

מושב א1

מוזיקה וטקסט: פואטיקה, סימבוליקה ורטוריקה

איתן אגמון

המחלקה למוסיקה, אוניברסיטת בר-אילן

הפסיכולוגיה של הרגישות לדחייה במילה ובצליל: "הסקרן" מאת וילהלם מילר פרנץ שוברט

על-פי הפסיכולוגיה בת-זמננו, "רגישות לדחייה" ("rejection sensitivity") היא "הנטייה לצפות בחרדה לדחייה, לתפוס אותה ככזאת ללא קושי, ולהגיב לה תגובת-יתר" (Downey et al., 1998). בשיר "הסקרן" (*Der Neugierige*) מתוך המחזור "הטוחנת היפה" מאת המשורר וילהלם מילר, חרדת הדחייה של הטוחן באה לידי ביטוי בכך שרק בשורה האחרונה של השיר, לאחר תרגילי השהייה שקופים, הוא מצליח להביא את עצמו לשאול את הנחל (לא, חלילה, בגוף שני, את הנערה מושא אהבתו): "האם היא אוהבת אותי?"

בהרצאה אראה כיצד המוסיקה של שוברט נותנת ביטוי לא רק להיבט של "דחיית הקץ"—הסימפטום החיצוני של חרדת הטוחן—אלא גם משקפת, באמצעות שימוש מתוחכם באנהרמוניה, את המנגנון הפסיכולוגי אשר בעזרתו מתגבר הטוחן בסופו של דבר על חרדתו ואוזר עוז לשאול את השאלה הגורלית.

כידוע, למחזור השירים של מילר יש בסיס אוטוביוגרפי: מילר, כמו הטוחן, חווה אהבה נכזבת, פרשה אותה הוא מגולל בפרוטרוט ותוך התבוננות פנימית נוקבת ביומן שניהל בשנים 1815-16. היומן, שפורסם לראשונה ב-1903, שופך אור על מספר שירים במחזור, ביניהם "גשם של דמעות" (*Tränenregen*), "שלי!" (*Mein!*), ו"אתנחתא" (*Pause*). כפי שמספר חוקרים כבר שמו לב, באחד מקטעי היומן מתוארת סיטואציה, מדהימה בדמיונה לזו המתוארת בשיר "הסקרן". קל להחמיץ בקטע זה את האירוניה העצמית החדה בה מתאר מילר את הסיטואציה, אירוניה אשר מתכתבת באופן מרתק עם הפרשנות הפסיכולוגית לשיר של שוברט.

גיא שקד

פוסט-דוקטורנט במחלקה להיסטוריה יהודית בבר-אילן - בפרויקט מחקר על המוזיקה בתנ"ך (בעיקר השופר והחצוצרות).

חשיפת הדפוסים הפואטיים בטקסטים מקראיים?

משקל סילאבי והשלכותיו על שני הנרטיבים של המוזיקה המקראית

משה דוד קאסוטו הבחין בתבנית מקראית חוזרת - רצף של שישה מרכיבים דומים שמסתיים במרכיב שביעי ייחודי, כאשר הרצף המפורסם ביותר מעין זה הוא סיפור הבריאה. בחינה של המשקל הפואטי בשירת דבורה, שירת הים ותהילים ק"ג, הצביעה על קיום משקל הברות העוקב אחר תבנית דומה.

המשקל ההברתי שניתחתי על פיו, משקף את הגיית העברית, וכן את ההגייה של חלק מהשירה החוץ-מקראית בעברית, שהיתה נפוצה במאות ה-10 וה-11. תקופה זו מתאימה למועד העריכה הסופית של המסורה של התנ"ך.

אלמנטים פואטיים נוספים שנמצאו בקטעים במשקל בשירת המקרא כוללים אנפורה, אליטרציה והנחיות למבצעים לדבר, לומר או לשיר את הטקסט. בהרצאה זו, אשתדל להתייחס אולי לחולשה הגדולה ביותר של תיאוריה זו: מדוע ישנם רק שלושה קטעים כאלה בתנ"ך, ומדוע שניים מהם קצרים מאוד? בעיה זו מציבה אתגר לתיאוריה בעיקר

משום שהיא מחלישה במידת מה את המובהקות הסטטיסטית של אותם קטעים שקולים כתופעה שאיננה תוצאה של אקראיות נדירה כלשהי.

ההסבר המרכזי שיוצע בהרצאה זו, לחולשה העיקרית בתיאוריה המוצעת של משקל פואטי בתנ"ך, יוצג בהקשר של המוזיקה הדתית בתנ"ך. מוזיקה זו, כפי שיטען, נחלקה לשני נרטיבים מרכזיים מנוגדים לגבי הפונקציה שלה בתנ"ך כמו גם האידיאלים שלה.

שושנה זאבי

חוקרת ספרות ומוזיקולוגית. עורכת כתב העת *פעילות*.

סטיב רייך תהילים: התקבולת המקראית והמקצב הפוליריתמי – הילכו שניהם יחדיו?

הקנטטה *תהילים* שסטיב רייך הלחין ב-1981 מתבססת על ארבעה מזמורי תהילים: שני המזמורים – הראשון והאחרון מפארים את גדולת האל, השניים האחרים מהללים את כוחו המוסרי של האדם. רייך יצר יצירה מוזיקלית על טקסט מקראי שהיווה במרוצת הדורות את אחד מאבני הבניין המכוננים של המסורת היהודית ושל התשתית הרוחנית והמוסרית של העם ושל היחיד. רייך נקט בשלוש רטוריקות פואטיות מרכזיות. האחת זו המסורתית – שמירה על המבנה התקבולתי של הטקסט המקראי, עיבוד מלודי וריתמי מבוסס על טעמי המקרא, ושמירה על המלודיות הליטורגיות המסורתיות. השנייה – שימוש במאפיינים של הסגנון הרפטיבי: חזרה על תבניות ריתמיות ומלודיות קבועות, בהן מתרחשת השתנות הדרגתית, השומרת, מצד אחד על הגרעין המקורי, ומצד שני, הישתנות מגיעה לאקסטזה כמעט היפנוטית לקראת סופה ומתרחקת מהגרעין המלודי והריתמי ההתחלתי; השלישית – הטמעה של היסודות הפוליפוניים של תקופת ימי הביניים (פרוטין) ושל הבארוק (קנטטה מס' 4 של באך).

מה שמייחד את היצירה המודרנית היא השימוש במקצבים חוץ מערביים: שימוש בפוליריתמיות אפריקאית ופוליריתמיות במקצב של מסורת הגאמלן של האי באל, ואליהם הוא צירף את התיפוף של כלי הקשה, הנמצאים בכל תרבויות המוזיקליות, ואת מחיאות הכפיים המקנות ממד פיזי רגשי ורוחני לטקסט המקודש.

בהרצאה יעלו כמה סוגיות מחקריות מרכזיות: האם ההתכה של אלמנטים פואטיים סותרים תורמת להארה מחודשת של טקסט ליטורגי קדום? כיצד מתלכדות תפיסות הזמן הקדומה והמודרנית ליחידה סגנונית אחידה, שבה מעומתים היסודות המקודשים עם היסודות האוניברסליים? והאם העימות הזה מעלה רעיון מטפיזי, שהוא נכון לתפיסת העולם המודרנית?

מושב 1

חינוך מוזיקלי: היבטים מגדריים, זהות לאומית, אידאולוגיה ודמות המורה

דן שגיב

המרכז האקדמי לוינסקי-וינגייט

תרבות ממוגדרת - גבריות וג'אז

אריק טייכמן פרסם לאחרונה מאמר נוקב בשם "פדגוגיה של אפליה" (Tiechman, 2020), במסגרתו הגדיר והמשיג את התפיסה הביקורתית הרווחת ביחס למנגנון החינוכי של תחום הוראת הג'אז. כותרת המאמר מדברת בעד עצמה, ולאורכו הכותב מאפיין את פרקטיקות ההוראה של תרבות הג'אז ומבהיר כיצד יישומן מעודד הבחנה, הבדלה ואפליה מגדרית. כתלמיד ג'אז בתיכון בעבר, וכמנהל בית ספר לאמנויות בהווה, הבחנתי היטב באפליה המובנית: הנגינה האינסטרומנטלית והאלתור מאופייניים כגבריים, ושירת הג'אז כנשית. מסתבר שבאופן עקבי, הן בבתי ספר תיכון וקולג'ים לג'אז והן בעולם התרבות והביצוע הרחב ניתן להבחין ברוב גברי מוחלט (Johnson, 2022) ובמיעוט נשי הנדחק לשוליים. הטענה הרווחת ברוב הספרות המחקרית היא שמדובר בתרבות שבראש ובראשונה נבנתה כגברית,

ושהמשיכה לשמר עצמה ככזו לאורך עשורים רבים בקנאות רבה (Hall and Burke, 2022; Johanson, 2022; Mckeage 2004; Tiechman, 2020; Wehr-Flowers 2006). בעגה המקובלת מסתבר שישנן מילות קוד כמו **The Jazzman** או **Jazzcat** או ה-**Trumpet man**. שלל הביטויים שדבקו בסולנים הנחשבים למוצלחים במיוחד מקפלים בתוכם סדרה של אידאות גבריות: סולן עוצמתי הבטוח בעצמו ובעל חזות מרשימה, ומוזיקאי שאינו נוטה להצטנע. יתרה מכך, "הג'אזמן" תמיד יהיה נכון לקחת סיכונים, ירבה בסולואים מתוחכמים ומהירים, ויקפיד לשמור על "קוליות" הן בזמן הנגינה והן בחיי היום יום.

במהלך הרצאתי אבקש לטעון שסגנון הג'אז מרחיק ממנו נשים כבר מהשלבים הראשונים של ההכשרה בשל המרקם התרבותי הכולל, אך גם בשל רצונן של נשים להתרחק מהייצוגים הגבריים המוטמעים בסגנון. אדגים זאת באמצעות התייחסות לאוטואתגורפיה שנכתבה בידי על חוויותי מימי בתיכון, ובעקבות התנסותי כמנהל בית הספר לאמנויות "תלמה ילין". אטען שכל שיש יותר דרישה לאלתור וקומפוזיציה סימולטנית המבוססת על החצנה ומהירות, כך בהלימה יורד רצונן של הנשים לקחת חלק בעניין כולו. בנוסף אטען שמחנכי הג'אז לרוב יקדמו את אלה המבקשים להתבלט ולפרוץ בעוז קדימה עם הרצון לנגן סולו מאולתר ווירטואוזי בפני חבריהם, ויטו להשאיר מאחור את המתקשים והמתקשות לעמוד במרוץ התחרותי. כתוצאה מכך, כך גם עולה מהספרות, רמת הביטחון המוזיקלי של הנשים יורדת, והאלתור הולך עם הזמן ונתפס כתכונה גברית מולדת.

טל יפה

השתקפות התקופה, האקלים התרבותי והלכי הנפש של מוסיקאים בגיל ההתבגרות דרך יצירות שכתבו בישראל של 2021-23, בעת משבר הקורונה

(ממחקר התזה "הדור שבעין הסערה" בהנחיית ד"ר אמירה ארליך)

המרכז האקדמי לוינסקי וינגייט – הפקולטה לחינוך מוסיקלי

בעקבות משבר הקורונה שכפה שינוי על הרגלים וגישות ההוראה, התעצמה בי תחושת הפער ביני לבין הדור של התלמידים שעומד מולי. מתוך הזדקקות להכיר אותם מחדש, יצאתי למחקר ושבתי לשדה במטרה לגלות את התלמידים, את שפתם, את האקלים התרבותי בו הם חיים ואת המצפן הערכי הפנימי המוביל אותם. פסעתי בערוץ המשלב ניתוח יצירות מוסיקליות שכתבו צעירים וראיונות איתם אודות יצירותיהם. שאלת המחקר היא מה ניתן ללמוד אודות האקלים החברתי, התרבותי, הרגשי והערכי כפי שחווים אותו יוצרים צעירים, דרך מאפייני יצירות מוסיקליות שכתבו בישראל של 2021-2023 ודרך האופן בו הם מדברים אודותיהן?

משתתפי המחקר הם בני 13-17 הלומדים בקונסרבטוריונים ובמסגרות מוסיקליות של אחרי בית ספר ושיצירתם, שנכתבה בתקופה הרלוונטית הושמעה במסגרת קונצרט עם קהל. המחקר מעמיק בשמונה יצירות ומשלב ניתוח מוסיקולוגי, ניתוח ראיונות וגישות נרטיביות מבוססות אומנות. הממצאים שעלו מתוך היצירות ומתוך הראיונות של כל יוצר, הראו תאימות גבוהה בין שתי המדיות. לאור משבר הקורונה, השתקפו שתי נטיות עיקריות. הראשונה מתאפיינת בבריחה והתעלמות מהמשבר, ומשתקפת באחיזה במסורות, ובהתרחקות ביצירה מביטויי מתח. השנייה מתאפיינת בטלטלה מודעת ועמוקה המשתקפת בכתיבה זורמת, נטולת עקבות, ריבוי ביטויי מתח וטשטוש המרכז הטונאלי. המפגש עם היוצרים פותח צוהר להיכרות עם בני דור שלמראית עין נדמים תזזיתיים וחסרי מיקוד, אך מתגלים כסקרנים, חקרניים, מעמיקים ופתוחים לערוצי מידע מכל הסוגים.

יובל כץ

המרכז האקדמי לוינסקי וינגייט

מנחים: פרופ' משה אפשטיין וד"ר רבקה הלל-לביאן

כמוסיקאי מבצע (פסנתרן) העוסק גם בחינוך, היה לי חשוב לבדוק את יחסי הגומלין שבין שני העולמות. מחקרי עוסק במתח שבין עולם החינוך המוסיקלי לבין עולם הביצוע המוסיקלי. כוונתו של המחקר למצוא ולהגדיר את מערכת היחסים הפנימית – בקרב המורים עצמם – שבין שני האלמנטים, ועל ידי כך, לעמוד על יחסי הגומלין בין ביצוע האמנות ובין חינוך לאמנות. בהיותי עובד בתחום ההוראה בבית ספר יסודי, חטיבת ביניים ובמגמות מוסיקה בבתי ספר תיכוניים, אני פוגש בדרכי דמויות שונות של מורים למוסיקה. אני חש כי קיים בכולנו, כקבוצת המורים למוסיקה, מתח מתמיד בין הפן הביצועי שבנו (אמן מבצע) לבין היותנו מורים למוסיקה. כפי שניתן לראות מהראיונות שנערכו, היות החוקר בעל שני כובעים, כמפורט לעיל, תורם למחקר ממדים של פרקטיות משולבת באמפתיה ובהבנה לניואנסים, לעקרונות מקצועיים/אמנותיים ולתחושות הקיימים בשטח בעבודתו היום-יומית של המורה למוסיקה, שרק מורה-קולגה יכול לעמוד עליהם.

במחקר זה הנערך בתקופה בה גם החינוך וגם האמנות נמצאים בעתות משבר, רואינו כ-20 מורים המלמדים באופן פעיל ומייצגים את המורה למוסיקה בטווח הקשת של מסגרות ההוראה הפורמליות.

שיטת המחקר הינה מחקר נרטיבי, באמצעות ראיונות עומק, שנותחו ניתוח הוליסטי וניתוח תמתי פרשני למציאת תמות משותפות.

ממצאי המחקר מגלים תובנות ומחשבות יוצאות דופן על מוסיקה בפרט וחינוך בכלל, והתמונה מורכבת למדי; המורים למוסיקה, שנקודת הפתיחה של רובם המוחלט היא עצם היותם מוסיקאים, נחלקים במחקר ל-2 קטגוריות גורפות: המורה השלם והמורה המתוסכל. כל אחד מהם הגיע למקצוע ההוראה מסיבה אחרת: ממקום של ברירת מחדל, או בכוונה תחילה. בין 2 קצוות אלו קיים טווח עשיר של גוונים אפור.

במחקר ניתן דגש מיוחד על אישיותם של המורים המרואיינים כמבצעים, והאם למטרותיהם של מורים אלו, ככובעים כמבצעים, ישנה השפעה כלשהי על אופן ומטרות ההוראה שלהם.

נראה כי רבים מהמורים עברו תהליכים, ולעיתים אף מהפכים, באופן שבו התייחסו לעולמות החינוכיים והמוסיקליים שבתוכם הפנימיים מחד ובעבודתם מאידך, במהלך עשייתם במסגרות חינוכיות. לאורך המחקר ובמיוחד בפרק הדיון, עולות מסקנות פרקטיות ומוחשיות – הן בפן התיאורטי והן בפן המעשי – כאלו, שבתקווה, עשויות לשנות תפיסות לגבי דמות המורה למוסיקה, דמות המורה בכלל ונגיעה לעולם התרבות הכללי.

מושב 2א

סמליות חבויה ביצירות כליות

גדעון ברטלר

אוניברסיטת תל אביב, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון

פסקליות מודולטוריות לגיטרה כביטוי לדינמיקה חברתית במאה ה-17 באיטליה

בין השנים 1640 ל-1650, יצאו לאור חמישה ספרים של מוזיקה אינסטרומנטלית מתוחכמת לגיטרה, על ידי מלחינים שונים הפועלים בערים שונות באיטליה. בנוסף לפרקי ריקוד, טוקטות ויצירות אינסטרומנטליות טיפוסיות אחרות, בכל אחד מהספרים הללו ניתן למצוא סדרות של פסקליות רחבות מימדים, המאורגנות על פי עקרונות טונאליים מובהקים - מעגל הקווינטות ומודוסים מז'וריים ומינוריים "משלימים". במספר ספרים, הפסקליות אף מולחנות בכל עשרים וארבעה ה"סולמות" המז'וריים והמינוריים. פרקטיקה כזאת של ארגון צורני שיטתי ורחב היקף על פי עקרונות טונאליים בעשור

החמישי של המאה ה-17 היא חסרת תקדים. מפתיע לא פחות, הפרקטיקה הזאת בקרב גיטריסטים-מלחינים עיליים, שבמובנים רבים הקדימה את זמנה, נעלמה מספרות הגיטרה לאחר שנות ה-50 של אותה מאה.

מחקר זה מציע הסבר להיווצרותה של תופעה מוזיקלית זו משתי נקודות מבט: תוך-מוזיקלית וחברתית. הנרטיב המוזיקולוגי האינטרינזי מתחקה אחר התמזגותן של שתי מסורות מוזיקליות נפרדות - ליווי מחול ושירה באופן פשוט על ידי פריטה של אקורדים משולשים על פני כל המיתרים, הקרויה "בטוטו", ופריטה מעודנת ומתחכמת בסגנון הלאוטה והתיאורבו, שדרשה מיומנות מוזיקלית משמעותית, הקרויה "פיציקטו". שילוב שתי הפרקטיקות הללו – האחת מזוהה באופן מובהק עם בני המעמדות הנמוכים והשנייה עם בני המעמדות הגבוהים – בידי מוזיקאים מקצועיים בעלי קשרי פטרונות עם בכירי החברה האיטלקית, משקפת יחס מורכב כלפי גבולות מדומיינים בין תרבות 'גבוהה' ל'נמוכה' באיטליה בתקופה זו. ספרי הגיטרה המשלבים בטוטו ופיציקטו המכילים פסקליות מודולטוריות יבחנו מנקודת מבט חברתית על פי התאוריות של ההיסטוריונים קרלו גינזבורג ופיטר בורק המזהים יחסי גומלין והפריה הדדית בין תרבות 'גבוהה' ל'נמוכה' לצד שינוי הדרגתי ביחסם של בני המעמד הגבוה כלפי תרבותם של אלו שנתפסו כנחותים מהם לאורך העת החדשה המוקדמת.

ברק שוסברגר

פוסט דוקטורנט, האוניברסיטה העברית

מתחת לפני השטח: מטאפורה כאנליזה בפרלוד מס' 4 מאת דביסי

בעשורים האחרונים, פילוסופים מהזרם האנליטי האנגלו-אמריקאי התקדמו בצורה משמעותית בחקר ובניתוח המטאפורה, גם כתופעה כללית (לדוגמה: דוידזון, 1978; לאקוף וג'ונסון, 1980) וגם ספציפית בתחום המוזיקה (פיקוק, 2009; קיווי, 2009). בהדרגה נוצר קונצנזוס כי יש לראות את המטאפורה כתופעה קוגניטיבית רחבה ולא רק כאמצעי רטורי המוגבל לעולם השפה, הבנה אשר הובילה לתובנות חשובות בנוגע לתפקיד שממלאת המטאפורה בקישור בין אובייקטים מוזיקליים לעולם החוץ-מוזיקלי. יחד עם זאת, ובאופן טבעי, ספרות זו זנחה כמעט לחלוטין עיסוק בהיבטים מוזיקליים מורכבים הדורשים הבנה תיאורטית ברמה גבוהה, כמו מערכת היחסים בין שטח הפנים המוזיקלי לבין תבניות נורמטיביות המצויות בשכבות מבניות (*Schichten* ע"פ שנקר, 1935) עמוקות. הרצאה זו מנסה לשפוך אור על הקשר ההדדי בין נושא זה לבין מטאפורה מוזיקלית.

ראשית, אטען כי החוויה הפסיכולוגית הכרוכה בתפיסה נכונה של שכבה מבנית מוזיקלית עמוקה דומה מאד לזאת שתארו הפילוסופים האנליטיים במסגרת הדיון במטאפורה, טענה המאפשרת הרחבה של מושג המטאפורה המוזיקלית. שנית, אבחן כיצד עיצוב היחסים בין שכבות מבניות משמש ליצירת תמונות מטאפוריות רחבות, וכן, כיצד תמונה מטאפורית של המוזיקה עשויה להדריך את המנתח.

מקרה המבחן יהיה הפרלוד מס' 4 מתוך הספר הראשון מאת דביסי "Les sons et le parfums tournent dans l'air du soir" ("הצלילים והריחות מסתובבים באוויר הערב"). בחלקה השני של ההרצאה אראה כיצד מאפייני האוויר כתופעת טבע (כפי שהם מנוסחים ב'תיאוריית הכאוס') באים לידי ביטוי בפרלוד על ידי תבנית חוזרת במסגרתה אקורדים דיסוננטיים מקומיים גורמים לעיוותים משקליים רחבי היקף. לבסוף, אדון בהיבט ייחודי של הסצנה המתוארת בכותרת הפרלוד (הלקוחה מתוך שיר שכתב המשורר הסימבוליסטי שארל בודלייר): באמצעות בחירת מילים מתחכמת, האלמנטים השונים המרכיבים אותה (צלילים, ריחות, אוויר) מתוארים כמתמזגים לכדי חוויה חושית אחידה אך, בו זמנית, שומר כל אלמנט על טבעו המובהק. את התופעה הפסיכולוגית הזאת, האופיינית מאד לזרם הסימבוליזם, אני מכנה "אלמנטים משולבים אך מובחנים" ("fused yet distinct") ובאמצעות גרף הולכת-הקולות אדגים כיצד מערכת היחסים בין השכבות המבניות של הפרלוד משקפת אותה.

האם הקונצ'רטו מס' 2 לצ'לו מאת שוסטקוביץ' היה מחוות הוקרה מוסויות?

Shostakovich's direct quotation from the Odessan street song "Bagels, Buy My Bagels!" (Bubliki, kupite bubliki!) in his Second Cello Concerto Op. 126 (1966) featured an unusual style, even in relation to some of his other compositions referencing popular and Jewish music. The song is widely known as one of the icons of the Odessa underworld. Shostakovich's use of this melody as one of the main leit-themes of the Concerto can be compared to the use by the non-Jewish Andrei Sinyavsky of the Jewish pseudonym Abram Tertz, a bandit from the Odessa underworld—the only locus of freedom to tell the truth in a totalitarian society. The time of Shostakovich's address to this song remarkably coincided with the famous Soviet trial of Andrei Sinyavsky and Yuly Daniel in the fall of 1965 and their final sentencing (February 1966) to years in a Gulag camp. The dramaturgy of Shostakovich's Concerto, written in the same spring of 1966, demonstrates the transformation of the theme of "Bagels" into a tragic image. The totality of circumstantial evidence suggests that this opus could be the composer's hidden tribute to the feats of Russian heroic writers.

מושב 2

פאנל חינוך מוזיקלי: הפרדוקס של החינוך המוזיקלי בגיל הרך בישראל

פאנל בעקבות צאתו לאור של גליון מיוחד המוקדש כולו לחינוך המוזיקלי בגיל הרך של כתב העת "חוקרים@הגיל הרך" בעריכתו של פרופ' איציק גילת.

משתתפי הפאנל:

טל וייס ביאטריס בר, המרכז האקדמי לוינסקי-וינגייט – יו"ר, העורכות האורחות של הגליון

דן שגיב, המרכז האקדמי לוינסקי-וינגייט – "רקוויאם לחלום – סיפורה של המוזיקה בגני הילדים בישראל מנקודת מבטו של איש חינוך מוזיקלי"

אורלי שי, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון – "האם אפשר ללמד פעוטות עם אוטיזם מושגים שפתיים באמצעות שירים? – מחקר חלוץ"

עידית סולקין, מכללת תלפיות והמכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון – "שיקוליהן של גננות יהודיות חילוניות, דתיות וחרדיות בישראל בבחירת השירים לגן"

מיכל חפר, האקדמיה למוסיקה ולמחול, ירושלים – "בין שקט לצליל – תכניות מוזיקליות לפעוטות בישראל"

יפעת שוחט, המרכז האקדמי לוינסקי-וינגייט – חברת פאנל (יחסי הגומלין בין החינוך המוזיקלי לבין תרפיה

במוזיקה בגילאים הרכים)

רקוויאם לחלום – סיפורה של המוזיקה בגני הילדים בישראל מנקודת מבטו של איש חינוך מוזיקלי

דן שגיב

במאמר זה מתואר המהלך ההיסטורי שהוביל לשינוי המדיניות הממסדית ביחס לתחום החינוך המוזיקלי לגיל הרך, ולהידרדרות העקבית במעמדה של המוזיקה בגני הילדים במהלך העשורים האחרונים. במרכז הנרטיב עומדת סוגיית הסרת האחריות הציבורית מתחום החינוך המוזיקלי לגיל הרך מידי הגורמים המפקחים והמממנים, זאת בעקבות הפרטתו והעברתו לידי כוחות השוק החופשי. המאמר מבטא את ההשלכות הכבדות של שינוי זה, ואת אופני ההתמודדות של אנשי השטח עם המציאות המשתנה.

החלטתו של משרד החינוך להפסיק לממן את שיעורי המוזיקה בגנים, שהתקבלה באמצע שנות התשעים, גרמה שינוי תרבותי עמוק. מאחר שרוב תחום החינוך המוזיקלי לגיל הרך הועבר לידי השוק הפרטי, כך גם

עוצבו אבני הבוחן התרבותיות והחינוכיות. המורות למוזיקה הפכו "מפעילות" או "מנגנות", ותוכנית הלימודים הסדורה והמפוקחת נמוגה בהתאם. המאמר מתאר את האופן שבו השינוי במעמד שיעורי המוזיקה והוראת המוזיקה בגן מובילים לפעולות שרשרת המשפיעות על כלל העשייה המוזיקלית בגן, ולשינויים נרחבים באופן ההתייחסות לתוכניות להכשרת מורות ומורים למוזיקה במכללות להוראה. בלב המאמר מבוטאת קינה אישית וקולקטיבית המבקשת להציב מראה לפני השינוי הרגולטיבי, ולטעון שמדיניות החינוך לגיל הרך מובילה לשינוי תרבותי עמוק, לאיבוד אחיזה בנעשה בתחום זה, ולאובדן דרך חינוכית. עם זאת, לקראת סוף המאמר עולה הטענה שעל אף הכול אפשר להתבונן במציאות באומץ ולנסות לחולל בצניעות מהפכות "מלמטה", כדי להשיב לאנשי התחום אופטימיות ותקווה לעתיד.

האם אפשר ללמד פעוטות עם אוטיזם מושגים שפתיים באמצעות שירים? – מחקר חלוץ

אורלי שי

ישנו חלון הזדמנויות להשקעה בהתפתחות של ילדים בגיל הרך. לכן, נעשה מאמץ לקדם את היכולות השפתיות של ילדים בגיל זה. משימה זו הופכת מאתגרת יותר בהוראה של פעוטות וילדים שאובחנו עם אוטיזם. שכן, המאפיין העיקרי של תסמונת זו הוא חסך בתקשורת בין-אישית, שבמרכזה מצויה התקשורת הדבורה.

בספרות המחקרית ישנה התייחסות להתערבויות רגשיות וחברתיות המתבצעות באמצעים מוזיקליים למאובחנים עם אוטיזם. עם זאת, מעט מחקר אמפירי נערך בהתייחס לשימוש בשירים למטרת למידה חברתית ורגשית, וישנם אפילו פחות מחקרים שבדקו שימוש בשירים לצורך פיתוח שפתי וקוגניטיבי.

במחקר החלוץ הנוכחי נערכה התערבות בהיבט הקוגניטיבי בקרב שמונה פעוטות עם אוטיזם מורכב. בהתערבות זו הפעוטות למדו שמות של בעלי חיים באמצעות שירים. הממצאים מראים שהפעוטות הצליחו לזהות, הן ברמת היזכרות (שיום) הן ברמת היכר, יותר בעלי חיים באמצעות שירים, מאשר הצליחו לזהות באמצעות שפה דבורה. לממצאים אלו השלכות פדגוגיות ותיאורטיות.

שיקוליהן של גננות יהודיות חילוניות, דתיות וחרדיות בישראל

בבחירת השירים לגן*

עידית סולקין, תמר מאיר וחגי ניקריטין

מחקר זה עוסק בשירים בגן הילדים, שהם חלק מהשפה החינוכית המאפיינת את האינטראקציות בין הילדים לצוות החינוכי ובינם לבין עצמם במרחב הגן. לשירי הילדים תפקיד חשוב בכינון התרבות הארצישראלית, ומרכזיותה של השירה בחברה הישראלית מתבטאת גם במערכת החינוך בארץ. כדמות

החינוכית הדומיננטית בגן הילדים, מצופה מהגננת, בין השאר, לשלב שירה בעבודתה החינוכית בגן הילדים ובחירותיה בשירים ספציפיים משפיעות על עתודות הידע, על תפיסת הנורמות ועל הבנייה החברתית-התרבותית של הילדים שהיא מחנכת. השינויים הדמוגרפיים החלים בחברה היהודית בישראל משפיעים גם על מערכת החינוך, ובשנים האחרונות אפשר לחלק את גני הילדים בחברה היהודית בישראל לזרמי חינוך שנעים על הציר שבין חילוניות לחרדיות. בזרמים השונים ישנן העדפות ערכיות הבאות לידי ביטוי גם בבחירת חומרי לימוד שונים במהותם. לפיכך, המחקר הנוכחי בדק את הקריטריונים לבחירת הרפרטואר השירי ואת השיקולים של הגננות בבחירתו בזרמי החינוך השונים, כמו גם את מקורות הידע שבהם משתמשות הגננות בבחירת השירים לגן. לצורך זאת נאספו נתונים מ-282 גננות במגזרים השונים שמילאו שאלונים מקוונים. ניתוח סטטיסטי של הנתונים הכמותיים העלה, שלמרות הבדלים בחלק מהשיקולים, קיים מכנה משותף רחב בהתייחסות לערכיות ולתוכן החינוכי של השירים הנבחרים לגן על ידי הגננות. נוסף על כך, העלה המחקר שכלל הגננות משתמשות גם בניו-מדיה כחלק משמעותי ממקורות המידע שלהן לשירים בגן. ממצאי המחקר שופכים אור על תהליכים חברתיים-תרבותיים המתרחשים בחברה הישראלית ומציעים תובנות חדשות בהקשר של הכשרת הגננות והנגשת ידע רפרטוארי מוזיקלי שיכול להוות גשר בין המגזרים האמוניים-היהודיים השונים בישראל.

* מחקר זה נערך בתמיכת הקרן למחקר יישומי בהכשרה להוראה וחינוך במכון מופ"ת

בין שקט לצליל – תכניות מוזיקליות לפעוטות בישראל

מיכל חפר

המאמר מציג את התפתחותן של שתי תוכניות לימודים מוזיקליות לפעוטות אשר פעלו בעשורים האחרונים בישראל. הראשונה, תוכנית חֶמָ"ל החלוצית, אשר התפתחה בסוף שנות השמונים על ידי צוות מוזיקאיות ומחנכות לגיל הרך בהובלתה של טלי גורלי טוראל, והשנייה, תוכנית קָטן-טוֹן, אשר פותחה בתחילת שנות האלפיים על ידי מיכל חפר בהשראת תיאוריית הלמידה המוזיקלית של אדווין גורדון. מטרת המחקר הייתה למפות את שדה ההוראה בגיל הרך ולבחון אילו תוכניות פדגוגיות מבוססות מחקר קיימות בישראל. מפתחות התוכניות יצרו רפרטואר חדש בעולם המוזיקה לגיל הרך, אשר שירת מטרות שונות. תוכנית חֶמָ"ל מציעה חומרים מוזיקליים קלים וקליטים לגננות, למטפלות, להורים או למחנכים שאינם מומחים מוזיקליים, ואילו תוכנית קָטן-טוֹן, בניגוד לחֶמָ"ל, מציעה חומרים מוזיקליים מורכבים המחייבים מומחיות מוזיקלית שמתווכה עוברים הכשרה מקצועית. אפשר לומר, כי תוכנית קָטן-טוֹן היא למעשה התפתחות מוזיקלית של שיטת חֶמָ"ל. שתי התוכניות מיועדות לאותה אוכלוסייה, מלידה ועד גיל שלוש, ומסתמכות על שיתוף ההורים או המבוגרים בחוויית הלמידה ובסוגי התוכן המוזיקלי. הסביבה המוזיקלית האידאלית לילדים מלידה ועד גיל שלוש היא שילוב בין שתי התוכניות. השאיפה היא לייצר סביבה שקטה ואינטימית שבה הילד יהיה מוקף במוזיקה שההורים והמטפלות יכולים לשיר בה ולהרגיש נוח. מוזיקה בחיי היומיום, אשר מועברת באמצעות התכנים של תוכנית חֶמָ"ל ומתווכת על ידי המבוגרים הנמצאים רוב שעות היום בקרבת הפעוט. עם זאת, נכון שיהיו חשופים גם למורכבות במפגשים מוזיקליים שבועיים, כפי שהיא מוצעת בתוכנית קָטן-טוֹן. בתוכניות אלו הושם דגש מיוחד על חשיפה למוזיקה חיה או מוקלטת המוגשת באמצעות אינטראקציה עם מבוגר אשר שר, רוקד או מנגן, להבדיל ממוזיקת רקע, אשר איננה מוגשת אלא מושמעת ללא הפסקה ברקע הפעילויות היומיומיות.

Roger Kamien

Compensatory Codas in Sonata-Form Movements of Beethoven Piano Sonatas

Hebrew University, Jerusalem

This talk deals with sonata-form movements in Beethoven piano sonatas in which thematic material or motives from the exposition are omitted in the recapitulation but restored in the coda, often in varied forms. William E Caplin has described this procedure as one of the "compensatory functions" of the coda. Compensatory codas by Haydn and Mozart have been discussed in the musicological literature, but to the best of my knowledge, there is no published study of Beethoven's compensatory codas.

Such codas conclude Beethoven sonata-form movements in a wide range of genres including piano sonatas, string trios, string quartets, sonatas for piano and cello, quintet for piano and winds, and symphony. This talk focuses on compensatory codas in four piano sonata movements (Opp, 10/3/II, 27/2/III, 31/1/I, 31/2/III) in which motives from the opening theme and/or bridge are omitted from the recapitulation but restored in the coda, sometimes in varied form.

Bio:

Roger Kamien is professor emeritus of musicology at the Hebrew University of Jerusalem, and formerly taught at Queens College, New York. He is author of "Music: An Appreciation," a textbook for teaching the basics and importance of music, now in entering its 14th edition. He studied piano with Claudio Arrau and Schenkerian analysis with Felix Salzer and Ernst Oster. Kamien holds a doctorate from Princeton (1964) and is the editor of Norton Scores and author of many academic articles.

נפתלי וגנר

האוניברסיטה העברית

מחזוריות תמאטית בקונצ'רטי של מוצרט: היבטים כמותיים ומשמעותם

צורת הסונטה הבשלה של שלהי המאה ה-18 מושתתת במידה רבה על עיקרון המחזוריות תמאטית. המחזוריות היא זו המאפשרת לעקוב בנוחיות אחרי הרצפים הארוכים והמורכבים של יחידות מוזיקליות מובחנות. השרשראות התמאטיות הללו מקבילות זו לזו במידה מספקת כדי להקנות לנו חוויה של סדר וארגון, אך גם רופפות במידה מספקת כדי להקנות לנו בד בבד תחושה של מורכבות, התגוננות והתפתחות.

הדו-מחזוריות רווחת בצורת הסונטה מהשלב שבו אפשר לדבר על אקספוזיציה ורקפיטולציה, אבל קיימות גם צורות סונטה תלת-מחזוריות, שהרווחת מביניהן היא הקונצ'רטו הקלאסי כפי שכוון אותו מוצרט. בקונצ'רטו. מבחינה פרצפטואלית, הקבלה תמאטית הדוקה מידי בין המחזורים עלולה לשעמם בעוד שהקבלה רופפת מידי עשויה לגרום לדיסאוריינטציה. מוצרט מחפש ואף מוצא את האיזון בין שתי נקודות הקצה הללו, אך פתרונותיו אינם אחידים, וכל קונצ'רטו מוצא את מקומו על הספקטרום הנמתח בין הידוק-יתר לרופפות-יתר מבלי להתקרב מדי לנקודות הקצה.

פרקי הקונצ'רטי של מוצרט הם איפוא זירה אידיאלית לחקר המחזוריות התמאטית. הנתונים שאביא לפניכם על קצה המזלג לקוחים משלושה קונצ'רטי לפסנתר סמוכים יחסית 453, 467 ו-488. אציע קריטריונים כמותיים פשוטים (ברמה אריתמטית של בית-ספר יסודי), שיש בהם כדי לאפיין היבטים שונים של ההקבלה התמאטית השוררת בכל אחד מהם, ולאור הממצאים לפרש מקצת הסיבות לשוני שביניהם. בדרך זו אני מקווה להניח תשתית מתודולוגית ראשונית למחקר קורפוס סינכרוני רחב יריעה.

חינוך מוזיקלי כאמצעי לגיבוש ועיצוב זהות יהודית

רחלי גלאי

המכללה האקדמית לחינוך גבעת ושינגטון

עיצוב הזהות היהודית-ישראלית בחינוך המוזיקלי בישראל – בין תכניות ליישום

לתכניות הלימודים במערכת החינוך המוזיקלי בישראל תפקיד מרכזי בעיצוב הזהות האתנית והלאומית בישראל. בניית התרבות היהודית-ישראלית באמצעות מוזיקה התפתחה תוך התבססות על מורשת התפוצות, השפעות מקומיות ישראליות/פלסטיניות ומגמות בינלאומיות (Hirshberg, 1996) (רגב, 2013) (טאובר, 2017).

בנייתה של תרבות זו הושפעה לא רק מהטעם המוזיקלי של אנשים אלא גם מהאידיאולוגיה של קובעי מדיניות שעשו ניסיונות מודעים לעיצוב תרבות של ישראלי חדש (רז-קרקוצקין, סתיו 1993) (טאובר, 2017). מחקר זה מנתח את המדיניות, החומרים והיישום המעשי של העברת מסורות מוסיקליות יהודיות אותנטיות לתלמידים במערכת החינוך הישראלית. המחקר מסתמך על מקורות שונים, לרבות מסמכי מדיניות חינוכית מהתוכנית הראשונה של המפקח על המוזיקה משנת 1938 שנמצאה בארכיון סטוצ'בסקי בספרייה המרכזית בתל אביב, תכניות לימודים להכשרת מורים, חומרי הדרכה למורים למוזיקה ותוכנית הלימודים לחינוך מוזיקלי של משרד החינוך בשנים (תומר לב, 2011) (מזיקה, 2014). בנוסף, נחקרו משאבים מקוונים הקשורים לחינוך מוסיקלי יהודי, כגון תכנית שירים ושורשים באתר משרד החינוך, אתר "בואו לגני", תכנית "מזמור שיר" של החמ"ד ותכניות נוספות. מקורות אלה משקפים ביחד ניסיונות לשלב את המגוון התרבותי והאתני העשיר של יהדות ישראל במסגרת החינוכית (מלכא, 2015) (מרזל, תשס"ז).

מחקר זה בוחן גם ממצאים מסקרים שנערכו במהלך פרויקטים של "אקדמיה-שדה" בין השנים 2021-2023 ביוזמת החוג להוראת מוזיקה במכללת גבעת ושינגטון. פרויקטים אלו נועדו להכיר לתלמידים בבית הספר היסודי לחנים יהודיים מסורתיים תוך שיתוף פעולה בין המכללה, חמישה בתי ספר יסודיים, אגף המוזיקה במשרד החינוך והתזמורת האנדלוסית הישראלית אשדוד. סקרי הפרויקט הראו שהמאמץ היזום הצליח להכיר לתלמידים מוזיקה יהודית אותנטית ובכך לטפח הערכה תוך חוויה חיובית ומעצימה.

ממצאי המחקר שופכים אור על תהליכים ומגמות בעיצוב הזהות היהודית-ישראלית במגזר החילוני והדת-לאומי של מערכת החינוך הישראלית, בתחום המוזיקה. לאור השערים העמוקים בחברה הישראלית כיום, ניתוח זהות באמצעות ביטוי מוזיקלי עשוי להציע אפיקים חדשים לפתרונות.

עידית סולקין

מכללת תלפיות לחינוך, מכללת גבעת ושינגטון לחינוך

בין "ציפור קטנה" ל- "כנפי רוח": השירים המשמשים גננות בעבודתן בגנים ממלכתיים במגזר היהודי החילוני, הדתי לאומי, החרדי לאומי והחרדי בישראל כמשקפים אידאולוגיות ותמורות בחברה היהודית בישראל

שירי ילדים חלק מההיסטוריה ומהנכסים התרבותיים של כל חברה. ביצועם הוא דרך להעברת מידע על ערכים ונורמות; הם משמשים פורום למידה, מקום שבו ילדים נחשפים לידע היסטורי, תרבותי ומסורתי, וחולקים אותו גם בלי להיות מודעים לכך. באופן זה ממלאים שירי ילדים תפקיד משמעותי בהבניית המציאות ובעיצוב התודעה של החברה והקהילה.

בדומה לשירים הנכתבים עבור מבוגרים, גם בשירי ילדים ניתן למצוא השפעות תקופתיות ומגמות אידאולוגיות. הבסיס להתפתחות שירי הילדים בחברה היהודית בארץ ישראל קשור להתרחשויות של אירועים היסטוריים, ובעיקר לתהליכים של החייאת השפה העברית והנחלת הרעיון הציוני. בצד אבולוציה טבעית הקשורה ביצירה ובהתחדשות

תרבותית, קיימת גם השפעה של תהליכים דמוגרפיים והתפתחויות טכנולוגיות על שירי הילדים בישראל. תהליכים והתפתחויות אלה הביאו לעליית ז'אנרים הנעים על הספקטרום שבין המסחרי-כלכלי לאמוני-דתי. שינויים אלה באים לידי ביטוי גם בשירי הילדים המשמשים כתוכן פדגוגי במסגרות חינוכיות לגיל הרך.

במטרה להבין כיצד מושפעים שירי הילדים מהשינויים והתהליכים המתוארים לעיל, וכיצד הם משקפים ומשמשים להנחלת אידאולוגיות וערכים, התמקד המחקר הנוכחי באיסוף, מיון וניתוח שירי ילדים במגזר היהודי בקרב גננות מארבעה זרמים אמוניים: חילוניות, דתיות לאומיות, חרדיות לאומיות וחרדיות. איסוף הנתונים נעשה בשני אופנים: באמצעות שאלונים ובאמצעות ראיונות.

מיון וניתוח הנתונים מעידים על תהליך דואלי בשדה היצירתי של שירי ילדים, המשקף את המציאות החברתית והפוליטית הנוכחית בישראל: מחד קיים רפרטואר בסיסי צר המהווה מכנה תרבותי משותף של שירי ילדים; ומאידך מתקיימים תהליכים עוצמתיים של הפרדות תרבותית בין הקצוות האמוניים במגזר היהודי בישראל, הבאים לידי ביטוי בשירי הילדים.

בהרצאה יוצגו הממצאים תוך התייחסות לתוכן המוזיקלי והטקסטואלי הקיים בשירי הילדים, ויידונו ההשלכות של השימוש בשירים הללו שירים על החברה הישראלית.

קלאודיה גלושנקוף

המרכז האקדמי לוינסקי-וינגייט

עידוד החיים המוזיקליים בקהילה היהודית האשכנזית בבואנוס איירס (1917-1935): מקונסרבטוריון פרטי לחנות פסנתרים – חקר מקרה

בין שתי מלחמות העולם גדלה הקהילה היהודית האשכנזית הצעירה בבואנוס איירס והתפתחה לקהילה בורגנית פעילה. החיים המוזיקליים במשפחה נחשבו להון תרבותי. מחקר זה מתמקד בחנות פסנתרים ספציפית, שמיתגה את עצמה בעיתונות היידית בתקופתה כ"חנות הפסנתרים היהודית היחידה והגדולה בכל רפובליקת ארגנטינה". היו חנויות אחרות שפנו לקהילה, אבל זו הייתה ייחודית בכמה מובנים: (1) היא מכרה לא רק פסנתרים חדשים ומשומשים, אלא גם פסנתרים חדשים של Zeitter & Winkelmann עם המותג הפרטי שלה; (2) היא מכרה כינורות ונגני תקליטים; (3) בעל החנות ליאון חזקל עיבד, ערך ומכר אלבומי מוזיקה יהודית ("שיר ציון") לכינור ולפסנתר, לקול ולפסנתר, ולקול, כינור ופסנתר; (4) החנות הציעה למכירה תקליטי ויניל של אותו רפרטואר ("שיר ציון") בביצוע בעל החנות, שהיה גם חזן.

חזקל תרם לחיים המוזיקליים של הקהילה באמצעות חנותו, וכל הצעותיה, לרבות האפשרות לקנות את הכלים בתשלומים, ושליחתם לישובים בכל המדינה. לחנותו קדמה הקמתו וניהולו של הקונסרבטוריון "סולצר" שייעד אותו לקהילה האשכנזית. יוזמה זו הייתה הגיונית למציאות בבואנוס איירס, במיוחד עד 1924, עת שנוסד הקונסרבטוריון הממלכתי. רובינשטיין (Rubinstein, 1980), בעת ביקור בעיר זו בשנת 1917, נזכר: "מצאתי, עם הגעתי, אימפריה של קונסרבטוריונים... פבלו קזלס והרולד באואר, שביקרו בבואנוס איירס כמה שנים לפני, כינו אותה "קונסרבטורפוליס" (שם, עמ' 7-8). חזקל פרסם מאמרים על חינוך מוזיקלי ועל תולדות המוזיקה היהודית בעיתונות היידית, שיצאו לאור מאוחר יותר כספרים: "מוזיקאלישע דערציהונג: האנט-בוך פאר עלטערן און פאר די, וואס ווילען לערנען מוזיק" (חינוך מוזיקלי, מדריך למורים ולתלמידים, 1935) ו"נגינות און תפילות ביי יידן – אין ליכט פון דער יידישער געשיכטע" (נגינות ותפילות אצל יהודים- לאור היסטוריה היהודית, 1952).

המודל העסקי הזה – חנות לפסנתרים וכינורות, עורך ומו"ל מוזיקלי, ובית ספר למוזיקה – העשיר את החינוך המוזיקלי ואת החיים המוזיקליים המשפחתיים של הקהילה האשכנזית.

יום הולדת 90 לרוג'ר קמאן: חלק שני

יואל גרינברג וברק שוסברגר

דרך האמצע: הרגע המדיאלי והטרנספורמציה הבינארית-טרנארית של צורת הסונטה

בשנים האחרונות ניכר עניין מחודש בהתפתחות צורת הסונטה הקלאסית מצורות בינאריות. האירוע בתוך צורת הסונטה שעמד במוקד תשומת הלב המחקרית הוא החזרה הכפולה של הנושא והמפתח העיקרי במחצית השנייה של הצורה, המדגימה את המעבר של צורת הסונטה מתפיסה בינארית לתפיסה יותר טרנארית (בורסטיין 2020, ניווירט' 2021, גרינברג 2022). רגע מגיע לאחר בניית ציפיות שנוצרו מסדרה של רמזים בולטים, והוא גם מעלה ציפיות נוספות לרקפיטולציה באותה הוא מתחיל. מבחינה זו, ניתן לומר שרגע זה הוא "עתיר מידע", בכך שהוא בא במגע עם רבות מהסוגיות שהיו מונחות על הכף בתפיסת צורת הסונטה כולה.

במחקר זה אני מציע לבחון עוד רגע "עתיר מידע" כזה: הרגע שמתחיל את המחצית השנייה של הצורה, מיד לאחר סימן החזרה הבינארי הראשון (להלן "הרגע המדיאלי"). בצורות סונטה בינארית ומוקדמת, הרגע המדיאלי כלל כמעט תמיד מ"חזרה מדיאלית" (גרינברג 2022, הפוקוסקי ודארסי 2006, קאפלין 1998): הצגה מחדש של נושא הפתיחה במפתח המשני, דבר המצביע על איזון בינארי בין החצי הראשון והשני של הצורה. אולם כפי שצינו תיאורטיקנים של סוף המאה ה-18, פרקטיקה זו דעכה בסוף המאה השמונה-עשרה, ובסופו של דבר פינה את מקומו לתחושת צורה זורמת יותר וטרנארית יותר שבה תחילת הרפריזה, ולא הרגע המדיאלי, היווה את המוקד של הנרטיב הסונטאי.

בהסתמך על מחקר קורפוס של למעלה מ-200 יצירות מהשנים 1740-1810 ועל מספר מקרי בוחן, אדגים שהחזרה המדיאלית "השתנתה" בהדרגה, באמצעות שינויים במפתח, במיקום ובמניפולציה נושאית. יתרה מזאת, אראה כיצד שינויים אלו, למרות שהם עדינים, החלישו את ההשלכות הבינאריות של הרגע המדיאלי על ידי הפיכת הפונקציה של הקו הכפול מהתחלה מחדש וחלוקה לרפרקציה והמשכיות. באמצעות ההתמקדות הדיאכרונית בתהליך הטרנספורמציה אאתגר את מושג "ברירות המחדל" (defaults) של הפוקוסקי ודארסי, ואציע הקשר רגיש לזמן לאפשרויות שהיו זמינות בנקודת זמן נתונה.

יוסף גולדנברג

האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים

פסלמודיה, שירת ימי הביניים ופריודות קלסיות: הכללות על צמדי שאלות ותשובות מוזיקליות

פריודות הן צמדי פראזות היוצרות יחידת-על, ואשר הראשונה בהן מסתיימת בקדנצה חלשה יחסית לשנייה. במחקר קודם בדקתי מקרים גמישים יותר בתוך המוסיקה הקלסית, שאין בהם בהכרח פראזות וקדנצות אך יש בהם יחידת-על מחולקת לשתי יחידות קטנות יותר עם סיום פתוח יחסית וסיום סגור. לתופעה זו הסתעפויות הקשורות למהלך ההרמוני והמלודי, לאורך היחידה, וכן לשאלת קיומם וחוזקם של סימטריה, הקבלה מוטיבית, צזורה ועצמאות יחידת העל.

התופעה הכללית מתרחשת גם תחבירית במשפטים ורבליים – ודאי כשיש שאלה ותשובה תחביריות, אך גם במשפטי חיווי הכוללים פסיק באמצע, בשירת ספרד מימי הביניים (דלת וסוגר) וכן בטעמי המקרא (אתנחתא כמפסיק ראשי לעומת סוף פסוק) ובייחוד בתקבולות במזמורי תהילים. במחקר הנוכחי בדקתי מימושים מוסיקליים של טקסטים הכוללים צמדי סיום פתוח וסיום סגור. בהרצאה אתמקד במקרי הבוחן "שפל רוח" מאת שלמה אבן גבירול ובעיקר מזמור התהילים "כאייל תערוג" במגוון תרבויות, תקופות ושפות (עברית, אנגלית, צרפתית, לטינית וערבית).

הממצאים עד כה מראים כי לצד מימושים המבטאים באופן מוסיקלי יחס של שאלה ותשובה, במימושים אחרים אין זה כך, בשל שלוש סיבות אפשריות: היעדר יחידת-על עצמאית, היעדר חלוקה במקום התחבירי המתבקש, ובעיקר היעדר יחסים היררכיים בין הסיומים. אין מתאם ברור בין סיווג המימוש ובין תקופתו ומקומו. מסתמן כי זו סוגיית חתך שאינה כלי לאפיון סגנוני.

הקדנצה בפרקים הראשונים של הקונצ'רטו הקלאסי: מה ניתן ללמוד ממחקר קורפוס על התעצבותה, עלייתה ונפילתה

הקדנצה נחשבת כיום כחלק בלתי נפרד מצורת הפרק הראשון של הקונצ'רטו הקלאסי. הקדנצה, במקור, הייתה הרחבה או קישוט שהוסיפו מבצעים לפי טעמם בעת בסיום הקדנציאלי, ומכאן שמה. כבר בשנות ה-30 של המאה השמונה עשרה נעשתה הבחנה בין קדנצה, שהייתה הרבה קצרה של הסיום, לבין קפריצ'יו, שהיה ארוך ומפורט הרבה יותר. באמצע המאה השמונה עשרה כבר הייתה פחות או יותר תפיסה אחידה בכל הנוגע לקדנצה, כפי שמתבטא בכתבים מהתקופה (טרטיני, קוונץ, קפ"ע באך, לאופולד מוצרט) שהייתה מנוגנת על עצירה על הקוורט-סקסט הקדנציאלי, ומטרתה המוצהרת הייתה להפתיע את המאזין בפעם האחרונה לפני גמר הפרק. אציע כאן, בהתאם לדוגמאות וכתבים משלהי המאה השמונה עשרה (טורק, טרומליץ, שובארט), לאמץ גישה שאיננה ניגשת לקדנצה בסוף פרקי קונצ'רטו ראשונים כתופעה הומוגנית, אלא כספקטרום, שבצדו האחד הקדנצות המסורתיות הקצרות, ואילו בצדו השני קדנצות ארוכות יותר שניתן להבין כפנטזיה עצמאית.

בדבריי, המתבססים על בחינה של קורפוס רחב, אצביע על הקשר שבין העלייה בארגון פרקי קונצ'רטו ראשונים בהתאם לעקרונות צורת הסונטה, לבין התארכותה של הקדנצה, ואסביר כיצד התארכותה של הקדנצה הובילה בחזרה שינויים מבניים משמעותיים בפרק.

לבסוף, אראה נתונים המעידים על כך שהקדנצה בפרקי קונצ'רטו קלאסי ראשונים, שאמנם הייתה תופעה אסתטית בולטת, הייתה תופעה קצרת מועד, שקרנה ירדה במהרה, ואדון בסיבות אפשריות לכך.

מושב 34

פרשות דרכים היסטוריות בחיי אומה ובחיינו של מלחין

דרורה ברוק

האקדמיה למוסיקה ולמחול, ירושלים

שם מהו? נקרא לשושנה בשם אחר, האם יאבד לה ריח ניחוחה?"

הרצאה זו עוסקת באידיאולוגיה שמאחורי מתן שם עברי לחפץ בכלל ולכלי נגינה בפרט. כמקרה מבחן נבחרה החלילית אשר לא רק שהיא עצמה היתה תוצר מושלם למפגש בין אג'נדות שונות: מוזיקלית, חינוכית, לאומית וחברתית, אלא אף עצם שמה ייצג אידיאולוגיות שונות.

המחקר של הישוב היהודי בארץ ישראל והשנים הראשונות בתולדות המדינה תופס בעשורים האחרונים מקום נרחב בקהילה האקדמית, במיוחד בקרב היסטוריונים, חוקרי תרבות, סוציולוגים ומוזיקולוגים. מחקריהם בוחנים את צמיחת המוסדות המוזיקליים, את התפתחות גופי הביצוע בתקופה ואת גיבוש הרפרטואר שלהם, לצד ההיסטוריה החברתית של החיים המוזיקליים, זהות המבצעים, זהות הקהל ולעתים גם מניעיהם המקצועיים, אך אינם מתייחסים לשאלה באילו כלים ניגנו – וכיצד אלה השפיעו על היוצרים, על הנגנים ועל הקהל.

למרות שכלי נגינה מתפקדים באופנים שונים במסגרות חברתיות ותרבותיות רחבות, והשימוש בהם מבטא יחסים חברתיים ורעיונות חברתיים בתרבות שהפיקה אותם, כאשר בו בזמן הם תורמים לעיצוב יחסים חברתיים בין אנשים, טרם התבצע מחקר על תפקידם החברתי בתקופות הללו בישראל.

בתקופת הישוב נוצר מפגש היסטורי בין אימוץ החלילית כחלק אינטגרלי מהחברה בישראל לבין התפתחות העברית כשפה מקומית ומאחדת. במהלך התקופה התעצבה והשתנתה ההתייחסות השמית לחלילית ולא תמיד היתה זהות בין החפץ עצמו לבין שמו המוכר לנו כיום. לעתים חלילית נקראה חלילית, לעתים נקראה בשמות אחרים, ולעתים המילה חלילית התייחסה לכלים אחרים.

בהרצאתי אראה, באמצעות התחקות אחרי גלגוליה של ההתייחסות השמית אל החלילית, שמובילי דעה בחברה הישראלית המתהווה השתמשו בחלילית על מנת להתאים אלמנטים תרבותיים שהיו מוכרים להם מאירופה למזרח התיכון. אראה כיצד החלילית שימשה אלמנט מדגים של ערכים ציוניים ובה בעת את המקומות שבהם דימויה הרצוי של החלילית התנגש עם מקומה ככלי אומנותי אירופי שלא היה לו קשר עם הערכים הללו, וכיצד השתמשו מובילי דיעה בחלילית ובשמה בנסיון 'לגייר' אותה ולהמיר את ההקשר ההסטורי האמיתי שלה בהקשר מקומי מדומיין, על מנת לחזק את הדימוי המקומי של הישראלי החדש, שמנגן בישראלית החדשה.

אלכס רוזנבלט

המכללה האקדמית צפת

ארנולד שנברג בלוס אנג'לס: זיכרונות ורוחות

לציון 150 שנה להולדתו של ארנולד שנברג

סיכום מחקר בנושא מוזיקולוגי מובא מנקודת מבט אנתרופולוגית שבה הדגש הוא יותר על הקשר חברתי-תרבותי מאשר על ניתוח סגנון, שפה מוזיקלית או יצירה מסוימת. המיקוד יהיה על שנותיו של ארנולד שנברג בלוס אנג'לס ובעיקר על מה שהתרחש שם לאחר מותו...

המצגת תכלול ריענון נתונים, כלומר מה אנחנו יודעים על האיש מעבר לעצם העובדה שהוא המציא (או, יותר נכון, קידם) את שיטת שניים-עשר הטונים בהלחנה. לצד ניתוח הנתונים שהתגלו לאחרונה, תוצע ההשערה לפיה שינויים בסגנון הכתיבה של שנברג (רומנטי מאוחר – אטונלי – דודקפוני) ייקשרו לשלבים החשובים בחיים הפרטיים של המלחין ולמקום אשתו הראשונה בשינויי תפיסתו האסתטית. ציורים הקשורים לתיעוד דמותו ו/או שצוירו על ידי שנברג הם חלק של הנרטיב ושל המצגת. השנים של שנברג בלוס אנג'לס (1936-1951) וזיכרונות עליו בשתי האוניברסיטאות בעיר בהן עבד הם מידע ייחודי שאספתי בשנת 2023 בספריות של University of Southern California (USC) ו-California (UCLA) University of California, Los Angeles. סיפורם של מכון שנברג ב-USC שאינו קיים יותר וארכיון המלחין מתחיל את חלק ה"רוחות" (או, "רוחות רפאים"). מידע על המיצג הקולי בשם Schoenberg Soundways שתכנן וביצע האמן דיוויד שפר בשנת 2015 בקמפוס USC משלים את החלק הזה. מצגת PowerPoint תכלול חומר ויזואלי חיוני כולל צילומי מסמכים נדירים שגיליתי ב-Library Special Collections של UCLA.

ד"ר עידו אריאל

האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים

ד"ר אפרת הברון

המכללה האקדמית ע"ש דוד ילין לחינוך

העפיפון הקרוע והאפשרות לנחמה

בשנת 1988 יצר מנחם ויזנברג את מחזור השירים "שירי ארץ" – עיבודים לקול ופסנתר לשירים עבריים. בעצבו מחדש את השירים, מנכסי צאן הברזל של התרבות הישראלית, הפך ויזנברג שירים אלה ל"שירים אמנותיים", המאפשרים הבעה אינטימית ויוצרים יחסים מורכבים בין טקסט/מוסיקה, זמר/פסנתרן ומלחין (מעבד)/מבצעים/קהל. נבקש להצביע על רגע אחד ספציפי בקונצרט שהתקיים לאחר 7.10 ונגע באופן בלתי צפוי ומרגש בלבבות המבצעים והקהל. רגע זה התרחש בעת ביצועו של "שיר העפיפון" (לחן: יוחנן זראי; מילים: עמוס אטינגר). השיר עוסק באובדן הילדות והתום, במפגש עם השכול, ובמתח בין האישי לקולקטיווי. באמצעים הרמוניים, מלודיים ומרקמיים מעצים העיבוד של ויזנברג את תחושת הנוסטלגיה והכאב. לקראת סופו של השיר, מעכב ויזנברג את המפעם במספר פרמטות המאפשרות השתוות והתמסרות לתחושת היגון. בביצוע השיר בקונצרט

התרחשה ברגעים אלה חוויה יוצאת דופן: הזמרת השתנקה בדמעות ועצרה את הביצוע. באולם השתרר שקט שהיה מרגעי השיא של הקונצרט כולו. באותם רגעים נדמה כי התבטל המרחק בין הזמרת המבצעת והפרסונה הווקלית, ובין הפסנתרן המבצע והפרסונה הכלית. נדמה שבאותו רגע חברו הטקסט, הלחן, העיבוד והביצוע באופן שלא רק ביטא כתמונת ראי את המציאות הכואבת, אלא גם אפשר לזמן מה את תיקונה. את המימד המתקן והמאחה של הרגע נסביר דרך המושג הפסיכולוגי "מטריצה אמפתית של זולתעצמי". מושג זה מתאר מישור או משהו – אדם, סביבה, תופעה, יצירה מוסיקלית – אשר מוכן להשעות את עצמיותו שלו ולהתייבב לצד זולתו, כדי לכוון ולבנות אחר זה, כדי שזולתו יוכל להתקיים ולהיות במיטבו. ברגע השקט הבלתי צפוי, לקח כל אחד מן הנוכחים באולם על עצמו את תפקיד הזולתעצמי: הפסנתרן, והזמרת ולא פחות מכך הקהל. התקיימות בתוך "מטריצה אמפתית" ממוססת את הגבולות בין אדם לזולתו, ומייצרת חוויה אנושית משותפת. נחתום את ההרצאה תוך שנדגים כיצד בהיותם של הנוכחים באולם "זולתעצמי" עבור אחרים, התרחש מהלך של תיקון רגעי של השבר המוסיקלי, אותו שבר שביטא את השבר שבמציאות. תיקון רגעי זה היה משמעותי ומנחם.

מושב 5א

הלחנה כנאריטיב וכאידיאולוגיה

אלונה אפשטיין

מרבית יצירותיי מכילות סיפור נלווה המהווה חלק אינטגרלי מיצירה ומצורף אליה כנספח. הסיפור הנלווה מתווה את מבנה היצירה, כל היבטיו מתורגמים אצלי לטכניקות הקומפוזיטוריות ואף לאופני הפקת הצליל. כבר בשלב תכנון היצירה, כמעט כל מרכיב מוזיקלי ביצירותיי מתפקד כסמל וכייצוג של ההיבט החוץ-מוזיקלי כלשהו.

כיצד יכולים המרכיבים המוזיקליים לגלם, לבטא, לסמל או לייצג את מה שנמצא מחוץ לתחומם של הצלילים? האם החיבור בין המרכיבים המוזיקליים לאלו החוץ-מוזיקליים קיים אפריורי, מתוקף אופיו של התהליך הקומפוזיטורי או שחיבור זה נוצר תוך כדי הכתיבה ואף בדיעבד? האם יצירה, המושתתת על נרטיב גלוי יכולה לעמוד גם בזכות עצמה, ללא כל הסבר או פרשנות העצמית?

בחלקה הראשון של ההרצאה המוצעת אציג את תהליכי הכתיבה ואופני השימוש באמצעים החוץ מוזיקליים במחזור אספקטים של שרה/עקידת שרה לחליל, פרי עטי:

<https://on.soundcloud.com/1TDWm>

<https://youtu.be/k1ZU0xXOso4?si=Xhz-zyLe2JXaWyo7>

בחלקה השני של ההרצאה אתייחס לבניית הנרטיבים המוזיקליים והחוץ מוזיקליים ככלי פדגוגי עם תלמידי לקומפוזיציה.

עודף של מחוות וחומר או דיאלקטיקה קומפוזיציונית של ממש?

שימוש ב"רוויה אינסטרומנטלית" (instrumental saturation)¹ מעלה שאלות משמעותיות הנוגעות להבעה עצמית בכל הנוגע לעיצוב גוון וחומרים קוליים ביצירה. התפתחויות טכנולוגיות בתחום עיבוד אותות וסינתיזה, הובילו חלק מהמלחינים להתעמק ולחפש דרכים אקוסטיות לביטוי תופעות קוליות מורכבות, באמצעות שימוש בטכניקות ביצוע יוצאות דופן בכלי הנגינה. מכאן עולות מספר שאלות: (1) כיצד להשתמש ב'אובייקטים צליליים מורכבים' (complex timbral objects) מבוססי רוויה אינסטרומנטלית בהלחנה? (2) כיצד לשזור אירועים אקספרסיביים, שחלקם פרושים לא יציבים, בצורה חווייתית ולאורך זמן (3) האם התחביר והלקסיקון המובהקים של שיטה זו מחייבים גישה אחרת להאזנה מוזיקלית.

ניתן להבין את טכניקת הרוויה האינסטרומנטלית כעודפות של פרמטר אחד או יותר בהקשר נתון. דוגמה פשוטה תהיה העיוות שנוצר על ידי מיקרופון כאשר מנסים להקליט צליל בעוצמה חזקה. מעבר לנקודה סף מסוימת המיקרופון אינו מסוגל עוד לתפקד כראוי ולספק שחזור נאמן של סביבת הסאונד בה הוא פועל. כתוצאה מכך נוצר עודף שיוצר רוויה (Saturation) כזו הבאה לידי ביטוי במבנה הספקטרלי של הצליל וביחסים הדינאמיים בינו לבין אירועי עבר ועתיד. למעשה, שחרור תופעת הרוויה ממקורותיה (הציווד האנלוגי שהיה נפוץ באולפני ההקלטה) וייבוא שלה לתחום המחוות האינסטרומנטלית (instrumental gestures), וללא שימוש באופרציות ממוחשבות בזמן הביצוע, פתח מרחב מעניין של אפשרויות ביטוי אקספרסיביות שהן היפר-ספקטריסטיות במהותן.

¹ אסתטיקה מוזיקלית שהתפתחה מהספקטריזם וניכרת בעיקר ביצירותיהם של מלחינים צרפתים בני זמננו:

Raphael Cendo, Franck Bedrossian, Yann Robin ואחרים. עקרון שניתן למצוא באמנות חזותית, "אימת הריק" (horror vacui), הירונימוס בוש, ג'קסון פולוק, בקולנוע של סטנלי קובריק, כמו גם בדרכי הביצוע המאוחרות של ג'ון קולטריין.

עמיחי מתניה עסיס

אוניברסיטת בר אילן

ליפן חשיבות רבה מאוד תעשיית משחקי המחשב, עוד כשזו הייתה בחיתוליה. אף למלחינים היפנים מקום של כבוד בגיבוש המוזיקה המשחקית של ימינו. אבל, בעוד שמלחינים יפניים למשחקי ארקייד מוקדמים הפכו לבעלי שם ודוגמאות מופת, המוזיקה שלהם לא בהכרח נתפסת כ"יפנית" בקרב המאזין הממוצע (אף זה היפני). בין הסיבות לכך, הן ייעוד משחקי הארקייד לקהל גלובלי, וכן מגבלות טכניות של שבבי המוזיקה בשנות 80–90, אשר נבנו סביב כוונן מושווה וטונליות מערבית. עם השנים ייצוג של תרבות יפנית מסורתית הפכה למקובלת יותר, ושיפורים טכנולוגיים ההקלטה הקלו על שילוב מוזיקה מסורתית מבוצעת במדיום ממוחשב.

דוגמא לכך הוא המשחק סְקִירו (FromSoftware, 2019), שעלילתו מתרחשת בתקופת הסְגוֹקוֹ (戦国時代) ביפן הפיאודלית. תקופה זו התאפיינה באי-יציבות ומאבקי שליטה שהובילו למלחמות אזרחים ממושכות. מפתחי המשחק מייצגים את התקופה הזו בכמה רבדים: במשחקיות רוויית אקשן, עיצוב ויזואלי המתחקה אחר האדריכלות והלבוש של יפן במאות ה-15–16, בדיאלוגים במשלב לשוני גבוה ומיושן, וכמובן – דרך המוזיקה.

באמצעות שילוב של כלים יפניים יחד עם כלים מערביים קלאסיים וטכנולוגיה, המלחינה יוקה קִיטֶמוֹרֶה (北村友香) מעבדת ז'אנרים יפניים מסורתיים ומתאימה אותם למוסכמות האסתטיות של משחקי מחשב. אולם, ז'אנרים אלו טומנים בחובם משמעות – תפקידם בפולחן דתי, שיוכם המעמדי, והקשרים ליצירות תיאטרליות (קֶבוֹקִי, 歌舞伎), אופרות (נוֹוֶה, 能) ומיתולוגיה. לכן, כאשר השחקן מאזין לז'אנרים אלו ואף בא עימם באינטראקציה, הם מסייעים בבניית העולם הבדיוני. בהרצאה זו נצא לסיור מוזיקלי קצר בעולם הבדיוני של המשחק, ונבחן אילו אלמנטים מסורתיים משולבים בפס־הקול שלו, ובעיקר נעמוד על ההקשרים התרבותיים של המוזיקה: האם הם שורדים במדיום אחר, כיצד הם מסתגלים לתפקידם החדש, ומה הם יכולים לספר לנו על העולם הבדיוני.

מורל קורן

גמלאי אוניברסיטת בר אילן

שילוב התוכנה האינטראקטיבית "סולפי" בחינוך המוזיקלי המסורתי

