

עודד אסף

"כשדממה לובשת צליל"

* הערה מקדימה, מאוחרת (קיץ 2016)

כתבתי את המאמר הזה לפני תשע שנים, בערך. עכשיו מציינים מאה שנים להולדתו של מרדכי סתר. אני קורא את הדברים שכתבתי אז, וחש שעם מרביתם אני שלם. עם זאת, תיקנתי ושיניתי - תיקונים ושינויים זעירים או כמעט זעירים, וכמה עדכונים. אילו התבקשתי לכתוב את המאמר היום, אולי הייתי כותב אותו אחרת. הרי יש צורך להזכיר עבודות מחקר על מוזיקה אמנותית בישראל שנעשו ופורסמו בשנים האחרונות (ובהן ניתן מקום יפה ליצירותיו של סתר, גם אם לא לכולן).

והייתי יכול להוסיף הערות (אולי גם הארות?) נוספות. ברור לכולנו שאין ולא היתה "אסכולת סתר". סוגים ידועים של "אוריינטליות" ניאוו-יהודית / ניאוו-ארץ-ישראלית" אופייניים למלחינים ומעבדים ישראלים צעירים וקצת-פחות-צעירים בימים אלה. רבים מהם נשענים על כמה רכיבים ביצירותיו של בן-חיים (כך או אחרת - גם ביצירותיו של מרק לברין?). הם נסמכים גם על דגמים אירופאיים רומנטיים ופוסט-רומנטיים, ואולי פוסט-פוסט-רומנטיים, עם נופך פולקלוריסטי, ומדי פעם על דפוסים אופנתיים של "מוזיקות עולם"/fusion. העקרונות והטכניקות שסתר הניח ביסודן של כמה מיצירותיו המוקדמות, כשחתר למפגש מתוחכם בין "מערב-ומזרח", לא הם המשמשים את האופנות האלה. ויצירותיו המאוחרות ביותר של סתר - ממילא רחוקות מהן מרחק עצום. אני חש יותר ויותר שדווקא היצירות האחרונות הללו ראויות למקום של כבוד על מפה בין-לאומית, לא ישראלית בהכרח - מפת המוזיקות האמנותיות החדישות (אני מקפיד, בהקשר זה, על המונח "חדישות". לא סתם "בנות זמננו"). בהמולת המי-ומי (ומי יותר ממי, ומי במקום מי), בימינו, אינני יודע אם מקום כזה יוענק להן.

אבל אם לא יוענק, ייגרע משהו יפה וחשוב מעולמנו המוזיקלי.

עכשיו אינני מהסס להדגיש בעיקר את היצירות המאוחרות של סתר, אף שבמאמר הצבעתי על כמה דוגמאות מרשימות גם ביצירותיו המוקדמות (והייתי צריך להוסיף את המוטט 'על נהרות בבל'). 'תיקון חצות' - אולי היצירה ה'ייצוגית' ביותר (לפחות בשתי הגרסאות הגדולות שלה), הקנונית, ה'לאומית' - אינה נטולת בעיות, לטעמי. יש בה עושר השמור לה לרעתה, וייתכן שגם לרעתם של מאזינים שהכירו את יצירותיו המאוחרות של סתר, מאז 1970. כבר כששמעתי את ה'תיקון' בהקלטה, בפעם הראשונה, לפני עשרות שנים, שכנע אותי והרשים אותי החלק הגדול הראשון, הנאנח והמקונן, הנסמך על מלאכת מחשבת פוליפונית. המשך היצירה - הרבה פחות. נראה לי שבחלק הראשון טמונים כמה וכמה רכיבים שביצירות המאוחרות קיבלו ביטוי מנוקף, מרוכז, שקוף, "מופשט", קרוב אלי הרבה יותר. ובכן, לחלק הזה אני שומר אמונים גם היום.

שנות השתיקה האחרונות של סתר, עד מותו, הימנעותו מחיבור יצירות חדשות, גם זה עניין שיש טעם לחקור בו שוב, אף שהנסתר בו רב מן הגלוי ומן הניתן לגילוי. אני נזכר בדבריו של אחד מעמיתי הצעירים ממני: "סתר נעשה קורבן של הסביבה ושל התרבות שבהן פעל". האם הקביעה הזאת נחרצת מדי? ההיו אלה תחושותיו של סתר עצמו? האמנם זה המפתח להבנת יצירותיו המאוחרות מאוד, המופנמות, הממוסגרות בהקפדה יתרה ובשיטתיות, בדפוסי קומפוזיציה אישיים, ואישיים עוד יותר, ועוד יותר? יצירות המבקשות מהמבצעים ומן המאזינים התכנסות, שגם היא אישית לגמרי? יצירות המסמנות, בהדרגה, את שתיקת המלחין?

תיקון

"סתר תיקון תיקונים הרבה". כך אמרה שרה לוי-תנאי על קברו, ביום השלושים למותו. כדרכה, חצבה מילים לתפארת גם בהזדמנות העגומה ההיא, אך מעולם לא כתבה אותו, וחבל.

נזכרתי בהן, ואולי הבנתי קצת יותר, כשקראתי את מאמרה של מיכל גרובר-פרידלנדר על **תיקון חצות** 1; מאמר יוצא דופן, בהיבטים רבים, ובהם גם הניסיון לחלץ את הדיון במורשתו של סתר מהמסגרות השגורות של "מוזיקה ישראלית כמוזיקה ישראלית, בישראל"; למקם אותו בסביבה מרווחת שמתנהל בה דיון במוזיקה-כמוזיקה, בחוויית ההאזנה כבחווייה, בעצם האינטרפרטציה כחווייה.

גרובר-פרידלנדר מונה כמה פרסומים שהופיעו בעבר ועסקו באינטגרציה של סגנונות 'מזרחיים' ו'מערביים' [**בתיקון חצות**]; בשימוש שהיצירה עושה במוזיקה ליטורגית ובזיקותיה למוזיקות פולקלוריסטיות ואתניות; במקומה המכונן של היצירה במוזיקה האמנותית הישראלית 2. לא אפרוס את היקפן ואת עומקן של הנחות היסוד במאמר הזה, אך אצביע, כבר עכשיו, על תמציתן: אף אחד מן הדיונים המלומדים לא השתדל להקשיב למלאכים שלו [של ה"תיקון"]. מובן שאין זה תחום הדיון הראשון העולה במחשבתנו כשאנו מאזינים ליצירה, אבל החוקרים? מעולם לא בדקו קשרים אפשריים, אולי סמויים, בין הטקסט הקבלי והמוזיקה הזאת, ולא את האסתטיקה המיוחדת, החדשה, של **הקול**, ככזה, **בתיקון חצות** 3. הקול, כך מיכל גרוב-פרידלנדר מדגישה, הוא זה שחותר אל הנשגב-שכַּנְשֵׁגב (המלאכים) ואי לכך אינו - ואינו יכול - להיות אנושי באמת. ועם זאת, הוא נשמע - נשמע וגווע, ויש שאינו נשמע כלל אך אינו מוותר על

נוכחותו. (אולי בסיומו של **תיקון חצות** – אכן, המאמר מצביע על אופציה כזאת – הוא מוותר?).

אוסיף מילים משלי: כאן, אולי, ה"סוד" במשמעו המסורתי: ניגוד לפשט ולדריש שאליהם הורגלנו בהרבה פרשנויות סביב היצירה הזאת.

ואם "תיקונים הרבה", הרי לא ביצירה אחת בלבד תיקן סתר, ולא דווקא ביצירות קוליות. אני חושב

על ניסיון אחר לפענח את המוזיקה של סתר, ניסיון שקדם למאמר של של גרובר-פרידלנדר;

ניסיון שונה בהנחות היסוד שלו אך קרוב אליו, במפתיע: מאמר שצירף יובל שקד לאוסף

מוקלט מיצירותיו המאוחרות של סתר לפסנתר 4. המאמר "הסתתר" בקופסת

דיסקים ולא התפרסם שוב. כמעט נשכח, לצערי. שקד תוהה על מהות ה"קול"; קולו של המלחין,

הדהודו במיתרי הפסנתר, הדהודו ב"חלל" המוזיקלי שבו מנוגנות (מתנגנות?) היצירות. גם "מה

שלא נאמר" – כך כותב שקד – "מה שנשתק, נהפך (...) לבר-חויה". ועוד: "מן היצירות עולה

חוסר ניהומים אישי. פתח תקווה אפשרי. מתברר מן המוזיקה רק במרומז, מן החללים שהיא נישאת

אליהם...⁶ (ניזכר ב"חלל" המית-התֶּרֶב, המדומיין, של **תיקון חצות** ...).

הערתי שאבחנותיו של שקד קרובות במפתיע לאלה של גרובר-פרידלנדר. אולי ההפתעה אינה כה

גדולה: הזיקות התיאורטיות של כל אחד מהם (בדרכו שלו) רחוקות ממוקדי השיח השגור סביב

"מוזיקה ישראלית כמוזיקה ישראלית". ריחוק זה מקל עליהם לחפש במוזיקה של סתר ולמצוא בה

את הפרטיקולרי, את האישי ואת החדש. איש מהם אינו טוען לבלעדיות האינטרפרטציה שלו.

החלופות שהם מציעים לאינטרפרטציות בלעדיות לכאורה, גם הן, לדידי, תיקון אמיתי – תיקון שלא

תם ולא נשלם. הקלישאות נערמו במשך שנים כחומה סביב סתר וסביב יצירותיו: המלחין כנושא דגל

לאומי במוזיקה; המלחין כחבר ב"קליקה" שעוצמתה בל תשוער; המלחין ה"ים תיכוני" (קלישאה

מופרכת במיוחד, אך כוח ההישרדות שלה מעורר השתאות); המלחין ש"נסוג" בשנות השבעים

למוזיקה קאמרית "בלתי קומוניקטיבית" ("איזו התנוונות!") – אמר לי אי-פעם מלחין ישראלי ותיק

על אחת היצירות האלה).

".... ודאי שלא".

באתי לראיין אותו בשנות השמונים 7. זו היתה פגישתנו הראשונה (לצערי, לא היו רבות אחריה). לא הופתעתי, בדרך כלל, מתוכן הדברים שאמר. הכרתי את המעט שפרסם בדפוס, ומה שנכתב עליו. תוכן תשובותיו חיזק כמה מאבחנותי הקודמות, אך לא יכולתי לנחש שישמיע אותן בסגנון שמיודעיו הכירו מזמן: שקט, תמציתי, נחרץ אך מופנם מאוד. הוא אינו מאמין גדול בעיצובה הקולקטיבי של מוזיקה: "אני מאמין רק באישי". הוא לא היה שותף לרעיון הגדול שבוסקוביץ', ידידו, גיבש ופרסם בשנות החמישים, רעיון "ההיכן והמתי" הלאומיים, הישראליים-מזרח-תיכוניים: "ואני גם אמרתי לו את זה". האם בכל זאת היה ביצירותיו של סתר, בתקופה ההיא, משהו שאפשר לזהות כסממן ישראלי? "אולי כן... אבל לא ישראלי של אז, [וגם] שונה מאוד מהשאר". "מזרחיות"? היא לא העסיקה אותו כ"הזיה" או כ"חזון" אלא כ"דברים קונקרטיים": הקשר בין המילה העברית, ההיגוי העברי (הספרדי, שהוא גם, בדרך זו או אחרת, הישראלי) והטעמותיו, ומסורות מוזיקליות יהודיות, וגם ההקבלה למזמורים גרגוריאניים. אם כך, "זה יצא מגדר מזרחיות". הקשרים ההדוקים עם בוסקוביץ' ועם פרטוש כבית-יוצר לאידיאולוגיה? – לא; "חבורת ידידים" בלבד. גם ההפרדה או הנתק בין שני מחנות של מלחינים מתוארת בראיון הזה כעניין של אישיות ורקע: בוסקוביץ' ובן-חיים, שניצבו לכאורה משני עברי המתרס, היו, בניסוחו של סתר, "שני צדדים של אותו דבר" - "מוזיקה של נוף", מעין אימפרסיוניזם. "אני חיפשתי את האקספרסיה".

לא כך הוצגו הדברים בשיח הפומבי בשנות החמישים והשישים. בוסקוביץ' במאמרו הידוע, "בעיות המוזיקה המקורית בישראל" 8, שרטט מעגל סביב יוצרים שהתמודדו עם חומרי-הגלם המזרחיים ועם בעיות השעה היתה הצלחה, לדידו, וסימן לבאות, ובמרכז המעגל - פרטוש וסתר. כעבור שנים אחדות

שרטט תלמידו של בוסקוביץ', צבי סנונית, מעגל דומה אך רחב יותר: מלחינים שניכרת ביצירותיהם השפעת השפה העברית, הנוף המזרחי, הפולקלור המקומי והתנ"ך: בוסקוביץ', בן-חיים, יוסף טל (בסימפוניה הראשונה שלו, כמובן), פרטוש, ארליך (ב"בשרו"), אורגד, וגם סתר, שבמוטטים שלו לפי פרקי תהילים מגלה צ' סנונית "הזדהות רוחנית עמוקה עם התנ"ך". סתר, לפי זה, "נוקט באמצעי מבע מזרחיים לשם האדרת המטען האקספרסיבי"⁹. אכן, אפיון מאלף בהקשרו ההיסטורי, וגם מעורר כמה תמיהות שאין צורך דחוף להתמודד איתן היום. מעניינת לא פחות הדרך שבה דנים שני פרשנים ידועים במוזיקה של סתר, אפילו ב-1968. פ' ע' גרדנוויץ, בסקירה על המוזיקה הישראלית כ"פנורמה ססגונית"¹⁰, משבח את בן-חיים ואת בוסקוביץ': הם הצליחו בסינתזה מערב-מזרח; מרדכי סתר, לעומת זאת, "השתדל להזדהות עם המוזיקה התימנית [גרדנוויץ אינו מפרט: באילו יצירות ובאילו שנים – ע' א'] אך התוצאה היא יצירת-שעטנו (...)¹¹ מלאכותית" למנשה רבינא, בהרצאה שכותרתה דומה במקצת לזו של גרדנוויץ¹², דעה הפוכה: "סימנו העיקרי [של סתר] אינו בשילוב צלילים זה או אחר כי אם ביצירת אטמוספירה שכולה אומרת מזרח שלנו..."¹³. לא הניגוד בין שני הפרשנים חשוב לענייננו אלא המשותף להם: סתר עדיין נדון על פי מבחר מצומצם, מוטה-מראש ולא בהכרח מעודכן, מיצירותיו, ו"נמדד" כמו עמיתיו בהצלחתו או באי-הצלחתו במשימה קולקטיבית – סינתזה של מזרח-מערב (בגרסתו של רבינא אפילו "מזרח שלנו"!).

סוג שונה של דיון ביצירותיו של סתר, וביצירות ישראליות בכלל, ראוי לתשומת לב: הוא יוצא דופן בתקופתו. אין זה מקרה שמסגרתו והיקפו מצומצמים, צנועים ומכוונים לקורא מקצועי, שלא כמו אלה שסקרתי עד כה. ואין זה מקרה, כנראה, שהוא נותר בשולי השיח סביב יצירות ישראליות, ממש כשם שהבמה שניתנה לו, כתב-העת "בת קול", היתה מקוטעת וקצרת ימים. בגיליון הראשון (שלוש-עשרה שנים לפני מאמריהם של גרדנוויץ ורבינא) כתב נתן מישורי על הסונטה לכינור יחיד מאת סתר¹⁴ (שחברה שנה קודם לכן). גם נקודת הפתיחה וקו-הגמר שלו הם "מערב ומזרח", אך הוא מתמקד באפיונים "טכניים" למדי: מאגר המרווחים המלודיים, הפוליפוניה הנסתרת והסימטריה או האי-סימטריה בין רבדיה, המרווחים בממד האנכי, הנושא המלודי ופריסתו, טְסִיטורה, קשרים מוטיביים בין שני חלקי היצירה (פרלוד ושקון). מישורי מצביע על מרווח הסקונדה המעצב את המוטיב הבולט ביצירה, ומעמיד אותו ב"נוף המוזיקה המזרחית"¹⁵, ומעיר ש"אנו פוגשים בסקונדה זו כבר ביצירות הקודמות של

סתר, אולם רק ביצירה זו שליט מוטיב הסקונדה שלטון מוחלט". למשמעותו ה"נסתרת" של עניין זה אחזור בהמשך, ובהקשר זה אחזור לרגע למאמרה של מיכל גרובר-פרידלנדר. מישורי אינו דן במשמעויות שכאלה אך אינו נמנע מניסוחים כגון "גבול פתוח", "חלל ענקי", "חוסים אלכסוניים הנוצרים על-ידי שלשלות סקונדות", "חיים ותנועה". חשוב לי להזכיר את המאמר הקצר הזה, בין השאר משום שאני רואה בסונטה יצירה רבת משמעות (או: רבת משמעויות) שלא זכתה, ככל שידוע לי, לניתוח מקיף וגם לא לביצועים רבים. xx

סתר התראיין מדי פעם, מאז שנות החמישים. ראוי להזכיר ראיון עם אבנר בהט, שפורסם ב-1972
xxx
בכתב-עת שגם הוא לא זכה לאריכות ימים, "אופק". סתר מספר בו על הולדתה של "קנטטה לשבת" בתיווכו של יהויכין סטוצ'בסקי שאמר לו: "תראה מה אפשר לעשות...". האם לא נבע הדחף ליצירה מ"שום אידיאולוגיה רשמית"? התשובה: "ודאי שלא". "האם השאיבה ממקורות העם היא נחלת העבר"? תשובתו של סתר: "המקורות יכולים להיות יסוד לאמנות שלנו, בתנאי שהיוצר יתמודד עמם אישית... זהו תהליך ממושך ולא נגיע אליו ע"י תעמולה". המקורות הלאומיים "יכולים", אם כך, ולא "חייבים"; היוצר אמור "להתמודד" איתם – לאו דווקא לקבל אותם כפי שהם או להישאב לתוכם.

היה אפשר להבין זאת כאמירה של מלחין מבוגר, שבשלב זה כבר נכנס לשלב ה"התכנסות" שלו. ואין זה כך, משום שאותה תמונה, בדיוק, נשקפת ממאמר קצר שסתר פרסם עוד ב-1960, באחד מגיליונות "בת-קול"¹⁸. אבל גם עדותו של סתר על סגנונו שלו לא הטביעה חותם על השיח הפומבי אודותיו. כותרת המאמר, "מזרח ומערב במוזיקה – כיצד?", הזמינה, אולי, את הקורא בימים ההם למניפסט לוחט ברוח בוסקוביץ' (המוקדם), אך כבר המילה הראשונה עשויה לצנן את הלהט: "לדידי...". ומיד מתגנבת למאמר נימה אירונית, שאינה אופיינית כלל לזמנה ולמקומה. הקהל הרחב, כך כותב סתר, נלהב לזיכוכ על מזרח ועל מערב כיוון שהוא "ער ומתעניין באמנות בכלל ובמוזיקה בפרט, ובייחוד כשריח פוליטיקה עולה מן הזיכוכ".¹⁹ זה "זיכוכ סרק" – לדידו של סתר ולדידים של "מלחינים בישראל המנסים לראות, ובעיקר לשמוע ולחשוב, בדרך עצמאית, ללא פוליטיקה (או גאו-פוליטיקה). אלה המבקשים לבטא עצמם במוזיקה מבלי להיזקק לשם כך לסימאות ססגוניות או לזיכוכים נסערים".²⁰ בפסקה הבאה חוזה סתר את עתידם האפשרי – לא הוודאי – של מלחינים כאלה; אך (בקריאה בוחנת)

הוא מגלה טפח מעולמו הפנימי ומהאסתטיקה שלו, ואני מזמין את הקורא להשוות את ניסוחיו עם אלה של גרובר-פרידלנדר ושל שקד. כך כותב סתר: "ייתכן והכרה זו היא לעת עתה 'קולות הדממה', ואולם כשדממה לובשת צליל עלולה היא [כך במקור] ברבות הימים לרכוש לבבות"²¹. במרכז המאמר עומדים מונחים טכניים, רלוונטיים להתכתם של רכיבים מערביים ומזרחיים ביצירה (סתר מדגיש: "[ש] אין אני מציע בזה מתכונות כלשהן"²²). מעניין במיוחד הקו שהוא מותח בין מוטטים נוצריים מוקדמים לבין סטרווינסקי, מסייאן ובולז, ודווקא בזיקה לאלמנטים של מקצב. אין במאמר שום מחווה, ולו גם מרומזת, לפולקלוריות, ללאומיות, ל"ים-תיכוניות", לארצישראליות, ל"קומוניקטיביות". ושמו של מלחין ישראלי כלשהו (גם מי שמקורב לסתר בשנים ההן) בל ימצא במאמר הזה.

- - - (מוזר ?)

מסמך שרונית סתר גילתה (והיא עוד תחקור אותו) מאשש ואולי מקצין את הרושם המתקבל מן
xxxx
המאמר. מדובר במכתב שסתר התכוון לשלוח למארגני הכנס הבינלאומי הגדול למוזיקה יהודית, ולא שלח. לפני הכנס (כלומר, ב-1976) פנו, כך נראה, לסתר וביקשו שיציע רעיונות משלו, ואולי ישתתף כמרצה. בתשובתו הוא מתאר את תוכנית הכנס כ"תעודה מתסכלת למחשבה הישראלית". כל עניינו של הכנס, כך הוא מוסיף, "רחוק מלבי ו[ה]נוגד במהותו למה שאני חושב, עושה ומייחל שיהיה". סתר יוצא במכתבו להגנת היוצר האותנטי ו"נגד הים-תיכוניות המדומה (...)" נגד הלאומיות
xxxx
המדומה (...). נגד האוונגרד המדומה... ". המכתב לא נשלח, אבל סתר שמר עליו, וטעמו עימו.

"תראה מה אפשר לעשות..." (2007)

אני מציע לחקור יצירות רבות יותר של סתר ולהתמקד יותר ויותר ב"קולו" האיש; לאו דווקא במיקומו, המאולץ במידה זו או אחרת, על המפה הרשמית של מוזיקה בארץ. ככל מפה, גם זו דו-ממדית בלבד. כך או כך גדשו אותה בתחומי-מושב, בסימנים של גדרות הפרדה, פה ושם בצבעים חזקים וזוהרים מדי

לשם התהדרות ו"ייצוגיות". אני שותף להתרשמותו של יובל שקד: התשתית למוזיקה של סתר היתה "אמונה ביכולת היחיד לגבש הכרה, ולפעול על פיה ומתוכה, בסביבה 'טעונה ונתונה' " 23. היכרות מעמיקה – בהאזנה חדשה, בקריאה חדשה – עם מורשתו של סתר יש בה, לדעתי, ערך מוסרי, לא רק אסתטי, ובאמת – בחברה "טעונה". אולי טעונה יותר משהיתה בימי חייו של סתר. אינני בטוח ששקד צדק כשמצא בישראל, בשעה שכתב את המאמר שלו, "חברה שהשכילה (...)" למתוח את קשת המאויים שהיא מרשה לעצמה ולעזן את האבחנות ביניהם" 24. אולי אז הסתמן תהליך כזה?

נראה לי שהכיוון היום – הפוך. מי יודע אם קולו של סתר, שאי-אז נתפס כ"התכנסות" שקטה, לא ייקשב מחר-מחרתיים כקריאה לוחמנית נגד חברה ש"קשת מאוייה" כבר הצטמקה והתרדדה לחלוטין, ובכל מקרה התנתקה לחלוטין מעולמו של המלחין הזה (ומעולמו של הדור ההוא, בכלל).

אני מוסיף ומציע לבחון את סגנונו של סתר על רכיביו ותת-רכיביו והקשרים ביניהם ברבדיה ובממדיה השונים של כל יצירה. סתר הצביע בעיקר על מודוסים כעל עיקרון מנחה בכתיבתו, ורמז שבהיבט זה אין הבדל מהותי בין מוקדם ומאוחר ביצירותיו, גם כשהמודוסים העתיקים/ה"מזרחיים" הוחלפו במודוסים חדישים, "פרטיים". ובכך אין די: איך, בדיוק, מתנהג המודוס בכל יצירה? כיצד נפרסים "חומרי-הגלם" שלו על ציר-הזמן של כל חלק וחלק ביצירה, וביצירה כולה? מהי, בכלל, אותה תחושת זמן "מוקפא" או "נמתח" ברבות מיצירותיו של סתר, החל בפרק המסיים את "קנטטה לשבת", דרך "על נהרות בבל", והפרק הפותח את "תיקון חצות", ו"הגות" (מסוף שנות השישים; יצירה תזמורתית מרתקת, כמעט נשכחת), עד היצירות האחרונות לפסנתר (אבל גם יצירה מוקדמת יותר לפסנתר: "שקונה וסקרצו")? מה הן טכניקות הקומפוזיציה היוצרות את התחושה הזאת, במונחים מדויקים, משוחררים מסטראוטיפים של "אזוטריקה" או "מיסטיקה" (וגם על אלה מעיר שקד במאמרו)?

ומהי משמעותם של כל אלה, מעבר לגבולות האנליזה הפורמלית? נתן מישורי הצביע, לדוגמה, על נוכחות ועל פריסתן של שרשרות סקונדות בסונטה לכינור. גרובר-פרידלנדר מרחיבה את היריעה כשהיא

דנה ב"תיקון חצות", וטוענת שלא רק רצף סקונדות בירידה מסמן אנחה וקינה, אלא, כמעין נגטיב, גם

היפוכו בעלייה. היא מסתמכת על יומנו האישי של סתר, ומוסיפה ששרשרת סקונדות עולות

נשמעת-ולא-נשמעת כ"צללית" של "מוטיב האנחה"; ככזו – היא מכוסה "צעפים אקוסטיים".²⁵ אני

שומע את קול הנהי היורד והעולה (או העולה-ויורד, או את הקולות היורדים והעולים בהצטלבותם

ובהצטעפותם) גם בסונטה לכינור, וגם – כדוגמה אחת מני רבות מפין יצירות מאוחרות כגון **אקדמות**

פסנתר ל.. . בצמידות לקול השברירי (כאן: צליל הפסנתר) פותחת היצירה הזאת בשתי הנחיות ביצוע.

ליד ימין: niente; ליד שמאל: quasi niente. ההנחיה לפרק האחרון, האיטי עד קיפאון, היא sotto

. voce

ואידך זיל גמור.

"היכן" ו"מתי": 2007

תיקון חצות בגרסתו הרדיופונית (גרסה שעליה מרחיבה מיכל גרובר-פרידלנדר את הדיבור) הופץ

אי פעם בתקליט ויניל. עכשיו התקליט הוא מוצג ארכיוני, שלא הועתק לתקליטור. **קנטטה לישובת** לא

הופיעה מעולם בהקלטה מסחרית. אולי מוטב כך, משום שהיא עדיין מצפה לביצוע הנכון והיפה שלה.

אבל מי יעניק, בעתיד, ל"תיקון" ולקנטטה את הביצוע האידיאלי? היצירות הללו אינן מאפשרות

אינסטנט-הכנה ואינסטנט-הופעה. ודאי שלא בין "טעימה", "נגיעה", "חווית שכרון-חושים תלת

-ממדית", "חגיגה ארצישראלית" ואינפלציה של פסטיבלים, ו"בירה חופשית" נוסח התזמורות הגדולות

בישראל. ובאופן דומה, יצירותיו הקמריות המאוחרות מאוד של סתר, ובעיקר היצירות האחרונות

לפסנתר, אינן מטבע עובר לסוחר ביריד התחרויות. לא לכך נועדו.

וצריך לפענח את מפת התרבות בישראל, ואת מיקומה הלא-נוח של מורשת סתר בתוכה, גם בכלים

פוליטיים. שהרי אין מדובר, ואין טעם שידובר, רק על תקציבים, על שיווק ועל ביקוש ("טעם הקהל");

לא בתחום המוזיקה ולא בכל תחום אחר. יש לבחון את "השדה הפוליטי" שבו פועלים – ליתר דיוק:

מופעלים – הגורמים הללו, ולשאל: כיצד מנוהל השיח הציבורי סביבם (מהו "אוצר המילים" שלו? מהי האידאולוגיה המוטבעת בו? מי הם בעלי האינטרסים האחראים לו?). ה"שדה" הזה גדוש מאז ומתמיד מאבקים על שליטה, על קביעתם של סדר-יום וסדרי עדיפות, על הגדרתו של "מרכז מייצג" לעומת "שוליים". בהיבט זה, קרבתו של סתר וקירובו ל"מרכז" המוזיקה האמנותית בישראל בין שנות הארבעים ושנות השבעים הראשונות; הסתייגויותיו החוזרות ונשנות מכל מיפוי קולקטיבי; התרחקותו ממה שנתפס כ"מרכז", משנות השבעים ואילך; וגם קבלתה הסלקטיבית כל-כך של מורשתו – הרי כל זה (גם) פוליטי. וכל זה ראוי לניתוח פוליטי.

והנה עובדה נוספת. אין זה מיותר להזכיר אותה. סתר (בניגוד לבוסקוביץ', לבן-חיים ולתלמידיהם: בראון, אבני, שריף; וגם בניגוד לתלמידיהם-בעקיפין, בני הדור הצעיר יותר) לא עסק מעולם בשיר-העם הישראלי. הוא גם לא הלחין את מילותיהם של משוררים ישראלים (בני דורו וצעירים מהם). פנינו לא נסמך על רוב-מנינם.

תיקון (2)

" האמן מבקש להביא תיקון לעולם, אבל קודם כל הוא מחפש אחרי תיקון לעצמו, לפרוק מעל נפשו משא החזיונות, מטענם הכבד של מראות ומעשים, תהיות ובעיות... כל יצירה היא יצירת יש מאין, היינו, יש שורשו פחד מפני האין..."

כלל תרבותנו רובה קלוקל וקלוקל. היא תרבות של מלחמות, של הרס, תחרות, גזל, גאווה, אותות הצטיינות ופרסים, מקח וממכר, זיקוקין ופרסומת, תככים ונכלים... כל תיקון מביא גם איזה קלוקל. לכן כל מסכת יצירה טעונה קרבן חטאת. עתים הכאב מכפר, עתים הנוי, עתים חזון העתידות, שכרוכה בו חזות קשה להווה..."

[אליעזר שטיינמן, "אמנות של קידושין" (מתוך "זמן חיינו", תשט"ז; הופיע שוב ב"השטן בקריית האמנים", תשנ"ב)].

הערות

- Michal Grover-Friedlander, Echoed Above, The Opera Quarterly, vol.21, (1) no.4, autumn 2005, pp. 675-712
- (2) שם, עמ' 682
- (3) שם, שם
- (4) "מרדכי סתר – יצירות לפסנתר (1982-83)", בביצוע אורה רותם, סדרת "מוזיקה בישראל" MII-CD-13, המכון למוזיקה ישראלית, מאמרו של שקד: "התכנסות לדיאלוג – מגע – לא דיאלוג?"
- (5) העמוד האחד-עשר במאמר [עמודי החוברת אינם ממוספרים].
- (6) שם, שם
- (7) הראיון עם סתר התקיים בביתו, ב-20.4.1986. ההקלטה – ברשותי.
- (8) אלכסנדר-אוריה בוסקוביץ', "בעיות המוזיקה המקורית בישראל", 'אורלוגין', חוברת 9, נובמבר 1953, עמ' 280-294.
- (9) צבי סנונית, "המוזיקה בעשור הראשון", 'משא' [בתוך 'למרחב'], 23.4.1958, עמ' 6
- (10) P.E. Gradenwitz, Israeli Music: a Colourful Panorama of Trends and Styles. Ariel, no.22, 1968, pp. 68-75
- (11) שם, עמ' 71
- (12) מנשה רבינא, "לעניין הרבגוניות הצלילית בישראל", בתוך: "עשרים שנה במוזיקה הישראלית", הוצ' המועצה הציבורית לתרבות ואמנות ואיגוד הקומפוזיטורים בישראל, 1968, עמ' 14-18
- (13) שם, עמ' 16
- X החוברת הראשונה של 'בת-קול' הופיעה בתשט"ז (1955). בין תשי"ז ותש"ך נפסקה הופעתו של כתב העת. הוא התחדש לזמן קצר בתשכ"א, בחסותו של איגוד הקומפוזיטורים בישראל (במערכת: א' גרוזון-קיוי, א'-א' בוסקוביץ', י' טל, ה' שמואלי, ל' קסטנברג).
- (14) נתן מישורי, "הסונטה לכינור יחיד מאת מרדכי סתר, 1954", 'בת-קול', חוב' 1, תשט"ז (1955), עמ' 18-19.
- (15) שם, עמ' 18
- (16) שם, שם
- XX היצירה מוקדשת לכנר יוסי צבעוני. הקלטה בביצועו שמורה בארכיון קול-ישראל. ב-1999 הופיעה היצירה בתקליטור, בביצוע יהונתן בריק (ולצידה יצירות לכינור סולו מאת אורגד, ארליך ובן-חיים): "מוזיקה בישראל", MII-CD-23, המכון למוזיקה ישראלית.
- XXX שמו המלא של כתב-העת (בעריכת יוסי גמזו): "אופק-לאמנויות". הופיעו שני גליונות (כרכים) בלבד, האחרון ב-1972, ובו התפרסם מאמרו של אבנר בהט – "אנחנו במזרח – ולבנו בסוף מערב". למאמר נספחים ראיונות קצרים עם ברכה צפירה, שרה לוי-תנאי, פאול בן-חיים, הרצל שמואלי ומרדכי סתר.
- (17) שם, עמ' 202
- (18) מרדכי סתר, "מזרח ומערב במוזיקה – כיצד?", 'בת-קול', גיליון 1 [ה'] תשכ"א, עמ' 7-8.
- (19) שם, עמ' 7
- (20) שם, שם
- (21) שם, שם
- (22) שם, עמ' 8
- XXXX המכתב (בכתב-ידו של סתר) – ברשותה של רונית סתר. אני מודה לה על שאפשרה לי לקרוא אותו ולצטט ממנו.
- (23) העמוד השנים-עשר במאמר.

(24) העמוד השני במאמר

Grover-Friedlander, pg. 690 (25)

עודד אסף