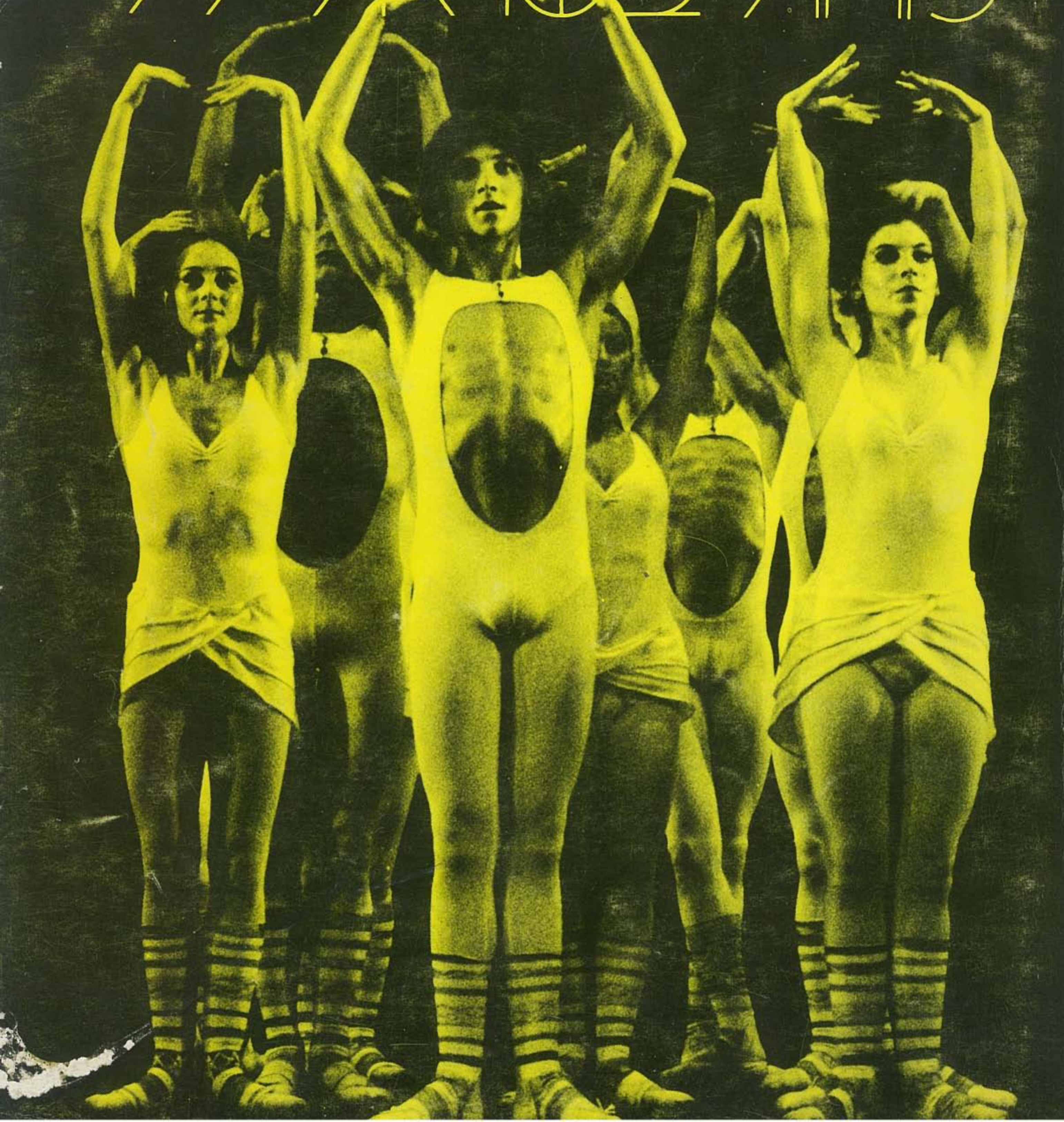
מחול בישראל '77



מחול בישראל 1977

תל־אביב ינואר 1978

תוכן העניינים:

עמוד

✶ ג.מ. – לזכרם 4

✶ ג׳ואן קאס – מה, למען המחול, אתה מונה? 6

✶ גיורא מנור – להקה היא רעיון במוחו של מישהו........................ 10

✶ רונית לנד – ״בת שבע 2״ כלהקה ניסויית 13

✶ הורסט קוגלר – פינה באוש ותיאטרון המחול שלה 15

✶ יהודית ברין-אינגבר – היפים והמפורסמים...... 17

✶ גיורא מנור – הלביאה בדות התזמורת 20

✶ נעמי בהט – הורה – ריקוד ישראלי? 23

✶ אסתר עמרד – התהלוכה כמקור של רקוד 28

✶ מחול בישראל – לנוער 34

✶ להקות ובכורות ב-1977 45

ISSN 0334 – 2301

העורך: גיורא מנור

על אודות המחברים: ג׳ואן קאס – מבקרת המחול של ״JERUSALEM POST״ ומורה באקדמיה ע״ש רובין בירושלים / גיורא מנור – מבקר המחול של ״על המשמר״ ורשות השידור, כתבם בישראל של״DANCE NEWS״ ול-״TANZARCHIV״ הורסט קגלר – מבקר מחול של עיתונים בגרמניה המערבית, מחברו של המלון לבאלט של אוקספורד וספרים רבים אחרים/ יהודית ברין אינגבר – מורה וכוריאוגראפית / נעמי בהט – מורה למחול ואתנומוזיקולוגית, ראש המחלקה למחול בסמינר הקיבוצים בת״א / רונית לנד – מורה וכוריאוגראפית /אסתר אמרד – מורה למחול ומומחית למחול האפריקני, מרצה ללימודים אפריקניים באוניברסיטת ת״א.

יוצא לאור על-ידי ״האגודה למחול בישראל״, משמר העמק 19236

הודפס בדפוס ש. סגל ושות׳, בע״מ
סמטת מנורת המאור 8 (פינת נחלת יצחק 36) ת״א
טלפונים: 26 77 96, 26 59 05

המחיר: 20 ל״י.

זו הפעם השלישית מופיע השנתון למחול בישראל, המסכם את אירועי המחול של שנת 1977, שנה עשירה בבכורות וביקוריהן של להקות אורחות מחו"ל.

החידוש העיקרי בחוברת מס' 3 הוא מדור המכוון לנוער. אלפי תלמידי-מחול מצויים בארץ, וכמעט אין חומר בעברית בו הם יכולים להיעזר למען הרחבת השכלתם. המדור כולל הפעם "מכתבים למערכת" מאת תלמידי מחול ותשובות להם מאת פזית בן-ארצי ומילון קצר למונחי הבאלט, הכולל את אופן הגייתם, תרגומם והגדרותיהם של מונחי הבאלט הבינלאומיים הבסיסיים, שחוברו על-ידי רינה פרי, נציגת האקדמיה המלכותית למחול בלונדון והמערכת.

היתה זו שנה עשירה במופעים ואירועים. קורסים וסמינרים נערכו, ובעיקר משמח חידוש מסורת מופעי-הסולו, שכמעט ונעלמה מהנוף האמנותי שלנו בשנים האחרונות.

בתחום המחול הנסיוני הצטיינו עבודותיה של רחל כפרי במסגרת "בת-שבע 2" ובתוכניתה "מטרונום". בין הפנים החדשות בתחום הכוריאוגרפיה בלטה רות זיו-אייל.

בין האמנים האורחים הגיעו אלינו שרה סוגיהארא, כוריאוגראפית אמריקנית צעירה, שאת עבודותיה ראינו במופעי ה"באלט ראמבר", להקת המחול הקיבוצית ובמסגרת הופעת-הסדנא של קורס הקיץ של "בת-דור". אם להעז ולהתנבא, שרה סוגיהארא היא אחד האמנים הגדולים הצעירים של זמננו, ועוד נשמע עליה רבות.

פחות מוצלח היה נסיון מעניין שנערך ב"בת-שבע" ששיתפה במופעיה במסגרת ה'-"פסטיבל הישראלי" את הפאנובים ביצירתו של דונלד מק-קייל, צירוף של סגנונות שלא עלה יפה.

קארולין קארלסון, אף זאת במסגרת ה"פסטיבל הישראלי", הביאה לחובב המחול בארץ משב-רוח רענן של אמנות חדשנית.

שנת 1978, הבאה עלינו לטובה, עשויה להיות שנה עשירה לא פחות. באביב תופענה כבראה בארץ שתי להקות מצויינות - "הנדרלנדס דנס תיאטר" מהולנד, שהוזמן על-ידי להקת "בת-דור" וכן "הבאלט של שטוטגארט", שכבר ביקר בארץ, ויצאו לו מוניטין.

ב"פסטיבל הישראלי" בקיץ הבא יופיע "באלט המאה ה-20".

"בת-דור" חזרה זה עתה מביקור מוצלח, שני, בדרום-אפריקה, והלהקה מתעתדת לנסוע לשורת הופעות במקסיקו. ה"באלט הישראלי" יצא לראשונה לסיור בחו"ל, להראות ליהודי ארה"ב שגם בארץ הקודש חי וקיים באלט קלאסי טוב.

השנה הסתיימה במאורע משמח ביותר - תיאטרון-מחול "ענבל" חזר, לאחר הפסקה ממושכת, להופיע. נקווה שתהיה זו ראשית חדשה של יצירה ושגשוג ללהקה זו.

ה ע ו ר ך

לזכרם

גרטרוד קראוס

היא לא השתייכה לחבורה כלשהי, וסמכותה הבלתי מעורערת נבעה מהעובדה, שכמעט כולם - כל מי שעוסק היום במחול כמורה, כוריאוגראף או רקדן בישראל, מחשיב עצמו כאחד מתלמידיה. משום שלא השתייכה ללהקה או למפלגה אמנותית זו או אחרת, לא היו לה אויבים. וזו תופעה נדירה ביותר בעולם האמנות המצומצם, מלא החיכוכים והקנוניות הקטנות.

אל המחול הגיעה גרטרוד קראוס כשהיתה כמעט בת 20, לאחר שסיימה את חוק לימודי הפסנתר באקדמיה הממלכתית בווינה. למחייתה התפרנסה מליווי בפסנתר בסטודיו למחול של אלינור טורדיס. יום אחד לפני תום השיעור, שאלה טורדיס את תלמידותיה, האם מישהי הכינה קטע-מחול להראותו לביקורת הכיתה. להפתעת הכל קמה הפסנתרנית והכריזה, שהיא רוצה להראות שני קטעים.

כאשר סיימה גרטרוד, כך בלבוש-רחוב רגיל (רק את נעליה חלצה) את מחולה, השתררה שתיקה. גרטרוד לא יכלה לסבול את השקט, אספה את התווים ופנתה אל הדלת.

"חכי!" קראה אחריה טורדיס, "זה היה מעניין ביותר."

"מצטערת", אמרה גרטרוד, "השתיקה היתה ארוכה מדי" - ויצאה.

אבל בראשית שנת הלימודים נרשמה למחלקה למחול באקדמיה שזה עתה סיימה במקצוע הפסנתר.

לימודיה שם נמשכו רק כשנה ומחצה. במשך זמן זה הכינה לעצמה ערב של מחולות-יחיד, והלכה ושכרה את אולם הקונצרטים הגדול של וינה להופעת הבכורה שלה.

ידידיה, עימם נהגה לשבת בבתי-הקפה ולבלות את הלילה בוויכוחים אינטלקטואליים, יעצו לה להתחיל בצורה צנועה יותר, באולם קטן יותר, שלא לסכן את כל חסכונותיה, אותם השקיעה בהכנות לרסיטאל הראשון שלה.

אבל גרטרוד התעקשה. "אם כשלון, אז לפחות שיהיה זה כשלון מפואר."

ההימור הצליח מעל למשוער. אל אולם הקונצרטים הגיעה נערה בלתי ידועה, ומחיאות-הכפיים וקריאות ה"בראבו!!!" של הקהל, הפכו אותה בין-לילה לאמנית מוכרת.

גרטרוד פתחה סטודיו משלה וייסדה להקת רקדנים, עימם הופיעה בכל מרכז אירופה. לשיא פעילותה הגיעה עם הקונגרס הבינלאומי של הרקדנים בשנת 1931 במינכן, מקום שם הציגה עם להקתה את "שירי הגיטו" למוזיקה של יוסף אחרון. היא הוזמנה להופיע בארץ, ולאחר ביקורים חוזרים השתקעה בתל-אביב בשנת 1935. עד מהרה אירגנה שוב קבוצה לעבוד עימה, פתחה סטודיו משלה והפכה לאחד ממרכזי הפעילות האמנותית בארץ.

להקתה הופיעה עם "התזמורת הארץ-ישראלית", במסגרת "האופרה העממית" וגרטרוד היתה לכוריאוגראפית מבוקשת, שיצרה ריקודים להצגות "הבימה" ומופעים רבי-משתתפים בקיבוצים רבים.

לאחר שובה ממסע השתלמות באמריקה עם תום מלחמת העצמאות, נוסד בשנת 1950 "תיאטרון הבאלט הישראלי" - להקה מקצועית ראשונה. אבל הנסיון לא עלה יפה, והלהקה חדלה לפעול כתום שנה.

גרטרוד פנתה יותר ויותר אל שני תחומים חביבים עליה: הוראה וציור ופיסול. במשך כעשר שנים עבדה בצינעה, הרחק מזרקורי הבמה. רק באמצע שנות ה-60 "גילה" אותה מחדש דור של רקדנים צעירים, וגרטרוד נעשתה עבורם ידיד בוגר ומורה נערץ, יועץ ומדריך, שלא על-מנת לקבל שכר.

בשנת 1966 הוענק לה "פרס ישראל" על פועלה, וכאשר קיבלה המחלקה למחול של האקדמיה ע"ש רובין בירושלים הכרה אקדמאית, מונתה גרטרוד ל"פרופסור למחול", הראשון בישראל.

היא נפטרה לאחר שסבלה ממחלות שונות במשך השנתיים האחרונות של חייה. אבל גם תוך כדי מחלתה המשיכה עד ימיה האחרונים ממש להורות ולייעץ לגופים האמנותיים שהיו קרובים לליבה.

■

אהוד בן דוד

בתאונת דרכים קטלנית קיפח את חייו בחודש מארס השנה אהוד בן-דוד רקדן, ממיסדיה של להקת "בת שבע" ואחד מעמודי התווך שלה, עד שפרש ממנה לפני שנתיים

אישיותו הבימתית קרנה חיוניות, והוא הוסיף ברק וחן לכל תפקיד מתפקידיו הרבים שביצע, לאו דוקא בזכות טכניקה מעולה ודיוק, אלא בשל ההתמסרות לרגע המכריע, שעה שהרקדן ניצב על הבימה, ועליו לתת את כל כולו לאמנותו. אהוד היה מסוגל לרכז את כל כוחותיו במומנט קסום זה של מבחן, ברגע-של-אמת אמנותי.

כמה תכונות צבריות מאד ניכרו באהוד ובאמנותו, כוחו לא היה בעבודה שיטתית ומתמידה, אלא בהברקה הרגעית, האימפרוביזציה ברוכת הכשרון איפיינה אותו ולאו דוקא הבנין הסבלני של תפקיד ושל טכניקה.

הוא נהג לעיתים חרות רבה בצעדים בתנועות שהכתיבה הכוריאוגרפיה. גם כשוואריאציות אישיות שכאלה שינו את היצירה, הן היו תמיד משכנעות בו-ברגע. הכוריאוגראפים תלשו את שערותיהם, אבל הקהל מחא-כפיים בהתלהבות.

אהוד הגיע אל המחול לאחר שסיים את חוק לימודיו כמורה לחינוך גופני במכון וינגייט. וכבר אז, כאשר עדיין לא היה בקי בטכניקה של המחול היה בהופעתו על הבימה קסם בלתי רגיל, היוניות ואותו משהו העושה אדם לאמן-במה השובה את העין.

בשנתיים האחרונות לחייו עסק בעיקר בטיפוח האולפנא למחול שהקים בנתניה, העיר בה נולד וגדל

הצד היוצר שלו בא לידי ביטוי בשני תחומים - הוא היה צלם מעולה, שהנציח בעדשת מצלמתו את גדולי הכוריאוגראפים שבאו במשך השנים לעבוד עם להקת "בת שבע" ובתכנון וביצוע מופעים בקיבוצים שונים, כגון בעצרת השנתית לזכר השואה והגבורה בקיבוץ תל יצחק הוא גם הירבה לדבר על תכניותיו בשילוב הקולנוע והמחול. אולם אלה נשארו בגדר תכניות.

בשנת 1971 זכה לאות הצטיינות חשוב בפסטיבאל הבינ-לאומי שנערך בפריז. הוענק לו "כוכב הזהב", שניתן לרקדן הטוב ביותר.

קלייב בארנס, מבקרו של ה"ניו-יורק טיימס" כינה אותו "אחד הרקדנים המעולים של המחול המודרני בימינו."

ג.מ.

■

מה, למען המחול, אתה מונה?

מאת: ג׳ואן קאס

״הכל סופרים״ - היא שורה הפותחת את אחד משיריה של גרטרוד שטיין, שיר המותח ביקורת על חברתנו המטריא-ליסטית, בה החיים נמדדים כמותית. בכל הנוגע לענייני כסף, הדבר מובן. ״כמה זה עלה?״ ו״כמה זה שווה?״ פחות מובן מאליו, אך נפוץ באותה מידה היא הקביעה - בן כמה שנים איש זה, כמה קילוגראמים משקלה של אשה זו, כמה שעות נמשך הקורס, כמה קילומטרים נסעת ב-חופשה, מהם ציוניך בבחינת-הבגרות. יתכן ולכל המספרים האלה יש משמעות מסויימת, אבל הם מעידים אך מעט על אישיותו של האובייקט, על עצם תהליך הלמידה או הנסיון שנרכש - בקיצור הם מלמדים אך מעט על החיים הממשיים.

בתחום המחול (הרי מראש היה ברור שנגיע לשם מוקדם או מאוחר!) זה מעציב במיוחד שהכל סופרים בלי הרף. וכוונתי גם לספירה היבשה של ״חד - שתיים - שלוש - ארבע״ וגם למדידה הנעשית לגבי סיבובים, הרמת-רגל, קפיצות וכדומה מדידה המהווה תופעה מוכרת מאוד בכל שיעור ושיעור. מדידה זו מייצגת אבחנה כמותית שאינה במקומה דווקא בתחום האמנות. אנו דנים כאן בראש וראשונה בהוראת-מחול לחובבים, אבל לעיתים אפשר ליישם הערות אלה גם בשיעורים לבעלי-מקצוע ואפילו ללהקות. הסטאטיסטיקה מוכיחה שמספרם של הילדים הישראליים - ואפילו של חובבים - בוגרים הלומדים מחול גדל בלי-הרף. ומה מלמדים אותם? תצפיותי האישיות וחקירה ודרישה בנושא מביאות אותי למסקנה, שמה שהם לומדים היא בעיקר טכניקה. התוצאה היא - שהתלמידים יוצאים, לעיתים קרובות, מופסדים בכל הנוגע לאמנות (נא לשים לב למילה ׳לעיתים קרובות׳. לא תמיד, כי יש יוצאים מן הכלל רבים. אין בכוונתי לבקר קבוצה שלימה של בעלי-מקצוע מסורים העובדים קשה, אלא לנסח השקפה מסויימת המתייחסת לחינוך אמנותי בתחום המחול).

במלים אחרות, התזונה המוגשת לתלמיד-המחול אינה מאוזנת היטב. הוא מתקיים ממזון טכני בעיקרו וסובל מחוסר בתחומי הרגש, התחושה והביטוי.

והסיבה לחוסר איזון זה היא, שכל אחד מונה כל העת, ומצי-גים את המחול כסוג של אתלטיקה, שתוכנה מיומנויות הניתנות למדידה. גישה כזאת מייחדת מקום למחול במסגרת החינוך הגופני, הרחק מהתיאטרון והמוזיקה - אמנויות שלמשפחתם הוא שייך.

ארשה לעצמי להציג כאן את המחול כסוג אמנותי ולהציע מיספר הצעות לדרך הוראתו.

אמנות, מכל סוג שהוא, עוסקת ברישומם של תחושות ורגשות. ביצירות-מחול האמצעי הוא גוף-האדם הנע, לבדו או ביחד עם אחרים, ויוצר דימויים מסוגננים של החיים. הרקדן הוא אמן-מבצע מיוחד במינו, שהוא עצמו גם הכלי וגם המבצע. במשך חינוכו הממושך גופו מסגל לעצמו צורת תנועה הרמונית ויכולת לבצע בצורה נאה שורה ארוכה של תנועות מורכבות. במובן זה הוא אכן קרוב אל האתלט. המיומנויות הן ספציפיות: קפיצות, רקיעות, סיבו-בים, שיווי-משקל. אלה ניתנים למדידה וספירה ולהשוואה כמותית: גובה הקפיצה, תדירות הרקיעות, מיספרם ומהי-רותם של הסיבובים. זהו הצד שבו התלמיד הישראלי מתורגל, ואכל יכולתו עולה בהתמדה. לו זה היה כל הענין, אין ספק שהמחול היה נחשב כאחד מענפי הספורט התחרותי. אבל למעשה הטכניקה אינה אלא אמצעי המשרת מטרה מסויימת. עלינו להשוות את הרקדן לא לספורטאי אלא למוזיקאי, שאמנותו קרובה לזו של הרקדן. איש לא היה מסכים לכך שחינוכו המוזיקאלי של ילד הלומד לנגן בפסנתר יהיה מורכב מנגינת סולמות או אימון בארפג׳ים בלבד, אפילו אם תרגילים אלה מקנים לאצבעותיו גמישות וזריזות. מובן מאליו שאצבעות חזקות וגמישות דרושות למען שליטה טובה בכלי, כדי שהילד יכול להפיק בעזרתם מוזיקה.

בתחום המחול התלמיד שואף לשליטה טכנית בכל גופו, וזאת על-מנת שיוכל להפיק ממנו דימויים מחוליים. הוא יוצר כלי מעצמו ובו-זמנית מלמדים אותו לנגן בכלי זה. בלי ספק אני מסכימה לכך שדרושה מידה של מיומנות טכנית, אפילו למען הסיפוק העצמי של הרקדן, שלא לדבר על נחיצותה למען הנאתו של הצופה. דימויים מטושטשים, ורשמים מבולבלים (ורגשות בלתי נעימים אצל המבצע) הם תולדה של טכניקה דלה. אבל טכניקה מעולה לבדה יוצרת רק תדמית

של מתעמל או ספורטאי, שאינה עונה כלל לדרישות וליכולת הבייטוי של צורה אמנותית זו של המחול.

התכנים המצויים בבאלט או במחול המודרני משתרעים על פני תחומים נרחבים של רעיונות, התרשמויות, יחסים בין גברים ונשים, גופים אנושיים וגורלותיהם, וכן מושגים וצו־רות פחות או יותר מופשטים, של אווירה או צליל. נוסף לכך, על־פי רוב קשור המחול לליווי מוזיקאלי הצמוד, פחות או יותר, לתנועה וזה מצריך רגישות וידע מצד המבצע. (במלים אחרות, לשם ביצוע מלא של יצירה מחולית, זקוק האמן למיומנות בפירוש (אינטרפרטאציה) ולטכניקה כאחד. הפירוש האמנותי של האמן המבצע דורש תכונות שונות, המישתנות מיצירה ליצירה, כגון יכולת ביטוי דראמטי או ריגשי, רגישות מוזיקאלית או תחושה קיצבית. למעשה תכונה אחרונה זו - רגישות חושית לתנועה ומיקצביה - היא עצם החומר ממנו עשוי המחול. על כן היא המונחת ביסוד כל פירוש אמנותי, יהיה הוא עיצוב דראמטי, המחשה חזותית או מוזיקה או הפשטה של צורות וקווים.

קל להבחין בכך האם אמן־מבצע מקצועי הוא בעל יכולת אינטרפרטאטיבית. ניתן להגדיר רקדנים בדומה למוזיקאים: האחד הוא מבריק אבל יבש; אחד בעל יכולת אינטרפרטאציה מעולה אבל חסר מעט ברק וירטואוזי; ושוב אחד (וזה מקרה נדיר ביותר!) המאחד עומק ריגשי עם יכולת טכנית מבריקה.

אתה, היושב באולם, הנך השופט, משום שהרקדן המקצועי מצוי על הבימה למען לומר לך משהו ולגרום לך הנאה. כמובן שעה שאנו דנים בחינוכו של חובב, יש להביא בחשבון שביצועיו יישפטו לאוו דווקא על־ידי קהל, וגם אז על־פי רוב על־ידי ציבור המורכב מידידיו ובני־משפחתו הגאים בו. הוא לומד למען הנאתו שלו בלבד.

השאלה המרכזית היא, איפוא: האם שיעור־המחול מכוון לטכניקה לבדה או האם נעשה בו נסיון להעשיר את הבנת התנועה, הרגש וההנאה שבמחול - תכונות הנדרשות לביצוע מקצועי ולהעשרת החובב כאחד?

במקרים רבים התשובה תהיה - לאוו. בכוונתי להעיר כאן מיספר הערות על שתי־שיטות־הוראה הנפוצות בסטודיות בארץ כולה: שיטת הר.א.ד. בבאלט, ושיטת־גראהאם במחול המודרני. לשתיהן היסטוריה ומטרות שונות עד מאוד, אבל המשותף לשתיהן - שהן מקנות יתרונות גופניים מסויי־מים לתלמידיהן הנאמנים ומאידך שתיהן בעלות מיגרעות אמנותיות מסויימות.

בצד החיוב, שתי השיטות מקנות לתלמיד שליטה טובה בגופו, יציבה נכונה, צורה נאה, ומיומנות מסויימת בתנועה בסיסית. בצד השלילה, להוציא את המקרה כאשר המורה הוא מבריק ובעל אישיות מיוחדת במינה, שתי השיטות מקנות לתלמיד רק הבנה מצומצמת ביותר בשפת הרזים של הביטוי האמנותי.

שיטת הר.א.ד. מציעה תכנית מצויינת, הדרגתית לבנית הבסיס לבאלט הקלאסי. אבל, בהיות הבאלט הקלאסי מוגבל בתחומי סגנונו, גם הסגנון התנועתי של התלמיד מוגבל. אפשר לטעון, שהבאלט הקלאסי מתיימר לעצב דמות אנושית אידיאלית, ומי שבקי בשיטה זו יכול ליישם אותה לגבי יצירות בכל סגנון שהוא. אני מסכימה שהסגנון הקלאסי הוא אידיאליזציה של תנועה אנושית, ואידיאליזציה יפה ביותר, אבל אין הוא מציג דמות מושלמת אוניברסאלית. למעשה אין הוא מייצג אלא את נימוסיה והשקפותיה של החברה האירו־פית החצרונית בשנים 1400־1700 .

יתרה מכך, אפשר לחלוק על הקביעה שאמן מקצועי מעולה מסוגל להתגבר על הקשיים שמציגות לפניו יצירות כוריאו־גראפיות שונות בעזרת גופו הלמוד בבאלט קלאסי. מכל מקום, אנו מדברים בילדים וחובבים, שלא יתנסו כלל במבחן שכזה. הם לעולם לא יתנסו ביצירה מאת ג'רום רובינס או ג'ון קרנקו. מה שהם לא יקבלו בשיעורים, הם לא יקבלו - וסוף פסוק. ומה שהם אכן מקבלים בשיעורים, זהו היבט צר מאוד של האדם.

ו"הצגת־סיום־השנה", הרי ידוע שפירושה על־פי־רוב חזרה אחידה וביצוע מהוקצע של תרגילי - השיעורים לצלילי מוזיקה נדושה.

יתר־על־כן, טכניקת הבאלט מאמנת את התלמיד להציג את גופו כדמות המופיעה לעיני הקהל. ההדגשה היא על כיצד התנועה נראית "עליו", ולא מה הוא עצמו חש בשעת ביצועה. לדעתי גישה זו לא רק מונעת ממנו התבטאות מלאה, היא גם מקנה לו תכונה שלילית מאוד של התאהבות נרקיסטית בדמותו המשתקפת במראה (או במקומות אחרים).

שיטת הר.א.ד. כוללת בחינה שנתית. גם אם אין הבחינות מולידות מתח כדוגמת זה המכביד על חייהם של נבחיני הבגרות בשנות לימודיהם האחרונות, בכל זאת ניתנת הדגשה בלתי־חיובית להיבטים האובייקטיביים, המדידים של המחול על חשבון היסודות הפחות מוגדרים או החיוניים של המחול, הביטוי וההתנסות.

גם שיטת גראהאם פתוחה לביקורת, בהיותה מגבילה מבחינה סגנונית. כאן לפנינו סוג אחר של אידיאליזציה של התנהגות אנושית; האדם בין שני קטבים, של התכווצויות כאב וצער מחד, ופישוט אברים משוחרר של התלהבות מאידך. ושוב יש לשיטת-גראהאם יופי משלה, אבל אין היא רחבה במידה שתחשב לאוניברסאלית. למרבה הצער שיטת-גראהאם כמעט זהה עם המושג "מחול מודרני" בחוגים מסויימים בארץ ובעולם. במציאות, שיטת-גראהאם נוקשה מאוד, החל מתרגילי הקרקע הפותחים כל שיעור, ואין בה כלל גישה בסיסית או חופשית לתנועה. נוסף להקניית דינאמיקה של מתח לתלמידים, מורים רבים של שיטת-גראהאם עומדים על ביצוע מדוייק של תרגילים במצבים קבועים, כך שעל התלמידים לעצב עצמם לצורות דמויות כעכים, למשל, בנפילות לצדדים ולמתיחות לאחור המבוצעות בשכיבה. חלק ניכר מהשיעור מוקדש לקביעת המרחק המדוייק שבין המרפק לאוזן, למשל. אני מפקפקת בחשיבות שנועדת לפרטים כגון זווית המרפק בשיטה המושלמת של התכווצות-הרפייה זו, הבונה, בלי ספק, גוו חזק ואקספרסיבי. על-כך אפשר להתווכח. אך בכל מקרה, אין להביא ילד או תלמיד לשלימות-ביצוע כזאת בכל "שיטה" שהיא, משום שזמן השיעורים מוגבל וגישה כזאת מונעת עיסוק בחומר אחר, בעל ערך רב יותר.

מה שאני מבקשת הוא - תשומת-לב לביטוי בכל שלב של שיעור המחול. ראשית-כל, כל טכניקה, ותהיה זו של גראהאם או כל שיטה אחרת, אין ללמדה אך ורק על-מנת לפתח כוח, גמישות או שיווי-משקל. כל שיעור חייב לכלול תחושה שהאדם כולו בכל תנועה. למשל, ה"פלייה" הפותח הוא כפיפת ברכיים הכוללת התרוממות וחיות באגן-הירכיים, החזה, הזרועות, הראש והרגליים.

יתירה מזו, כל תרגיל חייב להיות בנוי על רצף-תנועה שלם, קצר ככל שיהיה. לכל רצף כזה התחלה קיצבית, שיא וסיום.. החלוקה הקיצבית חייבת להתייחס למבנה התנועה עצמה ולצלילים המלווים אותה, אם יש כאלה. ידוע לי שמורים מעולים בשיטת הר.א.ד. או כל שיטה אחרת עושים כך, כרגיל. יצא לי פעם להיות נוכחת בשיעורו של מורה בעל מוניטין, זמן קצר לפני מבחני סוף-השנה של הר.א.ד. המורה 'טירטרה" את חניכיה בעזרת פקודות שלא היו מביישות רב-סמלים. המתח בצוואר התלמידים היה ניכר מאוד, כמעט כאילו הם ציפו למכה שתנחת בכל רגע. בטוח שלא כל מקום לתחושה של מיקצב ב-" DEVELOPE " המוטרד שלהם. ובכל זאת חלוקה לפראזות מיקצביות היא הכרחית לכל ביטוי - יהיה זה בעזרת מלים או תנועה.

כל שיעור חייב להכיל פעילות ריקודית רעננה והתנסות חדשה. ובמונח "פעילות ריקודית" אין כוונתי ל"עשו ככל העולה על רוחכן". אמרנו שתוכנה של יצירה כוריאו-גראפית הם דימויים מחיי העולם הזה. דימויים אלה מצידם נבנים מחומרים תנועתיים על-ידי אמני-הכוריאוגראפיה. הצורה המדוייקת, המוגדרת, היא תוצר אישי. אבל חומר-ההוראה, היעיל לכוריאוגראף, לאמן המבצע, ולסתם תלמיד - המצוי בכל המרכיבים של התנועה המחולית. ואלה הם: תנועה (מחווה או פעילות); משך - זמן, התייחסות למהירות ומשקל; חלל, הכולל את צורת הגוף ותבנית יחסיו עם גופים אחרים וכיווני-החלל; דינמיקה של האנרגיה, שהיא חלוקת הכוח והמתח על פני רצף-התנועה. מיספר אין-סופי של תבניות ניתן לבנות מרצפי-תנועה קצרים, המצויים בתחום יכולתו הטכנית של התלמיד, כדוגמת סיבוב בן שלושה צעדים ועצירה, כגון התפרצות ובלימתה. כל מרכיבי התנועה מישתנים בהתאם לדימויים המתחלפים, תחושות התנהגות שונות ושינויים באווירה ובהתייחסות. המורה יכין מיספר רצפי-תנועה כאלה,

והתלמידים יתבקשו להציע אחרים משלהם. ניתן להכניס את הטכניקות השונות למיבנה כזה. דרך עבודה כזאת מערבת את התלמיד בתהליך הלימוד, ומונעת ממנו ללמוד בעל-פה סידרה של תנועות כפי שהדבר נעשה בשיעור התעמלות. התלמיד יתחיל לחוש את תחושת התנועה, ואת ההתבטאות דרכה. הוא יווכח שרצף-תנועה יכול להיות מעין הערה רגועה, מגוחכת; אמירה שקטה ועצובה; מחאה מתוחה ונרגזת; הצהרה גאה ומאושרת - וכל אלה תלויים במיקצב, בתבנית החזותית ובדינאמיקה של התנועה, לא פחות מאשר בתנועות עצמן.

קיימות, כמובן, צורות אחרות של התנסות במחול - כגון דרך האימפרוביזציה או אילתור לצלילי מוזיקה ועיצוב מצבים דראמטיים. אנו מאמינה שכל אלה נוטים להיסחף לכיוונים מוגדרים מדי, אם אינם צמודים למקור: משחק-גומלין תדיר של תנועה. וכן אני סבורה, שחשוב שהמורה ישמור על מסגרת קבועה של השיעור. העדר מסגרת כזו מביאה ל"השתוללות" סתמית, שהיא משעממת לצופה וחסרת-תועלת לתלמיד.

דומני שבנקודה זו הקורא באמת זכאי ל"שיעור לדוגמא". אולם המלה המודפסת אינה אמצעי מתאים לשיעור מעורר ענין בתחום המחול. כל מה שאוכל לעשות היא - להסב את תשומת-לבו של הקורא לשני אורחים שהופיעו לא מכבר בארץ - מרס קאנינגהאם וקארולין קארלסון.

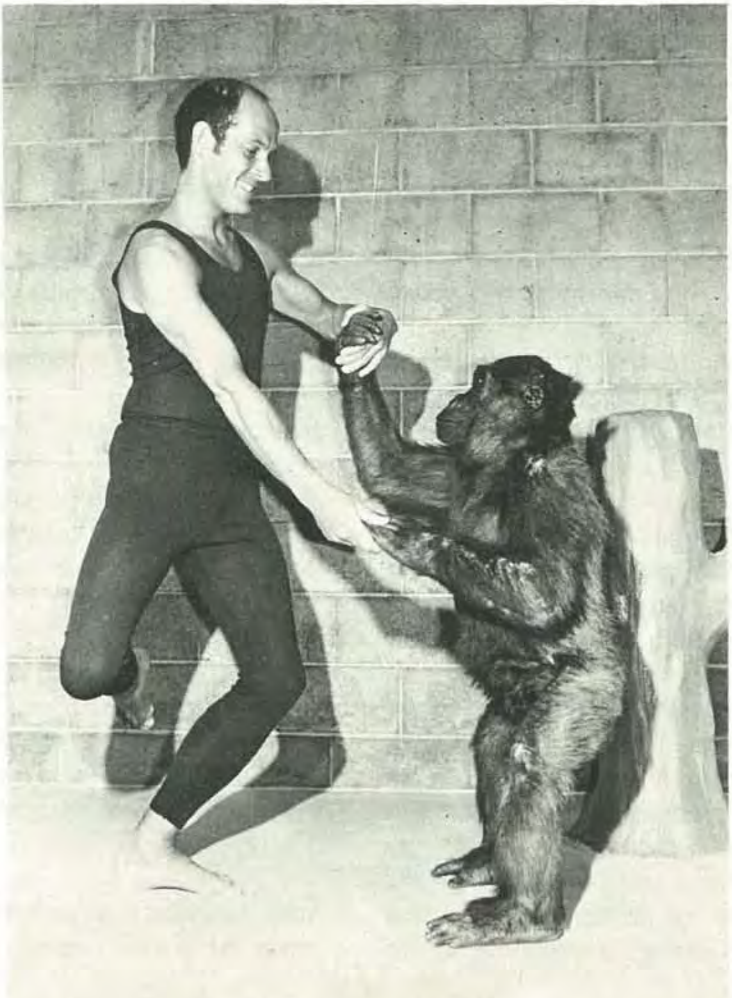
כל אחד מקטעי הכוריאוגראפיה של קאנינגהאם יכול היה לשמש כרצף-תנועה או תרגיל שעליו אפשר לבסס שיעור. וזאת משום שכל עניינו של קאנינגהאם הוא במרץ התנועתי והדרך שמרץ זה מושפע על-ידי החלל והזמן.

אם היה הקורא בר-מזל, הוא היה נוכח בשיעור-ההדגמה של קארלסון בקיץ שעבר, שיעור בו הראתה כיצד היא בונה ממרכיבי החלל והזמן תבניות-מחול. קארולין קארלסון באה מהאסכולה של אלווין ניקולאיס, והוא עצמו היה תלמידה של הניה הולם, שהיתה היורשת האמנותית של מרי וויגמאן. אמנים אלה, דוריס האמפרי ואחרים, פיתחו שיטות הוראה המקנות לתלמיד מידה רבה של התנסות תנועתית.

אם לשפוט לפי הרקדנים המקצועיים שיצאו מבתי-אולפנא אלה, אפשר לומר, ששיטותיהם מסוגלות להצמיח גם רקדנים מעולים. לא רק שכל רקדן בקבוצתה של קארולין קארלסון הוכיח שליטה פיזית בלתי רגילה, אלא גם שמר על אופי אישי של אמנותו, ממש ככלי בתזמורת.

אם יש מקום להעשרת שיטות ההוראה, אם תאמין שזו חובתך כאחד המורים למחול לעודד מורים אחרים להעניק לתלמידיהם משהו שמעבר לחינוך גופני גרידא, יציבה נכונה וכמה מיומנויות, עשה משהו בכיוון זה. בישראל מצויים די מורים למחול בעלי חוש-המצאה, כך שניתן לארגן פעם או פעמיים בשנה מפגשים בין מורים להחלפת רעיונות, ואולי אפילו למתן שיעור לדוגמא כל אחד בתורו. העניין הקיים בחינוך למחול גדל והולך, ואולי אפשר יהיה להזמין מדי פעם מורה-אורח בעל שיעור קומה כשל קארלסון על-מנת לדרבן את המחשבה.

אבל, בבקשה, נא לחדול מהספירה! ■



להקה היא רעיון במוחו של מישהו

מאת גיורא מנור

להפליג הכרחי — לחיות לא הכרחי !
(אימרה רומית עתיקה)

כל סיום־עונה מביא עימו נדידת־עמים בין רקדני הלהקות בישראל, חילופים הכוללים לעתים, כמעט את מחצית הלהקה. בעיות החיפוש אחרי מנהלים אדמיניסטרטיביים ומנהלים אמנותיים יוצרות אף הן הרגשה של אי־בטחון בעתיד. גם בלהקות שניהולן קבוע ועומד, יוצרת דוקא ״נצחיות״ זו, במקרים מסויימים, בעיות של המשכיות עבו-דתם של השותפים לעבודה.

עובדות החיים הן אכזריות - דבר אינו עומד וקיים, בייחוד לא כאשר מדובר באנשים חיים, אותו חומר שביר ומתבלה, ממנו מורכבות להקות־מחול. הכל זורם, אמר הראקליטוס, ובכך טמונה, כמובן, תקווה לעתיד טוב יותר, אבל בהכרח גם סכנה שכל הישג יגוז וייעלם ללא טיפוח מתמיד, כל הרכב מוצלח יתפורר כעבור זמן קצר. שום דבר אינו מונח בקופסה שמור ובטוח.

רקדנים באים ורקדנים עוזבים, מנהלים מתחלפים, מחולות

חדשים נוצרים בלי הרף ונעלמים כלעומת שבאו. מה, איפוא נשאר? מהו היסוד הערטילאי המהווה את עצם נשמתה של הלהקה? כיצד נשמרת האווירה המיוחדת, הגישה המאפיינת, המשהו המייחד להקה אחת מרעותה?

בלהקות שבראשן אישיות יוצרת מרכזית, מהווים המבצעים למעשה רק (רק? זה כמובן הרבה !) כלי־ביצוע, ותפקידה הברור של הקבוצה הוא - לאפשר ליוצר שבזכותו היא־קיימת ליצור ולהציג לפני הקהל את יצירתו. הנאמנות ללהקה היא אז שמירת-אמונים לאדם אחד, ולגישתו, סגנונו, והפילו-סופיה האמנותית שלו.

להקות כאלה מפתחות כרגיל גרעין קבוע של נאמנים ופרי־פריה של מבצעים מתחלפים. אם הנאמנות היא לאישיות אחת, העזיבה היא כמעט בגדר בגידה, או, אם תרצה, אקט של שחרור, של חיפוש אחרי דרכו העצמאית של הרקדן, ״בחוץ״, ללא החממה המוכרת של סגנון ביתי ודרכי עבודה קבועות ומוכרות.

מאידך, להקה כזו קיימת כל עוד קיים רצונו הנחוץ של היוצר המרכזי ליצור וכל עוד הוא מסוגל לאחוז בחבלי קיסמו ויכולתו האמנותית את כוכבי־הלכת הסובבים אותו במסלול סביבו.

מה קורה כאשר האישיות היוצרת המרכזית חדלה מליצור, או שהאיש פשוט נפטר? (אולי בזכות הדרישות העצומות שמעמיד מקצוע הכוריאוגראפיה אין יוצרים כאלה יוצאים לגימלאות. הם כה חיוניים ומורגלים במאבקים בלתי פוס־קים, עד שהם כמעט תמיד נפטרים בעודם על האוכף, ו-המושכות בידם).

במקרה הטוב נמצא להם תלמיד או ממשיך, המוכן לראות בשימור הרפרטואר המיוחד של הלהקה את מטרת חייו. כך התמזל מזלו של אחד מגדולי המחול המודרני, חוזה לימון, שנמצאה לו רות קארייר, שנטלה את ההגה לידיה לאחר מותו, והלהקה שלו, על אף שחלו בה שינויים פר-סונאליים רבים, ממשיכה להתקיים כ״להקת חוזה לימון״. הרפרטואר שלה כולל גם יצירות חדשות אחדות, ואת מחולותיה של דוריס האמפרי, שעבדה בשיתוף עם לימון, וכך זכתה גם היא להמשך אמנותי חי וביצועי לאחר פטירתה שנים רבות לפני חוזה לימון.

במקרה נדיר זה נוצרה המשכיות של ממש החל בלהקה המקורית של האמפרי רווידמן, דרך להקתו של לימון, שהאמפרי היתה המנהלת האמנותית שלה, אל רות קארייר שבלהקתה נשמרות כל המסורות הללו.

על־פי־רוב אין יוצרים בעלי להקות משלהם יכולים, ריגשית, להשלים עם כך שמגיע יום בו עליהם להבטיח בעוד מועד את המשך קיום עבודתם על־ידי יצירת מסגרת שתהיה משוחררת מתלות אישית בהם.

הלהקה היחידה בארץ השייכת לתחום זה של להקות ״אישיות״ היא ״ענבל״. יצירותיה של שרה לוי-תנאי הן האוצר החשוב ביותר, המקורי והייחודי של המחול הישראלי. אבל כל המאמצים שנעשו בשנים האחרונות להבטיח את קיומה האובייקטיבי של ״ענבל״, ללא תלות בלעדית בשרה לוי-תנאי, נכשלו, משום שהיא עצמה אינה מסוגלת לקבל כורח זה של שינויים במבנה, שייעשו את הלהקה בלתי תלויה בה, אישית.

בה במידה שאישיותו של יוצר הלהקה חזקה ועשירה יותר, המעבר קשה יותר, וסכנה רבה יותר נשקפת ממעבר זה.

יש להניח שגם להקתה של מרתה גראהאם מצויה עתה ברגע קריטי, שיכריע אם יהיה לה המשך לאחר שמרתה עצמה לא תוכל עוד להיות פעילה. למעשה זהו גם המצב בלהקתו של אלווין ניקולאיס, שכולה "שלו" ושלו בלבד. אם כי יתכן שהוא יצר לעצמו גרעין של רקדנים נאמנים, המסוגלים לשמר את יצירותיו גם ללא השתתפותו, ממש כשם שהשכיל לשמור על שיתוף־פעולה עם להקתו של מארי לואיס, שהיה הרקדן הראשי שלו, וכיום הוא בעל להקה־אחות נפרדת, אבל קשורה, והוא יהיה, כנראה, זה שישא את לפיד ניקולאיס בשנים הבאות, אולי על־ידי איחוד מחדש של שתי הלהקות.

טיפוס אחר של להקה הוא המוסד האמנותי הרפרטוארי, שיוצרים רבים ושונים מוזמנים ליצור במסגרתו.

להקות מסוג זה מתחלקות לשני סוגים. האחד הוא המוסד הממלכתי, העירוני או הציבורי, שכוח היותו נובע מרצונו של הכלל (כפי שהוא מתבטא במוסדות השלטון המקומי או הארצי) ומכוח התקציבים והמסגרות החוקיות שמכוחן הוא פועל. ומכאן גאות ושפל אמנותי, המתחלפים עונתית..

השני הוא זה שבמרכזו לא אישיות יוצרת חזקה בתחום הכוריאוגראפיה דווקא, לא סגנון אישי מיוחד ו"אני מאמין" אמנותי חדשני או מהפכני, כי אם דמות מרכזית שנטלה על עצמה ליצור את התנאים ליצירתם של אחרים, למען קיומו של אמנות הבאלט או המחול בכלל במקום מסויים. סוג זה של להקות נוצר על-פי-רוב על-ידי אישיות מרכזית ששימ-שה קטליזאטור ליצירה יותר משירצה בעצמו. הדוגמאות לכך רבות: נינט דה-ואלואה או מרי ראמבר בבריטניה, סוניה גאסקל בהולנד ובת-שבע דה-רוטשילד, וכמובן סרגיי דיאגולב.

מסוג הלהקה הראשון קיימת בישראל להקה אחת בלבד, "בת-שבע", שמאז שנת 1975 היא להקה ציבורית, ובכך אין קיומה מותנה במרצה ורצונה של אישיות אחת. אולם גם מצב זה טומן בתוכו סכנות משלו, ועוד נדון בכך להלן. לסוג השני שייכות בישראל שתי להקות, "בת-דור" וה"באלט הישראלי".

בשל המבנה המיוחד של התנועה הקיבוצית, שייכת "להקת המחול הקיבוצית" חלקית לקטגוריה ראשונה - הממסדית - ומאידך בכל זאת לתחום הלהקה הקיימת בזכות רצונו של אדם אחד, שהיה מוכן "להכריח" את הממסד הזה למאמץ הארגוני והכספי הנדרש, ויחד עם זאת ליצור סביבו קבוצת רקדנים וכוריאוגראפים שיהיו מאוחדים ברצונם לקיים את הלהקה, רצון שהוא, בחיים הקיבוציים, תנאי להשגת הברכה המימסדית של "ברית התנועה הקיבוצית".

חילופי גברי בלהקת מחול הן כורח המציאות. מצד אחד קיים השוט הביולוגי - אורך חייו הפעילים המלאים של הרקדן מוגבל מאוד. ויש גם צורך הריענון המתמיד. אי-אפשר ללא התחושה המדרבנת שיש מחליפים, שדבר אינו מובטח לעולם, אצל הרקדן והיוצר כאחד, תחושה שרק היא ממריצה אותם להגיע אל מלוא מיצוי היכולת, למאמץ הנורא והמכאיב להיות תמיד בשיא הכושר, לא להתחשב בכאבים ובפציעות, שהם מנת-חלקו של כל רקדן.

אבל, ותמיד יש איזה אבל מכשיל, חילופים תדירים מדי מערערים את מבנה הלהקה, מפריעים לבנות אישיות-להקתית ברורה, סגנון-בית מוגדר, והם מעידים על אי-הזדהות, על ניכור. ובכך יש סכנה רבה אולי עוד יותר מאשר בקביעות יתירה, הגורמת ל"השמנה", ליצירת פקידי-אמנות במקום אמנים של ממש.

נאמנות היא תכונה חשובה. אבל רק בשנים האחרונות ממש הורגלנו בארץ למצב הנורמלי לחלוטין, בו יכולים רקדנים לעבור בסופה של עונה מלהקה ללהקה, ללא ניתוק יחסים, ללא סנסציה מיותרת. ברגע זה מצויים רק רקדני "ענבל" לשעבר ב"בת-שבע", אנשי "הבאלט הישראלי" ב"בת-דור", רקדני "בת-דור" ב"בת-שבע" ולהיפך. וכך נאה וכך יאה.

להקת מחול היא אורגאניזם חי. היא זקוקה להזנה מתמדת, אי אפשר להכניסה למקרר, ולשמור אותה שם עד שירחיב. זה מחייב תכנון לטווח ארוך וקצר. היא גם ייצור קולקטיבי אמוציונאלי, והמתעלם מכך מסתכן בניתוק מהמציאות. בכוח חוזים בלבד אי-אפשר לקיים מוסד אמנותי. כפי שאומר הפתגם הגרמני, "אפשר להוביל את הסוס לשוקת, אבל אי-אפשר להכריח אותו לשתות".

דומני שחלק מחילופי הרקדנים, המגיעים לעיתים ליותר מ-30 אחוז תוך עונה אחת, נובע מהעדר מחשבה על קידום הרקדן האינדיווידואלי, מתכנון רפרטואר שאינו מביא כלל בחשבון שיש לבנות רקדנים, לא רק לטובת האני שלהם, אלא גם לטובתה של הלהקה. המשלה את עצמו שאין הצופה בא לראות את הרקדנית האהובה והמוכרת "שלו", את אישיותו הבימתית של רקדן זה או אחר, חביב ומוכר, אלא רק את יצירתו של הכוריאוגראף, אינו בקי בכללי-התיאטרון הבסיסיים ביותר. בלהקות הבנויות על אישיות יוצרת

מרכזית, לעיתים דמות זו היא הכוכב המושך. לעיתים כוכב כוריאוגראפי מסתתר בזה תחת סיסמת-הרמייה הדמו-קראטית כביכול של "כל הרקדנים הם כוכבים..." זו הלשון בה נוקט ניקולאיס וזו השיטה בה פועל מרס קאנינגהאם, שבחוזה שהוא חותם על הנהלות של פסטיבאלים וכו' יש סעיף מפורש האוסר על פרסום מוקדם של כל שם, זולת שמו שלו במודעות, לפלקטים וכד'.

הגישה הכביכול-דמוקראטית של "הכל-שווים" - היא בעוכרי הלהקות הישראליות כולן. ברור שלהקות הפועלות בעיקר על ידי הזמנת כוראוגראפים אורחים, קשה להן יותר לדאוג לטיפוחם של כוכבים מאשר אלה להן יוצרי-בית, המכירים היטב את הכשרונות העומדים לרשותם, ושניתן לבוא אליהם בתביעות של תכנון וצרכי הלהקה. וזו סיבה נוספת (אם נחוצה כזאת) לטיפוח יוצרים מקומיים.

ברור שרקדנים שאינם באים על סיפוקם בתפקידים המקד-מים אותם, מחפשים לעצמם פתרון בשדות זרים, משמע להקות אחרות. חוסר ודאות בשל העדר תכנון לעונה שלימה או שנתיים מראש, מגבירה תיסכול זה. לדוגמה: רינה שינפלד לקחה לעצמה "שנת חופש" מלהקת "בת-שבע" למען ליצור ערב-יחיד שלה. זהו לדעתי מקרה טיפוסי של חוסר תכנון לטווח ארוך, שצריך היה להביא בחשבון את שאיפותיה המוצדקות בהחלט, במסגרת הלהקה.

מצד משני, נסיונות לשמור על נאמנותם של רקדנים על-ידי התחייבות פורמלית נידונים מראש לכשלון, כגון מקרהו של יאיר ורדי, אשר הוזמן להיות רקדן-אורח לשנה אחת ב"באלט ראמבר", אבל לא קיבל את ברכת ההנהלה לכך, ועל כן עזב.

כאמור חילופים הם הכרחיים. אבל יש לצמצם אותם לאופטי-מום מתקבל על הדעת. וחשוב מכל, לבנות בצורה קבועה את השכבה הצעירה בלהקה, כדי שהכל יידעו שיש מחליפים (וזה נוטל הרבה מעוקצו של לחץ אישי על הרקדן כלפי ההנהלה). שמאידך צריכה להיות דאגה של אמת להתפת-חותו של כל פרט, דאגה שמחזקת את בטחונו של האמן הצעיר ואת רצונו להשתלב בלהקה, לראות בה אם לא בית אז לפחות ננמל בית.. חוששני שתחושה זו אינה קיימת ב-להקותינו, והן משלמות על-כך ביוקר.

יש משהו מפחיד בכך, שדבר אינו קבוע ועומד, ששום הישג אינו שמור לבעליו. המנהל חייב תמיד לצפות בחרדה לקראת הבאות. יש קשיים אובייקטיביים המביאים להילופים רבים בלהקות - בראש וראשונה השתתפותם של רקדנים זרים, בני ארצות אחרות. אבל תופעה זו של בינלאומיות אינה ישראלית ספציפית. פרט לבאלט הדני (ולהקות הרוסיות) כמעט כל להקות המחול בעולם ניזונות משפע הרקדנים המעולים שמוציאים בתי-הספר של ארה"ב. ואף-על-פי-כן אין, לדעתי, הכרה מספקת בצורך לתת לרקדנים הרגשה של שייכות, של טיפוח, של איכפתיות. (רקדנים אינם עוזבים בשל תשלום זעום, או עבודה קשה, אבל הם מחפשים סיפוק ואפשרות להתפתח. רק כשאלה אינם, עולה השיבות התנאים הטכניים והכלכליים ומאפילה על הצורך הבסיסי שלהם, לחיות חיים אמנותיים מלאים.

הכל זורם, דבר אינו קבוע, פרט לרצונו של מישהו שהלהקה תחיה, תתפתח ותתקדם, להקה היא רעיון במוחו של מישהו. זה מעט, אך גם הרבה מאוד.

משום שלהקה היא גוף חי, היא נתונה במשבר פרמננטי. ואין לך סכנה גדולה מהתחושה שאין הדבר כך, שהכל מסודר, שאת הכל אפשר לפתור בעזרת הכסף או האירגון. ■

„בת–שבע 2" כלהקה ניסויית

מאת: רונית לנד

להקת בת-שבע 2 הוקמה כלהקה-בת לבת-שבע 1. היא פועלת כשנה וחצי, במקביל לפעילותה השוטפת של הלהקה-האם. מטרותיה כפי שהוצהרו בתחילה היו – לשמש כור היתוך לכוראוגרפים צעירים, למוזיקאים ומעצבים צעירים, ולרקדנים אשר יכולתם המקצועית טובה, אך דרך של עבודה סדנאית חשובה להם במיוחד.

עבודה במסגרת סדנאית משמשת ברוב המקרים מוקד משיכה ליוצרים בשטחי אמנות שונים, ומהווה מקום, תנאים, אפש-רויות לחקירת שטחי פעולה ויצירה חדשים לא מוכרים, לפחות לקהל הישראלי.

הרקדנים היו אמורים לגשת לענין במידת נכונות ויצירתיות שווה לזו של הכוראוגרפים, ועל העבודה היה להיות מוקדשת למציאת פתרונות תנועתיים מתוך חומר-גלם מצטבר וייחודי לקבוצה העובדת. ההתמודדות עם האלמנט הטכני במחול היא חשובה ובלתי נמנעת, ולכן, כפי שכבר הזכרתי חייבת היכולת של הרקדנים להיות גבוהה במידה כזאת, שלא תהווה מכשול או מחסום בפני התמודדות עם חומר יוצא-דופן ככל שיהיה. יחד עם זאת צריכה יכולתם היצירתית של הרקדנים להיות גבוהה ביותר, אולי גבוהה מזו של רקדנים בלהקה רפרטוארית או מסחרית רגילה.

נקיטת קו פעולה ברור היא אמצעי חשוב ביותר לשמירה על ההתלהבות הראשונית לאורך כל הדרך. ברגע שאובדת בהירות מטרות אלו, ויהיה זה אפילו זמן קצר לאחר תחילת הפעילות השוטפת, תאבד גם ההתלהבות הראשונית ותחושת הייחוד שיש ללהקה מעין זו, והעבודה השוטפת, שהיא ללא ספק מפרכת בפני עצמה, תחדיר תחושה של שיגרתיות.

מסתמן חשש, כי בבת-שבע 2 לא גובש קו פעולה אחיד וברור, ואולי גובש ונשכח באחד משלבי ההרצה, וכי ה-מטרות והעדיפויות הראשונות מבין אותן מטרות, שונות אצל כל אחד ממרכיבי הפרוייקט: ההנהלה הכללית, ההנהלה ה-אמנותית, הרקדנים וכל היוצרים העובדים עם וסביב ללהקה.

אחד הקווים המנחים בעבודה סדנאית הוא עבודה משותפת ומקבילה בין אמנים מתחומים שונים, אבד בתהליך ההת-גבשות. לא מושם דגש חזק על ההשפעה בין מדיום למדיום, אשר ללא ספק, מעשיר את התחום המרכזי בו אנו עוסקים – התנועה, ומעשיר יחד עם זאת את התחומים האחרים ויכולתם לשרת את התחום העיקרי.

אין ספק שבת-שבע 2 אינה צריכה להיות סדנא לכוראו-גרפים בלבד, אלא חייבת לשמש דסנא לכל הגורמים המשמשים או לוקחים חלק בהתרחשות התנועתית, תוך נתינת משקל נכון פרופורציונאלית, לכל אחד מן האלמנטים.

אינני יודעת אם הוענקו לרקדנים כלים מספיקים בתחומי המוזיקה והתיאטרון, כדי לפתח בהם יכולת לעבוד במסגרת עשירה ומעשירה מעין זו, והאם המושגים התנועתיים שלהם, בהתחשב במושגים התנועתיים הקיימים היום בעולם, רחבים דיים ועם זאת, הדבר אינו מהווה סתירה, מקוריים דיים.

ייחודן של קבוצות מעין אלה הוא תמיד, בראש ובראשונה, יצירת שפה חדשה, במשמעותו המצומצמת או הרחבה יותר של המושג. הדרך היחידה למצא שפה חדשה היא לעבוד עם כוראוגרפים אחדים במשך תקופה ארוכה, ועל יותר מעבודה אחת. גם בין הכוראוגרפים השונים חייבת להיות שפה משו-תפת, תוך שמירת ייחודו של כל אחד ואחד. קיימת היום קבוצה של יוצרים ישראלים בתחום המחול אשר פועלים איש איש בדרכו שלו, אולם במבט מעמיק יותר קל להבחין, כי המשותף ביניהם הוא רב. התייחסותם למושג תנועה, רצונם והעזתם לדרוך על קרקע לא בטוחה, התייחסותם למושגים הקשורים בתנועה כגון חלל וזמן, מושגים פלסטיים או גיאומטריים המתקשרים לתנועה כמו קווים, חומרים בעלי גמישות תנועתית, קול קצב ועוד. אנשים אשר אלו הן הבעיות המעסיקות אותן בעבודתם התנועתית – והן רק חלק מן הבעיות – מתאימים לעבוד עם בת-שבע 2.

הקשיים העומדים בפני ארגונה של בת שבע 2 כיום הם בעיקר כלכליים. לכן נאלצת להקה זו להיות מה שמכונה, תיאטרון עני. הצורך במציאת פתרונות לבעיות פרוזאיות, מביא לעיתים גם לפתרונות אמנותיים שאולי לא היו מגיעים אליהם בדרך אחרת. מציאת חומרים זולים, תאורה זולה, מקום לא מקובל לעבודה ולקיום הופעות – כל אלה הם רק חלק מן הבעיות שעמדו בפני תיאטרונים עניים בעולם ואשר הביאו אותם לפתרונות חדשים ומפתיעים.

המטרה היא מציאת בימת ביטוי לאמנים לא מקובלים, מחדשים ובעלי העזה, ודבר זה לא מחייב הפקות יקרות. ודאי שאין הצדקה לייקר הפקות ולהשתמש בבעיה זו כנימוק לא לצאת לקהל.

אחת הבעיות האמנותיות העומדות בפני בת-שבע 2 היא – התחרות עם אחותה הבכירה, בת-שבע 1. כיום משמשת בת-שבע 2 קרן קפיצה ברור מאוד לבת-שבע 1 – הן לרקדנים מתחילים והן לכוראוגרפים מתחילים אשר עבודתם התנו-עתית לא תמיד מחדשת, מעניינת, מרתקת או יוצאת-דופן.

אין פלא לכן, כי בת-שבע 2 חנוקה תחת בת-שבע 1. לפתרון בעייה זו חייב, כאמור, להינקט קו פעולה אמנותי חדש ושונה מזה של בת-שבע 1, כדי שהתחרות תהיה פתוחה, צודקת וחופשית יותר. יתכן גם, כי כלל לא תהיה תחרות ישירה, כי הקו והתפיסה השונים ממילא, יפתחו סוג שונה של קהל לכל אחת מן הלהקות. אם היכולת הטכנית והענין לעסוק בחומר ניסויי יהיה שווה בשתי הלהקות, יהיה גם מקום להיעזר ברקדנים מבת-שבע 1 בעבודות של בת-שבע 2, כפי שיש היום מקום להיעזר ברקדנים מבת-שבע 2 בהפקות של בת-שבע 1, וכל זאת על בסיס לאו דווקא וולנטרי, אלא בתנאים שווים. אם תיבנה בת-שבע 2 מלכתחילה כלהקה בעלת איפיונים חובבניים הן מבחינה אמנותית והן מבחינה ארגו-נית, היא לא תשמש כוח משיכה לרקדנים ויוצרים, שכבר עובדים עם בת-שבע 1.

צעד חשוב ביותר בבנייתה של בת-שבע 2 הוא יצירת קהל מיוחד ללהקה זו. בת-שבע 2 אינה יוצאת לשוק – ואינה יוצאת להופעות כלשהן באופן קבוע ושוטף. עובדה זו מרפה את רגלי הרקדנים והיוצרים וודאי שאינה בונה קהל משלה.

בקרב אנשים צעירים, סטודנטים וקהל אוהב מחול מכל שכבה שהיא קיימים היום סקרנות וצמאון לחידוש. עצם השמועות על קיומה של בת-שבע 2 יצר בקרב קהל זה רצון לראות, לחוות ולקחת חלק במתרחש. רצון זה לא בא על סיפוקו ויאבד אם לא ייעשה דבר לטפחו.

קבוצת אנשים הנפגשת יחד, ומתקבצת מתוך מוטיבציות שוות או דומות, ולא כתוצאה של תהליך מיקרי והרצון להשתייך למסגרת כלשהי ללא הבנה עמוקה של מטרות אותה מסגרת, ויחד עם זאת קהל המודע לצורך ולהצדקה של קיום להקה כזאת, והמוכן ללוותה בהתפתחותה ולקחת חלק בבניית הקו האמנותי אשר ינחה אותה, הם לדעתי, חלק מן הערבויות העיקריות לקיומה הנכון של בת-שבע 2.

ניסויים דומים נעשו בתחום התיאטרון, וזכו להצלחה. הם פועלים במקביל לתיאטרונים הגדולים והצליחו לבנות קוו וקהל משלהם. אין שום סיבה שנסיון כזה לא יצליח בתחום המחול. קווי הפעולה ותחומי המחקר והניסוי שונים אמנם בין מחול לתיאטרון, והתיאטרון יכול להגיב בצורה מהירה יותר וישירה יותר לבעיות מידיות, אולם הצורך והצמאון לחידוש בקרב קהלי התיאטרון והמחול דומים מאד.

קריאת מסגרות בשמות כמו "סדנא לעידוד יצירה מקורית" עדיין אינה משמשת ערובה להיווצרותן. הן עלולות לשקוע עד מהרה בים של בעיות ארגוניות ושיכחה או טשטוש העדיפויות הראשונות שלמענן נוצרו. יוזמי הרעיון צריכים לראות עצמם חייבים לשמור על העדיפויות העיקריות שלמענן נוצר הפרויקט ונקבעה המסגרת, ולא לתת לזמן ולגורמים אחרים לדחוק עדיפויות אלה לדרגה מישנית. ■

פינה באוש ותיאטרון המחול שלה

מאת הורסט קוגלר

אישיותה מורכבת ביותר. הקלסתרון שלה מורכב מחומרתה של אננה סוקולוב, המודעות החברתית של קורט יוס, ועל אלה יש להוסיף חימה על שלטונם של הגברים בחברה האנושית וההכרה העמוקה שמצב זה מן ההכרח לשנותו, כעס המאפיין כל-כך את יצירותיהן של נציגות הכוראו-גרפיה האוואנגארדית האמריקנית, כגון זו של טרישה בראון או ג'ניפר מוללר. נוסף לכל אלה, מצויה בה מידת הרחמים והחמלה על האנושות, בדומה לזו הבאה לידי ביטוי ביצירתו של אלבן ברג, "ווֹיצק". נסה לאחד את כל אלה בדמותה של אשה אחת, ותקבל את דיוקנה של פינה באוש, בת ה-37, הכוראוגראפית המערב גרמנית שמרבים לדון ביצירתה, מנהלת "תיאטרון המחול" בעיר ווּפֶּרטָאל.

מוצאה ממשפחה גרמנית טיפוסית מהמעמד הבינוני. אביה היה בעל-פונדק בעיר סולינגן, בחבל הרוהר, לא רחוק מוופרטאל. את השכלתה בתחום המחול קיבלה פינה באוש בבית-הספר "פולקוואנג" באסן - אקדמיה לאמנויות שאת המחלקה למחול בה ייסד קורט יוס בשנות השלושים, לפני שהיגר עם להקתו לאנגליה.

בית-ספר זה המשיך איכשהו להתקיים תחת השלטון הנאצי, ויוס חזר אליו לאחר מלחמת העולם, ועד מהרה הפך אותו לאחד המוסדות המחנכים רקדנים מהמעולים בגרמניה. ("המוסד למחול בימתי" בקלן ובית-הספר על שם ג'ון קרנקו בשטוטגארט נוסדו מאוחר יותר).

אין ספק שיוס היה אחת ההשפעות החזקות ביותר בחייה של פינה באוש. ויש לזכור שקורט יוס היה אחד היוצרים האירו-פאיים בתחום המחול בשנות העשרים, שיותר מאחרים התעניין במחול כאמנות בימתית, תיאטראלית, ומעולם לא שם דגש על הטכניקה לכשעצמה. בעיניו היה המחול כלי להביע בו מסר ברור, המתייחס לבעיות זמננו.

תחילה משכה פינה באוש את תשומת הלב כרקדנית ה"פולקוואנג באלט", שלאחר מלחמת העולם השניה היה מורכב ברובו מתלמידי בית-הספר. אשה בעלת אישיות חזקה, שתווי-פניה גרמיים ונוקשים, עיניה גדולות ומלאות צער והמלה. באותם ימים נראתה כאילו היא אחת הדמויות ברישומי-הפחם של קטה קולוויץ. ועד היום יש בעיניה משהו מהמבט הנרדף, מה שמקנה לה מבע של פיזור-נפש. היא ממעיטה לדבר, וזה עושה אותה לאובייקט המקשה מאוד על מראיינים. אף-על-פי-כן תמיד אופפת אותה מודעות אנושית עמוקה וסימפאטית, המושכות אליה את תשומת-לבו של צופה שעה שהיא מופיעה על הבימה.

אחר-כך היא נעלמה מהעין, וחזרה לאחר שנים אחדות של שהייה בארה"ב, מקום שם השתלמה בבתי-ספר שונים למחול מודרני ורקדה, עד כמה שהדבר יישמע מוזר, בלהקת הבאלט של המטרופוליטאן אופרה בניו-יורק. בסוף שנות ה-60, כאשר חזרה לבית-הספר פולקוואנג, החלה ליצור מחולות לא גדולים. אחד מאלה, "ברוח הזמן". בעל תנועה זורמת ופלסטית להפליא, זיכה אותה בפרס הראשון בתחרות לכוראוגראפים צעירים בעיר קלן בשנת 1969.

מאז היתה דרכה סלולה לפניה. התקדמות הדרגתית של אשה היודעת לעמוד על דעתה בתחום התחרותי מאוד של המחול הבימתי הגרמני שמחוץ ללהקות הממסדיות. לעיתים מזומנות נראתה במופעי הפולקוואנג-סטודיו, וצעדה הראשון בכיוון התיאטרון הממלכתי היה, כאשר מנהלו הכללי של התיאטון העירוני של ווּפרטאל הזמין אותה עם עמיתיה להשתתף במופע-סדנה, לו היא תרמה את יצירתה "פעילויות לרקדנים", למוזיקה שנתחברה במיוחד לכך על-ידי המחבר החדשני הגרמני גינתר ברק.

היא איכלסה את הבימה בדמויות של נדכאים והלכאים, כלם בעלי-מומים, פגועים בגופם או בנפשם. לא חיבבתי מחול זה וכיניתי אותו "La Syphilide" ("חולי העגבת"). זה היה בשנת 1971.

שנה לאחר-מכן שוב נקראה פינה באוש לווּפרטאל, הפעם על מנת לעצב את סצינת הבכחאנאליה באופרה של וואגנר "טנהויזר", משימה בה הצליחה ביותר. הרגישות המוזי-קאלית והלהט הייצרי של המחול היו מהממים. והתפעלתי מפיתולי-הגוף הנחשיים, שנעשו מעין סימן-היכר לכתב-ידה התנועתי. היא הוזמנה לעמוד בראש להקת הבאלט של בית-האופרה, שהמבנה שלה שונה לחלוטין ונקרא מעתה "תיאטרון המחול של ווּפרטאל".

היא החלה לבנות את להקתה בעונה 1973/74, והפכה אותה בהדרגתיות לאחת מלהקות המחול המעניינות ביותר ב-גרמניה המערבית. תחילה עבדה עם כוריאוגראפים כגון יוס, ששיחזר למען להקתה את "השולחן הירוק" ואת "העיר הגדולה" שלו, ואגנס דה-מיל שלימדה את הלהקה הווּפר-טאלית את "רוֹדֵיאוֹ" שלה. אבל יותר ויותר יצירות היו משל פינה באוש עצמה, בהן פיתחה את סגנונה האישי, המצוי אי-שם בין המחול לתיאטרון הדראמטי.

היא פתחה ביצירה "פריץ", אחת מההגדרות לבית בורגני, המתאר משפחה הנשלטת על-ידי סבתא מהלכת אימים, החיה בסביבה עלובה, מנוונת (מוזיקה: וולפגאנג הובשמידט, עם ציטוטים נרחבים ממאהלר, 1974). הפקתה הגדולה הבאה היתה האופרה "איפיגניה בטאוריס" מאת גלוק, אלא שהזמרים סולקו מהבימה, שנשארה כשטח-מחייה לרקדנים. התכנית הבאה של "תיאטרון המחול" שלה נבנתה מכמה להיטים משנות העשרים, שירים המתארים את גבר החלומות כפי שהוא מצטייר בנפשן של נשים, ולכך הוסיפה את פרק האדג'יו מהסימפוניה העשירית של מאהלר וקטעים מ"שירי מות הילדים" שלו. שוב אחת מאותן הפגנות של צער ויאוש. לא יכולתי לשאת זאת!

התרשמתי הרבה יותר מעיצובה של האופרה של גלוק "אורפאוס ואורידיקה" (1975) כיצירת-מחול. הפעם הת-ערבבו הזמרים ברקדנים בארבע סצינות בלתי-נשכחות שכותרותיהן "קינה", "עוצמה", "שלום" ו"גסיסה". מכאן גם החל שיתוף הפעולה שלה עם הצייר רולף בורזיק, שנעשה לבסוף גם לשותפה-לחיים.

בשנת 1975 הופיעה תכנית סטראווינסקי שלה, שכוונתה "פולחן האביב", שכללה יצירות זעירות שונות של המלחין והוליכה לבסוף לנוסח שלה ל"פולחן האביב". זה היה מבצע כביר, שהיקנה לפינה באוש מעמד בקרב אנשי המחול בגרמניה, כאשר הוצגה יצירה זו במסגרת "שבוע המחול המודרני" בעיר קלן.

אחר-כך באה תכנית שכולה ברכט - וייל, ושמה "שבעה חטאי המוות", שכללה לא רק את המחזה הידוע על אודות שני האננות מלואיזיאנה, אלא גם שירים אחרים של אותם מחברים מתוך "האופרה בגרוש" ויצירות אחרות שלהם. וכל אלה קשורים יחד על-ידי נושא מרכזי אחד: חוויותיה של אשה בעולם הגברים. ובשנה זו, 1977, הכינה פינה באוש יצירה ושמה "כחול-הזקן — בשעת האזנה להקלטת האופרה של בלה בארטוק", 110 דקות של תמונות מחיי נישואין שעלו על שרטון, שעה שהגבר מאזין וחוזר ומאזין להקלטת האופרה של בארטוק.

יצירתה החדשה ביותר היא "בוא, רקוד עימי", 90 דקות של שירי-עם, המושרים על-ידי הרקדנים עצמם, מטפלת שוב בבעיות העדר התקשורת בין בין בני-האדם. את החוויה החזותית העיקרית מספק דווקא צייר-התפאורה, רולף בורזיק, שהפך את השליש האחורי של הבימה למגלשה לכל רוחב הבימה, מישטח תלול ממנו גולשים מטה הרקדנים, ומנסים שנית, תוך קשיים רבים, לטפס בו למעלה. הכוראו-גראפיה עצמה צומצמה למינימום. וזה הגיוני ביותר ביצירה שעוסקת כולה בכך "שאי אפשר עוד להוסיף ולרקוד".

במחולותיה של פינה באוש העבר מופיע רק כזכרונות לרוב מפחידים- המעצבים את מצבנו הנפשי כמבוגרים. העבר - ובפרט ימי הילדות - בו האשם העיקרי למחלות-ימינו. ופגיעה זו מתחילה עוד בהיות העובר ברחם אימו.

לאדם המודרני אין סיכוי להיגאל ממצבו זה, וכל מאמציו להיחלץ נידונים לכשלון. כך, מכל מקום, מציגה זאת פינה באוש ביצירותיה החמורות, החריפות, שהיאוש מפעפע בהן. אפילו שעה שהיא מתלוצצת, וזאת היא עושה לעיתים רחו-קות, ההומור שלה מר ועוקצני, עד שהצופה חש שהצחוק נחנק בגרונו. לדידי תמונת העולם שלה אפורה מדי, חמורה מדי. ואיני מקנא בקהל התיאטון של ווּפרטאל, שמגישים לו כל העת יצירות מסוג זה בלבד.

אף-על-פי-כן אני חוזר אל יצירותיה של פינה באוש, משום שאני משוכנע שאין יוצר המתייחס למצבו של האדם בימינו במידת הרצינות שלה. אולי זה המזוכיסט שבי המבקש שוב ושוב לסבול למען ההיטהרות. מכל מקום אינך הולך למו-פעים אלה מתוך כוונה להתבדר או להשתעשע. עשרים רקדניה הם חבורה של רקדנים שאין בהם יופי גופני, אבל כאלה המוכנים לשחוף את נפשם, וכנותם כובשת אותי. וזה גורם למין רגשות של אהבה-שנאה ביני לבין להקה זו.

סגנון התנועה של באוש מקורו במחול האקספרסיוניסטי של שנות העשרים. אבל אין ספק שהיא רכשה הרבה בשהותה באמריקה. אי-אפשר להתחקות על מקורה של כל תנועה ותנועה, כי סגנונה מורכב מיסודות שונים מאוד, כפי שדורש המצב בכל רגע ורגע. אבל יש בעבודותיה דחף נמרץ, שאין לעוצרו ושימוש בתנועות יום-יומיות רבות, כך שמתקבל על הדעת שהיא שואפת את השראתה מעבודותיהם הנסיוניות בתחום התיאטרון המודרני של גרוטובסקי ופיטר ברוק יותר מאשר מעמיתיה הכוראוגראפים. אולי אפשר לכנותה כוראוגראף ריאליסטי, כי אין ביצירותיה ולו תנועה

אחת שאין לה מסר ברור.

אין במחולות אלה קישוטים, וכל החפצים שעל הבימה ממלאים תפקיד דראמטי מוגדר. היא מחבבת כסאות ושול- חנות פשוטים ביותר, אבל גם כרים, ולעיתים נדמה לך שהיא מאוהבת ממש בנעליים ושיער. גם בובות משמשות אותה לעיתים קרובות (האם בהיותה ילדה לא הירשו לה לשחק בבובות?)

אשר לצבעים, פינה באוש מעדיפה את השחור, האפור ולעיתים רחוקות את האדום או את צבע-העור. סבורני שהיא היתה מעדיפה בכלל להפשיט את רקדניה לחלוטין, אבל דבר זה הוא בגדר הבלתי-אפשרי בעיר שמרנית ומהו- גנת כוופרטאל.

על כן היא מלבישה את רקדניה בבגדים הפשוטים ביותר, הנשים בשמלות תחתוניות בלבד והגברים בחליפות שחורות מבריקות, שהם פושטים אותן לעיתים קרובות ונשארים בבגדי-ים בצבע העור. יש לזכור עד כמה נראים רקדניו של בז'אר סקסיים בלבוש כזה, על-מנת להיווכח שפינה באוש כלל אינה מעוניינת במיניות או בגירוי.

היופי שבעוני הוא תמצית גישתה האסתטית של פינה באוש. מכל מקום איני מכיר יוצר אחר בתחום המחול בימינו שסג- נונו דומה לשלה. והיא זו ששמה את העיר וופרטאל וקבעה את מקומה על מפת המחול העולמית. ■

היפים והמפורסמים

מאת יהודית ברין - אינגבר

להיות יפה, מוכשר, צעיר ושייך ללהקה המופיעה ברחבי העולם לעיני מיליוני צופים - זהו חלומו של כל רקדן. ארבע רקדניות מלהקות שונות שחלום זה נראה שהתגשם עבורן, ראיינו על-ידי לאחרונה, שעה שנזדמנו, כל אחת בנרפד באחת מעריה הגדולות של אמריקה.

לוסינדה צ'יילדס, דמות אלגנטית ומיסתורית-מה, עובדת תוך שיתוף פעולה עם רוברט וילסון, בהפקותיו הנסיוניות המוצגות על פני אירופה ואמריקה, כגון ב"אופרה" הנמשכת 5 שעות תמימות "איינשטיין על החוף" ועתה בהצגה "כשישבתי על המרפסת שלי הופיע הברנש הזה וחשבתי שאני הוזה".

לוסינדה צ'יילדס שייכת ליוצרי הקבוצה האוונגארדית ביותר ושמה התפרסם בקשר לכוריאוגראפיות שלו ב"ג'אדסון דאנס תיאטר" בניו-יורק בשנות ה-60.

שתיים מן הרקדניות הן חברות בלהקתה המצליחה מאוד של טווילה תארפ. (תארפ יוצרת לא רק עבור להקתה-שלה, אלא גם במסגרתן של להקות באלט קלאסיות, וכן עבור משדרי טלוויזיה ובקולנוע). שלי ואשינגטון היא כושיה צעירה, גמישה מאוד, הלבושה ביצירותיהם של מיטב המעצ- בים האמריקניים ועל הבימה היא מהושמלת ממש. לפני שהצטרפה אל להקתה של טווילה תארפ, רקדה עם מרתה גראהאם והופיע לצידו של נורייב ב"לוסיפר" של גראהאם.

קריסטין אוצ'ידה נמוכת-קומה, בעלת יכולת טכנית מעולה, מפתיעה בהרמות-רגל גבוהות ועיניים זוהרות, יפאניות, המקרינות אל הקהל. אם כי רבים מן הרקדנים המודרניים לומדים באלט קלאסי, רק מעטים יכולים להיחשב לרקדנים קלאסיים מושלמים. לפני שהצטרפה אל תארפ רקדה אוצ'ידה ב"להקת הבאלט של רוברט ג'ופרי".

ג'ולי רואז-סמית רקדה כחמש שנים בלהקתו בעלת המו- ניטין של מרס קאנינגהאם, והופיעה למעשה בכל חמש היבשות. היא יפיפיה מקסימה, שיערה מקורזל, מותניה צרות, וגם את מצבי שיווי-המשקל הבלתי-אפשריים ביותר היא מבצעת בבטחון מדהים.

ארבעתן בעלות יכולת ביטוי מעולה, הירבו להתעמק בבעיות המחול וכולן שוחחו על עבודתן עם אחדים מן החדשנים החשובים ביותר מבין יוצרי המחולות בני זמננו. הן תיארו לפני את הגישות השונות של הכוריאוגראפים עימם עבדו על יצירתם, את האווירה השוררת בלהקות והסבירו לי את גישתן

למכלול הבעיות של שיטות ההוראה, חיי-להקה, הכוריאו-גראפיה ועצם הקושי שבתיאורו המילולי של המחול.

לוסינדה צ׳יילדס היא אחת משני המבצעים במחזה בן שתי המערכות של רוברט וילסון. שתי המערכות זהות לחלוטין, פרט לכך שבכל אחת המבצע שונה. ״אני חשה בהתנגדות הצופים למה שאני עושה. הם טוענים שמה שאני עושה כלל אינו ׳מחול׳. אבל את בעיית ההגדרות פתרו עבורנו שנות ה-60. לחמנו אז על-כך, שכל רעיון קונצפטואלי יתקבל כמחול. הישגינו כבר שייכים להיסטוריה ומצויים בספרים. די היה שתעלה במוחנו איזו שהיא מחשבה, וכבר זה נחשב למחול. פעם יצרתי מחול שכולו העברת חצי קילו עפר מערימה לשניה, והאדמה היתה הדימוי היחיד בו עשיתי שימוש.

כיום אנו מנסים ליצור רפרטואר חדש ולאוו-דווקא לחפש תפיסות חדשניות. האם להניף צינורות-פלדה או לרקוד באלט - אינה שאלה בוערת כעת. בעבודתי העכשווית איני מוטרדת עוד בבעיית הסתירה שבין טכניקה למסורת. הכל נחוץ. איני מכחישה שגם בימים האנארכיסטיים ביותר שלי לא חדלתי לקחת שיעורי באלט.״

להציג מחולות חדשים בסיורים נראה ללוסינדה צ׳יילדס חשוב ביותר. ״על האמנויות המבצעות לנדוד ככל האפשר, כי חשוב ביותר להביא לקהלים שונים את העבודות, בעת שהיוצר עדיין עסוק בבעיות הקשורות בבריאת יצירותיו. לגבי יצירות חדשניות מאוד זהו דבר קשה. לעיתים קרובות הן מעבר למה שהקהל רוצה או מוכן לו. אולם זו חובתו של האומן להביא את יצירתו לפני הקהל.״

עלילה או איזה הסבר פשוט, אין להם נגיעה גם לרקדניה של טוויילה תארפ. המבקרים עסוקים בשאלה - מדוע היא נטלה תנועה מסויימת מסגנון מחול זה, ומה הניע אותה לעשות שימוש בצורה מסויימת של סאטירה, ומדוע בחרה לעצב את פרשנותה על אמריקה בת-זמננו בצורה קומית או רצינית. ״עבורנו אין כאן שום דבר מצחיק. הכל אינו אלא בעיות של תנועה. למעשה כלל לא הינו מוכנים לתגובות של צחוק בשעת היצירה החדשה שלה ״בוֹץ״ - מעירה שלי ואשינגטון. (במחול זה מוצבים אלה מול אלה קטעים באל-טיים מאוד המבוצעים על קצות האצבעות לצלילי מוצארט מול חלקים ג׳זיים הנרקדים כשנעלי-ספורט לרגלי הרקדנים, ללא ליווי קולי כלשהו).

קריסטין אוצ׳ידה מסבירה, שב״מחולות כפריים״ (שמונה קטעים על בסיס מחולות-עם אמריקניים) כל קטע מכיל בעיה תנועתית שונה: קפיצות, סיבובים או ״תנועה לאחור״ (תנועה המבוצעת כאילו הוקרן סרט מסופו לראשיתו) או חזרה על תנועות, כגון ביצוע חוזר של צעדים תוך שינוי מימדיהם מזעיר עד לגדול ביותר.

טוויילה תארפ נהגה להתקיף בכל יום בעיה חדשה, ויום אחד הוסיפה פתאום גילגולים לאחור, שסיבכו את הביצוע בצורה שרק אימון של חודשים איפשר את הביצוע. ״בלהקת באלט אתה יודע שיש לך סגנון מסויים וטכניקה ידועה, ואתה מצפה שלמשל ״גליסאד״ יבוצע תמיד בצורה מסויימת. לא כך בעבודתה של טוויילה.״

שלי הסבירה, שבלהקתה של מרתה גראהאם אתה מסוגל לעבוד על בעיית ביצוע שהתעוררה בשעת חזרה בעת השיעור היומי, כי הטכניקה הקבועה התפתחה תוך 50 שנות עבודה. ״הייתי מאלה שעימם יצרה מרתה את ״לוסיפר״, ומחול חדש זה פותח דרך הטכניקה המוכרת. מרתה נהגה לשבת בכסא ולהסביר את רעיונותיה. יש לה מילון משלה והיא היתה אומרת, למשל: עשי ״כעך״ ושני סיבובים מ״המערה״ - ״מערת-הלב״ ״
היא עוסקת בעלילה והרעיונות מוגדרים. לעומת זאת טוויילה באה עם רעיון, אבל דבר אינו קבוע. יש לה מיומנות והיא יודעת איך לפתח את החומר התנועתי, ואין היא צריכה לעזוב מדי פעם את החזרה כדי לבלוע גלולת-מרץ.״

אירועים מקריים מבדחים ״מהחיים״ נכללים לפעמים ביצירה, אומרת קריסטין. ״הגרב של טום הגולשת מטה, שחייבה את כולם לעצור לרגע, פשוט השתלבה באחד ממחו-לותיה של טוויילה. או, אחרי חופשה האנשים הישוו את שיזופם. זו מהווה, וטוויילה החליטה לכלול זאת ביצירה כאחת התנועות.״

הלהקה של תארפ קטנה וחדשה יחסית, וכל שמונה הרקדנים באמת ובתמים מעוניינים להימנות עימה - אמרה שלי. ״אינך חייב לעבור דרך מיני צינורות מקובלים כדי להגיע להנהלה, לכוריאוגראף או לרקדן אחר. עבורי, כרקדנית צעירה, זה חשוב ביותר להיות שייכת למשהו תוסס ויוצר כל-כך.״

אין עלילות ואין הסברים ארוכים בנושא מהו מחול בלהקתו של מרס קאנינגהאם. ״איך מרס?״ חוזרת על שאלתי ג׳ולי. מרס הוא כוריאוגראף של רקדנים. רקדן אינו מוכרח לשאול מה פירושה של תנועה ומה משמעותה. הוא פשוט יאמר לעצמו, זה מה שמרס חושב על תנועה. המחול גם אינו חייב

להיות אורגאני, כי אילו היה הכל מוסבר בהתפתחות אור-גאנית, לא היתה כל סיבה ליצור זאת. אני סבורה שאין כל צורך ליצור מחולות על סמך חוויות מסויימות, אישיות. פשוט, הדרך בה את ה רוקד עושה את התנועה אישית. זהו ריקוד, הוא אינו מילים.

בלהקתו של מרס זה כמעט 'חכה לראות מה יתן לנו מרס, אחר-כך תגלה איך לבצע זאת, להיווכח על מה הוא מדבר'. לרקוד אצלו זה יותר תהליך של לימוד מאשר לקבל הוראות'' - היא מסכמת.

מרס עצמו כמעט שאינו מפרש את מחולותיו, כך שההגדרות הבאות הן של ג'ולי עצמה. ''לאַנְדרוֹבֶר'' הוא יצירה העוסקת במסע בתוך החלל. מחול זה נוצר בדיוק לפני שהצטרפתי ללהקה. 'טוֹרס' (כמו המונח טוֹרסוֹ, גוו) הוא על אודות דרכו של מרס להחליט על כיווני תנועת הגוף - סיבוב, עיקום, או משהו הדומה למושג "Epaule" מצב הכתפיים, בבאלט. יש לו הרבה נושאים הקשורים בכיוון הגוו, אולי 84, ולהם מיני ואריאציות חזותיות ומיקצביות. מבוססות על יסודות מוגדרים היטב, שניתן לחבר אותם בצורות שונות רבות. יש כה הרבה ברירות, עד שבכל פעם שאנו מבצעים זאת, המחול מישתנה לגמרי. למשל: סולו במשך אחת וחצי דקות, דואטים ב-שתיים וחצי דקות, טריו ב-שלוש דקות, רביעיות ב-ארבע דקות וכו'. את החלקים השונים ניתן לבצע בו-זמנית במשך 10 דקות, או אחד אחרי השני במשך 40 דקות. בעת החזרה משתמש מרס בשעון-עצר, וזה עוזר לו לקבוע אם חל שינוי או לא. אם התיזמון מישתנה, ברור שחל שינוי גם במחול עצמו. הוא יאמר 'זה היה 30 שניות ארוך מדי, מה קרה?'.''

מדי יום הלהקה משתתפת בשיעור על-מנת להתחזק וללמוד את דרכי התנועה החדשות, הנדרשות במחולות הטריים. ''מרס מדבר רק לעיתים רחוקות. הלכתי לשם יום-יום במשך שנה וחצי, מבלי שהוא פנה אלי ולו פעם אחת, והיינו בסך-הכל תשעה רקדנים בשיעור. זה מכריח אותך למצוא בעצמך את התשובות, כי אין לך מושג מדוע הוא עוזב אותך לנפשך. החלטתי שהוא מחכה שהאנשים ישתנו באישיותם כך שיוכלו לרקוד בדרך חדשה, שונה. השינוי יכול להקנות לך השקפה חדשה, הפותחת אפשרויות בלתי צפויות. לעיתים חשבתי שהוא מחכה שאמצא את דרכי לבדי. פעמים אחרות נדמה היה לי, שאולי הוא מתעניין יותר בדרך תנועתו של רקדן אחר, ואולי מקצת משני הדברים. מה שלמדנו בלהקתו של מרס הוא, שכל אחד חייב להתפתח בעצמו.

שעה שהגעתי לניו-יורק, החלטתי מיד להתרכז במרס. לעבוד עם מישהו פירושו - שאתה מאמין בו וסומך עליו. אתה מודע לכך שלא עליך להחליט מה פירושו של המחול. בעייתו של הרקדן היא איך לבצע. אני סבורה שסיבה נכבדה לעזוב להקה מסויימת היא הצורך בפנאי, על-מנת לגלות איפה אתה מצוי. אתה רוצה לגלות איזה דרכים שונות מצויות. עליך

למצוא דרך עבודה שאתה מאמין בה, לא להעתיק את דרכם של גראהאם או מרס, כי אז אתה רוקד אמת מושאלת, אתה מעתיק במקום ליצור מתוך הכרח. היותי חלק מהמחול האמריקני המודרני פירושו עבורי, שיש אין-ספור ברירות. אישים רבים כל כך עבדו במשך שנים ארוכות, הכל מישתנה כל העת שניתן לך לתפוס רגעים של אמת בדרכים שונות.''

כל רקדן ואישיותו המבדלת. כל רקדנית ודרכה לברוא את חלומה. אין לך מירשם קבוע להתלמד, להופיע או ליצור. כל אחד נע בדרכו שלו. אחדים מחליטים לנסות ולגלות מהי מהותה של הכוריאוגראפיה, ואחרים אין לבם לחקירות. תהיה המעורבות במחול אשר תהיה, היא טוטאלית, מתעלה מעל לספק-בעצמו והעדר העידוד וקשיי-החיים במסגרת להקה. רק המעטים המאושרים מסוגלים להגשים את חלומו של הרקדן. ■

הלביאה בדות התזמורת

מאת גיורא מנור

ה״באלט רוס דה מונטה קרלו״ היה, למעשה, יורשם של דיאגילב ואמניו, ונושא מסורת הבאלט הרוסית במערב בשנות השלושים והארבעים. המבקר האמריקני ג׳ק אנדרסון, העוסק עתה בחיבור תולדותיו של ה״באלט רוס דה מונטה קארלו״, מראשיתו ועד הפירוק הסופי של הלהקה בשנת 1964, גילה לי, שאחת הדמויות החשובות של הלהקה חיה ומתגוררת בתל-אביב: ר ח ל צ׳ פ מ ן, שהיתה במשך 30 שנה הפסנתרנית הקבועה של הלהקה בחזרות, כאשר ניגנה ״במקום התזמורת״ ובשעת המופעים, כפסנתרנית בדות התזמורת, ובייחוד שעה שהמוזיקה המלווה היתה קונצ׳רטו לפסנתר, כפי שקרה לא אחת.

״מעולם לא לויתי סתם שיעורים! רק חזרות והופעות״ – מעמידה אותי רחל מיד על דיוק הדברים.

״ ׳רַשֶל׳, מעולם לא קראו לי מיס צ׳פמן או ריצ׳ל או משהו כזה. תמיד ׳רַשֶל׳, כמו בצרפתית ״ – היא מספרת לי עוד בפגישתנו הראשונה. כן, היא עבדה עם כולם, כל הגדולים, מאסין, באלאנצ׳ין, ניז׳ינסקה, דה-מיל וכוכבים כטאלצ׳יף, דנילובה, פרנקלין, דניאליאן, יוסקביץ׳, וכמובן עם המנצחים אפרם קורץ ואנטאל דורתי, מנצחי-הבית של ה״באלט רוס דה מונטה קארלו״.

״לביאה בלונדית מפולניה!״ – קראה לה, לרשל, הכוריאוגרפית אגנס דה-מיל, לאחר עבודתן המשותפת על הבאלט ״רודיאו״, שבמהלכה לא אחת ׳הסבירה׳ לה הפסנתרנית הטמפראמנטית את המוזיקה של קופלנד.

על-פי רוב פסנתרני-חזרות הם גיבורים אלמונים, המיצגים נאמנה את המנצח ואת התזמורת בשעת העבודה, הנעלמים אחר-כך אל דות התזמורת בשעת הופעות. רחל צ׳פמן זכתה בחלקה בזרקורי הביקורת, אולי בזכות באלטים אחדים שהמוזיקה המלווה אותם היו קונצרטים לפסנתר, שהיא ביצעה, כגון זה של צ׳ייקובסקי בסול מז׳ור ששימש את ה״באלט אימפריאל״ מאת באלאנצ׳ין או הקונצ׳רטו בסי-במול מינור, גם הוא של צ׳ייקובסקי, לפיו יצרה ברניסלאבה ניז׳ינסקה את ״רוסיה הישנה״ או הקונצ׳רטו במי מינור מאת שופן.

ללא היסוס אפשר לקבוע, שרחל צ׳פמן היא המוזיקאי שהירבה לנגן את הקונצ׳רטו של צ׳ייקובסקי יותר מכל פסנתרן אחר בעולם. ה״באלט אימפריאל״ היה מצוי ברפורטואר ה״באלט רוס״ מאז נוצר בשנת 1941 ועד למופע האחרון של הלהקה. באלאנצ׳ין יצר ב״באלט אימפריאל״ מעין ציון או מצבה לאיש שהיה ממחוללי תקופת הפאר של הבאלט הרוסי, שמרכזו היה בפטרבורג, בסוף המאה ה-19 הלוא הוא הכוריאוגראף הצרפתי מאריוס פטיפה. ה״באלט אימפריאל״ מתאר, בצורות מופשטות אמנם, את אווירת הפאר הקיסרי של בירת הצאר הצפונית, בה למד באלאנצ׳ין בהיותו נער בבית-הספר הממלכתי לבאלט. אין בבאלט זה עלילה או סיפור, רק אווירה של עושר ופאר, אותם אפשר לראות גם בתפאורה החגיגית-חצרונית של מסטיסלאב דובוז׳ינסקי לבאלט זה, שכולה בצבעי כחול, זהב וכסף ומבעד לוילון חגיגי נשקף נהר הנייבה.

״ ׳באלט אימפריאל׳ הוא מחול ללא סיפור, שקוף ויחד עם זאת מיסתורי, ממש כיצירות הקלאסיות הישנות. תחילה יש בו אווירה חגיגית, בלתי נינוחה כלשהו, מחולות קבוצתיים וסולו לחליפין, שמפגינים את יכולתם הווירטואוזית של המבצעים. אחר-כך באה סצינה של פנטומימה נוגעת ללב ומחולות רכים יותר, סצינה הרומזת על פגישה, אי-הבנה והשלמה: וחלק שלישי שהוא מבריק עוד יותר מהראשון, שבו כל אחד מצטיין ומבריק, כיחידים וכקבוצות, הנערים, הבחורות והכוכבים, וכולם יחד. המוזיקאליות של הכוריאוגראפיה מדהימה ממש, כשם שמפליאה יכולתו של היוצר להפתיע והעניק ברק למבצעים.

רחל צ׳פמן היתה אידיאלית ממש לרקדנים כפסנתרנית – כותב אדווין דמבי בספרו ״התבוננות במחול״ (21.2.54 ע׳ 93).

כמעט שלא תמצא כתבה של מבקר-מחול על אודות ה״באלט אימפריאל״ שאין בה ציון-לשבח לנגינתה של רחל צ׳פמן, על התיאום שלה עם הרקדנים, והסימביוזה שיצרה בין כלי-הנגינה למחוללים.

''מעולם לא שיניתי את הטמפו כדי להקל על רקדן!'' - היא אומרת בהחלטיות. ''שעה שאני מנגנת, אני מנגנת מוזיקה, אני משמיעה את צ'ייקובסקי, וזהו זה. אינני מביטה כל העת אל הבימה. אבל אני יודעת בדיוק מה עושה כל רקדן בכל רגע. ושעה שהבאלרינה עושה את סיבובי ה'פואטה' המהי-רים שלה, אני משגיחה היטב כדי לסיים בדיוק נמרץ יחד עימה. זה לא יתכן אחרת... אבל שום משחקים עם המוזיקה. כמובן תמיד יש קיצורים וקטעים שמשמיטים. קונצ'רטו לפסנתר הוא, בדרך-כלל, ארוך מדי לבאלט, אבל שום כניעה למצבי-הרוח של הכוריאוגראף או של הבאלרינה.''

רחל , קפדנית ומחמירה, ובכל זאת פסנתרית שהבאלט הוא בנפשה. אחרת איך איפשר להסביר ששוב ושוב קראו לה לנגן עבור הלהקות המפורסמות ביותר? שעה שברוניסלאבה ניז'ינסקה יצרה את ''רוסיה הישנה'' שלה עבור ה''באלט רוס דה מונטה קארלו'' בשנת 1944, היא השתמשה בקונצ'רטו לפסנתר של צ'ייקובסקי בסי-במול מינור, וכמובן רחל ישבה ליד המקלדת.

''מאדאם ניז'ינסקה לא תמיד האזינה היטב למוזיקה. למשל היה מקום בו הבחורים קופצים אל הבימה מן הקלעים, והיא רצתה שהם ייכנסו דווקא לא יחד עם ההדגשה במוזיקה, אלא איפהשהו באמצע התיבה. וזה דבר בלתי אפשרי. אולי השמיעה שלה כבר לא היתה כל-כך טובה. מכל מקום לא יכולתי לסבול זאת יותר''. רחל קמה בזריזות מהספה, מוחאת-כף כדי להדגים לי את המיקצב, שרה את המנגינה ומקפצת, וכל זאת כדי להוכיח לי את דרישתה האבסורדית של הכוריאוגראפית.

''בלתי אפשרי, נכון? קמתי מאצל הפסנתר ואמרתי לה, ברוסית, כמובן, שמשהו אינו כשורה בקשר לחלוקת המיקצ-בים. 'מה, את מעיזה ללמד אותי את מקצועי?', היא הרימה קולה. 'לא, מאדאם, אבל זה ענין מוזיקאלי, והמוזיקה היא המקצוע שלי'. חטפתי את הכובע שלי, שתמיד היה מונח על גבי הכנף, יצאתי מהחדר והלכתי לסטודיו הסמוך, כדי לבקש את הפסנתרן שעבד שם עם חלק אחר של הלהקה להתחלף עימי. כמובן היא רתחה. אבל אחר-כך השלמנו, והיא ביקשה אותי לנגן בשעת המופעים. ומה שחשוב יותר, הקפיצות היו עכשיו בסדר, על ההדגשה...'' רחל מחייכת כשהיא נזכרת בנצחון האמנות על הבורות.

רחל צ'פמן נולדה בראשית המאה למשפחה יהודית מוזי-קאלית מאוד בווארשה, משפחת בודנשטיין. אחיה נמנע עם ראשוני נגני התזמורת הארץ-ישראלית. בשנת 1933 הגיעה רחל לארה''ב ושם נישאה לבעלה (שנהרג בימי מלחמת העולם השניה בהיותר חייל בצבא האמריקאני).

בצעירותה למדה מוזיקה והתכוננה להיות פסנתרנית קונצר-טים. מעולם לא למדה באלט, ופגישתה הראשונה עם אמנות המחול היתה כשנה לאחר הגירתה לארה''ב. ה''באלט רוס דה-מונטה קארלו'' שנוהל אז על-ידי הקולונל דה-באזיל היה זקוק לפסנתרן-חזרות, ורחל הוזמנה לנגן למענם. היא סיימה את עבודתה בתוך שבועות אחדים, והלהקה הפליגה חזרה לאירופה. להפתעתה הרבה מקץ ימים אחדים היא קיבלה מברק המבקש אותה לבוא מיד ללונדון, על-מנת להמשיך לעבוד עם הלהקה. כפי הנראה התעורר איזה ויכוח על בעיות הפירוש המוזיקאלי בין סרגיי גריגורייב, במאי-הלהקה, מי שהיה יד ימינו של דיאגילב בשעתו, לבין ההנהלה, והוחלט להזמין את רחל ליישב את המחלוקת.

''לא ידעתי מה בדיוק מצפה לי ולכמה זמן הוזמנתי, אבל נסעתי. לא שיערתי שזה יהיה קשר שיימשך שלושים שנה''. היא המשיכה לעבוד עם ה''באלט רוס'', שהנהלתו עברה בינתיים לידיו של סרגיי דנהם, עד לפיזורה הסופי של הלהקה בשנת 1964.

''הייתי שייכת ללהקה, זו לא היתה רק משרה, הייתי חלק מהמשפחה'' - היא נזכרת.

''שבועות ארוכים היינו נמצאים במסע-הופעות. ימים ולילות בילינו יחד ברכבות ובתי-מלון, תמיד בתי-מלון מעולים, ואין סוף שעות עבדנו יחד בסטודיות ועל הבימה. בצורת חיים כזאת אתה רואה הכל ומכיר כל אחד לפני ולפנים... אבל לא אספר לך רכילויות. תמיד צריך להיות דיסקרטי, לא להתערב בחייהם הפרטיים של אנשים אחרים. פעם בשעת מסע הופעות ישב לידי באוטובוס סרגיי דנהם. לפתע שאל אותי מה דעתי על רקדנית צעירה, שבעת ההיא זכתה לתפקידים נכבדים הרבה מעבר ליכולתה. ידעתי, כמובן, שיש משהו בין דנהם לבינה. לכן אמרתי לו, שאין לי דעה, אני בסך-הכל מוזיקאית. הוא הבין, אבל לא צריכה הייתי לספר לך דברים כאלה'' - היא אומרת וחוזרת לספר על חוויותיה כפסנתרנית הלהקה.

''בשנת 1939, כאשר פרצה מלחמת העולם, היינו בפאריז. רוב אנשי הלהקה הצליחו איכשהו לעלות על אחת הספינות המפליגות לאמריקה''.

במשך 30 שנה היה ה''באלט רוס'' ביתה של רחל צ'פמן, והקונצ'רטו של צ'ייקובסקי הפך לסמל המסחרי שלה.

''תפקיד הפסנתר בוצע בצורה מברקיה על-ידי רחל צ'פמן, שהיא חלק בלתי נפרד מה''באלט רוס'' ממש כמו דאנילובה'' כתב אחד המבקרים.

ומבקרו של ה"כרוניקל" של סאן-פראנציסקו, א.פרנקנשטיין, כותב:

> המופע היה מרשים בזכות עבודת-הצוות המעולה, הכוללת את הבימה ואת דות התזמורת כאחד. נטאליה קראסובסקה, מריה טאלצ'יף וג'יימס סטארבאק היו נפלאים בתפקידים הראשיים, ורחל צ'פמן היתה נהדרת כמוהם ליד הפסנתר, שעה שניגנה את הקונ-צ'רטו במי-מינור.

להימצא כל העת במסעות פירושו היה לא רק חיים על מזוו-דות, אלא לגבי רחל גם פגישה עם כלי-נגינה חדש בכל ערב. מבקרו של עיתון בפיניקס, אריזונה, בשנת 1947 מתאר זאת כך:

> הפסנתרנית בדות, רחל צ'פמן, היתה הכוכב האמיתי של ה"באלט אימפריאל", שעה שנאלצה לנגן בכלי בלה ומיושן ובלתי-מכוונן. כאשר סיימה את נגינתה זכתה לתשואות ותודה מצד המנצח, איוואן בוטניקוב, אנשי התזמורת, הרקדנים על הבימה והקהל הנלהב באולם. למרות הפסנתר שהיא, לדבריה, הגרוע ביותר מכל אלה שנתבקשה לנגן בהם מעודה, הופעתה היתה מלהיבה ובלתי נשכחת.

"הוא לא ידע, המסכן, שהיה חסר בגרוטאה זו גם פדאל אחד..." היא מוסיפה בחיוך לאחר 30 שנה.

שעה שה"באלט דה מונטה קארלו" סיים את פעולתו בשנת 1964, נראה היה לה, לרחל צ'פמן, שזה יהיה גם סוף-פסוק לפעילותה בתחם הבאלט. אבל לא עבר זמן רב והאימפרסריו סול יורוק הזמינה לעבוד עם להקות באלט שבאו להתארח בארצות-הברית. עד מהרה היא חזרה ועבדה עם הבאלט המלכותי של לונדון, עם הבולשוי-באלט ממוסקבה, להקתו של מויסייב, ורבים אחרים. היא המשיכה בכך עד שיצאה לגימלאות ועברה להתגורר סופית בתל-אביב בשנת 1974.

תפקיד המלווה במוזיקה הוא דו-ערכי במידה ניכרת. ג'רלד מור, שהתפרסם בכך שהיה מלוום של גדולי הווירטואוזים בעולם קרא לאוטוביאוגראפיה שלו: "האם אני מנגן בקול רם מדי?", משום שמלווה מין הדין שיישאר בצל, ולא יגנוב את ההצגה.

"בבאלט זה ענין אחר לגמרי" - אומרת רחל. "עליך להעניק לרקדן בטחון, ואת הקצב הנכון. אבל, ראשית כל, אתה משמיע מוזיקה גדולה. מעולם לא הרשיתי לכוריאו-גראף או למבצע לעשות בה כבתוך שלהם. אפשר, כמובן, לקצר את היצירה, ובכל זאת להישאר נאמן למלחין וכוונותיו. מעולם לא 'עזבתי את הרקדן לנפשו' בשעת מופע, אבל לא הנחתי להם 'לטפל' במוזיקה.

קח, למשל, רקדן מצויין כדניאליאן. תמיד היה ממהר, ובורח מהמיקצב הנכון. לא משום שלא היה מוזיקאלי במידה מספקת, או שלא היה איכפת לו. לא, לא, פשוט המיקצב הפנימי שלו מהיר מאוד ומזגו היה ממריץ אותו לרוץ קדימה. לא היתה כל תועלת להטיף לו מוסר אחרי ההופעה. הוא היה מודע לתכונה זו שלו. הריקוד שלו היה מבריק, וכל שנותר לי לעשות היה להסתגל אליו, ולנגן קצת יותר מהר, כיצד לא לקלקל את ההצגה.

פעם נתבקשתי לנגן בפסנתר במופע של ה'רויאל באלט' הבריטי ב"לינקולן סנטר" בניו-יורק. במשך החזרה האחרונה עצר רודולף נורייב את החזרה, פנה את המנצח, לאנצ'ברי, וביקשו לנגן קטע מסויים לאט יותר. נדהמתי לראות שהמנצח הסכים. אחרי החזרה שאלתי אותו לפשר הדבר. 'או' - הוא אמר - זה בסדר. בערב, בשעת ההצגה, אנגן כמובן בקצב הנכון, כפי שכתב זאת המלחין, רודי כבר יסתדר: וכך היה!" - היא מסיימת בשמחה גלויה את סיפור נצחונה של האמנות על הקאפריזה האישית.

שנת 1948 ביקר כתב של ה"ניו-יורק טיימס" בחזרה של ה"באלט רוס" והוא כתב ברשימתו:

> לפעמים היא טורקת את מכסה הפסנתר באמצע החזרה בכעס, ונותנת פסק לכל מי שמצוי אותה שעה באולם-החזרות הצפוף שבקומה העליונה של בית-האופרה. היא מסוגלת לומר למנצח פול שטראוס שאין לו מושג בניצוח, לבקר את המחול של פרד פראנקלין, או להוכיח את הלהקה כולה על שאינה שומרת על המיקצב הנכון. מעולם לא ניצחה על תזמורת ולא רקדה בעצמה, כי אינה יודעת לרקוד. אבל כמעט תמיד היא צודקת, בזכות כוח זכרונה המפליא .בכל הנוגע ל"באלט רוס דה מונטה קארלו" רחל צ'פמן היא ארכיון מהלך.

מי היה הכוריאוגראף המוזיקאלי ביותר עימו עבדה? "יתכן שבאלאנצ'ין" - היא עונה - "אבל עבדתי במחי-צתם של אמנים גדולים רבים כל-כך, שקשה לומר, כולם היו נפלאים..."

ומחשבותיה חוזרות אל אותן שנים של באלט, שמזכרותיהן ארוזות היטב בתיקי-פלסטיק הממלאים את ארונות דירתה הצנועה. תכניות חתומות על-ידי האמנים, תצלומים עם הבאלרינות המפורסמות ועליהן הקדשות לר'של, כולם עדים לחיים של התלהבות, סבל, יופי, וקושי, תהילה וריעות שהיו ה"באלט דה מונטה קארלו". ■

הורה — ריקוד ישראלי?

מאת נעמי בהט

מאז קום מדינת ישראל, ועוד לפני כן, מקובל המושג "הורה" כסמל הישראליות, אין לך שיר ישראלי כשיר ההורה ואין כריקוד ההורה, ריקוד המסמל את ישראל - בארץ ומחוצה לה.

סמל שאול, אולי, שמקורו בוודאי אינו ישראלי, אך לא במקרה ולא מתוך טעות הפך לאחד מסמליה המובהקים. אחד התנאים ההכרחיים להיווצרותו של מחול (או לחן) שהוא נחלתו-של-עם (פירוש כוונתי נחלתו של עם ולאוו-דווקא יצירתו המקורית או הבלעדית) היא הפונקציה שהוא ממלא בקרב העם הרוקד אותו על אדמתו.

לא נעסוק הפעם בהגדרות, נבהיר רק, שקיימות אבחנות שונות לתפקידיו המגוונים של המחול בקרב עם-רוקד: תפקידיו המסורתיים-אתניים, החברתיים-בידוריים וה-פולחניים.

מה גרם לה, להורה, להיות המחול הישראלי ב"הא" הידיעה, ואיזה תפקיד מילאה בחידוש ההתישבות היהודית בארץ-ישראל?

ראשית דבר עלינו להבהיר מה מקורו של המושג "הורה".

ב"אנציקלופדיה העברית" נמצא: הורה, (מיוונית, CHOROS, מחול-מעגל), ריקוד סוער בקצב מהיר, שמקורו במחול-עם וואלאכי והוא מצוי גם במחולות-עם של ארצות הבאלקאן האחרון, וכן באנאטוליה (תורכיה).

ואכן, נמצא מחולות-מעגל ו/או שרשרת הנושאים שם זה בכל איזור הבאלקאן. למשל בבולגריה אנו מוצאים סוגים שונים של "הורו" (" HORO "), שהוא מחול בעל חשיבות מרכזית בתרבות העממית-כפרית של ארץ זו. אלה ריקודים מגוונים מבחינה מוזיקאלית ותנועתית, חלם מבוססים על משקל סימטרי, ואחרים על משקל בלתי-סימטרי. לדוגמא: רבים הם במשקל 2/4, אך למשל ה "CETVORNO HORO" הוא ריקוד-שרשרת במשקל 7/16 או "DOJCOVO HORO" במשקל 9/16, וקיימים, כמובן, עוד רבים אחרים.

ברומניה מצויה ההורה בווריאנטים רבים (ידועות כ-1,600 צורות שונות של מחול עממי זה, על-פי ספרם של מ. ו-צ'. גרינאדה, "מחולות רומניה"), כגון (ההורה הגדולה). " HORA MARE " או " HORA TARANEASCA " ואחרות, וגם כאן קיים מיגוון משקלי.

ראשיתה של ההורה בארץ במחול מקובל על ציבור גדול, בימי העליות הראשונות. וכאן אנו מגיעים לשאלה המעניינת מאד לכשעצמה: מי הביא את ההורה לארץ? אך מעניינת ממנה השאלה: איזה תפקיד מילא מחול ההורה בהווי היום-יומי של החלוצים?

ולפני שנעבור לסעיף מרכזי זה ברשימתנו, נציין שאין להתעלם מן העובדה שיתכן וההורה הובאה לראשונה ארצה על-ידי החסידים; כשם שהם שאלו לחנים שונים מהסביבה בה ישבו בגולה, כך גם אימצו להם מחולות שהיו מקובלים בארצות מושבם.

מקובל על חוקרי תולדות המחול היהודי, שבתפוצות הגולה נהגו לרקוד "ריקודי מצווה", הקשורים לאירועים משפח-תיים-קהילתיים, כגון ריקודי-חתונה, ברית-מילה וכו'. עם קום תנועת החסידות במאה ה-18 תפס הריקוד מקום חשוב בחצר הרבי. הבעל-שם-טוב החדיר בקרב חסידיו את הגישה, שהשירה והמחול הם "יותר מתפילה". בכל הזדמנות מתאימה הפכו ריקודי החסידים למרכזו של אירוע חגיגי. ה מ ע ג ל היה יסוד חשוב בתורת החסידות. בספרו "המחול היהודי" כותב צ. פרידהאבר: "ידועה לנו צורת המחול החסידי האופיינית, במעגל, הנפוצה ביותר והנקראת "קאראהול" או בלשוננו "עיגול". ולביסוס עובדה זו מביא המחבר מדבריו של הבעש"ט, העונה על השאלה "למה רוקדים במעגל דווקא?": "מפני שבעיגול אין פנים ואין אחור, אין ראשית ואין אחרית, כל אחד חוליה בשרשרת, כולם שווים."

שוויון זה, שנודעת לו חשיבות רבה בתורת החסידות, חשי-בותו רבה לא פחות בימי העליות הראשונות, וזו סיבה נוספת לכך שההורה מצאה לה קרקע פוריה בהתיישבות הראשונים. לביסוס דברנו נביא מדברי ימי אותה תקופה.

את ספרו ״תנובה״, המבוסס על יומן מימי ״גדוד העבודה״ פותח אביגדור המאירי בפרק ״הורה אילמת״. (המאירי בחר לכתוב מלה לועזית זו ב״א״ – הורא – דווקא. בפרק זה הוא מתאר ריקוד הורה סביב גופת המת:

... ואז קם פתאום הוא... ניגש אליה, שם את ידה על שכמו ואת ידו על שכמה... אחר-כך התחיל לרקוד איתה. הורא אילמת. אילמת וחנוקה. נכנסו חברים: צרף גם אותם. ורקדו אילמים. מישהו רצה לשיר – על זה רמז לו הוא. אל-נא – ורקדו. בשתיקה. בלי שירה ובלי נגינה.

(מחול הורה אילמת סביב גופת המת אולי לא היה דבר מקובל, אפילו בימים ההם, ובכל זאת עצם הדבר שהמאירי מביא סצינה כזאת מוכיח שזה נראה היה כמתקבל על דעתו.) והוא ממשיך:

הדבר היחידי שהפיג את מרתנו השחורה, היה: ריקוד ״ההורא״ של החלוצים ברחבת הרחוב. – כל הרחבה רעשה – שתי שלשלאות רחבות, זו בתוך זו, החיצונה רוקדת מימין לשמאל והפנימית משמאל לימין – ובאמצע עומד חלוץ ומנגן במפוחית קטנה, דרך ריקוד גם הוא, וכל החבריא מזמרת אחריו:

הבה, נרננה, הבה נרננה,
הבה, הבה, נרננה!
....

וחוזר חלילה עד בלי די, עד יציאת הנשמה. עד כדי התעלפות. באיזו עיר בעולם יכולים אנו לעשות זאת?– – בכל זאת: עיר עברית. בת-זקונים. המקבלת את פני נידחי ישראל בפנים צוהלות.

המאירי מתאר בפרוטרוט את תפקיד ההורה בחיי החלוצים והוא כותב:

ההורא נהיה בכלל לאט-לאט למוסד קבוע בקבוצה. בכל הקבוצות – הנוער השתחרר מכבלי הגלות ומכבלי כל אותו סבל-הירושה שבחברה, בשינאה, בפחיתות, בהכנעה, בחיקוי הסביבה, בדיעות קדומות ובשקרים מוסמכים בכלל – מבקש בלא-יודעים את הצורה החדשה לאותו דבר הנמצא בקירבו לפני-לפנים... המרץ הרוחני, שהגיב משך דורות לכל מאורע בצורות אחרות ובמקרים קלי-ערך – בחירוף וגידוף חריף, מצא גם פה את הצורה שלו: את ריקוד ההורא – הריקוד שאינו בעצם אלא ירושת החסידות הדבקה – מקלט הוא מכל רע אל חיק הנשמה הלוהטת –

באה השמחה במעוננו– – הורא! –
באה חלילה איזו קללה : – הורא! –
מקווים לדבר מה והדבר מוטל בספק: – הורא! –
הבחורה פונה לו עורף:– הורא! –
הרגשתי בה כעין אזהרה הורא! – הורא! –
ההורא: ביטוי חיינו התוססים – לעצמנו.
ההורא: ביטוי נפשנו – לגורל הטוב או האכזר.
ההורא: תפילתנו.

בספרו של המאירי מצויים תיאורים נוספים של הורה כחלק מחיי החולין ומן החג. הסופר מתאר אותם כפי שראה אותם כמו עיניו וכשהוא מתבסס על תיאורים של אחרים. בעיניו סימלה ההורה את כל המתרחש באורח החיים החלוצי בארץ.

ואכן היתה ההורה יותר מ״סתם ריקוד״ בידורי, שרוקדים אותו כש״שמח״. ההורה היתה אמצעי לשחרור, לגיבוש, ליצירת קשר חברתי, פשוטו כמשמעו, היא היתה מסגרת לפתרון בעיות, ״הדינאמיקה הקבוצתית״ של אותם ימים. היתה זו מסגרת לפורקן מתחים ולשאיבת כוח מציבור גדול של פרטים שנותקו מבתיהם החמים, של חלוצים שבאו אל מקום חדש, שמלבד שמחת הצוותא היו בו הרבה קשיים ותלאות.

מספרם של צ׳. ומ. גרינדאה ״מחולות רומניה״ מתברר שגם בארץ מוצאה מילאה ההורה תפקידים חברתיים והיו לה משמעויות רוחניות:

...השפעתה המעוררת על חיי-הקהיליה היא ללא מקבילה בכל אירופה המרכזית והדרום-מזרחית. ״ להכנס אל ההרה ״ משמעו לגבי נערים בגיל ההתבגרות כניסה אל עולם הגברים, לגבי נערות היא מסמלת את היותן נכונות לנישואין... תקופת אבל מסתימת על ידי כניסה מחדש של המתאבל למעגל ההורה, ומחול ההורה משמש כקנה מידה מוסרי בחיי הכפר. ברגע שמישהו החשוד במוסר ירוד – תהיה זו אישה הבוגדת בבעלה, גבר שריצה את עונשו בבית-הכלא, ואפילו נערה או נער שביטלו את אירוסיהם – מצטרף אל מעגל הרוקדים, כל יתר המחוללים מפסי-קים מיד את ריקודם שלהם.

מעגל ההורה כבטוי ליחד הקיבוצי מוכר היטב מסיפוריהם של ותיקי קיבוץ משמר-העמק. היו זמנים, בהם כאשר מישהו חדש, או סתם אורח מזדמן היה נכנס למעגל ההורה,

הוא היה מוצא את עצמו בודד, המעגל סביבו נפרם ומתלכד מיד, לפניו או מאחוריו, והוא נשאר עזוב לנפשו בתוך. ומאידך הזמנה להצטרף למעגל כמוה כאישור לשייכות.

לחיזוק הנחות אלה נביא מקצת מזכרונות אותם ימים, מפי אנשים שחיו אותם. בספר "פרקי העליה השניה" (1904־1914) כותב נתן חופשי, בהתייחסו לתקופת-משבר (יפו תרס"ט, 1909) בה רבים עזבו את הארץ:

> תמיהתי גברה עוד לאין-שיעור, כאשר גמרנו כולנו את הארוחה, והבחורים קמו והזיזו ברעש גדול את השולחנות ואת הכיסאות הצידה ופתחו בריקוד כללי והכריחו גם אותנו להשתתף בו, ובפיהם הזמר "שירה חדשה שבחו גאולים". הכיצד? ריקוד בצהרי יום-חול, ללא טעם וסיבה?

הנה דוגמה מקבילה מספרם של צ' ומ. גרינדאה:

> הצורה הפשוטה ביותר של ההורה הוא המעגל, היכול להתחיל מארבעה או חמישה אנשים ולצמוח עד למאות אחדים של רוקדים. מיד לאחר ארוחת-הצהריים (אבל עדיף לפנות-ערב) מתאספים גברים צעירים ונערות, זוגות נשואים וקשישים מכפר אחד או יותר על פרשת דרכים, במתבנו של פונדק, בחצרו של איכר אמיד או לפני כנסיה. חבורת צעירים שאומץ-ליבם ותעוזתם עודד על-ידי כמה כוסיות יין או ייש-שזיפים, משלבים, זרועות ומתחילים לרקוד.

השתיה לשוכרה אינה אופיינית לנוער יהודי, והי"ש לא היה חלק מקובל בתפריטם הדל של החלוצים, ואת מקומם מילאה ההתלהבות והתרוממות הנפש.

ובקובץ שהזכרנו לעיל כותב צ. חומסקי זכרונות על יום עבודתו הראשון במושבה מגדל:

> שמחת החיים האמיתית שהתבטאה בשירה בצוותא, בריקודי ההורה הגלילית - כל אלה נסכו בי רוח חדשה לגמרי. לראשונה הרגשתי בכל רמח אברי כי אכן זוהי ארץ-ישראל.

גם זלמן ליפשיץ מספר על חוויותיו במגדל באותו ספר:

> שעה ארוכה לאחר הארוחה היו החברים נשארים לשבת בחדר-האוכל, משוחחים ושרים, עד שהם עוברים לבסוף להורה נלהבת מתוך דביקות חסידית כזאת, שרק העליה השניה ידעה כמוחה. היו רוקדים עד אפיסת כוחות ממש, בעיקר בערבי-שבתות.

וקטע אחרון מתוך "ספר העליה השנייה", בו כותב צבי ליברמן על מטבח-הפועלים בחדרה:

> ... ואז מגיעה שעתה של "מנה אחרונה", זו ההורה. רוקדים בהתלהבות, בחום, באש, בהשראה עליונה, הריקוד כאילו משחרר את האדם מכל סבל, מכל הפגעים, הריקוד יד על שכם, מקרב לבבות ומטהר את הנפש...

ובמאמרו ב"פרקי העליה השלישית" - "פסח בבית העולים" כותב לבנה (ליברמן):

> ...עוד אלה טענים ורוגזים, וכבר המיטות נגררות החוצה וההורה מתלקחת... כך מתרחב המעגל יותר ויותר, מקים מעגל בתוך מעגל: קהל גדול וצפוף, ריקוד נלהב, התלהבות ודביקות של חסידים... הלאה הבדידות! הלאה העצבות! יש עם, יש ארץ, יש תקוה ועתיד וסוף גאולה לבוא!

והתיאור נמשך וגם הריקוד נמשך ומתגלגל בגילגולים שונים.

כל העדויות שהבאנו, ורבות אחרות שלא יכולנו להביא במסגרת מצומצמת זו, מעידות כי להורה היה תפקיד נכבד בהווי העליות הראשונות. תקופה זו, על ההווי המיוחד שנוצר בה תרמה תרומה מרכזית למה שנקרא כיום "הזמר והמחול הישראלי". מראשית המאה שלנו ועד לימינו אלה עברו ניצנים ראשונים אלה של המחול והזמר הישראלי גילגולים שונים, אך ההורה, שהיתה מסגרת כה חיונית בחיי-החלוצים, נשארה אחד המאפיינים של הזמר והמחול העממי בישראל.

המאפיינים המוזיקאליים של ההורה

בספרו "הזמר הישראלי" מקדיש הד"ר הרצל שמואלי תשומת-לב מיוחדת להורה הישראלית:

> נראה לנו, כי להווי העליות הראשונות היתה השפעה מכרעת על הזמר הישראלי לעתיד לבוא; מתכוונים אנו במיוחד לתפקידם החשובים אותם מילאו בקרב הישוב לחני-מחול וכן הכוונה למרכזיותה של השירה בקרב הפועלים. לא מן הסתם מבורכים אנו במספר רב כל-

כך של לחנים בעלי אופי ריקודי, ולא מן הסתם נמצאו באלה תבניות מקצת מגובשות, החוזרות תדיר. כמו כן אין זה מקרה שהמשקל הזוגי הפך למשקל השולט: הקשר עם המחול ועם הווי העבודה והעובדים נתן כאן את עותותיו. ומסתבר, כי קשר זה היה כה חזק, עד כי גם מאוחר יותר, כאשר הלכה ופגה בהדרגתיות אווירת הווי הראשונים, נשאר מישקע של אווירה זו עוד תקופה ארוכה בזמרים החדשים שנוצרו... אשר למחול כדאי לציין, כי שירה וריקוד השתלבו זו בזה, וזה בזו; הרוקדים שרו והשרים רקדו, ההפרדה בין מפעילים ומופעלים לא היתה - כולם היו המפעילים והמופעלים גם יחד.

ובהמשך עוסק הפרק בתכונות המוזיקאליות המפורטות של ההורה. נזכיר כאן אותן תכונות המעניינות אותנו מצד המחול, ואלה עיקרי הדברים:

ה מ ש ק ל : האופייני הוא משקל 4/4 או 2/4, פרט ליוצאים מן הקלל.

ה ס י נ ק ו פ ה : יש חוקרים המביאים אותה כאחד המאפיינים של ההורה, אך שמואלי מדגיש, כי קיימות הורות ללא סינקופות וכעדות לכך מביא את "איזה פלא", שהיא אחת ההורות המקובלות והוותיקות, שהיא, כאמור, ללא סינקופה. או מן המאוחרות יותר: "הבו לנו יין, יין" של מ. שלם. כהורה סינקופית במיוחד הוא מביא את "קומא אחא" לש. פוסטולסקי, וקיימות כמובן דוגמאות מעורבות רבות. מכאן נובעת המסקנה: הסינקופה אפשרית אבל לא הכרחית בהורה.

שמואלי מונה את ה מ ב נ ה ה ס י מ ט ר י כמאפיין את רוב ההורות, אך קיימות גם כאן יוצאות-דופן, שאינן בנויות כך.

כדאי לזכור שמה שהפך לחנים אלה למחולות מקובלים ורווחיים - למחולות-עם - זו העובדה שנתקיימו בהם תכונות חיוניות או חלק מאלה, שאיפשרו להם למלא תפקיד זה, והם:

תבניות מיקצביות החוזרות על עצמן.
מבנה סימטרי, המושתת על פיסוק ברור.
מהירות הביצוע התואמת את צעדי המחול.

גלגוליו של מחול ההורה

ראשית גלגוליו של מחול ההורה מראשית העליות השניה והשלישית ועד ימינו באוצר הלחנים והתנועות שהביאו קבוצות העולים, ומכאן ואילך מתחיל תהליך הברירה והבחירה, תהליך שהוא מתכונת היסוד של כל יצירה עממית. כך הגיעו מרומניה ההורה, מרוסיה הקוזאצ'וק, מפולין - הקראקוביאק ומצ'כיה - הפולקה.

בצד אחר ובנפרד היו קיימות מסורות זמר ומחול, שהן אוצרות מעניינים לכשעצמם, אך נשארו צמודים למסגרתם המסורתית-המשפחתית: ריקודי ושירי העדה התימנית, הכורדית, הבוכארית וכו'. ושוב מצד אחר מסורותיהם של ישובי הארץ הערביים, הדרוזים והצ'רקסים.

כל אלה תרמו תרומה משמעותית למה שקרוי כיום "המחול הישראלי". אך כיוון שרשימה זו עוסקת בהורה, הבה נחזור אליה ונאמר שאותה הורה עברה, מראשית ימי העליות, גילגולים שונים, שתיעודם ומחקרם עדיין מחכים לגואל. נוכל לגעת רק בעיקרי הדברים: ראשית, אמרנו שרוב לחני ההורה כתובים במשקל 4/4, ואילו תבנית הצעדים המקובלת ביותר מבוססת על מסגרת של 6/4. ואי-חפיפה זו יוצרת את "חוסר התיאום", כביכול, הדוחף וממריץ את הרוקדים, וממלא תפקיד חשוב בהיות הריקוד "מחול סוער".

המחול העממי באשר הוא, יחסי הגומלין שבו בין לחן לתנועה, הם היוצרים אותן תכונות וצירופים מיוחדים, שאינם מאפשרים הפרדה בין המרכיבים השונים. הנסיון לתאר את הנוסחה הבסיסית של צעדי ההורה יעלה דגם, שכשם שהוא נכון ומקובל, כך הוא יכול ל"הסתתר" מאחורי ווריאנטים שונים של צעדים, שכל אחד מהם נרקד ומקובל. החוקר שיבוא לרשום את הווריאנטים השונים יזדקק לפחות בשלב מסויים במחקרו לדגם הבא, שהוא מן הנפוצים ביותר:

צ ו ר ת ה מ ח ו ל מעגל, בכיוון השעון. א ח י ז ת ה י ד י י ם על כתפי העומדים מימין ומשמאל, אחיזה זו יוצרת מצב של שילוב זרועות.

ה צ ע ד י ם בנויים על דגם של 6/4:

1 - שמאל פותחת לשמאל
2 - בשיכול לפני שמאל
3 - 4 - ניתור כפול על שמאל
5 - 6 - ניתור כפול על ימין

רוב הוואריאנטים הם על הצעדים 6-5 או 6-5-4-3, גם אחיזת הידיים יכולה להיות שונה, למרות שאין מערערים על האחיזה "האופיינית" של ההורה.

שינויי הנוסח הם רבים. למשל טיילור והופשטטר (1976) מביאים צורת יסוד של ההורה כך:

1 – ימין לימין
2 – שמאל בשיכול מאחורי ימין
3 – 4 – נירות כפול בימין לצד ימין
5 – 6 – ניתור כפול בשמאל לצד שמאל

צורה זו היא ממש בבואת-ראי לצעדי ההורה המקובלים בארץ-ישראל.

ההורה מותירה מרחב ניכר לאימפרוויזציה של הרוקד, תכונה שבלי ספק הפכה מחול זה לפופולארי. אפשר להצטרף למעגל בכל עת ולעזבו כאשר יעלה על רוחו של הרוקד, דבר שמאפשר לו להביע את שייכותו לחבורה ואת מצב-רוחו.

צעדי שני המינים זהים ללא חלוקה בין גברים ונשים, מאפיין שוויוני שגם הוא תואם להפליא את גישתם הרעיונית של החלוצים.

כותב צבי פרידהאבר במאמרו "מחול העם הישראלי":

> צורת ההורה התפתחה בארץ בשלבים שונים, של-צערנו טרם נרשמו וטרם נחקרו. אחת הצורות הללו שהתהוו בצורה אנונימית וכונתה "הורה ישראלית" הפכה במרוצת הזמן לריקוד "לאומי". גם צורה קבועה זו היו לה בשנים שונות וואריאנטים, שאחד מהם זכה לכינוי "הורה יְקית". מוצאה כנראה מצורת הריקוד של בני העליה הגרמנית. המאפיין הורה זו שבתנועות 4 ו-6 הניפו את הרגליים לצדדים. דרך אגב, צורת זריקת רגליים זו התאזרחה לאחר-מכן במיספר ריקודים ישראליים.

ב"אנציקלופדיה העברית" מוזכר ברוך אגדתי כמי שהחדיר והפיץ את ריקוד ההורה בארץ, ואמת זו היא חלקית בלבד. אגדתי ניסה ליצור יצירה משלו, הורה שיש החושבים אותה ל"ריקוד הישראלי הראשון". הראשון מבין אמני המחול שניסה להפוך את אחד מריקודי העמים ליצירה ישראלית הוא אגדתי, וההורה הנושאת את שמו נקראת עד עצם היום הזה.

כותב על אודותיו צ. פרידהאבר:

> על גבעת-חול על שפת הים בתל-אביב, בצריף גדול, רוקדים החברים הצעירים של תיאטרון "אוהל". בחור גבה-קומה וקל תנועה מלמדם את ריקודו מחדש אשר יצר, הורה חדשה היא זו, וכל השחקנים הצעירים משתדלים ברצינות רבה ללמוד ולשפר את הצעדים והקפיצות, הקידות והרקיעות. אט אט מתאחדים היחידים זרוע אל זרוע, כתף אל כתף, קמה שרשרת והמעגל נסגר. המורה שהצטרף למעגל, הוא ברוך אגדתי, יליד רומניה (בסרבי), שלמד באלט ברוסיה וכאן, בארץ, מציג בריקודי-היחיד שלו דמויות יהודיות וערביות ארצ-ישראליות. יצירתו החדשה, ההורה, היא ריקוד קבוצתי, שהושפע הן על-ידי ההורות הכפריות הרומניות, הן על-ידי צורות מסויימות של הבאלט הרוסי, והמנגינה היא מול-דאווית.

זה היה בשנת 1924, ומאז נפוצה "הורה אגדתי" בארץ-ישראל. שחקני "האוהל" הביאוה לעמק יזרעאל ולגליל והיא התפשטה בישובים. אגדתי כינה את ההורה שלו "עורה", וראה בה ביטוי לרוח מאבקו של החלוץ בארץ, עקשנותו מול הישימון והתלאות. לדברי צ. פרידהאבר מספרת גורית קדמון, ממעצבי מחול-העם בישראל, המנגינה המולדאווית המקורית הוחלפה בנעימה של המלחין א.א. בוסקוביץ', שהזדעזע בשומעו אותה לראשונה, כאשר הכירה כשיר סטודנטים רומני אנטישמי. הריקוד כפי שהוא נרקד כיום הוא גירסה שניה, בעיבודה של גורית קדמון.

מקורות שונים, צירופים שונים שתוך גילגולים מגיעים לצורתם הסופית, הם חלק ממה שאנו מכנים "פולקלור". בעבר היה החיפוש אחרי ה"מקורי" מרכז עיסוקו של האתנו-לוג. כיום אנו יודעים שזה רק חלקו האחד של הסיפור, ודרך התפתחותה של המסורת, הנמסרת בעל-פה או בכתב, היא לא פחות חשובה ומעניינת מחשיפת מוצאה הראשוני.

בספרה של גורית קדמון "עם רוקד" מצויות בלוח האלפא-ביתי של מחולות-העם בישראל שש הורות:

	מחול מאת	לחן
הורה	עממי	עממי
הורה אגדתי	ב. אגדתי	א. בוסקוביץ'
הורה חפר	י. דקל	ש. ספרא
הורה אילת	ר. שטורמן	ש. וויספיש

הורה נעורים	ש. חרמון	א. נצר
הורה נרקודה	י. אשריאל	מ. שלם

בספר "100 ריקודי-עם ישראליים" (ב. טיילור וס. הופשטטר, ניור-יורק 1976) מצויות, נוסף להורות הנ"ל:

הורה ביאליק	י. אשריאל	חסידי עממי
הורה חסידית	ר. שטורמן	חסידי עממי
הורה הבקע	י. לוי	א. זיגמן
הורה חדרה	י. לוי	חסידי עממי
הורה מדורה	י. אשריאלי	אלתרמן
הורה שמחת העמל	ר. שטורקמן	א. נצר

וקיימים ריקודים רבים אחרים, שבחלק מהם שולבה ההורה, או שללחן הורה נוצר מחול חדש, אחר. לדוגמא: "הבו לנו יין, יין" - מחול עממי למוזיקה של מ. שלם, או "הרמוניקה", מחול מאת רבקה שטורקמן, מוזיקה - אלקוני. כך אנו רואים גם במחול הישראלי אותה נדידת מסורת, שיש לה דוגמאות רבות בעולם. אביא רק אחת, אופיינית.

בהרצאתו של אתנומוזיקולוג צרפתי (בשנת 1971), היושב מזה שנים בקונגו, שמענו, שכיום פשטה המוזיקה הבראזי-לאית העממית בקונגו, וקונגולזים רבים תופסים גיטרה ומנגנים בה מיקצבים של בראזיל. אין ספק שמה שיישמע לא יהיה בדיוק אותם הצלילים הנשמעים בבראזיל. יהיה זה תוצר חדש, שהורתו בבראזיל, ולידתו על אדמת קונגו. מה שנוצר בבראזיל הוא עצמו עירוב של מסורות אפריקאניות, אינדיאניות וספרדיות, וכך הן חוזרות לאפריקה ומתגלגלות גילגול נוסף.

כך גם ההורה שלנו, מקורה לועזי, אך תיפקודה ודאי הוא ישראלי.

התהלוכה כמקור של רקוד

מאת אסתר אמרד

דברי ימיה של התהלוכה מובילים אותנו אל ערש התרבויות האנושיות. מקורותיה מושרשים בהתנהגותן של חברות במקומות וזמנים שונים. בכל המקרים קשורה התהלוכה לאירוע חברתי, דתי או חילוני.

ההליכה בתהלוכה, בניגוד להליכה רגילה, יום-יומית, היא הליכה ריתמית מגוונת, המלווה ברוב המקרים בשירה ונגינה. האלמנט המאחד את כל הפעילויות בתהלוכה הוא המיקצב. ההליכה הריתמית המגוונת (בניגוד להליכה הרית-מית שאינה מגוונת, כמו במצעד) היא סוג ראשוני של ריקוד. הבעיה היא שלא כל הליכה ריתמית היא תהלוכה ולכן נשאלת השאלה: מה היא תהלוכה?

על-מנת למצוא את ההגדרה הכוללת ביותר, יש לפרק את השאלה לחמש שאלות יסוד, שההגדרה חייבת לענות עליהן.

א. מי המשתתפים בתהלוכה? (המבצעים)

ב. למה הם משתתפים בתהלוכה? (סיבה)

ג. מה הם עושים בתהלוכה? (פעילויות)

ד. מתי הם מבצעים את התהלוכה? (זמן)

ה. איפה הם מבצעים את התהלוכה? (מקום)

ההגדרה הנראית לי היא:

קבוצת אנשים בעלי אינטרס משותף, מנתקים עצמם מן הזמן והמקום השיגרתיים, והולכים במסלול תוך שירה, נגינה וריקוד ממקום א' למקום ב', על-מנת לקחת חלק באירוע חברתי.

מאחר שהתהלוכה היא תופעה מתמשכת גם בזמן וגם במקום, מוצא איפיון זה את ביטויו בהגדרה על-ידי ההבחנה בין זמן ומקום שיגרתיים, לבין זמן ומקום אחרים. הנקודה המרכזית בהגדרה זו היא: האינטרס המשותף ושלוחותיה מגיעים אל כל חמש שאלות היסוד. האינטרס המשותף של קבוצת אנשים ההולכים בתהלוכה יכול להיות שונה בכל אירוע ואירוע חברתי.

הנה דוגמאות אחדות של אינטרס משותף שכזה מאפריקה.

אינטרס לאומי – בחג העצמאות של קניה, בשנת 1964, צעדו המונים בתהלוכות אל שדה פתוח מחוץ לעיר ניירובי, על-מנת לשמוע את ג'ומו קניאטה. הם היו בני קבוצות אתניות שונות.

אינטרס אתני – בני המוסי בוולטה העילית נהגו להתכנס אחת לחודש, ביום שישי, על-מנת לצפות בעלייתו של המלך על סוס. הטקס הוא סמלי וצופים בו בני קבוצה אתנית אחת. אל הטקס הגיעו בתהלוכות.

אינטרס משפחתי – את הנערה ואת הנער (שעמדו להינשא) אצל בני הבגה בקונאקרי, בירת גיניאה, הובילה אל הטקס משפחתו של כל אחד מבני-הזוג. התהלוכות היו של כל משפחה בנפרד, האירוע היה משפחתי.

אינטרס של קבוצת גיל – בחברות רבות באפריקה עדיין נהוגים טקסי-מעבר מקבוצת גיל אחת לקבוצת גיל בוגרת יותר. בטקס המעבר אצל בני הקַבְּרֶה בטוגו לקחו חלק מרכזי הן באירוע והן בתהלוכות הצעירים והצעירות הנחנכים.

אינטרס של קבוצת מין – אצל בני הסֶנוּפוֹ בחוף-השנהב מקובל לערוך את פולחן המתים בנוכחותם של גברים בלבד. התהלוכות שהובילו לטקס שראיתי בשנת 1961 היו מורכבות רק מגברים. ולעומת זה קיימים טקסים של פוריות, שבהם לוקחות חלק רק נשות הסנופו.

אינטרס מעמדי – בשנת 1964 בביקורי אצל הקאבאקה, מלך הבאגאנדה באוגנדה, התקיים בחצר-ארמונו בעיר קמפאלה, טקס קבלתו של ראש-כפר למועצת הנכבדים של השבט. בטקס השתתפו רק הנכבדים של אותה מועצה. טקסים פולחניים רבים מתנהלים, ברובם או בחלקם (בקבוצות אתניות רבות באפריקה) רק על-ידי הכהנים בלבד.

אינטרס מקצועי – הפַּסָּלים המוכרים של בני הסנופו מתגוררים ברובע נפרד בעיר קורוגו שבצפון חוף-השנהב. אחת לשנה הם מקיימים טקס בו הם מבקשים את עזרת רוחות-האבות. בטקס ובתהלוכה המובילה אליו לקחו חלק רק הפסלים העוסקים באופן מעשי בפיסול.

האינטרס המשותף המישתנה מתהלוכה לתהלוכה, כפי שכבר ציינתי, מוליך אותנו לשאלת היסוד השניה, שאלת ה"מדוע" (סיבה). אם נניח, למשל, שהאינטרס המשותף הוא לאומי, סיבת האירוע יכולה להיות רצון לחזור על או להזכיר אירוע בעל ערך היסטורי, על-מנת להפוך אותו לדגם חינוכי לדור הצעיר של אותו לאום, כמו חג-עצמאות.

האינטרס הלאומי במקרה זה קובע גם את המועד (תאריך) וגם את המקום (עיר בירה). בארצות אפריקה מקובל לערוך את חגיגות העצמאות בערי-הבירה ועל-ידי-כך לחזק את ההזדהות ותחושת השייכות של כל הקבוצות האתניות אל מרכז הלאומי.

בימינו, ובחברות המתקדמות, המתועשות והמפותחות, במדינות שהמדע, החישוב, החשיבה והמחשבים תופשים והולכים מקום גדל והולך, מקומה של התהלוכה מצטמצם והולך, עד שבקבוצות חברתיות שונות (ובייחוד בחילוניות שבהן) התהלוכה נעלמה לחלוטין.

תחילה נסקור את התהלוכות המועטות הקיימות עדיין בישראל ומהן נעבור אל תהלוכות של זמן אחר (במקרא) ומקום אחר (באפריקה).

התהלוכות הקיימות בישראל מתחלקות לשתי קטיגוריות: חילוניות ומסורתיות.

התהלוכות החילוניות: לקטיגוריה זו שייכות תהלוכות ילדי בתי-הספר למיניהן; תהלוכות תנועות-הנוער; תהלוכות לפידים ומסכות ה"עד-לא-ידעות"; מצעדי-המחול (כמו בחיפה, בחג-העצמאות).

המצעד הצבאי הוא, לדעתי, היחידי מכל סוגי התהלוכות שאינו יכול לשמש מקור של ריקוד. זאת, משום שהצעד האחיד במצעד מבטל כל אפשרות של ביטוי אישי או חברתי. המבצעים, שהם לרוב חיילים, חייבים להקפיד על הדיוק בביצוע הצעד האחיד המוכתב על-ידי המפקד. המצעד הוא הצגה המיועדת להפגין כוח. אין זה פלא שבמישטרים טוטליטאריים המצעד תופש מקום נכבד מאד בטקסים הממלכתיים השונים.

התהלוכות המסורתיות: קבוצה זו מתחלקת לשלושה סוגים: דתיות, עדתיות ומסורתיות-מתחדשות.

התהלוכות הדתיות - ההקפות עם ספרי-התורה בסוכות; תהלוכות החסידים השונות, בייחוד בכפר-חב"ד; תהלוכות המתפללים אל הכותל באירועים שונים ותהלוכות בבתי-הכנסת בחגים שונים.

התהלוכות העדתיות - תהלוכות החתונה המסורתיות אצל יהודי תימן; תהלוכות "המימונה" של יהדות מרוקו, שרידים מתהלוכות חגי-המשפחה והטבע של יהדות כורדיסטאן ובוכארה, *; שרידים מתהלוכות-קבורה בעדות החרדיות בירושלים. (פעם היו המקוננות נעות לפי מיקצב שירי הקינה שלהן).

תהלוכות מסורתיות מתחדשות - כגון תהלוכות בחגי-הקציר והביכורים, הנהוגות עדיין בתנועה ההתיישבותית.

ההבדלים בין התהלוכה החילונית לתהלוכה הדתית (המסורתית) רבים. צמידותה של התהלוכה החילונית לזמן ומקום מעורפלת ומישתנה, ולעומתה התהלוכה הדתית צמודה באופן איתן לזמן ולמקום. נוסף לכך התהלוכה החילונית ברוב המקרים היא עצמה האירוע החברתי, ולפניה ולאחריה אין שום אירוע אחר. לעומתה התהלוכה הדתית היא כלי, מכשיר, המכין את הצועדים בה ומובלם אל אירוע אחר, שהוא מחוצה לה. לדוגמה: מצעד העצמאות בישראל צמוד בכל המקרים לתאריך קבוע אך אינו צמוד למקום. הוא נערך בכל פעם בעיר אחרת בהתאם לאינטרס הפוליטי-לאומי של השלטון. מצעד כזה הוא אירוע בפני עצמו, הוא עצמו האירוע החברתי, וברגע שהוא מסתיים, הקהל והצועדים מתפזרים, כמו בהצגה תיאטראלית יש חלוקה ברורה בין הצופים הבאים לצפות, לבין המשתתפים במצעד, הצועדים. לעומת זאת, בתהלוכה הדתית הכל נסחפים וכולם כאחד צופים ומשתתפים בעת ובעונה אחת, ופני כולם מועדות למקום בו עתיד להיערך איזהשהו טקס. המקום הוא מוגדר וקבוע, בית-כנסת, קיר קדוש (כותל), הר קדוש (גריזים), קבר קדוש (רבי שמעון בר-יוחאי), מקור מים-קדושים (מעיינות השילוח), מערה קדושה (מערת אליהו לרגלי הכרמל), או עץ קדוש (אשל-אברהם). אל כל המקומות האלה מגיעים בתהלוכות, על-מנת להתפלל או לבצע טקס.

התהלוכה האפריקאנית

הסיבה לכך שמיספרן של התהלוכות המתקיימות עד היום באפריקה רב הוא שכמעט לכל אירוע חברתי מגיעים בתהלוכות. להלן דוגמאות אחדות:

בני האמהארה באתיופיה נוהגים בכל יום א' בשבוע להגיע אל הכנסיות לתפילה בתהלוכות.

אל עיר השוק ג'יג'יגה, הנמצאת באיזור אוגדן של דרום-אתיופיה מגיעים ליום השוק המוני בני גאלאה בתהלוכות.

נערי הקאברה שבצפון טוגו מגיעים בתהלוכות אל המקדש, בו עתידים הם לעבור את טקס חניכתם.

בני הפּוֹן בדהומי מגיעים בתהלוכה אל חצר ביתו של השופט, על-מנת לקחת חלק במשפט פומבי.

אל פולחן הפוריות שנערך במערה בצלעו של הר הקלימנג'ארו בקניה, מגיעים בני התָאִיתָה בתהלוכות.

בפולחן המתים של בני הסנופו בחוף-השנהב מתקיימות במשך הטקס (הנמשך שלושה ימים ושלושה לילות) חמש תהלוכות שונות.

אל שדות-התעופה שבהם נחת הנשיא בוקאסה ברפובליקה המרכז-אפריקנית, הגיעו המונים בתהלוכות, על-מנת לקבל פניו.

---

* צבי פרידהבר, הוצאת "ארכיון המחול היהודי" יצאו שתי חוברות על:
המחול במנהגות יהודי בוכארה - 1976.
המחול במנהגות יהודי קורדיסטאן - 1974.

בשנת 1973 ערכתי, לפי הזמנת ממשלת טוגו, סקר על ריקודי הקבוצות האתניות השונות. בני המוֹפָּה הגיעו מכל הכפרים הסמוכים לדָפָּאָנְגוֹ (הבירה הצפונית) בתהלוכות ורק כאשר הגיעו אלינו החלו לרקוד את ריקודיהם.

כל אחד מן האירועים שהזכרתי כאן היה בעל מטרה אחרת, ההבדלים בין התהלוכות רבים, המשתתפים והרקע שלהם בכל תהלוכה שונים, הזמן והמקום שונים ואף-על-פי-כן היה מצוי איזה דפוס קבוע בכולן; בכולם שרו, ניגנו ורקדו בשעת ההליכה, והתהלוכה היתה בכל המיקרים חלק הרמוני ואינטגרלי באירוע כולו. בהשוואות המאוחרות שערכתי בין תהלוכות אלה ואחרות נחשפה כעין סטרוקטורה של התנהגות, שהיא שרירה וקיימת ומופיעה שוב ושוב בכולן. השאלה המתעוררת היא: מה מניע אנשים בעלי תרבות שונה, החיים במקומות שונים ורחוקים (גם בזמן) לבצע תהלוכות בעלות סטרוקטורה כמעט אחידה?

התשובה לכך לדעתי היא הצורך. צורך זה מורכב מאד והוא יכול להיות הצורך להשליט סדר בחברה, הצורך להגביר את תחושת השייכות לקבוצה, הצורך לפרוק מתחים ולהעשיר את הפרט בחוויה הקיבוצית.

השאלה היא: מה נותנת חשיפתה של הסטרוקטורה, מה מעניק גילוי מבנה-העל, שלפיו פועלים בכל התהלוכות? לדעתי מאפשר דבר זה לעמוד על הפונקציות של התהלוכה ולשם המחשה אביא אחדים מן המרכיבים של אותה סטרוקטורה ואת הפונקציה שהם חושפים.

	האלמנט הסטרוקטורלי:		הפונקציה:
.1	כל הטקסים הפולחניים שראיתי החלו בתהלוכה ונסתיימו בתהלוכה.	.1	עיצוב הזמן המקודש, הפיכת הזמן השיגרתי, היום-יומי למועד.
.2	כל התהלוכות נעו במסלולים סביב מוקדים. כל המוקדים והמקומות היו בתחום-המושב של הקבוצה.	.2	ההקפות מעצבות את המקום, המסלול מקדש את החלל.
.3	תהליך היווצרותן של התהלוכות היה מדורג, המתופפים הודיעו על הטקס והקהל התקבץ לאט.	.3	תהליך ההתארגנות האיטי מאפשר לכל פרט לעבור בהדרגה לזמן ולמקום המקודשים.
.4	ברוב התהלוכות המתופפים צעדו בראש התהלוכה.	.4	המיקצבים כדופק קיבוצי מנחה.
.5	משתתפי כל התהלוכות היו מחולקים לקבוצות. הסדר בכל תהלוכה היה שונה, אך קבוע. החלוקה היתה לפי משפחות, או מעמדות, קבוצות גיל או קבוצות מין.	.5	הסדר בו הופיעו הקבוצות זו אחר זו משקף את ההיררכיה המקובלת באותה חברה, מבליט את הסטאטוס של כל קבוצה, מחנך לסדר חברתי קבוע.
.6	בכל התהלוכות חזרה והופיעה הצורה המעגלית. (בהקפות, סיבובים).	.6	המעגל הוא סמל המחזור. מחזור החיים בטבע, ביקום, בסביבה ובחיי האדם.
.7	רוב המשתתפים ברוב התהלוכות שרו ורקדו, מחאו כף או הקישו בכלי-הקשה. השיר, הלחן, הקצב והתנועות היו מוכרות לכולם.	.7	אחדות האלמנטים המרכיבים את הפעילויות בתהלוכה מחזקת את תחושת האחדות והזהות של הפרט עם הקבוצה אליה הוא משתייך.

נוסף ליסודות חוזרים אלה, ואחרים שלא הזכרתי, הופיע אלמנט התנועה (של הקבוצה ושל הפרט), גם הוא בתבנית חוזרת, בכל התהלוכות. למראית עין נדמה לא אחת שהתנועה בתהלוכה אינה מאורגנת, אך בבדיקה חוזרת נתגלתה תבנית תנועתית מרתקת. את התנועה בתהלוכות האפריקניות ניתן לחלק לשלושה מעגלים.

תנועת בני-הכפר (או הקבוצה האתנית) הנעים כולם במסלול קבוע סביב מוקד קיבוצי; תנועת כל קבוצה בנפרד בתוך המסלול הקיבוצי סביב מוקד משלה. (משפחה, גיל, מין); ותנועת היחיד בתוך קבוצתו סביב עצמו.

אם להשתמש במונחים של חלל, כי אז ניתן לומר, שיש תנועה בחלל השייך לכל בני הכפר ובתוך החלל הכפרי תנועה בחלל המשפחתי, ובתוכו תנועה בחלל האישי.

למבנה זה משמעויות רבות, אך ברצוני להתייחס רק לנושא התנועתי. לדעתי מבנה זה מאפשר לפרט לשמור על עצמיותו ועל מרחב-הביטוי האישי שלו בזמן בו הוא נע עם

המשפחה, והמשפחה נעה עם כלל אנשי -הכפר. בתוך סדר זה יש מקום לכל פרט לאלתר בתנועות ריקודו, וביחד עם בני משפחתו הסובבים אותו, ובני הכפר הסובבים את משפחתו, ולהרגיש בטוח, מוגן, חופשי ומשוחרר באמצעות התנועה המאולתרת שלו.

בכל מערכת תנועות זאת, המתואמת להפליא לשירה ולנגינה, קיים, לדעתי, המקום הפורה ביותר להיווצרותו של הריקוד, במובנו הרחב יותר, כיוון שבכל שלושת מעגלי התנועה קיימות תנועות קבועות שהכל חוזרים עליהן, וביחוד יש מקום לאילתורים לאין סוף. השילוב המופלא הזה של תנועות קבועות ואילתורים היא מקור הריקוד. ואמנם לא היה אירוע חברתי אחד באפריקה שלא היו בו ריקודים. הריקודים המורכבים יותר באו בדרך-כלל אחרי התהלוכה ובמקום שאליו היא הובילה.

אלמנטים מבניים אלה תורמים, לדעתי, יותר מאשר להבנת התהלוכות באפריקה בלבד. הם יכולים לשמש כדגם לבדיקה התהלוכות בימינו, ויותר מזה, הם מסוגלים להאיר ולהבהיר אירועים היסטוריים-חברתיים בעבר, שיש עליהם מידע מועט בלבד.

כדוגמה ליישום אלמנט מבני מן התהלוכה באפריקה לאירועים של זמן רחוק אתייחס לאירועים המוזכרים בתנ"ך.

התהלוכה במקורות המקראיים

נצא מתוך הנחה שכל אירוע חברתי המוזכר במקרא שמופיעים בו מחלות - הגיעו אליו בתהלוכות. הנחת יסוד זו מאפשרת לחשוף נעלמים רבים שבכתוב במקרא אין להן תשובה. הנחה זו ניתן כמובן לסתור בטענה שבמקומות שהמלה "תהלוכה" אינה מוזכרת, סימן שלא היו כאלה. לדעתי אף שהמלה תהלוכה אינה מופיעה, היו תהלוכות כיוון שהביטויים כמו: "יצאו לקראת" או "הלכו אחרי" מצביעים על תנועה ממקום א' למקום ב', ברוב המקרים בתופים ובמחולות משמע, בתהלוכות. לחיזוק הנחתי אביא דוגמאות שהמלה תהלוכה אינה מופיעה בהם ובכל זאת היו באירועים המוזכרים תהלוכות.

בספר שמות (ט"ו וכ"א) כתוב:

"ותיקח מרים הנביאה אחות אהרון את התוף בידה
ותצאן כל הנשים אחריה בתופים ובמחולות.
ותען להם מרים שירו לה' כי גאו גאה סוס ורוכבו
רמה בים."

אם נפרש את המלה "אחריה" גם ביחס לזמן וגם למקום, כי אז יתברר שהן החלו לרקוד אחריה בזמן, אך גם צעדו אחריה ממקום א' למקום ב' בתופים, שירה ומחולות, והרי זו תהלוכה. מן הביטוי: "כל הנשים" נתן ללמוד שמדובר בכל הנשים שלקחו חלק באותו אירוע היסטורי, משמע תנועה המונית. נשארות כמה שאלות ללא מענה: אתייחס כאן לשלוש.

א. מאיזה מקום ולאן הובילה מרים את התהלוכה?
ב. היכן היו הגברים ומה הם עשו באותו זמן?
ג. למי ענתה מרים בשיר? (אילו ענתה לנשים צריך היה לציין הכתוב: "ותען להן".).

תשובות חלקיות ניתן למצוא בדוגמה הבאה.

בספרי שמואל א', ו' כתוב:

"ויהי בבואם בשוב דוד מהכות את הפלישתי ותצאנה
הנשים המשחקות ותאמרנה: הכה שאול באלפיו
ודוד ברבבותיו."

שני אירועים אלה הם של שמחת-נצחון. בתיאור הראשון יש דמות מרכזית (מרים) הסוחפת אחריה את הנשים כולן, בתיאור שמחת נצחונו של דוד על גולית יצאו הנשים מכל ערי ישראל לקראת שאול. בשני המקרים זו שמחה המונית. יציאת הנשים לקראת המנצחים מתוארת בלשון יחיד ב-שופטים יא', לד': "ויבוא יפתח המצפה אל ביתו והנה בתו יוצאת לקראתו בתופים ובמחולות".

כנראה היה זה מינהג מקובל לקבל את פני המנצחים בתהלוכות שמחה. אם כן הדבר, כי אז ניתן להניח שמרים והנשים אחריה צעדו לקראת הגיבור של אותו נצחון הלוא הוא משה

שהיכה על הים. (אולי משום כך לא מציין הכתוב גם אחות משה כיוון שמשה היה באותו מעמד במקום אחר ומרים יצאה עם הנשים לקראתו.)

להנחה זו אני מוצאת חיזוקים בריקודי המלחמה הרבים שראיתי באפריקה. בסקר שערכתי בשנת 1973 על הריקודים האתניים של 28 קבוצות בטוגו, רשמתי בעזרת הצוות הגדול שעמד לרשותי אינפורמציה על 252 ריקודים שונים בטוגו. ביניהם 23 ריקודי מלחמה שהופיעו באירועים שונים. ב-18 מריקודי המלחמה הופיעו כמה אלמנטים חוזרים, למרות שהריקודים נרקדו במקומות, זמנים וחברות שונות. אתייחס רק לאחדים.

א. המתופפים אוספים את הקהל אל רחבת-הכפר, בו עתיד להיערך הטקס, שחלק ממנו הוא ריקוד המלחמה.

ב. בכל האירועים היו שתי תהלוכות נפרדות, אחת של הקהל שברובו נשים וילדים, שהתרכזו במקום בו עתיד להיערך האירוע, ותהלוכה שניה של הצעירים שהלכו כשבראשם הזקנים, וזו הגיעה כמה שעות אחרי תהלוכת הנשים למקום האירוע.

ג. בהתקרב תהלוכת ה"לוחמים" אל מקום האירוע, רצו הנשים שציפו להם לקראתם תוך שירה וריקוד, קיבלו את פניהם, הקיפו אותם וליוו אותם למקום האירוע.

ד. ברוב המקרים הגיעו ה"לוחמים" למקום תוך שירה ובהצטרף הנשים אליהם החלו גם הן לשיר, אם כי רק פזמון חוזר. היתה כעין שירת-מענה, הגברים שרו, והנשים ענו בפזמון קבוע וחוזר.

ה. ברוב המקרים, בהגיע הגברים למקום האירוע החגיגי החלו לרקוד את ריקודי המלחמה המתאריך, לפי דבריהם, מלחמות מן העבר, שבהן בני-הקבוצה נחלו נצחון. זו היתה כעין דראמטיזציה של מיתוס המקובל באותה קבוצה שהם מאמינים בו. הריקוד במקרים אלה הופך מאירוע מסופר על זמן עבר - לאירוע חי ועכשווי שהכל מזדהים עמו.

אם ננסה ליישם יסודות מבניים אלה על האירועים במעמד קריעת-הים ועל נצחונו של דוד, כי אז יכולה להיווצר תמונה שלמה יותר של אותם עירועים.

בשני המקרים יצאו המנצחים לדרכם ממקום הנצחון אל מקום ההתכנסות הכללית.

בשני המקרים יצאו הנשים שציפו בבית למקום ההתכנסות לקראת המנצחים.

בשני המקרים שרו הנשים תוך מענה לשירת הגברים, על-כך יש רמזים; מרים ענתה עם הנשים בפסוק: "אשירה לה' כי גאו גאה סוס ורוכבו רמה בים". בדיוק באותן המילים פותח משה ובני ישראל את שירת הים, כנראה שזה היה הפזמון בשירת המענה של הנשים. בנצחונו של דוד אנחנו מוצאים בפסוק ז': "ותענגה הנשים.... הכה שאול באלפיו ודוד ברבבותיו". כנראה שחזרו על פזמון המענה הזה פעמים רבות, כי אחרת לא היה מציין הכתוב: "ויחר לשאול מאד..." אילו שרו פזמון זה פעם אחת בלבד, הדבר לא היה מרגיזו כל-כך. בשני המקרים ענו הנשים לגברים בשירה ולכן: "ותען להם" ("להם" ולא "להן") היו גם במעמד קריעת-הים וגם בשמחת נצחונו של דוד על גלית ריקודי הגברים המנצחים לעיני הנשים המעודדות והמלוות.

מדוע אין שירת המענה מופיעה בצאתה של בת יפתח לקראת אביה המנצח? כאן מתמקד כותב הסיפור בטרגדיה של שתי הדמויות וכנראה שמחת הנצחון נקטעה באיבה כי הרי כתוב: "ויהי כראותו אותה ויקרע את בגדיו..." משום שהוא נדר להעלות את היוצא מביתו לקראתו לעולה. כמובן שבסיטואציה טראגית כזאת גם התהלוכה, גם השירה וגם הריקוד נקטעו.

אין לי ספק שהיו כאלה שיטענו שכל אשר נסיתי לעשות כאן הוא ספקולטיבי. יתכן, אך איני יכולה להשתחרר מן ההרגשה שבכל עת שאני קוראת בתנ"ך ובוחנת מחדש את הסיטואציות שקפאו במלים המתארות אירועים של עבר, בכל עת שאני מנסה להבין את הפונקציות של המחולות שלנו בעבר, מובילות אותי מחשבותי, - ולא רק על דרך האסוציאציה, אל מערכת הפעילויות והתנועות באירועים החברתיים שראיתי באפריקה. לפתע סיטואציה מאירוע המתוארת בפרגמנט הופכת לתמונה שלמה חיה ונעה לנגד עיני. הבנת התהלוכה והריקוד בה, לפתע כמו מחייה אירועים היסטוריים.

כשאני צופה בתהלוכות התפילה שלנו, בתהלוכות החתונה התימניות ובתהלוכות המימונה של יהודי מארוקו, שוב אין ספק בליבי, שבתהלוכות אלה מצויים היסודות הטבעיים ביותר להיווצרותם של ריקודים, כי גם בהם מצאתי יסודות מובנים רבים המופיעים בתהלוכות האפריקניות. ■

מחול בישראל — לנוער

שלום לך קורא(ה) צעיר(ה)!

כשהייתי ילדה, למדתי לרקוד, ולמדתי גם לאהוב את הריקוד. אבל נולדו אצלי כמה שאלות שהציקו לי אז, וצצו בעיות הקשורות לעולם הבאלט ולעולמי שלי, אבל לא היתה לי כתובת לאן לפנות ואת מי לשאול.

ליקטתי כל שביב של מידע, אספתי כל תמונה, כל סיפור, ובישלתי לעצמי דייסה לא כל-כך מדוייקת על כל הקשור בריקוד ובי במיוחד.

לא ידעתי אז, בעצם, אם אני רוצה "על בטוח" להיות רקדנית כי לא ידעתי מה הם חייה של רקדנית בכלל. לא ידעתי אצל מי עלי ללמוד לרקוד במקרה שארצה להיות רקדנית, ומה עלי ללמוד, כמה זמן ולמי לפנות?

גם לא ידעתי מאומה על המתרחש בעולם הרחב בקשר לאמנות המחול.

אנשים עושים הרבה שגיאות בחיים בגלל סיבות שאין להימנע מהן. אבל לעשות שגיאות רק בגלל אי-ידיעת העובדות - מיותר.

וחשבתי לי היום, כאשה מבוגרת וכמורה לריקוד, שחבל שגם את, הקוראת הצעירה, האוהבת לרקוד, תעשי, אולי, שגיאות בגלל סיבה כל-כך מיותרת, שקל מאוד לסלק אותה מהדרך. את, פשוט, צריכה לשאול - ואני אענה לפי מיטב יכולתי.

אז תדעי יותר טוב היכן מקומך בשדה הריקוד או תביני, לפחות, איך לכוון את צעדיך במקרה שתחליטי על כיוון כלשהו, אם

כרקדנית

כּוֹרֵיאוֹגְרָפִית (יוצרת-ריקודים).

או בַּאֲלֵטוֹמָנִית (אוהבת-ריקוד)

ואפילו כסתם ילדה, הלומדת לרקוד, בוודאי יש לך שאלות המעניינות ומטרידות אותך, ולא תמיד יש פנאי והזדמנות לשאול ולברר אותן בשעת שיעור.

מדור זה ישמש ככתובת וינסה להישב על שאלותיך, ולא צריך להסס לשאול, החל מ:

איך נולד הריקוד?

איך להיות לרקדנית?

וכלה ב:

היכן קונים נעלי-באלט?

איזה הצגות באלט כדאי לראות?

כל מה שמציק לך - ספרי. בוודאי יש עוד ילדות המתלבטות באותן שאלות, והן תשמחנה לקרוא על אודותיהן בשנתון. אם תהיי מעוניינת בעילום-שם, נכבד, כמובן את רצונך. אבל לנו, למערכת, עליך לכתוב את שמך ואת כתובתך (כדי שנוכל לכתוב לך). אם יש לך סיפור מעניין על אודות המחול שלך, נשתדל לפרסם אותו, אם נחשוב שהוא יהיה מעניין גם לקוראות צעירות אחרות. בקיצור, בואי ונערוך היכרות עם עולם הריקוד מעל דפי שנתון זה, וכך נכיר זו את זו.

בפניה זו אני פונה גם אל הבנים האוהבים לרקוד. התייחסתי בעיקר לבנות, רק מפני שכאן, בארצנו, רוקדים מעט מאד בנים, וזה חבל, כי אין לבן מה להתבייש אם הוא אוהב לרקוד ורוצה ללמוד אמנות זו.

שמי פזית בן ארצי, רציתי להיות רקדנית, ואת מרבית שנותי בילתי בנסיון להמחיש את שאיפתי זו. בגלל סיבות שונות, שחלק נכבד מהן מקורו בחוסר אפשרות לקבל מידע, לא הגעתי לכך ופניתי לשטח הוראת הבאלט הקלאסי, משום שזו, לדעתי, צורת המחול ממנו אנו מזנקים אל סגנונות הריקוד השונים.

מה שמך, קוראה יקרה שלי?

מה הם מעשיך ושאיפותיך, ובמה אוכל לעזור? להדריך? לענות? אני לרשותכן!

הכתובת למכתבים :

השנתון למחול בישראל
משמר-העמק 19236
עבור המדור ״מחול לנוער״

פזית היקרה !

אני בת 14, עד כה למדתי לרקוד במושב שלי, פעמיים בשבוע אצל מורה מקומית. אני נורא רוצה להיות רקדנית ולא יודעת איך.

גם ההורים שלי קצת מתנגדים. קראתי את ספרך ״יומנה של רקדנית צעירה״, והזדהיתי עם מיכל, הגיבורה של ספרך, ולכן העזתי לפנות אליך בשאלה זו, כי אני לא יודעת למי לפנות בשאלה כזו!

סילחי לי אם הטרדתי אותך. אני נורא מקווה שתעני לי.

בכבוד רב,

רחל ק.

לרחל שלום !

אני שמחה שפנית אלי, גם מפני שברצון רב אעזור לכל תלמידה הרוצה להתפתח בתום הריקוד, וגם בגלל שמכתבך נתן לי אפשרות לשטח בעיה כשלך לפני כמה וכמה נערות המתלבטות בה, בנות גילך.

במקום לשלוח לך מכתב בדאר, תקבלי ״הפתעה״ - את ה״שנתון למחול בישראל״, ותווכחי שאת התלמידה הראשונה המופיעה במדור ״מחול לנוער״. (לא ציינתי את שמך המלא, ושמרתי על אלמוניותך, כי התשובה היא פומבית).

וכעת אל עצם שאלתך:

בואי ונתיחס, ראשית, אל גילך. גיל 14 הוא בהחלט גיל בו צריך להחליט אם הריקוד הוא רק שעשוע או משהו הרבה יותר רציני. לימוד ריקוד פעמיים בשבוע, זה בהחלט לא מספיק אפילו לשמירת-כושר בלבד, ובודאי שכך אי-אפשר להתפתח לרקדנית.

לא ציינת אם את לומדת באלט קלאסי או מודרני, ג׳ז או ריתמיקה, יש הבדל עצום בין המקצועות האלה וחייבים להבדיל ביניהם.

אם למדת באלט קלאסי או מודרני, יש לך סיכוי גדול להת-פתח כרקדנית אם תפני לבית-ספר מוכר למחול, בייחוד כזה שלידו קיימת להקה מקצועית של רקדנים, כגון ״בת-דור״ או ״הבאלט הישראלי״. את כתובותיהם של בתי-ספר למחול תמצאי בדפי-המודעות שב״שנתון״.

בדרך כלל אם תתקבלי לבית-ספר כזה תצטרכי ללמוד לפחות 4 פעמים בשבוע. אם למדת ג׳ז או ריתמיקה, קצת איחרת את המועד, אבל לא צריך להתיאש. להתחיל בבאלט קלאסי או מודרני בגילך זה יותר קשה, אבל פרט למסלול של התפתחות כרקדנית עדיין לפנייך הברירות להיות מורה למחול או כוריאוגראפית (יוצרת מחולות).

בקשר לבעית יחסם של ההורים, ״שקצת מתנגדים״, אני מבינה אותם. הם בודאי חוששים שהציונים שלך בלימודים לא יהיו כל כך טובים, כמו שהיו, אם תקדישי הרבה זמן למחול. אבל אם תוותרי על בילויים אחרים למען הריקוד ותוכיחי להם עד כמה רצינית ושקדנית את, הם יהיו בוודאי הראשונים לתמוך בהחלטתך.

בברכה, עלי והצליחי

פזית

■

אגם הברבורים

לעיתים קרובות שומעים ברדיו או קוראים בעיתון על באלט ושמו ''אגם הברבורים''. מדוע הוא כל-כך מפורסם? מה סיפור עלילתו? מי חיבר את המוזיקה שלו ומי את צעדי המחול (הכוריאוגראפיה)?

את המוזיקה ל''אגם הברבורים'' כתב המלחין הרוסי פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי בשנת 1877 על-פי הזמנת ''התיאטרון הגדול'' של מוסקווה (''הבולשוי'', שם שפירושו ברוסית ''גדול'', ולהקת הבאלט שלו מפורסמת עד היום). כמנהל התיאטרון הזה גם חיבר את הליבריט (התמליל, סיפור המעשה) לבאלט החדש, אבל ההצגה הראשונה לא עלתה יפה, והקהל לא התלהב מהמוזיקה ומהמחול. אפילו צ'יקובסקי עצמו סבר שלא כתב יצירה מוצלחת במיוחד.

רק שנה אחרי מותו של צ'ייקובסקי הועלתה יצירתו בשנית, והפעם בעיר סנט פטרבורג (כיום: לנינגראד), שבצפון רוסיה למעשה נזכרו בבאלט זה כאשר יצר לב איבאנוב, יוצר-מחו-לות מפטרבורג, יצירה לפי המערכה השניה של ''אגם-הברבורים'' לכבוד הצגה חגיגית שנערכה בתיאטרון לציון מותו של המלחין. איבאנוב היה עוזרו של מנהל הבאלט של תיאטרון ''מרינסקי'', צרפתי בשם מריוס פטיפ'ה (Marius Petipa), שחי שנים רבות ברוסיה. פטיפ'ה, אחד מהיוצרים החשובים ביותר של הבאלט ראה מה שעשה איבאנוב, התלהב, והחליט להעלות את היצירה כולה יחד עם עוזרו. הם עבדו יחד, והיצירה כפי שהיא מקובלת כיום, מבוססת על עבודתם המשותפת.

הצגת הבכורה של הבאלט נערכה בשנת 1895 ובתפקיד הראשי הופיעה הרקדנית פיירינה לגנאני, שהיתה אחת הראשונות שידעה לבצע 32 פואטה בזה אחר זה (סיבוב מהיר מאוד במקום - ראה ברשימת המונחים!), מבצע וירטו-אוזי שהיה אז חדיש ומלהיב. הקהל בהצגת הבכורה של ''אגם הברבורים'' כל-כך התלהב מריקודה עד שבמערכה השלישית, בשיאו של המחול לשניים (פא דה דא - ראה ברשימת המונחים!) של ''הברבור השחור'' . היא ביצעה את 32 הפואטה שלה, שלא היו כלל בתוכנית המחול, פשוט מתוך התלהבות של הרגע ואכן עד עצם היום הזה, כך מסתיים אותו קטע.

סיפור המעשה של '' אגם הברבורים '' מתחיל בתמונה המתארת את יום הולדתו של הנסיך זיגפריד. אורחים הוזמנו לחוג את המאורע, ומחנכו הקשיש של הנסיך, האוהב את הטיפה המרה במשך ישר אל מזנון המשקאות. לכבוד החגיגה הוכנו מחולות. אימו של הנסיך מבשרת לו שהוא עתה, בהיותו כבר בן 21 , גבר לכל דבר, ועליו לבחור לעצמו כלה. הנסיך אינו מאושר ביותר מכך, שעליו להחליט כבר עתה את מי מהבנות לשאת לאשה. להקת ברבורי-בר עפה בשמים, וידידו של הנסיך, ושמו בנו , מציע לצאת למסע-ציד-ברבורים. מביאים חיצים וקשתות והחבורה יוצאת אל היער.

המערכה השניה מתרחשת ביער, הציידים באים, ומתפזרים כדי להתגנב קרוב יותר אל להקת הברבורים. הנסיך מסתתר ולעיניו מתגלה מחזה נפלא: מלכת-הברבורים, אודט, נכנסת ומסדרת את נוצותיה הלבנות. כשהיא מבחינה בנסיך, היא מנסה להימלט, אבל הוא עוצר בעדה ומסביר לה שאין בדעתו להרע לה, להיפך, הוא אוהבה ממבט ראשון.

מלכת-הברבורים מספרת לו שקוסם רע, ושמו פון רוטבארט, כישף אותה, ועליה לחיות בדמות ברבור, ורק בין חצות הלילה לזריחת החמה היא שבה ולובשת דמות נערה. רק אם מישהו ישא אותה לאשה ויבטיח שלעולם לא יאהב אחרת במקומה, יפוג הכישוף.

הנסיך מבטיח שהוא האיש שיאהבנה. בא הקוסם פון רוטבארט, ואודט משכנעת אותו, כשהיא ניצבת בין שני הגברים, לא לפגוע בנסיך, ואת הנסיך שלא לירות חץ במכשף.
הנסיך מספר לה שלמחרת היום בשעת הנשף יהיה עליו לבחור לעצמו את כלתו, והוא מזמין אותה לבוא לנשף. אבל אודט סבורה שהמכשף יעשה הכל כדי למנוע ממנה לבוא.

אחרי שנעלמים הנסיך ואודט בין העצים נכנסת להקת הבר-בורים ובעקבותיהם הציידים המתכוננים לירות בטרפם. אבל סיגפריד ואודט מונעים אותם מלירות, כי כל הברבורים, ממש כמלכתם, אינם אלא עלמות שהקוסם הפך אותן לציפורים הלבנות האציליות. השחר מפציע והברבורים מתכוננים לצאת. הקוסם חוזר ומאיים על הנסיך ופמליתו. כשלהקת הברבורים מתעופפת מעליהם בשמיים.

במערכה השלישית אנו נמצאים בנשף, למחרת, בערב. הנסיך עצוב ומסרב לרקוד, ורק הפצרות אימו מאלצות אותו לצאת במחול. הוא מסרב לבחור לעצמו כלה, למגינת רוחן של העלמות. הכרוז מודיע על בואו של זוג אורחים חדש. נכנס גבר זר עם בתו, אודיל, הלבושה כולה בשחור. היא דומה מאוד לאודט. הנסיך שרואה בה את דמות אהובתו, רגשותיו גואים והוא מביט בה, מוקדם.

אבל אין זו אודט, אלא בתו של הקוסם פון רוטבארט עצמו!

ברקע הבמה מופיעה דמותה של אודט, המנסה לרמוז לנסיך ולהזהירו, אבל הוא אינו רואה את הרמזים. היא נעלמת ואל הבמה נכנסים הנסיך ואודיל, והם רוקדים את המחול שהת-פרסם כ"מחול הברבור השחור", שהוא המחול ששיאו 32 הפואטה המסחררים.

הנסיך מבקש את ידה של אודיל. פון רוטבארט תובע ממנו להישבע שיאהבה לנצח. לרגע הנסיך מהסס, אבל לבסוף נשבע. רעם וברק מחרידים את הכל. חושך, ואנשי החצר נסים על נפשם. הנסיך נשאר לבדו, וכאשר הוא רואה את דמותה של אודט הנעזבת והשבורה, הוא נופל ארצה.

המערכה הרביעית והאחרונה מתרחשת שוב ביער. הברבורים באים, אודט מיואשת. הנסיך שבא לחפשה, מוצא אותה, ונשבע לה אהבת נצחים. אודט סולחת לו ומגלה לו שעליה למות לאחר שהוא בגד בה. מופיע הקוסם והנסיך מקללו. אודט, שאינה רוצה לחיות עוד, נכנסת אל האגם על-מנת להתאבד במימיו. הנסיך רץ בעיקבותיה, הקוסם מופיע שנית, אבל כוחו בל עימו, הוא נופל ומת. כאשר מתבהרת שנית הבמה מופיעים מתוך האגם הנסיך ואהובת לבו, מלכת הברבורים, והם נעלמים במרחקים.

זה סיפורו של הבאלט, המלא רגשות אהבה ומיסתורין, כיאה ליצירה בת תקופת הרומנטיקה (ראה ברשימת המונחים).

תחילה התכוונו היוצרים לתת את תפקיד הברבור השחור, בן דמותה של אודט, לרקדנית שניה. אבל בהצגת הבכורה בפטרבורג רקדה את שני התפקידים אותה רקדנית, והדבר הפך למסורת. ■

רשימת מונחי באלט בסיסיים

הבאלט הקלאסי היא אמנות לה מסורת בת 400 שנה. ראשיתה של מסורת זו בחצר המלך הצרפתי, ועל כן גם רוב מונחי הבאלט הנשמעים עד היום בכל אולפנא בעולם הם בצרפתית. המונחים הם בינלאומיים, ורשימה זו, ובה ביאור המונחים והגדתם בעברית, תקל על התלמיד להבין אותם ולמצוא את פירושם, כאשר הוא נתקל בהם.

הבאנו רק את המונחים הבסיסיים. הם סודרו על-פי האות הראשונה (לפי הא"ב העברי), גם כאשר המונח מורכב משתיים או יותר מלים, הם מצויים במקום האות הראשונה במלה הראשונה, גם כאשר זו מלת-עזר והנוהג המילוני היה חייב להביאם תחת האות הראשונה של שם העצם או הפועל הכלול בהם. זאת משום שלאוזן שאינה מורגלת בצרפתית לא ברור מאופן הביטוי מכמה מלים מורכב הביטוי.

בצרפתית מצויים צלילים שאינם מוכרים לעברית. על-מנת להבהיר ככל האפשר את אופן הגיית המלים, כל שווא בראש המלה הוא שווא-נע, במקום בו אין שווא-נח. הסגול מסמן תנועה קצרה ואילו הצרה מסמל תנועה ארוכה, שבסוף המלה מושמעת כאילו יש בה יוד נוספת. אם מופיעה בסוף המלה אות בסוגריים, היא מושמעת רק כהד, ועל-פי-רוב כאילו דרך האף.

אם אתם נתקלים בקושי בהבנת ההגדרות או אופן הביטוי, שאלו את המורה שלכם.

את הרשימה ואת ההגדרות הכינה רינה פרי, נציגת האקדמיה המלכותית למחול שבלונדון, וההגדרות תואמות את התקן של האקדמיה, תוך שתוף פעולה עם מערכת השנתון למחול. ■

א

ADAGE — אָדָאג'

מושג כולל בריקוד שפרושו: איטי, שירתי

ATTITUDE — אָטִיטְיד

מצב הגוף במרחב - עמידה על רגל אחת, כשהשניה מורמת לאחור כשהברך כפופה, יד אחת כלפי מעלה והשניה הצידה. האטיטיד הוכנס לבאלט הקלאסי על-ידי האיטלקי בן המאה ה-19, **קארלו בלאסיס**, בהשראת פסלו של שליח-האלים, הרמס, המצוי בעיר בולוניה. כמה וכמה צורות לאטיטיד, כשהשינויים הם במצב הידיים.

Attitude de face

אַטִיטְיד דֶה פָּאס.

Attitude à deux bras

אטיטיד אַ דֶה בְּרָא

À TERRE — אָ טֶר

על הריצפה.

A LA SECONDE — אָלָה סֶקוֹנְד

הצידה, לצדדים, "למצב השני"

ALLEGRO — אָלֶגְרוֹ

מושג כולל בריקוד שפירושו: מהיר, קליל (ראה: **קפיצות**).

EN DEHORS — אָן דֶאוֹר

כלפי חוץ, כמו ברוֹנְד דה ג'אָמְ(ב) אָ טֶר, ז.א. הבאת הרגל במעגל מלפנים **לאחור** מבלי להרימה מהריצפה.

EN DEDANS — אָן דֶדוֹן

פנימה, תנועה שראשיתה מאחור המביאה את הרגל לפנים אל הגוף.

EN AVANT — אָן אָווֹ(ן)

לנוע קדימה (למשל ב: סִיסוֹן אָן אָווֹ(ן)

EN FACE — אָן פּאָס

ממול, לפנים (ראה: **כיוונים במרחב**)

ENTRECHAT — אָנְטְרֶשָׁה

שזור, קפיצה משתי רגליים לשתי רגליים, מעמידה חמישית; הצלבת הרגליים באויר, כשהשוקיים נוגעות זו בזו.

EN ARRIERE — אָן אָרְיֵי(ר)

לנוע לאחור (למשל: סיסון אָן אָרְיֵי(ר))

ENCHAINEMENT — אָנְשֶׁיינְמָה

משפט-תנועה, כמה וכמה תרגילים מחוברים יחד בשרשרת למשפט תנועה.

ASSEMBLÉ — אָסֶמְבְּלֶה

לאסוף. קפיצה מרגל אל שתיים. רגל אחת מורמת קדימה תוך נגיעה ברצפה, בשעת קפיצה על הרגל השניה, שתי הרגליים נפגשות והירידה היא על שתי הרגליים, במצב החמישי.

ÉPAULÉ — אֶפּוֹלֶה

של הכתפיים, סיבוב (ראה: **אָרָבֶּסְק אֶפּוֹלֶה**).

Épaulé

אֶפָּסֶה **EFFACÉ**
פירוש מילולי: בָּצֵל, כאשר גופו של הרקדן פונה 3/4 סיבוב מן הצופה (ראה: **כיוונים במרחב**).

אֶקָּרְטֶה **ÉCARTÉ**
מילולית: נפרד, מצב בו הרקדן פונה באלכסון מן הצופה.

אָן קְרוֹאָה **EN CROIX**
לכל הכיוונים, עבודת הרגל לכל הכיוונים, קדימה, הצידה, לאחור והצידה.

אָרָבֶּסְק **ARABESQUE**
מצב הגוף במרחב, עמידה על רגל אחת, כשהשניה ישרה לאחור. הארבסק היא אחת הצורות הידועות ביותר בבאלט הקלאסי, קיימות 4 צורות ארבסק (R.A.D.) והישנויים הן במצב החזקת הידיים.

Arabesque

ארבסק ראשון. עמידה על רגל אחת, השניה מתוחה לאחור, היד המקבילה לרגל העומדת נשלחת קדימה, היד השניה הצידה, כפות-הידיים כלפי מטה, היד הקידמית בגובה העיניים, כיוון הראש עם היד הקידמית, הכתפיים ישרות קדימה.

ארבסק שני – עמידה על רגל אחת, השניה מתוחה לאחור, היד המקבילה לרגל המתוחה לאחור שלוחה קדימה, השניה הצידה, היד השלוחה קדימה בגובה הכתפיים, הראש בכיוון 1/4 סיבוב אל היד הקידמית.

ארבסק שלישי – אָה דֶה בְּרָא **ARABESQUE Á DEUX BRAS**
עמידה על רגל אחת, שניה שלוחה לאחור, שתי הידיים שלוחות קדימה, זו הקרובה יותר לקהל מוחזקת נמוך מהשניה.

Arabesque à deux bras

ארבסק אֶפּוֹלֶה **ARABESQUE ÉPAULÉE**
כמו הארבסק הראשון אלא שהכתפיים מסובבות הצידה, הראש בכיוון היד הקידמית.

אֶשָׁפֶּה **ÉCHAPPÉ**
מילולית: לברוח. מעמידה בראשונה או חמישית קופצים בשתי רגליים ויורדים לראשונה.

אֶשָׁפֶּה סוֹטֶה **ÉCHAPPÉ SAUTÉ**
קפיצה משתי רגליים לשתי רגליים.

אֶשָׁפֶּה פֶּרְמֶה **ECHAPPE FERME**
מילולית: לסגור, קפיצה מעמידה שניה בשתי רגליים וירידה בשתי הרגליים בראשונה או חמישית.

ב

בָּאטִי **BATTU**
מילולית: הכאה, פירושו כל צעד שבו יש רקיעת הרגל בריצפה (ראה: **שַׁאנְגְ'מָה בָּאטִי**).

בָּאטְמָה גְלִיסֶה **BATTEMENT GLISSÉ**
גליסה = החלקה. מתיחת הרגל מפרק הירך הצידה, כשכף הרגל מחליקה עד מתיחת האצבעות הנוגעות ברצפה.

בָּאטְמָה טֶנְדִי **BATTEMENT TENDU**
מתיחת הרגל מפרק הירך הצידה על פני הריצפה, כשכל כף-הרגל נוגעת ברצפה.

בָּאלָאנְסֶה **BALLANCÉ**
צעד-נדנדה, צעדי וואלס.

BALLONÉ
בָּאלוֹנֶה
קפיצה מרגל אחת אל אותה הרגל, כאשר הרגל השניה (העובדת) נמתחת בשעת הקפיצה, ובירידה מתכופפת מהברך.

BALLET BLANC
בָּאלֶט בְּלָאנְק
מילולית: באלט לבן, באלט שאין בו סיפור או עלילה.

בּאָלֶט רוֹמַנְטִי
סגנון מחול שהתפתח במאה ה-19, לרוב עם עלילה רגשנית ופיוטית, הכוללת לעתים קרובות יצורים על-טבעיים, כגון: פיות, נימפות ורוחות. התלבושת המסורתית של הרקדניות- שמלת מלמלה ארוכה, המגיעה מתחת לברך.

BRAS
בְּרָא
זרועות (ראה: **מצבי הידיים**).

BRAS BAS
בְּרָא בָּה
נשיאת ידיים למטה (ראה: **מצבי הידיים**).

BRISÉ
בְּרִיזֶה
מילולית: שבור. קפיצה עם רקיעה. את הבריזה ניתן לבצע מכל 5 המצבעים הבסיסיים של הקפיצות (ראה: **קפיצות**).

BRISE VOLE
בְּרִיזֶה ווֹלֶה
וולה-לעוף. קפיצה עם רקיעה מרגל אחת לשניה, תוך הרגשת מעוף. בבריזה וולה דריי(ר) הגוף נמתח לאחור, בבריזה וולה דבו (ן) הגוף מתכופף קדימה. (ראה: **קפציצות**) הידיים במצב הרביעי הפתוח, כפות-הידיים כלפי מטה.

ג

GLISSADE
גְלִיסָאד
צעד-החלקה מרגל אחת לשניה וסגירת הרגליים.

ד

DEVANT
דֶבוֹ(ן)
קידמי, קדימה, לפנים. עבודה ברגל הקידמית או מתיחת הרגל קדימה.

DEVELOPPE
דֶבְלוֹפֶּה
מפותח. פיתוח התנועה. הרגל העובדת מגיעה למצב פתוח על-ידי איסוף הרגל עם כפיפת הברך ויישורה החוצה, קדימה, הצידה או לאחור.

DEGAGE
דֶגָאגֶ'ה
עמידה על רגל אחת כשהשניה מתוחה ואצבעותיה נוגעות בריצפה.

DEMI PLIÉ
דֶמִי פְּלִיֵיה
מילולית: חצי כפיפה, הברכיים מכופפות למצב בו עדיין כל כף-הרגל נוגעת בריצפה.

DEMI CARACTERE
דֶמִי קָארָאקְטֶר
דמי - חצי, קאראקטר - אופי;כמעט ריקוד-אופי, ריקוד בעל אופי מיוחד, כגון של עם מסוים, אבל המבוסס על סגנון הבאלט הקלאסי.

DESSOUS
דֶסוּ
מתחת. הרגל העובדת עוברת מאחורי הרגל העומדת.

DESSUS
דֶסִי
מילולית: מעל. הרגל העובדת עוברת מעל לרגת העומדת.

DE CÔTÉ
דֶקוֹטֶה
הצידה. עמידה עם הפנים לחזית, ידיים או רגל הצידה.

ו

VOLÉ
וולה
לעוף. (ראה: **בְּרִיזֶה ווֹלֶה**)

ז

JETÉ

זְ'טֵה
קפיצה מרגל אחת לשניה על-ידי הנפת רגל אחת. קיימים כמה וכמה סוגי גְ'טֵה.

ט

TUTU

טִיטִי
שמלה קצרצרה עשויה מלמלה שלובשת הרקדנית.

Tutu טיטי

TEMPS LIÉ

טֵיי(ן) לִיֵיה
תנועה קשורה. אחד התרגילים החשובים ביותר בבאלט הקלאסי, הנעשה בשעת העבודה באמצע החדר. התאמה בין העברת המשקל מרגל אחת לשניה, ועבודת הרגליים והראש, תוך שמירת קצב שוטף וחלק.

TEMPS LEVÉ

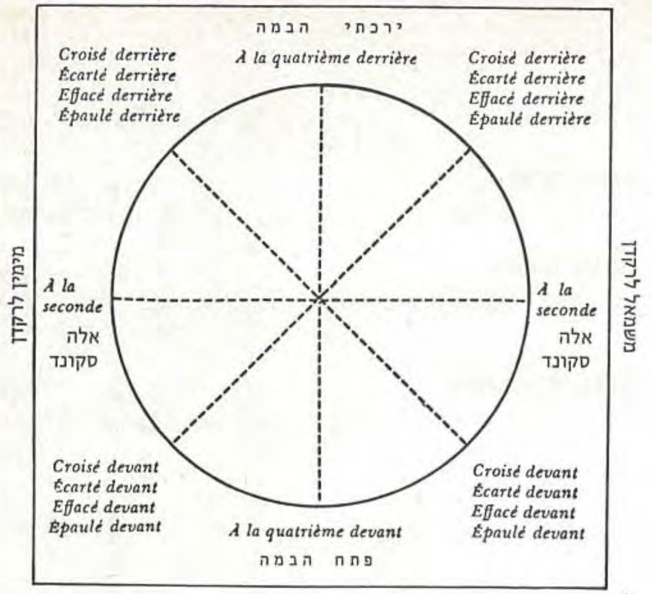
טֵיי(ן) לְוֵוה
קפיצה על רגל אחת. להבדיל מבָּאלוֹנֵה (ראה: **בָּאלוֹנֵה**). בטֵיי(ן) לֶוֵוה הרגל העובדת תשאר במצב בו היתה טרם הקפיצה.

כ

כיוונים במרחב

OUVERT

אוּבֵר(ט)
פתוח, כיוון הגוף באכלסון בעמידה שלישית או חמישית, הרגל הקידמית פונה באלכסון שלה (אם הרגל הימנית קדימה, הגוף באלכסון ימינה ולהפך).

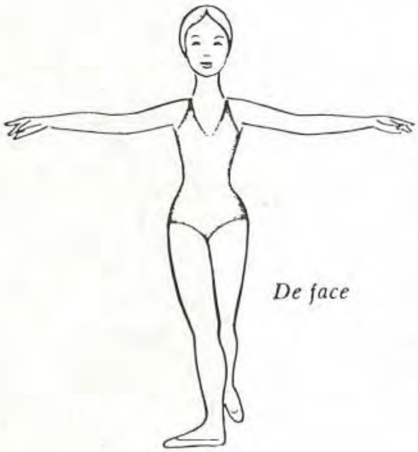


EN FACE

אַן פָּאס
מול.

DE FACE

דֶה פָּאס
עם הפנים לקהל.



דֶה פָּאס *De face*

ÉCARTÉ

אֶקָרְטֵה
כיוון הגוף במרחב באלכסון, הרגל העוברת הצידה.

CROISÉ

קְרוֹאָסֵה
מלולית: צלוב. מצב הגוף במרחב, עמידה באלכסון בשלישית או חמישית, הרגל הקידמית פונה באלכסון הנגדי, למשל: רגל ימין קידמית והגוף פונה באלכסון שמאלה או להפך.

מ

מצבי הידיים (על-פי שיטת הר.א.ד.)

בְּרָא בָּה BRAS BAS
שתי הידים למטה.

דמי ברא DEMI BRAS
שתי הידיים באלכסון, כפות הידיים כלפי מעלה, הזרועות נמוכות מהכתפיים.

דמי סקונד DEMI SECONDE
הידיים בין המצב השני לבְּרָא בָּה.

Demi bras
דְמִי בְּרָא

Première
בְּרָא בָּא

Seconde
מצב שני

Quatrième
מצב רביעי

מצב ראשון
שתי הידיים קדימה.

מצב שני
שתי הידיים הצידה.

מצב שלישי
יד אחת קדימה, השניה לצד.

מצב רביעי (סגור)
יד אחת קדימה, השניה כלפי מעלה.

מצב רביעי (פתוח)
או: **ידיים במצב אטיטיד,** יד אחת קדימה, השניה כלפי מעלה.

מצב חמישי
שתי הידיים כלפי מעלה.

ס

סוֹטֶה SAUTÉ
קפיצתי, קפיצה.

סִיסוֹן SISSONNE
קפיצה משתי רגליים לאחת. קיימות כמה וכמה צורות של סיסון. שמה של קפיצה זו מקורו בשמו של ממציאה, הרוזן דה סיסון.

ע

עמידות בסיסיות
חמש עמידות בסיסיות מצויות בבאלט הקלאסי, כששתי הרגליים על הריצפה.

עמידה ראשונה - עקבים נוגעים זה בזה, אצבעות כלפי חוץ.

עמידה שניה - שתי הרגליים כמו בראשונה, אולם המרחק בין העקבים כאורך כף-הרגל.

עמידה שלישית - האצבעות כלפי חוץ, הרגליים האחת לפני השניה, כשעקב הרגל הקידמית באמצע הרגל האחורית.

עמידה רביעית (סגורה) - כנ"ל, העקב מול מרכז כף-הרגל השניה.

עמידה חמישית - כמו ברביעית, אולם העקב מול קצות האצבעות של הרגל השניה.

מצב חמישי	מצב רביעי	מצב שלישי	מצב שני	מצב ראשון

פ

פָּא PAS
צעד.

פָּא דֶה בָּאסְק PAS DE BASQUE
צעד הלקוח ממחול-עם בסקי (מחוז בספרד). מורכב משלש תנועות: צעד הצידה, העברת המשקל על-ידי הבאת הרגל השניה דרך הראשונה קדימה, סגירת הרגל הראשונה לעמידה חמישית לאחור, המשקל על שתי הרגליים, קיימות כמה וכמה צורות של פָּא דֶה בָּאסק בבאלט הקלאסי.

פָּא דֶה בּוּרֶה PAS DE BOURRÉE
צעדים. מעבר מנקודה אחת לשניה. צעד הלקוח ממחול-עם צרפתי, יש המגדירים את הפא דה בורה כ"ריצה על פני המים על קצות האצבעות". קיימים 26 סוגים של פא דה בורה.

פָּא דֶה דֶא PAS DE DEUX
מחול לשניים, בצורתו המסורתית פתיחה לשני הרקדנים, מחול סולו לרקדנית, מחול סולו לרקדן וסיום משותף לשניהם.

פָּא דֶה שָׁא(ט) PAS DE CHAT
צעד חתולי. ניתור מרגל אחד לשניה.

פָּא דָה שְׁווָאל PAS DE CHEVAL
מילולית: צעדי סוס. הרגל העובדת נמשכת לאחור, בדומה לרקיעתו של סוס ברגליו הקידמיות.

פּאסה PASSÉ
לעבור. למשל ב**רֶלֶוֶה פּאָסֶה**, אצבעות הרגל העובדת עוב-רות מלפנים לאחור דרך הברך.

פּוּאֶטֶה FOUTTÉ
מילולית: מוצלף. סיבוב מהיר במקום. מושג המתייחס לגוף ולרגליים כאחת. למשל: הרגל העובדת נשארת קדימה או הצידה, שעה שהגוף מסתובב החוצה, ולבסוף מגיעים למצב של ארבסק (ראה: **ארבסק**). או במצב אחר, בעמידה על רגל אחת הרגל העובדת באה קדימה וחותכת באוויר בחוזקה הצידה וחוזרת לרטירה (ראה: **רֶטִירֶה**).

פּוֹזִיסְיוֹן POSITION
מצב (ראה: **עמידות בסיסיות**)

פּוֹנְדִי FONDU
מילולית: שקיעה. עמידה על רגל אחת כפופה בברך, השניה ישרה, במצב פתוח, נוגעת בריצפה או באוויר.

פִּירוּאֶט PIROUETTE
סיבוב במקום על רגל אחת.

פְּלִיֵה PLIÉ
כפיפה. פתיחת הרגליים מפרק הירך. הברכיים מתכופפות ופונות לכיוון אצבעות הרגל.

פּוֹר(ט) דֶה בְּרָא PORT DE BRAS
נשיאת הזרועות. ברא-זרועות, פורט-לשאת.

פְרָאפֶּה FRAPPÉ
מילולית: לתקוף, להכות. הירך פתוחה הצידה ונשארת במקומה שעה שהשוק עובדת. מתיחה חזקה ומהירה של השוק וכף הרגל מהברך וחזרתה למקומה על-ידי הרפיית הברך.

ק

קָארָאקְטֶר CARACTER
אופי, ריקוד של דמות דראמטית, המדגים את גילה או אופיה.

קוּפֶּה COUPÉ
חתוך מקוצר. לעיתים מתייחס להעברת המשקל מרגל לרגל.

קפיצות
הקפיצות בבאלט הקלאסי בנויות על חמישה מצבים בסיסיים.
- קפיצה משתי רגליים לשתיים
- משתיים לאחת
- מאחת לשתיים
- מאחת לאחת
- מאחת לשתיים

קְרוֹאַסֶה CROISÉ
צלוב. (ראה: **כיוונים במרחב**).

ר

ראש
ארבע מצבי החזקת הראש (לפי ר.א.ד.) הם:
ראש נטוי
רבע אלכסון

חצי סיבוב (בכיוון הכתף)
ראש נוטי
בשני המצבים האחרונים העיניים מופנות קדימה, הראש נטוי קמעה בכיוון הכתף.

רוֹנְד דֶה ז'אָמ (ב) RONDE DE JAMBE
סיבוב הרגל מפרק הירך החוצה או פנימה, תוך נגיעה בריצפה או באוויר.

רֶטִירֶה RETIRÉ
משיכה כלפי מעלה, איסוף הרגל. תנועה שבה ברך הרגל העובדת עולה כלפי מעלה, הירך נפתחת הצידה, ואצבעות הרגל נוגעות בברך הרגל העומדת.

רֶלֶוֶוה RELEVÉ
עמידה על אצבעות. ניתוק הגוף מהריצפה ועליה על אצבע-עות. הרלווה מתחיל תמיד מדמי-פלייה (ראה: **דֶמִי פְּלִיֶיה**).

ש

שָאנְגְ'מָה CHANGEMENT
קפיצה עם החלפה. קפיצה משתי רגליים לשתי רגליים בחמישית, תוך חילוף הרגל הקידמות לאחור ולהפך תוך הירידה.

שָאנְגְ'מָה בָּאטִי CHANGEMENT BATTU
קפיצה מחמישית לחמישית עם החלפת הרגליים, תוך קירוב כפות הרגליים זו לזו לפני ההחלפה באויר.

שָאסֶה CHASSÉ
מילולית: רדוף, החלקת הרגל ממצב סגור למצב פתוח.

להקות ובכורות ב־1977

לפי סדר הא"ב)

באורים:
כ.: כוראוגרפיה
מ.: מוסיקה
תפ': תפאורה
תל': תלבושות
תא': תאורה

הבאלט הישראלי

תל-אביב, רחוב ז'בוטינסקי 120
טל. 260044/266610

מנהלים אומנותיים: ברטה ימפולסקי, והלל מרקמן

מנהל כללי: הלל מרקמן

מנהלי חזרות: רוזלין סובל, אדריאן סיכל

מורי הלהקה: ברטה ימפולסקי, הלל מרקמן, רוזלין סובל, אדריאן סיכל, אליזבט פישטל, ג'ורג'ינה יעקובי

רקדני הלהקה: ברטה ימפולסקי, נירה פז, פלמה אוסרמן, אורה עליש, חנה אלקס, אליזבט פישטל, איריס גיל, רוזלין פויירשטיין, אונדין קוזלוב, ליז גרוסמן, שושנה וגנר, נעמה ידלין, תמר רחל, לורנס קורסנטי, מולי גורדן, איריס בירנבוים, ליזה ברודצקי, קריסטין דמריו, ריצ'רד פיין, מרק טרודו, קארל ונדרווגה, דרגן מוסיץ, ארז דרור, אדוארד בקרמן, אדריאן ספקטור, אדריאן סיכל, פול פיורינו, מיכאל רשף, דינו דמריו, פרד וודין

רקדנים אורחים: סימון סמנוף, פר-ארטור סגרסטרום, אדוארד ויללה, איבאן נאג', סינטיה גרגורי, פטרישה רנזטי, ליז גלאובר, שלדון שוורץ

סיור בחו"ל – ארצות הברית, ספטמבר – נובמבר 1977

בכורות בשנת 1977

"**גרונד פה**" מתוך "**רימונדה**" – כ.: מריוס פטיפה, מ.: אלכסנדר גלזונוב; במוי: קורה בנדור, תל': לובה שרק.

"**פה – דה – דה**" מתוך "**אגון**" – כ.: ג'ורג' באלנשין; מ.: איגור סטראווינסקי

"**שאקונה**" – כ.: ג'אנין שארה; עיבוד: הלל מרקמן; מ.: י. סב. באך, תל': לובה שרק

"**הנערה הסוררת**" – כ.: ג'וזף לאזיני; עיבוד: סימון סמנוף; מ.: הרטל ופרדינרד הרולד; תפ' ותל': לידיה פינקוס גני; בימוי: אלברט קלאוזייה ־ לאזיני

"**דמויות מישתנות**" – כ.: ג'ין היל-סאגן; מ.: גוסטאב מהלר; תל': לובה שרק וג'ין היל-סאגן

"**אופוס 35**" – כ.: היינץ שפרלי; מ.: דימטרי שוסטאקוביץ'; תל': משה מוסרין

*

להקת בת–דור

רח' אבן-גבירול 30, תל-אביב, טל. 263175

מנהלת אמנותית: ג'נט אורדמן

מפיק: בת-שבע דה רוטשילד

מנכ"ל: בארי סברסקי

מורים: לוורן מאיר, ג'ין גדיס-זטרברג, אינסה אלכסנדרוביץ.

מנהלי חזרות: ג'ין גדיס-זטרברג, לוורן מאיר

עוזרים למנהלי החזרות: דפנה רטהויז, סיקי קול

כוריאוגרפים: ג'ון באטלר, צ'רלס צ'רני, ג'ין היל-סייגן, רודי ואן דנציג, אנטוני טיודור, מירלה שרון, דומי רייטר-סופר, אלוין איילי, יאפ פליייר, ולטר גור, טור ואן שח'יק, מישל דסקובי

רקדנים: ג'נט אורדמן, שלי שיר, מרים זמיר, ג'אנה גאליר, עמנואלה דייוויס, טרודי הירש, מרים הרץ, שרונה זלצמן, נירה טריפון, לאה ליכטנשטיין, אילנה סופרון, סוזן פול, סאלי-אן פרידלנד, גרציאלה קוזק, שרון ראסל-אלוני, יהודה מאור, יגאל ברדיצ'בסקי, ג'יי אוגן, ריצ'ארד אורבך, אילן בכור-אביב, פול בלום, גרהם בנט, רובין ליון, אריה ויינר, אנדרו מילר, יעקב סליבקין, דוד רפופורט, אדוארד שוסטר, אלן מניקר

סיורים בחו"ל: דרום-אפריקה, אוקטובר-נובמבר 1977.

פרימיירות בשנת 1977

"**24 רגליים יחפות**" – כ.: צ'רלס צ'רנים; מ.: פופ; תל': ג'וף סטוקויט, תא': קווין מקאליסטר.

"**אדג'יאטו**" – כ.: צ'רלס צ'רני; מ.: גוסטב מהלר; תא': קווין מקאליסטר.

"**מסע**" – כ.: דומי רייטר-סופר, מ.: פרנק ברמאן, ג'ון מקלוקלין; זל': רותפ דוד שריר; תא': משה פריד.

"**גורפת האהבה**" – כ.: דומי רייטר-סופר; מ. איסאנג יון, תל' ותפ': דומי רייטר-סופר, תא': משה פריד

"**הרפתקאות חדשות**" – כ.: יאפ פליייר; מ. ליגטי; תל': ג'וף סטוקויס, תא' פריד

"**2 שלבים**" – כ. יאפ פליייר; מ. ויולדי; תל': יפא פליייר; תא': משה פריד.

"**מחולות החגורים בנשק**" – כ.: טור ואן שחייק; מ.: גופרי גריי; תל': טור ואן שחייק; תא': משה פריד.

"**5 פלוס 1**" – כ. משה רומנו

*

להקת מחול בת–שבע

ת"א, שד' ההשכלה 9, טל.: 33813-35597(03)

מח' ההופעות: ת"א, אסתר המלכה 13, טל. 248181.

מנהל אמנותי: קיי לוטמן – (דצמבר 77' ואילך – פול סנסרדו)

מרכזת אמנותית: רינה גלוק

מנהל כללי: פנחס פוסטל – (ספטמבר 77' ואילך – אד בלקר)

מורי הלהקה: דירינה לאור, קיי לוטמן.

מורים-אורחים: סוזנה היימן-צ'פי, דון פארנוורת.

רקדני הלהקה: רינה שנפילד*, רחמים רון, לאה אברהם, רוג'ר בריאנט, צבי גוטהיינר, דוד דביר, דליה דביר, ורדה דניאלי, שמעון כהן, דבי סמוליאן, דוד עוז, לורי פרידמן, פראולוף פרנלונד, תמר צפריר, רות קליינפלד, מרטין קראביץ, מרגלית רובין *, נורית שטרן פלמה שרני.

* בחופשה.

"הדים משמים זרועי כוכבים" – כ.: כריסטופר ברוס; מ.: ג'ורג' קרטס; תפ' ותל': נאדין ביילים; תא': בן-ציון מוניץ.

" קולות " – כ.: כריסטופר ברוס; מ.: י. זולטאן קודאי; תל': נאדין ביילים, תא': בן-ציון מוניץ.

" פנטסיה " – כ. ותל': רחמים רון; מ.: ג'ואן פרנקס-ווילאמס; תא': בן-ציון מוניץ.

"וריאציה גדולה" מבוסס על "מחווה לג'רום רובינס") – כ. ותל': יעקב שריר; מ.: קרלהיינץ שטוקהאוזן; תא': חיים תכלת.

"גן קאלי" כ.: היל סאגאן; תל.; ברטה קוורטץ וג'ון היל-סאגאן; תא'. י. בן-ציון מוניץ.

"הדיבוק" – כ.: רינה ירושלמי; מ.: משה זורמן; תפ': משה שטרנפלד; תל': רינה ירושלמי וברטה קוורטץ, תא': בן-ציון מוניץ

"מנוחת אחר-הצהרים של פאון" – כ.: ג'רום קובינס; שוחזר בידי טום אבוט; מ.: קלוד דביסי; תפ' ותא': י. ג'ין רוזנטאל; תל': איירין שארף.

"אשר אליו נכספתי" – כ.:: יאיר ורדי; מ.: אלברטו חינאסטרא; תל': ברטה קוורטץ ויאיר ורדי; תא': בן-ציון מוניץ.

"הר הבשמים" – כ.: דונלד מק-קייל; מ.: מינדיג (לואיס הרדין); תל': דונלד מק-קייל; תא': בן-ציון מוניץ.

"קשת סביב שכמי" – כ.: דונלד מק-קייל; מ.: עממית, מעובדת בידי אוקון ודה-קורמיה; תל': דונלד מק-קייל; תא': בן-ציון מוניץ.

" חדרים " – כ.: אנא סוקולוב; מ.: קביון הופיקינס; תא': חיים תכלת.

בת-שבע 2

מנהלת: רינה גלוק

רקדנים: רות אשל, גרטי, עופר כלב, ירון מרגולין, קריז, ברבר, אריאלה שפירא, תרצה שפנהוף, אורית קינן, אמיר קולבן,

בכורות בשנת 1977

" מעוף " – כ.: לורי פרידמן; מ.: יוסי מר-חיים; תא': נטע גלפמן; תל': ברטה קוורטץ

" מצוק " – כ.: שרון פינזלי; תא': מרק בריל.

" עוד שדות " – כ.: רחל כפרי; מ.: יוסי מר-חיים, תא': ג'ודי קופפרמן; תל': אורלי סלע־מור.

" שיר " – כ.: רינה שחם; מ.: באך; תמליל: ג'ימס ג'ואיס; קריינות: אביבה אורגד; תא': ג'ודי קופפרמן

*

להקת דממה

(מיסודה של אגודת החרשים בישראל)

תל-אביב, יד אליהו, יד לבנים 13

ת.ד. 9001 טל. 31526(03)

מנהל אמנותי: משה אפרתי

מנכ"ל: אברהם רייך

רקדנים: אמנון דמתי, אברהם רוזנבלאט, עוזי בוזגלו, רון גלעדי, יולה רזניק, מזל משה שרה דהאן, יוסף מויאל.

רקדנים שומעים: אסתר נדלר, גבי בר.

סיורים בחו"ל: שוודיה (יולי 1977), אוסטריה (ספטמבר 1977)

עבודות חדשות בשנת 1977

"שורשים נופלים" (יצירה בתהליך הכנה)

כ.: משה אפרתי; מ.: זהר לוי

*

להקת המחול הקיבוצית

געתון, ד.נ. מעלה הגליל, 130-25; טל. 04/923009

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

מנהל כללי: מייק לרין

מנהלת חזרות: פלורה קושמן

מורי הלהקה: קאי לוטמן, פלורה קושמן יהודית ארנון, יעל כנעני

רקדני הלהקה: זיכרי דגן (גבעת-חיים מאוחד); מייק לוין (צרעה); מרתה רייפלד (נצר-סירני); רונית דנון (עין שמר); תימנה יריאל (נוה אילן); אפרת לבני (חצור); שלמה זגה (סאסא; נעה רונן (געתון)

בכורות בשנת 1977

"נפתולים" בהשראת שירה של פנינה אבן ז"ל "גלגלולים" – כ.: משה קדם; מ.: צב אבני; תא': אריק ברהום; תל': נעה רונ

" ספות " – כ.: שרה סוגיארא, מ.: סטייל ספאן, טאנג'רין דרים, הצ'יפטיינס; תל' שרה סוגיארא; תפ': מייק לוין; תא': אריק ברהום

" אדג'יו " – כ. אשרה אלקיים רונן מ.: סמואל ברבר; תל': ברטה קוורץ, תא' אריק ברהום

" מעין כחול " – כ.: יעקב שריר, תל' יעקב שריר, מ.: מיילס דיוויס

*

תיאטרון מחול „ענבל"

תל־אביב-יפו, רח' יחיאלי, טל.: 53711(03)

מנהלת אמנותית: שרה לוי-תנאי

מנהל הלהקה: שלמה חזיז

רקדנים: ליאורה ארנון, יעל אשטון, מרדכי אברהמוב, נסים גרמה, עמוס ויטורי, מלכה חג'בי, שלמה חזיז, אילנה כהן, דליה נדב ציון נוראל, עופרה פלקסמן, שרה שיקרצי

בכורות בשנת 1977

"בעיקבות הדבקה" – כ.: שלמה חזיז מ.: עובדיה טוביה; תל': שלמה חזיז תא': חיים תכלת

" וטאבינה " – כ.: שרה לוי-תנאי; מ.: עובדיה טוביה; תל' ותפ': משה בן-שאול

"וכל בוקר אלי ערב" – כ.: משה אפרתי מ.: זהר לוי; תל': משה בן-שאול; תא': חיים תכלת

" צורף " – כ.: שרה לוי-תנאי, מ.: אברהם אמזלג

" הבא לי גורלי " – כ.: רינה שרת, מ.: אברהם אמזלג; תא' ותל': משה שטרנפלד.

*

באלט פיקולו

חיפה, בית רוטשילד, מרכז הכרמל, שדרות הנשיא 142, טל.: 85798 (04)

מנהלת אמנותית: ליה שוברט

רקדנים: שרית בקר, ליאורה אקסלרוד, תמר גבאי, רבקה אשכנזי, דניאלה דימי-טריוק, רן צ'ו, חגי דולב, יאנוש פרניו, אסף בן-זאב

בכורות בשנת 1977

"6 **ואריאציות ל־4 רקדנים**" - כ.: ליה שוברט; מ.: ב. בריטן; תל': בוב דז'יביט
" **יהיה בסדר...** " - כ.: ליה שוברט; מ.: נועם שריף; תל': בוד דז'יביט

*

להקת מחול ירושלים

להקת ירושלים למחול בן זמננו
ת"א, רח' בן-סרוק 16, טל. 03-269394
מנהלת אמנותית: חסיה לוי
מורי הלהקה: נאוה שפי, אילנה גל, שרי כץ
רקדני הלהקה: עדינה בקר, אילנה גל, נאוה שפי, פני דבש, יעל אבני, אוי מורו, בת-שבע קובי, מלי אזולאי, ענת שרון מירי יעבץ טלי פרלשטיין, רחל פרידמן, גלילה קורן

*

מופעי יחיד ולהקות אורחות

רינה שחם

" **אותיות גדולות** " - ארבעה מחולות - סולו בלווית קריאת שירה ע"י פנחס קורן; תא': ג'ודי קופפרמן.

רות אשל

רסיטאל למחול - **כ.**: רחל כפרי, רות זיו-אייל, רונית לנד, הדה אורן: תל': אבישי אייל, תא': ג'ודי קופפרמן

רחל כפרי

" **מוניטור** " - תיאטרון מחול - כ.: רחל כפרי, אורה ברפמן, אראלה רותם; מ.: יוסי מר-חיים; תא': ג'ודי קופפרמן

דיאנה בליצ'ר

" **פייסטה** " - תכנית של מחול ספרדי וקסטניטות

סילביה דוראן

" **ויווה'** " - תכנית חדשה של מחול ספרדי

דליה לאו

הופיעה בתכנית חדשה של מחולות ספרדיים

רן שנער

המשיך להופיע במופע של מחולות הודיים

בראשית השנה ביקרה בארץ להקת ה"**באלט ראמבר**" מלונדון. תכניתה כללה את היצירות: "**כנפיים**" מאת קריסטופר ברוס; "**ריצ'רקארה**" מאת גלן טטלי; " **חלון** " מאת שרה סוגיהארא ו"**טיול**" מאת קריסטופר ברוס.

במסגרת **הפסטיבל הישראלי** הופיעו הלהקות הבאות:

אולפן "בת-דור" לאמנות המחול ערך קורס-קיץ בהדרכת המורים: איילין וורד, קאזוקו היראביישי, שרה סוגיהארא, רוני דה-מרקו, סוזן ריימר, אן וילסון ודיאנה בלצ'ר ומורי האולפן הקבועים.
בסיום הקורס נערכה הופעת-סדנא בה הוצגו, בין היתר, מחולות אלה: "4 1/2" מאת שרה סוגיהארא; "**רוב מהומה על לא מאומה**" מאת סיקי קול; "**צווחת הציפור**" מאת יהודה מאור.

ב'**בית צבי**' נערך מופע מחול ותנועה של תלמידי השנה השלישית ובו בוצעו שתי יצירות: "**הנסיכות הרוקדות**" **מאת**: חנינא צוקרמן ו"**כדור חוזר**" מאת: רות זיו-אייל.

להקת התיאטרון הניסויי של האופירה של פאריז שבהנהלת **קארולין קארלסון**, ב"**הזה, ההוא והאחר**", מופע שהיה חדשי ויפה כאחד.

ה"**באלט ואן פלאנדרן**" מבלגיה.

וה"**גראנד באלט דה טהיטי**"

כן ביקרה בארץ להקת ה"**באלט הפולקלורי הלאומי**" של מקסיקו

קורסים וסמינרים

בחול המועד פסח נערך סמינר קצר על-ידי **להקת "בת-שבע" והאקדמיה ע"ש רובין** בירושלים בהשתתפות מורים אורחים מחו"ל: ז'אן בבילה (צרפת), נורמאן מוריס (אנגליה), הורסט קוגלר (גרמניה המערבית), ז'אן ואננבי בראבנטס (בלגיה) ומורים ישראליים.

השתתפו כ-70 רקדנים ומורים למחול.

במסגרת הסמינר נערך דיון על תפקידה של הדרמטוריה בבאלט, והורסט קוגלר הירצה על התפתחות המחול בגרמניה וחורבנו תחת השלטון הנאצי.

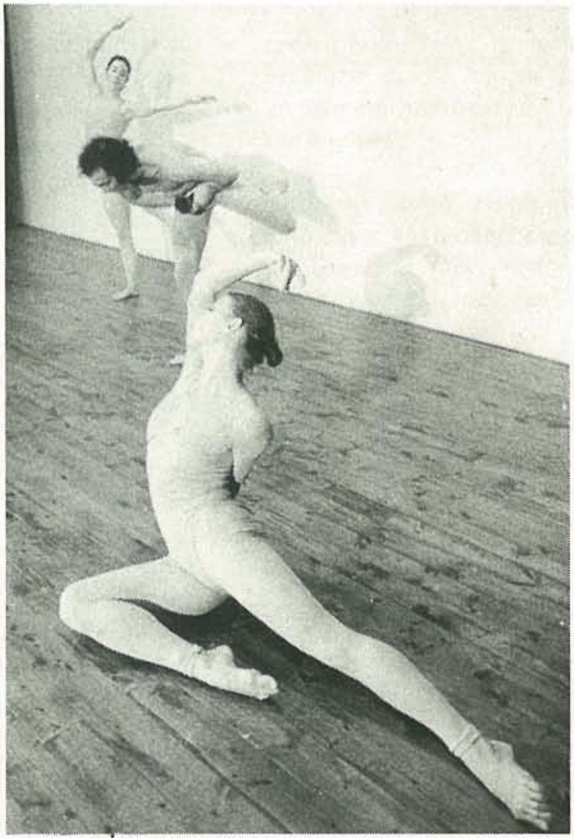
בחודש יוני תתקיים **באולפן האיזורי געתון** ובהשתתפות **להקת המחול הקיבוצית** קורס-קיץ בהשתתפות מורי הלהקה הקבוצית ומורים אורחים, ביניהם שרה סוגיהארא.

האקדמיה ע"ש רובין בירושלים ערכה קורס קיץ בו לקחו חלק, נוסף למורים מהארץ **מרתה היל**, **וילנד לתרופ ואננה סוקולוב**.

*

משמאל: כריסטופר ברוס מנהלה האמנותי של
להקת בת-שבע וקאי לוטמן

רינה שחם



"זריחה.....שקיעה" כוריאוגרפיה: ג'. היל סאגאן
להקת המחול הקיבוצית

My dear Madame Arkhipova,

Many thanks for your letter and my sincere congratulation on the great successes achieved in your recent examination session — I am very happy that things are going so well and as always you have my everlasting admiration for the great work you are doing, the wise and generous help and advice you give to the young and talented teachers who are, under your guidance, doing so much for the Academy and its students in Israel.

I wish you and all the members of our Israel Branch a very happy "10th Birthday" — may we look forward to many more birthdays and a long and happy association in the years to come.

Good Luck — Gook Health and my fondest regards to you, Mrs. Peri and all the teachers, students who give the examiners of the Academy so much pleasure when we visit your country.

With much affection,

Valerie Taylor

גב' ארכיפובה היקרה,

...כתמיד נתונה לך הערצתי הבלתי פוסקת על עבודתך הכבירה ועל הייעוץ הנכון והנדיב שאת מעניקה למורים הצעירים והמוכשרים, אשר - תחת הדרכתך - פועלים כה רבות למען האקדמיה ותלמידיה בישראל.

הנני מאחלת לך ולכל החברים של סניפנו הישראלי **"חג עשור" שמח!** הבה נשא את עינינו להרבה ימי הולדת נוספים ולשיתוף פעולה ארוך ומאושר גם בעתיד.

בידידות רבה,
ולרי טיילור

21/9/76

קטע מתוך מכתב לגב' ו. ארכיפובה גרוסמן ז"ל,
לרגל מלאת עשר שנים לסניפנו.

Overseas Manager to the Royal Academy of Dancing sends warmest greetings to all teachers, members and students of the Academy's work in Israel.

My good wishes are extended to all our friends in Israel for our continued long and happy association.

Dora Lewis (Mrs.)
Overseas Manager

בשנת עשור זו שולחת מחלקת החוץ של האקדמיה המלכותית למחול בלונדון את ברכותיה החמות לכל המורים, החברים והתלמידים העובדים בשיטת האקדמיה בישראל.

איחולי לכל ידידינו בישראל להמשך שיתוף הפעולה המשמח בינינו.

דורה לואיס
מנהלת מחלקת החוץ,
האקדמיה המלכותית למחול, לונדון

29/11/76

ר.א.ד. R.A.D.

היכרות עם האקדמיה המלכותית למחול היא מאז ילדותי, כאשר בגיל תשע עמדתי בבחינה הראשונה שלי לכיתה החמישית, ושנה לאחר-מכן – בבחינה המקצועית הראשונה. עברתי את הבחינה למתקדמים בציון-לשבח ואת הבחינה לסולנים בגיל 14, והתחלתי ללמד ילדים לפי שיטת האקדמיה בעודי תלמידת בית-הספר התיכון.

עם הגיעי לארץ נוכחתי לדעת, שהאקדמיה אינה רק שיטת הוראה, כי אם אמצעי לשמירת רמת הריקוד בכל מקום, בין אם התלמידים בקאים בטכניקה של הבאלט, ובין אם אינם מוכנים לה כלל.

לפני בואי לישראל ב-1964, השתתפתי בקורס של האקדמיה בלונדון, מתוך כוונה לפתוח כאן סטודיו משלי או ללמד בסטודיו אחר. בבואי ראיתי ששיטת ה-ר.א.ד. אינה נלמדת בארץ כלל וכי קיים צורך למצוא יסוד אחיד בהוראת הבאלט, יסוד שיבטיח רמה בינלאומית ויאפשר לתלמידים לזכות בבסיס טוב ובאימונים נכו-נים, בין אם יש בדעתם להפוך לרקדנים מקצועיים ובין אם לאו.

נודע לי שהגב' ארכיפובה מודעת היטב לשיטת ה-ה.א.ד. ומעו־ניינת מאד בישומה בארץ. כמו כן לימדה כאן מזה 7 או 8 שנים הגב' איוון נרונסקי, שאף היא מורה מוסמכת של ה-ר.א.ד.. היא לימדה כבר בדרום-אפריקה, ועברה בעצמה את בחינות הרמה המתקדמת והסולנית. גם היא היתה נלהבת מאד, וכך אירגנו קורסים ל-17 מורות שביקשו ללמד לפי שיטת האקדמיה. עם תום הקורסים חזרתי ללונדון ועברתי בחינה בת 5 שעות, כדי לוודא שאכן לימדתי את החומר בצורה מדוייקת.

אלה היו, בתמצית, צעדינו לקראת ביקורה הראשון של בוחנת בארץ. הגב' אליזבת גלס, הבוחנת הראשונה, באה בשנת 1967 והיתה עסוקה בעריכת הבחינות ממש ערב פרוץ מלחמת ששת-הימים. למרות בקשות ואזהרות חוזרות ונישנות, היא סרבה לעזוב את ישראל בטרם סיימה את הבחינות בכל המרכזים.

עתה, מקץ עשר שנים, אנו מרוצים מאד בראותנו את ההתקדמות שהושגה בישראל; נוסף לבחינות הילדים אנו מקיימים גם בחינות מקצועיות, ובוחנות מיוחדות למטרה זו באות אלינו מדי שנה מלונדון.

תחום הריקוד בארץ פעלתני כעת באופן יוצא מן-הכלל, ויש בו מיספר מורים מוכשרים ומסורים ביותר. השיטה נלמדת בכל המרכזים (חיפה, תל-אביב וירושלים), והורים הרושמים את ילדיהם לבתי-הספר לבאלט מבררים תחילה עם נלמדת בו שיטת ה-ה.א.ד„ - מילה שהפכה למושג. מ"אבן-פינה" בארץ, הפכה שיטת ה-ר.א.ד. למה שאכן נועדה להיות - גורם חשוב בשדה הריקוד הרבגוני של ישראל.

ג'וט ארדמן
המזכירה הראשונה
של ר.א.ד. בישראל

בשנת 1966, כאשר הגב' ג'נט אורדמן ואני לימדנו לראשונה על-פי תכנית הלימודים של האקדמיה המלכותית למחול בלונדון קבוצת מורות בתל-אביב ובחיפה (הגב' ארכיפובה כבר התחילה אז לעבוד לפי שיטה זו שם), - היה מצב הבאלט הקלאסי בארץ בערך כזה: קומץ מורים טובים מאד הגיעו ארצה בכל קצות תבל, מרוסיה, הונגריה, פולניה, דרום-אפריקה, אמריקה ועוד, לימדו בערים הגדולות בהתאם לשיטות השונות שהיו מקובלות בארצות מוצאם, אולם לא היתה אף שיטה אחת שתשמש קנה-מידה אחיד להוראת הבאלט. התוצאה היתה: חוסר מגע בין מורים או תלמידים לבין עצמם - כל אחד הלך בדרכו הפרטית והאישית.

חשבתי אז, כמה נפלא היה הדבר, אילו יכלו כל המורים בארץ למצוא מכנה משותף, דבר מה שיאחד אותם - כמו למשל עבודה משותפת על שיטה בינלאומית ומוכרת להוראת ילדים.

הפתרון המבוקש היה, להנהיג גם כאן את שיטת ההוראה של ה-ר.א.ד. שאני עצמי התחנכתי על ברכיה. לא זו בלבד שצעד כזה יביא את המורים למיפגשים עיוניים ולשיעורי טכניקה מעשיים, אלא הוא גם יתן לתלמיד הישראלי מטרה ואתגר - להגיע בכל שנה להישגים טובים יותר בבחינה המסכמת, ולקבל כפיצוי למאמציו תעודה מוכרת ברחבי העולם, על סמך שיפוטה של בוחנת מן האקדמיה בלונדון.

ר.א.ד.

R.A.D.

תוצאות הקורס הראשון ענו לציפיותינו, - מורים רבים, צעירים ונלהבים - מכל קצות הארץ, למדו את השיטה, חזרו לבתי-הספר שלהם וטרחו משך כל השנה להכין את תלמידיהם לקראת הבחינות.

מחזור הבחינות הראשון שנערך בארץ התקיים במאי 1967, ל־200 מועמדים. גם הפעם ענתה התוצאה לציפיותינו: רמת הבאלט הקלאסי עלתה במידה ניכרת הודות למאמצים שהושקעו כדי לעמוד בדרישותיה של הבוחנת מאנגליה.

כיום ניגשים למעלה מ-1000 ילדים ובני-נוער לבחינות האקדמיה מידי שנה, הבחינות נערכות בחיפה, ירושלים, תל-אביב, חדרה, ובאר-שבע.

כל המורים נפגשים אחת לשנה באסיפה הכללית השנתית של סניף ישראל של ה-ר.א.ד., ולאחר-מכן מתקיימים, מידי ששה שבועות, מיפגשים בסטודיו, כדי לדון בצד המעשי של עבודתנו ובבעיות הטכניות של הוראת הריקוד.

בהזדמנות זו של חג העשור לקיום הסניף הישראלי, הנני מאחלת לכל המורות עוד שנים רבות של עבודה קשה, יצירת קשרים נעימים ופוריים עם שאר המורות, והרבה שמחה וסיפוק בהישגי תלמידיהן.

איוון נרונסקי,
גזברית כבוד ראשונה
בסניף ישראל של ה-ר.א.ד.

בתחילת עבודתי על-פי תכנית הלימודים של האקדמיה המלכותית למחול בלונדון הייתי אחוזת ספקות ופיקפוקים לגבי טיבה.

היה זה עם תום שלוש שנות לימוד של ה"סילבוס" באקדמיה ב־לונדון, והעיקה עלי המחשבה שהנה דווקא עתה, על סף דרכי כמורה עצמאית, מלאת תכניות ורעיונות משלי, שוב אכבול את עצמי לאותה "תכנית לימודים" המוכרת לי כל-כך. חששתי שאשתעמם ואשעמם את תלמידי, חששתי שהסילבוס יגביל את חופש הפעולה שלי כמורה, ובסופו של דבר יגביל גם את אפשרוי־תיהם של התלמידים שהם מעל או מתחת לממוצע, להתקדם בקצב המתאים להם. חששתי שכולם נהפוך ל"אוטומטים".

טפח אחר טפח, תוך כדי עבודה בהדרכתה של מורתי הדגולה, **ו. ארכיפובה גרוסמן ז"ל**, נתגלו לי יתרונותיה הגדולים של השיטה. עד מהרה הבנתי שהתלמידים, גדולים כקטנים, **אוהבים** את המסגרת המוכרת והברורה, לעיתים אפילו הנוקשה, של השיעור. רק כך הם מסוגלים לספוג באופן הדרגתי ומתמיד, ללא בלבול, את דרישות המקצוע, ולהפנים את אמות־המידה שלפיהן הם לומדים לבחון בעצמם את התקדמותם והישגיהם. והרי משמעת עצמית ו"עין פנימית" הם משוגים חשובים ועקרוניים כל-כך לגבי כל אדם העוסק באמנות!

הרגשת ההתקדמות, ההישג, מתחזקת ומונצחת אצל התלמיד כאשר בא הפיצוי - החיוך, עידוד ומלה-טובה מצד המורה במשך השנה, ואילו בסופה - בחינה מטעם האקדמיה, מעין הגשת דין-וחשבון מסכם על כל החומר שנלמד עד כה. וכמה גאים הילדים בתעודותיהם! הרי זו הוכחה למאמץ שהשקיעו במשך שנה שלמה והערכה על התקדמותם. באמצעות הבחינה והתעודה הם מיטיבים גם להבין, ששעורי-הריקוד אינם שעשוע לשמו, אלא ענין רציני, אתגר, הדורש עבודה רבה, ריכוז ואחריות. וכך הם מתחילים את השנה הבאה במישנה-מרץ.

במשך הזמן מתהווה מימד נוסף, כאשר התלמידים המתבגרים מתחילים לגלות עניין ממשי בשכלול יכולתם האמנותית והטכנית. כאן שוב בא הסילבוס לקראתם: על-ידי החזרה על אותם תרגילים במשך תקופה מסויימת הם יכולים להתרכז ב"**איך**", באיכות הביצוע, במקום להיות טרודים יתר-על-המידה ב"**מה**", בסדר הפורמאלי של התנועות. הרי זה דומה לאדם הלומד נגינה, והוא מתאמן על יצירה מסויימת עד שהוא מכיר ויודע אותה על בוריה, בהתאם ליכולתו באותו שלב של לימודיו. כאשר התגבר על כל הקשיים הטכניים, רק אז יכול התלמיד-האמן המעמיק לגלות את ביטויה העצמי של היצירה ובאמצעותה גם את האינטרפרטציה האישית שלו.

תכנית הלימודים (לילדים) של האקדמיה, שהוכנה ע"י מרגוט פונטיין, מעניקה לנו בניין יציב, הגיוני ומאוזן להתפתחותו של

התלמיד. הילדים לומדים את עיקרי תורת הבאלט הקלאסי צעד אחר צעד, תוך התחשבות בהתפתחותם הגופנית, השכלית וה-רגשית. אט אט הם מתחנכים למאמץ גופני גדל והולך, להגברת כושר - החשיבה והריכוז, ולהעמקת יכולת הביטוי שלהם. כל זאת במסגרת של תכנית עשירה ומגוונת הכוללת, נוסף לבאלט הקלאסי, גם תחומים אחרים הקשורים בו, כגון ניתוח מיקצבים ופיתוח השמיעה וההבנה המוסיקלית, ריקודי אופי (עמים), להרחבת האופקים ולהכרת מקורות הבאלט בשמחה העממית, והאילתור, לפיתוח הדמון והספונטאניות של הילד בביטוי התנועתי.

כיום אני מאמינה שדרוש, רק המורה והמחנך הטוב, שיבין כיצד להשתמש בתכנית נפלאה זאת לטובתם של תלמידיו.

אישיותו וידיעותיו יעזרו לו לגלות בלב תלמידיו היענות ודבקות, ואילו הם - מצידם - בקשייהם ובהצלחתם, יעזרו לו לגלות אמצעים חדשים ודרכים יעילות ופוריות יותר להוראת תכנית-הלימודים, להנחת היסודות של מסורת הבאלט הקלאסי בדורות הבאים.

לירואה בינג

EXAMINER SPEAKS

The first Royal Academy examination session in a new country is an apprehensive — but stimulating experience for all concerned, not least for the examiner who carries the responsibility of assessment and guidance. To return and conduct that country's tenth session has been a wonderful and rewarding event.

That first session, in the tense days preceeding the Six Day War in 1967, revealed that here was an appreciation and respect for the Academy and its standard of work. There were 210 candidates and no common language, but in those 10 days something took root — friendships, and lines of communication that were to flourish and expand. Now, in June 1976, uninterrupted by two wars and the many demands made by life in a new, rapidly developing State, the tenth session of over 800 candidates has just been completed.

The work has progressed ; new teachers are being helped by those with experience, and more centres may soon be added in some of the new community centres in young towns.

The 1967 "Primary" candidates are now approaching intermediate level, and it is to be hoped that some will join the ranks of teachers brought up in the R.A.D. system — all within Israel.

The children are quick and responsive, showing much enthusiasm in the examination room; and I am interested to see children from even more varied cultural and social backgrounds being presented for examinations.

It is apparent that the taking of R.A.D. examinations is now becoming part of the way of life for the young Israeli, adding another dimension of culture, discipline, and personal communication, things of value to dancer and non-dancer alike.

The first ten years are now over, and I shall watch with personal interest to see what will be achieved in the future.

It has been wonderful to be part of those ten years. My very good wishes go with you into the next decade.

Elizabeth Glass

תלמידי אולפן בת-דור
ברמה טרום-בינונית
PRE-INTERMEDIATE STUDENTS
OF THE BAT-DOR SCHOOL

מופע העשור "הבה נרקודה" - כיתה מכינה
"LET'S DANCE" - THE TENTH ANNIVERSARY PERFORMANCE-PREPARATORY CLASS

ריקוד-אופי מתוך תכנית הלימודים לילדים
CHARACTER DANCE FROM THE SYLLABUS FOR INFANTS

שיעור לבוגרות הסניף הישראלי שניתן על ידי מנכ"ל האקדמיה ג'ון פילד
JOHN FIELD, HEAD OF THE ACADEMY GIVING A LESSON TO GRADUATES OF THE ISRAELI BRANCH

לזכרה של ארכיפובה

לחיים סמוקות,
שפתיים צורבות,
עיניים אדומות מכעס
היו מנת חלקי, לא פעם.
מדי הוכיחה אותי ארכיפובה
על עצלותי וכשלנותי.

אך לא היתה זו תוכחה לשמה
אלא למען הריקוד, תרבות הגוף
שכן יש להתרכז, לעבוד קשה
ורק לאחר זמן ממושך
מתגלות התוצאות.

מאסתי בכל זה, באותה תקופה,
ולא בדיוק הבנתי "מה המורה רוצה"
כעסתי, אך הבלגתי
כן, חששתי מעט
מהקול הנוקשה, שדרש ממני כה הרבה.

רק עכשיו אני מבינה
על איזה מישור דיברה
ומה היתה, למעשה, מטרתה!
להגיע למאכסימום היכולת,
לשלמות באשר היא.

ואכן, נותרה בלבי
אותה שאיפה לשלימות וליופי
אך מאידך, נותר בלבי
חלל ריק וקודר בשל חסרונה.

יהיי זכרה ברוך...

עופר רותם

בבאלט שלנו

בבאלט שלנו אורה וצהלה.
הילדות באות
והשמחה גדולה לללללה!

רינה מורתנו
טובה ונחמה,
אבל לפעמים כועסת
ואז היא מרגיזה.

אם למישהי מסטיק,
אז אוי ואבוי לה.
תצטרך לזרוק אותו
ולא יהיה נעים לה.

אם אין לי נעליים
עם שרוכים מסודרים,
אז רינהלה תאמר -
מה זה קרה
היום?

הקבוצה שלנו
שמחה וששון,
וכולם תמיד
באים לשיעורים הנחמדים .

דנה קישוני , בת 9
גבעתיים (רמה 3)

ב ב א ל ט

בבאלט למדנו הרבה ריקודים:
ריקוד הציפור, ריקוד הרועים,
למדנו פליה, ראשונה ושניה,
נמתח הרגליים, נזקוף הגוו
נעדן התנועה, והכל מל הלב.

הדר דנאי בת 8
גבעתיים
(רמה 2)

הריקוד מאוד אהבתי

ללמוד בלאט ברצון באתי
שם רקדנו ריקודים
ולמדנו תרגילים,
המורה מה נחמדה
מלמדת כל ילדה,
מעירה על כל שגיאה,
ובסוף השנה דעתה מביעה.

שירלי בריקמן, בת 8
גבעתיים
(רמה 2)

הבחינה

היה תורי להיכנס
קיויתי שאתחמק בדרך נס.
האם טובה הבוחנת ?
זאת אשאל כשאני מאודמת.
התרגיל הראשון הופיע,
בכל מגרעו הופיע,
היה זה נורא!
היה זה איום!
לא כמו בכל יום,
כשגמרנו, כשסיימנו,
לא הייתי מתוחה,
מה נחמדה הבוחנת
מה נחמדה.

רונית פישוב,
בת 10 ג
בת 10 , גבעתיים
(רמה 3)

זכרונות

זה היה לפני שנים,
שהיינו עוד קטנים.
יום אחד החלטתי
וללמוד באלט התחלתי,
בפעם הראשונה קצת נבהלתי
אך לאט התאוששתי
והיום אני נזכרת
איך הייתי מבוהלת
אך עכשיו אני רוקדת.

שירלי קניספל
בת 9 גבעתיים
בת 9, גבעתיים
(רמה 2)

הבחינה הראשונה שלי

שלושה חודשים לפני הבחינה, אחרי תרגיל ה"פורטדברה", רינה מושיבה אותנו באמצע, עומדת לפנינו והמורה מתחילה: "השנה, תלמידות, יתקיימו בחינות בזוגות, לבחינה צריך ללמוד בע"פ את התרגילים וכו'...

לאחר זמן-מה רינה מקריאה את שמות התלמידות הנבחנות: מעין, דנה, קרן, ענת, הדס, ואורלי..... **א ו ר ל י** !!!!!! נבהלתי מאוד למשמע אוזני והתחלתי ברצינות, שבועיים לערך לפני הבחינה רינה אומרת שאני נבחנת. אני, כמובן, התרגשתי.

הגיע יום הבחינה ואני כמובן ללמוד לא יכולה, עצבנית עד הגג, מכרסמת ציפורניים ועל כל דבר חושבת פעמיים.

הגעתי בדיוק בזמן לחדר-ההלבשה, התלבשתי במהירות, והייתי סקרנית לדעת, איך נראית הבוחנת, האם היא רעה או נחמדת. עדיין אני יושבת וחולמת ופתאם נשמע צלצול הפעמון, אני נכנסת עם קידה ושלום, בהתרגשות מלאה ואפילו יותר. מאז שהודיעו לי שאני מתאימה לבחינה, נוכחתי לדעת שהבוחנת נחמדה ונותנת אפשרות לתקן כל שגיאה. ובתום הבחינה יצאתי בשמחה עם המילים:

זה לא כל כך נורא. יצאתי בשלום".

ובבחינה הבאה אני מקווה לפחות להתרגש ולהיות יותר ערה.

אורלי גוטסמן
בת 9 (רמה 3) גבעתיים

ISRAELI R.A.D. TEACHERS, 1972

מורות ר.א.ד. ישראליות, 1972
עומדות מימין לשמאל:
אראלה רותם,
ליאורה חכמי-צירילין,
ליאורה קינדריך,
רחל גולן,
שילה לוי,
ג'ודי ברין-אינבר,
עדה סיון,
רחל טליתמן,
לא ידוע,
טובי חן
יושבות מימין לשמאל:
לא יודע,
נעמי איזקסון,
רינה פרי,
ו. ארכיפובה-גרוסמן
איוון נרונסקי
גבי קינדריך,
אדית לוין

רינה פרי, נציגת האקדמיה, אליזבת גלאס, בוחנת, איון נרונסקי, המזכירה הראשונה של הסניף הישראלי

RINA PERRY, THE REPRESENTATIVE, ELIZABETH GLASS, EXAMINER, YVONNE NARUNSKY, FIRST HON. TREASURER OF ISRAELI BRANCH

תלמידי אולפן בת-דור
בדרגת מתקדמים
במחול "בצוותא"
כוריאוג.: י. מאור

ADVANCED STUDENTS
OF THE BAT-DOR
SCHOOL IN "TOGETHER"
CHOREOG. : Y. MAOR

GRADE 1 STUDENTS OF THE BAT-DOR SCHOOL

תלמידי דרגה 1 של אולפן בת-דור

R.A.D. ר.א.ד.

My acquaintance with the R.A.D. dates from childhood, when at the age of 9 I took my first "e x a m grade 5" and the following year at the age of 10, the "elementary exam". I passed the "advanced" with honors and "solo-seal" at the age of 14 and commenced teaching the children's syllabus while matriculating at school.

However, when I came to Israel, I realized that the R.A.D. is not just a method, but an overall system of safeguards for preserving standards in any environment, whether the students are versed in ballet technique or totally unprepared for dance. Before I came to Israel in 1964 I took a refresher course in London with the intention of opening my own studio or teaching at another studio. On arrival I realized that the R.A.D. method was not in use in Israel, and that there was an obvious need for a unifying element in ballet teaching and one which would ensure an international standard enabling pupils to receive an excellent "foundation and training", whether or not they intended becoming professional dancers.

I was informed that Madam Arkhipova was well aware of the R.A.D. and, therefore, very eager for its establishment in Israel. Also, Mrs. Yvonne Narunsky had been teaching for some 7 to 8 years in Israel and was a highly qualified teacher of the R.A.D., having taught in South Africa, herself being an "advanced" and "solo seal" graduate. She too was very enthusiastic and we arranged to give courses to 17 teachers who wished to teach the R.A.D. method. After we had achieved this, I went to London and underwent a five-hour test to ascertain that I had taught the children's syllabus accurately.

The first visit of an examiner to Israel occurred when Miss Elisabeth Glass came in 1967 and was in the throes of examinations just before the outbreak of the Six-Day War. Despite repeated requests and warnings, she refused to leave Israel until she had completed examination in all centers.

Now we feel satisfaction in the knowledge of the progress made in Israel, as we have also established the major examinations, and examiners from London are visiting us regularly.

Today there is an exceptionally active dance scene in Israel, with a number of extremely competent, dedicated teachers. The R.A.D. method is taught in all centers and parents registering children inquire whether it is, in fact, taught. It is now a household word. From a "foundation stone" in Israel the R.A.D. has become what it should be: a major aspect of a many sided, thriving dance scene.

Jeanette Ordman
The first Organising Secretary at the
Israeli Branch of the R.A.D.

עם המבט לעתיד

שנים ארוכות נהגו הורים לשלוח את בנותיהם לסטודיו למחול המצוי בשכונתם, מבלי לבדוק מהם כישוריהם של המורים שם. לנו, בישראל, עולים מ-71 ארצות, וזה אומר למעשה שמצויות גם 71 שיטות בהוראת הבאלט,(ועוד כמאה סטודיות שבהם מלמדים ללא כל שיטה...)

אולם אני שמחה לציין שבשש-שבע השנים האחרונות החלו ההורים, והילדים עצמם, לתור אחרי מורים מוסמכים, כדי להגיע לרמת הוראה וטיב לימוד מעולה. ומכאן חשיבות שיטת הר.א.ד. יותר ויותר מורים דורשים את תכנית הלימוד של הר.א.ד.

שני פרוייקטים חשובים, לדעתי, נעשים עתה להתפתחותו ועתידו של הסניף הישראלי של הר.א.ד., ויש קשר בין הפרוייקטים. הראשון כוונתו לשכנע את המורים שלא עברו את הבחינות הבסיסיות לגשת לבחינה, ובדרך זו לשפר את עבודתם ולהעלות את רמתה. "הוראה מעולה מצריכה מורים מאומנים היטב".

התכנית השניה היא פתיחתו אשתקד של מרכז חדש להוראת המחול בחבל הבשור. מרכז זה משמש את הקיבוצים והמושבים באיזור הדרום. ילדי האיזור זוכים להוראת מחול מודרני ובאלט קלאסי (בשיטת הר.א.ד.) וזהו צעד נכבד קדימה עבור הסניף שלנו, בייחוד לאור העובדה שהתנועה הקיבוצית אינה מייחסת חשיבות לבחינות ומבחנים. השנה עמדו תלמידים אלה לראשונה בבחינות. הנסיון היה חיובי, והילדים מצפים להמשך הלימודים.

אנו צופים אל פתיחתם של מרכזים כאלה באיזורים אחרים. אני מאמינה שילדי הקיבוץ הם חומר אנושי מצויין ואנו זקוקים עבורם למורים מוסמכים. זה ידרוש זמן, אבל אני מאמינה שלבסוף נצליח במשימה.

רינה פרי
נציגת האקדמיה
הסניף הישראלי

LOOKING INTO THE FUTURE

For years parents used to send their daughters for dancing lessons at the studio in the neighbourhood, without finding out what qualifications the teacher had. We, in Israel, have immigrants from 71 methods of teaching ballet, (not to mention the 100 or so without any method at all). But I am happy to say that for the past 6 - 7 years the parents as well as the children, have started looking for qualified teachers in order to gain a better standard and quality of tuition. This is where the R.A.D. comes in. More and more teachers are asking for the R.A.D. Syllabus.

There are two projects which are, I believe, important for the development of the Israel Branch. The two are interrelated. The first project is to persuade teachers who haven't had their Elementary Exams, to pass the Elementary Teacher Examinations, and thus gain a better standard and quality of work.

"Good teaching requires well-trained teachers".

The second project is the opening of a new dance center in the 'Hevel habesor' last year. This center services children from the kibbutzim and rural settlements in southern Israel. These children are receiving modern and classical (R.A.D.) training. This is a big step forward for our Branch, since the kibbutz movement in principle does not believe in examinations. These children took the R.A.D. Examination for the first time this year. The experience was a positive one, and the children are looking forward to further studies.

We are looking forward to opening many centers similar to the one at 'Hevel habesor'. I believe that kibbutz children are excellent teaching material, and this is where we need those qualified teachers. It will take time, but I believe we shall in the end succeed.

Rina Perry
Representative Israeli Branch

INBAL DANCE THEATRE ענבל תיאטרון מחול

הבלט הישראלי

ISRAEL BALLET

Represented in the U.S.A. & Canada by HUROK CONCERTS INC.
540 Madison Ave. 10022

תל-אביב, רח' ז'בוטינסקי 120, טל.: 03-266610
Tel-Aviv, 120, Jabotinsky Street, Telephone: 03-266610

קרן תל–אביב לספרות ואמנות

קרן תל-אביב לספרות ואמנות הוקמה בשנת 1970 כמוסד ציבורי-תרבותי עצמאי, ובה שותפים, עירית תל-אביב - יפו, משרד החינוך והתרבות וקרן פרץ נפתלי. לקרן שלושה יעדים מרכזיים:

עידוד וטיפוח היצירה המקורית בתחום הספרות והאמנות בתל-אביב-יפו; הרחבת הצריכה התרבותית של תושבי העיר, ובמיוחד אלה שמסיבות שונות נמנע מהם להנות מערכי תרבות ואמנות; תמיכה במימוש פרוייקטים מוגדרים בתחומי התרבות בעיר, שללא תמיכת הקרן לא היו מגיעים לידי ביצוע. בהתאם להחלטות הדירקטוריון שלה מתרכזת כיום פעילותה של הקרן בחמישה תחומים; ספרות, מוסיקה, ציור ופיסול, תיאטרון, מחול אמנותי.

בתחום המחול האמנותי (שהקרן הוסיפה אותו למסגרת פעולותיה רק לפני שנתיים) - יזמה הקרן פעולה בשנת הלימודים תשל"ח:

* 20 קבוצות-נוער למחול-אמנותי בשכונות טיפוח (במסגרת מועדוני-נוער עירוניים), עם 300 ילדות וילדים (בגילים: 8-14); המפקחת-האחראית על החוגים ה היא הכוריאוגרפית רינה שרת.
* 3 צוותים של להקות-מחול אמנותי מופיעים ב-40 מופעים לפני תלמידי בתי-ספר יסודיים בשכונות-טיפוח, בתוספת דברי-הסבר (להקת "דור דור וריקודו" - כוריאוגרפיה ודברי-הסבר חסיה לוי; צוות מ-"ענבל" בתכנית "מתימן לציון" - כוריאוגרפיה ודברי-הסבר רינה שרת;
* סיוע ללהקות שונות להעלאתן של יצירות-מחול מקוריות ע"י כוריאוגרפים ישראליים צעירים;
* הזמנת מוסיקה מקורית אצל מלחינים ישראליים בשביל יצירות-מחול בלהקות רפרטואריות.

הכוריאוגרפית **חסיה לוי** ולהקתה באחד ממופעי-המחול שנתרמו ע"י קרן תל-אביב לתלמידים בבתי-הספר היסודיים בשכונות-טיפוח בעיר

Choreographer Hassia Levy at one of the Dance-Activities organised by the Tel-Aviv Foundation for Literature and Art at Schools in under-privileged areas.

THE TEL-AVIV FOUNDATION FOR LITERATURE AND ART

The Foundation was founded in 1970 as an independent public institution for the encouragement of the arts in Tel-Aviv-Yafo, in which the Tel-Aviv-Yafo Municipality, The Ministry of Education and Culture and The Peretz-Naphtali Foundation participate.

The Foundation provides for projects in literature, music, sculpture and art, theatre and dance. In the dance sphere the Foundation activities include:

* 20 Modern Dance Groups in under-privileged areas in Tel-Aviv-Yafo.
* Special performances in elementary schools in the suburbs by dance-companies
* The funding of the creation of new dance-works in work-shops
* Commissioning of musical scores by Israeli composers for professional dance-companies

דנאור

תאורה לאירועים,
תיאטרון ותערוכות בע"מ

אזור התעשיה נוה־מגן
רח' המסגר רמת־השרון.
טל. 47 35 92

בצוע עבודות תאורה אמנותיות *
תכנון וייצור עמעמים אלקטרוניים
(דימרים) * מכשירי בקרה ואפקטים
קומפיולייט - מחשבים לבקרת תאורה

DANOR

LIGHTINIG FOR THEATRE,
FESTIVALS FAIRS, EXHIBITIONS LTD.

OFFICE: HAMASGER ST.,
INDUSTRIAL CENTRE NEVEH MAGEN
RAMAT HASHARON ISRAEL.
TEL. 473592

"הבוסתן"

בי"ס
לאמנות
לתנועה
בהנהלת

עולש סופר זאביק מרין

"הבוסתן" רח' המתמיד 5, נתניה.
טל. 053-37885

המרכז לבלט קלאסי

הנהלה אמנותית: ברטה ימפולסקי והלל מרקמן

ככר המדינה — רח' ז'בוטינסקי 120 טלפון 266610

* שיעורים מיוחדים לילדים (PRE-BALLET)
* שיעורים למתחילים ומתקדמים
* שיעורי ג'אז בשיטת לואיג'י

* *SPECIAL CLASSES FOR CHILDREN (PRE-BALLET)*
* *CLASSES FOR BEGINNERS & ADVANCED STUDENTS*
* *JAZZ (THE LUIGI SYSTEM)*

CLASSICAL BALLET CENTER

ARTISTIC DIRECTION :

BERTA YAMPOLSKY & HILLEL MARKMAN

Tel-Aviv, 120 Jabotinsky St., Tel: 03-266610

נפתח סטודיו חדש למחול

בהדרכת **לורי פרידמן**

(רקדנית-סולנית בלהקת "בת-שבע")

•

<u>הקורס כולל: מחול מודרני ומחול יצירתי</u>

לקבוצות מבוגרים ושחקנים,
מתחילים ומתקדמים
ההרשמה תתקיים בימי ג' בשבוע
בשעות: 11.00-13.00
במרכז למחול ספרדי,
רח' בן-יהודה 53, ת"א.

•

השעורים יערכו בימי א'
בשעות אחה"צ והערב.

להקת ירושלים
למחול בן זמננו
ת"א, רח' בן-סרוק 16
טלפון: 03-269394

הופיעה חוברת מס' 75-76
(סתיו-חורף תשל"ח) של

במה

רבעון לדרמה

בחוברת: * "ההצלה" - מחזה מאת נאגיב מחפוז, בתרגומו של פרופ' ששון סומך.
* "רוזנקרץ וגילדנשטרן מתים" - מחזה בשלוש מערכות מאת טום סטופארד בתרגומו של ט' כרמי.
* מסות ורשימות מאת: פרופ' אריק בנטלי, ישראל גור, ידידיה יצחקי, ד"ר שרה הלפרין, אמנון ששון, אבנר בן-עמוס, מאירה אליאש, משה זרטל

בהזמנות נא לפנות:
"במה" ת.ד. 4069, ירושלים
ולצרף המחאה ע"ס -.40 ל"י

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל
הועד הפועל המרכז לתרבות ולחינוך
האגף לאמנות המדור לריקודי עם

המדור לריקודי עם במרכז לתרבות ולחינוך, בשיתוף משרד החינוך והתרבות מקיים ששה אולפנים להכשרת מדריכים לריקודי עם במקומות הבאים:

קרית–שמונה חיפה ירושלים תל–אביב עפולה חדרה

תכנית הלימודים כוללת ריקודי עם, תרגילי הדרכה, תורת ההדרכה, כוריאוגרפיה ומוסיקה. ליד המדור קיימת וועדה מרכזית לריקודי עם. תפקיד הוועדה - מתן עצה מקצועית ואמנותית. המדור מקיים השתלמויות מיוחדות למדריכי ריקודי עם בנושא החגים - חנוכה, ט"ו בשבט, פורים, פסח, חג העצמאות וחג הביכורים. המדור מטפח בשיתוף המועצה לתרבות ואמנות את נושא הפולקלור העדתי במועצות הפועלים, במושבים, בעיירות הפיתוח ובישובי המיעוטים ועושה למען שמירתו והחייאתו. השתלמויות מיוחדות לבוגרי האולפנים נערכות אחת לחודש בכל אזורי הארץ. המדור מטפל בלהקות המחול במועצות הפועלים, מעודד הקמת להקות מחול חדשות, ועושה למען הקמת חוגים לריקודי עם. המדור מתכנן כנסים אזוריים של להקות המחול והחוגים לריקודי עם, לרבות **כנס ארצי** של להקות מחול (דוגמת דליה). כן מוציא המדור ספרות עיונית בנושא המחול.

ממטרות המדור:

* עידוד היצירה העממית.
* החדרת והפצת ריקודי עם לכל שכבות הציבור.
* הקמת חוגים לריקודי עם במועצות הפועלים והקמת להקות מחול.
* החייאה ושמירה בחיים של פולקלור העדות והמיעוטים.

המפעל לטיפוח רקודי עדות

ISRAEL ETHNIC DANCE PROJECT

Tel-Aviv, 93, Arlosorov St. Room 212
Tel.: 03-261111

נתמך על ידי המועצה הציבורית לתרבות ואמנות והמרכז לחינוך ותרבות של ההסתדרות הכללית; פועל בשיתוף המרכז לחקר הפולקלור של האוניברסיטה העברית, ירושלים

נוסד בשנת 1971

מטרותיו העיקריות: שמירתם, החזקתם בחיים או החיאתם של ריקודים מסורתיים של עדות ומיעוטים; איסוף, תיעוד (רישום, צלום, הסרטה, הקלטה) וחקר הריקודים.

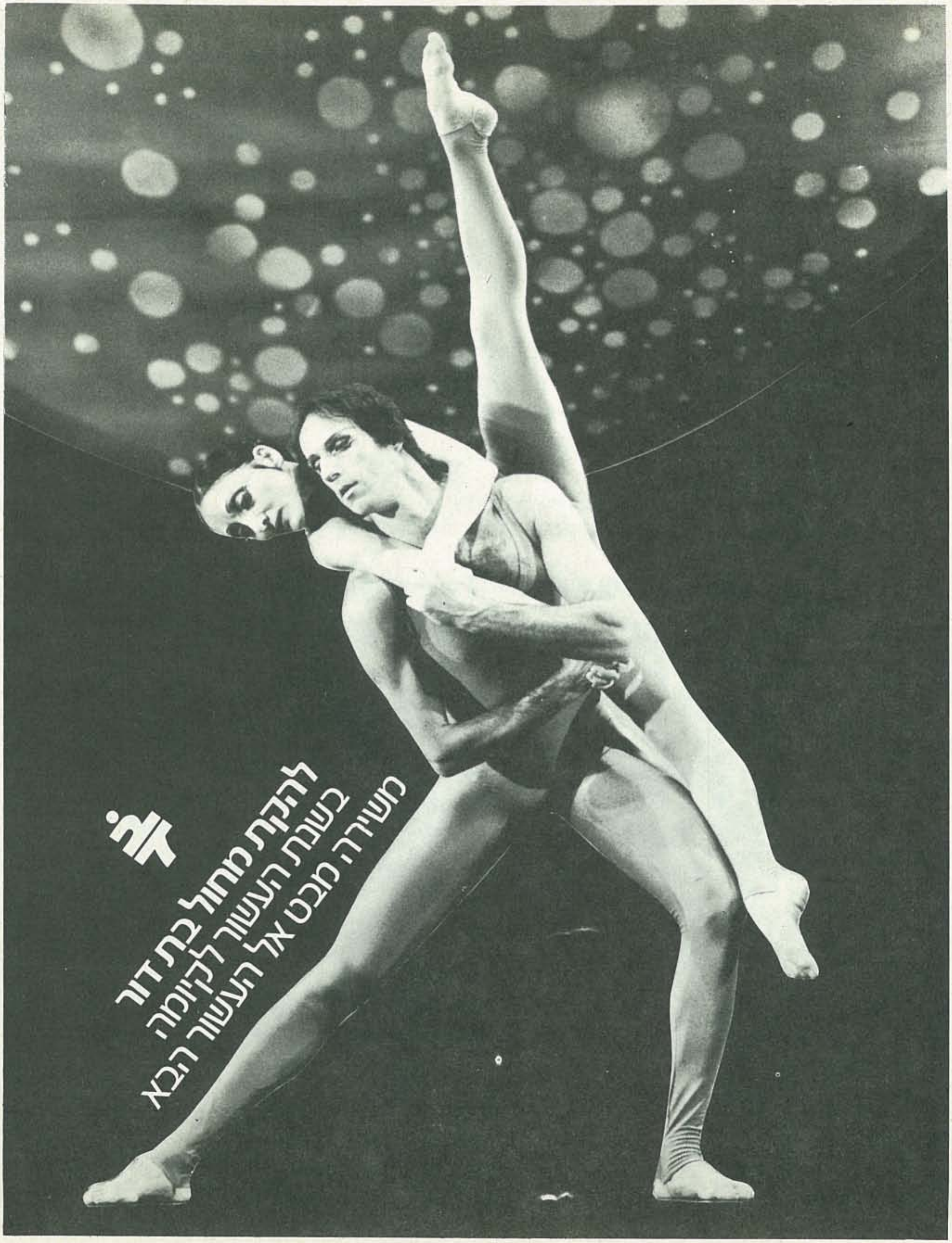
המפעל פעל עד כה בתחומי העדות הכורדית, התימנית, הגרוזינית, הצפון-אפריקאנית, ההודית, הפרסית, החסידית, הערבים, הדרוזים והצ'רקסים.

המפעל הוציא ספרונים, חוברות, סרטים וחומר אחר על אודות ריקודים אלה.

כתובת מרכזי הפעילות:

המפעל לטפוח רקודי עדות ומיעוטים -
הועד הפועל של ההסתדרות, ת"א, ארלוזורוב 93, חדר 212, טלפון: 261111 - 03
המרכז לחקר הפולקלור, טרה סנטה, ירושלים, טלפון 35291 - 02
הארכיון למחול יהודי, צבי פרידהאבר, קרית-חיים, רח' ראשונים 78, טל. 04-728369

The project, founded 1971, is active in recording, preserving and sustaining the living tradition of folk dance of ethnic groups and minorities in Israel.


להקת מחול בת דור
בשנת העשור לקיומה
משירה מבט אל העשור הבא

אולפן בת-דור לאמנות המחול

מ נ ה ל ת : ז׳נט אורדמן
סגנית מנהלת: שילה לוי

בלט קלאסי מחול מודרני ג׳אז
שיעורים מיוחדים למקצועיים, לגברים ולנוער
כיתות לילדים בשיטת האקדמיה המלכותית, לונדון
תל-אביב, רח׳ אבן-גבירול 30 טלפון: 263175
סניף באר-שבע (בשיתוף עם אגודה לתרבות וחברה
מיסודה של עירית באר-שבע)
באר-שבע, שכונה ג׳ רח׳ יד ושם 16.

להקת המחול הבין־קיבוצית
THE KIBBUTZ DANCE COMPANY

Cultural Dept., Hakibbutz Ha'artzi,
Tel-Aviv, 13, Leonardo da Vinci St. Tel.: 255133
Studio: Kibbutz Ga'aton, Doar na Ma'aleh Hagalil,
Tel.: 04-923009

המדור למופעים, בית הקיבוץ הארצי,
ת״א, רח׳ ליאונרדו דה-וינצ׳י 13, טל: 255133
אולפן הלהקה: קיבוץ געתון, ד.נ. מעלה הגליל,
טל: 04-923009.

הפסטיבאל הישראלי ה—18

22/7/78 — 22/8/78

ירושלים - ת"א - קיסריה - חיפה

מחול: להקות ישראליות ובלאט "המאה ה-20"
בהנהלת מוריס בז'אר, ולארי וגלינה פאנוב.

אופרה: "אשמדאי" - מאת יוסף טל בבימויו של הרולד פרינס

מנצח : גארי ברטיני.

מוסיקה: תזמורות ישראליות וה"אורקסטר דה פאריס"

מוסיקה קאמרית: תזמורות ישראליות וה"וירטואוזי די רומאי"

תיאטרון: תיאטראות ישראל ותיאטרון "פרוספקט" מלונדון.

ר ו ת   א ש ל

מופע - סולו במחול

ביצירות מאת הדה אורן, רחל כפרי,
רות זיו-אייל, רונית לנד,
ושרון פינזלי.

*"מופע היחיד של רות אשל
הוא מעניין, רב-גווני,
חדשני וריקודים זוכים
בר בביצוע מצויין"*

("על המשמר")

בתמיכת "קרן תרבות אמריקה-אישראלי"

הזמנת הופעות: גבעתיים, ריינס 42
טל. (03)203316

RUTH ESHEL
SOLO DANCE RECITAL

WORKS BY HEDDA OREN, RACHEL CAFRI,
RUTH ZIV-EYAL, RONIT LAND
AND SHARON PINZELY

04-87437 [illegible] 22 הירה ב.

GIVATAYIM, 42, REINES ST., TEL.: (03)203316

ללהקות המחול
ול"מחול בישראל"
אש והצליחו!

אריק ברהום

"ארטיס" הסברה ואירועים בע"מ

רח' בן-יהודה 84, תל-אביב. טלפון 22 00 33

החברה היחידה בישראל המתמחה בהסברה, יחסי-ציבור, ופרסום בלעדית בתחומי התרבות והאמנות בארץ ובחו"ל.

ארגון אירועים והפקות

ייצוג אמנים ומוסדות אמנות ותרבות

ייעוץ בתחומי השיווק והניהול האמנותי

הוצאת הקיבוץ המאוחד

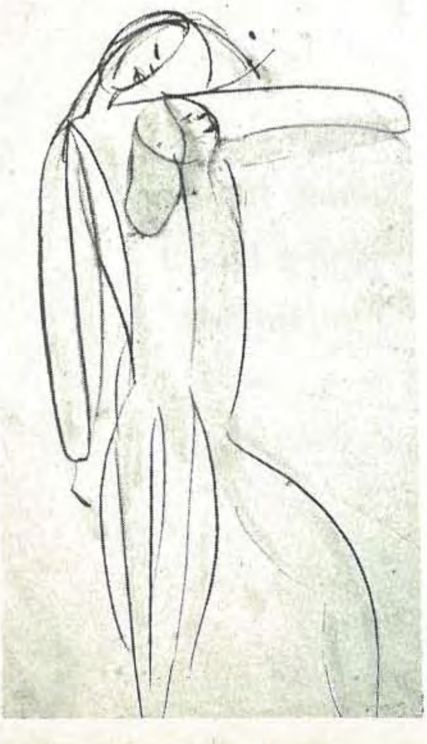
עומד להופיע:

מחול חייה של גרטרוד קראוס *מאת ג'יורא מנור*

ביוגראפיה אמנותית של אחת הדמויות המרכזיות בעולם המחול בישראל.

* *הספר כולל תצלומים רבים*

* *בספר תמצית החומר בשפה האנגלית*



רישום מאת ג. קראוס

סטודיו למחול נעמי אלסקובסקי

מתוך מחול לפי מוזיקה מאת צ'ימרוזה
כוריאוגרפיה: נעמי אלסקובסקי

כיתות לכל הגילים
תל-אביב, רח' שלמה המלך 100
טל: 03-757233

להקות מחול "צוותא"

יזרעאל	הגליל המערבי	שער הנגב
מועצה איזורית יזרעאל	מועצה איזורית סולם צור	מועצה איזורית שער הנגב
מנהל הלהקה:	*מנהל הלהקה:*	*מנהלת הלהקה:*
אהרון קפלן	יוסקה שפרן	חוה דגן

כוריאוגרף: גברי לוי

אגודת החרשים-אלמים בישראל

The Association of the Deaf & Mute in Israel

ביה"ס לתנועה מימיקה ומחול
מיסודה של אגודת החרשים-אלמים בישראל

בהנהלת משה אפרתי

להקת דממה
demama group

FOUNDED BY THE ASSOCIATION
OF DEAF & MUTE IN ISRAEL
TEL - AVIV, P.O.B. 9001
TEL.: 31526

מיסודה של אגודת חרשים-אילמים
בישראל
תל-אביב, בית הלן קלר, יד-לבנים 13 יד אליהו
טלפון: 31526

DEANNA BLACHER ריאנה בלצ'ר

RECITALS
*
CASTANET SOLOIST
*
LECTURE-RECITALS
*
TEACHER OF SPANISH DANCE
*
FOUNDING MEMBER & SENIOR EXAMINER OF THE SPANISH DANCE SOCIETY

Tel-Aviv, Ramat Avivim,
39, Jehuda Hanassi St.,

הופעות
*
סולנית בנגינה בקסטניטות
*
הרצאות עם הדגמה
*
כוריאוגראפית
*
הוראת המחול הספרדי
*
בוחנת בכירה של החברה למחול ספרדי

ת"א, נוה אביבים
רח' יהודה הנשיא 39

TEL.: 03 — 42 16 06 :.טל

מרכז המחול חיפה THE HAIFA DANCE CENTRE

מנהלת אמנותית: ליה שוברט

Artistic Director **LIA SCHUBERT**

בלט קלסי
פולקלור בינלאומי
ריקוד ספרדי
ריקוד מודרני
ג׳אז

הדרכה מקצועית של מורים לריקוד
הדרכה מקצועית לילדים ונוער
קורסים לילדים, נוער ומבוגרים

CLASSICAL BALLET
INTERNATIONAL FOLKLORE
SPANISH DANCE
MODERN DANCE
JAZZ

EDUCATION OF DANCE
TEACHERS AND PROFESSIONAL DANCERS
COURSES FOR CHILDREN
TEENAGERS AND ADULTS

ההרשמה במשרד מרכז המחול,
בית רוטשילד,
שדרות הנשיא 142, חיפה,
טלפון: 85798.

Enrollment in the Office of the Dance Centre,
Rothschild Culture Centre, Hanassi Ave. 142
Haifa, Tel.: 04-85798

BATSHEVA DANCE COMPANY להקת מחול בת-שבע

BAT SHEVA DANCE COMPANY
Artistic Director: Paul Sanasardo
Tours in 1978 - U.S.A., Canada, Great Britain, South Africa.
Studio and Office: Tel-Aviv, 9 Sderot Hahaskala
Booking and Subscription Dept.: Tel–Aviv, 13, Ester Hamalka St.
Public Relations: "Artis", Tel-Aviv, 84 Ben Yehuda St.

להקת המחול "בת-שבע"
המנהל האמנותי: פול סאנאסארדו
סיורים ב-1978: ארה"ב, קנדה, בריטניה, דרום-אפריקה.
הנהלה וסטודיו: שד' ההשכלה 9 תל-אביב
מינויים והופעות: רח' אסתר המלכה 13, תל-אביב

יחסי ציבור: "ארטיס" בע"מ רח' בן-יהודה 84, תל-אביב

sportswear

MANUFACTURERS TO THE ROYAL ACADEMY OF DANCING
MANUFACTURERS TO THE IMPERIAL SOCIETY OF TEACHERS OF DANCING

QUALITY AND PERFECTION MODELS

MADE FROM NYLON AND LYCRA

FROM STOCK

DISCOUNT FOR TEACHERS AND SCHOOLS

CATALOGUES AT REQUEST

LUCIANA WALLISCH

TEL-AVIV, 9 PILICHOVSKI St.
PHONE (03) 413081

בית–ספר לבאלט קלאסי

אינסה
אלכסנדרוביץ'

ת"א רח' דיזנגוף 173 טל: (03)249081

א. מ. ל. י. הספריה למחול

תל-אביב, רח' ביאליק 26 טל.: (03)58106

פתוחה לקהל בשערת :

בימים א', ד' - 12.00 - 17.00
ב', ג', ה' - 9.00 - 13.00
ימם ו' וערבי חג ומועד
חג ומועד - 9.00 - 12.45

A. M. L. I. DANCE LIBRARY
Tel-Aviv, 26, Bialik St.
Tel.: (30)58106

בית-ספר לבאלט קלאסי

רחל טליתמן

סניף האקדמיה המלכותית-
לונדון - בחינות *GRADES*
MAJOR - קלאסי וג'אז
שאו ברכות לשנתון למחולו
ת"א - רח' הירשברג 7,
רח' רדינג 6 - רמת אביב
טל: 223137 ת"א.

RUBIN ACADEMY OF MUSIC JERUSALEM

Founded 1947

Graduates of the Dance Department of the Rubbin Academy receive a degree of B.MUS.

Duration of course: 4 years

האקדמיה למוסיקה בירושלים
ע״ש רובין
נוסדה בשנת 1974

המחלקה למחול של האקדמיה מעניקה לבוגריה תאר B.MUS. מתקבלים תלמידים נושאי תעודת בגרות ישראלית או תעודה מקבילה בחו״ל, לאחר בחינות כניסה.

משך הקורס ארבע שנים.

THE RUBIN ACADEMY OF MUSIC & THE PUBLIC COUNCIL OF CULTURE & ART OF THE MINISTRY OF EDUCATION & CULTURE ANNOUNCE :

SUMMER COURSE IN DANCE

The course will be held in July **1978**
The course will be conducted by renown guest teachers from Israel and abroad.

Enquiries:
The office of the Rubin Academy,
Jerusalem, 7, Smolenskin St. Tel.: 02-35271

האקדמיה למוסיקה בירושלים ע״ש רובין בשיתוף המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות ליד משרד החינוך והתרבות מודיעים על:

קורס קיץ ארצי למחול חול

יערך בתחילת חודש יולי **1978**
בהשתתפות מורים אורחים נודעים מהארץ ומחו״ל.

פרטים והרשמה:
במשרד האקדמיה, ירושלים,
רח׳ סמולנסקין 7 טלפון: 02-35271

להקת מחול בת שבע

בתי ספר לאמנות המחול

מעלה הבשור
בשיתוף המועצה האזורית אשכול
מנהלת: אמירה מירוז

ראשון לציון
בשיתוף עירית ראשון לציון
מנהל: רחמים רון

שער הנגב
בשיתוף המועצה האזורית שער הנגב
מנהלת: אסנת לוי

נתניה
ע״ש אהוד בן-דוד
מנהלת: אראלה רותם

כרמיאל
בשיתוף המועצה המקומית כרמיאל
מנהל: משה דוידסון

פוטו

PHOTO Li-Nof לי-נוף

TEL. 257589 .טל

ת"א, רח' אבן גבירול 12

12 IBN GVIROL STR. T-A

סטודיו לצילום והסרטה

לחתונות בצבעים

מעבדה לפיתוח בשחור/לבן ובצבעים לחובבים
תצלומי דרכון ותעודות

צילום מסמכים על נייר לבן

חדש!

PHOTO STUDIO

PASSEPORT PHOTOS

חדש!

,בברכה

צוותא לתרבות מתקדמת

TZAVTA Center for Progressive Culture

"צוותא" תל-אביב
אבן גבירול 30

בית הספר לבאלט מיה ארבטובה

ת"א, שדי בן-גוריון 72
טל.: 228214(03)
באלט בשיטה הרוסית
כיתות לרקדנים מקצועיים, מתקדמים,
מתחילים וילדים.

BALLET SCHOOL MIA ARBATOVA

Tel-Aviv, 72 Ben-Gurion Blvd. Tel.: (03)228214
Ballet (Russian System)
Classes for Professional dancers,
Advanced students, Beginners & Children

SHAI KARLSTADT שי קרלשטט

תאורת-מחול DESIGN & EXECUTION
תכנון ובצוע OF LIGHTING FOR
DANCE

TEL. (03)615780.טל

סמינר הקיבוצים תל–אביב

המכון לחינוך לתנועה - המכון מכשיר מורים
לחנוך גופני במקצועות: חינוך גופני יסודי
- תנועה ומחול חינוכי - מקצועות ספורט.
בשנת הלימודים השלישית המגמות: ח י נ ו ך
מיוחד/תנועה - מגמה למורים ל מ ח ו ל -
התעמלות מתקנת - חינוך ימי

השתלמות קבועה למורים למחול
תל-אביב, בני אפריים 1
טל: 41211, 424102, 426102.

יעקב לוי

מדריך לרקודי עם ישראליים,
רקודי עמים וכוריאוגרף
למוד והרקדה: יום ד' (בבית כץ,
קרית ביאליק טל. 701035/
ימים א' - ב' (בבית נגלר, קרית חיים
טל. 724694).
מענ: קרית ביאליק, רח' קישון 5
טל. 726027(04).

מרכז לאמנות התנועה

בהנהלת איה כלב

הרצליה ב', רח' נורדאו 32 טל. 03-932339

מחול-ילדים
מחול - נוער ומבוגרים
תנועה לנשים וגברים
הדרכה בתנועת-התינוק
טיפול בנזקי יציבה ותנועה

ART OF MOVEMENT CENTER

Director: Arye Kalev

Herzlia B', Nordau St. 32 Tel.: (03) 932339

CHILDRENS' DANCE
MODERN DANCE
MOVEMENT CLASSES FOR ADULTS
MOVEMENT FOR BABIES
PHYSIOTHERAPY

מועצה אזורית הגליל העליון

המכללה האזורית ע"ש ג. ומ. רודמן תל-חי
המכון לאמנויות תל-חי
המח' למחול
בלט מודרני, יצירה ומוסיקה

בהדרכת: אריאלה פלד, חינא קפלן,
שרי שובל ובתיה דיזודין

ג'אז
בהדרכת: בתיה דיזודין

טל. 40969, 41709 - 067

REGIONAL COUNCIL UPPER GALILEE

TEL-CHAI RODMAN REGIONAL COLLEGE
TEL-CHAI ART SCHOOL
DANCE STUDIO
MODERN BALLET, CREATION AND MUSIC

INSTRUCTORS: ARIELA PELED, HINA KAPLAN
SARI SHUVAL, BATJAH DISODIN

JAZZ: BATJAH DISODIN

שטייניץ STEINITZ מפעלי תאורה Lighting Industries

12 Hataasia St. T-A Tel. 31049 רחוב התעשיה 12 ת"א טל

* זרקאורי "ליקוליט" חדשים
* זרקאורי במה סטנדרטיים
* "פולאוספוסים" חדישים
* פילטרים צבעוניים
* דימרים ולוחות-בקרה
* השכרת מערכות תאורה
* אפקטים מיוחדים

רח' התעשיה 12, ת"א טל.: 31049-37624 (03)

סטודיו למחול הילדה קסטן

באלט מודרני וקלאסי
רמת גן, רח' ארלוזורוב 10.

HILDE KESTEN -
Studio for Classical & Modern Dance
10, Arlozorov St., RAMAT-GAN

אורות במה — קופרמן

* יעוץ ותכנון תאורה
* ציוד תאורה ופיקוד לבמות ומופעים
* נורות מכל הסוגים
* מכשירים ונורות לאפקטים מיוחדים

ארלוזורוב 68 ת"א טל. 247482(03)

סדנא לתנועה ומחול למורים

סמינר הקיבוצים אורנים

מרכזת: צופיה נהריך
מורים: קרן הרינג
חוה חצור
שולמית הרפז
חרמונה ליך
נירה נאמן
צופיה נהריך

10
שנות
הסניף
הישראלי

10
YEARS OF
ISRAELI
BRANCH

האקדמיה המלכותית למחול

הסניף הישראלי
נציגה : רינה פרי
רמת השרון, 1 רח' הבנים
טל.: 03-474652

THE ROYAL ACADEMY OF DANCING

The Israeli Branch
Representative: Mrs. Rina Perri
Ramat Hasharon, 1, Habanim St.
Israel Tel.: 03-474652

המורים המוסמכים לבאלט קלאסי
המורשים ע"י האקדמיה המלכותית למחול (לונדון) בישראל:

תל-אביב המרכז והדרום

אורגן אורלי, אולפן בת-דור,
ת"א, אבן גבירול 30, טל: 263175

אורדמן ג'נט
אולפן בת-דור ת"א

בר מאיר לנה
אולפן בת דור ת"א

ברדיצבסקי מרים
מהר"ל 1 ת"א, 241865

בן-ברוך מיקי
אולפן בת-דור

גלור גילה
החרמון 17, בת-ים

גרזון נועה
גוואטמלה 29 קרית יובל, י-ם, 414572.

גולן שרון
ענתות 27, גני צהלה, 483754

ורשווסקי רות
הנשיא הראשון 26, רחובות 959858

זמיר מירי
גריזים 7, ת"א, 246722

חסון פלמה
סמטת מצדה 3, בת-ים

חכמי צירילין ליאורה
האצ"ל 31, הרצליה פיתוח 932439

חן טובי
הפועל הצעיר 2, גבעתיים

טליתמן רחל
הירשנברג 10, ת"א, 223137

יופה חנה
צרניחובסקי 48, ירושלים, 65597

לוי יהודית
הגבורים 51, חדרה.

לוי שילה
אולפן בת-דור

לוין אדית
קבוץ בית אלפא ד.נ. בית שאן

לוי אוסנת
רחבה לייב יפה באר-שבע 78563

מירוז אמירה
שרת 64, ת"א, 250481

נידלמן פט
בנין 2, דירה 29, רמות ירושלים

נרונסקי איוון
החורש 40, כפר שמריהו 932371

פרי רינה
כצנלסון 127 גבעתיים 474652

פיינברג דפנה
אורנים 30, כפר שמריהו 932657

קושט זיגלמן דליה
אולפן בת-דור

קירש שירלי
אולפן בת דור באר שבע

קאופמן מרים
פרטיזנים 9, פתח-תקוה 419010

קינריך - בן-צור ליאורה
אולפן בת-דור ת"א

רוטשילד מריאן
בן-יהודה 34, ת"א 283035

שפירא דניאלה
חביבה רייך 8/15 באר-שבע 33678

שלי שיר
סמטת הגינה 15 רמת-השרון 470867

חיפה והצפון

בינג היידקר ליאורה
צרניחובסקי 17, חיפה 535214

גולן רחל, שדי אבא חושי 18 א'
אחוזה חיפה, 251307

גפני דניס
קרן היסוד ב/10 עפולה, 065/23491

הרצוג אירית
מושבת יוקנעם

יונגרמן אסתר
הלל 51, חיפה

רותם אראלה
כספרי 26א' הר הכרמל 247447

רייף מרים
פבזנר 30, חיפה, 666989

תורג'מן רותה
אפרים 22, סביניה חיפה 714326

הסניף הישראלי מקיים קורסים והשתלמויות למורי הבאלט ו- מארגן את הבחינות השנתיות של התלמידים בנוכחות בוחנים מהמרכז בלונדון.

אולפן אזורי למחול מנשה

אולפן הקיבוץ והמושב

מנהלת אומנותיה
עדה לויט
מחול מודרני
באלט קלסי
ג'אז
מוסיקה במחול
כוריאוגרפיה
תולדות המחול

MENASHE
COMMUNITY
COUNCIL
DANCE
STUDIO

טלפון: (063)78696

סטודיו למחול

גליה גת   רות לרמן

שיעורים במחול מודרני וג'אז
לכל הגילים

תל-אביב, רחוב הירקון 260.

חיפה, ישראל
HAIFA ISRAEL
10, JERUSALEM ST. 10 רחוב ירושלים

פירואט

מרכז לציוד בלט

אבן גבירול 192 ת"א (גשר בר יהודה) טל. 440166

אולפן איזורי למחול

געתון סולם צור

בהנהלת יהודית ארנון

חבר מורים:

מחול קלסי: קאי לוטמאן, ליאורה בינג, חנקה פארן

מחול מודרני: פלורה קושמאן, יהודית ארנון, נועה שור, אילנה קליף, ויקטוריה גורן, אסתר דיננברמן

צליל ותנועה: צפיה נהרין.

מוסיקה: גלעד שיבא, משה קילון

תולדות המחול: נועה פלפן

כתב תנועה (אשכול וכמן): יעל כנעני

REGIONAL DANCE STUDIO
Ga'aton - Sulam Zor - Na'aman
Director: Jehudith Arnon

געתון,
ד.נ. מעלה הגליל
טלפון: 04-923009
Ga'aton, Doar Na Ma'ale Hagalil
Tel.: 04-923009

FACULTY:
Kaj Lothman, Liora Bing, Hanka Paran (Classical)
Flora Cushman, Jehudith Arnon, Ilana Caliph, Victoria Goren (Modern)
Zofiya Naharin (Sound & Movement); Gilead Shiba (Music)
Noa Flapen (Dance History); Yael Kena'ani (Dance Notation/Eshcol)

אמא, גם אני רוצה לרקוד...

בסטודיו לבלט קלסי
מודרני וג'ז

בהנהלת
פזית בן-ארצי

באולמות מיוחדים לריקוד

בת-ים
רח' עוזיאל 25.

ועכשיו גם...
בראשון לציון
רח' רוטשילד 5
(ליד הסופרמרקט)

טל. 868060

"אטלס"
י. אייפרמן בע"מ

משרד
נסיעות ותיירות

רח' הרצל 29,
נתניה

•

"אייפרמן טורס"

רח' בן-יהודה 32,
תל-אביב
טל. 298975

המכון לאמנות המחול
בהנהלת משה דודזון
INSTITUTE OF ARTISTIC DANCE
Director Moshe Davidson

מחול אקדמאי קלאסי-בלט
Academic Classic Dance-Ballet
מחול מודרני
Modern Dance
ג'אז
J a z z

כתות לילדים-נוער-ומבוגרים
הכשרה לרקדנים מקצועיים
קורס בוקר למורים לבלט
שיעורים לחובבים
מחול לילדים לגלאי 4-8

פרטים והרשמה
במשרד המכון לאמנות המחול
בין השעות 9.00-12.00 ומ-16.00-20.00

מרכז הכרמל, דרך הים 17, חיפה. טל. 81314
Carmel Center, Hayam Road 17, Haifa, tel.: 81314

בית הספר החדש למחול

בהנהלת חסיה לוי

כתות למתחילים, למתקדמים וקבוצה מקצועית

רח' אנטיגונוס 3, תל-אביב.

THE NEW SCHOOL OF DANCE
Under the Management of HASSIA LEVY.

Classes for Beginners and Advanced Students
Tel-Aviv, 3 Antigonus St.

אולפן איזורי למחול

עמק הירדן

בהנהלת אושרה אלקיים - רונן והדה אורן

- * מחול מודרני *
- * אימפרוביזציה *
- * סדנא ליצירה *
- * באלט קלאסי *
- (בהדרכת אראלה רותם) *

REGIONAL DANCE STUDIO

EMEK HAYARDEN

Oshra Elkayam
Ronen & Hedda Oren - Directors

- * Modern Dance *
- * Improvisation *
- * Creative Workshops *
- * Classical Ballet *
- (Instructor : Erella Rotem)

Telephone: (067) 50430 :טלפון
קבוץ אפיקים, ד.נ. עמק הירדן.

מרכז קהילתי ע"ש הרי סטיל קרית-אונו
בית ספר לאמנות המחול משה אפרתי

רחבת הבטחון צה"ל 104, קיראון
ת.ד. 365 טל. 752472

- * ריתמיקה ויסודות בתנועה לגיל הרך.
- * שעורי באלט קלאסי ומודרני לילדים, נוער ומבוגרים.
- * להקת באלט קאמרית יצוגית.
- * פעלות אמנותית.

ש. סגל ושות', הדפסות בע"מ
סמטת מנורת המאור 8 (פינת נחלת יצחק 36)
תל־אביב - טלפונים: 26 77 96, 26 59 05

על המשמר
עתון יומי

עשיר באינפורמציה מהימנה מכל חלקי הארץ ומרחבי העולם. ל„על המשמר" רשת כתבים בכל המרכזים החשובים בעולם.

פתוח לקשת דעות ולזרמי מחשבה, משקף ענייני המדינה, ציבור העובדים והאנטיליגנציה.

ב„על המשמר" מדורים רבים לענייני אמנות, ספרות, בידור וספורט, טכניקה-ומדע וכד'.

בכל יום שישי מצורף לעתון השבועון „חותם".

„על המשמר" מגיע לרבבות קוראים בעיר, בכפר ובהתיישבות העובדת.

נ ו ע ה   ש פ י ר א
מורה למחול וכוריאוגראפיה
קיבוץ מעברות

* * *

נ י ר ה   א ב י ת ר
מורה לתנועה ומחול
קיבוץ מעוז-חיים
ד.נ. בית-שאן, טל. 88633 (065)

* * *

ג׳ ו ד י   א ל י א ס ו ב
מורה למחול חינוכי ובאלט קלאסי
קיבוץ יזרעאל
ד.נ. יזרעאל, טל. 4-94513 (065)

* * *

צ י ל ה   א ו נ ג ר
מרכזת המדור הבין-קיבוצי למחול
מורה למחול חינוכי (ילדים-נוער-בוגרים)
ניר-דוד
ד.נ. גלבוע, טל.: 88984(065)

* * *

ע ד ה   ל ו י ט
מורה למחול וכוריאוגראפיה
תיראפיה דרך תנועה
מנהלת האולפן האיזורי מנשה
קיבוץ ברקאי
ד.נ. מנשה
טל.: (בעבודה) 78696 (063)

* * *

ק ר ן   י ו ר צ ק י - ה ר י נ ג
מורה למחול מודרני וריקודי - עמים
חוגים לנוער ובוגרים
קב׳ יזרעאל,
ד.נ. יזרעאל
טל.: 4 - 94513 (065)

* * *

נ ע מ י   ח צ ו ר
מורה לתנועה ומחול
קבוץ גבעת-ברנר
טל. 4-952113(03) קוו פנימי 17

* * *

אולפן למחול קבוץ יד-מרדכי
חוגים לילדים - נוער - בוגרים
בהדרכת רותי מורן ויהודית וינר
קיבוץ יד-מרדכי
ד.נ. אשקלון
טל.: 22414 - 25520 (051)

* * *

אולפנה למחול משמר-העמק
שיעורי מחול מודרני וקלאסי
לילדים - נוער - בוגרים
בהדרכת עופרה אכמון וחרמונה לין
משמר-העמק
טל.: 991181 (04)

* * *

ג ב ר י   ל ו י
כוריאוגראף
פתח-תקוה
רח׳ ויצמן 20
טל.: 918832 (03)

* * *

ס ו ז י   ה ו ל
מורה למחול וכוריאוגראפית
קיבוץ חצור 60970
טל.: 055-94321

* * *

רחל טליתמן
בי״ס לבאלט קלאסי
ת״א, רח׳ הירשברג 7
רמת-אביב, רדינג 6
טל. 03-223137

* * *

נ י ר ה   נ א מ ן
מורה לתנועה, מחול וטאי-צ׳י-צ׳ואן
(שיטת תנועה סינית עתיקה)
חיפה, אחוזה, רח׳ שימקין 32
טל.: 246335 (04)

* * *

Suzie Hall
Dance teacher & choreographer
Kibbutz Hatzor 60970
Tel.: 055–94321

* * *

ג׳ ו ד י   ק ו פ ר מ ן
תאורנית במה
תל-אביב, רח׳ נחמני 53
טל.: 624389(03)

* * *

יסודות התנועה בריקוד האפריקני
קורס ובו משולבים עבודה טכנית,
הרצאות וסרטים, המיועד לרקדנים,
כוראוגראפים ומורים מחול.
פרטים: **אסתר אמרד,**
החורש 58, כפר שמריהו
טל. 938416 (03)

MOVEMENT ELEMENTS OF AFRICAN DANCE

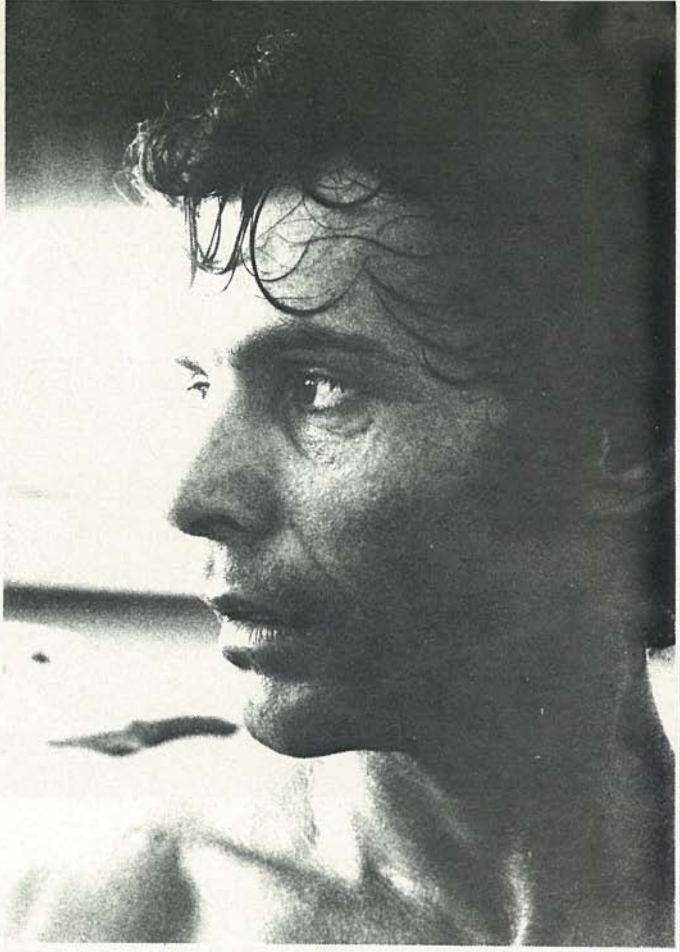
The course includes technical work, lectures & films.
For dancers, choreographers & dance teachers.
Inquiries: ESTHER AMRAD
58 Hahoresh St., Kfar Shmaryahu
Tel.: 03-938416

* * *

אהוד בן-דוד

EHUD BEN DAVID

1939 - 1977



צלם: י. אגור

Photo: Y. Agor

"זוגות" (ר. ואן דנציג)
"ÇOUPLES" (R. VAN DANTZIG)

צלם: מולה-הרמתי
Photo: Mula-Haramaty

BAT-DOR
"2 STAGES" (J. FLIER)
SHELLEY SHEER, IGAL BERDITCHEVSKY,
DAVID RAPOPORT

בת-דור
"2 שלבים" (יאפ פליאר)
שלי שיר, יגאל ברדיצ'בסקי,
דוד רפופורט

Photo: Mula-Haramaty צלם: מולה-הרמתי

"ללא מפלט-ללא מסתור" (ג'י היל-סאגאן)
נירה טריפון, מרים הרץ, ג'יאנה גיילור, ריצ'רד אורבך

"NOWHERE TO RUN TO-NOWHERE TO HIDE" (G.HILL-SAGAN)
NIRA TRIFON, MIRIAM HERTZ, GIANNA GAYLOR, RICHARD ORBACH

BAT-DOR

בת-דור

"2 שלבים" (יאפ פלייאר)
ריצ'רד אורבך, יהודה מאור, ג'ינט אורדמן

"2 STAGES" (J. FLIER)
RICHARD ORBACH, YEHUDA MAOR, JEANNETTE ORDMAN

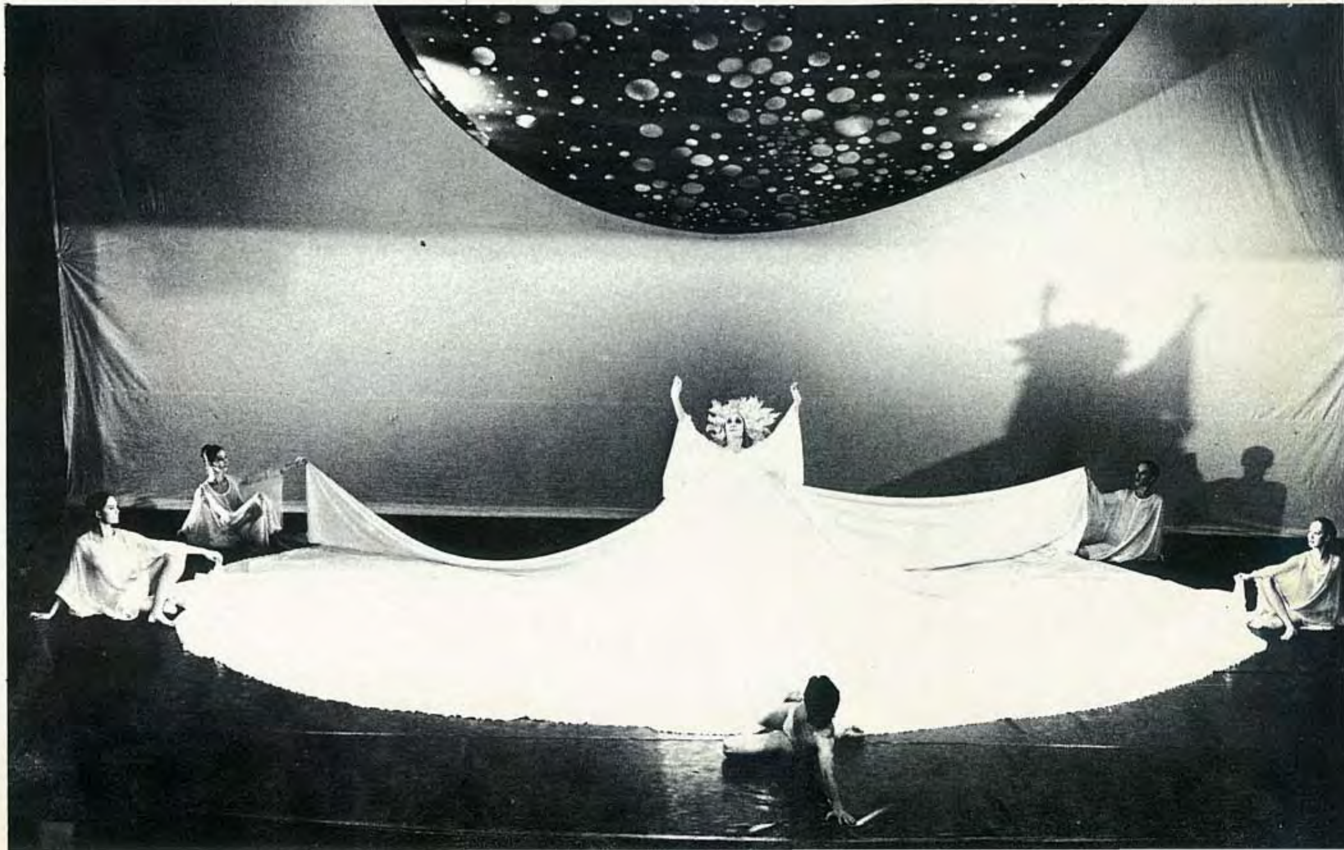
״אדג׳יאטו (צ׳. צ׳רני)
ג׳ינט אורדמן, יהודה מאור,
סאלי-אן פרידלנד
"ADAGIETTO" (CH.CHARNY)
JEANETTE ORDMAN,
YEHUDA MAOR,
SALLY-ANN FRIEDLAND

צלם: מולה-הרמתי
Photo: Mula-Haramaty

בת-דור
BAT-DOR

"LOVERAKER" (D. REITER-SOFFER)

״גורפת האהבה״ (ד. רייטר-סופר)



"PYRRHIC DANCES" (T. VAN SCHAYK) ״מחולות החגורים בנשק״ (טור ואן שחייק)

BAT-DOR — Photo: Mula-Haramaty — צלם: מולה-הרמתי — בת-דור

"NOUVELLES AVENTURES" (J. FLIER) ״הרפתקאה חדשה (יאפ פלייר)

"צורף" (ש. לוי-תנאי)
עמוס ויטורי, שרה שיקרצי
"SILVERSMITH" (S.LEVI-TANAI)
AMOS VITURI, SARA SHIKARTZI

INBAL

ענבל

"וטאבינה"
(ש. לוי-תנאי)
מלכה חג'בי
"WATABINEH"
(S.LEVI-TANAI)
MALKA HADGBI

צלם: מ. רז
Photo: M. Raz

"AND EACH MORNING UNTO NIGHT" (M. EFRATI)

"וכל בקר אלי ערב" (מ. אפרתי)

INBAL

Photo: M. Raz צלם: מ. רז

ענבל

"FOLLOWING THE DEBKA" (SH. HAZZIZ)

"בעיקבות הדבקה" (ש. חזיז)

״הבא לי גורלי״ (ר. שרת)

"BRING FORTH MY FOURTUNE"

(R.SHARETT)

צלם: מ. רז

Photo: M. Raz

ענבל

INBAL

ענבל

INBAL

"BRING FORTH MY FORTUNE" (R. SHARETT) ״הבא לי גורלי״ (ר. שרת)

"ROOMS" (A. SOKOLOW) "חדרים" (א. סוקולוב)

בת-שבע

BAT-SHEVA

צלם: י. אגור

Photo: Y. Agor

לאה אברהם

LEA AVRAHAM

אננה סוקולוב

ANNA SOKOLOW

BAT SHEVA

Photo: Y. Agor צלם: י. אגור

בת-שבע

"DYBBUK" (R. YERUSHALMI)
RINA SCHOENFELD, RAHAMIM RON, ROGER BRIANT

"דיבוק" (ר. ירושלמי)
רינה שנפילד, רחמים רון, רוג'ר בריאנט

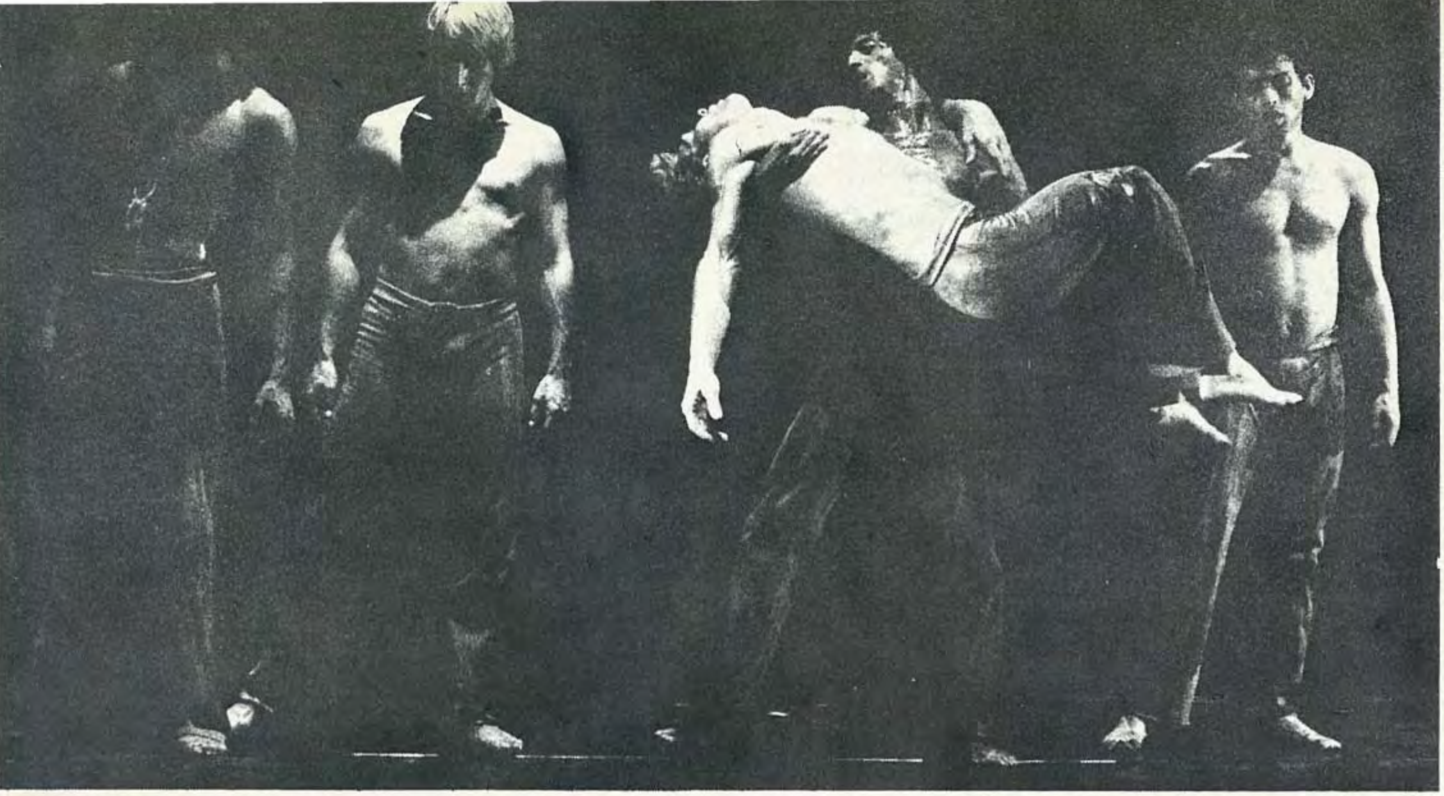
''קולות'' (ק. ברוס)
נורית שטרן, רחמים רון
''VOICES'' (CH. BRUCE)
NURIT STERN, RAHAMIM RON

''אשר אליו נכספתי'' (י. ורדי)
תמר צפריר, יאיר ורדי
''AS I WISH'' (Y. VARDI)
TAMAR ZAFRIR, YAIR VARDI

בת-שבע
BAT SHEVA
צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor

''GREAT VARIATION'' (Y. SHARIR)

''ואריאציה גדולה'' (י. שריר)



"RAINBOW ROUND MY SHOULDER" (D. MCKAYLE) ״קשת סביב שכמי״ (ד. מק-קייל)

BAT-SHEVA בת-שבע

Photo: Y. Agor צלם: י. אגור

"FANTASIA" (R.RON) ״פנטזיה״ (ר. רון)

THE ISRAEL BALLET
"OPUS 35" (H. SPOERLI)

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor

הבאלט הישראלי
"אופוס 35" (ה. שפרלי)

היינץ שפרלי
HEINZ SPOERLI

סימון סמנוף
דראגאן מוציץ

SIMON SEMENOFF
DRAGAN MOCIC

הלל מרקמן
ארז דרור

HILLEL MARKMAN
EREZ DROR

הבאלט הישראלי
THE ISRAEL BALLET

Photo: Y. Agor צלם: י. אגור

"הנערה הסוררת"

"LA FILLE MAL GARDEE"

"TRANSPOSED IMAGES"
(G.HILL-SAGAN)

"דמויות משתנות"
(ג' היל-סאגאן)

הבאלט הישראלי
THE ISRAEL BALLET

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor

"NAPHTULIM" (M. KEDEM) ״נפתולים״ (מ. קדם)

ZICHRI DAGAN, MARTHA REIFELD, MIKE LEVINE זכרי דגן, מרתה רייפלד, מייק לווין

THE KIBBUTZ DANCE COMPANY להקת המחול הקיבוצית

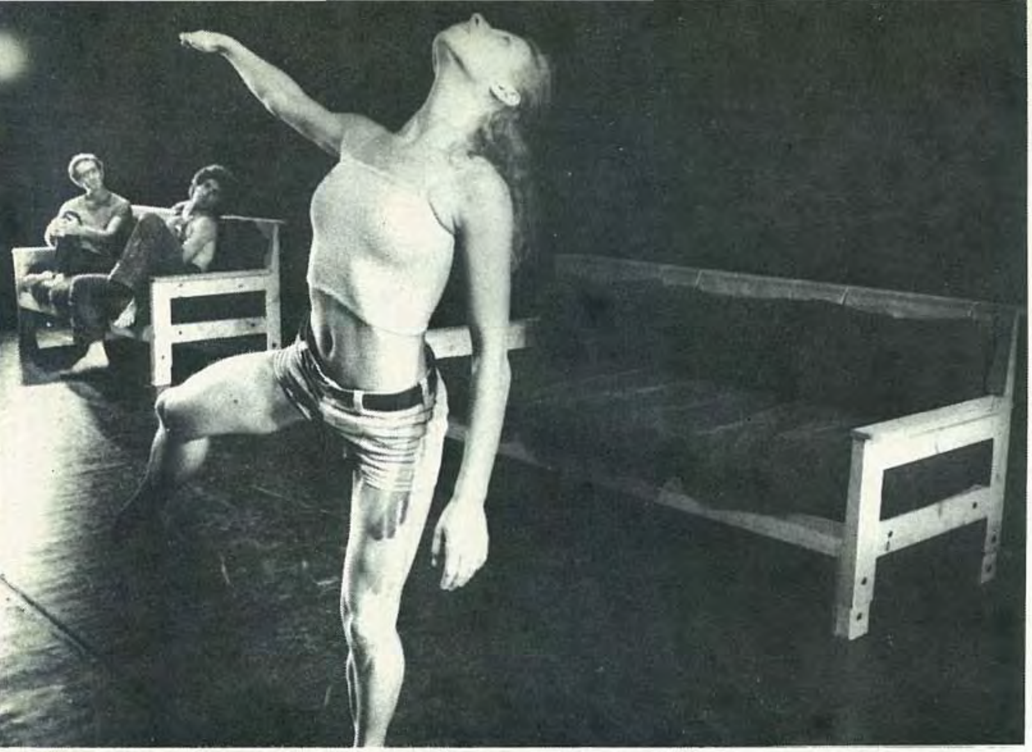
צלם: י. מורג

Photo: Y. Morag

״ספות״
(ש. סוגיהארא)

"COUCHES"

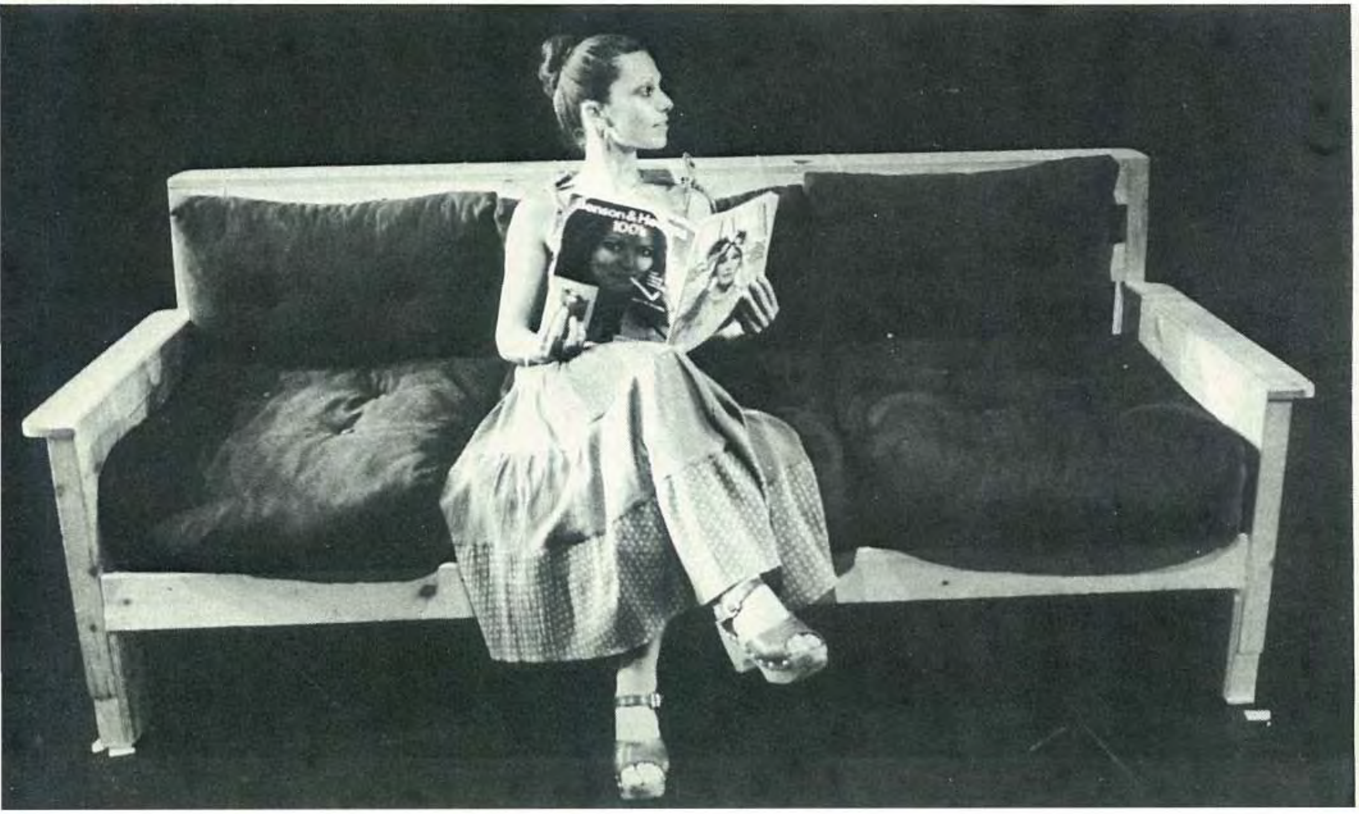
(S.SUGIHARA)



צלם: ל. מיגדל
Photo: L. Migdal

"COUCHES" (S. SUGIHARA)
MARTHA REIFELD, MIKE LEVINE,
ZICHRI DAGAN, NOA RONEN,
RONIT DANON

״ספות״ (ש. סוגיהארא)
מרתה רייפלד, מייק לווין, זכרי דגן,
נועה רונן, רונית דנון



THE KIBBUTZ DANCE COMPANY
"THE SUM OF THE PARTS" (H. OREN)

להקת המחול הקיבוצית
"הפרטים המצטרפים" (ה. אורן)

RUTH ESHEL

"הדמגוג" (ר. כפרי)

"THE DEMAGOGUE" (R. CAFRI)

רות אשל

"הדחליל" (ר. זיו-אייל)

"THE SCARECROW" (R. ZIV-EYAL)

PICCOLO BALLET

"SIX VARIATIONS FOR FOUR DANCERS" (L.SCHUBERT)

באלט פיקולו

"6 ואריאציות ל-4 רקדנים" (ל. שוברט)

רחל ציפמן בהוליווד, 1946

RACHEL CHAPMAN AT THE HOLLYWOOD BOWL, 1946

תפאורה לייבאלט אימפריאל בייבאלט רוס דה מנטה קרלויי (מ. דובוזיינסקי)

SET FOR "BALLET IMPERIAL" BY M. DOBOUJINSKY ("BALLET RUSSE DE MONTE CARLO")

רחל ציפמן עם תמרה טאומנובה
RACHEL CHAPMAN WITH TAMARA TOUMANOVA

רחל ציפמן עם ליאוניד מאסין 1940
RACHEL CHAPMAN WITH LEONIDE MASSINE 1940

DURING REHEARSAL WITH GEORGE BALANCHINE 1946 ,בשעת חזרה עם ג'ורג' באלאנצ'ין

FOLK DANCING AT ZEMACH

Photo: V. Cohen, צלם: ו. כהן

כנס מחולות-עם בצמח

FOLK DANCING AT ZEMACH

Photo: V. Cohen צלם: ו. כהן

כנס מחולות-עם בצמח

דבקה
להקה
מפרדיס
בכנס
המחולות-
עם
בצמח

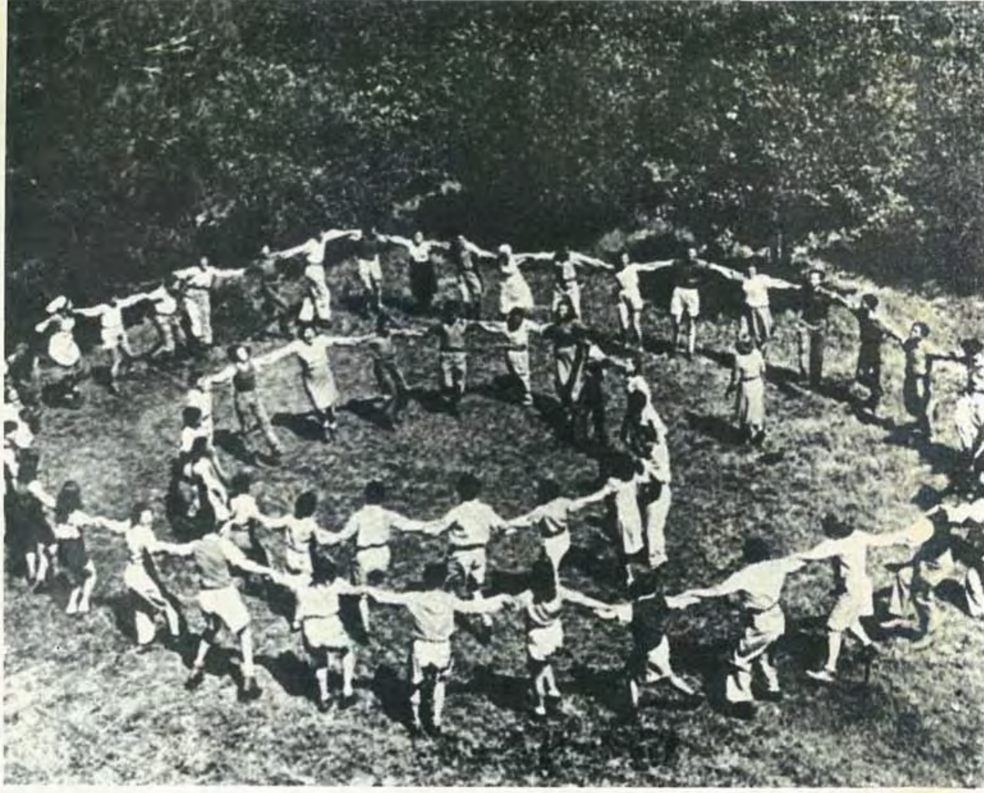
צלם: ו. כהן
Photo: V. Cohen

DEBKA
(ARAB
FOLK DANCE
GROUP FROM
FARADIES)
AT ZEMACH

דיאנה בלציר במחול ספרדי
DEANNA BLACHER IN SPANISH DANCE

סילביה דוראן מופיעה לפני חיילים
SILVIA DURAN PERFORMING FOR SOLDIERS

הורה
HORA



צלם: ז. קלוגר
Photo: Z. Kluger

ארץ-
ישראל
בשנות
ה-40

ERETZ
ISRAEL
IN THE
'40S

הורה
HORA

צלם: ז. קלוגר
Photo: Z. Kluger

ארץ-
ישראל
בשנות
ה-40

ERETZ
ISRAEL
IN THE
'40S

PHOTO: P. LUDWIG צלם:פ.לודוויג

״אריה למיתר סול״ (באך)
"AIR" (BACH)

גרטרוד קראוס
GERTRUD KRAUS
1901 - 1977

״הבובה״
"GUIGNOL"

קורלי - ואריאציות לכינור
CORELLI - VARIATIONS FOR VIOLIN

I.: Arik Barhum

PICCOLO BALLET
Haifa, 142, Hanassi Blvd.,
Tel.: (04)85798

Artistic Director: Lia Schubert
Dancers: Sarit Becker, Liora Axelrod, Tamar Gabay, Rivka Ashkenazi, Daniela Dimitriyuk, Ran Cho, Haggai Dolev, Janos Franyo, Assaf Ben-Zeev

Premieres in 1977
"Six Variations for Four Dancers" - **ch.:** Lia Schubert; **m.:** B. Britten; **c.:** Bob Dziewit
"It Will Be All Right" - **ch.:** Lia Schubert; **m.:** Noam Sheriff; **c.:** Bob Dziewit

JERUSALEM GROUP OF CONTEMPORARY DANCE
Tel-Aviv, 16, Ben-Saruk St.
Tel.: 03-269394
Artistic Director: Hassia Levy
Company Teachers: Nava Shefy, Ilana Gal, Sari Katz
Dancers: Adina Beker, Ilana Gal, Nava Shefy, Yael Avni, Evi Moro, Bat-Sheva Kobi, Mali Azulay, Anat Sharon, Miri Javitz, Talli Perlstein, Rachel Friedman, Galila Koren

SOLO PERFORMANCES AND VISITING COMPANIES

RINA SHAHAM
"Capital Lettres" - four solo-dances with poetry read by actor Pinhas Koren, **I.:** Judy Kupferman

RUTH ESHEL
Recital of new works by choreographers Rachel Cafri, Ruth Ziv-Eyal, Ronit Land, Hedda Oren; **c.:** Avishai Eyal; **I.:** Judy Kupferman

RACHEL CAFRI
"Monitor" - dance-theatre, **ch.:** Rachel Cafri, Ora Barfman, Erella Rotem; **m.:** J. Mar-Chaim; **I.:**Judy Kupferman

DEANNA BLACHER
"Fiesta", a program of Spanish dance and castanets.

SILVIA DURAN
"Viva !" - a new program of Spanish Dances.

DALIA LAU
in a program of Spanish dance.

RAN SHINAR
continued to perform his program of Indian dance.

BALLET RAMBERT
from London visited in January, presenting works by Christopher Bruce, Glen Tetley and Sara Sugihara.

During the **ISRAEL FESTIVAL the** following companies performed: **CAROLYN CARLSON** and her experimental group from the Paris Opera; **BALLET VAN VLAANDERN** from Belgium; **GRAND BALLET DE TAHITI**

Later in the year **THE NATIONAL FOLKLORIC BALLET OF MEXICO** gave a series of performances.

SEMINARS AND COURSES

During Passover **Bat-Sheva Dance Company**, together with the **Rubin Academy** held a short seminar in Jerusalem at which guest teachers from abroad taught, among them Jean Babilee (France), Norman Morrice (Gt. Britain), Horst Koegler (W.Germany) and Annie and Jeanne Brabants (Belgium) About 70 dancers and dance teachers participated.

A discussion about the role of the dramaturg in Ballet was held and H. Koegler lectured about the fate of dance under the Third Reich.

In June a summer seminar took place at Kibbutz Ga'aton under the auspices of the regional dance studio and the **Kibbutz Dance Company**, in which teachers from Israel and abroad taught, among them Sara Sugihara.

At the annual summer course of the **Jerusalem Rubin Academy** the guest teachers were Martha Hill, Anna Sokolow and Welland Lathrop

The Bat Dor Studios organized a summer course, the teachers were :
Ballet Eileen Ward, Laverne Meyer, Sheila Levi, Dorina Laor; **Modern** Kazuko Hirabayashi, Sara Sugihara, Rhoda Manes; **Jazz:** Ronnie Di Marco; **Character:** Nissim Gelman; **History of Dance** Susan Reimer; **Lectures:** Anne Wilson (Dance Therapy), Deanna Blacher (Spanish Dance)

At the **Beit Zvi School** for Actors at Ramat Gan a students' performance of dance and movement was given, the works performed were:
"Dancing Princesses" (ch.: Hanina Zuckerman);
"Bouncing Ball" (ch.: Ruth Ziv- Eyal).

BAT SHEVA 2

Director: Rina Gluck
Dancers: Ruth Eshel, Hagar Garti, Opher Calev, Yaron Margolin, Karin Ferber, Ariella Shapira, Tirtza Speinhof, Orit Kenan, Amir Kolben
"Sense of Flight" - **ch.**: Laurie Freedman; **m.**: J. Mar-Chaim; **c.**: Berta Kwartcz; **l.**: Neta Gelfman
"Precipice" - **ch.**: Sharon Pinsley; **l.**: Mark Brull
"More Fields" - **ch.**: Rachel Cafri; **m.**: J. Mar-Chaim; **l.**: Judy Kupferman; **c.**: Orli Sela-Mor
"Song of Myself" - **ch.**: Rina Shaham; **m.**: J.S. Bach; **text**: J. Joyce; **narrator**: Aviva Orgad; **l.**: Judy Kupferman

"DEMAMA" DANCE GROUP OF THE DEAF

Tel-Aviv, Yad Eliahu, 13, Yad Lebanim Blvd. P.O.Box 9001; Tel.: (03)31526
Artistic Director: Moshe Efrati
General Manager: Avraham Reich
Dancers: Amnon Damati, Avraham Rosenblit, Uzi Bozaglo, Ron Giladi, Yolanda Rozinek, Mazal Moshe, Sara Dahan, Joseph Moyal
Hearing Dancers: Ester Nadler, Gabi Barr

Tours Abroad: Sweden (July 1977); Austria (September 1977)

New Works in 1977:
"Falling Roots" (work-in-progress) **ch.**: Moshe Efrati; **m.**:Zohar Levi

INBAL DANCE THEATRE

Tel-Aviv-Jaffa, 6 Yehieli St.
Tel.: (03)53711

Artistic Director: Sara Levi-Tanai
Company Manager: Shlomo Haziz
Dancers: Mordechai Abramov, Yael Ashton, Liora Arnon, Elana Cohen, Ofra Flaksman, Malka Hadgbi, Shlomo Haziz, Dalia Nadav, Zion Nur'el, Sara Shikartzi, Amos Vituri, Nissim Garame

Premieres in 1977

"Following the Debka" - **ch.**: Shlomo Haziz; **m.** Ovadia Tuvia; **c.**: Sh. Haziz; **l.**: H. Tchelet
"Each Morning Unto Night" - **ch.**: Moshe Efrati; **m.**: Zohar Levy; **c.**: Moshe Ben-Shaul; **l.**:H.Tchelet
"Watabineh" ("The Other Wife") - **ch.**: S. Levi-Tanai; **m.**: Ovadia Tuvia; **l.**: H. Tchelet
"Silversmith" - **ch.**: S. Levi-Tanai; **m.**: Avraham Amzalag; **s. & c.**: M. Ben-Shaul
"Bring Forth My Fortune" - **ch.**: Rina Sharett; **m.**: A. Amzalag; **c.**: Moshe Sternfeld; **l.**: H. Tchelet

ISRAEL BALLET

Tel-Aviv, Jabotinsky St. 120
Tel.: 03-260044/26610
Artistic Directors: Berta Yampolsky, Hillel Markman
Artistic Adivser: Gertrud Kraus
Rehearsal Directors: Roseline Subel, Adrian Sichel
Company Teachers: Berta Yampolsky, Hillel Markman, Roseline Subel, Adrian Sichel, Elizabeth Fischthal, Virginia Jacoby
Dancers: Berta Yampolsky, Nira Paaz, Pamela Osserman, Ora Elish, Hannah Alex, Elizabeth Fischthal, Iris Gil, Roseline Faierstein, Ondine Kozlov, Lynn Grossman, Shauna Wagner, Naama Yadlin, Tamar Rachel, Molly Gordon, Iris Birnbaum, Liza Brodetzky, Christine Dimarie, Richard Fein, Mark Trudeau, Karel Vandeweghe, Dragan Mocie, Erez Dror, Edward Beckerman, Adrian Sichel, Paul Fiorno, Michel Reshef, Dino Dimario
Guest Artists: Simon Semenoff, Per Artur Segerstrom, Edward Villella, Ivan Nagy, Cynthia Gregory, Patricia Ressanti, Lynn Glauber, Sheldon Schwartz

Tours Abroad: U.S.A. - September-November 1977

Premieres in 1977

"Grand Pas" from "Rayamonda" - **ch.**: Marius Petipa; **m.** Glazunov; **staged by**: Cora Benader; **c.**:Luba Scherk
"Pas de deux" from "Agen" - **ch.**: Balanchine; **m.**: Stravinsky
"Chaconne" - **ch.**: Janine Charrat; **m.**: J.S. Bach; **c.**: Luba Scherk
"La fille mal gardée" - **ch.**: Joseph Lazzini; **staged by**: Alberte Lazzini & Simon Semenoff; **m.**: after Herold and Hertel; **d. & c.**: Lydia Pincus-Gany
"Transposed Images" - **ch.**: Gene Hill-Sagan; **m.**: Gustav Mahler; **c.**: G.Hill-Sagan & Luba Scherk
"Opus 35" - **ch.**: Heinz Speerli; **m.** : Shostakovich ; **c.**: Moshe Mussman

KIBBUTZ DANCE COMPANY

Kibbutz Gaaton, Doar Na Ashrat, Tel.: 04-923009
Artistic Director: Yehudit Arnon
Artistic Advisor: Gertrud Kraus
General Manager: Mike Levine
Rehearsal Director: Flora Cushman
Company Teachers: Kaj Lothman, Flora Cushman, Yehudit Arnon, Yael Canaani
Dancers: Zichri Dagan (Givat Haim Meuchad), Mike Levine (Tzorah) Martha Reifeld (Netzer Sereni), Ronit Danon (Ein Shemer), Timna Yeriel (Neve Ilan), Efrat Livni (Hatzor), Shlomo Zaga (Sasa), Noa Ronen (Gaaton)

Premieres in 1977

"Naphtulim" - inspired by "Reincarnation", a poem by the late Pnina Avni **ch.**: Moshe Kedem; **m.**: Zvi Avni; **l.**: Arik Barhum, **c.**: Noah Ronen
"Couches" - **ch.**: Sara Sugihara; **m.**: Steeleye Span, Tangerine Dream, The Chieftans; **c.**: Sara Sugihara; **d.**: Mike Levine; **l.**: Arik Barhum
"Adagio" - **ch.**: Oshra Elkayam-Ronen; **m.**: Samuel Barber; **c.**: Berta Kwartz; **l.**: Arik Barhum
"Kinda Blue" - **ch.**: Yaacov Sharir; **m.**: Miles Davis; **c.**: Yaacov Sharir;

COMPANIES AND PREMIERES IN 1977

DOCUMENTATION (IN ALPHABETICAL ORDER)

Abbreviations :

ch.	- choreography	**c.**	- costumes
m.	- music	**l.**	- lighting
d.	- sets		

BAT DOR DANCE COMPANY
Tel-Aviv, 30 Ibn Gbirol St., Tel.263175

Artistic Director: Jeannette Ordman
Producer: Batsheva de Rothschild
Company Teachers: Laverne Meyer, Jean Geddis-Zetterberg, Inessa Alexandrovitch
Rehearsal Directors: Jean Geddis-Zetterberg, Laverne Meyer
Assistant Rehearsal Directors: Dafna Rathouse, Siki Kol
Choreographers: John Butler, Charles Czarny, Gene Hill Sagan, Rudi van Dantzig, Antony Tudor, Mirali Sharon, Domy Reiter-Soffer, Alvin Ailey, Jaap Flier, Walter Gore, Toer van Schayk, Michel Descombey
General Manager: Barry Swersky
Dancers: Emmanuelle Davis, Sally-Anne Friedland, Jeanna Gailer, Miriam Hertz, Trudi Hirsch, Graciella Kozak, Lea Lichtenstein, Jeannette Ordman, Suzanne Phol, Sharon Russel-Aloni, Shelley Sheer, Ilana Sofrun, Nira Triffon, Sharona Zalcman, Miriam Zamir, Jay Augen, Jonathan Avni, Ilan Bechor-Aviv, Graham Bennett, Igal Berdichevsky, Paul Bloom, Robin Lyon, Allen Maniker, Yehuda Maor, Andrew Miller, Richard Orbach, David Rapoport, Edward Schuster, Yaakov Silvkin, Arie Wiener
Tours Abroad: South Africa, October-November 1977

Premiers in 1977

"24 Bare Feet" - **ch.**: Charles Czarny; **m.**: Pop; **c.**:Joop Stokvis; **L.**:Kevin McAlister
"Adagietto"- **ch.**: Charles Czarny; **m.**: Gustav Mahler; **L.**: Kevin McAlister
"Journey" - **ch.**: Domy Reiter-Soffer; **m.**: Franke, Baumann, John McLaughli **c.**: David Sharir; **L.**: Moshe Fried
"Loveraker" - **ch.**: Domy Reiter-Soffer **m.**: Isang Yun; **d. & c.**: Domy Reiter - Soffer; **L.**: **Moshe** Fried
"Nouvelles Aventures" - **ch.**: Jaap Flier; **m.**: Ligeti; **c.**: Joop Stokvis; **L.**: Moshe Fried
"2 Stages" - **ch.**: Jaap Flier; **m.**: Vivaldi; **c.**: Jaap Flier; **L.**: Moshe Fried
"Pyrrhic Dances" - **ch.**: Toer van Schayk; **m.**: Geoffrey Grey; **c.**: Toer van Schayk; **L.**: Moshe Fried
"Five Plus One" - **ch.**: Moshe Romano.

BAT SHEVA DANCE COMPANY
Tel-Aviv, 9 Sderot Hahaskala,
Tel.: (03)35597 - 33813
Booking Dept.: Tel-Aviv,
13, Ester Hamalka St.,Tel.:248181
Artistic Director: Kaj Lothman (since Dec. '77 - Paul Sanasardo)
Artistic Coordinator: Rina Gluck
General Manager: Pinhas Postel (since Sept. '77 - Ed Blacker)
Company Teachers: Dorina Laor, Kaj Lothman
Guest Teachers: Susana Hayman-Chaffey, Don Farnworth
Dancers: Rina Schenfeld,* Rahamim Ron, Lea Avraham, Roger Briant, Zvi Gotheiner, David Dvir, Dalia Dvir, Varda Danieli, Shimon Cohen, Debi Smulian, David Oz, Laurie Freedman, Perolof Fernlund, Tamar Zafrir, Ruth Kleinfeld, Martin Krawitz, Margalit Rubin,* Nurit Stern, Pamela Sharni
(* on leave of absence)

PREMIERES IN 1977

"Echos from a Night Sky" - **ch.**: Christopher Bruce; **m.**: George Crumb; **d. & c.** : Nadine Baylis
"Voices" - **ch.**: Christopher Bruce; **m.**: Z. Kodaly; **c.**: Nadine Baylis; **l.**: Ben-Zion Munitz
"Fantasia" - **ch.**: Rahamim Ron; **m.**: Joan Franks-Williams; **l.**: B-Z. Munitz
"Great Variation" - **ch.**: Yaakov Sharir; Karlheinz Stockhausen; **l.**: Haim Tchelet
"The Garden of Kali" - **ch.**: Gene Hill-Sagan; **m.**: M. Ravel & J. Sibelius; **c.**: G. Hill-Sagan & B. Kwartez; **l.**: B-Z. Munitz.
"The Dybbuk" - **ch.**: Rina Yerushalmi; **m.**: Moshe Zorman; **d.**: Moshe Sternfeld; **c.**: R. Yerushalmi & B. Kwartcz; **l.**: B-Z. Munitz
"Afternoon of a Faun" - **ch.**: Jerome Robbins; **m.**: C. Debussy; staged by Tom Abbot; **c.**: I. Sharaff; **l.**: J. Rosenthal
"As I Wish" - **ch.**: Yair Vardi; **m.**: A. Ginastera; **c.**: Y. Vardi & B. Kwartcz; **l.**: B-Z. Munitz
"Mountain of Spices" - **ch.**: Donald McKayle; **m.**: Moondog; **c.**: D. McKayle; **l.**: B-Z. Munitz
"Rainbow Round My Shoulder" - **ch.**: Donald McKayle; **m.**: traditional; **c.**: D. McKayle; **l.**: B-Z. Munitz
"Rooms" - **ch.** : Anna Sokolow; **m.**: K. Hopkins; **l.**: Haim Tchelet

answered the men, which is the reason "answered them" is in the masculine form and not the feminine.

In both instances there was a mass-event, and I tend to believe that as in the African triumphs, the men danced, while the women sang and encouraged them.

Why is the antiphonal structure missing at Jephtah's homecoming ? The text deals only with the tragedy of the two main protagonists and the happy mood is disrupted immediately, "when he saw her he rent his clothes... ," because Jephtah had vowed to sacrifice the first one to meet him. Thus the procession, the singing and the dancing ceased right at the beginning of the festivities.

Surely there will be objections as to the speculative nature of my hypothesis. But each time I contemplate the historical events "frozen" in the words of the biblical texts, whenever I try to understand the role of dancing in our ancient national heritage, my thoughts carry me over to events I witnessed in Africa. Suddenly a fragmentary description becomes a living reality in my mind. Understanding the nature of the procession and the attending dancing makes ancient stories come to life.

As I watch contemporary processions of believers praying, Yemenite nuptual processions or the "Mimunah" feast of the Moroccan Jews, I am sure that right there is the matrix from which dance emerged, so similar is their structure to that reveeled in African processions. ■

in this historic event, that is, a mass movement.

There remain several open questions, three of which shall endeavour to answer.

1) From where to whence did Miriam lead the procession ?
2) Where were the men and what did they do simultaneously ?
3) Whom did Miriam "answer" ? (the Hebrew text uses the masculine form of "them", not the feminine one. In Hebrew the masculine form is also used in case both genders are meant.)

Partial answers may be found in the following example.

In Samuel I, 18:6, is the passage : And it came to pass as they came, when David was returned from the slaughter of the Philistine, that the women came out of the cities of Israel, singing and dancing, to meet King Saul, with tabrets, with joy and with instruments of music.

And the women answered one another as they played, and said, Saul hath slain his thousands, and David his ten thousands.

Both events are victory festivals. The first description includes a central figure (Miriam) who draws after her the multitude to join in the procession, while in the other "all the women" come out to welcome Saul returning triumphant from battle. Both are mass events.
The welcoming procession of the women in Judges, 11:34 is reported in the singular, thus: And Jephtah came to Mitzpe unto his house, and, behold, his daughter came out to meet him with timbrels and with dances.

And it came to pass, when he saw her, that he rent his clothes...

Apparently it was common procedure that the women would go to meet the victor. Perhaps this is also the reason why the text says "Miriam, sister of Aaron", not mentioning Moses, who also was her brother, as he was with the army, and she led the procession towards him and those accompanying him.

This argument is substantiated by many victory dances in Africa. In a survey I conducted in Togo in 1973 about the dances of 28 ethnic groups I and my assistants recorded information about 252 different dances, 23 of which were war-dances. Of these 18 included similar elements, though they were danced at different times and places by several ethnic groups. To mention but a few: 1) The drummers invite the people to the village square, where the ceremony will commence, including the war-dance. 2) Always there were two processions, one of the women and children, and the other of the youths with the elders at its head, which would arrive at the ceremonial place several hours after the first one. 3) As the procession of the warriors approached, the women would run towards them dancing and singing, conducting the men to the square. 4) In most cases the warriors would arrive singing, the women would join in, but singing only the refrain. The singing became antiphonal, the men singing the strophe, the women answering with the antistrophe. 5) After the warriors arrived at the square, they would often start a war-dance, which as they stated, depicts past victories. It was a sort of dramatization of a common myth held by the ethic group. The dance about the past becomes a contemporary event, with which all present can identify.

If we apply these observations to the Biblical instances of the triumphs of Moses and Saul, a more complete picture emmerges.

In both cases the victors went from the place of the battle to the place of celebration. In both instances the women came to welcome the returning warriors. In both events the women sang in answer to the soldiers' singing. Miriam answered together with the other women by singing "Sing ye to the Lord [the Hebrew text has it "I'll sing to the Lord"] for He has triumphed, the horse and his rider hath He thrown into the sea," exactly the same words with which Moses and all the Israelites begin their chant earlier in the same chapter. Probably that was the women's antistrophe.

At David's triumph we find: "And the women answered... and said, Saul hath slain his thousands, and David his ten thousands." Obviously this was repeated many times, because just singing it once would not have made Saul mad with anger, as the text recounts. In both cases the women

5) The participants in all processions were divided into groups. Each had a different but constant, order of groups determined by family, class, gender or age-group.	5) The order of the groups in the procession is according to the hierarchy of that society, thus reinforcing social order.
6) All processions show a circular type of movement.	6) The circle as the symbol of the cycle, in nature, the universe, in human life.
7) The majority of the participants sang, clapped their hands or played instruments, the tune, rythm and movements being known to all.	7) Common elements reinforce the identification of the individual with the group he belongs to.

In addition to the reccuring elements which I have mentioned, and others, there was always a discernible movement pattern, of the individual and of the group, present in all the processions. Viewed superficially, there seems to be no structure, but looking deeper, one discovers, a fascinating movement pattern.

There are three focal points around which the movement procedes: the movement of the villagers or the members of an ethnic group around the group focus; each group within the general movement around its focus (family, age-group, sex-group); the individual turning around himself inside the group. To put it in graphic terms: movement in a general space belonging to the village; and inside this a smaller space, pertaining to the sub-group, and a still smaller one, that of the individual.

This structure is significant in many ways, but I shall refer only to the movement aspect of it. Such a structure enables the individual to retain his independence and his self-expression while moving within his family -- and the same is true of the family in the framework of the village. In the overall pattern there is enough freedom for improvisation by the individual. His dance is his own, yet he is surrounded by his relatives (and his family, by the general group), and he is thus secure, protected, and at the same time free due to his improvised movement.

In such a structure, which is fitted precisely to the rythm and the music, there is a situation most propitious for the creation of dance, in the extensive meaning of the term, as in all three spheres there are set movements, but the freedom to improvise endlessly is retained. Indeed, I did not watch a single social event in Africa where dancing was absent. The more complicated dances usually commenced after the procession reached its destination.

I am convinced that understanding the structure of the African procession provides us with insight of a more general significance. It enables us to apply it to the explanation of historical phenomena and contemporary social events as well. As an example I will now procede to discuss events mentioned in the Old Testament.

PROCESSING IN BIBLICAL SOURCES

We may assume that every social event mentioned in the Old Testament was preceded by a procession which included dancing. This assumption makes it possible to clarify several textual points which would otherwise remain obscure. Of course it is possible to contradict such a hypothesis by stating that where a procession is not explicitly mentioned, there was none. I hold that in spite of the fact that the term "procession" is not mentioned, the incidence of expressions such as "followed" or "came out" points to movement from place "A" to place "B", mostly "with timbrels and dancing", which is, in fact, a procession. The following are examples of such occurrences, in which the word "procession" does not appear, and yet it is clear that a procession takes place.

In Exodus 15:20-21, we find the description : And Miriam the prophetess, the sister of Aaron, took a timbrel in her hand; and all the women went out after her with timbrels and with dances. And Miriam answered them, Sing ye to the Lord, He hath triumphed gloriously; the horse and his rider hath He thrown into the sea.

The term "after" denotes both the time and the place, the women come dancing after her from place "A" to place "B"; "all the women" means all the women participating

at Meron), a holy well (the Shiloah in Jerusalem), a holy cave (Eiliahu's Cave at Haifa) or a holy tree (Abraham's tamarisc-tree).

AFRICAN PROCESSIONS

The reason for the great number of processions still to be found in Africa seems to be that nearly all social functions are reached by joining a procession, as seen in the following examples:

The Amahara people of Ethiopia go to church each Sunday in a procession.

People of the Galles-tribe in the Ogadan region in Ethiopia arrive at the weekly market in a procession.

The youths of the Kabre, in northern Togo, travel in a procession, when coming to the shrine where they are about to participate in their coming-of-age ceremony.

The Fon people of Dahomey arrive in a procession when they attend a public trial, which takes place in the courtyard of the judge's residence.

The Taita approach the cave at mountain Kilimanjaro where a fertility rite takes place in a procession.

The funeral rites of the Senuofo of the Ivory Coast last for three days, during which five processions take place.

When the president of Ivory Coast, Bokassa, arrived at an air strip, the populace would come to greet him in a procession.

In 1973 I was invited by the government of Togo to conduct a survey of the dances of the ethnic groups of that country. The Moba people arrived at the regional capital of Dapango in a procession, and started to dance for us after their arrival.

Though all these processions are dissimilar in object, form, place and circumstances, there are certain characteristics common to all of them: in each one the participants would sing and dance, and play instruments, and all were an integral part of the event they were leading up to. Later, while comparing these facts about processions, I discovered a certain structure of behavior common to them all.

Therefore, the question arises, what makes people of diverse cultures living in places (and times) remote from each other, structure their processions so similarly.

The answer seems to be that there exists a common need, which may be a most complex one, such as the need for creating a stable order in society, the will to consolidate the feeling of belonging to a certain society, the need to alleviate social tensions and to enrich the individual's group-experiences.

What does the laying-bare of this common structure of the procession reveal to us ? Through such an anlysis we are permitted to perceive the social function of the procession.

The following table shows the elements of such a structure and the functions they reveal.

The structural element:	The function:
1) All the ritual ceremonies I witnessed began and ended with a procession.	1) Structuring the "holy time", changing the secular time into a festive one.
2) All processions moved around foci, all within the dwelling-space of the given society.	2) The circumnavigation structures space, the route sanctifics it.
3) The procession build-up was gradual; the drummers announced it and the participants joined gradually.	3) Each person taking part is allowed enough time to move gradually from secular time and place to their holy equivalents.
4) In most processions the drummers preceded the marchers.	4) Rythm as group-pulse.

Buganda in Uganda. In the procession only the elders participated. In many African rituals only the priests take part.

PROFESSIONAL INTEREST: The recognized sculptors of the Senuofo tribe live in a special quarter of Khorogo town in the northern Ivory Coast. An annual ceremony of asking the guidance of the spirits of the deceased takes place. In the rites and the procession leading to them, only the active members of the sculptors' guild participated.

The common interest, which, of course, varies from procession to procession, also determines the "why ?". For example, when the common interest is a national one, the reason may be the wish to reinforce the memory of an important historical event and to make it into an educational experience for the younger generation, as in the celebration of national independence.

In African countries it is usual to hold the Independence festivities in the capital city, in order to strengthen the ties of the diverse ethnic groups among themselves, to enhance the cohesion among these groups, and to foster national identification. In this case the national interest determines both the place and the time of the procession.

In modern times, especially in societies where science, computors and rational thinking are predominant, the procession is disappearing, and among certain groups (mainly the non-religious ones) it has vanished altogether. We shall examine first the few processions still extant in Israel today and then we shall proceed to examine processions of other times (biblical) and other places (contemporary Africa).

ISRAELI PROCESSIONS

The processions we find in Israel today may be divided into two categories, namely, the traditional and the secular. The secular ones comprise the processions of schoolchildren; youth movements; torch-and-mask processions, such as the Purim festival "Adloyada"; and dance-processions, such as the Haifa Independence Day one.

A military parade is the only procession which, in my opinion, can not be a matrix for dance development, as the uniform marching does not permit any degree of free self-expression, be it personal or social. (The participants, mostly soldiers, have to follow instructions, and the procession is a show put on for the benefit of the spectators and to demonstrate the power of the state; therefore, it is not at all surprising that the military parade is often used in totalitarian states).

Religious processions: the procession with Tora-scrolls in the synagogue on the Simchat Tora festival, "Hakafot", Hassidic processions, especially those of the Habad sect; processions of those who come to pray at the Wailing Wall in Jerusalem; and processions in synagogue at festivals.

Ethnic processions: the traditional wedding procession of the Yemenite Jews; at the "Mimunah" festival of the Moroccan Jews; the remnants of processions at the celebration of family and nature festivals of the Jews from Buchara and Kurdistan (see Friedhaber, 1974, 1976); rudiments of the funeral processions of the Orthodox Jewish community in Jerusalem (where the professional wailing-women used to walk to the rythm of their lament).

Traditional processions "resurrected" in modern times on a secular basis, such as the processions at harvest festivals and the "Chag Habikkurim" still practised at some settlements.

The differences between secular and religious processions are many. The secular is much less tied to a certain time and place than the religious one. Often the secular procession is, in fact, the social event in itself, while the religious one leads to a ceremony or event which is not a part of the procession.

In the Independence Day parade, the date is fixed, but it may take place in any town according to the national or political priorities of the moment. Such a parade is an event in itself, and the moment it is over, the spectators leave the place as after a show, and again as at a show, there is a clear distinction between actors and audience. On the other hand, in a religious procession, the bystanders may be attracted and join in the procession, and everybody is moving towards a place where a ceremony is about to commence. The goal is fixed, whether it be the synagogue, a holy wall (the Wailing Wall), holy mountain (Grizim in Nablus), the tomb of a saint (Rabbi Shimeon Bar-Yochai

THE PROCESSION AS A SOURCE OF DANCE

by Ester Amrad

Probing the history of the procession takes us back to the very sources of human culture. The procession is deeply imbedded in the behaviour of human societies in diverse places and times. It is always connected with some social event, religious or secular.

Unlike everyday walking, procession is a rythmic way of treading, usually accompanied by singing and instrumental music. The unifying element of all the activities in a procession is rythm. Variegated rythmic walking, as opposed to uniform rythmic steps, as in a parade, is a sort of rudimentary dance. But not every rythmic walk is a procession. Therefore we are faced with the question: what constitutes a procession ?

In order to arrive at a definition encompassing all aspects, we'll have to break the question down into five separate queries:

1) Who are the participants ? (executants)
2) Why are they participating ? (object)
3) What are their activities during the procession?(content)
4) When does the procession take place ? (time)
5) Where does it take place ? (location)

The definition I arrived at is as follows:
A GROUP OF PEOPLE WITH A COMMON PURPOSE DETACH THEMSELVES FROM THEIR ROUTINE PLACE AND TIME, AND WALK ALONG A SET ROUTE FROM PLACE "A" TO PLACE "B", WHILE SINGING, MAKING MUSIC AND DANCING, IN ORDER TO TAKE PART IN A SOCIAL EVENT.

As the procession is an occurrence that takes place both in space and in time, the definition distinguishes between routine time and place, and a "different", structured, time and place. The crucial point in the above definition seems to me to be " a common purpose", which is evident in all the five aspects -- executants, object, content, time and location. This common purpose may change from one social event to another.

Following are several examples of different kinds of "common purpose" from procession observed in African communities:

NATIONAL INTEREST: On Independence Day in Kenya in 1964, a great mass of people of diverse ethnical origins went in a procession to an open field outside of Nairobi to listen to Jomo Kenyata.

ETHNIC INTEREST: People of the Mossi tribe in Upper Volta would congregate once a month, on a Friday, to watch their king mount a horse. This is a symbolic act witnessed by a single ethnic group, and they arrived at the ceremony in a procession.

FAMILY INTEREST: Among the Baga people in Conacry Guinea, the groom and his bride are led, each by his or her family separately to their betrothal ceremony The procession is a family affair.

AGE-GROUP INTEREST: In many African societies there exist ceremonies marking the passing from one age-group to a senior one. At such a ceremony of the Kabre tribe in Togo a procession of the participating boys and girls is a central part of the proceedings.

SEX-GROUP INTEREST: In the worship of the dead of the Senuofo people of the Ivory Coast only the men take part. In the processions I watched in 1961 only men participated. On the other hand, in fertility rites of the Senuofo only the women take part.

CLASS INTEREST: In 1964 I witnessed the ceremony in which a new village headman was introduced into the tribal council of elders at the court of the Kabaka, the king of the

Monte Carlo Rachel Chapman is a walking ballet library.

Who was the most musical choreographer she had worked with ? "Perhaps Balanchine," she answers, "but I worked with so many great artists, one can't tell. They were all wonderful...". And her mind goes back to all those years of ballet, the mementos of which are neatly stacked in folders and plastic bags, programmes signed by the artists, photos with inscriptions by famous ballerinas, all thank-you's to Rachel, filling the drawers of her modest, neat little flat in Tel Aviv. A lifetime spent among the glory, suffering, beauty and hardship that was the Ballet Russe de Monte Carlo.

"The piano part was brilliantly played by Rachel Chapman who seems as much a part of the Ballet Russe as Danilova herself," writes a critic.

And A. Frankenstein of the **San Francisco "Chronicle"** says:

> The performance was the more remarkable for the superb work of the ensamble, a remark which applies to the pit as well as the stage. Natalia Krassovska, Maria Tallchief and James Sterbuck wer superb in the principal roles, and Rachel Chapman was equally fine as the piano soloist playing the Chopin Concerto in E-minor. All might have had better support.

Touring constantly meant not only living from a suitcase, but also meeting a new instrument at each stand. The critic of a newspaper in Phoenix, Arizona in 1946 describes it thus:

> But it was the pianist in the pit, on a piano which was anti-quated and flat-toned, who was the true star of "Ballet Imperial", Rachel Chapman. She received the gracious homage of conductor Ivan Boutnikoff, the men in the orchestra, the dancers on stage and the large and enthusiastic audience when she finished. And though sick at heart with what she believes to be the worst piano she had ever been asked to play on, she gave such an inspiring performance that it will be forever memorable.

"Well,'" Rachel adds 30 years later with a smile "he did not know that there was also a pedal missing..."

When the Ballet Russe de Monte Carlo folded in 1964, that seemed to Rachel to be the end of her career in ballet. But soon she was asked by Sol Hurok, the impresario, to work with the foreign companies he brought to the U.S. And before long she was working again with the Royal Ballet from London, the Bolshoi from Moscow, Moiseyev's comapny and many others. She went on till retiring to Tel Aviv, where her relatives live, in 1974.

The role of the accompanist in music is a rather ambivalent one. Gerald Moore, who became famous through his accompanying all the great virtuosi, called his autobiography **Am I Too Loud?**, because accompanists are supposed to stay in the shadow.

"But in ballet this is quite different," Rachel states. "One has to give the dancer the security, the right tempo. You are, first of all, playing great music. I would never let the choreographer or dancer tamper with it. You can make cuts, of course, but still be faithful to the composer. I would never let a dancer down during performance, but I would not allow them to fool around with the music.

Take, for instance, Danielian, an excellent dancer. But he was always too fast, he would run away with the beat. But not because he isn't musical or does not care! Oh no, his inner rythm is very lively and his temperament would carry him away. There was no use telling him, he knew. He was brilliant, and I could do nothing but play just a little faster, so as not to spoil the performance.

Once I was asked to play in the orchestra for the Royal Ballet when they danced at Lincoln Center. During the last rehearsal Nureyev stopped and asked the conductor, Lanchberry, to play a certain passage slower. I was amazed that he agreed. After the rehearsal I asked him about it. 'Oh,' he said, 'it is all right. In the evening I will take the right tempo, as the composer wrote it, and Rudi will manage: And so he did!"she ends her story triumphantly, savouring the victory of art over star self-indulgence.

In 1948 a reporter for the '"New York Times" visited a rehearsal of the Ballet Russe and in his report he writes:

> Sometimes she will slam down the piano cover in the middle of rehearsal and berate everyone who happens to have been crammed into the drab rehearsal room on the top floor of the Metropolitan Opera House. She may tell Paul Strauss[the conductor] that he knows nothing about conducting; rebuke Fred Franklin on his dancing; or take the entire company to task for being off beat. She has never conducted and cannot dance. But she is almost invariably correct because of nearly flawless memory. In the case of the Ballet Russe de

"Oh, I never changed the tempo to suit the dancer," Rachel states categorically. "When I play, I play music, I play Tchaikovsky, and that's that. I don't even always look at the stage. But, of course, I know exactly what every dancer is doing all the time. And when the ballerina is doing her fouettés, I watch carefully, to end exactly with her, it would not do otherwise... But no tampering with the score ! Of course there are always cuts, a whole piano concerto is much too long for a ballet, but no accommodation to the whims of choreographer or ballerina."

Stern but just, and still very much a dancer's pianist. Otherwise how can one explain her being summoned time and again to play for famous companies.

When Bronislava Nijinska created "Ancient Russia" for the B.R.dM.C. in 1944 she used Tchaikovsky's B-flat minor Piano Concerto, and Rachel was at the keyboard.

"Madame Nijinska did not always listen too carefully to the music. There was a place where the boys came jumping in from the wings, and she made them jump not on the beat, but somewhere in the middle of the bar. Impossible. Perhaps her hearing was not too good. Anyhow, I couldn't take it any more." And Rachel gets up, and claps her hands for me to demonstrate the rythm, she sings the melody and hops about, forgetting her age, to show me how absurd it was.

"Impossible, eh ? Wrong. So I got up and told her, in Russian, of course, that something was wrong with the timing. 'What, are you teaching me my job ?' she shouted. 'No, Madame, but this is a musical matter, and music is my business,' and I took my hat, which was always on top of the piano, put it on and went to another rehearsal room, and asked the pianist there to change places with me. Well, she was furious, but later she asked me to accompany the performances, and we became friends again. And what's more, the jumps were corrected..." And Rachel smiles at the victory of art over ignorance.

Rachel Chapman was born in Warsaw into the very musical, Jewish, Bodestein family (her brother was one of the founding members of the Israeli Philharmonic, then the Palestine Orchestra). In 1933 she came to the U.S., where she married her husband, who was later killed in the Pacific as a soldier during the Second World War.

She had studied music to become a concert pianist. She never had any dance lessons, and her first encounter with ballet was about a year after she immigrated to America and was asked to stand in for a rehearsal pianist who worked for the B.R.dM.C., at that time managed by Col. de Basil. She finished her job, and the company went back to Europe. To her great surpirse she got a telegram requesting her to come immediately to London, to join the company. Apparently there had been some argument about musical interpretation between Sergei Grigoriev, who had been Diaghilev's regisseur, and the management, and it was decided to call in Rachel.

"Well, I came, and that was it. It was to become an association which lasted for 30 years." She stayed with the company, later managed by Sergei Denham, till its disbanding in 1964.

"I belonged. It was not just a job, I was part of the Ballet Russe family," she reminisces.

"We used to go on tours, spending weeks and months together, in hotels – always first class ones; in theaters and rehearsal-rooms. You see everything, know everybody... But I am not goint to gossip. One has to be discreet, not to meddle in other people's affairs. Once on a tour in America, Denham was sitting next to me on the bus. Suddenly he asked me what I thought about a young dancer who had lately been getting many big roles. I knew that there was something between the girl and Mr. Denham. So I said, I had no opinion, I was a musician. He got the message. But I shouldn't be telling you this, one has to be descreet." And she goes back to telling me about her history as company pianist.

"In 1939, when the war broke out, we were in Paris. Most of the company members managed to get on board some ship, to get back to America."

For 30 years the B.R.dM.C. was Rachel's home and the Tchaikovsky Concerto became her trademark.

LIONESS IN THE ORCHESTRA PIT

by Giora Manor

A small but significant part of the once famous Ballet Russe de Monte Carlo is well and alive in Tel-Aviv. I met her recently, made aware of her existence by Jack Anderson, the American dance critic, who is now engaged in writing the history of the Ballet Russe.

She is now retired, of course, but still very temperamental, her hair blond, her manner brisk, and her name is Rachel Chapman. For more than 30 years she was part and (rather important) parcel of the B.R.dM.C. as the staff pianist of that illustrious company, accompanying rehearsals and playing in the orchestra pit during performances.

"Mind you, I never played at classes, never," she keeps insisting.

Rachel ("Rachel, like in French, no one ever called me Miss Chapman, just Rachel...," she is quick to inform me at our first meeting) worked with all of "them", Massine, Balanchine, Mijinska, de Mille, the stars like Tallchief, Danilova, Franklin, Danielian, Youskevitch, and of course the conductors, Efrem Kurtz, Antal Dorati and the rest.

"A blond Polish lioness" Agnes de Mille called her after working on "Rodeo" with Rachel, who, as was her wont, had given the choreographer a piece of her musical mind. "You see, during rehearsal I am the orchestra, and I play music, and the choreographer shouldn't take liberties with what the composer wrote. It has to be right."

Most rehearsal pianists are unsung heroes, representing conductor and orchestra in the rehearsal-hall, disappearing into the orchestra-pit at performances. Rachel Chapman got her share of the critical limelight, perhaps because several times the Ballet Russe used piano concertos as accompaniment, such as Tchaikovsky's in G major for Balanchine's "Ballet Imperial", Nijinska's "Ancient Russia" (Tchaikovsky's again, the B flat minor) or the Chopin Concerto in E minor.

One may safely assume that Rachel has played the Tchaikovsky concerto more often than any other pianist in the world. "Ballet Imperial" was in the company's repertory for many years from its creation in 1941, when Balanchine did it as a sort of tribute to the spirit of the great French choreographer Marius Petipu, who made Russian ballet in the last decade of the 19th century into the magnificent thing it was. "Ballet Imperial" is an evocation of the spirit of St. Petersburg, the city where Balanchine began his career as a student. There is no plot or story-line, just the atmosphere of elegance and opulence, which one may perceive in Mstislav Doboujinsky's backdrop for the ballet, resplendent in blue, silver and gold, rich draperies with imperial eagles and a vista of the Neva River.

> Ballet imperial is a ballet without a plot, as luminously incomprehensible as the old classics were. It begins with a solemn, pompous, vaguely uneasy mood, groups and solos that turn into brilliant bravura; then comes a touching pantomime scene, with softer dances, a scene which suggests a meeting, a misunderstanding, a reconcilliation, a loss; and then a third section succeeds, even more vertiginously brilliant than the first, in which everybody shines, individually, in clusters, the boys, the girls, the stars, and all in unison. The musicality of the choreography is as astonishing as its extraordinary ease in affording surprises and virtuous passages.
>
> Rachel Chapman was ideal for dancers in the piano part - says Edwin Denby (Looking at the Dance, Feb. 21, 1945, p. 93).

There is hardly a critic's notice of the "Ballet Imperial" which does not praise Rachel for the coordination, or rather symbiosis, which she created between dancers and pianist.

Thus we see in the development of Israeli folk dance the tendency of traditions to wander from one place to another, a phenomenon we encounter in many countries.

In 1971 I attended the lecture of a French ethno-musicologist who has lived for several years in the Congo, about how nowadays Brazilian folk music had penetrated the Congo, and how many Congolese play the guitar in the Brazilian fashion with South American rythms. Of course what he had heard was not the same music played in Brazil, but rather a new sort of folk music, created from Brazilian musical materials on African soil. Brazilian music itself is, in the first place, a mixture of African, Indian and Spanish musical traditions, but now we witness its return to the black continent, thus undergoing a new transmutation.

Similarly, our very own Hora, whose origins are foreign, has become Israeli by dint of the social task it fulfills. ■

The **Hebrew Encyclopedia** cites Baruch Agadati as one of those who introduced the Hora to Eretz Israel and made it popular. But that may only be a partial truth. Agadati tried to create his own dance, the "Hora Agadati", which many regard as the first original Israeli dance.

Z. Friedhaber writes:

> The first among Israeli dancers who endeavored to make a foreign folk dance into an Israeli one was Baruch Agadati and his Hora is still danced to day.
>
> ...In a large hut on the dunes in Tel Aviv the actors of the "Ohel" theatre were dancing, when a tall young man taught them his new creation, a new Hora, and the actors joined him and began to study seriously the steps, the jumps, the bows and stamping of the feet, improving as they went along. Arm joins arm, shoulder to shoulder, a chain of bodies closes the circle. The common rythm welds the individuals into a dancing community. The teacher joins the group and makes the movement more beautiful, and generates enthusiasm. The teacher is Baruch Agadati, who was born in Rumania, had studied ballet in Russia and presents in Eretz Israel his solo dances, depicting Jewish and Arab types. His new dance is a group dance in which Rumanian influences mingle with ballet-based forms and the tune is of Moldavian origin.

This event took place in 1924 and following it the "Hora Agadati" became well known all over the country. The actors of the "Ohel" theatre brought this new Hora to the settlements in Galillee and the Emek and it soon became popular among the pioneers. [Editor's Note: Agadati called his Hora "Orra" ("עורה") from the Hebrew word meaning **to awaken, to arise,** as he saw in it a manifestation of the fighting spirit of the first settlers and their struggle with nature and enemies surrounding their isolated villages.]

Friedhaber quotes Gurit Kadman, one of the originators of Israeli folk-dance, who told him that the original Moldavian tune was later replaced by a tune composed by A.U. Boskowitch, who had been rather shocked on hearing it for the first time and recognising it as the tune of well-known Rumanian anti-Semitic students' song. The Hora Agadati as it is now danced is an adaptation by G. Kadman.

In her book **A Nation Dances** Kadman lists 6 Israeli Horas:

Name	Choreography	Music
Hora	folk	
Hora Agadati	B. Agadati	A.U.Boskowitch
Hora Hefer	Y. Dekel	S. Safra
Hora Eilat	R. Sturman	S. Weissfisch
Hora Neurim	S. Hermon	A. Netzer
Hora Nirkoda	Y. Ashriel	M. Shalem

In **100 Israeli Folk Dances** (by B. Taylor & S.Hofstatter, New York, 1976) there are listed, in addition to the above, the following Horas:

Hora Bialik	Y. Ashriel	Hassidic
Hora Hassidit	R. Sturman	Hassidic
Hora Habik's	Y. Levy	A. Zigman
Hora Hadera	Y. Levy	Hassidic
Hora Medura	Y. Ashriel	Alterman
Hora Simchat He'amal	R. Sturman	A. Netzer

There are also other Israeli folk dances into which the Hora is incorporated, and still others that were based on Hora tunes. For example: "Havu Lanu Yayin Yayin", a folk dance to music by M. Shalem, or "Harmonika" by R.Sturman, music by Alkony, etc...

Symmetrical and easily discernible structure.

Tempi that suit dancing.

THE DEVELOPMENT OF THE ISRAELI HORA

At first, each group of immigrants brought its songs and dances from its country of origin, and soon a process of elimination began, a process of selection being the usual one in which a folklore develops.

From Rumania came the Hora, from Russia the Kozatchok, the Krakowiak from Poland and the Polka from Bohemia. On the other hand, quite separately, there existed treasures of folk song and folk dance of different origin altogether, such as the Jewish-Yemenite, Kurdish or Bucharian tradition. And apart from these, the indigenous traditions of the Palestinian Arabs, the Druze and the Circassians. All these contributed to what today is Israeli folk dance. But as our subject is the Hora, it has to be stated that its development has as yet to be documented and scientifically analysed.

First of all, one has to take into account that most Hora tunes are in 4/4 time, while the basic steps are in 6/4, and this rythmical 'discrepancy' produces the discord, a seeming lack of synchronization which makes the Hora such a vigorous, lively dance.

The interrelation of tune and steps in folk dances is such that it is impossible to separate the two. Describing the basic steps of the Hora will produce a picture which is true, but will occassionally disapear behind several variants of steps, which may be all found in actual execution of the dance.

Any researcher who endeavors to describe these basic Hora steps will have to base his definition upon the following, most common forms extant.

Basic Form: circular, clock-wise; arms held on shoulders of neighbours left and right; steps in 6/4 time

1st step - L to left side

2nd - R crosses before L

3rd-4th - double step-hop on L

5th-6th - double step-hop on R

Most variants are on steps 5-6 or on 3-4-5-6. The way of holding arms also may vary, but still, the 'typical' Hora is always done holding arms on shoulders.

The variability of the Hora is immense. For example, Taylor & Hofstatter describe the basic form as:

1st - R to right side

2nd - L crosses behind R

3rd-4th - Step-hop on R to right side

5th-6th - Step-hop on L to left side.

This form is exactly the mirror image of the basic Hora most common in Israel.

The Hora also provides a wide field for individual improvising, another feature which surely made it popular. One may join the dance at any point and leave at will, again leaving much to the individual's expression of mood or of belonging. Also there is no difference whatsoever between the step of the sexes, again an egalitarian feature consistent with the ideology of the pioneers.

Z. Friedhaber in his work about the "Israeli Folk Dance" writes:

> The form of the Hora in Israel developed through several stages, still unfortunately not fully documented and investigated. One of these forms that developed anonymously and which became known as the "Israeli Hora" is now regarded as the national folk dance of Israel. There existed several variants of this Hora, one, for example. called the "Yekish Hora" (**Yeke:** an immigrant from Germany in Israeli slang) as named perhaps because newcomers from Germany used to dance the Hora in a special way, throwing the legs aside during steps 4 and 6. By the way, this swinging of the legs to the sides later became part of other Israeli folk dances.

And Zwi Lieberman recalls the workers' canteen at Hedera:

> The 'dessert' arrived: the Hora. Fiery, enthusiastic dancing inspired as if by divine inspiration, which seemingly frees the dancer of all suffering, all calamities, dancing with arms on shoulders, bringing soul close to soul, purifying the heart...

Describing a somewhat later period, Zwi Livni (Lieberman) writes about "Pesach at an Absorption Center for New Olim":

> ...While some were still complaining and venting their anger, beds were being dragged out to make place for the Hora which started immediately, the cirle widening more and more, forming more circles, one inside the other. A great and close-knit community, a hectic, inspired Hassidic dance. Down with loneliness! Down with sadness! We are a nation, we have a country, there is hope, redemption will finally come.

And the description goes on, the dance continues and changes form.

As all this testimony shows – and of course we are able to reprint only a fraction of existing evidence – the Hora played a most important part in the lives of the Halutzim of the first Aliyot. This period contributed much to what today is known as "Israeli folk-song and folk-dance". Since the beginning of the century the elements comprising Israeli folk dance have undergone many transmutations,but the Hora, so important in pioneer life, remained one of the most characteristic components of Israeli folk-culture.

MUSICAL CHARECTERISTICS OF THE HORA

In his book **The Israeli Song** Dr. Herzl Shemueli emphasises the instance of the Hora.

> The life-styles of the first Aliot had a decisive influence on the future of Israeli song; especially the dance-tunes and the importance of communal singing among the workers. It is not just by chance that so many of the songs are dance-tunes. Neither is it arbitrary that we find so many recurring, fixed rythm-forms and that the double measure is predominant. The connection with dance and the life-style of the working class is evident. This link was so strong that even after it was much weakened in later periods, its influence is still tangible in new tunes written much later.
>
> Regarding dance: singing and dancing were interrelated, the dancers would sing and there was no distinction betwen active and a passive participation.

The rest of that chapter deals with the musical aspects of the Hora and we shall cite only those pertaining to the Hora as a dance.

Metre: The 4/4 or the 2/4 metre is typical, with a few exceptions.

Syncopation: many researchers state syncopation as one of the main characteristics of the Hora, but Shemueli emphasises that there exist Horas without syncopation, for example "Eize Pelle" ("איזה פלא"), one of the most popular and oldest Horas, which has no syncopation. Later examples: "Havu Lanu Yayin Yain'("הבו לנו יין, יין") by M. Shalem. As a typical "syncopated Hora" he cites S. Pustolsky's "Kumma Echa" ("קמה אחא"); and there are, of course, many instances of mixed Horas. The conclusion is clear: syncopation in the Hora is possible but not obligatory.

Symmetrical Structure: Shemuely thinks the symmetrical structure is characteristic of the Hora, but there are exceptions to the rule.

One should remember that what made these tunes popular, and what made them folk dances, was their propensity to become absorbed in folklore and to fulfill its requirements, such as:

Repetitive, recurring rythmic structures.

device for that period. It was a framework in which tensions could be eased and the individual, the young person who had left the warm family ties behind, could find a sense of belonging. The joy of togetherness was the most positive component of the pioneer way of life, which was, on the whole, a harsh life, full of hardship and strife.

Apparently the Hora as danced in its original form in Rumania also has similar social and sprititual connotations, as the following quotation from Gridea's book **Dances of Rumania** shows:

> ...its stimulating effect upon the community's life is perhaps without parellel in the whole of Central and South-Eastern Europe. To 'enter the Hora' means, for boys, approaching manhood, and for girls it signifies their readiness for marriage... A period of mourning is brought to an end by joining once more the Hora; and it is used as a standard for village morals. As soon as a person of doubtful morality - an unfaithful wife, a man who has been in prison, even a youth or a girls who has broken his or her engagement - dare to enter the circle all the dancers stop at once.

(Editor's Note : The Hora-circle being so much an expression of belonging to a group and a society, I often heard from the founding members of Kibbutz Mishmar Haemek that at times, when a stranger or just a new member would join the Hora-cirle, this would disintegrate, and form again behind him, leaving the newcomer alone and deserted, an outsider.)

Following are excerpts from contemporary records substantiating the above.

In the book **Annals of the Second Aliyas (1904-1914)**, Nathan Hofshi writes about a period of disillusionment following the leaving of the country by many halutzim in 1909:

> ...My surprise was even greater when after we all finished our meal the boys got up, pushed the tables and chairs aside and began dancing. The dance was general and they made us join them. How come , dancing at noon on a ordinary work day, without rhyme of reason?

To quote a parallel example from Rumania (from Grindes's book):

> The simplest form of the Hora is the circle, which can start from four or five people and expand to several hundreds. Immediately after midday dinner (but preferably at dusk) young men and girls, married couples and elderly people from one or several villages will gather at the crossroads, in the barn of an inn or the countryard of a well-to-do 'gospoder' or in the vicinity of a church. A few youths whose courage and enthusiasm have been carefully stimulated by a couple of glasses of wine or plum brandy are charged with the task of linking up and starting the dance.

Drinking not being a Jewish trait, and alcoholic beverages not a staple to the rather meager diet of the halutzim, the stimulus was a certain spiritual elation not induced by spirits, just by sheer excitment.

In the book mentioned above Z. Chomsky reminisces about his first workday at the settlement Migdal:

> The true joy of life as expressed in communal singing and the dancing of the Galilleean Hora filled me with a new sense of being alive. For the first time I felt this was Eretz Israel.

Zalman Lipshitz aslo writes about life at Migdal:

> The members of the group would remain seated for a long time after the meal, talking and singing, till finally they would get up to dance a spirited hora, with so much Hassidic enthusiasm and ardent belief as only the 'old-timers' of the Second Aliya had known. They continued dancing till they were exhausted, especially on Sabbath-eve.

no beginning and no end, everyone is a link in a chain, all are equal."

This egalitarianism, so important in Hassidism, was no less important to the pioneers, and that could be another reason why the Hora was so popular with them. In order to substantiate this claim, following are several examples from works dealing with that period.

Avigdor Hameiri begins his novel **Tnuva,** which is based on his diary from the "Gdud Ha'avoda" period, with a chapter called "Silent Hora". He describes how a mute Hora is danced around the corpse of a member of a group of Halutzim:

> ...Suddenly he got up... approached her, put her arm upon his shoulder and his arm around her shoulder... and started to dance with her the Hora. A mute Hora. Silent and stifled. Other members of the group came in. They joined the dance in silence. Someone started singing, but he motioned to him to stop. And they danced in silence, without music and without song.

Though a mute Hora at a wake was, perhaps, not a common occurrence, the fact that Hameiri chose to depict it proves that it would suit the atmosphere then prevalent.

In another chapter he writes:

> The only thing that would dispel his melancholy was a Hora danced by the Halutzim in the street. The whole place was alive and noisy. Two broad circles of dancers, one inside the other. The outer one moving from right to left, the inner progressing from left to right In the middle a man stands and plays on a small mouth-organ, himself dancing to his music, while everybody joins him singing:
>
> Let us rejoice,
> Let us, let us rejoice.
>
> And so on till one can't go on any more, till exhaustion, till one faints.
>
> In what town in the whole world can this be done? Only after all in a Hebrew town. A town recently born, welcoming Israel's exiles with a smiling face.

Hameiri describes in great details the importance of the Hora in the lives of the pioneers.

> The Hora slowly became an institution in the **kvutza,** (a group of pioneers working and living a communal life together). Youths who wish to be rid of the discrimination, the hatred, the inferiority, the prejudices and lies (of the Diaspora) seek, perhaps without being aware of it, new forms, new ways of expressing the feelings in their hearts. That mental energy which made them react of generations in different forms, sometimes cursing or getting mad, now found its expression in the dancing of the Hora, a dance which is nothing but the heritage of Hassidism. It is a shelter from all evil in the bosom of the burning soul.
>
> The soul stirs - Hora!
> A curse rises in us - Hora!
> We hope but are not sure - Hora!
> A girl cold-shoulders me - Hora.
> I feel she is giving me hints - Hora.
> The Hora: An expression of our vibrating life-force.
> The Hora: Our answer to fate, be it good or bad.
> The Hora: Our prayers.

In Hameiri's novel there are other descriptions of the Hora as part of everyday life of the halutzim and as their way of celebrating. The author uses his own experience and those of others who were witnesses and he sees in the Hora a symbol for pioneer life in the Eretz Israel of that period.

Indeed, the Hora was much more than just a dance one does when in a joyous spirit, simply for entertainment. It was a means to achieve freedom, to strengthen social bonds, to solve social problems among the members of the kvutza, the group. The Hora became a sort of "group dynamics"

IS THE HORA AN ISRAELI DANCE?

by Neomi Bahat

Since the creation of the State of Israel the Hora, both as dance and as song, has been a symbol for all things Israeli, and indeed, a symbol of Israel itself, both at home and abroad.

It is a symbol whose roots are certainly not homegrown, a transplant which took extremely well to Israeli soil and quickly became acclimatized. In order for a dance or a song to become "national property", it has to be sung and danced by that ethnic group on its soil, regardless of whether it is a local creation or a cultural import.

Without offering exact definitions we may assume that a dance adopted by an ethnic group fulfils certain needs: traditional-ethnic, social, religious, and entertainment needs.

Let us now examine what made the Hora the "most Israeli" dance and what needs it fulfilled during the formative years of Jewish settlement in Eretz Israel. This seems to be the crucial question from which all the others stem. Accordingly, we have, first of all, to examine the origins of the term Hora itself.

The Hebrew Encyclopedia says- "**Hora** (from Greek **choros;** ; a circle-dance), a fast, vivacious dance, originating from Wallachia, found also among other regions' folk dances in the Balkans and in Abatikua (in Turkey)."

Indeed, one finds chain or circle dances called Hora all over the Balkans. For example, in Bulgaria there are several kinds of Horo, a dance of importance in that country's folklore. These are a group of dances, rather different from each other from the musical and movement aspect, some having a symmetrical, others an asymmetrical rythmical structure. For example, many are in 2/4 time, but the "Četvorno Horo" is a chain-dance in 7/16 time and the Dojčovo Horo" in 9/16, and there are several others. In Rumania we find the Hora in many variants (more than 1,600, according to M. and C. Grindes, the authors of **Dance of Rumania),** such as the Hora Mare (Big Hora), Hora Taranneasca, Hora Moldavaneasca, etc., again in different meters.

The Hora became popular in Eretz Israel during the first Aliyot (a term applied to waves of immigration to the coutry), prior to the First World War. This brings us to the fascinating question who brought the Hora to this country in the first place and to the even more intriguing query: what purpose did it fulfill in the social life and everyday ambience of the pioneers?

But before tackling this central theme of our enquiry, it is necessary to state that the Hora was probably brought to Eretz Israel by the Hassidim, who came to live and to die in the Holy Land. In the Diaspora, the Hassidim would adopt songs and airs originally belonging to the folklore of the non-Jewish communities in whose midst they were living. They also took the folk dances of these regions and made them their own.

Jews in the Diaspora used to dance ריקודי מצווה **"rikkudei mitzva"** ,(ceremonial dances, the execution thereof being regarded as a religious duty), connected with family and community festive occasions, such as marriage, circumcision or Bar Mitzva ceremonies. With the advent of Hassidism in the 18th century, dance became an important part of life at the Rabbi's court. The founder of the Hasidic movement, the Baal Shem-Tov, instilled in his disciples the belief that dancing and singing are "more than prayer". They would seize any opportunity to turn dancing into a central feature of a feast. The circle is an important symbol in Hassidism. Zvi Friedhaber in his book **The Jewish Dance** says, "The typical Hassidic dance is a circle dance, called **Karahad,** circle," and he cites the Baal Shem-Tov, who, answering a question about why dancing should be in a circle, said, "Because a circle has no front and no rear,

There are, of course, other ways to impart dance experiences – through improvizations, through interpretations of music, through exploring dramatic themes. I believe that all of these tend to go off on too-specialized tangents, if they are unaccompanied by continual recharging at the source: constant play and interplay of movement materials. Further, I think it is important for the teacher to maintain a specific, fairly tight framework for each lesson. This leads to genuine creative exploration and prevents aimless "fooling around" which is as boring and unproductive for the student as for the observer.

At this point you are really entitled to a model lesson. Unfortunately the printed word is no medium for a stimulating dance class. The best I can do is to call your attention to some recent visitors – Merce Cunningham and Carolyn Carlson. Any one section of Cummingham's choreography in the '76 Israeli Festival could have been a phrase or an étude for class development, because his sole concern is with the energy of movement and the way it is affected by space and time.

If you were lucky, you saw Carolyn Carlson's demonstration lecture at the '77 Festival, in the Jerusalem Theater, where she showed the way she builds on the elements of space and time to create dance patterns. Carolyn Carlson comes from the school of Alwin Nikolais, who in turn learned from Hanya Holm, who was the artistic heir of Mary Wigman. These artists, Doris Humphrey and others developed learning systems which give students a great wealth of dance experience. Judging by professionals that have been trained by these people, I'd say their methods are also successful for turning our fine, strong dancers. Not only did every single member of Caroly Carlson's group last summer demonstrate outstanding physical control, each one also presented dance qualities as individual as a bassoon and a violin.

If you agree that there is room for enrichment in your teaching; if you believe that it is your responsibility as a member of this profession to prod all dance teachers here to give their pupils something beside physical education, poise, and numbered skills, then stir up the scene a bit. For a start, there are enough inventive teachers right here in Israel, so that you could organize intensive workshops, where you might meet once or twice a year to exchange ideas – perhaps take turns giving demonstration classes. As interest in dance education grows, you might occasionally invite an outstanding guest teacher like Carolyn Carlson to stimulate you thinking.

But please, just stop counting! ■

candidate, it still gives an unfortunate emphasis to the objective, testable material in dance, at the expense of the less easily defined, but crucial aspects of expression and experiment.

The Graham method, too, is open to the criticism of style limitation. Here is a human idealization of another kind – a view of a person as alternating between contracted gasps of pain and sorrow, and stretched releases of ecstasy. Again, it has its own kind of beauty, but it is not sufficiently universal to be an exclusive discipline. Unfortunately, Martha Graham's technique is almost synonymous with "modern dance" in certain circles both in and out of Israel. In reality, Graham's technique is very rigid, right from the opening floor bounces – not at all a basic, or free approach to movement. In addition to imparting a tense dynamism to their students. Graham teachers often narrowly insist on exact positions in all the exercises, so that the students shape themselves into orthodox pretzels, for example in the side falls, or in the back extensions on the floor. Much class time is spent adjusting the elbow to an exact distance from the ear. I believe that even for a complete mastery of this contraction-release system (that without doubt builds a strong, expressive torso), details like the elbow angle are beside the point. O.K. That's arguable. But in any case the child or layman should not be pulled towards a perfection of this or any other "system", if only because class time is always limited, and such an approach prevents the introduction of other valuable material.

What I am asking for is attention to expression in every step of a dance lesson. First of all, technique – whether ballet, Graham, or any other–should be taught not only to increase strength, flexibility or balance. It should also impart a sense of the whole person being involved in every movement. For example, a plié is an opening bend of the knees **along with** lift and life in the hips, chest, waist, arms, head and feet.

Further, every exercise should be built on complete movement phrases, no matter how short. A phrase has a rhythmical beginning, a high point and a close. The phrasing in a dance exercise should relate both to the structure of the movement, and to the phrasing of the musical accompaniment, if any. I know that good teachers of the R.A.D. or any other method do this –usually. Once I watched a class in a Jerusalem studio, conducted by a teacher with a fine reputation. It was shortly before the R.A.D. exam, and she was drilling her students with the barking commands of a comic strip sargeant. The tension in her pupils' necks was plainly visible – almost as though they were waiting to be hit. You can be sure there was no room for any awareness of phrasing in their worried developés. Yet phrasing is absolutely basic to intelligible expression – whether of words or of movements.

Finally, every lesson should include fresh dance activities and experiences. By "dance" I do not mean a "do whatever you feel like" free-for-all. The content of a dance composition was stated above to be images of life in this world. These images, created by choreographic artists, are in turn made up of the raw material that is movement. The exact imagery is an indefinable, individual product. The teaching material, useful for choreographer, interpretive performer, or plain student is drawn from all the components of dance movement. These are: **motion** (a gesture or an action); **time,** which refers to speed and metrical pattern: **space,** which includes the body's shape, its design relationship to other bodies and direction; and **dynamic energy,** by which is meant the distribution of force and of tension through the movement phrase.

An infinite number of patterns can be built on short movement phrases, technically within the students' grasp–like a 3-step turn and a hold; like lunges and suspensions. Each of the movement components is varied to produce changing images and sensations of behaviour, mood and relationships. The teacher will plan a number of these, and the students are encouraged to contribute their own suggestions. All motions and all "techniques" lend themselves to this treatment, which involves the student in working with his art form, and not memorizing a set of calisthenics.

Specifically, the student will begin to see how movement phrases feel, and how they communicate. He will learn that a movement phrase can make a relaxed, silly comment; or a sad, quiet statement; or an angry, tense protest; or a proud, happy statement –depending as much on the rhythm, the spatial design and the dynamics of the movements a chosen, as upon the movements themselves.

technique. But good technique alone, only produces images of fine athletes or gymnasts, totally inadequate to the expressive possibilities of this art form.

The content in ballet and modern dance compsitions moves over a wide range, into impressions, ideas and relationships of men and women, of landscapes, of peoples and their fate, as well as more or less abstract studies of shapes and lines, of tones and moods. In addition, a dance work is usually to some extent inter-dependent with musical accompaniment, and this also requires sensitivity and knowledge from the performer. In other words, to realize fully a piece of dance, the dancer needs to be skilled in interpretation as well as in technique. Interpretative needs vary with the work, from dramatic and emotional projection, to musical sensitivity, to a sensual understanding of movement in its rhythms, its shapes, and its dynamics. Actually this last quality – sensual understanding of movement, which is the very stuff of dance, should underlie all interpretive projection, whether it concerns a dramatic role, a visualization of music, or an abstraction of shapes and lines.

You easily recognize the presence or absence of this interpretive skill in a professional performer. Thus you characterize dancers as you do musicians: one is brilliant but dry; another a fine interpretive artist, but lacking slightly in virtuosity; anot.her (quite rare!) combines fantastic virtuosity with great emotional depth. Seated in the audience, you are the judge, because the professional dancer is on the stage in order to communicate something to you, in order to bring you pleasure. Of course, if we are planning the education of a layman, he won't be judged by an audience, except occasionally by one made up of proud family and friends. He studies purely for his own pleasure and experience.

The central questions therefore becomes: does the dance class address itself only to technique, or does it try to impart understanding, feeling and enjoyment of movement-qualities required both for professional performance and for amateur enrichment?

In many instances, the answer must be "No!" Permit me to comment here on two teaching systems that are found in studios throughout our country: the Royal Academy of Dancing (R.A.D.) method in ballet; and the Martha Graham system in modern dance. They have very different histories and goals, but they share some physical benefits for the faithufl student, as well as some artistic short-comings.

On the positive side, they will help him towards a body that has good overall tone, decent posture, a commendable shape, and a command of certain basic movement skills. On the negative side, barring a brilliant, unusal teacher, they will give him only the briefest glimpse of the mysterious language of artistic expression.

The R.A.D. provides an excellent, step-by-step blue-print for building the foundation of classic ballet. But because the style of ballet is limited, this means that the movement experiences of the student are limited. You may argue that the classic ballet style represents an idealization of human behaviour, and that someone trained this way can apply the technique as an all-purpose approach to works in any style. Agreed that it is an idealization, and a most appealling one – but it doesn't stand as a universal truth. It rather reflects the manners and standards of conduct in European courts from 1400 to 1700. Further, it is arguable whether even the talented professional can handle all choreographic statements with the tool of a ballet-trained body. But in any case, if we are talking about children and laymen, they won't get the chance. They will never be able to try out a compostion by Jerome Robbins or John Cranko. What they don't get in class, they won't get – period! And what they do get in class is a formalized, narrow view of the human being.

As for the end-of-year recital, you know this generally means regimenting the class into a neat execution of a few standard steps to a piece of banal music.

Further, ballet technique teaches the student to present his body as a picture for an audience. The emphasis is on how the movement looks on him, rather than on how it feels to do. I maintain that this not only denies him full expression, it can be down-right negative in imparting a narcissistic involvement with his appearance in the mirror (and elsewhere!).

Finally, the R.A.D. method features an annual examination. Even when this doesn't lead to the same kink of tension that makes life a strain for the high school Bagrut

WHAT IN THE NAME OF DANCE ARE YOU COUNTING ?

By John Cass

"Everybody is counting" is the first line of a Gertrude Stein poem, which comments on materialistic society, where all life is approched through quantitative measurement. This is obvious in questions of money: "How much did it cost?" and "What is his worth?" Less obvious, but also frequently heard, are the number of a man's years, of a woman's kilograms, of hours of class attendance, of the distances travelled on vacation, of the grades in a Bagrut examination. Perhaps these numbers have some relevance - but they don't really tell us much about personality, pleasure, learning or experience - in short, about the real stuff of life.

In dance (you knew that we would get there eventually!), it is especially distressing to find everybody counting. And I am talking both about the dry "one-two-three-four" and about the measurement of pirouettes, of extensions, of jumps, that figure so much in classes. They represent a quantitative emphasis that seems to me most objectionable in an art form. My concern is dance teaching, specifically for the layman—although these remarks can be applied to professional classes and occasionally even to performing groups. Statistics show that the number of Israeli children - and even amateur adults - studying dance, is constantly increasing. What are they actually learning? Personal observation and inquiry lead me to the conclusion that they are mostly learning technique. As a corollary, they are often short-changed in the coin of artistry. (Please note the word "often". Not "always", because there are many exceptions. The intention here is not to criticize an entire group of conscientious, hard-working professionals, but to set forth a point of view about dance education.) To switch the metaphor form money to nutrition: the diet offered the dance student is not always well balanced. He subsists mostly on technical care, and suffers a dietary deficiency of sensual, emotional and expressive nourishment.

The reson is, that everybody is counting – presenting dance as a branch of athletics, in which the content is skills that must be measured. Treated this way, dance deserves to be included in physical education departments, quite separated from music, art and theatre, where we are always arguing that it belongs.

Permit me to set forth a more respectful view of dancing as an art, and to make some suggestions for teaching it.

Art in any medium offers sensual and emotional impressions of experience. In dance works, the medium is the motion of a human being who, alone or with others, forms stylized images of life. The dancer is a special performing artist who is both the instrument and the player. During years of lessons, his body assumes a harmonious shape, and is trained to execute well a great range of difficult movements. In this respect he does indeed resemble the athlete.

Skills are specific : jumps, beats, turns, balances. They can be measured and compared in terms of numbers: height of jumps, frequency of beats, number and speed of turns. This is the side in which the Israeli studentis drilled, and in which he does in fact keep improving. If this were all there was to it, then dance would surely be a competitive sport. But technique is really just a means to an end. A dancer ought to be compared not to an athlete, but to a musician. because they resemble each other as performing artists. You would not approve if a child's entire piano training were to consist of exercises like scales and arpeggios, even though these build strong, flexible fingers. It is obvious that the purpose of strong, facile fingers is to achieve optimal control of the piano, so that the child can use it for producing music.

In dance, the student strives for technical mastery of his entire body, so that he can use it for producing dance images. He creates an instrument from his own being, and at the same time, is trained to play it. Certainly I agree that some technical proficiency is necessary even for the dancer's own satisfaction, let alone for the pleasure of his audience. Clumsy, blurred images and impressions (and unpleasant feelings for the performer) result from poor

GERTRUD KRAUS

The entire dance community of Israel gathered to pay a last tribute to Gertrud Kraus, as her body lay in state in the foyer of the Mann Auditoridum in Tel Aviv.

She died on Wednesday, November 23, 1977, after being in and out of hospital for more than a year.

Gertrud came relatively late in life to the art of dance, only after finishing her studies as a pianist at the State Academy of Music in Vienna. She was already in her twenties when she enrolled in the Modern Dance course at the Academy from which she had just graduated. Two years later, she gave a solo recital at one of Vienna's big concert halls. This risky venture brought her immediate success and instant fame.

She started her own studio, from which a group developed which was invited to perform all over Central Europe. One of the highlights of her career came when she and her group performed at the International Dance Congress at Munich in 1931.

A year later she was invited to Eretz Israel, where she performed in Tel Aviv, Haifa, Jerusalem and at the new settlements in the Emek. She returned several times and finally immigrated in 1935.

She formed a studio and a dance group which participated in concerts dedicated to dance and music by the Palestine Orchestra and later became an autonomous dance group in the framework of the Palestine Folk Opera.

Her flair for staging mass shows became evident in her many productions in kibbutzim.

Since the early '50s, after the unsuccessful attempt at founding the Israel Ballet Theatre, she has concentrated on teaching and later turned to sculpting and painting.

In recent years she taught at the Rubin Academy in Jerusalem, becoming the first Professor of Dance after the Academy was granted academic status.

Gertrud Kraus was a member of the Artistic Management Committee of Bat Sheva and Artistic Adviser to the Israel Ballet and the Kibbutz Dance Company. In 1966 she was awarded the prestigeous Israel Prize.

But all thse titles and honours express just a small part of Gertrud's role and influence on dance in Israel. There is hardly a dancer, choreographer or dance teacher in the country who does not count himself as one of her students and friends.

G.M.

EHUD BEN DAVID

Last March the prominent dancer Ehud Ben David was killed in a traffic accident near his home in Netanya. He was one of the original Bat Sheva dancers and one of the company's leading artists until he left Bat Sheva about two years ago.

Ehud possessed a radiant stage personality and his dancing added luster and brilliance to any part he danced, not due to technical virtuosity but because he would live his moment on stage to the hilt.

Several typical Sabra traits were evident in his art -- his ability to give all when required, his talent for improvisation together with an impatience with details, and a certain impertinence which stems from a healthy disregard for authority. He would take liberties with the choreographer's work, but whatever he changed to suit him or the feeling of the moment would prove effective on stage. The choreographer would despair, but the audience applauded.

Before taking up dancing as a career Ehud graduated from the Wingate Institute for teachers of physical education and completed his stint as a soldier. Even then, before he was able to acquire any dance technique, he was powerful when performing on stage.

His last two years were dedicated to his dance studio in Netanya.

In 1971 he was awarded the Golden Star at the International Dance Festival in Paris, the top award for male dancers. Clive Barnes of the New York Times once called him "one of the finest modern dancers of our times."

G.M.

CONTENTS

Page

* In Memoriam : GERTRUD KRAUS
  EHUD BEN DAVID 4
* Joan Cass - WHAT IN THE NAME OF DANCE ARE YOU COUNTING ? 5
* Neomi Bahat - IS THE HORA AN ISRAELI DANCE? 9
* Giora Manor - LIONESS IN THE ORCHESTRA PIT 16
* Ester Amrad - THE PROCESSION AS A SOURCE OF DANCE 20
* COMPANIES & PREMIERES IN 1977 26

MATERIAL IN HEBREW ONLY:

* Giora Manor - A dance company is just an idea in someone's head
* Horst Koegler - Pina Bausch and her Dance-Theatre
* Ronit Land - "Bat-Sheva 2" as an Experimental Group
* Judith Brin-Ingber - The Famous and the Beautiful
* Special Section for Young Dance-Students

ABOUT THE AUTHORS:

JUDITH BRIN-INGBER (Minneapolis, U.S.A.) dancer and choreographer, author of "Shorashim" (Dance Perspectives' issue about Israeli folkdance), contributor of "Dance Magazine". JOAN CASS – (Jerusalem), author, dance critic for "Jerusalem Post", teacher at Dance Dept. of Rubin Academy. GIORA MANOR – (Kibbutz Mishmar Haemek), editor of arts section of "Al-Hamishmar" Newspaper, dance critic for Israeli Radio, correspondent for "Dance News" and "Tanzarchiv". HORST KOEGLER – (Stutgart, W. Germany), author, dance critic for several important W. German papers, correspondent for "Dance Magazine", "Dance and Dancers", editor of "Ballet" yearbooks. NEOMI BAHAT – (Tel-Aviv) ethnomusicologist, head of Dance Dept . of the Kibbutz Teachers Seminar. ESTER AMRAD – (Tel-Aviv) lecturer in African Studies at Tel-Aviv University. RONIT LAND - (Tel-Aviv) teacher and choreographer.

Editor: GIORA MANOR

Published by THE ISRAEL DANCE SOCIETY

MISHMAR HAEMEK, 19236 Tel.: (04) 993941

Printed by S. SEGAL, TEL-AVIV, 8, Menorat Hammaor St.

Price : 20 IL. ISSN 0334-2301

On the cover: THE ISRAEL BALLET in "OPUS 35"
and RUTH ESHEL in "BROKEN LINES"

The third ISRAEL DANCE annual records the dance events of 1977 in Israel, a year rich in premieres and visiting companies.

The main new feature of the annual is a section, in Hebrew, addressed to dance students. There are thousands of teenagers studying ballet and modern dance in Israel, but hardly any literature about these subjects in the language they speak and read exists. In the YOUTH SECTION of the annual there are Readers' Letters answered by an experienced ballet teacher, a short vocabulary of ballet terms, their meaning and correct pronunciation explained in Hebrew and the story and history of SWAN LAKE.

1977 was a year of intensive activity and a rather new, or perhaps renewed, phenomenon was the presentation of solo concerts by various choreographers and dancers. Also several seminars and summer courses were held.

In the experimental field, Rachel Cafri's work for Bat Sheva 2 and her own recital was prominent. Among the newcomers in the choreographic sphere most promising was the work of Ruth Ziv-Eyal.

Among guest choreographers was Sara Sugahara, a very young American, whose work was shown by the Kibbutz Dance Company, the visiting Ballet Ramber and the students of the Bar Dor Summer Course. Her contribution was most original and exhillerating.

Less successful was the experiment of combining the forces of Bat Sheva, the Panovs and choreographer McKayle, a botched attempt at mixing dance styles.

Carolyn Carlson and her group from Paris brought a whif of novel beauty when they performed and gave a lecture-demonstration during the Israel Festival.

The coming year promises to be eventful. If circumstances permit, the Stuttgart Ballet will visit Israel in the spring, the Nederlands Dans Theatre will come as guests of the Bat Dor company and Bejar's "XX. Century Ballet" will perform next summer, during the Israel Festival.

The year ended with a most welcome event -- after a long break Inbal performed again, presenting five new works.

The Editor

ISRAEL DANCE 1977

TEL - AVIV

JANUARY 1978

ISRAEL DANCE '77