

פאול לוי :

גשמיותה של המוזיקה

[ב] י. ס. באך וסגנון הבארוק

הגענו אל באך, אפוא, אולם בטרם נגש אליו עצמו, ראוי לנו שנקדים ונעמוד על משהו הקרוי פוליפוניה (רב־קוליות). לא האקורד כי אם הפוליפוניה היא שעמדה בראשית ההתפתחות המוזיקלית של החלל. הרבה זמרים או קבוצות של זמרים היו שרים מלודיות שונות בקצב אחד, באופן שהקולות נעו ברווחים :



קולות אלה נתרבו, לפרקים נתלוו אליהם גם כלי־נגינה, בפרט העוגב, שהרי ענין לנו כאן במוזיקה דתית ; הקולות נשתחררו והלכו זה מזה, הובלעו זה בזה, הסתלסלו אף ציידו בטקסטים שונים, ופעמים גם נתיחדו להם משקלים וקצבים שונים — הקצרה, נוצרו יצירות מורכבות במידה פנטסטית, שפיוס ודאי לא נוכל להבינן, יצירות שבמתכונת הבניה הגותית. משהחלו להאזין להרמוניות ולפתחן, צריך היה, כמובן, לפשט את היצירות האלו. צריך היה לכוון את הקולות על־מנת שיתלכדו להרמוניות. מתוך כך קיפחו הקולות הבודדים את עצמאותם, שהרי חייבים היו להשתלב בשלמות אחת :



עם זאת נשתיירה לכל קול מידה רבה של מלודיה חפשית, של הגיון קווי, ואמנותם הגדולה של רבי־האמנים בתקופה הגותית המאוחרת ובתקופות שלאחריה, כלומר מן המאה הט"ו עד ה"ח, נתבטאה בשמירה על חופש הקולות תוך כדי הכוונתם ומיווגם ביצירה צלילית הרמונית מושלמת. שיאו של סגנון זה היא המוזיקה של י. ס. באך. הטכניקה של „הולכת קולות“ בדרך זו נקראת „קונטרה־פונקט“, ומשתמע

מכאן כי יש לכוון את הקולות „פונקטום קונטרה פונקטום“, כלומר תו כנגד תו; והרי זה ביטוי קולע הן לעצמאות הקולות הן לשיתוף הצלצול, הן לתנאי המופלא להשגת שני אלה בדרך הטובה ביותר, דרך הולכת הקולות בתנועה נגדית — כלומר, שהאחד נישא אל־על בעוד משנהו מופנה כלפי מטה, ולהפך. דרך זו של הולכת הקולות מעלה תופעות־חלל אינטנסיביות ביותר שאין להשוותן עוד לפרספקטיבה תמונית סתם; ברור שא־פיה הוא אופי של ארדיכלות. מאז ומתמיד דימו את ה„פִּזְגוּת“ של באך ליצירות בניה. בתוך פִּזְגָה כזאת הרי אתה מהלך במבואות ואולמות, כשעמודים מזדקרים כנגדך, תקרות וכיפות מתקמרות מעליך וכל יסודות־הבניה עוטים עיטורים פלסטיים.



עד כה טיפלתי ביחסים העיוניים שבין המוזיקה לבין האמנות הפלסטית, וחושש אני שמא יהיו דברי ההסבר שלי יבשים מדי אם אמשך בדרך זו. רצוני רק לציין בקצרה כי ניתן לגולל את מכלול האלמנטים המוזיקליים, הציוריים והפלסטיים ולהעלות ביניהם קוויה־שוואה יסודיים. אולי יתן לשער מה עשויה השוואה כזאת להצמיח אם ארמונו שמתחייב מכאן תיאור התפקיד של הריתמיקה — פרק רב־ענין כשלעצמו — האינסטרומנטציה, ה„טריל“ ושאר עיטורי הוויבראטו, הסטאקאטו, הארפאג'ו, הדוושה (פדאל), הזמרה הרציטיבית, הקולוראטורה, הגובה המוחלט של הטון, ההפסקות, השהיות, החזרות, המבע הקולי והאינסטרומנטלי — מבחינת המוזיקה; ושל תפקיד הצבע, האור, השטח, הקו, הטיפול בחומר, הקופוזיציה של התמונה, הסימטריה, העריכה — מבחינת הציור והפלסטיקה. את כל אלה מניתי אך לדוגמה, ובלא שיטה. אין ברצוני להכביד בהסבר מעין זה. רצוני רק לתאר יסודות אלה כפי שהם מנוצלים למעשה על־ידי האמנים, בשים לב ליחסם אל סגנון ואל היצירה האמנותית. הניתוח אמנם לא יהיה שיטתי כל־כך, אך לעומת זאת יהיה — כך אני מקווה — מייגע פחות.

הדברים שרצוני לומר על יוהן סבסטיאן באך, גדול המוזיקאים הידועים לנו, אולי יאכזבו אתכם כי אין בהם משום הערכה מדויקת גם לא משום ניתוח ממצה אף במעט. איני דן אלא ביסודות סגנון המוזיקה של באך ומנסה אני למצוא את הקשר בינם לבין יסודות סגנון הבארוק בשאר אמנויות.

ההנחה שבאך הוא אשר עיצב את אמנות הבארוק במוזיקה בצורתה הצרופה ביותר, למראית־עין ראשונה דומה שאינה מתקבלת על הדעת. לנו נדמה כי סגנון זה עוצב על־ידי רובנס וטינטורטו בצירוף, על־ידי ברניני בפיסול, ועל־ידי יצירות האמנות של הציירים־הארדיכלים קורג'ו, פייטרו־די־קורטונא וכיוצא בם, וכן על־ידי המבנים והיכלי הכנסיה התיאטרליים שהקימו אמנים מסוגם של מאדרנו, בורומיני, וינולה, דינצהופר, בלתאזר גוימן, ארדואן־מנסאר ואחרים. תכונות־היסוד המציינות סגנון

זה הן חדות חיים, אי־תלות, תיאטרליות, גודש־התפעלות המגיע לפרקים עד כדי ריקניות, חושניות, ארדיכלות של ראוה, רטוריקה ונטורליזם מסולף. כל אלה אינם בנמצא במוזיקה של באך, ולא עוד אלא שנראים הם מנוגדים לעצם מהותה של אמנותו. דייקנות, יושר, עמקות, יסודיות — לא דווקא פשטות אלא תמימות — בניגוד לליטוש הדק של ברניני למשל, הם סימני־ההיפך של באך. דומה כי מוזיקאים אחרים, כגון סקארלאטי או הנדל, קרובים לרוחו של סגנון הבארוק יותר מבאך. אותן תיאטרליות וחדוות־חשים מתגלות בהם בצורה בולטת יותר — על־כל־פנים, לעתים קרובות יותר — מאשר אצל באך.

כדי לעמוד ביתר בהירות על הקשר בין באך לעולם הבארוק עלינו להבחין קודם־כל בין יסודות הסגנון לבין יסודות האישיות ביצירת אמנות. סגנון הוא אורח־חיים של תקופה. בתקופה מעין זו יוכלו לעסוק באמנות אנשים בעלי אופי אמיתי או ה־יאטרלי, חמור או נוח; כדי למצוא את היסודות המשותפים לכולם עלינו להעמיק הקר — או שמא להישאר על פני השטח? אולם מהו „עומק” ומהם „פני השטח” באמנות? צורת החיים אינה יודעת קני־מידה כאלה. אמנם יש להודות כי צורת הפניה בעיצומה של תקופת הבארוק, ביחוד באיטליה ובדרום־גרמניה, היא חסרת־הגיון מבחינת ארדיכלית. מתוך שכרון גאוה על יכלתם ניגשים האמנים למשימתם, ואין פלא שרודפי־אפקטים ואמני תפאורה סתם צפים ועולים על פני השטח.

עם הופעת הנצרות כגורם קובע באמנות, התחילה באירופה תקופה חדשה שקודם־כל שיתקה את האמנות היוונית. אך עוד בטרם יחול המפנה של העת החדשה חוזרת היוונות ומתגלה כמתחרה עזה לנצרות. בלבם של אמנים כבוטיצ'לי ומיכאל־אנג'לו מתחולל לפעמים מאבק קשה בין היוונות והנצרות. אחרים, כגון דנטה, טיציאן, פולאיוואלו ורפאל, משכילים למוג את שתי המגמות. רבים, ביחוד מחוגי הציירים הדתיים, פונים עורף לאמנות של עמי־הקדם, אך גם אנשים מעמיקים יותר, כליאונרדו דה־וינצ'י, דירר, פ־רא פיליפו ליפי, גרינואלד, היוונות שבה וכובשת לה מקום באמנות של המאה ה־17 וה־18. שני הזרמים מופיעים בגלוי זה בצד זה. קורג'ו וטינטורטו משקיעים כבר את מלוא יכלתם ואישיותם בציורי קדושים ונזירים, מעוניים שותת־דם ואלילות ערומות. יד ימין אין לה כל מושג מן הנעשה ביד שמאל. מובן שפירושים אנו נתקלים בהתנגשות דרמטית בין הזרמים, כמו למשל אצל טיציאן הזקן, אך גם בסינתזות משעשעות, כמו אצל פאולו וורו־נזה. אולם שיתוף מלא במידה שלא תיאמן כמעט מושג לראשונה אצל ברניני. כאן לפנינו מיווג ממש של עינויי קדושים ו־ארוטיקה. המזבח של תרזה־הקדושה לברניני ראוי לתשומת־לב מיוחדת באשר הוא חושף בגילוי־לב מפתיע את האופי המוזכיסטי־ה־ארוטי של הייסורים שבהתפשטות־הגשמיות. הגילוי הגדול, שהחושניות היא עילת־העילות של ההתלהבות הדתית, כפי שהיה מתבטא פרויד — שהדתיות היא הסובלימציה של הארוס, או כפי שהיה אומר יונג — שעליית־הנשמה שבייסורים היא הגמול, הפיצוי לנזירות, תורה זו נתקבלה מיד, ביחוד בספרד הקתולית, מקום שנתמזגה עם משנתו

של איגנאציוס איש־לויולה. הפרוטסטנטיות, שלא ידעה נזירות, יכלה לוותר על פיצוי זה, אף אמנם יצאה נגד הכנסתם של עיטורי־מונות לכנסייה. לעומת זאת נתאכלסו הכנסיות הקתוליות קדושים וקדושות תאבי־סבל כמו גם מלאכים ערומים־למחצה, וכן דמויות גנדרניות של מרתה ומריה. חושניות וסאדיזם מצויים אצל אמנים גדולים וקטנים, בכנסיות גדולות וקטנות, ואין עוד צורך להיאחו במיתולוגיה



ברניני: מזבח תרזה הקדושה

היוונית על-מנת לספק יצרים אלה. הייאמן כי יש קברות של אפיפיורים בקתדרלות קתוליות אשר קירותיהן מצופים תמונות של גברות תאוותניות, ערמות-למחצה? אמנם אין אלו אלא דמויות ה"אמת", ה"צדק", "אהבת-הזולת" וכדומה; פארמג'אנו צייר נשי-חברה הדורות כמאדונות מוקפות עלמים ערומים.

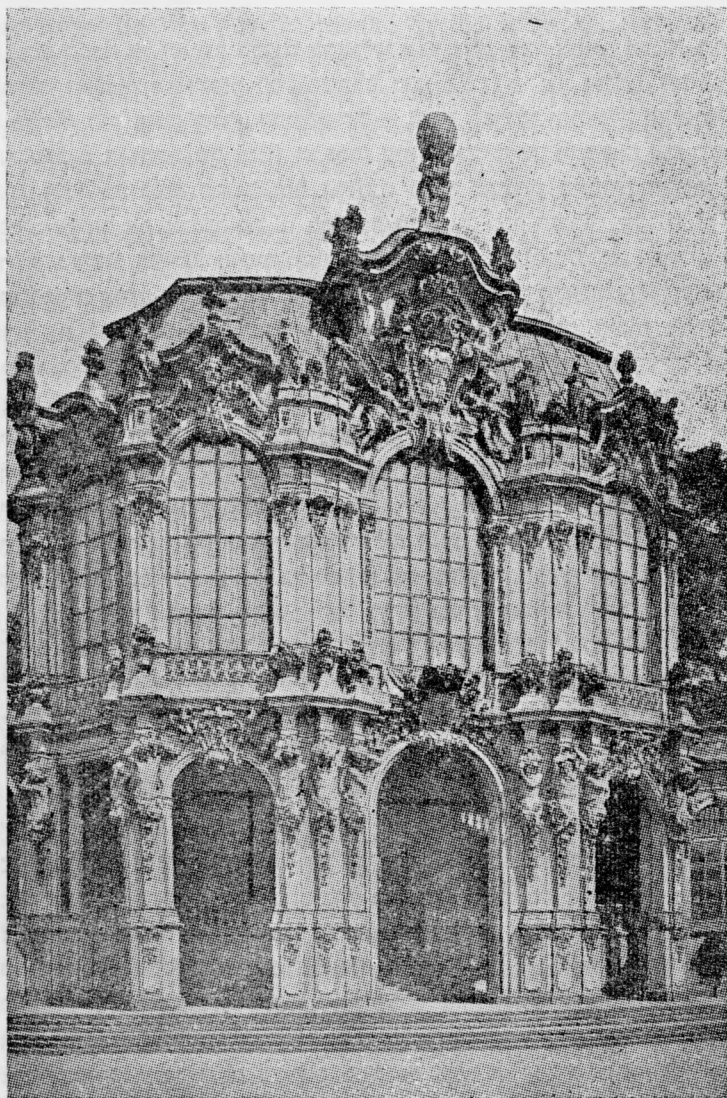
הפרוטסטנטים אינם הולכים בדרך זו. מה-רוב הניגוד בין אמנותו של רמבראנט לבין זו של פ.פ. רובנס! כמעט כניגוד בין המוזיקה של באך לזו של הנדל, לא כן? זוהי אמנות של אנושיות צרופה ביותר, אף כשהיא עליזה ושמתת-חיים... אולי שמתם לב לכך שהנצרות הקתולית מציגה את ישו רק כתינוק או כצלוב, ורק לעתים נדירות כמורה ומדריך אנין-רגש. כדרך שמתארו רמברנט. הלז עושה זאת בכובד-ראש, בפשטות, ובאמונה כנה. תמונתיו אינן עשויות לפי הזמנה, הן מופנות אל העם:



רמבראנט: „גליון-מאת-הזהובים”

„גליון-מאת-הזהובים” הוא יצירת-אמנות של תקופת הבארוק. אמנם אין סגנון הבארוק בולט כאן ביותר, משום שמכריעים הערכים האנושיים הטבועים בתמונה. אף-על-פי-כן מצוי בה גם יסוד הבארוק. היכן הוא טמון? כמעט ונדמה שאין למצוא שביל המוביל מ„תרזה” של ברניני אל האמנות הזאת. הפילוג בכנסייה עובר גם בשטח האמנות. כלום יש, אפוא, בארוק קתולי ובארוק פרוטסטנטי? לא נרחיק לכת עד

כדי כך. צורת החיים אינה נקבעת אך ורק על-ידי עמידה מעבר מזה או מזה לפרשת-הדרכים הגדולה בפוליטיקה או בכנסיה. יש אמן-בארוק איטלקי שביצירותיו אין למצוא לא ארוטיקה ולא סאדיזם — מגנאסקו שמו. ועם מירב הרצון הטוב אין



בניה בארוקית. דרום גרמניה, ראשית המאה הי"ח

לראות בדמויות המיתולוגיה של אל־גרקו דמויות חושנית. לעומת זאת יש בצד הפרוטסטנטי אחד לוקאס גראנאך ואחד פרנץ האלס שאינם מציירים אלא את שמחת־החיים.

הבה ננסה לגשת אל דמויות הסגנון הבארוקי מצד אחר. מצד אמנות הבניה. תוך כדי התפתחות האמנות האירופית יש ומשתלט סוג מסוים של אמנות. האימפרסורניזם, למשל, הוא סגנון ציורי, הרומנטיקה — סגנון ספרותי ומוזיקלי. האמצעי הנוח ביותר להבנת היסודות של סגנון הבארוק היא הארדיכלות. מרגישים אנו שהפיסול והציור, אשר בעיצומה של תקופת הרנסנס החלו להינתק מאמנות הבניה, שבים ומקבלים עליהם את מרותה של זו בתקופת הבארוק. כבר הזכרתי שסגנון זה מגלה עושר רב בעיצוב הצורני. מזיזים ומטלטלים קירות, קמרונים וחללים, מעקלים אותם, מפנים ומטים אותם זה כלפי זה בכיוונים שונים וחדשים. מלאכת־מחשבת מפוארת מעטרת את הכתלים: עיטורי הסחוסים כמו גם עיטורי עלים, פיסות בד, סרטים. יש שפע קישוטים מגוונים, שלל צורות עתיקות וחדשות: שיבוצים, עמודים לוליניים, חלונות סגלגלים, חלונות, שבלולים, צורות סליליות, ואפילו עננים עשויים אבן. גם את הקורות מטים, מסובבים ומעקלים. אמנם קשה לסקור ולהקיף כל זאת, אך אין כאן חוסר־שיטה כלל וכלל. אין סגנון מעודן ומלוטש יותר מזה הבנוי על טהרת הבארוק. לולא היתה כאן כל שיטה, לא היה זה סגנון שאפשר להכירו. כושר הדימוי החללי של הארדיכלים מגיע לשיאו. יודעים הם אל־נכון את מבוקשם. רוצים הם לשמוע מפי כל מסתכל את קריאת־ההתפעלות: מה, גם דבר זה הוא בגדר האפשר? לפיכך מחושב הכל בדיוק נמרץ מבחינה סטטית, וביסודו של דבר ניתן לסקור ולהקיף הכל. כי אפשר להפוך חלק מן החלל למבנה מסובך רק אם הוא גלוי ונראה־לעין, אפשר לפתל קווים רק אם ניתן לעקוב אחריהם בתכלית הבהירות, אפשר להפוך גליל למחלץ־פקקים סלילי רק אם הוא מלא ויציב. להבדיל מן הסגנון הגותי, אין בכל העיקולים והעיטורים כדי לרופף את הקירות או לשוות להם שקיפות. אדרבה: הם מוסיפים להם חיוק, עומק, אטימות. החלונות הקטנים חבויים על הרוב, כי אף אם חותרים להרבות אור, הפוונה היא שמקור האור יהיה נעלם. (זכרו את ציורי רמבראנט ודה־לה־טור). ציורי הוגוגיות הגותיים אינם עוד. לעומת זאת אנו נתקלים בפרספקטיבות מדומות ובציור האשלייתי, המאחזים את עינינו לראות מבנים שאינם כלל בנמצא: משבצים אפילו שמיים ועננים בגוף הבנין. מנסים לנצל עד תום את הסטטיסטיקה של הבניה, וכל שעלול להתמוטט בבנין מצויר על גבי תקרה וקיר. אך אין כל אי־בהירות ואי־בטיחות. הקווים חדים, השטח בלתי־מפורר, שיש וארד משקפים אלפי גונים, על ענני אל־גרקו ישובים קדושים (הטיחו כנגדו שהם עשויים פח), על אלה של קורג'ו וטיאפולו מסובים אלים ברווחה כעל גבי מרבדים — וכל אלה גשמיים במלוא מובן המלה; לפעמים העינין מבדח כמעט. יש תמונה אחת של קאראוואג'י בה נראה ברור כיצד מלאך נאחו

בענן לבל יפול מטה. מבחינה ארדיכלית כמעט אין לנצל שטחים מפוררים ומפורקים, ולכן אין כאן שום ארדיכלות אימפרסיוניסטית.

אמנם, רמבראנט מחדיר כבר אור לתוך הגופים, ועל כן גם קראו לו בשם „ראשון האימפרסיוניסטים“, אך עם זאת עצום ההבדל בינו לבין הללו. מה שעושה רמבראנט הקדימו ועשו טיציאן, וולאסקס ופרנץ האלס לפניו. כאן לפנינו ראשית של דרך חדשה בציור, העתידה להוביל אל ההתפרקות הגמורה של הגוף, זוהי המלחמה הנטושה בין הצורה היציבה של הגוף לבין התאורה בעלת האופי המפרק. אולם הגוף בשום פנים אינו מתנדף, הוא נשאר מוחשי. אצל קאראוואג'ו וז'ורז' דה-לה-טור הגוף הוא עדיין מכשול חזק בדרך האור. אצל רמבראנט הוא נעשה סביל, קולט ומקרין את האור. אולם האור עצמו חותך את התמונה. וכאן לפנינו היסוד הבארוקי. צילילים כבדים מפרדים ומעצבים את כתמי האור. כמו בבנייני הבארוק יוכר האור על פי פעולתו; מקורו של האור חבוי ומסותר. לא האור הטבעי כי אם האור המעניין הוא נושא התמונה. רמבראנט מצייר תמיד את ה„פנים“ — והדבר נכון אף לגבי הגופים שלו — כי אור מלאכותי וחלונות מפארים ומעשירים את התאורה, והפנים מאפשר ליצור פרספקטיבות מסובכות ולהתקרב ביותר אל נושא התמונה. טוענים כי הבארוק הוא נטורליסטי, ואכן נכון הדבר, אלא שהבארוק אך מנצל את יסודות הנטורליזם ואין הוא יודע את המקריות שבטבע, את הטבעיות האמיתית, החביבה כל-כך על האימפרסיוניזם. לפיכך כל אותן התמונות בגויות; מהן שבנויות גופים ומהן שבנויות אור (רמבראנט). הפרספקטיבה תכופות היא משוקעת, צוללת, גרוטסקית, אבל לעולם אינה מופרכת.

מה, אפוא, מתחולל בתחום המוזיקה? גם המוזיקה של באך מורכבת קוויטונים שהם בהירים בתכלית אלא שתמיד הם ערים, נעים וסבוכים. הם מכונים „מתימטיים“ והיו אפילו שכינים „גותיים“. כינויים אלה מטעים. הם נובעים מכך שמוזיקה זו מקפידה על דיוק מוחלט של צורה וריתמוס. ריתמוס זה הוא מעין רשת רגילה שעל-פניה נמתחו קווי הדמויות המורכבות של המלוס. הוא שקול אך אינו מדרבן, הוא נע לו כגרעינו המוצק של הקו המלודי, המטביע בכל המוזיקה של הבארוק חותם של חוסר-תנועה חרף הדרמטיות המסעירה המיוחדת לה. והרי לנו כבר דימוי לארדיכלות; „השתלבות ומיזוג“, כך מגדיר וייסבאך את עיקר-העיקרים של אמנות הבניה הבארוקית...

בהודמנות זו מתגלה לנו מה-מופלא התפקיד שממלא הריתמוס. אין להשוותו בפשטות ליסוד בודד של אמנות הציור או של אמנות הבניה, ובשום פנים לא למה שקרוי ריתמוס בשטחים אלה. שפן הריתמוס במוזיקה הוא גורם של זמן, גורם הזמן בה-א-הידיעה, ומתוך כך גם גורם הרגש.

הריתמיקה של באך היא פשוטה ויציבה. מדוע אין היא פראית ומסעירה? והרי חשים אנו לפעמים משהו מן הפראות בפסלי ברניני, בקומפוזיציות של טינטורטו? לפי

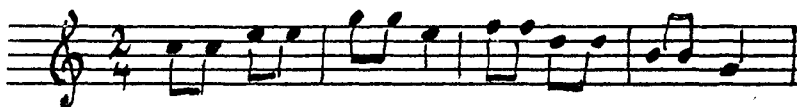
שפראות זו היא תיאטרלית. היא נשארט על פני השטח, רובנס, רמבראנט, האלס אינס פראיים. כל אחד מהם תוסס וער על פי דרכו. יש אפילו סגנון בארוקי שקט עד מאד. התבוננא ביצירות וורמרון־דלפט. רק משקם בטהובן, משקם גויה, נתגלתה לראשונה אקסצנטריות פנימית ומהפכנות אמיתית. אבל אין רצוני להקדים מאוחר למוקדם.

ה„פֿרמאטה“ — זו ההארכה המלאכותית של גורם הקצב — אינה מצויה אצל באך בתוך מירקם המלודיה ועל כן אינה מעקמת לעולם את הריתמוס. ישנן פֿרמאטות־סיום. אך האטה („ריטנוטה“) והחשה („אצ'לראנדו“) לאמיתן אינן בנמצא. הריתמוס אינו מתרופף, הוא גובר ומתעלה עד לאותו מיתח, עד לאותו דירדור המוסיפים לו יתר עזו ועצמה.

יש בידינו עוד דימוי „אינטימי“ יותר למגמה כפולה זו: תנועה כלפֿי־חוץ מתוך יציבות פנימית. זוהי דרך העיצוב המיוחדת של בנין הנושא. נושא של באך אינו מלודיה כלל וכלל, אצל באך שונים מושגים אלה תכלית שינוי. יכול שיהיו קווי הטונים דומים מאד זה לזה, אך הרוח המדובכת אותם תהיה שונה לגמרי. מוצרט מחבר מלודיות, באך מחבר נושאים, בטהובן מחבר מוטיבים; גם זה ענין בפני עצמו. יש תקופות הניפרות בשוני זה שביניהן.

איך נסביר את ההבדל בין נושא לבין מלודיה? קשה לבטאו במלים. לעתים קרובות אומרים כי הנושאים של באך הם מוזיקה „אבסולוטית“. המשחק בטונים כשלעצמם הוא המעורר את עניינו של באך. הרגש הצפון בטונים אלה נובע מאליו. הנושא של באך משמש להקמת בנין מוזיקלי. אין הוא אלא אבן־בנין. אחרי־כן קם הבנין שבו כל אבן תומכת בחברתה ומגיבתה. לבסוף מופיע לעינינו בנין עצום, המרהיב במראהו כקתדרלה.

לעומת זאת, המלודיות של מוצרט הן קודם־כל ביטוי לרגשות. הן שואפות לומר לנו דבר־מה. זוהי מערכת משפטים — קוראים להם פֿראזות — של שפה הפונה אלינו כדי לגלות לנו רגשות. לפיכך אין המשפט נבנה בצורה ארדיכלית אלא בצורה פסיכולוגית. נסביר את הענין בקצרה, מצד שתי הצורות החשובות ביותר של שפה זו. כאן לפנינו צורה בעלת שני חלקים, סימטרית כביכול:



העקרון של שאלה־ותשובה הוא המורגש כאן. התשובה היא ממין השאלה, אך אין בה משום חזרה ממש על השאלה. זיקתן זו אל זו היא זיקה אנושית, לא זיקה שבין אבני־בנין. ישנה גם צורה בעלת שלושה חלקים, והיא אנושית עוד יותר:



היה ברצוני לצייןם כתזה — אנטיתזה — וסינתזה. צורה זו נוגעת ללבנו כליכך משום שהיא מיישבת את הניגודים שמלכתחילה. והרי לפנינו תמונת „ז'אנר" קטנה. הצורה בכללה היא צורת שיר; וברומה לכך גם מתפתח המשפט. כי השיר הראשון מופיע במנוגד למשנהו ובביצוע משתזרים שניהם למסכת אחת.

נושא של באך עשוי ללבוש צורות מצורות שונות. עשוי הוא אף להיות נטול-צורה כמעט. רבים מנושאי הפזיגות של באך מורכבים שני חלקים; ועף-על-פיכך הרי אין כל יחס בין השנים. הנושא כולו חסר בעצם קסם מלודי, אף בנוי הוא בצורה הרמונית פשוטה, אפשר לנחש מה ההרמוניות השייכות אליו. אך עתה מתחיל העיבוד והרושם המתקבל משתנה כליל. אנו חשים כי באך מגבש את שני חלקי הנושא בצורה שונה כליכך משום שאז יכול הוא להבליעם זה בזה. באך מטה ומסובב את הנושא כדי להראותו מכל צדדיו משל כאילו היה זה פסל; הוא מדביק לו שורה של קווים ודמויות המשווים לו לוית-זוהר חדשה לרגעים; הוא מאריכו, מקצרו, מסובבו, מוליכו במשעול רחב או צר — הוא מוכיח כי בכל נושא אפשר להשיג מה שנראה בלתי-אפשרי; הוא מעבירו אל בין שאר הקולות או אל מרכזם; בתוך כך הוא מתרווה אור וצל, שפן עומק הטון מקביל לחשכה והגובה לבהירות. כך נגול לפנינו שפע של תנועות. נוצר רושם של חוסר-מנוחה בלתי-פוסק. ושינויים מתמידים אלה מאוגדים ביד-ברזל של הנושא החוזר-ונשנה אשר קו המלודיה שלו אינו משתנה לעולם. אחידות זו היא המעניקה לשינויים אותה בטיחות ואותה יציבות שמקנה להם הריתמוס הנשאר תמיד בעינו. אחדות פנימית זו, היא ולא המבנה החיצוני, היא המלכדת את צורת המשפט. על כן יש בידו של באך, אם רצונו בכך, להאריך או לקצר את הפזיגות שלו כראות עיניו, ומדי פעם היה חוזר ומעבד אותו נושא בצורות שונות. אם נרצה נוכל אפילו להשמיט טקטים שלמים מבלי שיורגש הדבר.

באך כמעט אינו טורח להמציא נושא „נאה". אין לו צורך בכך. כל אבן תספון לבנין הקתדרלות שלו. אפילו תווי שמו, BACH (סי-במול, פ'ה, דו, סי), שימשו לו נושא ב„אמנות הפזיגה" שלו. הוא עיבד פזיגות על נושא נתון. דרך עיבוד זו היו לה תוצאות שונות. קודם-כל, המבע הוא אינסטרומנטלי ולא ווקלי. אבל באך זקוק רק לטון עצמו. לרגש הכלול בטון, ולא למבע שמאחורי הטונים, החשוב מבחינה אנושית. לגביו מבע כזה אינו מוזיקה אלא ספרות. לכן משתמש הוא בכלי-נגינה שצלילם זך בתכלית והטון בהם קבוע מראש, על הכל — בעוגב ובצ'מבאלו. יתרונם של כלים אלה הוא בקלאביאטורות המקילות על הולכת הקולות המשולבים ומובלעים. קול האדם ככלי-נגינה הוא לו. הכינור אינו חייב להרטיט. אין הוא מבקש להחיות את הטון הבודד; ההיסוס מתוך התרגשות פנימית, ההתמשכות שבפ'רמאטה, זרים לרוחו;

ההשגחה של טונים של מלודיה אין לה משמעות לגביה, אם לא נועדה, כתודעוגב למשל, להביא תוספת חיזוק לקולות האחרים המתמזגים במנגינה רווית-צלילים.

אנו, שהורגלנו למוזיקה רומנטית, נראה לנו כי המוזיקה של באך היא צוננת. בשום פנים-ואופן! זוהי מוזיקה מלאת חום ולהט, ממוגגת ונלהבת לא-פחות מן הרומנטית. רק שהיא מבטאה את הרגשות בדרך אחרת — בתנועות טונים. הסמיך הוא אנחתה, ה„טריל“ — מתקוטה, הצביט (מורדנט) — נשימתה, והתרוצה היא לה עליית-הנפש. נוקשות אין כאן. ובלבד שה„טריל“ לא יפרק את קו הקונטור בדומה לתרטיט (ויבראטו) אלא יחזקו, כשם שהעיטורים מחזקים את קירות הכנסיה; שהעיטור הטיפוסי יטעים את קו המלודיה ולא ירופפו. מוזיקה זו יודעת להעלות גם דימויי עננים, אלא שהם בהירים ומוצקים. נסו-נא לנגן את „הפנטזיה הכרומאטית“. כאן הכל מפכה ומפרפר, מבעבע, מזהיר ונוצץ כמו במזבח של ברניני. הריהי דומה בתכלית לאותם עמודי-שילוש פֶּנְטֶסְטִיים המוצבים ברחבה שליד כנסיות הבארוק. הגרעין האבוליסקי — דומה כאילו מקהלת המוני אקורדים מסמלתו — מוקף שפעת עננים, קרני אור ודמויות חסרות-מנוחה, המטפסים על העמוד. משעברנו על פני תמונה תמוהה זו, הננו נכנסים לתוך הכנסיה — הפֶּוּגָה — הבנויה לתלפיות אך רוויה דרמתיות שופעת ומחייה. עמודים מזדקרים כאן לפנינו מכל עבר, כיפות מבקיעות ופולשות זו לתחומה של זו, אור בוקע, פורץ וגו. הפֶּוּגָה היא המעניקה לנו את כל החוויות הללו. הקולות המשולבים ומובלעים מתלכדים וחוזרים תמיד להרמוניה של צלילים ומפנים מקומם לאקורדים חדשים (ואמנם השם פֶּוּגָה פירושו חללים הרמוניים הפורחים וחולפים בזה אחר זה). כל אלה מאוגדים הכן באמצעות נושא יחיד, המשנה צורתו ומתעלה עם סיומו לדרגת עצמה וגדלות שאין להן שיעור.

אף שניתן לקבוע את יסודות המוזיקה הזאת ולחשבם, בכל-זאת אין זו מוזיקה המיוסדת על חישובים שכן צורות הרפבה עוצבו על דרך הדמיון החפשי ביותר והנעלה ביותר, ממש כדוגמת האלמנטים בכנסיה „דלה קוואטרו פֶּוּגָנָה“ של בורמיני. ודווקא זהו החידוש שאין כמוהו לא לפני באך ולא אחריו — הפקת שפע מדהים כזה מתוך נושא קצר אחד. אך קשה עוד יותר להשיג את פלא התלפדותם של קווים אלה, וצירופם לחללים הרמוניים. אמנות כזאת, היודעת להעלות בחסכנות שאין-למעלה ממנה חללי-אדירים שכאלה באמצעות שלושה או ארבעה קולות, הריהי ממש כנפלאות הפרספקטיבה של הארדיכלות הבארוקית. יש אצל באך קטעים שבהם סלסוליו של קול אחד בלבד יוצרים קוסמוס חללי-אקורדי שלם, משל כאילו היתה כאן תזמורת שלמה.

מבע-הרגש של באך הוא הדימוי (פֶּיְגוּרִיצִיה), מבע-החלל שלו הוא הקונטרה-פונקט. מבע-הרגש של ברניני הוא הקו הנע, השטח המעוקם, מבע-החלל שלו הוא הגיזור והמיפלוש. העקרון הוא אחד, ואחד הוא הסגנון. אין אני חותר כאן להשוואה בלבד. ענין לנו בכעין זהות, המתבטאת בשני אמצעים שונים: באבן ובצליל.

ועתה נסקור־נא את המצב הפוליטי באירופה בפרק־זמן זה. כלום לא אותה תמונה עצמה מתגלה לעינינו? מלחמות אכזריות רבות־שנים מתחוללות שם: מלחמת־שלושים־השנה, מלחמות השוודים, מלחמות התורכים, מלחמות שוד, מלחמות ירושה, גבולות מוזזים, ארצות מנותחות, דיפלומטיה דקה וסבוכה משחקת את משחק הסמוי. האם יש בכל אלה כדי לשנות אף כמלוא הנימה את הצורה הנוקשה, רבת־ההוד של המונרכיה האבסולוטית?

המוזיקה של באך אינה פשוטה ולא בנקל נוכל להלך בעקבותיו במבוך של נושאים. לעתים קרובות אני מהנה עצמי בנגינת פִּוּגה של באך פעמיים ושלוש על־מנת להתחקות בכל פעם אחרי קול אחר; קולות־העזר אינם צוללים ואינם געלמים, אך גם אין חדשים מתוספים עליהם. בני־דורו של באך ודאי ידעו להבחין בכל התנועות הללו עם שמיעה ראשונה. עינם ודאי היתה למודה לסקור ולהקיף את הפיתולים של חללי כנסייה בארוקית.

בספרו „הארדיכלות הבארוקית“ כותב ברינקמן: „היצירה הארדיכלית לא תיתכן בלי דימוי בהיר. ואכן התפתח כוח־הדימוי עד לדרגה המאפשרת לאיש־הבארוק התהליכי דימוי מסובכים ביותר לגבי מרחבי־החלל שלו והתמונות היותר מורכבות מופיעות לנגד עיניו בתכלית הבהירות“.

באך מעקם את הסולמות ומפרקם לחלקיהם, אך נמנע הוא בבירור מפירוק האקורדים כשלעצמו. לפי שאינו רוצה לטבע את הטון הבודד באקורד. הוא מרסק תכופות את תלת־הצליל בטונים זרים, ממש כמו שהדקורציה הבארוקית מעקמת וקוטעת את קווייה לבל יהיו קלסיים, קצובים, טכניקה זו דומה לשל בטהובן בשיא התפתחותה של יצירתו. ההבדל הוא בין סגנון בשל לסגנון פרימיטיבי. בטהובן הוא הפרימיטיבי מן השנים. הוא משתמש תכופות בסולם־הטונים הטהור, בפרקי־האקורדים הטהורים, שהרי חותר הוא „לשוב אל הטבע“. אולם לפי שדרך המחשבה של באך היא פשוטה וראשונית, לפי שאינו ספקן ואינו מהפכן אלא איש המאמין ומקיים, הריהו שופע שלוה חרף הדמיון המרקיז־שחקים וחרף הצורות הגדושות תנועה, כאן כוח־יוצר עליון, ויחד עם זה הקפדה חמורה על דיוק הצורה. התנועה, כיון שהוחדרה, פועלת כתנועה בלתי־נפסקת השופעת צורות חדשות לרגעים בלא להשבית את התנועה. שפע הכוח הוא המעלה נחשול תנועה זה, הוא ולא החתירה לשינוי ותמורה. יהיו המוטיבים היסודיים של באך פשוטים כאשר יהיו, בנין המשפט שלו כמעט תמיד הוא קטוע וקפיצי. ועם כל סביכותם של נושאים, הרושם המתקבל הוא כי משפטיו כמעט תמיד אחידים ומסוגרים. עם כל זאת — וכאן טמון סודה הנצחי של האמנות! — משפטיו של בטהובן כה משכנעים הם עד שאין להשמיט מהם אפילו תיבה אחת, שהרי הוא מגולל לפנינו דרמה בתווים, דרמה מרעישת, מחרידה ועקיבה. נקודת־המוצא של שניהם על הרוב איננה איוו המצאת־קסם אלא תא־יסוד פשוט ביותר. באך תופס אותו כקו דקורטיבי ובטהובן כמבע־רגש קמאי; מכאן נובע הריתמוס החזק והמדרבן שלו. תחושת החוויה של המוטיב הקטן

כאחידות בולטת של התפיסה הרעיונית הגדולה — הנה זו עצם מהותם של שני הגדולים במשוררי-התווים. התבוננות חודרת בצורה היא גרעינה של אמנות זו. דרך-התבוננות כזאת בתא המוזיקלי ככלי נושא תפיסה רחבה ומקיפה מתגלית אך בנדיר אצל שאר הקומפוזיטורים. לא כאן המקום להרחיב את הדיבור בשאלה זו של דרך הפעילות הפנימית של כוח-היוצר המוזיקלי. איני מבקש אלא לומר כי יש דרכים רבות לחבר מוזיקה. התהליך אינו פשוט אף אם לעתים הוא מבוצע חיש-מהר. (מעניין יהיה לעורר את השאלה מי היה מהיר יותר בחיבור מוזיקה, באך או בטהובן).

באך הרבה לכתוב מוזיקה דתית, אף חיבר תפילת-מסה קתולית. אף-על-פי-כך אין הוא חסר גם את הנימה החגיגית-העליזה. העל-ינא בזכרונכם את הקונצ'רטים הברנר-דנבורגיים, את סוויטת-המחול, ה"קפה-קנטטה", הוא מחונן בהומור ובחן. בדרך-כלל, ניגשים כיום אל המוזיקה שלו גישה יבשה מדי, רצינית מדי. בסוויטות האנגליות והצ'רפתיות מצויים גאבוטים ומינואטים עדינים בהם מתנגנים הקולות כשהם רוויים הומור ועליצות. גם הפ'וגות והפרלודיות של "הפסנתר המאוזן יפה" יש בהן עליונות ומשעשעות. אלברט שוייצר הוכיח כי באך מסגל בצורה מבודחת את הנושאים שלו לפירושי המלות. אני סבור שרבים מן הקונצ'רטים-ללא-מלים שלו, למשל, "הפסנתר המאוזן יפה", מקורם בהשפעת איזו התרשמות חיצונית. הנה עוברת פלגת פרשים בלווית ניגון מצטלצל, הנה קול המית מי-פ'לג, מגנינת פעמונים ענוגה, נעימות חג-המולד, שירי-אהבה, המנוני-אבל ומחולות. על הרוב דרך האונתנו לפ'וגות מורכבת מדי משום שאנו טורחים כל-כך לעקוב אחר ה"קונטרה-פונקט". לא כך נהגו בתקופתו של באך. לכן היה באך חפשי בעיצוב הפ'וגות והקאנונים מן הקומפוזיטורים שבאו אחריו, שביקשו לחקות את הטכניקה שלו בלא בלא שיהיו מחוננים בכשרון העיצוב הצורני שבו נתברך באך. כל הפ'וגות שנוצרו אחרי באך, אפילו אלו של מוצרט, עושות אותו רושם ארכאי. אצל באך אנו מוצאים פ'וגות בכל מצבי-הרוח, החל בשמחה עוברת-על-גדותיה וכלה ביגון עמוק מאין כמוהו.

מובן שרוב יצירותיו של באך יש להן אופי דתי. בסופו של דבר הרי זהו גם האופי הטבוע ברוב יצירות הפיסול של אותה תקופה. באך כל ימיו היה כמין כוהן-למחצה, והכנסייה היתה נותן-עבודתו וחוגו החברתי. כאן טמון ההבדל היסודי בינו לבין הנדל, שהיה אזרח העולם הגדול, איש-החצר שהתפרסם במסעותיו הרבים, אשר לא שת לבו למנגן-העוגב הקטן מלייפציג כאשר ביקש הלז להכירו. רבות מיצירותיו של באך חוברו למען כנסיית-תומס שלו. למען תלמידיו ולמען משפחתו, שלא כיצירותיו של הנדל שנועדו לחוג רחב של מאזינים אלמונים. באך היה איש-עבודה פשוט, שאולי אף לא ידע את רגש הכשרון הרומנטי. על כן אולי גדול עוד יותר הפלא שבאוניברסליות של יצירותיו. כולן מעידות על מקור לא-אכזב של כשרון לצירופי-צורות, קלות בל-תיאמן ביצירתם של צירופי "קונטרה-פונקט" ובליווד קולות

מונעים לחללים מוזיקליים — והרי אלו אותן סגולות טכניות שדרושות היו לאמן הבניה של תקופת הבארוק לשם יצירת עמודיו, קשתותיו, כיפותיו ודימויי-חזונו, אשר מאז גזו ואינם. רק יכולת זו היא שאיפשרה לאחזו את העיניים במשחק באלמנטים עד לקצה גבולה של הסטייקה. אצל הנדל ניפרת כבר ירידה ביכולת זו, שאחרי-כן שקעה כליל בהבלי-השעשועים של הרוקוקו, ואם גם למען אלמנטים אמנותיים אחרים המכשירים את הקרקע לבנין של מוזיקה חדשה.

אינני רוצה לעורר רושם שבאך חיבר מוזיקה של פ'וגות בלבד, או שהפ'וגה והקאנון הן הצורות היחידות שאותן טיפחה תקופת הבארוק במוזיקה. בתקופה זו חלה עלייתן של האופרה והאורטוריה. בתקופת השיא ליצירת באך נולד סגנון חדש שאנו קוראים לו בשם „רוקוקו“. באך ניסה לסגל לעצמו סגנון זה, אך בנו יוהן כריסטיאן הוא שהיה מן המקובלים ביותר בקרב מחברי מוזיקה זו ומפורסם יותר מן האב, שנחשב מיושן ודקדני. אבל בידי באך היה הסגנון החדש, הקליל, המעודן והעממי, חוזר ולובש אותן צורות חמורות של סגנון הבארוק. הפ'וגה, הקאנון, הטוקאטה, השאקון, הוֹרֵהן הצורות הבארוקיות לאמיתן. סגנון הזמרה מתפתח אך בתקופת הרוקוקו. את האופרה המושלמת העניק לנו מוצרט.

(בחוברת הבאה: ג. מוצרט, היידן, בטהובן והרומנטיקה)