

הסונטות לפסנתר של מוצארט (טקסט של הרצאה מודגמת לדיסק הראשון של הקלטת כל הסונטות של מוצארט)

בעיני רבים הסונטות לפסנתר של מוצארט אינן נחשבות לשיא יצירתו, בהשוואה לקונצ'רטי לפסנתר ולתזמורת או לרביעיות כלי המיתר למשל. במיוחד מוזנחות הסונטות המוקדמות (ק. 284-279) מ-1775. בעיני, אלה יצירות מופת שמגלמות איכויות מוסיקליות נדירות, האופייניות לכלל יצירתו של מוצארט, וכמה מסודות המחשבה הקומפוזיציונית שלו במיטבה. אציין כאן שני עניינים, ועליהם אפשר להוסיף כהנה וכהנה.

אקדים הערה כללית לגבי כמה מונחים שאשתמש בהם בהמשך. "סונטה" הוא כינוי לסוג יצירה מוסיקלית הכתובה לכלי נגינה. לסונטה היסטוריה ארוכה, אך החל מהתקופה הקלאסית רוב הסונטות כוללות כמה פרקים – בדרך כלל שלושה או ארבעה. "צורת סונטה" היא אחת הצורות הנפוצות והאופייניות של הסגנון הקלאסי. היא התפתחה והתגבשה בעיקר לקראת מחצית המאה השמונה-עשרה, ומאז כמעט כל הפרקים הראשונים, ולפעמים גם פרקים אחרים, בסונטות, בסימפוניות, בקונצ'רטי, ברביעיות וביצירות רבות אחרות, כתובים בצורה זו. ישנן גרסות ווריאציות שונות של צורת הסונטה, ולמעשה אפשר לדבר על צורות סונטה. אך בעיקרו של דבר, בנוסח כולל וסכמטי, צורת סונטה בנויה משלושה חלקים עיקריים: "תצוגה" (אקספוזיציה) שבה מוצגים הנושאים העיקריים – בדרך כלל שני נושאים, הראשון ב"סולם הבית" – הטוניקה – והשני בסולם הנגדי – הדומיננטה; "פיתוח", שבו מפותחים הנושאים במסגרת מעברים (מודולציות) הרמוניים שבעיקרם יש מעבר מהדומיננטה של הנושא השני בחזרה לטוניקה; "מחזור" (רפרזיה) שבו חוזרים על עיקרי התצוגה, כשהנושא השני, שהיה בתצוגה בדומיננטה, מועבר לטוניקה, שבה היצירה בדרך כלל מסתיימת. לפעמים נוסף לחלקים אלה סיום (קודה) קצר. זהו כאמור תיאור סכמטי וכללי ביותר שנועד להתמצאות כללית, ומימושו ביצירות שונות כולל שינויים ומרכיבים נוספים, ולא ניכנס כאן לפירוט.

העניין הראשון שברצוני לציין כאן הוא זה: בחלקי התצוגה שברבים מהפרקים הראשונים בסונטות של מוצארט בולטת היכולת המופלאה שלו לארגון לכיד, שקול ומאוזן, של חומר מוסיקלי שהוא עשיר ומגוון במיוחד, הן מבחינה הבעתית והן מבחינה מוטיבית ומבחינת המרקמים המוסיקליים שבו. עניין זה – ארגון לכיד של חומר עשיר ומגוון – אופייני למוסיקה של מוצארט, ומהווה חלק מסוד קסמה. הוא בולט ברבות מיצירות המופת שלו, והאופרות הגדולות בכללן. למוצארט היתה יכולת מופלאה להתאים "פרצופים מוסיקליים" שונים לדמויות שונות באופרות שלו, ולשלבם יחד במסגרת מרוכזת, בצורה לכידה, מאוזנת ומשכנעת. עניין זה בולט ברבות מהתמונות שבאופרות הגדולות שלו. דוגמא מפורסמת במיוחד היא תמונת המפגש המצמרר, לקראת סיום האופרה דון ג'ובאני, בין דון ג'ובאני ופסל הקומנדטורה המת, שאותו דון ג'ובאני הרג בתחילתה. זו תמונה מופלאה שבה ניגודים לא-נתפסים ממש במפגש הבלתי אפשרי בין שתי הדמויות המנוגדות – דון ג'ובאני ההולל הבלתי נלאה מכאן והקומנדטורה המת מכאן. הקומנדטורה הוא אביה המכובד, הנאמן והאחראי של דונה אנה, שנהרג על ידי דון ג'ובאני כבר בתחילת האופרה, כשניסה לגונן על בתו מפני דון-ג'ובאני, שבתשוקתו הלוהטת אליה כמעט אנס אותה. עיקר עלילת האופרה מתרחשת בצילו של רצח זה, כשדונה אנה וחבריה מנסים לתפוס את הפושע ולהביאו לדין. הם נכשלים, ובתמונת הסיום הקומנדטורה מופיע מעולם המתים כפסל מבעית שנענה להזמנת דון-ג'ובאני לבוא לסעוד איתו, ומנסה לשווא, ניסיון אחרון, להחזיר את דון ג'ובאני ההולל למוטב. דון ג'ובאני מתעקש בהתנגדותו, מה שעולה לו בחייו. זוהי תמונה מצמררת, דרמטית מעין כמותה של מפגש בין ניגודים קיצוניים, שמייצגים תפיסות חיים מנוגדות, או אולי אף את החיים מול המוות. אך לא זו בלבד שניגודים אלה משולבים בצורה לכידה ומאוזנת, אלא שמוצארט עורך את כל התמונה המבעית הזו בצורה כמעט קומית, כשאת המפגש הבלתי אפשרי הזה מלווה דמותו הקומית של לפורלו – המשרת המסכן והמתוסכל של דון ג'ובאני, שהוא למרבה האירוניה, ובאופן אופייני שמשמעותו הפילוסופית עמוקה, היחיד שמבין באמת מה קורה שם ורואה את הדברים כהווייתם. שלושה ניגודים קיצוניים, שלושה פרצופים מוסיקליים שונים המשולבים שילוב שנראה בלתי אפשרי ממש. אך מוצארט, כדרכו, משיג כאן שילוב לכיד ומשכנע בתמונה אחת, שהיא שיאה של אופרת מופת זו. דוגמאות מפורסמות קצת פחות

וקיצוניות קצת פחות יש ברבות מהתמונות באופרות של מוצארט. אך מה שברצוני להדגיש כאן הוא שיכולת מופלאה זו לשילוב לכיד ומאוזן של עושר מוסיקלי מגוון ושל ניגודים קיצוניים אופייני לסגנון של מוצארט בכלל – גם במוסיקה הכלית ה"טהורה" שלו, ובכלל זה גם בסונטות לפסנתר.

דוגמא, אחת מרבות, בסונטות שלפנינו היא פתיחת הסונטה בפה ק. 280. העושר המוטיבי והמרקמי שבתצוגת הנושא הראשון רב ומגוון במיוחד: צעדים מדודים של האקורד המשולש מול ירידות ועליות כרומטיות, והרחבה ניכרת של אלה במסגרת מרקמים ריתמיים שונים, ועוד. אפשר היה לחשוב שעושר זה, במסגרת של כחצי דקה של תצוגת הנושא הראשון, אף רב ומגוון מדי – הוא עלול להקשות על הקליטה ולבלבל – אך הוא מאורגן כאן בצורה כה שקולה ומאוזנת, עד שאין אופיו הכולל של הפרק ולכידותו הפנימית נפגמים בשל כך, ולמעשה כמעט שאיננו חשים בכך. הבה ונראה זאת בצורה קצת יותר מפורטת. [דוגמא 1] – זהו הנושא הראשון בחלק התצוגה של הפרק הראשון. הנושא פותח בארבעה אקורדים, מדודים ומכובדים, כמעט "מלכותיים", ארבעה רבעים המנוגנים בצליל מלא על האקורד המשולש של סולם הטוניקה – פה מג'ור [דוגמא 2]. ומיד אחריהם ניגודם המוחלט – ירידה כרומטית כמעט "מתחננת" [דוגמא 3]. אלה אלמנטים מנוגדים קיצוניים, אך מוצארט משלבם ומלכדם במשפט אחד. לכידות זו מושגת על ידי כך שהירידה הכרומטית נעשית באותו קצב של ארבעת הרבעים המדודים שבפתיחה [דוגמא 4]. גם ה"זנב" המהיר שמחבר בין שני הגורמים הללו תורם לזרימה הטבעית שביניהם וללכידות המשפט [דוגמא 5]. נוכל להעריך זאת כשנשמע מה קורה אם נוותר על ה"זנב" המחבר הזה [דוגמא 6]. ומיד אחרי המשפט הזה מצטרפים מרקמים ופרצופים מוסיקליים נוספים – שונים לחלוטין: ירידה מהירה ו"חצופה" בחלקי השש-עשרה [דוגמא 7] ומיד אחריה – עוד מחווה חדשה: מוטיב סינקופי שובב [דוגמא 8]. לפנינו מגוון עשיר של מוטיבים ומרקמים מוסיקליים שונים, שמשולבים יחדיו באופן לכיד ומשכנע. אחד המרכיבים של לכידות זו הוא קו של מתיחות ריתמית הולכת ומתעצמת ממוטיב למוטיב: מהרבעים שבפתיחה – לשמיניות שבתצורת של יד שמאל – לירידה המהירה של חלקי שש-עשרה – לשלשות – ולמרקם הסינקופי. וכל זה בשתי שורות תווים שלוקחות שניות ספורות. (השוו לך למשל את הפרק הראשון של הרביעייה לכלי מיתר ק. 171. שוב עושר מוטיבי ומרקמי מגוון, שמתפתח תוך האצה מדורגת של המרקם הריתמי; הפעם, לעניות דעתי בצורה קצת פחות לכידה ומשכנעת מאשר בסונטה). [דוגמא 9].

ואם לא די בזה, מוצארט ממשיך לגוון ומוסיף מרקמים מוסיקליים חדשים בחטיבה השנייה של אותו הנושא הראשון, שבה יש מעין פיתוח של שני האלמנטים הראשונים שראינו: הפתיחה המדודה והמכובדת, בעלת האופי הדיאטוני המובהק על האקורד המשולש של פה, מוצגת כאן שוב במסגרת מרקם ריתמי של שלשות (טרילולות) [דוגמא 10] – אלמנט חדש; ומיד אח"כ – העצמה מורחבת של הירידה הכרומטית של הפתיחה, אך הפעם בעצמה מודגשת, בצורה מורחבת ומועצמת ובמסגרת אותו מרקם ריתמי חדש של שלשות [דוגמא 11]. שוב, יש כאן מגוון עצום של מוטיבים, אלמנטים ומרקמים מוסיקליים, שמוצג באופן מרוכז, במסגרת כוללת של כעשרים שניות, ומוצארט מצליח, בתחכום קומפוזיציוני לעילא, להציגו בצורה לכידה ומאוזנת, עד כדי כך שלא רק שהעושר והמגוון של גורמים שונים לא מפריעים, אלא שאנו בקושי שמים אליהם לב, והמוסיקה קולחת וזורמת בטבעיות ובאין מפריע.

עניין זה יכול אולי להסביר פן של **דימוי הילדות** שבו נתפסת לעיתים המוסיקה של מוצארט. זו אינה מוסיקה ילדותית כמובן. אך היא נתפסת לעיתים בדימוי ילדות, שאחד ממאפייניו הוא שילוב לכיד של מגוון עשיר של נושאים, מרקמים ורגשות, לפעמים מנוגדים-לכאורה. היכולת של ילד, בדימוי שלו בעינינו, לשלב מצבים ופעילויות בעלי אופי שונה, ולעבור במהירות ובאופן טבעי וקולח מעצב לשמחה, מצחוק לבכי מנושא לנושא וכו' מוצאת במוסיקה של מוצארט ביטוי מוסיקלי מהסוג המתואר לעיל, והדוגמאות לכך רבות. ואפשר שבכך טמון אחד ההיבטים של דימוי הילדות והתום שבו נתפסת מוסיקה זו. אחד מסודות קסמו של מוצארט הוא שנראה כאלו אין אצלו סודות – הכול גלוי, קולח וטבעי. גם זה מגורמי דימוי תום הילדות הקשור בו. אך מראית זו היא כמובן סוד גדול.

העניין השני עליו מדבר מרכזי לתפיסת המבנה של צורת הסונטה של מוצארט. בחלקי הפיתוח יש, לעיתים קרובות, מעין **סינתזה של נושאי התצוגה** המנוגדים-לכאורה, שנבנית על יסוד קשרים תמטיים (חבויים למדי לפעמים) ביניהם. קשרים אלה והסינתזה שלהם בפיתוח מעניקים אחדות ולכידות, שחשיבותם גדולה בפרקים שבנויים על המתח שבין נושאים מנוגדים במבנה הסונטה, על הדו-קוטביות של טוניקה-דומיננטה ושל נושאים מנוגדים האופיינית לה. זה נראה לי עניין חשוב במיוחד להבנת האופן שבו תפס מוצארט את צורת הסונטה והתמודד עם אתגר האחדות שהיא מציבה. הסונטה בפה ק. 280 שבה דנו קודם לכן יכולה לשמש שוב דוגמא לכך: כבר ראינו קודם לכן ששני הגורמים היסודיים של הנושא הראשון הם האקורד המשולש מאן והמהלך הכרומטי מאן. שני גורמים אלה הם גם גורמים יסודיים של הנושא השני: האקורד המשולש, הפעם בעליה, [דוגמא 20] והגורם הכרומטי [דוגמא 21]. העושר והגיוון הרב שבתצוגה, והשוני באופיים של הנושא הראשון והשני יכולים אולי לטשטש או להעלים את הקשר הזה. אך הוא מתגלה בעליל בפיתוח, שבו משולבים מהלכי האקורד המשולש [דוגמא 22] עם מהלכים כרומטיים [דוגמא 23], שילוב המגיע לביטוי מודגש בשיאו המתוח של הפיתוח בפורטה [דוגמא 24]. שילוב הגורמים הללו בפיתוח מבליט את הקשר התמטי בין שני אלמנטים אלה בנושא הראשון ובנושא השני של התצוגה.

נביא לעניין זה דוגמא נוספת - הסונטה בסול ק. 283: תחילת הנושא הראשון נשמעת כך [דוגמא 30]. תחילת הנושא השני היא זו [דוגמא 31]. הסקסטה היורדת שבפתיחת הנושא השני [דוגמא 32] היא מעין מילוי מלודי של קפיצת הסקסטה היורדת שבפתיחת הנושא הראשון [דוגמא 33]. עניין זה מובלט בתחילת הפיתוח. לכאורה תחילת הפיתוח מכניסה גורם חדש לגמרי ואף מוזר קמעא. [דוגמא 34]. אך בשמיעה דרוכה ברור שפתיחת הפיתוח מדגישה את הקשר שבין שני נושאי התצוגה שעליו דיברנו, בקטע מתוח במיוחד, שבו הסקסטה המלאה של הנושא השני נבנית, כביכול, לתוך הדגם הריתמי של קפיצת הסקסטה בנושא הראשון [דוגמא 35].

דוגמאות נוספות לכך יש כמעט בכל פרקי צורת הסונטה בסונטות אלה. קשרים תמטיים אלה והסינתזה שלהם בפיתוח מהווים "פתרון" מוצארטי לאתגר האחדות שמציבה צורת הסונטה הקלאסית, על השניות האופיינית לה – נושא ראשון (בטוניקה) ונושא שני, מנוגד (בדומיננטה).

שניות זו והאופי הדו-קוטבי האופייני לצורת הסונטה היוו מסגרת מצוינת לגיוון ולהכנסת מתח דרמטי למוסיקה. אך הם גם הציבו אתגר לא פשוט בכך שאיימו על אידיאל האחדות הקלאסי ועל הלכידות הכללית של הפרק. אתגר זה הביא את היידן, למשל, לכתיבת פרקי סונטה שהם לעיתים קרובות מונו-תמטיים, כשיש בהם נושא מרכזי אחד, או כשהנושא השני הוא לכל היותר וריאציה על הראשון. אצל בטהובן, לעומת זה, הניגוד האמור נלקח כפשוטו, הובלט ושימש כוח מניע ביצירת דרמה מוסיקלית – אתגר הניגוד נענה לא בניסיון לחפות עליו ולרכך אותו, אלא בכך שהכוחות המנוגדים משמשים ביצירת דרמה גדולה. דרכו של מוצארט היא, כאמור, אחרת, וביסודה עומד רעיון הסינתזה התמטית שבפיתוח. הבנת האתגר ודרכו של מוצארט בהתמודדות איתו הן מפתח להבנה של יצירות אלה בפרט ושל סגנונו בכלל. חשיפה מפורטת והסבר של עניינים אלה, לגבי כל אחת מהסונטות, דורשים עיון וניתוח מפורט, שלא נוכל להידרש להם כאן.

ההקלטות

ברצוני להתנצל על איכות ההקלטות הללו: הן נעשו בבית, באופן חובבני, לצרכים אישיים ובאמצעים ביתיים פשוטים – מיקרופון אחד וטייפיקורדר. חלקן בפסנתר סגור, וחלקן בפסנתר פתוח. רובן הגדול נעשו לפני שנים רבות – החל מאמצע שנות השמונים – ונשמרו בקלטות, שעברו גם הן תלאות וטלטולים. עם חלוף השנים נזדקנו הקלטות ונפגעה איכותן עוד יותר, ולאחרונה, לאחר שנים רבות שבהן לא שמעתי את הקלטות, החלטתי להעבירן לתקליטורים – שוב, באמצעים פשוטים – מחשב ביתי עם כרטיס קול רגיל. העברה דיגיטלית זו פגעה פגיעה נוספת באיכות הצליל, שהיתה ירודה בלאו הכי.

לעומת התנצלות כנה זו, איני מתנצל כלל על השגיאות והטעויות, שכולן, להווי ידוע, נעשו בכוונה: שהרי, את התווים הנכונים מנגנים פסנתרנים רבים; השגיאות הן כולן שלי – מקוריות לחלוטין. לעיתים קרובות הן מוסתרות, וגם כשהן גלויות, קשה לחקות אותן, אך היו בטוחים שהן מפוזרות בכוונה וביד נדיבה על פני כל היצירה. כך הן מהוות חותם אישי ומגן יעיל בפני חיקויים ושידורים לא מורשים...

גלעד ברעלי

אוקטובר 2005

© כל הזכויות שמורות. אין להעתיק או להשתמש במוקלט ובנכתב כאן בכל צורה ללא רשותי.