

# מוסיקה בזמן

רב סגנוניות ורב תרבותיות במוסיקה ובמחול

# מוסיקה בזמן

רב סגנוניות ורב תרבותיות במוסיקה ובמחול

הוצאה חד פעמית

במקביל לכתב העת של האקדמיה

## MUSIC IN TIME



הוצאת האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים  
דצמבר 2007

# עתים למוסיקה

פרסום האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים  
תשס"ח

# מוסיקה בזמן

רב סגנוניות ורב תרבותיות במוסיקה ובמחול



הוצאה חד פעמית

במקביל לכתב העת של האקדמיה

**MUSIC IN TIME**

הוצאת האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים

דצמבר 2007, תשס"ח

## **מערכת**

פרופ' אילן שול

פרופ' מנדי רודן

פרופ' צבי אבני

יאיר ורדי

## **עורכת**

מיכל זמורה כהן

## **תרגומים ועריכה לשונית**

סגיר תרגומים בינלאומיים בע"מ

## **מתאמת מערכת**

סורינה דינור

## **עימוד והפקה**

חדש עיצוב גרפי

## תוכן העניינים

---

7.....	דבר העורכת.....
	מוסיקה בתרבויות שונות המשותף והמפריד ביניהן
9.....	פרופ' דליה כרמי-כהן.....
	דקה פה... (DA CAPO)
27.....	פרופ' צבי אבני.....
	המלודיה והרב סגנוניות
31.....	פרופ' עודד זהבי.....
	סגנוניות תרבותית במחול
35.....	גבי אלדור.....
	תרומתו של כתב התנועה אשכול-וכמן לרב תרבותיות
	ורב סגנוניות במחול
41.....	עין-יה כהן.....
	דילמות של "המשכיות ושינוי" ו"שונות ואחדות" בחברות רב-תרבותיות
	ותרומת החינוך למוסיקה ולמחול להתמודדות עמן
47.....	ד"ר דן רונן.....
	שימור תרבויות מסורתיות כישויות חיות: האתגר והגמול
57.....	ד"ר ורוניקה כהן.....
	הפצת ערכי תרבות באמצעות השכלה פורמלית במוסיקה
65.....	ד"ר אמילי אצינג אקונו.....
	על אקדמיה שוודית למוסיקה והפילים המזמרים בגמביה
73.....	ד"ר אווה סאטר.....
	היווצרותו והתפתחותו של שיר העם הסיני
79.....	ד"ר יניי יאנג.....
	מוסיקה כתרבות
89.....	מיכל זמורה כהן.....



## דבר העורכת

---

בעידן הנוכחי של קריסת שפה מוסכמת לכתובת מוסיקה, של הפניית-עורף לקריטריונים אחידים של כתיבת מוסיקה, ושל שלילת הערך האסתטי; בעידן זה שבו שלטת תקשורת המונים ההופכת בלחיצת כפתור את העולם לכפר גלובלי אחד ומבטלת בבוז כל ייחוד אתני; בעולם זה מוצאת עצמה המוסיקה על פרשת דרכים אדירה.

בצר לה היא שואבת אל תוכה מכל הבא ליד: מחברת סגנונות שהמרחק הגיאוגרפי והמהותי שביניהם לא ניתן לגישור לכאורה, שוללת כל מסורת, מתכחשת למוכר ומקרבת רחוק וזר, ויוצרת - כמעשה ה"פיוז'ון" שאותו רוקח השף שבמטבחי העלית החדשים - מעין מרקחת צלילים, רב סגנונית ורב-תרבותית, שהיא מרתקת מחד גיסא ומפחידה מאד מאידך גיסא. כמותה כמין מבוך שבו אנו הולכים, לעתים כמוצאי שלל רב ולעיתים כטועים בדרכי המוסיקה, לעתים כמשולהבי שיכרון ולעתים כסומים בארובה, ובעצם אין אנו יודעים את נפשנו.

בגליון זה - המופיע לרגל חגיגות השבעים וחמש לקיומה של האקדמיה, בשתי מהדורות: זו שבאנגלית, כהרגלה מימים ימימה, וזו שבעברית, להדגשת החג שאותו היא חוגגת - אנו מבקשים, איפה, לבחון קצת יותר מקרוב, את מורכבותה של התופעה כפי שתוארה לעיל.

האקדמיה אף הרחיקה לכת והיא מקיימת כנס בין-לאומי שידון אף הוא באותו נושא תוך שימת דגש על דרכי הוראה וחינוך מוסיקליים בעידן זה שבו אנו מוצאים את עצמנו. חמישה מתוך אחד עשר המאמרים המופיעים בגליון זה - הרואה אור ערב קיום הכנס - מוקדשים לדיוניו.

לית מאן ד'פליג שלא ניתן בגליון אחד להקיף את הנושא או לעשות עמו צדק כלשהו, ולכן יש לראות בגליון זה מעין טעימות של התבשיל המורכב והמסובך המהווה את המוסיקה והמחול כיום הזה. זאת כשם שמאליו ברור שדגש מה מושם על המוסיקה באזור שלנו.

בהתאם לאופיה ולדגשיה של האקדמיה עשויים המאמרים שבגליון זה משלושה רבדים: הרובד החווייתי אישי של הקומפוזיטורים המשתתפים בגליון, הרובד התיאורתי, והרובד החינוכי הוראתי.

תקוותי שהקוראים ימצאו עניין בממצאי הגליון. לראשונה אנו מבקשים מקוראינו להגיב על הדברים ונעשה ככל יכולתנו להביא תגובות אלה בגליון הבא.

באחולי קריאה מעניינת ומשכלת

שלכם

איביל לאורה כהן





# מוסיקה בתרבויות שונות המשותף והמפריד ביניהן

פרופ' דליה כרמי-כהן\*

שוני בתרבות פירושו, כידוע, גם שוני באמנויות השונות, יחד עם שוני במנהגי חיים ובהשקפת עולם, כשכולם כרוכים זה בזה ומונעים על ידי אותה רוח מיוחדת נסתרת המקשרת בין בני אותה קבוצה (וזאת מבלי להתחשב בטשטוש ההולך וגובר בין מסגרות תרבותיות שונות).

כיצד מתערבת התרבות בעיצוב המוסיקה? מה הן החוויות המתקבלות מהסגנונות השונים? הישנם עקרונות אוניברסליים, מעבר לתרבות, המשתתפים בעיצוב חוויותינו המוסיקליות? מה מדריך את הבחירה בחוקי ארגון של סגנונות שונים? מה נחשב לשונה ולדומה?

כאן אנסה לתת סיכום קצר של ידע המנסה לענות על שאלות אלו. לשם כך נחזור ונתבונן במבחר של נושאים שהעסיקו ומעסיקים חוקרים רבים: יחודה של המוסיקה בין האמנויות, משמעות של סגנון מוסיקלי, אידאל אסתטי, הניגוד של הפרדה/כוליות ברמות שונות, מסגרות של חוקי ארגון, סכמות נלמדות וטבעיות; מושג השוני והדמיון במוסיקות שונות; וכל אחד מהנושאים מתייחס למשותף והמפריד בין התרבויות.

## יחודה של המוסיקה בין האמנויות

כל אמנות מושתתת על חוקי ארגון של מדיום מסוים (קולי, ויזואלי, מילולי, גופני), המשמש כחומר גלם לארגונים שונים המעוררים במוחנו חוויות שונות. כל חומר גלם נושא עמו מטען של אילוצים לגבי אפשרויות הארגונים המשמעותיים מבחינת קליטתנו. אחד מהגורמים ליחודה של המוסיקה הוא שהמוסיקה מושתתת כמעט אך ורק על ארגון, בניגוד לאמנויות האחרות שבהן גם הגורם הסמנטי מתערב בעיצוב החוויות (בעיקר בספרות). כל רעיון סמנטי בטקסט מושר, מתממש בארגון מוסיקלי כלשהו, ואין פלא שהארגון במוסיקה הגיע לפסגת המורכבות.

גורם נוסף הוא שרובם של חומרי הגלם שאותם מארגנים (למשל, אוספי מרווחים ומקצבים שמהם מקבלים סולמות ותבניות קצביות) הם מעשי ידי אדם ואינם מוכרים לנו מחוץ לתחום המוסיקה, וזאת בניגוד לאמנויות האחרות שחומרי הגלם שלהן (צבעים וצורות בציור, תנועות גוף בריקוד, מילים ורעיונות בספרות) מוכרים לנו גם מחוץ לתחומי האמנות ומעוררים אצלנו חוויות. ולא בכדי הוא שאם נשאל מה מארגנים באמנויות השונות כל אחד ידע את התשובה לגבי האמנויות השונות, מחוץ לאמנות המוסיקה. אפילו נגנים אינם יודעים, אם לא למדו במיוחד נושא זה, מה הם הפרמטרים שאותם מארגנים במוסיקה. הפרמטר היחיד שאותו אנו מכירים וחווים מחיי יום יום הוא העוצמה (חוזק) שהיא משמעותית לגבי כל הקולות באשר הם.

כדי ליצור מערכות של גבהים ומרווחים האדם יצר את 'כלי הנגינה' (לעומת הקול האנושי) שבאמצעותם תכנן את המערכות השונות. בתרבויות שונות נמצא כלים שונים וחומרי גלם שונים. לשם השוואה לאמנויות האחרות, נתאר לנו שבתרבויות שונות היו מאגרים שונים של צבעים או של

\* פרופ' דליה כרמי כהן היא מוסיקולוגית, נמנית עם סגל ההוראה בחוג למוסיקולוגיה של האוניברסיטה העברית ובאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים.

תנועות גוף (בעוד שהמאגרים באמנויות מחוץ למוסיקה, שמהם בוחרים את הארגונים השונים, נתונים מהטבע). ולא בכדי הוא שרק לגבי אמנות המוסיקה מדברים על "מוסיקות" המייצגות אמנויות שונות.

רק במקרים חריגים, כמו זמרת השומרונים בארצנו ומזמורי הריגודה בהודו (ההמנונים של ה'נדה', 'חוכמת הדת' המבוצעת בטקסים מיוחדים, שהיא אולי המסורת העתיקה בעולם בערך בת 3500 שנה!) התגבשה תיאוריה לגבי מסורת קולית בלבד. ונציין שחומר הגלם של מסורות קוליות אחרות, שלעתים הוא מורכב מאד, מסתמך על סולמות שהתגבשו באמצעות כלי הנגינה. דוגמה קיצונית היא מערכת הסולמות המשמשת למסגרת המודאלית "אוקטואכוס" של המוסיקה הליטורגית הניאו-ביזנטית, שהיא קולית בלבד והתיאוריה שלה שהתגבשה בראשית המאה ה-19 מתוחכמת ביותר, אך היא הושפעה מתיאוריית המקאם במוסיקה הערבית-תורכית.

כדוגמה לאחד מחומרי הגלם השונים נזכיר את המערכת המערבית, שבה נחלקת האוקטווה ל-12 (ונתייחס לכוונון המשווה) וממנה מקבלים מערכת דיאטונית אחת בלבד של 7 (כמו מערכת הקלידים הלבנים בפסנתר) וממנה מתקבלים הסולמות השונים. לעומת זאת במערכת הערבית המודרנית האוקטווה נחלקת ל-24 חלקים וממנה מקבלים שפע מערכות סולמיות שמהן מקבלים סולמות של "מקאמאת" שונים. ובהודו הקלאסית חילקו את האוקטווה ל-22 חלקים ("שרוטי") בלתי שווים; במוסיקה הניאו-ביזנטית חילקו את האוקטווה ל-68 חלקים(!). בסין, אגב, גיבשו לראשונה, תוך התייחסות לכלי נשיפה(!) את מערכת ה-12 (שהתגבשה לאחר מערכת ה-7) כבר במאה ה-9 לפני הספירה בעוד שביוון, באסכולה הפיתגוראית, שהסתמכה על כלי מיתר, גובשה מערכת ה-12 רק במאה השנייה. ונדגיש שוב שמאגרים אלה של מרווחים וסולמות, שהם מעשי ידי אדם אינם מוכרים מהטבע, בניגוד למאגרים באמנויות האחרות.

האם יש משמעות לשוני זה? האם הבחירה היא שרירותית, פרי של מוסכמות בלבד? על כך נפרט מאוחר יותר וכאן רק נעיר שאין פלא שרק לגבי המוסיקה נשאלו שאלות לגבי חומרי הגלם כבר בזמן הקדום. ונזכיר את השאלה לגבי ההסבר לתופעת הדיסוננס/קונסוננס, שעליה ניסו לענות במשך ההיסטוריה בתיאוריות שונות ורק לאחרונה ניתנה לכך תשובה סופית (Leman). וכן נציין שתחום האקוסטיקה הוא התחום הפיסיקלי הראשון שבו התמקדו במחקר המדעי. ואילו לגבי האמנויות האחרות השאלות לגבי מהות חומרי הגלם שלהן התעוררו הרבה יותר מאוחר.

יחוד נוסף של המוסיקה מתבטא בפונקציות הרבות שהיא ממלאה בחיי האדם, בנוסף לפונקציה הבסיסית ביותר של סיפוק חויות בעלות משמעות. ואזכיר כאן רק מקצת מן הפונקציות שהמוסיקה ממלאה: המוסיקה כאמצעי לתקשורת באמצעות חומר קולי בלתי מילולי (בעיקר הבעת רגשות באמצעות הרובד ה"מוסיקלי" בדיבור);<sup>4</sup> כאמצעי לליכוד חברתי; כגורם חשוב בעיצוב חגים וטקסים; כעוזרת לפעילויות שונות כמו שינה (שיר ערש), צעדה (מרש), אבל; כמלווה חיוניות של אמנויות שונות (פואסיה, ריקוד [עד לאחרונה לא נמצא ריקוד בלא מוסיקה], מחזה); כאמצעי לתרפיה, ולחינוך כללי; כמייצגת סמלים שונים ועוד ועוד.

<sup>4</sup> הרובד ה"מוסיקלי" בדיבור, המתבטא למעשה בחוקי ארגון של גובה, משך ועוצמה שהם פרמטרים מוסיקליים, נקרא בפי הבלשנים רובד "פרוזודי", הנלווה לרובד ה"לקסיקלי" (המתייחס לצירופי המלים). רובד זה מכיל מידע על סימני התחביר ובעיקר (לענייננו כאן) הוא מביע את היחס האמוציונלי של הדובר אל מי ועל מה שהוא מדבר. ניסויים רבים נעשו כדי לקבוע את הקשר שבין חוקיות בארגון הפרמטרים המוסיקליים בדיבור לבין הרגשות המובעים באמצעותו (בשפות שונות) וכן גם קשר לחוקי ריגוש במוסיקה (ר' למשל Bolinger 1972; Cohen and Inbar, 2002; ענבר - 2002).

חלק מהגילויים הללו משותף לכל התרבויות וחלק מיוחד לתרבויות מסוימות. מבחינה זו ההבדל בין התרבויות בא לידי ביטוי הן בתוכן של הפונקציות השונות הן בכמות של כלל הפונקציות והן בכמות לגבי כל פונקציה.

## סגנון

למושג סגנון שלושה היבטים: המסגרת הסגנונית החוץ מוסיקלית; האידיאל האסתטי; וחוקי הסגנון.

## מסגרת סגנונית

באופן כללי ביותר אפשר לומר שסגנון מייצג חוקי ארגון המאפיינים קבוצת יצירות לעומת קבוצה אחרת (סגנון פוליפוני לעומת מונופוני, מליסמתי לעומת סילאבי ועוד ועוד...). לפני שנתבונן בחוקי סגנון נשאל: מה מגדיר את קבוצת היצירות שהן בעלות אותו סגנון? אנו מדברים על סגנון ברוקי לעומת רנסנסי; צרפתי לעומת גרמני ואיטלקי; באך לעומת מוצרט; בטהובן המוקדם לעומת המאוחר; מערבי לעומת מזרחי; המזרח הרחוק לעומת ים-תיכוני; אפריקני, הודי, סיני, יפאני, ישראלי ועוד ועוד.

תיאורים אלה אינם אומרים דבר על המאפיינים המוסיקליים של הסגנונות. הם ממחישים מסגרות סגנוניות חוץ אמנותיות המתייחסות לקבוצות ותת קבוצות ברמות שונות של יצירות בעלות אותו סגנון: מסגרת של תרבות, תקופה, איזור, מלחין וצירופים של אלה. ולענייננו חשוב להדגיש שעצם טיבה של המסגרת הסגנונית היא בעלת חשיבות.

כך, למשל, בתרבות המערב יש חשיבות רבה למסגרת התקופה ומסגרת המלחין. ונזכיר את "המטוטלת הסגנונית" לאורך ההיסטוריה (לגבי כל האמנויות) הנעה בין שני הקטבים "אתוס"/"פתוס" (כדברי קורט זקס 1946) לפחות עד המאה ה-20. וכן את החשיבות העצומה של הביטוי היחידי של המלחין, לפחות החל מהמלחין מאשו במאה ה-14 (ארס-נובה). ואילו מחוץ למערב לשתי המסגרות, של תקופה ושל מלחין יחיד, כמעט ולא היתה חשיבות עד לאחרונה.

מחוץ למערב אנו עדים לשינויים איטיים ("דור" יכול להיות 1000 שנה ויותר) ולא כאלה הנובעים מאידאל של שינוי כשלעצמו. הדגש הוא על חשיבות שמירת המסורת. ובצד החשיבות של אלתור ישנם מקרים קיצוניים של שמירה קפדנית אף על אופני ביצוע. כמו כן איננו יודעים מי הוא המלחין הספציפי. רק לאחרונה החלו להישמע קולות הקוראים במפורש לחידושים וליצירתיות כך שיהיה ביטוי למלחין האינדיווידואלי אבל תוך שמירה על העקרונות של המסורת<sup>2</sup> (מה נחשב כשינוי הוא עניין נוסף). נטייה זו מתפתחת במקביל לנטייה של שילוב של תרבויות לכדי מה שמכונה "מוסיקת עולם", תוך ויתור על דקויות המאפיינות את המסורת.

ואלו מסגרות סגנוניות נמצא בתרבויות מחוץ למערב? בחלקן קשורות ל"פונקציה" של הפעילות המוסיקלית (כמו, למשל, טקסים או תיאטרון), לכלי הנגינה (בתרבויות מסוימות, לכלים שונים היו סולמות שונים) ולקשרים הרבים הקיימים בין המוסיקה לעולם הסובב אותה, כפי שנראה בהמשך.

<sup>2</sup> במרוקו עומד להתקיים כינוס של מוסיקה ערבית שרואה את עצמו כממשיכו של הכינוס הגדול שנערך בקהיר ב-1932 והיתה לו השפעה רבה על התפתחות המוסיקה הערבית. אחד מנושאי הכינוס הוא היצירתיות של המלחין.



מסוימת מעין צירוף של שרשרת רגעי הווה. ולפעמים אף אפשר להחליף את ה"לפני" ב"אחרי". דוגמה קיצונית לכך היא המוסיקה הפולורתמית האפריקנית, שבה קיימת מורכבות עצומה ברגע והיא נעדרת כל כיווניות ומורכבות כוללות.

ונדגיש שמחוץ למערב נמצא הבדלים ניכרים בין תרבויות, שבהן היעדר מורכבות כוללת מתממש באופנים שונים שלפעמים אף מנוגדים.<sup>5</sup>

מחוץ למערב ההתייחסות למבנה כולל בולטת בעיקרון של הגברה שבא לידי ביטוי בשפע של התגלמויות והוא מלווה לפעמים בתיאוריות המנסות להסבירו כההליך טבעי בתחומים שונים ואף יש לו שמות מיוחדות, כמו למשל: במוסיקה ההודית - אלפ-ג'ור-ג'הלא; במוסיקה היפנית - ג'י-הא-קי; במוסיקה האינדונזית - דרגות של "אירמה"; במוסיקה הערבית הוא בולט בג'נר התסים (קטע אלתורי). אך עיקרון זה אינו כרוך במורכבות. הוא אינו כולל קשרים מחייבים ברמות שונות של היצירה (כמו אלה המצויים במבנים המערביים שמושגתים גם על חוקי הרמוניה). בנוסף לכך החופש בביצוע הוא גדול יותר ולפעמים איננו יודעים מתי התחילה היצירה, והסיום תלוי גם בתגובות הקהל.

את סוגי החוויות המאפיינות את האידיאל האסתטי אפשר לסווג לשלושה עיקריים (כהן 1994):

1. חוויות בעלות שמות ספציפיים המוכרים לנו מחוץ לתחום האמנות, כגון שמחה, עצב, כעס, פחד, מחאה - שהם בולטים במוסיקה תוכניתית או במוסיקה שבה יש חשיבות לטקסט.
2. רוגע/ריגוש או אתוס/פתוס באופן כללי ביותר.
3. סוגי כיווניות ומורכבות (או אופן זרימת המוסיקה על ציר הזמן).

התקופות במערב נבדלות זו מזו בעיקר בחוויות שבקטיגוריה ב והתרבויות השונות נבדלות בעיקר בקטיגוריה ג. אך שתי הקטיגוריות חיוניות כמעט לכל סגנון. כך למשל נוכל לומר שאחד מהמאפיינים של סגנון באך לעומת סגנון מוצרט הוא כיווניות מותחת ומורכבות רבה בכל הרמות לעומת כיווניות ברורה ביותר בסגנון מוצרט.

סוגי החוויות שמעורר הסגנון מייצגים את האידיאל האסתטי של המסגרת הסגנונית (התרבות, התקופה, האיזור וכו') וכאן לא ניכנס לשאלה המעניינת של הקשר שבין מאפייני המסגרת והאידיאל הספציפי ונתבונן בחוקי הארגון המוסיקלי של סגנונות שונים ועקרונותיהם, ובקשר שלהם לסוגי החוויות.

## כוליות והפרדה

אולי לא מקרי הוא שבנוסף להבדל בין מערב למזרח בסוגי הכיווניות והמורכבות, בולט ההבדל ביניהם מבחינת העיקרון של הפרדה לעומת כוליות, שהוא אחד מהמאפיינים של ההבדל שבין אופן פעילות האונה השמאלית במוחנו לעומת האונה הימנית. בהיסטוריה האנושית הכוליות קדמה להפרדה והיא מתבטאת בצורך לקשר ("קשר לאחד") באופן סמוי או גלוי בין תופעות שונות

<sup>5</sup> דוגמה להנגדה בחוקי ארגון וזמן לעומת הארגון במערב הוא בין המסורת הערבית לאינדונזית: ערבית → מערבית ← אינדונזית (בר-יוסף 2001).

מתחומים שונים. ונדגיש כבר כאן שהשגת מבני-על בעלי כיווניות ומורכבות במערב התאפשרה הודות לקיומם של "אבני הבניין" הנפרדים זה מזה בצורה ברורה.<sup>6</sup>

כוליות זו התבטאה במיוחד לגבי מוסיקה. כל גילוי של המוסיקה ויהא זה מרכיב תיאורטי - סולמות, צלילי הסולמות, מרווחים - קישור לתופעות בטבע הקוסמוס ובטבע האנושי (תקופות בשנה, כוכבים, צבעים, כיוונים, רגשות האדם...). מחוץ למערב קשרים אלה נמצאים עד היום: המודוס אינו רק סולם אלא קשור לשפע של גורמים מוסיקליים וחוץ מוסיקליים; המשקל המוסיקלי אינו קשור רק לארגון מחזורי של פעמות מודגשות ובלתי מודגשות והוא תלוי גם בגוון, ואין הפרדה ברורה בין משקל ומקצב; אין הפרדה ברורה בין מחבר ומבצע ובין מבצע והקהל; המוסיקה אינה נפרדת מפעילויות חוץ מוסיקליות (מוסיקה "פונקציונלית"); בהודו המונח "סמגיטה" כולל מוסיקה קולית, כלית וריקוד; הצורה קשורה תמיד לעוד שלל של מאפיינים כגון תבנית משקלית ספציפית וטמפו וכך למשל צורת הרונדו מופיעה בשפע של ג'נרים במוסיקה הערבית (סמאעי, לונגה, בשרב, תקתוקה, ועוד); התיאטרון משלב את הטקסט, הבימוי, המוסיקה, התלבושות והריקוד לכדי מקשה אחת; עד לאחרונה, רב היה המשותף בין מוסיקה הקרויה "עממית" לזו הקרויה "אמנותית". ההבדל העיקרי ביניהן היה קיומה של תיאוריה; ועוד ועוד.

הקשרים הנתונים מראש בתרבויות מחוץ למערב משפיעים כמוכּן על אפשרויות הארגון השונות. ואילו במערב ההפרדה השתלטה יותר ויותר. יצירות האמנות עומדות בפני עצמן ומוצגות במקומות המיוחדים רק להן - אולמות הקונצרטים ומוזיאונים שהם תוצרת מערבית מובהקת. ההפרדה במערב באה לידי ביטוי בכל המישורים, החל בחוקי הארגון של היצירה המוסיקלית וכלה בהפרדה בין תקופות בהיסטוריה והפרדה בין מלחינים אינדיבידואליים. יתרה מכך, עצם ההפרדה בין הגורמים השונים כבר בחומר הגלם מאפשרת ארגונים מורכבים יותר ברמות העל ומאפשרת ריבוי של סגנונות לעומת הקשרים הנתונים מראש העוזרים למורכבות רגעית ומונעים כיווניות עם מורכבות כוללת וריבוי של סגנונות.

דוגמה מעניינת להבדלים בתופעת ההפרדה וסוגי כיווניות נמצא בליטורגיה הנוצרית כפי שהיא מופיעה במזרח ובמערב ("המיסה") לפחות החל מהמאה ה-11 (כהן 1973). בשתייהן נמצא את שני העניינים העיקריים - הקריאה בכתבי הקודש וסיפור הקרבת הקורבן כשהם מלווים במענים (responses) של הקהל לכומר. אך במיסה המערבית, במקביל לקיומו של אפיפיור אחד בלבד, קיים נוסח אחד בלבד (להוציא יוצאי דופן נדירים) בשפה אחת בלבד ואילו בליטורגיה המזרחית, במקביל לריבוי בפטריארכים (בכל דת), למעלה מ-100 נוסחים בשפות שונות, המייצגים קבוצות דתיות המוגדרות בהתאם לליטורגיה (ולא תמיד קיימת חפיפה בין הליטורגיה לקבוצה הדתית). במערב קיימת כידוע חלוקה ברורה בין החלקים הקבועים במיסה (שבהם התמקדה העשייה המוסיקלית) לחלקים המשתנים בהתאם ללוח השנה, ואילו במזרח מחליפים בימים מסוימים את הליטורגיה בשלמותה.

במיסה הלטינית מופיעים כ-30 מענים של הקהל שכמעט ולא נמצא בהם חזרות. מהם המוכרים ביותר הם "קיריה אליסון" ו"כריסט אליסון" החוזרים כל אחד שלוש פעמים ומופיעים במרכז בצורת א,ב,א. לעומת זאת בליטורגיה הביזנטית המייצגת את הקבוצה הגדולה ביותר, המפוזרת על

<sup>6</sup> אופן ההשפעה של המורכבות ברמה מסוימת בארגון היירארכי על הרמה שמעליה, קיבלה אף הוכחה תיאורטית על ידי וון פורטר (Shanon and Atlan 1990).

פני ארצות רבות (כולל ישראל) ומבוצעת בשפות שונות, מספר המענים מגיע ל-120 והם משובצים בליטורגיה במעין שיבוץ מוזאיקה. "קיריה אליסון" מופיע למעלה מ-40 פעמים ובהקשרים שונים בכל הליטורגיה, מתחילתה ועד סופה. וריאציות של "גלוריה" מופיעות בפיזור רב 17 פעמים ובנוסף לכך קיים גם חופש בביצוע אפילו לגבי הטקסט. כל אלה מונעים מבנה-על ברור. לעומת זאת, כידוע במיסה המערבית הפריזו באופן ברור בין חמשת החלקים הקבועים, כך שצירופם מוביל לכדי מבני-על: קירייה, גלוריה, קרדו, סנקטוס, אגנוס דאוס.

שלושת המאפיינים שהבדילו (ובחלקם הם עדיין מבדילים) בין מזרח למערב - הפרדה בגילוייה השונים, שינויי סגנונות הן בתקופות בהיסטוריה והן משל מלחינים; סוגי כיווניות ומורכבות - קשורים אפוא זה בזה. האחד תורם לאפשרות של השני בנוסף למשמעות שלו בפני עצמו.

### **מסגרת היירארכית של חוקי ארגון בסגנון מסוים והקשר לאידאל האסתטי**

הארגון המוסיקלי מתייחס כידוע לארבעת הפרמטרים הבסיסיים של הקול - גובה, משך, עוצמה וגוון וכל אחד כופה (בגלל אילוצים פסיכואקוסטיים שאינם תלויי תרבות) מערכת של אילוצים על אפשרויות הארגון שלו ואופני קליטתו. מהפרמטרים הבסיסיים מקבלים מרכיבים מוסיקליים שאופני התממשותם מאפיינים את הסגנון. שניים מהפרמטרים, הגובה והמשך, מספקים את עיקרו של הארגון המורכב והקוהרנטי שברובו אינו מוכר לנו מחוץ לתחום המוסיקה. מהגובה מתקבלים מרווחים, סולמות, אקורדים, תבניות הרמוניות; מהמשך - מקצב, פעמה, משקל, טמפו. העוצמה היא כאמור הפרמטר המוכר לנו ביותר ובעל משמעות רבה מחוץ למוסיקה אך הוא מוגבל באפשרויות הארגון שלו וחלק נכבד מתפקידו - לתרום לבולטות או אי בולטות של מרכיבים אחרים (ועצם הבולטות הוא משתנה חשוב בארגון המוסיקלי).

בכל סגנון נוכל להבחין במבנה הירארכי של רמות ותת רמות בארגון המוסיקלי. באופן כללי ביותר נוכל להבחין בחמש רמות-על (כהן וגרנות 1995):

- 1) 'חומר הגלם' שהוא כאמור שונה בתרבויות שונות ובני אותה תרבות בדרך כלל לוקחים אותו כמובן מאליו;
- 2) חוקי חיבור ברמות שונות (סולמות, חוקי הובלת קולות, אקורדים [רק במערב], חוקי חיבור אקורדים;
- 3) החוקים של היצירה הספציפית;
- 4) חוקי הביצוע;
- 5) חוקי הקליטה (התלויים בתרבות, בגיל, ובמידת הלימוד).

כל רמה הינה פרי של בחירה מודעת או בלתי מודעת, משפיעה על אפשרויות המימוש של הרמה שמעליה. חומרי הגלם מתערבים בסוגי המרווחים והסולמות, והחוקים של כל יצירה ספציפית משקפים את אחד מהמימושים של חוקי החיבור על גילוייהם השונים; כל ביצוע הוא אחד מהמימושים האפשריים של היצירה וכל קליטה על ידי המאזין היא אחת מהאפשרויות לפירוש היצירה.

סגנונות של מסגרות סגנוניות שונות נבדלים זה מזה ברמות שונות של מבנה זה. תרבויות שונות נבדלות, כפי שראינו, כבר בחומרי הגלם והן נבדלות גם בעצם מידת ההפרדה בין הרמות. כך למשל בתרבות שבה יש חשיבות רבה לאלתור (כמו במוסיקה הערבית) ההפרדה בין רמת



היצירה לרמת הביצוע אינה כל כך ברורה. סגנונות של תקופות במוסיקה המערבית הטונלית מושתתים על אותו חומר גלם, של חלוקת האוקטווה ל-12 ול-7 (הספציפית, שהיא אחת משלוש אפשרויות של ארגון המערכת הדיאטונית). התקופות הגדולות, למשל עד הרנסנס ואחריו, נבדלות במבחר הסולמות: מודוסים לעומת מז'ור/מינור. ככל שהמסגרת הסגנונית יותר מצומצמת קיים יותר שיתוף בין הסגנונות וההבדלים הם ברמות יותר מיידיות, כמו למשל שיתוף בסולמות והבדלים בתבניות ההרמוניות.

אפשר אפוא לאפיין את הסגנון הן מבחינת חוקי הארגון והן מבחינת האידאל האסתטי. ושני אלה הם בחזקת בחירה מודעת או בלתי מודעת מתוך שפע של אפשרויות. מה תורם לבחירה הספציפית? באשר לבחירה של האידאל האסתטי הרי שבדומה לבחירת האידאל של האמנויות האחרות הוא נקבע על ידי שפע הגורמים המאפיינים את המסגרת הסגנונית.

ומה מנחה את הבחירה של חוקי הארגון הספציפיים? האם הוא רק פרי של ניסיון מצטבר? מה הקשר לאידאל האסתטי? כיום אנו יודעים שקיים גם קשר אוניברסלי בין החוויות המועדפות לבין החוקים הנבחרים וביתר דיוק - העקרונות של החוקים. פירושו של דבר שרצייה בחוויות מסוימות מחייבת (באופן בלתי מודע) בחירה של עקרונות מסויימים העשויים להתממש בשפע של חוקים ספציפיים.<sup>7</sup> לכן הסיבה לכך שמוסיקה מעוררת ריגוש או שלוה (שגם היא סוג של חוויה) וכן סוגי כיווניות ומורכבות, איננה שרירותית. הסיבה לסוגי כיווניות נעוצה כבר בחומר הגלם והסיבה לריגוש ושלוה - ברמות מיידיות יותר. הבחירה במערב ב-12 וה-7 הספציפיים מאפשרת את מערכת ההרמוניה התורמת למימוש האידאל האסתטי של המערב וקיימות לכך הוכחות (Balzano 1980; Brown 1981; Guldin 1983; Agmon 1989). חוקי קונטרפונקט פלסטרינה אינם שרירותיים. כל חוק נוכל להסביר בהתאם לעקרונות התורמים לריגוש או שלוה (כהן 1971; כהן וגרינברג 2005).

## סכמות נלמדות וטבעיות

המרכיבים המוסיקליים מכונים גם "סכמות"<sup>8</sup> דהיינו עקרונות של ארגון שמתמשים באופן שונה בהתאם לאידאל האסתטי. הסכמות יוצרות ציפיות לגבי המשך המהלך, ציפיות שעשויות להתממש או לא והן הכרחיות כדי לקלוט את המוסיקה והחוויות המובעות באמצעותה.

באופן כללי מבחינים בין סכמות "נלמדות" כמו הסכמות הנ"ל (סולמות, תבניות רתמיות קבועות מראש וכיו"ב) שהן תלויות תרבות ואינן מוכרות מחוץ לתחום האמנות, לבין סכמות "טבעיות", שאינן תלויות תרבות והן מייצגות עקרונות של תופעות המוכרים לנו גם מחוץ לתחום האמנות.

<sup>7</sup> בעיית האוניברסליות, ככופה דמיון (מבחינות שונות) בין המוסיקות של התרבויות השונות, העסיקה אתנומוסיקולוגים רבים. ב-1970 נערך בסיאטל כינוס מיוחד בנושא, שבו השתתפו גם צ'רל סיגר וג'ורג' ליסט (McAlister 1971). ב-1977 הוקדש כתב עת מיוחד (The World of Music, Vol. 19) לנושא זה ובו נטלו חלק החוקרים נטל, בלקינג, נטייה, לומקס ועוד (Vandor 1977). ונזכיר עוד את מאמרו של בלקינג ב-1973 ומאמרו של נטל ב-2000. כל אלה מתייחסים למשותף, מבחינות שונות, שבין התרבויות ואילו כאן הדגשנו את האוניברסליות לגבי הקשר שבין המאפיינים המבדילים - האידאל האסתטי וחוקי הסגנון המבטא את האידאל הספציפי. ונציין שרוב המוסיקולוגים והמוסיקאים עדיין חושבים שהבחירה של חוקי הסגנון המוסיקלי הינה פרי של מוסכמות.

<sup>8</sup> המושג סכמה לגבי תהליכים קוגניטיביים שכונה גם "פרוטוטופ" ו"מודל" התגבש ב-1932 על ידי הפסיכולוג ברטלט. כדי להבחין בין גילוייו של מושג זה בעולם הקוגניציה לבין גילוייו המוכרים האחרים הוא מכונה באנגלית לפי השפה הלטינית ביחיד Schema (במקום Schemata) וברבים Schemata (במקום Schemes).

הסכמות הנלמדות מובעות באופן כמותי (גודלי מרווחים, יחסי משכים) ומשמשות את הבסיס לכל תיאוריה ולעומתן הסכמות הטבעיות, גם אלו המתייחסות לגדלים ממשיים, בדרך כלל לא מבוטאים באופן כמותי מדויק (למשל היחס בין המרווחים מבוטא על ידי "יותר גדול", "יותר קטן", ו"שווה" ובחלקן הן מביעות עקרונות מופשטים כמו 'חריגה מן הצפוי', 'נדירות', 'מידת מוגדרות', שעשויים להתממש בפרמטרים שונים ולגבי יחידות בגדלים שונים ברמות שונות של הארגון המוסיקלי. הסכמות הטבעיות עשויות להתייחס גם לסכמות נלמדות ואף להופיע בלא סכמות נלמדות אבל לא להיפך. הן תמיד קיימות! במערב כמעט ואין התייחסות אליהן בתיאוריה של מוסיקה טונלית ואילו בתרבויות מחוץ למערב מתייחסים לחלק מהן (למשל, עקרון ההגברה שיש לו משמעות רבה).

מוסיקה בת זמננו במערב שאינה מתייחסת לסכמות נלמדות, נשענת במידה רבה (גם בתיאוריה) על סכמות טבעיות. וכאמור, בפרקטיקה הן תמיד קיימות.

### שוני ודמיון במוסיקות שונות

המשתנים העיקריים של חוקי ארגון, צורה, ופעילות קוגניטיבית (כולל זיכרון) הם שוני ודמיון עם התייחסות לבולט/בלתי בולט (טוורסקי 1977). אך מה נחשב כשונה או כדומה ואפילו זהה? מה נחשב כבולט? מה משפיע על אופן קליטתם?

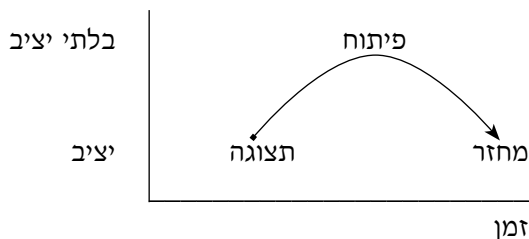
התשובה לכך מצביעה על שני המקורות המנוגדים הנדונים כאן - המקור האוניברסלי הקבוע והמקור המשתנה של התרבות. מצד אחד תחושת השוני והדמיון מותנית בתכונות השמיעה הנקבעות על ידי אילוצים פסיכואקוסטיים וקוגניטיביים (המושפעים במידה מסוימת מהגיל והם שונים בין בני אדם וחיות שונות), ומצד שני קיימת השפעת התרבות בשל מאגר הסכמות הספציפי שהצטבר במוחנן.

התיאוריה העכשווית (e.g. Donchin and Coles 1988; Leman 1995) לגבי אופן קליטת המוסיקה גורסת שכשאנו שומעים מוסיקה בסגנון מסוים מוחנו מגבש בלא מודע את הסכמות הבסיסיות שעליהן מבוססת המוסיקה (במוסיקה המערבית - סולמות המז'ור והמינור, תבניות הרמוניות וכיו"ב). בכל האזנה מוחנו "רוצה לדעת" לאלו סכמות שייכים האירועים המוסיקליים השונים. לפעמים קל להחליט (באופן בלתי מודע) ולפעמים לא משום שהמחבר מעוניין בחוויה של אי-בהירות.

ולגבי תהליך זה יש חשיבות עצומה לתרבות. כך למשל הרמוניה, כפי שכבר צוין, קיימת רק במערב ולכן ערבי שלא האזין למוסיקה מערבית כך שאין במוחו סכמות של הרמוניה, לא יבחין בין I-IV-V→I ל-I-V-IV→I. שתיהן תישמענה לו זהות(!). ומערבי שאין במוחו סכמות המקאמאת לא יבחין בשינוי של ¼ טון שעשוי להיות משמעותי ביותר לערבי. התגובה החווייתית מותנית אפוא גם בעצם הקיום/אי-קיום של סכמות ספציפיות במוחנו והיא תלויה בתרבות המוסיקלית שאותה ספגנו (ההכרה בכך חשובה כמובן לבחירת השיטות בחינוך המוסיקלי). בנוסף לכך יש חשיבות לאידאל של המסורת המוסיקלית לגבי חופש הביצוע. כך למשל במוסיקה הערבית יש חשיבות רבה לאלתור וגם לא מוסיקאים, לא יחזרו על אותו שיר במדויק. החופש בביצוע לעיתים כה גדול שקשה לדעת מתי מנגנים קטע "שונה" ומתי מאלתרים על "אותו" הקטע. לעומת זאת בביצוע המנוני הריג-ודה, שנזכרו לעיל, מקפידים לחזור במדויק על הביצוע שכן "טעות" תפר את ההרמוניה בעולם. אך אין לכל אלה קשר למשמעות החוקים עצמם מבחינת סוגי החוויות.

## העקרונות העיקריים של סכמות טבעיות

1. תחום ההתרחשות של הפרמטרים השונים ומרכיבים הנגזרים מהם, תוך התייחסות לתחום נורמטיבי כך שכל חריגה לשני הקצוות, של ה"יותר" או ה"פחות" היא בחזקת חריגה מהנורמה ומעוררת ריגוש. לדוגמה הקצנה בגבוה או בנמוך, בחזק או החלש, מהר/לאט, דחוס/קלוש, שינויים גדולים/חוסר שינויים ועוד ועוד (Hargreaves 1986). חוקי קונטרפונקט פלסטרינה מוגבלים לתחום נורמטיבי: המנעד לא גדול מדצימה ולא קטן מקוינטה; כמות הקפיצות לא גדולה מדי ולא קטנה מדי; השינויים לא גדולים מדי (הגבלה על גודלי הקפיצות, ועל מעבר מצלילים מהירים לאיטיים) ולא חוסר שינויים ועוד. אצל בטהובן בולטות החריגות בפרמטרים שונים בשני הקצוות; שירת הנזירים בטיבט חורגת לכיוון של הפחות ברגיסטר (נמוך מאד) ובמנעד (קטן ביותר); האופרות בסין בולטות בתחום הגבוה.
2. עקומות ההשתנות של הפרמטרים השונים שהן בעלות משמעות (Andrews and Dowling 1991; Huron 1996; Edworthy 1985; Dowling 1978): עלייה, ירידה, קמירות, קעירות, זגזגיות, מישוריות, וצירופים של אלה. מכל אלה העקומה הקמורה (לגבי פרמטרים שונים) היא הכיוונית ביותר ולא בכדי שהיא שלטת ביחידות המלודיות בקונטרפונקט פלסטרינה וברוב שירי העם שלא נועדו לריגוש (Huron 1997). היא בולטת במבנה-העל של הפרק הראשון בסונטה הקלאסיקה:



בעוד שבתקופה הרומנטית נמצא קטעים רבים שהם בצורת א-ב-א עם עקומה קעורה. עקומה קמורה שלטת בטעמי המקרא לעומת עקומה קעורה השלטת בהמנוני הריג-ודה שנזכרו לעיל שנועדו לריגוש.

3. קטיגוריות של אופרציות (Real 1970; Reti 1951; Cone 1987; Lerdahl and Jackendoff 1983; Deutsche 1982) שהן אופרציות קוגניטיביות, טבעיות (אפשר לראותן כחוקיות בשינוי הנלווה לחזרה): ניגוד, הזזה במערכת מחזורית, הרחבה וצמצום, פירוק והרכבה, אקווילנטיות. לחלק מהאופרציות הללו יש משמעות בעיצוב סוגי הכיוונית והמורכבות. אחת מההתגלמויות של האופרציה פירוק והרכבה היא הסכמה  $2n$  (8+4+2+...) העומדת ביסוד הפריודה הקלאסית שהיא כה כיוונית; וכן היתה נפוצה במוסיקה בסין הקלאסית שהאידיאל שלה היה שלווה;<sup>9</sup> לניגוד התגלמויות שונות (ניגוד פשוט, משלים ובינארי [כהן 1998]) והבינארי מאפשר ארגון לכדי מבנה-על עם כיוונית ברורה ומורכבות כוללת (שפסגתו בסונטה הקלאסית). אין להתפלא שחלק ניכר של חומר הגלם המערבי נתון לניגודיות בינארית, בניגוד לרוב התרבויות החוץ מערביות (ר' טבלה 1).

<sup>9</sup> במאה ה-16 הנסיך הסיני טסאי יי תיאר את המקצב של המוסיקה הסינית ה"מתנהלת על מי מנוחות" כחלוקה "אין סופית" ל-2 (דקס, 1953, עמ' 38).

**טבלה 1: השוואת המוסיקה הטונלית המערבית למוסיקה הערבית מבחינת הבינריות בחומר הגלם.**

מספר סוגי פעמות במשקל	מספר משקלים שונים	מספר גדולי סקונדות	מערכת סולמית דיאטונית	מספר הסולמות	הסכמות: התרבות
2	2 (זוגי/משולש)	2	אחת	2 (מז'ור/מינור)	מערבית
3	עשרות	5	הרבה	עשרות	ערבית

4. מידת המוגדרות שיש לה גילויים רבים: לגבי הפרמטרים השונים, האירועים הבודדים, סכמות נלמדות, יחידות ברמות שונות, צורות ועוד. זו באה לידי ביטוי באופנים שונים: קיום/אי-קיום של קטיגוריות (רקובסקי 1990), "תנאי קוהרנטיות" (Balzano 1980; Agmon 1989);<sup>40</sup> תיאום/אי-תיאום בין התרחשויות שונות בו-זמניות (כהן ווגנר 2000) ועוד. ונחזור ונדגיש שגם אי-מוגדרות עשויה לשמש כאידאל אסתטי.

5. חריגה מן הצפוי. זו מסתמכת על כך שיש לנו ציפיות טבעיות (אחת הדוגמאות - העקרון הראשון ברשימה הנוכחית של חריגה מתחום נורמטיבי), וכן על חריגות מסוימים של סכמות כיווניות שעוררו בנו ציפיות ברורות (בחלקן הגדול הן שונות בתרבויות השונות).<sup>41</sup>

6. נדירות. זו מתייחסת להופעה נדירה של אירוע משמעותי כמו צליל פסגה, או אירוע שחזר על עצמו פעמים רבות ופעם אחת הופיע עם אופרציה מסוימת כמו ניגוד. ואז הוא גורם לריגוש.

כל העקרונות הללו שותפים בעיצוב המבנה של היצירה ויש להם השפעה על סוגי החוויות שלנו המעצבות את האידאל האסתטי: מידת הריגוש, סוגי כיווניות, תפיסת הזמן האובייקטיבי (לעומת הזמן הפיסיקלי). זאת ועוד, העקרונות הללו המוכרים לנו גם מחיי יום שותפים גם בעיצוב הסגנונות השונים באמנויות האחרות ואף בקולות של חיות. הגדרת סגנון איננה פשוטה אם מתחשבים גם בעקרונות הסכמות הטבעיות ומשמעותן. ההתייחסות אליהן הלכה וגברה עם העלמותן של הסכמות הנלמדות, במוסיקה המערבית של המאה ה-20, עם ההתקדמות במחקרי הקוגניציה המתמייחסים גם לעקרונות של חוקי הארגון באמנויות השונות ועם כניסת המחשב לפעילויות המוסיקליות השונות של חיבור, ביצוע ומחקר.<sup>42</sup>

לחלקם הגדול של העקרונות הטבעיים הנ"ל קיימים הסברים תיאורטיים ואפילו ניסויים המוכיחים את השפעתם. ההסברים מתייחסים ברובם לחוקיות בתחומים השונים בעולמו של האדם והקשרים ביניהם: התחום הלשוני, התחום הפסיכולוגי (כולל הקוגניציה, שמחקרה בקשר לפעילויות מוסיקליות הולך ומתעצם); התחום הגופני והתחום החברתי. וחלק מההסברים מתייחסים אף לתופעות מחוץ לאדם כמו למשל תופעות של סימטריות המצויות גם בעולם החיות, הצומח

<sup>40</sup> שני גילויי המוגדרות הללו בולטים לגבי חומר הגלם במוסיקה המערבית לעומת רובו של חומר הגלם מחוץ למערב.

<sup>41</sup> הנושא של ציפיות במוסיקה וחריגות מהן מיקד מחקרים רבים (e.g. Meyer 1956, 1973; Deutsch 1982; Dowling and Harewood) מחקרים רבים (Balzano 1980; Agmon 1989);<sup>40</sup> תיאום/אי-תיאום בין התרחשויות שונות בו-זמניות (כהן ווגנר 2000) ועוד. ונחזור ונדגיש שגם אי-מוגדרות עשויה לשמש כאידאל אסתטי.  
<sup>42</sup> ולא כולם תואמים במסקנותיהם.

ואזכיר מעט מחקרי סגנון באמצעות מחשב תוך התייחסות לחוקיות קוגניטיבית: מחקרו של (Huron 2001), שהראה שחוקי הובלת הקולות עומדים במבחן של אילוצים פסיכואקוסטיים (דהיינו אוניברסליים אך אינו מתייחס להשתנות החוקים בהתאם לאידאל האסתטי); הסימפוזיון של אגודת AAAI שהתקיים בווינגטון ב-2004 על: Style and Meaning in Language, Art, Music and Design (Cohen 2004), ומחקרו של ספורטה (2006) על חוקי סגנון של השיר הישראלי בהשוואה למאגרי שירים אחרים, תוך שימוש בסכמות טבעיות ומשמעותן. והמחקר הראה שהסגנון של הזמר הישראלי יותר מרגש מהאחרים.

והדומם.<sup>43</sup> הניסויים בחלקם מתבססים על תגובות המתייחסות לעקרונות של החוקים השולטים במוסיקה, תגובות מבחינת סוגי הריגוש, אסוציאציות שונות, והתפיסה הסוביקטיבית של הזמן.<sup>44</sup> התגובות בניסויים הן או ורבוליות או תגובות של גלי המוח לגירויים מסוגים שונים שעשויים להופיע במדיומים שונים שאינם דווקא קוליים (ניסויים אלה מכונים ERP [Events Related Potential]). ואזכיר רק שניסויי ERP הוכיחו מעל לכל ספק את המשמעות של שתי הסכמות הטבעיות "חריגה מן הצפוי" ו"נדירות" המתממשות בשפע של אופנים במוסיקה, באמנויות אחרות, ובחיי יום יום. כל תיאוריה וכל ניסוי מצריכים כמובן הסברים אך המצע קצר וכאן אנו מתמקדים בהכללות.

בסיכום, ראינו כאן מצד אחד מאפיינים יחודיים של תרבויות מוסיקליות הקשורים לתחומים מוסיקליים וחוץ מוסיקליים: האידאל האסתטי לגבי סוגי החוויות באמנות; קשרים והפרדות בין פעילויות שונות ברמות היירארכיות שונות; ועקרונות שונים של חוקים (סכמות "נלמדות") המאפיינים את הסגנונות המוסיקליים השונים. מצד שני ראינו עקרונות שאינם תלויי תרבות (סכמות "טבעיות") השולטים, במודע או שלא במודע, בכל מוסיקה. יתרה מכך, באמצעות הסכמות ה"טבעיות" אפשר אף לבחון את הסכמות ה"נלמדות" כך שהאוניברסליות באה לידי ביטוי בעיקר בקשר שבין עקרונות חוקי הארגון לבין האידאל האסתטי. השוני בין התרבויות בא לידי ביטוי בעיקר באידאל האסתטי הנקבע על ידי גורמים משתנים חברתיים, היסטוריים, גיאוגרפיים, פוליטיים ועוד.

ההתבוננות בכל אחד משני הגורמים, האוניברסלי והתרבותי, היא אפוא גם מטרה בפני עצמה וגם אמצעי להבנת האחר.

לא התחשבנו כאן בהשפעת המצב והאופי של המאזין האינדיווידואלי (גם מעבר לגיל, התרבות והידע), על אופן קליטת המוסיקה. השפעות אלו גורמות להעדפה (קבועה או משתנה) של סגנון מסוים על פני סגנון אחר ואפילו רגישות שונה למרכיבים מוסיקליים כגון מלודיה, הרמוניה, תזמור, מקצבים, ומבנה. כל אלה מסבכים את החוקיות שבקליטת מוסיקה אך הם אינם משנים את העקרונות הבסיסיים. אף פעם לא נקלוט את הסימפוניה החמישית של בטהובן כרקע לבידור.

ואסיים בהערה כוללת שמזרח ומערב הם בחזקת ניגודים משלימים ובארצנו נמצא ריבוי של מסורות מוסיקליות ושילובים שונים שלהן ובעולם כולו מתחזקות ההשפעות ההדדיות של שני הקטבים הללו. לפיכך נראה לי שמן הראוי להכיר את ה"אחר" גם כדי להעשיר את עולמנו החוויתי וכדי להגביר את הבנת העולם המוסיקלי שעליו גדלנו, והבנת תופעת המוסיקה בכללותה.

<sup>43</sup> תופעת הסימטריה, המייצגת את אחד מעקרונות הארגון החשובים באפיון האידאל האסתטי של האמנויות השונות, התגלתה כבעלת משמעות רבה ביותר בקוסמוס, בביוולוגיה ובתרבות האנושית. במוסיקה היא מתממשת גם באופרציות הנ"ל שהן בחזקת סכמות טבעיות. ב נוצרה אגודה בינלאומית רב-תחומית שבראשה עמד פרופ' יובל נאמן ז"ל והיא הוציאה כתב עת, Symmetry Culture and Science. ונזכיר גם את הספר בהוצאתו של Kepes (1966) על סימטריה בתחומים שונים וביניהם גם המוסיקה (מאמרו של Lendvai על סימטריה במוסיקה של ברטוק).

<sup>44</sup> רבים הם הניסויים לגבי חוקיות בהבנת רגשות במוסיקה (במקביל לניסויים ותיאוריות בתחום הפסיכולוגיה והלשון), בדרגות שונות של הכללה (רוגע/ריגוש; סוגי רגשות; רגשות ספציפיים) ותוך התייחסות לתיאוריות שונות. חלקם מתמקדים בחוקי החיבור, חלקם - בחוקי ביצוע (על ידי ביצועים שונים של אותו קטע) ובצירוף של השניים כפי שבא לידי ביטוי באלתור. וכן קיימים הבדלים באופן אפיון הממצאים ואפיון התגובות. לענייני נציין כאן שרובם ניתנים לתיאור גם באמצעות של עקרונות של סכמות טבעיות. ונזכיר כאן רק אחדים מהם: (Sluboda (1991); (Gabrielsson and Juslin (1996); כהן (1983, 1986); ענבר (2002); דולן (2006).

כמו כן נערכים לאחרונה ניסויים לגבי סוגי האירועים הקובעים את תפיסת הזמן הסוביקטיבית (לעומת הזמן האוביקטיבי הפיסיקלי). מה גורם לנו לחוש שהזמן מתארך עד כדי תחושה של הקפאתו (כמו בחלק מציירות דביסי או ליגטי או מוסיקה הודית), או לקיצור משך הזמן? תחושה זו היא חלק מהאידאל האסתטי. הניסויים נעשים בתחומים שונים (גם מחיי יום יום) ומעניין שאפשר להביע את הממצאים גם באמצעות סכמות טבעיות. כך למשל אי תיאור או חריגה מתחום נורמטיבי מארכים את תחושת הזמן הסוביקטיבית. לסיכום הניסויים וגם ניסויים מקוריים ר' זכאי 1998; הורנשטיין 2004.

## References

- Agmon, E. (1989). A mathematical model of the diatonic system. *Journal of Music Theory* 33:1-25.
- Andrews, M. W., and Dowling, W. J. (1991). The development of perception of interleaved melodies and control of auditory attention. *Music Perception* 8:349-368.
- Balzano, G. J. (1989). The group-theoretic description of 12-fold and microtonal pitch systems. *Computer Music Journal* 4 (4): 66-84.
- Bartlett, F. (1932). *Remembering: a study in experimental and social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bar-Yosef, A. (1998). Relationships between time organization and pitch organization in the central Javanese Gendin in cross-cultural perspective. Ph.D. diss., Hebrew University of Jerusalem.
- Bar-Yosef, A. (2001). Musical time organization and space concept: a model of cross cultural analogy. *Ethnomusicology* 45:423-442.
- Benamou, M. L. (1989). Approaching and hanging: metrical and melodic organization in Javanese and Western music. Master's thesis, University of Michigan.
- Blacking, J. (1977). Can universal be heard? *The World of Music* 19 (1/2): 14-22.
- Bolinger, D., ed. (1972). *Intonation: selected readings*. Harmondsworth: Penguin Education.
- Brinner, B. (1995). *Knowing music, making music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brown, R. (1981). Tonal implication of the diatonic set. *In Theory Only* 6-7:3-21.
- Carlsen, J. C., ed. (1990). *Music expectancy* (special issue). *Psychomusicology* 9 (2).
- Cohen, D. (1971). Palestrina counterpoint—a musical expression of unexcited speech. *Journal of Music Theory* 15:84-111.
- Cohen, D. (1973). Theory and practice in the liturgical music of Christian Arabs in Israel. In *Studies in Eastern Chant* (ed. E. Wellesz and M. Velimirović), vol. 3, 1-50. London: Oxford University Press.
- Cohen, D. (1983). Birdcalls and the rules of Palestrina counterpoint: towards the discovery of universal qualities in vocal expression. *Israel Studies in Musicology* 3:96-123.
- Cohen, D. (1986). The performance practice of the Rig Veda: a musical expression of excited speech. *Yuval* 6:292-317.

- Cohen, D. (1994). Directionality and complexity in music. *Musikometrika* 6:27-77.
- Cohen, D. (2004a). Perception and responses to schemata in different cultures: Western and Arab music. In *Music in Altered States* (ed. D. Aldridge and J. Fachner). London: Jessica Kingsley.
- Cohen, D. (2004b). Remarks on the significance of rules of musical style. In *Proceedings of the AAAI 2004 Symposium: Style and Meaning in Language, Art, Music and Design*, Washington, DC.
- Cohen, D. (2006). *East and west in music*, 2nd ed. Jerusalem: Magnes Press (Hebrew).
- Cohen, D., and Granot, R. (1995). Constant and variable influences on stages of musical activities: research based on experiments using behavioral and electrophysiological indices. *Journal of New Music Research* 24:197-229.
- Cohen, D., and Greenberg, Y. (2005). Computerized performance of Palestrina counterpoint, whose rules are based on natural schemata that express tranquility. In *Proceedings of the Fifth International Conference on Understanding and Creating Music*.
- Cohen, D., and Katz, R. (2006). *Palestinian Arab music: a maqam tradition in practice*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cohen, D., and Weil, D. (1989). The original performance of the Tiberian masoretic accents, a deductive approach: 1. The syntactic function. *Leshoneinu*, 1-25 (Hebrew).
- Cone, E. T. (1974). *The composer's voice*. Berkeley: University of California Press.
- Cone, E. T. (1987). On derivation, syntax and rhetoric. *Music Analysis* 6 (3).
- Deutsch, D. (1982). Organizational processes in music. In *Music, Mind and Brain: The Neuropsychology of Music* (ed. M. Clynes), 119-133. New York: Plenum.
- Dolan, D. (2006). The concept of universalism in the expression of emotions in music: selected ramifications for improvisation. Ph.D. diss., Hebrew University of Jerusalem (Hebrew).
- Donchin, E., and Coles, M. G. (1988). Is the P300 component a manifestation of context updating? *Behavioral and Brain Science* 11:357-374.
- Dowling, W. J. (1978). Scale and contour: two components of a theory of memory for melodies. *Psychological Review*, 341-354.
- Edworthy, J. (1985). Melodic contour and musical structure. In *Musical Structure and Cognition* (ed. P. Howell, J. Cross, and R. West). London: Academic Press.

- Gabrielsson, A., and Juslin, P. N. (1996). Emotional expression in music performance. *Psychology of Music* 24 (1): 68-91.
- Goldstein, M. (1974). Sound texture. In *Dictionary of 20th Century Music* (ed. J. Vinton), 747-753. London: Thames and Hudson.
- Hargreaves, D. J. (1986). *The developmental psychology of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horenstein, S. (2004). Supersaturation: a phenomenon in contemporary music in the background of the perception of time. Ph.D. diss., Hebrew University of Jerusalem.
- Huron, D. (1996). On the kinematics of melodic contour: deceleration, declination and arch-trajectories in vocal phrases. In *Proceedings of the 4th International Conference on Music Perception and Cognition*. Montreal: ICMPC.
- Huron, D. (1997). The melodic arch in Western folksongs. *Computing in Musicology* 10:3-23.
- Huron, D. (2001). Tone and voice: a derivation of the rules of voice leading from perceptual principles. *Music Perception* 19:1-64.
- Inbar, E. (2002). Emotional expression in speech and music as manifested in responses to verbal stimuli and in musical interpretation. Ph.D. diss., Hebrew University of Jerusalem (Hebrew).
- Jeger-Granot, R. (1996). The concept of musical expectancy examined in brainwave recordings (ERP) and verbal responses. Ph.D. diss., Hebrew University of Jerusalem.
- Kepes, G., ed. (1966). *Module symmetry proportion*. London: Studu Vista.
- Koppel, M., Atlan, H., and Dupoy, J. P. (1987). Triviality and alienation in systems: proof of von Forster's conjecture. *International Journal of General Systems*.
- Krumhansel, C. (1997). Effect of perpetual organization and musical form on melodic expectancies. In *Music, Gestalt, and Computing* (ed. M. Leman), 294-320. Berlin: Springer.
- Leman, M. (1995). *Music and schema theory: cognitive foundation of systematic musicology*. Berlin: Springer.
- Lerdahl, F., and Jackendoff, R. S. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Lomax, A. (1977). Universals in song. *The World of Music* 19:117-129.



- Margalit, F. (2004). "Ma": a guiding principle in Japanese aesthetics and its application in traditional Japanese music. Ph.D. diss., Hebrew University of Jerusalem (Hebrew).
- McAllester, D. P., ed. (1971). Some thoughts on "universals" in world music. *Ethnomusicology* 15 (3): 379-402.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. (1973). *Explaining music*. Berkeley: University of California Press.
- Meyer, L. B. (1989). *Style and music: theory and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Narmour, E. (1991). The top-down and bottom-up systems of musical implication: building on Meyer's theory of emotional syntax. *Music Perception* 9:1-26.
- Nattiez, J. J. (1976). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Nettl, B. (1977). On the question of universals. *The World of Music* 19:2-7.
- Nettl, B. (2000). An ethnomusicologist contemplates universals in musical sound and musical culture. In *The Origins of Music* (ed. N. L. Wallin, B. Werker, and S. Brown), 465-472. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rakowski, A. (1990). Intonation variants of musical intervals in isolation and in musical context. *Psychology of Music* 18:60-72.
- Reale, P. V. (1970). The process of multivalent thematic transformation. Ph.D. diss., University of Pennsylvania.
- Reese, G. (1959). *Music in the Renaissance*. New York: Norton.
- Repp, B. H. (1998). Obligatory "expectations" of expressive timing induced by perception of musical structure. *Psychological Research* 61:33-43.
- Reti, R. (1951). *The thematic process in music*. New York: Macmillan.
- Sachs, C. (1946). *The commonwealth of art*. New York: Norton.
- Sachs, C. (1953). *Rhythm and tempo*. London: Deut.
- Saporta, Y. (2006). Characterization of a musical style (Israeli song) by means of cognitive principles using computational tools. Ph.D. diss., Bar-Ilan University (Hebrew).
- Schmuckler, M. A. (1989). Expectation in music: investigation of melodic and harmonic processes. *Music Perception* 7:109-150.

- Shanon, B., and Atlan, H. (1990). Von Forster's theory: semantic application. *New Ideas in Psychology* 9:81-90.
- Singer, J. (2004). A model of melodic representation: towards an implementation of music information retrieval. Ph.D. diss., Hebrew University of Jerusalem.
- Sloboda, J. (1991). Music structure and emotional response: some empirical findings. *Psychology of Music* 19:110-120.
- Tversky, A. (1977). Features of similarity. *Psychological Review* 84 (4): 327-352.
- Vandor, I., ed. (1977). Universals in music. *The World of Music* 19 (1/2): 1-130.
- Zakay, D. (1989). Subjective time and attentional resource allocation: an integrated model of time estimation." In *Time and Human Cognition: A Life-Span Perspective* (ed. I. Levin and D. Zakay), 365-395. Amsterdam: North-Holland.

## חיבורים בעברית

- דולן, ד. 2006. רעיון האוניברסליות בהבעת ריגושים במוסיקה: מבחר השלכות בתחום האלתור. עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית ירושלים.
- כהן, ד. 2006. **מזרח ומערב במוסיקה**, מהדורה שנייה, הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית.
- כהן, ד. ו-ווייל ד. 1991. הביצוע המקורי של טעמי המקרא הטברייניים; מחקר בגישה דדוקטיבית, על סמך חוקים בסיסיים בביצוע קולי. ירושלים. **לשוננו**, עמ' 1-25.
- מרגלית, פ. 2004. "מא" - עיקרון מנחה באסתטיקה היפנית וישומו במוסיקה היפנית המסורתית. עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית.
- ספורטה, י. 2006. **אפיון סגנון מוסיקלי (הזמר הישראלי) באמצעות עקרונות קוגניטיביים תוך שימוש בכלים חישוביים**. עבודת דוקטורט, אוניברסיטת בר-אילן.
- ענבר, ע. 2002. **מבעים רגשיים בדיבור ובמוסיקה כפי שהם באים לידי ביטוי בתגובות לגירויים מילוליים ובפרשנות מוסיקלית**. עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית.



## פרופ' צבי אבני\*

היה זה כמדומני בסוף שנות ה-50, כשהוזמנתי לערב ספרותי במועדון "מילוא" בתל אביב, לרגל הופעתם של כמה ספרים חדשים, פרי עטם של סופרים צעירים. המרצה המרכזי היה מבקר הספרות והתיאטרון דב בר-מלכין שהיה ידוע בלשונו החרפה ובביקורתו הנוקבת. ואכן, דברים כדברנות השמיע האיש כלפי הסופרים שאחדים מהם נכחו באולם. מתוך הדברים שהשמיע מלכון מצלצלת באזני עד היום אמרתו המנוסחת היטב: ישנם אמנים שחשובה להם הצלחת האמנות, וישנם אומנים שחשובה להם אמנות ההצלחה.

היה זה בתקופה שבספרות, באמנויות הפלסטיות והמוסיקה חיפשו היוצרים דרכים לבטא את הפנים השונות של החיים במדינה הצעירה, כשהמוטיבים המרכזיים היו בניין הארץ, קליטת העלייה, סיכומים על השנים של טרום-מדינה, הפלמ"ח, המלחמות, תקופת הצנע וכו'. באמנויות הפלסטיות הובילה קבוצת "אופקים חדשים" שסממנים בולטים מהמודרנה האירופית-אמריקאית אפיינו רבים מחבריה. בספרות הצעירה הובילו יוצרים כמו משה שמיר, ס. יזהר, אהרן מגד, חנוך ברטוב ואחרים. במוסיקה האמנותית היו הדמויות המובילות פאול בן-חיים, א. א. בוסקוביץ, עדן פרטוש, מרדכי סתר, מרק לברי ואחרים, ששאפו לתת ביטוי להווי הישראלי בשפה מוסיקלית המבוססת על פולקלור ומקורות מסורתיים לעומת קבוצה קטנה יותר שבראשה בלט יוסף טל, שחיפש דרכי ביטוי הקרובות יותר לאקספרסיוניזם המרכז-אירופי ויחסו אל הפולקלוריותם כדרך אמנותית היה מסויג. ברם, ההרגשה הכללית הייתה שהן אלה והן אלה מחפשים דרכים בכנות ומתוך דחף אמיתי להביע את הווי חייהם האישיים והחיים החברתיים של המדינה, כל אחד בדרכו הוא. בוסקוביץ כתב את "הסוויטה השמית", בן-חיים חיבר את "מחזות ישראל", סתר את "קנטטה לשבת" ופרטוש את "עין גב", ואילו יוסף טל, בניסיונותיו הראשונים בתחום המוסיקה האלקטרונית, חיבר את "יציאת מצרים".

אך גם במוסיקה, כמו באמנויות הפלסטיות, הייתה זו תקופה שרבים היו מודעים להתפתחויות חדישות ומרחיקות לכת בעולם הצליל החדש, ובאמצעות הרדיו והתקליטים שהגיעו ארצה התחילו להישמע כאן יצירות אוונגרדיות ואלקטרוניות למיניהן, שהעמידו בפני רבים מהיוצרים (ולא רק הצעירים) סימני שאלה לגבי המשך דרכם בעולם שפניו המוסיקליים הולכים ומשתנים במהירות דרמטית. בן-חיים נשאר נאמן לדרכו ולאמונתו, ואילו בוסקוביץ ופרטוש כבר עשו בסוף שנות ה-50 את ניסיונותיהם הראשונים בשימוש בטכניקה הדודקאפונית תוך שילובה עם אלמנטים מזרחיים. באחת משיחותיי עם פרטוש הוא אמר לי: ברטוק הוא דוגמה נפלאה של שימוש אישי ומקורי בחומרים של פולקלור, אך הוא הרמטי ואין הוא יכול לשמש דרך לאחרים. שנברג, לעומתו, יכול לשמש פתח לחיפושים שונים במסגרת המחשבה הסריאלית שהוא המציא.

לרבים מהצעירים בני דורי שגדלו על ברכי דור "האבות המייסדים" הייתה זו תקופה של דחף חזק לצאת לחו"ל ולהתנסות אישית במפגש עם עולם הצליל החדש. היה כאן תהליך הפוך

\* פרופ' צבי אבני הוא קומפוזיטור, נמנה עם סגל ההוראה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. שימש בעבר כסגן ראש האקדמיה והוכתר חתן פרס ישראל בשנת 2000.

מזה שעברו קודמינו: הם הגיעו רובם ככולם לארץ בשנות ה-30 מארצות אירופה השונות. הם היו כבר מוסיקאים מגובשים שהביאו אתם את מסורות המוסיקה שעליהם הם צמחו, וכאן עברו, כל אחד בדרכו הוא, שינויים סגנוניים תוך חיפוש דרכים לגיבוש שפה מוסיקלית התואמת את ההווי המקומי. לצד השפה העברית שהם למדו להשתמש בה, השתנתה והתפתחה גם שפתם המוסיקלית. התהליך אצלנו, דור הצעירים, היה הפוך: גדלנו כאן על השירים הישראליים והשפה העברית, חיינו את ההווי והאידיאלים של המדינה הצעירה בבית הספר ובתנועות הנוער. המאפיינים המקומיים שגיבשו בני דור המייסדים היו מבחינתנו משהו מובן מאליו, וראינו את עצמנו כממשיכי דרכם. אך דווקא אז חשו כמה מאתנו שהאתגר של עולם צלילי חדש מספיק מסקרן כדי לצאת לחו"ל ולחוות את המפגש הזה ובמו אוזנינו. כמה וכמה מאתנו יצאו לחו"ל, כלומר לאירופה או לארה"ב, וההתנסות של תפיסות חדשות בעולם הצליל, לרבות הכרת המדיום האלקטרוני שהיה אז במרכז ההתעניינות אצל רבים, נתנו את אותותיהם בשינויי סגנון אצל כמה מבני דורי. את תוצאות חשבון הנפש שכל אחד מאתנו עשה עם שובו ארצה ניתן לשמוע ברבות מהיצירות של שנות ה-60 וה-70. הרצון לשלב את הישן עם החדש ניתן לשמוע ב"מזמורים" של בן ציון אורגד, ב"מוסיקה" לכלי נשיפה מעץ, טרומבון, פסנתר ובס של נועם שריף, ב"חלונות שאגאל" של יעקב גלבווע ו"הרהורים על דראמה" של החמ.

בינתיים נוספו לתמונה גם יוצרים חדשים שהגיעו לארץ כמו אנדרה היידו ומארק קופיטמן - שגם הם - כ"א בדרכו, ייצגו ניסיונות לשילוב ישן עם חדש תוך שימוש במוטיבים מסורתיים עם טכניקות מודרניות, וכן התמקם כאן בכיוון האוונגארדי-קיצוני ליאון שידלובסקי שעלה מצי"ה.

אך בשנות ה-70 חלו למיטב הכרתי בתהליך הדרגתי שני שינויים בולטים לעין בנוף המוסיקלי שלנו: תחומי ההתעניינות של המלחינים בחומרים מסורתיים נעשו פחות "מזרחיים" והפנייה של רבים בלטה יותר לכיוון ה"פאן היהודי" ככל שהגדרה זו נראית מעורפלת ובלתי מספקת, ומעוררת כמובן מיד את השאלה הנצחית - מהי מוסיקה יהודית? - ואינני מתכוון להיכנס כאן לפולמוס בעניין זה. ואילו השינוי הנוסף - בשנות ה-70 מתחיל להישמע יותר ויותר המושג "פוסט מודרניזם", שאף הוא טומן בחובו לא מעט סימני שאלה. בעיני, בכל אופן, שני גורמים אלה הם המעצבים המרכזיים של פני המוסיקה הנוצרת בישראל בשני העשורים האחרונים. ואם יש מכנה משותף כלשהו שניתן להגדירו בנידון, הייתי אומר שאקלקטיציזם הוא הדבר הבולט, אם כתופעה בלתי מודעת אצל כמה מהיוצרים, ואם כסיסמה מוצהרת בפי אחרים. בשנות ה-60, כשמבקר רצה לתת למישהו "על הראש" הוא האשים אותו באקלקטיציזם - כיום זה נשמע כמחמאה. I am an eclectic תשמע כיום לא מעט מפי מלחינים ברחבי העולם, לרבות אצלנו.

אינני רוצה לומר שאקלקטיציזם הוא בהכרח תופעה פסולה. להפך - אפשר "להאשים" בכך כמה מגדולי היוצרים כמו באך, מוצרט, סטראבינסקי, מסיאן, אלבן ברג וכו'. אקלקטיציזם, כשהוא משמש סיכום של מרכיבים בשפתו של יוצר גדול הוא כשר למהדרין ומקור-לא-אכזב לעושר רוחני. אך כשההסתמכות על הלגיטימיות של האקלקטיזם משמשת תירוץ ומסיכה להסתתר מאחוריה ולכסות על דלות רוחנית וחוסר יצירתיות ממשית, הוא מסוכן ופסול.

ברור לכולם שגם ימי הזוהר של האוונגארד של שנות ה-50 וה-60 לא היו מושפעים ביצירות המופת, ושבמערבולות הצלילים שגעשו בפסטיבלים למיניהם היו לא מעט מים תפלים. אך ההרגשה הכללית הייתה של חיפוש כיוונים, של ניסיון לראות ולשמוע דברים בעיניים ובאוזניים חדשות. למיטב שיפוטי הרגשה כזאת איננה קיימת היום, ובסטנדרטים של מוסיקה חדשה (וחדשה?) קיימת תחושה של דז'ה וו בכל הנוגע לחדשנות ולמקוריות. כמויות המוסיקה המכונה "אמנותית"

הנכתבות היום ברחבי העולם נראות לי כחסרות תקדים, וראוי לציין שרבים מהמבצעים בהחלט מעוניינים להציג יצירות חדשות בתכניותיהם. אך דא עקא - רוב היצירות זוכות לביצוע חד-פעמי, או כפי שאומרים הציניקנים - שני ביצועים "במכה אחת": הראשון והאחרון. כי כולם רוצים בכורות; מקורי או נדוש, חדיש או מיושן, מעניין או משעמם - העיקר שתהיה בכורה. ובעולמנו ההולך ומצטמק לכפר גלובאלי זעיר - גם ביצוע בכורה של קטע קיקיוני לכלי סולו כלשהו באורך של 2-3 דקות זוכה לתואר ביצוע בכורה "עולמי".

וברקע הכללי - הגעגועים לסבתא הטובה, הטונאליות, שמעולם לא חדלה מלקנן בגנים המוסיקליים שלנו, ובהתגנבות יחידים מופיעה בתכניות הקונצרטים ביצירות חדשות, והקריטריונים לבחינת משמעות האמורה שבהן נראים לעיתים תמוהים למדי. בעולמנו המתנהל במסגרות שנקבעות בהתאם לכללי הגלובליזציה, השיקולים של שעת חזרה לתזמורת או מקהלה קובעים ודאי לא במעט את חישובי הרפרטואר של מנהלי גופים מוסיקליים, והסיסמא "טיים איז מני" מפגינה את נוכחותה לא פעם כשמאזינים לתכניות הקונצרטים.

במסגרת הגעגועים לניאו טונאליות ניתן גם להסביר את ההצלחה של מוסיקת הטנגו של פיאצולה, לצד דורותיהם של "חוזרים בתשובה" כפנדרצקי, ג'ורג' רוכברג וממשיכי המינימליזם דוגמת ג'והן אדמס וארכו פארט.

תופעה מעניינת היא גם מין שמחה לאיד על "מותו" של האוונגארד. אך כששומעים לעיתים את מה שבא במקום הא-טונאליות או האוונגארד, מתברר שהשמחה היא שמחת עניים. ואם בחוגי היוצרים השונים עולה לעיתים המושג "דלות החומר", ניתן לצערנו למצוא לעיתים יותר מדי קרובות ביצירות ניאו טונאליות את דלות הרוח.

מה ניתן כיום לומר למלחין צעיר, שנמשך דווקא לחבר מוסיקה "רצינית" למרות קריצות של השוק של המוסיקה הקלה לסוגיה?

לתלמידי המחפשים את דרכם אני מנסה לומר: מותר לרצות להתנסות בטכניקות ובגישות שונות, אך לא מתוך כניעה לדוקטרינה זו או אחרת, אלא מתוך רצון להרחיב אופקים ולגבש גישה עצמאית שתאפשר להם בעתיד לבטא את מה שיש להם לומר. הצלחה אמיתית של יוצר היא קודם כל ההרגשה שהוא מבטא משהו אישי ובעל משמעות, ואם הוא מצליח לומר דברים שיש בהם מטען רוחני בעל ערך, זוהי ההצלחה האמיתית. לכך ודאי התכוון דב בר-מלכין בהדגישו את ההבדל בין הצלחת האמנות לאמנות ההצלחה.



## פרופ' עודד זהבי\*

ההחלטה לעסוק ברב גוניות הסגנונות גם של הזמר העברי ובעיקר במרכיב המלוּדי שבו מרגשת ומעניינת אותי מאד. דומה שבשנים האחרונות העיסוק בתרבות הישראלית במסגרות האקדמיות הרחיב את גבולות עצמו והוא כולל כיום מרכיבי זהות שאך לפני שנים אחדות לא העיז איש להביאן בשערי, זוהי עדות מרגשת, לטעמי, להטמעה כזו או אחרת של אתוס שהוא ישראלי במהותו (ותהיה זהותו חמקמקה כשם שתהיה) במערך האקדמי המחקרי והפדגוגי של לימודי המוסיקה בישראל. נכון הוא ש"ניסיונות מטעם" היו קיימים מאז ומעולם. חדשות לבקרים קמו לנו שומרי חומות ויראי מוסר שהשיתו עלינו ועל מורינו נומרי קלאוזי של שירי רועים, שירי עדות ושירי פרופגנדה כאלו ואחרים ואילו היו שאנו באים בשעריו של הקודקס האקדמי אנו מוצאים בו לצד בן חיים וסתר, (הו מי יתננו צדיק נעזב כסתר) גם את דוד זהבי ואת דניאל סמבורסקי את אלכסנדר ארגוב את נחום נרדי, את קדיש יהודה סילמן את נעמי שמר את שרה לוי-תנאי ואת אפרים בן חיים ועוד רבים וטובים. ובמקום שבו עומד הזמר העברי המתהווה לבחינה ולעיון, בעת שאנו מכוונים את ליבנו ואת דעתנו אל לב ליבו של הזמר הזה, אי אפשר שלא לשמוע ולהבחין ולתת את הדעת ואת הלב על המרכיב החשוב ביותר שבו - המנגינה, או אם תרצו, המלוּדיה. לכאורה, אין פשוט ומובן מזה, זמר טוב כדאי שתהיה מנגינתו מתנגנת ומתלחנת ומתרוונת ומכריזה קבל-עם ועדה על קיומו. אלא שכשאמורים הדברים בשירים הראשונים הנחשבים היום כמבשרי הזמר העברי, אלו שנכתבו בארץ החל מסוף שנות העשרים של המאה הקודמת יש גם בעובדה הפשוטה לכאורה של הזהות המלוּדית שלהם, בעובדה, שהזמרים הללו היו עשירים כל כך מהבחינה המלוּדית, בעובדה שהמצאה המלוּדית הייתה משאת הנפש של המלחין ומאזיניו ובעובדה שמלוּדיות רבות כל כך מאז שרדו את שיני הזמן, יש משום הזמנה לבדיקה מעמיקה יותר של המרכיב המוסיקלי הזה.

ככל שאני חושב יותר על השאלה מהי מלוּדיה, אני נזקק לדימויים מופשטים חוץ מוסיקליים, המלוּדיה היא במקרים רבים כבואת נפשו של האומן. כדי לבסס טענה זו אני מזמין אתכם להתבונן בשתי תקופות בעשייה המוסיקלית הישראלית. במקרה הראשון, השנים הראשונות של עיצוב הזהות העברית בארץ ישראל אני מוצא הקבלה בין תהליך היצירה של השיר העברי ובין התהליכים האישיים שעברו יוצריו.

לצורך בחינת הטענה הזו יש לזכור, כי המלוּדיה המערבית, גם אם אינה מודה בכך בגלוי נשענת על בסיס הרמוני, היא נשענת על תבניות שבמקרים רבים מאד קדמו לה עצמה, היא אמורה לספוח אליה את הגוונים המשתמעים של הליווי שמתחתיה. היא, המנגינה יכולה להיות אינדוידואלית, היא יכולה להיות חמקמקה, היא יכולה לעטר את האתוס הבסיסי שלה בכווני חן אבל בסופו של דבר, מנגינת הזמר הנורמטיבי לא תפרוץ בצורה דרסטית את מסגרות הליווי.

מבחינת היוצרים שהתחילו ליצור כאן, בארץ ישראל את המסד של שירי הזמר, היוותה מערכת היחסים בין ההרמוניה למלוּדיה אתגר ונחמה. האתגר, ליצור מעל לאותן תבניות מוסיקליות

\* פרופ' עודד זהבי הוא קומפוזיטור, בוגר האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, שימש עד לאחרונה כראש החוג למוסיקולוגיה באוניברסיטת חיפה ונמנה עם סגל ההוראה בחוג זה.





נקודת ההשקה בין המסורת ההרמונית המקובלת של אירופה, בין השפה העברית המתחדשת, בין שיח היוצרים והדיאלוג שלהם עם קהל צרכני השירים בישראל המתהווה ובין הקולות המבצעים שהצמיחה הארץ הזו הנביעו בסירתזה מופלאה את הזמר העברי המלודי.

מרגש אותי שמיכל זמורה כהן הציעה לי להביט היום על הזמר העברי, ועל המקום שהוא תופס בתצריף המורכב כל כך של הזהות הישראלית המוסיקלית, כי המלוּדיה היא במידה רבה בבואת הנפש, והמלוּדיה יכולה לעיתים ללמד אותנו על היוצר יותר מהנראה לעין. חיזוק לדעתי זו אני מוצא בסיפור הבא, שגם אם נראה כי לכאורה איננו מעניינה של מאמר זה, הוא, לטעמי לפחות, מיטיב לתמוך בטעונום שהעליתי עד כה.

בתחילת שנות השבעים, כשהמדינה הייתה כבר מתורגלת לא מעט בקליטת עלייה וכשדפוס העבר נדמו לנו כמפוענחים או כמובנים מאליהם, הזדמן לי לעקוב אחרי קליטתו בארץ של אחד ממחוללי המהפכה השנייה במוסיקה הישראלית, איש שתרומתו לחיי המוסיקה בארץ טרם הוערכה לטעמי דיה, כוונתי למרק קופיטמן. קופיטמן בשנים הנידונות, עלה ארצה מרוסיה, ארץ בה הייתה לו קריירה משמעותית כמלחין מוערך. קופיטמן, כמו מלחינים אחרים לפניו, נאלץ להתאקלם תרבותית ומקצועית בארץ שהייתה זרה לו. הוא בחר, באופן המזכיר בצורה דרמטית את דרכם של מחוללי המהפכה הראשונה במוסיקה הישראלית לינוק ולערות לתוכו את הישראליות דרך שני צינורות ברורים - השפה העברית והניב המלודי המקומי. יצירתו המכוננת הראשונה "שמש אוקטובר" למילים של יהודה עמיחי, לקחה מן העברית כל שיש לה לתת מהבחינה המוסיקלית. כאיש צעיר לא הבנתי עד כמה העמיק קופיטמן חקור את המהויות העמוקות של שירת עמיחי כשהפקיד בידי מירה זכאי ששרה את התפקיד הקולי ביצירה את החזרה על המילה מחממת, עד ש ממ המתים וממ הרחמים איוו להן משכן במסד הדעת של המאזין. קופיטמן כמו מלחינים מהגרים אחרים הצליח להבחין באוזן רעננה במה שלרבים מאתנו המלחינים שנולדו לתוך מדינת ישראל היה מובן מאליו, שהאדמה התרבותית הישראלית היא רבת שכבות ופנים ויכולה להנביט מתוכה סוגי נטיעות רבים. וכך ביצירתו המכוננת השנייה "קול הזכרונות" פנה קופיטמן, לכאורה כמתבונן, למעשה כמשתתף עמוק, אל השירה התימנית השורשית, אל המלוּדיה הנפלאה של שיר העם התימני שביצעה ביצירה גילה בשארי. קופיטמן - לכאורה אוונגרדיסט, חדשן, מדויק וקפדן בחר למקם בלב היצירה הסימפונית שלו מנגינה, מלוּדיה, במידה רבה של שטחיות, אני יכול לומר שהאסתטיקה של היצירה מורכבת מאלפי שברים, פרגמנטים, בבואות והשתקפויות של המנגינה הנתונה המאורגנים בצורה קליידוסקופית מתוחכמת ביותר. המהות ההטרופונית שהגה קופיטמן ביצירה זו מאפשרת לו להאיר ולהנביע מתוך המנגינה עצמה יצירה סימפונית שלמה, בכך הוא חובר אל האסתטיקה של מרדכי סתר ב"מדריגלים" שלו וב"תיקון חצות", אלא שקופיטמן מרחיק עוד נדוד, הוא מבין שהמלוּדיה התימנית שבחר, איננה נובעת מתשתית רב-קולית היא איננה דורשת ואיננה סובלת הרמוניה קונבנציונאלית, ולכן הוא מלווה אותה בחומרים הנובעים ממנה עצמה, הוא מאפשר לה אמנציפציה מושלמת. לקח לי שנים, בהם שנים של כעס אמיתי על האיש להבין שקופיטמן הרחיק אותנו, את תלמידיו ואת הסובבים אותו מהמוקדים האישיים והרגשיים של עבודתו כדי - כך, אני מאמין, שלא לחשוף בפנינו את כאבו, את כאבו האישי, את כאבו האומנותי, לימים כששמעתי מקצת פרטים על עברו הבנתי שהיכולת והזכות לשיר מנגינה נתונה בקצב [הטרופוני] אינדיווידואלי מבלי לציית ל"הכוונה" או לניצוח חיצוני היא מבחינתו אמירה ארס-פואטית שלא לומר ביוגרפית. אני רואה בסיפור זה דוגמא נוספת לאופן שבו עובד כור ההיתוך שלנו. השפה העברית, והמלוּדיה השורשית קלטו אל קרבם יוצר ומחנך חשוב.



# סגנוניות תרבותית במחול

## גבי אלדור\*

עירוב הסגנונות של המחול הישראלי הוא הוכחה שהמחול בישראל חי ונושם, ומשקף, כמו כל אמנות אחרת, את החברה, את נטיות לבה, את ההשפעות של תרבויות אחרות ושל פתיחות הולכת וגדלה לגבי מה שראוי לו להיראות על הבמה או להיכלל בקודקס של "מחול ישראלי".

מאחר שהמחול הישראלי נוצר עם תחילת המנדט הבריטי בארץ ישראל, 1915, ללא מסורת מעשירה או, לחילופין, מאבנת, הרי היה חופש יצירה מוחלט שהוגבל רק על ידי מיעוט היוצרים בתקופה זו של הישוב העברי ומסכת, מעוגנת היטב בתולדות המחול, של דעות קדומות לגבי הגוף, כישוריו, ומידת החטא שצפיה בו מזמנת.

התנועה הציונית פרחת בתקופה של פריחה רעיונית ומהפכנית בתחומים רבים, וכל תחומי האמנות בארץ ישראל היו גם הם נתונים להשפעתה של רוח הזמן. בתחום המחול אנו עדים למהפכה הגדולה ביותר של העת החדשה, כאשר הבלט הקלאסי נדחה כמעמד, שמרן ועבש וככזה לא מתאים לביטוי לגיטימי של התזוזות החברתיות והאחרות שהתרחשו באירופה ומאוחר יותר בארה"ב. היחס החשדני לגוף, בעיקר הנשי, פינה את מקומו לחגיגת קיומו, וליוצרים מלאי דמיון אשר יצרו בשפה חדשה.

בגרמניה ובאוסטריה אשר הובילו את המהפכה נוצרה תנועה המונית של "תרבות הגוף" שהעלתה על נס את החזרה לטבע, את המרחב הפתוח לעומת המחנק העירוני, ואת מקומו של הגוף, בעיקר זה העירום, במקום אשר מאפשר נשימה טבעית "כגלי היס" וריתמוס אשר מבטא את הקשר הישיר בין התנועה וכוחות החיים. לתנועת "תרבות הגוף" אשר משכה אחריה רבבות בני אדם והקימה מאות בתי ספר חדשניים ברחבי אירופה נמצא ביטוי אמנותי שהאמין ביכולתו של כל אדם לרקוד (מרי ויגמן ב"jeder Mensch ist ein Tanzer" ובביטוי האישי כגולת כותרת של יצירה. אמנים כמו רודולף פון לאבן, קורט יוס ומרי ויגמן יצרו את "מחול ההבעה" אשר כונה גם "הריקוד החפשי" או "הריקוד הגרמני". אמנים נחשבים אחרים הקימו בתי ספר נודעים ויצרו כל אחד ערבי ריקוד משלהם, וכמדומני שאין תנועה בתחום המחול שהשפעתה חדרה כה עמוק, חצתה גבולות ותרבויות והשפעתה ניכרת עד היום.

המחול ברגלים יחפות שנראה לנו כה טבעי היום, גילוי הקרקע כמקור של כח ולא רק כבסיס לריחוף בלטי מרוחק מן האדמה ומן המציאות, דימויי הגוף שפסקו להיות רודניים ומדירים כל מה שלא נענה לדימויי השלמות הבלטיים, כל אלו ועוד היגרו יחד עם חלוצי העליה לארץ ישראל. אם ניזכר עד כמה היתה דמות "היהודי החדש" זקוקה למודל של עוצמה, חרות פיסית ופילוס דרך עצמאית הדוחה את העבר מכל וכל, נבין עד כמה היתה למחול ההבעה קרקע פוריה לצמח ולגדול בארץ.

ברוך אגדתי היה הרקדן הראשון המתועד בארץ ישראל. ב-1915 הוא החל את הופעותיו כדי להתפרנס כתלמיד בבצלאל, ועד מהרה הפכו ריקודיו המינימליסטיים המבוססים על מחוות

\* גבי אלדור היא סופרת מחול ומבקר, מרצה ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי - עברי ביפו, בו היא כותבת, מביימת ומשחקת. מלמדת בסמינר הקיבוצים, ביה"ס למחול ותיאטרון. משחקת כרגע ב"געגועים" בתיאטרון הערבי- עברי ביפו.

אופיניות של "ארכיטיפים" ועיבודם לריקודי סולו מופשטים לחיבי המבקרים. הקהל שלא עמד עדיין על כוחו של חידוש מקורי זה דחה את האמן אשר הצליח עם זאת על במות חו"ל ולימים הפך לדמות מפורסמת, מארגן נשפים, צייר וקולנוען.

את הבסיס למחול הישראלי הניחה מרגלית אורנשטיין אשר עלתה בעקבות יעקב אורנשטיין אבי המשפחה לארץ בשנת 1921 והקימה את בית הספר הראשון ל"גימנסטיקה ריתמית" בקונסרבטוריון "בית לווים" בתל אביב שנה לאחר מכן. תחילה יצרה מחולות עבור תלמידותיה להופעות של הסטודיו ברוח הזמן, אך ההצלחה הגדולה הגיעה כאשר בנותיה התאומות, יהודית ושושנה, החלו להופיע תחת השם "האחיות אורנשטיין" באולמות השונים בארץ והפכו לכוכבות התקופה. בית הספר התפתח, פתח סניפים בירושלים וחיפה. העקרונות של מחול ההבעה, המחול החפשי והקשר בין מוסיקה להתפתחות הגופנית והרוחנית החל להכות שורשים. הרקדניות לבית אורנשטיין לימדו, יצרו כוריאוגרפיה להצגות תיאטרון, היו בין מקימי "תיאטרון ארץ ישראל" (התא"י) ו"האוהל", יצרו מסכתות מזמרות ומרקדות לפי תורתו של לבאן, מי שהמציא מחדש את "מקהלות התנועה" של התיאטרון היווני וזכה להצלחה עצומה במופעי ענק של חובבים בגרמניה. יהודית יצרה באופרה הישראלית, שושנה בתיאטרון לילדים, מרגלית אורנשטיין כתבה וחקרה, הקימה סמינר למורי מחול ועוד.

חמש עשרה שנה מאוחר יותר, עם עליית הנאציזם בגרמניה, עלתה לארץ גרטרוד קראוס שהפכה עם השנים להיות הדמות המשפיעה ביותר על המחול המקומי בכח אישיותה וכשרונה העצום. לקראוס היתה כבר קריירה מצליחה באירופה עם להקה שהקימה. היא עבדה כאסיסטנטית של רודולף פון לאבן ושמה הלך לפניו כאשר נאלצה להימלט לארץ בה כבר הופיעה בתחילת שנות השלושים בהצלחה גדולה. היא הקימה בארץ להקות ובית ספר, עבדה עם האופרה ארץ - ישראלית והיתה בין המורות הראשונות של האקדמיה למחול בירושלים.

אמניות ויוצרות רבות אחרות היו חלק מאותה תנועה סוחפת אשר העמידה את האדם וגופו החפשי במרכז היצירה. מאחר שעד שנות החמישים לא היתה קיימת תמיכה מוסדית או ממשלתית באמנות המחול, היה המצב קשה, ואמנים רבים, אחרי מאבק עיקש של שנים, החלו לפנות את מקומם לרוח החדשה אשר נשבה הפעם מכיוון ארה"ב - מרתה גראהם והתיאטרליות החדשה, ובעיקר הטכניקה שהיתה בבסיס ריקודיה, אשר איפשרה, לראשונה מאז דחית הבלט הקלאסי, לימוד שיטתי של צורת מחול מודרנית אשר היוותה בסיס ליצירה.

כאן נכנס הפרק על המחול, שכדי להימנע ממלכודת האוריינטליזם נקרא לו מקומי.

רינה ניקובה היתה בלרינה מריגה שעלתה ארצה בשנת 1924. בחושיה הבריאים, ואולי מתוך רצון אמיתי להשתלב במרחב, הקימה בשנת 1933 את להקת הבלט התימני שהיה מבוסס על ריקודים וזמירות בעיקר של בנות תימן אותן אספה ואימנה. אך את הריקודים היא למדה מהן, הרקדניות הצעירות ובראשן רחל נדב, זמרת ורקדנית מחוננת שלימים נעשתה אחת המדריכות החשובות לריקודי עם. עמן יצאה למסע ארוך ביבשת אמריקה. החיבור התמים אך בדיעבד מעורר שאלות של זהות וניכוס תרבויות בין בלרינה מריגה ונערות מתימן והענין האקזוטי שהעלו בהופעותיהן כמענה לדרישה אילמת לאותו מחול מן האוריינט כפי שמצפים לראותו במערב היה רק סנונית ראשונה לכיטוי הקונפליקט הלא פתור של מקומיות - רוח המקום - ורוח הזמן. ומה היא בדיק אותה רוח מקומית? ירדנה כהן, ילידת חיפה, בת למשפחה

היושבת ששה דורות בארץ, קשורה בנימי נפשה לנופים ולמוסיקה המזרחית אותה הכירה מן הבית, רצתה לבטא בדיוק את הקשר האמיץ הזה. אך גם היא כבנות דורה האחרות נסעה לגרמניה לבית הספר של גרט פאלוקה בדרזדן ולמדה שם את יסודות מחול ההבעה, את הגישה האנליטית לשילוב של זמן חלל ואנרגיה, וכאשר חזרה לארץ, למרות שדחתה באופן מודע את הריקוד הזר, הגרמני, הרי בעבודותיה הגדולות בקיבוצים ברחבי העמק, שם ביימה חגי אדמה ומים, השתמשה באותן טכניקות - שהרי גם הן היו אידיאליסטיות ואוטופיות - שהוציאו אנשים חובבים אל השדות ובדקו מחדש את גבולות היחס בין קהילה לקהל וכיוב', אותן למדה בניכר. אך לכהן לא היו היסוסים לגבי מרכיבים אחרים של המופע, כמו אצטודות רגלים, תופי מרים וליווי כלי מסורתי. כך הצליחה בעצם לחבר בין החדש לאותה עתיקות כנענית - כך כינתה עצמה - שהקסימה אותה.

שרה לוי תנאי היתה גננת ומחברת מנגינות ושירים כאשר החלה לעבוד בשנות השלושים עם קבוצת חובבים בתל אביב. היא החלה את דרכה כיוצרת חגי קיבוץ, אך עד מהרה חיפשה דרך לביטוי אישי יותר והצליחה ליצור סינטיזה של מחול תיאטרון מודרני המבוסס על המסורת התימנית, על תפילות הדיואן המושרות והנרקדות. אולי בגלל בידודה הגיאוגרפי של העדה התימנית היהודית בארץ המוצא, ויתכן שבגלל חיבורו המובהק לטקסטים, הצליח המחול האתני התימני להישמר ולהכות שרשים, להתחבב על הקהל, ולהיטמע בתוך צורה בימתית חילונית מבלי לאבד את ייחוד ושאר רוחו. שרה לוי תנאי הקימה את תיאטרון מחול ענבל בשנות החמישים, ואחרי שהתגלתה, כמו במיטב האגדות, על ידי ג'רום רובינס בפסטיבל המחולות בדליה, זכתה לתמיכה של קרן ישראל אמריקה, לתמיכת ממשלת ישראל ולהצלחה עצומה בסיוורה בחו"ל.

המחול המזרחי משמש כאחד המרכיבים העקריים ברקודי העם עד היום, אך הצורך לבטא "את רוח המקום" האוריינטלית פינה את מקומו להגמוניה אחרת.

בשנת 1964 הוקמה להקת בת-שבע על ידי הברונית בת שבע דה רוטשילד אשר תמכה, עודדה (גם בתפקידה כראש מדור מחול במועצת התרבות של משרד החינוך), הצליחה להביא את הרקדנית הגדולה לארץ ולהקים עמה להקה ברוחה, שאף עזרה לה כלכלית. לראשונה היתה קיימת להקת מחול מודרני אשר ביצעה בהצלחה גדולה את ריקודיה של הדיווה עצמה, אך גם, בהמשך, ריקודים של יוצרים אחרים. גראהם, לצד הקפדנות המוחלטת לגבי ריקודיה שלה, עודדה את הרקדנים הצעירים ליצור בעצמם, ואמנם, בין הרקדנים המייסדים של הלהקה - אפרתי, ורדי, רון, אלקיים, שיינפלד, גלוק - אשר זכתה להצלחה בינלאומית, רבים הפכו עם השנים ליוצרים בזכות עצמם - יאיר ורדי, רחמים רון, אושרה אלקיים עיבדו את החומר עמו צמחו ויצרו מחול מקומי שאין בו מן ההכרח להיות מייצג מזרחיות, לאומיות או כל רעיון אחר אשר היה להם זר.

רנה שיינפלד, הרקדנית הזוהרת של להקת בת שבע ואחת ממיסדותיה, אשר היתה הלא - אמריקאית היחידה שמרתה גראהם אישרה לה לרקוד את תפקידיה שלה עצמה, פרשה בשלב מסוים והקימה להקה משל עצמה. היא יצאה ביצירה עצמאית, רחוקה מן המסורת הגראהמית ופנתה לחיפוש של שפה ריקודית לא סיפורית, מינימליסטית ועשירה באינסוף גווני התנועה והשימוש המקורי באיברים שהכפילו, שימשו כהארכה של גפיה, כתפאורה ותלבושת כאחד. דמותה המושלמת אשר לובשת גלימה העשויה משקיות ניילון שקופות, רצה על הבמה, הפכו אותה לפרפר וצייד בעת ובעונה אחת, בלתי נשכחת, וחיפושיה אחרי אתרים אחרים מאשר במה באולם, איפשרו לה ליצור כמה עבודות של מחול תיאטרון מעולה.

שנות השבעים ראו גם בפריחתו של משה אפרתי, גם הוא מראשוני להקת בת שבע אשר התמסר לעבודה עם רקדנים חרשים ושיבוצם עם רקדנים שומעים באותה יצירה. הכוריאוגרפיה שלו גילתה עוצמות של יכולת פיזית, ורגשית. עבודתו עם הלא - שומעים גידלה מחד רקדנים חדשים אשר גילו לעצמם עולם חדש, ושיתפה קהל נרגש בחויה של צפיה אליה לא היו מורגלים. בשלב מסוים החל גם הוא להיזכר בשרשיו החבויים בעבר ספרדי, ויצר את "קאמינה אי-טורנה" (1990). אך החוב האישי לעצמו לא שינה באמת את ריקודו המוחצן והסוער. במשך עשור היה, לצידה של רנה שיינפלד, מיר'לה שרון ואחרים, אחד מהיוצרים המשפיעים בארץ.

בשנות השמונים ידעה להקת בת שבע, זעזועים, החלפות תכופות של מנהלים אמנותיים, רובם זרים, ונסיונות כנים של יוצרים צעירים לומר משהו חדש, לא גרהמי. להקות אחרות קמו, נלחמות על קיומן, מדברות שפה תנועתית חדשה, מקומית ללא הבדלי מוצא, מגיבה על מציאות סבוכה.

אמיר קולבן בלהקת תמר אשר קמה ברמלה ב-1984, להקת המחול הקיבוצית בראשות יהודית ארנון אשר שמה החל ללכת לפניה עם עבודות רפרטואריות אשר לא נראו עד אז בארץ ואשר הנביטה את רמי באר, כוריאוגרף הבית של הלהקה, הופעות ייחודיות של מחול תיאטרון של אושרה אלקיים, רות זיו אייל ונאוה צוקרמן, נראו עתה כלהקות אשר הישראליות שלהן היא מובנת מאליה, לא זקוקה להגדרות.

בשנות השמונים החל גם המחול הישראלי להגיב על מציאות פוליטית סבוכה ולנקוט עמדה ביקורתית. להקת תמר העלתה מיצג בתערוכה בתל חי, בשם "ויה דולורוזה" שבו הפליטות, היהודית אך בעיקר הפסלטינאית שהתעלמו ממנה עד כה קיבלו ביטוי במסע - תלאות דרך אתרי התערוכה. אמיר קולבן העלה את "טיירה" בזמן מלחמת לבנון עם נגן עוד ערבי אשר השמיע את "שחקי שחקי על החלומות" בערבית, לראשונה על במה בישראל. רות זיו אייל יצרה את "בלאי" שבו שחקנים נושאים את שכבות חייהם על גופם כשכבות בגדים שבהם צרורים חייהם.

בשנות השבעים העלתה להקת בת שבע את "עמי יער עמי ים" בכוריאוגרפיה של ג'ון קרנקו אשר לראשונה ניסתה להתמודד עם זכרון השואה בדרך עצורה ולא מניפולטיבית, ורמי באר עם האינתיפאדה הראשונה העלה את "יומן מילואים", ריקוד מלווה בקריאת שירים שנכתבו במילואים, ואשר מעלה את הקונפליקט והמבוכה המוסרית מול התקוממות של אנשי כפר נגד הכיבוש, אך אלו היו יצירות בודדות ואמיצות אשר לא שיקפו את האווירה הכללית של היצירה המחולית.

ב-1991 התמנה אוהד נהרין למנהל האמנותי של להקת בת שבע והוליך את השינוי הגדול ביותר של המחול הישראלי. ביצירות באורך ערב שלם כמו "קיר", "אנאפזה" ו"מבול", שילוב של להקת רוק, במקרה של "קיר" וצוות מעצבים קבוע ובו במבי התאורן ורקפת לוי מעצבת התלבושות ששינו את תפיסת העיצוב הבימתי מקצה לקצה, העמיד את המחול הישראלי במרכז היצירה המקומית. ההעזה, המקוריות ושבירת הגבולות הידועים בכל היבט של יצירת מחול לא הזניקו רק את להקת בת שבע אלא היתה דחיפה ומתן רשות ליוצרים צעירים אחרים ללכת אחרי צו ליבם.

התייחסויות למצב הפוליטי, ביטויי זעם וביקורתיות עלו במופעים רבים של שנות ה-90 נועה דר עם "מגש הכסף", סהר מגל עם "CFC" ואמיר קולבן עם "מכונת המלט" אחרי רצח ראש הממשלה רבין, רמי באר עם "זכרון דברים" ועוד.

פתיחת מרכז סוזן דלל למחול ותיאטרון בשנת 1989 בהנהלת יאיר ורדי נתנה את המסגרת ההולמת ואיפשרה למחול הישראלי לפרוח. קהל צופים הולך וגדל מוכיח שאין זו רק התפרצות זמנית אלא תוצאה של בניית אמון הולכת ומצטברת.

השאלה של סגנון נותרה שולית משום שנוצר סגנון אישי עכשווי. אחרי שהשפעות שונות נטמעו, קשה להצביע היום על "סגנון" מובהק בדומה לזה של מחול ההבעה, המחול הקלאסי, המודרני של גראהם או חוזה לימון. יש להקות אשר מתמחות במחול ספרדי, אנשים מתעסקים בבוטו ובאימפרוביזציה-מגע (קונטאקט), כתב התנועה של אשכול ווכמן נלמד במכללות ובאקדמיה למוסיקה ודרכו נכתב ונוצר מחול עשיר אך חמור בהימנעותו מכל אפקט חוץ - תנועת. פסטיבל "ריקודי חדר" של עמוס חץ מנסה למצוא דרך ביניים בין הנזירות של יצירה בכתב תנועה לבין העולם המבעבע שמחוץ לו. יש מסגרות רבות אשר מאפשרות ליוצרים ליצור ולהופיע.

הבלט הישראלי הוא תופעה שראוי לציין - מאז שנות הששים טורחים ברטה ימפולסקי והלל מרקמן על קיומו וקידומו של הבלט הקלאסי בארץ, ומאמציהם הגדולים נושאים פרי. הם מקיימים בית ספר למחול במבנה מיועד רק לכך, ומעלים ערבי מחול של יצירות מן הרפרטואר הקלאסי ויצירות מקוריות. יש לו קהל רב ונלהב. הקושי של קיום להקת בלט קלאסי בארץ אינו רק כלכלי - בארץ בה שפת הגוף של היחידים החיים בה כל כך זרה לעידון ולקפדנות של של הדימוי הגופני הבלטי ולעולם אותו הוא מייצג, הבלט הקלאסי, עוד מימי מיה ארבוטובה המורה הראשונה לבלט קלאסי בשנות הארבעים, נידון להיות זר לתמיד, מחוז געגועים לשלמות ולתרבות רחוקה. היום משמשת הטכניקה הקלאסית לאימון של רקדנים מקצועיים משום שבשוק ההתנגדות העזה לג'אנר הזה כמייצגו של עולם ישן והיררכי, הרי לטכניקה יש עדנה חדשה והיא עדיין זו המועדפת על מורים לאימון ולליטוש רקדנים. המחול הניאו-קלאסי, המשתמש בטכניקה לצרכי ביטוי עכשווי גם הוא, להוציא יצירות מספר של ימפולסקי עצמה, לא מקבל ביטוי ביצירה המקורית.

מה אם כך הוא "הסגנון" הישראלי? מאחר שאינו מובהק עוד מבחינת השפעות של זרמים, מה יש בו המבדיל אותו ממחול אחר? גם אם נטען שהבחנות לאומיות במחול עבר זמנן, עדיין יש איכות חמקמקה שמאפשרת לנו לציין אלגנטיות של מחול בריטי, אנליטיות וריחוק מסוים של המחול הצרפתי, וסירוב כלל-אירופי להנפיק ערבי מחול מספקים לקהל שבע. המחול הבודק את עצמו על הבמה, שבירת הגבול הדק בין החקירה עד פירוקו המוחלט של המחול לבין אי-ריקוד אולי קידם את הדיון הפילוסופי והיה בלתי נמנע בעידן פוסט מודרניסטי, אך הותיר קהל המום ונזעם. או אולי אותה תגובה היא מה שרקדנים מרדנים אכן שאפו אליה.

המחול הישראלי עדיין בשלב של חיוניות פורצת שאינה חוקרת את עצמה - אולי בגלל תחושת דחיפות, אולי בגלל מציאות שבה הרהור בימתי מופשט היא בגדר מותרות ופינוק, מציאות פוליטית וחברתית שבה הגוף עדיין אינו נמחק באופן של רדוקציה פילוסופית משום שהוא עדיין נלחם על קיומו הפיזי ועל אי-מחיקתו מן העולם הממשי.

ולכן יש במחול הישראלי אותה איכות בלתי ניתנת לכימות המקבילה למה שאנו חיים - דחיפות, מהירות, עוצמה, תחושה של קונפליקט בלתי פתור וחוש מפותח לדרמה. הגוף נושא עמו משא, הוא עצמו נעשה אתר של התנגדות, נע לכל הכיוונים כנקרע מכוחות גדולים בתוכו וסביבו. והוא מרתק.





# תרומתו של כתב התנועה אשכול-וכמן לרב תרבותיות

## ורב סגנוניות במחול

עין-יה כהן\*

המחול בישראל משקף השפעות של המחול האומנותי המערבי בעבר ובהווה מחד, ושל ריקודי העם והעדות מאידך. שילוב השפעות אלו הוא חלק מרב התרבותיות במדינת ישראל. כפי שכתב פרופ' ישראל ברטל: "תרבויות היהודים הטרומ-מודרניות שנמהלו בהשפעות תרבויות המדינה (במופען האימפריאלי או הקולוניאלי) הגיעו לארץ עם גלי המהגרים. כאן נתקלו בעצמה התובענית של אידיאולוגיה לאומית שביקשה לחבר בין פוליטיקה לתרבות. המפגש הכואב בין המורשת לחזון הלאומי הוליד מתחים, כפה תמורות והצמיח תגובות נגד. מסורות תרבותיות שונות תבעו לעצמן מקום בחברה הישראלית. הן חברו לפסיפס ישראלי אם בדרך המיזוג אל תוך הזרמים הדומיננטיים, אם בדרך ההיבדלות המוחצנת."<sup>1</sup>

כרקדנית, מורה ומחברת ריקודים, בחרתי לכתוב מאמר זה מנקודת ראות אישית. התחלתי את דרכי בעולם המחול בריקודי עם ישראלים. במקביל התחלתי ללמוד אצל פרופסור חסיה לוי אגרון אשר לימדה, מה שנקרא אז, מחול מודרני - תערובת של סגנונות אשר שילבו בין הריקוד האקספרסיבי, שהביאו לארץ מוריה הראשונים מאירופה, עם השפעות של טכניקת גראהם אותה למדה בארה"ב. בלימודי באקדמיה, בנוסף לסגנונות מחול מוכרים (קלאסי, גראהם, אקספרסיבי-אירופי ועוד), נפגשתי לראשונה עם כתב התנועה אשכול-וכמן, שלימד פרופסור עמוס חץ.

קריאה, כמו הריקוד, הייתה תמיד משמעותית בחיי. כתב התנועה אשכול-וכמן (להלן *EWMN*) חיבר ביניהם. התגלית שגם עולם התנועות יכול להיות חלק ממערכת סימול מופשטת באמצעותה אפשר לחשוב, לדמות, לחקור, ללמוד, לחוות ולבצע רקוד, הנה מרכיב חיוני בכל דרכי המקצועית.

כתב התנועה הינו תרומה ישראלית ייחודית לעולם המחול והתנועה, המאפשרת מפגש בין הקיים לחדש בעולם המחול. נראה לי אך טבעי להתייחס לנושא של רב תרבותיות ורב סגנוניות במחול, דרך עבודתי עימו.

### כתב התנועה אשכול-וכמן EWMN

EWMN, אשר פורסם לראשונה בספר "MOVEMENT NOTATION" בשנת 1958, נוצר ע"י פרופסור נועה אשכול (אוניברסיטת תל אביב) ופרופסור אברהם ווכמן (הטכניון, חיפה).

\* עין-יה כהן היא רקדנית, מורה ומחברת ריקודים, המשלבת את כתב התנועה אשכול-וכמן בעבודתה. נמנת עם סגל האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. כהנה כדיקאנית הסטודנטים וראש החוג לתנועה וכתב תנועה.

<sup>1</sup> העגלה המלאה, מאה ועשרים שנות תרבות ישראל. עורך ישראל ברטל, הוצאת ספרים מגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים 2002.

כתב זה נחשב לאחד משלושת כתבי התנועה המקובלים היום בעולם. שיטת תיווי זאת מציעה מערכת מצומצמת של סימנים, המייצגים ערכים בסיסיים, אשר באמצעותם ניתן לתאר את תנועת גוף האדם במרחב ובזמן (דוגמא של פרטיטורה בסוף המאמר). ארגון החומר התנועתי בקטגוריות פשוטות יחסית וסימולן מאפשר לטפל במורכבות של התופעה כולה: יצירת מושגים ניטרליים, המשותפים לכל העוסקים בתחום - רקדנים, יוצרים, מורים, חוקרים ומבקרים. המושג תנועה הכלול בשמו בא להדגיש את האפשרות לתיאור כל האפשרויות של תנועת האדם ללא קשר לסגנון רקוד כל שהוא.

מאז פורסם לראשונה יושם הכתב בהצלחה ככלי לחקר תנועה, ניתוחה ותיעודה, במיוחד בהוראת מחול וקומפוזיציה. כמו כן, משתמשים בו בתחומי מחקר אשר אינם קשורים ישירות לריקוד, אך קשורים לתנועה של גוף האדם - תקשורת לא מילולית, שפת סימנים, התפתחות מוטורית, התנהגות של בעלי חיים, רישום אומנות קינטית, ועוד.

בתהליך החיפוש בעולם הריקוד - לחיבור, ביצוע והוראה, משמש כתב התנועה EWMN ככלי למחשבה, להגדרה, לדימוי, לגילוי וארגון חומרים תנועתיים. חומרים אשר יכולים להיות שאובים מריקודים קיימים הנשענים על סגנון או תרבות קיימת או מגילוי של חומרים חדשים. התבוננות זאת עשויה לגלות מאפיינים תרבותיים ו/או סגנוניים בריקודים קיימים גם אם לעיתים קרובות העוסקים בהם אינם ערים לכך. כמו כן, כאשר הודות לכתב התנועה, רקדן, מבצע, או צופה מיומנים לקלוט מרכיבים אלו, עשויים להתאפשר עידון והעשרה של החוויה האומנותית שלהם.

אציג כמה תופעות ויישומים המאירים יתרונות הטמונים בעבודה עם כתב התנועה EWMN:

### \* תנועה סימולטאנית:

EWMN מאפשר הבחנה בין כל איבר הנע בנפרד לבין, השתנות התנועה, כאשר כמה אברי גוף שותפים לתהליך תנועתי אחד. במילים אחרות - בכל תנועה שמבצע הגוף, מלבד באיברים הקיצוניים, משתתפים מספר איברים: האיבר הנע באופן אקטיבי (האיבר הכבד) וכל האיברים הנגררים על ידו (האיברים הקלים). האיברים הקלים משנים את מקומם במרחב כתוצאה מתנועת האיבר הכבד, אולם תיתכן גם תנועה עצמאית של האיבר הקל ואז השתנות מקומו של כל אחד מהם במרחב היא תוצאה של התנועה הסימולטאנית.

למעשה, ברוב סגנונות המחול, בדומה לתנועות היומיומיות שלנו, איננו מודעים לאקורד התנועתי שהנו תוצאה של תאום מורכב בין מהירות וגודל התנועה של האיברים הנעים. רובנו קולטים תמונה כללית או את הפונקציה של התנועה - להחזיק, להגיע אל, לקחת את וכו', ללא הבחנה בתנועתם היחסית של אברי הגוף אחד ביחס לשני, כפי שמתואר למעלה. כלי כתב התנועה מביאים את המשתמש בהם לידיעה מי נע, מתי, באיזו דרך, בכמה זמן וכיצד תנועתו של איבר אחד משפיעה על תנועתו של האיבר ה"קל" ממנו. הבחנה ודימוי של איבר אחד או קבוצת איברים בתנועתם וקישורם לתמונה המלאה של הגוף כולו כיחידה שלמה בתנועתו מאפשרת להתייחס לגוף הרקדן היחיד כ"תזמורת".

בריקודים שלי אני לעיתים קרובות נותנת לכל איבר תפקיד שונה, כך שהוא נע ככלי עצמאי, ותנועת הגוף כולו היא כתזמורת שלמה. כאשר לרקדנים שונים תפקידים שונים, כל רקדן הופך תזמורת של יחיד בתוך התזמורת שהקבוצה יוצרת.

### \* המרכיב העלום של עולם התנועה:

הבחנה ודימוי של החוויה המרחבית, בה הרוקד תופס אלו מסלולים תנועתיים ותצורות מרחביות (מעטפות, מניפות, צורות הנדסיות) תלת ממדיות הוא "מפסל" תוך כדי תנועה. זהו המרכיב המופשט ביותר של עולם הריקוד והוא בדרך כלל סמוי מעין הרוקד והצופה, בהיותו חולף בזמן ללא השארת עקבות.

המודל המרחבי של הכתב עשוי לעורר מודעות למרכיב העלום של עולם התנועה - תצורות תלת ממדיות הנוצרות על ידי אברי הגוף הנעים של הרקדן. צורות פשוטות הנובעות מתנועתו של איבר יחיד וצורות מורכבות הנובעות מתנועה סימולטאנית של כמה אברים. אני קוראת לכך הרקדן כפֶּסֶל במרחב תלת ממדי.

### \* גילוי חומרים חדשים:

גילוי וחקירה בעולם התנועות הינו הזדמנות להעמיק את החוויה על ידי בנית הקשרים בין התופעה הצורנית לתחושה הקינסטטית של המחבר, הרקדן והמתבונן. אוצר התנועות של כל אדם מבוסס על ההיסטוריה שלו והכישורים שרכש במקצועו. גם בעולם הריקוד אוצר התנועות של כל סגנון מוכר, למשל בלט קלאסי, מבוסס על מספר תנועות מוגבל.

EWMN בהיותו מערכת ייחוס מופשטת, מאפשר תיאורטית, כול צירוף תנועות ללא תלות במאגר הזיכרון. בכך, נותן לנו כלי לחשוף ולגלות תנועות חדשות אשר אינן שאובות מניסיון קודם, ומאפשר להעשיר את הרפרטואר, העשוי לפתח יכולות חדשות אצל הרקדן.

העיסוק בגילוי ולימוד תנועות שאינן מוכרות מניסיון קודם כדי לרכוש ולצרפן לרפרטואר הזמין, הנו תהליך למידה התובע זמן ועבודה משום שהגוף שלנו לומד הרבה יותר לאט מ"הראש". לרקדן, המיומן בסגנון וברפרטואר תנועה מסוים, קשה לרכוש רפרטואר תנועות חדש, לעיתים עם דרישות מנוגדות להרגלי התנועה והארגון הגופני אותן רכש במשך שנים. כפי שציין מ. פלדנקרייז: "אין אדם יכול לשנות הרגל בתחושה בלבד. עליו לעשות זאת על ידי עבודה הכרתית מודעת עד שהשינוי יחדל להיות מוזר ויעשה דומה להרגל חדש. לשנות הרגל הרי זה דבר קשה הרבה יותר ממה שניתן לשער. רק בעל ניסיון יודע כמה קשה הדבר"<sup>2</sup>.

מניסיוני זהו תהליך מרתק ומשמח, למרות שלעתים הוא מלווה בלא מעט תסכולים, מאחר וחומר תנועתי חדש אינו נשען על זיכרון גופני קודם או על מאגר תנועות סגנוני כל שהוא.

### \* אנלוגיה של תנועות:

EWMN בהיותו מודל מופשט, פותח אפשרות תיאורטית ל"העתיק" תהליך תנועתי המתרחש באיבר אחד ולבצעו באיבר אחר. העיסוק באנלוגיה של תנועה חושף את הפער בין אפשרות תיאורטית למגבלות אנטומיות, המחייבות בחירות קומפוזיציוניות ומולידות צירופי תנועה חדשים.

מ. פלדנקרייז שכלול היכולת הלכה ומעשה הוצאת אל"ף 1967.

## \* חיבור ריקודים:

נ. אשכול מדברת על קומפוזיציה כאחד היישומים היותר חשובים של השימוש בכתב. במילים שלה:

"This investigation into the heart of the matter and the means of thought within it, stimulates the imagination of the dance creator and drives him to extract ideas hidden within the material which are thereby brought out from obscurity."<sup>3</sup>

חיבור ריקודים בעזרת כתב הוא, עדיין, הצעה מהפכנית בעולם הריקוד, למרות היותו קיים מאז תחילת המאה ה-20. אנו רק בתחילת הדרך לגילוי האפשרויות הרחבות, המעמיקות והמפתיעות שהוא עשוי לפתוח בפנינו.

בהקשר זה כתבו קופלנד וכהן:

"... by incorporating notation into the creative process, the choreographer, like the composer, can view his entire composition at one time. This will permit him to say things that would be impossible if he had to work entirely from memory. The advent of a useable choreographic notation should encourage the development of an art of greater subtlety, complexity, and originality"<sup>4</sup>

בעזרת EWMN חוברו ריקודים על ידי - נ. אשכול, ע. חץ, ת. ספיר, ע. כהן, י. כנעני, ר. נול-כהנא, א.עפרון, ה. דריווס, ועוד.

כמחברת, הדרך בה אני הולכת היא דו-שיח מתמיד בין ההגדרה המופשטת לבין "אהבות" פרטיות, בין החוקיות הטמונה בחומר מסוים לבין דימויים אישיים, בין אפשרות תיאורטית של תנועות לבין מגבלות הגוף האנושי. בין ידיעה קוגניטיבית של מבנה הריקוד והפרטיטורה לבין חוויות הביצוע שלו. הדיאלוגים האלו הם לעתים מאבק בין הדימוי החוץ תנועתי, הפרטי מאוד, לתנועות הנבחרות וחוקיהן הפנימיים. מהרגע בו בחרתי בחומר מסוים, אם זה חוק, עקרון, תבנית ריתמית או סידרת תנועות, הופך הריקוד להיות "עצמאי", בעל מסגרת, עם חוקים, חיים ו"רצון" משלו, המשפיעים מאוד על הבחירות. האפשרות לגילוי "רצון" זה, היא בשבילי אחד היישומים היותר משמעותיים של העבודה עם כתב התנועה אשכול-וכמן.

## \* לימוד ריקוד מתוך פרטיטורה:

כישת רפרטואר ריקודי מן הפרטיטורה אינה תופעה מוכרת דיה בעולם הריקוד. עולם הריקוד עדיין נשען, ברובו, על "תורה שבעל פה". נ. גודמן כותב על לימוד ריקוד מהפרטיטורה:

"The function of a score is to specify the essential properties a performance must have to belong to the work; the stipulations are only of certain aspects and only within certain degrees. All other variations are permitted; and differences among performances of the same work, even in music, are enormous."<sup>5</sup>

3 Eshkol, N. & Wachmann, A.: **Movement Notation**. Weidenfeld and Nicolson, 1958.

4 Copeland, R. & Cohen, M. editors; **What Is Dance** N.Y. Oxford University Press 1983.

5 **Language, notation, and identity** .N/ Goodman, **what is dance**, oxford university press 1983.

ספרות המחול הינה בתחילת דרכה, וככל שתתעשר תקרבנו לאידיאל של עולם ריקוד אורייני, ותאפשר יותר רב תרבותיות ורב סגנונות. למשל, בכתב התנועה EWMN ניתן ללמוד ולבצע מהפרטיטורה ריקודי עם, ריקודי עדות ועמים (תימני, כורדי, ערבי, בלקני, סיני), יסודות בלט קלאסי, טאי צ'י, קראטה, ריקודי גבוט, וריקודים שחוברו בכתב התנועה.

מניסיוני, הפרטיטורה היא נקודת המשען לידיעה, הבנה, לימוד ודימוי הריקוד. הזיכרון הגופני שלנו כמו "השמיעה הגופנית" אינם מהימנים דיים. כל פעם שחוזרים אל הפרטיטורה היא עשויה להעיר מחדש את הקשב ותשומת הלב, להאיר פרטים, הקשרים תנועתיים וקומפוזיציוניים, לחדד את המודעות לתצורות ומסלולים, ובכך להגביר את הבהירות ואיכות הביצוע של הרוקד.

כבתחומים אחרים באמנויות המפגש עם הפרטיטורה מעלה שאלות של אינטרפרטציה בין ביצועים שונים ושוב מקרבנו למוכר בעולם המוסיקה והתיאטרון. "כל כתב ויהא המפורט והמדויק ביותר, משאיר חלק מן המסורת המוסיקלית חופשי. תמיד יהיו אלמנטים מן המוסיקה שלא יכתבו במפורש, ושיהיו תלויים בידיעותיו של המבצע, בכושרו ובטעמו. גודלו של הפער ההכרחי הזה בין הרשום למבצע שונה במסורות השונות, הן בכמותו והן במרכיבים המוסיקליים הנתונים לשינויים"<sup>6</sup>. כך גם בריקוד.

כאשר מבצעים סגנונות ריקוד שונים מהפרטיטורה חשוב לעגן זאת ב"ידע עולם" הקשור ל: תקופה היסטורית, התרבות בה צמח ותפיסותיה האסתטיות והגופניות, מאפייני הסגנון, ההקשר בו נרקד - אומנותי, מדיטיטיבי, חגיגה עממית, טכס דתי וכד', וכן להקשרו למוסיקה, תלבושות, תפאורה, תאורה וכל מרכיב נוסף. אם הכוריאוגרף/מחבר ידוע, כדאי ללמוד מה אמר/כתב על ריקודו.

*לימוד הריקודים מן הפרטיטורה הוא בשבילי שיח בין תפיסת תנועה מופשטת כפי שהיא כתובה, לחוויה החושנית שהיא מעוררת. בשעה שההגדרה של התנועות נשאת קבועה התחושות משתנות לעתים קרובות כשרוקדים אותו ריקוד. התחושות מושפעות ממידת הקשב, זיכרונות של פעמים קודמות, ממצב הרוח באותו רגע, מה נרקד לפניו, המקום בו רוקדים, השותפים לריקוד והעדים (צופים) לו.*

ניתן לסכם ולומר כי כתב התנועה מאפשר לנו כלי לזהות, להגדיר ולשיים תופעות שאין להן מילים בשפה המדוברת, והן מסמלות תופעות וערכים במדיה - עולם התנועות. אפשרות זו מוכרת לנו מעולם הספרות, השירה, התיאטרון והמוסיקה אך מעט מאוד בעולם הריקוד. הוא פותח אפשרות לשינוי עולם המחול, מתרבות שבעל פה לתרבות אוריינית אשר בה מאגר ידע כתוב.

בכך הוא מאפשר:

- שימור של ריקודים מתרבויות וסגנונות שונים אשר יהוו מקור לשחזור, חיבור, מחקר השוואתי וביקורת.
- רכישה והעשרה של הרפרטואר הריקודי הודות לקריאה ממאגרי פרטיטורות קיימים.
- חיבור ריקודים השואבים חומרים מסגנונות קיימים, וגילוי חומרים חדשים הנחשפים בתהליך החקירה בשעת חיבור.
- שחרור מהצורך להחזיק בקיים, המאפיין תרבויות ללא כתב, ופותח אופציות לחידוש בעולם המחול.

כתב התנועה EWMN יכול להיות גשר המחבר בין אבני הפסיפס השונות הבונות את המחול בישראל, הנשענות על תרבויות וסגנונות מגוונים. הוא יכול לעזור לקדם את החזון בו ישראל מובילה את עולם המחול לשינוי רב פנים במאה ה-21, ולאפשר למחול הישראלי להיות חלק מתרבות אוריינית בה יש כלי משוכלל לשימור הקיים מחד וליצירה חדשה מאידך.

- תודה לחומי איינבינדר והדס כהן-רוזנברג על תרומתן למאמר.

דואט מתוך הסוויטה "מתומנים":

M=76		K: 1x14 1x14				
A		1	2			
Left Arm	$\left[ \begin{smallmatrix} 4 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$	$\frac{\vee}{2}$ $\left[ \begin{smallmatrix} 6 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]_{12}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 5 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$ $\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]_6$	$\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix} \right]$ $\left[ \begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} \right]_{14}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 5 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$
Right Arm	$\left[ \begin{smallmatrix} 0 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 4 \end{smallmatrix} \right]$	$\frac{\vee}{2}$ $\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]_{12}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$ $\left[ \begin{smallmatrix} 5 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]_6$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$ $\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]_{14}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$
Head	2.1	$\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$	$\frac{\vee}{2}$ 1			1
Chest	1					
Right Leg	1	4.	2.	7.		1.
Foot	$\tau = t$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 4 \end{smallmatrix} \right]$	$= \left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$	$= t$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$	$=$
Left Leg	1		f.2.	1.		3. ↓
Foot	$\tau$ t t	$= t \left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$	$= t \left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$	t	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$ t	$= \left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$
Front	6.0.	4.	2.	1.	7.	7.
B						
f Left Arm	$\left[ \begin{smallmatrix} 4 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$	$\frac{\vee}{2}$ $\left[ \begin{smallmatrix} 6 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]_{12}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 5 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$ $\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]_6$	$\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix} \right]$ $\left[ \begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} \right]_{14}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 5 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$
f Right Arm	$\left[ \begin{smallmatrix} 4 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix} \right]$	$\frac{\vee}{2}$ $\left[ \begin{smallmatrix} 5 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]_{12}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$ $\left[ \begin{smallmatrix} 5 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]_6$	$\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$ $\left[ \begin{smallmatrix} 5 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]_6$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$
Head	1	$\left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix} \right]$	$\hat{2}$ 1			1
if Chest	1				$\sim \cap$	
Right Leg	1	4. ↓	2. ↓	7. ↓		1.
f $\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$ Foot	$\tau = \tau$	$= \tau$	$= \tau$	$= \tau$		$=$
Left Leg	1		f.2. ↓	1. ↓		3. ↓
f $\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 0 \end{smallmatrix} \right]$ Foot	$\tau$	$= \tau$	$= \tau$	$= \tau$	$= \tau$	$= \tau$
Front	6.0.					

# דילמות של "המשכיות ושינוי" ו"שונות ואחדות" בחברות רב-תרבותיות ותרומת החינוך למוסיקה ולמחול להתמודדות עמן

ד"ר דן רונן\*

## הרקע והמסגרת

הדברים המובאים כאן הם כמסגרת וכרקע לדיוני הכנס הבינלאומי לציון 75 שנה לאקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים. נושא הכנס: "תרומת החינוך למוסיקה ולמחול לשמירת מורשות תרבות ולהתחדשותן".

הכנס נערך ע"י האקדמיה, בחסות (UNESCO) "אונסקו - ארגון האו"מ לחינוך מדע ותרבות" ו"הסיאוף" - (CIOFF) מועצה בינלאומית של פסטיבלים לפולקלור ולאמנויות עם, בהשתתפות מומחים, מורים ויוצרים, מהארץ ומחו"ל.

הכנס בא להדגיש את החשיבות שמייחסת האקדמיה לשימור מורשות של תרבות במוסיקה ובמחול, ובמיוחד לתרומת החינוך למוסיקה ולמחול לשימורן להחייאתן ולהתחדשותן. זאת, בעידן בו התרבות המערבית מובילה ואפילו משתלטת על תרבויות אחרות ומביאה להיעלמותן.

## מדוע חשוב שימור "מורשות תרבות"?

בעיית שימור מורשת ותרבות הולכת ונעשית בעיה אוניברסאלית מדאיגה. תרבויות נעלמות קשה להחיות והעולם נעשה "עני" יותר במגוון ובעושר של יצירת הדורות כמקור להנאות, לחוויות להעשרה, להשראה וליצירה האמנותית לסוגיה. בחברות רב-תרבותיות נוצרים מתחים בין הקבוצות התרבותיות השונות וניכרים תהליכי הסתגרות, התבדלות והתפתחות דעות קדומות. הצמיחה של חברות רב-תרבותיות הטרוגניות מעלה שאלות רבות ודילמות לא פשוטות שאפשר להכלילן בשני מושגים: "המשכיות ושינוי" ו"שונות ואחדות".

## שימור "השונות" התרבותית

בשנת 1989 אימץ אונסקו (UNESCO) ארגון האו"מ לחינוך מדע ותרבות, אמנה הממליצה למדינות החברות לפעול לשימור המורשות התרבותיות שלהן ושל הקבוצות האתניות בתוכן; באמנה זו נכתב, בין השאר: "תרבויות-עם מהוות מקור חשוב ליצירה האמנותית העכשווית" וכן: "בגלל הפגיעות הרבה והסכנה לאבדן יש לפעול לשימור על המורשות התרבותיות של כל התרבויות".

\* ד"ר דן רונן, הוא חבר הוועד המנהל של האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. כיהן, עד לאחרונה, כמנהל מינהל התרבות במשרד החינוך והתרבות, ומתמחה בפולקלור ואטנולוגיה.



האקדמיה למוסיקה ולמחול ירושלים גאה במעורבותה בשימור תרבויות מוסיקליות ובקידום האמנות הבין-תחומית, אמנות שבעקרה היא יצירה בכמה שפות אמנותיות במקביל; ובין השאר בפעולתה בהקמת המחלקה למוסיקה מזרחית המשמרת את המוסיקה הערבית הקלאסית, בהצלחתה בהרחבת תחומי הפעילות באמנות הרב-תחומית ובמתן אפשרויות והתמחות בסוגי המוסיקה השונים, ובמוסיקת העולם, וכן בהכללת הריקודים של קבוצות אתניות ותרבותיות בחברה הישראלית, בתכנית הלימודים למחול באקדמיה.

מדינת ישראל מתמודדת עם בעיות חברה רב תרבותית, היא מגוונת מאד מבחינת הרכב אוכלוסייתה (עדות, שבטים, עמים, דתות וכ"ו). לכל עדה בה מורשת תרבותית עשירה בת מאות שנים. זכות וחובה הן לכל אחד ואחת מאתנו לשמור לא רק על מורשת בית אביו ואמו ולהעבירה מדור לדור, אלא גם לשמור על המורשות של כל העדות העמים בארץ, וזאת כדי שמקורות אלה ימשיכו להעשיר את הדורות הבאים ואת התרבות הישראלית המתהווה, ההולכת ונוצרת בהשפעת מפגש התרבויות הפורה.

"השונות התרבותית" בישראל היא ערך ונכס; הכרתן וכיבודן של התרבויות השונות וביטויין באמנות, חיוניים לתהליך בניית חברה "רב תרבותית", בכל מדינה, ועוד יותר בישראל.

### **המושג "תרבות"**

למושג "תרבות" מאות הגדרות שביסודן ההנחה שתרבות היא "דפוס התנהגות נרכשים, ומוצרים, המשותפים לקבוצות בני אדם ומועברים מדור לדור". יש הרואים בתרבות ביטוי של השקפת עולם ומכלול של ערכים, של נורמות, מנהגים, טכסים בעלי מטען סמלי, יצירות אמנותיות, מוצרים וכ"ו. יש המזהים "תרבות" עם אמנות, השכלה, נימוסים, אבל כולם מסכימים כי "התרבות" ממלאת תפקיד מרכזי בקביעת זהותה, אורח חייה, צביונה ודיוקנה של כל חברה ויוצרת בסיס משותף לקיומה והחברה יוצרת את הבסיס לקיומה של התרבות.

ראוי, להעיר כאן כי כל ניסיון לנתח מושגים ולהכניסם למסגרות של הגדרות, הוא בעיקרו כלי חשיבה ואין לראות בו את "המציאות", שהיא הרבה יותר מורכבת. ניסיון להגדיר ולנתח מושגים ובעיקר בתחומי תרבות ואמנות יש בו גם "עוות של המציאות" ובעיתיות רבה; כפי שאמר הפילוסוף אלפרד וייטהד "התרבות פורחת כל עוד אינה מתחילה לנתח את עצמה".

### **המושג "אמנות"**

הבעייתיות בהגדרת "אמנות" היא רבה יותר מאשר בהגדרת "תרבות", כי "אמנות" היא מושג שמעצם מהותו אולי אינו ניתן להגדרה כלל. כבר נאמר: "כל יצירה חדשה היא גם תשובה לשאלה מהי אמנות והיא יכולה להגדיר מחדש "מהי אמנות"?"

"אמנות" בראיה רחבה היא כלל חוויות האדם, היא כלל היצירה האנושית שאין לה גבולות, היא "הנצח" והיא "מודדת את השמים" וכמו שאמר אדואר הריו מדינאי וסופר צרפתי "האמנות היא כל מה שישאר אחרי שכל השאר יישכח". אפשר גם לומר לגביה כפי שאמר היסטוריון האמנות פרופ' ארנסט גומברייך: "אין מושג כזה "אמנות" יש "אמנים" והוסיף פול גוגן: "כל יצירת אמנות היא אוטופוטרט".

דילמות של "המשכיות ושינוי" ו"שונות ואחדות" בחברות רב-תרבותיות ותרומת החינוך למוסיקה ולמחול להתמודדות עמן

שימור היצירה האמנותית הוא בין הרכיבים המרכזיים של "שימור תרבות". האמנות היא ביסודה "בינתחומית", ו"רב-תרבותית". ביסודה זכות הביטוי החופשי והזכות לכל אדם "ליצור אמנות ולהנות מיצירות אמנות", כפי שנקבע "בהצהרת זכויות האדם של האו"ם" מה-10/12/48.

## **דילמות בתהליך "שימור תרבות"**

בין התפקידים החברתיים - התרבותיים החשובים של כל חברה בולט, כאמור, תפקיד שימור והעברת המורשת התרבותית מדור לדור. תפקיד זה הוא מחויבות היסטורית של חברי כל קהילה אנושית לדורות הקודמים שלה, והיא, כאמור, גם הבסיס לקיומן של החברות והקהילות עצמן ולשמירת זהותן התרבותית.

התפקיד של שימור מורשות-תרבות מציג דילמות ומעלה שאלות רבות, ובעיקר בתקופה של שינויים גדולים רבים ומהירים כמו התקופה שאנו חיים בה.

בין הדילמות הבסיסיות של שימור "מורשות תרבות" בולטות הדילמות של "המשכיות ושינוי" ושל "שונות ואחדות", והם הבסיס לדיונונו בנושאי שימור תרבות בחברות רב-תרבותיות.

## **"המשכיות ושינוי"**

הדילמה של "המשכיות ושינוי מעלה שאלות כמו: כיצד ממשיכים מורשת תרבותית היסטורית רבת שנים ובאותה עת משנים אותה ומתאימים אותה לצרכים ולשינויים החברתיים? מה שומרים מהמורשת? מה משנים? למה לשמר? למה לשמור? מה להעביר מדור לדור? איך להעביר מורשת? איך להפוך את המורשות של תקופות קודמות לרלבנטיות לדור הצעיר? איך לשמור על המורשות לא "כמוצג מוזיאוני" אלא כאורח חיים? מה משנים? למה משנים? איך משנים? מי קובע מה משנים? איך נקבעים השינויים? מה מחדשים ומה שומרים? ועוד.

השינויים והחידושים על מורשות תרבות אינם מנוגדים לשימורם, משום שגם השינויים מתבססים על המורשת התרבותית הקיימת; גם כשהשינויים הם "מהפכה", וגם כשהם שינויים הדרגתיים הנובעים משינויים החברתיים ומהשינויים בהשקפות עולם, בערכים ובהתפתחות הטכנולוגית והתקשורתית. השינויים בכלל הם ממהות היצירה האמנותית שהיא ביסודה "דבר חדש".

יצירה חדשה אינה יצירת "יש מאין", גם כשהיא נובעת "מהדבר הישן" ואינה מתחילה הכל מהתחלה. במקרים רבים השינוי הוא גם "שימור הישן" אך בצורות ובאמצעי ביטוי יצירתיים חדשים; לעתים רבות "בחיידושים" יש הרבה מ"הישן". בכל תרבות קיימים תהליכי המשכיות ושינוי, כך מתפתחת התרבות אך מכך נובעות גם בעיות לא פשוטות, בעיקר כאשר מדובר במורשות תרבות דתיות, שעיקרן מסורת וקביעת גדרות וסייגים לשינויים.

בין הגישות לשימור תרבות, גישות של "כזה ראה וקדש", "כזה ראה וחדש" וגם "חדש לשמו" - היוצרים מחפשים את התשובות לזהותם התרבותית, לשימור הערכים האסתטיים וההיסטוריים של קהילתם, תוך כדי התאמתם לשינויים ולחידושים בתחומי החיים, בערכים, בהבנת המציאות, ובהשקפות עולם; וזאת, במסגרת ניסיונם של בני כל דור להבין את המשמעויות של החיים שלהם ושל שייכותם התרבותית.

## **"שימור תרבות" בחברה רב-תרבותית**

בני האדם חפשו, מחפשים, ויחפשו בעתיד, כל החיים, את המשמעות של חייהם ואת זהותם התרבותית ושייכותם. לצורך זה בכל דור מנסים להבין ולהגדיר את העולם בו חיים. ההגדרות רבות והמושגים משתנים; אבל נקודת המוצא היא המורשת התרבותית.

המושג "שימור תרבות" בחברה רב-תרבותית מעלה שאלות רבות: האם מדובר על שימור כל המורשות התרבותיות של כל קהילה או שיש איזה תהליך בחירה? טבעי או מתוכנן? כיצד בוחרים? האם לשמור על כל התרבויות כולל תרבויות הכוללות ערכים המנוגדים לערכים אנושיים בסיסיים כמו "כבוד האדם"? מי קובע ערכים כקני מידה לשימור? האם ערכים כמו הערכים ההומניסטיים - שהאדם, הסובלנות והשוויון במרכזם, ושמקורם מערבי, הם הערכים שצריכים להיות קני מידה לבחירה ולהערכה לגבי שימור תרבויות? מה קורה כשתרבויות בחברה רב-תרבותית מתנגשות ואפילו מנוגדות? מה קורה שקיימים הבדלי מעמד, אמונה דתית, ודעות-קדומות התואמים גם הבדלים בין התרבויות?

מי קובע? האם לתמוך גם בשימור תרבויות הדוגלות באלימות, מפלות, משפילות ומדכאות קבוצות אוכלוסייה, שטופות בשנאת זרים בגזענות ובקנאות, פוגעות בבריאות ואפילו נוטלות חיים; או שיש לראות בבחירתן זכות של חברי הקהילה, הבוחרים את הערכים בהתאם לתנאים ולצרכים שלהם. בחירה שכל שינוי מבחוץ עלול להזיק אולי יותר מהמצב הקיים?

בסוציולוגיה פותח המושג "יחסיות התרבות" שלפיהן התרבויות שונות אבל מעמדן שווה; בהתאם למושג זה, כל תרבות נשמרת ומשתנה על ידי השיכים אליה, ועם זאת לכל תרבות זכות ואפילו חובה לתרום להיווצרות "מכנה משותף" תרבותי בקהילות רב תרבותיות. הבעיה במושג הזה שיש הרואים בו דפוס של שיח ונמנעים מלקבוע סדרי עדיפויות עקרוניים של הערכים; ואינם מוכנים לקבוע איזה ערכים עדיפים? מה שקר ומה אמת? מה טוב ומה רע? גישה המכונה גם "פוסט מודרניזם".

## **תרבות כמושג אתנוצנטרי**

כל אדם שגדל בתרבות מסוימת או בדת מסוימת מתחנך להיות "שייך" לתרבות זו, להיות נאמן לה ולהזדהות אתה, הוא מתחנך להעריכה ולהתגאות בה, הוא רואה אותה חשובה, טובה ומצליחה; ולעתים רבות גם עליונה ונבחרת מכל שאר התרבויות - בבחינת "אתה בחרתנו".

פרופ' צבי לם שלימד בביה"ס לחינוך באוניברסיטה העברית טען שהרגשת "ההתנשאות התרבותית" מאפיינת את כל התרבויות; הדרך להתגבר על כך היא להכיר תרבויות אחרות, להכיר בעובדה כי קיימות תרבויות אחרות החשובות גם הן לחבריהן ואין לתרבות אחת, גם אם היא "שלי" ו"שלנו", יתרון על תרבויות אחרות.

## **תהליכי "גלובליזציה" ו"התמערבות"**

בכל מדינה קיימות תרבויות שונות של קבוצות בני אדם המזדהים עם תרבותם על פי משתנים רבים כמו: דת, גיל, לשון, דיאלקטים לשוניים, מעמד חברתי וכלכלי, מקצוע, שייכות, היסטוריה משותפת, מנהיגות ועוד.

דילמות של "המשכיות ושינוי" ו"שונות ואחדות" בחברות רב-תרבותיות ותרומת החינוך למוסיקה ולמחול להתמודדות עמן

לאחר מלחמת העולם השנייה עם השינויים הטכנולוגיים המהירים התרחבות הניידות החברתית והגיאוגרפית, השינויים הדמוגרפיים ועוד - החלו שני תהליכים מקבילים; אחד התהליך המכונה "גלובליזציה", המכונה לעתים במושגים כמו: "כל העולם כפר גלובלי", "שלטון התאגידים העולמיים" "כלכלת השוק", "רייטינג", "מהפכת התקשוב" ועוד - תהליכים שהביאו להפצת ערכי מה שמכונה - "הציביליזציה המערבית" - "ציביליזציה" זו הצטיינה בתחומי ההתפתחות הטכנולוגית מדעית וכלכלית אך פחות בתחומי מה שמכונה "קולטורה" - שהוא תחום הרוחניות, הערכים הנורמות האמונות וחיפוש משמעויות החיים.

מה שמכונה "אימפריאליזם תרבותי" של המערב הביא גם לתגובות נגד: לתופעות של חיפוש "שרשים", לחיזוק השייכות אתנית ודתית, ולמאמצי התגוננות של עדות ע"י שימור המסורות התרבותיות והדתיות שלהן, ע"י קנאות דתית ותופעות של ניצול אפילויות אמיתיות, או מדומות, לעידוד גזענות עדתית, דתית, לצרכים פוליטיים וכ"ו. המאבק בין התרבויות החרף שנאת זרים, אלימות והסתגרות מתגוננת ותוקפנית של מיעוטים ושל תרבויות שחשו שמתייחסים אליהם כנחותות.

### **מושג "הרב תרבותיות" ודילמת "שונות ואחדות"**

כמו המושגים "תרבות", "אמנות" ו"שימור תרבות" גם מושג "רב-תרבותיות" הוא מורכב, שנוי במחלוקת, רב-ממדים, רב-גוונים ורב-רבדים, בעיקרו מושג "רב-תרבותיות" פירושו לגיטימציה לכל קבוצה בחברה לקיים תרבותה, להשמיע קולה ולהפיץ יצירותיה.

חברה "רב-תרבותית" בנויה על הסכמה בין הקבוצות השונות להסדיר את היחסים ביניהן על ההכרה בשונות ובמסגרת "כללי משחק" מוסכמים.

חברה "רב-תרבותית" אינה מתן לגיטימציה להתערערות "המכנה המשותף" התרבותי. שימור תרבויות והגנתן חיוני לקיומה של חברה רב-תרבותית אבל כך גם שימור "המכנה המשותף" - ואין ניגוד בין שתי המטרות. חברה לא יכולה להתקיים ללא "מכנה משותף" אך היא גם אינה יכולה להתקיים ללא זכותה של כל קבוצה לשמור על מורשתה.

בין הדילמות הבסיסיות של חברה "רב-תרבותית", הדילמה של "שונות ואחדות" המעלה שאלות כמו: עד כמה לקיים ולכבד "שונות" בחברה? ועד כמה לשמור על "האחדות" - על "המכנה המשותף" המאפשר קיומה של חברה ותקשורת בין חבריה בקבוצות השונות? מהו "המכנה המשותף"? מי קובע מהו? מה מקום ההכרה במצבי אי-הסכמה בין הקבוצות השונות בנושאים השנויים במחלוקת, בערכים, בעמדות, בנורמות, בהתנהגויות, בסמלים וכ"ו? עד כמה מגעת זכותה של כל קבוצה לגבש את זהותה ושייכות חבריה, והבטחת קיומה ע"י חינוך נפרד? מה זכויות המיעוטים? מי מגן עליהם?

דוגמה טובה לדילמה זו הוא הניסיון הישראלי ליצור "מכנה משותף" של תרבות עברית ישראלית עבור כל העולים החדשים שהגיעו מארצות שונות; תהליך שכונה "כור ההיתוך", רבים ראו בו ניסיון לכפות תרבות על קבוצות תרבותיות שונות בחברה הישראלית; אבל ביסודו ההכרה שבלי "מכנה משותף" של תרבות המתבססת על השפה העברית וערכים משותפים, החברה עלולה להתפרק לשבטים ולעדויות החיות זו בצד זו בנפרד.

הפתרונות הם "בכללי המשחק" של דמוקרטיה המבוססים על העקרונות הבאים כפי שבאו לידי ביטוי בתכניות משרד החינוך: אוטונומיה של האדם כיצור חברתי; זכויות וחובות האדם והאזרח, חופש

ביטוי והתארגנות; משטר חוק ושוויון בפני החוק; שוויון חברתי וצדק חברתי; קביעת שלטון באמצעות בחירות; שלטון הרוב וזכויות המיעוט; פלורליזם, וסובלנות כלפי הזולת וכלפי מיעוטים וה"אחרים".

מסגרת הפיתרון היא באיזון בין האפשרויות השונות, העומדות בפני חברה רב-תרבותית, מצד אחד - לעודד לאפשר ולסייע לכל קבוצה לגבש זהותה מנהגיה והמורשת התרבותית שלה ולהעבירה מדור לדור, מצד שני - לגבש ולשמור ולפתח את מרכיבי הזהות המשותפת והתרבות המשותפת; וגם להתמודד עם הנטייה ליצור מדרג חברתי של תרבויות "מתקדמות" ו"נחשלות". מרכיב חשוב נוסף בפתרון זה הוא חשיפת כל הקבוצות לתרבויות השונות בחברה הישראלית כדי להכירן ולכבד את חבריהן ואת הגאים על מורשתם.

יתרה מזאת, חברה רב-תרבותית חייבת להכיר בכך כי התרבות המשותפת והזהות המשותפת יתגבשו מההשראה וההשפעה של מקורות המורשת השונות הקיימות בחברה; כך, כל אחד ואחת, כל עדה, כל עם וכל משפחה, יוכלו לשמור על מורשתם להתגאות בה ובאותה עת לגבש את זהותם המשותפת ולתרום לתרבות משותפת המתהווה בהדרגה.

### **"רב תרבותיות" באמנות הישראלית**

חברה רב תרבותית תורמת רבות להתפתחות האמנות והיצירה האמנותית: התהליך של הפריה הדדית בין תרבויות הוא ביסודו תהליך פורה, כך התפתחו תרבויות. התרבות העברית הקדומה צמחה מנדודי אברהם אבינו שבא לכנען "מעבר הנהר" - מהאימפריות המסופוטמיות הקדומות: האכדית השומרית הבבלית וכו'; צאצאיו הגיעו למצרים והושפעו מהתרבות המצרית ומהפכת תות אנח-אתון שאיחד אותה סביב אל השמש.

בתקופתנו הניסיון ליצור "תרבות ישראלית" משותפת מושפעת מהתרבויות השונות, ואפילו דמות אדם חדשה כמו "היהודי החדש" "הצבר", לוותה במחלוקות לגבי דמותה של מדינת היהודים. ביסודה, המתח בין הגדרת העם היהודי כלאום והגדרתו כדת; האמנות התמודדה עם הדילמה של "המשכיות ושינוי" על אף השסעים והמחלוקות הפוליטיות והדתיות ועם כל הבעייתיות בגיבושה של תרבות ישראלית ושל הגדרת "ישראליות".

### **רב-תרבותיות במוסיקה ובמחול**

יצירות המוסיקה והמחול הראשונות שנוצרו בישראל הציעו, אולי לא במודע, "נוסחאות" לפתרונות לדילמות של חברה רב-תרבותית. היצירות הושפעו מתרבויות רבות: מהמורשת והאמנות היהודית רבת השנים והרבדים, מהשראת התנ"ך, מהמוסיקה והמחול של המזרח, של העדות השונות, ושל הערבים; אבל הן היו גם עכשוויות לתקופותיהן ומושפעות מאסכולות אמנות שהתפתחו בעיקר במערב.

אמנות בכלל אינה נוצרת בחלל ריק, האמנים מושפעים ומגיבים בהתאם לגירויי הסביבה, לצרכי החברה שלהם, להשקפת עולמם ולרגשותיהם המודעים והתת-מודעים ועוד. היצירות הראשונות במוסיקה ובמחול שנוצרו במחצית הראשונה של המאה ה-20 נוצרו בהשפעת השאיפה ליצור תרבות ישראלית כמכנה משותף וכביטוי לזהות לאומית. היצירות באו גם לענות על הצורך של חברת החלוצים ליצור תכנים ישראלים לחגים היהודים, לשבת, ולשעות הפנאי בכלל והניסיון להשתלב במרחב.

דילמות של "המשכיות ושינוי" ו"שונות ואחדות" בחברות רב-תרבותיות ותרומת החינוך למוסיקה ולמחול להתמודדות עמן

היוצרים הראשונים קבלו הכשרתם האמנותית והושפעו מהתפתחויות אמנותיות באירופה כמו "האקספרסיוניזם" האירופי, סגנון הארכיטקטורה הבינלאומי (הבאוהאוס), "האוריינטליזם האירופאי" שהיה עם "הפנים למזרח" ושהיה בו ביטוי לשאיפה ל"ילידיות" - להכות שורשים בארץ ישראל, ועוד; היצירות היו במבנים אמנותיים שפותחו באירופה אבל שאבו לא מעט השראה ממקורות התרבות של המזרח, והמסורת היהודית; בהדרגה, ומאז המחצית השנייה של המאה שעברה, גדלה השפעת אסכולות האמנות האמריקאיות. במקביל חל תהליך שינוי הדרגתי בחברה הישראלית מ"אנחנו" ל"אני" במסגרת ההתמודדות עם הדילמה של חזון ומציאות.

ההצלחה של "האמנות" להתמודד עם הדילמות של "המשכיות ושינוי" של "שונות ואחדות" נבעה מכך כי כל מקורות ההשראה האמנותיים היו שווים; בצלילים בקצבים בתנועות במעגלים, בצבעים בצורות וכ"ו אין "שווים ושווים יותר" - וזה כנראה המפתח לקיומה של חברה רב תרבותית.

אי אפשר לקבוע שנוצר בארץ "סגנון ישראלי" באמנות, אבל אי אפשר גם לקבוע שלא נוצרו יסודות לסגנון ישראלי; אין ספק שכמו בכל אמנות, הגורמים הסביבתיים, הנוף, הטבע, הבעיות, הצרכים, השקפות העולם, ומקורות ההשראה של תרבויות העדות השונות וכ"ו משפיעים; ההפריה ההדדית בין מקורות ההשראה השונים באה בצורה המרתקת ביותר, לידי ביטוי באמנות.

קשה להגדיר מהי אמנות ישראלית; או, מהו "סגנון ישראלי" באמנות, יתכן שהוא איננו כשם שיתכן שישנו; אולי התשובה של גדעון עפרת חוקר האמנות שנשאל על כך היא המעוררת ביותר למחשבה; תשובתו היתה: "אמנות ישראלית היא בעצם השאלה - מהי אמנות ישראלית?"

ראוי לציין כאן כי בניסיונות ליצור תרבות ישראלית ניתן, בעיקר עד קום המדינה, משקל רב לתרבות העממית הרשמית" - שבאה לחזק את הציונות והזהות הלאומית הישראלית - סוכנויות כמו בתיה"ס, המוסדות הלאומיים, הרדיו, טכסי החגים ועוד קידמו והפיצו יצירות שהתאימו לשאיפה זו ולאדיאולוגיה שלווה אותה ודחקו מתשומת הלב את האמנים שלא יצרו במסגרת אידיאולוגיה זו.

היוצרים הראשונים הקדימו את דורם בגישתם לרב-תרבותיות, ביחסם השווה למקורות ההשראה השונים ובקבלת ההנחה "ששונות" (הטרונגיות) היא ערך. במחול, למשל, תופעה זו בולטת; יוצרת כמו רינה ניקובה הקימה, עוד בשנות השלושים של המאה העשרים, את "הבלט התנכי" עם רקדניות תימניות ובראשן רחל נדב ושאבה השראתה מהריקודים המסורתיים התימנים; שרה לוי תנאי הקימה ב-1950 את תיאטרון מחול ענבל ויצרה שפה אמנותית משלה השואבת מהתנועות המסורתיות של ריקודי תפילה, עבודה, וקריאה בתורה וכ"ו של יהודי תימן; גורית קדמן עודדה בני עדות שונות לשמור על ריקודיהם ושיריהם ובעזרת המוסיקולוגית גרזון-קיי תיעדה אותם והפיצה אותם, או ירדנה כהן שביטאה תפישות "כנעניות" של השתלבות במזרח ביצירותיה ובטכסי החגים שעצבה.

במוסיקה, ובזמר העברי למשל - בלטו מוסיקאים רבים ששילבו ביצירותיהם מזרח ומערב כמו: המלחינים דוד זהבי, ידידיה אדמון, מתתיהו שלם, נחום נרדי, עמנואל עמירן, עמנואל זמיר, יהודה שרת, ויותר מאוחר משה וילנסקי, סשה ארגוב, נחצה היימן, נעמי שמר, נורית הירש, גיל אלדמע, יאיר רוזנבלום, וכיום אביהו מדינה, עידן רייכל וכ"ו. יוצרים של מוסיקה אמנותית כמו: אוריה בוסקוביץ, פאול בן חיים, ויותר מאוחר, פרופ' צבי אבני, בן ציון אורגד, יחזקאל בראון ועוד יצרו בהשפעת מקורות ההשראה המגוונים של החברה הישראלית הרב-תרבותית.

## הפולקלור כמקור השראה אמנותית

"הפולקלור" הוא אחד המקורות העשירים והמגוונים ביותר להשראה לאמנים בכל תחומי האמנות. "הפולקלור" הוא "כלל היצירה העממית התרבותית מופשטת או גשמית המועברת מדור לדור" בע"פ או "כמוצר חמרי" (האינציקלופדיה העברית), "הנושאים של הפולקלור הם האדם וכל מה שסובב אותו" (דבורה ברטונוב).

יוצרי הפולקלור היו אנונימיים, אך בעצם הם היו מטובי האמנים בדורם. הם יצרו בכפריהם יצירות שהופצו בהדרגה גם לכפרים אחרים קרובים ורחוקים; לאיכרים ולרועים של המאות שעברו, לא היו אפשרויות אחרות לבטא את עצמם אלא ביצירות שהיום נחשבות פולקלור וחלק חשוב מהמורשת התרבותית של כל עם. יצירות אלה תרמו ליצירת זהות שבטית, עדתית, אזורית, מקומית ולאומית וגם הושפעו מזהויות הללו, והן משמשות עד היום בסיס להתפתחות האמנות.

יצירות הפולקלור, בעיקר בתחומי המוסיקה והמחול נועדו לליכוד השבט והקהילה, לביטוי רגשות דתיים, להתגברות על פחדים, לעודד ולהלהיב ולבטא בתנועה ובצליל את הווי החיים; בריקודים ובשירים השתתפו כל בני השבט או הכפר; בשלב מאוחר יותר בני השבט המוכשרים והיצירתיים יותר הופיעו בפני חבריהם באירועי מחזור החיים ומחזור השנה.

היום, יצירות הפולקלור באות לידי ביטוי בעיקר באזורים מרוחקים; אף שבהדרגה, במסגרת של חיפוש "שורשים" ו"שייכות" - הם חוזרים גם למרכז ולערים הגדולות, באירועים אותנטיים שבהם בני עדה, או משפחה משתתפים בהם באופן טבעי וספונטני כחלק מאורח החיים. אורח חיים שהעיקר בו היא ההשתתפות. הסוג השני של ביטוי פולקלוריסטי הם להקות או אמנים בודדים, המופיעים על במה ומתאימים את היצירות לחוקי הבמה ולעתים גם לטעם הקהל, ושואבים השראתם מיצירות הפולקלור האותנטי האתני רובם יוצרים גם שפה אמנותית משלהם. והסוג השלישי הוא השפעת הפולקלור על יצירות אמנות במוסיקה במחול בציור ופיסול וכ"ו. המוצגות באולמות ובמוזיאונים. יצירות של יוצרים המגבשים בהדרגה את שפתם האמנותית גם בהשרת מורשות הפולקלור.

במסגרת המאמצים הנעשים במדינות רבות, לשמור על המורשות התרבותיות להעבירן מדור לדור ולחשוף את "השורשים" ההיסטוריים-תרבותיים בפני הדורות הצעירים; קבוצות ואגודות רבות מנסות לשמור על הפולקלור ועל יצירות האמנות של העבר, גם בחברות המתועשות העירוניות והמתקשרות של ימינו; הן בהופעות על במות, שאף שאינן פולקלור אותנטי, הן מנסות לשמור על מרכיביו הבסיסיים, והן בניסיונות להחיות ולשמור, לפחות בחגים ובאירועים משפחתיים את מנהגי העבר המסורתיים, את הטכסים, התלבושות המסורתיות, כדי לחזק את הגאווה על המורשת את הביטחון העצמי את רגש השייכות לקהילה ואת ההזדהות והזהות עם העם והעדה. מאמצים אלה מסייעים להתמודד עם ההשפעות של השינויים המהירים, של תהליך אבדן הזהות ותהליכי ההתמערבות, מהפכת התקשוב, ההתמסחרות, "הרייטינג" וכ"ו. העבר אינו "אנכרוניזם" אינו "מוצג מוזיאוני". העבר ממשיך לחיות, העתיד קשור לעבר, נובע ממנו, ממשיך אותו, מפרה אותו ומהווה לו מקור השראה חשוב ליצירה עשירה ומגוונת יותר. זהו הפירוש לחשיבות השילוב בין "המשכיות ושינוי".

דילמות של "המשכיות ושינוי" ו"שונות ואחדות" בחברות רב-תרבותיות ותרומת החינוך למוסיקה ולמחול להתמודדות עמן

## **רב-תרבותיות ומערכת החינוך**

מערכת החינוך, נוסף, כמובן, למשפחה, להורים, לעדה, ולקהילות השונות, צריכה לקדם ולפתח תכניות לימודים שיסייעו לתלמידים להכיר תרבויות אחרות להכיר בעובדה שיש לאדם דרכים שונות לבטא את עצמו להתמודד עם בעיותיו. מערכת החינוך צריכה לחשוף תלמידים לתרבויות אחרות ולהכיר בערך "השונות" - שביסודה ההנחה כי לכל תרבות זכות קיום שווה. מערכת החינוך צריכה לסייע לתלמידים לתרום להמשכיות של תרבותם, עמם, עברם ומשפחתם - ובאותה עת גם לחשוף אותם ליצירות של תרבויות אחרות.

המוסיקה והמחול הם הבסיס הטבעי לחינוך ערכי זה, בחברה רב-תרבותית חינוך להכרת הן תרבויות ההווה והן תרבויות העבר. תוכניות לימודים חייבות לכלול מוסיקה ומחול לא רק בגלל חשיבותן להעשרת איכות חיי האדם אלא גם כדי לסייע לחברות הרב-תרבותיות של היום להתמודד עם הדילמות של "המשכיות ושינוי" "שונות ואחדות". המוסיקה והמחול, יסייעו לבניית חברות רב-תרבותיות שהן כיום כמעט כל החברות בעולם. לפתוח לפני התלמידים אפשרויות יצירה, לתרום לחיים משותפים בחברות רב-תרבותיות וליצירת תרבות משותפת - "מכנה משותף" - המאפשר קיומה של חברה רב תרבותית.

האקדמיה רואה עצמה מחויבת לגישות האלה, והכנס הבינלאומי לציון 75 שנה לאקדמיה, בא לברר, כאמור, את הסוגיות המרכזיות הקשורות להתפתחותן של חברות "רב-תרבותיות" ולתרומת החינוך למוסיקה ולמחול לשימור המורשות התרבותיות ולהתחדשותן.





# שימור תרבויות מסורתיות כישויות חיות:

## האתגר והגמול

### ד"ר ורוניקה כהן\*

'האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים' חוגגת 75 שנות יצירה, ולרגל המאורע נתנה חסותה לוועידה בנושא סבוך: תרומתם של לימודי מוסיקה ומחול לשימור תרבויות מסורתיות כישויות חיות. כפי שאפשר להיווכח מהמאמרים הכלולים בפרסום זה, בשני עניינים בלבד ישנה הסכמה פה אחד: הנושא חשוב, והוא מורכב ובעייתי מאוד.

בעודי משחזרת את מעורבותי בכמה מן הסוגיות שעל הפרק אני נזכרת ברגעים משמעותיים שנקרו בדרכי, רגעים שסוציולוגים נוהגים לכנותם מפגשים שהיוו 'נקודת מפנה'.

זכורה לי הרצאה מפי אווה סתר במלמו: היא תיארה רגעים משמעותיים אחדים במחקרה שעסק במסורות מוסיקליות אפריקניות. היא סיפרה כיצד מנעו ממנה לשמוע קטע מסוים לא בשל היותה אוטו-סיידרית, אלא מכיוון שחששו לביטחונה: המוסיקה נחשבה רבת-עצמה עד כדי סיכנון של מי שאינו מוכן לה.

כשמעתי את הסיפור היה הדחף הראשוני שלי: "תנו לי לשמוע אותה! אני רוצה לשמוע את המוסיקה המסוכנת הזאת ולגלות מה היא עושה לי." ואז היכתה ההכרה המיידית: היא לא תעשה לי דבר. התרבות זרה לי. אוכל להחשיב את עצמי בת מזל אם אצליח להבחין בהבדל בין קטע רב-עצמה לבין קטע טריוויאלי.

אשוב בהמשך לנקודה חשובה זו; לא פעם מתעלמים ממנה בלימודי המוסיקה: מבלבלים בין היכרות מקרית עם מוסיקה מתרבויות שונות לבין המשימה הרצינית - לחנך את התלמיד להתערות בתרבות מוסיקלית.

הקשבתי לסיפורה של אווה בתמיהה מהולה בקנאה: האם הייתי יכולה לומר דבר דומה על קטע של מוסיקה מערבית? 'מרגש מאוד' - כן, אבל עד כדי היותו 'מסוכן' למישהו שאינו מוכן לו? - לא, לא ממש. מניסיוני למדתי שמישהו שאינו 'מוכן' פשוט ישתעמם.

נזכרתי באי-אמון שלי כסטודנטית כאשר נתקלתי בדעה היוונית העתיקה שלבחירה במצב מסוים יכולות להיות השפעות מזיקות או מיטיבות על אדם. איזה עומק רגשי ורגישות יש למאזינים אפריקנים או היו ליוונים הקדמונים ואבדו לנו? ואולי לא איבדנו את הרגישות, אלא רק את המודעות ואת הנכונות להודות שהתרגשנו עד עמקי נשמתנו?

השאלה גרמה לי לבנות קונצרט לבני נוער סביב הנושא 'כוחה של המוסיקה'. הקונצרט סיפר את סיפורו של דוד המרגיע את שאול במוסיקה; המיתוס של אורפיאוס; ותפקידה של המוסיקה בתנועה החסידית בפרט ובמסורת היהודית בכלל.

\* ד"ר ורוניקה כהן, היא אשת חינוך וקומפוזיטורית. מכהנת כראש החוג לחינוך מוסיקלי באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ונמנת עם מוריה. ד"ר כהן עמדה בראש המערכת שהכינה את הכנס הבינלאומי 'תרומת החינוך למוסיקה ולמחול לשמירת מורשות תרבות ולהתחדשותן.

ואולי אחד התיאורים הכי יפים של תפקידה של המוסיקה ביהדות הוא התיאור שהביא אברהם יהושע השל במאמרו 'שליחותו של החזן':<sup>4</sup> 'נראה כי השפה היחידה שעולה בקנה אחד עם הפלא והמסתורין של הקיום היא שפת המוסיקה. השפה היחידה שנראית תואמת את הפלא ואת המסתורין של החיים היא שפת המוסיקה. ... מוסיקה היא סם הנגד לסגידה לדבר-מה נעלה יותר. בעוד שכוחות אחרים בחברה משתלבים אלו באלו כדי להקהות את מחשבתנו, המוסיקה מעניקה לנו רגעים שבהם תחושת הלא-יתואר קמה לחיים.'<sup>1</sup> (Heschel, 1966)

שמחתי לראות כיתה אחר כיתה של תלמידים שראו בכוחה של המוסיקה תופעה טבעית, כזו שהם מתחברים אליה בקלות, בלי ציניות. מחד גיסא, אין בכך הפתעה, כי בני נוער ידועים ביכולתם להתרגש כל כך מאירועים דוגמת קונצרטי רוק, עד שהם מתעלפים. מאידך גיסא, בקונצרטים שלנו הקשיבו בעיקר למוסיקה קלאסית, ובכל זאת החוויה שחוויייתה מדהימה.

באותה ועידה ששמעתי את הרצאתה של אווה פגשתי מורה צעיר למוסיקה ממדינה אפריקנית. במהלך השבוע שמעתי אותו מזכיר בכמה הזדמנויות את מרכזיות המוסיקה בחיי הכפר. נהנית במיוחד להקשיב לו מספר כיצד, בשעה מסוימת ביום, נשות הכפר נוהגות להפסיק את מלאכות הבית שלהן, עוזבות את בתיהן והולכות לשיר ולרקוד. כל אנשי הכפר ראו במנהגן זה זכות טבעית ששמורה להן, מאחר שמוסיקה אינה נחשבת מותרות, אלא צורך חיים.

ציפיתי בכיליון עיניים להרצאתו בוועידה, תיארתי לעצמי שנשמע סיפורים נוספים כאלה ונקבל תמונה מלאה עוד יותר של חיים שיצירת מוסיקה היא רכיב חיוני בהם.

אבל לא כך היה! הרצאתו הפתיעה אותי לחלוטין. היא הייתה קריאה נלהבת למערב להושיט עזרה לארצו: 'ילדינו בורים; אין לנו ספרי לימוד; ילדינו הולכים לבית הספר אך אינם לומדים לקרוא ולכתוב מוסיקה.... עליכם לעזור לנו!'

כשהתאוששתי מההלם ניסיתי לטעון כנגדו: 'האם הנשים בכפר שהולכות לשיר ולרקוד קוראות מוסיקה?'

'זה שונה', נאמר לי. 'אלו חיי הכפר. האיש העירוני איבד את דרכי הכפר ולא מצא דבר שימלא את החלל שנפער'. מחנך זה האמין שמשימתו היא למלא את הוואקום שנפער בכישורי מוסיקה מערביים. הוא שאל: 'האם לא נכון שמוסיקה מערבית היא אוצר שאפשר לחלוק עם כל מי שרוצה בכך?'

התשובה המדהדת לשאלה זו חיובית כמובן. עם זאת, לימוד כמה שירים, האזנה לקטעי המוסיקה המערבית הפופולריים ביותר, ובייחוד, הדגשת כתיבת תווים אינם כרטיס כניסה לאמנות המוסיקה המערבית.

יתר על כן, למרות הדומיננטיות הגלובלית של שיטות מוסיקליות מערביות מסוימות, אני סבורה שאמנות המוסיקה המערבית נתונה גם היא בסכנת הכחדה, ויש לשמרה.

ניסיתי לשכנע את עמיתי האפריקני שהשכלה מוסיקלית אינה תחליף לניסיון מוסיקלי או ערובה לו. למעשה, פעולת כתיבת התווים אף יכולה להרוס כישורים מוסיקליים מסוימים - להחליש את הנכונות ואת היכולת לאלתר, להפוך כל ביצוע יצירה לאירוע חד-פעמי. הוראת כתיבת תווים קצבית המבוססת על שיטות קצב מערביות עלולה לפגוע בפתיחות לנזילות וגמישות מוסיקליות ולמורכבות שבהרבה כל כך מהמוסיקה העממית אינה מבוססת על יחסי 1:2 פשוטים.

תיארתיו לו את מחקרו של מוסיקולוג ישראלי צעיר (גולדברג 2000)<sup>2</sup> שחקר את השפעתה של שירה לפי תווים על שירת חזנות. במקור למדו מרבית החזנים את הרפרטואר שלהם משמיעה, ואז אלטרו גרסאות או פרשנויות משלהם לחזנים הבסיסיים האלה או יצרו לחנים חדשים לחלוטין. היות שבמאה התשע עשרה נחשבו חזנים בגרמניה לעובדי ציבור, הם נדרשו לעמוד בדרישות השכלה מוגדרות. נמנו עם דרישות אלו לימוד כתיבת תווים וסולפג'. אותו חוקר גילה שחזנים שקיבלו הכשרה מקצועית נעשו תלויים בתווים הכתובים ומיומנים פחות באלתורים ובחידושים. משום כך חסרו תפילותיהם ספונטניות ועומק. הם ביצעו יצירות, אך לא הובילו את הקהילה בתפילה.

בקיצור, אם שיטות המוסיקה המערביות, ובייחוד אם שימת דגש על כתיבת תווים, ייהפכו למוקד ההשכלה המוסיקלית, דברים רבים עלולים ללכת לאיבוד.

כעבור שנים אחדות האזנתי להרצאה של ד"ר אמילי אקונו מקניה, והרגשתי שדאגותיי היו מוצדקות. בהרצאתה ציינה: 'אמנות בעל פה היא מוסד אפריקני מסורתי שנפל קרבן להתפתחות הטכנולוגית המודרנית. לא זו בלבד שהטכנולוגיה השפיעה על הביטויים האמנותיים הילידיים שבוצעו בעל פה, אלא שהשפיעה גם על מודעות האמן. העובדה שמוסיקה ילידית זו מתועקת כיום מקטינה אותה לכדי אובייקט שאפשר להתעלם ממנו או להיפטר ממנו. בעבר היא הוצגה כצליל, תפסה זמן במרחב ודרשה תשומת לב.'<sup>3</sup>

בדומה לנואמים אחרים שהשתתפו באותו כינוס, גם אמילי ציינה שתכנית לימודי המוסיקה של ארצה החליפה אוריינות ושיחה על מוסיקה במעורבות מוסיקלית ישירה בכלל, ובמעורבות בתרבות הילידית בפרט. הופתעתי מהודאתה שכשהתחילה את לימודי הדוקטורט בחו"ל ידעה רק שירים קנייטיים ספורים והיה עליה להגיש בקשה למלגה כדי לשוב לארצה ולחקור את שורשיה המוסיקליים.

המסר ששמעתי מעמיתתי מסין, יניי יאנג, היה דומה:

בסין נכחדה כמעט לחלוטין אמנות הנגינה בקואין, כלי בעל היסטוריה של 3,000 שנה. יניי הניחה שבקרב אוכלוסייתה העצומה של סין ישנם עדיין אולי 200 איש שיודעים לנגן בכלי.

אבדן כישרון זה מייצג יותר מאבדן של רפרטואר מסוים. הוא מייצג אבדן של מצב אסתטי שלם, שונה מאותם אידאלים מערביים שהחליפו את האידאלים האסתטיים הילידיים.

במוסיקה הסינית המיועדת לקואין, כמו במוסיקת חזנות יהודית אירופית, יש דגש על אלתורים, על השפעת הרגע. גם הטיפול בפרמטרים המוסיקליים וחשיבותם היחסית שונים מאלו של המסורת המערבית. המקצב הוא לא-מטרי או משוחרר; כמעט אין לחן; מניפולציה בגון הקול לפרטי פרטיו חשובה ביותר.

כדברי יניי: 'מגוון הנגיעות יוצר מגוון צבעי צליל. הצבעים הם רוח מוסיקת הקואין. למוסיקת הקואין אין מקצבים ברורים. הנגנים מסוגלים להסביר את המוסיקה בהסתמך על הדמיון או על רגשותיהם. זו אינה רק פעילות אמנותית אלא ביטוי יצירתי.... מוסיקת הקואין משתמשת במקצבים משוחררים שהנגנים יכולים לנגן בחופשיות מה. הדבר דומה לכתב הסיני בסגנונו הרץ. השוואת סגנון הכתיבה הזה עם אמנות הקואין הסיני כמוה כתיאור נפשו של המנגן במקצבים החופשיים האלה.'<sup>4</sup>

אבדן אמנות הנגינה על הקואין בפרט וירידתה של אמנות המוסיקה הסינית בכלל פירושו גם אבדן של מבט אסתטי שאינו רואה במוסיקה אמנות מופע. בוועידה שהתקיימה בהונג

קונג האזנו לקבוצת סטודנטים שניגנה על כלי נגינה סיניים מסורתיים. כל הסטודנטים, בוגרי לימודי מוסיקה, מנגנים על כלי נגינה מערביים, ורק לאחרונה התחילו ללמוד נגינה על כלי נגינה סיניים כדרישה 'משנית'. אחד ממשתתפי הוועידה שאל אם מה ששמענו יכול להיחשב לחוויית מוסיקה סינית אוטנטית. התשובה הייתה שלילית נחרצת. המנצח היה גם המורה של הסטודנטים והסביר שברגע שיש קהל החוויה אינה אוטנטית. הנגנים מנגנים לעצמם ולא עבור קהל, נגינתם היא צורה של מדיטציה, חיפוש הרמוניה עם הטבע. כדברי ני: 'יש לנגן בקואין בפני פרחים; בליל ירח. בסצנה היפה הזאת צריך להרגיש גם את התאוריה שהאדם הוא חלק אינטגרלי מהטבע.'<sup>5</sup>

ברור אם כן ששימור ריבוי תרבויות אינו רק עניין של שמירה בחיים של רפרטואר מוסיקלי מסוים אלא הוא שימור של קונסטלציות מוסיקליות שלמות עם העולמות הסוציולוגיים, חינוכיים והרוחניים הנלווים אליהן. פגישה עם תרבויות אחרות מאתגרת את תפיסותינו בכל הקשור בכוחה של המוסיקה, השפעתה על הנשמה, ערכו של הטקסט הכתוב, מוסיקה כזכות אנושית בסיסית ובעלי התפקידים הקשורים במוסיקה, דהיינו מלחין, מבצע ומאזין.

במרבית התרבויות הלא-מערביות תפקידו המרכזי של האלתור משלב יצירתיות בידע וכבוד למסורת, גישה משותפת גם לג'ז במערב. אני סבורה שבעולם שבו מכונות יכולות לשכפל מיד ובמדויק יצירה מוסיקלית, מסורות שמעריכות אי-חזרה על יצירה באותו אופן מאפשרות לנו להישאר אנושיים. מודעות לקיומן של תרבויות שבהן גישה זו מפורשת יכולה להשפיע על גישתנו להוראה אפילו במסגרת המסורת המערבית.

ובכל זאת, למרות העושר שיש לתרבויות מוסיקליות אחרות, איני יכולה להתעלם מבקשתו לעזרה של עמיתי כדי להפוך את לימודי המוסיקה בארצו למערביים. מהו המניע מאחורי התלהבות? קבלה לתוך התרבות הדומיננטית או אהבה אמתית לאמנות המוסיקה המערבית?

אם מדובר באהבה אמתית לאמנות המוסיקה המערבית, הרי שאיני יכולה להאשים אותו שטעה והחליף בין המלכודות החיצוניות יותר (ידע על מוסיקה, כתיבת תווים וכו') ובין עבודה חיונית נדרשת. באותה מידה גם מורים למוסיקה במערב מתלבטים במציאת 'אסטרטגיות הוראה נאותות' שיאפשרו לערב את הילדים במפגשים רציניים עם יצירות המוסיקה הקלאסית. כפי שכתבתי לפני מספר שנים, 'נדמה כי המטרה של קידום התפתחות התפיסה/התגובה המוסיקלית התנתקה מהמעורבות המעשית בחוויה המוסיקלית.'<sup>6</sup> (Cohen, 2004).

האם הדומיננטיות של המוסיקה המערבית הושגה בתור תוצר לוואי של דומיננטיות מדינית-כלכלית או בזכות עצמה? האם היא תוצאה ממוזימה זדונית או מהתפתחות טבעית של הדברים? התשובה היא: קרוב לוודאי שמדובר בשילוב של השניים. כשאני שומעת ילדים שרים 'ג'ינגל בלס' בערבית, אני נזכרת בחברות התרופות המערביות שנוהגות להיפטר מהתרופות שלהן שפג תוקפן בארצות העולם השלישי.

עם זאת, כשאני שומעת ילדים ברמאללה, בגדה המערבית, מנגנים בתזמורת רפרטואר שכולל את באך ומוצרט, אני שמחה בכל לבי שהם יכולים ליהנות מההישגים האנושיים שהם בגדר נס. ובכל זאת, אני מודאגת מפני האפשרות שיאבדו את רגישותם לרבעי טונים. האם יאבדו את יכולתם ליהנות מאלתורים מורכבים ולהתאים 'מקאם' אחד למשנהו? תכונות אלו הן תכונות חשובות של התרבות המוסיקלית הערבית שלהם.

טשטוש הייחודיות, ובמיוחד שקיעתן של תרבויות מקומיות תחת שלטון מערבי, יכול לשרת אג'נדות פוליטיות. הבעיה המיידית שעמה עלינו להתמודד כאן בישראל נוגעת לקשר שלנו עם תרבות המוסיקה הערבית - היבט של היחסים שלנו עם העם הפלסטיני בפרט ועם התרבות הפלסטינית בכלל.

לפני שנים עשרה שנים הקימה האקדמיה למוסיקה בירושלים מחלקה למוסיקה מזרחית. האקדמיה היא אחד המקומות היחידים בעולם שבו סטודנט יכול להשיג תואר אקדמי בנגינת מוסיקה ערבית קלאסית.

מנהל בית ספר בעיר הצפונית עכו, שם ארגנו שיעורי 'מוסמך' במוסיקה ערבית למוסיקאים צעירים מוכשרים - ערבים ויהודים כאחד - סיכם בתמציתיות את משמעותה של המחלקה. כשהודינו לו על עזרתו לפרויקט אמר שהוא שצריך להודות לנו: 'ארבעים שנה אני מחכה שמישהו יכיר בכך שגם לי יש תרבות.'

הקמתה של המחלקה שלנו הייתה תהליך ארוך. שנים לפני הקמתה הייתה חומת התנגדות שהיינו צריכים לפרוץ. חברי פקולטה רבים הטילו ספק שיימצאו מועמדים וצוות הוראה מתאימים. הם תהו אם אפשר יהיה ליצור תכנית לימודים דקדקנית.

בעודנו שוקדים על תכנית הלימודים נדרשנו כמובן להתמודד עם תפקידה של המוסיקה המערבית. האם סטודנטים למוסיקה מזרחית צריכים ללמוד מוסיקה מערבית אף שעד היום איש אינו דורש שום דרישות בכיוון ההפוך? מסיבות שונות הייתה ההחלטה חיובית: הסטודנטים למדו תאוריה מערבית בסיסית ותרגול האוזן. אני סברתי שחשוב שסטודנטים שלומדים במחלקה זו ילמדו נושאים רבים ככל האפשר עם סטודנטים אחרים שלומדים באקדמיה. עם זאת, הסיבה שלי הייתה מבוססת על שיקולים חברתיים, ולא מוסיקליים, והתברר שהייתה שגויה. מאמרה של פרופסור דליה כהן שנכלל בגיליון זה דן בהבדלים הקוגניטיביים בדרכים שבהן חשיפה למוסיקה מערבית לעומת חשיפה למוסיקה ערבית מעצבות את החשיבה המוסיקלית שלנו, וזו הופכת את לימודי שני הנושאים האלה יחד ללא מעשיים מבחינתם של סטודנטים שמקורם בשני רקעים שונים.

איש אינו יכול לתאר כיום את האקדמיה בלי מחלקה זו. מן המחלקה למוסיקה מזרחית יוצאים נגנים, מלחינים ומורים לעתיד. היא משמשת כלי לשימור המוסיקה הערבית הקלאסית וגם זרז להתנסות בהפריה הדדית בין תרבות מערבית קלאסית לתרבות ערבית קלאסית.

האם תפקידה האחרון מסכן את שימור התרבות הערבית המוסיקלית בצורתה 'הטהורה'? קרוב לוודאי שכן, אך זה טבען של תרבויות חיות. האתגר הוא לשמר את הישן ואת החדש.

האם נוכל לחנך מילדות את הסטודנטים שלנו להתערות בכל תרבויות המוסיקה? אני מאמינה שאין באפשרותנו לעשות זאת, אבל כן נוכל לחנך תלמידים לדו-תרבותיות, לפחות מבחינה מוסיקלית. עמיתתי ואני ציינו במאמר משותף: 'תכנית להשכלה מוסיקלית שחושפת ילדים לתרבויות מוסיקליות רבות מבלי לאפשר להם לרכוש את התבניות המחשבתיות שבעזרתן יוכלו להתערות במוסיקה שהם שומעים היא שטחית... המשימה אינה רק לספק חשיפה מקרית או לפתח חדות אוזן, אלא לפתח, כהצעתו של במברגר, "את המחשבה שמאחורי האוזן המוסיקלית". בדומה לשפות שונות, לכל תרבות מוסיקלית יש עקרונות ארגון משלה וכללי דקדוק משלה... למאזין... צריכה להיות היכולת הקוגניטיבית לארגן צלילים נכנסים לפי כללי הארגון הנאותים לסגנון הספציפי'<sup>7</sup> (Cohen and Laor, 1997).

בתחילת דבריי סיפרתי על כמה מהחוויות האישיות שלי. הרשו לי לסיים בתיאור החוויה שלי מכניסה לתרבות מוסיקלית חדשה מבחינתי - המוסיקה הערבית. את העניין הראשוני ואת הרצון שלי לסייע בהקמת מחלקה למוסיקה מזרחית באקדמיה לא הניעו הנאה משפה מוסיקלית זו. נהפוך הוא, מצאתי שהיא מוזרה ומעייף להאזין לה.

היה מעניין לקרוא על המוסיקה, אבל לא היה בכך כדי לקרב אותי אליה. כשהתחלתי לעבוד עם סטודנטים ממחלקה זו והם החלו ליצור 'מראות מוסיקליות',<sup>8</sup> (Cohen, 1997) מחוות בתנועה שהקרינו את הבנת המוסיקה שלהם לתנועות פשוטות, התחלתי להתקרב יותר למוסיקה. התחלתי לאהוב את הקטעים האלה שלמדתי להכיר דרך המראות של הסטודנטים שלי. (חוויה זו הייתה רבת-ערך עבורי בתור מורה וסייעה לי לחוות את תחושתם של ילדים בעת התמודדות עם מוסיקה 'מוזרה'). אט אט התחלתי לנסות ולנתח ניתוח תנועות משל עצמי של הקטעים שהאזנתי להם.

הייתי בקונצרטים רבים. במהלך קטעי האלתור ('טקסים') עברו הנגנים מסולם אחד ('מקאם') לסולמות אחרים. אם מודולציה זו נעשית במיומנות רבה, אם היא ספונטנית, הקהל פותח בקריאות עדינות בערבית 'אייווה!' ('כן') ומעודד את הנגן. התרכזתי וניסיתי לצפות מראש מתי תגיע ה'אייווה' הבאה. שמחתי כשהתחלתי לעקוב אחר החוויה של הקהל. עם זאת הייתי מודעת מאוד למה שהם חווים; אני רק עקבתי. המחשבה שלי התחילה להיות מעורבת, אך רגשותיי עדיין לא.

ואז במהלך קונצרט נפלא אחד, פתאום תפסתי את עצמי רוצה לצעוק 'אייווה', אף על פי שכמובן לא העזתי לעשות זאת. אבל לא זה מה שחשוב. הרגשתי שהגעתי לקו הסיום. סוף סוף השתלכתי בתרבות. אך דברים טובים עוד יותר עמדו לקרות.

באחד הערבים התקיימו בעת ובעונה אחת שני קונצרטים של תלמידים: קונצרט הסיום של אחד הבוגרים לשירה בחינוך מוסיקלי וקונצרט של המחלקה למוסיקה מזרחית. חשתי חובה להשתתף בשני הקונצרטים. הקונצרט הווקלי היה מדהים. התקשיתי לגרור את עצמי הרחק משוברט ולהיכנס לעולם מוסיקלי אחר בקצה השני של המסדרון.

בעודי מתיישבת באולם הצפוף, במקום שסטודנט פינה לי, החל אחד הסטודנטים המתקדמים שלנו לנגן בקונן. באמצע האלתור שלו כבו האורות. הוא המשיך לנגן ואלתר בחושך. רק לאחר שהאורות נדלקו שוב הבנתי עד כמה נגעה נגינתו ללבי. היא ריגשה אותי עד עמקי נשמת, מעבר להתמקדות במודולציות, בצורות ובמבנים. נסחפתי בדרכים שלפני שנים לא רבות, רק שוברט והמלחינים המערביים הדגולים האחרים היו יכולים לרגש אותי.

אם מביאים בחשבון עד כמה היה התהליך ארוך מבחינתי, לא מפתיע שתרבויות מוסיקליות רבות נשארות חתומות בפני תלמידים. מה שחשוב הוא שהתלמיד, יהא גילו אשר יהא, ילמד לפחות לכבד תרבויות חסומות בפניו. גם אם מוסיקה מסוימת חסרת משמעות בעבור תלמידים, עליהם להתנהג באופן המראה שהם מבינים שיש לתרבות מוסיקה זו משמעות ושהיא יקרה מאוד לאנשים אחרים.

אחד הפרויקטים מעוררי הכבוד בבתי ספר ישראלים שמשיג את היעד הזה הוא יזמה של טוביה נאור - 'שורשים משפחתיים מוסיקליים'. בפעם הראשונה שבה נכחתי בשיעור במסגרת פרויקט זה התרגשתי מאוד מגישתם המכבדת של תלמידי כיתות ו' שהאזינו להקלטה של סבתא קשישה שרה שיר בקול צרוד, כמעט מונוטוני. אחר כך ניגנה המורה את השיר באינטונציה הנכונה, והילדים למדו לשיר אותו. אך מרשימה עוד יותר מהשירה שלהם הייתה עמדתם כלפי שירתה של הסבתא.

ככלות הכול, נותרת השאלה:

מוסיקה מערבית תחילה?

רק היא?

קודם תרבות המוסיקה של הילד?

רק היא?

שימור תרבותיות בטוהרתן הקדמונית?

עידוד הפרייה הדדית של תרבויות?

הוראת תווים?

הימנעות מהוראת תווים?

הוראת חלופות לכתיבת תווים מערבית?

עם זאת, בעוד מוסיקולוגים או סוציולוגים מנתחים דילמות כאלה ואפילו מתענגים עליהן, מחנכים בכל הרמות צריכים 'להתמודד אתן' עכשיו. בדרך זו או אחרת בחירות נעשות בסוגיה מה וכיצד ללמד. אולי 'המערכת' או המורים למיניהם הם שבחרים אותן. אולי הן נעשות במודע בתום דיונים רבים, ואולי הן נעשות שלא במודע, בנטייה למגמות חדשות או תוך התבצרות ב'דרך שבה נעשו הדברים מאז ומעולם'.

כולי תקווה שוועידה זו וגיליון זה של 'מוסיקה בזמן' יסייעו להבהיר כמה מן הבעיות ויציעו מגוון פתרונות, ובאופן זה יסייעו למורים למוסיקה ולמחול להחליט החלטות מושכלות יותר.

## הערות:

<sup>1</sup> Heschel, A.J.(1966) *The Insecurity of Freedom: Essays on Human Existence*, New York: Farrar, Straus & Giroux p.245.

<sup>2</sup> Goldberg, Geoffrey (2002) "The Training of Hazzanim in Nineteenth-Century Germany" in "Yuval," vol.VII; Studoes in Honour of Israel Adler.

<sup>3</sup> Akouno, Emily (2006) African Traditional Music in Modern Education at the Primary, Secondary and Tertiary Levels - Lessons from Kenya, paper delivered at MISTEC Seminar Hong Kong, China, July,2006 iv Yanyi Yang(2006) Artistic Appreciation for the Chinese Qin - Workshop delivered at MISTEC Seminar Hong Kong, China, July,2006

<sup>4</sup> ibid

<sup>5</sup> Cohen, Veronika in *Music Education Entering the 21st Century*, ISME, ed. By Patricia Shand, 2004, p48 "Western Art Music: An Endangered Species?"

<sup>6</sup> Cohen and Laor (1997) "Struggling with Pluralism in Music Education: The Israeli Experience," *Arts Education Policy Review*, 98,3

<sup>7</sup> Cohen, Veronika (1997)"Explorations of Kinaesthetic Analogues for Musical Schemes," *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 131, pp.1-14



**פרסומים נבחרים:**

in *Music Education Entering the 21st Century*, ISME, ed. By Patricia Shand, 2004

1) "Western Art Music: An Endangered Species?"

(Paper from MISTEC 2000 Seminar);

2) "The Art of Questioning: A Teacher Training Challenge" (Workshop from MISTEC 2002 Seminar).

"Musical Creativity: A Teacher Training Perspective," ch. in: *Creativity & Music Education*, by Timothy Sullivan & Lee Willingham, eds.,

Published by Canadian Music Educators Association, Edmonton, 2002.

"What if Kids Could Choose" Canadian Music Educator, Spring 2002.

"Listening Not Merely Hearing," in *The Musical Landscape*, ed. by N. Shahar, Mofet, Tel Aviv, 1999.

"Why Academies Should Take Responsibility for the Education of Music Teachers," *Music in Time*, 1998.

"Explorations of Kinaesthetic Analogues for Musical Schemes," *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 131, Winter 1997

This article appeared in Russian translation in *Art in the School*, 1999.

"Struggling with Pluralism in Music Education: The Israeli Experience," with Lia Laor, *Arts Education Policy Review*, 1996.

"Kodaly Project in Israel: an Evaluation" (in Hebrew), with Dalia Cohen and Yehudit Cohen, *Opus*, 11, Spring 1994.

"Applied Idealism: A Proposed Model of In-service Training," *International Music Education*, ISME, 1987, XIV.

"Prelude to a Cognitively Oriented Curriculum," *Music in Time*, 1986/87.

# הפצת ערכי תרבות באמצעות השכלה פורמלית במוסיקה

ד"ר אמילי אצ'ינג אקונו\*

## מבוא

לחברה דרכים רבות לציין ולכבד אירועים חשובים מבחינה חברתית-תרבותית. לא פעם הפעילויות המציננות אירועים אלו הן פעילויות רב-ממדיות. במרבית המקרים הן כוללות צלילים ותנועות שמסמלים ומעבירים את האתוס של הקהילה המבצעת.

עם השניו בכלכלתו של עם משתנים גם תוכנו וצורתן של הפעילויות המסמלות שלבים משמעותיים בהתפתחותו החברתית של אדם. שינויים אלו גורמים לשינויים בצורות מוסיקליות ומנוסחים באמצעותן. במוסיקה ההקשר הוא הקובע את התוכן. יש בכך כדי להוביל לשינוי במוסיקה הפונקציונלית של כל קהילה. אך מוסיקה זו היא מציאות שמבטאת חיים ומשקפת אותם. אם מוותרים עליה, מאבדים שפע של ידע. בכלכלה שבה ההשכלה הפורמלית תופסת נתח ניכר מחייו של הפרט, בית הספר הוא סוכן חברות רב-עצמה. בתפקידו בתור מקנה הידע והכישורים הוא נמצא במקום הטוב ביותר לטפח היכרות עם המורשת התרבותית.

מאחר שמוסיקה היא אוצר חי, יש חשיבות עצומה לתפקידה בהפצת ערכים ולשמירה על הקיים בה. מאמר זה מציע שתפקיד זה יכול להיות מושג במסגרת החינוך הפורמלי בקניה.

## מוסיקה - תוכן והקשר

כמו אמנויות תרבות אחרות, גם מוסיקה היא מכשיר של תרבות. "תרבות מכל סוג מטפחת הגדרה עצמית, כבוד עצמי ומימוש עצמי שמדברים על האנשים ועל חייהם. תרבותנו ויצירות האמנות שלנו מגדירות את הקשר שלנו עם החברה" (Okumu-Bigambo, 2005:30). בהיותה השתקפות של תרבות וביטוי לה, למוסיקה יש תוכן. היא מבטאה דבר מה ומכילה השתקפויות - תמונות ומחשבות שמוצגות באין-ספור ביטויים. בחברות אפריקניות קשה לעתים להבחין בין ביטויי תרבות אלו. מעל הכול, מוסיקה היא ביטויים אמנותיים הכרוכים בראש ובראשונה בשימוש בצלילים, אך כוללים גם תנועות, דרמה והיגוי.

מוסיקה היא תופעה חברתית-תרבותית, רצף מורכב של סמלים טעוני משמעויות שיוצריהם והמשתמשים בהם העניקו להם. אמנם יוצרים אותה בתור רעיון שמבטא בצלילים, אך בהיותה יצירת אמנות התופסת מרחב בזמן, יש לה נוכחות של משך וצורה. מוסיקה גם אירוע המתרחש במסגרת פרמטרים מוכתבים חברתית.

\* ד"ר אמילי אקונו, בוגרת האוניברסיטאות של קניה, ארץ מולדתה, ארה"ב ובריטניה, ומתמחית בביצוע מוסיקה ילידית, ובדרכי הוראתה במסגרת החינוך הפורמלי.

לתוכנה של המוסיקה אופי כפול:

1. בהיותה כלי תרבות, היא מספרת רבות על הקהילה.

לקהילות הקנייטיות מסורת שירה חזקה: מרבית ביטוייה המוסיקליים לובשים צורה של שירים, כלומר צליל וטקסט; והקהילות משתמשות במוסיקה כאמצעי לביטוי ומחשבה. (Akuno, 2007a: 4)

סוגיות בעלות משמעות מעוררות או מביאות לידי יצירת מוסיקה וריקוד. אלה הן הסוגיות שמשיפיעות על הקיום החברתי ועל התפיסה העצמית, אם לחיוב ואם לשלילה.

מוסיקה רבת ערך ומשמעותית מתמודדת עם סוגיות קונקרטיות. תוכנו המילולי של השיר

מצביע על אירועים וישויות בעלי משמעות בקהילה. המוסיקאים אינם שרים

על שום דבר או רוקדים לשום דבר. (Akuno, 2007b: 3)

אנו שרים על רעב<sup>4</sup>, הגירה, תאונות<sup>2</sup> ואסונות אחרים וגם על השינוי במוסר החברתי<sup>3</sup>. דאגות אלו הוצות סגנונות מוסיקליים - קלסיים, עממיים, מסורתיים או מודרניים.

חוויות של אנשים, דאגותיהם, חששותיהם ושאיופיהם יוצרים את התוכן התרבותי של המוסיקה שלהם. בעודם חיים מחדש את העבר, מתענגים על ההווה ומתכננים את העתיד, אנשים עוסקים בסוגיות שנוגעות להם אישית ולקהילתם. את הדאגות, מעבר לעצם הקיום, אפשר לסווג לפי גיל כרונולוגי ו/או מעמד חברתי של חברי הקהילה. הסיווג הראשון מניב מוסיקה וביטויים מוסיקליים של ילדים, צעירים ומבוגרים. הם משתלבים ויוצרים למשל את סוגי המוסיקה המוצגים בלוח 1. ביטויים מוסיקליים כאלו עוסקים בכל שלבי הקיום, והם מועילים בבניית האירועים המסמלים את השלבים האלה. תפקידי השחקנים בהופעתם באירוע מסומנים בבירור. מעמדו החברתי של הפרט, תפקידו בפעילות התרבותית המתקיימת ותפקידו באירוע המוסיקלי מתואמים. לדוגמה, בפגישה טיפולית, המטפל, שמוביל את הפעילויות, הוא הסולן שמוביל את המוסיקה. המנהיג הוא המטפל, בדיוק כשם שבעבודת האל הכומר הוא המנהיג.

<sup>1</sup> השיר Oboli bwa Baba ekeande עוסק ברעב הגדול שפקד את אזור קיסי בראשית המאה העשרים - בניב מסורתי.

<sup>2</sup> Jamani Ajali מאת פונדי קונדה סגנון עממי, משנות השישים בקיסוואהילי.

<sup>3</sup> כמו בשיר של דאודי קבקה Msichana Mzuri גם בניב עממי בקיסוואהילי, משנות השישים.

הפצת ערכי תרבות באמצעות השכלה פורמלית במוסיקה

מעמד חברתי	קטגוריה	כרונולוגיה
תלויים; תלמידים	שירי ילדים; שירי ערש; שירי עריסה; שירי פעילות / שירי משחק; שירים טכניים / שירי למידה; שירי לעג; שירי סיפור/ משל	ילדות
טירוניים; חברים חדשים	שירים לבני נוער; שירי עדר/ רועים; שירי חיזור וריקודים; סרנדות; שירי היאבקות וריקודים; שירי חניכה וריקודים	נוער
מנהיגים; אנשי מקצוע; הורים; סבים	שירי בוגרים; שירי חתונה/ שירי כלולות וריקודים; ...שירי עבודה: חפירה, קציר, ציד; שירי חגיגות/ שירי פסטיבלים וריקודים; שירי לידה/ שירי מתן שם לילוד וריקודים; שירי מסיבת בירות וריקודים; שירי אבלות, קינות וריקודים; שירי פולחן, ריפוי וריקודים	בוגרים

**לוח 1: סוגי מוסיקה לפי קטגוריה וגיל המבצעים**

בנסיבות מסוימות לכולם חלק ביצירת המוסיקה. המשתתפים באירוע התרבותי משתתפים בפעילות המוסיקלית, ומנחים מומחים (נגנים, סולנים ורקדנים) הם שמובילים אותה. אין הבחנה בין המבצע לבין הקהל, שכן הפקת המוסיקה רלוונטית לפעילות התרבותית. זכאים להשתתף באירוע חברי הקבוצה החברתית העוסקת בפעילות. כל עוד החברה מקיימת את הפעילות, הקהילה מתרגלת את חומרי המוסיקה הרלוונטיים ואת הביטויים המתאימים ושומרת שלא יגוועו. נוהג זה מנציח את המבנה החברתי הקיים ותומך בתרבות בעל פה - שניהם תלויים ביציבות תרבותית או כלכלית רצויה או חזויה. אם שיווי משקל זה מופרע, השמירה על הקיים במורשת התרבותית על כל ערכיה נתונה בסכנה, כפי שתועד במזרח אפריקה (Ekadu-Ereu, 2007; Otoy, 2007).

2. התוכן האסתטי טמון בצורות ובזרימה של המוסיקה הנוצרות ממערכות היחסים בין רכיביה. גובהם ואורכם של צלילים נבחרים מסודרים בביטויים ובחלקי מוסיקה שנחשבים נעימים ו/או ראויים לטעמים התרבותיים של יוצריהם. בריקודים - הבעות ותנועות יוצרות תנוחות, צעדים ומבנים שנחשבים טובים, מקובלים או רצויים בעיני הקהילות. ברמה אסתטית זו המשמעות נגזרת מחוויית הצורה האמנותית ודרכה. הכרת הביטויים והסוגות מקלה את קבלתם והבנתם. רכיבים חדשים נתפסים על רקע חוויות העבר וסגנונות וצורות שהוטמעו. מה שיוצר את סביבת המוסיקה או הצלילים מכתוב את מה שנחשב למוסיקה ואת ההתייחסות לצורות החדשות. צורות שיש להן דמיון רב למוסיקה התרבותית מתקבלות בקלות; צורות שיש להן דמיון זניח נתקלות בדרך כלל בהתעלמות.

בזכות התוכן האסתטי הזה קל יותר לקבוצות חברתיות, לפונקציות תרבותיות ולאחרים לסווג את המוסיקה ולזהותה. אם החלוקה לקבוצות היא סוציו-לינגוויסטית, התכונות האסתטיות האופייניות חוצות את הז'אנרים במוסיקה של הקהילה. בזכות תכונות אלו אפשר לזהות ביתר קלות שיצירה מוסיקלית שייכת לקהילה לשונית ספציפית.

שיקולים תרבותיים עשויים להיות רחבים יותר מתכונות סוציו-לינגוויסטיות. אלו יכולים להיות קשורים לתקופה או לאזור שמאפיינים מוסיקה מסורתית ומודרנית. בקניה, בנגה לדוגמה היא תכונה תרבותית ואסתטית שמאפיינת ככלל ביטוי של מוסיקה עממית עם וריאנטים אזוריים ולשוניים.

הקשרה של הופעה מכתוב את ההופעה. בהיותה תופעה תרבותית, מוסיקה מבוצעת בתוך הקשרים משמעותיים מבחינה תרבותית. אירועים שנותנים לחברה משמעות ומבנה מביאים לידי יצירת מוסיקה והשמעתה, ובלעדיה לא היו מושלמים.

נוכח אופיו הדואלי של תפקיד המוסיקה במסורות הקנייטיות - תפקיד מבדר ותפקיד טקסי (Akuno, 2005a) - המסקנה היא שהקשרי הביצועים יהיו מבדרים וטקסיים. הן צורות חילוניות של מוסיקה הן צורות של קודש ממלאות את תפקידן בהגברת הלכידות החברתית ובהפצת נורמות תרבות ומנהגים. כדי שמוסיקה תהיה קוהרנטית, על תוכנה התרבותי לתאם את הקשר הביצוע שלה.

## הבעיה

תכונות אלו של מוסיקה מוצלחת מאפיינות את יצירתה של מוסיקה ואת ביצועה במסגרות מסורתיות. בזכות התנהלויות כאלה הובטח שימורם של ערכים יקרים לקהילות. עקב כך, השינוי, גם אם אי-אפשר היה למנועו, התרחש בקצב מתקבל על הדעת וגרם הפרעה מינימלית בלבד לחברה המסורתית. כל עוד נשארה הכלכלה מסורתית, ההתפתחות שחלה במנהגי התרבות הייתה רציפה.

הנהגתו של החינוך המערבי, על הציוויליזציה שלו והכלכלה שנבעה ממנו, השפיעה רבות על הסטטוס-קוו הזה. התרבות, תוצאותיה והשפעותיה חדלו להיות יציבות והכתיבו כלכלה שונה. ביטויי התרבות שנבעו מכך היו חייבים להשתנות. היות שמהות הקשר הביצוע משתנה, צורת התוכן של מה שמבצעים צריכה להשתנות גם היא. תכונות התרבות צריכות להתאים לכלכלה החדשה. התוצאה היא אבדן הכלי שבאמצעותו מועברים ערכי תרבות. כל עוד תוכן המוסיקה נותר מעוגן בהקשרו, לא יינתן ביטוי למידע רב-ערך, משום שהקשר הביצוע חדל להתקיים. כששום דבר אינו מביא לביצועו, הוא מפסיק להתקיים. שמירה על ערכי התרבות הקיימים בחברות שיש להן תרבויות שבעל פה נתונה בסיכון ודורשת פתרון.

## יסודות קונספטואליים

מאחר שתוכן המוסיקה - קולות וצלילים - קשור בהקשר ביצועה, שינוי באורח החיים ישפיע על תוכן המוסיקה של אנשים. כשאנשים נתקלים באלמנטים מכלכלה שונה, קבלת האלמנטים האלה מובילה להטמעתם. השקפת עולמם של אנשים משתנה ומשפיעה על מנהגיהם ועל שאיפותיהם. נקודת המבט שלהם מוצאת לה מוקד חדש בזכות המידע החדשני שספגו.

הדברים והישויות המשמעותיים מבחינתם לובשים צורות שונות. ההקשר של ביטוי המוסיקה שלהם משתנה, בעיקר בגלל שינויים באורח חייהם, אך לא רק בגללם. כל המערכת שיוצרת מוסיקה משתנה. השינויים אינם שטחיים, אבל תוצאותיהם מרחיקות לכת. לעניין מוסיקה קלאסית ילידית, מסחור שרואה במוסיקה סחורה הביא לידי יצירת מוסיקה בלי הרקע המיוחס של הקשר תרבותי. אמנם המוסיקה עדיין אינה מופשטת, אך היא רבת-פנים וניידת. והיא מתמסרת בקלות לשינויי מצבים. כך קורה בלא קושי במוסיקה לא-ריטואלית.

בנקודה זו ראוי לבחון את תאוריית השינוי המוסיקלי שהציג בלקינג (Blacking, 1977). ההסבר שאומר ששינוי מוסיקלי נוצר מהחלטות של יחידים בעניין מוסיקה ויצירת מוסיקה בבסיס חוויית המוסיקה שלהם בהקשרים חברתיים שונים (Otoyo, 2007) פותח את הדלת למגמות מהפכניות שעוללות להשמיד לחלוטין מסורות מוסיקליות. מוסיקה עממית קנייטית מוקדמת עוצבה בין היתר מן הניסיון שצברו חיילים במלחמת העולם - בנגינה על כלי נשיפה ממתכת ביחידותיהם ומזרימה פנימה של כלי נגינה של להקות מוסיקה עממית מערבית. חוויות מוסיקליות אלו בהקשר תרבותי אחר הובאו הביתה והובילו להתאמת כלי הנגינה למוסיקה בביטוי הנגינה הילידיים (שם). עקב כך, ביטוי התקופה שלאחר מלחמות העולם הפכו למוסיקה עממית של תקופת העצמאות.

מאחר שמוסיקה היא הן השתקפות של תרבות הן ביטוי שלה, היא משתנה עם השינוי בהיבטים החברתיים, הפוליטיים, הכלכליים והאחרים של המערכת שהיא משרתת. שינויים באחד מרכיבי התרבות מצריכים התאמה בשאר הרכיבים כדי לשמור על שיווי משקל, לכידות וקוהרנטיות. השינויים נוצרים בגלל דינמיקה פנימית וחיזונית. פעילויות שמאפיינות את הכלכלה עשויות להשתנות בגלל גורמים חיזוניים. השינוי מצריך עיצוב כלים רלוונטיים, והוא משפיע על תפיסת האני והקיום ויוצר צורות ביטוי ואוצר מילים חדשים.

השכלה פורמלית, תוצר של פעילויות דתיות-פוליטיות, היא גורם חיזוני שחומריו, תהליכו ומוצריו שינו את אורח חייהן של הקהילות הילידיות בקניה. כל המערכת שנקראת תרבות עברה מטמורפוזא. ההקשר שהשתנה השפיע על המבנה ועל צורות הביצוע של מוסיקת התרבות. השינוי המוסיקלי מוצג כאן בתור גורם של שינוי חברתי. כדי שמוסיקה תמשיך לשרת את האנושות, עליה להיות אוהדת וקשובה לשינויים חברתיים. שינויים חברתיים, פוליטיים וכלכליים משפיעים על שינויים בביטוי החברתי - הן הלשוני הן הקולי. מוסיקה שאינה ניתנת להתאמה נותרת מאחור. מוסיקה ורסטילית מתאימה עצמה למבנה החדש ותורמת לו.

שינוי מוסיקלי נחוץ כדי לתמוך בהמשכיות זו. כדי להישאר רלוונטיים יש להגדיר מחדש את הצלילים והצורות של המוסיקה או לבטאם בהטעמה. כך יהיה השינוי המוסיקלי היבט של השינויים שמתרחשים בביטוי החברה שמקורם בשינוי במערכת הנובע משינויים בתחום כלשהו של הקיום. תהליך זה עצמו מבשר רעות למסורת. המנהגים הישנים הם תרבויות מוסיקליות רבות ערך. אם ביצועם מוגבל להקשר המקורי שלהם, שינוי בכלכלה שנובע מצורות ביטוי חדשות אלו מוביל להכחדתם. כדי לשמור על הקיים בתרבויות המוסיקליות רבות הערך האלה במסגרת הכלכלה המשתנה שלנו יש למצוא דרך לנתק את התוכן מהקשר.

## היגיון - לחיות דרך המוסיקה

לנוכח קצב החידושים המהיר והצעדים העצומים במדע ובטכנולוגיה, האם קולה של התרבות עדיין נשמע בחברה? מצד אחד יש לבחון את ההתקדמויות הטכנולוגיות בפרספקטיבה - ככלים להישגי האדם בחיפוש אחר הישרדות ולביסוס וגזירה של שביעות רצון ומשמעות בחיים. מצד שני, ביטויי תרבות הם התגלמות של הקיום האנושי, של חגיגותיו ושל ביטוייו. תרבויות מוסיקליות - רכיבים חיוניים בחיי האדם - מאפיינות קהילות. הן דיוקנאות; לא חומרים ארכיוניים, אלא ישויות חיות, מאגרי זהות וערכים שצריכים להישאר פונקציונליים במשך הביצוע.

*בעולם המודרני... אפשר ליצוק באופן משמעותי אמנות לתוך חיי הקהילה ולעורר את ההשראה של דורות צעירים של אזרחי העולם כדי שיעריכו את הפסיפס התרבותי של עולמנו (Shafak, 1971 in Okumu-Bigambo 2005: 30).*

מוסיקה מתארת את המציאות ברמה הרוחנית וברמה האנושית באמצעות תמונות צליל שחוזרות ומשתקפות באירועים אקסטרה-מוסיקליים של הצגות כי '... עיקרי ההצגות והקונצרטים שמים להם למטרה לתאר את השמירה על אורח החיים הקיים'. (Okumu-Bigambo, 2005: 31)

## תהליך השמירה על הקיים

אחזקה ושמירה על הקיים כרוכות בתרגול וביישום מהותו של דבר מה. פירושן שמירה בחיים. כיצד אפשר ליישמן בתרבויות מוסיקליות שהפעילויות הקונטקסטואליות שלהן השתנו והן מפיקות מוסיקה שונה? 'מוסיקה ילידית עודנה הז'אנר השכיח ביותר והמוערך ביותר של המוסיקה הקנייתית' ((Omolo-Ongati, 2005: 12). שמירה על הקיים יוצרת קונפליקט בין התהליכים המקובלים של התנוונות לעומת חדשנות וצמיחה, והבסיס הספציפי להקשר והבסיס השימושי של המוסיקה מוסיפים דלק למדורת הדילמה.

ליבת העניין היא מושג השמירה על הקיים. מאחר שצורות מוסיקה קשיחות נכחדו, פירושה של שמירה על הקיים אינו יכול להיות שימור. עליה לרמוז על ביצועים בהקשרים חדשים, משום שהקשר מגדיר תוכן. הצלחתו של תהליך זה מסתמך על רמת ההתאמה של תרבויות המוסיקה. היות שצורות חדשות של מוסיקה מסורתית מתפתחות בתגובה להקשר המשתנה, תרבויות מוסיקה שומרות על הקיים באמצעות עיסוק פעיל בקיום.

דרך יוצאת מן הכלל לשמירה זו על הקיים היא הכלה בתכנית הלימודים של בתי הספר. מושירה (Mushira, 2006) ואוטויו (Otoyoy, 2007) בחנו עקרונות וחומרים המשובצים בסוגות מוסיקליות מסורתיות וכיצד אפשר ליישם בכיתה כדי ליצור חוויית הוראה אסתטית ותרבותית. תכנית הלימודים מאפשרת לנתח ולהבין ביתר קלות סוגות מוסיקליות למיניהן. חקר הסגנונות המוסיקליים מוביל לשילוב טכניקות אינהרנטיות בפעילויות המוסיקה היום-יומיות, ובכך הוא משמר את הרכיבים האלה באמצעות יצירתיות. בדרך זו תישמר תרבות המוסיקה בחיים. המשתמשים ייצרו אינטראקציה עם המוסיקה בהקשרים אחרים ויחילו עליה חוויות אלו, ועקב כך תשתנה תרבות המוסיקה. התהליך מבוסס על הרכבה מחדש של שירים ישנים עם '...טקסטים חדשים... שעובדו מחדש לשירים ישנים, שירים ישנים... שמוזכרים לאחר שנשכחו משך שנים אחדות או חזרה סלקטיבית...' (Njooora, 2005:44). נג'ורה (שם) רואה באלה תהליכי יצירה.

## סיכום

הדרישה לשמירה על הקיים בתרבויות מוסיקליות היא דרישה נכונה בחברות התרבות שלנו ההולכות ונעלמות בקצב מהיר. השכלה פורמלית יוצרת זהות. היא משמשת כן שילוח ליצירת זהות תרבותית, והשגתה באמצעות מנהגי מוסיקה ילידית היא דרך ראויה. שמירה על הקיים בתרבות המוסיקה תתקיים בבית הספר באמצעות קומפוזיציה (יצירה) וביצועים (יצירה מחדש). ביצוע מוביל את המוסיקה למרחב אחר - הכיתה או הבמה. בעקבות השימוש המסורתי הזה שיש בו מן הפשרה ומן היישום ההקשרי נמנע מהמוסיקה תפקידה המוסדי, ובכך יש כדי להוביל לשינויים במשמעותה המוסיקלית הקיצונית המקורית (Omolo-Ongati, 2005). ואולם שימוש זה שומר את המוסיקה חיה, תורם לה בהיותה ביטוי ושיקוף של הקיום ומממש את תפקידה בתור גורם שיוצר לכידות. באמצעות בית הספר, שמירה על הקיים בתרבויות המוסיקה מתקיימת דרך ביצוע המוסיקה ולמידתה.

## מראי מקום

- Akuno, E.A. (2007a) 'Sing me a Life: Music as a people's identity' Submitted to Twaweza Ed. Kimani Njogu (in press)
- Akuno, E.A (2007b) 'Music, Culture and Identity: Music and dance as a vehicle for the preservation and transmission of our cultural heritage' Keynote address for the 3rd Permanent Presidential Music Commission National Symposium on African Music Nyeri, Kenya.
- Akuno, E.A. (2005a) Issues in Music Education in Kenya: a handbook for teachers Nairobi: Emak Music Services
- Akuno, E.A. (2005b) 'Using Indigenous Music in Music Education?' in Refocusing Indigenous Music in music Education Proceedings of The East African Symposium on Music Education pp. 9 - 18
- Blacking, J. (1977) 'Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change' Paper for IFMC Conference, Honolulu
- Ekadu-Ereu, P. (2007) 'Preservation and Promotion of Indigenous Music in Uganda: An Analysis of the Role of Tertiary Institutions'. PhD Proposal, Kenyatta University
- Mushira, E.N.(2006) 'Development of a method for teaching indigenous Kenyan Music for Secondary Schools' PhD Proposal, Kenyatta University
- Njooora, T. M. (2005) ' Indigenous Music: Our critical social, intellectual and emotional connections to humanity and education' in East African Journal of Music Issue 1 pp. 44-56
- Okumu-Bigambo, W.(2005) 'Creative and Performing Arts and Culture as Strategies for National Development' in East African Journal of Music Issue 1 pp.24 - 37



- Omolo-Ongati, R. (2005) 'Performance Practice of Traditional Musical Genres in Contemporary Kenya: the case of orutu' in East African Journal of Music Issue 1 pp. 12 - 23
- Otoyo, D. O.(2007) 'An Analysis of Kenyan Popular Music of 1945-1975 for the Development of Instructional Materials for Music Education' Unpublished PhD Thesis

# על אקדמיה שוודית למוסיקה והפילים המזמרים בגמביה

ד"ר אווה סאטר\*

כדי לזכות באינדיבידואליות משולבת, כל אחד מאתנו צריך לטפח גינה משלו. אבל בגינה הזאת אין גדרות: היא אינה מתחם סגור שגבולותיו מסומנים בבירור. הגינה שלנו היא העולם, בזווית שבה הוא נוגע באופן היותנו שלנו. (ג' דיואי)

המסע החל לפני שנים רבות. עם כינורי על גבי נסעתי לנורווגיה שכנתנו בכוונה ללמוד את המנגינות היפות של ההרים והעמקים. עשיתי כך, אך בהיותי מהגרת מצאתי עצמי פתאום מצטרפת לקהילת המהגרים, ובסופו של דבר ביליתי את מרבית זמני בריקוד ותיפוף עם אפריקנים (או לפחות ניסיתי לעשות כך). בשובי לשוודיה ולאחר שהבנתי שנגינתי בכינור השתפרה משום שניגנתי מנגינות רחוקות לגמרי מאלו שנהגתי לנגן, החל תהליך ארוך של הרורים ושל עיבוד החוויה האישית מאוד הזאת. במאמר זה, המסע לוקח אותנו למוסיקאיות בגמביה, מוסיקאיות המביעות בשירה את עצמתן ואת חכמת החיים שלהן. אך תחילה נערוך סיור תאורטי שיעסוק בהשכלה מוסיקלית בין-תרבותית ובצורכיהם של המתעתדים לשמש מורים למוסיקה.

אפשר לראות בחוקר נוסע או כורה. דימויים אלו מרמזים גם כיצד נתפס הידע בעיני עמדות מנוגדות אלו. בעיני הכורה/החוקר הידע נראה כמתכת שמתחת לפני האדמה, ותפקידו של המראיין לחשוף את האמת הטהורה והחיונית הזאת. אם יחפור עמוק דיו, ימצא את הידע האמתי הממתין להיחשף. לעומתו, הנוסע/החוקר נודד לצד אנשים, מקשיב לנבדקים שמספרים את סיפורי עולמם, סיפורים שיש לספרם באופן שיבנה ידע חדש. "יש במסע כדי לעורר תהליך של הרהור שמוביל את המראיין לדרכים חדשות של הבנה עצמית ולחשיפת ערכים ומנהגים שבמודלתו של הנוסע נראו בעבר מובנים מאליהם" (Kvale, 1996, p. 4).

זהו הסיפור שבוחן (א) כיצד מוסד יכול להשתמש בהתמודדות מושכלת עם הלא נודע בתור שיטה להכנת מורים לעתיד למוסיקה, (ב) כיצד מסטר מסורתי וחוקר מערבי יכולים להשתמש זה בהשקפות עולמו של זה כדי לבנות ידע חדש ולקדם שינוי, ו-(ג) כיצד מוסיקאיות בגמביה בונות את חיי היום-יום שלהן בשירים.

## סיפור א - המסלול המוסדי

האקדמיה למוסיקה של מלמו, MAM, מציעה מאז 1992 לסטודנטים להוראת מוסיקה לבלות בגמביה שלושה שבועות מ-4.5 שנות לימודיהם - הרחק מכל הערכים המובנים מאליהם בעניין הוראת מוסיקה, לימוד מוסיקה, מוסיקליות ומוסיקה בחברה. הכול החל כניסוי בפרויקט 'השכלה גבוהה במוסיקה בחברה רב-תרבותית' (1992-1995), אך מאז הפך לחלק אינטגרלי של תכנית הלימודים הרגילה. בשל ההערכות החיוביות שהתקבלו מקורס זה הורחב הקורס 'מחקרים במוסיקה של תרבות

\* ד"ר אווה סאטר היא חברת סגל ההוראה באקדמיה למוסיקה של מלמה ובאוניברסיטה של לונד, שוודיה. מתמחה במוסיקת עולם, ברב תרבותיות מוסיקלית ובחינוך למוסיקה.

זרה' על ידי שיתוף פעולה עם בית ספר למוסיקה בארגנטינה ועל ידי מתן אפשרות לבחור לצורך עבודת שטח, או ליתר דיוק כזירה למפגשי תרבות רצויים, בין אמריקה הלטינית לבין אפריקה.

הרעיון לשלוח סטודנטים למרחקים נולד מפגישותיי עם הגולה האפריקנית בנורווגיה ומההשערה שהלקחים האישיים שלי יכולים להיות רלוונטיים לעוד סטודנטים למוסיקה. כמו כן היה צורך כללי בשאלות קריטיות על אופן תגובתה של MAM לשינויים בחברה בעקבות הגלובליזציה. במלמו יותר מ-50% מהילדים באים מרקע שאינו שוודי; בבתי ספר מסוימים לומדים מהגרים מועטים ואילו באחרים 90% מהתלמידים הם מהגרים. באילו דרכים יכולה MAM להכין את המורים המתעתדים ללמד מוסיקה למצב בכיתות הרב-תרבותיות?

פיתוח הקורס התבסס על שלושה עקרונות יסוד, והם גם יצרו פלטפורמה למחקרי העתיד בתחום ההשכלה במוסיקה בין-תרבותית:

1. נדרשת הבנה רבה יותר בין העמים החיים בעולמנו.
2. להבנה כזו אפשר להגיע באמצעות הוראת מוסיקה.
3. הבנת 'הבית' עוזרת להבין את 'האחר'.

הסטודנטים שבחרו לחקור לעומק תרבות זרה משתתפים בקורס חד-שנתי שמורכב מגוף ספרות, מעבודת שטח בגמביה או בארגנטינה, מכתובת דוח משקף ומקונצרט. הם חיים בכפרים, קרוב ככל האפשר להקשרים הטבעיים, ולומדים ממסוירים מסורתיים. תוכן הקורס התפתח מהשערות אחדות המשקפות את הזמן וההקשר שעיצבו אותם:

- "בלי מחשבה אי-אפשר לשלב במוסד מוסיקה מסורתית שעוברת בעל פה. חלקים אחדים של הידע בעניין סוג זה של מוסיקה זמינים רק על ידי השתתפות פעילה בסביבה שבה המוסיקה היא חלק מהשלם.
  - תרבויות שעוברות בעל פה נושאות עמן אוצרות פדגוגיים ומתודולוגיים, ומורה למוסיקה יכול להשתמש בהם גם בהקשרים שונים מההקשר המקורי.
  - לימודים ממסור מסורתי, על כל הכרוך בהם, הם בית ספר לחיים. אחדים מהסטודנטים עשויים אפילו לגלות שהבחירה בהוראת מוסיקה אינה הבחירה היחידה בחיים.
  - כדי להיות מסוגלים להתמודד עם סוגי מוסיקה מתרבויות אחרות, שעמן מורים למוסיקה נאלצים לא פעם להתמודד, נדרשת זהות אישית חזקה. את החוויות מהשתתפות בקורס בגמביה ומהערכתו אפשר להחיל על הקשרים אחרים, לדוגמה בבית בשוודיה, באופן שבו מלמדים מוסיקה.
  - ברמה המוסדית, הקשר עם המוסיקה בגמביה, המוביל לשינויים באופן הוראת המוסיקה בשוודיה, עלול לשמש מעין כלי עזר להתפתחות תרבותית הפוכה" (Saether, 1993).
- אם שבים ובוחנים את התהליך, השאלה החשובה ביותר היא אם הסטודנטים יכולים להשתמש בידע שרכשו. באילו דרכים יכול מפגש עם הלא נודע לסייע למורה שוודי למוסיקה? ברור שכמספר האנשים שעברו את הקורס (30% מכלל הסטודנטים ב-MAM) כך מספר התשובות לשאלה זו, אך אפשר להבחין בכמה מגמות. בטרם עזבו את מוסד הבית אמרו סטודנטים אחדים שהם נוסעים כי הם מפחדים; שהם מבינים שעליהם להתעמת עם הפחד מהלא נודע. לאחר מכן, בהערכות, אמרו אחדים שאינם חוששים עוד. נהפוך הוא, הם משתוקקים לעבוד בבית ספר שמהגרים רבים לומדים בו, וכעת הם רואים באיום הזדמנות.

קבוצת סטודנטים אחרת הרבתה לדבר דווקא על הערכים שמפגש עם גישה אחרת למוסיקליות, להוראת מוסיקה וללמידתה מזמנים; לדוגמה, מורה אחת לצ'לו הנהיגה בבית הספר למוסיקה תיפוף דג'מבה כדרך לעודד את הילדים להקשבה הדדית ולחזק בהם את תחושת הקצב והקואורדינציה של הגוף. היא גם מעודדת הקשבה רבה יותר ורגישות לביטוי קצב ולאילויותו בשיעורי האנסמבל הקלסי שלה. דוגמה נוספת היא הפסנתרנית הקלאסית שפיתחה דרכי תרגול חדשות והקצתה לכל תו את הזמן הנחוץ לו.

קבוצה שלישית של סטודנטים מעוניינת לחזור - למשל, כדי להתחיל פרויקט בקרב מוסיקאיות צעירות או כדי לבחון את דרכי ההוראה שלהם בהקשר זר. אחדים מתחילים לחפש את שורשיהם המוסיקליים ואת זהותם. הקיצוניים ביותר (או אולי השמרנים ביותר) מעתיקים את התפיסה כולה ומארגנים מפגשי תרבות לתלמידיהם. אחת הסטודנטיות של MAM מבקרת בקביעות עם ילדים מבית ספרה בבית ספר של ילדים מגמביה.

ככלל, ההערות מהקורס על גמביה עוררו ב-MAM שיחות חדשות על מוסיקה ועל החינוך למוסיקה וטיפחו דור של מורים למוסיקה - הנוסע/המורה.

## סיפור ב - המסלול המחקרי

השערות שהוזכרו לעיל הניחו את היסודות לעבודתי כמורה למוסיקה אך גם התבטאו בשיטה שבה בחרתי לכתוב את עבודת הדוקטור שלי, 'אוניברסיטה שבעל-פה' (The Oral University (2003)). סטודנטים ששבים מגמביה מדווחים לא פעם כי השתנו מן היסוד, ברמה האישית והמוסיקלית כאחד. מהו הדבר שהם פוגשים שגורם למטמורפוזה הזאת? לשם מציאת התשובה או התשובות היה צורך במסעות רבים. אחד המוסיקאים שעמם נפגשו הסטודנטים הוא ג'אלי אלאג'י מבאייה, מסטר<sup>4</sup> בנגינה על קוה. הוא היה לשותפי למסע ולמחקר בחיפוש אחר גישות הנהוגות בגמביה להוראת מוסיקה וללימודה.

יצאנו לבקר מסטרים מסורתיים בתרבות המנדינקה, ובאמתחתנו שתי שאלות בלבד: "מדוע ילדים צריכים ללמוד מוסיקה?" ו"כיצד עליהם ללמוד מוסיקה?". שאלות אלו שימשו נקודת מוצא לשיחות שקיוונו שיספקו לנו את הסיפורים שיש לספר. השיטות שמשמשות לעבודת השטח שואבות השראה רבה מאתנו-מוסיקולוגיה, ובמיוחד מהמושגים emics ו-etics שפותחו ונידונו באנתרופולוגיה.

בקצרה אפשר לומר ש-emic ו-etic מייצגים שני תיאורים סותרים של תופעה. etic הוא נקודת מבטו של המשקיף מהצד, דהיינו החוקר; נקודת מבט זו מניחה קטגוריות של מושגים ושיחות מתרבותו של החוקר עצמו. לעומתו, emic הוא התיאור שמתארים חברי התרבות עצמם (Saether, 2003). מובן שהגבולות בין נקודת מבטו של חבר התרבות (ה'אינסיידר') ובין זו של המשקיף מהצד (ה'אאוטסיידר') מטושטשים - איש אינו יכול להיות 'אינסיידר' או 'אאוטסיידר' מוחלט מנקודת המבט המלומדת או מזו האישית. החוקר גם אינו יכול למחוק את התרבות שעיצבה את דרכי החשיבה שלו ולהחליפה ב'חשיבת emic', ולא חשוב כמה זמן בילה בניסיון להפוך ל'אחר' (Saether, 2003). אך כפי שמציין הרנדון (Herndon, 1993), ה'אאוטסיידר' יכול ללמוד להתנהג כמו

<sup>1</sup> קורא הוא נבל-קתרוס בעל 21 מיתרים ממערב אפריקה המשמש לג'אלי ככלי נגינה עיקרי. ג'אלי נולד להיות מוסיקאי, בהתאם לשיטת המעמדות החברתיים העתיקה.

'אינסיידר' וה'אינסיידר' יכול ללמוד לנתח כמו 'אאוטסיידר'. זה מה שקרה במהלך מסע הראיונות שערכנו בדרכים המטלטלות של מערב אפריקה. במסע זה למדתי לרקוד את השאלות ולתת לקוה לדבר...

בשלב ההתחלתי של המחקר הייתה מטרתי לבחון את פרספקטיבת ה'אינסיידר' של תרבות המנדינקה. ואולם, ככל שפרספקטיבת ה'אאוטסיידר' שלי נאלצה בהדרגה להתעמת עם פרספקטיבת ה'אינסיידר' של ג'אלי אלאגי מבאייה, השתנו תפקידינו. הכרנו איש את רעהו מאז 1990. עד שהגענו לעיירה הקטנה באס ב-1998 כדי לראיין את האחים קנוטה, אלאגי מבאייה כבר למד להתנהג כ'אינסיידר' בתרבות המחקר שלי. בנקודה זו כבר הרגשתי נוח מספיק 'לאבד שליטה' על הראיון, וכך השגתי מידע שלא הייתי מסוגלת לקבל בדרכים אחרות. אני דוברת מנדינקה, אבל באמצעות אלאגי מבאייה אני יכולה 'לדבר' את השפה. כשהוא מתרגם את שאלותיי, לעתים הוא משלב בהן שאלות והערות נוספות (בהיותו 'אינסיידר' בתרבות שלי) שהוא סבור שהייתי רוצה לשאול ולהעיר. תהליך זה אפשר לי לחוות את תרבות המנדינקה כ'אינסיידר' וגם להיטיב להבין אותה בדרך זו. מעולם לא הייתי חושבת להציג כמה מהשאלות שהוא הציג. שאלות כאלה יכול להציג רק 'אינסיידר' אמתי. המשחק עם נקודות המבט ה-emic וה-etic סייע לפתח שיטת ריאיון שונה, וזו באה לידי הביטוי הברור ביותר בבאס, ב-2 בפברואר 1998.

ישבנו מתחת לעץ מנגו, אלאגי מבאייה ניגן בקוה שלו אוסטינטו שובה לב כדי לעורר את השיחה (כך חשבתי). הוא רצה לשמוע מפי בה ואחמדו קנוטה את דעתם על לימודי מוסיקה - אך גם היה זקוק שיתנו את ברכתם לבית הספר למוסיקה שהוא עצמו פתח לכל ילדי גמביה תוך שבירת טאבו מסורתיים אחדים שלפיהם רק הזכרים של משפחות ג'אלי צריכים ללמוד את אמנות נגינת הקוה.

רק זמן רב לאחר שקיימנו את הראיון, בעת שישבתי בבית בשוודיה, הקשבתי להקלטות ועבדתי על התעתיקים, שמעתי מה התרחש. הקוה לא ניגנה את הליווי - היא שינתה את כל הסיפור.

הריאיון מתחיל בשיר Allah Lake כי אלאגי מבאייה יודע שזהו שיר חשוב לאחים ושישמש השראה. כאשר הוא רוצה שאחמדו, האח הגדול, יצטרף, הוא עובר ל-Sunjata Faso ומחמם את האווירה. ההערה לכך היא: "עכשיו כל הספר פתוח" (Saether, 2003, p.94).

האחים מדברים על חשיבותם של לימודי המוסיקה בשילוב האפוס של Sunjata Keita והאבות הקדמונים האחרים של קיסרות מנדינקה. אלאגי מבאייה מוסיף למתח על ידי מעבר מאוסטינטו ל-Sunjata Simbon; האחים צועקים oh, abaraka (תודה) וממשיכים. אלאגי מבאייה מעיר: "השיר עד לכל מה שאמרנו", (סאטר, עמ' 95).

למעשה המעבר מאוסטינטו אחד לאחר שכנע את המסטרס הזקנים שלג'אלי הצעיר יותר אלאגי מבאייה יש כל הכישורים הנדרשים באמנות הג'אליה. מה שאני ראיתי בו ריאיון היה גם מאבק אינטלקטואלי בין המסטרס המבוגרים יותר של מסורת ובין הדור הצעיר יותר שבא להטיל ספק באחדות מהשיטות הישנות שמונעות מהמסורת לשרוד בחברה מודרנית. הראיון הניב תוצאות רבות:

- תקליטור עם כל הריאיון שאפשר להקשיב לו כקונצרט
- תשובות לשאלות מדוע יש ללמד ילדים מוסיקה וכיצד ראוי לעשות זאת
- ברכות לבית הספר למוסיקה שג'אלי אלאגי מבאייה פתח לכל הילדים, לא רק לילדים שנולדו לתוך המסורת

- תואר הדוקטור המסורתי שניתן לג'אלי אלאג'י מביייה (מקל עץ שנקרא מונדיאטו שהזקן נתן לו)
- טיעונים בעניין תוצאות עבודת הדוקטור שלי 'האוניברסיטה בעל-פה' ולפיהם לבד מהאוניברסיטאות המערביות המסורתיות יש אוניברסיטאות אחרות, ואנו יכולים ללמוד איש מעולמות הידע של רעהו.

## סיפור ג - מסלול הפילים

שלוש שנים לאחר המאבק האינטלקטואלי בבאס שבנו על עקבותינו, והפעם התרכזנו ברפרטואר הנשי במסורת המנדינקה. נשים ממלאות תפקיד חשוב במוסיקה של גמביה, תפקיד שלא פעם חוקרים מערביים אינם נותנים עליו את הדעת. אחת הדוגמאות הטובות ביותר למעמדן הוא האופן שבו איכות מבוטאת בקול גברי. אם הוא שר כמו אישה הוא מסטר!

ביקרנו בכפר נג'וורה (Njawara) והקלטנו את ללייה פאי (Laliya Faye) ואת חברותיה המוסיקאיות. שירתה הוסיפה להדהד באוזנינו כשנסענו בדרכים המטלטלות בדרכנו חזרה לסומא. "אנחנו מחפשים מישהו שאתו נוכל לחלוק את השלום. אם ננוע עם חברים, יהיה בכך כדי לפתח את כוח הידידות."

בכפר סומא הקימו נשים קבוצה שנקראת Sangkalangba (הפילים הגדולים). הן מבצעות בהבלטה את משימתן להגן על מסורות. קדיבה, הסולנית, עונדת טלפון נייד סביב צווארה ושרה "הבה נכבד את המסורת שלנו, המסורת של העם השחור. אפילו תלבושות הן המסורת שלנו, הבה נכבד..." המתח הזה בין הערכים הישנים והחדשים הוא המעורר בי עניין, ובו אני רוצה לדון בקשר ל'פילים הגדולים'. קדיבה היא אישה שנולדה "בשנה שבה באה הרוח הגדולה והעצים החזקים נפלוי", ונראה כי הכילה את כל העצמה הזאת בחזותה. אני שואלת אותה מדוע המסורת חשובה לה כל כך.

"היא חשובה לי ולשאר הקבוצה כי כל מי שאללה האלוהים יצר נוצר בחברה שבה דברים נעים. בגדים, שירים ודברים שהיו לסבים שלנו אסור שיאבדו; אותם אנו מחפשים ומהם אנו לומדים המון. לכן זה חשוב." קדיבה מסבירה שהשירים הישנים נושאים מסרים רבים לנשים ולילדים, לדוגמה כיצד לשמור שאנשים יהיו מאוחדים. אני תוהה אם המוסיקה ניתבה את חייה לכיוון מיוחד.

"כן, היא שינתה המון בחיים שלי... חזרה לשורשים הכי חשובה בחיים, והיא יכולה לשנות גישות רבות. אתה גם יכול ללמוד מכך המון. ישנו פתגם של מנדינקה שאומר שאם אינך יודע מאין הגעת, לעולם לא תדע לאן אתה הולך. לכן זה כל כך חשוב לי." בנקודה זו כל הנשים מצטרפות בנגינת חלילים. "השירים האלה נועדו לנשים, אבל העצות והמילים נועדו לכול. אנחנו שרות על חיינו יחד, בשכנות, וכיצד לגדל את ילדים. המילים מיועדות לכולם, כי אם גבר ואישה חיים יחד והאישה אינה מאושרת, הנישואים אינם מאושרים. אם הגבר אינו מאושר, הנישואים אינם מאושרים. משום כך בשיר Sisumotu אנו נותנות עצות רבות כיצד לחיות יחד. שירים אלו הם כמו בית ספר שבילנו. אנחנו לומדים המון על ידי הקשבה למילים ויישומן בחיי היום יום שלנו."

'הפילים הגדולים' למדו את מרבית השירים מהוריהן וסביהן, אך הן גם מלחינות שירים חדשים, לא פעם יחד, על ידי הוספת רעיונות, זו על רעיונותיה של חברתה. הן מדגימות זאת מיד על ידי הלחנת שיר לאנדרס אוליין (Anders Ahlin), מהנדס ההקלטה:

"שהצלם יבוא לצלם, ה-tubabs עכשיו כאן... בל נשכח אנשים שבונים קשרים טובים בין אנשים. אם תיפול ברחוב ותמצא זהב, עליך לאהוב את מה שנתקלת בו כדי ליפול ולמצוא את הזהב. הו, מוסיקאיות של Sangkalangba, הבה נתפלל כולנו לאלוהים שיעניק חיים ארוכים והצלחה, צלם..."

'הפילים הגדולים' מבצעות עבורנו חמישה שירים, מלוות בכלי הנגינה הנשי תופי מים. כל השירים מהללים את המסורת - כלי רב-עצמה המסייע לשמור על איחוד בין הדורות.

הסיפור מסתיים במילים הלקוחות מהשיר Chosano.

"ג'אלי של תופי המים,

נגן, אנו עושות את המסורת

נגן עבורנו

אני מחפשת את המסורת שלנו

לא שכחנו את הדברים הישנים שלנו

הבה ננגן

תוף המים הזה הוא המסורת שלנו

הבה ננגן

ג'אלי של תופי המים, נגן."

ההקלטות לאורך 'מסלול הפילים' יופצו בתקליטור בסתיו 2007. זהו אחד המוצרים מתהליך החליפין המתמשך שלנו בין האקדמיה למוסיקה של מלמו לבין מוסיקאים מסורתיים במקומות אחרים בעולם. מוסיקה יכולה להיות כלי רב-עצמה ומאחד. הסיפורים שסופרו לעיל מראים אחדות מיכולות השינוי שאפשר לפתח על ידי שיתוף פעולה מודע וארוך טווח בין מוסדות חינוך למוסיקה, מערביים, ובין 'אוניברסיטאות אחרות', לדוגמה אלה שהן חלק ממסורות של מוסיקה בעל פה.

עלינו להכיר סדרות רבות של קודי הפניה משפות אחרות, היסטוריות ותרבויות. באופן זה נוכל להפוך למחנכי גבול וכן לאינטלקטואלים של גבול. בסופו של דבר עלינו לשוב ולהמציא את עצמנו. (McLaren P.)

## מראי מקום:

Dewey, J. The Later Works: 1925-1953 (LW). *The collected works of John Dewey 1882-1953*. Ed. by J.A. Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Kvale, S. (1996). *Interviews. An introduction to qualitative research interviewing*. London: Sage.

McLaren, P. 1998. *Life in schools. An introduction to critical pedagogy in the foundations of education*. New York: Longman.

Saether, E. (2003). *The oral university. Attitudes to music teaching and learning in the Gambia*. Lund: Lund University.

# היווצרותו והתפתחותו של שיר העם הסיני

ד"ר יניי יאנג\*

## מבוא

שיר העם הוא אמנות בעל פה נטולת מלחין, שמועברת מדור לדור מפה לאוזן. שירי העם הסיניים הם שירי איכרים. שרים אותם בעיקר אנשי האן (Han) (יושבים בעמק נהר הואנגה - Huanghe) וכמה מיעוטים.

סין היא אחת הארצות המתורבתות העתיקות בעולם. הסינים היו האיכרים הראשונים על פני כדור הארץ, והם חיו והתרבו על אדמה זו במשך יותר משני מיליון שנים. טבעה המיוחד של מלאכת הכפיים שלהם, סביבתם האקולוגית והחברה הפאודלית ששרדה כמה אלפי שנים עיצבו כולם את הסגנון האקזוטי של שירי העם הסיניים.

שירי עם הם תוצאה טבעית של התהליך האבולוציוני של האנושות, שכן הם נוצרים בהדרגה בתהליך ההישרדות האנושית. הם מתפתחים ומשתכללים עם תהליך ההתפתחות החברתית.

מאחר שאין לנו כל דרך לדעת על השירה בחברה פרימיטיבית יותר ובמהלך התהליך האבולוציוני של האנושות, עלינו להתבסס על מעט החומרים שעובדו אנשים משכילים ושליטים בימי קדם ולהסיק מהם מסקנות על שירי העם מאותה תקופה.

## 1. התהוותו של שיר עם

### המיתולוגיה העתיקה והשיר הקצר

מיתולוגיה ושירים קצרים שרדו זמן רב בסין העתיקה. שירו של קסִיִקְסו (Song of Xiexu) תיאר לנו את העבודה בימי קדם. בספר עתיק בשם *Lu's Spring and Autumn Annals Exaggeration* (הגזמת תולדות האביב והסתיו של לו) (מאת לו בוויי - Lu Buwei - 235 לפני הספירה) מצאנו את השיר הבא:

“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之。此举重劝力之歌也”

“אנשים שנושאים עץ על הכתפיים שרו 'Xiexu' ואנשים מאחוריהם ענו להם כהד.”

Xiexu כאן הוא הצעקה הראשונה שהשמיעו בימי קדם אנשים שעסקו בעבודות כפיים כבדות (כגון כריתת עצים). ואפשר שצעקה ראשונה זו סימנה את תחילתו של שיר העם.

\* ד"ר יאנג מכהנת כפרופסור בפקולטה לחינוך מוסיקלי בקונסרבטוריון של שנהאי, סין. חיברה שני ספרים על החינוך המוסיקלי בסין ובגרמניה ומתמחה במוסיקה ילידית והראתה בכתת הלימודים.



מקורם של שירי העם בחיים, בטבע וברגשות האדם, ובכלל זה:

1. מין - העמדת צאצאים, אהבה מינית, אהבה, רגשות וכו'
2. הישרדות - החיפוש אחר אוכל, ציד, מלחמה, עבודה, קרב נגד הטבע וכו'
3. חיקוי קולות בעלי החיים והטבע (ציד מזון) וכו'
4. דת: סגידה למין, טוטם, אלים, טבע וכו'
5. סביבה אקולוגית והישרדות (ובה גם התפתחות חברתית) וכו', הימלטות מאסונות, קיבוץ נדבות
6. מנהגים אזרחיים: אירועי מחזור החיים, חתונות ולוויות. להלן דוגמאות:
  1. שירים וריקודים על החיים החקלאייםשמונה שירים ('מוסיקה עתיקה על תולדות האביב והסתיו של לו')

昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙——一曰《载民》；二曰《玄鸟》；  
三曰《遂草木》；四曰《奋五谷》；五曰《敬天常》；六曰《达帝功》；七曰《依地  
德》；八曰《总禽兽之极》。

"בימי קדם, בשעת מסיבות של בני שבט גטיאן (Getian), שלושה מהם נטלו זנבות שור ושרו שמונה שירים לפי קצב - I. zaimin; II. xuanniao; III. suicaom'; IV. fenwugu; V. jingtianchang; VI. [dadigong; VII yidide; VIII. zongqinshouzhiji". שמונת השירים הללו היו תפילות שמזג האוויר יאיר פניו ליבולים. הם הולחנו בימי קדם בתור ריקודים לאיכרים.

## 2. שירי אהבה

שיר אחד עוסק ברגשותיה של נערה: מעוף הסנונית ('שיר מוסיקה על תולדות האביב והסתיו של לו')

有娥氏有二佚女，为九成之台，饮食必之古。帝令燕往视之——鸣若隘隘。  
二女爱而争博之，复以玉筐；少选，发而视之，燕遗二卵，北飞，遂不及。二女  
作歌，一终……燕燕往飞……实始作为北音。

הטקסט מספר שבימי קדם היו באחד השבטים שתי נערות יפהפיות. הן בנו במה גבוהה שעליה שהו ימים ולילות, ובעת האכילה יצרו ניגון. 'אלוהים' שלח סנונית לראותן. שתי הנערות אהבו את הסנונית מאוד וכלאו אותה בסלסילת ירקן שהניחו מעליה. כעבור זמן מה פתחו את הסלסילה ונכחו לדעת שהסנונית הטילה שתי ביצים. ואז עפה הסנונית צפונה ומעולם לא שבה. שתי הנערות הלחינו שיר: '..... סנונית, סנונית, לאן את עפה.....' - שיר העם המוקדם ביותר בצפון סין.

היווצרותו והתפתחותו של שיר העם הסיני

3. שירי מלחמה

Zhongfu (מתוך ספר השינויים, מאת הקיסר הסיני האגדי פו הסי, 2838-2953 לפנה"ס ואנשי השכלה סינים אחר כך).

得敌，或鼓，或罢，或泣，或歌。

"האויב מגיע; אנו הולמים בתוף; המלחמה הסתיימה; אחדים בכו ואחדים שרו."

4. שירי חתונה

מוסווה היטב ('ספר השינויים - בי')

贲如，皤如，白马翰如；匪寇，昏葺。

"אדם הרוכב על סוס לבן יפה, מאחר שאינו גנב, עומד לשאת נערה."

5. שירי לווייה

שיר על קליע שנורה ('האביב והסתיו של וו (Wu) ויואה (Yue)', בעריכת זאו יה - Zhao Ye - 25-56)

断竹，续竹；  
飞土，逐穴。

"לחתוך במבוק, ליצור בליסטרה;

הכו לפי הקצב, הגנו על קברם הפתוח של ההורים."

זו אולי הקינה המוקדמת ביותר בסין.

6. שירים של העלאת קרבנות

שיר שעווה ('תולדות האביב והסתיו של לו - שעווה')

土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。

"האדמה חוזרת למקומה המקורי,

המים זורמים אל העמק העמוק.

מזיקים אינם זוחלים החוצה,

הצמחים צומחים באדמה הלחה."

שיר זה של העלאת קרבנות הושר בקול צועק ומתחנן.

זאת ועוד, על חייהם של עבדים היו בלדות עממיות רבות.

## 2. התפתחותם של שירי עם

תור הזהב של שיר העם החל ב'תקופת האביב והסתיו' ונמשך עד 'תקופת המדינות הנלחמות'. הסביבה האקולוגית העתיקה השתנתה בד בבד עם התפתחות הכלכלה ועם הופעתן של הערים. אנשי עסקים התעשרו, ואנשים שקנו ומכרו אדמה נעשו בעלי האחוזות החדשים; שיטת העבדות הפכה לשיטת האיכרים האריסים. כוח הייצור שוחרר באמת, והמדינה המוקפת אזור כפרי חדלה להתקיים.

שיר אחד שנכלל בהצווארון הכחול - זנגפנג (Zhengfeng Blue collar) (ספר השירים שליט בשנים 1100 ו-600 לפנה"ס הפילוסוף הסיני קונפוציוס).

青青子衿，悠悠我心。纵我不往，子宁不嗣。  
青青子佩，悠悠我思。纵我不往，与宁不来。  
挑兮达兮，在城阙兮。一日不见，如三月兮。

"הו, מלומד עם הצווארון הכחול,  
זמן רב השתוקקתי לך.  
אף כי לא הלכתי לבקר אותך,  
מדוע אינך שולח לי חדשות?"

הו, מלומד עם סרט המשי הכחול,  
זמן רב אני מאוהב בך.  
אף כי לא הלכתי לבקר אותך,  
מדוע אינך בא לבקר אותי?"

אני מוסיף לצעוד הנה והנה,  
על מגדל חומות העיר.  
אם יום אחד איני רואה אותך,  
נדמה לי ששלושה חודשים חלפו!"

זהו שיר אופייני לאזור הכפרי המרוחק שהיה נתון להשפעתה של העיר, והוא מראה לנו את השפעתם של חיי העיר על החיים והטעמים בסין הכפרית.

בתקופות מוקדמות יותר של ההיסטוריה הסינית היו השליטים מודעים למצוקות פשוטי העם ולחשיבות שבאיסוף שירי העם שלהם. בתקופת שלטונה של שושלת זוה (Zhou) נהוג היה ללקט שירי עם בקביעות בכל מדינותיהם של הנסיכים. השליטים ליקטו את שירי העם והצליחו להבין בעזרתם מה מתרחש אצל המעמדות הנמוכים יותר בחברה, ובהתאם לכך שיפרו את קווי המדיניות וייצבו את שלטונם.

קונפוציוס תיקן וערך כמה אלפי שירי עם שאספו שליטי שושלת זוה (1046-1035) (Zhou לפנה"ס) וחיבר את אוסף השירה הסיני העתיק הראשון - ספר השירים. קונפוציוס מחק שירי

היווצרותו והתפתחותו של שיר העם הסיני

עם שחזרו על עצמם וכמה שירים גרועים; היתר, 305 שירים, סודרו והפכו לספר השירים, וספר זה חולק לשלושה חלקים - פנג, יא וסונג (Feng, Ya, Sung). זהו קובץ שירי העם הכללי הראשון בהיסטוריה הסינית.

משלושת החלקים, פנג הוא אסופת שירי העם בעלת הערך הרב ביותר.

פנג (נקרא גם גואו פנג - Guo Feng) כולל שירי עם מ-15 מדינות, והוא גם טון; גואו פנג פירושו טונים (או סגנונות) מכל המדינות, ובמיוחד מעמק נהר הואנגה, החלק הצפוני בהוביי (Hubei) והחלק המזרחי של סצ'ואן.

פנג - עם סגנון עליז, עשיר בתוכן.

לדוגמה:

Wei Feng Qiongju ('ספר השירים - פנג')

投我以木瓜，报之以琼琚，匪报也，永以为好也。

"הוא זורק אליי חבוש;

אני בתגובה זורקת אליו חתיכת אבן ירקן יפה.

לא כתשלום על החבוש שלו,

אלא רק על היותי מאוהבת בו לעד."

Zhounan Guanju ('ספר השירים - פנג')

关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。

"גואן! גואן! קוראים נצי הדגים

על שרטון החול בנהר:

נערה טובה בעלת נימוסים טובים,

שידוך הולם לג'נטלמן."

Weifeng Big mouse ('ספר השירים - פנג')

硕鼠硕鼠，无食我黍！三岁贯女，莫我肯顾。  
逝当去女，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所。

"עכבר גדול, עכבר גדול, אל תאכל את מזוני!

מחזיקה אותך שלוש שנים, ואילו אתה אינך דואג לי.

נותנת לך ללכת, לך אל הארץ המובטחת שלך.

לך יש ארץ מובטחת; היכן הארץ המובטחת שלי?"

מקורם של שירי העם הללו במקומות שונים, והם נבדלים זה מזה בטון ובסגנון שלהם. במסמכים היסטוריים אנו יכולים להבחין בראיות אקראיות לשירי עם פזורים ברחבי יאנצו ודזיאנג (Jiangsu and Zhejiang) בדרום סין. לדוגמה, שירי עם אחדים במדינת צ'ו (State of Chu), לאחר שעידד אותם הפוליטיקאי והמשורר קו יואן (Qu Yuan) (339-278) לפנה"ס), נרשמו בקבצים שירתו של קו ובתשעה שירים.

שיר בתשובה הופיע בזמן שושלת האן, לאחר שהתפתח משיר עם סולו ומשיר אחד עם שלוש תשובות מלווה בכלי נגינה. אפשר לקרוא לו שיר אמנות משופר, אף שהתפתח משיר עם.

תקופת שלטונה של שושלת האן (217-206 לפנה"ס) הייתה גם תקופה חשובה לאיסוף שירי עם ולעיבודם. בשנת 112 לפנה"ס, בעת שגשוג רב בתקופת שלטונה של שושלת האן, הקים הקיסר האנוו (Hanwu) את יואפו (Yuefu) - הקונסרבטוריון הרשמי לאיסוף שירי עם ובלדות. זו הייתה תחילתם של ליקוט ועיבוד נרחבים של שירי עם.

הקונסרבטוריון של יואפו נועד לפעילויות אלה:

1. כתיבת מילים לשירי עם

2. עיבוד שירי עם (הלחנת נעימות חדשות)

3. הלחנת שירים חדשים (לי יאניאן הלחין 28 שירים חדשים - מוסיקה צבאית).

יואפו תרם תרומה היסטורית ליצירת מוסיקה רשמית ולשימור שירי עם.

מאז תקופת שלטון של שושלות סואי וטאנג (581-155), לצד התפתחותם של משקים (במיוחד בתקופת שלטונה של שושלת טאנג), התרחבות הערים והקמת ערים חדשות, הופיע מעמד חדש - תושבי הערים.

באותה עת נוצרה צורה חדשה של שיר עם - קוזי (Quzi). קוזי היה סוג של בית בשיר המיועד לשירה. מקורו בשירי עם ובבלדות, והוא היה צורה חדשה של שירה שהתפשטה מהאזורים הכפריים אל הערים.

קוזי הופיע לא רק בקרב משפחות אצילים אלא גם במקומות בידור. אל בתי השירה ואל אולמות הריקודים הגיעו לא רק צאצאי נסיכים, אלא גם סוחרים, ואפילו פשוטי העם. מוסיקת קוזי היא מוסיקה רעננה ומלאת חיים, והיא עוסקת במגוון רחב של נושאים.

בהיותה מוסיקה של תושבי הערים שונתה קוזי משירי עם למלודיות ששרו במשעולים [רחובות העיר]. היו שני סוגי קוזי: 1). לכתוב מילים למוסיקה 2). להלחין מוסיקה למילים. הסוג השני הוא קומפוזיציה.

הערים התפתחו במהירות, אך תנאי המחיה באזורים הכפריים ובאזורים העירוניים היו פחות או יותר זהים, והחילופין בין האזורים נעשו בלא תקלות ובלי הגבלה. גם בשירי עם נעשו לעתים קרובות חילופין. בתקופת שלטונה של שושלת טאנג הגיעה המוסיקה המקצועית לרמה גבוהה במיוחד, וחילופי תרבות (כגון שירי עם, קוזי ומוסיקה קיסרית) התקיימו בין כל המדינות. תחת השפעתה של המוסיקה המקצועית שופרו שירי העם במאפיינים של טונים, ואילו הטונים המקצועיים הלכו והתקרבו אל שירי העם. עם זאת, מאז אמצע שושלת טאנג יצרו מלומדים רבים קוזי, ועקב כך התפתח קוזי שונה מאוד משירי עם. קוזי של העיר אופיינו במילים אלגנטיות יותר ויותר, ואילו שירי העם הכפריים נותרו עדיין מחוספסים ושמרו על המאפיינים הטבעיים שלהם.

מאמצע תקופת שלטונה של שושלת מינג (1368-1644) עברו רבים להתגורר בערים והביאו עמם שירי עם רבים חדשים מאזורי הכפר. זמרי העיר שינו את שירי העם החדשים האלה והתפרנסו משירתם והפצתם בציבור הרחב. רבים משירי העם שרדו עד עצם היום הזה.

אמנים ומלומדים תיקנו שירי עם, והם היו לחלק מהתרבות והאמנות העירונית. בשירים המתוקנים כבר איננו שומעים את הצלילים הטבעיים. עם זאת, שירי העם האמיתיים הם צלילי הטבע, רגשות האנשים וכדומה.

כלומר שיר העם האמיתי, דהיינו שירו של האיכר, יכול להתפתח רק על אדמת האזור הכפרי. עלייתו של שיר העם הסיני עברה שלושה שלבים: נוצר בכפר - שולב במוסיקה עירונית וקיסרית - ושב לכפר. שיר העם האמיתי, העובר מפה לאוזן, הוא צליל של עולם הטבע.

מאז המחצית השנייה של המאה העשרים, בעקבות שיפורים והתפתחויות בחברה ובכלכלה, הצטמצמו מאוד ההבדלים בין סין העירונית לסין הכפרית, ובה בעת קטנה גם הסביבה ששירי העם הופצו בה. רק באזורי גבול מרוחקים אפשר לשמוע שירי עם על אהבה שהועברו מדור לדור במשך אלפי שנים:

高高山上一树槐，手把栏杆望郎来；娘问女儿作啥子？我望槐花几时开（不敢说是望郎来）。（四川）

”עץ שיטה גדל על ההר, אני מחכה לאהוב ליד המעקה; אמא שואלת אותי 'מה את עושה?’, אני עונה 'אני מחפשת פרחים על עץ השיטה.' ” (הנערה מתביישת בסיפורי האהבה שלה.)

上去高山望平川，平川里有一朵牡丹；看去容易摘去难，摘不到也枉然。

”אני עומדת על ההר ומסתכלת על הרמה, ורואה שיח ורדים פורח ברמה. קל להסתכל על הוורד, אבל קשה לקטוף אותו. דבר לא יצא, אם לא אוכל לקטוף אותו.”

בשירים אלו אנו יכולים לראות את הקשר בין העבר להווה. זהו שיר העם. השמים, האדמה והאנשים מתמזגים בשיר העם. זואנגזי (399-295) Zhuangzi לפנה"ס, פילוסוף סיני) אמר: "השמיים והארץ יפהפיים אבל דוממים." שיר עם ביקר בממלכה יפהפייה זו.

### 3. מורשת שירי העם מאז המאה העשרים

מאז המאה העשרים השתנתה מאוד מורשת שירי העם בסין הכפרית. מצד אחד, המרחב הפיזי של העברת המסורת בעל פה הלך והצטמצם מדי יום ביומו, ומצד שני, משכילים רבים ליקטו, רשמו ועיבדו מחדש שירי עם והפליגו בשבחיה של התרבות העממית שכוללת את אותם שירים. בשנות החמישים, השישים והשמונים של המאה העשרים פתחה ממשלת סין במאמץ נרחב לאיסוף שירי עם; במיוחד בשנות השמונים. עבודת האיסוף נמשכה עד שנות התשעים. על פי רוב מוסיקאים וכותבים עממיים הם שהשלימו אוספים אלו. תוצאתה המרכזית של יזמה זו היא המעבר מ'גרסה בעל פה' ל'גרסה כתובה'. תמלילים (מילות השירים) או מילות שירים עם תווים או אפילו 'גרסאות

אודיו-וידאו' פורסמו. כל אלה היו חשובים מאוד לשימור שירי העם, להפצתם וללימודם. בה בעת, מאז המחצית השנייה של המאה העשרים הוצב אתגר רציני לשירי העם שבעל פה בסין, ועקב כך שירי העם הולכים ונעלמים.

בשל המצב מאז שנות החמישים של המאה העשרים, מלומדים סינים שעסקו בתחום שירי העם עשו מאמצים ניכרים להתמודד עם האתגר, ובהם:

1. גיוס מוסיקאים שייחדו את מרצם לאיסוף ועיבוד מחדש של שירי עם, כלומר להפוך שירי עם מ'גרסה בעל פה' ל'גרסה כתובה';

2. קיום קונצרטים של שירי עם כדי למצוא מבצעי שירי עם ולעודד אותם להפיץ את שירי העם ככל האפשר;

3. בקשה ממבצעי מוסיקה לאומית ללמוד שירי עם מאיכרים, על מנת שקהל רב יותר ייטיב להבין בעקיפין את שירי העם;

4. הצעת קורסים כדי ללמוד שירי עם בקונסרבטוריונים למוסיקה שמורים בעלי ניסיון באזורים כפריים מלמדים.

אם אי-אפשר להפיץ שירי עם מפה לאוזן במידה מספקת, עלינו לבחור דרכים אחרות להפיץ אותם בחברה בת ימינו; שירי עם זקוקים לנישה בחיים המודרניים.

#### **4. עיבוד שירי עם מאז המאה העשרים**

יש שלוש גישות לעיבוד שירי עם:

1. את הטון הבסיסי של שיר עם אנו מעבדים ומשנים או מלווים את השיר בחלקים שונים של המוסיקה או בכלים למיניהם והופכים אותו עשיר יותר ונעים יותר לאוזן.

2. שיר עם יכול לשמש השראה. מלחין יכול להשתמש במקצת המילים המיוחדות שלו ולשמר כמה סגנונות של שיר העם. ואולם, לא פעם מלחינים משלבים טונים משירי עם במלואם בתוך עבודותיהם ויוצרים עבודות חדשות, שונות משירי העם המקוריים.

3. מלחינים שואבים חומרים מקוריים משירי עם ויוצרים מוסיקה לאומית המבוססת על סגנון הלחנה מערבי.

#### **5. הוראת שירי עם - קורס ללימודי מוסיקה בבית הספר**

שיריהם של אומה או של מקום הם חלק מתולדותיהם האנושיים. יצירה ופיתוח של שירים הם עדות לצמיחתה של אומה. במסגרת רכישת השכלה מלאה בבית הספר, מן הראוי שלימודי המוסיקה יכללו גם לימוד של שירי עם. ואולם, יש להבחין בכיתה בין שני סוגים של שירי עם ובין המשמעויות שלהם:

1. הטבע הוא המקור לשירי עם.

ראשית כול, עלינו להציג את התנאים הסביבתיים ליצירת שירי עם. סטודנטים המקשיבים לשירי עם צריכים להיות מודעים ליופי הטבעי ולרגשותיהם של אנשים.

2. עיבוד ויצירת שירי עם הם צורה של אמנות.

סטודנטים צריכים להיות מסוגלים להבחין בין שירי עם מקוריים ובין שירי עם מעובדים

היווצרותו והתפתחותו של שיר העם הסיני

ומיוצרים וכן להבין את משמעות העיבוד והיצירה של שירי עם. הוראת שירי עם שמה לה למטרה לטפח תחושה אסתטית.

לבד מהוראת המוסיקה עצמה, לימודי המוסיקה צריכים לגרום לסטודנטים להיות מודעים למהותה. הבנת המשמעות האמתית של שיר העם היא גם הבנת האמנות, הטבע והחיים.





### מיכל זמורה כהן\*

מילון אוקספורד מביא כמה הגדרות למושג "תרבות", וביניהם: "פיתוח מלאכותי של גופים מיקרוסקופיים", מכאן, ו"שיפור או עידון החינוך והאימון", וכן "האימון והעידון של המוח והנפש (mind), הטעמים והנימוסים", מכאן. כמוכן מופיעה במילון הגדרה, הקיימת מאז תחילתה של המאה ה-19, לאמור: "תרבות היא הצד האינטלקטואלי של האנושות", וכן: "הכרת הטוב ביותר שהחשב ונאמר עד כה בעולמנו". (הגדרה זו מיוחסת למ. ארנולד). והגדרה נוספת: "כל מה שטוב ושופר עד כה באמצעות החינוך והאימון".

ואילו את מאמרו הארוך מאד, המופיע תחת הכותרת Culture, ב"Encyclopedia of Social Sciences" פותח ברונסקי במשפט: "בני אדם נבדלים זה מזה בשני מישורים: בצורה הפיסית מכאן, ובמסורת החברתית, כלומר בתרבות, מכאן.. גם התרבות מצדה כמותה כתרכובת מאורגנת היטב, העשויה גם היא משני אספקטים: ממכלול של כלים ומכשירים מכאן, ומשיטה של נהלים ומנהגים, מכאן".

בביקורת ספרו של ברוך קימרלינג: "מהגרים, מתיישבים, ילידים", משתמש מני מאוטנר במושג "תרבות", כשם כולל להתנהגות, סולם ערכי, ותפישת-עולמו של עם, שבט או חברה?<sup>2</sup> ואילו מרטין בובר טוען ש"אין להתגבר על הקשיים שבהגדרת התרבות אלא על ידי ההכרה שאי אפשר לתפוס את מהותה בלי לתפוס את סתירותיה"<sup>3</sup>.

מסתבר איפה, שהמושג "תרבות", כמו רוב המושגים המהלכים בקרבנו, משמש לא רק לתחומים רבים, אלא שהוא עצמו פשוט צורה ולבש צורה עם השנים, כשמשמעותו הסמנטית הולכת ומשתנה כאותו הקליידוסקופ. לכל שינוי נלווים משמעויות רצויות ובלתי רצויות, כשחלקן או כולן מקובלות בחברה אחת ושוב אינן מקובלות בחברה אחרת. טלו למשל את המושג "תרבות גבוהה", שהיה מקובל ואף נחשב מאד במחציתה הראשונה של המאה ה-20, ואילו כיום, בעידן ה"רייטינג", הדמוקרטיזציה והליברליזציה, הוא בבחינת בל יראה ובל יישמע.

אי לכך יש מקום לשוב ולהגדיר כיום את המושג "תרבות" כפי שהוא מתבקש לעניינינו המיידי. כוונתי לאמנות ובראש וראשונה למוסיקה כתרבות. כך נדמה לי, שאכן נודעת חשיבות רבה לא רק להגדרתה של המוסיקה כתרבות, אלא אף לקביעת גבולותיה ולמיקומה של אותה תרבות מוסיקלית, בחיינו:

\* מיכל זמורה כהן כיהנה בעבר כראש האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, כמנהלת חטיבת המוסיקה ברשות השידור, ועמדה בראש מדור המוסיקה במשרד התרבות. עד לפרישתה הייתה חברת סגל ההוראה למחשבת המוסיקה באקדמיה. ספרה האחרון: "המוסיקה: שליחות ובשורה, אבני בניה לאסתטיקה של המוסיקה", ראה אור בימים אלה.

<sup>1</sup> פרק מספרה: "המוסיקה שליחות ובשורה", שראה אור בהוצאת דביר.

<sup>2</sup> הארץ/ספרים. 31.3.04.

<sup>3</sup> "פני אדם". בחינות באנטרפולוגיה פילוסופית" מוסד ביאליק, עמ' 383.

הצעד הראשון בדרך להגדרה זו יהיה בקביעה שהתרבות עומדת בקצה פרמטר שבקצהו האחר עומד הטבע. הווי אומר שהתרבות לא באה לנו מן הטבע. בניגוד לטבע, שלכאורה קיים מעצמו או מעשייתו של בורא-עולם, את התרבות צריך לרכוש. אולי מוטב לנסח זאת כך: את הטבע יוצר בורא עולם וכמותו כנתון קיים. את התרבות, לעומת זאת, יוצר האדם. אי לכך כמותו כנתון משתנה. ומאחר והתרבות לא נמצאת בו מטבע ברייתו ואיננה מהווה חלק מתכונותיו הטבעיים, הרי היא חייבת להירכש;

הצעד השני, בדרכנו להגדרת מושג התרבות, מתמצה בקביעה שאת התרבות יוצר ורוכש לו האדם כדי להיות גורם טוב ומועיל בחברה שאליה הוא מבקש להשתייך. שכן ניתן גם לקבוע שכשהאדם מגיע למסקנה שאיננו יכול לשרוד בעולם כשהוא בגפו, ושהוא, בעיקרו של דבר, יוצר חברתי, שלא רק רוצה להימצא בחברה, אלא אף זקוק לה כדי להתקיים, הרי הוא מבין כי עליו להתנהג על פי חוקים ונהלים שישדירו את התנהגותו ואת מהלכיו עם בני האדם זולתו. והרי לכם לא רק ראשיתה אלא גם ראשוניותה ועיקרה של תרבות; הלא היא תרבות התנהגותו של היחיד בתוככי החברה. כלל ראשון של תרבות זו הוא הריסון העצמי. (טוב שנזכור, בהקשר זה, שכל תרבות ההתנהגות הראשונית, היא בעצם עניין של ריסון עצמי; היינו התנהגות הפועלת בניגוד ליצר-הבטן, ואם תרצו ניתן אולי לכנותה בשם התנהגות "מלאכותית". שהרי כבר מצאתי להציע שהתרבות עומדת בניגוד לטבע ולכן גם ליצר. שעל כן יש בה מן המלאכותיות).

לא בכדי למדנו שהצורך בקביעת נהלים ומהלכים אלה של האדם בחברה שבתוכה הוא סובב, הם שהולידו את הצורך במוסר ובאתיקה. ומאחר וההתגברות על היצר וקבלת עולה של ההתנהגות המוסרית, הוא מן הקשים הנדרשים מן האדם, באה הדת והכתיבה לו אותם, כמצוות עשה. והרי במילה *Cultura* טבוע גם המושג *Cult* הווי אומר: פולחן ודת.

עשרת הדברות אשר נמסרו, על פי המסורת המקובלת בידנו, למשה מסיני. הם הקובעים את התנהגותו של האדם עם אלוהיו ועם זולתו. באותם חמש מצוות עשה וחמש מצוות לא תעשה גלומים המוסר ותרבות-ההתנהגות היהודית הבראשיתית, כולה.

הצעד השלישי בדרך הגדרת המושג "תרבות", והוא בבחינת מסקנה מן הנאמר עד כה, מתמצה, קרוב לודאי, בקביעה שתרבות הוא מושג כולל וכמותו כמעשה מרכבה של תחומים והיבטים שונים ואולי אפילו נוגדים. ניתן לנסות ולחלקם לשלושה עיקריים, כשהם מתפצלים בתוכם ומתחלקים לתת-תחומים רבים: תחום ההתנהגות עם הזולת, כדי שניתן יהיה להתקיים כבני-אדם בחברה; תחום היצירה המעשית, כגון המצאת כלים ומכשירים ואמצעי הגנה, כדי להיטיב לשרוד; ותחום המחשבה והיצירה האינטלקטואלית, כדי שיהיה בשביל מה לשרוד ולהתקיים.

אי לכך יתכן שיהיה זה נכון לומר גם זאת: איכותם, להבדיל ממהותם, של חיי האדם עלי אדמות נמדדת בהצלחתו לרכוש לו ערכי תרבות רבים ומורכבים ככל האפשר.

ענייננו המיידי מתגדר בתחום השלישי שאותו מצאתי לציין: בתרבות המחשבה והיצירה האינטלקטואלית, שבתוכה מצויה גם האמנות.

עד לאחרונה כונה תחום זה גם בכינוי המטעה: "תרבות גבוהה"; כינוי שהוא לא רק בלתי קביל מבחינת תקינות פוליטית, אלא שהוא אף איננו הולם את העניין שלפנינו. שכן אין מדובר ב"גבוה" ו"נמוך", כאילו שמי שאיננו בן ה"תרבות הגבוהה" הריהו בן תרבות "נמוכה", או "נחותה", ועל כן שוב איננו נחשב. המדובר הוא לא בדרגתה של תרבות אלא בתחום מסוים של התרבות. הוא תחום המחשבה והיצירה.

ייחודו של תחום זה טמון במורכבותו: ככל שהוא מורכב ולכן אף מתוחכם יותר, הרי הוא מספק ואיכותי יותר, וככל שהוא איכותי יותר, הרי שהוא בר-קיימא ויש בו כדי לעטות גלימה של נצח. אלא שאליה וקוץ בה, שכן ככל שהוא מורכב יותר הוא אף קשה יותר לרכישה, מפני שהוא מצריך, הן על מנת ליצור אותו והן על מנת להפנימו ולהיבנות ממנו, יתר ריכוז, יתר לימוד ויתר אימון, (ואולי זה מקורו של התואר המטעה: "גבוה", שלגמרי אינו הולם כאמור).

אמרת: תרבות המחשבה והיצירה, והתכוונתי באמרי: "מחשבה", לתחום התיאוריה, הפילוסופיה, המדע והמחקר; ובאמרי: "יצירה", התכוונתי לתחום האמנות: זו היוצרת יש מאין, דוגמת המוסיקה, והארכיטקטורה, (שעליה אמר גטה בשיחותיו עם אקרמן שכמותה כמוסיקה מוקפאת), וזו היוצרת יש מיש, דוגמת הספרות, התיאטרון והקולנוע, האמנות החזותית והביצוע המוסיקלי.

למרות שכבר ציינתי את ייחודו של תחום המחשבה והיצירה שעיקרו במורכבותו, דומני שמן הדין להתעכב עוד קמעה אצל עניין זה, ביחוד בכל הנוגע לאמנות ובעיקר למוסיקה:

אנו נוהגים לדבר על מוסיקה אמנותית ולהבדילה ממוסיקה עממית וממוסיקה שימושית. אין לי ספק שהדבקת המושג אמנותי לסוג מוסיקה אחד בלבד, הוא מוטעה ומטעה, אלא שטרם נמצא לנו מונח הולם לאותה המוסיקה שהרחוב מכנה אותה בשם "קלאסית". יש כיום הנוטים, ואני בתוכם, לראות מוסיקה זו כמוסיקה אוניברסלית המכוונת לכל מאזיני העולם שאזנם כרויה לה, והם רכשו לעצמם את הכלים ההכרחיים להפנמתה, בניגוד, או, נכון יותר, לעומת המוסיקה העממית והאתנית, שנועדה למקום אחד או לחברה אחת ויכול ותשמע מנוכרת במקום אחר ובאזני חברה אחרת.

יכולתי אף להרחיק לכת ולומר שכל אדם עשוי ליהנות ולהיבנות משני סוגי מוסיקה: מן המוסיקה האוניברסלית העשויה לשמש את כל בני תבל כולם, במידה ויש בהם הנכונות להתאמן בקליטתה וכך אף להפנימה; ומן המוסיקה העממית-אתנית המיוחדת לכל שבט ושבט, אשר לצליליה גדל ובה הורגל מינקותו. והוא כאילו היינו אומרים שהמוסיקה האתנית-עממית היא שמו הפרטי של כל אדם והיא שונה לגבי בני אדם שמוצאם שונה, ואילו המוסיקה האוניברסלית, זו המכונה, בטעות, אמנותית, היא שם המשפחה של הציביליזציה האנושית.

ההבדל הגדול שבין שני המוסיקות - אשר לשניהם אנו זקוקים וחלקנו אף כמהים להן, לעתים אפילו במידה שווה - איננו באיכותן, ואף לא בנעימותן לאזיננו, ודאי שלא בחשיבותן לגבינו, אלא בעיקר במורכבותן, בריבוי האינפורמציה שיש בידי המוסיקה האוניברסלית למסרה לנו, ובתחכום היצירתי שיש בידה להפגין, אם אמנם טובה היא. ככזאת יש בכוחה לרתק את המאזין, לחזור ולחדש לו עוד ועוד כל אימת שהוא מאזין לה, וזאת למרות שכבר האזין לה פעמים רבות, וכך אף להיות חדשה תמיד. המוסיקה האוניברסלית מספקת את מחשבתנו ואת הבנתנו. אין היא מוגבלת ומוגדרת במה שהוא רק שלנו כפרטים, ולכן היא מרחיבה את האופק. ומעבר לכך הרי שבהוותה מעין תרגיל אינטלקטואלי יש בה משום אתגר מחשבתי, ואם אכן עלה בידנו ליכול לו, הרי שנמצאנו מסופקים מאד ומורווחים מאד. המוסיקה העממית-אתנית, לעומת זאת, מיטיבה עם חושנו, משככת את געגועינו לטוב ולמוכר, מזכירה לנו את כור מחצבתנו ומחזקת את זהותנו והשתייכותנו;

המוסיקה האוניברסלית שאותה אנו מקטלגים, משום מה, תחת הכותרת "מוסיקה רצינית", להבדילה מן ה"מוסיקה הקלה", (הגרמנית מכנים אותן E Music, היינו Erenste Musik או מוסיקה רצינית, ו-U Musik, היינו Unterhaktungs Musik או מוסיקה בידורית), נבדלת מן המוסיקה הקלה וכן מסוגי הפולקלור למיניהם, בכך שהיא מהווה גם מזון אינטלקטואלי ואתגר רוחני שהם כרוכד נוסף על זה הרגשי והחוויתי, שכל מוסיקה טובה יודעת להעניק.

בכך גדולתה של המוסיקה ה"קלאסית", או ה"אמנותית" או, כפי שאני מעדיפה לכנותה, ה"אוניברסלית". רק על שום כך היתה לנכס צאן-ברזל במערכת הרפרטואר התרבותי של הציביליזציה האנושית, ובכך אף חשיבות שימורה, טיפוחה, והשקידה על המשך קיומה.

דא עקא שבעידן ה"רייטינג" ותקשורת ההמונים זכתה הפופולריזציה בחשיבות ראשונה במעלה, והמוסיקה ה"אוניברסלית", שהיא שפה המצריכה הכנה מוקדמת הן מצד המשמיע והן מצד השומע, הולכת ונדחקת אל שולי העשייה המוסיקלית. התרבות, שהפכה בעידן זה למטבע עובר לסוחר, מקדשת יותר ויותר את הבידור הלא מחייב, ואילו ההיזון האינטלקטואלי נמצא מכביד מדי והופך יותר ויותר למעין סרח-עודף.

בספרו הקטן והמרשים "יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני"<sup>4</sup> קובע הפילוסוף היהודי-גרמני, וולטר בנימין, שאותו "שיעתוק", (הצילום והסרט באמנות החזותית, ואני מוסיפה: התקליט, ואולי אף המוסיקה האלקטרונית והמחשב, באמנות המוסיקה), ממעיט מאד בערך הכאן-והעכשיו של האמנות ומסיר ממנה את ההילה המקיפה את האקסמפלר היחיד. וכך הוא כותב:

"עקב הליכים אלה נפגע גרעין רגיש ביותר של מושא האמנות, גרעין אשר בשום מושא טבעי אינו כה חשוף לפגיעה. זוהי האותנטיות שלו. האותנטיות של דבר היא כל מה שהוא עשוי להנחיל כמסורת מרגע היווצרותו, החל בקיומו הטבעי וגמור בעדותו ההיסטורית"<sup>5</sup>. אותה תקשורת ההמונים שהביאה, כך בנימין, לא רק לפופולריזציה של התרבות, אלא אף להפיכתה לכלי בידי הפוליטיקאים, המבקשים לנצל תופעה זו לטובתם. בכך שהם הופכים את ההירארכיה התרבותית על ראשה, מורידים את שיאה לבסיס ומעלים את הבסיס לראש הפירמידה. ה-VOX POPULI הוא המושל מעתה בכיפה.

ובנימין ממשיך: "ההמונים הם מרקם-אם שמתוכו נולדות בימינו" [אמצע המאה ה-20] "מחדש כל ההתייחסויות המקובלות אל יצירות האמנות. הכמות הפכה לאיכות". בנימין קורא לעזרתו את המשורר הגרמני ריכרד דיהמל, (נפטר ב-1920) ומצטט אותו, בדברו על סרט הקולנוע, כדלקמן: "הסרט הוא בילוי זמן בשביל עבדים. בידור בשביל יצורים חסרי השכלה, אביונים, תשושים מעבודתם, אכולי דאגות, ..חיזיון שאינו דורש שום ריכוז, אינו מניח כל יכולת לחשוב..אינו מחדיר קרן אור ללכבות ואינו נוטע בהם תקווה חוץ מזו המגוחכת, להיות ביום מן הימים כוכב בלוס אנג'לס".

וולטר בנימין מודה, וכמותו אף אני, שדיהמל הרחיק לכת, מה גם שמאז ועד היום הפגין סרט הקולנוע איכויות אמנותיות ותרבותיות מדהימות ומרתקות באיכותן, אבל בענין הסגידה ל"ווקס פופולי" וניצולו על ידי קובעי המדיניות, ואף בענין האדרת הבידור והעדפתו על ההיבנות הנפשית והאינטלקטואלית, בגין החשבת ה"רייטינג", צדק בנימין. והוא אף צדק בהרחבת דבריו: "בידור-מסיח-דעת וריכוז הנם שני הפכים שאת ההבדל שביניהם ניתן לנסח כך: אדם המתרכז ביצירת אמנות - שוקע בה. הוא נבלע לתוך היצירה; ואולם ההמונים המתבדרים ומוסחי-הדעת משקעים את יצירת האמנות בתוכם...הפרולטריזציה הגוברת של בני אדם בימינו והחשבתם הגוברת של ההמונים, הנם שתי פניו של אותו תהליך עצמו".

<sup>4</sup> טעמים, מבחר כתבי מופת באסטטיקה, ספרית פועלים. הוצאת הקיבוץ המאוחד.

<sup>5</sup> שם. עמוד 22.

בסיכומו של דבר אני מבקשת לחזור אל תחילתו של המאמר ואל הגדרותי את התרבות. כך מסתבר ששלושת התחומים העיקריים שאותם מצאתי לציין כמרכיבים את התרבות האנושית: תחום ההתנהגות עם הזולת, תחום היצירה המעשית והמצאת הכלים, המכשירים ואמצעי ההגנה, ותחום היצירה האינטלקטואלית, כמו תלויים האחד בשני ונובעים זה מזה: המכשירים התעשייתיים והאלקטרוניים שזינקו קדימה בימינו במין פריצה נחשנית, הם המזינים גם את היצירה האינטלקטואלית, והם הם שהסירו את ההילה מעל פניה והפכו לאמנות שיעתוקית, כשהאקסמפלר היחיד שוב אינו שווה בנזק המלך. ככל שרבים הם הנהנים מאותם השיעוקים הפונים להמונים, כן ייטב לפי השקפת העולם של היום וכן יורע לאיכות התרבותית שהולכת ומשנה את פניה מן הקצה אל הקצה. ודומני שאף התחום הראשון שאותו ציינתי כמרכיב את התרבות: תחום יחסי האדם לזולתו, מושפע גם הוא מהמגמה החדשה המאפיינת את היצירה האינטלקטואלית העכשווית. ככל שנחשב יותר קולו של ההמון המחוזר, כן נחשבים פחות נועם ההליכות וההתחשבות בזולת ובמיעוט, וכן גוברת האלימות החברתית. וכבר הורונו חכמי התלמוד: "כל דאלים גבר".<sup>6</sup>

תופעות ושינויים אלה הנם חלק מן ההתפתחות התרבותית ויש לקבלה על הטוב ועל הרע שבה, ואכן יש בה הרבה מאד מן הטוב. וגם אם לא קיים תמיד הרצון לקבלה כמות שהיא, הרי שדומה כי כמותה כמצאיות שכנראה אין לשנותה. (וזאת למרות מה שהתנהלותה של התרבות הנה מעשה האדם בניגוד להתנהלותו של הטבע).

עם זאת חשוב להבין תהליכים אלה, ובעיקר חשוב להכיר אותם ובהם, ולנסות לתת עליהם תשובה. התשובה, במה שנוגע לתחום המוסיקה האמנותית האוניברסלית, תימצא, מחד גיסא, ביתר טיפוחה ובשקידה על קיומה על ידי הקצאתם של תנאי מחייה שהם חיוניים עבורה, ואילו מאידך גיסא, על ידי יישומם של כללים אסתטיים ידועים, מוכרים ומקובלים הן על ידי משמיעיה והן על ידי שומעיה.

## ביבליוגרפיה:

בובר מרטין, "פני אדם: בחינות באנטרופולוגיה פילוסופית", ירושלים. מוסד ביאליק 2000, (הדפסה רביעית);

בנימין וולטר, "יצירת האמנות בעידן התיעתוק הטכני", (תרגום שמעון ברמן), תל-אביב "טעמים", מבחר כתבי מופת באסתטיקה, ספרית הפועלים 1983

Malinowski Bronislaw, Encyclopaedia of Social Sciences, Volume 3, The Macmillan Company' 1953 Culture

<sup>6</sup> ב"ב, לד, ע"ב.

