

מקור ועיבוד במוסיקה של עדות ישראל

אמנון שילוח

הנושא מקור ועיבוד יש לו זיקה ישירה לחיי המוסיקה בארץ, ליצירה הישראלית ולמסורות המוסיקה שהובאו לכאן על-ידי העדות השונות ממקומות מושבותיהם קודם עלייתם. הוא אף קשור לבעיית מפגש התרבויות והשלכותיה על תהליכי הנסיונות לגיבוש סגנון ייחודי. בדברים הבאים אתייחס בעיקר להיבטים אלה. המושג עיבוד יעמוד במרכז דיוננו, וכיוון שקיימות גישות שונות ביחס אליו, ראוי להתעכב עליו קמעא. המקביל הלועזי העיקרי למונח עיבוד הוא arrangement, שמשמעו המילולי הוא: עריכה, סידור, התאמה, התקנה. אשר למשמעו המוסיקאלי, אביא כאן שתי הגדרות שונות.

במילון הצרפתי לארוס ניתנים למונח זה שני הסברים: (א) שינויים במתכונתה של יצירה הכתובה לקולות ולכלים, או לאנסמבלים מסוימים; היינו שבמקום ההרכב המקורי מותקנת היצירה למתכונת אחרת, כגון הפיכת יצירה תזמורתית לנוסח מנוגן על פסנתר. (ב) תהליך במוסיקת הג'אז, שעיקרו: קביעת הקומבינאציה של כלים המשתתפים בביצוע, סדר כניסתם, קביעת פאסאז'ים מסוימים המהווים את המסגרת הכללית של היצירה, להוציא הקטעים המאולתרים.¹

ההסבר הראשון, המתייחס לאמנות המוסיקה במערב בלבד, עומד במרכזו של מאמר ארוך ומפורט במילון המוסיקאלי הידוע גרוב (Grove). הערך נקרא Arrangement, אבל המחבר משתמש גם-כן במונח נרדף, Adaptation, שפירושו התאמה. מחבר הערך טרח להדגיש, שמשמעו המוסיקאלי של המונח מקביל למשמע הלשוני והספרותי של תרגום. שכן, לדבריו, הקולות והכלים דינם כדין שפות, אשר באמצעותן מופצות המחשבות והרגשות של המלחינים. המטרה העיקרית של כל התאמה או עיבוד היא אפוא להבטיח, שמה שהיה כתוב בשפה המקורית (קול או כלי מסוימים) יהיה מובן וברור בשפה האחרת. תפקיד המתאם, או המעבד, דומה הוא לזה של המתרגם, לאמור, לא תרגום של מלה כנגד מלה, או צליל כנגד צליל, אלא התאמה של המתורגם למדיום החדש ולתכונותיו, תוך שמירה קפדנית על המשמעות של המקור המתורגם.²

Dictionnaire de la musique, Larousse, Paris 1957 1

Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th edition, London 1966, pp. 223a-228a 2

עד כאן הדברים ברורים, אולם מי שאינו מכיר את הנושא על בוריו יכול לשאול שאלה עקרונית, לשם מה מעבדים יצירה מוסיקאלית? מדוע אין מסתפקים במקור? האם העיבוד עושה את המקור מובן יותר, קליט יותר, יפה יותר? הדימוי של תרגום ספרותי, שהובא לעיל, אם לקבלו כפשוטו, אין בו תשובות מספקות על השאלות. תכליתו של תרגום היא לאפשר למי שאינו יודע את שפת המקור להנות מן היצירה המתורגמת בשפה המובנת לו. ואילו בעיבודו של מקור מוסיקאלי משתמש המעבד באלמנטים של אותה שפה מוסיקאלית אך בשינוי המתכונת. שינוי זה, כגון: תזמור יצירה הכתובה במקורה לפסנתר, או צימצום יצירה תזמורתית לשם נגינה על פסנתר, ועוד כהנה – יכול בדרגתו הגבוהה להיות בעל אופי יצירתי לעצמו. יש להניח, שבדרך-כלל יש למעבד כוונות יצירתיות ואמנותיות ואין הוא עושה סתם תרגיל בהתאמה. אפשר על-כן לראות בעיבוד סוג מסוים של יצירה, הנושאת את חותמו של המעבד.

דברים ברוח זו ומעט הארות לתהיותנו מצאנו בהגדרה המורחבת והמשוכללת יותר, שפירסם 'גרוב' החדש, ונביא אותה כלשונה:

עיבוד הוא התקנתה מחדש של יצירה מוסיקאלית למדיום השונה מן המקור, במובנה הרחב ביותר. המונח עיבוד יכול להיות מיושם לכלל המוסיקה המערבית מהוקבאלד עד הינדמית, כי כל הלחנה משמעה סידור מחדש של מרכיבים מוסיקאליים, מלודיים והארמוניים בלתי משתנים, המשתייכים לסדרות הארמוניות או לסולם הכרומאטי. במובן צר יותר, אבל עדיין מקיף למדי, אפשר להשתמש במונח זה כדי לציין כל יצירה מוסיקאלית המבוססת על חומר קיים או משלבת אותו אל תוכה. כך אפוא צורת הוואריאציה, הקונטראפאקטום, המיסה הפארודית, הפאסטיציו, והחיבורים הליטורגיים המבוססים על קנטוס פירמוס יש בהם מידה מסוימת של עיבוד. במובן הרווח בין המוסיקאים אפשר לומר, שמונח זה מציין העברה של הלחנה ממדיום אחד לאחר, או פיתוח (או הפשטה) של יצירה תוך שינוי המדיום או בלעדיו. בשני המקרים יש מידה מסוימת של הלחנה מחדש, והתוצאה תשתרע מטראנסקריפציה כמעט מלאה עד פאראפראזה שהיא יותר יצירה של המעבד מאשר המקור של המלחין. יש להוסיף, שההבחנה המובאת פה בין עיבוד לטראנסקריפציה אינה מקובלת בשום פנים באופן אוניברסאלי.³

הגדרה חדשה זו אמנם מאפשרת התמודדות עם בעיות שונות הקשורות במונח עיבוד, אולם, כמו קודמתה, היא מתבססת על המוסיקה האמנותית המערבית בלבד ואינה מתייחסת כלל לשאלה המעניינת אותנו במיוחד, והיא: מה קורה כאשר מקור מעולם מוסיקאלי בעל מושגים וערכים שונים מאלה של המוסיקה האמנותית המערבית

משמש מושא לעיבוד. כל השאלות ששאלנו מקבלות במקרה זה יתר תוקף והמפגש יוצר מצב מורכב ביותר.

ייתכן שזה מה שהביא את המלחין יחזקאל בראון להציע אבחנה חדשה, שלא מצאנוה לפניו. בשנת 1981 הופיע תקליט, הנושא את הכותרת 'שירי עדות ישראל', בביצוע זמרי קאמרן ובניצוחו של אבנר אתי. יחזקאל בראון, שעיבודיו כלולים בתקליט זה, כתב בדבריה המבוא שלו על עטיפת התקליט, בין היתר:

חלק נכבד של עבודתי כמלחין מוקדש להתאמת המנגינה המסורתית האהובה עלי למסגרות החדשות המותנות על-ידי אורח-החיים הנוכחי, בבית-הספר, במועדון הנוער, באולם הקונצרטים ובאמצעי-התקשורת, למען תחדש את נעוריה ותמשיך לחיות בפיו ובלבו של העם. התאמה זאת שונה לעתים ממה שמכונה 'עיבוד', כלומר תוספת ליווי של קולות או כלי-נגינה. אני ניגש למלאכה זאת בדחילו ורחימו, כאל מלאכת קודש, וכל כוונתי אינה אלא לשרת את המנגינה המסורתית, להלבישה כביכול בבגדים ההולמים אותה ואת חייה המתחדשים.⁴

לדברי בראון, ההתאמה, בניגוד לעיבוד, משמעה במקרה שלנו, להלביש את הנעימות המסורתיות במחלצות יפות ההולמות את המסגרת החדשה, היינו את אולם-הקונצרטים. העיבוד, לדבריו, הוא תוספת ליווי של קולות או של כלי-נגינה, וזה אכן משקף את ההיבט של עיבוד כאשר מדובר במוסיקות חד-קוליות (מונופוניות). ההתאמה, לפיכך, באה למנוע שינוי ראדיקאלי באופיו של המקור החד-קולי והפיכתו ליצירה אמנותית בדרגה זו או אחרת. ברם אפילו נתעלם מן העובדה, שבמרבית ההתאמות שבתקליט זה יש ליווי של קולות, הגישה הרעיונית הבסיסית העומדת ביסוד ההתאמה מגלמת השקפה ידועה, המטשטשת את גבולות האבחנה שאנו עוסקים בה. השקפה זו גורסת, כפי שנראה להלן, שכדי להוציא את המוסיקות המסורתיות מדל"ת אמותיהן למרחב, אל תחום הכלל, הן זקוקות לתהליך הזדככות והתחדשות, קרי התאמה לערכים של המוסיקה האמנותית המערבית. לא חשוב, על-כן, אם נשארת חד-קוליות או אם מלווים אותן בקולות הכלים.

דברים ברורים ברוח זה אפשר לקרוא בכיתוב המלווה את התקליט הנזכר, מעטו של אבנר בהט: 'מעבדי השירים בתקליט זה — יחזקאל בראון, פאול בן-חיים, צבי אבני ואריה לבנון — שומרים על צביונו המקורי של השיר כשהם יוצקים אותו לכלי אמנותי וכך מקרבים אותו אל קהל האמון על שירת המקלה'.

התשובה לשאלה, למה נוצרים עיבודים מוסיקאליים, תלך ותתבהר, אם נוסיף ונשאל, למי הם מיועדים. תשובה על כך יש לנו בדברים האחרונים, והיא: לקהל חיצוני, שאינו בא דווקא מקרב העדות. העיבוד מיועד לקהל ההולך לקונצרטים

4 שירי עדות ישראל, בביצוע מקהלת קאמרן, סי בי אס, ישראל 1982. CS 19811.

והאָמון על שירת מקהלה, כלומר על ערכים אסתטיים של המוסיקה האמנותית המערבית. מכאן מתבקשת המסקנה, שכדי להתאים את הנעימות המסורתיות לקהל המיועד, יש להעבירן תהליך של אסתות. מגמה זו, שיש בה יותר מקורטוב של פארטנאליזם, ראשיתה בהשקפות שטופחו בתקופה הרומאנטית, דווקא כאשר נפתחו מכמני הפולקלור המוסיקאלי במלוא יפעתם לפני המלחינים. חלק מן המלחינים פנו לפולקלור כדי להשתמש בו ביצירתם כסמל של זהות לאומית. מלחינים אחרים נטלו על עצמם לגאול את המסורות המוסיקאליות ה'חלשות', לרוממן וליפותן, כדי שיהיה אפשר לנגנן על בימת הקונצרטים.

מגמה אחרונה זו ציינה, למשל, את פעילותה של החברה הפטרבורגית. היה זה בשנת 1908, חבורה של מוסיקאים יהודים צעירים, תלמידי הקונסרבטוריון המלכותי בפטרבורג החליטה להקים חברה לטיפוח המוסיקה היהודית. לנגד עיני המייסדים עמדו דוגמאות מפורסמות של האסכולות הלאומיות במוסיקה האירופית, ובמיוחד זו של החמישייה הרוסית, אשר שניים מחבריה החשובים, רימסקי־קורסקוב ובאלאקירב, היו מוריהם של אחדים מהמייסדים הנזכרים. השם המקורי של החברה שונה מחברה למוסיקה יהודית לחברה למוסיקה יהודית עממית, ואף-על-פי-כן המגמות האמיתיות שלה לא היו בעלות אופי אתנומוסיקולוגי. היו לכך שתי סיבות: האחת אובייקטיבית — המדע האתנומוסיקולוגי היה עדיין בחיתוליו; והשנייה סובייקטיבית — היא קשורה בטעם ובשאיפותיהם של אנשי החברה, שהלמו את הרוח והאידיאלים האסתטיים של התקופה. האופייני לגישה זו הוא ששיר-עם אינו יכול להיות מושא בעל עניין לעצמו, ומבחינה אמנותית אין הוא יכול לעמוד ברשות עצמו. על-כן הוא זקוק לתיווכו של מלחין, והתיווך ניתן לו אם על-ידי הארמוניזאציה וייפוי ואם על-ידי הכללתו בצורה כלשהי במסגרת היצירה האמנותית. רעיונות אלה בולטים במטרות המוצהרות של החברה הפטרבורגית. בסעיף הראשון של מטרותיה נאמר, כי החברה תפעל לטיפוח מחקר המוסיקה היהודית הדתית והחילונית ולפיתוחה, על-ידי איסוף שירים עממיים, הארמוניזאציה שלהם, וכן על-ידי עידוד מלחינים העובדים בשדה המוסיקה היהודית ותמיכה בהם. בסעיף השני נאמר, שכדי להגשים מטרות אלה, על החברה: לסייע בהדפסת קומפוזיציות מוסיקאליות ומאמרים בחקר המוסיקה היהודית; לארגן כינוסים מוסיקאליים, קונצרטים, הופעות אופראיות, הרצאות וכיו"ב; לארגן מקהלה ותזמורת משלה; להקים ספרייה של מוסיקה יהודית; להוציא כתב-עת למוסיקה יהודית; לקיים תחרויות מוסיקאליות ולהעניק פרסים לקומפוזיציות בעלות אופי יהודי.⁵

מגמות מעין אלה — של הסתייעות בחומר המסורתי לשם יצירת סמל זהות או

5 על החברה, פעולותיה, מייסדיה ופעיליה — ראה: י' שליטא, המוסיקה היהודית ויוצריה, תל-אביב 1960, עמ' 176-161; A.Z. Idelsohn, *Jewish Music*, New York 1929, pp. 463-465.

הזדהות, וכן התגייסות לגאולת הנעימות המסורתיות ורישומן – התקיימו בהדגשים שונים גם כן בארץ-ישראל. ברם המפגש של המלחינים בארץ היה עם מקורות מסוג חדש, עם מסורות מוסיקאליות שהיו שונות בשיטות יצירה, במערכות מושגים ובחשיבה מוסיקאלית – מאלה שנלמדו והובאו מן המערב. וכך נתהוותה סיטואציה חדשה ומורכבת, והמלחינים הצטרפו להתמודד עמה. בקרב חלק מהם שררה תחושה, שלפניהם כר נרחב להתגדר בו בתהליך של יצירת סגנון ארצישראלי חדש ובעל ייחוד.

במשאל על המוסיקה הישראלית, שערכתי בשנת 1953,⁶ היתה אחת השאלות שהצגתי לשלושה-עשר מלחינים: האם אפשרי המיזוג בין היסודות המוסיקאליים המזרחיים ובין טכניקת ההלחנה המערבית? התשובות היו מגוונות. חלק מהמשיבים קָפַר באפשרות המיזוג או בנחיצותה, מטעמים אידיאולוגיים, שיסודם בהתנגדות למושג האסכולות הלאומיות במוסיקה. חלק אחר הצביע על תוצאות הנראות בשטח, המצביעות על שאיבה ממקורות המוסיקה המזרחית, אם בתחום המלוס, אם בתחום המקצב, הצורות, השימוש בכלים המתקרבים לצליליות המזרחית, התיזמור המצייר אווירה פאסטוראלית וכדומה. באחת התשובות, של פאול בן-חיים, יש סימוכין להשקפה שהצגנו קודם לכן. לדבריו: 'הפולקלור כשלעצמו אינו מספיק, הוא הופך בסיס ליצירה אמנותית בשעה שאישיות מעניינת נוטלת אותו ומעבדת אותו בצורה נאותה'. זאת אמר המלחין לאחר שבמשך שנים עיבד נעימות מסורתיות, מתוך גישות שונות ובצורות שונות. גם המלחין עדן פרטוש גרס, שיש לשאוב מן הפולקלור המוסיקאלי המזרחי, אף שידע היטב את הקשיים הכרוכים בכך. הוא ציטט מדברי המלחין ההונגארי בלה בארטוק, שהתפרסם גם-כן כאספן וחוקר של הפולקלור המוסיקאלי של ארצות הבאלקאן, תורכיה וצפון-אפריקה. לדברי בארטוק, הרבה יותר קשה לבסס יצירה אמנותית על חומר פולקלורי מאשר על נושאים שהם פרי המצאתו של המחבר. ועוד אמר בארטוק, שהשוקד על התקרבות אל חומר זה, ימצא בו במרוצת הזמן את שפת ביטוי. מרדכי סתר ציין מספר גישות בשימוש בפולקלור המזרחי. הגישה האחת באה לידי ביטוי בעיבוד קונבנציונאלי, ואפשר לסכמה כך: 'המזרח בעיניו התיירות של איש אירופה'. הגישה האחרת 'מנסה ליצור יצירות תוך שימוש בגרעינים מלודיים אותנטיים ופיתוחם הפוליפוני בדרך לחיפוש הארמוניה מיוחדת'. לעומת שלושה מלחינים אלה, שהתייחסו אל הפולקלור המוסיקאלי שהתוודעו אליו בארץ, כיוון אבל ארליך את דבריו למוסיקה האמנותית המזרחית. הוא הציג את השאלה: 'האם נשתמש במלוס המזרחי לשם העשרת האדריכלות האירופית, או אולי נהפוך במרוצת הזמן למחברים מזרחיים, המוותרים על אותה ירושת-תרבות מערבית? לדעתי, יש לשאוף למיזוג האלמנטים של המזרח עם

6 א' שילוח, 'משאל על המוסיקה הישראלית', משא, במה לספרות אמנות ובקורת, 9 (44), (אפריל 1953), עמ' 6-8. המשאל הזה שימש גם נקודת מוצא לדושיה בין א' שילוח למרק קופיטמן, המתפרסם להלן בחוברת זו, ובו דיון מפורט על היצירה הישראלית והתייחסותה לפולקלור.

הטכניקה המערבית וליצור תנועה מהפכנית חדשה, שתחפש אחרי דרכי ביטוי מיוחדים לנו.

דברים אלה, ואפשר להוסיף עליהם, מראים בעליל את שאיפת המלחינים הישראליים בשנים הראשונות למדינה לגבש סגנון ישראלי, שיתמזגו בו יסודות מן המורשות המוסיקאליות של עדות־ישראל במזרח. אולם ברור מדבריהם, שהאדריכלות של היצירה ובסיסה חייבים להשען על יסודות המוסיקה המערבית (כדברי אבל ארליך: 'שימוש במלוס המזרחי לשם העשרת האדריכלות האירופית'). בתהליך זה שלט האינטרס של המלחין בחיפושיו אחרי סגנון מתאים, ואילו גאולת הפולקלור המוסיקאלי או טיפווחו עניינו אותו פחות. ראוי לציין זאת, כדי להצביע על ניגוד אינטרסים, שאיפיון לעיתים את המפגש בין הגישה הטבעית הזו של המלחין ובין גישות של נציגים של מסורות מוסיקאליות אלה.

אכן, עד כה דנו במעבדים, במלחינים, ביוזמים ובקהל מאזינים חיצוניים למסורות הנדונות. ומהי דעת בעלי־המסורות עצמם? מהו יחסם לעיבוד המקורות שהם נחלת מסורתם? כיוון שהתשובה על שאלות אלו מצריכה דיון נרחב, נסתפק בדיון בדמויות־הביניים, בני העדות, הפועלים כמתווכים בין הקהל הפנימי לקהל החיצוני. בין אלה היו ששימשו כעבר גורם מדרבן ראשון־במעלה בייזום עיבודים, מתוך שאיפה דומה לזו שהצגנו לעיל. לאמור, שאיפה לגאול את הנעימות המסורתיות, להלבישן בלבוש נאה, כדי לפתוח לפניהן את אולמות הקונצרטים. החלוצה הגדולה בתחום זה היא הזמרת והמלחינה ברכה צפירה. כאחד המאמרים בחוברת זו תודגש תרומתה הסגולית בתהליך העיבוד של שירי העדות, על־כן אסתפק בציטוט מספר משפטים שכתבה במבוא לספרה 'קולות רבים', המאשרים מה שנאמר לעיל על האינטרס של המלחינים ומבטאים תחושת אכזבה של המתברת. היא, אשר בלהט ובמסירות עשתה כה הרבה למען העיבודים, כותבת, כי המלחינים שעבדו עמה נתפסו לנקודות הפחות אופייניות והפחות אותנטיות של השירים. אף על פי שנגשו לשירים מתוך עניין שבהערכה ואהבה, יצאו מתחת ידם שירים מזרחיים בלבוש מערבי מסורבל, מוסיקה מערבית שאימצה לה משהו מן האקזוטיקה המזרחית... 'הלתן המזרחי העדין נבלע והולך בתוך העיבודים, ייחודו מטשטש'... 'עיבודים אלה קירבו את השירים המזרחיים אל קהל המאזינים הנאור... לעומת זאת אברתי לאט לאט את קהל העם הפשוט, כי עיבודים אלה היו מורכבים מדי לאוזונו והרחיקו אותו מאווירת השיר'.⁷

האם דברים אלה, ודומים לאלה, מקורם בפער ציפיות? בפער כוונות מלכתחילה? בפער אינטרסים? וכיוון שדברי ברכה צפירה פורסמו בשנת 1978, שמא המבט לאחור גרם לשינוי בראייה ובהערכה? בין כך ובין כך, היתה בעיניה תכלית כפולה

7 ברכה צפירה, קולות רבים — אוסף לחנים משל עדות המזרח בישראל ולחנים משל פלחים ובדואים בישראל, עם דברי הסבר, גבעתיים רמת־גן 1978, עמ' 21-22.

לעיבודים למיניהם: הרמת המסורות המוסיקאליות מזה ותרומה לגיבוש סגנון ישראלי מזה.

היא לא היתה יחידה בכך. אזכיר עוד דמות חשובה שפעלה בכיוונים אלה — יצחק לוי. אסתפק כאן במספר הנחות שהוא פירסם במאמרו 'השפעת שירת יהודי תימן על המוסיקה העממית'. ההנחה הבסיסית שלו, הנרמזת בכותרת המאמר, היתה מותנית לדעתו בוותור —

על אופן הביצוע המיוחד שלהם ומעבר לביצוע אחר — ששוב אין אפשרות להגדירו בדיוקנות — המתקרב לאופן הביצוע האירופי. עם ליווי הפסנתר והחיקוי להרפעות האמנותיות האירופיות. עניין זה של אופן הביצוע האמנותי הוא תנאי בל יעבור אם אמנם רוצות העדות שמנגינותיהן העממיות והמסורתיות תישמענה, תשפענה ותתקבלנה על לבו של הישראלי החדש... ברור שהן מן הבחינה הגיאוגרפית והן מן הבחינה האנושית ישראל איננה ולא תהיה מדינה מזרחית, אפילו יהיו בה בני העדות רוב מוחלט... אין גם שום סיבה לכך, שכל אותם יהודים הבאים מן הארצות המוסלמיות הנחשלות — ימשיכו לשמור ולטפח אותו ביצוע זמרתי ואינסטרומנטאלי... שאינן אלא אופן ביצוע מפגר ובלתי תרבותי. לעומת זאת, אם נדאג לביצועים טובים ואמנותיים של השירים העממיים, חילוניים ומסורתיים, של עדותינו, אין ספק שיתגלה עושר עצום של מלודיות נאות ונדבקות לאוזן, שיכולות לשים חותמן על צורתה ואופיה של המוסיקה העממית, ואחרי כן גם האמנותית, של ישראל המתחדשת.⁸

דברים ברורים אלה עשויים לסגור את המעגל, בהביאם אותנו אל הנקודה שפתחנו בה, היינו הדברים הדיסקרטיים בהרבה של מחברי ההקדמות לתקליט 'שירי עדות ישראל'. המסר של הדברים הוא אחד: המוסיקה המסורתית היא נחותה ביסודה, וכדי שהיא תהיה נחלת הכלל יש לעבדה, לשפצה ולהתאימה לנורמות האמנותיות המקובלות. כלל הדברים אינו מותר ספק, כי המושגים אמנות ואמנותי מתייחסים בלעדית לערכים האסתטיים של אמנות המוסיקה המערבית. כאשר אין העיבוד נעשה למטרות יצירתיות, שהמקור מקבל בהן משמעויות חדשות, הוא מהווה תהליך של אסתות, שתכליתו לסלק מאפיינים בסיסיים של המקור כדי שיתאים ככל האפשר לאידיאלים המקובלים במערב — זוהי תעודת-הזהות המצוחצחת המקנה למוסיקה המסורתית זכות כניסה לתחום הכלל. ראוי להדגיש, שבתהליך הכנת הזהות המצוחצחת גורם הברק החיצוני לטיטוש מרכיבים חשובים ומהותיים של המקור. לא ייפלא אפוא שההיבט האחרון של מושג העיבוד, שהוא פרובלמאטי מעיקרו,

⁸ יצחק לוי, 'השפעת שירת יהודי תימן על המוסיקה העממית', במערכה, 19 (טבת תשכ"ג), עמ'

לא נכלל בהגדרות שצוינו בהתחלת המאמר. אחת הסיבות היא, שהוא חורג מן התחום המוסיקאלי המצומצם ונוגע בשאלות של זהות, תהליכים הקשורים בשינויים פנימיים וחיצוניים והיבטים אחרים.

בבואנו לסכם את הדיון על מושג העיבוד של מקור נתון, כפי שהדבר נראה מן ההיבט של המוסיקה המערבית האמנותית, נוכל להצביע על שתי תופעות בסיסיות: האחת — העונה על ההגדרות שהובאו בראשית המאמר, לאמור, עיבוד של קומפוזיציה קיימת, שהוא בבחינת שינוי מתכונתה הבסיסית תוך שמירה קפדנית על מבנה ותוכנה, כגון צימצום של יצירה תזמורתית לנוסח המכוון לפסנתר, או הרחבה של יצירה כתובה לפסנתר לנוסח המיועד לביצוע של תזמורת. דרך עיבוד זו מציגה מיגוון אפשרויות, מטראנסקריפציה פשוטה עד לפאראפראזה. התופעה השנייה — עיבוד של לחן, שמקורו במוסיקה פולקלורית מסורתית, המשמש כגרעין או כתשתית ליצירה מורחבת, שעיקרה תוספות שלא היו במקור עצמו והם פרי המצאתו של המעבד. עיבוד זה יכול להצטמצם לפירוש קל ועדין, המשנה אך במעט את מאפייני המקור, או יכול להיות עיבוד שבו מיטשטש המקור והופך להיות אמצעי השראה למעבד היוצר. בקטגוריה זו, בניגוד לראשונה, יחסי הכוחות הם תמיד לרעת המקור, שהוא חד-קולי ומחוספס ורחוק מלעמוד בקריטריונים האסתטיים המדריכים את המעבד היוצר. הניגוד ביחסי הכוחות מביא לניגוד אינטרסים בין המעבד, שבעיני עצמו הוא 'הגואל' של החומר המעובד, ובין המעובד, ההופך להיות 'נגאל' בעל כורחו. ניגוד זה מחריף שבעתיים כאשר המקור משתייך לתרבות מוסיקאלית שונה מאוד מזו של המעבד.

להשלמת התמונה, מן הדין שנפנה מבטינו אל מערכת המושגים של נציגי המוסיקה של המזרח הקרוב וננסה לאתר בה הסברים, העשויים להאיר את נושא דיוננו. השאלה הראשונה היא, האם המושג עיבוד קיים בכלל במסורת מוסיקאלית זו? בספרות התיאורטית וכן בלשון הפראקטיקה המוסיקאלית קיימים מונחים אחדים שעניינם קרוב לו. כאלה הם למשל המונחים 'שוגל' (מלשון עיבוד — שם הפעולה הוא כאן באופן טבעי עיבוד), 'צנעה' — מלאכה התלויה במיומנות, והמונח החדש יחסית 'תַנְזִיע', שעל משמעותו ושימושו נעמוד בהמשך הדברים.

יש להדגיש, שמונחים אלה ואחרים מתייחסים בלעדית לאותו ענף של מוסיקה מתוחכמת, או כפי שנהוג לכנותה אמנותית, שהיא פרי המסורת הגדולה העירונית. לאור עובדה זו, נבדוק שמה יעלה בידנו למצוא מקבילות למושג העיבוד, כפי שהוא מתגלם במשמעות הראשונה שנתנו לו לעיל, למרות ההבדלים המהותיים בין המשל לנמשל, המקשים מאוד על השוואה. נראה שאחד ההיבטים של מושג העיבוד במוסיקה האמנותית של המזרח הקרוב מקפל בתוכו מצד אחד פיתוח ושכלול, ומצד

שני שינוי והתאמה של יצירה שאולה. העיבוד, הבא לידי ביטוי בשילוב כזה, מזוהה עם תהליך היצירה עצמו. אפשר ימצא מי שיטען, שיש במעשה יצירה מעין זה משום התיימרות ביצירה עצמית, כאשר אין היא יותר מאשר העתקה. אכן, לפי המושגים המקובלים היום ביצירה המערבית, ניתן לפרש את המעשה כך, אולם הדברים שונים במרבית התרבויות המוסיקאליות הגבוהות בין אלו המועברות בעל-פה. להבהרת נקודה זו אצטט מחבר ערבי קדום, אל-חסן אבן אחמד אבן עלי אלפאתב, אשר בספרו המקיף על המוסיקה הקדיש פרק לשאלת הפלאגיאט – בערבית 'סַרְקָאָת', שמשמעו המילולי הוא גנבות (ספרותיות ואמנותיות). המחבר חי כפי הנראה במאה ה-11 והוא דן בחיבורו 'הידע המוסיקאלי המושלם' במיגוון רחב של נושאים מתחום התיאוריה והפראקטיקה המוסיקאלית. ואלה דבריו:

מוסיקאי מיומן יכול ליטול לחן של שיר נתון ולשנותו באופנים שונים, כשהוא משתמש בו במסגרת יצירה אחרת. במקרים אחדים הוא מצניע את הלחן המקורי, במקרים אחרים הוא משאירו גלוי. הסתרת המקור היא עדיפה. עניין זה דומה למה שקורה ביצירה הפואטית, ברטוריקה, ובאמנות כתיבת האגרות. אכן, בכל התחומים האלה האנשים שואלים בחופשיות מיצירות זולתם. ברם כל מה שמקורי מענג יותר...¹⁰

ה'סרקאָת' המתוארות לעיל משמען אפוא נטילת יצירה של מחבר אחר ועיבודה באופן חופשי, באופן שתזכיר עד כמה שפחות את המקור. השינויים שחלים בה מבחינה קצבית או מלודית כתוצאה מהתאמת מילים חדשות ללחן המקורי, השינויים שהם תוצאה של הוספה או גריעה כלשהי בצורה קלה, כל אלה הן ההארות המיוחדות, המבטאות את מיומנותו ואת חותמו האישי של היוצר ועושות את המוצר החדש ליצירה שונה מן המקור. היבט זה שונה מן הסלסולים והקישוטים שהמבצע מוסיף או משנה בשעת הביצוע – אלה נחשבים בכחינת שכלול וייפוי. כאמור לעיל אפשר ששני אלה ישתלבו יחדיו באותה יצירה.

במאה העשרים, בעקבות התרחבותו של האנסאמבל המזרחי בהשפעת המפגש עם המערב, דרך ועלה המושג 'תחזיע', שמשמעו חלוקת תפקידים. מושג זה קרוב למה שמצאנו בחלקה השני של ההגדרה המופיעה בראש המאמר, היינו החלק הנוגע לתהליך במוסיקת הג'אז, שעניינו קביעת הצירוף של הכלים המשתתפים בביצוע של יצירה נבחרת, שהיא מונופונית (חד-קולית), סדר כניסתם, וכן השתלבות הקטעים המאולתרים במקומות ובזמן המיועדים להם. דרך זו של עיבוד, כפי שהצגנוה בקיצור, היא הנפוצה בקרב יוצאי ארצות המזרח הקרוב והיא המקובלת עליהם מדורי דורות.

בכל דיון השוואתי רצוי לבודד מאפיינים עיקריים המצויים בכל אחת משתי

10 A. Shiloah, *La Perfection des connaissances musicales*, Paris 1972, pp. 151-152

התרבויות העומדות להשוואה ונעדרים מרעותה. המסורת המוסיקאלית הגדולה המערבית מבוססת על טקסטורה, שבה פועלים מרכיבי ההארמוניה והקונטראפונקט, כתובה בעזרת שיטת נוטאציה מפותחת ומשתמשת בתיזמור במשמע הרחב של המלה. המסורת הגדולה המזרחית מצטיינת בחופש אלתורי ובפתיחות הצורות, יש בה ציפיות לעיטורים ולהארות, פרי המצאתו של המבצע, יש בה טשטוש גבולין בין הלחנה לביצוע, יש בה מורכבות מלודית וקצבית, שהיא תוצאה של מחשבה מודאלית.

אם נקח את ההגדרות של 'גרוב', שהזכרנו לעיל, ונתעלם מן ההבדלים שמנינו בהמשך הדברים, יהיה אפשר למצוא על פני השטח כמה קווי-דמיון בין שתי המסורות המוסיקאליות הנדונות, כאשר בוחנים את הגישה הכללית של כל אחת מהן בנפרד. אולם בחינה מקרוב תראה גם בהשוואה זו מספר הבדלים משמעותיים. אחד החשובים הוא העדר ההפרדה בין יוצר למעבד במסורת הגדולה המזרחית, שבה 'המעבד' רואה עצמו ברוב המקרים יוצר, או יוצר מחדש של הלחנה קיימת, האמורה לשנות את זהותה בלבד בלבוש החדש שנתן לה. היא זוכה אפוא לגלגול או למציאות חדשה, שהיא המציאות היחידה שלה. אשר להשקפה הרואה בעיבוד הפולקלור תהליך של הרמתו אל דרגה יותר גבוהה באמצעות המאפיינים של המסורת הגדולה, גישה זו הינה זרה למחשבה המוסיקאלית של היוצרים במזרח.

