

מעזבוננו הספרותי והמוסיקלי

של א. א. בוסקוביץ

הדמות הקולקטיבית של הטפוס החברתי-רוחני של האומה והניגשים ליצירת אמצעי ההבעה האמנותית, שתפקידם לנסח את מציאותנו בסימ-בוליקה והולמת".

במאמריו של א.א. בוסקוביץ ניתן כבר לראות ניצנים להתייחסויות שנמצא בראיונות של בן-ציון ואורגד עם נעמי שמר (עיונים ה'), לאון שידלובסקי (עיונים ו'—ז') ועם אנדרי היידו בחוברת זו. כמובן שלא כן מציאות שנות ה-50 כמציאות העכשווית. בוסקוביץ תפס את ה„אק-טואליה“ במובן הרחב ביותר של המילה, בבחינת פרשת-דרכים היסטורית של העם הנעור לחיים חדשים בארצו. אף יצירתם של שמר, שידלובסקי והיידו עומדת בהתייחסות מתמדת אל „אקטואליה“ זו. נראה שמחשבותיהם של שמר, שיד-לובסקי, היידו ואורגד, הם המשך לאותה מסורת-חשיבה על קיומנו הרוחני כאן, כפי שהחל אותה א.א. בוסקוביץ.

בנימין בר-עם

במלאת 10 שנים לפטירתו של א.א. בוסקוביץ אנו מביאים כאן שנים ממאמריו הרואים אור זו הפעם הראשונה.

א.א. בוסקוביץ היה בין הוגי הדעות הרא-שונים בין הקומפוזיטורים הישראליים. במאמריו שנתפרסמו ב„אורלוגין“ הוא פורש יריעה רחבה של דעות ורעיונות על המוסיקה בכלל והישר-אלית בפרט, מן הבחינה האסטטית, החברתית והפסיכולוגית. בוסקוביץ, שצמח עם ראשיתה של המוסיקה הישראלית, או אולי נכון יותר, שהיה בין מצמיחה הראשונים, לא קבלה כתופ-עה אמפירית בלבד, אלא ניסה למצא לה בסוס אידיאולוגי. תוך נתוח אינטלקטואלי מובהק, ראה אותה כמתפתחת במערך של „היכן ומתי“ הד-שים, פרי המציאות היהודית החדשה, שיצרה „בפעם הראשונה תנאים המאפשרים יצירה אמנותית“. לדעת בוסקוביץ ה„היכן והמתי“ מפ-עילים את הפרטים-היוצרים הבאים „לעצב את

המדינה בת-העשר והמוסיקה שלה

ומוטב שנדייק: התעוררותה של האינטואיציה היוצרנית הקולקטיבית, פרושה, כאן, הפיכת האינטרוברטיות של היחיד (היוצר) לאקסטרו-ברטיות אינדיבידואליות, ואת האקסטרוברטיות הקולקטיביות לאינטרוברטיות של הכלל. כי רק במדינתו נגאל היוצר מהמונולוג עם עצמו. רק על קרקע משלו „הותר“ לפנות אל בני-שיחה, ולפתח „דיאלוג“ חופשי המושתת על מכנה משותף ברור וידוע.

כפי שהמדינה מוצאת את צידוקה המוסרי באמנציפציה של היהודי (במובנו המגבל) והפי-

חגים ומועדים מהווים מעין חתך בתוך הזמן נטול הדמות. בנקודות אלה של הזמן נעשים חשבונות, השפון-הנפש, סכום פעולותיו המוס-ריות של אדם, ביקורת עצמית, תוך מבט אחור-נית ומסקנות לעתיד.

בצל קורת המפעל ההיסטורי הגדול, וכהטל אורגני של מפעם ההתרחשויות, קמה ממיטת התרדמה (שנחשבה לפנינו לשנת-עולם) אינטו-איציה יוצרנית קולקטיבית אשר במקום לדבר בלשון יחיד גוף ראשון כמנהג התרדמה ההיס-טורית, נועדה לנהוג בגוף ראשון בלשון רבים.

כתו לאדם שהוא מכנה יהודי (במובן ה„אונטור-לוגי“ — ההווה בתכונותיה העצמיות והמטפיות), כך מסמנים הפרלודים שלפני קום המדינה ותוך שנות קיומה הראשונות את התעוררותה של האינטואיציה היוצרנית הקולקטיבית של עם ישראל. יתר על כן, לזכותה של המדינה כתופעת-אב-מולידה יש לזקוף את האמנציפציה של האמן היהודי (שוב במובן המגבל), לאפשר לו להיות אמן שהוא יהודי (אמן, — בקטגוריה של ישות אוניברסלית ואף מטפסית). בתקופה אשר בה „לאומיות“ בכלל ו„לאומיות באמנות“ בפרט נחשבות לסגנון הגייה מיושן קופא על שמרים, יש ופלוגי שלול את כל זכות קיומה של „אמנות ישראלית“ או „מוסיקה ישראלית“ ויצביע עליה כעל תופעה מפגרת, שריד של זמנים שהיו וחלפו. אולם, טעות בידיו: ומוטב ונאמר שנכשל הוא בשל טעות באבחנה היסודית. אמנות בכלל ומוסיקה על אחת כמה וכמה, פרושן אינו ריגוש (ואז גם לא ריגוש „לאומי“); להיפך, היא פדיון הריגוש והחלפתו באמנות. האמנות הישראלית אינה ריגוש של לאומיות-אמונציונאלית, היא „פורקן של ריגוש לאומי ישראלי“ שהפך לאמנות אוטונומית ששרשיה בקרקע הישראלית, קרקע של דומם וקרקע אנושי של גוף-דינמי-רוחני. ואם זה נכון, הרי אין האמנות הישראלית שונה מכל אמנות אחרת, מבחינת ה„היכן והמתי“ הדיאלקטיים של התהוותה.

בניגוד להנחות הפילוסופיות המונחות ביסוד האמנות היהודית (מוסיקה „מזרחית“ ממין אחר) וביסוד אמנות-מופשטת שאין לה מודלים ואחיות בעולם המוחש מחוץ לעצמה — ללא כל כוונה להמעיט את ערכן של אלה, ומבלי לדחות יחד את ההנחה האומרת כי הרוח קודמת למוחשי, מצדדים אנו במסורת הים-תיכונית בכלל ובזו העברית בפרט, אשר גישתן האונטולוגית ליצירה האמנותית נובעת, אם מותר לאמר כך, מרעיון ההומניזציה של הטבע. אך אם נרצה להרחיב את המסגרת הרעיונית, נוכל לכלול את הגישה של „הפיכת הטבע לאמנות“ המקובלת על האס-

טטיקה המזרחית והאמנות הנוצרית של ימי הביניים, ואם נרצה להוסיף לכך גם גימה עברית נקבל את הגישה ההופכת את הטבע לאמנות בצלם האדם, שהיא הומניזציה של הטבע באמצעות היוצרנות האמנותית. כאשר מדובר ביוצרנות מוסיקלית הקרויה „ישראלית“ עולה תמיד שלשלת של שאלות אוטומטיות המתייחסות להנחות-יסוד של „תוכן“ (מה המהות הרוחנית-אמנותית של הישראלי?) של גבולות ה„היכן“ (כל מוסיקה הנכתבת בישראל „ישראלית“ היא, כלומר, דרכו הישראלי של הקומפוזיטור הוא אחד מאמות ההערכה האסטטיות...) ושל מגבלות „הזמן“ („התמטיקה הלאומית כמגמה במוסיקה שייכת למאה ה-19 והיא אנארכיסטית בזמנו מבחינת הנושא הכללי ומבחינת המגמה האמנותית). כך שיש בהחייאת המוסיקה הלאומית פיגור הגובל בתמימות רומנטית ואולי אף ריאקציונית; ואם פסול הוא הרקע האידיאולוגי, הרי פסולה גם תולדתו ויהיו הישיגה גבוהים כאשר יהיו). אך כל הטענות הללו נובעות למעשה מהנחות אידיאולוגיות מדומות משום שאין להן מגע „אמפתי“ עם המציאות היחידה הקיימת בנושא המדובר שהיא היצירה האמנותית או כלל היצירות האמנותיות. לגבי המציאות הזו מוטל בספק תקפם של הנימוקים המשתתים על הגיון-צורני ועל פשטנות-קטגורית-אידיאולוגית, כי כל שייפוט המתעלם מן הנתון המוחשי, דינו כגיבוב דברים בנוסח סכולסטי או של ארגומנטציה לשם ארגומנטציה בחלל הריק.

הנמוק המכריע ניתן בקיומן של יצירות מוסיקליות אמנותיות אשר עצם קיומן מהווה ארגומנט כנגד כל שלילה תיאורטית בפולמוס של הגיון צורני בלבד. כי לנוכח התהוותן של יצירות מוסיקליות שנכתבו בישראל, לפני קום המדינה ומאז קיומה, אנוס כל שמעיין בהן לסכם את התרשמויותיו, אף אם הן חלקיות ואולי מקריות, — ולהבחין — על אף ההבדלים האינדיבידואליים — בתכונות משותפות, בקווי-קלסתר אפיניים המאחדים את היצירות האלה

בקטגוריה של התבטאות יחידה במינה, השונה במקורותיה הרוחניים-הפואטיים וכך גם בעשייה ובמלאכה, מכל יצירה שנכתבה או נכתבת „כאן” ו„עכשיו”.

כותב טורים אלה יודע שבקביעת השונות רחוקים אנו עוד מהגדרה חיובית, ישירה ומדויקת לגבי מהותה של המוסיקה והאמנות הישראלית. 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. ייתכן ונמצאים אנו כאן בתחום התפישת העל-הגיונית, ידע מידי תוך אבחנה דלבא? בתחום שנקרא אצל ז'אן מאריטן „הבינה הפואטית”, שאין לה צורך במושגי היום-יום למען הבעה שקופה וישירה שלעומתה תהיה כל הבעה הגיונית-תיאורית ומלולית כגמגום דל ומעורפל. משום כך, נראה בעינינו כל הפולמוס על קיומה המפוקפק כביכול של המוסיקה הישראלית, או יתרה מכך, שאלת עצם זכות-קיומה של המוסיקה

הישראלית, כויכוח סרק, בחינת „אינטלקטואליזם מיכני” בטול 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 פואטיות רוחניות ואף טכניות משותפות ואשר אין להן הקבלה ביצירות מוסיקליות שחוברו לא בישראל, ואשר על אף היותן פרי עמלם של אישים מוסיקליים שונים ומשום כך שונות האחת מן השניה, מגלות תכונות טיפוסיות משותפות, הרי אז, נדמה לנו, כי רשאים אנו לדבר על מוסיקה ישראלית כתופעה אמנותית אוטונומית אמינה. ניחא, אין לה למוסיקה הישראלית תקן-מוסכם. נסכים שכללי המשחק שלה טרם הוגדרו: אך אל נא נשכח שהתקן בא תמיד כתוצאה מפעולתו של אורג-ניזם מוסיקלי או אמנותי אך איננו מקדים אותו. נסוה תקנים וכללים אינו ראה בעלת תוקף כנגד קיומה של מציאות. האינטואיציה היוצרנית של האמן והמשורר לעולם לא תמתין לאור הירוק מן הרשות.

תהילים פרק כ"ג: „ה' רועי” — לקול אלט ולתזמורת

ה„טקסט”; המזמורים ספוגים „מוסיקה מלולית” במידה כזאת עד כי ה„הוספה הצלילית” של הקומפוזיטור עלולה בנקל להשמע מיותרת. המעיין ב„קנטטה לשבת” למ. סתר יעמוד על העובדה שבניגוד לאינטרפרטציה המוסיקלית האירופית המסורתית של פרקי-תהילים (אולי פרט לזו שב„סימפוגית התהילים” לסטראבינסקי) שהיא אינטרפרטציה אינטרוברטית-אינדיבידואלית, הרי האינטרפרטציה העברית של המזמורים מוכרחה להיות אכסטראברטית-קולקטיבית ודי-נמית, בהתאם לאופיה של הרוח העברית.

על כן נבצר ממני לראות באינטרפרטציה מוסיקלית ישראלית של המזמורים תהליך שגרתי של

בהיות ספר תהילים ההתגשמות הנשגבת ביותר של הנשמה והרוח העברית, הרי תמוה הדבר כי בחיפוש אחרי הבעה טיפוסית ישראלית-בת-זמננו כה מועטות עדיין היצירות המוסיקליות הנבנות על הפואזיה העילאית של המזמורים.

יתכן, כי אחת הסיבות לתופעה מוזרה זו נעוצה בקשיים הריתמיים-פורמאליים של המשקל המקראי. בנגוד לנוחיות היחסית שבמשקל ובחריזה המתואמת של הפואזיה האירופית, מעמידה ה„פרוזה הפואטית” של המקרא את הקומפוזיטורים בפני קשיים ניכרים בארגון המוסיקלי של הטקסט.

נדמה, שהקושי העיקרי טמון באיכות של

הפיכת לחולין: המזמור המוסיקלי יהיה כמסורת החיה אשר תחדור לחיי יום-יום של הישראלי המודרני, לא כפולחן — מאובן — שגרת, אלא כמציאות: שבטויה בטקסים, במסכתות, ובעלי-לות-משחק כוריאוגרפית במשקים, אלה — תכליתם ליצור צורות הבעה חיות לתוכן הנובע ממוטיבים ארכיטיפוסיים לאומיים-חברתיים של התימטיקה המקראית.

ברור, איפוא, כי המזמור המוסיקלי הישראלי עוזב את התחום של בית-הכנסת, של תיאולוגיה ושל רליגיה רשמית על-מנת לחזור אל אשר בקרבו נוצרה פואזיה זו ומתוכו יצאה. על סמך ההנחות המתוארות למעלה ניתן כדוגמא מזמור כ"ג, ה' רועי".

עצם בחירת קול האלט (אשר נודע לו גוון של „נער") וכן הריתמוס הער וכמעט ריקודי המעוררים רושם של „רועה" ושל מרחב, מוציאים את המזמור מבית-כנסת סגור. הזמר יבין על נקלה שה„אריאזו" בנוסח אירופי אינו הולם את הסגנון הפשוט הזה כלל וכלל: עליו לשיר תוך טבעיות תמימה ראויה. כל חגיגות תשמע כאן מיותרת ומסולפת ובמקומה שולטת הנימה העליונה. אל-נא יכוון עצמו הזמר לכוונות מטפיות או אינטלקטואליות, אשר עליו, כביכול, להבליט באינטרפרטציה שלו. אם יש כוונות כאלה במזמור הזה הן תתגלינה ותחשפנה בלי הרמיזות והפרושים של הזמר. הוא ייטיב לעשות אם ישיר בטמפו ג'וסטו כל הזמן, מאד ריתמי. והעיקר, הטמפו של המזמור הוא — Allegro ma non troppo!

אשר לטכניקה הקומפוזיטורית של „ה' רועי"... המוסיקה אי-הרמונית: הפוליפוניה היא מקרית היות והטכניקה היסודית של היצירה היא קווית-הטרופונית.

נקודת-אורגן ענקית אחת על הטון דו מצביעה

מיד על הגישה האי-הרמונית של היצירה כולה. מוצאה של נקודת-אורגן זו בעקרון של מיתר נמוך-הומה, מעין Fauxbourdon, ללא כל הת-חייבות הרמונית. כך שהיצירה היא שורת ווריאציות מלודיות-הטרופוניות על בס-נה. המוסיקאי המקצועי יידע מיד שהסטיות הקצרות מהטוניקה (דו), כפי שהן מופיעות פה ושם בבס, אינן אלא טונים-נוסחתיים נטולי-משמעות הרמונית כל שהיא.

היצירה היא במקום „נאוה", הדומה למודוס המיקסולידי, הבא לידי בטוי כבר בסטיה הראשו-נה של הבס כשהטון דו (טוניקה) יורד לטון סי במול, שהוא הספטימה המיקסולידי (טקטים 18—23, על המלים „בנאות דשא ירביצני").

החומר המוטיבי נשען על צירופים קצרים של „טעמים" בשנויים מתמידים. „טעמים" אלה נגזרים באופן אינסטינקטיבי, כלומר לא פרוגרסיבי-אינטלקטואלי, מסגנון טעמי-המקרא.

שתי התיבות הראשונות מוכיחות כי המזמור הישראלי אינו ad libitum סימן ההיכר לאינטר-טרפרטציה קולקטיבית; עובדה זאת נכונה גם בריתמוס קבוע וחומר שהוא סימן-היכר לאינטר-טרפרטציה קולקטיבית; עובדה זאת נכונה גם במקרים כגון „ה' רועי" בהם מושר המזמור בפי זמר אחד. הסולן הוא מעין „שליח צבור" וזשר בשם העם.

המחבר מודה בעובדה שהתבנית הריתמית של המזמור היא ארבעה רבעים, שמינית ושני חלקי שש-עשרה, ושוב שני רבעים. המתבססת על מקצב המלים „כל עצמותי תאמרנה", ולדידו מהדהדות מלים אלה באוסטינו החוזר אף הוא בשינויים.

המזמור מוקדש לאבי דוד בן-יוסף אשר בהלכו לדרכו האחרונה, במחנה-השמדה נאצי, היו בפיו המלים: „ה' רועי"...

Handwritten musical score, measures 4 through 8. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals. Measure 4 is marked with a circled 4. Measure 6 is marked with a circled 6. Measure 8 is marked with a circled 8. There are also handwritten notes like "tr" and "6" above the staves.

Handwritten musical score, measures 9 through 10. The notation includes treble and bass staves. Measure 9 is marked with a circled 9. Measure 10 is marked with a circled 10. Above measure 10, there is a handwritten note "acceler. ♩ = 108" and a bracketed triplet of eighth notes.

Handwritten musical score, measures 11 through 13. The notation includes treble and bass staves. Measure 11 is marked with a circled 11. Measure 12 is marked with a circled 12. Measure 13 is marked with a circled 13. Above measure 11, there is a handwritten note "accel." and a bracketed triplet of eighth notes. Above measure 13, there is a handwritten note "rit. ♩ = 100".

A. U. BOSKOVICH

2 psalms for Oboe and Clavicembalo

To Lady Evelyn Barbiroll

א.א. בוסקוביץ

שני פרקי תהלים

לאבוב ולקלביצ'מבלו

Handwritten musical score for the first system, featuring Oboe and Clavicembalo parts. The tempo is marked $\text{♩} = 104$. The Oboe part is in treble clef, and the Clavicembalo part is in bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings. The system is divided into two measures, labeled ① and ②.

Handwritten musical score for the second system, featuring Oboe and Clavicembalo parts. The system is divided into two measures, labeled ③ and ④. The notation includes complex rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical score for the third system, featuring Oboe and Clavicembalo parts. The tempo is marked $\text{♩} = 100$ meno mosso. The system is divided into two measures, labeled ⑤ and ⑥. The notation includes complex rhythmic patterns and accidentals.