים; מוסיקה דו-קולית לשימוש נוער וילדים — הקובץ „בתופים ובמחולות“; קטעים לפסנתר; שירים אמנותיים לסולו עם ליווי פסנתר או תזמורת וכן יצירות מקהלתיות וסימפוניות. הוא אחד היחידים אשר הצליח בכל אלה, תוך הסתגלות והתאמת עצמו לכל סוג לפי אפשרויותיו.

ביצירתו של בוסקוביץ בארץ ניתן להבחין ב-שתי תקופות מוגדרות היטב, וביניהן כשלוש-עשרה שנים של שתיקה ארוכה וחיפושי דרך. דומה שאין אצלנו אח ודוגמה לשתיקה ארוכה כזו, וגם בעולם מעטות הדוגמאות לכך. התקופה הראשונה עומדת בסימן חיפושים שהובילו אל „הסגנון הים-תיכוני“, מושג שנטבע ע"י בוסקוביץ והיה במשך כמה שנים מעין גס ראשון, תרתי משמע, של המוסיקה הישראלית. עוד יבוא יום לסכם את התקופה הזו ביצירתו של בוסקוביץ ושל בני דורו ושותפיו האידיאולוגיים והמוסיקליים, אך לא זה הוא הנושא שלנו הפעם. השתיקה הארוכה, גם היא רבת משמעות, וודאי שאבה מתוך הבנה של סיום שלב וחיפושים אחר שלב אחר. כאן המקום להזכיר את הבקורת העצמית הנוקבת והמחמירה ביותר שהיתה מנת חלקו של בוסקוביץ. היה לו אינטלקט ער וחריף ביותר, סקרנות וצמאון לדעת, ומכאן — השכלה רחבה ורבגונית ביותר, ובעקר — לימוד מתמיד, שאינו פוסק אף לרגע. על הכושר האנליטי הבלתי-רגיל שלו מעידים תלמידיו וידידיו, אך למותר לומר כי עבור יוצר, כל אלה הם בבחינת מחסומים שיש לעברם במאמץ רב ותוך לבטים רבים.

אך גם השתיקה הארוכה אינה הנושא שלנו הפעם. השנים האחרונות בחיי המלחין היו שוב שנים של יצירה, והן הנושא בו נדון. לאחר „הסויטה השמיית“ שבישרה את „הסגנון הים-תיכוני“ ב-1946, הפסיק בוסקוביץ לכתוב יצירות לאולם הקונצרטים. עד 1951 חיבר מוסיקה להצגות שונות, מתוכן נתפרסמו כמה וכמה שיי-

הוא להחזיר ולצמצם את הביטוי האתני אל הג'סטות התמציתיות ביותר, האינטימיות והיסודיות ביותר. יש להשתחרר מכל פרוט מיותר ולחדור עד אל עצם המהות האתנית (noumen — הדבר עצמו ולא צורת הופעתו), כלומר: לא לכתוב יותר מנגינות ומקצבים אתניים, אלא את המנגינה והקצב של מהות אתנית זו ב„לשון“ הרווחת בכל העולם.

ומאידך, הנוקשות האורתודוקסית המקורית של הטכניקה הסריאלית — שהיתה כה נחוצה בראשית הדרך — אינה צריכה עוד לשלול התפתחויות סובלניות יותר, כיוון שכל תחביר אמיתי נתון למרותם של חוקי התפתחות. הטכניקה הסריאלית — בעיקר בשלבה הנוכחי של „Gruppenteknik“ (טכניקה של קבוצות) — כיוון שנתקבלה ונשתרשה בכל העולם, חדלה להיות רכוש הבל-עדי של אסכולה „אזורית“ כלשהי; היא יכולה עתה לשרת אינטגרציה הכוללת יסודות אתניים. שילוב זה נעשה בדרך זו אוג'ברסלי באמת.

הנחה זו של מוסיקה סריאלית רב-אזורית אינה תלושה מן המציאות: אנו מכירים יצירות מסוימות של סטרווינסקי, של מלחינים יפניים, ערביים וישראלים המוכיחות את אפשרות הגשמתה: אנו מוצאים כבר סריות בעלות רמזים אתניים אשר מבנן הראשוני מאשר סינתזה של מסורת אזורית — כשלעצמה ייחודית רק למכירים אותה — עם טכניקה אוניקטיבית שניתן להבינה ולבקרה בכל מקום.

אין כל צורך להרחיב כאן את הדיבור על הטכניקה הסריאלית והדודקפונית, שעיקרה מרד במורשת הטונאלית האירופית. אך חשוב לחזור ולציין כאן את העניין הרב של בוסקוביץ במורשת המוסיקה היהודית המסורתית. כבר בקשר לסויטה „שרשרת הזהב“, המורכבת משירים עממיים יהודיים, שירים באדיש של יהדות מזרח אירופה, כתב בוסקוביץ את הדברים הבאים: ⁶

„במוסיקה זו נסיתי לזקק את תמצית המלודיות היהודיות... נסיתי לשמור על אופיין ורוח מקורן — שירי עם, המהווים מבע לרוח האומה. לכן יכול אני לקרוא לשיטה זו בשם גישה קולקטיבית,

החדש, האחרון, של יצירתו היא מגמת השילוב של מורשת תרבותנו עם הטכניקות הסריאליות שרווחו בעולם. ביטוי למגמה זו נתן בוסקוביץ במאמרו התמציתי „המוסיקה הישראלית של זמננו והמסורות האתניות“, ⁵ בו הוא סוקר את דרכי התמודדותם של המלחינים הישראלים עם החומר האתני ושילובו ביצירתם. נביא מתוך מאמר זה כמה מעיקרי הדברים הנוגעים לשלב האחרון, לפי דבריו, שלב שראשיתו בשנת 1959:

„...השלב השלישי, זה של המוסיקה הישראלית העכשווית, אפיינת לו מודעות בולטת של הקומפוזיטורים שלנו למצב הנוכחי של המוסיקה המערבית.

אם השלב הראשון של התפתחותה אופיין ע"י נטיה אל המזרח, והשני — בכמה הבטים טכניים ואפילו אסתטיים — שנה כיוונו כלפי מערב, אנו רואים בשלב שלישי אקטואלי זה את החפוש אחר סינתזה מאוזנת בין המערב והמזרח, סינתזה שאינה אפשרית אלא בתנאי ההכרחי (sine qua non) שהוא הבנה מעמיקה יותר של המושגים הקטביים הללו. מנקודת ראות זו יש לציין את תופעת הכבושים הנכרים של המוסיקה הסריאלית לא רק באירופה אלא גם, מה שיותר חשוב, במזרח. תופעה זו נראית לנו משמעותית בגלל תוצאות המהפכה הטכנולוגית. זו שמה קץ יותר ויותר למנטליות של יחידות אזוריות קטנות ומסוגרות, ויוצרת מגמה הולכת וחזקה של האחדה תרבותית, בקוה, תוך וריאציות אתניות. כמו בכל מקום, גם אצלנו, מוכיח הקומפוזיטור הרגשת השתתפות ערה מאד בגורל המשותף של הגזע האנושי.

הכיוון המכריע מכאן ואילך בדרכם של כמה מן הקומפוזיטורים שלנו הוא זה של סינתזה סבירה (מתקבלת על הדעת) בין מסורת אתנית — אות לקיום קולקטיבי מוכח — לבין תחביר כלל עולמי (אוג'ברסלי), שהטכניקה החמורה של ארגונו הקומפוזיטורי כביכול שוללת במבט ראשון כל אפשרות של ביטוי אתני ברי-הכר.

דומה כי סינתזה זו — גם אם היא קשה, אפשרית היא במחיר פשרות מסוימות. מחד, הכרח

בניגוד לתפיסה האינדבידואלית. יחס זה לקומ-
פוזיציה היה גם לקודאי ולברטוק..."

בסוויטה השמית, בקטעים לפסנתר וב, תופים
ובמחולות" לא צייט בוסקוביץ, אך יצר מעין
„פולקלור מדומה" (מושג שטבע ברטוק), כל-
מר — חיבר במתכוון ברוח הפולקלור מבלי
להביאו כציטט. ביצירותיו האחרונות נמשך תה-
ליך זה של הפשטה (אבסטרקציה) — פחות ופחות
אנו מבחינים בשמיעה ראשונה מובאות או סגנון
פולקלורי, אך המלחין מעמיק אל יסודות הביטוי
המסורתי, אל האלמנטים האפניים, ואלה עוברים
את הפריסמה האישית שלו ומשתקפים כך בראי
יצירתו, בדרך שעליה הצביע גם במאמרו משנת
1964, שנת חייו האחרונה.

לאחר חידוש תנופת היצירה עם „שיר המעלות"
(1959), באות בזו אחר זו שלוש יצירות גדולות
— הקנטטה „בת ישראל" (1960), הקונצ'רטו דה
קאמרה (1963) ו„עדיים" (1964). פרט לאלה
נשתמרו סקיצות ופרגמנטים מיצירה למקהלה,
שני פסנתרים וכלי הקשה „אלה שמות" (ע"פ
בראשית ל"ו), וכן מאורטוריה לסולנים, מקהלה
ותזמורת „אור הגנוז", על פי סיפורי החסידים של
מרטין בובר.

בשנותיו האחרונות עסק בוסקוביץ באינטנ-
סיביות רבה בערכים הריתמיים של השפה העברית
וניתן לראות בסקיצות ובטיוטות שלו עד כמה
הירבה לתרגל ולנסות זאת, גם תוך התייעצות
עם סופרים ומשוררים. צלצולה של השפה ה-
עברית הוא גורם בנין רב חשיבות ביצירותיו
האחרונות, אך גם זאת על דרך האבסטרקציה
ודרך פריסמה אישית מאוד. מכל מקום, הצד
הריתמי הוא הראשוני ביצירות אלה והצד המלי
(לפי המושג של המלחין) בא בעקבותיו.

הקנטטה „בת ישראל" היא, כדברי המלחין
„שיר תהילה לאשה היהודיה האידיאלית". תמ-
לילה לקוח משלשה מקורות לביטוי שני רעיונות
מקבילים ומשלימים: בפי הסולן (טנור) שירו
של ביאליק „בת ישראל" ובפי המקהלה פסוקים
משיר השירים ומתפילת ליל השבת, כלומר —
האישי מול הלאומי, היחיד עם הכלל. תפקיד

המקהלה במכוון וביודעין טונאלי וקליט מאוד.
לקראת הסיום שרה המקהלה את התפילה „שולם
עליכם מלאכי השלום" במנגינה שחבר בוסקו-
ביץ שנים רבות קודם לכן כשיר עצמאי. תפקיד
הטנור, לעומת זאת, כרומאטי ומורכב הרבה
יותר. מקצבית הוא מוסר את המלים בסגנון
כמעט דקלומי, תוך הגייתן בהטעמה ספרדית.
הקו המלודי של הטנור מבוסס על שורה דודק-
פוניית, אך ההתייחסות אליה חפשית מאוד ומוטי-
בית. המוטיב המנחה את היצירה כולה הוא בן
חמשה צלילים הלכותים מתוך השורה, אך
צלצולם טונאלי מאוד: לה-סי-מי-דורה, ומר-
ווחיהם סקונדה-קוורטה-טרצה-סקונדה. כלומר
— בוסקוביץ עבד עם סריה דודקפוניית (והדבר
נראה בטיוטות ובסקיצות), אך זו לא שיעבדה
אותו מבחינת סגנונו, שנשאר טונאלי מורחב.
אין היצירה קלה לביצוע⁷ אך ההאזנה לה, גם
האזנה ראשונה, מסבה הנאה מיידית.

את הקונצ'רטו דה קאמרה חיבר בוסקוביץ
לכנור סולו⁸ ולעשרה נגנים סולנים, בהרכב
כלים מגוון ביותר: חליל (וחליל בסול) / צ'לסטה,
נבל, צ'מבלו, ויולה, צ'לו וכן שלשה נגנים
בשפפה עשר כלי הקשה שונים. ליצירה שלשה
פרקים: הראשון מוקדש לגשמים של ישראל,
השני — שיר ניסן, השלישי — שיר אלול. הפרק
הראשון בנוי מחמישה חלקים לפי דוגמת הטו-
קטה הונציאנית של מרולו: טוקטה-ריצ'רקר-
טוקטה-ריצ'רקר-טוקטה.⁹ שלש הטוקטות מת-
ארות את שלשת הגשמים העיקריים — היורה,
המטר והמלקוש.

על יצירה זו אמר בוסקוביץ במפורש כי היא
כתובה בטכניקה סריאלית והיא המוסיקה הסר-
יאלית הראשונה שלו, וכאן הוסיף: „ואינני
בטוח אם הסריאליסטים יגידו שאני כשר למהד-
רין". ללמדך עד כמה לא ניסה להיות סריאליסט
אורתודוקס. הוא מצייין כי היצירה משתתת על
הקנטילציה של הפיוט „מכסה שמים" מהאי
ג'רבה.¹⁰ אשר לדרך השימוש בחומר, אומר
המלחין: „השתמשתי מהחומר הזה בעצם לא
באינטונציה, לא במלודיה, אלא, הייתי אומר,

בצד התבנית, בסטרקטורה של הבנין המלודי הזה. לכן אל נא תחפשו כאן אינטונציות עמ-מיות ואינטונציות ליטורגיות עתיקות, אלא נסו לתאר לעצמכם שהמוסיקה כולה בנויה על מקצבים ועל מבנים שיסודם בקנטילציה הזאת".

היצירה פואנטיסטית מאד ברובה הגדול ועיקרה אכן במקצבים ובגוונים וצירופיהם. כיוון שלא הגורם המלודי הוא כאן בעקבות המסורת, אלא התבניות הריתמיות, יש בכך ממילא הפ-טה של הקשר עם המזמור המסורתי.

יצירתו האחרונה של בוסקוביץ, "עדיים", הושלמה בשנת חייו האחרונה — בערב חג השבועות תשכ"ד. עיון בטיטות מוכיח כי נקראה בעברית תחילה, "הלל" (באמצע התכליל מופיע הכינוי "עיתורים") אף כי בלועזית נקרא מראשיתה "Ornaments" (צרפתית) או "Ornaments" (אנגלית). רעיון ההלל חוזר ו-עולה למקרא והקדשה החותמת את כתב היד של התכליל: בעברית — "למי שכל העדיים", ובצר-פתית — "A qui seul les louanges du monde" ("למי שלו לבדו שבחי העולם").

בפתח התכליל רשם בוסקוביץ, "הוראות לבי-צוע היצירה" המתחילות כך: "עדיים" היא פי-רוש בסימן בן-זמננו של הנוסח התימני בקריאת "שירת הים" (שמות ט"ו). הפירוש הזה, אם כי משקף במידת מה את הרעיון הפיוטי של הנושא, הרי בכל זאת מתרכז לאפשרויות האופיניות ש-במבנים הריתמיים והמליים של הטקסט העברי. אף על פי כן יהיה זה משגה לחפש פולקלור או אקסטיקה במוסיקה הזאת".

כלומר, גם כאן השראת הפולקלור היא בעי-קרה ריתמית, כלומר, גובעת מן המלים העבריות והגייתן בפי יהודי תימן. בטיטות היצירה אפשר למצוא במקומות רבים מלים מן הטקסט רשומות מעל תיבות מסוימות (בעברית באותיות לטי-ניות).¹¹

גם ביצירה זו רשם המלחין שורות דודקפוניות ועבד בהן, אך לא זה הגורם החשוב והבונה ב-יצירה. עיקר ערכה במקצביה ובצבעיה. זו יצירה

יחידה של בוסקוביץ בה יש מקום לאליאטוריות כלשהי בחלקים מסוימים. המלחין כותב בהוראותיו בפתח התכליל: "הזמן המוסיקלי בו מתחוללת יצירה זו הוא משני סוגים מנוגדים במהותם:

(א) זמן פרופורציונאלי והכוונה לזמן המטרי.

(ב) זמן דיפרנציאלי, זאת אומרת זמן אי-מטרי,

כאשר לכל ערך-זמן אבטונומיה אפינית (בשעת החזרות, אחרי הפסקת הנגינה בקטע של "זמן דיפרנציאלי" יקבע המנצח את נקודת ההתחלה להמשך הנגינה בעזרת האות הקרובה ביותר וע"י הכניסה הנוחה ביותר של כלי נגינה בקר-בת המקום)".

מבחינת תזמורה, יצירה זו מגוונת ומיוחדת ביותר. היא כתובה לחליל סולו ולתזמורת בת ארבעים ושמונה נגנים, יותר נכון — לארבע תזמורות ובהן תריסר נגנים בכל אחת, בהרכבים שונים. התזמורות צריכות להיות ממוקמות ב-התאם לתנאי הבמה והאולם.¹² רק אחת מן התזמורות היא מעין תזמורת קאמרית של כלי קשת. אחרת כוללת כלי מתכת (3 חצוצרות, 3 טרומבונים וטובה), קונטרבס וארבעה נגנים בכלי הקשה. שלישית כוללת כלי נשיפה (פיקולו, שתי קלרנינות, אבוב, שני בסונים ושתי קרנות) וכן, נבל, גיטרה, קסילופון ומרימבה. והרביעית היא המגוונת שבכולן: פסנתר, צ'לסט, ויברפון, חליל, בסון, קרן אנגלית, בס-קלרנית, 3 כנורות, 2 ויולות וקונטרבס.

יש ביצירה שיאים רבי עצמה, אך במהותה היא קאמרית, שכן בדרך כלל נשמע בה הרכבים מפתיעים והצללות חדשות בזכות הצירופים אך במספר כלים לא רב. יש בה גם שתי קדנצות ארוכות לחליל, אשר תפקידן, אגב, כתוב לעתים על שלש חמשות מקבילות, כדי להמחיש את משלביו השונים.¹³

ביצירותיו האחרונות ניסה בוסקוביץ למזג אלמנטים מנוגדים לכדי מעשה מרכבה אישי: טכניקה סריאלית, תזמור חדיש ואליאטוריות מוגבלת — אלה רווחו בין מלחיני המערב; ומאידך — התבססות על המוסיקה המסורתית

היהודית, אך לא תוך ציטוט מלודי אלא תוך חדירה אל מרכיביה היסודיים — מקצב המלה, מהות המירקם והאסוציאציה של ההצללה. היה בכך משום המשך וסיכום טבעי לדרכו כל חייו — ערנות לנעשה בעולם, תוך קשב אל „ההיכן והמתני”.

הערות

1. ראה מאמרו של צבי סנונית „מצבת זכרון ל- מחנך דגול” בתצליל, קובץ ששי, תשכ”ו 1966, עמ’ 56.
2. „בעיות המוזיקה — והמוזיקה המקורית בישראל” באורלוגין 3, יולי 1951, עמ’ 177—187, וכן „בעיות המוזיקה המקורית בישראל” באורלוגין 9, נובמבר 1953, עמ’ 280—294.
3. מפתח נוסף מהווים כתבי היד והטיוטות של המלחין, בהם נתאפשר לנו לעיין בעזרת רעיתו, הגב’ מאיר בוסקוביץ, ועל כך נתונה לה התודה. גם המידע שנמסר מפיה הוא יקר ערך.
4. נוסח זה נוגן ע”י אולין רותוול עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוחו של סר ג’ון ברבירולי.
5. בצרפתית “La musique israélienne contemporaine et les traditions ethniques” (ראה Journal of the International Folk Music Council, 1964, pp. 39—42).
6. מצוטט מתוך ספרו של פ.ע. גרדנויץ Music and Musicians in Israel, Tel-Aviv Israeli Music Publications, 1959, p. 79.
7. היא בוצעה בקונצרט מחצית חיובל של התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח גארי ברייני עם הטנור רונלד דאוד ומקהלת „רינת”.
8. היצירה הוקדשה לכנרת מרים פריד, שגם ניגנה אותה בנגינת הבכורה.
9. המידע הזה מתבסס על דברי המבוא של המלחין ליצירה בנגינת הבכורה שלה בזכרון יעקב ב-1962.
10. האי גרבה שליד חופי טוניס היה מאוכלס ברו-בו הגדול יהודים, כך שהם שמרו בו על מסורתם העתיקה כיישוב מגובש שלא חלו בו זעזועים דמוגרפיים במשך אלפיים שנות גלות. הפיוט הנ”ל הוקלט ונרשם ע”י אביגדור הרצוג והוא נדפס בחוברת „רננות” מס’ 8 בהוצאת המכון למוסיקה דתית ב’היכל שלמה’ בירושלים.
11. בוסקוביץ היה נוהג לכתוב כך, בעיקר בטיוטות, כאשר נחפו לרשום רעיון והרישום הוא רק לו לעצמו.
12. כדי להתרשם מן היצירה לפי התפיסה המרחבת של המלחין היא למעשה צריכה להיות מוקלטת קוודרופונית.
13. היצירה נוגנה בפסטיבל הישראלי של 1965 ע”י אורי טפליץ והתזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח גארי ברייני.

MUSICAL PROSE

BULLETIN No. 11-12

OCTOBER 1976

ISRAEL COMPOSERS' LEAGUE