

"עכשיו, כשהכל כל כך פשוט, נותר עוד הרבה לעשות"

על Neither - לא אופרה ולא ליד -

מאת מורטון פלדמן וסמואל בקט¹

נמרוד סהר

לקיבוץ של דרום מנהטן בשנות ה-50, "אסכולת ניו-יורק", הייתה תנובה מרשימה: באמנות החזותית - עבודותיהם של ג'קסון פולוק, ג'ספר ג'ונס, רוברט ראושנברג, פיליפ גסטון; במוזיקה - יצירותיהם של ג'ון קייג', ארל בראון וכריסטיאן וולף (ולצדם הפסנתרן דייוויד טודור); בספרות - כתיבתו של פרנק אוהרה; במחול - הכוריאוגרפיה של מרס קנינגהם. כל אלה ואחרים חיו בשכנות, יצרו בשיתוף וחלקו רעיונות בלהט הכורח שלאחר המלחמה לכוון מחדש את האמנות, את הטכניקות שלה ואת התנאים להיווצרותה.

בשאיפתם לאמנות לא אירופית, קרי אמנות שאינה דורשת הפעלה אינטלקטואלית לשם פענוח, חתרו אמני אסכולת ניו-יורק לקומפוזיציה שהיא "בנייה חופשית" או "חופש מובנה" (כמתעדת את פעולות האמן על משטח העבודה, שמייצגה הבולט הוא פולוק), המשחררת את הצבע מכבלי אותן צורות

1. היצירה הוקלטה פעמיים: האחת עם הזמרת שרה לאונרד והתזמורת הסימפונית של רדיו פרנקפורט (בחברת HatArt). אפשר להאזין לה גם בלינק: <http://www.youtube.com/watch?v=f9PSS-PMY7E>

ההקלטה השנייה היא עם הזמרת פטרה הופמן והתזמורת הסימפונית של רדיו בווריה (בחברת Col-legno). הפרטיטורה ראתה אור בהוצאת Universal. Edition הטקסט של בקט נמצא בכתובת: <http://www.zeitgenoessische-oper.de/english/Neither/Text%20Neither.html>

גיאומטריות של המופשט האירופי שמלפני המלחמה (קליי, מונדריאן). במוזיקה חתרו המלחינים הניו-יורקים לקומפוזיציה השואפת לצליל הטהור, העומד בפני עצמו, חופשי מכל ארטיקולציה והיררכיה ואינו כפוף למערכת תיאורטית-טונלית, סריאלית או אחרת. קייג', למשל, אף כבש ברעיונותיו חלקים מהאוונגרד האירופי בסוף שנות ה-50, כשהציג מחשבה חלופית לסריאליזם האירופי ולתיווי המסורתי. דרך האלטוריקה (Aleatonic Music) והתיווי הגרפי שהשאירו לנגנים את החירות בבחירת גובה ומשך הצליל, הוא הציע אפשרות חדשה לקיום של הרמוניה, לא טונלית ולא מאורגנת, השואפת ללא חזוי וחפה מכל פיגורטיביות.

מורטון פלדמן (1926-1987) היה דמות מרכזית באסכולת ניו-יורק, ועד מותו נשאר דובר נלהב של אידיאולוגיית ה"חופש מאירופה האידיאולוגית". בנסיעה לילית בדרכם חזרה למנהטן, כשלצדו נוהג ג'ון קייג' - כך שחזר קייג' - התעורר פלדמן הרדום לרגע ואמר: "עכשיו, כשהכל כל כך פשוט, נותר עוד הרבה לעשות"². באותה העת, בגרמניה, אחרי קונצרט שבו הציגו קייג' וטודור מיצירות וולף, בראון, פלדמן וקייג', נשא המלחין לואיג'י נונו - ממובילי האוונגרד האירופי - את הרצאתו המפורסמת "נוכחותה של ההיסטוריה במוזיקה של ימינו", ובה יצא נגד "החלופה הזאת, שג'ון קייג' וחבריו מבקשים להציג כאן, בדארמשטט, אינה רק להטוטים של רעיונות מסיחי דעת [...], אלא גם מסווה לבלבול בין קומפוזיציה לספקולציה", וחתם את דבריו בקריאה, "נשארה עוד עבודה רבה ונפלאה לעשות"³.

משני צדי האוקיינוס, הנכונות לעבודה מאומצת והצמא לרעיונות חדשים היו לא רק מנת חלקם של היוצרים, אלא גם של הסביבה שהם יצרו בשבילה. כך נזכר פלדמן:

כ־10 שנים מחיי עבדתי בסביבה שלא הייתה מחויבת לעֶבֶר או לעתיד. עבדנו בלי לדעת אם נשתייך למשהו. לא מרדנו בעבר [...], פשוט לא ייחסנו לו חשיבות. אותנו עניין הצליל, וצליל לא יודע מהי ההיסטוריה שלו [...]. כעת, מקץ 20 שנה, אני שואל את עצמי איך ייתכן שכל אחד יודע הכול על אמנות. אלפי בני אדם - מורים, תלמידים, אספנים, מבקרים - כולם יודעים הכול. בעבורי, האמן הוא מי שנאבק בים סוער מתוך סירת משוטטים, ולעומתו כל האנשים האלה מפליגים

2. John Cage, *Silence*, London: Calder and Boyars, 1973, p. 72.

3. Luigi Nono, *Présence historique dans la musique d'aujourd'hui*, in *Écrits*, Genève: Editions Contrechamps, 2007, pp. 77-79.

להם בשיט תענוגות [...] הנפלא בשנות ה-50 היה שאיש לא הבין באמנות. לכן היה הכל אפשרי.⁴

גם אם בחלוף השנים נשמעות התמורות במוזיקה של פלדמן, פחות מאלה שהיו במחשבה ביסוד יצירותיו, הן ניכרות ביישום מחשבה זו בטכניקת הכתיבה. בתחילת דרכו (למשל, ביצירתו לצ'לו סולו "Projection 1" מ-1950) אכן אימץ פלדמן אחדים מרעיונותיו של קייג'ג', ובמקום לתוות את גובה הצליל, ציין רק יחסים בין משכי צליל (ארוכים או קצרים) ואזור צלילי (גבוה, אמצעי או נמוך). מסוף שנות ה-50 (לדוגמה, ביצירתו לפסנתר "Last Pieces" מ-1959) – בעיקר כאכזבה מנגנים שניצלו את החופש ביצירותיו כדי לברוח לחיק הטונליות – מה גם שהחמיצו את התפקיד המכריע שיש לדממה באסתטיקה שלו (שאף היא לא תוותה, כי אם רק נרמזה ברווחים על הרף שבין התווים) – פלדמן כבר תיווה את גובה הצליל, אך עדיין השאיר לנגנים חירות מסוימת בבחירת משך הצליל. 10 שנים אחר כך, משהחל לקבל הזמנות מתזמורות בתדירות גדלה והולכת (לדוגמה, הקונצ'רטו לאבוב מ-1976, "Oboe and Orchestra"), תיווה פלדמן כל תו ותג, אך האשליה עודנה נמשכת – כאילו הנגנים הם שמחליטים על משך הצליל או על בלימת הזרימה באמצעות אקורדים סטטיים. בתזמור הייחודי שלו, בחטיבות צבעים בוהקים על רקע צבעים אפלים, נשמע מקור השראה חדש: כתמי הצבע של מארק רותקו. ומסוף שנות ה-70, כשפלדמן השתמש בתבניות רפטיטיביות (למשל, ב-*Neither* מ-1977, יצירה שפתחה את הפאזה היצירתית האחרונה של פלדמן), נוסף לרותקו עוד נדבך: המינימליזם של סמואל בקט. ואכן כריכת הפרטיטורה של *Neither* מבטיחה: "אופרה במערכה אחת על טקסט מאת סמואל בקט". האמנם אופרה? מוטב תחילה לשים לב לכמה מציוני הדרך שעברה האופרה עד רגע כתיבתה של *Neither*, וכיצד המשיכה להתפתח סוגת האופרה לאחר מכן.

4. Morton Feldman, "Give My Regards to Eighth Street", in *The Music of Morton Feldman*, Edited by Thomas DeLio, London: Greenwood Press, 1996

1. התפתחות האופרה במאה ה־20

טשטוש הסיפור

על הדרמה המוחצנת ויתר כבר דביסי בפליאס ומליסנד (1902), כשמרד במונומנטליות של ואגנר ופנה לסימבוליזם של מטרליניק. אמנם כמו ואגנר, גם בשביל דביסי הייתה התזמורת השחקנית הראשית באופרה, מה שהצדיק את הסטטיות הבימתית ומחיקת ההבחנה בין רציטיב לאריה. אך בניגוד לווגנר ול"מלודיה האינסופית" שלו, בנה דביסי את התפקיד הווקאלי כדקלום התפור למידותיה של השפה הצרפתית. וכך, ברוח הסימבוליזם, לא נשאר הרבה מהדואט הטיפוסי של סוף־מערכה־רביעית (זוג אוהבים אחוז אופוריה רגע לפני האסון - כשהגבר הקנאי, גולו, הורג את יריבו, פליאס), אלא רק רמז לדואט אוהבים בדמות שכריר אוניסון שנמשך בקושי שתי תיבות. ובמקום שהאופרה תסתיים בשיאה בתום המערכה הרביעית, היא נסוגה לאנטי שיא: המערכה החמישית (הווידי של גולו ותחנוניו למחילה ממליסנד).

שבעה עשורים נדרשו מאז "פליאס" כדי שבימת האופרה לא תציג עוד עלילה ספרותית כי אם מציאות. Al gran sole carico d'amore (בשמש העצומה, מאהבה נטענת⁵) שהלחין לואיג'י נונו ב־1974, לא הוגדרה על ידי מלחינה כאופרה, אלא azione scenica - "פעולות במה". במרכזה עמדה דמות האישה המורדת כמנהיגה של שלוש הפיכות חברתיות מכמה תקופות וארצות (צרפת, רוסיה ווייטנאם) - שלוש הפיכות שדוכאו בשפיכות דמים. את הליברית של הסיפור האחד - זה הליניארי של הספרות או ספרי ההיסטוריה - מחליף מונטאז' של קטעי שירה, גזירי מחזות, הגות ומסמכים ארכיוניים, בשלוש שפות - מעת האירועים עצמם ומזמנים מאוחרים יותר - כמו כמה פרספקטיבות המבזיקות זו לתוך זו ומתנקזות להווה, הוא רגע ההופעה על הבמה. הדרמה, אם כן, מתחוללת בתודעת המאזין, ברגע ההבנה של המאזין באולם כי הבמה משקפת את העולם שבחוץ.

בשאיפה לכוונן "תיאטרון של התודעה", ראה נונו בסוגה האופראית הזרמנות מושלמת לעמת את המאזין עם העבר, ובכך לעורר את מודעותו להווה, למציאות. אין זה מקרי אפוא כי אחת מאבני הפינה לאופרה הבאה של נונו, Prometeo

5. שם האופרה מצטט את השורה Au gran soleil d'amour chargé משירו של ארתור רמבו, "ידיה של ז'אן־מרי". תרגום השם לעברית לקוח מתרגומו של משה בן־שואל, שירים, פרוחה ומכתבים, תל אביב: קשב לשירה, 2005.

מ-1985, היא מחשבת ולטר בנימין.⁶ "טרגדיית האזנה" הייתה תת-הכותרת של Prometeo, ששברה טאבו נוסף: מעתה אין שחקנים ואין תפאורה ואין "פעולות במה" כי אין במה. האופרה הייתה ל"אין אופרה", והמרחב שלה אינו עוד "בית האופרה" – אף על פי שהיצירה הוזמנה על ידי לה-סקאלה – אלא קונסטרוקציה שתכנן הארכיטקט רנצו פיאנו במיוחד בעבור יצירה זו. קונסטרוקציה של פיגומי מרפסות, ועליהם ניצבים הנגנים והזמרים סביב הקהל ומעליו, כי בקהל, בתוכו, מתרחשת הדרמה – בהאזנה.

מ"תיאטרון התודעה" של נונו קצרה הדרך ל"תיאטרון הבלתי נראה" של סלבטורה שארינו, שטען כי "הדרמה היא בקול". ואכן, האופרה שלו מ-2006, Da gelo a gelo (מקיפאון לקיפאון), מושתתת על קטעי יומן – תיעוד של חיי משרתת בחצר המלוכה היפני במאה ה-11 – המגולל, כלשון המלחין, "סיפור שאינו מספר סיפור".⁷ על הבמה התנועה קפואה, התזמורת נשמעת רק ברחשי צליל קלושים, על סף הפרספציה, הדרמה אצורה בשתיקות ובנויה מ-100 פרגמנטים (כמקבץ הייקו), שדרכם עוברות הפיגורות הקוליות והאינסטרומנטליות מטמורפוזה ועירות, המבליחות לרגע ונבלעות בדממה.

ההכלאה בין אופרה לליד

בה בעת עם שבירת הליניאריות העלילתית והפשטתה, ועם זניחת הצליל התזמורתי המסיבי והקול הדשן בוויברטו תיאטרלי, עבר על הסוגה האופראית תהליך נוסף: כל הדרמה החלה להתכנס לדמות אחת, יחידה על הבמה. ראשיתה במונודרמה שכתב שנברג ב-1909 Erwartung (ציפיה), מונולוג לסופרן ולתזמורת המבוסס על זרם התודעה ומהדהד את הרומנטיקה הגרמנית לא רק במחוות האקספרסיוניסטיות שלו, אלא מעצם שורשיו: מחזור הליד של שוברט Winettrise (מטע חורף). כמו המחזור של שוברט, גם המונולוג האחד, הארוך, במונודרמה של שנברג הוא עדות

6. האופרה *Al gran sole* הייתה מעיין "שמירת זכר" שוולטר בנימין דרש בחיבורו על מושג ההיסטוריה, ובו ערער על תפיסת ה"היסטוריה" כרצף אירועים. בנימין ביקש לראות בתולדות המין האנושי תילי קסטרופות. לדעת בנימין, על החיים כאן ועכשיו לסקור מחדש את הריסות העבר וליצור זיקה אקטיבית בין ימינו אנו לתקופה קודמת; האנושות תיגאל מסכנת הפשיום רק "כשתוכל לצטט כל רגע ורגע בעברה". בדיוק לשם כך נחוצה "שמירת זכר", שתביא את החברה להכרה עצמית שתציל את הנידון לשכחה.

7. Salvatore Sciarrino, *Une histoire sans histoire, notes de programme de la création française de "Da gelo a gelo"*, à l'opéra national de Paris, mai 2007

מושרת מפי דמות על אודות החיפוש. מבעד לעדות נחשף התהליך הפסיכולוגי שעוברת הדמות בשיטוטיה.

ההכלאה בין הליד לאופרה התרחשה גם מהכיוון הנגדי, הקאמרי (של הליד). דוגמה מובהקת לכך היא יצירה אחרת של סלבוטורה שארינו מ-1981, *Vanitas* לסופרן, צ'לו ופסנתר, השוזרת ברצף, בקשת רחבה, טקסטים מכמה שפות ויוצקת מהם מערכה אחת. קול האישה אינו מגלם עוד דמות בשר ודם כי אם "טבע מת"⁸. שתי המגמות – טשטוש הסיפר וההכלאה בין הקאמרי לאופראי – התממשו בסוף שנות ה-90 ביצירה אחת וברדיקליות חסרת תקדים. ה"אופרה" של הלמוט לכנמן, *Das Mädchen mit den Schwefelhölze* (מוכרת הגפרורים הקטנה), שתת-הכותרת שלה היא "מוזיקה עם תמונות", מעמידה אף היא במרכזה דמות אישה, שוב בזיקה להגות של ולטר בנימין – הפעם זו המהרהרת על אמנות הסיפור.⁹ אמנם יש כאן סיפור מסגרת ברור, שהרי המלחין טווה את קורותיה של מוכרת הגפרורים הקטנה. אך בפירוק הטקסט לעיצורים והברות, בהפקת הצליל החדשניות שמפוררות את צליל התזמורת לאבק (ספק אם אפשר לדבר בכלל על "תזמורת" כקולקטיב שמפיק צליל חד כיווני, שכן קבוצות נגנים פזורות באולם בין הקהל), ובהעדר התרחשות ממשית על הבמה, המאזין נדרש להתאמץ ולהיזכר בסיפור המוכר לו מילדות; לא בדרך סנטימנטלית, אלא בדרך של חשיבה מחדש. אם כך, גם ביצירה זו גיבור האופרה הוא המאזין. המאזין הוא זה העומד במרכזה, שכן הצתת הגפרורים באגדה של אנדרסן היא רק משל; משל לפעולת ההצתה במציאות הבלתי נתפסת שמייצגת גודרון אנסלין (*Gudrun Ensslin*), מנהיגת ארגון הטרור באדר-מיינהוף, שהעלתה באש שני בתי כלבו בפרנקפורט וגרמה למותם של שני אזרחים (לכנמן משלב בליברית קטע ממכתב ההתאבדות שאנסלין השאירה בתאה בכלא). הטרוריסטית המתאבדת מול חסרת הבית הקטנה הקופאת בקור – שתיהן תוצר של אדישות החברה הקפיטליסטית – אף לא אחת מהן באה בשערי בתי האופרה, ועכשיו שתיהן ניצבות על הבמה, והצופה מוכרח להתעמת עם קיומן. אך

8. תת הכותרת של היצירה: *natura morta in un atto*.

9. כך כותב ולטר בנימין בתחילת רשימתו "המספר": "אמנות הסיפור הולכת וקרבה אל קיצה. המפגש עם אנשים המסוגלים לספר סיפור כהלכתו נעשה נדיר יותר ויותר [...] מדובר ביכולת לשתף אחרים בניסיון" (מבחר כתבים, תרגום: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992). עוד על כך בהקשר ליצירתו של לכנמן ראו:

Joelle Caullier, *La petite fille aux allumettes de Helmut Lachenmann - Un "spectacle de la perception"*, in: *Le livret d'opera en langue allemande au XX^e siècle: ruptures et reprises* Lille: Université de Charles de Gaulle, 2007

שתיהן מתכנסות לדמות אחת, כרצף של תודעה יחידה. אלא שלמרבח הפרדוקס, הישות הבימתית היחידה שהצופה רואה בוקעת מגרונן של שתי זמרות.

2. Neither

מפרספקטיבה זו – דמות של אישה השרה תודעה, לא "עלילה" – מתבהרת הבחירה של פלדמן ובקט בכואם לכתוב אופרה. יצירתם המשותפת גם היא מממשת בדרכה שלה את ההכלאה בין ליד לאופרה, כפי שפלדמן הדגיש: "זוהי איננה אופרה, אלא שיר ששמעתי באורך של אופרה".

פלדמן ובקט נפגשו פעם אחת בלבד, בברלין, בספטמבר 1976. פלדמן קיבל אז הזמנה לכתוב אופרה מבית האופרה של רומא ופנה לבקט בבקשה לכתוב בעבורו טקסט. בפגישתם הסכימו השניים בעיקר על סלידה ממדיום האופרה.¹⁰ בקט ביקש לוודא שאין לפלדמן כוונה לכתוב מוזיקה דסקריפטיבית (פלדמן לא התיימר לכך, כי על פי דבריו, "אצל בקט לא תבינו אפילו את המילה הפשוטה ביותר"). גלויה ששלח בקט לפלדמן כמה שבועות אחר כך – "היה נחמד לפגוש אותך" – השאירה די מקום לליברית: 87 מילים ב-10 שורות.

הטקסט

השיר של בקט, אף על פי שפענחו הוא אתגר גדול כשלעצמו, בוודאי יספק למאזין כלי עזר לבחון מה יש או מה אין במוזיקה של פלדמן. אפשר לקרוא את השיר כמשפט אחד ארוך ובו שתי תנועות: אנכית ואופקית. התנועה האנכית נעה בתוך צל: מצל פנימי אל צל חיצוני; התנועה האופקית נעה מ"עצמי לא חדיר" אל "אין עצמי לא חדיר". רק לקראת הסוף מתמזגות שתי התנועות לתוך "בית" – אולי בית הילדות, אולי בית שחולמים עליו ואולי בית של ה"עצמי" החסר אינטימיות, בית שאין בו נחמה והוא נשאר עלום וסגור.

מרגע הופעת המילה *neither* בשורה השנייה בשיר, *neither* יוצאת מהכלא המבני של שתי פסקויות מנוגדות והופכת ממילת חיבור למשהו שאפשר לחוש בו, לישות עצמאית שיש לה תנועה ויש לה קיום, והיא מנסה להבקיע את האפלה. *neither* מחפשת דרך להימלט מתוך הצל, מכוונת את דרכה אל האור ומצפה לשמוע פסיעותיו של אדם הצועד חרישית. הרחש הוא תעלומה: האם אלה פסיעות

¹⁰ Howard Skempton, Beckett as librettist, in: *Music and Musicians*, vol XXV No.9, .10 May 1977, pp. 5-6. המאמר מופיע גם ב- <http://www.cnvill.net/mfskmpntn.htm>

שמכוונות את דרכן אליו, או שמא רק נשמעות מרחוק? הציפייה הזאת למישהו שיבוא וישמיע קול חרישי שיבקיע את הצל נרמזת בדלתות הנפתחות בחריץ דק אל האור, אך מיד נסגרות ומשאירות אותו בתנועה האינסופית בתוך החשכה ההולכת "אנה ואנה". והרגשת המועקה גוברת, הרי גם תנועה זו הולכת ונמוגה והישות נשארת בעולם דמום. היא אינה שומעת פסיעות, אינה חווה את האור, והיא שבויה בזיכרונות של "אין בית", או של בית ש"אי אפשר לדבר עליו" או לחוש אותו או לחזור אליו; "בית שאין להעלותו על השפתיים" – האם זהו המוות? השימוש המיוחד שבקט עושה בגבולות השפה המוכרת פורץ את גבולותיה ומעצב בתוך הגבולות החדשים אבני בניין חדשות: מילים שחוקות בשפה המלכות קסם בשיר, משום שהן נטענות מתוך שדה סמנטי שונה מזה המקובל בשפה. מושגים שגורים כמו "עצמי", "צל", "קול", "אור" ו"בית" מאבדים ממשמעותם המקובלת ומקבלים ממשות קיומית אחרת: ה"עצמי" הוא לא זה שהאדם מחפש ומכיר, אלא זה שזר לאדם עצמו. כך גם ה"אור" שאינו נגוהות מסדקי הדלתות, אלא נחסם ביניהן ומעבה את ה"צל". גם הקולות אינם נשמעים מבחוץ, שכן אלה קולות הדממה החובקת את הישות של ה"עצמי" ושל ה"בית" המרוחק והזר.

ביטוי הרעיונות הטקסטואליים באמצעים מוזיקליים

שתי הקבלות כלליות מידיות מתבקשות בין חוויית הקריאה בטקסט של בקט לחוויית ההאזנה למוזיקה של פלדמן. ההקבלה הראשונה היא ההזרה שיוצרים בקט ופלדמן לחומרי הגלם הפשוטים שלהם. בקט, כאמור, לוקח את מילות השפה המוכרת והופכן ללא מובנות. בדומה לו, פלדמן מסתפק בגבולות הצליל המוכר, הקונוונציונלי, זה של כלי התזמורת המסורתיים, בלא הפקות צליל חדשניות או נגינה וירטואוזית, בלא אלקטרוניקה, מיקרו־טונים או שילוב כלים אקזוטיים – ואף על פי כן, בתזמור מקורי של אקורדים חידתיים, פלדמן מצליח ליצור אשליה של מצלולים חסרי תקדים.

ההקבלה השנייה היא בין פרדוקס "הזמן" במוזיקה של פלדמן (שמתבטא במתח שבין סטטיות לתנועה), ובין הפרדוקס שבקט יוצר כשהוא ממלא את מקומם של הפעלים (המציינים זמן ותנועה) בשמות תואר. בקט מעלה ספקות: האם התנועה בשיר מדומיינת או ממשית? כשם שבקט לוקח מילות יחס שמבטאות זמן ומקום והופך אותן ל"זמן" ול"מקום", כך גם פלדמן, במוזיקה האיטית שלו, מותח את התנועה ההרמונית על פני זמן כה רב, עד שכל מחווה פשוטה הופכת לסטרקטורה. זו אינה מוזיקה כביטוי של זמן, כי אם מוזיקה שהיא זמן – מוזיקה שהיא הווה מתמשך, בלא כיוון ידוע מראש; אין בה רטוריקה המובילה מהעבר אל

העתיד בדמות התחלה/אמצע/סוף. פלדמן ניסח זאת כך: "כל צליל כמעט מוחק בזיכרון המאזין את מה שהיה קודם לכן". "כמעט מוחק", משום שבזיכרון בכל זאת נשאר משהו.

עקב מגבלות המקום לא תינתן כאן אנליזה מלאה של היצירה.¹¹ המאמר יסקור כמה מהאמצעים המוזיקליים שדרכם מתמודד פלדמן עם הקשיים שמעלה הטקסט. אמרנו: "אפשר לקרוא את השיר כמשפט אחד",¹² אך פלדמן העיד שקרא את השיר כשורות נפרדות המציגות "תמיד אותה מחשבה שכתובה באופן שונה [...] כאילו משהו אחר קורה [...] אבל בעצם אתה רק מעמיק עוד ועוד לתוך אותה מחשבה". אם כך, באין מעקב אחר כרונולוגיה אפשרית בטקסט של בקט ובאין דסקריפטיביות מוזיקלית של הטקסט, מה מקשר בין המוזיקה לטקסט? קשרים עמוקים יותר. יותר משהאמצעים המוזיקליים יתארו את הטקסט, הם ימירו את התחושות שעולות מקריאת הטקסט של בקט לתחושות מקבילות העולות מהאזנה למוזיקה של פלדמן. המאמר יבחן כיצד פלדמן עושה זאת דרך שלושה מוטיבים מרכזיים בשיר: תנועת ה"אנה ואנה", רעיון הנוכחות/העדרות (המיוצג אצל בקט דרך ה"צל") והבחנה בין self ובין unself.

'אנה ואנה'

שורת הפתיחה של השיר פותחת בתנועה החוזרת ונשנית בו: to and fro. במוזיקה, ה"אנה ואנה" מתממש בכמה רזולוציות, המידית שבהן היא הלוך ושוב מהתזמורת אל הזמרת: היצירה מתחילה בנגינה תזמורתית של כ-5 דקות (אוברטורה?).¹³ לאחר הצטרפות הזמרת, השירה נקטעת (בפרטיטורה, תיבה לפני מס' 29 אחרי שהזמרת שרה את המילים gently part again) לטובת נגינה תזמורתית מתמשכת (אינטרלוד?).

ה"הלוך ושוב" מתרחש גם בתוך תפקיד הזמרת עצמו. תרשים 1 מציג סכמה של הקו הווקאלי ביצירה. השורה הראשונה בתרשים מדגימה את תחילת ה"הלוך-

11. לאנליזה מפורטת יותר בקשר שבין המוזיקה לטקסט באופרה של פלדמן ראו: Catherine, Laws, Morton Feldman's *Neither: A Musical Translation of Beckett's Text*, in *Samuel Beckett and Music*, pp 57-85, Mary Bryden (ed), Oxford: Clarendon Press, 1998

12. במאמר הזה, סעיף 2 פסקה ראשונה.

13. האם הנגינה התזמורתית היא רמז לאוברטורה? פלדמן החל בכתיבת המוזיקה עוד לפני שהגיע לידי הטקסט "ואז הבנתי מהי באמת פתיחה לאופרה: המתנה לטקסט".

נמרוד סהר

חזור" מהצליל סול: הזמרת שרה על הצליל הזה את שתי השורות הראשונות של הטקסט ומקצת השורה השלישית. אחרי כן (במילים doors once neared) היא סובבת סביבו בצלילים הסמוכים, מתעכבת על הצליל הנמוך בתבנית וחוזרת לתבנית הכרומטית של אותם צלילים ממש, שממנה שבה לצליל הפותח - סול (במילים the one or the other):

תרשים 1

השורה השנייה בתרשים 1 ממחישה כיצד (אחרי ההתכנסות לצליל סול בסוף השורה הראשונה בתרשים), שוב מתפשט הצליל סול ומרחיב את גבולות האזור סביבו עד שהזמרת יוצאת לחלוטין מהאזור הצלילי הזה אל הקוטב הנגדי, הנמוך, שמסומן בצליל רה. מעתה ואילך משייטת הזמרת בין שני הקטבים: היא שבה לאזור הסול (שורה רביעית בתרשים 1), יוצאת פעם נוספת לקוטב הנמוך ומעפילה שוב לזה הגבוה, שממנו ממשיכה לעלות לצליל הגבוה ביותר ששרה

הזמרת ביצירה (רה). לאחר מכן היא שבה ויורדת לאזור הצלילי הנמוך, הפעם כבר לא תוך כדי קפיצה אליו כי אם בירידה הדרגתית המקשרת אותו לאזור הגבוה. מעניין בהקשר הזה הצליל החותם את היצירה כולה: הזמרת אינה שבה אל הצליל סול, אלא עולה לצליל סי בסיום שנשמע קטוע, כאילו יכלה היצירה להמשיך להתנגן – כפי שהטקסט אינו מוביל הביתה וגם לא אל בית חדש, כי אם אל unspeakable home.

מטוטלת ההלוך ושוב בתפקיד הזמרת אינה בלעדית לתנועה הצלילית. היא מתרחשת גם בממד אחר: בין שירת הטקסט לשירה ללא טקסט. בשורה השנייה בתרשים 1 הזמרת משחררת משירת הטקסט וממשיכה את שירתה על הברה הפתוחה. שירה זו נמשכת עד לסימון הקוטב הצלילי החדש, רה, שבו שבה הזמרת לשירה של הטקסט (במילים unheared footfalls only sound ובתרשים 1 – סוף השורה השלישית). הטקסט חוזר להישמע עד שהזמרת מגיעה בשנית לקוטב הצלילי הנמוך (אמצע שורה רביעית בתרשים 1), אז שוב נעלמות המילים מקולה. הטקסט חוזר להישמע באזור הצלילי סול ומופיע במילים then no sound. לאחר מכן נשמט הטקסט משירת הזמרת עוד פעמיים לפני שהזמרת מגיעה למילים החותמות את השיר: unspeakable home.

"טקסט" מול "אין טקסט" מסמנים גם הם שני קטבים. בתוך שרה הזמרת את השיר באופן אדוק פחות. למשל, שירה חוזרת של מילים המופיעות בשיר רק פעם אחת: על השורה השישית בשיר הזמרת חוזרת 3 פעמים ברציפות, ומיד לאחר מכן עוד פעמיים על המילה sound; המילה neither בשורה התשיעית בשיר נשמעת תשע פעמים ברציפות; על unspeakable home חוזרת הזמרת שמונה פעמים. אם כן, היצירה אינה מכוונת למהלך לינארי של השתחררות מ"טקסט" אל "אין טקסט", כי אם תנודה בין שני מצבי קיצון.

רעיון ההלוך ושוב מתבטא גם בנגינת התזמורת. בתרשים 2 נוכל לזהות את הגרסה האנכית (אקורדים) לתבנית האופקית הכרומטית (פיגורה מלודית) בעלת שלושת הצלילים, ששרה הזמרת: תחילה בכתיבה צפופה במרווחים של חצאי טונים, ולאחר מכן בפריסה במרווחי ספטימה גדולה ונונה קטנה. אותם אקורדים שבים כתזכורת לכל אורך היצירה, למשל בתיבה אחת אחרי מס' 42 בפרטיטורה, כשהפעם הם מוכפלים בכלי הנשיפה. ובדיוק אותם אקורדים נשמעים שוב, 3 תיבות לפני מס' 56, הפעם במיתרים. והרי זוהי תפיסתו של פלדמן, שראה בעצם הכנסת כלי נגינה אחר (צבע חדש במושגי חבריו לאסכולת ניו-יורק) הצגה של חומר תמטי חדש, ברוח הצהרתו "composition is orchestration".

נמרוד סהר

The image shows a musical score for three staves: Violin I (vl. I), Violin II (vl. II), and Viola (vla.). The score is divided into sections with specific bar numbers and instrument markings:

- 3 bars before No. 4: vl. I
- 1 bar before No. 5: 2 ob., E. H-N
- 1 bar after No. 6: vl. I
- 3 bars after No. 7: 3 Fl. + vl. I
- 1 bar after No. 42: vl. I
- 3 bars before No. 56: vl. I
- vl. II
- 3 cl.
- vla.
- 2 ob. = vl. II
- vla.
- vla.
- 3 Fl.
- vl. II
- 3 cl. + vla.
- vl. II

תרשים 2

הלוך-חזור משמע דריכה במקום, חוסר התקדמות לשיא של ממש. כשם שהשיר של בקט כתוב כתנועה ספירלית הסובבת סביב אותה מחשבה, כך הכתיבה של פלדמן בנויה מבלוקים השונים זה מזה, אך חוזרים על אותו רעיון: כל עמוד בפרטיטורה מציג בלוק אחד שנחתך בחילופי העמוד. בחלקה הראשון של היצירה כל בלוק מכיל בדיוק 12 תיבות. התזמורת חורגת מהמבנה הקשוח הזה החל מעמוד 31 בפרטיטורה, ומשם פלדמן מתחיל לשחק הלוך-חזור עם מספר התיבות לעמוד, מ-12 תיבות למספר רב יותר. בשינוי מספר התיבות לבלוק, פלדמן מותח ומכווץ את משך הזמן של כל בלוק.

הצל

מלבד ההלוך ושוב מציגה השורה הפותחת יסוד חשוב אחר בשיר: shadow – סמל נוסף לרעיון הספק נוכחות ספק העדרות שעולה מתנועת ההלוך-חזור. וכך מעיד פלדמן: "התעסקתי בצל, וזה בדיוק נושא האופרה [...]. חיינו מוקפים אזורי צל ואין באפשרותנו להסתכל לתוך הצל. מעצם אי-יכולת זו לראות את תוכו של הצל [...]. הקיום שלנו מצטמצם לתנודה שבין חיים למוות".

רעיון הצל מתממש במוזיקה של פלדמן דרך היחס שבין הזמרת לתזמורת – כל אחת משתי הישויות האלה מתפקדת כצל רעותה, בלי היררכיה של סולן וליווי. לאורך רוב היצירה, ומיד עם כניסת הזמרת, הצלילים שהיא שרה אינם אלה ה"מלווים" אותה בתזמורת. רעיון הצל מתחדד בתיבה שאחרי מס' 30 בפרטיטורה, כשהזמרת מפסיקה לשיר, וסולו צ'לו נשמע על רקע קבוצת הוויולות כהמשך לשירתה, כאילו היא ממשיכה לשיר והמאזין מדמיין את קולה. אך הקול המדומיין הזה נקטע בשתיקות; גם הוא מיטלטל בין קיום לחידלון.

כאמור, מבחינת המבנה הצורני, *Neither* אינה בנויה כרצף אורגני, אלא מציגה בלוקים, כשכל בלוק נקטע עם תחילתו של בלוק אחר. כל בלוק מבוסס על אקורד אחד (קבוצת צלילים מבין 12 הטונים). בניגוד למוזיקה הטונלית, שבה זהותו של אקורד נקבעת על פי הפונקציה ההרמונית שהוא ממלא בפרזה (טוניקה, דומיננטה או סוב־דומיננטה), זהותו של אקורד במוזיקה הפוסט־טונלית נקבע על פי הצלילים או המרווחים שיש בו ואין באקורדים האחרים. ביצירה זו של פלדמן, שבה כל בלוק מורכב מאקורד יחיד, כל בלוק פועל כצל (או כנגטיב) של הבלוק הקודם לו.

self לעומת unself

בשורה השנייה בשיר של בקט נעשית הבחנה נוספת: בין impenetrable self ובין impenetrable unself. מהו "אני בלתי־חדיר"? האם ב"בלתי חדיר" הכוונה לאין־גוף, כלומר לישות ללא גוף? אם כך מה פירוש "אין אני בלתי חדיר"? אין ישות ללא גוף? פלדמן מסביר כיצד פתר את האי־ודאות הזאת, רמז לחוסר יציבות נפשית, באמצעים מוזיקליים: "רק מעמוד 30 (בפרטיטורה) הבנתי את משמעות ה"הלוך־חזור" בטקסט. הוא (בקט) מדבר על האי־יכולת להבין לאשורם את ה־self או ה־unself. אתה הולך וחוזר, הולך וחוזר [...] הייתי צריך להמציא את ה־unself. ראיתי את ה־unself כמשהו תלוש מאוד, לא אישי, סוג של מכניזם. מה שעשיתי היה לערום בשכבות את המכניזם המושלם הזה למרקם פוליריטמי, עד שיסוד חדש, מחזורי, מתגלה".

כך הופך פלדמן את מעשה הכתיבה הרפטיביית, היציבה, לקיום לא יציב ולא צפוי. למשל, פעימות בבס שאמנם חוזרות על עצמן, אך לא בקצב סדיר כי אם בהזזה (אולי כדימוי לפסיעות האניגמטיות שבטקסט):



חרישים 3: שתי חיבות לפני מס' 10 עמ' 8

Morton Feldman, "Neither" © Copyright 1977 by Universal Edition
(London) Ltd. London/UE 16326

נמרוד סהר

הפוליריתמיות המתייחסת לחוסר היציבות בשיר מושגת במגוון דרכים. לדוגמה:
1. שכבות המנוגנות בריבזמן אך נבדלות ביניהן בפעימות המודגשות (תרשים 'א3)



The image shows a musical score for three string instruments: Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), and Viola (Vla). The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with many slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat). The measures are grouped into four systems, each containing four measures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

תרשים 'א3: מסי' 107 בפרטיטורה (עמ' 57)

Morton Feldman, "Neither" © Copyright 1977 by Universal Edition
(London) Ltd. London/UE 16326

2. שכבות צלילים ארוכים בשינויי דינמיקה היוצרים ריתמוס פנימי, שאינו מתווה אך נשמע בבירור (תרשים 'ב3):



The image shows a musical score for woodwinds and strings. The staves are labeled: Fl.1+Ob.1+Cl.1, Fl.2+Ob.2+Cl.2, Fl.3+Ob.3+Cl.3+Bn.3, Bn.1+Vl.2, and VI. 1. The score is written in 2/4 time and features long, flowing melodic lines with dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat). The measures are grouped into four systems, each containing four measures.

תרשים 'ב3: חיבות 2-7 עמ' 1

Morton Feldman, "Neither" © Copyright 1977 by Universal Edition
(London) Ltd. London/UE 16326

על Neither – לא אופרה ולא ליד

3. באמצעות אוניסון תזמורתי, כשהשכבות זהות בצליליהן אך נבדלות בארטיקולציה (תרשים ג'3 ממחיש כיצד פלדמן שובר את האוניסון: כל תפקיד מפסק אותה תבנית צלילית, באופן אחר – בקשתות של 2-9 צלילים – ובעקבות זאת בתוך אותו קו מלודי נשמעים שלל דגשים):

The image shows a page of a musical score for the piece 'Neither' by Morton Feldman. It features four staves of woodwind instruments: Piccolo, Flute (Fl.), Alto Flute (Alto Fl.), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, Ob. 2), Clarinet 1-3 (CL 1-3), and Bassoon 1-3 (Bn 1-3). The music is characterized by complex, overlapping rhythmic patterns and dynamic markings such as 'ppp' (pianissimo). The score is divided into measures with various time signatures indicated above the staves.

תרשים ג'3: מס' 86 בפרטיטורה (עמ' 48)

Morton Feldman, "Neither" © Copyright 1977 by Universal Edition
(London) Ltd. London/UE 16326

ככל שמתקדמת היצירה מתרבות והולכות גם הקומבינציות לארגון אותם חומרים. כל חזרה – של הזמרת או של כלי הנגינה, של המוטיב המלודי או הפיגורות הריתמיות, של המרקם ההומופוני או זה הפוליריתמי – מגדירה את עצמה רק מתוקף העדרותו של האחר. לכן הצורה, זו שנדרמה כי לא נקבעה מראש, מתעצבת בתודעת המאזין עם הזמן, ככל שהאובייקטים חוזרים ומשתנים. כמו הטקסט, גם המוזיקה בוחנת את גבולות המודע והתת-מודע, האגו והזיכרון, ומעלים תובנות על מקומו של הפרט בחברה כאופוזיציה לסביבתו. האם Neither היא דוגמה (נדירה אצל פלדמן) ל"מוזיקה פוליטית" המתנגדת

במפורש לסדר החברתי? במאמרו ni/ni¹⁴ מ-1969 מזכיר פלדמן את שני המתאבקים הוותיקים: "נונו, שמוצא את החברה בלתי נסבלת, רוצה שהאמנות תשנה אותה. ג'ון קייג', שמוצא את האמנות בלתי נסבלת, רוצה שהחברה תשנה אותה". ובסימפוזיון ב-1972 התבטא פלדמן ביתר נחרצות: "אני מאמין שיצירות אמנות אינן נעשות פוליטיות אלא בהקשר החברתי שבו הן פועלות". התוכל בכל זאת אמנותו של פלדמן, על כל האנטי אירופה" / "אנטי אופרה" שבה, להתיישב עם קריאתו של נונו בהרצאתו בדארמשטט,¹⁵ שלא ללכת שבי אחר אופנת הטאבולה-ראסה של קייג'?

באחרית ימיו כבר הביע נונו את הערכתו למוזיקה של פלדמן,¹⁶ אולי משום שלמרות היותה "חוגי-היסטורית" (כלומר "חוגי-אירופית"), ההיסטוריה נוכחת גם נוכחת ביצירתו. פלדמן כתב על אודות מרכז צלילי המשמש מצע להתרחשות אירועים חריגים: "במוזיקה, הטונליות, או גבהי צליל מרכזיים בקומפוזיציה, דומים למשטח של תמונה בציור - הם שקובעים את יכולתם של אירועים לבלוט, את הגוון שלהם". ואכן כך עושה מוצרט בפינאלה למערכה השנייה ב-Così fan tutte, כשהוא יוצא מתוך טונליות של דו מז'ור לטונליות של מי במול, מי, רה, ושוב מי במול, ואז סי במול, וכל זאת רק כדי לחזור לדו. ערעור היציבות המוזיקלית (במקרה הזה הטונליות) שימש גם את מוצרט אמצעי לבטא את סימני השאלה הניצבים לפני הדמויות.

המחשבה על זהותו של אקורד במוזיקה של פלדמן באה מהכרה בהישגי הסריאליזם של וברן; הפעימות הריתמיות שנשמעות מבעד לשינויי הדינמיקה בכמה שכבות צליל, שדומיננטיות בכתיבה של פלדמן - הרי אלה פותחו אצל דביסי (מס'אן כינה זאת *rythme d'intensité*);¹⁷ השכבות הפוליריתמיות ב-*Neither*, מקורן בפריצת הדרך של סטרווינסקי ב-*Le sacre du printemps*. הקוביזם המוזיקלי של פולחן האביב הוא גם המודל לכתיבה בבלוקים רב-שכבתיים, שנקטעים בעוד מקצת

14. Morton Feldman, "Ecrits et paroles", *textes réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Lévinas*, Paris: Les presses du réel, 2008, p. 26

15. ראו הפסקה שלישיית במאמר הזה.

16. Luigi Nono, "Questionnaire de Proust", in: *Ecrits*, p. 569

17. Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*; Tome VI; Paris: Editions Alphonse Leduc, 2001, pp. 67-68
 d'intensité מגיע דביסי לריתמוס מוזיקלי שנשמע אחר מזה המתווה בכלים השונים. ראו Pelléas et Mélisande, התמונה השלישית במערכה הראשונה - שלוש תיבות אחרי מס' 42 בפרטיטורה של דביסי, אחרי שפליאס שר "On s'embarquerait sans savoir et l'on ne reviendrait plus"

השכבות ממשוכות להתנגן – מאפיין מרכזי של המינימליזם האמריקאי שביקש למרוד ברצף המוזיקלי האירופי. אלה מעידים שביסודות התנגדותו של פלדמן לכל מה שנתפס כמוזיקה קיימת מודעות עמוקה להיסטוריה של המוזיקה, ודווקא מתוך אחריות להיסטוריה הזאת, שמא תקפא התרבות הזאת על שמריה, הוא מאפשר לה קיום חלופי – חיים חדשים באמת.

סמואל בקט Neither (לא... ולא)

תרגום: פרופ' שמעון לוי, החוג לתיאטרון, אוניברסיטת תל אביב

הטקסט המקורי מופיע במלואו ביוטיוב

לא... ולא

בְּצֵל אֲנֵה-וּאֵנָה מִצֵּל פְּנִימֵי אֵל הַחִיצוֹן

מֵאֵנִי בִלְתִּי-חֲרִיר אֵל אֵל-אֲנִי בְּדֶרֶךְ לֹא... וְלֹא

כְּמוּ בֵּין שְׁנֵי מַחֲסוֹת מוֹאֲרִים אֲשֶׁר דִּלְתוֹתֵיהֶן, כְּשִׁמְתִּקְרָבִים, הֵן נִסְגְּרוֹת מֵעֲדָנוֹת,

כְּשִׁנְדַחִים מֵהֵן, הֵן נִפְרְדוֹת מֵעֲדָנוֹת שׁוֹב

מִזִּמְנֵן הַלֹּךְ-וְשׁוֹב וְנִדְחָה

לֹא שֵׁם לְבוֹ לְדֶרֶךְ, מִכּוֹנֵן אֵל הַהִבְהַק הַזֶּה אוֹ הָאֲחֵר

פְּסִיעוֹת לֹא נִשְׁמָעוֹת רַק רוּחֹשׁוֹת

עַד שֶׁלְּבִסוֹף עוֹצְרוֹת לְעַד, נִעְדְּרוֹת לְעַד מֵאֵנִי וּמֵאֲחֵר

אִז אֵין רַחֵשׁ

אִז אוֹר לֹא מִפּוֹיֵג מֵעֲדָנוֹת עַל לֹא... וְלֹא שֶׁלֹּא הוֹשֵׁם לוֹ לֵב

בֵּית, שֶׁאֵין לְהַעֲלוֹתוֹ עַל הַשְּׁפִתִּים.