

המוסיקה הישראלית של זמננו והמסורות האתניות

(המקור בצרפתית ב-Journal of the International Folkmusic Council עמ' 39-42 בעקבות הקונגרס "מזרח ומערב במוסיקה" שהתקיים בירושלים באוגוסט 1963)

המוסיקה הישראלית הקונצרטית העכשווית מצטיינת בכך שהיא נוצרה ללא התפתחות אמנותית קודמת. בהיותה חסרת עבר של יצירות מוסיקליות המהוות המשכיות היסטורית, היא יוצרת את עצמה בהיצמדות אל מסורות מוסיקליות של התפילה או אל המסורת היהודית המזרחית עתיקת היוםימין, שגם היא שואבת ממקורות התפילה המסורתיים. מסורות מוסיקליות אלה הן מסורות שבעל-פה, וקביעתן בתיווי מערבי מודרני ומחקרן האנליטי והמשווה החל רק בראשית המאה העשרים, בייחוד על ידי אברהם צבי אידלסון. מחקר ביקורתי יותר ברמה של האתנומוסיקולוגיה העכשווית החל על ידי פרופ' לכמן וד"ר גרוזון-קיוי, אך הוא רחוק מלהיות גמור.

הגורמים הכלליים החוץ-מוסיקליים והמוסיקליים, אשר פעולתם הבו-זמנית או הכרונולוגית גם יחד קובעת את התהוותה של המוסיקה הישראלית העכשווית, הם:

- התחייה הלאומית של העם היהודי, שהביאה לייסוד מדינה ריבונית, ומאפשרת את שיבת האומה מגלותה בת האלפיים.
- שיבה זו אל המולדת מובילה אל הטרוגניות דמוגרפית רבגונית של המדינה החדשה; הקהילות השונות מביאות תמורות ווריאציות אתניות, תוצאה של השעבוד הממושך בחשפעת האומות המארחות: נדגיש כי לפולקלור של הקהילות המזרחיות תהיה השפעה מכרעת על המוסיקה הקונצרטית.
- התחייה של השפה העברית כלשון תקשורת יומיומית וכביטוי ספרותי של החברה הישראלית החדשה.
- המלחינים המייסדים של המוסיקה הישראלית העכשווית הם ללא יוצא מן הכלל מהגרים מאירופה.
- השפעת המהפכה הטכנולוגית העכשווית מביאה לביטול המרחק הגיאוגרפי והתרבותי.
- השפעת ההתפתחות המוסיקלית העכשווית באירופה, בעיקר קריסת השיטה ההרמונית הטונלית; ההצלחה הראשונה של סינתזה בין המונודיה הארכאית העממית, שמוצאה מחוץ לאירופה, לבין הטכניקה המערבית אצל ברטוק, ההשפעה המשחררת של התגליות המקצביות של סטרווינסקי.
- דחיית המוסיקה הקונצרטית היהודית של מזרח-אירופה, בעיקר של המוסיקה הלאומית של מלחינים יהודים-רוסים כגון קריין, גנסיץ, אנגל וכו', שתפיסתם ההרמונית הבסיסית סותרת את המגמות המוסיקליות הישראליות, שאימצו מלכתחילה את היסוד החדקולי המזרחי.

תחת ההשפעה היחדווית, נחזור ונזכיר – הבו-זמנית והכרונולוגית, של גורמים אלה, ניתן לחלק את התפתחות המוסיקה הישראלית העכשווית לשלושה שלבים היסטוריים.

השלב הראשון של ייסודה מאופיין בהיות המלחין בארצו החדשה מודע לנתוני המצב: האקלים, הנוף, האור, הצלצול החי של השפה העברית, המפגש עם הפולקלור החי של הקהילות המזרחיות, החילון של חיי הכלל היהודיים, שעבוד החיים הפרטיים למאמץ המשותף: בסיכום, זו הניאו-פרימיטיביות והאופטימיות של תקופת חלוצים.

ה"תרגום" המוסיקלי של מצב זה מתממש במוסיקה פשוטה בעלת צביון ארכאי, המבוססת על מסורת חדקולית מודאלית ודיאטונית מזרחית, תוך התעלמות מהמיקורטוניות האופיינית שלה בעת שילובה ביצירה כולה. הפונמות של שירת הטעמים התנכית חודרות אל התרבות המוסיקלית; מוותרים על השפעה הקולית של המסורת המזרחית, מצמצמים אותה למבנים "הגיוניים" ומפושטים ל"שימוש הכללי", תוך העדפת הטטרקורדים כמסגרת מלודית מבנית. המונע של היסוד המלודי מצטמצם אפוא מאוד. גובר היסוד הקצבי, גם הוא פשוט, העושה שימוש קטפסי בסינקופות על בסיס מטרי בכיוון אנכי. בה בעת יש לציין הופעת מבנים רב-מקצביים וכן מקצבים צירופיים ביצירות מסוימות. המפגש פנים אל פנים עם המציאות של מסורת מוסיקלית מזרחית משוערת, המצלולים של הדיבור-שירה ושל המקצב-דיבור של השפה העברית בניביה המזרחיים, השפעת המוסיקה הכלית הערבית על צורות ההטרופוניה וגוני התזמור שלה תורמים לעיצוב הראשוני של המוסיקה הישראלית העכשווית. הסגנון של שלב ראשון זה נודע בשם "מוסיקה ים-תיכונית", כינוי המוצדק בזכות האיכויות של המגמה ושל ה"ערכיות" של תגורמים.

במסגרת נתונים אלה ניתן להבחין בבירור בשתי מגמות שונות: האחת "אובייקטיבית", אנטי-רומנטית, מעין "סגנון יבש" (stile secco) כמו ב"סויטה השמית" שלי; האחר אימפרסיוניסטי, מעין "סגנון רגשני" (stile affetuoso), כמו במוסיקה של בן-חיים ואבידום. שתי המגמות מחפשות את הנוון המקומי. שלב ראשון זה נמשך בערך מ-1940 עד 1950.

השלב השני של ההתפתחות מאופיין בשקיעה הדרגתית של האימפרסיוניזם והניאו-פרימיטיביום תארכאי הזה: המוסיקה נעשית עתה יותר ויותר מופנמת ונוטה לאקספרסיוניזם. כן מסתמנות בבירור דרישות הולכות וגדלות לערכים מוסיקליים עצמאיים. העיבוד של חומר מסורתי מזרחי על ידי המלחינים שלנו הולך ומתגמש.

השפעת מחקר נמרץ של התהליכים על ידי ברטוק בשטח המורכבות המודלית, התגליות הקצביות של סטרווינסקי, המאפשרות מבנים מקצביים אסימטריים, כל אלה באים לעזרת המוסיקה הישראלית בשלב שני זה של התפתחותה. אקלום הטכניקות החדשות הללו, התאמתן לתנאים המיוחדים של המוסיקה הישראלית והתגליות הטכניות של מלחינינו עצמם יאפשרו מכאן ואילך מיזוג מתוחכם יותר של החומר המזרחי המסורתי. משתמשים באמצעים של הבנייה המאפשרים את שילוב המודוסים היותר מורכבים: הקישוט – תכופות גדוש לעייפה במקור המסורתי – מוגבל לנוסחאות הגיוניות ותמציתיות יותר ביצירה. מגמות אלה מסתמנות באופן ברור ביצירות מסוימות של טל, פרטוש וסתר.

נגדיר אפוא את הקווים המאפיינים שלב שני זה:

- התת-חלוקה המיקורטונית, שהיא מהותית במוסיקה המזרחית המסורתית, נדחית גם בשלב זה.
- בין המרכיבים הראשוניים הקלוס הוא הרווח ביותר, למען הדיוק המרכיב הקלי המעדיף מוטיבים קצרים בחזרות עם שינויים עיטוריים, בעוד הקו המלודי הארוך במובן הקלאסי או הרומנטי נותר זר למוסיקה זו. המקצב, בהתגברות על המחלץ הפשוט ה"קולקטיבי" של השלב הקודם, מתעשר מאוד, מקצב בכיוון אופקי גובר על מקצב בכיוון אנכי. היסוד ההרמוני נמצא נדחק אל הרקע.
- יש העדפה של טונליות רב-משמעית או "מעורפלת": נטייה ברורה אל טוניקה מלודית או אל צלילים "קוטביים", יש שימוש בהצללות מרובדות, כמו ביצירות ה"תימניות" של סתר.
- השיבה אל הרציטטיב החופשי של התפילה המזרחית המסורתית, המשתחרר עתה מפשטות "קולקטיבית", אשר שלטה בשלב הקודם של ההתפתחות.
- השימוש המובהק ומובן יותר בקישוט המליזמטי המסורתי מתרחב ועובר תהליך של תבנייה למען שילובו ביצירה הכוללת. בעוד השלב הראשון של התפתחות זו היה בעיקרו מונופוני, שלב שני זה עובר אל ההומופוניה ואל הפוליפוניה, מה שמסמן שיבה אל המערב. שלב שני זה משתרע, לפי הערכתי, מ-1950 עד 1959.

השלב השלישי של המוסיקה הישראלית העכשווית, אופיינית לו מודעות בולטת מאוד של מלחינינו למצב הנוכחי של המוסיקה המערבית העכשווית.

אם השלב הראשון של התפתחותה אופיין ע"י נטייה אל המזרח, והשני – בכמה היבטים טכניים ואפילו אסתטיים – שינה כיוונו כלפי מערב, אנו רואים בשלב שלישי אקטואלי זה את החיפוש אחר סינתזה מאוזנת בין המערב והמזרח, סינתזה שאינה אפשרית אלא בתנאי ההכרחי – sine qua non – של הבנה מעמיקה יותר של המושגים הקוטביים הללו. מנקודת ראות זו יש לציין את תופעת הכיבושים הניכרים של המוסיקה הסריאלית לא רק באירופה אלא גם, מה שחשוב יותר, 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, נקווה – תוך וריאציות אתניות. כמו בכל מקום, גם אצלנו, מוכיח המלחין הרגשת השתתפות ערה מאוד בגורל המשותף של המין האנושי.

הכיוון המכריע מכאן ואילך בדרכם של כמה מן המלחינים שלנו הוא זה של סינתזה סבירה בין המסורת האתנית – אות לקיום קולקטיבי מוכח – לבין תחביר כלל-עולמי, שהטכניקה החמורה של ארגונו הקומפוזיטורי כביכול שוללת במבט ראשון כל אפשרות של ביטוי אתני בר-היכר.

דומה כי סינתזה זו, גם אם היא קשה, הרי היא אפשרית במחיר פשרות מסוימות. מתד, הכרח הוא להחזיר ולצמצם את הביטוי תאתני אל הז'יסטות התמציתיות ביותר, האינטימיות והיסודיות ביותר. יש להשתחרר מכל פרוט מיותר ולחדור עד אל עצם המהות האתנית, – noumenon – הדבר עצמו ולא צורת הופעתו, כלומר: לא לכתוב יותר מגנינות ומקצבים אתניים, אלא את תמגיניה והמקצב של מהות אתנית זו ב"לשון" הרווחת בכל העולם.

ומאידך: הנוקשות האורתודוכסית 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 Gruppentechnik (טכניקה של קבוצות) – כיוון שנתקבלה ונשתרשה בכל העולם, חדלה להיות רכושה הבלעדי של אסכולה "אזורית" כלשהי; היא יכולה עתה לשרת אינטגרציה הכוללת יסודות אתניים. שילוב זה נעשה בדרך זו אוניברסלי באמת.

הנחה זו של מוסיקה סריאלית רב-אזורית אינה תלושה מן המציאות: אנו מכירים יצירות מסוימות של סטרווינסקי, של מלחינים יפנים, ערבים וישראלים, המוכיחות את אפשרות הגשמתה: אנו מוצאים כבר "סריות בעלות רמזים אתניים" אשר מבטן הראשוני מאפשר סינתזה של מסורת אזורית – כשלעצמה ייחודית רק למכירים אותה – עם טכניקה אובייקטיבית שניתן להבינה ולבקרה בכל מקום.

לסיום, הרשו לי לצטט בנושא זה את סרי אורובינדו, החכם מפונדישרי, מלים כה אקטואליות למטרות פגישתנו: בספרו "האידיאל של אחדות אנושית" בפרק "שונות תוך אחדות" הוא כותב: "אך האחדיות אינה חוק החיים. החיים קיימים תוך שונות; הם עומדים על כך שכל קבוצה, כל ישות, גם בהיותה עם האחרים באוניברסליות שלה, תהיה בה בעת ייחודית בזכות עקרון או פרט סדור של וריאציה.