



ברכה צפירה ותהליך השינוי במוסיקה בישראל

יהואש הירשברג

בספרו המקיף על המחקר האתנומוסיקולוגי כתב ברוננו נטל:
במהלך חייה של מוסיקה קיימים תמיד מרכיבים מסוימים המשתנים, בעוד
שאחרים נשארים יציבים. כאשר משתנה סגנון, נוטה התוכן להישמר, ולהיפך.
כאשר משתנות היצירות המוסיקאליות עצמן, אין הן נזנחות כדי להיות
מוחלפות באחרות, ואילו תחלופה מהירה ברפרטואר היא תוצאה של היעדר
שינוי ביצירות האינדיבידואליות. אילתור על פי מודל, כאשר כל ביצוע מהווה
שינוי מסוים, גורם למודל עצמו להישמר ללא שינוי. חידוש ושינוי מאזנים זה
את זה. שינוי ראדיקאלי ושינוי הדרגתי, מקובל ופנימי הקיים עמנו תמיד,
מופיעים במקביל, במידות שונות אך מאוזנות. היפותיזה זו חייבת עוד לעמוד
במבחן.¹

ניתוח של תהליך השינוי בתחום המוסיקה בארץ-ישראל, אשר נגרם והורמץ על-ידי
פעילותה של ברכה צפירה ישמש כהדגמה של המורכבות הרבה בתהליך מסוג זה.
כנקודת-מוצא למחקר תשמשנה קביעותיו של ג'ון בלאקינג:

ניתוח של הסיטואציות החברתיות, אשר בהן נוטלת המוסיקה חלק הוא חיוני
להבנת תכונותיהם של הסימבולים המוסיקאליים, משום שבמסגרות אלו ניתן
להפריד בין היסודות החוץ-מוסיקאליים של יצירה וקליטה ובין היסודות
המוסיקאליים הטהורים. ותיאוריה משכנעת של מוסיקה ושל עשיית מוסיקה
חייבת להיות מבוססת על נתונים שאינם יכולים לחרוג מן התחום
'המוסיקאלי'...

ובהמשך דבריו: 'אין אפשרות למחקר של שינוי מוסיקאלי ללא פרספקטיבה
דיאכרונית'.²

במאמרם 'דינאמיקת השינוי במוסיקה של עדות המזרח בישראל' הציגו אמנון

1 נטל, עמ' 186. 2 בלקינג, עמ' 1, 18. פירוט ההפניות הביבליוגרפיות — ראה בסוף המאמר.

שילוח ואריק כהן³ טיפולוגיה מפורטת של דינאמיקות הסגנון, המשקפת את הגיוון הרב בסוגי השינוי שחלו במוסיקה של עדות-המזרח בארץ. המודל ניתן ליישום הן במימד הסינכרוני (כלומר, תופעות הקיימות זו בצד זו ב-רזומנית) והן במימד הדיאכרוני-היסטורי. ההתפתחויות שחלו בתחום היצירה המוסיקאלית וחיי המוסיקה בישוב היהודי בארץ בשנות השלושים והארבעים מאפשרות לחוקר לנתח מרכיבים של תהליך אינטנסיבי ומהיר ביותר, הניתן לתיעוד מלא.

בדרך חיה של ברכה צפירה שלטו מלכתחילה אירועים ותמורות מהירים שהביאוהו כמגע עם קבוצות אוכלוסיה ותרבות מגוונות ומשתנות, וכך עיצבו את דמותה כחריגה וייחודית.⁴ את הביוגרפיה שלה אפשר לחלק לשלבים הבאים:

(א) ילדות בירושלים — ברכה צפירה נולדה בסמוך למלחמת-העולם הראשונה בשכונת נחלת צבי בירושלים. היא התייתמה מהוריה בגיל רך (אמה מתה בלידתה אותה ואביה מת מטיפוס בהיותה בת שלוש) ואומצה על-ידי משפחות אומנות מעדות שונות. לעובדה זו חשיבות מכרעת בהבנת אישיותה: המסורת שספגה אל תוכה בילדותה, כילדה עירנית ובעלת זכרון מעולה לחוויות מוסיקאליות-אתניות, לא היתה מגבלת לזו של העדה התימנית, אלא כללה גם את מסורת הספרדים הירושלמיים, הבוכארים, הפרסים, והשפעה סביבתית של האוכלוסיה הערבית בעיר העתיקה. ברכה צפירה גם למדה בבית-ספר יסודי, ולא רבות מבנות העדה התימנית זכו לכך באותן שנים, ובאה מלכתחילה כמגע עם אוכלוסיה הטרוגנית.

(ב) לימודים בכפר-הנוער שפיה (אמצע שנות העשרים) — כפי שיתברר בהמשך הדברים, תקופה זו היתה בעלת חשיבות רבה בעיצוב עתידה של ברכה צפירה. בזכרונותיה היא מציינת לטובה תקופה זו, בה זכתה לעידוד וליחס משפחתי חם מצד מורתה, הדסה קלורי. בפנימיית 'שפיה' נתגלתה לראשונה יכולתה כזמרת, כאשר החלה לשיר בהתכנסויות של ערבי שבת וחג שירים מסורתיים שידעה מילדותה.

(ג) לימודים בירושלים ובברלין (סוף שנות העשרים) — לימודי המוסיקה שלה באקדמיה בירושלים לא היו בעלי משמעות רבה, שכן היא נשלחה לאחר תקופה קצרה ללימודי תיאטרון בבית-הספר המהולל של ריינהארט בברלין. באירופה התוודעה לפסנתרן נחום נרדי והחלה שם בהופעות פומביות עמו. בהופעות אלו ניגן נרדי ליווי מאולתר לשירי העדות השונות ששרה ברכה צפירה.

(ד) סדרת הופעות בארץ עם נחום נרדי — לאחר שובה לארץ בשנת 1930. הופעות אלו עוררו הדים רבים בארץ ומחוץ לה. אחדים מהשירים הוקלטו על-ידי חברת 'קולומביה' והופצו בעיקר בקהילה היהודית בארצות-הברית. הופעתה של ברכה

3 ראה: שילוח וכהן.

4 ראה: צפירה. מחקר ראשון על ברכה צפירה — ראה: פלם. על עבודתה של צפירה עם פאול בן-חיים — ראה: הירשברג (פרק תשיעי). שירי ברכה צפירה יצאו לאור בשלושה תקליטים מסחריים: (1) 'שלושים שנות מוסיקה בישראל', EMI; (2) 'ברכה צפירה', CBS; (3) 'משירי תל אביב הקטנה', CBS.

צפירה היתה בעלת אופי תיאטרלי מובהק וכללה תאורה ססגונית ולבוש תימני אכסוטי.

(ה) עבודה עם מלחינים שונים — לאחר פרידה מנחום נרדי בשנת 1939. עם מלחינים אלה, שעלו ארצה מאירופה בשנות 1933-1938, נמנו: פאול בן-חיים, א"א בוסקוביץ', עדן פרטוש, מרק לברי, ומאוחר יותר — חנוך יעקובי (עבודתה עם הדור השני של המלחינים בארץ, משנות החמישים ואילך, תורגת מתחום מאמר זה). פאול בן-חיים אף הירבה להופיע כפסנתרן עם ברכה צפירה בהופעותיה ברחבי הארץ, ואילו בהופעותיה בתל-אביב היא נהגה להופיע עם הרכבים כליים מגוונים, כגון רביעיית מיתרים, חליל, נבל, תזמורת קאמרית, ובמקרים אחדים בקונצרטים רגילים של התזמורת הפילהארמונית הארצישראלית, שנוסדה בדצמבר 1936.

בכל אחד מהשלבים האלה התהוותה מערכת מורכבת של יחסים בין ברכה צפירה ובין החברה והסביבה שבה פעלה. בניתוח מערכות אלו יש לזכור, כי תהליך השינוי בדמותה של ברכה צפירה כאמנית אינדיבידואלית התרחש על רקע תהליך של שינוי מהיר ואינטנסיבי במבנה החברה היהודית בארץ. שינוי זה פעל את פעולתו עליה, ובה בשעה פעלה היא מצידה כקאטאליזטור בהיבט התרבותי-מוסיקאלי של תהליך השינוי, כפי שיצוין בהמשך הדברים. ניתוח כל אחד מהשלבים שהוצגו לעיל מנקודת-הראות הסביבתית-חברתית יגלה את מורכבותו של התהליך:

(א) ירושלים בשנים שלאחר מלחמת-העולם הראשונה היתה עיר אורתוגנטית, על-פי הגדרתם של רדפילד וזינגר: 'העיר המייצגת טראנספורמאציה אורתוגנטית: עיר הסדר המוסרי; העיר המייצגת את המשכיות המסורת'.⁵ העיר האורתוגנטית היא המקום בו עוסקים אנשי הדת, המחשבה והתרבות בעיון, כסינתזה וביצירה של מערכות והתפתחויות חדשות מתוך החומר המסורתי, באופן שייראו על-ידי התושבים כהתפתחות מתוך החומר הישן'.⁶ ירושלים העברית התפתחה כמערכת של שכונות מסוגרות, בעלות אופי עדתי הומוגני, שהקשר ההדדי ביניהן היה מוגבל למינימום ההכרחי. היא היתה אפופה סמלים של המשכיות היסטורית-דתית, והקבוצות האתניות השונות ראו סמלים אלו (כמו הכותל המערבי), כסיבה העיקרית למגוריהן בירושלים (כגון המוטיבאציה לעלייה התימנית בשנת תרמ"ב ואילך ושל עולים אחרים מהמזרח, להתחדשות הקהילה הקראית ולביסוס שכונות חרדיות שונות). העדה הספרדית-הירושלמית הדגישה את המשכיות מגוריה בעיר במשך דורות רבים, כמקור לייחוס אריסטוקראטי ולגאווות המשפחה. תפקידה של המשפחה היה רב בשימור מערכות התרבות שהיו סגורות בפני בני עדות אחרות (על כך עמדה ד"ר פנינה מורג טלמון בהרצאה באוניברסיטה העברית, 21.2.1983). על המבנה החברתי בירושלים, כפי שהשתקף בדרך בניית השכונות מחוץ לחומות, אומר יהושע בן-אריה: 'הכל שומר על

5 רדפילד וזינגר, עמ' 214.

6 רדפילד וזינגר, עמ' 212.

"פנימיות" ו"פרטיות" של הבית — הדירה ועוד יותר של גוש הבתים, השכונה... השכונה הירושלמית האופיינית שנבנתה במאה ה-19 היתה לא רק מבנה רובעי מוגדר אלא גם יחידה חברתית אחידה למדי... הבנייה השכונתית אפשרה לכל אחת מהקבוצות השונות לשמור על אורח חייה הנפרד.⁷

על רקע זה יש לראות את דמותה של ברכה צפירה כחריגה, שכן ייחודה בא לידי ביטוי בהשתחררות מהמסגרת העדתית המסוגרת. היא גדלה כמשקיפה בלתי-מזוהה עם עדה מסוימת, ובה בשעה סקרנית ופעילה. יתר על כן, היא קלטה שירים ומנהגים במסגרת טבעית פונקציונאלית.

(ב) על חשיבות לימודיה בשפיה לגיבוש אישיותה מעידים זכרונותיה של ברכה צפירה:

מוסד חינוכי זה, שעמד בניגוד חריף לנוף הפראי שסביבו, כינס יוזמים מבני כל העדות בארץ, קיבוץ גלויות בזעיר אנפין... מורי בכפר היו יוצאי אירופה — גרמניה, פולין ורוסיה... שרנו הרכה בכפר הילדים שפיה. למדנו לזמר את השירים שהביאו עמם מורינו מארצות מוצאם, ואילו אני חשקתי להציג את הלחנים שהתרוננו בנפשי — ובאחת מלילות שבת הרהבתי עוז ושרתי לפני כל ילדי הכפר שירה שידעתיה היטב ויכולתי לבצעה בבטחון עצמי גמור.

בנקודה זו מעירה הזמרת הערה רבת חשיבות על תגובת הקהל: 'מיד חשתי בהתרגשות מאיזני ובעיקר בנות עדות המזרח'. נקודה חשובה נוספת היא תיאור דמותה רבת ההשפעה של מורתה, הדסה: 'כוונתה היתה לשמור על המקור ולחדשו, הן בזמר והן בלבוש, והן בכל נוהג, על יסודות המקור ליצור את החדש'.⁸ הסיטואציה המיוחדת של כפר הנוער איננה ניתנת על נקלה למיון על-פי הטיפולוגיה של שילוח וכהן. צירוף הקהל הפנימי, הביצוע הספונטאני, השמעת השירים במסגרת פונקציונאלית (כלומר, בלילות שבת, בעת התכנסות הילדים והמורים, המהווים מעין משפחה מורחבת לצורך הדיון) מתאימים לסוג הרביעי, הניאור-מסורתי. מצד שני, חברת הילדים והמורים בכפר לא היתה בגדר עדה אורתוגנטית, אלא קבוצה הטרוגנטית. העידוד שקיבלה צפירה ממורתה מגלה את חדירת הגורם האידיאולוגי שהיה עתיד ללוות את פעילותה מאז ואילך. כפי שמציין אומברטו אקו: 'אידיאולוגיה היא מָסָר, שמקורו בתיאור עובדתי, שבעקבותיו בא ניסיון להצדקה תיאורטית, עד שהוא מתקבל בהדרגה על-ידי החברה...'⁹ במקרה זה מילאה שירתה של ברכה צפירה תפקיד כפול: האחד — היא יצרה אווירה חגיגית בהתכנסות התלמידות והמורים בלילות שבת וחג; השני — היא הגבירה את ההבנה והקשר בין בנות העדות השונות ואת ליכודן למשפחה מורחבת. משתי הבחינות זכו ביצועי השירים בפיה להגדרה אידיאולוגית חיובית ועזרו בתהליך

7 כן-אריה, עמ' 324, 326.

8 צפירה, עמ' 15.

9 אקו, עמ' 289 ואילך.

הפתיחה של מסורות, מנהגים ושירים של עדה אחת לפני בני עדות אחרות — תהליך הדורש בדרך-כלל התגברות על מעצורים של חשש מפני ביקורת מצד אחד, או זלזול במסורת או ברמה של בני עדות אחרות מצד שני. מבחינה זו בולטת חשיבות הערתה של ברכה צפירה בדבר התגובה הנרגשת במיוחד של בנות עדות-המזרח. השירים, שהשמעתם היתה בגדר של דרך-חיים, קיבלו מעמד מיוחד כאשר זכו להאזנה נלהבת מצד המורים יוצאי אירופה.

(ג) חשיבות מיוחדת יש ליחס לעובדה, שהופעותיה הפומביות של ברכה צפירה עם נחום נרדי החלו דווקא באירופה. על-פי הטיפולוגיה של שילוח וכהן שייך שלב זה לסוג החמישי, המכונה בכינוי כללי ביותר — 'נתון במעבר'. הצמד צפירה-נרדי עצמו היה הטרוגנטי — מיזוג של מלודיות מזרחיות מסורתיות בליווי אקורדי בפסנתר, אולם העובדה שנרדי תמיד אילתר את הליווי שמרה על הספונטאניות שבביצועים, שהיו משוחררים מכל תלות ברישום תווים.

הופעותיהם באירופה נתמכו על-ידי שני גורמים מעודדים חיובים: האחד, מבחינת הקהל הכללי — האווירה התרבותית ששררה באירופה המרכזית והמערבית בסוף שנות העשרים וראשית שנות השלושים עודדה חדשנות וניסוי, בעיקר כתחום התיאטרון. חדשנות זו (אשר במקרה של צפירה-נרדי לא היתה אוואנגארדית, ועל-כן לא עוררה תגובות של דחייה מצד היסודות השמרניים בקהל) שאבה את הראתה לעיתים קרובות מן המזרח (כבר מאז חדירת המוסיקה האוריינטאלית של החמישייה הרוסית למערב, על סף מלחמת-העולם הראשונה). השני, מבחינת הקהל היהודי — שספג אידיאולוגיה ציונית ברוח השיבה אל המזרח (בעיקר מתוך אמונת 'בצלאל') היתה דמותה של ברכה צפירה התגשמות של אידיאולוגיה זו והוכחה לעמקתה התרבותית.

(ד) שלב זה של הופעותיה עם נרדי בארץ היווה מבחינת הפונקציה המשך ישיר לקודמו, וחשיבותו נעוצה במיסוד הופעותיהם כצוות קבוע, שמרכז פעילותו הוא העיר תל-אביב. בניגוד לירושלים התפתחה תל-אביב מראשיתה כעיר הטרוגנטית, שלא עברה כלל את השלב של אורבאניזציה ראשונית.¹⁰ עם זאת יש לציין, כי תל-אביב התפתחה לצידה של יפו, אשר עברה את שני שלבי האורבאניזציה.

ההטרוגנטיות של תל-אביב באה לידי ביטוי גם-כן בדיפרנציאציה בדרך הארגון של חיי התרבות בעיר. השכונות שבהן התגוררו משפחות של יהודים 'ספרדיים' או 'תימנים' שימרו את דרך-החיים המסורתית, שריכזה את הפעילות התרבותית במסגרת המשפחה. ואילו יוצאי אירופה ריכזו בידיהם את הארגון התרבותי המושתת על מוסדות ביצוע וארגון פומביים בנוסח המערבי (הצגות אופרה ותיאטרון, קונצרטים סימפוניים, קאמריים וקונצרטים של מוסיקה עממית יהודית). הופעותיהם הפומביות של צפירה ונרדי יצרו מצב אשר על חשיבותו ההיסטורית

אפשר לעמוד מתוך ניתוח ויישום של מערכות החשיבה המוצגות על ידי צ'ארלס פירס,¹¹ אשר שולבו בתיאוריה של הסמיוטיקה של אומברטו אקו.¹² נקודת המוצא של פירס היא הסילוגיזם המסורתי המכונה 'בארבארה', המאפיין חשיבה דדוקטיבית. לצורך הדגמת הנושא בהקשר ההיסטורי אפשר לערוך את המצב שבו מושרים שירים מסורתיים במסגרת העדה במערכת הסילוגיזם הבאה, המותאמת למודל של פירס: כלל (Rule): שירים דתיים וליתורגיים מושרים בארץ על-ידי בני עדה מסוימת בפונקציה המתאימה להם ובמסגרת החברתית של קהל פנימי של העדה.

מקרה (Case): שיר הבדלה של יהודי ספרד מושר על-ידי יהודי ספרדי בביתו עם צאת השבת בחוג משפחה וידידים.

מסקנה (Result): שיר ההבדלה ממלא את התפקיד המוגדר בכלל.

למרות העריכה הפורמאלית של הסילוגיזם, אין היא שונה מהחשיבה היום-יומית של כל אדם אשר יהיה נוכח בסיטואציה כגון זו. השמעת שיר ההבדלה בכל מצב שלא יאשש את הכלל תיצור מערכת שונה, המתוארת על ידי פירס כ'היפותיזה': 'אנחנו נמצאים בתנאים מוזרים ביותר, אותם נוכל להסביר באמצעות ההנחה כי הם מהווים מקרה פרטי של כלל מסוים, ולכן אנחנו מאמצים הנחה זו.'¹³ המקרה המביא להיפותיזה הוא:

מקרה: שיר הבדלה של יהודי ספרד מושר על-ידי ברכה צפירה (שאינה בת העדה הספרדית) בקונצרט פומבי לפני קהל חיצוני הטרונגי.

מקרה זה יביא למערכת המכונה 'בוקארדו' – דחיית המסקנה והכלל.

דחיית מסקנה: שיר ההבדלה של יהודי ספרד יכול למלא תפקידים נוספים מחוץ לפונקציה המסורתית.

דחיית הכלל: שירים דתיים וליתורגיים מושרים בארץ הן על-ידי בני עדה מסוימת בפונקציה המתאימה להם ובמסגרת החברתית של קהל פנימי של העדה. הן על-ידי בני עדות אחרות בפונקציות אחרות ובמסגרת החברתית של קהל הטרונגי.

הכלל אמנם אינו נדחה כליל אלא מורחב, אבל עצם הרחבתו במידה כה רבה משנה אותו עד כדי הפיכתו לכלל חדש.

מערכת שנייה היא תוצאה של הופעות ברכה צפירה בליווי פסנתר (וזאת מעבר למקרה הביוגראפי של פגישתה עם נחום נרדי). בתרבות הקונצרטים האירופית מקובל בקונצרטים של זמרים לבצע שירים בליווי פסנתר. קונצרטים פומביים של שירה מזרחית לא התקיימו בארץ לפני הופעותיה של ברכה צפירה. השימוש בפסנתר, שהיה הכלי המערכי הטיפוסי, היווה בעקיפין אמצעי-עזר לקליטת הרפרטואר המזרחי בסיטואציה של קונצרט פומבי נוסח המסורת האירופית.

על החידוש שבהשמעת הרפרטואר המזרחי לקהל הקונצרטים התל-אביבי, שהיה מורכב בעיקרו מיוצאי אירופה, אפשר ללמוד מהביקורות הראשונות על הופעותיה.

11 פירס, עמ' 372 ואילך. 12 אקו, עמ' 131. 13 פירס, עמ' 375.

ביקורות אלו, עם כל הניגודים והסתירות ביניהן, מגלות צד משותף של מבוכה ושל חוסר יכולת לגבש אמות-מידה לשיפוט החומר הזר והחדש למאזינים. פרופ' דוד שור גילה ברשימתו עד כמה היה רחוק מעולם המוסיקה המזרחית על כל היבטיה: לאחר שהביע את תמיהתו על ההצלחה הבלתי-צפויה של שני האמנים צפירה ונרדי באירופה, ציין:

אין לה קול, וגם המעט שישנו יוצא פגום על-ידי סגנון הזמרה האפני לשרי תימן, ספרד, ערב וכו'. אין ספק כי את שלושת רבעי הצלחתה יש לזקוף לזכותה של אותה מדת התיאטרליות המלווה את שירתה (תאורה מיוחדת, תלבושות, תנועות, וכו'), ולא לזכות המוסיקה אשר כמוה כאין. אף על פי כן שירים אחדים הם יפים בהחלט, אם כי טעונים הם עיבוד מתאים למען יהיו אמנותיים באמת. (דבר, 24.10.1930).

גם לאחר שעברה ההפתעה הראשונה נמשכו הריכוזים סביב הופעותיהם של ברכה צפירה ונרדי, כפי שמשתקף ברשימותיו של 'לאני':

יסלחו לי המבקרים המובהקים: בקרתי בקונצרט של ברכה צפירה ונחום נרדי... ונהינתי מאוד... הרוך השירי המסתורי של שירי תימן, העליזות הפראית, התאוה החפשית והחומר הפרימיטיבי שבשירי הבדוים הרועים, האצילות עמוקת היוחסין והצניעות הלבבית היהודית שבשירי ספרד (עברית וספניולית) — ביחוד התפילות — כל אלה מצאו להם בזמרת צפירה התימנית מסבירה ומפרשת נאמנה... (הארץ, 4.2.1932)

גם הסופר בן העדה הספרדית, יהודה בורלא (1886-1969), כתב רשימה מלאת התלהבות על הופעותיה של ברכה צפירה:

אינטואיטיבית, חודרת היא אל מכמני השירה העממית הזאת, ודולה ממעמקים צפונים את כל הרוך והחמדה, הגעגועים והכיסופים אשר בשירים העממיים התימניים, האספניוליים, וכו'... והשומעים, קהל רב גונים, בני תפוצות שונות, הרגילים בעיקר בזמרה אירופית, נדחקים ונצמדים בכל זאת אל זמרתה. הקהל מרגיש מאד בסגולות העממיות הללו, וכל עצמותיו תאמרנה: אכן יש יצירה בכמה הזאת! (הארץ, 11.3.1932).

הופעותיה של צפירה היו אפוא למקור של גאווה לבני עדות-המזרח המשכילים שנכחו בהן, ובה בשעה גילו עולם חדש ומביך לקהל יוצאי אירופה, מבוכה זו הוסברה בכנות ראויה לשבח, ברשימתו של חיים וויינר, בעונה השלישית להופעותיה של הזמרת בארץ:

שתי סכנות אורבות לבקורת האובייקטיבית על זמרה מזרחית. המבקר, שהוא בדרך-כלל אירופי ואינו רגיל לזמרת המזרח, מתפעל לפעמים מן האכזוטיקה

שבשירה האוריינטלית, ומתוך שאינו רגיל בה הוא עלול להפריז בשבחה ולמצוא בה אורגניליות, חן רב וקסם בלתי שכיח... מן הצד השני יקרה לעתים, כי המבקר, שאינו מצוי לגבי השירה המזרחית וטעמו אינו מפותח למדי עד כדי להבחין בהבדלים הדקים שבין שיר לשיר ובסממנים המיוחדים לסוג אמנות זה, מוצא בכולם 'מונוטוניות' רבה וכל השירים נראים בעיניו כבעלי גוון אחד וצורה אחת... לכן מוטלת, לפי דעתי, החובה על המבקר 'לכבוש את נבואתו' בזמן הראשון עד שיתרגל לזמרה החדשה וילמד להבחין בה בטוב טעם. אולם אחרי התבוננות רבה והשוואה למזמרים אחרים מסוג זה, יהודים וערבים, באתי לידי החלטה, שחטא שאין לו כפרה הוא הזנחת שני אמנים בעלי כשרונות כצפירה ונרדי, בלי עידוד ממשי מצד הקהל והבקורת. (הארץ, 9.6.1933).

שלב זה בהופעותיה של צפירה מילא אפוא שני תפקידים: (א) מודל לאפשרות של הגשמת האידיאל המעורפל של קיבוץ-גלויות בדרך מעשית. (ב) פתיחת המסגרת הסגורה של מנהגי העדות לפני בני עדות אחרות, ובמיוחד יוצאי אירופה, בסיוע הסיטואציה היוקרתית של קונצרט פומבי, אשר נתן את ההזדמנות לשמוע חומר מוסיקאלי לקהל, אשר לא היה מסוגל למצוא דרכו אל המסגרת המשפחתית-פונקציונאלית של העדה.¹⁴

(ה) השלב החמישי בהתפתחותה של ברכה צפירה הוא המורכב ביותר. מאלפת העובדה, כי בעקבות פרידתה מנרדי היא לא ניסתה למצוא פסנתרן מאלתר אחר, אלא העדיפה לפנות אל מלחינים שפעלו בתחום המוסיקה האמנותית-קונצרטית. היא ציינה (בראיון מוקלט עם המחבר, ב־14 ביאנואר 1979), כי העולים יוצאי גרמניה נראו לה זרים ורחוקים והטילו עליה אימה, ולמרות זאת לא נרתעה הזמרת הצעירה מלפנות תחילה אל פאול בן-חיים, יוצא גרמניה טיפוסי, שהיה אף מבוגר ממנה בכחמש-עשרה שנה. למרות חיכוכים ומתחים אישיים בקשרים בינה ובין המלחינים שעבדה עמם, נמשך הקשר ביניהם והניב כמעט שלושים עיבודים משנת 1939 עד קום המדינה. עובדה זו מעידה על עוצמת הדינאמיקה הדו-כיוונית, שפעלה בעת ובעונה אחת על צפירה ועל קבוצת המלחינים:

מברכה צפירה אל המלחינים — פנייתה באה במקביל לגיבוש המיסוד היוקרתי של ביצוע מוסיקה אמנותית בארץ: התזמורת הפילהארמונית הארצישראלית ושרות השידור. עבודתה עם המלחינים הביאה להחדרת הרפרטואר שלה אל תחום הקונצרט האמנותי-קלאסי. היא הופיעה עם הרכבים מכובדים של טובי הנגנים מן התזמורת הפילהארמונית, ופעמים אחדות גם עם התזמורת הפילהארמונית עצמה.

מהמלחינים אל ברכה צפירה — עם ראשית פעילותם היוצרת של המלחינים שעלו ארצה בשנות השלושים, פעל עליהם לחץ אידיאולוגי מתמיד ליצירת סגנון חדש של מוסיקה שכונתה בהתחלה 'עברית', ואחרי כן 'ישראלית'. הלחץ בא בראש ובראשונה

14 על תהליך קליטת הסמלים מן המזרח — ראה: אבן-זהר.

מהמלחינים עצמם. בעקבות העלייה ארצה שהיתה לרוב לאחר תקופה קשה של פגיעה והשפלה באירופה, ונוסף עליו לחץ חיצוני מצד מבקרי־מוסיקה, חובבי אמנות ואף מאזינים, שציפו מכל יצירה ארצישראלית שתהווה תרומה מיוחדת במינה לקידום מוסיקה לאומית.¹⁵ הדרך לגיבוש סגנון לאומי היתה קשה ומעורפלת והמודל היחיד שהוצב למלחינים היה הרעיון הישן של 'חזרה למזרח'. עם זאת, איש מהמלחינים לא הצליח למצוא את הדרך אל המוסיקה העדתית בדרך הישירה של חזרה למסגרת הפונקציונאלית המשפחתית של עדות־המזרח, ועוד פחות מכך אל המוסיקה הערבית המקומית. ברכה צפירה מילאה למענם את תפקיד המתווך האידיאלי. כמבצעת בעלת נסיון בחיי המוסיקה נוסח המערב, היא יכלה לשתף פעולה עם מלחינים בכל הקשור בעיצוב העיבוד והתאמתו למסגרת של קונצרט פומבי. בהיותה משוחררת מזיקה לעדה מסוימת, היה באפשרותה להציג לפנייהם חומר עשיר ומגוון. היא עצמה ציינה, למשל, כי בעוד שפאול בן־חיים העדיף את שירי יהודי ספרד, גילה עדן פרטוש עניין מיוחד דווקא בשירים תימניים. לכרי נטה לשירים בעלי אופי ריקודי וקל, בעוד שפרטוש העדיף שירים מורכבים ורצי־טאטיביים.

המעבר מהשלב הראשון לשלב החמישי בא לידי ביטוי גם־כן בתהליך מתמיד של דיפרנציאציה, שהיא תופעה חשובה בתהליך האורבאניזאציה של שירת העדות. בשלב הראשון קיימת קירבה, ואף זהות, בין מבצעים ובין קהל. העדה לוקחת חלק פעיל בביצוע השיר עצמו, או לפחות בשאר ההיבטים של הפונקציה שהשיר מבצע בה. בשלב השני חלה הפרדה בין דמותה של צפירה כמבצעת יחידה ובין הקהל, אשר בחלקו הגדול לא היה יכול לקחת חלק בשירת השירים שלא היו מופרים לו. תהליך זה גובר עם הופעותיה הפומביות, שעה שבקונצרט לוקח חלק פסנתרן, וכן מעורב בו צוות הארגון של הקונצרט. הדיפרנציאציה מגיעה לשיאה בשלב הרביעי, כאשר חלה הפרדה בין תפקיד המלחין הכותב את העיבוד, לזמרת ולקבוצת המבצעים המקצועיים. המלחין ממלא בשלב זה תפקיד נוסף וחדש בדרך עבודתה של ברכה צפירה: הוא מתעד את הנעימה על־ידי רישומה בדרך התיווי המערבית, ורק אחרי כן מחבר את הליווי כמעבד. בתהליך זה מצטלבות אפוא שתי הפונקציות של הרישום כפי שהוסברו על ידי סיגר:¹⁶ הרישום הדסקריפטיבי (descriptive) נעשה בידי המלחין קודם שיחל בחיבור העיבוד. רישום זה היה אינטרפרטאציה של המלחין, אשר התאים את האינטונאציות המזרחיות ואת הסלסולים השונים לתיווי המערבי, תוך תכנון הרישום של העיבוד בפארטיטורה. אחרי כן חיבר המלחין את העיבוד בדרך של רישום פרסקריפטיבי (prescriptive), אשר שימש לנגנים בעת הביצוע. השוואת הרישום של שירתה של ברכה צפירה בתקליטה עם הרישום הדסקריפטיבי של בן־חיים מגלה הבדלים אחדים, שצויינו מעל לתוים בדוגמת התוים הבאה.

15 על הפרובלמאטיקה שבתגובה על לחץ זה — ראה: הירשברג, במיוחד פרק 24.

16 סיגר, עמ' 24 ואילך.



דוגמת תווים מס' 1

הבדלים אלו אינם גדולים ואינם משמעותיים מבחינת המבנה המלודי בכללו. עם זאת הם בולטים מכדי שיוכלו להיחשב טעות רישום, במיוחד בידי של מלחין ברמתו של בן-חיים. מכאן שהמדובר בשינויים שנעשו מדי פעם על-ידי הזמרת עצמה, שלא נזקקה לרישום לצורך הביצוע. ברכה צפירה המשיכה אפוא לשיר מתוך מסורת שבעל-פה, אם כי חופש התמרון שלה הוגבל בשל הצורך להתאים את עצמה לליווי מבחינה ריתמית והארמונית.

השלישי מבין 'שלושה שירים ללא מלים' של בן-חיים מייצג את שלב 6. השינוי המשמעותי כאן מתבטא בבית השני. בהיעדר טקסט אין כל הצדקה לחזרה סטרופית על שני בתי השיר, ולכן מגוון בן-חיים את החזרה על ידי מוטיב קונטרפונקטי בכלי המלודיה (או בקול הזמרה), שעה שהמלודיה המסורתית מועברת לפסנתר.



דוגמת תווים מס' 2

הרחבת פעילותה הקונצרטי של ברכה צפירה, הן בשלבים המאוחרים של עבודתה עם נרדי והן בעת עבודתה עם המלחינים השונים, דרשה הרחבה של הרפרטואר שזכרה מימי ילדותה. על הרחבת הרפרטואר כתבה ברכה צפירה בספרה:

חזרתי לטובב בשכונות שהכרתי מימי ילדותי, הפעם — לאסוף שירים חדשים מתוך הכרת ערכן של מגנינות אלו. הייתי משדלת נשים זקנות לשיר לפני; הייתי מתארחת אצל נכבדי העדה הספרדית, הפרסית והבוכרית, בהזדמנויות של חג ושמחה; הלכתי אצל ה'משוררים' התימניים ולמדתי מפייהם את השירה שב'דיוואן', ובחרתי את היפים והמקוריים שבשירים אשר הושמעו באוזני.¹⁷

בשלב זה היתה ברכה צפירה לא קולטת פאסיבית אלא אספנית אקטיבית, ותהליך הדיפרנציאציה הורחב על-ידי הוספת דמותו של המידען, אשר סיפק לה את הנעימות, בהם ישיש בשם יצחק נבון, אשר השמיע באוזניה משירי יהודי ספרד בעת טיולים בשדרה בתל-אביב. בה בשעה הורחב תהליך הדיפרנציאציה באחרים מן המקרים גם למרכיב הטקסטים של השירים, עם הוספת תפקידו של המשורר. שירים בעלי משמעות ליטורגית מוגדרת, עד כדי אי אפשרות להכלילם בקונצרט פומבי, כמו השיר היהודי-פרסי 'לבן היילוד', עברו תהליך של קונטראפאקטום והותאם להם טקסט חדש לחלוטין, שהוזמן על-ידי ברכה צפירה אצל משורר מודרני, כמו, במקרה זה, שירו של רפאל אליעז 'לילה לא נים'. במקרים אחרים הותאם טקסט עברי (כמו 'התרגעות' של יהודה קרני) לשיר בלאדינו ('ממה יו טנגו ויסטו').

השלב השני והאחרון של תהליך העיבוד, השייך לסוג התשיעי בטיפולוגיה של שילוח-כהן, חורג מהביוגראפיה הפעילה של ברכה צפירה עצמה. המלחינים החלו להשתמש בנעימות כחומר-גלם לעיבודים כליים טהורים, ששולבו ביצירות אמנותיות רחבות: בסימפוניות, בקונצ'רטי, ביצירות קאמריות ובמוסיקה לפסנתר. הדינאמיקה הדו-כיוונית, שתוארה לעיל, פועלת הפעם בשנית: הנעימות המזרחיות זוכות להכרה כחומר עשיר, העשוי להפרות את תהליך היצירה של צורות גדולות בז'אנרים אירופיים מסורתיים. במקביל, מוכיח המלחין את נכונותו לפנות אל המזרח כמקור השראה, ובכך לתרום להגשמת האידיאולוגיה הלאומית. אלא שבנקודה זו מורחבת המערכת הקונוטאטיבית עוד יותר: השימוש בחומר עממי-פולקלורי כבר היה מקובל במוסיקה של האסכולות הלאומיות הגדולות במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה ובראשית המאה העשרים (החמישייה הרוסית, סטראבינסקי, בארטוק וקודאי, בריטן, ואן-ויליאמס, אייבס, קופלאנד ורבים אחרים). בציטוט ועיבוד החומר הפולקלורי של יהדות המזרח ניסה המלחין הארצישראלי להוכיח לא רק את יחסו למורשת המזרח אלא גם את שורשיו ההיסטוריים במסורת הגדולה של האסכולה הלאומית האירופית. ולכן אין הוא מנסה לחרוג מן הצורות המסורתיות האירופיות אלא, להפך, משלב את הלחנים המזרחיים דווקא בצורות מורכבות כמו סימפוניה וקונצ'רטו.

תיאור סכמאטי של דינאמיקת השינוי מוצג בטבלה א.

טבלה א

שלב א מקור עדתי ש"כ (1) מסורתי	שלב ב ב"צ בשפיה ש"כ (4) ניאו מסורתי	שלב ג-ד ב"צ ונרדי ש"כ (5) נתון במעבר	שלב ה ב"צ ומעבדים ש"כ (8) עדתי אמנותי	שלב ו ציטוט ביצירות ש"כ (9) אמנותי
1. פונקציה דתית	+	- קונצרט פופולארי	- קונצרט מוסיקה אמנותית	+
2. טקסט ליתורגי או פאראליתורגי	+	- קונטרפקטה (לעיתים)	+	- ביצוע כלי
3. קהל פנימי (בית-כנסת או משפחה)	+	- קהל חיצוני	+	+
4. מלוודיה מסורתית	+	+	+	+
5. ביצוע מתוך מסורת שבע"פ	+	+	- ביצוע מתווים (ליווי בלבד)	+
6. סגנון קולקטיבי - אידילקט	-	+	+	- הרכב כלי
7. ביצוע קבוצתי או רספונסוריאלי	- חד-קולי	- קול ופסנתר	- קול וכלים שונים, תזמורת	- הרכבים קאמריים, תזמורת
8. עדה אחת	- בין-עדתי	+	+	+
9. קליטה ספונטאנית	+	- קליטה יזומה, מתווך	- העברה על-ידי רישום	+
סיכום מרכיבים שלא השתנו סך-הכל מרכיבים שהשתנו	+6 -3	+4 -5	+5 -3	+6 -4

מקרא:

ב"צ - ברכה צפירה

ש"כ - שילוח-כהן

הסברים לטבלה:

מטרת הטבלה היא בדיקה השוואתית של דינאמיקת השינוי במרכיבים השונים הקשורים בקליטת המקור העדתי, דרכי ביצועו ותפוצתו. בטור הימני מוצג כל אחד מהמרכיבים בהתאם ליסטרואציה העדתית הפונקציונאלית. בטורים המציינים את השלבים 2-6 מצוינים שינויים בכל אחד מהמרכיבים. סימן + מצייין שימור של המצב הקיים בהשוואה לשלב הקודם. סימן – מצייין שינוי, שמהותו מוגדרת באותו טור. סימוני + או – מתייחסים רק לשלב הקודם המידי.

הערות למרכיבים:

1. פונקציה טקסטית-דתית – במובן הרחב של המלה, כוללת גם את טקסי ערב שבת וערכי החגים בכפר הנוער שפיה, ולא במובן המצומצם של פונקציה ליטורגית, וזאת מאחר שרוב שירי ברכה צפירה היו זמירות ושירים פאראליטורגיים ורק מיעוטם שירי תפילה ממש.
2. טקסט: קונטרפאקטה מופיעים בשנים-עשר מתוך 102 שירי עדות-המזרח של ברכה צפירה, קונטרפאקטה הותאמו לכל השירים הערביים.¹⁸
3. קהל פנימי הוא קהל הנוכח בפונקציה בשל השתייכותו העדתית-משפחתית, או במקרה של שפיה, בתוקף השתייכותו לקהיליית המורים-תלמידים במוסד. קהל חיצוני הוא קהל קונצרטים.
4. מלודיה מסורתית היא הפאראמטר היציב היחיד בטבלה. אין הכוונה שלא חלים שינויים במלודיה, אולם בכל מקרה אין השינויים מטשטשים את זהותה. פרט למקרים מיוחדים של שירים המוגדרים על ידי צפירה בספרה כשירים ערביים-בדואיים. מציאת מידען שהיה יכול לזהותם נתקלה בקשיים, לפחות בשלב המחקר כיום. כפי שציינה גילה פלם במסקנותיה, ברכה צפירה עשתה מאמץ מכוון לשמור על זהות השירים של עדות-המזרח היהודיות.¹⁹ גישה זו אינה בולטת בשירים הערביים-מקומיים, שעברו תהליך של שינוי מרחיק לכת. הדיון המפורט במהות השינויים שחלו במלודיה בתהליך המעבר מהעדה או המידען אל ברכה צפירה חורג מגדר מאמר זה.²⁰ לצורך ניתוח דינאמיקת השינוי נחשבים שיריה של צפירה לגירסה או ואריאנט של שיר מסורתי כל עוד קיימת זהות מספקת ביניהם. וכך הוא הדבר ברוב המוחלט של השירים. כפי שאראה להלן, בחלק של העיבודים בשלב האמנותי פורקה המנגינה למוטיבים, אולם גם במקרה זה לא טושטש המקור, מאחר שהמלחינים רצו להבליט במתכוון את זהות הציטוט.
5. כפי שנאמר לעיל, גם בשלב 5 הוסיפה ברכה צפירה לשיר מתוך מסורת שבעל-פה, בעוד המלווה, או המלווים, מנגנים מתווים. עם זאת, בשלב זה כבר בוצע רישום השיר, ומידת החופש של הזמרת הגובלה לאינטונאציה ולסלסולים, והיה עליה לשמור בקפידה על המסגרת הריטמית בנוסח המערבי, שאיפיינה את העיבודים.
6. המונח 'סגנון קולקטיבי' מצייין, כי זהותו ואופיו של השיר אינם תלויים בזהות המבצעים במסגרת העדה. המונח 'אידיולקט' שאוב ממורת הבלשנות והסמיוטיקה. רולאנד בארת עמד בהרחבה על הבעייתיות שבהגדרת מושג האידיולקט.²¹ במקרה של ברכה צפירה מתאימה הגדרתו של מארטינה: 'השפה כפי שהיא מדוברת על-ידי יחיד מסוים', מאחר שגון קולה וסגנון שירתה איפיינו את הרפרטואר כולו. רק מספר זעום של עיבודים הושרו גם על-ידי זמרות אחרות, וגם זאת רק משנות השבעים, לאחר שברכה צפירה פרשה מהופעות פומביות כזמרת. יצוין, כי אפילו אוריה אלכסנדר בוסקוביץ', אשר סירב לחבר עיבודים של שירים מסורתיים מתוך גישתו העקרונית לדרך יצירת המוסיקה הישראלית, חיבר שני שירים במיוחד לקולה של ברכה צפירה ('אדוני רועי' ותפילה'), בשל סגנון שירתה, שהיה שונה מסגנון הזמר המערבי, אולם איפשר את צירופו להרכב תזמורתי מערכי. המעבר מהסגנון העדתי לאידיולקט

18 מקור הקונטרפאקטה איננו ברור ביותר במקרה של השירים הערביים, אם כי נראה שרק בחלק קטן מן המקרים היה זה ביוזמת ברכה צפירה עצמה – ראה: פלם. קונטרפאקטה הותאמו לחמישה מתוך שירי-ההחול הספרדיים ולשבעה מתוך חמישה-עשר שירי פרס ובוכארה. האבחנה בין שירי הגברים ההימניים (עברית) ושירי הנשים (ערבית-תימנית) נשמרה, ומכאן שברכה צפירה החליפה את הטקסטים רק במקרים שבהם לא ראתה סיבה היסטורית-עדתית מיוחדת לשימור הטקסט המקורי.

19 ראה: פלם, עמ' 120.

20 דיון מפורט בשאלת הנוסח והואריאנט – ראה: נטל, עמ' 105.

21 בארת, עמ' 21, ושם מצוטטת הגדרתו של מארטינה.

- של צפירה קישר מערכת שלמה של שירי עדות בדמותה של זמרת מסוימת, ורק בשלב 6, השלב האמנותי-אינטרומנטאלי, נותקו המלודיות המסורתיות מהתלות באידיולקט זה.
7. מרבית שירי העדות מבוצעים בהרכבים משתנים בהתאם לסיטואציה, בין על-ידי קבוצה שלמה, בין בסגנון רספונסוריאלי, בין על-ידי יחיד. ברכה צפירה שרה שירת סולו, הן חד-קולית (בשלב 2, או הדגמות יוזמות של שירים), והן בליווי כלי (בשלים 3-5).
8. מרכיב העדה משקף את חשיבות שלב 2 בניתוק השירים מהתלות העדתית המסורתית. ניתוק זה נעשה תחילה במסגרת המשפחתית-פנימית של שפיה, כלומר, השינוי במרכיב 8 לא חפף את השינוי המאוחר יותר במרכיב 3.
9. מרכיב הקליטה משקף את היחס בין ברכה צפירה ובין הרפרטואר ואת התמורה שחלה בה מקולטת פאסיבית לאספנית אקטיבית ויוזמת.

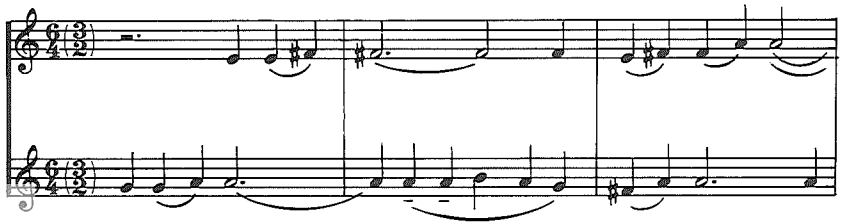
הסיכום שבתחתית הטבלה מהווה את המסקנה העיקרית ממנה: תהליך השינוי מאופיין על ידי ההדרגתיות הרבה שבו. השוואה בין שני הטורים הקיצוניים – שלב א ושלב ו – מגלה כי כל המרכיבים השתנו בתהליך השינוי, פרט למרכיב המלודיה, ומוכן שגם מרכיב זה השתנה בחלק מן הפאראמטרים הראשוניים שבו, כפי שצוין לעיל. ניגוד חריף זה בין שלב א לשלב ו עשוי להסביר מדוע נדרשו שלבי-ביניים אחדים במעבר מן השלב העדתי הפונקציונאלי לשלב המוסיקה האמנותית, ומדוע לא פנו המלחינים הישראליים באותן שנים במישרין אל העדה עצמה. למשל, מרדכי סתר שאב את המלודיות המסורתיות לקאנטאטה לשבת' שלו (1940) מ'אוצר נגינות ישראל' של אידלזון. סיכום הטבלה מגלה כי בכל אחד משלבי המעבר עלתה כמות השימור על כמות השינוי. המלחינים שהחלו בפעולתם בשלב ה הכיור, לכל היותר, את שלב ד מביקור במופעים של צפירה ונרדי. קיים דמיון רב בין סגנון הלינווי המאוחר של נרדי לסגנון הכתוב של בן-חיים לשיר 'אשתחוה', אם כי הסגנון האקורדי של בן-חיים סמיך ומורכב יותר. תהליך השינוי במקרה זה הוא הדגמה להגדרתו של ג'ון בלקינג בדבר 'ואריאציה חדשנית' (Innovative variation).²² אלן מריאם ציין כי 'נוכל לצפות לקשרי-גומלין הדדיים של רעיונות מוסיקאליים בין שתי תרבויות, כאשר לשתי המערכות יש קווי אופי משותפים רבים, בעוד שלא נוכל לצפות לקשרים כאלה בין תרבויות אשר למערכות המוסיקאליות שלהן אין כמעט מן המשותף'.²³ ההדרגתיות שכדינאמיקת השינוי, כפי שהודגמה בטבלה, מראה כיצד נוצרים בהדרגה קווי אופי משותפים בין שלב א לשלב, בעוד שקשה להצביע על קו משותף בין שלב א לשלב ו.

הדרגתיות זו וחיפוש הגורמים המשותפים ניכרת לא רק במערכת הכללית של המרכיבים, כפי שהוצגה בטבלה, אלא גם בפאראמטרים השונים של מרכיב המלודיה, דהיינו, במרכיב המוסיקאלי הטהור. עיון בעיבודים האמנותיים מגלה כיצד חיפש כל מלחין את נקודת האיזוה המוכרת לו מעברו המוסיקאלי המערבי בעת ההאזנה למלודיה ורישומה ובעת חיבור העיבוד. דוגמה לכך היא עיבוד השיר 'אשא עיני'

22 בלקינג, עמ' 15.

23 מריאם, עמ' 28.

(תהלים, קכא). שני קווי האופי של המלודיה אשר משכו את תשומת ליבו של בן-חיים היו: האחד, בפאראמטר המלודי – התאמתה של המלודיה לרקמה קונטראפונקטית-אימיטאטיבית. השני, בפאראמטר הריתמי – גמישות המאפשרת פרשנות דו-משמעית במשקל של שישה רבעים ושני חצאים, כלומר, תוך שימוש באמצעי הריתמי של האמיולה (כלומר, שינוי בארגון הריתמי של תיבה בת שש פעמות במשקל זוגי, הנחלקת לשלוש יחידות בנות שתי פעמות כל אחת במקום שתי יחידות בנות שלוש פעמות כל אחת. התחלפות לסרוגין של חלוקות אלו יוצרת מתח ריתמי רב). אמצעי ריתמי זה, המעוגן במסורת עתיקת יומין של המוסיקה האירופית, מופיע בצורה שבדוגמה הבאה במיוחד במוסיקה של בראהמס, ששאב את השראתו מהמוסיקה של תקופת הבארוק, שהיתה קרובה במיוחד לליבו של בן-חיים.



דוגמת תווים מס' 3

דוגמה אחרת היא השיר 'לילה לא נים'. בן-חיים נתפס למקצב הריקודי דמוי הואלס של השיר, וחזר לו ליווי צנוע, אקורדי, במקצב משולש, ריקודי. מחקריהם של בלקינג ונטל, העוסקים בתיאוריית השינוי, מتركזים בתהליך השינוי העובר על עדה, קהילה או תרבות, המביא לתמורה בדרך התנהגותם, תמורה שהיא ראדיקאלית, או הדרגתית וטבעית. תהליך השינוי שעוררה ברכה צפירה לא גרם לשינוי בהתנהגות העדות שמהן שאבה את שירה. הוא חל על הרפרטואר, שאותו בנתה, והביא מצידו לשינוי בחיי המוסיקה והיצירה המוסיקאלית בישוב בארץ. הן מבחינת קשרים בין העדות, הן מבחינת הפריית תהליך היצירה (עיבודים בשלב ה, יצירות אמנותיות בשלב ו). אפשר להסביר תהליך זה על-פי התיאוריה של יילמסלאב,

המכונה 'סמיוטיקה קונוטטיבית' (Connotative Semiotics), כפי שהיא מוסברת על-ידי אומברטו אקו: 'סמיוטיקה קונוטטיבית קיימת כאשר מופיעה סמיוטיקה, אשר רובד ההבעה שלה הוא סמיוטיקה אחרת... תוכנה של המשמעות הראשונה (על היחידות שהביעו אותה) נהפך להבעה של תוכן נוסף'.²⁴

טבלה ב

<p>תוכן: קיבוץ גלויות</p>		<p>הבעה: 'אם ננעלו', שיר לשמחות. ממורשת העדה התימנית, המושר בישוב היהודי בארץ-ישראל</p>
<p>תוכן: שיר ממורשת העדה התימנית, המושר בישוב היהודי בארץ-ישראל</p>	<p>הבעה: 'אם ננעלו' – שיר לשמחות</p>	
<p>תוכן: (Contents) שיר לשמחות</p>	<p>הבעה: (Expression) 'אם ננעלו'</p>	

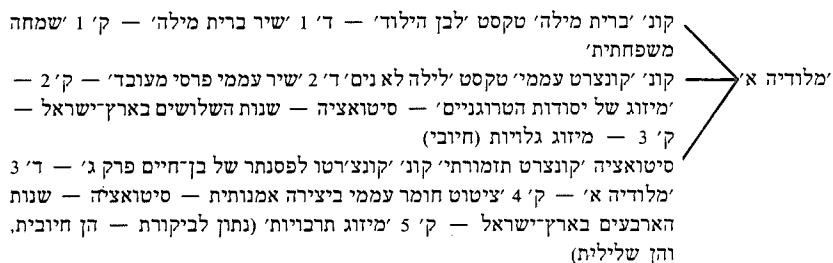
טבלה ב מדגימה את התהליך שעבר השיר התימני 'אם ננעלו', המושר בשמחות של העדה התימנית. התבנית יותר מורכבת במקרים של החלפות טקסט. למשל, השיר 'לבן הילוד' ממורשת העדה הפרסית שונה לשיר האהבה 'לילה לא נים' ונשמרה זהותה של הנעימה בלבד. החלפת הטקסט משחררת את השיר מתלותו הפונקציונאלית ומכוונת אותו בכיוון האידיאולוגי של טקסט המתאר את המציאות הפאסטוראלית של הנוף הארץ-ישראלי האידיאלי בשנות השלושים. המודל הסמאנטי של אקו,²⁵ המוצג בטבלה ג, תוך כדי יישומו לשיר זה, מהווה הדגמה לקיומם הסימולטאני של שלבי השינוי הרלוואנטיים.

במודל של אקו מוצגת היחידה הסמאנטית על כל מערכת הקודים הדנוטאטיביים והקונוטאטיביים שלה. אקו מגדיר דנוטאציה וקונוטאציה כקטגוריות בתיאוריה של הקוד (מבלי לקשרן בתיאוריה הפילוסופית של ויטגנשטיין החורגת מהדיון הנוכחי). הדנוטאציה, לפי אקו, היא 'יחידה תרבותית או תכונה סמאנטית של יחידה סמאנטית שהיא בה בשעה תכונה המוכרת מנקודת ראות תרבותית של הרפראנטים שלה'. קונוטאציה היא 'יחידה תרבותית או תכונה סמאנטית של יחידה סמאנטית, המוכעת על-ידי הדנוטאציה ואשר איננה בהכרח תכונה מוכרת מבחינה תרבותית של הרפראנט האפשרי שלה'.²⁶ המודל הסמאנטי של אקו מהווה ייצוג סמאטי של כל הקונוטאציות התרבותיות המבוססות על דנוטאציות מתאימות להן, ובה בשעה גם על הקונטקסט בו

24 אקו, עמ' 55. 25 אקו, עמ' 105. 26 אקו, עמ' 86.

נמצאת דנוטאציה מסוימת. היחידה הסמאנטית המוצגת בדיאגרמה היא המלודיה של השיר 'לכן הילוד' או 'לילה לא נים' כשהיא מנותקת מכל טקסט, דהיינו, מערכת הצלילים בלבד. שלושת ענפי ה'עץ' הסמאנטי מציגים את השלבים השונים שעברה המלודיה, וכך את מידת הסתעפות הקונוטאציות והוספת הרובד האידיאלוגי-ביקורתי למערכת.

טבלה ג



מקרא:

- קונ' — קונטקסט
- ד' — דנוטאציה
- ק' — קונוטאציה

ג'ון בלאקינג ציין במאמרו, כי 'שינוי מוסיקלי' נגרם על-ידי החלטות של יחידים בענייני מוסיקה וביצוע מוסיקה, על יסוד התנסויותיהם המוסיקאליות ותגובותיהם עליהן במצבים חברתיים שונים.²⁷ פועלה של ברכה צפירה מתגלה במלוא חשיבותו לאור קביעה זו. אישיותה האינדיבידואלית היא שהביאה להרחבת המערכת הקונוטאטיבית של רפרטואר רחב ממורשת עדות המזרח וזירזה את דינאמיקת השינוי ההדרגתית. סיכומה הפסימי של ברכה צפירה בסיום ספרה: 'הנה כי כן, אף על פי ששיתפנו פעולה במישור האמנותי, לא הצלחנו ליצור שילוב של אמת לא באמנות ולא בחברה.'²⁸ — נראה כתוצאה של אכזבה על רקע אישי, אולם אין הוא מוצדק כלל לאור ניתוח היסטורי של התהליך, ראשוניותו וחלוציותו.

27 בלקינג, עמ' 12.

28 צפירה, עמ' 26.

הפניות ביבליוגראפיות

א' אבן-זהר, 'הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ-ישראל', קתדרה, 16 (יולי 1980), עמ' 165-189.

אבן-זהר

U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1979.

אקו

R. Barth, *Elements of Semiology*, London 1967.

בארת

J. Blacking, 'Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change,' *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9, 1977, pp. 1-26.

בלקינג

י' בן-אריה, עיר בראי תקופה, ב — ירושלים החדשה בראשיתה, ירושלים 1979.

בן-אריה

י' הירשברג, בן-חיים, חייו ויצירתו, תל-אביב 1983.

הירשברג

A. Merriam, 'The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation,' *American Anthropologist*, 57 (1955), pp. 28-34.

מריאם

B. Nettl, *The Study of Ethnomusicology*, Illinois 1983.

נטל

Ch. Seeger, 'Prescriptive and Descriptive Music Writing', *Studies in Musicology*, Berkeley and Los Angeles 1977, pp. 168-181.

סיגר

Ch. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Mass. 1931, 1965, II.

פירס

ג' פלם, 'פעולתה המוסיקלית של ברכה צפירה בשנות ה-30 וה-40 בארץ-ישראל', חיבור לשם קבלת תואר מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 1982.

פלם

ב' צפירה, קולות רבים, גבעתיים-רמת-גן 1978.

צפירה

R. Redfield & M. Singer, 'The Cultural Role of Cities,' in R. Sennet (ed.), *Classic Essays in the Culture of Cities*, New York, 1969 (1954).

רדפילד וזינגר

א' שילוח וא' כהן, 'דינאמיקת השינוי במוסיקה של עדות המזרח בישראל', פעמים, 12 (1982), עמ' 3-25.

שילוח וכהן