

מוסיקה ומחול

בתחילת המאה ה-20 ידעה המוסיקה, כמוה כמחול, חידושים מהפכניים. ההרמוניה החדשנית ביצירותיו של קלוד דביסי נצבעה בגוונים שלא היו מקובלים לפני כן. באירופה, בעיקר בגרמניה ובאוסטריה, נולדה מוסיקה אקספרסיוניסטית, וזו הביעה באמצעות הגזמה, באמצעות צעקה לא אנושית, את מחאתה על טירופו של העולם ואת הסתייגותה מבריחה לעולם של צלילים רומנטיים. נוצר סוג חדש של שירה דיבור שנקרא Sprechgesang, וארנולד שינברג, למשל, שילב אותו ביצירתו פירו הספרורי. המהפכה במוסיקה והמהפכה במחול הביאו לשינוי ביחסי הגומלין בין שתי האמנויות.

בבית-ספרו של רודולף פון לאבאן נברקו יחסי הגומלין האלה. רקדו עם ליווי מוסיקאלי או בלעדיו, ולפעמים התנועעו לצלילי מלים, פואמות או משפטים, שהרקדנים חיברו בעצמם. עד אז שימש המחול על פי רוב כאיור למוסיקה, ובלעדיה לא היתה לו זכות קיום כקומפוזיציה בפני עצמה. על פי התפיסה החדשה נועדה המוסיקה רק ליצור אווירה או ללוות את המחול, ובינה ובינו עתיד היה להתנהל דו-שיח בין שווים. באותן שנים הרבו לרקוד בליווי כלי הקשה בלבד, וגם יצרו מחולות ללא ליווי מוסיקאלי, במטרה למקד את תשומת הלב בקומפוזיציה ולשמור על ה"הגמוניה של הריקוד".

מדוע קסם המינימליזם במוסיקה לכוריאוגרפים שעבודתם היתה אקספרימנטלית? המוסיקאי חנון רון: "מרכיב חשוב במוסיקה הקורץ לכל כוריאוגרף היום הוא היעדרם של שאים דרמטיים ביצירה המוסיקאלית. כלומר – אינך חייב ללכת לפי קודתהפתחות המוסיקה ואינך חייב לתאם את דרך התפתחותה מהאקספוזיציה ועד לשיא. זרימה סטאטית זו של המוסיקה איננה מסוגלת לגנוב עוד את ההצגה מהכוריאוגרף. [...] סטאטיות זו מאפשרת ליוצר המחול לבנות את קו היצירה – את הפיתוח והשיא בעבודתו – מבלי להיות כפוף לשום חוק סמנטי-מוסיקאלי. [...] הקונטרפונקט הוא קו המחול. הביטוי בתנועה ובחלל הוא שמהווה את נקודת הכובד, והמוסיקה איננה מהווה תחרות לקו הזה" (מחול בישראל, 1984). דבריו של רון אמנם מוסיבים על המחול הפוסט-מודרני, אבל ההסבר שלו נכון כמעט ביחס לכל סוג של מחול ניסיוני המבקש לשמור על עצמאותו.

אבל, למרות ההצהרות בדבר האי תלות של המחול המודרני האירופי במוסיקה, נותרה זו בת זוגו. העבודות הניסיוניות-חדשניות, מטבע הרברים, היו נחלתה של קבוצה מצומצמת בלבד, ולאחר שנות ה-30 כמעט שלא באו נוספות בעקבותיהן. מלחמת העולם השנייה הקפיאה את חיי האמנות באירופה, ובתוך כך שמה קץ גם לחיפושים אלה. רק כעבור שנים החיה המחול הפוסט-מודרני בארה"ב את סוג העבודה הזה, והתנער מהמבנה המוסיקאלי. המחול המודרני, שביקש להפנות עורף לכל מסורת, הבין בשלב די מוקדם, שיש לשמור על תבנית כלשהי שבה יתחברו מכלול התנועות לכלל ריקוד אמנותי. במקרים רבים, הקומפוזיציה המוסיקאלית היתה הדבק הנחוץ.

יהודית אורנשטיין: "אין להתעלם מן המוסיקה כשלעצמה, ולהלביש עליה תנועה כצורה חיצונית בלבד, אילוסטראטיבית, או סתם אסתטית. תנועה חייבת לבטא התייחסות לתוכן ולמבנה המוסיקה. [...] במוסיקה סימפונית יש להעמיד להקה גדולה של רקדנים, שתהיה מסוגלת לתרגם למסגרת שוות ערך את המבנה הסימפוני על כל יסודותיו, הפוליפוניים והוורטיקליים [הרמוניים], וליצור יצירה חזותית אפקטיבית, השווה במלוא המובן לקומפוזיציה המוסיקאלית. [...] הרקדן המסוגל ליצור גם בלי מוסיקה – רק הוא יכול להתמודד עם מוסיקה טובה; ורק מוסיקה טובה שיש לה קיום עצמאי גם בלא הרקדן, רק היא ראויה ומתאימה לרקדן טוב" (פתח דבר לקונצרט, תאריך לא ידוע). אורנשטיין יצרה בשנות ה-30 את המחול לילה ואת העול, שלושה בשני טימפני שביניהם היה מירווח קבוע של קווינטה. את הגיוון יצרו משחקי קצב בתוך מיגבלת הקווינטה, וקונטרפונקט בין הצליל והתנועה. באותן שנים יצרה גרטרוד קראוס את המחורות ריקודי דומיית. קדם להן ברוך אגדתי, שרקד בשנות ה-20 ללא ליווי מוסיקאלי. הקהל לא קיבל זאת.

רוב הרקדניות המודרניות ביכרו להישען על המוסיקה הרומנטית, שהקו המלודי שלה ברור ומלא הבעה, ושההרמוניה התומכת בו יודעת לאגור עוצמה ומתח ובו בזמן גם יוצרת אווירה חלומית. בין המלחינים המועדפים עליהן היו שופן, שוברט, בראהמס, ליסט, ובר, רחמנינוב וסן-סאן. הן מיעטו להשתמש במוסיקת הבארוק (הנדל, באך, ויוואלדי ואחרים), אולי משום שמוסיקה זו, המתמקדת במיצוי אפשרויות הפיתוח של הנושאים המוסיקאליים, היתה בעיניהם מאופקת מכדי להתאים למחול המודרני, שביקש להביע להט רגשות. לעומת זאת פנו אל מה שהיה אז מוסיקה אמנותית עכשווית, משובצת אלמנטים פולקלוריסטיים ולפעמים גם שיריים שלמים. פופולאריים למדי היו מלחינים כסטר-אוונסקי, פרוקופייב וברטוק, שהמוסיקה שלהם היתה מבוססת בין השאר על אלמנטים כאלה, ולכן דיברה במיוחד אל לב האמניות והקהל בארץ. את המוסיקה הניאר-אקספרסיוניסטית (שינברג, אלבן ברג), שהיתה דיסוננטית ואפילו א-טונאלית, הרקדניות דחו. מפליא שאותן מהפכניות, שלחמו בכל מה שייצג הבלט הקלאסי, מיהרו להתרפק על המוסיקה המזוהה עם הבלטים שנואי נפשן, ולא גילו רצון להתמודד עם המוסיקה החדשנית של אותם ימים.

על יחסי הגומלין בין המוסיקה והמחול בארץ השפיעו לא רק הרעיונות המהפכניים המיובאים. שיקול חשוב בבחירת המוסיקה למופעי המחול באותן שנים היה, למשל, האילוץ להשמיע בהם מוסיקה חיה. גרמפונים חשמליים, עם רקמקולים חלשים, עדיין לא היו נפוצים, ושכירת תזמורת היתה יקרה מדי. יצירות הכתובות לפסנתר היו אפוא הפתרון, ולא פעם עוברו לכלי זה יצירות שבעצם היו מיועדות לתזמורת. לפעמים נתוספו פסנתר שני, כינור או זמרת.

בשנות ה-20 היו בארץ נגנים מקצועיים מעטים בלבד,



MARC LAVRI

מרק לברי

התזמורת הארצישראלית והלהקות של גרטרוד קראוס ושל יהודית אורנשטיין. גם ייסוד האופרה העממית נתן דחיפה לחיי המחול בארץ. מיה ארבטובה (מערכה שלישית והופעת אורח) ותהילה רסלר (מערכה ראשונה ושנייה) העמידו ב־1941 את הריקודים לאופרה נסיכת הצ'ארדש, שעליה ניצח אוטו לוסטיג, ושנה אחר־כך יצרה רסלר גם את הכוריאוגרפיה לאופרה נשף המסכות, בניצוחו של ג'ורג' זינגר. בהופעות של האופרה העממית אפשר היה להינתק מהתלות בפסנתר ולרקוד בליווי אורקסטרה.

רק למחולות מעטים הולחנה אז מוסיקה במיוחד. פרנץ שליצר כתב מוסיקה מקורית עבור האחיות אורנשטיין. אלה היו בעצם עיבודים לאימפרוביזציות קצרות שניגן בשיעוריהן. לעבודתה של דבורה ברטנוב יזכור הלחין ערן פרטוש מוסיקה לוויולה סולו ולתזמורת כלי מיתר. זו היתה מבוססת על נעימה יהודית מזרח־אירופית שפרטוש פיתח בחמש ואריאציות.

ב־1945 הלחין יוסף טל מוסיקה לחיזיון התנועה של דבורה ברטנוב, העולה לירושלים, על פי רעיון של המשורר אהרון זאב. בגילגולה הראשון נועדה יצירתו של טל לפסנתר ולכלי הקשה. אחר־כך הפכה ליצירה סימפונית שהיתה מיועדת לביצוע תזמורתי וקולי. בחיזיון, במהדורתו הראשונה, היו שבעה ריקודים.

המוסיקה של טל, כתבה ברטנוב בספרה **מסע אל עולם הריקוד**, השרתה אווירה של מסתורין. לליווי הריקוד הראשון, על שפת היאור, שבו מתוארת אמו של משה נושאת את התיבה ובה בנה הרך, "נבחרו שני כלים, תוף וגונג, שניהם בצליל עמוק ונמוך, שהופק בטרמולו מתמיד. [...] נתקבל רעש כעין המיה, כאילו מים הזורמים לאיטם נותנים קול חרישי". הריקוד השני, יציאת מצרים (או בשמו המאוחר ויהי בחצי הלילה), היה בעצם צעד אחד שחזר על עצמו ושהמחיש את ההליכה האינסופית במדבר. הריקוד

והמלחינים ייעדו מראש את יצירותיהם להרכבים קאמריים או לכלי בודד. הדבר ענה על צורכי הרקדניות־כוריאוגרפיות, שממילא לא יכלו להרשות לעצמן לשכור תזמורת. רוב המלחינים העולים באותן שנים – יואל אנגל, יעקב ויינברג, שלמה רוזנבסקי – הגיעו ממזרח אירופה. כפטרבורג השתייכו לאגודה למוסיקת פולקלור יהודית, שחבריה כתבו הרמוניות בסגנון רומנטי ושילבו ביצירותיהם זמירות חסידיות, פיוטים ונעימות בנוסח טעמי המקרא. מלחינים אלה שאפו ליצור מוסיקה לאומית, והדבר עלה בקנה אחד עם רצון הכוריאוגרפיות ליצור ריקודים על נושאים יהודיים.

מ־1933 החלו להגיע ארצה נגנים, מלחינים ומורים ממרכז אירופה, והביאו איתם רוח חדשה. היו בהם חניכי האסכולה האקספרסיביניסטית המודרנית. עם עלייתם ארצה החלו המלחינים סופגים את השפעת נוף הארץ וטעמי המזרח. במקום הסקונדה המוגדלת, זו שהקנתה למוסיקה היהודית את אופיה המתייפת, ה"גלות", הם העדיפו להשתמש במודוסים ובהם הסולם הדורי (dorian), הסולם הפריגי (phrygian) והסולם הפנטטוני (pentatonic), וכך העניקו למוסיקה שיצרו גוון ים תיכוני עתיק. ב־1936 הוקם שירות השידור המנדטורי, והמלחין קראל סלמון הוזמן לנהל שם את מחלקת המוסיקה. באותה שנה גם הקים ברוניםלב הוברמן את התזמורת הארצישראלית, שהיתה עתידה להפוך לתזמורת הפילהרמונית הישראלית. ארטורו טוסקניני ניצח על קונצרט הפתיחה. מאז החלה להיכתב מוסיקה להרכב של תזמורת סימפונית, ונוצרה אפשרות, שכמה שנים אחר־כך מומשה, להעלות מופעי מחול בליווי הרכב תזמורתי.

מוסיקאים שהגיעו מאירופה ערב מלחמת העולם השנייה הרחיבו בתוך שנים מעטות את מעגל הכותבים המקוריים, וכך נוצר היצע של יצירות מוסיקאליות קצרות שאפשר היה לחבר להן כוריאוגרפיות. בתכניות של מופעי מחול אמנותי מצוינים שמות מלחינים כפאול בן־חיים, קרל סלמון (הוא קראל סלמון), ערן פרטוש ויוסף טל, בצד שמות של ותיקים כעמנואל עמירן־פוגצ'וב, יהויכין סטוצ'בסקי, פרנץ שליצר ואחרים. הפופולארי שבהם היה מרק לברי. לסוויטה שלו ריקודים ארצישראלים, שכללה שישה מחולות: הרועה, שיעמום, שמירה, ריקוד תימנים, הורה ורבקה, יצרה כמעט כל רקדנית אינטרפרטציה משלה.

לברי, יליד ריגה, למד בברלין והיה ארבע שנים מרדך מוסיקאלי בלהקתו של פון לאבאן. הוא גם הצטרף למסעי ההופעות שלה. ב־1935 עלה ארצה. בין השאר, כתב את האופרה הישראלית הראשונה, דן השומר, על פי מחזה של המשורר ש. שלום. לברי נמנה עם קבוצת מלחינים שביקשו ליצור סינתזה בין המוסיקה המערבית וזו המזרחית. הוא שאף לשלב מקצבים, נעימות וצלילים של כלי נגינה מזרחיים על צבעוניותם המיוחדת עם ההרמוניה האירופית החדשנית של אותם ימים.

הגם שהיו בארץ מלחינים, מחוסר תקציב לא יכלו רוב האמנויות להזמין מוסיקה מקורית לריקודיהן, ולכן לעתים קרובות לוו אלה בקולאז' – רצף שרירותי של קטעים מתוך יצירות מוסיקאליות ידועות שחברו יחד. דוגמה מאלפת היא הקולאז' שיצר מרק לברי לכלט בלוב הזהב של גרטרוד קראוס: "טרגדיות קטנות פוקדות זוג ציפורים מאוהבות. הזכר נכלא בכלוב זהב על ידי אשה קנאתנית, אולם חיש מהר הוא יוצא לחופשי. הנאהבים והנעימים חוזרים ומוצאים איש את רעהו. הם מתעוררים למשמע הצלילים המרחיבים של נוקטורנו. כל הציפורים יוצאות אחר־כך בוואלס ועוברות מזה למאריש הנישואין בנוסח מנדלסון והמיוסד על פולוניז. אחרי זאת נותנות הציפורים את עינן בכוס ומשתכרות. ודומה שגם הנגינה עצמה היא בגילופין, מאחר שהיא ממירה אימפרומפטי של שופן ב־ג'ו" (ל. פאטאקי, הזמן, ספטמבר 1943). בתחילת שנות ה־40 יום לברי סדרת קונצרטים בהשתתפות

השמית שלו, נכס צאן ברזל של המוסיקה האמנותית בארץ בראשית דרכה. היו לה לסוויטה, שנכתבה לקטעי מחול קצרים, בסגנון ובמקצבים מקוריים, כמה גירסאות: האחת לפסנתר, שנועדה לירדנה כהן, והשנייה לתזמורת. ב־1947 היא נוגנה על ידי התזמורת הפילהרמונית, והביקורת ראו בה יצירה חדשנית יוצאת דופן. עשר שנים אחר־כך ביצעה אותה התזמורת הסימפונית של וינה, בניצוחו של ג'ורג' זינגר. ב־1958 שב בוסקוביץ' אל המהדורה לפסנתר והפך אותה לסוויטה לשני פסנתרים.

ביקורת פרי עטו של רוזוליו זורקת אור על הבעייתיות של החיפוש אחר אמנות ארצישראלית גם בתחום המוסיקה: "בוסקוביץ' שואף בכיור ובהבלטה ליצירת סגנון מוסיקאלי חדש, והוא סגנון 'מזרחי' מובהק. מתוך ויתור על כל יסוד הרמוני ומלודי הלקוח מעולם המוסיקה המערבית הוא כותב מנגינות מותאמות לעולם המוסיקה המזרחית-ערבית. [...] הבעיה היא, שאי־אפשר להמשיך בארץ זו ביצירות הבנויות לפי טהרת מושגי העולם המערבי. הנוף, סגנון החיים, הסביבה, תובעים מפנה ותפיסה יסודית אחרת. אולם לי נראה כי בשיטתו של בוסקוביץ' יש מעין קפיצת דרך. הבעיה בה"א הידיעה היא מציגה בין שני הסגנונות,

השלישי, שירת דבורה, לווה בתוף, "בחירת היסוד הארצי", ובוגנו – "בחירת הקול האלוהי המרעים". נגינת חליל ליוותה את הריקוד הרביעי, דוד הרועה. לריקוד החמישי, בוחנת הבעל, גילף הפסל רודי להמן כלי ליווי מיוחד, בהשראת כלי נגינה אפריקני בעל מיתרי עץ. צלילו היה כצליל מיצמוץ שפתיים, והסופר אשר ברש אפילו חידש לכבודו את השם "צללפון". הללויה היה הריקוד השישי, ובו ליוותה ברטנוב בצעדי ריקוד את קולה של זמרת שחזרה על המלה האחת "הללויה", עד שנוצר הרושם שהיא מפיקה את הקול. הריקוד החותם היה נהרות בבל. במוסיקה לריקוד זה – סולו לפסנתר ובעיבוד מאוחר יותר נגינת נבל וצלל – שילב טל מוטיב של קינה פורטוגזית יהודית עתיקה. לכל אחד מהריקודים קדמה קריאת פסוקים מפי הקריין שלמה ברטנוב, אחיה של הרקדנית.

ירדנה כהן קיבצה סביבה כליזמרים יהודים ממוצא מזרחי שניגנו בכלים מסורתיים בבתי קפה ובשמחות. חיים חייט פרט על קננו, הוא הנבל או הקתרוס; אליהו ידידי היה נגן עוד, כלי הדומה למנדולינה גדולה, ועובדיה מזרחי – מתופף. בהשראת הנעימות המזרחיות הפשוטות שהשמיעו צמחו כמה ריקודים של ירדנה כהן. את השפעת המוסיקה על תהליך היצירה של ריקודיה תיארה כך:



אליהו ידיד נגן העוד ועובדיה מזרחי המתופף
ELIYAHU YADID - OUD, OVADIA MIZRACHI - DRUM

בעיה התובעת את פתרונה לא רק בשדה אמנות המוסיקה והציור וכו', כי אם כמעט בכל שדות החיים שלנו. ואין פותרים את הבעיה על ידי כך שמתעלמים ממנה. בוסקוביץ' כותב בסגנון מזרחי צרוף, והיסוד המערבי נעלם אצלו. פתרון מעניין בלי ספק, אך אינו ממצה ואינו מספק" (הארץ). מתוך תיקה של ירדנה כהן בארכיון הספריה למחול).

ירדנה כהן עורדה יצירה מוסיקאלית מקורית גם כפועל יוצא של יצירת החגים להתיישבות העובדת. בין המלחינים שכתבו על פי הזמנתה היו יזהר ירון (עין השופט), אורי גבעון (שער העמקים) ומשה סגנר (גבעת עוז), וכן עמנואל זמיר, אמיתי נאמן ופולדי שצמן. על תהליך היווצרות השיר באנה באנה הבנות מאת אורי גבעון סיפרה: "אני עובדת בחזרות, ואורי נדרם על הפסנתר מרוב עבודת פרך. אני צועקת: 'אם לא תנגן, הבנות לא תבואנה לרקוד', ואז נוצר השיר".

ההתחלות הניסיוניות ליצור מערכת יחסים חדישה בין המחול והמוסיקה גוועו מהר, אולי מהר מדי, והמחול חזר להישען עליה. מספר היצירות המוסיקאליות המקוריות למחול היה עתיד לגדול בשנות ה־50, עם הטיפטוף הראשון של מלגות למחול, שאיפשרו הזמנת מוסיקה ממלחינים.

"תחילה בא הקצב, לאחריו – הצליל ועמו המלה. שמה של כל מנגינה נקבע על ידי נגני על פי תוכנה המיוחד. תמיד השתדלו לבאר לי מהותה של כל מלה בודדת בשיר. לאוצר שירי נתקצבו הרבה שירי אהבה, צער ויגון, המושרים זה דורות במזרח – מנגינות שנמסרו על פי שמיעה וללא תווים, כולן עתיקות: ערביות, עבריות, טורקיות, יווניות ואחרות" (בתוף ובמחול, עמ' 18). בעת המופע ישבו הנגנים על הבמה, יחפים ובחלוקים לבנים, כמוהם כדמויות עתיקות. תפאורה טבעית.

נגנים אלו הלכו וזקנו, והתלות בהם הכבירה על ירדנה כהן, אבל יותר מכל העיק עליה החשש שאוצר המנגינות יירד לטמיון לאחר מותם. ב־1944 פנתה אל המלחין יליד טרנסילבניה אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', שעלה לארץ ב־1938, וביקשה שירשום את הנעימות ויעבד אותן לפסנתר.

המוסיקולוג יהואש הירשברג: "בוסקוביץ' שהה שבועות אחדים בחיפה והשניים [ירדנה כהן והוא] עבדו בהתלהבות רבה שעות רבות. כהן זוכרת, כי בוסקוביץ' ניסה להכניס גיליונות נייר דק אל תוך הפסנתר, כדי לחקות את צלילי העוד והסאנטור" (מתוך הרצאה בכנס האיגוד הישראלי למוסיקולוגיה, 1977). המפגש בין המלחין והכוריאוגרפית העשיר את עולם המוסיקה הארצישראלית. בעקבותיו יצר בוסקוביץ' ב־1945 את הפוויטה