

המינימליזם במוסיקה פלש אל המחול

מאת חנוך רון

תולדות הסגנונות המוסיקאליים הם רצף של שרשרת ריאקציות. כל סגנון בא כנגד הסגנון שהופיע לפניו. כך היה, כאשר הופיעו בולז, בריו וחבריהם כנגד האסכולה מבית מדרשו של ארנולד שנברג. כך היה, כאשר הופיעו קייג', קאגל וחבריהם על בימת ההיסטוריה המוסיקאלית כנגד הפורמאליזם של המוסיקה ששלטה בדור המלחינים שלפניהם. קריאת התגר שלהם יצאה מתוך מתכונת אתסטית חדשה: המולטימדיה.

המולטימדיה, שגרעיניה הראשונים נזרעו עלידי עבודתם המשותפת של קייג', מרס קאנינגהאם וראושנברג, ואחר-כך קיבלו צביון מגובש יותר אצל מאוריצי קאגל וחבריו - שבקה חיים לכל חי. משך החיים שלה היה קצר ביותר, בקושי כחמש-עשרה שנה. ועל חורבות המולטימדיה עלה וצמח הזרם האחרון בין הסגנונות המוסיקאליים והוא המינימאליזם המוסיקאלי. עם הופעתו נתקע המסמר האחרון בארון המתים של המולטימדיה.

כדי להבין את התופעה הקרויה "המינימליזם במוסיקה" יש להבין תחילה כנגד מי וכנגד מה הוא הופיע. מה שמאפיין מבחינת האתסטיקה במולטימדיה הוא השימוש במרכיבים מוסיקאליים רבים, במקצבים, קולות, כלים, קריאת טכסטים, ביטויי-גוף ותנועה קולניים, שימוש בכלי נגינה מסורתיים לצד כלים אלקטרוניים, ובכלי נגינה אמנותיים לצד כללי נגינה עממיים. וכל הריבוי הזה מופיע בו זמנית. וכל המוסיף לא רק שאינו גורע, אלא אפילו - מבורך. ואין הכוונה כאן רק לריבוי מבחינה כמותית, אלא גם ריבוי של איכויות.

מה שמאפיין לעומת זאת את המינימליזם, הוא היפוכה של מגמה זו, החיסכון או התימצות בשימוש במרכיבים המוסיקאליים, כאנטי-זה לריבוי שבאסתטיקה של המולטימדיה.

אחת התרומות המוסיקאליות-אסתטיות הבולטות של המולטימדיה היא העמדת ערך המקריות בראש הסולם האמנותי-ערכי של היצירה המוסיקאלית. תרומתו האישית של ג'ון קייג' היתה הצעת הבסיסים "המזרח-רחוקים" למוסיקה המערבית. כחסידי הנין-בודוהיזם הוא משתמש ב"קוביה" למשחקי הסתברות מוסיקאליים. הקוביה - alea בלטינית - ומכאן השם הכולל לסגנון זה של המוסיקה ("מוסיקה אלאטורית") שיש בו אלמנטים של הסתברויות, מקריות מאולתרת וגובה לא מדויק של הצליל.

"הכל הולך עם הכל" - כתב הפילוסוף פאייראבנד בספרו "נגד השיטה". זוהי למעשה גם תמציתה של היצירה בתקופת "פוסט-הירושמה" במוסיקה של שנות החמישים והשישים. סימן ההיכר הבולט של מוסיקה חדישה זו היה ההינתקות במודע של המוסיקה מכל ייחוס-אבות. זוהי מוסיקה (בולז, שטוקהאוזן, קאגל, פנדרצקי, בריו, קסנאקיס, ליגטי ואחרים) של שינוי. משהו הסתיים, ובאותה שעה נולד משהו אחר.

"הכל הולך עם הכל" היתה הזעקה הפראית, שמעולם לא נזעקה בקול רם, בשנות החמישים והשישים. ובאו שנות השבעים וראשית שנות השמונים, והציבו תמרור "עצור" למגמה זו. אותה פראות צוהלת של יוצרים, שנראים משוחררים מעכבות של מסורות, מעכבות של עבר, של היצמדות לסטראוטיפים אסתטיים-מוסיקאליים, מפנה עתה את הבמה. האמנם הסיסמא "הכל הולך עם הכל" הפכה כבר לקלישאה באנאלית, שאין לה עוד שימוש היום?

על הבמה ניצבים ארבעה רקדנים יפאניים, חברי להקת "סאנקיי-ג'וקו". כמו פסלים חיים הם נעים כאילו אל תוך עצמם. והם מביאים עולם עשיר של הבעות מופנמות, עולם שמקורו בחשיבה של המזרח הרחוק. וברקע - מוסיקה מ"עולם אחר" - מנגינת רחוב סקוטית המבוצעת בחמת-חלילים. ונעימת העם הזו חוזרת ונישנית, והיא מופיעה בשלישית וברביעית. ומחזוריותה של מנגינת-העם שבה עולה, וגואה, ואינה נותנת מנוח. מין "אוסטינטו" מוסיקאלי שאין לו סוף. מזרח ומערב נפגשים על הבמה.

האם זה הביטוי של ערוב יסודות תרבות המזרח הרחוק עם התרבות המערבית? האם לפנינו מהדורה מחדשת של "הכל הולך עם הכל"?

במקום אחר ניצבת שוב להקת מחול יפאנית. והפעם נשי "אריאדונה". ובאחת התמונות של העבודה "זראתוסטרא" הן נעות כפראות מדהימה וברקע נשמע שיר תמים לכאורה: "Cry Baby, Cry!", בפי מחברו - איש ה"פינק פלוייד" - רוג'ר ווטרס. וקשה לחשוב על ניגוד גדול יותר. מאשר הביטוי הוויזואלי שבחלל הבמה לבין הביטוי המוסיקאלי הנשמע לאוזן. האם שוב אנו עדים לתופעה של "הכל הולך עם הכל"?

מגמה זו, שרווחה בשנות החמישים והשישים הולכת וגוועת היום. למעשה היא עברה מן העולם לפני שנים אחדות.

"אנחנו חותרים לקראת מטרות מודעות" - אומר קייג' -
"אבל נידונים להפקיר את חיינו לקפריזה של המקרה".
וגישה זו לא נשארה בלעדית למולטימדיה, אלא פשטה בכל
יצירה מוסיקאלית בסגנון אלאטורי.

כנגד רעיון זה של המקריות קם זרם המינימליזם במוסיקה.
המינימליסטים העיזו לערער לראשונה את הבנין היציב של
תקופת "פוסטהיררושימה" בכך שפגעו בקודש הקודשים שלו.
חסל סדר המגמה של "הכל הולך עם הכל". עודף האמצעים
ורכיבי איכויות מוסיקאליות פינו את מקומם לריכוז
ולצימצום. המקריות, מקור גאוותם של רבים וטובים מתבטלת
במחיידי, ובמקומה מופיע הסדר הקפדני ביותר. ומופיע ארגון
צורני של היצירה בו כל צליל ותו נקבעים ביצירה ואין
כלל לעלות על הדעת שינוי מקרי של מיקומם. בפרטיטורה
הכל קבוע מראש, כמו שהיה פעם, בעבר.

אם המוסיקה האלאטורית היתה בשנות החמישים מעין
"הסדר החדש של האנטיסדר" בא המינימליזם וביטל את כל
העיסוק שב"אנטיסדר" וחזר אל המוסיקה המוסיקאלית,
דהיינו, אל הטיפול בסטרקטורות מלודיות, רתמיות, מבניות
וצורניות, בדרך שטיפלו במוסיקה בשנים עברו, כלומר הכל
נקבע בידי המלחין.

המינימליזם במוסיקה מופיע במקביל לזרם המינימליזם
שהופיע באמנות הפלסטית. שני מלחינים אמריקאיים,
צעירים יחסית - סטיב רייך ופיליפ גלאס - הם המייצגים
המוכהקים היום של הזרם החדש הזה. רייך וגלאס לא בהכרח
היו הראשונים והבלעדיים, אולם הם שהביאו זרם זה לידי
גיבוש צורני על רמה אמנותית אולי מן הגבוהות שביצירה
העכשווית.

הסגנון המוסיקאלי החדש נוטה ללכת לכיוון הגרעין.
הקליפות מתקלפות מאליהן ואין כל התייחסות אל מה שקרוי
תיזמור או אל חומר תמאטי. מה שנשאר הוא רק חומר
מוסיקאלי מתומצת מאד, כמעט חד-פעמי. והמבנה שלו
מושתת על אלמנט אחד והוא החזרה, אפילו החזרה המתמדת.
ואין לך דבר מנוגד יותר למקריות מאשר החזרה העקשנית
על תבניות מוסיקאליות.

אחד הראשונים בכתיבה זו היה דווקא המלחין ההונגרי
גרגי ליגטי. דווקא ליגטי, השייך למועדון הגדול שחבריו הם
בריו, שטוקהאוזן, בולו, קאגל, קסנאקיס, פנדרצקי, הוא
שהביא לעולם את הניצנים הראשונים שבעקבותיהם צמח
המינימליזם. ליגטי הוא נקודת הקשר הטבעית בין עולם
ה"פוסטהיררושימה" של אתמול לבין המינימליזם של היום.

יצירתו "קונטינאו" לצימבלו סולו בישרה את הכיוון
החדש. ביצירה זו עומדת המוסיקה על שני כיווני-יסוד:
הצימצום בחומר המוסיקאלי, והחזרה המתמדת על חומר זה.
מהרגע שהניח הגן את ידיו על הצימבלו אין הוא מרים אותן
אלא בסוף היצירה. למעשה יש בכל היצירה הדגשה אחת
בלבד - באקורד הראשון, ומאז הכל מהווה זרימה אחת גדולה.

"אינני חושב ש'קונטינאו' הופיעה אצלי יש מאין" - אמר
ליגטי בראיון שנתן בישראל בשנת 1984 - "הסטיטיות
במוסיקה כבר עניינה אותי קודם לכן והופיעה ביצירות
קודמות אצלי ובמיוחד ב'לוקס אטרנה'. סטיטיות כביכול זה
הוא אחד מסימני הדרך החדשים של המינימליזם."

לתחביר של הסגנון החדש יש חוקיות חדשה. קיימת בו
ריאקציה ברורה נגד רעיון "הדממה" של ג'ון קייג'.
יצירותיהם של פיליפ גלאס וסטיב רייך מדגישות זרימה
אחידה וחוזרת על תבניות מלודיות והרמוניות, המוכחות
בנשימה אחת ללא כל הפסקה. כך זה ב"קטעי זכוכית"
וכך זה באופרה הארוכה "איינשטיין על החוף" של גלאס
ובכל יתר עבודותיו. כך זה ב"מוסיקה ל-18 כלים", ב"מוסיקה
לכלי עץ", או אפילו ב"תהילים" - של סטיב רייך. וזה נכון
כמובן גם לגבי יצירותיו האחרות.

מי שמאזין לראשונה למוסיקה של זרם זה, נדמה לו כאילו
הוא מאזין לחזרה אחת קבועה, או למה שקרוי בלשון המוסיקה
"אוסטיטיו" הולך ונמשך. אך האזנה מרוכזת מגלה מיד שעם
האוסטיטיו הזה מתגלים שינויים קטנטנים. המופיעים כמו
זליפה של דקויות מתוך האוסטיטיו.

יש הרואים באוסטיטיו האינ-סופי לכאורה, את הערך
האסתטי הבלעדי של זרם זה, ואין טעות גדולה מזו. ראשית,
משום שיש בכל זאת קונטרפונקט חברי באוסטיטיו. ואלה הם
השינויים הריתמיים הקטנים, היוצאים מתוך התבנית
הקבועה. לעיתים אלה הם שינויים של צליל אחד או אפילו
קול אחד, מעין שינוי מלודי מזערי, אך בכל זאת קיים. ויש
גם שינויים של מהירויות, או "הכפלות" של החומר
המוסיקאלי במיכשור אלקטרוני. וכל השינויים האלה,
הסך-הכל שלהם, יוצרים למעשה את מה שאנו קוראים בלשון
ספרותית הזרימה של המוסיקה.

אצל קייג' הרעיון הוא מסר היצירה. אצל רייך, גלאס
וחבריהם - האוסטיטיו עם השינויים הדקים - הוא המסר.

למוסיקה של רייך וגלאס אין שיאים דרמטיים. החזרה
הארוכה יוצרת תחושה של סטאטיות. כאן לא קיים המימד
הליניארי של התפתחות הדראמה מבית מדרשו של אריסטו.
מכיוון שיש רק נושא אחד, ולא קיים הנושא המנוגד לו,
אין כל אפשרות של התפתחות דרמאטית. עבורנו - אנשי
תרבות המערב - נשמעים הדברים כסטאטיים.

ויש עוד ערך אסתטי ראשוני במעלה בזרם המינימליזם.
המוסיקה של רייך וגלאס מחזירה אותנו אל מגרש המשחקים
של המוסיקה הטונאלית, זו תבנית המתחים ההרמוניים,
שהופקעה בשעתו עלידי ארנולד שנברג ותלמידיו, החוזרת
אלינו שנית. אלא שהפעם בנוף שונה. התבניות ההרמוניות
של האוסטיטיו מדגישות את הבאנאליות של הקדנצה
ההרמונית. כ זה במיוחד ב"איינשטיין על החוף". באנאליות
זו רומזת שאין כוונה לחזור אל הכתיבה הרומנטית מהמאה
התשע-עשרה. שיבה אל הטונאליות. כן, שיבה אל משהו

שהיה כבר בעבר - לא.

אנו עומדים היום בפני תופעה מעניינת: מצד אחד, המוסיקה החדשה פונה לעבר הטונאליות המסורתית, אך מצד שני היא משתחררת מתלותה בגישה האריסטוטאלית, המערבית, ובכך היא מתקרבת יותר אל המוסיקה של המזרח הרחוק.

רייך וגלאס יוצרים בעזרת החזרה המתמדת שלהם מעין תחושה של פולחניות חזקה מאד. אפשר אפילו למצוא קו מקשר בין יצירתו של גלאס לבין הבארוק המאוחר, נוסח הנדל דווקא (ולא באך!) ומלחינים אחרים בני תקופתו. החגיגות שבהצגת הטכסט ב"איינשטיין על החוף" של גלאס וב"תהילים" של רייך והמוסיקה המתלווה אליה, היא שיוצרת אסוציאציה זו.

המינימליזם במוסיקה לא נשאר תחום במגרש המשחקים של המוסיקה האמנותית. הוא השפיע והגיע גם לאזור הקרוי "הפופ המתקדם" של אותם יוצרים צעירים, שהלכו כברת דרך ארוכה בפופ והגיעו כמעט עד לנקודת התפר שבין הפופ המתקדם לבין המוסיקה האמנותית. אחד היוצרים החשובים של סגנון זה הוא מייק אולדפילד. והוא לא לבד.

לאחרונה פלש המינימליזם אל בימת המחול. יותר ויותר יוצרים שונים ברחבי העולם משתמשים במוסיקה מבית מדרשם של רייך וגלאס. נראה כאילו אנו ניצבים לפני גל של אופנה חדשה. וזה הזמן לנתח את מרכיבי התופעה והסיבות למשיכתם הגדולה של כוריאוגרפים רבים אל המוסיקה המינימליסטית.

ככל תופעה אמנותית, אין לחפש בה סיבה אחת או שתיים. הסיבות והתהליכים מורכבים ביותר. המוסיקה הנכתבת בסגנון החדש נתפסת בצורה מיידית עלידי החושים דווקא. זוהי בראש ובראשונה מוסיקה חושית במיוחד. "האוסטינטו האינסופי" מכה עליך כמו בהלם. וברגע הראשון אתה אינך יכול להגיב. זה יוצר תחושה של עקשנות דראמטית.

והחזרה הכמעט אינסופית, בתוספת תחושת החגיגות והריטואליות, פועלת על סף הגרוי החושי הנמוך ביותר. זה כמו טיפול בהלם. ואתה - כקהל - אם אתה רוצה אם לאו, נסחף עם המוסיקה והופך ל"מעורב" בתוך היצירה עצמה. תחושת המחזוריות, הנותנת לך הרגשת שלימות, כמו של מעגל נסגר, מונעת ממך להפעיל, לפחות בהאזנה ראשונה, את חוש הביקורת הראציונלי.

וזה בדיוק מה שמחפשים הכוריאוגרפים בעבודותיהם החדשות. עם המוסיקה המינימליסטית לא רק ש"תופסים" את הקהל בקלות אלא הוא נעשה ל"מעורב" בעבודה עצמה, וזה כמובן מחניף לכל כוריאוגרף.

מרכיב חשוב אחר, הקורץ לכל כוריאוגרף היום הוא העדרם של שיאים דרמאטיים ביצירה המוסיקאלית. כלומר - אינך חייב ללכת לפי קרהתפתחות המוסיקה ואינך חייב לתאום את

דרך התפתחותה מהאקספוזיציה ועד לשיא. זרימה סטטית זו של המוסיקה איננה מסוגלת לגנוב עוד את ההצגה מהכוריאוגרף, כמו אצל סטראוינסקי מצד אחד או אצל באך מצד שני. להיפך, סטטיות זו מאפשרת ליוצר המחול לבנות את קווי היצירה - את הפיתוח והשיא בעבודתו - מבלי להיות כפוף לשום חוק סמנטי-מוסיקאלי. וזו תופעה שכמעט ולא היתה כמותה בתולדות היחס שבין המוסיקה למחול בעבר הקרוב והרחוק.

סגנון המינימליזם מאפשר לכוריאוגרף יצירת מחול שתהיה לו נשימה עצמאית משלו, לצד הנשימה העצמאית של המוסיקה. לא עוד מחול הנובע מהמוסיקה אלא מחול עלייד מוסיקה. שני קווים מקבילים, שנקודות המיפגש ביניהם - אם יש כאלה - תהיינה מקריות.

עד כאן הכל טוב ויפה. הסגנון החדש במוסיקה כאילו מאפשר ליוצרים הגדולים במחול להתגלות מחדש. אבל בעת ובעונה אחת הוא גם שעתם הגדולה של הכוריאוגרפים השרלטנים. כי אם הקונטרפונקט בין המוסיקה הזורמת בסטטיות ובין היצירה הריקודית מאפשר חיבורים שתמיד כאילו "יצלצלו" וגם ייראו יפה על הבמה - הרי מותר לעשות הכל. והיו דברים מעולם, ושרלטנים היו תמיד. אלא שהפעם מלאכתם קלה יותר. דווקא בסגנון המוסיקאלי החדש צריכה להיות רגישות מקצועית מיוחדת, שתדע למצוא את נקודות החיבור המתאימות שבין המוסיקה למחול.

התלהבות זו ממצב חדש כזה של מחול-לצד-מוסיקה ולא מחול-לפי-מוסיקה, גירתה לא רק את היוצרים המערביים. המינימליזם במהדורותו הקיצונית ביותר - חזרה תמידית ועקשנית אינסוף פעמים - מופיעה למשל בעבודתם המעולה של אנשי "סאנקייג'וקו" בקטע בו מושמעת ברקע מנגינת עם סקוטית המבוצעת בחמת-חלילים. או נשי "אריאדונה", הנעות לצלילי השיר הלירי והקטן של רוג'ר ווטרוס.

אלה שתי דוגמאות אופייניות למגמת הסגנון היפני החדש במחול, המחפש את הקשר עם עולם תרבות המערב, והוא מוצא לו את ביטויו בשימוש במוסיקה המערבית, וכמובן באוסטינטו המינימליסטי ובדרך של מחול-לצד-מוסיקה. ויש מקום לבוא ולבדוק מבחינה מקצועית מי משתי הדוגמאות טובה יותר, בעלת רבדים מורכבים ביותר, מי גולש לכיוון השרלטניות, מי חיצוני או מעמיק יותר. תשובות על שאלות אלה אפשר גם אפשר לתת לאחר שמנתחים את קווי היצירה המוסיקאלית והריקודית כאחד.

ובמקביל היוצרים המערביים, גם הם עומדים, אמנם בהיפוך, עם הפנים אל המזרח הרחוק. ואם הם מחפשים את תחושת הסטטיות הזורמת של תרבות המזרח הרחוק, לא ייפלא שהם ימהרו לפנות לסגנון החדש במוסיקה, המאפשר להם את נקודת החיבור שבין מזרח למערב.

מבין הדוגמאות הרבות של הכוריאוגרפים המערביים ההולכים בדרך זו אולי כדאי לציין דוגמה אחת שבכוחה

אוסטינטו המתמשך כאילו דוחקת את מקומו של קו הקונטרפונקט המוסיקאלי - הקו הנגדי, הקיים במוסיקה המערבית החל מסוף ימי הביניים - הרי עתה אפשר להרכיב לו את הקונטרפונקט החסר. והקונטרפונקט הוא קוו המחול. הביטוי בתנועה ובחלל הוא שמהווה את נקודת הכובד והמוסיקה איננה מהווה תחרות לקוו הזה.

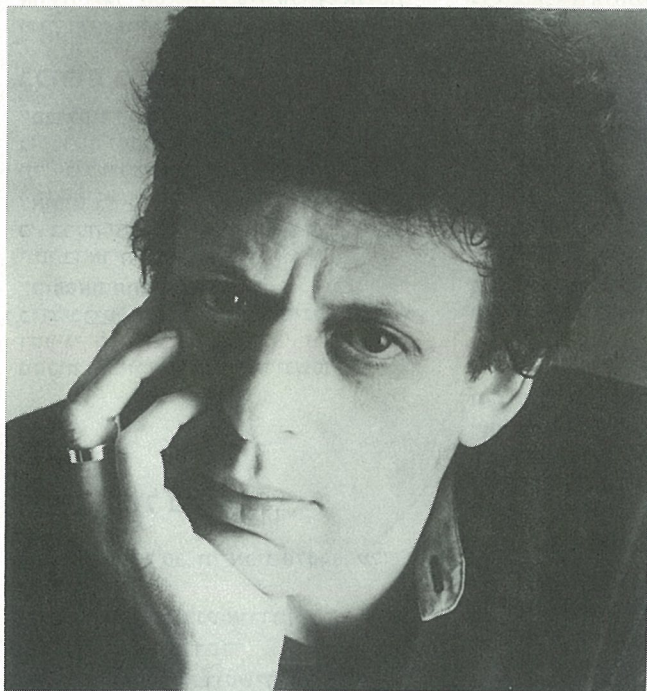
השיבה של הסגנון החדש אל התבניות הטונאליות הקלה על הכוריאוגרפים והרקדנים להתמודד ביתר הצלחה עם המוסיקה. אין כמו הסדר הקבוע של פסוקים מוסיקאליים סדורים להעניק תחושת בטחון אצל הרקדן. המינימליזם לא רק שהחזיר את תחושת הטונאליות אלא החזיר גם את התבניות החוזרות של המיקצב. המשקל ("המטרות") של המיקצב יכול להתחלף בתדירות (כמו ב"מוסיקה לכלי עץ" או ב"תהילים" של רייך), אבל יתרונו בכך, שהוא מופיע במחזוריות קבועה וכך נוח יותר לבנות את יצירת המחול.

נראה שסגנון המינימליזם נקלט היטב עלידי הרקדנים, הכוריאוגרפים והקהל כאחד. לא ייפלא, איפוא, אם בעתיד הקרוב יגבר זרם המוסיקה המינימליסטית, שיפלוש אל הלהקות כולן. הגשר שבין עולם המחול לעולם המוסיקה נפתח לרווחה. הגשר בין המערב למזרח במוסיקה ובמחול כבר פתוח מזמן.

להאיר לא מעט - דווקא מהכיוון של הכוריאוגרף הנודע ג'רום רובינס, שבגיל 65 יוצר יצירה חדשה לפי המוסיקה של פיליפ גלאס ("קטעי זכוכית", תרגום אולי לא כל כך מוצלח, כי בשם האנגלי חבוי משחקי-מילים שאיננו אפשרי בעברית - "Glass Pieces", זכוכית, שהיא גם שמו של המלחין).

עבודתו זו של רובינס (עם ה"נירירורק סיטי באלט") בנויה משלושה חלקים ארוכים, בהם נראה כאילו רובינס מתרגם לשפה ויזואלית את רעיון החזרה האינסופי שבמוסיקה של גלאס. בחלק השני - בונה רובינס דואט ארוך המבטא חזרות הולכות ונישנות של המלודיה של גלאס, ובו בזמן, כל הלהקה נותנת ברקע ביטוי לחזרות הריתמיות דווקא. ולמחול זה אין תוכן דראמטי ספציפי. יש פרשנים ומבקרים הרואים כאן נוף אורבני, או ליריקה כנגד אלימות שברקע. כך או כך, רובינס הוא רק דוגמא אחת, אבל מייצגת, של משיכה מיוחדת של יוצרים, ואפילו ותיקים מאד, אל המוסיקה המינימליסטית. (בימים אלה כותב פיליפ גלאס אופרה חדשה שנושאה השליט אחנאטון - מי שהכניס את המונוטאיזם לדת במצרים העתיקה. יצירה זו תבוצע ביצוע בכורה עולמי בשטוטגרט עוד בשנה זו, וגלאס כבר הזמין את רובינס להעלות את הבכורה האמריקאית שלה.

ואולי אחת הסיבות כבדות המשקל ללהיטותם של הכוריאוגרפים אחר המינימליזם במוסיקה נעוצה בשרשי הסגנון עצמו. אם ציינו קודם כי החזרה האינסופית של



המלחין פיליפ גלאס



המלחין סטיב רייך