

פאול לוי :

גשמויותה של המוזיקה

(ג) מוצרט, היידן, בטהובן והרומנטיקה

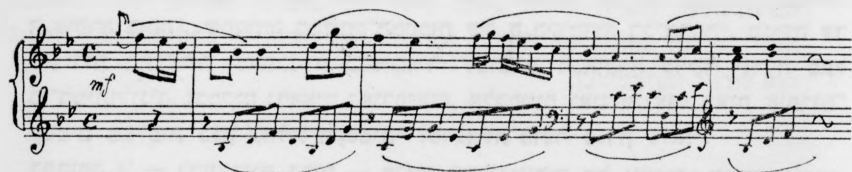
את הסגנון של תקופת הרוקוקו נוהגים לראות כמין סרחה־עודף מוקטן של הבארוק. רושם זה נכון רק מבחינה שטחית מאד. מסתבר שהולדתו העובדה כי בתחום הציור והאדריכלות צעדה צרפת בראש בתקופה ההיא, והצרפתים היו נתונים להשפעת הבארוק יותר מזולתם. באמנויות הפלאסטיות בוטלו צורות הבארוק רק מתוך היסוס. לפי־שעה נעשו חגיגות יותר, מעודנות יותר, אלגנטיות יותר, ושטחיות יותר. גם בעלי הלך־רוח בקרטי כהוגארט לא הסתלקו מצורות הבארוק.

אולם משמעות כל הכוחות המעמיקים של התקופה היא — בקורת היא, ולא ההתנהגות הקלילה, קלת־הראש, הגאלאנטית של שדרות האצולה האירופית. הפילוסופיה הבקרתית של קאנט, בקורת החברה לרוסו, בקורת הכנסייה לוולטר, בקורת המידות להוגארט — הן המשקפות את הרוח האמיתית של התקופה. בלי בקורת זו לא היתה המהפכה מתחוללת. אבל גם פניה האחרים של התקופה, פניה העליונים, שאותם מתארים ואטו, בושה, פראגונאר, קופרן, סאיי וראמו, אינם כלל רק המשך של הבארוק. הם נוגדים אותו ניגוד גמור ומודע. אמנם ניגוד זה נשאר בגדר הלכה. סגנון־הרועים האידילי, הבא במקום סגנון־הבארוק הכבד, המנופה, לאמיתו של דבר אינו שיבה אל הטבע כפי שהטיף לה רוסו. אופנה היא זו, לא מהפכה, ובכל־זאת פונה האופנה מן הכובד אל הקלות, מן המיתולוגיה של טינטורטו ורובנס אל הסימבוליקה הקלה של ואטו, מעוצם צורות־הבניה של מאדרנו אל האמנות העיטורית של פפלמאן, מן ההתלהבות ההיסטרית של ברניני אל פרוטומות־הדיוקן המלוטשות של אודון. לא רק הבדל יש כאן — ניגוד יש כאן. ובאותו קצב סותרת המוזיקה את צורות הקונטראפונקט הופכתן לצורה חושית, שטחית יותר, היא מכונה „מונודיה“: שליטתו של קו יחיד „למעלה“ והוספת ליווי אקורדי „למטה“, וכשריד אחרון של הקונטראפונקט נותרת „התנועה הנגדית“ של הבאס :



מישטחה של המלודיה לא זו בלבד שהוא מוסיף להיות רב תנועה עליזה, אלא שמעטרים אותו עיטורי־שעשועים בפזיורטורות, הן „עיטורי־פרחים“ של המלודיה,

בקולוראטורה, בקאדנצה; ובמקום הפוגה הקשה והמסוכנת באה הצורה הקלה, השקופה, של הוואריאציה. חיקוי המלודיה המנחה נעשה לא בעומק, במאונך, ככפוגה, אלא במשטח, בעקיבה, במאוזן. כבר הזכרתי פעם את הקאדנצה, שתכנה — השהיית קטע-הסיום. מסתבר שכאן משתקף משחק-אהבה של גירוי. הרועה מאריכה את כמיהת מאהבה, כדי להרבות עונג. הפירמאטה שוב אינה עומדת בסיום הקטע, אלא ב„צליל המנחה“, הצליל המוליך אל אקורד-הסיום. עם התמעטות הקונטרא-פונקט, הנחית-הקול העצמאית, מתמעטת גם הרגשת הפלאסטיקה המרחבית במוזיקה. כך גם הציור חדל מן המגמה של מעברים והשתלבויות נועזים. הקומפוזיציה של ואטו תואמת נאמנה את „המונדיה עם ליווי“:



דמויות גדולות, מסודרות כעין תבליט, ואחריהן — הנוף העדין, הרחוק, כעיטור-אקורדים דק:



ואטו: „...כעיטור-אקורדים דק“

במוזיקה יש עדינות כשל קוריר־עכביש. תולדת החסכוניות הנפלאה בצירור־האקורד. כמה כתמי־צבע דיים לקבוע את מהלך המודולאציה.

עתה מתחיל גם קול האדם למלא את תפקידו הגדול במוזיקה. המלודיה מתרווה רגש. בקול משתמשים עתה בדרך שונה, ב„טמבר“, בוויבראטו החרישי, והכלים מתחילים אף הם לחקותו. עדיין לא נמסר השרביט לכינור הרומאנטי־הלוטה; החליל והאבוב הם המעלים בקסמם, בכוח הבל־פיו של האדם, את הלך־הנפש של הויה עוגבת. כאן מתחילה תקופה של האופרה. לא נשרטט כאן את כל הקו המוליך מראשית ה„אופרה בופה“ וה„אופרה סריה“ האיטלקיות עד ליצירותיו של מוצרט, שחוללו תקופה לעצמן. בשני ענפיה של אמנות אוניברסלית מעניינת זו — בענף הקומי ובענף הטראגי — אנו עומדים על הדרך מסגנון־יתר אל טבעיות ועממיות. ה„אופרה בופה“, שמקורה במשחק־המסכות של ה„הקומדיה דל־ארטה“, מגיעה עד ליצירות מודרניות ומהפכניות כ„פיגארו“ למוצרט. ה„אופרה סריה“ יורדת מעל כן־המיתולוגיה, ובמקום נושאים כאורפיאוס, אלקסיס ואידומניאוס באות אופרות־קסמים מאלפות כגון „חליל־הקסמים“ וטרגדיות־מוסר כ„דון ז'ואן“.

בתקופה זו — ככתקופות רבות — מופיע צמד־ניגודים של גאונים: היידן ומוצרט. בעינינו דומים סגנונות המוזיקה שלהם, שכן שניהם סגנונות־רוקוקו. בכל־זאת רב השוני בינם. רבים היו השגיו של היידן בחייו הארוכים. הוא יצר את רביעיית־המיתרים הקלאסית, הוא „אבי הסימפוניה“. הוא חיבר אופרות, ושתי אוראטוריות נפלאות שבעצם הן אופרות, כי אינן ענין כלל לכנסיה. הוא המוזיקאי הגאוני, המפריח את הכלים בקלילות של משחק, מוזיקאי בעל מעוף איך־קץ, שאמצעיו צנועים ביותר. יש לו אורך־נשימה של בעל־סימפוניה, וכן גם יכולת להנחות את השומע. הענין אינו פג אף לרגע אחד, אם כי אינו יוצא מגדרו. מוצרט, לעומת זה — שכשרונו המוזיקלי היה שווה לשל היידן, לפחות — בחייו הקצרים הצעיד את התפתחות היסודות המוזיקליים קדימה, מן השרידיים האחרונים של מוזיקת־הבארוק המנופחת עד לסימנים הראשונים של המהפכה הגדולה. כשם שהיידן הוא „אינסטרומנטאטור“ ממדרגה ראשונה, כך דבק מוצרט בכל מאודו בקול־האדם. דרך־כלל אפשר להבחין בין יצירותיהם, מתוך שאת המלודיות של מוצארט נהגו לומר, לכן רבות מן המלודיות של היידן ניידות יותר, מקוריות, מעודנות יותר, והקף צליליהן נרחב יותר; ואילו המלודיות של מוצרט — אנושיות יותר, נוגעות עד לב, מלאות־רגש וחביבות יותר. הבדל חריף עוד יותר בין השתים הוא הבדל הקצב. כאן מתגלה מזגו המהפכני של מוצרט. כאן מקבל הקצב את התפקיד העצבני, המזועזע, שלאחר זמן פיתח אותו בטהובן, בצורה רדיקלית עוד יותר. יש קטעי־סימפוניות, חלקים של פתיחות, שלשמעם אתה שואל עצמך בתמהון: הוזהו מוצרט? כלום אין זה כבר בטהובן? הנושא של „סימפונית האפנר“ בדר־מאז'ור, התחלתה של סימפונית „יופיטר“ או של הסימפוניה בסול־מינור, כבר מצוי בהם כל הדופק הקדחתני של בטהובן.

מהפכני במיוחד נשמע קצב זה מכמה קטעי־מינואט. המינואטים של היידן הם מחולות עליונים, שופעי הומור, ששלווה, עליצות־הנפש וחדוות־החיים משתקפים מהם. במינואטים של מוצרט יש משהו מן הרקיעה של קוצר־רוח, מן הסוחף, ואפיים אופי דינוסי מובהק. היידן הוא הדוניסט, כמוהו כואטו. תכופות יקרה אצלו שיפתח קטע במינור ויסיימו במאז'ור!

אין אנו צריכים להיכנס להערכה מפורטת של שני רבי־האמנים הללו של הרוקוקו. מכל־מקום מקומם בין גדולי המוזיקאים של כל הדורות, ונעלים הם מאד על כל מה שהעמידו אז האמנויות הפלסטיות. לעומת זה הריהם בני־דורה של העליה הגדולה בספרות הגרמנית, תקופתם של לסינג, של הרדר, של גיתה הצעיר ושל תנועת־הסער־והפרץ. היידן, שהיה ידידו של מוצרט והעריצו בלא קנאה, עוד הכיר גם את גאוניה של תקופת המהפכה, אף ניבא לו עתיד מזהיר לזה: הלא הוא לודויג ואן־בטהובן.

בטהובן והמהפכה הראשונה

הקומדיה „חתונת פיגארו“ מאת בומארשה, שמוצרט הפך אותה ל„אופרה בופה“ — וחלק רב בהצלחתה היה לעיבודו הגאוני של דה־פונטה — נחשבת פרולוג של המהפכה. בעצם האופרה היא בעלת תוכן מהפכני הרבה פחות מן הקומדיה מאת בומארשה. בכל זאת חשו מיד כי הקצב החדש מחולל תקופה חדשה. שירו של פיגארו, „היעז האדון הרוזן לצאת במחול“, כבר בישר את הקארמאניולה. גדולה מזו היתה השפעת שיר־הלכת של פיגארו, „פיו אנדראי“, שמבחינת תכנו עודנו תמים בהחלט, אך הוא נעשה המלודיה העממית ביותר שבכל האופרה. אולם ההשפעה הפוליטית הגדולה של האופרה צמחה מן־הסתם מהעובדה שהיא העמידה עצמה במצב של שוויון כלפי האצולה ומורשת הפריבילגיות שלה. כי ביסודה של התנועה המהפכנית היתה מונחת, מן־הסתם, ההרגשה ששוב אין יחס כבוד אל המעמדות השליטים, שקצו בהם נפשות הבריות, שמנהגיהם המעודנים שוב לא נחשבו במאומה, שמלבושיהם והתנהגותם נמאסו; קיצורו של דבר: הטעם נשתנה מן הקצה עד הקצה. המהפכה באה לצרפת, כרתה את ראש המלך, קטלה את האצילים או גירשתם, הפקיעה את נכסיהם של בעלי־האחוזות הגדולות והכהונה. אבל את השלטון נתנה לא בידי העם אלא בידי עריצים חדשים, שטבחו איש את רעהו. העם לא גילה כשרון לשלטון. כעבור עשר שנים נתחסלה כל התנועה, וקמה מלוכה חדשה ואצולה חדשה. המהפכה, שעלתה בנהרי־נחלידם, בטלה כולה. לא היתה זו מהפכה אמיתית אלא מהפכה תיאורטית. זאת אנו רואים בבירור בציור הצרפתי. הוא לא הוליד אלא קלאסיציזם. רומאים ויוונים הם גיבוריו. באמנות זו משתקפת המחשבה כחלום שופע דם ומחזות מפוארים, פראזות רומיות, פילוסופיה יוונית־כביכול, הבריות ידעו רק ממה רצונם להיפטר, ולא ידעו מה רצונם לבנות. שילר הגדיר זאת באימרה מפקחת: הם היו עבדים שניתקו מוסרותיהם, ולא בני־חורין. לואי דויד

צייר בדיוקו של סגנון־הציור האקדמי. לאחר אטיודי־עירום מדוקדקים. את שבעת ההוראציים, את מלחמת הרומאים והסאבינים, את מות סוקראטס. רצונו לתאר חזיון־אהבים — הריהו מצייר את פאריס והלנה; את הגברת רקאמיה היפה הוא מצייר כשהיא לבושה לבוש יווני ויחפה. ולבסוף הוא מצייר גם את מארא ההרוג באמבט. גיבור ערום שנפל למען המהפכה. ככל שהמהפכה עקובה־מדם בפוליטיקה, כך היא תמימה באמנות הצרפתית.



2. זוד: הגברת רקאמיה

לא בכל מקום היה הדבר כך. תנועת „הסער והפרץ“ בגרמניה הוכיחה כי המהפכה היתה צורך אירופי. מחזותיו הראשונים של שילר, שירת־הנעורים של גתה — כגון „פרומיתאוס“ — והדרמות של לנץ, מילר ורנר מגלים מה־חוק ההד שעוררה המהפכה בגרמניה. במאדריד ישב צייר גדול, פראנססקו גויה, שחולל את המהפכה בתמונותיו. וכנגדו במזרח — המהפכן לודויג ואן־בטהובן.

מלכתחילה אנו חשים ברגש השולט בו: הכל מוכרח להשתנות! כמוכן מתבססות עדיין יצירותיו הראשונות על מוצרט והיידן. אך כל מגמתו היא להיחלץ מסגנונו של הרוקוקו, למצוא סגנון חדש. מזגו הסוער תואם היטב את זמן „הסער והפרץ“ והמהפכה. הוא חי וכותב בניגודים קיצוניים. מידה בינונית אינו יודע. הוא מערב

מיני קצב שונים. משלב בקטעים אטיים חלקים מהירים ולהיפך. משתקע בחילוף בלתי־פוסק של קטעי קרשנדו ודימינואנדו. סגנונו דינאמי — אפשר לכנותו: סגנון־שואות. נעלם כל ההדוניזם. שוב אינו מסתפק בנתינה בלבד — הוא גם תובע מן המאזין.

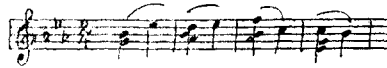


גויה: מתוך „אימי המלחמה“

את הקו המעודן־המתחנחן של הרוקוקו השליך אחר גוו. שיבה אמיתית אל הטבע — זה אחד הרעיונות המנחים שלו. לחשוף את נשמת העולם בצירופי־צלילים וקצבים פשוטים, לשרטט את ההשפעות המסעירות של תנופות־אקורד נמרצות. של סולמות ושל ניתוח־אקורדים של הטוניקה — זהו נושאו. אינטרואל ארכאי, נושא־נקישות פרימיטיבי, מגלה לו דברים שקודם־לכן היו עוברים על פניהם בלא שימת־לב. שני הנושאים הראשונים של הסימפוניה החמישית אין כמותם לפרימיטיביות. הראשון הוא נושא־נקשה של ארבעה צלילים, שאף האינטרואל שלהם אינו חשוב:



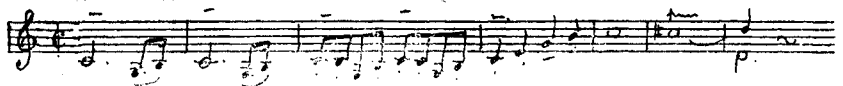
השני הוא סימטריה מושלמת של ארבעה טאקטים, ובהם — שמונה צלילים בסך הכל!



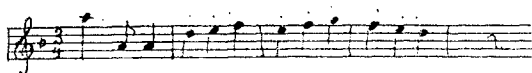
חסכונות כזאת, ריכוז כזה, לא היו ידועים קודם-לכן. אך הנה עובד בצלילים הספורים האלה איש ש„אינו יודע חכמות“. הוא מטלטלם ומזעזעם, מערב ובולל את החלקים, ובכל-זאת הוא חוזר פעם בפעם אל הצורה הראשונה, כמי שמבקש לומר: המלודיה הערומה והחשופה — היא הטובה ביותר, על אף הכל! רבים מן המוטיבים שלו הם פירוקים של הטוניקה: השיטה הפשוטה שבעולם. הנושא הראשון של ה„אראויקה“ הוא מסוג זה. מקורי במיוחד ההיסוס בין שני הסגנונות הללו בסונאטה הראשונה לפסנתר, אופוס 2 מס' 1:



יש כאן לפנינו פירוק-אקורדים ממריא-שחקים, המסתיים פתאום בסלסול רוקוקואי. אך בפרק הסופי יש כבר פראות בטהובנית אמיתית. בפרק מהוקצע בנוי „קלאסי“ הוא זוכר פתאום: די! עלי לחזור אל הטבע! והוא מטיל על הנייר נושא המרתיע כמעט בוולגאריות שלו. כי הפשטות קרובה במידה מסוכנת לגבול הבאנאליות. כן אפייני הוא שלעתים קרובות כלי-כך הוא פונה אל שילוב-הצלילים הפשוט ביותר, כלומר: העליה והירידה בסולם. סימן הוא שאין הוא רק רודף אחר המצאה נאה אלא גם חותר לביטוי רגשות בלתי-אמצעי ככל האפשר. (ידוע ביותר הנושא הצדדי בפרק הראשון של הקונצ'רטו לכינור). אין מספר לנושאים, שכל האינטר-ואלים שלהם סקונדות, עליה או ירידה פשוטה בסולם הצלילים. כשם שהאופנה הסתלקה מן הפיאה הנכרית, הקרינולינה, האברקיים, חרב-העיטור וצווארון-התחרים, כך מסתלק הוא מכל תחפושת. גם הקלאסיציזם החדש של המהפכה, המזיגה המשונה של פראות ופישוט, מופיע בלבוש גס או בלא לבוש כלל. הנושא של תנועה זו הוא הגבורה, הנשימה ההירואית הפאתטית, הלמות מיצעד-הגדודים, החתירה לחופש ולשוויון. כאן שולט הקצב. יש מוטיבים ופרקים שבהם הוא דוחק את הכל. אנו שומעים רק את הרעם והסער הפרועים. הסימפוניה הראשונה, המונה בפתחתה באורח סמלי את היסודות המוזיקליים — האקורדיקה, המלודיקה, הדינאמיקה — משתקעת מיד בחשוב שביסודות הללו, בקצב:



דומה כי בעקשנות מדגיש בטהובן שהמלודיה היא ענין של־מהבכד. קצב! קצב! קצב! — הוא זועק באזנינו. הוא המציא את ההטעמה היתרה של הרבע הראשון בקצב של שלושה־רבעים, ההופכת את הטאקט כולו להלמות, ושלבלעדיה אי־אפשר להעלות על הדעת נעימת־ואלס אופנבאכית. זהו הסקרצו של הסימפוניה התשיעית:



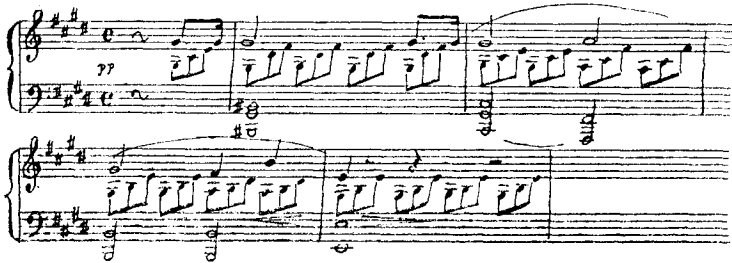
אבל הוא מצוי יותר בקצב הפועם הקודר, כגון בפרקי הקצוות של השלישיה לפסנתר בדו־מינור, בסונאטה הפאחטית מס' 13, בסונאטת „קרויצר“. גאוניותו של בטהובן עקשנית כל־כך עד שלעתים נדמה שאינו בונה כלל את הפרקים: הוא מביא לפנינו את תהליך־היצירה עצמו. רק כך אפשר להבין את הפסקת הנושאים פתאום, את התעורר־כביכול בתוך אקורדים שאין קשר בינם, עצירת הפרק פתאום וגוויעתו באנחה רציטאטיבית של קול־סולו, החזרה בלא שיור על קטע סטיריאויטיפי. הידוע שבקטעים אלה הוא המבוא לפרק־הסיום של הסימפוניה התשיעית. כאן אף אומר לנו בטהובן בלשונו כי זמן רב חיפש, וסוף־סוף מצא: „הוי רעים — לא הצלילים הללו!“ כל זה משקף בלא ספק את עבודת היצירה לאמיתה. זאת אנו יודעים גם מן הסקיצות שנשתמרו. אנו עדים כאן לדרמה של הגאון. נושא אהבתו של בטהובן הוא המוזיקה, וגאוניותו היא חייו; כשהוא הש בהתרופפותה, הוא שוקע בייאוש; ואם הצליח הריהו מתמוגג בתרועות־גיל.

היש עוד צורך בראיות לכך שאצל גויה אנו מוצאים וידיים דומים? בתחריטיו, שהוא מדביק להם שמות כלא־הו־ידי, הוא מתאר בעיקר את מצבי רוחו הסוערת. הוא עודנו בן המאה של הבקורת, ומזגו אופטימי פחות משל בטהובן. שניהם אירע להם שנתחרשו במיטב שנותיהם. אולם בטהובן נשא בגורל זה — שהוא גורל איום למוזיקאי — באומץ ובגבורה, ואילו גויה נעשה משום כך גלמוד עוד יותר והרבה בוזו לבריות. אבל לשניהם טבע של מוסריות עליונה ושל דמוניות מבעיתה. הקצב של בטהובן חי גם בקו ובקומפוזיציה של תמונות גויה. גם כאן הוכרע הרוקוקו, ומתגלה אנושיות חדשה. אף ליציר־הדמיון של הספרדי אנו מוצאים מקבילות אצל בטהובן. נזכר־נא את „שלישית הרוחות“ — וזו אינה היצירה היחידה מסוג זה שחיבר בטהובן. בסונאטות לפסנתר וברביעיות־המיתרים האחרונות שלו יש עוד יצירות כאלו.

כל אלה מגלים לנו את המהפכן ולא את הקלאסיציסט. הקלאסיציזם של האמנויות הפלאסטיות חוזר אל צורות האמנות ההלנית, שכן בעיניו הן גולת־הכותרת של האמנות הניתנת להשגה. אולם במוזיקה אין עמודים דוריים, לא דוריפורות ולא דיסקובולות. היכן השקט הקלאסי, חוש־המידה, הסדר, הצימצום הנבון, „התום האצילי והגדלות החרישית“, שראו הקלאסיציסטים באמנות ההלנית? היכן אצל

בטהובן אותו צעד שצעד שילר מ"קבלה ואהבה" אל "הכלה ממסינה", גיתה מ"גן" ו"ורטר" אל "איפיגניה" ואל חזיונות-הלנה שב"פאוסט"? היש כזאת אצל בטהובן? אצל גויה אין.

אף-על-פי-כן, בצד הסגנון הדיוניסי קיים כאן גם הסגנון האפולוני, הקלאסי. יש אצל בטהובן קומפוזיציות שאין בהן אותה הפסקה של דילוג, אותו חוסר-מעבר. לא רבות הן. אחת היצירות הללו היא הפרק הראשון של הסונאטה לפסנתר בדור דיאז מינור, המכונה "סונאטת אור-הירח".



אכן, פרק זה מקדים את הלך-הרוחות השופני, ובכליזאת עדיין זו רומנטיקה אחרת לגמרי. השורנא למלודיה זו את הפרק האמצעי מתוך ה"אמפרומפטי" בדור דיאז מינור מאת שופן, שהוא קרוב לו מבחינת הרוח ומבחינת הסולם:



יש כאן דבקות בעלת סובייקטיביות חזקה ועדינה כלי-כך, שברירית וחסרת-קצב כלי-כך, עד שנדמה לנו כי מיד אנו רואים היכן טמון הקלאסיציזם של בטהובן: זהו אותו הלך-נפש אידיאליסטי-בלתי-אישי, אותה "הרגשת-עולם", הפונה אל "האהובה בת-האלמוות" ולא אל ברשר-ודם. זהו הלך-הנפש של השיר "אדלאידה", האהובה החלומית, שמעיקרה איננה אלא שם. המלודיות "אצל הבאר ליד השער", או "מה אוקיר רגלי מן הדרכים", מביעים את ענות-אהבתו שלו. בטהובן כל ימיו הוא האדם הפעיל, ורק משוברט והלאה נעשית המוזיקה פאסיבית, סובלת; העצבות היא ביסוד כל יצירותיו של שוברט, אף המאושרות שבהן. ה"אני מאמין" של בטהובן הוא "השיר לחדווה", ומזעזעת היא המחשבה כי בשיר זה נשתלבו ידיהם של שני אנשים, שהחיים לא הטיבו עמהם, ושסחטו את ה"אני מאמין" של החדווה מתוך חולי ואסון.

לבטהובן המוזיקה היא החוויה האישית ביותר. אותה הוא אוהב, היא-היא בת-זוגו. אצל בטהובן מודגש תמיד האנושי-בלתי-האישי, כשהוא מדבר בצלילים. הוא אדם

שלא היו לו יחסים אישיים-אינדיבידואליים — לא יכלו להיות לו יחסים כאלה, שכן הקדיש את רגשותיו לאנושות. רק הוא יכול ליצור מוזיקה זו, שכמעט בשום מקום אינה חמימה, אלא לכל היותר לוחטת. בשיריו של שוברט מרגישים מיד כי דעתו נתונה לעלמה מסוימת, כי חזה מבשרו את עונת-האהבה — ובזאת הוא קוסם לנו.

אהבה מסוג זה אין למצוא אף באופרה „פידליו“ מאת בטהובן, שעלילתה עלילת-אהבה. גם כאן הוא שר לאידיאל. דומה, כי גם המוזיקה של אותה אופרה נאה וחשובה מתקרבת ביותר לאידיאל-המוזיקה הקלאסי. אף שיש בה קטעים כגון האריה של פלורסטאן, המתעלמים מכל הכללים, היא משופעת גם במלודיות שמשום צורתן האצילית ותכנן האנושי יפה להן הכינוי „קלאסיות“; כך, למשל, מקהלת-השבויים הנפלאה, או הרביעיה שבמערכה הראשונה.



הרומנטיקה

לאחר מפלת נאפוליאון התחזק האבסולוטיזם באירופה. זוהי התקופה של משטר מטריניך. אוסטריה היתה המעצמה הראשונה-במעלה ביבשת. בכל המדינות חיקן את שיטתו של מטריניך בדיכוי חופש-הרוח, את משטר-המשטרה ואת שיטת הבילוש שלו. אך בכל המדינות נתעוררו גם תנועות שכינו עצמן „לאומיות-ליברליות“. הבורגנות עמדה על עצמיותה. המהפכה ירדה למחתרת. הקארבונארים באיטליה, תנועת הסטודנטים והמתעמלים בגרמניה ובאוסטריה, הצ'כים, הפולנים והיוונים המתעוררים הוסיפו לקיים את רעיונות המהפכה והפיצו בעולם. לא היה קץ להתקוממויות, להפגנות, להתנקשויות ולהוצאות-להורג. האזרח היה דור-פרצופי, לפי שנאלץ להיזהר מלגלות את דעתו האמיתית. היתה כמיהה לעולם שכולו טוב, לעולם אידיאלי של חירות, ורעיון האחוה השתלט על מחשבתם של הבריות. היתה זו תנועת-העם הראשונה באירופה שמהותה פוליטית בלבד; שכן גם הרפור-מאציה ומלחמות-האיכרים היתה להן מגמה דתית. נושא התנועה החדשה היה העם עצמו, הכמיהה לדמוקרטיה, לחופש-הדעה, להתחברות של רעות. בני אדם התאגדו כדי לבלות חלק מחייהם יחדיו ולהינות מהם, לעמוד יחדיו בסכנות, להתחמם זה באורו של זה. אגודות נוער, איגודי סטודנטים, אגודות התעמלות צצו כפטריות. העתונות התחילה למלא את תפקידה הגדול, חדשה היתה בעולם: בני-אדם נתחברו לא בקבוצות של מעמד או מקצוע אלא כאחים לדעות ולרגשות. הנה לפנינו שרשי הרומנטיקה, הרגשות, ההויה והעממיות, שהציפו את אירופה.

ברור שבראשונה מוכרחה היתה תנועה זו להיות אידיאליסטית וחולמנית. היא

ביקשה להימלט מן המציאות הקשה של מדינת־המשטרה והקימה לעצמה עולמות מלאכותיים: עולם האגדה (שווינר, דורה), עולם של עמים אקזוטיים (דלקרואה, אנגר), עולם ההיסטוריה, בייחוד של האבירות (קאולבאך, רוזטי), עולם הקתוליות, וגם עולמה של יוון הקלאסית. יש ברומנטיקה גל שני של יוונות־של־חלום בגרמניה ובאנגליה, והוא גל חזק במיוחד. אין לשכוח שהארצות הללו לא ידעו עד אז את חוויית הרנסאנס. מן הגוטיקה קפצו ישר לסגנון הבארוק, ורק אחר־כך גילו את היופי והחכמה של האידיאל הקלאסי. זוהי יוון־של־חלום של הדרלין, תורוואלדסן, קארסטן, דאנקר. עולם האשליה המובהק, התיאטרון, זוכה לפריחה גדולה. הגרמנים מתפעלים מתרגום יצירות שקספיר בידי שלגל וטיק, האחים גרים מחיים את האגדה וסיפור־הפלאים, ציירים מרבים לצייר תיוונות־תיאטרון, הציור נעשה ספרותי. אך ההזיה הזאת, החיים באי־מציאות, אינם יכולים להימשך לאורך־ימים. העם אינו מסתפק בשעשועים ובחלומות, רצונו גם במזון מוצק יותר. עוד לפני שנת 1848 הגורלית מתחילה גם הבקורת להתעורר, כעין ההתפתחות שהיתה יובל־שנים קודם־לכן, לפני המהפכה הגדולה. אלא שהפעם היא בידי אנשים שונים בתכלית. עם התהוות הטכניקה של המכונות והתעשייה הגדולה נוצרו מעמדות חברתיות חדשים. שוב לא אצילים ובורגנים עומדים אלה מול אלה, אלא הפועל והרכושן. המהפכות של שנת 1848 הושפעו כבר מתמורה זו.

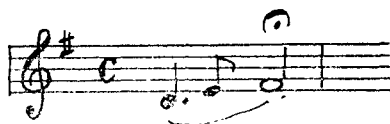
התמונה המפולגת והמוסוכסת של התקופה מן הקונגרס הוינאי עד מהפכת שנת 1848 מכבידה על הניתוח — אך אל יטעה אותנו הדבר. סוף־סוף, גם לפני כן לא התנהלה התרבות האירופית במסילות אחידות. על פילוג זה כבר עמדנו בתקופת הבארוק והרוקוקו. הוא נמשך עד ימינו. בדיקה מדוקדקת היתה מעלה כי הפילוג היה קיים גם בתקופות של סגנון אחיד לכאורה, כסגנון הרומאני או הגוטי. דומה כי זה אחד מציוניה של תרבות־המערב.

התקופה הראשונה של הרומנטיקה, בערך מ־1820 עד 1850, היא התקופה של אותה הזיה, אותה נימת אגדות ובאלאדות, אותו הלך־נפש מופנם, משופע אהבה, אותם רוח ועגמומית מופלאים כשל נערים צעירים, המתגלמים בפראנץ שוברט. מקווה אני שלא ייראו הדברים כחילול־הקודש אם אומר כי, לדעתי, הנפלאה בסמפוניות של שוברט, הסימפוניה במי־מינור — שרק שני פרקים ממנה מצויים בידינו — עולה לאין שיעור על יצירותיו של בטהובן, אף כי לא היתה אפשרית מבלעדי השגיו של בטהובן. אשתדל להבהיר דברי. אין זה ענין של המצאה מוצלחת, של גדלות כוח־היצירה, או של קונצפציה. באלה מדרגתו של בטהובן גבוהה יותר. זהו ענין של רוח הרומנטיקה, שהיא נשמתה הפנימית של המוזיקה. המוזיקה היא רגש, היא עצמה רומנטיקה — עצם הצליל הפשוט, המלודיה, האקורד הפשוט הם רומנטיקה. לכן די היה בתודעה התמימה המקורית שאכן כך הדבר, כדי לעורר את רוח המוזיקה. בפשטות זו, בהרגשה זו, בתודעה זו של הרגש כמהותה הפנימית של המוזיקה ניחן שוברט. בו היתה תודעה זו צרופה בהחלט. בטהובן חתר אל

הפשטות — שוברט ניהן בה מלכתחילה. במקום שבטהובן פועל מתוך תודעה ברורה וצלולה מוצא שוברט באופן אינסטינקטיבי בבטחונו של סהרורי את הנחוץ לו. לכן היתה פשטות המלודיות של שוברט לחידה. יש שיר קטן — כמדומה, מאת אבנר־אשנבאך — החושף רו זה:

זמר קטן — איך ייתכן
שיתחבב עלינו כן?
הוי מה — אמור־נא — יש בו?
כי יש בו מן הצליל מעט,
קצת ערכות וזמרה קצת,
וגשמה שלמה בו.

גם המלודיות של הסימפוניה במי־מנור פשוטות ממש כשל החמישית לבטהובן, אבל אין בהן משום החזרת המוזיקה אל מקורה, יש בהן משום ידיעה מעמיקה בערבותה של תנועת־הצלילים, נגיעה ברז של האמנות כולה, גילוי־רוים. יש אצל שוברט מלודיות פשוטות עוד יותר. למשל, הנושא של הפרק השני בשלישיה לפסנתר בסי־במול מאז'ור:



עתה יבוא־נא מישהו ויסביר על מה מיוסד אותו קסם לא־יתואר של קומץ הצלילים הללו! רק שוברט מסוגל היה להלחין ברצינות של קדושה שיר כ־אל המוזיקה. כיום מי היה מעז לשיר כך ל־אמנות החיננית? לכן־נא, אמנות חיננית? בצד אלה נראית פתאום כל מוזיקה אחרת כהמצאה, כקונסטרוקציה, וכאן נפתח שער הרומנטיקה. בה נתגלתה מהותה הפנימית של המוזיקה ההרמונית כערבות־הצליל, לאחר התקופה הקשה של הקצב אנו נכנסים לגן־עדן של הרמוניה. המוזיקה מחדשת עלומיה. בצד בטהובן, שאמר פעם כי אינו כותב לנשים אלא רק לגברים שהוא מבקש להסעירם, עושים עלינו הרומנטיקאים הללו רושם כנערים, שקועים בחלומות, בדמיונות, במשחקים — כאילו התקופה היא תקופת בגירה חדשה. כמובן חייבים הכל הוב שאין לו שיעור לבטהובן, כי בעצם הוא־הוא „ראשׁ” הרומנטיקאים. בסונאטות־לפסנתר האחרונות שלו הוא שר באותה דרך הוזה ומעודנת כשומאן. יש אצלו רביעיות למיתרים (אופוס 132, 135) ובהן פרקים שיכלו לצאת מתחת ידיהם של בראמס או דבוז'אק. הפרק הרביעי של הסונאטה לפסנתר אופוס 7 הוא מוזיקה מנדלונית צרופה. בטוהובן הוא סובלני ורבי־צדדי אף יותר מגיתה הוותיק, שלעומת הרומנטיקאים החזיק בקלאסיציזם שאין לערערו; ומסתבר שטיפוסים כהיינה או קלייסט לא היו מקובלים עליו. בסתר לבו.

מה הם סימניה של הרומנטיקה במבנה של המוזיקה? מרובים הם. קודם-כל — גיבוש הצליל עצמו. הוא נעשה רפה יותר. הוויבראטו של הכינור, הפדאל המקליש של הפסנתר, מיצוי-הרגש הטמון בצליל האינדיבידואלי — כל אלה מסימני הרומנטיקה הם. יש לבדוק כאן קטעים שונים באופירות של ובר, כגון הפתיחה ל"אוברון", שמראיתה בכתב-תווים יבשה מאד:



בלעדי האנחה, הכניסה הרכה והסיום המתלחש-הגועש של קרן-היער אין זה מובן כלל; אך כששומעים את הצלילים כך, הרי זו קרן-הפלא של ה'יון. כפי שמלמדים הסימנים הדינמיים המרובים, הפרמאטות ותמורות-הקצב, הרי המוזיקה מתחילה כבר לחקות את קול-הדיבור. היא זונחת את הקצב החמור, מניחה לצלילים לרטט ולגועש. האינטרוואלים, "מתמתקים" — הטריציה, הסקסטה, הקווארטה המונמכת והספטימה מופיעות לעתים קרובות יותר, הפרקים מסתיימים סיומי גוויעה — בעוד בטהובן מעדיף סיומים מודגשים מאד, וכמעט תמיד הוא מגביר את עצמת פרקיו לקראת סיומם.

הסינקופה מתחילה להרחיב את שלטונה. היא מצויה אצל מנדלסון, שוברט, ובר, ולעתים קרובות במיוחד בסימפוניות ובמוזיקה הקאמרית של שומאן. הכל יודעים סינקופה מהי: העברת הדגש מחלק חזק של הטאקט אל חלק חלש, ויש לשים אל לב: החלק החזק — מדלגים עליו, אבל הוא ישנו. הסינקופה היא לא רק בלתי-המוגדרת-המרחף, הרגשני של הסגנון הרומנטי; היא גם הסמל לנסתר, לרז, החביב כל-כך על הרומנטיקה.

הגיעה תקופתם הגדולה של האופרה והזמר. המוזיקה הרומנטית חותרת אל "משמעות"; אינה רוצה להיות מוזיקה אבסולוטית: היא רוצה להדגים, להיות בעלת משמעות בצד הביטוי הצלילי הטהור, בקיצור — היא רוצה בטקסט. אף לקטעים סימפוניים נוצרות תכניות. מנדלסון כותב "שירים בלא מלים", שומאן — חזיונות-קארנבל-וילדים, מוסורגסקי — את ה"תמונות בתערוכה", סן-סאנס — את קארנבל-החיות ומחול-המוות, וכל אחד מהם רואה הכרח לעצמו לתרום תרומתו לקומפוזיציה של שירים. המוזיקה היא ספרותית, ממש כציור. בבחירת הטקסטים כבר מתגלה הנטיה הרומנטית — לא רק בטקסטים של שירי שומאן ושוברט אלא גם באלה של האופרות. האופרות של תקופת-הרוקוקו היו ברובן "מודרניות" — העלילות של "פיגארו", "הספר", "קזי פ'אן טוטה" וכו' נתרקמו בהווי של זמנן. לאופרות של הרומנטיקה חומר של אגדות-פלאים או באלאדות ("אוברון", "האנס הייליג", "אורינתה", "אונדינה" וכו'), או חומר היסטורי

(„הצאר והנגר“, „ההוגנוטים“, „הנביא“, „וילהלם טל“ וכו'), או שהן אופרות־של־קסמים ממש („הקלע החפשי“, „מארגרטה“, „סיפורי הופמן“, „רוברט השד“ וכו'). מאלפת מאד השוואה בין אופרת־הכשפים של הרוקוקו, „חליל־הקסמים“ מאת מוצרט, ובין אופרת־כשפים רומנטית ממש כגון „הקלע החפשי“. מתוך כך אפשר לעמוד ביתר בהירות על ההבדל בין שתי התקופות. הנפשות של „חליל־הקסמים“ הן מלכים, נסיכים, פילוסופים ודמויות סמליות; והנפשות של „הקלע החפשי“ — יערנים, איכרים, נערות־כפר, והשטן עצמו. שם הרקע הוא — ארץ־הרים הירואית־אקזוטית אי־שם בין פרס ובין מצרים הקדומה; כאן — היער הגרמני. הרקע הדתי אצל מוצרט־שיקאנדר הוא תערובת של פילוסופיה פלאטונית ופוליתיאונים מצרי; ואצל ובר — אלוהים הנוצרי־הקתולי, והשטן. אצל מוצרט כל הנסים הם בעלי סמליות ראציונאליסטית־מפוכחת; אצל ובר — כשפים מעשי־שטן. אצל מוצרט מנצחים האור והתבונה את כוחות האופל; אצל ובר מנצח הצלב את השטן. לא פלא הוא כי המוזיקה הרומנטית זכתה לעליה כזאת דווקא אצל הגרמנים, שנטו למיסטיקה בכל הדורות. בצרפת כמעט לא נמצא רומנטיקה של אגדות־פלאים, כפי שאנו מוצאים אצל המשוררים טיק, הופמאן, ברנטאנו, ואקנרודר, אצל



דלקרואה: „...עולם של עמים אקזוטיים“

הציירים שווינדה, ריכטר, שנוריקארולספלד, שפיצווג, שם יוצאים אל ארצות אקזוטיות: אנגר ודלקרואה מציירים ברברים, ערביים, יוונים וכו'. נטיית הצרפתים לריאליזם אינטלקטואלי ממהרת להביאם אל הסאטירה. דומיה הגאוני וגרורו במוזיקה, ז'ק אופנבאך, הופכים את הרומנטיקה ואת הקלאסיציזם נושא לאירוניה. כבר הזכרנו כי לארדיכולות של התקופה ההיא אין סגנון ממשי. היא נזונה מזכרונות. קלאסיציזם וסגנון גרמני-עתיק הם כמעט כל מה שמשיגה אמנות-הבנין. מה שמכונה „סגנון בידרמאיר“ אינו אלא סגנון-אמפיר בורגני. ודאי, אין להכחיש כי יש בו טעם וחסקנות. אין בו כמעט מאומה מן הפנטסטיקה של הספרות — פרט לאופנת-הלבוש, אלא שזו ראויה כמעט לכינוי „מגוחר“.

השיחורר מאי-הטבעיות של כל התופעות הללו — ראשיתו בצרפת ובאנגליה. הצייר קורפה בישר בפאריז את בשורת הריאליזם שלו. קבוצה של ציירי-נוף, ובתוכם קאמי קורו, ט. רוטו, מיייה ואחרים, יוצאת לכפר ומייסדת את „אסכולת בארביזון“. באנגליה מצייר קונסטבל את תמונות-הנוף הפשוטות שלו, וחסדי ה„טרומ-רפאליזם“ מלגלים עליו ואינם מבינים אותו. בגרמניה מתחיל מנצל בהפיכה רדיקלית של ציור-מעשיות לדיוק לא-רמנטי, בעל ריאליזם מוחשי; הוא מצייר את תמונות-ההווה הריאליסטיות שלו, ובתוכן התמונה הידועה „מפעל עירגול-ברזל“, שיש בו גישה נועזת לבעיות התעשייה של התקופה. גל חדש של „שיבה אל הטבע“ מציף את אירופה כולה, ומוליך בסופו אל האימפרסיוניזם של שנות-השבעים. גל זה כמעט מכסה את היצירות הקלאסיציסטיות או הסובייקטיביות-הדמיוניות של ציירים, שאינם רוצים או אינם יכולים להצטרף להתקרבות זו אל הטבע. בכל-זאת מתקיים קו זה, וממנו מתפתח האקספרסיוניזם. שמות נושאי הם פיווי דה-שאואן, ארנולד בקלין, האנס פון מאַרס — אם נזכיר רק אחדים מהם. תיאור מפורט יותר של אותה תקופה ססגונית ומעניינת ירחיקנו יותר מדי מענייננו.

ומה בתחום המוזיקה? אכן נדמה שאין המוזיקה של תקופה זו רוצה לצאת מן הרומנטיקה. ברליוז, שׁוֹפֵן, ליסט, ואגנר, ורדי, בראמס — ודאי רומנטיקאים הם. אחריהם באים רגר, ברוקנר, מאלר, ריכארד שטראוס, דביסי, פוצ'יני, פפיצנר, אף ארנולד שנברג של ה„גורה-לידר“ ו„לילה-הזדככות“ — היכן בעצם קץ הרומנטיקה? כלום אין היא מתחברת בלא מעבר אל המוזיקה המודרנית? מקובל לכנות את דביסי „אימפרסיוניסט“. אולם האופרה שלו, „פליאס ומליסאנדה“, היא האופרה הרומנטית ביותר שבמוזיקה הצרפתית. היכן השיבה אל הטבע, היכן הריאליזם, היכן אותו אימפרסיוניזם שנכסף לצייר כאילו הדברים נראים זו פעם ראשונה. לעמוד על רזי-הרזים של הטבע, העצם, הנוף? דומה כי התשובה על כך היא שהמפתח טמון בדרמה המוזיקלית של ריכארד ואגנר.