

העיקר זה הקלאסיקה / יעל צ'רני


ספריית "האוניברסיטה המשודרת"

קצין חינוך ראשי / גלי צה"ל
בחסות אוניברסיטת תל-אביב

עורכת מייסדת: תרצה יובל-אלחנתי ז"ל

עורך הסדרה בגלי צה"ל: ד"ר חגי בועז

יעל צ'רני
העיקר זה
הקלאסיקה

 מודן הוצאה לאור

משרד הביטחון - ההוצאה לאור

Yael Cherni

??????????

עריכה: שולמית דוידוביץ'

איור השער:

© כל הזכויות בשפה העברית שמורות, 2016

למודן הוצאה לאור בע"מ

משק 33, מושב בן-שמן, 7311500

© Copyright by Modan Publishing House Ltd.

Meshek 33, Moshav Ben-Shemen, 7311500

הספר יצא לאור באמצעות משרד הביטחון - ההוצאה לאור

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לתרגם, לאחסן במאגר מידע, לשרר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני, אופטי או מכני או אחר, כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה. שימוש מסחרי מכל סוג בחומר הכלול בספר זה אסור בהחלט, אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

Printed in Israel

הקדשה

תוכן העניינים

פרק 1: הזמנה	9
פרק 2: אפריטיף.....	13
פרק 3: כשהביקורת מחמיצה.....	20
פרק 4: האמן המבצע - יש באמת חיה כזו?!	31
מפתח מושגים.....	43
פרק 5: ניצוח - האם באמת יש בזה צורך?	46
פרק 6: השוואת ביצועים במוזיקה ווקאלית	61
פרק 7: מוזיקה קלאסית והומור?!	70
פרק 8: שופן אחד - שלושה פסנתרים.....	76
פרק 9: מוזיקה ומגדר - יחסינו לאן?	84
תודות.....	98

פרק 1:

הזמנה

כיצד ניתן להסביר מוזיקה?

ובכן, לדעתי, לא מדובר במשימה אפשרית במובן השלם של המילה, גם אם ניתנת האפשרות להשמיע מוזיקה ו"לתווך" או "להסביר" אותה. זאת לא רק משום שחוויה, מכל סוג, איננה ניתנת לתרגום מילולי במובן המוחלט והעמוק. נוסף על כך, ובמקרה של מוזיקה בפרט, אין צורך וגם אין אפשרות אמיתית להסביר את מה שמראש נברא כדי למלא את החלל שבו איבדו המילים את משמעותן.

מוזיקה היא אם אמנויות האבסטרקט. על חשיבותה ומשמעותה הנשגבת דיברו הגדולים שבגדולים - הפילוסופים, הוגי דעות ואנשי רוח אחרים. אך מהי מוזיקה עבורנו, האמנים? ובפרט, מהי עבורנו, האמנים המבצעים?

ספר זה משול להזמנה.

הזמנה אל המוזיקה, אל תוכניה, ולא פחות מכך, אל נושאי הכלים שלה - מוזיקאים. אמנים. הזמנה אל מרכיבי הנפש והמחשבה המשותפים למוזיקאים כ"עם" והמאחדים ביניהם על אף שייכותם לדתות, לאומים, תרבויות ויבשות שונים.

ספר זה עוסק במיוחד - במה שמחבר ומקשר, תרתי משמע, הן בין מוזיקאים לבין עצמם והן בינם ובין המאזינים.

שפת המוזיקה, בדומה לאמנויות אחרות (ודאי אבסטרקטיות),

מתגבשת במקום שבו נגמרות המילים. על מרכיביה של שפה זו נעמוד בין השאר בספר זה. מרכיבי השפה מובאים בהזדמנויות שונות באופן מלומד, מרוחק מעט, ענייני. אולם הם במהותם ייצוג של העמוק, הסוער, הנסתר. הם למעשה הכוח המניע ולב ליבה של התופעה המוזיקלית. חתרתי לבטא בספר את תוכנם האמיתי של מרכיבי השפה באופן שיהיה לא רק ידידותי וקרוב, אלא יקרב אל יסודותיהם כפי שהם - בניין הארוס של המוזיקה. במילים אחרות, ההזמנה להבנת הטרמינולוגיה המקצועית איננה הזמנה אל היבש, המוגדר, הלמדני, אלא הזמנה למסתריה של המוזיקה. לעצם היתכנותה.

על מנת לכתוב את הספר, נתבקשתי "לתרגם" את שפת אמי הרוחנית, קרי המוזיקה, לשפת אמי התרבותית, היא העברית. שתי השפות האלה אהובות עלי, אולם מדובר בשפות שונות, והפער ביניהן גדול ומהותי.

עשיתי כל שביכולתי כדי לעמוד במשימה, אך התיווך בין עולם תודעתי, שהוא עולם אינסטינקטיבי, יש שיאמרו קדום, לבין שפה מילולית הוא בסופו של דבר, כאמור, מלאכת תיווך ותרגום.

הספר מספק הצצה רחבה ומגוונת אלינו, המוזיקאים. הצצה אל גוף ידע, יאמרו האקדמאים, ואני אומרת - הצצה אל עולם רוחני-תודעתי שמוזיקאים מכל קצוות העולם פועלים בו כבר מאות בשנים. אנשים שעל אף המחלוקות ביניהם ועל אף דרמות לאין סוף קרובים אלה לאלה באופן ייחודי ביותר, שכן הצלילים, ארגונם והפרשנות שלהם מייצרים מעין אינטימיות והבנה מיוחדות במינן. הבנה זו מיתרגמת כמובן גם בקשר עם המאזין.

הקרבה שלנו, המוזיקאים, אל מלחינינו "חז"לינו" מאחדת בינינו, וכך נוצרת לה שפה משותפת נוספת השעונה - בהשאלה - על שני יסודות מעולם היהדות: שפה משותפת בין האדם למלחינו (בין האדם למקום) ושפה משותפת בין מוזיקאי לעמיתו (בין אדם לחברו).

1 בהשאלה ממורי וידידי היקר פרופ' מנחם צור.

את עוצמתה של אינטימיות זו בין אמנים ובין מוזיקאים בפרט קשה באמת "לדברר". אולם אני חותרת בספר להסבר, ולו חלקי, על ביטוייה בקרב מוזיקאים, על משמעותה בעולם האמנות ועל השפעתה בקרב המאזינים.

ספר זה כלל אינו אקדמי או מוזיקולוגי "טהור". הוא נכתב על ידי כמרצה אך בעיקר ולפני הכול כאמנית מבצעת, כסופרן וכמנצחת. כחלק ממקצועי כמנצחת העמקתי בתכנים תיאורטיים כשם שעושים מנצחים, ובכך נושקים בפועלם לתיאורטיקנים. תכנים אלה קריטיים להבנת המוזיקה ולכן באים לידי ביטוי בספר זה.

אם כן, השתדלתי להביא את קולי הספציפי והאישי כמוזיקאית מבצעת ולשמור על איוון בין הפן האקדמי המתבונן לפן המבצע, המממש, הן כסופרן והן כמנצחת, ובכך לספק תמונה שלמה ככל הניתן גם מבפנים, מתוך שדה הביצוע ממש.

כפי שכבר רמזתי, דת היא כנראה המושג הקרוב ביותר למה שאנו, האמנים, חשים כלפי הווייתנו. ובנימה זו, חשוב מבחינתי להבחין בין אמנות, יצירתיות, בידור ותרבות. נדמה כי מושגים אלה אכן חולקים מטען משותף לא פעם, אך חשוב להבחין ביניהם. ספר זה בא, בין השאר, לחדד את מאפייניה של האמנות בכלל ושל המוזיקה בפרט.

גם מסיבה זו, ואף על פי שהספר עוסק בעולם המוזיקה, יש לציין כי לא מעט מן הנאמר בו אקוויוולנטי וישים לתחומי אמנות אחרים ומשקף גם אותם, שכן היסוד המשותף בין האמנויות השונות ובין אמנים מתחומים שונים רחב בהחלט.

אני מאמינה שיש לעשות כמיטב יכולתנו על מנת לשמור על כבודה של האמנות, על מורכבותה, על עומק רבדיה ועל טהרתה. הספר, אשר מבוסס על סדרת ההרצאות שלי 'העיקר זה הקלאסיקה' כחלק מתוכנית האוניברסיטה המשודרת², נכתב מתוך מטרה לבאר, ויתרה מכך - לספר על המוזיקה ועלינו המוזיקאים.

2 של גלי צה"ל ואוניברסיטת תל-אביב, בעריכתו של ד"ר חגי בועז.

הרצון לשתף הוליד שאיפה להיות כמה שיותר מובנת, תקשורתית, קרובה, ולכן עקרון האיזון בין שמירה על גוף הידע (המוזיקה) לרצון להיות בהירה היה נר לרגלי.

נוסף על כך, בשל רצוני להיות קרובה לקוראים, שיתפתי (אולי פחות משנהוג במתכונת כזו) בפנים הקשורים לעולם שמאחורי הקלעים - במנגנונים הקשורים לעולם המוזיקה, אלה המניעים אותו והמשפיעים עליו, שלרוב נחבאים מן העין הציבורית אך הם בעלי חשיבות מכרעת.

כמו כן, התייחסתי לקשר שבין הווייתם של מוזיקאים ואמנים בכלל לתחומים המשפיעים עליהם (לעיתים ההשפעה אף הדרית), כמו פסיכולוגיה, סוציולוגיה, פילוסופיה ופוליטיקה.

מצאתי לנכון להשתמש בסדרה בגלי צה"ל כקרקע פורייה לספר זה שתצמיח לו הווייה משלו. נפרדת. כזו המאפשרת לו לעמוד בפני עצמו. לכן מאזינים שעקבו אחר סדרת הרדיו בהחלט ימצאו תכנים דומים, אך אלה הורחבו והועמקו במידה רבה. כמו כן, הבאתי בספר זוויות ותכנים נוספים שלא נידונו בסדרת הרדיו על מנת שחווית הקריאה תעמוד בזכות עצמה.

הספר כולו מוקדש לאוהבי המוזיקה והאמנות באשר הם (ממש לא לידענים בלבד), ואי לכך הקדשתי גם במישרין שורות לא מעטות שיעסקו בהווייתו של הקהל ובמשמעותו.

אני מזמינה אתכם ללכת בדרך העשויה להיראות לפרקים מעט לא זרועה. לעיתים דרך זו נראית חמקמקה ואף עקלקלה שכן היא מתהלכת בין עומקיה ורבדיה של המוזיקה כאבסטרקט. אך דווקא משום כך היא טומנת בחובה את הנסתר, את המופלא. אתגר זה שהמוזיקה מעמידה בפנינו נושא עימו גמול שערכו לא יסולא בפז. לא הייתי רוצה לגזול מאיש זכות זו.

במקום שבו שורים התחכום, הרמז, הרבדים, התשוקה והמסתורין, שם שורה הארוס - ושם שורה גם היצירה בשיא תפארתה.

ברוח זו, אני מזמינה אתכם, הקוראים היקרים, לספר זה שכתבתי לא מעט ממוחי אך בעיקר מבטני, מנשמתי.

פרק 2:

אפריטיף

'העיקר זה הקלאסיקה'³ הוא ספר העוסק במוזיקה קלאסית מערבית. מוזיקה קלאסית איכותית, רבי־רובדית ומורכבת התפתחה כמובן גם בתרבויות אחרות. יש מוזיקה קלאסית ערבית, מוזיקה קלאסית הודית ועוד דוגמאות דומות. לצערי תקצר היריעה מלדבר אלא על מוזיקה אמנותית מערבית. בספר זה נדון ונענה על כמה שאלות שקשורות אליה:

מה הם מאפייניה של המוזיקה הקלאסית?

מי הם מוזיקאים קלאסיים?

האם מוזיקה היא דבר שאפשר "להבין"?

האם יכול להיות הומור במוזיקה קלאסית?

האם כשאנו "מתבוננים" במוזיקה אנחנו "פוגמים" בחוויותינו?

עם המוזיקאים

אך ראשית מעט עלינו, עם המוזיקאים:

מוזיקאים מתחלקים לכמה זנים שונים, אך לא פעם יש חפיפה ביניהם, ולא מן הנמנע כלל שלמוזיקאי יהיו כמה כובעים. כמו

3 שם הספר והסדרה הוא מחווה לשיר 'העיקר זה הרומנטיקה' של יוני רכטר ועלי מוהר, ואני מודה ליוני רכטר על אישורו וברכתו.

כן, ידע ברמות מסוימות הוא מכנה משותף הכרחי לכל הזנים באשר הם. ידע זה עוסק בעיקר ברפרטואר (הספרות המוזיקלית), בהיסטוריה של המוזיקה ובתורה שבבסיסה, בתיאוריה שלה.

מוזיקאים מבצעים - זמרים ונגנים וגם (!) מנצחים. כל אלה הם מוזיקאים, קרי, אנשים שהתמחו בכלים שלהם ובביצוע במשך שנים רבות (לרוב מגיל צעיר מאוד), ורכשו מיומנויות טכניות (נגינתיות), מוזיקליות, שמיעתיות (מתחום פיתוח השמיעה המוזיקלית) ואמנותיות מגוונות. את "מוזיקאיותם" שאליה הוכשרו מגיל צעיר הם מביאים לידי ביטוי על הבמה.

חלק הארי מהידע עובר בעל פה ממורים לתלמידים דורות רבים. נגנים וזמרים יכולים לפתח קריירת סולו או להיות חלק מתזמורת, ממקהלה או מהרכב כלשהו. לא אחת יש קריירות משולבות, כמו לדוגמה נגני תזמורת שלעיתים מתחברים להרכבים קאמריים ולעיתים מנגנים כסולנים. אך לרוב קריירה סולנית "זוהרת" לא מאפשרת עיסוק נוסף בצידה, ודאי לא באופן קבוע.

מלחינים - כשמן כן הם. בתקופתנו אין חובה כי יהיו אמנים מבצעים בעצמם, אך על פי רוב יהיה להם כלי שהתמחו בו בדיוק כמו לאמנים המבצעים, ולא פעם הם מתפקדים גם כאמנים מבצעים.

מוזיקולוגים⁴ - חוקרי מוזיקה השייכים לעולם האקדמיה. מחקר מוזיקה עוסק בלא מעט תחומים, והבולטים שבהם הם שלושה: היסטוריה של המוזיקה, מחקר תיאורטי (של המוזיקה עצמה כשפה) ואתנומוזיקולוגיה - תיעוד ומחקר של מוזיקה שאיננה אמנותית מערבית. המחקר האתנומוזיקולוגי מתייחס לא מעט גם לפן התרבותי של המוזיקה שהוא חוקר. חלק ענף מהמחקר עוסק בהקלטות ובעבודת שטח. דוגמה למחקר אתנומוזיקולוגי היא הקלטות ומחקר של נוסח תפילות יהדות טוניס. מעבר לכך,

4 בארצות הברית, לפחות בחלק ניכר מהאוניברסיטאות, הגדרת המוזיקולוגים שונה מעט והם מופרדים מהתיאורטיקנים.

קיימים תחומים נוספים מרתקים במוזיקולוגיה הנושקים לעולמות הפסיכולוגיה, הפילוסופיה, והסוציולוגיה - כמו פסיכואקוסטיקה, מוזיקה ומוסר, ובימינו גם מגדר ומוזיקה.

מלחינים ומנצחים חולקים מטען משותף עם מי שמכונים לא פעם "תיאורטיקנים", וכאמור גם חלק מהמוזיקולוגים נמנים עימם כחוקרי תורת המוזיקה. למען הסר ספק, ידע תיאורטי ויכולות אנליטיות ברמה גבוהה למדי הם חלק מהכשרתו של כל מוזיקאי מקצועי באשר הוא. אולם מלחינים ומנצחים נדרשים לרכוש רמה גבוהה במיוחד של ידע וניתוח כחלק מהכשרתם. מנצחים נדרשים גם לפתח שמיעה ברמה גבוהה מאוד. אין זה אומר ששמיעתם המוזיקלית תהיה תמיד טובה משל נגנים כלשהם, אך לשם עבודתם נדרשת מיומנות שמיעתית משוכללת עד מאוד.

האם יש נגני בסון (בסוניסטים) שהם גם תיאורטיקנים מבריקים? בהחלט! האם יש פסנתרנים שהם גם מלחינים? בהחלט! האם יש מלחינים שהם גם מוזיקולוגים? בהחלט! האם ניתן להתפתח כאמן מבצע בעל קריירה ענפה ובמקביל לפתח קריירה אקדמאית כמוזיקולוג? זו כבר שאלה אחרת. אך לא מן הנמנע כי לאמן מבצע בעל קריירה משגשגת יהיה ידע מוזיקולוגי היסטורי או מחקרי/אנליטי בעל ערך רב.

כל המוזיקאים המקצועיים באשר הם, אמנים מבצעים, מלחינים או מוזיקולוגים, חולקים שפה משותפת ויכולים לדון ברמה זו או אחרת בספרות. לכל "זן" של מוזיקאים יש זווית חשובה משלו. האם הכובע הפורמלי שמוזיקאי חובש הוא בהכרח סך הידע שברשותו? רבים מהמקרים התשובה היא לא. לדוגמה, ניתן למצוא כמה מהתיאורטיקנים החשובים דווקא בשדה הביצוע, וזה לאו דווקא מקרי, שכן ניתוח ומחקר תיאורטי, לפחות בחלקם, אמורים להתבטא במוזיקה עצמה, בביצועה.

מה בתוכנייה?

הפרקים של הספר נפרדים ועומדים בפני עצמם. אולם פרק 4, 'האמן המבצע - יש באמת חיה כזו?' כולל מעין ראשי פרקים טרמינולוגיים-מתודולוגיים וחלק ניכר מתוכני הפרקים האחרים נשען על היסודות שבו, ובפרט פרק 6, 'השוואת ביצועים במוזיקה ווקאלית', פרק 7, 'מוזיקה קלאסית והומור?!' ופרק 8, 'שופן אחד - שלושה מבצעים'. בסוף פרק 4 מופיע מפתח מושגים המתמצת את מושגי היסוד מן הטרמינולוגיה המקצועית המבוארת בפרק זה, כדי לאפשר עיון מהיר ונוח, לפי הצורך.

לאורך הספר נדון באמנות הביצוע. נעמוד על חירותו מחד גיסא ועל מגבלותיו מאידך גיסא של האמן המבצע, ונשווה בין ביצועים שונים לאותה יצירה כדי שנוכל לבחון מקרוב כיצד ליצירה פנים רבים, כיצד ניתן לפרשה באופנים שונים וכיצד יכולים אמנים ואמניות לקחת יצירה למקומות שונים ולייצר חוויה אמנותית-רגשית ייחודית.

בפרק 4, 'האמן המבצע - יש באמת חיה כזאת?', נדון גם בהווייתו של האמן המבצע ונעמוד על תכונותיו ונטייתו המגוונות. נתייחס בעיקר לאסכולה של אמנים מבצעים שמטרתם לשרת את האמנות. כמובן, לא במחיר של ביטול עצמי, אלא על ידי חיבור אישי לטקסט (המוזיקלי). כלומר חיפוש ואיתורו של הטקסט בעולמם הפנימי של האמנים המבצעים ומיזוג הווייתם שלהם עם היצירה. אמנים אלה לא יכפו בחירות על היצירה שאינן נובעות ממנה עצמה על מנת להבליט יכולות אישיות כאלה או אחרות. במילים אחרות, נתמקד באמנים שאינם רואים ביצירה אמצעי לפרישת נוצותיהם שלהם, או לפחות לא יתהדרו ביכולותיהם על חשבון היצירה, כוונותיה, תכונותיה וכיוצא בזה. כך נראה כיצד התכונה האנושית הקרויה "צניעות" חשובה ביותר לאמנים, שכן היא מסייעת ליושר אמנותי, יושר מקצועי. ועל כן, דרך אגב, זוהי תכונה נכספת בעיניי. נבחן כיצד זו מסייעת לאמן המבצע בתווכו לקהל את המלחין.

בפרק 'מוזיקה קלאסית והומור?!' (פרק 7) יתברר שאפילו במוזיקה

קלאסית יש הומור, סרקאזם ואפילו הומור עצמי משובח. בחלק גדול מהיצירות לא מוכרחים להבין או לקלוט את הפאנץ', שכן היצירות "עובדות" גם בלי הבנה זו. אבל חשיפת רובדי ההומור על כל תחכומו מעשירה בהחלט את ההקשבה ותורמת באופן ניכר לעצם השימוש בו. אז בהחלט יש מקום להומור, וניתן לו את הבמה. האם בכלל ניתן להקנות כלים להאזנה מודעת, רגישה ומשכילה למוזיקה? ודאי שכן. דרוש לשם כך פנאי רב, עבודה לא מעטה ורגיעה. כאן, במסגרת זו, אני מזמינה הצעות לממדים שונים של עולם המוזיקה על מנת לעורר בנו חוויה חדשה. מה הכוונה ב"חוויה חדשה"? פרופסור דליה כהן זכרה לברכה, כלת פרס ישראל ומוזיקאית גדולה אשר השפיעה על חוקרים, מוזיקאים מבצעים, תיאורטיקנים, מלחינים, מורים ועוד רבים במשך שלושה או ארבעה דורות (ואין לי ספק שהיא תמשיך להשפיע עוד רבות), מורתי וחברתי, טענה שחוויה והתבוננות הן שני מושגים משלימים, אפילו ניגודים משלימים.

כאשר אנו מדברים על חוויה, אנו מכוונים לתגובה שלנו למוזיקה או לאירוע אחר כלשהו, שהיא ספונטנית, מתחוללת בתוכנו מבלי שאנו שולטים בה או מנתבים אותה. במילים אחרות, חוויה היא התגלמותו של התהליך שמתחולל בנו בגלל עצם החשיפה לאירוע כלשהו, ובמקרה שלנו למוזיקה.

התבוננות לעומת זאת (מושג שאפשט לצורך העניין) עוסקת ביכולת שלנו להביט ולהתרשם מן הצד ולערב את הפן הקוגניטיבי שלנו. דוגמה לכך היא האפשרות לנתח מבחינות שונות את היצירה או הביצוע ששמענו. ב"התבוננות" אנו משתמשים במיומנויות אנליטיות קוגניטיביות.

בהערה אישית אוסיף כי לעניות דעתי, פרופסור דליה כהן היתה יכולה להשתמש בטרמינולוגיה אחרת, כמו המילה "ניתוח" או "פרשנות", אך לבחירה שלה במילה "התבוננות" יש משמעות רבה בעיניי, שכן בהתבוננות מסתרת שהייה, תהייה; בהתבוננות עצמה, לפי השפה העברית, מסתתר השורש (בי"נ) הקשור בבינה,

בהבנה, בתובנה. ועכשיו אוסיף דבר מה נוסף מסעיר ביותר - על פי פרופסור דליה כהן, עצם ההתבוננות היא־היא, בפני עצמה, חוויה. גם החוויה הזאת הספונטנית, וגם ההתבוננות כחוויה, שתי אלה יחדיו נחוצות כדי לחוות חוויית האזנה שהיא שלמה. ולכן פרופסור דליה כהן כינתה אותן חוויות משלימות, ניגודים משלימים. שתי החוויות מעצימות ומזינות זו את זו לכדי החוויה השלמה, האולטימטיבית. חלק נכבד מן הפרקים יעסוק, גם אם לא במישרין ובמפורש, במושג ההתבוננות. אני שואפת להביט ולבחון מהצד את המוזיקה, ובכך אני מקווה להעשיר ולהעמיק את חוויית ההאזנה. מדי פעם אזכיר מושגים מהטרמינולוגיה המקצועית. אני מבטיחה כי אין להיבהל מכך. מושגים אלה לרוב מורכבים ועמוקים בהרבה מהדרך שבה איאלץ לצמצם אותם על מנת להגדירם במסגרת זו, אך בכל זאת אבקש להצביע על האופן שבו מוזיקאים מדברים את עצמם, מנהלים שיח מקצועי, מנתחים את עולמם האמנותי. גם אם לא כל מושג מובן מייד, או לא ניתן להסבירו במילים ממש פשוטות, בחרתי בכל זאת להשאיר את המושגים המקצועיים, גם על מנת לכבד את גוף הידע התיאורטי העצום שבבסיס המוזיקה כשפה, וגם על מנת להציע ממד נוסף להבנת הטענות והפרשנות שלי בספר. חשוב להזכיר: הספר בפירוש אינו מיועד לאנשי מקצוע בלבד, ולמעשה נדבר על היבטים בעולם המוזיקה הנגישים לכול - לכל מי שחפצים בכך.

מוזיקה קלאסית - זו באמת בועה?

מוזיקה קלאסית, כאמור, היא עולם עשיר ורחב. מעבר לידע התיאורטי, המקצועי, הרוחני, התרבותי, היא גם עולם בפני עצמו, המתנהל עם מאפיינים משל עצמו אשר מתכתבים עם העולם שמסביב, פועלים בתוכו, משפיעים עליו ומושפעים ממנו. יש מי שאף יאמרו שזוהי ציוויליזציה של ממש! ננסה לבחון, כאמור, חלק מתופעותיו של עולם זה ממבט שנוטה לפן הסוציולוגי שלו. למשל הניצוח. בפרק 5, 'ניצוח - האם באמת יש בזה צורך?', נענה על

השאלה מהו מנצח ומדוע הוא נדרש. אך מעבר לכך נבדוק, האם המנצחים היום יכולים, או מעוניינים, להתנהג כפי שנהגו פעם? ובאופן כללי יותר, האם המנצחים רלוונטיים בימינו? מה הם באמת עושים? ומדוע יש מיעוט כמעט זניח של מנצחות? בכלל, סוגיית המגדר תקבל במה ראויה; פרק 9, 'מוזיקה ומגדר - יחסינו לאן?', מוקדש לה.

בפרק 3, 'כשהביקורת מחמיצה', אנצל את הבמה כדי לדבר על מוסד הביקורת בהקשר רחב יותר מאשר העיתונאים המבקרים שלרוב מתייחסים לפועלם כאשר מדברים על ביקורות. נהפוך מעט את היוצרות ונבדוק גם כמה מקרי מבחן מעניינים ביותר שבהם מבקרים גדולים פיספסו בגדול יצירות גדולות.

מבקרים, מנצחות ומנצחים, יצירות קלאסיות, מלחינים ומלחינות, הומור ומוזיקה, הווייתו של האמן המבצע, פרשנותו, אחריותו ומי הוא בעצם - כל אלה יופיעו בפרקים שלפנינו.

כשהביקורת מחמיצה

כשאמן צעיר זוכה לאהדת הביקורת, אזי הוא זוכה לתמיכה שמסייעת לו בחייו ובעבודתו בתחום קשה ביותר, חשוב, פתלתל, גדוש מהמורות ופגיעות. אבל: מה קורה לאמן שיצירתו גוררת ביקורת שלילית, התעלמות, דיכוי או לגלוג?

יש מבקרים משכילים, בעלי מטען תרבותי ואמנותי עשיר, ידע ומיומנויות מקצועיות שרכשו בשיטתיות במשך שנים, ולכן בעלי יכולת לבקר באופן ענייני ואנין ולהישען על סימוכין רלוונטיים הנותנים תוקף לביקורתיהם. במדינות מסוימות יש תארים ולימודים אקדמיים מוסדרים המקנים סמכות למעמד המבקר. אולם יש גם מבקרים שלא באו מתחום האמנות או לא רכשו בהכרח השכלה אמנותית מקצועית רלוונטית. נשאלת השאלה, אפוא, מי הוא המבקר ומהו תפקידו? מהן ציפיותינו ממנו ואילו מיומנויות עליו לרכוש על מנת לממש ציפיות אלה? האם מבקר הוא בר סמכא בעניינים מקצועיים? האם מבקר הוא בעצם ביטוי לקולו של הקהל? האם הוא גם וגם?

הקשר בין עולם המוזיקה (ועולם האמנות בכלל) ובין מוסד הביקורת מתוח וסבוך ומהווה בהחלט כר פורה לדרמות לא מעטות. במרוצת ההיסטוריה היה בכוחם של מבקרים מכל מיני סוגים להכתיר ולפאר מחד גיסא, או לקטול יוצרים ויצירות מאידך גיסא.

יש אף לא מעט אגדות אורבניות בתחום זה. קוריוז אחד לדוגמה מספר על מבקר שכתב ביקורת על אירוע שהתברר בדיעבד כי בוטל. שמועות על אינטרסים, שוחד ועוד התרחשויות מעולם בהחלט די "מלוכלך" לא חסרות בעולם האמנות.

ראוי להתייחס גם לכך שלא כל המבקרים הם מבקרים "פורמליים" שזהו מקצועם, ולא תמיד הם חובשים את הכובע הזה באופן רשמי. גם למורים, לבני משפחה ולאנשים נוספים בקרבת האמן יכולה להיות השפעה ביקורתית ניכרת ואף גורלית על יצירתו.

כמה פעמים שמענו על זמרות גדולות שמורתיהן הכריזו כי לא יוכלו להצליח בתחום השירה? על הורים שריפו את ידיהם של ילדיהם? על מלחינים, סופרים ומשוררים שהוצאות רבות ומכובדות סירבו לפרסם את יצירותיהם? לא חסרות עדויות גם על כישרונות אדירים שלא עברו שלבים מוקדמים בתחרויות, ויש גם סיפורים על מוחות מבריקים, ביניהם מלחינים חשובים, שלא התקבלו לאקדמיות מובילות אך יצירתם נחקקה בהיסטוריה יותר מבני מחזורם (שחלקם אף סומנו ככוכבים בדורם אך נשכחו עם הזמן). מקרים אלה הם כה נפוצים, עד שאפשר להקדיש להם ספרייה שלמה לכל הפחות.

נוסף על כך, קיימת גם הביקורת העצמית של האמנים, ולה השפעה מכרעת על פועלם. זו יכולה מצד אחד לרפות את ידיהם, ומצד שני יכולה גם לבנות ולהציל אמנים מסוימים ממלכודות שונות של עצמם וכך לסייע להם ביצירתם. ביקורת עצמית במינוח מאוזן הכרחית לכל אמן, אך הביקורת העצמית, בשיאה השלילי, נוגעת באזורי ההרס העצמי, ולפעמים בכוחו של זה להשתלט על אמן ולחבל עמוקות בפועלו. הקיצוניות מן העבר השני היא היעדר הביקורת העצמית, ושני קצוות אלה בלבד הם נושא רחב הראוי לאכסניה משל עצמו.

לביקורת, פנימית (של האמן עצמו) או חיצונית (של סביבתו הפרטית, המקצועית והציבורית), משמעויות מרחיקות לכת. לצד תוכני הביקורת, הדרך שבה היא נאמרת חושפת לא אחת

את הכוונה האותנטית שמאחוריה. לזו משמעות רבה והיא היא שיכולה לשפוך אור על תוכנה האמיתי של הביקורת שלא פעם הוא נחבא. הנה לנו דוגמה מצוינת למשמעות השילוב של ה"מה" (תוכנה של הביקורת) וה"איך" (הדרך שבה היא נאמרת) וכיצד הם מזינים ומשרתים זה את זה. תוכן וצורה, טקסט וסבטקסט.

בבואנו לבחון ביקורת, אנו יכולים לשאול את עצמנו, האם נקודת המוצא של מעביר הביקורת היא קונסטרוקטיבית? כלומר האם הוא רוצה בטובתו של מושא הביקורת ובהתפתחותו? האם הביקורת עניינית או שמא בין מילותיה מסתתר סבטקסט "אישי" כלשהו, והביקורת היא בעצם אמצעי להשגת מטרה אחרת? ייתכן כמובן גם מצב מורכב המכיל כמה אלמנטים שונים, ולעיתים אף סותרים. גם ביקורת "אובייקטיבית" (עד כמה שאפשר להיות אובייקטיבי בתחום שכזה) יכולה להיות הרסנית אם המבקר אינו בהכרח לטובת היוצר, על אף הדיוק המקצועי שבדבריו. ומנגד כמובן, גם הקיצוניות מהעבר האחר, כלומר גם ביקורת "מגוננת" מדי החסה על נפשו של האמן עד כדי סילופה של המציאות הנחוית על ידי המבקר, עלולה להזיק להתפתחותו הבריאה של האמן.

אם כן, הסגנון, המינוחים, ההקשר והכוונה ה"אמיתית" של המבקר מעצבים את מהותה של האמירה הביקורתית.

מוסד הביקורת סבוך ואינו פשוט כלל, כמו כל נושא העוסק בבני-אדם ומנוהל על ידי בני-אדם, על כל המשמעויות, הרבדים וההשלכות של כך. המפגש בין מוסד הביקורת לעולם הביצוע הוא אולי מורכב במיוחד, לאור אותה פגיעות ודרישה לחשיפה שמאפיינת את האמן המבצע (כפי שנדון בפרק 4, 'האמן המבצע - יש באמת חיה כזו?'). ולמילים, כידוע, יש כוח רב.

יש כמובן מבקרים רבים מאוד שביקורתם מקצועית, עניינית ו"עומדת" גם במה שמכונה "מבחן הזמן", אך עתה נתמקד במקרים הפוכים. במקרים שבהם המבקרים החמיצו, ובגדול.

“ממש לא מלחין סימפוני”

זכורות יצירות גדולות בתחום המוזיקה אשר נקטלו ונכתשו לאורך ההיסטוריה על ידי מו"לים, קהל, קולגות, בני משפחה, מורים או מבקרי עיתונות. מקרים רבים מסוג זה ידועים גם בתחומי אמנות אחרים, כמוֹבן: במחול, בתיאטרון, בקולנוע ועוד. בתרבות המקומית הישראלית, חובבי אפרים קישון ודאי זוכרים את יחסו למבקר בעל המוניטין חיים גמזו שזכה לאזכורים לא מעטים, ואף זיכה אותנו בפועל “לגמזו” על שמו של המבקר שהיה כה “אהוב” על קישון.

לא מן הנמנע, ואף מן המפורסמות הוא, כי אמנים שפועלים מקדים את זמנם ויצירות חדשניות, פורצות דרך וחורגות מהמוכר והמקובל, “מוזינים” לא פעם הסתייגות של מדורת השבט בכלל ושל מבקרים בפרט.

מסעו של אמן מורכב ביותר, וכאדם המבטא בעוז את עולמו הפנימי יש לקוות שהוא בעל הכוחות הנדרשים על מנת להתמודד עם ביקורת, על צדדיה הפחות נעימים. לא פעם מדובר במיומנויות או בתכונות נפש שכמעט עומדות בסתירה זו לזו, ולכן זוהי משימה קשה מאוד. פגיעות ורגישות לדקויות נחוצות כמו חמצן לפועלו של אמן, ואני מאמינה שהן מולדות, גם אם הן מתפתחות עם השנים. לעומתן, המסוגלות לפתח אדישות, היכולת להתעלם באיתנות מחיצים נעימים פחות של ביקורת ו“כאילו” לא לחוש בהם - הן תכונות הנחוצות כדי לשרוד בעולם האמנות. “עור של פיל” אינו עולה בקנה אחד עם “עצבים חשופים” כרויים ורגישים. מדובר אפוא בתכונות כמעט סותרות.

אי לכך, בהתמודדות מול הביקורת נאלצים אמנים לעמוד מול אתגרים נפשיים ומקצועיים לא פשוטים, וייתכן שהמפגש בין התכונות לעיל (או אפילו היכולת לשכן אותן באותה נפש) הוא בין האתגרים הגדולים ביותר בחייו של אמן. מה גם שחלק מהתכונות שייך באופן אינהרנטי לאמן, ואילו חלק אחר עליו לסגל לעצמו ולרכוש באופן מלאכותי כמנגנון “נגד” לרגישות האורגנית, על מנת לעמוד במהמורות הדרך.

אביא שתי דוגמאות מעניינות במיוחד לביקורת, ונתחיל ב"מאסטר פיס": האופרה 'כרמן' (פרמיירה: 1875) של ביזה (Georges Bizet, 1838-1875). על קצה המזלג, האופרה מספרת על כרמן, צוענייה פראית וסוערת, שמפתה וכובשת את ליבו של החייל דון ז'וזה. אך לאחר שהוא מקריב לא מעט ואף נכלא למענה, עוזבת כרמן את דון ז'וזה למען לוחם השוורים אסקמיו - ומביאה בכך לסופה הטראגי. דמותה של כרמן מסמלת "נאמנות לרגע", נוודות, תאוה, ואילו דמותו של דון ז'וזה מבטאת סדר ישן, הייררכיה, יציבות שמרנית, והאופרה 'כרמן' היא אחת הנודעות, המבוצעות והמוערכות ביותר בימינו - הן על ידי הקהל הרחב והן על ידי המוזיקאים. לאו אסקודייה, מבקר נודע, דמות בעלת משקל בתקופתו, חשב אחרת, ומיוחס לו הציטוט הבא במגזין L'Art Musical: "משעמם ומעורפל, האוזן הולכת ומותשת בציפייה לקדנצה⁵ שאף פעם לא מגיעה."

כשמנתחים את סך הביקורות בתקופה שבה עלתה האופרה לראשונה, נראה כי המבקרים שקטלו אותה לא היו תמימי דעים בקשר לסגנונה. קצפם יצא בין השאר על היעדרו (או על קיומו) של סגנון זה או אחר באופרה.

למעשה, ידוע כי האופרה נתקלה בביקורת בוטה כבר בשלבי הירקמותה טרם הבכורה, ובפרט בשלבי ליהוק הזמרים אשר מצאו את האופרה "בלתי הולמת".

נראה שביזה איכזב את רוב הנוגעים בדבר - אלה שציפו לתבנית נוסח אופנבך מצד אחד, ואלה שבנו על דרמה נוסח ואגנר מצד שני. מדובר בשתי אסכולות אופראיות שונות, שתי תבניות פופולריות מאוד בזמנן, האחת באופרה הצרפתית (אופנבך), האחרת באופרה הגרמנית (ואגנר). במילים אחרות, חלק מהביקורות טענו שהאופרה היא "פרווה" שכזו, לא שייכת לשום ז'אנר, לא חלב ולא בשר.

אולם ביקורת אחרת דווקא האשימה את 'כרמן' ב"ואגנריזם" ובהחלט עלה חשד להשפעה של אסתיקה גרמנית על ביזה, ועל

5 "קדנצה" - מעין זנב המסיים וחותם אריה או פרק.

כן על האופרה הצרפתית ה"מקודשת". על פי ביקורת זו, ביזה אשר הושפע מהאסתטיקה הגרמנית הרחיק את היצירה מהציבור הצרפתי של שנות השבעים של המאה התשע-עשרה, ציבור אשר נרתע מסממניה של תרבות "זרה". נשמעה טענה בדבר מתן תשומת לב יתרה (המושפעת כביכול מאסתטיקה ואגנריאנית) לתזמורת. זו קיבלה מקום "מוגזם" בפרטיטורה של ביזה (במונחים של אסתטיקה צרפתית). ובכלל, נראה כי הרומן ב'כרמן', על צדדיו הסוערים, הבווערים, לא הלם את הטעם "המעודן" של הצרפתים בני אותה התקופה. על פי טענה זו, ביזה בהחלט מושפע מאסתטיקה גרמנית, היא האסתטיקה הוואגנריאנית, השוצפת ארוס, ארוטיקה ויצר, שמופגנת בה בין היתר מיניות נשית מתוחכמת, ערמומית ובוטה. בעיני ובעיני לא מעטים, אלמנטים אלה הם שהממו את טעם המבקרים, לא פחות מהנפח שתפסה התזמורת באופרה, ואני מניחה שאף יותר.

יש להדגיש כי ביקורת זו שונה מביקורת אחרת שנטען בה כי ביזה "יצא קירח" מכאן ומכאן ולא שירת שום אסתטיקה, לא צרפתית ולא גרמנית.

זיהוי סגנון ואפיונו הם עניינים הקשורים לתחום המיומנות המקצועית ולא עוסקים בסוגיית "טעם אישי". לכן מעניינת המחלוקת בין המבקרים בקשר לסגנונה של האופרה, ובהקשר זה מתבקש לשאול מהן אמות המידה המקצועיות שעליהן נשענו המבקרים.

הביקורת נגד השפעתה של האסתטיקה הגרמנית הוואגנריאנית על 'כרמן' היא ביקורת תרבותית לא פחות מאשר אסתטית. לא מדובר בביקורת רק על המוזיקה עצמה, קרי, על מלאכת המחשבת שבקומפוזיציה, על היחסים בין המוזיקה לטקסט וכיוצא בזה, אלא בביקורת על תוכנה של 'כרמן' כתופעה אסתטית תרבותית, ויתר על כן, על סיכוייה להתחבב על קהל מסוים ולעמוד בקריטריונים תרבותיים וחברתיים המקובלים על אותו קהל באותה תקופה. האופרה תוארה כבלתי מוסרית ומסוכנת לערכיו הבסיסיים של הציבור כבר בשלבי העבודה הראשונים עליה.

כרמן היא גיבורה יוצאת דופן ודמות מרתקת במיוחד: אישה חזקה, בוחרת, ודאי במונחים של התקופה. גיבורה אופראית נשית אשר אפילו בסצנה הקשה של הסיום, בהירצחה, היא איכשהו איננה קורבן של הסיטואציה. עד נשימותיה האחרונות היא בשלה, גאוותנית. יש בדמות שלה כדי לבשר שליטה, גאווה ודומיננטיות. נוסף על כך, היא ערה למיניות שלה, לא נבהלת ממנה אלא להפך - מיניותה היא חלק אינטגרלי מזהותה. כרמן לא נכנעת לסדר הקיים, וזאת בניגוד לגיבורות אופרה רבות אחרות (לצורך הדגמה אפשר לומר כי כרמן היא מעין נגטיב של גיבורת 'מדאם בטרפליי' של ג'אקומו פוצ'יני, שהעלילה שלה נכתבת מעט מאוחר יותר, ב-1898). אין ספק שיש בדמותה של כרמן כדי לקרוא תיגר על המוסכמות באותה תקופה ויש שיאמרו אף בימינו אלה. כרמן אמיצה, עקשנית, נחושה ומובילה לא רק בייצוג המילולי של דמותה אלא גם בייצוגה המוזיקלי. האופרה בכלל והחומרים המוזיקליים של דמותה של כרמן בפרט גדושים יצר, תאוות חיים ותשוקה.

מסקירת הביקורות נגד 'כרמן' עולה כי מספר התשובות בטל בשישים מול הביקורות השליליות והקטילות. 'כרמן' התקבלה, למעט חריגות מעטות ששיבחו אותה, בהפניית עורף כללית. האופרה אמנם הוצגה במשך תקופה מסוימת, אך לרוב היו האולמות ריקים למחצה, ונטען כי הקהל בא בעיקר כדי לחזות בסקנדל המפורסם. אם כן, מעניין שגם הקהל, לפחות בחלקו, התייחס לפן החברתי והשערורייתי של היצירה, כפי שעשו גם המבקרים, ופחות ליצירה כאמנות בפני עצמה: כמלאכת מחשבת קומפוזיטורית וטקסטואלית. ניתן לשאול: האם זוהי השלכה או אף תוצאה של אותה רוח

6 באופרה זו, הגיבורה המכונה מדאם בטרפליי "נכבשת" ומנוצלת (עד כדי כילונה המוחלט) על ידי הגבר הלבן שלוש פעמים: גם כ"אישה" צעירה ביותר - מדובר בגיישה בת חמשי-עשרה שרכש ו"כבש" פינקרטון, מלח אמריקאי בעת שירותו ביפן; גם כמקומית - יפנית מול אמריקאי, איש צבא "חזק"; וגם (אולי במידה מעטה יותר) כמי שמעמדה החברתי-כלכלי נמוך משלו. הפוליטי והחברתי בולטים באופרה מאוד, ואין ספק שהיא אופרה חזקה וחשובה גם בהיבטים אלה, מעבר להיבטים האמנותיים כמובן. דמותה של מדאם בטרפליי (להבדיל מכרמן שלנו) היא מהפגיעות והנאיביות ביותר בספרות.

ביקורתית שנשבה אז? ושאלה נוספת שכבר רמזתי עליה: האם למבקר יש אחריות גם לעיצוב טעמו של הקהל, שכתובתו בעצם מופנית אליו? האם יש בכוחו להטות את תשומת ליבו של הקהל לאלמנטים מסוימים ביצירה בין שהוא מתכוון לכך ובין שלא? והאם בכוחו להשפיע על דעת קהל עד כדי כך שבאופן עקיף הוא עלול (או עשוי) להשפיע על האמנים עצמם, ועל ידי כך נוצרת אולי התערבות כלשהי (אפילו לא מכוונת) בקומפוזיציה? ואם כן, נלך אפילו צעד אחד רחוק ממש ונשאל - האם יש בהשפעתם של מבקרים אפילו לתרום לתהליכים גדולים באמת, כמו לפריחתם או לגסיסתם של זרמים באמנות?

ביזה נפטר שלושה חודשים בלבד לאחר הפרמיירה (חודשים ספורים לפני יום הולדתו ה-37), ולטענת עדים היה בהחלט מדוכא וחלוש נוכח סאגת 'כרמן'. זאת מבלי לדעת שהאופרה שלו תהפוך להיות אחת היצירות הפופולריות והאהובות ביותר, גם על אמנים וגם על הקהל, עד היום.⁷

הדוגמה השנייה להשפעה ולאופי ביקורת היא יצירתו הסימפונית הראשונה של גוסטב מאהלר (Gustav Mahler, 1860-1911), פואמה סימפונית ברה מז'ור שלימים תיקרא הסימפוניה הראשונה שלו. גם הפרמיירה (1889) של יצירה זו נחלה כישלון צורב ובמהלכה אף נשמעו קריאות בוז. מבקר נודע, וכנראה גם ידיד של מאהלר, אמר את הדברים הבאים: "מאהלר כמנצח שייך לשורה הראשונה של המנצחים, אך בדומה להם הוא ממש לא מלחין סימפוני". יש לשער כי ביקורת זו היתה קשה במיוחד למאהלר, שכן עבורו ההלחנה היתה ממש מרכיב מרכזי בזהותו כאמן. למעשה, אתיימר ואומר - חלק הארי ממהותו כאדם. מאהלר ערך לא מעט שינויים בפרטיטורה במרוצת השנים, הוסיף הערות בתוכנייה עבור הקהל וגם הוסיף לה באופן זמני את השם 'טיטאן' ('Titan'). האם עשה כן בעקבות הביקורת? אינני יודעת. אצטט מספרו של מייקל קנדי

7 יש לציין כי באופרה נעשו שינויים כלשהם (מינוריים יחסית) לאחר מותו של ביזה.

על מאהלר: "ביצוע הבכורה הווינאית שנערכה ב-19 בנובמבר 1900 הסתיים כשערורייה רבתי. מה שהכביד על מאהלר יותר מכל היתה העובדה כי התזמורת הפילהרמונית 'המסוגלת להבין את היצירה שלי יותר מכל אחד אחר, נטשה אותי בסוף הקונצרט. הנגנים צהלו בגלוי למראה הפיאסקו והסבו את פניהם כדי שלא תתגלה השמחה לאיד שבעיניהם."⁸ כך מאהלר לפי קנדי. מדובר בתזמורת הפילהרמונית של וינה שמאהלר ניצח עליה שנים לא מעטות. אותה תזמורת לא תמיד אהדה את מאהלר בלשון המעטה (ואני עדינה מאוד במילותיי), ודבר זה חזר על עצמו לא מעט בחייו.⁹ והנה אנו עדים לביקורת מסוג נוסף שעימה עשוי להתמודד סולן ומנצח, וזוהי ביקורת מצד הגוף המבצע, במקרה זה תזמורת או נגנים מקרבן.

חשוב להתייחס למילים "התזמורת הפילהרמונית המסוגלת להבין את היצירה שלי יותר מכל אחד אחר" לאור חשיבותן: מאהלר מדבר על האינטימיות הנוצרת בין מוזיקאים. במקרה זה בין מלחין ומנצח לנגנים שלו. אינטימיות מעין זו היא בעלת משקל רב בחיי אמנים. אותה הבנה שמאהלר מדבר עליה בקשר שלו עם הנגנים בתזמורתו היא חשובה מאוד ופותחת צוהר, ולו חלקי, להבנת המבנה הרגשי של אמנים והקשר בין מוזיקאים. כשמאהלר כתב את הסימפוניה הראשונה, הוא מבחנתו (כפי שאני מבינה אותו) חלק את פנימיותו בראש ובראשונה עם נגניו, ורק לאחר מכן עם גורמים נוספים כמו הקהל והמבקרים. זהו הסדר בעולמנו. השותפות בכינונה של יצירה היא למעשה שותפות אינטימית. הנגנים הם הראשונים שמקבלים הצצה ליצירה שהיא בעצם ביטוי לחלקים אישיים של מאהלר. מעמד ראשוני זה מעורר תחושת חשיפה אצל המלחין. נוסף על כך, וחשוב לא פחות, יש להם לנגנים, כמוזיקאים הדוברים את

8 מייקל קנדי, 'מהלר', תרגום: עפר שלח, כתר, 1986, עמ' 79.

9 במאמר מוסגר אינני יכולה שלא לציין את העובדה כי יהדותו ומאוחר יותר גם התנצרותו של מאהלר על מנת להתקבל בעולם האמנות של ימיו, לא הקלה את חייו כלל וכלל.

אותה שפה, הכלים להבין אותה, שכן גם הם ניזונים ואף "יצוקים" ממהות זו. אי לכך, החשיפה הרגשית של אמן יוצר בפני הגוף המבצע שלו כפולה - ראשית, הם שותפים לביצוע היצירה, שהיא ביטוי אינטימי של המלחין, ואמורים "להתמזג" איתה; ושנית, הם הראשונים הנחשפים אליה, ולכן משמשים כשותפי סוד.

מצב זה חושף את המלחין על עולמו הפנימי והפגיע בכל האספקטים הקיימים. הן ברמת התוכן הרגשי-הקומפוזיטורי הנחשף בפני המוזיקאים המבצעים (הנגנים), והן ב"פידבק" הנכסף ובהשתוקקות שהיצירה תתקבל לכל הפחות באופן אוהד, אמפתי. מרה מאוד אכזבתו של המלחין בהתוודעותו לכך שדווקא אלה האמונים על ביצועה של בבואתו הרגשית כאמן יוצר ואמורים להבינה יותר מכול - דווקא הם אינם מבינים אותה. לא אגזים אם אומר שיש אמנים שיחוו מפח נפש שכזה כמעין בגידה.

עבור אמנים, מוזיקה (זה נכון גם בשפות אמנות אחרות) היא פעמים רבות הדבר שמסביבו "מתרחשים החיים", אם בכלל ניתן להפריד בין השניים. כלומר אמנותם היא מהות חייהם ושאר מרכיבי החיים "מסתדרים" מסביבם. כשאנשים שותפים לאותה הוויה, יש בכך כדי לייצר הבנה מסוג אינטימי ומיוחד במינו. בשותפות של עשייה מוזיקלית יש ייחודיות אשר בעיניי איננה ניתנת לתרגום או לשכפול בשדות אחרים של החיים.

בניגוד לביזוה שנפטר זמן קצר לאחר העלאת 'כרמן', זכה מאהלר לכתוב עוד שנים ארוכות אחרי אותה סימפוניה. למזלנו, אירוע זה לא ריפה את ידיו, והוא המשיך גם המשיך להלחין והותיר אותנו עם רפרטואר מגוון וחשוב מאין כמותו, לידר, רפרטואר קאמרי וכמובן רפרטואר סימפוני ענף. ההתחלה הקשה של הסימפוניה הראשונה לא מנעה ממאהלר לזכות אותנו בעוד כמעט תשע סימפוניות שלמות (העשירית לא הושלמה והיא האחרונה ביצירותיו) וביצירה 'השיר על הארץ', שהיא יצירה סימפונית לכל דבר ועניין (אך אינה ממוספרת כסימפוניה) עם אלט (או בריטון) וטנור.

מאהלר הוא ללא ספק אחד המוזיקאים החשובים ביותר

והנערצים ביותר בהיסטוריה של המוזיקה, הן בקרב הקהל הרחב והן בקרב מוזיקאים מקצועיים, לא מעט ואולי בעיקר בזכות כתיבתו הסימפונית. לכן במענה למבקר שטען כי מאהלר "ממש לא מלחין סימפוני", אפשר בהחלט להעיד שהוא דווקא בהחלט כן. זאת ועוד, כך מעיד גם מבחן הזמן.

היצירות 'כרמן' של ביזה והסימפוניה הראשונה של מאהלר, לא רק שרדו למעלה ממאה שנה לאחר כתיבתן, אלא הן מן המושמעות ביותר, שזוכות לעניין רב בקרב מבצעים, חוקרים וקהל, ובכל מקרה, מדובר ביצירות שהן מהחשובות ביותר של שני המלחינים הללו בפרט, ומהחשובות והמרכזיות בעולם המוזיקה לדורותיו בכלל. כל אחת מהן מהווה נדבך מרכזי בז'אנר שלה, האחת בז'אנר האופרה והאחרת בז'אנר הסימפוני.

האם יש בעובדה זו כדי לבטל את חשיבות הביקורת על אותן יצירות? האם מבחן הזמן הוא המבחן האולטימטיבי והיחידי לבחינת איכותן של יצירות? אולי תפקידו של המבקר הוא בכלל לא לאמוד את איכותן של היצירות אלא לשקף את טעם הקהל של אותה תקופה ולאמוד את אפשרותה של היצירה להתקבל, או לנבא את סיכויי הישרדותה בעתיד?

ואשר למהות המבקר, האם ביקורת מעידה לא רק על מושאה כי אם גם על נושאה, קרי המבקר עצמו - על השכלתו, טעמו, השקפותיו ומיומנותיו המקצועיות?

והמלחינים - האם ביזה ומאהלר שילמו מחיר על כך שהקדימו את זמנם? ולא פחות חשוב - האם יש אי שם יצירות מופת שנגנזו עקב קטילה של מבקר? האם ייתכן שעולם המוזיקה אפילו איבד מלחינים או מבצעים גדולים משום שאלה לא היו מסוגלים להמשיך וליצור בצילה של ביקורת קשה או לא מקצועית מבחינה אתית?

האמן המבצע - יש באמת חיה כזו?!

כמה חירות יש, אם בכלל, לאמן מבצע? אם התווים כתובים, הוראות הביצוע כתובות, רוח התקופה ידועה ונלמדה וכמו כן סגנונו של המלחין - מהן אפוא האפשרויות העומדות לרשות האמן המבצע? ומה מגדיר אותו כ"אמן", והאם יש כאלה בכלל? אולי זוהי משאלת לב שלנו, המבצעים הנרקסיסטיים, להיחשב לאמנים, ואין לכך כל אחיזה במציאות?

אענה במידת האפשר על שאלות אלה, אך חשוב לציין שהעלאתן חשובה כשלעצמה. עצם התהייה על משמעות הווייתו של האמן המבצע מצביעה על נקודת מבט ביקורתית שתאפשר לנו לבחון את הביצועים שאנו נחשפים להם ביתר דיוק. במקום שבו נשאלות שאלות, יש טווח שלם של אפשרויות. אמנם חכמים ממני כבר אמרו, "מרבה דעת מרבה מכאוב", אך חקירה כזאת נושאת גם יתרון גדול, חיפיתו של עולם לא קטן, המעשיר ומעמיק את חווייתנו כמאזינים. כפי שראינו בפרק 'אפריטיף', כשאנו מאזינים לביצוע יצירה, נוסף על החוויה הספונטנית שלנו מהמוזיקה, זו שאין לנו (במידה מסוימת) שליטה לגביה, אנו גם מתבוננים בביצוע מן הצד, חותרים להבנות לגביו, ובין השאר עומדים על מאפייניו. המושגים "התבוננות" ו"חוויה" שעליהם דיברה פרופ' דליה כהן כאמור, הם ניגודים משלימים, והזיווג ביניהם הוא שמאפשר חוויית האזנה שלמה.

נצלול מעט למושג ההתבוננות. ראשית, נחזור ונאמר כי מוזיקה היא שפה. שפה הנרכשת במשך שנים רבות ובעבודה קשה. במהלך רכישת השפה נרכשות מיומנויות שונות ומגוונות - טכניות, תיאורטיות, קוגניטיביות ורגשיות. קשה מאוד להפריד מיומנויות אלה מנגינה על כלי, שכן הן כרוכות זו בזו. עם מגוון סוגי הידע שמוזיקאים קלאסיים רוכשים במשך חייהם (לרוב יהיה זה מטען תרבותי עשיר מעבר לרזי השפה המוזיקלית, אשר כולל ספרות, שירה, תיאטרון, היסטוריה ועוד) נמנה גם ידע סגנוני ותקופתי. מוזיקאים מקצועיים דנים, מתלבטים ושוקלים לא מעט כיצד להתאים את סגנון הנגינה או הביצוע לתקופה שבה חי המלחין ולסגנון המאפיין את היצירה. לסך אותה השכלה מוזיקלית - טכנית, תקופתית, תרבותית וסגנונית - מצטרף טעם האישי של המבצעים, וכל זה בא לידי ביטוי בביצוע מושכל ומוקפד, ובנוסף - אינדיווידואלי.

מהו אותו "טעם אישי"? מהו אותו ביטוי אינדיווידואלי של האמן המבצע? זוהי שאלת השאלות. מעבר לידע המצטבר על כל מורכבותו לאורך חייו של מוזיקאי משכיל, עומדות לרשותו בחירות במסגרת ה"מותר".

למשל, ולצורך הפשטה: נכון שיש הוראות העוסקות בעוצמת הנגינה. אבל כשכתוב לנגן חזק, פּוֹרְטָה (f), כמה חזק בדיוק מתכוון המלחין? לא מצוינים דציבלים ליד ההנחיה. דוגמה נוספת עוסקת בקצב, כמו האטה בנגינה. מהי עקומת ההאטה? גם היא לא מצוינת בגרף מדויק.

טווח זה של בחירות, שאולי יישמע קטנוני למתבונן מן הצד, הוא קריטי לאמנות שלנו. כאמור, אמנים הם יצורים רגישים לדקויות, ואמנות מתוחכמת מושתתת בין השאר על רגישויות שכאלה. כמאמר הקלישאה - "אלוהים נמצא בפרטים הקטנים". ביטויים של "פרטים אלה", רגישויות אלה, משפיע על חוויית המאזין, גם אם הוא לא תמיד מודע לכך, ולכן הם מכריעים בחשיבותם.

טווח זה של בחירות נוסף על אלמנטים רגשיים ואסתטיים

ספציפיים של האמן עצמו נקרא בטרמינולוגיה מקצועית "אינטרפרטציה", שהיא הפרשנות האמנותית. האינטרפרטציה היא מהמושגים המרכזיים במוזיקה קלאסית (כמו גם בשאר האמנויות הדורשות מבצעים), והתעמקות בה יכולה להניב ספר שלם. לצורך העניין, אחלק את עולם הבחירות בפרשנות ביצועית, קרי באינטרפרטציה, לשלושה סוגים. שלושתם הם בחזקת "על הגלוי" ו"על הנעלם". חלקם כוללים פרמטרים שאפשר לאבחן אותם וחלקם... פחות.

על הגלוי: כמה ואיך

בחירות מהסוג הראשון עוסקות ב"כמה": מדדים אובייקטיביים, שיחסית למדדים אחרים הם גלויים לאוזן, והכוונה נכונה ויסודית יכולה לסייע בהבחנה ביניהם ולהעמיקה. על מנת להסביר מדדים שכאלה נחזור לשני מושגים שכבר הזכרתי ונרחיב לגביהם: הראשון שייך לעולם הקצב (אין לבלבלו עם "מקצב"), ונקרא בשפה המקצועית טֶמְפוֹ (Tempo) - כמה לאט או מהר מבוצעת המוזיקה. עולם זה נפרט למדדים רבים נוספים, כמו בדוגמאות הבאות: האחת היא שינוי פתאומי בקצב שהיה איטי והפך בבת אחת מהיר, או להפך - כמה גדול או קטן הפער בין המהירויות השונות; דוגמה נוספת שהזכרתי לעיל היא עקומת שינוי הדרגתי באזור מסוים ביצירה, מקצב איטי למהיר אצ'לֶרְנְדוֹ, Accelerando; פיו מוסו, Piu mosso (ועוד) ולהפך (רִיטַרְדְנְדוֹ, Ritardando; רִיטַנּוֹטוֹ, Ritenuto ועוד). עקומת ההדרגתיות במעברים שכאלה יכולה להיות קריטית לאיכות הביצוע ולרגישותו.

טמפו, נוסף על היותו מושג העוסק במהירות, הוא מושג שעוסק גם באופי וגם באווירה של היצירה - הקטע או הפרק. לא פעם נוכל לשמוע קטע המנוגן במהירות זהה לקטע אחר, אך הוא יישמע בכל זאת שונה. זאת משום שהאווירה והאופי של ביצוע אחד יצרו תחושת זמן שיכולה להיות שונה לגמרי מביצוע אחר. אנחנו כמוזיקאים מבצעים יכולים לנגן משהו איטי ולצקת בו אופי

תנועתי יחסית ואף קליל, כך שכלל לא נרגיש או נחוזה אותו כאיטי (מאזינים ואמנים כאחד). מנגד, נוכל לבצע את אותה היצירה באותה מהירות איטית, אך לבצעה באופן כבד, כך שתחושת הזמן תהיה שונה לגמרי. זוהי רק סיבה אחת לכך שטרם הומצא רובוט שיכול "לייצר" או לשחזר אמנות בעלת אופי ועומק, שהם סממנים של אנושיות ומורכבות.

מדד אחר נוח יחסית לאבחנה הוא הדינמיקה, העוצמה: כמה חזק או חלש מנגנים, ושוב, מה היא עקומת השינוי במידה שמנגנים חלש ובהדרגה חזק יותר (קְרֶשֶׁנְדוֹ, Crescendo), או להפך, מחלישים בהדרגה (דִּימִינוּאָנְדוֹ, Diminuendo), ומהם הפערים במידה שיש התחזקות או החלשה פתאומיות.

אם כן, גם במסגרת הוראות הביצוע, ישנו טווח של בחירה. גם כאן חשוב להדגיש כי דינמיקה היא מושג רחב ועמוק בהרבה מסוגיית הדציבלים, ואפשר להקדיש לה לפחות פרק שלם. בשלב זה אציין רק כי דינמיקה עוסקת גם באופיו של צליל, באינטנסיביות שלו וב"צבע" שלו.

מעט על "צבע" של צליל: צבע הוא דבר שמוזיקאים מקצועיים רגישים אליו מאוד. לא פעם נוכל לשמוע פְּיָאנּוֹ (p), משהו שהוא כביכול חלש, אך הוא יישמע מאוד אינטנסיבי עם גוון "חם", ומנגד נוכל לשמוע פּוֹרְטָה (f) חזק שיישמע מאוד רך ובהיר, באופן שלכאורה לא מתיישב עם דציבלים גבוהים. לכן בין השאר, דינמיקה היא מושג מורכב בהרבה מ"חזק" ו"חלש". מוזיקאים רבים חושבים במונחים של צבעים (אצל חלק מדובר בתפיסה ויזואלית, אצל אחרים זה מתבטא יותר באסוציאציה של טמפרטורה, חום, קור ועוד), ועבורם זוהי דרך לתקשר בינם לבין עצמם בעבודה משותפת וכן לגבש אינטרפרטציה ואופי של צליל.

כמנצחת, לא פעם ביקשתי מנגנים לנגן צליל חם יותר וכהה יותר. לעיתים באופן ישיר, "אם אפשר בבקשה, צליל יותר חם בתיבה...". ולעיתים באמצעים עקיפים על ידי שימוש טכני בכלי שמשיג את התוצאה המבוקשת. לצורך הדגמה, ניתן לבקש מקבוצה מסוימת,

נניח הַצֵּלִי (צ'לו ברבים), לנגן תו מסוים על מיתר ספציפי (לא פעם יש יותר מאפשרות אחת לנגן את אותו התו) שייצור אותו צבע מבוקש גם בלי להשתמש במילים המתארות צבע.

יש להדגיש כי הבחירות במושגי הדינמיקה והטמפו במוזיקה קלאסית הן לא פעם בתחום הניואנסים והרגישויות הדקות. עם זאת, ואף שמדובר במדדים "אובייקטיביים" ומדידים (יחסית), חשוב לומר כי ככל שהאוזן מיומנת יותר, הניואנסים הם כלל לא בחזקת עניין קטן או שולי אלא מרכיבים בולטים ומשמעותיים ביותר. זו אחת הסיבות לכך שהקשבה למוזיקה מורכבת/אמנותית (קלאסית מערבית במקרה שלנו) דורשת מהמאזין דריכות מסוימת. התמסרות. בהאזנה מיומנת וכוויה לביצוע יתקבלו אווירה ואנרגיה מסוימות, וכתוצאה מכך תתקבל חווייה ייחודית (ייחודית לביצוע מסוים בזמן מסוים ובמקום מסוים. על סוגיית המונומטליות של ביצוע נרחיב בהמשך).

הסוג השני של הבחירות בעולם האינטרפרטציה עוסק ב"איך": אלה סוגיות ביצוע כגון ארטיקולציה, הצללה, פְּלַנְס וסוגיות רבות נוספות שמעסיקות מוזיקאים מקצועיים. כדי להבחין בהן נדרשת מיומנות די גבוהה, אך גם אנשים שאינם עוסקים במוזיקה כבמקצוע ואינם נמצאים בתוך "המים הטריטוריאליים" שלהם, יוכלו לא פעם להתרשם, לחוות ולהתרגש בשל שימוש באמצעים אלה, אף שהם לכאורה סמויים יותר מהאוזן. כלומר בשורה התחתונה הם משמעותיים מאוד לחוויית המאזינים אף שלעיתים הם לכאורה לא מורגשים.

נדגים נושא זה בהקשר של נגינה בפסנתר.

ארטיקולציה - קשורה בטווח רחב העומד לרשותו של פסנתרן בכל הקשור לדרך שבה הוא "מקיש" על המקלדת. טווח זה נע מהאפשרות שלו "לתקוף" את הצליל באופן "נוקשה" יחסית ועד האפשרות שלו "למרוח" אותו באופן רך. גם הדרך שבה הוא מחבר בין צלילים יכולה לנוע מחיבור רך (לְגַטּוֹ, legato) ועד קטיעה או הפרדה בין צלילים (סְטַקַטּוֹ, staccato; מְרַקַטּוֹ, marcato).

בלנס - בחירת הפסנתרן להבליט צליל או צלילים בתוך אקורד¹⁰ או כל מצרף צלילי אחר כמו קלסטר. בלנס (מאזן צלילי) יכול להתבטא גם בבחירה של פסנתרן להבליט מנגינה אחת (או קו מוזיקלי אחד) מתוך כמה המנוגנות בו־זמנית.

שימוש בפדלים¹¹ - בחירה ביצועית בחלק ניכר מהמקרים: איך בדיוק ובאיזו דרך להשתמש בפדלים. בלא מעט מקרים אפילו ההחלטה מתי להשתמש בפדלים היא בידיו של הפסנתרן. כל סוגיה כזו משתי הקטגוריות שמנתי, קרי: דינמיקה, טמפו, בלנס, ארטיקולציה, הצללה, פדל ועוד, היא עולם בפני עצמו, ומוזיקאים קלאסיים דנים ודשים בהן באופן יסודי ומעמיק מאוד. לעיתים מדובר בדילמות של ממש, כאלה שיכולות אף להדיר שינה.

על הנעלם: מסע אל הנשגב

הסוג השלישי והאחרון בחלוקה זו של עולם האינטרפרטציה עוסק בעולם המסתורין של המוזיקה, שגם אנשי המקצוע לא תמיד יודעים לקרוא לו בשם מוגדר או אפילו להניח עליו את האצבע. מדובר בשילוב של גורמים רבים, גלויים וסמויים מן העין, או ליתר דיוק מן האוזן. האופי, המנטליות, הרגישות, האנרגיה, ההשכלה, המטען התרבותי וכמובן הטעם של המבצע ועומקו הרגשי בשילובם עם היצירה הכתובה, ומעבר לכך - חיבורה של נפש המבצע עם שפתו ועולמו הפנימי של המלחין באמצעות הבנה עמוקה של היצירה, כל אלה מאפשרים ביצוע ייחודי, כזה שנחרת בליבנו.

קריאה מחדש של הכתוב, דְרָשׁ אם תרצו, שיש בה מקוריות והיא מאפשרת לשפוך אור חדש על יצירה שאנחנו מכירים, מעצבת ביצוע שיהיה בו מה שנפשנו כמהה לו - קסם.

10 מצרף צלילי בעל שלושה צלילים או יותר. בחלק ניכר מן המקרים, האקורד הוא חלק ממצרף אקורדים אשר שוררים ביניהם יחסים של קרבה או ריחוק, וזהו חלק משמעותי משפת המוזיקה הקלאסית המערבית.

11 פדלים הם דוושות הפסנתר שהפסנתרן לוחץ עליהן ברגליו, והן מסייעות בין השאר ביצירת משך או השהיה או עמעום של צליל, משפיעות על הגוון שלו או במקרים מסוימים גם מחלישות אותו.

אינטימיות במשולש

בנקודה זו, כדאי לתהות על משמעותו של המושג "ביצוע נכון" ולבדלו מ"ביצוע טוב" או "ביצוע מרגש".

ביצוע "נכון" או "הולם" הוא ביצוע שמכבד את המסורת ואת כוונת המלחין, כלומר את הכוונה הכתובה ואת המסורת שבעל פה שמאפיינת את עולם המוזיקה הקלאסית, יחד עם מיומנויות נגינה גבוהות, כמובן, ושאר המשתנים שמניתי הקשורים להשכלה ולרוחב תרבותי. זאת להבדיל מביצוע המנותק מרוח היצירה או המלחין או התקופה אשר לא עומד בקריטריונים מקצועיים.

בבואי לבחון חוויית האזנה "טובה", "מרגשת", כזו שחוללה תגובה מנטלית, רגשית ואינטלקטואלית, אני מתייחסת קטגורית לביצועים "הולמים" בלבד ולא לכאלה שאינם עונים על קריטריונים מכריעים מבחינה מקצועית.

כדי להסביר חוויה זו של ריגוש, ניאלץ להמתין קמעה ולהעלות תחילה סוגיה נוספת שתסייע לנו בהבנת העניין. לדעתי ממעיטים או אף נמנעים מלדון בסוגיה זו, שהיא "תפקידו" של המאזין. נוסף על אחריותם העצומה של היוצר והמבצע, גם בידי הקהל או המאזין מפתחות לכינונה של חוויה שלמה.

יש לראות בחוויית ההאזנה של הקהל, כמו בכל חוויה הקשורה לאמנות, חוויה אקטיבית. הקהל הוא חלק בלתי נפרד מהתרחשותו של אירוע אמנותי, והוא גורם בלתי נפרד ופעיל ביכולתו "לחוות". אי לכך, חוויה זו כרוכה באחריות, וזו מחולקת לכמה אלמנטים שחלקם בשליטתנו, כמו ידע, למידה, מטען אמנותי, נכונות ללמוד ולהעשיר את עצמנו ועוד. אך נדרשות גם פניות נפשית, פתיחות או נכונות אינטלקטואלית, ולא פחות - יכולת רגשית להיפתח לעולמו של האחר (בהקשר שלנו: המבצע והמלחין). מצב נפשי זה של פניות והתמסרות נדרש על מנת לקלוט את השפע הנובע מהיצירה. במובן מסוים, בהשאלה מעט ארוטית הלקוחה מעולם הקבלה, ניתן לומר שהמאזין הוא בבחינת ישות נקבית הקולטת באופן אקטיבי לתוכה את השפע ה"זכרי" המוענק לה מהישות המבצעת (זו, כאמור,

נתמזגה עם השפע של היוצר), מוהלת את השפע עם מעיינותיה הפנימיים (מאווייה האישיים - קוגנטיביים, השכלתיים ורגשיים), וכך מתקבלת לה חוויית האזנה שלמה (מובן ששפע "זכרי" איננו בהכרח ניתן על ידי גבר. בשדה הספירות ביהדות המושגים של "זכרי" ו"נקבי" רחבים ועמוקים בהרבה מחלוקתם המגדרית הבינארית).

בפרק 'אפריטיף' הזכרתי את האבחנה בין בידור ואמנות. כאמור, יש גם משותף בין שני המושגים, ולפעמים הם אף מתלכדים. אולם ההבדל בין המושגים נעוץ בחלקו באקטיביות של הקהל מחד גיסא ובכוונת היוצר מאידך גיסא: בידור (משורש בד"ר - להתבדר, להתפזר) נועד לא פעם להשכיח, להפריח מהזיכרון את עצמנו, את מאוויינו. היוצר שואף לבדר והקהל שואף להתבדר. להבדיל מבידור, באמנות ישנה כמו התגייסות של חלקי הפנים של הנפש. מאווייה העדינים, לא פעם הכמוסים מאיתנו, כמו כמהים לאותו זיווג עם כוונת היוצר, ועל ידי התמזגות זו כמו שואפים "להתמודד" עם הנסתר, עם הטעון, עם העמוק או הפחות "נגיש" שבנפש.

בסופו של דבר, חוויית האזנה היא בבחינת חוויה אינטימית שבין שלושה: המלחין, המבצע והמאזין. המאזין הוא צלע שלמה במשולש זה על כל המשתמע מכך. באיזה משולש מדובר? האם זהו משולש שווה שוקיים? האם הוא שווה צלעות? אפשר בהחלט לדון בכך, אך בעיניי ללא כל ספק מדובר במשולש כלשהו. בספרו של דויד גרוסמן 'שתהיי לי הסכין' מתקיים, בהקשר אחר כביכול של אהבה, משולש מקביל לזה שתיארתי. האם אמנות לא נכללת בעולם האהבה? האם הן נמצאות בקטגוריות נפרדות לגמרי? בעיניי, מובן שלא, ולכן מצאתי לנכון לצטט שורה כה יפה זו: "משולש הוא דווקא מיבנה יציב, אמרה לי פעם מרים, ומספק ואפילו מעשיר. בתנאי שכל צלעותיו יודעות שהן צלעות במשולש, היא הוסיפה."¹²

12 דויד גרוסמן, 'שתהיי לי הסכין', הספריה החדשה, 1998, עמ' 151.

סכמות והריגוש שבשבירתן

נושא חשוב נוסף הוא הסכמות והחריגה מהן. על פי פרופ' דליה כהן, התרגשות מתחוללת לא פעם בשל חריגה מסכמה שאנו "מורגלים" בה. חריגה מטווח הנורמה מעוררת אותנו. שינוי פתאומי ואי תיאום - כמו צליל גבוה שלא צפינו (קפיצה גדולה לצליל גבוה, "מרווח גדול" בקפיצה מעלה בטרמינולוגיה מקצועית), או צליל גבוה המבוצע חלש (p) באזור של חזק (f). זאת בעוד אנחנו נוטים באופן טבעי לקשר צליל גבוה עם חזק - מעוררים בנו הפתעה ולכן התרגשות. החריגה מהצפוי, מהסכמה, היא שמפעימה אותנו. המוח שלנו "חכם" מאיתנו. המוח לומד את עקרון הסכמה ומגיב בהתרגשות לחריגה ממנה אף על פי שאנו אפילו לא ערים לכך. אין לנו שליטה על למידת הסכמות, ובהתאם לכך אין לנו שליטה על ההתרגשות מהחריגה מהן. חלק ניכר מהידע שלנו הוא בבחינת ידע לא מודע, וחלק לא קטן מההתרגשות שלנו הוא פועל יוצא של ידע לא מודע זה. חריגה יכולה להתרחש במסגרת מרווחית ודינמית כפי שהדגמתי, אך גם באמצעות פרמטרים אחרים.

המחקר המעניין והחשוב הזה בפועלה של פרופ' כהן גם מסביר לנו את הפערים בתגובות הרגשיות הבין-תרבותיות, וממחיש מדוע ישנן חריגות שמפעימות אותנו וישנן כאלה שכלל לא נבחין בהן. קיימים שני סוגי סכמות: סכמות טבעיות וסכמות נלמדות. הסכמות הטבעיות הן סכמות אוניברסליות שחריגה מהן תעורר התרגשות אצל כל אדם, לא חשוב היכן נולד ולאילו תרבות הוא שייך. דוגמאות לחריגות מסכמות כאלה, אם אנסה לפשטן, הן בתחום השינויים הפתאומיים. למשל, שינויי עוצמה (דינמיקה) בלתי צפויים, כמו חזק פתאומי או חלש פתאומי, הם חריגות מסכמות טבעיות ואלה חוצות גבולות ותרבויות. במה אם כך אנו נבדלים? בנורמה המקומית-תרבותית. זו תלוית תרבות, משתנה ונרכשת מילדותנו, ולכן הגדירה פרופ' כהן תחום זה כסכמות נלמדות. גם אם הן אינן נלמדות באופן אקטיבי, מספיקה השתייכות תרבותית מולדת כדי לרכוש אותן - אנו מגבשים אותן במוחנו מילדותנו מבלי שאנו ערים לכך. לכן החריגות מהסכמות

הנלמדות יעוררו התרגשות בקרב בני תרבות מסוימת, אך בני תרבות אחרת יוותרו אדישים להן. סכמות נלמדות עוסקות בעיקר בעולמות הסולמות וההרמוניה (מושגים שלא אוכל במסגרת זו להרחיב לגביהם). במוזיקה ערבית, לדוגמה, יכולות להתבצע חריגות שאוזניים מערביות שאינן מורגלות במוזיקה זו בקושי יבחינו בהן, וגם אם הן יישמעו, חריגות אלה יותירו את המאזין המערבי אדיש. דרושה היכרות עם עולם המקאמאת¹³, בסיס המוזיקה הערבית, כדי להתרשם ממנו ולהתרגש ממנו. עבור אוזן מיומנת במוזיקה ערבית, חריגות שכאלה יגרמו סערה של ממש. הוא הדין כמובן לגבי מוזיקה ותרבויות אחרות. דרושה היכרות ולו פסיבית עם עולם ההרמוניה המערבית כדי להתרשם מחריגות במסגרתו¹⁴.

מדוע עקרון־החריגה קשור לעניין הביצוע המוזיקלי? משום שאמנים מבצעים ערים ורגישים ביותר לסכמות אלה ולחריגות מהן ויכולים (ואף מצופה מהם) לבחור כיצד להתייחס ולבטא אותן על ידי הכלים הביצועיים שאת חלקם כבר מניתי. לרשותם אפשרויות מגוונות להדגשת חריגה: לפארה, להדגישה, "לבנות" אותה או במקרים מסוימים דווקא להקטין אותה ובמקרים קיצוניים אפילו להתעלם ממנה. אינטליגנציה מוזיקלית היא מושג שמשתמשים בו יודעי ח"ן. היא בחלקה "טבעית" (מולדת) אך בהחלט משתכללת עם התפתחותו של האמן המבצע, ויש לה בעיני קשר הדוק לנושא.

טלטלה, עוצמה וריגוש בביצוע

הבטחתי שאדון בשאלה מהו ביצוע מרגש בעיניי. מה גורם לו להיות "חזק". ניתן לומר שכל המרכיבים אשר מניתי עד כה כאשר הם מגולמים באמן מבצע, תורמים למסוגלותו "לגעת" בנו. אולם

13 מקאם הוא מעין מקבילה של הסולם במוזיקה הערבית, אך יש לו גם התנהגויות אופייניות ולא רק מערכת צלילים כמו במערב.

14 להרחבה בנושא מחקריה של פרופ' כהן אני ממליצה על קריאה בספריה המגוונים, ובפרט 'התבוננות וחוויה' ומזרח ומערב במוזיקה, שניהם בהוצאת מאגנס.

אני מוצאת שדרושים שני תנאים נוספים לכינונו של ביצוע מרגש. התנאי הראשון קשור לאישיותו של המבצע. עבורי, על מנת "לגעת" בי, דרושה אישיות מעניינת, סוחפת, יצרית, מגוונת, עשירה, בעלת מנעד רגשי רחב ומפותח. אדם שאני חשה כי יש לו תוכן פנימי עשיר דיו כדי לחבר בין עולמו הפנימי העשיר ובין המְטְרִיָה האמנותית.

התנאי השני הוא אומץ. כמבצעת, אך גם כמאזינה, נוכחתי לדעת כי ביצועים שהרשימו אותי ביותר ונשארו חקוקים בליבי היו כאלה שהתגלתה בהם מידה לא מבוטלת של אומץ. אומץ מצד המבצע לגייס את המשאבים הפנימיים שלו לטובת התחברות לעומק הרגשי והנפשי המצוי ביצירה: אומץ לחשוף ולהביא לידי ביטוי את אותו תוכן פנימי ופרטי של האישיות המבצעת. יש משהו נדיב רגשית ואמיץ בנכונותו של אדם "לתת" מעצמו, ממאווייו הפרטיים, הכמוסים, ובכך להיחשף באופן העמוק ביותר. התרחשות זו שמתחוללת בנוכחות קהל דורשת נכונות לחשיפה רגשית גבוהה, וזו כמובן סיטואציה פגיעה עבור כל אדם. לכן התמסרות שכזו דורשת אומץ וכנות יוצאי דופן, קודם כול של אדם עם עצמו ואחר כך בבחירתו "להסתכן" ולחלוק זאת עם הקהל.

כאשר אישיות עשירה, גדושת תוכן יחד עם המקצועיות והמיומנויות שפירטתי קודם מוכנה להיחשף רגשית - יכול להתרחש מגע בעל ערך רב עם היוצר וגם עם המאזין: סוג של "התכוונות".

נוסף על כך, שמעתי פעם אמן מבצע חשוב אומר שמוזיקאי שאינו מאמין באלוהים לא יכול להיות מוזיקאי. מבלי להתיימר להבין למה בדיוק התכוון אותו אמן, אני מרשה לעצמי להניח שגם הוא, כמוני, רואה במוזיקה מעשה הקשור לבריאה. יופיה ועוצמתה של המוזיקה כה נשגבים עד כי גם האתיאיסטים המוחלטים בינינו האמנים נפעמים עד עומק הלב וחשים שאלוהים הוא חלק בלתי נפרד מן התמונה. חלק שבלעדיו לא תיתכן מציאות כזו. נוסף על כך, אני מניחה (וייתכן שזו פרשנותי בלבד) שאותו אמן ראה בנגינה פעולה שבלי התכוונות או איזו התייחדות עם מה שנמצא "מֵעֵבֶר"

היא איננה "אמיתית" ואיננה יכולה להגשים את ייעודה. מעשה הביצוע, לא רק מעשה ההלחנה, עוסק בבריאה. מעשה המוזיקה הוא מעשה של קדושה מבחינת חלק לא מבוטל מהמוזיקאים.

והנה מתקבלת זווית התבוננות נוספת על המשולש הקודם: אמן יוצר - אמן מבצע - קהל: על הצלע הראשונה, האמן היוצר, נמצא התוכן האמנותי-רגשי של היצירה והמלחין; על הצלע השנייה, האמן המבצע, נמצאות מיומנויותיו המקצועיות, אישיותו של האמן המבצע ונכונותו להביאה לידי ביטוי ולגייס ממנה על מנת לבטא את רוח היצירה. כאשר שתי צלעות אלה מתחברות, אזי מתקבל זיווג בפני הצלע השלישית, המאזין (קהל), וכך נוצרת לה אמנות במלוא עוצמתה ועומקה.

ובכל זאת... מה הופך ביצוע למונומנטלי? לדעתי, לצד כל האמור לעיל, עדיין לא פיענחנו כליל את הסוד. יש בידינו הבנה שאין לזלזל בה כלל, אך היא שוכנת בלוייתם של קסם ומסתורין.

מפתח מושגים

להלן מושגי יסוד המופיעים בפרק, לעיון תמציתי במידת הצורך.

טמפו (Tempo) - הקצב. מהירות הנגינה: כמה לאט או מהר מבוצעת המוזיקה.

טמפו, לבד מהיותו מושג העוסק במהירות, הוא מושג העוסק גם באופי וגם באווירה של היצירה - הקטע או הפרק. לא פעם נוכל לשמוע קטע המנוגן במהירות זהה לקטע אחר, אך הוא יישמע בכל זאת שונה. זאת משום שהאווירה והאופי של ביצוע אחד יצרו תחושת זמן שיכולה להיות לגמרי שונה מביצוע אחר. אנחנו כמוזיקאים מבצעים יכולים לנגן משהו איטי ולצקת בו אופי תנועתי יחסית ואף קליל, כך שכלל לא נרגיש או נחווה אותו כאיטי (מאזינים ואמנים כאחד). מנגד, נוכל לבצע את אותה היצירה באותה מהירות איטית, אך לבצעה באופן כבד, כך שתחושת הזמן תהיה שונה לגמרי.

דינמיקה - עוצמת הצליל: כמה חזק או חלש מנגנים. המשרע הנע בין הצליל השקט ביותר ועד החזק ביותר שייך לתחום הדינמיקה.

פיאנו (piano) - חלש.

פורטה (forte) - חזק.

קְרֶסֶנְדוּ (Crescendo) - הגברה הדרגתית בעוצמה.

דימינואנדו (Diminuendo) - החלשה הדרגתית בעוצמה.

צבע - צבע הוא דבר שמוזיקאים מקצועיים רגישים אליו מאוד. לא פעם נוכל לשמוע פִּיאָנוּ (p), משהו שהוא כביכול חלש, אך הוא יישמע מאוד אינטנסיבי עם גוון "חם", ומנגד נוכל לשמוע פּוֹרְטָה (f) חזק שיישמע מאוד רך ובהיר, באופן שלכאורה אינו מתיישב עם דציבלים גבוהים. לכן בין השאר, דינמיקה היא מושג מורכב בהרבה מ"חזק" ו"חלש". מוזיקאים רבים חושבים במונחים של צבעים (אצל אחדים מדובר בתפיסה ויזואלית, אצל אחרים זה מתבטא יותר באסוציאציה של טמפרטורה, חום, קור ועוד), ועבורם זוהי דרך לתקשר בינם לבין עצמם בעבודה משותפת וכן לגבש אינטרפרטציה ואופי של צליל.

ארטיקולציה - אופי הפקתו וייצורו של הצליל ואופי החיבור בינו ובין צליל אחר: הטווח העומד לרשותו של נגן או זמר בכל הקשור לדרך שבה הוא מקיש, פורט, נושף וכיוצא בזה את הצליל, החל באפשרות "לתקוף" את הצליל באופן "נוקשה" וכלה באפשרות "למרוח" אותו באופן רך.

בלנס - מאזן צלילי. לדוגמה, הבחירה להבליט צליל או צלילים בתוך אקורד. בלנס יכול להתבטא גם בבחירה להבליט מנגינה אחת (או קו מוזיקלי אחד) מתוך כמה המנוגנות בו־זמנית.

עקרון החריגה מהסְכָּמָה - התרגשות מתחוללת לא אחת בגלל חריגה מסְכָּמָה שאנו מורגלים בה (גם מבלי להיות מודעים לכך). אנו מופתעים משינוי פתאומי, כמו צליל גבוה שלא צפינו או צליל בעוצמה גבוהה בקטע שקט. אין לנו (כמעט) שליטה על למידת הסכמות, ובהתאם לכך אין לנו שליטה על ההתרגשות בשל החריגה מהן.

פרק 5:

ניצוח - האם באמת יש בזה צורך?

מי או מה הוא מנצח? מדוע יש צורך במנצחות ובמנצחים? מהו המקל (השרביט) שמנצחים אוחזים בו? ומהן התנועות המשוונות שהם עושים?

בשאלות אלה ונוספות נדון בפרק זה, אך לפני כן הערה: התרגלנו כבר למנהלות בנקים, לטייסות, לפוליטיקאיות בכירות, למרצות בכירות ועוד, אולם תחום הניצוח, ובפרט ניצוח על תזמורות, עדיין נשלט ברובו המוחלט על ידי גברים. ניתן כמובן למצוא נשים מנצחות, אך שיעורן היחסי נמוך, ועם הגופים המובילים בעולם, אלה מהשורה הראשונה העולים על הבמות היוקרתיות, מופיעות מנצחות בודדות בלבד.

במדינות מסוימות, כמו ארצות הברית, גרמניה ומדינות סקנדינביה נדמה שתקרת הזכוכית הזו הולכת ונסדקת יותר ויותר. אבל יש משהו בעולם הניצוח שמקשה על נשים להיכנס אליו. מה הוא? להיות המאסטרו זה לנהל, להוביל את הביצוע. אלה מקצועות שעדיין מזהים עם גברים יותר מאשר עם נשים. מלאכת הניצוח אינה נעשית בדלתיים סגורות, אלא באופן פומבי, גלוי לכול, ולכן הנושא סבוך אף יותר. נוסיף לכך את העובדה שעולם המוזיקה הקלאסית משמר בחלקו הגדול את העבר, ונקבל עניין בהחלט לא פשוט. לכן בין השאר, רק בשנים האחרונות אנחנו מתחילים להכיר

יותר ויותר את המקבילה הנשית למאסטרו, הלוא היא המאסטרה. כראוי לנושא חשוב זה מוקדש בהמשך פרק מיוחד שעוסק במגדר במוזיקה הקלאסית (פרק 9, 'מוזיקה ומגדר - יחסינו לאן?'), אך בפרק זה אתמקד במהות מקצוע הניצוח.

מי הם המנצחים?

מנצחים הם אמנים מבצעים. לרוב התמחו מנצחים בכלי נגינה ובחלק גדול מן המקרים נחלו הצלחה. מאוחר יותר, לאחר רכישת ניסיון רב, הוכשרו או פנו לתחום הניצוח. נוסף על הכשרתם כנגנים, למנצחים יש ידע תיאורטי רב במוזיקה (או לפחות כך אנחנו מקווים), והמקצועיים שבהם בהחלט ישתייכו ל"עם" התיאורטיקנים, גם אם לא באופן רשמי או בחסות האקדמיה (ובכלל, בעולם המוזיקה המקצועי וגם באמנויות אחרות, ודאי ביצועיות, תארים גבוהים אינם מהווים בהכרח גושפנקה מקצועית, כמתואר בפרק 'אפריטיף'. יתרה מזאת, במקצועות ביצועיים הידע הנדרש נרכש בחלקו הגדול מחוץ לעולם האקדמיה). כלומר על מנת להיות מנצח טוב ואיש מקצוע מיומן, עמוק ומעניין, דרושים נוסף על הרקע הביצועי גם ידע תיאורטי מעמיק והשכלה רחבה, מוזיקלית, תרבותית ואמנותית. חשוב לציין שוב: ידע תיאורטי ברמה גבוהה הוא אבן יסוד בחינוכו של כל מוזיקאי מקצועי.

האם כל מוזיקאי טוב יכול לנצח?

באופן אידיאלי ראוי שמנצחים יהיו מוזיקאים בעלי מיומנויות מצוינות, שכן הם אמונים, נוסף על עצמם כאנשי מקצוע, גם על גוף אמנותי המורכב מאנשי מקצוע נוספים שהם מובילים.

במילים אחרות, ניצוח, נוסף על המיומנות המתוארת, הוא גם ובאופן מהותי - מנהיגות. בין שמדובר בהרכבים קטנים ובין שבמקהלות או בתזמורות המנצחים מובילים ואחראים לרמתם של גופים אלה. המוזיקאים (נגנים או זמרים) הם כמובן אנשי מקצוע ואי לכך מיומנים, מנוסים ורמתם המקצועית אינה בהכרח נמוכה

מזו של המנצח (בחלק מהמקרים היא עשויה להיות אף גבוהה יותר). אך כמו בכל גוף גדול יש צורך באדם הרואה את התמונה בכללותה ונושא באחריות על משמעותה של תמונה זו (במקרה שלנו, האינטרפרטציה) ועל הליך קבלת ההחלטות במסגרתה. הליך זה של קבלת החלטות בגוף גדול - ובמקרה זה תזמורת המונה לפעמים עשרות אנשים או יותר - לא יכול להיעשות על פי רוב על ידי כל חלקי הגוף. על כך אמון המנצח.

כיצד עובד המנצח?

המנצח בונה את ביצועה של היצירה מהשלב הראשון שבו הוא קורא אותה בגפו, שומע אותה "באוזני רוחו" ובונה את הפרשנות שלו, ועד שלב החזרות עם הגוף שהוא מוביל ולבסוף ביצועה יחד בפני קהל. למנצח יש פרטיטורה (הטקסט המוזיקלי) ובה כל תפקידי הנגנים. לעומת זאת, הנגנים מקבלים ברוב המקרים את תפקידם בלבד, ותפקידיהם של הכלים האחרים אינם מצוינים בתווים שלהם. זה אמנם נתון טכני, אך יש בו כדי לסמל כי בידי המנצח נמצאים המפתחות הרשמיים ל"תמונת העל" של הגוף שעליו הוא מנצח. חשוב להדגיש כי בהחלט יכול להיות שלנגנים יש היכרות עם היצירה ומבט כולל עליה, ולא מן הנמנע שתהיה להם פרשנות מרתקת לא פחות משל המנצח. אך כאמור, בהקשר של עבודה משותפת של תזמורת, המנצח הוא זה שקובע את פרשנותה ודרך ביצועה של היצירה. לשם כך נדרש המנצח בין השאר לשלוט עד דק בפרטי הפרטיטורה. משמע: הוא נדרש לדעת בכל רגע ורגע מי מנגן איזה תפקיד ומה דרגת חשיבותו (גם ברמת הידע ה"מובהק" המוזיקלי, אך גם ברמת פרשנותו שלו) במארג הכללי של ביצוע היצירה, אשר בנוי מקבוצות של כלים רבים ושונים.

מהו תהליך העבודה של מנצח עם הפרטיטורה?

בשלב הראשון בהליך הכנת היצירה קורא המנצח את הפרטיטורה כולה (מלאכת מחשבת מורכבת ביותר) בעזרת הפסנתר ו/או

בעזרת שמיעתו הפנימית. לאחר שיגבש אינטרפרטציה הוא יבקש ליישם אותה הלכה למעשה עם הנגנים - עם הגוף התזמורתי או המקהלתי. על הנגן לבצע את מה שאומר לו המנצח. עם הזמן גם סוג המנהיגות של המנצחים הולך ומשתנה והוא למעשה די מגוון. מנצחים שונים פתוחים יותר או פחות לרעיונות שמעלים הנגנים, ויש מנצחים (מעטים) שאף מתנערים כליל מעמדת הסמכות שלהם וטוענים כי הם למעשה "מוזינים" את הנגנים לנגן ולא מורים להם כיצד לעשות זאת. אולם באופן רשמי האחראיות על הפרשנות שייכת למנצח לטוב ולרע.

חדרי חדרים - מה מתרחש בחזרות?

במהלך החזרות עבודתם של המנצחים עם הנגנים כוללת "עשיית סדר", קרי: דקויות בביצוע על פי כוונת המלחין, ולא פחות מכך גם "עיצוב" של הפרטיטורה על פי פרשנותם ועל פי הבנתם, השכלתם המוזיקלית וטעמם של המנצחים. כפי שכבר צויין, מוזיקאי אמור לבסס את פרשנותו על הבנה עמוקה של סגנון, תקופה ופרמטרים נוספים הקשורים למוזיקה כשפה. מיומנויות, ידע, הבנה, עומק וטעם טוב - אלה הם היסודות שעליהם נשענים מנצחים בבואם לעצב פרשנות. לכן, בין השאר, הם אמנים מבצעים בדיוק כמו פסנתרנים, כנרים, זמרים וכיוצא בזה.

בגופים מוזיקליים מסוימים, ובפרט במסגרת רפרטואר מסוים, מחליף לא פעם את פונקציית המנצח נגן ראשי או כמה נגנים ראשיים המתחלפים ביניהם. כיום, בפרט בתזמורות קטנות וקאמריות, התופעה הולכת ומתרחבת.

מעט על היסטוריית הניצוח

בתקופות מסוימות נהגו להשתמש במוט שבו היכו ברצפה על מנת לסמן את הטמפו (הקצב) הרצוי. מקל זה היה ככל הנראה כבד ומאסיבי למדי. קוריוז קטן מן המאה שבע עשרה מספר על מלחין חשוב, ז'אן-בטיסט לולי, אשר השתמש במוט זה ובטעות היכה ברגלו.

הזיהום שנגרם לו מתקרית זו, כך אומרים, אף הוביל למותו. אירוע זה, דרך אגב, משמש עד היום כר פורה לעקיצות על מנצחים... בערך מן המאה השמונה-עשרה ובמיוחד במאה התשע-עשרה, שבמהלכה הורחבה התזמורת לממדים גדולים יותר (והמוט, כפי שהזכרנו, התגלה גם כמרעיש וגם, איך נאמר, כמסוכן). התפתח בהדרגה סגנון הניצוח המוכר לנו היום והפך למקצוע נבדל בפני עצמו.

באותה תקופה הוביל לא פעם מלחין היצירה או נגן מרכזי את הגוף המבצע, וכך המושג "מנצח" היה מזוהה לרוב עם מלחין או עם נגן שגם ניצח על היצירה. אולם במאה התשע-עשרה חל שינוי בהגדרת המנצח והוא התגבש לכדי ישות "עצמאית", כזו העומדת בפני עצמה ונפרדת מזהויות מוזיקאיות נוספות (כמו זהות הקומפוזיטור או הנגן). דמויות מפתח בהקשר זה הן גוסטב מאהלר וריכרד ואגנר, שטיפחו את מעמדם כמנצחים פרשניים, בנפרד מהיותם מלחינים או מבצעים. גם המלחין הנודע ברליוז כתב על הנושא במאמרו 'Le Chef D'Orchestre: Théorie de son art'.

האם תפקיד המנצח דומה לתפקידו של המעבד?

מעבד הוא מוזיקאי אשר אחראי לארגון מחדש של יצירה (או שיר לצורך העניין). ככזה, עליו לשמור על תוכן מסוים מוסכם ומקובל של היצירה המקורית, אך במסגרת המגבלות נתונה לו החירות להשפיע על רוחה וסגנונה.

מנצח אינו עוסק במלאכת עיבוד כחלק מהגדרת המקצוע שלו. מנצח בהגדרתו בתקופתנו לא מוכרח להיות מעבד או מלחין לאור ההתפתחות של ההתמקצעות בתחום. עם זאת, ישנם מנצחים שהם גם מעבדים ומלחינים, כפי שישנם פסנתרנים, נגנים או זמרים שהם גם תיאורטיקנים או מלחינים. כלומר לא פעם, כאמור, חובשים המוזיקאים הקלאסיים שני כובעי התמחות ואף יותר. לפעמים אחד דומיננטי יותר מהאחר ולפעמים לא. במוזיקה המכונה "קלה" העיבודים הם לא פעם חלק אינהרנטי מהעבודה, ואך טבעי הוא

הדבר כי המנצחים הם במקרים רבים גם המעבדים.

האם מנצחים הם כמו במאים?

כאמור, סוגיות חשובות ביותר בעבודת המנצח שייכות למסגרת הדרך, כמו פרשנות אסתטית ותקופתית (בדיוק כמו אצל שאר האמנים המבצעים). במרוצת השנים מצאתי שהקבלה בין מנצחים לכוריאוגרפים ולבמאים מסייעת בהבנת תפקידם של מנצחים. אלא שלהבדיל מבמאים וגם מכוריאוגרפים במקרים רבים, מנצחים הם פרפורמרים ועוסקים באמנות הביצוע לכל דבר ועניין, שכן כידוע, תפקיד המנצח לא מסתכם בחזרות אלא גם בביצוע עצמו, בקונצרט. במאים או כוריאוגרפים אמונים על קריאה נכונה ופרשנות של היצירה ואחראים להליך החזרות והנהגת הגוף המבצע בדיוק כמו מנצחים, אבל הם אינם מופיעים על הבמה כחלק מהגדרת המקצוע שלהם. כמובן, כוריאוגרף יכול להיות גם רקדן אך זה לא מחויב המציאות כחלק בלתי נפרד מהגדרתו של הכוריאוגרף. לעומת זאת מנצחים הם בהחלט אמנים מבצעים, פרפורמרים שעולים על הבמה ללא יוצא מהכלל, כחלק מהגדרת מקצועם. תפקיד המנצח חיוני בקונצרט, גם כדי להזכיר דברים שסוכמו במהלך החזרות וגם כדי "להשיב את הרכבת למסלולה" אם חלילה סטתה. אך גם אם לא במקרה חירום עסקינן, המנצח נמצא שם בעיקר כדי להמשיך ולתת הכוונה פרשנית, ויש שיגדירו זאת במילים גבוהות יותר - להמשיך ולתת השראה לתזמורת.

האם למנצח יש חופש מסוים בזמן הקונצרט?

בהרבה מקרים בהחלט כן. לעיתים, ספונטניות כלשהי יכולה לשחק תפקיד מכריע בביצוע. מוקדם יותר תיארנו את אמנות הביצוע, את מורכבותה וכמה היא תלויה בזמן מסוים ובמקום מסוים. וכיוון שבבני אדם מדובר, מצבנו הרגשי-מנטלי הוא מן הסתם גמיש ואינו קבוע. נוסף על כך, אנו כמובן מושפעים מאוד מרוח הרפרטואר המבוצע, ויש לקוות שכאנשי מקצוע הוא שמכריע ו"משתלט" על הלך רוחנו. בניגוד לאמנויות מסוימות, כמו אלתור לדוגמה (שגם לו,

במקרים רבים, יש מסגרת "חוקית" שבתחומה הוא מתבצע, אמנות האינטרפרטציה במוזיקה קלאסית מערבית נשענת על החלטות שהתקבלו מראש. אולם גם במסגרת זו יש מקום, אפילו לאחר שגובשה אינטרפרטציה, לקבל החלטות ספונטניות, בעיקר ברמת הניואנסים, כלומר שינויים מינוריים. וכאמור, ביצוע מורכב משילוב של פרמטרים רבים במינונים שונים, בעיקר ידע ואינטרפרטציה, אך גם מצב רוח מנטלי-רגשי בזמן נתון. מסיבה זו קשה מאוד, למעשה בלתי אפשרי, לשחזר ביצוע באופן מוחלט.

האם שחזור של ביצוע הוא בכלל מעשה אמנות?

דרך טובה להתייחס לסוגיה זו היא באמצעות מוסד ההקלטות. ישנם אמנים גדולים שסירבו לשתף פעולה עם הקלטות, בעיקר בתחילת דרכן. הם טענו כי מעשה אמנות לא רק שאינו ניתן לשכפול בקונסטלציה אחרת, אלא אינו ניתן אף לתיעוד. זאת כיוון שמרכיבי האירוע האמנותי, הפיזיים והרוחניים, אינם יכולים להיתרגם ולהתקיים במערכת נפרדת, כדוגמת תקליט המוטבע על גבי פיסת פלסטיק. החוויה הפיזית של האירוע כולו מחייבת נוכחות שלמה בו, נפש וגוף. שלא לדבר על ייחודו של הצליל החי, שלטענתם אין לו אח ורע, תהא האיכות אשר תהא מבחינה טכנולוגית. סמל בולט להסתייגות נחרצת מהפיתוח הטכנולוגי של ההקלטות הוא מאסטרו סרג'יו צ'ליבידקה, מגדולי המנצחים במאה העשרים ואולי בכלל, ובעיני אחד הגדולים גם משום שנטייתו לפילוסופיה היתה דומיננטית והשפיעה במידה ניכרת על פועלו המקצועי.

ובאותה רוח פילוסופית, אנו מתפתים לשאול: מהו מעשה אמנות?

בתקופות מסוימות בהיסטוריה, וכחלק מהתרבות שהיתה מקובלת אז, האמנות שירתה את האל. האמנות שמה את האל במרכז ושאפה לתת לו ייצוג ארצי, וכך לקרב אליו את האנושות. לעומת זאת, תקופות אחרות הכתיבו רוח שהעמידה דווקא את האדם

והאנושיות בליבה של התרבות (למשל ההומניזם שפרץ ופרח ברנסאנס), ואלה שימשו נושא מרכזי בעבודותיהם של האמנים. לא פעם במרוצת ההיסטוריה, המגמות שבו ונשנו כריאקציה זו לזו בדרך זו או אחרת.

שאלה חשובה בעיניי היא, מהו בעצם האלוהי? ומהו האנושי? האם אלוהי הוא המושלם? או דווקא האנושי? ומהו היופי? ה"שמימי" המושלם או ה"ארצי" ה"פגום" במקצת? מהם הערכים האסתטיים והאמנותיים שרוצה האמנות לבטא?

כדי לענות על כך אשאל מהי "מושלמות" - האם היא הנשגבות הבלתי מושגת ונמצאת באופן מוחלט מחוץ לסקאלה האנושית? אשמח להעלות אנטיזה ולהציע את האפשרות כי המושלמות היא דווקא המושגת, הנוכחת, הפגומה במקצת.

האם ההנחה כי מושלמות שייכת לספרת האלוהות בהכרח נכונה? או שמא דווקא האנושי, הפצוע, הפגום הוא חלק מהגדרת "מושלמות"? אם נקבל את ההנחה הראשונית הגורסת שמושלמות שייכת לאלוהי ודווקא אליה צריך לשאוף, האם בכיסופינו לאמנות שכזו, חפה מאנושיות, נמצא מזור לחוויה האנושית? או שמא יש לאמנות פרמטרים "אנושיים" והם אלה שבין השאר מאפשרים לנו אותו חיבור כה משמעותי עימה?

מהו אותו אלמנט "אנושי" באמנות? האנושי הוא המשתנה, המגיב, הגמיש, הפגיע והלא־מושלם לכאורה. האם הוא חלק אינטגרלי בהגדרת האמנות או דווקא חלק שהאמנות היתה רוצה להרחיק ממנה? ואולי דווקא הלא־מושלם האנושי הוא ביטוי האמיתי של המושלם? אולי באמנות - שהיא מזור וחסד שיצר לו האדם כדי להיטיב את חייו, להתרגש, לחוש, כדי להבין את עצמו וכדי להתנחם - מוכרח להתגלם האנושי? ואולי שני האידיאלים הללו, האלוהי הנשגב והאנושי על מגרעותיו, יכולים לחיות זה לצד זה. אולי לא מדובר כלל בסתירה. זוהי סוגיה אמנותית־פילוסופית כבדת משקל הראויה לדיון בפני עצמה.

אך אם נפשט מעט נושא כה טעון, אמורפי וסבוך, נחזור מעט

אל פני הקרקע ונצא מנקודת הנחה כי אמנות היא מעשה ידיו של אדם אחרי הכול (בין שאנחנו אוהבים זאת ובין שלא, ואפילו אם חלקנו מאמינים שגם מאחורי ידיו של האדם עומד האל). הרי אם נחזור לנושא של מנצחים כמבצעים פרשנים קל לראות כי ככל שהשליטה בחומר, קרי ברפרטואר המבוצע, גבוהה יותר, וככל שהאמון המקצועי-אמנותי בין המנצח ושאר המוזיקאים גבוה יותר, כך מתאפשרת גמישות גדולה יותר בניואנסים וביכולת "לזרום" יחד עם משתנים בלתי צפויים כמו האנרגיה הספציפית של הקהל באולם בשעת הקונצרט, מצב הרוח של המנצח והנגנים באותה שעה וכן הלאה. אלה הם המשתנים שנובעים מהיותנו בני-אדם המושפעים מסיטואציות סביבנו הן מבחינה חיצונית (זמן וחלל) והן מבחינה פנימית (מנטלית-רגשית). אם כן, אמנות היא מעשה ידי אדם, והאדם - אנושי הוא (אף שמנצחים מסוימים יחלקו על כך...). לכן, בלי שיש לנו שליטה על כך, מעשה האמנות הוא ורסטילי ומשתנה, ולאור "אנושיותו" של הביצוע גם לא ניתן לשחזר באופן מדויק את מלאכת האמנות.

האם מנצח יכול לשנות לגמרי את אמות המידה שנקבעו במהלך החזרות?

הייתי אומרת שאפשרות זו איננה בלתי מתקבלת על הדעת אך עם זאת די קלושה ושמורה למקרי קצה.

כאן המקום לסייג ולציין כי בלא מעט מקרים, בפרט בבתי אופרה, מקובל שמנצח "מונחת" לקונצרט מבלי שהיתה לו היכרות מוקדמת עם התזמורת. מדובר לרוב בהפקות "רצות" של אופרות כשהנגנים בהחלט שולטים ברפרטואר ומיומנים בו. מה תפקידו של המנצח בסיטואציה זו? האם יש לו הפנאי והאמצעים הדרושים לבטא אינטרפרטציה משלו או שמא הוא שם בעיקר על מנת לוודא שכולם "על המסלול"? האם הוא יכול להנחיל אינטרפרטציה בתנאים שכאלה ולו חלקית? זו שאלה מעניינת. האם יש כלל ציפייה שכזו ממנו? גם זו שאלה.

האם הנגנים זקוקים למנצח בזמן הקונצרט? והאם מנצחים יכולים להפריע לנגנים?

בהחלט כן, בשני המקרים. כאמור, המנצח הוא פרפורמר, אמן מבצע במלוא מובן המילה, וזה בא לידי ביטוי לא רק בפני הקהל אלא גם בפני הנגנים (לטוב ולרע). פרפורמר בריבוע, אם תרצו!

נושא מעניין ביותר בהקשר זה הוא מערכת היחסים בין המנצח לתזמורת או למקהלה. אני נוטה לערוך הקבלה בין מערכת יחסים של מנצח-תזמורת או מנצח-מקהלה למערכות יחסים אחרות בחיינו, גם רומנטיות. כמו בכל מערכת יחסים כדאי ואף רצוי שתהיה התאמה בין הגורמים. אהבה ממבט ראשון בין מנצח לתזמורת מצליחה לפעמים לקיים את הבטחת המבט וצפוי לה עתיד מרהיב, אך לפעמים, כמו בחיים, היא יכולה להיות נהדרת לזמן קצוב אך מתגלה כמקסם שווא, מקסם מוגבל, במושגים של הטווח הארוך. בעיניי, "שידוך נכון" והתאמה מוצלחת בין מנצח לתזמורת או מקהלה, מבוססים בין השאר על רמה אחידה ככל האפשר מבחינה מקצועית בין שני הצדדים, ועל היכולת שלהם להפרות זה את זה ולממש את ההתפתחות הנכספת גם כצוות משותף וגם כישויות נפרדות (משאת נפשם של רבים מהזוגות בעידן המודרני, לא?). נוסף על כך, נדרשת כימיה שהיא כידוע, כמו בכל אינטראקציה אנושית, חמקמקה וקשה לאפיון, אך בעלת משקל רב, שלא לומר מכריע.

אשר להפריה ההדדית בין תזמורת למנצח, יש לומר כי ישנם מנצחים (אם כי לא כולם) המעוניינים לספוג ולהתפתח באמנותם, בין היתר באמצעות עבודה עם מוזיקאים שעליהם הם מנצחים.

אילו סוגי מנהיגויות יש בעולם הניצוח?

מנצח, כמו מנהיגים אחרים, יכול לבחור בין אופציות מנהיגות שונות. יש להניח כי כמספר סוגי המנהיגים כך מספר סוגי המנצחים וטקטיקות העבודה שלהם, ויש שיקשרו את התמורות במנהיגויות השונות בניצוח במאה האחרונה עם השינויים המנהיגותיים

המתחוללים בעולם המערבי מימי הדיקטטורה ועד לגונויה השונים של הדמוקרטיה של ימינו.

גם מנצחים נעים (ובעיקר נעו) על הרצף שבין הדיקטטורה לדמוקרטיה. יש מנצחים הקונים את סמכותם מעצם מעמדם ועליונותם (תרתי משמע) על הפודיום (אותה במה קטנה המגביהה את המנצח על מנת שכל הנגנים יראו אותו), אך היום יש פחות ופחות מנצחים מסוג זה. אם פעם נגנים היו מסוגלים לספוג התנהלות תוקפנית ואף משפילה מצד מנצחים, הרי היום הדבר נחשב לבלתי לגיטימי לחלוטין ואינו נפוץ, למעט מקרים בודדים שהם שרידים מן העולם הישן.

בהקלטה מחזרה של אחד מגדולי המנצחים ארתורו טוסקניני (שעבורנו המוזיקאים הוא בגדר חצי אלוהים לפחות), בעודו עובד עם תזמורת חשובה ומצוינת, ניתן לשמוע עדות לא פשוטה לסוג כזה של התעמרות בנגנים, שבימינו ספק אם תיתכן. בהקלטה נוקט טוסקניני סגנון דיבור בוטה, ויש שיאמרו אלים, ועולב בנגניו במילים: "אתם בכלל יודעים מה זה אַנְדֶּנְטָה¹⁵?!" נדמה כי המנצח הדגול פשוט מאבד את עשתונותיו כאשר הנגנים לא מבצעים את ורדי כפי שהוא רצה והבין, ובשלב מסוים הוא ממש משתולל וצועק. המילים "טיפש" או "טיפשים" מהדהדות בחלל, ואולי אף (אני בהחלט מסייגת, אך כך זה נשמע) צליל של חבטה או זריקה של חפץ כלשהו (לא חלילה על אדם). יש יאמרו שהסיטואציה טעונה עוד יותר בשל העובדה שהמנצח המדובר, אדם אמיץ בעולם המוזיקה שגם נלחם בעוז בשדה החברתי-פוליטי נגד עריצות ונגד הפאשיזם, התנהג במידה לא מבוטלת של "ורדנות" בעצמו בשדה המקצועי שלו (להבדיל אלף הבדלות כמובן). ואכן יש להודות שמדובר בסצנה מפחידה. והתוצאה? כצפוי וכנהוג אצל טוסקניני - פנטסטית.

כאן נשאלת שאלת המחיר שמשלמים הנגנים, ולא פעם גורמים

15 אנדנטה: סוג של טמפו מתון המבטא אופי נינוח בקצב הליכה.

אחרים בשדה המקצועי כמו מנהלים, מפקים וכדומה, עבור זכותו של אמן, גדול ככל שיהיה, להתעמר בהם, ובלבד שיתקבל הערך האמנותי שאליו הוא שואף - ואולי גם שימולאו מלוא הצרכים הנגזרים ממעמדו של אותו האמן והוא יתרצה. ניתן גם לשאול כיצד עריצות והתעמרות שכאלה, על גבול ההתעללות, מביאות לתוצאה מוזיקלית כה מעולה. נראה שיש להפנות שאלה מעניינת זו לדיסציפלינות שמחוץ למוזיקה - פסיכולוגיה וסוציולוגיה. עם זאת, ניתן לציין שבעבר היו מקובלות נורמות אחרות אשר איפשרו התנהגות שכמעט איננה לגיטימית היום. כמו כן, לא מן הנמנע כי סוג מסוים של כוחנות, לא רק שנסלח על ידי נגנים, אלא יכול להתפרש כסימן לסמכותיות, מקצועיות ואף כריזמה. עדויות ושרידים לכך (במידה זו או אחרת) ניתן למצוא גם היום, לא רק בעולם המוזיקה, אלא גם בעולם התיאטרון, הקולנוע, המחול ועוד.

אגב, גם שאלת "המחיר" שבה ונענית בתקופות שונות באופן שונה על פי אמות מידה מקובלות או אופנתיות. לדעתי, המשוואה המחברת בין הצורך בסבל ובין תוצאה אמנותית ראויה, ששיאה בדמות "האמן המיוסר" שבלט בעיקר בשלהי המאה התשע-עשרה, הולכת ומתפוגגת בימינו, וסבל נתפס היום יותר כגורם הרסני ובלתי רצוי ופחות כחוויה רומנטית, קונסטרוקטיבית ומוזככת כבעבר. המחיר אפוא אינו מובן מאליו בימינו, וכלל לא ברור שעל מזבחה של אמנות "שווה" להקריב הכול, כפי שהיה מקובל פעם.

מעברו האחר של המתרס, המנצח עשוי לנקוט גישה הפוכה לגמרי ולנסות לחתור לשיתוף פעולה מצד הנגנים על ידי התחבבות, ואולי אפילו חנופה.

בין שתי גישות קיצוניות אלה ישנו טווח רחב דינמי ומעניין ביותר. כאמור, יחסים בין מנצחים ותזמורות או מקהלות משולים בעיניי למערכות יחסים רגילות, ועל כן המגוון רב ביותר.

מהי הפוליטיקה העומדת מאחורי מינויים בעולם הניצוח?

הפוליטיקה שמאחורי מינויי מנצחים מסעירה, מורכבת ומרתקת. לעיתים קיים קשר הדוק, ויש שיאמרו אף מתבקש, בין יכולת לגיוס כספים ולרקימת קשרים חברתיים - אשר יכולים להניב סיורים במדינות אחרות, שיתופי פעולה עם גורמים שונים ועוד - לבין השיקולים מאחורי מינויי מנהלים מוזיקליים ומנצחים. זהו צורך טבעי ומובן כשמדובר בגופים שנדרשים לא רק להתהדר בשמות גדולים ותהילה, אלא גם לשרוד הישרדות כלכלית ולהבטיח אופק תעסוקתי.

לפעמים הפנטזיה לאתר אישיות שתענה על שלל הקריטריונים השונים מתממשת, ואכן נמצאים אמנים גדולים שהם גם "שמות" גדולים ומכילים בקרבם נפש אמנותית גדולה ומיומנויות מעשיות בלתי מבוטלות בעליל. אך האם מחויב המציאות שכל אמן גדול יהיה בעל הכישרים הפוליטיים הנדרשים? ודאי שלא. ויתר על כן, עבור אמנים לא מעטים, נטיות דיפלומטיות ויכולת יצירת קשרים הן בגדר מיומנויות כמעט בלתי אפשריות לרכישה (באופן המתכתב עם "טבעו" של האמן כפי שנאמר בפרק 3 'כשהביקורת מחמיצה' ובפרק 4 'האמן המבצע - יש באמת חיה כזו?!').

אם כן, גורמים שונים כמו תמורות היסטוריות, שינויים במבנים חברתיים, פוליטיים ומנהיגותיים וגם מצבם הכלכלי של הגופים המוזיקליים משפיעים על קבלת החלטות בעולם המוזיקה, על פעילותו ועל המינויים שנעשים בו. האם יש בעובדה זו כדי להשפיע על הלך הרוח האמנותי? על איכותה של האמנות?

לשם מה דרוש המקל?

לא ניתן לדבר על מנצחים מבלי להזכיר את סוגיית מקל המנצח, השרביט. ובכן, המקל מסייע למנצח או למנצחת ולנגנים בכך שהוא ממקד את תנועות המנצחים במיוחד עבור אלה הרחוקים מהם. יש מי שרואים במקל הארכה אופטית של היד. יש מנצחים המעדיפים

לנצח בכלל בלי מקל, וקיימים גם רפרטואר ומבנה תזמורת שדורשים לפעמים ידיים נטולות מקל. בניצוח מקהלות מקובל לנצח בלי מקל שכן אין בו צורך.

המקל הוא בסופו של דבר אביזר המסייע להבנת שפת המנצח, וזו מספקת לא מעט מידע לנגנים או לזמרים ולמעשה מתרגמת את פרשנותו והחלטותיו של המנצח. כמה דוגמאות: סימון כניסות חשובות של כלים או קולות כדי לאותת למבצעים הרלוונטיים שכרגע הם ה"חשובים" במרקם הכללי; סימון של טמפו, גם התחלתי אך גם כשהוא משתנה; סימונים של דינמיקה, על כל תזוזותיה, סימונים הקשורים בבלנס - מי בולט יותר, ולהבדיל, השקטה של כלים שעליהם להיות שקטים יותר; סימוני ארטיקולציה (מידת הנוקשות של הצליל, החדות שלו ואם הוא קשור לצליל שאחריו או מופרד ממנו) ועוד. ונוסף על כך, המקל משמש גם לסימון האופי והאווירה של המוזיקה. גם סוגיית טכניקת המקל או הידיים איננה משתנה קבוע, ויש אסכולות של טכניקות ניצוח שונות.

יש מקלות מסוגים שונים ומנצחים בוחרים לעצמם את אלה המתאימים להם מבחינת מבנה וגודל היד. שפת ידיו של המנצח מביאה לידי ביטוי הן את ההיבטים הטכניים של ביצוע הפרטיטורה והן את ההיבטים הפרשניים שלה. המקל והידיים הם שפה פיזית המייצגת הלך רוח זה. אמצעי.

במהלך החזרות מנצחים שונים גם מדברים, מסבירים או אפילו מדגימים את רצונותיהם לנגנים או לזמרים. אך בגדול, שפת הניצוח, בין שהיא כוללת מקל ובין שהמקל נעדר ממנה, אחראית לתיווך זה בין המנצח ושאר המבצעים.

שפה זו מובנת וטבעית עבור נגני התזמורת ושותפיהם הזמרים. עם זאת, היא משתנה ממנצח למנצח על פי אישיותו. ישנם מנצחים אקספרסיביים יותר בשפת גופם ובפניהם משופעות המימיקה, ויש מנצחים קורקטיים יותר. מדובר בעניין אישי המתפתח אצל המנצחים לצד התפתחותם המקצועית וניסיונם, ולא פחות מכך - קשור לאישיותם ומושפע ממנה.

לפעמים נדמה לקהל שהנגנים בכלל לא מסתכלים על המנצח. ובכן, הנגנים בהחלט קולטים את תנועות המנצח בטווח הראייה שלהם ומגיבים להן כחלק ממיומנותם המקצועית.

נוסף על כל זה, מלאכת הניצוח מושפעת גם מאנרגיה אישית. גם למנצח, כמו לכל אדם, יש "אנרגיה" מסוימת - נעימה, קודרת, כוחנית, מרוככת, מורכבת יותר או פחות, ולזו יש כמובן משמעות רבה בעבודה עם התזמורת.

מעבר לכך, המנצח נושא אנרגיה המשקפת את אנרגיית היצירה יחד עם הפרשנות שלו עצמו. מצופה ממנו (כמו מכל אמן מבצע) להיות מתואם בתחושותיו ובפרשנותו עם הכתוב ולא לכפות על הפרטיטורה רוח או רעיונות שאינם הולמים אותה. אם המנצח הוא בעל אינטליגנציה רגשית מפותחת, אם השכלתו רחבה ואם הוא בקיא בתורת המוזיקה ורגיש מבחינה סגנונית, אישית, ותקופתית - יש להניח כי עולמו הפנימי יתפתח בד בבד עם התפתחותו המקצועית כמוזיקאי, וכך הוא יעצב לו עולם שיקנה לו יכולת פרשנית, מעניינת ורלוונטית. וכך המוזיקה פשוט קיימת בו, בשכלו, בנפשו ובנשמתו.

את האנרגיה הזו חשים הנגנים ומגיבים לה בנגינתם, ואת תוצאת ההפרייה ההדדית בין מנצח ותזמורתו (כך יש לקוות), מרוויחים המאזינים.

השוואת ביצועים במוזיקה ווקאלית

נתחיל בבדיחה השייכת לז'אנר בדיחות טנורים, ובעצם היא רלוונטית לכל זמר (קלאסי לפחות) באשר הוא. וכך אומר הטנור לחברו: "מספיק לדבר עלי. עכשיו תספר לי איך אתה מרגיש לגבי הקול שלי!"

ונחזור לענייננו: כיצד יכולה אותה יצירה להישמע כה שונה בביצועים שונים, ולספק לנו המאזינים חוויות כה מגוונות ושונות זו מזו? מה הופך ביצוע למסוגנן והולם, ובפרט כיצד קורה הדבר ביצירות ווקאליות הכוללות לרוב אמנות נוספת - אמנות הטקסט, ובמקרה שלנו, הפואטיקה?

כדי לנסות להבין זאת נשווה בין ביצועים שונים של אותה יצירה ונתמקד במסגרת האמנות הווקאלית בז'אנר ה"ליד". לצורך כך, בחרתי בליד של המלחין הנורווגי אדווארד גריג (Edvard Grieg, 1843-1907) - 'Ich Liebe Dich' 'אני אוהב אותך' (מס' 3, אופוס 5). תחילה, כמה מילות רקע על הליד (Lied). בתרגום פשוט מגרמנית, ליד הוא שיר (ברבים לידר). אולם במושג ליד אנו מתכוונים לז'אנר במוזיקה הקלאסית שבעברית ובשפות נוספות מקובל לכנותו "שירה אמנותית" או "אמנות השיר". בז'אנר זה מתאחדות שתי האמנויות, מוזיקה וטקסט, לכדי פסגה אמנותית. ז'אנר הליד מזוהה עם התרבות הגרמנית, והוא עוצב משמעותית ושיגשג בתקופה

הרומנטית, דהיינו במאה התשע־עשרה. אולם ניתן למצוא אזכורים לצורת אמנות זו בתקופות קודמות וגם אצל מלחינים כמו היידן (1732-1809) ומוצרט (1756-1791) השייכים לתקופה הקלאסית, במאה השמונה־עשרה ברובה.

הליד האופייני כתוב לפסנתר ולזמרת או זמר, אולם ישנם גם לידר הכתובים לפסנתר ולשני זמרים, או להרכבים קאמריים כמו פסנתר, זמר ואבוב, פסנתר, זמרת וקרן יער ועוד אנסמבלים שונים ומגוונים. יש גם לידר שאפילו מתזמרים לתזמורת מלאה ('ארבעה שירים אחרונים' של ריכרד שטראוס, לדוגמה). כמו כן, ישנם מחזורי לידר שהלחינו מלחינים בולטים כמו שומאן (כגון 'אהבת המשורר' לטקסט של היינה) ושוברט ('מסע החורף' לטקסט של מולר). גם הליד שנדון בו הוא שלישי במספר מתוך מחזור.

תרבות הליד מקושרת עם תרבות הסלונים האירופאיים במאה התשע־עשרה, שאחד ממייצגיה המרכזיים הוא השוברטיאדה המפורסמת. במסגרת הסלונים הללו, נפגשו רעים, שוחחו, החליפו רעיונות, ניגנו ושרו זה לזה. לרוב השתתפו בסלונים אנשי רוח, אינטלקטואלים, פילוסופים וכמובן אמנים, שבתקופה המדוברת נמנו עם האליטה התרבותית והאינטלקטואלית. ז'אנר הליד נחשב לאמנות "נקייה" (חפה מאלמנטים חוץ מוזיקליים וטקסטואליים, להבדיל לדוגמה מז'אנר האופרה המאופיין בתיאטרליות כאלמנט שווה למוזיקה, לאחר לא מעט קרבות...). ולכן הוא נחשב לפסגה אמנותית אינטלקטואלית שבו נחשפו המוזיקה והטקסט במלוא תפארתם וברמתם הגבוהה ביותר.

שתי אמנויות אלה - הטקסט והמוזיקה - המקיימות לאורך ההיסטוריה האמנותית יחסי אהבה־שנאה סבוכים, מקבלות בז'אנר הליד מעמד שווה, והן אף מפרות זו את זו וכרוכות זו בזו. יש לציין כי רוב הטקסטים המולחנים בז'אנר הליד הם טקסטים חילוניים, וכך מופרד הז'אנר ממוזיקה כנסייתית ודתית. יוצרים משמעותיים וחשובים בז'אנר הליד הם בין השאר המלחינים: שוברט, שומאן ומאוחר יותר ברהמס, מאהלר, וולף, ברג, ריכרד שטראוס ועוד

רבים. עם היוצרים שכתבו טקסטים ללידר נמנים בין השאר: היינה, מולר, ריקרט, גתה ועוד. הליד קשור באופן הדוק לתרבות ולאמנות הגרמנית, אולם הוא נפוץ בהחלט גם בתרבויות נוספות, ביניהן ברוסיה, באנגליה ובצרפת (שם הוא מכונה "מלודי").

הליד הוא ז'אנר המשויך למוזיקה קאמרית, ומכך משתמע שלכל המוזיקאים בליד יש תפקיד חשוב. להבדיל מז'אנרים שבהם הפסנתר מתפקד כמלווה, תפקידו של הפסנתר בליד אינו ליווי משני והוא זהה בחשיבותו לתפקיד הזמר. לצד הזמר, גם הפסנתרן אחראי לתוכן האמנותי של הליד. הפסנתר, אף שאינו הוגה טקסט, הוא חלק בלתי נפרד מרוח השיר ולא פחות מכך מהתפתחותו ה"עלילתית".

יש בכך כדי להעיד על הקשר הסימביוטי בלידר בין המוזיקה והטקסט שמהולים זה בזה עד שלא ניתן להפרידם. אינני מכירה ז'אנרים רבים השואפים לתמהיל כה מהודק ושלם בין שתי אמנויות. כאשר פסנתרנים וזמרים מנהלים חזרות על ליד, ההחלטות האמנותיות מתקבלות (או לפחות אמורות להתקבל) על ידי שניהם, וצריכות להיות מקובלות על שניהם. אפשר לומר שהפרשנות של הליד, כמו בכל מוזיקה קאמרית, היא תוצר של מלאכת מחשבת וסיעור מוחות של כל העוסקים בדבר. מלאכת מחשבת זו היא באיזשהו מקום המשך טבעי לאותה עבודה מדוקדקת, "תפירה עילית" של כתיבת הליד עצמו, המאחדת בטיפול מדויק ומעודן שתי אמנויות פסגה. בנימה אישית אומר כי בעיניי, אמנות הליד היא מבין ההישגים הגדולים בתרבות האנושית.

כאמור, הליד שנבחן בפרק זה הוא של אדווארד גריג, 'אני אוהב אותך'. הטקסט המקורי הוא של האנס כריסטיאן אנדרסן הדני, והנוסח הגרמני נכתב בידי פראנץ פרידריך פון הולשטיין. הנה הטקסט של פ' פון הולשטיין:

Du mein Gedanke, du mein Sein und Werden! / De meines
Herzens erste Seligkeit! / Ich liebe dich wie nichts auf dieser
Erden, / Ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit! /
Ich denke dein, kann stets nur deiner denken, / Nur deinem

Glück ist dieses Herz geweiht, / Wie Gott auch mag des Lebens
Schicksal lenken, / Ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit!

הנה הטקסט בתרגום לעברית¹⁶

את, נֶצַר מִחֲשַׁבְתִּי, הִוֵּיתִי, הַתְּגַלְמוֹתַי!
את, ראש אשר לבי הָתָם!
דָּבַר לֹא יִזְכֶּה כְּמוֹךָ בְּאַהֲבָתִי,
אוֹהֵב אֲנִי אוֹתְךָ עֵתָה וְלְעוֹלָם!

לְךָ שְׁלָמֵי תוֹדָתִי, אֶת הֶרְהוּרֵי רַק אֵלֶיךָ אוֹלֶיךָ,
עֲבוּר קֹדֶשׁ אֲשֶׁרְךָ לֵב זֶה יִפְעֶם;
יְדָרֶיךָ הָאֵל אֶת גּוֹרֵל הַחַיִּים בְּאֲשֶׁר יְדָרֶיךָ,
אוֹהֵב אֲנִי אוֹתְךָ עֵתָה וְלְעוֹלָם!

מבחינת הקומפוזיציה, גריג קשוב למבנה הבסיסי של השיר ומלחין למעשה את שני הבתים. בהלחנת השיר בונה גריג מתח מסוים לקראת סופו של כל בית. שיאו של תהליך זה הוא בשורה האחרונה של שני הבתים "אוהב אני אותך עתה ולעולם!" ("Ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit").

שורה זו "משתכללת" בהלחנתו של גריג ועוברת "פירוק והרכבה", קרי: פיצול ושימוש "משודרג" בחומר ואף הרחבתו:

אוהב אני אותך,
אוהב אני אותך,
אוהב אני אותך עתה ולעולם!

המתח הנבנה בא לשיאו מבחינה מוזיקלית במילה "אוהב" ("liebe")

¹⁶תרגום: עפר ולדמן, מוזיקאי, דוקטורנט להיסטוריה מזרח גרמנית, עיתונאי בגרמניה.

כאשר היא מופיעה בפעם האחרונה של אותו "פירוק והרכבה", ושם גם נמצא הצליל הגבוה ביותר בליד. במהלך בנייה זו מתרחש באופן אורגני גם קרשנדו, קרי בנייה הדרגתית של עוצמה ששיאה גם הוא באותו צליל גבוה של המילה "אוהב". כלומר זהו שיאו המובהק של השיר מבחינת הדרש של גריג, שבא לידי ביטוי בקומפוזיציה שלו. מעניין, אגב, שבכתב היד, גריג לא העתיק את המוזיקה פעם נוספת עבור הבית השני, כך שעל המבצע להחליט אם הוא או היא יבצעו את הבית השני באותו אופן שביצעו את הבית הראשון. עוד ניכר בכתב היד שגריג ציפה מהמבצעים להאיץ במקום אחד - במקום שבו מגיעות המילים "אוהב אני אותך", וכמו כן מורה גריג למבצעיו להאט במקום אחד בלבד, בטקסט "עתה ולעולם" ("Ewigkeit") אחרי אותו שיא שמתרחש במילה "אוהב".

סופן מעודן

הביצוע הראשון שנדון בו הוא ביצועה של זמרת הסופן הדגולה אליזבת שוורצקופף (Elizabeth Schwarzkopf), עם הפסנתרן ג'פרי פארסונס (Geoffrey Parsons)¹⁷. אני ממליצה להקשיב לביצוע זה שאורכו 3:01 דקות (לרוב מתווספת שנייה ריקה בתום ביצוע, ולכן לפעמים במדיות אלקטרוניות שונות הביצוע אורך בפועל 3:00 דקות). מובן שהדיון בביצוע אינו שלם, אך נדגיש אלמנטים מרכזיים בו.

ביצועה של שוורצקופף מעודן, חף ממניירות וקיים בו כבוד רב לטקסט. ניכר שחלק גדול מההחלטות הביצועיות מתייחס לא רק להלחנה היפה של גריג אלא גם לטקסט הגרמני. טקסט כזה יכול להפוך בנקל לקיטשי: מנייריסטי, מלודרמטי, ואילו אליזבת שוורצקופף, כמיטב המסורת הגרמנית של המאה שעברה, בוחרת

17 הביצוע מצוי בדיסק החמישי מתוך האוסף של שוורצקופף: Icon: Elizabeth Schwarzkopf - Perfect Prima Donna Soprano Box set . בהוצאת: EMI Classics

בביצוע אינטימי, שקט, כמעט לוחש את מילות האהבה. גם מבחינה מוזיקלית, שוורצקופף מבצעת את הוראותיו של גריג בדיוק מעורר כבוד. כיצד היא מתמודדת עם היעדר הוראות מיוחדות מהמלחין לגבי ביצוע הבית השני? היא בונה קרשנדו (התגברות בדינמיקה) משמעותי יותר בבית השני (בהשוואה לזה שבבית הראשון) לקראת השיא, ועוצרת זמן רב יותר על השיא עצמו, ובעוצמה גבוהה יותר מבפעם הראשונה. אחרי השיא של המילים "אני אוהב אותך", היא "מרגיעה" את הסערה המינורית שבנתה קודם, על ידי הנמכה דינמית בטקסט "עתה ולעולם". על ו' החיבור (במילה und) היא מעט נעצרת (פְּרִמְטָה, fermata) וישנה "סגירה" של הליד שחוזר לאווירה השקטה שאפיינה אותו מתחילתו - בדיוק כפי שהורה גריג בפרטיטורה. הבחירה שלה להבחין בין הבתים ולא לבצע אותם באופן זהה, היא בחירה שבמקרים רבים מצופה ממוזיקאי משכיל שכן באופן זה הוא תורם לחשיבות הטקסט ולתחכמו ומציג את הליד במיטבו. את כל זאת עושה שוורצקופף באיפוק, בריסון עצמי ובטוב טעם, ואם יש שיעור בחוש מידה ובאלגנטיות הרי הוא מגולם בביצוע זה.

כדאי לשים לב לנגינתו המופלאה של פארסונס, מהפסנתרנים האהובים עלי ביותר. הוא כה קשוב, כה מהודק בנגינתו לשירתה של שוורצקופף. כששוורצקופף לא שרה (בפתיחה, בסיום ובין הבתים וגם בין הפראזות) ניתן לשמוע בנגינת הסולו שלו את האחריות המוזיקלית-אמנותית המשותפת של מבצעי הליד. הפסנתר כמו מספר סיפור בפני עצמו, וללא ספק הוא חלק בלתי נפרד מתוכנו האמנותי המהותי של הליד.

טנור דרמטי

רוח אחרת לחלוטין של היצירה נושבת מביצועו של הטנור הנודע חוֹסֶה קָאָרְרָס (José Carreras). בגרסה הקטלאנית הליד נמשך 3:27

דקות (3:26 בביצוע עצמו) ואני כמובן ממליצה להקשיב גם ל¹⁸. בביצוע זה הכול גדול יותר, דרמטי יותר, אופראי יותר, מוחצן יותר. איך זה נעשה באמצעים מוזיקליים המוכרים לנו? יש שינויים קיצוניים בטמפו. קאררס מאפשר לעצמו חופש ריתמי (קצבי) רב בהחלט. לפעמים הוא שר לאט יותר ופתאום הוא שר מהר יותר, וחוזר לשיר לאט יותר ויוצר מעין "גלים" ריתמיים. בשפה המקצועית תופעה זו נקראת רובטו (Rubato). גם שוורצקופף משתמשת במידה מסוימת ברובטו אך הוא מינורי ומתון בהרבה.

בביצועו של קאררס יש הרבה פרמטות (הארכת משך הצלילים) הרבה מעבר למה שכתוב או למה שהתכוון המשורר - ובמקרה שלנו, המלחין. למעשה, כבר מהצליל הראשון ומהפראזה הראשונה יש טמפו תזזיתי וסוער שעומד כנגטיב לאנדרסטייטמנט ולכניסה המאופקת של שוורצקופף.

גם קאררס עוקב אחר לא מעט הוראות ביצוע של גריג, אך הכול בגדול יותר. קאררס מעדיף להישאר על אותן פרמטות בצלילים גבוהים במיוחד שיש בהם מקום להפגין וירטואוזיות ומיומנות קולית. בביצוע של קאררס יש גם טווח רחב יותר של דינמיקה (חלש יותר, חזק יותר) בהשוואה לזה של שוורצקופף הנע על טווח דינמי צר, מתון יותר.

אלמנט נוסף שניתן להבחין בו בביצוע של קאררס הוא השיאים. קאררס בונה בשני הבתים שיאים, אפילו קטנים עד בינוניים, בתוך השורות עצמן. זאת לעומת הביצוע של שוורצקופף, שהדגישה שני שיאים: אחד קטן בסיומו של הבית הראשון, והאחר הגדול ממש בסוף. אצל קאררס ישנם כמה שיאים, חלקם רביע-עוצמה, וניתן לומר שיש יותר משיא אחד בולט.

שלא כמו בביצועה של שוורצקופף שמסיימת בנימה רגועה ואינטימית, קאררס מסיים חזק, אפילו גרנדיוזי. התוצאה אצלו

18 הביצוע מופיע בדיסק José Carreras Live: The Comeback Concerts עם הפסנתרן Vincenzo Scalerà, בהוצאת Acanta (בכמה מהמדיות האלקטרוניות מופיע שם של פסנתרן אחר, אנא התעלמו).

דרמטית ומוחצנת יותר. האווירה האופראית שהוא יוצק לליד מדגישה עד כמה משמעותי ה"טיפול" של הזמרים בחומר הכתוב, וכיצד יכולה אותה יצירה להישמע כה שונה בפיהם של מבצעים שונים.

אפשר לומר שהביצוע של קאררס לוקח אותנו למחוזות אופראיים, ששייכים לעולם שונה ונבדל מעולם הליד. אפשר גם לשמוע (בגרסה שנמצאת גם במדיות אלקטרוניות שונות) שקאררס מבצע את הליד אחרי מחיאות כפיים סוערות. בפעם הראשונה שהאזנתי לביצוע זה, הנחתי שאני מקשיבה להדרן בסופו של קונצרט. מדוע אני מעלה סוגיה זו? שכן לא אחת יצירה תבוצע בהדרן אחרת משבוצעה בשלד הקונצרט עצמו. להדרן חוקים משלו ולפעמים יש רצון או ציפייה "להרים" את האווירה. ביצוע חוזר של ליד על ידי אותו זמר (אפילו באותו קונצרט, אם הליד חוזר על עצמו כהדרן), יכול להישמע שונה לגמרי על פי מיקומו בקונצרט.

כאן המקום להזכיר ולציין ולו בקצרה כי עולם הביצוע סבוך, רגיש ומורכב ביותר גם בלי קשר למיקומה של היצירה בבניית התוכנית. ביצוע מושפע בין השאר מגורמים חיצוניים כמו טמפרטורה, לחות, מצב הרוח, המצב הרגשי, המצב הפיזי ואפילו נוחות הבגד של המבצע.

כיוון שאנו עוסקים בדברים הנוגעים לנפש ובנכונותם של המבצעים לחשוף את עצמם ולהתערטל נפשית מול קהל, יש לציין שרגישותם של מבצעים, ובפרט זמרים, גבוהה במיוחד. גופם של זמרים הוא הכלי שלהם. עניין זה רגיש ביותר ברמת האחריות הנדרשת מזמרים, ומטיל משא לא קטן על כתפיהם. אופיו של הביצוע ייקבע על ידי התנאים הפיזיים-האובייקטיביים של המקום והזמן הנתונים, וגם על ידי הנתונים של הזמרים עצמם - מצבם הפיזי הכללי ומצב קולם בפרט, אך גם מצבם הנפשי והרגשי.

פתחנו פרק זה בהשוואת ביצועים בלידר. כזכור, באמנות הליד, מלאכת הפרשנות מוטלת על כל המבצעים ועליהם להגיע להחלטות משותפות המקובלות עליהם. זאת כמובן תוך שאנו לוקחים בחשבון

את מידת כיפופי הידיים האפשרית גם היא. אם כן, כשאנחנו מדברים על השוואת ביצועים, אנחנו מדברים על קבלת החלטות, פרשנות, אישיותם של המבצעים ודרך עבודתם. באמצעות אלה אנחנו גם יוצאים נשכרים מפתחת צוהר למוזיקה עצמה - לסך אפשרויותיה ולתכניה המגוונים (הטקסטואליים, המוזיקליים, הצורניים ועוד), לרבדים הרבים, לפרשנויות ולכל שאר הדילמות השונות שהמוזיקה טומנת בחובה. כמבצעת, קרה לא פעם שביצעתי את אותה יצירה בתקופות שונות ובכל פעם בחרתי בחירות שונות. נוסף על כך, לא מן הנמנע כלל כי בתקופות שונות בחיים ובמצבי רוח שונים יתגלו רבדים חדשים ביצירה מוכרת. מובן שגם ידע, יכולות אנליטיות, ובכלל התפתחות מוזיקלית בפן הקוגניטיבי שלה, תורמים את חלקם ליכולת להשתכלל, לחשוף עוד ועוד נדבכים ולהיחשף. המסע אל האפשרויות, אל הרבדים, הוא כמו גילוי של סוד נחבא וחמקמק - וזו אחת הסיבות לנשגבותה של מוזיקה אמנותית בעיניי. מדובר במסע שאין לו סוף. באמנות כה מופשטת ומורכבת כמו מוזיקה קלאסית, יש דרכים מגוונות לחוות או לפרש את אותה יצירה ולבצעה. לביצוע יש כוח אדיר, ובאפשרותו להאיר אלומת אור על עבודת הקומפוזיציה ובכך לשרתה. ביצוע הולם ידגיש יצירה ויחמיא לה, ייצוק לתוכה תוכן מוזיקלי-רגשי כסבטקסט שיהלום אותה. יתרה מזו, ביצוע טוב יכול אף להעשיר יצירה יחסית פשוטה ולעשות עימה חסד של ממש. גם ההפך אפשרי, כמובן. סודות רבים ואפשרויות רבות טמונים בהלחנת היצירה, אך כפי שראינו ובהתאם לכך, בהחלט גם בביצועה.

פרק 7:

מוזיקה קלאסית והומור?!

יש סוגים רבים ומגוונים של שילובי הומור ומוזיקה: יש הומור במוזיקה, שמתבטא במוזיקה עצמה. לא פעם מכנים הומור זה "בדיחה מוזיקלית". יש גם הומור על עולם המוזיקה או הומור חוץ מוזיקלי, כמו במקרה של טקסט הומוריסטי שמולחן ליצירה מוזיקלית. כשהטקסט בפני עצמו מצחיק, סאטירי וסרקסטי, השאיפה היא שההלחנה תהיה בטעם טוב, תיישר קו עם תוכנו ואופיו הספציפי של ההומור ואולי אף תשביח את הטקסט, תתכתב איתו ותחמיא לו באמצעים קומפוזיטוריים שונים.

על חיות כגון צבים ופסנתרנים

ראשית נעסוק בהומור במוזיקה עצמה. לשם כך נדבר על יצירתו של קאמי סן סאנס (Camille Saint-Saëns, 1835-1921), הסוויטה 'קרנבל החיות' (1886).

כמה מילים על היצירה עצמה: את היצירה כתב סן סאנס הן כמפגן של הומור והן כמחווה לעולם המוזיקה של זמנו. הקרנבל מורכב מארבעה עשר פרקים המתארים חיות שונות, כמו פיל, צבים וברבור, אך גם חיות מעניינות, מפתיעות ומקוריות כמו הפסנתרנים והמאובנים, שעליהם נרחיב בהמשך. בפרקים עצמם, אף על פי ששמותיהם תמימים לכאורה, יש כמה רבדים. הבולטים הם

בבחינת מחוות הומוריסטיות עם קריצה מתוחכמת ושובבה כלפי יצירות גדולות של אותה התקופה. בפרק 'המאובנים' לדוגמה, יש אזכורים ליצירות שהיו אז שלאגרים גדולים, ביניהם גם אזכורים ליצירתו של סן סאנס עצמו. בכך מפגין סן סאנס לא רק הומור כלפי עבודתם של מלחינים אחרים אלא גם כלפי עצמו, ולכן הוא זוכה בתואר (הנכסף בעיניי) - מלחין ואמן בעל הומור עצמי. תופעה שיש להוקיר! את היצירה עצמה ביקש סן סאנס שלא לבצע ברבים, שכן חשש ככל הנראה מערעור המוניטין שלו כמלחין רציני וכן חשש אולי מלהיתפס כמלגלג או מזלזל בקולגות שלו.

על פי העדויות בוצע 'קרנבל החיות' בתחילה בפורומים אינטימיים בין חברים קרובים, כמו ליסט (שניתן לשמוע התכתבות שובבה גם עם סגנונו ביצירה) ואחרים, אך היצירה פורסמה ובוצעה לראשונה בפומבי, כפי שביקש סן סאנס, רק לאחר מותו. היצירה כתובה להרכב קאמרי אך מבוצעת גם בהרכב של תזמורת מלאה, ונחשבת לאחת המפורסמות והאהודות מבין יצירותיו של סן סאנס. לסוויטה נכתבה כוריאוגרפיה למחול, ופרק ה'ברבור', אף שלא נדון בו, הוא אחד האהודים על הקהל בכלל ועל חובבי המחול בפרט בשל הליריות הרומנטית שלו. ככזה, הוא אהוב מאוד גם עלי.

אנו נדון בשלושה פרקים מתוך ארבעה-עשר פרקי היצירה. אני ממליצה להקשיב ליצירה ובפרט לפרקים הנידונים בביצועה של התזמורת הפילהרמונית המלכותית (Royal Philharmonic Orchestra), בניצוחו של אנדראה ליקטה (Andrea Licata), עם הפסנתרנים ויויאן טרון (Vivian Troon) ורודריק אלמס (Roderick Elms) ונמשך 21:40 שניות (או 21:39 שניות בחלק מהמדיות האלקטרוניות). הקשבה לכל ביצוע אחר תהיה רלוונטית אף היא, אך בפרק 'הפסנתרנים' אני ממליצה בהחלט לדבוק בביצוע לעיל.

ראשית פרק 4, 'הצבים' (מצוי בתזמון הביצוע המצוין ב-3:22 דקות), אשר מבוסס על קטע מפורסם מאוד של אופנבאך, 'קאן קאן' ('Can-can') מתוך האופרטה 'אורפאוס בשאול'.

'קאן קאן' המפורסם שמאופיין בטמפו מהיר ותוסס (שאפשר

וכדאי בהחלט להקשיב לו ולו כדי להבין את ההקשר), מעובד על ידי סן סאנס בפרק 'הצבים' באופן קיצוני מאוד. נוכל לזהות בקלות את הנושא מ'קאן קאן', אך כאן הוא מקבל אופי אחר לגמרי, טמפו חדש, כבד ואיטי מאוד, ואפילו נוכל לשמוע מעט צרימות (דיסוננסים) שהן בהחלט מעניינות בהקשר זה. כמו כן ישנם גם שינויים תזמוריים מרחיקי לכת (לדוגמה, המנגינה מופיעה לא רק לאט מאוד אלא גם נמוך מאוד באמצעות דומיננטיות של הכלים הנמוכים - בפרט הקונטרבס), ושינויים הרמוניים. לא אוכל לצערי, במסגרת זו, להרחיב לגביהם ולגבי המושג "הרמוניה", אך גם מבלי לרדת לעומקם, השינויים המוזכרים לעיל, בפרט הצלילים הנמוכים של הפרק ואיטיותו ומגושמותו, ניכרים לאוזן.

נעבור לפרק 11, 'הפסנתרנים' (מצוי בביצוע המצוין ב-13:52 דקות). בפרק זה, הפסנתרנים מוצגים כסוג של חיה, וזה כבר עושה את העבודה מבחינת ההומור... מעבר לכך מצוטטים תרגילים וסולמות, לחם חוקם של פסנתרנים משחר ילדותם, שנהוגים ללימוד המקלדת עצמה - לפיתוח מיומנויות טכניות וגם לחימום הידיים. חלקם אגב מזכירים בהחלט אטיודים של קרל צ'רני (מחברת הספר מכחישה כל קשר משפחתי אליו) - מלחין מפורסם, תלמידו של בטהובן בין השאר, ומוכר לכל תלמיד פסנתר בהקשרים הטכניים של הנגינה. רובנו הפסנתרנים זוכרים תרגילים שכאלה כחלק הפחות כיפי של ילדותנו, בלשון המעטה. מי שלמד פסנתר, גם אם מעט אך ברצינות, לא יוכל שלא להזדהות עם פרק זה ולצחוק. הטעויות אגב, או מה שנשמע כמו טעויות, גם מבחינה קצבית ומקצבית וגם מבחינה מלודית, הן בהחלט מכוונות, שכן בהוצאות לאור מסוימות מורים עורכי ההוצאה למבצעים לנגן במבוכה ובאופן מגושם האופייניים לפסנתרנים צעירים. ביצועים מסוימים (כדוגמת הביצוע שעליו המלצתי קודם) אפילו מדגישים את הטעויות והנגינה המגושמת ביתר שאת. אם כן, הבדיחה היא כמובן על חשבון הפסנתרנים. האמן המבצע, אם תרצו.

הפרק האחרון שנתייחס אליו מתוך 'קרנבל החיות', פרק 12, עוסק

בחיה משונה לא פחות מן הפסנתרנים, והכוונה היא ל'מאובנים' (מצוי בביצוע המצוין ב-15:15 דקות). בפרק זה מצטט סן סאנס יצירות שהיו כנראה להיטים בתקופתו, ביניהם שירי עם צרפתיים (כולל השיר המפורסם 'Ah! vous dirai-je, Maman' הידוע יותר כיום בשם 'Twinkle twinkle little star')¹⁹, אריה של רוסיני מ'הספר מסיביליה', ושיא השיאים - היצירה שלו עצמו, 'ריקוד מקאברי'. 'ריקוד מקאברי' כתובה בסול מינור - אותו סולם שבו כתוב הפרק 'המאובנים', וזו כמובן התכתבות עצמית לא קטנה. יתר על כן, הוא מתזמר את הריקוד לקסילופון כדי לייצר צליל שיזכיר נקישת עצמות, מעין ריקוד שלדים. לדעתי, התכתבות ממזרית זו היא בבחינת שיאו של ההומור העצמי הנהדר של סן סאנס, שאותו הזכרתי בתחילת הפרק.

מדוע כינה סן סאנס את הפרק 'המאובנים'? האם הוא רמז למלחינים עצמם ככאלה? או שמא הכינוי נבחר כדי לתאר יצירות שזכו להגיע למעמד של להיט והתאבנו עם הזמן? אולי מדובר בטעמו של הקהל שהתאבן, קהל בעל טעם שמרני הדבק במוטיבים קליטים במיוחד או דבק במוכר לז? שכן יצירה הופכת ל"שלאגר" גם בשל סוג מסוים של כתיבה וגם בשל התגייסותם של רבים להכתיר אותה ככזאת (כמובן, שלאגר יכול להיות גם יצירה אמנותית מתחכמת ואיכותית ביותר ואין בשימוש במילה "שלאגר" כדי להעיד על איכות היצירה לכאן או לכאן).

בכל מקרה, קשה להתעלם מן הקריצה הביקורתית המתוחכמת ואולי הרברובדית, המשופעת בהומור ובסרקזם שהוא גם סרקזם עצמי²⁰. כדי להתעמק בפרק 'המאובנים' מומלץ להאזין לפרטואר שעומו מתכתב סן סאנס, לרוסיני, 'הספר מסיביליה', בביצועה של

19 בהקשר זה ראוי לציין כי גם מוצרט השתמש בשיר פשוט זה בנושא לשתיים-עשרה הוואריאציות ברו מז'ור (ק' 265).

20 גם אם סן סאנס עצמו מעיד בהתבטאויותיו בעל פה או בכתב על כוונתו ה"טהורה" (אם יש דבר כזה), אני מבקשת לשמור לעצמי ולכולנו את הזכות לשאול ולהרהר באפשרויות הטמונות ביצירה.

הזמרת צ'צ'יליה ברטולי באריה 'Una voce poco fa' מהמערכה הראשונה, וגם ל'ריקוד מקאברי' של סן סאנס. מה באמת אומר סן סאנס כשהוא מצטט את מקורות אלה? האם מדובר בשעשוע פנים-מוזיקלי גרידא או שמא במשהו מעבר לכך? האם זוהי מחווה פשטנית לחומרים ולמלחינים אחרים, או שמא יש כאן התייחסות מורכבת יותר אליהם? במילים אחרות, האם ההומור כאן הוא מטרה או שמא אמצעי? ואולי גם וגם?

'קרנבל החיות', יצירה שנהוג לייחד אותה לילדים, היא יצירה נהדרת גם למבוגרים, אף מבלי שניחשף לרבדיה ולתכניה המתוחכמים והמוסווים יותר. התוודעות לחומרים שמהם עשויים היצירה וההומור שלה: רבדים של הומור וסרקזם, התכתבות עם הספרות המוזיקלית, סרקזם עצמי ואולי אף ביקורת, כל אלה מאפשרים העשרה של החוויה הרגשית והאינטלקטואלית ובאמצעות כך, יש שיאמרו, קבלת סיפוק גדול יותר מחוויית ההאזנה.

הזכרנו בפרקים הקודמים את חשיבותם של רבדים בעשייה אמנותית איכותית, והיצירה 'קרנבל החיות' היא דוגמה מצוינת לכך. זוהי יצירה שפונה לקהלים לא מקצועיים - אפילו ילדים, ועם זאת כשמתעמקים בה היא נחשפת כממזרית, כעמוקה וכמתוחכמת בהרבה משחשבנו. 'קרנבל החיות' טומנת בחובה שכבות מספר ולכן אספקטים מגוונים הכוללים לא רק מחוות, התכתבויות והישענות על חומרים אחרים, אלא אולי אף אמירה כלשהי לגביהם ולגבי הדהודם בקרב הקהל והמיליה התרבותי של אותם ימים.

סן סאנס צוחק גם על אמנים מבצעים וגם על מלחינים. גם על יוצרים וגם על קהלם. בעיניי הוא קורא תיגר על חשיבותם העצמית של אלה וגם של אלה וכמו דוקר בסיכה בלון מנופח מעט. אך הוא אינו עושה זאת בנימה הרסנית אלא להפך - ברוח טובה, אוהדת וחברית (גם כלפי עצמו).

המבט המתבונן שלו מבקר מן הצד ומבקש לצחוק קצת על כולם, וכמובן גם עצמו כחלק מאותו "כולם". הוא עושה זאת בתחכום ובחן רבים עת הוא מתכתב עם הקולגות שלו ופועלם, ועם עצמו. נדמה שאיש לא יוצא "חף" מנקודת מבט זאת, כולל הקהל. כל צלעות המשולש שעליו דיברנו (המלחין - האמן המבצע - הקהל) זוכות לתשומת ליבו הממזרית אך הלבבית והמיוחדת של סן סאנס.

פרק 8:

שופן אחד - שלושה פסנתרים

"אם אני שייך למסורת או לאסכולה כלשהי, הרי זו המסורת שלפיה מספרת היצירה למבצע כיצד יש לבצעה, ולא המבצע מספר ליצירה או למלחין כיצד היה אמור להלחינה." אמירה זו מיוחסת לפסנתרן הדגול אלפרד ברנדל.

כשמדברים על השוואת הביצועים, הבחירות השונות שמניתי בפרק 4, 'האמן המבצע - יש באמת חיה כזו?' הן מיוצרות הזרות של הביצוע. לחלק מהבחירות יש מדדים ברורים, מדידים ואובייקטיביים כמו דינמיקה וטמפו, שניתן להבחין בהם בקלות יחסית ונוח להדגים באמצעותם השוואת ביצועים. מה ומתי לנגן כתובים - אלה הם התווים והוראות הביצוע. אבל איך לנגן וכמה פחות ברורים וחד־משמעיים. אמנות הביצוע, להזכירנו, נשענת בחלקה על הטווח של "איך".

היצירה שנדון בה היא פרלוד מס' 20, אופוס 28 בדו מינור של שופן (Chopin Prelude, No. 20, Op. 28 in C minor (Frédéric) (Chopin, 1810-1849). המבצעים השונים אשר נשווה ביניהם הם ארתור רובינשטיין (Arthur Rubinstein, 1887-1982), גריגורי סוקולוב (Grigory Sokolov, נולד ב-1950) ואלפרד קורטו (Alfred Cortot, 1877-1962). אני ממליצה להקשיב לביצועים, שניתן למצוא במדיות אלקטרוניות שונות, עם התייחסות לתזמון הפרלודים אשר אציין

בהמשך (מבצעים אלה הקליטו כמה הקלטות שונות של יצירה זו ולכן היצמדות למשך זמן הביצוע חשובה).

השוואת הביצועים בפרק זה נשענת על אותם המדדים המובחנים שהזכרנו, אך חשוב להבהיר כי אין בדיון זה כדי להקיף את כל הפערים בין המבצעים ולשפוך אור מלא על ייחודו של כל ביצוע. ראשית, מבנה הפרלוד. בפרלוד יש שתי פראזות (כלומר, משפטים מוזיקליים): הפראזה הראשונה מופיעה פעם אחת, והשנייה מופיעה פעמיים. הפראזה הראשונה, זו הבודדת, אמורה להתחיל חזק מאוד לפי התווים, פורטיסימו (ff). הפראזה השנייה אמורה להיות חלשה בהרבה מהראשונה (p), ובפעם השנייה שהיא חוזרת על עצמה היא אמורה להיחלש עוד יותר (pp), ובסופו אקורד מסיים (שלא הופיע בפעם הראשונה)²¹.

הטמפו המצוין בפרלוד הוא לְרִגּוֹ, מונח המציין טמפו איטי ביותר. נתחיל מהשוואה בין רובינשטיין וסוקולוב, ואני ממליצה להקשיב לשני הביצועים בסמיכות.

משך הביצוע - הביצוע של רובינשטיין (Rubinstein) אורך כ-1:34 דקות²² (לעיתים יכולה להתווסף שנייה ריקה בסוף הביצוע ואורך הקטע יירשם כ-1:35 דקות).

בביצוע של סוקולוב (Sokolov) לעומת זאת, בחירת הטמפו היא שונה לחלוטין. הביצוע שלו אורך 2:00 דקות (או 2:01)²³, כלומר פי 1.3 לערך מהביצוע של רובינשטיין. משמע, סוקולוב בחר לנגן את הפרלוד לאט יותר באופן משמעותי מרובינשטיין.

נוסף על הבחירה היסודית בטמפו איטי בהרבה, שהיא כשלעצמה מנווטת את כל הביצוע של סוקולוב למקום אחר מזה של רובינשטיין, ביצעו של סוקולוב דרמטי וכבד יותר. בואו נראה באילו אמצעים

21 על פי הוצאות מקובלות ומהימנות, אף שגם ביניהן ישנם פערים ואף ייתכנו כמה ורסיות של שופן לאותו פרלוד.

22 ביצוע זה מצוי בדיסק האוסף של רובינשטיין, Rubinstein Collection, Vol. 16; Chopin, בהוצאת RCA.

23 הביצוע נמצא בדיסק, SOKOLOV-CHOPIN, Preludes, Sonata No. 2, Etudes Op. 25, בהוצאת Naïve.

מוזיקליים משתמש סוקולוב על מנת לצקת תוכן זה.

דינמיקה - כל הפראזה הראשונה בביצועו של סוקולוב היא בעלת אופי בומבסטי וכבד בהשוואה לזו של רובינשטיין. כדאי להתייחס לחריגה מעניינת לקראת סיומה של הפראזה (ב-00:21), אז מתרחש דימינואָנְדו (החלשה דינמית הדרגתית) אחד שלא מצוין בטקסט (נהפוך הוא, באזור זה מצוין בתווים ומקובל להגביר את העוצמה, קרי: קרשנדו, באופן הדרגתי), תוך חזרה מיידית לפורטיסימו, חזק מאוד (ff) (00:23) השולט בפראזה והמשך הקרשנדו המתבקש. חריגה נוספת היא בפער בין הפראזה הראשונה לשנייה. הפראזה הראשונה מסתיימת חזק מאוד, ולעומתה בפראזה השנייה (00:32) אנחנו עוברים במעבר חד כאילו לעולם אחר: הוא מתחיל את הפראזה השנייה, כפי שגם רשום בתווים, בפיאנו פתאומי (p). פער זה בין הפראזה הראשונה לשנייה אצל סוקולוב דרמטי ומפתיע את המאזין. זאת בהשוואה לטיפול של רובינשטיין באותו פער (המתבקש כאמור בתווים) שתכף נעסוק בו. הבדלים אלה הם דוגמה מובהקת לעקרון־החריגה שדיברנו עליו.

בהמשך, אצל סוקולוב, כשהפראזה השנייה חוזרת פעם נוספת (1:07) שומעים ממש גוויעה אנרגטית שמתבטאת גם ברמת הטמפו שיורד מאוד וגם ברמת הדינמיקה שנחלשת עוד יותר. אנחנו ממש שומעים את הפראזה כאילו היא באה ממרחקים. נדמה שמתרחשת מעין גסיסה של כל החומר מכל בחינה, ונראה שאנחנו הולכים ומתרחקים מהפרלוד הזה כמו ספינה שמתרחקת מחוף מבטחים.

צבע - אם אצל סוקולוב יש פער דינמי משמעותי בין הפראזה הראשונה לשנייה, רובינשטיין לעומתו בחר באמצעי אחר כדי לשוות אופי אחר לפראזה השנייה, והוא עושה כן בעיקר באמצעות שימוש בצבע אחר בפסנתר ובנגינה רכה יותר בפראזה השנייה (00:26).

אצל רובינשטיין ישנן תנודות בטמפו אך הן מרומזות יותר (כשהפראזה השנייה חוזרת פעם נוספת, ישנה חזרה לטמפו ההתחלתי לאחר האטה מסוימת שהתרחשה בסיום הופעתה

הראשונה של הפראזה). כמו כן, אצל רובינשטיין ישנן תנודות דינמיות של קרשנדו ודימינוואנדו (עלייה מחלש לחזק ולהפך) אך הן קטנות יחסית. הפערים הדינמיים ה"דציבליים" קטנים יותר אצל רובינשטיין לאורך כל הפרלוד בהשוואה לסוקולוב. אפשר לראות אצל רובינשטיין את הדינמיקה כמייצגת של צבע יותר מאשר של דציבלים, כחלק מתפיסה של דינמיקה כפי שדובר בפרק על האמן המבצע.

סיום הפרלוד - בנגינתו של סוקולוב, בתווים האחרונים של הפרלוד הוא מבצע קרשנדו (באזור 1:41), והאצה יחסית בטמפו ברגע האחרון של הפרלוד (הוא "קופץ" מהר מהאקורד הלפני האחרון, שאותו הוא מקצר מעט, לאקורד האחרון). אצל רובינשטיין, לעומת זאת, בנייה דינמית זו (הקרשנדו) לקראת סופו של הפרלוד החלה קודם ונעשתה באופן הדרגתי ומתון יותר (כבר באזור 1:09). כמו כן ישנה האטה עדינה בטמפו. חשוב גם לציין שאקורד הסיום של רובינשטיין (1:26) מעט מתון יותר מבחינה דינמית לאחר הקרשנדו ההדרגתי שהוא בנה. כלומר האקורד המסיים של רובינשטיין מעט חלש יותר מהצלילים שהיו לפניו, ויש בכך כדי לשוות לסיום הפרלוד מרחק כלשהו, השלמה כלשהי. לעומת זאת, אצל סוקולוב, אקורד הסיום הוא שיאו של הקרשנדו (שנבנה כאמור מעט בחופזה, יחסית לרובינשטיין).

אקורד הסיום החזק אצל סוקולוב משמש מעין "סגירת מעגל" שכן הוא חוזר בו קמעה לבומבסטיות שבה החל את הפרלוד. אולי אנחנו לא מודעים לכך, אך באיזשהו מקום זה מהדהד בנו וכך נסגר לו מעגל.

על סמך כל אלה אפשר לראות כי פרשנותו של סוקולוב דרמטית יותר לעומת הביצוע של רובינשטיין לאותו פרלוד ממש. אם נסכם את ההשוואה בין סוקולוב לרובינשטיין נלמד כי הם בוחרים בחירות שונות כדי לבטא את רוחו של שופן, כל אחד על פי פרשנותו.

כפי שראינו, שינויים קיצוניים וחריגות פתאומיות, בעיקר בדינמיקה ובטמפו, הם אמצעים שמחוללים את הסערה

ה"סוקולובית", ולהבדיל - הבחירות המתונות יותר, המרוחקות יותר, הן שמשוות לביצוע ה"רובינשטייני" אופי שקול יותר, משלים יותר. אולי מופנם יותר.

נשווה עתה את שני הביצועים לעיל עם הביצוע של קורטו (Cortot) שאורכו 1:23 דקות (או 1:24 דקות)²⁴. ביצוע זה הוקלט בשנת 1926 ואף על פי שהוא דומה מאוד להקלטה נוספת משנת 1933, מוטב להיצמד לביצוע זה.

קורטו בוחר בטמפו מהיר יחסית, בדומה לבחירתו של רובינשטיין. בביצוע שלו, בניגוד לכתוב ולמבוצע אצל שני האחרים, אין הבדל דרסטי במעבר מהפראזה הראשונה לשנייה בדינמיקה ובטמפו (00:24). יש שימוש בגוון שונה בפראזה השנייה אך באופן עדין ביותר. ישנה דעיכה מסוימת, מרומזת, שכמעט שלא מבחינים בה, בסופה של הפראזה השנייה בפעם הראשונה שהיא מופיעה (באזור 00:38). השינוי הדרסטי ביותר אצל קורטו מתבצע בזירת הדינמיקה בפראזה השנייה בהופעתה השנייה, אז היא נחלשת במידה ניכרת (00:50).

בסופו של הפרלוד ניתן להבחין בהאטה מעודנת מאוד (ב-06:10 היא מתחילה באופן מינורי ביותר ומ-10:1 ממשיכה ביתר שאת), ואקורד סיום חזק ומפתיע למדי ללא כל בנייה (קרשנדו) כהכנה מראש (1:18). שוב, דוגמה מצוינת לחריגה ולשימוש מושכל של קורטו בעיקרון זה, על ידי בחירתו "לטפל" בו בדרך משלו.

ביצועו של קורטו הוא ללא ספק הביצוע ה"קורקטי" ביותר מבין שלושת הביצועים שבחנו. מבחינת הפרמטרים דינמיקה וטמפו, אשר בעיקר באמצעותם אנו משווים בפרק זה בין הביצועים, ניכר כי בידי קורטו הם זוכים לטיפול המינימלי ביותר, לעיתים מרומז. הפערים הדינאמיים בין הפראזות קטנים בהרבה בהשוואה לביצועים של רובינשטיין וסוקולוב. השינוי המשמעותי ביותר אצל

24 מצוי בדיסק: Cortot, Chopin: 24 Preludes / 3 Impromptus (Great Pianists - Cortot, Chopin: 24 Preludes / 3 Impromptus (Cortot, Chopin: 24 Preludes / 3 Impromptus) (NAXUS Recordings, Vol. 1) (1926-1950). הוצאת NAXUS. 78 rpm Recordings, Vol. 1)

קורטו מתרחש דווקא בפראזה השנייה בין שתי הפעמים שהיא חוזרת על עצמה. שם יש ירידה ניכרת יחסית בדינמיקה. לעומת זאת, בין הפראזה הראשונה לשנייה (כפי שמנחה הפרטיטורה ונהגו גם שני המבצעים האחרים), קורטו לא עורך שינוי משמעותי. אקורד הסיום חזק באופן מפתיע, מבלי שיש הכנה אליו, ויוצק סיום דרמטי לפרלוד.

בפרק הקודם דיברנו על כך שטמפו הוא מושג רחב הכולל אלמנטים שונים. הנה לנו דוגמה של שני מבצעים וירטואוזיים (רובינשטיין וקורטו) שיש להם דרך משלהם לבטא את האיטיות הנדרשת בפרטיטורה מבלי לנגן לאט כל כך. האפקט של ביצועים מעין אלה על אוזנו של המאזין הוא הראיה לכך שטמפו הוא מושג מורכב ומתוחכם בהרבה ממה שהו שנמדד במונחים של מהירות וקצב. ניתן לעצב את הטמפו גם על ידי יצירת אופי, מזג ואווירה מסוג מסוים ולא דווקא על ידי איטיות לשמה.

יש מי שיאמרו כי סך בחירותיו של קורטו מעידות על "הסתפקותו" בטקסט המוזיקלי - קרי בפרטיטורה, שהוא נותן לה את מרב הבמה. נראה כי מבחינתו, הטקסט מכיל ומבטא את הדרמה, את האמירה האמנותית והרוחנית של הפרלוד. נדמה כי קורטו, כמבצעו וכמציגו של הטקסט, רואה זאת כתפקידו "לתווך" אותו כראוי עם מינימום התערבות מצידו.

במילים אחרות, ניתן לראות בפרשנותו של קורטו פרשנות מינימליסטית שמכתירה את הדרמה כתוצר טהור של הטקסט עצמו. קורטו נותן בעצם לחומר הגלם לדבֵר את עצמו: יש משהו על גבול הענייני בביצועו של קורטו. חשוב לציין כי אין באמירה זו עמדה שיפוטית (אף כי איני חוששת להביע עמדה כזו). בעיני רבים, לעיתים דווקא ענייניות שכזו משווה כבוד ואלגנטיות ליצירה. בעיניי, כל השלושה הם ביצועים אמנותיים גדולים מדרגה ראשונה, וכה שונים זה מזה. שלוש אינטרפרטציות שונות בעליל, שלוש דרכים שונות לגמרי לבטא את הטקסט של שופן. כל אחת ייחודית וראויה בדרכה.

לסיכום, ראינו כי הוראות הביצוע הן כר נרחב להרבה מאוד אפשרויות, וכי מעבר למצוין בפרטיטורה ישנו ידע המועבר בקרב המוזיקאים הקלאסיים בעל פה, וישנה הבנה סגונית ותקופתית שנדרשת מאמן מבצע על מנת להעניק תוכן "ראוי" ורלוונטי ליצירה. שלושת הפסנתרנים שהשוויתי בין ביצועיהם מבטאים ומתווכים את רוח היצירה, אך הדרך לעשות זאת מורכבת בהרבה מהוראות הביצוע הכתובות. עוד חשוב לציין, כי התקופה שבה חי והלחין שופן (המאה התשע־עשרה, התקופה הרומנטית במוזיקה הקלאסית) מאופיינת במתן כר נרחב למבצע להביא את עצמו לידי ביטוי בפרשנותו.

הנה ראינו כי במסגרת מגבלות מסוימות ישנה גם ישנה חירות ביצועית. נוכחנו כיצד יצירה אחת יכולה להישמע שונה לגמרי כשהיא מנוגנת על ידי מבצעים שונים, וכמה מכרעת משמעותה של אינטרפרטציה.

טבלה זו מדגישה אך חלק מהנקודות העיקריות של השוואת הביצועים ואין לראות בה את מכלול ההשוואה.

שופן - פרלוד בדו מינור מס' 20, אופוס 28, מאפייני מבצעים

חוק, מפתיע, חריגתי, לאחר האטת מה, אך לא לאחר קרשנרו	הפער המשמעותי ביותר בביצוע של קורטו: ירידה בדינמיקה לחלש יותר	כמעט ללא שינוי, למעט שימוש בגוון שונה במרומז	איטי פחות, הקורקטי מבין השלושה	קורטו
חוק, המשך ישיר לשיאו של הקרשנרו שנבנה ממש בסופה של הפראזה. סגירת מעגל עם הרוח הכבדה של תחילת הפרלוד	פער משמעותי, הן ברמה הדינמית והן ברמת הטמפו. גסיסה של ממש	ירידה משמעותית בדינמיקה מחזק מאוד לחלש מאוד	איטי, סערי למדי, דרמטי	סוקולוב
מתון יחסית לאחר קרשנרו הדרגתי, משווה סיום "משלים" ו"שקול" לפולוד	אין פער משמעותי באופי אלא בניות עדינות של קרשנרו ודימינואנדו באופן מקומי. בתחילת הפראזה בפעם השנייה יש חזרה לטמפו המקורי לאחר האטה שהתרחשה בפעם הראשונה	שינוי בעיקר באמצעות צבע בצליל	איטי פחות, שקול, אלגנטי	רובינשטיין
אקורד סיום	פערים בפראזה השנייה בין שתי הפעמים שהיא מופיעה	מעבר בין פראזה ראשונה לשנייה	טמפו ואופי	

פרק 9:

מוזיקה ומגדר - יחסינו לאן?

"ייתכן שהמוזיקה תהפוך למשלח ידו של אחיך, אך עבורך יהיה הדבר תמיד בגדר קישוט. אל לה למוזיקה להיות לקריירה עבור אישה."

מי אמר למי? מתי ובאיזה הקשר?

מוזיקה, כמו גופי ידע אחרים, מושפעת מהלך הרוח החברתי-פוליטי ומתכתבת איתו בלא מעט הקשרים. באופן טבעי, גם תחום המגדר בא לידי ביטוי בעולם המוזיקה הקלאסית לאורך ההיסטוריה. בימינו אנו, נשים הן חלק בלתי נפרד מהעשייה המוזיקלית, ואפילו באופן ברור מאליו, ברוב התחומים המוזיקליים. אך האם כך היה תמיד? האם זה המצב בכל תחומי ההתמחות במוזיקה באופן גורף? מהן המגמות הבולטות בעולם המוזיקה בהקשר המגדרי?

על מנת למקד את הדיון שלנו, בחרתי כמה נקודות חשובות בהיסטוריה של המוזיקה הקלאסית אשר משקפות את רוח התקופה מהזווית המגדרית בשלוש תקופות שונות. החל בתקופת הבארוק ובתקופה הקלאסית, דרך התקופה הרומנטית וכלה בימינו אנו. על ידי כך, נוכל להצביע על המגמה במבט היסטורי כולל. בדיון שלנו נתמקד בעיקר בזווית זו ולא נוכל להתייחס לכלל ההיבטים ההיסטוריים-תרבותיים.

סירוס על מזבח האסתטיקה

כשמדברים על מגדר, הקונוטציה מטבע הדברים היא נשים. אשמח להפתיע ולפתוח את הדיון דווקא מזווית אחרת הנידונה פחות: נפתח בתופעת זמרי הקסְטְרְטִי (סריסים) שהיו פופולריים מאוד במיוחד בתקופת הבארוק ובתקופה הקלאסית, קרי בעיקר במאות השבע־עשרה והשמונה־עשרה. על מנת למנוע מקולם להשתנות, להתעבות ולהיעשות נמוך, סורסו זמרי הקסטרטי בעודם ילדים. הסירוס נועד לשמר את קולותיהם הגבוהים של הילדים, אשר היו בעלי גוֹן־קול מיוחד במינו ששימש תחליף לקולות של נשים. ככל הנראה הם הזכירו קולות שהיינו מדמינים כ"קולות מלאכים". אנו משערים כי השילוב בין הרגיסטר הגבוה ה"ילדי" טרום־התפתחותי של הגברים ובין מבנה גוף של גבר (ובעיקר נפח ריאות, אך לא רק) יצר גוֹן־קול יחיד במינו שהיווה אסתטיקה בפני עצמו, וככזה היה נחשק במיוחד. אידיאלים אסתטיים בארוקיים (ובפרט סוג הקול ה"מלאכי" והמיוחד) בשילוב העובדה כי נשים הודרו מביצוע יצירות, ומילוי חלל הקולות הגבוהים נעשה על ידי הסריסים, הפכו את האחרונים ללהיט באותה התקופה (הסרט המפורסם 'פארינלי' עוסק בנושא זה). ניתן להשוות בין האהדה לכוכבים הסריסים, שהגיעה אף לדרגה של היסטריה המונית, להערצה שזוכים לה כוכבי הוליווד או כוכבי הרוק והפופ הגדולים בתקופתנו.

כשבוחנים את סוגיית הקסטרטי בהיבט מגדרי, מדובר בעוול כפול: גם הדרת הנשים מסצנת המוזיקה הרוחשת, וגם פעולת הסירוס, שבעיניים של ימינו נתפסת כהתעללות נוראה בילדים ובגברים שהם יהיו בעתיד. אמנם סריסים רבים זכו לתהילת עולם והיו לגיבורי תרבות, אך מנקודת הראות שלנו היום אי אפשר שלא לתהות, ובגדול, על המחיר העצום שהם נדרשו לשלם, וזאת מבלי שנשאלו או יכלו להיות בעלי שיקול דעת בעת הסירוס, בעודם נערים צעירים ואף ילדים. האם אקט הסירוס היה שווה את התהילה שזכו לה ואת אורח חייהם השלם, מעבר להיותם זמרים? האם הוויתור על מה שמקובל היום לראות כצורך לא פחות מקיומי

היה מחיר ראוי להקרבה על מזבח ההגשמה האמנותית במקרה הטוב, ובמקרה הרע בשביל האפשרות להיות "סלב"?

"אישה, אל לה לחשוק בקומפוזיציה"

נדלג לתקופה הרומנטית של המאה התשע-עשרה, שבמהלכה נשים כבר עלו לבמה כזמרות, ומקצתן (בפרט אלה שטרם התחתנו) זכו לנהל קריירות כמבצעות. אחת הקריירות המפוארות והמפורסמות היתה של ילדת הפלא הפסנתרנית קלרה ויק (ולימים שומאן). קלרה היתה תלמידתו של שומאן, ועוד בטרם נישאה לו נודעה כמוזיקאית מוצלחת ביותר, פסנתרנית וירטואוזית שגם עסקה בהלחנה. מתוך היומן המשותף של קלרה ורוברט שומאן (אקט רומנטי מקובל באותה תקופה שהיה נהוג אצל זוגות רבים, ביניהם גם בני הזוג מנדלסון) עולה חלוקת תפקידים קלאסית בין בני הזוג: קלרה היתה אחראית על גידול הילדים (היו שמונה! עם חלקם הם חוו טרגדיות ואובדנים), על חלק מהכנסות המשפחה (בתור פסנתרנית קונצרטים מהוללת), על החשבונות והניירת, ולא פחות חשוב - היא היתה רעיה לאיש שהיה במקרה זה חולה מאוד בנפשו. רוברט שומאן מצידו עסק בעיקר בכתיבה, וכמובן ששכרה היה בצידה.

"קלרה סיימה להלחין כמה יצירות ברמה די גבוהה אך מובן שכאמנית עליה להקריב הרבה שעות עבור אמהותה", כתב שומאן ביומן ב-17 בפברואר 1843, והביע את צערו על כך שאף כי ביצירותיה ניכר כישרון רב, "אין לה הפנאי לפתח את רעיונותיה לאור העובדה שהיא אם, וגם נשואה לאדם שחי בממלכת הדמיון". ואילו קלרה מצידה כתבה: "הלחנה מעניקה לי עונג כה רב, אין דבר המתעלה על האושר שביצירה."

כפי שעולה מן היומן המשותף, אחדים מן המתחים והקונפליקטים במשפחת שומאן נסבו במישרין או בעקיפין על דמותה של קלרה: היותה מוזיקאית, אמנית ואשת מקצוע, אדם בפני עצמו, מול חלקים אחרים באישיותה וזהותה הקשורים בזולת, כאם וכרעיה. איש כמובן לא ציפה מרוברט שומאן עצמו לקחת חלק פעיל יותר,

שלא לומר שווה, בניהול ענייני ה"פנים" - הבית, הניירת וחינוך הילדים. זאת כמובן בהתאם לרוח התקופה במאה התשע-עשרה. עם זאת, עוד בדצמבר 1840 כתב שומאן כי "אנחנו מוכרחים לערוך 'סידור' אחר שיאפשר לקלרה לנגן ככל שתחפוץ." ובמאי 1841 כתב שהוא סקרן מאוד לדעת אם קלרה אכן הלחינה את החומרים שסיכמו ביניהם שתלחין. הנה לנו תמיכה מקצועית של שומאן באשתו כמלחינה בפני עצמה, ולא פחות מכך - הערכה וציפייה ליצירתה.

ומנגד, כחודש לאחר מכן, ביוני 1841, ציינה קלרה כי "הנגינה שלי בפסנתר נדחקה לגמרי הצידה, ככה זה תמיד כשרוברט מלחין, לא נמצאה עבורי אפילו שעה אחת להתאמן!" וזאת אף שקלרה היתה פסנתרנית מקצועית וככזו לקחה חלק דומיננטי ביותר בהכנסות המשפחה (שלא לדבר על התקופות שבהן שומאן בקושי תיפקד בשל משברים נפשיים קשים). בתחילת חייהם המשותפים רוברט שומאן כמעט שלא איפשר לקלרה גישה לפסנתר, טרם הגיע אליהם הפסנתר שלה, שכן כשהוא עבד, קרי, הלחין, היה על הפסנתר לעמוד לגמרי לרשותו. מבין כל הסעיפים העולים ביומן, הגישה המוגבלת של קלרה לפסנתר היא אולי הכואבת ביותר, וזאת לא רק משום שקלרה היתה פסנתרנית מזהירה שגם שאפה להלחין, אלא גם משום שהגבלת מוזיקאי או הרחקתו מהכלי שלו מבלי לתת לו אפשרות להתאמן, נחווית על ידו כצעד אכזרי ולעיתים מערער ממש.

אולם חשוב לסייג ולומר כי מקריאה בכתובים מתקבלת כאמור תמונה מורכבת (עד כמה שניתן להשליך מהיומן על מציאות החיים ה"אובייקטיבית") באשר לעמדתו של שומאן כלפי קלרה. שומאן היה אוהד נלהב של פועלה של קלרה, תמך בה והיה מעורב. ניכר בבירור כי שומאן ראה בקלרה מוזיקאית גדולה וקיבל מעבודתה השראה רבה. האם זה אומר שהסכים לראות בה מוזיקאית כפי שהוא רואה בעצמו, קרי: לתעדף את זהותה האמנותית ולאפשר לחלק דומיננטי זה שבאישיותה מקום "עליון" גם בעולמה שלה וגם

בעולמם המשותף? האם איפשר לה כפי שאיפשר לעצמו להתייחד עם עולמה הפנימי וליצור? מתוך הקריאה החוזרת והנשנית בכתבים שונים וביומן בפרט, נראה כי תפיסות המגדר המקובלות באותה תקופה היטו את הכף. אפשר כי שומאן ראה בקלרה מוזיקאית גדולה, אך עדיין ציפה ממנה להקריב ממאווייה היצירתיים הפנימיים עבור חייה המשותפים עימו, ולהיות האחראית על ילדיו, האחראית על ענייני הבית השוטפים וכיוצא בזה, וכמובן - אשתו. האם ציפה לכך גם מעצמו? האם מילוי הפונקציות הזוגיות והמשפחתיות חל עליו כפי שחל עליה מבחינתו? האם התמונה היתה סימטרית או אף מתקרבת לכזו? בהחלט נראה שלא, וזה לגמרי מתיישב עם רוח הזמן.

שאלה מעניינת ורלוונטית לא פחות היא כיצד היה נוהג אדם כמו שומאן בימינו. קיים סיכוי של ממש שאותו שומאן בן זמננו, שומאן כמשל אם תרצו, היה פועל דווקא אחרת. אפשר בהחלט שרוח הזמן של ימינו היתה גורמת לאותו שומאן מדומיין לראות בקלרה אדם נפרד, בעל זהות עצמית אוטונומית - סובייקט (להבדיל ולצד זהות הקשורה ליחסיה עם ילדיהם ועימו), אדם בעל שאיפות אמנותיות וקרייריסטיות בדיוק כפי שהוא רואה בעצמו, ומתוקף כך הוא היה עשוי לקבל החלטות שיאפשרו להם לקיים זוגיות ומשפחה המשתלבות ברצונותיה ובמאווייה הנפרדים ממנו, ואף לסייע בהגשמתם.

ייתכן אף ששומאן של ימינו היה עושה כל שביכולתו על מנת שקלרה "הרעיה", האם ועקרת הבית" תוכל להתפנות לקלרה ה"מלחינה". לא מן הנמנע לראות בשומאן עצמו במידה מסוימת קורבן של התפיסה השלטת של אותם ימים גם כאדם וגם כבן זוג, ולא פחות, כמוזיקאי שכה העריך מוזיקאית שהיא (במקרה) גם אשתו. ייתכן ששומאן היה שמח בהמשך התפתחותה של קלרה כמלחינה (וכאמור, ישנן עדויות לתשוקתו האותנטית להלחנתה), לא רק מזווית "אלטרואיסטית" כמי שאהב אותה (לפחות כך אני מאמינה) אלא גם כמלחין אשר שש להפריה ולהשפעה על ידי

מוזיקאים שהוא העריך. אחד המאפיינים היפים של שדה האמנות הוא הפתיחות של אמנים (לפחות הרציניים שבהם הדבקים בהתפתחות ובהפרייה) להיות ניזונים תודעתית, רוחנית ומקצועית מקולגות ראויים בעיניהם. על אחת כמה וכמה אלה שהם אוהבים. קלרה כתבה ביומנה ב-26 בנובמבר 1839, בהיותה בת עשרים בלבד: "פעם חשבתי שיש לי כישרון ליצירה, כלומר בהלחנה, אבל ויתרתי על הרעיון הזה. אישה, אל לה לחשוק בקומפוזיציה, אין אף אחת שעשתה זאת. מדוע תהיה זו דווקא אני?"

בסוף שנות השלושים לחייה ויתרה קלרה שומאן על ההלחנה, ולהערכתי כתוצאה מכך הפסידה לא רק היא, כי אם כולנו. מעט היצירות שהותרו לנו משאירות בהחלט טעם של עוד. מעניין מאוד לאיזו מלחינה היתה קלרה שומאן מתפתחת לו חלוקת הנטל בינה ובין רוברט שומאן היתה אחרת. לו היתה יכולה לחשוב במושגים של "מלחינה", על כל המשתמע מכך. חשוב מאוד לציין: על מנת להלחין וליצור, דרושים פנאי ומרחב לא רק גשמיים כי אם גם נפשיים ורגשיים.

למעשה, בתקופתה של קלרה פעלו עוד מלחינות, אך חלקן הניכר היו "בארון", וגם אם פורסמו יצירותיהן, בחלק מן המקרים הן לא פורסמו תחת שמן. דוגמה למלחינה כזו היא פאני מנדלסון, אחותו של המלחין המפורסם, שהעריך אותה ככל הנראה עד מאוד עד כי פירסם תחת שמו כמה מיצירותיה כדי שישרדו²⁵. ידוע לנו גם כי הוריהם ביקשו ממנו שיעשה זאת. אביהם של פאני ופליקס מנדלסון הוא שאמר את הדברים המצוטטים בפתיחת פרק זה. הוא הסביר היטב לפאני, שעוד כילדה בלטה כמוכשרת ביותר, שהמוזיקה עבורה תישאר לעולם בגדר תחביב. פאני זכתה באח נפלא: פליקס מנדלסון, שלפחות לפרקים העריך אותה, תמך בה, שיבח את יצירתה באוזני אביהם הבעייתי, וכאמור הוציא לאור

25 חשוב לסייג ולציין שממקורות שונים עולה כי יחסיהם של האחים מנדלסון היו מורכבים, ויחסו של פליקס אל עבודת ההלחנה של אחותו לא היה תמיד אוהד כי אם אמביוולנטי.

חלק מיצירותיה תחת שמו. בין היתר אמר לאביו: "יש יצירה שיכולה ללכוד את נשמת המוזיקה, וכך הם שיריה" (של פאני). מאוחר יותר, לאחר שהתחננה, המשיך אחיה לעודדה להלחין גם יצירות להרכבים גדולים יותר, והיא אף זכתה לפרסם חלק מיצירותיה תחת שמה. ממקורות אחרים ידוע שלאחר לכתה של פאני, התאבל פליקס עמוקות וחש רגשות אשמה קשים ביותר על שלא תמך יותר בפועלה ובפרסום יצירתה, ועל כן שלח ל'בריטקופף והרטל' (הוצאת תווים חשובה) חלק מיצירותיה אשר גם התפרסמו ב-1850²⁶.

למזלנו, כמה יצירות מאת שתי המלחינות האלה זוכות לביצועים בימינו. כיוון שעסקנו בלידר, יש לציין את הלידר היפהפיים של קלרה שומאן אשר הולכים ונכנסים בשנים האחרונות לפנתיאון הז'אנר²⁷.

"מהותו של מנצח היא כוח, מהותה של אישה - חולשה".

מהמלחינות של המאה התשע-עשרה, מהתקופה הרומנטית במוזיקה הקלאסית, נקפוץ למאה שלנו. כיום יש מלחינות אשר יצירותיהן מבוצעות והן זוכות לעניין ולהכרה הן בקרב המיליה המקצועי והן בקרב הקהל הרחב. אמנם מלחינות לא מעטות עדיין מדווחות על עמדות שמרניות ויחס מפלה כלפיהן, אך התחושה היא שבראייה היסטורית כוללת אנו נמצאים במגמת שיפור משמעותית בשדה זה, וישנה ללא ספק התקדמות בהתפתחותנו כחברה.

ובכל זאת יש לבדוק: האם התפיסות המורידות מערכן של נשים כיוצרות בשל סיבות שונות - כמו אמותיהן, יכולותיהן, רצונותיהן

²⁶ אצל אדית זק, 'אהבת הסירנות - על יוצרות, יצרים ויצירה', דיאלוג הפצות, 2015, עמ' 114.

²⁷ אם בלידר של מלחינות עסקינן, לא אוכל שלא לציין גם את יצירתה הנפלאה והמאוחרת יותר של אלמה מאהלר, שגם היא לא רוותה נחת, בלשון המעטה, מיחס בעלה המלחין כלפיה כמלחינה.

והתאמתן לחזון זוגי או משפחתי מסוים המתעדף את שאיפותיו של הגבר - עברו לגמרי מן העולם? האם הנשים "מדברות את עצמן" או שעדיין מספרים להן ולציבור על הבחירות שלהן, האמביציות שלהן והתשוקות שלהן? האם גברים, ובייחוד אלה שבעמדות כוח, עדיין מתווכים עבור נשים את המציאות הנשאפת והאפשרית, ולעיתים אף מעצבים אותה עבורן?

נבדוק זאת בשדה מאתגר במיוחד שבו נשים מבקשות להשמיע את קולן ולהשפיע, ושם הנראות היא הגבוהה ביותר. זהו אולי התפקיד המוזיקלי בעל הנוכחות והסמכות הגבוהות ביותר: נשים המנצחות על תזמורות. זוהי תופעה יחסית חדשה בהיסטוריה המוזיקלית וסימן נוסף להתפתחותנו ולהתקדמותנו. אך כפי שנראה, התמונה מורכבת ולא פשוטה. ננסה לבדוק מהם הקשיים המרכזיים בתחום זו.

כפי שהזכרתי בקצרה בפרק 5, 'ניצוח - האם באמת יש בזה צורך?' מספרן של הנשים הזוכות לממש את מקצוען כמנצחות לעומת מספר הנשים המתמקצעות בתחום, קטן. לא כל שכן מספר הנשים שגם זוכות לממש עצמן במושגים של קריירה משמעותית ותובענית, יש שיאמרו "זוהרת" מתוך אלה הלומדות את המקצוע, פונות לתחום או שוקלות לפנות אליו - קטן משמעותית ממספר הגברים. בשנים האחרונות מסתמנת מגמה חיובית בנושא, ומפעם לפעם ניתן לראות מנצחות על תזמורות. עדיין, לא פעם מדובר בקונסטלציות שמתאימות להגדרת מקצועות קלאסיים נשיים כמו חינוך, טיפול ועבודה עם ילדים: קונצרטים מוסברים לילדים ולנוער או קונצרטים עם רפרטואר "קליל". כמו כן, יש נשים שמנצחות על תזמורות והרכבים קטנים, אולם תפקידי ניצוח על תזמורות סימפוניות גדולות עדיין רחוקים מלהיות מאוישים באופן פרופורציוני על ידי נשים. יש לציין כי בתחום ניצוח המקהלות מקובל לראות לא מעט נשים, ובמיוחד ובאופן מסורתי בסצנת מקהלות הילדים (סצנה עם אלמנטים חינוכיים דומיננטיים, להבדיל מסצנה מקצועית גרידא של עולם המבוגרים). ואכן נראה כי על המקהלות הבולטות

והמובילות (בעיקר בסצנת מקהלות המבוגרים) ברמות הגבוהות ביותר, עדיין מנצחים בעיקר גברים.

האם קיימת הדרת נשים בתחום הניצוח? או שמא הנשים הן אלה הבוחרות שלא לנצח?

נבחן כמה מקרים אשר יכולים לשפוך אור על שאלה זו. מדי פעם מתבטאים מנצחים שונים, חלקם צעירים, בנושא מנצחות נשים. להלן כמה מהדברים שנאמרו בשנים האחרונות ופורסמו בעיתונות הבינלאומית ובבמות נוספות: תזמורות מגיבות טוב יותר למנצחים גברים מפני ש"לעיתים קרובות לגברים יש פחות אנרגיה מינית והם יכולים להתרכז יותר במוזיקה"; "חמודות על הפודיום יכולה להסיט את מחשבותיהם של מוזיקאים לכיוונים אחרים"; "כשלנשים יש משפחות, זה קשה להתמסר לעולם הזה כפי שנדרש".²⁸

דוגמה אחרת ליחס כלפי מנצחות שהצליחו להתגבר על הדרת נשים מהתחום, אפשר לראות בדבריה של מאסטרסה חשובה, אחת מיני מעטות, אשר סיפרה שבתום הקונצרט אמר לה אחד הנגנים: "היית פשוט מצוינת! ממש שכחתי שאת אישה." אנקדוטה זו שופכת מעט אור על הצלחתן של נשים כמנצחות והמחיר שהן נדרשות לשלם עבור הזכות לעמוד על הפודיום.

לפני כמה שנים נערכה כיתת אמן למנצחים צעירים, שבמהלכה המליצה מנצחת מובילה למנצחת צעירה לנהוג כמוה בראשית דרכה ולעבוד כמה פעמים ביום מול המראה כדי להשיל מעצמה מחוות נשיות וכך להיפטר מסממנים שמסגירים את היותה אישה. במילים אחרות, על מנת לפלס דרך כאישה בשדה הניצוח, בשלב ראשון עליה להתייחס לעצמה כאל אובייקט ולהפנים יחס זה, ומאוחר יותר גם לקבל את הדין וגם לפעול וליישר קו על פיו.

סוגיה חשובה לא פחות מהמציאות שעימה נאלצות להתמודד מנצחות שהצליחו לפרוץ את תקרת הזכוכית, היא מידת נכונותן או אי נכונותן "ליישר קו" עם עמדות שכאלה, וזאת בהנחה שהדבר

28 ראו לציין כי לאחר שהדברים חוללו מהומה, פורסמו התנצלויות.

בכלל בשליטתן. ובהמשך לכך, נשאלת השאלה לגבי אפשרות לבחור. במידה שלא יתאימו את עצמן לציפיות מהן וידבקו ב"טבען" (מרצונן החופשי או משום שהן לא מסוגלות אחרת) - האם יוכלו להיות חלק מהסצנה?

מה עולה בגורלן של מנצחות שהבינו כי אלה חוקי המשחק אך הן מסרבות או לא מסוגלות לקחת בו חלק? הנה לנו מלכוד של מנצחות, ואולי נשים בעמדות כוח במקצועות אחרים מתמודדות עימו גם הן בצורה זו או אחרת. מצד אחד קיים הרצון "להשיל מחוות נשיות" כדי להתקבל באהדה, או להתקבל בכלל בסצנה, כפי שהעידה אותה מנצחת מובילה. מצד שני, נשים המדברות בישירות ובאסרטיביות נתפסות כ"גבריות", מכונות לא פעם "אגרסיביות" ונדמה שאין להן באמת דרך "להיקלט" בסצנה. בעצם, לא באמת חשוב כיצד ינהגו או מהי הפרשנות שלהן ליצירה, העובדה כי הן נשים היא מרכזית בהתייחסות אליהן ומהווה כר להתקפות נגדן. הן או "נשיות", כלומר רכות מדי, או "גבריות", כלומר סמכותיות מדי. ההתייחסות אליהן, בלא מעט מקרים, נעדרת מחשבה מורכבת, מתונה, ובעיקר מקצועית, ומאופיינת בחשיבה בינארית, פשטנית וקטגורית.

חשובה לא פחות מכך היא סוגיית האותנטיות של נשים מנצחות. נשאלת השאלה כמה טבעי או בריא זה עבור בני-אדם לחשוב במושגים של הפנמת עצמם כאובייקט והתאמתם לו, כדי לזכות לממש את עבודתם, שלא לומר, אמנותם. כמו כן, איזה מחיר משלמות נשות מקצוע, שהקדישו את כל חייהן ללימוד גוף ידע מסוים, ובבואן לממשו הן נדרשות לעסוק בסוגיה חוץ מקצועית זו. נקודת מבט נוספת חשובה ביותר היא העובדה שאנו עוסקים באמנות, ובמסגרתה אותנטיות, הבאת אישיות האמן לידי ביטוי וחירותה, הן ערך עליון, מרכזי וקריטי להתהוותה.

סוגיה מרתקת בהקשר זה עוסקת בדרך שבה לימד ניצוח סרגיי קוסביצקי (אחד מהמנצחים והמוזיקאים החשובים בארצות-הברית ובכלל במאה העשרים). הוא הזמין רקדן שיסייע לתלמידיו

לרכוש מחוות גופניות גמישות ונעימות למראה. שפת המחול הקלאסי נחשבת בציבור כשפה "נשית": "הוא קיבל לעבודה אמן בלט שיסייע לתלמידיו להיות חינוניים על הדוכן, והקיף את החדר במראות על מנת שיוכלו לראות את עצמם. בכל יום פתחה הכיתה את לימודיה בעשיית פירוואטים ותנוחות גוף שונות. לבסוף הרשה להם קוסביצקי לנצח על תזמורת הסטודנטים."²⁹

מדהים שכיתת הניצוח שבה לימד מנצח גדול כקוסביצקי ובה למד אחד מגדולי המנצחים, לאונרד ברנשטיין, פתחה את השיעור בעשיית פירוואטים(!). אפשר לומר על פירוואטים הרבה דברים, אבל סממן לגבריות במובן ה"קלאסי" המצ'ואיסטי של המילה - הם לא. מרתק לראות מה קורה כשבעה עשורים מאוחר יותר, וכמה גדולה היא האירוניה, שכן דווקא מה שנחשב למיומנות מקצועית נחשקת לפני שבעים שנה, קרי, מחוות השאובות מאסתטיקה "נשית" מעודנת ואלגנטית, הפך בתקופה מאוחרת יותר ולכאורה מתקדמת יותר לדבריה כמעט בלתי לגיטימי, שצריך לכבוש ולהסוות.

מחלוקת ערה במיוחד התעוררה בעקבות דבריו של בכיר, צעיר גם הוא, בעל השפעה בעולם המוזיקה אשר התבטא בנושא נשים מנצחות, ובין השאר אמר שיש "אמביציות שונות לנשים מאשר לגברים", ובכלל, מקצוע הניצוח, על תלאותיו הפיזיות, וגם הטיסות המרובות, עלולים להפריע לנשים³⁰. אחת מהתגובות היפות לטעמי לטענות מסוג זה נאמרה על ידי מנצחת שסיפרה שהיא שבה מקונצרט אינטנסיבי מאוד, בעודה בחודש הרביעי להריונה, ו"מעולם לא הרגישה כה חיונית".

יש לציין שהטענה כי ניצוח הוא מטלה פיזית קשה אכן נכונה. הטענה כי זוהי קריירה תובענית הדורשת טיסות, שהות בבתי מלון, נדודים לא מעטים וכל הכרוך בכך גם היא נכונה. אך טענות אלה נכונות גם לגבי זמרות שמסירות בעולם בתדירות גבוהה בהחלט,

29 ג'ואן פייזר, 'ברנשטיין - הביוגרפיה', תרגום: עמשי לוי, הוצאת כנרת זמורה ביתן, 1988, עמ' 70.

30 גם במקרה זה, לאחר התקפות על דבריו פירסם הבכיר מכתב הבהרה.

ומעניין שאין ציפייה כי הן יפרשו או יימנעו מלהיכנס לתחום, אף שבתור מנצחת וסופרן אני יכולה להעיד שהתובענות הפיזית הנדרשת מזמרים גבוהה לא פחות, אם לא יותר. לדעתי, מעניינת לא פחות היא תעוזתו של גבר לקבוע עמדה לגבי יכולותיה של אישה כלשהי, או במקרה הרע לתחום עבודה את גבולותיה מעצם מעמדו וכוחו ולהתערב כך בחייה משל היו שלו.

מובן שהדיון יכול להשיק לתחום רחב יותר הקשור בתנאי העבודה בעידן המודרני-קפיטליסטי, ואני מסכימה שיש לדון בחסרונות של קריירה בינלאומית תובענית הכרוכה במעמסה פיזית לא קטנה. האם חסרונות אלה נכונים לגבי נשים בלבד?

נחזור לאותו בכיר בעל השפעה שהוסיף ואמר כי אין אפליה על רקע מגדרי. לדבריו, "אפליה יכולה להתרחש רק בבחינות כניסה למוסדות לימוד או בתחרויות." בהקשר זה יש לציין שבתחרויות שופטים מנצחים, ומסגרות אלה משמשות מקפצה לקריירות לא מעטות ולכן הכניסה אליהן כה חשובה. מנצח ותיק בעל קריירה מרשימה ביותר, שופט סדרתי בכיר בתחרויות הנחשבות ביותר ולכן בעל כוח רב בסצנה, התבטא גם הוא בנושא נשים מנצחות, וכפי שצוטט בכלי התקשורת, הביע פליאה: מדוע אנשים מתרעמים על האמירה שנשים לא יכולות לנצח, אך לא מתפלאים כלל כשאומרים שגבר אינו יכול ללדת? לצורך חיוק טענתו הוא גייס את אלוהים (או "הטבע") שככל הנראה עומד מאחורי מציאות ביולוגית "סימטרית" זו, ושאותו המאסטרו גם כנראה מייצג. כשנשאל מה התכונה האהובה עליו אצל נשים, ענה כנאמר בעבר על ידי אחרים - "חולשה", והמשיך: "על אישה להיות יפה, מושכת ואהודה. מהותו של מנצח היא כוח, מהותה של אישה - חולשה." וכמובן, לא נפקד מקומו של טיעון הפחד הנורא מכך שדעתם של נגנים תוסח בשל יופיה של אישה מנצחת (טיעון די מעליב בעיניי, דווקא כלפי גברים, שכן הוא מניח כי אין הם מסוגלים לתפקד באופן ענייני, וזאת מבלי להזכיר את משיכתם הפוטנציאלית של מנצחים לנגניות

וכן קבוצת התייחסות שלמה, המנצחים ההומוסקסואלים, ומשיכתם לנגנים ולהפרך³¹.

מוביל סקציה צעיר (נגן ראשי של אחת מקבוצות הכלים) באחת התזמורות החשובות התבטא בסוגיית המנצחות ואמר כי היא בעייתית, שכן "בסופו של דבר גברים לא באמת מעוניינים לקבל הוראות מנשים. כשזה קורה בחדרי חדרים או עם הרכב קטן זה דבר אחד, אך כשמדובר בתזמורות גדולות ויש אלמנט סמכות משמעותי שמובילה אישה ויש גם פומביות, זה כבר סיפור אחר לגמרי". הוא הוסיף ואמר כי "בכלל, תפקידה של אישה להעביר את רצונותיה כמו נשים, באופן מתוחכם, מניפולטיבי, מעודן, רך, הססני". ניצוח הוא אמנות המביאה לידי ביטוי סמכות וישירות, ואין בה שום אפולוגטיות. "זה פשוט לא נשי ולא כיה לגברים להיתקל בנשים כאלה, עם סמכות על פודיום."

אם כך, להבדיל מהטיעונים הקודמים המוכרים מההיסטוריה (חלקם גם נזכרים במהלך הפרק) שעוסקים לא מעט באישה כאובייקט גופני-פיזי, כאובייקט מיני או כאובייקט פרויון, טיעון זה עוסק באישה כאובייקט מנטלי, נפשי, ומבטא משאלת לב של אותו נגן לגבי מהותה של אישה. במקרה זה מצופה ממנה להתנהג בדרך מסוימת שתתקבל או תמצא חן בעיני נגני התזמורת. טיעון זה מעט שונה ועוסק באופן שבו נעים או לא לגבר לקבל מסרים מאישה. מבחינתו, דרך זו צריכה להיות ערמומית, מוסווית, הססנית ונעימה. בטיעון זה מסתתר דבר מה עמוק שכן הוא מסגיר משהו חמקמק אך בעל כוח רב בהנעת מהלכים או בהאטתם. לאותו נגן מפריע לקבל מסרים מאישה הניתנים באופן חד וברור, סמכותי ולא מתנצל. אולי דווקא באמירה זו יש כדי לנמק בשפה פשוטה את אלמנט הנראות שכה מפריע לאנשים מסוימים. הנוכחות, הדומיננטיות,

31 לא ידוע למחברת על התנצלותו של האחרון. כפי שקורה גם בתחומים אחרים, בעקבות כמה מאמירות אלה הופנתה דרישה אל הבכירים לשאת באחריות ואף להתפטר, אך לא ידוע עד כתיבת שורות אלה אם אכן מי מהם עשה זאת. פרשה זו הותירה לא מעט תסכול בקרב הציבור המעוניין בהתקדמות וסקרן לגבי גישות ודמויות מגוונות וחדשות בסצנה.

הפומביות שעליהן דיברנו, ואולי האסרטיביות המובנית אשר כה בולטת בתחום הניצוח, הן לא פעם מכשלה או מעמסה עבור כל הנוגעים בדבר: עבור מי שאמורים לשתף פעולה עם המעמד, ואולי לא פחות עבור המנצחות, שצריכות להתמודד עם התנגדויות אלה המעוגנות כה עמוק במציאות הנפשית וההיסטורית.

להבדיל מנשים מובילות בסיטואציות אחרות, כמו מנהלות בכירות או במאיות שרוב עבודתן נעשית "מאחורי הקלעים", מנצחות מובילות לאורך כל עבודתן ונמצאות על הבמה לאורך כל התהליך (להוציא את חלק הכנת הרפרטואר אשר בהקשר זה הוא זניח).

נראה אפוא כי סוגיית הנשים המנצחות מעוררת אמוציות סוערות המעלות מטענים כבדי משקל ששואבים מעומק התרבות ומהדינמיקה המושרשת בין המינים וחלוקת התפקידים ביניהם.

ונסיים בנימה אופטימית. סוגיית הנשים במוזיקה צפה ועולה משום שהן כבר פועלות במוזיקה. אפליה ניכרה גם בעבר הלא-רחוק, גם בקרב המוזיקאיות הנגניות. התזמורת הפילהרמונית של וינה, שעליה כבר דיברנו בהקשרים אחרים והיא נחשבת לאחת מספינות הדגל במוזיקה הקלאסית לאורך ההיסטוריה, צירפה לשירותיה חברות מן המניין רק ב-1997, דבר שקודם לכן נראה בלתי אפשרי. היו, אגב, התבטאויות קשות ביותר בקרב תזמורות שונות נגד קבלת נשים לתזמורת, וכן, שלא במפתיע, גם נגד קבלת נגנים שאינם לבנים. והנה בימינו, שינויים קורמים עור וגידים גם בהיבט הגזעי וגם בהיבט המגדרי. ב-2005 ניצחה על התזמורת הפילהרמונית וינה אישה בפעם הראשונה. מאסטרס סימון יאנג עשתה ממש היסטוריה³².

אחרי שחזרנו לשיר, חזרנו גם להלחין ואנחנו אפילו מנגנות בפילהרמוניות השונות, יש היום נשים מנצחות שמפתחות קריירה ברמה הגבוהה ביותר ומנצחות על הגופים המובילים בעולם. יש תקווה.

32 כגילוי נאות, אספר שעברתי עימה כמנצחת משנה.

תודות

הקשיבו, עצו, קראו ויותר מכול איפשרו - ידידים, קרובים וקולגות יקרים.

תודה לכם:

דויד גרוסמן, יוני רכטר, רפי קדישזון, גיל חובב, הדס פארי, אוהד שטולרוז, ד"ר תומר פרסיקו, פרופ' אביעד קליינברג, ד"ר יעל שטרנהל, ד"ר עמית ויינר, ד"ר תמרה בלטר, שירה בלטר, פרופ' מנחם צור, עפר ולדמן, פרופ' נפתלי וגנר, הדס פארי, רועי נאון, ד"ר בועז נוימן ז"ל, רון דהן, רני גרף, עו"ד רועי פלד ועו"ד משה אסולין, ואבי, ברי צ'רניאבסקי.

תודה מיוחדת לעורכת התוכן המקצועי של הספר, ד"ר אסנת נצר היקרה, על מקוריות, סבלנות ומסירות, להוצאת מודן, למנכ"לית ההוצאה רוני מודן ולמנהלת המערכת קרן אורי.

תודה נפרדת לאמי, ד"ר להיסטוריה אירית צ'רניאבסקי, ולחברי הטוב דורון שליפר, זמר הקונטרה טנור, שנקודת מבטם הותירה חותם משמעותי בספר זה.

ספר זה כאמור הוא תולדה של הסדרה שלי ששודרה בגלי צה"ל, של האוניברסיטה המשודרת בשיתוף אוניברסיטת תל-אביב. אני חבה תודה עמוקה לעורך הסדרה, ד"ר חגי בועז, על שבחר בי והאמין בתכנים. כבוד במחיצתך.

חביבה אחרונה. העורכת, שולמית דוידוביץ'. תודה לך. על
מעורבותך, חוכמתך ונדיבותך.