

שי בורשטיין

# 'שירה חדשה-עתיקה': מורשת אברהם צבי אידלזון וזמרי 'שורשים'



## הקדמה



בסוף שנות העשרים של המאה העשרים נולד בארץ סגנון חדש של זמר עברי. ניתן לדמות את מהלך חייו לזה של כוכב שביט: הוא הופיע בפתאומיות וזהר כבר בתחילת דרכו, שגשג בשני העשורים הבאים, הגיע למיצויו בשנות החמישים, נסוג לרקע וכמעט נמוג בשנות השישים. כיום אפשר עדיין להיתקל בשרידי נציגיו בערכי שירה בציבור בעלי אופי נוסטלגי או בגרסאות כיסוי (cover versions), שאינן מיטיבות עמם, בלשון המעטה. די למנות כמה מנציגיו על מנת להבהיר לאיזה סוג שירים אני מתכוון: 'שדמתי', 'סלינו על כתפינו', 'גמל גמלי' ו'אליעזר ורבקה' של ידידיה גורוכוב-ארמון, 'אורחה במדבר' של דוד זהבי, 'שיכולת בשדה' ו'פנה הגשם' של מתתיהו שלם, 'וכי תבואו אל הארץ' של מרדכי זעירא ואפילו שירי החנוכה לילדים 'באנו חושך לגרש' של עמנואל עמירן ו'כד קטן' של יואל ולבה. זמרים אלה ורבים אחרים חוברו אז באותו סגנון מלודי חדש, שלמרות שונותו מהמלוס האירופי בכלל והידי המזרח אירופי

איור 1: אברהם צבי אידלזון  
(1882-1938)

מחקר זה נתמך על ידי הקרן הלאומית למדע.

בפרט, הפך לפופולרי ונקלט בציבור במהירות, משום שנתפס על ידי היישוב היהודי בארץ-ישראל כמסמל את הוויית חייו. מעיון בהקדמות לשירוני התקופה עולה בבירור כי לחניהם ומילותיהם של זמרים כאלה נתפסו כמבטאים את הקשר המחודש עם נופי המולדת, עם חגי הטבע ועם עונות השנה, ובמובלע את דמות החלוץ העברי, שהפנה עורף לגלות ולחולייה ומחדש ימיו כקדם על אדמתו. פסוקי תנ"ך ומילים וביטויים מקראיים מאכלסים אותם לרוב,<sup>1</sup> ולחניהם נוטים לאפיוני המלוס המזרחי (מנעד מצומצם, תנועה בתוך פנטקורד או טטרקורד,<sup>2</sup> חזרה כמו מונוטונית על מוטיבים מלודיים ומקצביים בסיסיים, התרחקות ממשמעויות הרמוניות ועוד).

הזמרים שמילותיהם ולחניהם תואמים את התכונות האלה מהווים לדעתי קבוצה סגנונית מובחנת ברפרטואר הזמר העברי, ובוודאי בים האקלקטי הלא מוגדר הקרוי שירי ארץ-ישראל. על מנת לדון בהם באופן מושכל יש לפתח מינוח בסיסי, וקודם לכול למצוא כותרת התייחסות המאפיינת אותם כקבוצה. אני מכנה אותם זמרי 'שורשים'. משמעות השם כפולה: זמרים אלה מבטאים – הן בתוכנם המילולי והמוזיקלי והן בפונקציית התרבותית-האידיאולוגית שמילאו בשעתם – את הכמיהה הציונית להתחבר לאדמת הארץ, להכות בה שורשים ולהצמיח תרבות עברית חדשה ובריאה. אך מלבד מבט זה לעתיד אצורה בהם כמיהה גדולה לא פחות להתחבר מחדש לשורשים התרבותיים-הלאומיים של עם ישראל טרם גלותו מארצו. חשוב להדגיש כי האפיונים הסגנוניים של זמרי 'שורשים' מברלים אותם בבהירות משירים עבריים רבים אחרים שחוברו אז ומאוחר יותר, ושאינם מתאפיינים בתכונות האלה. כך למשל 'כחול ים המים' (של נחום נרדי ונתן אלתרמן), 'נבנה ארצנו ארץ מולדת' (של משה ביק ואברהם לוינסון) או 'אנו נושאים לפידים' (שהלחין מרדכי זעירא למילים ה'חתרניות' של אהרון זאב<sup>3</sup>) אינם נמנים עמם. כאלה בולטים מלל ציוני-חלוצי מתלהב-מתלהם ובעיקר דגם מלודי-הרמוני הלקוח מהשיר הסלווי-הרוסי. בדיוק מתכונות אלו שאפו במודע יוצרי זמרי 'שורשים' להתרחק ולהתברל.

'שדמתי', 'שבולת בשדה' ורומיהם אינם רק בניה החוקיים של הנטייה האטוויסטית החזקה באידאולוגיה הציונית, הנטייה לחפש זיקות לאבות הקדמונים; הם פרי הלילים ישיר שלה. ניצניה של הנטייה האטוויסטית הזו ניכרים היטב כבר ב'רומן העברי הראשון', 'אהבת ציון' של אברהם מאפו (1853), וסימניה מוטבעים חזק בביטויי אמנות מוקדמים בארץ-ישראל – בציורים האוטופיסטיים של מורי 'בצאלאל' (אפרים משה ליליין, זאב רבן, אַבְּל פֶּן), ובשינוי סגנון, של תלמידיהם ה'מורדים' (נחום גוטמן, ראובן רובין, ציונה תג'ר), וכן במחזות התנ"כיים שהעלה משה הלוי ב'אהל' ('יעקב ורחל', 'ירמיהו', 'שלמה המלך ושלמי הסנדלר'). להוציא יצירותיו של מאפו (שלא ביקר בארץ-ישראל), יצירות אלה ודומות להן ניזונו מצירוף פורה במיוחד של שני גורמים: הוויית המפגש האישי עם המזרח של אמנים שתרבותם והווייתם היו אירופיים, והאטוויזם הציוני הקהילתי. בשדה המוזיקה היו

1 ה' שמואלי, הזמר הישראלי: עיונים בסגנונו, מבנהו ומילותיו, תל-אביב 1971, עמ' 56-57; רשף, הזמר העברי בראשיתו, ירושלים תשס"ד, עמ' 223-224.  
 2 מסגרות טונליות הכוללות חמישה צלילים דיאטוניים (פנטקורד) או ארבעה (טטרקורד). האוקטבה מורכבת מצירוף חופף של פנטקורד וטטרקורד.  
 3 נס לא קרה לנו, פך שמן לא מצאנו, בסלע חצבנו עד דם ויהי אור!; ראו: מרדכי זעירא: מבחר יצירותיו, תל-אביב 1960, עמ' 19.

הדברים מורכבים יותר: מעל ומעבר להשפעתם החזקה של שני גורמים אלה, במוזיקה היה לאמירה 'חדש ימינו כקדם' צביון יותר קונקרטי ודומיננטי. האחראי הישיר לכך הוא אברהם צבי אידלזון, פועלו והעקבות העמוקים שהשאיר במוזיקה הארץ-ישראלית.

אידלזון כונה 'אבי חקר המוזיקה היהודית'<sup>4</sup> ו'מייסדה של המוזיקולוגיה היהודית המודרנית, ואחד מחלוצי האתנומוזיקולוגיה'.<sup>5</sup> מחקריו פורסמו בכתבי-עת מקצועיים מהשורה הראשונה וממצאיו צוטטו לרוב. הביבליוגרפיה של פרסומיו מחזיקה יותר מ-100 פריטים, בהם מספר ספרי יסוד במוזיקה יהודית.<sup>6</sup> בשנת 1982 נערכו בירושלים ובניו-יורק כינוסים מוזיקולוגיים לציון יובל המאה להולדתו, ובשנת 1986 הוציא ה'מרכז לחקר המוזיקה היהודית' לזכרו כרך עב כרס ועשיר תוכן. למרות כל אלה, עדיין לא הופיע ספר מחקר ביקורתי מקיף ועדכני על פועלו, על שיטות מחקרו ובעיקר על ממצאיו, ועדיין לא נכתבה עבודת דוקטור בתחום המוזיקולוגיה שבה נעשתה עבודת התשתית הדרושה לספר הזה. גם מאמרי הביקורת שנכתבו בעשורים האחרונים על מחקריו אינם רבים ואינם מקיפים.<sup>7</sup> הסיבה הראשית לכך היא שאידלזון לא היה רק חוקר חשוב של המוזיקה היהודית, אפילו לא 'רק' גדול חוקרי המוזיקה היהודית. אידלזון הפך למיתוס, ותהליכי פירוקו של מיתוס עשויים להיות ארוכים ונפתלים. במאמר זה אני מבקש להפנות לראשונה את הזרקור לקשר החיוני בין פועלו של אידלזון להופעתו ולפריחתו של ניב 'שורשים' בזמר העברי. תקפות ממצאיו כשלעצמם אינה עומדת כאן לדיון, אולם התקבלותם ואימוצם הנלהב על ידי היישוב העברי היו גורם רב משקל בתרבות המוזיקלית הישראלית, ובהם אתרכו.

## אידלזון: האתנומוזיקולוג כאידאולוג לאומי

אידלזון (לטווייה, 1882, יוהנסבורג, 1938) הוכשר בנעוריו לחזנות. בגיל עשרים כבר קיבל משרת חזן בלייפציג, ושם הרחיב את השכלתו המוזיקלית הכללית. בתחילת 1907 השתקע בירושלים, ובה חי ופעל ארבע-עשרה שנה – עד קיץ 1921. בשנת 1922 עבר ל'היברו יוניון קולג' בסינסינטי, ארצות-הברית, ולאחר שנתיים מונה שם לפרופסור לליטורגיה ולמוזיקה יהודית. הידרדרות קשה בכריאותו אילצה אותו להפסיק את עבודתו ומחקריו ולהצטרף למשפחתו בדרום-אפריקה, ושם נפטר בגיל חמישים ושש. את פריצות הדרך המחקריות שלו עשה אידלזון בירושלים, בה הקליט, תיווה, ניתח, ערך ופרסם את המוזיקה הליטורגית והעממית של עדות ישראל השונות בסדרה עצומה בממדיה ובחשיבותה – עשרת הכרכים של 'אוצר נגינות ישראל' – שפרסומה נמשך שמונה-עשרה שנים.

4 'פתח דברים', יובל, ה'ספר אברהם צבי אידלזון (תשמ"ו), עמ' יא.

5 B.J. Cohon & I.J. Katz, 'Idelsohn, Abraham Zvi', *EJ*, VIII, cols. 1224–1225

6 E. Schleifer, 'Idelsohn's Scholarly and Literary Publications: An Annotated Bibliography', *Yuval*, 5 (1986), pp. 53–180. ביבליוגרפיה מוערת זו היא נקודת מוצא הכרחית לכל מחקר עתידי על אודות אידלזון ומפעלו.

7 חלקם מופיעים בספר שהוציא לזכרו ה'מרכז לחקר המוזיקה היהודית', ראו לעיל, הערה 4. ראו גם: נ' תמיר, "נגינת היהודים": משיר ערשה לשיר ארצה, היבטים מוסיקולוגיים-אידיאולוגיים במשנתו של א"צ אידלזון, עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב, 2005; א' טרוסי, 'יסוד אחד להן: גילוי המזרח ואחרותן של מסורות המוסיקה היהודית במשנת אברהם צבי אידלזון', פעמים, 100 (תשס"ד), עמ' 125–146.

בהקדמה לכרך הראשון של 'אוצר נגינות ישראל' (1914), שהוקדש למוזיקה של התימנים, הסביר אידלזון שחשיבות האיסוף השיטתי של המנגינות המסורתיות של יהודי המזרח היא כפולה: חשיפתה של מוזיקת בית הכנסת הקדם-גלותית וגילוי מקורו של הלחן הכנסייתי הקתולי. העקבות הברורים של שניהם, טען אידלזון, נמצאים עדיין בנעימות קריאת התורה של קהילות ישראל, ובייחוד אלו של יהודי המזרח, אשר הודות לשמרנות המזרחית הקיצונית שימרו בנאמנות את תכונותיה העתיקות של המוזיקה העברית:

מסבת התברלותם מיתר חלקי האמה התפתחו בקרבם הקניינים הלאומיים בצורה מיוחדת, וגם נשתמרו אצלם שרידים עתיקים מהקניינים בצורתם הקדומה, השמית, מכיון שלא באו במגע עם עמים בלתי שמיים, משום זה חשובים השרידים הללו לחקירת התרבות העברית [...] חקירת נגינתם חשובה מאד לחקירת הנגינה העברית בכלל ולנגינת בית הכנסת וגם לנגינת הכנסיה הנוצרית בפרט. כי נגינתם נשתמרה מהשפעה חזונית בלתי שמית, על כן נגינתם היא עברית-שמית וממנה אפשר יהיה לדון על יסודות הנגינה העברית.<sup>8</sup>

ברמות פירוט ובווריאציות שונות חזר אידלזון על מסקנותיו אלו ברבים ממאמריו וספריו, ולהבהרת טענותיו אף צירף טבלאות משוות של טעמי המקרא הנהוגים אצל יהודי העדות השונות (עיראק, בוכרה, פרס, סוריה, מרוקו, גיברלטר, איטליה, קהילות ספרדיות בצרפת, באמסטרדם, במצרים ובארץ-ישראל וקהילות אשכנזיות).<sup>9</sup>

אף שלא היה הראשון שטען כי בקריאת התורה בקהילות המזרח נשתמרו יסודות המוזיקה העברית העתיקה והמוזיקה הכנסייתית, הרושם שעשו ממצאיו של אידלזון היה עצום. כל אחד משני עניינים אלה – מקור המוזיקה העברית העתיקה והשפעתה על הלחנים הכנסייתיים – סבוך ומורכב מאוד כשלעצמו, ומחקרו חייב להתגבר על בעיות מתודולוגיות קשות. אידלזון היה בין הראשונים שהסתייע במחקריו בפונוגרף – המצאה ששינתה את פני המחקר האתנומוזיקולוגי, ושאפשרה, בין מגוון מעלותיה, ניתוח אקוסטי מדויק של ההקלטות. פרוצדורות אלה חיזקו את המהימנות המדעית של מסקנותיו. אידלזון אסף בירושלים, בנקודת המוצא ההיסטורית של מושאי חקירתו, את ההוכחות לטענות שהעלה במחקריו, והציג תזה קוהרנטית של התפתחות מוזיקלית, וזו אומצה הן על ידי הקהילה המוזיקולוגית הבין-לאומית והן על ידי חוגים יהודיים מעוניינים בתפוצות. לקבלת הפנים הנלהבת ביותר לממצאיו זכה אידלזון בקהילת היישוב היהודי בארץ-ישראל, שבתוכה ישב.

הסיבה לכך ברורה: אידלזון היה האדם הנכון, במקום הנכון, בזמן הנכון. הוא סיפק למפעל הציוני את האסמכתא המוזיקלית המובהקת לקשר ישיר בין ימי בית ראשון ושני לבין החיים המתחדשים בארץ, והראה ש-2,000 שנות גלות, רדיפות ופוגרומים לא יכלו לשורשנו המוזיקליים. תנועות לאומיות ממצאות לעצמן מסורות, ומשתמשות בהן להעצמת לכידותן ולקידום מטרותיהן. אבל התנועה הלאומית הציונית לא הייתה צריכה להמציא קשר מוזיקלי לעברה יש מאין: התברר שהוא קיים. אידלזון חשף אותו וסיפק לו איצטלה מדעית. הוא נתן לכיטוי 'מורשתנו החדשה-עתיקה'

8 א"צ אידלזון, אוצר נגינות ישראל, א: נגינות יהודי תימן, ירושלים, ברלין ווינה תרפ"ד, עמ' 2-3. כך זה יצא לאור כבר בשנת 1914 במהדורה גרמנית.

9 ראו למשל את הטבלה בספרו, A.Z. Idelsohn, *Jewish Music in Its Historical Development*, New York 1967, pp. 44-46

משמעות קונקרטי: לא רק חזרה פיזית למולדתנו, שאנו נחושים להמשיך בה את המורשת היהודית מאותה הנקודה שבה נקטעה באכזריות עם גלותנו מארצנו, אלא הוכחות חותכות שהמורשת הקדם-גלותית לא אבדה, ושהיא עדיין חיה בקרבנו. קבוצת הביקורת במחקר המדעי שאמורה הייתה לאפשר לאידלזון להוכיח את טענתו, הייתה הקהילה התימנית והקהילה הבבלית, בעיקר זו התימנית. אידלזון הניח שבגלל בידודן התרבותי הקיצוני מאז ועד היום ניתן לראות בקריאת התורה שלהן כבואה נאמנה למוזיקה העברית העתיקה. על ידי השוואת נוסחי קריאת התורה שלהן לאלה של קהילות ישראל האחרות, שנפוצו לכל עבר ונחשפו להשפעות מוזיקליות זרות, ניתן לגלות גם בקהילות אלה שרידים של המורשת המוזיקלית הקדומה. הטענה שבנוסח התפילה של כל עדות ישראל מצוי גרעין המוזיקה העברית הקדומה נתפסה בתרבות העברית החדשה כקושאן תרבותי-היסטורי ראשון במעלה. תרומתו של אידלזון לציונות הלאומית הייתה יקרה מפז, והיא אכן נוצלה בכל הזדמנות אפשרית לקידום המטרות הלאומיות.

ממרחק של כמעט 100 שנים קשה לעקוב אחר דרכי חלחולם של ממצאי אידלזון ביישוב, ובעיקר אחר התהליך שגרם לשינוי מעמדם ממסגרותיו של חוקר צעיר ונלהב לאמת לאומית שאין עליה עוררין – למיתוס. חלק הארי של התהליך התרחש בתמסורת שבעל-פה, ועל כן לא שרד. זכור לי היטב שכנער ישראלי שהתעניין במוזיקה באמצע שנות החמישים, קלטתי את עיקר ממצאיו של אידלזון 'מהאוויר', מכמה משפטים שקראתי פה, מהתייחסות מרפרפת ששמעתי שם. בעיקר זכור לי תוקפם: עובדות מוצקות ומוכחות, דברי אלוהים חיים. אחד המקורות שמהם שאבתי מעט מידע שנראה לי סמכותי היה ספרו של יהויכין סטוצ'בסקי 'מוסיקה יהודית, מהותה והתפתחותה' (1945). סטוצ'בסקי כתב שם על מקור הזמרה הגרגוריאנית בבית המקדש, וציטט מאידלזון דוגמה גרגוריאנית 'המצויה באותה צורה ובאותם התווים (אם כי בריתמוס שונה) גם באחד השירים של יהודי תימן'. סטוצ'בסקי, שכבר הפנים את מסקנות אידלזון, הוסיף כי 'מבחינה זו יש ליחס לזמרה התימנית חשיבות הסטורית מיוחדת', ואף הפנה את הקורא לפטר וגנר, שאז עדיין לא הייתי מודע למעמדו כאחד מחשובי החוקרים של הלחן הגרגוריאני.<sup>10</sup> הקשר התימני-הגרגוריאני הסעיר את הדמיון הקולקטיבי הארץ-ישראלי, ואף הותיר עקבות בשדה הזמר.

עדות אחרת לקליטת ממצאיו של אידלזון, עדות הקרובה הרבה יותר לזמן התגבשות המיתוס, יש בדיווח קצר שהופיע בעיתון 'החרות' ב-5 במרס 1914, ושעניינו 'הרצאה מעניינת [ש]הרצה ה' שכנאי, המורה לנגין [ניגון? נגינה?] בבית-הספר לנגינה 'שולמית' [...] על דבר הנגינה העברית'. הכתב דיווח מפיו של המרצה ש'לפי חקירת ה' אידלזון, שאסף נוסחאות עתיקות של תפלות אצל בני עדות שונות בירושלם, אפשר לשער שאיזה שרידים מן הנגינה העברית העתיקה נשארו בנוסחאות אלה'.<sup>11</sup> בתחילת 1914 הייתה פעילותו של אידלזון בעיצומה. הכרך הראשון של 'האוצר' טרם ראה אור, והמידע של שכנאי יכול היה להתבסס רק על המעט שכבר פורסם, ואולי גם על היכרות אישית עם אידלזון. לפיכך הניסוח זהיר, טנטטיבי משהו. אבל ניצני המיתוס כבר נראים: 'אח' כ עובר המרצה

10 'סטוצ'בסקי, מוסיקה יהודית, מהותה והתפתחותה, תל-אביב תש"ה, עמ' 18.

11 'הרצאה על הנגינה העברית', החרות, 5 במרס 1914.

לשיריהם של יהודי תימן. בשירי התימנים ונגינותיהם רואים חוקרים אחדים, וביחוד ה' אידלזון, נגינה עברית מקורית, אשר לא כן אצל הספרדים.<sup>12</sup> עשור מאוחר יותר כבר דיווח אהרן ליב ביסקא בכיטחון, בספרו 'תורת המוסיקה' (שנכתב בעברית אך יצא לאור בלונדון), על מפעלו של אידלזון ועל ייחוד התימנים כשומרי החותם של המסורת המקורית. ביסקא אף ייחל שאחד החזנים התימנים יצליח לחדש את נגינתנו כקדם, ממש כפי שייחל ואיחל אליעזר בן-יהודה לאידלזון עצמו מספר שנים מוקדם יותר עם הגיעו לירושלים.<sup>13</sup> אידלזון, מאמריו ו'אוצר נגינות ישראל' התמזגו בכירור לחבילה מוזיקלית-אידיאולוגית שזמנה הגיע.

עוד בטרם מלאה שנה למותו של אידלזון פרסם מנשה רבינא חוברת בשם 'אברהם צבי אידלזון-בן-יהודה'.<sup>14</sup> רבינא ניחן בכישרון לכתיבה פופולרית הקולעת לטעמו של קהל קוראים משכיל, בדרך כלל מבלי להנמיך את הסבריו לרמה שתחטא בסילופם. מכיוון שהיה מהמרקזיים שבפעילי התרבות המוזיקלית ביישוב, פירושו של רבינא את פועלו של אידלזון מעניין ומשקף את האופן שבו הובנו ושימשו ממצאיו. הספרון, מעין ביוגרפיה אינטלקטואלית של אידלזון, פורש בפני הקורא את מהלך התפתחות דעותיו ומחקריו. רבינא חזר שוב ושוב לעניין אחד ויחיד, כאילו היה מנטרה, והציג אותו כמרקז חייו, כמעט כאובססיה של אידלזון: 'להגיע למקור', 'לחשוף את המקור', 'להחיות את המקור' של המוזיקה העברית העתיקה. לפי רבינא, אידלזון חזה שתחיית הנגינה (כלומר המוזיקה) העברית האמנותית תתבסס על המוטיבים המוזיקליים שהצליח לבודד.<sup>15</sup> הוא המשיך וסיפר לקוראיו שאידלזון, שהיה חזן מדופלם, שלל את החזנות ובעיקר את החסידות, שכינה 'מחריבתה של הנגינה העברית המסורתית הקדומה'.<sup>16</sup> בעיני הקורא מצטיירת תמונה של מוזיקאי לאומי המטיף להתברלות תרבותית מוזיקלית ושולל כל השפעה זרה. ההתברלות הייתה בעיקר מהשפעותיה הרעות של המוזיקה המערבית, שאפילו את אופן התיווי שלה, משמאל לימין, שאף אידלזון הרדיקל לזנוח, ולהכפיפו ללשון העברית, כלומר לרשום מימין לשמאל. על פי תפיסתו שורשי המוזיקה היהודית נמצאים במזרח, ובו נמצא על כן המפתח לחקר העבר המוזיקלי העברי ולעיתיד היצירה המוזיקלית היהודית. שלא כמו אחרים, שראו בהיעדר ההרמוניה במוזיקה המזרחית פרימיטיביות וחוסר התפתחות, ראה בזאת אידלזון 'סימן לנטיה אחרי האיכות ולא אחרי הכמות'.<sup>17</sup>

אידלזון היה ציוני-אידיאולוגי במלוא מובן המילה. עד כמה הרחיק לכת בשלילתו, ממש בשנאתו, את הגולה ואת חיי הניוון שהביאה על היהודים, והשתמש בהם כשוט מדרבן לבניית חיים לאומיים, ניתן לראות ברשימה שפרסם בעיתון 'השקפה' על מאמרו האנטישמי הידוע של וגנר 'היהודים במוזיקה': 'נשאר לנו רק לפשפש במעשינו [...] עד כמה הרחקנו מן החיים הטבעיים [...] מן השאיפה

12 שם.

13 א"ל ביסקא, תורת המוסיקה, לונדון תרפ"ד, עמ' 5-34. על איחוליו של בן-יהודה לאידלזון ראו בהמשך מאמר זה.

14 מ' רבינא, אברהם צבי אידלזון-בן-יהודה 1882-1938, תל-אביב תרצ"ט.

15 שם, עמ' 14.

16 שם.

17 שם. בסוף חייו, הוסיף רבינא, ריכך אידלזון את יחסו להשפעות זרות, כינה אותן 'השאלה' והבדילן מ'חיקוי'. ראו: שם,

עמ' 20.

או כי נודה לדבריו ונאמר כי הכר אמתו —  
 נשאר לנו איפוא רק לפשפש במעשנו, בחיינו, ונקבל  
 את דבריו הקשים כנידים כמו למור, כי הרבה אנחנו לימדים  
 מאוהבים אבל יותר מהם — משונאים, ומחברתו זאת יכולה  
 להיות לנו לקו עד כמה הרחקנו את עצמנו מן החיים  
 הטבעיים, וכי רק דבר אחד יכול לקחת מעלינו מרת דינו  
 הקשה ולהשיב לנו תואר וכבוד איש — השאיפה לחיים  
 טבעיים, לחיים לאומיים, כי אין אנשיות בלי לאומיות!  
 וטובה גדולה היו עושים ועדי הפועל כברלין ובאודיסה,  
 אם היו מתרגמים הסחבת הזאת בכל לשון שיהודי הגליה  
 שומע, ותחת כל ה'רקלמות' ו'אנימציות'. הירועות, לשלח  
 את המחברק הזאת בכל תפוצות הגולה למען יהיה כ'ראי'  
 שכל איש יהודי יכול להסתכל בו ולראות את תמונתו  
 הסנוחכה בגלות, אולי יועיל זה לחחוקת הכרתנו הלאומית  
 והיה שם זגנר לברכה בישראל!

איור 2: 'יהיה  
 שם וגנר לברכה  
 בישראל!'

לחיים לאומיים [...] כי אין אנושות בלי לאומיות!<sup>18</sup>  
 אידלזון סיים בהצעה לתרגם את מאמרו של וגנר לכל  
 שפה שקוראים יהודי הגולה, 'למען יהיה כ'ראי' שכל  
 איש יהודי יכול להסתכל בו ולראות את תמונתו המגוכחה  
 בגלות, אולי יועיל זה להחזקת הכרתנו הלאומית והיה  
 שם וגנר לברכה בישראל!' (איור 2).<sup>19</sup>

באישוש המשמעותי שסיפקו ממצאי אידלזון  
 לאטוויזם הציוני הייתה גם סמליות של החזרת חוב, שכן  
 אותו אטוויזם עצמו, שהיה בעל נוכחות חזקה בתנועה  
 הציונית כבר בסוף המאה התשע-עשרה, הזין את אידלזון  
 הצעיר, והיה מרכיב חשוב בעיצוב זהותו היהודית וכנראה  
 גם בהחלטתו לעלות ארצה ולהתיישב בירושלים. מספר  
 שנים לאחר עלייתו פרסם אידלזון ב'לוח ארץ-ישראל'

בעריכתו של אברהם משה לונץ את 'ממחזות הארץ', חמש סקיצות התרשמות ואווירה שבהן תיאר  
 רשמי מסע שערך באזורים שונים בארץ.<sup>20</sup> לרשימות אלה אין נגיעה למוזיקה, אבל הן מלמדות הרבה  
 על אידלזון ועל עמדותיו היהודיות והציוניות, כלומר על הרקע האידאולוגי-הרגשי שהזין הן את  
 כיווני החקירה שלו והן את ממצאיה.

את המסגרת הארגונית לסקיצות מספקים מעברים חדים המקשרים, בטכניקת ניגודים, בין תיאורי  
 הגוף והאדם שאידלזון ראה בהם את העבר העברי קם וחי לנגד עיניו, לבין ההווה היהודי המכוער  
 והמנוון ב'ישוב הישן'. את היהדות האורתודוקסית שנאות נפשו שבה בירושלים, בחברון  
 ובטבריה, תיאר בקווים קריקטוריסטיים הגובלים באנטישמיות. את הצד הנגדי, החיובי, של המשוואה  
 מאכלסים תושבי הארץ הערבים, שבחוסנם, ביופיים ובהתנהגותם ראה אידלזון כבואה של בני העם  
 העברי התנ"כי. הניגוד בולט במיוחד בחברון, עיר האבות: 'מי יאמר כי [...] האנשים שנשארו בפראותם  
 השמית-המזרחית, בבגדיהם, בתהלכם, בטבעם ובאופן חייהם נשתנו מאותם בני האמורי, בני חת או  
 בני עבר של דור אברהם?'. ולעומתם הגוף שהוא נטע זר בעיר, היהודים שעשו לעצמם גטו, אין בהם  
 צעירים, 'פני כולם כמושים, מקומטים וגוום שחוח וברכיהם כושלות'.<sup>21</sup> סלסולי החזן מלאי יגון,  
 סמטאות הגטו היהודי בחברון עיר האבות אפלות ומעופשות. אבל אידלזון מרים עיניו בלילה זרוע  
 כוכבים ומדמיין: 'הנה אולי במקום הזה שאנו עומדים, ובלילה כזה, עמד העברי הראשון על פתח  
 אהלו ויבט השמימה'.<sup>22</sup> בלילה אחר, לאור הירח החיוור, אידלזון 'נישא על כנפי דמיונו' – ביטוי

18 א"צ אידלזון, 'ריכרד וגנר והיהודים', השקפה, 6 באפריל 1908. ראו גם: J. Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948*, Oxford 1995, p. 244. פועלו של אידלזון בירושלים מתואר שם, עמ' 11-22.

19 אידלזון (שם).

20 א"צ אידלזון, 'ממחזות הארץ', לוח ארץ ישראל, 18 (תרע"ג), עמ' 31-65.

21 שם, עמ' 34.

22 שם, עמ' 35-36.

המופיע בתיאוריו פעמים אחדות – ולנגד עיניו 'קמו כל הדורות הקדמונים'. בדמיונו הוא שומע אותם מדברים עברית: 'מה טבעית היא השפה הזאת [...] מים חיים [...] לעומת הדיבור העברי החדש היהודי שטעמו כמים הפושרים'.<sup>23</sup> ההווה והעבר מתערבלים זה בזה: 'האין זה גרעון האיש ההוא העומד שם וזורה חייטם? מה חזק הוא, גבה קומה, ושרירי גויתו החשופה מה מוצקים המה!'.<sup>24</sup>

מראות ארץ-ישראל ותושביה הילידים מעבירים את אידלזון כמעט ברפלקס מותנה לימי הקדם האידיליים, שהוא מחיה ביכולת ציורית מרשימה. בהר גריזים הוא נמצא בתוך בוסתן, בצל תאנה ועצי תפוח. 'שומרת הגן, ערביה שזופה, הגישה לפנינו פירות'.<sup>25</sup> בנסעו ברכבת הוא צופה בעדרי צאן ערביים: 'ככה היו גם עדרי אבותינו גולשים מהר גלעד'. רועה בדווי שורק ומזמר; 'רועה שזופת שמש מסלסלת נעימה מזרחית [...] ארץ פוריה [...] גני ירק ועצי פרי, תמרים זקופי קומה עמדו דומם וחלמו את החלום הנצחי, את החלום המזרחי'.<sup>26</sup> התיאורים האלה דומים להפליא לציורים שצייר זאב רבן בדיוק באותן שנים.<sup>27</sup> גם הם מתארים מזרח קסום, חלומי, ודמיוני ספק ערביות ספק עבריות קדמוניות. אך בעוד שבציורי רבן, בייחוד באלה מסדרת 'שיר השירים' שלו, הדמויות המזרחיות העטויות עבאיות אמורות להיות עבריות, והאלוזיה לערביי ההווה רק מרומזת, מכוח הדמיון בלבד ובסביבה, אצל אידלזון מטושטש לגמרי ההבדל בין בני עבר לבין ילידי הארץ, 'ערבים ובדואים [...] כולם שזופי שמש, בעלי שרירים, וקולם הנובע מעומק החזה – איתן'.<sup>28</sup> מתוך תיאוריו של אידלזון עולה בבירור דמות מחברם: מתעב הגולה, מעריצו של הרצל,<sup>29</sup> אך – בניגוד לשכלתנות קרת המזג של מחבר 'אלטנוילנד' – אטוויסט רומנטי נרגש, הרואה בכל אשר יפנה את גיבורי התנ"ך ואת העם העברי העתיק, הבריא, שזוף השמש וזקוף הגו. מכאן אפשר ללמוד שהאטוויזם של העלייה השנייה והשלישית (כדוגמת בן-גוריון, שדמיין את יפתח לרגלי הרי הגלעד, וכדוגמת רחל המשוררת, שבדמה זורם דם רחל האם, וקולה בה רן) היה המשך ישיר לזה של הדור הקודם.<sup>30</sup> יתר על כן, יש להנחיה שבזיהוי האטוויסטי שיצר אידלזון בין ערביי ההווה לערביי העבר, נכלל גם ההיבט שעניין אותו יותר מכול – זה המוזיקלי, וזאת באורח אוטומטי, מובן מאליו, שנגזר מעמדתו האידאולוגית-הרגשית, ולא כתוצאה ממסקנות מחקריות כלשהן: אם הליכותיהם, מראם ואפילו קולם של ערביי הארץ התפרשו אצלו כאלה של 'דור אברהם', קל וחומר שכך התפרשו שיריהם ונגינתם. ואם המוזיקה הערבית-הפולסטינית מתאפיינת בין היתר במוטיבים קצרים ארוגים במבנים טטרוקורדיים ופנטקורדיים, קרוב לוודאי שכזאת הייתה גם המוזיקה העברית העתיקה.

23 שם, עמ' 47.

24 שם.

25 שם, עמ' 44.

26 שם, עמ' 61.

27 ב"ש גולדמן אידה, זאב רבן: סימבוליסט עברי (קטלוג), תל-אביב 2001.

28 אידלזון (לעיל, הערה 20), עמ' 62.

29 למראה הכרמל וחיפה הפורחת הוא נזכר 'בתמונת "עיר העתיד" כפי שמצוירה בידי אותו האמן הגאוני בספרו "תל-אביב" (שם, עמ' 51). אידלזון גם חיבר לחן לשיר בשם 'לנשמת הרצל'. ראו: ל' קיפניס (עורך), שירים לבית-הספר, יג, ירושלים [תש"ד], עמ' 51.

30 א' שפירא, התנ"ך והזהות הישראלית, ירושלים תשס"ו, עמ' 1-33.



אידלזון לא היה 'אקדמאי של מגדל שן', ובעצם לא היה אקדמאי כלל במובנה הרגיל של המילה. מרגע שהגיע החזן בן העשרים וחמש לירושלים, השקיע את מרצו במגוון פעילויות מעשיות, ביניהן פרסום מאמרים פופולריים בעיתוניו של בן־יהודה (דוגמת הרשימה על וגנר), הוראת מוזיקה במספר מוסדות חינוך, עריכת שירונים לילדי בתי הספר והקמת מוסד מוזיקלי (בשיתוף עם החזן הירושלמי שלמה זלמן ריבלין) שהוכתר בשם 'מכון שירת ישראל'. מגמת הפעולה שהטיף לה הוצגה בבירור כבר במאמר מוקדם בשם 'נגינתנו הלאומית', שהופיע בכתב־העת 'השלח' בשנת 1909. אידלזון ביקר שם בחריפות את מי 'שאינם עושים לנקודת־מוצאם את העם העברי החי של ההווה, אלא את העם של העבר ואת ספרות העבר שלו [...] אנו, ש[...] אין אנו מחלקים את דברי ימי־ישראל לשניים ורואים באומה הישראלית מראשיתה ועד היום עם אחד, אין אנו יכולים להיות מסופקים בדבר, שיש גם נגינה לאומית ישראלית מיוחדת'.<sup>31</sup>

בקול קורא לייסוד ה'מכון לשירת ישראל', שפרסם בשנת 1910 ב'השקפה', עיתונו של בן־יהודה, פנה אידלזון אל 'המנגנים, המזמרים והמשוררים היהודים' מכל 'המפלגות' (העדות): 'מי בכם מודה כי השירה בישראל לא פסקה בגולה וכי עד היום היא שארית הפליטה הנשארת לנו מגאון עמנו?'.<sup>32</sup> שלוש שנים בלבד לאחר הגיעו לירושלים הוא כבר הכריז בבטחה: 'עדים המה הנגונים העממיים אשר ליהודים בכל פנות העולם, אשר דומות זו לזו בכל, וכל מנגן שיש לו אֶזן בוחנת, יכיר תיכף ומיד כי ממקור אחד יצאו ויסוד אחד לְכֵלָם. רק חלודת הגלות עלתה עליהם ותטביע עליהם צורה זרה'.<sup>33</sup> בהמשך פירט אידלזון את מטרות המכון: בכך שיגרום ל'משוררים היהודיים לדור במחיצה אחת, לשיר במרכז אחד', בהכרח יביא לאיחוד 'יסיר הקליפות אשר העלתה הגלות על נדחי בני־ישראל, ולעתיד תהי לעם ישראל שירה משתפת, שירה חדשה־עתיקה, ולא יאמר עוד שירה אשכנזית, תימנית, ספרדית, חלבית וכו', כי אם שירת ישראל היוצאת מירושלים'.<sup>34</sup> ה'חלודה' וה'קליפות' הן ההשפעות הזרות שדבקו בשירת ישראל בגולה, ואידלזון ביקש לסלקן ולחשוף את המקור הזך העתיק. לשם כך התכוון להשתמש ב'משוררים' שיבואו למכון כמידענים לכעין מעבדה, שבה יוכל 'לעשות השוואה עד כמה קרובים המה הרוחות [הסגנונות, הנוסחים] זה לזה, ועד כמה יש להם מקור אחד'. הביטוי האנטונימי 'חדש־עתיק', שבו השתמש אידלזון בדברו על 'שירה חדשה־עתיקה', היה לכטח מהנפוצים (וההשוקים) שבמטבעות הלשון בז'רגון הציבורי של היישוב. אך בשנת 1910 עדיין היה בו מסר רענן של חזון ציוני, ואידלזון עשה בו שימוש תדיר.

בקול הקורא של אידלזון באה לידי ביטוי תפיסה של כור היתוך, תפיסה שמטבע הדברים לא החשיבה שונות ואינדיווידואליות קבוצתית כערכים תרבותיים חשובים כשלעצמם, והייתה מוכנה להקריב אותם לשם השגת אחדות לאומית. אחדות לאומית אכן הייתה מטרתו הראשונה של ה'מכון לשירת ישראל'. בפנייה שפרסם יומיים בלבד לאחר פרסום הקול הקורא, ושכוננה 'אל אחינו הספרדים

31 א"צ בן־יהודה ואידלזון, 'נגינתנו הלאומית', השלח, כא (אב תרס"ט-טבת תר"ע), עמ' 446.  
 32 ב' באיאר, 'הכרוז של אידלזון וש' ריבלין על הקמת "מכון שירת ישראל" בירושלים בתר"ע (1910)', יובל, ה (תשמ"ו), עמ' כד.  
 33 שם, עמ' כז.  
 34 שם, כ"ח.

ומשורריהם' בניסיון לדרבנם להצטרף, ניסח אידלזון את מטרת העל שלו:

לשוב ולהחיות את השירה העברית בקרב עמנו, והשירה תעורר את נשמת האומה, את רוח העם תעורר מתרדמתו ותביא אותו לידי הכרה עצמית, דבר הנחוץ לעמנו בזמן הזה. כי מה אנו ומה עמנו? גופו מרוסק ואבריו מדולדלים ומפוזרים לכל רוח ואם לא יהיה לנו אמצעי שיש בכחו לעורר ולעודד את רוח העם למרכז רוחני אחד ולהכרה והרגשה עצמית אחת, אז נסיף להפזר ועצמותינו היבשות תתיכשנה ותבאנה החיות הטורפות ותאכלנה אותנו בכל פה, ואין מידם מציל, – וכי יש אמצעי מוכשר לעורר לכבות וללהב רוחות כמו השירה, ובפרט שירת ישראל, שיר קדש, שיר ציון.<sup>35</sup>

התבטאות זו של אידלזון יכולה לשמש דוגמה מצוינת לניתוחו של בנדיקט אנדרסון את חשיבות השירה המשותפת ליצירת הרגשה של קהילה מדומיינת.<sup>36</sup>

לשם חיזוק הרגש הלאומי התכוון אידלזון להעלות במכון 'חזיונות שיעבירו לפני עיני העם את "עברו הגדול", [...] והעם יִנְשֵׂא על כנפי דמיונו אל עברו העתיק רב הפלאים, ויעוררו בקרבו ההכרה

לדעת אופן חיי אבותיו בימי שבתם פה על אדמתם'.<sup>37</sup> גם ההיבט החזוטי גויס להשגת רושם האותנטיות: 'לאסוף את כל המקורים על דבר המלכושים העתיקים שהיו לישראל ולהשתדל לעשות במתכונתם ובצורתם ואשר המשוררים במכון ילכשום בעת עריכת נגינה'.<sup>38</sup> מחזון זה ועד לסדינים שעטו ילדי ישראל בטקסי חג השבועות והבאת הביכורים לא רבה הדרך (איור 3). האידאולוגיה האטוויסטית של אידלזון הייתה זהה אם כן לזו של תרבות היישוב המתחדשת. מטרתה הייתה למחוק את מארת הגולה, ולחבר את



**איור 3: חגיגת ביכורים בקיבוץ שער-העמקים, 1950**  
 (עומדים מימין לשמאל: שלמה סלעי, נאוה נחמן [רדי], דבורה חבר [שחורי], עירית זמרי, איציק אדניה, יואש, אסף נהיר, רינה פלג, יושבים: רוני ראובני, יובל ראובני, תודת המערכת לדליה רגב, שער-העמקים)

ההווה העברי לשורשיו הלאומיים הקדומים. מתי נתגבשה אצל אידלזון העמדה האידאולוגית הזו, ומה הזיקה בינה לבין מפעלו המחקרי?

בואו של המוזיקאי הצעיר והנמרץ לירושלים סוקר בתקשורת: בן-יהודה הקדיש לו ידיעה בעמוד הראשון של עיתונו 'השקפה' ב-15 בינואר 1907 (איור 4), ובה בירך אותו בין השאר: 'מי יתן ועלה בידו לחדש את הזמרה היהודית ברוח הזמרה העברית הקדומה אשר פרחת על אדמת ישראל'. מן הברכה משתמע שאידלזון בא לירושלים במטרה למצוא את מקורות המוזיקה העברית העתיקה, שברוחה קיווה הוא, יחד עם בן-יהודה ואנשי חוגו, 'לחדש את הזמרה היהודית' בארץ. ברשימה

35 אברהם צבי, 'אל אחינו הספרדים ומשורריהם', החרות, 27 במאי 1910.  
 36 ב' אנדרסון, קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תרגם ד' דאור, תל-אביב תשנ"ט, עמ' 178-179. הספר ראה אור במקור בשנת 1983.  
 37 באיאר (לעיל, הערה 32), עמ' כט.  
 38 שם.

### האמנות היהודית בא"י.

הנה עוד פסיעה על דרך האמנות היהודית פה. כא הנה מזמר משכיל מוסמך, הארון אברהם צבי בן יהודה, ויש בדעתו ללמד פה "יר וזמרה, ולעבד להתפתחות הזמרה העברית. הארון א"צ בן יהודה הוא תלמיד בבית המדרש להזמרה היפרסם שבעיר ליפציג. בנרמניה, והשלים תלמידו בבית המדרש הזה וקבל תעודה סמיכה, והעידו עליו הפרופסורים כי הצטין בחבור זמירות יהודיות ברוח מקורי מצוין. והננו מברכים את המזמר הארון בן יהודה כסימן טוב על הדרך היפה אשר בחר לו. מי יתן ועלה בידו לחדש את הזמרה היהודית ברוח הזמרה העברית הקדומה אשר פרחה על אדמת ישראל

אוטוביוגרפית בשם 'חיי' הוא אכן פירט: 'רעיוני לחקירת הנגינה העברית לא נתנו לי מנוחה, דעתי היתה שצריך אני ללכת לירושלים, ושם רק שם היא ערש הנגינה העברית המקורית'.<sup>39</sup> מסתבר כי מטרת בואו הייתה ידועה, לפחות למי שתמך – כמו בן-יהודה – בחידוש החיים העבריים בארץ-ישראל ופעל למימוש שאיפה זו. באותה הידיעה ב'השקפה' מסופר שאידלזון קיבל 'תעודת סמיכה' מבית המדרש לזמרה המפורסם בליפציג, 'והעידו

עליו הפרופסורים כי הצטיין בחיבור זמירות יהודיות ברוח מקורי מצוין'. בליפציג למד אידלזון בקונסרווטוריון על שם פליקס מנדלסון. קשה להניח שהפרופסורים במוסד זה דווקא העידו עליו את המיוחס להם. אידלזון כתב ברשימתו האוטוביוגרפית שפרופ' ציללנר, מורו לקומפוזיציה, 'עורר בקרבי התענינות לחקירת הנגינה העברית'.<sup>40</sup> מכל מקום נראה כי מלבד דברי שבח לעולה שזוה מקורב בא, הודגש בדיעה ההיבט שבו היה עורך העיתון מעוניין.

מכתבת הברכה של בן-יהודה, ומרשימתו האוטוביוגרפית של אידלזון, עולה בכרור כי מטרתו הייתה חשיפת המוזיקה העברית העתיקה והוכחת חיותה.<sup>41</sup> שאלת עצם קיומה בהווה של מוזיקה זו לא עלתה בשום שלב, משום שאותה קיבל כאקסיומה. ההוכחות שחיפש אידלזון היו אמורות להתאים לאקסיומה, ומן הסתם גם לאידאולוגיה שהניעה את החיפוש. הגיון מעגלי זה חושף סתירה פנימית בין מטרת מחקרו לבין התפיסה הנורמטיבית של תפקיד החוקר המדעי, כמי שתפקידו לרדת לחקר הדברים ולעמוד על אמיתותם ומהותם, יהיו אשר יהיו. ספק אם המטרה שהציב לעצמו עומדת בקריטריונים של 'בעיית מחקר': השתמרות המוזיקה העברית העתיקה לא נתפסה כהיפתוה הצריכה הוכחות לנכונותה, אלא כעובדה נתונה הזקוקה לאישושים. מתאים יותר לדבר על פתרון לחידה,

39 א"צ אידלזון, 'חיי', יובל, ה (תשמ"ו), עמ' יח.

40 שם, עמ' יז. פרטים רבים בביוגרפיה של אידלזון נשארו סתומים. ראו: א' שליפר, 'הרשימות האוטוביוגרפיות של אידלזון', יובל, ה (תשמ"ו), עמ' יד-טז.

41 מחויבותו של אידלזון לחשיפת השורשים המוזיקליים של אבותיו הוזכרה על ידי חוקרים אחרים, בדרך כלל מבלי להתייחס להשלכות המתודולוגיות שיצרה מחויבות זו. ראו: כוהן וכץ (לעיל, הערה 5); E. Gerson-Kivi, 'A.Z. Idelsohn: A Pioneer in Jewish Ethnomusicology', *Yuval*, 5 (1986), p. 51. אידלזון ראו: R. Katz, 'Exemplification and the Limits of "Correctness": The Implicit Methodology of Idelsohn's Jewish Music', *TheSaurus*, *ibid.*, pp. 365-371. P. Bohlman, 'Inventing', *Jewish Music*, *ibid.*, 7 (2002), pp. 33-74.

איו 4: ברכת  
בן-יהודה לאידלזון  
לרגל עלייתו ארצה

פתרון שאידלזון חיפש – ומצא – תחת פנס עדות ישראל המזרחיות, פנס זמין בירושלים של ראשית המאה. אידלזון אמנם טען תמיד לגישה מדעית פוזיטיביסטית (ואל האמת ההסטורית שאפתי<sup>42</sup>), אך אין ספק שגישתו הייתה מוטה מראש מבחינה רגשית-אידאולוגית. הקול הקורא לייסוד ה'מכון לשירת ישראל' ותיאורי המסע האטוויסטיים לעילא מעידים על כך כאלף עדים. כבר בשנת 1938, שנת מותו של אידלזון, כאשר מיתוס חשיפת המוזיקה העברית העתיקה בנוסח התפילה של התימנים היה בשיאו, כתב רבינא ש'אין להאשים את אידלזון של אותה תקופה [שנותיו הראשונות בירושלים] באובייקטיוויות יתרה. כל מה שנפגש בדרך החקירה של המוזיקה המזרחית מתקבל מיד ונמסר בהתלהבות המגבילה את אפשרות ההערכה הנכונה של שאר סוגי המוזיקה'.

עלי להדגיש שוב כי דברים אלה אינם נכתבים לשם ביקורת פרטנית על היבט כלשהו של המתודולוגיה והממצאים של מחקר אידלזון, אלא מתוך שכנוע שרק תיאור גדוש,<sup>43</sup> שאינו מתמצה בניתוח הממצאים כשלעצמם ובמתודולוגיה שהובילה אליהם, עשוי להניב תמונה מהימנה של כלל מפעלו, ובכלל זה השפעתו על מלחיני הזמר העברי החדש. כך נכון לעשות בכל ניתוח של סגנון מוזיקלי, ועל אחת כמה וכמה במקרה שלפנינו, באווירה רוויית המתח האידאולוגי-הציוני-האטוויסטי שבה השתלב אידלזון בירושלים, אווירה שבה ציפו ממנו – ולא רק איחלו לו – ב'יהודה וחוגו, וכן ציפה הוא מעצמו, להקיף את המטרה הידועה מראש בעיגול. בין מרכיבי תמונת הרקע החשובה הזאת יש לכלול ולחקור את השפעת רוח הזמן – במיוחד זו הרומנטית-הגרמנית שהכיר מקרוב – על רעיונותיו של אידלזון, ואת הקשרים והיחסים בינו לבוריס שץ, שהגיע לירושלים אך מספר חודשים לפניו על מנת להקים את 'בצלאל', מכון אטוויסטי-ציוני לאמנות חזונית.<sup>44</sup>

חשיבותו הגדולה של אידלזון לתרבות העברית בארץ-ישראל הייתה בהצבתו האיתנה של מיתוס חשיפת המוזיקה העברית העתיקה ובאיתורה במוזיקה של עדות ישראל המזרחיות בכלל ושל העדה התימנית בפרט. המיתוס הזה אפשר למלחיני זמר ומוזיקה אמנותית כאחד וכן לקהליהם להתחבר למקורות העתיקים ולהיזון מהם, ובכך 'לחבר מחדש את השלשלת שנותקה', ביטוי שהרכבה להשתמש בו עמירן, מראשי המלחינים והפעילים של זמרי 'שורשים'. נכונות ה'עובדות' שמהן בנוי המיתוס אינה מעלה ואינה מורידה. כך גם בעניין המיתוס של ידידו ותומכו ב'יהודה כמחיה השפה העברית. לגופו של עניין אכן יש ספקות אם ראוי ב'יהודה לתואר זה,<sup>45</sup> אך לתרבות העברית החדשה אין ספקות אלה משנים דבר. בשני המקרים שיפץ הזכרון הקולקטיבי הציוני את העבר בהתאם לצרכיו הלאומיים בהווה.<sup>46</sup>

42 א"צ אידלזון, תולדות הנגינה העברית: מהותה יסודותיה והתפתחותה, ברלין תרפ"ד, עמ' xii.

43 ק' גירץ, פרשנות של תרבויות, ירושלים 1990, עמ' 17-15.

44 בין בתי הספר שבהם לימד בירושלים שימש אידלזון כמורה למוזיקה גם ב'בצלאל'. ראו: 'כינור ציון', האור, 5 באפריל 1910.

45 ש' הרמתי, עברית שפה מדוברת, תל-אביב תש"ס, עמ' 7-15. מיד לאחר מותו של ב'יהודה ב-1922 יזם 'ועד מגני הלשון' הפצת גלויות לזכרו. באחת מהן הופיע שירו של א' דנציג 'לקנאי', המסתיים במילים 'שפה מתה החיית, דוכבת עם אלם'. ראו: א' אחימאיר וח' באר (עורכים), מאה שנות תרבות: היצירה העברית בארץ ישראל 1900-2000, תל-אביב תש"ס, עמ' 76.

46 Y. Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago 1995, p. 30

ראייה זו של הדברים עשויה לסייע במשהו להסביר את העובדה, התמוהה ביותר כשהיא לעצמה, ששנתיים בלבד לאחר בואו לירושלים כבר יכול היה אידלזון לפרסם מאמר מחקרי בשם המחייב 'נגינתנו הלאומית', שבו טען למכנה משותף למסורות המוזיקליות של כל עדות ישראל ופירט את מרכיביו המוזיקליים.<sup>47</sup> אידלזון אימץ כאן לראשונה את השם אברהם צבי בן-יהודה (תרגום השם אידל-זון לעברית), שנתן לו אליעזר בן-יהודה כבר בכתבת הברכה לעלייתו.<sup>48</sup> אפשר לראות באקט הסמלי הזה רצון למחיקת עברו הגלותי ולהשתלבות פעילה בהתחדשות הלאומית היהודית. באלוהיה הברורה לאליעזר בן-יהודה יש יותר מהבעת תודה והערכה אישית לידידו ומיטיבו, שכן ב'נגינתנו הלאומית' ניסח אידלזון, כעת בן-יהודה בעצמו, לראשונה את פתרונו לחידת הישרדות המוזיקה העברית העתיקה, ובכך מילא את הציפיות שתלו בו בן-יהודה וחוגו.

המסגרת הקונצפטואלית שבתוכה שרטט אידלזון את התהוות המוזיקות השונות בעולם היא התפתחותית-הדרגתית, מפשוט ופרימיטיבי למורכב, ובמשתמע, מתקדם יותר. בכך היה ממשיכו הנאמן של רעיון הקדמה, מהחשובים ברעיונות שהניעו את התרבות המערבית מאז הרנסנס,<sup>49</sup> רעיון שבשנות פעילותו של אידלזון כבר איבד ממעמדו, בין היתר כתוצאה מהלם מוראותיה של מלחמת העולם הראשונה.

בספרו 'תולדות הנגינה העברית', שראה אור בשנת 1924, הבהיר אידלזון בשפה שווה לכל נפש את מאפייני המוזיקה העברית העתיקה ואת מיקומה בהתפתחות המוזיקה בעולם, ולפיכך אשתמש בניסוחיו שלו להבהרת שניים מהנושאים המרכזיים שבו, נושאים הקשורים ישירות לסגנון זמרי 'שורשים'. כפי שניתן לראות מהציטוטים הבאים, גם בספר הזה נתקל הקורא על כל צעד ושעל בניסוחים טיפוסיים למחזיקי רעיון ההתקדמות וההתפתחות. אגב, חיים נחמן ביאליק, שעמד בראש בית ההוצאה 'דביר', התעניין בכתב-היד של אידלזון והוציאו לאור, כנראה משום שעמד על ערכו התעמולתי בשירות הרעיון הציוני-הלאומי. ביאליק, שעסק רבות בכינוס נכסי תרבות לאומיים וחיבר יחד עם יהושע חנא רבניצקי את 'ספר האגדה', ראה ללא ספק בחיוב רב את מפעל הכינוס הענק של אידלזון, 'אוצר נגינות ישראל'.<sup>50</sup>

לפי אידלזון התקופה הראשונה בהתפתחות המוזיקה היא הפנטטונית. מערכי צלילים פנטטוניים מאופיינים כידוע בכך שאין בהם סקונדות קטנות. 'הסיבה היא, כנראה, שבזמן הקדמון לא הבחינה האוזן עדיין במדרגה חצאית [...] אולם רוח האדם לא נתקרה מנגינה כזאת ותמציא את מחצית המדרגה'.<sup>51</sup> פריצת הדרך הזו אפשרה את היווצרותו של הטטרקורד – מערך סטרוקטורלי בן ארבעה צלילים עוקבים, שניתן לשנות בתוכו את מיקום שתי הסקונדות הגדולות והסקונדה הקטנה המרכיבות

47 בן-יהודה [אידלזון] (לעיל, הערה 31), עמ' 447-465.

48 ראו לעיל, אזור 4, תצלום הכתבה מתוך השקפה, 15 בינואר 1907.

49 J.B. Bury, *The Idea of Progress*, London, 1920.

50 I. Bartal, 'The Ingathering of Traditions: Zionism's Anthology Projects', *Prooftexts*, 17 (1997), pp. 77-93. בשנת 1929 פנה רבינא אל ביאליק והציע לחבר ספר על מוזיקה עבור הוצאת 'דביר'. במכתב מ-30 בדצמבר 1929 השיב לו ביאליק: 'מסופקני אם ספר כגון זה ימצא עליו קופצים בקהל. ספרו של אידלזון שיצא ע"י "דביר" מונח כאבן שאין לה הופכין, "ומי שנשכו נחש ירא מפני החבל" אמרו חכמים'. עיזבון רבינא, הספרייה המרכזית למוזיקה, תל-אביב.

51 אידלזון (לעיל, הערה 42), עמ' 243.

אותו. לפי אידלזון בנגינה העברית הקדומה יש אמנם פנטטוניות (והוא הביא לה דוגמאות), אך מכיוון שיש באותה נגינה גם סקונדה קטנה, סביר להניח שראשית הנגינה העברית היא בתקופה השנייה, הנקראת תקופת הטטרקורדים:<sup>52</sup> 'כל נעימות התנ"ך שואפות אל הקוורטה ולכל היותר הן מתעלות שתי קוורטות, שזהו בלי ספק צעד להשתלמות בסולם של אוקטבה, אך כנראה נקבעו נגינות התנ"ך עוד טרם תפתח הנגינה בישראל למעלת ההכרה של סולם בן שמונה קולות וסיומו באוקטבה. זה היה יכול להיות בימי בית שני'.<sup>53</sup> אידלזון האמין כי משהתגבש סגנון לאומי מסוים, הוא נשאר בצורתו זו:

עם בעל צורה רוחנית ותרבותית קבועה ומסוימה, המשנה את מקום מגוריו באזורים ובאקלימים אחרים, אפשר לו לקבל השפעה מתנאי החיים של אחרים, אבל את יסודות רוחו, את קנייניו הרוחניים, לא ישנה ולא ימיר. כן הדבר בקנייניו בכלל ובקניין נפשי כנגינה בפרט. ומשום טעם זה לא החליף עם ישראל את נגינתו השמית המזרחית בנגינה אחרת, ולא השכיחה מלבו מכל וכל, אף עם היותו נתון בגולה, בהשפעת אקלימים ותנאים מתחלפים.<sup>54</sup>

אם אכן כך הדבר, הרי סגנון המוזיקה הקדם-גלותית עדיין חי. העובדה שהטטרקורד הוא אכן מבנה יסוד בנוסחי התפילה, ואף בשיריהן העממיים של עדות ישראל המזרחיות, יכולה להתפרש כאישוש לנכונות התאוריה.

נושא מרכזי נוסף במשנתו של אידלזון הוא המוטיב המלודי, 'תנועה' בלשונו:

כשננתה את הנגינה העממית של כל עם ועם נמצא לתמהוננו הגדול רק קומץ קטן של תנועות ורווחים טיפוסיים, מקוריים שחוזרים ונשנים בצורות שונות ובהרכבות מתחלפות. קומץ זה הוא האוצר הנגיני המקורי של העם, והוא המביע את שאיפת נפשו והרגשתו. התנועות האלה הן שנקראות בנגינה המזרחית, במובן זה, נוסחאות, כלומר שתיים שלוש תנועות שנשנות תמיד מתמזגות לנוסח.<sup>55</sup>

אידלזון המשיך וחילק את התנועות לשלושה סוגים: עולות, פותחות וכאלה המכנינות את הסיום. צירוף תנועות משלושה סוגים אלה יביא 'לנעימה שהיא עברית לטעמם של כל המרכזים [...] צרופי תנועות באופן שטתי כאלה שנמצאים בנגינה העברית אין בשום נגינה אחרת'.<sup>56</sup> מכיוון שבדרך את התנועות והדגים את הגיון צירופיהן, טען אידלזון למעשה ללא פחות מאשר לפיצוח הקוד המלודי של המוזיקה העברית המסורתית.

שנים רבות לפני שהחל אידלזון במחקרו כבר עמדו חוקרי הלחן הגרגוריאני על כך שבלחנים כנסייתיים רבים מופיעים מוטיבים זהים, ושדרך צירופם למוטיבים אחרים גם היא זהה או דומה מאוד. לצירוף מוטיבים כזה קראו סנטוניזציה (Centonization) (כלומר חיבור פיסות נפרדות למקשה

52 שם, עמ' 244.

53 שם, עמ' 246-247. כבר במאמרו 'נגינתנו הלאומית', משנת 1909, סבר אידלזון ש'הסולם של שמונה קולות אינו אלא הכפלת הסולם העתיק, הטטרקורד, של ארבעה קולות' (בן-יהודה | אידלזון | לעיל, הערה 31, עמ' 449).

54 אידלזון (לעיל, הערה 42), עמ' 2-3. עמדתו של אידלזון בנושא שימור ושינוי במוזיקה עממית היא אחת מנקודות התורפה הבסיסיות במשנתו. לביקורת בעניין זה ראו: א' שילוח, 'השינוי במסורות המוסיקליות היהודיות', דוכן, יד (תשנ"ו), עמ' 20.

55 אידלזון (שם), עמ' 247.

56 שם, עמ' 249-250.

אחת), ומאמצים רבים הושקעו בניסיון להבין את תפקודם התחבירי של המוטיבים במסגרת הלחן.<sup>57</sup> ממצאיו של אידלזון באפיון המלוס העברי הקדום לא רק קידמו את ההבנה הפונקציונלית של חיבור מוטיבים לכלל לחן גרגוריאני, אלא אף סיפקו לה הסבר היסטורי, שכן מציאת זהות בשיטת ההלחנה של שני הרפרטוארים חיזקה מאוד את התזה בדבר נביעת המוזיקה הכנסייתית המוקדמת מזו של בית הכנסת הטרנס-גלותי.

ההתמקדות במוטיב כתא מרכיב מנגינה היא מהחשובות בקביעותו של אידלזון. בעוד שעד זמנו הושם דגש כמעט בלעדי על מערכים סולמיים (מז'ור, מינור לסוגיו, המודוסים הכנסייתיים) כחומרי הבסיס שמצליליהם נבנות מנגינות, היה אידלזון בין הראשונים להראות כי המערכים הסולמיים של המודוסים, כמו של המקמאת הערביים, הם הרבה יותר מאשר סדרות צלילים הערוכים במרווחים מסוימים ובסדר הדרגתי עולה. חלק ממערכים אלה – בייחוד המזרחיים שביניהם – הם עצמם שלדי מנגינות המורכבים ממוטיבים בסיסיים.<sup>58</sup> זו הייתה אינטרפרטציה חלוצית, שתרמה לקידום הבנת תהליכי ההלחנה במסורות אורליות, כאלה שהמוזיקה שלהן נוצרת ומועברת בעל-פה, ללא תלות בכתב תווים.

## מורשת אידלזון בזמרי 'שורשים'

זמרי 'שורשים' שחברו בסוף שנות העשרים ובתחילת שנות השלושים היו הפרות הראשונים של האמונה בקיומה של קרבה סגנונית בין המוזיקה העברית העתיקה לבין המוזיקה העממית המזרחית בכלל, ובייחוד זו הערבית, שאתה היה למלחיני הזמר מגע קרוב ומתמשך. מלחיני 'שורשים' ניזונו מאותו אטווים שבא לידי ביטוי ברור כל כך בתיאוריו של אידלזון את ילידי הארץ הערבים, ולכן כרו אוזן קשובה למוזיקה שלהם, ו'תרגמו' כל אחד בדרכו את רשמיהם ממנה לשפתם המוזיקלית המערבית. הם לא נזקקו להיכרות קרובה עם ממצאיו של אידלזון, אלא רק עם תמציתם, שבשנות השלושים כבר התגבשה לשניים-שלושה עיקרי אמונה מרכזיים. השיר התימני, המלוס הערבי המקומי והלחן הגרגוריאני נתפסו כשורשים למוזיקה העברית העתיקה, ומשום כך כמושאים ראויים לחיקוי בזמר העברי המתחדש.

עניין הקרבה למקורם של הלחנים הגרגוריאניים נגע לזמר העברי לא דרך המזמורים הכנסייתיים עצמם, שלמלחינים לא היה כל קשר אליהם, אלא דרך המערכים הסולמיים שבהם הם מאורגנים. מערכים אלה – המכונים מודוסים – פותחו ככל הידוע בכיוון, והגיעו למערב במאה התשיעית, ושם אומצו בתהליך אטי ומורכב כקונצפט תאורטי מארגן למזמורים הרבים שהיו קיימים במסורת שבעל-פה. מכיוון שהמודוסים קשורים ללחן הגרגוריאני, ומכיוון שהלחן הגרגוריאני נובע מהמוזיקה העברית הקדומה, הרי גם המודוסים קשורים אליה. כנראה באמצעות ההיגיון ההיקסי הזה דבק

57 ראו באסופת מאמריו של טרייטלר: L. Treitler, *With Voice and Pen*, Oxford 2003

58 H. Powers, 'Mode', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XII, p. 377; גרוזן-קיווי (לעיל, הערה 41),

עמ' 51.

במודוסים עצמם משהו ממעמדה של מוזיקה עברית קדומה. העובדה שהם מכונים 'כנסייתיים' רק הדגישה את הקשר. לעומת זאת העובדה שה'הסבר' הזה מופרך לחלוטין מבחינה היסטורית לא היוותה כמובן כל מכשול. הלא במיתוס עסקינן.

המודוסים זכו לעדנה מחדשת גם במוזיקות האמנותיות הלאומיות באירופה, משום שהם סיפקו למלחינים פתרון כפול: גישה למוזיקות עממיות, שהמודליות בולטת בהן, והתרחקות ממצוללי המז'ור והמינור, שמיצו את עצמם, וזאת מבלי לאבד את העגינה הטונלית. הרפרטואר המוזיקלי הזה, שכלל יצירות של דבז'ק וסמטנה הצ'כים, ובייחוד של מלחיני האסכולה הרוסית כמו גלזנוב, בורודין ורימסקי־קורסקוב, היה פופולרי מאוד בזמנו, והיה מוכר למלחיני הזמר העברי. מלודיות ידועות מתוך יצירות אוריינטליסטיות אף קיבלו טקסט עברי ושולבו ברפרטואר שירי הגן של ילדי ארץ־ישראל. נתיבה בן־יהודה סיפרה כי שרה בגן בתחילת שנות השלושים את השיר 'הכו בתוף'<sup>59</sup>. (איור 5).

איור 5: 'הכו בתוף'

השיר הזה, שהמשיך לככב עוד כשלושה עשורים לפחות ברפרטואר הגנים ובתי הספר העבריים, היה למיטב זיכרוני פופולרי במיוחד בקרב מורות לריתמיקה שהכינו הופעות של קבוצת בנות עטויות בדים צבעוניים שקופים ותופי מרים בידיהן. רבקה שטורמן, מחלוצות המחול הארץ־ישראלי, השתמשה במנגינה הזו לריקוד שיצרה לטקס העומר הראשון בקיבוצה, עין־חרוד. 'הכו בתוף' אינו אלא גרסתו העברית (בתרגום שאול טשרניחובסקי) של שירה של לאה מתוך האופרה 'המכבים' לאנטון רובינשטיין, ומייצגה הנאמן של הסוגה המלודית האוריינטליסטית המדגישה במיוחד את הסקונדה המוגדלת.<sup>60</sup> לאותה סוגה שייך גם הלחן הידוע מתוך 'שמשון ודלילה' לסן־סנס, וכן 'אשירה לה', זמר פסח פופולרי של שלום פוסטולסקי (גם הוא מעין־חרוד) שהושר בפי דורות של ילדים

59 נ' בן־יהודה, אוטוביוגרפיה בשיר וזמר, ירושלים 1990, עמ' 71.  
60 הופעות הסקונדה המוגדלת מי b - פה # מסומנות באיור 5.



ארץ-ישראלים.<sup>61</sup> השוואת התווים מאשרת את אשר חשדה בו האוזן, וחושפת את הקרבה המבנית בין שני הלחנים (איור 6). הייתכן שפוסטולסקי השתמש בלחן של סן-סנס כדגם ל'אשירה לה'?'<sup>62</sup> מלחיני הזמר העברי החדש, כמעט כולם ילידי מזרח אירופה, הכירו היטב את המצלול העממי המודלי. הזמרים הראשונים שחיברו נשענו סגנונית גם על הרפרטואר הזה, אם גם באופן אינטואיטיווי ובלתי מוגדר. בתחילת דרכם לא ידעו רבים מהמלחינים מהו מודוס מיקסולידי או פריגי. רק מאוחר יותר, כאשר למדו תוויו ויסודות מוזיקליים תאורטיים בסיסיים, התוודעו אל מבנה המודוסים, לעתים שנים לאחר שכבר עשו בהם שימוש בזמריהם.<sup>63</sup> כאשר עשו במודוסים שימוש מודע, קשרו אותם מלחיני הזמר למיתוס האידלזוני וסברו כי הם – ובייחוד המודוס הדורי – עבריים עתיקים.<sup>64</sup> אך מה נלין עליהם, אם גם מוזיקאי מקצועי כרבינא היה שבוי באותה קונצפצייה, ואף עשה לה נפשות בהרצאותיו וכתבותיו. בהקדמה לחוברת שירי ילדים אחת כתב ש'הסינקופה והסולם המיקסולידי [בשיר 'סלינו על כתפינו'] נובעים מהרוח המזרחית בשיר,<sup>65</sup> ובהקדמה לחוברת שירי ילדים אחרת

העיר הערה דומה על המודוס הדורי.<sup>66</sup>

אף שלא הרבו להתבטא בכתב, סריקה של רשימות שהשאירו, הקדמות לשירונים, ראינות רדיו וכתבות בעיתונות מאפשרת לשחזר את עיקרי אמונתם של מלחיני זמרי 'שורשים' כאשר לאופיו הרצוי של הזמר העברי. העובדה שמלחיני 'שירי עם' נתנו את דעתם לשאלה זו מדגישה את היות שיריהם מסורת מומצאת. יתר על כן, מרגע הולדתו יועד הזמר העברי להיות הרבה יותר מרפרטואר של נעימות עממיות: הוא אמור היה להיות נשאו

ומבטאו המוזיקלי של מכלול אידאולוגי-רגשי של רעיונות ומשאות נפש. מהשוואת התבטאויותיהם של ראשוני מלחיני זמרי 'שורשים' עולה דמיון רב בין גישותיהם. אי אפשר לומר שהדמיון מפתיע, משום שצפוי היה כי השתייכותם למחנה המורחב של תנועת ה'עבודה' תבוא לידי ביטוי בהומוגניות אידאולוגית בסיסית. אבל יש מקום להפתעה לנוכח מיעוט הגוונים האישיים בגישותיהם, גוונים

ש. פוסטולסקי, "אשירה לה' "



סן-סאנס, "שמשון ודלילה"



איור 6: השוואת 'אשירה לה' לפוסטולסקי ו'שמשון ודלילה' לסן-סנס

61 ראו 'שירון לכתה ו' בעריכת מ' גרוס-לויז, מ' דפנא, ש' הופמן, ע' עמירן-פוגצ'וב, א' עמר-גרומר, תל-אביב 1953, עמ' 16.

62 ע' טוריאלי, 'תבניות מלודיות בלחנו של שלום פוסטולסקי', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב, 1973, עמ' 55.

63 לחלק נכבד ממלחיני הזמר (ביניהם שלם, זהבי, זעירא, עומר, ש' לוי-תנאי) חסרה הכשרה מוזיקלית בתחילת דרכם. לעומתם, עמירן, נרדי וסמבורסקי היו בעלי השכלה מוזיקלית כבר בתחילת דרכם כמלחיני זמר.

64 נ' שחר, 'המוסיקאי והמלחין בקיבוץ', עבודת מוסמך, אוניברסיטת בראילן, תשמ"א, עמ' 174.

65 מ' רבינא (עורך), שירים לילדים, א: שירי ידידיה גורוכוב, תל-אביב תש"ד, עמ' 1.

66 מ' רבינא (עורך), שירים לילדים, ב, תל-אביב תש"ד, עמ' 1.

שיכול היה להימצא להם מקום בתוך המסגרת החברתית-התרבותית המחייבת. המכנה המשותף הבולט ביותר הוא היותם בנים נאמנים למחנה האטוויסטי הציוני, ומתתיהו שלם היטיב מכולם לבטא זאת:

מאז נטבעו מטבעות נופיים במזמורי התנ"ך, לא הוסיפו כמעט היהודים לשיר על נוף טבעי ולא היה זה בתודעתם. רק בארץ נתחדש הביטוי. עלו שוב שירי נוף כתוצאה ריאליסטית מהווייתם של מתיישבים וחולמים. נפגשו נופים משומרים של קדמונים עם קצב של בונים מודרניים ובכך השיג הזמר הישראלי את הרציפות המבוקשת של עם מפוצל מבחינה היסטורית וגיאוגרפית כאחד.<sup>67</sup>

בשפתו הפיוטית מיקד כאן שלם את שאיפתם של כל מלחיני 'שורשים': לגבש סגנון שיבטא חיבור אורגני בין העבר העברי להווה העברי בארץ-ישראל. במילים אחרות, מלחיני הזמר העברי חתרו לפתח סגנון מלודי חדש שיהיה בו שיקוף סמיוטי נאמן של האידאולוגיה הציונית האטוויסטית. מעל ומעבר למשיכה של איש צעיר לרומנטי ולאקזוטי, נמשך שלם לשהייה בקרב ערבים וללימוד שיריהם, כי ראה בהם קשר לתנ"ך, לאבות: 'אדם צעיר המחפש את הנעימה העברית העתיקה. מבחינה ארכאולוגית כאילו [...] צרפתי לזה את הירדן, את שאון הגלים, והייתי מדמה לעצמי שאני שומע את המנגינה העברית שעדיין שמורה בו'.<sup>68</sup> ענף חקלאי שלם – גידול הצאן בהתיישבות העובדת – ששלם היה בין מקימיו ופעיליו, הוקם ממניעים אטוויסטיים ולא משיקולים רציונליים-כלכליים: 'באותם הימים, עת הארץ עמדה בשממונה, הריה ועמקיה שוקקים עדרי צאן של נודדים, היוו מרחביה נוף הסטורי-מקראי שהיה בו מן הקוסם והמושך לגבי צעירים בעלי דמיון להיאחז במלאכת אבות'. הייתה זו 'השראה [...] שבאה מתחום ספרותנו הקדומה, בה נשתמרו רחשים טמירים על רועים ועל צאן. דרך סמלים, עלילות ודמויות הסטוריות, מחרוזות ארוכה ובלתי פוסקת, נשתמרה הזיקה עד לדורות האחרונים. סנטימנטים אלה שמרו אמונים ונתעוררו ביתר שאת עם השיבה לארץ לפני כמה עשרות שנים'.<sup>69</sup> לא פלא שהרועה העברי ועדר צאנו היו מקור השראה למלחיני 'שורשים' יותר מכל ענף חקלאי אחר.

לא במפתיע עמדתו של בנימין עומר ('מעל המגדל סביב אשקיפה') היא מהמפורטות והממוקדות בין עמדותיהם הסגנוניות של מלחיני 'שורשים'. עומר, מחנך מוזיקלי ופעיל זמר מקיבוץ משמר-העמק, החל את דרכו בהוראת מוזיקה וחיבור מוזיקה כאוטודידקט, והפך לאחד הרהוטים – והרוקטריניים – שבמייצגיו ותומכיו של הזמר החדש. בתשובה על השאלה שהציב לעצמו 'מה הם המקורות מהם נשאב חומר לבנין המוזיקה העברית החדשה', הוא מנה שלושה מקורות עיקריים: א. המוזיקה של הפולחן הדתי – אין הכוונה ל'חזנות החדשה' של מערב אירופה, שאותה דחה, אלא 'לנעימה העברית הקדומה בקריאה המסורתית של התורה על גוניה השונים (קריאת התורה, מגילת אסתר, איכה, וכו') – על אף השינויים שחלו בה בדרכי הגלות במשך הדורות'. זו כמובן עמדתו המובהקת של אידלזון.

67 מ' שלם, 'הזמר הישראלי', שדמות למדריך, 17 (תשכ"ה) (1965), עמ' 55.

68 מ' שלם, 'פתח דבר', הרועה העברי (1975), מרחביה תשי"ז, עמ' 8.

69 ד' פרדקין, 'מקורות ליצירתו של מתתיהו שלם', עלי שיה, 23, תשמ"ו (1985), עמ' 114-115.

ב. המוזיקה החסידית, ש'הצלחה במשך הזמן להעלות ניבים מקוריים רבים העלולים להשפיע לא מעט על המוזיקה החדשה שלנו'. לעומת זאת בשירה העממית של יהדות מזרח אירופה לא ראה עומר מקור רצוי למוזיקה העברית החדשה, 'בשל חוסר מקוריותה'. יתרה מזאת, הוא גרס ש'הרגשת הרפיון המחלט המציץ אלינו מכל צליל, אין (בה) משום המלצה לגבי דור עברי חלוצי אשר עלייתו לארץ ושינוי אורחות חייו באו מתוך מחאה נמרצת לרפיון האמור'.

ג. 'המוסיקה של יהודי המזרח, ושל יהודי תימן ביחוד. יש יסוד לשער כי בפיהם נשתמרה הנעימה העברית הקדומה יותר מבכל שבט עברי אחר. יהודי תימן הם שומרי מסורת, ישבו במזרח במשך כל דורות הגלות ולא היו נתונים להשפעה המפתה של תרבויות מוסיקליות גבוהות'. ואף זו עמדה של אידלזון כמוכן.<sup>70</sup>

עמירן סיפר שבילדותו 'חי בדמיונו בארץ-ישראל הקדומה העתיקה', והוסיף כי 'גם היום נדמה לי שאני חי בתוך התנ"ך יותר מאשר בהווה'. לדבריו בהיותו ילד בנה לעצמו תאטרון קטן והמחזו בו מחזות תנ"כיים מפרי דמיונו – 'התנ"ך רבץ בי כעין חיה רדומה'.<sup>71</sup> באותה תקופה התרשם עמוקות מתמונת תימני קשיש שצולם על רקע מושבה ארץ-ישראלית, תמונה שראה מוקרנת בגודל טבעי ב'פנס קסם' בבית הוריו. 'בשיקופית זו התקפלה לי ישראל העתיקה והחדשה'. בהרצאה שנשא על ראשית הזמר העברי הציב עמירן בפירוש את אידלזון כזרו חשוב של פיתוח הסגנון החדש: 'את המלחינים שהתחילו לחפש את עצמם בנוף ארץ-ישראל המתחדשת יש, לדעתי, להתחיל למנות מצבי אידלזון, שהיה בעיקר חוקר ורושם הפולקלור העממי המזרחי, ועלינו להודות לו רבות על פועלו'. עמירן מנה שלושה גורמים עיקריים שהשפיעו על סגנון זמרי: 'ניגוניו של אבי, דבר התנ"ך ונופה של הארץ'. 'בדבר התנ"ך' התכוון לא רק לזמרים הרבים שהלחין לפסוקי מקרא, אלא גם, ואולי בעיקר, להשפעת טעמי המקרא על סגנון זמרי. בעיזבונו של עמירן נמצאות מספר מחברות תווים מהשנים 1928-1929 שמילא בשקדנות בדוגמאות ובתרגילים של טעמי המקרא (איור 7). ללא ספק אפשר להרחיב דברים אלה מעבר לתיאור סגנונו האישי לכדי מרשם שהיה ממליץ לכלל הזמר העברי החדש.

בשינויי ניסוח וסגנון חזרו אותם הרעיונות אצל מלחינים אחרים. כך על פי נרדי 'המוסיקה העברית הלאומית שלנו תהיה מבוססת על שלושה יסודות: (א) נוסחאות מסורתיות של תפילות, פיוטים, טעמי המקרא ועוד, הנהוגים מזה דורות בעדות ישראל – במזרח ובמערב. (ב) הנעימה העממית המזרח אירופית (הזמר החסידי, מנגינות הכליזמרים). (ג) מנגינות לשירי עם, שמחות, חתונות, הנהוגות בעדות המזרח השונות, והמושפעות מאד מהמוזיקה העממית בארצות מוצאן'. הוא ציין כי 'הסינטזה של היסודות העיקריים האלה היא שתקבע דמות וצורה למוסיקה העברית המקורית החדשה'.<sup>72</sup>

70 ב' עומר, 'לבעית השיר העברי', 1940, עמ' 2, אש"צ, תיק עומר.

71 ריאיון רדיו. ללא תאריך, עזבון עמירן, הארכיון למוזיקה ישראלית, אוניברסיטת תל-אביב.

72 הקדמה לאסופה: נ' נרדי, מזמרת הארץ: קובץ שירים נבחרים, תל-אביב 1965. ההקדמה שבה מובאים הדברים אינה חתומה. גם שמו של עורך השירון אינו מופיע. סביר להניח כי אלה דברים שמסר נרדי לעורך, אולי אפילו בכתב. על כל פנים הם קרובים לרוח הדברים של רשימות בכתב יד הנמצאות בעיזבונו בארכיון למוזיקה ישראלית באוניברסיטת תל-אביב.

איור 7: עמירן, תרגול טעמי המקרא

ברכה צפירה, אליה חבר נרדי בפיתוחו והפצתו של הניב המזרחי החדש בזמר העברי, סיפרה על תקופת לימודיה בכפר הילדים בשפיה: 'זכורות לי שיירות הברווים, שנהגו להעתיק את אוהליהם מפעם לפעם מקצה אחד לשני של המושבה [זיכרון-יעקב]. שעות ארוכות הייתי יושבת ומתבוננת בהם. גם כאן חשתי ברוח קדומה שבעבר הרחוק, בהסתכלי בישיבתם הרגועה, במבטם הצופה למרחק, דימיתי לראות לפני את אבות אבותי, שקראתי עליהם בסיפורי התנ"ך'.<sup>73</sup> והיא סיכמה: 'עלינו לשאוף ליצירה המקשרת בין ערכי תרבותנו בעבר הרחוק לבין תרבותנו היום. יצירה שאין בה יסודות אלה, תמיד תהיה חיקוי לנוצר בעולם ולאחר זמן ממילא תיעלם ולא תשאיר אחריה כל סימן להמשכיות ביצירתנו'.<sup>74</sup>

73 ב' צפירה, קולות רבים: אצילותה של השתייכות מחייבת, אוסף לחנים משל עדות המזרח בישראל ולחנים משל פלחים ובדואים בישראל עם דברי הסבר, רמת-גן 1978, עמ' 14.

74 שם, עמ' 31.

על זעירא סופר כי 'בהרצאות שנשא בפני עמיתיו, הביע את המשאלה שמלחיני הארץ ישאבו השראה ממעיינות המוסיקה היהודית, וישתמשו ביצירותיהם בחומרים מהמקורות המגוונים של מנגינות העדות והשבטים ממזרח וממערב, בין אם אלה ניגוני תפילה או טעמי המקרא, זמר חסידי או זמרת תימן'.<sup>75</sup> פוסטולסקי ('עבדים היינו', 'קומה אחא') טען כי השיר הארץ-ישראלי החדש 'צריך להיות נעוץ בשיר העממי היהודי של אחת מארצות הגולה [...] פולין או תימן, וחשוב גם הלחן המוסיקלי הקדום של טעמי המקרא לפי נוסח כל גולה וגולה. בארץ צריך להלביש את השיר העממי הזה מחלצות חדשות, מותאמות לרופק החיים החדש ולהווי המתחדש'.<sup>76</sup>

אדמון ('סלינו על כתפינו', 'כך הולכים השותלים') ראה את הזמר העברי החדש כתוצר של ארבעה מרכיבים: (א) עושר צלילים מזרחיים ילידיים של התושבים הערבים בערים, של הפלאחים בכפרים ושל הברווים הנוודים; (ב) אלמנטים יהודים לוקליים: מסורות ספרד, תורכיה, תימן, סוריה, פרס, עיראק, בוכרה ועוד; (ג) אווירה חדשה, רוח חדשה, חיי תעסוקה חדשים, התערות בנוף ובאקלים; (ד) שפה חדשה.<sup>77</sup>

אדמון הוא היחיד בין מלחיני 'שורשים' שהיה לו קשר אישי עם אידלזון, שהיה מורו לזמרה בבית הספר 'למל' בירושלים. בתור ילד מוזיקלי שר כ'סולן שני' במקהלה שניהל אידלזון, ואף עזר לו בהקלטות החלוציות שזה עשה בפונגורף. כך נחשף למגוון צבעי הקשת של מסורות מוזיקליות מזרחיות ומערביות. 'יותר מכל הפתיעה אותי הקירבה בין המבטא התימני, הבוכרי והפרסי עם המבטא האשכנזי גם בקשר למבטא הקמץ הגדול וגם בקשר למלעיל ולמלרע'.<sup>78</sup> עקבות דעותיו של אידלזון ברורים כאן לחלוטין. כך גם בהתרשמות של אדמון מהמוזיקה התימנית: 'המנגינות התימניות נראו לי האותנטיות ביותר בין כולן. היו לנו [לאדמון ולאידלזון] הרבה שיחות על נושא זה [...] המנגינות של התימנים נראו לי הכי מעניינות וגם הקשות ביותר ללמידה לאיש מן החוץ [...] יתכן שמוטיבים תימניים שונים נשארו בזכרוני מתחת לסף ההכרה מתוך שמיעת הקלטות התימנים, שהשאירו עלי רושם חזק מאד'.<sup>79</sup> ניתן לצרף גם זיכרונות ורשמים אלה למרשם הרצוי לזמר העברי.

כמו שלם וזעירא, גם יואל ולבה ('הורה מדורה', 'שיר השתיל') חיבר את זמריו הראשונים לפני שידע לרושםם בתווים. שתי נסיעות לימודים לוינה הפכו אותו למלומד ביותר מבין מלחיני הזמר, ובשנת 1964 קיבל תואר ד"ר באתנומוזיקולוגיה מאוניברסיטת וינה. השפעתו העמוקה של אידלזון על דרך חשיבתו ופעולתו של ולבה כמלחין זמרים וכחוקר בולטת ביותר. בהשראת מפעלו של אידלזון בחר ולבה להשוות ולנתח בעבודת הדוקטור שלו ארבע-עשרה הקלטות של בעלי-קוראים מעדות שונות הקוראים בטעמי המקרא את הפסוק הראשון בספר 'בראשית'. על עבודתו זו כתב: 'הנה מופיעות לפנינו אותן הקהילות המזרחיות שמהן לנו צליל ותנועה המעוררים הרגשה של קשר אמיץ

75 א' הכהן, "ליוית אותי, ארציי", על מרדכי זעירא ושיירי, בתוך: ג' אלדמע (עורך), לילה לילה: משירי המלחין מרדכי זעירא, תל-אביב 1998, עמ' 15.

76 ז' גלעד ונ' ציולינג (עורכים), עין חרוד: פרקי יובל, תל-אביב תשל"ג, עמ' 108.

77 Y. Gorochov, 'Some Aspects of Palestinian Music', *The Jewish Music Forum*, 9 (1948), p. 18

78 י' אדמון, 'פרקי חיים (אוטוביוגרפיה)', תצליל, 11 (1980), עמ' 85.

79 שם.

עם העבר הרחוק.<sup>80</sup> באותה רשימה נרגשת מתאר ולבה את התחברותו הרוחנית לאידלזון, ביושבו בספרית המכון המוסיקלי בוינה, אותו מוסד עצמו בו נסתייע בשעתו אידלזון על מנת לקדם את פעילותו המחקרית בירושלים ושבארכיונו אצורות הקלטותיו. ולבה מחזיק בידיו 'פרטיכלים בכריכות בלות', מחברותיו המקוריות של אידלזון בהן תיעד זה את הקלטותיו, וממשש בדחילו ורחימו את 'לוחות הברזל הטומנים זמרה עתיקת יומין של עדות ישראל'.<sup>81</sup> במהלכים המלודיים והריתמיים של רבים מזמרינו ניכרת היטב השפעת הרבקה הערבית ומחיבוריו התאורטיים ברור כי הוא מאמץ לחלוטין את דעותיו של 'האיש אשר הקדים במחקרו את המציאות בעשרות שנים' בדבר היות הערבים וישובי הארץ נושאי לפיד המוסיקה העברית העתיקה.<sup>82</sup>

בכתב-היד של ספרו 'בעיית המוזיקה הישראלית המקורית' טען המלחין אלכסנדר אוריה בוסקוביץ, ממניחי היסוד למוזיקה האמנותית הישראלית, ש'המקורות הראשיים למוסיקה הישראלית צריכים להיות זמרת עדות המזרח, טעמי המקרא, הלשון העברית, והזמר הישראלי העממי'.<sup>83</sup> בוסקוביץ, שהושפע מאד ממחקרי אידלזון והסתמך עליהם לעיתים קרובות בכתביו, האמין ש'גם יסודות של זמר עם נתגבשו בטעמי המקרא', ולכן ראה בטעמים חומר גלם חיוני לזמר העברי המתחדש:

התוכן המוסיקלי שבטעמי המקרא מופיע כנכס הפולחן הדתי, אבל ללא ספק שלפני התקבלותו בניסוח הנוקשה של הליטורגיה הרשמית היה תוכן מוסיקלי זה מוסיקה חילונית עממית. עם תחיית מדינת ישראל יהיה זה הגיוני לראות בחומר מוסיקלי זה הבעה מלודית טיפוסית לעם גם בשביל חיי החילוניים. היצירה המוסיקלית הישראלית בת ימינו מוכיחה, כי תהליך זה של אינטגרציה כבר החל.<sup>84</sup>

כבר בראשית שנות החמישים העלה בוסקוביץ על נס את 'גמל גמלי' של אדמון כ'נקודה חשובה בהתפתחות המלוס העברי החדש [...] המסמלת את שחרור המלוס היהודי מן הגוון של המסורת הגלותית-האירופית'. בין מעלותיו של זמר זה מנה את הריתמוס המקומי 'הנובע מהרגשת הילוך הגמל' ואת המבנה הטטרקורדלי המודלי, שהוא 'פירושה של מוזיקה עברית-מזרחית מסורתית'.<sup>85</sup>

לא רק בהתבטאויות אלה גם בעשייתם בפועל בן-מריהם, בין אם השאירו על כך דיין וחשבון מילולי ובין אם לאו, מימשו מלחיני 'שורשים' תפיסה אידאולוגית-סגנונית הקרובה לרעיונות של אידלזון. קרבה זו משתקפת בראש ובראשונה בדגש החזק ששמו המלחינים על טעמי המקרא ועל המוזיקה של עדות ישראל המזרחיות, כלומר על מוזיקה עממית שחייתה במסורת שבעל-פה. מעבר לממצאיו הספציפיים של אידלזון, עצם פנייתו לחקר המסורות האורליות והתבססותו עליהן כהוכחה להמשכיות המוזיקה העברית, הקנו תוקף להסתמכות על מוזיקה שבעל-פה באשר היא, ובכלל זה

80 'ו' ולבה, 'בעקבות מסורות', כתב-יד שלא פורסם. עיזבון ולבה, הארכיון למוזיקה ישראלית, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 6.

81 שם, עמ' 5.

82 שם; J. Walbe, *Der Gesang Israels und seine Quellen*, Hamburg 1975.

83 הספר לא יצא לאור אך חלקים ממנו מופיעים בתוך: 'ו' הירשברג וה' שמואלי, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ: חייו, יצירתו והגותו, ירושלים תשנ"ה, ראו עמ' 120.

84 א"א בוסקוביץ, 'על המוזיקה הישראלית המקורית', בתוך הירשברג ושמואלי (לעיל, הערה 83), עמ' 211-212.

85 א"א בוסקוביץ, 'בעיות המוסיקה המקורית בישראל', אורלוגין, 9 (1953), עמ' 287 (ההדגשה במקור).

להתרשמות ולשאיילה מהשירה הערבית, בייחוד הברווית. מלחיני הזמר העברי החדש לא התעמקו בשאלה אם שירת הברווים היא המשך ישיר לשירת אבותינו. הם אימצו כמובן מאליו את המיתוס ההגמוני שנתן לברווים החיים מאות בשנים בתוך נופי התנ"ך מעמד – מעורפל אמנם אך בעל משקל – של 'שומרי המסורת', וכך קיבלה נהייתם הטבעית אחרי המזרחי האקזוטי גושפנקה של מהלך נכון, אפילו חשוב, מבחינה לאומית. מלחיני 'שורשים' הגיעו לשימוש ברכיבים סגנוניים מזרחיים בזמריהם בעיקר באופן אינטואיטיווי, ובוודאי לא כתוצאה מניתוח היסטורי או תאורטי, אך האינטואיציה שלהם קיבלה תמיכה מרוח זמן חזקה במיוחד, שרעיונות אידלזון היו בין מזיניה.

קרבה רבה בין מרשמי מלחיני הזמר העברי החדש לרעיונותיו של אידלזון ניכרת גם בהדגשתם את הצורך להגיע למיזוג סגנוני של כל המסורות היהודיות, מזרחיות ומערביות כאחד. והלוא זה בדיוק היה חזונו של אידלזון: 'ולעתיד תהי לעם ישראל שירה משותפת, שירה חדשה'עתיקה [...]. שירת ישראל היוצאת מירושלים'.<sup>86</sup> בחזון ה'שירה המשותפת' באה לידי ביטוי שאיפת כור ההיתוך, שברמה האידאולוגית הייתה מקובלת על הרוב הגדול של היישוב, ובשנותיה הראשונות של המדינה אף קיבלה גושפנקה של מדיניות מוצהרת. יש בדברים הצהרת כוונות התואמת את שאיפת 'ישבו בנים לגבולם'. אך אין ספק שכמתכון לסגנון הזמר העברי החדש העדיפו גם אידלזון וגם מלחיני 'שורשים' אימוץ אלמנטים מזרחיים, בין אם ישירות ממקור יהודי ובין אם ממקור שמי לא יהודי.<sup>87</sup> הפתיחות להשפעות יהודיות מערביות הייתה אידאולוגית-הצהרתית יותר מאשר מעשית. גם אידלזון וגם מלחיני 'שורשים' באו מאותו רקע של יהדות מזרח אירופה, תיעבו את היהודי הגלותי ואת תרבות העיירה על כל גילוייה, וספק אם באמת התכוונו לתת לסגנון שירי הגלות מקום מרכזי בין מרכיבי הזמר העברי החדש. הביטוי 'שירה חדשה'עתיקה' מדגיש זאת – הוא מדלג אחרנית על שנות הגלות ומתחבר ישירות לתרבות העברית העתיקה.

להבדיל מהרמה ההצהרתית, במציאות, ביצירתו המוזיקלית של אידלזון, מצטיירת תמונה מורכבת שיש בה סתירות פנימיות. במסגרת עבודתו כמורה למוזיקה חיבר אידלזון שירים רבים, וכלל אותם בשירונים שפרסם. מבחינה סגנונית מתאפיינים שירים אלה בריחוק בולט, שלא לומר בוטה, מהשקפותיו וממצאיו המחקריים. סגנונם בדרך כלל מערב אירופי 'קלסי', ורבים מהם דומים מאוד לשירי ילדים גרמניים. לשירים אחרים שהלחין יש נטייה סלווית חזקה. לדוגמה, 'להלאה ירדן הלאה זול' (מילים: נפתלי הרץ אימבר), אחד מהידועים בשיריו, הוא חיבר לחן 'חיבת ציון' מזרח אירופי טיפוסי, שאין בו מאומה כדי לרמוז על זהותו האידאולוגית-מוזיקלית של מלחינו (איור 8).<sup>88</sup>

אדמון סיפר ש'ב[בית הספר] "למל" בחר אידלזון לשירה במקהלה יצירות כגון "הללויה" ו"בצאת ישראל" מאת לכנדובסקי, "בשוב ה'" של אידלזון, ועוד יצירות מערב אירופיות וגם מזרח אירופיות. לא זכור לי אם לימד אותנו שירים בסגנון מזרחי למרות התעניינותו כבר אז במוזיקה הדתית, בעיקר

86 קול קורא ל'מכון לשירת ישראל', ראו: יובל, ה (תשמ"ו), עמ' כח.

87 עיקר חשוב במשנתו של אידלזון הוא היות העם היהודי חלק מהגזע השמי ותרבותו. עניין זה חוזר בהבלטה ברוב מאמריו וספריו.

88 מתוך א"צ אידלזון, ספר השירים: קבץ חדש לגני ילדים, לבתי ספר עממיים ותיכונים, לבית ולמקהלה 2, ברלין תרפ"ב, עמ' 23.

27. הַיְיָ רַחֵם

(ג. ה. אימבר)

הליכה בחזקה      בריהודה

איור 8: אידלזון, 'הלאה ירדן'; שימו לב לתווי שימין לשמאל

של עדות המזרח<sup>89</sup>. בהזדמנות אחרת ניסח אדמון כך את השניות: 'בשביל אידלזון היה חיץ בין חקר המוסיקה המזרחית, לבין אהבה למוסיקה המערבית, אתה הזדהה'<sup>90</sup> המקריות שהפכה את אידלזון לשושבין של 'הבה נגילה', אולי השיר היהודי הידוע ביותר בעולם, מדגישה, ואף מסמלת, את עולמו המורכב.<sup>91</sup> לא רק שאותה סתירה פנימית אידאולוגית, שבהמשך אאתר אצל מלחיני 'שורשים', ניכרת

89 אדמון (לעיל, הערה 78), עמ' 82.

90 'בנימין ברעם מראיין את י' אדמון', עיונים במוסיקה, ו-1 (תשל"ה), עמ' 19.

91 בשנת 1915 שמע אידלזון את הלחן חסר הטקסט אצל חסידי סדיגורה בירושלים. בשנת 1918 חיבר לו את המילים 'הבה נגילה', עיבר אותו למקהלה וביצע אותו בהופעות. 'הבה נגילה' הפך מיד ללהיט. ראו: A.Z. Idelsohn, *Thesaurus of*



כבר אצל אידלזון; אצלו היא אף בוטה במיוחד, משום שבפעילותו היומימית כמורה לזמרה וכזר חשוב להעשרת רפרטואר הזמרים העברי החדיר (בעצמו, וגם בשיתוף פעולה קרוב עם לוין קיפניס) לאותו רפרטואר, בטבעיות חסרת היסוס, עשרות זמרים אידיים מזרח-אירופיים, ואף חיבר בעצמו עשרות זמרים בסגנון דומה. אף אם נזכור שאידלזון פעל בארץ שני עשורים לפני הבשלת הניב המוזיקלי החדש, ושלמעשה לא עמדה לרשותו כל אלטרנטיבה סגנונית זולת זו בה השתמש, עדיין יש מקום לפליאה לחוסר התואם שבפעילותו הדו-ראשית כחוקר אתנומוזיקולוג מחד, וכמורה, מלחין ומוזיקאי מעשי מאידך. כל מחקר עתידי על פועלו הכולל של אידלזון יהיה חייב להתמודד עם 'פיצול האישיות' המוזיקלי החריף הזה בין אידלזון הציוני האטוויסט והאתנומוזיקולוג לבין השירים שחיבר ולימד את ילדי ישראל בירושלים.

כפי שצינתי, למרות הזדהותם האידאולוגית עם הציונות של תנועת ה'עבודה', מנו עומר, עמירן, נרדי, פוסטולסקי וזעירא (אבל לא אדמון ובוסקוביץ) את הניגון החסידי כאחד המרכיבים הרצויים בזמר. ממצא זה אינו מתיישב לכאורה עם הנטייה החזקה מזרחה ועם הכמיהה הגדולה להתמזג שוב בנופי הקדומים העבריים. רפרטואר השירים העממיים שהושר בארץ-ישראל היה אקלקטי ביותר, ולניגון החסידי אכן הייתה נוכחות חזקה בשירה בציבור של העליות החלוציות.<sup>92</sup> אלא שהמלחינים האלה מנו את הניגון החסידי כמרכיב רצוי, ולא רק מצוי, בסגנון העברי החדש. יש בכך שניות ברורה: מצד אחד חתירה מודעת לפיתוח ניב מוזיקלי אותנטי שיהלום את החיים החדשים בארץ-ישראל, ומצד אחר התעקשות על היצמדות אל מרכיב מוזיקלי שמסמל את העולם שבו מדרו, ושמתנו ניתקו במעשה מהפכני של ממש, או חוסר יכולת לוותר על מרכיב מוזיקלי זה. לגופו של עניין, ברמה המעשית, להבדיל מהרמה האידאולוגית-ההצהרתית, מלחיני 'שורשים' צדקו: זמריהם אכן מכילים אלמנטים סגנוניים השאובים מעולם שיר העם היידי, הניגון החסידי ונוסח התפילה המזרח אירופי. נראה לי שפן בלתי צפוי זה של סגנון 'שורשים' אינו תולדה של יישום מרשמייהם לסגנון הזמר העברי, אלא של מהלך מורכב יותר: במישור האידאולוגי – לאומי אכן התכוונו לזמר עם שביא לידי ביטוי את מורשת כל עדות ישראל, שהרי לא יתכן להדיר את אחת העדות. במישור המעשי, שגם לו כמובן היו היבטים אידאולוגיים, שמו המלחינים את פניהם באופן ברור מזרחה. בפועל לא יצרה האוריינטציה (תרתי משמע) הזו מתח סגנוני משום הקרבה החלקית הקיימת בין מרכיבי הסגנון המזרחי ומרכיבי הסגנון היידי המזרח-אירופי. יתרה מזאת: כפי שמראה הדוגמה הבאה, לעיתים, ושלא במכוון, התאפשר דמיון מלודי רב בין שני לחנים שכל אחד מהם נורמטייווי לגמרי בסוגתו, בין אם במלוס היידי, ובין אם בניב 'שורשים'.

'אליעזר ורבקה', שירם של אדמון ולוין קיפניס, הוא זמר 'שורשים' מוקדם (1929), סמן טיפוסי של הסוגה (איור 9).<sup>93</sup> בחלק הראשון של השיר פונה אליעזר לרבקה ומבקש ממנה להשקותו מים. בחלק

*Hebrew Oriental Melodies, IX: The Folk Song of the East European Jews, Leipzig 1932, p. xxiv*. לעניין הסתיירות הפנימיות בעמדותיו ובפועלו של אידלזון ראו הפניות לעיל בהערה 7.

<sup>92</sup> 'מזור', מן הניגון החסידי אל הזמר הישראלי, קתורה, 115 (ניסן תשס"ה), עמ' 95-128.

<sup>93</sup> גליונות: ספורים ושירים לגן-הילדים, 1 (תרפ"ט), עמ' 55-56.

גליונות

אַלִיעֶזֶר וְרֵבְקָה

— משחק חזיון —

רבקה: אֲנִי רֵבְקָה.  
יֵשׁ בַּיִת לָנוּ.  
בְּשֵׁם תְּבָרָךְ נָם  
מִסְפּוּא עֲמָנוּ!

אליעזר: הַדְּחִין גַּעֲרָה  
יִפֹּת עֵינַיִם,  
עַל כִּי הִשְׁקִית  
אוֹתָנוּ מֵיִם.

הֵא לָךְ נִגְמִי  
פֶּסֶן לְאוֹנֵיךָ  
וְשָׁנֵי צְמִידִים  
עַל דְּרִיךְ!



אליעזר: גַּעֲרָה מִזְכָּה.  
יִפֹּת עֵינַיִם.  
הִפִּי בְּכַף.  
הִשְׁקִינוּ מֵיִם!

רבקה: שְׁתַּה אֲדוֹנִי,  
כִּדִי לְפָנֶיךָ,  
אֲחֵר אֲשַׁאב  
נָם לְנִמְלִיךְ!

אליעזר: מִי אַתָּה הַיְדִיר  
נָא בְּתַחֲוֵלָה,  
הֵיִשׁ מְקוֹם  
לְלֶחַן בְּלִיל?

איור 9: אדמון וקיפניס, 'משחק חזיון' אליעזר ורבקה'

הערות לאופן ההצגה:

באר, שוקי, השואבות עומדות על יד הבאר. אליעזר בא ואנו עשרה גמלים-ילדים. פעמונים על צווארם ושטיחים על גבם. על יד הבאר הוא מברך אותם. רבקה באה וכדה על שכמה, שואבת מים מן הבאר וקמה ללכת. אליעזר יוצא לקראתה וכר רבקה מורידה את כדה מעל שכמה ומשקה את אליעזר; אחר היא שבה אל הבאר ושואבת מים אל השוקת, אליעזר משקה את הגמלים. לבסוף הוא מוסר לה את התכשיטים.

השני משיבה רבקה ברוח הכנסת אורחים בדווית. המילים הן פרפרזה קרובה של הטקסט התנ"כי. מנעד המנגינה המצומצם (טטרקורד בחלק הראשון, פנטקורד בחלק השני) והתנועה המוטיבית בתוכו, מוצלחים במיוחד כמחקי סגנון מזרחי.

'משחק החזיון'<sup>94</sup> האטרקטיבי הזה לילדי הגן נוטף אטוויוזם פואטי-מוזיקלי. ועם זאת הזהות המלודית בין החלק השני של השיר לבין 'אונטער א גרין ביימעלע', שיר עם יידי שקדיש יהודה סילמן עיבד לעברית כ'תחת שיח הירקרק', היא עובדה שאין לערער עליה (איור 10).<sup>95</sup> קשה להניח

94 כך כינה אותו קיפניס, ואף צירף מתחת למילות השיר הוראות בימוי המפרטות לא רק את תפקידי אליעזר ורבקה, הגיבורים הראשיים, אלא גם את אלה של עשרה 'גמלים-ילדים'. ראו 'הערות לאופן ההצגה', איור 9.

95 ק"י סילמן, לכו נרננה: שבעים שירי עם משירת הגולה וארץ-ישראל, ירושלים תרפ"ח, עמ' יח.

שארמון, ובמיוחד בשיר ה'תנ"כי' הזה, היה מודע לציטוט שעשה. כאן בוודאי לא היה מעוניין בצלילי הגלות.<sup>96</sup> ידוע שמלחין עשוי לדלות מוטיב או אפילו משפט שלם מתוך מאגר מופנם מאוד של מלוס ולהשתמש בו בהקשר סגנוני אחר לגמרי. מכאן שהאלמנטים היהודיים המזרח אירופיים שמופיעים בזמרי 'שורשים' יכולים להיות ציטוטים לא מודעים של שירי עם יידיים או של מוטיבים אופייניים אף של מהלכים מלודיים מוסווים יותר, שדמיונם נמצא בסטרוקטורה, ולא בפני השטח שלהם.

"אליעזר ורבקה"



"תחת שיח הירקרק"



איור 10: השוואה בין אדמון וקיפניס, 'אליעזר ורבקה' / 'תחת שיח הירקרק'

על מנת להבין נכון את הופעותיה המוסוות של המורשת היהודית המזרח אירופית בזמרים, יש להציב את התופעה המוזיקלית בהקשרה החברתי-התרבותי הרחב. החלוצים שעלו לארץ-ישראל כדי ליצור כאן עולם חדש דחו מכול וכול את התרבות היהודית הגלותית. בניגוד לה דגישתה האידאולוגיה הציונית-החלוצית את התנ"ך, את העבר העברי הבריא שביקשה להחיות. אלא ש'ניגוני בית אבא', כפי שכינה אותם עמירן, שירי הערש של אמא וסלסולי החזן בבית הכנסת בתפילת 'כל נדרי', היו חלק בלתי נפרד מהווייתם הפנימית של החלוצים, אף שנגרדו את עמדותיהם הרעיוניות. ההוויה הפנימית הזו הייתה מסגרת ההתייחסות המוזיקלית שלהם, והיא מסבירה את זליגתם הבלתי מודעת של אלמנטים חסידיים לזמרים שחיברו המלחינים. אדמון, אף שלא מנה את ההשפעה החסידית בין המרכיבים הרצויים לזמר העברי, הוא דוגמה מצוינת לכך, ולא רק ב'אליעזר ורבקה' שהוזכר לעיל. הכללתו המוצהרת של המרכיב החסידי במרשמי המלחינים לזמר העברי החדש נבעה מהיותם בראש ובראשונה אנשי הבעה ואינטואיציה רגשית. שלא כמו האידאולוגים של היישוב העברי, נראה שרובם התקשו להרחיק לכת עד כדי התכחשות מפורשת לעברם ולמוצאם התרבותי, ובוויכוח האידאולוגי על שלילת הגולה העדיפו את הכיוון המתון שסימנו אחד העם, ביאליק ואהרן דוד גורדון על פני משנתם הקיצונית של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי ויוסף חיים ברנר.<sup>97</sup> בראש החוברת שבה פורסם סדר

96 אסופת השירים ביידיש עם מילותיה העבריות של סילמן הופיעה בשנת 1928, שנה לפני הופעתו הראשונה ברפוס של 'אליעזר ורבקה'. קרוב לוודאי שאדמון הכירה. שיר אחר באסופה הוא פרפרזה מבודחת על סיפור אליעזר ורבקה (נ'סוע החסיד אל רבהו' ושם/ עמ' לב). החסיד, בדרך לרבו, עוצר באכסניה ומבקש מרבקה, ה'מוגת': 'יין בגיני! הטי כוסך והגמיעיני'. קרוב לוודאי שיד המקרה גרמה לכך שבשיר אחר באסופה יש זהות מלודית, ובשיר אחר (שמנגינתו אינה דומה כלל), פרפרזה על אותם פסוקי מקרא.

97 א' שביד, 'שתי גישות לרעיון "שלילת הגולה" באידאולוגיה הציונית', הציונות, ט (תשמ"ד), עמ' 21-44.

הפסח נוסח יגור, שהפך לדגם חג רב השראה בהתיישבות העובדת, בחר מחברו, יהודה שרת, להציב כמוטו את דבריו הידועים של ברל כצנלסון: 'דור מחֶדֶש ויוצר איננו זורק אל גל האשפה את ירושת הדרורות. הוא בוחן ובודק. מרחיק ומקרב. ויש שהוא נאחז במסורת קיימת ומוסיף עליה. ויש שהוא יורד לגלי גרוטאות, חושף נשכחות, ממרק אותן מחלודתן, מחזיר לתחיה מסורת קדומה שיש בה כדי להזין את נפש הדור המחדש'.<sup>98</sup>

חשובה ככל שהייתה דעתם המוצהרת של מלחיני הזמר העברי החדש, מבחנם האמיתי הוא מבחן המעשה. והנה, כמו אצל אידלזון, לא תמיד שורר תואם בין הכוונות ליישומן. למשל פוסטולסקי סבר ש'בארץ צריך להלביש את השיר העממי (של אחת הגלויות) מחלצות חדשות, מותאמות לדופק החיים החדש ולהווי המתחדש'. הוא אף פירט והסביר ש'קשה לנו כבר לשיר את השיר הגלותי (מכל גלות שהיא) בערטיליותו הגלותית, אלא אם שזורים בו חוטי הלחן של ההווי החדש שלנו, שנוצר בארץ'.<sup>99</sup> את המנגינה שהלחין ל'קומה אחא' (למילותיו של יצחק שנהר) ראה כסינתזה הממלאת דרישות אלה.<sup>100</sup> 'קומה אחא' אכן הפך מהר מאוד לזמר מוכר ואהוב, עוד הרבה לפני שחיברה לו רבקה שטורמן בשנת 1937 את ריקודה הידוע. אולם מניתוח מוזיקלי סגנוני עולה ש'קומה אחא' בנוי כמעט כולו מחומרים רוסיים, ועל כל פנים סלויים, וממעט מאוד 'מחוטי הלחן של ההווי החדש שלנו', אם אלו קיימים בו כלל. אישוש לקביעה זו מספקות קורותיו המוזרות של הזמר הארץ-ישראלי הזה, ששנים אחדות לאחר חיבורו 'ירד' לברית-המועצות, עטה עליו טקסט רוסי שונה לחלוטין, ונקלט יפה במחוזות יהודיים ולא יהודיים כאחד.<sup>101</sup> היקלטותו בברית-המועצות כשיר רוסי לכל דבר מצביעה על כך שחרף כוונתו של פוסטולסקי להוסיף לאלמנטים המיובאים תוכן ארץ-ישראלי חדש, הלחן שחיבר לא חרג מגבולות הנורמה הסגנונית שהולידה אותו.

ניתוח של רבים מזמרי 'שורשים' חזיק בי את הרושם שהקרבה שמצאתי בחלק מזמרים אלה לסגנון החסידי אינה ברוב המקרים תוצאה של ציטוט או חיקוי מודע, אלא ככל הנראה חלחול תת-הכרתי ולא רצוני. מציאות תרבותית לעולם אינה מקשה אחת. מעצם טבעה היא מורכבת ומכילה ניגודים פנימיים, ואנשים, ובתוכם גם מלחינים, מוצאים דרך להכילם. יתרה מזו, לעתים ניתקל בחוסר תואם, ואפילו בניגוד, בין הצהרות אידאולוגיות לבין ביטויים מוזיקליים, וכאמור אידלזון עצמו הוא דוגמה בולטת לכך. במקרה הנדון העולם הגלותי שנדחה ונפסל במישור ההצהרות המילוליות האידאולוגיות, קיפל בתוכו חוויות ילדות חזקות שמצאו להן פורקן במישור המוזיקלי הרך יותר, המביע רחשי נפש.<sup>102</sup>

98 'י שרת, סדר של פסח – נוסח יגור: קריאה וזמרה, תל-אביב תשי"א, עמ' 3. לדבריו של כצנלסון ראו: 'מקורות לא-אכזב', בתוך: 'א' ברשאי (עורך), מהפכה ושורשים: מבחר דברים, ברל כצנלסון, תל-אביב תשנ"ז, עמ' 213-218.

99 ש' פוסטולסקי, 'מתוך: מכתב אוטוביוגרפי', גלעד וציולינג (לעיל, הערה 76), עמ' 108.

100 ש' פוסטולסקי, קבץ שירים ליחיד, לצבור, למקהלה, תל-אביב תשי"ג, עמ' 38.

101 הטקסט הרוסי, הפותח במילים Na ribalki, חסר לחלוטין את המסר האידאולוגי-החברתי של המקור העברי המלהיב. לפי גרסה רווחת הוא חובר בתחילת שנות השלושים לטרט תעמולה סטליניסטי לרפובליקה היהודית בכיבוש אן. ראו תקליטור 'Sweet Early Years' בביצוע Maxwell Street Klezmer Band, רצועה 7, וספרון נלווה.

102 על הרקע הכללי של הסתירה בין האידאולוגיה החלוצית לבין נוכחות אלמנטים חסידיים בתרבות החלוצית ראו: מ' זעירא, קרועים אנו: זיקתה של ההתיישבות העובדת בשנות העשרים אל התרבות היהודית, ירושלים תשס"ב, עמ' 293-344.

לבד מהצהרתו (הלא מנומקת) של עומר שהמוזיקה העברית החדשה עשויה לצאת נשכרת מאימוץ 'הניבים המקוריים הרבים' שפיתחה המוזיקה החסידית, לא מצאתי מאותה התקופה התייחסות של מלחין זמרים לסתירה הזו וניסיון להתמודד אתה. מכיוון שגם לא היה אפשר להתעלם ממנה, היא הולידה בהכרח ביטויים מבובלים ששיקפו אותה בנאמנות, כמו דבריו אלה של עמירן:

מלחיני שנות ה-30 וה-40 חיפשו יחוד תרבותי, שיגדיר אותנו תרבותית, ויהיה 'הגדרה עצמית', במקביל ל'הגדרה העצמית' הלאומית-פוליטית שנלחמו אז להשיגה [...] למלחיני שנות ה-30 וה-40 הייתה תחושה עמוקה של הצורך למצוא גשר אל העבר הרחוק – מרחק אלפיים שנה. הם הרגישו שאפשר להשתית גשר זה על יסודות אחדים: היסוד החסידי – אותו נשאו עמם מבית אבא, התנ"ך – אליו היו קשורים בכל הווייתם, והפיזיטים העתיקים והמסורתיים העבריים החדשים שהשתמשו במטבעות לשון עתיקות אלה בשיריהם.<sup>103</sup>

לאור המצאות רכיבי סגנון חסידיים ויידיים מזרח-אירופיים אחרים בזמריהם של מלחיני 'שורשים', ולאור הכללתם המפורשת את הרכיבים האלה (או חלקם) במרשמייהם לזמר העברי העתידי, ניתן לכאורה לראות במעשייהם עקביות המובילה ממחשבה למעשה. מדבריי לעיל ברור שאיני מקבל ראיית דברים זו כפשוטה, אלא רואה ברכיבים אלה חלקים של מציאות מורכבת ובעלת סתירות פנימיות. מפועלים המוזיקלי ומהתבטאויותיהם של מלחיני 'שורשים' עולה שניות אידאולוגית-אמנותית: מחד, משיכתם החזקה למזרח, ולהתקרבות לאורחותיו ולסגנונו, כחלק מחזרה היסטורית לשחר נעוריו של העם, ומאידך הזדהותם עם השאיפה הרווחת לכור היתוך תרבותי בו יש מקום, ואולי אף הכרח, לייצוג מאפייני כל עדות ישראל, בכללן המזרח אירופיות. בנוסף, נראה שמלחיני 'שורשים' פעלו גם בתוך שניות פסיכולוגית-רגשית שבה שאפו בכל מאורם לפתח ניב מוזיקלי בעל זהות מזרחית דומיננטית, אך לא יכלו למנוע את פעפועם לזמריהם של חומרים מוזיקליים שהוטמעו בהם בילדותם המזרח-אירופית. בסופו של דבר, מציאותם של רכיבים חסידיים בזמרי 'שורשים' אינה מפתיעה, משום שניתן להחליף את אזור המגורים ואף דעות והזדהויות אידאולוגיות, אך אי אפשר לשרש לחלוטין את החריצים שחקקו 'זיכרונות בית-אבא' בנשמה. ממבט על, האפקט הכולל של המפגש עם הנוף האקוסטי המזרחי והנהייה המזרחית האטוויסטית היה דומיננטי במצורף החומרים ממנו נולד ניב 'שורשים', הרבה יותר מאשר אלמנטים מזרח-אירופיים. שלוש העדויות הבאות נראות לי כמייצגות לאשורו את הלך הרוח שהוליד בפועל את הסגנון המלודי החדש:

מתתיהו שלם, מהחשובים שביוצרי ניב 'שורשים', התייחס ישירות לשניות הסגנונית: 'השאיבה הישירה מאותם נופים בהם נולדנו וספגנו – יש לראותה כעובדה לגיטימית, כחלקים מרוחנו העומדים לסינתיזה מחודשת במפגש ההדדי בישראל'.<sup>104</sup> בשנת 1923, לאחר שנה בלבד בארץ, שלם ניתק עצמו בצעד נועז מהישוב העברי, והלך לעבוד בקרב ערבים: 'החלטתי ללכת אל בין הערבים להכיר את אורח חייהם כצעד להתערות במציאות של אז... המפגש עם הארץ הביא אל החיפוש. באנו אל המזרח, עלינו להתקרב אל המזרח...'<sup>105</sup> שלם חבר לכדורים העובדים בכניית גשר על הירדן, וכתב 'פואמה ארוכה,

103 ח' סולד, 'השיר הישראלי – מן הכפר אל העיר', ריאיון עם ע' עמירן, גתית, 41 (תשכ"ט), עמ' 10.

104 שלם (לעיל, הערה 67), עמ' 55.

105 שם, עמ' 114.

מעין בלאדה. הנושא: אדם צעיר המחפש את הנעימה העברית העתיקה. מבחינה ארכאולוגית כאילו... צירפתי לזה את הירדן, את שאון הגלים, והייתי מדמה לעצמי שאני שומע את המנגינה העברית שעדיין שמורה בו...<sup>106</sup> המשפט האחרון, שכבר צוטט לעיל, מופיע כאן שנית על מנת להדגיש כי זהו אותו שלם שלפחות שניים מזמרי 'שורשים' שלו מבוססים על ניגונים חסידיים.<sup>107</sup> כבר בשנת 1943, ועדיין בעיצומה של תקופת ההתהוות של ניב 'שורשים', כתב רבינא את דברי הפרשנות האלה:

טבעי הרבר שאנו בארץ ישראל נאחזנו בסולמות המזרחיים כבעוגן הצלה בשביל שירתנו. למפנה העצום בחיינו דרושים אמצעי ביטוי חדשים: שפה חדשה, הברה חדשה וצלילים חדשים. וכשם שבשפה פנינו אל העבר ההיסטורי, כן נפקחה אזננו גם במוסיקה לשמוע את צלילי המזרח כקרובים ללבנו, וכמסוגלים לבטא את המתרחש בקרבנו פנימה.<sup>108</sup>

עשור לאחר דברי רבינא התייחס בוסקוביץ לאותו רעיון, ובישירות כמעט פלקאטית ניסח את הכורח של המלחין הישראלי להפנות עורף לסגנון האירופי ולפתח ניב מקורי מזרחי:

הקומפוזיטור החי במציאות זו [שתיארה במשפט קודם כ'מזרח ימיתכוני' בעל נוף מדבריות, הרים קרחים, חולות, שמש אכזרית, צמאון ועוני] ומנסה להביע את התרשמותו בניסוח אמנותי, מוכרח לבוא לכלל ההכרה, כי הבעתה של מציאות זו לא תיתכן באמצעות כלי הביטוי שאליהם הורגל באירופה.<sup>109</sup>

## אחרית דבר

כשעזב אידלזון את ארץ-ישראל בשנת 1921, כבר חלחלו עיקרי ממצאיו לזירה הציבורית, גם אם בצורה מפורשטת ומצומצמת. הם היוו תשתית אידאולוגית-מוזיקלית רבת השפעה, שכבר במחציתו השנייה של אותו עשור התחילה להצמיח את זמרי 'שורשים' הראשונים. המיתוס האידלזוני שלט ברמה בזמר העברי החדש עוד כארבעה עשורים. רק כאשר דעך סגנון 'שורשים' בסוף שנות החמישים, פינה גם המיתוס את מרכז הבמה לרוחות חדשות, מנוגדות כמובן. בשנת 1953 עדיין הסבירו משה ברונזפוט-גורלי ודניאל סמבורסקי בהקדמה לשירון רב תפוצה שערכו:

העורכים הקדישו תשומת-לב רבה לזמרת כל שבטי ישראל, וביחוד לנגינת עדות המזרח, שהזונחה עד הזמן האחרון ובימינו היא משמשת כאחת מאבני היסוד של המוסיקה הארצישראלית החדשה [...] תשומת לב מיוחדת הוקדשה לנגינה הליטורגית שלנו, שהנה, לפי דעת כל החוקרים והמוסיקאים, היצירה העתיקה והמקורית ביותר של עמנו. לפיכך הרבינו בדוגמאות של טעמי נגינה תנ"כיים, ניגוני תפילה ועוד.<sup>110</sup>

שכנעו העמוק של אידלזון באופיו השמי הבסיסי של עם ישראל הביא אותו להאמין באשיותיו המזרחיות של הסגנון המוזיקלי העממי שיתפתח בארץ:

106 שם, עמ' 114-115.

107 'שה וגדי' ו'רב ברכות'. ראו מ' שלם, זמרים, תל-אביב 1969, עמ' 63, 75.

108 מ' רבינא, 'השירים לעם בארץ ישראל', תל-אביב תש"ג, עמ' 5.

109 בוסקוביץ (לעיל, הערה 84), עמ' 285.

110 מ' ברונזפוט-גורלי וד' סמבורסקי, ספר שירים ומנגינות, ב, ירושלים תשי"ד, עמ' 5.

הקהל היהודי, אפילו בגולה, עדיין לא למד לשנות את טעמו השמי. ואם בגולה כך, בארץ-ישראל, בסביבה שמית ובאקלים מזרחי, לא-כל שכן? מסופקני מאד אם יעלה הדבר להשריש בעם, שהוא שב עכשיו לארצו המזרחית, את הנגינה האירופית, משני טעמים: משום שאי-אפשר להפוך את המזרח למערב, ומשום שרוח שמיי-עברי מוצק בן שלושת אלפים שנה יעמוד נגד זה בכל עקשנותו המפורסמת ויתנגד לכך בכל תקפו.<sup>111</sup>

אף שעזב את ארץ-ישראל והשתקע בארצות-הברית, נשאר אידלזון מעודכן בהתפתחויות בשדה הזמר הארץ-ישראלי. עם הופעת זמרי 'שורשים' הראשונים, ביניהם אלה של מלחין 'קומה אחא', פוסטולסקי, עובד אדמה מעין-חרוד, הכריז:

במולדתנו העתיקה, העשירה כל כך באסוציאציות עבורנו, ושבה אנו מוזכרים על כל צעד ושעל אודות המקורות של ההשראה לישראל, שם יקום השיר היהודי החדש. הוא יווצר, לא כפי שחושבים האולטרה-מורדניים, מהמוזיקה אותה מרגיש המלחין בלבו, אלא מתוך מה שהוא שומע מסביבו, וגם יהיה מושפע רבות ממוזיקה מסורתית. יהיה זה שירו של האיכר היהודי השר בשדות שישמש מקור למוזיקת העתיד.<sup>112</sup>

במאמר מוזיקולוגי משנת 1932 קבע אידלזון כי 'לאחרונה נולד סוג חדש של שיר, המכונה "ארץ-ישראלית"', והסביר כי כוונתו לשירים החדשים שחיברו ושרו חלוצי העלייה השנייה והשלישית. בהתאם לאפיונים הלאומיים של מוטיבים מוזיקליים שפיתח במחקריו, הוא פירט שלחנים אלה מורכבים משילוב מוטיבים יידיים, סלויים, תימניים וערביים, ואף צירף שתי מנגינות להדגמת ניתוחו (איור 11).<sup>113</sup>



איור 11: אידלזון, שתי מנגינות בסגנון הארץ-ישראלי החדש

מבלי להתייחס לשאלת הקריטריונים לאפיוני מוטיבים אלה, העובדה הבולטת בהם היא זהותם המלאה עם תכונות ניב 'שורשים'. במחקריו טען אידלזון שלאומים מפתחים, מגבשים ומשמרים מאגרי מוטיבים המאפיינים אותם כמו היו טביעות אצבע מוזיקליות. עקב נסיבות היסטוריות (גלות,

111 א"צ אידלזון, 'נגינה שמית', השלח, לז (תר"פ), עמ' 503.  
112 A.Z. Idelsohn, 'Kol Nidrei as an Expression of Jewish Life', *Ivri Onouchi* (1/10/1929), p. 63 112 שלי).

A.Z. Idelsohn, 'Musical Characteristics of East-European Jewish Folk-Song', *The Musical Quarterly*, 18 (1932), 113 643-644 (התרגום שלי).

נדודים, כיבוש) יכול לאום מסוים לאמץ לשימושו גם מוטיבים מלאום שכן, אך במקרה זה ייבחרו רק מוטיבים שיש להם קרבה בסיסית למאגר המקורי, ואילו אחרים יידחו. ההשפעה המזרחית בולטת ביותר במוטיבים שהביא אידלזון: הפתיח של המנגינה הראשונה ידוע כיום בישראל כחלקה השני של דבקה 'דלעונה', ואילו המשכה הוא חלקו השני של 'קול דודי'.<sup>114</sup> המנגינה השנייה הייתה ידועה בזמנו בשם 'ראייה', והיא מופיעה בשירונים משנות העשרים והשלושים.<sup>115</sup> אידלזון יכול היה לדווח לקוראיו בסיפוק על ההתפתחויות החדשות בשיר הארץ-ישראלי. ביכורי זמריהם של אדמון, עמירן, עומר, זהבי ופוסטולסקי אכן תאמו במדויק את ניתוחו ואת תחזיתו האידאולוגיות-המוזיקולוגיות: הסגנון החדש שאת בוואו בישר אידלזון הוא זה שכיניתי במאמרי בשם ניב 'שורשים'.

114 'קול דודי' מופיע במתכונתו המוזיקלית המוכרת, אך כ'דבקה' ללא טקסט, כבר בתוך: 'שנברג (עורך), שירי ארץ ישראל, ברלין 1935, עמ' 195.

115 ש' רוזובסקי, מזמרת הארץ: קובץ זמירות ארצי-ישראליות עם תוי נגינה, ורשה תרפ"ט, עמ' 129; שנברג (שם), עמ' 161. בשני השירונים לא הופיע החלק האחרון, שאידלזון אפיין כ'ערבי'.



'שבולת בשדה כורעה ברוח' – קוצרים ומאלמות בטקס קציר העומר ברמת יוחנן (פסח תשי"ב), יצירתם של המשורר והמלחין מתתיהו שלם והכוראוגרפית לאה ברגשטיין, בני העלייה השלישית (תודת המערכת למכון להווי ומועד, רמת יוחנן)