

אורטוריה 1492-1992 לציון 500 שנה לגירוש ספרד

ד"ר ציפי פליישר

אורטוריה למקהלה מעורבת, תזמורת סימפונית, ואנסמבל גיטרות ומנדולות.
מלים: לקט מתוך המקורות (ייעוץ ספרותי: ד"ר יפה בנימיני).
שפות הזימרה: עברית, ספרדית, ערבית.

שער ראשון - שירי היין והעלס

שער שני - פרעות (סבל ופחדים)

שער שלישי - סערת הגירוש

שער רביעי - נדודים (פתיונות ורגשי אשם, רדיפות, יאוש)

שער חמישי - שיבת ציון

א. מהות היצירה

ביצירתי זו אני מנסה לתאר, ממעוף הציפור, את תולדות עם ישראל מאז ימי תור הזהב בספרד, דרך עוצמת ההלם שבאקט הגירוש והנדודים שבאו בעקבותיו, ועד לגאולה בציון. קו זה שציירתי משלב אמת היסטורית עם ראייתי הסובייקטיבית: היתה פעם סימביוזה בין שלוש הדתות (יהדות, איסלאם ונצרות) - ולכן אני מאמינה שאידיליה כזאת בין העמים תוכל תמיד לשוב ולהתקיים. בנוסף לכך, ההיסטוריה הוכיחה כי האמונה באופטימיות סופה לנצח: החיים הטובים של עם ישראל בארץ-ישראל הם האמת הנצחית, הם הטוב העולה על כל טוב אחר של שהייה בתפוצות. הגירוש, עם כל הכאב שבו, הוא בעצם נקודת אור בתולדות העם היהודי: הוא היה הפתח לשיבת ציון. בתחילת היצירה אנו שומעים את שלוש השפות - עברית, ספרדית וערבית; אחר-כך רק עברית וספרדית, ובסופו של דבר יש הזדככות אל תוך העברית בלבד.

הלקט מתוך שירת ימי הביניים שומר על המלים המקוריות, אך אנוכי טוויתי את חוט הקשר בין בתי השיר השונים, למען אותו קו רצף שתיארתי לעיל. כדאי להזכיר ששירת ספרד משופעת בנהנתנות ובארציות לרוב, בעוד שבשירת משוררי א"י הקדומים (אלה שלא גלו) בולטת מצוקה, המתובלת ברוחניות עזה. בכלל, שירה זו מרוכזת מאוד בהבעתה ומלאה בכפלי משמעויות מדהימים ליודעי העברית.

מבחינה מוסיקלית, זהו מעשה מרכבה המשלב ניחוח עבר (מלודיות וקונבנציות פורמליות) עם אסתטיקות חדשניות (תיזמור והפקות צליל). החומר המלודי מושפע ממוטיבים פולקלוריים, החל בספרד (אפילו זו הנוצרית של ימי הביניים), דרך פיוטי התפוצות של צפון אפריקה, דרום אירופה, הבלקן ותורכיה, וכלה במוטיביקה ארצישראלית מקורית לחלוטין שיצרתי בשער החותם. כל אלה נשזרו יחדיו אופן ספונטני, מתוך הצרכים הדרמטיים; לעתים קרובות אופפת אותם אווירה ספרדית בשל קבוצת כלים מיוחדת, שנוספה הפעם לתזמורת הסימפונית: גיטרות - מנדולינות - נבל. ובנוסף לזה, נזכור כי התזמורת לוקחת חלק פעיל בדראמה: לא פעם נחוש כי שחקנים מתוכה עולים על הבמה.

ועוד על כוחו של הטקסט

בכוח הפיוטים ניתן להזדהות אישית עם תולדות עם ישראל. ואם נודף מהם ניחוח הדת - הרי שיש בדת מימד אנושי חזק, הנותן סיכוי למשיכה אליה. מי שמכיר את פיוטיו של שלום שבזי התימני, שחלק מהם נתאזרחו בתוך הזמר העברי, יזכור כי אין כאן הטפה מוחשית אלא מטמורפוזה מתמשכת, שהיא נעימה לנו. אולי בשל היותם משופעים ברוח המזרח, הפיוטים הרבים שקראתי נעמו לי במיוחד.

הדמיון המזרחי מוסיף לכפלי המשמעויות עוד ועוד אנומטופיאות ומטאפורות (לדוגמה, הציטוט משיר השירים "כי טובים דודיך מיין" מקבל קונוטציה כפולה, שירי אהבה רוחניים שבין ישראל לקב"ה אינם רחוקים משירי אהבת=עלס לשמם, וכך המיסטיקה שבמעשי אהבה אלה מתגברת). לאלה שייתפסו לשירה זו בעקבות קריאת לקט המקורות הספרותיים המולחנים שביצירתי כדאי להעיר, כי בכל שלב היסטורי (א"י עד המאה החמישית, אבל עד המאה השביעית, תור הזהב בספרד החל במאה העשירית) נתווספו רבדי תן-וקח עם הסביבה. קריאת הפיוטים תוך התמצאות ברובד ההיסטורי מוסיפה נופך לחוויית הקריאה.

למעשה הבנייה של היצירה

ההתחלה והסוף של היצירה הם בעלי אופי גשמי יותר - הטוב שבספרד מתגלה כמדומה לעומת הטוב שבציון, ובאמצע היצירה פסגות של יאוש, כמיהה לציון, טראומת הגירוש, ייסורי מצפון וטרגדיה של מצבי נפש מתבקשים. לאורך היצירה יש מעברים חוזרים ונשנים בין תחושות פיסיות ורוחניות.

התפיסה המבנית קשורה לערכים ההיסטוריים, שעליהם מושתתת היצירה: קיימת התקדמות כרונולוגית מפרק לפרק, כעין תמצית תולדות עם ישראל כפי שתיארת לעיל.

אפקט השפה נקשר לדת שהשפה מייצגת: עברית למען היהדות, ספרדית למען הנצרות, ערבית למען האיסלאם. טבען של השפות וקצביהן השונים ביצירה זו הם כסמל לתרבויות השונות.

הז'אנר הצורני הוא של 5 לידר למקהלה ותזמורת, וכל פרק (=שער) הוא שיר-דרמה (ליד) ברור ומיוחד במבנהו (טקסט - סאונד והתפתחות), ומשמש אילוסטרציה למצבו של העם, או יותר נכון, למצב רוחו של עם שלם.

חמשת הפרקים הם לפיכך חמישה שירים קצרים יחסית (בעקבות הטקסט) אך גדולים מאד בנפחם, כיאה לאורטוריה - מצטלצלים מתוך תזמורת סימפונית ומקהלה מעורבת, שניהם בהרכב מלא. חוט הקשר בין חמשת השירים הוא המהלך ההיסטורי-דרמטי, כאשר במרכז ניצבת תמונת הגירוש הקצרה (שער שלישי). אנו עוברים שורת תחושות, לעתים מפתיעות באופיין האינטימי, בעקבות הכרוניקה ההיסטורית, וניתן לדבר כאן בפירוש על התגייסות המלחין למען מסר היסטורי מובהק.

לאופייה של המוסיקה

ישנם חלקים בעלי אופי יותר תאטרלי, ולעומתם אחרים בעלי אופי יותר מוסיקאלי-טהור; למשל הפסוק "נשחר את מקום שחת ורימה" בשער הרביעי עוטה הרבה אימאזיים מוסיקאליים.

עם כל מצבור האלמנטים משפת האוונגארד (הפקות צליל) ומן הפולקלור, אינני זונחת את אבות הטקסטורה של המוסיקה הווקאלית-אמנותית: קונדוקטוס, מוטט ואורגאנום. גם כאן מצוי אולי קשר סמוי לצרכי הדת, שהרי היכרנו סוגים אלה קודם כל בשירה הדתית הקדומה.

כדאי להזכיר את מירווח הטרצה המופיע בשפע - הטרצה המכאנית בכמויות מנטרלת את המתחים הטונאליים: יחד עם זאת היא שייכת לעולם המופר, הקונסוננטי יחסית, ואף שומרת על היסוד העממי-הרמוני; הפולקלור המוסיקאלי הרי משופע בזימרת טרצות הרמוניות באופן טבעי.

ב. מקורות השראה

מלחינים ש'פגשתי' בדרך

התרשמתי מ-Isang Yun בשל עמידתו העיקשת בנקודה קיצונית במזרח הרחוק; לגביו, לא נסו ליחס של האסתטיקות והמיתוסים מתרבויות סין וקוריאה עתיקות היומין. יון אפילו מרחיב את המרחק הגיאוגרפי והזמני בין שתי התרבויות (מזרח ומערב) וכאילו אומר, בכל רגע במוסיקה שלו: אין אוונגארד ללא מסורת, דו-קיום הוא דבר אפשרי אם כי קשה ביותר. על הצורה במוסיקה שלו אמר Christian Martin Schmidt: "הצורה במוסיקה של יון קיימת בשל הנכונות לפשרה כלפי המוסיקה האירופית. אין היא תוצאה של תהליך קומפוזיטורי במובן המקובל של המילה".

עדיין כוחו האקספרסיבי של Gyorgy Kurtag מעורר הערצה. פעם, בשיחה אישית (היה זה בספולטו, איטליה, ביולי 1988), אמר לי זיגפריד פאלם, אשר בדיוק קיבל לידי יצירה חדשה פרי עטו של Kurtag, שהזמנה במיוחד עבורו: "מאז באך, קורטג הוא היחיד הכותב באותה רמה לקו בודד, אשר מתייחס לקו החד-קולי ברצינות כזאת".

באשר לשיחות הדממה שלי עם לוצ'יאנו בריו, המרבה בחלקי מלים משפות שונות (ראה למשל את יצירתו Arone), ראיתי לפתע שותפות ערכית בין Coro שלו לבין יצירה זו שלי: למעשה, אין ניגוד בין 'עממי', לבין 'רציני'.

המפגש עם ארנה נורדהיים הנורבגי עורר בי התרגשות בעקבות אמירותיו הפילוסופיות, הנקשרות לעיסוק בשפות ובתרבויות שונות תוך כדי הלחנה. בהיותו כל כך רחוק פיסית, הרי נפשית ורוחנית כאילו דיבר מתוך גרוני (ובעיקר בהקשר ליצירה זו ובהקשר ליצירותי שבהתהוות). בעקבות התוכן ההיסטורי העומד בבסיס האורטוריה, אני מוצאת עצמי בעמדות מסוימות אל מול ההיסטוריה, הפילוסופיה היהודית, האנתרופולוגיה של "marginal groups" - ואז נשמעות לי עמדותיו של נורדהיים כאילו היו שלי. הוא אומר: "אני מעריך את המוסיקה הפולקלורית, אך איני מצטט אלא יוצר נוסחאות חדשות, שהן איכויות בעלות impact נוסף"; כאשר אני שואב מעמים ומתרבויות בהתעניינות כנה ביותר, כאשר אני נתקל שוב ושוב בגורל האדם ובסבל האנושי - אני נעשה אוניברסלי... "המודרניזם שלי הוא מתון ורומנטי".

שתייה מכוס משכרת

בימים שלפני ההלחנה, השקיתי את עצמי בלחנים ובפיוטים רבים. האזנתי להקלטות אותנטיות וקראתי חומר פולקלורי עד ששתייתי לרוויה. אך אני חייבת לציין: המלאכה נעשתה בתחושת אמפאטיה, וכך יכולתי ליצור אצלי (כסובייקט) מצב של אובייקט המגיב רק למה שבאמת יוצא דופן ומעניין - ריתמית, קווית. ללחנים המרוקאניים אישיות חזקה במיוחד; על כך מדברים עד היום במדריד ובמלאגה....

יבאו על הברכה כל הרושמים והמתעדים (אמנה אותם לפי סדר הופעתם הכרונולוגי): א.צ. אידלסון, יצחק לוי, נ.כ. מלמד, ישראל אדלר, אמנון שילוח, אביגדור הרצוג, יחזקאל בראון, אברהם אמזלג, אבנר בהט. כמובן, קראתי את רישומיהם רק במיתחם הגיאוגרפי שעניין אותי. לעתים ההשראה היתה נפשית או רעיונית-אידיאולוגית חוץ-מוסיקלית, יותר מאשר מוסיקלית גרידא.

השפיעו עלי, לדוגמה, המעברים של מצבי הרוח הקיצוניים בשירת הבקשות - זכרונות מהאזנה חיה שלפני עשרים שנה. מעברים קיצוניים של מצבי רוח יכולים לקרות ביצירה אפילו בתוך שער אחד.

ועוד דוגמה. לאורך הדרך זכרתי את לחנו של סבל באסקי (שיר ספרדי מקורי עתיק) על שום אוירתו המיוחדת: אדם פשוט המביע, כמעט בהרואיות, את סבל יומו: אכן, ביצירה לא היה שום שימוש בלחן הזה עצמו.

עובדה שא.צ. אידלסון תמיד הדגיש כחוקר - יציבות המסורת המועלית על נס - היוותה בשבילי הוכחה נוספת (אם כי באופן תת-מודע) ליפייין-מקוריותן של נעימות הקהילות היהודיות.

מראות עיניים גם הם הלמו בי חזק: בדיעבד, נדמה לי כי האסתטיקה הכובשת של אל-גרקו, עם צבע הציורים הדהוי, השפיעה מאוד על אוירתו העצובה של הפרק השני. בית הכנסת שלנו בטולדו, Santa Maria Blanca, על סיפור תולדותיו ועל מראהו המקושת בסגנון מסגדי, הטביע בי בחוזקה את תחושת הסימביוזה בין שלוש הדתות, אשר לה נזקקתי ביותר בעת הלחנת הפרק הראשון.

ג. הגיגים ורציונאליזציות, אידיאולוגיות

הגיגים (בחלקם נרשמו תוך כדי הלחנה)

קיימים אספקטים רבים לעיסוק ביצירה שכזאת: אסתטי, פולקלורי, היסטורי, תיעודי, פסיכולוגי, אישי, תרבותי, פילוסופי. אתה חש שאתה חוליה בתוך שרשרת.

ונשאלת שאלה בסיסית: עד כמה ללכת בעקבות כל זה. האם אפשר לכתוב יצירה כזאת (לפחות תחושתית-אסוציאטיבית) בכלל ללא גישה, או ללא רצון לגישה לרקעים כלשהם? הניתן לקלף את כל הקליפות ולהישאר עם איזשהו גרעין דרמטי מופשט, מחייב?

באשר לי - אני בונה מתוך תחושות אסתטיות-היסטוריות שלי את הקונספט שהיכרנו, את התמונה, את עולמי שלי כאן. כל שער הוא אילוסטרציה לנתח היסטורי-ריגשי, כרונולוגי, בעל אופי של הווי חיים. אם כן, נוצר כאן מצב של סובייקט הנושא על כתפיו את האובייקט ההיסטורי - תחום ולא כל כך תחום - אל תוך ההיסטוריה האובייקטיבית. נכון, קשה להרגיש את משק כנפי ההיסטוריה כאחריותך האישית, ועם זאת להישאר משוחרר. השתדלתי להתאחות עם הגורל הזה שרציתי בו. כך הצלחתי להיות לגמרי משוחררת, להיות שם דווקא - בספרד, ואחר כך בכל המסע הגיאוגרפי ובאותם זמנים...

ומעניין: למרות שאנו עוסקים בסדר אירועים היסטורי מסויים, מוקדם ומאוחר מתערבבים זה בזה, הגבולות ביניהם מיטשטשים, ומבחינתי, אפילו העתיד קיים שם, על שום האמונה והמסר.

נשאלת השאלה, שהיא בסיסית לגבי כל תהליך קומפוזיטורי, כפי שניסח אותה ליאונרד ראטנר: Plan and Process – how do they interact in composition? ביצירה זו ניתן לסכם ולומר כי קיימת אידיליה בין השניים, הם משלימים זה את זה, התמוססותם זה בזה היא קומפלימנטרית: התכנית נקבעה על פי מהלכי ההיסטוריה, ותוך כדי ההלחנה הזינו האירועים ההיסטוריים את העשייה המוסיקלית ולא כפו את עצמם אף לרגע.

נשים לב לכיוון המתמשך מזרחה: היצירה עוברת מרחב היסטורי יחד עם מרחב גיאוגרפי - מספרד מזרחה וקצת סטייה דרומה (מרוקו, טוניס) וצפונה (אמסטרדם, יוון). זו ההשפעה שחשתי בספיגת מוטיבים מוסיקליים: לשער הראשון מספרד גופא, לשער השני מקהילות מרוקו וטוניס, לשער הרביעי מקהילות הולנד, איטליה ויוון. עם זאת, המעטפת הספרדית נמשכת כל הזמן, בזכות הסאונד הנלווה של קבוצת כלי הפריטה (גיטרות, מנדולות ועימן הנבל).

עובדות שריתקו אותי מתוך הרקע התיאורטי: היסטורי, אנתרופולוגי, אתנומוסיקולוגי

- האינקוויזיציה חלה רק על נוצרים: השלטונות לא יכלו להחיל את החוק על יהודים, ולכן גרשו אותם. רק על המתנצרים עלתה האינקוויזיציה. האם זה מוריד קצת מאימתה?
- הצד הפסיכולוגי מעניין במיוחד: מה עובר בנפשו של עם שהוא מיעוט, שצריך לעזוב את מקום מושבו, בו כבר מצא פחות או יותר את עצמיותו ביחס לסובב אותו (בכל מקרה הוא דו-לשוני), ונאלץ שוב להיקרע אל הבלתי-נודע. הגעתי לשיחות ולחומר קריאה מאלף בזכות ידידי הקופטי, האנתרופולוג מגדי אליאס, מרצה וחוקר באוניברסיטה האמריקנית בקהיר על נושאים כמו, "bi-lingual", "minorities", "cultural brokers", "marginal groups".

- היה מעניין להכיר מתוך סיקורו האתנומוסיקולוגי-תיאורטי של אמנון שילוח דגשים שונים אצל חוקרים שונים. נושא הרצאתו היה: יסוד הזהות בתהליך התגבשותה של המסורת המוסיקלית היהודית בספרד - מורשת יהדות ספרד (ירושלים, מכון בן-צבי, 12.1.1990).

היגיוני אנגלס (1888-1968) מדגיש: היהודים השפיעו על הסימביוזה ולא היו קולטים פאסיביים. המגורשים ליוו עצמם במוסיקה כדי לעודד את רוחם שלהם. היתה קירבה לניב המוסיקלי המקומי ולא לערבי; ולסיכום - היהודים משקפים מסורת מוסיקלית נפרדת (אדגיש כאן - כי עולמות המוסיקה במזרח הערבי יוצרים מיקשה אחת, הומוגנית למדי ושונה ביותר מן היסוד הספרדי).

בהקשר זה אין לשכוח את העובדה שהדגיש א.צ. אידלסון: לעומת קהילות אחרות בתפוצות, הקיבוץ היהודי הספרדי נשאר נאמן למקורותיו, ונוצרה מזיגה של מסורת אבות עם מסורת מקומית; לאחר שגורשו היהודים מספרד, יציבותה של המסורת המקורית בתפוצות מועלית על נס. עזרא פליישר מדגיש: הרחבות ההיבט המוסיקלי בתפילה כיסו על המשמעות הליתורגית העמוקה, ומכאן אף היה טעם לגנות את ההיבט הזה.

ועוד הזכיר אמנון שילוח, מתוך האתנומוסיקולוגיה המעשית, את חשיבותו המסייעת של המוסיקאי זריאב, אשר הגיע לקורדובה בימי אלחכם השני, בשנת 821, והביא עימו את רוח בגדד: הוא גרם לחידושים מופלגים במוסיקה וכן באופנות חיים. דבר דומה קרה בקיבוץ היהודי כמאה שנה אחר-כך, באמצע המאה העשירית, כאשר הגיע דונש בן-לברט מבגדד, ויצר זיקה חזקה בין משקלי השירה הערבית (המושפעים מחוקי הדקדוק הערבי) למשקלי הפיוט. כך קרה שהמבנה המלוּדי נעשה תולדה של תבניות קטנות, ויסוד בית השיר הועבר לארגון המוסיקלי. בשער הראשון ביצירתי מופיעים בעברית ובערבית בתי שיר מפרי עטו של דונש, ואכן, המוסיקליות שלהם בולטת מאוד. אחר-כך חדרו חידושי דונש אל תוך התרבות המוסיקלית הספרדית!

רציונאליזציות של תהליכים שקרו בעת היצירה

הנה פיסקאות רציונאליזציה, ערוכות על-פי סדר השערים של היצירה. בכל שער אני מגיבה לעובדות אובייקטיביות ידועות היטב (המודפסות באות שונה), אף שבמהלך העבודה על היצירה לא היתה הפרדה כזאת בין ידע של עובדות ועשייה אמנותית.

לשער ראשון

למרות השתייכותם לקבוצת מיעוט, נטלו המוסיקאים היהודים חלק פעיל בחיי המוסיקה של ארצות מוצאם והיו מבוקשים ביותר במרכזים העירוניים המוסלמיים. הם עיבדו וסיגלו לעצמם מוטיבים מתוך הסגנון המוסיקאלי הסובב אותם -

אני עצמי עשיתי במקורות של מוסיקה ספרדית נוצרית עתיקה כבשלי, והתעלמתי ממחוייבויות של תדמיות מוסיקליות מוגדרות המיוחדות לקהילה היהודית, היסוד הספרדי-נוצרי מאוד משך אותי. במוסיקה המזרח-תיכונית שלטת המוסיקה הקולית שליטה מוחלטת; האמן נהנה ממידה רבה יחסית של חופש -

האפקט של חופש ואימפרוביזציה בולט בפרק זה. כמובן, היסוד הקולי מאפיין את ז'אנר האורטוריה בכלל, וגם אורטוריה זו באופן ספציפי.

תיאולוגים קיצוניים, יהודים ומוסלמים, ראו במוסיקה גורם מלהיט-חושים ומשחית - אכן, האכסטזה המוסיקלית המצטרפת אל שכרון החושים בולטת כאן, ומתלווה הן לשתייית היין והן למעשי העלס - כל אלה יחדיו.

לשער שני

המסורות המוסיקאליות הקטנות היו בשיאן בקהילות הקטנות - כורדיסטן, מרוקו, תימן (לדוגמה, בתימן יש להבחין היטב בין סגנון צנעא העירוני לבין סגנונות אחרים) - בכוח המשיכה הטבעית הקשבת לפיוטי הקהילות.

לשער שלישי

היה כאן הלם בלתי-נמנע, המקבל ביטוי בלתי-אמצעי במוסיקה. זהו פרק קצר ומאוד אגרסיבי; התזמורת מתפקדת בו, בעיקר ברגע מסויים, בקו מתמשך אחד של אוניסון, שחי על תזזיות חוזרות ונשנות של רבעי טונים, והוא עדיין שלד אחד - עד שמצטרפים קולות הא דם בסירנה אנושית, הזועקת חזק יותר ויותר בקו מלודי יורד.

לשער רביעי

מעניין כיצד נולדה תופעת הקבלה ביהדות, תורת הסוד. בימי הגאונים בבבל החלה כבר לפעול כת כזאת; עדויות רבות על פריחתה הגיעו גם מפרובנס שבדרום צרפת. לשיאה הגיעה תורת הקבלה בספרד (!!), עם פרסום ספר הזוהר ("ה'כלבו' של תורת הנסתר") - כל זה נקשר אצלי לתרעומת כלפי האל - היסוד המיסטורי והמעורפל שבדמותו עולה ומבצבץ, נשאלות שאלות שכלתניות על תיפקודו. מחשבות אלה משתבצות בחלקים שונים של שער זה ומוסיפות לו רובד נוסף. בספרד עצמה, כמקור השראה, יש המון שילוב של מיסטיקה ותחושות חזקות הזיסטות המוסיקלית של צבע ספרדי במוסיקה לא נמוגו לאורך כל ארבעת השערים, ורק נעזבו לטובת הניחוח הארצישראלי בשער האחרון.

לשער חמישי

אחר כך, במאות ה-14 וה-15, התפשטה תורת הקבלה לאיטליה ובמרכז גאולת ישראל, ולאחר הגירוש עבר המרכז לצפת (האר"י - רבי יצחק לוריא) - הקשירה בין מה שהיה בתפוצות (עם דגש על התקדמות גיאוגרפית מזרחה) ומה שיהיה בארץ ישראל, היא הכמיהה לגאולה; כיסופים אלה מקבלים ביטי חזק בשער זה עד לפרוץ ההמנון המסיים, החותם את היצירה, ומהווה בעצם סמל להתחדשות קיומנו בארץ-ישראל.

מבט אל האקטואליה

בתקופה שהאתנומוסיקולוגיה זוכה בה ללגיטימציה ואף לפריחה, הרשיתי לעצמי להביא הגיגים, למסור עדויות, להמשיך וללמוד - לפני כתיבת היצירה ולאחריה. בתקופה זו, לשמחתי, משגשג הרצון לשמר את לחני העדות, לאחר שבתקופת המנדט ובמיוחד בשנים הראשונות לקיומה של המדינה, הטיפה העמדה הרשמית של המימסד דווקא להתכתן של מסורות התרבות העדתיות בכור ההיתוך של חברה ישראלית כללית (באותם ימים, רק כמה מוסיקולוגים ומשוגעים לדבר טרחו להגן על מסורות אלה). נזכור שלמרות זאת מעולם לא הפסיקה המוסיקה המסורתית להתקיים בשירת הקודש; בתחום החילוני-חברתי והבידורי ניטשטשו עקבותיה הרבה יותר. יציבותה ניכרה גם בשמחות משפחתיות וקהילתיות, וכך אף ביטא הזמר-משורר את חוויית המיפגש עם הסביבה החדשה ואת רשמיו הריגשיים מן האינטראקציה בין עדתו ובין 'הכלל'. הרצון הגובר לאינטראקציות בין העדות גרר את מלחיני המוסיקה העדתית לסגל לעצמם אידיאולוגיה של פלורליזם ושל שוויון תרבותי, אידיאולוגיה המשתקפת בדרכים שונות. אין זה בדיוק מענייני, נהפוך הוא: ההטמעה של יסודות פולקלוריים היא צורך אמנותי במוסיקה שלי. הפופ המזרחי בישראל, שהוא לעתים קרובות בבחינת פולקלור ממוסחר, הוא אחד הדברים השנואים עלי ביותר. אני מנסה לקפוץ מעומק השורש אל האסתטיקה הצרופה (אודה, לעתים היא כבר חבויה בו ויש רק לפתחה). לאחרונה מסתמנת גם נטייה הפוכה לאינטראקציה העדתית - נטייה לחזרה מופגנת אך השורשים. צורת ביטוייה ככוח המעשיר ובונה תנועות פוליטיות-חברתיות, היא עניין רחוק ממני. מאידך, הביטוי המימסדי להכרה ביופיה של תרבות עדות המזרח והצורך להיחשף אליה הוא מאוד לרוחי. לדוגמה, המרכז לשילוב מורשת יהדות המזרח בתרבות ובחינוך שליד משרד החינוך, הוא אחד הצינורות החשובים להעברת המסרים של יצירה כזו אל תודעת הציבור. ביצירה זו אני מחפשת את הזדהות הקהל. רצוני להיות דווקא בתוככי הקהל מזכיר לי דברים טיפוסיים להווי המוסיקה המזרחית: האמן, שמתמזגות בתוכו ישויות היוצר והמבצע, קרוב אל שומעיו ואין ביניהם מחיצות. כאשר הוא משתמש במידת החופש הרבה-יחסית הנתונה לו, ביכולתו להגיע לשיאי קירבה אל המאזין.

אופוס, כתב העת של איגוד אמנים ומורים למוסיקה בישראל, גליון 7, אביב 1992.