

## המילה והצליל – מהדף אל הבמה

מירה זכאי

“...הנפש היא פסנתר בעל מיתרים רבים, האמן הוא היד המנגנת, נוגע בקליד זה או אחר לעורר רטט בנשמה”<sup>1</sup>.

אמנויות הבמה, המוזיקה, המחול והדרמה, דורשות מעצם מהותן שני אמנים לפחות להגשמתן – היוצר והמבצע. בכל פעם שיצירה מוזיקלית או בימתית מבוצעת, הרי זו אמנות של בחירה מתוך אפשרויות רבות של אופני ביצוע ואינטרפרטציות<sup>2</sup> ברגע מיוחד של חלל וזמן.

המוזיקה נושאת אותנו אל ממד אחר מזה שאנו חיים בו; איכויותיו נוצרות במרווחים שבין הצלילים ומתוך היחסים ביניהם. הצלילים עצמם, בין שהם נשמעים בעת ובעונה אחת ובין שהם נפרשים לאורך זמן, בין שהם נעימים לאוזן ובין שהם צורמים או אף מעבר לסף השמיעה, קיימים במרחב העוטף אותנו ומתייחסים זה לזה על ציר הזמן, אך במידה רבה גם מחוץ לו, בממד אחר לכאורה

---

1. וסילי קנדינסקי, על הרוחני באמנות, תרגום: ש. שיחור, ירושלים: מוסד ביאליק, 1972.

2. העדפתי להשתמש במאמר בביטוי הלוועזי “אינטרפרטציה” במקום האפשרות לתרגמו ל”פרשנות” מכיוון שלהרגשתי, אין שתי המילים האלה זהות במהותן. בעוד שלספר המודפס או ליצירה הוויזואלית, ציור או פסל, יש חיים על הדף או במוזיאון (גם אם אפשר לתת להם פרשנות במאמר מנומק), הרי תוויה של יצירה מוזיקלית מקבלים חיים רק בביצוע ובאינטרפרטציה, שהיא הגשר הבלתי אמצעי בין היצירה ובין קהלה. לספר, שיר ואפילו למחזה כתוב יש קהל קוראים נאמן גם אם לא יקבלו בביצוע בימתית. פרשנות היא לירידי חלק מתהליך ההכנה לקראת הביצוע, ואילו האינטרפרטציה מתרחשת על הבמה, שבה חייב האמן להינתק ולהשתחרר מהכוח האינטלקטואלי שלו, מתהליך הלמידה והחקירה שליווה אותו עד לרגע האמת של הבמה.

שאליו אנו מועברים עם הביצוע וההאזנה.

הקול משמש אותנו מרגע לידתנו, ובאמצעותו אנחנו בעצם "עושים" מוזיקה כל החיים, מרגע הלידה ועד המוות. אנחנו משמיעים קול כתינוקות או מדברים בבגרותנו באינטונציות שונות, המבטאות קשת רחבה של רגשות ומצבים רגשיים, והוא אמצעי ההבעה והתקשורת הראשוני שלנו.

הקול מופק מהגוף בלא תיווך של כלי, דבר המקנה לו עוצמה רבה אך גם רגישות מיוחדת, בהיותו ראי הנפש, מעין טביעת אצבעות שלה.

על אורפיאוס, שנחשב לאבי המשוררים והמוזיקאים, מספרת האגדה כי עצים ואבנים הקשיבו לו, וגם נהרות שינו כיוון בהשפעת קסם קולו ושירתו.

בכיתת השיר האמנותי שלימדתי הייתי מבקשת מכל התלמידים להתמודד עם אותו השיר או אותה קבוצת שירים. בזמן העבודה והדיון בביצוע ובפרשנות מתברר לנו שכל אחד מוצא את הגוון והתזמון שלו על פי אישיותו וסוג הקול: שיר של שומאן יקבל מאפיינים שונים מאוד אצל סופרן דרמטי או לירי, או אצל קול מצור-סופרן, אלט, בריטון או טנור. על הפרשנות המסוימת ישפיעו גם המשקל היחסי של הקול, הגוון שלו ומנעד התנודות הטבעי שלו; גם תחושת הזמן של המבצע, וכמובן התפיסה הרגשית והאינטלקטואלית שלו את הטקסט המילולי והמוזיקלי - כל אלה יצבעו את הביצוע המיוחד בגוון האישי שלו.

במקרים רבים קיימות כמה הלחנות לטקסט אחד. כאשר בטהובן, שוברט, שומאן, מנדלסון, וולף וצ'ייקובסקי - כולם מוקסמים ומלחינים את הלכי הנפש במיניון של גתה, אנו מקבלים פריסה גדולה ומגוונת של צבעים ותזמונים שנובעים מהאישיות החד-פעמית של כל אחד ואחד מהמלחינים הללו, על עולמו הפנימי ושפתו האישית. אחד שר את שירה של מיניון בלחן פשוט, קליט ועממי כמעט (בטהובן), ואחר (הוגו וולף) משליך על דמותה את כל ייסורי הנפש שלו במרקם כרומטי ומתוח, שיוצר גם במבצע וגם במאזין סוג של ריגוש מיוחד במינו; ואילו צ'ייקובסקי מוליך אותה בנופי צליל סלאביים, שפורטים על נימי הרגש בסגנון שונה לגמרי מהרומנטיקנים הגרמנים.

יצירות רבות מקבלות ביצועים חוזרים ושונים זה מזה, מהן של אמנים שונים ומהן על ידי אותו אמן עצמו. אם נסתכל רק בדוגמאות מתחום היצירות הקוליות - מסע החורף של שוברט זכה לעשרות הקלטות, וביניהן שש של זמר אחד, דיטריך פישר-דיסקאו, בכמה תקופות של חייו ועם כמה מלוויים-פנסתרנים; מחזור "שירת הברבור" הוקלט יותר מ-70 פעם, וכך קיבלו מחזורי שירים נוספים ושירים יחידים מתחום ה"ליד" אין ספור ביצועים. מדוע?

החופש לבחור וליצור והצורך בהבעה אישית דוחפים את המבצעים להמשיך לחפש ולפענח את פניו הרבות והשונות של ההיגד המוזיקלי. אמן מבצע, הבוחר

בכל פעם מחדש, יוצר את יצירתו העצמאית על בסיס קווי המתאר המוזיקליים והלשוניים שהתוו בעבורו ובעבור קהל מאזיניו היוצרים שקדמו לו. הן המשורר או כותב הליברטו, הן המלחין, הן המבצעים הקודמים - כולם מתווים את הגבולות ואת הצורות במרחב ובזמן שאליהן מתייחס הזמר בבואו להגשים את מיניון או את מסע החורף, ובתוכם את אישיותו המיוחדת.

כאמור, בתחום הזמרה - כשפני המבצע מופנות אל הקהל וקולו בוקע מגרוננו אך מנקז אליו את כל גופו ונשמתו, החשיפה גדולה מאוד. הזמר עומד חשוף לגמרי על בימת הקונצרטים (שלא כמו באופרה, שבה הדמות אותה מגלם הזמר היא המופיעה, והאמן המבצע "חבוי" בתוכה ו"מדבר" דרכה).

לכן נדרשת גם הכנה מיוחדת: הנפש על כל מסתריה מתגלה ועומדת כמעט חסרת מגן על הבמה, וכאן בא הפן האינטלקטואלי, הפן של הידע והתובנות השכליות, מגן על האמן המבצע ומאפשר לו להפליג בבטחה אל מחוץ חפצו האמנותי-הרגשי.

בספרה More Than Singing מתארת לוטה להמן<sup>3</sup> אינטרפרטציה של כ-90 שירים, בעיקר מעולם הליד הגרמני. הספר נכתב בזמן שמצאה מפלט בארה"ב מהשלטון הנאצי ופורסם בראשונה בארה"ב ב-1945. בהקדמה לספר היא כותבת:

ניסיתי להיאחז ולשמור על מה שהיה כל כך יפה ואצילי במולדתי, שתחת המשטר הנאצי כמעט אבד - המוזיקה, אשר בכוחה לשרוד רעידות אדמה ואסונות פוליטיים, כי היא מתקיימת בעולם נפרד לגמרי מהפוליטיקה וזוועותיה. המוזיקה מוכיחה שוב ושוב שהיופי לא יכול להיחרס, ומה שדוכא היום ביד אכזרית - ישוב ויעלה ויפרח ויחיה שנית. למוזיקה יש שפה אוניברסלית המובנת לכול, שפת הלב, שפת הנשמה, שפת היופי הנצחי והבלתי נכחד [...]. האמנות הגרמנית ניצבת מעל המערבולת של הזמן הנוכחי, ואני מודה לאמריקה, שבה מצאתי מפלט בזמנים כה קשים אלה, על שהשכילה ברוח כה נדיבה לקבל אותי ואת אמנותי אל חיקה.

3. שרלוטה (לוטה) להמן, זמרת סופרן גרמניה (1888-1976), שנודעה בעיקר בתפקידי ואגנר ושטראוס, הקליטה מאות תקליטים. ביצועיה בתחום הליד הם מופת עד היום. להמן גילתה בזלצבורג את משפחת טראפ (TRAPP), שעל קורותיה מבוסס המחזמר צילי המוזיקה. ב-1938 הצליחה להימלט מאוסטריה לארה"ב. לאחר שנפרדה מבימות האופרה והקונצרט ב-1948 הקדישה את חייה להוראה בכיתות אמן ברחבי תבל. מקצתן מתועדות. פרסמה כמה ספרי שירה ועיון, וציירה 24 ציורי טמפרה על פי המחזור של שוברט, מסע החורף.

הדברים האלה, האישיים כל כך, חושפים את ממד העומק באישיותה של להמן ואת הגוונים המיוחדים והנרדירים שלה, הבאים לידי ביטוי בהמשך בדיון על הליד ועל דרך הביצוע שלו:

אינטרפרטציה, פירושה הבנה אינדיווידואלית והפקתה בכיצוע. אל תבנה את שירך כאילו היו חצובים באבן, עליהם לנסוק מתוך הרופק הפועם והחם של לבך, מבוכים בהשראה של הרגע. רק מתוך החיים עצמם נולדים עוד חיים.

הכלי הקולי, שהוא מתנת אלוה, חייב להגיב במלואו ובתשומת לב לגוונים של כל תחושה ורגש. הקול הוא רק הבסיס, הקרקע ממנו אמנות אמת פורחת.<sup>4</sup>

זהו לב הסוגיה שבה אני רוצה לדון: מסעה של המילה הכתובה שנחצבה מלבו של האמן-המשורר, דרך גופו ונפשו של האמן-המלחין, דרך גופו ונפשו וקולו של האמן-הזמר-המבצע, אל בימת הקונצרט או הרסיטל.

המילה יוצרת עולם, ובכוחה גם לשנות סדרי עולם.

בתרבויות רבות יש למילה המדוברת כוח בורא; במילה עצמה ובאמצעותה נוצר העולם על פי תיאור הבריאה בספר בראשית: "וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי אֹר וַיְהִי אֹר" (בראשית א 3).

ויש שהמילה יוצרת ומתארת תמונה, וכשהיא טעונה בעוצמה גדולה דייה, התמונה חיה ממש לנגד עיני המאזין. כשנאמר "והעם רואים את הקולות" (שמות כ 15) - מעבר למצב התודעה של העם שכל חושיו פעלו והופעלו בבת אחת - טמון כאן גם רמז לחיבור הקסום שבין המילה לצליל, שהוא בבסיס אמנות הזמרה. בזמרה, נארגים יחד שני תחומי אמנות רבי עוצמה - המוזיקה והספרות. המוזיקה נוגעת בדרך בלתי אמצעית בלב המאזינים בגלל הרגש העז שהיא מעוררת, ועל המבצע לשמור שלא תאפיל על המילים ותפר את האיזון ביניהם. כשאנו ניגשים לבצע שיר אנו נדרשים להכנה המכבדת את שני תחומי היצירה - את המשורר היוצר במילה ואת המלחין היוצר בצליל.

את החומר שאנו מבקשים להגיש יש להפנים ולשאת ברחם המוזיקלי זמן רב לפני לידתו בקונצרט. חומר שמאוכסן כראוי בזיכרון - צומח לו לעתים מעצמו אפילו בזמן השינה.

4. Lotte Lehmann, *More than Singing - The Interpretation of Songs*, English trans: Frances Holden, New York, Dover, 1985. תרגום: מירה זכאי. וכך כל התרגומים מכאן ואילך, אלא אם כן צוין אחרת.

תהליך הלמידה וההכנה מדויקדק מאוד ויש בו כמה שלבים הכרחיים:

- \* הפרדת הטקסט מהמוזיקה.
- \* קריאת הטקסט והבנת הנקרא על בוריו (בכלל זה מבנה המשפט בשפת המקור).
- \* שינון הטקסט ותוכנו בעל פה.
- \* קריאת הטקסט מהפן הפונטי ומבחינת צליל השפה המקורית והנגינה האופיינית לה בדיבור.
- \* קריאת הטקסט בתוך המוזיקה המולחנת, מבחינה ריתמית, עדיין במנעד דיבורי.
- \* למידת הלחן בנפרד והכנסתו ל"זיכרון השרירים", ואחר כך – שילוב הטקסט והלחן.
- \* בדיקת התחנות ההרמוניות של היצירה, משמעותן (תפנית, דגש, העמקה, השהיה וגו') ומה מקומם של כל אלה בלוח הצבעים של היצירה.
- \* קריאת חומר רקע על התקופה, סגנון החיים והמנהגים, מבנה החברה והתא המשפחתי ועוד, מאפשרת להבין ולהכין את הרקע שעליו תצויר התמונה המוסיקלית הצלילית.

לשיטתו של מורי ורבי, פרופ' שי פנואלי,<sup>5</sup> קריאת המילים בקול רם תוך כדי טעימה חושית של האותיות, ההברות והמילים השלמות, באברי הפה וחלל ההגייה – קריאה כזאת מאפשרת לקורא לחדור אל רוח הטקסט. כוחה הפיזי-החושני של המילה חשוב ביותר לתהליך ההכנה של הזמר לביצוע המוזיקה שהולחנה בעבורה ובהשראתה. לדעתי, היא מאפשרת גם למלחין, שהוא המתווך הצלילי, למצוא את בקשתו של הטקסט ולהיעתר לו במנגינה. גם המשורר והמחזאי הצרפתי אנטונין ארטו מתייחס למערכת החושית של ההגייה והדיבור ואומר:

ומלץ גם ללעוס היטב את המילים: לעשות שימוש מלא בשרירי הלסת, השפתיים והלשון, ליהנות מגלגול הלמד, משריקת השין ומהטחת הטית בשיניים הקדמיות וכיו"ב. רק כך אפשר לחוש את כוחו של קולה של המילה.<sup>6</sup>

5. פרופ' שי פנואלי יסד את החוג לספרות באוניברסיטת תל אביב עם הקמתה ב-1954,

ועמד בראשו עד מותו ב-1965.

6. Antonin Artaud, 1896–1948.

ואילו המשורר הצרפתי ארתור רמבו, ש"המציא" כדבריו ב"אלכימיה של המילה" לכל תנועה צבע משלה, מסביר:

קבעתי את צורתו ואת מהלכו של כל עיצור, ובקצבים שבאו לי מאליהם התימרתי להמציא שירה שביום מן הימים ימצא בה מבע לכל החושים: A – שחור E – לבן I – אדום O – כחול U – ירוק.<sup>7</sup>

בעוד שפנואל, ארטו ורמבו מדברים על הממד החושי-החושי של המילה והגייתה באברי הדיבור, מדגיש רודולף שטיינר,<sup>8</sup> המדבר על עיצוב הדיבור, את משמעותה ואת מקורה של המילה כיסוד בוראני, מעצב. האוריתמיה<sup>9</sup> היא שפת תנועה המעצבת מילים באופן חזותי. למשל:

A = מתיחת שתי הידיים למעלה בזווית של 120 מעלות; O = ידיים קדימה במעין חיבוק וכן הלאה.

על פי שטיינר, יש קשרים הדוקים לא רק בין תנועות (vowels) ותנועות על פי האוריתמיה, אלא גם בין צלילי מוזיקה, מרווחים מוזיקליים ובין התנועות באוריתמיה.<sup>10</sup>

מכיוון אחר, נדרשת פרופ' חביבה פדיה לעניין ואומרת:

כמו שכותבים תווים למוזיקה אפשר לכתוב בשפת סימנים מוזיקליים את הפרטיטורה של התנועות [...], שהלא המילים אינן מעבירות תוכן רק על ידי המשמע המילולי שלהן (שם הן מתפקדות כסימנים בלבד), אלא גם, ואולי יש לומר בעיקר, על ידי התחושות שהן מעוררות בדרך אמירתן.<sup>11</sup>

כפי שהגוף בתנועתו עשוי לתווך בין המבע המילולי למבע הצלילי-המוזיקלי,

7. מתוך ארתור רמבו, עונה בגיהנום, תרגום: אורי ברנשטיין. תל אביב: קשב לשירה 2001.

8. רודולף שטיינר (1861-1925) ייסד ב-1913 את החברה האנתרופוסופית, המציבה במרכז את חכמת האדם (אחרי שעזב את החברה לתיאוסופיה, שהציבה במרכז את חכמת האלוהות). מקור השם הוא יווני-לטיני, אנטרופוס-אדם, סופיה-חכמה. על פי שיטתו, נתפסת האמנות ככלי מרכזי בחינוך חיי הרגש.

9. אוריתמיה – מקור המונח ביוונית. שיטת תנועה (שאינה מחול או התעמלות) ששורשיה אנטרופוסופיים, אותה פיתח רודולף שטיינר עם רעייתו מריה פון סיוורס (Maria von Sievers). אמנות התנועה של חוקי הדיבור והמוזיקה, לשם יצירת גשר בין הנפש ובין העולם ואיוון האדם בשלושת ההיבטים של הנשמה – חשיבה, תחושה ורצון.

10. שמעון לוי, "המילה הנראית, התמונה הנשמעת", בתוך קולה של המילה, עורכת מריה בן ישראל, תל אביב: ככל והזירה הבינתחומית, 2004 עמוד 38.

11. חביבה פדיה, "קול זה היה", על עבודתו של ג'וזף שפרינצק: העולם עגול, שם, עמ' 93.

כך הצבעים והצורות מאפשרים לקול להביע תחושה המופעלת באמצעות הגירוי החזותי. בפרטיטורה של אריה, יצירתו של ג'ון קייג' מ-1958, צובע המלחין את דפי התווים בצבעים של ממש, ומשאיר בידי המבצע את הבחירה איך לתרגם כל צבע או צורה גרפית לשפתו האישית. התיווי כאן הוא שורה או מקבץ של צורות גרפיות צבעוניות, שעל המבצע לתת לכל אחת מהן פירוש משלו והחלטה על צבע/גוון קול, גובה צליל, חוזק, מקצבו ומשכו, ולאחר קביעת הפרמטרים האלה - להיצמד אליהם לאורך היצירה בכל פעם שצורה מסוימת חוזרת על עצמה. מובן שכל אמן מבצע ייצור שורת פרמטרים שונה, בבחירה שהיא אישית מאוד. את אריה הקדיש קייג' לקטי ברבריאן,<sup>12</sup> מלחינה וזמרת יוצאת דופן ביכולתה הקולית המגוונת. לצד היותה חלוצה בכיצועיה המופתיים בשנות ה-60 של המאה ה-20 למוזיקה מתקופת הבארוק ובעיקר יצירות של מונטוורדי ופרסל, ועם דיאלוג מרתק שקיימה עם ה"ביטלס" - מצאה ברבריאן כר נרחב לביטוי בעיקר במוזיקה שכתבו למענה ובהשראתה לוצ'אנו בריו ומלחינים אחרים מחוגו. היא נודעה במיוחד בטכניקה שפיתחה לכדי אמנות על סף קסם-קולי, rapid-reflex, שאפשרה לה לעבור במהירות הבזק בין סגנונות מוזיקליים והפקות קול שונות לפעמים תוך כרי משפט ארוך אחד.

לביצוע האריה של ג'ון קייג' בחרה ברבריאן לפרש את הסימנים והצבעים כך:

כחול כהה = ג'ז

אדום = אלטו

שחור עם קו מקביל מנוקד - Sprechstimme (צורת הדיבור-זמרה אצל שנברג

בפירו הסהרורי)

שחור = דרמטי

סגול = מרלן דיטריך

צהוב = קולטורה

ירוק = עממי (FOLK)

כתום = מזרחי (אוריינטל)

כחול = תינוק

חום = מאונפף

12. קטי ברבריאן (1928-1983), זמרת מצו אמריקאית ממוצא ארמני, שנישאה ללוצ'אנו בריו, המלחין האיטלקי בן דורו של קייג', ולמענה הוא הלחין את רוב יצירותיו הקוליות, ביניהן מחזור "שירי עם" (Folk Songs) הידוע.

קייג' נולד ב-1912, השנה שארנולד שנברג יצר בה את פיירו הסהרורי, יצירה ששינתה מאוד את אופן התיווי. ב"פיירו" נדרש המבצע להשתמש בקול בשלל גוונים וללא "פיטש" (pitch) מדויק במעין חופש טונלי. אך שנברג, כמו בריו מאוחר יותר, נותן שורה של הנחיות כיצד "לקרוא" את החופש הזה. כאן שואב שנברג השראה מתיאוריית התת-מודע של פרויד, ומבקש לתת ביטוי למהות הפנימית העמוקה בלא שליטה או סינון של הרציו, של האינטלקט. כששומעים את היצירה בראשונה יש תחושה של תוהו ובוהו צלילי. הא-טונליות מאפשרת לצלילים לנוע או לצוף בחלל לא מוגדר, עם הרבה דיסוננסים וסוג חדש של שימוש בקול, Sprechgesang, דיבור דקלומי-זמרתי או זמרה דיבורית. לביצוע הבכורה בניצוחו בחר שנברג סולנית שהיא שחקנית ולא זמרת, והדבר ודאי מעיד על סוג הביצוע שחיפש.

אין ספק שרוח התקופה - עולם האקספרסיוניזם הוויזואלי של בראק, קנדינסקי, קוקושקה וקבוצת ה"פרש הכחול" - תרמה תרומה מכרעת לשאיפה זו להשתחרר מכל קווי מתאר ומגבלות מקובלות.

בשיטת התיווי של קייג' או של שנברג דומה כי החופש הוא השליט, אך האמן המבצע, ברגע שהוא מחליט על הפרמטרים הצליליים על פי הסימנים, בעצם קובע לעצמו גבולות ברורים מאוד, התוחמים את הביצוע הספציפי.

לכאורה מאפשר התיווי המודרני יותר חופש מתיווי קלאסי, אך למעשה שניהם מאפשרים, באופנים שונים, חופש פעולה שקשור לסוג המוזיקה ולסגנון המסוים. לכל סגנון יש מרחב מחיה מיוחד לו. את החלטות ה"צבע=צליל" של ברבריאן אפשר ליישם גם בדף תווים "קלאסי" של מוזיקה רומנטית; גם על דף שיר של שוברט, שומאן, בראהמס או מאהלר אפשר לסמן מפת צבעים.

המוזיקה הקלאסית מאפשרת מרחב פעולה של אינטרפרטציה דווקא בתוך הגבולות הברורים שהיא מציבה בעזרת חוקיה המפורשים והמקובלים. אלה אינם אלא מפת דרכים, שבעזרתה יוצא המבצע למסע האישי המיוחד שלו. ביצועים חוזרים של אותה היצירה, בתיווי קלאסי או מודרני, יהיו תמיד שונים זה מזה.

סוד הביצוע הייחודי והמרגש הוא בהדגשים, בגווני הקול וברוח הסמוי שבין המצלולים של השותפים לביצוע; בעזרתו אנו מזהים את טביעת אצבעותיו של אמן זה או אחר, שייחודו בפריסה החד-פעמית על ציר הזמן את צלילי היצירה שהוא מבצע. זוהי למעשה "מפת הצבעים" של אותו אמן.

בין השנים 1948 ל-1979 הקליט דיטריך פישר-דיסקאו את "מסע החורף" תשע פעמים, מתוכן ארבע עם ג'רלד מור, ואת האחרות בכל פעם עם פסנתרן אחר ובתקופה אחרת של חייו, וההבדלים בין הביצועים ניכרים בעיקר בתזמון ובמקצב



הפנימי. הביצוע ה"צפוף" ביותר הוא בן כ־71 דקות, ואילו הביצוע האיטי ביותר, שהוא גם הראשון שבהם (עם קלאוס בילינג בפסנתר), נמשך כמעט 80 דקות. בכל אחד מהביצועים יש קריאה שונה של הטקסט המילולי והמוזיקלי. לקול עצמו נוספו עם השנים עומק וגוונים שנובעים מניסיון החיים ומהניסיון הבימתי, חוויות ותובנות שהעשירו את האמן המבצע ואפשרו לו במודע, ואולי גם שלא במודע, קריאה חדשה בכל פעם.

אפשר להסתכל על כל ביצוע של יצירה מוזיקלית כעל מעשה של פיסול בזמן, שהרי הוא־הוא חומר הגלם של המוזיקאי המבצע. כלי הנגינה, הקשת, זרם האוויר, האצבעות הפורטות או מקישות – כל אלה הם כפטיש, האזמל, המקצוע ושאר כלי העבודה של הפסל.

בכל פעם שזמר ניצב לפני ביצוע טקסט הוא חוצב בגוש הזמן הלא מעוצב שלפניו מילים וצלילים, על פי קווי המתאר שסימנו בו המשורר והמלחין לפניו. עיצוב חומר הגלם שממנו יוצא "פסל" השיר אינו שונה בעצם מדרכו של מיכלאנג'לו, שסבר כי בעבודתו הוא משחרר וחושף מתוך גוש האבן את הפסל החבוי בו מקדמת דנא. גם המוזיקאי מתבקש לחשוף ממד חבוי, כפי שהיטיב לתאר זאת סטפן נחמנוביץ' בספרו *Free Play*.<sup>13</sup>

כאבן לפסל, כך הוא הזמן למוזיקאי. בכל פעם שהוא קם לנגן, המוזיקאי עומד שם לנוכח גוש הזמן הלא מעוצב שלו. על גבי הריק הזה, החסר צורה לכאורה, הוא מושך אולי בקשת של כינור, שהיא כלי לעיצוב הזמן או פיסולו – או, הבה נאמר, לשחרור הצורות הטמונות באותו רגע ייחודי של זמן.

בשנות ה־70 המוקדמות זכיתי להימנות עם חוג תלמידיו של לאון שידלובסקי, שהיה בעצם הראשון שהביא לארץ את המוזיקה האליאטורית,<sup>14</sup> ולימד אותנו בדרכים המיוחדות לו להיפגש עם המוזיקה שאנו מבצעים באופן רב־שכבתי. היינו קבוצה קטנה ומלוכדת של תלמידי קומפוזיציה, שאליהם הצטרפתי על תקן

---

13. Stephan Nachmanovitch, *Free Play - The power of IMPROVISATION in Life and the Arts*, Tarcher/Putnam Books published by G. P. Putnam's sons New York 1990, p. 31

14. מהמילה הלטינית ALEA, שפירושה "קוביות". מוזיקה שמשאירה יסוד מסוים של היצירה ליד המקרה (CHANCE MUSIC), כשהמלחין מציין רק את מקצת מרכיבי המוזיקה ומאפשר למבצע לאלתר על פי הוראות הניתנות בגוף היצירה. המונח נטבע בסמינר הקיץ למוזיקה חדשה בדארמשטט באמצע שנות ה־50 של המאה ה־20. במאה ה־18 היה פופולרי משחק קוביות מוזיקלי, שבו בוחרים את רצף התיבות על פי הטלת כמה קוביות. יש סברה שגם מוצרט שיחק בו.

"הזרוע המבצעת" - ולא היסטתי להשתתף בניסויים קוליים מרחיקי לכת. אחת היצירות, זו של דן לוסטגרטן, תיארה טקס של עקירת לבבות בשילוב עם תבניות מספריות בעלות כוח מאגי, שניהם לקוחים מטקסים עתיקים של תרבויות רחוקות ונשכחות. התבקשתי לצרוח בשני מקבצים של 9 דקות כל אחד, על פי פרטיטורה שנתנה לי רק הנחיות גובה ועוצמה; צרחתי ובכיתי והשמעתי קשת של קולות ככל שגרונתי אפשר לי וכאוות נפשי, בעודי נשענת על הפסנתר שניצב במרכז הבמה, לבושה באופן דרמטי, בשמלה שחורה ארוכה, זרועותיי בכפפות ארוכות שחורות גם הן ועולות מעבר למרפק בסגנון שנות ה-20 של המאה הקודמת, יחפה על משטח של אורז שפוזר על נייר כסף - עוד סאונד ליצירה... באותו ערב גם "שרתי־דיברתי" כמה פרקים מתוך פיירו הסהרורי של שנברג, ביצעתי את יצירתו של יצחק שטיינר מאצ'ו פיצ'ו,<sup>15</sup> שהתבססה על טקסט של המשורר הצ'ילאי פבלו נרודה,<sup>16</sup> ולסיום - היצירה אופוס 1 של יאן רדז'ינסקי,<sup>17</sup> שהייתה כולה תנועות, עיצורים, מלמולים ו"קולות" בתוך אנסמבל כלי. הטיוול הזה במחוזות הקול אפשר לי היכרות חדשה, עמוקה ומרגשת עם המתרחש בתיבת הצליל שבגופי, ואף על פי שכמה ימים ביקש גרונתי מנוחה, אין לי ספק שהתנסות זו בחוויה קולית־רגשית העשירה את לוח הצבעים שלי כמבצעת לא רק של שומאן, בראהמס, מאהלר, וולף - אלא גם של באך והנדל. בין תחומי האמנות נרקם קשר חדש: ציוריהם של קנדינסקי ושל חואן מירו<sup>18</sup> התחילו "לדבר" אליי בשפה חדשה, מוזיקלית, ויכולתי "לשיר" אותם כפרטיטורה. באותן שנים, בקונצרט של מוזיקה בת זמננו,<sup>19</sup> ביצעתי עם הזמרים עדי עציון וג'רום בארי את יצירתו של שידלובסקי לאנה בלומה יש ציפור לטקסט של האמן

15. אתר פרה קולומביאני מהמאה ה-15 של האינקה, שנבנה לכבוד שליט האינקה פצ'אקוטי על רכס הר בשולי עמק אורובמבה בפרו בגובה 2,430 מ' מעל פני הים.

16. Pablo Neruda (1904-1973), *The Hights of Macchu Picchu*.

17. מכהן כפרופסור לקומפוזיציה באוניברסיטת קולומבוס, אוהיו.

18. חואן מירו בציור "שיר התנועות" התייחס ל"שיר התנועות" של רמבו.

19. בסדרה "מוזיקה בממד חדש" שערכה המלחינה ג'ואן פרנקס־ויליאמס במוזיאון תל אביב, בשיתוף רשות השידור.

הגרמני קורט שוויטס, <sup>20</sup> *Anna Blume hat ein Vogel*. הפרטיטורה, שהייתה בעצם ציור גרפי מרתק ביופיו, שימשה מפת דרכים קולית, אך גם מפת משטח הבמה שעליה עמדנו והלכנו לכיוונים מסוימים או עברנו בנקודות מסוימות. למעשה היינו חלוצים באמנות ה־"sound poetry" בישראל.

אחרי רצח הספורטאים במינכן הגיב שידלובסקי והלחין זעקה מזעזעת ושמה 11 מצבות - יצירה שאי אפשר היה לבצע אלא באולפן ההקלטות, מפאת העומס הרגשי שיצרה על הקול. ההזדהות העמוקה שלי עם החומר ולכן בחירתי באופן הביצוע, שחרג מגבולות הקוליות המקובלת וכלל בכי על סף ההיסטריה, יבבות וזעקות נהי של כאב - נבעה בעיקר מהיותי ישראלית שחשה את הפגיעה באופן אישי וחרף, ולא רק כזמרת־מבצעת. איני סבורה כי אפשר היה לבקש מאמן שאינו קשור בכל נימי נפשו לגורל היהודי־הישראלי לבצע את היצירה ולקרוא פרטיטורה כזאת באופן "אובייקטיבי" כמוזיקאי מהשורה.

זמן קצר לפני מלחמת יום כיפור עלה לארץ מרק קופיטמן,<sup>21</sup> שהביא עמו שפה מוזיקלית חדשה, ש"שוחחה" עם זו האליאטורית של שידלובסקי. יצירתו הראשונה בעברית נכתבה כתגובה על המלחמה, קנטטה לאלט ואנסמבל כלי לטקסט של יהודה עמיחי, שמש אוקטובר. לביצוע היצירה נדרשתי לכל הדרכים והשבילים הקוליים שאתם הפגיש אותי השיעור של שידלובסקי, ולא נרתעתי מלזעוק את כאב הקורבנות בשורה הקשה כל כך שפותחת את השיר:

שְׁמֵשׁ אֹקְטוֹבֵר מְחַמֶּמֶת אֶת פְּנֵינוּ  
שְׁמֵשׁ אֹקְטוֹבֵר מְחַמֶּמֶת אֶת מְתֵינוּ.

גם כאן הפרטיטורה מצוירת, עם "אשכולות" של צלילים וְחִצִּים המכוונים את הקול בעליות ובמורדות הזעקה והרגש, בעיקר במילה "מחממת" בעבורה נדרשתי לזעוק במעלה הקול עד לקצה גבול היכולת של מיתרי גרוני, ולעבור בבת אחת

20. Kurt Schwitters (1887-1948), צייר גרמני שנודע בעיקר בטכניקת הקולאז'ים שלו ובכתיבתו הדאדאיסטית, אף על פי שרשמית לא השתייך לקבוצת הדאדאיסטים הברלינאים, שאליה ביקש להצטרף אך נדחה על ידה. הוא פרסם בין השאר את ספר השירים *ANNA BLUME - DICHTUNGEN*. על הדף הראשון מודפסות באלכסון גם אותיות המילה דאדא - D A D A. לדבריו, השפיעו עליו תוצאות מלחמת העולם הראשונה עמוקות, ויצירתו כולה התקדרה והלכה. הוא המשיך את המסורת העתיקה יומין שבה משוררים קוראים בקול את שיריהם, אך עשה זו בדרכו המיוחדת, בפירוק מילים להברות בגבהים ובמקצבים לא צפויים, דרך שהניחה את היסוד להתפתחותה של אמנות ה־"SOUND POERTY".

21. מרק קופיטמן, 1929-2011.

ולהצליל את השמש, שמחממת גם ילדים משחקים ומקפצים בתום, דבר שאינו מופיע בטקסט של עמיחי, אך מופיע בחריפות ניגודית ב"טקסט" של קופיטמן, כשהוא משלב בתזמור מוטיבים של שירי משחק ילדים.

על האמן המבצע למצוא את האומץ הדרוש להתנסויות שונות ומסעירות, כדי שייוצר החיבור הנכסף לכדי מעשה מרכבה אחד – טקסט, מוזיקה, צליל, נשימה, נשמה, פיסוק, רגש, הבעה, קסם וכן הלאה.

את הטכניקה הקולית המדויקת אפשר ללמוד ולשכלל, אך הצד הרגשי, שממנו נובעת יכולתו של האמן לרתק את קהלו ולקחת את שומעיו אל מחוזות עולמו שלו ושל השיר או היצירה – הצד הזה דורש מהאמן אומץ לב גדול, הכרוך בחשיפה אותנטית של קרבי הרגשיים, מעשה שאינו פשוט כלל.

נקודת המפגש בין סערות הנפש של היוצר-המלחין ובין אלה של היוצר-המבצע היא נקודת הקסם שבה יכול הקהל להצטרף ולחוות את מלוא עומק יופייה של היצירה. לכך שואפים כולם – המלחין, המבצע והקהל. כדי להגיע אליה ולחזור ולהגיע אליה שוב ושוב במשך שנים של חשיפה על הבימה, נדרש האמן המבצע לבסיס בטוח של טכניקה וידע, ובכך אני חוזרת למעשה לשלבי ההכנה לביצוע של יצירה כפי שפורטו כאן. לעתים מוטב שלא לחשוב על המלחין אלא רק על יצירתו, ולחפש את התמונה האינטימית הנחבאת בתוך החומר המבוצע:

למשל, בשירו של מאהלר, Ich atmet einen Linden Duft, אמור המבצע ליצור בדמינו של המאזין תמונה מלאה של החדר שבו ניצבת הצנצנת, ובה ענף של עץ התרזה שהביאה ידה של האובת המשורר, תמונה שיש בה הרבה מעבר לטקסט, אשר לא מפרט למשל מה גודל החדר, אילו צבעים מרחפים בו, האם השולחן עומד ליד החלון או באמצעו, והצנצנת – האם היא מזכוכית שקופה, ירוקה או מחומר אטום? האם יש לחלון וילונות, ואם כן, מה מרקם החומר שמהם הם עשויים ומה צבעם, והאם הרוח משחקת בהם או שמא החדר סגור ושקט, ומהו הריח ששואף המשורר אל קרבו – כל אלה סמויים מהעין, והם מתקיימים כסב־טקסט שעל האמן המבצע להחיות בתוך גופו, בתוך הזיכרון החושי שלו, ולשם כך עליו לבחור צבעים וריחות ותחושות מהזיכרון האישי ולהחיות אותם בביצוע.<sup>22</sup>

Ich atmet' einen linden Duft!

שאפתי לקרבי את ניחוח התרזה

Im Zimmer stand

בחדר נצב

Ein Zweig der Linde,

ענף אחד של עץ התרזה,

22. ראה גם: מירה זכאי ואנדרה היידו, לאן שוחים דגי הסלמון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד / קו אדום, 1999, עמ' 5-154.

המילה והצליל – מהדף אל הבמה

Ein Angebinde	מִתַּת
Von lieber Hand.	מִיַּד אֶהוּבָה
Wie lieblich war der Lindenduft!	כַּמָּה נְעִים הָיָה נִיחֹחַ הַתְּרוּהָ!
Wie lieblich ist der Lindenduft!	כַּמָּה נְעִים הוּא נִיחֹחַ הַתְּרוּהָ!
Das Lindenreis	אֶת עֲנַף הַתְּרוּהָ
Brachst du gelinde!	הִבָּאת אֶת אֶהוּבָה!
Ich atme leis	נְשַׁמְתִּי בְּרַכּוֹת
Im Duft der Linde	בְּתוֹךְ נִיחֹחַ הַתְּרוּהָ
Der Liebe linden Duft.	אֶת רֵיחַ הַתְּרוּהָ הָאֶהוּבִי.

F. Rückert (1788-1866)

במרכזם של כפרים רבים באירופה ובגרמניה ניצבים עצי תרזה עתיקים, שלרגליהם היו עורכים טקסים, חתונות ומשפטים. העץ הוא קדוש במסורת העמים הטבטוניים, והוא עץ נבואה אצל הסקיתים. באמונה העממית שוכנים מתחת לעץ התרזה שדים ורוחות, אך עם זאת, הוא מגן על החוסים בו מפני ברקים ומחלות. העץ היה חביב על משוררים ונאהבים בשל ניחוח פרחיו וצורת הלב של עליו. שוברט, בשירו של וילהלם מולר (Müller) על עץ התרזה במחזור "מסע החורף", מתאר בעיקר את כוחו המרפא והמכיל של העץ, ואפילו ביאליק הקדיש לו שורות נפלאות.

הקהל, אף שאינו יודע כל זאת, מרגיש באינסטינקט את מידת ההזדהות של המבצע עם החומרים שבקולו ובגופו, ומסוגל בעקבות הרגש הזה להצטרף למסע המתרחש לנגד עיניו על במת הקונצרט. המסע הוא רב-ממדי – גם בגלל ממד הזמן העובר מתחילת השיר ועד סופו או מתחילת הקונצרט ועד סופו, וגם בגלל ממד המסע האישי של היוצר והמבצע, מסע שהתרחש לפני זמן הקונצרט, מסע של גילוי וחיבור אל טקסט שנבחר להיות מולחן, מסע של אמן מבצע אל חומרים הנוגעים ללבו ומבקשים ממנו לבצעם, חיבור מסתורי שבלעדיו אין נוצרת ההתעלות האמנותית.

עוד דוגמה מובהקת היא סיפורה של מיניון (Mignon), שמצא לבוש אמנותי מופלא בסיפור החניכה של וילהלם מייסטר ביצירתו של גתה,<sup>23</sup> ואחר כך קיבל מענה מוזיקלי ייחודי אצל מלחינים רבים.

מכל הנשים שמאכלסות את הספר, קיבלה מיניון את תשומת הלב הגדולה ביותר של המלחינים בני תקופתו ועד ימינו. מאז שנפגשו אתה בספרו של גתה

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795 . 23

הם נמשכו לדמותה התמימה, המיוסרת והפיוטית. בשמונה הספרים שמרכיבים את היצירה מתאר גתה את ניסיונותיו של וילהלם להימלט מהחיים הריקניים של המסחר והבורגנות. בנדודיו הוא פוגש בין השאר להקת צוענים שהם שחקנים-רקדנים-אקרובטים, וביניהם נמצאת מיניון, בת למשפחה איטלקית אצילה שנחטפה על ידיהם מארצה, ושאייה (במסווה של נגן נבל) מנסה לגונן עליה בלא הצלחה רבה. וילהלם מציל את שניהם ומביאם לארמונו, ומיניון מתאהבת בו בסתר. בספר השלישי, כשוילהלם שואל אותה - לאן היית הולכת כעת, כשאת משוחררת? היא עונה לו בשיר "התכיר את הארץ שבה פורח התפוז", שהולחן יותר מ-30 פעמים. בספר הרביעי, כשמתברר למיניון כי מושא אהבתה רחוק ולא מושג, היא שרה את שירה הידוע, "רק מי שמכיר את הגעגוע יודע מה רב סבלי", שהולחן גם הוא אין ספור פעמים. במוזיאון לאמנות בלייפציג נמצאת התמונה שצייר וילהלם פון שדוב,<sup>24</sup> ובה מתוארת מיניון כמלאך עם כנפיים גדולות, פורטת על לאוטה במבט מהורהר.

כשזמר מחליט לבצע ברסיטל קבוצה של שירי מיניון, עליו לעבור שוב את התהליך הראשוני של התחברות אל הטקסט, כמו שתואר קודם בתהליך הלמידה, כאילו הוא קורא בו בראשונה, קריאה ראשונית, בתולית, בלא כל הכנה או הנחה. אם יבחר קבוצת שירי מיניון של שוברט בלבד, של שומאן או של הוגו וולף - יצטרך לברר לעצמו את התהליך שעבר המלחין עם הדמות שהוא מאיר דרך כמה טקסטים שלה, אך אם יחליט לבצע מקבץ של כמה מלחינים לאותו שיר - המפגש יהיה שונה.

בשלב ההתייחסות למלחינים השונים ופירות התמודדות עם הטקסט, יעבור גם הוא תהליך ליניארי מול כל שיר ושיר, או ליתר דיוק כל מלחין ולחנו, אך בה בעת ייווצרו תובנות של הפריה הדדית בעקבות הצמתים המלודיים וההרמוניים השונים אצל כל אחד מהם. למשל - הכרומטיות אצל הוגו וולף בשיר Nur wer die Sehnsucht kennt, שהיא הליכה רגשית על פי תהום, בדיעבד תאיר באור אחר את הפשטות המלודית בשירו של שוברט או את המרחב ה"רוסי" כל כך בתרגומו המלודי של צ'ייקובסקי לאותו טקסט עצמו.

הוגו וולף פותח את השיר במהלך כרומטי מרתק, שבו יורד המשפט הראשון מהצליל דו2 צעד אחר צעד, ולמעשה מנצל את כל הצלילים המשתרעים בין התו הראשון של המהלך ובין זה שסוגר אותו - רה#, כמעט כמו שורה של שנברג. שוברט, לעומתו, מכיל שורה זו בתוך קווינטה מינורית עולה, מלודית ונוגעת ללב

Museum der Bildende Künste, Leipzig Germany - Wilhelm von Schadow .24  
(1788-1862)

בפשטותה, המייצגת גם את דמותה של מיניון. שומאן מרחיב קמעא את מנעד המשפט הראשון וכולל בה קפיצה של סקסטה מינורית, שגם היא, כמו בשירו של שוברט, מייצגת נאמנה את הדמות התמימה שנחטפה ונלקחה למקום רחוק כל כך ממולדתה, ונשבתה גם בכבלי האהבה וכבלי ייסוריה. צ'ייקובסקי פותח את השיר ומבקש את קולו של האמן לצלול לעומק לא רק מבחינת מנעד הקפיצה כלפי מטה, אלא בעיקר מבחינת הטבילה בכריכת הצבע של הקול.

Nur wer die Sehnsucht kennt	רק זה המִכִּיר גְּעִיּוּעַ מֵהוּ
Weiß, was ich leide!	יֹדֵעַ אֶת שְׁאֵנִי סוֹבֵּלֶת!
Allein und abgetrennt	לְבַד, מְנַתֶּקֶת
Von aller Freude,	מִכָּל שְׂמֵחָה
Seh ich ans Firmamen	אֲנִי תִרְהַ בְּרִקִיעַ
Nach jener Seite.	אֶל מַעְבַּר אֱלִיּוֹ.
Ach! der mich liebt und kennt,	הֵהָ, זֶה הָאוֹהֵב וּמִכִּיר אוֹתִי
Ist in der Weite.	נִמְצָא בְּמִרְחָק.
Es schwindelt mir, es brennt	רֹאשִׁי עָלֵי סַחְרָחַר, וּבוֹעֲרִים
Mein Eingeweide	בִּי קִרְבִּי.
Nur wer die Sehnsucht kennt	רק זה המִכִּיר גְּעִיּוּעַ מֵהוּ
Weiß, was ich leide!	יֹדֵעַ אֶת שְׁאֵנִי סוֹבֵּלֶת!

Goethe (1749-1832)

מעניין לקרוא את דבריה של לוטה להמן על אופן הביצוע הרצוי לשיר הזה (בנוסח של צ'ייקובסקי):

עטפי את עצמך בתחילת השיר במלנכוליה עמוקה, הרגישי את המילים הראשונות של הטקסט האצילי הזה, התחילי לשיר מתוך צלילי הפסנתר, כך תמצאי גם את הבעת הפנים הנכונה ואת היציבה המתאימה לשיר. התחילי עם ריגוש גדול וצבעי את קולך בכהות רבה. נסי לתת למלודיה את התכונה הקטיפתית העמוקה של צ'לו נהדר, הגואה ויורד ברכות בקרשנדו ודה-קרשנדו.<sup>25</sup> תני לשיר לנבוע מעומק נשמתך, ממעמקי נפשך.

...המבט מופנה למרחקים. המקצב מתגבר, ועלייך לשיר בעוצמה גוברת והולכת,

25. קרשנדו – מעבר מצליל חלש לצליל חזק, דה-קרשנדו – החלשה של הצליל, crescendo, de-crescendo

ואחר כך לחזור לקצב רחב יותר, כאילו אנחה כבדה מובילה אותך, את המילה kennst יש להדגיש בהבעה מעודנת של כאב. את לבר, בין זרים, איש אינו מבין או מכיר אותך, היה רק אחד שהבין, זה שנמצא עכשיו במרחקים. את המילים "in der Weite" (במרחקים) צריך לשיר בקול הולך ונעלם, אבודה לגמרי בתוך ייסוריך [...] ושוב, אזרי אומץ, "אספי את עצמך" רק כדי להתחזק ולהתפרץ בתלונה וביאוש, "רק זה שמכיר את הגעגוע יודע מה אני סובלת" - עכשיו מתחיל קרשצ'נדרו מתמשך ועולה עד להתפרצות היאוש, "לבר, מופרדת מכל שמחה" - כוחותייך עוזבים אותך, בדמיונך את נשברת, כמעט נופלת, נשענת על אדן החלון, שדרכו את מביטה, כמעט מעולפת, "ראשי סחרחר, בווער..." הדגישי את הקונסוננטים בצורה חריפה מאוד, בעיקר במילה brennt (בווער). שירי כאילו את מתגברת על כאב פיזי. סיימי את השיר באנחה, כאילו נמסה בדמעות, הניחי לצלילים להחוויר ולהימוג לגמרי, כאילו את טומנת את ראשך בזרועותייך, בודדה, אומללה ומיאשת - בלא הקלה וללא תקווה.<sup>26</sup>

גישתה של להמן לאינטרפרטציה "משוחחת" בלא ספק עם דרך עבודתו של הבמאי סטניסלבסקי ועם עולם הרגש הפנימי בדרך מעוררת השתאות. היא ממש מביימת כל סצנה לפרטי פרטים, תוך כדי התייחסות לטקסט כמובן, אך רק אם הוא משרת את האימפולס הרגשי האותנטי של הדמות ושל המבצע.

לאורך כל הספר היא בעצם חוזרת ומבקשת את הזדהות האמן המבצע עם הדמות הדרמטית, עם הפרסונה שמסתרת בטקסט.

מיניון קיבלה גם תרגום אופראי מרשים. באריה המפורסמת מתוך האופרה בשם הזה של אמברואז תומא<sup>27</sup> למילות השיר "התכיר את הארץ שבה יפרח התפוז? Kennst du das Land wo die Orangen blühen?"<sup>28</sup> המנעד הקולי רחב יותר, ובולט בה בעוצמתו משפט המפתח שמופיע בהמשך: "שם ארצה לחיות, לאהוב ולמות".

C'est là! C'est là que je voudrais vivre,

Aimer, aimer et mourir!

את המילים C'est là (שם, בארץ שבה פורח התפוז) מותח תומא כלפי מעלה מצליל המוצא על פני סקסטה גדולה, שנראית בהקשר של האריה עוד יותר גדולה משהיא

26. שם, עמוד 187.

27. Mignon - Ambroise Thomas (1811-1896) (1866)

28. השיר מופיע ראשון בספר השלישי של וילהלם מייסטר, והולחן יותר מ-90 פעמים.



באמת, גם בגלל ה"טסיטורה"<sup>29</sup> הגבוהה של המשפט הזה, אך גם בגלל הסימיות של המשפט הרגשי והמתגעגע כל כך, היורדת במפתיע בדרך מפותלת אל מרחק נונה מהצליל העליון, ולפני שהיא מגיעה אל פתרונה וחוזרת לצליל המוצא, מהדהד באוזנינו צליל הספטימה החריפה שבולט על הקו המלודי המפותל. אותה שורה ראשונה, שבה נשאלת שאלת המפתח של השיר כולו, משתרעת אצל שוברט על פני קוורתה בלבד, ורק אחר כך ממשיכה בעוד קפיצת סקסטה כלפי מעלה.

אצל הוגו וולף מושגת הרגשת הגעגוע והמרחק שבאותו טקסט על ידי מהלך סקוונצה חופשי, כמעט על גבול האלתור, במילים dahin ("לשם, לשם מייחלת אני...") בצלילים הגבוהים ביותר בשיר כולו, ה"שם" – מחזו החפץ של הנפש המיוסרת – הוא רחוק ומתוח קולית, והאתגר של המבצעת הוא למצוא את הדרך הקולית-הטכנית-הרגשית להביע את ה"מתיחה" של הדמיון אל הארץ הרחוקה והנכספת, וגם את המתח הקולי שנובע בטבעיות משירה ברגיסטר הגבוה של הקול, בקצוות, בלי שהמתח הזה ישפיע על האיכות הקולית. לטעמי, אם החלק הזה בשיר יישמע קל לביצוע – יצא שכרו בהפסדו. על המאזין לחוות לא רק את הצליל, אלא גם את החוויה הפיזית המתרחשת בלוע המבצעת – במיצר שבין קפלי הקול, שם צריכה הנשמה המזומרת לפלס דרך כדי למצוא את ביטויה.

העניין הזה מוביל אותי להרהור בקטע נוסף שבו קלות יתר של ביצוע שורה מסוימת תחטא לאמת האמנותית של המלחין ושל יציר כפיו: את השיר על הארץ מאת גוסטב מאהלר מבצעות לרוב זמרות אלט או מצו (יש גם אופציה לבריתון בתפקיד הקול הנמוך). מאהלר הבחין והכיר בלא ספק בהבדל ה"אישיותי" שבין שני הקולות האלה, כשצלילים מסוימים, בעיקר אלה שמעל פה# שבקצה העליון של החמשה, נשמעים אצל זמרת מצו קלים ומרחפים, ואילו אצל האלט, גם בגלל אופיו וכובדו של הקול, הם יישמעו מתוחים יותר, וניכר יהיה המאמץ הכרוך בטיפוס אל פסגת ההר הזאת. אין לי ספק כי לכך התכוון מאהלר כשמתח את קצוות המנעד הקולי.

ברצוני לעבור אל עולם השיר הישראלי, שלטעמי חלק ניכר בו ראוי לתואר ליד במובנו הקלאסי, ולהתבונן במשפט הפותח את שירו של דוד זהבי למילותיה של חנה סנש, "הליכה לקיסריה". השיר נכתב לפני קום המדינה (1942) כשיר תפילה, ואין בו אלא בקשה מהאל שישמור על הקיים ועל העיקר האנושי:

29. Tessitura = מארג, מערך, מבנה, ובמוזיקה הכוונה היא למיקומו של המשפט המוסיקלי במסגרת המנעד הקולי.

אֵלִי, אֵלִי  
 שְׁלֵא יִגְמַר לְעוֹלָם  
 הַחוּל וְהֵיִם,  
 רְשָׁרוֹשׁ שֶׁל הַמַּיִם,  
 בְּרֶק הַשָּׁמַיִם,  
 תַּפְלַת הָאָדָם.

באופן נדיר בלחן הישראלי, יש כאן מהלך של אוקטבה כלפי מעלה בין שני הצלילים הראשונים של השיר: מהלך שמבקש בטבעיות הגברה של הצליל, קרשנדרו.

האומנם?

האם רצונו של המתפלל להתריס? לדרוש? לבקש? לייחל? לקוות?  
 כאן מתבקש הזמר המבצע להחליט מה הוא הרגש שיובייל את המשפט הפותח, וכך לכנות את פרשנותו האישית.

שיר שונה לחלוטין בטבעו, "אורחה במדבר" (י. פייכמן / ד. זהבי, 1927) פותח במנעד צפוף של טרצה מינורית הלוך ושוב, המלווה את המילים "ימין ושמאל, רק חול וחול..." ואמור להכניס את המבצע ואת המאזין גם יחד אל היובש המדברי ואל הנוף המונוטוני.

הטקסט מעלה שאלות ביצוע רבות. למשל: איך לשיר את הצליל האחרון של המשפט הראשון וגם של השני, כלומר - האם להמשיך את ההברה של החולם המלא במילים חול ורמשעול, כלומר להתמיד על צליל ה-O, או להמשיך ולהדהד את הצליל של האות למד, שהיא מהקונסוננטים הקוליים.<sup>30</sup> טכניקת ה"בל קנטו" מבקשת מאתנו להימנע ככל האפשר משוואים נעים, אך השפה העברית משופעת בהם, מה דינם?

האות "למד" מופיעה בשיר בצורה דומיננטית לכל אורכו (14 פעמים), בעיקר בשתי השורות הראשונות; ובהמשך בתיאור המדבר - ההברה המרכזית היא A אה - הברה פתוחה שאפשר שלא לצבוע אותה כלל בניגוד לנהוג בשפות אחרות, להשאירה במעורמיה וכך לתת ביטוי לצחיחות המדברית.

יְמִין וּשְׁמַאל רֶק חוּל וְחוּל  
 יִצְהִיב מְדַבֵּר לְלֵא מְשֻׁעוֹל.  
 אוֹרְחָה עוֹבְרָה, דוּמָם נֶעָה

30. Voiced consonants

כְּדָמוֹת חֵלוֹם שָׁם מְפֹלָאָה  
וְצִלִּיל עוֹלָה יוֹרֵד קְצוּב,  
גְּמָלִים פּוֹסְעִים בְּנוֹף עָצוּב.  
לִיּוֹלָן, לִיּוֹלָן, זֶה שִׁיר הַנְּרֹד,  
שֶׁתֵּק וְשֶׂאת - שֶׁתֵּק וְצַעַד.

אריאל הירשפלד, במאמרו "ברק השמים, תפילת האדם",<sup>31</sup> דן בשיריו של דוד זהבי ומנסה לחשוף "את המתח העמוק המונח ביסוד ה'ישראליות' שלהם - את המקומות הרחוקים המצטרפים בהם ותחושת מקום חדשה, הנמצאת כולה בספרה האמנותית". בדבריו על "אורחה במדבר" הוא מנתח את התחושה של הבנת הסולמות והמודוסים לעומת ה"מקמה", הנשמעת לאוזן האירופית כמונוטונית. הוא ממשיך ומעמיק את הדיון תוך כדי ניתוח המנעד, כיוונים מלודיים וריתמיים, והבנתם בתוך מערכת של סמלים.

בחירת שירו של פיכמן, על תמונת המדבר הנוסחאית שלו, והלחנתה באמצעות הסמלים הללו, מדברות בעד עצמן. סמל המזרח של המוזיקה מגלם כאן את כיסופי האדם הרומנטי אל האינסוף וההזיה.

באחד הרסיטלים שלי, שהוקדש לשיר הישראלי האמנותי, ביצעתי את "אורחה במדבר" פעמיים. פעם בתוכנית ופעם נוספת כהדרן. שני הביצועים היו שונים כל כך זה מזה, עד שהחלטתי לכלול את שניהם בתקליטור שיצא בעקבות הקונצרט הזה לכבוד שנת ה-40 לישראל. ההבדל בזמן הביצועים הוא 11 שניות, ולשיר של כשתי דקות זהו זמן ממושך מאוד. כאן נכנסים לתמונה הקצבים וצירי הזמן שמובילים לקראת ביצוע מסוים. שיר מושפע מאוד מהדופק שהצטבר קודם לכן, ושיר איטי שבא אחרי שיר איטי יחוה אחרת משיר שיושמע אחרי שיר מהיר.

בחיפושיו אחר צליל שייטיב לתאר את המדבר על מרחביו, צחיחותו והדממה שבתוכה מהדהדים צעדי הגמלים או אולי הפעמונים שעל צוואריהם, בחרתי בהפקת קול כמעט שטוחה וללא ויברטו, ובעצם נגעתי בסוגיה שאנו נדרשים אליה בדרך כלל בביצוע בארוק: עם ויברטו או בלעדיו?

השאלה רלוונטית במיוחד לשירה בשפה העברית, כי הלחן הישראלי לא רק שאינו מבקש ביטוי אופראי, אלא דוקא צליל פשוט שיחדור אל הלב כמילותיו של שיר החליל. ושאלה נוספת באותה הרוח: האם לשיר בהגייה הדומה לדיבור השגור במחזותינו, עם ריש גרונית מחוספסת, או עם ריש קדמית מתגלגלת כמו

31. אריאל הירשפלד, רשימות על מקום, תל אביב: עם עובד, 2000, עמ' 137-149.

באיטלקית, העוזרת מאוד "לשרר" את הקול קדימה ולאפשר לו הדהוד ברחבי אולם גדול אף ללא הגברה?

את הרסיטל סיימתי בשירה של חנה סנש "הליכה לקיסריה", שאותו הזכרתי וגם אליו מתייחס הירשפלד במאמרו. הוא מציין כי עליית אוקטבה היא נדירה למדי בזמר הישראלי, והיא "מחווה קיצונית" בתוך השפה ומנעד הקול של הדיבור הישראלי. הוא רואה בשיר "פלא אמיתי" ומנתח את המשמעות הסמלית של היחס בין המילים חול - עולם - שמים ואת התנועה במרחב התודעתי שנוצר בתוך משולש המילים הללו. ביצוע רגיש של השיר יביא לידי ביטוי הן את הייחוד שבלחן והן את הסמליות החבויה בטקסט המילולי.

כיוון אחר של חיפוש אחר הצליל המקומי הישראלי הוא של המלחין ידידיה אדמון, שניסה בזמנו לחקות את שירת הברווים במדבר על ידי הפקת קול גרונית וגבוהה ומתוחה מאוד, ויש על כך תיעוד מעניין בסרט דוקומנטרי על אודותיו.

לכן אפשר לקבל ממנו השראה והרשאה לשיר כך את שירו הידוע "שדמתי"<sup>32</sup>. כל אלה הן בעיקר שאלות של טעם, והתשובות רבות כמספר המבצעים; ומובן שאין דומה עמידה על במה בלא כל עזרים טכניים ובליווי פסנתר כמו ברסיטל הקלאסי, לעמידה על במה עם להקה של נגנים מלווים בכלים המוגברים באופן אלקטרוני, או אפילו עם גיטרה חשמלית ומיקרופון צמוד.

דוגמה אחרת לשאלות של אופן ביצוע נמצא בשירו של יהודה שרת למילותיה של המשוררת רחל, "הן דמה בדמי זורם". בדומה למנעד הצפוף שפגשנו ב"אורחה במדבר", גם כאן המנעד של קוורתה בלבד לאורך השיר כולו משפיע על ההחלטות הקוליות באינטרפרטציה של המבצע. דווקא כאן נשמעת פעמת צעידה חזקה יותר מזו של האורחה במדבר, אולי זה התדר של הלב הפועם.

הַן דְּמָה בְּדָמִי זֹרֵם,

הַן קוֹלָהּ בִּי רֵן -

רַחֵל הַרְוֵעָה צֵאן לָבוֹ,

רַחֵל - אֵם הָאֵם.

שירה של רחל מתנגגת בי שנים רבות, עוד מימי בית הספר היסודי, כשהמורה שלנו למוזיקה, אליהו גמליאל, הפליא "לשיר" לנו בחלילו את השירים שלימד. עם השנים התערבל הזיכרון המוזיקלי עם היכרות רחבה יותר של שירתה, ונשאר טבוע בי כמשהו מדיטטיבי, איטי מאוד, מהורהר, משקיף על עידנים רחוקים זה

32. סרטו הדוקומנטרי של יהודה יניב, "שדמתי", 100 שנה להולדתו של המלחין ידידיה אדמון, בעקבות ערב לזכרו שנערך באולם עינב בתל אביב, ב-2.7.96.

מזה – זה של רחל המשוררת וזה של רחל האם המקראית, שאתה היא מזדהה. והנה, בחיפושיי אחר ביצועים שונים לשיר הזה מצאתי שניים – האחד במקצב מתון אך בהחלט לא איטי, והשני, מחגיגות ה־90 של עין חרוד, עם קבוצת "ניגוני עין חרוד" והמוזיקאית סמדר כרמי-גיברמן ליד הפסנתר, ממש ריקודי ומהיר. בעבורי, כאמור, זהו שיר מהורהר ומופנם הנוגע גם במיתוס האמהות ובכמיהה אליה, ויש להניח כי הייתי מבצעת אותו בצורה ההולמת את עולמי הפנימי בנושא הזה, אך אין לי ספק כי לא הייתי מכוונת לדעתו של המלחין יהודה שרת, כלל ועיקר. הרי הוא אמר כי היה מנסה לרקוד הורה לצליליה של מנגינה זו! בשירים ישראלים רבים יש סוגיות של הגייה האופייניות לשפה שלנו, כמו הדגשים המכפילים לעתים את אות השורש ומבקשים ביצוע בהתאם, כמו שמבקשות זאת מילים מסוימות באיטלקית או בגרמנית. יש שהרחבת התנועה או העיצור נובעת רק מכללי השפה, אך יש שהיא נובעת מצורך הבעתי, שהוא חלק מההחלטות האמנותיות בתהליך בניית האינטרפרטציה. בטקסט של "הנך יפה רעייתי", שזכה לכמה הלחנות נפלאות (א' בוסקוביץ, י' אדמון, נ' שריף ועוד), ביצוע השיר על פי כללי השפה יוסיף למוזיקה ממד שבלא ספק היה גלוי למלחינים, אבל למרבה הצער, נוטה השפה המדוברת היומיומית לטשטש אותו. למשל, בשורה "מבעד לצמתך" הדגש באות מ' מאפשר לתת בתוך המשפט המוסיקלי עוד גוון ועוד הדגש.

הַנֶּךְ יִפֶּה רְעִיטִי

עֵינֶיךָ יוֹנִים

מִבְּעַד לְצִמְתְּךָ

שְׁנֵיךָ עֶדְרֵי רַחֲלִים

שֶׁכָּלֶן מִתְאַיֵּמוֹת

וְשֶׁכָּלֶה אֵין בָּהֶם

מלבד סוגיות ההגייה יש לעתים בטקסט של שיר תאורה והלכי נפש שונים, שבעבורם צריך המבצע למצוא את הצבע הנכון בקול, למשל בשיר "שני אורות בלילה" (זעירא / שנהר), כשבמרכז ניצבים פעם רוח, פעם משלט עירום, פעם זה שהולך בדרך בנוף הזה; בהמשך הוא חוזר מהקרב ומחפש את החלום שאבד לו, ושני האורות מהססים ומרצדים ומחפשים דרך בחשכת המדבר, אך גם רומזים לו, כאילו עיני אהובתו מדברות אליו – כל אלה צריכים לבוא לידי ביטוי בביצוע וקשת הצבעים והדינמיקה כאן היא רחבה עד מאוד.

שָׁמֵשׁ שָׁמֵשׁ רָד לַיָּם,  
רוּחַ רוּחַ קָל יְהוּם  
מִי חוֹלֵם חוֹלֵם עֲלֶיךָ  
בְּמִשְׁלֵט מִשְׁלֵט עִירִם.  
שְׁנֵי אוֹרוֹת בְּלִיל בְּלִיל  
לִי רוֹמְזִים רוֹמְזִים פְּתָאוּם.  
מָה אוֹמְרוֹת עֵינֶיךָ עֵינֶיךָ עֵינֶיךָ  
בְּלִי לוֹמֵר עַד תָּם, עַד תָּם.  
בֵּין סְלָעִים סְלָעִים וְהָר  
עֵץ בּוֹדֵד בּוֹדֵד יָנוּם.  
מִי הוֹלֵךְ הוֹלֵךְ אֲלֶיךָ  
עִם עָרֵב עָרֵב הַיּוֹם?  
שְׁנֵי אוֹרוֹת בְּלִיל...  
בְּקָר בְּקָר עַת יְאוּר  
וְאֲשׁוּב אֲשׁוּב מְלָחִם,  
הָאֲמָצָא אֲמָצָא עֲדִין  
זָכַר זָכַר לְחֵלּוֹם?  
שְׁנֵי אוֹרוֹת בְּלִיל...

העיניים הזוהרות בלילה בשירו של יצחק שנהר מחזירות אותי לזוג עיניים אחרות, אירופיות בעליל - עיניה הכחולות של האהובה בשיר הסוגר את מחזור "שירי השוליה הנודד" מאת מאהלר, שצובעות שיר שלם בגוון המחייב את המבצע למצוא לו הד קולי.

"שתי עיניה הכחולות של אהובתי  
הן שלחו אותי אל העולם הרחב..."

Die zwei blauen Augen  
von meinem Schatz,  
Die haben mich in die  
weite Welt geschickt.

כאן מכתובה פעמת הצעדים האיטיים, שמלווה את השיר כמעט לכל אורכו, את הפרשנות המבקשת להישאר מופנמת בעיקר בגלל המנעד האינטימי של שורות הפתיחה, שלוש טרצות שעולות מדרגה אחת בכל שתי שורות מהטקסט, ובתוך כל

אחת מהן מטפסים בשלוש מדרגות פשוטות של שלושה צלילים עוקבים זה אחר זה. בחלקו השני של השיר מתואר עץ התרזה שמצל וחובק את נפשו של ההלך, משיר עליו את פרחיו ומביא אותו להשלמה עם הטוב שבעולם, אך גם מגביר את געגועיו לעולם כפי שהיה לפני שיצא לנודו, שהם בעצם מסע חניכה כפי שאפשר להבין משם המחזור כולו.

ברצוני לסיים את המסע הקצר הזה בעוד אחד מנכסי צאן הברזל של השיר הישראלי, "שני שושנים", שנכתב והולחן בשעה אחת ליד שולחן בקפה "כסית" בתל אביב על ידי המשורר יעקב אורלנד וידידו המלחין מרדכי זעירא ב-1943. השיר הוגש כשי לרעייתו לעתיד של זעירא, שרה.

אָשִׁיר לְךָ שִׁיר עֲתִיק, נוֹשֵׁן  
 אָשִׁיר לְךָ זִמְרָה עַל שׁוֹשֵׁן.  
 הִיָּה הָיָה לְפָנַי שְׁנַיִם  
 שְׁנַיִם שׁוֹשְׁנִים, שְׁנַיִם שׁוֹשְׁנִים.  
 הִיָּה זֶה כְּבֹד, רְחוֹק הַיּוֹם,  
 אֶחָד לְבָן, שְׁנַיִם אֲדָם.

כְּנִי גַן אֶחָד, כְּשֶׁנִּי אֲחִים,  
 צְמַחוּ עֲלַי, צְמַחוּ חוּחִים.  
 עַתָּה כָּא הַבְּקָר צְחֹר גִּנָּן  
 פִּקַּח עֵינַיִם הַלְבָּן,  
 וְעָרַב כָּא וְרָד הַיּוֹם  
 עֲצֵם עֵינַיִם הָאֲדָם...

השיר ממשיך ומספר על גורל השושן, שיד אכזרית באה וקטפה אותו, ואין יודע אם היה זה הלבן או האדום. השיר מתחיל באופן פיוטי וקסום, בתמונת גן מלבבת שפורחים בה שני שושנים - ומסתיים בלב שבור.

לאחר כל אחד מבתי השיר מופיע פזמון חוזר שהוא מנגינה בלא מילים. הלחן זה, שיש השרים אותו על ההברה אה ויש השרים אותו בהברות אחרות, מבקש בכל פעם להשתנות על פי המתרחש בבית שקדם לו, אם מבחינת הצבע ואם מבחינת האופי, איטי או מהיר, זועק או מנחם: באופן אחד, כשהוא בא בתגובה לסיפור הבסיסי התמים שבפתחה, ובאופן אחר לגמרי, כשהוא בא בתגובה לסיפור על היד שקטפה שושן אחד, או ללב השבור ולסימן השאלה שנשאר בלא מענה בסוף הסיפור.

בחרתי לסיים את המאמר ב"שני שושנים", לא רק כי הוא מלווה אותי כל חיי וקרוב ללבי עד מאוד, אלא גם מכיוון שהוא מייצג נאמנה את המבצעת הגדולה שלו, שושנה דמארי, זמרת שהייתה לי מקור השראה גדול לא פחות ממריה קאלאס בכל הנוגע לאמנות השירה. כל המאזין לאוצר הבלום של הקלטותיה, ובייחוד לכיצועה הבלתי נשכח לשיר הזה, ישמע את גווני הגוונים שהיא מפיקה. באמצעות קולה, שיש בו הכול - אין ספור צבעים, דיוק והבנה עמוקה של כוונות המשורר והמלחין, "פירוש" משמעותן של המילים באמצעות האינטרפרטציה המרתקת, ארטיקולציה מתוך תשומת לב לניקוד ופיסוק מוזיקלי לעילא ולעילא - היא צובעת בלבנו את תמונת השיר. שירתה של שושנה דמארי היא דוגמה נפלאה, והייתי מעזה ואומרת מופתית, של פיסול קולי מרגש ונאמן לשפה ולשורשיה העתיקים.