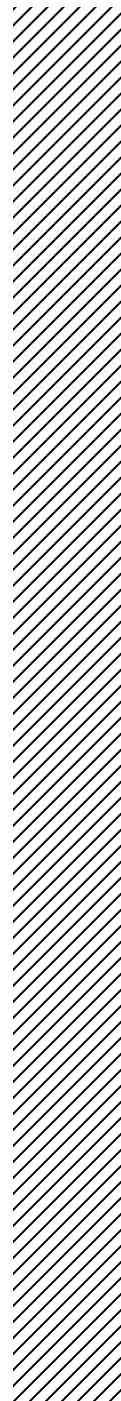


צורות | מוזיקה

מוזיקה קמרית

עודד אסף

סל תרבות ארצי | הוצאה לאור



Oded Assaf

Chamber Music

© Sal Tarbut Artzi — Publishing 2007

סל תרבות ארצי – הוצאה לאור
עורך ראשי: דורי מנור

סדרת פרסומי הכנה:
צורות | מוזיקה

עיצוב: נועם פרידמן
נדפס בדפוס חדקל בע"מ, תל-אביב



© כל הזכויות שמורות
תל-אביב 2007

רח' הנצי"ב 16 ת"א, 67018
ת.ד. 57581, תל-אביב 61573
טל' 03*5653222 | פקס 03*5629381

תוכן העניינים

- 5 פרק א'
מקורב: עם המוזיקה הקמרית
- 13 פרק ב'
מרחוק: הגדרות; מוסכמות;
אי-הסכמות והגדרות שאפשר
להסכים עליהן
- 21 פרק ג'
מאז ועד... אתמול:
תחנות בדרכה ההיסטורית
של המוזיקה הקמרית
- 41 פרק ד'
היום (ומחר?)
- 52 הערות



לודויג ון־בטהובן, תחריט מאת א"ה פיין (גרמניה 1840)

ברק א'

מקרוֹב: עם המוזיקה הקמרית

*
מיִשֶׁהוּ מְנַגֵּן עֵבֶשׁוּ בְּחֶדֶר הַסְּמוּךְ לְחֶדֶר בּוֹ מִיִּשְׁהוּ מְנַגֵּן
*
לְרַגַע שְׁנִיָּהֶם נִשְׁמָעִים מְנַגְּנִים בְּ־unisono אֵת
*
אוֹתָהּ הַמְּנַגֵּינָה – מְנַגֵּינְתָם אֲנִי מְבִין עַד כַּמָּה יָפָה
*
הֵם יוֹדְעִים אֵת צוּרְתָהּ. אֲנִי מְכִיר אֵת כָּל הַתְּנוּעוֹת
*
מֵהֵן הֵם עוֹשִׂים אֵת הַיְפֵי הַזֶּה. הָאֶחָד מְנַגֵּן בְּכָלִי
*
שְׁאֲנִי מְזַהֵה וְהָאֶחָד מְנַגֵּן בְּכָלִי הַחוּמָּק מִמֶּנִּי. הִנֵּה
*
פְּסָקָה הַנְּגִינָה, הָאוֹר שֶׁדֹּלֵק בְּחֶדֶר כָּכָה לְפָנַי זְמַן רַב.
*
הֵם מְחִזְקִים גְּדִים מְבָלִי לְשֶׁבֶת זֶה לְיַד זֶה

אלה שמונה שורות המופיעות בספרו של המשורר ישראל אלירז, "ארוחת ערב עם שפינוזה וחברים"¹. בספר עצמו מוצבות השורות כל אחת בפני עצמה, בעמוד נפרד; אורך השיר הוא אפוא שמונה עמודים תמימים, שבכל אחד מהם מודפסת שורה אחת. כל שורה היא מעין "תת-שיר" במחזור שלם שכותרתו: "מישהו מנגן עכשיו בחדר הסמוך". אנחנו קוראים את מילותיו של אלירז ואנחנו קרובים אליו. אנחנו מקשיבים למוזיקה המתרחשת לידו ולידינו. אין כאן הופעה ואין "קהל". "אנו יושבים עם המוזיקה", כפי שכותב אלירז בשיר אחר באותו מחזור, ואנו שותפים לה.

אין זה תיאור מלא וממצה של מוזיקה קמרית - מונח שבכוונתנו לברר בהמשך - אך נשקף מתוכו אחד מסודות הקסם של המוזיקה הזאת, וכדאי לנו לחוש אותו עוד לפני שניכנס לדיון היסטורי ולהגדרות. מה מהותו של הסוד הזה? קשר מיוחד בין המנגנים ובינם לבין המאזין להם, לידם. הקשר - כך בשירו של אלירז - לא נוצר רק משום ששני המבצעים משמיעים יחד, לרגע אחד, מה שנקרא בשפת המוזיקה בשם "אוניסון": כלומר, הם מבצעים בקטע מסוים אותה מנגינה בדיוק, על כל מרכיביה; והקסם אינו נובע רק מכך שהם הפנימו לחלוטין את היצירה ואת התזמון שלה; אלא גם בכך שהמאזין - דרוך, קשוב, מיומן - יודע לזהות זאת. הוא מכיר ומבין אפילו את תנועותיהם של המנגנים; במובן מסוים הוא שותף גם לאותו "מגע ידיים" מדומיין. שתיקותיו הן שתיקות פעילות מאוד. במצב כזה, מוסיף אלירז, אנו המאזינים "מניחים עצמנו להיות מובלים", אך גם "לומדים אותה [את המוזיקה] בבהירות".

כל זה קורה בחדר אחד ובחדרים הצמודים אליו. לא בסביבה גדולה, פומבית. ואכן, הוראתו הפשוטה של המונח "מוזיקה קמרית" בשפות האירופיות היא: "מוזיקה של חדר" (*chamber music* באנגלית; *musica da camera*; באיטלקית; *Kammermusik* בגרמנית; *Musique de chambre* בצרפתית; שמרה על המונח הלועזי, ובכך אבדה לה המשמעות הראשונית הצפונה בו).

* * *

סביבת הנגינה היא אפוא קטנה ואינטימית. הנוכחים מעטים, כדי תכולתו של "חדר". ובמהלך הנגינה וההקשבה נוצר קשר מיוחד וחדר-פעמי הן בין הנגנים לבין עצמם, הן בינם לבין המאזינים. כל אלה הם ליבת המוזיקה הקמרית. בהמשך הספר יתברר לנו שליבה זו היא התמצית האידיאלית של המוזיקה הקמרית, אף שלא תמיד היא מתקיימת בפועל. המוזיקה הקמרית מציעה אפשרויות נוספות, פתוחות וגמישות יותר. אך במשך מאות שנים נתפסה ליבה זו כמרכז הכובד, כתמצית המוזיקה עצמה, וכך היא נתפסת עד היום. גם אמנויות אחרות שאפו להתאים את עצמן אליה כאל דגם מופת.

ספר השירים "מוזיקה קמרית", פרי עטו של הסופר האירי ג'יימס ג'ויס (Joyce, 1882-1941), מציג את הרעיון הזה בדרכו שלו. שלא כשיריו של ישראל אלירז, אין ספרו של ג'ויס מתאר מוזיקה כלל, למרות שמו. אך הוא מאמץ לו במפורש את המוזיקה הקמרית כיעד אידאלי: את תפיסת

הצמצום, הריכוז, המבנה ההדוק, הציפייה מן הקורא שיעקוב בדריכות, בקשב מיוחד, אחר הטקסט על כל דקויותיו – והרי זו תמצית המוזיקה הקמרית. כך, לדוגמה, יש להבין את הבית הראשון מתוך שיר 35 בספר: "אני שומע קול המים / ההומים, / כעצב עוף בודד, שומע / על ימים / צווחת רוחות, קולות המים / עמומים"². במאמר קצר החותם את הספר מציע עורך ההוצאה העברית, ישראל זמורה, הבחנה רבת-טעם בין הפרוזה של ג'ויס לבין שירתו, ומציג את השוני בין השתיים במונחים השאולים מתחום המוזיקה. הפרוזה של ג'ויס, המתפרשת ומתפרצת לכיוונים רבים, היא, כהגדרתו, "אורטוריה ענקית", "סימפוניה מורכבת ורבת ממדים"; ואילו השירים הם "מוזיקה קמרית"³.

שוחרי מוזיקה רבים רואים בדגמי המופת של המוזיקה הקמרית את האמת האישית-המוזיקלית שלהם. ברוח זו מדבר אחד מגיבורי הרומן "רביעיית רוזנדרוף" מאת נתן שחם⁴: "שנאתי את תרועת החצוצרות המהפנטת המעירה רגשות עזים בהמון [...] אפילו המוזיקה הסימפונית התחילה להפחיד אותי, כאילו שליטתו של מנצח בקולקטיב המתפקד כאיש אחד, יש בה סכנה לתבונה. ברחתי אל המוזיקה הקמרית כמי שבורח משאון הכרך והמונו [...] העדפתי את לחשה הנסער של המוזיקה הקמרית, הקוראת למופלא מאיתנו מן החלום, על-פני המוזיקה הסימפונית הרוחשת מיתוסים. היה לי צורך עמוק בפגישה אינטימית המוקדשת לפענוחה של חוויה צנועה"⁵.

אך כפי שכבר רמזנו קודם (ונפרט בהמשך), סביב הליכה ולצידה מציעה המוזיקה הקמרית חוויות נינוחות יותר ודרישות פחות מחמירות. דוגמה מאלפת לכך היא ציור מאת מישל-בֶּרְתֶּלְמִי אוליוויה (Ollivier) – "תה בסלון ארבע האספקלריות אצל הנסיך דה-קונטי" (1766).



הציור מתעד התרחשות אופיינית לסגנון החיים של מעמד האצולה בפריז. יש לזכור כי המאה השמונה-עשרה היא עידן של פריחה כמותית ואיכותית במוזיקה הקמרית. אכן, לפנינו "מוזיקה של חדר" (חדר מרווח, גבוה, ומפואר): הרכב קטן של מנגנים; מאזינים מעטים, יחסית, קרובים זה לזה וקרובים למנגנים. זאת ועוד, עם המנגנים נמנה מוצרט (בן האחת-עשרה) היושב ליד המקלדת. אך היכן הקשב המרוכז והדרוך שעליו דיברנו? הוא בלתי אפשרי

מלכתחילה. מדובר ב"מסיבת תה" אופנתית; השולחנות עמוסים כל-טוב, הנוכחים אוכלים ושותים, וכמה מהם אף עומדים ומשוחחים (בנימוס, יש לשער) - במהלך הנגינה. בספרה "שישה מבטים על ציור-מוזיקה", מעירה לאה דובב שתמונה כזו נראית לנו "מוזרה ומקוממת", עד כדי כך שחוקרים מסוימים התאמצו "לקבוע כי ברגע המתואר מוצרט אינו מנגן, אלא הוא אך ממתין ומתכונן לקראת הנגינה"; גם אם קביעה זו נכונה, השאלה עומדת בעינה: "האם עתיד הקהל שלו [של מוצרט] להקשיב לו לכשינגן?".⁹ ובכל מקרה, מוסיפה לאה דובב, לא פרט זה הוא הדבר החשוב, שכן ברור שהציור מבטא מעצם טיבו את האדישות שבה האזינו למוזיקה בהקשר המתואר בו: "שום פרשנות לא תוכל לנצח את הקומפוזיציה של התמונה, הקוצבת למוזיקה מקום שולי כל כך"¹⁰.

גם להוויי זה היה - ואולי יש לו, בגלגולים חדשים - חלק נכבד בחייה של המוזיקה הקמרית. מלחינים ומבצעים יכלו לשתף איתו פעולה ברצון, גם אם ידעו שהנסיבות החברתיות החיצוניות האלה של המוזיקה הקמרית אינן מרכז הכובד שלה, ולא זו משאת-נפשה. כפי שאומר אחד הנגנים ברומן "רביעיית רוזנדרף", יש "להיזהר מאובדן קנה-המידה". נרשה לעצמנו להשלים עם העובדה ההיסטורית והמוזיקלית, שלמוזיקה הקמרית היו ערכים וקני-מידה שונים ומשתנים. ובכל זאת: מרכז הכובד, הליבה שלה, הם המייחדים אותה, ולו באופן אידיאלי שאינו מתממש תמיד. לאלה אין תחליף.



פרק ב' מרחוק: הגדרות; מוסכמות; אייהסכמות והגדרות שאפשר להסכים עליהן

עד כה תיארנו בעיקר חוויות מיוחדות שהמוזיקה הקמרית עשויה לעורר. הסברנו שסוד הקסם של המוזיקה הקמרית במיטבה הוא סוד הצמצום - צמצום במספר המבצעים והמאזינים וצמצום בסביבת ההתרחשות. אומנם, עצם ההתכוונות לצמצום כזה ועצם הביטחון בו משפיעים מלכתחילה על המלחינים ועל סגנון יצירתם הקמרית. אך "מוזיקה קמרית" בכללה אינה סגנון בעל מאפיינים אחידים: זוהי כותרת כללית המורה על תפיסה מסוימת ועל ערכים מסוימים של הלחנה, על דרך מיוחדת של ביצוע ועל אופן מיוחד של האזנה. הדרך מובילה לסגנונות רבים, ולעיתים - מנוגדים. אלה צנו, השתנו, נעלמו והתחלפו בסגנונות חדשים, ומדי פעם קמו לתחייה. מאז

המאה השש-עשרה שבו תמורות תכופות אלה וטלטלו את הגדרתה של המוזיקה הקמרית, וכמוהן גם שינויים בכלי הנגינה, בנסיבות הביצוע ובציפיות מן המוזיקה. מי שמגדיר היום מהי מוזיקה קמרית מחויב אפוא להיות זהיר וגמיש בהגדרתו הרבה יותר מבעבר. חלק ניכר מן הפרק הנוכחי יעסוק בהגדרתה של מוזיקה קמרית, בסימן הזהירות והגמישות המתחייבות מניסיון הגדרה שכזה.

נעייין תחילה באחד הספרים החשובים המשמשים את אנשי המקצוע, "מילון גרוב למוזיקה ולמוזיקאים"¹¹. הערך "מוזיקה קמרית" (chamber music) במילון נפתח בשורות אלה: "בשימוש הרווח בימינו, מורה המונח [...] בדרך כלל על מוזיקה שנכתבה להרכב פלי קטן ובו תפקיד אחד [נפרד] לכל נגן [...]. [המוזיקה] מיועדת לביצוע פרטי, בסביבה ביתית - בנוכחות קהל או בלעדיו - או [...] באולם קונצרטים קטן, מול קהל שהיקפו מצומצם".

כדאי לבחון היטב כל מילה וכל צירוף מילים בהגדרה זו. השורה הראשונה מדגישה שההגדרה תישען על שימוש הרווח בימינו: מכאן ניתן להבין כי היו בעבר גם שימושים אחרים, וכי גם היום אין שימוש מוסכם אחד. בהמשך מציין המילון שני מאפיינים שכבר הכרנו: מספר קטן של מבצעים (אך אין פירוט: כמה? האם יש מספר מינימלי או מספר מקסימלי של מבצעים?) ושל מאזינים (ואפשר שלא יהיו מאזינים חיצוניים כלל, אלא המנגנים בלבד) וסביבת ביצוע קטנה (ושוב אין פירוט: המינימום הוא, כפי שכבר הובהר, ה"חדר"; אך מהו גודל האולם שמעבר לו אין עוד "קמריות"?). נשים לב

לשלושה מאפיינים נוספים. ראשית, מדובר כאן במוזיקה ש"נכתבה". מכאן שזוהי מוזיקה אמנותית במסורת הקלסית-המערבית - זו שהמלחין כותב את כל פרטיה החשובים בצורה של תווים ("פרטיטורה"). אין זו מוזיקה מאולתרת, ולפיכך אין המונח "מוזיקה קמרית" חל על סגנונות אתניים שונים, על ג'אז או על מוזיקת רוק, גם אם מבצעים אותם הרכבים קטנים במקום קטן. שנית, ההגדרה ב"מילון גרוב" מדגישה שמדובר ב"הרכב כלי". אנו מבינים מכאן שיצירות קוליות (לסולנים, לחבורה קולית, לקולות ולכלים יחד) - גם אם הן ממלאות את התנאים שהציבה ההגדרה קודם - לא ייקראו "מוזיקה קמרית". בימינו, רוב רובה של המוזיקה הקמרית אכן מיועד לכלים. אך לא כך היה בעבר הרחוק, וגם היום יש לעתים מקרים החורגים מכלל זה. שלישית, ההגדרה מציינת את חשיבותו של "תפקיד אחד" לכל נגן. במילים פשוטות: כל יצירה מוזיקלית כזאת היא מארג של קולות - קולות מתואמים, שמצטלבים ביניהם, אך כל אחד מהם שומר על מידה של עצמאות. כל אחד מן הקולות הללו נכתב בתווים כ"תפקיד" נפרד. בתזמורת גדולות עשויות קבוצות-כלים (קבוצה של כינורות או של ויולות; שני חלילים וכיו"ב) לנגן בו-בזמן "תפקיד" אחד, כלומר "להכפיל" ו"לשלוש" אותו. ואילו במוזיקה המוגדרת "קמרית" הנטייה היא להעניק לכל נגן "תפקיד" בלעדי. כל נגן בהרכב קמרי הוא אפוא סולן. הדרישות והציפיות ממנו גבוהות הרבה יותר מאלה שבתזמורת. המוזיקה הקמרית כשלעצמה, במהותה ובהגדרתה, "שקופה" יותר מהמוזיקה המולחנת לתזמורת, ודווקא משום כך היא דורשת ריכוז רב יותר גם מצד המאזינים.

"מילון גרוב" מציע לנו הגדרה קצרה יחסית, שאפשר להבין ממנה דבר מתוך דבר. נבחן כעת הגדרה נוספת, קצרה ותמציתית עוד יותר, המופיעה בספרו של ג'ון ה' בֶּרוֹן, "מוזיקה אינטימית"¹² - אחד הספרים המעורכנים והמקיפים ביותר על מוזיקה קמרית. וזו ההגדרה: "מוזיקה רצינית לאנסמבל של כלי-סולו, המבוצעת בסביבות אינטימיות"¹³. ברון מרכז מרכיבים רבים שציינו קודם במילים "סביבות אינטימיות", ואין זה מקרה שהמילה "אינטימיות" מופיעה בכותרת ספרו. אבל כדאי לשים לב למרכיב נוסף בהגדרה: "מוזיקה רצינית". למה הכוונה? ודאי לא לכך שכל היצירות הקמריות, באשר הן, נושאות מסר רציני ו"כבד" בלבד; הרי בכל התקופות ובכל הסגנונות נכתבו גם יצירות קמריות, או פרקים מסוימים ביצירות כאלה, שיש בהם קלילות ושעשוע. העניין אינו בזה, אלא בשתי הבחנות ידועות ורווחות שאליהן מתייחסת ההגדרה באופן מובלע. האחת היא ההבחנה בין כל מה שזוהה בתרבות המערב כ"מוזיקה קלסית", מוזיקה "אמנותית-גבוהה", "מוזיקה רצינית" (*serious music*) - לרבות המוזיקה הקמרית - לבין "מוזיקה קלה" שנועדה לבידור בלבד, מוזיקות עממיות ומוזיקות פופ. על הבחנה זו ועל מינוח זה יש מערערים רבים בעשורים האחרונים. ההבחנה השנייה, לעומת זאת, עדיין חשובה מאוד לענייננו, ועליה כמעט אין עוררין (אף שמאז ראשית המאה העשרים נכתבו יצירות חריגות הסותרות אותה): המוזיקה הקמרית נתפסת כ"טהורה", כ"מופשטת", כמדברת בצלילה בלבד. שלא כמו במוזיקה הסימפונית (וכמובן ביצירות קוליות), נדיר מאוד למצוא בה יצירות "תוכניתיות" המכוונות את

המאזין לסיפור-עלילה כלשהו. ואין למוזיקה הקמרית (פרט ל"חריגים" נדירים) צורך בתוספות כגון תנועה, בימוי, תפאורה או תאורה - תוספות שסוגים אחרים של מוזיקה נזקקים להן מדי פעם. מתבקשת כאן אפוא האזנה "נקייה" - ובמובן זה ניתן להגדירה כ"רצינית".

לאפיון זה שורשים בני מאות שנים. כאשר נטבע המונח "מוזיקה קמרית" ונעשה נפוץ לראשונה, הייתה הוראתו שונה מאוד מזו המקובלת בימינו. אז התכוונו דווקא למוזיקה מושרת (כליווי כלי-נגינה או בלעדיהם), שבוצעה בחדרים מיוחדים בארמונותיהם של אצילים. האינטימיות של החדר הייתה מרכיב חשוב בהגדרה, ולא דווקא ההקשבה ה"טהורה" במובן שהעניקו לה כעבור שנים רבות: גם מוזיקה שהושמעה כרקע לסעודה או לשיחה נחשבה "קמרית" - מה שהיה מקובל מאוד, ממש כפי שראינו בציור של "מסיבת התה" שבה ניגן מוצרט. והעיקר: את כל התחום ה"קמרי" הבדילו הן מן המוזיקה שהושמעה בכנסיות (גם אם הייתה רצינית ביותר), הן מן המוזיקה שבוצעה בארמונותיהם של אותם אצילים עצמם כליווי להופעות מחול ותאטרון. הטקס הדתי וההתרחשות הבימתית, כך סברו, מסיחים את הדעת מן האמת שבמוזיקה עצמה.

נטייה טהרנית זו הלכה והתגברה במאה התשע-עשרה, אם כי גם אז לא הייתה הגדרה אחת, נחרצת, שהיה אפשר להחילה הן על נגינה עליזה של חובבי מוזיקה ב"סלון" הבורגני, הן על הופעות רשמיות של רביעיות כלי-קשת מקצועיות. כפי שהבהרנו קודם, ה"טהור" של המוזיקה

הקמרית הוא התמצית ומשאת-הנפש שלה - אך אין הוא ממצה את כל מה שיש בה. בפרקים הבאים נפרט ונבהיר יותר: מוזיקה קמרית אינה ניגוד גמור למוזיקה סימפונית "גדולה", ואין הכרח בבחירה חד-משמעית ביניהן ("או-או"). לפנינו שני קטבים שיש ביניהם רצף. באופן עקרוני, יצירות המזוהות כקמריות נוטות הרבה יותר לצד הצמצום, הריכוז, השקיפות, הקשב המיוחד וה"מופשטות"; אבל לאיכויות אלה יש מנעד רחב מאוד של התממשויות, ויצירות שונות עשויות להתמקם על פני רצף גדול בין קוטב ה"טוהר הקמרי" לבין קוטב ה"נפח הסימפוני". שני הקטבים הללו הם חלק מעולם אחד - עולם המוזיקה הקלסית המערבית. לשניהם היסטוריה משותפת ורקע חברתי ותרבותי משותף. אותם המלחינים חיברו מוזיקה קמרית ותזמורתית (ולעתים גם אופראית); קהל המאזינים הוא בדרך כלל אותו הקהל; המבצעים הם לעתים קרובות אותם המבצעים; ומובן שמדובר באותם כלי נגינה ובאותן טכניקות נגינה. זאת ועוד, גם שיטות ההלחנה והמסגרת הסגנונית (בין שהן אישיות של המלחין עצמו ובין שהן היסטוריות-תקופתיות) משותפות למוזיקה הקמרית ולמוזיקה הסימפונית. השוני הוא לכאורה בפרטים ובהדגשים בלבד: ובכל זאת, לפנינו שוני ברור - ולעתים זהו שוני קיצוני.



פרק ג'

מאז ועד... אתמול: תחנות בדרכה ההיסטורית של המוזיקה הקמרית

תולדותיה של המוזיקה הקמרית הן, בין השאר, תולדות הניסיון לחדד את ההבדל בינה לבין שאר סוגי המוזיקה הקלסית המערבית; אך שתיהן מצויות, כאמור, על רצף אחד. ההבדל, כפי שכתבנו, עשוי לנבוע מפרטים קטנים; ואולי הם קטנים רק לכאורה. כאשר "מוזיקת החדר" סומנה לראשונה כתחום מיוחד, בשלהי המאה השש-עשרה (בתולדות המוזיקה הקלסית בכללה מזוהה תקופה זו כ"רנסנס מאוחר"), חלקה הגדול של המוזיקה שלא נועדה להקשר כנסייתי-דתי בוצע ממילא ב"חדרים". יתר על כן, כמעט כל המוזיקות, הן בכנסיות והן בחדרי הארמונות, בוצעו בהרכבים כליים קטנים או בינוניים בהיקפם (ואת ההרכבים הבינוניים ההם אפשר לסווג היום, ברוב המקרים, כ"קמריים"). למוזיקה הקמרית ולמוזיקות

ה"גדולות" היו אם כך נקודות מוצא קרובות מאוד. אך לא מספר המבצעים ולא סביבת הביצוע הם שקבעו את בידולה של המוזיקה הקמרית מכל השאר, אלא ההקשבה המיוחדת שאליה היא שאפה. וכפי שסיפרנו, הגדרתם של תנאי הביצוע הנוחים ביותר להקשבה כזאת - לפחות כשמדובר על ליבת המוזיקה הקמרית - נעשתה חמורה וטהרנית יותר רק בדורות מאוחרים.

בראשית המאה השמונה-עשרה ובמהלכה (מאה הידועה בתולדות המוזיקה כתקופת "הברוק המאוחר" ו"הסגנון הקלסי") התרחבה הסביבה החברתית-כלכלית שבתוכה ולמענה נוצרה אמנות-העלית - ובכללה המוזיקה. באותם ימים החלו מבוצעים יותר ויותר קונצרטים פומביים לקהל גדול יחסית, ותזמורות סימפוניות גדולות החלו להיווסד. וככל שגדל מספר הנגנים בתזמורות הללו, הלך והתגבש סגנון הלחנה מיוחד להן (תרמו לכך מלחיני "אסכולת מנהיים", ובעקבותיה מלחינים בולטים גם כיום כמו יוזף היידן). במקביל, התעצמו הצורך והאפשרות לחדד את הגדרתה של המוזיקה הקמרית כתחום שונה. מעמד האצולה איבד את חזקתו הבלעדית על "מוזיקת החדר". מכאן ואילך מארח גם הטרקלין בביתם הגדול והמפואר של בורגנים עשירים (סוחרים, אנשי כספים) הרכבים כליים קטנים, באווירה אינטימית. יתר על כן, הבורגנות החדשה טיפחה - תחילה בארצות אירופה הדוברות גרמנית, ובהמשך בכל מערב-אירופה - את התכנסותם של מנגנים וזמרים חובבים, בני משפחה וידידיהם, לביצוע יצירות קמריות. לימוד נגינה, זמרה וקריאת תווים היה

ממילא חלק הכרחי בחינוך הבורגני. הנגינה של שלושה או ארבעה כלי-קשת, או של כמה כלים בליווי פסנתר, או של פסנתר בארבע ידיים ושירה בליווי פסנתר – כל אלה הפכו לאופנה. לשם כך נכתבו במיוחד יצירות חדשות, שנדפסו במספרים גדולים ונעשו רבי-מכר לכל דבר. הבה נזכור שבימים ההם עדיין לא הומצאו ההקלטות והשידורים; מי שאהב יצירה מוזיקלית כלשהי יכול היה לשמוע אותה רק בביצוע חי, ולעתים קרובות ביצע אותה בעצמו. מטבע הדברים יכלה המוזיקה הקמרית – וזאת בניגוד למוזיקה ה"גדולה" – למלא את הביקוש למוזיקה פרטית, משפחתית, ביתית.

הזכרנו את שמו של יוזף היידן, הוותיק בשלושת המלחינים הבולטים של "הסגנון הקלסי" (שני הצעירים ממנו הם וולפגנג אמדאוס מוצרט ולודוויג ון-בטהובן). פעילותם של היידן ושל ממשיכי דרכו מדגימה היטב את הקרבה ואת הריחוק של "המוזיקות הגדולות" ושל המוזיקה הקמרית על אותו הרצף. היידן פונה תכופות "אבי הסימפוניה"; הוא עיצב את המבנה ואת הצבע הצלילי של הצורה הסימפונית לתזמורת גדולה, וכן את נוהלי הביצוע שלה – נוסח, צורה והרכב פלי – הממשיכים לשמש את המוזיקה האמנותית עד היום. אך בד בבד היה היידן גם אחד המעצבים הראשונים והחשובים ביותר של כמה מההרכבים הקמריים שהתקבעו במוזיקה המערבית כולה – בעיקר רביעיית כלי-הקשת (שני כינורות, ויולה וצ'לו) – ושל ההלחנה בניב מוזיקלי ייחודי להם. במבט כולל, "הסגנון הקלסי" משותף לסימפוניות וליצירות הקמריות של היידן; אך במבט (ובהאזנה) מקרוב

- פרטים סגנוניים קטנים הם הקובעים את ההבדל. כך גם אצל מוצרט ואצל בטהובן: כל אחד מהם שכלל את הכתיבה לתזמורות סימפוניות, ומוצרט הלחין כמה מן האופרות המתוחכמות והפופולריות של כל הזמנים (ניגוד ברור למוזיקה קמרית); אך שני המלחינים הללו שומרים עד היום גם על מעמדם המרכזי בעולמה של המוזיקה הקמרית.

פעילותם של שלושת הקלסיקנים הגדולים הללו, וגם זו של ממשיכיהם במאה התשע-עשרה, תקופת "הסגנון הרומנטי" - שוברט, שומאן, מנדלסון, ברהמס - מאלפת מאוד גם בהקשר נוסף: שאלת הקרבה והריחוק בין ליבת המוזיקה הקמרית לבין שלוחותיה הקלילות יותר. היידן ומוצרט חיברו יצירות לא מעטות, שנגנים חובבים מסוגלים - ונהנים - לבצע, ורבים עוד יותר נהנים לשמוע אותן כרקע ל"אירוע" (מי לא מכיר, בדרך זו, לפחות קטע מתוך "מוזיקת לילה זעירה" מאת מוצרט?). יצירותיהם הקמריות הנועזות והמשוכללות של מלחינים אלה - בעיקר רביעיות כלי הקשת - עדיין יכולו לשמש, מדי פעם, חובבים מיומנים בארמונות או ב"סלונים" בורגניים; אבל משמעותה העמוקה של יצירתם הקמרית מותנית בכל זאת בכיצוע הנכון בידי מקצוענים, בהופעה. בטהובן חיבר בהזדמנויות שונות יצירות קלילות להרכבים קטנים, ביתיים וחובבניים, אך את פסגת יצירתו הקמרית ראה ברביעיות כלי-הקשת הדורשות מיומנות, הבנה וכשרון של מבצעים גדולים. גם לנגנים אלה העמיד בטהובן תביעות מחמירות מאוד; עד כדי כך, שכאשר הבין שפרק מסוים מאחת מרביעיותיו האחרונות לא יבוצע כהלכה,



פראנץ שוברט (1797-1828)

הוא בחר להוציא אותו מתוך היצירה ולהפוך אותו ליצירה נפרדת. יצירת מופת זו - "הפוגה הגדולה" - נחשבת עד היום לא רק קשה ביותר לביצוע הולם, אלא גם תובענית ביותר מבחינת המאזין. כך שמוזיקה קמרית יכולה להיות "ביתית", פשוטה לכאורה וידידותית כאשר היא מיועדת במפורש לביצוע לא מקצועי; אך היא גם יכולה להיות מוקשה ומסובכת לביצוע. בכל מקרה, גם כאשר המוזיקה

הקמרית היא ביתית באמת, אין תכונה זו אומרת מאומה על מורכבותה הפנימית. אופיה יכול להיות קל, אבל קלות זו יכולה לתעתע. פרנץ שוברט עדיין "התנדנד" בין המוזיקה שחיבר למפגשים חברתיים ב"סלון" המוזיקלי, לבין הרביעיות (או הרביעיות והשלישיות בצירוף פסנתר) שנועדו לביצוע מקצועני, בקונצרטים שאומנם התקיימו בטרקלינים ולא באולמות פומביים, אבל קהלם היה קהל נבחר וידעני מאוד. שילוב זה של נסיבות ההשמעה לקהל קטן, ייעודי וייחודי, הוא חלק מן השפה של המוזיקה הקמרית הגדולה במאה התשע-עשרה. יצירותיו הקמריות של מנדלסון, למשל, מעמידות דרישות לא קלות מן המנגנים; אך יש לזכור שהמלחין גדל והתחנך במשפחה ובסביבה שבהן נמצאו נגנים מצוינים בהישג יד (בהם, כידוע, גם אחותו של המלחין, פאני מנדלסון, שהייתה מלחינה בזכות עצמה).

לעומת זאת, מרבית יצירותיהם הקמריות של שומאן וברהמס חורגות ממה שמקובל כ"מוזיקה ביתית" לנגנים חובבים, אפילו הם בקיאים היטב במוזיקה ובעלי יכולת נאה. יצירות אלה דורשות יכולת טכנית גבוהה, נגינה מבריקה ורגישה, וחזרות רבות לקראת הביצוע. ליבת המוזיקה הקמרית - זו שחתרה לקשר ולקשב אינטימיים בין היצירה, מבצעה והמאזינים לה - מצאה לה אפוא, באורח פרדוקסלי, פחות ופחות מקום ב"חדר" הביתי, והתחילה יותר ויותר להיכתב לאולם הקונצרטים ולהתבצע בו. אגב כך מתחולל היפוך משמעותי בהרכבו של הקהל, והדבר משפיע גם על הניב המוזיקלי-קמרי עצמו.

ג'ון ה' ברון קורא לתופעה סוציולוגית-מוזיקלית חדשה זו בשם "מוזיקה קמרית פומבית" (לעומת זו ה"ביתית"). בין השאר הוא מצביע על ההיבט המעמדי שלה: האזנה ל"מוזיקה קמרית פומבית" מתוחכמת היתה סמל-סטטוס של שכבת הבורגנות העשירה, המשכילה ואינתי-הטעם. את המוזיקה ה"ביתית" - לפחות הפשוטה ביותר, שכבר כונתה בנימת גינוי "מוזיקה סלונית" - זיהו כעת האליטות עם הזעיר-בורגנות, שטעמה אינו מפותח. ואילו מה שהיה קודם קהל טבעי למוזיקה הקמרית - בני-הבית האמיד ואורחיהם - נהפך כעת לקהל אנונימי-יחסית ופחות אחיד, הכולל לא רק את המעמדות האזרחיים הגבוהים, אלא גם סטודנטים ואנשי "בוהמה". במהלך המאה התשע-עשרה ובתחילת המאה העשרים נעשתה המוזיקה הקלסית כולה נגישה יותר גם לאינטלקטואלים, למשכילים ולשוחרי השכלה, שלא נולדו לתוך הבורגנות הגבוהה. המוזיקה האמנותית ה"עלית" נתפסה כאוניברסלית, כחוצה גבולות מדיניים ומעמדיים, כחוייה נשגבת המזומנת ופתוחה לכל מאזין.

אחד מסיפוריו של הסופר והמדען האוסטרי יוזף פופר-לינקאוס (Popper-Lynkeus) - "עוצמת המוזיקה"¹⁴ - נותן ביטוי יפה לתפיסה זו. גיבור הסיפור, איש צעיר, נוכח בקונצרט קמרי ומאזין ל"סונטת אור-הירח" לפסנתר מאת בטהובן. הצעיר "הרגיש את עצמו מרחף ועולה במרומי החלל [...] ראה לפניו את האמן [בטהובן] כשהוא מנענע את פָּרַע ראשו, פונה אליו במבטו הקפדני ורומז לו ללכת אחריו [...] ויותר ויותר הוא הרגיש כי כל הצלילים אך מקרבו הם בוקעים". ואחר-כך פונה הצעיר בדמיונו אל האנושות כולה:

”עת הנכם כואבים וצערכם רב, הטו נא אוזנכם וּרְפָא לכם. הביטו וראו את גן העדן שהוא [בטהובן] פותח לפניכם.”

סיפור חייו של פופר-לינקאוס כשלעצמו ממחיש את חציית הגבול האפשרית בתחום המוזיקה. הסופר (יליד 1838) נולד למשפחה יהודית ענייה למדי. בהתחשב במוצאו ובמעמדו החברתי, רק המדע והספרות יכלו להביא לו את הפרסום וההערכה שזכה להם. המוזיקה בחייו מילאה תפקיד חשוב, לא כסמל-סטטוס אלא כחוייה אישית עמוקה. אחד מזכרונותיו של המשורר אברהם בן-יצחק, כפי שהובא בספרה של לאה גולדברג ”פגישה עם משורר”¹⁵, מלמד לא רק על יחסו האישי של פופר-לינקאוס למוזיקה אלא גם על הווי מיוחד בווינה (ולא רק בה) בשלהי המאה התשע-עשרה: הרכבים קמריים מקצועיים היו מושא הערצה. מי שזכה ופגש בהם מחוץ לאולם הקונצרטים חש שנוצרה ביניהם שותפות מיוחדת, ”גבוהה מן החיים”. בן-יצחק מספר שארתור שניצלר, אחד הסופרים הידועים אז, החליט להפתיע את פופר-לינקאוס ביום הולדתו ולשלוח לביתו את ”אחד הקווארטטים [הרביעיות] הטובים ביותר בווינה, שהיה מנגן רק את מוצרט”. בן-יצחק ממשיך: ”כשבאתי אליו [אל פופר-לינקאוס] למחרת היום, קידמני נרגש-ונרעש ומאושר [...] 'היודע אתה מה עשה לי שניצלר? [...] שלח לי את מוצרטט שינגן לפני את מוצרט והם ניגנו רק בשבילי! אתה מבין, רק בשבילי הם ניגנו!'”.

המעשה אינו יוצא דופן וחד-פעמי בימים ההם ובחוגים ההם, אך גם אינו עניין של יום-יום: הרכב קמרי מקצועי,

שסביבתו המובנת-מאליה - בשלב ההיסטורי הנוכחי - היא אולם הקונצרטים, חוזר לזמן קצר לכור מחצבתה של המוזיקה הקמרית, לבית הפרטי ולחדר. אך עלינו לזכור שהפער העצום, שהורגלנו אליו בימינו, בין סביבה אינטימית לבין אולמות גדולים, הומים מאדם, המתוכננים כך שתורגש חציצה משמעותית בין המושבים (המסודרים שורות שורות) והבמה הגבוהה - הפער הזה לא תמיד התקיים. אולמות רבים מאוד - פרט ליוקרתיים שבהם ולבתי אופרה מרכזיים - היו בינוניים או קטנים בקנה-מידה של זמננו. קונצרטים של מוזיקה קמרית ודאי שלא התקיימו אלא במקומות שאווירה אינטימית מסוימת נשמרה בהם, וזאת לא רק הודות לממדיהם הצנועים ולתכנון הפנימי שלהם, אלא גם משום שהנוכחים היו לעתים קרובות קהל קבוע של מנויים. רבים מהם הכירו אלה את אלה גם בנסיבות אחרות; רבים הביאו איתם לאולם את תווי היצירות ועיינו בהם בזמן הביצוע. קונצרטים קמריים כאלה אורגנו תחת כותרות כגון "אגודת ידידי המוזיקה" או "ערביות קמריות" (נהגו להשתמש במלה הצרפתית *soirées*), וגם כותרות ממוקדות כמו "האגודה לביצוע רביעיותיו של בטהובן".

כותרת אחרונה זו מובילה לשאלה שיכולנו לקשור גם ליום ההולדת של פופר-לינקאוס: מה העלה את רביעיות כלי-הקשת - דווקא אותן - לדרגה העליונה, היוקרתית ביותר במוזיקה הקמרית? ייתכן שאין תשובה מוסכמת ונחרצת לשאלה זו, ולכך נחזור בהמשך. אך ברור הוא כי הרביעייה שובצה במרכז של "מפת" ההרכבים הקמריים הקבועים:

"מפה" זו שורטטה והתקבעה במחצית השנייה של המאה השמונה-עשרה, בימי השיא של "הסגנון הקלסי", ובתחילת ה"רומנטיקה" של המאה התשע-עשרה. יש לה מעמד מכובד עד ימינו, אף שחלו בה כמה וכמה שינויים. אין מדובר רק במספר המנגנים שכל יצירה קמרית דורשת מלכתחילה - שניים (דואט), שלושה (טריו), ארבעה (קווארטט), חמישה (קווינטט) וכו' - אלא גם בכלי הנגינה שחייבים להשתתף בכל הרכב כזה.

יצירות רבות מהרנסנס ומהבארוק (ורק מדי פעם ב"סגנון הקלסי") עדיין גמישות יותר: סונטות מסוימות של הנדל, לדוגמה, מבוצעות בחלילית ובצ'מבלו או - לחלופין - בחליל ובצ'מבלו או בחליל ובפסנתר; אך איש לא יעז למסור את תפקיד הפסנתר בחמישייה מאת שוברט - איש ה"רומנטיקה" - לצ'מבלו או לנבל (או למקלדת אלקטרונית), ואת תפקידו של אחד הכינורות לכלי נשיפה. התערבות כזאת בתווים המקוריים תיחשב כעיבוד (פרוע, כנראה) שמקומו באירועים נסיוניים, אך לא על בימה לגיטימית של מוזיקה קמרית. אך כבר בימים עברו, שילובם של כלי נגינה מסוימים אלה עם אלה לא התקבל לתחום הלגיטימי. יצירה לרביעיית כלי-קשת ולנבל, שכתב הסופר והמלחין הגרמני הרומנטי, איש המאה התשע-עשרה את"א הופמן, היתה כמעט קוריוז. ספק אם סונטת "אָרְפֶּג'וֹנָה" מאת שוברט, שנכתבה במקורה לארפג'ונה, כלי קשת חדש ואזוטרי (הוא נעלם במהירות), הייתה זוכה לפופולריות העצומה שלה - עד היום - אילו תפקידו של הכלי הנידח לא היה עובר לצ'לו - כלי כשר-למהדרין. יצירות שפָּלְלוּ

גיטרה, פרי עטו של בוקריני (Boccherini), יכלו להתקבל כיוצא-מין-הכלל המאשר את הכלל.

את הכלל קבעו, כמובן, מלחינים מסוימים שפעלו בתנאים מסוימים. הללו הוכיחו את איכותו המיוחדת של הכלל, את האפשרויות שהוא מציע ליצירות רבות אחרות ואת יעילותו – והוא התמסד. כל הרכב קבוע כזה הפך לסוגה (ז'אנר) בתחום הקומפוזיציה והביצוע. המאזינים התאימו את עצמם אליה. "שלישיית פסנתר", לדוגמה, כלומר: כינור, צ'לו ופסנתר – וצירוף זה בלבד! – היא מסגרת שמוסיפים לחבר "לתוכה" יצירות גם בסגנונות מוזיקליים רחוקים מאוד מזה של היידן ומוצרט, שני מגבשיה הגדולים. דרך אגב, הרכב כזה ויצירות רבות שחוברו לו קרובים למדי למקומן המרכזי של רביעיות כל־הקשת על ה"מפה" הקמרית. אך נסקור בקצרה את ה"מפה" לפני שנחזור למרכזה.

באזורים הצדדיים מאוד אפשר למצוא יצירות רבות לשני כלים זהים (שני כינורות, שני חלילים וכיו"ב). מרביתן נועדו למוזיקת חובבים "ביתית" או לתלמידים. יצירות רבות לכלי-קשת אחד (בעיקר כינור או צ'לו) ולפסנתר, או לכלי נשיפה אחד (בעיקר קלרינט או חליל, לעתים – אבוב) ולפסנתר – נמצאות, לעומת זאת, במקום מכובד יותר, קרוב יותר למרכז ה"מפה". מעמדם העולה של הפסנתר ושל פסנתרנים-כוכבים במאה התשע-עשרה, ותפקודו של הפסנתר ככלי שמוסיף לכל יצירה עומק ורב-קוליות, נתנו ליצירות כאלה את הדחיפה קדימה ולמעלה. לדירוג גבוה במיוחד זכו אלה שכותרתן "סונטה", ולדירוג

הגבוה ביותר - סונטות לכינור ולפסנתר (היידן, מוצרט ובטהובן הם שקבעו את דגם המופת). מעמדו המועדף של הכינור משקף, במקרה זה, את הסטטוס הגבוה שקיבל כלי-קשת זה במהלך מאות שנים.

יצירות לשלושה כלים זהים הן נדירות, ונועדו בדרך כלל לחובבים - בדומה לרבים מן הדואטים וליצירות שחוברו לציירופים מזדמנים, מחוץ לסוגות מופרות. שני צירופים זכו, לעומת זאת, לסטטוס גבוה. האחד הוא "שלישיית פסנתר", ואותו כבר הזכרנו. האחר - "שלישיית כלי-קשת": כינור, ויולה וצ'לו. גם במקרה זה קבעו הקלסיקנים, היידן ואחריו בטהובן, את דגם המופת, וליצירותיהם מקום חשוב ברפרטואר הקמרי עד היום. אך סוגה זו איבדה את יוקרתה בין המלחינים הצעירים של המאה התשע-עשרה, ונותרה נחלתה הכמעט-בלעדית של מוזיקת החובבים. הגורם העיקרי לירידה זו היה, כמובן, התבססותו של ההרכב המלא והעשיר יותר - הרביעייה.

מכאן - ליצירות לחמישה כלים, אך רק לאלה שמשתתפים בהן כלי-קשת ופסנתר (על מקומם של כלי-הנשיפה נדון בהמשך). "חמישיית כלי-קשת" היא סוגה שידעה עליות ומורדות בעולמם של מלחינים. שורשיה עוד בבארוק המאוחר ובסגנונות ה"טרום קלסיים". אך שלא כבציירופים המצומצמים יותר, התגלעה בה התלבטות עקרונית: מה יהיה הכלי שיזכה לשני תפקידים (צירוף שלושה כינורות לוויולה ולצ'לו נראה מוגזם)? במקרים מסוימים הצטרפה ויולה שנייה לשני הכינורות ולצ'לו; במקרים אחרים צורף

צ'לו שני לכינורות ולוויולה. מוצרט הביא את "חמישיית כלי הקשת" לשיאה האמנותי, ואחריו נראָה שהסוגה מיצתה את עצמה.

הפסנתר, כמו בסוגות אחרות שסקרנו עד כה, הוסיף אפשרויות מגוונות יותר, הן ל"רביעיות פסנתר" (כינור, ויולה, צ'לו ופסנתר), הן ל"חמישיות פסנתר" (שאפשר לראותן כרביעיות כלי-קשת עם פסנתר). הסוג הראשון נדיר יותר, ואת דגם-המופת שלו קבע מוצרט. הומל (Hummel), שוברט, שומאן, ובשנים מאוחרות יותר – סָזר פראנק (Franck), קירבו את "חמישיית הפסנתר" למרכז ה"מפה" הקמרית.

אך רביעיית כלי-הקשת היא שניצבת בלב-ליבו של המרכז, וזאת מאז ימיו של היידן. יש מי שיאמר שהיא זכתה לפופולריות משום שנשקף ממנה – בקנה מידה קטן – חלקה העיקרי של תזמורת סימפונית גדולה (הכוללת שתי קבוצות של כינורות, קבוצת ויולות וקבוצה של נגני צ'לו). אם קביעה זו מוצדקת, ברור שטובי המלחינים הקלסיים והרומנטיים יכלו לכתוב לרביעייה כשצליל המיתרים בתזמורת מהדהד בראשם, אך בידיעה שהיצירה הקמרית לא תחקה אלא תנפה ותזקק אותה, ותאפשר יותר תחכום, גיוון והעזה.

אפשר להוסיף ולשאול: מדוע התקבל דווקא צירוף מסוים של כלי-קשת ככוח מרכזי בתזמורת? להרכבים קטנים ובינוניים של כלי-קשת נודעו חשיבות ופופולריות כבר בימי הרנסנס והבארוק המוקדם. לקראת גיבושו של

”הסגנון הקלסי” התבררה ההסכמה הגורפת על חשיבותם, גם בצירוף כלים אחרים ובהרכבים גדולים. יותר ממשפחות אחרות של כלי-נגינה אפשרה משפחה זו יצירת צליל מלא שיש בו גם אחידות וגם גיוון פנימי. למשפחה זו צלילים המגיעים לשיא הגובה המוכר במוזיקה (אז ושנים רבות אחר-כך) - בכינור - ובד בכד גם צלילים נמוכים מאוד - בצ'לו. בעזרתה אפשר להפיק צלילים ארוכים מאוד, כל עוד הקשת עוברת הלך וחזור על המיתר; הם אינם דועכים (כמו בכלי-הפריטה או במקלדת) ואינם נקטעים בשל מגבלותיהן של הנשימה והנשיפה. כלי-הקשת - כל אחד בנפרד וכולם יחד - משיגים עוצמות בדרגה גבוהה מאוד או בדרגה נמוכה מאוד. לכל אחד מן הכלים הללו גוונים רבים, למן הרך והמעודן ועד למחוספס. וכמו כן מסוגל כל כלי-קשת - שלא כמו כלי-הנשיפה - לנגן שני צלילים שווי-עוצמה בו-בזמן; וכך ניתן להפיק אקורדים מכל שני כלים ברביעייה, וכמובן משלושה מהם או מכולם.

ומהו סודם של המספר ארבע ושל הייצוג הכפול לכינורות? לעקרון הסימטריה נודעת כאן משמעות רבה: בכל חלק של היצירה אפשר להציג שני כלים לעומת השניים הנותרים. אפשר לחלק את הרביעייה לשתי תת-קבוצות, שבראשן עומדים כינורות; הן נשמעות דומות מאוד זו לזו, עונות זו לזו. את הייצוג הכפול שניתן לכינורות יש להסביר גם בכך שצליליהם הם הגבוהים והמבריקים ביותר, והם המועמדים הטובים להנהגתן של שתי תת-קבוצות כאלה. כבר בתקופת הבארוק בלט הכינור, יותר משאר בני משפחתו, ככלי-קשת סולני. ייצוגו הכפול ברביעיות נראה מובן מאליו אחרי ימיו

של היידן; לא בכל היצירות הראשונות בסוגה זו (חוברו, לדוגמה, יצירות לכינור, לשתי ויולות ולצ'לו), אך המתכונת המופרת לנו נקבעה בתוך שנים ספורות.

צינו שאין הסבר אחד ויחיד למעמדה של הרביעייה. מובן שלעצם החלטתם של אלה שנחשבו כמלחיני-צמרת במוזיקה הקלסית בכללה - החל בשלושת הקלסיקנים המובילים - נודעה השפעה רבה. ואומנם, כמעט כל מלחין שבא בעקבותיהם במאה התשע-עשרה ובעשורים הראשונים של המאה העשרים (ובמידה מעטה קצת יותר - עד היום) ראה בכתיבה לרביעיית כלי-קשת חובה אמנותית, זכות וגם כבוד. נגני כלי-קשת רבים ראו עין-בעין עם המלחינים, הקימו הרכב קבוע והפכו אותו למקצוע עיקרי או בלעדי - ולא כנספח לעיסוקם כסולנים או כחברי תזמורת. ההתמחות אפשרה, מצדה, להשיג נגינה וירטואוזית, וזו זכתה הן לאהדת הקהל, הן להערכתם של מלחינים, שידעו למי הם מייעדים את יצירותיהם. לדידם של רבים בארצות הדוברות גרמנית ובסביבתן, כך כותב ג'ון ה' בארון, "מוזיקה קמרית - פירושה היה בראש ובראשונה מוזיקה רצינית לרביעיית כלי-קשת; רק בהדרגה, אם בכלל, ניתן מקום למוזיקה להרכבים אחרים של כלי-קשת [...]. מוזיקה לכלי-נשיפה - היא במיוחד - לא מצאה לה מקום בתפיסה זו"¹⁶.

לא הכול הסכימו לכך. ודאי לא בשנים המאוחרות של המאה התשע-עשרה, כששלוש הרומנסות שחיבר שומאן לאבוב (או לקלרינט) ולפסנתר, או הסונטות, השלישייה

והחמישייה שבהן שיתף ברהמס את הקלרינט, נעשו נכסי צאן-ברזל. ושוב - הקלסיקנים כמופת שאי־אפשר להתעלם ממנו: חמישייה מאת בטהובן הכוללת פסנתר, אבוב, קלרינט, קרן־יער ובאסון; מוצרט, לפניו, כתב לקלרינט ולרביעיית כלי־קשת (או לחליל ולכלי־קשת); הרפרטואר מימי הבארוק - בעיקר באך והנדל - כלל יצירות לחליל ולמקלדת (במאה התשע־עשרה נהגו להעביר את כל תפקידי הצ'מבלו הישנים לפסנתר החדש). ראוי להזכיר דוגמאות מן המאה התשע־עשרה ששובצו ב"מקום טוב בדרך", אף שבימינו הן זוכות לביצועים רבים יותר ולפרשנות מעמיקה יותר: יצירות להרכבים מעורבים (כלי־קשת וכלי־נשיפה) מאת שוברט, שְפּוֹר (Spohr) והוּמֶל (אחת מיצירותיו ראויה לתשומת לב מיוחדת משום שהיא תשיעיה).

כאן המקום להעיר שלא כל כלי־הנשיפה קיבלו דירוג שווה. החצוצרה או הטורמבון - "כלי מתכת" מובהקים - היו כמעט מחוץ לתחום הקמרי, בגלל צלילים החריף והחזק, בגלל מגבלותיהם הטכניות (באותה תקופה) ומשום שגם במרבית היצירות הסימפוניות היה מקומם צדדי מאוד. כשהומל כלל באחת השביעיות שלו חצוצרה, היה בכך רמז "תוכניתי" כלשהו: היצירה נקראת "שביעיה צבאית". גם ביצירה אחרת לשבעה מנגנים, פרי עטו של סַן־סַנְס (Saint-Saëns), משתתפת חצוצרה, אך אין זה מקרה שהמלחין הוא צרפתי, וסגנון היצירה מנוגד במוכנים רבים למורשת הרומנטית הגרמנית. את "כלי הנשיפה מעץ" - בעיקר החליל, האבוב והקלרינט - היה נוח יותר לשלב ביצירות קמריות - גם לפי הגדרות נוקשות - בשל

צלילם הרך והגמיש. קרן-היער, שהיא "כלי מתכת", צורפה לקבוצה הנבחרת בשל הגוון העמום, ה"עצי" כמעט, שהיא מסוגלת להפיק. עד כאן באשר ליצירות שצירפו כלי נשיפה מסוימים לכלי-הקשת ולפסנתר, וכך הקלו על התקבלותם.

ומה באשר ליצירות קמריות לכלי-נשיפה בלבד? לחמישיות כאלה בהרכב קבוע (חליל, אבוב, קלרינט, באסון ואָתם קרן-יער) יש היסטוריה ארוכה. הן היו פופולריות עוד לפני ימיו של מוצרט, והוא עצמו חיבר יצירות ידועות להרכב כזה או להרכבים דומים, קטנים וגדולים יותר. אלא שסוגה זו זוהתה בדרך-כלל עם הצד הבידורי של המוזיקה. רק מקרים מיוחדים קיבלו לגיטימיות בתחום ה"גבוה" של המוזיקה הקמרית במאה התשע-עשרה; וגם הם - לא במרכז העשייה: בטהובן (יצירות להרכבים שונים של נשפנים, בהן גם שמינייה), או חמישיות מאת רייֶיֶךָ (Reicha), שעוררו התפעלות כבר בזמנו, אך זכו להערכה משמעותית יותר רק כעבור שנים רבות. בכל מקרה, אף קבוצה של נשפנים לא יכלה - גם אם ניסתה - להתחרות בסטטוס הגבוה של רביעיות כלי-הקשת או בזה של "רביעיות הפסנתר" ו"חמישיות הפסנתר". אופייה של המוזיקה הקמרית והגדרותיה הלכו והשתנו במאה העשרים, אך מי שעוקב אחר אירועי-מוזיקה קמרית בימינו - לפחות אלה שממוקמים בזרם המרכזי - מגלה שהדירוג לא השתנה באורח דרמטי. כלי-הקשת והפסנתר עדיין מככבים בהם. כך גם ביצירות רבות בנות ימינו שהשתלבו היטב באירועים הללו; בהן רביעיות ו"חמישיית פסנתר" מאת שוסטקוביץ'.

ובכל זאת זו משהו. אין ספק שיצירות להרכבים גדולים ומעורבים, כגון אלה שהזכרנו זה עתה, תרמו לתזוזה. ולא רק הן אלא גם יצירות שחרגו מן התחום הקבוע של רביעייה או של "חמישיית פסנתר": שישייה מאת מנדלסון (ובה גם קונטרבס ופסנתר) או שישיות כל־קשת מאת ברהמס - אלה הקצינו את המגמה הקונצ'רטניסטית, הפומבית, של המוזיקה הקמרית ה"גבוהה", הרחיקו אותה עוד יותר מן המוזיקה ה"ביתית", והכשירו את הקרקע לתחום־ביניים שבו היצירה הקמרית אינה היפוכה הגמור של היצירה הסימפונית. כשמנדלסון חיבר את השמינייה הידועה שלו לכלי־קשת - שתי רביעיות משולבות - הוא הנחה את המנגנים לשאוף ל"סגנון סימפוני". לקראת סופה של המאה התשע־עשרה חיבר המלחין הצרפתי שוסון (Chausson) יצירה שבה פסנתר וכינור מתפקדים כסולנים, ולצידם רביעיית כלי־קשת. הוא קרא ליצירתו "קונצ'רט", ובעצם משך את הקונצ'רטו - סוגה ידועה המזוהה עם תזמורות סימפוניות - למעגל המוזיקה הקמרית. המאה העשרים כבר עמדה בפתח; לא יעבור זמן רב וארנולד שְׁנֵבֶרְג (Schoenberg) יבסס סוגה חדשה: "סימפוניה קמרית". לביצוע היצירה נדרשים חמישה־עשר מנגנים. לכאורה - הרחבה זהירה של הרכבים קמריים גדולים שנוצרו בעבר. למעשה: תמצות וריכוז של צורה סימפונית ושל צליל סימפוני עשיר בכיוון קמרי. תלמידו ושותפו של שנברג, אלבן ברג (Berg), חיבר "קונצ'רטו קמרי", וסטרובינסקי הוביל אף הוא את הקונצ'רטו (ואת מה שכינה "קונצ'רטינו") לכיוון קמרי שצלילו "רזה". יש לזכור שכל היצירות הללו דורשות מנצח - תפקיד

שאינו קיים, ואינו יכול להיות קיים, במוזיקה הקמרית לדורותיה. אבל במהלך המאה העשרים מתבקש מנצח ביצירות קמריות חדשות - אפילו לחמישה או לשישה מנגנים. גם בכך מיטשטש הגבול בין "המוזיקה הקמרית הפומבית" ו"המוזיקה הגדולה". האם שתיהן מותרות הרחק מאחוריהן את ליבת המוזיקה הקמרית - את החוויה האינטימית, הייחודית, של קשר וקשב? האם התהליך בלתי נמנע?

5 796 797 798 799

801 802

804 805 806

808 809 810

812 813 814

ברק ד' היום (ומחר?)

חתמנו את הפרק הקודם בשתי שאלות. יכולנו למהר ולצרף לשתיהן (בלב כבד) תשובה אחת: "במבט-על, ממעוף הציפור - כן, בהחלט". פול גריפית'ס (Griffiths), באנציקלופדיה התמציתית שלו, המוקדשת למוזיקה במאה העשרים¹⁷, מחזק את התשובה: עם "קריסת המחיצה בין המוזיקה הקמרית והמוזיקה התזמורתית, [תופעה] שנבעה מממדיו ההולכים וגדלים של האנסמבל [הקמרי] ומגיוונו... ניכרת התמעטות באופיים האינטימי של המדיום [הקמרי] ושל דרכי ההבעה שלו". אבל מבט כולל כזה, עם כל יתרונותיו, מחמיץ שפע של פרטים קטנים שהמוזיקה הקמרית - דווקא היא - נדרשת להם. ובעצם, כש"מישהו מנגן עכשיו בחדר הסמוך" (שורה מתוך שירו של ישראל אלירז, שבו פתחנו את הספר) והתחושה היא ש"המוזיקה מקופלת לשניים / בתוך האמצע / הלא-נודע // והיא חומר שאינו פְּכה / כמו מנורת-תמיד" (מתוך שיר אחר באותו

מחזור) - אין מדובר בפרטים קטנים, אלא בעולם ומלואו. עולמות כאלה - ליבת המוזיקה הקמרית - נבראים מחדש שוב ושוב.

אלא שהמבט האישי, בעיצומה של החוויה, עלול גם הוא לפסוח על פרטים חשובים; בעיקר על ההקשר, על ה"חוץ". הלוא "מעבר לקיר המטבח, שם בעולם" - כך כותב אלירו בשיר נוסף - "קורים הדברים שהם // הממשות החזקה הטוֹוֹיָה מְקוּוּיִם / פּרוּעִים [...]". "חדר" המוזיקה הקמרית לא היה מעולם מנותק מן הממשות הזאת, ועל כך הצבענו; אך המוזיקה הקמרית במיטבה נקטה את כל האמצעים האפשריים להרחקת "קוויה הפרועים" של הממשות משדה הראייה והשמיעה שלה (או להתרחקות זמנית מהם). האמצעים הללו נעשו נדירים יותר, או פחות יעילים, לקראת סוף המאה העשרים. ה"רעש" מן החוץ - ומיד נחזור ונדון בו - גובר, ומתערבבת בו המולה של אי-הסכמה חסרת תקדים על הגדרותיה של המוזיקה הקמרית, על מטרתיה, על עצם נחיצותה. הבהרנו שגם בעבר הרחוק לא היתה תמימות־הַעֵיִם, אך היו הסכמות ומוסכמות בתוך מעגלים חברתיים-תרבותיים רבי עוצמה (במונחים מעודכנים אפשר לקרוא להם "הֶגְמוֹנִיִּים"), ולעתים קרובות - בין מעגלים שונים. בימינו התפוררו המעגלים ההם או השתנו מאוד. המוזיקה הקמרית, כמו כל מוזיקה (ואמנות) אחרת, מופרטת: שוב אין בה משום נוהג חברתי-מעמדי מחייב וקבוע, כפי שהיה בחוגי האצולה והבורגנות הישנה ובאליטות המשכילות בימי סבא וסבא-רבא. עכשיו היא עוד בחירה אפשרית, מזדמנת, של כל

אדם - כפרט, כ"צרכן מוזיקה" - מן המדף. במצב זה אין פלא ששאילותיהם של המלחינים וסגנונותיהם, מיומנותם של המבצעים ותחומי התמחותם, טעמים של המאזינים, שיקוליהם של "יצרני" המוזיקה ומשווקיה, ומאמציהם של פרשנים וחוקרים להגדיר - מתרחקים אלה מאלה, ומדי פעם אף מתעמתים ביניהם.

ברון, לדוגמה, מקדיש חלק ניכר מספרו ליצירות ולמלחינים מהרנסנס, מהבארוק ומה"טרום-קלסיקה". יש לו נימוק משכנע: העשורים האחרונים עומדים בסימן תחייה ושגשוג של "המוזיקה המוקדמת" (Early music) - בהופעות, בשוק ההקלטות ובאקדמיות למוזיקה. אפשר, ואולי חובה, להשקיף על ההיסטוריה של המוזיקה הקמרית בלי להשמיט ממנה, כפי שהיה נהוג בימי השיא של "הסגנון הקלסי" וה"רומנטיקה", את הישגיה המוקדמים. כל זה נכון מזווית הראייה של חוקר, אך אינו רלוונטי למרביתם של אירועי המוזיקה הקמרית. אין בהם, או כמעט שאין בהם, ייצוג ליצירות שחוברו לפני היידן. לכאורה יש כאן פרדוקס: הידע הרב שנצבר בזמננו היה יכול לשנות את עולמה הרשמי של המוזיקה הקמרית מן היסוד. אך דווקא הוא תרם להפרדה חדשה. "המוזיקה המוקדמת" מופקדת בידי מבצעים שהתמחו בכלי נגינה ובשיטות נגינה האופייניים לרנסנס ולבארוק (וגם ל"סגנון הקלסי המוקדם"). יש להם אוהדים משלהם וקונצרטים ופסטיבלים משלהם. אלה הן אפוא שתי רשויות נבדלות, שרק לעתים רחוקות נוגעות זו בזו.

אין זו דוגמה יחידה לאי-חפיפה ביו הגדרות ומטרות. כבר ציינו שבימיה הראשונים סומנה המוזיקה הקמרית כמוזיקה מוֹשֶׁרֶת בעיקרה. במאה השמונה-עשרה ובמאה התשע-עשרה הופרדו ה"קולי" וה"קמרי" – וכך עד היום במרבית המסגרות הממוסדות – אף שה"סלון" הבורגני שימר מסורת של שירה בליווי פסנתר. השנים הראשונות של המאה העשרים בישרו, לכאורה, מהפך גם בתחום זה: שֶׁנְבֵרְג צירף זמרת לרביעיית כלי-הקשת השנייה שלו, וכעבור זמן לא רב זָעַזַע את הקהל ב"פִּיֵירוֹ הַסְהוֹרִי" (Pierrot Lunaire) שלו – יצירה לזמרת ולחמישה מנגנים (כלי-קשת, "כלי-נשיפה מעץ" ופסנתר). פרשנים וחוקרים נאלצו – לא מיד – לפתוח שוב את הגדרותיה של המוזיקה הקמרית. מלחינים רבים נענו לאתגר, ואחד המרכזיים שבהם היה איגור סטרווינסקי, ב"מעשה בחייל" שלו. כאן נפרצו הגבולות עוד יותר: ביצירה, לפחות בגרסתה המלאה, משתתפים קריין, שחקנים, רקדן ושביעייה פִּלִית. לפנינו מוזיקה קמרית שאימצה לה סיפור וסממנים בימתיים – חריגה משמעותית מן ההקפדה על "מופשטות", שלא לדבר על כלי הנגינה (ביצירה משתתפים גם "כלי-נשיפה ממתכת" וכלי-נקישה). אחרי התקדימים הללו ואחרי שפע יצירות שנכתבו בעקבותיהם נשמע בְּרוֹן – דווקא הוא – מהסס. הוא עדיין מגדיר מוזיקה קמרית כ"כלית"; צירוף קולות בה הוא לגיטימי רק אם "משתמשים בהם [בקולותיהם של זמרים] ככלי-נגינה"¹⁸. גְּרִיפִית'ס גמיש יותר: הוא מדבר על "מוזיקה לקבוצה קטנה של מבצעים"¹⁹. "מבצעים" (performers), לא-דווקא מנגנים (players). מינוח זה מאפשר לו לקבל לתחום הקמרי גם מגמות שפותחו

במחצית השנייה של המאה: מוזיקה לכלים (או לכלים ולקולות) בצירוף סרטי־הקלטה, או יצירות מאולתרות - או מאולתרות למחצה - באמצעים אלקטרוניים על הבמה (Live Electronics). אבל גם בעניין זה רחוקות הגדרות "השטח" מהגדרותיהם של החוקרים. רוב־רובם של שוחרי המוזיקה הקמרית, המקפידים על כותרת זו, ורוב־רובן של המסגרות הרשמיות שזו כותרתן, צמודים להגדרות הישנות. ליצירות החדשניות אוהדים משלהן, מבצעים משלהן ובמות משלהן, ורק לעתים רחוקות מתערבבים התחומים. אפילו יצירות חדשות פחות "קיצוניות" מאלה שהזכרנו זה עתה מתקבלות רק כאורחות לשעה על הבמות הממוסדות של המוזיקה הקמרית: הן אלה של שנברג, סטרווינסקי וממשיכיהם, הן אלה שחיבר פאול הינד־מית (Hindemith) תחת הכותרת "מוזיקה קמרית", אך לא כל הכלים המשתתפים בהן קונוונציונליים (לדוגמה: אקורדיון או ויולה ד'אמורה); אפילו אלה שחוברו בסוגה ותיקה ומכובדת - רביעיית כלי־קשת - אך סגנון חדשני ביותר. נזכיר, לדוגמה, רביעיות מאת ג'ון קייג' (Cage) או ויטולד לוטוסלבסקי (Lutoslawski). מאז שנות השישים הולכים ומתרבים הרכבים קמריים שהתמחו בכיצוע יצירות חדשות בלבד, בסיבובי הופעות ובסדרות מנויים משלהן. כיום אפשר להגדיר "מוזיקה קמרית־פומבית חדישה" כענף עצמאי.

ובכן: נפרצו גבולות, סוגות והגדרות, שורטטו "מפות" חדשות, אבל המוזיקה הקמרית - על־פי הגדרותיה הוותיקות - מסוגלת להגן על עצמה! האומנם? האם

חויית הקשר והקשב האינטימיים - הליבה והתמצית - אינה נתונה לאיום ממשי, וכל פגיעה בה עלולה להפוך את עצם השימוש במלה "קמריות" לבלתי־רלוונטי? בספרו של בָּרוֹן אפשר למצוא ניסיון לסגל אפילו את המונח "אינטימיות" לנתונים החדשים. לא רק מספר המנגנים קובע את האינטימיות, כך טוען המחבר, אלא גם הקרבה (closeness) בינם לבין המאזינים. עד כאן ההגדרה הישנה והמוסכמת. אבל בָּרוֹן ממשיך: המבצעים היושבים על הבמה עדיין קרובים זה לזה, והקשב הדרוך נשמר ביניהם; המאזינים הם שהולכים ומתרחקים, בשני כיוונים. באולמות הקונצרטים ההולכים וגדלים היה, אולי, צורך לסמן קו אדום שמעבר לו אין עוד "קמריות"; אך בָּרוֹן טוען ש"במקרים רבים אין זה מפריע למאזינים לחוש שהם קרובים, כל עוד הם מסוגלים לשמוע היטב"²⁰.

הכיוון האחר שבו מתרחקים המאזינים מן המבצעים הוא אחד החידושים הדרמטיים של המאה העשרים: האזנה למוזיקה מוקלטת, לא ב"ביצוע חי". אחרי התבוננות שטחית בתופעה זו, אולי נתפתה לומר: האזנה פרטית להקלטה, בלי הפרעה, בחדר־משלך, היא חווייה קמרית במיטבה! אבל החמצנו את הצד השני - את נוכחותם של המבצעים; את הדיאלוג הסמוי איתם; את הפענוח החד־פעמי של ביצוע חד־פעמי (שהרי לכל ביצוע של אותה יצירה עצמה, גם בידיהם של אותם מבצעים - סממנים מיחדים רק לו; ההקלטה "מקפידה" ביצוע אחד בלבד וממחזרת אותו). אך גם בעניין זה, וגם כשהוא מזכיר את צירופם של אמצעי הגברה להופעות מסוימות, מוכן

בָּרוֹן להתפשר: "אם המאזין שומע את המוזיקה באוזניות או ממיקרופונים חזקים ומאוזנים, המאזין יחוש קרבה"²¹. מכאן - צעד קטן ל"הפרטת" ההגדרה עצמה: "המאזין חייב לקבל את החלטתו שלו - במודע או שלא במודע - באשר ל'צמצום' [מהו מספר "קטן" של מבצעים שעליו קמה האינטימיות או נופלת - ע"א] ול'קרבה'"²².

ניסוחיו של בָּרוֹן עשויים לעורר התנגדות, אך הוא מבסס אותם על ממשות, שהכחשתה אינה יכולה להועיל גם לשומרים הקפדנים ביותר על מסורת העבר. את רוב-רובה של המוזיקה - כל מוזיקה, בכל מסורת, בכל סוגה וסגנון - מכירים ושומעים בני האדם היום, כאשר הם, כמוזיקה מוקלטת. הם שומעים אותה פחות ופחות בקונצרטים או בנגינתם ובשירתם שלהם. בָּרוֹן אינו נלחם בממשות הזאת; הוא חוזר על מה שמרבית המאזינים אומרים לעצמם ממילא: "עכשיו הכול תלוי באוזנו של השומע".

פרשנים אחרים אינם כה סובלניים; הם גורסים שאמונותיהם, טעמם ו"אוזנם" של צרכני המוזיקה בזמננו אינם תוצאה של בחירה חופשית לחלוטין. "אילווצים" חברתיים וכלכליים פעלו תמיד בכל האמנויות, אך טכנולוגיות ההקלטה, ההפצה, הפרסום והשיווק, שנעשו נגישות, "דמוקרטיות" יותר - דווקא הן נעשו שתלטניות ומניפולטיביות יותר ויותר בימינו. הן מתערבות בשיקול דעתו של המאזין, מרדדות את חווית ההאזנה ופוגעות בערכן המקורי של היצירות. תאודור אָדוֹרְנוֹ (Adorno), הוגה הדעות איש "אסכולת פרנקפורט", היה אחד

ממנסחיה החריפים של גישה מעין זו, עוד במחצית הראשונה של המאה העשרים. הוא תהה, בין השאר, אם יצירות קלסיות המשודרות ברדיו אינו מאבדות את המסר האמיתי ואת כוח החיות שלהן. מה היה אדורנו כותב היום, כשמאזינים רבים כל כך מריצים את ההקלטה קדימה ואחורה, משנים עוצמות וגוונים, עורכים את היצירה מחדש - וכל זה בלחיצת כפתור, בזמן קריאה בעיתון או נהיגה? שאלתו של אדורנו - "האם סימפוניה משודרת היא עדיין סימפוניה?"²³ - רלוונטית ואולי מטרידה יותר בימינו; ודאי כשמדובר במוזיקה קמרית. פרשנים וחוקרים רבים נוטים לחשוב שאנו חיים, ב"עידן הפוסט-מודרני", במעגל סגור של דימויים מוקלטים וחזותיים; כל צליל וכל תמונה נקלטים כציטוט (או כציטוט של ציטוט) מהטלוויזיה, מהאינטרנט, מהתקשורת הסלולרית; חוויה אותנטית, ראשונית, כגון זו שהמוזיקה הקמרית חותרת אליה, אולי אינה אפשרית עוד.

לא הכול מסכימים לקביעה נחרצת זו, או לפסימיות הנגזרת ממנה. לדידם של יוצרים וחובבי מוזיקה רבים - מעגל הדימויים והציטוטים הוא "חומר" ליצירה ולחוויה חדשה. נצביע על דוגמה אחת. רביעיית כלי-הקשת זוהתה בדרך-כלל עם קומפוזיציות מתוחכמות, הנושאות מטען רגשי ואינטלקטואלי רציני ומזמינות סביבה מיוחדת של ביצוע וקשב. אבל אפשר, כך מתברר בימינו, "לפרק את החבילה", להוציא מתוכה מרכיב אחד, להתייחס אליו כאל דימוי צלילי בלבד ולשתול אותו ביצירה ובהקשר שאינם "שלו" באמת. "גוון" (sound) של רביעיית כלי-קשת

ונוסחה (קלישאה מכוונת; לא ציטוט אמיתי) מוכרת מן "הסגנון הקלסי" או סביבו – זה הליווי לשירים של הביטלס "אָלינור ריגבי", מאמצע שנות השישים. העיבוד וההפקה – ועצם הרעיון, שלא היה לו תקדים במוזיקת הרוק – עוררו התלהבות מוצדקת; הדימוי הקלסי השתלב היטב בטקסט ובמנגינה. את הרעיון המשיכו לגלגל זמרי פופ רבים, גם בשירים שדרגת המורכבות שלהם נמוכה מאוד, ובלי קשר הכרחי לתוכנם – כמשחק-סאונד" בלבד. כך או כך יש לזכור שאצל הביטלס, כמו אצל ממשיכיהם, אין זו מוזיקה קמרית באמת, ולו רק משום שנגינת הרביעייה מוקלטת ו"מושלת" במוצר הסופי, ומוצר זה לא בוצע – ולא נועד להיות מבוצע – ביצוע חי. אלא שהדימוי הצלילי החדש זכה להיזון חוזר גם מתוך עולמה של המוזיקה הקמרית: בשנות השמונים והתשעים יזמו מנגנים צעירים, חברי רביעיות כגון "קרונוס" (Kronos) בארה"ב ו"ברודסקי" (Brotsky) בבריטניה, כתיבה וביצוע חי של "הצלבות" (cross-over) בין מוזיקה קלסית ורוק. אנשי "קרונוס" עיבדו קטעים מאת ג'ימי הנדריקס, בהגברה מיוחדת; נגני "ברודסקי" משתפים פעולה עם הכוכב הבריטי אָלוויס קוסטלו. ההיזון החוזר אינו נעצר כאן. יצירות חדשות נכתבות לרביעיית כלי-קשת ולחומר מסוננת ומוקלט, שמושמע מתוך רמקולים בזמן הביצוע החי. אחת הדוגמאות הידועות ליצירה כזו היא "רכבות שונות" (Different Trains) מאת סטיב רייך (Reich).

יש התוהים אם ביצירות כאלה עדיין נשמר יסוד כלשהו המצדיק את הכותרת "מוזיקה קמרית", אך אינם מגנים



רביעיית ברודסקי

אותן בהכרח. הם מסוגלים לראות בהן היענות אסתטית ל"נופצליל" החדש המקיף אותנו. מַאָרְיִי שְׁיִפֵּר (Murray Schafer)²⁴ - מלחין וחדשן בתחום החינוך המוזיקלי - השתמש במונח זה לפני יותר משני עשורים. הוא לא התכוון רק להצפה המוזיקלית ולמחזור שאדורנו התריע עליהם, אלא גם לרעש של "מטוסים, גיטרות חשמליות, קולות מלחמה ומכשירים מְכַנִּים [...] קולות התחבורה ברחוב, הטלפון [...], קולות צנרת, קולות תנורים ומזגני-אוויר..."²⁵ סף-הגירוי שלנו עולה ככל שה"ווליום" עולה. שייפר מוסיף להאמין ב"צירופים עזים וחדשים"²⁶ במוזיקה, אך גם חושש: "הֲיִהְיוּ עוֹד פְּרָקִי פִּיאֲנִיסִימוּ [צלילים שקטים מאוד - ע"א]? היבוא במהרה קטע אָדָג'וֹ [איטי מאוד - ע"א]?"²⁷

ליבת המוזיקה הקמרית ושאיפותיה הגבוהות ביותר אינן יכולות להתקיים בהיעדר פיאניסימו (וגם דממה) או אדג'ו. ואלה אינם "מצבים מוזיקליים" בלבד; הם "מצב אנושי" חיוני. בפרק א' ציטטנו את נתן שחם, ונצטט כאן ספר נוסף שכתב, "ארבעה בתיבה אחת"²⁸. הוא מספר בו על חוויותיו ועל רעיונותיו כחבר ברביעיית חובבים – "מוסד" שאינו נפוץ כבעבר אך לא נעלם וככל הנראה לא ייעלם – אבל הדברים יפים למוזיקה קמרית בכללה: "אין צפוי [לה] קץ קרוב [...] אותו יסוד של אנושיות עמוקה הטבוע בעצם ההתכנסות הזאת [...] מבטיח למוזיקה הקמרית חיים ארוכים [...] אי-אפשר לחיי אנוש בלעדיו"²⁹.

הערות

- 1 ישראל אלירז, ארוחת ערב עם שפינוזה וחברים, הוצאת אבן חושן, רעננה 2006
- 2 ג'יימס ג'ויס, מוזיקה קמרית, תרגום מאנגלית: משה הנעמי, מחברות לספרות וא' לויין-אפשטיין, תל-אביב 1972
- 3 שם, עמ' 11
- 4 נתן שחם, רביעיית רוזנדרוף, עם עובד, תל-אביב 1987
- 5 שם, עמ' 255

- 6 לאה דובב, שישה מבטים על ציור־מוזיקה, מוסד ביאליק, ירושלים תשס"ג (2003)
- 7 שם, עמ' 11
- 8 שם, עמ' 11-12
- 9 שם, עמ' 12
- 10 שם, שם
- The New Grove Dictionary of music and musicians* (second edition, 11 2003)
- John Herschel Baron, *Intimate music: A history of the idea of* 12 *chamber music*, Pendragon press, Stuyvesant, New York 1998
- 13 שם, עמ' XII בהקדמה.
- 14 בתוך: פנטסיות של ראליסטן (תרגום: ישראל דורון), הוצאת המתרגם, ירושלים תשי"ג (1953)
- 15 לאה גולדברג, פגישה עם משרר, יצא לאור לראשונה ב-1952; הרפסה שנייה: ספריית פועלים, תל-אביב תשמ"ח (1988)
- Baron, pg. 3 16
- Paul Griffiths, *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th* 17 *Century Music*, Thames and Hudson, London 1986
- בערך: Chamber Music
- Baron, pg. 6 18
- 19 (ראה לעיל הערה 17) Griffiths. Encyclopaedia
- Baron, pg. 12 20
- 21 שם, שם.
- 22 שם, שם.
- Theodor Adorno, from: "Social critique of radio music", in: 23 *Source readings in music history*, Vol.7, pg. 195 (ed. Oliver)
- המאמר הופיע במקורו בארה"ב, בשנת 1943.
- 24 מ' שייפר, ניקוי אוזניים (תרגום: ויולה ושמואל הכהן), הוצ' רשפים ובית דביר, תל-אביב תשמ"ב (1981)
- 25 שם, עמ' 171
- 26 שם, עמ' 172
- 27 שם, שם
- 28 נ' שחם, ארבעה בתיבה אחת, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1987
- 29 שם, עמ' 133