

# מוסיקה וכוריאוגרפיה בבאלט הקלאסי

יוסי תבור משוחח עם יורי פופקו

בעת סיור להקת רקדני הבאלט מברית המועצות בישראל שוחחתי עם יורי פופקו, כוריאוגרף ה"בולשוי" המוסקוואי, שהיה מנהל הסיור בארץ. ביקשתי לשמוע את דעתו ואת מסקנותיו מעבודתו הממושכת בתחום יחסי הגומלין בין הבאלט הקלאסי לבין המוסיקה.

כשהתקבל כסטודנט במכללה הכוריאוגרפית במוסקוה, בשנת 1948, לא היה לו, לדבריו, מושג ברור מה זה בכלל מחול. "אולי זה עניין תורשתי. עובדה, שיש שושלות שלמות של אמני-באלט, ממש משפחות של רקדנים וכוריאוגרפים," הוא טוען. ובאמת, ההיסטוריה של אמנות המחול מלאה דוגמות: אביו של מריוס פטיפה, הוא עצמו ובתו מריה; משפחת וסטריס; משפחת טאליוני.

"היה לי דוד, ניקולאי פופקו, שרקד ב'בולשוי'," מספר יורי. משנשאל לפשר שם משפחתו הנשמע אוקראיני, ענה: "בעורקי זורם דם פולני ואוקראיני, ומצד אימי דם יהודי."

עד להגיעו למכון הכוריאוגרפי (שמה הרשמי של האקדמיה לאמנות המחול), היתה, לדבריו, השכלתו המוסיקלית אפסית. שם למד סולפג', ניתוח יצירות, והאזין להרבה מוסיקה קלאסית. "לדאבוני, איני קורא פרטיטורות, אבל אני יכול לפענח מה שנקרא Klavierauszug [רישום היצירה התזמורתית לביצוע בפסנתר]. אני סופג מוסיקה באוזן – ובנפש – ולא מתוך קריאת תווים, כפי שעושה מוסיקאי."

בזמן לימודיו במכללה הוזמן לראשונה ליצור כוריאוגרפיה. זה היה עם סטודנטים אחרים, לכבוד נשף השנה החדשה האזרחית. הוא נפגש עם המלחין אלכסנדר דולוחאניאן. "הוא לא הכין מוסיקה מיוחדת למאורע, אלא פשוט ישב ליד הפסנתר ואילתר בצורה נפלאה, ובעזרת המוסיקה שהשמיע התחלנו בו במקום לבנות מחול, המבוסס על קישוטי עץ האשוח [שבברית המועצות משמש כסמל לראש השנה]. ובעצם, כך אני יוצר עד היום."

"לגבי קיימת קודם כל המוסיקה, שהיא יסוד הריקוד, לדעתי. אני לא מסוגל לחשוב על התנועה לפני שאני שומע את המוסיקה. אומנם אני חש את המוסיקה באופן חזותי."

"אוחזת בי התרגשות גדולה, פליאה, יראה, אפילו הלם, ואחרי שהרגשות נרגעים ומסתדרים אצלי בראש, אני מתחיל לראות דברים. קודם כל דמויות. לא משהו מוגדר, תבנית

כוריאוגרפית שלמה. לפעמים אלה תנועות זעירות, pas [צעד מחול] מסוים, לפעמים זו דמות מאוד מופשטת, מין קווים כלליים. רק אחרי שאני מתעסק במוסיקה, נבנה משהו שלם ומוגדר.

"כמובן, אני מדבר על מוסיקה סימפונית ולא על מוסיקה לבאלט."

למוסיקה שהוא מכנה "מוסיקה לבאלט" יש לגביו השפעה שונה. הוא לא מסוגל לשמוע מוסיקה מוזמנת כזו מבלי שיראה דמויות מוגדרות. אומנם, יש לדבריו גם "מוסיקה לבאלט" שיש לה זכות קיום וחיים עצמיים. "למשל, המוסיקה של מינקוס ל'דון קיחוטה', ללא התנועה, אין היא עומדת בפני עצמה, אין לה ערך אמנותי ללא הכוריאוגרפיה. אבל יצירות מאת פרוקופייב, צ'ייקובסקי או סטראוינסקי זה דבר אחר...

"במקרים כאלה, הרבה תלוי במנצח: איך הוא רואה את המוסיקה שהיא יצירה בזכות עצמה, לא רק ליווי לבאלט. כמובן, אם המנצח מוכשר, הוא מסוגל להפוך גם מוסיקה שנכתבה לבאלט ליצירה של ממש."

הגירוי החזותי אינו חשוב לגביו כמו זה של המוסיקה. ומה חלקו של הליברית בהשראה?

"אין זה סוד, שבבאלטים הישנים הליברית לרוב דל, אפילו עלוב. הכל שם מאוד סכימטי והתפישה די פרימיטיבית... אני לא רוצה לטעון שזה רע, כי זה סיפק בשעתו את הקהל ואת היוצרים. הדרישות מהבאלט היו שונות מאלה של ימינו. עכשיו אנחנו רוצים לראות עומק, רגישות ומשהו רוחני בבאלט."

"קונטרפונקט או פוליפוניה במוסיקה מייד יעוררו בי תפישה רביקולית. אם יש ביצירה שני נושאים מוסיקליים, הרי שבפיהדה-דא ואפילו בסולו חייבות להתבטא שתי תחושות בנפשה של הדמות הרוקדת. כי כל מוטיב מוסיקלי הוא תנועה, לא קישוט לתנועה. כל נשימה מוסיקלית זו עוד דמות – כך אני חש."

לדעתו של פופקו, נודע תפקיד חשוב גם לתפישה המוסיקלית של הרקדן המבצע. למשל, "רק גאוניותה של גאלינה אולנובה הביאה לכך, שהכל השתכנעו שהמוסיקה של פרוקופייב

גרפיה. אבל יש יצירות שאני לא מסוגל ליצור על בסיסן, שעה שכוריאוגרף אחר יוכל לכתוב כוריאוגרפיה בעקבותיהן. ואפילו ליצור יצירה גדולה.

"אין ספק שאפשר לכתוב כוריאוגרפיה גם ליצירות אוונגרו-דיות, אם כי אני לא מסוגל, אבל זה אולי תלוי בכך שכבר איני צעיר כל כך והשקפתי מגובשות."

כדוגמה לעיבוד מוסיקלי הוא מביא את עבודתו על יצירה שכתב בשעתו דודו, ניקולאי פופקו. "מפרש הארגמן" הוא ביקש להדגיש את דמות ה"קפטן". המחול הגברי בימינו הרבה יותר מפותח משהיה לפני דור או שניים. הוא פנה איפוא לבנו של המלחין יורובסקי, מיכאיל יורובסקי, וביקש ממנו למצוא בין יצירות אבין משהו הולם, שיוכל להוסיף ליצירה המקורית, כדי להשתמש בו למטרתו, לפתח את תפקיד הגבר. ניסיון זה הצליח מעל למשוער.

פופקו מרשה לעצמו להוציא לפעמים קטעים מסוימים מיצירות, אבל הוא עושה זאת בזהירות רבה. "לעולם איני קוטע את הנושא המוסיקלי!"

כדוגמה הוא מביא את גרסתו שלו ל"רומיאו ויוליה" מאת פרוקופייב. "הרי אתה יודע, שאצלו, בסצינה של ריקודי-העם, יש אינסוף חזרות על הנושא המוסיקלי, ובאותה טונאליות. אצל לאברובסקי היו על הבמה 14 עד 18 זוגות רקדנים, וזה הצדיק את החזרות הרבות. הלהקה שאני עובד עימה קטנה בהרבה. לא היה אפשר ליצור יריעה כוריאוגרפית רחבה כל כך, ולכן קיצרתי מספר חזרות של המוסיקה."

גודל הלהקה עשוי גם לשנות את התפישה הדרמטית. כשעבד פופקו על הבאלט הזה בלהקה של העיר גורקי, שמספר רקדניה מוגבל, לא הבליט את העויינות בין משפחות קאפולט ומונטאגניו, אלא התרכז בדמויות הראשיות, ולא האיבה, אלא דווקא האהבה בין הצעירים היתה במרכז.

ויש בדעתו ליצור גרסה חדשה גם ל"לכלוכית", וכן באלט חדש לפי קונצ'רטו לפסנתר של פרוקופייב, שהיא יצירת-צעירים של המלחין הגדול.

"זאת לא תהיה, כמובן, יצירה תוכניתית. אנסה להעביר למחול את התנועה המוסיקלית, את הדינמיקה של המוסיקה."

הרבה מתפישתו המוסיקלית זוקף פופקו לזכות פגישותיו ושיחותיו עם באלאנצ'ין. הם נפגשו לראשונה בעת סיור ה"בולשווי" בניו-יורק, בשנת 1968, כששוחחו כמעט מדי ערב אחרי המופע. באלאנצ'ין הרבה לשוחח על יחסו למוסיקה.

"כמובן, אני קטן לעומת באלאנצ'ין. הוא היה לא רק כוריאוגרף גדול, אלא גם מוסיקאי של ממש, בוגר אקדמיה למוסיקה."

האם אתה מתמלא חרדה כשאתה ניגש לכתוב כוריאוגרפיה על יצירה מוסיקלית גאונית?

ל'רומיאו ויוליה' באמת הולמת באלט. זה היה לפני זמני, כמובן, אבל אני נזכר בסיפורים של המורים שלי ושל עמיתים מבוגרים ממני על כך, שהכל היו סבורים שמוסיקה זו 'איי-אפשר לרקוד', ושהיא אינה מאפשרת לרקדן להראות את מלוא יכולתו. רק אולנובה, בכשרונה הגדול, היתה מסוגלת להביע מוסיקה זו בצורה ששכנעה את כולם לראות בה מוסיקה לבאלט."

חוקרת הבאלט הסובייטית ורה קראסובסקיה מביאה דווקא את "רומיאו ויוליה" של פרוקופייב כמשקל נגד ל"אילוס-טראטיביות" של מוסיקה לבאלט: "כבר משום האינדיווידואליות האדירה של פרוקופייב, הוא לא היה יכול להסכים להסתפק בתפקיד של מאיר בלבד. למרות שמר על הגינונים החיצוניים של הבאלט הדרמטי, הוא יצר ב'רומיאו ויוליה' דמויות, שבצורה כוללת וחזקה מציגות לפנינו את הפילוסופיה ההומאנית של שייקספיר. וזו הסיבה שיצירה זו היא פסגת הבאלט הדרמטי של שנות השלושים, בייחוד בגרסתו של [הכוריאוגרף] לאברובסקי, והיא תמשיך להתקיים גם בגרסותיהם של כוריאוגרפים אחרים בעתיד."

הבה נשוב אל סוגיית היחסים שבין הכוריאוגרף והמנצח.

"בין הכוריאוגרף והמנצח" - מתבדח פופקו - "היחסים לא תמיד כל כך תקינים... או שהטמפו לא מתאים או הקצב לא מדויק. רקדן דורש שהמנצח יבצע קטע מסוים יותר מהר ואחר-כך יותר לאט. מנצחים כל כך פינקו את הרקדנים, עד שהדבר היה ממש לבדיחה. עכשיו קשה מאוד להיפטר מזה. הרקדן יכול לטעון שקשה לו לבצע קפיצה או רצף תנועה בטמפו שנקבע על-ידי המלחין או המנצח. אבל הרי לפני המנצח מונחת הפרטיטורה. הכניעה לדרישות הרקדן עלולה לעוות את המוסיקה ואפילו את הדמות שעליו לרקוד."

האם המלחין רואה לפניו את הביצוע הבימתי?

בן-שיחי חושב רגע ואומר: "לא, בוודאי לא. הזדמן לי לא פעם לעבוד עם מלחינים שהיו מאסכולות שונות ובעלי תפישה מוסיקלית שונה. מעולם לא ניסיתי לכפות עליהם את רצוני. אני רק מנסה להבין מה רוצה המלחין לומר ביצירתו. אנחנו משוחחים, וקרה שבעקבות שיחות כאלה הוא מציע לי דברים שאפילו לא חלמתי עליהם. הפתרונות שלו מוסיקליים, ואני מוצא את האפקטים הכוריאוגרפיים המשלימים את התמונה הכללית.

"הכל תלוי בכשרונו של הכוריאוגרף. למשל, באלאנצ'ין או יירי קיליאן רגישים מאוד למוסיקה, ותמיד מוצאים דימויים חזותיים מעניינים בעקבות המוסיקה. בעקבות הוויכוח והמאבק בין באלט קלאסי ו'מודרני', הגעתי למסקנה, שרק הבסיס הקלאסי יכול לתת תחושה אמיתית של המוסיקה. רק תוך התבססות על הניסיון והמיומנות של הקלאסי אפשר להעביר כל סגנון מוסיקלי בכוריאוגרפיה.

"אינני סבור שיש מוסיקה שאי-אפשר ליצור עליה כוריאור-