



כל החיים אנחנו רוצים להיות פסנתר



מאת טליה פקר בריו

בעקבות 'קירות דקים' של תמר גפני ו'קונטרפונקט' של אנה אנקוויסט, על צלילים בפרוזה, ועל פרוזה ושירה בצלילים

א זמן קריאה משוער: רבע שעה

במפגש הישיר בין פרוזה למוזיקה יש משהו מתעתע, ואולי דווקא משום כך גם מושך ומסקרן. לא קל לכתוב על מוזיקה בלי לזייף. הזיוף יכול להיות גלוי או סמוי, צורם או קוסם, וגם כשהוא גלוי לעיניהם או צורם לאוזניהם של קוראים אלה או אחרים, לא קל יהיה להגדירו במלים. כשהיד הכותבת היא יד סופר או סופרת מהמדרגה הראשונה, קורה שהגבול בין האותנטי למאולץ ובין התופעה המתוארת לרשמים שהיא מעוררת מיטשטש עד לבלי הבחן.

"[...] כעת, בשעת לילה מוקדמת, היו מתגלגלים משם צלילי פסנתר אחרים, סולמות צלילים נרדפים מנוגנים בעוצמה, בלתי שייכים למקום הזה, לא לקזוארינות האפורות אפלות שמתחת אחת מהן

נעצרת, ולא לדקלים הגבוהים והמרשרשים יבשות, ולא לחצר כולה על דשאיה הריקים ולא לשום כפר הנוער. הם היו שייכים למוסיקה. למוסיקה של מוסיקה. למקומות אחרים, לבתים אחרים ולאולמות אחרים, כאילו נחת כאן לפתע עוף פלא בלתי שייך כלל למקום". (מתוך: ס. יזהר, "פסנתר בודד בלילה")

היופי האוטנטי של תיאור הנסיבות שבהן מתרחשת החוויה המוזיקלית הופך בלי משים לייפוי מלאכותי ומבושם-כלשהו של החוויה עצמה, והאיזון העדין בין צלילים למילים מופר לטובתו של המופע הספרותי

זה יפה, יפהפה אפילו – יופי שאי-אפשר שלא לזהות בו את ידו של ס. יזהר. כל מילה מדברת ישירות מגרוננו ומעולמו: כפר הנוער, הקזוארינות, המספר שעוצר מתחת לאחת מהן, הדקלים ה"מרשרשים יבשות", ובמכת מכחול גאונית: המטפורה של עוף פלא מוזר, שנחת שם לפתע. עם זאת, התבוננות מקרוב באמירות על המוזיקה עצמה, מגלה שמבעד למארג הלשוני הבוהק ב'יזהרות', בוקעים רשמים מעורפלים למדי: צלילים "מתגלגלים", "סולמות" (האם זהו דימוי או שימוש מודע במונח הטכני-מוזיקלי?), "נרדפים" (איך? מדוע?), "מנוגנים בעוצמה" (האם הכוונה לווליום גבוה, ששום פסנתרן לא ינגן בו סולמות, או שמא מדובר בתחושה של עוצמה שהנגינה יוצרת אצל המאזין?); כך, בקרשנדו, עד לשיא של "מוסיקה. מוסיקה של מוסיקה". היופי האוטנטי של תיאור הנסיבות שבהן מתרחשת החוויה המוזיקלית הופך בלי משים לייפוי מלאכותי ומבושם-כלשהו של החוויה עצמה, והאיזון העדין בין צלילים למילים מופר לטובתו של המופע הספרותי. ההפרה הזאת מפרה את כתיבתו של יזהר על מוזיקה (ואולי לא רק עליה, אך על כך לא לי דברים) – אורחת קרויה, החוזרת ומופיעה ביצירתו במלבושים ובהקשרים שונים: שיר הלל לאמנות הצלילים שמהלכת על הסופר קסם, מסתור וכמיהה.



הפסנתר תופס מקום נכבד בשני ספרים, שונים בתכלית זה מזה, שעוררו אותי לכתיבת השורות האלה. הפרוזה של שניהם היברידית: משהו בין ממואר לרומן אוטוביוגרפי. המחברות שתיהן מוזיקאיות, והמוזיקה משמשת אותן בבניית הטקסט. ההיבט המקצועי הזה מתגלה בדרכים שונות בשני הספרים ומעניק כביכול גושפנקה, מעין תעודת הכשר, לעיסוק הספרותי שלהן במוזיקה. השאלות שאני מבקשת לשאול כאן היא האם ובאיזו מידה הגושפנקה הזאת מגנה על הכותבות ממלכות הזיוף, והאם ואיך היא מסייעת בידן לקרב את הקורא אל סודה של אמנות הצלילים – סוד שכה מיטיב לחמוק מסד המילים.

"קירות דקים", שראה אור בשנת 2017, הוא ספרה הראשון של תמר גפני, המוצגת בגב הספר כסופרת ומלחינה. המפגש והקונפליקט בין שני העולמות הללו מלווים ומרוויים את הטקסט מראשיתו עד סופו, לעתים עד כדי חנק והיאלמות. מילים מול צלילים, צלילים מול תווים, נגינה מול שירה, הקשה מול נשיפה, שמיעה מול קריאה, דיבור מול כתיבה מול שירה ונגינה. גפני חיה ונושמת מוזיקה מילדותה והיא כותבת עליה בלהט יוצא דופן.

בצד רגעים של התבוננות אינטרוספקטיבית, יש בספר חלקים נרחבים בעלי אופי נרטיבי-ביוגרפי, שבהם מתוארים – לפעמים בעין חדה והומור דק, לפעמים בפרטנות מיותרת – מצבים ומקומות שהמוזיקה נעשית ונלמדת בהם: שיעורי פסנתר, חצר הקונסרבטוריון בירושלים, חדר התזמורת, קרן רחוב שהגיבורה מנגנת בו למחייתה עם בן-זוגה הכנר, מכללה שהיא מלמדת בה, להקת כליזמר שהיא מנגנת בה. המקומות והמצבים המוזיקליים משמשים ציר שסביבו רוקמת המספרת את קורותיה, וכשהיא פונה למחוזות אחרים – כרוניקה של מקומות מגורים ספוגי טחב, שני סיבבי נישואין וגירושין, תמונות מחיי עיר בירושלים ובתל-אביב, דיכאונות, טיפול פסיכולוגי, אשפוזים במחלקה פסיכיאטרית סגורה, רמז לזוגיות חדשה בהתהוותה – ניכר גם בהם הניסיון לבנות מונולוג פנימי באמצעים מטה-מוזיקליים: קצב משתנה, שבירות פתאומיות של רצף השיח, רווחים ושתיקות, אוזן קשבת למהמורות הנפש ולאוושת הלשון.

החתימה למצינות מלווה, ולרוב אף מאפיינת, את מסלולי החניכה של מבצעים צעירים; על מי שנותרים מאחור נגזר מסע מתסכל ואפילו נואש של אכזבות, ויתורים, קנאה והשפלה. מאבק ההישרדות של אלה מונע על ידי כוח אפל ועיקש: אהבת המוזיקה

הניסיון הזה הוא אולי המאפיין היותר שאפתני של רומן הביכורים של גפני, ומן הראוי להתבונן בו מנקודת ראות ספרותית. זווית הראייה שלי היא, כאמור, אחרת. אני מבקשת לאתר בטקסט הטעון והלא-לינארי של "קירות דקים" רגעים שבהם יש נגיעה אמיתית בתופעה המורכבת שאנחנו נוהגים לכנות בשם החובק-כל "מוזיקה", ולאמוד את רישומם.

גפני כותבת מן השוליים של חיי המוזיקה הקלאסית בישראל – מולדת וכור-היתוך של אינספור מוזיקאיות ומוזיקאים מצטיינים, שמזה דורות מאכלסים את קדמת הבמות והתזמורות בעולם. החתימה למצינות מלווה, ולרוב אף מאפיינת, את מסלולי החניכה של מבצעים צעירים; על מי שנותרים מאחור

(בישראל, כמו בכל מקום אחר) נגזר מסע מתסכל ואפילו נואש של אכזבות, ויתורים, קנאה והשפלה. מאבק ההישרדות של אלה מונע על ידי כוח אפל ועיקש: אהבת המוזיקה. ספרה של גפני מתעד את שניהם, את האהבה והמאבק, שלובים ומתנגשים זה בזה ללא מוצא:

"הסיפור יפתח כך: אהבתי מוזיקה.

לא, הסיפור יפתח דווקא כך: הייתי זקוקה למסתור.

ואולי אחרת לגמרי: אמנות הייתה השפה היחידה שהמילים "כן" ו"לא", או "נכון", ו"לא נכון", נעדרו ממנה".

ומיד לאחר מכן ההכרה בכישלון: "אוזלת יד: צירוף המילים הזה יחזור בסיפור שלי כגזרת גורל. אכתוב אותו כדי להתגבר ולו במידת מה על אוזלת היד".



קלידים וצבע. תצלום: Ally White, ב-pixabay

זהו סיפור של תחליפים ופשרות. הנגינה בקרן הרחוב כתחליף להופעות באולם קונצרטים, ההוראה במקום קריירה, נגינה במלודיקה במקום נגינה בפסנתר, כליזמר במקום מוזיקה קלאסית. הפסנתר עצמו הופך לעד אילם ותובעני, משא כבד שנושאים אותו "מחדר לחדר, מדירה לדירה, עד שהובל לדירתו של מכוון הפסנתרים העיוור, ספינה שנטרפה ונאכלה". הפנייה למילים היא ברירת המחדל

האולטימטיבית, ארוכה זמנית למחלה חשוכת מרפא: [...] המוזיקאים הם חולי פלא מכיוון שהם אינם מתרפאים לעולם, ואפילו אלה שלא היו ילדי פלא בילדותם".

אחד הרגעים היפים בספר הוא מונולוג העוסק בקונצ'רטו לפסנתר בדו מינור של [רחמנינוב](#), שהמספרת מפנה אל המטפל שלה. היא מנסה לדמיין את תהליך הריפוי בהיפנוזה ובפסיכותרפיה שעבר המלחין לאחר שלקה בדיכאון עמוק כשהיה כבן עשרים וחמש ומאחוריו כבר הייתה קריירה מזהירה, ואשר אחריו, בשנת 1901, חזר לכתוב וחיבר את הקונצ'רטו השני לפסנתר. היא מצביעה על כוחה ההיפנוטי של הפתיחה הנודעת, על גאונות הביצוע של רחמנינוב עצמו ועל מיקומו האמביוולנטי בתולדות המעבר מהרומנטיקה השבעה של המאה התשע-עשרה למודרניזם של המאה העשרים:

"כשרחמנינוב עצמו מנגן בפסנתר, אתה מבין מיד שהתזמורת אינה אלא שריד מנומס למשהו שאבד, ואילו אתה, ששרקת את עשר התיבות הראשונות שוב ושוב במטבח שלך, נתפסת לקלישאה. אתה מבין שרחמנינוב הוא קומפוזיטור היודע את זמנו, זמן עילג שאיבד את אמונתו בסדר הטוב, ויודע את עצמו, יודע שהוא מוזיקאי טרוף חושים שאיבד את אמונתו באינטואיציה שלו".

כמה מרענן לקרוא שורות כאלה בזמנים של רדידות מדכדכת בכתיבה העיתונאית על מוזיקה קלאסית. קולה של תמר גפני אישי מאוד ובתוך כך גם אותנטי מאוד. הוא אינו הופך את "קירות דקים" לספרות גדולה, ואין בו כדי לעורר ציפייה להמשך ספרותי מבטיח, אבל הנגיעות שלו במוזיקה ובמהמורותיה הן בעיני יותר אמינות מאלה של הסופרת המצליחה, שבה אעסוק בהמשך.

"קונטרפונקט", ספרה של אנה אנקוויסט, ראה אור בשנת 2008. זהו הרומן הרביעי מתוך השמונה שפרסמה הסופרת ההולנדית עד כה, והוא – גילוי נאות – היחיד שקראתי. אנקוויסט הייתה בעברה מוזיקאית מקצועית, ומלבד "קונטרפונקט" לפחות שני ספרים נוספים שלה עוסקים במוזיקה ([הסוד](#), משנת 1997, ו-[Quartet](#), משנת 2014). לפני מספר שנים, כאשר שמעה של הסופרת טרם הגיע לאוזני (חייתי אז באיטליה, שם התפרסם עד היום רק הרומן הראשון של אנקוויסט "יצירת מופת"), נתקלתי במהדורה הצרפתית של "קונטרפונקט" בחנות ספרים בפריז. הכותרת משכה את עיני – עין של מוזיקאית, ומראה ארבע התיבות הראשונות של הארקה מתוך "[וריאציות גולדברג](#)" של באך בפתח הספר עורר בי דיסקרנות כדי שארכוש אותו בלי לדעת דבר עליו או על המחברת. אם זיכרוני אינו מטעה אותי, התחלתי לקרוא מיד, בלי לעיין בגב הספר.

הסמיכות בין צילילי האריה האהובה לתמונה המוקפדת והקרה הפותחת את הרומן עוררה בי דריכות מהולה בחשדנות:

"האישה עם העיפרון רכנה מעל השולחן וקראה בפרטיטורת כיס של וריאציות גולדברג. העיפרון היה מעץ שחור משובח. היה לו מכסה כסף כבד, שהחביא בתוכו מחדד. העיפרון ריחף מעל למחברת ריקה. ליד הפרטיטורה היו סיגריות ומצית, ועל השולחן ניצבה מאפרת מתכת קטנה, מתנה קומפקטית ונוצצת מחבר.

האשה נקראת פשוט 'אשה', ואפשר גם 'אם'."

אנקוויסט מזמנת את הקורא לחלוק עם "האשה" סיפור חיים, שבהמשך יתברר שהוא אוטוביוגרפי: פסנתרנית קלאסית שזנחה את הנגינה לטובת מקצוע אחר, נישאה למוזיקאי, גידלה אתו שני ילדים ואיבדה את בתה הבכורה, שנדרסה למוות כשהיא בת 26. האם השכולה מבקשת להתבונן באסון שפקד אותה ממרחק שאינו אפשרי בגוף ראשון. היא פונה ל"וריאציות גולדברג", אחרי שנים שלא ניגנה אותן, בניסיון למצוא תמיכה במסע אל תהום הכאב, ולהשליט בה סדר בעזרת המבנה המאורגן-להפליא שלהן. הפרק הראשון, "ארץ", משוטט בין רמזים ביוגרפיים, הבזקי זיכרון, הרהורים על הזמן, על נגינה בפסנתר, על באך, על [גלן גולד](#), על מוזיקה ועל טרגדיה. מכאן ואילך מוקדש כל פרק לאחת משלושים הוריאציות, כשבראש כל פרק, כמוטו, מובאים תווי התיבות הראשונות של הווריאציה, ובהמשך הפרדה גרפית בין החלק העוסק במוזיקה, לזה שמתמקד בעלילה או בזיכרון-דברים פרגמנטרי שמתלכד לאטו ליריעה נרטיבית.

Glenn Gould plays Bach - The Goldberg Variations, BMV 998 (...)



הקריאה בספר היא סכיזופרנית. אוזן אחת שלי נתונה כולה לבאך, לעושר הבלתי-נדלה של יצירת המופת העל-זמנית הזו, שהיא לחם-חוק ואבן-דרך עבור כל נגן מקלדת וכל אוהב באך ומוזיקה בכלל. אני קשובה לאתגרים הטכניים והמוזיקליים שהווריאציות מציבות בפני המבצעת-המספרת, מזדהה עם ההיזכרות בזמנים שבהם הן היו עבודה הרפתקה של גילוי והשתוקקות, ועם החיפוש שלה אחר פתרונות לקשיים שנובעים מנגינה על מקלדת אחת של יצירה שנועדה להיות מנוגנת על שתיים. מאידך, התיאורים של הולכת הקולות בקוננים וההערות הלמדניות על צורות מוזיקליות אחרות מייגעים אותי: כקוראת פרוזה הם נדמים לי סתומים ולוקים ביוהרה ידענית, כמוזיקאית הם נשמעים לי סתמיים ולוקים בחסר. ההצצות לחייו הפרטיים של באך ופנטזיות עליהם נראות לי אנקדוטליות ומיותרות, והדילוגים בין כל אלה לאפיזודות מחיי המספרת ומשפחה מעוררים בי תחושה של שרירותיות אנינה ומלאכותית.

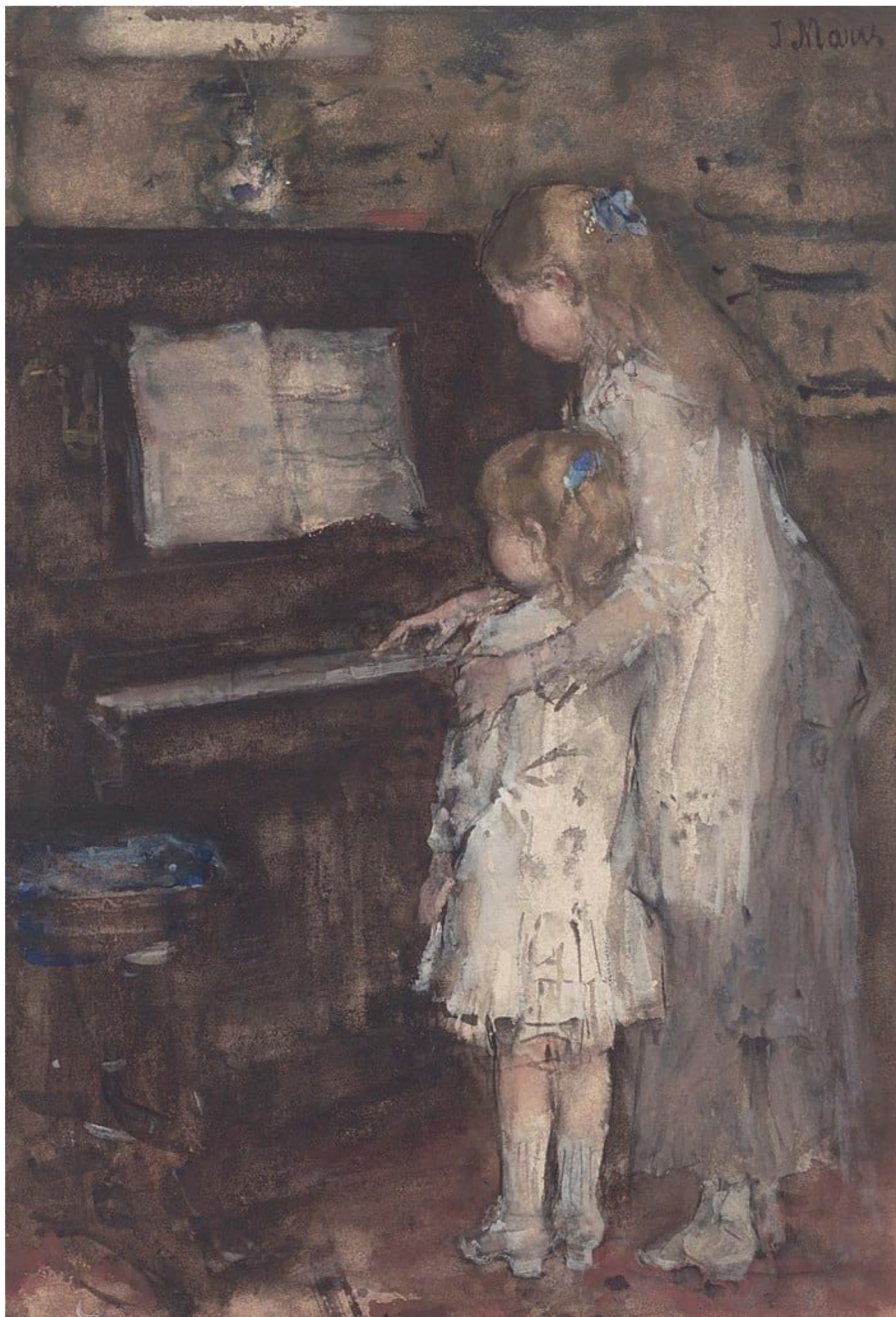
חלק אחר שלי מנסה לעקוב אחר הסיפור. הפרגמנטים מתחברים זה לזה ויוצרים מסכת של הורות, כתובה היטב, בכנות מאופקת וברגעים מסוימים אף נוגעת ללב (הקטע שחותם את הספר הוא בעיני

היפה והאותנטי מכולם). המוזיקה מופיעה מדי בפעם באנקדוטות מחיי המשפחה והבת, ודווקא אז נעשה עמה חסד של כתיבה ספונטנית, חיה וצבעונית. הכתיבה על ביצוע חגיגי של הקונצ'רטו הברנדבורגי הרביעי של באך, שמעורר בילדה הנרגשת כמיהה לנגינה בחלילית, בדיקה של מיתרי הקול שבסופה נקבע שהבת לא תוכל להיות זמרת. סצנה של מוזיקה כפרית, מסיבת די-ג'יי – מבליטה עוד יותר את חולשת הקטעים שעוסקים ב"וריאציות גולדברג" ונקראים כתיבוד פרטני, שתובנות טכניות ותחושות אישיות משמשות בו בערבוביה. תשומת הלב מתמקדת באישיותה של הכותבת-מנגנת ומתרחקת מהמוזיקה עצמה. זו הופכת לאמתלה שאינה נקייה מפתינות: האישה-האם כובשת את הקורא-המאזין בלהטוטי אצבעותיה העושות בו-זמנית בצלילים ובמילים, ובונה אשליית שווא של קרבה אינטימית ליצירה, שהיא מהמורכבות שנכתבו אי פעם.

אין פרוזה טובה, כפי שאין אנליזה טובה ומוזיקה טובה ללא תכנון והבנייה. הסוד הוא לתת לנוכחות המכוונת לרחף עד שכמעט לא ניתן יהיה להבחין בה

לא הופתעתי לגלות, לאחר הקריאה, שאנה אנקוויסט היא פסיכואנליטיקנית. היא מיטיבה לרדת לנבכי התודעה ולאפשר לזיכרונות ולהרהורים לבקוע כמתוך מצב של "קשב צף" (פרויד), המונע כביכול על ידי המוזיקה של באך, ומופנה לסירוגין אל עצמה ואל הבת "כתינוקת, כילדה, כאשה צעירה", כפי שהיא כותבת. אך שלא כמו בתהליך האנליטי, התנועה נשלטת כאן על ידי יד מכוונת, הנוכחת בכל רגע ואינה מרפה את אחיזתה. כמובן, אין פרוזה טובה, כפי שאין אנליזה טובה ומוזיקה טובה ללא תכנון והבנייה. הסוד הוא לתת לנוכחות המכוונת לרחף עד שכמעט לא ניתן יהיה להבחין בה, ובכך אנקוויסט נכשלת.

מפרק לפרק, החיבור בין המוזיקה של באך לסיפור חייה ומותה של הבת נהיה יותר מאולץ, מודע לעצמו ויוצר ניכור הפוגע במידה דומה בשני מישורי הספר. אמנם, הניכור הזה מתגלה לבסוף כמסקנה מוצהרת של המסע כולו: אין בידן של מוזיקה ומילים להביא ארוכה לכאב ("המלים היו רשת לתפוס בה את הבת. [...] מה שנצץ בפסנתר נחת על שולחן הכתיבה כקומוניקציה טריוויאלית, עמומה."), אבל אם כך, מדוע לפרסם ממואר היברידי שכזה במלבוש של "רומן" ולא, פשוט, יומן בגוף ראשון?



"שתי ילדותיו של הצייר ליד הפסנתר" (המחצית השנייה של המאה ה-19), רייקסמוזיאום, אמסטרדם.
תצלום: ויקיפדיה

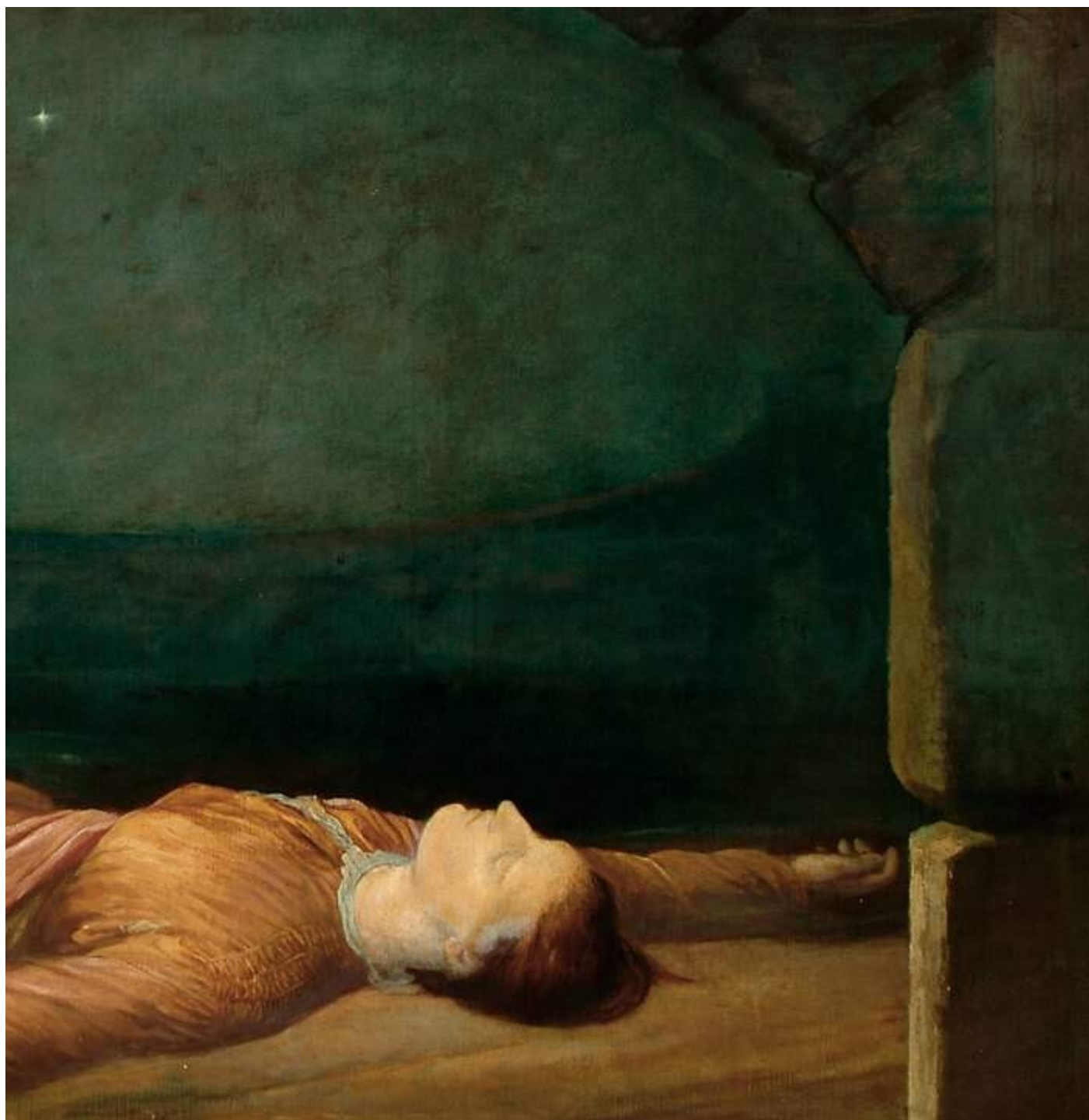
המחשבה הולכת מאליה אל "הטובע" של [תומאס ברנהרד](#) (משנת 1983), שמן הסתם לא נעדר מתודעתה הספרותית של אנקוויסט: צלו הענק של גלן גולד (שמקום נכבד שמור לו גם ב"קונטרפונקט"), הפסנתר שנזנח אך אינו מרפה, "וריאציות גולדברג" הפותחות ומסיימות את הרומן. מבעד לפער, הניכר בכל שורה, שבין עוד ספר מן השורה לבין יצירת מופת, בולט הבדל אחד עמוק ומהותי: ככלל, ברנהרד נמנע מדיבור ישיר על מוזיקה. "הטובע" הוא קודם כל מונולוג על קנאה והישרדות, על פרפקציוניזם נואש, טירוף ואובדנות. הוא גם חיבור על "[פולחן הפסנתר](#)" – על ממדיו הלא-אנושיים של אביר הכלים של העת המודרנית, על הכישוף שהוא מפעיל על אוהביו, על הבדידות ועל השעבוד שהוא תובע מהמנגנים בו, על העריצות הרגשית שהוא נוסך ביחידי הסגולה ששולטים בו: "לאמיתו של דבר אנחנו רוצים להיות פסנתר, אמר [גלן גולד], לא בני אדם אלא פסנתר, כל החיים אנחנו רוצים להיות פסנתר ולא בני אדם, לברוח מן האדם שהוא אנחנו כדי להיות לגמרי פסנתר".

המוזיקה עצמה, אמנות הצלילים הנשגבה, פסגת התרבות האוסטרו-גרמנית, משאת נפשם של בני-אנוש נבונים ומעודנים, נשחקת ונבלעת כאן דף אחר דף במלצות הקיום הטרגי של קורבנותיה, הסובבים סחור סחור במעגל התופת של מיתוס הווירטואוז האלמותי. הביצוע של גולד את "וריאציות גולדברג" משמש כציר נטול-צליל למונולוג, סמל אילם לשלמות עילאית ולתהום הנפער מתחת לה. באך והנדל הם שמות בלבד, המוזכרים שוב ושוב ללא כל אפיון או הדהוד מוזיקלי; שנברג ווברן מאופיינים אך ורק על ידי ההעדפה של גולד את הראשון; גם ברג, מאהלר ומוצרט אינם אלא מותגים, סמלים מפנתיאון המוזיקה הווינאית שוורטהיימר "הטובע" ("הלוצר" בתרגום האנגלי, "המובס" באיטלקי) היה רוצה להמיר בהם את זהותו, כפי שביקש להמיר אותה בזו של גולד או של הורוביץ, של שופנהאואר, קנט או [נובאליס](#); לגדולתה של וינה אין עוד סימן, "הכול זוהמה!", כותב ברנהרד. מה שנותן אחרי ככלות הכול, בתום השעטה הדחוסה אל הסוף (ממש כמו "[סטרטו](#)" בפוגה של באך), הוא כלי ריק: "פסנתר כנף חסר ערך לחלוטין, פסנתר כנף שמזייף באופן מחריד" ופטפון פתוח, שעליו תקליט של "וריאציות גולדברג של גלן"

ההימנעות מלעסוק במהויות מוזיקליות והניכור הנוקב שנובע מההימנעות הזו, משרתים את האג'נדה ההגותית והפוליטית של ברנהרד, שהפליא לחשוף את חלאי החברה המודרנית בשנים שלפני המלחמה ואחריה. אך מעשה הכתיבה עצמו אינו מנוכר כלל וכלל. הידע והניסיון המוזיקלי של המחבר, ומוזענות לעוצמה האדירה של מוזיקה "קלאסית", מזינים את הכתיבה שלו מן העומק ומהדהדים בין השורות, הן במישור הסמנטי-תוכני (רק מי שמצוי כמו ברנהרד בנככי ההווה המוזיקלית יכול היה להגות סיפור כזה, בדיוני ובו בזמן אמיתי להחריד) והן במרקם הלשוני – שסממניו המוזיקליים ניכרים מהרגע הראשון בעיצוב המשפט, בהטעמות המסומנות, בקצב הדיבור השועט קדימה, בחזרתיות המפותלת ובמבנה הסיפור, הכתוב כרצף אחד – זרם תודעה שראשיתו וסופו נושקים זה לזה.

ביסוד היצירה ישנו רעיון. הקוהרנטיות המבנית והעושר ההבעתי של עיבוד הרעיון מתאפשרים על ידי העיקרון של וריאציה המתהווה תוך כדי פיתוח או, לחלופין, פיתוח המתהווה תוך כדי וריאציה

הביקורת ניסתה לאתר ב"הטובע" טכניקות של קונטרפונקט בארוקי ואף הקבלה מבנית ל"וריאציות גולדברג" ול"אמנות הפוגה" של באך. אפשר להרחיב את רשימת ההקבלות, שערכן הוא בכל מקרה בעיקר מטפורי (לרוב הן אינן שורדות ניתוח פרטני של הטקסט), ולהוסיף את המושג [developing variation](#), הגמיש יותר מעיקרון הפוגה (שביסודה נושא, נושא נגדי אחד או יותר, וחוקיות חמורה המכתיבה את הופעתם לאורך היצירה), ופתוח יותר מעיקרון הוריאציה הבארוקית והקלאסית (תבנית נתונה, מלודית או הרמונית, העוברת טרנספורמציה אך עדיין ניתנת לזיהוי בכל אחת מהוריאציות, המהוות יחידות סינקרטיות). לשיטתו של [ארנולד שנברג](#), שטבע את המונח בשנת 1950, במאמר על באך, ועיבד את הרעיון הטמון בו כבר משנת 1923 (שנת הולדת הטכניקה של קומפוזיציה בשנים-עשר טונים): "כל מה שקורה ביצירה מוזיקלית אינו אלא עיצוב אינסופי של צורה [shape] בסיסית". הכול נובע מהנושא (theme) וניתן לשיוך אליו. ביסוד היצירה ישנו רעיון. הקוהרנטיות המבנית והעושר ההבעתי של עיבוד הרעיון מתאפשרים על ידי העיקרון של **developing variation**: וריאציה המתהווה תוך כדי פיתוח או, לחלופין, פיתוח המתהווה תוך כדי וריאציה.



"נמצאה לאחר טביעה" (1867), ג'ורג' פרדריק ווטס, תצלום: ויקיפדיה

הרעיון של "הטובע", כמו כל רעיון מוזיקלי ראוי לשמו, חומק מהגדרה, וטכניקת הפיתוח שלו מורכבת יותר מכל תווית וספציפית יותר מכל תאוריה. מה שקרוי בז'רגון הספרותי "המוזיקה של הטקסט" היא כאן רק המעטה החיצוני של מוזיקה פנימית. כדי לגעת בה כדאי לנסות "לבצע" את "הטובע", או חלקים ממנו, בקול רם (ברנהרד הלא היה גם מחזאי פורה). כבר בקריאה ראשונה מתברר שזה לא כל-כך פשוט (קושי המוכר למי שניסה לנגן "מהדף" מוזיקה אוונגרדית של המאה העשרים): הביצוע דורש עבודה, פענוח, עמידה על דקויות של פיסוק, של הטעמה, ובעיקר של משך הנשימה שלעולם אינו קבוע או צפוי מראש. ההיגוי הקולי מפעים את מה שרוחש מתחת לטקסט, גם בתרגום, כאשר הוא טוב כמו תרגומה של רחל בר-חיים לעברית, או זה של רנטה קולורני לאיטלקית, הפחות מוקפד מילולית אך קרוב יותר למקור בקצב ובתנועה. ישנה איזו מהות אורגנית שמחלחלת דרך המילים, ומעבר אליהן אל מעמקי

התודעה. מהי המהות הזאת? כדי לענות, אפשר ומועיל לגייס את היידגר, ויטגנשטיין ואת הדיאלוג שברנהרד מנהל איתם בין השורות, בהגות על הקיום המודרני ועל מקומה של האמנות בהתמודדות אתו. אבל נותר משהו שקשה לדייק באמירתו, כפי שלעולם יהיה קשה לדייק ולומר מהי המהות שמניעה את עמקי הנפש במוזיקה של באך, בטהובן, וברן, סטרווינסקי ואחרים.

ובכל זאת, בלב "הטובע", ממש באמצע הספר, חבוי כמו בעין הסערה משפט אחד קצר שאומר את הכול: "אנחנו נכנסים אל המוזיקה בשלמות או שאיננו נכנסים כלל". ברנהרד נכנס, מסתכן, נכווה, אולי ניצל. "כבר לא היה לה [למוזיקה] כוח הרסני לגבי, היא פשוט לא הכאיבה לי יותר" – מעיד המספר שסילק מחייו את הפסנתר ופנה לכתוב את חיבור חייו על גלן גולד. הוא מטמיע את אידאת המוזיקה בתוך הפרוזה שלו. היא מהווה עבורו מהות קיומית וכלי ספרותי, והוא אוחז בה באותנטיות ובמיומנות של מוזיקאי בן זמנו. המוזיקה שמדברת מתוך הטקסטים שלו נפרדת מבאך ומהנדל, ממוצרט, ברהמס, שופן ורחמיניוב. זוהי מוזיקה משברית, מוזיקה שאינה יודעת מנוחה וחיוך. זוהי מוזיקה דיסוננטית של כאב וזעם, וכשמופיע בה הומור, הוא נוקב וסרקסטי. זוהי מוזיקה פרוזאית מאד, שבשונה ממוזיקה של שירה (poetry), היא נדרשת לנדבכים נוספים מלבד משקל, מקצב, מצלול ופיסוק, כדי לעצב ולהניע יריעה רחבת ידיים של רומן. ברנהרד עשה את זה שוב ושוב. לא קל להשתוות אליו.

אם הגעת עד לכאן....

...יש לנו בקשה קטנה. קוראים רבים נהנים מהתכנים האיכותיים ש'אלכסון' מציע ללא כל תמורה. הפקת כתב העת ברמה כזאת כרוכה בהשקעה רבה של עבודה וכסף: עריכה, תרגום ורכישת זכויות פרסום בחו"ל. אם הערכים והרעיונות ש'אלכסון' מקדם קרובים לליבך ואם יש בך הערכה לעבודתנו אנו מבקשים את תמיכתך כדי להבטיח את הקיימות ארוכת הטווח של כתב העת.

[לתמוך באלכסון](#)

מקורות: ס. יזהר, 'פסנתר בודד בלילה', 'צדדיים', תל אביב: זמורה-ביתן, 1996, עמ' 18-9 תמר גפני, 'קירות דקים', ירושלים: כרמל, 2017 אנה אנקוויסט, 'קונטרפונקט', מהולנדית: רן הכהן, בני ברק: הקיבוץ המאוחד (הספרייה החדשה), 2015 תומס ברנהרד, 'הטובע', מגרמנית: רחל בר-חיים, תל אביב: בבל, 2006 Thomas Bernhard, Der Untergeter, Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1983, 2018 Bernhard, Il soccombente, traduzione di Renata Colorni, Milano: Adelphi, 1985 קטלנית. המוזיקה בעיני הסיפורת, ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2018 (וגנר מקדיש עיונים פרטניים לכחמישים יצירות סיפורת, ביניהן 'הטובע' של ת. ברנהרד, 'קונטרפונקט' של א. אנקוויסט, ו'פסנתר בודד בלילה' של ס. יזהר, שנדונו כאן מנקודת ראות שונה)., Arnold Schoenberg, 'Bach' (1950), Linear'Style and Idea, ed. By Leonard Stein, New York: St. Martin Press, p. 393-397:397 Counterpoint' (1931), Style and Idea, p. 289-295

טליה פקר בריו לימדה מוזיקולוגיה באוניברסיטה של סיינה (איטליה) ופרסמה ספרים ומאמרים העוסקים בין השאר בתמורות הלשוניות, האסתטיות והחברתיות במוזיקה של המאה העשרים. היא מכהנת כיו"ר המרכז ע"ש לוצ'אנו בריו, שאותו יסדה ב 2009, והיא פעילה ב"ש דין" – ארגון מתנדבים לזכויות אדם.

כל הזכויות שמורות למחברת.

תמונה ראשית: ציפורים על פסנתר. תצלום: פטריק הנדרי, unsplash.com

Photo by [Patrick Hendry](#) on [Unsplash](#)

מאמר זה התפרסם באלכסון ביום ראשון 1 בספטמבר 2019 על־ידי טליה פקר בריו.