

זמן ומרחב במוסיקה – על סונטת "ולדשטיין" (אופ' 51 בדו מז'ור) של בטהובן

רבים הדגישו את הקשר בין מוסיקה וזמן וראו במוסיקה את האומנות של הזמן: מוסיקה תוארה כ"עיצוב פורמלי של הזמן". הרעיון, אני מניח, הוא שהיא עיצוב פורמלי, כי בניגוד לספרות למשל היא חסרת משמעות; היא עיצוב של הזמן, כי בניגוד לפיסול ולציור למשל היא נתפסת כקיימת בזמן, לא בחלל.

ניסוחים כאלה עשויים להשמיענו כאילו הזמן והחלל הם אובייקטים, שניתן לעצב בצורה זו או אחרת. זו, כידוע, תפיסה בעייתית ביותר: אובייקטים מצויים בזמן ובחלל, אך האם אפשר לראות בזמן ובחלל עצמם אובייקטים? התפיסה נראית מופרכת לחלוטין לגבי הזמן, אך רבים חשבו כך לגם לגבי החלל והמרחב. לפי קאנט, זמן ומרחב לא רק שאינם אובייקטים אלא שהם גם לא מושגים. הם אינם מושגים כי אין להם מקרים פרטיים, הם אינם מהווים פרדיקט של פרט מסוים, אלא הם "צורות הסתכלות אפריוריות" – מסגרות לניסיון. כל ניסיון הוא בזמן, גם דימוי מנטלי וניסיון סובייקטיבי לחלוטין. סימנו של ניסיון אובייקטיבי הוא שהוא נתפס במרחב (הוא שם, מחוץ לרוחנו).

מוסיקה – רצף צלילים – היא פיסית בזמן, בזמן הפיסיקלי (גם כשהצלילים מדומים, הדימויים הם בזמן). קיימים כמובן גם יחסים מרחביים בין צלילים – הרי בסופו של דבר, צליל הוא אירוע פיסיקלי שמוגדר גם בחלל, יש לו מקור ומקום מסוים (יהא עמום ותלוי נסיבות ככל שיהא). ובכל זאת ההבדל חשוב: בעוד שהמוסיקה נתפסת במסגרת הזמנית שבה היא מתרחשת בפועל, היא לא נתפסת במסגרת היחסים החלליים של האירועים הפיסיקליים הללו. זה שצליל A בא אחרי B זה חלק של תפיסת הרצף המוסיקלי המורכב מהם. זה ש A בא 3 מ' מימין ל B זה לא חלק מתפיסה זו – זה לא "רלוונטי" לתפיסה המוסיקלית (חוץ ממקרים מכוונים יוצאים מן הכלל, כמו מקהלות "הד" של גבריאל או חצוצרות נסתרות כמו ברקוים של ורדלי). אפשר לומר אף יותר מזה: המוסיקה יוצרת לעצמה מחזור פנימי, מעין "מטריקה" זמנית, מידת זמן משל עצמה שמתבטאת במשקל ובקצב שנקבעים בכל יצירה. יש לנו, בכל יצירה, מחזוריות פנימית של פעמות, שביחס אליהם ההופעה הפיסית של הצלילים נתפסת.

הניסיון הראיתי הוא מרחבי; הניסיון השמיעתי-מוסיקלי הוא זמני. החופש שאנו חווים בניסיון המרחבי – היכולת לעבור בחופשיות ממקום למקום – פיסית, בראייה, או אף בדימוין – כל אלה נעדרים בזמן: איננו חופשיים בזמן, איננו יכולים לנוע בו כרצוננו קדימה ואחורה. אך במוסיקה אנו משיגים מעין חופש כזה. אנו כאילו שולטים בזמן ומעצבים אותו כרצוננו, בעולם זמני שאנו אדונים בו. סוזן לנגר בטאה זו כשהנגידה את הזמן הפיסיקלי ואת "הזמן הוירטואלי" של המוסיקה.

דברים ברוח זו נטענו לא אחת (ר' למשל סקרוטון (1997) ויש בהם הרבה מן הנכון. ובכל זאת נדמה לי שהמוסיקה רוויה במושגים מרחביים-חלליים: המוסיקה נתפסת במושגים מרחביים של תנועה, למעלה ולמטה, גבוה ונמוך, עבה ודק. עצם המערכת הטונאלית והפונקציונליות המלודית וההרמונית הקשורות בה היא מרחבית – יש מיקום, מרכז ופריפריה, העתקות מקום (סקוונציות מודולציות וכו'). בהתאם לכך, המוסיקה בונה לעצמה מרחב פנומנלי משל עצמה, שבמסגרתו היא נתפסת, הוא מהווה מרכיב מכוון של תפיסתה, ומרחב זה שונה מהמרחב הפיסיקלי של החלל שבו הצלילים מצויים. אפילו הנסליק, שהתנגד לתיאור מוסיקה במונחים מייצגים דיבר עליה כ"צורות צליליות נעות" (toenend bewege Formen). גם צורה וגם תנועה הם מושגים מרחביים. הנקודה שאני מדגיש כאן אינה רק העובדה

ש"למעלה" ו"למטה", "מרחק, תנועה" במוסיקה, נסמכים על מושגים מרחביים פסיקליים (אורך מיתר, אורך גל, מיקום וכד'), אלא שהמוסיקה נתפסת במושגים חלליים אלה.

כאמור, המוסיקה בכלל רוויה במושגים מרחביים, אך זה אפייני במיוחד לבטהובן, ובעיני, זה מפתח להבנת סגנונו. בטהובן הוא חידה גדולה מהרבה בחינות. אחת מהן היא הפופולריות העצומה שלו. זו חידה משום שמנקודת ראייה מסוימת, עפ"י תפיסה מסוימת של מה שפשוט ונתון לנו ישירות בתפיסה המוסיקלית ומה שמופשט, מורכב וקשה לתפיסה, המוסיקה של בטהובן היא מפשטת וקשה ביותר. בטהובן אינו עובד עם חומרים עשירים ובעלי משמעות (כמו באך ואף מוצארט למשל) ומעטים המקומות שבהם אתה יכול להתענג אצלו על איזו מנגינה יפה (כמו אצל מוצארט או שוברט למשל), אלא הוא עובד עם המרכיבים הפשוטים והיסודיים ביותר של הסגנון הדיאטוני הכללי שבו הוא כותב – אקורד משולש, תרצה, קוינטה, טוניקה ודומיננטה, ואיתם הוא בונה את המבנים האדירים שלו, שרק בתוכם אלמנטים אלה מקבלים את משמעותם. תפיסת מבנה, ופונקציונליות בתוך מבנה היא עניין קשה ומופשט, ומבחינה זו המוסיקה של בטהובן היא אולי הקשה והמופשטת ביותר לתפיסה. העובדה שזה לא כך, ושהמוסיקה הזו כל כך פופולרית אומרת אולי, שהמודל הזה של תפיסה מוסיקלית הוא, פסיכולוגי, לא נכון.

סונטת ולדשטיין היא דוגמא מובהקת למה שאני מתכוון אליו בכלל, ובמיוחד במה שבנוגע למושגים המרחביים. יש כאן שלוש רמות של מעורבות המושגים המרחביים במוסיקה:

א. התכונות המרחביות של האלמנטים המוסיקליים

הרמה הראשונה, הבנאלית, היא שאנחנו תופסים את האלמנטים היסודיים של המוסיקה במושגים מרחביים – המנגינה עולה או יורדת, הקולות מקרבים או מתרחקים יש טופולוגיה של הדרגות ההרמוניות וכיו"ב. לא רק התנועות הלוקאליות (למעלה למטה וכו') אלא גם הרגיסטרציה המיוחדת (למשל בפתיחה) המרווחים הגדולים וכד' כולם נתפסים במושגים מרחביים. הפרק הראשון מצטיין גם במודולטוריות עשירה (בעיקר בפיתוח) שגם היא, כאמור נתפסת במושגים מרחביים, ואפשר להרחיב בזה הרבה.

ב. מושגים מרחביים כאלמנטים המוסיקליים עצמם

ברם, יש כאן נקודה נוספת חשובה אולי אף יותר: אצל בטהובן בכלל, בסונטת ולדשטיין בצורה מובהקת (אולי המובהקת ביותר) **מושגים מרחביים הם העיקר, הם החומר**, האלמנטים של המבנה: זה לא רק שיש אלמנטים כמו מנגינה או מהלך הרמוני, שיש להם תכונות מרחביות של תנועה למעלה או למטה למשל, אלא שמדובר ממש בביטוי מוסיקלי של המושגים האלה עצמם: עליה ירידה, תנועה, מרחק, אלה אצל בטהובן מרכיבי המבנה. קשה מאוד להסביר נקודה זו באופן כללי ומופשט, אך, לסבר את האוזן, ניתן אולי להמשיל אותה למעמד הצבעים, למשל, בציור. לציור יש אלמנטים, כמו, אדם, סוס, שולחן, פרח ובד"כ יש להן תכונות צבעוניות – לפעמים חשובות ביותר. אך יש גם ציור של הצבעים עצמם: הצבע, האפקט של הצבע, הניגוד וההרמוניה בין צבעים וכו' **הם האלמנטים של הציור, ולא רק תכונות של האלמנטים** (קנדינסקי). איכויות הצבע והיחסים בין צבעים חשובים, כמובן בכל ציור, ולפעמים חשיבותם מכרעת. אך לפעמים, ועל כך אני מדבר כאן, הצבע אינו רק תכונה של האלמנטים אלא האלמנט עצמו. דברים אלה נכונים, כמובן, לא רק על צבע, אלא גם על אלמנטים נוספים בציור. כך זה עם המושגים המרחביים במוסיקה של בטהובן – עליה ירידה, תנועה, מרחק, המימדים העצומים – כל אלה אינם רק תכונות של מנגינה יפה ומהלך הרמוני מרשים, אלא הם עצם העניין.

עניין זה קשור **בשבירת הליניאריות** של המוסיקה הקלאסית, אותה הדגיש המוסיקולוג הגדול צירלס רוזן בספרו על הסגנון הקלאסי. המוסיקה של בך, כפי שראינו היא ליניארית, ובמיוחד ליניארית בזמן. בטהובן, באופן מופגן ומובהק – לא: אין אצל בטהובן קווים ליניארים כמו אצל בך וההתרחשויות המוסיקליות המשמעותיות אינם ברצף שהוא פונקציה ליניארית של הזמן, כפי שזה, פחות או יותר אצל בך. וכשהאלמנטים הם כאמור המושגים המרחביים עצמם, אין מה לדבר על ליניאריות בזמן – יש אלמנטים יסודיים שפזורים במרחב ומהם נוצר מבנה אדיר, וזהו מבנה מופשט של מושגים מרחביים.

קל להדגים זאת כמעט בכל עמוד בולדשטיין. ניקח לדוגמא את ההתחלה: בולטת כאן שבירת הליניאריות בזמן, הדגשת מרחקים של הרמוניה וגובה, הניגוד בין מהלך דיאטוני קופץ (האקורד השבור בסיום הפריודה הראשונה) לבין מהלך כרומטי זוחל (הבס של פריודה זו), [שני האלמנטים האלה בשילוב נפלא ביניהם הם, ד.א., ליבו של הפרק השני], הפריסה המרחבית העצומה ברגיסטרציה, עם מרחקים גדולים, שאין בה, כביכול, אלמנט משמעותי מעבר לפריסה עצמה. המרחב ההרמוני שנפתח במעבר לסי במול בפתיחה ובבניית הסולם ה"רחוק" מי-מג'ור כסולם הנושא השני.

ג. דימוי המרחב בפרק השלישי

מעבר לכל אלה, שאופייניים לרבות מיצירות בטהובן, ובאים לידי ביטוי בולט בולדשטיין, נדבך מיוחד למעורבות המושגים המרחביים בסונטה זו הוא **דימוי המרחב** שבפרק השלישי: אי אפשר לתפוס את מה שקורה בפרק זה בלי דימוי מרחב – דימוי של מרחב מוחלט. בטהובן משיג זאת באמצעים שונים: א. על ידי הסטטיות היחסית של הנושא עצמו, החוזר ונשנה בלי סוף בפרק. חזרה אינסופית זו יוצרת איזה אפקט של סטטיות בתנועה. ב. העדר פרטים משמעותיים וטשטוש מכוון שמושג בהוראת הדוושה המקורית של בטהובן - דוושה המוחזקת בכוונה לאורך זמן רב, מעבר לחילופי הרמוניה, בניגוד לכל הכללים. ג. התנוודות חסרת תנועה בין מג'ור למינור בנושא עצמו.

בכל הפרק יש כאילו מבט מלמעלה על מרחבים עצומים, שנעלמים בו הפרטים והוא קיים לעצמו. לסבר את האוזן אציג אותו באמצעות דימוי – בנושא העיקרי, דמה ברוחך נשר המרחף לו בשמים הפתוחים עם מרחבי אין קץ מתחתיו; בריחופו הוא נע מעט ימינה, מעט שמאלה (חילופי המז'ור-מינור) כשתנועתו בקושי מורגשת במרחב העצום שהוא מרחף בו. לפתע הוא מבחין במשהו למטה, סוגר כנפיים, צולל ועט עליו; הקרבן מפרפר קמעא (הטרילולות הסינקופיות בדו מז'ור), אך מוכרע מיד והנשר מתייצב בתנוחת ניצחון גאה (הקטע ה"בנלי" בלה מינור), וחוזר ודואה למעלה וכו' וכו'. הסטטיות של הנושא, עם הצלילה והנסיקה הזאת הם דוגמא למופת למה שאמרתי קודם על מעמדם של המושגים המרחביים כאן: עצם הנחיתה והנסיקה, על רקע הסטטיות של הנושא מלמעלה הם האלמנטים כאן, הם לא תכונות של אלמנטים משמעותיים אחרים (זה בסך הכל סולם למעלה ולמטה – אין בנלי מזה).

זה כמובן תיאור דמיוני, אישי לגמרי. אין שום ראיה שבטהובן חשב על משהו כזה. ואפילו אם כן, יגידו רבים, זה פרט ביוגרפי שיכול להיות מעניין לכשעצמו, אך אינו שייך לתכונות של המוסיקה עצמה ולמה שנדרש מאתנו כדי להבניה ולהעריכה. אך זה תיאור **טבעי**. חלק עצום של הסברי המוסיקה הם מסוג זה (ר' הספר של סולבן או פאול בקר על בטהובן כדוגמאות). לפעמים התיאורים הללו נראים גחמות אישיות חסרות כל בסיס, אך לעיתים קרובות, למרות שהם נראים בנליים, אסוציאטיביים ואישיים, ולא מסבירים מאומה במונחים אובייקטיביים שניתנים להבנה ולביסוס, הם בכל זאת נראים לנו טבעיים ומשכנעים (לעומת אחרים שבעליל אינם כאלה). מה עושה אותם לכאלה? זו בעיני כן שאלה

חשובה לגבי מה שבאמת קורה במוסיקה. התיאור הספציפי שמאן דהוא נותן אינו חשוב, והוא יכול באמת להיות גחמה סובייקטיבית, שיש לה חלופות משכנעות לא פחות. אך מה עושה חלק מהן לטבעי ומשכנע, וחלק אחר - לא? זה נראה לי כן חשוב וכן קשור בתכונות של המוסיקה עצמה - תכונות שלפעמים, קשה לבטא אותן במושגים מפורשים אחרים.

מה שעושה את התיאור הנ"ל לטבעי (עלי - כמעט כפוי) במקרה של הפרק השלישי בולדשטיין הוא אותו דימוי מרחב מוחלט שמבוטא לדעתי בפרק זה. יש לזכור בהקשר זה שבטהובן מורה לנגן את הפרק לא מהר מדי, בנינוחות (אלגרטו). מעבר לכך, בטהובן עצמו סימן כאן סימני דוושה "מוזרים" שדורשים הסבר: הוא מורה להחזיק את הדוושה זמן רב על פני הרמוניות מתחלפות, בניגוד לכל הכללים, כשהאפקט המתקבל הוא על גבול בליל צלילים מעורפל ולא ברור. זה אפקט ברור וחשוב - לא רק שהפרק כולו והנושא הראשון בפרט הוא ארוך וחוזני, הוא נעדר פרטים מעניינים (השוה לסונטה של מוצארט, למשל, או אפילו לפרק הראשון כאן), נושא כמעט בנלי על $V - I$ החוזר ונשנה; אלא שהטמפו הנינוח, הסטטיות שבנושא עצמו, המרווחים הגדולים ברגיסטרציה, והוראת הדוושה המוזרה הזו מערפלים את כל הפרטים - אף המעט שיש כאן - ונותנת בכך תחושה ברורה של מרחב עצום, הקיים לעצמו, נעדר פרטים ותנועה.

ידוע הויכוח שהיה בין ניוטון וליבניץ על טיבו של המרחב. ליבניץ - מגדולי הפילוסופים והמתמטיקאים של המאה ה-17 - חשב שהמרחב הוא פיקציה, הפשטה של מערכות יחסים מורכבות בין עצמים. במסגרת תפיסה זו, אין מה לדבר על מרחב מוחלט, ואין כמובן מה לדבר על מרחב ריק - הוא אינו אלא הפשטה של מערכות יחסים בין אובייקטים. ניוטון, מצד שני, תפס את המרחב כישות עצמאית - מרחב מוחלט - שהעצמים מצויים ונעים בו, אך הוא אינו תלוי בהם, ויכול עקרונית להיות ריק. המרחב לא נתפס כאן כאיזה ייצוג מופשט של מערכת יחסים עשירה בין פרטים אלא כמעין ישות נפרדת, שהעצמים מצויים בתוכה. ויכוח זה ממשיך להעסיק פילוסופים ופיסיקאים עד היום, כשבפיסיקה המודרנית (ובמיוחד בתורת היחסות) רבים רואים משום אימוץ עמדתו של לייבניץ, ולפחות תמיכה בה. מנקודת המבט הגבוהה והמרוחקת, במרחבים העצומים שבולדשטיין מציגים ביטוי מוסיקלי לדימוי של מרחב מוחלט, ניוטוני. העדר הפרטים ממנגינות מעניינות, למשל, הרוחב והמימדים העצומים, והטשטוש שמושג באמצעות הדוושה המערפלת אינם מציגים מערכת יחסים מסועפת בין פרטים אלא את המסגרת המרחבית עצמה וזה מה שחשוב. דימוי הנשר המרחף בשמים מתאים לדימוי מרחב כזה, ולכן הוא נראה טבעי.