# פתח דבר

המסע שבסופו נולד ספר זה החל בדיאלוג על קשרים סמויים וגלויים בין מוזיקה ופוליטיקה בין שני חוקרי תרבות - תרבות מוזיקלית ותרבות פוליטית. הדיאלוג הפך בהדרגה להרפתקה והתלהבות של גילויים שהובילו לקורס משותף על מוזיקה ופוליטיקה שניתן בשנת תש״ס באוניברסיטה העברית. התחנה הבאה הייתה שלוש הרצאות פומביות במכון ון ליר, בתשס״ג, שזכו לתגובות מעודדות, שבהן העמדנו את תפיסתנו על אודות הבסיס העקרוני לזיקות שבין עולמות התנסות וידע אלה. לאחר מכן החל תהליך ממושך של מחקר, שיח והתבוננות - חיפוש אחר הרחבה מושגית ותיאורטית של העקרונות שאותם בחנו, ואחר דוגמאות שתמחשנה ותאתגרנה אותם.

מחקרים נפרדים שערכנו בתקופה ארוכה זו תרמו אף הם את תרומתם להבנתנו המשותפת, וכך גם אירועים, קשים או מעודדים, בעולם הפוליטי והתרחשויות מרתקות בעולם המוזיקלי. לא פחות מכך העשיר אותנו שיח מתמיד עם עמיתים, ידידים ותלמידים, שדבריהם וכתביהם מהדהדים במהלך הספר, ועם הספרות ההולכת ונצברת בנושאים אלו. שהות מבורכת במרכז בלג׳ו שבאיטליה, בנדיבותה הרבה של קרן רוקפלר באביב תשע״ב, קידמה את הפרויקט באופן משמעותי. תודתנו נתונה להנהלת הקרן.

מכון ון ליר והעומד בראשו, גבריאל מוצקין, לא משכו ידיהם מחיבור זה חרף הזמן שעבר, ואנו אסירי תודה להם על כך. סיועם בהוצאת הספר ובהפקתו לא יסולא בפז, ובפרט של העורכת הראשית וראש ההוצאה, טל כוכבי. אנו מודים מקרב לב לזהר כוכבי על עריכה קשובה ומוקפדת, וליונה רצון אשר ניצחה על ההפקה ברצון טוב ובמיומנות רבה. עדי בורטמן סייעה לנו במחקר בנאמנות, וחנה פלמון פעלה בתושייה רבה בכל הקשור לאיתור מקורות - תמונות, טקסטים ועוד. הכנת המפתח בידיה של זמירה גוטסמן נעשתה בתשומת לב - ועיצוב התוים נערך במקצועיות ובהבנה על ידי מרדכי נאמן. זכינו להערות מאירות עיניים ומשפרות טקסט מכמה קוראים על כתב היד השלם: עודד ארז, אורי גנני, יהואש הירשברג ודרור ורמן. תשואות חן חן לכולם; האחריות לטקסט כפי שנדפס היא כמובן שלנו בלבד.

זכינו שנינו לגדול עם אבות מוזיקליים ומחנכים דגולים. עבור שניהם המוזיקה לסוגיה הייתה מרחב של רוחניות והתעלות נפשית. שניהם הנחילו לנו את האהבה לאמנות הצליל, ואפשרו לנו את רכישת היסודות הנחוצים להבנה מעמיקה של רזיה. אבותינו הטובים והתמימים הבינו את הפוטנציאל הטמון במוזיקה לשחרור רוחו ודמיונו של האדם, אך העסיקה אותם פחות הזיקה, המסוכנת לעתים, בין חוויות צליליות מרוממות לאדישות מוסרית, בין כוחה של המוזיקה לכוח שלטוני ובין הנעלה שבמוזיקות לדיכוי חברתי. את נכדותינו ונכדינו, הצעירים והפעוטים, הפוקדים את הבית שהקמנו לפני כשני עשורים, כבר מושכת המוזיקה בחבלי קסם, ואנו מאחלים להם שתלווה אותם בשעות רבות של שמחה וקורת רוח לאורך חיים ארוכים וטובים נטולי זעזועים פוליטיים קשים. הספר מוקדש לזכר האבות, ולעטרת נינותיהם וניניהם שהם לא זכו להכיר.



book.indb 11 12/07/2017 07:15:44

book.indb 12 12/07/2017 07:15:44

פרלוד

# חמקמקות המוזיקה ותעתועי הפוליטיקה

בשונה מאחיותיה האמנויות, נוטה המוזיקה במערב - ולו למשמע אוזן - לנתק עצמה מן הפוליטיקה. גם כשהיא מקושרת, מרצון או בלית ברירה, בדיעבד או מלכתחילה, לתוך הקשרים אידיאולוגיים דכאניים או חתרניים, גם כאשר היא מגויסת לשירות האומה, המעמד או הכנסייה, גם אז היא נראית כאנוסה על פי הדיבור או צו השעה. נדמה שאך יונח לה מכל אלה, משיידומו התותחים, ישותקו הפוליטרוקים ולהט האידיאולוגיה ישקע, היא תשוב להיות סוררת ומורה, ישות העומדת ברשות עצמה, שאינה סרה למרותו של איש, טקסט או דוגמה. המקודשת שבמוזיקות תמצא עצמה מפלסת דרכה אל דתות שלא ידעוה; האסורה שבהן תישמע בראש חוצות; המגויסת שבהן תתרווח לה מַעֲדנות במרחבי החופש.

מה אפוא למוזיקה, קלת הכנף, המופשטת שבאמנויות, הענוגה והמענגת, נקטר האלים והנימפות, שהנה היא נשמעת וכבר חלפה ואיננה, מה לה ולמסדרונות פוליטיים של כוח, הילת הפאר של מלכים, התנצחויות קולניות של שליטים, עוצמות דורסניות של צבאות וחרחורי קרב? מה לצירופי צליליה, לתנועותיה הנתונות לה בתוך עצמה, לצורותיה הבלעדיות לה, ולכל הכוחות החיצוניים, שלעולם לא תוכל לקרוא להם בשמם, לתארם במישרין, לבטא עמדה לגביהם, לפרשם או לפענחם, בשל אוזלת ידה המילולית? דרדור התוף, תרועת החצוצרה, המנון המהפכה, מקהלת העבדים, הבלדות על הגיבורים - אף שקנו להם לעתים פופולריות רבה - דומה שנותרו בשוליה של אמנות המוזיקה, אך גם בשולי דברי ימיה של הריאליה הפוליטית. עשויה בסימנה של ההרמוניה המושלמת, לכאורה לא יכולה הייתה המוזיקה, לפחות במערב, גם לו ביקשה, לבוא במגע של ממש עם הוויית הכוח הפוליטי, שהיא ממהותה בוטה ועמוסת ניגודים וסכנות.

מופשטות, עונג, כוליות, אך גם חֲלופיוּת - ארבע תכונות אלה של המוזיקה המערבית בתקופותיה השונות, הסותרות זו את זו בחלקן, אך במפתיע גם מתמזגות זו בזו - מרחיקות אפוא לכאורה את עדותה הפוליטית של המוזיקה. ועם זאת, דווקא בהן מגולם כוחה - חומק, קוסם ומַשְׁלֶה ככל שיהיה. מְלֵוָה בלאוטה, כך אולי הייתה המוזיקה מזמרת על עצמה, כדרך שעשתה מאז ימי אורפאו במנטובה של מונטוורדי בראשית המאה השבע־עשרה. או כך אולי דיברו בה אלה שחפצו ביקרה, ובתוך כך פטרו אותה מעונשה של זו - פוליטיקה - החוסה בצלן של אֵלות כבירות כוח כפורטונה ומינרווה. אלא שבשל תכונות אלו נקשרו למוזיקה גם טענות של חשד ואשמה, בגידה והסתה, אדישות או שיתוף פעולה.

אך זה רק צד אחד של המטבע, או השיר. הפוליטיקה, לו ניתן לה קול לזמר,



book.indb 13 12/07/2017 07:15:44

הייתה אומרת שהיא אינה רק התנצחויות קולניות וחרחורי קרב, אלא גם שדה לפריחת אוטופיות על אודות החברה האידיאלית ולגיוס זיכרונות מיתולוגיים של תור זהב שישוב. היא הייתה מספרת על כך שהיא מטפחת מרחב של חלומות על חופש, גאולה ויציבות. הפוליטיקה לא הייתה מהססת להודות שהיא זקוקה למוזיקה לא רק כדי להפיח רוח קרב, אלא גם כדי לפאר, לקלס ולהפעים, שהמוזיקה יודעת אף לעורר רוח תחרות בין אידיאלים של חיים משותפים, של חברה השואפת לשוויוניות אך מכבדת את עולמותיו הפנימיים של היחיד.[1]

לו הייתה מתבקשת הפוליטיקה להגדיר עצמה בתכונותיה העיקריות, כדרך שהמוזיקה הציגה עצמה לעיל, הייתה היא אולי מכריזה ואומרת – גם אני חמקמקה ואפילו מתעתעת. מרחב המחיה שלי נע לחלופין בין חיים ומוות, פחד ותקווה, הקרבה וגאולה, וכן גם בין יציבות ומהפכה ובין כוח ורפיסות. אני נמצאת תמיד בעין הסערה במאבקים הנצחיים בין ערכים מנוגדים, אינטרסים מתנגשים, רוב ומיעוטים, שליטים ונשלטים. היא אולי הייתה מוסיפה ומתוודה: קשה לי לעמוד על הבמה הציבורית ללא איפור. אמנות הבמה, למדתי ברבות השנים, היא חלק בלתי נפרד מא(ו)מנות השלטון. כפי שטען בראשית המאה השש־עשרה ניקולו מקיאוולי, הפילוסוף האיטלקי שהיה אולי הראשון שהבין אותי, יש פער בין הגיון הפעלתו של הכוח השלטוני, שאותו אני חייבת להסוות, ובין ייצוגיו הערכיים והאסתטיים בציבור. לשם כך, כלומר, להבטחת הלגיטימציה שלי, אני זקוקה לעתים קרובות לשירותם של משוררים, סופרים, ציירים ומוזיקאים. מאז התפשטות הרעיון הדמוקרטי של שלטון העם, המבקש לכונן מדינה של אזרחים חופשיים, למדתי להעריך, מעבר לתרומתם של מוזיקאי החצר המסתופפים בארמונות השליטים, אף את העוצמות הטמונות בהצללת קולות היחיד הספון בד׳ אמותיו וקולם של הרבים המתקהלים בכיכר העיר למחות כנגד מנהיגיהם או לקלסם. אין כמו המוזיקה, הייתה הפוליטיקה מוסיפה ואומרת, ביצירת קישורים בין תנועות הרגש הפנימיות של היחיד לאלו המשותפות לרבים; בין חוויות השמחה, האבל, החרדה, הכעס וההשלמה של הפרט, לחוויות ממין זה המשויכות לקבוצה כולה. לא זו אף זו: רבה תרומתה של אמנות הצליל, כפי שהתברר לימים, לנורמליזציה של כוח הקבוצה או הקולקטיב, כלומר ליכולתם של צלילים לסחוף ולהטמיע בתוכם את היחיד, או לאסתטיזציה מוזיקלית של ריבוי קולות היחידים היוצרים את קול הרבים, כמו גם לעיגון נפרדותו של היחיד מן הרבים וביטוי בדידותו הפנימית.

מצוידים בכרטיסי ביקור אלה של גיבורות הדואט שלפנינו ובסימון ראשוני של זיקותיהן ההדדיות, נשרטט בהקדמה זו במשיכת קולמוס קווים אחדים לתולדות יחסיהן של השתיים ולכמה עקרונות שהפעלתן ההדדית מגלה. בתוך כך נעמוד על הקשיים והקושיות שהמפגשים ביניהן מעלים. כבר בפתח הדברים ברצוננו לציין

1. המונח ״יחיד״ שווה־ערך לדידנו למונח ״אינדיבידואל״, והוא שקול דקדוקית למושג ״אדם״, שהוא מטה־מגדרי. לכן לא הוספנו בקטגוריה זו הטיה נשית.

שחיבור זה עוסק אך במעט בסוגיות שהעסיקו רבות חוקרים בעשורים האחרונים, ובהן תרומת המוזיקה לפוליטיקה של זהויות, ייצוג האחר ועיצובו במוזיקה, והקשרים קולוניאליים ופוסטקולוניאליים הכרוכים בשתיהן. אף כי הקשרים אלה השפיעו ללא ספק על התרבות הפוליטית והמוזיקלית באירופה עצמה, אנו נתמקד בזיקה שבין צורות שלטון לאופני יצירה, סוגות ודרכי ביצוע המתעצבים על ידיהן ומעצבים אותן כפי שהוכרו ונודעו ביבשת באותם הזמנים. יהיו אשר יהיו הכוחות שתרמו לגיבושן של המסגרות ההיסטוריות־פוליטיות שבתוכן צמחו והתקיימו צורות אלו, אנו ניגע בסוגיות שציינו לעיל באופן מזדמן בלבד.

נפתח באחת מן התופעות המרכזיות בדברי ימיה של המוזיקה במערב, האופיינית בעיקרה לעת הפרה־מודרנית (המשתרעת, בהקשרים שלפנינו, בין ימי הביניים המאוחרים ועד למאה השבע־עשרה) אך מתקיימת גם לאחריה: תופעת הפטרונות. מוזיקה נזקקת לפטרונים, כשם שהפטרונים נזקקים לה. בהקשר ההיסטורי המתועד מוכרים הפטרונים האירופיים, אשר פרשו את חסותם כמעט על כל אגפיה של העשייה המוזיקלית, עד לשלהי המאה השמונה־עשרה לפחות (צורות חדשות של פטרונות, סמויות יותר באופיין, נוצרו מאז ועד ימינו). המוזיקה – או המוזיקאים – ביקשו את תמיכתם, חסותם והיכלותיהם של הפטרונים, בין שהיו הללו אנשי דת ובין שהיו שועי מדינה, אצילי ממון או אנשי המעלה, נציגי ממסד או מנהיגי מהפכה. הפטרונים, מצדם, עיטרו את חצרותיהם בצלילי המוזיקה, התענגו על מתקם ותוגתם ורוממו בה את שלטונם, מעשיהם וזכרם. בכל אלה, כאמור, גויסה המוזיקה במלוא הדרה, לאורך מאות בשנים, לחיזוק ההזדהות עם הסיפורים המכוננים של המשטרים שהם ביססו והכוח שהפגינו, ביוצרה אשליה – או לעתים כמיהה – של אחדות, כוליות והרמוניה, ושל נביעתם של אלה מכוחות עליונים, היסטוריה מיתולוגית או היררכיה הטבועה בטבע. המלך, הדוכס או הארכיבישוף – נציג האל עלי אדמות – בין שנִדמָה למרקורי ובין שהוצג כאפולו, הונצח לא פעם במערך צלילים שביקש לגלם את ההרמוניה של כוחו ואת עזוז גבורתו. ממלכתו, נתיניו והסדר החברתי שביקש לכונן הועמדו שוב ושוב בסימנם של היחסים המושלמים בתוך הסדר הקיים שהמוזיקה מאפשרת. גם העזים שברגשות – משניתן לאלה דרור במוזיקה של ראשית המאה השבע־עשרה ובזו שצמחה ממנה לימים – תועלו לאפיקים שהמשבר החברתי מהם והלאה. "גן הרגשות המוזיקליים" פרח, בפרט בהקשרים של היחיד המורם מעם, אך למעשה הותרה צמיחתו באותה התקופה כמעט אך רק במרחבים מעין גיאומטריים, נתונים מראש; כמרחבי גן מלכותי־צרפתי שהשתרע במרבית האחוזות.[2]

האם ביקורת פוליטית הייתה אפשרית מנקודת השמע של מוזיקה שנועדה ללטף

2. חלופה לגן הצרפתי הגיאומטרי נוצרת לקראת סוף המאה השבע־עשרה, ומתגלמת בעיקרה באידיאל של הגן האנגלי "הפרוע" כביטוי לאסתטיקה הירכית פחות. תמורה זו מתקשרת להבנות חדשות באשר למבנה הרגשות ונפש האדם שידונו להלן.

את אוזן פטרוניה? נגלה שמעבר לחזיונות הארקדיים שפרשה ברוב הדר, גילתה מוזיקה ממין זה כוחות חתרניים, דיסוננטיים, שיכלו לתמוך באלטרנטיבה פוליטית, בסדר מסוג אחר, או חלילה (מנקודת מבטם של השליטים) באי־סדר. מה חוללו, למשל, הנשים שקולותיהן פרצו אל קדמת הבמה בראשית המאה השבע־עשרה במערכת זאת, שהייתה פטריארכלית במובהק? ומה תרמו כוחות הנפש שניתן להם דרור, תוך כדי היווצרותה של שפת צלילים חדשה, להנכחתם של ביטויים וריגושים שהמרחבים האישיים והציבוריים לא הכירו קודם לכן? אלה הן סוגיות שנידרש להן בהמשך. מכל מקום, תמונת הזיקות שבין המוזיקה לפוליטיקה סבוכה יותר ממה שנראה לעין (או נשמע לאוזן), ובחלקה נגישה רק בעקיפין. דבר אחד ברור למדי: תהליכים משחררים שונים שזעזעו מלכויות אבסולוטיות, מן המאה השמונה־עשרה ומעלה, בצרפת, פרוסיה, ספרד או איטליה, שינו את פני הדברים. בעת ההיא, כשהפטרונים האריסטוקרטים נעלמו או נדחקו לשוליים, החצרות ירדו מגדולתן והאצולה מנכסיה, המפה החברתית־פוליטית כפי שתיארוה וביקרוה הוגים כרוסו, דידרו, ג׳פרסון, מרקס או קונט הועמדה על עקרונות אחרים, שהבולט שבהם הוא עקרון ריבונות העם המעתיק את מקור הסמכות הפוליטית מלמעלה למטה.

בשל מהפך זה נראה היה שהמוזיקה משתחררת בהדרגה מרתימתה לפולחנים וטקסים, ועמם מן העלילות והחגיגות ששירתו את הפטרונים המסורתיים של המוזיקה, ומניעה את עצמה למרחב החדש של האומה. את מקומם תפס אז שילוב חדש של פטרונות אזרחית וכלכלית עם שאיפה לאידיאל של אוטונומיה המחוזקת אף על ידי אתוס, לעתים קרובות לא מגובה, של חופש יצירה יחסי או מוחלט. בתחומיה של היצירה האינסטרומנטלית, המוזיקה הפכה, לכאורה, לאוטונומית לגמרי – ״אבסולוטית״, כפי שהכתירוה מאדיריה.[3] במחוזות אחרים, כאולמות הנשפים ובימות האופרטה, גדלה דווקא קלילותה של אמנות הצליל ורגישותה לפטרונות האמורפית והתנודתית של ״העם״ או נבחריו. בין לבין, מתוך חיבור מחודש למילים (במסגרת הליד האמנותי, למשל) ולמיתוסים (בדרמה המוזיקלית הרומנטית והפוסט־רומנטית) נתעצבו אופנים לביטויי תודעה של חופש קולקטיבי וכמיהה לסדר חדש, אך גם דרכים לביטוי, במרחב הצלילי, של תחושותיו הקודרות, אם לא האפלות, של היחיד המודרני וניכורו מסביבתו האורבנית, האלימה.

בתוך כך הפכה המוזיקה, בעיקר במרכז אירופה, לאחד מנכסי הנפש הנעלים של היחיד הבורגני ולהון תרבותי במסגרתו המשפחתית ומחוצה לה. אם מחד גיסא הודגשו עוצמתה האינטלקטואלית של המוזיקה וממד העיצוב והריסון שנתלווה לה, הרי מאידך גיסא היא נודעה, באותם הזמנים ממש, גם כקרובה בהשפעתה

3. וגנר היה הראשון שהשתמש במושג זה לתיאור של מוזיקה אינסטרומנטלית, אך לא בהקשר חיובי, בראותו בה דבר שלם פחות מן הדרמה המוזיקלית האינטגרטיבית שליצירתה חתר. על כך ועל צמיחת המושג ראו דלהאוז, מוזיקה אבסולוטית, עמ׳ 18–41.

לשיקוי נרקוטי.[4] ובמידה שהעמידה אתגרים סבוכים יותר בתחום המתח ההרמוני־טונלי, כך קנו הפתרונות לאתגרים אלה, דחויים ככל שהגיעו, תחכום אמנותי, אך גם עוצמה גאולתית־רגשית מדומיינת. חמקמקותה של המוזיקה הפכה בתוך כך לנכס עבור תעתועיה של הפוליטיקה ותנודותיה בין האידיאלי לפרגמטי, בין הגלוי לנסתר בשלטון. מה פלא אפוא שבשל כל אלה הואשמה המוזיקה של אותם הזמנים (המחצית השנייה של המאה התשע־עשרה) באסקפיזם (למשל בפי תיאודור אדורנו)?[5] גם את אלה מיהרה המוזיקה לאזן: שהרי אם באנו לטפול עליה את חוליי הבורגנות שייצרה אותה ונוצרה למענה – את חולי השעמום (ennui),[6] התלישות החברתית, טיפוח אידיליה מדומה ויצירת תחושת נצח כוזבת – הרי ניתן היה לטעון כנגד זאת שהמוזיקה במקרה זה נושאת לא פעם חזון, שליחות והוראה: הגאולה, התקווה, המורכבות והשלמות שמושגות בתחומי המוזיקה בשעה קלה הם תמיד בבחינת סימן לעתיד שעודו לפנינו, נעדר אך מְקֻוֶּה. המוזיקה, כך נאמר, לעולם מסמנת מטרה שמעבר – רגשית, קיומית, דתית – ומעודדת את יצירת כוחות הנפש הנדרשים להשגתה.

גם אם היו אמירות מסוג זה בגדר הצטדקות אידיאולוגית או ניסיון לשכנוע – תמים או מלומד – הרי מכל מקום, בד בבד עם העיסוק בערכי היחיד, האינדיבידואל, מצאה עצמה המוזיקה שבה ומתגייסת, בעיקר מאז שלהי המאה השמונה־עשרה, לצורכי הרבים, הקולקטיב – בין שהיה זה הקולקטיב השולט, המפלה, הכובש, ובין שזה המשועבד, השואף לשחרור, להגדרה עצמית. הסיפור ידוע. לעתים, למרבה האירוניה, אותה המוזיקה עצמה שירתה משעבדים ומשועבדים.[7] מוזיקה ספציפית, מזוהה – הלקוחה לעתים קרובות מאוצרותיה של מוזיקה עממית כלשהי – נוכסה בנקל לכאורה לשירותיה של קבוצה זו, לטובתה של מהפכה אחרת: מוטיב זה, אוסף מרווחים אחר, מודוסים אלו, מצלולים ומנגינות מסוימים, הם המוזיקה "שלנו". והנה, משהושלם הניכוס והזהות הוגדרה, התרחשה הבגידה: הצלילים – אותם צירופי התווים ממש, מחופשים בתחפושת קלה, או עטויים בלשון זרה, הופיעו אצל השכן, האויב, המתחרה; לעתים, כאילו היו רכושו מקדמת דנא: המנגינה הפותחת

4. כפי שהיטיבה לבטא זאת אמנות האופרה, החל מראשיתה האורפית (הפיתוי המוזיקלי של אורפאוס את שומרי השאול) ועד לאופרות המאה התשע־עשרה מאת דוניצטי, וגנר ואחרים, שהפכו את השיקוי לתמה ממשית באופרות שלהם. על כך ראו וגנר־רובינשטיין, ביניות ביצירותיו של וגנר.
5. ראו פדיסון, אדורנו – אסתטיקה מוזיקלית, פרק 6.
6. על כך ראו סטיינר, בטירתו של כחול הזקן.
7. דוגמה בולטת לעניין זה היא הפופולריות של האורטוריות של הנדל בקרב יהודי הרייך השלישי, כפי שהדבר מתבטא ברפרטואר של "ליגת התרבות היהודית" (Jüdischer Kulturbund) באותן השנים, ולהבדיל – בתוכניות הקונצרטים של גרמניה הנאצית. מה שמפריד ביניהן הוא הגרמניזציה שחוללו הנאצים בטקסט התנכי של האורטוריות. ראו הכהן, עלילת המוזיקה, פרק 2, וכן הירש, תזמורת יהודית.

את הפרק השני מרביעיית הקיסר של היידן הופכת להמנון הגרמני, ומושרת כך ברגע בדיוני של אחוות אחים ושאיפה להרמוניה, לפני הכתרת שארל העשירי, המלך המחדש את השלטון הבורבוני באופרה **המסע לריימס** מאת רוסיני (1825). לימים היא הופכת להמנון הנאצי; מנקודת מבטם של הנאצים היה היידן מלחין ארי מובהק. או בהקשר מרנין יותר: ניגון ״ואלס״ של חסיד חב״ד, מאת שלום חריטונוב, אומץ על ידי בעלי תפילה מאותה חסידות כנעימת הפיוט ״כי הנה כחומר ביד היוצר״ המושר בליל יום הכיפורים. כך הגיעה המנגינה לארץ ישראל. עמנואל הרוסי, איש עט ציוני מניקולייב שברוסיה, ראה כי טוב, וחיבר בזמן המאורעות (1929) את שיר הערש ״שכב בני שכב במנוחה״ לבנו אבנר שאז נולד. מניגון דבקות הפך הניגון של חריטונוב למזוהה עם מפעל ההתיישבות (החילוני בעיקרו) בארץ ישראל, תוך שהוא מעביר עמו את המטען הרגשי הדתי להקשרים מחולנים, רחוקים מעולמם של חסידי חב״ד (בהמשך התגלגל השיר לידיו של המלחין היהודי הצ׳כי הצעיר גדעון קליין, שעיבד אותו בגטו טרזינשטט כליד מודרניסטי).[8] המהפכנים הציונים שאלו מכל הבא ליד, וכך גם אימצו בחדווה את ״מקהלת העבדים״ **מנבוקו** של ורדי, אשר בפולקלור האיטלקי נתקשרה עם תנועת הריסורג׳ימנטו. מנקודת מבטם, המנון זה, גרסה מעודכנת של ״על נהרות בבל״, נלקח מלכתחילה מכבשונה של התרבות העברית הקדומה.[9]

גם הטקסט לא עזר לחסום את משעולי הבריחה וההברחה המוזיקלית. טקסט אפשר בקלות לתרגם, להחליף, לבטל; או לפרש אחרת. כך גם ניתן היה לטהר משרציה מוזיקה שתויגה כפשיסטית, בין שעל ידי שינוי הטקסט ובין שעל ידי נטיעתה בהקשר מחודש. הסיבה אחת וברורה: משמעויות מוזיקליות, נהירות ככל שתהיינה בתחום הרגש ומופלאות ביצירת אווירה, מעולם לא מספקות מתוך עצמן את הסיבות להופעתן, לביטוין. במילים אחרות, המוזיקה מתנתקת ממחוזות הולדתה ומן הגנאלוגיה שנתקשרה עמה ביתר קלות מאשר אמנויות אחרות. המבנה הדמוקרטי ביקש חירות דומה: כך טוקוויל הבחין כי האדם הדמוקרטי הא־היסטורי באמריקה שואף להתנתק מעברו ולשכוח את אבותיו בדרך הפותחת לו אופקים חדשים מלאי אפשרויות. הפסיונים של באך, הגם שעד היום הזה ממשיכים להתנגן ביום השישי הקדוש בגרמניה ובמחוזות אחרים, נחלצו עבור רבים מהקשריהם התיאולוגיים והאנטי־יהודיים, מאז ביצועו ההיסטורי של פליקס מנדלסון את היצירה בחסות ״אקדמיית השירה״ הברלינאית, במוסרם למענם בשורה של רוממות רוחנית על־דתית. גם הדרמות המוזיקליות של וגנר, ששירתו

8. על כך ראו יעקב מזור, הניגון החסידי, וכן תווי השיר המופיעים כבר אצל שנברג, שירי ארץ ישראל, עמ׳ 198.
9. על כך ראו פרק 3. ה״השבה״ של המנגינה שרעתה בשדות זרים כביכול משחזרת גלגול של תפיסה שרווחה לפחות מאז הרנסנס היהודי־איטלקי ביחס למוזיקה בת הזמן, שדומיינה על ידי היהודים כמוזיקה המקורית של מקדש שלמה. תפיסה זו גובתה בדברי יוסף לשר המשקים: ״כי גונוב גונבתי מארץ העברים״ (בראשית מ, טו).

את הרייך השני והאדירו את השלישי, הופקעו מאז 1945 מהקשרים אלה לטובת מסרים אנושיים־פוליטיים אוניברסליים וליברליים לכאורה (לא כולל מקרה וגנר בארץ).[10] כך דולגו תריסר שנות האופל של השלטון הנאצי לטובת רצף היסטורי נקי ומשופץ. מכל אלה עולה השאלה: האם הדרמה המוזיקלית מתמסרת לאלגוריזציה ביתר קלות ממדיומים דרמטיים אחרים (תיאטרון, קולנוע)? עוד נידרש לכך. מכל מקום, עוצמתה הרגשית־חווייתית של המוזיקה, הלא מודעת בחלקה, ונוכחותה הקולקטיבית ברשות הרבים, הופכות את ההווה שעליו היא נסבה לישיר, משותף – שלא לומר סימולטני – ומידי. כריבוי הפרשנויות, התפאורות, ההקשרים ואופני ההתקבלות המוזיקליים, כך עשוי להידחק הקישור הפוליטי־היסטורי המקורי של המוזיקה עצמה אל כרוניקות גנוזות, ועוצמתה האלגורית עשויה להסב אותה מעולם אידיאולוגי אחד למשנהו, להמירה מדת לדת וממדינה למדינה.

שורש העניין אינו במשמעויות נסתרות, לא בזהויות שורשיות וגם לא בשלמויות מדומות או ממשיות שהמוזיקה מגלמת מבעד למלבושיה ההיסטוריים. עיקר עניינה של המוזיקה, נוכל לומר כבר בשלב זה, הוא ביצירת הלכי נפש – במקום ובזמן מסוים – כביטוי אמנותי לשם עצמו או למטרה מסוימת, ולא פעם בדרכים העוקפות את התודעה המושכלת. פרדוקס מתעתע צף ועלה עוד במאה התשע־עשרה: האוטונומיה המוזיקלית שכה הוללה עשויה על נקלה לצמצם את האוטונומיה השיפוטית של היחיד הקשוב לעושרה ועוצמותיה. כיצד יתגונן מפניהן? כיצד לא יישטף בנחשולים האדירים, ההיפנוטיים, השוללים ממנו את ה"אני" שלו, כטענתו של ניטשה?[11] אפלטון, כידוע, פתר זאת על נקלה: הוא פשוט אסר במדינתו על "הרמוניות" (מעין סולמות) סוחפות ומפתות, אשר יוצרות הלכי רוח עוקפי מחשבה, מערפלות שיפוט ותגובה ראויה. במרוצת הדורות נודעו ניסיונות רבים ושונים להגביל את המרחב הרגשי של הביטוי המוזיקלי. המחזאי ברטולט ברכט חשב הפוך מאפלטון והאפלטונים: הוא התיר הכול (כמעט), רק דרש ליצור בין המוזיקה לדרמה רווח אירוני הגון, מגונן; רווח של הזרה מן המתרחש על הבמה.[12] יופייה, קלילותה, שלמותה ובעיקר העונג שהיא מספקת, כך סבר, יעמדו בניגוד בלתי נסבל לזוועה המוצגת; המחשבה תתעורר; הביקורת תתגבר. היצירה המשותפת לו ולשותפו לאורך זמן, המלחין קורט וייל היהודי־גרמני, **עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני**, הייתה דוגמה ראשונה במעלה לגישתם: זוהי אופרה על הקמתה של עיר דיסטופית, סדום קפיטליסטית־הדוניסטית, בשום־מקום אמריקני. בראשיתה של הדרמה, אך גם באמצעה ובסופה המר, נמצא את השיר

10. ראו הכהן־פינצ'ובר, לעולם אל תשאליני. על וגנר בארץ ראו גנז, מי מפחד מריכרד וגנר?, וכן שפי, טבעת המיתוסים.
11. ניטשה, פרשת וגנר.
12. ברכט, תיאטרון אפי. על המרחק האירוני ותפקידו בדמוקרטיה ראו רורטי, קונטינגנטיות.

הקליל על אלבמה, שפזמונו הידוע, בתרגום חופשי, יצלצל כך: ״ירח אלבמה / נאמר עכשיו שלום / איבדנו את המָמָה / צריך כאן ויסקי כדי ל׳משיך בחלום״.[13] מלודיה מתוקה, על סף השמאלץ, עטופה מעבריה ברצועות ג׳אז־קברט חתרניות: התוך מתוק, הקליפה מרה והמילים צורבות. ואתם, הצופים, בל תטעו ואל תטבלו במוזיקה הזאת בכל מאודכם, מזהירים הצלילים. ההנאה מפוקפקת, ככל ההנאות בעיר הזאת; סופה – אבדון. פלוגות הנאצים בלייפציג בהצגת הבכורה ב־1930 ידעו לזהות את פוטנציאל חתרנותה של דרמה מוזיקלית זו וביקשו להשתיקה.[14]

כיצד זיהו פוטנציאל זה? הם לא יכלו שלא להבחין בביקורת על תרבות הממון והצריכה של החברה הוויימארית, אף כי היו יכולים לכאורה להזדהות עם העמדה הסוציאליסטית המובעת בה. מה גרם להם באותם הימים לחוש באי־נוחות בולטת גם ביחס לפופולריות העצומה של קבוצת ״הקומדיאן הרמוניסטס״ המהוללת, שקלילות שיריה ויפי עיבודיה משכו כה רבים? מדוע אסרו בבוא הזמן על השמעה של מוזיקת ג׳אז, ומדוע בסופו של דבר סיווגו את כל אלה – והמוזיקה של שנברג ותלמידיו בראשן – כ״אמנות מנוונת״? האם רק מקרה הדבר שגם את **ווצק** של אלבן ברג הכתימו כבר ב־1925 כאמנות בולשביקית,[15] ואילו את האופרות של ריכרד שטראוס, לפחות לזמן מה, אימצו אל חיק הממסד?

מעבר לדוגמה כזו או אחרת, נשאלות שאלות כוללות יותר, ובהן: מה מלמדים הניסויים ההיסטוריים הללו בכוחותיה של המוזיקה – חלקם מזעזעים, חלקם משעשעים – על זהויותיה הפוליטיות של המוזיקה ועל תפקידיה החתרניים?[16] האם באמת המוזיקות שקדמו לאלו הדיסוננטיות ביודעין של המאה העשרים היו בהכרח מצלולי הסכמה? וכן, האם ניתן בכל זאת להבחין בגבולות או הגבלות באימוצה של מוזיקה ״אחרת״, זרה, אל נכסיה של תרבות ״ילידית״? במהלך הדברים הבאים נגלה שהרחבת עקרונות אי־ההתאמה שבין ערכיה הבסיסיים של המוזיקה ובין עצמם או בינם ובין הקשריהם הנתונים מראש הופכת את המוזיקה, ביודעין ושלא ביודעין, לפגיעה ביומרותיה להיות א־פוליטית. לעתים המוזיקות המקיימות את

13. התרגום מבקש לשמור על האקווימטריות, כלומר על ההתאמה שבין מבנה המשקל והחריזה של המקור עם זה של התרגום, כך שניתן יהיה לשיר את הטקסט ללא סרחים עודפים (״צימרמנים״, בלשון העם), קצת על חשבון הדיוק המילולי, כדי לאפשר את ההתנהלות הצלילית. באמצע המערכה השנייה (מבין שלוש) מופיע השיר בפיה של ג׳ני, הזונה הראשית ואהובתו של ג׳ימי מהוני, על רקע מקהלה כמו יוונית־נבואית המטעימה את היסוד האסוני של העיר. כל התרגומים בספר הם מאת רות הכהן־פינצ׳ובר, אלא אם כן צוין אחרת.
14. ראו ברכט, שם; אירועים אלה מדווחים בין היתר מנקודת מבטו האוטוביוגרפית של ה. ו. היינסהיימר, המו״ל היהודי החשוב למוזיקה של המאה ה־20, בספרו ביבר בפה דיאז, עמ׳ 15. ב־1933 אסרו הנאצים את ביצועה והשמעתה של אופרה זו.
15. היינסהיימר, ביבר בפה דיאז, עמ׳ 13.
16. העברית מלמדת אותנו שזעזוע ושעשוע קרובים זה לזה, כתזוזת לשון קלה על השיניים; בפואטיקה שלו אריסטו מצרף לקרבה ביניהם סיבות פסיכו־דרמטיות.

עקרון אי־ההתאמה הזה מענגות, כבימים ימימה, לפעמים הן אפילו עֲרֵבות, ויש שהן מופשטות אף מכדי ליצור הלך רוח מוכר, אולם הן תמיד חורגות מן המובן מאליו, מן המצופה הצלילי, המורגל. ואף אם הן הרמוניות מבחינה אחת, הן יכולות להיות בוטות וצורמניות מבחינה אחרת. הפערים שהן פוערות בתוך עצמן, בינן ובין הטקסט הנושא אותן, בינן ובין ההקשר שעל אודותיו הן נסבות, או שבתוכו הן מתקיימות, הוא לעתים בלתי ניתן לגישור. ואת הפער הזה הן מזכירות ללא הרף, מצביעות עליו, שותקות או שואגות אותו. פעמים עצם החריגה המוזיקלית שהן מגלמות היא סיבה לסערה פוליטית, אף כי כוונתה אמנותית לכאורה. מכל מקום, הפער שנפער במהלך המאה התשע־עשרה והעשרים בין מרכיביה השונים של המוזיקה ובינם ובין הקשריהם במוזיקה המכונה אמנותית, אך גם לא פחות ממנה בחלקים מזו המסווגת כפופולרית, טלטל את עולם המוזיקה כולו. מאז הוא מציץ מן החרכים של המוזיקה, ומגלה שמעולם הייתה המוזיקה בעלת משמעות פוליטית ניכרת, גם אם הציגה עצמה נעלה מכל אלה, גם, ובעיקר, כשביקשה לכסות על אותם חרכים. ורק נותרו פרטים מסוימים לחקירה ופענוח: איך ומדוע עשתה זאת, ולשם מי ומה.

החיבור שלהלן מבקש להתוות דרך בחקירה מסוג זה. הסקירה שלעיל חשפה שלל יחסים דינמיים, הדדיים, בין המוזיקלי לפוליטי, הניתנים לעריכה בסדר זה: העצמה, השגבה, ניכוס, הזדהות, סחיפה, הפרדה, הזרה והדרה. נוכל למצוא יחסים אלה במגוון הקשרים כמקדמי ההתרחשות המוזו־פוליטית, אך לא כגורמים המסבירים את סיבותיה וערכה. ואכן, יחסים אלה, בפרפרזה על משפט ידוע של לואי אלתוסר, מצביעים על כך שלמוזיקה, וגם לפוליטיקה, שנוכחותן מתגלה תמיד בביצוע עכשווי, "אין היסטוריה":[17] לשתיהן מעמד מובחן בחברה האנושית כפעילויות המייצרות את העכשיו ללא הרף תוך כדי הפיכתן את העבר ללא רלוונטי. מכאן הצורך בעיתונות שתעקוב אחר שינויי הפוליטיקה המתיישנים בֵּן לילה, ובביצוע חי שייצור מחדש את הזמן המוזיקלי שחולף ועובר ביעף. לשון אחרת, שתיהן שואבות את מירב עוצמתן מנוכחותן הפעילה בהווה החברתי המוחש, המשותף והזורם: הפוליטיקה שואבת מהיחס המשתנה בין כוח לחירות, והמוזיקה מקשרת בין תמורות צליל דקות לדקויות רגש והלכי רוח. עצמאות ונוכחות ייחודיות אלו הן העומדות ביסוד קשרי הגומלין ביניהן וביסוד היכולת של כל אחת מהן לתרום לחברתה ולנכס אותה. אף כי ללא ספק השפעתה של הפוליטיקה על תולדות האנושות היא לאין ערוך מרחיקת לכת יותר מזו של המוזיקה, בכל זאת היה זה מעבר לכוחה של הפוליטיקה להפוך את המוזיקה לנשאית מידית וצייתנית של מסריה ופעולותיה. לא רק שהחיבורים והזיקות שבין המוזיקה לפוליטיקה אינם מאיימים בהכרח על האוטונומיה של היסודות האסתטיים במוזיקה מזה ועל ההיגיון הפנימי הפוליטי

17. ראו אלתוסר, על האידיאולוגיה, עמ' 25–28.

מזה; דווקא המובחנות של כל אחד מהתחומים אפשרה לגיטימציה ואסתטיזציה של הכוח, שהיא, במילים אחרות, פוליטיזציה של החוויה המוזיקלית האסתטית.

עם זאת, לפוליטיקה, כמו למוזיקה ולקשרים שביניהן, היסטוריות רבות ושונות. בהתאם לכך, ביקשנו לחלץ כמה קואורדינטות היסטוריות פוליטיות מובחנות יותר, אשר יתוו דרך והסבר לאותן הזיקות שהצגנו לעיל. הנחת העבודה שלנו היא שהמוזיקה במערב, ובהרחבה התרבות בכללה, על צורותיהן, סגנונותיהן והשתנותן, הן הסביבה שבתוכה מתעצבים התהליכים הפוליטיים־היסטוריים, ושתהליכים אלה, שמתבטאים בצורות של משטר - מונרכי, רפובליקני, דמוקרטי או טוטליטרי - שבים ומשפיעים, לפחות בעקיפין, על היצירה המוזיקלית והתרבותית ועל דפוסיה המשתנים.

שלושת הפרקים העיקריים של חיבור זה עוסקים בשלושה טיפוסים של קשר היסטורי ועקרוני גם יחד בין מוזיקה לפוליטיקה, הנובעים בחלקם מן האוטונומיה היחסית של שני התחומים ומן השינויים שחלו בתוכם. הטיפוס הראשון נוגע בעיקרו לעידנים מלוכניים שביקשו **לנרמל דיסהרמוניות** אל תוך מבנים **הרמוניים**. עיקר הדגש הושם על הרגע ההיסטורי שבו תפיסת ההרמוניה האוניברסלית, אשר שלטה במערב מאות רבות, נחלשת ומפנה את מקומה לתפיסות חלקיות, מעורבות יותר והיררכיות פחות של הרמוניה, הן במוזיקה והן בפוליטיקה. לפיכך, חלק נכבד מן הדיון מוקדש לבירור של התמורות האונטולוגיות והאפיסטמולוגיות שיצרו את הבסיס לעלייתן **האנלוגית** של תפיסות הרמוניות מסוג זה במוזיקה ובפוליטיקה ובזיקות שביניהן. על רקע דפוסים הרמוניים חדשים הנוצרים עקב כך, בוקעים קולות יחידים במלאות הבעתית חדשה, ומתגלים ניצני חירות של קבוצות ומעמדות שוליים. בעת ובעונה אחת מתבררת עוצמת הדרתם של יחידים וקבוצות החורגים מדפוסים אלו, וכן גם ניסיונות להחיל עליהם את הדפוסים ההרמוניים החדשים מעמדות של עליונות, כמו בהקשרים קולוניאליים ופוסטקולוניאליים. הטיפוס השני, **ייצוג־תוך־עיצוב**, מוגדר בחיבור זה כגילום והנפשה מוזיקלית של השחקנים הממשיים והפיקטיביים בזירה הפוליטית - יהיו הם המלך, העם, הצבא, המדינה, אך גם היחיד, האישה, הזרים ובני המיעוטים - שבתוך כך מעצים את ישותם אשר לעתים עשויה להתברר כקריאת תיגר. טיפוס זה, כפי שנגלה, מאפיין במיוחד צורות שלטון רפובליקניות קומוניטריות, אף שהוא שואב חלק מקורותיו מן ההקשר המלוכני. חטיבה מרכזית בדיון זה מוקדשת לניתוח סוגת מרש האבל במימושיה ההגמוניים והחתרניים בהקשרים היסטוריים־פוליטיים שונים. הטיפוס השלישי, **התמרה** (טרנספיגורציה), מתרכז במומנטים של הפעלת המוזיקה בחתירה ליצירת סדר אלטרנטיבי להגמוניה התרבותית והפוליטית, סדר שהצבתו הסימבולית מסמנת מגמת שינוי במבנה הפוליטי הקיים, או לכל הפחות מעודדת אותו. התהליך ההתמרתי, נטען, הוא הדדי. שני הצדדים השותפים לו - הסגנון או הסוגה המוזיקלית והמערך הפוליטי ברגע נתון - מותמרים לישויות חדשות או שונות תוך כדי התרחשות התהליך. כך נוצרים דיאלוגים מוזיקליים־פוליטיים של

חתרנות, מחאה ופיוס לצד התרחשויות נוגדות של דיכוי, ציות ואלימות, בהקשרים דמוקרטיים, טוטליטריים ואחרים. בהיבט הציר ההיסטורי אנו נעים במהלך הפרקים - לעתים בתוך הפרק עצמו - מן המאה השבע־עשרה ועד למאה העשרים ואחת, כאשר אנו שבים וחוזרים בראשיתו של כל פרק, מסיבות שתתבררנה להלן, אל נקודת המוצא ההיסטורית (ראשית המאה השבע־עשרה). חלוקה זו היא סכמטית במידת מה, אך עדיין, כפי שנרצה לטעון, משקפת מצב עניינים היסטורי ממשי כמו גם שדה אפשרויות תיאורטי.

שלושה טיפוסים אלו - נרמול דיסהרמוניות במבנים הרמוניים, ייצוג תוך עיצוב והתמרה - שקולים למעשה לשלוש "צורות מחשבה" או "טרופים" מתחום הרטוריקה הקלאסית: **אנלוגיה**, **מטונימיה** ו**מטפורה**. **אנלוגיה** היא צורה של השוואה, על יסוד מבני, בין שני עניינים או אובייקטים הנותרים כל אחד בשלו. **מטונימיה** משמעה החלפת סובייקט או אובייקט בסובייקט או אובייקט הקרוב אליו, המכיל או מוכל בו או הדבק אליו, תוך העצמתו, הרחבתו או גריעה ממנו. **מטפורה**, במובנה הקוגניטיבי העמוק, היא יצירת זיקה מפרה עם הרחוק והמפתיע, תוך שינוי ויצירת משמעות או זהות סמנטית חדשה. כפי שניווכח, שלוש צורות מחשבה אלו אינן נשמרות בקפדנות אצל כל אחד מן המומנטים הנדונים כאן. הן אף מסתעפות לצורות נוספות, כגון **אלגוריה** ו**היפרבולה** בפרק הראשון, **סינקדוכה** ו**קתכרזיס** (catachresis, *κατάχρησις*) בפרק השני ומטפורה מורכבת או **קונסיט** (conceit) בפרק השלישי.[18] החפיפה החלקית בין צורות אלו מעידה על כך שטיפוסי הקשר שבהם אנו עוסקים חודרים הדדית זה לזה. כאמור, אף שטיפוסים אלו מזוהים עם מומנטים היסטוריים מסוימים, הם מציינים בה במידה דרכים עקרוניות אשר הופשטו מתוך הרצף ההיסטורי המגוון והכאוטי של הזיקות שבין פוליטיקה למוזיקה.

הפנייה אל הרטוריקה בהקשר המשותף של המוזיקה והפוליטיקה אינה מקרית. זוהי פרקטיקה, תורתה עמה, אשר מקדמת דנא משכה את השתיים כמרחב התייחסות פורה. כל אחת מהן גילתה בה דרכים להעשיר את כלי ביטוייה. ברצוננו לטעון כי יש קשר בין התמורות שחלו ברטוריקה הקלאסית במעבר לדפוסי קומוניקציה ושכנוע בתקופה המודרנית ובין התפתחויות מקבילות בהיבטים הרטוריים של הפוליטיקה והמוזיקה בזמן החדש. בשני התחומים, הפוליטי והמוזיקלי, חלה השתחררות חלקית מן ההקשר של המפגש הקונקרטי בין נואמים וקהלם בכיכר העיר ובין מבצעים מוזיקליים ושומעיהם המקומיים, כאשר התכנים הפוליטיים, ולא פחות מהם מערכות הצלילים, לבשו צורות מופשטות יותר ועל כן על־אישיות וניידות יותר בחלל ובזמן. כך נמצא שעוד לפני הגיבוש המאוחר של רטוריקה פוליטית,

18. בניגוד ל"מטונימיה" ו"מטפורה", "אנלוגיה" משמשת גם ככותרת לפרק הראשון, שכן לאורכו אנו בוחנים באמצעותה את יחסי הגומלין והזיקות שבין המוזיקה לפוליטיקה בהקשריהן ההרמוניים.

וטרם שכלולה של הטכנולוגיה של ייצור מוזיקלי המוני, נוצרה סטנדרטיזציה של תכנים אסתטיים ואידיאולוגיים־פוליטיים בהקשרי זמן ומרחב שונים ומרוחקים. התפתחויות אלה תאמו מגמות רחבות של אינטגרציה חברתית וקודיפיקציה תרבותית שהיו קשורות בבניית המדינות הלאומיות והדמוקרטיות המודרניות.[19] תפיסתנו על אודות תפקידה של הרטוריקה בפוליטיקה וזיקתה לרטוריקה בתחומי האמנויות באה לידי ביטוי במושג "דמיונים פוליטיים" (imaginiaries), שאנו מרבים להשתמש בו. אנו מבחינים מושג זה הן מדימויים רגילים והן ממושג הדמיון הפוליטי. דמיונים פוליטיים מוגדרים כאיגודים שונים של פיקציות, מטפורות ואידיאות על הסדר החברתי, שרוכשים לעצמם מעמד וכוח לכוון, לעצב ולהסדיר מוסדות ודפוסי התנהגות פוליטית. דמיונים מסוג זה הם לכן צורות של דמיון קולקטיבי המייצרות ומתחזקות את הסדר החברתי־פוליטי, תוך שהן יוצרות, מכוונות ומעצבות מוסדות ודפוסי התנהגות פוליטיים המגלמים אותן. מונרכיה, דמוקרטיה ופשיזם הם סוגים שונים ומורכבים של דמיונים מגולמים כאלה.[20]

באשר לרטוריקה של חיבור זה והתשתית המתודולוגית המונחת בבסיסו, נוכל לומר שהן מונחות תפיסות תיאורטיות משולבות, שהן עצמן צמחו בהתאמה מתוך העשייה הפוליטית והמוזיקלית, כאשר זו אף זו נוצרו על רקע תרבותי רעיוני משותף. הדיון עצמו נכרך חזור וכרוך בדוגמאות רבות מתחום המוזיקה (ובתוכן דוגמאות מן האופרה, הליד, מוזיקה פופולרית, קולנוע, קולנוע דוקומנטרי ועוד) והפוליטיקה (האירופית, האמריקנית והישראלית - האחרונה בזיקותיה לשתי הראשונות ולמרחב המזרח־תיכוני), המאפשרות לנו לא רק להדגים ולהנכיח את הרעיונות התיאורטיים, אלא אף, באמצעות הפרשנות שהן תובעות, לחדד את שאלותינו ולהעמיק את תובנותינו. כדי להקל על הקוראים אך גם לעורר את סקרנותם שילבנו דוגמאות של יצירות מוכרות עם אחרות הידועות הרבה פחות. ברי לנו עם זאת שהקריאה בטקסט רב־ממדי זה, הפונה לקהל מגוון מתחומי האמנויות, מדעי הרוח והחברה, תובעת מן הקוראת סבלנות ואורך רוח לגבי נושאים המוכרים לה ולגבי אחרים החדשים עבורה. בכל זאת תקוותנו היא שהיא תצא נשכרת מן העיון המוצע כאן בשני היבטיו העיקריים והזיקות שביניהם.

ולסיום, המוזיקה בחיבור זה מובנת בעיקרו של דבר כאמנות המאגדת צלילים שאינם לשוניים - בעלי או חסרי גובה מוגדר - לכדי יריעות מובְנות בעלות ערך אסתטי בתרבות נתונה. גם כאשר היא מצורפת לטקסט, תמונה או פעולה דרמטית, משקלה הסגולי, כפי שהוא נבחן בקריטריונים הייחודיים לה, הוא מרכזי בהקשר שלפנינו להבנת שימושיה והשתמעויותיה הפוליטיות. עם זאת, בדפים שלפנינו היא מובנת לעתים באופן רחב יותר, כדבר שמכונן את הממד הצלילי בכללותו בחברה ובתרבות, ואשר כאידיאל מעורב בגיבוש צורות נוספות של אמנות

19. על כך ראו מרשל, ויקו והרטוריקה, עמ׳ 27, 36.
20. על כך ראו אזרחי, דמוקרטיות מדומיינות, עמ׳ 3, 32, 157.

השואפות ל"תנאי" שלה (aspire to the "condition" of music). באמרנו זאת, אין כוונתנו להעמיד את המוזיקה מעל כל האמנויות, כדרך שעשה וולטר פייטר במאה התשע־עשרה, שמילים מצוטטות אלה לקוחות ממאמרו הנודע על "אסכולת ג'ורג'ונה" הוונציאנית.[21] הדיון כולל גם מקרים מסוג זה. לעתים מודגשת ההפרדה בין האמנויות, ואז נלמד ייחודו של המעשה המוזיקלי על דרך ההנגדה לספרות, ציור או ארכיטקטורה. נוסף על כך, במשך תקופה ארוכה בתולדות המערב התייחס המונח "מוזיקה" לתיאוריה מתמטית ספקולטיבית על מבנה הקוסמוס ולמופת של יחסים פרופורציונליים במעשה אדם, וככזה השפיע כמובן גם על הפרקטיקה המוזיקלית. חלק נכבד מן הפרק הראשון מוקדש להשתמעויותיה הפוליטיות המאוחרות יותר של פאזה היסטורית זו. הקוראת תפיק יותר מן הספר אם תישא בתודעתה את מרחב האפשרויות הזה של המונח "מוזיקה" בעיינה בדפים הבאים.

21. ראו פייטר, אסכולת ג'ורג'ונה.