

דממה וצליל ביצירותיו של טורו טקמיצו: הגות וביצוע

מעין גבל

הדממה היא ההיפוך הטבעי של הצליל. משחר ההיסטוריה התקיים השימוש בדממה אמנותית בדרכים מגוונות בתרבות, ובפרט במוזיקה. עם זאת, ההתייחסות לדממה כאמצעי הלחנה בפני עצמו היא תופעה חדשה שהפכה נושא למחקר אמנותי מרכזי במאה ה-20. המלחין היפני טורו טקמיצו השתמש בדממה כאמצעי הלחנה ברבות מיצירותיו, וחקר את טיבה במאמריו השונים. חוקרים רבים כגון קוזין (Koozin), שנטה (Chentte) וקראוט (Kraut) כתבו על הדממה כרעיון המרכזי בכתיבתו של המלחין.¹ הם גם ציינו את הקשר ההדוק בין הדממה של טקמיצו לבין רעיון ה'מה' ('ma') היפני, שמשמעותו תוסבר בהמשך המאמר. עם זאת, המוזיקולוגים השונים דנו פחות בשאלת הביצוע המוזיקלי של הדממה במוזיקה לכלי קשת של המלחין, וכיצד היא מתבטאת ברגעי מפתח ביצירותיו. במאמר זה אענה על שלוש שאלות מרכזיות: באילו סוגי דממה משתמש טקמיצו? כיצד סוגי דממה אלו הופכים לגורם מעצב ביצירה? כיצד סוגי הדממה משפיעים על ביצוע היצירה?

כדי לענות על שאלות אלו אציג תחילה את התייחסותם של שלושה מלחינים שהשפיעו על טקמיצו (דביסי, קייג', מסיאן) בהקשר של מושג הדממה. אסביר כיצד מתבטאת הדממה בכתיבו של טקמיצו כאמצעי עיצוב הלחנתי, וכיצד הוא מתייחס לערך ה'מה' היפני. לאחר מכן אדגים את השימוש של טקמיצו ב'מה' בשלושה ממדים שונים, על ידי ניתוח רגעי השקט המעצבים ביצירתו לוויולה ולתזמורת (*A String Around Autumn* (1989), שבה הדממה היא מרכיב דומיננטי. את הבכורה ליצירה ביצעה הוויולנית היפנית נבוקו אימאי (Imai), ולכן אציג גם את הקשר

1. Timothy Koozin, "Tōru Takemitsu and the Unity of Opposite", *College Music Symposium* 30 No.1 (1990), pp. 34-44; Jonathan L. Chentte, "The Concept of Ma and The Music of Takemitsu", paper presented at the National Conference of the American Society of University Composers, University of Arizona, 1985; Jael Kraut, "From Silence to Muteness, Music and Philosophy in the 20th Century", Ph.D dissertation, University of Amsterdam, 2010

המקצועי בינה לבין טקמיצו, כפי שסיפרה לי באופן אישי. לבסוף אתאר בקצרה את חווייתי האישית כמבצע, ואת תובנותיי משיעורים שבהם עבדתי עם אימאי על היצירה.

דממה במודרניזם המוזיקלי של המאה ה־20

השימוש בדממה היה אמצעי הבעה מרכזי במודרניזם המוזיקלי של המאה ה־20,² אמצעי שבלט בעבודתם של שלושה מלחינים שהשפיעו רבות על טקמיצו: קלוד דביסי, ג'ון קייג' ואוליבייה מסייאן. טקמיצו אף התייחס אל מסייאן כאל מורו הרוחני. החוקר דיוויד מצר (Metzer) כתב שדממה היא בראשיתה מצב, רעיון קונספטואלי, שמלחינים שאפו לבטא בדרכים שונות: "דממה היא [...] אידיאל. מלחינים מודרניים [...] הלחינו יצירות שמטרתן ליצור מצבים באמצעות שפות מוזיקליות שונות על מנת לחקות איכויות שונות של תנאים אלו [תנאים של דממה]".³

התבטאותו של מצר עשויה להיתפס כפרדוקסלית, שכן כיצד ניתן להלחין דממה, אם היא נתפסת דווקא כחוסר-התרחשות וחוסר-עשייה? להבדיל מהשימוש המסורתי בדממה כאמצעי פיסוק, מלחינים שונים אכן חיפשו דרך חדשה ושונה להביע דממה, ולהיעזר במפורש באיכויותיה המגוונות כדי להביע את רעיונותיהם.

קלוד דביסי היה מראשוני המלחינים המודרניים שהשתמשו במפורש בדממה ככלי הלחנה, והוא אף ציין זאת בגלוי. במכתב למלחין הצרפתי ארנסט שוסון כתב דביסי על חשיבות הדממה ככלי הבעה רב-עוצמה עבורו, וציין כי הוא גילה שהיא טכניקת הלחנה המעניקה רגש וכוח ביטוי לפראזה המוזיקלית. עם זאת, עבור דביסי הדממה נשארת בגדר אמצעי הלחנה ואינה מהווה רעיון פילוסופי כפי שנראה אצל קייג' ואצל מסייאן. דוגמאות מייצגות לדרכים שונות שבהן השתמש דביסי בדממה ניתן למצוא באופרה (1919) *Pelléas et Mélisande*: בסוף האופרה נכנסת לבמה מקהלה שנותרת דוממת בהתאם להוראות הביצוע, הדורשות זאת מהמבצעים (לדוגמה, "pianissimo possibile"), ולאורך היצירה נעשה שימוש רב בהפסקות ובפרמטות, אחד ממאפייני כתיבתו של דביסי.⁴

דממה היא גם ערך מרכזי בהגות המוזיקלית של המלחין ג'ון קייג'. בשנת 1946 פגש קייג' את המוזיקאי ההודי גיטה סארהאבי (Sarabhai), שהציג בפניו את האמנות והפילוסופיה ההודית, שהשפיעו רבות על המלחין. לקראת סוף שנות ה־50 קרא קייג' וחקר טקסטים פילוסופיים של זרם הזן-בודהיזם היפני, ולמד אצל דאיסטוס סוזוקי (Suzuki), דמות מרכזית בהנגשת רעיונות הזן-בודהיזם במערב.⁵ עיסוקו של קייג' ברעיונות הזן-בודהיזם הוביל אותו לבחינה מעמיקה של מושג הדממה. בהרצאתו המפורסמת בשנת 1958, "קומפוזיציה כתהליך" ("Composition")

2. David Metzer, "Modern Silence", *Journal of Musicology* 23/3 (2006):331-374, esp. p. 332

3. Metzer, "Modern Silence", pp. 331-374, esp. p. 374: "Silence is [...] an ideal. Modernist [...] composers have written works that aim to evoke states through musical languages that emulate distinct qualities of those conditions"

4. Jael Kraut, "From Silence to Muteness. Music and Philosophy in the 20th Century", pp. 56-57

5. Chung Eun Kim, "Silence in The Music of John Cage, Tōru Takemitsu and Salvatore Sciarrion", Ph.D dissertation, Rutgers University, New Jersey, 2018, p. 18

6. ("as Process"), קייג' מגדיר דממה כ"צלילים מן הסביבה" (Environment).⁶ קייג' טוען כי אין דממה החפה מרעש, וכי גם בהיעדר רעש קיצוני יכול אדם לשמוע צליל כלשהו, גם אם צליל זה הוא קולות גופו שלו. הוא מבחין בין צלילים שישנה בהם כוונה (לדוגמה, יצירה מאת בטהובן) לבין צלילים אקראיים (לדוגמה, סירנה חולפת או ציוץ ציפורים). קייג' היה בין הראשונים שיצאו מגבולות המוזיקה האמנותית המערבית והציעו עולם מוזיקלי המבוסס על הקשבה לצלילים מהסביבה. במהלך חייו הוא המשיך לעסוק בהמחשת מצולולי הסביבה כאמצעי חיבור בין החיים והמציאות לבין האמנות. קראוט טוען שקייג' משתמש בדממה על מנת לאפשר סוג קשב מיוחד המחבר בין המאזינים לעולם סביבם, לשחרר את יכולות ההאזנה של הקהל בהיעדר צלילים מכוונים ולאפשר לקהל בחירה של הצלילים המהווים עבורו 'מוזיקה'.⁷ סוג דומה של דממה, המשתפת את המאזין כחלק אינטגרלי במחשבה ההלחנתית, יופיע בהמשך המאמר כאחד מביטויי המושג 'מה' היפני.

המלחין הצרפתי אוליבייה מסייאן, שעסק ביצירותיו בתיאולוגיה וברוחניות,⁸ ראה בדממה רקע נצחי שעליו מתקיימת התרחשות צלילית. ההתרחשות יוצרת פעמות שביניהן רווחים של דממה. כך לאורך זמן נוצרת תחושת ריתמוס. מסייאן אף מרחיק לכת ומתאר את לידת הזמן עצמה בהתבסס על מחשבות אלו:

[...] המרכיב הראשון והמהותי במוזיקה הוא מקצב, [...] מקצב הוא בראש ובראשונה השינוי בכמות ובמשך. נניח שהייתה פעימה אחת בכל היקום. פעימה אחת; עם נצח לפניה ונצח אחריה. לפניה ואחריה. זו הולדת הזמן. [...] תארו לעצמכם אז, כמעט מיד, פעימה שנייה. מכיוון שכל פעימה מתארכת בדממה שאחריה, הפעימה השנייה תהיה ארוכה יותר מהראשונה. [...] זו לידת המקצב.⁹

מסייאן תופס את הדממה כנקודת ההתחלה ונקודת הסיום של כל צליל, בבחינת "כִּי עָפַר אֶתָּה וְאָל עָפַר תָּשׁוּב".¹⁰ הוא טוען כי דממה שמגיעה לאחר סוף צליל עשויה ליצור תחושה שהצליל ארוך יותר, ואף השתמש בטכניקה זו הלכה למעשה; לדוגמה, הלחנת צליל קצר מאוד ומודגש שאחריו הפסקה מיידית. הצליל המודגש מהדהד בחלל ומשאיר אחריו שובל אקוסטי, שיוצר תחושה של משך מוארך.

6. Kraut, "From Silence to Muteness", p. 89

7. שם.

8. Timothy Koozin, "Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Tōru Takemitsu", pp.185-202

9. Olivier Messiaen, as quoted in Koozin, "Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Tōru Takemitsu", pp.185-202, esp. p. 186: "[...] the first, essential element in music is Rhythm, [...] Rhythm is first and foremost the change of number and duration. Suppose that there were a single beat in all the universe. One beat; with eternity before it and eternity after it. A before and after. That is the birth of time. [...] Imagine then, almost immediately, a second beat. Since any beat is prolonged in the "silence which follows it, the second beat will be longer than the first. [...] That is the birth of Rhythm

10. בראשית, פרק ג, פסוק יט.

מסייאן מביע את אותו רקע נצחי על ידי שימוש באוספי צלילים (Pitch Collection). לטענת קוזין, הדממה מתבטאת באופן מטפורי אצל מסייאן (ובהמשך גם אצל טקמיצו) בשימוש באוספי צלילים הבנויים מסולמות אוקטוניים וטונים שלמים, המאופיינים בסימטריות המרווחית בין הצלילים בסולם. מכיוון שבין הצלילים אין היררכיה כמו במערכת הטונלית, צליל אחד אינו מרכזי יותר מהאחר. ההלחנה בעזרת סולמות אלו מאפשרת למלחינים, באמצעות חוסר ההיררכיה והעדר פרה־דומיננטיות בין הצלילים, הבעה מטפורית של סטטיות וחוסר תנועה.¹¹ אצל טקמיצו, סוג רקע שקט כזה מהווה ייצוג רוחני ואמנותי של הזמניות והנסתר, כפי שהוא גם מתבטא בתרבות היפנית.

אם כן, ניתן לראות שהמושג דממה אצל דביסי, קייג' ומסייאן הוא נקודת עיסוק מרכזית בהלחנתם. מקור העיסוק המוזיקלי במושג דממה הוא רעיונות הגותיים הן מן המערב והן מן המזרח. ניתן לומר שאצל דביסי משמעות הדממה מבוססת כאלמנט פרקטי וטכני, אצל קייג' הדממה משמשת אלמנט רוחני והגותי ואצל מסייאן הדממה טומנת בחובה הן אלמנט רוחני והן אלמנט פרקטי. כפי שאראה בהמשך, טקמיצו משתמש בדממה להבעה של רעיונותיו בהשפעת שלושתם.

דממה בכתביו וביצירתו של טקמיצו

המושג דממה הוא נושא חוזר ונשנה בכתביו של טקמיצו; הוא פרסם מאמרים רבים העוסקים בדממה ומשמעותיה עבורו. באחד ממאמריו הוא כותב שאמנויות השירה והמוזיקה נוצרו כאשר האדם השמיע קול לראשונה, כלומר כאשר האדם הפר את הדממה או התמרד נגדה. מבחינתו, ההתייצבות נגד דממה שקולה להנכחת קיום האדם ולקיום האמנות עצמה.¹² מעבר להגות ברעיון, הדממה עבורו היא בעלת נוכחות ממשית ואיננה רק חלל ריק המחכה להתמלא. דבריו מזכירים לנו את גישתו של מסייאן לדממה, כרקע של ריק נצחי ואין־סופי, שבכוהו לבטא דממה של חיים או של מוות.¹³ נוסף על הטענה שלפיה היצירה אל מול נצחיות הדממה מאפשרת לאדם לאשרר את קיומו, טקמיצו גם משתמש בדממה כמרווח וחלל במובנם הפילוסופי והמעשי בהלחנתו. אם

11. Koozin, "Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Tōru Takemitsu", p. 186.

12. Tōru Takemitsu, *Confronting Silence: Selected Writings*, (trans.) Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow, Lanham, Toronto and Oxford: Fallen Leaf, 1995, p. 17: "The fear of silence is nothing new. Silence surrounds the dark world of death. Sometimes the silence of the vast universe hovers over us, enveloping us. There is the intense silence of birth, the quiet silence of one's return to the earth. Hasn't art been the human creature's rebellion against silence? Poetry and music were born when man first uttered a sound, resisting the silence. [...] Confronting silence by uttering a sound is nothing but verifying one's own existence. [...] That is the only "truth" that should concern artists, otherwise we will never really face the question of art's reality. [...] It is in silence that the artist singles out the truth to sing or sketch. And it is then that he realizes his truth exists prior to "everything. [...] These days too many arts have left the meaning of silence behind

13. Koozin, "Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Tōru Takemitsu", pp.

185-202, esp. p. 186

כן, ההתייחסות שלו לדממה היא אמביוולנטית: היא אינה רק העדר רעש, חוסר תנועה או קיפאון, אלא היא בעלת נוכחות ממשית במרחב הפיזי והמחשבתי. וכך טקמיצו כותב: "הדבר החשוב ביותר במוזיקה היפנית הוא החלל, לא הצליל. מתח חזק. מרחב: 'מה': לדעתי 'מה' הוא זמן ומרחב בתוספת מתח. תמיד השתמשתי בתווים מעטים, בדממות רבות, כבר ביצירתי הראשונה".¹⁴ בציטוט זה מציין טקמיצו גם את הקשר החשוב בין הדממה לבין הערך האסתטי והפילוסופי היפני 'מה' (ma, 間), אשר כרוך באופן עמוק ברעיון הריקות היפני, שמקורו בתורת הזן-בודהיזם. המלחין מציין שבשל השפעת התרבות היפנית, הוא השתמש בתווים מועטים ובדממות רבות כדי ליצור 'מה'. כלומר, הדממה היא אמצעי קריטי להבעת 'מה', ולעיתים היא אף יותר מרכזית מהצלילים עצמם. לפיכך, לפני שאתייחס לשימוש של טקמיצו בדממה ביצירותיו, אסביר את מהות המושג היפני 'מה' בתרבות ובאסטיקה היפנית, וכיצד הוא מתקשר אל דממה במוזיקה שכתב.

'מה' (ma 間) והשימוש בו אצל טקמיצו

יעקב רוז מסביר בספרו זן בודהיזם: פילוסופיה ואסתטיקה¹⁵ כי 'מה' הוא "[...] חלל, מה שבין, רווח, מרווח, ריק, מרחק, מקום, זמן. הזמנה".¹⁶ הערך החווייתי, שקשה להגדירו, שגור בשפה היפנית היום-יומית ויש לו שימושים רבים: טכניים, פילוסופיים ואמנותיים. רוז מתאר את ה'מה' בתרבות היפנית ככזה

שבין אירועים, שאיננו "פאזזה" או "הפסקה" או "מנוחה". במוזיקה היפנית המסורתית, בתיאטרון ה'נו' או בחלל הבית היפני, 'מה' הוא איכות טעונה, נוכחת; לא "נשימה" למנוחה, אלא צליל לכל דבר, רהיט, קו מכחול – נוכחות ממשית, לעתים "נוכחת" בריקותה יותר מאשר הנוכחות הקרויה "צורה" [...]. מוזיקאים יפנים לומדים ליצור 'מה' לא כפאזזה, הפסקה, אלא כצליל נוסף. לעתים הצליל הוא מה שמתקיים בין שני חללי מה, ההפך ממה שאנו מורגלים לו במערב. אין כאן קבוצות צלילים הנעות במומנטום לקראת מסקנה מוזיקלית, אלא שהייה בלידתו, משכו והיעלמותו של צליל.¹⁷

אם כן, החלל והריק הם בעלי נוכחות שאינה נופלת במשמעותה מן הממשי. מוזיקאים יפנים מתייחסים ל'מה' כחלק אינטגרלי ומשמעותי מההבעה האמנותית שלהם. רוז אף טוען, כי לפעמים הצליל הוא השולי, וכי החלל הוא ה"איכות הטעונה" והוא המרכז והעניין.

14. Tōru Takemitsu, as quoted in Frederic Lieberman, "Contemporary Japanese Composition: Its Relationship to Concepts of Traditional Oriental Musics", M.A. thesis, University of Hawaii, 1965. pp. 140-141: "The most important thing in Japanese music is space, not sound. Strong tensions. Space: ma: I think ma is time-space with tensions. Always I have used few notes, many

"silences, from my first piece

15. יעקב רוז, זן בודהיזם: פילוסופיה ואסתטיקה, בן-שמן: מודן, 2011.

16. שם, עמ' 162.

17. שם.

בקאנג'י (kanji), אחת מדרכי כתיבת השפה היפנית,¹⁸ הסימנית שמביעה 'מה' מורכבת מחלק המבטא דלת או שער (mon - 門) ומחלק המבטא שמש (hi - 日) או ירח (tsuki - 月).¹⁹ המוזיקאית קאנקו צ'יקאמי (Chikami)²⁰ מסבירה כי בתוך המילה, שפירושה המילולי הוא אור ירח המאיר דרך שער, מתקיימים זה לצד זה דימויים של חלל ושל ההתרחשות הממלאת אותו. ביפן 'מה' הוא גם ביטוי לישות אחת, הכוללת מרחב וזמן,²¹ שמתקיימים בצמידות זה לזה והאחד אינו קיים ללא האחר, כפי שמסביר אראטה איסוזאקי (Isozaki), שחקר את המושג 'מה' בעבודותיו.²² איסוזאקי טוען שביפן הזמן אינו מתקיים כדבר הומוגני קבוע ונמשך, אלא נקבע ביחס לתנועה ולמרחב, והמרחב נקבע ביחס לפרק זמן כלשהו. תיאור זה מעניק חיות הן לזמן והן למרחב, שנחשבים לא כישויות קבועות ובלתי ניתנות לשימוש אלא כישויות המתקיימות כאן ועכשיו, שניתן להתבונן בקיומן.

בתחילת דרכו כמלחין התרחק טקמיצו בנחרצות מהמוזיקה היפנית המסורתית. הוא טען שזו מוזיקה לאומנית שמזכירה לו חוויות מנעוריו בתקופת מלחמת העולם השנייה.²³ אך בשנות ה-60 של המאה ה-20 התוודע טקמיצו לג'ון קייג' וגישתו השתנתה.²⁴ השפעתו של קייג' קשורה אפוא להערכה המחודשת של טקמיצו לתרבות היפנית ולאיכויות השונות שלה, ש'מה' היא אחת מהן, ולפתיחות המלחין לחקירת המושג 'מה' ביצירותיו.

'מה' כמרחב וזמן

לטענת ג'ונתן שנטה (Chentte),²⁵ מעבר להכרה במהות ובערך הפילוסופי של 'מה', טקמיצו יישם את המושג ביצירתו בשלושה רבדים: 'מה' כמרחב וזמן; 'מה' כבין לבין; 'מה' כציפייה מתוחה.

-
18. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, "kanji", *Encyclopedia Britannica*, December 4, 2019, <https://www.britannica.com/topic/kanji>
19. Chikami, "Utilizing Concepts of 間 (Ma) in Japanese Percussion Repertoire", p.20
20. Kanako Chikami, "Utilizing Concepts of 間 (Ma) in Japanese Percussion Repertoire", Ph.D "dissertation, George Mason University, 2021
21. Timoty Koozin, "Tōru Takemitsu and the Unity of Opposite", *College Music Symposium* 30 No.1 (1990), pp. 34-44, esp. p. 36
22. Arata Isozaki as quoted in Chikami, "Utilizing Concepts of 間 (Ma) in Japanese Percussion Repertoire", p. 13: "Space could not be perceived independently of the element of time, and time was not abstracted as regulated, homogeneous flow, but rather was believed to exist only in relation to movements or space [...] Thus, space was perceived as identical with the events or phenomena occurring it: that is space was recognized only in its relation to time-flow
23. Tōru Takemitsu, "Contemporary Music in Japan", *Perspectives of New Music* 27 No.2 (1989), pp.198-204, esp. p. 199
24. Ibid: "[...] The reason for this is that in my own life, in my own development, for a long period I struggled to avoid being 'Japanese', to avoid 'Japanese' qualities. It was largely through my contact with John Cage that I came to recognize the value of my own tradition
25. Chentte, "The Concept of Ma and The Music of Takemitsu", 1985

כחלק מהרובד הראשון, שנטה טוען כי 'מה' הוא ביטוי למרחב וזמן (Space and Time), המייצג רווח ריק בין שני דברים או יותר ומזמין פרשנות, פעולה או כל מחשבה אנושית אקטיבית שתעניק לו משמעות. מבחינה מוזיקלית, המרחב והזמן מובעים בדרך כלל כמרווחים בין שני אירועים מוזיקליים – מרווח פיזי בין מבצעים או מרווח בין שני צלילים בהפסקה, בנשימה או בעצירה. הרווח הזה מתקשר למשמעות העתיקה של המילה – חלל ריק שמזמין אליו את הקאמי (ישות עתיקה שאליה מתפללים בדת המקומית היפנית שינטו).²⁶ דוגמה לביטוי ראשון זה של 'מה' ניתן לראות ביצירה של טקמיצו *Distance* (1972) לאבוב ולשו (*shō*),²⁷ שבה נאמר בכמה מהנחיות הביצוע שנגן האבוב יעמוד קרוב לקהל ונגן השו יעמוד מאחור, רחוק מהקהל. המבקר חואקים ב. באינטו אף טען כי: "טקמיצו] מאלץ [את המאזין] ליצור מרחב אקטיבי ('מה') באסתטיקה היפנית] בין שני הכלים. המאזין מוצב אפוא במצב שבו עליו להשתתף באופן פעיל כדי ליצור את ה"מרחב" הווירטואלי שבו מתרחשים אירועים צליליים המקשרים בין שני הכלים".²⁸

פרשנות מקובלת נוספת ל'מה' מהסוג הראשון היא של מרווח לא-מוגדר בזמן ובמרחב, שמתמלא מעצמו בסביבה שבה הוא נמצא. סוג זה של 'מה' קיים בתרבות היפנית בכל תחומי האמנות. לדוגמה, איסוזאקי טוען שארכיטקטורה יפנית מאפשרת חוויית התבוננות עמוקה בסביבה ובאופן שבו היא משתנה, ו'מה' הוא רגע של המתנה לשינויים אלו.²⁹ המוזיקה היפנית המסורתית מאופיינת ברצון לאפשר רגעים המלאים בצלילים נטולי כוונה, המורכבים מהצלילים שסובבים אותנו ברגע נתון.

'מה' פִּבִּין לִבִּין ו'הָאֲשִׁי'

ברובד השני, שנטה טוען כי משמעות 'מה' היא בין-לבין (In-betweenness), כלומר פער המתקיים בין שני קצוות של שני עולמות תוכן שונים. במשמעות המקורית, גשר (*hashi* – 橋) ביפנית הוא לא החיבור בין שני קצוות פיזיים אלא הגישור בין שני עולמות תוכן שונים.

26. Chung Eun Kim, "Silence in The Music of John Cage, Tōru Takemitsu and Salvatore Sciarrion", Ph.D dissertation, Rutgers – The State University of New Jersey, New Jersey, 2018, p. 29

27. הכוונה כאן לעוגב יפני מסורתי שמקורו בתזמורת יפנית מסורתית – גגקו (Gagaku orchestra)

28. Joaquim M. Benitez, as quoted in Chentte, "The Concept of Ma and The Music of Takemitsu", p. 10: "[Takemitsu] forces [the listener] to create an active space (the *ma* of Japanese aesthetics) between the two instruments. The listener is thus put in a position where he must participate

"actively to create this virtual 'space' where the sound events that relate the two instruments happen Arata Isozaki, as quoted in Chikami, "Utilizing Concepts of 間 (Ma) in Japanese Percussion Repertoire", pp. 26-27: "The fading of things, the dropping of flowers, flickering movements of mind, shadows falling on water or earth are kinds of phenomena that most deeply impress the Japanese. The fondness for movement of this kind permeates the Japanese concept of indefinite architectural space in which a layer of flat board, so thin as to be practically transparent, determines permeation of light and lines of vision. Appearing in this space is a flickering of shadows, a momentary shift between the worlds of reality and unreality. Ma is a void moment of

"waiting for this kind of change

דוגמה מוזיקלית לסוג 'מה' כזה ניתן למצוא ביצירה *November Steps* (1967), שכתב טקמיצו לכלים יפניים מסורתיים – ביואה (*biwa*) ושאקוהאצ'י (*shakuhachi*) – ולתזמורת סימפונית גדולה.³⁰ הביטוי ל'מה' ביצירה הוא הפער בין העולם היפני לעולם המערבי, וה'האשי' הוא החיבור המוזיקלי שמשמש כגשר בין שני עולמות המצלול השונים.³¹ מעורבות המאזינים מהדהדת אף היא את תפיסתו של קיז'י' בנוגע לאקטיביות המאזינים כחלק מהיצירה המוזיקלית. החוקר טימוטי קוזין מתייחס בדרך שונה מעט ל'מה' והקשרו ל'האשי' במוזיקה של טקמיצו:

פיגורות מוזיקליות שמתחילות בדגש ודועכות בהדרגה אופייניות מאוד לכתיבה לפסנתר של טקמיצו. כאשר מחוות מוזיקליות מסתיימות בדרך זו, קטן יותר הסיכוי שהמאזין ישמע את הדממות כמחיצות בין אירועים. מכיוון שבמחוות סיום כאלה חסרות נקודות סיום ברורות, סביר יותר לשמוע את הדממה המתעוררת לקראת סופה של פיגורה כזו כפועל יוצא ישיר של האירוע הצלילי הקודם. במובן זה, האירוע הצלילי מושך אל היצירה דממה כאלמנט אקטיבי ולא פסיבי. אפשר לחשוב על הצלילים הארוכים והמתכלים של טקמיצו כעל 'האשי' (גשרים) המקרינים מעולם הצליל אל זה של הדממה. רגע ההמתנה שהצליל יהפוך לשקט חדור בצורה זו באיכות של 'מה'.³²

החוקר מציע דרך נוספת לחשוב על הקשר בין גשר ל'מה', וטוען כי דווקא דעיכת צליל מודגש מהווה מעין גשר בין עולם הצליל לעולם הדממה. טכניקה זו של שימוש בצליל מודגש ודעיכה הדרגתית בעוצמתו מתקשרת לתפיסתו של מסייאן את הקשר בין דממה לצליל. נוסף על כך, קוזין טוען כי הדממה הנוצרת היא בעלת נוכחות אקטיבית, מכיוון שהיא הופכת להיות מוקד עניין ביצירת התמונה המוזיקלית. הדממה הופכת לנקודת הגעה, חיבור וסוף. כלומר, הדממה היא אלמנט פעיל בהלחנת היצירה. נוסף על כך, הרגע החוצץ בין הצליל ובין היעלמותו אל הדממה טוען באיכויות של "מה".

'מה' כציפייה מתוחה

ברובד השלישי, 'מה' הוא רגע ריק ואינטנסיבי של המתנה וציפייה, דממה מתוחה. רגע כזה משתקף בטקס שינטו יפני עתיק, שבו 'מה' הוא רגע ההמתנה המתוח לירידת הקאמי ממשכנם

30. Chung Eun Kim, "Silence in The Music of John Cage, Tōru Takemitsu and Salvatore Sciarrion", p. 31

31. Chentte, "The Concept of Ma and The Music of Takemitsu", p. 13

32. Koozin, "Tōru Takemitsu and the Unity of Opposite", pp. 34-44, esp. p.36: "Musical figures

which begin with an initial accent and gradually die away are highly characteristic of Takemitsu's piano writing. When musical gestures end in this manner, the listener is less likely to hear the ensuing silences as partitions between events. Because such gestural endings lack a clear point of termination, one is more likely to hear the silence arising toward the end of such a figure as a direct outgrowth of the previous sound event. In this sense, the sound event draws silence into the piece as an active rather than passive element. It is possible to think of Takemitsu's long, decaying tones as *hashi* (bridges) projecting from the world of sound into that of silence. The moment of waiting (for sound to become silence is in this way imbued with the quality of *ma*". (Translated by Author

הנשגב אל מקדשם בעולם בני האדם. שנטה כותב על דממה מתוחה זו, כי "חזרות של מרווחי המתנה אלו ארגנו את קצב החיים באותה הדרך שבה הצבת מרצפות אבן המובילות לבית תה יפני מארגנת את קצב הנשימה של מי שפוסע עליהן".³³ הוא טוען ש'מה' מסוג זה הוא חלק בלתי נפרד מהחיים וממעגליות שנעה בין רגעי ציפייה כאלה לאירוע. מרצפות האבן בדרך לבית התה מארגנות בדרך כלשהי את קצב הנשימה של הצועדים בהם, וכך נוצרת מניפולציה על האופן שבו הצועד מצפה להגעה לבית התה – האירוע. טקמיטו עצמו מעיד על קיום סוג כזה של דממה בין הצלילים: "לכל יצור חי יש את הצליל והמחזוריות שלו. [...] גם מוזיקה היא תנודה קבועה, המתפתחת על ידי מרווחי דממה בעלי משך לא סדיר בין הצלילים [...]"³⁴.

טקמיטו טוען שמוזיקה מורכבת מתנודה מעגלית בין צליל והתרחשות לבין דממה. תנודה כזו ניתן למצוא ביצירתו *Garden Rain* (1974), שהולחנה לעשרה כלי נשיפה ממתכת. היצירה בנויה ברובה מרצפי אקורדים מוחזקים ארוכים, כשכל אקורד מוחזק בנשימה אחת. בין האקורדים נושמים כל הנגנים יחדיו, כך שנוצר רגע שקט מתוח ככל נשימה. שנטה טוען כי רגעי אי-התרחשות אלו, רגעים טהורים של 'מה', מגושרים על ידי המאזינים עצמם ומכניסים את המאזינים לעולם מעגלי שנע בין צליל לדממה.³⁵ טקמיטו עצמו כתב: "צליל אחד יכול להיות שלם בפני עצמו, שכן המורכבות שלו טמונה בניסוח של 'מה', מרחב (משך) מטפיזי לא מדיד של העדר צליל מתוח דינמי".³⁶

טקמיטו הרבה להתייחס ל"מה" בכתביו, אף על פי שרוב ניתוח נוכחות ה'מה' ביצירותיו נעשה על ידי מוזיקולוגים. עם זאת, במאמרו "צליל יחיד" (*A Single Sound*)³⁷ תיאר המלחין כבהירות את נוכחות ה'מה' דרך תהליך שחווה בכתובה לכלים יפניים מסורתיים. טקמיטו מציין שהתלהבות הראשונית מכלים אלו נבעה מהיותם חומר גלם להחנתי חדש, בעל איכויות כמעט מטפיזיות של הצלילים המתקבלים מפריטה או מנשיפה בהם:

בין הסאונד המורכב הזה – חזק כל כך שהוא יכול לעמוד בפני עצמו – לבין אותה נקודת דממה עזה הקודמת לו, שנקראת 'מה', ישנה המשכיות מטפיזית שאינה ניתנת לניתוח [...] ה'מה' והסאונד

33. Chentte, "The Concept of Ma and The Music of Takemitsu", p. 13: "Recurrences of these intervals of waiting organized the pace of life in much the same way as the placement of stepping stones leading to a Japanese teahouse organizes the breathing rhythm of the one who traverses them"

.Traslated by author

34. Tōru Takemitsu as quoted in Chentte, "The Concept of Ma and The Music of Takemitsu", p. 13: "Every living thing has its sound and cycle. [...] Music, too, is a permanent oscillation, developing (with silent intervals of irregular duration between the sounds, [...])". (Translated by author

Chentte, "The Concept of Ma and The Music of Takemitsu", p. 16

35. Tōru Takemitsu, "One Sound", *Contemporary Music Review* 8 No. 2, pp.3-4, esp. p. 3: "Just one such sound can be complete in itself, for its complexity lies in the formulation of *ma*, an unquantifiable metaphysical space (duration) of dynamically tensed absence of sound". (Translated by author

Tōru Takemitsu, *Confronting Silence: Selected Writings*, p. 51

הזה אינם קיימים כקשר שניתן להגדרה טכנית. כאן הקול והדממה מתעמתים זה עם זה, מאזנים זה את זה במערכת יחסים מעבר לכל מדידה אובייקטיבית. [...] במורכבותו ובשלמותו הצליל היחיד הזה יכול לעמוד לבדו. למאזין היפני הרגיש שמעריך את הצליל המעודן הזה, הרעיון הייחודי של 'מה' – החלק הבלתי נשמע של החוויה – כולל גם דממה עמוקה ועוצמתית, והוא נותן חיים לצליל ומרחיק אותו מעמדת העליונות שלו. וכך קורה שהצליל, שעומד מול דממת ה'מה', הוא גורם ההבעה המהותי.³⁸

אם כן, ניתן להסיק ש'מה' הוא ביטוי ברור של דממה עבור טקמיצו – הוא רגע מרוכז ומורכב, שהמלחין מגדיר אפילו כמטפיזי וכרגע בלתי ניתן לניתוח אובייקטיבי. 'מה' נוצר ממערכת היחסים בין הצליל לשקט. בזכות העמידה מנגד לשקט הצליל מקבל ייחוד ועוצמה הנובעת מהשתקפות הדממה שמולו.

'מיתר מסביב לסתיו' – *A String Around Autumn*

רקע

היצירה *A String Around Autumn* לוויולה סולו ולתזמורת הוזמנה מטקמיצו עבור פסטיבל הסתיו בפריז (Festival d'automne à Paris), שהוקדש לציון 200 שנה למהפכה הצרפתית.³⁹ הופעת הבכורה בוצעה באולם פלייל בפריז בתאריך 29.11.1989 על ידי אימאי, עם תזמורת פריז בניצוחו של קנט נאגנו (Nagano). אימאי, שהכירה את המלחין היכרות אישית, ניגנה בהופעות הבכורה של עוד שתיים מיצירותיו – *And then I knew 'twas wind* (1992) ואת *A Bird Came down the Walk* (1994).⁴⁰

שם היצירה נלקח משיר מאת המשורר המודרני היפני מוקוטו אוקה (Makoto Ōoka):

38. Ibid: "Between this complex sound – so strong that it can stand alone – and that point of intense silence preceding it, called *ma*, there is a metaphysical continuity that defies analysis [...] this *ma* and sound do not exist as a technically definable relationship. It is here that sound and silence confront each other, balancing each other in a relationship beyond any objective measurement. [...] In its complexity and its integrity this single sound can stand alone. To the sensitive Japanese listener who appreciates this refined sound, the unique idea of *ma* – the unsounded part of this experience – has the same time a deep, powerful silence, is that which gives life to the sound and removes it from its position of primacy. So it is that sound, confronting the silence of *ma*, yields supremacy in the final expression". (Translated by author)

39. Nigel Simeone, "Subtly Inflected Sonorities", Liner notes for *November Steps*, p. 4

40. Tze-Ying Wu, "An Analytical Study of A String Around Autumn by Tōru Takemitsu", D.M.A. dissertation, Jacob School of Music, Indian, 2016

שְׁקֵעַ
אֶל תְּשִׁיר.
הִיָּה פְּשׁוּט
שְׁקֵט.
הִיָּה פְּשׁוּט:
מִיָּתֵר
שְׁנֶכְרֶךְ פְּרוּחַ מְסָכִיב
לְסֵתוֹ.⁴¹

השיר נבחר מפני שהפסטיבל התקיים בעונת הסתיו, והוא מתאר חוויה עמוקה של טבע והתרגעות. השיר אף כולל את המילה שקט, דומם (Silent). סיבה נוספת לבחירתו היא ייצוג המיתר: מחד גיסא, את הוויולה הסולנית, ומאידך גיסא, את היחיד – סולו ויולה (המייצג את המיתר), אל מול הרבים – תזמורת (המייצגת את הסתיו).⁴² את היצירה הקדיש טקמיצו לעם הצרפתי, ובמיוחד ציין את דביסי ומסייאן.⁴³

ישנם כמה ביצועים מוקלטים של היצירה, רובם של נבוקו אימאי. באחד הביצועים אימאי מנגנת עיבוד של היצירה לוויולה ולפסנתר, שכתב לה המלחין היפני טושיו הוסוקאוה (Hosokawa). הוסוקאוה ניסה ליצור מצלול צבעים דומה ככל האפשר למקור, אך מטבע הדברים ישנם הבדלים גדולים בין הביצועים עם התזמורת לביצועים עם פסנתר. אעסוק בהם בהמשך המאמר.

ניתוח וביצוע הדממה ביצירה

אשתמש בשלושת ההיבטים השונים של 'מה' בהקשרו לדממה על מנת להדגים כיצד טקמיצו משתמש בדממה ככלי מעצב ביצירה: 'מה' כמרחב וזמן, 'מה' ו'האשי' (בין לבין) ו'מה' כרגע אינטנסיבי של ציפייה והמתנה. בניתוח ההיבט הראשון אתיחס למרווחים השקטים בין צלילים לכלים שבהם משתמש טקמיצו על מנת לטשטש את תחושת הזמן; ניתוח ההיבט השני יתמקד בחיבור שטקמיצו מחבר בין שני קצוות, שביניהם נמצא 'מה' (מחשבתי וצלילי), ואתאר כיצד פילוסופיית הגנים היפנים מתקשרת לכל אלו. בניתוח ההיבט השלישי אתמקד ברגעי דממת הציפייה האינטנסיבית וכיצד היא מחלקת את היצירה.

A String Around Autumn כתובה בפרק אחד ואורכה כ־18 דקות. היצירה נכתבה בתקופה

41. Ōoka Makoto, *A String Around Autumn*, (trans.) Takako Lento and Onuma Tadayoshi, Rochester and Michigan: Oakland University, Katydid Books, p. 1: Sink/Don't sink/Be Simply/Silent./Be simple:/A string/To wind around/Autumn. Translated by Mika Gabel

42. שם, עמ' 11.

43. Takemitsu, as quoted in James Siddons, *Tōru Takemitsu: A Bio-Bibliography*, Westport and London: Greenwood Press, 2001, p. 37: "[...] among whom are Claude Debussy and Olivier "Messiaen, who given deep influence to my music

שבה סגנון הלחנתו של טקמיצו התאפיין כנוסטלגי ואף "מיושן" לעומת יצירות בעשורים הקודמים, וניתן לשמוע בה השפעות של מסייאן, דביסי ומוזיקת ג'אז.⁴⁴ היצירה כתובה כמעין פרפראזה על סוגת הקונצ'רטו: הוויולה ממלאת תפקיד סולני גדול, והתזמורת, למרות נוכחותה המשמעותית בהצגת החומרים המוזיקליים, משמשת לרוב כגוף מלווה. היצירה מחולקת לשלוש חטיבות על ידי שתי פרמטות גדולות מאוד. בחטיבה השלישית ישנה חזרה מדויקת של רצף אירועים מהחטיבה הראשונה, ולקראת הסוף מופיעה קדנצת ויולה.

טקמיצו טוען כי אנלוגיית המיתר בשיר מובעת באמצעות פראזה עולה שמורכבת מסולם אוקטוני סינטטי המתפרס מעבר לאוקטבה (במילותיו: Irregular eightnote scale), שכולל את המוטיב המרכזי ביצירה – שלושה מרווחי קוורטה זכה ושני מרווחי סקסטה קטנה.⁴⁵ המלחין מציין, כי הסולם נובע ממיזוג שני אוספי צלילים: סולם פנטטוני, המתחיל ברה, ואקורד מז'ורי-מינורי כפה (דוגמה 1).



דוגמה 1 – סולם הבסיס שממנו מורכב המוטיב המרכזי

החוקר פיטר בורט (Burt) טוען, שהבסיסים הפנטטוניים והקוורטליים מופיעים בכל החומרים התמטיים ביצירה בטרנספוזיציות שונות (דוגמה 2). השימוש באוסף אוקטוני הוא השפעה ישירה ממסייאן, ומופיע לאורך כל היצירה לא רק ככלי לבנייה מלודית אלא גם ככלי הרמוני (לפעמים מופיעים כל שמונת הצלילים יחד). כפי שצוין לעיל, קוזין רואה את האוקטוניות שבונה טקמיצו כשיבוש ההיררכיה הצלילית, ובכך כסמל לרקע הנצחי של הדממה.



דוגמה 2 – דוגמאות לטרנספוזיציות השונות של המוטיב הבסיסי

44. Wu, "An Analytical Study of A String Around Autumn by Tōru Takemitsu", p. 11.
 45. Peter Burt, *The Music of Tōru Takemitsu*, New York: Cambridge University Press, 2001, p. 224.

לטענת החוקר ג'יימס סידונס (Siddons), סולו הוויולה מסמל אדם המתבונן בנוף הסתווי, המיוצג על ידי התזמורת. המתבונן מיוצג על ידי הקווים המלודיים, שנובעים מאותו בסיס תמטי שצוין לעיל.⁴⁶ נקודת המוצא של סידונס קשורה הן לאנלוגיית המתבונן, המופיעה בכמה מיצירותיו של טקמיטו, והן להשפעה של פילוסופיית הגן היפני על המלחין.

'מה' כמרחב זמן ביצירה

לכל אורך היצירה *A String Around Autumn* כתב טקמיטו משקלים מורכבים המשתנים תדיר (לדוגמה, תיבה המורכבת משלושה רבעים וחצי, אחריה תיבה המורכבת מארבעה רבעים ואחריה תיבה המורכבת משישה רבעים וחצי). התזמורת שמייצגת את הסתיו מושפעת מהשראתו של טקמיטו מגנים יפנים. טקמיטו כתב שני טמפי, שניהם איטיים ונינוחים: הראשון 46–52 פעמות לדקה, והשני 32–38 פעמות לדקה. כל אלו מטשטשים את תחושת הפעמה היציבה, וכך טקמיטו יוצר תחושת זמן ייחודית לתפיסתו. טקמיטו אף כתב: "אני חושב על הזמן כמעגלי ועל המשכיות כמצב המשתנה כל הזמן".⁴⁷ טשטוש הזמן ותחושת הזמן האינסופית של טקמיטו מתכתבים עם השינוי המתמיד בזמן שכתב עליו. השינוי הזה מתקשר לרובד הראשון, ל'מה' של מרחב זמן.

למרות כתיבה ריתמית ספציפית ומדויקת מאוד (לדוגמה, חיצים שמראים את כיווני ההאטה וההאצה או דינמיקות רבות), טשטוש תחושת הפעמה מאפשר למבצע להביע את עצמו בדרך סובייקטיבית וחופשית (בגדר גבולות המוזיקה). כשהסולן מנגן את החומרים המוזיקליים השונים, טקמיטו הלחין לתזמורת אקורדים מוחזקים ארוכים. אף שהערכים הריתמיים ומספר הפעמות משתנים בלא הרף, למבצע ישנה אפשרות להבעה ללא הגבלות של ממש. לדעתי, כך המלחין מנסה ליצור מחוות כמעט ציוריות, שאינן מוגבלות על ידי קווי התיבה.

בעבורי, ביצוע היצירה כרוך בהכנה שהדממה היא הרקע שממנו הצליל מתחיל ואליו הצליל נגמר. לדוגמה, הכניסה הראשונה של הוויולה מתחילה ב-*pp* וצומחת ל-*ff* בתוך שלוש תיבות בלבד. לאחר תיבה אחת הכול נרגע, ישנה חזרה ל-*ppp* בתזמורת ותחושה שהנשימה נעתקת. כדי להגיע לרגעים אלו, מבצעי היצירה נדרשים להעצים את תחושת הגדילה והדעיכה ביצירה. אני מנסה להשתמש בכל האמצעים הטכניים שמאפשרים זאת: שינוי אופי הוויברטו והשארות לתוך ההפסקות כדי ליצור שובל צליל, מהירויות קשת שונות, מיקומים שונים על המיתר באמצעות הקשת וניסיון ליצור צבעים שונים לפי האופי המולחן. ההתייחסות המוזיקלית והטכנית לרגעים אלו היא מהותית ומאפשרת לרגעי ה'מה' כמרחב זמן ביצירה להיות נוכחים באוזני המאזינים.

'מה' כבין לבין ו'האשי' ביצירה

הרובד השני של ה'מה' דומיננטי מאוד ביצירה, ולכן ניתן להבין אותו מכמה היבטים. ההיבט הראשון הוא מחשבתית-תפיסתי. אף על פי שאין ביצירה גישור בין שני עולמות תוכן ברורים

⁴⁶ Siddons, *Tōru Takemitsu: A Bio-Bibliography*, p. 37

⁴⁷ Takemitsu, *Confronting Silence*, p.119: "I think of time as circular and continuity as a constantly

changing state". (Translated by author)

במובהק כמו ב-*November Steps*, טקמיצו יוצר 'האשי' ביצירה בין הרעיונות הפילוסופיים היפנים הקשורים לטבע ולגנים יפנים ובין הפורמט המערבי של סולן אל מול תזמורת בדרך קונצ'רטית. ההיבט השני הוא הדרך שבה טקמיצו מעצב את הפראזות השונות ביצירה. בדרך כלל, הפראזות מתחילות מדממה (הפסקה או אקורד ארוך וחסר תנועה בתזמורת), לאחר מכן הן גדלות בדרך דינמית ודועכות חזרה אל הדממה (השפעה מובהקת של מסייאן). טקמיצו משתמש בהוראות ביצוע מגוונות כדי להדגיש את הדעיכה הגדולה (כמו *ppp* ו-*al niente*) אל דממה אולטימטיבית (באופן שמזכיר את הוראות הביצוע של דביوسی). הדעיכה אל השקט מתקשרת לאופן שבו קוזין ראה את ה'האשי' וה'מה' של טקמיצו: דעיכה כחיבור בין עולם הצליל לעולם הדממה, והרגע החוצץ בין מה שנשמע לבין היעלמותו אל הדממה. רגע חוצץ זה קשור באיכותו ל'מה'.

ישנו שינוי מרקמי בין הגרסה של טקמיצו לבין העיבוד לפסנתר, שמוביל לגוני צבעים שונים מאלו הנובעים מהדרך שבה טקמיצו מתזמר. מבחינת 'מה', התזמורת מאפשרת לרגעי השקט והדממה השונים להגיע לרגעי שיא עוצמתיים. העליות והירידות בעוצמה מנוגנות על ידי תזמורת שלמה, ולכן הנפח שלהן שונה מאוד מהנפח של 'מה' ומהנפח של הגרסה עם הפסנתר. דעיכות העוצמה מבוצעות על ידי התזמורת בתהליך איטי יותר מזה שמתבצע בפסנתר, שכן הוא חסר יכולת החזקה מתמדת של צליל. הפסנתר גם אינו יכול לגדול ולדעוך בתוך צליל שכבר התחיל, ולכן הוא מחמיץ כמה מהנחיות הביצוע של טקמיצו. זו הסיבה, לפעמים, שהוסקוואה מוותר על האקורדים המוחזקים שמופיעים בפרטיטורה המקורית וכותב רצף ארפגי בפסנתר על צלילי האקורד, על מנת ליצור את התחושה המתמדת של העלייה והדעיכה (דוגמה לכך היא שתי התיבות האחרונות בגרסה לפסנתר). פעמים רבות הוסקוואה כותב לפסנתר לגטו שממשיך מעבר לצלילי התיבה. כל אלו נועדו לחזק את הרצון לשמוע דעיכה טבעית של הצליל, ולא את קטיעתו לפני הפסקה, כלומר, רצון לשמר ככל שניתן רגעי מפתח של 'מה'.

'האשי' נוסף בין עולמות אלו נעשה על ידי השימוש הנרחב בצלילים עיליים (פלז'ולטים) לכל אורך היצירה. פלז'ולטים מאפשרים למלחין לעבור מהר בין מנעד, נוסף על שינוי הצבע לחלול ולאורירי יותר. הצבע של הפלז'ולט שונה גם מבחינה הבעתית, ועשוי לשמש להבעת ריק ולתחושה של בין לבין, בין צליל ללא צליל. לכל אורך היצירה טקמיצו משתמש בפלז'ולטים, שמאפשרים לו ליצור קפיצות מהירות במנעד בוויולה, ושימוש זה מזכיר את הגוון ואת דרך הנגינה בחליל במבוק יפני (שאקוהאצ'י). גם ברבים מסיומי הפראזות הדועכות טקמיצו משתמש בפלז'ולטים באופן שמאפשר לו לחזק את הרעיון של החיבור בין עולם הצליל לבין עולם הדממה הריק. הפלז'ולטים הם אפוא 'האשי' בין הצליל לבין הדממה.

כאשר ניגנתי לנבוקו אימאי את היצירה בשני מפגשים בספטמבר 2021, היא שוחחה איתי ארוכות על הפלז'ולטים המופיעים בסופי הפראזות. היא הציעה שאנגן אותם בכל הקשת ובכיוון עולה (מן הקצה אל החלק התחתון) – בדרך המנוגדת להיגיון הקשתני, שלפיו, כאשר הקשת יורדת (מן החלק התחתון לקצה) הצליל דועך בטבעיות. אימאי הסבירה שבכיוון ההפוך נוצר זנב אקוסטי שמתפוגג במרחב ומאפשר לצליל "להתאדות". בכל ההצעות האלה טמון 'מה', וזאת מכיוון שהן מאפשרות לנגן להשאיר בחלל האקוסטי שובל צליל שכבר אינו "מנוגן", אך נותר קיים עד העלמותו. רגע כזה הוא רגע של 'מה' – בין צליל לדממה.

נוסף על כך שדממה היא גורם חשוב במוזיקה של טקמיצו, היא עוזרת להבהיר את הצורה הפורמלית של היצירה. החוקרת ג'ואנג וו ג'ין (Jin) טוענת שהדממה גם מספקת אינטנסיביות מיוחדת: "דממה היא לא רווח או הפסקה בין הצלילים במוזיקה של טקמיצו. במקום זה היא מאפשרת לצלילים להגיח, לגדול או לדעוך"⁴⁸. בניתוחה את היצירה, הוויולנית צה-יינג וו (Wu) מציינת שהיצירה מורכבת משלוש חטיבות גדולות שבהן כמה מלודיות חוזרות מרכזיות. טקמיצו בוחר בקפידה כיצד למקם פראזות קצרות ורגעי דממה, ולסמל בכך אובייקטים מן הטבע. האירועים הקצרים והדיאלוג מובעים על ידי העברת המוטיב המרכזי בין הסולן לתזמורת, בדרך שמדמה את ההתבוננות של הוויולן והסולן. הרגעים האלה שטקמיצו מלחין קשורים מאוד לערך 'מה' במובן של היווצרות רגע של התבוננות עמוקה בסוכב את האדם.

מבחינה מבנית, שתי פרמטות גדולות מחלקות את היצירה. החלק הראשון (תיבות 1-61) הוא הארוך ביותר. ההפסקה שכותב טקמיצו מסומנת בפרמטה וצוורה יחד, והיא מסמלת את הדממה המשמעותית שטקמיצו דורש מהמבצעים. עיצורה זו מגיעה אחרי התרחשות גדולה ביצירה, והיא קורית לפני פלז'ולט דועך בתפקיד הסולן (על הפלז'ולט מסמן טקמיצו קראשנדו ודימינואנדו). החלק השני (תיבות 62-112) מסתיים אף הוא בפרמטה גדולה וצוורה מתחתיה. בדומה לחלק הראשון, לאחר חטיבה מלאה פראזות קצרות מתגברות ודועכות, מקדים את הפרמטה פלז'ולט דועך. בתיבה 113 ישנה חזרה ברורה למוטיב הפותח ביצירה, התרחשות שמסמלת את התחלת החטיבה האחרונה (איזכור לרפריזה). החטיבה הזאת (תיבה 113 ועד הסוף) היא החלק הקצר ביותר, והיא כוללת קדנצה, שהיא עצמה מורכבת מאיזכורי פראזות שהופיעו לאורך היצירה. הקדנצה מחולקת גם היא באמצעות שלוש פרמטות. הראשונה והאחרונה מגיעות לאחר פלז'ולטים דועכים, והאמצעית דווקא אחרי פלז'ולט בפורטיסימו, עם אקצנט שגם עליו מבקש טקמיצו גדילה ודעיכה דינמיות. לראשונה ביצירה ישנה חזרה כמעט מדויקת לאחר הקדנצה של אחד האירועים הקודמים (תיבות 33-46 ותיבות 122-134). ההבדל היחיד בין שניהם הוא שהוויולה מנגנת עם התזמורת בתיבות 130-133. לדעתה של וו, דבר זה מסמל את חזרתה של המתבונן לאותו המקום שבו ביקר בתחילת היצירה. היצירה מסתיימת בשלוש תיבות מסכמות, שבהן מופיע המוטיב הראשוני (מעין קודה). בתיבה האחרונה הצליל האחרון של כל הכלים דועך אל תוך דימינואנדו ארוך ובעל פרמטה. הצליל האחרון של הוויולה סולו הוא פלז'ולט מודגש (ספורצנדו-פיאנו), שנשאר אחרי כל התזמורת עד שהצליל אינו נשמע עוד (טקמיצו כותב לגטו אפילו מעל הצליל האחרון, אל תוך הקו הכפול של הסיום). גם על הפלז'ולט טקמיצו מסמן קרשנדו ודימינואנדו.

מבחינת תיווי, לפעמים טקמיצו כותב לסולן ולתזמורת צלילים שנמשכים לתוך ההפסקה (מתווים על ההפסקה בסוגריים). כך הוא מבקש מהמבצעים להמשיך את הצליל לתוך ההפסקה, כדי שלא ייקטע באופן מוחלט וכדי שייצור את הרגע החויתי של 'מה'; רגע שהוא בין צליל

Jeong Woo Jin, "Comparative analysis of Tōru Takemitsu's recent works Rain Tree and Rain Spell and Ta-ryung (Lamentation): An original piece for chamber orchestra", Ph.D dissertation, University of California, Los Angeles, 1987, pp. 34-35: "It is not a space or rest between the sounds in Takemitsu's music. Rather it allows the sounds to emerge, grow or fall away".

(Translated by author)

לבין דממה, רגע של תשומת לב מוגברת לקיומו או לאי־קיומו. דבר זה מדגיש עד כמה ייחודית ההפרדה בין צליל לדממה אצל המלחין, ומראה גם כיצד טקמיצו ניסה ממש לתוות רגעי 'מה' על ידי 'האשי', כדעיכה אל תוך הדממה.

'מה' כציפייה מתוחה ביצירה

רגעי הדממה המחלקים את היצירה הם של 'מה' ברובד השלישי – רגעים של ציפייה מתוחה. אלו מגיעים לאחר רצפי הפראזות השונות ביצירה (שבהן וביניהן ישנה דממה המעצבת אותן) ודעיכתם אל השקט, אל אותו רקע נצחי שמסייאן עסק בו. הפרמטות שמחלקות הן הרגע שבו כל המבצעים עוצרים, נושמים יחד ומתחילים מחדש. רגעים אלו הם רגעי לידתו של רצף האירועים הבא, באופן שמזכיר לנו את המחזוריות בין הצליל לדממה, ששנטה, בניסוחו את 'מה', מציין כרגע של ציפייה. מבחינת המאזינים רגעי דממה אלו הם רגעים של ציפייה למה שיבוא אחריה. לפני אחדים מרגעים אלו ישנו מתח הרמוני שנובע מהפראזה או מהאקורד שקודמים להם, דבר שמעצים את הדממות שמגיעות אחרי אותו המתח. לדוגמה, הצללה דומיננטית בתיבה 59. הציפייה נמצאת ברגעי הדממה, כי הם בעצם רגע של העדר, של ריק, ולכן הצליל שמגיע אחריהם הוא מעין הרפיה. הם מזמנים את מעורבות המאזינים ביצירה בדרך אקטיבית. הדממה נוכחת אפוא הן בעיצוב המקרו של היצירה (שלוש חטיבות שמתחילות ומסתיימות בדממה) והן בעיצוב המיקרו שלה (פראזות קצרות שמתחילות ומסתיימות בדממה).

אורכי הדממה היו חשובים לטקמיצו בביצוע יצירותיו. בהקשר זה, המנצח אוליבר נאסן (Knussen) מעיד על חוויית העבודה עם טקמיצו: "כשעברתי עם טקמיצו לקראת קונצרט, הוא היה בדרך עד מאוד בנוגע למשך הדממות בין הפרגמנטים הקטנים האלה (פראזות). זה היה כמו סידור ערוגות פרחים או צמחים בגינה, ואז אתה מגלה את מיקומם ויוצר נתיבים סביבם".⁴⁹ עולם הדממה ביצירה שלפנינו אינו משמעותי פחות מעולם הצליל, ולכן יש לבצעו ברצינות ובתשומת הלב הדרושה.

בפרמטות הגדולות וגם בקדנצה, על הסולן ועל המנצח לשים לב לכך שטמון בהן רגע של מתח בלתי רגיל ולא רגע של הרפיה, והן המקום הדרמטי שאליו מוטב שיכוונו. בתור מבצע אני מנסה לאפשר למאזינים להשתתף בדממה הזאת ולהיות אקטיביים במרחב ה"וירטואלי" שנוצר בין האירועים הצליליים. אימאי דיברה באריכות על דממה ביצירה, ואף ציינה בעת העבודה המשותפת על הקדנצה אף ציינה שעלי להיות חסר תנועה בפרמטות הגדולות וליצור תחושה של עצירה דרמטית בהן. בעיניה, הדממה היא רגע אינטנסיבי ודרמטי, ומה שמרפה את המתח הזה הוא דווקא המשך הפראזה. הביצועים השונים של אימאי ליצירה מלאים רגעי שקט המתוזמנים בקפידה ויוצרים בריוק את התחושה שדיברה עליה – המתח הוא בהפסקה וההרפיה היא בהתחלה

Oliver Knussen, as quoted in Wu, "An Analytical Study of A String Around Autumn by Toru Takemitsu", p. 74: "When I used to work with [Takemitsu] on performances, he would be very very picky about exactly how long the silences should be between these little fragments (phrases). It was like how you place flower beds or plants in a garden and then you trace and route around them". (Translated by author)

המחודשת של הפראזות השונות. ישנן עליות ודעיכות דינמיות, וזמן ההמתנה של אימאי בין הפראזות ובהן מאפשר למאזין להרגיש כיצד כל סוף משפט מוזיקלי שלה צופן בתוכו רגע של 'מה' כפי שהתכוון טקמיצו.

סיכום

עבור טקמיצו, השיח בין הדממה לצליל שקול למעשה היצירה. הוא הושפע מהדרכים השונות שבהן השתמשו בדממה דביסי (הדממה כטכניקת הלחנה שמעניקה רגש וכוח ביטוי לפראזה המוזיקלית), קייג' (הדממה כרעיון קונספטואלי והקשרה לפילוסופיית הזן-בודוהיזם) ומסייאן (הדממה בצורתה התיאולוגית כרקע נצחי שעליו מתקיימת התרחשות צלילית). טקמיצו השתמש בדממה כאמצעי הלחנה רב-עוצמה כדי להביע, בין היתר, את ערך ה'מה' היפני. 'מה' התבטא ביצירותיו בשלוש דרכים: כמרחב וזמן, כבין לבין ו'האשי' וכציפייה מתוחה. שלוש דרכים אלו מתבטאות ביצירה *A String Around Autumn*. המודעות להן מאפשרת למבצע היצירה לחשוב באופן פעיל על הגעי הדממה ביצירה: כיצד לדעוך לתוכם, מה יהיה אורכה של כל הפסקה, כיצד אורך ההפסקה משתנה על פי המיקום ביצירה, ומה משמעות המשפטים המוזיקליים שמגיעים אחרי ההפסקות. הדממה על כל ביטוייה בולטת בנוכחותה לכל אורכה בפן הניתוחי של היצירה, אבל גם בהאזנה אליה. היא משמשת את טקמיצו כאמצעי הלחנתי משמעותי והדבר ניכר בכל ביצוע קיים. בביצועה ובדבריה של נבוקו אימאי, שעבדה עם המלחין בקביעות, ניתן לשמוע התייחסות לגורמים אלו ולחשיבות הדממה בעיניה.

טקמיצו שילב ביצירותיו רעיונות הלחנה מערביים ומזרחיים, שנבעו מההשפעות שחווה ומעיסוקיו השונים. כמבצע, הבנה היסטורית ותרבותית של המוזיקה של טקמיצו מאפשרת לי להתייחס לרעיונות אלו. מודעות זו שקולה למודעות הסגנונית לכל סוגה מוזיקלית אחרת, שנתפסת כהכרחית בביצוע מוזיקה תקופתית. ביצירה *A String Around Autumn* ייטב לסולן לדעת, שהוא מוליך את הקהל בגן מוזיקלי שעוצב בקפידה על ידי טקמיצו, מכיוון שהוא אמור להעביר חוויה הקשורה לפילוסופיה שלמה. למרות הוראות הביצוע הספציפיות של טקמיצו, הוא מצפה גם להבעה אישית של הנגן, המובעת באמצעות החופש המרקמי והרעיוני שכתב המלחין ביצירה. כשם שבגן יפני צפונים רגעים של התבוננות עמוקה בטבע ובשינויים הלא-פוסקים של החיים, גם המבצע נדרש להתייחס לביצועו שלו כאפשרות לשתף את המאזינים בחוויות אלו. במאמר זה ניתחתי את ההשפעות התרבותיות והאמנותיות על טקמיצו כדי לפתח פרשנות עקבית להשפעת הדממה בביצוע יצירותיו. כשהחלתי להכין את היצירה נתקלתי בשפה חדשה, והרגשתי שאיני מודע לכל הדקויות שבה. הבנתי באופן אינטואיטיבי שההפסקות המרובות, הצורה הרפטטיבית של הגדילה והדעיכה של הפראזות והדינמיקות המוקצנות הן בעלות משמעות רעיונית רחבה. כפי שתארתי לעיל, ניתן להבין בחירות אלו באמצעות ערך ה'מה'. משמעות הדבר היא, שההתרחשות בין הצלילים אינה עזירה פסיבית אלא הדממה. עבור טקמיצו היא מצב אקטיבי וחי, ויש להתייחס אליה ככזאת גם בביצוע.

הקטע הבא מספר הדאו מסכם בעיניי את חוויית הדממה וה'מה' של טקמיצו:

שְׁלֵשִׁים חֲשׂוּרִים חוֹכְרִים לְטַבּוֹר הַגְּלָגֶל;
בְּהִתְאַמֵּת הָאֵין שָׁבוּ – כַּחוֹ שֶׁל הַגְּלָגֶל.
לוֹשׁ חֲמֹר כְּדֵי לַעֲשׂוֹת מִמֶּנּוּ כְּלִי;
בְּהִתְאַמֵּת הָאֵין שָׁבוּ – כַּחוֹ שֶׁל הַכְּלִי.
קָרַע חֲלוֹן וְדָלַת כְּדֵי לַעֲשׂוֹת חֶדֶר;
בְּהִתְאַמֵּת הָאֵין שָׁבוּ – כַּחוֹ שֶׁל הַחֶדֶר.
לְכוּ:
בִּישׁ שֶׁל הַדְּבָרִים – עֶקֶצָם;
כְּאֵין – כְּחֵם.⁵⁰

תודות

ברצוני להודות לד"ר עופר גזית על ההנחיה וההכוונה ולד"ר לילך לבנון על עזרתה ועל העריכה הסופית.
תודה מיוחדת לפרופ' נבוקו אימאי על השיחות, התובנות מעוררות ההשראה והשיעורים.

50. לאו דוה, ספר הדאז, תרגום: דן דאור ויואב אריאל, בן-שמן ותל אביב: מודן וחרגול, 2007, עמ' 34.