

על צלילים ועל המרווחים שביניהם

אורית וולף

"מוזיקה אינה התווים. היא אפילו לא הצלילים. מוזיקה היא הזמן הקיים בין הצלילים". הפסנתרן האגדי ארתור רובינשטיין נהג לומר משפט זה בעודו מנגן שופן בזמן משל עצמו, שיצר את חותמו המיוחד, ולמעשה ציטט את משנתו של מוצרט, גדול המלחינים בהיסטוריה, שהאמין כי המוזיקה מתרחשת במרווחים שבין התווים. למעשה לא רק המוזיקה מתרחשת בשקט המופלא הזה שבין לבין, אלא גם התובנות שאנחנו מפתחים מול עצמנו בין מקרים, התרחשויות, מילים, משפטים, תיאורים ומבטים.

באופן כמעט אבסורדי, דומה שאנחנו חיים בחברה המעודדת אותנו להיות יעילים ואפקטיביים במיוחד, יעילות שאולי אינה משאירה זמן מספק לחללים הנחוצים הללו, שאינה משאירה זמן למרווחים, לאותם מרווחים בין הדברים הנפלאים שאנחנו עושים. אנחנו חיים במציאות המעודדת ואקום בין פגישה לפגישה, בין שיעור אחד למשנהו, בין עשייה אחת לשנייה. כמעט שאיננו משאירים לעצמנו מרווחים לחוות, להיות, לחשוב, להרגיש, להפנים את אשר היה ונותר בנו. אנחנו נוטים לרוץ ולהמשיך הלאה ולצמצם פערים, לצמצם מרווחים, לא לתת לעצמנו רגעים של שקט ודומייה שנדמה לעתים כי הם כה נחוצים לתובנות החיים, לחוויות החיים. הדומיות הופכות באחת לרועמות ומרעישות במיוחד ואנחנו מקפידים למלא אותן במעגלי עשייה נחוצים ושאינם נחוצים. היכולת להיות בסוג של חלל, של אי־ודאות, של תחושה ערפלית, של זמן שנותר, זרה לנו בחברה המעודדת התייעלות מבצעתה ואולי רומסת בשעטה תאים רבים של יצירתיות.

מתי כספי, היוצר והזמר הישראלי הנודע, אמר פעם כי הימים שבהם הוא לא עושה דבר הם דווקא הימים שבהם עולות בו מגנינות. הריק מביא אתו פתח להתמלאות מחודשת, אבל רובנו מפחדים לרוקן כוסות וקערות, להשיל מתוכנו ידיעות ואמונות, להיות ב"אין" כדי להתחדש ב"יש" שלא נודע כי בא

אל קרבנו. אנחנו נאחזים במוכר, גם אם הוא מנופר, ומתנגדים לאותם מנעדים האוצרים בחובם רזים ונשימות של גילוי והתחדשות.

פסיפס החותם האישי של כל אמן מבצע נתון לזמן האישי שאותו הוא מייצר כחותמת ייחודית בעת ביצוע יצירה כלשהי. הרי מינוחים של הוראת ביצוע כגון אֶלֶגְרוֹ (Allegro; מהיר) או אֶדָגְיוֹ (Adagio; נגינה אטית) הם מינוחים יחסיים. כל מבצע שונה בתפישתו כיצד עליו לבצע נגינה מהירה או אטית: עבור אחד נגינה אטית היא 70 פעימות לדקה (BPM) ועבור האחר היא 50 פעימות. היחסיות אינה נבדלת רק מאדם לאדם, אלא בתוך אותו אדם עצמו, בזמנים שונים, בתקופות חיים אחרות ואף באותו קונצרט. נגינת קטע מהיר אחר נגינת קטע אטי משפיעה על ההחלטה בדבר המהירות היחסית, בהשוואה למצב שבו היו נבחרים שני קטעי נגינה מהירים המנוגנים ברצף בזה אחר זה. האשליה שלכולנו יש תפישת מהירות דומה היא רווחת ודומיננטית מאוד. בכך אולי עולם המוזיקה הקלאסית, הצופן בחובו עודף פרשנויות וביצועים ליצירות קאנוניות נתונות, מביא עמו תפישה דמוקרטית במיוחד של ניסוי וטעייה. אין זמן "נכון" או "לא נכון" בשיח האמנותי הגבוה. יש זמן "אישי" המאפשר העברת מסר בזמן נתון והבעת פרשנות לא רק במהירות הביצוע של כל הקטע הנבחר אלא במיוחד במרווחים שבין הצלילים עצמם. העולם הזה של "הזמן בין התווים" אינו כתוב בשום מקום בפרטיטורות התווים. זהו עולם עלום, בבחינת התושב"ע של אמנות הביצוע, אשר רוקם את עצמו ממבצע אחד למשנהו ומביא לנו עושר רב של אפשרויות בהדגש ובהטעמה של הצלילים השונים על רצף הפסוק המוזיקלי שבו הם שוהים. כפסנתרנית, אני יכולה לבחור להדגיש תיבה מסוימת בפסוק, תו מסוים בתיבה או צליל כלשהו באקורד רב-צלילים. בחירה סובייקטיבית זו בוראת את היצירות של המבצע מול מבצעים אחרים של אותן יצירות קאנוניות מוכרות. מבצעים גדולים כדוגמת הכנרים יאשה חפץ ויצחק פרלמן, הצ'לנית ג'קלין דו פֶּרֶה, הפסנתרנים ארתור רובינשטיין, גלן גולד, ומרתה אַרְגֵּרִיץ' יצרו זמן משל עצמם, בעל חותם אישי המייחד אותם וניתן לזהותם על פיו. זו עצמה וגדולה לא מבוטלת, שכן יש כאן הליכה על חבל דק בין הצורך והרצון להיות נאמן לטקסט המחבר ולתקופה (קרי לכוונת הקומפוזיטור) לבין להיות נאמן לאמת הביצועית הפנימית כמבצע שיש לו פרשנות ברורה וייחודית רק לו (יצירות המבצע).

הדוגמה היפה ביותר לשתיקות שבין התווים נמצאת אולי בסונטה מס' 8 ("הפאתטית") של בטהובן. הפתיחה הדרמטית בדו מינור של אקורדים במנועד האמצעי-תחתון של המקלדת (הצלילים הנמוכים), במקצב מנוקד החוזר על עצמו עם הפסקות בין תבנית לתבנית, בין משפט למשפט, היא אכזרית כמעט עבור האמן המבצע. היא דורשת אומץ-לב משמעותי להרים את הרגל מהפדל, ולהיות כבר מתחילת היצירה בדרמה ובשקט כאחד. כל כך קל למבצע "להרוס" את ההפסקה שציווה עלינו בטהובן באמצעות סימני ההפסקות הברורים, בכך שפשוט ישים את הרגל על פדל ימין של הפסנתר, המאפשר המשכיות של הצליל, מרכז את הקשיחות ואת התעוזה ומעקר את הזעקה. אך מבצעיו הגדולים של בטהובן לאורך התקופות – ארתור שְנֶאָבֶל, קלאודיו אֶרָאן, דניאל בארנבוים ואולי מוסֶטוֹנֶן הצעיר – אינם מפחדים. הם אינם מפחדים להקשיב להוראות הביצוע הברורות ולהשתהות בשקט המאיים שדורש המלחין, שקט היוצר אימה, הקשבה, מחשבה ואף התמודדות עם עצמנו.

דוגמה נוספת, ואף חריפה וקיצונית יותר, ניתן למצוא בפנטסיה בפה מינור לארבע ידיים של פרנץ שוברט. המלחין האוסטרי שהעריץ את בטהובן כל חייו, כתב את היצירה בשנת חייו האחרונה, 1828, והיא נחשבת ליצירת חותם מובהקת שלו. ההפסקה הדרמטית והחדה ביצירה לא מתרחשת פעם אחת וגם לא פעמיים, אלא פעמים רבות לאורך היצירה והיא חלק מהותי מהחותם הייחודי שלה. שוברט מגלה ביצירה הזו אומץ-לב מרשים בכך שהוא מאפשר מרווח ניכר, חלל, אתנחתא, הפסקה של נשימה אמיתית, של התבוננות, שלאחריה חוזרת היצירה בכל פעם למוטיב הפתיחה המאחד, לאותה מלודיה מפעימה, שנוטעת בכולנו זיכרון של אהבה ושל געגוע עמוק. בזכות ההפסקות התכופות והבולטות, היצירה אינה זקוקה לחלוקה דיכוטומית של פרקים ולהפרדות מלאכותיות ביניהם, אלא היא פואמה אחת רציפה ולא מקוטעת. ביצירתו היפה ורבת התעוזה, על השתיקה הרועמת שלה ועל הרציפות שהיא מאפשרת, שוברט היווה במידה רבה סנונית ראשונה למה שהפך לאחד מסימני ההיכר הבולטים של תקופת הרומנטיקה המאוחרת, שבהמשך עשו בו שימוש ליסט, ברליוז, ומלחינים נוספים מתקופה זו.

FANTASIE
pour le
Piano-Forte à quatre mains
composé d'étude
à Mademoiselle la Comtesse
Caroline Esterházy & Galantha
par
FRANÇOIS SCHUBERT
Opus 103.
Propriété des Éditeurs.
Vienne,
chez And. Diabelli et Comp. Éditeurs, N° 233.

17.3/66

Pr. 1. 95 s. C. M.

Schubert Fr. op. 103. All^o molto moderato. SECONDO.

FANTASIE.

D. et C. N° 3485.

פרטיטורה של הפנטסיה בפה מינור לארבע ידיים של פרנץ שוברט. בתיבה האמצעית של השורה התחתונה, שימו לב לסימני ההפסקה באורך תיבה שלמה, הנראים כמלבן שחור מתחת לשורה השנייה מלמעלה בחמשה.

בטהובן ושוברט המבוצעים במיטבם דורשים מהקהל להתמודד עם רגש חדש: לא רק אהבה ותוגה, לא רק פחד ואימה, אלא מבוכה. המבוכה של השקט המשתרר כשאנו מחרישים ונותנים למחשבות לנדוד למקומות שונים. האומץ להיות במבוכה הוא גולת הכותרת של החשיבה היצירתית המבקשת מאתנו את אומץ הלב ואת העוז להרשות לעצמנו לשהות במרווחי הלא-נודע, בחוסר השליטה, באיפוק של חוסר הידיעה ושל חוסר הביטחון ובמרווחי החיים. דוגמה נוספת למלחין המאתגר את המבצע במשחק הזמן שבין התווים הוא פרדריק שופן, מלך הפסנתר והרומנטיקה. שופן כותב את המיניאטורות שלו (הפולונזים, הפְּרֶלודים, המְזֻרְקוֹת, הנוֹקְטֻרְנִים, הוֹאֶלְסִים) תוך הותרת חופש אולטימטיבי למבצע. מבצע שינגן את הטקסט ממש כפי שכתוב על הדף עלול לשעמם את מאזיניו, אך מבצע שייקח לעצמו את הזמן שבין התווים, ייצור את חותם הנגינה הפרטי שלו על-ידי מגע ומרווח, משיכת צלילי מפתח, עצירה והשתהות, האטות והאצות, הפסקות ושתיקות. מבצע שכזה עשוי לבצע שופן כפי שמעולם לא דמיינתם.

גדול המבצעים של המלחין הרומנטי האגדי הזה היה ללא ספק הפסנתרן ארתור רובינשטיין. כשרובינשטיין נגע בשופן הוא הפך אותו לשלו. לא היה אפשר שלא לזהות שהוא המבצע, שכן הוא יצר לעצמו מרווחים אישיים בין הצלילים. רובינשטיין מעולם לא מיהר, אלא צעד במשעולי התווים תוך התבוננות בדרך, במסע ובמתנות המזדמנות בין הפסוקים. אם זכיתם עדיין להאזין, אל תעלו הלילה על יצועכם מבלי לפתוח את אלבום הנוקטורנים של שופן בביצועו. קשה להישאר אדישים לזמן ולמרווח שהוא לוקח בין התווים, שאינם מתבטאים רק במוזיקה ובתקופה רומנטית שאבדה מן העולם, אלא נוגעים היטב גם בעולמנו שלנו. אם רק נשכיל ליטול תובנות מעולמות השלווה והשקט של המוזיקה לתוך חיינו היומיומיים, אולי נוכל להכניס מעט חלונות ומרווחים, הצצות וחיוכים, אל מטלות יומנו.

אבל השיח שלנו כאן אינו מתמצה רק במוזיקה, שהרי נסו לומר למוזיקאי מתחיל את המילה "מרווח". ישר מתרוצצות בראשו סקונדות, טְרָצוֹת, קוורטות, קוֹיִנְטוֹת, אוקטבות ועוד צירופי מרווחים נוספים המתארים מרחק וחלל בין שני צלילים נתונים. ישנם מרווחים קונסוננטיים, הנעימים לאוזן, ואף שמישים יותר בשירים אהובים כגון הסקסטה הקטנה היורדת. ישנם מרווחים דיסוננטיים, חריפים במידת-מה, כדוגמת הטריטון, הסקונדות והספטימות, היוצרים בנו חוויה של מתיחות

תמידית הדורשת פתרון והרפיה. למעשה, המרווחים החוזרים ביצירות מוזיקליות הם הדפוסים השורשיים שעליהם ניתן לבנות את שאר חלקי הפאזל ביצירה. הם הפסיפס האישי של כל יצירה, המרכיב את תעודת הזהות האישית שלה.*

השיח העמוק שלנו מתמקד בחיים של כל אחד מאתנו. לא במרווחים מוזיקליים, קונסוננטיים או דיסוננטיים, אלא בחללים ובמנעדים שבאפשרותנו לקחת עבור עצמנו כדי להיות אנשים רפלקטיביים יותר. חשיבה ביקורתית רפלקטיבית מתרחשת רק כאשר אנחנו מאפשרים לעצמנו התבוננות בזמן אמת או התבוננות לאחור, והתבוננות דורשת זמן ונשימה שלעתים אנחנו פשוט מסרבים להעניק לעצמנו. יותר קל להמשיך הלאה, לרוץ, לא להסתכל לאחור. הצורך להספיק עוד דבר נראה תמיד גדול יותר מהצורך להשיל מעלינו מטלות או להתבונן בשלווה על כוונותינו ומעשינו ובכך המוזיקה יכולה להעניק לנו כלי שרת לעצירה ומחשבה קצת אחרת. אנחנו לא חייבים לנגן כדי להתבונן, אנחנו יכולים להיות מאזינים הצמאים לחללים, לא רק בין הצלילים, אלא בין המילים, המשפטים והמעשים שאנחנו חווים לצד המוזיקה של החיים.

האזנה למוזיקה אם כן היא אינה בבחינת Nice to have. היא בבחינת Must have. היא יכולה להיות עבורנו כלי שרת להאזנה למילים ולמעשים דרך עולמות הצלילים והמרווחים. ואולי דרך הרווחים נכנסת ה"רוח" החיה של כל אחד מאתנו, ההשראה הפה נחוצה בעולמות שבהם הרווח בין האותנטי לפלסטי, בין האמיתי למלאכותי, בין האנלוגי לדיגיטלי מטושטש לבלי הכר ופוסח על מרבית קווי התיבות של החיים.

ד"ר אורית וולף היא פסנתרנית בינלאומית, מלחינה, משוררת, אשת חדשנות. כן היא מרצה בטכניון ואמונה על פרויקטים אינטרדיסציפלינריים המשלבים אמנות ומדע.

* שמות המרווחים המופיעים בפסקה זו הם השמות המקובלים למרווחים בין צלילים במוזיקה המערבית המודרנית, הנמדדים בטונים ובחצאי טונים (חצאי טונים הם המרווח בין כל קליד בפסנתר לקליד שלידו): סְקוֹנְדָה היא מרווח בן חצי טון ("קטנה") או טון אחד ("גדולה"), בין דו לרה, למשל; טְרִצֶה – טון וחצי או שני טונים; קְוַרְטָה – שני טונים וחצי; טְרִיטוֹן – שלושה טונים שלמים; קוֹינְטָה – שלושה טונים וחצי; סֶקְסְטָה – ארבעה טונים או ארבעה טונים וחצי; סֶפְטִימָה – חמישה טונים או חמישה טונים וחצי; אֹקְטָבָה – שישה טונים שלמים או בין שני צלילים זהים (כמו למשל בין דו לדו שמעליו).