

אורי שרביט

המסורות המוזיקליות של קהילות ישראל

מטרות חינוכיות מול מציאות תרבותית

מחקרים מודרניים מוכיחים שהבנה עמוקה של תרבות קהילה מסוימת תלויה במידה רבה בחשיפת המשמעויות האסתטיות, הערכיות או הסמליות שבני הקהילה מייחסים לתופעות חברתיות שבתחומי הביטוי הוויזואלי והביטוי האקוסטי. לדעת המחבר תהליך "קיבוץ הגלויות" בארצנו מחייב מאמץ חינוכי בכיוון של חשיפה מתמדת לתוצרים האמנותיים של אמני הקהילות השונות ולהשתתפות אקטיבית באירועים שונים. מספר תיאורים של למידה חודרת ואקטיבית בפעילות התרבותית של בני קהילות אחדות שיוצגו להלן, מהווים דוגמות להעמקת הבנתנו באשר לאידאולוגיה החברתית-תרבותית שלהם, לדרך חשיבתם ולהליכותיהם.

תרבויות אנושיות מפתחות או מאמצות במהלך השנים צורות התנהגות אישית וקבוצתית המתאימות לתחומים ולסוגים של פעילויות שונות שגם הן פותחו או אומצו על ידי בני אותה תרבות. פעילויות והתנהגויות אלה נספגות בתודעתם של בני התרבות כיסודות מסורתיים שהם חלק אינטגרלי ממודעותם העצמית ומהכרת ערכם. שני יסודות מסורתיים כאלו הם המוזיקה והאמנות הוויזואלית (הכוללת תכשיטנות ותלבושות) המלווים את רוב הפעילויות החברתיות, כמו טקסי מחזור החיים או טקסי מחזור השנה, או הופכים להיות תחומי פעילות עצמאיים (כמו תערוכות וקונצרטים).

ההכרה הבינלאומית בחשיבות הבנת התרבויות השונות בעולם הביאה לידי פיתוח המחקר החברתי-תרבותי בתחומי האנתרופולוגיה והסוציולוגיה, ומאוחר יותר – לקראת אמצע המאה העשרים – בתחומי

מים מדלן, 24 (יהדות, ישראליות ורב-תרבותיות), תשע"ג

האתנולוגיה והאתנו-מוזיקולוגיה. המחקרים הרבים בתחומים חדשים אלו הראו שמבט מעמיק על התפקוד של המסורות האמנותיות (כולל המסורת המוזיקלית) בתוך קבוצה אתנית בעלת מסורת תרבותית עצמאית, חושף את ההכרה הברורה של בני אותה קהילה באשר לקיומה של תלות הדדית בין האמנות הוויזואלית והמוזיקה ובין ההקשרים החברתיים-התרבותיים. במילים אחרות: הבנה עמוקה של תרבות קהילתית מסוימת תלויה במידה רבה בחשיפת המשמעויות האסתטיות, הערכיות או הסמליות שבני הקהילה מייחסים לתופעות חברתיות שבתחומי הביטוי הוויזואלי והביטוי האקוסטי.

הבנה כזאת היא חלק מהמטרות החינוכיות המוצהרות של משרד החינוך: "החינוך לערכים יהודיים, ציוניים וישראלים ולהעמקת הזהות היהודית, הישראלית, הדמוקרטית והחברתית". אבל דא עקא שתהליך "קיבוץ הגלויות" שעורר בעבר הסתייגויות בין-עדתיות חריפות ביותר כתוצאה טבעית של זרות התנהגותית ותרבותית, ממשיך עדיין לגרום אי-נוחות רבה בייחוד באשר למסורות האמנותיות של יוצאי הגלויות השונות. הדבר מובן בהחלט: הנאה אסתטית היא תוצאה ישירה של מגע מתמיד עם ה"יפה" הוויזואלי והאקוסטי המצויים בסביבתו הטבעית של האדם מקטנותו ועד בגרותו, והענקת התואר "יפה" לתוצר אמנותי-ויזואלי כלשהו או לקטע מוזיקלי כלשהו תלויה בסגנונות האמנותיים שהתפתחו באותה מסורת תרבותית מסוימת ושאליהם נחשפו בני הקהילה משחר ילדותם. מכאן שהמאמץ החינוכי חייב להיעשות בכיוון של ריכוז "המגע" המתמידים עם ה"יפה" הוויזואלי והאקוסטי של קהילות שונות. ריכוז כזה צריך להיעשות על ידי חשיפה מתמדת של תלמידי גני הילדים ובתי הספר לתוצרים האמנותיים של אמני הקהילות השונות, כמו סוגי תלבושות, רקמות, תכשיטים, תמונות אמנותיות, שירים, פיוטים, וכו', חשיפה שצריך שתהא חלק אינטגרלי של תכניות הלימודים.

ריכוז "מלאכותי" כזה אינו מסוגל, כמובן, לעמוד בתחרות מול המגע המתמיד והטבעי של בן קהילה מסוימת עם האמנות הסובבת אותו בתוך משפחתו שבתוך קהילתו. המטרה של תהליך "ריכוזי" כזה היא לחנך את האדם לפתיחות מחשבתית ורגשית שתאפשר טיפוח ההנאה האסתטית גם בתחומים שהיו מלכתחילה "זרים" לאותו אדם. התהליך הזה חייב להיות

מלווה במאמץ להבנת אורחות החיים ה"זרים" הללו, הבנה שתאיר את הרקע לתוצרים האמנותיים. הבנה כזאת תושג קודם כול על ידי פעולה לימודית פסיבית, כלומר צפייה באירועים חברתיים והאזנה לתיאורים שיטתיים ומפורטים של כל התופעות ההתנהגותיות המתרחשות במסגרת האירועים המסורתיים של הקהילה הנלמדת, כגון פריטי לבוש וצורת לבישתם, קטעי שירה (מה שרים, מי השרים, איך שרים), התנהגות בשעת סעודת חג ועוד. לאחר מכן תבוא הפעולה הלימודית החשובה ביותר: הפעילות האקטיבית של הלומד, כמו השתתפות אישית באירועים חברתיים שונים של הקהילה הנלמדת, לימוד מעשי של שירים מסורתיים תוך הקפדה על הפקת קול מסורתית והיגוי מסורתי של השפה העברית וכיו"ב.

הדוגמות שלהלן הלקוחות מהעולם האסתטי של יהודי תימן, מדגימות את אפשרות החדירה הזאת לעולמם האסתטי של קהילות ולדרך הסקת המסקנות שמובילות להכרה עמוקה ביותר של אורחות החיים. יש להדגיש כי טכניקה מחקרית-לימודית זו יעילה ביותר גם לבני הקהילה הנלמדת עצמם, כי ברוב המקרים אין בני הקהילה מודעים להשלכות החברתיות-תרבותיות העמוקות של פעילויותיהם ה"שגרתיות" וה"רגילות".

במעמד החופה, מיד לאחר סיום הקראת הכתובה, פורץ הקהל בשירת הפיוט "אהוב מהר המור נתן לי מורשה" בלחן ידוע וקבוע. באותו לחן מושר גם הפיוט "מפי אל יתברך ישראל" המבוצע כחלק מפיוטי ה"הקפות" שבמסגרת תפלת חג "שמחת-תורה" בבית הכנסת. בני הקהילה מודעים לעובדה שהלחן הזה משותף לשני הפיוטים אלא שהם מוסיפים: "בבית הכנסת, הנעימה הזאת היא הרבה יותר מכובדת". ניתוח מוזיקולוגי פשוט של שתי הגרסאות המוזיקליות הללו מראה כי הגרסה של הפיוט "מפי אל" מבוצעת בהעשרה גדולה, בהשוואה לגרסה של הפיוט "אהוב מהר המור", וההעשרה הזאת בנויה מתוספת של צלילים סמוכים לצלילים

העיקריים ומחזרות צפופות של מוטיבים קטנים הלקוחים מהלחן העיקרי וסובבים סביב המוטיבים העיקריים או הצלילים העיקריים של הלחן.¹

כלומר, דרגת חשיבותו של קטע מוזיקלי נעשית גבוהה יותר בעיני בני הקהילה ככל שהביצוע כולל יותר צלילים הסמוכים לצלילים העיקריים ויותר חזרות על מוטיבים קטנים. משמעותה העמוקה יותר של חשיבות כזאת היא בהשלכתה על האירוע החברתי בכללו. ואמנם, בשאלות חזרות המופנות אל בני הקהילה, מודים כולם שאירוע ה"הקפות" בבית-הכנסת עולה בחשיבותו על אירוע החופה "גם בגלל הלחנים שמושרים שם בצורה מכובדת", כדבריהם.

עיקרון זה אפשר לגלות גם באמנות הצורפות, שכן התכשיט נחשב מכובד יותר אם המוטיבים החוזרים ונשנים בו ממלאים שטחים גדולים יותר. גם כאן קיים עקרון החזרות רק במוטיבים הפנימיים של כל חלק פנימי בתכשיט, בעוד הסיומים של כל חלק כזה בנויים על מוטיב יחיד שאינו חוזר.

כך, למשל, התכשיט הקרוי "לְפָה" יכול להיות מיוצר בכמה "דרגות מכובדות", כשהדרגה הגבוהה ביותר, זו העשירה ביותר בחלקים פנימיים ובמוטיבים קטנים-חוזרים, מעטרת את צווארה של הכלה בטקס ה"חינה" המקדים את החתונה.

¹ גם מי שאינו בקי בקריאת תווים יכול להבחין במקבילה הצורנית הכללית של שתי הגרסאות ובהבדל המבני-הפנימי של חלקי הלחן בין שתיהן.



ענק חגיגי (לאָבָה) מראשית המאה ה-20 – כסף, מוזהב, פיליג'רן, אבנים יקרות למחצה.

צילם: דוד חריס

© מוזיאון ישראל, ירושלים

והרי עוד שתי דוגמות לחשיפת תפקודה החברתי-תרבותי של המוזיקה, ובעקבות זה – העמקת הבנתנו את המשמעויות הרלוונטיות לחיי הקהילות הנבדקות. הדוגמה הראשונה לקוחה מחיי הקהילה היהודית-הסורית בברוקלין, ניו-יורק. בני הקהילה ברובם הם אנשי עסקים, משולבים לחלוטין בחיי העיר ניו-יורק בכל מה שקשור להתנהגות אישית, סגנון החיים, הלבוש וכיו"ב. הם לוקחים חלק באירועים חברתיים-תרבותיים כלל אמריקאיים, אבל שומרים היבטים מסוימים של מסורתם היהודית-סורית בחוגים משפחתיים. היבטים אלו מתבטאים באירועים דתיים ואחרים שמתקיימים בעיקר בבית-הכנסת שנבנה על ידם והפועל על פי מסורתם. האירוע שלקחתי בו חלק היה חתונה של זוג מבני הקהילה. הגעתי למקום קצת לפני המועד הרשמי, ועזרתי למארגנים במספר עניינים טכניים. שאלתי אותם איזו מוסיקה עתידה להיות מושמעת, והתשובה הייתה נחרצת: "היא תהיה שלנו! כאן אנחנו בבית!"

הטקס התחיל בסגנון הכלל-אמריקאי של "Show" המוכר בקהילות אמריקאיות יהודיות ולא-יהודיות. האורחים היו ישובים באולם שבבניין בית-הכנסת בשורות ישרות המסודרות בשני אגפים כשביניהם מעבר רחב. הקריין קרא את שמות המכובדים שנכנסו לאולם, זוג אחרי זוג, בהליכה אטית ומכובדת במעבר שבין שני האגפים של שורות הכיסאות. סדר הכניסה היה: קרובי משפחה וחברים קרובים, אחריהם האחים והאחיות של הכלה והחתן, לבסוף – החתן והוריו האוחזים בנרות דולקים, ואחריהם – הכלה והוריה האוחזים בנרות אף הם. הפתיחה הרשמית הזאת הייתה מלווה במוסיקה שהושמעה מתוך הקלטות והועברה על ידי רמקולים בעצמה גבוהה מאוד. שני הקטעים המוזיקליים שהושמעו היו "מרש החתונה" המפורסם מתוך המחזה המוזיקלי "חלום ליל קיץ" מאת מנדלסון, ואחריו הפזמון הידוע מתוך המחזה המוזיקלי "כנר על הגג". האורחים היו לבושים בצורה רשמית מאוד: שמלות הנשים היו לפי צו האופנה העכשווי והתכשיטים היו בולטים. הגברים כולם לבשו חליפות שחורות. הייתה שם גם קבוצה קטנה של בני הקהילה מחוגים חרדים (בעלי זקנים ופאות), אבל גם הם לבשו חליפות "מערביות" שחורות. במשך כל טקס הפתיחה הזה ישבו כולם בשקט, וביצעו מחיאות כפים רשמיות אחרי כל הודעת הזמנה של הקריין. בסיום הטקס הזה התחיל טקס החופה, ומיד השתנתה האווירה. המוסיקה ה"מערבית" הופסקה, וכל הקריאות והברכות הושמעו מפי חזן הקהילה והרבנים. גם התנהגות הקהל השתנתה. אפשר היה לשמוע את האורחים, הגברים והנשים, מזמזמים את הנעימות המסורתיות הסוריות יחד עם ביצוען מפי החזן והרבנים. ואפילו הבעות הפנים של האורחים שונו: מהבעות "קפואות" שראיתי בזמן טקס הפתיחה להבעות של חיוכים ושביעות רצון במשך שירת הברכות.

בארוחה נכללו מנות אוכל בסגנון אמריקאי, אבל היו גם מספר מנות מתפריט סורי-מסורתי. תוך כדי הארוחה אחד מהאנשים המרכזיים בצוות המארגן שאתו ישבתי לשולחן אמר לי: "עכשיו אני חייב לעשות את תפקידי". הוא קם ונתן לתקליטן תקליטור שמכיל מוסיקה לריקודים סורית (לא יהודית). כשחזר לשולחן האוכל אמר לי: "החומר הטוב הזה יעשה שמח לאורחים". הקטע הראשון שהושמע היה קטע שקט, במקצב אטי. הבעות הפנים של הקהל הביעו שביעות רצון. הקטע השני היה במקצב

מהיר יותר. יותר ויותר אנשים התחילו לחייך, התנועעו בחופשיות וזמזמו את הלחן. הקטע השלישי היה ריקוד מהיר. שני גברים קמו והתחילו לרקוד. בהדרגה נעשה מקצב הריקוד סוער יותר, גברים נוספים קמו לרקוד, וכולם, גם הרבנים ונכבדי הקהילה, פשטו את המקטורנים השחורים, התיירו את העניבות ורקדו בהתלהבות בולטת. אלו היו ריקודי בטן ערביים טיפוסיים. לשאלתי "האם אתם לא אוהבים יותר את המוסיקה שהושמעה בטקס הפתיחה", התשובות היו "או, לא! אבל אין לנו ברירה! אנחנו גרים בניו-יורק! זה החוב שלנו למקום הזה! אבל הריקודים האלה הם חלק מהנשמה היהודית שלנו!". כל חברי הקהילה שנכחו במקום ידעו את שמות השירים והריקודים הסורים שהושמעו. היו כאלה שידעו גם את שמות הזמרים. בגמר הרפרטואר המסורתי-הסורי הזה שנמשך שעתים רצופות, התחילו האורחים לעזוב את האולם, ואמרו לי בפירוש שקשה להם "לעזוב את הבית האמתי ולחזור לגלות האמריקאית". כולם היו מעדיפים לבלות זמן ארוך יותר באווירה המסורתית שלהם.

שוב הצלחנו לחשוף את העובדה שמוזיקה היא הכלי העיקרי שבאמצעותו מתחזקת הרגשת המשתתפים שהם ממשיכים את מסורתם, ובכך מתחזק גם הגיבוש החברתי בקהילה הזאת.

הדוגמה הבאה לקוחה שוב מעולמם של יהודי תימן. ערכתי השוואה בין שתי קהילות השומרות על המשכיות המסורת המתייחסת לעיר הבירה התימנית – צנעא. קהילה אחת גרה במתחם חדש יחסית ומורכבת מאנשים צעירים. הקהילה השנייה מורכבת מאנשים מבוגרים יותר הגרים בשכונה ותיקה כבר הרבה שנים. נערכו שתי הקלטות סימולטניות של תפילת שחרית בשני בתי-הכנסת של הקהילות הללו. קטע התפילה שנבדק היה "שירת הים" (שמות טו) שהושר בשתי הקהילות באותו לחן מסורתי החוזר על עצמו עם כל פסוק:²

² לאלה שאינם בקיאים בקריאת תווים: העמדתי את שורות התווים באופן שיקל את הזיהוי הגראפי של הדמיון בין המשפטים המוזיקליים באמצעות זיהוי החלקים הפנימיים החוזרים על עצמם, וסימנתי חלקים אלו באותיות ובסוגריים מרובעים. יש לשים לב שכל משפט מוזיקלי בנוי מאותם ארבעה חלקים

1. פס' ה'
 קָן - אֶל - מוֹתֵךְ - לַתְּנוּצָה - בְּמִדְּוַי - לִי - מוֹ - לִי - כִּסֵּי - מַתְהִיתִי

2. פס' ו'
 יְבִיא - עֵצְתְךָ - נִי - דָּאֵל - דְּנִי - מִי - לִי - חַ - לִי - בְּ - רִי - דְּנִי - נִי - דָּאֵל - דְּנִי - מִי - לִי

3. פס' ז'
 דְּ - מִי - קָרַס - יְהִי - יְהִי - דְּ - נִי - אֶל - רֵב - וּבִי

4.
 קֶשֶׁב - מוֹ - לֵא - בִּי - יוֹאֵב - דְּ - נִי - רִי - חֵן - לַח - שֵׁתִי

5. פס' ח'
 יָם - מִי - מוֹ - עֶרְבֵי - לִי - דְּ - פִי - אֶל - חֵן - רֵב - וּבִי

6.
 יָם - לֵב - בְּ - תִי - מִי - הִי - תִי - אֶל - חֵן - לִי - מוֹ - בּוֹ - צֵן

7. פס' ט'
 שִׁינְךָ - מוֹ - אֶל - תִּמְלֵךְ - לִי - שֵׁלֵךְ - חֵן - אֶל - שִׁינְךָ - דָּאֵל - יְבִיא - מִרְאֵי

8.
 בִּי - רִי - חֵן - רִי - אֶל - דִּי - מוֹ - שֵׁ - רִי - תִי

בקהילת המבוגרים התרחשה תופעה מעניינת שלא התרחשה בקהילת הצעירים: בסוף פסוק ה, במילים "כְּמוֹ אֶבֶן", הנמיך אחד מהמתפללים את גובה המנגינה, וקולו החזק סתף אחריו בהדרגה את כל הציבור, כך שפסוק ו הושר כולו בטון אחד נמוך יותר מאשר הפסוקים הקודמים (שורות 1–2). אחד האנשים דחף קלות את בנו שישב לידו (שהיה כבן שמונה או תשע), והורה לו בשקט אבל בתקיפות לשיר בקול רם. הבן, שניכר היה

פנימיים: I, II, III, X. חלקים I, II ו-III קבועים ומופיעים פעם אחת באותו סדר קבוע בכל משפט מוזיקלי. החלק הרביעי – X – הפותח כל משפט מוזיקלי, יכול להופיע מספר פעמים, תלוי באורך המשפט הטקסטואלי. יש לזכור שבהתאמה לטקסט המשתנה, גם צורתיהם הכלליות של חלקי המשפטים המוזיקליים הללו לא תמיד זהות בדיוק זו לזו. הנקודה החשובה היא שבכל פסוק משתנה הגובה של המשפטים המוזיקליים הללו, כפי שיתואר להלן.

שהוא עושה זאת בשמחה, התחיל את שירת פס' ז גבוה יותר (במרווח של קוורטה מצלילי הפסוק הקודם). הקול הדק והנוקב של הילד סחף אחריו חלק מהקהל בעוד חלק אחר המשיך לשיר את הפסוק בגובה הקודם שלו. התוצאה המוזיקלית הייתה שירה בשני קולות מקבילים (במרווח של קוורטה בין הקולות – שורה 3).

מאמצע הפסוק, במילים "תִּשְׁלַח תְּרַנֵּן", הצטרף הקהל לשירה בגובה החדש (שורה 3), ומיד בסוף אותו פסוק, במילים "יֵאכְלְמוּ פֶקֶשׁ", שוב החליט אדם אחר להנמיך את גובה המנגינה בטון אחד, וסחף אחריו את הקהל שהמשיך בגובה החדש הזה לאורך כל פסוק ח (שורות 4–5). בפסוק ט, מתחילתו, כל הקהל שר את הלחן – כאילו לפי פקודה – בטון אחד נמוך מצלילי הלחן שבפסוק ח (שורה 6).

בהמשך השירה, עד לסיום הקטע הזה, התחילו עוד מספר "סבבים" כאלו של הגבהות, הנמכות ושירה בקולות מקבילים. יש לציין שבמשך כל זמן השירה הקהל נשמע ונראה כאילו הוא נהנה מאוד מחילופי הגובה הללו.

כאשר השמעתי את שתי ההקלטות לחברי שתי הקהילות, כולם היו בדעה שביצוע הקטע כפי המבוגרים הוא הביצוע המוצלח יותר, והסיבה לכך – לדעת כולם – כי המבוגרים "שרים ביחד", כדבריהם. התברר לי שאותם חברים בודדים בקהילת המבוגרים שיזמו הגבהות והנמכות ובכך סחפו את הקהל לבצע את הביצוע הרב-קולי, גרמו לקהל הנאה אסתטית-מוזיקלית ותרמו להרגשת הגיבוש הקהילתי של הקהל, והוא יצא מהאירוע בכללו בהתרוממות רוח. מכאן – תגובת הקהל: "שרים ביחד". לעומת זאת, חברי הקהילה השנייה הודו שהם קהילה חדשה, ו"עדיין לא מכירים טוב אחד את השני", ולכן "זה לא יוצא להם כל כך יפה כמו לוותיקים", כדבריהם. תופעה מוזיקלית זאת נבדקה גם בקטעי שירה אחרים ובקהילות אחרות של יוצאי תימן, וגם שם היו התגובות זהות לתגובות המתוארות לעיל.

אפשר לומר, אם כן, שהביצוע המוזיקלי המוצלח, כפי שמתואר לעיל, מעניק לקהל יוצאי תימן לא רק הנאה אסתטית אלא גם משמעות חברתית עמוקה. למדנו אפוא שדרגה גבוהה של גיבוש חברתי בקהילות יוצאי תימן

מתבטאת בין היתר בביצוע מוזיקלי ייחודי מאוד תוך כדי שירת הקהל באירועים מסורתיים.

תוך כדי לימוד אקטיבי כזה באמצעות מעקב אחרי תפוצתו של לחן מסוים במסגרות חברתיות שונות של הקהילה, יכולים להתגלות תפקודים נוספים של המוזיקה. ואכן, בקהילות יוצאי תימן התגלה גם תפקודה הסימבולי של המוזיקה. כבר הזכרנו את הלחן המשותף לאירוע החתונה ולאירוע ה"הקפות" בחג שמחת-תורה בקרב קהילות יוצאי תימן. והנה מתברר כי לחן זה מושר גם בחג השבועות על הפיוטים שמבוצעים לפני קריאת התורה, שתוכנם הוא שבחים לתורה, תיאורי מתן תורה וסקירה על חלק מהמצוות הכלולות בתורה. הפיוטים הללו כוללים ביטויים שמזכירים יחסי אהבה בין הקב"ה לעם ישראל. ביטויים אלו מופיעים גם בפיוט שמושר בחתונה וגם בפיוט שמושר בשמחת-תורה. כלומר, קשר האהבה הזה מודגש על ידי המוזיקה שמאחדת את אירוע החתונה עם חג השבועות (= חג מתן תורה) ועם חג שמחת-תורה, שתוכנו, כידוע, התחדשות קשר האהבה הזו גם באמצעות הכיבודים "חתן תורה" ו"חתן בראשית" שמוענקים לעולה המסיים את ספר "דברים" ולעולה הפותח את ספר "בראשית".

מעניין שתפקוד סימבולי זה של המוזיקה מתרחש גם בקרב הקהילות של יוצאי אירופה, וזאת על ידי לחן מיוחד שמבוצע בשמחת-תורה על פיוטי ה"מְרָשׁוֹת" המושרים במסגרת קריאת התורה לשני ה"חתנים", ובחג השבועות על ידי הפיוט "אקדמות מלין" המושר לפני קריאת התורה, ותוכנו שבחים לתורה.

הלחן הזה מושר גם במסגרת אירועי החתונה על פיוט הפתיחה ל"שבע הברכות" (= "דְּנִי הָסֵר וְגַם תְּרוֹן"), וכמו כן מושר בלחן זה גם הקידוש בלילי שלוש רגלים, שמסתיים כידוע במילים: "מקדש ישראל והזמנים". למידה אקטיבית בתוך הפעילויות התרבותיות של הקהילות יכולה, כמובן, להתרחב לתחומים נוספים במטרה לחשוף את עולמם האסתטי של בני הקהילה ולהעמיק את הבנתנו באשר לאידאולוגיה החברתית-תרבותית שלהם, לדרך חשיבתם ולהליכותיכם.

הדוגמה הבאה לקוחה מתוך המסורת המוזיקלית של יהודי מזרח אירופה – הקריאה בתורה במסגרת תפלת ראש-השנה. לפנינו השוואה בין

ההשוואה הזאת שבוצעה כתוצאה מלימוד אקטיבי של התרבות באמצעות תחום המוזיקה, חושפת את העובדה שהמוזיקה היא קודם כול כלי חשוב לשמירה הכללית של המורשת התרבותית, כפי שאמנם חוינו בשתי הקהילות. נוסף לכך, מהווה המוזיקה אשנב בהיר שדרכו אפשר להיווכח – במקרה שלפנינו – בשני תהליכים עמוקים שבאו לידי ביטוי אצל שתי הקהילות הללו: האחת מפגינה דבקות בלתי מתפשרת בהמשכיותה הקפדנית של המסורת, והשנייה בונה המשכיות סלקטיבית של המורשת התרבותית-האשכנזית. בתחום המוזיקה מתבטאת הסלקציה הזאת של הקהילה ה"מודרנית" בשמירה על הצלילים העיקריים ובהשמטה של הסלסולים, כלומר: בקיצור משך הזמן של הלחן וב"פישוטו", כפי שבני הקהילה עצמם אומרים. גם בכל יתר התחומים של אירוע התפילה אפשר להבחין באותם קווים של סלקציה. למשל, שאיפה לקצר את משך הזמן של כל אירוע התפילה, השמטה של פיוטים ושל הברכות שמופנות כלפי ה"עולים" לתורה (= ברכות "מי שבירך") מפי הממונה על כך בשעת קריאת התורה ועוד.

גם בקהילה השנייה אפשר להבחין בעובדה שאותו קו של תופעות חברתיות-תרבותיות שקיים בביצוע המוזיקלי, מתגלה גם ביתר התחומים של אירוע התפילה, כמו למשל שאיפה להארכת משך הזמן של התפילה, דווקא על ידי הארכת משך הזמן של הלחנים באמצעות תוספת סלסולים, הגדלת מספר הברכות שמופנות כלפי ה"עולים" לתורה, אמירה ושירה של מספר גדול מאוד של פיוטים ועוד.

דוגמה נוספת ואחרונה של דרך לימוד כזאת המביאה להבנה היסטורית רחבה ביותר, תוצג באמצעות השוואה בין מסורת היהודים יוצאי כורדיסטן לבין מסורת הכנסייה הקתולית.

על פי מסורת יהודי כורדיסטן, אחד הקטעים המושרים במסגרת תפילת יום תשעה באב הוא פרק קלז בתהלים ("על נהרות בבל שם ישבנו גם בכינו בזכרנו את ציון") בלחן ידוע וקבוע. הפרק מושר על ידי יחידים, פסוק אחרי פסוק, בנעימה שחוזרת על עצמה עם כל פסוק, וכל יחיד – בתורו – משתדל לשיר את פסוקו יפה יותר מאשר קודמו. דרגת ה"יופי" הזאת נעשית גבוהה יותר, כמו בקהילה האשכנזית של "בחורי הישיבה" וכמו

בביצוע הפיוט "מפי אל" שבפי יהודי תימן, על ידי תוספת סלסולים לקו המלודי העיקרי. קו זה הוא חלק אינטגרלי של הרפרטואר המוזיקלי המסורתי הקבוע של הכנסייה הקתולית, רפרטואר שקרוי בשמו הכולל "השירה הגרגוריאנית". הלחן הזה מושר בפי מקהלת כמרים בתפילות חגיגיות מסוימות על הטקסט של פרק קיד בתהלים ("בצאת ישראל ממצרים") בשפה הלטינית ("In éxitu Israel de Aegýpto"). על פי צורת הביצוע הזאת, שהיא לא של יחידים – כמו בקהילות יהודי כורדיסטן – אלא של מקהלה, הנעימה הזאת חוזרת על עצמה במדויק עם כל פסוק.

הדמיון המוזיקלי הזה עורר אותי להפעיל את טכניקת "החדירה האקטיבית" כפי שצוין לעיל, ונפגשתי עם מספר מידענים מקהילת יהודי כורדיסטן. שרתי להם את הגרסה המוזיקלית הקתולית על המילים של פרק תהלים קלז, ותגובתם הפתיעה אותי בדמיונה לתגובות שכבר הוזכרו לעיל: "זו באמת הנעימה שלנו, אבל אתה שר את זה כמו תינוק!". אותה "חדירה" ביצתי גם בקהילה של אחת הכנסיות הקתוליות בארץ, ושרתי בפני שני כמרים את הגרסה המוזיקלית היהודית-הכורדית על המילים הלטיניות של פרק תהלים קיד. תגובתם הייתה: "כן, זו המנגינה שלנו, אבל אתה שר אותה בצורה מכוערת". כלומר, הצורה הכללית של הלחנים בשתי הגרסאות, יחד עם ההכרה בזהות המנגינה מצד חברי שתי הקהילות – מוכיחות שלפנינו שימור של מסורת משותפת. עם זאת, כל קהילה פיתחה את האסתטיקה המיוחדת שלה כרכיב סימבולי של ייחודה החברתי-תרבותי. הביצוע האחד וה"יפה", ללא כל "סלסולים מכוערים", בכנסייה הקתולית מסמל – לדברי הכמרים – את "המשכיות המסורת הקדושה של הליטורגיה", כדבריהם, והביצוע של יהודי כורדיסטן, כאשר כל אינדיווידואל "מיִפֶּה" את הלחן כפי כוחו, מסייע – לדברי מידענים מהקהילה – "לגיבוש הקהילה, ולהגברת הרגשת ה"יחד". בדוגמה הקודמת, מחייהן שתי הקהילות האשכנזיות, שתי הגרסאות המוזיקליות שייכות ל"מסורת היהודית הגדולה", והקרע האסתטי, הנובע מהבדלים אידאולוגיים שמניעים את הליכות היום-יום נוצר, כנראה במהלך המאה ה-20, שאז הלך והתחדד הקיטוב החברתי בין התנועות הציוניות-הדתיות לבין החוגים השמרניים. לעומת זאת, בדוגמה האחרונה שהצגנו אנו עדים לביטוי של תהליך היסטורי עתיק. כפי שצוין לעיל, הלחן הקתולי הוא חלק

מתוך הקורפוס הגדול של השירה הליטורגית-הקתולית שנאסף (או גם חובר) במשך האלף הראשון לספירה. חלק ממנו נאסף (או חובר) על ידי האפיפיור גריגוריוס הגדול שחי בסוף המאה השישית ותחילת המאה השביעית, כך שחלק מן הרפרטואר הזה, ואולי גם הלחן הספציפי שעמדנו עליו, מקורו בוודאי ממקורות קדומים יותר, עוד מלפני המאה השישית. נוסף לכך, העובדה שאותו לחן הוא גם חלק מהמסורת של יהודי כורדיסטן היא הוכחה ברורה שלפנינו לחן יהודי עתיק, באשר מקובל להניח שבמספר תחומים יהודי כורדיסטן הם נשאי מסורת יהודית עתיקה עוד מימי גלות בבל שהתרחשה לאחר חורבן הבית השני.³ אם כך, ייתכן מאוד שהלחן הזה שימש את היהודים בתקופה הצמודה לחורבן הבית השני, אולי אפילו לטקסט של פרק קיד, והקבוצות היהודיות שהתנצרו באותה תקופה (= ה"מינים") אימצו את הלחן הזה בין יתר המסורות שאימצו. מכיוון שפעילותם הדתית של ה"מינים" התרחשה, כפי שאנו יודעים היום, בקבוצות "מחתרתיות", טבעי הדבר שכל הביצועים המוזיקליים לא היו שירת יחידים אלא שירה מלוכדת של קבוצה, דבר המחייב חזרה מדויקת של הלחן על כל פסוק ואינו מאפשר ביצוע גרסאות שונות של הלחן החוזר הזה. כך השתמרה המסורת הזאת בכנסייה הקתולית עד היום. העובדה שיהודי כורדיסטן שרים את הלחן הזה דווקא לפרק קלז מעלה את ההשערה שלפנינו אולי התוצאה של הצהרת גולי בבל: "איך נשיר את שיר ה' על אדמת נכר", כאשר ייתכן ש"שיר ה'" היה שירת פרק קיד כחלק מתפילת ה"הלל" בתקופה העתיקה, ומתחילת הגלות הוצא הלחן הזה מתפילת ה"הלל" ו"הודבק" לפרק קלז.

על כל פנים, הלמידה החודרת והאקטיבית של הפן המוזיקלי מסייעת לא רק להעמקת ההבנה של המשמעות החברתית-תרבותית המסתתרת מאחורי הביצועים המוזיקליים בפי בני הקהילה, אלא פותחת בפנינו אפשרויות לחשיפת תהליכים חברתיים-היסטוריים שעד כה נעלמו מאתנו.

³ אחת הראיות לכך היא העובדה שהשפה הארמית הייתה רכיב תרבותי נפוץ מאוד בקרב היהודים שם, ועדיין משמשת את זקני העדה.

מכל הדוגמות שלעיל יש להסיק כי הכרה והבנה של חברות ותרבויות תלויה בגילוי החוקיות המבנית של היסודות החברתיים-תרבותיים שלהן. גילוי כזה יתגלה לעינינו בייחוד אחרי לימוד אקטיבי של הביטויים האסתטיים של הקהילה, לימוד המלווה במאמץ לחשיפת המשמעויות החברתיות-תרבותיות הגלומות באותם ביטויים.