

עיתים למוסיקה ולמחול

מוסיקה ומחול בזמן



פרסום האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים

תשע"ב

מערכת

פרופ' אילן שול

ד"ר ורד אביב

ד"ר ארי בן שבתאי

ד"ר מיכאל קלינגהופר

ד"ר רון רגב

עורכת

מיכל זמורה כהן

מתאמת מערכת

סוריה דינור

הפקה

יואל שמש

פרסום האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, ירושלים, ישראל.

טל. 02-6759911, פקס: 02-6527713, דוא"ל: pr@jamd.ac.il, www.jamd.ac.il

מוסיקה ומחול בזמן

תוכן העניינים

דבר העורכת

4.....מיכל זמורה כהן.....

סיום שונה: סונטה קצרה אודות הזמן המוסיקלי

6.....מיכאל קלינגהופר.....

הזמן במוסיקה

11.....צבי אבני.....

"מאסקים" של פרסל: שליטה בזמן מחוץ לזמן

18.....אלון שאב.....

זמן במוסיקה: עיון אנליטי בפחדו של מנדלסון מקיבעון בתחושת הזמן בפרק הראשון של שלישיית הפסנתר אופ. 49

37.....רון רגב.....

על חילול הזמן המוסיקלי

54.....רועי אופנהיים.....

מרכיב הזמן ב'פשטות החדשה' של ארוו פארט או מהי משמעותה של הפסקה שאורכה אפס חצאים?

68.....עמית ויינר.....

על הזזות וקפיצות בזמן: קולות חדשים בקנונים ישנים

78.....מיכאל מלצר.....

מסעו של המלחין אל חוויית הזמן

151.....סטיבן הורנשטיין.....

סדירות משקלית גלויה ונסתרת בסונטה למקלדת מאת דומניקו סקרלטי

163.....יאיר ארליך.....

על גלגולו של הזמן במחול ובמוסיקה

172.....ורד אביב.....

חיוכו של קרונוס

180.....אמיר קולבן.....

דבר העורכת

הזמן הוא מרכיב מרכזי לא רק בחיינו אלא אף באמנויות כולם. ואולם באמנויות הדינאמיות, המכוננות בפינו אמנויות הבמה - תיאטרון, מחול ומוסיקה - ממלא הזמן תפקיד מרכזי; כל השלושה מתחוללות במסגרת זמן מוגדר ומסוים והזמן הוא הקובע להן את גבולותיהן.

עם זאת מבין שלוש אמנויות-הבמה קיימת אחת שכל תלותה בזמן. כוונתי למוסיקה. יתרה מזאת: הזמן הוא הגורם המוחשי היחיד הקיים במוסיקה, אם כי בכותבי כך אינני מדייקת כולי האי משום שגם זמן הוא מופשט. ובכל זאת במידת-הזמן - דקות ושעות - קיים גם אלמנט של מוחשיות.

דומני, על כן, שלא נטעה הרבה אם נאמר שמוסיקה כמותה כזמן מצטלצל. המוסיקה כמו מעמיסה על הזמן החולף עוד זמן מצטלצל ועל ידי כך מעניקה למוסיקה עוצמה ייחודית. כך מוצאת עצמה המוסיקה משוחררת מכל גורם-ביניים כגון, בד, אבן, גוף או דמות בסיפור או על הבמה, שמטבע מהותם מהווים מעין בלם בינינו לבין היצירה. שכן במוסיקה מגיע הצליל ישירות לאוזננו והופך לחוויה אישית ופרטית של כל מאזין ומאזין. "זמן מצטלצל" זה כמו מספר לכל מאזין את סיפורו האישי שהוא רק שלו.

שעל כן החליטה מערכת כתב העת שלנו: "עתים למוסיקה ולמחול" להקדיש חוברת ראשונה זו, הרואה אור לאחר הפסקה של כמה שנים, לנושא המאתגר של הזמן במוסיקה ובמחול.

בוודאי נוכחתם שבדמותו החדשה של כתב עת זה, הוספנו את המחול למוסיקה. זאת לא רק משום שבאקדמיה שלנו קיימת מזה שנים רבות פקולטה למחול, אלא בעיקר משום שאנו מאמינים שמחול ומוסיקה הן אמנויות קרובות ומשולבות אחת ברעותה ושבררכים אחדות הן אף משלימות זו את זו.

בחוברת שלפנינו, מתמודד הקומפוזיטור פרופ. צבי אבני עם שאלת הזמן בכללותו ומהרהר במושגי התנעה והזמן במדע ובמוסיקה מנקודת ראותה של ההתפתחות ההיסטורית של המוסיקה המערבית והחץ-מערבית,

מאמרו של ד"ר אלון שאב עוסק במוסיקה לתיאטרון שחוברה בידי הנרי פרסל ובודק את יחסי הזמן בין הצגת התיאטרון לבין המוסיקה האינסטיטוטית" (מחזה אלגורי) של פרסל, בעוד הפסנתרן ד"ר רון רגב עורך מחקר באשר לקביעות הקצבית בטרוויו לפסנתר של מנדלסון ולהשתנויות הריתמיות שחלו בעת חיבורו.

המנצח והמחנך רועי אופנהיים בודק את יחסיו לזמן תוך תהייתו כיצד ניתן לאפיין את החלל שבין שני צלילים, ושופך אור חדש על המושג: "משך זמן". וד"ר עמית ויינר מקדיש את מאמרו לגורמי הזמן ביצירתו של ארוו פארט ובוחן את מושגי הזמן והמרחב במוסיקה של פארט.

נגן הקונטרבס, ד"ר מיכאל קלינגהופר בונה את מאמרו על פי צורת הסונטה ובודק את הזמן בהתייחסותו לצורה, ואת ההבדלים בין הזמן הפיסיקלי והזמן המוסיקלי, בעוד שהחליטין פרופ. מיכאל מלצר, ניגש לנושא גם מנקודת מבט פורמאלית ומתמקד בעיקר בצורת הקנון, (כולל צורותיו השונות כגון רונדו, פסקליה ועוד), ומסתכל בקנון גם מבחינתו הלא מוסיקלית כפי שנראה למבצע המוסיקה.

הקלרנית ונגן הג'אז ד"ר סטיב הורנשטיין פותח במסע אישי אל עולמה של התרחבות הזמן ובודק אותה תוך התעמקות ביצירותיו שלו עצמו. וד"ר יאיר ארליך בוחן קביעות ואי-קביעות במבנה הפרזה של היצירות למקלדת של דומניקו סקרלטי.

שני מאמרים מוקדשים למושג הזמן במחול. ד"ר ורד אביב בוחנת את השינויים בחיזוי הזמן במוסיקה ובמחול, והכוריאוגרף אמיר קולבן בודק את האספקטים השונים של זמן-מחול על ידי פירוק התנועה השלמה הכוללת גם צורה, כיוון ואנרגיה, תוך התמקדות בזמן לבדו.

המותר לי להציע לקוראים לקחת להם את הזמן ולהשקיע עצמם בפנומן הזמן במוסיקה ובמחול?

באיחולי קריאה מעניינת ופורייה

מיכל פיאורף כהן

סיום שונה: סונטה קצרה אודות הזמן המוסיקלי

מיכאל קלינגהופר

הקדמה (Introduction): הדומה מחלק והשונה מחבר

תחילתו של הדין היא בשאלת האחדות והריבוי: מה מייצגים הצלילים שלפנינו: אחדות או ריבוי?



דוגמא מס' 1

אחדות, יאמרו אחדים, שכן מדובר באותו הצליל בדיוק. ריבוי, יאמרו הרוב, שכן מדובר בשלוש פעמים אותו הצליל.

וכעת אשאל, מה מייצגים הצלילים הבאים: אחדות או ריבוי?



דוגמא מס' 2

גם כאן בודאי תהיינה הדעות חלוקות: אחדים יאמרו ריבוי, שכן יש כאן יותר מצליל אחד, והרוב יאמרו אחדות, כיוון שהם מזהים את המנגינה בתור המוטיב הפותח בסימפוניה החמישית של בטהובן או בתור המנגינה המפורסמת מהטלפון הנייד של השכן.

ד"ר מיכאל קלינגהופר, נגן קונטרבס, מחנך ומנצח, ומחבר הספר "Mr. Karr, Would you teach me how to drive a double bass?" מאז 1987, מיכאל קלינגהופר הוא חבר בסגל האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים וכיום הוא מכהן כדיקאן הפקולטה לאומנויות הביצוע ומנצח על התזמורת הקאמרית בקונסרבטוריון שליד האקדמיה. לצד פעילותו האקדמית והאומנותית, ד"ר קלינגהופר מרבה להקדיש זמן ומרץ לעבודה עם מוסיקאים צעירים וממשיך לפתח פרויקטים ותכניות לבני נוער מכל שכבות האוכלוסייה, בכל רחבי הארץ.

למידע נוסף: klinghoffer@jamd.ac.il www.DriveADoubleBass.com <http://michaelklinghoffer.wordpress.com>

מתוך הדוגמאות הללו אנו נוכחים כי מוחנו נוטה בדרך כלל לתפוס זהות או דמיון רב כריבוי מופעים של אותו הדבר. לעומת זאת אנו נוטים לחבר דברים שהם שונים וליצור מהם הקשרים חדשים ומשמעויות חדשות. נוכל לומר כי הדומה מחלק והשונה מאחד, או במילים אחרות, שהדוגמה הראשונה מייצגת ריבוי והדוגמה השניה מייצגת אחדות.

תצוגה (Exposition): "חזרה היא הזמן המוסיקלי" (צוקרקנדל)

בספרו הבלתי נשכח "Sound and Symbol" מתאר ויקטור צוקרקנדל את החזרה כחלק בלתי נפרד מחוויית הזמן מוסיקלי: תחילה עורך צוקרקנדל השוואה בין הזמן המוסיקלי לבין הזמן הפיסיקלי ולשם השוואה, ולצורך הדיון שלנו, אציג שני אלמנטים מרכזיים¹:

- 1) הזמן הפיסיקלי מודד אירועים ולעומתו הזמן המוסיקלי מייצר אירועים.
- 2) הזמן הפיסיקלי ניתן לחלוקה לחלקים שווים ולעומתו הזמן המוסיקלי אינו מכיר בשוויון החלקים.

האם עדיין תהיה משמעות לזמן הפיסיקלי אם נוציא מתוכו את האירועים? שואל צוקרקנדל. בתשובה לכך הוא מצטט את אמירתו של לייבניץ, כי הזמן הוא רעיון ולא מציאות, שהרי השלג נמס, אנשים מזדקנים ופני כדור הארץ משתנים, אך תופעות אלה אינן מתרחשות כתוצאה מחלוף הזמן אלא כתוצאה של ריאקציות כימיות, הפרשי טמפרטורות ופעילות וולקאנית. שאלתי את עצמי אם אכן יש לזמן המוסיקלי משמעות כאשר אנחנו מרוקנים אותו מאירועים.

ניקח לדוגמא את המנגינה המפורסמת מתוך יהודה המכבי של הנדל:



דוגמא מס' 3

כל ילד בישראל מכיר את המנגינה, משירי חנוכה. אם נאזין כעת לווריאציות מאת בטהובן על נושא זה אותן כתב לפסנתר ולצ'לו, נוכל לפזם לעצמנו את המנגינה ביחד עם כל אחת מהווריאציות. בעצם נוכל גם לצפות את משכה של כל וריאציה, שכן משכה יהיה כמשך "שיר החנוכה". גם אם לפתע תעצור המוסיקה, עדיין נוכל לדמיין לעצמנו, אם נרצה, את משך הזמן של כל וריאציה. גם אם לפתע יחליט בטהובן לשנות את משך הפעמה או את המשקל בווריאציה מסוימת, מיד נתאים גם אנחנו את הפעמה החדשה או את המשקל החדש ל"שיר החנוכה" ונוכל "לנחש" את מהלכה של הווריאציה. כך גם קורה בשירים רבים הבנויים על פי צורת AABA. אמור זאת לנגן ג'אז מנוסה והוא מייד ידע במה מדובר. הוא ידע היטב מתי לאלתר על הבית ומתי על הפזמון.

¹ Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, 1969, Princeton University Press. p. 202

ניקח דוגמא נועזת עוד יותר: כמוסיקאים מנוסים, כשאנו שומעים פרק מנואט מתוך רבעיה של מוצרט, אנו יודעים כי מדובר ב: AABBCDDAB. גם אם איננו מכירים את הפרק, מתוך היכרות עם הצורה אנו מסוגלים לצפות את מהלך ההתרחשויות. נרוקן עתה את "הזמן המוסיקלי", דהיינו את הצורה מן האירועים, (הצלילים והמקצבים), ונשתול בתוכה אירועים חדשים כמו גאבוס מסוויטה של באך. הגאבוס יהיה בעל אותה צורה או במילים אחרות יתנהג על פי אותו מהלך זמן מוסיקלי. אנו מדברים על קטעים מתקופות שהן רחוקות זו מזו שנים רבות, קטעים בעלי משקל שונה, טמפו שונה, ובכל זאת בעלי "התנהגות זמן זהה", אם ניתן לכנות זאת כך: AABBCDDAB.

לאור דוגמאות אלה ניתן לומר כי לזמן המוסיקלי יש משמעות משלו, גם אם נוציא מתוכו את האירועים. ראינו בדוגמה האחרונה כי מבחינת תפיסתנו את הזמן המוסיקלי לא שוויון החלקים הוא החשוב, (פעמות, משקל, תיבות) אלא דווקא החזרה היא זאת שיש לה משמעות גדולה בתפיסתנו את הזמן המוסיקלי: כפי שאמרנו כבר בהתחלה, הדומה מחלק...

צוקרקנדל מקשה ומנסה למצוא מקבילה לתופעת החזרה במוסיקה גם באומנויות אחרות:² הוא מדבר על שטיחים או רקמות שבהם יש אינסוף חזרות על אותו מוטיב. לדבריו, ההבדל הוא בכך שאנו רואים את אותן אין ספור חזרות של אותו קישוט כשלמות אחת בו זמנית וכך נוצרות מורכבויות צורניות מעניינות. השאלה היא אם היינו צריכים לראות את אותו עיטור, ורק אותו, פעמים רבות, פעם אחר פעם, האם היינו מפיקים מכך את אותה ההנאה.

משם צוקרקנדל ממשיך את מסעו לעולם השירה ומביא כדוגמה את שיר הציידים מתוך הקלע החופשי של וובר:



דוגמא מס' 4

וכעת כל זה חוזר מהתחלה. האם מישהו יכול לדמיין לעצמו שיר שבו הטקסט חוזר כל כך הרבה פעמים? אני מזמין אתכם לנסות.

גם בתיאטרון קשה לדמיין מחזה בצורת סונטה: נדמיין לנו מחזה הנפתח בסיפור אהבה. סיפור האהבה מתפתח למריבה המסתיימת ברצח. מיד לאחר הצגת שני הנושאים הללו מתחיל סיפור האהבה בשנית בדיוק כפי שהתרחש קודם ואחריו גם הרצח מתרחש בשנית כפי שהתרחש קודם. ברור כי הדוגמאות הן אבסורדיות, אך הן ממחישות את הייחודיות של תופעת החזרה במוסיקה. בפתיחת הסימפוניה הפסטורלית אנו שומעים נוסחה המבוססת על חמישה צלילים בשלוש וריאציות. הנוסחה והוריאציות הפשוטות שלה חוזרות שלושים ושש פעמים. מיד אחר כך מופיע חלק מהנוסחה עוד שמונה פעמים וכל זה חוזר מהתחלה. באמצעות דוגמה זאת מבסס צוקרקנדל את טענתו כי מוסיקה איננה רק צליל אלא צליל וזמן. ככל שיש יותר שימוש בחזרה, מרכיב הזמן בא לידי ביטוי יותר ונעשה ברור יותר.³

² שם עמ' 213

³ שם עמ' 216-217

פיתוח (Development): הזמן המוסיקלי והזמן הפסיכולוגי אינם לינאריים (לאקאן)

ניסיתי לבדוק האם בכל זאת קיימות מקבילות לזמן המוסיקלי כפי שצוקרקנדל מתאר אותו והאם ניתן ליחס לחזרה משמעויות נוספות הנוגעות בחוויה המוסיקאלית.

בספרו "הארוטיקה של הזמן" מאפשר ז'אק אלן מילר הצצה אל עולמו של לאקאן ובין השאר הוא מסביר את תפיסת הזמן שלו. לעומת תפיסת הזמן הקלאסית של בארו, (Barrow), מורהו של ניוטון. תפיסת זמן זו טוענת כי "לזמן אין אלא אורך, כל חלקיו דומים זה לזה וניתן לראותו כמורכב מחיבור פשוט של רגעים עוקבים או כזרימה רצופה של רגע אחד"⁴, ואילו מילר מדבר על הטמפורליות הכפולה של הזמן. מילר מציג את הסכמה שלאקאן מביא בספר החמישי של הסמינר, "עיצוב הלא מודע": הזמן מתואר כהולך מן ההווה אל העתיד אך בו בזמן, הוא הולך גם בכיוון ההפוך: "הזמן שעובר ומתקדם אל העתיד, מלווה תמיד על ידי זמן שפונה לעבר וקובע את המשמעות, ואת האשליה של הנושא, המעניק לו ידע."⁵

זכר לרגע בשירו של שוברט, המוות והעלמה: השיר מתחיל בנגינת הפסנתר, אחר כך משמיעה הנערה את תחינתה ולבסוף אומר המוות את דברו. הסתכלות זאת היא תיאור לינארי, אולם כאשר אנו מזהים את הדמיון בין הפתיחה בפסנתר לבין המוסיקה המלווה את דברי המוות אנו מבינים, בהסתכלות זאת לאחור, כי הסוף היה ידוע מראש ובלתי נמנע. יש כאן משמעות חדשה לחזרה במוסיקה: מעבר לכך שהיא המרכיב העיקרי המבטא את הזמן המוסיקלי, היא זאת המאפשרת לנו לנוע בזמן, קדימה ואחורה בו זמנית: בעוד קולו של המוות שר את דברו, אנו נזכרים בשמונה התיבות הראשונות של הפסנתר וחווים את המשמעות הטראגית של השיר.

מילר מסכם, כי דבר עתידי יכול להתרחש או לא להתרחש אך מרגע שהוא אכן התרחש האפשרי הופך להכרחי. העובדה שהאירוע הפך להכרחי ובעל משמעות מקורה בתנועה בו-זמנית של הזמן הפסיכולוגי מההווה בכיוון העבר.⁶

מחזר (Recapitulation): "דברים נוראים קרו לקוסמים שהתערבו בזמן" (הרמיוני גרינג'ר להארי פוטר)

תנועת הזמן לאחור, בשומענו מוסיקה, מתרחשת בכמה רבדים: רובד אותו הזכרנו קשור בחזרה המוסיקלית: בכל פעם שמוטיב חוזר או חלק חוזר אנו מתקדמים במהלך היצירה אך חוזרים אחורה בעצם פעולת זיהוי הדמיון בין החלק המתנגן כרגע לבין החלק הזהה לו ששמענו לפני זמן קצר.

רובד אחר הוא השפעת המוסיקה על זיכרונותינו: היכן הייתי כששמעתי מנגינה זאת לראשונה? עם מי ניגנתי את השיר הזה לפני עשר שנים? פעמים צצה לה המחשבה "הלואי והייתי נוהג אחרת". לפעמים הינו רוצים להיות מסוגלים לשנות את השתלשלות האירועים, שמרגע שאכן התרחשו הפכו לדברי מילר ולאקאן מאפשריים להכרחיים.

⁴ ז'אק-אלן מילר, הארוטיקה של הזמן, 2008, הוצאת רסלינג

⁵ שם עמ' 31

⁶ שם עמ' 30-31

בספר השלישי בסדרת הארי פוטר יש להרמינוני מחולל זמן אשר ניתן לה על מנת שתוכל להיות בשני שיעורים בו זמנית. בסוף הספר אנו מגיעים לשימוש החשוב ביותר של מחולל הזמן: לשנות את מהלך המאורעות: פרופ' דמבלדור שולח את הארי פוטר ואת הרמינוני "להציל יותר מנפש אחת."⁷ אנו שמחים בהצלחתם ובגבורתם לא רק בזכות הסוף הטוב של הסיפור אלא כי הם הצליחו לעשות את מה שכולנו היינו רוצים: לשנות מאורעות שכבר קרו.

מעניין לקרוא בהקשר זה את דבריו של צ'רלס רוזן מתוך ספרו צורות סונטה: "בצורה תלת חלקית כמו מינואט וטריו, מתפקדים החלקים כתצוגה(exposition), ניגוד (contrast), ותצוגה חוזרת (re-exposition). בצורת הסונטה, התצוגה מציגה את הקונפליקט, הפיתוח הוא החרפת הקונפליקט (intensification), והמחזר מייצג את הפתרון (resolution)."⁸ פתרון זה כולל בדרך כלל את אותם האירועים של התצוגה (אותן מנגינות) אך ההרמוניה בחלק זה של המחזר (רפריזה), משנה את מהלך המאורעות ובאורח קסם מאפשרת גם לנו להתערב בזמן וליצור סוף אחר.

⁷ ג'יי. קיי. רולינג, הארי פוטר והאסיר מאזקבאן, 1999, פרוזה. עמ' 401 ואילך

⁸ Charles Rosen, *Sonata Forms*, Norton, 1980. p. 17-18

הזמן במוסיקה

צבי אבני

"לכל זמן ועת לכל חפץ תחת השמים:

עת ללדת ועת למות

עת לטעת ועת לעקור נטוע

עת להרוג ועת לרפוא"..... וכו'....

(קהלת ג' א')

בפרק המופלא הזה מתאר הדובר את ההיבטים השונים של ההתרחשויות בחיינו, תוך הנחה מסתברת כביכול מאליה שכולנו יודעים מהו זמן.

גדולי הפילוסופים התחבטו בהגדרות שונות על מהות הזמן, ואופיינית לכך האמירה המיוחדת לאוגוסטינוס במאה ה-5 לספירת הנוצרים: מהו הזמן? כשאיש אינו שואל אותי – יודע אני, אך כשרוצה אני להסבירו לשואל, איני יודע.¹ הפילוסופים עסקו רבות במושג הזמן, ורובם ככולם קושרים בצורה זו או אחרת את הזמן בתנועה כלשהי ובמחזוריות של תופעות הטבע.

בחיי היומיום אנו חשופים למצבים היוצרים אצלנו – במודע ושלא במודע – תחושות זמן שונות ומנוגדות. אדם היושב נינוח במרפסת ביתו בתוך נוף רגוע חש את הזמן באופן שונה מאדם היושב, רגוע אף הוא, ברכבת הנוסעת במהירות של 200 קמ"ש.

אם המוטו המרכזי במדע ובפילוסופיה קשור בדרך כלל ביחס בין זמן לתנועה, על אחת כמה וכמה קיים הדבר במוסיקה. מקורו של כל צליל המגיע לאוזנינו הוא תנועה כלשהי, כגון פריטה, נשיפה, חיכוך, תיפוף וכו', ובזמננו אף על-ידי תנועת זרמי החשמל במכשירים אלקטרוניים. כמוסיקאים אנו מודעים פיסית ורוחנית לקשר בין זמן לתנועה. תוך התייחסות מתמדת למיפעים (טמפו) ולמקצב (ריתמוס) של הקטע שאנו כותבים, מנגנים ושומעים.

התפתחות יחס המוסיקאים להגדרת האלמנטים של הזמן בתולדות המוסיקה המערבית היא נושא מרתק שמתקשר היטב להתפתחות הסגנונות במהלך הדורות. בתקופת הרנסנס והבארוק, היחס לאלמנט הזמן בתחום הביצוע היה מבוסס בעיקר על המסורת והכרת המאפיינים הסגנוניים של היצירות. הוראות בקשר לטמפו ולדינמיקה לא היו נהוגות עדיין בדרך כלל. בתהליך ההתקדמות ההדרגתית של האלמנטים הסובייקטיביים והתמקדות גוברת בציפייה למקוריות ולחידושים נוצר יותר ויותר הצורך לציין בתווים הוראות כלשהן לגבי האופי של המוסיקה, הדינמיקה, הטמפו וכו'.

¹ פרופ' צבי אבני, מלחין. חתן פרס ישראל לשנת 2000. שימש בעבר כסגן נשיא האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, ראש החוג לתיאוריה וקומפוזיציה, ומנהל האולפן למוסיקה אלקטרונית. כיום מלמד קומפוזיציה ומוסיקה של המאה ה-20.

¹ האנציקלופדיה העברית, כרך ט"ז

כבר במאה ה-17 מופיעות לעיתים הוראות מילוליות כאמצעי עזר להבנה נכונה של כוונת המחבר. בתקופה הקלאסית הולכות ומתרבות ההוראות הללו ובתקופת בטהובן ממציא ידיו יוהאן נפומוק-מלצל את המטרונום (למעשה, הוא כנראה גנב את הרעיון ממישהו אחר). בטהובן כה שמח על ההמצאה שמאפשרת ציון מדויק למפעמי המוסיקה עד שהקדיש לחיקוי נקישות המטרונום את הפרק האיטי בסימפוניה השמינית שלו. בקלאסיקה, האלמנטים של הזמן היו פשוטים יחסית, הן מבחינת המימדים של פרקי היצירות והן מבחינת המיבנים הריתמיים והפיסוק המוסיקלי שהיו ברובם סימטריים וקלים למעקב. במאה ה-19 עם התגברות הנטיות הרומנטיות באמנויות ובמוסיקה נעשה אלמנט הזמן מורכב יותר כתוצאה מהתרחבות המימדים של היצירות וטשטוש הדרגתי במבנה ובצורה, במיוחד במוסיקה הסימפונית. מגמה זו כבר ניכרת ביצירותיו המאוחרות של בטהובן, שניתן למתוח מהן קו אל הרומנטיקה המאוחרת של ברליוז, ליסט ובמיוחד ואגנר. בפתחה ל-טרסטן ואיזולדה (1859) מיטשטש אלמנט הזמן ונמתח את מעבר למסגרות המקובלות של משקל ומקצב – מין מוסיקה שמנסה לזרום בתחושת זמן שיש בה משהו מטעמו של הנצח.

ברוקנר, מאהלר ושטראוס המשיכו ביצירותיהם קו זה, וביוחד אצל מאהלר הן המימדים והן אופי המוסיקה מייצגים תפיסת זמן שיש בה מודעות פסיכולוגית-רגשית עזת משמעות. לשם כך אין מאהלר מסתפק בהוראות טמפו בתחילת פרק או חטיבה כלשהי ביצירתו, אלא גודש את הפרטיטורות במספר אינסופי של הוראות לשינויים שהוא מחפש. בנוסף לכך, הוא מוסיף הוראות מילוליות רבות לגבי האופי של הצלילים, הוראות שיש בהן משמעות גם לגבי הטמפו, כגון: "מהרהר", "לא למהר", "ברעננות", "לשיר ברחבות", "לא לגרור", וכו'. הוראותיו מופיעות בדרך כלל הן בגרמנית והן באיטלקית.

התפתחויות אחרות בתחומי הזמן במוסיקה אנו מוצאים באלמנטים חוץ-אירופיים שמתחילים לתת אותותיהם בשלהי המאה ה-19. ב-1889 מופיעה בפריז להקת נגנים מיאוה, עם כליס אונטניים שקלוד דביסי בן ה-27 כתב עליהם: "אם נשים בצד דעות קדומות אירופיות, ונפנה תשומת ליבנו אל כלי הנקישה שלהם, נאלץ להודות שבהשוואה אליהם כלי הנקישה שלנו משמיעים רעשים ברבריים של קרקס נודד." ובהמשך לגבי המקצבים הוא אומר: "המוסיקה היאונדית מבוססת על קונטרפונקט שבהשוואה אליו היצירות של פלסטרינה הן משחק ילדים."²

מתחילת המאה ה-20, גוברת והולכת הנטייה להתמקד באלמנטים הריתמיים של המוסיקה. התרחבות הידע על תרבויות חוץ-אירופיות לצד ההתעניינות הגוברת בפולקלור אותמטי ועתיק של כמה מארצות אירופה (רוסיה, הונגריה, צ'כיה וכו') וכן חדירת מוסיקת הג'אז מארצות הברית – נתנו אותותיהם ביצירותיהם של קומפוזיטורים כסטרווינסקי, ברטוק, 'אנצ'ק, הינדמית, פרוקופייב ואחרים – ותרמו רבות לשבירת הסטנדרטים השגרתיים של הריתמוס במוסיקה המסורתית.

התפתחות המחשבה הא-טונאלית אצל יוצרי אסכולת וינה תרמה אף היא להתפתחות גישה יותר אבסטרקטית לאלמנט הזמן במוסיקה.

גם התפתחויות טכנולוגיות כמו הרכבת החשמלית, המכונית, המטוס, והמכונות למיניהן שיוו לעולם פנים חדשות לא רק במוסיקה. בספרות, בשירה, במחול ואף בציור מגלים היוצרים יותר ויותר עניין באלמנטים של הזמן.

אחד מסימני התקופה האופייניים היה המניפסט *הפוטוריסטי* שפירסם פיליפו תומאסו מרינטי ב-1909. הנה כמה משפטים אופייניים מתוכו: "אנחנו רוצים לשיר את אהבת הסכנה, את המציאות של האנרגיה והמהירות... אנחנו מצהירים שתפארת העולם הועשרה ביופי חדש: היופי של המהירות. מכונית מירוץ שכיפת המנוע שלה מוקפת בצינורות דמויי נחשים

² מתוך המילון למוסיקה של אוקספורד, 2006

הפולטים נשיפות מתפוצצות... מנוע מכונת הפורץ בשאגה הדומה למכונת ירייה הוא יותר יפה מהניצחון של סאמוטראס³.⁴

פוטוריסט אחר, לואיג'י רוסולו, פירסם ב-1916 ספר על "אמנות הרעשים", שבו הוא מסווג את הצלילים של מוסיקת העתיד במיגוון גדול של רעשים מכניים שהמכנה המשותף שלהם הוא צורות הפקה כנקישות, חבטות, שפשופים, גירודים, על כל מיני חפצים ומכשירים שאת כולם ניתן לכלול בתחום הרצף הריתמי בזמן.

אחת הדוגמאות הקיצוניות של התפתחות המחשבה הריתמית במאה ה-20 היא כמובן יצירתו של סטרווינסקי *פולחן האביב* (1913), שמשמשת עד היום דוגמת שיא של מורכבות פולי-מטרית ופולי-ריתמית. על תפיסתו לגבי מושג הזמן במוסיקה אומר סטרווינסקי במסגרת הרצאותיו באוניברסיטת הרווארד ב-1947, "הדבר שנותן לקונצפט של זמן מוסיקלי את חותמו המיוחד הוא שהקונצפט הזה נוצר בד בבד עם הזמן הפסיכולוגי, הן מחוצה לו והן יחד איתו. כל מוסיקה – הן אם היא נשמעת לזרימת הזמן הנורמלי או אם היא מפרידה את עצמה ממנו – היא יוצרת יחסיות מיוחדת, מעין קונטרפונקט עם הזמן העובר וזמן ההימשכות של המוסיקה עצמה ועם החומרים והאמצעים הטכניים שדרכם מגיעה המוסיקה אלינו"⁵.

בשנות החמישים והשישים של המאה ה-20 ניתן למצוא שני קטבים קיצוניים בגישת הקומפוזיטורים לעניין הזמן. בקצה האחד – הניסיון לארגון טוטאלי של הזמן במסגרת שורות מנוסחות מראש של ערכים ריתמיים על פי שיטה חמורה כדוגמת ה-"סטרוקטורות" של בולז' לשני פסנתרים (1952), ומהקצה השני חופש טוטאלי בהתייחסות לערכי הזמן כפי שהוא מופיע ברבות מיצירות ג'ון קייג'.

בין שני הקטבים הללו הלכה והתהוותה גישה של רישום ריתמי "פרופורציונאלי", כשלגבי ההגדרה הריתמית משתמשים המחברים ברישום המציין את ערכי הזמן של הצלילים בהתייחסות זה לזה, אך משאירים מידה ניכרת של חופש ופרשנות שתהיה שונה בכל ביצוע של היצירה. דוגמא מובהקת לכך ניתן לראות ביצירתו של לוטוסלבסקי *שלוש פואמות לאנרי מישו*, וביצירתו של פנדרצקי *קינה להירושימה*.

השימוש ברישום הפרופורציונלי עמד אצל רבים במוקד היצירה של שנות החמישים והשישים, והצורה הגראפית של כתיבת התווים הייתה במידה רבה חלק מההמצאה של המחבר. דוגמה מעניינת וקיצונית לעניין זה ניתן למצוא בכמה מיצירותיו של בוגוסלב שפר, בהן הוא מציין שסימוני התיווי של הפרטיטורה עצמם כלולים בזכויות היוצרים שלו ולאיש אין רשות להשתמש בסימונים אלה לכתיבת מוסיקה.

לצד הרישום הפרופורציונאלי ראוי לציין את הפרטיטורות של יוצרים שונים שנהוג לכנותם "גראפיות". כאן מדובר בעצם ברישומים או ציורים שהם סובייקטיביים לחלוטין וכמעט ללא שימוש בתווים על-פי רוב. דוגמאות שונות לכך אפשר למצוא בספרו של ארהארד קרקושקה "Notation in New Music"⁶.

שלוש הדוגמאות של רישום פרופורציונאלי וגראפי המצורפות להלן הן מתוך יצירות ישראליות ומובאות כאן ברשותו האדיבה של המכון למוסיקה ישראלית. שיטות הכתיבה בהן מאפשרות דרגות שונות של פרשנות על-ידי המבצעים, החל בשימוש חלקי בתווים מקובלים ועד להפשטה מוחלטת של כוונת המחבר המאפשרת פרשנויות רבות ושונות.

³ אי יוויני שנכבש על-ידי הפרסים בקרב ב-508 לפנה"ס.

⁴ מתוך James Roll "Three Intellectuals in Politics", 1960, Pantheon Books.

⁵ מתוך *Poetics of Music* בהוצאת Vintage, 1956.

⁶ *Notation in New Music*, Universal Edition, 1972.

צבי אבני

1) מרק קופיטמן⁷ – מתוך "שמש אוקטובר" (1974) לקול אלט והרכב קאמרי. הפיגורות במעגלים מיועדות לחזרה על הצלילים בהתאם להחלטת המבצעים.

The image shows a musical score for the song "Shemesh October" (1974) by Mark Kopitman, arranged for voice and chamber ensemble. The score is written in G major and 4/4 time. It features a vocal line at the top with Hebrew lyrics: "הוֹ-יָהּ - לֹאֵב הוֹ-יָהּ - לֹאֵב הוֹ לֵב - אֶחַד אֶחַד - הָאֵל - וְעַד". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of several staves for strings, woodwinds, and brass. Several specific musical phrases in the piano accompaniment are circled in black, indicating figures that should be repeated by the performers. The score begins with a forte (f) dynamic marking.

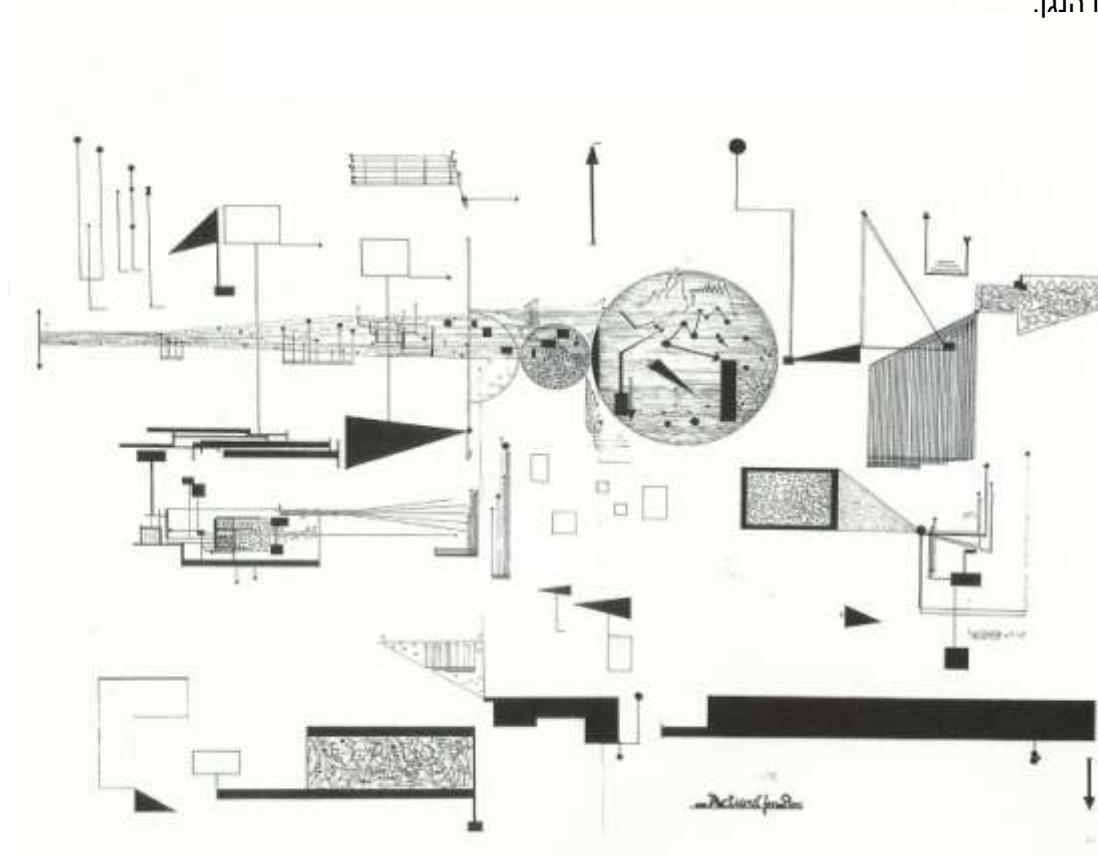
⁷ נולד באוקראינה, 1929

צבי אבני⁸ – מתוך "חמש פנטומימות" לשמונה נגנים (1968). הצלילים בחלקם מוגדרים ובחלקם חופשיים לביצוע על-פי המיתוים של הקווים המצוירים.

The image displays two pages of handwritten musical notation. The top page is titled "INTERLUDE I" and features staves for Piccolo (Picc.), Horn in F (Ho. (F)), and Double Bass (D. B.). The bottom page is titled "TUTTI *B*" and includes staves for Piano (Piao.), Clarinet in B-flat (Cl. (b)), Horn in F (Ho. (F)), Trombone (Tbn. (C)), Xylophone (Xyl.), Percussion (Perc.), Triangle (Ingl. w. b. tamb.), Piano (Piano), Viola (Via.), and Double Bass (D. B.). The notation is highly detailed, with various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *f*, *ff*, and *fff*, and performance instructions like *arco*, *pizz.*, *con arco*, and *col legno sul pont. arco, luc.*. The score is signed "I. M. L. 141" at the bottom.

⁸ נולד בגרמניה, 1927

3) ליאון שידלובסקי⁹ "Actions for Piano" (1972). ברישום גרפי-אסוציאטיבי כזה, הנגן אמור לפרש את הסימנים המצוירים על-פי דמיונו בלבד. כל הסימנים הם מעין "תדריכים" לסוגי פעילות שהפירוש שלהם יהיה שונה לא רק בין מבצע אחד לאחר אלא וודאי גם בין כל ביצוע של אותו הנגן.



⁹ נולד בצ'ילה, 1931

על ההיבטים השונים של הזמן במוסיקה נכתבו ספרים ומאמרים רבים העוסקים בעניין בצורה נרחבת. במאמר זה ניסיתי בעיקר להציג תרשים עקרוני של התפתחות היחס לזמן במוסיקה האומנותית המערבית במהלך הדורות.

בשולי הדברים, בחרתי להזכיר את יצירתו של לוקאס פוס "Time Cycle" מ-1960. כאן מופיע הזמן כנושא המרכזי של המוסיקה על-פי ארבע יצירות ספרותיות שבחר לוקאס פוס. לדעתי זו אחת היצירות המשמעותיות ביותר שנכתבו במחצית השנייה של המאה ה-20.

הטקסטים הם מאת W. H. Auden, A. E. Housman, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche.

ארבעת פרקי היצירה מתארים חוויות ומצבי רוח שהזמן הוא אלמנט משמעותי ביותר בהם, והיא נעה בין ליריות עדינה לדרמה מרגשת. היצירה היא לסופרן ותזמורת והופיעה על גבי תקליטור של חברת Sony בניצוח ליאונרד ברנשטיין עם שירתה הנפלאה של Adele Addison. ל-"מחזור זמן" יש גם גרסה קאמרית, שחלקים ממנה אפשר לשמוע ב-YouTube.

"מאסקים" של פרסל: שליטה בזמן מחוץ לזמן¹

אלון שאב

מלכת הפיות וסוגת האופרה "הדרמטית"

לדברי המוסיקולוג ג'וזף קרמן (Joseph Kerman),

סוג התצוגה הבסיסי בדרמה הוא הפעולה, וטילו בדרמה המוסיקלית האמצעי לביטוי הדמוני הוא המוסיקה. יחסי הגומלין שבין השתיים: מוסיקה ופעולה, היא, אפוא, השאלה המרכזית של הדרמטורגיה האופראית, והיא מעסיקה אותנו זה שנים רבות.²

לאורך ההיסטוריה, כל אימת שמלחינים ניסו להגדיר את מערכת היחסים שבין פעולה ומוסיקה, נטו פתרונותיהם להתייחס לאחד משני קטבים מנוגדים: אידיאליזם וריאליזם. עם זאת, נדמה שהנרטיב המקובל של תולדות האופרה, מאורפיאו (Orfeo) לווזק (Wozzek) או לפיטר גריימס (Peter Grimes), מעדיף את אלו מהמלחינים שפתרונותיהם שאפו אל הריאליזם, או לכל הפחות מרמז על ההתפתחות הבלתי נמנעת. גם כיום, כשמלחינים מעורבים בהפקות בימתיות, צפה ועולה אותה שאלה עתיקת-יומין של הדרמטורגיה האופראית ומדירה שינה מעיניהם – כיצד ובאיזה מידה שומה על המלחין לשאוף לקוהרנטיות ושטף דרמטיים?

התמודדות בשאלה זו דרך המוסיקה של הנרי פרסל (Henry Purcell) (1659-1695) היא אתגר. זאת במיוחד בהתחשב בתרבות האופראית שבתוכה פעל ובהפרדה היחסית, בין פעולה דרמטית ומוסיקה שאותה הכתיבה תרבות זו: המסורת המוקדמת של התיאטרון האנגלי הפרידה את המרכיב המושר באופרה של המאה ה-17 מהדיאלוג המרכזי, שנותר מדוקלם, אפילו בזמנים שבהם הנטייה לאמץ מאפיינים איטלקיים וצרפתיים היתה חזקה. השימוש במוסיקה נשמר לצרכי מוסיקת-ביניים (incidental music) או ל-"משחקי-ביניים" ("entertainments") שנקראו גם "מאסקים" ("masques"). משחק הביניים היה מחזה-בתוך-מחזה שהוצג בפניה של דמות ראשית על-ידי דמויות משניות, שכללו לעיתים אף ישויות על-טבעיות, דמויות אלגוריות או כוהנים המזמנים ישויות אלוהיות. אופרה שכזו, שליבתה נותרה מדוקלמת, אך היא הכילה מרכיב משמעותי של משחקי-ביניים מושרים, מכונה לרוב "אופרה דרמטית" ("dramatick opera").³

ד"ר אלון שאב, מוסיקולוג, מלחין וחליליתן. בוגר האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים בקומפוזיציה וביצוע (חליל). בוגר טריניטי קולג' דבלין. מלמד טכניקות מגוונות וקורסי תיאוריה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים.

¹ תודת הכותב נתונה לד"ר מרטין אדאמס (טריניטי קולג' דבלין) ולד"ר אלן הווארד (אוניברסיטת איסט אנגליה) על שקראו גרסאות מוקדמות של מאמר זה ודנו עימו על חלק מהסוגיות העולות מן המאמר.
² במקור:

'The fundamental mode of presentation in drama is action, and in musical drama the medium of imaginative articulation is music. Inevitably the relationship or interplay between these two, action and music, is the perennial central problem of operatic dramaturgy'. Joseph Kerman, *Opera as Drama* (New York: Vintage, 1956), 73.

³ המושג "dramatick opera", הכתוב בכתיב עתיק (להבדיל מ-dramatic opera) ונטבע על-ידי ג'ון דריידן (John Dryden), משמש כאן לתיאור יצירותיו הבימתיות הגדולות של פרסל במהלך שנות ה-90 של המאה ה-17. בעשורים האחרונים, מושג זה רווח בדין המקצועי על פרסל לפחות כמו המושגים אופרה (opera) או אופרה-למחצה (semi-opera). ר' לדונמא:

Andrew Pinnoch, 'Play into opera: Purcell's The Indian Queen', *Early Music* 18/1 (1990), 3–21; Michael Burden, 'Where did Purcell keep his theatre band?', *Early Music* 37/3 (2009), 429–43.

מלכודת נוספת היא הסכנה לגלוש לדיון נוסף בניסיון האופראי הראשון והמפורסם של פרסל, **דידו ואניאס** (Dido and Aeneas). ניסיון זה היה חריג, בהיות "דידו ואניאס" האופרה היחידה של פרסל שהיתה מושרת לכל אורכה (וממילא אינה "אופרה דרמטית").⁴ שיתוף הפעולה הנרחב של פרסל עם הבמה הלונדונית במהלך שנות ה-90 המוקדמות של המאה ה-17 הניב ארבע אופרות דרמטיות: **דיוקלזיאן** (*Dioclesian*, 1690), **המלך ארתור** (*King Arthur*, 1691), **מלכת הפיות** (*The Fairy Queen*, 1692) ו**המלכה האינדיאנית** (*The Indian Queen*, 1695). ארבע יצירות אלו מרתקות לא-פחות מ**דידו ואניאס**, מבחינת שליטתן בצורה המוסיקלית, אך הן אינן מספקות אתגר דיו לאנליטיקנים, שאינם יכולים להחיל עליהן את הכללים ואת הכלים האנליטיים המקובלים בחקר האופרה. ובכל זאת, הניסיון להבין את הגותו המקורית של פרסל בכל הנוגע לשליטה ברצף הזמן תוך הגבלת שדה המחקר ל**דידו ואניאס** יוצאת-הדופן לבדה, חוטא למטרתו..

"מאסק" הלילה

מלכת הפיות היא אולי הבשלה ביותר מבין ארבע האופרות הדרמטיות של פרסל (**המלכה האינדיאנית**, המאוחרת יותר, היא בעלת מימדים צנועים יותר), והרקע הדרמטי שהיא ניצבת מולו – **חלום ליל קיץ** של שייקספיר (Shakespeare) – מוכר ומאפשר השוואה עם מספר פרשנויות מוסיקליות שהושאלו למחזה זה במרוצת הדורות, בין אם כאופרה (בריתן (Britten), 1960) ובין אם כמוסיקת-ביניים (מנדלסון (Mendelssohn), 1842).⁵ אך עבודה המוקדם של הקומדיה לפרומט האופרה הדרמטית יצר למעשה סדרה של רצפים מוסיקליים המתקשרים עם המחזה בצורה חופשית למדי. לדוגמה, ה"מאסק" של המערכה השנייה (להלן "מאסק" הלילה) מורכב מסדרה של קטעי סולו המושרים על-ידי ארבע דמויות אלגוריות (הנושאות את השמות "לילה", "מסתורין", "חשאיית" ו"שִׁינָה") המרדימות את טיטאניה (Titania), ומלוות במנגינת מחול. זהו הופעתן היחידה של דמויות אלו באופרה, ואין להן דמויות מקבילות להן במקור השייקספירי.⁶

וכעת נחדל לרגע מלהביט ביצירותיו של פרסל כהיסטוריונים, ונתחיל לחשוב עליהן כמנצחים או במאים, המנסים, ליצור חזיון של מוסיקה, תנועה ותפאורה, מתוך הפרטיטורה הכתובה. השאלה המרכזית שהייתי שמח להעלות כאן היא באילו אופנים מייצגת הפרטיטורה של **מלכת הפיות** תהליכים של שטף זמן, ומהי השפעתה של אסתטיקת "האופרה הדרמטית" (שנתפשת לרוב כמלאכותית וכמנוגדת למהותה של הדרמה) על תהליכים אלו.

ניתן לחלק את שטף הזמן בכל אופרה המושרת לכל אורכה (ולצורך כך **דידו ואניאס** היא דווקא דוגמה טובה) לשתי מהירויות: רגעים ריאליסטיים הנעים לפי זמן-שעון (רצי'טטיבים למשל) ורגעים של הרור ושל הגות (מקהלות, מחולות, קטעים כליים) השוברים את שטף הזמן וכביכול

⁴ ואכן, זו האופרה היחידה המוזכרת במחקרו של קרמן (ר' הערה 2). לדיון נוסף במקומה הייחודי של **דידו ואניאס** ביצירתו של פרסל, ר'

Martin Adams, 'Purcell's "curiously poor and perfunctory piece of work": critical reflections on Purcell via his music for the centenary of Trinity College Dublin', in *Irish Musical Studies: 10: Music, Ireland and the Seventeenth Century*, Barra Boydell and Kerry Houston (eds.), (Dublin: Four Courts Press, 2009), 181–202.

⁵ למרבה האירוניה, דווקא במקור השייקספירי של **חלום ליל קיץ** מוזכר בחטף סיפורם של **דידו ואניאס**, אזכור שלא הוכנס בסופו-של-דבר לגירסת הליברטו – **מלכת הפיות**. במחזה המקורי (1/1) הרמיה נשבעת 'באש ששרפה את מלכת קרתגו כשראתה; איך מפליג נסך טרויה הכוזב לעומתה' כי תפגוש את ליסנדר ביום המחרת.

⁶ לא ידוע מי המחזאי שערך את התאמת המחזה של שייקספיר לליברטו של **מלכת הפיות**. אפשר שהיה זה תומאס בטרטון (Thomas Betterton) (1635-1710), מנהלה של להקת התיאטרון "המאוחדת" שפעלה בגני דורסט (Doreset Garden) ושהפיקה את **מלכת הפיות**. עם זאת, מאמר זה יתייחס אל מחבר הליברטו כאנונימי.

מתקיימים מחוץ לזמן.⁷ נשאלת השאלה: באיזו מידה רלוונטית הדיכוטומיה הזו באופרה דרמטית בכלל ובמלכת הפיות בפרט? **בחלום ליל קיץ** המקורי, זמן השעון נשמר באדיקות במהלך הדיאלוג; רגעי הגות המדמים עצירה של שטף הזמן שמורים לרוב למונולוגים; רגעים אחרים של שירה מחורזת לא בהכרח עוצרים את רצף הזמן – נדמה למשל ששיר הערש של הפיות 'אתם, נחשים מוכתמים כפולי לשון' ('Ye spotted snakes') (II, 2) משחק תפקיד כפול – הן תיאור של ארץ הפיות והסכנות האורבות לישנים ביערותיה, והן שיר ערש המרדים את טיטאניה בתוך רצף הזמן העלילתי.

מורכבותה של התפאורה על הבמה והזמן הדרוש לחילופי התפאורה בין תמונה לתמונה, מסכנים את רציפות הזמן העלילתי באופרה הדרמטית. חילופי תפאורה הם פרקי זמן "מתים" – זמן שהוא מחוץ לזמן השעון העלילתי אך נחוה בכל-זאת על-ידי צופי התיאטרון. שילוב זה עלול לשעמם את הצופים או לגרום להם להרהר במציאות חייהם. עבור המלחין, אלו הם הרגעים שיש למלא במוסיקה שתפתה את הקהל להישאר בארץ הפיות ולא לתת לדמיונם להפליג אל מעבר לדלת היציאה מן האולם.

בליברטו של **מלכת הפיות** ניכרים ניסיונות לבטל את הזמן "המת" שמקורו **בחלום ליל קיץ**. הבה נתבונן בזמן "המת" המשתמע בין סוף שיחתם של אוברון (Oberon) ופאק (Puck) (II, 1) ובין כניסתה של טיטאניה (II, 2) במחזה של שייקספיר:

PUCK
Fear not, my lord, your servant shall do so.
{Exeunt}

SCENE II. Another part of the wood.
{Enter TITANIA, with her train}

TITANIA
Come, now a roundel and a fairy song;
Then, for the third part of a minute, hence;

במידה ולא עומדת לרשותו של הבמאי בימה גדולה דיה כך שיצליח לשכנע את הקהל כי כניסתה המיידית של טיטאניה מתרחשת במקום אחר ביער, יגזול המעבר למקום אחר ביער ללא שינוי תפאורה זמן יקר. נראה שאף שייקספיר לקח בעיה זו בחשבון. מתוך מודעות לכך, החליט הליברטיסט של 1692 להזיז את הזמן "המת" לתוך הרצף העלילתי: שינוי התפאורה, המלווה במוסיקה, הופך לפרי מעשה הכישוף של טיטאניה (ולא של מעצב התפאורה). כלומר, אילוץ טכני, חוץ-עלילתי, משתלב בתוך המחזה עצמו:

⁷ כמובן שישנם יוצאים מן הכלל. ב**דידו ואניאס**, לצד שירים ומקהלות הגותיים כמו 'תכופות היא מבקרת בהר המבודד' ('oft she visits this lone mountain') או 'מוחות גדולים נגד עצמם קושרים' ('Great minds against themselves') 'conspire' (sailors), גם קטעי מקהלה המשולבים בזמן השעון כגון 'הבה נצאה, אחי המלחים' ('Come away, fellow sailors').

ROBIN GOOD-FELLOW⁸

I will; and bring the Nymph when he shall wake.
OBERON.

What different Passions in her Soul will move?

To see his former Hatred, turn'd to Love.

{Exeunt}

{Enter Titania, and her Train}

TITANIA

Take Hands, and trip it in a round,

While I Consecrate the ground.

All shall change at my Command,

All shall turn to Fairy-Land.

{The Scene changes to a Prospect of Grotto's, Arbors, and delightful Walks: The Arbors are Adorn'd with all variety of Flowers, the Grotto's supported by Terms, these lead to two Arbors on either side of the Scene, of a great length, whose prospect runs toward the two Angles of the House. Between these two Arbors is the great Grotto, which is continued by several Arches, to the farther end of the House}

התיאור המפורט של החזיון הבימתי מדגיש את שינוי התפאורה לכדי תמונה שבמקור השייקספירי תוארה כ"מקום אחר ביער" וכאן היא הפכה למכלול של גנים וסככות מפוארות. שינוי המיקום משמעותו גם שינוי בתנאים האקוסטיים – עשרים שורות מאוחר יותר, האנסמבל "חון-נא אל החֶקְמָה" ("May the God of Wit inspire") מחקה הד כפול המהדהד בנוף החלומי החדש. פרסל ניסה אפקט-הד דומה כמה שנים מוקדם יותר כשחיבר את **דידו ואניס**, כשהמכשפות שרות "במעמקי מחילותינו הקמורות" ("In our deep-vaulted cell") באקוסטיקה העשירה והמהדהדת של המערה. כך רואים אנו, אם כן, כיצד הליברטיסט והמלחין נאבקים יחדיו בזמן "המת" של חילופי התפאורה, ומנסים לאפיין את החילופין באמצעים מוסיקאליים.

שינויי מיקום וסביבה אקוסטית מביאים עימם שינוי בתחושת הזמן. כותב הליברית ב-1692 חתר את שיר הערש של הפיות וכתב חזיון חדש במקומו. ההישג היה בחינת חשיבה-מחדש של כל תחושת הזמן: שיר-הערש המקורי של שייקספיר, בין אם הושר או דוקלם בהפקות הראשונות, משולב בתוך זמן-השעון של המחזה; לעומתו "מאסק" הלילה, מנסה, דרך השימוש במוסיקה ובצורה מוסיקלית, "לשנות מבפנים" את זמן השעון. בעוד שאין אינדיקציה מפורשת לכך שזמן העלילה מופסק, המלחין מחקה את האובדן ההדרגתי של חוש הזמן, האופייני להירדמות. במילים אחרות, פרסל מצליח לשבור את הדיכטומיה זמן-שעון/זמן-הגות, בעזרת יצירת ריבוי של זמני שעון (אירוני ככל שנשמע רעיון שכזה) או של תחושות לגבי זמן השעון – מה שנקרא בהקשרים מוסיקליים זמן פסיכולוגי (ביטויים כגון "הזמן חולף מהר" או "הזמן חולף לאט" אינם מתייחסים כמובן למהירותו של השעון).

כיצד ניתן ליצור ריבוי שכזה? ראשית על-ידי יצירת שכבות של תהליכים המתייחסים בצורה שונה לזמן השעון (מה שניתן לכנות "קונטרפונקט של זמני שעון"): תהליכים הנעים קדימה, תהליכים המרמזים על תנועה לאחור בזמן, תהליכים מחזוריים, ותהליכים היפוכים המשלבים תנועה קדימה אחרונה. כשרצף הזמן רווי תהליכי-על, לא ניתן להעדיף אף תהליך יחיד (כולל תנועתו הטבעית קדימה של השעון) כתהליך הבלעדי השולט על תחושת הזמן.

⁸ רובין גוד פלו (Robin Good-Fellow) הוא הדמות במלכת הפיות המקבילה לפאק שבחלום ליל קיץ.

עיצוב של צורה רחבת-היקף

ההתאמה הראשונה שפרסל עורך למשכו המשתמע של "מאסק הלילה" מתקשר לאופן הטיפול בטקסט. למרות שחלק ניכר מתחושת הזמן של האופרה מגולם בליברית, פרסל לא מתייחס לצורות הפואטיות המצויות בו (כפי שהוכתבו על ידי מחבר הליברית) כמגבלה קשיחה. מהתבוננות בטקסט לבדו, ניכר כי "מאסק הלילה" הוא התגלמות של העדפתם של משוררים אנגליים למשקל הזוגי, העדפה שיש בה מן האתגר למלחינים המבקשים להתאים לה מוסיקה.⁹ אפשר שפרסל היה מוטרד מהעובדה שהטקסט של ה"מאסק" הוא במשקל זוגי לכל אורכו, שכן הוא שינה את הפרשנות המוסיקלית של המשקל בשניים מארבעת הבתים: המוסיקה מציגה את הלילה (משקל משולש), אחריה המסתורין (זוגי), החשאיות (משולש) והשינה (זוגי); ה"ריקוד לבני-לווייתה של הלילה" המסיים את ה"מאסק", על אף היותו במשקל מוסיקלי זוגי, יוצר תחושת משקל שאינה חד-משמעית והיא תידון בהרחבה להלן. כל אלו מעניקים למוסיקה תחושת התנדדות בין משקל זוגי למשקל משולש, ובכך מונעים תחושת השעמום (גם במחיר התמרדות בכוונת המשורר-כותב הליברית).

SONG.¹⁰

{Enter Night, Mystery, Secresie, Sleep; and their Attendants.}

{Night Sings.}

N[ight].

See, even *Night* her self is here,
To favour your Design;
And all her Peaceful Train is near,
That Men to Sleep incline.
Let Noise and Care,
Doubt and Despair,
Envy and Spight,
(The Fiends delight)
Be ever Banish'd hence.
Let soft Repose,
Her Eye-lids close;
And murmuring Streams,
Bring pleasing Dreams;

Let nothing stay to give offence.

See, even *Night*, &c. Ω

⁹ Bruce Wood, *Purcell: An Extraordinary Life* (London: ABRSM, 2009), 91.

¹⁰ הטקסט מבוסס על הגירסא המופיע בליברטו שפורסם בסמוך להפקה. שורות שלא הולחנו בסופו של דבר על ידי פרסל מסומנות בסימן אומגה Ω
.The Fairy Queen: An Opera (London: Jacob Tonson, 1692), 16–18

Mys[tery].

I am come to look all fast,
Love without me cannot last.
Love, like Counsels of the Wise,
Must be hid from Vulgar Eyes.
'Tis holy, and we must conceal it,
They profane it, who reveal it.
I am come, &c.

Ω

Se[crecie].

One charming Night
Gives more delight,
Than a hundred lucky Days.
Night and I improve the tast[e],
Make the pleasure longer last,
A thousand thousand several ways.
Make the pleasure, &c.

Ω

S[leep].

Hush, no more, be silent all,
Sweet Repose has clos'd her Eyes.
Soft as feather'd Snow does fall!
Softly, softly, steal from hence.
No noise disturb her sleeping sence.
Rest till the Rosie Morn's uprise.

Ω

Chorus.

Hush, no more, &c.

A Dance of the Followers of Night.

לפי ההיסטוריה המשוחזרת של ההפקה, כפי שהוצעה על-ידי ברוס ווד (Bruce Wood) ואנדרו פינוק (Andrew Pinnock), הליברית הודפסה (1692) משקפת גרסה מוקדמת יותר מאשר הטקסט כפי שמופיע בצירוף המוסיקה בפרטיטורה בכתב-ידו של המלחין. , מכאן שהגרסה המולחנת עשויה לשקף אילוצים של ההפקה ואף להעיד על העדפותיו הקומפוזיטוריות של פרסל.¹¹ בגרסתו המולחנת של "מאסק הלילה", לא רק שהשורה האחרונה בטקסט של דמות השינה מושמטת ("נחוי עד זריחת השחר הוורדרד", 'Rest till the Rosie Morn's uprise'), אלא שהאינדיקציה של כותב הליברית על חזרת השורה הראשונה בכל אחד מהבתים שקדמו לו, זוכה להתעלמות, ובכך נמנעת ממבנה הדה-קאפו (da capo) שכותב הליברית תכנן.¹² החזרה היחידה שפרסל השאיר בגרסה המולחנת היא בסוף האריה של השינה, וגם זאת רק בכדי לאפשר חזרה על האריה במלואה, וזאת בגרסה מקהלתית. בדרך זו של הימנעות ממבני הדה-קאפו מצליח פרסל לקבוע את הצורות של ארבע האריות – הלחנה רציפה (through-composed) (לילה), דו-חלקית (מסתורין), דו-חלקית (חשאיות) והלחנה רציפה (שינה); כתוצאה מהענקת עיקר המשקל הקומפוזיטורי (מבחינת תחכום וירידה לדקויות) לשתי האריות החיצוניות (הלילה והשינה), מקבל ה"מאסק" כולו מעין צורת קשת (Arch form).

¹¹ Bruce Wood and Andrew Pinnock (eds.), *The Fairy Queen, The Works of Henry Purcell*, Vol. 12 (London: Stainer & Bell, 2009), xvi – xxi.

¹² Bruce Wood and Andrew Pinnock, "The Fairy Queen": A Fresh Look at the Issues', *Early Music* 21/1 (February 1993), 44–62 (52).

עוד מאפיין חשוב (המשותף הן ל"מאסק הלילה" והן ל"מאסק העונות" של המערכה רביעית)¹³ הוא הצלילה הרגיסטריאלית מהקולות הגבוהים אל הקולות הנמוכים ואיזונה על-ידי מקהלה מסיימת.¹⁴ נדמה שפרסל ניסה לאזן את הצלילה החד-כיוונית בעזרת אלמנטים "קשתיים" וסימטריים נוספים: ה"מאסק" נפתח ומסתיים בנגינת כלי מיתר (כליווי ללילה ולשינה וב"ריקוד לבני-לווייתה של הלילה", אך נמנע משימוש בכלים אלה בשתי האריות האמצעיות (מסתורין וחשאיות); תפקיד הקונטינואו, הנעדר מהאריה של הלילה (כמתבקש מסצינת שינה (*sommeil*) בסגנון צרפתי),¹⁵ הוא הליווי הבלעדי באריה של המסתורין שבאה לאחריה; החליליות נדרשות רק לקטע האמצעי (האריה "לילה אחד קסום" ('One charming night')).

עם זאת, בניגוד ל"מאסק העונות" (המושגת על תוכנית-על הרמונית דינאמית המעניקה לכל עונה סולם משלה: vi – IV – II – v), "מאסק הלילה" נשלט כולו על-ידי סולם אחד: למרות שכל אחת מהאריות מכילה מודולציה זמנית לאיזור טונאלי משני (v-i VII, III), כולן ממוקמות על הטוניקה דו מינור (אפילו אריית השינה "הס, לא עוד" ('Hush, no more') שמתחילה על אקורד מיס מאג'ור – חריגה שתיסקר ותנותח בהמשך). כאן, נדמה כי ההבדלים נובעים מההבדלים בנושאי ה"מאסק": חילופי העונות הם בתנועה מתמדת בעוד הלילה, לפחות עבור הישנים, הוא טטאטי.

אך הדרך המרתקת ביותר לשלוט בתחושת הזמן היא בעזרת קיצוב של חזרות עדינות, ויצירת חזרות שהן מעורפלות מספיק כדי לעורר באזני המאזינים את הספק בנוגע לעצם היותן חזרות על חומר שכבר הושמע, או שמא הצגה של רעיון חדש שרק נשמע מעט מוכר. קיצוב זה מושג בעזרת רשת מסועפת של קשרים מוטיביים, המכילים שינויי-צורה חוזרים ונשנים של המוטיב הפותח של הלילה (תחילת הריטורנלו (*ritornello*) הפלי), כמו גם בעזרת קשרים בין מהלכים הרמוניים (למשל, בין תחילת החלק השני של אריית החשאיות ובין תחילתה יוצאת הדופן של אריית השינה על הדרגה ה-III של הסולם (דוג' 1)).¹⁶

¹³ המאסק של המערכה הרביעית חוגג את מחזור עונות השנה. כל עונה מיוצגת באריה סולנית, וכל הרצף נפתח ומסתיים בקטע מקהלה חגיגי לכבוד פיבוס (Phoebus) אל השמש. חגיגה פגאנית זו (שאינה מופיעה במקור השייקספירי) מוכנסת לעלילה באמתלה של חגיגת יום הולדתו של אוברון (Oberon), מלך הפיות.

¹⁴ השוו עם אפקט דומה בפרק "החצוצרה תריע" (Tuba Mirum) מתוך הרקוויאם ק.626 של מוצרט, שם סדר הקולות שונה – באס, טנור, אלט, סופרן. בשני המקרים, ה-"תהום" הרגיסטריאלית הנפגעת לאיטה לאורך הקטע, מעניקה לפתרון המקהלתי אופי של הכרח פנימי.

¹⁵ השוו עם סצינת הנמנום החותמת את **דיאן מפונטנבלו** (*Le Diane de Fontainebleu*, 1686) של אנרי דזמרט (Henri Desmarest).

¹⁶ מבלי להיכנס להבדלים בדפוסי הצריכה החברתיים של הז'אנרים, יש לציין כי פרסל טרח על תהליכי שינוי מוטיביים מקבילים גם בסונטות שלו – ז'אנר המציב אתגר צורני דומה: יצירת קוהרנטיות והתפתחות בתוך צורה רב-פרקית. אדאמס מתאר קשרים מוטיביים בין פרקים שונים בסונטה בפה מאג'ור Z793 מקובץ הסונטות של 1683. הולמן (Holman) צדק בהצביעו על קשר אפשרי בין אופ' 2 של לגרנצי (Legrenzi) ובין טכניקת הדה-קאפו של פרסל בסונטות. יחד עם זאת, אפשר שהדמיון בין תופעות אלו ובין הממצאים המובאים כאן ממאסק הלילה מרמזים על גישה אסתטית כללית יותר וחוצת ז'אנרים.

Martin Adams, *Henry Purcell: The Origins and development of his musical style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 108–9; Peter Holman, *Henry Purcell* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1994), 88.

The image shows a musical score for 'The Light of the World' by Greg Auld. The score is divided into two systems. The first system includes Violins, Night (Soprano), Vlns (Violins), Vla (Viola), Mystery (Tenor), and Inst. Bass (Instrumental Bass). The second system includes Violins, Trump (Trumpet), and Instrumental Bass. The lyrics are: 'Night and I go - give - the light', 'The light, the light, and we must see - must see - and it', and 'Hark, no more, hark, no more.'

דוגמא 1 – פרסל, מלכת הפיות, מאסק הלילה, קשרים מוטיביים.

סוג זה של 'נזילות' מוטיבית, המזוהה לרוב עם מוסיקה של המאה התשע-עשרה יותר מאשר אופרה של המאה השבע-עשרה, הולם את נושאו של ה"מאסק". הדרך שבה רעיונות מוסיקליים מעוצבים על-מנת לעבור שינויים שאינם בהכרח מניפולציות אדוקות (דוגמת היפוך, אוגמנטציה של ערכים ריתמיים וכדומה) מדמה תהליכי חלום, בהם רעיונות או דמויות שהעסיקו את החולם טרם הרדמו, מועברים אל תוך החלום, לעיתים בשינוי צורה ומשמעות. שינוי שכזה ניכר גם בחזרה המקהלתית על "הס, לא עוד". שלא כמו בחזרות מקהלתיות אחרות באופרה בה המקהלה חוזרת במדויק על שהושר לפני-כן על-ידי הסולן ("אם האהבה היא תשוקה מתוקה" 'If Love's a sweet passion'), "שירו תוך דילוגים" ('Sing while we trip it'), כאן החזרה משנה לא רק את ההרמוניה אלא גם את החלוקה למשפטים מוסיקליים ואף את אורך הטיפול החיקויי במוטיבים – החזרה המקהלתית ארוכה בארבע תיבות מגרסת הסולן! התיבות שבחזרה המקהלתית בלבד (תיבות 38-41) הן גם היחידות ב"הס, לא עוד" בהן פרסל שובר את האחדות הקצבית של המקהלה בהעברת הטקסט ומעשיר את המרקם בקונטרפונקט של ממש (מסומן במסגרת בדוג' 2).

ה"מאסקים" של פרסל: שליטה בזמן מחוץ לזמן

The image shows a musical score for the song "Hush, No More" by Paul Simon and Art Garfunkel. The score is divided into two main sections: "Solo Version (parts 1-22)" and "Chorus Version (parts 23-45)".

Solo Version (parts 1-22):

- Violin:** Two staves of violin parts.
- Sleep:** A vocal line with lyrics: "Hush, no more, hush, no more, be a-lone, be a-lone, be a-lone all. Sweet re- pose, sweet re- pose has closed her eyes. Soft as feath-er's! now does fall."
- Instrumental Bass:** A bass line.

Chorus Version (parts 23-45):

- Violin:** Two staves of violin parts.
- Viola:** A viola part.
- Soprano Counterpoint:** A vocal line with lyrics: "Sweet re- pose, sweet re- pose has closed her eyes. Soft as feath-er's! now does fall."
- Tenor Bass:** A vocal line with lyrics: "Hush, no more, hush, no more, be a-lone, be a-lone, be a-lone all. Sweet re- pose, sweet re- pose has closed her eyes. Soft as feath-er's! now does fall."
- Instrumental Bass:** A bass line.

דוגמא 2 – פרסל, מלכת הפיות, מאסק הלילה, "הס, לא עוד" ('Hush, No more'), השוואה של גרסאות הסולו והמקהלה.

אלון שאב

Solo Version (bars 1-22)

Vln.

Sleep

Inst. Bass

Choral Version (bars 23-48)

Vln.

Vla.

S.

CT.

T.

B.

Inst. Bass

דוגמא 2 (המשך) – פרסל, מלכת הפיות, מאסק הלילה, "הס, לא עוד" ('Hush, No more'), השוואה של גרסאות הסולו והמקהלה.

דקויות של שליטה בזמן

בעוד שרשת הטרנספורמציות והאיזונים רחבת-ההיקף שאותה תענן פרסל משרתת בבירור מטרה תוכניתית, חשוב לציין שכל אריה בפני עצמה משקפת תשומת-לב רבה לעבודת-שכבות סבוכה של תהליכי זמן. היריעה של מאמר זה תאפשר רק שתי התבוננויות באשר לכך. אחת מהן נוגעת לאריה הפותחת (לילה) ולמחול המסיים ("ריקוד לבני-לווייתה של הלילה").

ה'ריטורנלו' של אריית הלילה מציג שש היגדים של הנושא, שניים בכל אחד משלושת התפקידים. המעניין באריה זו הוא כמובן המרקם: כראוי לסצינת שינה מנומנמת, פרסל מקצה את תפקיד הבאס לכלי ברגיסטר גבוה יחסית – הוויולה. השימוש בכלי באס מלודי וגבוה מטיל על שני הכינורות הגבוהים עוד יותר תפקיד כפול: אריגת המרקם החיקויי המתמשך, ובהעדר כלי הרמוני, גם ייצוג של ההרמוניה המשתמעת מהבאס.¹⁷ המרקם החיקויי בארית הלילה יוצר רושם של שני רבדים מנותקים זה מזה, מעין "פנטזיה בשלושה קולות": בתפקידי המיתרים הבוחנת את הנושא ואת היפוכיו, ובתפקיד סופרן עצמאי, אשר, לפחות בראשיתו, מציג את הנושא החיקויי דרך פרפראזה בלבד. (שימו לב לכך שהסופרן מציגה את הנושא עצמו רק שבע תיבות אחרי הצגתו, בדרך המשלבת עיטורים ואוגמנטציה. ר' דוג' 3). היבטים אחרים נחשפים בעת התבוננות על תפקידי הסופרן ותפקיד הוויולה (הבאס) לבדם. אם נחלק את השיר לפי משפטיו הטקסטואליים, מתקבלות שבע חטיבות:

1. [Ritornello]
2. See, even *Night* her self is here,
to favour your Design;
3. And all her Peaceful Train is near,
that Men to Sleep incline.
4. Let Noise and Care,
Doubt and Despair,
Envy and Spight,
(The Fiends delight)
Be ever Banish'd hence.
5. Let soft Repose,
her Eye-lids close;
And murmuring Streams,
Bring pleasing Dreams;
6. Let nothing stay to give offence.
7. [Ritornello]

¹⁷ התנועה המתמדת בערכי חצי משרתת לא רק מטרה דרמטית (יצירת מונוטוניות מהפנטת) אלא גם מונעת את הסחת הדעת מתפקיד הזמר. במידה מסויימת, גישה זו מדגימה את חוסר-הרצון של פרסל להעביר לקהל מאזיניו את התחכום הקונטרפונקטי של היצירה.

אלון שאב

Violins
Viola
Vlns.
Vln.
Vlns.
Night (Soprano)
Vln.

See, See, See, o - ven Night her self is here See, see, see, o - ven

דוגמא 3 – פרסל, מלכת הפיות, "מאסק" הלילה, אריית הלילה, תיבות 1-25.

בחינת תפקיד הוויולה והדרך בו הוא מורכב מכניסות אֶרְסִין (per arsin) – המושג המקובל באותה העת לצורתו המקורית (prime form) של נושא – ומכניסות תִּזְיִן (per thesin) – המושג המקובל להיפוך (inversion), מרמזת על האפשרות שפרסל ניסה לעצב את תפקיד הבאס בצורה סימטרית, דבר שהשפיע בעקיפין על תפקיד הסופרן (ר' דוג' 4). מבנה הבאס יוצא-הדופן מרמז שפרסל פעל לפי תכנון מוקדם (במקרה זה של תפקיד הוויולה) שהכתיב את המבנה ההרמוני ואת השילובים (complexes) החיקויים לשאר הקולות, בדומה לאופן שבו יצירה היתה מתבססת על קנטוס-פירמוס כמה עשורים קודם לכן.¹⁸

¹⁸ סדר העבודה הכרונולוגי של פרסל, כתיבת הבאס ותפקיד הקול קודם להוספת תפקידי כלים, מפתיע ככל שיהיה – נתמך על-ידי עדות נסיבתית המופיעה בפרטיטורה המקורית. באריה של הסתינו "ראו, ראו את שדותיי הצבעוניים" ("See, see my many coloured fields") ממאסק העונות של המערכה הרביעית, תפקיד הכינורות, הן בריטורנלו והן לאורך השיר, הוספו בכתב-ידו של המלחין לאחר שמעתיק אלמוני העתיק את תפקידי הקול והבאס. העבודה שפרסל "הלחין לתוך הפרטיטורה" נרמזת על-ידי ההוספה המאוחרת יחסית של תיבה 36. קו התיבה השמאלי של תיבה זו – נראה שסומן במהירות וברישול באמצעה של תיבה קיימת, על מנת "לדחוס" התערבות בת שתי-תיבות מצד הכינורות על-אף שבמקור הוקצתה לכך תיבה אחת בלבד.

ה"מאסקים" של פרסל: שליטה בזמן מחוץ לזמן

The image shows a musical score for 'The Masque of the Night' by Henry Purcell. It consists of seven systems of music, each with a vocal line and a lute line. The lyrics are:

1. [Ritornel]

2. See, even Night herself is here, To Grieve your Eyes

3. And all her Peaceful Train is here, that Men to Sleep incline

4. Let woe and care, doubt and despair,

 Dreary and ugly! (The French delight, be ever banish'd hence)

5. Let soft Repose, her eye-lids close;

 And pleasing dreams, bring pleasing dreams

6. Let willing slay to give offence

7. [Ritornel]

To the right of the score, there are time signatures: 'per arsin; per arsin' (twice), 'per thesin; per arsin' (twice), and 'per arsin; per arsin' (twice). Arrows indicate the flow of time signatures. The fourth system's time signature 'per thesin; per arsin' is circled in red.

דוגמא 4 – פרסל, **מלכת הפיות**, מאסק הלילה, תפקיד היוולה.

הקטע החריג ביותר ב"מאסק הלילה", ויש שיגידו בכל **מלכת הפיות**, הוא "הריקוד לבני-לווייתן של הלילה", שבדומה לקטע הסיום (Conclusion) של הלחן של מת'יו לוק (Matthew Locke) **להסערה**, נאמר עליו כי הוא "גובל בחוסר-נהירות מוסיקלית".¹⁹ הסיבה הישירה לחוסר-נהירות זה היא כמובן העובדה שבדומה למודל של לוק מדובר בקונן "ארבעה בשניים" ("4 in 2"), מרקם מורכב שפרסל ודאי היה גאה להפגין את השליטה המוחלטת בו.²⁰ אך בהתחשב בשאיפותיו הקומפוזיטוריות של פרסל, יש לזכור פרט טכני אחד: הצמדת הקולות ביצירות אלו (כינור 1 ובאס; כינור 2 וויולה) הוא הפשוט מבין הצמדים האפשריים.²¹ ברגע שהמלחין יצר הצמדה שכזו בין כינור 1 ובאס, נתונה ההשלמה של קונן נוסף בקולות הפנימיים (כלומר, בקולות שאינם בהכרח מנגינת סופרן קליטה או מנגינת באס הגיונית מבחינה הרמונית) ה אך ורק למגבלות ההשלמה ההרמונית. ובכל זאת, מה שהופך את הריקוד לאחד מהישגיו המרשימים של פרסל בכתיבת קוננים הוא הדרך שבה פרסל משלב את הריקוד בתוך התמונה השלמה של "מאסק הלילה", וברשת השיקולים שנפרשו עד-כה.

¹⁹ Price, *Purcell and the London Stage*, 343.

²⁰ בטרמינולוגיה התיאורטית האנגלית במאה השבע-עשרה, קנונים הוגדרו בעזרת שני מספרים – המספר השני מבין השניים מצוין על כמה תפקידים כתובים מוחל החוק הקנוני והמספר הראשון מצוין כמה תפקידים מבוצעים גלומים באותם התפקידים. את יצירה זו של פרסל, למעט הקדנצות המסיימות, ניתן לכתוב על שתי חמשות, אך בפועל, כל אחת מהשתיים מבוצעת בקונן עם קול נוסף, כלומר, פעמיים – ובסה"כ ארבעה קולות.

²¹ השוו עם המיזורה Z109 (Miserere) (שם הצימוד הוא סופרן וטנור; אלט ובאס) או "תהילה לאב" (Glory be to the Father) מהסריוויס (Service) בסי במול מאג'ור Z230 (שם הצימוד הוא סופרן ואלט; טנור ובאס).

לא רק שהקול הקנוני של כינור 1 ובאס מתקשר ל'ריטורנלו' שפתח את ארית הלילה (ר' דוג' 1),²² אלא שגם הריקוד משתתף באותה התנדדות משקלית מתמשכת שפורטה לעיל. הריקוד מכיל חילופים מהירים במשקל זוגי ומשולש, גם אם אלו משתמעים בלבד ואינם מופיעים בצורה מפורשת בפרטיטורה (בצורה של חילופי משקל). דוג' 5 מציגה את הפרטיטורה של הריקוד עם אותות סימונים על הפרטיטורה: סימן דגש ('>') מסמן פעימה שהודות למאפייני שטח (הרמוניה, שיא מלודי וכו') מקבלת חשיבות של פעימה חזקה; קו ('-') מסמן פעימה שהודות למאפייני שטח דומים מקבלת חשיבות של פעימה חלשה. כל אות, בהתייחס לאות שקדם לו, מסמן מחדש את תחושת המשקל של הריקוד ומקרין תחושת משקל מסוימת על התיבות הבאות, המסומנת ברצף מספרי בשורה מתחת הפרטיטורה. התייחסויות לפעמה בניתוח שלהלן מתייחסות לפעימה באורך חצי.

1) הצליל סול (g) בכינור 1 מוטעם בכמה אופנים: דגש כמותי (הוא הצליל בעל הערך הריתמי הארוך ביותר עד נקודה זו), מיתאר מלודי (הוא הצליל הגבוה ביותר עד נקודה זו, ומגיעים עליו בקפיצה) ושינוי הרמוני. כל זאת, בדיעבד, מצרף את הפעמה הראשונה של תיבה 1 לקדמה ויוצר קדמה ארוכה לפעמה השנייה של אותה התיבה. בכל אופן, הסול (g) הגבוה, בהיותו הצליל המוטעם הראשון של היצירה, מותיר את המאזין עדיין ללא ידע על המשקל המשתמע (שלצורך הבהרתו דרושות שתי פעמות).²³

2) הסול (g) בבאס, העוקב אחר הסול הגבוה של כינור 1, מוטעם מאותן סיבות של דגש כמותי, מיתאר מלודי ושינוי הרמוני. אך עם זאת, בהיותו מנוגן על-ידי הבאס, הוא תופס חשיבות גדולה יותר עבור המאזין מזו הניתנת לצליל המודגש-כמותית הבא בכינור 1 – הפעמה הראשונה של תיבה 3. בהיותו מושמע שני חצאים לאחר הצליל המוטעם הקודם, דגש זה מגדיר באופן זמני משקל 2/2 – בדומה להוראת המשקל הכתובה אך בהיסט לפעמה השנייה בכל תיבה.

3) ההשלכה הקדנציאלית הברורה של הפעמה השניה בתיבה 3 (במיס מאג'ור: $l_{6/4} V_7$) מערערת את הטעמתו ומסיתה את הדגש אל עבר הפעמה הבאה.

4) לאחר הקדנצה של התיבה שקדמה לה, הפעמה הראשונה של תיבה 4 פותרת את ההרמוניה לטוניקה מיס מאג'ור והופכת לפעמה חזקה. מהלך זה מחוזק על-ידי המלוזיה של הבאס, הניגשת אל האקורד בקפיצה של קוורטה (שהחווירה כשהופיעה קודם לכן בכינור 1, ר' תיבות 2-3). בהישמעה שלושה חצאים לאחר הפעמה המודגשת הקודמת, היא מגדירה באופן זמני משקל 3/2.

²² בהקשר של הטרנספורמציה המוטיבית המתרחשת ותפקידו של הריקוד כחוליה האחרונה בטרנספורמציה, ניתן לשאול האם ההחלטה באחת ההפקות האחרונות של **מלכת הפיות** (גליינדבורן, יוני-אוגוסט 2009), להעביר את הריקוד לראשיתו של המאסק, לא חותרת תחת הסדר הנכון של הטרנספורמציה, כפי שנהגה על-ידי המלחין. בכל מקרה, לאירוניה שבשירת ארבעת שירי הערש רק לאחר שהריקוד הלא-נהיר ומבשר הרעות נוגן (בשילוב עם תפאורה של קורי עכביש) יש ללא-ספק ערך דרמטי משלה.

²³ במאמר קודם הצגתי גישה אנליטית דומה - התייחסות לאופן בו נתפשת היצירה על-ידי המאזין לאורך ציר הזמן – בהתייחס לשאקוני Z730 (Chacony) והשאקון Z335/7 (Chaconne). ראוי להבהיר גם כאן את הנחות המוצא אנליטיות הדומות לאלו שניסחתי במאמרי הקודם, ובראשן ההנחה כי המאזין שליכולת התפישה שלו אני מתייחס כאן הוא מאזין המצוי בסגנון ההרמוני והמלוזי האנגלי של המאה השבע-עשרה. עם זאת, הניתוח הנוכחי מופעל על רמת פירוט גבוהה מזו שאפיינה את ניתוחן הצורני של השאקונות, ועקרונות ההטעמה אינם תלויים על היכרות המאזין עם מוסכמות הצורה הדו-חלקית. ניתוח שלם של תפישת האוזן האנושית את עקרונות ההטעמה חורגת כמובן מגבולות מחקר זה.

- (5) נדמה תחילה כי השינוי ההרמוני לכדי דומיננטה של דו מינור מגיע מוקדם מדי (ההטעמה הקודמת רימזה על תלות בין המשקל ובין קצב חילופי האקורדים). זאת, יחד עם ההפסקה בבאס והקדמה לביט הראשון של תיבה 5, מחזירות את המשקל ל-2/2.
- (6) כוחה של הפעמה הראשונה בתיבה 8 נשחק בידי הסטאזיס ההרמוני של תיבות 6-7 (המרחיבות את הדומיננטה) ובידי העלמות הבאס בפעמה זו. החשיבות המלודית שהיתה יכולה להרמז מהירידה בחלקי שש-עשרה אל הפעמה השנייה של תיבה 7 מופיעה בצורה מוסווית: הצליל על הפעמה השנייה בכינור 1 (c') ממשיך בבירור עליה (של מלודיה סטרוקטוראלית) המתחילה בכינור שני – סול (g') לה (a') וסי (b') בתיבות 6-7). אפילו אם הפעמה הראשונה של תיבה 8 עודה נשמעת כפעמה חזרה, כל האמור לעיל תורם להחלשתה ולפעמה הבאה שתגבר עליה בחשיבות ותירש אותה.
- (7) שלא כמו בהופעתה הראשונה בכינור 1, מחוות הירידה בחלקי שש-עשרה המופיעה בתפקיד הבאס, נתפשת בקלות כקדמה לפעמה השנייה של תיבה 8, ובכך היא משנה את המשקל שוב ל-3/2. המשקל החדש מקבל משנה תוקף בתיבה 9 בזכות הסקוונצה המתקבלת (שלוש דצימות מקבילות מעל רצף הצלילים סול (g) לה (a) וסי (b) אצל היוולה; שלוש דצימות מקבילות מעל רצף הצלילים דו (c) רה (d) ומיס (Eb) אצל הבאס) (דוג' 6).
- (8) הפעמה הראשונה של תיבה 11 מתפקדת כפעמה חזקה מכוח ההשלכות ההרמוניות של חצי הקדנצה, הדגש הכמותי והעצירה הכללית של המרקם. לאחר ציות לסימן החזרה, הסול (g'') בכינור 1 (תיבה 1) מושמע שלושה חצאים לאחר הפעמה הראשונה של תיבה 11, ובכך מתקף את המשקל ל-3/2.
- (9) בדומה לאות מס' 1, הסיס (b'b) בכינור 1 מוטעם בעזרת דגש כמותי, אך גם בעזרת הקפיצה של כינור 2 לתוך פעמה זו. שלא כמו באות מס' 1, כאן מתייחס המאזין לאות מס' 8 כפעמה המוטעמת האחרונה, עובדה המחזקת שוב את תחושת המשקל של 3/2.
- (10) בדומה לאות מס' 2, הסיס בבאס, בעוקבו אחר הסיס של כינור 1, מוטעם בדגש כמותי, ובכך תופס חשיבות גדולה יותר מזו של הדגש הבא בכינור הראשון (הפעמה הראשונה של תיבה 14). בהישמעו שני חצאים לאחר הדגש הקודם, הוא קובע תחושת משקל 2/2, ושוב בהיסט כך שהפעמה החזקה היא למעשה הפעמה השנייה בכל תיבה.
- (11) חוסר-התנועה ההרמוני על הפעמה, והעובדה שהתבנית הריתמית החוזרת על עצמה בבאס היא בת שלושה חצאים, הופכים את הפעמה השנייה של תיבה 14 לחלשה, ובכך מרמזים על משקל 3/2 ומושכים אל עבר הפעמה הבאה.
- (12) הפעמה הראשונה של תיבה 15 תופסת מעמד של פעמה חזקה בשל החזרה הקצבית בבאס (קדמה של שמינית, רבע מנוקד, שמינית, חצי, רבע, שמינית הפסקה) – הדגש הכמותי שיוחס לצליל החצי באות מס' 10, מופיע גם כאן על צליל החצי, ובכך משנה את המשקל ל-3/2.
- (13) הצליל דו (c') בבאס מודגש על-ידי הקדמה של חלקי השש-עשרה המובילים אליו, הכניסה אליו בקפיצה כלפי מטה, והמהלך ההרמוני אל-עבר הטוניקה. כל זאת מחזיר את תחושת המשקל 2/2, השולטת עד סוף הריקוד. בעיקר מסיבות הרמוניות, ניתן לראות בתיבות 18–20 שתי תיבות של 3/2. החלוקה, מקבילה לזו של תיבות 9–7 בחלקו הראשון של הריקוד (אותות מס' 6 ו-7), יכולה להתפרש כשתי הרחבות (בנות שלושה חצאים כל-אחת) של הדומיננטה ושל הטוניקה: $V_6-i_6-V_6$; $i-II-i_6$. יחד עם זאת, חלוקה זו נתונה במידה רבה להשפעת המבצעים ופרשנותם לגבי פיסוק המשפט המוסיקלי, יותר מאשר למרכיביה הפנימיים של היצירה.

בבואו להלחין את "מאסק הלילה", ניצב פרסל בפני אתגר יוצא-דופן: במקום לעצב מעבר שמתחושת זמן ריאליסטיית לתחושת זמן הגותית אשר נמצאת מחוץ לרצף הזמן הריאליסטי, הוא נדרש לייצר את האשליה של האטת זמן השעון ושל האירועים הקצובים בו למהירות דמוית-שינה. פרסל נוקט במספר צעדים על-מנת להשיג מטרה זו: ראשית, הוא קושר את ארבע האריות ואת הריקוד המסכם יחדיו בעזרת אחדויות מטריות (התנוודות המשכית בין משקל זוגי ואי-זוגי) וצורניות (בעזרת חילופין בין צורות דו-חלקיות ומולחנות בצורה-רציפה). אך האחדות לבדה לא יכולה ליצור תחושת ההאטה, אלא רק את תחושת אי-התנועה. לצורך כך, פרסל מעשיר את ה"מאסק" בעזרת תהליכים ארוכי-טווח המטשטשים את יכולת המעקב של המאזין בעזרת תהליכים 'היפוכיים' היוצרים תחושה של הליכה-אחורה.

מלכת הפיות של פרסל משקפת הבנה מעמיקה של המדיום התיאטרלי ושל המנגנונים העדינים ביותר שלו. אך לא רק על גדולת הישגיו של פרסל ניתן ללמוד מהיצירה אלא גם את התהליכים הכלליים של שליטה בזמן, תהליכים שמתעלים מעל סגנון ותקופה היסטוריים – ומבחינה זו, **מלכת הפיות** נותנת למלחין, למנצח או לבמאי בן-זמנו, הרבה יותר מכל יצירה בימתית אחרת של פרסל (כולל **דידו ואיניאס**), ולא פחות מכל יצירה אחרת מהמאות השבע-עשרה והשמונה-עשרה. נותר רק לקוות כי סטודנטים היום, בבואם להתלבט בשאלות עתיקות כמו זו של קוהרנטיות דרמטית וזרימה, ישכילו להצטייד בסבלנות ובהדרכה מתאימה בכדי להיוועץ ביצירותיהם של מלחינים הנמצאים מוזנחים ללא-סיבה בספרות המקובלת.

ה"מאסקים" של פרסל: שליטה בזמן מחוץ לזמן

- 1) > (- - > - - > - - > - - (etc...))
- 2) > - > - > - > - > - (etc...)
- 3) - > - - > - - > - - > - - > (etc...)
- 4) > - - > - - > - - > - - > (etc...)
- 5) > - > - > - > - > - > - > (etc...)
- 6) - > - - > - - > - - > - - >
- 7) > - - > - - > - - > - - >
- 8) > -

דוגמא 5 – פרסל, **מלכת הפיות**, מאסק הלילה, "ריקוד לבני-לווייתה של הלילה", ניתוח-אותות המבוסס על פעמות חזקות וחלשות.

אלון שאב

Violin I, Violin II, Viola, and Instrument Bass score. The score includes dynamic markings such as accents (>) and slurs.

- 9) > - - > - - > - - > - - (etc...)
- 10) > - > - > - > - > - (etc...)
- 11) - > - - > - - > - - > - - > (etc...)
- 12) > - - > - - > - - > - - > (etc...)
- 13) > - > - > - > - > - > - > (etc...)

דוגמא 5 (המשך) – פרסל, **מלכת הפיות**, מאסק הלילה, "ריקוד לבני-לווייתה של הלילה", ניתוח-אותות המבוסס על פעמות חזקות וחלשות

ה"מאסקים" של פרסל: שליטה בזמן מחוץ לזמן

The image shows a musical score for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Inst. Bass. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Vln. I part begins with a sixteenth-note triplet. The Vln. II part has a rest for the first two measures, then enters with a quarter note. The Vla. part has a rest for the first two measures, then enters with a quarter note. The Inst. Bass part has a rest for the first two measures, then enters with a quarter note. The score includes dynamic markings and articulation marks.

דוגמא 6 – פרסל, **מלכת הפיות**, מאסק הלילה, "ריקוד לבני-לווייתה של הלילה", תיבות 9-7, תנועה נסתרת של דצימות מקבילות.

זמן במוסיקה: עיון אנליטי בפחדו של מנדלסון מקיבעון בתחושת הזמן בפרק הראשון של שלישיית הפסנתר אופ. 49

רון רגב

לרוברט שומאן היתה דיעה ברורה לגבי אופן ההתקדמות הטבעי של תולדות המוסיקה: לכל תקופה חייבים להיות המוצרט שלה והבטהובן שלה. במאמרו המפורסם מ-1853, "Neue Bahnen" ("דרכים חדשות"), הוא זיהה בברהמס הצעיר את בטהובן של תקופתו; 13 שנים קודם לכן, על כל פנים, היה זה פליקס מנדלסון ברתולדי, אשר הוכתר על-ידי שומאן בתואר "מוצרט של המאה ה-19".¹

למוצרט ולמנדלסון אכן היה הרבה מן המשותף: שניהם היו מ-"ילדי הפלא" הגדולים ביותר בהיסטוריה, ונגנים וירטואוזים בכמה כלים; לשניהם היה זיכרון מוסיקלי פנומנלי ויכולת על-טבעית לכאורה להשלים בראשם את רוב תהליך ההלחנה, גם של הארוכות והמורכבות שביצירותיהם – לפני שכתבו ולו תו אחד על הנייר. דומה כי שלהבת היצירה בערה באופן כה עז בחיי שניהם, עד כי כילתה אותם בגיל צעיר באופן טרגי: את מוצרט בגיל 35, ואת מנדלסון – בגיל 38.

למרות הדמיון ביכולותיהם, ובאופן בו הלחינו, ישנו גם הבדל בסיסי בין השניים. יצירותיו של מוצרט נכתבו ברובן במהירות, עם תיקונים מועטים ביותר, אם בכלל; לעומתו, מנדלסון מאוד לא אהב להיפרד מכתבי היד שלו. ככל שהיה מהיר בכתיבת הטיטות של יצירותיו הגדולות, כך העדיף לשמור טיטות אלו ברשותו למשך חודשים, ואף שנים, לצורך שיפורים נרחבים ובלתי פוסקים, לפני שהסכים באי-רצון לשלוח אותן למוציאים לאור. ב-12 ביוני, 1843, הוא כתב לקארל קלינגמן אודות נטייתו זו:

כל עוד היצירות נשארות כאן עימי הן לעולם לא חדלות לענות אותי, מפני שאני כל כך לא אוהב לראות כתב-יד נחמד ונקי עובר לרשות ידיהם המלוכלכות של החרטים (בבתי הוצאה לאור, ר.ר.), הלקוחות והציבור הרחב. אז אני משפץ קצת פה, מיישר קצת שם, וממשיך לשפר אותן רק כדי להשאיר אותן כאן. אבל כאשר עותקי ההגהה מגיעים אלי, הם זרים ומעוררי אדישות עבורי, כביכול נכתבו על-ידי זר.²

ד"ר רון רגב, פסנתרן ומורה למוסיקה, הוא חבר בצוות ההוראה של האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, ושל מוסד סטיינס למוסיקה בפסטיבל רוינינה, שיקגו. תלמידיו זכו בפרסים ובמלגות בתחרויות מובילות בישראל. ד"ר רגב מלמד פסנתר, ומרצה בשיעורי "צורות ואנליזה", כמו גם בשיעורים בפסנתר ובתיאוריה לתלמידי תואר שני.
למידע נוסף: www.ronregev.com

¹ Douglass Seaton, ed., *The Mendelssohn Companion* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 2001), 574.

² Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Letters: Edited by G. Selden-Goth: With 33 Illustrations* (New York, N.Y.: Pantheon, 1945; reprint, New York, N.Y.: Kraus Reprint, 1969), 325; quoted in F. Mendelssohn-Bartholdy, *Mendelssohn: A Self-Portrait in His Own Words*, compiled by David Whitwell (Northridge, Calif.: Winds, 1986), 19; translation by Ron Regev.

רדיפת השלימות של מנדלסון היתה כזו, שהוא נמנע מפירסום רבות מיצירות המופת שלו, אשר מהוות עבורנו חלק מהרפרטואר הסטנדרטי. מספיק לציין ששתיים מהסימפוניות שלו, הרביעית ("האיטלקית") והחמישית ("הרפורמציה") נכתבו למעשה לפני שכתב את הסימפוניה השנייה – אבל פורסמו לאחר מותו, כי במהלך חייו הוא פסק שהן אינן ראויות לפירסום.

גורל דומה נפל בחלקה של הסונטה הגדולה היחידה שכתב מנדלסון לכינור ולפסנתר, אשר היתה יצירה-אחות לסונטה הראשונה לצ'לו ולפסנתר. הוא עבד על שתי היצירות במחציתה השנייה של שנת 1838. הסונטה לכינור שרדה טיוטה שלמה והתחלה של תיקונים, רק כדי שבשלב זה יחליט המלחין שהיא אינה ראויה להמשך מאמציו. הסונטה לצ'לו הצליחה לענות על דרישותיו המחמירות של יוצרה, ופורסמה בתחילת 1839. יצירה זו הינה היצירה הקאמרית הגדולה הראשונה שכתב מנדלסון כמלחין בוגר עבור הפסנתר; קדם לה רק סט הווריאציות הוירטואוזי אופוס 17 לצ'לו ולפסנתר.

עובדה זו מעלה תהיה משמעותית: מדוע נמנע מנדלסון, המלחין המוערך ביותר בתקופתו, מכתובת יצירות קאמריות עם פסנתר, הז'אנר הפופולרי ביותר (שלא לומר הרווחי ביותר) של תקופתו? בילדותו דווקא כן כתב מנדלסון כמה סונטות קצרות בהשתתפות פסנתר, שלישיה לפסנתר, כינור וויולה, ושלוש רביעיות פסנתר – אותן בחר לפרסם כאופוס הראשון שלו. בין השניים המוקדמות האלו לבין זמן פירסום הסונטה הראשונה שלו לצ'לו, היצירה היחידה שכתב מנדלסון בז'אנר זה היא סט הווריאציות שהוזכר קודם לכן. מעניין, לפיכך, לגלות כי בכמה וכמה מכתבים, שכתב המלחין במהלך שנות ה-30 למוציאים לאור, הוא הבטיח להם יצירות קאמריות בהשתתפות פסנתר, ובצורה בולטת ביותר – שלישיית פסנתר. הבטחה זו תקוים רק בשנת 1840. מעניין באותה מידה לקרוא את המשכי התכתבויות אלו, בהם מנדלסון סיפק תירוצים יצירתיים לכך שטרם כתב את היצירות המובטחות, והציע במקומן יצירות מז'אנרים אחרים. לא רק המוציאים לאור לחצו על מנדלסון לכתוב יצירות קאמריות עם פסנתר; הלחץ בא גם מכיוונם של אחותו הפסנתרנית, פאני, ושל חברו הטוב, הכנר פרדיננד דויד.³

את ההסבר לרתיעתו של מנדלסון מכתובת מוסיקה קאמרית עם פסנתר נוכל, אולי, למצוא בסטנדרטים הגבוהים בהם החזיק, כאשר הגיע לבסוף לכתוב יצירות בז'אנר זה, בסוף שנות ה-30. כפי שכבר צוין, הסונטה לכינור נדחתה על-ידו לחלוטין. תהליך ההלחנה של הסונטה הראשונה לצ'לו היה ארוך, ונמשך על-פני רוב שנת 1838. לבסוף, שלישיית הפסנתר הראשונה, אופוס 49, דרשה יותר משנת הלחנה, וארבע גירסאות שונות, לפני שהיתה לראויה לפירסום בעיני מחברה. האם אפשרי, אם כן, שהיתה זו רדיפת השלימות של מנדלסון, אשר מנעה ממנו להלחין בז'אנר זה קודם לכן? אם נשפוט לפי השינויים הנרחבים שעברו יצירות אלו במהלך הלחנתן, בהחלט נדמה כי מנדלסון היה נחוש בדעתו להפכן ללא פחות מיצירות-מופת. בשנת 1838 כתב מנדלסון לידידו הטוב, המלחין והפסנתרן פרדיננד היילר:

יצירות לפסנתר אינן צורת ההלחנה המהנה ביותר עבורי כרגע; אינני יכול אפילו לכתוב אותן בהצלחה ממשית; אבל לפעמים אני זקוק ליצירה חדשה לנגינה, ואם מדי פעם משהו מאוד מתאים לפסנתר מופיע בראשי, מדוע עלי לחשוש מכתובתו? יתרה מזאת, ענף חשוב מאוד של מוסיקה לפסנתר, אשר אותו אני מחבב במיוחד – שלישיות, רביעיות ויצירות אחרות עם ליווי, מוסיקה קאמרית אמיתית – די נשכח בימים אלה, ואני מרגיש דחף גדול לעשות משהו חדש מסוג זה.

³ Ron Regev, "Mendelssohn's Trio opus 49: A Study of the Composer's Change of Mind" (Doctoral Document, The Juilliard School, 2005), 5-9

ב-1838 מנדלסון מצא לבסוף את הזמן ואת המוטיבציה לעשות כן: ראשית בסונטה הזנוחה לכינור ובסונטה הראשונה לצ'לו, ואז, ב-1839, בשלישיית הפסנתר הראשונה שלו.

שלישיית הפסנתר ברה מינור, אופוס 49, מוכרת כיום כאחד משיאי ספרות המוסיקה להרכב זה. האיכות המלוטשת של היצירה, והתחושה של המאזינים לה כי אין ולו תו אחד שאינו במקומו, לא באו למלחין בקלות. בראשית שנת 1839 מנדלסון החל בכתיבת היצירה. טיוטות מועטות ששרדו מתקופה זו מראות כי המלחין סיים סקיצות נרחבות של השלישייה עוד בטרם נסיעתו לחופשה בפרנקפורט עם משפחתו. בפרנקפורט התחיל מנדלסון ליצור מאותן סקיצות עותק נקי. עותק זה נשאר נקי למשך פחות מעמוד אחד – כאשר הגיע לשורה האחרונה של עמוד זה, מנדלסון החל בתיקונים נוספים, ואותו עותק, אשר יועד להיות עותק נקי, הפך לטייטה נוספת. טייטה זו הושלמה בחודש יולי של אותה שנה, והיא עודנה בנמצא כיום בספרייה הגרמנית הלאומית בברלין, כחלק מכרך שקוטלג כ-Mus.Ms.Autogr. Mendelssohn 31.⁴

נראה כי הדבר הראשון שעשה המלחין עם סיום כתיבת טייטה זו היה להתחיל בסבב תיקונים כולל נוסף. סיר ג'ורג' גרוב, המוסיקולוג הנודע, מזכיר גירסה נוספת של השלישייה, שהושלמה בספטמבר 1839, ואשר אבדה לנו. הטיטות הבאות של היצירה מרמזות שגירסת ספטמבר היתה קרובה למדי ליצירה, כפי שהיא מוכרת לנו כיום – פרט לסיגנון הטיפול בכתיבה לפסנתר, ובמיוחד באספקטים הוירטואוזיים שלה. בדצמבר של שנה זו פרדיננד הילר ביקר את מנדלסון, והצליח לשכנע את המלחין להתאים את סיגנון הכתיבה לפסנתר בשלישייה לגישה מודרנית יותר, המתקרבת לדרך כתיבתם של שופן וליסט.⁵ מנדלסון החל מיד בעבודת התיקונים, וב-21 לינואר, 1840, כתב היד הגמור נשלח לבית ההוצאה לאור של ברייטקופף והרטל.

אך בזה לא נחה דעתו של מנדלסון. כאשר קיבל את עותק ההגהה מברייטקופף, עשה בדיוק את הדבר ממנו חשש כל מוציא לאור שעבד עם מלחינים מן השורה הראשונה: הוא הוסיף "נגיעות אחרונות" לאותו עותק, והכריח בכך את המו"ל ליצור מחדש כמה מלוחות ההדפסה, דבר שגרם בכמה מקומות לריווח מגושם של התווים. גם זו לא היתה מילתו האחרונה של המלחין – זו נאמרה רק כאשר הוא שלח עותק נוסף של היצירה למו"ל האנגלי שלו, יואר, עם תיקונים נוספים.

ב-9 באפריל, 1840, השלישייה פורסמה בו-זמנית בגרמניה, באנגליה ובצרפת. ההוצאה הצרפתית, אגב, היתה מבוססת על כתב היד ששלח המלחין לברייטקופף בינואר, ולכן היא איננה של הגירסה הסופית של היצירה.

בין הטייטה של יולי 1839 לבין הגירסה המודפסת של היצירה, הפרק הראשון שלה עבר תהליך קפדני של כתיבה מחדש. רבים מהתיקונים נעשו כדי לטפל ב**עיצוב הזמן** בפרק. מנדלסון ניגש למשימה זו בשתי דרכים:

1. הוא רצה ליצור שטף זרזימה קצביים גדולים יותר, תוך הימנעות מתחושת הסטטיות, הנוצרת מקיום פעמה חזקה מובחנת בכל תיבה ותיבה. למטרה זו הוא שינה בעידון ובתייחום רבות מהתבניות והמחווות הקצביות שבפרק, באופן שהפך את המשקל הבסיסי של הפרק לזה של **תיבת-על** (הכוללת שתי תיבות, שש פעמות) לעומת משקל בסיסי של שלושה רבעים בתיבה אחת, כפי שמתקיים ברוב הפרק בגירסתו הראשונית.
2. הוא בחר לצמצם ולמחוק את כל המקרים של חזרתיות-יתר **מבנית והרמונית**.

שני השינויים הבולטים ביותר בין גרסאות הפרק הם הכתיבה-מחדש של חטיבת הפיתוח, והקיצור המשמעותי של הקודה. בעוד שאורכו של הפרק בגירסתו המקורית היה למעלה מעשר

⁴ ר' שם, 45-9, דיון כולל בהסטריות ההלחנה, הפירסום והקבלה של השלישייה.

⁵ Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections: Translated with the Consent and Revision of the Author, by M. E. von Glehn, with an introduction by Joel Sachs* (New York: Vienna House, 1972), 154-155.

דקות (לפי סימון המטרונום של המלחין), הרי שבגירסתו הסופית אורכו למטה מתשע.⁶
 נבחן עתה בפירוט כמה דוגמאות של תהליך יצירת תיבות-על ותהליך מחיקת חזרתיות-יתר
 מבנית והרמונית. כדי להקל על הדיון, הקוראים מוזמנים להיעזר בתווים של גירסת הטייטה,
בתווים של הגירסה הסופית, בפקסימיליה של גירסת הטייטה, בהקלטת הפרק הראשון של גירסת
הטייטה ובהקלטת הפרק הראשון של הגירסה הסופית.⁷

תהליך יצירת תיבות-על

נבחן את הפסוקים המקבילים בדוגמאות 1a (טייטה) ו-1b (גירסה סופית):

Ex. 1a: Draft Version, first mvt.: *Allegro molto agitato*, mm. 39-47, piano part

⁶ דיון אנליטי מלא בגירסאות השונות של היצירה הוא מעבר להיקף מאמר זה. הקורא המעוניין יכול למצוא דיון כזה בחלקה השני של עבודת הדוקטורט שלי – ר' הערה 3.

⁷ התווים המודפסים והפקסימיליה של גירסת הטייטה, כמו גם שתי ההקלטות, נוצרו כחלק מעבודת הדוקטורט שלי – ר' הערה 3. האמנים המבצעים היו אני בפסנתר, יחד עם הכנר פרנק הואנג והצ'לנית אליסה וויילרשטיין. הגירסה המקושרת של הגירסה הסופית של התווים היא של הוצאת ברייטקופף והרטל מ-1840, המאוחסנת בשרתי אתר הפרייקט IMSLP. נא לשים לב לכך שכל החומרים המקושרים, פרט לתווים של הגירסה הסופית של היצירה, הם תחת זכויות יוצרים, והעתקתם או פירסומם בכל צורה שהיא אסורים בהחלט. הקישורים המלאים הם:

<http://www.ronregev.com/mendelssohn/pdf/RegevEditionScore.pdf>

תווים של הגירסה הסופית - <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/17394>

פקסימיליה של גירסת הטייטה - <http://www.ronregev.com/mendelssohn/pdf/RegevFacsimile.pdf>

הקלטת הפרק הראשון של גירסת הטייטה - <http://www.ronregev.com/mendelssohn/mp3/1839/l.m3u>

הקלטת הפרק הראשון של הגירסה הסופית - <http://www.ronregev.com/mendelssohn/mp3/1840/l.m3u>



Ex. 1b: Final Version, first mvt.: *Molto Allegro agitato*, mm. 39-47, piano part

מנדלסון תיקן פסוק זה כמה וכמה פעמים. גירסתו המוקדמת ביותר מופיע בשורה האחרונה של העמוד הראשון בגירסת הטייטה. דונלד מינץ מציין שייטכן שצורה זו של הפסוק נדחתה מפאת חיסרון באינטנסיביות קצבית והרמונית.⁸ התיקון הראשון לפסוק זה, בתחילת העמוד השני של כתב היד של הטייטה, כולל את הספטאקורדים המוקטנים המפורקים, המוכרים לנו גם מהגירסה הסופית. אבל בטרם השתכנע מנדלסון להשתמש בארפג'ים אלה באופן סופי, הם עברו גלגול נוסף, שכלל שימוש בנקודת עוגב על הצליל רה. בגירסה הסופית מנדלסון מצא דרך לשלב את הספטאקורדים המוקטנים "הטהורים" עם נקודת העוגב, וליצור אגב-כך תיבות-על: נקודת העוגב הפכה לאוקטבה בבס, אשר מופיעה כל שתי תיבות. גורם נוסף ליצירת הספירה הרחבה יותר הוא שינוי התבנית הקצבית בתיבות 40 ו-42: בעוד שרבעים חוזרים מביאים להדגשת הפעמה הראשונה של התיבה שלאחריהם, הקצב המנוקד הפך את המחווה הקצבית לגמישה ונמרצת יותר, ואת הדחף הרתמי לחזק דיו כדי שהפעמות הראשונות של תיבות 41 ו-43 תהיינה קלות מאלו של תיבות 42 ו-44. ספירה רחבה זו מקבלת חיזוק נוסף מכניסת כלי המיתר: הסינקופות שהם מנגנים הן אפקטיביות יותר, מפני שהן מקדימות את התיבות בעלות הפעמה הראשונה החזקה יותר. כתוצאה מכל השינויים שהוזכרו, המאזין תופש גם את תיבה 39 וגם את תיבה 40 (בגירסה הסופית) כתיבות בעלות פעמה ראשונה חזקה, ואסימטריה זו היא גורם נוסף, התורם לדחף ולמרץ של הפסוק.

מאוחר יותר באקספוזיציה, במהלך הגשר לנושא השני, גירסת הטייטה כוללת את הסקוונצה הבאה בתפקיד הצ'לו:



⁸Donald Monturean Mintz, "The Sketches and Drafts of Three of Felix Mendelssohn's Major Works" (Ph.D. diss., Cornell University, 1960), 156.

Ex. 2a: Draft Version, first mvt.: *Allegro molto agitato*, mm. 81-84, cello part

על פניו, נראה כי פסוק זה מעוצב לפי רעיון תיבת-העל. זה אינו המצב: ההרמוניה משתנה כאן בכל תיבה, דבר הגורם למאזין לשמוע ארבע סקוונצות, ולא שתיים. כדי לתקן בעיה זו, מנדלסון השתמש במניפולציה קצבית, הדומה לזו שבדוגמה הקודמת:



Ex. 2b: Final Version, first mvt.: *Molto Allegro agitato*, mm. 79-82, cello part

דוגמה 2b מדגימה עד כמה חשוב היה למנדלסון להימנע מתחושת פעמה ראשונה כבדה בכל תיבה: לא רק שהוא שינה את הקצב בתיבות 80 ו-82, אלא הוא גם הוסיף קשתות וסימני *sf* בתיבות 79 ו-81, כדי להסיר כל ספק שיש רק שתי פעמות כבדות, ולא ארבע, בפסוק זה. בנקודה זו בגירסה הסופית התבנית הקצבית המנוקדת כבר הפכה למוטיבית. זה אינו מפתיע, אם כן, שכאשר מנדלסון חיפש דרך להימנע מפעמות ראשונות כבדות בכל תיבה ב-"זנבו" של הנושא השני, הוא פנה שוב לאותה שיטה, אשר הוכיחה את עצמה קודם לכן. וכך הפסוק הזה:



Ex. 3a: Draft Version, first mvt.: *Allegro molto agitato*, mm. 140-143, cello part

הפך לפסוק הזה:



Ex. 3b: Final Version, first mvt.: *Molto Allegro agitato*, mm. 130-133, cello part

בדוגמה 1b הפעמות השניות בתיבות 40 ו-42 הפכו למנוקדות, וכך היו יכולות לתת דחף קצבי מספיק לפעמות הראשונות של התיבות שלאחריהן, כדי למנוע מאותן פעמות להישמע כבדות. בדוגמאות 2b ו-3b אלה הן הפעמות הראשונות אשר הפכו למנוקדות, והתוצאה שונה: השמיניות והרבעים של הפעמות השלישיות, נתפשים כקדמות לתיבות הבאות אחריהם, וכך הם הופכים את התיבות הבאות לכבדות מאלה שקודמות להן. לפיכך מנדלסון כבר לא היה זקוק לדגש על הצליל מי בתיבה 143 של הטיטה (דוגמה 3a), והסיר אותו מהמקום המקביל בגירסה הסופית – תיבה 133 (דוגמה 3b). גורם נוסף, אשר תורם לקלילות הגדולה יותר ולדינמיות הקצבית של הגירסה האחרונה, הוא היעדר הקשת בתיבה 132, דבר המאפשר לצללן להחליף קשתות ולהפיק צליל אוורירי יותר; כך יכול הצללן גם ליצור קירבה ושייכות גדולות יותר בין תיבה זו לבין המקרים הקודמים בהם הופיע קצב מנוקד.

ככל שנמשכת חטיבת התצוגה בפרק, האינטנסיביות הדרמטית והדחף הקצבי שבה גדלים. במעבר שבין הנושא השני והחטיבה המסכמת, מנדלסון משתמש בקצב מנוקד כבר בגירסת הטייטה:



Ex. 4a: Draft Version, first mvt.: *Allegro molto agitato*, mm. 181-187, violin part

עם זאת, בפסוק זה, של בניה דינמית ואינטנסיביות רגשית, מקצבים מנוקדים כבר אינם מספיקים. יתרה מכך, האפקט של מקצבים אלה נפגע מהחלפות הקשת על כל פעמה ראשונה. כאן חיפש מנדלסון דרך לשנות את סופי התיבות הקלות יותר, ולהפכם לקדמות לתיבות הכבדות יותר. הוא הצליח לעשות כן על ידי הליכה אל מעבר לקצב מנוקד:



Ex. 4b: Final Version, first mvt.: *Molto Allegro agitato*, mm. 171-179, violin part

השמיניות בסוף תיבות 172 ו-174 הופכות בירור את תיבות 173 ו-175 לתיבות מוטעמות. בנוסף לכך, הקשתות של גירסת הטייטה נזנחות לטובת שני סוגי סטקטו. שלוש התיבות האחרונות של הפסוק אינן מסמנות מעבר לספירה של תיבה בודדת, אלא האצה של הקצב ההרמוני, אשר הופכת את תיבה 179 לנקודת ההגעה האמיתית של הקטע.

השינויים שהוצגו בדוגמאות 1-4 מדגימים שליטה קומפוזיטורית מיומנת ומעודנת. הקטעים ששוננו לא הפכו, במהותם ובתפקודם, לשונים מגירסותיהם בטייטה; הם עברו העצמה – תוך כדי הפיכת הספירה הבסיסית בהם מזו של פעמה ראשונה חזקה בכל תיבה, לזו של פעמה ראשונה חזקה בכל תיבה שניה. כתוצאה מכך הם יוצרים זרימה גדולה יותר, ומונעים כובד וסטטיות. שינויים אלה השפיעו על התצוגה ועל המחזר בפרק; בהתאם לכך, מנדלסון הלחין מחדש את הפיתוח ואת הקודה מתוך נקודת מוצא של תיבת-על כיחידת ספירה בסיסית.

מחיקת מקרים של חזרתיות-יתר מבנית והרמונית

הדוגמאות שהוצגו עד כה מאפיינות מגמה כללית של מנדלסון בתיקונים שערך בפרק זה: בגירסתו הסופית, הוא רצה להפוך אותו להדוק ואינטנסיבי יותר. למען מטרה זו הוא מחק לחלוטין כמה מחטיבות הפרק אשר הופיעו בגירסת הטייטה, והלחין אותן מחדש באופן כמעט מוחלט.

הראשונה מבין חטיבות אלה היא חלק מהגשר אל הנושא השני, שמתחיל בטיטה בתיבה 51 ומסתיים בתיבה 68:

The image shows a musical score for the first movement of the draft version, measures 51-68. The score is in 2/4 time and consists of three systems. Each system has a vocal line (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p', 'cresc.', and 'ff'.

Ex. 5: Draft Version, first mvt.: *Allegro molto agitato*, mm. 51-68

עיון בכתב היד מגלה שמנדלסון ניסה כבר בטיוטה עצמה להפוך קטע זה להדוק יותר, על-ידי מחיקת התיבה המקורית שהופיעה אחרי תיבה 59.⁹ תיבה מחוקה זו, יחד עם דיאז שנמחק לפני הצליל פה האחרון בתיבה 59, היו מוסיפות טעם כרומטי לפסוק דיאטוני בעיקרו. מנדלסון היה יכול למחוק אותם מבלי לפגוע בשלמות הפסוק ככלל מסיבה, שאולי תרמה להחלטתו המאוחרת יותר למחוק את הקטע כולו: הספירה בו היא באופן מובהק של פעמה חזקה בכל תיבה.

מינץ מזכיר סיבה אפשרית נוספת למחיקתן של 18 התיבות האלו:¹⁰ המישור הרמוני המקורי שלהן הוא זה של סולם סול מינור, ואין מדובר כאן בנגיעה קלה בסולם הסוב-דומיננטה, אלא בהרמוניה הבסיסית של הצהרה שמופיעה בתפקיד הכינור (תיבות 51-53), בתפקיד הצ'לו (תיבות 53-55), ואז אצל שני הקשתנים יחד (תיבות 55-57). בנוסף לסטטיות הרמונית שבשבוע תיבות אלו, הן צופות את החשיבות המבנית של המעבר לסולם סול מינור, שיקרה מאוחר יותר, בתיבה 77. במילים אחרות, הפסוק הנוכחי גוזל חלק מהאפקטיביות של ההופעה המאוחרת יותר של סולם הסוב-דומיננטה. הוא גם צופה את ההופעה המאוחרת יותר של הנושא הראשון ב-*ff*, מפני שהוא משתמש בפרגמנטים מנושא זה: התא המלודי שמנוגן ע"י הקשתנים מבוסס באופן חופשי על שתי התיבות הראשונות של הנושא. בגרסה הסופית התא המלודי של הקטע, כפי שהולחן מחדש בתיבות 52-66, מתייחס לקו הבס של תיבות 79-89, ובכך הוא יוצר תחושה של המשכיות מבלי לצפות את ההופעה הקרבה של הנושא הראשון.

למנדלסון לא היה קל למצוא אלטרנטיבות לתיבות אלה. תפקיד הפסנתר, אשר אותו מסר למ"ל ב-21 בינואר, 1840, ואשר הודפס בדיוק כמעט מוחלט בהוצאה הצרפתית הראשונה של היצירה (זו של רישו¹¹), כולל גשר מעט שונה מזה שמופיע בגרסה הסופית:



Ex. 6: Separate Piano Score, first mvt.: *Molto Allegro agitato*,
¹²equivalent of mm. 46-69 of the Final Version

⁹ ר' עמוד שני של הפרק בפקסימיליה.

¹⁰ D. M. Mintz, "The Sketches and Drafts," 158-159.

¹¹ קישור מלא - <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/01540>

¹² פקסימיליה זו מבוססת על עותק של כתב היד, אותו סיפק ד"ר סופרט מארכיב ברייטקופף והרטל בוויסבאדן, גרמניה, ועם רשותו.

הסיסטמה האחרונה כוללת סולם כרומטי, אשר מזכיר את תיבות 547-548 של גירסת הטייטה. שתי תיבות אלו של הטייטה משמשות כחלק מהמעבר אל החטיבה המסכמת במחזר; מעבר זה בוטל בגירסה הסופית. ייתכן שמנדלסון ניסה לשמר את המחווה המוסיקלית על-ידי העברתה למקום אחר בפרק.

אנו יכולים ללמוד מהוצאת רישו, שבתיבות השניה והשלישית של הסיסטמה האחרונה בדוגמה 6 המיתרים תמכו בפסנתר באמצעות צלילים ארוכים (רה בתפקיד הכינור ופה בתפקיד הצ'לו). כתוצאה מכך, הפעמה הראשונה של התיבה המקבילה לתיבה 65 בגירסה הסופית (כאן מדובר בסיסטמה האחרונה, תיבה שניה), לא היתה מודגשת דיה, כי היא לא כללה תפקיד בס חזק ומוטעם. גירסה זו גם חלשה יותר מהגירסה הסופית מבחינה הרמונית: תפקיד הבס תומך בספטאקורד מוקטן שניוני (7^o של V), ולא באקורד דומיננטי חזק יותר. ייתכן ששיבות אלו תרמו לשינויים, שהחליט מנדלסון לערוך בשלוש התיבות של הסולם הכרומטי העולה, בהפיכתן לשתי התיבות 65-66 של הגירסה הסופית.

אנו צריכים לשים לב לכך שגירסתו האחרונה של פסוק זה איננה השלישית שלו, כי אם הרביעית: הגירסה המובאת בדוגמה 6 מודבקת על גבי גירסה ישנה יותר של אותו קטע.¹³

השינוי בקטע זה הותיר את חותמו בעיצוב הדפוס של עמוד זה בהוצאת ברייטקופף והרטל: החרט תיכנן במקור סיסטמה בת שש תיבות, והיה עליו לשנותה כך שתכלול רק חמש. כתוצאה מכך, הריווח של סיסטמה זו בהוצאה הגרמנית הראשונה רחב יותר באופן בולט מזה של שאר העמוד.

הקטעים הבאים, אותם מנדלסון בחר להסיר מפאת אופיים החזרתי ומפאת חוסר גיוון הרמוני, מגיעים בתיבות 112-124 של גירסת הטייטה, אשר מקדימות את הנושא השני, ובתיבות 154-160, אשר מגיעות מיד לאחרי (הקטע האחרון הוסר גם בתצוגה וגם במחזר):

Ex. 7a: Draft Version, first mvt.: *Allegro molto agitato*, mm. 112-126

¹³ בזמן בו חקרתי את כתב היד בווייסבאדן לא היו מתוכננים נסיונות להפריד את הדף המודבק מזה שמתחתיו; ייתכן שנסיונות כאלה ייעשו בעתיד.

עיון אנליטי בפחדו של מנדלסון מקיבעון בתחושת הזמן בפרק הראשון של שלישיית הפסנתר אופ. 49

Ex. 7b: Draft Version, first mvt.: *Allegro molto agitato*, mm. 151-161

הקטע המאוחר יותר כלל, במקור, שלוש תיבות נוספות אחרי תיבה 154; תיבות מחוקות אלו חזרו על החומרים של תיבות 140-142.¹⁴ אנו רואים פעם נוספת כיצד מנדלסון בחר לדחות רעיונות שלא קידמו את הפרק מבחינה הרמונית או מבנית.

¹⁴ בפקסימיליה עמוד זה מסומן כעמוד 133 בפינתו הימנית העליונה.

חלקו הראשון של המעבר לחטיבה המסכמת בטייטה (תיבות 173-186) הוחלף בגירסה הסופית בחומרים, המבוססים על הפסוק המקביל במחזר של הטייטה (תיבות 519-534):

The image displays a musical score for a draft version of the first movement of a piece, marked 'Allegro molto agitato' and spanning measures 170 to 189. The score is presented in four systems, each containing a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The piano part is characterized by a dense, rhythmic texture of eighth and sixteenth notes. The vocal line is more melodic and includes dynamic markings such as 'pp', 'cresc.', and 'cresc. 1)'. The score is marked with measures 170, 173, 176, and 179.

Ex. 8a: Draft Version, first mvt.: *Allegro molto agitato*, mm. 170-189

Ex. 8b: Draft Version, first mvt.: *Allegro molto agitato*, mm. 510-530

בעוד שהפסוק המקורי מביא בכל שתי תיבות, שוב ושוב, את הטוניקה, הפסוק החדש עושה זאת פעם בארבע תיבות; וגם אז הטוניקה מופיעה כ-V של iv. ובעוד שתפקיד הכינור בגירסת הטייטה חוזר פעמיים על אותו רעיון מלודי, תפקידי הקשתנים בגירסה הסופית כוללים קו אחד מתמשך. הסיבות לשינויים, אם כן, זהות לאלו בהן נתקלנו בדיון בתיבות-העל; במקרה זה, הגירסה הסופית מוסיפה גם קונטרפונקט מירקמי.

חלקו השני של מעבר זה, בתצוגה (תיבות 187-200) כמו גם במחזר (תיבות 535-548), כולל בגירסת הטייטה מודולציה אל סולם המז'ור המקביל. מנדלסון מחק את שני הקטעים הללו מהגירסה הסופית. ייתכן שהחליט ששינוי טונלי זה היווה חריגה בלתי נחוצה ממעבר ישיר בעיקרו אל הדומיננטה המינורית בתצוגה, ואל הטוניקה המינורית במחזר; בנוסף לכך, קטעים אלה לא הכילו אלמנטים מוטיביים או תמטיים חשובים.

בעוד שהתצוגה בגירסת הטייטה מסתיימת בסימן חזרה, הוא מושמט מהגירסה הסופית. למרות שעל פניו ניתן לטעון כי מדובר בנסיון נוסף להדק את הזרימה הדרמטית של הפרק, עלינו לשים לב לכך שהחזרה בגירסת הטייטה לא מתחברת כראוי לתחילת הפרק, ולא ניתן לבצע אותה באופן בו היא כתובה. אנו יכולים להניח, לפיכך, כי מנדלסון כתב את סימן החזרה כמחווה לקונבנציות צורניות, ולא מתוך ציפיה שחזרה זו אכן תבוצע.

כפי שהוזכר קודם לכן, חטיבת הפיתוח של הפרק הולחנה מחדש במלואה בגירסה הסופית של השלישייה. למרות שהתחלות שתי חטיבות הפיתוח שואבות מחומרים דומים, לוקח להן פחות מעמוד לפנות לכיוונים שונים לחלוטין. היות שלא ניתן להשוות בין שתי חטיבות אלה, אנו יכולים רק להעלות השערות באשר לסיבות שהביאו את מנדלסון לזנוח את חטיבת הפיתוח המקורית.

סיבה אחת עשויה להיות חוסר במורכבות נושאת ומוטיבית בפיתוח המקורי. החומרים המוצגים בתצוגה עוברים אך ורק תהליכים של ציטוט, חזרות וסקוונצות – הכלים הפיתוחיים הבסיסיים ביותר. מנדלסון מבלה חלק גדול מחטיבה זו תוך שימוש ברעיון מירקמי בעל חשיבות פחותה באופן יחסי, אשר נלקח מסוף התצוגה: רעיון הצלילים החוזרים בטריולות. השימוש שהוא עושה ברעיון זה מזכיר את השימוש שעשה שוברט באותו רעיון, בפרק הראשון של רביעיית המיתרים האחרונה שלו.

בעיה אפשרית נוספת בפיתוח המקורי נעוצה בתכנון ההרמוני שלו. ההתקדמות ההרמונית איטית ביותר, ונוטה לסטטיות; כאשר נבנה לבסוף שיא הרמוני, הסולם אליו אנו מגיעים הוא כה רחוק מסולם רה מינור, הנחוץ עבור תחילת המחזר, עד כי המודולציה משיא זה אל רה מינור נשמעת מאולצת. ייתכן כי מנדלסון חש כי הפיתוח, כפי שהגה אותו במקור, היה זר לעיצוב הזמן של שאר הפרק, ולא היה בר-תיקון.

בעוד שהשינויים שערך מנדלסון במחזר של הפרק דומים לאלה שערך בתצוגה שלו, הרי שהשינויים שערך בקודה חמורים כמעט כמו אלה שערך בפיתוח: בגירסה הסופית הוא בחר למחוק את רובה. הסיבות האפשריות להחלטה זו כבר מוכרות לנו היטב: פעם נוספת, הקודה המקורית, אשר מתחילה באופן דומה לחטיבת הפיתוח המקורית (והדחיה), שוברת את הדחף הקצבי והדרמה של הפרק לטובת הופעה שקטה של הנושא השני בסולם הנפוליטני. הבניה אל ההופעה האחרונה של נושא זה בטוניקה המז'ורית (תיבה 647), בה מתחבר החלק המחוק של הקודה אל החלק שהולחן מחדש, היא הדרגתית ביותר, וכוללת שני מעברים הרמוניים מיותרים – מסולם מי במול מז'ור לסולם סול מינור, ובחזרה. הקודה שבגירסה הסופית בנויה לפי תבנית הרמונית דומה באופן כללי, אך היא מצמצמת שישים תיבות לשבע עשרה, מוותרת על המודולציות המיותרות, ולא מפסיקה לרגע את הדחף וההתלהבות שהחלו עוד בסוף המחזר.

שינוי אחד אחרון, הראוי לאזכור מיוחד, מהווה דוגמה מצויינת לדרך בה מנדלסון בוחר להימנע מסימטריה פריודית ומחזרתיות הרמונית. דוגמה זו צריכה גם לשמש כאזהרה למבצעים, שכן רוב הפרשנויות, אשר אינן מבוססות על הכרת תהליך ההלחנה של יצירה זו, לא תשכלנה להבחין בחוסר הסימטריה, אליו שאף מנדלסון בגירסתה הסופית.

הקטע בו מדובר הוא השיא של החטיבה המסכמת בתצוגה ובמחזר של הפרק הראשון.

הגירסה הסופית של הקטע מופיעה בדוגמה 9a:

The image displays a musical score for the first movement of Mendelssohn's Piano Trio in G minor, Op. 49. The score is arranged in three systems. The first system (measures 186-196) shows the beginning of the movement with a piano introduction marked 'p' and 'cresc.'. The second system (measures 197-206) shows the main section with a 'p' dynamic, followed by a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic. The third system (measures 207-216) shows the continuation of the main section with a 'f' dynamic and a 'cresc.' marking. The score includes staves for Violin I, Violin II, and Piano, with various dynamics and articulations.

Ex. 9a: Final Version, first mvt.: *Molto Allegro agitato*, mm. 186-196

הפראזה שמתחילה בתיבה 195 כוללת תשע עשרה תיבות. התיבה העשרים משמשת כפעמה הכבדה הראשונה של הפראזה הבאה. אפילו אם ניקח בחשבון שתיבות 210-213 מהוות הארכה לפראזה הקודמת, עדיין ניצב בפנינו מצב של חוסר סימטריה, שאינו אופייני לפרק זה. היכן אמור להשתנות מיקום הפעמה הכבדה של תיבת-העל?

התשובה לשאלה זו מצויה בגירסת הטייטה של הקטע:

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The first system (mm. 200-205) shows a piano (p) dynamic and a crescendo. The second system (mm. 206-210) continues the piano part with a crescendo. The third system (mm. 210-215) features a fortissimo (ff) dynamic. The score includes a piano part with a complex rhythmic pattern and a vocal line with long notes and rests.

Ex. 9b: Draft Version, first mvt.: *Allegro molto agitato*, mm. 200-210

תיבות 209-211, שככל הנראה נעדרות מהגירסה הסופית בגלל החזרתיות ההרמונית שלהן, מראות בברור שתיבה 212 היתה במקור תיבת קדמה. עובדה זו לא רק פותרת את בעיית חוסר הסימטריה של הפראזה הבאה, אלא גם מסבירה מדוע בגירסה הסופית תפקיד יד ימין של הפסנתר כולל צליל בודד בתיבה 203, ואקורד מלא בתיבה 204. סימני ה-*sf* בכלי המיתר ניתנים להבנה כאמצעים ליצירת קונטרפונקט מירקמי, ולא כדגשים מיותרים לפעמות כבדות ממילא. חשוב מכך, שתי הקווינטות היורדות שבתפקיד הכינור בתיבות 193-196 נתפשות עכשיו לא כרצף צלילים כבד-קל-כבד-קל, אלא כרצף כבד-קל-קל-קל-כבד. קווינטות אלה, בעזרת שינוי תפישתי אחד, הופכות מסקוונצה פשוטה לאמצעי מחושב היטב, ואפקטיבי ביותר, להארכת מתח. השיא הדרמטי, שמגיע לאחר מכן, הופך בתורו לכמעט קתרטי.

אנו יכולים לראות שאין שום דבר אקראי בדרך בה מנדלוסון שינה את הפרק הראשון. כל שינוי נעשה כדי להעצים את האינטנסיביות המוסיקלית. אפילו אם מנדלוסון בחר להקריב רגעים ליריים, מרקמים מקוריים יותר, ומחוות הרמוניות רחבות – הקרבות אלו יצרו שטף גדול יותר, שהיה חסר לו בגירסת הטייטה, ומנעו בהצלחה את הסכנה שבנפילה לתבניות פריודיות סימטריות וסטטיות. לפיכך, התבוננות בתהליך ההלחנה של יצירה איקונית זו מאפשרת לנו להציץ באמנותו ובאומנותו של היוצר, במסעו לעיצוב תפישת הזמן של המאזין.

על חילול הזמן המוסיקלי

רועי אופנהיים

"דומה שהמרחב יותר מאולף מהזמן, או פחות מסוכן ממנו: בכל מקום אפשר לראות אנשים שיש להם שעונים, ורק לעיתים רחוקות מאוד אנשים שיש להם מצפן. יש לנו תמיד צורך לדעת מה השעה אבל אנחנו לא שואלים את עצמנו איפה אנחנו."

(Perec 1997, p. 85)

[פרלוד]

החוויה המוסיקאלית בדרך כלל מתוארת כך: המוסיקה היא סדרה זמנית של אובייקטים אודיטוריים, צליליה הם כדמויות על פני רקע הזמן. במאמר זה אנסה לערער על תיאור זה, על ידי בחינת היחס שלנו לזמן דרך השאלה כיצד ניתן לאפיין את הרווח שבין שני צלילים במנגינה. במילים אחרות, אנסה לתאר מהו המרחק שבין השעה חמש לבין חמש ודקה.

במאמר זה אשתמש בחוויה המוסיקאלית כמעבדה לחקר החוויה הזמנית ואחשוף באור חדש מושג מרכזי בחוויה המוסיקאלית והזמנית: המֶשֶׁך (duration) ובכך גם אבהיר הנחות יסוד שגויות ביחס לחוויה המוסיקאלית וביחס למושג הזמן. אחת מהטענות המרכזיות שאציג, בהתבסס על הפילוסופיה של ברגסון, היא שרוב הקשיים הפילוסופיים הנוגעים למושג הזמן וכתוצאה מכך למושגי החוויה והזמן המוסיקאליים נובעים מהעמדת הזמן המוסיקאלי [הממשין], הנקרא "מֶשֶׁך" (duration), על החלל והמדידה, ובכך – הפיכתו לזמן פסיקאלי וליניארי, במילים אחרות, חילול הזמן.

הנחת היסוד שבבסיס מאמר זה היא שהחוויה המוסיקאלית, באשר היא, הינה קודם כל **חוויה זמנית** ואינה בהכרח חוויה אסתטית - מעשה אמנות.¹ זהו מאמר המתחקה דווקא אחרי המעשה המוסיקאלי באשר הוא (ולא אחר מעשה האמנות המוסיקאלי) ושואל האם מעשה זה הוא חוויה בעלת מֶשֶׁך, כמו חוויות רבות בחיינו, או שמא היא חווית המֶשֶׁך עצמו: חוויה בזמן או חווית הזמן.

רועי אופנהיים, מנצח ומחנך. מרצה לפילוסופיה של המוסיקה באוניברסיטת תל אביב, באוניברסיטה העברית ובאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. רועי יסד את תזמורת המהפכה, מעבדת ניסויים מוסיקלית בשביל מלחינים ומבצעים ישראלים.

¹ לא כל חוויה מוסיקאלית היא חוויה אסתטית, אך כל חוויה מוסיקאלית היא בהכרח חוויה זמנית (כדוגמת שריקה).

[לתפוס מְשָׁךְ] על הרווח שבין הצלילים

מהו טיבו של המְשָׁךְ (הזמן) המוסיקאלי? באילו מושגים יש לענות על השאלה מהו המרחק, או המרווח, בין דו לרה?² האם אלה הבדלי גובה? הפרשי כמות? האם כשאנו שומעים מלודיה אנו מציירים במחשבותינו את צלילי המלודיה באים זה אחר זה כנקודות בחלל, שהמאזין מגיע אליהן בקפיצות, כשהוא מדלג כל פעם על רווח ריק שחוצץ ביניהן? או שמא הצלילים היו והינם בגדר איכות צרופה?

"אם הצלילים מתנתקים, הרי זה מפני שהם מניחים ביניהם רווחים ריקים. אם אנו סופרים אותם, הרי זה מפני שהרווחים קיימים ועומדים בין הצלילים החולפים, כלום אפשר היה שיהיו רווחים אלו קיימים ועומדים, אילו היו בגדר מְשָׁךְ רצוף ולא בגדר חלל?" (ברגסון 1977 עמ' 54).

אחת מטענותיו המרכזיות של ברגסון בספרו "**המסה על הנתונים הבלתי אמצעיים של התודעה**" היא שרוב הקשיים והבעיות הפילוסופיות הנוגעות למושג הזמן מקורן בהעמדת הזמן הממשי, הנקרא "מְשָׁךְ", על החלל, ואני מוסיף וטוען כי רוב הבעיות הפילוסופיות הנוגעות לחוויה והזמן המוסיקאליים מקורן בצורך להתבונן בהם, לומר דבר מה אודותיהם, לנסות ולשמר אותם.

ברגסון מבחין בין שני 'סוגי' זמנים³:

1. **הזמן המדיד (הליניארי)**- זמן "שמעורב בו" חלל. תפיסה חללית של הזמן לצורך פעולה על חומר כל שהוא, שהינה יצירה של השכל.

2. **הזמן הראשוני (הממשי)**- שהוא המְשָׁךְ (duration) – איכותי ואינו ניתן למדידה.

אלה שתי קונספציות אפשריות של המְשָׁךְ (הזמן) המוסיקאלי. בפירוש האחרון (2) ברגסון מתכוון למְשָׁךְ הראשוני והטהור, נקי מכול תערובת, ואילו בפירוש הראשון (1) מתגנב לתוך המְשָׁךְ מושג החלל. ואולם, איזהו המְשָׁךְ (הזמן) המוסיקאלי? האם אפשר לדבר על המְשָׁךְ (הזמן) המוסיקאלי ללא מושגים חלליים? ללא מרווחים, גבהים, צורות, סולמות ומבנים?

לשם כך אנסה להבהיר את ההבדלים בין שני הזמנים ואת הנחות היסוד והמאפיינים של כל אחד מהם ועל ידי כך אמקם את החוויה והזמן המוסיקאליים או כזמן או בזמן.

ברגסון טוען כי הזמן המדיד הוא כמעין 'קומה שנייה' לזמן הראשוני, למְשָׁךְ, זאת בניגוד לתפיסה הרווחת כיום. הזמן הליניארי (הפיסיקאלי) מוסיף הנחות יסוד שאינן קשורות לטיבו של המְשָׁךְ והן שמאפשרות את הכימות, את המדידה שלו. ברגסון מראה כי הזמן הוא מדיד, ליניארי וחללי אך ורק אם מניחים שתי הנחות יסוד:

1. **הומוגניות**- קרי, אחידות של נקודות העכשיו בזמן (מצב בו אין נקודת עכשיו מועדפת יותר מאחרות).

2. **אי-רציפות המְשָׁךְ**.

טענתי היא כי הנחות אלו אינן רלוונטיות לגבי החוויה והזמן המוסיקאלי.

² מהו המרחק בין דה ורה? ספטימה או סקונדה האם הם מרווחים זהים? האם יש הבדל במרחק שבין מי לרה ורה לדו?
³ פול ריקר בספרו "זמן ונרטיב" יכנה את שני הזמנים הללו כזמן פיסיקאלי (של העולם) וכזמניות (של הסובייקט) זאת בהתבסס על ההבחנה של היידגר בספרו "הווייה וזמן" בין זמן וולגארי (פיסיקאלי) לבין זמן ראשוני (זמניות). ריקר כהיידגר יוסיף זמן שלישי המגשר ביניהם – הזמן ההיסטורי הנרטיבי המקביל לזמן עולם (שמיש/ היסטורי) של היידגר כפי שמופיע בהווייה וזמן. ההבדל העקרוני בין ריקר והייידגר לעומת ברגסון הוא שהמְשָׁךְ (הזמן הראשוני) הוא לתפיסתם זמני, סופי אך הבדל זה אינו רלוונטי לדיוננו במאמר זה.

[לתפוס צלילים וכבשים]

על הזמן המדידי: הומוגניות, מדידה, מספר וחלל

"יש הרבה מודדי זמן. למשל, הסבון ומשחת השיניים ושאר צורכי בית שנגמרים ומודדים זמן לפיהם. אחר כך מודדים בשכחה ובזכירה, עד שמגיעים לכוכבים המשנים את מקומותיהם בגלל הזמן העובר"

(עמיחי)

במידה ונרצה לאפיין עדר כבשים כעדר כבשים נצטרך להניח כי כל הכבשים זהות (כולן כבשים ואין ביניהן זאב, עז או זברה) משמע, חייבים אנו להניח **הנחת הומוגניות** של העדר. מצד שני נרצה לומר כי הכבשים **נבדלות** זו מזו מבחינת המקום שהן תופסות בחלל, כי במידה ולא היו נבדלות, הן לא היו מהוות עדר. נבדלות זו מאפשרת את **היכולת למדוד, לספור**. פעולת המדידה מניחה מצד אחד את **ההומוגניות** של הקבוצה (רק כבשים) ומצד שני את **הנבדלות ואת אי-הרציפות** שבה (הרווח, הגבול שבין הכבשים- "21 כבשים בעדר", "הכבש השישה-עשר").

"אל לנו להשלות את נפשנו בעניין אי-רציפותו של המספר... אין להכחיש: מכלל עיצובו או בנייתו של מספר משתמעת אי-רציפות..." (ברגסון שם. עמ' 52). פעולות המדידה והספירה מניחות גם כי **היחידה הבסיסית (דוגמת הכבשה) אינה ניתנת לחלוקה**. היא מצטיירת כנקודה מתמטית שרווח, חלל ריק, מפריד בינה ובין הנקודה הבאה אחריה- זהו הרווח שבין כבשה לכבשה. רק בעזרת הנחות אלו, אפשר לאפיין את העדר כעדר של כבשים, ואת המלודיה כאוסף של צלילים. "היחידה בלתי-פריקה היא בשעה שחושבים אותה, והמספר בלתי-רציף הוא בשעה שבונים אותו" (ברגסון שם. עמ' 52). אי-רציפות זו מניחה את אי-חדירותו של החומר ובכך מצביעה על זיקת המושגים "מספר" ו"חלל". "אי-החדירות [של הדבר] עולה אפוא לפני מחשבתנו בזמן אחד עם המספר" (ברגסון שם. עמ' 55).

המדידה והמספר המניחים הומוגניות ואי-רציפות (נבדלות) מניחים בכך גם את **מושג החלל**. "החלל הוא הסביבה שרוחנו משכנת שם את המספר [...] כל חיבור משתמע ממנו ריבוי של חלקים, הנתפסים בעת ובעונה אחת" (ברגסון שם. עמ' 53). במילים אחרות, כשהחלה המדידה והספירה של עדר הכבשים הנחנו גם את האחו, את מיקומן של הכבשים זו בצד זו.

פעולת המדידה שנכפית על המֶשֶׁך מכניסה לתוכו מושגי חלל, שאינם מטיבו של הזמן, שמאפשרים "לפעול" על הזמן מחד, ולשנות את טיבו ומהותו הזמנית ול'אלפו' מאידך. "אנו שואלים בהכרח מן החלל אותן דמויות שבאמצעותן אנו מתארים את ההרגשה שהתודעה הנעשתת מרגשת לגבי הזמן ואף לגבי העקיבה... ואתה אומר שהמֶשֶׁך הצרוף הוא דבר אחר". (ברגסון שם. עמ' 56).

הנחת ההומוגניות המחויבת מפעולת המדידה הינה הנחת העדרו של מימד איכותני.⁴ "כשאדם רואה את הזמן כסביבה הומוגנית, שלכאורה מצבי התודעה מתפרסים בו, הרי בכך הוא נותן לעצמו בבת-אחת, פירושו של דבר, בכך הוא מפקיעו מן המֶשֶׁך" (ברגסון שם. עמ' 59). המֶשֶׁך, כשנבחן בסביבה הומוגנית, הינו מושג כלאיים, שמחובר בעל כורחו עם מושג החלל בניסיון 'לאלפו', להשאירו במקומו, לקבעו. "הזמן, המושג בצורת סביבה בלתי-מסוימת והומוגנית, אינו אלא דמות תעתועים של החלל, שאינה מרפה מן התודעה." (ברגסון שם. עמ' 60).

אם כן כיצד אנו תופסים את מושג המֶשֶׁך המוסיקאלי (הרווח שבין שני צלילים)? האם כמֶשֶׁך ראשוני וטהור, נקי מכל תערובת, או שמא כבר התגנב לתוכו מושג החלל?

⁴ הנחת ההומוגניות של נקודות העכשיו בזמן היא דבר שנקבע באופן שרירותי וכאקסיומה לשם כימות ומדידה.

"כלום לא ניתן לומר שאף-על-פי שצילילים אלו באים בזה אחר זה, אף-על-פי-כן אנו תופסים אותם זה בתוך זה, ושהמכלול שלהם ניתן להמשילו ליצור חי, שחלקיו אמנם מובחנים זה מזה, אבל גם חודרים הם זה לתוך זה מכוח זיקת-הגומלין שביניהם? והא ראייה: אם נפר את הקצב על-ידי שניעצר יתר על המידה בצליל מצלילי הלחן, הרי לא האורך הנפרס שלו, מבחינת היותו אורך, הוא שיעמידנו על טעותנו, אלא השינוי האיכותי שנגרם בכך למכלול של הפסוק המוסיקאלי [...] עקיבה שאין עמה הבחנה, את העקיבה בחינת חדירת-גומלין, זיקת גומלין, התארגנות פנימית של יסודות, שכל אחד ואחד מהם מייצג את הכלל כולו, ושרק מחשבה בעלת כושר הפשטה תוכל להבחין ולהפריד בינו ובין הכלל כולו". (ברגסון שם. עמ' 60).

הסתכלות על צלילים במלודיה כאובייקטים העומדים זה לצד זה מטעה ומסלפת את טיבו של המְשָׁךְ המוסיקאלי וזאת על-ידי 'הגנבת' מושג החלל לתוכו, מתוך הנחת ההומוגניות. התבוננות זו רואה אוסף צלילים כעדר כבשים. על מנת למדוד צלילים צריך להפוך אותם להומוגניים, לנבדלים, לחלליים, ל'סוג של כבשים', אך טיבם של הצלילים במלודיה שונה מזה של כבשים. הצלילים, בניגוד לרעשים וכבשים, נושאים עימם את כל "העדר" המלוּדי כציפייה והטרמה, כהדהוד ושובל (כשם שכף היד נושאת עימה את הזרוע ואת הכתף)⁵. הזמן המוסיקאלי הוא התהוות שבה כל רגע טעון בכל העבר ונושא בקרבו את כל העתיד, בניגוד לעדר כבשים. ממהותו הזמן המוסיקאלי הוא הטרונגי, רציף ואינו מדיד.



ציור 1

הנחות ההומוגניות ואי-הרציפות משמעם הפיכת האיכותי לכמותי, בניסיון למדוד ולספור - להפוך את המְשָׁךְ לחללי. המְשָׁךְ הינו "ישות" זהה ומשתנה כאחד, המאפשר עקיבה ובו זמנית במקביל ובכך מטבעו הוא משולל כל מושג חללי.

אנו, משתמשי השעון וקוראי התווים, הורגלנו למושג האחרון של זמן, לתערובת מְשָׁךְ עם חלל, זמן מדיד הומוגני שאינו רציף, והוא כמין דיבוק שאינו מרפה מאתנו. "אנו מטילים את הזמן לתוך החלל" (ברגסון שם. עמ' 61), את המוסיקה לתוך הגיאומטרי. אנו הופכים את ה"צליל שאחריו" ל"תו שלידי", את ה"צליל שלידי" ל"צליל שגובה או נמוך", את התיבה למקום, את ההפסקה לרווח ואת הסולם לבנוי מרווחים מרווחים, כדי לטפס מעלה ולברוח ממהותו של המְשָׁךְ אל הזמן החללי.⁶ ואולם, "אין המְשָׁךְ כמות, ובו ברגע שמנסים למדוד אותו, הרי באורח בלתי-מודע ממירים אותו במה שבגדר חלל הוא". (ברגסון שם. עמ' 63).

המְשָׁךְ המוסיקאלי אינו הדוגמא היחידה לזמן שאינו "נגוע" במושגי חלל. זמן-חלום מצליח לשמר את איכות המְשָׁךְ הזמני ללא התערבות החלל. בחלום, כמו במוסיקה, ישנה תחושה של זמן, מְשָׁךְ ותנועה אך אלה אינם ניתנים למדידה, אינם ניתנים לכימות. בחלום "אין אנו מודדים עוד אז את המְשָׁךְ, אלא אנו מרגישים אותו, ממעמד של כמות, הוא חוזר אל מצב של איכות... הזמן נעשה כמות מתוך שנתגולל בחלל" (ברגסון שם. עמ' 73). כשם שאף אדם לא ינסה למדוד כמה

⁵ בדומה למודל הרטנציה של תודעת הזמן שמציג הוסרל בהרצאותיו מ-1905 (ראה נספח). אינני מציג את המודל במאמר כי גם מודל זה מניח את החלל ואת הצלילים כאבני הבניין המוסיקאלי וזאת בניגוד לתפיסתי שהמְשָׁךְ המוסיקאלי קודם לצלילים מבחינה פנמנולוגית והחריגה "מהמקום" היא של המְשָׁךְ עצמו וכינונם של הצלילים הוא תוצאה של הניסיון לשמר, לתפוס (דרך התבוננות) את החוויה והמְשָׁךְ המוסיקאליים.

⁶ המושג המוסיקאלי תיבה נקרא באנגלית: measure, למדוד. השאלה היא: את מה יש למדוד ?

זמן לקח לו להגיע ממקום אחד לשני בחלום, כך גם אין משמעות למדידת המרחק והרווח שבין הצלילים דו ורה, שכן אין רווח ביניהם. חשיבה זו הינה טעות קטגוריאלית, שאלה על זמן עם תשובה במושגים של חלל, שאלה על צלילים ותשובה במושגי כבשים. "בקבלת המדידה של הזמן אנו שוכחים את מה נמדד ומה שנשאר הוא רק מרחק ומספר" (היידגר 96, עמ' 384).

[לתפוס תווים]

על סמלים בשרות הזמן המדיד, החללי.

"אם אשמור, במצורף לדמותה של התנודה ההווית את זכרה של התנודה שקדמה לה, יקרה אחד משני דברים אלו: או שאציב את שתי הדמויות [הצלילים] זו בצד זו, וכך נחזור אל הנחתנו הראשונה, או שאתפוס אותן זו בתוך זו, כשהן חודרות זו לתוך זו ומתארגנות ארגון הדדי **כצליליו של לחן**, וכך צרות מה שקריו בפינו ריבוי בלתי מובחן או איכותי, שאינו דומה משום בחינה למספר: ובאורח זה אנחל את הדמות של קֶשֶׁך צרוף, אבל יחד עם זאת אשחרר את רוחי כליל מן המושג של סביבה הומוגנית או של כמות ניתנת למדידה" (ברגסון שם. עמ' 63).

החוויה המוסיקאלית מוגדרת על-פי ברגסון כריבוי בלתי מובחן, איכותי. בין צלילי המלודיה אין רווח או מרווח ואף לא גבול אלא **זיקה**, קרי, הם חודרים זה את זה, בניגוד לאובייקטים פיסיקאליים חלליים כדוגמת כבשים. ההטרוגניות והרציפות הצלילית אינן מאפשרות מדידה וכימות אלא ריבוי איכותי, בלתי מובחן.

"אין צורה, מאחר שהצורה יש בה משום אי-ניעות ואילו הממשות היא תנועה. מה ממשי הוא, הרי זו ההשתנות הבלתי פוסקת מבחינת הצורה... הצורה היא כעין תצלום-בזק של המעבר" (ברגסון, 1974 עמ' 209)

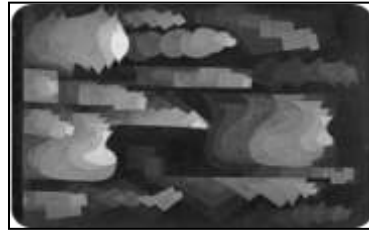
בכך, דווקא השיח המוסיקאלי, הרווי מושגי זמן חללי, משנה את תפיסתנו לגבי מושגי הזמן (המֶשֶׁך) המוסיקאלי (ומושגים מוסיקאליים אחרים). הצורה המוסיקאלית, לדוגמא, בשיח המוסיקאלי מצטמצמת לכדי צורה חזותית. יצירה ופרק מוסיקאליים הומשגו על-ידי סמלים חזותיים כמו: תווים, מילים ואותיות (דוגמת: ABA מנואט-טריו-מנואט). כאילו הניחו כי היות זה לצד זה במשמעותו לזה שמאוחר מזה. הסמלים והתווים מחייבים למקם עצמם בחלל זה ליד זה, בניגוד גמור לצלילים ולקטעים מוסיקאליים הנמצאים זה מוקדם או מאוחר מזה, ביחס של זיקה של אחד עם השני, במעין סינתזה איכותית. המֶשֶׁך המוסיקאלי הוא התהוות, בה כל רגע טעון בכל העבר ונושא בקרבו את כל העתיד. לדוגמא: המחזר בצורת סונטה⁷ מגיע מאוחר לפיתוח ואינו נמצא לידו או אחריו ולכן אינו יכול להיות זהה לתצוגה שמופיעה מוקדם יותר, גם אם מנוגנים בו אותם הצלילים, המסומנים כ A-B-A.⁸ "לפני ואחרי אינם בהכרח זהים למוקדם ומאוחר" (היידגר 1992 עמ' 18).

לתפיסתי, התיווי (מערכת הנוטציה) הוא הסדק המרכזי ממנו מתגבב החלל אל המֶשֶׁך המוסיקאלי. תפקידה של מערכת הנוטציה (תווים) היא שימור והמשגת החוויה המוסיקאלית (האפשרות לדמיין או לחשוב אותה) – בדיוק מה שהצליל המוסיקאלי אינו מאפשר. התיווי, בדומה לתצלום, 'עוצר את הזמן' ומעניק לו צורה קבועה, ניראית לעין, מקום חללי למה שהוא מטבעו בר-

⁷ הצורת הסונטה בנויה מתצוגה של נושאים מוסיקאליים, פיתוח הנושאים ומחזור/רפרזיה (חזרה של התצוגה "אחרי" הפיתוח).

⁸ עדיף היה אם מוסיקאים היו מתייחסים למושג הצורה המוסיקאלית כפי שאריסטו ראה את מושג הצורה: כתכלית, מימוש סופי, ולא לצמצם מושג זה לצורה חזותית שבנוסף לצמצום המושג מטעה ומשלה מהו טיבו של המשך המוסיקאלי.

חלוף ו'חורג ממקומו'. התיווי משמר אפוא את המוסיקה, אבל בה במידה שהוא חושף אותה הוא גם מסתיר אותה. בזמן שהתיווי חושף את 'גבהי' הצלילים הוא מסתיר, באותה פעולה, את הזיקה ביניהם ובכך מייצר אשליה של'היות-ליד' ו'להיות-מאחר-ל' הם יחסים זהים, שצלילים הם סוג של אובייקטים עם רווחים ביניהם, שניתן לצייר אותם (ראה ציור 2. – "פוגה באדום" של פול קליי).



ציור 2. "פוגה באדום", פול קליי

תפקידה של כל מערכת סימנים היא להצביע על אובייקטים. לתפיסתי, במקרה של החוויה המוסיקאלית, היא זו שיוצרת אותם. הנוטציה המוסיקאלית מסתירה את המְשָׁךְ המוסיקאלי הרציף, ומבנה את אשליית הרווח (שאינו קיים) בין הצלילים, המיוצגים כאובייקטים. זוהי אשליה, שמקורה בהמשגה החללית שלנו את הזמן המוסיקאלי. זוהי בעיה שאיננה מעניינו של המְשָׁךְ, והיא בעיה פיקטיבית, שמקורה בטעות קטגוריאלית כאמור.

המלודיה והמעשה המוסיקאליים נחווים (אופן הינתנותם) כתנועה, כהתהוות, ולא כסדרה של אובייקטים בזמן (כפי שמערכת הנוטציה מציגה אותם). הנחת היסוד בשיח אודות החוויה המוסיקאלית כי המלודיה והתנועה המוסיקאלית הינם אוסף של צלילים, אוסף של אובייקטים אודיטוריים, היא המטעה. צליליה של המלודיה נוצרים **רק** כאשר מקפיאים את תנועתה, כאשר מנסים לשמרה, בדיעבד. הניסיון לשמר תנועה, לשמר דבר-מה בר חלוף הוא המכונן את יצירת אובייקטים האודיטוריים "המשונים" שאינם נתפסים כתכונות של משהו או כסמלים למשהו.

לתפיסתי, החוויה המוסיקאלית היא קודם כל חוויה של התהוות, תנועה זמנית, ולא תנועה בזמן של סדרת אובייקטים. רק בניסיון לשמרה הפכה תנועה זמנית זו (המְשָׁךְ) לסדרה של "אובייקטים" בזמן – דמויות על רקע זמני, דמויות המקבילות לעדר כבשים על רקע האחו. ולכן רק אם נתעקש בכל זאת לתארה במושגים חזותיים התיאור הכי מדויק יהא כניסיון לתאר **רקע ללא דמויות**: החוויה המוסיקאלית כחווית הרקע הזמני של הקיום האנושי ללא חלל וללא אובייקטים.

בכך, ההקבלה של ציורים, כגון זה של קליי, לתנועתה של החוויה המוסיקאלית מוטעית ומטעה, וכן ההקבלה בין קריאת תווים לקריאת ספר או לצפייה בסרט. הספרות והקולנוע הם חוויות בזמן, כי אפשר להבחין בנקל בין הזמן הממשי, המְשָׁךְ שלוקח לקרוא את הסיפור ולראות את הסרט, לבין זמן ההתרחשות של הסיפור והעלילה. לא כך אצל החוויה המוסיקאלית! **בחוויה המוסיקאלית ישנה התאמה מלאה בין הזמן הממשי (המְשָׁךְ) לבין זמן ההתרחשות המוסיקאלית ולכן אין לראות בצלילים דמויות על רקע זמני (אובייקטים או סמלים) אלא כגילום שמיעתי של הזמן, של המְשָׁךְ עצמו.**⁹

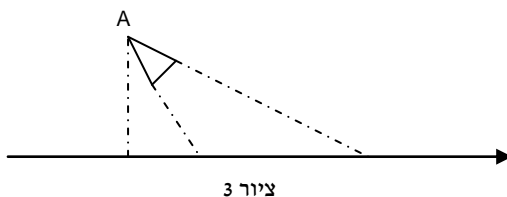
⁹ בחוויה המוסיקאלית אין אפשרות לתקצירים, לראשי תיבות כפי שניתן ליצור לספר או סרט. בעוד שבשפה 'ז' ו'ל' זכרו לברכה' זהים מבחינת המובן, החוויה הזמנית שלהם, המְשָׁךְ שלהם ואף ההפרעה האקוסטית שלהם שונים. כך גם 'בג' צ' ו'בית דין גבוה לצדק', 'סכר'ם' ועוד. אין אפשרות לראות בשיטת שנקר או ניתוח הרמוני ראשי תיבות כי אין הם נושאים בחובם את החוויה עצמה, את מובנה המלא שהוא היותה זמנית.

התווים, הסמלים והשפה אין בכוחם לאחוז בזמן הממשי, במִשְׁךְ המוסיקאלי, בתנועה הרציפה, מבלי להקפיא את תנועתה ולהפוך אותה לאוסף של רגעים, לאוסף של צלילים. "...אין ברשותנו שום סימן לבטא בעזרתו את המִשְׁךְ... [הוא] אינו מוסב על ההתהוות מצד הניעות שבה, כדרך שהגשרים הנטויים פה ושם על פני הנהר אינם עוקבים אחרי המים הזורמים תחת קשתותיהם" (ברגסון 1974, עמ' 231).

אנו נוטים למצק ולהקפיא את רשמינו כדי להביעם באמצעות הסמל והמספר, זהו סוג האילוף של הזמן הממשי, אילוף הגובל בסירוס מהותו של המִשְׁךְ המוסיקאלי. "...מִשְׁךְ שרגעיו חודרים זה לתוך זה, אם נפריד רגעים אלו זה מעל זה, אם נגולל את הזמן בחלל, ניטול מרגש זה את נשמת החיים שבו ואת צבעו. כך נישאר מול מה שאינו אלא צילנו" (ברגסון 1977, עמ' 76).

נקודת מבט חיצונית: התבוננות והקשבה

לשם חידוד הבעיה של ההקבלה המוטעית אך הכמעט מובנת מאליה בין מִשְׁךְ רציף וקו בחלל, בין צורה מוסיקאלית וצורה חללית והנחות היסוד הסמויות הבאות עימה, מציג ברגסון את הדוגמא הבאה (ברגסון שם. עמ' 62). ישנה נקודה חומרית A הנעה על פני קו. במידה ונקודה זו היתה מודעת לתנועתה, היא הייתה מרגישה שהיא משתנה והייתה תופסת סוג של עקיבה. אך האם עקיבה זו הייתה לובשת צורת קו? התשובה לכך היא חיובית רק בתנאי שהנקודה יכלה להתרומם מעל הקו שהיא נעה לאורכו ולתפוס בעת ובעונה אחת כמה נקודות של הקו הניצבות זו ליד זו. נקודה כזאת צריכה להיות לא רק מודעת לעצמה אלא גם לחלל שנמצא סביבה, ולשם כך עליה להניח מישור שבו נמצא הקו. (כרועה צאן של העדר שיכול לראות את העדר כעדר, או כבשה שהלכה לאיבוד, כשחיין היכול להביט ממבט-על על שובל המים שיצר). "העקיבה קיימת אך ורק בשביל צופה בעל תודעה שמעלה על זכרונו את העבר ומציב, בתוך חלל בעל תפקיד-עזר, את שתי התנודות זו בצד זו, את סמליהן זה בצד זה". (ברגסון שם. עמ' 64) ואני מוסיף - ולא זה לאחר זה!



כלומר, על מנת לתפוס קו ככזה, עדר כעדר, צריך אדם (או נקודה מודעת) שהתייצבו מחוצה לו. נקודה בעלת תודעה שחסרה את מושג החלל (שלא תוכל לצאת מן התנועה של עצמה) לא תוכל לתפוס עקיבה של מצבים או צלילים בצורת קו. "אבל תחושותיה ייתוספו באורח דינאמי זו על זו, ויתארגנו ארגון הדדי, כדרך שמתארגנים צליליו הבאים בזה אחר זה של לחן [...] המִשְׁךְ הרציף אפשר שאינו אלא עקיבה של שינויים איכותיים שהם מתמזגים, חודרים זה לתוך זה, בלי מתארים מדויקים, בלי שום נטייה להתחצן [להיות מופרדים] זה ביחס לזה, בלי שום קירבה אל המספר: תהא זו הטרוגניות על טהרתה... [כ]ן בו ברגע שמייחסים למִשְׁךְ ולו גם שמץ של הומוגניות, מגניבים לתוכו את החלל". (ברגסון שם. עמ' 62).

לכן, יש להבחין בין שני אופני שמיעה: **התבוננות והקשבה**. אין אפשרות **להתבונן** במוסיקה כמִשְׁךְ אלא רק כזמן שמעורב עם חלל (זמן מדיד והומוגני)¹⁰, לעומת זאת ישנה האפשרות **להקשיב** לזמן כמִשְׁךְ ללא מושגי חלל: זוהי הפעולה שבבסיס החוויה המוסיקאלית הטהורה. אין המדובר בהתבוננות מנקודת מבט חיצונית אלא בהאזנה קשובה, אופן שמיעה שאינו מגניב את מושגי החלל לתוך המִשְׁךְ, את ההתבוננות הכמותית וההומוגנית לתוך התנועה האיכותית והרציפה של המִשְׁךְ.

תיאור הזמן המוסיקאלי, כפי שאני מציג אותו, בהתבסס על תפיסתו של ברגסון קורא תיגר על תפיסתו של קאנט לגבי הזמן כצורת הסתכלות או תבנית שבאמצעותה מפורשת המציאות; תבנית המאפשרת ארגון של אובייקטים ואירועים במבנים מסוימים. לתפיסתו של ברגסון, בניגוד לקאנט, הזמן הראשוני (המִשְׁךְ) אינו שייך להסתכלות. הזמן הוא מסגרת הקודמת להבחנה בין הסתכלות ומחשבה ואין מובן להריגה ממנו, לנקודת מבט חיצונית אליו. "עצם הארג [המצע] של הממשות" (ברגסון 1974, עמ' 10). לתפיסתי, "ההתבוננות השמיעתית" "מחוץ" למוסיקה, השמיעה שמהולה בהתבוננות, מחליפה את החוויה המוסיקאלית הטהורה, את ההקשבה, את שמיעת המִשְׁךְ כמִשְׁךְ נטול התערבות של מושגי חלל. התבוננות זו הופכת את חווית המִשְׁךְ לחוויה בעלת מִשְׁךְ, את חוויית הזמן המוסיקאלי ליצירה מוסיקאלית בזמן.

תנועה וסדר: הקשבה והתבוננות

ניסיון זה לאפיון המִשְׁךְ המוסיקאלי בשונה מחוויית בזמן, יכול להיבחן מנקודת מבט ביקורתית נוספת אודות התפיסה המקובלת שמוסיקה היא סדרת צלילים בזמן, המכילה חזרות וניגודים, וכי תנועתה היא סוג של אשליה, תוצר לוואי של החזרות והניגודים. במבט מדוקדק, הבעיה העיקרית העולה מתפיסה זו היא שסדר לא מניח זמן, אלא אפילו כמעט ומבטל אותו. חזרה וניגוד אומנם מכוננים סדר אך לא זמן או תנועה, את כינון הזמן המוסיקאלי יש לחפש במקום אחר. למשל, סדרה מספרית כגון: 1,2,3,4... היא סדרה חללית בלבד ואיננה בזמן. כמו כן, גם סדרה מחזורית כגון: 1,2,1,2,1,2... איננה בזמן - **מחזוריות אינה מכוננת בהכרח זמן**,¹¹ כך גם אם הסדרה פרוסה על מישור ולא על ציר:

| | | | | |
|---|---|---|----|---|
| | 1 | | 12 | |
| 2 | | 2 | | 3 |
| | 1 | | 6 | |

מספרים וסמלים אינם מוקדמים או מאוחרים, מכיוון שאינם בזמן. כל הסדרות הנוצרות מחזרה וניגוד, גם אם הן ליניאריות או מחזוריות, מחייבות חלל אך לא בהכרח זמן, התבוננות אך לא בהכרח הקשבה. כך נולד גם הבלבול בין השינוי והתנועה: בכל תנועה יש שינוי, אך שינוי (כמו חזרה וניגוד) אינו מחייב בהכרח תנועה, הרי "הבעיה הפילוסופית" בתפיסת **מלודיה כמלודיה אינה בשינוי שחל בה מצליל לצליל אלא בהסבר תחושת המשכיותה, תנועתה**.

¹⁰ זו לתפיסתו של ברגסון ההגדרה של "המימד הרביעי של החלל, שאנו קוראים לו הזמן ההומוגני". (ברגסון עמ' 65).

¹¹ תפיסה מוטעית זו נמצאת גם בתפיסתנו את הזמן היומיומי. המחזוריות של יום ולילה לדוגמא אינה מכוננת את המִשְׁךְ והזמן של היום. רק מבט "מהצד" אשר מקפיא את תנועת החיים יכול לראות את המחזוריות. תפיסת המחזוריות מניחה את ההומוגניות, אי הרציפות, וחוסר החדירה ההדדית של היום והלילה.

מקורה של חווית התנועה המוסיקאלית, להבנתי, נמצא בזמניות, במָשך. תפיסת הסדר (החזרה וניגוד) לא רק שלא מכוננת זמן ומָשך, אלא היא מהלך חיצוני למָשך המוסיקאלי שכופה עליו להתנהג כחוויה וסדרה בזמן, ממש כשם שעשתה נקודה A שיצאה מחוץ לתנועתה כדי להגדיר אותה כקו. פעולה זו (של התבוננות) בדיוק כמו פעולת קריאת התווים, הינה אופן תפיסה משני למָשך המוסיקאלי, המערבב את המָשך עם החלל, מנסה להקפיאו ובכך לנסות להתמודד עם היותו בר-חלוף. כל הדרישות שאינן מטיבו של המָשך המוסיקאלי.

החוויה המוסיקאלית היא קודם כל חווית מָשך, התהוות זמנית, שרק במהלך קוגניטיבי בדיעבד אפשר יהיה למצוא בה חזרות וניגודים וסדר. החזרות והניגודים ללא הנחת המָשך כמצע "הבלתי נשמע של הנשמע" אינם יכולים לכוון את חווית התנועה המוסיקאלית.

דוגמאות מוסיקאליות שמבהירות טיעון זה הן הניסיון לתאר באופן פנומנולוגי את ההבדל בין אקורד לארפז' והמובן של מוסיקה סריאלית. האקורד והארפז' הינם מבנים מוסיקאליים הבנויים מאותה סדרה (של צלילים/ מרווחים). אלו שתי תופעות מוסיקאליות **שונות של אותה** סדרה, שכל המבדיל ביניהן הוא המָשך, הזמן. דוגמא זו מבהירה ומחדדת מדוע לא ניתן לעשות רדוקציה של המָשך והתנועה למושגי חזרה וניגוד ומושגי חלל.

לעומת זאת, מקרה קיצון של החוויה המוסיקאלית כסדרה בזמן הוא המוסיקה הסריאלית. מוסיקה זו בהגדרתה הופכת עצמה לסדרה ללא זמן, לסדרה ללא מוסיקה, כי היא מתייחסת לצלילים כאובייקטים (חלליים) בסדרה חשבונית וממקמת את החזרה והניגוד כבסיס למָשך המוסיקאלי בעוד שזה אין לו דבר וחצי דבר עם חזרה וניגוד. אלו שינויים בזמן ולא תנועת הזמן, המָשך.

[לתפוס הפסקה] "4'33"

12 ניתוח פנומנולוגי של ההפסקה המוסיקאלית

תופעת ההפסקה המוסיקאלית היא לטעמי הדוגמא הטובה והקיצונית ביותר לערבוב, לחילול הזמן המוסיקאלי.

מדוע דף ריק באמצע עבודה אינו מובן? למה הוא נתפס כטעות או כבעיה בהדפסה? זאת, מכיוון שאינו חלק מן הלוגיקה של שפת העבודה. הפסקה במובנה החללי והשפתי היא הפרדה, גבול, רווח ואילו תפיסת מושג ההפסקה בחוויה המוסיקאלית שונה בתכלית ממושג ההפסקה היומיומי. תפיסתנו היומיומית את מושג ההפסקה היא כהפרדה, מרווח **שבין** הדברים: הפסקה בבית הספר, הפסקה בקולנוע, פסק זמן, הפסקת פרסומות (ותכף חוזרים...). ואולם, ההפסקה המוסיקאלית אינה מתפקדת כשאר ההפסקות. ההפסקה המוסיקאלית מתפקדת כצליל מן המניין ותפיסתה החללית, כ'הפרדה בין צלילים', מוטעית ומטעה. ההפסקה המוסיקאלית, הנמצאת בתוך קטע מוסיקאלי, בניגוד להפסקה שבין יצירות, מתפקדת **כצליל ללא הפרעה אקוסטית**, כחלק מהמלודיה.¹³ ההפסקה המוסיקאלית איננה גדר, או גבול, כשם שאינה בהכרח הרפיה. תפקידה זהה לשאר הצלילים למרות מאפייניה החריגים במקצת. (ההפסקה המוסיקאלית אומנם חסרת גובה וגוון אך מקבלת מספר גדלי מֶשֶׁך, בדיוק כשאר הצלילים במלודיה).

לשם הדגמת האפיון של ההפסקה המוסיקאלית אתמקד בתחילתה של הסימפוניה החמישית של בטהובן כדוגמת קצה להפסקה מוסיקאלית.



ציור 4

¹² האזן ליצירות: "4:33". קייג' וסונטה לכינור ופסנתר מס. 2. של שניטקה ופרלוד מס. 4. במי מינור של שופן.

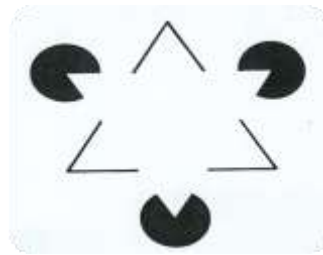
¹³ בניגוד לראשונה, בהפסקה השנייה מותר להשתעל ולמחוא כפיים.

מוטיב "הגורל" הפותח את הסימפוזיה החמישית של בטהובן (המוטו של היצירה) אינו מוטיב של שני צלילים בו הראשון חוזר שלוש פעמים - "סול-סול-סול-מי", אלא הצליל הראשון במוטיב זה הוא ההפסקה המוסיקאלית במְשָךְ של שמינית (ההפסקה היא בעלת מְשָךְ זהה לצליל השני במוטיב), ורק לאחריה ישנה חזרה משולשת על הצליל השני (סול) ולאחריו הצליל השלישי (מי במול). כלומר, המוטיב הינו "הפסקה- סול-סול-סול-מי" (ראה דוגמת התווים בציור א). **אי נגינת** ההפסקה המוסיקאלית ישנה את אופי תפיסת המוטיב כסוג של שלישון (טרילולה) וזוהי כבר וריאציה על המוטיב.¹⁴

דוגמה זו, שבה החוויה המוסיקאלית מתחילה בהפסקה מוסיקאלית, מוטיב שבו ההפסקה המוסיקאלית **איננה** בין שני צלילים אלא "נמצאת בין" השקט שלפני תחילת המוסיקה לבין הצליל הראשון עם הפרעה האקוסטית, מחייבת לטעמי את שלילת מובן ההפסקה המוסיקאלית כ"רווח שבין", כגבול או הפרדה.

היות ההפסקה צליל "שקוף", ללא הפרעה אקוסטית, מאפשר "פתח אל מעבר" ההפרעות האקוסטיות ובכך נחשף המְשָךְ (duration) המוסיקאלי – הרקע/המצע הזמני המאפשר את החוויה המוסיקאלית. במילים אחרות, **"בלתי נשמע של הנשמע"**.

לתפיסתי, במידה ונרצה להקביל את תופעת ההפסקה המוסיקאלית האודיטורית לתופעה חזותית נוכל להקבילה לתופעת המשולש הלבן בציור (5). אנו רואים את המשולש הלבן למרות היותו חסר צלעות, כשם שאנו שומעים את ההפסקה המוסיקאלית למרות היותה חסרת הפרעה אקוסטית. כשם שהמשולש הלבן נתפס כצורה, ההפסקה נתפסת כצליל. זוהי דוגמה להעדר שנוכח: משולש ללא צלעות כדוגמת חזותית מקבילה לצליל ללא הפרעה אקוסטית.¹⁵



ציור 5

תיאור ההפסקה המוסיקאלית **כצליל ללא הפרעה אקוסטית** מחדד מספר נקודות שעלו בדיוננו על המְשָךְ המוסיקאלי והזמן המדיד עד לכדי אבסורד.¹⁶ ההפסקה המוסיקאלית מחדדת את חוסר ההומוגניות ואי הנבדלות של המלודיה, של ה"עדר הצלילי". הנחת ההומוגניות מתפוגגת במידה וההפסקה המוסיקאלית נתפסת כצליל במלודיה (למרות שאינה הפרעה אקוסטית) כשם שכבשה שחורה איננה כבשה רגילה אבל היא נתפסת כחלק מהעדר. נוסף על כך, אם ההפסקה

¹⁴ בטהובן אכן משתמש בואריאציות אלו של הפיכת המוטו לטרילולה ואלו מופיעות בהמשך הסימפוזיה בעיקר בפרק השלישי והרביעי של הסימפוזיה (האזן לכניסת הקרנות בפרק השלישי).

¹⁵ חשוב לציין כי המשולש הלבן נתפס לכל המסתכל בציור ה - על כך אין עוררין. אפיון ציור זה כאשליה חזותית (על ידי מדעי הטבע והפסיכולוגיה) אינו סותר את תפיסתו של המשולש ככזה. הבעיה נוצרת כאשר אפיון האשליה הוא במונחים של טעות כפי שמדעי הטבע והפסיכולוגיה עושים. לתפיסתי "אשליה חזותית/אודיטורית" כמשולש או הפסקה מוסיקאלית איננה **טעות** בתפיסה שיש להסבירה. היא חוויה, תופעה שיש לתארה להשתמש דווקא בה כנקודת ההתחלה לתיאור מקיף של התפיסה החזותית/אודיטורית (ראה מ. פונטי "הפנמנולוגיה של התפיסה" הקדמה סעיף 1)

¹⁶ המודל של הוסרל (ראה נספח) אינו יכול לתאר את ההפסקה המוסיקאלית כצליל כי הוא מודל חללי (כיצד יתאר את "החריגה מהמקום" את הרטנציה והפרוטנציה שלה?). **החריגה המתמדת מ"המקום" בחוויה המוסיקאלית שייכת למְשָךְ ללא צליל המוסיקאלי.**

המוסיקאלית איננה רווח בין צלילים, אלא צליל כשאר הצלילים, אז מתפוגגת גם הנחת הנבדלות, אי-הרציפות. בכך, דוגמת ההפסקה המוסיקאלית הופכת את אפשרות "ההתבוננות השמיעתית" והמדידה לריקות מתוכן בכל הנוגע למְשַׁךְ מוסיקאלי, ואת שאלת הרווח שבין הצלילים לשאלה חסרת מובן, כי למרות שהינה מיוצגת בתווים אף אחד לא יעלה על דעתו לשאול מהו הרווח או הגבול שבין הצליל להפסקה...¹⁷

לסיכום, הזמן המדיד (הפיסיקאלי) הינו זמן שמערב בתוכו מושגי חלל (מעין ארכיטקטורה זמנית). זמן המניח הומוגניות, נבדלות ואי רציפות, שעל מנת לתפסו יש לצאת מחוצה לו ולהתבונן בו כאילו היה דבר, אובייקט, מבנה. זהו זמן שנבנה כקומה שנייה למְשַׁךְ, על פיגומים שאינם שלו אלא שאולים ממושגי החלל. **הזמן הליניארי והומוגני נולד כתוצאה מהצורך האובססיבי שלנו להתבונן, למדוד ולכמת דברים ובכך להטיל על המְשַׁךְ המוסיקאלי תכונות שאינן שלו, שאנו מקבלים אותן כיום כמובנות מאליו וכאפיונים מהותיים של החוויה המוסיקאלית.** "מצבי התודעה העמוקים [כמלודיה] נסקרים מצד עצמם, אין להם שום זיקה אל הכמות, הם בגדר איכות צרופה, הם מתערבים זה בזה במידה כזו שאין לומר אם אחד הם או רבים ואף אין אפשרות לבדוק אותם מבחינה זו בלי לסרס תוך כדי כך את טבעם...המְשַׁךְ שהם יוצרים באורח זה, הוא מְשַׁךְ שאין רגעיו מכוננים ריבוי מספרי". (ברגסון שם. עמ' 78).

לעומתו, **המְשַׁךְ המוסיקאלי** הוא רציף (אינו ניתן לחלוקה לאובייקטים נבדלים), הטרוגני במהותו, אינו מורכב מנקודות הווה הומוגניות ולכן הוא גם בלתי מדיד ולא ניתן לכימות - איכות שאינה ניתנת לרדוקציה כמותית.

המְשַׁךְ המוסיקאלי איננו סוג של אובייקט. המְשַׁךְ המוסיקאלי, בניגוד לזמן החללי, נמנע "מהמושגים של זרם וזרימה, אשר גורמים לחשוב על עצם נוזלי ומצביעים על האפשרות של מדידת הזמן" (לוינס, 1991 עמ' 21).

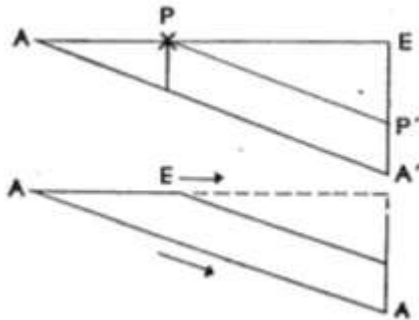
המְשַׁךְ המוסיקאלי הוא "ישות" שאיננה כשאר האובייקטים, "ישות" שכל כולה התהוות מתמדת ובלתי פוסקת, תנועה רציפה ללא תזוזה החורגת מעצמה. תנועה המגלמת את הרקע הזמני של הקיום האנושי, הבלתי נשמע של הנשמע. החוויה והמְשַׁךְ המוסיקאליים, בניגוד למושג היצירה המוסיקאלית הנגזר מן הזמן החללי, אינם בזמן אלא הם הזמן עצמו - חווית המְשַׁךְ ולא חוויה בעלת מְשַׁךְ. זמן לא מחולל.

"כשאנו הורגים את הזמן, אנו פוצעים את הנצח" (תורו)

¹⁷ בחזרה למוטו של החמישית של בטהובן (ראה עמ' 10) - הדימוי של המוטו כדפיקת הגורל בדלת, לא רק שאינו תורם למובנו של המוטיב המוסיקאלי אלא גם מוותר על תפקידה של ההפסקה המוסיקאלית שבמוטו (באיזה מובן יכולה להיות הפסקה (שקט בעל מְשַׁךְ מוגדר) בדפיקה על דלת?).

נספחים

"The Running-Off Phenomena- המודל של הוסרל מהרצאות שנתן ב-1905 על תודעת הזמן - *The Diagram of Time*" (סעיף 10. עמ' 28).



AE – The series of now points.
 AA' – Sinking into the past.
 EA' – Continuum of phases (Now-point with horizon of the past).
 E→ – The series of nows perhaps filled with other objects.

ביבליוגרפיה

1. Heidegger, M. (1992). *The Concept of Time*. Blackwell Press.
2. Heidegger, M. (1996). *Being and Time*. (J. Stanbaugh, Trans.) Albany, N.Y.: State University of New York Press.
3. Husserl, E. (1991). *The Lectures on the Consciousness of internal time from the year 1905*. Kluwer.
4. Merleau-Ponty, M. (1962). *"Phenomenology of Perception"*. London: Routledge and Kegan Paul.
5. Pereg, G. (1997). *"Species of Spaces and Other Pieces"*. (J. Sturrock, Trans.). New York: Penguin Classics.
6. ברגסון, א. (1974). *ההתפתחות יוצרת*. (יוסף אור, מתרגם) ירושלים: הוצאת מאגנס.
7. ברגסון, א. (1977). *מסה על הנתונים הבלתי-אמצעיים של התודעה*. (יוסף אור, מתרגם) ירושלים: הוצאת מאגנס.
8. לוינס, ע. (1991). *המוות והזמן*. (אלי-ג'ורג' שטרית, תרגום) הוצאת רסלינג.

מרכיב הזמן ב'פשוטות החדשה' של ארוו פארט, או: מהי משמעותה של הפסקה שאורכה אפס חצאים?

עמית ויינר

"המוזיקה הופכת את הזמן לשמיע" (סוזן לנגר)¹

"אבל רגע, סוזן, כיצד ניתן לשמוע הפסקה של אפס חצאים??" (עמית ויינר)

מבוא – אבסורדים, אשליות, ושאלות ללא מענה:

אפס חצאים, אתם שואלים את עצמכם? הייתכן כי נפלה טעות בכותרת המאמר? האם יש כאן היגיון, בהפסקה של אפס חצאים? וכיצד מסמנים אותה בנוטציה המוסיקלית המוכרת לנו? ואם כבר אפס חצאים, מדוע לא הפסקה של אפס רבעים, או אפס שלמים? והאם היא שוות ערך לצליל האורך אפס חצאים? היש כאן היגיון, בכל זה?

היגיון מוחלט! היגיון טהור ומזוקק, את זאת נגלה עד תום קריאת המאמר. שאלות האבסורד הללו הן תוצאה של אחד התהליכים הבולטים שעבר עולם המוסיקה (כמו גם העולם כולו) במהלך המאה העשרים: מתמטיזציה ורצון שליטה. מדובר למעשה בתהליך אחד: מתמטיזציה וטכנולוגיה גורמות לאשליה של שליטה. אכן זוהי אשליה בלבד, כפי שנראה בהמשך. ככל שהלכו וגברו הקטסטרופות שפקדו את העולם במאה זו, המוסיקה הפכה למתמטית יותר ויותר, וגברה אשליית השליטה בחומר המוסיקלי. מלחמת העולם הראשונה הביאה איתה את הדודקפוניה (חמש שנים לאחר המלחמה, ב-1923), ומלחמת העולם השנייה את ה'סריאליזם הטוטלי' (שבע שנים לאחר המלחמה, ב-1952, "שנברג מת"², ואיתו הדודקפוניה). כל מלחמה הביאה איתה את הרצון ליותר דיוק בכתיבה המוסיקלית, וליותר שליטה על הפרמטרים. לאחר כל קטסטרופה עולמית החליטו המלחינים לא להיכנע יותר לרגש. לא לתת לכל זה לחזור שוב. הרגש איכזב והוביל לתוצאות מחרידות. הפעם נעבוד עם השכל, אמרו לעצמם המלחינים, וקיוו כי מצאו בכך פיתרון למצוקתם.

אשליה אינטלקטואלית ותו לא?

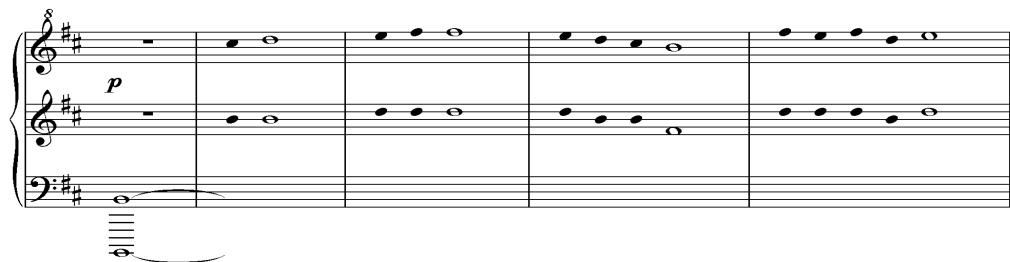
אכן, בהמשך נבין כי השאיפה לסדר ולארגון מוחלט, מובילה תמיד לכאוס (ולא רק במוסיקה. ראה הנאציזם ותוצאותיו). זהו הפרדוקס המובנה כאן: סדר מוחלט, בדיוק כמו חוסר סדר מוחלט, נוסקים למעשה לכאוס.

¹ד"ר עמית ויינר, בוגר האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. סיים את לימודי הדוקטורט באוניברסיטת בר אילן. מאז 2004 משמש חבר בסגל האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ופעיל כמלחין, פסנתרן, מעבד ומרצה. למידע נוסף www.AWeinerMusic.com

² מופיע בספרו של נפתלי וגנר (2004): *מוזיקה אז ועכשיו*. תל אביב: מפה. עמ' 83.
על פי כותרת מאמרו של בולז, אשר הצית את אש הסריאליזם בעולם, וניתן לכנותו "המניפסט הסריאלי":

Boulez, Pierre. *Schoenberg is Dead. From: Stocktakings from an Apprenticeship* (New-York: Oxford University Press, 1991)

המתמטיזציה של המוסיקה מאפיינת במאה העשרים סגנונות שונים זה מזה באופן קיצוני ביותר: אין עוד תקופה בתולדות המוסיקה, בה ניתן למצוא סגנונות שונים כל כך, כגון ה'סריאליזם הטוטאלי' של פייר בולז, וה'פשטות החדשה' של ארוו פֶּארט³, המופיעה בדוגמא 1 להלן:



דוגמא מס' 1. ⁴ Arvo Pärt, *Aliinal - For Alina*. (1976) לפסנתר. תיבות 1-5.

הביטו בדוגמא 1, השוו אותה עם יצירותיו של בולז, והיווכחו: היש עוד תקופה בתולדות המוסיקה אשר ניתן למצוא בה במקביל, שני סגנונות הפוכים כל כך? הייתכן כי דווקא המתמטיקה היא המאחדת בין שני עולמות שונים אלו? וכיצד מתקשר כל זה לאותה הפסקה של אפס חצאים אשר בכותרת המאמר?

בכדי לענות על שאלות אלו, הנוגעות ביחס למרכיב הזמן וב'פשטות החדשה' של ארוו פֶּארט, עלינו תחילה להתבונן במרכיב זה כפי שהוא בא לידי ביטוי ב'סריאליזם הטוטאלי'.

מרכיב הזמן ב'סריאליזם הטוטאלי':

"זו היתה 'תקופת פוסט הירושימה'... על האפר של קורבנות המלחמה של הפאשיזם והנאציזם היה צריך להיבנות משהו. ואנחנו עשינו זאת" (לוצ'אנו בריו)⁵

רקע:

"תקופת פוסט הירושימה" ... "היה צריך להיבנות משהו" ... ביטויים אלה של בריו דק האבחנה אינם מותרים מקום לספק; אירופה ההרוסה (מוסיקלית וחומרית) שלאחר מלחמת העולם השנייה חיפשה משיח חדש. המשיח הקודם איכזב. הוא היה רגשן מדי. רומנטי מדי. הוא היה יהודי מדי (שנברג), או שהוא היה אנטישמי מדי (היטלר). הוא עבד עדיין עם הצורות הישנות, של המאה התשע עשרה (כגון צורת סונטה; כגון רצח עם). יחי המשיח החדש (בולז, האח הגדול אשר עינו פקוחה תמיד), נטול הרגשנות. יחי האינטלקט הקר! שורות של שנים-עשר אלמנטים בכל פרמטר – סוף סוף שליטה מוחלטת על החומר! הלאה הרומנטיקה!

ה'סריאליזם הטוטאלי' (Total Serialism) היה למעשה התגובה הראשונה של עולם המוסיקה לטראומה שגרמה מלחמת העולם השנייה. אין פלא בדבר שה'סריאליזם הטוטאלי' צמח מתוך עיר תעשייה גרמנית בעלת עבר נאצי לא מבוטל - דארמשטאט. אילו נבחרה נירנברג, זה כבר היה מוגזם. גם ברלין עדיין שיקמה את הריסותיה. אבל דארמשטאט? היתה בחירה מושלמת. אף אחד לא ישים לב. כביכול ניסו הגרמנים לשכוח את העבר (אבל רק כביכול). ניכור רגשי מוחלט

³ Arvo Pärt (1935-)

⁴ Arvo Pärt „Für Alina“ © Copyright 1990 by Universal Edition A.G., Wien/UE 19823

⁵ מתוך ראיון עם בריו, המופיע בספר: חנוך רון (2009), שנברג מת – האוונגרד במוסיקה, עלייתו ונפילתו. תל אביב: הוצאת המחבר. עמ' 77.

ומתמטיות טוטלית, הובילו אותם לאנטיזה קיצונית, לרגשנות היתר של נאומי היטלר משנות העשרים והשלשים, רגשנות אשר סחפה אחריה מיליונים. המלחמה הותירה את מלחיני אירופה במשבר רגשי עמוק, ובחיפוש אחר הדרך לבטא באמצעים מוסיקליים את שעבר עליהם ועל העולם כולו. אמרתו הידועה של תיאודור אדורנו - "כתיבת שירה לאחר אושוויץ הינה מעשה ברברי"⁶, עוד הדהדה באוזניהם של המלחינים הסריאליסטים הראשונים. וכתיבת שירה, כלומר כתיבה לירית ורגשנית, הפכה לאנכרוניזם ולמקור של לעג בעיני האינטלקטואלים הקרים והאנטי רומנטיים במוצהר של שנות החמישים. מתמטיזציה של כל פרמטר מוסיקלי – זו היתה הבשורה הסריאלית, כפי שהיא באה לידי ביטוי במאמרו של פייר בולז, שכותרתו מלאת חומר הנפץ "שנברג מת" (הדמיון למותו של אלוהים אצל ניטשה אינו מקרי), נועדה לטלטל את המלחינים השמרנים, ולעורר את הצעירים לסוג של מרד בסגנון "המלך מת! יחי המלך החדש"⁷. אח, הגרמנים הללו! הם חשבו כי לא נשים לב. חשבו כי העולם לא נבחין בכך ששבע שנים אחרי התאבדותו של המלך הקודם, הם הביאו לעולם בשורה טוטלטרית חדשה, במסווה של בריחה מהטוטלטריות הקודמת. "סריאליזם טוטלטרי", כינה זאת אפילו בולז עצמו בפליטת פה פרוידיאנית בלתי נשכחת⁸. ומי יהיה המנהיג החדש? מי אם לא מלחין צרפתי דווקא, כמנהיג המורדים החדש. צרפתי! כמה נוח! אף אחד לא ישים לב לעינו הפקוחה של האח הגדול החדש...

היחס למרכיב הזמן:

אחד ההיבטים המורכבים ביותר ב'סריאליזם הטוטלי', אולי יותר מבכל סגנון אחר במאה העשרים, הוא השימוש במרכיב הזמן, אשר איפשר למלחינים הסריאליסטים את השליטה המוחלטת מבחינה מתמטית. הנטייה של הסריאליזם לעקרונות מתמטיים מוצאת כאן את ביטויה החריף ביותר, בפרמטר המוסיקלי שהוא מתמטי בבסיסו – הריתמוס. פרמטר זה מאפשר למתמטיקה לעבוד באופן מושלם, והתוצאה: שורות של שנים עשר משכים, המובילות למניפולציות ריתמיות מורכבות ביותר, יותר משהעולם ראה אי פעם.

אחת היצירות הראשונות שהציגו שימוש זה היא יצירתו של אוליביה מסייאן, *מודוס של משכים ועוצמות* לפסנתר, אשר שורת התווים שעליה היא מבוססת מופיעה בדוגמא להלן:



דוגמא מס' 2: השורה העומדת בבסיס היצירה -
O. Messiaen, "Mode de valeurs et d'intensités". (1949)

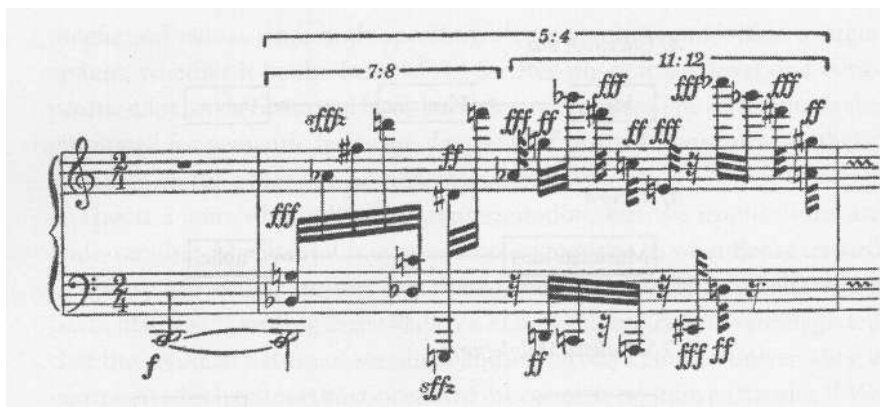
⁶Theodor Adorno, *An Essay on Cultural Criticism and Society*, in *Prisms*, Translation: S. and S. Weber, (Boston: MIT Press, 1967) p. 34.

⁷ ראה על מאמר זה ועל מרד הצעירים בהנהגתו של בולז: חנוך רוז, **שם**, עמ' 7 - 16. מצד שני קיימת בספר גם ביקורתו הצינית של מאוריצי קאגל על מאמר זה של בולז: "אמנם בולז צעק לפני עשרים שנה 'שנברג מת!', אבל הוא ניצח על יצירות שנברג פעמיים בשבוע. האמירה שלו היתה בחינת סתם מילים". **שם**, עמ' 104.

⁸ יובל שקד, (1992) **מוסיקה מתפתחת**. תל אביב: דביר. עמ' 32.

ניתן לראות בדוגמא כי כל צליל בשורה ארוך מקודמו בחלק 32, וכך מתקבלת שורה של שנים עשר משכי צליל, אשר מסייגין כינה "משכים כרומטיים" (Chromatic durations)⁹. נוסף על כך, לכל צליל בשורה מוצמדת דינמיקה ספציפית משל עצמו, כאשר מספר ערכי הדינמיקה עומד על שישה (ולא שנים עשר, כאופייני ל"סריאליזם הטוטלי"). מעניין לציין כי שורת צלילים זו היתה גם הבסיס ליצירתו של פייר בולז *Structures I*¹⁰, ושתי יצירות אלה היוו אבטיפוס לסגנון הסריאלי כולו.

לעתים, כאמור, הובילה המתמטיקה את המלחינים הסריאליסטים לאבסורד מוחלט. התבוננו נא בדוגמא הבאה, מתוך יצירתו של קרלהיינץ שטוקהאוזן¹¹, *Klavierstücke I*:



דוגמא מס' 3. K. Stockhausen, *Klavierstücke I*, (1952) לפסנתר. תיבות 5-6¹³.

דוגמא זו מצביעה על המורכבות הריתמית הסבוכה עד כדי אבסורד, אליה ניתן להגיע בשיטה הסריאלית: כביכול, נדרש כאן חישוב מסובך ביותר בכדי להבין כיצד 7:8 + 11:12 שווים למעשה 5:4. סחרחורת אמיתית! אך האמנם יש כאן כוונה לביצוע שיהיה מדויק מבחינה מתמטית? צאו וחפשו את הפסנתרן המסוגל לבצע חישוב כה מורכב באופן מדויק! ברור לחלוטין מי הוא מבצע זה: המחשב. אך כמובן שמטרתו של שטוקהאוזן כאן אינה ביצוע מדויק, אלא בסך הכל האצה כתובה בתווים, כאשר הריתמוס המסובך נועד להמחיש האצה זו, ולא דווקא לספק לנו אינפורמציה על האורך המדויק של כל צליל. אך ראו זה פלא, המתמטיקה שולטת בהאצה זו באופן מושלם: כאשר מסדרים את המספרים בתיבה זו לפי הסדר, קיבלנו סדרה חשבונית פשוטה: 4,5,7,8,11,12... ואין כאן כל מקריות. וכעת חידה: מה הוא זוג המספרים הבא בסדרה? התשובה בתחתית העמוד¹⁴.

⁹ Paul Griffiths (1995), *Modern Music and After*. New York: Oxford University press. p. 29-30.

¹⁰ להשוואה וניתוח בין היצירות, ראה:

Arnold Whittall (2008), *The Cambridge Introduction to Serialism* New York: Oxford University Press. p. 178.

¹¹ Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

¹² Karlheinz Stockhausen *Klavierstücke 1-4* | für Klavier | Nr. 2 © Copyright 1954 by Universal Edition London (Ltd.), London/UE 12251

¹³ דוגמא זו מופיעה כדוגמא למורכבות הריתמית שאליה הגיעה המוסיקה הסריאלית, גם בספר:

Morag Josephine Grant (2001) *Serial Music, Serial Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 210.

¹⁴ תשובה: 16,17. מדוע? בין כל זוג מספרים עוקבים קיים דילוג הגדל בכל פעם באחד. 4,5 – דילוג ב-2 אל 7,8 – ואז דילוג ב-3 אל 11,12 – ואז דילוג ב-4 אל 16,17.

נוכח סיבוך ריתמי בלתי אפשרי כגון זה, נוכל להבין את החתרנות הריתמית הקיצונית שבבסיס היצירה *For Alina* של ארוו פארט, המופיעה בדוגמא 1 לעיל, אשר מכילה לכל אורכה שני ערכים ריתמיים בלבד, קצר מול ארוך - עיגול שחור מול עיגול לבן. רק מלחין כמו פארט, אשר החל את דרכו הקומפוזיטורית כסריאליסט, ועבר על בשרו סיבוכים רתמיים כגון $5:4 = 11:12$ + 7:8, יכול היה להגיע אל פשטות ריתמית קיצונית ומזוככת כמו זו הקיימת ביצירה *For Alina*.

אך, יצירותיו האחרות של פארט מתקופתו הפוסט סריאלית מכילות סוד מפתיע. לכאורה, נראה כי קיימת בהן פשטות רתמית מזוככת, כמעט פשטנית. זהו מקור השם שדבק בסגנון זה, ה'פשטות החדשה'. אולם, מיד נגלה כי גם מראה העיניים וגם משמע האוזניים מטעה כאן. דווקא ה'פשטות החדשה' היא שהביאה לעולם את האבסורד של הפסקה שאורכה אפס חצאים. הכיצד?

מרכיב הזמן ב'פשטות החדשה':

"אינני משוכנע שקיימת התקדמות בעולם האמנות. התקדמות וקידמה אופייניים למדע. האמנות מציגה מצב מורכב הרבה יותר..." (ארוו פארט)¹⁵

רקע:

"אין התקדמות באמנות..." "התקדמות וקידמה אופייניים למדע" ... בשנת 1976, לאחר משבר יצירתי של שמונה שנים שבהן כמעט ולא עסק בקומפוזיציה, התרחשה תפנית חדה בסגנונו של המלחין האסטוני ארוו פארט. המלחין, אשר היה מזוהה עד אז עם ה'סריאליזם הטוטלי', כתב באותה שנה את היצירה *For Alina* לפסנתר, המופיעה בדוגמא 1 לעיל. לא תהיה זו הגזמה לטעון כי יצירה זו נפלה ממש כפצצת אטום על עולם המוסיקה המודרנית, אשר לא ידע כיצד לעכל מוסיקה זו, שנראתה כחוזרת מאות שנים אחורה מבחינה אסתטית, עד לימי הביניים. יצירה זו פתחה את סגנונו המאוחר של פארט, ה'טינינבולי' (Tintinnabuli), כפי שהוא מכנה אותו, סגנון המשתיך לזרם ה'פשטות החדשה' (New Simplicity)¹⁶. ה'טינינבולי' פירסם ברבים את שמו של פארט, שהיה עד אז מלחין כמעט אלמוני מחוץ לאסטוניה, והוא הסגנון המזוהה עמו עד היום.

בניחוח יצירותיו של פארט הכתובות בסגנון ה'טינינבולי', מתגלה לנו תגלית מרעושה, משהו שקשה במבט ראשון להאמין לו: קיים קשר הדוק ובלתי ניתן להפרדה בין המוסיקה של ה'טינינבולי', שהינה מודלית, דיאטונית, מעוטת ערכים ריתמיים, מיסטית, מדיטיטיבית, ומעוטת אינפורמציה, לבין המוסיקה של ה'סריאליזם הטוטלי', שנראית כמו ההיפך הגמור ממנה: מוסיקה כרומטית, נטולת מרכז טונלי, בעלת שימושים ריתמיים מורכבים ביותר, מדגישה את שליטת האינטלקט, ומכילה שבירת קווים מלודיים לכדי פוינטיליזם מוחלט ונירוטיות גדושת אינפורמציה. מדובר, למעשה, על שני צדדים של אותו מטבע, המטבע אשר הופיע בראש מאמר זה – המתמטיזציה של המוסיקה.

הכיצד?

¹⁵Paul Hillier (1997), *Arvo Pärt*. New York: Oxford University Press. p. 65.

¹⁶ כנגד פשטות זו קם זרם מנוגד המכונה: 'המורכבות החדשה' (New Complexity), אשר שניים ממלחיניו הבולטים הם (1946-) Michael Finnissy ו-(1943-) Brian Ferneyhough.

היחס למרכיב הזמן:

הבה נתבונן ביצירה אשר פרסמה את פארט בעולם המוסיקה, וזכתה לפופולריות רבה - *Tabula Rasa*, קונצ'רטו לשני כינורות, תזמורת מיתרים, ופסנתר ממותקן משנת 1977. פירוש השם מלטינית הוא 'לוח ריק', כשהכוונה היא שהאדם נולד ללא כל מידע מוקדם, והוא כלוח ריק שעליו הוא כותב את ידיעותיו¹⁷. פארט בוודאי הרגיש בעצמו כלוח ריק בסגנונו החדש, כאשר ניסה להימלט מכל מה שלמד כסריאליסט, וניסה ליצור לעצמו שפה מוסיקלית חדשה.

להלן נתרכז במרכיב הזמן וביחסו של פארט לריתמוס בלבד, כפי שהוא מתגלה בפרק הראשון של היצירה. שמו של הפרק הראשון - Ludos – "משחק", מעיד למעשה על כוונותיו של פארט: לפנינו משחק מתמטי באלגוריתמים ובתבניות מוסיקליות. הפרק בנוי כנושא וואריאציות, וצורתו A1, A2, A3 ... וכולי עד A8 (בהמשך נבין מדוע קיימות דווקא שמונה וואריאציות). כל A מורכב ממספר אלמנטים, אשר עוברים שינוי מתמטי מדורג בכל אחת מהואריאציות, לפי סכימות שכולן מוכתבות מראש. נתרכז להלן באלמנט הפותח, שהוא מעניין במיוחד מבחינתנו: תיבה הפסקה (תיבה 2 ביצירה): כל A נפתח בתיבה של הפסקה כללית (G.P.), המהווה למעשה מוטיב ביצירה. ראוי לציין כי פארט מתייחס ביצירותיו אל הפסקות כאל חומר מוסיקלי לכל דבר¹⁸. ולראיה: היצירה כולה מסתיימת בארבע תיבות של הפסקה כללית, דבר חסר כל משמעות מבחינת התוצאה המוסיקלית (כיצד ניתן לשמוע ארבע תיבות אלו? האם קיים הבדל בין ארבע תיבות הפסקה בסיום יצירה, לבין תיבת הפסקה אחת עם פרמטה?). אך, בשביל פארט ההפסקות ואורכן המדויק הם בעלי חשיבות מבנית ומתמטית, וההפסקות מהוות חלק מהתהליך הסכמטי המונח בבסיס הכתיבה. ומהו תהליך זה? צמצום או הרחבה של כל תבנית ביצירה באופן מתמטי לחלוטין. דוגמא לצמצום: פארט מצמצם את תיבת הפסקה המופיעה לאורך הפרק במשך של חצי בכל הופעה שלה, כפי שניתן לראות בדוגמא שלהלן:

דוגמא מס' 4. Arvo Pärt, *Tabula Rasa* (1977)¹⁹ ניתוח תיבות הפסקה לאורך הפרק הראשון.

¹⁷ הביטוי נרמז כבר בכתבי אריסטו, ואף מוזכר במסכת אבות: "הלומד ילד, למה הוא דומה? לדין כתובה על נייר חדש. והלומד זקן למה הוא דומה? לדין כתובה על נייר מחוק" - מסכת אבות, ד, כ. אך, סביר להניח שהבסיס לביטוי אליו התייחס פארט ביצירה זו, לקוח מהפילוסוף ג'ון לוק.

¹⁸ האמנם יש כאן השפעה של ג'ון קייג'י? האם אכן היצירה 4:33 משתמשת בהפסקות כחומר מוסיקלי, או שדווקא ברעש הרקע שנוצר בזמן ביצוע היצירה כחומר המוסיקלי העיקרי?

¹⁹ כל הדוגמאות מתוך *Tabula Rasa* מוגנות בזכויות של: Tabula rasa Doppelkonzert | für 2 Violinen, Streichorchester und präpariertes Klavier © Copyright 1980, 2001 by Universal Edition A.G., Wien/UE

ניתן לראות בדוגמא כי תיבה 2 היא תיבת הפסקה אשר נמשכת שמונה חצאים, ותיבה 11, הפותחת את חלק A2, היא באורך של שבעה חצאים, ובאופן זה תיבה 25 היא תיבת הפסקה של שישה חצאים, וכך הלאה, עד שביחידה השמינית - A8, ההפסקה נעלמת. האמנם?

למעשה, באופן מתמטי, קיימת כאן תיבה השווה לאפס חצאים. האבסורד בהתגלמותו – תיבה של אפס חצאים! אך המתמטיקה מכתובה זאת באופן חד משמעי. אנו מבינים כעת את הסיבה לכך שהיצירה מכילה שמונה ואריאציות על ה-A: לו היו יותר משמונה ואריאציות, היינו מגיעים לתיבת הפסקה של מינוס חצי (ראה בדוגמא)... האם הפסקה של מינוס חצי הינה אבסורדית יותר מהפסקה של אפס חצאים? קשה לדעת... וחדת סיכום: מה הוא החישוב המוביל לכך שהתיבה שאורכה אפס חצאים אמורה להיות תיבה 202, כפי שניתן לראות בדוגמא 4, והתיבה שאורכה מינוס חצי אמורה להיות תיבה 247? שוב אנו מקבלים סחרחורת אמיתית, מחישובים מוזרים כל כך. התשובה בתחתית העמוד²⁰.

היבט נוסף הבנוי באופן מתמטי לחלוטין, המבוסס הפעם על הרחבה מתמטית, הוא הקו של הכינור הראשון בפרק זה, המלודיה, ובה נתרכז להלן. קו זה בנוי במהלך הפרק כולו על פי כללים אשר ניתן לנסחם כאלגוריתם מתמטי מדויק, ולתת למחשב להוציא מהם את ה'פלט', שהוא היצירה. להלן כללים אלו, המנוסחים כאלגוריתם של תוכנת מחשב:

- המשקל הוא ארבעה רבעים, וכל הצלילים בכינור הראשון שווים לרבע.
- כל פראזה תתחיל בחזרה פעמיים על הצליל לה ותסתיים בשלוש פעמים חזרה על לה.
- הפראזה בנויה אך ורק מצעידה בסקונדות מתוך המודוס לה אאולי.
- בכל פראזה קיימת פתיחה סימטרית שווה לכיוונים מנוגדים מלה, והיא תגדל בצעד אחד לכל כיוון, בכל פראזה.

הדוגמא הבאה מציגה את הפראזה השניה מתוך השמונה, הממחישה כללים אלה:

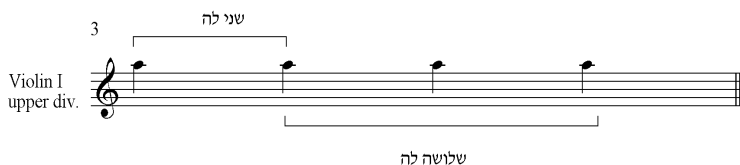


דוגמא מס' 5. A. Pärt, *Tabula Rasa*. פראזה שנייה, תיבות 12-13, הכינור הראשון העליון.

ניתן לראות כי ארבעת הכללים שנוסחו לעיל, קיימים בדוגמא זו.

²⁰ המרחק בין תיבות הפסקה גדל בכל פעם ב-5 ו-4 לסירוגין. לדוגמא: בין הזוג הראשון שבדוגמא מס' 4, תיבות 2 ו-11 יש הפרש של 9. בין הזוג הבא, תיבות 11 ו-25, יש הפרש של 14. בין התיבות הבאות, תיבות 25 ו-43 יש הפרש של 18, וכן הלאה. כלומר הסדרה החשבונית של הפרשים בין כל זוג תיבות, היא: ...36,32,27,23,18,14,9 כלומר, בכל פעם נוסף 5 או 4 לסירוגין. בצורה זו ניתן להגיע למספרי התיבות הדמיוניים של התיבות האבסורדיות של אפס חצאים ומינוס חצי: תיבת 202 ותיבה 247.

את תיבה 3 ביצירה, אשר מהווה את הפראזה הראשונה מתוך השמונה, ניתן להבין בדיעבד כפועלת גם היא על פי אותם ארבעת כללי האלגוריתם אשר נוסחו לעיל. ראה בדוגמא הבאה:



דוגמא מס' 6. A. Pärt, *Tabula Rasa*, פראזה ראשונה, תיבה 3, הכינור הראשון העליון.

לפי ארבעת כללי האלגוריתם, ניתן להבין כי ארבעת צילי הלה הקיימים בדוגמא 6, מכילים למעשה מבחינה מתמטית שתי תבניות חופפות, המתחילות בפעמיים לה, ומסתיימות בשלוש פעמים לה, כאשר ביניהן קיימת פתיחה סקונדיאלית סימטרית למרחק של אפס סקונדות. אפס סקונדות? הסבר זה עלול להישמע כאבסורד מוחלט (מה זה אפס סקונדות?), אך ב'טייטניבולי' של פארט (כמו גם ב'סריאליזם הטוטלי', כפי שראינו לעיל), המתמטיות המוחלטות של התבניות מובילה לעתים לאבסורדים כאלו. תיבות שאורכן אפס חצאים... פתיחה סימטרית של אפס סקונדות... השאלות שפתחנו בהן את המאמר מתחילות לאט לאט להתבהר.

את המשך הפראזות של הכינור הראשון לאורך הפרק ניתן לגזור באופן אוטומטי מתוך העקרונות שנוסחו לעיל. הפראזה השלישית תהיה, כצפוי, בת שלוש תיבות:



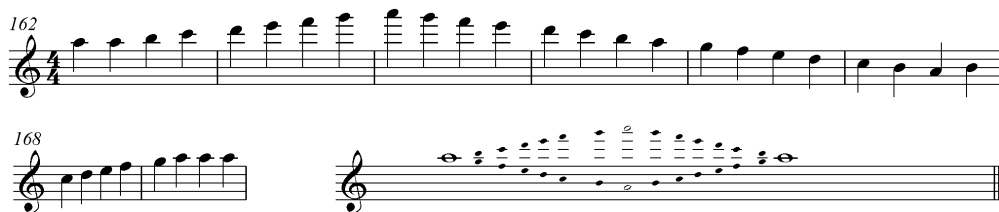
דוגמא מס' 7. A. Pärt, *Tabula Rasa*, פראזה שלישית, תיבות 24-26, הכינור הראשון העליון.

ניתן לראות כי מספר התיבות של כל פראזה יהיה כגודל המרווח בין הצליל היסודי לקצוות הפראזה: מרווח של סקונדה - הפראזה תהיה בת שתי תיבות (דוגמא 5 לעיל), מרווח של טרצה – פראזה בת שלוש תיבות (דוגמא 7 לעיל), וכולי. הפראזה הרביעית תוביל אל מרווח של קוורטה לכל כיוון מהצליל המרכזי, ואורכה כצפוי יהיה ארבע תיבות:



דוגמא מס' 8. A. Pärt, *Tabula Rasa*, פראזה רביעית, תיבות 44-47, הכינור הראשון העליון.

וכך ממשיך התהליך עד לפראזה השמינית (והאחרונה), שתיפתח למרווח של אוקטבה מכל כיוון, ואורכה יהיה שמונה תיבות:



דוגמא מס' 9. A. Pärt, *Tabula Rasa*, פראזה שמינית, תיבות 162-169, הכינור הראשון העליון.

לפנינו, אם כן, מה שניתן לכנות בשם 'כתיבה אוטומטית'²¹. כתיבה זו נובעת מה'סריאליזם הטוטלי' ובה המלחין קובע את עקרונות הבסיס בלבד, והמוסיקה נגזרת באופן אוטומטי מעקרונות אלו, כביכול ללא צורך ב"מגע יד אדם" במהלך תהליך היצירה. כמו אותן מדבקות הקיימות על בקבוקי מים מינרלים – "ללא מגע יד אדם", הפך מושג זה במאה העשרים לחותם של איכות המוצר. למעשה, לו היינו נותנים למחשב את עקרונות הבסיס של הכינור הראשון, כפי שנוסחו לעיל, היה המחשב מוציא תפקיד זהה לזה שיצא לפארט.

האם זה חיסרון? או שמא יתרון? שאלות אלה, על אף העניין הרב שהן עשויות לעורר, נוגעות בהשקפות אסתטיות ופוליטיות כמעט, שכאן אין המקום להיכנס אליהן (ואולי כבר אבד הכלח על שאלות אלו, אשר דנו בהן שוב ושוב בשנות החמישים והשישים?).

סיכום:

נגענו על קצה המזלג בנושא רחב עד מאוד: מרכיב הזמן בשני סגנונות הנראים למראית עין (ולמשמע אוזן) שונים באופן קיצוני זה מזה: ה'סריאליזם הטוטלי' וה'פשטות החדשה'. גילינו מספר אמיתות מפתיעות על הקשר הקיים בין סגנונות אלה, ופגשנו בדרכנו מספר מוטציות מתמטיות-מוסיקליות מוזרות במיוחד: הפסקות של אפס חצאים; הפסקות של מינוס חצי; ארבע תיבות הפסקה כללית (G.P.) בסיום יצירה; משוואות ריתמיות מסובכות כגון: $5:4 = 11:12 + 7:8$; אלוהים אדירים! הזאת "מוזיקה" – "אמנות המוזות" של המיתולוגיה היוונית? הביטוי הנעלה ביותר של רוח האדם והביטוי הישיר של ה"רצון" על פי שופנהאואר?

נוכחנו לגלות כי באופן מפתיע קיימת ב'טינטיבולי' של פארט חשיבה סריאלית בכל רבדי השפה המוסיקלית: בפרמטר המשך, בבחירת גבהי הצלילים, באורך הפראזות, בפיתוח הפראזות במהלך הפרק, בעבודה המוטיבית, וגם במבנה הצורני של הפרק כולו – כל אלה מושתתים על חוקיות נוקשה וקבועה מראש, אשר אינה מאפשרת כל חריגה ממנה, ומבוססת על 'כתיבה אוטומטית' לחלוטין. יישום עקרונות סריאליים על כל הרבדים של כתיבה זו, כולל המבנה הצורני של היצירה, איפשר למעשה לפארט ניתוק רגשי טוטלי מתהליך הכתיבה, ולמעשה ניכור מוחלט מהחוויה המוסיקלית הצלילית. המתמטיקה היא הקובעת כאן את הכללים, ולא האסתטיקה האישית או כוח הדמיון היוצר. ראינו כי היצירה נכתבת למעשה מעצמה, מתחילתה ועד סופה, לאחר שהמלחין קובע את הכללים הבסיסיים, כלומר את האלגוריתם המתמטי הבסיסי (מצד שני, אלגוריתם זה אכן מושתת על בחירות אסתטיות אישיות לחלוטין, ומכאן ההבדל העצום בתוצאה המוסיקלית בין פארט לבולז).

מדוע דבק פארט בעקרונות הסריאליים גם בסגנונו המאוחר, השונה כל כך מהמוסיקה הסריאלית? הייתכן כי היה זה סוג של תרפיה למלחין אשר כתב במשך שנים רבות בסגנון סריאלי אשר היה זר לו למעשה, ולא שירת נכונה את מטרותיו הרגשיות והאסתטיות? או שמא לא הצליח פארט להתנתק מההשפעה החזקה, וההרסנית לעתים, אשר היתה ל'סריאליזם הטוטלי' ולדמויות הכריזמטיות אשר הובילו אותו באותן שנים (אותו אח גדול צרפתי אשר עינו פקוחה תמיד)?

ומה לגבי השאלות אשר הוצגו בפתח מאמר זה: מהי אם כן משמעותה של הפסקה שאורכה אפס חצאים? הצעתי היא שבסופו של דבר, המוסיקה הסריאלית של בולז ושטוקהאוזן, כמו גם ה'פשטות החדשה' של ארוו פארט, אינה **נשמעת** כמוסיקה מתמטית. הבה נעצור רגע ונשאל את עצמינו: **כיצד בעצם נשמעת מוסיקה מתמטית?** האם ניתן בעצם לשמוע עקרונות מתמטיים במוסיקה עצמה? אכן, כפי שנאמר בפתח מאמר זה, מלחינים אלה השיגו רק **אשליה** של שליטה על הפרמטרים. כי המוסיקה ערמומית היא, והיא בורחת מידי היוצר מרגע שהוא מסיים אותה, וגם

²¹ ביטוי זה הינו ביטוי שלי, והוא מופיע ביתר פירוט בתזה עליה מתבסס מאמר זה: עמית ויינר (2011), **מרכיבים סריאליים ב'פשטות החדשה' של ארוו פארט**. תזה נלווית לדוקטורט בקומפוזיציה. אוניברסיטת בר אילן.

אם נראה לו, ליוצר, כי הוא הצליח לארגן באופן מתמטי מושלם את כל המרכיבים, היא עשויה בסופו של דבר להישמע ככאוס אקספרסיוניסטי אצל בולז, או כמוסיקה מדיטטיבית מימי הביניים אצל פארט. מפתיע, לא?

נוכחנו אם כן, כי גם מאחורי שימושים מאוד מורכבים בפרמטר הזמן, כפי שפגשנו אצל שטוקהאוזן, וגם מאחורי שימושים פשוטים עד כדי פשטנות, כפי שפגשנו אצל פארט (כגון פרק שלם המכיל רבעים בלבד) – מסתתרת אותה מורכבות מתמטית, ושניהם מבוססים על נוסחאות ואלגוריתמים המושתתים על 'כתיבה אוטומטית'. כמו בקבוקי מים מינרלים, גם היצירות הנכתבות כביכול "ללא מגע יד אדם". מקורם בטכנולוגיה, מתמטיקה, ורצון לשליטה, הלא כן?

ועדיין נותרו מספר שאלות ללא מענה:

- כיצד ממשיך להשפיע אותו "בייבי-בום" מתמטי-מוסיקלי אשר פרץ לאחר מלחמת העולם השנייה, ה'סריאליזם הטוטלי(טרי)', על עולם המוסיקה של היום?
- מדוע זה הצליח דווקא ארוו פארט לחדור את מחסום הקהל הרחב, ולהגיע עם יצירותיו אל קהלים רחבים הרבה יותר משטוקהאוזן ובולז?
- וכיצד, בשם אלוהים, ניתן לפתור את המשוואה הבלתי הגיונית, אך הנבעת מהגיון טהור ומזוקק:

$$??? 7: 8 + 11: 12 = 5: 4$$

על הזזות וקפיצות בזמן: קולות חדשים בקנונים ישנים

מיכאל מלצר

אָנִי - פֶּאָר יְצִירַת הַבּוֹרָא, אָךְ
אָנִי הַרֹדֵף וְאָנִי הַבּוֹרֵחַ,
וּמֵאֵז, פּוֹרֵק וְאוֹבֵד מְטֵעֵנִי,
אָנִי רָץ אַחֲרֵי הָאָנִי.

אלכסנדר פון¹

הקנון בזמן

"בקש שלום וְרַדְפֵהוּ" (תהילים ל"ד, ט"ו)

כד'אנר במוסיקה זוכה הקנון ליחס אמביוולנטי.

מהפן התיאורטי-היסטורי הוא נדחק לקרן-זווית של המחקר המוסיקולוגי כמקרה מיוחד של הפוליפוניה - סוג קונטרפונקט 'חמור' אשר הופיע קרוב להמצאת התיווי² (עובדה המעידה על קדמוניותו). אך לבד מאשר במסגרת דיון על שיאים בודדים, כדוגמת יצירות-המופת "המנחה המוסיקלית" או "וריאציות גולדברג" של באך, הקנון כמעט ואינו זוכה לתשומת לב ממוקדת או מחקר מעמיק. רשימת הספרים המוקדשים במלואם לקנון מאז תחילת המוסיקולוגיה המודרנית היא קצרה ביותר³, ומספר המאמרים העוסקים בו לא עולה על עשרות בודדות.⁴

פרופ' מיכאל מלצר - חלילן וחליליתן. מאז 1997 מכהן כסגן נשיא לעניינים אקדמיים באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. כיהן 11 שנים כמנהל האמנותי של פסטיבל קול המוסיקה בגליל העליון (בכפר-בלום).

¹ אלכסנדר פון, ביטניק (אנטישיר), *השירים ב'*, הקיבוץ המאוחד, ת"א 2005, עמ' 511.

² ראה הקנון הכפול ל-6 קולות Sumer is icumen in מאמצע המאה ה-13 באנגליה.

³ ראה Klauwell, O., *Die historische Entwicklung des musikalischen Canons*, Sturm und Koppe, Leipzig 1875; Ziehn, B., *Canonical Studies*, Kaun, Milwaukee 1912; Jöde, F., *Der Kanon*, 1926; Feininger, L., *Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin de Prez*, Lechte, Emsdetten 1937; Rubsamen, W.R., *Canonic Chansons and Motets of the Early 16th Century*, 1954; Wetschky, J., *Die Kanontechnik in der Instrumentalmusik von Johannes Brahms*, Bosse, Regensburg 1967; Norden, H., *The Technique of canon*, Branden, Boston 1970; Bizzi, G., *Miroirs invisibles des sons: la construction des canons*, Les Belles-lettres, Paris 1986; Gerbino, G., *Canoni ed enigmi*, Torre d'Orfeo, Roma 1995.

⁴ יוצאת דופן בהיקפה היא אסופת המאמרים של כנס לאובן - Schiltz, Katelijne and Blackburn, Bonnie J. (Ed.), *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries: theory, practice, and reception history; proceedings of the international conference, Leuven, 4-6 October 2005*, Peeters, Leuven 2007.

ברוב הספרים המוקדשים לתורת הקונטרפונקט זוכה הקנון רק לפרק קצר, ובהחלט לא במיקום מרכזי (לרוב אזכורו מופיע ממש בסוף הספר).⁵ מהבחינה המבנית-צורנית אין לקנון צורה המיוחדת לו, אלא הוא מתאים לצורות שונות ומגוונות (שהפשטה ביניהן היא כמובן ה'ראונד' – הקנון החוזר על עצמו במחזוריות מההצטרפות של הקולות בתחילתו ועד לסימומו), ולכן אינו מזמין מחקר ייחודי מההיבט הצורני. בנוסף - מעצם טבעו המלודי, וגם בגלל צורת הכתיבה המקוצרת של 'קנוני-החידה', הקנון מוגבל מאד מהבחינה ההרמונית, ולכן אינו זוכה לאזכור בספרי ההרמוניה.

מהפן המוסיקלי-פראקטי רוב היצירות הכתובות לקנון הן קצרות ואינן מספקות תוכן משמעותי עבור המאזינים. מסיבה זו נמנעים מוסיקאים-מבצעים מביצוע יצירות שלמות הבנויות לקנון, ואולי גם מחמת "עודף אקדמיות" המיוחסת להן לעתים ע"י מי שמחפש במוסיקה בעיקר חופש יצירתי, דמיון ודרמה.

אמנם, מהפן השימושי-חברתי הקנון מהווה שעשוע זמין אשר קל לכל אחד להיות שותף לו (בשירה בצוותא), ולכן הוא מקור להנאה ולבידור קליל בחברה. במאות ה-17 וה-18 באנגליה היו מועדוני קנונים אופנתיים שטובי המלחינים התגייסו לכתוב להם קנונים, חלקם בעלי טקסט שובב עד שערורייתי (כי יועדו רק לגברים, ל"ג'נטלמנים"...).⁵ אך מאז ועד היום מוסיקאים נוטים לזלזל באיכותם של הקנונים, ובמקרים מסוימים (בעיקר של קנונים ללא היפוכים) בצדק רב.

מפרספקטיבה היסטורית, ניתן לראות את ההערכה הנמוכה לה זוכים הקנונים היום כהמשך ישיר וכהשפעה מתמשכת של שתי תקופות-שפל בהיסטוריה של הקנון – תחילת הבארוק (ה'סקונדה פראטיקה') והרומנטיקה המוקדמת; אלו שתי תקופות בהן התרחקו המוסיקאים מכל סימן של אקדמיזציה במוסיקה, אשר הקנון הוא, אכן, מייצגה המובהק. אך הרי שתי תקופות אלו הן יוצאות-דופן ובטלות-בשישים לעומת תקופות-השיא של העיסוק בקנון: ה'ארס נובה' של המאה ה-14 בצרפת; ז'אנר ה'קאצ'יה' באיטליה של המאה ה-14; המוסיקה הפלמית של המאה ה-15; הרנסנס האיטלקי במאה ה-16; הבארוק הגרמני המאוחר (בעיקר באך וטלמן); הכתיבה של ברהמס; האסכולה הוינאית השנייה (שנברג, ובעיקר וברן אשר הושפע מהיינריך איזק); ולבסוף - מלחינים בולטים של המאה ה-20 (ברטוק, הינדמית, סטרווינסקי, מסייאן, בולז, פֶּרְט ואחרים).

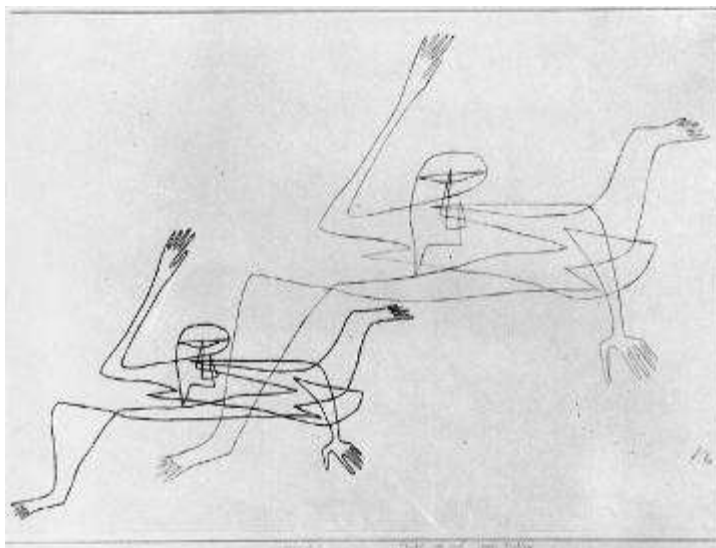
⁵ ההתעלמות היחסית מהקנון בולטת בספרי-קונטרפונקט בגרמנית ובצרפתית. הנה כמה דוגמאות אופייניות:
 Albrechtsberger, *Collected writings on Thorough-Bass, Harmony and Composition*, trans. Sabilla Novello, Novello, London & New York 1855. מקדיש לקנון 19 עמודים (מהם רק 3 עמודי טקסט והיתר דוגמאות מוסיקליות)
 Rameau, J.Ph., *Principles of Composition*, English trans. Luke White, Dublin 1779; עמודים 256 של ספר של
 Reicha, A., *Kompositionslehre*, Diabelli, Vienna 1832 (p. 176-180) (pp. 180); עמודים מתוך 4
 Cherubini, Luigi, *Treatise on Counterpoint & Fugue*, trans. Cowden Clarke, Novello, London & New York 1854 (p. 914)
 914) מקדיש 6 שורות מתוך ספר של 1222 עמודים;
 Dubois, Theodore, *Traité de Contrepoint et de Fugue*, Heugel & Co., Paris 1901 (pp. 80-88) (pp. 80-88)
 Fux, J.J., *Gradus ad Parnassum*, van Ghelen, Vienna 1725 (p. 141) (p. 141); עמודים 308 מתוך 308 עמודים;
 מזכיר את הקנון פעם אחת בלבד בכל 279 עמודי ספרו החשוב. רק באנגליה של המאה ה-17 ההתייחסות לטכניקת
 כתיבת קנונים היא מקיפה, ואני מודה לד"ר אלון שב על שהפנה את תשומת לבי לספר המעניין -
Briefe and Short Instruction of the Art of Musicke [...] And also to compose all sorts of Canons that are usuall, by these directions of two or three parts in one, upon the Plain-Song, the Author, London 1631.
⁵ ראה לדוגמה the Catch Club or Merry Companions של 1700; the Hibernian Catch Club שנוסד באירלנד ב-
 1680 ופעיל עד היום; the Noblemen and Gentlemen's Catch Club הפעיל בלונדון מאז 1761 ועד היום. בהרחבה
 Viscount Gladstone, Boas, G., Christopherson, H., *Noblemen and Gentlemen's Catch Club*, Cypher
 Robins, Brian, *Catch and Glee Culture in Eighteenth-Century England*, Press, London 1996. וגם
 The Boydell Press, Woodbridge, Suffolk 2006.

מטרת מאמר זה היא לגאול את הקנון מהשקחה של הדיון האקדמי והביצוע-בפועל גם יחד. ייעשה כאן ניסיון להנהיר את מהותו של הקנון מפרספקטיבה רחבה - רב-תחומית ופולי-אסתטית, המאופיינת בחשיבה מטאפורית, בגמישות וביכולת להטמיע חוויות חדשות כמודיפיקציה של חוויות קודמות. תינקט כאן חשיבה, שבה מושגים ועקרונות מתחומה של דיסיפלינה אחת מתחדדים ומתבהרים כשהם מובאים להשוואה עם ביטוייהם בתחומי-דעת אחרים,⁶ ואשר יש בה כדי למצוא שקילויות גם בתופעות לא-דומות ולהציבן זו במקום זו.⁷ לפיכך, לצד דיון בעקרונות מרכזיים של הביצוע במוסיקה, יוצגו במאמר זה הקשרים של הקנון לעולמות-תוכן שונים, שלכאורה נראים רחוקים ממנו, כמו: השדה האתי-פילוסופי, שדה המשפט, מתמטיקה, השירה הפואטית ומחשבת-ישראל. תקוותי היא שבעקבות העלאת הדברים על הכתב יעלה קרנו של הקנון כז'אנר בעל חשיבות מיוחדת, המצדיק דיון במשמעותיו ובשימושו.

הגדרת הקנון

קנון - לא למחוק, רק לחכות ואחר כך לחקות.

פרפראזה על "תהלים - לא למחוק רק לחקות ואחר כך לחכות".⁸



פאול קליי – "בריחה מעצמך"⁹

⁶ על המחקר הפולי-אסתטי ראה - Roscher, Wolfgang, Allesch & Krakauer, *Polyaesthesia: Multiperceptual consciousness and the idea of integrating arts and sciences in education*, Verband der wissenschaftlichen Phenix, P.H., *The architectonics of knowledge*, in Elam וגם Gesellschaften Österreichs, Wien 1991. (Ed.), *Education and the Structure of Knowledge*, Rand McNally, Chicago 1964.

⁷ ראה - גומבריק, ארנסט, סוס עץ, או, שורשי הצורה האמנותית: שתי מסות באסתטיקה, תרגום: ברוריה בן-ברוך, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשמ"ד 1983.

⁸ שבילי, בנימין, ספריית הלב, כנרת, זמורה-ביתן, דביר, אור-יהודה תשע"א, עמ' 53.

⁹ Klee, Paul, *Flucht vor sich [Erstes stadium, 1931]*, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung.

הנה שתי הגדרות אלטרנטיביות לקנון במוסיקה. הראשונה לקוחה ממילון מוסיקלי, והשנייה משדה המדע – הגדרה מתמטית-פיזיקלית¹⁰.

1. ה'קנון' הוא נוסחת רישום של מְרָקם רב-קולי (פוליפוני) הנוצר ממלודיה אחת באמצעות חיקוי חמור (מדויק) של קולות עוקבים.¹¹ בקנון ישנם שני משתנים: המרחק בין הקולות (הפרש-הזמן ביניהם), והמרווח ביניהם (הפשוט והמוכן מאליו הוא הקנון באוניסונו או באוקטבה, הנוצר באופן טבעי בשעת שירת קנונים בחברת גברים, נשים וילדים, אך ישנם קנונים גם במרווחי הקוינטה והקוורטה, ואפילו במרווחים לא-זכים¹²). היחס בין הקולות הקנוניים יכול להיות של זהות, של היפוך (היפוך-מראה או היפוך-סרטן) או של מתיחה וכיווץ (אוגמנטציה או דימינוציה). ישנם קנונים סגורים, החוזרים על עצמם מההתחלה (כדוגמת ה'ראונד' או ה- catch), וישנם המשכיים (חופשיים בכיווניהם המלודית וגם הטונאלית).

2. קנון פשוט, המתבסס על מנגינה אחת ויחידה – להלן מנגינת הבסיס, מוגדר כחפיפה (סופרפוזיציה אקוסטית, כתוצאה מהשמעה בו-זמנית) של מספר (גדול מ-1 של) מנגינות, שכל אחת מהן מהווה התמרה (טרנספורמציה) הפיכה במישור הזמן-תדר של מנגינת הבסיס. (בהכללה, קנון מורכב יוגדר כחפיפה של מספר קנונים פשוטים עם מנגינות בסיס שונות.)
זאת כאשר –

מישור הזמן-תדר הוא המרחב הטבעי לביצוע אנליזה ספקטראלית קצרת-זמן של אות אקוסטי, כלומר ניתוח עוצמת רכיבי התדר הפעילים באות האקוסטי במקטעי זמן קצרים עוקבים. משכם של מקטעי זמן אלה הוא ~מאיות שנייה, בהתאם ליכולת ההפרדה הזמנית של מערכת השמע האנושית. בהתאם למאפייני מערכת זו טבעי גם למדוד את התדרים בסקאלה לוגריתמית, קרי להמיר את ציר התדר לציר 'טון' (pitch), כנהוג במוסיקה. במישור הזמן-טון, ההתמרות הנזכרות בהגדרת הקנון לעיל הן הרכבות מסוימות של הזנות, מתיחות/כיווצים ושיקוף לאורך שני הצירים של הזמן והטון. משפחת כל ההתמרות (הליניאריות) מסוג זה פורשת חבורת סימטריה של המישור. במקרים מסוימים ניתן להגדיר קומפקטיפיקציה מחזורית של מישור הזמן-טון, לאורך לפחות אחד משני הצירים, ואז – לאחר השלכה (projection) של ההתמרות מהמישור האינסופי למרחב הקומפקטי הדו-ממדי שנוצר – ההתמרות המשתתפות בהגדרת קנון מסוים פורשות תת-חבורה של חבורת הסימטריה הנ"ל; כפועל יוצא, הקנון מתגלה לעתים כאובייקט שהוא סימטרי ביחס לתת-חבורה זו, כלומר נשמר (אינוֹרִיאַנטי) תחת פעולתה.

¹⁰ אני אסיר תודה למדען והמוסיקאי ד"ר עזר מלצר, על סדרת הרצאות מרתקות שערך בשנים האחרונות באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים במסגרת הקורס מבנים וצורות באמנויות. התוכן המתימטי המוצג כאן לקוח מתוך הרצאותיו.

¹¹ Mann, Alfred, & Wilson, Kenneth, *Canon*, in *Grove's Dictionary of Music & Musicians*, edited by Stanley Sadie, Macmillan, London 1995, p. 689.

¹² ב'אריה ושלושים וריאציות' המכונות 'וריאציות גולדברג' כותב באך קנון בכל אחד מתשעה מרווחים, בסדר עולה הקל ב-פרימה וכלה ב-נונה. כך, כל וריאציה שלישית זוכה להגדרת מיקומה בזכות המספר המייצג את המרווח, כבסדרה מתימטית: וריאציה שלישית – 1 (פרימה), שישית – 2 (סקונדה), תשיעית – 3 (טרצה), וכן הלאה.

הגדרות אלו מותירות כמה חוטים פרומים שבקצותיהם נותרות שאלות לא-פתורות: מה המרחק (פרק הזמן) המינימלי בין קולות המקיים את הגדרת הקנון? מהו פרק-הזמן המקסימלי? כמה גדול יכול להיות השוני (הווריאציה) בין קולות כדי שעדיין יוכלו להיות מוגדרים כקולות קנוניים? מה היחס בין הצליל המושמע למעשה לבין התיווי, ומי מהם חשוב יותר לצורך הגדרת הקנון? האם הסביבה (קולות אחרים, למשל) משפיעה על הגדרת קטע במוסיקה כקנון? מהו פרק-הזמן המינימלי של קטע שבו ישנם קולות המקיימים יחס קנוני ביניהם כדי שיוכר כקנון? – במסגרת המאמר הנוכחי אין אפשרות לקיום דיון רחב ומעמיק בכל אלו. נסתפק בעצם הצגת הסוגיות שמעלות השאלות הללו בפרקים הבאים.

”הייתי
והנני
ואם אוסיף להיות –
אֶהְיֶה אֲשֶׁר הָיִיתִי
וְהֵנָּה”

אלכסנדר פן¹³

הקנון כ'שומר החוק'

לפני החוק עומד שומר-פתח. אֵל שומר-הפתח הזה בא איש מן הישוב ומבקש כי יותן לו ליכנס לתוך החוק. אבל השומר אומר כי עכשיו אין הוא יכול להרשות לו ליכנס. האיש שוקל בדעתו, ואחר שואל אם יהיה רשאי איפוא ליכנס לאחר-מכן. 'אפשר הדבר', אומר השומר, 'אך לא עתה' [...]. הן החוק צריך שיהי נמצא לכל דורשיו תמיד [...]. נמלך בדעתו כי מוטב שימתין עד שתינתן לו הרשות ליכנס [...]. שומר-הפתח רואה כי האיש כבר עוד מעט ואיננו, וכדי שהדברים ייקלטו עוד בחוש שמיעתו הגוֹנֵעַ הוא מרעים עליו בקולו: 'כאן לא יכול איש מלבדך לקבל את רשות הכניסה, כי השער הזה רק בשבילך נועד. עכשיו אני הולך וסוגר אותו'.¹⁴

כתורות וכינויים רבים ושונים ניתנו ליצירות שיש בהן טקסטורה קנונית, והם קדורים לאורך ותולדות-המוסיקה בחוטי-השתלשלות הנובעים משלוש משמעויות קטגוריות:

1. **מדרג בין קולות** - במסגרת ה'ארס נובה' במאה ה-14 בצרפת כונה שיר-ציד לשני קולות הרודפים זה אחר זה בקנון - Chase. ה- Caccia האיטלקית של אותו זמן דומה ביותר לז'אנר זה בהתנהלות הקנונית של שני הקולות, עם זאת שהיא בנויה מעל טנור אינסטרומנטלי.¹⁵ אותו כינוי באנגלית (ובמשמעות דומה של 'משחק-תופסת') - Catch, הופך להיות פופולארי מאד באנגליה במאות ה-16, 17 ו-18. השם catch מופיע בפעם הראשונה בכתב-יד מ-1580 ובו 'divers fine catches, otherwise called Roundes', ובדפוס בפעם הראשונה ב-1609.¹⁶ בשער הספר השני של שירים וקנונים שפרסם רבנסקרופט באותה שנה - Deuteromelia, מופיע המוטו בלטינית 'Qui canere potest canat' (זוהי הפעם הראשונה שבאנגליה מופיע השימוש בכינוי 'קנון' במוסיקה),

¹³ אלכסנדר פן, *השירים ב'*, הקיבוץ המאוחד, ת"א 2005, עמ' 522.

¹⁴ קפקא, *פרנץ, המשפט*, תרגום ישרון קשת, שוקן, ירושלים ותלאביב תשל"ב, פרק תשיעי עמ' 222.

¹⁵ ראה Marrocco, W.T., *Fourteenth-century Italian Cacce*, Mediaeval Academy of America, Cambridge, Mass. 1942.

¹⁶ Ravenscroft, Thomas, *Pammelia: Musicks Miscellanie...and Delightful Catches*, William Barley, London 1609.

והתרגום שלו לאנגלית 'Catch that Catch can' מופיע בשער ספר הקנונים של הילטון ב-1652.¹⁷ אך הכינוי הנפוץ ביותר לקנון, החל מ-1330 ועד ימיו של באך, היה התרגום ללטינית של ה-caccia – 'פוגה' (fuga). המינינגר אוסוואלד וון וולקנשטיין השתמש כבר בתחילת המאה ה-15 במונח fuga לכינוי שירים שיש בהם חיקויים קנוניים, וז'וסקן ופלסטרינה השתמשו בכותרת Missa ad Fugam למיסות קנוניות.

2. **מעגל או מחזור** - במסגרת ה-Rondellus (או Rotundellus או Rondeau) של המאה ה-14 התפתחה מסורת של טקסטורה קנונית בחזרה אינסופית, שהתגלגלה אל ה-Rota¹⁸ (לטינית), ה-Radel (גרמנית) וה-Rondeau (צרפתית). שתי דוגמאות יפות במיוחד לביטוי רעיון ה'מעגל' ב'רונדו' מופיעות בכתב-יד מהמאה ה-14: ה-Rondeau ל-3 קולות בקנון 'Ma fin est mon commencement Et mon commencement ma fin'¹⁹ ('סופי הוא תחילתי – ותחילתי סופי'), שכמו הטקסט המילולי שלו הוא כתוב בהיפוך-סרטן מלא של כל השיר (הלוח וחזור אל נקודת ההתחלה, שהופכת לסוף); והקנון 'Tout par compass suy composés' של Baude Cordier²⁰, הכתוב בקליגרפיה יפהפייה של חמשות מעגליות. מאוחר יותר מופיע ה-Round באנגליה, וצורתו קנון מחזורי (עם חזרה אינסופית לראשו, כאשר המרחק בין כניסת הקולות השונים הוא קבוע וכל שורה ממוספרת ומסתיימת בתבנית קדנציאלית).

3. **חוק** - שורשו של המונח 'קנון' הוא ביוונית העתיקה - κανών - במובן 'כלל', 'חוק' או 'דגם'. השימוש במונח 'קאנון' מוכר בתחומים רבים ושונים, כולם קשורים למערכת כללים וחוקים: המשפט הקאנוני (שהונהג באירופה, ע"י הכנסייה), הקאנון הספרותי (קובץ היצירות המוסכם כמייצג תחום-דעת או מחבר מסויים), הקאנון של כתבי-הקודש המחייבים של היהדות או הנצרות, ואוסף כתבי-קודש בודהיסטיים. אפילו שמו של כלי-הנגינה הערבי הקלאסי – ה'קאנון', מגיע מאותו שורש אטימולוגי דרך הערבית – قَانُون במובן 'חוק' (ואכן הקאנון הוא הכלי הבולט ביותר בתזמורת הערבית, הוא הקובע את ה'חוק' ועל-פיו מתנהלת המלוויה של כל האנסמבל).

השם 'קנון' הופיע במהלך המאה ה-15 כדי להגדיר את צורת התיווי המצמצמת טקסט צלילי פוליפוני לחמשה אחת בלבד, במין פאזל או חיידה שעל הקורא לפתור. צורת תיווי זו מגדירה ומבליטה את הכלל או החוק שעל-פיו הולחנה היצירה, ובכך נוצר עולם שלם שבו לעתים הצליל הוא רק המחשה טריוויאלית של העושר הנבנה מהייצוג הניזואלי של התווים. קנון ב'היפוך-סרטן' (המנוגן בכיוון הפוך, מהסוף להתחלה - canone al rovescio, canon cancrizans, crab) הוא דוגמה לפעולה שהיא 'נכונה' כשהיא מתבצעת על התווים, אך יש בה התעלמות מהצליל הנשמע-למעשה (הצליל עצמו אינו 'חוזר אחורה' אלא רק הייצוג של ראשי-התווים). ההתייחסות לרעיון ה'חוק' שמפעיל את המוסיקה הביאה ליצירת נוסחאות-שם שונות להגדרת החוק, כדוגמת canon ad semibreve – במרחק של שלם, canon ad epidiapente – בקווינטה למעלה, canone al contrario riverso – בקריאת התווים כשהדף הפוך (מלמטה למעלה ומהסוף להתחלה), והנוסחה הנוהגת באנגליה של המאה ה-17 – '2 in 1' canon (לשני קולות הכתובים באותה שורה אחת), '4 in 2' (קנון כפול לשני זוגות-קולות, לכל אחד שורה משלו) וכדומה.

¹⁷ Hilton, John the Younger, *Choice Collection of Catches, Rounda, & Canons*, John Benson & John Playford, London 1652.

¹⁸ השם 'רוטה' מופיע בכתב-היד המקורי של הקנון המוקדם ביותר ששרד – Sumer is icumen in.

¹⁹ צילומו ב-Wilkins, Nigel, *Rondeau*, in *Grove's new Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan, London 1995.

²⁰ מובא שם, שם.

ההגדרה המוקדמת ביותר של הקנון, זו של טינקטוריס, מעידה על המורכבות והתחכום של אמנות הקנון של המאה ה-15, ויחד עם זאת גם על כך שהקנון נחשב לשעשוע אינטלקטואלי שמרכזו בפתרון חידתו, יותר מאשר בתוכן המוסיקלי: "קנון" הוא מרשם אשר בדרך מעורפלת (נסתרת) מצהיר על כוונת המלחין".²¹ ראוי לשים לב כי בהגדרה זו אין כלל התייחסות לטקסטורה המוסיקלית. בהקדמה לספר אחר שלו²² טינקטוריס מעיר כי אידיאל הסגנון המלומד (של הקונטרפונקט, כולל קנוני-חידה) שולט במוסיקה כבר 40 שנים, והוא מזכיר 'מלחינים רבים מספור, ביניהם אוקכם... המהוללים בזכות האמנות הנעלה שלמדו מ-דאנסטבל, בנושא ו-דופאי'.²³ במהלך המאה ה-16 הודפסו ספרים רבים המלמדים גם את הדרך לכתוב קנונים וגם את הדרך לפתור את חידת נוסחת-התיווי שלהם. ביניהם בולט הפרק המוקדש לקנונים של בני-תקופתו של ז'וסקן מתוך ה'דודקורדון' של ג'רְאן.²⁴ למרות ביקורת גדלה והולכת בזמן הברוק המוקדם (המאה ה-17) על השימוש בקנון כאמנות אינטלקטואלית עקרה וארכאית, במאה ה-18 חזר השימוש בטכניקה הקנונית, בין אם בקטעים מתוך פרקים ובין אם כפרקים ואפילו יצירות שלמות הכתובות בקנון. בכל היצירות הללו נשמר העיקרון של התיווי המקוצר, כנוסחה חידתית המאתגרת את הקורא-המבצע. בין יצירות אלו בולטות יצירות קנוניות שלמות של טלמן, גראופנר, לוקטלי ועוד. הקנון הגיע לשיאו בזכות הצלחתו של באך למזג בין האינטלקט לבין תחום הרגש, וליצור מוסיקה מתוחכמת-לעיילא אשר יחד עם זאת מצליחה גם לרגש ולגעת בלב המאזין. רוב יצירותיו עתירות פעוליים ומנגנונים קנוניים מסוגים שונים ומשונים. באך כתב גם קנוני-חידה רבים, מהם כלולים ביצירתו 'המנחה המוסיקלית', ומהם בנפרד - כגון דף עם קנון משולש שחיבר באך לרגל קבלתו לאגודת מדעי-המוסיקה' שייסד תלמידו מיצ'לר (Mitzler), ואשר נכלל ביצור-דיוקן של באך שצייר האוסמן (Hausmann) לרגל האירוע.

הנה כמה דוגמאות ליצירות הכתובות כקנון-חידה. התיווי בהן דורש מהמבצע לגלות את חידת ה'כלל' או ה'חוק' שעל-פיו כל אחת מהן בנוייה:

א. התחלת קנון ל-24 קולות של ז'וסקן דה-פרה²⁵

X. Josquin de Prez. XXXIII. uocum.
Est fuga bis trina quavis post Tempora bina.

Vi ha bi tat in ad iu to ri a altis si mi al tis si mi in pro te cti o ne Dei cae li com moras

The image shows a page from a musical manuscript. At the top, it reads 'X. Josquin de Prez. XXXIII. uocum.' followed by the title 'Est fuga bis trina quavis post Tempora bina.' Below the title is a large, ornate initial 'Q' containing a circular illustration of a figure. The main part of the page is a musical score on two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The notes are written in a historical style with square heads. Below the staves, the Latin lyrics are written in a Gothic script, with some words in red ink (rubrics). The lyrics are: 'Vi ha bi tat in ad iu to ri a altis si mi al tis si mi in pro te cti o ne Dei cae li com moras'.

²¹ Tinctoris, Johannes, *Diffinitorum Musicae*, 1475: "Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens."

²² Tinctoris, Johannes, *Liber de arte contrapuncti*, 1477.

²³ Johannes Ockeghem, John Dunstable, Gilles Binchois & Guillaume Dufay.

²⁴ Glareanus, Henricus, *Dodecachordon*, Basel 1547.

²⁵ Josquin des-Prez, *Qui habitat in adiutorio altissimi*, from Stephani, Clemens, *Cantiones Triginta*

Selectissimae, Ulrici Neubert, Norinbergae 1568. – 24 קולות ולא 34 כפי שהודפס בטעות.

ב. פרק שני של הסונטה הקנונית הראשונה לשני כלים זהים (חלילים או כינורות) של טלמן²⁶



ג. סונטה²⁷ לחליל וקונטינואו מאת לוקטלי (אופוס 2 מס' 12) – הכתובה בקנון לשני חלילים וגם לשני באסים (בשני הפרקים הראשונים במרחק רבע: סימן ה- s. מסמן את כניסת הקול-העוקב) -

43 *Questo Solo e Basso. si potrà Sonarsi à due Flauti, e due Bassi. Avvertendo che il Primo Basso è il Fondamento, che Sarà per il Cembalo, il Secondo Basso che non Sempre è Fondamento, si Suppone un Violoncello, ò Bassetto. Stante che, se la Compositione fosse per due Cembali, Sarebbero troppo forti per l'accompagnamento di due Flauti.*



²⁶ Telemann, Georg Philipp, *18 Canons Mélodieux ou 6 Sonates en duo*, Paris 1738.

²⁷ Locatelli, Pietro, *XII Sonate à Flauto Traversiere Solo è Basso Op. 2*, l'Autore, Amsterdam 1732, pp. 43-49.

והפרק השני –



ד. טריו-סונטה בפה מג'ור של גראופנר²⁸ -



ה. קנון ל-4 מאת באך, מוצג בעיתון-המוסיקלי "מורה המוסיקה הנאמן" ע"י טלמן²⁹ -



²⁸ Graupner, Christoph, *Canon al unisono a 2 Violino, Violoncello ovvero Viola di Gamba e Cembalo*, ca. 1737. - לשני הכינורות תפקיד משותף, ומקום כניסת הכינור השני מצויין במילה 'פתרון' - resolutio.

²⁹ Telemann, Georg Philipp, *Der Getreue Music-Meister*, Telemann, Hamburg 1728, p. 68.

מעצם צורת-הכתיבה החידתית מוצא עצמו מבצע הקול-העוקב בסיטואציה של צורך לשמור על ה'חוק' שקבע הקול-המוביל, ללכת בדבקות בדרך מותנית ועל-פי ציווי של אחר. משמעותה הפדגוגית המרכזית של נגינת ושירת הקנון היא החינוך לאהבת ולשמירת החוק ברוח תורתו של שילר על 'שחרור באמצעות האמנות'.³⁰

על זכות הבחירה – הקנון החופשי

הפל צפוי ונהרשות נתונה.

רבי עקיבא³¹

אמנם, החוקיות שלטת בקנון. בין אם הוא מוצהר כ'קנון' בכותרת הפרק או היצירה, ובין אם הקנון מתגלה לעיני המבצע ולאוזני המאזין תוך כדי מהלך הצלילים, כפועל יוצא מהחידה הרטורית "הִלְכוּ שְׁנַיִם יַחַדְיוֹ (באותה דרך בדיוק) בלתי אם נועדו"³² – המאפיין העיקרי של המרקם הפוליפוני שיוצר הקנון הוא האחריות ההדדית בין הקולות והחומרה היתירה בה אותה אחריות נשמרת. לכן הכל צפוי. אך יחד עם זאת לאורך ההיסטוריה גילו לנו המלחינים שאפילו בקנון - עדיין יש הרבה חופש בחירה. בתחום הקומפוזיציה חופש בחירה זה מתבטא בזכות לשנות את החוקים תוך כדי התנהלות הקנון; לא לבטלם או להפר אותם – אלא לבחור חוקים חדשים על פניהם. אל החופש בביצוע נתייחס באחד הפרקים הבאים של מאמר זה.

בגין הנושא הכללי של האכסנייה בה מפורסם מאמר זה, נגביל עצמנו בדוגמאות המובאות להלן לניסיון למפות את אזורי-החופש של הקנון בתחום שינויי פרק-הזמן (המרחק) בין הקולות בלבד:

מרחק שתי-תיבות בין יד-ימין ליד-שמאל הופך למרחק של תיבה אחת בלבד, ב-בִּוְרָה מתוך 'סוויטה אנגלית' של באך³³ (תיבות 9-14) –



³⁰ שילר, פרידריך, על החינוך האסתטי של האדם בסדרות מכתבים, ספרית פועלים, הקיבוץ המאוחד, מוסד ביאליק, תל-אביב 1986, עמ' 60.

³¹ מסכת אבות, פרק ג', משנה ט"ו.

³² עמוס, ג', 3.

³³ Bach, J.S., *Englische Suite I*, in *Johann Sebastian Bach's Werke*, Bach Gesellschaft, Leipzig 1864, Band XIII (2), p. 12.

מרחק תיבה בין שתי הידיים בעוגב הופך למשך 3 תיבות למרחק של חצי-תיבה (בדוגמה שלפנינו – החל מהתיבה הרביעית של השורה השנייה), בקנון לעוגב של שומן³⁴ -

ברובם המוחלט של המקרים השינוי הוא לכיוון של סטרטו (הצטופפות), וזאת כדי להגביר את האנרגיה המוסיקלית על-ידי דחיסת המרקם הפוליפוני. דוגמה להגברת הדחיסות הקנונית במהלך פרק שלם נמצאת בפרק הראשון (אנדנטה) מתוך הסונטה בסי מינור (1030 ברי"ב) לחליל וצ'מבלו אובליגטו מאת באך. הנושאים המוצגים בתחילת פרק ארוך זה זוכים בהמשכו לפיתוח יותר ויותר צפוף של קנון. בתיבות 88-101 המוצגות למטה³⁵ נמצא את היחסים הבאים בין החליל ויד-ימין של הצ'מבלו (מובלט הפרמטר המשתנה בכל פעם):

³⁴ Schumann, Robert, *Canon in B minor Op. 56 No. 5*, in *Masterpieces for the Organ*, Schirmer, New York 1898, pp. 59-62.

³⁵ Bach, J.S., *Sonata in B minor*, in *Johann Sebastian Bach's Werke*, Bach Gesellschaft, Leipzig 1860, Band IX, p. 11.

| משך הקטע הקונוי | המרחק (פרק הזמן) בין הקולות | המרווח | התפקיד העוקב |
|-----------------------------|--------------------------------|----------------------|---------------|
| 3 תיבות (88-90) | חצי-תיבה | קוורטה למעלה | חליל |
| 3 רבעים (תיבה 90-91) | חצי-תיבה | קוינטה למעלה | חליל |
| 3 רבעים (תיבה 91) | רבע | אוקטבה למעלה | חליל |
| 3 רבעים (תיבה 92) | רבע | אוקטבה למטה | צ'מבלו |
| 3 רבעים (תיבה 93) | רבע | אוקטבה למעלה | חליל |
| 3 רבעים (תיבה 94) | רבע | אוקטבה למטה | צ'מבלו |
| 2 תיבות (95-97) | תיבה | אונדצימה למטה | צ'מבלו |
| 1 תיבה (98-99) | תיבה | אוקטבה למטה | צ'מבלו |
| 1 תיבה (98-99) | תיבה | אוקטבה למעלה | חליל |
| 2 תיבות (100-101) | חצי-תיבה | אוקטבה למטה | צ'מבלו |

This page of musical notation consists of six systems, each containing three staves: a top treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bottom bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). Dynamic markings, such as '(p)' for piano, are present in the second system. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

דוגמה להתפתחות הפוכה ניתן למצוא בפרק הראשון של הסונטה השלישית לפסנתר וכינור (ברה מינור, אופוס 108) מאת ברהמס³⁶:

11 התיבות הפותחות, המציגות את הנושא הראשון, כוללות קנון בין שתי הידיים בפסנתר, במרחק של שמינית: בתיבות 1-4 בשתי אוקטבות, בתיבות 5-6 בדצימה, בתיבות 7-8 בהיפוך-מראה (עם נוסחת הקטנת מרווחים שבה קוינטה הופכת לקוורטה, קוורטה הופכת לטרצה, וסקונדה גדולה לקטנה ולהיפך – כך שבעוד יד-שמאל מנגנת מהלך של קוינטות וקוורטות לחילופין, יד-ימין מנגנת קוורטות וטרצות לחילופין), ובתיבות 9-10 שוב במרווח שתי אוקטבות -

שני צלילים חורגים מהקנון החמור באוקטבה שבארבע התיבות הראשונות ומאתגרים אותו (שניהם ביד-ימין): ה-רה במול בסוף תיבה 3 (במקום ה-סי במול של יד-שמאל) וה-דו דיאז של סוף תיבה 4 (במקום ה-לה של יד-שמאל). את הבחירה ב-דו דיאז קל להסביר כ"תיקון" של ה-רה במול, אך ה-רה במול הוא באמת 'תקלה חמורה' בתוך הטוניקה של רה מינור. לא נציע כאן פתרון והצדקה לסוגיה זו, אך נפנה תשומת ליבנו להערה המופיעה בהקדמה לגירסת האורטקסט המצויינת של הוצאת הַנְלָה:³⁷ "המיקום השונה של סימוני הקרשצ'נדו והדימינואנדו בתיבות 3 ו-4 של תפקיד הכינור, לעומת כל המקרים המקבילים בפרק, נשמר בקפדנות בהתאמה לסימונים במקורות, אך הבדלים אלו בתיווי אינם מעידים בהכרח על כך שברהמס התכוון לביצוע שונה בכל מקום". אם בכל זאת נבדוק את ההבדל בין תיבה 3 –

³⁶ Brahms, Johannes, *Sonaten*, G. Henle Verlag, München 1967.

³⁷ Hiekel, Hans Otto, *Vorwort*, Brahms, Johannes, *Sonaten*, G. Henle Verlag, München 1967, p. 4.



לבין תיבה 132 (השלישית ברפריזה) -



נוכל לגלות כי ישנו קשר בין סימוני הדינמיקה המקוריים של ברהמס לבין הופעתו של הצליל רה במול – בכל פעם במקום אחר, ובדיוק בהתאמה לדינמיקה בכינור. ה-רה במול הזה הוא אותו צליל מיוחד שהחריגה מהקנון בתחילת היצירה גרמה לנו להבחין בו.

ברהמס, הרומנטיקן, כמובן אינו חוזר ברפריזה אל הנושא הראשון באותו אופן, ובתיבה 130 (הרפריזה) הוא משנה כליל את תפקיד הפסנתר. יחד עם זאת, הוא שומר על הקנון בין הידיים באותו מרחק של שמינית (למשך תיבה) –



בהמשך, כשהנושא כולו שב ומופיע בקודה (תיבות 218-236), הקנון נוכח הרבה פחות: בתיבות השלישית והרביעית שלו (220-221) בטרצה במרחק שמינית -



בתיבות התשיעית והעשירית שלו (226-227) באוקטבה ומיד אחר-כך בטרצה במרחק שמינית –

התהליך הכללי העובר על הנושא הראשון של הפרק הוא התמעטות השימוש בקנון בין הידיים בפסנתר. הכינור מנסה כמיטב יכולתו (המוגבלת, מעצם טבעו המלודי) להציל את הקנון ממש בסופה של הקודה (תיבות 259-262) –

אך ללא הועיל...

דווקא הנושא השני של הפרק זוכה ליציבות מבחינת המרקם הקנוני: בסוף הגשר, לקראת הופעת הנושא השני (תיבות 40-44) חוזרת יד-ימין של הפסנתר (אמנם, עם קישוטים!) על נושא שניגן הכינור (קנון באוקטבה-מעל במרחק שתי תיבות?), אך המרקם הקנוני בטיפול במלודיה זו יופיע באופן ממשי רק מאוחר יותר (בתיבות 56-61) –

הכינור נכנס בתיבה 57 בקנון בהיפוך-מראָה מדוייק (צליל-הציר הוא לה) במרחק תיבה, יד-ימין מחקה את עצמה החל מתיבה 58 (קנון באוקטבה במרחק שתי תיבות – עם אותם הקישוטים שהיו בתיבה 43!), ובתיבה 61 כניסה חדשה ביד-שמאל (היפוך-מראה מדוייק של יד-ימין במרחק תיבה, כולל הקישוטים!). אותו מהלך בדיוק חוזר ברפריזה (תיבות 178-182 ותיבות 194-199). במקרה זה, נראה כי השימוש הקפדני בהיפוך-המראָה מקבע את המרקם ועושה אותו ליציב.

טיפול קנוני אינו נדיר אצל ברהמס.³⁸ ברבות מיצירותיו הוא נהנה ליצור מרקם קנוני, לעתים גלוי ומובן-מאליו ולעתים מוצנע וחידתי, ולא רק בחלקי-פיתוח, אלא גם כגורם מאפיין של נושאים:

בסונטה במי מינור לפסנתר וצ'לו³⁹ הנושא השני של הפרק הראשון מתחיל כקנון באוקטבה במרחק של רבע בין יד-ימין של הפסנתר לבין הצ'לו (למשך 2 וחצי תיבות – תיבות 58-60) –



(אותו מרקם קנוני חוזר בפיתוח וברפריזה).

גם בסונטה השנייה לקלרינט ופסנתר⁴⁰ מציג ברהמס את הנושא השני במרקם קנוני – קנון בקוינטה למטה ובמרחק רבע בין הפסנתר לקלרינט, למשך 6 תיבות (תיבות 22-27) –



³⁸ על לימודי-הקנון של ברהמס (עם יואכים) ראה Brodbeck, David, *The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange, or, Robert, Clara, and 'the best harmony between Jos. And Joh.'*, in *Brahms Studies, Vol.1*, Hancock, Virginia, *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Choral Music*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983. University of Nebraska Press, Lincoln 1994, pp. 30-80. ראה גם

³⁹ Brahms, Johannes, *Sonate Op.38*, Simrock, Berlin n.d.

⁴⁰ Brahms, Johannes, *Zwei Sonaten Op.120*, N. Simrock, Berlin 1895.

נושא שני נוסף הזוכה לטיפול קונוי בידיו של ברהמס נמצא בפרק האחרון של שלישיית הקלרינט:⁴¹ קונון בהיפוך-מראָה בין הצ'ללו לקלרינט (ב-לה) במרחק רבע מנוקד למשך 7 תיבות, ואז קונון פשוט באוניסונו במרחק חצי תיבה למשך 2 תיבות –

כל הדוגמאות הנ"ל לקוחות מיצירות קאמריות של ברהמס שהשימוש בקונון נעשה בהן כגורם מאפיין של נושא או קטע מסוים ביצירה. את הקונונים המורכבים והמפליאים ביותר שומר ברהמס במיוחד ליצירות מקהלתיות, כדוגמת המוטטים אופוס 29 או ה- Geistliches Lied, Op.30, בו ניתן לגלות קונון-כפול וקונון פשוט לארבעה קולות במרווחי נונה במרחקים שונים, לצד קונונים לשני קולות (בעוגב, החל מהתיבה השנייה) באותו מרווח של נונה.

הנה פתיחת השיר⁴² –

⁴¹ Brahms, Johannes, *Trio Op. 114*, in *Johannes Brahms: Sämtliche Werke, Band 9: Klavier-Trios*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926-7.

⁴² Brahms, Johannes, *Geistliches Lied Op. 30*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1864.

על הזזות וקפיצות בזמן: קולות חדשים בקמונים ישנים

Langsam.
piano e dolce

ORGEL
oder
PIANOFORTE
zu 3 oder 4 Händen.

p

Lass dich nur nichts nicht dau - ren

p

Lass dich nur

p

Lass dich nur nichts nicht

Pedal.

mit Trau - - ren, sei stille, wie Gott es fügt, so

nichts nicht dauren mit Trauren, sei stille, wie Gott es fügt,

dau - ren mit Trau - - ren, sei stille, wie Gott es

p

Lass dich nur nichts nicht dauren mit Trauren, sei stille, wie Gott es

הדוגמאות שהובאו לעיל מדגימות את החופש הרב שנותר באותו מגרש-משחקים מוגבל ומצומצם המכונה 'קנון'. יצירת האמנות מתגלה בכל הדרה דווקא כאשר היוצר בוחר להגביל עצמו במידה רבה על-ידי חוקיות נוקשה, ומתוך המתח הקיים בין המסגרת המחייבת לבין הרצון להשתחרר ממנה או לפורצה. את ההפתעה של פריצת-החוק, או היכולת להתגבר על מגבלותיו, ניתן לראות כביטוי לחוש-הומור מפותח.

הרי דוגמה אחת מיני רבות להפתעה מיוחדת שמכין מוצרט, בעל ההומור המפותח: כניסה קנונית בלתי-צפויה המתרחשת ע"י הפעלת קול-מלווה, שהתנהלותו תמימה ובלתי קשורה לקנון, והצטרפותו אל תוך קלחת הקונטרפונקט הקנוני. בדוגמה שלפנינו⁴³ הקנון באוקטבה ובמרחק של תיבה מתנהל בין האבובים לבאסונים, כשפתאום וללא כל סימן מקדים נותן מוצרט דווקא לקלרינטים (חמשה שלישית ורביעית) להיכנס (בתיבה הרביעית של השורה בדוגמה הבאה) ב'ראש-הנושא' של הקנון, ובכך להופכו לקנון של שלושה קולות, ולו לרגע קט –



קנונים שהחוקיות שלהם משתנה תוך כדי תנועתם מוכרים כבר מהרנסנס. דוגמה מרשימה לחופש הגדול שישנו במרקם הקנוני ניתן למצוא אצל אורלנדו די לאסו⁴⁴ –



⁴³ Mozart, W.A., *Serenade k. 388*, in *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie IX*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1883, p. 494.

⁴⁴ Orlando di Lasso, *Quem vidistis*, bars 11-19.

בתשע התיבות הללו ניתן למצוא כניסות קנוניות על מוטיב ה- *annuntiate* בריבוי אופנים: מרווחי אוניסונו, אוקטבה וקוינטה, מרחקי רבע או חצי, וגם היפוך-מראה. בחמש התיבות הראשונות (מהקטע שלפנינו) ישנו מקבץ 7 כניסות של המוטיב העולה באוניסונו ובאוקטבה (עם כניסה רביעית ושביעית בקוינטה) במרחק חצי תיבה (אבל כניסה שישית במרחק תיבה וכניסה שביעית במרחק 3 רבעים), ותוך כדי זה המוטיב בהיפוך-מראה מופיע בשתי התיבות הראשונות בקנון ל-2 באוקטבה במרחק חצי, בזוג התיבות שאחריהן בקנון ל-3 באוקטבה במרחק רבע ואז חצי, ובזוג התיבות הבא בקנון ל-3 באוקטבה ובקוינטה למטה במרחק רבע. ולסיום – בשתי התיבות האחרונות: קנון ל-5 (טנור-סופרן 1-באס-סופרן 2-אלט) באוקטבה או אוניסונו בסטרטה (של מרחק רבע). **סה"כ 20 כניסות קנוניות בתשע תיבות של חמישה קולות.**

ברליוז הצעיר, במסגרת 'הקנון החופשי'⁴⁵ שלו, מתייחס לחוקי הקנון עם הרבה כבוד, וכסטודנט משתדל לשמור על המסגרת הקנונית, אפילו אם הליווי של הפסנתר מרכז את החומרה שבה. הוא משתחרר מהחיקוי המדוייק רק בסופי קטעים, כשהוא רוצה להחליף את המרחק בין הקולות או את סדר הקולות בין הסופרן והבריטון. כמו כן, מאחר והמרווח בין הסופרן והבריטון הוא קוינטה, הוא נאלץ מידי פעם לשנות סימני-היתק כדי לשמור על הטונאליות. נראה שאת הכותרת 'קנון חופשי' בחר כדי להסיר אחריות על אי-הדיוקים והשינויים.

The image shows a musical score for Soprano and Baritone voices with piano accompaniment. The score is in French and German. The lyrics are: "La nuit de son voile é - pais / Die Nacht senkt den Schlei - er schon / Now night spreads her dus - ky veil; Vient de cou - vrir / dicht her - ab auf / In the west the la prai - ri - e, / Flur und Fel - der, / light is dy - ing. Dé - ja son / fu - / While all the om - bre noir - / lic - gen die / breez - es are la prai - ri - e. / Flur und Fel - der, / light is dy - ing. Dé - ja son / fu - / While all the om - bre noir - ci - e / lic - gen die / breez - es are sugh - ing, Wal - der;".

ובהמשך-

⁴⁵ Berlioz, Hector, *Canon libre à la quinte à deux voix* in *Hector Berlioz Werke, Serie VII, Band 16*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1900-1907, pp. 180-185.

Invocation.
più lento
(dolce)

Phœ - - bê, rei - - ne du mys - - tère, Ca - - che,
 Mond, du Fürst im nūcht' - - gen Rei - - che, bīrg, - - o
 Lun - - a fair! in light ar - ray'd, Hide, - - ah!

Phœ - - bê, rei - - ne du mys - - tère,
 Mond, du Fürst im nūcht' - - gen Rei - - che,
 Lun - - a fair! in light ar - ray'd,

più lento
pp

ca - che ta pâ - le lu miè - - - re, Re -
 bīrg uns dein Licht noch, das blei - - - che, in
 hide thou thy face now in shade. That

Ca - - che, ca - che ta pâ - le lu - miè - - - re,
 bīrg, - - o bīrg uns dein Licht noch, das blei - - - che,
 Hide, - - ah! hide thou thy face now in shade.

חשיבותן של היצירות שניתנה להן הכותרת 'קנונים חופשיים' (Freie או Canone libre) היא בכך שהן מהוות חוליה מקשרת בין יצירה אשר כולה קנון חמור לבין יצירה שבה מוכנסים קטעים קנוניים.

המרחק (פרק-הזמן) בין הקולות

זקנה היא מְרוּחַ

כְּמוֹ בְּפוּגָה שֶׁל בָּד, לֹא צְפוּי,

בֵּין הַעֲקָשׁוֹ לְאַחֲרָקָה.

חמוטל בריוסף⁴⁶

הניסיון להגדרת המרחק המינימלי או המקסימלי בין הקולות בקנון הוא בעייתי ביותר. ב'ראונד'⁴⁷ (קנון מחזורי בו המרחק בין כל הקולות זהה, והוא לרוב נקבע על-פי מהלך קדנציאלי המסיים את המנגינה) לרוב מרחק זה הוא בן 4 או 8 תיבות (וכמובן גם הנגזרות של 2 או 16 תיבות). לפעמים ישנו שימוש ב-6 או 12 תיבות. בכל זאת, ישנם גם מרחקים יוצאי-דופן.

הנה מספר דוגמאות:

• 3 תיבות - מוצרט - הקנון *Nascoso è il mio sol* (ק. 557)

ברהמס - הקנון *Sitzt a schön's Vögel* (אופוס 113 מס' 3)⁴⁸

ברהמס - הקנון *Leise Töne der Brust* (אופוס 113 מס' 10)⁴⁹ -

⁴⁶ בריוסף, חמוטל, שירי הזדקנות, לילה, בוקר, הוצאת כרמל, ירושלים תשס"א, עמ' 48.

⁴⁷ ראה מבחר עצום של דוגמאות ב- *The Catch Club or Merry Companions, being a Choice Collection of the most diverting Catches for Three and Four Voices compos'd by the late Mr. Henry Purcell, Dr. Blow etc.*, John Walsh, London 1700. או ב- *The Essex Harmony*, John Arnold, London 1767, pp. 106-154. או ב- Arnold, John, *Catch Club Harmony*, Longman, Lukey & Co., London n.d. Caldara, Antonio, (35) *Canons*, Österreichischer Bundesverlag, Vienna 1932, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band 75.

⁴⁸ Brahms, Johannes, *13 Canons für Frauenstimmen Op.113*, Peters, Leipzig 1891.

⁴⁹ שם, שם.

• 9 תיבות - פרסל – הקונן⁵⁰ Let us drink

ברהמס – הקונן Einförmig ist der Liebe Gram (אופוס 113 מס' 13⁵¹)

• 5 תיבות - ארנולד – הקונן Death at a Cobler's door⁵²
פרסל – הקוננים⁵³

My Lady's coachman John, Young John the gard'ner,
To thee and to a maid, Of all the instruments –

⁵⁰ The Catch Club, Walsh, London 1700, p. 9.

⁵¹ Brahms, Johannes, 13 Canons für Frauenstimmen Op.113, Peters, Leipzig 1891.

⁵² Arnold, Catch Club Harmony, London n.d., p. 6.

⁵³ The Catch Club, Walsh, London 1700, pp. 13,16,22,22.

- 7 תיבות - מוצרט - הקנון Difficile lectu (ק. 559)
 Grausam erweist sich Amor an mir הקנון ברהמס -
 (אופ' 2, 113⁵⁴)

frau - sum er - wei - set sich A - mor an mir, sich
 O spie - let, ihr Mu - nen, mit den Schmer - zen, mit den
 im Bu - sen er - regt, im Bu -
 A - mor an mir, an mir!
 Schmer - zen, die er - sple - lend er - regt.
 - - - nen, im Bu - sen er - regt. er - regt.

- 11 תיבות - שוברט - הקנון Unendliche Freude
 - (ק. 562⁵⁵) Caro bell' idol mio הקנון מוצרט -

Ten - go, ten - go seu - pre de - si - o d'es - ser vi -
 Dir, Ge - lieb - te, gilt - all mein Seh - nen, mein - ganzes
 Ca - ro bell' i - dol mi - o, non ti scor -
 Ach, theures, theu - res Le - ben, nein, nie ver -
 Ca - ro bell' i - dol, i - dol mi - o, non ti scor -
 Ach, sü - sses, theu - res, theu - res Le - ben, nein, nie ver -
 ci - no, vi - ci - no a te, vi - ci - no a te, a te.
 Herz schlägt für dich, schlägt für dich, für dich, nur für dich, für dich.
 dar, non ti scordar di me, ah no, non ti scor - dar di me!
 giss, - nein, nie vergiss du mich, nein, nie, nein, nie ver - giss du mich!
 dar, non ti scordar di me, ah no, non ti scor - dar di me!

⁵⁴ Brahms, Johannes, *13 Canons für Frauenstimmen Op.113*, Peters, Leipzig 1891.

⁵⁵ Mozart, W.A., *Kanon 'Caro bell' idol mio'*, K.562, in *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie VII*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880, p.39.

והמוזר ביותר (בין הקנונים ההיסטוריים):

• 3/4 תיבה (במרחק 3 חצאים במשקל של 4 חצאים) –

1. Stimme. Se - lig, se - lig al - le, al - le, se - lig, se - lig sie, die im Herrn ent -
 2. Stimme. Ja, se - lig, se - lig al - le, se - lig, se - lig sie,

מוצרט – הקנון Selig alle, selig sie (ק. 230).

ישנם מקרים בהם המלודיה של הקנון נכתבה כך שתעורר מבוכה ובלבול בנוגע למרחק בין הקולות. דוגמה להזזה משקלית של מוטיב חוזר הגורם למעין 'קנון כפול' (מרחק של חצי בין שני הקולות, אך מרחק של 7 רבעים בין מלודיית Protetrix mea של הקול השני לבין אותה מלודיה שמוצמדת לטקסט Mater Christi של הקול הראשון כשהוא חוזר להתחלה) ישנה אצל בנקייירי⁵⁶

Mater Christi Regina ce - li in tecon -
 do Tu es Protetrix mea Sancta Maria.

ראוי לשים לב גם לסטרטו (מרחק של רבע באוניסונו) הנוצר בין שני הקולות כאשר הקול הראשון מגיע למילים Tu es.

בדומה לדוגמה האחרונה, לעתים נוצרים גם בין הקולות של הקנון-המעגלי חיקויים צפופים עוד יותר מהמרחק הקבוע בין קול לקול. ראו לדוגמה את החיקוי של הקול הראשון (בתיבה השנייה) את הקול השני (בתיבה הראשונה) בהגיע הקול הראשון לשורה השלישית: בתוך הקנון הכללי של שלושה קולות באוניסונו במרחק 4 תיבות, נוצר שבריר-קנון בקוינטה למטה במרחק חצי-תיבה, והוא מחוזק ומובלט ע"י הטקסט המילולי. כך בקנון זה של קלדרה⁵⁷

Do re mi fa sol la sol fa mi let - to.
 Il son - no mi ha pre - so que - sto, que - sto è il mio dif - fet - to, è il mio dif - fet - to, dif - fet - to.

⁵⁶ Banchieri, Adriano, *Cartella musicale*, Giacomo Vincenti, Venetia 1614, p. 2.

⁵⁷ Caldara, Antonio, *18 Kanons in Das Chorwerk*, Mösel Verlag, Wolfenbuttel 1933, Heft 25, p. 14.

⁵⁸ Mozart, W.A., *Kanon 'Nascoso è il mio sol'*, k.557, in *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie VII*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880, p. 25.

האפשרות ליצירת כניסה קנונית מדומה קסמה למלחינים בעלי חוש-הומור כמו מוצרט. בקנון⁵⁹ ל-4 קולות באוניסונו במרחק 3 תיבות, הקונטרפונקט מול כניסתו של הקול השלישי יוצר קנון בקטרטו של רבע ובקוינטה למטה בין הקול השלישי לקול הראשון (בדוגמה שלפנינו – החל מהתיבה השנייה בשורה שר הקול השלישי את השורה הפותחת של הקנון, והכניסה של הקול הראשון מובלטת בעזרת השימוש באותו טקסט - nascoso)

pres - so ch'io mo - ro. Na - sco - so è il mio sol, e sol qui re - sto, pian - ge -
 re - sto, e sol qui re - sto, pian - ge - te voi il mio duol, ch'io mo - ro, pres - so ch'io mo -
 ge - te, piange - te. Na - sco - so è il mio sol, e sol qui re - sto, e sol qui
 re - sto, pian - ge - te, ch'io mo - ro, mo - ro pres - so, pian - ge - te, piange - te.

כמו כן, קנון ב-סטרטו יכול להיווצר בין שני קולות הקונטרפונקט המשוחחים ביניהם מול המנגינה הפותחת, וכמובן הוא חייב להתנהל במרחק שונה. בדוגמה שלפנינו,⁶⁰ במסגרת קנון באוניסונו במרחק 7 תיבות, משחיל מוצרט כניסה קנונית בקוורטה מעל ובמרחק חצי תיבה בין הקולות השני והראשון –

Le - ctu - le - ctu jo -
 Le - ctu le - ctu
 Dif - fi - ci - le le -

⁵⁹ Mozart, W.A., *Kanon 'Nascoso è il mio sol'*, k. 557, in *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie VII*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880, p. 25.

⁶⁰ Mozart, W.A., *Kanon 'Difficile Lectu'*, k. 559, in *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie VII*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880, p. 29.

במאה ה-20 ישנן דוגמאות של מרחקים א-סימטריים מיוחדים בין הקולות (למרות שהטקסטורה הקנונית יוצרת סימטריה גם בסביבה משקלית לא-יציבה וא-סימטרית). הנה דוגמה למרחק של 5 שמיניות בין החליל ויד-ימין של הפסנתר אצל מסייאן:⁶¹

The image shows a musical score for 'Le merle noir' by Olivier Messiaen. It consists of three systems of staves. The top system has two staves: a flute part and a piano part. The tempo is marked 'Presque lent, tendre'. The piano part is marked 'p' and 'mf'. The flute part is marked 'mf'. The second system has two staves: a flute part and a piano part. The third system has two staves: a flute part and a piano part. The score illustrates a canon where the piano part is 5 measures behind the flute part.

ככל שהמרחק בין קולות הקנון גדול יותר, כך קשה יותר להבחין בקנון, בכלל, ולחוש במיוחדות של מרחק יוצא-דופן בין הקולות, בפרט.

בקנונים המשכיים (ללא חזרות) ישנה העדפה של מרחק קצר בין הקולות; בתקופת הרנסנס קנון במרחק הקצר ביותר (minim, המוכר לנו כ-חצי) כונה Fuga (canon) ad minimam.

Fuga ad minimam

The image shows a musical score for 'Fuga ad minimam' by Josquin des Prez. It consists of two staves. The top staff is a vocal line and the bottom staff is a lute line. The score illustrates a canon where the lute part is 1 measure behind the vocal part.

⁶¹ Messiaen, Olivier, *Le merle noir*, Alphonse Leduc, Paris 1952.

⁶² בדוגמה: Josquin (?) - Fuga ad minimam, המובאת ב- Glareanus, *Dodecachordon*, Basel 1547, Liber III cap. 26, p. 453.

באך מאתגר את גבולותיו של הקנון בכמה וכמה היבטים, וביניהם גם עניין המרחק בין הקולות. מעבר להוכחת מימונתו ברזי האמנות העתיקה של הקנונים (למשל עם 3 קנונים ad minimam 4-ול-8 קולות BWV1072-1074⁶³ או הווריאציה מס' 18 של 'וריאציות גולדברג' הכתובה ad minimam בתוך משקל אלה-ברווה), הוא מפליא בגאונותו: הווריאציה הראשונה מתוך 5 הווריאציות הקנוניות על הכוראל 'Vom Himmel hoch da komm' ich her' מציגה קנון במרחק של רבע בין שתי הידיים (בעוגב); ב'קונטרפונקט' החמישי של "אמנות הפוגה" מוכנס פעמיים⁶⁴ קטע קנוני של ארבעת הקולות במרחק של רבע זה מזה; 3 התיבות הפותחות את הווריאציה מס' 23 מתוך 'אריה ושלושים וריאציות' הן בקנון באוניסונו במרחק שמינית בין הקולות –

Variatio 23. a 2 Clav.



בסונטה בסי מינור לחליל וצ'מבלו,⁶⁵ בפרק ה'אנדנטה', יש פיתוח קנוני (ההולך ומתפתח במהלך הפרק) של רוב החומר המוצג בפתחה. אחד הנושאים מקבל טיפול קנוני במרחק של רבע:



ובקטעי ה'ריטורנלי' בפרק הראשון של הקונצ'רטו 'הברנדנבורג' השישי (אורך הריטורנלו הפותח הוא 16 תיבות) ישנו קנון במרחק של שמינית (!) בין שתי היולות הסולניות –



אמנם לפרק זה לא כתב באך הגדרת טמפו – ולכן, לכאורה, המרחק בין הקולות (שהוא תלוי-טמפו מטבעו) היה יכול להיות מוגדל ע"י בחירת טמפו איטי, אך טמפו איטי אינו סביר בהינתן

⁶³ Bach Gesellschaft Ausgabe, Band 45.1, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1897.

⁶⁴ בתיבה 53 ובתיבה 65, כל קטע בן 3-4 תיבות.

⁶⁵ Bach, Johann Sebastian, (*b minor*) Sonata a Cembalo obligato e Travers solo (BWV1030), Ms., 1721.

מיקומו של הפרק ביצירה הרב-פרקית, ובעיקר בגלל המקצב-ההרמוני האיטי מאד של הריטורנלי, הדורש תנועה מהירה. דוגמה זו היא בוודאי שיאו של הסטרטו (ההצטופפות בין הקולות, או המרחק הקצר ביותר ביניהם) בבארוק. שיא זה החזיק מעמד עד המאה העשרים, על אף ולמרות האתגרים שברהמס הציב לעצמו בכתיבה קנונית: לכל אורך האינטרמצו אופוס 118 מס' 4 ישנו קנון במרחק של רבע בין הצלילים הגבוהים של כל אחת משתי הידיים (לעתים בהיפוכים, לעתים כולל אפילו אקורדים ולא רק מלודיות – כמו בתיבות 53-91, ובתיבה 18 המרחק בין יד-שמאל ליד-ימין מצטמצם לשני צלילי-טריולה (אמנם רק למשך 5 צלילים);

תיבות 6-1



תיבות 56-63



כאן המקום להיזכר בקנון במרחק שמינית שבפתיחת הסונטה השלישית לכינור של ברהמס, שהוצג בפרק הקודם.

והרי דוגמה לקנון צפוף במיוחד באוקטבה במרחק שמינית ל-3 קולות אצל מסיאן⁶⁶: הסטרטו הוא לא רק במרחק בין הקולות אלא גם במרווחים הנוצרים ביניהם – 8 פעמים נוצר מרווח של חצי-טון, ובשלושה מקרים (בשמינית השלישית, הרביעית והאחרונה בתיבה) ישנו קלאסטר של שני חצי-טון זה מעל זה. גם המלודיה (שלושת הצלילים האחרונים הם בהיפוך-סרטן של מרווחים לעומת שלושת הראשונים בתבנית תשעת-הצלילים החוזרת, ורק ה-סי במול "מקלקל" את התבנית הסימטרית המשולשת שהיה אמור ליצור סול בקר) מוסיפה לתחושת הדחיסות:



⁶⁶ Messiaen, Olivier, *Le merle noir*, Alphonse Leduc, Paris 1952.

הנה כי כן, מגוון האפשרויות של מרחקים שונים בין קולות הקנון הוא רחב ביותר, כמעט אינסופי. למעשה, אם נהיה מוכנים לבחינה מיקרוסקופית של ממש – כל קבוצת נגנים/זמרים המנגנת/שרה מנגינה כלשהי, יוצרת קנון: אפילו אם כולם ישתדלו – לעולם לא תיווצר סינכרוניזציה מושלמת, וכל קבוצת כנרים או זמרים, ולו בתזמורת או במקהלה המקצוענית ביותר, יוצרת בכל ביצוע, בעל-כורחה – קנון (זה תלוי רק במידת הרזולוציה של הבדיקה הקפדנית-אכזרית שנפעיל). אלא שכולנו התרגלנו לאפקט זה של הטרופוניה או 'קנון תמידי' בהאזיננו לתזמורת, ואנו קולטים את הקנון הצפוף הזה (במרחקי אלפיות, מאיות ואפילו עשיריות השנייה בין חברי הקבוצה) כסטנדרד של "צליל עשיר ושמן" המתאים מאד למוסיקה הרומנטית של המאה ה-19, ולכן אף שואפים אליו. האם מי מאיתנו לא שם לב לקנון הנוצר תדיר בין הכינורות הראשונים לבין כלי-הנשיפה מעץ או ממתכת המנגנים איתם מנגינה באוניסונו בתוככי תזמורת סימפונית גדולה? אפילו אצל טובי המקצוענים, עדיין נוצר קנון בלתי-רצוני זה בגלל עצם המרחקים של מיקומם על הבימה, בינם לבין עצמם וגם בינם לבין המאזינים באולם.

מהכיוון השני, המרחק בין קולות הקנון עשוי להיות גדול עד כדי כך שהגדרת הקנון כמעט תראקן מתוכן. למעשה, המאזין מגלה שהיצירה מתנהלת בקנון רק באותו הרגע שבו הקול-העוקב סיים את החזרה המדויקת על הצהרת-הפתיחה של הקול-המוביל, ואם המנגינה הפותחת של הקול-המוביל היא ארוכה, אזי הקנון נפרש ומתגלה רק אחרי זמן כפול מהמרחק בין הקולות. לדוגמה, ניקח שתי סונטות לפסנתר וכינור של בטהובן: בסונטה התשיעית ('קרויצר') הפרסטו של הפרק הראשון נפתח עם 9 תיבות של הכינור שהפסנתר חוזר אחריהן במדויק, בתיבה ה-19 הכינור חוזר שוב עם אותו ראש-מנגינה, ורק אחרי תיבה שלמה אנו מבינים שאין כאן 'ראונד' או קנון מחזורי, כשהכינור משתחרר מהחזרה המדויקת. בסונטה השביעית לפסנתר וכינור (אופוס 30 מס' 2) הקנון בנושא הראשון של הפרק הראשון, בין הכינור ליד-ימין של הפסנתר, מתפוגג ונעלם רק באמצע התיבה החמישית של הכינור (תיבה 13)⁶⁷ –

⁶⁷ בסונטה החמישית לכינור של בטהובן זה מתגלה רק בתיבה 20, אחרי שהכינור ויד-ימין מתחלפים בתפקידים באופן מדויק, למעט הוספת קישוטים בפסנתר.

והקנון בנושא השני של אותו פרק, הפעם בין הכינור ליד-שמאל, מתברר כלא קיים רק אחרי 15 תיבות –

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part is marked with the instruction "sempre staccato". The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a melodic phrase, and the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation.

בכל אופן, הפרק כולו מאופיין בהתגלויות רבות של קנון או קנון-לכאורה (בפראגמנטים), כדוגמת הקנון בסטרטו המופיע בקודה (תיבות 218-221) –

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. It is marked with "p" (piano) and "cresc." (crescendo). There is an asterisk (*) in the piano part, likely indicating a specific performance instruction or a point of interest.

הדוגמה המעניינת ביותר היא ברפריזה, שם בטהובן מצרף באוניסונו את הכינור לפסנתר (בתיבה 125 והלאה), וברגע שהכינור עונה כקול-עוקב (בתיבה 139), נוצר בפועל קנון בין הכינור לבין עצמו.⁶⁸ נכון שיש הבדל בין שתי 'הכניסות הקנוניות' הללו של הכינור (בתזמור ובדינאמיקה), אך בכל זאת מכאן נשאלת השאלה מדוע לא ניתן לראות כל חזרה של מנגינה או נושא כמהלך של חיקוי קונוני. האם יתכן לראות ב'פזמון' (refrain) של רונדו כניסה קנונית? האם כל השמעה חוזרת של יצירה מסויימת היא כניסה של קול-עוקב בקנון אוניברסאלי?

⁶⁸ דיון על מקומו של הקנון במסגרת סונטה זו לא יהיה שלם ללא בדיקת החוכא ואיטלולא שעושה בטהובן מהז'אנר הקונוני ובאמצעותו בסקרצו של אותה סונטה.

'אפקט הנדנדה הזוגית' - על המשקל בקנון

נפגשים ונפגדים ללא חדל

זה עולה וזה יורד לו בגלגל

נתן זך⁶⁹

אחד ההיבטים המשמעותיים של שירת קנון או נגינתו הוא ההיבט של בחירת המשקל בביצוע מוסיקה. הקנון נותן הזדמנות לדיון בנושא מוזנח-יחסית זה, כי הוא מהווה דוגמה מצויינת להבחנה בין המשקל הכתוב (אורך התיבה בפרק או קטע נתון) לבין הערכים המשקליים בפועל (בתוך של הטקסטורה המלודית וההרמונית). בעניין זה, הקנון מאפשר גם כניסה לנושא המורכב של ההבדל בין משקל איכותי (האופי של הפעמות – כבדות וקלות או "טובות" ו"רעות", בהתאמה לרישום התיבה) לבין משקל כמותי (מספר ההברות או הצלילים והכיווניות שהוא יוצר אל המרכז של המשפט המוסיקלי וממו).⁷⁰

בכדי להדגיש את הניגודיות ביחס בין הקול-המוביל לבין הקול-העוקב, ובעיקר מתוך כך שתנועתם המלודית זהה, חייבים להתקיים בזה אחר זה מצבים של בלאנס מתחלף, כאשר בכל רגע נתון רק קול אחד מהם בולט (כלומר מודגש ע"י דינמיקה חזקה, ארטיקולציה מובחנת או השהיה של טונטו). הכיווניות של המלודיה בקנון אינה יכולה להתממש בביצועו ע"י רובאטו (אצלרנדו וריטרנדו), כי מאחר והביצוע של שני הקולות הקנוניים הוא בהפרש זמנים, כל רובאטו מפר או את הסינכרוניזציה ביניהם או את הזהות ביניהם, כלומר – הורס את המירקם הקנוני עצמו.⁷¹ על המבצע ליצור את הכיווניות באמצעות דינמיקה. קרשצ'נדו מהתחלת המלודיה ועד מקום כניסת הקול-העוקב, ובעקבותיו דימיננדו על פני אותו אורך של זמן ייצור מצב תמידי של ניגוד-משלים בין הקולות: בכל רגע נתון, אם האחד בכיוון של הגברה – השני יהיה בכיוון החלשה; בכל רגע נתון אם האחד חזק ובולט – השני הוא חלש ומוצנע. והרי יש בכך לקיים במוסיקה מעין מערכת סגורה בדומה לחוק כלים-שלובים או לחוק שימור-האנרגיה.

ללא 'אפקט נדנדה זוגית' כזה יקשה על המאזין להבחין בין הקולות ובו-זמנית גם להצליח לבדוק את יחס הזהות ביניהם. המשקל שמאפשר את היווצרותו של אפקט זה נקבע ע"י המרחק בין הקולות, והוא הכפולה שלו: אם המרחק בין הקולות הוא תיבה, הרי המשקל (המרחק בין מקום כבד אחד למקום הכבד הבא) הוא שתי תיבות; אם המרחק בין הקולות הוא של שתי תיבות, המשקל הוא של ארבע תיבות, וכן הלאה. ראוי לציין שמעבר למרחק מסויים (בעצם, במצב שבו כבר אין סְטְרֵטוּ, אלא שהמלודיה מגיעה לאתנחתא קדנציאלית לקראת כניסת הקול-העוקב) האפקט מאבד את משמעותו. זה מה שקורה ב'ראונד' או catch, כלומר בקנון מחזורי-מעגלי.⁷²

ישנו קושי במציאת דוגמאות ל'אפקט הנדנדה הזוגית' בספרות המוסיקה, וניתן לנמק קושי זה בכמה סיבות:

⁶⁹ נתן זך, שטיח מוות (בעקבות אלזה לסקר-שילר), מתוך לסקר-שילר, פסנתרי הכחול, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשע"א, עמ' 12.

⁷⁰ עניין זה דורש הרחבה במקום אחר.

⁷¹ כדוגמה לבעייתיות השימוש ברובאטו בביצוע קנון – עיין Arensky, Anton, 6 Klavierstücke in canonform, Op.

1, Rahter, Leipzig 1881, p. 10: Sorglosigkeit.

⁷² שאלה מעניינת בקשר לאפקט זה מעורר הקנון בהיפוך-מראה, אותו נזכיר בהמשך.

1. רוב הקנונים נכתבו בצורה מקוצרת, 'לקנוני-חידה' של שורה אחת בלבד המחזיקה את כל הקולות. כתיבה כזאת נחשבת לאקדמית-תיאורטית, ובאופן מסורתי לא מצורפים לה סימוני דינמיקה (ככלל, ניתן לומר כי כל הכתיבה של קנונים, ובעיקר על קנונים, אינה פונה אל המבצע ואינה מתייחסת אליו. על פי רוב היא נשארת בצד התיאורטי. האם זהו ליקוי של מי ש'חושב דרך המקלדת', כמו רוב התיאורטיקנים וגם חלק ניכר מהמלחינים, ולכן אינו יכול להיכנס לרזי הפוליפוניה – להבנת תמצית קיומו ודרך התנהלותו של הקול הבודד? באנלוגיה לניתוח יצירה באמנות הציור ניתן לתאר זאת כהתייחסות לתמונת-אמנות מהיבט הקומפוזיציה של צורות וצבעים בלבד, תוך התעלמות מוחלטת מהקו ודרך-רישומו).
2. רוב הקנונים נכתבו בתקופות המוקדמות שבהן כלל לא סומנו הוראות-דינמיקה, ובוודאי לא היה שימוש בסימוני הגברה והחלשה הדרגתיות.
3. רוב הקנונים שנכתבו במאות ה-19 וה-20 הם במרחק גדול בין הקולות, ולכן 'אפקט הנדנדה הזוגית' אינו חל עליהם.⁷³
4. קנונים רבים של המאות ה-19 וה-20 נכתבו לנגינה בכלים בהם ההפרדה בביצוע בין הקולות היא בעייתית: התיווי המקובל עבור הפסנתר הוא של דינמיקה משותפת לשתי הידיים - בין שתי החמשות; בעוגב⁷⁴ - אין אפשרות לדינמיקה משתנה בהדרגה (בוודאי שלא לבצע קרשצ'נדו ודימינואנדו בו-זמנית); ובכתיבה לזמרים נוהגים למעט בהוראות ביצוע בכלל ובימוני דינמיקה בפרט. בכל שלוש האפשרויות הללו התיווי המסורתי המקובל מתעלם מסימוני-דינמיקה מקומיים המתייחסים לכל קול בנפרד, אלא מצויינת רק דינמיקה אזורית-כללית.⁷⁵
5. בספרות הנוגעת לאינטרפרטציה במוסיקה חסרה התייחסות לז'אנר של הקנון ולביצועו.

עם זאת, ניתן לציין כמה דוגמאות להתייחסות מלחינים ל'אפקט הנדנדה הזוגית' בתיווי:



⁷³ לדוגמה, בפרק הראשון ובפרק השני של Hindemith, Paul, *Kanonische Sonatine für zwei Flöten*, Op. 31 Nr. 3, Schott & Co., London 1952.

המרחק בין הקולות הוא 18 שמיניות ו-14 שמיניות בהתאמה, ועד כניסת הקול-העוקב יש סימוני דינמיקה רבים בקולה-מוביל. לעומת זאת, מעניין לגלות כי במחצית הפרק השלישי המרחק מצטמצם לחצי-תיבה (ב-Ein wenig ruhiger), ומייד בעקבות זאת 'אפקט הנדנדה הזוגית' אכן מופיע בסימוני דינמיקה של הינמית (אשר לצד היותו מלחין, פדגוג ותיאורטיקן היה גם מבצע – בוילנה).

⁷⁴ לדוגמה, הקנונים לעוגב D'Indy, Vincent, *Prélude et Petit Canon Op. 38*, Durand, Paris n.d. או Fleuret,

Daniel, *Andante en forme de Canon Op. 7*, Janin Frères, Lyon 1906.

⁷⁵ ראה לדוגמה Berlioz, Hector, *Canon libre à la quint 'La nuit de son voile épais'*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1900. וכן Brahms, Johannes, *Brahms Sämtliche Werke, Vols. 21-22*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1949.

⁷⁶ Beethoven, Ludwig van, *32 Variations in c minor*, Bureau des Arts et d'Industrie, Wien n.d., Var. 22.

willst du heu - te sor - gen auf mor - gen, auf mor - gen, der Ei - no
 Was willst du heu - - te sorgen auf mor - gen,
 Was willst du heu - te sor - gen auf mor - gen, auf mor - gen,
 Was willst du heu - - te sorgen auf mor - gen,

ברהמס⁷⁷ -

שופן⁷⁸ -

Kanon.

Allegretto con moto.
cantabile

גריג⁷⁹ -

⁷⁷ Geistliches Lied Op. 30 - ב Brahms, Johannes, *Brahms Sämtliche Werke, Vols. 21-22*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1949.

⁷⁸ Mazurka Op. 56 Nr. 2 - ג Chopin, Frédéric, *Frédéric Chopin: Werke, Band III*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1879, bars 52-64.

⁷⁹ Grieg, Edvard, *Lyric Pieces Op. 38 Nr. 16*, Peters, Leipzig 1897, bars 2-5.

על ה'הד' כקנון

אך הדהרים צלול ועז,
אך הדהרים עתה כְּאֵז
זְכוֹר אֶזְכֵּר.

רחל⁸⁰

בפרק קודם כבר הובעה התמיהה הנוגעת לאפשרות זיהוי חזרת ה'פזמון' של הרונדו ככניסה קנונית. בהמשך ישיר לכך, אפשר לשאול אותה שאלה על ה'הד' המוסיקלי – האם הוא נכלל בגבולות הגדרת הקנון?

אמנם, הגדרת הקנון כללה את הביטוי 'מרקם רב-קולי' (פוליפוני), אך גם היא וגם ההגדרה המתמטית 'סופרפוזיציה אקוסטית של מספר מנגינות, שכל אחת מהן מהווה טרנספורמציה של מנגינת-הבסיס' אינן שוללות את האפשרות שמנגינת-הבסיס תכיל בתוכה הפסקות-לפרקים במקטעים סימטריים. כזה הוא המקרה של ההד - חזרה מדוייקת על מנגינה שלמה או על חלקה האחרון, שמופיעים בתוך שקט שהוא חלק אינטגרלי ממנגינת-הבסיס. הנטייה הטבעית שלנו היא לזהות הד כקנון, בעיקר כאשר ישנו ריחוק גיאוגרפי בין המוביל לבין העונה (כלומר, המְחַקֵּה).

דוגמה טובה לכך היא בסצינה הפסטוראלית שבפרק השלישי של הסימפוניה "הפנטסטית"⁸¹. בפתיחת הפרק עונה האבוב מאחורי הקלעים לקרן-האנגלית המנגנת על הבמה, כל אחד בתורו, באורך 2 תיבות. בפראזה השנייה הקרן-האנגלית ממשיכה לנגן אל תוך ההד של האבוב, ויוצרת עימו קונטרפונקט. כך גם במשפט השלישי והרביעי, באותו מרחק של שתי תיבות. במשפט החמישי (תיבות 18-19) לפתע האבוב עונה במרחק של חצי-תיבה, ובעטיו של הקטרטו הזה הוא הופך לקרוב הרבה יותר (מעניין האם אי-פעם באמת נוצלה תופעת "התקרבות" זו של המרחק בתשובה הקנונית לשם התקרבות פיזית ממשית, ובעקבותיה כניסתו של האבוב הראשון חזרה לבמה...)



המשפט האחרון, למעשה התיבה המסיימת את מנגינת הקרן-האנגלית, הוא כמובן קנון מובהק (באוקטבה). התיבות הפותחות לא נראות כל-כך מובהקות כקנון, למרות שכל ההבדל בין לבין המשפט האחרון הוא המרחק בין הקולות.

כדאי לשים לב למה שקורה למאזין בסוף הפרק: הקרן-האנגלית מנגנת אותם פראגמנטים של מנגינה קטועה, ומחכה ומצפה לתשובת-ההד של האבוב, אך לשווא. בסופו של הפרק ההד קיים רק בדמיונו של המאזין. האם ניתן לראות בכך מעין סוג נוסף של קונטרפונקט, הוּפֵּךְ את המאזין

⁸⁰ רחל, הד, ספיה, שירת רחל, הוצאת דבר, תל אביב תש"ד, עמ' ל"א.

⁸¹ *Symphonie Fantastique, Scène aux Champs* - Berlioz, Hector, *Hector Berlioz Werke, Serie I, Band I*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1900.

לשותף אקטיבי ביצירת המוסיקה? האין זה דומה לדרך בה אנו רואים - מתוך שיקוף התמונה החודרת דרך רשתית-העין ו'מוקרנת' בחלקו האחורי של מוחנו?
מקרה הפוך בדיוק הוא המנואט של היידן מתוך 'רביעיית הקווינטות'.⁸² הוא כולו קנון באוקטבה בין שני הכינורות לבין היולה והצ'לו -



אבל בסופו של המנואט, כשהתיבה האחרונה חוזרת שוב, הקול האחר (לחילופין) שותק, וכך נוצר אפקט של 'הד' (בתיבות 36-37, התיבות האחרונות) -



ההפתעה של 'הד' המגיע אחרי קנון מובהק וארוך מאד, בצירוף העובדה שזהו גם הסיום של הפרק כולו, גורמת לטשטוש האבחנה בין 'קנון' לבין 'הד', בדומה למה שיוצר ברליוז (אף כי בכיוון ההפוך).

מכאן עולה שאלה לגבי מספר רב של יצירות. האמנם הדוגמאות הבאות הן של יצירות קנוניות? -

ון אייק - פנטסיית 'ההד'⁸³ -



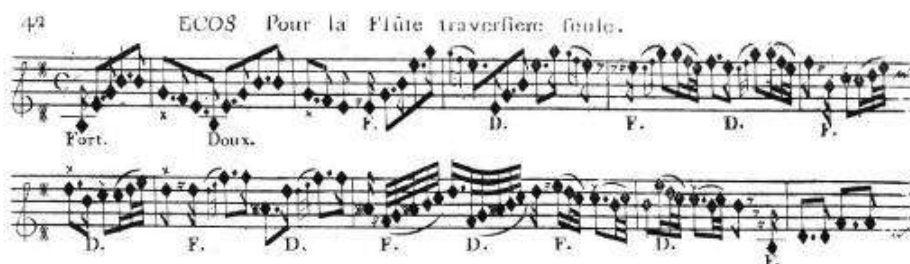
ובהמשך -

⁸² Haydn, Joseph, *Quartet in d minor, Op. 76 Nr. 2*, Eulenburg, Leipzig n.d.

⁸³ van Eyck, Jacob, *der Fluyten Lust-hof, Fantasia & Echo*, Paulus Matthysz, Amsterdam 1649, p. 19.



הוטטר – "הדים"⁸⁴ -



היידן – "המאסטרו והתלמיד" (נושא ו-7 וריאציות בקונן מתודי)⁸⁵ -

Parte sinistra. II Maestro.



Parte diritta. Lo Scolare.



⁸⁴ Hotteterre, Jacques Martin, *Premiere Livre de Pieces pour la Flûte traversiere, Ecos pour la Flûte traversiere seule*, l'Auteur, Paris 1715, pp. 42-43.

⁸⁵ Haydn, Joseph, *Il Maestro e Lo Scolare, Hob.XVIIa:1*, Peters, Leipzig n.d.

ועוד דוגמה ליצירה המעוררת את השאלה האם ההד הוא קנון – דיורטימנטו של היידן,⁸⁶ הכתוב לשתי שלישיות-מיתרים 'בשני חדרים נפרדים' (!) -

Das Echo

JOSEPH HAYDN
Revidiert von Karl Schröder

Adagio $\text{♩} = 68$

ווריאנט מעניין של ה'הד' הוא ה'צל'. כמו ההד, גם הצל משתנה באורכו לפי תנאי-הסביבה, אם כי במקרה של הצל לפעמים הוא נמצא לפני מטילו-יוצרו, קדימה לו.

יהודה פוליקר⁸⁷ כתב ושר –

| | | |
|--------------------------|-------------------------------|-----------------------------|
| נרק מגניבות מזכירות | בוא נקפוץ, נמריא, נעוף | צלי בתוכי מקעיד |
| שבחוץ אפטר להיות | אל קשר הצל והגוף | מפחיד יותר מתמיד |
| משחרר מכל פחד | די להמשיך לברוח | הוא שואל לאן אתה לוקח |
| רק כשהצל ואני ביחד [...] | אל מה שתמיד חצינו לשכוח [...] | אני משיב לאן אתה בוחם [...] |

⁸⁶ Haydn, Joseph, *Das Echo*, Hob. II:39, Friedrich Vieweg, Berlin n.d.

⁸⁷ פוליקר, יהודה, הצל ואני מתוך פחות אבל כואב, CBS, תל אביב 1990.

על תנועת המעגל, הסחרחרת, האינסופיות של הקנון

"אחד בהכל, הכל באחד..."



כאן המילים נכשלות, כי כאן אין עבר, עתיד או הווה⁸⁸ -

מה נשאר מה על עצמו חזר
אותו הפזמון שוב חזר
מה שהתחיל התחיל כשנגמר
בא מן עפר וחזר לעפר
הכל התחיל היכן שנגמר
בא מעפר וחזר לעפר

יונה וולך⁸⁹

הקנון המעגלי, החוזר שוב ושוב מההתחלה, עלול להביא לידי ייאוש. חוסר התוחלת בהתקדמות מתמדת, מתוך אינרציה – אך כזו שכלל אינה מובילה לסוף, עלול להביא לנפילת-כוח ולעייפות.

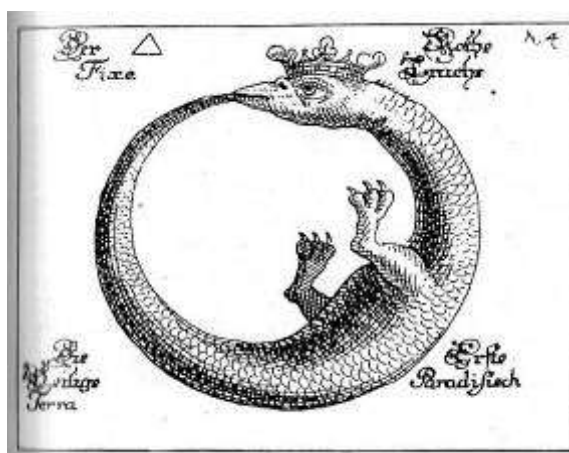
⁸⁸ חוכמת זן – במכחולו של הצייר Yasuichi Awakawa. מתוך – Suzuki, D.T., *Studies in the Lankavatara Sutra*, London 1930.

⁸⁹ יונה וולך, מלך מר, צורות, הקיבוץ המאוחד, ת"א 1985, עמ' 60.



90

האשם באינסופיות הוא הקו-הכפול עם הנקודתיים, אותו סימן-החזרה המצפה בסוף השורה, שאין להתעלם מקיומו. הוא התגלמות החרב-המתהפכת האוסרת על היציאה מהקנון, ולא דווקא את הכניסה אליו (כמו לגן-העדן). הוא הגורם למחזוריות, כמו 'אורבורוס' – הנחש או הדרקון הבולע-את-זנבו שהוא סמל ראשיתו של המחזור האלכימאי הגדול – 'העבודה הגדולה'.



91

לחלום הנוכחי שלי יש יתרון אף שנוצר בו מידי פעם בפעם קצר פתאומי, ואף שהוא סבוך כמו מבוך: אם כי אני מכיר את סדר התקופות השונות, אני יכול לסקור אותן לשני הכיוונים מאחר שביטלתי את מחוג הזמן. אני יכול לחוות הכל מחדש, ללא מוקדם ומאוחר, במעגל שיוכל להימשך עידנים ללא קץ.⁹²

אכן, ניתן למצוא יתרון ביציאה מהזמן, ביכולת לנוע כחץ קדימה – אך על מעטפת של כדור או של גליל, התנועה האופיינית לתנועת הקולות בקנון מעגלי. הרי כל סיבוב הוא בכל זאת מיוחד לעצמו, ובזמן הביצוע ניתן לענות על התחינה -

פְּדָה אוֹתִי מִן הַחֲזָרָה הַנִּצְחִית

*וְאִזְ הַחֲזֹר לִי אֶחָד אֶחָד אֶת הַסְּפוּרִים שֶׁל נַפְשִׁי*⁹³

⁹⁰ Coclico, *Compendium Musices Descriptum*, Montani & Neuberi, Norimberg 1552, p.72.

⁹¹ Eleazar, Abraham (Pseudo-), *Donum Dei*, Erfurt 1735. מתוך Ouroboros

⁹² אקו, אומברטו, *השללבת המסתורית של המלכה לואנה*, בתרגום אריה אוריאל, כנרת, זמורה-ביתן, דביר, אור יהודה

2007, עמ' 392.

⁹³ פדיה, חביבה, עוד מסיפורי בראשית, *דיו אדם*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2009, עמ' 18.

94

Che gu-sto è mai questo com-pa-re: mag-na-re e be-ver ben pro-sto quan-do fa cal-do ben.
 He schön ist, ihr Freunde, was Fei-nes zu schmausern und ier an es recht heiß ist, zu trinken mit dem Wein!
 Mag-ne - mo, be - ve - mo, be - ve - mo, via, che pò — bal - le - re - mo, bal - le - re - mo, ballere - mo.
 Drum laßt uns ge - nie - ßen das schö - ne Fest mit an den Herr-tuch - kei - len von Her-sen uns er-freuen.
 Al - le - gri si Compa-re, chiama-mo la Com - ma - re, che bal - le - rà, che bal - le - rà con nù.

זה תלוי רק ברצונם, מודעותם ויכולתם של המבצעים. עצם היכולת לבטא את תחושת אין-האונים מול התנהלותו המחזורית האינסופית של העולם – יש לה ערך. כמו עצם קריאת שירתו של קהלת - דור הלך ודור בא, והאָרץ לעולם עמדת [...] הולך אֶל-דָרוֹם וְסוּבָב אֶל-צָפוֹן; סוּבָב סוּבָב הוֹלֵךְ הָרוֹם, וְעַל-סוּבִיבֵתָיו שֶׁב הָרוֹם [...] אֶל-מְקוֹם שֶׁהַנְּחִלִים הִלְכִים - שֶׁם הֵם שָׁבִים לִלְכֵת [...] מה-שְׁהִיָה, הוּא שִׁיְהִיָה, וְמֵה-שְׁנַעֲשֵׂה, הוּא שְׁיַעֲשֵׂה; וְאִין כָּל-חֲדָשׁ תַּחַת הַשָּׁמַשׁ.⁹⁵

וכפי שמזהה יונה וולך⁹⁶ את המחזוריות עם עצם מהות החיים -

לְהַתְעַסֵּק שְׁעוֹת בְּמְקוֹם
 לְאֵבֵד תַּחוּשֵׁת זְמַן וּמְקוֹם
 שׁוּב לְהַתְחִיל מֵהַתְחֵלָה
 מְשַׁמֵּעַ מְקוֹם
 לְדַעַת שְׁלֵהַתְחִיל מֵהַתְחֵלָה
 הוּא שׁוּב לְהִיּוֹת בְּמְקוֹם
 שׁוּב לְהִיּוֹת לְהַתְחִיל לְהִיּוֹת
 לְהַתְחִיל מֵהַתְחֵלָה מֵהַתְחֵלָה

⁹⁴ Caldara, Antonio, 18 Kanons in *Das Chorwerk*, Möselers Verlag, Wolfenbuttel 1933, Heft 25 p. 16.

⁹⁵ קהלת א' - ד', ו', ז', ט'.

⁹⁶ יונה וולך, להתעסק שעות במקום, צונית, הקיבוץ המאוחד, ת"א 1985, עמ' 116.

יחסיות הזמנים בין קולות-הקנון

אתה כאן, אתה לאן? אִמְצַע הַשֵּׁם הוּא פֶּה.

97 ישראל אלירז

Time in fact is "before" and "after" in one.⁹⁸

zogen, pfeilschnell ist das Jotzrent - flogen, e - wig still steht die Ver - gan - genheit.
Drei - fach ist der Schritt der Zeit: zö - gernd kommt die Zu - kunft her - - - ge -
Drei - fach ist der Schritt der Zeit: zö - gernd kommt die Zu - kunft her - ge - zö - gen.

99

משולש צעדו של הזמן מתמיד:
בעצלתיים קרב נִכְחוּ הָעֵתִיד,
ומהיר במעופו ההווה כמו חץ,
העבר ללא-ניע עומד - כְּעֵץ.¹⁰⁰

הניסוח המתמטי של חוקי הפיסיקה אינו מבטא את הכורח בזרימה חד-כיוונית של המציאות עם הזמן. על פיהם, אין סיבה שלא נוכל לשקף את הציר החד-מימדי של הזמן¹⁰¹, כלומר בתיאוריה לשנות את כיוון התקדמותו, ומתוך כך לזכור את העתיד או להשפיע על העבר. המתח בין הרצון לשלוט במהלך הזמן ובכיוונו לבין חוסר-היכולת לבצע זאת הלכה-למעשה במציאות, יוצר מרחב מיוחד לפילוסופיה ולאמנות:

⁹⁷ אלירז, ישראל, *דברים דחופים*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2010, עמ' 126.

⁹⁸ Bradley, F.H., *Appearance and Reality – a Metaphysical Essay*, Allen & Unwin, London 1893, p. 39.

⁹⁹ Schubert, *Dreifach ist der Schritt der Zeit*, from *Franz Peter Schuberts Werke, Serie 19 No.23*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1884-1897.

¹⁰⁰ שילר, מתוך *אמרות קונפוציוס*, בתרגום מ.מ.

¹⁰¹ כולו, אין הכוונה להיפוך תוך כדי תנועה.

לא, איני רוצה להיות ישני, ואם חסר לי זמן
 אני שוכב שלשום וקם אֶתְמוֹל כְּדֵי הַיּוֹם
 לְצַקֵּת וּלְעַצֵּב פְּנֵי הַמַּחֵר, כִּי הַמַּחֵר אֵינוֹ יִלְד־מַחֵר אֶף פְּעַם,
 הוּא בֶּן הָאֶתְמוֹלִים וְשִׁלְשׁוּמִים, דּוֹקֵרֵב סוֹרֵר בֵּינִי לְבֵין הַזְּמַן...
 הִנֵּה לִכֵּן אֲנִי שׁוֹכֵב שִׁלְשׁוּם לְמַעַן הַמַּחֵר,
 הִנֵּה לִכֵּן אֲנִי רוֹצֵה לְהִיּוֹת אֵינְנִי,
 הִנֵּה לִכֵּן אֲנִי רוֹצֵה לְהִיּוֹת יִשְׁנִי
 בְּחֹזֵב הָעֵצָב הַחֲדַסְטֵרִי –
 אֲרוֹר שְׂכָאִיזָה, שְׁנוּא שְׂכָאִיזָה וְאָהוּב שְׂכָאִיזָה
 וְחוֹזֵר חֲלִילָה...

אלכסנדר פן¹⁰²

"חיים בכיוון הפוך!" חזרה אליס בתדהמה גדולה. "אף פעם לא שמעתי על דבר כזה!"
 " – אבל יתרון אחד גדול יש בזה, שהזיכרון פועל כאן בשני הכיוונים."
 "אני בטוחה ששלי פועל רק בכיוון אחד," העירה אליס. "אני לא יכולה לזכור דברים
 לפני שהם קרו."
 "זהו זיכרון חלש למדי, אם הוא פועל רק לאחור," העירה המלכה.
 "איזה מין דברים את זוכרת הכי טוב?" העזה אליס לשאול.
 "הה, דברים שקרו כעבור שבועיים," ענתה המלכה כלאחר יד. "למשל", המשיכה...
 "קחי את השליח של המלך. הוא נמצא כעת בכלא, הוא נענש: והמשפט יתחיל רק ביום
 רביעי הבא: והפשע, כמובן, יבוצע רק בסוף." ¹⁰³

אם לא הולכים קצת אחורה, לא יכולים לזנק קדימה. זהו. יש לי הרושם שכדי להגיד מה
 שאעשה אחר כך אני קודם צריך לברר מה עשיתי לפני כן. אתה מתכוון לעשות משהו
 כדי לשנות משהו שהיה קודם... - מה שאתה אומר לי זה שאתה לא חי במסגרת הזמן.
 למעשה, אנחנו הזמן שבו אנחנו חיים. אתה אהבת מאד את מה שכתב אוגוסטינוס
 הקדוש על הזמן. אמרת שהוא האיש החכם ביותר שחי אי-פעם. הוא מלמד גם אותנו,
 הפסיכולוגים של היום, הרבה דברים. **אנחנו חיים בשלושה מצבים: ציפיה, תשומת לב**
וזיכרון, ואף אחד מהם אינו יכול להתקיים ללא האחר. אתה לא מצליח לפנות אל העתיד,
 כי איבדת את העבר שלך. ¹⁰⁴

¹⁰² אלכסנדר פן, רחוב העצב החדסטרי, השידים ב', הקיבוץ המאוחד, ת"א 2005, עמ' 494.

¹⁰³ קרול, לואיס, מבצע למראה, תרגום: רנה ליטוין, הוצאת הקבוץ המאוחד, 1999, עמ' 89-90.

ההווה, זמנה של תשומת-הלב במובאה שלמעלה, חמקמק עד כדי כך שבעצם כלל אינו קיים (כמו בשפה העברית, בה הפועל בנטיית-הווה הוא תיאור מצב). המוסיקה, אמנות הזמן, אשר לכאורה כל קיומה הוא הווה מתמשך, מעמידה את הזמנים השונים בשאלה. במיוחד בולטת השאלה במסגרת המירקם הקנוני. בתוך הקנון הקולות מתבוננים זה בזה, ומתוך כך מתקיימים כמה זמנים בו-זמנית: כאשר הקול-העוקב מתבונן בקול-המוביל הוא חוֹה את העתיד שלו – הקול-המוביל נֶכַח בעתידו של הקול-העוקב. לעומת זאת, בשיקוף-מראָה, כאשר הקול-המוביל מתבונן בקול-העוקב הוא חוֹה את העבר שלו – הקול-העוקב נֶכַח בעברו של הקול-המוביל. הקול-העוקב הוא התגלמות העבר של הקול-המוביל, הוא תוצאת מעשיו בעבר של הקול-המוביל, לטוב ולרע. הקול-המוביל הוא התגלמות העתיד עבור הקול-העוקב, הוא ציפיתו וידיעתו מה יהיה עתידו של הקול-העוקב, הוא גורלו, לטוב ולרע. בריבו-זמנים זה ובקיומו בבת-אחת בתודעתם של שני (או יותר) קולות ניתן לראות ביטוי לרעיון המרכזי של תורת-היחסות הפרטית (וזאת הרבה לפני שנוסחה ע"י איינשטיין).

את חוויית יחסיות הזמנים הזו יכול לחוות רק מי שיש לו קול אחד בלבד בקנון. בקנון ניתן לבחור את הזמן, אך לא ניתן לחיות בו-זמנית בשני (או יותר) זמנים. אין אפשרות להפוך ל'שופט' המשקיף מהצד –

שני אויבים לו: האחד דוחפו מאחור, מצד מוצאו. האחר חוסם דרכו לפנים. בשניהם הוא נלחם. הראשון, למען האמת, מסייעו במלחמתו עם השני, שהרי הודף הוא אותו קדימה, ובה במידה מסייעו השני במלחמתו עם הראשון, שהרי מניס הוא אותו בחזרה. אך כל זה להלכה בלבד. שהרי המדובר לא רק בשני אויביו, אלא גם בו עצמו, ואת כוונותיו-הוא מי ידע? מכל-מקום חולם הוא חלום: שאי-פעם, ברגע של פיזור-דעת – לצורך זה דרוש, אגב, לילה שאפל כמוהו לא היה מעולם – יקפץ מתוך קו-החזית החוצה, ובזכות נסיונו הקרבי יועלה לדרגת שופט על אויביו הנלחמים זה עם זה.¹⁰⁵

כדי לחוות את החוויה האמיתית של הכיוונית בזמן, כדי לממש את היכולת למקם עצמך יחסית לאחר – על המשתתף בקנון להיות זמר או נגן כלי-מלודי.

¹⁰⁴ אקו, אומברטו, *השלהבת המסתורית של המלכה לואנה*, בתרגום אריה אוריאל, כנרת, זמורה-ביתן, דביר, אור יהודה 2007, עמ' 32-33.

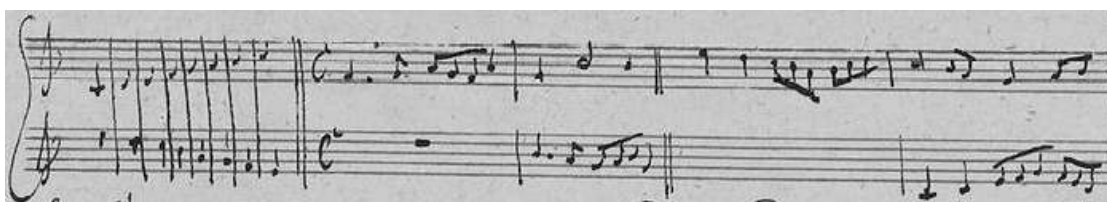
¹⁰⁵ קפקא, פרנץ, *הוא, מתוך תיאור של מאבק*, תרגום שמעון זנדבנק, שוקן, ירושלים ותל אביב 1974, עמ' 231.

על הקנון בהיפוך-מראה

הִיָּה אוֹ לֹא הִיָּה – חֵלֹם בְּדוּי אוֹ פֶּלֶא,
לִילֹו הִיָּה לֹא לָהּ, לִילָה הִיָּה לִילֹו.

אלכסנדר פן¹⁰⁶

שוברט: סקיצות להיפוכי-מראה בתוך כתב-היד הראשוני (פראגמנטים) של הסימפוניה האחרונה (העשירית) שלא הושלמה -



טיציאן – ונוס מול המראה¹⁰⁷

¹⁰⁶ אלכסנדר פן, רומאנס, השירים ב', הקיבוץ המאוחד, ת"א 2005, עמ' 552.

כָּרְתוּ אֶת עֵפְעָפִי
וְשָׂמוּ אוֹתוֹ בְּחֶדֶר מְלֵא מְרָאוֹת
וְהָיָה רוֹאֶה רַק עֵצְמוֹ
וְלֹא יָכֵל לְעַצֵּם עֵינָיו
וְהָיָה מְבִיט בּוֹ בְּפִלְצוֹת
וְהָיָה מְבִיט בּוֹ בְּשִׁנְאָה ...
עַד שֶׁלְּמַד לְנַפֵּץ וְלִשְׁבֵר
וְלִהְפֹּךְ דְּבָרִים לְמִשְׁהוֹ אַחֵר ...
וְרָאָה עֵצְמוֹ רַב מְמַדֵּי בְּמִרְאָה
כְּאֵלוֹ חַי

יונה וולך¹⁰⁸

המראה מציגה שיקוף נאמן¹⁰⁹ של האמת, על כל צדדיה, אך עשויה או עלולה להפוך ללא-אובייקטיבית ולא נאמנה - בעיניו של המתבונן.

"נְהַפְכוּ, "המשיך טידלדי, "לו היה כך, היה מוכח; ואם כן, אז ייתכן; אבל מאחר שלא כך, עורבא פרח! כך אומר ההיגיון."¹¹⁰

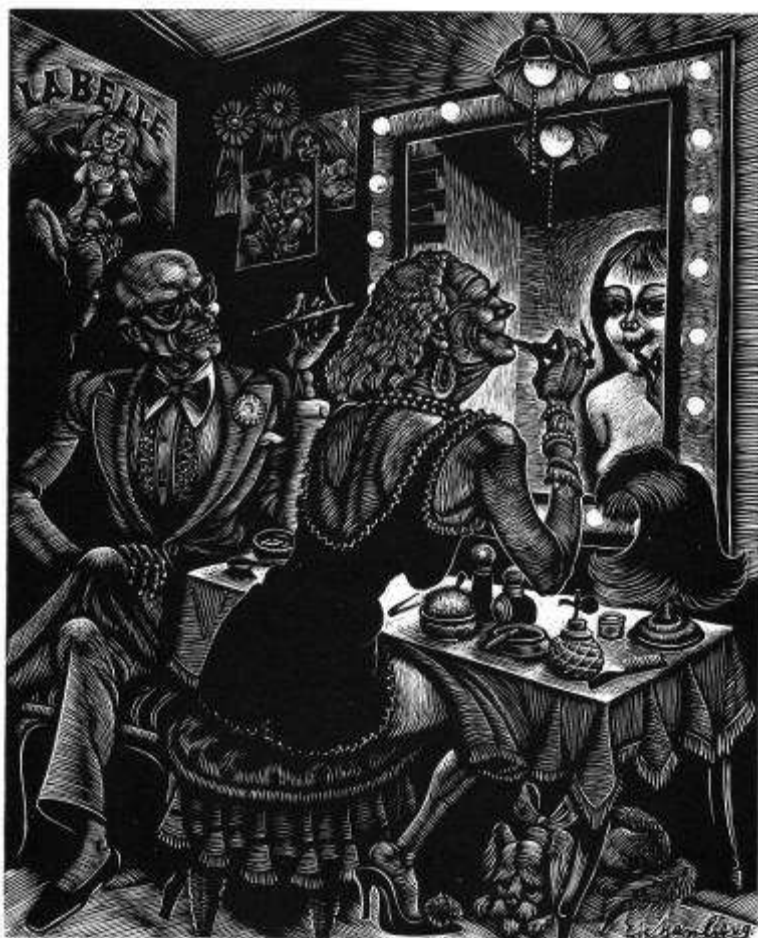
¹⁰⁷ לקוח מ-

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/Titian_Venus_Mirror_%28furs%29.jpg

¹⁰⁸ יונה וולך, שיר בלהות, מתוך תת הכרה נפתחת כמו מניפה, הקיבוץ המאוחד, תשנ"ב, עמ' 200.

¹⁰⁹ 'Speculum sine macula' – מראה ללא רבב.

¹¹⁰ קרול, לואיס, מבעד למראה, תרגום: רנה ליטוין, הוצאת הקבוץ המאוחד, 1999, עמ' 70.



Art © The Fritz Eichenberg Trust/VAGA, NY, NY

אייכנברג¹¹¹ - "החזרה האחרונה".

המראה מעֵתת: אצל אייכנברג היא מרמה ומציגה אשליה לעיני-רוחה של דמות שחקנית מזדקנת. העיוות אצל אש¹¹² יוצר אשליה מטעה לגבי מיקומה של המראה (בחדר או ברחוב?)

Eichenberg, Fritz, *The Last Rehearsal from Dance of Death*, Abbeville Press, New York 1983, p. 107. ¹¹¹

"Remember, dear, those halcyon days,/the rave reviews, the rose – bouquets,/the curtain calls that never stopped?/My eyes get weak, the mirror fades,/I trust in you, my faithful friend,/to stay by me until the end."

¹¹² Escher, M.C., *Still life with mirror*, 1934, in *The World of M.C.Escher*, Harry N. Abrams, New York 1974.

על הזזות וקפיצות בזמן: קולות חדשים בקנונים ישנים



ואילו אצל ולסקז¹¹³ דווקא המראה היא היחידה המציגה את האמת המשמעותית – בה משתקפות דמויות המלך והמלכה הנוכחים בחדר והמתבוננים בבני-משפחתם מצד אחד, ומצד שני הם נושא ציורו החבוי של הצייר ולסקז (שהוא עצמו מופיע בתמונה) –



¹¹³ Velázquez, *Velázquez and the Royal Family (Las Meninas)* – detail, Museo del Prado, Madrid, inv. 1174.

המראָה, כפי שהיא מוכרת לנו כיום, הומצאה רק במאה ה-15 בוונציה, כאשר הצליחו להשיג שליטה גם בייצור זגוגית מלוטשת מזכוכית וגם בטיפול בכספית (מרקורי). עד אז יכול היה אדם לראות את השתקפותו במים (כמו נרקיס המיתולוגי), במשטחי מתכת (כמו נחושת) או באבן מבריקה. עם הופעת המראה הבהירה, המראה המשקפת נאמנה את המציאות, התפתחו ביטויים אמנותיים ותרבותיים חדשים - כדוגמת הסוגה הספרותית של האוטו-ביוגרפיה או ציורי האוטו-פורטרט. מאז ועד היום מופיעות מראות רבות באמנות הפלאסטית, מהמראות הראשונות שבציורים כמו 'הזוג ארנולפיני' של ון-אייק (1434), אשה מסתרקת של טיצ'אן (ונציה, 5-1511), 'גאוותנות' של טיצ'אן (1515), 'ונוס עם מראה' של טיצ'אן (1555), ועוד רבות. רובם ככולם של הציירים בוחרים להציג במראָה את הצדדים הנסתרים של הדמויות – את אחוריהן או צידן. הרי מובן מאליו כי הצופה מהצד אינו רואה את מה שרואה הדמות המתבוננת במראה, ומכאן נובעים תעתועים רבים של האמנות הויזואלית בהצגת מראָה בתוך תמונה. גם המתבונן בעצמו במראה אינו רואה את עצמו כפי שאחרים רואים אותו, בגלל סימטריית-השיקוף ההופכת את הצדדים של ימין ושמאל.

במוסיקה, המראָה היוצרת את 'היפוך-המראָה' מוצבת על חמֶשֶׁת-התווים לא במצב אנכי - של היפוך על ציר הזמן (היפוך-סרטון), אלא במצב אופקי - היוצר היפוך של גובה-הצלילים ושל כיוון המרווחים המלודיים.

בקודה של הפרק הראשון של הסונטה הראשונה לקלרינט ופסנתר מאת ברהמס¹¹⁴ ישנו קנון-מראה (עם צליל-הציר דו) במרחק רבע בין הקלרינט ויד-ימין של הפסנתר, למשך 10 (!) תיבות. לרגעים הקו הקונוני בפסנתר מתחבא (כמו בתיבה הרביעית בדוגמה שלפנינו, כשהקול-המוביל עובר לאלט והצלילים הגבוהים של יד-ימין והנמוכים של יד-שמאל יוצרים נקודת-עוגב), אך הוא כל הזמן קיים, ובצורה מדויקת להפליא -

¹¹⁴ Brahms, Johannes, *Zwei Sonaten Op.120*, N. Simrock, Berlin 1895.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is marked "Sostenuto ed espressivo." and "fp". The second system is also marked "Sostenuto ed espressivo." and "p". The third system includes markings "dim." and "p s. v.". The score is written in a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

הבנת והגדרת השיקוף כהיפוך מביאה להכרה במראָה כפעולת שלילה של האובייקט. בתיאורו של עלי אלון:¹¹⁵

"מסעו המופלא של הקרפד בארץ המרָאה:

ככל שנוסקים – מעמיקים. ככל שעולים – נופלים. ככל שמתקרבים – מתרחקים. הולכים מחושך לאור – ומגיעים מאור לחושך. מתחילים טובים – וגומרים רעים. כל נצחון – מתגלה כמפלה. כל מעשה טוב – כעוולה. אמונה – כנגלה. אהבה – כשנאה. בונים מגדל השמימה – ומגיעים לגיהנום..."

ובמקום אחר:¹¹⁶

"בוא ואלחש על אוזנך את הסוד ששמעתי מעבר לפרגוד: החוק הוא 'היפוחוק'. כשהוא אומר 'לא' הוא מתכוון ל'כן'. ... ואם החוק הוא היפוכו – הרי לאחר שה'לא' יהפוך ל'כן', ה'כן' יהפוך ל'לא'? – "גם זה כבר מפורש ב'פירושים לחוק': 'הרשות נתונה'. כל אחד יכול

¹¹⁵ אלון, עלי, לפני החוק, עם פירוש "הפרעושים", הקיבוץ המאוחד, מחברת שדמות, גליון 13, קיבוץ דליה 2000, עמ' 10.

לעצור את הגלגל במקום שנוח לו. **מה שבחרת – הוא החוק שלך.**" - ומה גורלו של מי שבחר ב'כן' ולא? - "יגיע עד סף ה'כן' ולא' ייכנס. הבחירה ב'לא' תהיה ה'כן' של חייו."

האם כאלו הם אכן היחסים בין הקלרינט לפסנתר בדוגמה שהבאנו? האם מלחינים מתייחסים להיפוך-מראָה כאל ניגוד של שלילה? האם בין המבצעים ישנה נטייה כזו? - כדי לענות על שאלות אלו צריך למצוא את הדלת הנכונה:

ברוך בואך. הגעת לדלת הנכונה. ה'איך' כניסה' שלך הוא כאן.

עלי אלון¹¹⁷

על הקנון בהיפוך-סרטן

וְרֵאִיתָ אֶת־אַחֲרַי וּפְנֵי לֹא יֵרָאוּ (שמות ל"ג כ"ג)

אָנִי מִתְגַּעְגַּעַת

בְּעוֹד הִיא נִגְרַעַת

תוֹךְ כְּדֵי שֶׁהִיא בּוֹנֶה הִיא קוֹרֶסֶת

אָנִי חִיָּה בְּזִכְרוֹנָה וְהִיא בִּי גוֹסֶסֶת

חביבה פדיה¹¹⁸

1. **Canon a 2.**

באך – קנון מ"המנחה המוסיקלית".

¹¹⁶ שם, עמ' 41.

¹¹⁷ אלון, עלי, *פירוש הפרעושים ל'לפני החוק'*, מתוך *בין עזן לקהלת*, ספרית פועלים - הקבוץ המאוחד 2009, עמ' 168.

¹¹⁸ פדיה, חביבה, *השיבה לירושלים, דיו אדם*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2009, עמ' 99.

הפיוט 'לכה דודי' כהזמנה לקנון

לְכָה דוּדִי לְקִרְאֵת כְּלָה, פְּנֵי שַׁבַּת נִקְבְּלָה.

שְׁמֹר וְזָכֹר בְּדַבּוּר אֶחָד...

הפיוט 'לכה דודי' שהפך ל"הזמנה של השבת" ברבות מעדות ישראל, נכתב באמצע המאה ה"ט ע"י רבי שלמה הלוי אלקבץ (1505-1579?), מקובל ופייטן שחי בצפת, ונדפס לראשונה במחזור כמנהג הספרדים בויניציאה, שמ"ד (ונציה, 1583-1584). הפיוט עשיר ברמיזות קבליות, שהרי ר' אלקבץ היה מורו, אחי אשתו ובן-חוגו הקרוב של הרמ"ק (ר' משה קורדובירו, 1522-1570, מחבר 'פרדס רמונים', שעסק בתורת הנסתר יחד עם האר"י, ואשר 'אור יקר' - פירושו המקיף לספר הזוהר - הועתק בצפת, ביזמת ובמימון הרמ"ע - ר' מנחם עזריה מפאנו, בשנת שמ"ב, ונשלח לספריית הדוכס ממודנה שבצפון-איטליה, בגלגולים דומים להפליא לגלגוליו של הפיוט 'לכה דודי'). הפיוט עשיר ברמיזות סוד¹¹⁹ וטעון במשמעויות נסתרות, ואף על פי כן נראה שהטקסט נתקבל גם כפשוטו; הוראתו של ה'מדריך' (שבע התיבות "לְכָה דוּדִי לְקִרְאֵת כְּלָה, פְּנֵי שַׁבַּת נִקְבְּלָה") הפותח את הפיוט וחוזר במהלכו בסיום כל מחרוזת (בית), בוצעה הלכה למעשה בידי חוג המקובלים של ר' אלקבץ, הרמ"ק והאר"י; לקראת כניסת השבת יצאו לטבע, ובמילותיו של ר' אלקבץ היו "מתגרשים השדה" או עוזבים ביתם "לשוח בשדה".¹²⁰

כשקוראים את מחרוזות הפיוט בדרך זו של פשט, מתגלים צירופי-תיבות רבים כמזמינים ניגון שאמור להיות בו קנון –

1. תיבות חוזרות פעמיים במדויק, כהד או כמענה קנוני: **התעוררי התעוררי, עורי עורי, יי אחד ושמו אחד, קומי צאי...התנערי מעפר קומי...כי בא אורך קומי, בואי כלה בואי כלה;**
2. תיבות חוזרות באותה שורה בהטייה או שינוי קל: **לכו ונלכה, מקדש מלך עיר מלוכה, והוא יחמול עליך חמלה, כי בא אורך קומי אורי, והיו למשיסה שוסיך, ישיש עליך אלוהיך כמשוש חתן על כלה;**
3. מופיעים צמדי-מילים נרדפות צמודות: **לתפארת ולתהילה, מראש מקדם, שמור וזכור, לא תבושי ולא תיכלמי;**
4. התחלפות תכופה בין תפקידי הדובר והנמען. ישנו ריבוי פניות המתחלף בגוף הדובר, בזמן הפניה ובגוף הנמען. לעיתים אנו שומעים פניה אל "דודי" ולעיתים אנו שומעים פניה אל: "בואי כלה", לעיתים נראה שהדובר הוא אחד (כמשתקף בין היתר מן המלים דודי, עמי, נפשי, המבטאות יחסת-שייכות של גוף יחיד) ולעיתים נראה שהדובר הוא רבים: "לכו ונלכה".¹²¹

¹¹⁹ ראה פדיה, חביבה, הזמנה לפיוט, <http://www.piyut.org.il/articles/348.html>, וכן בזק, יעקב, לכה דודי, סיני

כרך ק"ב [התשמ"ח], עמ' קפג-קצה.

¹²⁰ ראה הרמ"ק, ספר גירושין, 1569.

¹²¹ ראה פדיה, חביבה, הזמנה לפיוט, <http://www.piyut.org.il/articles/348.html>

כל אלו יוצרים תחושה של רב-קוליות, אך "ההזמנה לקנון" (שבמיוחד בצפון איטליה של אותו זמן, היה בשיא האופנה של ההלחנה בסגנון הרנסנס הבשל¹²²) נוכחת במובהק בשלוש שורות:

1. **שְׁמוֹר וְזָכוֹר בְּדַבּוּר אֶחָד** ; תיבות אלו חוברו וצורפו זו לזו בעקבות התירוץ של רש"י לקושיית הבלדלי הנוסחים בין זְכוֹר אֶת-יוֹם הַשְּׁבֵת לְקִדְשׁוֹ¹²³ לעומת שְׁמוֹר אֶת-יוֹם הַשְּׁבֵת לְקִדְשׁוֹ¹²⁴. רש"י מצטט את המכילתא: "זְכוֹר וּשְׁמוֹר בְּדַבּוּר אֶחָד נֶאֱמַר, מֵה שְׁאִין יִכּוֹל הִפֵּה לְדַבֵּר, וּמֵה שְׁאִין הָאֻזֵן יִכּוֹל לְשִׁמְעָה"¹²⁵. תילי תילים של פרשנויות¹²⁶ נכתבו על קושיה זו והקשר בינה לבין ה"נעשה ונשמע" של מעמד הר סיני, וגם "וכל העם רואים את הקולות". לראות קולות – הרי זו מדרגה גבוהה מאוד, ובמיוחד לעם, לציבור שלם, והרי סוגת הקנון עשויה לסייע בדיוק כאן להסבר התופעה: בקנון יחסית קל לזהות ולראות את הקולות (רש"י אומר "רואין את הנשמע"), ובקנון מתממש באופן בו-זמני ובצורה מובנת-מאליה היחס בין האקטיביות של 'זכור' (מצוות עשה) לבין הפאסיביות של 'שמור' (מצוות לא-תעשה), במקביל ל"נעשה ונשמע"¹²⁷. "זכור ושמור" זה מה שאין הפה יכול לדבר ואין האוזן יכולה לשמוע, זוהי אותה חוויה אקטיבית-פאסיבית של מי ששותף לביצוע קנון. ואכן, נדמה כי הציווי "זכור ושמור"¹²⁸ הוא ציווי של הקול-המוביל בפנייתו אל הקול-העוקב בקנון. אם ניקח את התיבות "שמור וזכור בדיבור אחד" כפשוטן – הנה הזמנה לקנון¹²⁹ בשני קולות (על

¹²² נא עיין ביצירותיהם של המלחינים הבאים, אשר כולם פרסמו יצירותיהם בוונציה, פאראה ובולוניה בחצי השני של המאה ה-16, במקום ובזמן בו פורסם לראשונה הפיוט 'לכה דודי': Adrian Willaert 1490-1562, Orlando di Lasso 1532-1594, Andrea Gabrieli 1532-1585, Giovanni Gabrieli 1554-1612, Claudio Merulo 1490-1562, Cipriano de Rore 1515-1565, Palestrina 1525-1594, Claudio Monteverdi 1567-1643, Salomone Rossi Ebreo 1570-1628, כולם מרבים להשתמש בטכניקת הקנון בכתיבתם הרנסנסית.

כמו כן, ובעיקר, שלושה ספרים שהקנון זוכה בהם לפרק מיוחד: א. Coclico, *Compendium Musices Descriptum*, Montani & Neuberger, Norimberg 1552, המכיל עמוד קנוני-חידה באמצע הספר, ועוד 3 קנונים מורכבים בסופו. ב. Cerone, *el Mellopeo y Maestro, Tractado de Musica Theorica y Pratica*, Gargano y Nucci, Napoli 1613, Libro XXII: *en el qual se ponen unos Enigmas Musicales*, פרק שלם על קנוני-חידה. ג. Banchieri, Adriano, *Cartella Musicale nel Canto Figurato Fermo & Contrapunto*, Vicenti, Venetia 1614, הנפתח ב-3 קנוני-חידה ומסתיים ב-8 קנונים מורכבים, ובאמצע (עמ' 151-162) מופיע הפרק, *Canoni Musicali a Quatro Voci*, Vicenti, Venetia 1613.

¹²³ בדברות הראשונות – שמות כ', ח'.

¹²⁴ בדברות האחרונות – דברים ה', ו"ב.

¹²⁵ תלמוד בבלי, מסכת שבועות, דף כ', עמוד ב'.

¹²⁶ לדוגמה, ראה אבן עזרא על שמות כ', א': "והנה הזכירה כוללת השמירה. וטעם זכור שיזכור כל יום אי זה יום הוא מהשבוע, וכל זה בעבור שישמור היום השביעי שלא יעשה בו מלאכה. והנה טעם הזכירה היא השמירה. וכאשר אמר השם זכור, הבינו כל השומעים כי טעמו כמו שמור, כאילו בבת אחת נאמרו."

¹²⁷ לשם השוואה, מעניין לראות את הפיוט 'יום שבתוך' של יהודה הלוי (ספרד, מאה 11-12), הכולל את התיבות " וְבָאוּ כְּלֵם בְּבִרְתִּי יְחַד, נְעִשָׂה וְנִשְׁמַע אֶמְרוּ פְּאֶחָד... יוֹם הַשְּׁבִיעִי זְכוֹר וְשְׁמוֹר, וְכָל פְּקוּדָיו יְחַד לְגַמֵּר... יוֹנָה מְצַאָה בּוֹ מְנוּחַ, וְשֶׁם יְנַחוּ וְיִגְעִי כַח".

¹²⁸ זה המקום להזכיר כי בפיוט 'לכה דודי' הוחלף סדר המילים 'זכור' ו-'שמור' כדי ליצור את אקרוסטיכון שמו של המחבר שלמה הלוי (ש' בראש המחרוזת הראשונה בפיוט).

¹²⁹ ומי יודע, אולי הקנון הוא אותו רב שאליו מתייחס רבי אלעזר באמירתו "בשעה שהקדימו ישראל ל'נעשה' ל-'נשמע' יצתה בת קול ואמרה להם; מי גילה לבני רז זה, שמלאכי-השרת משתמשין בו?" (מסכת שבת פ"ח, א') - והלוא הז'אנר הקרוב ביותר למקהלות המלאכים האנטיפונאליות הוא 'ההד' או הקנון: שְׁרָפִים עֹמְדִים מִמַּעַל לוֹ, שֶׁשׁ כְּנָפִים שֶׁשׁ כְּנָפִים לְאֶחָד... וְקָאָה זֶה אֶל-זֶה וְאָמַר, קְדוֹשׁ קְדוֹשׁ קְדוֹשׁ יְהוָה צְבָאוֹת... שְׁמַעְנוּ שְׁמוֹעַ וְאֶל-תְּבִינּוּ, וְרָאוּ רְאוּ וְאֶל-תְּדַעוּ (ישעיהו ו', ב'ט').

אותו קול – "דיבור אחד"¹³⁰! הסברה בעניין התאמתו של הקנון לפיוט 'לכה דודי' מחוזקת כאשר קוראים את תיאור דרך הלימוד והפרשנות של חוג המקובלים של אלקבץ והרמ"ק, כפי שמובא על ידי הרמ"ק עצמו: "עוד נתגרשנו ביום ט"ו בשבט, **מורי ואני לבדנו**, והיו דברי תורה מאירים בנו **והדברים נאמרים מפי עצמם**".¹³¹ תיאור זה, בצירוף מעט המידע העולה משאר תיאורי הטכניקה המיסטית של הדיבור האוטומטי שנהגה בחוגם של הרמ"ק ואלקבץ, יכול להתאים ביותר לטכניקה קנונית המערבת דיבור וזמרה.

2. ממחקריו של אדוין סרוסי¹³² עולה שאין כל תיעוד היסטורי לביצוע הפיוט 'לכה דודי' (או חלק ממנו) בקנון. למרות קשרים הדוקים למדי בין חוג המקובלים של צפת לבין הקהילות של צפון-איתליה, כמו למשל בעניינו של עזריה מן האדומים (1513-1578) והחרמת ספרו 'מאור עיניים' (מנטובה, של"ד), אין עדויות על העברת רעיון העיבוד הפוליופוני המוסיקלי מאיתליה לארץ-ישראל. שלמה מן האדומים (סלומונה רוסי, איש הגטו היהודי של מנטובה, 1570-1628) לא הכליל במוטטים הפוליופוניים לבית-הכנסת שפרסם בספרו "השירים אשר לשלמה" (ויניציאה, שפ"ג) את 'לכה דודי', ואף בנדטו מרצ'לו (הנסוך הוונציאני, 1739-1686) לא ציטט מנגינת 'לכה דודי' ביצירתו המונומנטלית *l'Estro Poetico Armonico* (1724-7) המשתמשת במנגינות מבתי-הכנסת של ונציה ליצירת מוסיקה עתירת פעלולים פוליופוניים (כולל קנוניים). יתירה מזאת - בסדר התפילה שבו הודפס 'לכה דודי' לראשונה (ויניציאה, שמ"ד) יש הוראה לזמרו ב'לחן שובי נפשי למנוחיכי' פיוט לר' יהודה הלוי (מופיע בהערות-שוליים מס' 57 אצל סרוסי). המנגינות המוכרות לנו אינן מתאימות עצמן לקנון. האם אכן השתמשו בקנונים 'מדוברים' או מושרים בחוג המקובלים של צפת? האם יתגלה נוסח קנוני לפיוט? - לשם מענה נחוצה חקירה מוסיקולוגית.

3. **מקדש מלך עיר מלוכה - קומי צאי מתוך ההפכה**; השבת מהווה לאורך כל הגלות מעין מקדש בזמן¹³³. הכמיהה ל"פתרון" הקנון ולהשלמה בין קולותיו (הגאולה) תגיע עם ביטול הפרשי הזמן המפרידים ביניהם (הגלות). האם יתכן שהגאולה תבוא רק בעקבות 'ההפכה' (היפוך-מראָה או היפוך-סרטן)?

4. **סוף מעשה במחשבה תחלה**; כשם שהבריאה התחילה במחשבה על השבת, ובפועל כינון השבת הגיע למימוש רק בסיום כל מלאכת הבריאה (ביום השביעי), הרי כך הוא הקנון – שמרקם היחסים בין קולותיו נברא רק לאחר תכנונו של הקול-המוביל והגשת ההצעה שלו לנושא השיחה הכללי. למעשה, הרעיון נוצר עם התחלת הנגינה או השירה של הקול-המוביל, והקנון מגיע להתממשותו רק ברגע שנכנסים יתר הקולות. כך, בניסוחו המושלם של בורחס: "המבצע מעשה זוועה **חייב לדמות כי כבר ביצע אותו**, חייב לכפות על עצמו עתיד בלתי-חוזר כמו העבר".¹³⁴

¹³⁰ שנאמר "קבלו על עצמם לזכות לשמוע ע"י המעשה, וזה הקדמת נעשה לנשמע. וזהו עושי דברו. כי הנה בכל מעשה יש **לח דבר ה'**. כמה שנאמר "בדבר ה' שמים נעשו וברוח פיו כל צבאם" (תהילים ל"ג, ו'). וכשעושי המעשים כראוי זוכין לשמוע הקול. והקול הוא למעלה למעלה מהדיבור, כמה שנאמר בזוהר הקדוש, ומובן גם לכל אדם כי הקול בפנימיות מהדיבור, שהדיבור מתחלק לפרטי דברים" (הרב אלון על פרשת יתרו).

¹³¹ הרמ"ק (ר' משה קורדובירו), *ספר הגירושין*, סעיף ד'. מובא אצל ליבס, יהודה, *והיו דברי תורה מאירים בנו והדברים נאמרים מפי עצמם* - *ביקורת על ספרה של ברכה זק"ב בשערי הקבלה*,

<http://www.google.co.il/url?sa=t&source=web&cd=10&sqi=2&ved=0CG8QFjAJ&url=http%3A%2F%2Fpluto.huji.ac.il%2F~liebes%2Fzohar%2FBRAKHA.doc&rct=j&q=%D7%A8%D7%9E%22%D7%A7%20%D7%A1%D7%A4%D7%A8%20%D7%92%D7%99%D7%A8%D7%95%D7%A9%D7%99%D7%9F&ei=5ISQTr6UMqj34QTSpvmcAQ&usq=AFQjCNGONuY83KdKuYmPMyE2Mllt1w8SWg>

¹³² סרוסי, אדוין, *המנגינות העתיקות* – *לקדמות המוסיקה בליטורגיה היהודית הספרדית*, פעמים, 50, תשנ"ב, עמ' 131-99. סרוסי בדק בעיקר את המסורות של יהודי אנגליה והולנד.

¹³³ ראה Heschel, A.J., *The Sabbath*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1951, pp. 12-25.

¹³⁴ בורחס, חורחה לואיס, גן השבילים המתפצלים, *בדיינות*, בתרגום יורם ברונבסקי, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 1998,

על הכפיל

קֶשֶׁה אֶפְלוּ לְשַׁעַר, עַד הֵיכָן הָיוּ הַדְּבָרִים מְגִיעִים,
לוֹ נִתַּן הָיָה לְחֻקוֹתָם.

ויסלבה שימבורסקה¹³⁵

בדיון על מהותה של הכפילות, או על תפקידו של הקול-העוקב בקונן ככפיל מדויק אך כלל לא זהה, מעניין להביא דוגמת התייחסות מכתובתו האבסורדית-להחציף של בורחס¹³⁶. הוא כותב על מנאר, המחבר מחדש, במאה העשרים, את 'דון קיחוטה' -

הטקסט של סרוונטס וזה של מנאר זהים מילולית, אלא שהאחרון עשיר מקודמו כמעט עד בלי די. (דו-משמעי מקודמו, יאמרו המלעזים; אלא שדו-משמעות הריהי עושר.) מאירת עיניים היא ההשוואה בין 'דון קיחוטה' של מנאר לזה של סרוונטס. הלה, לדוגמה, כתב ('דון קיחוטה', חלק ראשון, פרק ט'):
...האמת, שאמה-הורתה היא ההיסטוריה: יריבת הזמן, כליקיבול למיפעלות אנוש, עדה לעבר, דוגמא ומופת להווה ואזהרה לעתיד לבוא.

מנוסחת במאה ה-17, מנוסחת בידי "ההדיוט החרף" סרוונטס, סידרה זו אינה אלא נאום-הלל רטורי להיסטוריה. מנאר, לעומת זאת, כותב:
...האמת, שאמה-הורתה היא ההיסטוריה: יריבת הזמן, כליקיבול למיפעלות אנוש, עדה לעבר, דוגמא ומופת להווה ואזהרה לעתיד לבוא.

ההיסטוריה, "אמה-הורתה" של האמת; הרעיון מדהים. מנאר, בן-זמנו של ויליאם ג'יימס, אינו מגדיר את ההיסטוריה כחקר המציאות אלא כמקורה. האמת ההיסטורית, לדידו, אינה מה שהתרחש; היא מה שאנו סבורים שהתרחש. חלקי המשפט האחרונים – "דוגמא ומופת להווה, אזהרה לעתיד לבוא" – הם פְּרָגְמַטִּים להחציף. ניגוד הסגנונות אף הוא עז. סגנונו הארכאי של מנאר – הזר, בסופו של דבר – לוקה בהעמדת פנים מסויימת. לא כך סגנון קודמו, המתמרן בקלילות בספרדית הרווחת בתקופתו.

בראיתו של בורחס, הזהה הופך לְשׁוֹנָה במהותו מעצם מיקומו השונה על ציר הזמן. אמנם, בורחס מתייחס למרחק זמן של למעלה מ-300 שנה, ולכן בהפרש משמעותי של תקופה, סגנון והקשרים היסטוריים, אך בעקרון לא המרחק הוא הקובע, אלא הסיטואציה והתפקיד. מנקודת מבטו של מבצע הקול-העוקב בקונן – אין ספק שהוא נושא את בשורת האמת, הוא כלי-הקיבול למיפעלות האנוש, הוא "הדוגמה והמופת להווה", ובפוטנציאל – גם ה"אזהרה לעתיד לבוא".

דוגמה מרתקת למימושה של אזהרה זו ניתן למצוא בספר 'יאוש' של נבוקוב¹³⁷, בו רוצח הכפיל את בן-דמותו הזהה (בעיניו). נבוקוב מרחיק לכת אף מעבר לזוועת ההכרה בכפילות שמתאר דוסטויבסקי ב'הכפיל'¹³⁸ –

¹³⁵ שימבורסקה, ויסלבה, אהבה מאושרת, סוף והתחלה, תרגום רפי וייכרט, גוונים, תל-אביב תשנ"ו, עמ' 48.
¹³⁶ בורחס, חורחה לואיס, פייר מנאר - מחבר דון קיחוטה, מתוך גן השבילים המתפצלים, בזיונות, בתרגום יורם ברונובסקי, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 1998, עמ' 48.

ביקש האדון גוליאדקין לתת קולו בצעקה, אך לא יכול – ביקש למחות באיזה אופן שהוא, אך כוחותיו לא עמדו לו. שערות ראשו סמרו, והוא צנח וישב על מקומו, מתעלף מאימה. והיה היתה סיבה לכך. עתה הכיר האדון גוליאדקין לחלוטין את ידידו הלילי. ידידו הלילי לא היה איש אחר, אלא הוא עצמו, האדון גוליאדקין עצמו, אדון גוליאדקין אחר, ועם זה בדיוק גמור כמוהו – כללו של דבר, מה שמכונה, כפיל שלו מכל הבחינות.....

דוסטויבסקי מטיב לבטא ב'פואמה פטרסבורגית' זו את מצוקתו של הקול-המוביל בקנון, הנוצרת מתוך מודעותו לכפילים הנגררים אחריו ומאיימים עליו בעצם קיומם ונוכחותם לצידו. בפועל, בביצוע קנון ישנה התמודדות עם הרצון לעצמאות ועם הצורך להתנער מהיִשויות האחרות הדוברות באותו זמן. התמודדות זו מתרחשת לאורך זמן, ואין בה תוצאה סופית. בניגוד גמור לתהליך הכתיבה של קנון – המסתיים ונחתם בגיבוש נוסחה הדוקה ומצומצמת, הביצוע מפרק את ההתגבשות ומפורר אותה להתנהלות ארוכה ומאתגרת. דוסטויבסקי כותב -

[...] הלה, מי שישב עכשיו מול האדון גוליאדקין, היה – אימתו של האדון גוליאדקין, היה בִּשְׁתוֹ של האדון גוליאדקין, היה סיוט ליל־אמש של האדון גוליאדקין, כללו של דבר, זה היה האדון גוליאדקין עצמו – לא אותו אדון גוליאדקין שישב עכשיו על־גבי כסא בפה פעור וּבְעֵט קופא בידו; לא אותו ששימש כסגנו של ראש־המדור שלו; לא אותו שאוהב להיטשטש ולהיבלע בתוך ההמון, לא אותו, לבסוף, שהילוכו דובר ברורות: "אל תגעו בי, וגם אני לא אגע בכם," או: "אל תגעו בי, הן אני איני פוגע בכם," לאו, זה היה אדון גוליאדקין אחר, אחר לגמרי, אך בו בזמן גם דומה בהחלט לראשון – אותה הקומה, אותו המבנה, אותו הלבוש, וגם הקרחת דומה, כללו של דבר, שום פרט, שום פרט בתכלית לא נשכח לשם הדמיון הגמור, עד כדי כך, שאילו הועמדו זה בצד זה, לא היה איש, שום איש בהחלט, נוטל עליו לקבוע, מי הוא, בפירוש, גוליאדקין האמיתי, ומי הוא המלאכותי, מי הוא הישן־ישן ומי החדש־חדש, מי הוא המקור ומי ההעתק.¹³⁹

¹³⁷ נבוקוב, ולדימיר, "יאוש, בתרגום אילנה דן, כתר, ירושלים 2010.

¹³⁸ דוסטויבסקי, הכמיל, תרגום מ.ז. ולפובסקי, עם עובד, תל אביב 1973, עמ' 55.

¹³⁹ שם, עמ' 60.

על ה'אני' ועל ה'אחר' בקנון

אֵינְךָ יוֹדֵעַ שְׁאֵנִי יוֹדַעַת וְגַם אֲנִי
שְׁאֵתָה יְכוּל לְחַיּוֹת אֶת חַיִּי
וְאֲנִי יְכוּלָה לְהַחְיֹת אֶת חַיִּיךָ בְּלִעְדֶיךָ
וְאֶחָד יְכוּל לְחַיּוֹת אֶת חַיִּי אֲחֵרִים
וְאֶחָד יְכוּל לֹא לְחַיּוֹת אֶת חַיִּי לֹא
וְכָל חַיִּי מְחַבְרִים אֶל הַכֶּרֶת אַחֵר
וְכָל הַחַיִּים יְכוּלִים לְהִתְחַבֵּר בְּמָקוֹם אַחֵר
אֶחָד יְכוּל לְהַיּוֹת כְּאֵן וְלְחַיּוֹת בְּמָקוֹם אַחֵר
אֶחָד יְכוּל לֹא לְהַיּוֹת כְּאֵן וְלְחַיּוֹת כְּאֵן
אֶחָד יְכוּל לְחַיּוֹת בְּמַחֲשֵׁל אַחֵר
אֶחָד יְכוּל לְהַיּוֹת בְּכַמָּה מְקוֹמוֹת בְּחֻלְקִים
אֶחָד יְכוּל לְהַיּוֹת מְאֻחָדִים

יונה וולך¹⁴⁰

וַיִּקְרָא יְהוָה אֱלֹהִים, אֶל-הָאָדָם; וַיֹּאמֶר לוֹ, אֵיכָה. (בראשית ג', ט')

השאלה הקדומה ביותר, השאלה האלוהית הראשונה, יכולה לקבל תשובה על-פי קואורדינאטות של המרחב, אך יכולה גם להתייחס לציר הזמן, וכדי שתהיה נקודת-מבט שבעזרתה תיתכן תשובה ממשית לשאלה זו ניתן להיעזר בהזזה (קנונית) על ציר הזמן. הקנון מאפשר מיקום יחסי על ציר הזמן מפני שהוא יוצר מרחקיות (האפשרות לנוע בכיוונים של התקרבות והתרחקות) במוסיקה.¹⁴¹

בזמננו אנו חווים את כל הזמנים בבת-אחת – מוסיקה של כל הזמנים והתקופות, וגם שוב ושוב.

לאוזן יש כיום גישה לאינפורמציה צלילית בלתי מוגבלת. בהיותה שומעת-כול הפכה האוזן שלנו לנתינה של השמיעתי, וכך גם התרגלה לנוע על פני רצפים חסרי הירארכיה או מרכז כלשהו שעליהם ממוקמים יחד בערבוב הקרוב והרחוק, הישן והחדש, המקורי והמשוכפל, המשמעותי והבידורי, העמוק והרדוד. דוגמא טריוויאלית לכך היא הקונוונציה של המרחק השווה בין כל הדוברים לבין המיקרופון בהקלטת פסקול של סרטים, או הקומפרסור המכווץ את המנעד הדינמי של מוסיקה המושמעת ברדיו.

¹⁴⁰ יונה וולך, פעם שניה הזדמנות שניה, *צורות*, הקיבוץ המאוחד, ת"א 1985, עמ' 122.

¹⁴¹ ראה דיון מעניין בהיבט החזותי אצל: כנען, חגי, *פנימדיבור*, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 12-14.

בספרו פנימדיבור מתייחס חגי כנען למימד החזותי –

עין שכולעת הכול או שהכול בולע אותה, היא עין שלא יכולה לקיים יחס למקום או לשאלת ה"איפה?". זוהי עין שהממד האתי של החזותי זר ומוזר לה, משום שממרחב ההתנסות שלה נמחקה האפשרות של מרחקיות.¹⁴²

הקנון יוצר במוסיקה יחס המאפשר קיומה של מרחקיות על ציר הזמן.

(סארטר¹⁴³) מצביע על צורה ייחודית של חוויה יומיומית, שבה מתגלה נוכחותם המיידית והבלתי מוטלת בספק של סובייקטים אחרים: אנו נחשפים לנוכחותו של סובייקט אחר כאשר אנו עצמנו מהווים את מושא מבטו, כאשר אנו תופסים מקום בשדה הראייה של הזולת. כלומר, אנו מכירים בזולת כסובייקט אחר לא מכוח היותנו רואים, אלא מכוח היותנו נראים. קיומו של הזולת כסובייקט לא יכול אמנם לקבל תוקף ודאי מתוך התבוננותנו בו, אך הוא נעשה ודאי עבורנו כאשר אנו מוצאים עצמנו נתונים למבטו של האחר. ההינתנות כאובייקט למבטו של הזולת היא חוויה ראשונית שלא ניתן לעשות לה דוקציה למרכיבים בסיסיים יותר, וככזו היא מהווה את המפתח הפנומנולוגי לכל ניתוח נוסף של היחס הבין-סובייקטיבי.¹⁴⁴

והרי לנו מהותו של משחק התפקידים בקנון! – אמנם תופעת הקנון אינה נפוצה במוסיקה המערבית במידה שאפשר להחשיבה ליומיומית, אך כל מי שהיה שותף לביצוע קול בקנון בוודאי חווה את תחושת הסובייקט שהוא מושא למבטו (או הקשבתו) של מבצע הקול האחר (ובמיוחד אם זה לא ביצוע קבוצתי-חברתי של כמה זמרים השרים יחדיו אותו קול). הדבר נכון אפילו בקנון בצורת 'ראונד' שעם כניסת כל קולותיו סובב והולך וחוזר ושב שוב ושוב, שלא לומר בקנון בלתי-סגור (כזה שכלל אינו חוזר דה-קאפו). בעוד החוויה הראשונית של הקול-המוביל בקנון היא של רצון וצורך להשתחרר מהעוקב ולגרום לו להיכשל בחיקוי ולוותר, הרי חווייתו של הקול-העוקב היא הדחף להוכיח לקול-המוביל שאין דבר אשר נבצר מכוחותיו, כמאמר השיר Everything you can do I can do better (או למִצֵּר – ...the same). משחק תפקידים זה יוצר מתח של התכוונות קול אחד כלפי השני, ולמעשה נוצרת סיטואציה של תחרות, היכולה להתקיים רק בין שני (או יותר) מבצעים בפועל. היא פשוט אינה קיימת כשנגן אחד בלבד מבצע את כל תפקידי הקנון. בסיטואציה של נגן אחד – אין כלל יחס בין-סובייקטיבי.

¹⁴² כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 18.

¹⁴³ Sartre, J.P., *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943.

¹⁴⁴ כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 93.

הקול־העוקב בקנון כפני־האחר

| | | |
|------------|--------------|------------------|
| הָאֵל | הֵן לִי | הֵן לִי |
| הָהָה | פְּנִים אֵל | פְּנִיךָ לְפָנַי |
| אֵל הָהָה. | פְּנִים לִי. | אֵל פְּנִי. |

145 אבות ישורון

בביצוע הקנון על ידי כמה מבצעים מלודיים ההאזנה ההדדית ביניהם מתגלה ככוח, כווקטור פעיל, כאנרגיה בעלת משמעות. בעזרת האבחנות של סארטר, ההאזנה הפכה מאירוע המתרחש בתוך האוזן והראש, מיחס פנימי בין התודעה לבין תכניה הפרטיים – לממד של הקיום שלנו בעולם ממשי ובינאישי. עוד לפני שהיא מהווה ייצוג פנימי – ההקשבה היא כבר בעלת אפקט חיצוני. כלומר, לפני כל דבר אחר, השדה השמיעתי שבו מופיע הזולת הוא שדה של כוח, מרחב של חיים, של פעילות ואינטראקציה – מרחב של התנגשות כוחות, שעקרון הפעולה שלו הוא מאבק.

"הקונפליקט הוא המשמעות המקורית של היות־עבור־הזולת" [...] האחר נוכח בעצם הכוח שהוא מפעיל עלי, כוח המפר את שלוותה ואדישותה הפנימית, את היותה של הסובייקטיביות שלי מספיקה לעצמה.¹⁴⁶

נמצא כאן הסבר לחשיבות העצומה שניתן לייחס לנגינת קונונים בשלבים רבים של לימוד נגינה. הכוח שניתן למורה המנגן קנון עם תלמידו הוא ייחודי. הוא הרבה יותר חזק מהכוח המופק בעת נגינת ליווי או אפילו קו מלודי עצמאי ונפרד. ובמילותיו של סארטר – "מבטו של הזולת מעצב את גופי... מפסל אותו, מייצר אותו כהווייתו, רואה אותו כפי שאני לא אראה אותו לעולם... הוא גורם לי להיות, ובכך הוא קונה עלי בעלות".¹⁴⁷

במובן זה, במערכת הקנון - האזנתו של הזולת, בין אם ביטויה הוא החיקוי המעריץ או המלעג שיוצר הקול־העוקב, ובין אם ביטויה הוא הכבלים וסורגי־הכלא שיוצר הקול־המוביל עבור הקול האחר – היא במהותה בלתי נסבלת. הזולת הוא גיהנום – שההיחלצות היחידה ממנו אפשרית, לפי סארטר, על ידי שעבוד נגדי של הזולת להאזנה של האני. כדי להשתחרר מהאזנת הזולת, עלי לקום על הזולת כדי להופכו לאובייקט בתורי, שכן עצם היותו של הזולת אובייקט הורס את היותי אובייקט עבור הזולת".

מבחינת סארטר, המבט הוא כוח חד-כיווני, המפצל את המעורבות שיש לאדם במפגש הבין-אישי לשתי אפשרויות המוציאות זו את זו: בשדה הראייה והניראות מבטים אינם יכולים להיפגש ואף לא להיות הדדיים, ולפיכך, לנוכח הזולת, האני – מתוקף מקומו בדיאלקטיקת המבט – הוא בהכרח או סובייקט או אובייקט. [...] מאחר שהזיקה שלי לזולת בהכרח מגולמת באחד משני אופנים של חזותיות (לראות או להיראות), הרי ש"תגובתי לניכור שלי עצמי מבחינת הזולת... מתבטאת בתפיסת הזולת כאובייקט". כלומר, אצל סארטר, שאלת הופעת הזולת כרוכה באופן עקרוני [...] באותו מאבק בלתי פתיר העומד בבסיס כל דינמיקה בינאישית: "כל מה שתקף לגבי תקף גם לגבי הזולת".

¹⁴⁵ ישורון, אבות, פניך אל פני, מלבדאתה, הקיבוץ המאוחד, ירושלים 2009, עמ' 379.

¹⁴⁶ כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 94.

¹⁴⁷ 413 p. J.P. Sartre, L'être et le néant, Gallimard, Paris 1943, מובא אצל כנען, פנימדיבור, עמ' 95.

בעוד שאני מנסה להשתחרר מאחיזתו של הזולת, הזולת מנסה להשתחרר מאחיזתי;
בעוד שאני שואף לשעבד את הזולת, הזולת שואף לשעבד אותי".¹⁴⁸

שני דברים מעוררים את תשומת הלב בפסקה זו:

א. תיאור היחסים ההדדיים בין הזהויות השונות (הקולות השונים של הקנון) מקבל כאן ממד אלים וברברי, מקומם למדי, שקל יותר לקבלו בסלחנות כשחושבים על כך שסארטר פרסם את הדברים בצרפת הכבושה של 1943.

ב. בעוד שבשדה הראייה והניראות מבטים הם אכן חד-כיווניים, ואמנם אינם יכולים להיות הדדיים, הרי שבשדה הצליל נדמה שישנה אפשרות לכך. בהרמוניה המוסיקלית יש אפשרות לשמוע וגם להשמיע, בבחינת לראות וגם להיראות, ולעניות דעתי ישנה בדיון הפילוסופי הזנחה של אספקט אידיויסינקרטי זה המיוחד למוסיקה.

*זֶה שְׁאֲנִי לֹאֵה אֶתְךָ עֵכְשׁוֹ אֶזְ קִבְּלָתִי
דְּבַר אֶחָד: מְצִיאת. כִּי עַד עֵכְשׁוֹ חֲשַׁבְתִּי שְׁאֲנִי
בְּמִנּוֹת וְהַפֵּל. וְהִנֵּה יֵשׁ לִי הַמְצִיאת. וְלֹא הַמְּנֻת
וְלֹא נִלְקַחָה וְהַחֲזָרָה הַמְצִיאת וְהַפֵּל.*

149 אבות ישורון

מפתיע עד כמה קולעת ההגדרה הבאה לסיטואציה של ביצוע קול במסגרת קנון, הלקוחה מספר פילוסופיה שכלל לא מכון לתחום המוסיקה ובוודאי לא לקנון באופן ספציפי –

האני הוא מי שנמצא – ברצונותיו, כוונותיו, תוכניותיו – בתנועה תמידית אל האובייקטים המאכלסים את עולמו, תמיד בתוך דינמיקה של יחסים עם האובייקטים, נבלע בתוך אותם מסלולים של שימוש וצריכה המאפשרים לו לממש עצמו בעולם. המפגש עם פני הזולת יוצר סוג של שיבוש בתנועה קדימה, הפרעה המחוללת תנועה בכיוון ההפוך – תנועה אל האני, כזו ההופכת את האני למושאה.¹⁵⁰

אכן, זו היא התחושה של הקול בקנון: ישות בתנועה תמידית באותם מסלולים של (קולות) אחרים שהם בעצם השתקפות מדויקת שלה ועדיין הם לא היא עצמה אלא אובייקטים אחרים (מנקודת מבטה), ומפני שהיא מודעת לתנועתם ולעצם קיומם נוצר שיבוש בתנועתה ההופך אותה לתלויה בהם ומחויבת להתחשב בקיומם. ובניסוחו של אומברטו אקו, המספר על אדם שאיבד את כל זיכרונותיו האישיים: "מבין לשוב ולבקר בעולם שאתה נקלע לתוכו בפעם הראשונה: זה כמו לחזור לביתם של אחרים."¹⁵¹

¹⁴⁸ כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 95-96.

¹⁴⁹ ישורון, אבות, סבב חזר, מלבדאתה, הקיבוץ המאוחד, ירושלים 2009, עמ' 370.

¹⁵⁰ כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008,

עמ' 102-103.

¹⁵¹ אקו, אומברטו, השלהבת המסתורית של המלכה לואנה, בתרגום אריה אוריאל, כנרת, זמורה-ביתן, דביר, אור יהודה

2007, עמ' 237.

הקנון כשדה אתי

...והנפש היא מקום
ואינפורמצית החושים הם זמן קול פלוס שני זמן
אחד פנים קול פנים אחד קול חוץ מקום אחד
וקול הידיעה...

יונה וולך¹⁵²

עמנואל לוינס מזהה את הפנים האנושיים כמקום יוצא-דופן בלב הממד החזותי, מעין התרחשות חריגה המשבשת ופורמת את מה שמופיע לעין. בדומה לכך ניתן לזהות גם את הקנון כהתרחשות חריגה ומפריעה בלב הממד הצלילי. בלשונו של לוינס "הופעתן של אותן 'זריוות אתיות' בהוויה - היינו, אנושיותו של האדם - היא שבר בהוויה".¹⁵³ כלומר, הקנון מהווה פירצה אשר היא, לפי לוינס ובניתוחו של חגי כנען,¹⁵⁴ המקור לאי-סדר אלטרנטיבי: התגלותו של הממד האתי. כך, למרות שהקנון הוא חריג בסדר הצלילי, עצם קיומו והופעתו מחייב שינוי בהבנתנו את התחום הצלילי כולו. הקנון, עם ההצטלבות שהוא יוצר בין קולות (דוברים) שונים, מגלם מצב של שאלה חיצונית לאדם, שאלה המחייבת את האני' לתת מענה.

על פי לוינס המחשבה הפילוסופית מתנהלת תחת ההגמוניה של מה שהוא מכנה "הזהה" (le Même), ובמסגרת "פילוסופיית הזהה... מתפוגגת אחרותו של האחר".¹⁵⁵ במקום אחר הוא טוען כי "הפילוסופיה המערבית היא בדרך כלל אונטולוגיה: צמצום של האחר לזהה על ידי הצבה של מונח מתווך ונייטרלי שמבטיח את הבנת ההוויה. קדימות זו של הזהה הוא הלקח שלמדנו מסוקרטס: לא לקבל כלום מהאחר פרט למה שכבר נמצא בתוכי".¹⁵⁶

הקנון מציב בפנינו דילמה בזיהוי האני או האחר, הזהה או השונה, בין הקולות השונים של הקנון. מחד הקולות זיהים מעצם הגדרת הקנון, ומאידך - זה שכל קול נמצא בנקודה אחרת על ציר-הזמן גורם לכך שלא תיתכן ביניהם זהות מלאה (על כל פנים, נקודת מבטם אחד על השני הפוכה בכיוונה, ולכן משמעות הווייתם זה כלפי זה שונה לחלוטין). מכאן יובן עד כמה חשוב הסיווג השונה מאד של קנון לקולות (או כלים) זיהים או לכאלו שאינם זיהים; הדילמה מופיעה בשיא חדותה רק במקרה של קנון לכלים זיהים או קולות זיהים.

האני לא נולד לעולם ככזה, אלא נמצא בתהליך תמידי של כינון והחזקה עצמית אשר "מייצרים" אחדות וזהות. "קיומו של האני מתרחש כזיהויו של הרב-גוני". כלומר, למרות

¹⁵² יונה וולך, להתעסק שעות במקום, צורות, הקיבוץ המאוחד, ת"א 1985, עמ' 116.

¹⁵³ לוינס, עמנואל, אתיקה והאינסופי, שיחות עם פיליפ נמו, תרגום: אפרים מאיר בשיתוף עם שמואל ראם, מאגנס, ירושלים תשנ"ה, עמ' 68.

¹⁵⁴ כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 24.

¹⁵⁵ לוינס, עמנואל, "הפילוסופיה ואידיאת האינסוף", קריאות תלמודיות חדשות, תרגום: ד' אפשטיין, שוקן, תל-אביב 2004, עמ' 86.

¹⁵⁶ ראה Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic, biblio essays

1971, 33-34, מובא אצל כנען, פנימדיבור, עמ' 26-27.

ש"אירועים רבים פוקדים את האני", ולמרות ש"האני, העצמי... לא נשאר בלתי משתנה בתוך השינוי", אנו מצליחים לחיות את חיינו כך ש"האני נשאר זהה לעצמו!"¹⁵⁷

אם נציב את "הקול הקנוני" במקום ה"אני" בפסקה זו - והרי לנו אמירה משמעותית בנוגע לתפקיד המבצע בקנון.

הקנון אינו מצמצם את הקול האחר לזהה, אלא מעמיד בסימן שאלה את פעולתו של הזהה. העמדתו של הזהה בסימן שאלה נעשית אך ורק על ידי האחר. להעמדת הספונטניות של הקול-המוביל בקנון (ה"אני" הדובר) בסימן שאלה על ידי נוכחותו של האחר (הקול-העוקב) אנו קוראים אתיקה.¹⁵⁸

לוינס מחפש דרך שתאפשר למחשבה להיות פתוחה אל נוכחות האחר תוך כדי קריאת תיגר על השלטון של הזהה. קריאת תיגר שכזו לא תוכל להתבצע, מדגיש לוינס, מתוך מה שהוא מכנה "ספונטניות אגואיסטית". יש להבין ביטוי זה באופן מילולי. ספונטניות אגואיסטית היא הספונטניות של האגו, דהיינו, רצף החוויה המיידית שמספק ומאשש תמידית את תחושת האני שלנו. ספונטניות אגואיסטית היא המצע לפעולתה של פילוסופיית הזהה, ולכן היא עומדת בניגוד לאפשרות הביקורתית. במסגרת מחשבה השייכת לזרימה ה"טבעית" והרצופה של האני, לא ניתן לערער את ההגמוניה של הזהה. אחרותו של האחר לא תוכל אף פעם להופיע לנו מתוך עצמנו. לחילופין, אפשרות הופעתו של האחר קשורה [...] להפרעה שאינה מניחה לאגו להמשיך לקחת את עצמו כברור ומוכן מאליו. אך ההפרעה הזו היא לא משהו שמתרחש ביני לביני. מקורה מן החוץ. הערעור על שלטון הזהה אינו תוצאה של תהליך פנימי של היסק והבנה, אלא "מובא אל הפועל על ידי האחר". לפילוסופיה המרשה לעצמה להיות מטוטלת על ידי החוץ, שאינה מפחדת להיות בעצמה שבירה, שיכולה להיסדק על ידי נוכחות האחר, קורא לוינס, כאמור – אתיקה.¹⁵⁹

באותו אופן נוכל לומר כי המוסיקה שמרשה לעצמה לאבד את עצמאותה וחופשיותה הספונטנית, המוסיקה הפוליפונית שנוצרת מתוך תלות והתחשבות בין כמה קולות דוברים, ובמיוחד אם הם דומים ואפילו זהים במהלכם ובחשיבותם, מוסיקה אשר אינה מפחדת מנוכחות האחר (והולא זוהי מהותו של הקנון) – קיימת ופועלת בשדה האתיקה.

הקנון יוצר מתח בלתי פתיר שמקורו בנוכחות הקונקרטית של הטרנסצנדנטי בתוך עולם הצלילים הממשי. לקול-המוביל אין אפשרות להתעלם מהקול-העוקב אחריו או לחיות בלעדיו. דווקא דמיון הזהות בין הקולות הוא המגלה את הטרנסצנדנטי, את הבלתי ניתן לתפיסה או לשמיעה. בדרכו של לוינס – הבלתי נשמע הוא מה שמפר את ההרמוניה של הנשמע, הוא סודק את זהותו של הקול-המוביל וככה יוצר אפקט מפתיע, לעתים מטריד, מכאיב ולא נוח. כל זאת לאו דווקא בגלל הדיסוננסים הקורים בין הקולות אלא מעצם הפרדוקס של הזהה מול האחר המתקיים בו-זמנית ביניהם.¹⁶⁰

¹⁵⁷ לוינס, "הפילוסופיה ואידיאת האינסוף", קריאות תלמודיות חדשות, תרגום: ד' אפשטיין, שוקן, תל-אביב 2004, עמ' 84.

¹⁵⁸ ראה Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic, biblio essays 1971, 33.

¹⁵⁹ כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 29-30.

¹⁶⁰ שם, עמ' 38.

התנועה של הזמן המוסיקלי, כמו זה ההיסטורי, היא כזו שבמסגרתה הופך בהכרח כל עתיד להווה, ובסופו של דבר לעבר – והעבר, בהתאמה, הוא בהכרח מה שפעם היה שייך לעתיד ואחר כך התקיים כהווה. רק בעולם הפוך, כמו זה שמתאר בראדלי¹⁶¹, "המוות קודם ללידה, הצלקת – לפצע, והפצע – למכה"¹⁶². בורחס מביא דוגמאות לעולם הפוך כזה (למשל של אפלטון), אך מתעלה בהצעה משל עצמו – "מעניין להעלות בדמיון הפיך של הזמן: מצב שבו היינו זוכרים את העתיד ולא היינו יודעים, או שרק לבנו היה מנבא לנו, את העבר"¹⁶³. בקנון ניתן למצוא ערוב ובלבול בין הזמנים הללו בכיוונית השונה של המבט (ההאזנה) של כל קול למישנהו. במקרים מיוחדים במינם יתרחש הפלא שבו הקול-המוביל מוצא את העתיד בקול-העוקב, או שהקול-העוקב ימצא בקול-המוביל את עברו.

הנה כמה דוגמאות לתופעה זו:

1. בקנון מעגלי ('ראונד') - בעקבות הכניסה של הקול האחרון חוזר הקול-המוביל לתחילת הקנון, ובכך הוא מוצא עצמו עוקב אחרי הקול העוקב. כאשר הקנון המעגלי כתוב בצורת פרטיטורה, כמו אצל קלדרה¹⁶⁴, זה בולט במיוחד –

(Moderato) 16

Son po - ve - rel
Ich ar - mer Mann,
è ve - ro,
seer sel - tet mich
non so che far.
in mei - ner
Pa - zien - za,
Er - bar - men,
Pa - zien - za!

¹⁶¹ Bradley, F.H., *Appearance and Reality – a Metaphysical Essay*, Allen & Unwin, London 1893, p. 215

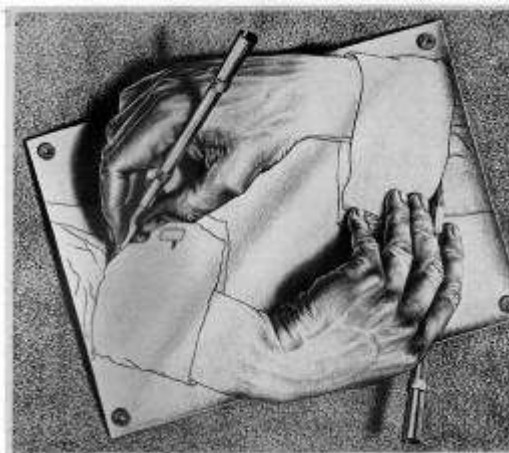
¹⁶² בורחס, חורחה לואיס, עיון ביצירתו של הרברט קויין, מתוך גן השבילים המתפצלים, *בדייונות*, בתרגום יורם

ברונובסקי, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 1998, עמ' 67.

¹⁶³ שם, הערת-שוליים בעמ' 68.

¹⁶⁴ Caldara, Antonio, *18 Kanons in Das Chorwerk*, Mösel Verlag, Wolfenbuttel 1933, Heft 25 p. 16.

2. במקרה הפרטי של קנון לשני קולות, נוצר מצב זמנים מבולבל, ממש מעגל "הביצה והתרנגולת", כמו בצירו של אָשֶׁר "ידיים מציירות"¹⁶⁵ -



3. בקנון רציף, ללא חזרות, כאשר אותה מלודיה עוברת הלוך ושוב בין הקולות, הם נכנסים למעין סחרחורת שלא מאפשרת לדעת מי היזם ומי המחקה. כך אצל טלמן,¹⁶⁶ כאשר התיבה הראשונה בכל שורה עוברת מקול לקול (בולט בעיקר בשורה השנייה והשלישית) -

בכתיבה של שורה אחת עובדת מעבר מוטיב או מלודיה שלמה בין הקולות הלוך וחזור מסתרת מהעין, אך בצלילים (ובעיקר עבור הנגנים עצמם) היא נשמעת היטב. ראה אצל טלמן¹⁶⁷ בעיקר בתחילת השורה השנייה, כשהמוטיב הפותח חוזר שוב לאחר 4 תיבות -

¹⁶⁵ Escher, M.C., *Drawing Hands*, 1948. Lithograph.

¹⁶⁶ Telemann, Georg Philipp, *Sechs Sonaten im Kanon Op. 5*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1955, p.58.

¹⁶⁷ Telemann, Georg Philipp, *18 Canons Mélodieux ou 6 Sonates en duo*, Paris 1738, p. 13.



בדוגמה זו המרחק בין הקול-העוקב לבין הקול-המוביל הוא 2 תיבות, ולכן חזרת המוטיב הפותח בתיבות 11 ו-15 (במרחק 4 תיבות) יוצרת מערבולת שבה כל אחד מהקולות הוא גם המוביל וגם העוקב של מישנהו, במרחק קבוע וזהה של 2 תיבות.

זו היתה הזזה חד-פעמית המגיעה לקראת סופו של הפזמון החוזר ברונדו. טלמן מוצא דרך לערפל את סדר הקולות ותפקידיהם בקונן גם מלכתחילה – כמו בדוגמה הבאה.¹⁶⁸ מפני שהמרחק בין הקולות הוא 3 תיבות, וכבר בתיבה 7 הנושא חוזר שוב – למעשה הקול הראשון בתיבות 7-9 מחקה את תיבות 4-6 של הקול השני.



4. שינוי המרחק בין הקולות בקונן בהיפוך-מראה דורש תחכום מיוחד. בקונן בהיפוך-מראה¹⁶⁹ בין שני באקט-הורנים (עם באסון), המתנהל כולו במרחק 2 תיבות בין שני הבאסט-הורנים, משתמש מוצרט לקראת הסוף בסולמות עולים ויורדים כדי ליצור למעשה קונן ב-קסטרטו של רבע (למשך כמעט תיבה בתחילת השורה האחרונה וגם בתיבה השלישית בה), בו דווקא הקול השני הוא המוביל –



¹⁶⁸ Telemann, Georg Philipp, *18 Canons Mélodieux ou 6 Sonates en duo*, Paris 1738, p. 10.

¹⁶⁹ Mozart, W.A., *Kanonisches Adagio k. 410*, in *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie X*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1883, p. 79.

הקנון כיחס

ובצאתי לקראתך לקראתי מצאתיך

יהודה הלוי¹⁷⁰

לוינס מצביע על המחשבה האסכטולוגית (על אחרית הימים) כעל דוגמה למחשבה המכירה בקיומו של מרחק בינה לבין מושאה, שאף פעם לא יצטמצם, מרחק בלתי ניתן לגישור (שהרי זוהי התכוונות אל זמן שלעולם לא יהיה חלק מהמסגרת של כוליות ההיסטוריה). זוהי אותה הכרה של הקול-העוקב בקנון ביחס לקול-המוביל. ההכרה במרחק הזה, בהמשך להגותו של לוינס, היא עקרונית להבנת היחס האתי המתקיים בין האני לזולת ומקבל ייצוג מוחשי בקנון.¹⁷¹

*מה שמאפיין בהכרח את כל תחום התודעה... הוא היותה של התודעה תמיד "תודעה של משהו". כל תפיסה היא תפיסה של הדבר הנתפס, כל תשוקה היא תשוקה של הנחשק, וכו'. הוקרל מכנה תכונה יסודית זו של התודעה בשם אינטנציונליות.*¹⁷²

אינטנציונליות היא צורת הקיום היסודית של הקנון ומשמעותה היא שהקנון הוא יחס. ככזה, אין הקנון ניתן להבנה בפני עצמו ומתוך עצמו, במנותק מהעולם שאליו הוא מכוון (היחס בין זהויות שונות, בין קולות שונים) – ולכן אין משמעות לקנון שבו מבצע אחד מנגן את הקולות השונים (במקרה כזה זהו רק מעין סימון על גבי מפה, ללא משמעות ממשית). רק סיטואציה שבה הקול-המוביל מבוצע ע"י נגן או זמר אחד והקול-העוקב מבוצע ע"י נגן או זמר אחר יוצרת משמעות לקנון. מכאן ניתן להסיק גם כי הבנה אמיתית וביצוע אמיתי ונכון של מוסיקה פוליפונית בכלל יכולים להתקיים רק כאשר כל קול מבוצע ע"י מבצע משלו – שהרי רק אז נוצר הממד האתי. הוסרל מתקדם אף מעבר לכך, מפני שהוא מצליח לראות כי "היחס לאובייקט" איננו משהו שבין התודעה לאובייקט, אלא זוהי התודעה עצמה. לשיטתו, כפי שמציג אותה לוינס, בקנון צריך לראות לא סובייקט ואובייקט שלכאורה נעים זה לקראת זה, אלא את היחס לאובייקט – שהוא התופעה הראשונית. לא את המלודיה של הקול-המוביל, אלא את עצם היחס הקונטרפונקטי הנוצר מההזזה על ציר-הזמן.¹⁷³

*מה שפותח את האפשרות הבסיסית של פשר איננו היחס בין סובייקט לתוכן אובייקטיבי כלשהו, וגם לא, כמו אצל היידגר, היחס בין האני לאין. לחילופין לוינס מצביע על וקטור ראשוני יותר, המחבר את הסובייקט לאחרות אינסופית. אך, אחרות זו אינה מופשטת; היא קונקרטי ומגולמת ביחס בין אדם לחברו. "בקבלת פניו של האחר... באה לידי מימוש האידיאה של האינסוף".*¹⁷⁴

עדיין יש לחקור האם האמירה האחרונה של לוינס המצוטטת כאן תואמת למשמעותו של היפור-המראה בקנון, או אפילו של קנון-מראה (שלם).

¹⁷⁰ יהודה הלוי, "אופן" – "יה, אנה אמצאך?"

¹⁷¹ כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 39-40.

¹⁷² Levinas, "Sur les 'Ideen' de M.E. Husserl", Les imprévus de l'histoire. Fata Morgana, 2000. מובא

בפנימדיבור, עמ' 41.

¹⁷³ כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 41.

¹⁷⁴ שם, עמ' 47.

בפרפראזה על דבריו של חגי כנען¹⁷⁵ –

בקנון נוצר מצב יצירתי-אמנותי מיוחד, שבו איננו לכודים עוד ב"ספונטניות של האגו" אלא פתוחים מעבר לעצמנו – מעבר לאגן התודעה – אל אחרות חזקה הפוגשת בנו עוד לפני שאנחנו נותנים לה מקום בתוכנו. "מצב זה", כותב לוינס, "הוא הנצנוץ של היציוניות או הטנסצנדנציה בפנים של האחר".¹⁷⁶

דמיון ושוני

סופר ביחידותי שָׁב ומוֹנָה אֶת אֲנִי וְאֶת עֵצְמוֹ

חביבה פדיה¹⁷⁷

"הזולת ניתן כמוחשי בכליות שבה הוא אימננטי", כלומר, הוא מופיע כמישהו מסוים - תמיד בתוך הקשר חברתי-תרבותי-פוליטי. מה שמאפשר לזולת להופיע כבעל משמעות נבדלת ומסוימת הוא המיקום המסוים שלו במכלול, הדמיון ל-א' והשוני מ-ב'.¹⁷⁸ בקנון, הדמיון והשוני בין הקולות קל מאד להבחנה, ומכאן שהזולת, האחר, הוא מוחשי ביותר בקנון (בוודאי שיותר מאשר בהומופונייה או במונודיה, אך גם הרבה יותר מאשר במארג פוליפוני חמור פחות מהקנון). הבנת ה'זולת', הקול האחר, היא למעשה סוג של ביאור שלו; היא תלויה ביכולתנו לפרש אותו, למקם אותו מחדש שוב ושוב בתוך ההקשר או המכלול הצילי הנתון. לא מספיק שנגדיר מראש את המרחק בין הקולות והמרווח ביניהם, אלא ישנו צורך לעקוב אחרי התנהלותם והיחס המשתנה ביניהם לאורך כל הקנון. זה נכון לגבי קנון חמור, ועוד יותר מכך – לגבי קנון חופשי.

בניסוחו של לוינס: "התגלות ה'זולת' טומנת בחובה משמעותיות משלה".¹⁷⁹ למרות הדמיון בין הקולות בקנון ישנה זהות נפרדת ובעלת משמעות שונה לכל קול. אם נאמץ את נקודת-המבט של הקול-העוקב ל'אני' המרכזי נגלה את הקול-המוביל כמבשר או בודק, כמי שטובל את אצבעות רגליו במי-הבריכה בניסיון לאמוד את הטמפרטורה לקראת כניסתו הממשית והמשמעותית יותר של הקול-העוקב, ה'אני' הממשי והעיקרי.

היחס של כל קול בקנון לקול האחר אינו פשוט ומובן מאליו:

הפנים של הזולת אינם אובייקט. הם לא נמצאים ואף לא מתגלים שם לנגד עינינו, אלא נוכחים באופן אחר: הם באים לקראתנו. "התגלות הפנים היא ביקור". כך, למרות שאנחנו יושבים עכשיו משני צדי השולחן, אני לא יכול, לפי לוינס, לומר איפה נמצאות הפנים שלך. אני לא יכול [...] פשוט להצביע על מקומן. זאת משום שמקומן אינו כלל שם [...] ולמעשה עצם הביטוי "הפנים נמצאות", או המילה "להימצא", כלל לא מתאימים כאן.

¹⁷⁵ שם, עמ' 52-53.

¹⁷⁶ Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic, biblio essays 1971, pp. 9-10.

¹⁷⁷ פדיה, חביבה, גסיסה, *דיו אדם*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2009, עמ' 70.

¹⁷⁸ ראה כנען, חגי, *פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס*, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 62.

¹⁷⁹ עמנואל לוינס, *אתיקה והאינסופי*, שיחות עם פיליפ נמו, תרגום: אפרים מאיר בשיתוף עם שמואל ראם, מאגנס, ירושלים תשנ"ה, עמ' 68.

הפנים לא נמצאות בשום מקום. כלומר, הן לא מסוג הדברים המאכלסים, במסה שלהם, חלל נתון. לחילופין, הפנים נוכחות כסוג של תנועה, חציית גבול, כניסה אל, תנועה כלפינו.¹⁸⁰

והרי נדמה כי כל הפסקה הזו, כולה, נכתבה ממש על הקנון – אם רק נציב במקום המילה 'פנים' את המילים 'קול אחר בקנון'. על המוסיקאי (והמאזין) להשתחרר מהייצוג הגרפי של התיווי המוסיקלי ואכן להצליח לראות בקול הקנוני תנועה או 'ביקור' ובשום אופן לא חיקוי המסמן מקום או חלל. דבר זה ניתן להיעשות רק מנקודת המבט המלודית, של מי שנמצא עם אחד הקולות בלבד, וצופה על האחרים. אין אפשרות להיות גם ה'אני' וגם ה'אחר' בו-זמנית, כפי שאמור להיות האחד שמנגן את כל קולות הקנון על כלי הרמוני.

המַעְבֵּר שממנו באות הפנים הוא בגוף שלישי. שם הגוף "הוא" מבטא את האי-הפיכות הבלתי ניתנת לביטוי, כלומר את האי-הפיכות שכבר חמקה מכל התגלות כמו מכל הסוואה – ובמובן זה היא בלתי ניתנת להקפה... ההוא-ות של הגוף השלישי היא התנאי לאי-הפיכות.¹⁸¹

לוינס אינו רואה בהתגלות הפנים של הזולת סיכוי לאינטימיות, להכרה או להבנה הדדית. היחס האתי שהוא מכנה "פנים אל פנים" אינו סימטרי, ואין בו יחס של שיקוף-מראה. הוא מתנגד לתפיסתו של מרטין בובר, המוצגת בספרו 'אני ואתה' (1922), לפיה

המהות של הפתיחות שלנו לזולת טמונה במפגש דיאלוגי שמושגת על זיקה ראשונית הקיימת בינינו, על קירבה ייחודית, קדם-קוגניטיבית, המאפשרת לאני לשים בסוגריים את מאפייניו האובייקטיביים של הזולת וכך לחוות אותו באופן ישיר כ"אתה". [לעומת בובר, לוינס מחפש, כאמור, דרך לנסח את אופן הנוכחות של הזולת מבלי להציגו כחלק ממרחב משותף, כלומר, תוך שמירה על הטרנסצנדנטיות החזקה שלו].¹⁸²

במחלוקת זו בין תפיסותיהם המנוגדות של בובר ושל לוינס נראה כי ניתוח תופעת הקנון מאשש ותומך בגישה של בובר. אמנם לוינס שואף להציג תנאים שיקיימו את האי-הפיכות, אך בקנון המוסיקלי דווקא מתקיימים יחסי 'אני-אתה' שיש בהם הפיכות, והפיכות זו משמעותית מאד לקיום השדה האתי במוסיקה. נקודת המבט של קול על קול אחר בקנון היא כזו המאפשרת במקרים מיוחדים אפילו החלפת או היפוך תפקידים, לפחות לכאורה. את הגוף השלישי ניתן למצוא רק בקנון שיש לו ליווי. ליווי זה יכול להופיע כקולות נוספים או הרמוניה שאינם שותפים לקנון אלא רק משקיפים עליו מהצד ומגיבים באופן עצמאי וספונטני, או אפילו מקיימים סדר וכלל (חוק) עצמאי, כדוגמת באסו אוסטינטו של שאקון או פסקליה.¹⁸³ ליווי זה הוא 'הוא' אובייקטיבי הנמצא מחוץ ליחס ה"פנים אל פנים" שבין קולות הקנון, ולכן גם ביצעו ומימושו נעשים במצב תמים המנותק מהמתח הקיים בין קולות הקנון.

¹⁸⁰ כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 64.

¹⁸¹ לוינס, עמנואל, "המשמעות והמובן", הומניזם של האדם האחר, תרגמה ס' בוסתן, מוסד ביאליק, ירושלים 2004, עמ' 69.

¹⁸² כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 70-71.

¹⁸³ דוגמה לספר שלם של קנונים עם באסו-קונטינואו ראה Naumann, Johann Gottlieb, *Zwölf Canons*, Rudolph Weckmeister, Oranienburg 1804. כמו-כן כל וריאציה שלישית ב'וריאציות גולדברג' של באך, טריו-סונטות קנוניות מאת גראופנר וטלמן ועוד.

ההנחה הבסיסית של החקירה ההוסרליינית היא, שצורת ההופעה של האחר היא צורת ה- alter ego, האני-אחר: האחר הוא עוד אני שאיננו אני. כלומר, למרות שהוסרל אכן עוסק באופני ההינתנות של תודעות חיצוניות לאני, הוא בה בעת מקבל כמובן מאליו שתודעות חיצוניות אלה הן בעלות מבנה סימטרי ואנלוגי לתודעת האני... הבעיה המעסיקה את הוסרל היא למעשה בעיית ריבוי התודעות והיחס המאפשר ריבוי זה, כך שמבחינתו, תודעות אלה, פרט למיקום השונה שלהן במרחב, יכולות באופן עקרוני להיות זהות.¹⁸⁴

בריבוי זה של זהויות טמון לסברתנו ההבדל המהותי בין הפוגה לבין הקנון, שהוא מקרה פרטי שלה. בעוד שבפוגה כל קול הוא דובר בעל אמירה עצמאית וספונטנית, עם אפשרויות רבות לשינוי ולגיוון הפתוחות לכל אורך הפוגה, בקנון יש קשר יחס מחייב בין הקולות שלא ניתן לניתוק. אמנם בשני המקרים היחס בין הקולות הדוברים הוא יחס שבין תודעות דומות הנמצאות במיקומים שונים במרחב, ובכך אינן מאפשרות בתחומי העולם הצלילי את הופעת החריגה והפרימה שמחפש לוינס, אך בכל זאת הקנון החמור יוצר מין מתח בלתי-פתור של וקטורים מנוגדים המזמינים את התגלות הטרנסצנדנטלי. "איני יכול להתחמק מהקול האחר" – במובן זה שהקול-העוקב מהווה הפרעה לרציפות האגו של הקול-המוביל.

כלומר, לא אחוות רעים או פגישה עם נפש תאומה; לא שיקוף האני בראי האני-האחר, לא קבלה הדדית או הכרה, אלא פגיעות, עירוב לא ברור של חוזק וחולשה, לא ברור מאיפה רואים מה; סבילות, צרימה, אירוע.¹⁸⁵ כאן צצה ועולה שוב השאלה – האם ניתן להגיע לאירוע כזה בקנון המבוצע בידי אדם אחד על כלי (הרמוני) אחד?

הפנים של הזולת מופיעות כהתנגדות לסכמטיות של התודעה, התנגדות להגמוניה של האגו. לנוכח פני הזולת האגו לא יכול להמשיך להתנהל, כפי שהוא רגיל, בתור מרכז של העולם. אבל, המילה "לא יכול" היא מילה חמקמקה. כמובן שבמובן הרגיל של המילה, האגו יכול גם יכול להמשיך בדרכיו... אבל במובן אחר הוא גם לא יכול לעשות זאת: "לא יכול" במובן שהיכולת שלו נתקלת ב-לא, "לא" המופיע בדיוק בגלל שהאני אכן יכול... הצו האתי הוא צו שברירי, שכן לא רק שניתן להפר אותו, אלא שהוא מופיע בדיוק על רקע היכולת והנטייה להפר אותו.¹⁸⁶

כאן מתגלה המרחב האתי בלב ליבו של ביצוע הקנון. הנטייה של כל אמן ליצירתיות אינדיבידואלית ספונטנית נתקלת במהלך ביצוע קנון בסייגים שמטיל עליה הקול האחר. למשל, בביצוע קנון אסור לחרוג מהטמפו, כי כל רובאטו ישבור את המרקם הפוליפוני ויסב נזק בלתי הפיך ליכולת הקול האחר להמשיך בהתנהלות הקו המלודי שלו. בכך לומד המוסיקאי את ערכה של התחשבות זוגית (ואף יותר מזוגית) ואת מידת ההתאפקות הנדרשת בסיטואציה שאינה אגוצנטרית, אפילו אם אינה מוחקת לחלוטין את האני שלו.

¹⁸⁴ כנען, חגי, פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 90.

¹⁸⁵ שם, עמ' 91.

¹⁸⁶ שם, עמ' 101.

'מי אני?' או 'מי? – אני???'

פְּתָאם הִיָּה בְּשֶׁקֶט יוֹתֵר שֶׁקֶט. מֵה

שְׁאֵנו שׁוֹמְעִים שׁוֹמֵעַ אוֹתֵנו

ישראל אלירז¹⁸⁷

נשוב לעניין אירוע הצרימה שיוצרים פני האחר או הקול האחר בקנון, ואשר מתגלה כשיבוש זעיר בדרך ההתנהלות של האני, של הקול שלי. על השיבוש הזה כותב לוינס שהוא "מעמיד בסימן שאלה את זכותי התמימה להפעיל את כוחותי, את הספונטניות הצוהלת של החי".¹⁸⁸

כנען מיטיב להתייחס לעניין מרכזי זה –

עבור לוינס, המבנה של שאלה עקרוני לתיאור העמידה של האני לנוכח פני הזולת. לנוכח הפנים האני מוצא עצמו מוצב ב(סימן) שאלה. זוהי תְּמָה החוזרת אצלו שוב ושוב: האינסוף המתגלה בפנים "מעמיד בסימן שאלה" לא רק "את זכותי התמימה להפעיל את כוחותי", אלא כאמור את עצם "הספונטניות הצוהלת של החי". "להעמדתה של הספונטניות שלי בסימן שאלה על ידי נוכחות האחר אנחנו קוראים אתיקה"; או במקום אחר, "להעמדתו של האני בסימן שאלה, המתרחשת יחד עם הופעת האחר בפנים, אנו קוראים – שפה".¹⁸⁹

באמור לעיל מוצא אני ביטוי לנקודה עקרונית לא רק בביצוע קנון אלא בביצוע מוסיקה בכלל. סימן השאלה באשר לאוטנטיות של המבצע במוסיקה הוא מרכזי לביצוע האמנותי ולחוויה הנוצרת במהלכו. סוגיית האוטנטיות, הן של סגנון הביצוע והן של המבצע ומעמדו כלפי טקסט היצירה, היא סוגיית-מפתח בכל דיון או הוראה של הביצוע במוסיקה. האיזון בין "קדושתה" של היצירה הכתובה לבין הביטוי האישי-מקורי-ספונטני של המבצע אינו מובן מאליו, והוא משתנה תדיר בין ביצוע לביצוע על-פי הנפשות הפועלות, הסיטואציה, הקהל וגם גורמים נוספים שלא ניתן לשלוט בהם (כמו תקלות או השראה, מה שכונה ברנסנס sprezzatura). איזון זה חייב לשמור הן על כוונותיו המקוריות של המלחין, והן על הביטוי האישי של המבצע. אם אחד מהם חסר לגמרי – המוסיקה מתה, מאחר ובאמנות אין נכון ולא נכון, אין אמיתי ושקרי. קשה להתמודד עם סוגיות אלו הן בתחום הביקורת והן בתחום ההוראה, אלא אם כן מציבים אותן כשאלות. עצם הצגת השאלה הוא מרכזי בגיבוש שפה אמנותית או סגנון בביצוע מוסיקה, והז'אנר המוסיקלי המקיים ומחזיק סימן-שאלה מובהק לכל אורך היצירה הוא הקנון. יתירה מזאת, על כל אחד מהשותפים לביצוע קנון מוטלת משימה מתמשכת של הגדרת-זהות, של שמירה על ישות בסביבה שבה כל זהות משתקפת ומשוכפלת וגורמת ל"אני" להיטשטש ואפילו להיעלם.

לפי לוינס, עצם קיומו של האני אינו נתון פשוט, אלא כרוך בהקפדה על התחזוקה של הזהות והאחדות שלו. להיות אני, לפי לוינס, הוא סוג של פרויקט לא טריוויאלי, שמונתה

¹⁸⁷ אלירז, ישראל, *דברים דחופים*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2010, עמ' 370.

¹⁸⁸ לוינס, עמנואל, "הפילוסופיה ואידיאת האינסוף", *קריאות תלמודיות חדשות*, תרגום: ד' אפשטיין, שוקן, תל-אביב 2004, עמ' 94.

¹⁸⁹ כנען, חגי, *פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס*, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 104-105.

ביכולת האנושית לעצב ולייצב בתוך נהר הזמן וההשתנות מבנה מובחן בעל חזות של קבע.¹⁹⁰

ממרכזיותה של הצבת סימן השאלה ומחשיבות הבנת הצורך בעיצוב ה'אני הדובר' במוסיקה נובעת חשיבותו הרבה של הקנון כמכשיר בעל משמעות קרדינאלית בהוראת הנגינה, על כל שלביה.

התהייה והתמיהה לגבי משמעות האמירה המוסיקלית נעוצה ומתבססת מלכתחילה על צלילים שאין להמירם בהיגדים מילוליים, ולכן כה חשובה ההתייחסות למשפט המוסיקלי כאל שאלה, כאל תנועה הפותחת אפשרויות ולא סוגרת או מקבעת אותן. הקנון, עם כל העקשנות השמרנית של מעקב קול אחרי קול, רק מוכיח כי אכן ניתן להזדהות ולהכיל את דברי האחר – אך רק באותה שפה צלילית - אותה שפה שמתאפיינת בערפל של רמזים ושברי משמעויות, אותם תמיהות וסימני-שאלה שהם חלק אינהרנטי בקסם ובמסתורין שקיים במוסיקה.

דבר זה נכון לא רק לגבי המוסיקה עצמה, אלא גם לגבי הביצוע המוסיקלי. הפרמטרים בביצוע הניתנים לביקורת ולשיפוטיות מוחלטת ואובייקטיבית הם מעטים, ולמעשה הם שייכים לצדדים הספורטיביים של הנגינה ולא להיבטים האמנותיים והיצירתיים. לכן ראוי וחשוב לשמור על הביצוע כעל אופציה, כעל השערה, כעל פתיחות של שאלה – ולא כעל עובדה מוכחת או כעל קביעת אידיאל מוחלט. נכון שבמקרה של הקנון יש בכך מעין סוג של פרדוקס – הייצוג של החוק, הכלל, המסגרת שאסור לפגוע בה או לחרוג ממנה, ובו זמנית הצבת סימני השאלה המערערים כל וודאות או מחויבות. אף על פי כן, יש אלמנט אמנותי מהותי בעצם הפרדוקס הזה, ולהכרתי לא ניתן להגיע לביצוע אמנותי מלא ללא ההכרה בו וללא הזמנת החיוך שהוא מעלה. חיוך זה הוא מסימני ההיכר של כל משחק, לא כל שכן 'משחק' במוסיקה ('לנגן' הוא 'לשחק' בהרבה שפות אירופאיות - play, spielen, Jouer, играть, giocare, spelen, spil, jogar, juego, grać, spěľět...).

המשחק, במוסיקה בכלל ובביצוע קנון בפרט, יוצר ומבליט את התלות בין הקולות ואת האחריות ההדדית שצצה כתוצאה ממנה. "מן הרגע שהאחר מסתכל בי, אני אחראי כלפיו".¹⁹¹ ברגע שהמבצע נאלץ להתעמת עם המבט של הקול האחר, ברגע שהוא מאבד את מרכזיותו האגוצנטרית – הוא מגלה את האחריות לסובייקטיביות שלו עצמו, "הוא מגלה שהאחריות איננה תוספת חיצונית לגרעין העצמיות, אלא שעצמיותו כבר מושתתת במהותה על מבנה העומק של האחריות".¹⁹²

And I am you, and what I see is me.

Pink Floyd¹⁹³

יש דברים שניתן להשיגם אך ורק על-ידי זינוק נמרץ אל הצד האחר. יש ללכת אל הנֶכֶר כדי למצוא את המולדת שאותה עזבת.¹⁹⁴

¹⁹⁰ שם, עמ' 106.

¹⁹¹ לוינס, עמנואל, *אתיקה והאינסופי*, שיחות עם פיליפ נמו, תרגום: אפרים מאיר בשיתוף עם שמואל ראם, מאגנס, ירושלים תשנ"ה, עמ' 73.

¹⁹² שם, עמ' 106.

¹⁹³ Pink Floyd, *Echoes*, EMI, England 1971.

¹⁹⁴ יאנוך, גוסטב, *שיחות עם קפקא*, תרגום שלמה טנאי, ספריית פועלים 2006.

קודה לתנועה מעגלית אינסופית

כל מקום כאן הוא
דרך אל מקום
שהוא דרך.

ישראל אלירז¹⁹⁵

במאמר זה נעשה ניסיון לבחינה מחודשת של חידת הקנון. בבואי לקדם את הבנת הנושא, העזתי להתרחק מן המוכן-המזומן, להסתכן ולא "ללכת על הבטוח". ראיתי את עצמי חותר במים רבים לעבר החוף העלום, תוך הימשכות לשדה חקירה החורג מגבולות המוסיקה אל עבר תחומי דעת ופיוט משיקים. הייתה זאת עשייה שאינה מייטרת את השקידה ואת הצורך בדיוק הניסוח וההמשגה. אינני מתעלם מכך שהשארתי מאחורי אבנים שלא נהפכו ונתיבות שלא נחקרו. עם זאת, עלי לקוות שמאמרי זה עזר לא רק לענות על כמה שאלות, אלא גם להציב כמה שאלות חדשות, העשויות לשמש פתח למחקר נוסף.

שלום, נתראה עוד, אפסע לאטי –
דרכי את הדרך יודעת...
אני מתנועע, אך יחד אתי
תבל שכורה מתנועעת!...

אלכסנדר פן¹⁹⁶

¹⁹⁵ אלירז, ישראל, *דברים דחופים*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2010, עמ' 162.
¹⁹⁶ אלכסנדר פן, שיר השיכור, *השירים ב'*, הקיבוץ המאוחד, ת"א 2005, עמ' 491.

מסעו של המלחין אל חוויית הזמן

סטיבן הורנשטיין

"השעונים אינם באוניסון. השעון הפנימי רץ כאחוז תזזית בפסיעות שטניות, אחוזות דיבוק ובלתי אנושיות, בעוד השעון החיצוני נע בכבדות, במהירותו הרגילה. מה עלול להתרחש כאשר העולמות נבקעים, והם אכן נבקעים, או לפחות מתנגשים באופן אימתני?"

מתוך יומנו של פרנץ קפקא, 16 בינואר 1922

I מבוא

הזמן: סתיו 1986. המקום: סטודיו להקלטות בירושלים. ערבבתי שישים וארבעה ערוצי קולאז'ים צליליים דחוסים שכותרתם "אנדרטה"¹, קולות מהקלטות משוחזרות של שדות הקרב של מלחמת העולם השנייה במערך צלילים כליים. כל תנועה של ידי השפיעה על ה"מיקס". הלחנתי באזור הדמדומים בין מירקם שכבתי (עם אלמנטים מוסיקליים נבדלים) לבין גוון אחיד (עם אלמנטים דחוסים עד כדי "ערפול"). השיא אחריו תרתי היה זקוק לדיוק ורגישות. במהלך ה"מיקס" השביעי, העניינים פעלו היטב. הצליל נצבר לאט ויצר רגע דרמטי מרומם, אך בו בעת, דבר מה טלטל אותי מן ה"שיגרה". לפתע, תקפה אותי תחושה מוזרה שקפאתי בזמן. הכול עצר סביבי, אפילו תנועת ידי, שאני ידעתי שהיא נעה! נשאתי את עיני למאבחן הספקטרום שעל הקיר, וכול האורות דלקו, כל התדירויות פעלו. רגע מרומם זה ארך דקת אחדות ואז חלף, כמו הצלילים. מעולם לא שכחתי את הרגע. הוא רדף אותי. הוא נותר חידה משך עשרות שנים, ניווט את דרכי בעבודת הדוקטורט, יצר ניסויים פסיכו-אקוסטיים ומערכת לניתוח יצירות מוסיקליות – שכולם היוו ניסיונות "להתיר" את קורי המסתורין. מאמר זה מסכם את המסע.

II המחקר

התפיסה – המטאפורה

ההנחה הבסיסית שלי נטועה בתמונה פשוטה: כשאדם יוצר תמיסה (לדוגמא: סוכר ומים) ישנה נקודה בה הנוזל לא מסוגל עוד להחזיק את המוצק. זה נקרא "נקודת הרוויה". האם עשויה תופעה שכזו להופיע במוסיקה, כאשר עוד ועוד נתונים מוסיקליים לא "מתקבלים" עוד על ידי המרקם המוסיקלי? האם זהו הגשר בין "מירקם" לבין "גוון"? (כאשר כל האלמנטים הנבדלים "נמזגים" ומתערבבים לישות אחת?) האינטואיציה שלי אמרה שדבר מה בתהליך זה של "רוויה" משפיע על תפיסת הזמן באופן כה מכריע, עד ליצירת תחושת האטה – ואפילו "עצירה" של הזמן. כינתי תופעה זו בשם "רוויית-על"². על מנת לבחון את הנחת היסוד שלי, היה עלי לצמצמה לעקרונות בסיסיים לצורך מחקר עתידי.

סטיבן הורנשטיין, מלחין, חבר סגל האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים.

¹ ניתן להאזין ליצירה "אנדרטה" במלואה באתר המלחין: www.zrimah.wordpress.com פברואר 2012

² הורנשטיין, ס. (2004)

העקרונות וההנחות

צמצמתי את העקרונות לעיל לשלושה³:

עקרון ראשון: רמת המובחנות⁴ (Definability)

עקרון שני: טווח ההתרחשויות (עם חריגה מהנורמה)⁵

עקרון שלישי: רמת הכיווניות⁶ (Directionality)

חשתי ששלושה עקרונות אלה, החשובים במיוחד לקביעת הסגנון המוסיקלי, יהוו דרכי חקירה אפקטיביות. לאחר לימוד מחקרים קודמים בתפיסת זמן (ראה אפנדיקס 1), כתבים של מלחינים רבים וניתוח ניסויים משלי לאורך השנים, אישרתי את ההנחות הבאות:

1. **דרגת המובחנות** עשויה להופיע דרך מאפיינים שונים (הופעת פרמטר בודד – רמת הסדירות, חוקי הארגון השולטים על יחידות שונות, רמת ההתרחשויות המתואמות בין אירועים סימולטניים שונים בפרמטרים שונים).

ההנחה: ככל שדרגת המובחנות נמוכה יותר, יתארך משכה של תחושת הזמן.

2. **טווח ההתרחשויות** ביחס לטווח הנורמטיבי, ביחס לפרמטרים השונים.

ההנחה: ככל שהמרחק מן הנורמה גדול יותר (לכיוון ה"יותר" או ה"פחות"⁷) יתארך משכה של תחושת הזמן.

3. בהירות/חוסר בהירות בכיווניות של יחידות מלודיות או תבניות הרמוניות.

ההנחה: עלייה באי הוודאות לאורך תהליך (טשטוש הכיווניות) תגרום להארכת הזמן.

³ שלושה מן העקרונות נובעים מהתרשים הטבעי (מול המלומד) (כהן, ד., 2004)

⁴ כאן מובחנות אינה מיוצגת על ידי גודל כמותי מדויק, אלא על ידי איכויות מקובלות בעולם המוסיקלי. למשל: קצב, עם חפיפה בין האירוע לפעמה, הינו מוגדר יותר מאשר עם סינקופציה – ויתרה מכך, עם קצב ללא פעמה או אי סדירות. או מלודיה – עם סימטריה של הפרזות שלה נחשבת מובחנת, ואם אסימטרית, היא פחות מוגדרת. מתאר (קונטור) מלודי של עלייה וירידה הדרגתית הינו מוגדר יותר מאשר תנועת זיג-זג פתאומית, שהיא פחות מוגדרת. (כהן, ד., 2001)

⁵ קשור לפונקציית U הפוכה (Hargreaves, 1986) שאפשר ליישמה לפרמטרים רבים, עם חריגה מהנורמה, האחת כלפי ה"פחות" והאחרת כלפי ה"יותר".

⁶ מתייחס למגוון תהליכים מוסיקליים שלאורך זמן, מכוונים למטרה קונקרטית: הרמוניה פונקציונאלית, צבירת אירועים לעבר שיא, בניית מתח, שחרור מתח וכו'.

⁷ דוגמת חריגות לעבר ה"יותר" בקצוות: חזק מאד, מהיר, גבוה, עם ניגודים ושינויים מרובים. בניגוד לזה: חריגות לכיוון ה"פחות": רך מאד, איטי, נמוך, עם מיעוט ניגודים ושינויים.

מתודה א: שני ניסויים (מס' 1 מס' 2)

בניסוי השתתפו קבוצות בנות 48 משתתפים (שחולקו באופן שווה בין מוסיקאים ללא מוסיקאים) שהאזינו והגיבו למערך של קטעים מוסיקליים. קטעים רבים נלקחו מיצירות מוסיקליות וכללו פרמטרים מוסיקליים מגוונים: מקצבים, מלודיות, מהלכים הרמוניים, בדחיסויות ועוצמות שונות במשכים נבחרים.

בניסוי מס' 1, האזינו הנבדקים לצמד דוגמאות ונתבקשו לציין איזו דוגמא "נשמעה זמן רב יותר" או אם שתי הדוגמאות נשמעו "אותו הדבר". הנבדקים יכלו להוסיף הערות כתובות.

בניסוי מס' 2 נתבקשו הנבדקים להאזין לכל קטע ואז "לבצע מחדש" את משכו של כל אירוע על ידי לחיצה על כפתור במחשב. תגובותיהם נמדדו בעזרת תוכנית מחשב מיוחדת, ולאחר מכן מוינו ונותחו. תיאור מעמיק של ניסויים מס' 1 ומס' 2 (לכל ניסוי תוצאות מפורטות) הם מעבר לטווח המאמר הנוכחי⁸. ניתן לסכם את הניסויים כדלהלן:

ניסוי מס' 1: תגובות חד משמעיות באופן גבוה נמצאו ב – 38 מתוך 54 תבניות שהוצגו (70%) אצל מוסיקאים ולא מוסיקאים כאחד, ומרמזות על התוצאות הבאות:

1. מהיר יותר נתפס כארוך יותר.
2. מובחן פחות נתפס כארוך יותר.
3. נמוך או גבוה באופן קיצוני (U הפוך) נתפס כארוך יותר.
4. גבוה באופן קיצוני נתפס כארוך יותר. נמוך באופן קיצוני נתפס כארוך ביותר.
5. פחות מובחן נתפס כארוך יותר.
6. תנועה לעבר "חריגה אל היותר" נתפסת כארוכה יותר מאשר הנורמטיבי, ובאופן כלשהו ארוכה יותר מאשר "חריגה אל הפחות", במיוחד ברמות הקיצוניות, המופרזות והמנוגדות.
7. פחות כיווני מבחינה הרמונית נתפס כארוך יותר. יותר אנהרמוני וללא כיוון הרמוני נתפס כארוך ביותר.

⁸ למידע נוסף, ראה אפנדיקס II ואת מחקר המחבר:

Super saturation: a phenomenon in contemporary music on the background of time, Hebrew University, 2004

ניסוי מס' 2:

תגובות חד משמעיות נמצאו ברוב התבניות שהוצגו, אצל מוסיקאים ולא מוסיקאים כאחד, ומרמזות על התוצאות הבאות:

1. קצב, רמות מהירות (איטי, low attack density, 9/100, משך קצר מאד – נתפסו ב- 39% ארוכים יותר.
2. קצב, דרגות של מובחנות ומורכבות (לא מוגדר במידת מה) נתפסו ב- 30% ארוכים יותר.
3. קצב, דרגות של מהירות (מהיר, high attack density, 72/100, משכים ארוכים מאד) נתפסו ב- 26% ארוכים יותר.
4. רמות מופרזות של התרחקות מהנורמה לעבר ה"יותר" (גבוה, מהיר, חזק, זוויתי) נתפסו ב- 24% ארוכות יותר.
5. שלוש דרגות של גובה אבסולוטי (בדגש על תדרים גבוהים, עשירים בטונים עיליים) נתפסו ב- 21% ארוכים יותר.
6. בנוגע לתבניות הרמוניות, **תבניות לא כיווניות נתפסו ב- 73% ארוכות יותר** מאשר תבניות כיווניות!
7. בטווח הסדירות-אי סדירות של תבניות מודגשות, **מכסימום שוויוניות של אירועים** (ביחס לשוויון-אי

כך, הניסויים ציינו "כלים" רבי עוצמה ל"הארכת" תחושת הזמן:

1. מורכבות ריתמית גדולה יותר.
2. דחיסות רבה יותר של attacks (לכיוון ה"יותר").
3. דלילות רבה יותר של attacks (לכיוון ה"פחות").
4. חריגה גדולה יותר מן הנורמה (במיוחד חריגה ל"יותר").
5. טשטוש רב יותר במובחנות.
6. קצוות ברמות הגובה האבסולוטי (במיוחד רמות צליל גבוה).
7. פחות כיווניות הרמונית.
8. מכסימום שוויוניות של אירועים בפרק זמן נרחב (מחזוריות).

מתודה II: שיטת הניתוח (ממצאים ביחס ל"אנדרטה")

בנוסף להיותה "מעודכנת" בתוצאות שני הניסויים, היצירה "אנדרטה"⁹ נותחה באמצעות ה"פריזמה" של מערכת אנליטית המיועדת ליצירות עם מרקמים רוויים באופן הדרגתי ונקודות של "רוויית על". השיטה עשתה שימוש במדידות של דחיסות כנקודות ציר ביצירה, באופנים הבאים:

1. מספר אירועים לתיבה (דחיסות אירוע).
2. מספר attacks לכל קבוצת כלי תזמורת לתיבה (דחיסות של attack קבוצתי).
3. מספר attacks של כלים אינדיבידואלים (דחיסות attack אינדיבידואלית).
4. רמת דחיסות attacks לפי קבוצות כלים עם אותה דינאמיקה.
5. שינוי גוון ברוחבים שונים של רצועות תדירות, בדגש מיוחד של הפרק לעבר הומוגניות (זהות של צבע צליל).
6. רחב האמביטוס.
7. הרמה בה האמביטוס "מתמלא" לאורך הרגיסטרים.
8. תפקידן הייחודי של רצועות תדירות, במיוחד בתדירויות נמוכות.
9. מבנים אנכיים העושים שימוש באשכולות (clusters) מצטברים (דיסוננסים) ואחוז השימוש הכולל שלהם במרקם.
10. שינויי דינאמיקה, פתאומיים או הדרגתיים.
11. מהירויות גוברות לאורך שכבות שונות (קשור לדחיסות attack).
12. שאר "מבנים מעבים", כמו טרילים (במיוחד ברגיסטרים נמוכים), טרמולו, תנועת לשון מרפרפת בכלי הנשיפה ושאר "רעשים" יוצרי אפקטים.¹⁰

המבנה הכולל של "אנדרטה" הינו עקומה קמורה המחולקת לשלושה חלקים (I, II, III) אשר משכם מתכווץ בהדרגה (מהארוך ביותר לקצר ביותר).

החלקים:

I. "4'16"

II. "3'54"

III. "3'04"¹¹

⁹ לפירושים נוספים ולהאזנה, ראה: - Feb. 2012 www.zrimah.wordpress.com

¹⁰ הותאם מ - Berry, W. 1965

¹¹ אנדרטה (משך: 11:14) בנויה כ"פרק" אחד - "אופרה" מיניאטורית ובה סולן קולי מוקלט אחד. היצירה נעה ממבוא איטי, מרווח והקשתי, לתצוגה הדרגתית של מקטעים קוליים הארוגים עם צלילים תזמורתיים, כמו ממרחקים. לאחר הרמוניות בצ'לו עם מרכז טונלי ברור בצורת אוסטינטו, נבנה הקטע תוך שימוש בשכבות של חומר קולי (מדובר ומושר, הפעם באופן בהיר יותר) וקווים כליים. הרמוניות הצ'לו מתעבות, עוברות מ - 4 ל - 16 קולות, בעוד החומר הקולי "מתכהה" עקב עובי המרקם. כאשר המרקם מתעבה, הופך החומר הקולי ללא קריא, מלבד מקטע קולי סולני מדובר או מושר. המרקם נבנה עד לנקודה של רוויית על, כאשר המרקם "לא מסוגל עוד" ונמזג לגוון. ואז חלה רגיעה, דה פרגמנטציה לחצאי טונים בצ'לו. מעבר רך בכלי ההקשה (מזכיר את פתיחת היצירה) מתגלה במירב הבהירות, ה"גיבור" (סולן קולי), שר שיר שחוזר מספר פעמים ונמוג במרחקים... סיום בערבול תופים נמוך. בנוסף, ראה פיגורה 1.

פתיחה בערבול מצלתיים, ערבול תופים ודממה, על מנת להעניק ליצירה צורת א-ב-א, אם כי חלק ב' ארוך יותר באופן משמעותי. הניתוח התמקד בתהליך לעבר "רוויית על" ואפקט של התרחבות הזמן, וכמו בניסויים מס' 1 ומס' 2, התבסס על מספר משתנים ביחס לשלושה עקרונות:

1. מובחנות.
 2. טווח ההתרחשויות (ביחס לחריגה מהנורמה).
 3. כיוויות.
- המשתנים כללו:
1. משך החלקים השונים, והסך הכולל של היצירה.
 2. פרמטרים אופייניים ומרכיבים מוסיקליים של החלקים.
 3. הכלים והצלילים (תזמורתי, קולי, אלקטרוני)
 4. אפיון השכבות
 - א. צלילים מושהים (רגיסטר נמוך, אמצעי ועליון).
 - ב. אלמנטים מחזוריים (אוסטינטו, פיגורות חוזרות).
 - ג. בלוקים של חומר אקורדי (הומופוני).
 - ד. בלוקים של חומר מלודי (שני קולות ויותר, פוליפוני).
 - ה. התפרצויות צליל פתאומיות.
 - ו. מקטעים של קול מדובר (בהירים וניתנים לשמיעה, מעורפלים).
 - ז. מקטעים של קול מושר (בהירים וניתנים לשמיעה, מעורפלים).
 - ח. תפקידי קולות מורחבים (בהירים וניתנים לשמיעה, מעורפלים).
 5. זיהוי המאפיינים של חלקים נבחרים, ביחס לפונקציות U
 6. מובחנות (עקרון ראשון) ביחס ל:
 - א. צירופי פרמטרים.
 - ב. מרכיבים לשוניים (מילוליים).
 7. טווח האירועים (עקרון שני) ביחס ל:
 - א. גובה הצליל.
 - ב. עוצמה.
 - ג. קצב (מהירות).
 - ד. רמת השינוי.
 - ה. דחיסות (מספר יחידות ו/או אירועים).
 - ו. צירופי פרמטרים (עוצמה, מהירות, רגיסטר, רמת השינוי) בחריגה קיצונית מהנורמה.

8. כיווניות – (עקרון שלישי) ביחס ל:

א. מהלך הרמוני.

ב. קצב (פעמה, ארגון, חזרה).

ג. תוכן מילולי.

9. אלמנטים מחזוריים – אירועים מחזוריים, שימוש באוסטינטו.

10. תכונות מילוליות – באמצעות המקטעים השונים, המדוברים והמושרים.

ניתוח היצירה אישר את המסקנות של ניסויים מס' 1 ומס' 2 ביחס להנחות. התהליכים הברורים ביותר של "התרחבות הזמן" ביצירה היו מקבילים לממצאי המחקרים. הם כללו (גם בדיאגרמה 1 ופיגורה 1):

1. שינוי קיצוני ופתאומי (מתנועה עשירה ל"מצב סטטי") ברגע רווית העל (קטעים G-H).
עקרון שני: טווח חריגת האירועים לעבר ה"פחות".

2. תנודות תכופות ופתאומיות בין קטבים של קיצוניות – קטעים A2-3 (מבוא רך מאד) G-H (רוויה) I – J (אשכול בצ'לו).

3. שימוש בערפול טקסט על מנת ליצור אפקט "דמוי חלום", אי בהירות, מן המבוא הראשוני עד לחומר הטקסט (B) ואיזור של רוויה (G-H) מנוגד לבהירות הפתאומית בטקסט השיר ב – L1. **עקרון 1: רמת המובחנות.**

4. בכניסת החלק הנרחב של היצירה (I, II, III) חלה נפילה פתאומית ממצב של חריגה מהנורמה אל הנורמטיבי (או קרוב לנורמטיבי). **עקרון 2: טווח חריגת האירועים לעבר ה"פחות".**

5. **צבירה ובו-זמניות של חריגות קיצוניות מהנורמה בכל הפרמטרים באזור הרוויה (G-H).** **עקרון 2: טווח חריגות של האירועים לעבר ה"יותר".**

א. הכי חזק (אמפליטודה).

ב. הצליל הגבוה ביותר (מנעד).

ג. המהיר ביותר והאיטי ביותר (מהירות).

ד. **הרחבת המנעד (אמביטוס).**

ה. דחיסות גבוהה ביותר (דחיסות של אירוע).

6. בנקודת הרוויה (G-H) עם הצטברות חריגות לעבר ה"יותר", היו גם שתי **חריגות לעבר ה"פחות"** (ראה פיגורות קטנות IV-V בפיגורה I).

א. קיפאון פתאומי בתנועה (סטזיס).

ב. חסך פתאומי בניגוד, עירוב אלמנטים (סטזיס).

IV מסקנה

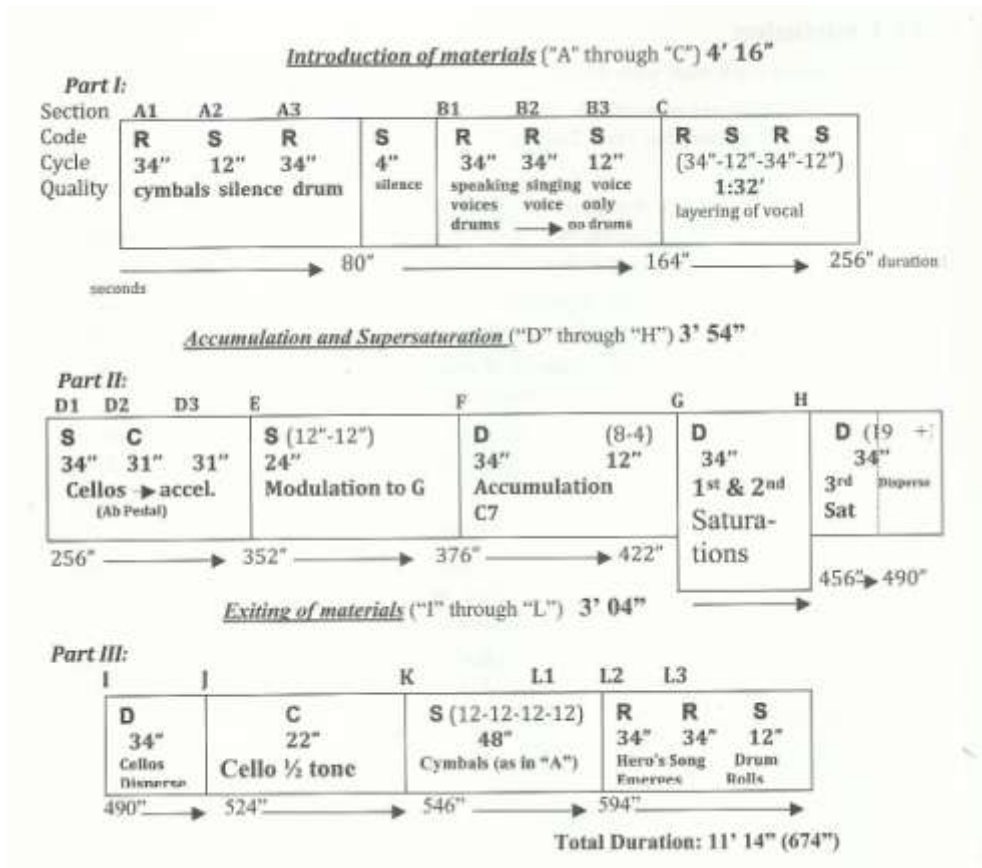
ביצירה שנבחנה, מה היו התנאים שתרמו לתחושה הקיצונית של התרחבות הזמן?

1. **דו הקיום של פעולות מוסיקליות מרובות**, המבוסס על אחד או יותר מן **העקרונות שנבחנו (ראשון, שני ושלישי)** אשר הוכח שהם תורמים להארכת תחושת הזמן.
2. דו הקיום ואי ההתאמה של שני "שעונים", האחד יציב ומחזורי, השני משתנה כל הזמן ו"יחסי" – ולפיכך יוצר **מצב של חוסר קוהרנטיות** ומאריך את תפיסת הזמן.
3. השימוש במצבים קיצוניים, חריגות מהנורמה, יצר **מצב הפתעה קבוע, בלתי צפוי ובלתי ניתן לחיזוי**, ולפיכך, חוסר מובחנות.
4. **ההצטברות והסימולטניות של מצבים קיצוניים** (חריגה מהנורמה לכיוון ה"יותר") ברוב/כול הפרמטרים בנקודת הרוויה.
5. המצב של **אי תיאום** בנקודת הרוויה, קיצונית (לעבר ה"יותר") מבחינת הדינאמיקה, רגיסטר, מהירות וכו' לצד מיזוג של צליל וקיפאון.
6. מצב ממושך של **חוסר כיווניות**, תוך שימוש באקורד דומיננטי נרחב.
7. ההתנסות המקורית של המלחין בהתרחבות הזמן: קבלה **תשומת לב** למוסיקה, לדוגמא: מצב של "האזנה עמוקה" ו**תשומת לב**, ובו בעת, להיות "מחוצה לה". **הרהור** – לדוגמא: ההתנסות האנליטית והמחשבתית של המלחין.¹⁸
8. במקום להתמקד באידיאל סגנוני של "אתוס" או "פאתוס"¹⁹, וליצור "התנגשות" ביניהם, דו קיום של יכולת ניבוי יציבה ואיפוק בשילוב עם מצב קיצוני של ניגודים שוברי גבולות.

¹⁸ ראה את תיאורו של John Dewey על תפקיד ההרהור בשטף היצירה של האמן (Dewey, 1934) וכן מחקר על הזמן - prospective (ברגע זה) מול retrospective (היסטורי) (Zakay, 1989)

¹⁹ Op. Cit. Sachs

טבלה מס' 1: אנדרטה – ניתוח מבני תוך התייחסות למשך המקטעים ומחזורי הזמן הפנימיים שלהם



מקרא: קוד

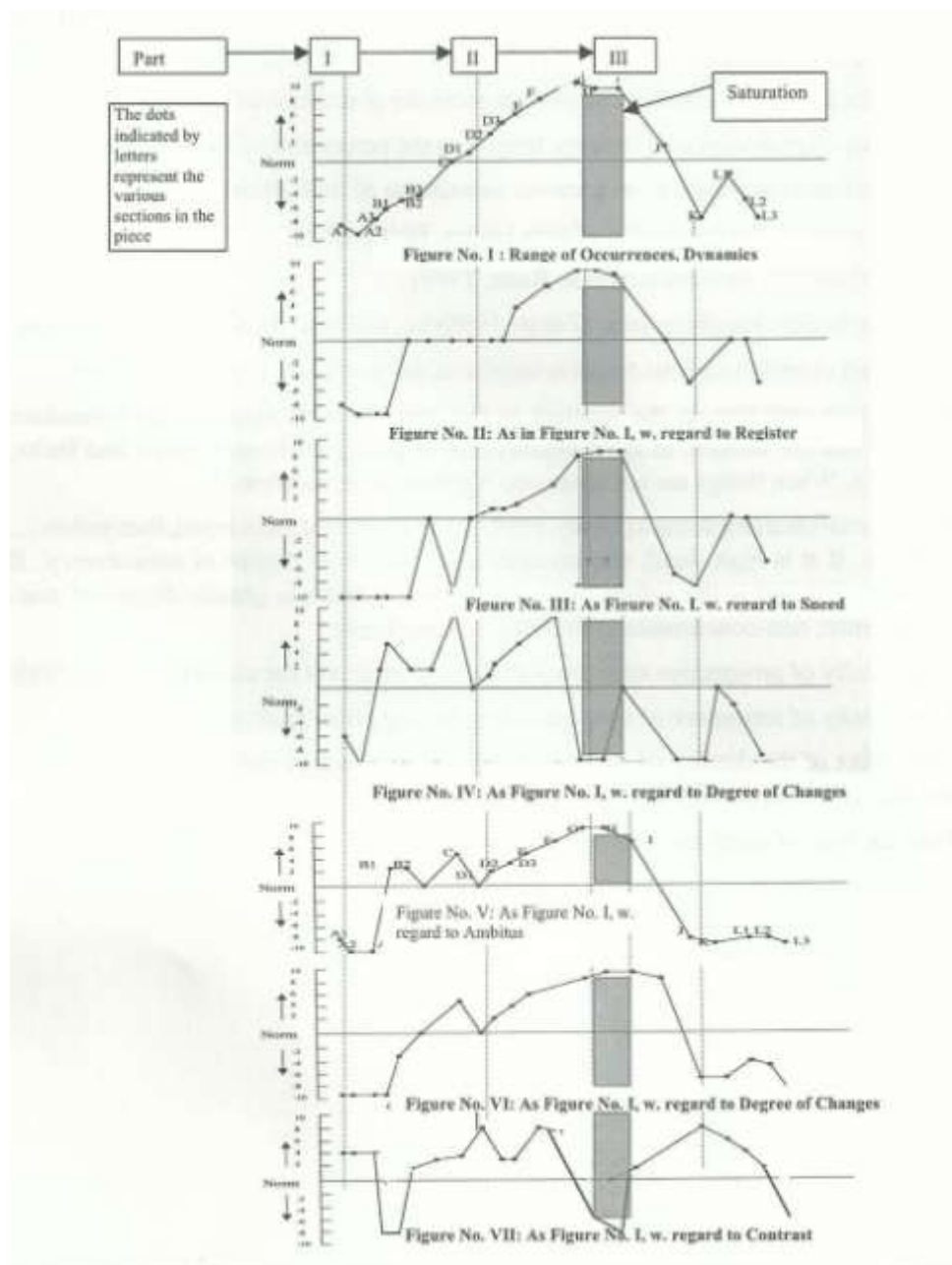
R = מקטעים של 34', עם מחזורים ריתמיים חוזרים

D = מקטעים של 34', עם חומר מגוון ומפוזר

C = מקטעים דחוסים, בעלי משכים קצרים במעט מ- 34', כגון: 22', 31'

S = מקטעים של 12', עם דממה, צליל דליל, נפילה פתאומית בצליל או מצב סטאטי

דיאגרמה מס' 1: נקודה של "רוויית על" – מפגש של קצוות - טווח התרחשויות מרובות פרמטרים



טבלאות I-VII: סיכום, טווח ההתרחשויות, של מיגוון פרמטרים ביחס לסטייה מן הנורמה (מצוין כאן כפונקציית "U")

אפנדיקס 1

מספר עקרונות של מוסיקה ותפיסת זמן – תקציר מחקר

(הסיכום נעשה בשיתוף פעולה של פרופ' דליה כהן וד"ר סטיבן הורנשטיין, 2002)

1. קדנצה צפויה תורמת להערכת זמן מדויקת. (Boltz, 2002)
2. קדנצה לא צפויה מקצרת את תפיסת הזמן. (Boltz, 1992)
3. קדנצה לפני קדנצה צפויה מקצרת את תפיסת הזמן. (Boltz, 1989)
4. קדנצה אחרי קדנצה צפויה מאריכה את תפיסת הזמן. (Boltz, 1989)
5. אירועים סדירים תורמים להערכת זמן מדויקת. (Boltz, 1994)
6. מתח מקצר את תפיסת הזמן. (Jones, Boltz, 1989)
7. הגברת העניין מקצרת. (Jones, Boltz, 1989)
8. תשומת לב לזמן מאריכה את הזמן. (Zakay, 1998) לדוגמא: אתה ממתין לאור, וזה ממושך מאד.
9. אירועים לא קוהרנטיים בתחומים שונים מאריכים את הזמן. (Jones and Boltz, 1989)
10. במיקוד תשומת הלב על הרגע, כך שהניתוח מתרכז ברגע המיידי (על פני השטח, ברגע זה) הזמן נתפס כארוך יותר (Jones and Boltz, 1989) (לדוגמא: כאשר דברים אינם בהירים, מתרכזים ברגע).
11. אי תיאום מאריך (Zakay, 1989) לדוגמא: להביט בפרצופים באדום ולאחר מכן בצהוב... במוסיקה, אם זה גבוה, חזק ומודגש יש מידה רבה של תיאום. אם הצליל הגבוה ביותר הוא הרך ביותר, הנמוך ביותר הוא החזק ביותר, יש רמה גבוהה יותר של אי תיאום. אי תיאום תורם למורכבות.
12. למורכבות של זמן צפוי יש אפקט מקצר. (ברגע זה) (Zakay, 1989)
13. למורכבות של זמן עבר יש אפקט מאריך. (Zakay, 1989)²⁰
14. האפקט של דחיסות האירועים תלוי בזמן צפוי, זמן עבר וסוג האירועים (Zakay and others, 1994)
15. סוג האירוע עשוי לקצר או להאריך (Zakay and others, 1994)

תרגום המאמר מאנגלית: טלי קרשאי

²⁰ דיון על זמן צפוי-זמן עבר הוא מעבר לתחום המאמר הנוכחי, אך נחקר עתה על ידי המחבר תוך התייחסות לממצאים הללו.

סדירות משקלית גלויה ונסתרת בסונטה למקלדת מאת דומניקו סקרלטי

יאיר ארליך

אוסף 555 הסונטות למקלדת של דומניקו סקרלטי מהווה ז'אנר ייחודי במינו, בהשוואה הן ליצירות בנות זמנן והן ליצירות מתקופות אחרות. ייחודיות זו באה לידי ביטוי בהיבטים רבים: צורניים, מלודיים-קונטראפונקטיים, הרמוניים, "תזמוריים" ועוד. המחצית השנייה של המאה העשרים הולידה מחקרים חשובים שעסקו בדומניקו סקרלטי בכלל ובסונטות בפרט, ובהם נבחנו היבטים אלה. ברם, חקר ההיבט הריתמי של הסונטות הוזנח לעומת חקר ההיבטים האחרים. קירקפטרין (1953), שהניח את היסודות למחקר המודרני של יצירות סקרלטי, מתעלם כמעט לחלוטין מן ההיבט הריתמי. סאטקליף (2003) עומד על חסר זה ואף הקדיש פרק שלם בספרו לתחביר של הסונטות ובו דיון נרחב על תופעות ריתמיות נפוצות בהן. עם זאת, הוא מסתפק, על-פי-רוב, בהצגה גרידא של תופעות החורגות מן הנורמה, בלא להציע מתודה מסודרת לניתוחן. בדיסרטציה שלי (ארליך 2011) אני מנסה להתמודד עם האתגר, לאור ההתפתחות העצומה בחקר הקצב בעשורים האחרונים, ובמיוחד על ידי חוקרים מן הזרם השנקרי. שיטת המחקר מציגה ניתוחים ריתמיים של מבחר סונטות באמצעות רדוקציות ריתמיות, המאפשרות ביתר קלות לעקוב אחר "מקצב הפראזות", שהוא האינטראקציה שבין מבנה הפראזות ואורכן לבין המשקל, ובמיוחד הרמות המשקליות המצויות מעל לתיבה הרשומה, אלה המכונות "משקל-על"¹.

מקצב הפראזות העסיק את התיאורטיקנים למן המאה השמונה-עשרה. אלה דנו בהרחבה בשאלת האורך הנורמטיבי של הפראזה (וכתוצאה מכך גם של אורכן של תיבות העל, אף על פי שמונח זה לא נזכר במפורש). במיוחד העסיקה אותם שאלת ה"טבעיות" של מבנה זוגי של פראזות, היינו פראזות בנות שתיים, ארבע, שמונה ושש-עשרה תיבות. קיימת הסכמה רחבה כי פראזות בעלות מבנה זוגי נפוצות יותר מאחרות, אולם אין הסכמה לגבי הסיבה לכך. הוגו רימן, בן המאה התשע-עשרה, מחזיק בעמדה הקיצונית לפיה כל פראזה באורך בלתי זוגי מקורה בפראזה בעלת מבנה זוגי שעברה מניפולאציה בדמות הרחבה או צמצום. לדעתו, אין אפשרות להימלט ממבנה בסיסי זוגי כשם שאין אפשרות להימלט מן הטונאליות (!). עמדה מתונה יותר נוקטים התיאורטיקנים של המאה השמונה עשרה: ריפל, קירנברגר וקוך. לדעתם, הפראזות בעלות המבנה הזוגי אמנם טבעיות יותר, אך ניתן למצוא גם פראזות בלתי זוגיות. בחלק מן המקרים, אך לא בכלם, פראזות אלה הן תוצאה של מניפולאציה של פראזות זוגיות. גישתו של היינריך שנקר קרובה לעמדה זו. לדעתו, ההעדפה לארגון זוגי טבועה בנו כבני אדם, מסיבות פיזיולוגיות ופסיכולוגיות, והוא קושר זו למחזוריות של פעימות הלב.² קרל שנטר מזכיר גם את המבנה הזוגי הסימטרי של גוף האדם כמקור למבנה זוגי טבעי.³

ד"ר יאיר ארליך הינו חבר סגל באקדמיה למוסיקה ולמחול. מלמד קונטרפונקט, הרמוניה ופיתוח שמיעה, מתודולוגיה מוסיקלית ומעביר סמינר בהיבטים הקצביים במוסיקה הטונאלית. מאמר זה לקוח מתוך עבודת הדוקטור שלו שהושלמה בשנת 2011 במחלקה למוסיקה של אוניברסיטת בר-אילן.

¹ המונח "מקצב הפראזות" (Phrase Rhythm) נטבע על ידי רות'שטיין (1989), והמונח "משקל-על" (Hypermeter) נטבע על-ידי קון (1968). כמובן, קיים קשר הדוק בין אורך הפראזה לבין המבנה ההיפר-מטרי שלה, אולם אין זהות בין השניים, במיוחד כאשר הגבולות שלהם מופיעים ב"פאזה" שונה. להגדרות מפורטות יותר של הפראזה ראה שנטר (1950, עמ' 13) ווסטרגארד (1975, עמ' 311).

²Schenker (1979, pp. 118-127).

³Schachter (1987, p. 17).

נקודת המוצא היא, אפוא, כי הפראזה בת ארבע התיבות היא הנורמה, ואילו פראזה באורך שונה נתפסת, ברוב המקרים, כואריאנט של פראזה "רגולארית", המשמשת אבטיפוס, לאחר שעברה טרנספורמציה. במקרים אלה, ניתן "לנרמל" את הפראזה ולהשיבה לצורה "המקורית" שלה. וויליאם רות'שטיין מדגיש, כי לא בכל מקרה ניתן למצוא ביצירה פראזה "רגולארית" שעשויה לשמש כאבטיפוס לפראזות המורחבות או המצומצמות. במקרים אלה ניתן לפעמים ליצור "אבטיפוס היפותטי", המשמש כנקודת ייחוס לפראזות הבלתי רגולאריות. עם זאת, קיימים מקרים בהם הדבר בלתי אפשרי, ובמקרים אלה המבנה האי-זוגי מובנה בפראזה.

שפתו הריתמית של סקרלטי מצטיינת בוירטואוזיות רבה, ואורכי הפראזות משתנים תדיר. בחלק מן המקרים המבנה הבלתי רגולארי אמנם טבוע בפראזה, אולם במקרים אחרים משתנה אורך הפראזה כתוצאה של טרנספורמציה, כהרחבה או צמצום, של אבטיפוס רגולארי. לעיתים משתנה אורך הפראזה בגלל תופעה של חפיפת פראזות (כאשר סיום פראזה כלשהי חופף עם תחילת הפראזה הבאה), או בגלל הימנעות מחפיפה במקום בו היא מתבקשת מתוך ההקשר המוסיקלי.⁴

המאמר הנוכחי דן בתופעה מעניינת מאוד של שינויים במשקל-על הנובעים מטרנספורמציה של פראזה בעלת מבנה רגולארי. בפרט, נעקוב אחר **תהליך** הטרנספורמציה, למן האבטיפוס (ההיפותטי) ועד ל"פני השטח". לשם כך נפנה אל אחת הסונטות המוקדמות של סקרלטי, מס' 3 ברשימת קירקפטריק (ראה דוגמה 1). סונטה זו היא מתוך הקבוצה הקרויה *Essercizi per Gravicembalo*, קובץ שהתפרסם עוד בחיי המלחין, בשנת 1738. סונטה זו בנויה במבנה המקובל אצל סקרלטי: יצירה חד פרקית, דו חלקית, בה החלק הראשון מבצע מודולציה (במקרה הזה למז'ור הרלטיבי, דו מז'ור) ואילו החלק השני חוזר לטוניקה, לה מינור. קיים קושי להגדיר במדויק את הצורה בסונטות של סקרלטי, אולם מקובל להשתמש בניחוח של קירקפטריק. ניתוח זה מצביע על ה"נקודה הקריטית", לקראת סיומו של כל אחד מן החלקים, שבה מתבססת הטוניקה (הזמנית, בחלק הראשון, או העיקרית בחלק השני), ובה מתאחד גם החומר התמאטי בשני החלקים. נקודה קריטית זו קרויה *the crux*. החלקים הקודמים ל-*crux* חופשיים למדי, ולכל סונטה מבנה ייחודי לה. עם זאת, קירקפטריק מבחין, באופן גס, בין "סונטות סגורות" שבהן החלק השני פותח באותו החומר התמאטי שהופיע בתחילת החלק הראשון, לבין "סונטות פתוחות" שבהן תחילת החלק השני מציג חומר שונה. אזור זה, של תחילת החלק השני, נושא בדרך כלל אופי פיתוחי.

⁴ למשל, כאשר אזור שבו משקל העל הרגולארי מכיל פראזות שכולן חופפות זו לזו, אולם הפראזה המסיימת אינה יכולה לחפוף עם זו שאחריה. כתוצאה מכך יש להוסיף תיבה שתכיל את הטוניקה המסיימת. הטיפול בחפיפת פראזות זוכה לטיפול נרחב בדיסרציה שלי, בשל היותו ביטוי לכך כי לא ניתן לממש את כל ה"מאווים הריתמיים" ביצירה מוסיקלית, משום שבחלקם הם סותרים זה את זה. בפרט, לא ניתן לממש את הרצון להגדיר את נקודת הסיום של היצירה באמצעות אירוע מוסיקלי. להרחבה בנושא קונפליקטים אימננטיים אלה ראה אגמון (1997).

Sonata k. 3

The image displays a musical score for Sonata k. 3 by Domenico Scarlatti, consisting of six systems of piano music. Each system includes a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 41, and 46 are marked at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line and a final fingering of (1).

דוגמה 1: סונטה ק. 3

יאר ארליך

2 3 4 1 2 3

1 2 3 4 1 2 3

4 5 6 1 2 3 4 1

2 3 4 1 2 3 4

5 1 2 3 4 1 2 3

4 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4

הסונטה שלפנינו היא סונטה "סגורה", וה-crux בכל אחד מן החלקים מופיע בתיבות 27 ו-77 בהתאמה. מיעוט הקדנצות (המופיעות, בכל אחד מן החלקים, רק פעם אחת לפני הקו הכפול) מעניק לסונטה אופי זורם, ובשל כך מוטב לדון כאן במשקל העל מאשר באורך הפראזות.⁵ ניתוח היפר-מטרי מופיע בדוגמה 1 מתחת לתווים. ניתן לראות בנקל כי החלק הראשון של הסונטה מציג משקל-על מרובע כמעט לכל ארכו, למעט ה"קדמה" בתיבה 1, ולמעט תוספת תיבה 14-תיבות 10-14 המציגות תיבת על מחומשת. (במקרה זה, מוכתב משקל-העל ע"י ה"ריתמוס הטונאלי", הנגזר מאורכו של הסולם היורד.)⁶ משקל העל בחלקה השני של הסונטה רגולארי פחות, ובו מתרחשות יותר טרנספורמציות של "האבטיפוס ההיפותטי". אנו נתמקד כאן בעשר התיבות הפותחות את החלק השני (48-57), המספקות דוגמה נהדרת לקשר שבין "מקור" ל"טרנספורמציה".

תחילת החלק השני מהווה מעין פיתוח של הנושא הפותח את הסונטה. אף-על-פי שהניתוח ההיפר-מטרי מצביע על משקל-רגולרי למדי (למעט תיבת-העל 53-51), הרי שהתמונה מורכבת יותר. המוטיב הסולמי היורד, הפותח את החלק השני (תיבות 48-47), נכלל כאן במסגרת תיבת העל, בניגוד למוטיב זה המופיע בתחילת הסונטה (תיבה 1). אורכו של מוטיב זה ומיקומו המטרי משתנה (לפעמים הוא מתחיל בפעמה הראשונה ולפעמים בפעמה השלישית). על מנת להבין טוב יותר את תיבות 48-57, נפנה תחילה אל ה"מקור", אל התיבות הפותחות את הסונטה (תיבות 1-4), המופיעות בדוגמה 2:

upbeat motive main motive

hypermeter: 1 2 3 4 1

דוגמה 2: ק. 3, תיבות 1-6

⁵ הגדרת הפראזה, לפי סזנו וווסטרגארד, נעשית על ידי הקדנצה המופיעה בסופה.

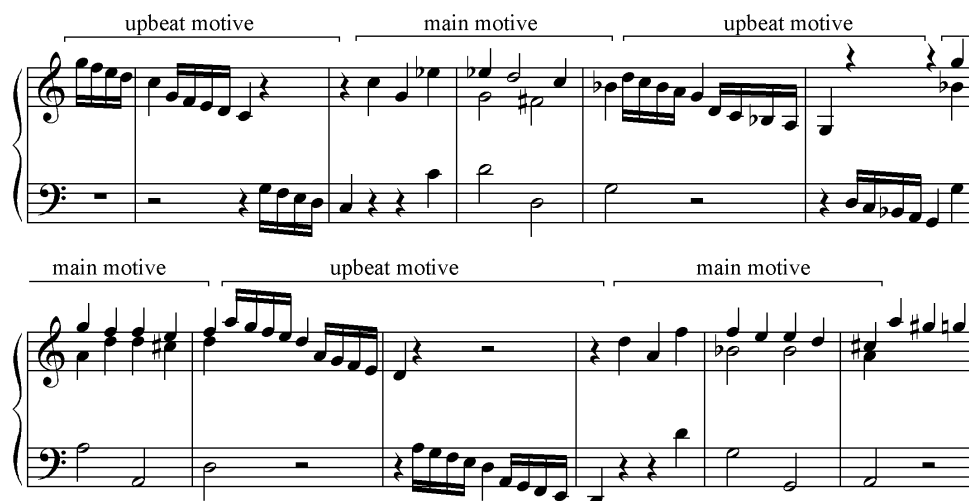
⁶ למרות הסדירות במשקל העל המופיעה בחלק הראשון, הרי שהאינטראקציה בין משקל העל לבין מבנה הפראזות ואורכן איננו כה פשוט. הקדנצה שבתיבה 35 מוצגת כתיבת על "חזקה", אולם הטוניקה שבה מסיימת את הפראזה הקודמת, ה"גולשת" אל תחילת הפראזה הבאה ואל תחילת תיבת העל הבאה, כך שנוצרת חפיפת פראזות. תופעת החפיפה יוצרת, אם כן, פראזות ארוכות יותר מתיבות העל המכילות אותן. בסיום החלק הראשון, לפני הקו הכפול, יש צורך "להוסיף תיבה" כדי להציג את הטוניקה המסיימת, שאינה יכולה לחפוף עם תחילת הפראזה הבאה. בסיום החלק השני, בתיבות 94-91, "דוחס" סקרלטי את הטוניקה המסיימת לתוך תיבת העל המרובעת, כך שהפראזה למעשה מתקצרת. תופעות אלה אופיינית מאוד לסקרלטי.

נושא זה מורכב משני מוטיבים: הראשון - בתיבה 1 (ולפניה קדמה בת רבע) המציגה את הירידה הסולמית בערכים ריתמיים של חלקי ששה עשר, והשני, מתיבה 2, מציג רעיון מלודי בן שתי תיבות (החוזר על עצמו שוב ושוב). המוטיב הראשון כולו משמש מעין קדמה למוטיב השני, העיקרי, אלא ש"קדמה" זו אורכת תיבה וחצי. רות'שטיין מכנה תופעה מסוג זה בשם "elongated upbeat", היינו קדמה המופיעה לפני התיבה הנספרת ראשונה בתיבת-על כלשהי, ואורכה לפחות תיבה שלימה. תיבה זו אינה נספרת עימהם כחלק ממשקל העל.⁷ במקרה דנן, הארכת הקדמה מתבצעת על ידי חזרה על המוטיב הראשון, מוטיב הקווינטה היורדת, בשלושה רגיסטרים שונים. כיוון שכך, ניתן "לנרמל" אותה ע"י ויתור על החזרות, וכך להכניס את הקדמה אל תוך המוטיב עצמו, מבלי לשבש את משקל העל. בנוסף, ניתן להכניס את מוטיב הקדמה לפני כל הופעה של מוטיב הנושא, כפי שמדגימה דוגמה 3.⁸



דוגמה 3: שכתוב של תיבות 1-6, המצטמצמות לאחר תהליך של "נורמליזציה".

כעת נפנה אל הפראזה הפותחת את החלק השני. דוגמה 4 מציגה את תיבות 48-57. למרות ה"כמעט רגולאריות", קל להבחין בהבדלים שבין תת-הפראזות, הן באורך המוטיב עצמו (בפעם השנייה הוא "מקוצר" לעומת הפעם הראשונה והשלישית) והן באורך הקדמה (הארוכה יותר בפעם השלישית). בשל כך משתנה גם המיקום המטרי וההיפר-מטרי של כל אחד מחלקי הפראזה.



דוגמה 4: תיבות 48-57

⁷Rothstein (1989), pp. 56-57.

⁸ עם זאת, יש לשים לב כי לפעמים פעולת ההרחבה היא המאפשרת את קיומו של משקל על סדיר. דוגמה מובהקת לכך היא סיום החלק הראשון, בתיבות 43-46. משקל העל המרובע מתאפשר דווקא בגלל הקדמה המוארכת.

ברם, "נורמליזציה" של הפראזה מאפשרת לחשוף את התהליך למן האבטיפוס הרגולארי ההיפותטי ועד לתוצאה הסופית, האי רגולארית, המופיעה על פני השטח. דוגמה 5 מציגה אבטיפוס היפותטי, או "נורמליזציה", הדומה לנורמליזציה שהוצגה לתיבות הפותחות את הסונטה. מוטיב הקדמה צומצם כאן לרבע אחד, והוא משולב בתוך המוטיב העיקרי. יש לשים לב כי פראזה זו מורכבת משלוש חוליות, וכך מתקבלות כאן שש תיבות. משום כך, משקל העל הוא זוגי רק ברמה אחת מעל למשקל הרשום.¹⁹⁷



דוגמה 5: "אבטיפוס היפותטי" של תיבות 48-58

כעת נעקוב אחר תהליך ההתפתחות שבין האבטיפוס ההיפותטי שבדוגמה 5 לבין התוצאה הסופית, כפי שהיא מופיעה אצל סקרלטי. דוגמה 6 מציגה את שלב הביניים, המתאפיין במעבר בין משקל מרובע למשקל משולש לסירוגין. בדוגמה זו מופיעה הקדמה בצורתה המוארכת, אך אורך כל ה"קדמות" הושווה לשלושה חצאים. כמו כן הושווה אורך כל ה"נושאים העיקריים" לארבעה חצאים, ולשם כך נוספו שני רבעים להופעה השנייה של ה"מוטיב העיקרי", שקוצר אצל סקרלטי. למרות שינוי המשקל, נשמרת כאן רגולאריות במידה מסויימת, בשל סדרות חילופי המשקל, היוצרת משקל משולב.



דוגמה 6: שכתוב של תיבות 48-58: "רמת הביניים", במעבר מן האבטיפוס ההיפותטי אל הטקסט המקורי

¹⁹⁷ המונח "משקל על מרובע" ננקט כאן לשם הנוחות, וגם בשל היותו שולט בסונטה באופן מובהק. ניסוח מדוייק יותר יתייחס למשקל-העל זוגי ברמותיו השונות. כאשר תיבת על מאגדת שתי תיבות בלבד, ייווצר משקל על זוגי ברמה אחת. כאשר תיבת על מאגדת ארבע תיבות, ייווצר משקל על זוגי בשתי רמות, וכן הלאה.

רמת הטקסט המקורי של סקרלטי מוצגת בדוגמה 7, באופן המאפשר לעקוב אחר הקשר בין דוגמה 6 לדוגמה 7. הקו המקווקו מקשר בין הפעמות החזקות של כל אחת מן ההופעות של ה"מוטיב העיקרי".

טרנספורמציה זו מסייעת מאוד בארגון הצורני של הסונטה. אזור זה של תחילת החלק השני נושא, על פי רוב, אופי פיתוחי. במקרה דנן, סקרלטי מיטיב לנצל גם את היסוד הריתמי להעצמת האופי הפיתוי של הקטע. עם זאת, המתח הריתמי לא מושג באמצעים "קפריזיים", תכונה שרבים נוטים לייחס לסקרלטי, אלא מתוך פיתוח מושכל של הנושאים היציבים המופיעים בתחילת היצירה.

דוגמה 7: תיבות 48-58 – רמת הטקסט המקורי

ביבליוגרפיה

Agmon, Eytan. 1997. "Musical Durations as Mathematical Intervals". *Music Analysis* 16/1: 45-75.

Cone, Edward T. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.

Ehrlich, Yair. 2011. *Phrase Rhythm in Domenico Scarlatti's Keyboard Sonatas*. Ph.D. Dissertation. Bar-Ilan University.

Kirkpatrick, Ralph. 1953. *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press.

Rothstein, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. London: Schirmer Books.

Schachter, Carl. 1987. "Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter". *The Music Forum*, Vol. 6, Part I, New York: Columbia University Press: 1-59.

Schenker, Heinrich. 1979. *Free Composition (Der freie Satz)*. Translated and edited by Ernst Oster. 2 vols. New York: Longman.

Sessions, Roger. 1950. *The Musical Experience of Composer, Performer and Listener*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Sutcliffe, W. Dean. 2003. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and 18th Century Musical Style*. Cambridge University Press.

Westergaard, Peter. 1975. *An Introduction to Tonal Theory*. New York: Norton.

על גלגולו של הזמן במחול ובמוסיקה

ורד אביב

המוח כמחולל ניבויים

אנחנו לא מתבוננים פסיביים בעולם, אנו צופים ומאזינים אקטיביים למידע המגיע מהעולם. אקטיביים במובן זה שאנחנו בונים באופן מיידי ובכל פעם מחדש פרדיקציה (ניבוי) של המצב העתידי של העולם. למעשה אנו "רואים" את הצעד הבא, "שומעים" את הצליל הבא ובונים גשר בין העבר לעתיד הצפוי לנו. תהליך הניבוי הוא חלק אינטגרלי של הצפייה וההאזנה והוא למעשה מתרחש באופן לא מודע במוחנו (Bar 2007; Hochstein & Ahissar 2002).

על מה נסמך תהליך הפרדיקציה במוחנו? מקובל לחשוב שהגורמים העיקריים המשתתפים בתהליך הניבוי הינם המידע המגיע מהחושים על העולם, האסוציאציות הנלוות אליו בעקבות ניסיון העבר, האנלוגיות שהן מייצרות, והאינטגרציה של כל אלו לכדי יצירת ניבוי ספציפי לגבי מה שצפוי להתרחש בעתיד הקרוב (Bar 2007). המידע החושי מעורר במוחנו סדרת אסוציאציות באמצעות הזיכרון של מה שאנחנו יודעים ומכירים על העולם, בהקשר לאותו המידע. זיכרון אסוציאטיבי זה כולל את המשמעות הנלוות למידע, ואת ההקשר הרלוונטי. כך, הניסיון שלנו האגור בזיכרון, באמצעות האסוציאציות שהגירוי החושי מעורר, מאפשר יצירת פרדיקציה.

למעשה, המוח משתמש במידע החושי שמגיע אליו (גם כשהוא חלקי ולא חד משמעי) על מנת ליצור אנלוגיה למשהו שאנחנו כבר מכירים. למשל רקדן שמופיע להרף עין בשדה הראייה מעורר במוחנו באופן אוטומטי השוואה לייצוג של רקדן שאנו מכירים ולמעשה אנו שואלים את עצמנו על המידע החדש 'כמו מי הוא נראה?'. בתהליך האנלוגיה הזה אנחנו משווים את הייצוג של האדם שראינו כעת לייצוג שהכי דומה לו מתוך מה שאנו מעלים ומוציאים במאגרי הזיכרון. ככל הנראה זו דרכנו לעשות אנלוגיה בין המידע החדש לישן שאנו מכירים. הייצוג הזה, של הרקדן למשל, יכול להיות מורכב ורב חושי והוא יעורר את מכלול האסוציאציות הנלוות אליו (לייצוג) ובעקבותיהן את הפרדיקציות של תנועתו העתידית של הרקדן העומד מולנו.

חשוב להדגיש שהמוח מעדכן את הפרדיקציות עצמן וגם משכלל את הדרך לייצג אותן, בעקבות בחינה של מידת ההתאמה בין הפרדיקציה למה שמתרחש בפועל.

על הזמן כחוליה מרכזית בשרשרת תהליכי פרדיקציה של אמנויות

ראינו, אם כן, שתהליך הפרדיקציה הינו תהליך אקטיבי, רב שלבי התלוי בזמן. מידע (שמגיע מהעולם ומתבניות פנימיות כאחד) מעורר ניבוי אשר נבחן עם קבלת המידע הבא ומתעדכן בהתאם.

ד"ר ורד אביב, פועלת בתחום המפגש שבין אמנות ומדע. את לימודי הדוקטורט ומחקרה המדעי ערכה בתחום חקר המח, באוניברסיטה העברית בירושלים ובמכון המחקר הלאומי בארה"ב. לימודיה בתחומי האמנויות כוללים מחול באוניברסיטת מרילנד בארה"ב, תנועה אצל פרופ' עמוס חץ וציור אצל יוסף הירש. ורד הינה אמנית פעילה ועבודותיה מוצגות בתערוכות יחיד בארץ ובעולם. ורד אביב חברת סגל באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ומרצה בתחומי האנטומיה ומיומנויות מוטוריות, המוח והחושים ונירואסתטיקה. המחקר האקדמי שלה מתמקד בזיקה ובקשרים שבין המח ואמנות חזותית. לפרטים נוספים ראו: www.veredaviv.com

כאשר אנו מתמקדים במה שמתרחש במוחנו בזמן צפייה ביצירות אמנות, נוצרת דיכוטומיה בין אמנויות תלויות זמן (כריקוד ומוסיקה) לאמנויות סטטיות (כאמנות פלסטית). בזמן צפייה באמנות פלסטית, כל מרכיבי היצירה נגלים לעינינו בבת אחת ואנו עוסקים בפענוח שלהם (Zeki 1999). גם במקרה זה בונה המוח ייצוג מידי של העולם בעקבות המידע החזותי, ייצוג שמעדכן את עצמו עד להתאמה מלאה עם העולם החיצוני (top down-) (Hochstein & Ahissar 2002) bottom up, אולם כל הנתונים החזותיים קיימים כבר בצפייה הראשונה ואינם משתנים עם הזמן. אמנויות הבמה, לעומת זאת, מציגות לפנינו אלמנטים שמשתנים באופן הכרחי עם הזמן. מכאן שבזמן הצפייה אנחנו עוסקים בהכרח וביתר הדגשה בתהליך הזה של ניבוי. קרי, בבחינת מידת ההתאמה בין הציפיות שלנו לגבי הצעד הבא של הרקדן – לבין מימושן בפועל על הבמה (אביב 2010, 2004 Hagendoorn).

על גלגולו של הזמן בריקוד לעומת הזמן במוסיקה

בעת ההאזנה למוסיקה אנו בונים פרדיקציה לגבי הצליל (או אוסף הצלילים) שיישמעו ברגע הבא, המימד העיקרי הוא אם כן מימד הזמן. בריקוד לעומת זאת אנו בונים ציפייה המבוססת גם על מימד הזמן וגם על מימד המרחב. אנו שואלים את עצמנו אילו תנועות יבצע הרקדן ברגע הבא, ושאלה זו מורכבת ממה הוא יעשה ומהיכן במרחב תתבצע התנועה. לכאורה המטלה לפרדיקציה בריקוד מורכבת יותר מאשר פרדיקציה מוסיקלית מאחר והיא עוסקת בשני מימדים בלתי תלויים ונפרדים לעומת מימד יחיד במוסיקה.

אלא שבריקוד המרחב והזמן ממומשים באמצעות תנועת האדם, תנועה בעלת דרגות החופש מעטות המוכרת לנו היטב מנסינוניו היומיומי והמאפשרת לפיכך פרדיקציה בקלות יחסית.

כשאנו מאזינים למוסיקה ומוחנו עוסק בשאלה 'איזה צליל יישמע ברגע הבא' אנו חווים חוויה שונה. מאחר וטבעו של הצליל נגזר מטבעו של הגורם הפיסיקלי המפיק אותו – ככינור או סינטיסייזר - מקורות אלו יכולים להפיק צלילים שונים ומגוונים. לכן, קיימות אפשרויות רבות מאד לזהותו של הצליל הבא. מרחב האפשרויות הזה אמנם מצטמצם כשאנו עוסקים במוסיקה תבניתית (מערבית או אחרת) בעלת "חוקיות" מוכרת. אך בכל זאת נדמה כי מרחב הפרדיקציות במוסיקה גדול (ויכולת הניבוי שלנו קטנה).

ארגז הכלים לפרדיקציה בריקוד

במהלכה של צפייה בריקוד, שעה שהמוח עוסק בניבוי תנועתו של רקדן, עומדים לרשותנו מספר כלים מהותיים: האנטומיה של גוף האדם הקובעת (מגבילה) את חופש התנועה, לצד המיומנות הייחודית שפיתח המוח לאנליזה ולהבנה של תנועה אנושית.

מתוקף העובדה שאנו עוסקים בתנועה של גוף אנושי – אנו עוסקים בגוף בעל מבנה קבוע בעל מגבלות אנטומיות ברורות אשר פועל בשדה הכבידה. גוף שאנו מכירים ומיומנים בשימוש בו

(תמונה 1). מכאן נגזר שאנחנו יכולים לנבא יותר בקלות ויותר בוודאות את המהלך התנועתי העתידי לבוא על סמך מה שקורה כעת. מיומנות זו של ניבוי באה לידי ביטוי בכל טווח התנועה האנושית, גם מבלי שאנו מוגבלים לרפרטואר תנועתי סגנוני כלשהו, כצעדים של בלט קלאסי או תנועות של קפואירה.



תמונה 1: חופש התנועה האנושית ומגבלותיו, כפי שבא לידי ביטוי בצילום של הרקדנית המיומנת טליה פז. הצילום באדיבות טליה פז.

המגבלות האנטומיות הטבעיות של תנועת הגוף, הבנוי מפרקים ומפרקים מוגבלי תנועה, מורידות את כאמור דרגות החופש האפשריות בתנועת הגוף האנושי. אנו מבינים ומכירים את מגבלותיו של הגוף האנושי לא רק ביחס לטווחי התנועה, אלא גם ביחס למהירות התנועה האפשרית והתצורה המרחבית של התנועה (ראו Abernethy et al. 1997, Levangie & Norkin 2005)

גורם מהותי נוסף המשמש לפרדיקציה של תנועה הוא המיומנות הרבה שפיתחנו לגבי התבוננות בתנועה. התבוננות זו כוללת למעשה שני מרכיבים יסודיים: המרכיב הראייתי של האבחנה והבנה חזותית של התנועה, אולם לא פחות חשוב הוא המרכיב החוץ ראייתי - המרכיב המוטורי.

מערכת הראייה מומחית באבחנה בתנועה (שינויי מיקום בזמן) שמתרחשת בשדה הראייה, כתנועה של חפץ או של בעל-חיים (Kandel et al. 2000). אולם המיומנות הראייתית שפיתחנו בהקשר לצפייה בתנועת גוף האדם גדולה במיוחד, והיא מאפשרת לנו למעשה להתבונן במידע חלקי מאד ולהקיש ממנו מסקנות על תנועותיו של האדם השלם (Decety J. & Grèzes J. 1999; Neri et al 2006). לדוגמא, התבוננות במספר מצומצם של נקודות אור הממוקמות על פני מפרקים אחדים בלבד בגופו של רקדן, מאפשרת לנו להבין את התנועה הכוללת של הרקדן מתוך תנועת נקודות האור הנעות (על רקע חשוך, ללא ראיית גופו של הרקדן) ראו איור point light display בתמונה 2 ודוגמא –



תמונה 2: איור של נקודות אור על פני ממפרקי מפתח אחדים של הרקדנית טליה פז (שמאל). נקודות האור לבדן אינן מספיקות כדי להבין שמדובר בגוף אנושי (ימין), אולם תנועת הנקודות תאפשר זיהוי הגוף האנושי באופן מיידי. הצילום באדיבות טליה פז. <http://www.youtube.com/watch?v=-jZFRGH1vUE&feature=related>

יתרה מזו, אנו יכולים לזהות מאוסף קטן של נקודות כאלה את תנועתם של זוג רקדנים ואף לזהות את סוג את הריקוד שהם רוקדים – למשל כריקוד ואלס. אנו מסוגלים לזהות אדם שאנו מכירים רק על פי התנועה של נקודות האור ואנו יכולים לזהות את התנועה גם כשנקודות האור מתחלפות בין מפרקים שונים במהלך התנועה. במקרים אלו, רק באמצעות התנועה מתאפשרת הבנה של הצורה (מה שמכונה (figure from motion) (Johansson 1973; Puce & Perrett 2003) .

המרכיב המוטורי מהווה אף הוא גורם חשוב בהבנת התנועה האנושית ובניית פרדיקציה שלה. בשעה שאנו מבצעים תנועה, מדמים אותה תנועה מבוצעת על ידינו או על ידי מישהו אחר או כשאנו צופים באותה תנועה מבוצעת בפועל על ידי אדם אחר – בכל המקרים האלו מעורבת המערכת המוטורית בתהליך ה"התבוננות" ואותם אזורים מוטוריים פעילים בקליפת המוח המוטורית (Rizzolatti & Craighero. 2004, Cross et al. 2006). אנחנו יוצרים התאמה בין הייצוג שלנו במוח כשאנו מבצעים תנועה כלשהי לבין הייצוג במוחנו כאשר אדם אחר מבצע את אותה התנועה, זאת באמצעות מערכת "תאי המראה" או ה-mirror neurons. אנו מתבוננים באחר מתוך הזדהות והבנה מוטורית (Brass & Heyes 2005). ניתן להתייחס לכך כאילו אנו "רואים" ריקוד באמצעות הגוף שלנו. יתר על כן, ככל שאנו מיומנים יותר בביצוע התנועות שאנו צופים בהן והמבוצעות על ידי אדם אחר – כך מוגברת הפעילות המוחית באזורים מוטוריים מסוימים (SMAr, PMv, IPL, STS, M1). כלומר, מידת ההזדהות שלנו כצופים יותר גדולה כשהמיומנות התנועתית האישית שלנו גדולה יותר באותו רפרטואר תנועתי (Cross et al. 2006).

לרשותנו, אם כן, מיומנות גבוהה בהבנת התנועה האנושית. המיומנות מתבססת על ניתוח חזותי של התנועה, הבנת מגבלות התנועה האנושית, והזדהות מוטורית עמה. מיומנות זו מובילה את הצופה בתנועה האנושית לפרדיקציה מהירה ויעילה של הצעד הבא שיעשה הרקדן. הצופה בריקוד טועה לעיתים רחוקות בהבנת הסצנה החזותית התנועתית שלפניו. מצב זה יוצר עבור הכוריאוגרף מרחב מעניין של תמרון בין מימוש הציפיות שנוצרות אצל הצופה לבין אי מימושן של הציפיות ויצירת אפקט של הפתעה, תוך ערור הקהל (Hagendoorn 2004) (תמונות 3-4)



תמונה 3: מה יהיו התנועות הבאות של הרקדנים? "מונגר" מאת ברק מרשל, באדיבות סוזן דלל, צלם: גד דגון.



תמונה 4: הנחיתה שלאחר קפיצתה של הרקדנית טליה פז נחוות על ידי המתבונן מתוך הזדהות. הצילום באדיבות טליה פז.

המוסיקה גוזרת על עצמה מגבלות

מאחר והמוסיקה אינה מוגבלת לתווך מסוים הנושא אותה (באנלוגיה לגופו של הרקדן), הפרדיקציה של מהלך מוסיקלי נתון בידי זיהוי ארגונום של הצלילים בצורה של תבניות מוסיקליות (Bregman 1994). תבניות אלו יכולות לנוע על הציר שבין תבניות פשוטות מאד, שאז הן נתפסות כטריוויאליות לתבניות מורכבות מדי ו אינם מאפשרים לנו לחלץ אותן מתוך אוסף הצלילים (Levitin 2006). המסורות המוסיקליות יצרו מערכות של "חוקים" או מוסכמות לגבי מה מתאים ומה "הולך עם מה" ברצפים הצלייליים. מערכות אלה מגבילות עצמן להסדרים שמטיל המלחין על ארגון הצלילים ואולם הן אינן מגבילות בהכרח את מוחו של המאזין. המאזין ימצא עצמו עסוק אפוא בחיפוש אחר סדרי הצלילים בזמן, הוא יעקוב אחר הפעמה (beat), המקצב (rhythm) והתבנית המורכבת (Peretz & Zatorre 2005).

סיכום

המלחין לוצ'אנו בריו אמר בהקשר ליצירת מוסיקה עכשווית: "...אחת הבעיות המוסיקליות החמורות ביותר של זמננו הוא המרחק והאדישות הקיימים בין הממד האקוסטי לממד המושגי של המוסיקה" (מתוך בריו ל. שיחות על מוסיקה עם רוסאנה דאלמונטה 1984, עמ' 41 הוצאת הקיבוץ המאוחד תל-אביב). אשר לאנלוגיה לתחום המחול, הוא נושא המאמר, נמצא שאחד האתגרים הקשים של המחול הוא העדר ההפרדה בין הממד הפיזי של הרקדן לממד המושגי של הריקוד. הפרדה זו במוסיקה והעדרה במחול הם אלו שעומדים בבסיס ההבדל המהותי ביכולת הפרדיקציה במחול לעומת זו הנעשית במוסיקה.

מקורות:

- Abernethy B., Kippers V., Mackinnon L. T., Neel R. J., and Hanrahan (1997) The biophysical foundation of human movement. Human Kinetics USA
- Bar M. (2007). The Proactive Brain: Using analogies and associations to generate predictions. Trends in Cognitive Sciences, 11(7), 280-289.
- Brass M. & Heyes C. (2005)
Imitation: is cognitive neuroscience solving the correspondence problem? Trends in Cognitive Sciences. 9:10: 489-495
- Bregman A.S. (1994) Auditory Scene Analysis. A Bradford Book, MIT Press
- Cross E.S., Hamilton A.F. and Grafton S.T. (2006) Building a motor simulation de novo: Observation of dance by dancers. NeuroImage 31 1257-1267
- Decety J. & Grèzes J. (1999) Neural mechanisms subserving the perception of human actions. Trends in Cognitive Sciences Volume 3, Issue 5,: 172-178
- Hagendoorn I. (2004) Some speculative hypotheses about the nature and perception of dance and choreography. Journal of Consciousness Studies, 11:3-4, 79-110
- Hochstein S. & Ahissar M. (2002) View from the top: Hierarchies and reverse hierarchies in the visual system. Neuron. 36: 791-804
- Johansson G. (1973) Visual perception of biological motion and a model for its analysis Perception & Psychophysics 14: 201 - 211
- Kandel E.R.; Schwartz J.H. & Jessel T.M. (2000) Principles of Neural Sciences (4th e.) McGraw-Hill Companies. Part 5.
- Levitin D. (2006) This is your brain on music. Atlantic books, London

Levangie P.K. & Norkin C.C (2005) Joint structure and function. F.A. Davis Company, Philadelphia.

Neri P., Luu J.Y., & Levi D.m. (2006) Meaningful interactions can enhance visual discrimination of human agents. *Nature neuroscience* 9:9 1186-1192

Peretz I. & Zatorre R.J. (2005) Brain Organization for Music Processing. *Ann. Rev. Psychol.* 56:89-114

Puce, A. & Perrett, D. (2003) Electrophysiology and brain imaging of biological motion. *Phil.*

Trans. R. Soc. Lond. B 358:435–445.

Rizzolatti G. & Craighero L. (2004) The mirror neuron system. *Annual Review of Neuroscience* 27:169–92

Zeki S. (1999) *Inner vision*, Oxford University Press NY

אביב ו. (2010) לראות ולשמע את הזמן: על מושג הזמן בריקוד לעומת מושג הזמן במוסיקה. פרוטוקולאז' 2010, אסופת מאמרים מתוך כתב העת המקוון היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים. עמ. 307-318. הוצאת בצלאל.

בריו ל. (1984) שיחות על מוסיקה, עם רוסאנה דאלמונטה הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

אמיר קולבן

הקדמה

לכל צורה אומנותית יש יחס אל הזמן, אשר הוא ייחודי לה ובמובן מסוים הופך את אותה צורה אומנותית למה שהינה, תוך שהוא מבדיל לעיתים בינה לבין צורות אומנותיות אחרות.

מאמר זה, שנשמך בעיקר על העיסוק רב השנים שלי בכוריאוגרפיה, מנסה לבחון צדדים שונים של זמן המחול. זהו מאמץ אנליטי במובהק, במובן של פירוק התנועה השלמה, זו שמורכבת מצורה, כיוון, אנרגיה וזמן, לצורך עיון ממוקד במרכיב הזמן.

בראשית הדברים אעסוק בזמן על ביטוייו האובייקטיביים והסובייקטיביים.

בהמשך אתייחס בקצרה לזמן באומנויות שונות- בעיקר אלה שיש להן נגיעה למחול באופן ישיר או עקיף- בכדי ליצור מסגרת לדיון על זמן מחול. אין בכוונתי ואינני מוסמך לדון לעומקו במכלול הנושאים הטמפורליים של כל אחת מהאומנויות שאזכיר כאן, ואגע רק באותם נושאים שיעזרו לי להגדיר את מסגרת הדיון על זמן מחול ומושגיו.

בהמשך הפרק אנסה לדון באופן מלא יותר בזמן המחול, תוך ניסיון לתת מענה לשתי שאלות:
(א) האם קיים זמן מחול שהוא ייחודי ומבדיל את אומנות המחול משאר האומנויות?
(ב) אם כן, מהם מרכיביו של אותו זמן מחול?

בחלק השני של מאמר זה אביא דוגמאות לעיסוק תוכני וצורני בזמן ובזמן-המחול ביצירתי *חיוכו של כרונוס Chronos Smile*.

הזמן החמקמק- קשיים בהגדרה ובהתייחסות לזמן

לרקדני להקת "קולבן דאנס" יש מנהג לכתוב על לוח המודעות של הלהקה את כל המשפטים המשעשעים או המוזרים שנאמרו על ידי מישהו מהעובדים או מהמבקרים במהלך יום עבודה. ואכן, במשך הזמן נצברו שם לא מעט משפטים תמוהים ומעוררי צחוק, אשר הם כעין נקודות ציון שמייצגות בדרך המוזרה את מפת התהליכים שהתרחשו במקום במהלך הזמן שחלף. מפה טובה כמו כל מפה אחרת אשר יוצריה מחליטים בשרירות ליבם על קנה המידה שלה שמייצג את רמת הפירוט שלה, או את רמת הדמיון בינה לבין המציאות שאותה היא אמורה לפשט, להפשיט ולייצג. בין יתר המשפטים שנכתבו על לוח המודעות המחייך הזה נמצאת גם אמירה אחת שלי שאחד מרקדניי שב ומזכיר לי בקריצה, כשהוא דורש ממני את פירושה: "אתה משתמש בזמן לאורך ולא לרוחב". מן הסתם המשפט אכן נאמר על ידי תוך ניסיון לתת לאותו רקדן תיקון כלשהו במהלך חזרה, תיקון שיאפשר לו להבין טוב יותר את כוונתי ולבצע את המוטל עליו.

אמיר קולבן, רקדן וכוריאוגרף. המייסד והמנהל האמנותי של להקת "קולבן דאנס" שבסיסה בירושלים. הלהקה נוסדה לפני 15 שנה. הינו מרצה בכיר באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, ובעבר כיהן כראש הפקולטה למחול.

¹ כרונוס, או קרונוס, הוא אל הזמן במיתולוגיה היוונית, ואביו של זאוס, שליט האולימפוס. משמו נגזרות המילים כרונו-לוגיה, סיני-כרוני ועוד. *חיוכו של כרונוס* הוא שמה של יצירת מחול שיצרתי בשנת 2000 אשר עסקה בזמן.

אלא שאינני מסוגל להיזכר באותו רגע שבו נאמרו הדברים, ובהעדרו של הקשר כלשהו אינני מבין מה אמרתי ולמה התכוונתי. אני זוכר רק את הרמת הגבות המיידית שלו שהביעה תימהון גדול, ואת החיוך שהתפשט על שפתיו כשהבעת ניצחון נוספת לה, כאותו דייג שדלה פנינה מהים: משפט נוסף לפנתיאון המשפטים שראוי להנציחם על לוח המודעות שלנו. במאמר מוסגר אני חייב להודות שזכרוני חלש למדי בתחומים שונים ושהזמן שחולף איננו מיטיב לא עם כושרי לזכור ולא עם אותם זיכרונות שנאגרו אי שם במחסני מוחי העמוסים מדי. לפיכך אני מודה לאותו רקדן שרשם את דבריי, אשר עכשיו ישמשו כנקודת המוצא לעיסוקי בזמן-מחולי. משפט זה יהיה לי נקודת ציון שממנה אנסה לגזור את המפה כולה.

בדיעבד, לאחר הרהורים נוספים במשפט הסתום שנפלט לי, דומני שלכך כיוונתי: אם מימד האורך של הזמן עונה לשאלה האובייקטיבית והמדידה של "כמה זמן עבר?", הרי מימד הרוחב הוא המימד הסובייקטיבי, זה ששואל שאלות אקזיסטנציאליות ואונטולוגיות באשר לזמן, וביניהן "מה עשיתי בזמן שהייתי?", אשר מעצבת את התחושה הסובייקטיבית של משך הזמן שחלף. במלים אחרות ויום-יומיות ניתן לומר את הידוע לכל, שהזמן האובייקטיבי הוא קצוב באופן שאינו תלוי בסובייקט ההווה בזמן, בעוד שהזמן הסובייקטיבי מתארך ומתקצר וקצבו מאיץ או מאט לפי מעורבותנו והעניין שיש לנו באירועים להם אנו שותפים או עדים במהלך זמן נתון. זמן שעובר עלינו בנעימים תמיד יראה קצר מדי, או לפחות קצר יותר ממשך הזמן שבו אנו מצפים בכיליון נפש למשהו שיתרחש, או לטיפול השיניים שיסתיים. לא הייתי מוצא לנחוץ לעסוק בשאלות אלה אלמלא היו מצויות בליבה של בדיקת מהותו של הזמן באומנות בכלל ובאומנות המחול בפרט. אבל האם באמת יש בידינו דרך לדעת מהו אותו זמן אובייקטיבי, או, יתרה מכך, האם הוא קיים או שאיננו אלא עוד פירוש של המחשבה האנושית המתעתעת? לכאורה, ביום-יום של חיינו, כל אחד יודע מה זה זמן, מנצל את הזמן, מקדיש זמן לדברים החשובים לו, מבזבז זמן על שטויות, והזמן שלו יקר לו. ועם זאת, אם ננסה להשיב על השאלה הישירה- מהו זמן? - קרוב לודאי שנמצא את עצמנו מתפתלים בסבך מעגלי בלתי פתיר של חצאי תשובות לא ברורות². לפיכך פניתי לאורקל של זמננו, נכנסתי לגוגל, הכנסתי את המילה Time וקיבלתי 11,080,000,000 תוצאות. מאליו מובן שאין לי די זמן לבחון את כולן או אפילו את חלקן, אבל די לי בידיעה שאינני לבד ביער החיפושים אחרי הזמן האבוד. לפיכך, לצורך הדיון שלי, אני מעדיף להסתמך על תשובות פילוסופיות דומות לשאלות קשות לפיהן- לשיטתו של ויטגנשטיין ואחרים- אין כלל צורך להגדיר את הזמן הזה שכולנו מבינים באורח אינטואיטיבי מהו. די בכך שהשימוש ב"זמן" יהיה רווח דיו ומשותף לדוברי השפה באופן שאיננו רב-משמעי או מבלבל כדי לדון בו. שהרי אם נדחה הצעה זו נאלץ להיכנס אל מהלך מחשבתית שתכליתו לבדוק את עצם יכולתנו לדעת את העולם ואת המציאות באופן "אמיתי", מהלך שאיננו חלק מדיון זה.

עכשיו, משהעליתי חלק מהבעייתיות שנובעת מדיון בנושא שאינני יכול להגדירו או לאפיינו באופן בהיר, ניתן לעבור להגדרה אופרטיבית שהיא בעצם האופן בו אנו מתייחסים לזמן בחיי היום-יום שלנו, כמכשיר. מכשיר שמאפשר לנו לסדר רצפים של התרחשויות, להשוות משכי זמן של אירועים ושל המרווחים ביניהם ולכמת קצב של שינויים כגון תנועה. יתרה מכך, שאלות הקשורות בזמן האובייקטיבי הן שאלות שיש להן משמעות זניחה בחוויית הזמן של יצירת האומנות, תהא אשר תהא. ולמרות זאת, בשבתנו במופע כלשהו, יכול המבט שלנו על השעון- מודד הזמן האובייקטיבי לכאורה- להעיד על קיומם הבו-זמני של זמנים מסוגים שונים:

(א) זמן החוויה הסובייקטיבית- אנו עושים זאת כשאנו משתעממים, מרגישים שאנו מבזבזים את זמננו היקר ומקווים שהמופע יסתיים בקרוב.

² והיידגר אומר שלא ניתן להציג את השאלה "מה זה זמן?", מכיוון שאז מציגים מניה וביה את הזמן כמשהו שהווה (אצל עמנואל לוינס, המוות והזמן, ע' 21, הוצאת רסלינג, תל אביב, 2007)

ב) הזמן האובייקטיבי- הזמן שבגינו אנו משלמים לבייבי סיטר ששכרנו או שברצוננו לוודא שאיננו מפסידים את האוטובוס האחרון הביתה.

הזמן באומנויות שונות

אינני מומחה באף אחד מתחומי האומנות שיוצגו בפרק זה, ואינני פילוסוף או חוקר בתחומים אלה, אבל ברצוני להתייחס לאבחנות שונות שמייחדות לדעתי את האומנויות השונות ומבדילות אותן זו מזו תוך שימוש בפרמטר הזמן בלבד. אני מרשה לעצמי להציג אבחנות אלה בתוקף החיכוך המתמיד והבלתי-נמנע של צורות אומנותיות אלה באומנות המחול בה אני עוסק, חיכוך שמתקיים בדרך של הכלה, אנלוגיה, דיאלוג ודרכים נוספות.

זמן ציור

זמן ציור הוא קבוע, יציב, נצחי ולא משתנה בציור היחיד, כאילו "הזמן קפא" ביצירה היחידה. למרות קביעותו היחסית, גם לציור הבודד- כמו לכל יצירת אומנות- מימדי זמן שאינם יציבים, כגון הזמן החולף במהלך עצם יצירתו של ציור זה, משך הזמן שנדרש לצופה להתבונן בציור ולחוות או להעריך אותו, ולצד כל אלה ההשתנות המתמדת של אופן ההתבוננות וההערכה כנגזר משינויים היסטוריים, חברתיים, אסתטיים ועוד. אבל ביסודו של הציור קיימת הנחת הקביעות של האובייקט שיצירתו הושלמה טרם הצגתו. וקביעות זו מאפשרת לנו להניח ברמה סבירה של דיוק (אם להתעלם מדהיית הצבעים או ממעטה האבק שנאסף על הציור) שאם נחזור ונצפה בו נראה את אותו ציור בדיוק, גם אם יחסנו אליו אפשר שישתנה בין הצפיות הללו. לזמן החולף יש השפעה על הסובייקט המתבונן, אבל מעט מאד השפעה על האובייקט הנצפה.³

זמן תיאטרון

הזמן התיאטרלי, זמן הבמה, בניגוד לזמן הציור, הוא זמן גמיש. האירוע התיאטרלי ככלל, כמו כל אומנויות המופע, הוא אירוע שמתרחש בזמן וקיומו מותנה ברצף אירועים שחייב לקרות על פני משך זמן כלשהו. לעיתים הוא מכווץ ומצמצם את זמן האירועים האמיתי לזמן סביר של מופע/הצגה. כלומר, אפשר שבמהלך שעה וחצי של מופע יפרשו לפנינו חיים שלמים, או יוצגו לנו אף דורות רבים.⁴ בניגוד לכך, לא מעט אירועים תיאטראליים, בעיקר אלה הריאליסטיים באופיים, מנסים לשמור על כללי המחזאות היוונית שגרסו את אחדות הזמן, המקום והעלילה. לצורך כך מוצגת העלילה כרצף דיאכרוני של אירועים שמתרחשים זה אחרי זה ברצף ובקצב "אמיתיים", כלומר באופן שנחוה על ידינו, הצופים, כנטול קפיצות ברצף הזמן. במקרה כזה ניתן לדבר על אירוע בזמן אמת, כלומר שמשכו התיאטרלי זהה למשך הזמן שאירוע מסוג זה יכול לקחת במציאות החוץ-תיאטרלית, זו שאותה מייצג האירוע התיאטרלי הריאליסטי.

³ אבל בפראפרזה על הרודוטוס אשר טען ביחס להיסטוריה שאיננו יכולים להיכנס פעמיים לאותו נהר, ניתן גם לומר שאיננו יכולים להסתכל פעמיים על אותו ציור. עצם ההשתנות שלנו מונעת מאיתנו לראות את אותו ציור, וכיוון שאין בידנו כל דרך לראות שוב את הציור הקודם, זה שנצפה על ידינו קודם לכן, אנו נותרים נטולי נקודת ייחוס שתאפשר לנו לומר שזה אכן אותו ציור.

⁴ מבלי להיכנס לפירוט יתר חשוב בכל זאת לומר שניתן גם להתבונן על האירוע התיאטרלי כעל אירוע זמן אמת אם אנו מתעלמים מניסיונו לייצג מציאות חוץ תיאטרלית אשר משכה שונה ממשכו של האירוע התיאטרלי. אם אנו מתבוננים במופע כ"אירוע לכשעצמו", הרי שבהכרח הוא יהיה אירוע זמן אמת. מנקודת ראות זו דומה האירוע התיאטרלי למוסיקה או לכל אומנות מופע אחרת.

במקביל לאפשרויות אלה קיימת גם האפשרות התיאטרלית שהפכה למעין תחבולה קולנועית בהמשך, של האטת הזמן, של ביצוע פעולה בקצב איטי ביותר (slow motion), אשר מאפשר לנו, הצופים, לעקוב אחרי כל גוון וכל ניואנס בהבעתם של השחקנים, דבר אשר אין ביכולתנו לעשותו כשהפעולה מבוצעת בקצב "האמיתי" ו"הסביר" שלה. אפשרות זו יכולה להעצים את ההשפעה הרגשית של הרגע שמוצג לעינינו באופן הזה.

יש להדגיש שנקודת הייחוס שלנו לנושא גמישות הזמן התיאטרלי היא ניסיון החיים שלנו שמייצר עבורנו, גם אם זהו מהלך סובייקטיבי לחלוטין, את תחושת הקצב הסביר והרצף הנכון של אירועים להם אנו שותפים בדרך זו או אחרת.

זמן מוסיקה

המוסיקה יש לה זמן משל עצמה, זמן אמיתי במהותו. יותר מכל האומנויות האחרות היא עוסקת במימד הזמן באופן גלוי לעין תוך שהיא מתבססת עליו לארגון החומרים והמבנים שמרכיבים אותה. ארגון הזמן, שבאומנויות אחרות נמצא ברקע העשייה, מצוי בקדמת המוסיקה: מהירות הפרק תצוין לעיתים בדיוק מטרונומי, המשקל יופיע לפני שתתחיל קריאת התווים, והתווים עצמם יצינון משכי זמן מדויקים.⁵

המוסיקה לכשעצמה היא הצורה האומנותית המופשטת ביותר, וככזו זמנה הוא זמן אמיתי, שכן היא איננה מנסה לייצג אירוע חיצוני כלשהו באופן ישיר, גם אם המוסיקה נוגעת בסיפור או אירוע היסטורי בר ייצוג, או מנסה לתאר מקומות ואירועים קונקרטיים. זמן המוסיקה הוא משך הזמן שבמהלכו נשמעת המוסיקה למאזין.⁶ במילים אחרות, האירוע המוסיקלי מעצם טבעו מתרחש בזמן אמת. אלא שאין די בקביעה זו, שכן היא מתעלמת מהחיבור הנפוץ בין מוסיקה למילים בשירים, פזמונים, מחזות זמר ואופרות. חיבור זה אינו בגדר הדבקה גרידא, אלא הוא יוצר צורות מוסיקליות שרמת ההפשטה שלהן נמוכה יותר. המילים המושרות ולא המדוברות מסיטות במקרה זה את זמן המוסיקה לכיוון זמן התיאטרון על שפע האפשרויות שהסטה זו מציעה, כפי שנדון כבר לעיל.

יקצר המצע מלעסוק באספקטים השונים והרבים של הזמן במוסיקה לכשעצמה, אבל אזכיר רק בקצרה את האספקטים המהותיים ביותר שיש להם דמיון למרכיבי הזמן במחול בהם אעסוק בהרחבה בפרק הבא: במוסיקה יש מימד זמן דיאכרוני שהוא הקו המלוּדי או הריתמי, ומימד סינכרוני, הצד ההרמוני, זה שמשלב את הקווים הדיאכרוניים השונים למקשה אחת. בשני המימדים הללו נוצרת הקומפוזיציה המוסיקלית תוך בניית היחסים שבין משכי צליל לבין הרווחים שבין הצלילים.

זמן מחול

קיימות מספר גישות שמנסות להצביע על מרכיבי היסוד של כוריאוגרפיה, כל כוריאוגרפיה באשר היא, ואף כי אין הסכמה מלאה ביניהן, ניתן לומר שאף אחת מהן איננה מוותרת על שלושה מרכיבים אלה: תנועה, מרחב וזמן.

⁵ אני מתעלם כאן במכוון, לצורך הפשטות, מדוגמאות הפוכות של Ad Libitum, מוסיקה אליאטורית ועוד ניסיונות לחיסול רודנותו של הזמן במוסיקה.

⁶ אספקטים אחרים של הזמן במוסיקה אינם מענינו של מאמר זה, אבל די אם אזכיר את משך הזמן של הצליל, המערכת שביחס אליה נמדדים משכי הזמן, משכי הצליל היחסיים זה לזה ועוד.

אולם למרות חשיבותו של מרכיב הזמן במחול קיימת נטייה שלא לעסוק בו כנושא מחקר וכשעצמו. אולי בשל הקושי התיאורטי שנובע מעיסוק בנושא החמקמק של הזמן, ואולי בשל העדר האפשרות המעשית להפריד בין הזמן לבין התנועה שמתבצעת בזמן.

זמן המחול איננו ניתן לתיאור פשוט שכן הוא נע בין המוסיקה לתיאטרון במופעים שונים, ולעיתים אף באותו מופע עצמו. הזמן הוא רק אחד מהמרכיבים הצורניים אשר מעמידים את המחול אי-שם באמצע הרצף שבין הקונקרטי למופשט. רצף שבקצותיו ניצבים התיאטרון בקצה האחד והמוסיקה בשני.

המחול המופשט⁷, זה שבאופיו קרוב יותר למוסיקה, איננו מנסה לייצג אירוע חיצוני כלשהו, אלא הוא האירוע עצמו, זמנו הוא זמן אמת במובן המוסיקלי של המילה.

אבל גם במחול התיאטרלי (שכולל את תיאטרון המחול), לעיתים מתרחש האירוע המחולי בזמן אמת. בדומה לתיאטרון מציג לעיתים המחול מצבים, פעולות או אירועים שמוכרים לצופה מהמציאות החוץ-מחולית אשר משמשת כקנה מידה למשך הזמן ה"סביר" להתרחשותם. כאשר נוצרת תחושת "סבירות" כזו, ניתן לחוות את האירוע המחולי כמתבצע בזמן אמת. אלא שחוויה מעין זו היא היוצא מן הכלל, אפשרות אחת מיני רבות לשימוש בזמן. ואילו בדרך כלל משתמש המחול באפשרויות מוסיקליות של האצה והאטה של היחידות הקצביות ושל מתיחה וכיווץ של משכי הזמן שבמהלכן מתבצעות הפעולות המחוליות. במלים אחרות, ברוב המקרים מבצע המחול מניפולציות צורניות בזמן, אשר מרחיקות את האירוע המחולי- גם זה של תיאטרון המחול- מכל סוג של ייצוג ריאליסטי של מציאות חיצונית, חוץ-מחולית כלשהי.

על משך הזמן של התנועות ומה שביניהן

ברמה המבנית של יצירת המחול יש מקום לבדוק את היחסים של משכי הזמן בין חלקי או פרקי היצירה, תוך בחינת אורך המשפטים התנועתיים מהם מורכבים הפרקים. ברמת המיקרו יש לבדוק את אופייה של התנועה הבודדת כנובעת ממשך הזמן של ביצועה, ומיחסיה ברצף הזמן עם התנועות האחרות, בעיקר אלה שמבוצעות בסמיכות זמנים אליה. במאמר זה אתמקד אך ורק בבחינה אחרונה זו של הזמן המחולי, זו אשר מתבוננת בתנועה הבודדת שמהווה את הגרעין הבסיסי- המקביל לצליל הבודד במוסיקה- ממנו מורכבת כל כוריאוגרפיה. אלא שגם כאן אנו נתקלים בבעיה שנובעת מהקושי להגדיר את התנועה הבודדת ולהבחין בינה לבין תנועות אחרות שבסמיכות אליהן היא מופיעה. איננו יכולים להגדיר את התנועה הבודדת באמצעות הגבלת משך הזמן של ביצועה, כיוון שאז נוציא מכלל אפשרות את קיומה של תנועה בודדת המבוצעת בקצב איטי באופן קיצוני.

תנועה שמבוצעת באיבר אחד בלבד היא הדבר הקרוב ביותר לצליל הבודד, אבל האם תנועה מעגלית של אצבע אחת היא תנועה בודדת, או היא מורכבת מתנועות רבות ושונות?

והאם תנועה שמבוצעת באיברים רבים בו-זמנית איננה יכולה להיות מוגדרת כתנועה בודדת? בהעדר בהירות אנליטית אבחר להגדיר את התנועה הבודדת, לצורך הדיון, באופן הבא: תנועה

⁷ למותר לציין שלא קיים מחול מופשט לחלוטין, שכן המחול מבוצע באמצעות הגוף האנושי הקונקרטי, המזיע והמתנשם. אלא שהסתייגות זו תהיה תקפה, גם אם ברמות אחרות, ביחס לציור המופשט שמתקיים באמצעות הצבע שמונח על בד, או ביחס למוסיקה שצליליה מושמעים באמצעות תנודות בתווך האוויר ונקלטים באמצעות מנגנונים גופניים.

בודדת היא תנועה שנובעת מהפעלת אנרגיה באיבר אחד או יותר בכיוון אחד (במקרה של איבר אחד) או יותר (במקרה של ריבוי איברים) והיא נמשכת כל עוד לא חלים שינויים בכיוונים אלה.⁸

זמן והתנועה הבודדת

התנועה הבודדת איננה יכולה להתקיים מחוץ למימד הזמן. התנועה הבודדת מתחילה בזמן כלשהו, ומסתיימת כעבור זמן מסוים. ההתרחשות, כלומר השינוי שחל במצב הגוף בפרק זמן זה, היא התנועה הבודדת.⁹

יש לה משך זמן שנמדד מתחילתה ועד סופה. בדיוק כמו תנועת המטוטלת בשעון או זרימת החול בשעון החול, או אפילו מדידת תנודות הצזיום בשעון האטומי, הזמן נמדד באמצעות תנועה כלשהי, או כרצף של ובין אירועים.

כדי שנוכל לומר שאנו חוזרים על אותה תנועה בודדת עצמה¹⁰ באפשרותנו להגדיר אותה באופן רחב יותר על ידי הצורה, הכיוון והמקום שלה, או באופן מגביל יותר גם על ידי משך הזמן שלה.

אם נבחן את ההגדרה הרחבה יותר, נוכל לומר ששינוי משך הזמן של אותה תנועה בודדת משנה את אופייה ולעיתים את משמעותה (התיאטרלית או הצורנית). לדוגמה, אם נדמיין תנועה בודדת של סטירת לחי, ונאט אותה מאד, היא תשנה את משמעותה ותהפוך ללטיפה. או אם נעצור את מהירותה חלקיק שנייה לפני המפגש עם הלחי ואז נסיים באיטיות את התנועה נוכל לראות בתנועה זו את החסמים הרגשיים ואת ההתלבטות משנת ההתכוונות של מבצע התנועה. אולם תיאור פשוט זה של ג'סטו או תנועה מוכרות איננו אלא מקרה פרטי של שינוי אופי התנועה על ידי שינוי הקצב, הדגשים והמהירויות. מאליו מובן שלמרבת התנועות אין משמעות נראטיבית מובהקת כל כך כמו תנועת סטירת הלחי, ועם זאת, גם עבור תנועות מופשטות יש חשיבות רבת משקל לזמן.

גם אם נבדוק נושא זה במונחי ההגדרה המצמצמת יותר של התנועה הבודדת נגלה את אותן השלכות כיוון שאותה תנועה עצמה במונחי משך הזמן ומסלול התנועה בחלל יכולה להתבצע באין-ספור וריאציות של קצב, כלומר מהירות, האצה והאטה בתוך מסגרת הזמן שקצובה לה. כך למשל יכולה התנועה להתבצע במהירות רבה עד אמצעה ואז להאט בהדרגה עד סיומה. אפשרות אחרת תהיה תמונת מראה טמפורלית של תהליך זה והתנועה תבוצע תוך האצה איטית בתחילתה וסופה יבוצע במהירות רבה. כאמור, קיימות וריאציות רבות מאד של שימוש בזמן עבור התנועה הבודדת, אשר בחלקן זהות לוריאציות האפשריות על השמעת צליל בודד ובחלקן ייחודיות לתנועה.¹¹

⁸ התנועה הבודדת, בניגוד לצליל הבודד- למרות היותו מורכב ברוב המקרים ממערכת צלילים עיליים- היא הפשטה. כל תנועה בגופנו, גם אם קטנה, מלווה בתנועות משנה אשר משנות את כלל הקונפיגורציה של הגוף.

⁹ ועם זאת ראוי לציין שכל תנועה בודדת יכולה להתחלק להרבה מאד תנועות בודדות קטנות ממנה ואשר מרכיבות אותה באופן דומה לחומר הפיזי שניתן לפירוק למרכיביו האטומיים והת-אטומיים. יחידת התנועה המינימלית מוגבלת, בעיקרון, אך ורק על ידי יחידת המדידה המינימלית של זמן ושל מרחק.

¹⁰ אני מתעלם כאן במכוון מאי-היכולת לבצע במדויק את אותה תנועה על פי הפרמטרים שלעיל, כדי להסתפק בקירוב סביר כלשהו שיוצר רמת דמיון רבה מאד בין התנועות, רבה עד כדי קושי להבדיל ביניהן בצפיפות חוזרות בלא עזרים מאיטי ומנתחי תנועה.

¹¹ למשל, אין אפשרות להאיץ צליל בודד ממושך, מה שבהחלט אפשרי עבור התנועה הבודדת, כפי שתואר לעיל.

תנועות בודדות ומה שביניהן

רצף (sequence) של תנועות בודדות מתבצע בהכרח, על פי הגדרתו, על ציר הזמן, כאשר תנועה עוקבת אחר קודמתה ומפנה מקום לבאה אחריה. רצף כזה יכול ליצור משפט תנועתי, או להתאפיין בחזרתיות מעגלית¹².

כדי להבין את מלוא ההשפעה של הזמן על רצף כזה הוא חייב להבחין ברמת התנועה הבודדת, כפי שהארתי לעיל וכן ברמת משכי הזמן היחסיים של התנועות הבודדות ושל מרווחי הזמן שביניהן. אופיו של משפט תנועתי נקבע במידה מכרעת על ידי רכיבי זמן נוספים אלה. מרצף ידוע של תנועות בודדות ניתן לבנות משפט מהיר או איטי, דחוס או מרווח, מפתיע ותזזיתי או צפוי ונינוח. אופיו ואווירתו של רצף נתון כזה יכולים להשתנות מן הקצה אל הקצה עם שינוי מרכיבי הזמן השונים אשר להם תפקיד בקביעת מהותו.

כבר ברמת הרצף של תנועות בודדות אנו מדברים על יצירת מבנה, structure, על יצירת עמודי התווך ליצירה המחולית השלמה. גם כאן יש משקל רב לתנועה הבודדת: אם זו מתחילה ברכות ומסתיימת בפתאומיות אל תוך שקט ממושך שאחריו מופיעה התנועה הבודדת שבעקבותיה, נקבל קומפוזיציה אחרת לחלוטין מאשר אם התנועה השנייה תבוצע מייד לאחר תום התנועה הראשונה, ללא השויה, וכך הלאה. שוב, גם כאן קיימות אין-ספור וריאציות מוסיקליות, וגם כאן יש שוני מהותי ביחס למוסיקה: בעוד במוסיקה מתקיים השתק, העדר הצליל, כהיעדרות נוכחת שביחס אליה מתקיימים הצלילים הסובבים, במחול ממשך הגוף המתנועע להתקיים ולהיות נוכח במלואו גם אם איננו זז. נוכחותו הרצופה של הגוף הרוקד מונעת ממנו את מרכיב ההיעדרות המלאה¹³. עקבותיה של התנועה האחרונה נותרות לא רק בזיכרון המבצע והצופה אלא גם בתנוחתו של הרקדן. יחד עם זאת, לשקט שבין התנועות, בדומה למרווח שבין המילים הכתובות או המדוברות, יש השפעה רבה על עצם מהותה של התנועה הבודדת או של רצפי התנועות ועל הפרשנות האפשרית שלהן. באותה מידה יש משקל לקיבוץ התנועות הבודדות לרצפים בעלי אורכים שונים, ליחסי משך הזמן שבין רצפים אלה לבין עצמם, ובינם לבין משכי הזמן של עצירות התנועה.

מבחינה קומפוזיציונית קיים היבט משמעותי נוסף שקשור לזמן, אשר לא עסקתי בו עד כאן: היבט רמת הסדירות כאבן בנין בקומפוזיציה. היבט זה הוא רב משמעות בקביעת אופייה וטבעה של הכוריאוגרפיה. להיבט זה שני מרכיבים: משך הזמן של התנועה ומשך הזמן של המרווחים שבין תנועה לתנועה. לצורך מדידת רמת הסדירות ניתן ליצור תרשים שבו זמן התנועה נמצא על ציר X והמרווח נמצא על ציר Y. בנקודת המפגש ביניהם אנו ברמת סדירות מרבית, כלומר כל תנועה שווה במשכה לתנועה אחרת, וכל מרווח שווה במשכו למרווחים האחרים. ככל שאנו מתרחקים על פני כל אחד מהצירים יורדת רמת הסדירות, וכך, כל נקודה (x:y) בשטח שבין הצירים תבטא את רמת הסדר או אי-הסדר של השימוש בזמן. אם לתאר זאת במלים אחרות, ניתן לתאר את הסדר המוחלט בתנועות שוות משך שמבוצעות במרווחים שווים זמן, מעין תנועת מחוג של שעון. אי-סדר חלקי יוכל להיווצר אם ניצור תנועות שמשך זמן ביצוען שונה מתנועה לתנועה, אבל שמשכי הזמן ביניהן זהים. ואי-סדר ברמה גבוהה ייווצר לכשנמנע מכל סדירות: כל תנועה וכל מרווח יתמשכו באופן שונה, בלתי צפוי, תוך יצירת תחושה כאוטית או חסרת שקט באופן קיצוני.

¹² אינני רוצה להרחיב בניסיון להבדיל ביניהם או אפילו במאמץ להבדיל בין משפט תנועה לבין רצף תנועות אשר איננו כזה ואף כי ראוי לברר נושא זה, הוא חורג מנושא הדיון כאן.

¹³ קיימות כמובן אפשרויות של העלמה והסתרה באמצעות עזרי הבמה- תפאורה, תלבושות ותאורה- אשר יכולות ליצור מקבילה קרובה יותר לשתק המוסיקלי, אלא שתודעת רצף הקיום הפיזי של הגוף הרוקד, גם אם איננו נראה לעין, איננה נעלמת עם העלמו של גוף זה.

סיכום

מכל הנאמר בפרק זה ניתן להסיק שאכן קיים זמן מחול, שהוא יחס ייחודי ביחס לאומנויות אחרות בין הזמן לבין המחול. למרות קיומם של לא מעט מרכיבים בזמן המחול שזהים לזמן מוסיקה או לזמן תיאטרון, קיימת מהות ייחודית שאיננה רק סך כל מרכיבי הזמן הללו, שאותה ניתן לכנות זמן מחול. מהות ייחודית זו מהווה מרכיב אחד בזהות הנבדלת של המחול, אשר לה מאפיינים נוספים שבהם אינני עוסק כאן.

חיוכו של כרונוס (Chronos Smile)

היצירה **חיוכו של כרונוס (Chronos Smile)** הוצגה בבכורה בתאריך 1.1.2000, יום ההולדת שלי, שהיה גם יום שצפוי היה להביא קטסטרופה כלל עולמית לדעת חוזי העתידות הדתיים, המיסטיקנים והטכנולוגיים. למותר לציין שקטסטרופה זו לא התממשה.

כמובן שלא הייתה כל מקריות בבחירת תאריך זה למופע הבכורה של מופע שכל כולו עיסוק בזמן. הזמן הפרטי- יום ההולדת שלי ולידתה של יצירה חדשה שלי, חבר לזמן העולמי (או אולי המיתי? שלא לומר הקוסמי?) כדי ליצור הדהוד ביניהם אשר יעניק משמעות נוספת ליצירה עצמה באמצעות נסיבות הצגתה. המשותף בין הפרטי לעולמי במקרה זה היה מצב הציפייה, ההתכוונות לזמן עתידי כלשהו שממשמש ובא.

עבורי כילד הייתה הציפייה ליום ההולדת שיבוא סוג של עינוי ומקור שמחה כאחד, אבל שניהם גרמו לזמן להאט את מהלכו לקראת הגעת היום המיוחל שבו אקבל את מתנת יום ההולדת שקיוויתי שישמחו אותי מאד. מתנת היו נדירות מאד באותו מקום בו גדלתי, בשל הסתפקות במועט שהיו לה סיבות אידיאולוגיות וכלכליות כאחת. וככל שאלה היו נדירות יותר, כך הפכה הציפייה ליום ההולדת קשה יותר, ובעיקר, בהקשר לנושא הזמן- ארוכה יותר.

יום ההולדת הפרטי הוא מיוחד במינו בהיותו אירוע קוצב זמן פרטי ברצף שמשובץ בציוני זמן דתיים, לאומיים, קוסמיים ואחרים.

משום כך נכנס נושא זה לתוך היצירה **חיוכו של כרונוס** בסצינה שבה ניגנתי בכינור את המנגינה הידועה Happy birthday to you. אלא שבכך לא די. מרכיב הזמן קיבל ביטוי נוסף בשתי דרכים: המנגינה נוגנה שוב ושוב במחזוריות מעגלית שהיא כשלעצמה מעין ביטוי מטאפורי לאפשרות קיומו של זמן מעגלי, אולי מיתולוגי, אשר חוזר על עצמו ללא כיוונויות מוגדרת מהעבר אל העתיד.

אלא שלתוך המחזוריות של נגינת שיר יום ההולדת החביב הזה שזרתי כיוונויות מוגדרת של זמן במה, מעין חץ זמן בתוך המחזוריות המעגלית: הנגינה התחילה בהיסוס, תוך "למידת" התווים, עם טעויות וזיופים, כנגינתו של ילד שאך החל את לימודי הכינור שלו, עברה דרך נגינה בטוחה יותר בצלילים אך נטולת אינטונציות, והסתיימה בנגינה עם שימוש בויברטו ופיסוק מוסיקלי. וכך, בסצינה דרמטית קטנה זו המשלבת מוסיקה, מחול ודרמה, באים לידי ביטוי הן התום של ימי הילדות והן הפיכחון של בגרותי שכופה את המבט קדימה אל הסוף, אל המוות, אל הוודאות העתידית של המוות הפרטי שלי, כפי שהוא מוסק ממותו של אבי אשר נפטר בנעוריי והוריש לי בכך את תמונת מותו כנקודת ייחוס לחיי ולאומנותי.

ואם אנו עוסקים במוות, מה טבעי יותר מלבחור את הרביעייה לכלי מיתר "העלמה והמוות" מאת פרנץ שוברט כאחד מהקטעים המוסיקליים שמרכיבים את היצירה **חיוכו של כרונוס**.

בגרסת הכוריאוגרפית לפרק השני של יצירה זו, פרק הנושא והוריאציות, ניסיתי לגעת בסיפור העלמה והמוות עצמו, תוך העתקתו לפסבדו-מציאות (שהיום אולי ניתן לקרוא לה, בהרחקה מסוימת, מציאות וירטואלית) של עולם הבבות, בובות משחק ובובות תיאטרון.

בחירה תוכנית זו איננה שרירותית ויש לה נגיעה לאופציות התייחסות לזמן אשר הן משחקי הילדות והן התיאטרון מאפשרים באמצעות הדמיון, כגון תנועה קדימה ואחורה בזמן, האפשרות לקיום מהירויות זמן שונות בו-זמנית ובעיקר הפיכות (reversibility) המוות, אותו אקט סופי שנותן משמעות לחיים אך ורק בשל הטוטאליות הבלתי מתפשרת של סופיותו¹⁴.

העיסוק בזמן אינו נעצר ברמת התוכנית, המטאפורית והסיפורית, של "העלמה והמוות", אלא הוא נמשך גם ברמת החומר התנועתי ממנו מורכבת היצירה. כך למשל, בפתיחת הפרק השני של שוברט מופיע הנושא האיטי, שבכוריאוגרפיה הפך לנושא הזמן, אשר מבוצע על ידי אחת הדמויות-הבבות. בהמשך היצירה תתגלה דמות זו כדמותו של המוות המאוהב בעלמה, זה אשר יבטל את תכלית קיומו לטובת האהבה, וישיב את העלמה המתה לחיים.

נושא זה ישוב ויופיע בווריאציה הראשונה במקביל להתעוררותן לחיים של דמויות נוספות אשר יועו במהירות רבה כמו מתעלמות מנושא הזמן שברקע, תוך יצירת קונטרפונקט תנועתי וריתמי. הצמד איטי-מהיר משמש כאן כמטאפורה הן לעוצמה וחיוניות אל מול המוות החבוי בזמן והן כאופציה של קיום סינכרוני של מהירויות זמן שונות.

אני מקווה שדוגמאות בודדות אלה מאפשרות להציץ אל הקרביים של מעשה היצירה שתוכנה הוא הזמן ובמקביל לכך הזמן הוא אחד ממרכיביה החיוניים ביותר. דיאלוג זה בין תוכן לצורה (שהוא אתגר מוכר לאמנים מכל הדיסציפלינות) הוא, מבחינתי, תמצית העשייה האומנותית שלי.

סוף דבר

תוך כדי כתיבת מאמר זה ערכתי חיפוש לא יסודי במיוחד אחר חומרים ומאמרים שנכתבו על נושא הזמן במחול. לתדהמתי לא מצאתי דבר. אני מעריך שחיפוש עיקש יותר היה מעלה תוצאות כלשהן, אבל כיוון שתכליתו של מאמר זה הייתה לחלוק מניסיוני שלי ולא דווקא להישען על כתבים אלה או אחרים שקדמו לי, לא המשכתי במאמצי החיפוש. יחד עם זאת, אני רואה בכישלון מאמצי אינדיקציה לכך שנושא הזמן במחול טרם נחקר במלואו ולכן גם לא הפך לחלק אימננטי מהשיח המחולי.

אינני משלה את עצמי שהקפתי במאמר זה את כל הנושאים שראוי היה לדון בהם בהקשר לזמן המחול. אבל אני מקווה שהארתי נושאים רבים ופתחתי פתח לדיון מעמיק נוסף בנושאים יחסית זנוחים אלה.

לסיום, ברצוני לסיים באנקדוטה מההיסטוריה של השפה, שכן אינני יכול להימנע מלכתוב ברוח התקופה הנוכחית שהעיסוק בזמן המחולי הסב לי עונג שחבל על הזמן, ושלא, אבל ממש לא חבל על הזמן שהקדשתי לכתיבתו של מאמר זה.

¹⁴ קטונתי מלדון או לפסוק במחלוקת הפילוסופית שבין מרטין היידגר Martin Heidegger - שעבורו הזמן נובע מן המוות לבין עמנואל לוינס Emmanuel Levinas שגורס שהמוות עולה מתוך הזמן (ר' עמנואל לוינס, המוות והזמן, ע' 21, הוצאת רסלינג, תל אביב, 2007), אבל בין כך ובין כך אנו גוזרים את משמעות חיינו מאותו מוות.