

UDC/УДК 784.6

ЛВС/ББК 85.364.1 (5ИЗР)

DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-28-72
received 14.07.2018, accepted 20.09.2018

MARINA RITZAREV

Bar-Ilan University,

Ramat Gan, Israel

ORCID: 0000-0001-9508-0872

e-mail: ritzam@biu.ac.il

SINGING ETHOS, PATHOS, AND ETHNOS: THREE GENERATIONS, FOUR ISRAELI EUROVISION VICTORIES, 1978–2018

Abstract: The article analyzes the musical and extra-musical factors that may have influenced Israeli victories in the Eurovision Song Contest in 1978, 1979, 1998, and 2018. The role of folklore elements, sociohistorical and geopolitical contexts are considered. The victory of the song-show “Toy” (Netta Barzilai, 2018) is viewed as result of a complex strategy, constructing a self-sufficient antimodel image and exploiting different factors like devotion of queer community to the Eurovision and public solidarity with victims of sexual assault #MeToo.

The case of Dana International (1998) is viewed against the background of the LGBT movement culminating in the late 1990s in its struggle for acquiring recognition as sociopolitical power and resulting in support by the European Union.

The article focuses on two Israeli songs winning in 1978 and 1979: “Abanibi” (music: Nurit Hirsh; lyrics: Ehud Manor; soloist Izhar Cohen) and “Halleluyah” (music: Kobi Oshrat; lyrics: Shitrit Or; soloist Gali Atari). They are considered through paradigm of folklore elements and national cultural symbols.

The author uses her theory of vernacularity in music subdividing it into phylo-vernacular and onto-vernacular types/functions. The former applies mainly to the primordial folklore associated with ritualistic agricultural societies, and characterized by stability; the latter applies to the folklore practiced by an urbanized population and implies an ongoing process of interaction between

the initial corpus and popular music, openness to influences and borrowings, and a separation from ritual. The onto-vernacular is characterized by changeability.

The Eurovision presents a global culture “locus,” an extreme meeting point between the two types of vernacular. Phylo-vernacular elements, ingrained in each country’s cultural roots, are here mixed with a general, global pop style creating onto-vernacular, aimed at intercultural communication aesthetic preferences. Use of both types/functions reflects national identity of participating countries.

Keywords: Eurovision Song Contest, Israeli folklore, popular songs, phylo-vernacular, onto-vernacular.

INTRODUCTION

The Eurovision Song Contest (ESC), founded in 1956 and based on the model of the San Remo Music Festival, is an annual international competition mainly between countries that belong to the European Broadcasting Union.¹ With its reputation for upholding the democratic principles of voting, the ESC has eventually come to encompass more than forty countries and is watched by billions of viewers globally. The immediate exposure of its repertoire greatly influences the development of popular music, both locally and internationally. The winner’s country gets to host the following year’s competition. Israel has participated in the ESC since 1973 and has its own story of success and failure.

This article analyzes the musical and extra-musical components of Israeli winners of the ESC, spanning over a period of forty years. Israel has celebrated several victories: four first places and two second places. An analysis of these reveals the dynamic changes that have taken place, not only in musical style and verbal and visual messages, but also against the background of the political contemporary circumstances, which provide a specific context and, to a certain degree, probably influence votes.

¹ I thank Esti Sheinberg and Naomi Paz for reading the draft and suggesting valuable comments, as well as Ansat Goldfarb-Arzuon for our long discussions of Israeli songs and important information.

The 1979 ESC, which took place in Jerusalem following Israel's 1978 victory in Paris, presented each country via pleasant cartoon-style epigraphs displaying that country's most commonly perceived cultural symbols. One of those featured two men in ancient robes and sandals carrying a huge cluster of grapes and accompanied by an oriental flute improvisation. The animation drew images of biblical Joshua and Caleb—two of twelve “spies” (in fact scouts or observers sent by Moses to explore the land of Canaan for its conquest as a Promised Land, Numbers 13:30). Suddenly they stopped, removed their robes to reveal modern red sport shorts, and sat down cross-legged. “Israel!” the broadcaster announced to the amusement of the audience. [1, 52 min. 57 sec.—53 min. 42 sec.]

Indeed, being one of the most ancient and simultaneously one of the youngest states in the modern world is characteristically an Israeli dichotomy and one of the main sources of its vitality and attraction. There are, however, other dichotomies that define Israel's artistic identity as presented at the ESC. Its geo-political location is on Europe's periphery, while also, like Greece, it is one of the founding nations of Judeo-Christian Europeanism. The country's cultural “double identity” mixing Western and Eastern traditions and traits, grants it too a special profile. Finally, the disproportion between Israel's tiny territory and its constant presence in media headlines (which more often than not are politically biased) is yet another paradox, reinforced by the country's excellence in technology, science, defense ability, GDP per capita, and other qualities, even if these are sometimes mythologized. In addition, all its ESC first prizes wins—in 1978 and 1979, 1998, and 2018—have remarkably coincided with celebrations of the State of Israel's anniversaries: 30, 50, and 70 years respectively, with wars and terror attacks in between, against the background of the ongoing Arab-Israeli conflict and the ever more distant dream of a peaceful coexistence. The stubbornness of Israel's national spirit, the kibbutzim, Holy Land monuments, and diverse landscapes speak to the public imagination and imbue it with mixed sentiments, of which Israelis are well aware,

still being surprised whenever a positive international recognition is received.

Some Eurovision Song Contest victories are remembered through the name of the song, with the personality of the singer mattering less. Other victories are remembered due to the name of the singer, and it does not really matter what the singer has sung. This binarity highlights the fact that the quality of the song (or the opportune timing for its style) and the social image of the singer (or the right moment for his or her popularity) are equally decisive factors in the ESC. Both musical and extramusical features, therefore, are equally important when seeking to explain the ESC's wheel of fortune.

The recent ESC victory of Netta Barzilai ("Toy") is still fresh and in the spotlight, and therefore, it might be a bit early to understand it in context. The 1998 victory of Dana International has been widely discussed and researched. The present overview merely sketches them. Subsequently I focus on the Israeli earlier 1978 and 1979 triumphs—the songs that are remembered mainly by their titles.

NETTA BARZILAI

Notwithstanding the influence of the mass media in managing, maintaining, and contributing to triumph, the success of a particular song is largely beyond comprehension.² Nevertheless, some of the strategies employed by singers and song-writers have proven their effectiveness, as brilliantly demonstrated by the latest 2018 Eurovision winner, Netta Barzilai. Both her aggressively anti-supermodel appearance and the song (both lyrics and musical style), unmistakably resounded with the multinational target audience. All worked in combination toward this goal, starting with social network devices, such as a leak to YouTube before the contest, and ending with Wonder Woman idol and model

² Scholars and critics have sought to unravel the winning elements or their combinations: melody, harmony, modulation, orchestration, visual solutions, textual topics etc. None of these, however, can fully explain the reasons for a victory.

Gal Gadot's patriotic endorsement, encouraging her followers to support Netta.³

The production, which is a spectacle rather than just a "song," presents a cluster of (often contrasting) meanings. While the song's motto is "I am not your toy,"⁴ the singer's visual image is precisely that of a toy, including her hairstyle, make-up, costume, and colors associated with Asian figurine in the onstage performance, [2] as well as with a Barbie doll bride in a wedding dress, as she appeared for an instant in the accompanying clip album. [3] Musical layer of the song also contributed to the idea of a toy with its mechanical electroacoustic loopers and ostinato-incantational "begging" chief motif.

The deliberate contradiction between the verbal meaning and the visual image undermines any metaphorical significance of the text. While this might confuse viewers with rationalizing tendencies, a simple explanation to this alleged contradiction could be that these appearances were aimed at teenage voters who are perfectly satisfied with hearing the word "toy" while seeing a doll on the screen, hopefully prompting them to add voting points to this entry.

The confusion, however, does not end here. Netta's overall image/message is vaguely transmitted from somewhere within a triangle of different perspectives, all at the center of contemporary international public interest. The first is suggested by the motto of the song, the #MeToo movement, victims of sexual assault, as a subject hinted to during various media interviews. This phrase, however, is not original and (accidentally or not) borrowed from a song by La Roux (Songwriters: Eleanor Kate ("Elly") Jackson / record producer Paul Benedict Langmaid), which indeed conveyed a would-be #MeToo message as early as 2009. Netta's song lyrics tell, rather, the opposite: the annoyance felt by a girl reacting to the lack of attention from a "stupid boy" who fails to

³ The historical moment/circumstances of the victory itself do not seem to play a role, at least this time.

⁴ There is currently a controversial discussion being held regarding the song's authorship.

identify her as no less than a Wonder Woman. This song, unlike the 2009 one flashes certain feminist overtones, not without a challenge to the opposite sex.

The second perspective is that of a subtle but transparent reference to the LGBT community. Netta's sexual identity has never been publicly revealed, but in her acknowledgements to the production team she highlighted their belonging to the gay community. [4] The defensiveness of the motto "I Am Not Your Toy", regardless of its other visible and hidden messages, appeals to the large queer community, which strives to advance from its current minority position to at least a status of equality with the straight majority power. [5, pp. 25–36; 6, pp. 123–133] Netta is attractive for both straight and queer camps, leaving them all guessing at her own sexuality based on her image.

The third perspective is that of her "being different" in her physical appearance, which is bluntly in dissonance with modern society's 'aesthetic' ideals. This perspective has no expression either in the verbal text or in the music. It is purely visual and supported by her interviews and comments. She models her performance as a call to be true to one's own, and powerful, self regardless of its discrepancy with the ruling aesthetic ideal of a model:

[I was told] dress like you have nothing to celebrate. Dress in black. Dress big. Short skirts are not for you. Short sleeves are not for you. You're not sexy or beautiful. You're funny—that's what you are. And you are a good friend. Well I am here to break that because this is a great evil that is done in the world to so many people.

People are locked in this state of mind and when I decided that this [Netta gestures to herself] is who I am then that was that. I always wanted to explore pop culture in my music and I didn't have a chance because being me and presenting that music... it's not existing. [6]

This latter perspective indeed appeals to many individuals, also being in accordance with social ideas of tolerance and respect for all

human beings, including those physically afflicted by disease, trauma, or any discord with a socially preferred appearance.

In fact, as the general obesity epidemic expands, the aesthetics of body perfection becomes increasingly irrelevant to everyday life, a kind of reflection of past glamour. The unhappiness caused by not adhering to the aesthetic ideal often sublimates into self-exotization, a metaphorical “tattoo and graffiti”, the uglier the better. The phenomenon is neither new nor isolated. The crisis of the post-WWII shattered illusory expectations for a common prosperity and the triumph of Reason sled into protest subcultures, which increasingly influenced three generations over at least six decades. To borrow Curt Sachs’ (1946) paradigm, the wave of Ethos that predominantly expresses “perfection, permanence, serenity, strictness, and moderation” has become overpowered by the wave of Pathos, tending to an expression of “passion and suffering, freedom, and exaggeration”—both “by contrast with a generation preceding”. [8, p. 334, quoted from 9, p. 140] Netta Barzilai’s production serves to symbolize how deeply we are currently immersed in the era of Pathos and what a gap separates it from the past (and the next) era of Ethos. As history promises, the next “age of reason” will probably come about some three decades into the future, bringing with it new illusions and keeping humanity going.

DANA INTERNATIONAL

When, probably around 2005, Robert Deam Tobin wrote his chapter “Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall” and Dafna Lemish wrote her “Gay brotherhood: Israeli gay men and the Eurovision Song Contest” for Ivan Raykoff’s and Robert Tobin’s *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (Ashgate, 2007)—both revealing the great affection of gay communities for the ESC, they hardly predicted the appearance of the “bearded lady” transvestite with décolleté, Conchita Wurst (Thomas Neuwirth) in 2014. At the time of their writing, Dana International, with her song “Diva” (1998), was still the most expressive manifestation of modern liberation

—sexual, social, national, private—challenging and conquering nature itself.

“Diva” (lyrics, Yoav Ginai; music, Tzvika Pick) constitutes a pretty, mediocre, well-calculated Europop song that could have become quite a hit even on its own merits. But:

Extravagantly performed by the popular transvestite electro-dance singer Dana International (accompanied by loud protests from religious members of the IBA directorate and Knesset members), “Diva” became a European hit, embraced by gay and lesbian communities across the continent. [10, p. 120]

The historical context is crucial here. The 1990s witnessed the peak of the more than century-long struggle of the LGBT public for social equality. In these years, the movement swiftly acquired political strength and, like other minorities in democratic societies, became a demanding power, imposing new rules upon the socio-political game. The consolidation and political empowerment of Europe that began soon after WWII and gained momentum with the fall of the Berlin Wall in 1989, cajoled peripheral countries toward joining the European Union. One of prices to pay for that, however, was the decriminalization of homosexuality and a drop in the consensual sex age.

On 17 September 1998, the year of Dana International appeared in the European public eye under the Eurovision limelights, “the European Parliament made clear that it would not admit any nation that failed to respect the rights of gays and lesbians.” [5, p. 31] To quote Tobin further:

Guaranteeing the rights of sexual minorities has become a marker of European identity. Alisa Solomon, for example, agrees that Israel’s entries to Eurovision — most obviously Dana International’s participation — assert Israel’s membership in the sexually liberal West rather than the orthodox theocracies of the Middle East.” [5, p. 33; 11, pp. 149–165]

Waving the Israeli flag as she acknowledged her victory, Dana International both asserted her membership in Israel and Israel’s

membership in the arena of European popular culture, while also queering, critiquing, and subverting the image of Israel and Europe.” [5, pp. 34–35]

Represented by this performer, Israel, on its 50th anniversary, appeared liberal, open-minded, progressive.

The 1998 ESC miraculously coincided with new markers of technical progress, such as the system of televoting. This novelty allowed for enormous support from the international gay community. Lemish quotes one of her interviewees, Gideon:

“What warmed my heart was that this was the first year of televoting and there was a huge buzz beforehand among the gay community throughout Europe who promised to vote for her. And when that was realized it was a sense of power. A gay power around Europe.” [6, pp. 131–132, 133] The event constituted a climactic, open and spectacular celebration of the entire LGBT community, which “came out of the closet,” bestowing upon Dana the role of their spokesperson. [6, pp. 131–133]

Like proselytes, who may become more religiously zealous than those who were born into a religious environment, a man transitioning to a woman seems much happier in her new gender, than any naturally-born woman. Hence the delight in and glorification of cultural-historical divas: “Viva Maria [Maria here is an English sonic swap of the Hebrew word *naria*, meaning cheer, shout in triumph—M.R.] / Viva Victoria / Aphrodita (sic!) / Viva la diva / Viva Victoria / Cleopatra.” No burden of childbirth, no social inferiority. There is no mention of love in Dana’s song, just a purely narcissistic admiration of femininity. Till then one could legally change one’s name, religion, ideology, nationality, face, figure. Changing one’s sex and, moreover, having this publicly acknowledged, was an immense personal victory. Against the background of Dana’s performance, we could see an entourage of girls attired in men’s suits. The victory is more than simply a personal one: the minority grows in

number and in power. Established by straight society, the Eurovision increasingly resonated within the gay community, which intensely and aggressively superimposed its own style and contents. Once empowered by popular culture, the gay rights movement's power became a reality.

SONGS FROM THE CONSERVATIVE PAST: ETHOS AND ETHNOS

During the first five years of Israel's participation in the ESC a professional committee selected the songs that would represent Israel. In 1978, however, the sources of potential songs for the contest were increased due to the traditional and very popular Israeli song festival: "The IBA [Israel Broadcasting Authority—M.R.] decided to transform the Israel Song Festival into a competition whose goal was to choose the song that would represent Israel in the Eurovision contest." [10, p. 119] The result was immediate and stunning. The candidate song "A-ba-ni-bi" (or optimized as Abanibi; lyrics, Ehud Manor; music, Nurit Hirsh; sung by Izhar Cohen, backing group Alphabet) appeared to be the right choice, albeit a risky one.

The risk related to the unusual topic of the song: a language "code" used by children to keep secrets from their elders and "outsiders". Such language games are widespread in many cultures, following each syllable of a word by a selected consonant (in this case "b"), echoing the vowel of the syllable to hide its meaning from other listeners.⁵ The words of the refrain, A, were somewhat less than original: I love you; in Hebrew *ani ohev otakh*, which, with the addition of the inserted "b" syllable, becomes a-ba-ni-bi o-bo-he-bev o-bo-ta-ba-kh. The two verses, B and C (in an A-B-A-C-A-B-A structure), convey the reflections of a mature man and his reminiscence of children mocking adults and bullying the girls they fell in love with (verse B), followed by the sentimental statement of the meaning of love, "love, a beautiful word that should be pronounced openly and proudly" (in verse C).

⁵ For example, in sixteenth- and seventeenth-century Russian church chant, bored monks created the so-called anenaiki, inserting the syllables a-ne-na or ne-ne-na between the syllables of canonic religious texts.

The song was sung in Hebrew, and the audience was not supposed to understand a single word during the stage performance. All its meaning and message were to be expressed by the music, voice, and visual details. To the credit of the team, it did a great job: the song features a cluster of hooks.⁶ Nurit Hirsh generously equipped this relatively brief song with three styles: refrain A in a Modern Hebrew folk style; verse B in Europop; and verse C as a Romantic cantilena—each style reflecting imagery of the verbal text.

Refrain A dominates the song. Its modal and pentatonic melody whirls within I-V fifth and stresses a frame of I-IV fourth. The minor-mode trichord motive, multiplied and repeated with minimal variation over a rhythmic ostinato, is ingrained in the ear like the ritualistic formula of a primordial song. Darbuka as the mainly audible percussion accompanying the band, and especially highlighted in the instrumental-dance ritornello before the last A refrain, also ensured Mediterranean flavor of the song.

The short verse B over the text describing the “bad behavior,” consists of the plain and common Europop call-and-response phrase. The rock and roll beat intensifies into a feeling of aggression, that is strengthened by swing-style syncopated brass chords and flashing string glissandi. This verse continues in the main fast tempo, generally showing only little contrast to the refrain. The real musical contrast appears after the first A-B-A section in the middle episode of the song, verse C.

The C episode is unexpectedly lyrical. It is also diatonic and in minor mode, but not modal, though with the use of natural, hence major, III and VI (with its dominant). The composer allows the melody to ascend in a sequence like a budding flower, with lyrics speaking on the beauty of love, letting Cohen’s expressive voice to open in delight. The ultimate and resolved climax sounds only once, leaving the listener with a

⁶ Hook is a term in popular music studies for any detail of a song (in melody, harmony, orchestration, lyrics, vocal properties of a singer etc.) that is perceived by public as catchy and contributes to the song’s popularity.

desire to hear more. Instead, Nurit Hirsh repeats just half of the lyrical phrase, sophisticatedly re-harmonizing the melody with a chiaroscuro of interchanged minor and major chords and abruptly returning from a dreamy image to the masculine dynamics of the initial A-B-A.

What the audience saw, was as follows: [12:1 h., 22 min., 32 sec.—1 h., 27 min., 00 sec.] The composer and conductor Nurit Hirsh appeared on stage first. She was one of the first women conductors in the ESC,⁷ thereby conveying a strong message of Israeli modernity and liberalism. Entering the stage in a formal long black skirt and white blouse, heavy wedge-heel sandals and plain hairstyle, she ceremoniously curtsied. Her presence, dignified and composed, and her confident conducting the band's rhythms, constituted a great symbol of the young and liberal Israel.

The dark-skinned soloist, Izhar Cohen, already a successful Israeli singer, radiated exotic Yemenite charm, with his mop of curly hair, his behavior marked by lively spontaneity, a kind of younger and Middle-Eastern version of Tom Jones. Clearly, he was the best choice for this event. As the Paris ESC broadcast enabled the viewers to see the artists offstage too, they were shown entering the lift that would bring them up to the stage. There was a moment in which Western viewers might be taken aback seeing Cohen entering the lift first, before the women, something European men would never do (at least not in those years). The sophisticated design of his shirt added to the conventional fashion at the time for ESC competitors: low cut on the chest and a collar edged with floral embroidery, suggesting a rather rustic, simple lad, an image that organically suited the song. The backing vocalists were all, uncoincidentally, attractive oriental types.

The combination of ancient, traditional, and modern elements in the music, language, and on the visual plane, some of which can be interpreted as both ethnographically defined and as transcultural,

⁷ Nurit Hirsh also appeared in Israeli debut at Eurovision in 1973, second after Swedish composer/conductor Monica Dominique.

constituted an unexpected and attractive image of a young, beautiful, independent, both modern and traditional, strong and confident Israel. There were no references to the trauma of East-European Jewry and no references to the stigma of Israeli military presence in territories occupied since the 1967 war. Rather, the message was of a new generation of peaceful people, who were perhaps a bit mischievous in the past, but then matured into caring adults, just like any other people living their lives in their own lands.

With all the merits of “Abanibi”,⁸ one should not ignore the element of *mazal* (luck). The year 1978 in the ESC was characterized by experimental searches for new styles that could bring success. After the 1975 winning Europop song “Ding Dong” (The Netherlands), the 1976 globally-embracing hymnic “Brotherhood of Man” (Britain), and the 1977 somewhat conservatively-pathetic French song “L’Oiseau et l’enfant” (whose melodic outline bears a surprising resemblance to Blanter’s “Katyusha”), a clear tendency to seek new directions could be perceived. This might have been influenced by the avant-garde jazz and progressive rock trends, to which popular music responded, introducing anti-“hit”, recitative features. Such searches, however, are in principle ineffective, if indeed not harmful, because of the very nature of popular music, which paradoxically combines conservatism with rejuvenation. The experimental songs might have contributed to diversification of the Eurovision’s stylistic spectrum, but they did not lead to winning the contest. Moreover, several singers (and their audience) were afflicted by poor intonation. This unstable context was thus, may be paradoxically, favorable for the Israeli song. Appearing as the eighteenth song out of twenty competitors, Israel received 157 points, well ahead of the next place, Belgium (125 points). But who voted for Israel and with how many points?

Six countries granted the maximum 12 points: Switzerland, Belgium, The Netherlands, Turkey, Germany, and Luxemburg. Two

⁸ The song is still alive, telling new generations what they want to hear in it. An interesting and very different and intimate version is presented by Netta Barzilai. [13]

countries—Finland and Portugal, gave 10 points; and five—Ireland, Norway, Italy, France, and Austria awarded 8. Denmark and Spain—6; Britain and Greece—5; Monaco—3, and Sweden—0. This renders a variegated picture, but a certain trend of support from small or peripheral countries can be spotted.⁹ This is the point where a general assessment of “Modern Hebrew folklore,” or rather, the concept of vernacular in Israeli music, is due.

EUROVISION SONG CONTEST AND VERNACULARITY: NATIONAL AND INTERNATIONAL

The refrain of “Abanibi,” as a study case, relates to my differentiation between two types/functions of vernacular music, which can be found in many cultures: the *phylo-vernacular* and the *onto-vernacular*. The former applies mainly to the so-called primordial folklore, inherited from previous generations, associated with ritualistic agricultural societies, and characterized by stability; the latter applies to the folklore practiced by an urbanized population and implies an ongoing process of interaction between the initial corpus and popular music, openness to influences and borrowings, and a separation from ritual. Accordingly, the onto-vernacular is characterized by changeability. The borders of these types/functions are blurred, since one often turns into the other, for example, in situations of people’s migration and other socio-historical changes. In my research during the last twenty years I have examined and applied this theory to various cultures and their music corpuses. The Eurovision, which represents a kind of a global culture “locus,” is an extreme meeting point between the two types of vernacular: the ancient, phylo-vernacular elements that are ingrained in each country’s cultural roots are here mixed with a general, global pop style creating onto-vernacular, aimed at intercultural communication aesthetic preferences.

⁹ Along with the 20 participating countries, the show was also broadcast live in Yugoslavia, Tunisia, Algeria, Morocco, Jordan, East Germany, Poland, Hungary, Czechoslovakia, Dubai, Hong Kong, the Soviet Union and Japan.

As a general survey of the ESC repertoire demonstrates, including the period after 1990, when many new East-European States joined the contest, the smaller and the farther a country is from the “European cultural center” (a West-European area), the higher it considers its (phylo-vernacular) national identity, and consequently its message to the European family. It is not by chance that Ireland, with its unique wealth and vitality of phylo-vernacular folklore, has been a multiple winner of the Eurovision. Phylo-vernacular elements are a very strong component of popular music, when it fulfills a national representation function in international forums, which may range from prestigious contests to advertising domestic tourist attractions. The ratio between phylo- and popular (“onto”) elements in the complex stylistic combination—of a desire to emulate the distilled Europop and the aspiration to express unique national identities—is quite telling about the socio-cultural nature and spirit of a country. The topic still demands substantial research, but my preliminary observations suggest the following:

The posited phylo-vernacular materials employed for national political ends, as manifested in a “peaceful competition” among nations at the Eurovision at the end of the long twentieth century, included instances of both displaying and avoiding phylo-vernacular features. In the ESC, three kinds of messages can be detected through the use—or avoidance—of phylo-vernacular characteristics. While elements of the phylo-vernacular may express national pride, use of the onto-vernacular is more communicative: the more onto-vernacular, the greater the desire to be understood. A limited use of “soft” phylo-vernacular traits manifests a wish for good relations; while “hard” phylo-vernacular characteristics convey a defensive attitude of self-marginalization.

I return now to the Israeli case and specifically to the refrain of the “Abanibi” song from a broader historical perspective. To call it “Modern Hebrew folk” would be correct only in the context of conscious construction (or what was imagined as reconstruction) of the national Hebrew folklore in the 1930s. Even if it was based on medieval European modes and on what was known to musicians from the pentatonic Slavic

East-European corpuses of agricultural ritual folklore, it still fulfilled the cultural function in constructing a new national identity.

There is a well-known psychological analogy: in the same way that a smile could be an expression of relaxation, it can work in the other direction: a smile as the facial feedback can induce relaxation. Similarly, if agricultural folklore is an expression of life on the land, even artificially created “folklore” can inspire and stimulate life on the land.¹⁰ The analogy is indeed oversimplified, but it is hard to disagree with the notion that Zionist ideology, strengthened by the Tolstoyan idea of labor communities and socialist ideas, played a decisive role in building the State of Israel; its folklore and song culture in general constitute a serious cultural factor and source of power for the national spirit still today. The refrain of “Abanibi” conveys a message of stability and deep roots in the land. The presenter of the program added “Sabra”¹¹ to the introduction of the singer Izhar Cohen, which also contributed to the general message of the song.

One should bear in mind that, in 1978, many tragic, heroic, and glorious events associated with Israel were still fresh in the memory of the European public. Only 11 years had passed since the Six-Day War of 1967; only six years since the Munich massacre of 11 Israeli athletes at the 1972 Summer Olympics; and only five years since the 1973 Yom Kippur War, when Israel was attacked by surprise on the Day of Atonement, its holiest religious holiday. Two years before that Eurovision, in 1976, the Israeli Rina Mor was crowned as the first Israeli Miss Universe. In that same year, 1976, the incredibly daring

¹⁰ To quote from Moshe Vilensky, one of the best and most important composers of Israeli song, who said in 1965: about the role of Hebrewism in the Israeli popular song: “The local character [of a song] cannot be imposed by an order, and generally the ‘light song’ speaks in an international language, except for the local sound ... and such a sound exists in our song because of the Hebrew language. ... It is also worth mentioning that what is considered among us as a folk song is not a real folk song; it was also invented in an artificial manner.” [Quoted in 10, p. 122]

¹¹ Hebrew word meaning cactus and, implying its being prickly outside and soft and sweet inside, metaphorically used for “born in Israel”; the word entered as such in some European languages.

Operation Entebbe was carried out by Israeli commandos, to rescue the passengers of a hijacked French plane bound for Israel—an event that was immediately made into two television films: NBC's *Raid on Entebbe* and IMDb *Victory at Entebbe*, both released in the winter of 1976–1977, and Israeli film *Operation Thunderbolt*.¹² The thrill of following Israeli history's unfolding in real time continued. On November 19, 1977, Egyptian President Anwar al-Sadat announced his wish to come to Jerusalem and address the Knesset (the Israeli parliament). This was the beginning of the peace process, realized in March 1979, when Israel and Egypt signed the peace treaty. Europe was ready to embrace Israel. Halleluyah!

HALLELUYAH (FIRST PRIZE, EUROVISION 1979)

Nothing could be more joyful, more optimistic, symbolic and appropriate to that historic time than hosting the 1979 Eurovision Song Contest in Jerusalem.

«The win [in Eurovision 1978—M.R.] brought prestige and national pride, and the right to host the 1979 Eurovision contest. The extravagant production of the event in 1979, broadcast live from Jerusalem to tens of millions throughout Europe,¹³ and the first-place win achieved again by the Israeli entry—“Halleluyah” (lyrics Shimrit Or; music Kobi Oshrat; performed by the vocal ensemble Halav u-devash [Milk and Honey], with soloist Gali Atari) —swept the Israeli public with pride.

“Halleluyah,” perhaps one of the most Eurovisionic songs ever composed, was chosen [in Israel, for participation in ESC —M.R.] by a clear margin. The song had all the elements of the Eurovision formula: a catchy, “international” word (*halleluyah* is a biblical Hebrew word known to every Christian) repeated in almost

¹² In USA the film was known as *Entebbe: Operation Thunderbolt*. It was theatricalized later in 1978 in the UK.

¹³ Live broadcast was in 19 competing countries and Turkey, Romania, Hong Kong and Iceland. [1]

every line (the song has no refrain); a short symmetric melody of sixteen bars that builds up to a climax through constant changes in texture; and successive modulations of a minor second upward in each repetition of the chorus, an effect that creates the illusion of increasing tension in the song and a movement toward a peak». [10, p. 120]

Contrary to the 1978 Eurovision in Paris, the 1979 competition presented many high-quality entries, and the Israeli's victory, with 125 points, was a close one with the very good Spanish song "Su canción", excellently performed by Betty Missiego. Even if that night the vocal performance by the Israeli singer was less confident than later, the quality of the song, with all its musical and extramusical properties, was overwhelming. What the above-cited description of the song does not mention is the striking melodic similarity to the "Abanibi" refrain. The basic trichord motive is common to both, initiating a generally diatonic melody. The difference lays in the harmonization. Instead of I-III-IV in a minor mode, the very same trichord is performed here on III-V-VI, in a major mode. Its effect is similar, the trichord being rooted in the (almost universal) primordial phylo-vernacular musical memory.¹⁴ The general Europop style of the song, however, is so dominant, that the sources cannot be found in the same "Modern Hebrew folk" dimension as "Abanibi". The hymnic cantilena of the song could be referred, albeit with some stretch of the imagination, to the Judeo-Christian chant tradition, while incorporating an active and heavy combination of rock and swing rhythms and orchestral timbres.

The national Israeli—or phylo-vernacular—elements appear, more than anywhere, in the iconic word "Halleluyah", used in all Jewish and Christian religious services. This word alone outweighs all music significations, although they too contribute beautifully. These

¹⁴ On Deep Structure in music see, for example, works by Fred Lerdahl, Ray Jackendoff [14] and John Sloboda [15].

include the location as the locus where the very word Halleluyah originated. To sing “Halleluyah” in Jerusalem—the Eternal City, the Center of Earth—and to broadcast it live across Europe and Asia, was by itself an exciting event of immense signification. It united the ancient Biblical Ethos with the Beethovenian illusory call of the Age of Reason for “Millions be embraced!”—and all of this fitting perfectly into the very idea of the ESC.

The Israeli soloist Gali Atari’s dress sophisticatedly combined a rustic-festive simple cut with a provocative transparency of fabric, vaguely recalling ancient world female figures as featured in neo-Classical European ballet. The name of the ensemble, *Milk & Honey*, referred to the Promised Land “flowing with milk and honey” (Exodus 3:17). The stage set design, where the presenters stood, included ancient stones and green plants, all typical Israeli landscape details. This alone made both the spectators in the auditorium and the viewers at home feel they were immersed in a mythological wonderland of biblical reality. The introductory film prior to the performance breathed the fresh air of a modern and happy Holy Land. Indeed, the entire broadcast radiated a feeling of happiness and celebration. All the elements combined to transmit *Halleluyah* as a winning symbol.

The voting was, interestingly, similar to that for “Abanibi”. 12 points were given by Portugal, Ireland, Finland, Sweden, Norway and Britain; 10 by Spain; 8 by Monaco, Luxemburg and Austria. Solidarity from the periphery of Europe was even more evident than in 1978.

Under the assumption that the phylo-vernacular factor is a strong one and important for the national identity of many countries that maintain agrarian culture and feel peripheral in relation to the leading European cultural centers, it can be posited that Israel twice succeeded to win the ESC through a subtle balance between phylo-vernacular elements and popular music ones. According to my classification of Eurovision Song Contest messages, Israel, at least in 1978–79, transmitted confident Ethos and Ethnos: “We are small, proud of our uniqueness, but competent, standing up to and with the European family.”

REFERENCES:

1. Eurovision Song Contest 1979. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_v3OrLPaRp4 (15.07.2018).
2. Eurovision Song Contest 2018. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/israel> (15.07.2018).
3. Barzilai N. Official Music Video — Eurovision 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CziHrYYSyPc> (15.07.2018).
4. Connolly W.J. Netta. *Gay Times Magazine*. 2018. 1 July. URL: <https://www.pressreader.com/uk/gay-times-magazine/20180701/282883731470328> (15.07.2018).
5. Tobin R.D. Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall. Raykoff I., Tobin R.D., eds. *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Ashgate, 2007. Pp. 25–36.
6. Lemish D. Gay brotherhood: Israeli gay men and the Eurovision Song Contest. Raykoff I., Tobin R.D., eds. *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Ashgate, 2007. Pp. 123–133.
7. Holley R. Eurovision Favourite Netta: I don't sing beautifully. *The Independent*. 2018. 7 May. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/eurovision-2018-netta-interview-israel-toy-lyrics-semi-finals-final-a8339776.html> (15.07.2018).
8. Sachs C. *The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and the Dance*. New York, W.W.Norton & co. Publ., 1946. 400 p.
9. Kroeber A.L. *Style and Civilizations*. Berkeley: University of California Press, 1963. 191 p.
10. Regev M., Seroussi E. *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 2004. 308 p.
11. Solomon A. Viva la Diva Citizenship: Post-Zionism and Gay Rights. Boyarin D, Itzkovitz D., Pellegrini A., eds. *Queer Theory and the Jewish Question*. NY: Columbia University Press, 2003. Pp. 149–165.
12. Eurovision Song Contest 1978. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OQB_NIULyIk (15.07.2018).
13. Barzilai N. A-Ba-Ni-Bi (Abanibi), live new acoustic radio studio recording URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U-nmNGH6bFU> (15.07.2018).
14. Lerdahl F., Jackendoff R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983. 368 p.
15. Sloboda J.A. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. NY: Oxford University Press, 1986. 320 p.

МАРИНА ГРИГОРЬЕВНА РЫЦАРЕВА,

Бар-Иланский университет,

Рамат-Ган, Израиль

ORCID: 0000-0001-9508-0872

e-mail: ritzam@biu.ac.il

ПЕСНИ ЭТОСА, ПАФОСА И ЭТНОСА:

ТРИ ПОКОЛЕНИЯ —

ЧЕТЫРЕ ПОБЕДЫ ИЗРАИЛЯ

НА «ЕВРОВИДЕНИИ» (1978–2018)

Аннотация. В статье анализируются музыкальные и внемузыкальные факторы, которые могли повлиять на четыре победы израильских песен на конкурсе «Евровидение» в 1978, 1979, 1998 и 2018 годах. Рассматриваются социально-исторический и геополитический контексты, особенности визуального ряда, роль фольклорных элементов в музыке.

Отмечена сложная и многоуровневая стратегия в создании песни-шоу «Той» («Игрушка») в исполнении Нетты Барзилай (2018), строящей самооценный имидж анти-модели и эксплуатирующей такие разнонаправленные явления как интерес к «Евровидению» со стороны квир сообщества и солидарность с жертвами сексуальных домогательств #MeToo. Победа Даны Интернэшнл (1998) рассматривается в контексте кульминации движения ЛГБТ за общественную гласность и признание его как самостоятельного социально-политического движения, получившего поддержку Евросоюза и ставшего влиятельным фактором в возможности присоединения к нему стран на периферии континента.

Основное внимание в статье фокусируется на анализе двух израильских песен, выигравших конкурс «Евровидение» в 1978 (Париж) и 1979 (Иерусалим) годах. Обе песни: «Абаниби» (музыка Нурит Хирш, слова Эхуда Манора, солист Изхар Коэн) и «Аллилуйя» (музыка Коби Ошрат, слова Шитрит Ор, солистка Гали Атари) рассматриваются через парадигму фольклорных элементов («Абаниби») и национально-культурных символов («Аллилуйя»).

Автор ссылается на свою теорию о музыкальной вернакулярности, подразделяемой на фило-вернакулярный и онто-вернакулярный типы/функции фольклора. Первое относится главным образом к древнему ритуальному фольклору, унаследованному от предыдущих поколений и связанному с земледельческими обществами, характеризующимися стабильностью; второе применимо к фольклору урбанизированного населения и подразумевает процесс постоянного взаимодействия с популярной музыкой, открытость

влияниям и заимствованиям, отделение от ритуала. Соответственно, онто-вернакулярное характеризуется изменчивостью.

«Евровидение», которое является своего рода локусом глобальной культуры, оказывается одновременно и точкой пересечения двух типов вернакулярного. Древние фило-вернакулярные элементы, которые относятся к корневой системе национальной культуры, объединяются с общим, глобальным стилем, создавая онто-вернакулярное как ресурс межкультурной коммуникации и как эстетическое предпочтение. Показывается, как использование элементов обоих типов/функций отражает национальную идентичность стран-участниц международного конкурса песни «Евровидение».

Ключевые слова: Евровидение, израильский фольклор, популярные песни, фило-вернакулярное, онто-вернакулярное.

ВВЕДЕНИЕ

Международный конкурс песни «Евровидение», основанный в 1956 году по модели музыкального фестиваля в Сан-Ремо, проводится ежегодно, и его участниками являются в основном страны, входящие в Европейский Вещательный Союз¹. Голосование, основанное на соблюдении справедливых и демократических принципов, обеспечило «Евровидению» репутацию, благодаря которой конкурс привлек более сорока стран, и количество его зрителей исчисляется миллиардами по всему миру. Мгновенная доступность его репертуара в огромной степени повлияла на развитие популярной музыки как локально, так и глобально. Многие в правилах игры и технологиях изменилось за 60 с лишним лет, но незыблемым остается порядок, в соответствии с которым страна победителя принимает у себя Конкурс в следующем году. Израиль участвует в «Евровидении» с 1973 года, и у него, как и у всех участников, своя история успехов и неудач.

В этой статье анализируются музыкальные и немusикальные компоненты израильских побед на «Евровидении» на протяжении сорока лет. Израиль праздновал несколько побед: четыре раза занимал первые места и дважды — вторые. Анализ этих побед раскрывает динамику происходящих изменений, причем не только в

¹ Я благодарю Наоми Паз, Эсти Шейнберг и Аснат Гольдфарб-Арзуан за плодотворные дискуссии и их ценные замечания по тексту статьи.

музыкальном стиле, вербальном и визуальном аспектах, но и на фоне политических обстоятельств, которые создают определенный контекст и до некоторой степени влияют на голосование в каждый конкретный момент.

Конкурс «Евровидение» в Иерусалиме в 1979 году состоялся по следам израильской победы в Париже в 1978. Одной из особенностей его программы было то, что перед выступлением каждого участника демонстрировался анимационный сюжет, обыгрывающий самые узнаваемые культурные символы его страны, например, русалка на камне и проходящий мимо нее утенок мгновенно узнавались как Дания. В одной из таких презентаций были изображены двое мужчин в древних туниках и сандалиях, несущие на палке огромную гроздь винограда под аккомпанемент флейтовой импровизации в восточном стиле. Анимация изображала библейских персонажей Джошуа и Калеба — двух из двенадцати «шпионов» (на самом деле разведчиков или наблюдателей, посланных Моисеем, чтобы исследовать землю Ханаан и оценить возможность ее завоевания в качестве Земли Обетованной, Книга Чисел 13:30). Вдруг они останавливаются, сбрасывают свои туники, остаются в современных красных спортивных шортах и усаживаются нога на ногу. «Израиль!» — объявляет диктор к приятному изумлению публики [1, 52 мин. 57 сек. — 53 мин. 42 сек.].

Действительно, то, что Израиль является одной из наиболее древних стран и в то же время одним из самых молодых государств современного мира, представляет собой характерную израильскую дихотомию и один из главных источников его жизнеспособности и привлекательности. Есть, однако, и другие дихотомии, которые определяют израильскую художественную идентичность, какой она предстает на «Евровидении». Например, его гео-политическое положение на периферии Европы — притом, что некогда он, как и Греция, был колыбелью европейской культуры. «Двойная идентичность» страны, смешивающая западные и восточные традиции и черты, также придает ей особый профиль.

Наконец, диспропорция между крошечной территорией Израиля и его постоянным присутствием в медийных заголовках (которые, как правило, политически предвзяты) составляет еще один парадокс, усиленный выдающимися достижениями в технологии, науке, обороноспособности, высокому валовому продукту на душу населения и других параметрах, даже если они иногда мифологизированы за пределами страны.

Кроме того, все израильские победы на «Евровидении» — в 1978 и 1979, 1998 и 2018 — примечательным образом совпадали с празднованием юбилеев существования государства (30, 50 и 70 лет), а также войнами и терактами на фоне продолжающегося арабо-израильского конфликта и все более отдаляющейся перспективы мирного существования. Упрямство национального духа, кибуцы, исторические памятники Святой Земли и разнообразные ландшафты — все будит воображение и наполняет его смешанными чувствами, о которых израильтянам хорошо известно, а потому они не перестают удивляться, когда получают позитивное международное признание.

Среди побед на «Евровидении» есть те, что запоминаются по названию песни, притом, что образ и имя певца оказываются менее значимыми. Другие же победы запоминаются, наоборот, по имени певца, и не столь важно, что именно он пел. Эта бинарность высвечивает тот факт, что качество песни (или удачный момент для ее стиля) и социальный облик певца (или подходящий момент для его или ее популярности) являются равно решающими факторами в этом состязании. И музыкальные, и внемузыкальные черты, таким образом, равно важны в поисках объяснения успеха на «Евровидении».

Недавняя победа Нетты Барзилай с песней «Тоу» («Игрушка») еще слишком свежа и находится в центре внимания, поэтому еще несколько рано осмысливать ее в контексте времени. Победа Даны Интернейшнл в 1998 году широко обсуждалась и изучалась. Поэтому обе они здесь представлены довольно общим обзором.

Затем я фокусируюсь на ранних израильских триумфах 1978 и 1979 годов, то есть на тех песнях, которые запомнились главным образом по их названиям.

НЕТТА БАРЗИЛАЙ

Несмотря на то, что масс-медиа заметно влияют на успех каждой конкретной песни, главная причина успеха все равно остается за пределами понимания². Тем не менее некоторые стратегии, примененные певцами и авторами песен, доказали свою эффективность, как блестяще продемонстрировала последняя победительница «Евровидения-2018» Нетта Барзилай. Такие факторы, как агрессивно анти-модельный облик самой певицы и весь комплекс текстовых и музыкальных стилевых элементов безошибочно отозвались в душах слушателей, на которых они были рассчитаны. Все вместе работало на достижение цели: начиная от приемов в социальных сетях, таких как «слитие» песни в YouTube за некоторое время до конкурса, и кончая поддержкой нового идола американского кино, голливудской звезды — израильской актрисы и модели Галь Гадот, которая ассоциируется сегодня во всем мире с образом Чудо-женщины (Wonder Woman). Галь Гадот направила своих последователей в сети интернет на поддержку Нетты³.

Художественная постановка песни сделала из нее, скорее, целый спектакль, который представляет множество (часто контрастирующих) значений. В то время как мотто песни «Я не твоя игрушка» (“I am not your toy”)⁴, визуальный облик певицы, напротив, имеет все черты игрушки, включая прическу, грим, костюм и цветовую гамму и напоминает скорее азиатскую статуэтку (в ре-

² Ученые и критики пытаются вычислить факторы, обеспечивающие успех, такие как мелодия, гармония, модуляции, оркестровка, видеоряд, текстовые элементы и т.д. Никому, однако, не удается полностью объяснить причины успеха.

³ В случае с данной победой (в отличие от других) исторический контекст по-видимому не играл особой роли.

⁴ В настоящее время происходит дискуссия по поводу авторства этой песни.

альном сценическом исполнении на конкурсе) [2], а также куклу Барби в свадебном платье в сопроводительном клипе-альбоме [3]. Музыкальный слой песни также способствовал идее игрушки с ее механистическими электроакустическими лупами и остинато главного полутонного мотива мольбы-заклинания.

Намеренное противоречие между вербальным смыслом и визуальным образом нивелирует какой-бы то ни было метафорический смысл текста. В то время как это могло бы смутить зрителей, тяготеющих к рациональному мышлению, напрашивается более простое объяснение, что расчет был скорее на тинейджеров, которые, услышав слово “toy” в тексте, будут рады увидеть игрушку и на экране и с удовольствием отдадут свой голос этому выступлению.

Недоумение, однако, на этом не заканчивается. Общий облик героини и меседж туманно передаются откуда-то из треугольника различных перспектив, каждая из которых сегодня находится в центре общественного интереса во многих странах. Первая перспектива ассоциирует мотто песни с движением #Me Too — жертв сексуальных домогательств, на которые есть намек в различных медийных интервью Нетты.

Эта фраза, однако, не оригинальная и (случайно или нет) заимствована из песни La Roux (авторы: Eleanor Kate (“Elly”) Jackson / звукорежиссер Paul Benedict Langmaid), которая действительно по смыслу предвосхищает это будущее протестное движение #MeToo, причем уже в 2009 году. Текст песни Нетты, впрочем, говорит о противоположном: о раздражении девочки, реагирующей на недостаток внимания к ней со стороны мальчика, «тупицы» (“stupid boy”), которому невдомек, что он пренебрегает Чудо-женщиной. Вдобавок, в отличие от песни 2009 года, эта песня передает некие феминистские обертоны, не без вызова противоположному полу.

Другая перспектива состоит в тонком, но прозрачном намеке на сообщество ЛГБТ. Нетта нигде не декларировала свою сексуальную идентичность, но в словах благодарности своей постано-

вочной команде она внятно упомянула их принадлежность к геям [4]. В этом контексте дефензивность самого изречения «Я не твоя игрушка», независимо от его видимых и скрытых месседжей, является привлекательной для гей-сообщества, которое стремится к своему расширению и превращению своей прошлой преследуемой позиции и нынешней позиции меньшинства в позицию, если и не большинства, то, по крайней мере, в силу, сравнимую с прямым большинством [5, с. 25–36; 6, с. 123–133]. Итак, Нетта привлекательна для обоих лагерей — прямого и квир, будит их воображение и заставляет гадать о своей сексуальной ориентации, основываясь на ее внешности.

Третья перспектива — это ее «бытие другой», в том смысле, что ее физический облик явно находится в диссонансе с эстетическими идеалами современного общества. У этой перспективы нет выражения ни в вербальном тексте, ни в музыке. Она чисто визуальная и поддерживается комментариями и интервью певицы в прессе. Нетта моделирует свое выступление как призыв к тому, чтобы быть верным самому себе, такому, каков ты есть, и сделать свое Я сильным, независимо от того, совпадает оно с эстетическим идеалом модели, или нет:

«Мне говорили, чтобы я одевалась так, как будто мне нечего праздновать. Одевайся в черное. В просторную одежду. Короткие юбки не для тебя. Короткие рукава не для тебя. Ты не секси и не красавица. Ты забавная — вот ты какая. И ты хороший друг. Так вот, я здесь для того, чтобы сломать этот стереотип, потому что это великое зло, которое делается в этом мире в отношении многих людей».

Люди заперты в таком образе мыслей, и когда я решила, что это [Нетта жестом показывает на себя] тот, кто я есть, тогда оно пришло. Я всегда хотела использовать поп-культуру в своей музыке, но у меня не было шанса, потому что быть самой собой и представлять это в музыке... такого просто не существовало» [6].

Эта последняя перспектива близка многим и созвучна общественным идеям терпимости и уважения к каждому, включая людей с физическими недостатками, являющимися результатом болезни, травмы или некоего диссонанса с общественными стандартами внешности.

Поскольку проблема избыточного веса становится своего рода глобальной эпидемией, эстетическое значение физического облика становится все менее релевантным в повседневной жизни, превращаясь в некий уходящий в прошлое гламур. Недовольство собой, вызванное несоответствием эстетическому идеалу, часто сублимируется в само-экзотизацию, метафорически говоря, «тату и граффити» — чем уродливее, тем лучше.

Это явление не новое и не изолированное. Кризис иллюзорных ожиданий всеобщего благоденствия и торжества Разума, возникших после Второй мировой войны, вылился в протестные суб-культуры, влияние которых интенсивно усиливалось на протяжении жизни трех поколений, то есть, по меньшей мере шести десятилетий.

Если заимствовать парадигму Курта Закса (1946), волна или эпоха Этоса, который главным образом выражает «совершенство, постоянство (стабильность), безмятежность, строгость и умеренность», становятся пересиленными волной-эпохой Пафоса, тяготеющего к выражению «страсти и страдания, свободы и преувеличения». Эти волны выражаются в доминантных тенденциях по контрасту с предыдущим поколением (или эпохой) [8, с. 334, цит. по 9, с. 140]. Постановка Нетты Барзилай служит одним из символов того, как глубоко мы сейчас находимся в эпохе Пафоса, и какая пропасть отделяет нас от прошлой (и будущей) эпох Этоса. Как обещает история, следующий «век Разума», может быть, придет лет через тридцать, принеся с собой новые иллюзии и удерживая человечество на плаву.

ДАНА ИНТЕРНЭШНЛ

Вероятно, около 2005 года, когда Роберт Дим Тобин писал свою главу «Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall», а Дафна Лемиш писала «Gay brotherhood: Israeli gay men and the Eurovision Song Contest» для сборника Ивана Райкова и Роберта Тобина *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (Ashgate, 2007) — оба отмечали и пытались объяснить особую и огромную привязанность гей-сообществ к «Евровидению». При этом они вряд ли предвидели появление «бородатой леди»- трансвестита в декольтированном платье Кончиты Вурст (Conchita Wurst, настоящее имя Thomas Neuwirth) в 2014 году. В те годы Дана Интернешнл все еще оставалась самым выразительным проявлением современной либерализации — сексуальной, социальной, национальной, персональной — дерзким и победительным вызовом самой природе.

«Дива» (слова Йоава Гиняя, музыка Цвики Пик) представляет собой симпатичную, усредненную, хорошо скалькулированную песню в стиле евро-поп, которая вполне могла быть хитом по своим собственным достоинствам. Но

«экстравагантно исполненная популярной электро-дэнс певицей-трансвеститом Даной Интернешнл (под аккомпанемент громких протестов со стороны религиозных членов директората Израильской Вещательной Ассоциации (IBA) и членов Кнессета), “Дива” стала европейским хитом, с огромным энтузиазмом воспринятым сообществом геев и лесбиянок по всему континенту» [10, с. 120].

Исторический контекст в данном случае сыграл едва ли не решающую роль. 1990-е годы были свидетелями пика более чем вековой борьбы ЛГБТ за социальное равенство. В эти годы движение стремительно приобрело политическую силу и, подобно другим меньшинствам в демократических обществах, стало требовательной силой, навязывая новые правила социо-политической

игре. Консолидация и политическое усиление Европы, начавшиеся вскоре после Второй мировой войны и достигшие пика с падением Берлинской Стены в 1989 году, привлекли периферийные страны к присоединению к Евросоюзу. Одним из условий цены за это присоединение, однако, была декриминализация гомосексуализма и легальное понижения возраста для консенсуального секса в ЛГБТ сообществе.

17 сентября того же 1998 года, когда Дана Интернешнл появилась в фокусе «Евровидения», «Европейский Парламент дал ясно понять, что он не примет ни одну нацию, которая не проявляет уважение к правам геев и лесбиянок» [5, с. 31]. Процитируем Тобина далее:

«Гарантия прав сексуальных меньшинств стала маркером европейской идентичности. Ализа Соломон, например, согласна, что «израильские выступления на Евровидении — наиболее очевидно участие Даны Интернешнл — утвердили членство Израиля в сексуально либеральном Западном мире скорее, чем в ортодоксальных теократиях Ближнего Востока» [5, с. 33; 11, с. 149–165].

«Размахивая израильским флагом в момент признания своей победы, Дана Интернешнл утвердила и себя как часть Израиля, и участие Израиля на арене европейской популярной культуры, одновременно вызывая критику и подрывающая образ Израиля и Европы» [5, с. 34–35].

Представленный таким исполнителем, Израиль в год своего 50-летия выглядел по-европейски либеральным, открытым, прогрессивным.

«Евровидение» 1998 года чудесным образом совпало с таким новым признаком технического прогресса, как система телеголосования. Это новшество сделало возможной колоссальную поддержку со стороны гей-сообщества. Д. Лемиш цитирует одного из интервьюированных, Гидона:

«Мое сердце согревало то, что это был первый год телеголосования, и перед этим выступлением по всей Европе были огромные шум и волнение в среде геев, которые обещали голосовать за нее. И когда это состоялось, возникло чувство силы — силы геев по всей Европе» [6, с. 131–132]. Это событие явило собой кульминационно открытое и яркое празднование всей ЛГБТ общины, которая «вышла из шкафа», наделив Дану ролью своего спикера [6, с. 131–132, 133].

Подобно тому, как новообращенные в другую веру становятся более ревностными, чем те, кто родился в религиозной среде, трансформированный в женщину мужчина кажется счастливее в своем новом роде, чем рожденная женщиной. Отсюда восторг и глорификация культурно-исторических див: «Viva Maria [Мария здесь является английской сонорной подменой ивритского слова *paria*, что означает веселиться, выкрикивать триумфальные возгласы. — *М.Р.*] / Viva Victoria / Aphrodita (sic!) / Viva la diva / Viva Victoria / Cleopatra». Нет ни тягот деторождения, ни социальной неполноценности. В песне Даны нет упоминания любви, есть только чисто нарциссическое восхищение женственностью. До этого момента человек мог легально изменить имя, религию, идеологию, гражданство, лицо или фигуру. Изменение пола человека и, более того, придание этому публичного признания стало невероятно сильной личной победой.

Дана выступала на фоне девушек, одетых в мужские костюмы. Более, чем индивидуальная победа: меньшинство растет в числе и силе. Основанное открытым обществом «Евровидение» все более резонировало внутри гей-сообщества, которое интенсивнее и агрессивнее навязывало свой стиль и содержание. Однажды усиленная поп-культурой, сила движения за права геев стала реальностью.

ПЕСНИ КОНСЕРВАТИВНОГО ПРОШЛОГО: ЭТОС И ЭТНОС

На протяжении первых пяти лет израильского участия в «Евровидении» песни, которые Израиль представлял на конкурс, отбирались профессиональной комиссией. В 1977 году, однако, база для выбора потенциального кандидата расширилась. «Израильское Вещательное управление (The IBA) решило трансформировать очень популярный Израильский Фестиваль песни в конкурс, с целью выбора песни для Евровидения» [10, с. 119]. Результат оказался немедленным и изумительным. Песня-кандидат «A-ba-ni-bi» (или оптимизированное «Абаниби», текст Эхуда Манора, музыка Нурит Хирш, солист Изхар Коэн, группа «Alphabeta») оказалась правильным выбором, хотя и рискованным.

Риск заключался в неожиданной теме песни: детский языковой код, используемый для того, чтобы хранить секреты от взрослых и чужих. Такие языковые игры широко распространены во многих культурах, когда после каждого слога вставляется какой-то абстрактный слог, в данном случае начинающийся с согласной «б» и заканчивающийся гласной, которая повторяет гласную предыдущего, смыслового, слога. Таким образом, смысл фразы становился недоступным постороннему уху⁵. Слова припева «А» отличались редкой оригинальностью: «Я тебя люблю». На иврите это «ani ohev otakh», что с добавлением вставного слога «б», превращалось в абракадабру a-ba-ni-bi-o-bo-he-be-vo-bo-ta-ba-kh. Два куплета «В» и «С» (в структуре А-В-А-С-А-В-А) передают размышления повзрослевшего человека, вспоминающего о том, как они дразнили взрослых и задирались к девчонкам, в которых были влюблены (запев «В»), а также о любви и ее значении в жизни: «Любовь это прекрасное слово, которое должно быть произнесимо открыто и гордо» (запев «С»).

⁵ Например, в русском церковном пении XVI-XVII веков скучающие монахи пели так называемые аненайки, вставляя слоги а-не-на или не-не-на между слогами канонических религиозных текстов.

Песня исполнялась на иврите, и было ясно, что публика не поймет ни слова. Все ее содержание должно было выражаться в музыке, голосе и визуальных деталях. К чести команды, она сделала великолепную работу: песня представляет собой целую гроздь «крючков»⁶. Нурит Хирш щедро наполнила эту относительно короткую песню тремя музыкальными стилями: ее запев написан в современно-фольклорном израильском стиле, запев «В» — в стиле евро-поп, а запев «С» представляет собой романтическую кантилену. Каждый стиль при этом соответствует образному содержанию текста.

Рефрен «А» доминирует в песне. Его модальная и пентатонная мелодия вращается внутри тонической квинты I–V. В ней обозначается трихорд в рамках тонической кварты I–IV, многократно повторенный и варьированный на ритмическом остинато. Он врежется в слуховую память подобно мелодическому мотиву языческого ритуального фольклора. Дарбука как наиболее слышимый сопровождающий ударный инструмент, особенно подчеркнутый в инструментальном ритурнеле-танце перед последним исполнением припева А, также обеспечил народный характер песни со средиземноморским колоритом.

Краткий эпизод «В» с текстом о «плохом поведении» состоит из простой и безликой вопросно-ответной фразы в стиле евро-поп. Рок-н-рольный бит интенсифицируется, придавая чувство агрессии, усиленное свинговыми аккордами у медных и короткими сверкающими глиссандо струнных. Этот запев мало контрастирует с припевом и продолжает основной быстрый темп песни. Настоящий музыкальный контраст появляется после раздела А-В-А в среднем эпизоде песни — запеве «С».

Эпизод «С» неожиданно лиричен. Он тоже диатоничен и в миноре, но не модальном, хотя и с использованием натуральных

⁶ Крючок или хук (от английского hook) — это некий элемент в популярной песне (в мелодии, гармоническом обороте, оркестровке, тексте, вокальной артикуляции певца и т. д.), который особенно привлекает публику и содействует популярности песни.

мажорных III и VI ступеней. Композитор позволяет мелодии подниматься в восходящей секвенции, достичь кульминации как распустившемуся цветку, с текстом, говорящим о любви и дающим возможность раскрыться в восторге выразительному голосу Изхара Коэна. Полная и получившая разрешение кульминация звучит только один раз, оставляя у слушателя желание услышать ее еще. Вместо этого Нурит Хирш повторяет только половину лирической фразы, интересно перегармонизировав мелодию с игрой светотени между мажорным и минорным аккордами, и резко обрывает мечтательный образ, чтобы возвратиться к мужественной динамике первоначального сочетания А-В-А.

А теперь о том, что публика видела. [12, 1 ч., 22 мин., 32 сек. — 1 ч., 27 мин., 00 сек.]. Композитор и дирижер Нурит Хирш вышла на сцену первой. Она была единственной женщиной-дирижером на конкурсе «Евровидение» в 1978 году⁷ и являла собой сильный месседж израильской современности, хотя внешний ее облик был весьма консервативным, диссонирующим со стилем того времени. Выйдя на сцену в официальной длинной черной юбке, белой блузке, в тяжелых сандалиях на танкетке и со строгой стрижкой, она церемонно поклонилась (дважды). То, как собранно и с достоинством она держалась, ее уверенное дирижирование бэндом составили яркий символ молодого и либерального Израйля (тогда еще только 30-летнего).

Темнокожий солист Изхар Коэн, к тому времени уже известный израильский певец, излучал экзотический йеменский шарм. С копной кудрявых волос и живым, спонтанным поведением он напоминал молодого Тома Джонса. Он явно был отличным выбором для участия в «Евровидении». Трансляция из Парижа давала телезрителям возможность видеть артистов за кулисами до и после выступлений, включая тот момент, когда они заходили в

⁷ Нурит Хирш впервые появилась в израильском дебюте на «Евровидении» в 1973 году, будучи второй женщиной после шведского композитора и дирижера Моники Доминик.

лифт, поднимавший их почти на сцену. Поэтому телезрители видели эпизод, который мог озадачить европейскую публику: Коэн вошел в лифт первым, не пропустив женщин.

Тонкий дизайн его рубашки в дополнение к стандартному в то время фасону для певцов включал такие детали, как чуть более глубокий вырез на груди и воротник, окантованный тесьмой с растительным орнаментом. Все вместе создавало образ простого деревенского парня, что очень соответствовало содержанию песни. Сопровождающий выступление вокальный ансамбль состоял из явно неслучайно подобранных певцов красивого ориентального типа внешности.

Комбинация древних, традиционных и современных элементов в музыке, языке и визуальном ряде, часть из которых могла быть интерпретирована как этнографические и транскультурные одновременно, создавала неожиданный и привлекательный образ молодого, независимого, но современного, традиционного, сильного и уверенного в себе Израиля. Не было никаких упоминаний травмы восточно-европейского еврейства и никаких упоминаний стереотипа израильского военного присутствия на территориях, оккупированных в войне 1967 года. Скорее, это был меседж нового поколения мирных людей, которые были, возможно, озорниками в прошлом, но когда повзрослели, стали заботливыми людьми, которые, как и другие люди, живут своей жизнью на своей собственной земле.

Несмотря на все достоинства песни «Абаниби»⁸, не следует игнорировать и момент удачи. Репертуар «Евровидения» 1978 года характеризовался тенденцией к экспериментальности, поискам новых стилей, которые могли бы принести успех. После того, как в 1975 году победила песня «Ding Dong» (Нидерланды), в 1976 году — гимническая и объединяющая песня «Brotherhood

⁸ Песня еще жива, говоря новым поколениям то, что они хотят в ней услышать. Интересная и очень отличная от оригинала, можно сказать, интимная версия представлена Неттой Барзилай [13].

of Man» (Англия), а в 1977 красивая, в несколько консервативно-патетическом стиле французская песня «L'Oiseau et l'enfant» (чей мелодический контур удивительно напоминает блантеровскую «Катюшу») в исполнении Мари Мириам, в конкурсе 1978 года просматривалась явная тенденция к поискам новых направлений.

Такое введение «анти-хитового» стиля, речитативных элементов могло быть своего рода ответом популярной музыки на влияние авангардного джаза и прогрессивного рока. Подобные поиски, однако, в данном случае неэффективны, если не разрушительны, потому что сама природа популярной музыки парадоксально сочетает консерватизм и омоложение. Экспериментальные песни могли быть хороши для разнообразия стилового спектра «Евровидения», но они не помогают выиграть конкурс. Более того, ряд певцов страдал фальшивой интонацией. Этот нестабильный контекст, таким образом, парадоксально оказался благоприятным для израильской песни. Выступая восемнадцатым из двадцати конкурсантов, Израиль получил 157 очков с большим отрывом от Бельгии (125 очков). Но кто голосовал за Израиль и сколько очков ему давал?

Шесть стран дали максимум, 12 очков: Швейцария, Бельгия, Нидерланды, Турция, Германия и Люксембург. Две страны — Финляндия и Португалия — дали 10 очков; и пять стран: Ирландия, Норвегия, Италия, Франция и Австрия — дали 8. Дания и Испания — 6; Британия и Греция — 5; Монако — 3; и Швеция — 0. Картина довольно мозаичная, но определенная тенденция поддержки со стороны малых или периферийных стран просматривается⁹. Это и есть момент, в котором отражается важность понятия «современного израильского фольклора» или, конкретнее, понятие вернакулярного в израильской музыке.

⁹ Наряду с 20 странами-участницами, шоу также транслировалось в Югославии, Тунисе, Алжире, Марокко, Иордании, Восточной Германии, Польше, Венгрии, Чехословакии, Дубае, Гонконге, Советском Союзе и Японии.

«ЕВРОВИДЕНИЕ» И ВЕРНАКУЛЯРНОСТЬ: НАЦИОНАЛЬНОЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ

Припев «Абаниби» является хорошим примером проведенной мною дифференциации между двумя типами/функциями вернакулярного в музыке, которые могут быть найдены во многих культурах: фило-вернакулярное и онто-вернакулярное. Первое относится главным образом к древнему ритуальному фольклору, унаследованному от предыдущих поколений и связанному с земледельческими обществами, характеризующимися стабильностью; второе применимо к фольклору урбанизированного населения и подразумевает процесс постоянного взаимодействия с популярной музыкой, открытость влияниям и заимствованиям, отделение от ритуала. Соответственно, онто-вернакулярное характеризуется изменчивостью. Грани между этими типами/функциями нечеткие, поскольку они нередко превращаются одно в другое, например, в ситуациях миграции общин и других социоисторических перемен. Исследуя этот вопрос на протяжении двадцати лет, я проверяла теорию и применяла ее к различным культурам и музыкальному фольклору как части культуры.

«Евровидение», которое является своего рода локусом глобальной культуры, оказывается одновременно и точкой пересечения двух типов вернакулярного. Древние фило-вернакулярные элементы, которые относятся к корневой системе национальной культуры, объединяются с общим, глобальным стилем, создавая онто-вернакулярное как ресурс межкультурной коммуникации и как эстетическое предпочтение.

Как показывает общий обзор репертуара «Евровидения», включая период после 1990 года, когда многие восточно-европейские страны присоединились к этому конкурсу: чем меньше страна и чем более она удалена от «центра западно-европейской культуры», тем большее значение придается в ней фило-вернакулярной идентичности, и соответственно собственному месседжу «европейской семье».

Неслучайно Ирландия с ее уникальным и жизнеспособным фило-вернакулярным фольклором была многократным победителем «Евровидения». Фило-вернакулярные элементы — это очень сильный компонент популярной музыки, выполняющий функцию репрезентации национального на международных форумах в диапазоне от престижных конкурсов до рекламы местных туристических достопримечательностей. Соотношение между фило- и популярными (онто-) элементами в сложной стилистической комбинации отражает соотношение приоритетов: желания подражать дистиллированному стилю евро-поп и стремления выразить уникальную национальную идентичность. Это соотношение весьма красноречиво говорит о социокультурной природе и духе конкретной страны.

Эта тема требует основательного исследования, но по предварительным наблюдениям можно сказать следующее.

Фило-вернакулярные элементы, используемые в культурно-политических целях, как это проявилось в «мирной конкуренции» между национальными культурами на «Евровидении» в конце двадцатого века, включали примеры как использования, так и исключения фило-вернакулярных характеристик. В репертуаре «Евровидения» могут быть обнаружены три вида посылов посредством использования или исключения фило-вернакулярных характеристик. В то время как элементы фило-вернакулярного могут выражать национальную гордость, использование онто-вернакулярного имеет, скорее, коммуникативную функцию: чем больше онто-вернакулярного, тем больше желание быть понятым. Ограниченное использование «мягких» фило-вернакулярных черт свидетельствует о желании добрых отношений; в то время как «тяжелые» фило-вернакулярные характеристики передают дефензивную позицию само-маргинализации.

Я возвращаюсь теперь к израильскому случаю и конкретно к припеву песни «Абаниби», чтобы рассмотреть его в более широкой исторической перспективе. Назвать это «современным израильским фольклором» было бы правильно только в контексте

сознательной конструкции (или того, что представлялось как реконструкция) национального израильского (ивритского) фольклора в 1930-е годы. Даже если этот культурный эксперимент был основан на средневековых европейских церковных ладах и на том, что было известно музыкантам из пентатонных восточно-европейских корпусов славянского земледельческого фольклора, он, тем не менее, выполнил свою культурную функцию в создании новой национальной идентичности.

Существует хорошо известная психологическая аналогия: улыбка может быть выражением релаксации, но она же может способствовать релаксации. Аналогично, если земледельческий фольклор является выражением жизни на земле, то даже искусственно созданный фольклор может вдохновить и стимулировать жизнь на земле¹⁰.

Аналогия, конечно, упрощенная, но трудно не согласиться с положением, что идеология сионизма, усиленная толстовской идеей коммун и идеями социализма, играла решающую роль в строительстве государства Израиль; его фольклор и песенная культура в целом составляют сильный культурный фактор и источник мощи национального духа по сей день. Припев «Абаниби» передает меседж стабильности и глубоких корней на своей земле. Ведущий программу «Евровидения» в Париже добавил слова «Сабра»¹¹ при представлении певца Изхара Коэна, что также усилило общее восприятие самобытности песни.

¹⁰ Можно процитировать слова Моше Виленского, одного из классиков израильской песни, который сказал в 1965 году о роли гебраизма в израильской популярной песне: «Локальный характер [песен] не может быть навязан по приказу, и обычно “легкая песня” говорит на интернациональном языке, за исключением местного звучания... и такое звучание существует в нашей песне из-за языка иврит. ... Стоит заметить, что то, что принято считать у нас народной песней, не является настоящей народной песней; это было избрето искусственным образом» [цит. по 10, с. 122].

¹¹ Сабра — это ивритское слово, означающее «рожденный в Израиле» и вошедшее в ряд европейских языков. Это слово означает «кактус» и метафорически означает жесткий и колючий внешний вид плода, под которым скрывается нежный и сладкий сок.

Нужно принять во внимание, что в 1978 году еще многие из трагических, героических и славных событий, ассоциирующихся с Израилем, были свежи в памяти европейской публики. Только 11 лет прошло с Шестидневной войны 1967 года, только 6 лет — со зверского убийства 11 израильских атлетов на Летней Олимпиаде в Мюнхене 1972 года и только 5 лет после Войны Йом Кипур 1973 года, когда Израиль был неожиданно атакован в Судный День, свой самый святой из религиозных праздников.

За 2 года до «Евровидения», в 1976 году, израильтянка Рина Мор была коронована как Мисс Юниверс. В том же 1976 году израильскими командос была проведена неслыханно дерзкая операция «Энтеббе» по освобождению заложников захваченного французского самолета, направлявшегося в Израиль. Это событие было немедленно отражено в двух телевизионных фильмах: «Рейд на Энтеббе» (NBC) и «Победа в Энтеббе» (IMDb), которые вышли на экраны зимой 1976–1977 годов, а также в израильском фильме «Операция “Удар молнии”» (1977)¹². Триллер развертывания израильской истории в реальном времени продолжался. 19 ноября 1977 года президент Египта Анвар аль-Садат объявил о своем желании приехать в Иерусалим и выступить в Кнессете (израильском парламенте). Это стало началом мирного процесса, осуществленного в марте 1979 года, когда Израиль и Египет подписали мирный договор. Европа была готова принять Израиль. Аллилуйя!

«АЛЛИЛУЙЯ» (первый приз на «евровидении» 1979 года)

Ничто не могло быть более радостным, более оптимистичным, символичным и соответствующим историческому моменту, чем прием конкурса «Евровидения» 1979 года в Иерусалиме, который проводился после победы в Париже в 1978 году.

«Победа [на “Евровидении” 1978 года. — *М.Р.*] принесла престиж и национальную гордость, и право принимать у себя

¹² Фильм также был театрализован в Англии в 1978 году.

конкурс “Евровидения” 1979 года. Экстравагантная постановка события в 1979 году, прямая трансляция из Иерусалима десяткам миллионов по всей Европе¹³, и вновь завоевание первого места израильской песней “Аллилуйя” (слова Шимрит Ор; музыка Коби Ошрат; исполнители — вокальный ансамбль Halav u-devash [“Молоко и Мед”], солистка Гали Атари) — все это наполнило израильскую публику гордостью.

“Аллилуйя”, возможно, одна из самых характерных для “Евровидения” песен, когда-либо сочиненных, была выбрана [в Израиле для участия в “Евровидении”. — М.Р.] подавляющим большинством. Песня имела все элементы формулы “Евровидения”: цепляющая, с “интернациональным словом” (*Аллилуйя* это библейское слово, знакомое каждому христианину), повторенным почти в каждой строке (песня не имеет припева); короткая симметричная 16-тактовая мелодия, которая поднимается к кульминации через постоянные смены фактуры; последовательные модуляции на восходящую малую секунду с каждым повтором запева, — эффект, который создавал иллюзию усиливающегося напряжения в песне и движения к кульминации» [10, с. 120].

В противоположность «Евровидению» 1978 года в Париже, конкурс в Иерусалиме представил много высококачественных выступлений, и новая израильская победа со 125 очками осуществилась лишь с небольшим отрывом от очень хорошей испанской песни «*Su canción*», великолепно исполненной Бетти Миссиго. Однако, даже если израильская солистка в тот вечер пела менее уверенно, чем в дальнейшем, качество песни, со всеми ее музыкальными и экстрамузыкальными свойствами, было превосходящим. То, что вышеприведенная цитата не отметила, — это удиви-

¹³ Прямая трансляция была на 19 конкурирующих стран, атакже Турцию, Румынию, Гонконг и Исландию [1].

тельное мелодическое совпадение с припевом «Абаниби». Один и тот же трихордовый мотив является базовым, общим для обеих песен, из которого разворачиваются в целом диатоничные мелодии. Различие пролегал в их ладовой интерпретации и гармонизации. Вместо I–III–IV ступеней в миноре тот же трихорд является III–V–VI ступенями в мажоре. Эффект оказывается сходным, трихорд коренится в почти универсальной древнейшей фило-вернакулярной музыкальной памяти¹⁴.

Однако, общий стиль песни — евро-поп — доминирует настолько сильно, что бесполезно искать интонационные истоки в современном израильском фольклоре по аналогии с «Абаниби». Гимническая кантилена песни, скорее, могла бы быть отнесена, хотя и с натяжкой, к иудео-христианской религиозно-певческой традиции, притом, что активная и тяжелая комбинация рок- и свинговых ритмов и оркестровых тембров фактически определяет общий стиль песни.

Если говорить о глубинно-национальных — или фило-вернакулярных — израильских элементах, то больше, чем где бы то ни было, они проявляются в слове-иконе «Аллилуйя», используемом в иудейской и христианских религиозных службах. Одно только это слово, смысл которого «хвала» применительно к деяниям Господа, перевешивает все музыкальные символы, хотя они замечательно делают свое дело. Фило-вернакулярные элементы включают реалии, сам локус, из которого «Аллилуйя» произошла. Петь «Аллилуйю» в Иерусалиме — древнем городе, центре трех мировых религий, да еще транслировать это на Европу и Азию, было само по себе волнующим событием огромного значения и значимости. Это объединяло древний библейский Этос с иллюзорным бетховенским призывом Века разума «Обнимитесь, миллионы!» и все вместе прекрасно отвечало самой идее «Евровидения».

¹⁴ О глубинной структуре в музыке см. работы Лердаля, Джэнкендофа [14] и Слободы [15].

Дизайн платья израильской солистки Гали Атари, тонко сочетавший празднично-пасторальный простой фасон с провокативной прозрачностью ткани, несколько ассоциируется с античными образами из неоклассических европейских балетов. Название сопровождающего ансамбля «Молоко и мед» ассоциировалось с землей обетованной, «текущей молоком и медом» (Книга Исхода 3:17). Дизайн сцены, где стояли ведущие, включал древние камни и зеленые растения (то и другое — типичные детали израильского ландшафта). Одно это давало зрителям — как в зале, так и телезрителям у себя дома, — чувствовать себя вовлеченными в сказочный мир библейской реальности.

Вступительный фильм, предваряющий вечер конкурса, дышал простором и свежим воздухом современной и счастливой Святой земли. Действительно, вся трансляция излучала чувство счастья и праздничности. Все элементы соединились, чтобы высветить и поднять «Аллилуйю» как победный символ. Интересно, что голосование было сходно с «Абаниби». Максимальные 12 очков дали Португалия, Ирландия, Финляндия, Швеция, Норвегия и Британия; 10 дала Испания; 8 — Монако, Люксембург и Австрия. Солидарность стран европейской периферии была еще более очевидна, чем годом раньше.

Исходя из моего предположения, что фило-вернакулярное — это сильный и важный фактор для выражения национальной идентичности многих стран, которые хранят свою аграрную культуру и чувствуют себя периферийными по отношению к ведущим европейским культурным центрам, можно говорить о том, что Израиль дважды побеждал на Евровидении благодаря тонкому балансу между фило-вернакулярными элементами и фоном популярной музыки. Согласно моей классификации месседжей, представленных на «Евровидении», Израиль, по крайней мере в 1978–1979 годах, уверенно транслировал Этос и Этнос: «Мы малая страна, гордая нашей самобытностью, но компетентная и стоящая рядом и вместе с “европейской семьей”».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Eurovision Song Contest 1979. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_v3OrLPaRp4 (15.07.2018).
2. Eurovision Song Contest 2018. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/israel> (15.07.2018).
3. Barzilai N. Official Music Video — Eurovision 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CziHrYYSyPc> (15.07.2018).
4. Connolly W.J. Netta. *Gay Times Magazine*. 2018. 1 July. URL: <https://www.pressreader.com/uk/gay-times-magazine/20180701/282883731470328> (15.07.2018).
5. Tobin R.D. Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall. Raykoff I., Tobin R.D., eds. *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Ashgate, 2007. Pp. 25–36.
6. Lemish D. Gay brotherhood: Israeli gay men and the Eurovision Song Contest. Raykoff I., Tobin R.D., eds. *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Ashgate, 2007. Pp. 123–133.
7. Holley R. Eurovision Favourite Netta: I don't sing beautifully. *The Independent*. 2018. 7 May. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/eurovision-2018-netta-interview-israel-toy-lyrics-semi-finals-final-a8339776.html> (15.07.2018).
8. Sachs C. *The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and the Dance*. New York, W.W.Norton & co. Publ., 1946. 400 p.
9. Kroeber A.L. *Style and Civilizations*. Berkeley: University of California Press, 1963. 191 p.
10. Regev M., Seroussi E. *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 2004. 308 p.
11. Solomon A. Viva la Diva Citizenship: Post-Zionism and Gay Rights. Boyarin D, Itzkovitz D., Pellegrini A., eds. *Queer Theory and the Jewish Question*. NY: Columbia University Press, 2003. Pp. 149–165.
12. Eurovision Song Contest 1978. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OQB_NIUlylk (15.07.2018).
13. Barzilai N. A-Ba-Ni-Bi (Abanibi), live new acoustic radio studio recording URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U-nmNGH6bFU> (15.07.2018).
14. Lerdahl F., Jackendoff R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983. 368 p.

15. Sloboda J.A. The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music. NY: Oxford University Press, 1986. 320 p.

ABOUT THE AUTHOR:

MARINA G. RITZAREV
Professor of Bar-Ilan University
Ramat Gan, 5290002 Israel
Doctor of Sciences
ORCID: 0000-0001-9508-0872
e-mail: ritzam@biu.ac.il

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

МАРИНА ГРИГОРЬЕВНА РЫЦАРЕВА
профессор Бар-Иланского университета,
Израиль, Рамат-Ган, 5290002,
доктор искусствоведения,
ORCID: 0000-0001-9508-0872
e-mail: ritzam@biu.ac.il