

בעקבות הזמן המרובד של אוליביה מסיאן: 'המדריך לקצב, צבע ואורניטולוגיה'

אלונה אפשטיין

הזמן הוא אהבתי הגדולה ביותר והוא נקודת מוצא לכל מעשה הבריאה. הזמן משער מראש שינוי ותנועה, הוא גורם לנו להבין מהו הנצח. זמן צריך להיות החבר הטוב ביותר של כל מוזיקאי.¹

כמוזיקאי אני משתדל לחלק את הזמן האנושי ולהבין אותו טוב יותר על ידי חלוקתו. ללא מוזיקאים הזמן יהיה פחות מובן, כי הפילוסופים אינם מוכשרים בתחום הזה. כמלחינים יש לנו שליטה על החיתוך וההיפוך בכיוון של הזמן.² תפיסת הזמן היא מקור של כל המוזיקה וכל הקצב.³

שלוש האמירות לעיל הן כמה מהאמירות הרבות שבהן התייחס המלחין אוליביה מסיאן (Messiaen) לסוגיית הזמן – סוגיה שתופסת מקום מרכזי ביצירתו ובכתביו התיאורטיים.⁴ מסיאן פירט את השקפותיו בנוגע לתפיסת

-
1. נאמר במעמד הענקת פרס ארזמוס בשנת 1971, ומצוטט אצל Jean Boivin, "Messiaen's Teaching at the Paris Conservatoire: A Humanist's Legacy", *Messiaen's Language of Mystical Love*, (ed.) Siglind Bruhn, Routledge, 2012, p. 15
 2. Samuel Claude, *Olivier Messiaen: Music and Colour: Conversations with Claude Samuel*, (trans.) E.T. Glasow, Edition Belfont, Paris, 1986, p. 34
 3. Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornitologie*, Tome I, Paris, Alphonse Leduc, 1994, p. 11
 4. התרגומים לעברית במאמר זה הם שלי, אלא אם צוין אחרת (א"א).

הזמן כמעט בכל ריאיון ואף ברבים מדברי ההקדמה ליצירותיו. תפישותיו של מסיאן בנוגע למהות הזמן המוזיקלי בפרט והזמן כמושג בכלל התגבשו לאורך שנות חייו בהלימה מוחלטת עם טכניקות ההלחנה הייחודיות שפיתח. מסיאן ראה את הזמן המוזיקלי כזמן לא-ליניארי, מחד גיסא, וכהטרוגני ומורכב משכבות רבות, מאידך גיסא. לטענתו, זה המפתח להבנת ההיגיון של ההלחנה במרבית יצירותיו. אמירותיו הרבות, דברי ההסבר המקדימים את יצירותיו, ניתוחים שלו עצמו ליצירותיו וכתביו התיאורטיים – כל אלו נכתבו על ידי מסיאן כדי לתווך ולבאר את שפתו המוזיקלית עבור המבצעים והמאזינים כאחד.

רבות מאמירותיו של מסיאן דורשות הסבר נוסף ופרשנות שתהווה גשר בין תפיסת הזמן התיאורטית-פילוסופית שמתגלה בכתביו לבין הביטוי המעשי של תפיסה זו ביצירותיו.

להלן אבחן כמה היבטים בתפיסה התיאורטית-פילוסופית של מסיאן כפי שהיא מתגלה לנו בפרק הראשון של המדריך לקצב, צבע ואורניטולוגיה,⁵ ובפרט בהקשר של פרשנותו את מושג הַמְשָׁךְ, שהגה הפילוסוף הצרפתי אנרי ברגסון (Bergson). בנספח א' המצורף למאמר יוצגו הגדרות אחדות לטכניקות ההלחנה שבהן משתמש מסיאן, שרובן מזכרות בכתבים התיאורטיים המצוטטים במאמר.

הזמן בשמות היצירות של מסיאן ובדברי ההסבר

ההתייחסות לזמן מופיעה כבר בשמותיהן של אחדות מיצירותיו של מסיאן (למשל, קוורטט לאחרית הימים,⁶ כרונוכרומי (צבע הזמן),⁷ טורנגלילה⁸ ופרקים אחדים ביצירות אחרות). הקשרים בין שם היצירה לעיסוק בסוגיית הזמן מתועדים אצל מסיאן בהערות ליצירה. לדוגמה, כך כתב בהסברו לקוורטט לאחרית הימים:

5. Messiaen, *Traité de rythme*, Tome I

6. *Quatuor pour la fine de temps*

7. *Chronochromie*

8. *Turangalila*. השם של הסימפוניה הוא צירוף של שתי מילים בסנסקריט: "לילה" –

משחק, בריאה או אהבה; "טורנגה" – זמן או דהירת הזמן. ראו Sherlaw, Johnson

Robert, *Messiaen*, JM Dent & Sons LTD, London, 1975, p. 82

לא רצייתי להוסיף הערות לספר ההתגלות, אלא רק להצדיק את רצוני להפסקה, לסופו של הזמן, לסופן של כל התפיסות לגבי העבר והעתיד. זו תחילתו של הנצח. [...] המחשבה הראשונית שלי הייתה של כריתת הזמן עצמו, משהו מסתורי ולא מובן לרוב הפילוסופים, החל באפלטון וכלה בברגסון.⁹

עבור מסיאן, הזמן המוזיקלי וסוגיות שונות של קצב קשורים קשר הדוק לגישות הפילוסופיות והמדעיות של הזמן. לפיכך, טכניקות ההלחנה הייחודיות שפיתח¹⁰ צמחו במידה רבה מתפיסתו התיאורטית-פילוסופית.

כל יצירותיו כוללות במידה כלשהי ניסיון לתמרון המוזיקלי של הזמן. "המקצבים הבלתי הפיכים",¹¹ שבקריאתם אי אפשר להבדיל בין התחלה לסוף, הם אחת הדוגמאות שממחישות זאת. אחד הפרשנים הראשונים של מסיאן, פאול גריפיט (Griffith), טוען שעל ידי שימוש ב"מקצבים בלתי הפיכים" ובצורות פלינדרומיות¹² מסיאן יוצר טשטוש בכיוון הזמן: כל הרגעים ביצירתו שווים – העבר, ההווה והעתיד,¹³ ולפיכך המשמעות היא אפוא היפוך הכיוון בזרימת הזמן.¹⁴

בין האמצעים הנוספים לתמרון הזמן ניתן לציין את הבאים: צורות רפטטיביות, תבניות פסיפס, "מוטטים איזוריתמיים", פלינדרומים ותבניות סימטריות, טמפי איטיים במיוחד, צורות סטטיות ותזמור סטטי.¹⁵

-
9. Antony Pople, *Messiaen: Quatuor pour la Fin du Temps*, Cambridge University Press, 1998, p. 13
10. ראו רשימה של הטכניקות הייחודיות של מסיאן והסבר עליהן בנספח ב'.
11. "Rythmes non rétrogradables". ראו הסבר מפורט על מקצבים בלתי הפיכים בנספח ב'. למעשה, זו תנועת סרטן ריתמי מדויקת. הדוגמה המובהקת לשימוש בטכניקה זו היא "ריקוד הזעם" מהקוורטט לאחרית הימים. בפרק זה, החל מהאות "F" כל תיבה בפרק כוללת מקצב בלתי הפיך.
12. לטענת מרלי סטולפ, מסיאן נקט גישה דומה כלפי צורות גדולות. הסימטריה הייתה לכלי מרכזי בקומפוזיציה. ראו Mareli Stolp, *Messiaen: Transcending Time, Messiaen's Approach to Time in Music*, p.22
13. Paul Griffith, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Faber and Faber, 1985, p. 15
14. שם, עמ' 16.
15. Diane Luchese, *Olivier Messiaen's Slow Music: Glimpses of Eternity in Time*, Northwestern University, 1998, pp. 10-65

'המדריך לקצב, צבע ואורניטולוגיה'

¹⁶(*Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*)

מסיאן השאיר שני פתבים תיאורטיים מרכזיים: טכניקות השפה המוזיקלית שלי (1943)¹⁷ והפרויקט המונומנטלי בעל שבעת הכרכים, המדריך לקצב, צבע ואורניטולוגיה, שנערך ופורסם על ידי אלמנתו איבון לוריאוד לאחר מותו. למעשה, מאז פרסום טכניקות השפה המוזיקלית שלי ועד מותו, מסיאן לא פרסם עוד שום עבודה תיאורטית משמעותית. הגותו התיאורטית-פילוסופית של אותן השנים נחשפה בקרב ציבור המוזיקאים באמצעות נאומים שהכין לקראת הכנסים השונים, לרבות הכנס בכריסל בשנת 1958, הכנס בנוטרדם ב-1977 והכנס בקיוטו לקראת קבלת פרס אינמורי ב-1985. באותן השנים אף העלה על הכתב ניתוחים לקונצרטים לפסנתר של מוצרט, שמאוחר יותר נכנסו לכרך הרביעי של המדריך לקצב, לצבע ואורניטולוגיה. תרומה נוספת להבנת גישתו התיאורטית-פילוסופית היא ניתוחיו את יצירותיו שלו עצמו, שהופיעו על עטיפות תקליטי המוזיקה שלו.

המדריך לקצב, צבע ואורניטולוגיה (להלן המדריך) נכתב בשנים 1949-1992 ויצא לאור לאחר מותו של מסיאן. כאמור, אלמנתו ארגנה וערכה בקפדנות את שבעת הכרכים של המדריך על פי הנחיותיו של מסיאן שניתנו ב-1991, ללא הכנסת שינויים משמעותיים בתוכן וללא צמצומים. היא שמרה על סדר הנושאים וחלוקתם, לרבות החזרות והסתירות הפנימיות הרבות שמופיעות לאורך הטקסט. הכרכים השונים של הציבור יצאו לאור במשך כמה שנים, משנת 1994 עד 2002.

שבעת הכרכים כוללים נושאים רבים ומגוונים, לרבות פריסת תיאוריית הקצב של מסיאן וניתוח יצירותיהם של דביסי, מוצרט ומלחינים אחרים. מקום מרכזי ניתן לניתוחי יצירותיו של מסיאן עצמו, ניתוחים בעלי ערך מחקרי ופדגוגי רב, כביאור תהליכי ההלחנה של מסיאן וכמודל אפשרי עבור המלחינים הצעירים.

בהקדמה לספר, פייר בולז (Boulez) מתייחס להרצאותיו של מסיאן בקונסרבטוריון ומסביר את דרכי החשיבה וההוראה של מי שהיה מורו:¹⁸

Messiaen, *Traité de rythme* .16

Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris, 1943 .17

.18 בהקדמה שכתב לספר אלן לוביה, שאף הוא היה תלמידו של מסיאן, ישנו הסבר למבנה

הוא נכנע לספקולציות האבסטרקטיות ביותר על אודות הזמן והמשך, ובו בזמן הוא הביט בטבע – בנופים ובציפורים – ותרגם את החומר לשפה פרטית משלו. הוא חקר תרבויות ואמונותיהן, מבחינת הזמן והמרחב, לא כדי לפגוע באמינותן, אלא על מנת לגזור מהן תכונות שניתן לשלב בדרכי ההבעה המוזיקלית שלו. מסיאן הוא אספן של פריטים שונים מאוד, אשר נשלפו מהמקורות ללא כל קשר, והוא מעניק להם את צלם אישיותו. הוא אינו אוהב הגבלות, ובמקומן הוא מצהיר על אחדות ומהלל אותה.¹⁹

בטכניקות של השפה המוזיקלית שלי אין כל אזכור לתפיסתו התיאורטית-פילוסופית את הזמן. הספר עוסק בהצגת הטכניקות הייחודיות שפיתח מסיאן ובהשמתן ביצירותיו. לעומת זאת, הפרק הראשון של הכרך הראשון במדרוך עוסק אך ורק בהצגה של תפיסת הזמן ומפרט את השקפותיו של מסיאן בנוגע להיבטים רבים שלו. הוא עושה זאת דרך התייחסות לקשת רחבה של תיאוריות ספקולטיביות ומדעיות ותפיסות פילוסופיות, בשילוב כמה רפרנטים ליצירותיו ולטכניקות שפיתח. ניתן לפרש את הפרקים הנוספים של הכרך הראשון כהשמה של אותן תפיסות תיאורטיות-פילוסופיות, או לחלופין להתייחס לפרק הראשון כאל הקדמה לפרקים הבאים של כרך זה.

פרק ראשון

הפרק הראשון של הכרך הראשון עוסק אך ורק בזמן, והוא מתייחס למקורות רבים, לרבות תומס אקוינס, איינשטיין, אוקליד, ניוטון, פאול קונרדק ופייר טרמייה. הוא נוקט הן את הגישה הפנומנולוגית – ניסיון הגדרה מהו הזמן, והן את הגישה ההשוואתית – מהו הזמן בהשוואה לתופעות אחרות.

הפרק מחולק לתת-פרקים, בכל תת-פרק נושא אחד או יותר: א. הזמן והנצח; ב. פילוסופיית המשך: המשך הממשי והזמן המובנה; ג. עובדות מדעיות: הזמן הביולוגי, הזמן היחסי; ד. הזמן המרובד,²⁰ הכולל את הנושאים הבאים: (1) הזמן והשינוי; (2) התרחבות החלל; (3) זמן הכוכבים; (4) המרחק בין הכוכבים לכדור הארץ; (5) תנועת הכוכבים; (6) היחסיות של האירועים הכוכביים; (7)

המדרוך. לוביה כותב שכיתות האנליזה שמסיאן לימד שנים רבות הן אלו שהניבו, בין היתר, את הגותו התיאורטית. לפיכך ניתן לראות ב"מדרוך" מעין מערך סיכומים של ההרצאות שנתן, והדבר מסביר במידת מה את ריבוי המקורות ואת הקפיצות הרבות בטקסט.

19. Messiaen, *Traité de rythme*, Tome I, preface de Pierre Boulez, V.

20. "Temps Superposes", שם, עמ' 18.

זמן ההרים; (8) הזמן האנושי; (9) הזמן ומקרופיזיקה: הפסקות, המחזוריות של המשכים השונים; ה. הזמן הברגסוני והקצב המוזיקלי.

ה'מֶשֶׁךְ' של אנרי ברגסון

הגותו של ברגסון ומושג המֶשֶׁךְ הם ציר מרכזי בדיון של הפרק הראשון. להלן אציג בקצרה כמה נקודות מרכזיות בהגותו של ברגסון, ואת ההגדרה של מושג המשך שאליה מתייחס מסיאן.

המשנה הפילוסופית של אנרי ברגסון (1859-1941) עוסקת בטווח רחב של נושאים המקיפים היבטים רבים של היקום ושל הקיום האינדיווידואלי והחברתי. הוא טבע כמה מושגים, ביניהם סוג חדש של זמן, שברגסון קרא "המֶשֶׁךְ".²¹ בדברי הפתיחה לתרגום לעברית של הספר ההתפתחות היוצרת²² של ברגסון, מסביר מתרגם הספר יוסף אור את מושג המֶשֶׁךְ:

[...] אנו חוזרים אל נקודת-המוצא להגותו הפילוסופית של ברגסון למן ה"מסה" הראשונה, אל הרעיון המרכזי המפרה אותה בכיוונים שונים מתחילה ועד סופה. רעיון זה הוא ייחוד מהותו של הזמן בהבדל מן החלל: בבחינתו העצמית הזאת קורא לו ברגסון בשם "משך". החלל ניתן להתחלק עד אין סוף: חלקיו נערכים זה בצד זה. וכל התרחשות בתוכו ניתנת לחישוב או לקביעה על ידי התרחשויות אחרות. ואילו הזמן אינו בגדר כמות הניתנת לחלוקה אלא ממשות איכותית זורמת, השתנות צרופה, חדירת-גומלין של רגעים ולא היערכותם זה בצד זה, דריכות פנימית לקראת העתיד בחינת מה שעדיין לא היה: ומפני כך כל התרחשות בתוכו היא בעין מעשה יוצר, שלא מחמת קוצר יכולת-החשיבה שלנו לא ניתן לקבוע אותו מראש אלא על שום היותו על פי עצם מהותו חדש לחלוטין [...].²³

[...] אותו זמן ממשי או משך הריהו ראש לכול זרימה פנימית של חיינו הנפשיים, שחידושם האיכותי הבלתי פוסק מודע לנו על ידי מאמץ-יתר של הקשב שלנו. כך נפתח בחיבור זה פתח לבסיס חופש הרצון, שהרי אי ההיקבעות – מראש היא ממהותו של המשך [...].²⁴

21. ברגסון חולק על קאנט, שמתייחס לזמן ולמרחב באותו המישור. לדעת ברגסון, הזמן של קאנט הוא בעצם מרחב. לדעתו, הזמן שקיים במישור שונה מהמרחב, והוא למעשה המשך.

22. Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, F. Alcan, Paris, 1907

23. אנרי ברגסון, ההתפתחות היוצרת, (תרגום: יוסף בר; עריכה: יעקוב גולומב), ירושלים: מאגנס, תשס"ח, עמ' 10.

24. שם, עמ' 11.

ברגסון מבחין בין הזמן ה"מדעי", זמן הפיזיקה, הנמדד בשעות, לבין הזמן ה"טהור", המהווה זרם דינמי ואקטיבי של האירועים, שהוא זמן סובייקטיבי – זמן התודעה שהוא קורא לו המֶשֶׁךְ.²⁵

הקטע להלן המצוטט ממסה על הנתונים הבלתי אמצעיים של התודעה,²⁶ שבו ברגסון מגדיר את המֶשֶׁךְ ומתייחס כביכול גם לזמן המוזיקלי, מופיע כמעט במלואו במדרֶךְ של מסיאן ומשמש נקודת מוצא למרבית הרעיונות המובאים בפרק הראשון של המדרֶךְ:

המשך הצרוף לחלוטין הוא הצורה שעקיבת מצבי תודעתנו לובשת עת האני שלנו מניח לעצמו להיות ממש, עת הוא נמנע מלקבוע העצירה בין המצב ההווי ובין המצבים הקודמים. לשם כך אין מן הצורך שישתקע כל כולו בתחושה החולפת או בציור המחשבה החולף, שהרי אז, להפך היה פוסק מלהיות נמשך והולך. אף אין מן הצורך שישכח את המצבים הקודמים: די שבשעה שיעלה מצבים אלו על זכרונו, ולא יהא מציב אותם בצד המצב ההווי כמו שמציבים נקודה בצד נקודה, אלא יהא מארגן אותם לחטיבה אחת יחד עמו, כמו שיקרה בשעה שאדם מעלה על זכרונו, כממוזגים זה בזה כביכול, את צליליו של לחן. כלום לא ניתן לומר שאף על פי שצלילים אלו באים בזה אחר זה, אף על פי כן אנו תופסים אותם בתוך זה, שהמכלול שלהם ניתן להמשילו ליצור חי, שחלקיו אמנם מובחנים זה מזה, אבל גם חודרים זה לתוך זה מכוח זיקת הגומלין שביניהם? והא ראייה: אם נפר את הקצב על ידי שניעצר יתר על המידה בצליל מצלילי הלחן, הרי לא האורך הנפרז שלו, בחינת היותו אורך, הוא שיעמידנו על טענתו, אלא השינוי האיכותי שנגרם בכך למכלול של הפסוק המוזיקלי. אפשר איפוא להשיג במחשבה את העקיבה שאין עמה הבחנה, את העקיבה בהימת חדירת גומלין, זיקת גומלין. התארגנות פנימית של יסודות, שכל אחד מהם מייצג את הכלל כולו, ושרק מחשבה בעלת כושר הפשטה תוכל להבחין ולהפריד בינו ובין הכלל כולו.²⁷

25. אלכס גורדון טוען שהגדרת מושג הזמן כמֶשֶׁךְ אצל ברגסון אינה הגיונית מנקודת מבטה של הפיזיקה, ובאופן כללי המושגים "זמן סובייקטיבי", "משך", ו"זרם התודעה" שמהדהד עם המושג "משך" לא זכו להצלחה במדע, אלא נעשו פופולריים בספרות לתיאור החיים הרוחניים. להגדרת הזמן כמשך נודעה השפעה עצומה על סגנון הכתיבה של סופרים גדולים, ביניהם מרסל פרוסט (שהקדיש לברגסון את ספרו בעקבות הזמן האבוד) וג'יימס ג'ויס. ראו "פרופסור אלכס גורדון ברשימה על חייו של ההוגה הצרפתי יהודי החשוב אנרי ברגסון", 31 במאי 2023, יקום תרבות, הזירה המקוונת לתרבות עברית.

26. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889

27. אנרי ברגסון, מסה על הנתונים הבלתי אמצעיים של התודעה, (תרגום: יוסף אור), ירושלים:

מאגנס, תשס"ח, עמ' 60.

הזמן והנצח²⁸

מסיאן פותח את הדיון בהגדרת ההבדל בין הזמן לבין הנצח. בעקבות תומס אקווינס, הוא מתאר את הזמן כייצוג של נצח. מסיאן מייחס לזמן תכונות של מרחב ומתאר את הזמן כבנוי משלושה רבדים: הזמן העילי (הנצח), הזמן האמצעי (אין-סופיות) והזמן ה"תחתית" (הזמן האנושי).²⁹

המְשֶׁךְ הממשי והזמן המובנה³⁰

בהמשך הדיון על מהות הזמן והמבנה שלו מסיאן מאמץ לרוב את גישתו של ברגסון, אך למעשה הוא מציע הגדרה משלו למושג המְשֶׁךְ. בתת-פרק זה ובתת-הפרק "הקצב והזמן הברגסוני" הוא מצטט מארבעה כתבים של ברגסון: המסה על הנתונים הבלתי אמצעיים של התודעה, המהפכה היוצרת, המחשבה והתנועה, המשך והסימולטניות.³¹

ברמה העקרונית מסיאן מסכים עם קביעתו של ברגסון שלפיה "מְשֶׁךְ הוא התכונה האינהרנטית של התודעה". ואולם לטענתו המְשֶׁךְ "מציג את עצמו בשינויי טמפו ושינויי תדירות". באמירה זו הוא מעניק פרשנות אישית למושג המְשֶׁךְ הממשי. למעשה, תפיסת המְשֶׁךְ הממשי של מסיאן משקפת את תפיסתו את הזמן המוזיקלי, אף על פי שמושג הזמן המוזיקלי אינו מוזכר במפורש בתת-פרק זה. ההבדלים המהותיים בין הגדרת המְשֶׁךְ הממשי על ידי ברגסון להגדרת המושג על ידי מסיאן מסתכמים בכך שמסיאן רואה בטמפו ושינויו את המקור להטרוגניות של הזמן.

כך מופיעה אצל ברגסון הגדרת המְשֶׁךְ הממשי, המשמשת בסיס להגדרתו של מסיאן:

קיים משך ממשי, שרגעיו הטרוגניים חודרים זה לתוך זה, אלא שכל רגע מרגעיו אלו אפשר להקבילו אל מצב ממצבי העולם החיצוני שהוא בן זמנו,

28. Messiaen, "Temps et éternité", *Traité de rythme*, Tome I, p. 7.

29. החלוקה להלן יכולה לשמש כמפתח לפרשנות החלוקה הריתמית ושימוש בטכניקת הקנון האיזוריתמי וטכניקת נוספות ביצירתו המונומנטלית של מסיאן 20 מבטים על תינוק ישן וביצירות אחרות.

30. Messiaen, "Philosophie della durée: durée vécue, temps structuré", *Traité de rythme*, Tome I, p. 9.

31. *Essai sur des données immédiates* (1889); *L'évolution créatrice* (1907); *La pensée à la mouvement* (1934); *La durée et la simultanéité* (1922)

ואיפשר לו להיפרד מעל שאר הרגעים מעצם הכוח של ההקבלה הזו [...] ³².

להגדרתו של מסיאן, תפיסתו של המְשָׁךְ הממשי תלויה "במספר האירועים החיצוניים והפנימיים המתגשמים בכל אחד מאיתנו, בהווה ובעבר". ההטרונגניות של המְשָׁךְ מתגלה לנו דרך תנודות של טמפו ושינויי מהירות. את הזמן המופשט (או הזמן המובנה לפי הגדרותיו בפרק זה) מסיאן מציב מול המְשָׁךְ הממשי, שלדבריו, אינו ניתן למדידה, הוא משתנה וכל תפיסתו מונצחת ³³.

הזמן המרובד ³⁴

אף על פי שמסיאן מדבר על טמפו, הוא לא מתייחס לטמפו כמונח מוזיקלי. בתת-פרק הזה מסיאן מתייחס לטמפו כאל הקצב שקיים מחוץ לעולמה של המוזיקה. מסיאן טוען שהקצב של "החיים האורגניים", לרבות דפיקות הלב, נשימות, תהליכים כימיים בגוף האדם, משפיע על תפיסתנו את המְשָׁךְ. תפיסה זו תלויה באופן מהותי גם במספר האירועים הפסיכולוגיים המרומזים ובאירועים החיצוניים. מסיאן קובע כי לְמְשָׁךְ יש טמפו שמשתנה בכפוף לאותם האירועים ³⁵.

מהדיון על המְשָׁךְ מסיאן מסיק מסקנות אחדות שהוא קובע כ"חוקים":

חוק א' – תחושת המשך בזמן הווה. בזמן הווה ככל שהזמן גדוש באירועים, כך הוא נחוה על ידינו כקצר יותר. ולהפך, ככל שהזמן נטול אירועים, הוא נחוה על ידינו כארוך יותר.

חוק ב' – ההערכה הרטרופקטיבית של העבר מציגה היפוך של החוק הראשון: כאשר חושבים על העבר, ככל שהזמן גדוש באירועים כך הוא נחוה על ידינו כארוך יותר, וככל שהוא נטול אירועים והתרחשויות, הוא נחוה כקצר יותר ³⁶.

וכך מסביר מסיאן את ה"חוקים" שקבע:

אם נפנה להווה, הרי ברור כי ההמתנה וחוסר פעולה יוצרים תחושה של האטה בזרימת הזמן. ולהיפך – הומור, עבודה וכל מה שתופס את תשומת

32. ברגסון, מסה על הנתונים הבלתי אמצעיים של התודעה, עמ' 65.
 33. Messiaen, *Traité de rythme*, Tome I, p. 9.
 34. Messiaen, "Temps Superposés", *Traité de rythme*, Tome I, p. 18.
 35. שם, עמ' 9.
 36. שם עמ' 10.

לבנו, מאיצים את תחושת זרימת הזמן. אם נפנה לעבר, הזיכרון שלנו יוצר מראה והופך את תחושת המהירות לפסק זמן ריק, שמשאיר אותנו עם זיכרון מעורפל, ללא פרטים וללא דימויים הפולשים למחשבה. זהו זיכרון ללא כל עניין. אפילו אם עבר זמן רב לפי השעון, ברטרופקטיבה פסק הזמן נחוה על ידינו כיותר קצר. לעומת זאת, ככל שהתקופה גדושה יותר בכל סוגי ההתרחשות (בממד הפיזי או הפסיכולוגי, לרבות זעזועים רגשיים, פעולות שנעשו או נמנעו), כך פרק הזמן נראה לנו ארוך, ואפילו נראה ארוך מאוד אם מדובר בהתרחשויות רבות. הזמן מתרחב או מצטמצם בהתאם למספר הזיכרונות שפרק הזמן משאיר לנו [...].³⁷

מסיאן מסכם את "השיעור הקצר על הזמן והמשך", כהגדרתו, בטבלה סינופטית שכוללת תכונות שונות של כל אחד מהם. לטענתו, הוא שאל את המונחים מהפילוסוף הצרפתי ארמנד קוביליה (Cuvillier, 1887-1973). להלן הטבלה המופיעה במדריך. בטבלה מופיע הסבר על כל אחד מסוגי הזמן שתוארתי כפי שמופיע אצל מסיאן.³⁸

המשך הממשי (הזמן האמיתי)	הזמן המובנה (הזמן המופשט, הפיזיקלי)
המשך הוא קונקרטי ואפשר לתפוס אותו ביחס אלינו- אפשר להתבלבל עם רצף של מצבי התודעה.	הזמן הוא מופשט, המסגרת הריקה שלתוכה אנחנו מכניסים את עצמנו ואת העולם.
המשך הטרוגני, לפעמים מהיר ולפעמים איטי, והוא בעל אלפי ניואנסים של תדירויות ומגוון עשיר שלהן.	הזמן הומוגני וכל חלקיו שווים.
המשך הוא בר איכות, הוא מותנה בטבענו ואינו בר מדידה.	הזמן בר כימות, ניתן למדידה וספירה ביחס לתופעה המרכיבה את ממדיו. אם הפנומנון משנה את המבנה, תפיסת הזמן שלנו משתנה בהתאמה.
המשך הוא סובייקטיבי וקיים בתוכנו.	הזמן אובייקטיבי וקיים מחוצה לנו.

37. שם.

38. חשוב לציין שטבלה סינופטית מסוג זה אינה קיימת באף לא אחד מכתביו של ברגסון המוזכרים אצל מסיאן.

הזמן הפסיכולוגי³⁹

בתת-פרק הזה מסיאן פונה להגדרת הזמן המוזיקלי. מסיאן כותב שהזמן המוזיקלי, הנשמע באוזנינו כנבדל מהזמן האבסולוטי הכרונומטרי, תלוי בסוג הארטיקולציה של הצליל. כך אותה המנגינה שמנוגנת קודם בקסילופון ולאחר מכן בכינור תהיה זהה מבחינת הקצב כערך האבסולוטי, ואמנם הראשונה תהיה סטקטו והשנייה לגטו. לפיכך, לטענתו של מסיאן, הביצוע הראשון בקסילופון יהיה ארוך יותר מבחינת השמיעה בשל השוני בסוג הארטיקולציה.

מסיאן אף מפרט את המידע על "החוק" שלטענתו הולם את חוקי הזמן המוזיקלי, ומכנה אותו "רוח אטקה-משך". כמו כן הוא טוען שבאותו פסק זמן הצליל הקצר שאחריו ישנה הפסקה יישמע ארוך יותר מצליל ארוך ללא הפסקה אחריו. מסיאן מציג כמה דוגמאות שבכמה מהן ישנם צלילים והפסקות ובאחרות צלילים בלבד. מסיאן טוען שבכל הדוגמאות שבהן מופיעים צלילים והפסקות ישנם שני "אירועים", ולפיכך הפסוק יישמע לנו ארוך מהדוגמאות שבהן ישנם צלילים בלבד. יש אפוא "אירוע" בודד, ולכן פסק הזמן יישמע קצר יותר. וכך הוא מפרט:

אנו יודעים שבקשר לזמן המוזיקלי, לזיכרון ולציפייה יש חשיבות יותר מאשר לתגובה האודיטורית המיידית והישירה. לפיכך כל צליל-משך שאני שומע נקשר בתודעתי לצליל-משך הקודם (שאני כבר מכיר) ולצליל-משך הבא (שאיני מכיר עדיין).

בהשמת החוק "אטקה-משך", התודעה שומרת את הזיכרון של מספר אירועים, והמספר הזה הוא זה שמשפיע על תפיסתנו את משכי הצליל [...].⁴⁰

התפיסה הזאת, של הארוך והקצר, השפיעה ללא ספק על כמה מהאסטרטגיות הקומפוזיטוריות של מסיאן, לרבות על בניית המקצבים והטיפול בווריאציות הריתמיות למיניהן.

הזמן ומיקרופיזיקה⁴¹

בתת-הפרק הזה, לצד ציטוטים מכתבים מדעיים ופילוסופיים ודיון בהם, לראשונה בפרק זה מסיאן מתייחס לתהליכי ההלחנה. הוא כותב על "מהלכים

39. Messiaen, "Temps psychologique", *Traité de rythme*, p. 25.

40. שם, עמ' 24.

41. Messiaen, "Le temps en microphysique", *Traité de rythme*, p. 25.

ריתמיים טהורים של מוטיבים ריתמיים, בלתי תלויים במוזיקה שאליה הם שייכים".⁴² לדעתו, מהלכים אלו החליפו את המהלכים המלודיים-הריתמיים בשלבי הפיתוח אצל בטהובן ואת המהלכים הריתמיים-הרמוניים אצל סטרווינסקי.⁴³ כאן לראשונה במדריך מסיאן מרפרר ליצירותיו החוברת לעוגב והסימפוניה טורנגלילה,⁴⁴ שעל פיו, בהן מיושמים אותם מהלכים ריתמיים. נקודה חשובה עולה מהדיון על תהליכי ההלחנה: לטענתו של מסיאן, המלחין שולט שליטה מלאה במוזיקה שהוא כותב. הוא מאמין שהמלחין מכיר מראש כל ממד, הן של עבר היצירה והן של עתידה, וזה מה שמאפשר לו לשנות את ההווה כך ש"יגיע בעבר ובעתיד". הוא (המלחין) יכול "לקדם את חיפושיו לעבר כל צורותיה של התנועה, התנועה קדימה, התנועה לאחור כסרטן (Retrograde), התנועה ממרכז לקצוות ולהפך, וריבוי תנועות אחרות".⁴⁵ לטענתו של אנדרו שנטון (Shenton), אפשר לראות את יישום דבריו של מסיאן ביצירותיו מהתקופה האקספרמנטלית 1952-1949. שנים אלו כוללות את קנטיוואיה, ארבעה אטודים ריתמיים, מיסה לפנטיאד וחוברת לעוגב.⁴⁶

פוליריתמיה וגורמי הליכוד⁴⁷

ניתן להתייחס לנושא זה אם נקשור את הפוליריתמיה עם תפיסת הזמן שנפרסה בתתי-הפרקים הקודמים. זאת משום שרובדי המקצבים השונים, המוצבים זה על גבי זה ויוצרים את המרקם הפוליריתמי, מייצגים את רובדי הזמן השונים הקיימים יחד. על פי מסיאן, הפוליריתמיה כשלעצמה מהווה את הייצוג של חוויית הזמן ההטרוגני.⁴⁸

42. ככל הנראה, הכוונה למנגינה.

43. Messiaen, *Traité de rythme*, Tome I, p. 26. הרעיון של התהליכים הריתמיים-הרמוניים אצל סטרווינסקי, לרבות הגדרת "הדמות הריתמית", יופיעו בפירוט בפרק השלישי של הכרך השני של המדריך לקצב, צבע ואורניטולוגיה.

44. *Livre l'orgue; Turangalila*

45. Messiaen, *Traité de rythme*, Tome I, p. 30

46. Canteyodaya, *Quatre études de rythme, Messe de la Pentecôte, Livre d'orgue*, Andrew, Shenton, *Observations on Time in Oliver Messiaen's Traite*, p. 183

47. Messiaen, "Polyrythmie et facteurs de cohésion", *Traité de rythme*, Tome I, p. 30. פרק בשם "פוליריתמיה" מופיע גם ב"טכניקות השפה המוזיקלית שלי" של מסיאן.

48. מסיאן ממשיך את קו מחשבתו מתת-פרק המתייחס לפילוסופיית המשך. יש לציין שמסיאן אינו מגדיר כאן את המושג פוליריתמיה. תת-פרק הנ"ל ברור יותר אם קוראים אותו

בתת-פרק זה מוצגת התפיסה שמסיאן קורא לה "גורמי הליכוד". לדבריו, ברגע שהמלחין מנסה להציב כמה מקצבים שונים זה מול זה, הוא יוצא נגד "הכוחות המנטרלים", שמפריעים לתפיסה ברורה של אותם המקצבים. הוא שוב מצטט, והפעם מכתביו של המלחין והמוזיקולוג אנדרה סואריז (Souris, 1899 - 1970):

כאשר המלחין מנסה להציב בו בזמן, זה על גבי זה, כמה רבדים של המקצבים, הוא ניצב מול כוחות מנטרלים שמעכבים את התפיסה הברורה של אותם המקצבים. אלו הם גורמי הליכוד.⁴⁹

מסיאן מציג ארבעה עקרונות ל"ליכוד", וזאת על פי הגדרתו של סואריז: (1) הדמיון של הגוון (הקולות בעלי אותו הגוון); (2) איזוכרונליות (הקולות זזים באותם ערכים ריתמיים); (3) מונוטונליות (הקולות באותו הסולם); (4) אחידות המנעד (הקולות באותו המנעד). לכל אלו הוא מוסיף את "ליכוד" הטמפו, "ליכוד" המְשָׁכִים, "ליכוד" האינטנסיביות ו"ליכוד" סוגי ארטיקולציה.

על פי מסיאן, לא ניתן לשמוע מקצבים שונים המוצבים זה מול זה במרקם הפולירייתי, כאשר הקולות המבצעים אותם הם בעלי גוון זהה. הוספת גוונים שונים, לרבות צלילי כלי הקשה נטולי גובה הצליל, תורמים לבהירות מבחינת השמיעה, וכך גם הצבתם של הקולות ברגיסטרים השונים. רק כך תתאפשר שמיעה ברורה של המקצבים השונים.⁵⁰

מסיאן מכנה את שילוב הערכים הריתמיים האחידים בשם "האיזוכרונליות". לטענתו, הם הגורם המשמעותי ביותר של הליכוד, בדומה לאחידות הטונלית של הקולות.

וכך הוא כותב:

רק למודוסים השונים ולסדרות דודקפוניות יש אותו הכוח המלכד ההרסני (כמו לאיזוכרונליות), והטונליות אף היא יריבה המפחידה באותה המידה. מוטב היה לפולירייתמיה להתלוות לפוליטונליות, לפולימודליות או לכל ערבוב חופשי של סולמות, מודוסים או סדרות. מוזיקה סריאלית מחמירה אינה מתאימה לפולירייתמיה, מכיוון שהכוחות המלכדים של הסדרה ידחפו

בהשוואה לפרק 6, "טכניקות השפה המוזיקלית שלי", העוסק אף הוא בנושא פולירייתמיה ופדלים ריתמיים.

Messiaen, *Traité de rythme*, Tome I, p. 30 .49

.50 שם.

את כל הפרמטרים לתוכם.⁵¹

מסיאן מזהיר בנוגע למודוסים בעלי הטרנספוזיציה המוגבלת, וזאת בשל צבעם האחיד, ומציין גם את הצורך בשימוש במודוס שונה עבור כל רובד מקצבי.⁵² בתת-פרק זה מסיאן מתייחס ליצירתו המודוס של הערכים והאינטנסיביות (*Mode de valeurs et d'intensité*):

ניסיתי להרוס את האחידות על ידי חלוקת הרבדים הפוליריתמיים לשלושה חלקים, או לסדרות המדורגות של משקים הניצבים זה מול זה. כל סדרה מבוססת על ערך מאוחד שונה. החלוקה הראשונית היא: 12 משכי זמן (הערכים הריתמיים) המדורגים מערך של חלק 32 ועד הערך ששווה 12 חלקי 32; 12 משכי זמן (הערכים הריתמיים) המדורגים מחלק 16 ועד משך השווה 12 חלקי 16; 12 משכי זמן (הערכים הריתמיים), מערך של שמינית בודדת ועד 12 שמיניות.⁵³

בכרך השלישי של המדריך⁵⁴ מסיאן מציג ניתוח מפורט של יצירתו זו. יש לציין ששם היצירה והרעיון שמאחורי התכנון שלה מרפררים בבירור להגותו של ברגסון, שמתאר סקלה באינטנסיביות של התחושות.⁵⁵ כניתוח של יצירתו מסיאן מתייחס לרבדים הריתמיים והרגיסטרליים השונים בתוך המרקם כאל "אזורי הזמן השונים".⁵⁶

51. Messiaen, *Traité de rythme*, Tome I, p. 30

52. שם, עמ' 31. למעשה מסיאן מציע לשלב בין פוליריתמיה לפולימורליות, כאשר לכל קול יהיה לא רק המקצב הייחודי לו אלא גם מודוס משלו.

53. Messiaen, *Traité de rythme*, Tome I, p. 30-31

54. Ibid, Tome III, pp. 125-132

55. Bergson, *Matter and Memory*, 1896. Part 1: Henri Bergson (fr.) // URL: philosophy.ru> library / berg / bergson_materia.html (date accessed: 13.01.2023); Bergson, "The Intensity of Psychic States", *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (trans.) F.L. Pogson, London: George Allen and Unwin, 1910, Chap. 1, pp. 1-74

56. ראו הסבר מתומצת על היצירה בנספחים.

הזמן הברגסוני והקצב המוזיקלי⁵⁷

תת-פרק "הזמן הברגסוני והקצב המוזיקלי" מורכב בעיקר מציטוטים, רובם ממסה על הנתונים הבלתי אמצעיים של התודעה של ברגסון. בעקבות ברגסון, מסיאן מחלק את הזמן ל"מְשֶׁךְ הממשי" הסובייקטיבי או "הזמן הממשי", שהוא הטרוגני, איכותני ואינו ניתן למדידה, ולזמן המתמטי אובייקטיבי-הומוגני, הכמותי ובר המדידה. כמו ברגסון, מסיאן רואה בְּמֶשֶׁךְ את הייצוג של הזמן האמיתי. באותה הזדמנות מסיאן משער כי הראשון צריך להיקרא "מְשֶׁךְ" והשני "זמן". עם זאת, חלוקה זו אינה עקבית. במסגרת אותה תת-פרק מסיאן מתייחס לזמן במהלך ההאזנה בקונצרט, את אותו הזמן הוא מגדיר כְּמֶשֶׁךְ, אך טוען כי גם אותו יש לחלק לזמן המתמטי והזמן הפסיכולוגי.⁵⁸

לטענתו של בנדיקט טיילור (Taylor), תפיסת הזמן של מסיאן מקבילה לתפיסת הזמן החווייתי של ברגסון. עם זאת, טיילור טוען שמסיאן מבלבל בין שני הסוגים של הזמן הברגסוני, וכאשר הוא מגדיר את הזמן המוזיקלי – הוא משתמש בשני המושגים לחלופין. על פי טיילור, מסיאן משייך את הזמן הסובייקטיבי החווייתי לזה ההפוך לו, הזמן המופשט. טיילור אף מציין שתורת הקצב של מסיאן תלויה בזמן המופשט, ההומוגני ובר המדידה, שכן לתפיסתו של מסיאן "הקצב הוא ההיבט העיקרי של המוזיקה". לפיכך ההיצמדות שלו למושג מְשֶׁךְ אינה ברורה.⁵⁹ נוסף על כך, טיילור שואל: "אם התפיסה המוזיקלית המתרחשת בְּמֶשֶׁךְ ההטרוגני משוחררת מקווי התיבה – הרי לתפיסת הקצב של מסיאן אין כל משמעות בנוגע לחוויה השמיעתית של המוזיקה שלו".⁶⁰

לפי בנדיקט טיילור, בתת-הפרק הזה מסיאן מתמודד עם סתירה לכאורה: הוא מציג את השקפתו של ברגסון בנוגע ליכולת התודעה האנושית לרווח בזיכרון את אירועי העבר המוצגים בזמן הווה, ולפיכך מתאפשר הכימות שלהם. כמו כן, הוא טוען שמסיאן מצדיק לכאורה את הפיכת "הזמן החווייתי"⁶¹ להיפוכו, שהוא הזמן המופשט; כלומר, ההטרוגני ונטול המדידה הופך להומוגני ובר

57. Messiaen, "Temps Bergsonien et Rythme Musical", *Traité de rythme*, Tome I, p. 31.

58. Taylor Benedict, "On Time and Eternity in Messiaen", in *Messiaen: the Centenary Papers*, (ed.) Judith Crispin, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010, p.

32

59. שם, עמ' 263.

60. שם.

61. "Experienced time"

מדידה. כך הזמן נע למעשה בין שתי תפיסות קוטביות.⁶²
באותו תת-פרק מסיאן מתייחס לתפיסתו הטמפורלית את הקצב ומסביר
אותה ביחס למושג המָשֶׁךְ. וכך הוא כותב:

המושגים ארוך וקצר נובעים מהתפיסה המרחבית, אך ההיררכיה שלהם
מניחה תתי-חלוקות או הכפלות שכוללות, כל אחת מהן, וריאציות שונות
של האורך, ובתוכן אפשרויות לחלוקה והכפלה. החלוקות וההכפלות האלה
הן כמותיות וניתנות למדידה והן מרחביות, אם ננסה לכמת אותן במספרים.
הן הופכות להיות בנות כימות כל עוד אנו מעריכים אותן במספרים. האם זה
המָשֶׁךְ הטהור?⁶³

מסיאן טוען שקשה לקלוט ערכים ארוכים למדי וקצרים מדי בשל "הטבע
הנוטה למוצע" של הניסיון השמיעתי שלנו. כמוכן, הערכים הריתמיים
שאינם מתחלקים ל-3 או ל-2 או ההכפלות שלהם קשים אף הם לתפיסה אצל
המאזין המערבי.⁶⁴

מסיאן מסביר את חוויית המָשֶׁךְ במדיום המוזיקלי כמותנה בממד הדינמי,
נוסף על הממד הטמפורלי: צליל בעל ערך ריתמי ארוך, המודגש על ידי
שינוי דינמי. הרצף של המָשֶׁךְ נהרס על ידי שינויי הדינמיקה כגון קרשנדרו
ודימינואנדו, שמספקים למאזין חלוקה נוספת של הצליל. כאשר השינוי הדינמי
נוגע לרצף של שני צלילים, נוצרת חפיפה של שני סדרים, הדינמי והכמותי.
על פי מסיאן ישנם שלושה סוגים של תפיסת רצף הצלילים: (1) הסוג
ש"שוכח" את הגבולות של החלקים ותופס את הרצף הצלילי כשלם; (2) הסוג
שמחלק את הרצף לחלקים; (3) הסוג שמקשר חלקים דרך הזיכרון המעבד
והמודד – ו"זה המָשֶׁךְ הטהור".⁶⁵

שנטון טוען שתת-פרק זה לוקה בחוסר ההמשכיות של המחשבה. עם זאת,
הוא מניח שתת-פרק זה הוא תסכית הלקוח מהרצאה כלשהי שמסיאן נשא אך
לא העלה לכתב בעצמו.⁶⁶ שנטון אף טוען כי תת-פרק זה סולל את הדרך לפרק
השני של המדריך, המוקדש במלואו לקצב ול"עליונות הקצב במוזיקה", לסדרים

62. Taylor, "On Time and Eternity in Messiaen", p.26

63. Messiaen, *Traité de rythme*, Tome I, p. 32

64. שם, עמ' 33.

65. שם, עמ' 35.

66. לטענה זו אין כל עדות כתובה.

ריתמיים ולמקצבים החוץ-מוזיקליים המשפיעים על הקצב המוזיקלי".⁶⁷ יש לציין שמסיאן מתמקד במושג המְשָך, אף על פי שדווקא למושג הזמן, כפי שהוא מגדיר אותו, נודעת חשיבות רבה יותר להבנת התכונות הטמפורליות שהוא משייך למוזיקה שלו עצמו.⁶⁸

סיכום

לטענתו של שנטון,⁶⁹ המדריך לקצב, צבע ואורניטולוגיה אינו באמת מדריך או ספר לימוד, אלא אוסף של רעיונות. אוסף זה עומד בניגוד מוחלט לספרו הראשון, טכניקות השפה המוזיקלית שלי, שהוא ספר עקיב והחלטי. עם זאת, האוסף הזה בעל ערך רב עבור המלחינים והחוקרים כאחד, בשל תרומתו להבנת תפיסת ההלחנה של מסיאן, וזאת אף על פי שאינו דידקטי מבחינת התוכן ואופן הגשתו. לדעתו זו למעשה "הכרזה על פילוסופיית ההלחנה שלו".⁷⁰

ואכן, בהמשך לדעתו זו, הוא מרחיב וטוען שבמבט ראשון, המקורות שאליהם מפנה הפרק הראשון של המדריך "מצוטטים בערבוביה ומחוץ להקשר, שבו מסיאן דן בסוגיית הזמן בהתייחסות לפילוסופיה, דת, ביולוגיה, פיזיולוגיה, פסיכולוגיה ופיזיקה".⁷¹ עם זאת, שנטון מסביר, המדריך אינו בבחינת עבודה אקדמית הכוללת הערות שוליים ואזכורים, אלא יותר בבחינת הרצאה או דיון שניזונים ממספר רב של מקורות ועוסקים בחיפוש אינטלקטואלי אחרי ההיבטים השונים של הזמן. הוא אף מצביע על הקושי במעקב אחרי מחשבתו של מסיאן, מכיוון שחלקים של הטקסט כנראה חסרים. לעיתים נראה שכלל לא הועלו לכתב, ולפיכך רוב הציטוטים גם אינם שלמים.

שנטון מגיע אפוא למסקנה הבאה: המבנה של החלק הראשון דומה להקדמה למונוגרפיה פילוסופית המציגה קשת רחבה של היבטים שונים של הנושא, והמסקנות נגזרות מהאינטרסים הפרטניים של המחבר (אצל מסיאן, זו עליונותו של הקצב על פני שאר המרכיבים המוזיקליים). האם הפרק הראשון תורם להבנת המוזיקה של מסיאן? לא, לטענת שנטון. הפרק מציב אפוא מסגרת

Shenton, "Observations on Time in Oliver Messiaen's *Traite*", p. 186 .67

Taylor, "On Time and Eternity in Messiaen", p. 263 .68

Shenton, "Observations on Time in Oliver Messiaen's *Traite*" p. 186 .69

.70 שם, עמ' 173.

.71 שם, עמ' 174.

לדיון מעמיק בקצב, ודיון זה יורחב בפרקים הבאים, שבהם מוצג מידע על המוזיקה של מסיאן.⁷²

גם טיילור מבקר את אופן ארגונו וסגנונו של המדריך וטוען:

חלק מהבעיה נעוץ בריבוי המקורות שמקצתם סותרים זה את זה, כאשר רוב הגדרות הזמן מהמקורות השונים אינן מתיישבות עם תיאוריית המשך הממשי של ברגסון [...] מסיאן משתמש בכמה תיאוריות התואמות את תורת הזמן במוזיקה שלו, ללא בניית שיטה פילוסופית קוהרנטית.⁷³

אף על פי שמוצדקת ביקורתם של שנטון וטיילור על חוסר העקיבות והסתירות בפרק הראשון של המדריך, יש להתייחס אליו קודם כול כאל תיעוד חשוב וייחודי של המחשבה התיאורטית של מסיאן. פרק זה, למרות חסרונותיו המוזכרים לעיל, מבהיר ללא ספק נקודות רבות בדרך החשיבה התיאורטית של מסיאן, מבאר את מקורות ההשפעה עליו ומביא את התשתית הרעיונית של טכניקות ההלחנה הייחודיות שפיתח.

לצד הביקורת על כתיבתו התיאורטית של מסיאן, טיילור טוען לחידושו בתפיסת ההלחנה:

טכניקות ההלחנה שבהן משתמש מסיאן על מנת להעביר תחושה שמיעתית של טמפורליות, שונות מאלו המקובלות במוזיקה המערבית. בין השאר הן כוללות הרחבה של השפה ההרמונית לצד החלשתו של הדקדוק ההרמוני (מסיאן משתמש במהלכים הרמוניים בדרך לא פונקציונלית). התחושה של המנגינה וההרמוניה נובעת ממרחקים שווים בעקבות שימוש בסדרות צלילים סימטריות (המודוסים של הטרנספוזיציה המוגבלת של מסיאן). כמו כן היא מושפעת מצמצום העבודה התמטית (שבדרך כלל מאפיינת פיתוח, ולפיכך צמצום של פיתוח), מהתרופוניה או מריבוד של שכבות ריתמיות במקום קונטרפונקט, מהחופש מחלוקה מטרתית ושיטות היררכיות נוספות של סידור טמפורלי, מהרכבת צורות נטולות התקדמות המציגות סימטריה וסגורות, ומשרירותיות כביכול ברצף הפרקים, האופיינית למה שבהמשך יכונה "צורת הרגע" (moment form).

הרצאותיו של מסיאן והגותו התיאורטית הותירו השפעה ארוכת טווח גם בגיבוש ההשקפה התיאורטית של תלמידיו. אחת הדוגמאות לכך היא מאמרו

72. שם, עמ' 186.

73. Taylor, *On time and eternity in Messiaen*, p. 273.

של המלחין הצרפתי, תלמידו של מסיאן, ג'רר גריזה (Grisey), שבו גם הוא מחלק את הזמן המוזיקלי לרבדים שונים, שהוא מכנה "השלד של הזמן", "הבשר של הזמן" ו"העור של הזמן".⁷⁴

השפה הטמפורלית שפיתח מסיאן היא אידיאליסטית, נדרשים ביאור והפניה למקורות התיאורטיים על מנת להבינה. הן הטכניקות הייחודיות של מסיאן והן גישתו הפילוסופית, לרבות תפיסתו את ממד הזמן (תפיסות שהעביר לתלמידיו הרבים), משתקפות בכתביו התיאורטיים. כל אלו היו לאבן הדרך המשמעותית ביותר בפיתוח המחשבה המוזיקלית ותפיסת ההלחנה במאה ה-20.

נספח א'

מסיאן השתמש בכמה טכניקות ייחודיות, מרביתן מתוארות בספרו טכניקות השפה המוזיקלית שלי⁷⁵ משנת 1942. על מנת להבין את הסבריו של מסיאן במדרך לקצב, צבע ואורניטולוגיה, חשוב להכיר את הטכניקות להלן. יש לציין שרשימה זו היא רק חלק מאמצעי ההלחנה שבהם השתמש מסיאן ביצירותיו.

המקצבים הבלתי הפיכים⁷⁶

מקצבים הנשמעים זהים בקריאתם משני הכיוונים, הסדר של הערכים הריתמיים אינו משתנה בשני הכיוון.



דוגמה 1

⁷⁴ Grisey Gerard, "Tempus ex Machina: A composer's reflection on musical time", *Contemporary Music Review*, 1987, vol. 2, Harwood Academic Publishers

GmbH, UK, 1987, pp. 239-275

⁷⁵ Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Leduc, Neurssargues, Cantal, 1942

⁷⁶ Messiaen, *The Technique of my Musical Language*, (trans.) John Satterfileld,

Alphonse Leduc, Paris, chap. V, p. 20

בעקבות הזמן המרובד של אוליביה מסיאן: 'המדריך לקצב, צבע ואורניטולוגיה'

הקשר בין המקצבים הבלתי הפיכים למודוסים בעלי טרנספוזיציה מוגבלת המודוסים נחלקים לקבוצות סימטריות וכך גם המקצבים.

הוספת ערך ריתמי⁷⁷

ערך ריתמי זעיר נוסף למקצב על ידי הוספת תו, הפסקה או נקודה.



דוגמה 2

מסיאן מכנה את ההוספה של ערך ריתמי זעיר בשם "אינטרפולציה", את ההורדה של ערך ריתמי הוא מכנה "אלוזה"⁷⁸.

פוליריתמיה⁷⁹

על פי מסיאן, השמעה בו בזמן של מקצבים מורכבים.

פדאל ריתמי⁸⁰

אוסטינטו המורכב מערכים ריתמיים בלבד, רק המקצב חוזר על עצמו (לעומת אוסטינטו סטנדרטי שבו הן הקו המלודי והן המקצב חוזרים על עצמם)

הקנון הריתמי⁸¹

קנון שנוצר בעזרת חזרה על רצף ערכים ריתמיים בלבד ללא חזרה על הצלילים. הטכניקה לקוחה מטכניקת הקנון האיזוריתמית של המאה ה-14.

Messiaen, *The Technique of my Musical Language*, (trans.) John Satterfileld, .77 Alphonse Leduc, Paris, chap. V, p. 20

Terminology used in *Traité de rythme, de couleur, et d'ornitologie*, discussed in .78 Cholopov Yuri, *Ritmicheskie formi u Messiana*, lectures, self-published, Moscow, 2003, p. 102

Messiaen, *The Technique of my Musical Language*, chap. VI, p. 22 .79

.80 שם, עמ' 26.

.81 שם, עמ' 24.

אלונה אפשטיין

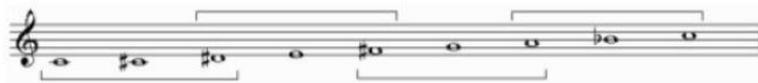
מודוסים בעלי טרנספוזיציה מוגבלת⁸²

מודוסים שמסיאן המציא. ישנן אפשרויות מוגבלות לטרנספוזיציה שלהם, ניתן להעביר אותם לסולם אחר מספר מוגבל של פעמים לפני שאותם הצלילים יחזרו על עצמם. המודוסים מורכבים מכמה קבוצות סימטריות, כאשר הצליל האחרון של כל קבוצה הוא הצליל הראשון של הקבוצה העוקבת. מודוס ראשון הוא סולם של טונים שלמים



דוגמה 3

מודוס שני מורכב מטונים וחצאי טונים לחילופין



דוגמה 4

מודוס שלישי כולל שלושה חלקים, בכל חלק מבנה טון-חצי טון-חצי טון



דוגמה 5

מודוס רביעי מורכב משני חלקים, כאשר לכל אחד מהם מבנה חצי טון-חצי טון-טרצה קטנה-חצי טון

⁸². שם, פרק 16, עמ' 58.

בעקבות הזמן המרובד של אוליביה מסיאן: 'המדריך לקצב, צבע ואורניטולוגיה'



דוגמה 6

מודוס חמישי מתחלק לשניים עם צליל משותף באמצע.
המבנה: חצי טון-טרצה גדולה-חצי טון



דוגמה 7

מודוס שישי מתחלק לשניים עם צליל משותף. טון-טון-חצי טון-חצי טון



דוגמה 8

מודוס שביעי מתחלק לשניים עם צליל משותף:
חצי טון-חצי טון-חצי טון-חצי טון-חצי טון



דוגמה 9

ניתן להשתמש בכל המודוסים באופן אופקי או אנכי (מלודי או הרמוני).

פולימודליות⁸³

השמעה של כמה מודוסים בו בזמן.

"דמות ריתמית"⁸⁴

Personage rythmique

הדוגמה מהכרך השני של המדריך: שלושה מקצבים חוזרים זה אחר זה, בכל חזרה המקצב הראשון מתארך – זו "הדמות הפעילה", המקצב השני מתקצר, ואילו המקצב השלישי נשאר זהה. זו "הדמות הסטטית".

עקרון האיזוריתמיה⁸⁵

עיקרון המבוסס על אוסטינטו ריתמי. הייחודיות של עיקרון זה היא הפרדת הקצב מקו המנגינה. טכניקת הלחנה של איזוריתמיה הייתה בשימוש במאות ה-13 וה-14, ובמיוחד אצל גיום דה משו. הטכניקה האיזוריתמית חוזרת אצל מסיאן כדרך לבניית סדרות בממדים שונים, כגון גובה מול משך וגובה מול גוון ודינמיקה. ניתן לראות עיקרון זה ביצירה מודוס הערכים הריתמיים והאינטנסיביות (ראו להלן נספח ב').

נספח ב'

מודוס הערכים הריתמיים והאינטנסיביות

Mode de valeurs et d'intensité, 1949

אטיוד שני מבין ארבעה אטיודים ריתמיים. ביצירה זו ישנה הפרדה בין ממדים שונים כגון גובה הצליל, אורכו, הדינמיקה והארטיקולציה, כאשר כל היבט של היצירה מאורגן כסדרה. היצירה נחשבת לדוגמה הראשונה של הסריאליזם הטוטלי.

ככל הנראה, שם היצירה מרפרר לאמירתו של ברגסון בנוגע לאינטנסיביות

83. Messiaen, *The Technique of my Musical Language*, Chap. XIX, p. 68.

84. Terminology used in *Traité de rythme, de couleur, et d'ornitologie*, discussed in

Cholopov Yuri, *Ritmicheskie formi u Messiana*, lectures, self-published, Moscow,

2003, p. 106

85. שם, עמ' 106-108.

של התחושות,⁸⁶ אף על פי שאין לכך תיעוד ספציפי. להלן תמצית הערות של מסיאן המופיעות כהקדמה ליצירה, המצויות בניתוחו את היצירה בכרך השלישי של המדריך:⁸⁷ האטיוד מממש ברית של קצב, צליל, סוגי ארטיקולציה ודרגות אינטנסיביות (דינמיקה). יש בו מערכת גבהים (36 צלילים), מערכת ערכים ריתמיים (24 סוגים), מערכת סוגי ארטיקולציה (12 סוגים) ומערכת דרגות אינטנסיביות / דינמיקה (7 ניואנסים). האטיוד כתוב כולו במסגרת "המודוס" שנוצר. חוץ מ־36 הצלילים שנקבעו, אין בו שימוש בצלילים נוספים. בעבור כל צליל של המערכת נקבע מקום באחד משלושת הרגיסטרים: הגבוה, הבינוני והנמוך.

36 צלילים

"המודוס" נחלק לשלוש קבוצות בעלות 12 צלילים כרומטיים, כל אחת מהקבוצות מוצגת ברגיסטר שונה ומצטלבת עם האחרות. הקבוצות להלן מצוותות לשלוש קבוצות של הערכים הריתמיים: הקבוצה בעלת הצלילים ברגיסטר גבוה מצוותת לקבוצת הערכים הריתמיים הנמדדים בחלק 32 וכפולותיו; הקבוצה של צלילים ברגיסטר הבינוני מצוותת לקבוצה של הערכים הריתמיים הנמדדים בחלקי 16 וכפולותיהם; הקבוצה של הצלילים ברגיסטר הנמוך מצוותת לקבוצה של הערכים הריתמיים הנמדדים בשמיניות וכפולותיהן. ביצירה שבע דרגות של אינטנסיביות / דינמיקה:

ppp pp p mf f ff fff
1 2 3 4 5 6 7

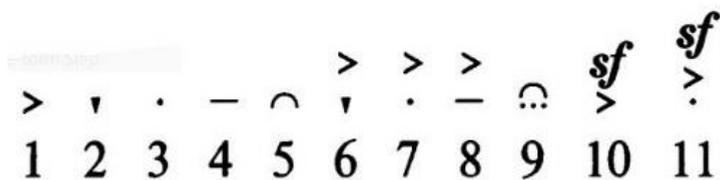
דוגמה 10

⁸⁶ Bergson, *Matter and Memory*; Bergson "The Intensity of Psychic States", *Time and Free Will*

⁸⁷ Messiaen, *Traité de rythme*, Tome III, pp. 125-132

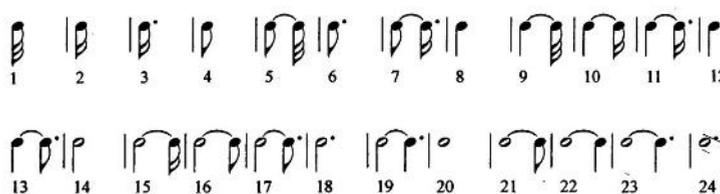
אלונה אפשטיין

ביצירה 12 סוגי ארטיקולציה (הסוג האחרון ללא סימון):



דוגמה 11

ביצירה 24 ערכים ריתמיים:



דוגמה 12

הם מחולקים לשלוש קבוצות:

קבוצה ראשונה מכילה ערכים ריתמיים "כרומטיים" מ-1 עד 12, שכולם כפולות של חלק 32:



דוגמה 13

הקבוצה השנייה מורכבת מכפולות של חלקי 16:



דוגמה 14

בעקבות הזמן המרובד של אוליביה מסיאן: 'המדריך לקצב, צבע ואורניטולוגיה'

הקבוצה השלישית מורכבת מערכים ריתמיים שהם כפולות של שמינית:



דוגמה 15

מסיאן כותב שהחידוש שביצירה מתבטא בהשפעת הרגיסטר שבו נמצאים הצלילים, באיכות הכמותית, הפונטית והדינמית של כל אחד מהם. החלוקה לרגיסטרים השונים מתורגמת לחלוקה לשלושה "אזורי זמן" שונים, עקב הגדרת יחידת מדידה שונה בכל אחד מהרגיסטרים. ההימצאות ב"אזור זמן" / רגיסטר כלשהו מגדירה את טבעו של כל צליל.