

הטריטוריה שמעבר למילה:

הרהורים על הקשר בין מוזיקה לטקסט

זו היה הרגע שבו נוכחתי שכאשר טקסט, חזק או חלש ככל שיהיה, מטופל על ידי מלחין גדול, הוא מקבל את אופיו ואת האמינות שלו – אם כטקסט שירי ואם כנרטיב – מהמוזיקה שנכתבה לו. זאת אחת הסיבות לכך שיש אופרות גדולות עם טקסטים בינוניים, וזאת אחת הסיבות לכך שדווקא טקסטים גדולים לא תמיד מוסרים עצמם להלחנה בקלות, מכיוון שהמשקל הסגולי שלהם עצמם לא מאפשר להם לשאת מוזיקה, לא כל שכן להיות מונעים על ידה.

בסביבות גיל 13 קיבלתי במתנה הקלטה של היצירה "שחרזד" של ראול, יצירה מוקדמת יחסית שלו, שלא הכרתי. ההאזנה לשיר הראשון, אסיה (Asie), היתה מבחינתי גילוי של ממש. אמנם, כמעט לא יכולתי להבחין אז במבנה או בקו התפתחות מוזיקלי ברור, ולא זיהיתי חזרות או מלודיה כלשהי שיכולתי לזמזם אחר כך. אבל כמות הצבע שבקעה מהרמקולים הסעירה אותי, וצלילי השפה הצרפתית, שלא הבנתי אז, היו חלק מהצבע הזה. היתה לי תחושה שאני מתחיל להבין משהו גדול, אף שלא ידעתי בדיוק מהו, ועלה על דעתי שאם אקשיב למוזיקה הזאת בצמוד לתרגום המילים אולי אבין יותר טוב במה מדובר.

אני זוכר כמה הדהימה אותי ההאזנה צמודת-המילים הראשונה הזאת: פתאום הבנתי את עוצמת השילוב בין מילים למוזיקה, שהיום אני יכול לנסח באופן מדויק יותר ככוח ההנעה של המוזיקה למילים. המחשבה המקובלת היא שההלחנה משרתת את המילים, מאיירת אותן, מאירה בהן משהו, וזה ודאי נכון לחלקים גדולים מהמוזיקה הפופולרית המולחנת שאנחנו מכירים, וגם לחלקים מהמוזיקה של אולם הקונצרטים (לא שההפרדה בין השתיים ברורה עד כדי כך). המחשבה הזו קשורה לא פעם לתפיסה שהמנגינה היא היסוד הראשון שמרכיב מוזיקה. בלי להיכנס לדיון הרחב בשאלה מהי מוזיקה, התפיסה הזו שגויה בעיני, מכיוון שהדבר שעושה מוזיקה הוא קודם כל ההימצאות שלה בתוך משך זמן מוגדר, וקצב האירועים השונים שמתרחש באותו הזמן. המנגינה יכולה להיות

אחד מהאירועים האלה, אבל היא ודאי לא האירוע היחיד, ולעתים קרובות גם לא האירוע החשוב ביותר.

ב"שחרזד" של ראוול אין בטקסט המושר מנגינה. יש בו אולי שברי מנגינות, אבל לא מנגינה רציפה ושלמה. בתזמורת יש כמה מנגינות, אבל גם שם אין אלה מנגינות שלמות, אלא מוטיבים קצרים שחוזרים על עצמם ושניתן לזהותם. מה שקיים הוא תנועה גדולה שיכולתי לחוש בה, תנועה של מהלך מוזיקלי ארוך-טווח, שלא ניתן לצמצם לכלל מלודיה או מוטיב זה או אחר. תוך כדי המעקב אחר הטקסט יכולתי לחוש איך המהלך הגדול הזה מוביל אותי לחוות את המילים באופן אחר, איך הוא מאיר בהן פינות שהן אינן מאירות בעצמן, איך הוא יוצק במילים תוכן ודימוי ותמונה, איך המוזיקה מכוונת ומעצבת באופן מוחלט את החוויה שלי מהטקסט השירי. הטקסט (פרי עטו של טריסטאן קלינגזור, מחוג חבריו של ראוול) הוא אולי טקסט שירי זניח למדי, אבל ההלחנה של ראוול, הדרך שבה הוא מניע את הטקסט, האופן הסוחף שבו מזדהה המוזיקה שלו עם הכמיהה של המשורר לאסיה, ולא פחות מכך: האופן שבו המוזיקה שלו הניעה אותי להזדהות עם הכמיהה הזו ועם האמת שבה – כל אלה היו חזקים וחושניים הרבה יותר מאשר כל דבר שהייתי עשוי לחוש אילו קראתי את הטקסט הזה במנותק מהמוזיקה של ראוול. אכן, סביר להניח שללא המוזיקה היה הטקסט מעורר בי מעט מאוד, אם בכלל.

זה היה המפגש הראשון שלי עם תופעה יסודית בקשר שבין מוזיקה לטקסט, ומבחינות מסוימות הוא סימן את הדרך לעיסוק שלי בשנים שלאחר מכן כמנצח בכלל, וכמנצח אופרה בפרט. שכן, זה היה הרגע שבו נוכחתי שכאשר טקסט, חזק או חלש ככל שיהיה, מטופל על ידי מלחין גדול, הוא מקבל את אופיו ואת האמינות שלו – אם כטקסט שירי ואם כנרטיב – מהמוזיקה שנכתבה לו. זאת אחת הסיבות לכך שיש אופרות גדולות עם טקסטים בינוניים (ולפעמים גם עם נרטיבים בלתי-אמינים בעליל) וזאת אחת הסיבות לכך שדווקא טקסטים גדולים לא תמיד מוסרים עצמם להלחנה בקלות, מכיוון שהמשקל הסגולי שלהם עצמם לא מאפשר להם לשאת מוזיקה, לא כל שכן להיות מונעים על ידה. דוגמה מצוינת לכך היא המקרה של שקספיר: נדירות ביותר הן יצירות המופת המוזיקליות שבהן מולחן טקסט מלא של שקספיר באנגלית. יתר על כן, כדי שהטקסטים שלו יוכלו להיות מולחנים הם היו צריכים בדרך כלל היה להיות מתורגמים ומעובדים לשפות אחרות (למשל "אותלו" ו"פלסטף" של ורדי ו"ליר" של אריברט ריימן, באיטלקית ובגרמנית בהתאמה). נראה שהטקסט השקספירי במקורו האנגלי הוא שלם מכדי לשאת עליו מוזיקה שתניע אותו. הלחנות של שירה שקספירית באנגלית נעשו בעיקר על ידי מלחינים מדרג שלישי כמו קווילטר ופינזי, שעל אף שהיו מלודיסטים טובים מסוגם וכתבו מנגינות נעימות לאוזן, אין בהם ולו שמץ מהגדולה והעושר שיש בטקסט שקיבלו על עצמם להלחין, והם אכן לא נותנים לו כל ערך מוסף: המוזיקה שלהם היא לכל היותר מארחת, ויטרינה המשמשת להצגתו של הטקסט ותו לא. זוהי מוזיקה שבמיטבה היא מתבטלת בפני הטקסט, ובמרעה היא רוכבת על הכוח הסגולי שבו ולא מניעה אותו, בדומה למשל הזבוב והפיל.

לג'סטטה מוזיקלית יש כוח סגולי גדול מאוד, שלא ניתן לשנותו (בהגדרה "ג'סטטה מוזיקלית" אני מתכוון לשילוב של משך ושל גובה). אם יחליט מלחין כלשהו להלחין מילה מסוימת

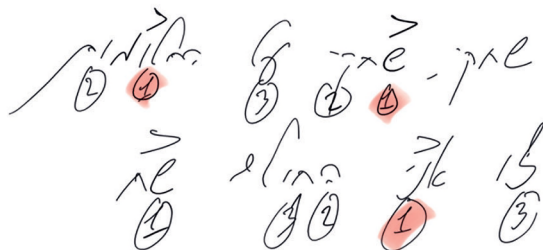
בתוך משפט בגובה מסוים, או משפט מסוים בג'סטה מוזיקלית עולה, יורדת או סטטית (על צליל אחד), האופן שבו נחוה את הטקסט כמאזינים יכתב באופן מוחלט על ידי הג'סטה הזו, עוד לפני שנוכל להבין בכלל מה אומרים המילה או המשפט. צליל גבוה ישפיע עלינו באופן שונה מצליל נמוך, ג'סטה מוזיקלית עולה, כמו בשירת התקווה, למשל, תשפיע עלינו באופן שונה לחלוטין מג'סטה מוזיקלית יורדת, כמו בתחילת השיר "סליחות", למשל. הישארות סטטית על צליל אחד, כמו בשיר One note samba של ז'ובים, תעורר אצלנו תגובה מוזיקלית שונה לחלוטין מאשר שתי הדוגמאות למעלה, וצליל אחד ארוך על מילה אחת ימקד אותנו בה באופן מוחלט (כמו בתחילת היצירה של הנדל Dank sei der Herr, שבה המילה Dank, "תודה", זוכה לצליל ארוך מאוד). צלילים רבים ומתחלפים לא יאפשרו לנו להתמקד במילה ספציפית, אבל יוכלו ליצור סך כולל של אווירה שיכולה להיות זרם תודעתי נסער ומוצף, כמו למשל בשיר "ילדותי" (Mon enfance) של ברברה, או לייצר אוירה קומית ופעלתנית, כמו למשל באריה של פיגארו מתוך "הספר מסוויליה" של רוסניני. אלה הן רק דוגמאות ספורות, ויש כמובן אינסוף אפשרויות שבעזרתן יכולה המוזיקה להעצים מילים או להאיר אותן באור אחר. זאת ועוד, למוזיקה יש יכולת להשפיע על החיווי שלנו ועל היחס שלנו לטקסט במגוון גדול בהרבה של דרכים. אם צריך לבחור מאפיין אחד של הלחנה בעלת מורכבות ועומק, תהיה זו יכולתו של המלחין לשחק במתח שבין רצף צפוי לשבירת ציפיות, ויכולתו לעשות שימוש משוכלל בקטיעה של רצף הזמן, ובמקרים מסוימים אפילו בשתיקה. היכולות הללו, האופייניות לקומפוזיציה מורכבת, אינן קשורות בהכרח לכושר ההמצאה המלודי של המלחין, אלא לאופן השימוש שלו בחומרי הגלם המוזיקליים שהמלודיה היא רק אחד מהם וההשמה שלהם בסדר מסוים על ציר זמן היא שמגדירה את אופי היצירה ואת מהלכה. השימוש המתוחכם בזמן והארכיטקטורה של יחידות זמן בסקאלה רחבה, הם מהמאפיינים המרכזיים של המוזיקה הקונצרטית ומהקשים ביותר להסבר מילולי. הם שיגרמו ליצירות מסוימות להישמע משעממות לעומת אחרות, מכיוון שהם המאפשרים לנו, המאזינים, לחוות את המעברים בין מתח להרפיה, בין אזורים דחוסים מבחינת אירועים מוזיקליים לבין אזורים דלילים יותר, ובין יצירת ציפיות מוזיקליות לשבירתן (או אי שבירתן). כל זאת כמובן בתנאי שיש לנו היכרות כלשהי עם השפה המוזיקלית ועם מערכת הציפיות וההייררכיות שבה.

ב-2015 נפטר אריק שפירא, אחד המלחינים הנועזים והחשובים ביותר שפעלו פה. שפירא, דמות מפתח במוזיקה הקונצרטית הישראלית, היה אדם ומלחין בעל דרך אישית, בוטה ובלתי מתפשרת, שזיכתה אותו בהערכה רבה אך גם הקנתה לו אויבים לא מעטים. אחת היצירות המוכרות ביותר שלו, אלעבי אלעבי ("שחקי, שחקי"), מדגימה באופן מרתק את האופן שבו מוזיקה יכולה לעורר טקסט, לעורר אנשים כלפי טקסט, ולהסתמך על סט שלם של פרנסים, וזכרונות ותודעה קולקטיביים, כדי להעביר מסר משוכלל וחוויה מורכבת. בהכללה מסוימת ניתן לומר שעולם הרפרנסים של המוזיקה הקונצרטית הישראלית קשור מצד אחד לאסכולות כתיבה מרכז-אירופיות, ומצד אחר למה שנהוג לכנותו "האסכולה הים תיכונית" – יצירתם של מלחינים בעלי השכלה אירופית, שעם הגיעם ארצה ניסו לשלב

אלמנטים מקומיים, "מזרחיים", במוזיקה שלהם, וזאת כחלק מהאתוס האופייני לתקופה. האסתטיקה הזאת חשובה כיום לביקורת לא מועטה, אך אין חולק על תפקידה המהותי ורב החשיבות בעיצוב הסביבה המוזיקלית הישראלית. בתוך ההקשר הזה, היצירה של שפירא היא יצירה פרובוקטיבית במובהק, מאחר שהיא עושה שימוש מורכב במערכת הקשרים קיימת בשילוב עם ממד הזמן ויוצרת מתוך כך אפקט עז.

השיר "אני מאמין" (המכונה "שחקי, שחקי") של שאול טשרניחובסקי (1892) הוא כידוע שיר בעל מסרים אוניברסליים של אחווה תקווה ושיוויון, שהוזכר לא אחת כאלטרנטיבה להמנון "התקווה". ברצוני להתעכב על מספר מרכיבים מוזיקליים של הטקסט ושל ההלחנה המוכרת שלו (לחנו של טוביה שלונסקי, אביו של אברהם שלונסקי, המבוסס על מנגינת עם קיימת שמקורה במזרח אירופה). הטקסט של טשרניחובסקי כתוב בהברה אשכנזית (מלעילית), ובמשקל טרוכאי מרובע אחיד. המנגינה, שכאמור לא נכתבה בעבור הטקסט באופן ספציפי (כלומר, היא אינה מתוכננת להאיר פנים חדשות בטקסט אם כי היא בהכרח עושה זאת מתוקף כוחה הסגולי), "נדבכת" באופן מוחלט למשקל של הטקסט, לדגשים של ההברה האשכנזית ולסטרופיות שלו. היא רציפה וקלה לזכירה, ושייכת, כמו כותבה, לעולם מרכז-אירופי של רעיונות, דימויים, שפה, טונאליות והקשרים מוזיקליים. השיר (וכאן אני מתכוון לשיר במובן המוזיקלי והטקסטואלי, לא poem) מתקיים בו זמנית בכמה עולמות מוזיקליים ורעיוניים מקבילים: הוא נכתב באודסה, אבל בעברית, על ידי משורר שעברית לא היתה שפתו הראשונה, מתוך מחשבה על ארץ ישראל/פלשתינה, בעולם של לפני המהפכה של 1917, ולאוזניים האלה הוא כוון. שפירא החליט לקחת את השיר כחומר גלם, לעשות לו התקה נוספת, ולתרגם אותו לערבית – ומתוך כך למקם אותו במובהק במרחב המזרח-תיכוני. התרגום לערבית של אינו תרגום "ספרותי", אלא פעולה שהיא חלק מהקומפוזיציה של היצירה, פעולה שיש לה השלכות מוזיקליות מרחיקות לכת על האופן שבו השיר נשמע, וחשוב לא פחות: על האופן שבו הוא נתפס על ידי קהל שומעיו ועל מה שהוא מעורר בו, במיוחד לאור ההנחה שלפחות חלק מאותו קהל מכיר את המקור העברי, והוא תופס אצלו מקום רב משמעות בזיכרון הצלילי והטקסטואלי הקולקטיבי שלו. הקומפוזיציה במקרה זה היא לא המצאת חומר הגלם המוזיקלי, אלא ההשמה – הקומפוזיציה – של האלמנטים השונים בשיר בסדר מסויים, זה לצד זה, וברצף מסויים על ציר הזמן.

אחד מהמאפיינים של "שחקי, שחקי" המקורי הוא המשקל המשולש הרציף שלו. הפעמה החזקה נופלת במנגינה תמיד על ההברה החזקה בטקסט, וניתן, גם בלי לקרוא תווים, לראות זאת בבירור:



המשקל הזה יוצר תחושה משולבת של רצף ורוגע, ומאחר שמדובר במשקל אי-זוגי, יש בו תנועה פנימית רבה והתקדמות. זאת היא אחת הסיבות שהוא "עובד", אף שהשיר עצמו ארוך וחזרתי. הודות לרצף הזה אנחנו יודעים לצפות מתי ואיך יופיע המשפט המוזיקלי הבא, וההיענות של המוזיקה לציפייה הזו גורמת לנו לסיפוק שבהקשבה לשיר, ולנועם ולרוגע שהוא משרה עלינו. יש בשיר התחדשות מוזיקלית תמידית, ואנחנו מתחדשים איתו. היצירה של שפירא, כפעולה ראשונה, שוברת את הרצף הזה. אף שהמבנה המלודי נשאר כשהיה, שפירא שובר את הזמן בשיר, ויוצר מצב שבו אין לנו דרך לדעת מתי יופיע המשפט הבא. השיר אצל שפירא הוא קטוע, מעוכב ושבור. שפירא בחר אפוא לקחת את אחד מהמאפיינים היסודיים ביותר של המוזיקה באשר היא – יצירת ציפיות והגשמתן או אי-הגשמתן – ולשבור אותן. בחירה נוספת שלו היא לוותר לחלוטין על הסביבה ההרמונית המקורית (כלומר על האקורדים) של השיר, וללוות את הזמרת בכינור סולו שמנגן מרווחים בסדר מסוים. המרווחים הללו נכנסים אל תוך הפערים שנפערו בקו המלודי של השיר, כפי שהוא מושר על ידי הזמרת. הבחירה בכלי מלווה המנגן בדיוק באותו הרגיסטר (אותו הגובה) של הזמרת, מנטרלת אותו בהכרח מן האפשרות לתת לה תמיכה הרמונית ממשית, ומציבה אותו למעשה במקום שווה לה – לא כמלווה אלא כבן-לוויה מוזיקלי. בחירה כזו שומטת את הקרקע מתחת לרגלי השיר, כלומר שומטת את ההרמוניה, והפעולה הקומפוזיטורית הזו מיתרגמת לחוויה מוזיקלית עזה.

בעצם הבחירה בכינור יש משום רפרנס תרבותי כפול – זוהי בחירה בכלי המייצג אולי יותר מכל את המוזיקה המערבית, ועם זאת הוא גם כלי אופייני ביותר (בסגנון נגינה ובכיוון שונה) למוזיקה הערבית הקלאסית. שפירא אינו מנסה לתת מאפיינים ערביים לתפקיד הכינור, ובכך יש קריאת תיגר כפולה: גם מול האסכולה הים תיכונית, המשלבת אלמנטים ערביים במבנים מוזיקליים מערביים לחלוטין, וגם בהנכחה החשופה מאוד של השפה הערבית בתוך ההקשר של שיר עברי איקוני. השילוב של כל האלמנטים האלה יחד, וההשמה שלהם זה לצד זה על ציר זמן מוגדר (כלומר הקומפוזיציה שלהם), הופכת את ההאזנה ליצירה לחוויה מאתגרת ומעוררת מחשבה בכמה רבדים. השמועה אומרת שכאשר נוגנה היצירה בטקס קבלת פרס ראש הממשלה, שבו זכה שפירא ב-1986, יצא ראש הממשלה יצחק שמיר מהאולם במחאה. שפירא לא נשאר חייב והעיר: "הוא הבין את היצירה".

מובן שבמסה קצרה כזאת אי אפשר לסקור ולו מקצת מן האפשרויות והדרכים שבהן יכולה המוזיקה להניע טקסט שירי או ספרותי. ביקשתי אפוא להתמקד בכמה מהדרכים שבהן פועלת עלינו המוזיקה גם באלמנטים הנסתרים יותר שלה, שאותם אנחנו לא "לוקחים איתנו הביתה", אותם אלמנטים שאנחנו לא יכולים לזמזם אותם לעצמנו אחרי שמיעת היצירה. במילים אחרות, ביקשתי להציע עוד זווית התייחסות למוזיקה, שהיא אמנם אמנות מופשטת מאוד במהותה, אך היא מאפשרת לעוסקים בה ולמאזינים לה להתמודד עם שאלות מהותיות של הקיום האנושי. שכן, ממש כמו המוזיקה גם אנחנו, בני האדם, מתקיימים על ציר הזמן.

אם נחזור לרגע ל"שחרזד" של ראול, הכמיהה המעורבת בהתפעלות בקריאה לאסיה

של המשורר טריסטאן קלינגזור, כפי שהולחנה על ידי ראול, היא אם כן הרבה מעבר למבנה המלודי וההרמוני של הג'סטטה העולה שפותחת את היצירה ומרכיבה את האקורד הבסיסי שעליו היא מושתתת, והרבה מעבר למבנה הריתמי של אותה הג'סטטה שקשור לקצב של המילה Asie (אזי) שהדגש בה הוא על ההברה האחרונה: היא מבטאת את המקום של הדובר, במקרה זה של המלחין, ביחס לאותה מילה, לאותה אסיה אמיתית ומדומיית, מקומה של הנפש שלו ביחס אליה. ובשילוב האלמנטים המוזיקליים יחד עם נעלם נוסף, היא מעוררת אצל המאזין את התחושה שקיימת טריטוריה שלמה, עשירה, צבעונית ובלתי־מושגת, שנמצאת מעבר למילה עצמה. נשווה זאת לדרך הטיפול של אריק שפירא בשיר של טשרניחובסקי: כאן המילה עוברת תהליך הפוך לחלוטין. המלחין נועץ את הטקסט לא בעולם שמעבר לשדה הראייה, אלא במרחב ובזמן המקומי, וזאת באופן הבוטה והחשוף ביותר. בשני המקרים, השונים כמובן מאוד זה מזה, המוזיקה משמשת בתפקיד המצפן הגאוגרפי, התרבותי והאנושי שבעזרתו ובתיווכו אנו חווים את העמדה הנפשית של המלחין כלפי התוכן של הטקסט, ובהכרח גם את עמדתנו שלנו.