

פאול לוי : גשמיותה של המוזיקה

(ד) מן הרומנטיקה אל הריאליזם ועד לאימפרסיוניזם

ריכארד ואגנר היה בן-גילם של הריאליסטים קורבה ומנצל. בשחרותו היתה הרומנטיקה התנועה הגדולה של אירופה, בספרות ובמוזיקה. הוא השתתף בתנועת החירות הליברלית-הלאומית של 1848, ברח לשווייץ ולפאריז. לא רק בתחום הפוליטי הוא אחד מבעלי-ההזיות של המהפכה. גם חומר האופרות שלו כולו רומנטי, עד אחרונת-יצירותיו, היא „פרסיפאל“, שנשלמה ב־1882. לדבר זה נודעת חשיבות-משנה מאחר שהוא עצמו חיבר את הטקסטים. בימי-חלדו חזה את הריאליזם ואת האימפרסיוניזם. אפשר לומר שחייו הקיפו בערך את המאה ה־19, דור-התיעוש, התפשטות הפרלמנטריות באירופה, התנגשות צרפת וגרמניה בשדה-המערכה, יסוד הרייך הגרמני, הסוציאליזם המתעורר, הגשמת המטרות העיקריות של המהפכה הצרפתית — וגם הגשמת המטרות של תנועות הריאקציה, הקטנות והגדולות. ואגנר הוא מהפכן גם בתחום יצירתו האמנותית. הוא חולל ריפורמה של האופרה. מאז נוצר הסוג הזה היחיד-במינו זה של מוזיקה אוניברסלית, תשלובת זו של מחזה בזמרה ובנגינה, חותרים אל פתרון בעייתה — ורק מרבים תסבוכת. ראה ואגנר שלא תיתכן מוזיגה של עלילה ומוזיקה במסגרת הצורה המסורה של האופרה. מאז נוצרו יצירותיו הגדולות של מוצרט עבר מרכז-הכובד יותר ויותר לצד הזמרה. מקום שאי-אפשר היה להלביש את הדו־שיח צורת זמר היו משמיעים אותו בדיבור, או מדקלמים אותו בנימה דיבורית-מוזיקלית מתנגנת, הוא „רצי־אטיבו סאקו“, בתוספת כמה אקורדים של צ'מבאלו או פסנתר, לשם ליווי. בשעת זמרה ממש היתה העלילה משתהה פחות או יותר, והקהל היה מאזין לקולותיהם הערבים של הזמרים, ללחנים, לקאדנציות ולקולוראטורות שלהם. אמנם יש כבר אצל מוצרט חזיונות של הלחנת עלילה דראמטית, כגון חזיון הדר־קרב ב„דון ג'ובאני“, חזיון החיפוש ב„פיגארו“, וכמובן חזיונות-הסיום. אך ביסודו של דבר היו כאן מוזיקה ועלילה זו בצד זו, מוזיגה של זו בזו. גם מוצרט גרס שעצם מהותה של האופרה היא המוזיקה וב„אופרה הגדולה“ של האיטלקים הצרפתים, בייחוד אצל מאיירבר, הופיעו שטחיות וניוון שעוררו כבר את לעגו של אופנבאך. האופר הפכה הצגה, שכל־כולה אפקטים חיצוניים; אמנות-דקורציה, באלט, זריות-גרון ולהטי־בימה טכניים מילאו

את התפקיד העיקרי. גם לואגנר היתה „האופרה הגדולה” נקודת-מוצא. כמובן. „ריאנצ” שלו, „ההולנדי המעופף”, אף „טאנהויזר” ו„לוהנגרין” עודם כתובים בסגנון האופרה, פחות או יותר. אך בכולן כבר חיה גם רוח חדשה. כל האופרות הללו הן מקשה אחת. כלומר, העלילה נתמלאה כולה מוזיקה. שוב אין בהן „רצי” טאטיבו סקו”, ובצד קטעי הזמרה יש בהן קטעים ארוכים של מוזיקה סימפונית, מקהלית ודיאלוגית. והנה השליך ואגנר, כאיש־תיאטרון מובהק, את הזמרה האופראית כולה אחרי גוו. הוא קיימה רק במקום שיש בעלילה קטע־זמרה ממש. את הדיאלוג ואף את המנולוג נתן בפי הזמרים על פי ניגון־הדיבור. זמרת־דיבור זו מלווה על־ידי התזמורת, וממנה נשמעים הלחנים. לחנים אלה, שאין הזמר שר אותם אלא זמרת־הדיבור שלו משולבת בהם, מאפיינים את התרקמות העלילה על הבימה. כלומר, בעיקר יש כאן מוטיבים קצרים, המצטרפים אחד לאחד דרך פסיפס — הלא זה „המוטיב המנחה”, ה„לייטמוטיב”, המציינים גורם מסוים של העלילה, בין חד־פעמי ובין חוזר־ונשנה. כלומר, כשמופיע הגיבור זיגפריד על הבימה, או כשמדברים אליו, משמיעה התזמורת את „מוטיב־זיגפריד”. כשמדבר ווטאן על בנין טירת־האלים, אנו שומעים את „מוטיב־ואלה־לה”; כשמדברים על טבעת הניבלונגים, נשמע „מוטיב־הטבעת”; וכשמורדמת ברינהילדה, אנו שומעים את „מוטיב־התנומה” שיש בו נשימה קצובה. כך מסמלת המוזיקה את העלילה בכל עת. בדייקנות רבה. למבט ראשון תיראה שיטה זו כפדאנטיות ילדותית. ולא היא — כי כוח־האדירים של המצאה זו מעניק לעלילה צד רוחני בהחלט, וערכי־הרגשות שלה זוכים לביטוי שלעתיים הוא מזועזע. מעולם לא שיקפה המוזיקה את גורמי העלילה באופן סוגסטיבי כל־כך. אף כדאי היה לנתח פעם את הפונקציות של ה„לייטמוטיב” הואגנרי. כאן רק ארמוז שהוא ממלא לא רק תפקיד תיאורי (אומרים בשם דביסי, שאצל ואגנר אין הדמויות חדלות מלהושיט כרטיסי־ביקור זו לזו), אלא ה„לייטמוטיב” מבשר גם זכרונות, התראות, החלטות וכדומה. אופן חריזת ה„לייטמוטיבים” הללו אחד אחד הוא חדיש ומשכנע. לעתים קרובות מוצא ואגנר את הצללים הקמאיים המעמיקים ביותר לליווי יסודות־העלילה. כוח־עיצוב גדול זה מתגלה כבר ביצירותיו הראשונות, שעדיין נכתבו בסגנון אופראי. גם כצייר־נוף הוא מתגלה כבר ביצירות אלו.

סבור היה ואגנר שבדרך זו יצר את יצירת־האמנות הכוללת. לאמיתו של דבר אך שיעבד את המוזיקה שעבוד גמור לעלילה. זוהי הפיכה של צורת־אמנות אידיאליסטית — כלומר, האריה האופראית — ליצירה תכליתית נאטורליסטית־ריאליסטית, תיאור מעשי בהחלט של אבני־בנית־העלילה באמצעות המוזיקה. כלומר, יש כאן תרגום הריאליזם לאמנות־הצליל, תיאור דברים ריאליים — שפן בדראמה גם מחשבות ורגשות הם ריאליים — מתוך ויתור על בנין פיתוח מוזיקלי־פורמאלי של נושאים. ריאליזם זה מוגבר על־ידי יסוד ריאליסטי שני, הלא הוא זמרת־הדיבור. ואגנר מוותר על כפית לחנים על הזמר: הוא צריך להיצמד ככל האפשר אל

הדיבור. אם תחשבו שמתוך כך תהיה היצירה מפוקחת יותר מדי, אינכם אלא טועים. תכופות — במקום שהצליח — יש בכך משום סילוק של ניפוח וצורת הפראזות הנדרשות של זמרת־האופרה הישנה, שלעתים קרובות לא יכלה להימנע משהיות, חזרות, הדגשות חסרות־טעם, שפן הלחן היה השורר ביצירה. ולא עוד אלא שהטכניקה הזאת סללה את הדרך לצורה חדשה של דיקלום מוזיקלי שיותר משפיתחו ויגנר עצמו פיתוחו יורשיו. זמרת־הדיבור אצל ואגנר עדיין אינה נקיה לגמרי מגינוני ה"רציטאטיבו סקו".

ריאליזם זה מקביל, אפוא, לריאליזם של קורבה, מאנה, דיגא וזולתם. גם ואגנר גירש רוחות־רפאים באמצעותו. ודאי לא קל היה לו לוותר על הזמרה הנאה, הקאנטילנה, כי את הכשרון לכך ודאי לא היה חסר. ב"זיגפריד", למשל, המששע ביותר במחזות־הניבלונגים, קשה לו ביותר לעמוד בפני הפיתוי לכתוב קטעי־זמרה. שם מורגש בכירור איך הוא אונס את עצמו להחזיר לחן, שהחל בו, אל מסלול הדיבור. בייחוד אמורים הדברים בתפקידו של "הנודד", הנפתה כפעם בפעם לזמרה. גם זיגפריד פותח לפעמים בנימת־באלאדה ממש, אך מפסיק מיד. צפורת־היער, שמותר לה לשיר, כמובן, שירתה חפשית ונאה. כגון זמרת הקברניט ב"הולנדי המעופף", שבכלל הוא מציין תקופה ביצירת־לחנים:



אינני מתעלם מחולשותיו של ואגנר, כמעט כולן אפשר להעמידן על אחת: האיש ברוך־הכשרונות לא היה משורר. כשרונו לא עמד לו בתחום הלשון. לא הוא שולט בו אלא היא מוליכה אותה באפסר. על זאת מתוספת התערובת של נקודות־ראות פוליטיות, שכמעט תמיד היא מולידה מפלצות בתחום האמנות. ולד־מפלצת כזה הוא הלשון בטטראלוגיה הניבלונגית, המבקשת להיות גרמנית בכל מחיר — אבל אף על הצורה הפשוטה של אליטראציה, שהשתמש בה ואגנר כאן, לא הצליח להשתלט. רק חרוזים טובים מועטים הצליח להוציא מתחת ידו, ולעומת זה מרובים כאן חרוזים גרועים אף מגוחכים.

אמרנו שואגנר הביא את הריאליזם אל המוזיקה. היתה זו מהפכה כאחת המהפכות החשובות. היו לה תולדות מרחיקות־לכת, שנגעו עד להכשרת הזמרים והמנצחים, עד לעיצוב הבמה ועד לבניית התיאטרונים. אך הציור לא נעצר בריאליזם. כי הריאליזם אין בו עדיין משום שינוי של צורת הביטוי הציורית אלא של נושא הציור בלבד. לא הציור לבדו נשתנה אלא גם אופן הציור, אופן הראיה. רק זה היה עיצומה של המהפכה. אופן־הציור החדש נתקרא אימפרסיוניזם. לסגנון החדש צדדים מרובים. החשובה ורבת־התולדות שבתגליותיו היא גילוי הצבע כיסוד לבניית תמונות.

גם תהליך ההתחדשות של הביטוי המוזיקלי מתחולל אצל ואגנר. לא דביסי אלא ואגנר לפניו הוא האימפרסיוניסט הראשון במוזיקה. הוא כינה זאת „המוזיקה של העתיד“. על ההקבלה לאימפרסיוניזם לא עמד ואגנר. הוא לא שם לבו כלל לסגנון האימפרסיוניזם. את תמונת־הבימה שלו תיאר לעצמו לא באופן אימפרסיוניסטי, אלא בסגנונם של מאקארט וקוטיר, שהיו הציירים המקובלים באופנה בימיו. ובכל־זאת מתגלים כל יסודות האימפרסיוניזם במוזיקה של ואגנר. גם כאן אנו עומדים שוב על הקירבה הפנימית בלתי־המודעת בין כל ענפי האמנות.

הצד הבולט ביותר במוזיקה של ואגנר הוא ההרחבה של חוג־הסולמות, של המדולאציות ההרמוניות. בלחן מאת האידן או מוצרט עומדים הקשרים ההרמוניים בתוך אותו סולם עצמו, נמשכים בו, מתחלפים בצורה הגיונית פשוטה ובמעבר זהיר בסולם אחר, שוהים שם זמן־מה, וחוזרים אל הסולם הראשון. עוד אצל הרומנטיקאים הראשונים אי־אפשר להעלות בדעת שסונאטה או סימפוניה תסתיים בסולם שונה מן הסולם שנפתחה בו. אף בטהובן המהפכן לא הרחיק לכת כל כך. לפני ואגנר נע הלחן במיקרוקוסמוס, בבית־זכוכית סגור של סולמות שרובם קרובים זה לזה קירבה הדוקה — כלומר, סולמות השייכים לאותו אורת, לרוב של הקווארטה הקווינטה, הקרובות ביותר אל הטוניקה:



הסולמות של הטרצה והסקסטה נשמעים כבר זרים הרבה יותר, והזר ביותר הוא הסולם של הספטימה:



אך סולם כל חצאי־צלילים, השייכים לאוקטאבה אחת — הסולם הכרומאטי — מורכב שנים־עשר צלילים שונים, וכך הוא:



צלילים שאינם שייכים אל הסולם הדיאטוני (בן שמונה צלילים) קרויים „זרים“. כמובן, אפשר לעבור מסולם אחד גם לסולמות זרים, והדבר מקנה נימה מגוונת, דמיונית, להקשר הקטע. זה מצוי לעתים אצל מוצרט ובטהובן. אבל ואגנר מרחיק לכת הרבה יותר. הוא מחליף סולמות בסולמות זרים לא רק בין שני לחנים אלא אף באותו לחן עצמו, כלומר הוא מנתק את הלחן עצמו מסולם הטוניקה. הוא מרחיב את מעקב האקורדים ויוצר מודולאציות כרומאטיות חדשות, שלא נודעו כמותן לפניו. כמובן, נשמע הדבר ברברי באזני בני־דורו — ממש כשם שפלא־הצבעים של מונה ופיסארו לא הובנו בראשונה. הנה אחד מפלא־הצבעים הללו, שואגנר הרבה להשתמש בו כבר באופרות המוקדמות שלו:



זהו קטע מתוך מקהלת הצליינים ב„טאנהויזר“. קל להבין כמה העמיס ואגנר על בני־דורו — שפן בשמונה תיבות הוא עובר שלושה־עשר סולמות. אין בדעתי לזהות ממש צבעוניות חדשה זו עם הצבעוניות החדשה שבצירור. אך גם השם („כרומה“ פירושו: צבע) מרמז כי יש דמיון. האימפרסיוניסטים ידעו יפה איך צבעים שונים — בייחוד בצבעים הקומפלמנטריים — מדגישים זה את זה. הם סילקו מלוח־הצבעים את „הצבעים הלוקאליים“, כלומר הצבעים השייכים אל העצם מטבעו (אפשר לומר: סולם־הטוניקה); ובעיון מדוקדק נתברר להם שייתכן כי בשטח חדגוני לכאורה ימצאו כמה וכמה צבעים שונים אף מנוגדים. כך קיבלו השטח והלחן נוחות חדש של ססגוניות ודמיוניות. אבהיר התפתחות זו בהשוואה של שלושה לחנים, המורכבים סולמות יורדים פשוטים: רביעיה מאת בטהובן, אופוס 18/5, קטע ב':



כאן מצטמצמת הטונאליות בסולם אחד (מי מאז'ור), וההרמוניות של הלחן הפשוט עוברת בהרמוניות הקרובות ביותר.

שירה של כרמן מתוך „כרמן“ לביזה — „אכן לאהבה כנפיים ססגוניות“:



כאן ההרמוניות עודה פשוטה מאד, האקורד אינו מתחלף כלל, אולם הלחן הוא כרומאטי, כלומר אינו מסתפק בצלילי הסולם (רה־מינור) אלא יורד והולך בחצי צלילים, והדבר מעניק לה זהרה ססגונית במיוחד. מוטיב שנת־הקסמים מתוך „הטבעת“ לואגנר:



הלחן יורד והולך בחצי־צלילים, ממש כמו אצל ביזה, אך כל צעד כרוך בחילוף־אקורדים. המודולאציות הנועזות, ששוב אינן מתיחסות כלל לסולם מסוים, מעניקות ללחן גוונים חדשים, מתחים חדשים. אלו הן תנופות־יד מאגיות, שבאמצעותן מפיל וזטאן תרדמה על הוואלקיריה, והעוברות אל מוטיב־התנומה, בשעה שברינהילדה עוצמת עיניה לשינה רגועה.

ישנה הקבלה אחרת, ברורה עוד יותר. בדרמות המוזיקליות מאת ואגנר אין „מספרים“ כבאופרות קודמות, שם היה מקובל — או מקובל עוד היום — להפסיק את העלילה במחזאות־כפיים וקידות־גימוס של הזמרים, ואולי אף בהדרן. המוזיקה מנחה את העלילה קדימה, בלא שום הפסק. כאן מדברים על „לחן אינסופי“. ה„לייטמוטיבים“ קשורים זה בזה בקטעי־גישור, ויש לואגנר מאות שיטות־מעבר. הוא נזהר ומקפיד שלא תיפסק המוזיקה. כאן יש ניגוד חריף בין המוזיקה שלו לזו של בטהובן, שתכופות היא נפסקת באמצע הקטע. ה„לייטמוטיבים“ של ואגנר אינם משתנים — ולו מסיבה זו שיהיו ניכרים מיד (מבחינה זו דומה ה„לייטמוטיב“ ל„נושא“ אצל באך) — ודווקא משום כך יש צורך לחרום זה אל זה בהדוק. זהו אחד הכללים המועטים שואגנר נכנע להם — אולי שלא במודע. כלומר, מוטיב עובר למוטיב בלא הפסקה; אף סיומיה־מערכות — שהוא נמנע מהם ככל האפשר — יש בהם תכופות משום עימעום אטי, כעין שקיעה, ולא סוף־פסוק. לתופעה זו משמעות משלה. כאן יש הקבלה ל„קומפוזיציה הפתוחה“ של האימפרסיוניסטים.

התמונה האימפרסיוניסטית איננה מיקרוקוסמוס, אלא חלק מן הקוסמוס; אין היא מסתיימת ליד הגבול המוצב על-ידי המסגרת, וגם בתוך המסגרת גופה אין קץ, אין גבול קבוע, אלא יש התמוגות, מעבר של חלק מן התמונה לחלקיה האחרים.



קלוד מונה: זיאורלה־פאן

כך גם ואגנר אינו מחלק את המוזיקה שלו אלא כל קטע שלוב בקוסמוס של היצירה כולה, המשתרע לפנינו פתוח, לאינסוף — ומשום כך גם איננה מוזיקה לקונצרט.

תכונה חשובה של המוזיקה הואגנרית המאוזרת היא היעלם הקצב. הלחן מאבד את המבנה המוצק של התיבה. אין זו רק הסינקופה של הרומנטיקאים. כאן אין המאזין חש כלל היכן מתחילה התיבה. קווי־התיבות נועדים רק למוזיקאי ולא למאזין. הלחן מאבד את מיתארו, את שלדו, את מבנהו המוצק, כשם שאצל האימפרסיוניסטים נעלם הקו המוגדר והעצם מתמוגג באור, בצבע ובאווירה. מוטיב־האהבה מתוך „טריסטאן“, שפבר הזכרתיו, או המוטיב של „הסעודה האחרונה“ ב„פרסיפאל“, יש בהם אותה תכונה אטמוספרית של רוך־יתר:

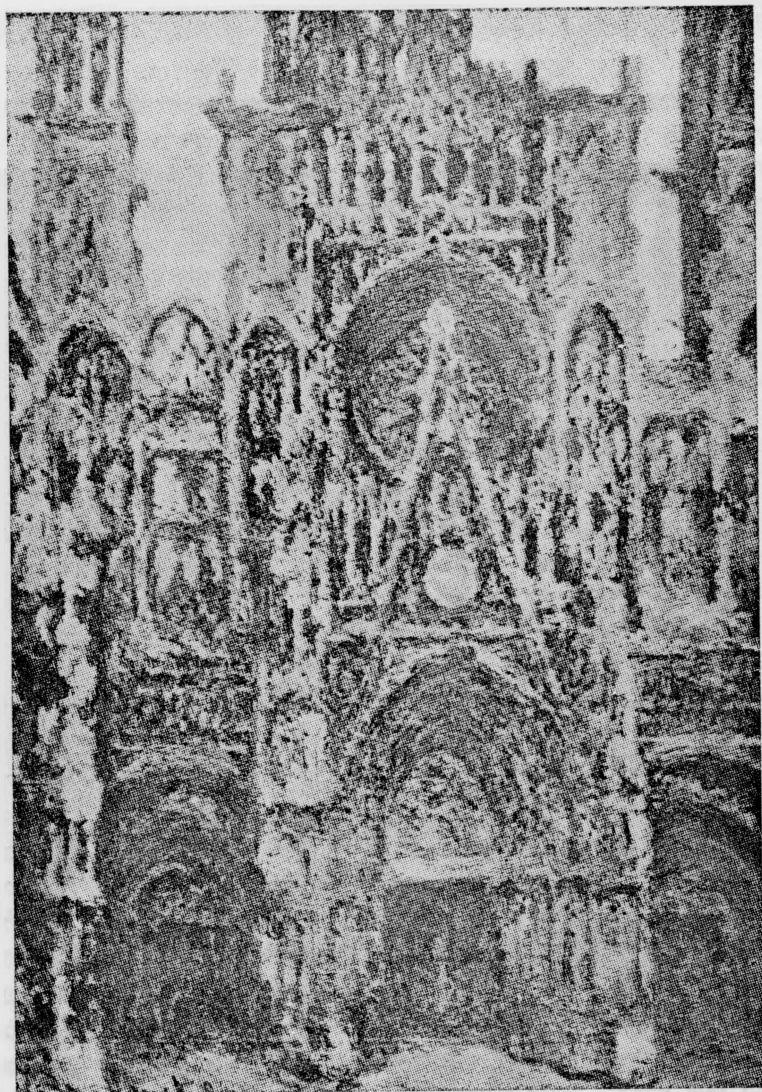


ניצ'ה, המורד הגדול, טען כנגד ואגנר דווקא משום חוסר-קצב זה. ואמנם רחוק הוא מן הרעיון של „מוזיקה מחוללת“, כפי שהגה אותו ניצ'ה, כרחוק מזרח ממערב, בכל-זאת טענתו של ניצ'ה אינה מוצדקת בתכלית. הקצב ישנו — אלא שזהו קצב אחר. קצב הוא נשמת-אפה של המוזיקה. במוטיבים של ואגנר הוא שלוב בתוך המוזיקה אך אינו שולט בה. לחן כזה נוטל משמעותה של פעימת-הזמן — כפי שנוטלת התמוגגות-הקו אצל האימפרסיוניסטים את משמעותו של המרחב.

האימפרסיוניסטים מציירים לא את המרחב אלא את האווירה העוטפת את העצמים, מליטה אותם, מרחיפה אותם, מעניקה להם זהירוים ונצנוצים. מי אינו זוכר את הקטעים המרובים בדראמות הואגנריות שבהם האווירה עוטפת את הכל, המרחב המוזיקלי מתמלא וזהירוים מתנוצצים וגלים שוטפים? הנה הזדהרות הכינורות בפתיחה ל„לוהנגרין“, המעלה את זיוה של טירת-הגראל כמחזה-שרב; זרימת הנגר ודילוג-גליו ב„ריינגולד“; ריצוד-היער ב„זיגפריד“; הבהוב חומת-האש ב„ואלקיריה“. מרובים מאד הקטעים הללו. הם נמנים עם הנאות שבהמצאותיו של ואגנר. המלחין מצייר את נוף-הרקע לכל מחזותיו, כל התפאורות מופיעות במוזיקה: הים הסוער של „ההולנדי המעופף“; האולם הגדול של טירת-ווארטבורג ב„טאנהויזר“; טירת-הגראל והכנסייה ב„לוהנגרין“; נוף-הסלעים של קאיאול, שבו מחלל הרועה את „לחננו העצוב“ — הפנינה שב„טריסטאן“; ביקתת הונדינג וריצוד הלהבות של המדורה על גבי הכירה; יער-הדרקון של זיגפריד ואיושת-עלוותיו, שירת הצפרים וצילילי הקרן; הקשת-בענן העולה עד טירת-האלים, ואלהאלה; טירת-הגראל והיער על שפת האגם ב„פרסיפאל“ — כאן ניכר איך מפריד ואגנר בין המרחב הפנימי ובין החיצון: גושי האקורדים של גן-קלינגסור, של קסם יום-הששי הקדוש, הם אקורדי-„חוץ“ מרחפים. באולמות טירת-הגראל חוזר ואגנר אל המוזיקה הקונטראפונקטית. החלל מוגדר ומקורה, כאצל באך. ואגנר מנסה ללכוד את האור עצמו, באשדות של צליל-נבלים, עם זמרתה הקורנת של ברינהילדה, „שלום לך, השמש“. אצלו כל הטבע שופע צלילים. בלא גזומה אפשר לכנות זאת „מוזיקה תחת כיפת השמיים“.

המוזיקה של ראשית-הרומנטיקה עדיין היתה גשמית — לחן מוגדר באקורדים, כשם שהגוף בתמונה מוגדר בצבעים ובבנות-גוף. הלחן האימפרסיוניסטי טובע בחלל ההרמוני, כשם שהגוף האימפרסיוניסטי טובע בצבע ובאור; כמעט כולו אווירה, כשם שהלחן כמעט כולו אקורד בלבד.

לא אומר שכל היסודות בציור, כגון התמוגגות המיתארים, יש להם הקבלה מסוימת אחת במוזיקה, כגון התמוגגות-הקצב. הקבלה חמורה כל-כך לא תיתכן, ולו אך משום שגם בציור אי-אפשר להבדיל במדויקד כל-כך בין היסודות השונים. מבחינת



קלוד מונה: הקתדרלה של רואן

תהליך הציור הם קשורים זה בזה קשר סיבתי. כשמרפים את מישטחו של הגוף, ממילא מטשטשים את מיתארו; ואם משפיעים אור על התמונה, ממילא מעניקים למישטח אי־שקט מהבהב, והוא מתפרק לסדרה של צבעים. כלומר, יסודות אלה אחוזים ודבוקים זה בזה. והוא הדין במוזיקה. ברגע שהמוזיקה שוב אינה קבועה על פי הקצב ואינה בעלת מיתאר מוצק, ברגע שהיא מתחילה לזרום ולרחף, יש בה גם יסוד של התפשטות הגשמיות, של הבהוב; עם הקצב היא מאבדת גם מן הממשות המלודית, הופכת מרוץ־גלים, עיטור חסר־רוגע, ולעתים — אך ויבראטו או טראַמולו. אך עם זאת נוצרת רחבות קוסמית, פרספקטיבה אווירית, המרחב המהדהד הגדול, שאווירו כמו מתלהט באקורד אחד ויחיד. האקורד מתחלף, המודר־לאציות מוסיפות צבע, אך שוב אין בהן מן המתח והפירוק הדראמטיים כבלחן לאמיתו אלא מן ההתנשמות, הגיאותר־השפל של הטבע בחוץ. הרי זה כאילו עומד אדם ונשקף סביבו על הנוף בו נחרזים אחד־לאחד רמה וגיא, אילן ונהר, וכולם טובלים באותו אוויר, באותו הלך־רוח, באותה תאורה. חריות אקורדים זרים מוסיפה ברבגוניות מה שהיא מפסידה במתח דראמתי. השתלבות כל הגורמים הללו יוצרת את התמונה האימפרסיוניסטית, ששוב אין מצייירים בה עצמים, אלא קודם־כל ואחרי־הכל אותו אוויר, אותו הלך־רוח, אותו זוהר־צבעונים המוטל בין העצמים, עליהם ובתוכם. מי לא יחוש שדווקא בהשתלבות היסודות הללו טמון הקסם — גם בתמונת הקתדרלה של רואן מאת מונה, גם בסיפורו של לזונגרין על טירת־הגראל; עד שייתכן לומר: קתדרלה זו היא ציור של סיפור־הגראל, וכן: סיפור־הגראל הוא הקתדרלה־של־רואן — במוזיקה.

- ההבדל בין הרומנטיקה לאימפרסיוניזם נעוץ במידה רבה בחומר. ואגנר חודר לתוך הטבע בדרך־העקפים העוברת בטירת־הגראל. האימפרסיוניסטים בוחלים בדרך־עקפים זו. הם פונים במישרים אל הטבע. הקתדרלה של רואן קיימת במציאות; טירת־הגראל — רק באגדה. הרי זה הבדל קטן מאד. כלום נראית הקתדרלה באמת כפי שצייר אותה מונה? ובכלל, כלום קתדרלה צייר? במכחולו הפך אותה לאגדת־פלאים. כך עשה גם בגדיש של חציר. וכך עשו כולם — כי לא הנושא היה חשוב להם אלא מראיתו הצבעונית. מצד אחר, יער־הדרקון של ואגנר אינו אלא יער, שכמותו יכולים לגדול ולהמות וללחוש בכל מקום שהוא. מלחינים אחרים של זו המכונה "רומנטיקה" פסעו גם את הפסיעה האחרונה, בלא לשנות במאומה מן הטכניקה של ואגנר. פרדריק סמטאנה מכתיר את תמונת־הנוף שלו "מחרשי בזהמיה ומאפריה" ו"ולטאוה". דביסי מתאר את הים, ריכארד שטראוס את נוף הרי־האלפים; ואפשר להוסיף כאן דוגמות למכביר. "הספרותי" של הרומנטיקה פסול הוא בעיני האימפרסיוניסטים, ובכל־זאת יש לו קיום פנימי. לא את היומיום אלא את ההרפתקה של היומיום מתארים דיגא ולוטרק, כשהם נכנסים אל מאחרי־הקלעים של התיאטרון. אותה הרגשה רומנטית מביאה את גוגן אל הים הדרומי, את לוטרק אל הקרקס ואל אמנות מורח־אסיה.

אם נעיינ ב'ת'ר'דקדוק ביצירות בני'דורו של ואגנר, ובני הדור שלאחריו, נמצא שהם הולכים באותה דרך, בין שהושפעו ממנו ובין שלא הושפעו. ורדי מגיע במהירות רבה מסגנון האופרה אל הריאליזם — כמובן בדרך איטלקית. אין הוא מוותר כלל על הכוח הדראמטי של קול הזמרה, אך הוא מתרחק בבירור מן האריזונו הישן, וב„אזתלו" יש תיאורי הווי ודיאלוגים דרמטיים — ושוב אין שם „מספרים". ב„פלטאף" כבר נפתרו כל הבעיות פתרון אימפרסיוניסטי מובהק. הבאים אחריו, הווריסטים, הציבו להם את הריאליזם כמצע, ובפרולוג לה„ליצנים" מאת ליאונר קאוואלו הוא מוכרז באורח רשמי מן הבימה. „לא'בוהם" מאת פוצ'יני הוא בבואה נאמנה לתמונה „מולן־דה־לא־גאלט" מאת רנואר. האופירות שלו, „טוסקה", „מאדאם באטרפליי", „הנערה מן המערב הזהוב", המערכונים שלו — הם מחזות ריאליסטיים איתנים, ורק ב„טוראנדוט" בלתי־הגמורה הוא חוזר אל סגנונה של אגדת־הפלאים.



רנואר : מולן דה־לה־גאלט (1876)

מבחינת החומר נשאר ואגנר רומנטיקן עד סוף ימיו. אך מעניין לראות איך הוא מנתק את החומר מן הרומנטיקה עצמה, לא רק מבחינה מוזיקלית אלא גם מבחינה פיוטית. מי שקרא את „טריסטאן" מאת גוטפריד פון־שטראסבורג ומאת צימרמאן, או את אפוס־ההרפתקות „פריסיבאל" מאת וולפראם פון־אשנבאך, ברור

לו שוואגנר התאמץ לסלק מן הטקסטים שלו את היסוד ההרפתקני-הססגוני של ימי-הביניים. הוא מפתח את „מוטיב-הישועה“ הקרוב כל-כך ללבו. אולם הריאליזם והמהפכנות שביצירותיו היא „מייסטרזינגר“. רק לכאורה מתרקמת עלילתה בימיו של האנס זאקס. המהפכן הוא — ראה זה פלא! — איש-האצולה. כאן אנו עומדים על מקצת מן השניות באפיו של ואגנר. הוא נקלע בין מהפכתו ובין העקרון הגזעי. תכופות המהפכנים שלו הם רמייחש: ריאנצי, זיגפריד, טנהיזר, ולבסוף ואלטר פון-שטולצינג, שאצילותו עושה רושם אדיר על בעל-המלאכה המהוגנים מגייר-ברג — פרט להאנס זאקס, האומר: כאן אין שואלים אלא לאמנות בלבד. אך בסופו של דבר נאלץ גם הוא להודות כי האדון האציל הצעיר הוא גאון. שכן דמות זו היא אוטרופורטרט.

לא ניגש כאן לניתוח מוזיקלי של יצירות ואגנר; אך על טכניקה אחת משלו עוד נרחיב את הדיבור, כי דומה שהיא משתלבת בתמונת האימפרסיוניזם. ואגנר משתמש בצורה חדשה של בניה קונטראפונקטית, אך בשיטה שונה בתכלית, נאטורליסטית. (אגב, לא הוא המציא טכניקה זו: מגדלסון גילה אותה דרך-אגב, אבל לא הוסיף עוד לפתחה). שומע אתה בבת-אחת שני „לייטמוטיבים“, ולעתים גם שלושה — אך הם משולבים כל-כך זה בזה עד שהם כמו שקופים, משל כאילו האחד נראה מבעד לצעיפו של האחר. הדוגמה הידועה ביותר לכך היא „קסט-האש“ ב„ואלקיריה“. מבעד להבהובו של מוטיב לוגי (מוטיב-האש) נשמע מוטיב-התנומה של ברנינהילדה — כמו לו ראינוה, ישנה, מבעד למסך-האש. אך בו בזמן — דבר בלתי-נפתס כמעט — נשמע מוטיב שלישי: תחילה המוטיב של זיגפריד הגיבור (העתיד לעבור את הלהבות), אחר-כך המוטיב של פרידת ווטאן (שיאלץ לסור מפני הגיבור החדש), ולבסוף, „מוטיב-הגורל“ — שלשלת רעיונות שלמה, מובעת באמצעות „לייטמוטיבים“. יש עוד קטעים כאלה של קונטראפונקטיות שקופה, בייחוד בטטראלוגית-הניבלונגים.

התיאוריה של ואגנר נתישנה בימינו. אבל זאת אפשר לומר גם על האימפרסיוניזם. זו וזה זכו להצלחה עצומה באירופה, ואחר-כך ירדו מעל הבימה אך הניתוח את היסודות של האמנות בת-זמננו: האימפרסיוניזם — באמצעות הצבעוניות החדשה; ואגנר — באמצעות הכרומאטיקה החדשה. זו היתה הגאולה מאמנות האולפן — עצם המהפכה בשתי האמנויות.

פ ר ש ת ב ר א מ ס

בימי הצלחתו של ואגנר לא היו בכל אירופה אלא חסידי-ואגנר. הפיכה מוזיקלית זו, שעמים אחרים נכנעו לה, שלמענה בנו בימות חדשות ושינו בימות ישנות, שהולידה טיפוסים חדשים של זמרים, מנצחים, מוזיקאים, שנעשתה דת חדשה להמוני משפילים, שנסכה קסמה על דור שלם של מלחינים ומשוררים — דבר לא היה יכול לעמוד לפניו. גם בתחום המוזיקה הלא-דראמטית הכניעה את הכל. דרא-מאטיציה וואגנריזציה של השיר נעשו בידי הוגו וולף, ריכארד שטראוס, מאקס

רגר; של הסימפּוניה — בידי ברוקנר ומאלר. בתחום הדראמה המוזיקלית צצו מחקים לרוב, שרובם חזרו וירדו חיש, מפיון שואגנר שלט על הבימות. מאות אלפים היו עולים לרגל לבאירוויס הקטנה, לחזות בהצגות הפסטיבלים. לאחר התנגדות ראשונה נכנע הקהל כניעה גמורה; את הבקורת, המתנגדת לו תחילה בחריפות, הוא מכה שוק על ירך, ומלגלג עליה ב„מייסטרו־ינגר“. תקצר היריעה מלעקוב אחר כל הסמטות הצדדיות הרבות שהשפעת ואגנר חדרה לתוכן. שגעון ואגנר זה מקביל להצלחת האימפרסיוניזם, שכבר בשנות־השמונים של המאה הקודמת הוא תנועה חזקה באירופה. באותה עת כבר החלה השפעתו להיחלש בצרפת מולדתו. מה שנחשב תמצית ועיקר של אמנות־הציור נתגלה אמנם לא כאפס אלא כשלב חולף. הציור הלך בדרכים חדשות — אף כי מבלעדי השגיהם של האימפרסיוניסטים אי־אפשר היה כלל להעלותן על הדעת. הארדיכלים עמדו על כך שאין לתנועה החדשה אמנות־בנין כלל והתחילו לחפש סגנון חדש, שראשיתו היתה שלילת־הישן.

למוזיקה נדרש זמן ממושך יותר כדי להשתחרר מואגנר. עד היום לא התגברה עליו כליל. מצד אחר הופיע עוד בימי ואגנר המלחין הגדול הראשון שלא אחז גל־השיפרון, שעמד בפניו במלוא הכוח, הוא יוהאנס בראמס. דומה היה שהוא יוצא־מן־הכלל. במרוצת הזמן נתברר שאין הדבר כן. יצירת ואגנר היתה כיצירת האאימפרסיוניסטים: הציור נטש את הריאליזם, הנאטורליזם והאימפרסיוניזם, ואך גוך, גוגו, דיפי, פיקאסו ורבים זולתם התגברו על תקופת־האימפרסיוניזם שלהם, ואף היתה שורה של ציירים גדולים שעמדו מן הצד בכלל. כך היה גם במוזיקה. בראמס נשאר רומנטיקן, סימפוניקן, מלחין־שירים ואיש המוזיקה הקאמרית. זמן רב הגה את הרעיון לכתוב אופרה, אך לבסוף חדל מזאת. יש כמה וכמה ציירים שעמדו מנגד לאימפרסיוניזם, בייחוד ציירים גרמניים וצפוניים כקלינגר, מונך, הודלר, בקלין, קלימט, מארה. יש במוזיקה מקרה מקביל לקאריירה של פיקאסו: ארנולד שנברג יצא מן האימפרסיוניזם של ואגנר והגיע למוזיקה מופשטת חדשה. באותה דרך הלכו מוסיקאים אחרים נודעים פחות, כגון זמלינסקי, יאנאצ'ק, מאקס קוֹאַצ'ק ועוד.

יוהאנס בראמס המשיך מתוך הכרה בדרכם של בטהובן, שוברט ושומאן. הוא חזר אל הרומנטיקה, אל הסימפּוניה, אל השיר ואל המוזיקה הקאמרית, שלכאורה כבר ירדה מן הפרק לגמרי בימים ההם. כשאנו מאזינים כיום ליצירתו של בראמס, נדמה לנו שהוא מקודמיו של ואגנר ולא מיורשיו. תנועה רומנטית דומה היתה קיימת בימים ההם בציור. אצל מארה, קלנגר ובקלין אנו מוצאים את הנטיה אל אמנות ימי־קדם, אצל הודלר — אל נושאים של ימי־הביניים. והוא הדין לגבי חלק מאסכולת מינכן, לגבי פייווי דה שאוואן, ולגבי האנגלים, לכולם משותפת הנטיה לדרך־ציור סובייקטיבית ולפנטסטיקה.

לולא גדלותו של בראמס כמלחין, היינו צריכים לכנותו אַקלקטיקון. הוא מנסה למזג את סגנונותיהם של בטהובן ושומאן, את נימת שיר־העם הגרמני והרוך ואי־הרוגע של הסינקופה, שהיא בעצם ביטוי־הרגשות הפנימי שלו. על אף כל הנסיונות להתעלות לתנופתו של בטהובן ולמוגו, הוא חוזר ושוקע תמיד במלני־כוליה ובחולמנות של הרומנטיקן האמיתי. יש בו כשרון לפתח צורות גדולות ולארוג מסכת לחניו מתוך רגש מעמיק — וכשרונו זה אינו גדלה כלל. תכופות מתעוררת ההרגשה שלא לחן בלבד מצא אלא מכרה, עורק בבטנו של הר, שהוא יכול לנצלו בלא קשיים. תכופות הוא פותח את קטעי־הפינה שלו בקצב האדיר של בטהובן, אך לעולם אינו מתמיד בו. אולם הליווי הסינקופי שלו הוא כסופה תת־קרקעית, והוא מקנה גם למוטיבים קלים ועדינים להט בלתי־רגיל. סקרצו ממש, עליו, כמעט אינו יודע; תכופות יש בסקרצו שלו משום מלאנכולית־שוטים מזורה. הטמפו הרחב, המוצק, משותף לו ולואגנר, אבל הוא יודע גם את הטמפו הקליל של הוואלס; ובכלל יש אצלו מזיגה פוריה של חיספוס צפוני ומתיקות וינאית. לכן אין הוא משעמם ותפל לעולם. לדעתי ראוי ביותר לדמות את סגנונו לזה של בקלין. אחים הם גם מבחינת הדייקנות הגדולה בעיבוד. מלנכוליה טמונה ביסוד אפיים של שני האמנים. גם בשיריו דבק בראמס ברומנטיקה המוקדמת, במהלך הברור של הלחן, תכופות הוא כותב כתיבה סטרופית, ולא מדקלם הוא כי אם שר. יש אצלו טיפוס של שירים שניפרים בהם מעין משב האווירה והנוף, מעין רוך אימפרסיוניסטי של הקצב; ומאלף הדבר שעל הרוב אלה הם אותם שירים שהנוף ממלא בהם תפקיד, כגון „בדידות שדות“, „שירי גשם“ וכו'.

תמונת־האופי של בראמס היא ניגודו הגמור של ואגנר. אין בו מאומה מן התיאטר־רליות. בהירות הדיקציה שלו דוחפת אותו אל המוזיקה הקאמרית; גם בתזמורת הוא נמנע מגני־תערובת. אצל ואגנר לא ייתכן להעלות על הדעת את האלט־רואיזם והמסירות שמגלה בראמס בהשתקעו בלחנים של מחברים אחרים, כדי לפתחם לואריאציות רחבות־אופק; והם תואמים יפה את עמקות־הרגש שהוא מגלה בהשתקעו בטקסטים של שיריו. השווה־נא לכך את ואגנר, שמעולם לא כתב אף תו אחד לטקסט של זולתו! שבוודאי לא היה עולה בדעתו לעולם לכתוב ואריאציות לנושא מאת הנדל!

המסירות והכנות של יוהאנס בראמס — בזכותן אין אמנותו קשורה בזמן, ובזכותן התעלתה בהדרגה ובהתמדה על אמנותו של ואגנר.

(המאמר הבא: ההתפתחות המודרנית באמנויות)