

צלילים זרים: גלות מוזיקלית בשלושה מסיפורי ס' יזהר מתוך הקובץ "צדדיים"

נפתלי וגנר

החוג למוזיקולוגיה, האוניברסיטה העברית בירושלים

צלילים זרים, הוראתם בתורת המוזיקה: צלילים שאינם נמנים עם צלילי האקורד שבמסגרתו הם מופיעים, ומשום כך מתהווים בעטיים מרווחים דיסוננטיים הדורשים פתרון. בסיפורי של ס' יזהר נחשף המספר לא פעם לצלילים "קלאסיים" הזרים להווייה היישובית אשר בה הוא נתון ויוצרים עמה אינטראקציות דיסוננטיות. חריגותם של צלילים אלו מהקואורדינטות של הכאן והעכשיו בולטת כאשר משמיעים אותם מוזיקאים פליטים – "עולים גולים" שגורשו ממכורתם התרבותית. אולם צלילים אלה, הזרים לעולמו החיצוני של המספר, מדברים אל פנימיותו ומפעיעים אותה. הם מרחיבים את תודעתו אל מעבר לאופקיו, המוגבלים לא רק עקב הריחוק הגיאוגרפי ממרכזי התרבות אלא גם עקב אידיאולוגיה ספרטנית המתייחסת בחשדנות לכל עידון אסתטי. העיון הנוכחי מתמקד בשלושה "סיפורים מוזיקליים" מתוך הקובץ צדדיים. הסיפורים נקראים במאמר זה מנקודת ראות מוזיקולוגית אגב דיון אנליטי בכמה מהיצירות המוזיקליות המוזכרות בהם, כדי להבין את תפקודה של היצירה העומדת על הפרק ככוח מניע בעלילה. התבוננות זו מאפשרת לעמוד על הכוחות המופלאים שמייחס הסופר למוזיקה ולהעמידם לדיון ביקורתי.

המוזיקה וכוחותיה הם הציר שסביבו סובבים שלושה מסיפורי הקובץ צדדיים שכתב ס' יזהר: "חרלמוב", "גילה" ו"פסנתר בודד בלילה".¹ ייחודם של סיפורים אלה הוא בצלילים הזרים החודרים אליהם, צלילים מעולם אחר, המשסעים פתאום את ההווייה הישראלית היישובית הגולמית ומהדהדים מחוזות רחוקים: גרמניה, אוסטריה, רוסיה. בכל אחד מהסיפורים מתברר מחדש, בדרך המוזיקה, שאידיאל יישוב הארץ והגשמת כל התקוות אין די בו למלא חלל תרבותי ולשכך כליל את הזיקה

1 ס' יזהר, צדדיים, תל אביב: זמורה ביתן, תשנ"ו-1996.

לארצות המוצא. בכוחה של המוזיקה לחולל תהפוכה ולהפוך את העוֹלָה לגוֹלָה ואת הגוֹלָה למולדת. תחושת הגלות התרבותית המתסכלת של המורה מרוסיה ושל הפסנתרנית מגרמניה מוקרנת לצעירים שכבר גדלו בפרובינציה התרבותית הארץ־ישראלית. צעירים אלה חיו ללא תסכול וללא תחושת חסך מודעת עד אשר חדרו לפתע לחייהם אותם "צלילים זרים" שאינם מעכשיו גם לא מכאן והעמידו אותם על כך שעולמם אינו שלם כפי שחשו וחשבו. הם אמנם לא זלזלו במוזיקה הקלאסית גם קודם לכן, ואף האזינו לה כשנזדמן להם ואפילו גילו בה התמצאות מסוימת, אבל לא ידעו שחייהם בלעדיה לוקים בחסר.

מה יודעים אנו על הרקע המוזיקלי של אותם צעירים? מה טיבה של ההיכרות הרופפת אך מעוררת התיאבון עם הרפרטואר הקלאסי, שמתוכה התהווה אותו חסך מוזיקלי רדום אך נפיץ? אם לא נדע מעט על כך, נתקשה להבין מה אפשר להם לחוות אותם רגעי התגלות מוזיקליים כשאלו נתגלגלו לפתע לפתחם. אם נתמקד בדמותו של המספר ונוהה אותה עם דמותו של הסופר בנערותו, לא נתקשה לצייר את הפרופיל המוזיקלי הנערי שלו. כל שעלינו לעשות הוא ללקט את התנסויותיו המוזיקליות הראשוניות מתוך הדיהן המפוזרים במכלול יצירתו (גם בקובץ שבו עסקינן). כיוון שסקירה כזאת חורגת ממגל הדיון הנוכחי, די אם נזכיר כאן את "חבקוק" מתוך סיפורי מישור² – סיפור אשר בו המספר מזכה אותנו בסרטוט בהיר של חשיפותיו המוזיקליות המוקדמות, סרטוט שאפשר להסתייע בו בקריאה בצדדיים.

מעיד המספר על עצמו בפני מכותבו: "כל הנגינות שכאילו ידעתי עד אז, נחלקו לשתיים: אלה שקראתי עליהן ואלה ששמעתי עליהן. ואילו את הנגינות עצמן לא שמעתי ולא ידעתי. תזכור אילו נגינות אפשר היה לשמוע אז אצלנו..." (עמ' 60), וכאן הוא מונה אותם שירים שנהגו לשיר בציבור, כמו "יה חלילי יה עמלי" (כך הוא מאיית; שם), ומוסיף עליהם את הבימבומים החסידיים של אביו. "איזה עוד נגינות מחוץ לאלה יכול היה שידועו לי? הלא אתה יודע מניין באתי" (שם), וכאן הוא מונה את שלל הקולות שהקיפוהו בילדותו: פעימות מנועי הבארות, רשרושי האקליפטוסים, צריחת העורבים, נעירות חמורים עם שחר וקולות מיקח וממכר בידיש ובערבית (עמ' 60-61).

לפי משנתו של ג'ון קייג', אדם כזה, המסוגל לחוות את סביבתו האקוסטית באורח אסתטי, אינו זקוק למוזיקה הכתובה בידי אדם. אולם לא כך חש המספר בנערותו. לא די היה לו בסימפוניית המושבה. הוא ידע שישנה מוזיקה אחרת. הוא קרא עליה בז'אן כריסטוף ואף טעם ממנה בהאזינו לקומץ תקליטים "קלאסיים" שמצא בבית דודו משה בין תקליטי החזנות. המוזיקה החזנית שריגשה את הדוד "בהתעטף עליו רוח געגועים על ימים שאין אני יודע עליהם הרבה" (עמ' 61) זכתה מצד המספר וחברו לחיוכי לעג זדוניים. אין זאת אלא שכבר בילדותם היישובית בארץ למדו להתנער מאותם צלילים שנודף מהם ריח יהודי גלותי, אבל נכונים היו להיפתח אל המוזיקה המערבית הגדולה, אף שהייתה גם היא נוכרית והגיעה מאותה אירופה רשעה.³ התקליטייה הקלאסית של הדוד מנתה בעיקר קטעים רומנטיים קצרים ומכמירי לב או קטעים וירטואוזיים, ורסיסי

² ס' יזהר, "חבקוק", סיפורי מישור, תל אביב: זמורה-ביתן, תש"ן-1990. ההפניות בסוגריים בסעיף הזה הן כולן לסיפור זה.

³ בעניין יחס היישוב ל"מוזיקה גלותית" ראו יוסף גולדנברג, "השתקפותה של שלילת הגולה בזמר העברי", קתדרה 111 (ניסן תשס"ד), עמ' 129-148.

אופרה בביצוע קרוזו או שליאפין. "אבל באוצר הדוד משה היה גם הקונצ'רטו לכינור של בטהובן" (עמ' 62), ויצירה זו היא המגלמת (לפחות בסיפור זה) את התחברותו הראשונית של המספר כילד עם לב לבו של הקונן המוזיקלי הקלאסי. הקונצ'רטו הוא גם הקושר את רשמי הילדות המוזיקליים עם הצלילים שהשמיע כינורו של חבקוק, שאליו עוד נשוב לקראת סוף העיון הנוכחי.

נפנה כעת לשלושת הסיפורים ה"מוזיקליים" בקובץ צדדיים. סיפורים אלו נכתבו ממרחק של כחצי מאה מההווה הסיפורי שלהם, אולם המרחק בזמן לא היה כרוך בריחוק נפשי והתבוננותי. להפך, נראה שכלל שגדל המרחק בזמן כך נתהדקה קרבתו הרגשית של הסופר/מספר לזירות ההתרחשות, ובמיוחד לכפר הנוער בן־שמן, שבו שימש מורה. לפי ניצה בן־ארי, הביוגרפית שלו, יזהר הצעיר קיבל על עצמו את המשרה בכפר הנוער בעל כורחו וקונן נואשות על העבדות שבהוראה: "איך הגיע לבן־שמן? הוא בן עשרים ושתים והוא כבר מוגדר סופר [...] ואין ברירה אלא להתפרנס מהוראה, להיות 'חמור גרם', להיות 'מלמד' – בהגייה האשכנזית השנואה. [...] ואף על פי כן, חלום אחד קטן התגשם בכל זאת בבן־שמן. יזהר זכה סוף־סוף לחדר לעצמו, לבד".⁴ מכאן שיתרונו של בן־שמן התבטא דווקא באפשרות להתנתק ולהסתגר, בזמן שהסיפורים המתרחשים שם ("פסנתר בודד בלילה" ו"גילה") עוסקים באינטראקציה טעונה עם הסביבה האנושית והפיזית.

בעיוני בשלושת ה"צדדיים" אתן את הדעת על תפקודה הנרטיבי של כל יצירה מוזיקלית קנונית המאוזכרת בהם מתוך התבוננות אנליטית ביצירה עצמה ומתוך התחקות על הקשרי הופעתה בסיפור. מן הראוי לחזור ולציין שכל אחד מ"המומנטים המוזיקליים" שיידונו כאן הוא מקור הכוח המניע המחולל את הסיפור, בין שהוא ממוקם בשיאו של הסיפור, כמו ב"גילה" וב"חרלמוב", ובין שהוא מתגלגל לכל אורכו, כמו ב"פסנתר בודד בלילה".

גלות והתגלות, לפי "חרלמוב"⁵

חרלמוב הוא מורה לזמרה ענק ודובי החמוש במין הרמוניים, שנתקף לפתע באמצע השיעור בהשראה והתחבר לאיזושהי הווייה מוזיקלית רוסית רחוקה שגלה ממנה מפני הרדיפות עד שמצא עצמו מרביץ את תורת הזמרה בפני תלמידיו הקונדסיים משהו בסמינר העברי למורים בבית הכרם בירושלים. בימים כתיקונם היה חרלמוב "שר ומנגן מקופל אל הקלידים כמין שבלול ענק או כמין נשר שמאכיל בין רגליו את גוזליו הרופסים" (עמ' 35). תלמידיו היו שרים עמו, משתפים פעולה, אך בד בבד מגחכים קצת, "וטיפה גם משתעשעים" (שם). אולם אותם תלמידים עצמם לא החמיצו את רגע ההתגלות שבקע לפתע מתוך השירה העולצת־מתלוצצת הרגילה, ודממו פלאים. האירוע החריג מתואר בדרך של "מודולציה קונטרפונקטית", המציגה בעת ובעונה אחת "בשני קולות" הן את השינוי שחל במוזיקה הן את התמורה הנפשית שחלה בקרב התלמידים, שהפכו מאזינים מסורים. גם אל שפת התיאור מתגנבות פה ושם מילים רמות יותר, כאילו מדובר ברגעי התעלות של מתפללים בבית הכנסת בימים נוראים – "היה שקט גדול והייתה שמיעה גדולה":

⁴ ניצה בן־ארי, ס. יזהר: סיפור חיים, א, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, תשע"ד, עמ' 201. ראו גם שם, עמ' 383, 384, 390.

⁵ יזהר, צדדיים (לעיל הערה 1), עמ' 29-38. ההפניות בסוגריים בסעיף זה הן כולן לסיפור "חרלמוב".

משהו קרה שפתאום היה הכול שונה [...] והיה שקט גדול והייתה שמיעה גדולה ומשהו השתנה לגמרי והייתה שמיעה נקייה וקשובה והוא שר אז אחרת כאילו לעצמו כאילו היה לבדו וכאילו התגלה לו דבר שלא אכפת לו כעת מי שומע ומה עושים וכאילו מצא פתאום תוך כדי הכול איזו אמת לא ידועה שנתפשה והולכת עכשיו והולכת ומתבררת וגם כשעוד לא ידוע מה היא ידוע שזו אמת שעושה דרכה ובאה מאליה (שם).

אותה אמת, ההולכת ומתבררת למאזינים, לא תוכל להתברר לעולם לקוראים. המסר העולה מהצלילים יישאר במסתוריותו וכך גם טיבה של המוזיקה המקפלת אותו בתוכה, שהרי אין האמת נפרדת מהצלילים שהיא נישאת בהם. ואם בכל זאת אומרים הצלילים משהו על העולם, על ההווה, זו אמירה שאפשר להגותה בצלילים בלבד. דא עקא, אותם צלילים חד־פעמיים שבקעו באותו מעמד מגרוננו ומקלידיו של חרלמוב אינם ניתנים לשחזור ספרותי, ושלא כמו אותם סיפורים הנאחזים ביצירה מוזיקלית מתועדת אין הקורא יכול להאזין למוזיקה המדוברת ולהתרשם ממנה באופן בלתי אמצעי. המחבר מעדיף (ובצדק) לדבר כאן על המוזיקה בדרך השלילה: "לא צ'ייקובסקי ולא רימסקי־קורסקוב או בורודין או כל ההם הסקריאבין והדז'אבין וההם אלא משהו שונה ומיוחד שמתגלה והולך כעת ועושה לו דרך בשיר שהוא שר כפוף כולו כשבלול" (שם).⁶ לכאורה עדיין פתוחה לפני המחבר האפשרות לפתוח לקוראיו צוהר אל מקורותיה התרבותיים או האתניים של המוזיקה ולהיעזר בדימויים שונים, אבל הוא בוחר במוצהר להתנזר גם מאמצעים אלו: "קל מדי לומר כאן ערבות רוסיה או הקוזקים באים או הטטרים או רוחות סיביר או מתייפח כאקורדיון וכל החכמות הידועות, וזה לא כך" (עמ' 36).

המספר/הסופר מודה שקצרה ידו מלתאר בדרך החיוב את תכניה של אותה התעלות מוזיקלית שכנראה היה עד לה בנעוריו. הוא מנשל עצמו ביודעין מתחמושתו הספרותית ומסתפק בשברי דברים מגומגמים כמעט: "[...] וזה לא כך, זה פשוט קורה כעת כשאדם אחד שר ושומעים שהוא שר ושהו הדבר, ושזה נכנס פנימה מעל המקום ומעל הכיתה בבית הכרם ומעל התלמידים בסמינר, מעל השיעור במוזיקה וכל מה שכרוך לזה תמיד" (שם). אחרי שאמר לנו המספר: זה לא זה ולא זה ולא זה, הוא אומר: זה מעל זה ומעל זה ומעל זה. גם ה"מעל" הוא אופן של שלילה, הממקם את התופעה בספרות אחרות, המתנשאות אל מעבר לספֶרה שאנו שרויים בה בעת שגרה. אבל פטור בלא כלום אי־אפשר, ובסוף אותה פסקה אנו זוכים סוף סוף לדבר מה שהוא על סף הדימוי החיובי, המעמיד את המעמד המוזיקלי על מישור אחד עם ההתגלות הנבואית: "[...] ואולי כמו, כך עולה פתאום ממקום רחוק, ואולי כמו שמואל הקטן כששמע פתאום בשקט בלילה קוראים לו שמואל שמואל ויאמר הנני" (שם).⁷

ואחר כך שקט ונגמר. אפשר היה לסיים כאן את הסיפור, אבל אי־אפשרי לה להתגלות המוזיקלית להיסגר בתוך עצמה בלי שתחולל דבר מה בעולם. וכאן מחזיר המספר למוזיקה את תפקידה

⁶ תיאור המוזיקה בדרך השלילה עשוי להזכיר את תורת התארים הימיינימית, שעל פיה יש להימנע מלהעניק תארים חיוביים לאל, אולם תארים בדרך השלילה לגיטימיים מבחינה תיאולוגית. הקבלה אסוציאטיבית זו נתמכת באופיים הרליגיזי של כמה מייצוגי המוזיקה בסיפוריו של יזהר. המוזיקה כגילום חילוני של האלוהות בסיפורת היא נושא למאמר אחר.

⁷ העמדת המוזיקלי והנבואי על מישור אחד מגיעה לשיאה בסיפור "חבקוק", שאליו נחזור בהמשך.

המסורתי – לחולל סצנה רומנטית בחייו ולקרבו לבת כיתתו בסמינר, "נערה אחת עם סוודר חום" (שם). אולם אם קיוונו להירמז מהדיאלוג בין השניים על טיבה של המוזיקה החרלמובית שעוררה את רגשתם, לשווא קיוונו. סערת נפשם הכתה אותם באלם, וכל אימת שניסו להתיר את חרצובות לשונם הפיקו דברים מגומגמים של סתם: "זה היה כביר מה שניגן, אמרה, אדיר, הוא אומר לה, יוצא מגדר הרגיל, היא אומרת, נפלא, הוא אומר, פנטסטי" (עמ' 37-38), והרי סדרה זו של סופרלטיבים שקולה לאמירות על דרך השלילה שקדמו לה.

התקרבותם ההדדית הראשונית של נער ונערה בהשפעת קסמיה של המוזיקה איננה מעשירה כשהיא לעצמה את הבנתנו כהוא זה, שהרי פעולתה של המוזיקה כקטליזטור רומנטי מוכרת מאז ומתמיד והשימוש הספרותי בה גובל בבנליה. לו היה הסיפור מסתיים באותה נשיקה על הלחי שהעניקה הנערה למספר ונמלטה, היה מסתיים בקול ענות חלושה, וההר היה מוליד עכבר. אלא שבסופו ה"רליגיוז" של הסיפור מחזיר אותנו המספר לרגע המטפיזי של ההתגלות כשהוא הולך כושל ברחוב וגועה מזמר בקולו: "השמים מספרים כבוד אל", "ועד שהוא הולך ומשתתק והגשם פתאום הלך והתחזק עליו ונפלא לתת לו ולהיות לו לגמרי וגם לתת לו להיכנס קר ורטוב לתוכו וגם לענות במקלה כמבוקש, שלוש ארבע, ומעשה ידיו מגיד הרקיע" (עמ' 38).

ערוץ נוסף המאפשר לקורא השתתפות מה בחוויה המוזיקלית המתוארת הוא המוזיקליות של הפרוזה עצמה. דרכו של ס' יזהר "להימנע מקדנצות", היינו להימנע מנקודות של סוף פסוק עד סוף הפסקה, מקנה גם לקטע הנוכחי, המשתרע על כעמוד וחצי (עמ' 35-36), המשכיית מהפנטט. רישומו של המעמד המתואר מועבר במידה רבה באמצעות הרצף התחבירי – משפט אין סופי באורכו אבל רב־התפצלויות.⁸ עצם החרגה מאורך נורמטיבי של משפט מילולי מסבה את תשומת הלב מה"מה" אל ה"איך", וככל שנהיה קשובים פחות למלל מצד תוכנו, ויותר לאופן זרימתו, כך תתהפך לנו הפרוזה ותיעשה פחות מפחות מילולית, יותר ויותר מוזיקלית (שהרי מוזיקה עשויה להיתפס כתחביר טהור, נטול סמנטיקה). לבסוף עשויים אנו להתפתות לאשליה שהפרוזה, באופן התפרסותה, משקפת את המוזיקה שהיא מתארת.

ההצצה החד־פעמית אל מתחת למעטה השבלולי של חרלמוב וההיחשפות להווייתו המוזיקלית האמתית רק מעידה על מצבו הקיומי המתמיד. חרלמוב הוא ללא ספק "גולה תרבותי" שהמציאות העברית שהיה נתון בה, כנראה בעל כורחו, גימדה את קומתו המוזיקלית. כיוון שלא גימדה בד בבד גם את קומתו הפיזית, הוא נראה תמיד גדול על סביבתו. ליד ההרמוניום שנאלץ לפרוט עליו באצבעותיו הגדולות היה "כמין דוב המשתעשע בגור חתולים" (עמ' 31).⁹ ענקיותו, גבורת אצבעותיו ועוצמת קולו, כל אלה מקנות ממד קריקטוריסטי לדמותו, דבר שכמובן לא נעלם מעיני תלמידיו,

⁸ דן מירון מכנה את יזהר בהקשר זה "מספר סימפוניקן, אמן הפרוזה הלירית המגלגלת גלים רחבים על פני משטחי צליל וריתמוס גדולים" – בניגוד לאסוציאציה של אינטרמזי או "סדרה של נעימות ביניים קצרות" העולה משם הקובץ המצטנע, צדדיים (דן מירון, "בצד, באמצע", הארץ, מוסף הספרים, 27.3.1996, עמ' 1, 14). המוזיקליות שמייחס מירון ליזהר הופכת מעין לייטמוטיב במאמר עצמו, הגדוש דימויים מוזיקליים.

⁹ במקום אחר נאמר שהיה כופף עצמו אל נומך הכלי.

שפּרצי צחוקם מתבלבלים מפעם לפעם אל תוך ההרמוניה. כיוון שהיה גוער בהם בנסיבות אלו, שירתו הרמה הייתה טלואה בפרוזה – מְחדרים של דיבור נזופני.

אבל הוא לא היה אדם זועף מטבעו. ואפילו נראה שהיה איש טוב אלמלא שהכול היה לא לפי מה שצריך להיות, לא תחליף הפסנתר, לא מקהלת השרים, לא סבר פניהם, שאמר יותר מדי עליצות ויותר מדי נעורים ויותר מדי חוסרי־חס לא לפי כבוד המוזיקה כששרים השמים מספרים כבוד אל, וכל הזמן היה מתקן ומזכיר את התו שזייפו, פֶּה, היה זועק פֶּה, פֶּה מז'ור, ומתוך כאב אמת ומתוך התגברות על היאוש ומתוך נסיון להציל את היופי, ואז היה מגביר קולו ומעצים את מפוח הכלי, וגובר על הכול, כפוף שחוח אל הקלידים, בודד מאוד ובלתי מוותר (עמ' 32).

מנקודת ראותנו העכשווית שפר עליו, על חרלמוב, גורלו, שהרי נתקלנו במחוזותינו בגולי מוזיקה יוצאי חבר העמים במצב גרוע מזה. חלקם הפכו נגני רחוב, אחרים נעשו מנקי חדרי מדרגות, ואחרים – אנשי ביטחון הניצבים בפתח מזללות או אולמות קולנוע. חרלמוב לא חדל מלהיות מוזיקאי ואף נעשה מורה למוזיקה בארצנו. אלא שהיה עליו להתפשר ולהתקיים בתוך עולם תחליפים מוזיקלי, כשכל תחליף אינו אלא בבואה קלושה ומתסכלת של הדבר האמתי: הרמוניות עלוב במקום פסנתר כנף, וחבורת צרחנים גחכנית וניחרת במקום מקהלה עמוקת צליל הנשענת על תרבות קולית רבת שנים. עיצוב דמותו של חרלמוב ככזה מכשיר את הקרקע, בדרך הניגוד, למטמורפוזה החולפת שחוה לעיני ולאוזני תלמידיו הנדהמים. ברגע אחד של חסד עלה בידו לפרוץ מתוך עולם התחליפים שלו אל הדבר האמתי בלי שהשתנה מאום בסביבתו.

ציליים בעלטה. לפי "פסנתר בודד בלילה"¹⁰

הפסנתר של חדר האוכל הוא רהיט מוכר לכל מי שביקר אי פעם בקיבוץ, והכוונה היא לקיבוץ של פעם. זהו כלי נגינה פונקציונלי בעיקרו, המשמש לליווי אירועים חגיגיים. בשאר הזמן הוא ניצב מכוסה, ובדרך כלל גם נעול, סגולה בפני נקישותיהם המזיקות של ילדי המקום וצעיריו. בקיבוצים "מוזיקליים" במיוחד תפס הפסנתר מקום מרכזי יותר בחיי הקיבוץ. תלמידי פסנתר התאמנו עליו איש איש בתורו ואף ניתנה לו הזדמנות להשמיע צליליו בערבי קונצרטים, כשאמנים מבחוץ הוזמנו להופיע לפני תושבי המקום. בקיבוצים "פחות מוזיקליים" היה הפסנתר נעזב ארוכות לנפשו, ולרוב אף אבד כיוונו. סופר לי פעם על מוזיקאי בעל שמיעה אבסולוטית שגדל בקיבוץ שניצב בו פסנתר שכיוונו התרופף וצליליו נשמעו כסקונדה מתחת לגובה הסטנדרטי. אותו בעל שמיעה נוכח לתדהמתו כשיצא מהקיבוץ ששמיעתו מוזזת במרווח קבוע מהמערכת המקובלת (כשהשמיעו לו דו הוא פירשו כסי, וכשהשמיעו לו קה הוא פירשו כדו־דיאז). שערו בנפשכם שכל יקיריכם משנים לפתע את שמם, וגרוע מזה, כל אחד מעביר את שמו הישן לרעהו.

פסנתר מעין זה ניצב גם בחדר האוכל בכפר הנוער בן־שמן: "ניגנו בו בקבלת שבת ובמנחה המוזיקלית בשבת, ושימש גם לליווי המקהלות בניצוחו של חנן שהפליא לעשות בידו האחת. ואחר כך היה

¹⁰ יזהר, צדיים (לעיל הערה 1), עמ' 9-18. ההפניות בסוגריים בסעיף זה הן כולן לסיפור "פסנתר בודד בלילה".

מתכסה הפסנתר במעופרת כמעט לבנה ונדחף הצדה. / מוזר היה ערב אחד לשמוע מחדר האוכל הריק והחשוך קולות פסנתר שנשמעו שונים לגמרי" (עמ' 11). המספר, שהיה באותם ימים מורה צעיר בכפר הנוער, קלט את הצלילים השונים הללו בדרך הילוכו בשביל העובר ליד חדר האוכל, עומד כהרף עין על אחרותם ונשבה מיד בקסמם.

כך יוצר המחבר בפתח סיפורו מעין קונטרפונקט ספרותי בין מוזיקת חדר האוכל של כפר הנוער בן שמונה לבין מוזיקה מעולם אחר, בין הכאן לשם, בין הדקלים, הקזוארינות והדשא של כאן לבין נופה של המוזיקה עצמה, שאינו מותיר מקום לכל אלה. או בלשוננו: "לא לקזוארינות האפורות אפלות [...] ולא לדקלים הגבוהים והמרשרשים יבשות, ולא לחצר כולה על דשאיה הריקים ולא לשום כפר הנוער. הם היו שייכים למוסיקה. למוסיקה של מוסיקה" (עמ' 12). הווה אומר, מוזיקה שאיננה אפורה, איננה אפלה, איננה יבשושית ואיננה ריקה. אמירתו: "מוסיקה של מוסיקה", רומזת על היות אותה מוזיקה בגדר "מוזיקה אבסולוטית". מוזיקה המבטאת מוזיקה ותו לא, בניגוד למוזיקת חדר האוכל הרגילה, שאפשר להגדירה "מוזיקה פונקציונלית", גם אם נכללה בה פה ושם "מנחה מוזיקלית" של יצירות קלאסיות.¹¹ עצם העובדה שהצלילים לא בקעו מתוך "אירוע" הכלול בסדר היום של הכפר אלא מתוך האפלה, מתוך הלא-כלום, מקנה למוזיקה, באוזני המספר, מעמד אוטונומי. אולם מוזיקה זו אינה נטולת הקשר חוץ-מוזיקלי, משום שהיא מתקשרת בכל זאת "למקומות אחרים, לבתים אחרים ולאולמות אחרים, כאילו נחת כאן לפתע עוף פלא בלתי שייך כלל למקום" (שם). מצד אחד המוזיקה כאילו מרחיבה את עולמו של המספר ומביאה אותו אל מחוזות אחרים, מצד אחר היא מצרה עליו פתאום את עולמו ומצחיחה עליו את סביבתו הקרובה. עוף הפלא המשוגר אליו מאי שם עף בכיוון הנגדי למעוף ציפורו של ביאליק, והכיסופים שהוא מביא עמו בכנפיו, גם עליהם חל היפוך הכיוון.

בהמשך מנגיד המספר בין הפרובינציאלי ("כפר קטן") להיפוכו (ערים עתירות תרבות), בין הציבורי לאישי, בין הלילי ליומי וכיוצא באלו. מה שמפליא הוא שכל ההנגדות הללו מופיעות במוחו עוד קודם שבקעו מהפסנתר צלילי יצירה ממשית. בינתיים הוא שומע רק סולמות עולים ויורדים, וכבר אלו מביאים עמם בשורה של עולם אחר! תרגילי אצבעות אלה הם ראשיתו של מענה על חסך גדול ומתמשך: "בסולמות האלה העולים יורדים משהו שכעת התברר שהיה חסר מכאן או נדיר, קול שכפר קטן ומסוגר אינו מפונק בו, ושמשהו גם בבן אדם, מסתבר, נשאר חסר בלעדיו" (עמ' 12). החסך מתגלה בדיעבד. לפני שאתה שומע מה שחסר לך אינך יודע כלל שהוא חסר. החיים, ובעיקר החיים הציבוריים, שפעו מאורעות שהסיחו את הדעת מ"מותרות" של עידון אמנותי. אולם די בפלישתם של כמה "צלילי חימום" שהעלו אצבעותיו של אמן מבצע אמתי כדי להעלות אל מעל לסף התודעה את החסך הגדול.

שלושה הם היוצאים מן החושך לאור במעמד זה: המספר מאזין בעל החסך, האמן, שאצבעותיו "אולי היו מרוחקות מהפסנתר כבר זמן מה" (עמ' 12), והפסנתר עצמו, "פסנתר כבוי שהנה יצא פתאום והואר" (שם), פסנתר ש"אולי כבר שימש יותר מדי לעניינים הציבוריים, ואולי גם מעולם לא ניגן לבדו בלילה" (שם). אם בגלות מוזיקלית עסקינו, הגולה האמתי כאן הוא הפסנתרן, שיתברר עד

¹¹ בדרך כלל מנגידים "מוזיקה אבסולוטית" ל"מוזיקה תוכניתית" המתקשרת לעלילה, לטקסט פואטי וכדומה, אלא שההנגדה המתבקשת בהקשר הנוכחי היא כאמור למוזיקה פונקציונלית.

מהרה שהוא בעצם פסנתרנית. אולם עוד קודם שנודע לו דבר זהותה ומוצאה של אותה פסנתרנית ברור היה למספר "שזה מישהו שלא מכאן, או אחד שפרץ מאלמוניותו, חדר פנימה וכעת פורק את אילמותו, או אולי הגיע אדם חדש" (שם). מתברר בהמשך שהייתה זו "אשה שאך זה מקרוב הגיעה עם משפחתה מגרמניה כנראה, ואיתה איש ושתי בנות, והם מנסים להיקלט כאן והאשה פסנתרנית ידועה שקיבלה רשות לנגן כשהפסנתר יהיה פנוי וכשלא תפריע לאיש [...] גברת שאיננה דומה בכלום לאלה המצויות כאן" (עמ' 15), לא בבגדיה ולא בתסרוקתה.

המחבר אינו חוסך מילים ודימויים כדי להביע בהם את זרותם ואת תלישותם של האמנית ושל בני משפחתה. "כל כך שונים נראו כאן ואולי אפילו מוזרים, כמי שנקלעו למקום בטעות, או כמי שברחה לו הרכבת בתחנה הלא נכונה, ונשאר תקוע ערום וחסר כל, משהו ארעי, משהו המום ולא מבין ולא קולט היטב" (שם). מתברר שלא די בנכונותה של הסביבה החדשה לקלוט ולא די בכך שהפליט אסיר התודה מכיר בנכונותה לקבלו, שכן הוא מגלה שוב ושוב שמקומו לא יכירנו כאן. אלא שכל זה נכון אשר לפליטים רבים אחרים שהגיעו הלום, ואילו זו שלפנינו היא "כציפור שיר שנפלה למדבר" (שם). ציפור שיר זו, מרוטת הכנפיים, שמאזינה הקודמים הפכו ציידים, מורשית עכשיו לתת קולה בשיר רק כאשר מובטח שלא תפריע לאיש. והנה דווקא היא מוצאת לה בבלי דעת מאזין נאמן וכרוי אוזן שספק אם זכתה לשכמותו במכורתה.

"והנה סולם מוצב ארצה וראשו מגיע השמימה"¹²

ביצירתו "קרנבל החיות" מקדיש קמיל סן-סנס פרק שלם לחיה מוזרה: תלמיד פסנתר המתרגל סולמות עד שהיו לזורא. תרגול מעיק זה נתפס כמעמסה בעיני תלמידים רבים וכמטרד ציבורי באוזני שכניהם. והנה סולמות אלו, הרחוקים מלהיתפס כתכלית לעצמם, נשמעים למספר כהתגלמות המוזיקה האבסולוטית. עם זאת, המספר מודע לתכליתם הטכנית וחווה עם הפסנתרן הסמוי את חדות האחיזה המחודשת במיומנות שככל הנראה החלידה קמעה מכורח הנסיבות: "סולמות עלה ורדת, כאילו מנסים למדוד עד היכן אפשר לנסוק, ובכל פעם שלב אחד יותר גבוה" (הסולמות עצמם מטפסים בשלבי הסולם) "בששון של אצבעות שמצאו את עצמן, בביטחון מתגבר ובמיומנות מתחדשת, ואחר-כך התמסר לבאסים ונתן להם לבדם להיות נמשכים ארוכים-ארוכים ולהשאיר זמן להדים שלהם עד שיתפוגגו" (לא רק זריזות האצבעות מתורגלת כאן אלא גם השליטה באיכות הצליל וביציבותו) "ואחר-כך שוב לסולמות הרצים, שאף-על-פי שלא היו מנגינה היו מוסיקה. והיה בהם משהו מרומם, נאצל, מציל מן השגרה, מזכיר שיש עוד דברים בעולם. סולמות מהירים מלמטה למעלה ובעיקר הייתה בהם היפתחות, כן, היפתחות לרווחה, כאילו אחרי תקופה של היסגרות הייתה להם פתאום היפתחות. מי יודע" (שם).¹³

ואכן יש משהו מרומם בהצגת מערכת הצלילים כשהיא לעצמה, מערכת שנתהוותה מתוך פעילות רבת דורות של מוזיקאים, של מתמטיקאים, של אקוסטיקאים ושל בוני כלים, הממזגת את האידיאל האסתטי של התרבות המערבית עם האילוצים האקוסטיים והפסיכואקוסטיים הנתונים לנו מאת

¹² בראשית מד, יב.

¹³ כל זמן שהמספר אינו יודע מי מנגן ומה מינו הוא מתייחס לישות המשמיעה את הצלילים בלשון זכר ביחיד וברבים.

הטבע. הדובר, בבלי דעת, מוצא עצמו קשוב להיגיון הפנימי הטבוע במערכת הצלילים המערבית ולמסר המוזיקלי החבוי בסולם עצמו, שכל אחת מהיצירות האינדיבידואליות מממשת אותו על פי דרכה. והסולמות חוזרים על עצמם ערב אחר ערב, כאילו מנוי וגמור עם הפסנתרן שלא ללכת מכאן הלאה ליצירה של ממש כל עוד לא יחזור למלוא כושרו הטכני. איננו יודעים כמה ערבים חזר המספר לארוב מפניתו לצלילי הפסנתר קודם שחלה התפנית מסולמות תרגול ליצירה ממשית: "[עד ש]ערב אחד [...] כשהתקרבותי שמעתי שאלה כבר אינם סולמות אלא מנגנים כעת איזו יצירה שלמה לא מוכרת ליי" (עמ' 13-14). ומכאן ואילך נכנסים המספר וקוראיו תחת כנפיו של מוצרט.

אבל הסגנינה לעולם נשאת

מכאן ואילך תנסר בחללו של הסיפור אך ורק יצירה אחת: הרומנסה בסייבמול מז'ור, היא הפרק השני מתוך הקונצ'רטו לפסנתר ברה מינור, ק.466, מאת מוצרט. בכל הערבים הבאים, שמספרם אינו ידוע, יחזור המספר ויאזין לה בלי לדעת מהי היצירה המושכת אותו כבכבלי קסם ומי חיברה. השאלה מעסיקה אותו, והוא מנסה לנחש: "בטהובן, הייתה השערה אחת, אולי שוברט, מוצרט, זה מוצרט?" (עמ' 14). ההתלבטות באה ללמדנו על התמצאותו המוזיקלית של הדובר, שאינו נטול רקע גם אם אינו "ידען גדול". ואכן, ללא דקות הבחנה והיכרות טובה עם הרפרטואר של התקופה הקלאסית המאוחרת (סוף המאה השמונה-עשרה ותחילת התשע-עשרה) אפשר בקלות לטעות בזיהוי סגנונו האישי של המלחין. ייחוס פרק שירתי של מוצרט לבטהובן המוקדם או לשוברט אינו בגדר טעות גסה. אולם מנוסח הדברים אפשר ללמוד שהמספר מעניק להשערה שזוהו מוצרט את הסבירות הגבוהה ביותר, דבר המעיד על אוזן מוזיקלית רגישה ומבחינה, שקיומה הוא בגדר תנאי מוקדם לכל ההתרחשות הסיפורית שלפנינו.¹⁴

מדוע דווקא הרומנסה מתוך ק.466? ייתכן שהפסנתרנית העדיפה לחדש את נגינתה בעבודה על פרק אטי שדרישותיו המוזיקליות עולות על אתגריו הטכניים (גם אם איננו משולל אתגרים כאלה). מה טוב שבחרה בפרק אטי מתוך קונצ'רטו של מוצרט ולא למשל בנוקטורן של שופן. נוקטורן – "מוזיקת לילה" – עשוי היה לכאורה להלום להפליא את החוויה המוזיקלית המתוארת כאן, כשהצלילים בוקעים החוצה מאפלת חדר האוכל, כשהדקלים מאווישים, כשאורות הלילה מרצדים וכשהשעון שתחת הפנס עומד מלכת. אלא ששופן היה הופך את הרגעים הללו אינטימיים מדי וכך מצר את ממדי החוויה. מוצרט הקלאסיקן, כך לפחות מקובל לחשוב, ממוזג את הפרטי עם הכללי, את הקונוונציונלי עם המקורי. הוא מסוגל להגיד את דברו האישי באופן שיישמע כאמת הטבועה בעולם מששת ימי הבריאה, ולהפך – לרענן את מטבעות הלשון הסגנוניים כאילו היו הבלחות חד-פעמיות. הדבר ניכר במיוחד בפרקים האטיים, השירתיים, מתוך הקונצ'רטו לפסנתר, שהם הפנינים הרומנטיות של הסגנון הקלאסי. עם הרומנסה שלפנינו אפשר למנות בין השאר את האנדנטה בפה-דיאז מינור מתוך ק.488, את האנדנטה בדורמז'ור מתוך ק.453 וכמובן את האנדנטה בפה מז'ור מתוך ק.467, המכונה "אלווירה מדיגן" לאחר ששימש את פס הקול של סרט קולנועי שנשא שם זה.

¹⁴ התפעמות מרקיעה שחקים מאריה של מוצרט אפשר למצוא אצל ס' יזהר, ימי ציקלג, תל אביב: זמורה ביתן, תשמ"ט. ראו עמ' 751-752.

הסיפור עוקב אחר מהלך הרומונסה (או לפחות אחר חלקים נרחבים ממנה), ולכן הוא עשוי להעניק לנו מעין "מדריך למאזין". אנו יכולים להיעזר בו תוך כדי האזנה, נגינה או עיון בפרטיטורה של הפרק. לשם כך עלינו לנחש לאילו פסקאות מוזיקליות מתייחס המחבר בדבריו, שכן הוא אינו מצייד אותנו במספרי תיבות. הבה נצעד עם המספר אצבע בצד אגודל וננסה לקשר את המילים לצלילים התואמים אותן: היצירה החדשה והלא מוכרת "הייתה נפתחת במין הדרת צלילים נעים קדימה ונמשכים יפה" (עמ' 14). "נעים קדימה", זוהי הכיוונית הטונלית של מהלכי המוזיקה הקלאסית, שהגיעה בשלהי המאה השמונה עשרה לשיאה ואשר מוצרט הוא המייצג המובהק שלה.

"[הנגינה] נפסקה פתאום וחזרו לנגנה מחדש, כאילו נפלה איזו שגיאה וצריך לשוב ולנגן מהתחלה. / אחר כך הייתה הפסקה וזמן מה לא נגנו, אולי תפוסי שרעפים" (שם). הדובר מנסה לנחש את סיבת ההפסקה, אך רק מאוחר יותר עולה הסבר פשוט: זהו קונצ'רטו לפסנתר ולתזמורת, ובהיעדר הכניסות התזמורתיות נוצרו הפסקות. אולם ייתכן גם הסבר מורכב יותר להפסקה הראשונה המתועדת כאן: בתיבה התשיעית אמורה להיכנס התזמורת ולחזור ולנגן (עד תיבה 16) את הנושא שהציג הפסנתר. כניסת התזמורת מתבצעת בד בבד עם הצליל האחרון שמשמיע הפסנתר קודם שהוא משתתק ומפנה לה את מקומו. ייתכן שהפסנתרנית עצרה בצליל זה, כפי שפסנתרן אמור לעשות כשהוא מנגן בנוכחות התזמורת (או בליווי פסנתרן נוסף המנגן את תפקיד התזמורת במהלך אימון), ומיד אחר כך חזרה קצת אחורה וניגנה מהזיכרון את הפסקה התזמורתית. למספר נדמה כאילו היא מתקנת טעות וחוזרת ומנגנת מההתחלה. כשפסנתרן מתאמן ללא תזמורת (ואף ללא פסנתרן נוסף), עליו לתת דעתו על מה שהייתה התזמורת אמורה לנגן (בו בזמן או לסירוגין). הוא יכול לנגן בעצמו קטעים תזמורתיים המתרחשים בזמן שהוא אמור לדמום, הוא יכול לדמיין קטעים אלה באוזני רוחו, וכמובן שמורה לו הזכות לדלג עליהם. ההפסקות המתועדות פה קשורות ככל הנראה לאינטראקציות לא ממומשות בין הפסנתר לתזמורת הנעדרת. ההפסקה הארוכה יותר ו"תפוסת השרעפים" כביכול תואמת את הרצף התזמורתי הבא, המתנהל בין התיבות 24 ו-39, שהוא אמנם רצף ארוך יותר. אולי במקרה זה אכן שבתה הפסנתרנית מנגינתה והאזינה בדמיונה לתזמורת רפאים – אולי לאותה תזמורת שהתלוותה אל נגינתה באחד הקונצרטים שהשמיעה בארץ מוצאה.

"ואחר כך שב הפסנתר לנגן. וכנראה לא מאותו המקום שניגן קודם. וכאילו דפדפו כמה דפים קדימה. כעת ניגן לאט" (שם), אלא שאין הבדלי טמפו במהלך הפרק, וקשה להניח שהפסנתרנית אכן האטה פתאום את קצב נגינתה. ככל הנראה מתייחס הדובר לאפיזודה הסולנית שראשיתה בתיבה 40, הנפתחת בערכים ריתמיים ארוכים יחסית. ואולי תחושת האטיות נובעת מאופייה הסטטי של אפיזודה זו, המתרחשת ברובה מעל "נקודת עוגב" המעוגנת בצליל הטוניקה. הדבר עולה בקנה אחד עם התנועה קדימה מתוך דילוג על הרצף התזמורתי האמור שקדם לאפיזודה.

"[...] ובמנגינה שתופסת אותך כאילו חיכית לה, כאילו ידעת שיש כזאת והנה באה" (שם). התיאור של מוזיקה "מוכרחית" (מחויבת המציאות) הולם להפליא חלקים נרחבים מיצירתו של מוצרט, שכאילו אינו ממציא אלא דולה אותה ממקורות קוסמיים נסתרים, ואולי חושף אותה כאותו פֶּסֶל המגלה כביכול את הפֶּסֶל החבוי בגוש השיש. תחושת ההכרחיות עולה מהכיוונית הברורה ומהשקיפות הקלאסית, אולם זוהי במידה רבה חוכמה שלאחר מעשה. עד כמה באמת יכול המאזין האמון על הסגנון הקלאסי לצפות את המשכה של התפתחות מוזיקלית שהתחלתה נתונה? אפשר לערוך ניסוי

ולהשמיע אתחלתות של פראזות מוצרטיות ולבחון עד כמה עולה בידי מאזין המכיר את השפה הקלאסית, אבל אינו מכיר את היצירה הספציפית, להשלים את הפראזה בשירה או בנגינה והאם המשך זה דומה להמשך שרשם מוצרט. סביר להניח שהתשובה איננה חד־משמעית: כאשר משמיעים לנו את ארבע התיבות הפותחות של הרומנסה שלפנינו נוכל לנחש את ארבע התיבות העוקבות משום ששורר ביניהן יחס אופייני של "שאלה ותשובה" (מה שמכונה בשפה המקצועית "משפט פותח" ו"משפט סוגר", ובלעז: antecedent and consequent). אולם אם ישמיעו לנו רק את שתי התיבות הפותחות, ספק רב אם מי מאתנו יוכל לצפות את השתיים הבאות, הנשמעות "צפויות" רק בדיעבד. ישנו כמובן קושי אינהרנטי לבצע ניסויים מסוג זה, משום שמי שמכיר היטב את שפתו המוזיקלית של מוצרט, סביר שיכיר גם את הפרק הנוכחי (שלא כמו הדובר). כך או כך, אין אח ורע למוצרט בהקניית התחושה שכל צליל וצליל ביצירתו מוצא את המקום שנועד לו מימי בראשית.

"לא קשה היה לתפוס את המנגינה" (שם). רומנסה אמורה להציג קו מלודי שירתי תפיס במרקם של מנגינה עם ליווי. הנושא הפותח את הרומנסה מתאים לכאורה לתכונות אלו, אבל לא כפשוטן: מוצרט משכיל להקנות לנושא הפותח רושם של פשטות אף שהוא אינו אלמנטרי כלל וכלל. כבר הפריודה הפותחת בת שמונה התיבות (להלן דוגמה 1) משתרעת על פני מנעד של דצימה (אוקטבה + טרצה), ואילו המשכו של הנושא (תיבות 17-24, אשר אינן נתונות בדוגמה) מתרחב לשתי אוקטבות כמעט, דבר שהוא תובעני למדי אם נרצה לחזור עליו בקולנו הדל. עם זאת, העקומה הקמורה של הקפיצות בירידה ארפג'ית (תיבות 3 ו-7 עם קודמותיהן) אינה קשה לשירה, והמנגינה מתפתחת באופן הדרגתי ובהיר – דבר ההופך אותה נוחה להאזנה.¹⁵

דוגמה 1: וולפגנג אמדאוס מוצרט, קונצ'רטו לפסנתר ק.466, פרק שני (רומנסה), פראזה פותחת

"היא [המנגינה] חזרה שוב ושוב" (שם). הפרק הוא בצורת רונדו אטי המבוסס על "הפריין" ועל אפיזודות, דהיינו על חטיבה קבועה החוזרת לסירוגין ועל חטיבה משתנה. אולם סביר יותר להניח שאין הדובר מתייחס כאן לחזרת הרפריין אלא לחזרות הפנימיות של הפראזות המרכיבות אותו, ואלו הן:

¹⁵ בעקומה מלודית קמורה, המרווחים בין הצלילים גדלים בעלייה וקטנים בירידה. היא נחשבת נינוחה יותר מעקומה קעורה או זיגזגית, ומשום כך כנראה גם נוחה יותר לביצוע. במקרה הנוכחי מדובר בארפג' (אקורד מפורק) בירידה, כשסדר המרווחים הוא טרצה קטנה, טרצה גדולה וקווארטה.

- פראזה א' (לעיל דוגמה 1) במתכונת של שאלה בפסנתר (תיבות 1-4).
- פראזה א' במתכונת של תשובה בפסנתר (8-5).
- פראזה א' בתזמורת (9-12).
- פראזה א' בתזמורת (13-16).
- פראזה ב' בפסנתר, המסתיימת במצב מתוח (תיבות 17-20), ופראזה א', גם היא בפסנתר, המספקת לה מענה (21-24).
- כנזכר לעיל בתזמורת, כשפראזה א' מורחבת (25-36).
- פראזה ג' בתזמורת, שהיא בעלת אופי מסיים (36-39).
- לסיכום, מדובר כאן בנושא בעל מבנה אופייני, שצורתו ||: א-א':||: ב-א':||, דהיינו אותו א' חוזר ומופיע שש פעמים. גם אם נדלג על החזרות התזמורתיות עדיין נוכל לחוש את החזרתיות המרובה.

הדובר שב לעניין החזרה מאוחר יותר: "[...] המנגינה חוזרת כמה פעמים, עד לרגע שפתאום הכול הופך לסערה מתפרצת בפראות כמעט, ואחר כך שוב חוזרת המנגינה היא" (עמ' 17). הדברים מכוונים לאפיזודה השנייה של הרונדו, שהיא אכן סוערת ונסערת. מעניין להיווכח שהמספר אינו מכביר מילים על התרשמותו מקטע בולט זה, המשתרע על 48 תיבות (כולל החזרות) ומושך את האוזן בניגודו החרף לסביבתו. אין זאת אלא שהוא (המספר) נושא נפשו לנימתם הלירית של הקטעים הסובבים (שעוד נשוב אליהם בהמשך) ואינו נוטה להיסחף אחר התפרצותה הפראית של האפיזודה הקונטרסטית.

ועדיין אין מספרנו הנפעם מרפה מעניין החזרות המרובות של הפראזה הפותחת: "[...] בשום אמירה אחת אי אפשר לדלות את כל מה שיש בה, וצריך לחזור עליה עוד ועוד מפני שזו אמת, מפני שאין הרבה יותר מעבר לה, מפני שבשום פעם אחת לא יכולים לקלוט את כל היפה הזה, ומפני שהעולם אבד ונגמר מעבר למעגל היפה הזה ומנגנים כדי שלא להיחשף שוב אל כל מה שמאיים מעבר לו" (שם).

ואכן, החזרתיות הרבה היא שם המשחק, והיא מובנית קודם כול בצורה המוזיקלית הנדונה: רונדו, כפשוטו, הוא כאמור צורה מוזיקלית מסורגת של רפריין (החוזר באותו לחן) ואפיזודות (המצייגות בכל פעם לחן אחר). צורת הרונדו במוזיקה אמנותית מעוררת בעיה קומפוזיטורית – כיצד להימנע מחזרתיות יתר? ישנן כמה טכניקות המסייעות לכך, כמו השמטה של אחד הרפריינים (הצגת שתי אפיזודות בזו אחר זו), הצגת מופע מקוצר של הרפריין בין אפיזודות פנימיות, הבאת כל רפריין בווריאנט אחר באופן שסדרת הרפריינים הופכת מעין נושא וריאציות, ועוד.¹⁶ מוצרט היה אמן על

¹⁶ לא הזכרתי כאן את מגוון השילובים של רונדו עם צורת סונטה ואת מגוון הפתרונות העולים מהם לבעיית החזרתיות. שילובים אלה אופייניים יותר לפרקי רונדו מהירים, הנפוצים בקונצ'רטו הקלאסי כפרקים מסיימים.

כל התחבולות הללו ואולי אף המציא כמה מהן, אבל הוא נמנע כמעט מלקוט אותן בפרק הנוכחי. חלוקתו המתבקשת של הפרק היא כדלקמן:

רפריין - אפיזודה ראשונה - רפריין - אפיזודה שנייה - רפריין - קודה

וביתר פירוט:

מקרא: פסנתר סולו רשום באותיות רגילות; פסנתר בליווי תזמורת – באותיות מודגשות; תזמורת ללא פסנתר – באותיות גדולות ומודגשות. התיבה הפותחת של כל חטיבה מופיעה בסוגריים מרובעים.

רפריין [1]: א (שאלה), א' (תשובה), א (שאלה) א' (תשובה), ב-א', ב-א' (מורחב), ג (סיומת). אפיזודה-1 [40]: ד, ה (מודולטורי), ג (סיומת). רפריין [68]: א (שאלה), א' (תשובה), א (שאלה) א' (תשובה). אפיזודה-2 ("סערה") [84]: ו:ו: | ז:ז: | ח. רפריין [119]: א (שאלה), א' (תשובה), ב + א', ב + א' (מורחב). קודה [146]: ט-י ג (סיומת).

אמנם כל רפריין מאורגן באופן שונה במקצת מקודמו, אבל מוצרט נמנע כמעט מחזרות וריאטיביות. הוא בעצם חוזר על הדברים כלשונם. הפראזה הפותחת (א) מופיעה בסך הכול 16 פעמים במהלך הפרק! בהנחה שהפסנתרנית שבסיפור אינה מנגנת את מופיעה התזמורתיים של פראזה זו, היא מופיעה שמונה פעמים – שלוש פעמים בגרסת "שאלה" וחמש פעמים בגרסת "תשובה". כאמור, מוצרט לא ניסה לעקוף כאן את ריבוי החזרות באחד האמצעים המוזכרים לעיל, להוציא קיצור הרפריין האמצעי מתוך הצגת מחציתו הראשונה בלבד. ככל הנראה הוא היה תמים דעים עם המספר, וסבר גם הוא שהפראזה הפותחת ראויה להשמעות רבות ושאפשר לחזור ולנגנה בלי להסתכן בכך שתעיף את האוזן.¹⁷

לחזרתיות הטבועה ביצירה מצטרפת החזרתיות המרובה של האימון הפסנתרני על הפרק, הנובע משאיפה לשלמות: "[...] ומעולם אי אפשר היה לשער כמה פעמים תצטרך לחזור ולנגן מחדש ולתקן קטעים שלשומע הצפון נשמעו ככליל השלמות" (עמ' 17). החזרתיות המרובה אינה נוסכת שעמום כלל וכלל, ולא זו בלבד אלא שהיא דרושה כדי להחיל את המסר הצפון באמירה המוזיקלית הפותחת, מסר שאין ביכולתנו לקלוט מיד. יש דבר מה פרדוקסלי בהעמדה זו של הדברים: מצד אחד המנגינה פשוטה וקליטה, ומצד אחר היא נושאת בכנפיה אמת גדולה מכדי להפנימה בהאזנה חד-פעמית. פן נוסף הוא שהחזרה נועדה להנציח את הרגע. אנו שואפים להיטמע בתוך הפראזה הזאת, אולם טבעו של חומר מוזיקלי שהוא חולף בזמן, והדרך היחידה להנציחו היא לחזור עליו שוב ושוב. הדובר אינו רוצה לצאת ממעגל היופי, שהוא מזהה באורח אפלטוני עם האמת. למעשה, הוא אינו רוצה לחזור לכאן ולעכשיו הנמצאים מעבר ליפה.

המספר אינו מסתפק באמירות כוללניות על שלמותה של הרומנסה ועל אמתותה. הוא מנסה גם לתהות על התכונות שבהן מתגלם סוד הקסם שהיא מקרינה לעברו: "זה היה פרק אטי אבל לא

¹⁷ אמנם מופעים שונים של אותה פראזה אינם נשמעים זהים בשל הקשרם המשתנה (לא הרי א' כתשובה ל-א כהרי א' כשהוא משלים את ב), אולם ניכר שהפראזה החוזרת ממלאת מספר מצומצם של פונקציות צורניות, כך שריבוי החזרות עדיין מעורר השתאות.

בכייני, עצוב אבל לא מתייפח וגם לא מתייפיף" (עמ' 14). הפסנתרנית בחרה לנגן פרק אטי מז'ורי. היא יכלה באותו האופן לבחור פרק מלנכולי כמו האנדנטה הפה-דיאז מינורי מתוך ק. 488, שאפשר להתמוגג ממנו ביתר שאת. אולם הפסנתרנית העדיפה רומנסה המתנהלת בעצלתיים ושהעצבות שבה אינה זועקת השמימה. יתר על כן, ייתכן שלא כל אוזן תזהה אותה. אפשר שחלק מהעצבות שהמחבר מייחס לרומנסה נובעת מנסיבות ההשמעה הליליות, מהאוירה ומהתפאורה. מכל מקום, לפנינו מוזיקה שאינה משדרת מסר רגשי חד-משמעי וחותר. זו מוזיקה נקייה מכל רבב של קיטש. היא רגישה אך אינה רגשנית, יפה אבל לא מתייפיפת. בהיותה כזאת היא גם אינה מעייפת את האוזן בשמיעות חוזרות ונשנות. שהרי מוזיקה בעלת עוצמה רגשית רבה עלולה להכביד בהאזנות חוזרות, ובמיוחד כאשר מישהו משנן אותה ומתאמן עליה עד בלי די.

"[...] אותו פיקוי צלול שהיה בו עצב מאופק אבל עצב לא מתחנן, יותר מבקש קשב דק מאשר חמלה, יותר מופנם אל עצמו ופחות תובעני אל העולם" (עמ' 17). מכל אלה אנו יכולים ללמוד בדרך השלילה איזו מוזיקה לדעת הדובר אינה גורמת למאזין לרצות לשהות בתוכה עד אין קץ: מוזיקה שהריגוש שלה מוחצן והיא נשמעת כזעקתו של מי שתובע רחמים לעצמו. מוזיקה כזאת עשויה לדבר אל לבנו ולעורר בנו ריגושים אדירים, אך חזקה עלינו שמקץ כמה האזנות נקוץ בה. דברים אלה מסבירים לנו פעם נוספת מדוע המספר מצמצם את התייחסותו לאפיוזדה הסוערת (זו המתחילה בתיבה 84).¹⁸

הביטוי המוזיקלי המופנם והמאופק עשוי לטמון בחובו את הרגשות העזים ביותר. הדובר "נזכר משום מה בסיפור טריסטאן של תומס מאן, איך פסנתרנית אחת חולת שחפת ניגנה להפצרת המעריץ האלמוני את כל טריסטאן שהוא ביקש ממנה, עד שהתעלו שניהם בנגינתה לשמי השמים, היא מתה והוא נעלם" (עמ' שם).¹⁹ הנעימה המוצרטית המופנמת אוצרת אפוא בקרבה עוצמה רגשית וגנראינית. אמנם האסוציאציה אינה עולה מהמוזיקה לבדה אלא מהסצנריו בכללותו, ובעיקר מדמות הפסנתרנית ש"[...] ישיבה דומם רגעים ארוכים שקועה אל עצמה" (עמ' 16). הדובר מייחס לה עולם פנימי טריסטאני (שאוּלי הכירו באותה עת רק בתיווך סיפורו של תומס מאן), אולם הרמז על קיומו של עולם זה מתגלה דווקא בביטוי הרגשי הכבוס העולה מיצירתו של מוצרט.

¹⁸ אפשר לחלוק על המחבר ולומר שהנושא צופן בחובו תחינה מסוימת, העולה מהפתיח שלו (ראו תיבות 1 ו-2 בדוגמה 1). במיוחד עלולות האפוג'יטורות הכרומטיות על המחצית השנייה של התיבה הפותחת ליצור רושם כזה. אלא שהמז'וריות ממתנת את רישומן הרגשי. אם נבצע את הפרזה במינור, התחינה תוחצן והפראזה תהפוך "סוחטת דמעות".

¹⁹ בסיפורו של תומס מאן הדברים אינם מתנהלים כך: המעריץ אינו אלמוני אלא סופר בשם הר ספינל - הדמות המרכזית בסיפור; הפסנתרנית אינה מנגנת באוזניו את כל טריסטאן אלא קטעים נבחרים בלבד; בסוף הסיפור היא אינה מתה אם כי מחלתה מחמירה, והוא אינו נעלם (תומס מאן, "טריסטאן", סיפורים מוקדמים, מגרמנית יעקב גוטשלק, תל אביב: ספרית פועלים, תשנ"ז). ייתכן שיש כאן ערבוב מסוים עם סיפורם של טריסטאן ואיזולדה, המופיע בין סיפוריו המאוחרים של תומס מאן ומסתיים במות הנאבהים (תומס מאן, "טריסטאן ואיזולדה", סיפורים מאוחרים, מגרמנית יעקב גוטשלק, תל אביב: ספרית פועלים, תשנ"ז).

סובב הולך הרוח ועל סביבותיו שב הרוח²⁰

מוטיב החזרה טבוע בסיפור עצמו, ממש כפי שהוא טבוע במוזיקה המתוארת בו. חזרות מוזיקליות ועלילתיות מתערבות זו בזו:

- תרגול הסולמות חוזר על עצמו – "סולמות עלה ורדת, כאילו מנסים למדוד עד היכן אפשר לנסוק".
- המאזין חוזר שוב ושוב למקום ההתרחשות – "ערב אחר ערב הייתי אורב לצלילי הפסנתר".
- הרפריין חוזר על עצמו בתוך הרומנסה.
- קטעים מהיצירה מנוגנים שוב ושוב כדי להשביע את רצונה של הפסנתרנית, השואפת לשלמות.
- בכל פעם מוזכרת מחדש הליליות – האפלה שממנה בוקעים הצלילים, החשכה והחשאיות.
- כמה פעמים חוזרים ומוזכרים הדקלים המרשרשים (ראו עמ' 12, 13, 18), כמעין קונטרפונקט מקומי למוזיקה, שאיננה מכאן.
- השעון הישן שפסק מלכת בעמ' 13 חוזר ומהדהד בעמ' 18.

עם זאת, החזרות – על כל ממדיהן – אינן מפריעות, לא להתפתחות העלילה ואף לא להתפתחות המוזיקה. הסולמות נוסקים וחותרים ליעד כלשהו; הפראזה החוזרת שואלת שאלות ומספקת להן תשובות; מהשאלות ומהתשובות נבנים נושאים רחבי יריעה; הרומנסה מגיחה מתוך הרפריינים שלה אל תוך האפיזודות ומגלה בעזרתן מחזות צליליים חדשים ובכלל זה אזורים של סער ופרץ; אמנם המספר חוזר ערב ערב לפינת ההאזנה החשאית שלו, אבל מפעם לפעם הוא מצויד במידע חדש נוסף בדבר מקורם של הצלילים וזהות האמן המבצע, ולבסוף אף מעז ונכנס לחדר האוכל פנימה, ומאזין "ברשותה, נחבא אל הצלילים" (עמ' 17). החזרות וההדהודים מקנים לסיפור משהו מצורת הרונדו – מעין רפריינים קטנים המופיעים שוב ושוב, וביניהם אפיזודות המקדמות את העלילה.²¹ וכשם שהרומנסה מסתיימת בנפנופי הפך של הקודה כך גם סיפורנו נפרד לקראת סופו ממשפחת הפסנתרנית, משפחת עולים גולים שאחריתה אינה ידועה לנו. לבסוף נפרד המספר מהנער שהוא היה פעם. "[אותו נער] שהתפתה לחשוב שזה שפה הוא הכול, עד שכמעט ונכנע" (עמ' 18). עד שנשתלחו בו אותם צלילים.

²⁰ קהלת א, ו.

²¹ דן מירון מוצא שהסיפור מתפתח לפי קווי המתאר של צורת סונטה (מירון [לעיל הערה 8], עמ' 5). הקושי העיקרי בתיאור זה הוא שהוא אינו תואם את הפרופורציות בין החטיבות העיקריות: "התצוגה" משתרעת על פני חמישה עמודים כמעט, ולעומת זאת "הפיתוח" ו"הרפריזה" יחדיו מסתפקים בפחות משניים וחצי עמודים. אולם אם נימנע מדקדוקי עניות ונאחד את תפיסתו הצורנית של מירון עם דימוי הרונדו שהוצג לעיל, נקבל צורה המכונה "רונדו־סונטה" (צורה אשר בה חלקו של הרונדו או כולו מאורגנים באמצעות עקרונות מבניים של צורת הסונטה). כמה חבל שהפרק המדובר מתוך ק. 466 איננו כזה.

לשיר שירי נכר על אדמת ציון. לפי "גילה"²²

בכפר הנוער מותר לדבר על הכול, זאת אומרת על כל הקשור להווה ולמתהווה, עד לשמועה הרכילאית העסיסית האחרונה. באשר לעבר – יפה השתיקה. "כאילו כל מי שהיה כאן קיבל עליו נדר, לא לדבר. לא לספר, לא ליילל, ולא המורים שאלו ולא הילדים סיפרו וגם לא רצו לספר וגם לא כן רצו ורק לא מצאו למי" (עמ' 86). והנה באה המוזיקה, מפרה את נדר השתיקה ומאיימת להפר את חוק האל־דמע. באחד מ"ערבי הקבוצה" השמיע המדריך שיר של שוברט מעל גבי הפטפון הישן. בתחילה מקשיבים בהיסח הדעת, אך לבסוף פועלים הצלילים את פעולתם הלא נמנעת, והדמעות מתחילות לחנוק את הגרון.

השיר אינו מוזכר בסיפור בשמו המפורש, אבל עדה ברודסקי בטוחה שמדובר ב"עץ התרזה" (Der Lindenbaum), השיר החמישי במחזור "מסע החורף" של פרנץ שוברט, למילותיו של וילהלם מילר (להלן דוגמה 2).²³ היא נתנה הד לכך בתוכנית רדיו שערכה על המוזיקה המאזכרת בסיפוריו של ס' יזהר. ברודסקי הסתמכה על היות השיר, על תמלילו, מוכר לנערים ולנערות דוברי הגרמנית, ואכן עסקינן בליד שהפך ברבות הימים שיר עם. אין זה מסלול שגרתי בתולדותיו של שיר. בדרך כלל העממי עולה במדרגו כאשר קומפוזיטור מוצא לנכון לעשות בו שימוש במסגרת מוזיקה אמנותית. כאן המסלול הפוך – האמנותי הופך עממי, כנראה בזכות חלקיו הקליטים והנוחים לשירה בציבור. את השאר אפשר פשוט להשמיט.

דוגמה 2: פרנץ שוברט, "עץ התרזה", מתוך המחזור "מסע החורף", תיבות 9-24 (שני בתים ראשונים),

מנגינה ומילים בלבד

Am Bru - nnen vor dem Tho - re da steht ein Lin - den baum; ich
 träumt in sei-nem Scha-tten so man-chen sü-ssen Traum. Ich schnitt in sei-ne Rin-de so
 man - ches lie-be Wort; es zog in Freud' und Lie-de zu ihm - mich i-mmer fort.

²² יזהר, צדדיים (לעיל הערה 1), עמ' 81-91. ההפניות בסוגריים בסעיף זה הן כולן לסיפור "גילה".
²³ עדה ברודסקי, שהייתה בעצמה חניכה בכפר הנוער בן־שמן, קבעה נחרצות באוזניי, בריאיון טלפוני שערכתי אתה, שמדובר ב"עץ התרזה", עקב הפופולריות הרבה של גרסתו העממית בקרב חניכי בית הספר החקלאי.

השיר חב את קליטותו לפשטותו המלודית ולמקצבו הנינוח. הפיסוק הטקסטואלי תואם את הפיסוק המוזיקלי, ללא גלישות וחריגות. תכונות אלו ניכרות גם בגרסתו המתורגמת.²⁴ שמונה שורותיו של הבית הראשון נתונות להלן כשהברותיהן פרוסות על פני התיבות המוזיקליות כפי ששוברט הלחין אותן (בקירוב):

”עץ התרזה”, שורות 1-4 בתרגומה של עדה ברודסקי: תרשים פרוזודי-מוזיקלי

מקרא: הכוכביות מציינות הפוגות שמשכן כמשך כל אחת מהברות. ההפוגות עשויות להאריך את ההברה שקדמה להן או לשמש הפסקה; הספרור העלי ממקם את פעמות המשקל המוזיקלי ומונה אותן (שלוש פעמות בתיבה); הקווים האנכיים אינם אלא קווי תיבה. המרווח התוחם של כל פראזה נתון בסוגריים.

פראזה ראשונה (קווינטה):	פראזה שלישית (סקסטה):
3 2 1 3 2 1	3 2 1 3 2 1
על י- * - ד ה- באר ב' ש- * - ער- * *	מ- לו- * - ת ח-י- בה ב' ג- * - ז- * - ע *
3 2 1 3 2 1	3 2 1 3 2 1
שם ע- * - עץ תר- זה ני- צ- * - * - ב *	אח- רו- * - ט לי לית- מי- * - * - * *
פראזה שנייה (קווינטה):	פראזה רביעית (אוקטבה):
3 2 1 3 2 1	3 2 1 3 2 1
ב' צ- * - ל ב' דיו ח- ל- * - מ- תי * *	ב' גי- * - ל ו- כ-ע- צ- * - בית *
3 2 1 3 2 1	3 2 1 3 2 1
שלל ח- * - לו- מות ז- ה- * - * - ב *	אמ- צא- * - שם מ- קן- מי- * - * - * *

כל צמד שורות מתלכד לכדי פראזה קולית אחת, אך בלי לאבד את הסימטריה הפנימית. הפראזות הללו מתנהלות במנעד מוגבל ונוח המתרחב בהדרגה. המשקל הפואטי הוא טרימטר יאמבי (שלוש הטעמות לשורה), הווה אומר השורות קצרות. לו היו שורות אלו מולחנות כפשוטן במשקל מוזיקלי זוגי היה הטקסט חסוף מדי. שוברט יצק אותו למשקל משולש מתוך הארכת ההברה המוטעמת הפותחת את השורה וההברה הלא מוטעמת הנועלת אותה, דבר המאט קמעה את מרוצת הברות ומשרה רוגע. בדרך זו הקנה שוברט לטקסט אופי סיפורי יותר.

לא כל בתי השיר כפי ששוברט הלחין אותם מתמסרים באותה מידה לשירה ”עממית”. אחרי הבית הראשון בן שמונה השורות הולך הלחן וחותר תחת צביונו העממי-סטרופי: המחצית הראשונה של הבית השני (”נדדתי גם הלילה”) עוברת מינוריזציה בלי להפר עדיין את הקונטור המלודי, ואילו המחצית הראשונה של הבית השלישי (”אל מול פני נשבו / רוחות צינה וכפור”) פורצת את המסגרת המלודית, הופכת נסערת, ומשמרת רק את הנוסחה הקצבית. שוברט חוזר פעמיים על המחצית השנייה של הבית השלישי (”עתה לנדוד הרחקתי”) כדי לשקם את אופיו המקורי של

²⁴ ”עץ התרזה”, עדה ברודסקי (עורכת), הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 82-85 (מקור ותרגום).

השיר כפי שהסתמן בבית הראשון.²⁵ קטעי הפסנתר (הפרלוד, האינטרלודים והפוסטלוד) מקנים גם הם לשיר אופי של ליד, דהיינו שיר אמנותי. כאשר שרים אותו בסגנון עממי (למשל בעיבוד למקהלת ילדים) משמיימים את המעטפת הפסנתרנית ומקנים לכל הבתים את המנגינה המזורית של הבית הפותח.²⁶

התרזה היא עץ הצומח באזור הממוזג הצפוני. היא איננה מכאן. אין זו אותה תרזה המוזכרת בתנ"ך (שיש המזהים אותה עם הקטלב או עם האלון). מתרגמי הספרות העניקו את שמה לעץ הטיליה, הצומח הרחק, צפונה מכאן. ייתכן שדי בשם העץ בגרמנית (לינדנבאום) כדי להפיח רוח געגועים באותם נערים ונערות שהגיעו הלום מווינה ומברלין. כמו כל שירי "מסע החורף" מקיים גם שיר זה את הדיכטומיה הלא נמנעת בין העבר הבהיר, האביבי והמזורי להווה העגמומי, האפלולי, החורפי והמינורי. תחת עץ התרזה חלם הדובר את חלומותיו באביב ימיו, ואל סביבת אותו עץ נקלע בנדודיו החורפיים. כעת מציעים לו ענפי העץ (במזור) מנוחה ומרגוע, שמשמעם על פי הקוד הרומנטי – מוות.

האם מהלכו של השיר תואם את מהלכה של התמונה המתוארת בטקסט, בעמודיו האחרונים של הסיפור?

יושבים במעגל, אחדים יחד אחדים נטושים להם, שומעים קצת בפיזור, וזה זמן טוב לפיזור, וקצת בקשב ואחדים גם מקישים בשקט את הקצב ביחפותיהם, ואחדים עיניהם משוטטות אולי יפול איזה רגע והכול ישתנה לאיזה אירוע של יותר פעילות, ופתאום ומה ששר הזמר שבפטיפון נשמע מוכר ומישהו גם התחיל ללכת איתו בלי קול ועוד מישהו הבין ונפתח גם לו, או לה, אבל בשקט, בשקט, מתחילים מהמים את המנגינה המוכרת, שאחדים או אחדות גם ידעו את המלים וממש בגרמנית, שמזמן לא עלתה על שפתיהם, ונעשה קשוב עמוק, ומי ששר הניד ראשו בשקט, מפני שהחשאיית הייתה פתאום אמת ובדיוק נכונה (עמ' 90).

את זמן ההצתה הממושך אפשר לזקוף לזכות המבוא הפסנתרני הארוך יחסית, העשוי להימשך קרוב לחצי דקה. אם אכן הכירו המאזינים דוברי הגרמנית את השיר בגרסתו העממית, עלה בידם לזהותו רק עם כניסתו הקולית של הזמר. עם זאת, המבוא אינו מהסוג המעורר את המאזין להקיש את הקצב ברגליו בעת ההאזנה.

יושבת לה האנזי ומקשיבה, שתי ידיה על לחייה ומאחוריה עומד חנניה שקט וידיו בכיסים, ויושבת לה גילה ידיה שלובות לה בחיקה [...] שרים בשקט, ואחדים עם המלים כי זה שיר ידוע, ושרים עם הפטיפון נורא בשקט, וכעת זה תופש, נורא תופש כעת, תופש גם בגרון, והאנזי בולמת כעת לתוכה אבל הדמעות בשקט, וגילה כיסתה פניה

²⁵ השמטת החלק האמצעי המינורי הנסער בגרסה העממית של "עץ התרזה" מזכירה את ההשמטה הספרותית של החטיבה האמצעית הנסערת מתוך תיאור הרומנסה של מוצרט ב"פסנתר בודד בלילה" (ראו למעלה).

²⁶ בגרסה העממית מופיע הלחן של שוברט לבית הראשון בשינויים קלים: שתי השורות הראשונות מסתיימות במצב טרצה במקום במצב אוקטבה; צמד השורות האחרון בכל בית חוזר על עצמו, כפי ששוברט עושה רק בסוף השיר.

בידיה, חנניה זקוף ועיניו למעלה, אבל גבריאאל כאילו רק מסדר את הווילון שכאילו זוהי רק כתפיו רוטטות לו, הבחור, שרים בשקט, יש כנראה בגרמנית משהו שמי שמבין, זה מחמיץ לו את הלב, שפתיים אומרות בשקט את מילי השיר, יודעות אותו לא מכאן לא מכעת מימים אחרים, ורק שרים בשקט, לא מתייפחים לא אמא ולא אמאלה ולא אבא ולא אוי ולא אהה, ולא אומרים דברים אבל זה יוצא כעת בשקט, כל כך, מתוך מקום אחד רחוק סגור מושק נשכה ושלעולם לא יגמר [...] עד שסכר הדמעות מתחיל להיסדק יותר ויותר והמעצורים הולכים ומתמוטטים [...] ויודעים פתאום שיש איזה בור באמצע, ושאסור, בור שחור מאד, ושאי אפשר, ושבאמצע הכול רק בור שחור. וזה הכול. ואין מה לעשות. ואחר כך נגמר, התקליט, ולא זזים (עמ' 90-91).

בניגוד לשיר הסטרופי, כתיבתו של יזהר רציפה (through composed). כל פסקה בת עשרות שורות אינה אלא משפט אחד ארוך המפוסק באמצעות פסיקים רבים לאמירות רבות וקצרות המשלבות מדרג לשוני גבוה עם נימה ילדותית. זהו שילוב ייחודי של הפרגמנטלי עם המשכי, כמו מעטה קרח סדוק של נהר, ששבריו נישאים בזרם. הפסקה המצוטטת לעיל חריגה במקצת. אחרי 28 שורות של משפט אחד רציף מופיעים משפטים קצרצרים, בני מילים ספורות: "וזה הכול. ואין מה לעשות", ואחר כך גם: "ונבוכים מאד. ואולי לא היה צריך". כאילו אזל הדלק. אמנם עדיין וי"ו החיבור מתכחשת לנקודות ומנסה לאחות את שברי המשפטים הקצרים ולשמור על הזרימה, אבל סימני הפיסוק הנחרצים מדברים בעד עצמם. הם מדברים בעד הצורך לשים קץ לאירוע שעלה על גדותיו, לטשטש את שובל המבוכה שנוותר אחרי, לחלק תה לכל הנוכחים ולצפות בקו האור המסתמן מתחת לדלת ומציין את סוף הלילה, כמוהו כקו העבה התוחם את התיבה האחרונה בתווי השיר.

הוולס והליד

מסופו המוזיקלי של הסיפור נקפוץ לתחילתו, שגם היא מוזיקלית למדי – ערב ריקודים בליווי אקורדיון. זהו לכאורה תיאור של הווי מקומי, אבל הוא מתחבר למסורת ספרותית ואופראית רבת שנים. נשף מחולות מספק פתיחה נוחה לעלילה מכיוון שהוא מאפשר אקספוזיציה של דמויות ושל מערכות יחסים. ואכן, עד מהרה גם הריקודים "המקומיים" (ולמעשה, המזרח אירופיים) מפנים מקומם לוולס, המחבר אותנו – כמו הליד, שיופיע מאוחר יותר – לארצות מוצאן של האנזי, של גילה ושל בני נוער אחרים:

[גילה והאנזי, שתיהן רוקדות בכל מאודן ושרות בכל קולן, בצל האקורדיון שכיסה הכול במקצבי הנסערים [...]] אבל לא היו יפות מהן ולא מפליאות רקוד מהן כשהגיעה שעת הוולסים, תנועותיהן נעשו אז כברבור שחזר למים, בקלות בחן וביופי [...] כל מיני ההורות, הקרקוביאקים והצ'רקסיות למיניהן וכל דילוגי הזוגות לא היו אלא כפריעת מס הכרחית לילדי המקום הזה, ואילו הוולס הוא המולדת. אי שם בווינה, בברלין ואולי בפראג (עמ' 84).

מעניין להיווכח שמחול הוולס אינו מעורר פרץ רגשות דומה לזה שמעורר הליד, אף שגם בכוחו להחיות את העבר ולהתקשר למחוזות אחרים. לעומת הוולס, שגם לשתיהן גילה והאנזי לפרוח, הליד הוליד את המלנכוליה. צלילי "המולדת" כשהם לעצמם יכולים היו להפיק מהשתיים חדות חיים וצער אובדן כאחד. אלא שהוולס יכול היה להיעקר ממקומו ולהכות שורשים חדשים בכפר

הנוער כמחול חברתי המתחבר לכאן ולעכשיו, לקשרי הזוגיות החדשים, "[כש]חנניה הדק והגמיש [ש]היה כמי שנולד ונועד להאנזי, נושא בקלות ידה זו ומחבק גזרתה בידו זו, מוליך ומסחרר מרפה וסוחף, ועל כתפו נחה באמון ידה של האנזי" (עמ' 84).

זיקתו של הוולס לחייה הקודמים של האנזי ולחייה האפשריים שזכה להבלטה בסיפור: "[...] אילו למשל נשארה האנזי הזאת, כזאת, בת שש עשרה, שם בווינה ולא היה קורה שם כל מה שקרה, אלא עם השמלות ועם כל אולמות הריקוד ועם כל המוסיקה ההיא שקוראים לה מוסיקה וינאית ובייחוד עם הוולסים, עם כל מילות ההקטנה המתוקות שיש להם, עם המוסיקות שלהם המסחררות את הראש לגמרי לוטפות ומתלטפות ומתחנפות פי כמה כשהן פונות אל ילדה יפה במיוחד" (עמ' 85). את כל האפשרויות הללו מונה יזהר כהמשך מידי לתיאור היקרעותה של האנזי מאביה ומאמה על רציף הרכבת. הצימוד הזה מעלה את האפשרות שצילילי הוולס יהיה בכוחם להעלות באוב את כל שאבד. אך זה אינו מתרחש.

מתוך כך יכולים אנו לעמוד על ההבדל בין מוזיקה פונקציונלית למוזיקה לשמה. אמנם אפשר לטשטש את הגבולות בין השתיים ולהאזין למוזיקה פונקציונלית באולם קונצרטים או לעשות את היפוכו של דבר ולנתק מוזיקה מאולם קונצרטים ולעשות בה שימוש פונקציונלי, אולם הסיפור שלפנינו תורם לחידוד הפער בין שני הביטויים השונים הללו. הוא אפילו הופך את היוצרות. לכאורה, מוזיקה פונקציונלית לפותה בנסיבותיה ואינה מתפרדת מהן בקלות ואילו מוזיקה לשמה אמורה להיות גמישה וחופשית יותר ולהישמע בכל מקום ובאותו אופן. והנה קורה בדיוק ההפך – המחול החברתי שומר על הפונקציה שלו גם כשהוא מנותק מארצות מוצאו. אפשרויות חברתיות שנסתתמו שם נפתחות מחדש כאן. האנזי לא הותירה את יופייה מאחוריה גם אם איבדה את הגדרובה שלה ובכלל זה את שמלות הריקוד. הסחף והסחרור של הוולס מתקיימים גם כאשר מעתיקים אותו מאולמות הריקוד הווינאיים לצריף המועדון בכפר הנוער. גם כאשר התזמור הגולש או פסנתר הכנף הסלוני מצטמצמים לאקורדיון פשוט.

בעוד הוולס אינו חדל במקומו החדש לשמש זירה מוצלחת למחוות החיזור המחמיאות "הלוטפות והמתלטפות", הליד, מבחינת השפעתו, עובר מטמורפוזה טוטלית כאשר הוא בוקע מהפטפון הנושן של כפר הנוער. הוא פוער "בור שחור מאוד" באמצע ההוויה המקומית, ובעצם אין הוא פוער אותו אלא מסיר מעליו את לוט ההדחקה. רישומו מתעצם גם משום שהוא הופך זמר עם מז'ורי נחמד ולא מרגש במיוחד לשיר אמנותי החושף את משמעות המילים "נדודים", "חושך" ו"רוחות צינה וכפור", ומקנה ל"מנוחה" ול"מרגוע" את הפשר המורטלי שלהן.

ג'ורג' של שוברט

הסבר משלים להיפעלות הרגשית של הצעירים והצעירות מ"עץ התרזה" עשוי להתקבל ממעמדו של שוברט בקרב יהודי גרמניה ואוסטריה כפי שמתארת אותו לילי הירש בספרה התזמורת היהודית בתקופה הנאצית.²⁷ לדבריה, אלו החזיקו בשני מיתוסים: האחד, סובלנותו הדתית של שוברט כלפי היהודים לאור נכונותו להלחין – לבקשת הקנטור סולומון זולצר – מוזיקה מקהלתית לבית הכנסת

Lily E. Hirsch, *A Jewish Orchestra in Nazi Germany: Musical Politics and the Berlin Jewish Culture League*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010, pp. 90-106

בווינה; המיתוס השני מעמיד את דמותו של שוברט כ"אאוטסיידר" אולטימטיבי, כמי שהיה לא מקובל בזמנו וכמי שהתקבלותו איחרה לבוא. כמוהו כנווד ב"מסע החורף" שנפלט מחברת בני האדם, אשר מקומו לא יכירנו בכל מקום יישוב והוא זר ומנוכר לכל מי שנקרה בדרכו.

האחרות של שוברט ונבדלותו עשויות להתפרש ברוח התקופה כסממן של טוהר, המאציל על יצירתו יופי לא פגיע. על פי מקורותיה של הירש, עץ התרזה השוברטי, בגזעו המלכותי ובצלו המשתרע ברחבות, נתפס לפי הקודים הרומנטיים כמגונן מפני העולם החיצוני המאיים והפוגעני וכסמל לתום הילדות.²⁸ היהודים, שהוקעו וסומנו כאחרים וכמנוודים, יכולים היו להזדהות עם האחרות שיוחסה לשוברט. יצירותיו, למרבה הפלא, חמקו מהאיסור הנאצי הגורף לביצוע מוזיקה לא יהודית בידי יהודים, ואכן הן בוצעו במסגרת הפעילות המוזיקלית של "ברית התרבות" (Kulturbund).²⁹ כיוון שכך, אין לפסול את האפשרות שה"שוברטופיליה" שספגו גילה, האנזי וכל השאר בארצות מוצאם (ואשר מדריכם לא נחשף אליה) הדהדה בנפשם עם הישמע צלילי "עץ התרזה" מעל גבי הגרמופון.

סיפורה של גילה שונה משני הסיפורים המוזיקליים שקדמו לו בקובץ מבחינת טיבו וכיוונו של המגע המוזיקלי. בשני הסיפורים הראשונים היה המספר בצד הנפעל, ואילו ב"גילה" הוא הפך שלא ברצונו לצד המפעיל. הוא הפך מתלמיד למורה, מחניך למדריך, ממאזין למשמיע (אף על פי שלא היה בשל עדיין להיפוך הזה ומצא עצמו נסחף אחר שומעיו וסוחף אותם למחוזות מסוכנים).³⁰ מבחינה זו, קרוב יותר ל"חרלמוב" ול"פסנתר בודד בלילה" סיפורו של חבקוק, שאותו הזכרנו בראשית הדברים ובו גם נסיים.

וגר באך עם ישעיהו. לפי "חבקוק"³¹

לכאורה יכול "חבקוק" להימנות עם הסיפורים המוזיקליים המוכרים לנו מהקובץ צדדיים. אותו מפגש בין נפשות צעירות "בעלות חסך" לבין דמות בוגרת שיש בה משום מענה מוזיקלי לאותו חסך. אלא שחבקוק (האישי) קורץ מחומר אחר. אמנם גם הוא בא משם, אבל אינו בחזקת גולה מוזיקלי מכיוון שאין הוא תופס עצמו ככזה. הוא חי, נוהג ושח כמי שנטוע באדמתו, או אולי כמי שאינו זקוק לאדמה להיות נטוע בה ודי לו בכינורו ובצורכי קיומו הבסיסיים ביותר. הוא שרוי בהווה ממש ואינו מנסה לטוותו מתוך מחזור העבר. אם הוא חורג מההווה הוא פונה אל העתיד בעזרת מפותיו האסטרוטולוגיות. הוא אינו חי כחרלמוב בעולם של תחליפים, וכלי הנגינה המיטלטל שלו הולך עמו באשר ילך.

²⁸ שם, עמ' 99.

²⁹ שם, עמ' 106.

³⁰ אמנם ב"גילה" אין לנו מספר בגוף ראשון, והמדריך מוזכר בגוף שלישי, אבל לאור היסוד הביוגרפי שבשלושת הסיפורים אין קושי לזהות את המדריך בסיפור זה עם המאזין הלילי ב"פסנתר בודד בלילה", ואת שניהם עם הסמינריסט ב"חרלמוב", שהרי יזהר למד הוראה בסמינר בית הכרם והיה מורה צעיר בכפר הנוער בן-שמון (ראו למשל אצל טובה רז, "לזכרה של תקופה", מאזניים, ע, 9 [1996], עמ' 25, סמוך להתחלה).

³¹ יזהר, חבקוק (לעיל הערה 2), עמ' 57-81. ההפניות בסוגריים בסעיף הזה הן כולן לסיפור זה.

חבקוק אינו כפוי על תלמידיו מכורח תוכנית לימודים כלשהי. הבאים לשמוע את נגינתו ואת שיחו, מרצונם הם באים. ואין הבאים עומדים לפניו כתלמידים לפני רבם אלא יוצאים ובאים במעונו כרצונם ועושים בו כבתוך שלהם. אך משנכנסים הם למרתפו של חבקוק הם משילים מעליהם עד מהרה את הלצון ואת הלהג הקולני ומתעלים עם המוזיקה לספרות אחרות של התמוגגות והגות. הם מסתופפים במרתף ונושמים אוויר פסגות: "רק בטהובן הגדול לימינו וכוכבי אל לשמאלינו" (עמ' 71). תלישותו של חבקוק מהווי החיים של "תלמידיו" השוחרים לפתחו באה לידי ביטוי מסוים במלחמה, כשעליו לכתת כינורו לכלי חפירה: "לוחם לא היה ולא יכול היה להיות. מימיו לא נשא נשק ולא ידע כלי מלחמה, וגם קשיש למדי היה, ולפיכך עשאוהו חופר ביצורים" (עמ' 80), דבר שלא מנע את נפילתו מרסיס פגז תועה ערב היכנסות ההפוגה לתוקפה.

במהלך הסיפור מוזכרות שלוש נגינות של חבקוק: הקונצ'רטו לכינור של בטהובן, סונטה לפסנתר ולכינור של מוצרט, שהמספר שכח לדבריו את ציונה, וסונטה לכינור ללא ליווי מאת באך (ללא פרטים מזהים נוספים). המהלך מקונצ'רטו לכינור ותזמורת דרך סונטה לכינור ולפסנתר, לכינור סולו, מתפתח כמעין תמונת תקריב. בתחילה נדרש המאזין לדמיין תזמורת שלמה שאיננה בנמצא, אחר כך עליו לדמיין את הפסנתר החסר (שכמו התזמורת הוא רביקולי), ולבסוף אנו נותרים עם כינור סולו ולפנינו חבקוק "נטו", הוא וכינורו ותו לא. את ההתפתחות הליניארית הזאת חותכת ומפרה ההאזנה לסימפוניה השביעית של בטהובן מעל גבי תקליט, התופסת את מקומה בין האירוע המוצרטי לאירוע הבאכי. האזנה זו כאילו פוגמת בסדר הטוב, אבל היא שותפה לכינונו של קרשנדו רב רושם המתבטא בהעצמה הולכת וגדלה. כל אירוע אדיר ורם מקודמו: מאירוע דידקטי הסברי דרך רבישיח מתפלסף עד הולדת הנבואה מתוך רוח המוזיקה (או להפך). הרוח המקראית הנושבת בסיפור מתחילתו הולכת וגוברת גם היא, ועמה הולכת ומתעצמת דמותו של חבקוק עד שנעשה ראוי לשמו, או ליתר דיוק לכינויו, "חבקוק", שהעניקו לו צעיריו (שהרי שמו המקורי ידידיה). מאסטרולוג ("איצטגנין", "הובר בכוכבים" ובעצם "מגיד עתידות") הוא גדל והופך אחד מתרייעשר נביאים. הכינוי שהוענק לו מתוך שמץ גלגול להתעסקויותיו ההורוסקופיות כאילו מגשים את עצמו, ונבואתו לא בראיית העתיד כוחה אלא בהאדרת ההווה. במקביל לאותו קרשנדו הולך וגדל גם חוג המאזינים: בנגינת הקונצ'רטו נוכח המספר לבדו, לאחר מכן הוא מביא עמו שניים-שלושה מחבריו הקרובים, ולעתים מתרחב המעגל ונערה מתפרצת לחדר ומצטרפת לאחרים.³² אך בכך טרם נסגר מעגל הקרואים: "גם ישו והייתה הדלת נפתחת וישעיה הנביא היה בא יורד במדרגות" (עמ' 74).

המוזיקה, כמו המקרא, מדברת כאן בשתי לשונות. האחת עשויה "מילים מופלאות שאין להן פשר אבל הוד להן וקסם להן" (עמ' 71), ואילו השנייה מספרת סיפור. שתי הלשונות מודגמות מתוך שני פרקים סמוכים בספר ישעיהו (יח, יט), המקושרים לטהובן ולבאך בהתאמה.³³ הציטוט הראשון נשמע, ללא פרשנות, כחרוז מתוך שירת אייגין (נונסנס): "הו ארץ צלצל כנפיים, הוי, גוי

³² הנערה המוזכרת בסיפור היא לימים נעמי סמילנסקי, רעייתו של יזהר.

³³ למעשה חל כאן היפוך מוזר: בטהובן מתקשר כאן למלל אנימטי מופשט כביכול, ואילו באך למלל נרטיבי. הדבר עומד בניגוד לתפיסה הרווחת, שלפיה באך מגיע ביצירותיו האינסטרומנטליות לביטוי מוזיקלי מופשט בתכלית, לעומת בטהובן, הניצב כאילו על סף הדיבור בצלילים.

ממושך וממורט. גוי קרקו ומבוסה אשר בזאו נהרים ארצו" (עמ' 71).³⁴ מילים "נטולות פשר" אלו הופכות מוזיקה: אינך מבין את משמעותן, ובכל זאת נימתן נהירה לך. הן מבליחות בזיכרונו של הדובר בערבוביה, כמעין ג'יבריש מרוזם, כדי להביע בהן את "ההתמוגגות", את "ההתעוזות" ואת "ההתלהבות" שעוררה יצירתו של בטהובן בו ובחבריו (ואין כאן ציון מפורש של יצירה מסוימת).

הלשון השנייה נשגבת גם היא, אך מנוסחת במילים מובנות. הסונטה ללא ליווי של באך, אליבא דחבקוק, איננה אלא פרפרזה על פרק יט בישעיהו, למן הפסוק הפותח: "הנה אדוני רוכב על עב קל" (עמ' 75). אותו מוטיב עוברי שהכול צפון בו והכול מתפתח ממנו. אך "מי יוכל לשער את חומרת הבאות, את הטמון במעי העב הקל, ואיך פתע הכבד מכול מתבקע ממנו" (עמ' 76). ואכן, מוטיב מוזיקלי עשוי לצפון בחובו התרחשות צלילית גורפת, אבל אנו יודעים זאת רק בדיעבד. מי חכם וידע איזו סערה מביא בכנפיו העב הקל שבאופק; איזו נבואת חורבן ותחייה תעלה ותצמח מזרע הפורענות החבוי במוטיב הפותח.³⁵

הממד המקראי המוענק למוזיקה של בטהובן ושל באך כאילו מעגן אותה באדמת ישראל ומיישב את הסתירה בין מכורה לגלות. ב"פסנתר בודד בלילה" הקרינה הפסנתרנית על המספר את הווייתה כגולה בארצה. בד בבד עם ההתעלות הוא חש עצמו בארץ ישימון. תחושת הגלות של מי שמפיקה את הצלילים שמקורם במכורתה המוזיקלית מיתרגמת לתחושת הפרובינציאליות של מי ששומע אותם. לא אלו פני הדברים ב"חבקוק". בחוגו של חבקוק מדבר באך בלשונו של ישעיהו. הכאן והעכשיו מתחברים עם האז והרחוק. ההתכה של באך וישעיהו מתחוללת ממש כאן, בהווה, במרתפו של חבקוק, והנשגב הופך נגיש. כך משכין חבקוק הרמוניה שמימית בקרב מאזיניו הצעירים. הוא קושר בין העולמות ואינו מעמת אותם בדרך ההנגדה. הוא מאזרח את הצלילים הזרים, וכבר אינם בגדר ציפורים אקזוטיות המעוררות כמיהות אל מעבר לכאן. ואכן, ברבות הימים הופכת ישראל "מעצמה מוזיקלית" המטפחת מוזיקאים מחוננים מראשית צמיחתם, ואף אם הם יוצאים ממנה ומתעופפים אל ארבע כנפות תבל הם עדיין שגריריה.

³⁴ לפנינו ציטוט מקוצר ולא מדויק מישעיהו יח, א, ב.

³⁵ כאמור, המחבר אינו נוקב בשם הסונטה שבה מדובר, וספק אם הוא מפריד בזיכרונו בין סונטות לפרטיטות. התיאור הספרותי גם אינו מפורט די הצורך לזהות את היצירה. מהכתוב אפשר להבין שחבקוק מפרש בדבריו את הסונטה כולה, אבל סביר יותר לייחס את פרשנותו לפרק מסוים אחד. נטייתו של יזהר להתייחס בסיפוריו ליצירות בולטות עשויה להוביל אותנו לשאקון מתוך הפרטיטה השנייה ברה מינור. "העב הקל" הפותח וסוגר את הנבואה עשוי להיות הנושא בן שמונה התיבות הפותח וסוגר את השאקון.