

## חקירות מוזיקליות באינסוף הקטן ובאינסוף הגדול אופוס 111 של בטהובן לפי מילן קונדרה

נפתלי וגנר

שני מינים של מוזיקה קיימים בעולמנו – המקרוקוסמי והמיקרוקוסמי. המין הראשון, "הסימפוני", מפליג החוצה, אל מרחבי היקום האינסופיים. האחר, "הווריאציוני", מפליג פנימה, אל תוך החלוקה האינסופית של השלם. כאשר הנפש נישאת אל מרחבי החלל החיצון על כנפי המוזיקה המקרוקוסמית יכול האדם להפסיד את אינסופיותו של האדם הקרוב אליו או אף את זו שלו. כדי להגיע אל הקרוב אך הבלתי נגיש עליו לנוע בכיוון ההפוך. את כל זאת אפשר ללמוד מספר הצחוק והשכחה למילן קונדרה:<sup>1</sup>

סימפוניה היא אפוס מוסיקלי. אפשר להשוות אותה למסע באין-סוף של העולם החיצון. מדבר לדבר, הלאה והלאה. גם וריאציות הן מסע. אבל מסע זה אינו עובר באין-סוף החיצון. ודאי ידוע לכם משפטו של פאסקאל האומר, שאדם חי בתהום שבין הגדול ללא גבול והזעיר אין-קץ. מסע הווריאציות מוביל לאותו אין-קץ שני, לרבגוניות האין-סופית הפנימית הכמוסה בכל דבר. בווריאציות גילה בטהובן חלל שונה וכיוון שונה של תנועה. הווריאציות שלו הן הזמנה חדשה למסע (עמ' 147).<sup>2</sup>

הקומפוזיטור, כמו כל אדם, שרוי גם הוא בתהום הפעורה בין המקרוקוסמוס לבין המיקרוקוסמוס. אלא שלא ככל האדם, כך אומר לנו קונדרה, הוא איננו נשאר לבוסס שם מרצונו, אלא יוצא להפליג לעבר האינסוף. בדרך כלל נשואות עיניו אל "האינסוף הגדול". במיטבה, יצירתו נושאת אותו הלאה והלאה אל קצווי תבל.<sup>3</sup> קונדרה מציג כאן תפיסה ליניארית של הכתיבה הסימפונית, אך לא ניכרים בה הדימויים הנרטיביים השכיחים של קונפליקט, מאבק ופתרון, אלא של גמיעת מרחקים.<sup>4</sup> בניגוד לכל הניתוחים הטונאליים המקובלים, אין תנועת הצלילים הסימפונית נתפסת כאן כשואפת אל המנוחה ואל הנחלה אלא היא חותרת הלאה והלאה אל מטרה בלתי נודעת, תוך שהיא מותירה מאחוריה שובל של "דברים" שכבר חלפה דרכם. אפשר לערער על דימוי ליניארי זה של הכיווניות המוזיקלית,

אך קונדרה מעמיד את הדימוי רק כדי להנגידו עם התנועה הפוכת-הכיוון, הנדירה יותר, אשר באה לידי ביטוי בצורת הווריאציה:

צורת הווריאציות היא צורת הריכוז המרבי. היא מאפשרת למלחין לדבר רק על הדבר עצמו, לגשת ישר ללז. לנושא הווריאציות לעתים לא יותר משש-עשרה תיבות. בטהובן נכנס לתוך שש-עשרה התיבות כאילו ירד במנהרה לפני כדור-הארץ.

ההצטמצמות ל"דבר עצמו" עשויה להתפרש כניגוד של ריבוי הנושאים (הפולימטיות), אשר מאפיין את התקופה הקלאסית המאוחרת. אולם תפיסה זו מנוגדת לגישה הרווחת בקרב מנתחי המוזיקה, המנסים לחשוף את האחדות המוטיבית הסמויה העומדת מאחורי הריבוי הגלוי לאוזן. קשה להאמין שקונדרה בוחר במודע להתעלם מהאחדות המוטיבית המפורסמת של בטהובן, זו המזינה את הנושאים השונים ומקשרת ביניהם ביצירותיו; ככל הנראה הוא רואה בפיתוחו של מוטיב ובגלגוליו השונים לאורך פרק "רגיל" משום התפרשות עלילתית במרחב החיצון, דהיינו "מסע לאינסוף הראשון" – הוא "האינסוף הגדול" שאין ברצונו להרחיב עליו את הדיבור.

"המסע לאינסוף השני אינו הרפתקני פחות ממסע האפוס. כך יורד הפיזיקאי לקרביו המופלאים של האטום". קונדרה אולי מהדהד כאן את הניגוד שבין תורת היחסות לתורת הקוואנטים, לפחות כפי שאלו מצטיירות בקרב הציבור הרחב. בעוד שהראשונה מסוגלת לטפל בגופים הגומעים מרחקים אדירים במהירויות הקרובות למהירות האור, הרי שהשנייה עוסקת בחלקיקים אלמנטריים הנשלטים על ידי חוקי אי-ודאות שונים ומשונים. ואם הדימוי הפיזיקלי לא מצליח לשכנע, יש באמתחתו של קונדרה גם דימוי מעולמה של הבוטניקה, המקוטב כאן עם עולמה של האסטרונומיה: "בכל וריאציה מתרחק בטהובן יותר ויותר מן הנושא המקורי, שבווריאציה האחרונה אינו דומה לעצמו יותר משדומה פרח לבבואתו תחת זכוכית מגדלת".

כמנתחי מוזיקה אנו אוהבים דווקא להראות כיצד יחידות מוזיקליות זעירות הן בבואות של יחידות תמטיות רחבות יריעה (למשל, כאשר מוטיב בן צלילים ספורים מתמצת או מטרים התרחשות מוזיקלית ארוכת-נגן). הדמיון המתגלה בין צירופי צלילים, החוזרים על עצמם בסדרי גודל שונים, הוא אחד מהתגלמויותיה של התכונה הפרקטלית של המוזיקה. אולם קונדרה איננו מעוניין בדמיון אלא דווקא בשוני ההולך וגובר. מבחינתו סדרת הווריאציות איננה אלא סדרה של תמונות תקריב מוזיקליות, שזיקתן למקור הולכת ומיטשטשת. הפרט המוגדל איננו דומה כלל לאובייקט השלם, כשם שתמונה מוגדלת של שטח פנים של עלה, אפילו אם אינה חושפת את התאים המרכיבים אותו, איננה משקפת ולו במעט את תמונת העלה

בשלמותו. הן המרקם הביולוגי והן המרקם המוזיקלי משנים את עורם תחת העדשה. תיאור זה יוצא מהנחה מעניינת לגבי הפרספציה המוזיקלית, הוא מניח שכאשר צפיפות הצלילים ליחידת זמן הולכת וגדלה, ההווה המוזיקלי שלנו הולך ומצטמצם. אם תחושת הזמן הרגעית מוגבלת לחלון אירועים מסוים, אזי ככל שגודש הצלילים המאכלסים אותו גדל כך נעשה רוחבו על ציר הזמן צר יותר.

"האדם יודע, שאינו מסוגל לחבוק את היקום על כל השמשות שלו וכל כוכביו. אך קשה לו הרבה יותר לשאת את המחשבה, שלא ניתן לו להגיע גם אל האינסוף השני, אל הקרוב, שהוא [לכאורה] בהישג ידו". מסתבר שחקר היקום המקרוסקופי בספינת החלל הסימפוניית מתסכל פחות מחקר היקום המיקרוסקופי. שם, במקרו, אנו מברכים על כל כיבוש חלקי הצולח בידנו, מכיוון שאיננו מתקשים להשלים עם קוצר ידנו להקיפו. ואילו פה, במיקרו, אוזלת ידנו מרגיזה אותנו, שכן הכול נראה כל כך קרוב ונגיש – ולא כך הדבר.

קונדרה מוצא לו דרך מתוחכמת לרענן את הקלישאה בדבר היות נפש האדם בחזקת מעמקים שאין להם חקר: "טאמינה לא הגיעה לאינסוף אהבתה. אשר לי, אבי נשמת ממני".<sup>5</sup> כל יוצר יצירתו נשמת ממנו, משום שלמען השלמות הוא נכנס אל פנים הדברים ולעולם אינו מגיע עד סופם". כאן נעשה הטקסט רפלקסיבי: קונדרה מנסה להתבונן פנימה, אל תוך כתיבתו שהיא עצמה בגדר התבוננות פנימה, ולשם כך הוא מגייס את המשל המוזיקלי – הווריאציות של בטהובן מתוך אופוס 111. אך כדי להגיע לחקר הנמשל יש לחקור תחילה את המשל עצמו, ואת זאת הוא עושה באמצעות שימוש בדימויים נוספים: המדען החוקר את מבנה האטום, הבוטנאי החוקר את הרקמה התאית של הפרח וההרפתקן של ז'ול ורן אשר מפליג אל מרכז האדמה. כל אלה אמורים לסייע לנו להבין את המחשבה הווריאטיבית של בטהובן, כשזו מצדה אמורה לסייע לנו לרדת לסוף דעתו של קונדרה כאשר למסעו של הסופר לנבכי נפשן של דמויותיו בחתירתו להשגת השלמות האסתטית. אלא שהפרויקט כולו קם על יוצרו לתסכלו, מכיוון שהדברים הם אינסופיים, כך שכל חתירה להגיע לסופם מועדת לכישלון.

"לא פלא שהווריאציות היו אהובות על בטהובן המבוגר, הבשל, שידע היטב (כפי שיודעת טאמינה וכפי שיודע אני) שאין דבר בלתי נסבל יותר מלהחמיץ אדם שאהבנו, את ששעשרה התיבות ואת היקום הפנימי על אפשרויותיהם הבלתי-מוגבלות". מנימת דבריו של קונדרה ניכר שלדעתו בטהובן הרחיק לכת במסעו אל האינסוף הקטן יותר מאשר כל יוצר אחר בעולמנו.

## המיקרוסקופ של בטהובן

מדוע וריאציות נתפסות על ידי קונדרה כהפלגה פנימה? צורות מוזיקליות קלאסיות אחרות מושתתות על צמיחה מתמדת:<sup>6</sup> היחידות המוזיקליות הולכות ומתרחבות כלפי חוץ וצוברות מרחב מחיה הולך וגדל. יחידות חדשות מתהוות מתוך אלו המקדימות אותן; הן שונות מהן אך מהוות המשך אורגני שלהן. לעומת זאת, במהלך הווריאציות הנושא שומר בדרך כלל על ממדיו. אורכה של כל וריאציה שווה בדרך כלל לאורך הנושא (לפחות במונחים של מספר תיבות: אם הנושא הוא בן 16 תיבות, הרי גם הווריאציות ימנו בדרך כלל 16 תיבות כל אחת). אולם מווריאציה לווריאציה הולך הנושא ומתפרט. אם, למשל, צועד הנושא ברבעים, הרי שהווריאציה הראשונה תרוץ בשמיניות, השנייה בשלישונים (טרילולות), השלישית בחלקי שישה-עשרה וכו'. עדשת המיקרוסקופ שהמלחין מקרב אל הנושא כמו הולכת ומתעבה מווריאציה לווריאציה, ותמונתו החלקה של הנושא הופכת מורכבת יותר ויותר. זהו כמובן תיאור סכמתי וגס, שהרי התהליך הווריאטיבי איננו מתנהל רק במישור הריתמי, וגם במישור זה הוא איננו כה ליניארי; ההתפתחות המתוארת עשויה להתרחש בכמה גלים או להשתלב בכיווני התפתחות אחרים (למשל, הגברת הדחיסות של המרקם כך שהצלילים ילכו ויתרבו גם בממד האנכי). אך תהליך התקצרות הערכים הריתמיים כפשוטו נותן אותותיו במידה זו או אחרת כמעט בכל סט של וריאציות, ויש בו כדי להאיר את רעיון ה־close up העולה מדימויו של קונדרה.

התנהגותו של פרק הווריאציות מתוך הסונטה אופוס 111 של בטהובן עוקבת לכאורה אחר המודל המסורתי של סט-ווריאציות, אך החריג רב בה על השגרתו, גם אם נצמצם את התבוננותנו לממד הריתמי. הפרק שלפנינו אמור להתמיד בטמפו איטי מאוד – אדג'יו מולטו. פרק איטי פועם באיטיות, דהיינו יחידת הפעמה שלו מצטיינת במשך ארוך יחסית. תחושת הפעמה האיטית מתמידה בנפשו של המאזין, גם כאשר נעשה שימוש בערכים ריתמיים מהירים, כל עוד שומעים את הצלילים המהירים הללו במסגרת הפעמות האיטיות. אולם במקרה הנוכחי ספק אם תחושת הפעמה האיטית שמקנה ה"ארייטה" (היא הנושא) נשמרת בכל הווריאציות. בטהובן אמנם דורש מהמבצע לשמור על טמפו אחיד לאורך כל הדרך, אך זו דרישה שספק אם ציבור הפסנתרנים יכול לעמוד בה, והקושי הזה מרופף את אחיזתו של המאזין בנושא בעת ההאזנה לכמה מהווריאציות. נעקוב תחילה אחר הגל הראשון של ההתפרטות, אשר מתרחש לאורך הנושא ושלוש הווריאציות הראשונות.<sup>7</sup> נעשה זאת בעזרת הטבלה הבאה:

חקירות מוזיקליות באינסוף הקטן ובאינסוף הגדול

רמה 1	רמה 2	רמה 3	רמה 4
פעמות בתיבה	יחידות בפעמה	תתי־יחידות ביחידה	מיקרו־יחידות בתתי־יחידה
3			
3	3		
3	2	3	
3	2	2	3

תחושת הטמפו תלויה בראש ובראשונה במשך הפעמה. הדרך הפשוטה ביותר לפרש את הנחייתו של בטהובן להתמיד בטמפו קבוע היא לשמור על פעמה קבועה. מכיוון שלאורך כל הפרק מסתמנת חלוקה משולשת של התיבה (ראו לעיל רמה 1), הרי שניתן מן הסתם להניח שכל תיבה מונה שלוש פעמות ושפעמות אלה אמורות לשמור על משך קבוע.<sup>8</sup> אולם התפרטות הפעמה מעמידה סידור זה בסימן שאלה הן מבחינת המבצע והן מבחינת המאזין. נמנה אחדים מהקשיים המתעוררים:

א. כדי להתמיד בטמפו קבוע על המבצע לפרש את האדג'ו מולטו של הארייטה פירוש מפליג ולנגן אותה באיטיות משוועת. טמפו כל כך איטי עלול להקשות על המאזין לקשר בין הצלילים ולתפוס את הפראזות בשלמותן. הצלילים יישמעו לאוזנינו חשופים וריקים, ללא כל חלוקות משניות. בטהובן מתחיל מנקודת מוצא שלדית כל כך כדי להשאיר לעצמו מרחב התפרטות גדול ככל האפשר בווריאציות. אולם טפטוף כה איטי של צלילי המנגינה מעמיד בספק את ההנחיה "קנטבילה" (שמשמעה, לנגן באורח שירתי) שהוא מוסיף לציין הטמפו, שהרי כדי להיות שירתיים על הצלילים לזרום ביתר שטף. לתחושת הריקנות מוסיף הריווח הבלתי אפשרי שבין הרגיסטרים (ולמעשה בין יד ימין ליד שמאל), שזכה לקיתונות של ביקורת מיד לאחר שהתפרסמה היצירה. אולם דווקא תצוגה יוצאת דופן זו של הנושא היא שמקנה לו חידתיות והופכת אותו למושא לחקירה במהלך הווריאציות. השאלה היא עד כמה ניתן להקצין את איטיותו של הנושא בלי להפוך את ההיגיון המלודי שלו לבלתי קליט.

ב. אם ימתן המבצע את איטיותה של הארייטה וינקוט פעמה קצרה יותר, יקשה עליו לדרוס לתוכה את כל אותם ערכים ריתמיים זעירים המופיעים בהמשך – ברמה 4 מתפרטת הפעמה ל-12 אטומים ריתמיים! יהיה עליו אפוא להפר את הכלל של שמירת משך הפעמה ולהאריך את הפעמות, כדי שיוכלו להתפרט כנדרש. אין זו סתם בעיה טכנית – עולה השאלה כיצד להעביר למאזין את

ריבוי הרמות הריתמיות ההולכות ומצטברות, כפי שמראה הטבלה שלעיל.<sup>9</sup>

ג. נשאלת השאלה אם המאזין מסוגל בכלל לשמוע פעמות כה איטיות המתפרטות לתת-יחידות בשלוש רמות נוספות. זו שאלה בתחום הקוגניציה המוזיקלית, וניתן לחקור אותה באורח ניסויי. נסתפק כאן בתשובה האינטואיטיבית, שאין האוזן יכולה לעקוב אחר פעמות שהן כה ארוכות וכה מפורטות. חזקה עלינו שבשלב מסוים, ככל הנראה בווריאציה השלישית, נתחיל לשמוע את תת-הפעמות כפעמות ונחוה האצה של הטמפו.<sup>10</sup> האצה כזו אכן מרחיקה את הווריאציה ת"ק פרסה מהנושא, ואין היא דומה לו "יותר משדומה פרח לכבואתו תחת זכוכית מגדלת", וכל זאת כבר בשלב כה מוקדם בהתפתחות הפרק. יתר על כן, הווריאציה השלישית כאילו זורקת אותנו, מבחינה סגנונית, להוויה מוזיקלית אחרת, אשר חורגת מנסיבות כתיבתה, מהזמן ומהמקום. היא עשויה לעורר בנו אסוציאציה אנכרוניסטית בכיוון עולם הג'אז בעידן הסווינג.

לאורך הפרק כולו הולכת וגוברת התחושה שאנו "טובעים בצלילים". בטהובן כאילו מעלה את צפיפות הצלילים מעל למסה קריטית מסוימת, דבר המנתק את זיקתם אל הנושא באוזני השומע. למה הדבר דומה? לשינוי הרזולוציה על מסך המחשב. לכאורה אנו מקבלים בכל וריאציה תמונה צפופה יותר, כך שהרזולוציה הולכת וגוברת, אך למעשה מתרחש בדיוק ההפך. הנושא מוצג לנו בתחילת הפרק ברזולוציה כה גבוהה, עד שאיננו מבחינים בנקודות (פיקסלים) המרכיבות אותו. הווריאציות הולכות ומפחיתות את הרזולוציה, והראיה לכך היא העובדה שתמונת הנושא הולכת ומיטשטשת.

לדברי קונדרה, ההתרחקות מהנושא המקורי מגיעה לשיאה בווריאציה האחרונה. מכיוון שבטהובן איננו ממספר את הווריאציות ואיננו מפריד ביניהן בפרטיטורה, קשה לנחש היכן רואה קונדרה את תחילתה של הווריאציה האחרונה. ישנן לפחות שתי מתחרות על התואר: הווריאציה החמישית (מתחילה בתיבה 131 עם קדמה ב-130) היא הווריאציה המלאה האחרונה, העוקבת אחר הנושא לכל אורכו, תיבה מול תיבה ללא חזרות. במהלך כל הווריאציה מסתמנת מנגינת הארייטה בקול העליון בבהירות רבה, אלא שבסופה (בתיבה 146) היא נפרצת ומתארכת וכך היא ממלאת תפקיד של קוֹרְהָ. הקודה עצמה מסתיימת במעין קודה שניונית (החל בתיבה 161). קטע מסיים זה – הקודה של הקודה – עשוי להיחשב לווריאציה האחרונה, מכיוון שהוא עוקב במדויק אחר המחצית הראשונה של הנושא תוך הכנסתה למרקם חדש. גם כאן מצוטטת המחצית הראשונה של מנגינת הארייטה, בתחילה בקול פנימי ואחר כך בסופרן, לפני מחוות הסיום האחרונות. מסתבר ששתי האפשרויות – זו של הווריאציה וזו של הקודה השניונית – אינן

עולות בקנה אחד עם דבריו של קונדרה בדבר ההתרחקות תוך אובדן הזהות. אולי המרקם השמימי שבו נתונה המנגינה במופעה האחרון, כשהיא אפופה בטרייל מעל ובטרמלו מתחת, הוא זה אשר הופך אותה כל כך מרוחקת בעיני המחבר, למרות שזהותה נשמרת. הנושא הפך כביכול למהות אחרת מרצדת ומהבהבת, שבינה לבין האריה המקורית מרחק שנות אור (והנה בחרנו במילים המערבבות כליל את המיקרו והמקרו).<sup>11</sup>

### אנקדוטה + וריאציות

קונדרה מרחיב את משל הווריאציות ומחיל אותו על ספר הצחוק והשכחה כולו: "כל הספר הזה הוא רומאן בצורת וריאציות. החלקים באים בזה אחר זה כקטעים נפרדים של מסע, המוליך אל תוככי הנושא, אל תוככי המחשבה, אל תוככי מצב אחד ויחיד, שמוכנו הולך ונעלם מעיני" (עמ' 148). יחס זה בין חלקי הספר העצמאיים יחסית איננו מתפענח בקלות, ולא די לפטור אותו באמירה שכל הספר סב סביב נושא הצחוק והשכחה. אולם לפחות במקרה אחד מסתמן בבהירות יחס וריאטיבי ברור בין אתרים שונים: אם פרק 1 בחלק הראשון ("המכתבים האבורים") הוא נושא, הרי שפרק 1 בחלק השישי ("המלאכים") הוא בגדר וריאציה. אולם שלא כמו המוזיקה, שהיחסים הריתמיים בין הנושא לווריאציה מוכתבים בה על ידי המלחין (גם אם הם מושפעים מהביצוע), כאן יש צורך בשיתוף פעולה מסוים מצד הקורא – עליו לקרוא את הנושא (פרק 1 בראש הספר) ב"ערכים ריתמיים ארוכים" ולהקצות לכל מילה את מלוא כובד משקלה, ואילו את הווריאציה עליו לקרוא בשטף, ב"ערכים ריתמיים קצרים יותר", כך שמשך הקריאה של שני הפרקים הללו ישתווה, וכל זאת למרות שהשני ארוך פי כמה מהראשון.

### הנושא (חלק ראשון, פרק 1)

בינואר 1948 יצא המנהיג הקומוניסטי קלמנט גוטוואלד למרפסת ארמון בארוקי בפראג, כדי לנאום באוזני מאות אלפי האזרחים שמילאו את כיכר העיר העתיקה. היה זה רגע היסטורי בתולדות בוהמיה. רגע גורלי, כזה שמזדמן פעם, אולי פעמיים באלף שנים. / גוטוואלד היה מוקף חברים למפלגה ולצדו עמד קלמנטיס. ירד שלג. היה קר וגוטוואלד עמד בגילוי ראש. קלמנטיס הסיר את כובע־הפרווה שלו ושם אותו על ראשו של גוטוואלד. / מחלקת ההסברה הפיצה במאות אלפי עותקים את תצלום המרפסת, ועליה גוטוואלד, כובע־פרווה על ראשו וחבריו סביבו, נושא את דבריו אל ההמונים. על המרפסת הזאת החלו תולדות בוהמיה הקומוניסטית. כל ילד הכיר את התצלום מספרי לימוד, מכרזות, ממוזיאונים. /

כעבור ארבע שנים האשימו את קלמנטיס בבגידה ותלו אותו. מחלקת ההסברה מיד מחקה אותו מן ההיסטוריה וכמובן, גם מן התצלומים. מאז ניצב גוטוואלד על המרפסת לבדו. במקום שהיה קלמנטיס נשאר רק קיר חשוף של ארמון. מקלמנטיס נותר רק הכובע על ראשו של גוטוואלד (עמ' 9).

לפרק קצרצר זה אפשר לייחס איכות של נושא בשל אופיו התמציתי. כל מילה שקולה ומחושבת. הוא קצר כמו אנקדוטה אך טעון כמשל. הפרקון כולל בתוכו את יסוד השכחה, או ליתר דיוק – ההשכחה שמטעם, ואת היסוד הקומי של כשל ההשכחה – "על ראש המשכיחים בוער הכובע". מהמילים "היה זה רגע היסטורי" ומעצם המיקום בראש הספר מתבקשת קריאה איטית ודרוכה, שאינה מקילה ראש באף מילה. לא כך הווריאציה, ואף לא הפסקה הפותחת אותה, אשר לא נועדה אלא להזכיר לנו את אשר כבר קראנו בתחילת הדברים, וכבר אין צורך באותה דריכות איטית.

#### הווריאציה (חלק שישי, פרק 1)

בפברואר 1948 יצא המנהיג הקומוניסטי קלמנט גוטוואלד אל מרפסת ארמון בארוקי בפראג, כדי לנאום באוזני מאות אלפי האזרחים שמילאו את כיכר העיר העתיקה. היה זה רגע היסטורי בתולדות צ'כיה. פתיית שלג התעופפות באוויר, היה קר, וגוטוואלד עמד בגילוי ראש. קלמנטיס הסיר את כובע הפרווה שלו ושם אותו על ראשו של גוטוואלד [...] (עמ' 141).

הפסקה הפותחת את הווריאציה נראית יותר כאנטי-ווריאציה. הסיפור על המגבעת מתקצר ומושמטת ממנו הפואנטה – מחיקתו של קלמנטיס מהצילומים ומההיסטוריה של צ'כיה. אולם בהמשך מתקבל מפרט מרשים של מחיקות, המתפרט כולו ממוטיב ההשכחה הראשוני. קונדרה סוקר את תחלופת פסלי החוצות בפראג לאורך שנים רבות, כאשר כל גל פיסולי דוחק את רגלי קודמו. הוא פותח ב־1621, במתקפת פסלי הקדושים הישועית שנועדה למחוק את הרפורמציה: הפסלים הללו נותצו בידי הרפורמה הצ'כית, פסליה של זו נותצו בידי הרפורמה הנגדית האוסטרית, פסליה של האוסטרית נותצו בידי הרפובליקה הצ'כוסלובקית, ופסליה של זו האחרונה נותצו בידי הקומוניסטים, שהעמידו את פסליו של סטלין, אך אחר כך ניתצו גם אותם לטובת פסליו של לנין. ואלה "צומחים כמו עשב על ההריסות, כפרחי השכחה העצובים" (עמ' 142).

במשולב אנו מקבלים סאגה נוספת של השכחות, המקופלת בשינויי שמו של הרחוב שבו נולדה טאמינה: בתקופה המונרכיה האוסטרו-הונגרית הוא נקרא צ'רנו-קוסטליץ, לאחר מלחמת העולם הראשונה הוא נקרא רחוב המרשל פוש,



בתקופת הכיבוש הגרמני הוא נקרא על שם שוורין, אחר כך רח' סטלין וכו'. "והרי היה זה תמיד אותו הרחוב עצמו, אף שאת שמו שינו ואת מוחו שטפו כדי לטמטמו". כל זה רץ לו בחלקי שישה-עשר, וכך גם הפסקאות המתווכות העוסקות בהשכתו של קפקא, שהוא עצמו משורר השכחה ש"הזמן בסיפוריו הוא זמנה של האנושות, שאבדה את קשר ההמשכיות עם האנושות" (כאן מותר לקורא לבצע ריטונטו קטן). הקורא יכול לדהור על פני השורות לא כדי לחלוף על הכתוב כלאחר יד, אלא מכיוון שהתמה העומדת מאחורי כל המילים הללו כבר נוסחה ברבעים שקולים ומדודים. הווריאציה עשויה לרתק את אוזנו של המאזין לא פחות, ובדרך כלל אף יותר, מהנושא עצמו, אלא שזו האזנה אחרת.

### תולדות השכחון וההשכחה

לא רק זמן הקריאה עשוי להיות מואץ במעבר בין הנושא לווריאציה אלא גם הזמן ההיסטורי. פרק 1 בחלק הראשון ממקד את עדשת המצלמה ברגע היסטורי אחד שהיה ניתן לקפלו ולהנציחו בתצלום אלמלא שוכתב בעזרת תצלום שני, שאיננו אלא פוטומונטאז' של הראשון. הצילום השני וההתרחשויות שקדמו לו (תלייתו של קלמנטיס כבוגד) אירעו כעבור ארבע שנים. פרק 1 בחלק השישי, לעומת זאת, סוקר ביעף ארבע מאות שנה של פוטומונטאז' דתי ואידיאולוגי – תחלופת הפסלים. במקביל, במסגרת שהיא מעין וריאציה שניונית, הוא סוקר את תולדות השכתוב של שם רחוב בודר, המשקף לפחות חצי מאה של כיבושים וחילופי שלטון. לזאת אפשר להוסיף את שמונה שנות לימודיו של קפקא באותו ארמון בארוקי, כאשר שימש כבניין הגימנסיה הגרמנית בעידן המונרכיה. כך נקבל בפרק זה שלוש התפרשויות על ציר הזמן: האחת (הקפקאית) כפולה באורכה ממרווח הזמן בין התצלום האותנטי לבין התצלום המזויף (8 במקום 4), האחרת (הרחוב ושמותיו) מותחת את הזמן ההיסטורי לפחות פי עשרה, והנוספת (פרשת הפסלים) מותחת אותו פי מאה. אמנם אין הן ערוכות מהקצר אל הארוך כמו סדרת וריאציות מוזיקליות ההולכות ומאיצות את הערכים הריתמיים שלהן, אך העיקרון נשמר: מספר דומה של שורות מודפסות עשוי לקפל רגע בודד או להשתרע על פני מאות בשנים.

קונדרה משטח לפנינו את תולדות השכחון. העבר הוא חמקמק ממילא, במיוחד לאחר שכולאים, מגלים ומשמידים את ההיסטוריונים המציבים סכר בפני השכחה. הזמן המוזיקלי חמקמק גם הוא. הצלילים שחלפו דועכים בזיכרונו. יצירות סימפוניות ההולכות, על פי קונדרה, מדבר לדבר, הלאה והלאה, מאפשרות לנו

לחיות את ההתרחשות המוזיקלית הנוכחית, לפתח ציפיות למה שיבוא ולהניח להתרחשויות הקודמות לשקוע. לא כך הדבר בצורת הווריאציות. כאן המחבר מותיר אותנו כל העת בתוך אותן שש-עשרה תיבות. התמונה המצטיירת כאן סותרת רבים ממושגינו המוזיקליים הבסיסיים ביותר. העוסק בניתוח מוזיקלי מניח שהצלילים החולפים מתמידים בזיכרון ועליהם נבנים ההקשרים המקנים ליצירה את הקוהרנטיות האמנותית שלה. הפרק הסימפוני או הקונצרטנטי, הנשען על צורת הסונטה, מעוגן במחזוריות תמטית כך שההליכה "מדבר לדבר, הלאה והלאה" איננה ליניארית אלא "ספירלית": המוזיקה אמנם מתקדמת, אך היא עושה זאת במעגלים; הווריאציה איננה אלא ביטוי מובהק של רעיון החזרה תוך שינוי. אולם אין לשכוח שהסיפור אינו נסב על המוזיקה אלא על הקיום בצל איום השכחה, והמשל המוזיקלי איננו מסה על מהות המוזיקה, אלא נועד לשרת את המטרות הספרותיות. השאלה היא האם הקורא יכול להשעות את מושגי היסוד שלו ולאמץ לצורך הקריאה את ההנגדה הקונדריית בין סימפונייה לווריאציה, גם אם היא נוגדת את האינטואיציה המוזיקלית שלו. דומני שכן.

### החירשות והאלם

לודביק קונדרה, אביו של מילן קונדרה, היה פסנתרן ומוזיקולוג. בפרק 3 (המכשיר את הקרקע לפרק 7) מסופר כיצד המילים החלו פורחות מזיכרונו של קונדרה האב, עד שאוצר המילים שלו הידלדל עד מאוד. ידיעתו, שנותרה שלמה (לפי המסופר) הפכה פחות ופחות נגישה: "החפצים איבדו את שמותיהם והתמזגו כולם לקיום אחד ובלתי נבדל. ורק אני, כאשר דיברתי אתו, הצלחתי לרגעים להפוך בחזרה את האין-סוף חסר השם לעולם הפריטים בעלי השם" (עמ' 143). והרי לפנינו וריאציה נוספת על היחס בין האחדות האינסופית לריבוי שהוא תמיד סופי, בין הכוליות הסגורה בתוך עצמה לבין התפרטותה ברשות הרבים, ממש כפי שהארייטה, המוצגת תחילה בצלילים ארוכים ונכובים משהו, מתפרטת במהלך הווריאציות הבאות בעקבות ההתפרטות. פרק 3 הוא כמובן גם וריאציה נוספת על נושא השכחה. מסתבר שגם הטבע בכבודו ובעצמו הוא אחד מסוכניה, לעומת האב ובנו המנסים להיאבק בה.

מלאכת ההפרטה הלכה ונעשתה קשה יותר ויותר ככל שהחמיר מצבו הלשוני של האב. בטיוליהם של האב והבן נהגו השניים לדבר על מוזיקה: "כל עוד היטיב אבא לדבר לא הרביתי בשאלות, ועכשיו רציתי למלא את החסר. ובכן דיברנו על מוסיקה, אבל הייתה זו שיחה משונה, בין בעל מלים רבות שלא ידע דבר ובין מי שידע הכול ולא היו לו מלים" (עמ' 144). הסופר לא התיימר אפוא להיות בעל

הבנה רבה במוזיקה, וכל כוונתו הייתה לחלץ את הידע המוצפן במוחו של אביו. "במשך כל עשר השנים הארוכות של מחלתו, כתב אבא ספר גדול על הסונאטות של בטהובן. אמנם היטיב לכתוב יותר מאשר לדבר, אך גם בכתובה התקשה יותר ויותר למצוא את המלים המתאימות ואיש לא הבין את הכתוב, משום שהיה מורכב ממלים שאינן קיימות". המוזיקה מקשה על האב לתאר אותה במילים, והיא מתגלה כחמקמקה ומאתגרת יותר מכל אובייקט חושי אחר.<sup>12</sup>

פעם קרא לי [אבא] לחדרו. על הפסנתר היו פתוחים התווים לסונאטה מספר 111. "הבט", אמר לי והצביע על התווים (גם לנגן על פסנתר כבר לא היה מסוגל), "הבט", ועוד הצליח לומר אחרי מאמץ עצום: "עכשיו אני יודע!" הוא ניסה שוב ושוב להסביר לי משהו חשוב, אבל המשפטים היו מורכבים ממלים לא מובנות, וכשראה שאינני מבין אותו הביט בי בפליאה ואמר: "זה מוזר" (עמ' 143).

הבן הבין שהאב השתוקק לדבר על שאלה שהטרידה אותו זמן רב:

בשנים האחרונות לחייו של בטהובן היו הווריאציות הצורה האהובה עליו. במבט ראשון נדמה שמתוך כל הצורות המוסיקליות זוהי הצורה השטחית ביותר, רק תרגיל להפגנת טכניקה מוסיקלית. עבודה ההולמת עושה-תחרים יותר מאשר את בטהובן. אך הוא הפך אותן (בפעם הראשונה בתולדות המוסיקה) לאחת הצורות החשובות, וטמן בתוכן כמה ממחשבותיו היפות ביותר. כל זה ידוע היטב. אבל אבא ביקש לדעת, כיצד יש להבין את הדבר. מדוע דווקא וריאציות? מה פירוש הדבר? לכן קרא לי אז לחדרו, הצביע על התווים ואמר: "עכשיו אני יודע" (עמ' 143).

שאלות אלו מושעות קמעה עד לפרק 7, שנסקר בהתחלה. הבנתו המאוחרת של הבן, שאותה שיטח בפנינו בפרק 7, נבעה לדבריו מנקיפות מצפוננו: "לא יכולתי לסלוח לעצמי ששאלתי אותו כה מעט. שכל כך מעט ידוע לי עליו, שנתתי לו לחלוף לידי. האשמות אלה כלפי עצמי הן שאיפשרו לי להבין, מה בערך רצה לומר לי מעל התווים הפתוחים של סונטה מספר [אופוס] 111" (עמ' 147).

אולם קונדרה גם מניח לנו להבין שלא היה צריך להתייגר, מכיוון שההבנה הבליחה במוחו של האב רק כאשר מוח זה כבר היה חסום. בטהובן איבד את השמע וקונדרה האב את המלל. בטהובן החירש היה בעל אוזן פנימית שאולי לא הייתה עוד כמוה. לא פלא שאוזנו הייתה קשובה פנימה, וכך גם כתב את הווריאציות. קונדרה האב, כאשר חש שירד לסוף דעתו של בטהובן והבין את סוד יצירתו, כבר לא היה יכול להביע זאת במילים. אולם תודעת האשמה כלפי האב בכל זאת הניבה בנפש הבן את התובנות שחלק עם קוראיו, ולכן אפשר לומר שלא הייתה לשווא.<sup>13</sup>

**קודה: אופוס 111 על פי ונדל קרצ'מאר**

**(מתוך 'דוקטור פאוסטוס' לתומאס מאן, פרק 8)<sup>14</sup>**

כיצד ממשיכים את תולדות המוזיקה אחרי בטהובן המאוחר? לפי הפריודיזציה המקובלת זו תחילתה של התקופה הרומנטית, אך אפשר לדלג בקפיצת דרך נחשונית היישר לוואגנר וליומרתו לרתום את הישגיו של בטהובן לעגלת האמנויות המאוחרות שלו. אפשר גם לבצע דילוג נועז עוד יותר ולומר שההמשך הישיר של בטהובן המאוחר הוא המוזיקה של המאה ה-20, כפי שעשה תומאס מאן כשהעמיד את הדיון באופוס 111 כנקודת זינוק לביוגרפיה הבדויה של המהפכן המוזיקלי אדריאן לוורקין. ההרצאה על הפרק השני של אופוס 111 נישאת בפיו של נגן העוגב המלומד ונדל קרצ'מאר, בפני קהל המונה מספר זעום ביותר של מתעניינים, ביניהם אדריאן לוורקין וחברו סרנוס צייטבלום. ההרצאה היא פופולרית על יצירה שהיא עצמה בגדר "אגוז אסתטי קשה לפיצוח", מפיו של מרצה הנתקף התקפי גמגום קשים, עשויה לעורר את האסוציאציה של קונצרט סוליפיסטי של מוזיקה אוונגרדית.

בדומה לאביו של מילן קונדרה, גם קרצ'מאר לוקה בקשיים ורבליים: "גמגומו עשה את ההקשבה לו למסע מורט-עצבים ורצוף-חתחתים. פעמים מסמר שיער, פעמים מדגדג-לצחוק, ולא היה כמוהו עשוי להסיח את תשומת הלב מן העניין השכלתני שעל הפרק ולהפכה לציפייה דרוכה להיתקעות העוויתית הבאה". כשם שכשל הדיבור מנע מקונדרה האב לתת ביטוי לתובנותיו המוזיקליות דווקא כשהיו בשיאן, כך גם עווית הדיבור של קרצ'מאר הציבה מחסום טרגי בפני "עושר המחשבה השופע והמבקש לפרוץ" שבו ניחן. יוצא אפוא שאותם יחירי סגולה, המסוגלים לפלס במחשבתם דרך מילולית אל מסתרי המוזיקה, דווקא הם מתקשים לתת ביטוי תקשורתי לתובנותיהם.

בין התקפי הגמגום, "יש שהייתה ספינתו הקטנה [של קרצ'מאר] משייטת כברת-מים בשטף ובטפיפה, בקלילות מדהימה שכמו ביקשה לכפור בקיומו של מום זה ולהשכיחו", עד שהייתה עולה על השרטון העוויתי הבא, המתואר כאן בשפע דימויים ימיים עתירי אונומטופיאות: "והיה מבטבט בפה פעור לכדי משפך, נלחם על שאפוף אוויר כדרך דג ביבשה". ההרצאה רבת-המכשולים מתוארת כאילו הייתה היא עצמה יצירה מוזיקלית שמאזיניה שרויים בציפייה דרוכה לקראת הפורענות הבאה שתתרגש על המרצה. ואין זה ברור אם פורענות זו היא בגדר אירוע פנימי ליצירה, מסוג התפניות המזעזעות שמלחינים עשויים

לבצע כרי להדהים את המאזין, או שזהו אירוע חיצוני לה. בדרך זו נוצרת דרמה כפולה – ההתרחשות המוזיקלית עצמה והחרדה המתמדת מפני אובדן הצלילים (אם מפאת שכחה פתאומית של תווי היצירה, אם מפאת כשל טכני ואם מפאת תעוקה פיזית כלשהי). אלא שהקונטרפונקט בין שתי ההתרחשויות הוא דיסהרמוני במובן הזה שהחרדה מפני המעידה מסיחה את הדעת ומשבשת את ההאזנה ליצירה עצמה.

גם הפעם, כמו במקרה של קונדרה האב, קשה שלא להשוות בין חירשותו של בטוהובן ההולכת וגוברת לבין הלכות הוורבלית של המרצה. דומה שהחיץ העומד ביניהם לבין העולם הוא בלתי עביר, ובכל זאת עולה בידם לצלוח אותו ולהקריין את פנימיותם החוצה:

[קרצ'מאר] סיפר לנו על השמועה שפשתה אז בחוגים גדלים והולכים שהמלחין [החירש, שאיננו יכול עוד לנצח על יצירותיו] מיצה עצמו עד תום, שאון היצירה שלו חדל [...] מכיוון שזה שנים מספר לא הופיעה בשוק שום יצירה בעלת-חשיבות שנשאה את שמו. [והנה] יצא המלחין מאילמותו וכתב בנשימה אחת אותן שלוש יצירות לפסנתר [שלוש הסונטות האחרונות], כביכול, בלא להרים עיניו ולו פעם יחידה מגליונות-התווים.

## מוזיקה מדעית?

קרצ'מאר מייחס למשטינים את התפיסה שבטוהובן המאוחר והאקסצנטרי לוקה במדעיות-יתר – "התמכרות יתרה לנוקדנות של דקויות ולמדעיות מוסיקלית". אותה מדעיות מוזיקלית שקונדרה העלה אותה על נס בדימויים עשירים מתחום הפיזיקה והבוטניקה מיוחסת כאן לשוללי היצירה. הסתירה המטרידה בין האקספרסיביות לבין המדעיות רודפת מאז ומתמיד את המחשבות על המוזיקה. תומאס מאן מכשיר את הקרקע לביטוי המורדני של הניגוד. דמותו של שנברג-לוורקין מציצה מעבר לכתפו של קרצ'מאר – מלחין המסווג מחד גיסא כאקספרסיוניסט בעוד שמאידך גיסא שיטת ההלחנה הסריאלית שיצר נתפסת כתחשיב צלילים "מתמטי"<sup>15</sup>. מתוך כך גם משתלשלת הדיאלקטיקה בין האובייקטיבי לסובייקטיבי. לכאורה המדעי הוא האובייקטיבי ואילו ההבעתי הוא הסובייקטיבי: המדעי הוא הדבר שנמצא מההתחלה ברשות הרבים, בעוד שההבעתי הוא ביטוי פומבי לדבר-מה הנמצא ברשות היחיד. אלא שההתאמה איננה חד-חד-ערכית. אם ב"מדעי" אנו מתכוונים לצד המחושב באורח מתמטי של היצירה, הרי שמדעיות-יתר, כאשר איננה עולה בקנה אחד עם מגבלות התפיסה המוזיקלית

האנושית, מובילה לאי-מובנות. המאזין עלול להפוך את היוצרות ולייחס את אי-המובנות הזאת לסובייקטיביות יתרה מצד המלחין, המשוקע כביכול בעצמו ובפנימיותו עד שאינו מסוגל להיות קומוניקטיבי.

"ממחוזות המסורת היפים-למושב היא [יצירתו של בטהובן] טיפסה ועלתה לעיני בני אדם נדהמות אל ספירות שאינן עוד אלא אישיות בתכלית – אל אני מסתגר בכאב בתוך אבסולוטיות, מה עוד שמחמת אובדן חוש-השמע הוא [אותו 'אני'] מבודד גם מן החושי". לכאורה כל זה מוביל לצלילה סוליפיסטית אל מעמקי הסובייקטיביות, שמותירה את בטהובן מנותק מיכולת הבנתם של רוב בני-דורו, ובהם מעריציו משכבר הימים. אלא שצמד הניגודים מובנות/אי-מובנות איננו תואם את הניגוד אובייקטיבי/סובייקטיבי, כפי שאינו תואם את צמד הניגודים מדעי/הבעתי או מסורתי/אישי. לפי קרצ'מאר הגיע בטהובן לשיא ביטויו האישי כאשר התיך את כל המוסכמות, הנוסחאות והמליצות המוזיקליות "בדינמיקה הסובייקטיבית שלו", ובכלל זה את הסובייקטיביות עצמה. בעוד שבטהובן האמצעי היה, לדעתו, סובייקטיבי במלוא מובן המילה, הרי שדווקא בטהובן המאוחר מתייחס ביתר סלחנות ואהדה לנוסחאותיה של המסורת המוזיקלית: "המוסכמה שיד הסובייקטיבי לא הייתה בה, שלא נשתנתה בידי הסובייקטיבי, מופיעה ביצירתו המאוחרת לעתים קרובות יותר, במין קירחות, אפשר לומר גם מרוקנות, הינתקות-מן-האני, הנשמעת רבת-הוד ומפעימה מכל הרפתקה אישית".

הדברים אינם מובנים מאליהם, שהרי בשתי תקופותיו (האמצעית והמאוחרת) חרג בטהובן מהמוסכמות והרחיב את גבולות השפה המוזיקלית של זמנו. אלא שבטהובן האמצעי חרג מהמוסכמות במסגרת המוסכמות, דהיינו במסגרת מה שנתפס בדורו לא רק כלגיטימי אלא כנדרש וכמצופה מאוזן יוצר: הרחבת היריעה, הקצנת האמצעים (כמו תפניות מודולטוריות מפתיעות והעמדת יחסים טונאליים בלתי מקובלים), הקצנת קווי המתאר של הפרופיל התמאטי ואתה הגברת מובחנותה של כל יצירה ויצירה, בניית הסלמות מוזיקליות המובילות לשיאים שטרם נשמעו כמותם וכו'. בתקופתו המאוחרת כבר היה בטהובן מעל ומעבר לכל אלה ורקם "בין הסובייקטיבי והמוסכם מערכת יחסים חדשה, מערכת יחסים שבצל המוות".

התפייסותו ה"אובייקטיבית" של בטהובן עם המוסכמות מתבטאת כאן בפשטות-היתר של הארייטה, הן במחוויתיה המלודיות והן באלמנטריות ההרמונית שלה, אך

זו פשטות נזירית המקנה תחושה של התרוקנות, במיוחד על רקע הטמפו האיטי. המקוריות עולה כאן דווקא מתוך ההימנעות מרצון מכל האמצעים המשוכללים שמציעה מסורת ההלחנה אשר בטהובן עצמו תרם רבות לפיתוחה. אולם לא רק בנזירות עסקינן. המקוריות שבהצגת הנושא מוצאת את ביטויה בפרמטרים מוזיקליים שטרם זכו לטיפול וטיפוח: הרגיסטרציה הקיצונית (התהום הפעורה בין הידיים), הצפפת המרווחים ברגיסטר נמוך, דבר המעכיר את צלילותם, התזמון הריתמי של הקדנצות, טשטוש התפר בין החטיבות המוזיקליות השונות, סיומה הפתוח של הארייטה (שלא על צליל הטוניקה), וכל זאת בנושא לכדו. מקוריות ואקסצנטריות אינן יכולות שלא להיתפס כסובייקטיביות, כך שהפינג-פונג הדיאלקטי נמשך עד להתכה הסופית של הניגודים לכדי ישות מיתולוגית אחת שבה האישי הופך לקולקטיבי:

במקום שגדולה ומוות נפגשים בו, שם נולדת אובייקטיביות הנוהה אחרי המוסכמות, העולה בעצמת-ריבונותה על הסובייקטיביות האדנותית ביותר, מכיוון שהאישי הצרוף, אשר היה כבר, ככלות הכול, בבחינת העפלה אל מעבר למסורת שהגיעה לפסגתה, מתעלה בו על עצמו בשנית, בהיכנסו גדול ועל-טבעי אל המיתולוגי הקולקטיבי [...].

### מוזיקה נוסקת או מוזיקה צוללת?

למרות ההקבלות, שני הסופרים – מאן וקונדרה – תופסים את היצירה באופן הפוך. אצל שניהם המוזיקה מפליגה אל מעבר לעצמה, אך בעוד שאצל קונדרה זירת ההתרחשות שלה היא מיקרוקוסמית, אצל מאן (או ליתר דיוק – אצל קרצ'מאר) היא מקרוקוסמית. בעוד שהמיקרוסקופ של קונדרה מתווה את מסעו של בטהובן לעבר "האינסוף הקטן", חותר בטהובן הקרצ'מארי אל עבר "האינסוף הגדול": "נושאו של הפרק הזה, המשרך דרכו בעד למאה תהפוכות גורל, מבעד למאה עולמות של ניגודים קצביים, מרקיע אל מעבר לעצמו ואובד לבסוף בגבהים מסחררים שאפשר להגדירם כמצויים מעבר לגבולות העולם הזה [...]. בטהובן הסימפוני של קונדרה הופך לבטהובן של הווריאציות אצל תומאס מאן; זה ההולך הלאה והלאה מדבר לדבר ומעולם לעולם.

כאן טמונה גם התשובה לשאלה המנוסחת בכותרת הרצאתו של קרצ'מאר: "מדוע לא כתב בטהובן פרק שלישי לסונטה לפסנתר אופוס 111?". בפתח דבריו פסל קרצ'מאר תשובה נסיבתית סתמית לשאלה, ובסוף דבריו הוא חוזר אליה שוב:

הנה קרה והסונטה באה על סיומה בפרק השני, הכביר, הגיעה לסוף שאין ממנו חזרה. ובאומרו "הסונטה" אין כוונתו לזו האחת, בדו-מינור, לכדה, כוונתו לסונטה בכלל, כסוג של יצירה, כתבנית אמנותית מסורתית; היא עצמה מסתיימת כאן, מגיעה לסוף, היא מלאה את תכליתה, הגיעה לתעודתה, שאין עוד מעבר לה, היא מבטלת ומכלה את עצמה, היא נפרדת [...] פרידה נשגבה כיצירה עצמה, הפרידה מן הסונטה.<sup>16</sup>

פסקה פסקנית זו סותמת את הגולל על מאה שנים נוספות של כתיבת סונטות, ומכשירה את הקרקע לדילוג הנחשוני מבהובן היישר אל המודרנה המוזיקלית. צ'רלס רוזן מבטא דעה מתונה יותר; הוא טוען שעם מותם של בטהובן ושוברט חדלה הסונטה להתקיים כזירת משחק גמישה ודינמית, והפכה לדפוס צורני נוקשה. אפשר לחלוק גם על כך, ואין בכוונתי לפתוח כאן תיבת פנדורה מוזיקולוגית נטולת קרקעית. גם אם מבחינה מוזיקולוגית עשויה ציטטה אחרונה זו מדבריו של קרצ'מאר להיות שנויה במחלוקת, הרי אין ספק שמבחינה צורנית היא מעניקה סיום רטורי ראוי להרצאה כולה, "ובזאת הלך קרצ'מאר לדרכו מלווה מחיאות-כפיים קלושות אך מתמשכות, ואנחנו יצאנו גם כן [...]".

## הערות

1. הציטטות הבאות לקוחות מפרק 7 מתוך "המלאכים" – החלק השישי של ספר הצחוק והשכחה, תרגום: רות בונדי, תל אביב: זמורה ביתן, 1996.
2. מצב דומה שורר בתחום סרטי המדע הבדיוני: סרטי מסעות בחלל החיצון הם בגדר חזון נפרץ, ואילו הפלגות אל תוך עולם הדברים הזעירים נדירות בהרבה, כמו אותו סרט שבו ממזערים אנשים, מכניסים אותם לתוך כלי רכב מיקרוסקופי ומשגרים אותם במזרק אל תוך זרם הדם של אדם שמחלתו אנושה, כדי להצילו.
3. למעשה קונדרה יכול היה להנגיד את הווריאציה עם כל ז'אנר אחר. הוא העדיף את הסימפוניה מסיבות שונות: ההנגדה של וריאציות פסנתרניות עם מוזיקה סימפונית מותירה אותנו בתוך הספקטרום הבטהובני; הסימפוניה, בשל עושר גווניה התזמורתיים, מתאימה יותר לדימוי החללי המקרוקוסמי; הרוח הסימפונית הבטהובנית, בעיקר כשהיא עוברת דרך הפריזמה המהפכנית ודרך הכתיבה המניפסטית של ריכרד ואגנר, תואמת את הדימוי של אפוס מוזיקלי, שזירת התרחשותו פומבית וחשופה לעין כול.
4. דימוי דומה ניתן למצוא אצל א"מ פורסטר, באחת הווארד, פרק 5, ביחס לפרק השלישי מתוך הסימפוניה החמישית של בטהובן. אחת הדמויות מדמה לשמוע במוזיקה את פעמיו של גובלין (מיץ שד פולקלוריסטי) החוצה במצעדו את היקום כולו.
5. טאמינה היא גיבורת הסיפור ואילו הדיון באופוס 111 איננו אלא סיפור משני שאמור לזרוק אור על הסיפור הראשי. עם זאת, לצורך העיון הנוכחי נוכל להתעלם מדמותה של טאמינה. כאשר לאב, נחזור אליו בהמשך הדברים.



## חקירות מוזיקליות באינסוף הקטן ובאינסוף הגדול

6. כך לפחות לפי התפיסה האורגניציסטית של המוזיקה.
7. תהליך ההתפרטות ברמות שונות מזכיר את ארגון הקצב במוטט האיזוריתמי של המאה ה-14. בכל רמה התאפשרה חלוקה פרפקטית (משולשת) או אימפרפקטית (זוגית).
8. כל זה הוא בגדר פישוט של מכלול בעיות הפרשנות העולות מהנוטאציה של בטהובן, המשנה במהלך הפרק את סימני המשקל מ-16/9 (שלוש שמיניות מנוקדות). נשאלת השאלה מהי משמעות השינויים: האם למשל השמיניות של הווריאציה השנייה שווה במשכה לשמינית המנוקדת בווריאציה הראשונה, או שמא היא קצרה ממנה? לפי דונלד פרנסיס טובי, בטהובן לא דייק בתיווי כדי לא להכביד על הקריאה. ראו Donald Francis Tovey, *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas: complete analyses*, London: Oxford University Press, 1960
9. היינריך שנקר מספק תחשיב אריתמטי פשוט לגבי התרבות הצלילים לפעמה (מ-3 ל-9, ל-12 ול-24). ראו, Heinrich Schenker, *Die letzten fuenf Sonaten von Beethoven*, Wien: "Universal Edition", 1913
10. מחקרים הוכיחו שמשך הפעמה המועדף נע בין 600 ל-800 מילישניות. סביר להניח שאם המוזיקה מספקת למאזין יחידות קצובות מובחנות הנופלות בתחום המועדף, הרי שהוא יאמץ אותן כפעמות, גם אם המלחין והמבצע התכוונו להשמיען כיחידות תת-פעמתיות, דהיינו כמוכלות בפעמות ארוכות יותר.
11. התרחקותו המרבית של בטהובן מנושא האררייטה מתרחשת בין הווריאציה הרביעית לחמישית (בין תיבה 99 לתיבה 131). זהו מעין אינטרמצו מורכב שבמהלכו מאזכר בטהובן את האררייטה, אך נמנע מלהיצמד אליה כפשוטה. אין זה סביר שדבריו של קונדרה על הווריאציה האחרונה מכוונים לתיבות אלו.
12. במאמרי "מוזיקה קטלנית: מותו המוסיקלי מדי של עורך הדין יאקובי" שפורסם בעתון 77, גיליון 325 (נובמבר 2007): 18-21, נדונה שאלת השימוש בעגה מקצועית בתיאור ספרותי של מוזיקה.
13. מאמר נוסף שלי, המתבסס על סיפור זה, מופיע בכתב העת תו+, גיליון 11 (יולי 2008) תחת הכותרת "חייה הקצרים של ממלכת דודקפונייה".
14. כל המובאות שלהלן לקוחות מתוך הפרק השמיני של דוקטור פאוסטוס מאת תומאס מאן, תרגום: יעקב גוטשלק, תל אביב: ספריית הפועלים, 1992.
15. את ההיבט המתמטי של אופוס 111, המתבטא בתחשיב הערכים הריתמיים ואופן התפצלותם, אפשר לראות כמקביל להיבט המתמטי של הדודקפונייה מבית מדרשו של שנברג.
16. בניגוד לסימפונייה הבלתי גמורה של שוברט בת שני החלקים, שהיו שניסו כוחם בהשלמתה, לא זכתה הסונטה אופוס 111 מעולם לכותרת "הסונטה הבלתי גמורה".