

המוזיקה הישראלית של זמננו והמסורות האתניות

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

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

הגורמים הכלליים החוץ-מוזיקליים והמוזיקליים, אשר פעולתם הבו-זמנית או הכרונולוגית גם יחד קובעת את התהוותה של המוזיקה הישראלית העכשווית, הם:

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

תחת ההשפעה היחדנית, נחזור ונזכיר – הבו-זמנית והכרונולוגית – של גורמים אלה, ניתן לחלק את התפתחות המוזיקה 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" המוזיקלי של מצב זה מתממש במוזיקה פשוטה בעלת צביון ארכאי, המבוססת על מסורת חדקולית מודאלית ודיאטונית מזרחית, תוך התעלמות מהמיקרוטוניות 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. המנעד של היסוד המלודי מצטמצם אפוא מאוד. גובר היסוד הקצבי, גם הוא פשוט, העושה שימוש הטפסי 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 מוזיקלית מזרחית משוערת, המצלולים של הדיבור-שירה ושל המקצב-דיבור של השפה העברית בניב המזרחיים, השפעת המוזיקה הכלית הערבית על צורות ההטרופוניה וגוני התזמור שלה תורמים לעיצוב הראשוני של המוזיקה הישראלית העכשווית. הסגנון של שלב ראשון זה נודע בשם "מוזיקה ים-תיכונית", כינוי המוצדק בזכות האיכויות של המגמה ושל ה"ערכיות" של הגורמים.

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 במוזיקה של בן-חיים ואבידום. שתי המגמות מחפשות את הגוון המקומי. שלב ראשון זה נמשך בערך מ-1940 עד 1950.

השלב השני של ההתפתחות מאופיין בשקיעה הדרגתית של האימפרסיוניזם והניאו-פרימיטיביזם הארכאי הזה: המוזיקה נעשית עתה יותר ויותר מופנמת ונוטה לאקספרסיוניזם. כן מסתמנות בבירור דרישות הולכות וגדלות לערכים מוזיקליים 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 המוזיקה הישראלית בשלב שני זה של התפתחותה. אקלום הטכניקות החדשות הללו, התאמתן לתנאים המיוחדים של המוזיקה 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 לעיפה 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:

א. התת-חלוקה המיקרוטונית, שהיא מהותית במוזיקה המזרחית המסורתית, נדחית גם בשלב זה.

ב. בין המרכיבים הראשוניים המלוס הוא הרווח ביותר, למען הדיוק המרכיב המלי המעדיף מוטיבים קצרים בחזרות עם שינויים עיטוריים, בעוד הקו המלודי הארוך במובן הקלאסי או הרומנטי נותר זר למוזיקה זו. המקצב, בהתגברות על המהלך הפשוט ה"קולקטיבי" של השלב הקודם, מתעשר מאוד, מקצב בכיוון אופקי גובר על מקצב בכיוון אנכי. היסוד ההרמוני נמצא נדחק אל הרקע.

ג. 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.

ד. השיבה אל הרציטטיב החופשי של התפילה המזרחית המסורתית, המשתחרר עתה מפשטות "קולקטיבית", אשר שלטה בשלב הקודם של ההתפתחות.

ה. השימוש המובהק ומובן יותר בקישוט המליזמטי המסורתי מתרחב ועובר תהליך של הבנייה 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 המוזיקה הישראלית העכשווית, אופיינית לו מודעות בולטת מאוד של מלחינינו למצב הנוכחי של המוזיקה 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 המוזיקה 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. מחד, הכרח הוא להחזיר ולצמצם את הביטוי האתני אל הז'סטות 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 מנגינות ומקצבים אתניים, אלא את המנגינה והמקצב 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 Gruppentechnik (טכניקה של קבוצות) – כיוון שנתקבלה ונשתרשה בכל העולם, חדלה להיות רכוש הבלעדי של אסכולה "אזורית" כלשהי; היא יכולה עתה לשרת אינטגרציה הכוללת יסודות אתניים. שילוב זה נעשה בדרך זו אוניברסלי באמת.

הנחה זו של מוזיקה 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 מבנן 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 "שוונות תוך אחדות" הוא כותב: "אך האחדות אינה חוק החיים. החיים קיימים תוך שוונות; 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."