

נועם שריף: לבעיה של מוזיקה ישראלית

התשובה הראשונה לשאלה שאנו מציגים, „האם קיימת מוזיקה ישראלית?“ תהיה בדיעבד זו: „בישראל נמצאים אנשים הכותבים מוזיקה“. תשובה זו היא סתמית, אבל כדי לקבל תשובה אחרת יש אולי צורך בהשקפה כוללת ומרוחקת יותר.

אם נסתמך בדיוגנו על הנסיון שנרכש בהיסטוריה של המוזיקה נוכל להניח מראש שבתורת לאום ישן־חדש ראוי לנו כביכול שתיווצר אצלנו מוזיקה משלנו במרוצת הזמן, כשם שתרבויות מתפתחות אצל עמים אחרים יצרו במוזיקה, בתקופה זו או אחרת, אסכולות לאומיות אשר נתנו ביטוי ופורקן לנפש האומה.

הבעיה העומדת אפוא לפנינו היא יצירתה של מוזיקה לאומית; אבל אם נציץ אל מאחורי הפרגוד נראה שהדברים יגעים מאד. למעשה דנים המוזיקאים הישראלים בינם לבין עצמם כיצד ייתכנו סינתזה, או כל יחס אחר, בין המוזיקה שהתפתחה באירופה בשלש־מאות השנים האחרונות ובין המוזיקה המזרחית, שמנקודת־מבט מסוימת עודה נתונה בחיתוליה.

מצב־עניינים זה מעיד על עצמו שאין היוצר מוצא סיפוק במטען אשר עמו כרגע, והוא רואה לנכון לבסס את המוזיקה שלו על משהו, משהו שעדיין אינו ידוע לו, שיהיה מקור השראה למוזיקה ישראלית. התכוונות כזאת מצד היוצר מתבטאת קודם־כל, ברצון להתערות בארץ ובפולקלור שלה.

לא תמיד יודעים היוצרים או מסכימים ביניהם איזה מקום ואיזו מידה צריך הפולקלור לתפוס ביצירה המוסיקלית, אף לא על איזה מן היסודות המוזיקליים רצוי שישפיע בכירור עד כדי שהיוצר יידרש לוותר בשיעור מסוים על עצמיותו.

אכן, בטרם נראה מה הם הצירופים השונים בנסיונות הישראלים, ובפרט מהו הפולקלור שלנו, כדאי לנו לבדוק אם יש בסיס עיוני ליצירת סינתזה כזו בין שני היסודות שנזכרו למעלה.

**

הפרץ, שנבעה מן־הסתם עוד בקדמת ההיסטוריה, בין התרבות המערבית למזרחית, לא נתמלא עד היום הזה. למעשה אין קשר אמיתי בין תפיסת הנעשה במזרח ובמערב. לכל מאזין וחובב־מוסיקה ברור שאין ביצירותיהם של רימסקי־

קורסאקוב ו"מקורביו" שום דבר מן המוזיקה המזרחית האמיתית: אלו היו ותישארנה, הרהורים בכיוון מסוים — אולי מזרחי. הגישה המקובלת במערב מאז ומתמיד מתבטאת בהרמוניה המסורתית, על שלבי התפתחותה השונים — לאמור: "זה בצד זה" ולא "זה אחר זה" — המבקשת לבאר לאי־המערב את הפונקציה של צליל מסוים ומשמעותו ביחס לאחרים. מתוך כך אנו באים לדצנטרליזציה של השורה המלודית בימינו, ומצד שני, לרצון ולנסיגנות השונים להחזיר לקו המלודי את משמעותו הטהורה, אם יש כזו בטבע.

המאזין המזרחי אפשר אינו זקוק, מנקודת־המבט שלנו, למשען הרמוני זה כדי לבאר לעצמו את הפסוק המוזיקלי החדקולי. לעומתו בן המערב, שהורגל בקטגוריות אחרות, לעולם לא יוכל לתאר לעצמו את הקו המזרחי אלא בצורות הקליטה שעליהן נתגדל עוד משחר ילדותו.

כדוגמה ומופת חותך לשימוש במוזיקה של פולקלור אפשר להעמיד את המלחין בארטוק, שבו באות לידי הזדהות המוזיקה שאותה חקר והמוזיקה שאותה יצר. השאלה היכולה להישאל כאן בצדק תהיה האם בארטוק הוא פחות הונגרי מליסט (אם אפשר לנו לנסח כך את הדברים), אף־על־פי שליסט יצר יצירות אין־מספר המתקראות, במפורש ובגאווה רבה, "הונגריות".

מובן שהכותרת החיצונית המבטאת את רצון היוצר "להיות" הונגרי או סלאבי או ישראלי אינה משנה הרבה לגבי התוכן הפנימי של היצירה, שרק בו עלינו להתרכז, ממש כמו שאם דבייסי מכנה את יצירתו בשם "הים" לא נוכל להסיק מתוך כך שהיא "רטובה".

הבדלי הגישה המתגלים ביחסם של ליסט ובארטוק לחומר הפולקלורי הם למעשה ההבדלים בין התפיסה של המאה ה־19 והמאה ה־20. הפילוסוף אורטגה־אייגאסט מנסה להסביר את המשבר או ההתפתחות המיוחדת באמנויות השונות בהדגישו את הערך והחשיבות הנודעים כיום לאמנות "כשהיא לעצמה"; המגמה הנוכחית מתבטאת בהעלמת המיותר, החיצוני והטפל וב"הגשמת" המטאפורה — האמנות תהיה בבחינת "רס פואטיקה". וזאת בניגוד לאמנות של המאה ה־19, שניסתה לבטא את הלכ־הרוח של האמן ולשמש לו עזר להבעה־עצמית. המוזיקה של המאה ה־19 הקיפה את האמן הרומנטי במעגלים ובמגדלים שבנה לעצמו ושעמד במרכזם. על הרוב בא האמן הרומנטי על סיפוקו כאשר "ראו" המאזינים ושמעו את הקולות והבינו את לבטיו הפנימיים ואת הלכ־רוחו המיוחדים. במאה ה־20 ניסו האמנים להעביר את נקודת־המוקד למקום אחר ולמצוא את בחינותיה של המוזיקה כשהן לעצמן.

בגישתנו לפולקלור בארץ ראוי שנצמד כמידת יכולתנו בדרכם של בארטוק, שהגיע, כאמור, לכלל זהות גמורה, בין החומר הנחקר והנוצר, ושל הבאים אחריו. אפנייים לגישתו הם דבריו בסיכומו של מאמר משנת 1920, על "השפעת הפולקלור

על המוזיקה המודרנית: „די לנו בהחלט אם נציין שיצירתו של קודאי, פסאלמופ אונגאריקוס, לא היתה נכתבת בלי המוזיקה של איפרי הונגריה“; ובסוגריים הוא מוסיף שם: „מובן גם שלא היתה נכתבת בלי קודאי“, וגם לתוספת זו ראוי לנו לשיב לב.



רבות הן ההשפעות בארץ, ודפוסי הפולקלור המונחים ביסוד המוזיקה כאן הם שונים ביסודם ובמקורם. יש מוזיקאים שבאו מגרמניה, ולעומתם יש שבאו מרוסיה, הונגריה וכיו"ב, והם עמוסים מטען רב של המוזיקה שעיצבה את התפתחותם בארצותיהם. לעומתם יש מוזיקאים שנולדו בארץ ולדבריהם, או לפי מה שאומרים עליהם, הם שואבים את יצירתם באורח בלתי־אמצעי מן הפולקלור המקומי. והנה לאמיתו של דבר קשה להגדיר מהו פולקלור ישראלי. יש המנסים לראותו בנוף, בקסם המזרח, בשיבת־ציון, בהתערות בארץ וכיוצא באלה. מכל־מקום, השירים שנכתבו בארץ בעשר השנים האחרונות אינם נכסי־אן־ברזל של מוזיקת־עם (= פולקלור); עדיין הם בבחינת מוזיקה עממית.

לכאורה אפוא אין לנו ברירה אלא להישען על האוצרות הטמונים במוזיקה היהודית שהובאה לכאן; וכדאי לכלול במונח זה גם את המוזיקה של יוצאי תימן ופרס (המזרח), שהיא מעין לא־אכזב של השראה. יוצרים שונים בארץ כבר עמדו על מקורות אלה והם מנצלים אותם איש על פי דרכו.

רבות הן הדרכים לניצול הפולקלור וכל יוצר ימצא במרוצת הזמן אי זו הדרך הטובה לו; יש מן היוצרים המעבדים את הנושאים עצמם ומכשירים אותם לתפיסתם, ויש היוצרים נושאים חדשים במתכנתם של הישנים, ויש המקבלים מן הפולקלור רק השראה ליצירה בכיוון מסוים. אלה בארץ היוצרים בכיוון דודקאפוני לשמו ומתוך הכרה, אין להם לארץ ולא־כלום. הם מנצלים את התרבות המוזיקלית שיסודותיה בגרמניה ואשר בדרך ואגנר ושנברג הגיעה למבוי סתום.¹

במקום זה יש ענין בדבריו של המלחין הישראלי עדן פרטוש בירחון האוסטרלי „קאנון“ (מרס 1958). הוא מתאר שיתוף־פעולה רוחני בינו לבין המלחינים בוסקוביץ' וסתר, ואומר: „שלשנו מרגישים שהטכניקה של הקומפוזיציה צריכה להתרכז סביב מודאליזת כרומטית ובתוך כך להתבסס על הפולקלור המזרחי — לא בדרך של ציטטות ישרות מן המקור אלא בדרך של שימוש תימטי במקורות של המזרח והתאמתם האורגנית לצורות מוזיקליות“.

יש להבין את דבריו של פרטוש כהלכתם: אמנם הפולקלור חשוב הוא, אך עם זאת שימושו הנכון יותר ליצירה האמיתית והוא קיים רק אם יש הזדהות נפשית אתו, דבר שרוב המוזיקאים בארץ עודם שואפים להשיגו.

¹ בימינו הצליח המלחין הגרמני קרל אורף, אם גם באורח שרירותי, ליצור מעין קונטר־דיקציה למסורת עתיקת־ימים זו שנסתיימה בשנברג ותלמידיו.

**

בשום פנים אין להירטע מהשפעות חיצוניות, שבמקרים רבים מועילות הן ורצויות. הצורך לפתח את המוזיקה שלנו כרוך יהיה בדחיפות מן החוץ. האנגלית יש לה אוצר גדול של מלים שמוצאן איננו אנגלו־סקסי, ובכל־זאת הצליחה השפה האנגלית להתגבר על סכנת ה„התבוללות“ ולכבוש לה מקום נכבד בעוז הבעתה, ערכה ותכליתיותה. מצד שני הרי עמים ולשונות השרויים בבידול מוחלט יקשה עליהם לפתח את אמנותם ולהעשיר את אוצרותיהם הרוחניים מתוך עצמם; חסרים הם את האפשרויות הצפונות בדחיפות הבאות מן החוץ, וסופם קפאון. אין כל רע. אפוא, בתופעה של עירבוב פולקלורים שונים בארץ. בעיה זו של „תן וקח“ עתיקה היא, ובמוזיקה של מזרח־אירופה נוכל למצוא בכל עת שירי־עם שעברו כמה וכמה גלגולים ושינו את אפים בהתאם לטיבו ושפתו של המקום שאליו הגיעו.

ברבות הימים יקבלו אצלנו השירים צביון מיוחד מכוח הריתמוס של השפה העברית, אם עדיין לא קיבלוהו; אולי אז יוצר פולקלור ישראלי שנוכל להכיר בו „דה־יורה“. ואילו המוזיקה שתיכתב כאן, יש להניח שתובן כולה בקטיגוריות של תרבות המערב. לא נוכל לחזור וליצור מוזיקה מזרחית כרוחה המקורית או כפי שניתן לשערה. אף כי עשירים מאד מקורותיה של מוזיקה זו וקסם מיוחד לה, הרי פלישת התרבויות המתקדמות של המערב לא תניח לה אפשרות להמשיך בכיוון שלה או להתפתח בכיוון שלא נוכל לחזותו מראש.

לאשרנו, או לאסוננו, כבר נקבעו הצורות השונות המיוחדות של המוזיקה המערבית מתוך היצירות עצמן, ולכן אין לנו אלא לנסות וליצור בחומר החדש על פי הדרכים המתוות והמקובלות.

דרך־כלל צורה ותוכן הם בבחינת שנים־שהם־אחד ואין להפריד ביניהם. יש בארץ יוצרים לא מעטים המנסים ליצור שיטות לכתובת מוזיקה, ואילו השיטה הטובה ביותר היא לכתוב מוזיקה שלאומית תתבטא בתכנה הפנימי ולא בתואר המעיד עליה.²

**

בסיכומו של דבר אבן־הבחון למוזיקה גדולה היא היוצר הגדול, שהוא אינטלקט היודע איך להשתמש בחומר העומד לרשותו. מן המפורסמות הוא שהנדל נזקק לקטע שלם מאת סטרדלה כדי להשלים אחת מן האורטוריות שלו; העתקה זו נעשתה בכשרון כה רב עד שעלתה ביפיה על המקור, שנשתכח כמעט לגמרי. גם שקספיר גם מולייר ניצלו חומר זר ממקורות

² אין הכוונה ליצירה על המאקאמות או על יסוד מימצאים אחרים (מליזמטיקה). שהם תוצאה של חקר הפולקלור והזדהות עמו. בארטיק עצמו מצא לנכון להשתמש בקורטה כאמצעי מתאים לביטוי הרוח של מוזיקת־עם. לדעתו, ככל שהמלודיה פשוטה כך אפשרויות ניצולה רבות ועשירות יותר.

שונים. ולא גרע הדבר מאומה מגדולתם. מקוריותו של היוצר הגדול אינה תלויה במקוריות הנושאים המוזיקליים או בחידושי הטכניקה והשיטה שחידש. אישיותו מעטה לבוש חדש ואוצלת אור מיוחד על כל היוצא מתחת ידו, ואין הוא נרתע מעשות בחומר זר מה שראוי לעשותו. מגוחך יהיה להרהר אחרי ערכם של מחזות שקספיר רק משום שלא הוא עצמו חיבר את עלילותיהם. הוא הדין באשר ל"מבור" אות הפוראלים" של בך.

מסקנתנו היא שפולקלור הוא יסוד חיוני במוזיקה בכלל ובזו שלנו בפרט. אך אין זה הכל. גם רימסקי־קורסאקוב וכמה מידידיו השתמשו בפולקלור הרוסי באורח אינטנסיבי ומכוון מאד (בניגוד לצ'איקובסקי ה"בינלאומי") ואף־על־פי־כן נותר ביצירתם מעט מאד מחוץ למלודיות הנעימות ולצבעוניות התזמרתית המרהיבה. הבה נניח למוזיקאים ליצור כרצונם ומתוך עצמם. הבה נקבל מהם מה שבידם לתת עתה, וברבות הימים — ואולי עוד בימינו — יימצא מי שיקצור את כל שורעו אחרים. במובן מסוים זוהי דרך האמנות. כשם שבך הוא סך־הכל של למעלה ממאה שנות המוזיקה שקדמה לו, כך גם אנו נבחין בין מניחי היסודות לבין הבונים את הבנין ובין אלה לדיירים הקבועים.