

## פאול לוי :

### גשמויותה של המוזיקה

על הקשר הפנימי בין האמנות

#### פתח־דבר

אנשים המעוניינים באמנות, דרך־כלל אינם מוצאים ענין בבעיות היצירה האמנותית וההנאה האמנותית. על הרוב אין ברצונם להציץ אל מאחורי הקלעים למען דעת איך נוצרה היצירה ועל שום מה לבשה צורה זו דווקא. אף־על־פי־כן, חקירה כזאת יש בה קסם רב. האמנות היא פרי פעילות הנובעת מן הצרכים הפנימיים ביותר של נפש האדם, ומכל סוגי הפעילות אין כמוה בת־חורין. הקטגוריות שלה הן, אפוא, נתונים טבעיים. ודאי יש משמעות לכך שקיימת אמנות של זמן — המוזיקה, אמנות של חלל — היא אמנות הבניה, אמנות של תנועה — המחול, ואף אמנות של האפסורד ההגייוני — הקומיקה. חקירת סוגי אמנות אלה, קביעת היחסים בינם לבין תופעות אחרות, אנושיות וחברתיות, עשויות לעניין לא רק את האמן ואת חובבי האמנות. זהו שדה עצום ורב־ענין לפסיכולוג, שדה שעד כה לא נחרש כלל די־הצורך.

אולם לאמיתו של דבר יש עוד טעם לכך שלא נבקל ימצא קהל המעוניין בחקירות אלו. רוב המתעניינים באמנות נוטים חיבה מיוחדת, או מחוננים בכשרון מיוחד, לאחת מן האמנויות, ולה הם מתמכרים כליל. תכונה זו מציינת במיוחד את אלה העוסקים באמנות. ודווקא אנשים אלה הם שהיו צריכים לגלות ענין מיוחד בהסתכלות אל מעבר לתחום אמנותם, אל השדות האחרים. אפשר שאגב כך היו זוכים בחוויה נפלאה ומפתיעה — העובדה שמבלי דעת צעדו באותו כיוון. שהרי האמנות היא שלמות אחת.

חקירותי תהיינה חקירות מורפולוגיות. ברצוני לנסות לא רק לתאר, להגדיר, למנות ולנתח יצירות־אמנות ודרכים של התפתחות אמנותית; ברצוני ללמוד להכיר ביצירות האמנות תופעות חיות, אורגניות, להעמידן זו מול זו כדי לעמוד על הצד המשותף, להבחין בהבדלים שביניהן ולקבוע את היחסים ביניהן. זוהי חקירה בהיסטוריה ובבקורת הסגנון.

יש תיאוריות למכביר על דרך תיאורם של מאורעות היסטוריים. כל היסטוריון, כל פילוסוף יש לו תיאוריה משלו. קשה להתלות באחת מאלו, וקשה גם להתעלם מהן. אולם צדי־שווה יש בהן ובו ניתן להיאחז. כולן כאחת הן תיאוריות היסטוריות דינמיות. הן אינן דנות בתופעות ובמאורעות בודדים כשהם לעצמם

אלא לאור הקשר ביניהם, כחלקים של התרחשות, של תהליך. מקרה שאירע אי־פעם כשלעצמו אין לו משמעות, אולם הוא. אם תמצא מטבע עתיק על שפת הים, הן תשתדל לקבוע לאיזו תקופה, לאיזה מקום הוא משתייך, שאם לא כן מוטב שתזרקנו ככלי אי־חפץ־בו.

פעמים רבות דימיתי את תולדות האמנות למעשה־פסיפס, אשר כל אבן המשובצת בו נתיחדו לה צבע, יופי, זוהר וערך משלה. אחת מהן אם תיעדר, ונפער חלל ריק. בדומה לכך אין לתפוס את מהותה של תמונה אלא כשנתרחק ממנה ונקיף את כולה במבטנו. יהי ערכה של יצירה יקר כאשר יהיה בעיני חובבי־האמנות, לגבי חוקר תולדות־האמנות יש לה ערך רק במידה שהיא חלק של תהליך, חוליה בשרשרת.

אבל השרשרת היא כפולה: שרשרת של זמן ושל מקום. כל יצירה קשורה לקודמותיה ולבאות אחריה, אך היא קשורה גם ליצירות בנות־זמנה. אם מבקשים להבין את קשר הזמן — הקשר ההיסטורי — חשוב הוא לקבוע מאין קלטה השפעה ולהיכן שטפה הולך. אולם חשוב עוד יותר להבין את ההבדלים המתהווים בין הדורות. הדמיון ביניהם עלול להעלים מאתנו את ההתפתחות. החדש באמנות שפל דור ודור מביא עמו מראה לנו את הדינמיקה בהיסטוריה של האמנות. את החדש הזה יהיה עלינו לחפש ולחשוף.

אם מבקשים, לעומת זאת, להבין את הקשר שבין יצירות האמנות, יש גלות את הצדדים הדומים המציינים יצירות־אמנות מאותו פרק־זמן. לא נסתפק אך בהשוואה בין יצירותיהם של ציירים רבים כדי לקבוע את המשותף שבהן, למשל: מהו המציין את תכונות סגנון הבארוק המתגלות בתמונה של רמבראנט ובתמונה של רובנס, אלא נעמיד מול תמונות אלו יצירות־פיסול של אותה תקופה, למשל, דמות של ברניני, ונעמיד מולן כנסיה של מאדרנו או דינצנהופר. אפשר שאף נחיק לכת עוד יותר ונכליל בהשוואה זו יצירות ספרות או גם את הלוושי, את נימוסי החברה, היחסים הכלכליים, המדיניים והדתיים, ולבסוף אף ננסה להכניס את המוזיקה לתחום המחשבה. בדרך זו תתקבל תמונה של סגנון, של כלל צורות החיים וגילויי התרבות בתקופה מסוימת. הואיל ובכל התופעות הללו — כתופעות רוחניות — יש משהו מן הזורם, ומאין להן גבולות יציבים בזמן ובמרחב, יהיה עלינו לטרוח ולהתאמץ כדי להגדיר לפחות את הגרעין הזוהר. יש ברצוני לכנות דרך הגדרה זו בשם הגדרת־מרכז. בניגוד להגדרה הקובעת את הגבולות, מרכז זה, גרעין זה, הוא מחויב המציאות. שפן, כמו שאומר ת. לסינג, ההיסטוריה אינה הפיכת התפל לעיקר אלא הבדלת התפל והטעמת העיקר.

הגבולות של סוגי האמנות

ידוע לנו כי הציור והפיסול מתפתחים במקביל, גם אין פלא בהכר. בסופו של חשבון אין הפיסול אלא בן־סוגו של הציור. ואין אני מתכוון לאמנות התבליט

בלבד. גם את הפלסטיקה ה"עגולה" אנו רואים תמיד בשני ממדים בלבד, על פני השטח שהעין מראה לנו כביכול. ההבדל הוא רק בזה שלפנינו כאן תמונה שאנו יכולים להקיפה מכל צדדיה, וכך היא מתגלה לנו במראות־שטח רבים ככל שנרצה. אין הבדל זה גדול כפי שאנו נוטים להאמין. ליאונרדו דה־ווינצ'י כבר הסביר בזמנו בתכלית הבהירות שהפיסול עני מן הציור רק בכמה תופעות ציוריות (צבעים, פרספקטיבה של האוויר, פעולת האור, פרספקטיבה של העומק). קירבה פנימית זו בין שתי האמנויות חוזרת ובאה לידי גילוי בהיסטוריה של האמנות. הארדיכולות היא אמנם עצמאית יותר, אך גם היא מתקדמת בד־בבד עם הציור והפיסול. הבעיה הקשה ביותר העומדת בפניה — בעיה שכמעט לא נחקרה עדיין — היא העיצוב האמנותי של החלל הריק. האמנות העיטורית, ובמיוחד העיטור הפנימי, מטעימות בבהירות את הקשר לארדיכולות. אפילו התפתחותה המקבילה של הספרות היא כיום אמת ידועה לכל. לא בלי יסוד אנו מדברים על דרמה בארוקית, ליריקה רומנטית ורומן אימפרסיוניסטי.

אולם המוזיקה עומדת מן הצד. המוזיקה היא אמנות שכמעט ואינה נוטלת ולא־כלום מן העולם שמחוצה לה. אבני־הבנין עליהן בונה המוזיקה את יצירותיה הן טונים בעיקר, ואלה אינם יצירי־טבע. סולם־טונים אמיתי אינו מצוי בעולם הטבע. ספק אם ניתן לשמוע בטבע אפילו טון אחד נקי באמת. כל שכן — צלילים והרמוניות. קולות השאון שבטבע אין בהם כדי לתת דחיפה לעיצוב צורות מוזיקליות; אדרבה; הם משמשים אפילו גורם מרתיע. ואם רוחות ורעמים, ציוץ צפרים ושיכשוך הגשם עוררו אי־פעם, או עתידים לעורר, חיקוי מוזיקלי, הריהם מיעוט־שבמייעוט לעומת הרעיונות המוזיקליים שמעלה האדם ממעמקי פנימיותו שלו. כאן יש למצוא דמיון בין המוזיקה לבין אמנות הבניה הצרופה. שאף היא רק מקבלת השראה מן הצורות הטבעיות. אפשר להבין שחיקוי ממש של הטבע עשוי לשלול מאמנות זו את עצם משמעותה, המשמעות של דרך הפעילות האנושית. והוא הדין במוזיקה.

המוזיקה היא אמנות האוון, האמנויות הפלסטיות הן אמנויות העין. מבחינה פיזיולוגית הרי זה הבדל רב־משקל, כי דרך הקליטה של האוון היא מיכנית ואילו של העין כימית — ועוד נחזור לדבר בכך. המבנה המוזיקלי נישא על גלי הזמן; הצורות של האמנויות הפלסטיות מתפתחות במרחב. כאן נפערת תהום עמוקה לכאורה. אני מקווה להוכיח שניתן לגשר על פניה.

כדי להפיק הנאה מן היצירות המוזיקליות יש צורך בביצוע. צד זה משותף למוזיקה, לדרמה, ולצעיר ענפיה של זו — הסרט. אולם אמנויות אלו, כמו גם אמנות המחול, קשורות באמנויות החזותיות קשר פנימי יותר מן המוזיקה. המנצח הנראה לעין, הווירטואוז הנראה לעין, אינו חלק מהותי של הביצוע המוזיקלי. כפי שיכולים הראדי, הגראמפון והמקלטה לאשר לנו בכל יום.

יש תיאוריות לרוב בדבר הקשר בין אמנות הטון לאמנות הפלסטיקה. אולם

נראה לי שעדיין לא הביאו אלו לכלל מסקנה של ממש. קצתן נאחזו בקשר בין צבע הצליל לבין הטון (זכרו-נא את ה"פנטזיה" של וולט דיסני) וקצתן התבססו על העובדה הפיזיקלית החותכת שתחושת האור והצבע, כמו גם תחושת השמע, הן פועל-יוצא מתנודות של גלים. גם אם נתעלם מן האופי השונה של תנודות אלו (מהן באלכסון ומהן לאורך), נדמה לי שכל התיאוריות הללו מוליכות למבוי סתום. גלי קול וגלי אור אינם יצירות אמנות, כשם שגל אבנים אינו בניין. יצירת-אמנות היא מבנה, פרי עשייה אנושית, מסוג קבוע ומסוים מאד. עלינו להתבונן היטב במבנה זה כדי להגיע לכלל מסקנה. קולינגווד מתקרב לתפיסה זו כשהוא מגדיר יצירות אמנות כשיורים של עשייה.

המוזיקה כצורת שמע, התמונה כתופעה של זמן

כפי שצוין למעלה אין במוזיקה משום תיאור או חיקוי של הטבע. במוזיקה חסר כמעט לגמרי מה שאנו מכנים בציור בשם "רפרזנטציה". אף-על-פי-כן ברור שמלודיה או מוטיב לובשים, לגבי רגשותינו, צורת-שמע גשמית כמעט, משל לדמות אדם בתמונה או לעץ בתמונת-נוף. אין לנו אלא לתאר לעצמנו שצורת-שמע זו אינה מופיעה לפנינו כשהיא גמורה ומושלמת, כמו בתמונה, אלא שהיא נוצרת לנגד עינינו תוך כדי ביצוע, ממש כאילו היה המוזיקאי רושם ומצייר אותה ברגע זה. מבחינה זו מוטב לדמות את דרך הביצוע המוזיקלי לדרך הציור שנקטו הציירים במזרח-אסיה. דרך ציור זו קרובה כל-כך לדרך הביצוע המוזיקלי באשר הצייר מצליח, לאחר עבודות הכנה רבות לאין-ספור, לקבוע בזכרונו את התמונה כשהיא גמורה ומושלמת. בעזרת טכניקה משוכללת של המכחול יכול הוא להעלותה אחר-כך במחץ אחד על הבד, וזאת הוא עושה לעתים קרובות לעיני קהל מסתכלים. הצייר הוקסאי החל בקריירה שלו כשהוא בוחר לו איזו כיכר פומבית, פורש את גיירותיו הענקיים ומעלה בתוך זמן קצר, לעיני המסתכלים מופי-התמהון, רישומים וציורים מרהיבים. כך ניתנה לבריות ההודמנות לחזות כיצד נוצרת דמות, נוצר אדם, עץ או הר מתוך קו עולה ויורד, נפסק, מתעגל, מתפתל, משתלב או מתפרק, מתוך שירטוטים המתמשכים אם בחפזון ואם באטיות זהירה. במובן ידוע ערך הוקסאי קונצרט של ציור, כשהוא ממלא תפקיד של מלחין ושל וירטואוז בעת-ובעונה-אחת. ה"פרטיטורה" של התמונה היתה קבועה בדמיונו לכל פרטיה כשאך החל לצייר.

נתאר-נא לעצמנו תהליך של ציור המוצג על הבד ומנגינה הנקלטת בסרט מוזיקלי. הרי לפנינו אפשרות לחזור ולחזות תמיד מחדש בתהליך הציור בהתהוותו ולהעלות את היצירה המוזיקלית כל-אימת שנרצה, כאילו היתה תמונה שאפשר להסתכל בה חוזר וחוזר. במידה מסוימת ייתכן, אפוא, להפוך אמנות של זמן לאמנות של מרחב, וכן להיפך. כך יתברר לנו יותר ויותר כי אין המנגינה אך נוצרת וגוועת אלא שהיא גם קיימת, ואילו התמונה לא די שהיא קיימת אלא שהיא

גם נוצרת. פעילות זו היא משהו הנוצר וקיים ועומד, אלא שדרך-כלל אין אנו מעוניינים בתהליך עשייתה של התמונה, כשם שגם מעטים האנשים המסתפקים בראיית פרטיטורה.

עד כה נעשו רק נסיונות מעטים מסוג זה. עם זאת נוכל לתאר לעצמנו בנקל כי אגב הסתכלות בהם ודאי יתגלו כמה צדדים דומים בין שתי האמנויות. קודם-כל נמצא צד-שווה בין קו המלודיה לקווי הרישום של הציור. אז יובן כי התנגותה החרישית יותר ויותר של מלודיה או הרמוניה דומה להתנדפות במרחקים, למה שקוראים פרספקטיבה של אוויר, משל כאילו היינו צופים אל נוף-הרים מרוחק, לוטה ערפל, או כאילו צלילים גבוהים, חדים ובהירים, נדחקים קדימה. מסתבר מאוד שהצליל החזק יהיה כמתקרב והרפה כמתרחק. הנה בדרך זו שומעים אנו את החלל. במיוחד כך הוא אם ניתן דעתנו על פעולת התה. ההד הוא בעצם טון כפול הוא המעלה דמיון ברור אל החלל. הריהו כעין נבג של הפוליפוניה.

מובן שניתקל באלמנטים רבים אשר לא בנקל יימצא הקשר ביניהם, ואולי יופיעו גם כאלה שאין שום קשר ביניהם. חקירת כל האלמנטים הללו ודאי שתהיה מעניינת מאד. אולם עלי להעיר במאמר מוסגר שאינני רוצה כלל להשפיע עליכם שמעתה תסמיכו האזנה למוזיקה לאסוציאציות ציוריות. לגבי ההנאה אין הן חשובות כלל; אך לגבי התקירה שלנו אין ערוך לחשיבותן.

היעוד העיקרי של כל יצירת-אמנות ראויה לשמה הוא לעורר בלבו של הנהנה (המאזין, הצופה, המסתכל, הקורא) רטט של היענות. לשם כך דרוש נושא־רגשות. הרופא יחשוב מיד על נושא־מתגים, ובאמת הכוונה היא למעין הידבקות שמעבירה היצירה האמנותית. תוכן הרגש ומהותו יהיו נובעים מתוך נושא מסוים, או צורה, דמות, מלודיה, רעיון, תיאור של מאורע. חומר הנושא יוטעם תמיד באמצעות יסודות פורמליים. הנה למשל דוגמה פשוטה — דמות אשה אכלה, „פיאטה“. היא מעוררת בנו רגש השתתפות לא רק בשל ארשת-הפנים הטראגית, תנועת הנורעות הפתוחות בחוסר־אונים והראש המורכן, אלא גם בשל האפלולית, הגוים הקודרים, קווי הרישום המקוטעים, הרקע הרווי תוגה והוד. כך מסייעים כלי-ההנגינה לביצוע מלודיה עצובה: דינמיקה דועכת ונמוגה, קולות אבוב מקוננים, פיצ'יאקטו מתיפחים, אקורדים שבורים וכד'. המנגינה עצמה, בדומה לדמות האשה האכלה, מעוצבת אף היא בצורה מוחשית.

כמובן, אין ספק שמבנה הצליל רווי רגש יותר מן המבנה הציורי. בעוד שצערה של האשה מתגלה לנו רק מתוך מראיה והבעתה, חודר הצליל בלא עקיפים לאערכת רגשותינו — לפחות, כך אנו סבורים. אכן, גם כאן יש דרך־עקיפים, אלא שהיא קצרה יותר. הן שומה עלינו לתפוס את הקשר בין קולות, צלילים, ואקורדים כדי להבkie דרך אל הרגש. אם נאזין לקטעי מנגינה ולא נדע למצוא את הקשר ביניהם, ישמט מאתנו „גוף“ המנגינה והיא לא תחדור אל הדמיון אף לא אל הרגש.

יסודות מקבילים: חלל וטונאליות

הדבר שאותו מגדירים לעתים קרובות כ"בלתי-אמצעיותה" של המוזיקה — כלומר, הקירבה הרוחנית בין מלודיה לרגש — יש לו, כמוכח, סיבות מסוימות הראויות לחקירה מיוחדת. אך תחילה עלי לעמוד על מספר אנלוגיות בין מבנה הצליל ומבנה התמונה, שבהן יש לנו ענין במישורים. במושג "מבנה התמונה" אני מתכוון לא רק ליסודות הציור אלא גם לאלה של הפיסול והארדיכלות, כגון עמודים, כיפות, קשתות, חלוקת-הרצפה ואלמנטים עיטוריים, ויתקראו הללו כאשר יתקראו. לדעתי אפשר להשוות אלמנטים מוזיקליים לא רק לאלמנטים של ציור ופיסול בלבד. כפי שעוד נראה, הרי לפעמים קרובה המוזיקה יותר לסגנון הבניה ולפעמים לסגנון הציור או הפיסול.

כבר הזכרתי כי יש אנלוגיה בין קו המלודיה לקווי הרישום. כאן אולי הדברים דחוקים מדי. האנלוגיה מתיחסת לאלמנט הקווי באמנויות הפלסטיות בכללן והיא מרחיקה לכת. התיאוריה שלנו היתה מתחזקת עד מאד אילו יוכלנו להוכיח כי סגנון בניה, למשל, או סגנון ציורי המעלה צורה עשירה ומורכבת, מופיע בד"בבד עם סגנון מוזיקלי הנוטה חיבה לדמויות, עיטורים, תנועות מפוארות. והנה זה אשר קרה בתקופת הבארוק. אישור לכך נמצא כאשר נדון במוזיקה של יוהן סבסטיאן באך. דוגמות כאלו מצויות למכביר גם אצל מוזיקאים אחרים מאנשי הבארוק. הביטוי-נא במובה של ברניני, בתמונה של רובנס, בנושא של באך.

אמנם יודע אני כי באך עסק גם בנושאים פשוטים יותר וכי בתקופת סגנון הבארוק היו מצויים גופי תמונות פשוטים גם יותר. אך אפייניות לסגנון זה הן דווקא הצורות המורכבות. תנו-נא דעתכם על "הגדרת המרכז". לכלל הבנה מלאה אנו מגיעים רק מתוך השוואות עם דרכי-סגנון אחרות. אז נראה כי דרכו של באך בעיצוב נושא שונה חכלית-שינוי מזו של מוצרט או של בטהובן. הוא מגלה כלפי התו, כלפי הצליל יחס אחר לגמרי, יחסו של איש-הבארוק. לעומת זאת קו הנושא שהוא מעבד עשיר ומגוון ממש כקווים בעמודיו וקשתותיו של ברוזיני וכמשיחות המכחול ומבנה הקומפוזיציות של רובנס.

אלמנט מעניין במיוחד באמנות הצליל הוא ההרמוניה או האקורד. כאן עלי לפרט מעט, כי אפשר למצוא קושי בתפיסתו של אלמנט זה, ואפילו המוזיקאי יתמה קצת על הלך-המחשבה המשמש לנו כאן נקודת-מוצא.

קיים סוג של מלודיה הבנוי על טהרת הקו. הנושא שלו — העליה והירידה, הארוך והקצר, החזק והרפה שבצלילים בודדים. מוזיקה כזאת, שאינה יודעת צירוף של טונים שונים בעת-זבעונה-אחת, היא המוזיקה של הערבים, של עמי המזרח הקרוב, של עמים פרימיטיביים רבים, של יוון הקדומה (עד כמה שהיא ידועה לנו), וכן זו המכונה גריגוריאנית של ימי-הביניים. זמרת הצפרים אף היא שייכת לסוג זה של מוזיקה ובו הווירטואוזיות שלהן עולה על זו של בני-אדם. כשצלילים

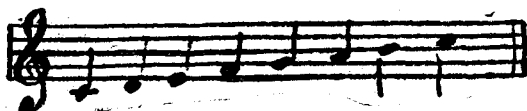
רבים מלופדים במלודיה קווית, הרי ליכודם מתבטא תמיד בצליל אחיד או בריוח שבין האוקטאבות. גם ליווי הקול באמצעות כלי-נגינה בא באותה דרך. להרחבת הקו המוזיקלי והעמקתו מגיעים לכל היותר עליידי עיטורי ניגון עקיף או עליידי הטעמת הריתמיקה באמצעות נקישות תופים וצלצלים, מחיאות כפיים, רקיעת רגליים וכו'. מוזיקה כזאת יכולה להיות מסובכת עד מאד ורבת-רושם, אולם היא נעה בממד אחד, בקו הזמן, ופועלת בכוח הרציפות. זוהי אמנות-זמן צרופה. יוון הקלאסית לא יכלה לצייר לעצמה, כפי הנראה, מוזיקה אחרת. בארץ זו היתה המוזיקה קשורה קשר הדוק, באמצעות המשקל, באמנות הפיוט. הדרמות היווניות היו אופרות, הקומדיות — אופרטות. הנה כך מוסבר התפקיד הנכבד שמילאה המקהלה. העיבוד הדק של משקל התרוז ביוון ודאי קשור גם הוא קשר פנימי בכך. לכן היתה או המוזיקה קולית בעיקר — זמרה. כשהנהיגו היוונים את ליווי הזמרה בדרמה ובקומדיה בכלי-נגינה, ניערה התנגדות עזה לדבר. צר מאד שאך מעט ידוע לנו על כך. ידיעה כזאת עשויה היתה לפקות עינינו להבין יותר את הקשר לאמנות הפלסטית של היוונים, החשוב כלי-כך לידיעת דרך התפתחותה של האמנות. מרגע שהחלה המוזיקה של ארצות-המערב להעלות בעת-ובעונה-אחת שני קולות שונים זה כנגד זה. זה התחוללה מהפכה עצומה בעולם המוזיקה. במהפכה דומה מאד אנו נתקלים גם בהיסטוריה של הציור, אשר פרצה ברגע בו השיגו בני-אדם כי יש לאל-ידם להציג את החלל על פני משטח אחד. שפן גילוי הרבקוליות אין פירושו אלא זה שאלמנט החלל חדר לשטח המלודיה, שעד אז התפתחה בכיוון אחד בלבד. שני מאורעות המתרחשים בעת-ובעונה-אחת אינם יכולים להופיע אלא בשתי נקודות שונות של החלל. כך יוצרת הסמיכות של שני קולות זה ליד זה את הסמליות שבמוזיקה חללית. אין בדעתי לדון עתה בהמשך ההתפתחות לשלביה. על-כל-פנים, בדרך זו גילתה אמנות הצליל האירופית את האקורד, את סולם הטונים (במובן ההרמוניה) ואת קישור האקורדים. עלי להסביר מושגים אלה בקצרה.

האקורד הוא מבנה צלילי של טונים רבים ושונים המופיעים בבת-אחת. טונים אלה אין לחושם עוד כבודדים, כל אחד לעצמו. הריהם שלמות אחת. הואיל ודי בשלושה טונים כדי להגיע לרושם אקורדי מלא, "שלושת הצלילים" הם הבסיס למוזיקה אקורדית. והרי כמה דוגמות של "שלושה צלילים":



כמובן, יש גם אקורדים בעלי ארבעה צלילים, חמישה ויותר. אפשר לחוש היטב שכל אקורד מסוג זה הוא מבנה נפחי, גוף מוחש, ולא רק חלק נקודי של הקו, בדומה לטוץ הבודד.

תחושת החלל מתחזרת עוד יותר כשאנו מגיעים למושג "סולם הטונים". זוהי שורה של טונים עולים או יורדים, המופיעים בזה אחר זה בין שני טונים בריוח של מה שקוראים אוקטאבות. הרי לכם סולם-טונים:



נמשיך-נא בסולם הטונים גם לאחר שהגענו לאוקטאבה, ונמצא כי ההמשך מתגלה כחזרה בגונים בהירים או כהים יותר.

מימי נעורינו הורגלנו להאזין לכל טון בחינת חלק של סולם-הטונים ולא לשמעו כטון מוחלט הקיים כשלעצמו. לפיכך אנו מתקשים כליכך לסגל את אוננו לשמיעת מלודיות מזרחיות. השיטה שלנו היא שיטה טונאלית, כביכול, בעלת סולם-טונים המונה שמונה דרגות. יש בו טונים משני מינים — מאוזר ומינור:



שיר-נא מלודיה פשוטה לפי שיטה טונאלית זו ותיווכחו כי אינכם שומעים שום טון בודד שאתם שרים, אלא במידה ידועה אנכם קולטת יחד עם כל טון את סולם-הטונים כולו. אתם מבחינים בדיוק נמרץ איזהו המקום המיועד בסולם-הטונים לכל טון בודד אשר השמעתם בשירתכם. סולם-טונים זה הוא, אפוא, החלל המדומה בו נעים הטונים מעלה ומטה.

תאר-נא לעצמכם תמונה מצוירת; כל נקודה בתמונה זו — אם צוירה בפרספקטיבה נכונה — איננה רק נקודת-שטח הרחוקה מרחק מסוים מן המסגרת אלא גם נקודת-חלל, חלק מאותו חלל או מאותו גוף שיצר האמן על-ידי סידור פרספקטיבי. אפשר שמעולם לא הזדמן לכם ללמוד חוקי פרספקטיבה, אף-על-פי-כן כופה היא בבירור את הרגשת העומק והמרחק שבין נקודות התמונה לבין הצופה. ממש כך תתעורר אצלכם בשעת האזנה למלודיה טונאלית הרגשת המרחק בין כל טון בודד לבין מה שאנו קוראים "טון יסודי" — נקודת-המוצא של הצליל בסולם — שעל כן אפשר להגדירו מעתה כנקודת-חזות אקוסטית. (נקודת החזות בתמונה היא כפי שידוע לכם, אותה נקודה במקום בו מדמה הצייר לעצמו את עין הצופה). כל טון בגבולות האוקטאבה יכול לשמש נקודת-חזות כזאת. באך חיבר שורה של פ'וגות עם אקדמות (פרלודיות) ובשיטתיות קבע לכל אחת מהן טון יסודי אחר. הואיל והאוקטאבה מורכבת שנים-עשר תווי-יסוד, חיבר שתים-עשרה יצירות כאלו בדור, ושתיים-עשרה במול, ואחר הוסיף וצירף להן סדרה שניה. 48 (נכון יותר: 96) יצירות אלו נקראות בשם "הפסנתר המאוזן יפה".





אזברכט זיכר : אוסטראליס הקדוש

בשלהי ימי-הביניים שאפו הציירים בכל ארצות אירופה להגיע ל"העמקת" שטח התמונה עד שתיעשה חלל. אותו פרק-זמן עצמו פיתחה גם המוזיקה את השיטה הטונאלית, ההופכת את הכיוון הפשוט של קו הטון לפרספקטיבה, מבנה של חלל בו נוצר יחס בין כל טון לבין סולם-הטונים. לבסוף מרחיקים לכת עד כדי תפיסת כל נקודה וכל קו שעל פני שטח התמונה כחלקים של חלל התמונה. שוב אין מסתכלים בתמונה כי אם לתוכה. בכל טון ובכל תנועה של טון מתחילים להבחין ולראות חלקים של החלל הטונאלי, של סולם-הטונים. עבודה פסיכולוגית מסובכת זו, פרי התפתחות של מאות-שנים, ילדינו משתלטים עליה תוך זמן קצר ביותר, וכשהם שרים "יונתן הקטן" הרי בעצם הם שרים: 1234555, 533422, כלומר — כל טון ביחסו אל הטון היסודי 1. אף אנו מתגברים על תפקיד זה באורח אוטומטי, ובסופו של דבר אין בכך פלא גדול יותר מאשר במאמצי הנפש המתעוררת להכרה בכלל. בעוד שבעבר שימשו הסולמות אמצעי-עזר טכני לזכרון לשם לימוד המלודיות הקוויות, הנה בתקופה מאוחרת יותר הפכו רקע אורגני שעליו נגול ציור המלודיה בסדר חללי.

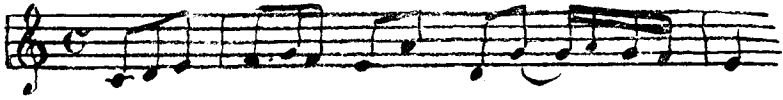
ועדיין אין זה הכל. הנה מפתחים גם האקורדים יחסים אל החלל הטונאלי, אל סולם הטונים. הם-הם הצורות הגשמיות כביכול, הממלאות את החלל ונעות בתוכו. נוצרים יחסים בינם לבין עצמם, יחסים מסוגים שונים. המדע העוסק בהם נקרא בשם "תורת ההרמוניה", והיחסים עצמם — מודולציות. הסוג החשוב שבהם, הסוג היחיד שעלי להטרידכם בו, הוא הקשר בין "תלת-הצליל" היסודי ("הטוניקה") לבין האקורד המכונה אקורד-ספטימה דמיננטי. לשאינו מומחה תהיה זו אולי שפת-חרטומים, אך לאמתו של דבר אין כאן שום סתרי-תורה. זהו הסוג הפשוט והרגיל שבכל קישורי-האקורדים. הנה כך:



למודולציה זו ולאחרות הנכס מאזינים עם שמיעת כל מלודיה, גם אם אינן כלולות בה במפורש. הן הן מה-שקוראים ליווי. אקורדים אלה הפכו לנו, תוך כדי התפתחות מוזיקלית וחינוך מוזיקלי, הרגלי שמיעה. כפי שכבר ציינת, אין האקורדים טונים בודדים רבים המצטלצלים בבת-אחת אלא כל אקורד הוא יחידה שהטונים שלה מלוכדים בה ואין חשים בהם בנפרד. אפשר להפרידם לחלקיהם, אבל זוהי פעולה אנליטית, זהו ניתוח. וגם כשמפרידים את האקורד לחלקיו, מורגשת שייכותם ההדדית:



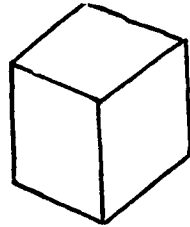
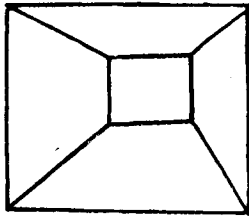
גם המוזיקאי המאומן, היודע להפריד בדמיונו אפילו את האקורד המסובך ביותר לחלקיו, שומע את האקורד כשלמות אחת. הרי זה כבר מעין גוף, מעין דמות. בלי משים הננו שומעים בכל מלודיה טונאלית את הליווי. הבה ננגן נושא של פ'יגה לבאך:



בעצם היא נשמעת לכם כך:



התופעה המתגלה כאן מקבילה לתופעה שבתפיסה חללית של דמויות מצוירות, אשר שימשה נושא לחקירה מדוקדקת ועדיין מוסיפים לחקרה:



הואיל ואנו מורגלים לראות דברים בחלל, הרינו מתאמצים תמיד לשוות לקווים המצוירים עומק וגשמיות. בשעת האזנה ל"קו" של מלודיה אנו מתאמצים באותה מידה לשוות לו עומק וגשמיות. הננו קובעים את מקומו בסולם-הטונים ומבססים אותו על אקורדים. אפשר לחקור ולברר מה החוקים שלפיהם פועלת הנפש בשטח זה. אין ספק שבתוך כך תתגלנה הרבה אנלוגיות בין המוזיקה לציור.

בדרך זו כבשה לה המוזיקה את החלל, ובדומה לאמנות הציור, העומדת עתה לפרק את החלל ולהתנער ממנו, מופיעה לפנינו המוזיקה וגם היא חותרת לפרק את הטונאליות ולנטשה.

## המתיחות

יחסי האקורדים זה אל זה אינן להמשילם רק ליחסים שבין גופים בתוך החלל. אינן בהם מתכונת החלל בלבד אלא גם מתכונת הרגש. והוא הדין בדמויות המופיעות בתמונה. אכן, יחס האקורדים זה לזה הוא בלתי-אמצעי מבחינה רגשית. משהו מרגש המתיחות וההתפרקות דבק במודולציות מסוימות. אקורד-הספטימה הדומיננטי יש בו מיסוד חוסר-המנוחה. הוא תובע העברה אל הטוניקה:



יחס זה בין האקורדים, כפי שניתן להוכיח בנקל, ודאי הוא יסוד בולט של תנועה, יחס המעדיף תנועה בקו הזמן, תובע אותה, ומעוררה. בדרך-יעקפים מופלאה, מעבר לאקורד המעצב את החלל, חדר אל המוזיקה אלמנט חדש, אלמנט המדרבן לתנועה במוזיקה, שהיא, בסופו של דבר, אמנות של תנועה. כמובן, גם באמנויות החזותיות מצויים אלמנטים של מתיחות והתפרקות. נזכיר-נא את התמונה של מיכאל אנג'לו, «בריאח האדם»:

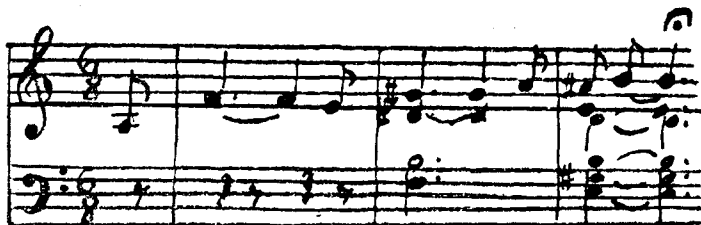


ההרגשה שביקש האמן לעורר היא ציפיה לזיק החיים שיתלקח ואז יקום אדם ויחיה ויפתח לו רצון משלו. לכן אין התמונה סטאטית. אני מקווה שיובנו דברי אם אכנה תמונה זו בשם ציור של „אקורד-הספטימה הדומיננטי“. אמנם אין ביכלתו של מיכל אנג'לו לפרקו, על-כל-פנים לא באותה תמונה. רגש המתיחות נובע מחומר הנושא של המאורע שהועלה בתמונה. ברור שמיכאל אנג'לו ביקש להכליל בתמונה את גורם הזמן. בעב-הענן המתלווה לדמות האלוהית מתגלה רעיתו העתידה של אדם — חווה שעדיין לא נוצרה — ומיכאל אנג'לו מפעיל את דמיונו וממריצנו לדמות בנפשנו את אשר יקרה לאחר שיתעורר אדם לתחיה.

חזיון המעבר מדיזהרמוניה להרמוניה ממלא תפקיד חשוב מאין כמוהו במוזיקה הטונאלית. זהו אלמנט הרווי וגדוש רגש. ההרמוניה המתפרקת מעניקה, כמובן, הרגשת שקט, הרגשת סיום. לפיכך מכנים גם קישור-אקורדים זה בשם „סיום“. בטחובן, הבונה פרקיו כאילו על דרך הקפיצה, מרבה להשתמש בה ותובע אותה בכל מקום אפשרי כדי לפורר את זרם המלודיה, אפילו בראשיתו:



הריהו ממש כאומר: לפניכם הרעיון שלי! ועתה נגש-נא לעצם המלאכה! אולם גם המתיחות שהתפרקה מגיעה לכלל ניצול. היא עשויה לעורר כעין הרגשה של ציפיה, של געגועים, של חוסר-מנוחה. המוזיקה של הרוקוקו כבר ידעה לנצל אותה במה-שקוראים „קאדנצה“, שלאמיתו של דבר אינה אלא הארכה של אקורד-הספטימה הדומיננטי שלפני סוף-פסוק. ברור שמתיחות זו של דיזהרמוניות בלתי-מפורקות חביבה במיוחד על הרומנטיקאים. המוטיב המפורסם ביותר של כיסופים ללא מנוחה הוא מוטיב האהבה ב„טריסטן ואיזולדה“ לואגנר.



ביצירות בראמס ושומאן אפשר לגלות מוטיבים כאלה לעשרות. הזמרה

החסידיית משתמשת באלמנט זה. מקנה הוא לה כביכול הרגשה של אי־סופיות. של איזה כליון־נפש והזיות קוסמיים.

אמצעים כאלה לעילוי הרגש הם, כמובן, סגולה מיוחדת למוזיקה. הציור, הפיסול והארדיכלות יכולים להגיע לידי כך רק בדרכי־עקיפים. על הרוב החומר הוא המעורר את הרגשות. הדרכים להשגת אותה מטרה באמצעות צבע וצורה עדיין לא נחקרו די־הצורך. עוד תהיה לי שהות להרחיב את הדיבור בנושא זה כשנגיע לדיון באמנות המודרנית.

#### ההבדלים

גם חקירות מוקדמות אלו די בהן, כפי שאני מקווה, להוכיח כי יש אנלוגיות רבות בין האמנויות הפלסטיות לבין המוזיקה. אנלוגיות הטמונות באמצעי האמנות עצמם מספרן רב, כמובן, ממה שפירטנו למעלה. בנקודה זו חפצנו להתעכב כדי לנסות לקבוע את מהותו של ההבדל העיקרי. הייתי רוצה לנסח אותו בלשון זו: האמנות הפלסטית מגלמת רגשות באמצעות תופעות, והמוזיקה — תופעות באמצעות רגשות. כך מתגלה בתכלית־הבהירות הניגוד הגמור שבדרכי הביצוע של שני סוגי אמנות אלה. עולם התופעות, עולם החלל העצמי, מוצג במוזיקה בדרך־עקיפים. זכרו את שאון גלי הנהר ביצירות סמיטאנה. בכוונה מפורשת הופך מוסורוגסקי, ביצירתו "תמונות בתערוכה", רשמים חזותיים לרשמים מוזי־קליים. בציור ובפיסול מוצג עולם הרגש בדרך שמעבר לתופעות. מובן שהמוזיקה יכולה לוותר במקרים רבים על דימוי חזותי, על עריכת "תכנית". אולם גם כשאינה עושה כן, ערכי החלל של המוזיקה הטונאלית מקנים לרגש תנופה כבירה ועוז־ביטוי אשר דרך־כלל אנו חשים בהם גם מבלי דעת מדוע. קול אחד מקונן או מתרונן יש בו כדי לספר לנו הרבה מאד. אך מה כוחו לעומת הצליל הסוער ומסעיר, הלוחש ורוחש של תזמורת, אשר באמצעותו מגיעה לאזנינו מוזיקה הרמונית? מה כוחו לעומת האופק הנרחב עד־איין־גבול של מערכת אקורדים הבאים בזה אחר זה וקווים המובלעים זה בזה, כפי שהם גשמעים מתוך המוזיקה של באך?

(בחוברת הבאה: יוהן סבסטיאן באך וסגנון־הבארוק)