תוכן העניינים

פתח דבר ט

הקדמה – בדיונות קוליים של רעש והרמוניה 1

פרק ראשון – פולחנים הדדיים ומפגשים רועשים:
עלילות צליליות וניגונים שכנגד 21

פרק שני – עולמות סימפתטיים – הגות והפעלה:
המורשות האורטוריות של באך, לסינג והנדל 89

פרק שלישי – רעש בבית התפילה: מסעות אתנוגרפיים 162

פרק רביעי – "יהודים (ויהודיות) כמוך וכמוני":
דמיונים קוליים של מנדלסון, מאיירבר, היינה והלוי 230

פרק חמישי – מסמטת היהודים אל מקדש הגביע הקדוש:
מוטיבים של סימפתיה וסולמות גאולה
בדניאל דרונדה ובפרסיפל 309

פרק שישי – התיאולוגיה האסתטית של קולות רבים:
ארנולד שנברג בין "אני־אחרים" (Alter egos) 368

פרק שביעי – הסוף: רעש יהודי בסרטים נאציים 433

סוף דבר – הכול נשמע? על עלילות, קולות וקהילות 460

נספח של דוגמאות מוזיקליות 469

ביבליוגרפיה 487

מפתח 541

פתח דבר

זה התחיל, כנראה, בסיפור שקראתי כילדה רכה בשנים. מלך צעיר ורברבן מתאהב בנסיכה מארץ רחוקה למראה דמות דיוקנה. נשמע מוכר? טמינו, נסיכו המצרי של מוצרט, ונסיכי מזרח אחרים, החלו כך את מסעם. גם ההמשך מזכיר את סיפורם. המלך הצעיר יוצא למסע לאותה ארץ נידחת, ומוצא שב"שתוקיה" – זה שמה של אותה ממלכה – מותר לדבר רק עשר מילים ביום. מאחר שהיה פטפטן, הוא נכשל בציות לחוק, וסופו שגורש מתחומיה בלי לראות את נסיכת חלומותיו. הוא שב עם צבא גדול לכבוש את המדינה – ואת לב האהובה. אז הוא מגלה, להוותו, שנערה שתקנית זו לא נענית לחיזוריו. שכן בשעה שהיה מלהג הייתה היא נעלמת. כשנאלם בתדהמה, הייתה שבה ומופיעה. נוהל שתיקה זה אילפו כראוי: עתות שהותה עמו התארכו, עד אשר יום אחד, ביושבם שותקים יחד בדממה ארוכה, שמע פתאום המלך הצעיר "מנגינה חרישית שכאילו באה ממרחקים גדולים והיא הייתה יפה יותר מכל המנגינות ששמע המלך מעולם". מהי המנגינה הזאת, הוא שאל את העלמה, והיא השיבה בשמחה: "זו המנגינה שמשמיעים הכוכבים כשהם נעים במסילותם ברקיע. איש אינו יכול לשמוע אותה, חוץ ממי שיודע לשמור על דומייה ולשתוק... לכן מרובה השקט בארצנו, שלא להפריע למי שרוצה להאזין למנגינת הכוכבים" (שטראוס, הכד: 18).

הסיפור העסיק אותי מאוד. מה פשרה של אותה מנגינת כוכבים? תהיתי. לא הכרתי, באותו זמן, את פסוקי מענה האלוהים לאיוב מן הסערה: "בְּרָן יַחַד כּוֹכְבֵי בֹקֶר וַיָּרִיעוּ כָּל בְּנֵי אֱלֹהִים" (איוב לח, ז). שייקספיר ומוצרט וקסם צליליהם היו אף הם רחוקים באותם הימים. אינני יודעת מדוע לא שאלתי את הסובבים אותי מה משמעות הדבר. שמרתי זאת בלבי כסוד פרטי, אף שגם אחי קראו את הסיפור ואולי אף בהם אחזה אותה תמיהה. כולנו אהבנו את הספר הנפלא שנפתח בסיפור זה, ספרו של אריה לודוויג שטראוס (1882—1952) **הכד העתיק**, בתרגומו המרהיב של דן פגיס.

באותו זמן לא שמתי לב לכך שהספר הופיע בגרמנית לראשונה, ובגרמניה. הוא נראה כל כך ספר "שלנו", מה גם שבהוצאתו העברית, כותרתו הותאמה לסיפורו האחרון, "הכד העתיק", המתרחש בעיר העתיקה, מחוז חפץ לא מושג

בירושלים הקטנה של ילדותי (בגרמנית נקרא הספר: *Die Zauberdrachenschnur; Märchen für Kinder* – חוט קסמי העפיפון, מעשיות לילדים, על שמו של סיפור אחר בקובץ, המשעשע מכולם). אף כי סימני הזמן של ה"כד העתיק" (הסיפור) שיבצוהו בתקופה העות'מאנית המאוחרת, גיבוריו – אב ובנו – מתגלגלים לירושלים הקדמונית דרך מחילות נסתרות. שם, בעזרת אליהו, מתגלים להם סודות רבי ערך על אמנות עתיקה, מופלאה, מפיהן של רוחות טובות.

עוד פחות הייתי מודעת לכך שהספר התפרסם בברלין ב־1936, בימים שהתרבות היהודית בגרמניה ידעה את פריחתה האחרונה, הכפויה, בחוגי "האגודה לתרבות יהודית" (Der Jüdische Kulturbund). ילדים כמו אמי, הילדה היהודייה היחידה בגימנסיה שנהפכה לנאצית במינכן, יכולים היו למצוא מעט מזור לרוחם בגִרסה יהודית זו של סיפורי מעשיות, עשירים ורבי תוכן יותר ממקביליהם בכרכי האחים גרים, שאת מקומם ביקשו להחליף.

רק שנים אחר כך, כסטודנטית בפקולטה למדעי הרוח בירושלים, נפגשתי במאמריו הספרותיים של שטראוס, ביניהם מאמרו הקלאסי על שירת תהלים, וקראתי את שירתו. מאוחר יותר למדתי שב־1936 הוא כבר היה בארץ: חבר קיבוץ, סולל דרכים בזיפזיף, עם אשתו אווה, בתו של מרטין בובר. עוד התברר לי שנוסף לכך גילה משורר דו־לשוני זה עניין בספרות יידיש.

בשלב זה לא אוכל לגלות את אוזני הקוראים כיצד הפרטים הללו קשורים לספר שהם ניצבים בפתחו. רבים מן הקשרים התבררו לי רק במהלך כתיבתו. אני יכולה לרמוז, בשלב זה, שמוצרט ושייקספיר, אליהו והאגודה לתרבות יהודית בגרמניה, האחים גרים, מזמורי תהלים, דרכי זיפזיף, מחילות נסתרות, גרמנית ויידיש, ומעל לכול – נגינת הכוכבים או הספירות, משחקים בעלילתו תפקידים לא זניחים.

כסטודנטית, גילוי המקורות של מיתוס המוזיקה של הספירות היה כמו היזכרות בחוכמה שלמדתי מפי המלאך – זה הסוטר מעל שפת התינוק לפני הגיחו לעולם (המקבילה היהודית ל"מנון" האפלטוני). נוכחתי, כמובן, בשורשים היווניים הקדומים של המיתוס, אך כשנתתי דעתי למה שהיה לתרבות המערבית להציע לי, היה הכול נראה שלנו, ושלי, בין אם היה יווני ובין אם היה עברי, אנגלי, איטלקי או גרמני, נוצרי או יהודי. היה בכך המשך למורשת משפחתי. מסורות יהודיות והומניסטיות התמזגו בה והעשירו זו את זו; המקרא ושייקספיר, המדרש ותומס מאן, מוזיקה ליטורגית יהודית וזו של הקלאסיקה המערבית – כולם יחד ביטאו בבית הורי את הרוח האנושית במיטבה. בעולמות אלו התרבות היהודית־הציונית מצאה לה מקום מיוחד, שהצטרף למורשות אחרות בדרכים שנראו לנו מובנות מאליהן, בין היתר בשל שפת השיח הבלעדית בביתנו – העברית (הורי, ילידי גרמניה, הגיעו ארצה בשנות השלושים, אז העשור השני של חייהם).

רק בשולי תודעתי נצנצה הבחנה במתחים ובחיכוכים במפגש שבין המוזיקות שלמדתי להוקיר. וגם אם ידעתי שרגעי השגב הקוליים של ימים נוראים, בבית הכנסת המזרח אירופי של הורי (אשר ביכרו אותו, מבחירה, על בית הכנסת "היקי" בסביבתם) נובעים ממקור שונה מזה של המוזיקה המרוממת של באך או בטהובן, הרי שלא התעכבתי על כך שצליליהם דיסוננטיים אלו לאלו, ולא רק במובן המוזיקלי הטהור. כנגנית ומאזינה להוטה, עם אבי או בלעדיו, נהפכה המוזיקה הקלאסית המערבית לאופן ביטוי של הנפש ולמושא התבוננות. המוזיקה הישראלית העממית־הפופולרית גם היא מצאה מקום בפנתיאון הפרטי. חלקים ממנה גמעתי בלהט בספר הקטן של **שירי ארץ ישראל** שמצאתיו גנוז בארון הספרים של הורי. הספר, שערך יעקב שנברג, יצא אף הוא, כפי שגיליתי מאוחר יותר, בברלין של אמצע שנות השלושים.

ההתחלה השנייה של המסע הזה הפציעה כאשר תמונת עולם זו החלה להיסדק. בין רגעים טעונים בתהליך זה של "אובדן התמימות", החשוב ביותר היה חשיפתי למוזיקה הסוחפת של וגנר, שמעולם לא נשמעה ובקושי הוזכרה בבית הורי, ולרעיונותיו המטרידים. הצלילים והרעיונות עומתו אלו עם אלו בדרכים שונות, ומשנות התשעים ואילך נוצקו לרעיונות ולתהיות שהתחלתי לשתף בהם את אמי. היה זה חלק מתהליך שבו היא נפתחה יותר ויותר לזיכרונות, לחוויות ולתובנות הקשורות לעברה הקודר בגרמניה הנאצית ולעיסוקה הבלתי פוסק בשאלה כיצד החברה הגרמנית נפלה שבי בקסם נורא זה ובגורל היהודים שנותרו שם. עומק מחשבתה, רצונה המתמיד לנתח ולהבין מוראות ומאורעות אלו ללא דעות קדומות, תובנותינו המשותפות, המריצו את מחקרי המפותל, אף לפני שהוא התחיל באופן ממשי.

ההתחלה השלישית, "הפרקטית" יותר, הגיעה שנים ספורות לאחר מכן, ב־1997, בערב קיץ אוקספורדי גשום וקסום, עם ידידים. הם גילו עניין במחקרי אז, על סימפתיה במוזיקה, דמותה של אקו – בת זוגו של נרקיס – ועניינים אחרים. ברגע מסוים באותה השיחה המלבבת, טרנס קייב, חוקר ספרות נודע, פנה אלי בשאלה אם קראתי אי־פעם את ספרה של ג'ורג' אליוט **דניאל דרונדה**. התשובה הייתה שאכן קראתיו, בשנות העשרה המוקדמות שלי, בתרגום עברי. האם לא היית צעירה מדי למפגש הספרותי הזה? האם תרצי לקרוא בספר בשנית? זה יכול לסייע למחקרך.

בבוקר שלמחרת פתחתי את "אשנב היונים" שלי בקולג' סנט ג'ון, ומצאתי בו מעטפה עבה שהכילה את הספר - בעריכתו של טרנס קייב עצמו. התחלתי לקרוא בספר מיד, וגיליתי שבעצם מעולם לא קראתיו. ה"עלילה האנגלית" של גוונדולין וגרנדקורט הייתה לי חדשה. התרגום העברי של אותם זמנים, נוסח ציוני מקוצר,

דילג עליו לגמרי (מנגד, גרסאות אנגליות מעובדות, שהיו נפוצות מאז יציאתו לאור, השמיטו את החלק היהודי). אבל רגע ה"אאוריקה" היה אחר: הוא התרחש בעת קוראי בפרק 32, פרק "בית הכנסת", המסופר מנקודת מבטו של ה"גוי" הזר, החווה חוויה רבת רושם של תפילת ליל שבת בבית הכנסת בפרנקפורט, ומכילה פרטים אשר לכאורה, לפחות, רק אלו הבקיאים ואמונים על טקסיו יכולים לתארו כיאות.

הנה כך מצאתי מעין סם שכנגד (antidote) לווגנר, ובדחותי עיסוקי מחקר אחרים, צללתי אל לימוד הטקסט והקונטקסט, ואת מקביליהם הווגנריים (זה הפך להיות מאמר ב**תיאוריה וביקורת** שיצא בשנת 2000, והוא מוכל ומעובד בפרק החמישי של ספר זה). סימנים שפוזרו לאורך הדרך הוליכו אותי להבנה שלניגוד הזה שבין היוצרים הללו, בני אותו זמן, משמעויות מרחיקות לכת יותר מאלו המוכלות באופקי תקופתם. רק בהדרגה התברר לי שיש כאן סיפור אמיתי, עלילה בשני מובני המילה, אשר אורבת מתחת לפני השטח, מבקשת להיכתב ולהיוודע. זה מה שכיניתי בהמשך "עלילת הרעש נגד היהודים", כפי שהיא "נשמעה" על ידי לא־יהודים, והאופן שבו יהודים ולא־יהודים כאחד דמיינו את האחר המוזיקלי או הבלתי מוזיקלי כתוצר של אותה "שמיעה".

גילוי ה"עלילה" נהפך לתשוקה מחקרית אשר העסיקה אותי בדרכים שלא יכולתי לחזות מראש: היסטוריה מדיאוולית וחקר שנברג (המלחין), אתנוגרפיה אמיתית ובדיונית, ספרות פסיכואנליטית והיסטוריה של יהודי גרמניה. וכמובן, חקר האנטישמיות לדורותיה. זה הצריך "עולם וזמן": הזמן, שהיה פורה, ניתן בברלין, בשנה מבורכת במכון ללימודים מתקדמים, כעמיתת מחקר (2004–2005). בעיר זו, מועקת מעבריה הקודרים, התאפשרו מפגשים מגוונים עם אנשים וספרים, מקומות ורעיונות, חוויות מוזיקליות ותיאטרליות וכן גם עם חיים יהודיים מתחדשים, אשר העשירו את הפרויקט הזה מעל ומעבר לציפיותי. ה"קולג" או "ויקו", כפי שהוא נקרא, על צוותו המסור ומאיר הפנים, היה מסגרת מיטבית לעבודה מחקרית ואפשר מפגשי דעת ויצירת חברויות רבות שנים (הפרי הראשון של אותה שנה היה מאמר פרוגרמטי שהופיע ב־*Critical Inquiry*, הכהן, בין רעש להרמוניה).

שהות במכוני מחקר נוספים סייעה לי לסיים את הספר בגרסתו האנגלית. הם מצוינים בפירוט בהוצאה האנגלית, וכך גם שמות של מסייעים אחרים במלאכת הפקתו. אך לא אוכל שלא להזכיר כאן את ג'ניפר בנקס, עורכת נפלאה בהוצאת אוניברסיטת ייל. התמזל מזלי וכתב היד נפל לידיה המיטיבות. בטיפולה, בסיוע הצוות המעולה של ההוצאה, נהפך כתב היד לספר מהודר (תרתי משמע).

התקבלותו המפתיעה לטובה של הספר בקהל קורא האנגלית הביאה אותי למחשבה שנכון יהיה להעמיד לו נוסח עברי: השפה שמבצבצת מתוך עמודים רבים בנוסח האנגלי; השפה שבה התנהלו חלק ניכר מן התפילות המתנגנות בין

דפי הספר, שפת המקרא, הפיוט והמחשבה שמזדהרת לרגעים לאורכו. נראה היה כמתבקש להציבו בצד הספרים הרבים בעברית על אודות תרבות היהודים שנוצרה בחלקה בצל רדיפותיהם, ודחייתה או התקבלותה בסביבותיה. בספרייה זו מעטים החיבורים העוסקים בעולמם הצלילי כפי שנתפס על ידי סביבתם ועל ידיהם עצמם, ובמעשה השתלבותם כיוצרים בתוך היקום הצלילי שהקיף אותם. בזיקה להיסטוריה הצלילית הזאת נוצרו יצירות (מוזיקליות, ספרותיות, חזותיות וקולנועיות) על ידי הסביבה הלא־יהודית. כמה מהן, מסתבר, הן מן החשובות והידועות ביותר בדברי ימי המוזיקה והאמנויות במערב; הספר דן גם בהן.

וממחשבה למעשה: כשביקשתי לספר בית עברי, פרס יהונתן נדב, מנהל הוצאת מאגנס, את חסותו, ומפעל הפיס ראה לנכון לתמוך בכך. יהונתן ליווה את מעשה הספר לכל אורכו בתבונה, במסירות ובנמרצות. עם הד סלע, מתרגם רהוט, עסקנו יחד במלאכת התרגום, בשיתוף פרטני מלא. חלק מן הפרקים חיברתי מלכתחילה בעברית, וחלקם תרגמתי והתאמתי אני. תודות גם לאורי גנני על תרומתו. אני אסירת תודה להד על שיתוף הפעולה המבורך, אך האחריות על הנוסח המוגמר היא שלי. הד אף התקין את המפתח בשום שכל ובדייקנות. עוזר המחקר הנאמן שלי, יקיר אריאל, סייע לי במיומנות רבה בעניינים שונים. בני מר, עורך ידען, קשוב ורגיש, קרא, ערך והעיר. רם גולדברג ניצח על ההפקה ביד רמה. ברברה אן שמוצלר חברתי הגיהה בקפידה את הציטוטים מן הגרמנית ומירה לפידות (האוצרת הראשית של מוזיאון תל אביב, לא יצירת דמיונה של ג׳ורג׳ אליוט המופיעה בהמשך) הציעה את איור הכריכה. יבואו כולם על התודה והברכה.

הספר שלפניכם איננו יציקה נאמנה של נוסחו האנגלי אל הלשון העברית. נדרשו התאמות: מהן שנובעות ממרחב אסוציאטיבי שונה, בין קוראי אנגלית לעברית, ומהן – מן הזמן שחלף מאז פרסומו. פרט לעדכון של הספרות המחקרית (חלקי בלבד), ראיתי לנכון לשנות ניסוחים, להשמיט עניינים ולהוסיף אחרים. בין היתר, ניסחתי מחדש את ה״סוף דבר״, המשקף גם ראייה לאחור של השנים שעברו מאז הפרסום המקורי.

תודותי לידידות וידידים רבים שתרמו לגיבוש הרעיונות לאורך הדרך נרשמה בספר המקור. כאן אציין את אלה המוכרים בעיקר בהקשר הישראלי, ואת בנות ובני משפחתי. קראו והעירו על כתב היד המקורי כולו, בזמנו, דייויד נירנברג, ג׳פרי הרטמן ז״ל, דורון מנדלס, גבריאל מוצקין ומייקל סטיינברג. חלקים מן הספר טרם פרסומו הראשון נקראו ונתרמו מקריאותיהם של גלית חזן־רוקם, בועז טרסי, ישראל יובל, ירחמיאל (ריצ׳י) כהן, יוסי מורי, אילנה פרדס, אדוין סרוסי ושרית שלו־עיני. עם רבים אחרים שוחחתי על ענייניו השונים. כאן המקום לשוב ולהודות לרות כ״ץ, מורתי ומדריכתי, אשר הפכה לימים לשותפה

ללימוד ולכתיבה; לחברות וחברי מחלקתי בחוג למוסיקולוגיה ובחוגים אחרים באוניברסיטה העברית, על רֵעוּת אינטלקטואלית, ולתמיכה שקיבלתי מבית זה לאורך שנים מרובות. יבואו על הברכה גם תלמידי ותלמידותי לאורך השנים, שעִמם פיתחתי רעיונות בעת המחקר והגיבוש של הספר, אך גם לאחריהם.

אחותי ואחי תרמו לספר הזה בדרכים ישירות ועקיפות. אחותי צביה זליגמן פינצ'ובר הרחיבה את אופקי הפסיכואנליטיים. אחי רמי פינצ'ובר ויהודה פינצ'ובר, בקיאים במקורות היהדות וחולקים רגישויות פרשניות, שותפים גם לקונכייה האקוסטית שעליה נסובים חלק מן הדברים שלהלן. בני יותם הכהן במחשבתו הביקורתית והמקורית מאתגרני חדשים לבקרים. משפחתו, נחמי והילדים, משפיעים שמחה ונחת.

כל שנות גיבוש וכתיבת הספר היה לצדי ירון אזרחי, בן זוגי, באהבה, בעידוד ובעצה טובה. ירון ראה את הפוטנציאל של רעיון הספר לפני; במהלך כתיבתו שוחחנו עליו רבות. הוא קרא את כתב היד כולו בשלביו השונים, והערותיו המצוינות תרמו לספר תרומה שקשה לתארה ולמנותה. ירון שמח שמחה גדולה בצאתו ובהצלחתו של הספר, ותמך בתרגומו לעברית. הוא הלך לעולמו שנתיים לפני צאת התרגום.

הספר מוקדש לזכרם של הורי, אסתר ואליעזר פינצ'ובר. הם, משפחותיהם ותולדותיהן נוכחים בו בצורות מרובות. הלימוד ממקורות היהדות היה להם ולנו, ילדיהם, מקור השראה מתמיד. כך גם המורשת ההומניסטית הרחבה שממנה ניזונו. הבנתו המוזיקלית של אבי, והרגישות הספרותית וההיסטורית של אמי, פתחו לפני עולמות. בשנים שעסקתי בכתיבתו של הספר היו שניהם בחיים; תמיכתם ואהבתם ליוו אותי. זכיתי לתת את הספר לאמי, ואף לקרוא עמה חלקים ממנו, שהיו לשתינו שעות של קורת רוח.

ירושלים, פסח תש"ע (נוסח אנגלי)
ירושלים, חנוכה תשפ"א (נוסח עברי)

סוף דבר: הכול נשמע? על עלילות, קולות וקהילות*

לא העת להריע להולכים ברעש ומתנכרים לקול

(ט"ס אליוט, יום רביעי של האפר, V)

היסטוריה ארוכה ומפותלת, אחוזה בסבכי צלילים של יהודים ונוצרים, מגיעה לסיומה הקטום. היא סבבה סביב קולות, מראות וביטויי לשון שהדהדו והשתקפו זה בזה באופנים שיכולתי לִצְפּוֹת מראש רק במעומעם. בהיסטוריה זו, המתחילה אי שם בראשית האלף השני, שתי המאות האחרונות היו העמוסות ביותר. אלה הן השנים שנאומו של שטורם, האזרח הגרמני המכובד, בסוף סרט התעמולה הנאצי **היהודי זיס**, מבקש לגולל מחדש, ללא התערבות יהודית – צלילית או אחרת. שטורם מזכיר לשומעיו בשנת 1738 (הדמיונית) את הצו של לותר: לשרוף את בתי הכנסת. לו היו מקשיבים לו אז, לא היינו מגיעים עד הלום, רומזים יוצרי הסרט: הרעש היהודי היה נגמר מזמן. הוא לא היה חודר ומזהם את נשמת האומה הגרמנית ואת צליליה.

זו היסטוריה ששתי עלילות רקומות בה, גדולה וקטנה. הגדולה – "עלילת דברים", דיבה רעה, אשמת שווא: זו עלילת הרעש של הנוצרים על אודות היהודים. הקטנה – סיפור עלילה, נרטיב בעל התחלה, אמצע וסוף, רעים וטובים, מנצחים ומפסידים: זה סיפורו של הנער הנוצרי המזמר את מזמורי מריה, שהיהודים מתנכלים לו והורגים אותו בשל שירתו הערבה. העלילה הקטנה, אם־טיפוס של סיפורים הרבה, משלימה את העלילה הגדולה המתממשת בה: היהודים לא זו בלבד שהם מרעישים, אלא הם גם רוצחי ההרמוניה. היהודים מנצחים לרגע; הנוצרים לעד. מזמורו של הנער לא ייפסק לעולם.

כוחה של העלילה הגדולה, עלילת הרעש, הוא בשני פנים אלה. הפן האחד, "המרעיש", נטול מחיי היומיום בערי ימי הביניים. היהודים מתפללים אחרת: הם מיילל‌ים, צועקים, ממלמלים, מקוננים, תוקעים תרועות ושברים, בחוסר

* על פי קהלת יב, יג.

תיאום וסדר. כך היה הדבר בחוויית הנוצרים השכנים לאורך מאות בשנים. הפן השני, האנטי־הרמוני, אינו רק תמונת התשליל של הרעש הנחווה. מקורותיו תיאולוגיים: ליהודים הבוגדניים אין חלק ונחלה בהרמוניה השמימית; הם מודרים ממנה. צעקתם היא בגלל הגורל שהם הביאו על עצמם. אלוהים נטש אותם.

עלילות המוזיקה־רעש הן טפילות לעלילות הדם הידועות מהן, אך גם מקבילות להן. הן טפילות להן: מעלילות הדם הן נטלו את הילד המת, היהודים הזוממים ויסודות פולחניים. הן מקבילות להן: עלילות הדם נוצרו בזיקה להקרבת הילדים באירועי קידוש השם של מסעי הצלב; עלילות סיפורי המוזיקה־רעש מגיבות על זמרת־יללת הקינות שנוצרו בעקבות אותן הפְּרעות. אלא שעלילות הדם כללו פעולה בעולם: החבאת גופת הילד, הרג היהודים. עלילות רצח הילדים המוזיקליים, לעומתן, נותרו בתחום האגדה. ככל הידוע לנו, אף יהודי לא הוצא להורג מסיבות של התנהגות "אנטי־מוזיקלית רצחנית".

מכאן ואילך פושטת עלילת הרעש צורה ולובשת צורה. תמיד מעורבים בה אתנוגרפיה של בית כנסת, סיפור על צלילים שליוו את המקריב או המוקרב או בקעו ממנו, או שניהם כאחד. ותמיד "הרעש כמו בבית הכנסת" נמדד אל מול "ההרמוניה כמו בכנסייה" (או כמו באולם הקונצרטים, היכל האופרה או האנסמבל הביתי).

זה מביא אותי אל הסוגיה האחרונה של מחקר זה: איך אנו אמורים להבין היסטורית את "המֶשך הארוך" (longue durée) של הבדיונות הקוליים של הרעש והרמוניה? וביתר פירוט: האם עלינו לראות את דברי הימים הללו כרצף מתמשך, או דווקא כמחרוזת רופפת של חרוזי אירועים ויצירות? ועוד: אם כל "הסיפור" שוכן בעיקר במבנים מדומיינים – מיטיבים או מֵרֵעים – איזה משקל היסטורי אנו אמורים לייחס להם? שאלות אלו נוגעות באחת מן הסוגיות העיקריות העוברת בספר כחוט השני: איזה מין סוג של מפגש, של באי הקהילות היהודיות והחיצוניים להן, מכיל הלבוש המחודש של אשמת הרעש בשלהי התקופה הנדונה? ולבסוף, איזה סוג של רושם היא הותירה על תרבויות פוסטמודרניות?

אפתח בשאלה הראשונה. הרצף אינו מתמשך. הוא קטוע. אולם המחרוזת איננה רופפת; עם זאת מקטעיה שונים. ניתן לחלקה לשלוש יחידות: מן המאה השתים־עשרה ועד לשש־עשרה; משלהי השש־עשרה ועד לסוף השמונה־עשרה, ומשם ועד לחורבן יהדות אירופה. התקופה הראשונה עומדת בצל מסעי הצלב. דימויים – חזותיים, ספרותיים ומוזיקליים מצייתים אז לצווים תיאולוגיים על אודות טיבו של האל, פמלייתו ומשרתי הקודש שלו. הליטורגיות הלעומתיות של נוצרים ויהודים, סיפורי הנערים המזמרים את מזמורי מריה עומדים בסימנם.[1] תמונת

1 כל הגרסאות המוכרות לנו נכתבו לאורך תקופה זו כולה, ולא מעבר לה.

"מעיין החסד" של סדנת ואן אייק מיטיבה לגלם מאפיינים אלה (לוח 3), כפי שעושה זאת, מן העבר השני, סיפור שירת "עלינו" מבלואה.[2] לסיפורים מעמד הגיוגרפי – מעורבים בהם נסים, והם עוטים הילת מציאות נעלה.

בתקופה השנייה, האשמות וטענות שכנגד מופיעות לרוב על במת תיאטרון. מרכיב האמת האלוהית של התקופה הקודמת נחלש. את מקומו תופסת אמת דמוית מציאות (verisimilitude), כללים של סוגות וריאליזם פסיכולוגי. מן **הסוחר מוונציה** דרך **קינת האם העברייה**, ועד **שמשון** של הנדל, **היהודים** ו**נתן החכם** של לסינג, דמויות בדיונות "מחוללות רעש" הופכות ליחסיות יותר, ונבחנות מנקודות מבט אירוניות. גם האתנוגרפיות של בתי הכנסת, המדווחות על המצוי, נוקטות גישה דומה. תמורה זו חופפת לעלייתה של סובלנות דתית כערך ולניסיון להבין את הזולת מנקודת מבטו (סימפתיה).

בתקופה השלישית אמנות נעשית מזוהה יותר ויותר עם החיים עצמם, של היחיד ושל הקהילה הפוליטית גם יחד. כללים נחשבים פחות, יצירתיות, ספונטניות ומקוריות – יותר. (דמותו של ולטר פון שטולצינג, המנצח את בקמסר המיילל ומחולל הרעש בתחרות "אמני השיר מנירנברג", היא דוגמה מובהקת).[3] הקהילה שרה את עצמה על הבמה ובבית התפילה, ומתוך ביצוע השירה יוצרת את עצמה. מקור היצירה נדלה מעומקי הנפש וממעמקי המיתוס וההיסטוריה; הווה ועבר, או עברים שונים, נהפכים לאחד. הפסיונים של באך (שנעשים נכס ציבורי רק במאה התשע־עשרה), עלילות **היהודייה** בקונסטנץ והדרמה של **משה ואהרן**, לדוגמה, מגלמים כל אחד ריבוד זמנים שכזה. בשפה שננקטה בספר זה, מגמות אלה מוצאות ביטוי בעיצוב של סוגות ורגעים אורטוריים, אשר עשויים לשרת מטרות פוליטיות מנוגדות.

החלוקה לשלוש תקופות אלו איננה ייחודית לעלילה זו בלבד. לפי ז'ק רנסייר, היא מאפיינת את תולדות האמנויות במערב בפרק זמן זה בכלל.[4] היא עשויה להסביר אפוא את טיב הגלגולים שעוברת העלילה במהלך המשך הארוך ואת הישרדותה; גם את היותה חלק בלתי נפרד מן המהלך התרבותי הכללי שידע

2 ראו פרק ראשון.

3 ראו התייחסות קצרה בפרק החמישי, וראו מילינגטון, משפט נירנברג. בקמסר עשוי לגלם את הרעש היהודי במובהק, וכך גם פורש לאחרונה (2017) בפרשנותו הנועזת של הבמאי ברי קוסקי (היהודי) בביירויית. וגנר מגחיך את דמותו של בקמסר הא־מוזיקלי אל מול יצירתיותו, גבריותו והתאמתו של ולטר כאמן וכממשיך השושלת הנירנברגית המתגלמים בשירתו ממיסת הלבבות.

4 רנסייר, חלוקת החושי. החלוקה המוצעת על ידי עוקבת בחופש מסוים אחר התבנית שהוא מציע.

המערב במשך הארוך הזה. ניתן לומר, אפוא, כי ההכרעה בשאלה מי מחזיק בצלילים הראויים ומהן הדרכים שבהן צליל מעצב הבדל בין קבוצות ויחידים, מתעצבים בלב לבה של התרבות הזאת.

אם יש חוט העובר מבעד לחרוזי העלילה הללו, בכל שלוש התקופות האמורות, ומשרשרן יחד, הרי זה הקול עצמו. צליל הרעש המזמזם כקומקום על כיריים, כפי שהיטיב היינה לתארו; ה־Lärm הבלתי פוסק שחיית בית הכנסת של קפקא שומעת דורות על דורות. זהו צליל מייבב ומקונן. "יללה אינסופית, מעיקה, מחרידה, הנשמעת לאורך אלפיים שנה, כאנחה ארוכה־מתמשכת, מרטיטה הדיה למרחוק: 'עד מתי, אלוה, עד מתי?'" דברים אלה, מפי אחד מנציגיה הבולטים של הרפורמה, מרמזים שגם תיקון נוף הצליל במאה התשע־עשרה לא יכול לה, ליִלְלה.[5] צליל שאינו מרפא, כביטוי לכאב שאינו מרפה. זהו צליל שפשרו חורג ממשמעות המילים שמצטרפות אליו. עצם קיומו הוא משמעותו.

אולם הצליל הזה לא נותר חשוף וגלמוד. המהלך הנפשי־הקהילתי של העדה היהודית שהודגש לאורך הספר – מקורבן לבכי, מבכי לקינה ומקינה לתפילה סדורה – העניק לו עיגון, צורה ופשר, פנימי לקהילת מבצעיו. יתרה מזאת: הצליל היה למערכת הבעה שלמה, אשר שמרה את חיוניותה באמצעות נורמות ביצוע גמישות, שנתפסו מבחוץ כרעש. עיון במהלכים אלה תרם להבנה שצורות תגובה אלו מעולם לא נותקו מן האירועים אשר חוללו אותם. ההבעות הקוליות הללו יצרו בתורן נתיבים פנימיים של סימפתיה ורֵעות, אשר החליפו את אלה אשר נכרתו באירועים המחרידים. אירועים אלה עצמם נתפסו רק באופן בלתי יציב, ולאחר זמן, כאירוע מתמשך אחד, כטראומה.[6]

אם אכן מדובר בטראומה מתמשכת, הרי שבצדה השני לא ניצב הנוצרי כמחוללה. המוקד שלה הוא האל עצמו, המייסר, אשר בעת ובעונה אחת מופיע גם כרב החסד והחומל. "הֵן יִקְטְלֵנִי לא [לוֹ] אָיַחֵל", כדברי איוב (יג, טו).[7] יוזף רות, במסתו **יהודים נודדים**, ערב חורבן יהדות אירופה, כותב כך על היהודים מן המזרח האירופאי:

> ביקור אצל אלוהים אינו נדיר אצלם, לא, הם מרגישים עצמם בבית... בתפילתם הם משתלחים בו, זועקים לשמים, מלינים על מידת חומרות, תובעים אותו למשפט שהוא עצמו השופט בו... אותם יהודים עוד נאבקו נואשות ביהוה, הטיחו

5 קרפֶּלֵס, המוזיקה של בית הכנסת: 374.

6 על היחס בין הזעקה לטראומה כתבה קת'י קרות', ראו קרות', חוויה ללא דורש, 1–9, וראו גם לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה.

7 דבריו החריפים מתוקנים, תרתי משמע, על ידי בעלי המסורה, בשינוי אות אחת (ו במקום א).

את ראשם עד זוב דם בכתלים הקודרים של בתי התפילה הזעירים, שיוועו לעונש משמים על חטאיהם וזעקו למחילה... לא תמצא עוד עם שיש לו קשר ממין זה עם אלוהים. זהו עם עתיק שכבר מכיר את אלוהים מדורי דורות! הוא כבר מכיר את חסדו כי רב ואת משפט הצדק הקר שלו, הוא חטא לעתים קרובות וכיפר על חטאיו בייסורים מרים, והוא יודע שאלוהים יכול להענישו, אך לעולם לא יעזוב אותו.[8]

מעבר לכך, אופיה ההטרופוני של הסביבה הצלילית של בית הכנסת לאורך מאות רבות זימן טקסים דתיים ממושטרים פחות ודמוקרטיים יותר. בעוניה ובמיעוט אמצעיה, בהעדרה של חכמת מוזיקה סדורה, ובטלטלות שזומנו לה מעת לעת, אפשרה סביבה צלילית זו קיום של מסורת ניידת אך מתמידה. היא העידה בכך על קהילה, אשר מדוכאת ככל שתהיה, הביעה את ייסוריה ושמחותיה בדרכיה הייחודיות. להבעה זו היו שותפים כולם, אפילו הנשים בעזרת הנשים, כפי שראינו בדוגמאות אחדות.

מהו המשקל שיש לייחס אפוא לעלילת הרעש בתוך הרקמה ההיסטורית שבה היא נתונה? (השאלה השנייה שהעליתי). מן הצד היהודי: זהו משקל האימה, היגון ולכידות הקהילה. מן הצד הנוצרי: זהו משקל הרתיעה, החרדה והבידול. אלו הן משקלות של רגש (אַפקט) ואווירה, של פתוס ושל אתוס. הן מודדות הרגלי התכנסות והתוועדות ואופני זיכרון. הזהות והזיכרון, משני עברי המתרס הקולי, נוגעים בשאלת הבחירה וההתגלות, כלומר, ביסוד קיומן של שתי הקהילות. ניתן לנסח זאת כך:

מי היו אלה אשר שמעו **לראשונה** את קול האל, ללא תיווך? המדרש, כפי שראינו בפרק השני, זיהה אותם בבירור עם העם הנבחר. על הר ההתגלות הקדוש, הר סיני, הוא התגלה לעיניהם ולאוזניהם. כשאחרים שמעו שם רעש, הם שמעו (או ככתוב: ראו) את הקול שאין בלתו, אף אם יראו ממנו מאוד. הקול הזה – קולו של השופר, קולם של נביאים, המשיך ללוותם בדברי ימיהם גם כשגלו מארצם.

הפסיונים – פרשת ייסוריו וצליבתו של המושיע – מכוננים את נקודת **הראשית האחרת:** עדות הקהילה לרצח האל, לייסוריו ולקינה עליו, ולחזרתם המתמדת, יום יום ומדי שנה ביום הקדוש מכולם. שם גם מסומנת ראשית הרעש של הבוגדים בו – היהודים הפרושים – כפי שבאך הטעים במקהלת הכוהנים והעם הראשונה של **המתיאוס פסיון.** זו השעה שבה הפכו הנבחרים למנודים כקין. נוצרים ישנים וחדשים הסכימו עם ט"ס אליוט, שפסוקו הוצב בראשית סוף דבר זה: "לא העת להריע להולכים ברעש ומתנכרים לקול". לא היה צורך

8 רות, יהודים נודדים. הציטוט מחבר משפטים מעמודים 38, 44.

להורות באצבע עליהם או לקרוא בשמם המפורש; הרעש נצמד לסמן המתמיד "יהודי", ששרד דורות רבים וסביבות לאין ספור. בין אם נגלה על הר סיני ובין אם נצלב בגולגולתא, קולו של האל ההולך מסוף העולם עד סופו עומד ביסוד הרגעים האורטוריים הרבים אשר ספר זה אכלס: בדלניים ותחרותיים או מכלילים ופייסניים.

מכאן אפנה לשאלה השלישית: איזה מין סוג של מפגש, של באי הקהילות היהודיות והחיצוניים להן, מכיל הלבוש המחודש של אשמת הרעש בשלהי התקופה הנדונה? באופן כללי ניתן לומר, שחרף נוכחותה החוזרת והנשנית בדברי ימי אירופה, עלילה זו מעולם לא פעלה בתרבות על פי כרוניקה ידועה מראש, בפרט לא במאות האחרונות. מאז העת החדשה המוקדמת נעשו ניסיונות לשנות אותה, להקצינה, להתעלות מעליה או להפוך את ערכיה.

מנקודת המבט היהודית, ניתן לראות את העיצוב המחודש של נוף הצליל של בית הכנסת במאה התשע־עשרה כניסיון של הקהילה להיחלץ מעברה הטראגי ולחדש ימיה כקדם. כך ניתן לפרש את דבריו של אברהם גייגר, מלומד חכמת ישראל הנודע. גייגר מזמן בדבריו מרכיבים רבים של קיטרוג הרעש. עם המשא של זעקות הפחד אשר "הדהדו סביבנו... במקום שבו האוזן נעשית חרשת להרמוניה, ואנשים משתוקקים רק להיאנח ולהכות על חזותיהם כך שאלוהי הרחמים ישיב מהם את ידו המייסרת", הוא כותב, אין אפשרות לחדש את היופי העתיק, את החגיגיות; אין בנמצא שביל של שחרור.[9] הצעה מעשית מחולצת מכאן, נראה שבחופזה: שכחה של העבר המעיק או ניתוק של מעגל הקסמים של השפלה בת מאות שנים.

אפיק אחר של שחרור ביטאו המוזיקאים היהודים אשר פילסו דרך לחזית הבמה האירופית. כפי שראינו, התקדמותם התרחשה בד בבד עם עלייתן של אידיאולוגיות קדם־לאומיות ואף קדם־גזעניות, שעוררו פוביות ישנות. בו־זמניות זו חשפה את קלישותו של המרקם הסימפתטי של יחסים בין־דתיים. מן הצד האחר, היא הולידה – באנגלית ובצרפת – רגעי הדדיות קולית נועזת, כמו זה שאפשר את שיתוף הפעולה בין נתן לביירון. רגעים כאלה הטביעו חותם בחברות שעדיין צלצלו בהן פעמוניהן הנושנים של עלילת הרעש, אף במהלכה של המאה התשע־עשרה.

קולות ההתנגדות הבוטים והמשפיעים ביותר נגד התפתחויות אלו נבעו מעטו של ריכרד וגנר. על פי וגנר, מה שאתה שומע (מוזיקה הרמונית) אינו באמת מה שאתה מקבל (חוויה בעלת ערך). זוהי הרמוניה של הסוואה; מוזיקה ריקה. היא נעדרת מהות, משוללת ממד יצירתי, מיתולוגי או רוחני. במצלולי חיקוי (מנדלסון

9 ביאל, יהדות בת־זמננו. תודתי לירחמיאל (ריצ'י) כהן על הפנייה זו.

המחקה את באך) היא מנסה לכסות על הרעש המהווה את תמצית ההוויה של היהודים. שום צליל ערב לאוזן לא יוכל לטשטש זאת.

וגנר צדק חלקית. עשרים־שלושים שנה לאחר מותו, מלחינים ממוצא יהודי, ובראשם ארנולד שנברג, תמכו בגלוי בשחרור הדיסוננס. עד אז המוזיקה המערבית, ווגנר בתוכה, דגלה בפתרון דיסוננסים אל צירופי צליל קונסוננטיים, בשאיפה למופת הרמוני. היה זה חלק מהשתתפותם הפעילה, המובילה, של יהודים אלה במהפך המודרניסטי, אשר ביקש לטלטל תפיסות אסתטיות ופוליטיות מקובעות ולפרוץ דרכי תודעה וחוויה חדשות.

מתוך אלה צמחה השאיפה לנרמל את החריג ולהעניק למצב העניינים היהודי מעמד אוניברסלי. היא טיפוסית לתגובות פוסט־וגנריות רבות להאשמה הנושנה, בעיקר אצל מחברים יהודים וינאים. חלקם, כמו רייק וקפקא, הפכו את הסדר. הם העדיפו להחריג את הנורמלי ולהפוך את ההרמוניה הנוצרית לרעש קיומי. מנקודת מבטם, "בראשית היה רעש". אלוהים לא חפץ ליצור עולם נטול הבדלים.[10]

כל זה מוליך אל השאלה האחרונה שהצבתי: מה אירע לצליל היהודי באירופה לאחר האירועים ובעקבות הבדיונות שנבחנו בכרך זה, כשהתברר שמימוש המזימה הנאצית לטהר את אירופה מתהודותיו עלתה על כל סיוט מדומיין? ניסיונות של יוצרות ויוצרים להתמודד עם הריק הצלילי הזה, מעבר ל"צווחת הדממה"[11] אשר מילאה את האוויר האירופי שנים לאחר טבח היהודים, מזמנים קולות חיים של עֲברים יהודיים אשר אבדו לעד. ניסיונות אלה, בחלקם מונומנטליים, דורשים עיון נפרד. מעבר למרחב הצליל היהודי יש לשוב ולהדגיש שמה שנראה כאופני ביצוע קוליים פורעי סדר אינם מַטְעָם יהודי ייחודי: "מחיאות כף, צרחות וצעקות – שנראות מבחוץ כצורמות לאוזן שאינה מורגלת בכך" מאפיינות גם קבוצות אחרות, שהלכידות הסולידרית בנפשן. הציטוט האחרון הוא מתוך עדות אישית של ברק אובמה, על אודות כנסיית השילוש הקדוש – בית התפילה שבו גדל בשיקגו. על אדמת שיקגו ממש, עוד בראשית המאה הקודמת, יהודים ושחורים מצאו זה את זה בצלילים "לא עֲרֵבים" שהיו למופת בעולם שכרה את אוזנו לבשורות צליליות חדשות.

מה שנכון לאמריקה הגדולה תקף עוד יותר למזרח התיכון. זה מביא אותי, הילדה שרצתה לשמוע את נגינת הכוכבים המתוקה, אשר חיה רגעי הוד בבית הכנסת המזרח־אירופי "המרעיש" של הוריה, שגמעה בצמא, בשעות אחרות, מוזיקת פסיון נוצרית (וגם אחרת); היא אשר גדלה בצל זיכרון שתי ילדות שנרצחו

10 כדברי מישל סרה, הפרזיט: 14.

11 פטרסון, צווחת השתיקה.

בשל יהדותן על אדמת אירופה שנים לא רבות לפני שנולדה, ואשר באוזני אמה צלצלו תמיד שירי הנוער ההיטלראי ששרו בנות כיתתה; המוזיקולוגית מהר הצופים בירושלים, הצופה על העיר מן הקצה המזרחי – לומר מילים אחרונות מזמן ההווה, שאף הוא משתנה ללא הרף.

מילים דומות לאלה רשמתי לפני כעשר שנים, באנגלית. היה זה סתיו בירושלים, וימי חסד של אור פתחו לבבות. בראש השנה, כבכל שנה, נשמעו קולות השופר ברמה (והשנה, שנת קורונה, אפילו יותר) לעתים בערבוב עם קריאות המואזין, מן המינרטים, לפעמים על רקע פעמוני הכנסיות.[12] ניתן היה להאמין עדיין שקשב בין כל אלה ייווצר; בין החזקים יותר ב"שכונה" לאלה המוחלשים מהם. בקיץ ההוא, בכל יום שישי עמדנו לצד שכננו להר הצופים, תושבי שייח ג'ראח, שחלקם עמדו לפני גירוש מבתיהם. את המחאה ההיא ליוו חבורת מתופפים ירושלמית, שמאז היו לחלק מן הנוף הצלילי של מחאות והתנגדויות לרוב. הרעשה מאורגנת הפכה סימן היכר לאי־אדישות ציבורית.

אז עלתה סוגיה חדשה: רעש המואזינים – קוראי האדהן – ו"מנוחת השכנים". הגבלתם הייתה למלחמת חורמה לחברי כנסת אחדים, ב־2011. בהמשך שככה המהומה כלעומת שבאה.[13] מהרי ירושלים ממשיכות להישמע קריאות אדהן יפות, מתגלגלות על עמק המסילה, שבו צועדים מדי ערב יהודים וערביות, דתיות וחילונים, ומלוות את הליכתם.

צליל חופשי יותר ממראה בעולם שאנו חיים בו: אלפי מצלמות מוצבות קולטות כל תנועה ופנים בסמטאות העיר העתיקה. עולמות הצליל, לעומתם, מתקיימים שם זה לצד זה, זה בתוך זה, כמעט ללא משטור חושי. כל אחד ואחת נתונה בבועתה שלה.[14] הדיהם מתאבכים במרומים (Gloria in excelsis?), ועל הארץ – אין שלום (et in terra – [*non* est] pax). האם הקשב יוצר הבנה וכבוד? הוא בוודאי נובע מהם. הוא מעניק מקום לגוף שממנו בוקע הצליל, או נולד על ידו, ומכיר בו כסובייקט. לעתים גם יוצר מרחב אהדה הדדית. יש גם שרים ושרות המצרפים יחד קולות ומסורות של שירה שפעם היו חרשים זה לזה. פגשתי רבים כאלה בין הזמנים, נשים ואנשים של רצון טוב ואמונה בכוחה של המוזיקה.

בעולם רב־תרבותי מפולש קל להכיל צלילים אחרים. זהו עולם שבו "הכול נשמע". מפתה לשאול מן ה"הכול" הזה, להטמיעו בזה שלך. הסכנה שונה: ניכוס, השתלטות, מחיקה – לעתים גם של אוצרות הצליל שלך׳ או שלך. מה שנדרש

12 פעמוני הכנסיות הגרמניות בירושלים כוונו זה לזה במצוות הקיסר וילהלם השני, לעת ביקורו בירושלים במפנה המאה העשרים.

13 רות הכהן־פינצ'ובר, "צלילים של עלילה מוכרת", **הארץ**, 30.12.2011.

14 ראו מחקריה של אביגיל ווד, ווד, הנוף הצלילי בעיר העתיקה; ווד, החזן והמואזין.

לפיכך הוא שימור ולימוד של אותם אוצרות, מה הם ואיך הם שימשו, ומה הם השמיעו וכיצד נדרשו. יוזף רות, באותה מסה מפעימה, ערב השמדה, מוסר בידינו מילים על איכותם של אנשים, במזרח האירופאי, שהניבה "קדושים ורוצחים ומנגינות שיש בהן גדולה עצובה ואהבה שגיונית".[15] הוא מתכוון ליהודים ולסלאבים כאחד; אינו מבדילם. הגדולה העצובה והאהבה השגיונית ועוד מיני דמיונות ורגשות של צלילים, שהועברו אנֶה ואנָה ונשתקעו כאן וגם שם בצלילים שנהפכו ל"שלנו", מספרים את סיפור הגדולה, העצב, האהבה והשיגיון של דורות שהיו ואבדו, חלקם הגדול ללא זכר.

15 רות, יהודים נודדים: 20. בגרמנית: "Melodien von trauriger Größe und besessener Liebe" – מצלצל כפרפראזה על האפיון הנשגב של וינקלמן את האמנות הקלאסית (לאוקואון): "Edle Einfalt, stille Größe" – פשטות אצילית, גדולה שקטה.