

ללמד "מוזיקה חדשה" מה זה? מה? -

זה!?

עודד אסף

כשהתבקשתי לכתוב את המאמר, עוד בחורף שעבר, שמחתי שאוכל לעשות זאת לא במונחים עקרוניים בלבד, אלא מתוך התנסות. פתחתי, במדרשה למורי מוזיקה, קורס המוקדש למוזיקה של השנים האחרונות (בלבד). לא ידעתי איך אתחיל את המאמר, עד שבאמצע מארס הופיע במוסף "הארץ" מאמר קצר, המתייחס ל"זמן עכשיו - ביאנלה בינלאומית למוזיקה בת זמננו במוזיאון תל אביב" (חגי חטרון: "האוזניים משיקאגו", 15.3.96). הקטע מחבר "חינוכיות" עם מוזיקה בת זמננו (וזה, לכאורה, הנושא שלי), אלא שהוא רחוק מרחק שנות אור גם מחינוך וגם ממוזיקה. לעומת זאת, הוא מיכרה זהב לשוחרי סטריאוטיפים. ואני רואה בהם, בסטריאוטיפים, נקודת מוצא.

והרי משפט המפתח של חטרון, כשהוא מתאר - ואולי מצטט - את מטרותיה של שולמית רן, המנהלת המוזיקלית של ה"ביאנלה": "משימה חינוכית: לעזור לקהל להפסיק לפחד ממוזיקה מודרנית". ובהמשך, תהייה חמורת סבר: "השאלה הקריטית היא: האם התלמידים בכלל יתייבבו בכיתות?". ובכן, לא חווייה והנאה אלא משימה, חינוך, פחד, עזרה. לא מאזינים אלא תלמידים. לא אולם קונצרטים אלא כיתה. זהירות! במסדרונות - כך ניתן להבין מהטקסט - אורבים לנו כמה "אוונגארדיסטים קשוחים". אגב, הטקסט אינו סאטירי. הוא לוקח את עצמו ואת ה"משימה" ברצינות.

העניין האמיתי שלי אינו בעיתונות, ובעצם גם לא ב"ביאנלה", שכבודה במקומה מונח, (ובעצם, לא ברור לי מהו מקומה). העניין הוא באותם סטריאוטיפים, שגם התלמידים שלנו מפנימים ומטפחים (וכנראה מעבירים גם לדורות הבאים, לתלמידיהם). האם יש לסטריאוטיפים קשר חזק עם הריאליה? האם הם אוניברסליים? ברבדים מסויימים - כן; באחרים - בהחלט לא. בדיוק בשנים אלה, באירופה, מתפוצצים כמה פסטיבלים למוזיקה אמנותית חדשה (אמנותית - לא מוזיקות רוק) בקהל צעיר. חברות תקליטים כמו "פיליפס", "ארגו" ו-.. מכריזות על "מוזיקה חדשה" כעל מוצר רווחי (לראשונה במאה שלנו!), ומחתימות עשרות מלחינים חדשים ואנסאמבלים מתמחים על חושים יפים. יצירות סימפוניות חדשות ורביעיות כלי קשת (ראה: "קרונוס", "ברודסקיי", וגם "ארדיטי" הוותיקים יותר) וגם הרכבים צעירים בלתי קונוונציונאליים נחשבים במערב אירופה כ"סוגרי קופות", ולא מפני שהם "חינוכיים" במיוחד. אני מזכיר את כל אלה לא כדי להביט מגבוה על המציאות הישראלית; הרי זה, בדיוק, מה שעשתה הכתבה במוסף "הארץ", וזה כנראה, מה שעושים גם יוצרים, מבצעים, מארגני "ביאנלות" ומורי מוזיקה לא מעטים - אלא כדי להעמיד את הסטריאוטיפים הנפוצים בישראל בפרופורציה מאוזנת. אנחנו חיים בתרבות ש"המוזיקה (ה)חדשה" המוכרת בה, בדרך כלל, יוצרת מאסה דחוסה של סטריאוטיפים שליליים, מאיימים, וכמובן גם נתקלת בהם, וחוזר חלילה. מי שאמור ללמד "מוזיקה חדשה" בישראל, כדאי לו להבין את התופעה הזו לעומקה, לא פחות מאשר את היצירות עצמן.

אז צריך ללמד "מוזיקה חדשה"? לפני שאגיע לשאלות כמו מה זה "מוזיקה חדשה", איך ללמד אותה ומה אפשרי, אני משתדל להבהיר את עמדותי: לא, לא צריך. בתנאים מסויימים - כדאי. כל ה"צריך" הזה הוא רעה חולה. חוט אחד של "צריך" מקשר בין מה שקראנו במוסף "הארץ" לבין רוב הקורסים המאולצים, הידועים בשמם "המוזיקה של המאה העשרים" (שם זמני; נראה עוד ארבע שנים). אלא שבקורסים ההם לוחץ גם "צריך" מסוג אחר: "צריך להספיק". וכך מתחיל המירוץ הידוע בקו הזינוק של דביסי; מכאן מעיפים מבט חטוף (ולא תמיד) על סאטי, או אייבז, או וארז, או מסייאן; עכשיו מוכרחים למלא את הלוח - בקדחתנות, בלי חשק, אבל מתוך מחוייבות לרעיון שזה מה שחשוב יותר, וזה מה ש"צריך" - בשורות דודקפוניות; בלב כבד פוסחים על יצירות שובות לב של, נאמר, אלגר, קופלנד, פולנק, בריטן, שוסטקוביץ' (כי אלה, מסיבה כלשהי, אינם "המאה העשרים"); ולבסוף מגיעים, קצרי נשימה, לבארטוק ולסטראווינסקי של "סימפוניית תהילים", רק כדי להגיב כמה מילים - ממש לפני סיומה של שנת הלימודים - על הצעירים שאחרי מלחמת העולם השנייה (אותם צעירים שחוגגים היום את יום הולדתם השבעים).

לא אחדש, לפחות לחלק מהקוראים, אם אטען שהשיטה הזו פושטת את הרגל, ולוא רק משום שיעילותה הולכת ופוחתת ביחס ישר לכמות "המוזיקה של המאה העשרים" - זו הנוצרת, עדיין, וזו המוקלטת והמתוקשרת - שהולכת וגדלה. אגב, כל הקונוונציה של לימודי "תולדות המוזיקה" תעבור משבר דומה: הרי גם מספר המלחינים והיצירות מהמאות הקודמות שמתגלים מחדש, מבוצעים, מוקלטים ומתועדים, עולה בטור גיאומטרי. תכניות הלימודים השיגרתיים לא יכלו את השפע הזה, ולא יוכלו למפות אותו ולברור חומר מתוכו.

בכל מקרה נצטרך, לדעתי, לוותר על הרצף המוכר והבטוח של "תולדות המוזיקה", וגם על ה"צריך להספיק", ולעבור למוקדי לימוד ספציפיים ולקורסים אינטנסיביים ומתמחים. לקורס הקצר שלי קראתי "זרמים וכיוונים במוזיקה המערבית בעשרים השנים האחרונות", ואולי גם זה אינו ממוקד דיו. אני יודע שמה שנכון ללימודי תואר ראשון דורש חשיבה אחרת וניסוחים שונים ללימודי התיכון, הקונסרבטוריון או חטיבת הביניים. אבל נראה לי שיש סוגיות משותפות לכל הרמות. אני מנסה להציג את הוראת "המוזיקה החדשה" - מנסיוני - כמסלול החוצה שני מישורים גדולים, סטריגי וטקטי, עם כמה תחנות בכל אחד מהם, ומדי פעם חזרה אחורה.

א. סטרטגיה

1. החלטות עקרוניות:

1א : האם ללמד "מוזיקה חדשה"?

1א : אם כן - האם זה יהיה בקורס מיוחד או בתוך הקורסים הקיימים?

1א : אם בתוך הקורסים הקיימים, איזה מהם יתאים ("תולדות המוזיקה"? "מוזיקה של המאה העשרים"?)

את ההתלבטויות וההצעות שלי במישור זה כבר היצגתי. אני חוזר ומחדד אותן: לא חייבים ללמד מוזיקה חדשה; כדאי, בתנאי שעושה זאת מי שקרוב לנושא, שחווה אותו ורוצה לשתף את תלמידיו בחווייה (לא ב"משימה"), ומודע לכך שתכנית הלימודים שלו היא נסיונית - אין לה תקדימים ומודלים רבים, היא רצופה מכשולים ודורשת כל פעם הערכה מחדש. לא כל מוסד ולא כל מורה יכולים לקיים קורס מתמחה ואינטנסיבי. אני מציע לגבש תכניות לימודים מסוג זה גם אם אינן ניתנות ליישום מיידי; הרי מדובר, כרגע, בחשיבה סטרטגית. נראה לי שיצירות ומגמות של עשר עשרים השנים האחרונות אמנם יכולות להשתלב ברצף של "המאה העשרים", עם כל אי הנוחות שמעורר בי המושג המכליל הזה, בתנאי שתוחמים ומציגים אותן מראש ככת-נושא לימודי מיוחד, עם הצדקות, חומרים ושיטות עבודה משלו, ולא כ"זנב", שכל קיומו תלוי בלוח הזמנים ובהספק של הקורס. זוהי הפשרה הטקסטית היחידה שהייתי מוכן לחתום עליה. אם גם אליה אי אפשר להגיע, התשובה שלי (ובאמת רק שלי) ל-1א תהיה: לא.

2א. הגדרת הנושא(ים):

2א : למה מתכוונים כשאומרים ב"מוזיקה חדשה"?

2א : מהן האסמכתאות?

2א : "מוזיקה חדשה" - מהיכן? ("מערב", במובן כללי? אירופה? צרפת/גרמניה/אנגליה? קצת מזה וקצת מישראל? בעיקר/רק מישראל?)

2א : "חדשה" - באיזה טווח זמן? (חמישים שנה? עשר שנים? "כאן ועכשיו"?)

2א : "מוזיקה חדשה" - באיזו מסגרת סגנונית? באילו ז'אנרים? האם התכנית מציגה רק/בעיקר "מוזיקה אמנותית"? האם היא תכלול גם רוק (איזה?), או ג'אז (איזה?), הצלבות ביניהם, וכו' וכו'?

זה הזמן לומר, שלא במקרה אני משתמש לאורך המאמר במרכאות ובסוגריים: "המוזיקה (ה)חדשה". אם כותרות כמו "המוזיקה של המאה העשרים" או "מוזיקה מודרנית" מתגלות ככוללניות מדי ועמוסות סטריאוטיפים, מה נגיד על "מוזיקה חדשה"? יש מוזיקה אחת כזו? יש הא הידועה?

תכנית לימודים אוטופית כלשהי יכלה להתחיל בהצהרה הבאה: אנחנו חיים ברשת אדירה של צלילי מוזיקה. רדיו, טלוויזיה, קולנוע, ווקמן, שוק הקומפוט-דיסקים, מוזיקה בכל בית קפה, בקניון, באוטובוס, מחשבים ביתיים משכפלים ומייצרים מוזיקה. הכל (לכאורה) קרוב לאוזן: קלאסי, קלאסיקל, רוק, ג'אז, מוזיקה אתנית ופסאודו-אתנית, פזמונים מזרחיים. אינפלציה דוהרת של עשייה מוזיקלית, של צריכת מוזיקה, ושל תקשורת מוזיקה.

ההירארכיות שהתקבלו (שוב - לכאורה) ללא עירעור - "אמנותי" מעל "פופולארי", "גבוה" לעומת "נמוך", "קאנוני" כנגד "בלתי קאנוני" - מתערערות. יש מי ששואף לבטל כל הירארכיה. יש הצעות להירארכיות מסוג חדש. בוא ונתבונן בתמונת מצב, נשמיע ונשמע, נשווה, נקרא חומר רלוואנטי, נתווכח על המסקנות האפשריות. הנה, זה קורס על מוזיקה חדשה.

תכנית כזו נראית לי מרתקת אך קשה. היא בין-תחומית, ומכוונת להתמצאות ולהבנה של תרבות דרך המוזיקה. ברמת בית הספר, היא יכלה להיות קרובה למקצוע הנקרא "כישורי חיים". במוסדות להשכלה גבוהה היו מזהים אותה עם חינוך לאוריינות. אינני בטוח שתכנית כזו נוסחה ויצאה לאור (מנקודת מבט מוזיקלית).

אני מציד, פתחתי את הקורס הצנוע שלי בסרטוט גבולותיו ומגבלותיו על רקע הרשת האדירה והבעייתית שאנחנו חיים בה: הקורס עוסק בחומר המסווג, כך או אחרת, כ"אמנותי". הוא לא נשען על הירארכיה ועל "קאנון" מסויימים, אך מתייחס לקיומם ולבעייתיות שבהם, למידת הרלוואנטיות שלהם ליצירות ולמלחינים של ימינו, ולוויכוח עליהם. היצירות נבחרו, עקרונית, לפי מידת ה"בולטות" שלהן היום: אלה יצירות מבוצעות תדיר, מתוקשרות, מבוקשות בשוק הדיסקים המערבי מזהות עם מרכזי כוח יוקרתיים, נדונות בספרים ובכתבי עת. מבחינה זו - ורק מבחינה זו - כולן "חשובות". אבל הקורס סלקטיבי, בהכרח. הוא מוצר של גישות, טעמים ואילוצים. ולבסוף, נקודה חשובה מאוד: הקורס מנותק, במידה זו או אחרת, מחיי המוזיקה האמנותית בישראל, וליתר דיוק: מגילוייהם הפומביים (ביצועים חיים, דיאלוג עם יוצרים ומבצעים של "מוזיקה חדשה" מארצות אחרות, דיונים, ביקורת מוזיקה). בכל אלה אנחנו, בישראל, רחוקים מאוד מהסטנדרטים האופייניים ל"מרכז" מערבי גדול. השלכותיו של ריחוק כזה, אם ננתח אותן אחת לאחת, אינן נעימות (ויש להן גם צד מעשי מכביד - ראה בסעיף הבא). אבל מצב כזה מתגלה גם בלימודי אמנות אחרים בארץ: החומר הנלמד, שלרובו ככולו שורשים באמנות האירופאית (לא היהודית או המזרחית), רחוק למדי מהנוף הפיזי ומהנוף התרבותי בישראל. אין לנו יערות סבוכים וכרי דשא, כפי שהשתקפו מאות שנים בציור האירופי, וגם לא ארכיטקטורה גותית או בארוקית, וכמובן, המיתולוגיות היווניות, הנוצריות, או הטאוטוניות הן "משם" לא "מכאן". כל זה תופס גם לגבי תולדות המוזיקה האירופית, הן בעבר והן בהווה, אלא שבתחום המוזיקה של זמננו נערמות מעל לקשיים המהותיים הללו עוד בעיות, כגון פער - ציפיות ותקשורת לקוייה.

האם אנחנו באמת חלק מהעולם המערבי? אני משאיר את השאלה הגדולה הזו לדיונים במסגרות אחרות, ובשלב זה רק טוען שהקורס שלי לא נועד לחנך את סביבתו בכוח, אלא לעורר בה סקרנות ולפתח בה כלים מסוימים להבנה ולהנאה. אולי, בדומה לקורסים אחרים במוזיקה מערבית

(ובאמנות מערבית בכלל), קורס כזה יוצר "בועה". אני בהחלט חסיד של "בועות" מסוג זה, ונראה לי שהן אינן הרמטיות, ומשהו מהן מחלחל בהכרח החוצה, לחברה ולתרבות.

זה המקום לומר גם משהו על היצירה הישראלית: האם היא אמורה להיכלל - ועד כמה - בתוכנית הקורס שלי (2א)? אני נוטה לקבל את הדרך השגורה: קורסים מיוחדים (או פרויקטים מיוחדים) למוזיקה ישראלית, ולא תערובות. המוזיקה שנוצרת בישראל זקוקה להבלטה משלה, לטיפול, ולהקשרים המתאימים לה. ובכל מקרה, היא אינה מזהה - לא אצלנו ולא בשום מקום אחר - עם מוקדי ההתרחשות המתקשרים, היוקרתיים וה"מובילים", וגם מבחינה זו היא אינה מתאימה לקורס שאני מציע. הדגמות קצרות ודיונים מזדמנים על הקשר שבין "שם" ל"כאן" - זה אפשרי ורצוי. אולי אפילו הכרחי.

ובכן, אנחנו "פוגשים", בתוך ה"בועה" שלנו, מלחינים כמו אדאמס (1947; . ; אנדרסן (1939; . ; בולז (1925; . ; בראיירס (1943; . ; ברטוויסל (1934; . ; גוביידולינה (1931; . ; גורצקי (1933; . ; גלאס (1937; b), דוסאפן (1955; . ; טאוונר (1944; . ; לכנמן (1935; . ; נונו (1990-1924), פלדמן (1926-1987), פרניאהו (1943; . ; פרת (1935; . ; קורטאג (1926; . ; קסנאקיס (1922; . ; קנצ'לי (1935; . ; רייך (1936; . ; רים (1952; . ; שלסי (1905-1988), שניטקה (1934; .). וכמו כן אנו "פוגשים" גופי ביצוע וירטואוזיים, שפרט לרביעיית "קרונס", לא הופיעו מעולם בישראל, ואולי גם לא יופיעו. אבל רשימה מפתה זו אינה סוף פסוק; עוברים לתחנה הבאה.

ב. טקטיקה

1. בחירת יצירות ותחומי דיון באופן מעשי: ויתורים.

הרשימה הנ"ל, כמו רשימות רבות אחרות שהוכנו קודם, עוברת בשלב הנוכחי דרך מסננת אכזרית - זו שאופיינית לכל "פריפריה". דיפדוף נעים בפרטיטורות חדישות, או קנייתן, בחנות ישראלית - זו כמעט אוטופיה. הוא-הדבר גם כשמדובר בספרים חדשים ובכתבי עת המתמחים במוזיקה חדשה. מוסדות הלימוד אינם נדיבים בספרים חדשים ובכתבי עת יקרים כאלה. מיבחר הדיסקים המסווגים כ"מוזיקה חדשה" בחנויות הישראליות - דל למדי, ובכל מקרה, שרירותי. אני ממליץ על "תכנית חומש", אך יודע שאין לנו הרגל כזה. בקורס שלי התפשרתי: ויתרתי על יצירות ומלחינים מסויימים; ויתרתי על קריאת פרטיטורה במקרים אחרים; רוב ההקלטות, התווים והמאמרים הם מהאוסף הפרטי שלי. לטווח ארוך, זה אינו מספיק.

בבתי-ספר ובקונסרבטוריונים מתערבת בבחירה וביתורים גם דרגת הקושי של היצירות, מנקודת מבטו של המאזין הצעיר. נכון יותר, מנקודת מבט זו, כפי שהמורה מבין אותה. גם בעניין זה אין לנו יועצים מוסמכים, ויש, לעומת זאת, סטריאוטיפים רבים. האם הדיסונאנס, לעצמו, קשה למאזין הצעיר, ולכן הקונסונאנטיות והניאו-מודאליות של גורצקי, פרת, או קנצ'לי, מתאימות לו יותר? ייתכן; אך הטמפו האיטי, אירגון החומרים המינימאליסטי (הכמעט סטאטי, לפעמים), והמיטען הרוחני (הנוצר) ביצירותיהם אינם "קלים". האם ציטוטי הגיאז ביצירותיו של לואי אנדרסן יעשו אותן לאטרקטיביות ו"קלות" יותר לחטיבת-הביניים ולתיכון? נראה לי שכן, והעובדה היא שמלחין זה (כמו מלחינים צעירים ממנו וקרובים אליו, למשל סטיב מארטלנד באנגליה, ואלה המתרכזים סביב " " בניו-יורק) זוכה לפופולאריות עצומה במערב. אלא שכאן דווקא הפוליריתמוס העצבני והמרקמים הדחוסים אינם קלים לעיכול. אני ממליץ על שני הכיוונים שהזכרתי, אך מציע לא ללכת שולל אחרי חזותם החיצונית הקלה כביכול.

2. החלטות מתודיות

בשנות השבעים, כשהאסתטיקה של האוונגארד נתפסה עדיין כאוטוסטראדה למוזיקה העתידית, נוסחו הצעות למתודיקה חדשה בחינוך המוזיקלי, כזאת שמטרתה - כניסוחו המפורסם של שייפר - "ניקוי אוזניים". עוד לפני שהחינוך המוזיקלי הספיק לעכל את מה שהוצע לו, השתנתה מפת המוזיקה, והאוונגארדיזם נדחק הצידה. כלל לא ברור אם כל יצירה וכל סגנון בני זמננו דורשים פיתוח שיטות הוראה חדשות. שני הכיוונים שעליהם המלצתי קודם דורשים, בעצם, הרחבות והדגשת יתר של תחומים מוכרים ("כיוונים מטושטשת" - "סיבתיות" לא לגמרי ברורה במהלך שבין א' לב' - והפרמטרים התורמים לה; שימוש "קליידוסקופי" בחומרים מלודיים והרמוניים שאולים מן המוזיקה המוקדמת, מהרומנטיקה, או ממוזיקות פופולאריות; מקצב כגורם צורני עיקרי ולא דווקא הפיסוק במלודיה או "התחנות" בהרמוניה). אפילו יצירותיו המאוחרות מאוד של בולז, כגון " " - עשויות להיכנס למאגר המוזיקלי ברמת בית הספר התיכון. אני כותב "אפילו", כי שמו של בולז, יחד עם יצירותיו המוקדמות, נעטפו במעטה סמיך של סטריאוטיפים מאיימים. ביצירה קטנה ואוורירית כמו " " יש, לעומת זאת, "תנועות מערבולת", שגם לאוזן הבלתי מקצועית קל להיסחף איתן והכיוון הוא תמיד קבוצת צלילים מרכזיים. במקרה כזה אין הכרח להתאמץ ולחשוף את הפרה-קומפוזיציה הפוסט-סריאלית (בולז כבר מזמן אינו "סריאלי", בנוסח שאותו למדנו). זה לא העיקר.

כללית, חלק משמעותי מן "ה(מוזיקה) החדשה" מקל על המאזין, ורחוק מאוד מכל הסטריאוטיפים שאותם הזכרתי בתחילת המאמר. במצב כזה, גם למורה קל יותר. אלא שיש, עדיין, צורך בספרי לימוד ובתכניות לימודים שיטתיות. כרגע, כל מי שרוצה ללמד "מוזיקה חדשה" פועל בבדידות (שאינו בה זוהר רב). הוא חייב ללקט משם ומכאן חומרים, אמצעי-עזר ורעיונות מתודיים. המאמר שלי לא התכוון לספק מתכונים בטוחים, ובוודאי לא להיות תחליף לכל מה שחסר בשטח. אשמח אם מישהו יראה בו קריאת כיוון.

ג. מקרה בוחן

1. המקרה

כשלימדתי במדרשה למורי מוזיקה בשנה שעברה, שימשה אותי יצירה קצרה אחת כמקרה

מבחן, תרתי-משמע - מקרה שבו בוחנים מחדש את התכנים והמתודולוגיה של הקורס, כשלעצמם, וגם - תרגיל ומבחן לתלמידים. בחרתי ב- (ראה להלן, עמ' 21) יצירה לפסנתר מאת המלחין הבריטי (יליד 1947) הווארד סקמפטון (,) , משום שאני מכיר אותה שנים רבות, ואוהב אותה, אבל ראיתי בה מקרה-מבחן מצויין משתי סיבות נוספות:

1. היצירה עונה על הדרישות האקטואליות של הקורס: (נכתבה ב-1947, בתוך קונטקסט "מינימאליסטי" (ואולי "פוסט-מינימאליסטי"?)) שיש לו רלוואנטיות ברורה עד היום; והופיעה דווקא עכשיו, ב-1996, על תקליטור שה"לייבל" שלו מרכזי ומתוקשר: (:) מבחר יצירות לפסנתר מאת סקמפטון בהוצאת ().

2. דווקא כיצירה מיניאטורית, קלה - על פני השטח שלה - לגינה במקלדת, נוח להתעמק בה.

בדומה לקורס כולו, גם הטיפול ביצירתו של סקמפטון היה בגדר ניסוי. מטרתו העיקרית של התרגיל, שהתלמידים התבקשו להגישו בכתב, לא היתה ניתוח היצירה, אלא "מיפוייה". את הניתוח הבאתי לכיתה עוד קודם, בתקווה שיקל על התלמידים. התברר שלא היתה בכך הקלה רבה, אלא, להיפך, זריעת מבוכה: תלמידים לא מעטים אינם אמונים על ניתוח פרטני ועמוק של יצירות (כלומר, זה שאינו מסתפק באיתורם ובהשוואתם של מוטיבים ובהגדרת הצורה). ברור לכולנו שברמת התיכון או הקונסרבטוריון המצב בעייתי עוד יותר. התחלתי להרהר בשינוי מקומה וכיוונה של הוראת האנאליזה, בכל תכנית (ובוודאי כשמדובר במוזיקה חדשה), ובכל רמת לימוד, אבל זה נושא לדיון נפרד.

2ג. קריאה ראשונה - המוכר והמפתיע

במבט ראשון נראית היצירה פשוטה, נוחה מאוד, "ידידותית" - והרי לנו סממן נפוץ מאוד במוזיקה של שנות השמונים-תשעים. אבל מתעוררות מיד גם תחושות של אי-בהירות, "מוזרות" כלשהי בחומר המוכר והבטוח - והנה, זה סממן נוסף, חשוב לא פחות מקודמו. אני מדבר, כמובן על היעדרם של סימנים ברורים לטמפו, משקל, פיסוק ודינמיקה, וכן על כתיבה בחמשה אחת בלבד, ורק ליד שמאל. ובכן, היצירה "ידידותית", אך מטילה על המבצע משימות והחלטות קומפוזיטוריות, ובכך אין היא רחוקה ממה שמזוהה עם האוונגארד של שנות החמישים והשישים.

ואכן, סקמפטון אינו מלחין נאיבי או יוצר של "רטרו". מערכת הזיקות המוצהרות שלו כוללת את קייג'י, את מורטון פלדמן, ולה-מונט יאנג, אך גם מלחין שראו אותו כמרוחק מהם שנות אור: בנג'מין בריטן (היצירה הנדונה מוקדשת לו). סקמפטון היה שותף, בסוף שנות השישים, יחד עם קורנליוס קארדיו (שהתקליטור החדש מוקדש לזיכרו), להקמת הקבוצה הנסיונית; אבל באמצע שנות השבעים גילה התעיינות גם במלחין שהיה אז בלתי-נודע, והיום הוא נתפס (ע"י מי שאינו מתעמק) כשמרן: הנריק גורצקי. לי נראה ש"אחדות הניגודים" הזו - אם אמנם ניגודים הם - משקפת היטב כמה מהמגמות הבולטות במוזיקה של סוף המאה.

3ג. מקצב / פיסוק

היצירה נראית "ידידותית" קודם כל במרכיביה הריתמיים והצורניים. אחרי כמה קריאות, חילקתי כל אחת משתי הפריודות שלה לשני משפטים מוזיקליים גדולים, וכל אחד מהם - לשלוש פראזות. ברמה הכוללת, רמת-המאקרו, אנו פוגשים סימטריה מושלמת ופשטות רבה: שתי הפריודות זהות במיבן ובתוכן הריתמי שלהן, ארבעת המשפטים כמעט זהים. אציג זאת רק בעזרת המלודיה ("ה"סופראן") במשפט הראשון:

פראזה ג'

פראזה ב'

פראזה א'

(בשלושת המשפטים הבאים מופיעים מה שאקרא "מיקרו שינויים" בסימוי פראזה א' ופראזה ג').

גם רמת-המיקרו כשלעצמה פשוטה ביותר: היצירה מנצלת מאגר מינימאלי של משכי-זמן (שלמים, שלושה רבעים ורבעים) ומציגה צירופים שונים שלהם. האספקט המטרי מחזק את תחושת הפשטות: ההתאמה עם הפעמה (והפעמה נוכחת, גם אם אינה מסומנת מראש) מלאה.

רמת-הביניים ביצירה, היא האחראית למתח ול"מוזרות". הפראזה הראשונה, הפותחת כל משפט, כוללת שישה "אירועים"; הפראזה השנייה - שבעה "אירועים"; הפראזה המסיימת את המשפטים הראשון והשלישי כוללת ארבעה "אירועים"; הפראזה המסיימת את המשפטים השני והרביעי - שלושה "אירועים". שלוש הפראזות אינן זהות במיבנה הריתמי שלהן; אלה הם שלושה וריאנטים ריתמיים, שאין בקשרים שביניהם, על ציר הזמן, שום "שאלה ותשובה" (במובן השגור), וגם לא הרחבה ופיתוח (כמצופה, בדרך כלל, מיצירה מערבית מן המניין). הכיוון המסתמן כאן הוא רק זה: מן "המרווח" יותר והארוך יותר (פראזה א') אל הדחוס, שהוא גם קצר יותר, ומשם (בפראזה ג') שוב ל"מרווח" קצת יותר, אך קצר מאוד.

אכן, יש מלודיה, גם אם לא ברורים קשריה עם ההרמוניה. כשלעצמו, הקו המלודי פשוט ו"זימרתני" (נע רוב הזמן בצעדי סקונדה, וכולו - פרט לגיחה קטנה כלפי מעלה - במנעד נוח). ברמת-המאקרו אין "התפתחות", או הרחבה, או פיתוח, במלודיה, אל חזרתה הכמעט מדוייקת - ארבע פעמים. מבנה כזה הוא בן זמננו באמת, דווקא משום זיקתו לדגמים ארכאיים, או חוץ-אירופאיים, או עממיים ופופולאריים. העקומה המלודית ברמת-הביניים (בכל משפט ומשפט), גם היא חורגת מהסטנדרט המערבי-אמנותי הישן, אם הסטנדרט פירושו עלייה מודרנת לקראת שיא הגובה (שהוא גם "שיא הדראמה") - אי שם בין האמצע לסיום. כאן, לעומת זאת, שיא הגובה הוא תמיד בפראזה הראשונה, ומכאן והלאה הכל יורד ויורד (פרט לשתי ה"גיוחות" למפתח סול, שאני רואה בהן, כפי שאומר מאוחר יותר, רק הטלת "צל" זמנית). סקמפטון באמת אינו מציג דראמות, אלא פסיפסים קטנים, עם כמה הבלטות בתוכם.

זהו הפאראמטר "המוזר" והבלתי צפוי ביותר ביצירה. מקצב השינויים בו הוא המהיר ביותר (יחסית) ברמת הביניים (וזה על רקע הנינוחות המעין-כוראלית!).

הריבוי והמורכבות של חומרי הבסיסיים (האקורדים) הם בדרגה הגבוהה ביותר (וזה על רקע הצימצום והפשטות בפאראמטרים אחרים). את המלודיה יכול כל אחד מאיתנו ללמוד בקלות, לפזם, להרמן (סול מז'ור? סול מינור? דו מז'ור?) אבל ההרמוניה ביצירתו של סקמפטון "עושה לנו דווקא".

האם היא שרירותית, או עניין של "צבע" בלבד? ניתוח מדוקדק - שלא אוכל לפרט כאן את כולו - מגלה שלא. ראשית, כדאי לבדוק את כיוון הופעתם, על ציר הזמן, של אקורדים צפופים (כמו הראשון), צפופים פחות (כמו השני), פתוחים יותר (כמו הרביעי), ופתוחים מאוד (כמו האקורד שמסיים את הפראזה הראשונה, ויותר ממנו - האקורד השני בפראזה השנייה). אפשר לחוש, ממש באופן ויזואלי, בתהליך הפותח באקורד "מכווץ", וממשיך בגלים-גלים של "התרחבות" ו"התכווצות". התהליך מבוקר וכיווני: הפראזה הראשונה מסתיימת בהתרחבות; הפראזה השנייה ממשיכה מיד בהובלה אל האקורד ה"מרווח" ביותר (ובפאראמטר זה, היגענו כאן לשיא המתח) ואז "מתכווצת"; הפראזה השלישית "מרחיבה" שוב - דווקא בתחילתה - ושוב "מתכווצת", ולבסוף נחה על אקורד פתוח יותר.

כאן, בדיוק, המקום לבחון גם את ההיירארכיה במאגר האקורדים; במילים אחרות: האם וכיצד היצירה טונאלית? אחרי האזנה ראשונה, תגובתם הספונטאנית של רוב התלמידים היתה: "היצירה טונאלית, אבל...". ואחרים טענו: "היצירה אינה טונאלית, אבל...". ה"אבל" הזה הוא גורם חשוב מאוד בימינו, תחת אותה מטרייה ענקית (שאינה סגנון אחיד, אלא שירטוט כללי של אופציות וכמה גבולות), הנקראת "טונאליות חדשה" (לא "ניאו-טונאליות").

הטונאליות המערבית הקלאסית מוטבעת בה כזיכרון, כמישקע, אפילו כתהייה. לא כציווי.

לדעתי, יש לצליל סול מעמד מרכזי ביצירה, אף שאינו מתפקד במערכת מוגדרת של מז'ור-מינור (או במודוס ידוע כלשהו). אין זה מקרה שסול הוא שיא הגובה של המלודיה (נכון, גם לה-במול, גבוה יותר, מופיע פעם - אלא שזה רק קישוט קצר וחד פעמי), והוא גם הצליל הנמוך ביותר במלודיה. אין זה מקרה שהסול הגבוה מלווה תמיד באקורד פתוח של קוינטות על סול - ואלה הן הפעמים היחידות ביצירה, שבהן מופיע סוג כזה של אקורדים, חד-משמעיים כל-כך. ונראה לי שהמהלך המלודי-הרמוני המוביל לאקורד זה, שכולל פה-דיאז ("צליל מוביל"? ומשהו בעל צבע מודאלי כמעט ימי ביניים, מטביע חותם חזק על מעמדו של סול כמרכז.

האין האקורד המשולש לה-מינור, מיד אחרי התחלת היצירה, והאקורד המשולש לה-במול מז'ור (לפני סיום הפראזה השנייה), רומזים למדרגה שנייה ב"סולם" כלשהו, שסול ניצב בבסיסו? האין המהלך החד-פעמי, המפתיע, לאקורד סי-במול מז'ור, בסוף הפראזה הראשונה של המשפט האחרון - וזה בדיוק כשהתרגלנו לחזרתו של אקורד פתוח על סול! - מעין "קדנצה מדומה" על מדרגה שלישית?

הדברים אינם חד-משמעיים. לדידי, האקורדים הפנטאטוניים הנפוצים ביצירה מחזקים (אמנם, במהוסס) את מעמדו של סול ואת מעמד הצלילים הקרובים לו - מי, רה, דו, לה, סי-במול). אינני בטוח שכל מאזין נותן להם משמעות כזו. בכל מקרה, החומר ההרמוני הדיסוננטי שמור ביצירה למקרים מיוחדים בלבד, כמוקד-מתח. אל הופעתם הקבועה של סול-דיאז ודו-דיאז, בסיום כל משפט, אני מתייחס כאל הסטה רגעית מכוונת; מעין "צל" שמוטל, ממרחק של חצי-טון, על המרכז-סול, ועל דו (מדרגה רביעית). אני מציע גם לבדוק היטב ולמייין את מרווחי הקוינטה והקווארטה בכל אקורד ואקורד ביצירה זו (גם כשהם מהווים רק "מסגרת", בין הבאס ל"סופראן"). מתגלות כאן, אולי, אחת מדרכי הבנייה שמאחורי הקלעים, וסוד כלשהו ממטבחו של המלחין.

הניתוח שהיצגתי כאן הוא יוזמה פרטית שלי (ככל הידוע לי, לא יצא לאור, עד כה ספר גדול ומפורט על סקמפטון). הניתוח הוא הצעה, המודעת לסימני השאלה, לריבוי המשמעויות, ולדואליות שבין מרכיבים נוסטאלגיים, מוכרים, לבין מרכיבים שאינם ניתנים לסכימטיזציה - בתוך הקומפוזיציה עצמה, ולכן, גם בכל ניתוח אפשרי. זה, אולי, אחד מקסמיה של המוזיקה בעידן הפוסט-מודרני. לטעמי, גם ניתוחה והוראתה הן הרפתקאות שיש בהן קסם.

ד. ספרים מומלצים

המבחר שאני מציע כאן נועד, קודם כל, למורה - בוודאי כשמדובר בבתי ספר ובקונסרבטוריונים.

במוסדות להשכלה גבוהה החומר עומד, כמובן, גם לרשות התלמידים:

ברובו המכריע, החומר אינו מתודולוגי אלא אינפורמטיבי, ורק לעיתים אנאליטי. למיטב ידיעתי, עדיין לא יצא ספר גדול, מקיף וממצה על "זירת המוזיקה", עם כל מורכבותה, בסוף המאה העשרים. הפירסומים המומלצים כאן הם, אפוא, אלה שמתקבלים, ככל האפשר, לשנות התשעים, או אלה שמטפלים בתופעות ספציפיות. לא כללתי ברשימה ספרים או מאמרים העוסקים, באופן בלעדי, במלחין מסויים: כאלה מופיעים יותר ויותר באירופה ובארה"ב, וחלק מהם (לא חלקם הגדול), מגיע לספריות מתמחות בישראל.

הרשימה שלי נבחרה כך, שתספק את צרכיו של קורס-מבוא, או קורס קצר הבוחר תופעות ומלחינים מסויימים של השנים האחרונות - לא קורס אנאליטי ברמה מתקדמת. מטעמים פראקטיים אני ממליץ בעיקר על פירסומים באנגלית, ורק על ספר אחד בצרפתית, שלא רציתי לוותר עליו. וכמו כן מופיע ברשימה הספר האחד והיחיד שהופיע בעברית על הנושא שלי (ספרו של יובל שקד).

רוב הפירסומים הנכללים ברשימה מציעים ביבליוגרפיה - ולעיתים גם דיסקוגרפיה - שכדאי מאוד להיעזר בהן.

שקלתי אם לפרסם כאן דיסקוגרפיה משלי, והחלטתי לא לעשות זאת, הן משום שרשימה כזו היתה חייבת להיות ארוכה מאוד, והן בגלל ההיבט המעשי: חלק מהחומר המוקלט שאני נעזר בו אינו ניתן לרכישה בישראל, וחלק אחר, שאפשר להזמין ולרכוש כאן, מן הראוי להשאיר לשיקוליו ולטעמו של המורה. מנסיוני, אני מציין שרק בחנויות תקליטים ספורות בארץ (ומטבע הדברים רק בשלוש הערים הגדולות, ורק בחנויות גדולות ומרכזיות) כדאי לחפש מוזיקה חדשה מן הסוג הנדון כאן. גם אז, כדאי שהחיפוש יהיה זהיר: לא תמיד החומר מסווג כהלכה (לא תמיד יש מדף מיוחד לדיסקים של מוזיקה חדשה, וגם כשנמצא כזה, ייתכן שכמה מהדיסקים המבוקשים "יסתתרו" במדפים אחרים).

באשר לספרים: כמה מהם ניתן להזמין - גם אם לא למצוא על המדף - בחנויות מרכזיות. כמה מהם (וכן גם כתבי עת מקצועיים) אין טעם לחפש בחנויות, והמקור הבלעדי הוא ספריות למוזיקה (באוניברסיטאות, באקדמיות, או בתל-אביב, בספרייה המרכזית למוזיקה). מנסיוני, אני ממליץ למורה לאסוף צילומים של פרקים מתוך ספרים, מאמרים מכתבי עת (גם מקצועיים, וגם פופולאריים, כגון: או, שמופיעים בהם, מדי פעם, מאמרים וראיונות רלוואנטיים), ואפילו מחוברות המצורפות לדיסקים. כל זה יכול להתחבר למקראה, שתשמש את התלמידים.

Battcock, Gregory (Ed.) (1981), **Breaking the Sound Barrier**, E.P. Dutton, New York. *

הספר מטפל באונגארד של שנות החמישים, השישים והשבעים, עם הטייה אמריקנית מסויימת. לא אחיד ברמתו ולא תמיד מנומק, אך חלק מהמאמרים (שלוקטו מתוך פירסומים שונים) חשוב מאוד להבנת הרקע של המוזיקה בימינו: מאמרים מפרי-עטם של מלחינים כמו ארל בראון, בארני ציילדס (0), קורנליוס קארדיו (0), או אליוט שווארץ (על קשרים שבין מוזיקה אלקטרונית לביצועים חיים), ובעיקר - מאמרו המקיף של תומס דליו (0) על הנושאים המרכזיים שהעסיקו את האונגארד בשנות השבעים.

Ford, Andrew (1993), **Composer to Composer**, Quartet Books, London. *

ספר מעניין וקריא שאינו אלא אוסף ראיונות עם מלחינים. בז'אנר זה, נדמה לי שזהו המספר המעודכן ביותר. מחבר הספר - מלחין ואיש תקשורת - נפגש ושוחח עם מגוון עצום של מלחינים, מאליוט קארטר דרך בולו, שטוקהאוזן, ברטוויסל, גוביידולינה או דונאטוני, ועד אנדריסון, פרניהאו, טאוונר ומיקל ניימן.

Griffiths, Paul (1981), **Modern Music – the Avant Garde Since 1945**, J.M. Dent. *

זהו אחד הספרים הבודדים שהצלחתי להקיף תחומים רבים באונגארד, בהמשכו ובמה שצץ כתגובה עליו, בדרך קריאה וקולחת. מעניין לבחון את התמקדותו של גריפית בנושאים מרכזיים: חלקם שומרים על מידה רבה של רלוואנטיות ("ציטוט - אינטגרציה"), חלקם (למשל:) נראים יותר כעדות לאפנה שתהילתה מאחוריה. הספר מגיע עד סוף שנות השבעים, אבל עד היום הוא יחיד בסוגו.

Griffiths, Paul (1981), **Modern Music and After**, (1995), Oxford University Press. *

גירסה מעודכנת, חדשה ומורחבת לאחד הספרים הקודמים של גריפית - וכרגע, המקור הטוב והמוסמך ביותר בסוגו. הוא כולל תיאורים היסטוריים, איפיונים וניתוחים קצרים, מיפוי, שפע דוגמאות תווים, ביבליוגרפיה ודיסקוגרפיה נדיבות מאוד (ובהן גם נתונים על המוציאים לאור של מלחינים ויצירות), רלוואנטי (בעצם, הכרחי) לכל מי שעוסק במוזיקה אמנותית במערב, החל ב-1945 וכלה בשנת הוצאתו של הספר. לא לוותר.

Fousnager, E. ;C. Glayman; CH. Leble, (1992) **Musiciens de Notre Temps**, Edilions Plumes & Sacem, Paris. *

לקוראי צרפתית - חבל להחמיץ. זהו אוסף עב-כרס, ערוך כמילון בסדר אלפבתי של מלחינים וכתוב בשפה פופולרית, עיתונאית (ברמה גבוהה), עם ביבליוגרפיות ודיסקוגרפיות קצרות. לא מצאתי ספר מקביל באנגלית. אפשר לנסות ולהזמין את הספר ממרכז האינפורמציה של איגוד המלחינים הצרפתי. *

Nyman, Michael (1974), **Experimental Music**, Schirmer Books, New York. *

זה עדיין ספר קלאסי לכל מי שעוסק במורשת שנקראה, בשנות השישים-שבעים, "נסיונית": מגוון קייגי והחוג שסביבו, דרך "פלוקסוס", ה"הפנינג" וה"מיצג", ועד לראשוני ה"מינימליזם" (יאנג, ריילי, רייך, גלאס, וכמה מלחינים בריטיים צעירים). ניימן - מלחין "מינימליסטי" בזכות עצמו, שעסק בשנות השבעים בביקורת מוזיקה - היה אחד הראשונים שהטביעו את חותם ה"מינימליזם" בתודעת הקהל הרחב. הספר, כמובן, אינו מעודכן, וחלק מהבחנותיו ומהכללותיו התיישן מאוד, אבל אין לו תחליף. בין השאר, הוא כולל שפע דוגמאות תווים נדירות.

* יובל שקד (1992), מוזיקה מתפתחת, סידרת מה-דע, הוצאת דביר, תל אביב.

הייתי ממליץ על הספר גם אילו ידעתי שיש עוד רבים אחרים שהופיעו בעברית על נושא זה. הוא טוב ומחכים. אלא שהוא גם היחידי. הוא רחוק מלהיות ספר לימוד בסיסי, משום שהוא שואף, אם להשתמש בביטוי אהוב על שקד - אל ה"דרש", ולא רק אל ה"פשט". עדיף לקרוא בו אחרי ההיכרות עם מגוון רחב של יצירות, מלחינים ודברי הסבר עליהם. הספר, בעיקרו, מאיר ומעיר - לעיתים בניסוח ביקורתי - ואינו מהסס לנקוט עמדה בעד ונגד מגמות מסוימות, תוך ציפייה לזיכוח. חלק מן החומר שאני מלמד, או שעליו אני ממליץ, אינו נזכר בספר; חלק אחר מופיע בו אך זוכה להערה שלילית; וכמה מהמגמות ששקד מבליט במיוחד (ראה, למשל, בפרקים העוסקים בלואיג'י נונו או לכנמן) רחוקות מאוד מפופולאריות, וייתכן שגם מתכניות הלימודים האפשריות בבתי ספר או בקונסרבטוריונים. בכל מקרה, מומלץ שלא לוותר על הספר, ולנסות להעלות אותו - או קטעים ממנו - לדיון.

* לאחרונה הופיעה, אמנם בעברית, אנציקלופדיה למוזיקה של המאה העשרים מאת נורמן לברכט (הוצאת לדורי), וזה ספר מלא וגדוש שמות ותאריכים שימושיים ביותר. אלא שיותר מכך הוא גדוש דיסאינפורמציה, אי-דיוקים, חוסר עקביות בחומר, דעות אישיות של המחבר במקום נתונים, ושגיאות גסות מאוד בתרגום לעברית, בעריכה הלשונית והמדעית בישראל (היתה כזו?) ובהגהות, בקיצור: או שאינני ממליץ בכלל, או שאני ממליץ עם אלף-ואחת הסתייגויות ואזהרות. בכל מקרה, הספר אינו נכנס לרשימה שלי.