

## פאול לוי :

### גשמיותה של המוזיקה

(ה) מן הרומנטיקה המאוחרת עד היום

גוסטב מאלר וריכארד שטראוס

מימיהם של ואגנר ובראמס חלה הפרדה חמורה בין מוזיקה דראמטית למוזיקה סימפונית. כזכור הופיעו לא אחת תאמיניגודים בהתפתחות המוזיקה המערבית, כגון בך־הנדל, היידן־מוצרט. גם עליהם אפשר לומר שהניגוד גובע אצלם מתוך שהתמסרו לענפים השונים של האמנות. הנדל ומוצרט הם מלחינים מובהקים של אופרות וזימרה; בך והיידן הם מיסודם אנשי הסימפוניה והמוזיקה האינסטרומנטלית. ממיילא מתבקש שיש כאן ניגוד בדרכי תפיסתה של המוזיקה ויצירתה, וכי הללו היו טיפוס־אדם וטיפוסי־מוזיקאים מנוגדים באפיים.

הבדל זה בא לכלל ביטוי חריף ביותר אצל ואגנר ובראמס. בראמס לא חיבר אופרות, ובסימפוניות שלו אין פרקים ווקאליים („הרקוויאם הגרמני“ הוא סדרת שירי־מקהלה על נושאים מן התנ”ך ומן האוונגליון, בלא עליה). ואגנר מצדו לא הניח אחריו שום יצירה של מוזיקה קאמרית, שום סימפוניה, לא הלחין שום שיר שחיברו אחר, לא כתב שום מוזיקה צורתית בצורות המקובלות, אלא במקום שתוכן העלילה הדראמטית הצריך חיקוי של סגנון ישן או ליגלוג עליו.

ניגודים כאלה התגלו גם בזמנים אחרים של תקופת הרומנטיקה: סמטאנה־דבואק, מוסורגסקי־צ’איקובסקי, ציור פראנק־דבייסי. אף אחד מן הניגודים האלה איננו חד־משמעי באותה מידה כניגוד ואגנר־בראמס. אזכיר עוד זוג אחד כזה: גוסטב מאלר הסימפוניקן וריכארד שטראוס הדראמטיקן.

בנקודות שונות קרובים השנים מאד זה לזה. הם מנצחי תזמורת גדולות, ומתוך כך — בעלי נסיון בלתי־רגיל באינסטרומנטאציה ובאינטרפרטאציה. הם מנצחי אופרות, ולכן — בקיאים בספרות, בגישה אל הקול, בבימוי. מאלר כתב רק סימפוניות ושירים; אך בארבע מעשר הסימפוניות שלו יש פרקים ווקאליים, מקהלות ושירת־סולו, וגם שתי הסימפוניות שאינן קרויות במספרים (כי מאלר חשש מפני ה„תשיעית“, מתוך אמונה תפלה) יש בהן פרקים ווקאליים. ועוד נוספים עליהם „שירים על מות לילדים“, מחזור של שירים מאת ריקרט לזמרה ותזמורת, ופרקי־זמרה אחרים בליווי תזמורת.

גם ריכארד שטראוס חיבר שירים הרבה. אמנם יצירות־הפרוגראמה הסימפוניות שלו (מקבת, דון ז’ואן, טיל אוילנשפיגל, זאראתוסטרה, חיי־גיבור, מוות והתעלות, דון קישוט, סימפוניה דומסטיקה, סימפוניה האלפים) אין בהן פרקים ווקאליים, אבל יש בהן פרוגרמות מדויקות מאד, עד שעלינו לראות בהן מוזיקת־תזמורת דראמטית. באופרות שלו (שלומית, אלקטרה, האשה בלא צל, אביר־הורדים,

אריאדנה, הלנה המצרית, אראבלה וכו') הוא מתגלה כרב־אמן של הדראמה המוזיקלית, האופרה והאופרה־בופה. גם באלטים חיבר ומוזיקה קאמרית. למבט ראשון דומה שהוא מוזיקאי המצוי אצל כל סוגי־היצירה, בעוד שמאלר הצטמצם בתחום הסימפוניה והזמר, לא חיבר אופרות (אף שהיה מצוין כמנצח וככימאי של אופרות), ולא הניח אחריו שום יצירה של מוזיקה קאמרית.

מצד האופי אין להעלות על הדעת שני בני־אדם שונים יותר זה מזה. שניהם ילידי גרמניה הדרומית — מאלר היה בן איגלאו, שטראוס בן מינכן — ונמנו על אותה אסכולה מוזיקלית; אך מאלר היה יהודי בעל נטיה רומנטית אל הקאתוליות, ולאחר זמן קיבל אמונה זו, מתבולל־מהכרה — לטמיעה ב"גרמניות" שאף פחות מאשר לטמיעה בתרבותה של אירופה המערבית, כהיינה בשעתו — אולם בשום מקום אינו בתוך שלו, הוא מחמיר ומדקדק בתביעות האמנותיות, נוקשה, אינו חביב על הבריות, מסויג ומקמץ במלים כלפי מי שרוצה לחקרו ולעמוד על טבעו, איש מזרר ומכונס בתוך עצמו, אוהב בדידות, בעיצומו — בעל מזג מלאנכולי, שטראוס, לעומת זה, מיינכני בכל רמ"ח אבריו, מעורב עם הבריות, נוטה להומור, למשחקים תמימים, אוהב שיגרושיה עם יהודים — רוב הטקסטים שלו הופמנסטאל חיברם או עיבדם — אוהב להופיע בפומבי, חובב תענוגות, רודף פרסום בלא להמאיס עצמו, לבו פתוח כלפי חוץ, והוא איש־עסקים טוב. הסתגלות, שמרבים ליחסה ליהודים — מאלר המתבולל חסר אותה לגמרי, ושטראוס מבורך בה. ברירת נושאו דומה שהיא מבוססת על הרעיון: "צריך אני להוכיח שגם זאת אני יכול לעשות". הריהו ממש אמן התמורה. לפני ימי שטראוס לא העלה איש בדעתו שייטכן להלחין פרוזה. לא היו אופרות של פרוזה לפני "שלומית", "אלקטרה" ו"אביר הוורדים". על הקף כושר־ההסתגלות שלו אפשר לעמוד מתוך הרשימה של שמות האופרות שלו: "שלומית", נושא יהודי עתיק, שאוסקר ויילד עשאו חומר למחזה; "אלקטרה" מאת סופוקלס בעיבודו של הופמנסטאל; "אביר הוורדים", נושא מתקופת הרוקוקו הווינאי; "אריאדנה", שילוב של אופרה־סריה בארוקית ושל אופרה־בופה; "האשה בלא צל", אגדת־פלאים סינית, וכו'. הנושאים של סימפוניות־הפרוגראמה שלו ססגוניים כמעט עוד יותר. והמשונה הוא שכל ההפלגות הללו בכיוונים שונים הצליחו כל־כך. מסתבר כי האקוויטיקה של הנושאים הללו שימשה גורם מדרבן, ומבחינה זו אפשר לכנותו רומנטיקן מובהק. העובדה שעם זאת הוא מקבל עליו הלחנה של פרוזה ועיבוד הפרטים הקלים־שבקלים מעמידה אותנו על הריאליזם והנאטורליזם שלו. המוזיקה הופכת תצלום־בזק ממש. כל־כולה תיאטרלית, מספרת ותמונית.

אצל מאלר ניכר, שבחירת הנושאים מבוססת על נקודת־השקפה אחרת. בעיניו כל סימפוניה היא תמונת־העולם, ועם זאת — תמונת־נפשו. כך הנני, כך אני מרגיש, כך אני סובל וכך אני שש בתקופה זו של חיי: זאת הוא רוצה להביע. ומנקודת־ראות זו הוא מבקש ומוצא את הטקסטים שלו. הוא איש רב־תרבות, בעל נטיה פילוסופית, מתוסבך, רומנטיקן אמיתי בעל יצר־נדודים רוחני; גבולות לאומיים

העיקו עליו. ביטוי לשונו, לתקוותיו ולענותו מצא בתחומים רוחניים נידחים מאד. כאן יש והוא נפגש בשטראוס, הבא מכיוון אחר. מאלר אהב את ימי־הביניים — כפי שהוא תיארם לעצמו, וכפי שידע את תכנם הרגשי מתוך קובץ השירים „קרן־הפלא של הנער“. משם נטל פזמונים של שכיר־צבא, שירי־נוודים על אהבה ודבקות, זמירות הדתיות התמימה, העכו״מית־למחצה, של הקאתוליות, על קדושים ועל מלאכים וגם על ענותן של נפשות תמימות. בכלל, פשטנות ותמימות עוררהו וגירוהו, לפי שבו לא היו תכונות אלו מצויות. לכן אף לא היה פונה אל הליריקה בת־זמנו, כשביקש שיר שיעניק לו מוזיקה. הוא בוחר בריקרט, בקלופשטוק, בהראבאנוס מאורוס, בליריקה סינית של לי־טאי־פה, ולבסוף הגיע אל גתה — אבל לא אל ליריקת־הנעורים שלו, שדוק רומנטי אופף אותה, אלא אל הליריקה המזופכת, המעודנת, הסכולאסטית של ימי זקנתו, הסיום של „פאוסט“, אותה יצירת־רב־אמן נוצרית־מיסטית בלשון הגרמנית — ואתה הוא מלחין כבקי ורגיל (שומאן ניסה כבר כוחו בכך, בלא הצלחה). השיר „המודרני“ ביותר שהלחין הוא „שיר־זאראטוסטרה“ מאת ניצ'ה (דומה שכאן הוא נפגש לרגע עם שטראוס), שנכתב בכוונה בסגנון ארכאי ופילוסופי. רק בנכר הוא חש עצמו כבתוך שלו, ואילו שטראוס נמשך הרבה אל ההווה ומלחין שירים מאת דמל, בירבאום וליריקנים אחרים שהיו מודרניים אז. אמנם בזאת אינו מסתפק. לעתים היה בורר שיר־עם עליו, כגון „הנערה רוצה בחתן“ או „אללי, אומלל כמוני“. גם כאן הוא נפגש עם מאלר, שהלחין שירים עליונים גרמניים עתיקים, כגון „הקוקיה נפלה ונהרגה“ או „הדרשה לפני הדגים“. אבל שטראוס לא הלחין אף אחד משירי־העם העצובים או העוסקים ברוחות־רפאים, ובכלל כמעט לא נמצא זמר עצוב באמת בין כל שיריו. אבל ביחוד צורת ההלחנה שונה בתכלית. זאת אנסה להסביר עכשיו.

נקודת־המוצא אצל שטראוס היא הרעיון: איך הייתי קורא את השיר באופן האפקטיבי ביותר? הדקלום, ההטעמה, ההבעה של המצוי בטקסט — הם העיקר בעיניו. הוא מקבל ממש את עקרון זימרת־הדיבור של ואגנר. אך הוא עושה זאת בכשרון כה רב עד שלעולם אין לך הרגשה של „רצי־טאיב“. הוא הופך את נימת־הדיבור למוזיקה (ממש זאת עשה יאנאצ'ק אצל הצ'כים). בזאת הוא מצליח במטבעות־לשון מרדניות ביותר; ב„אביר הוורדים“, למשל, לא יעלה כלל בדעתו של אדם שפרוזה כאן לפניו (ולא עוד, אלא פרוזה בעגה וינאית). ב„שלומית“ הוא נוטל אחד המוטיבים הראשיים שלו ממש מנימת־הדיבור של המשפט („נַשְׁק, הוי, רציתי לפיך, יוחנן“). הוא הלחין חרוזים באופן שאין חשים בכלל בחריזה ובמשקל, אם הם נוגדים את הדקלום. ואף־על־פי־כן — הכל מוזיקה וקצב. בדייקנות קפדנית הוא מגשים את משמעות הטקסט, ולעולם איננו סוטה ממנה לכאן או לכאן. תחילה אמר שטראוס לחרז את „שלומית“; לאחר כמה נסיונות הסתלק מכך. מתוך כך גילה את הריתמיקה החבויה של הפרוזה, ההולמת את העושר הפנימי של המטריקה שלו, ופתח תקופה חדשה של „מוזיקת־פרוזה“. לעתים אין פתיחה או אינטרמצו לאופרות שלו, וכשהם ישנם הרי הם עלילה. למשל, הפתיחה ל„אביר הוורדים“ פותחת בשם

„תרועת־אוקטאביאן“, והיא מתארת את ליל־האהבים הסוער בין אוקטאביאן ובין הרוזנת מאר־תרזה, הקודם לעליית המסך, בדיוקנות כה רבה עד שכמעט אפשר לכנותה „פורנוגראפית“.

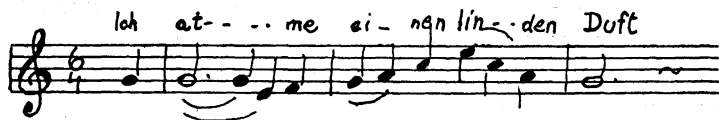
מפמו אלה רחוק מאלר כרחוק שמיים מארץ. המוזיקה — קודש לו. הוא הפילוסוף בין הסימפוניקנים, פלאטוני — ביתר דיוק: ניאר־פלאטוני — אהב ולא ארוטיקן, אקסטטיקן תיאולוגי. רעיון־המיתה שולט במפעלו — וביצירתו הוא רוצה להיגאל ממנו. אולי חש שאיננו עתיד להאריך ימים. שתים לפחות מן הסימפוניות שלו ראויות לכינוי „המנונות של אחרית־הימים“. אולי הלחן האמיתי והנוגע־עדה־לב ביותר מכל שחיבר הוא הקטע ב„שיר־האדמה“: „מבקש אני מרגוע, מרגוע ללבי הגלמוד“. והוא משתקע בכיסופים עמוקים בנחמתו של הפאנתאיסט החכם: היצירה הפותחת במלות־היאוש של שיר־היין: „עוד גוצץ היין בגביע הפכה“, ומוסיפה: „הרקיע לנצח יכחיל, והארץ עוד תאריך לעמוד, אך אתה, האדם, עד מתי אתה חי“, שהפזמון החוזר בה הוא „אפלים החיים, אפל גם המוות“ — זו מסתיימת בחרוזים: „האדמה היקרה מבלבלת באביב, ושוב היא מוריקה — ומרחקים אור־נצח מכחיל עליהם...“ זוהי הכניסה לנירוואנה, שניתן לה ביטוי מוזיקלי נפלא, שכן זוהי תקותו היחידה של מאלר, שיר־הערש של נבואת־המיתה שניבא לו לבו. מסתבר שלכן נאחו בנצרות: „קום תקום, עפרי, לאחר שנת־מה“ (הסימפוניה השניה).

הלכירוח קדורניים מכל הסוגים והצורות מצויים ביצירותיו של מאלר. החזון המחריד של „רוֹלוֹז“: „בבוקר הנה עומדים השלדים“, והחזון המעודן של החייל המת, המבקר אצל אהובת־נפשו: „שם, מקום ינעימו החצוצרות, שם ביתי, בית־דשא מוריק“; פחדו של עוזר־המתופף העני: „הוי, עמוד־תליה, הבית הגבוה“, ו„שירים על מות לילדים“, אנושיים ועצובים מכל שתוכל שפת־אנוש לתאר, והאחרון שבהם אינו אלא חזרה על „שיר־האדמה“, על הקבר שהוא עריסה — כולם עדות למלאך־כוליה הטבועה בו מלידה, שלא יכול להימלט ממנה.

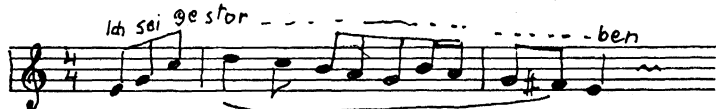
מאלר לעולם אינו מדקלם. המוזיקה שלו נשענת תמיד על המשקל. כך נוצרות הטעמות מסולפות משונות ביותר, שיש להן אותו אפקט נאות ונוגע־עד־לב, כגון סילופי הצורות מבחינה אנטומית — הנכונים מבחינה נפשית — אצל מודיליאני, למשל. כלומר, אי־אפשר לפסול את הרעיון שמאלר הוא אקספרסיוניסט במהותו. לעמקים של אמונת־סתריו זו לא ירד שטראוס מעולם.

הגאולה מהלכירוח אלה של יאוש היא האמנות. על־כל־פנים, היא מרדימה את החושים. בשולי הפארטיטורה של הסימפוניה העשירית, בלתי־הגמורה, רשם מאלר: „היי שלום, נגינת־מיתרי“. אולם השמינית מסתיימת סיום של נצחון בחרוז של גתה: „כל דבר־חלוף אינו כי אם משל. בלתי־המספיק, כאן יהיה למאורע“. והמלה „כאן“ אין פירושה אלא האמנות — זאת מסביר לנו מאלר בהציגו בסוף את תקיעות הטרומבון של ההימנון „נְיִ קריאטור ספיריטוס“, שאינן מניחות שום ספק: הופיעה רוח הבורא. הטרומבונים שרים: „נְיִט קריאטור ספיריטוס“. הנשיי־הנצחי, המרומם אותנו, הוא האמנות.

כאמור, מאלר איננו דבק במבנה הדקדוקי של הטקסט אלא במבנה המשקלי, ברגש ובסגנון. עדות נאמנה כלפי-חוץ מעידה על כך העובדה שלעיתים קרובות הוא מעצב את המנגינה באופן שיחולו כמה צלילים על הברה אחת — כלומר, כפי ששרים, ולא כפי שמדברים. אזכיר רק דרך-משל את השיר „נשום אנשום ניווח קל“.



או „הנה איבדני העולם“ — בשיר זה יש ונופלים תשעה צלילים על הברה אחת.



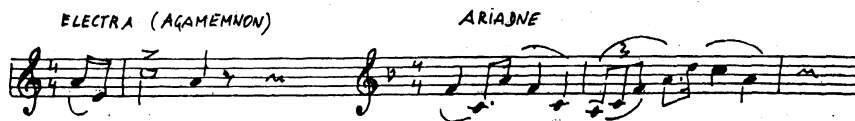
כל זמר יודע שקשה לשיר את מאלר וקל לשיר את שטראוס — כי שטראוס עוזר לזמר ומאלר איננו עוזר לו.



אין זה ענין חיצוני. מאלר תובע שיסתגלו אליו, כפי שהיה תובע זאת כאדם וכמנצח. אין פירושו ששטראוס אינו תובע תביעות גדולות מן הזמרים ומן המוזיקאים; אך תביעותיו טכניות מעיקרן, והן תלויות בטיפוח הרמה הגבוהה של התרבות המוזיקלית, המציין את כל התקופה של הרומנטיקה המאוחרת. הסימפוניות של מאלר מצטיינות בדרך-כלל בקו של עליה. בזאת הוא דומה לבטהובן. לעתים קרובות מאלר כמו פותח בבריאת-העולם, בצליל קמאי, בלחן קל-ילדותי, בצליל-קרן, כזימזום-כינורות. והנה צומחות ומתווספות תופעות. העולם מתרחב, המצוקות מתרבות, כל ססגוניותן וטראגיותן מתגוללות לפנינו, עד שתותרנה כל התסככות בשכרות של נצחון או ברוגע קוסמי. שטראוס מצדו אוהב לפתוח בפראזה מבהיקה, מפתעת, הגוררת אותנו לתוך-תוכה של העלילה. אף-על-פי-כן גרעין יצירותיו פשוט מאד, על הרוב. רבות מהן מבוססות על המוטיב של פירוק-האקורד:

SALOME





כאן — טבע הקולט את תופעות העולם כמו בראי ומשקפן, בלא לקבוע יחס אליהן. שם — אדם עצבני, רב-תסביכים, המבקש פשטות, ולאחר מאבק רבייסורים אולי ימצא נוחם, אך לא יותר מזה.

שטראוס נוקט את השיטה הוואגנרית של ה"לייטמוטיב". אבל הוא מסובך הרבה יותר והוא משלב את המוטיבים באמנות גדולה, בקצב מסחרר. ואגנר מציג לפנינו את המוטיבים שלו בשובה ונחת, ברורים וצלולים. שטראוס מערב מוטיבים מנוגדים זה בזה, בכעין דרשית. אפייני, למשל, שילוב המוטיבים שלומית ויוחנן ב"שלומית", המתחלפים ומשתרגים בלא-הרהף. כך מושגת כאן, באיחור, טכניקת-הפסיפס של האימפרסיוניסטים והניאור-אימפרסיוניסטים.

מאלר, לעומת זה, אוהב לטוות את לחניו בהדרגה, כדרכו של בראמס. תכופות יש אצלו קטעים ארוכים של לחנים שקטים ועלזים. הוא שוקע בהלכיהרוח שלו, ושובב ואריאנטיים חינניים חדשים מתוך הלחנים. תכופות יש אצלו פרקים שלמים המורכבים לחן יחיד, הנטווה והולך בלא חוק מאתימטי, משל כאילו המלחין מטייל בה. הוא ממציא מפואר של לחנים חדשים, וגם של לחנים ישנים שהוא שומע ומבין אותם בדרך חדשה. אך לעתים הוא נוקט, כבטהובן, רק פסיעות-סקונדה עולות או יורדות, כלומר, האמצעים הפשוטים ביותר:



ודאי הבין הקורא שיש בדעתי להציג את מאלר בשורה אחת עם האקספרסיוניסטים, ואת שטראוס — עם האימפרסיוניסטים. בעצם, שטראוס הוא בעל טבע צונן כצייר סרא, בעל-חשבון ובעל-ניסויים. את מאלר אפשר לדמות בעצם להודלר, ושירי שכירי-הצבא שלו מזכירים לי תמיד את "הגסיגה ממאריניאנו". אולם הודלר רחוק



מהיות רגשן וחם כמאלר. הצד האמוציונאלי המאלרי נמצא בעיקר אצל הנורווגי אדוארד מונק, אולם מאלר חסר את הארזטיקה הסטרנדרברגית הקודרת של צייר זה; לעומת זה אין כמעט איש בין האקספרסיוניסטים בני-זמנו של מאלר שתמצא אצלו את הנימה הפילוסופית-הדתית שלו, אלא אם כן נביא כאן בחשבון את

תמונות־ישו של ג'וגן. רק אצל רואוֹ אנו מוצאים דמיון לכך, לאחר זמן. כאמור, שטראוס הוא בעל טבע פשוט מיסודו, ורבגוני הוא האובייקט שלו, נושא־ההסתכלות — אלא שהוא חש אותו ברגישות יתרה. משום כך מוליכה ההגשה הנרחבת בדרך כלל אל מוטיב־יסוד פשוט. מהותו — מוֹניסטי. מאלר, מצד אחר, פותח במוטיב פשוט, הגדל תמיד לממדי הענקי, התהומי, המסובך והמיסטי. הוא פותח באחדות המהווה את ה"אני", את החדפעמיות של הפרט. אך בהשתרגות העולם והגורל מופרת האחדות הזאת ומורחבת, היא מקבלת את הצבעים והגונים של החיים. בדרך ההפוכה הולך האימפרסיוניסטה־המאטריאליסט. הוא מגיע מרבגור־ניות בל־תחואר של התופעות אל המוניזם של עצמיותו. הוא לא היה מסוגל לשקף את העולם הסגוני הזה ולהעלות את מלוא יפיו אילו היה עקשן ובעל משפטים־קדומים סובייקטיביים. הוא טובע בהסתכלות בעצמים, ומבקש בטבע מה שאינו מוצא בעצמו. כפעם בפעם הטבע עזר עליו תמהון, התפעלות, גיבוש, ובסופו של דבר — יצירתו של האימפרסיוניסט, המבקשת להיות אובייקטיבית ככל האפשר, מתמלאת בכל־זאת שטף של רגשות, היכולים להיות רבגוניים: אהבה לכל דבר, שאיפה לידע, ששון, פחד, שאיפת־הרפתקות, או רוגע. לפיכך יש והיצירות דומות זו לזו. אך שונות בהחלט הן הדרכים המוליכות את שני הטיפוסים האלה אל היצירה. האימפרסיוניסט מבקש הכל אצל הטבע, מצפה לקבל ממנו הכל, הוא עושה לו את הטבע למורה־דרך והולך בעקבותיו לכל מקום. אין בעיניו לא כיעור ולא יופי — בעצם הכל יפה. האקספרסיוניסט, מצד אחר, מעריך, מקבל או דוחה, מברך או מקלל. את כל חוויותיו הוא מעביר בנפשה של מחשבותיו ורגשותיו, ואותם הוא מצייר או מלחין. מאלר אמר על חלקים של הסימפוניות שלו, שהם מכילים, "מה שמספרים לי הפרחים במדשאה", "מה שמספרות לי החיות ביער", ו"מה שמספר לי האדם". כאן הוא מביע בדקות מרובה שאין פניו לחיקוי, לצילום, אלא לגילוי חוויות שבלב. כלומר, לא למזנה נוכל להמשילו, אלא לגוגן או למונק. אותה התנוודות, שקשה לנתחה, בין אימפרסיה לאקספרסיה אנו מוצאים אצל ציירים רבים, כגון רדון, ואן־גוך, אנסור, אף פיקאסו. וביחוד אצל ריכארד שטראוס עולה בנו לעתים קרובות ההרגשה שעל אף הכל באים כאן לכלל הבעה רגשות פנימיים אדירים, ותכופות הם גורפות אותנו בכוח־קדומים. לא הרגש עצמו מבדיל בין מזגיהם של השנים, אלא הכיוון שממנו הוא בא. סוף כל סוף הרגשות אצל שטראוס מצויירים, מסופרים, אף כי הם מסופרים בתחושה דקה ביותר ובהתלהבות. לעומת זה יש אצל מאלר מקומות שבהם הוא נאלץ לתאר — ועם זאת יש בכל תיאור משהו אישי ("מה שמספר לי האדם"). אבל יש גם מקרים שבהם הוא שוכח את הטקסט, שהמוזיקה פורצת את גדרות הטקסט, או שהוא מוסיף משלו על הטקסט, כפי צורך הרגע. הנה דוגמה אחת מרבות: שיר־זאראטוסטרה של ניצ'ה מכל בנוסחו המקורי שנים־עשר צלצולי פעמון של שעת־חצות. איזה מלחין אחר היה מוותר על אפקט אקוסטי זה? אך בעיני מאלר אין זה "מה שמספר לו האדם", ולכן אינו מלחין את הצלצולים. לעומת זה הוא מוסיף באותה סימפוניה (היא השלישית)

קול פעמוני-נגן אל מקהלת-השיר של המלאכים, אף כי בטקסט אין פעמונים נזכרים כלל.

כמו שאפשר לומר שריכארד שטראוס הקנה לשיר את הצורה הדרמטית — אף שלא היה ראשון ולא יחיד בזאת — כך הביא מאלר את השיר אל הסימפוניה כאחד הרכיבים של הציור הנפשי. מורו וקודמו ברוקנר לא עשה זאת, וגם קודמו של ברוקנר, בראמס, היה מפריד הפרדה חמורה בין שיר לסימפוניה. מאלר הרחיב את סוג הסימפוניה, המכונה „קלאסי“, ויצר את סימפונית-השיר הניאורומנטית — ביתר-דיק: האקספרסיוניסטית. כך יצר תחליף לאוראטוריה, הנעדרת כמעט מיצירת המלחינים של התקופה היא, והעביר אותה לספירה פילוסופית. הדרכים שהורה, עד היום הולכים בהן.

#### הזמן הזה

מאז יצאו לאור יצירותיהם העיקריות של מאלר וריכארד שטראוס, עברו שתי מלחמות-העולם על המין האנושי. התחוללו מהפכה סוציאלית אדירה, התפתחות סערה של הטכניקה, שידוד מעמיק של מערכות גורמי-הכוח המדיניים. סערת המאורעות האלה אי-אפשר לדמותה אף לאחת מן ההפיכות שהתחוללו בתקופת ההיסטוריה האנושית שבנדע. בתחום האמנות באותה תקופה חל גם שינוי-ערכים מרחיק-לכת. נוצר סוג-אמנות חדש, שלא היה ידוע בעבר — הסרט. אפשר לומר שכאן נוצרה האמנות התעשייתית הראשונה, כלומר: לא זו בלבד שהיא חדשה לעצמה, אלא שהיא גם שייכת לסוג שלא היה ידוע בעבר. אמנם בטכניקה החיצונית של שאר האמנויות עדיין לא נשתנה שום דבר בעל חשיבות מהותית. אך גם בתחום ההנאה מן האמנות והרפרודוקציה חלה התפתחות שאיש לא שיערה לשעבר. עקב שיכלול הרפרודוקציה המכנית באמצעות הראדיו, הגראמופון, ההדפסה האמנותית, עקב פתיחת גאלריות וחילופי-תערוכות, ניתנת להמוני-העם אפשרות ליהנות מן האמנות. בשיטת-חינוך חדישה אילפו ממש את הציבור הרחב להנאה אסתטית; החינוך האמנותי, המכשיר את הדור הבא ליהנות מאמנות, ייצור בהכרח ביקוש רחב להנאות אמנותיות. לא זו בלבד שציפרו אל תחום היצירה האמנותית את אמנות-הילדים ואת אמנותם של בלתי-שפויים, אלא שפיתוחה של פסיכולוגיית המעמקים פתח לפנינו נושאים חדשים. ההתפתחות העצומה של התעופה, שצימצמה מרחבי-ארץ, וכן גם התפתחותם של אמצעי הקשר, השפיעו השפעה עצומה על האמנויות. לא פלא הוא שנשתנתה מראיתן של האמנויות. נשתנתה אפילו, כמדומה, נשמת המין האנושי. מסתבר שמעולם לא היה המרחק בין שני דורות גדול כמרחק בין שני הדורות האחרונים. הדור הצעיר מכיר דברים אינן-מספר, שלא היו ידועים לדור שלפניו; אבל יש גם דברים רבים שעדיין היו ידועים לדור הקודם והוא שוב אינו יודעם. עם כל השג, הולך משהו לאיבוד; התקרבות היבשות מכלה תכונות עממיות מיוחדות; קצב-הטירוף של האופנה מחסל את מנוחת-היצירה ואת



היסודיות: הקולקטיביזם וה„גלייכשאלטונג“ הורסים את אישיותו של היחיד. אי-הבטחון המעמיק של החיים הוא גם מנת-חלקה של האמנות. היסודות הישנים מתמוטטים. דומה כי עצם מושג האמנות מתקרב להתפוררותו דווקא בשעה שיכולים שעריה להיפתח לפני ההמונים.

המראה המבולבל והמעוות שלבשה האמנות עקב מסיבות אלו מטיל משימות קשות על העיון ההיסטורי. זאת ועוד: כיום עדיין אין אנו יכולים לדעת איזה מן הכוחות והגורמים החדשים יהיו בעלי-ערך באמת, בני-קיים ויוצרי-היסטוריה. רק הזמן יכול להכריע כאן. הזמן שעדיין לא חלף — כלומר, העתיד. לפי-שעה רואים אנו רק את השלילי, את הרס כל מה שנחשב בעל-ערך עד כה. בכלי-זאת מיטיבים אנו לראות שבדרך אחת באים עווית זו, הרס זה, על האמנויות הפלאסטיות ועל המוזיקה. יותר מבכל עת אחרת עוסקת בקורת-האמנות בנסיון להעמיד את ההתפתחות על נוסחה אחת, לברר את מגמתה, לחשוף את שרשיה, ויותר מבכל עת אחרת יפה עתה כוחם של הדברים שאמר קארל קראוס לפסיכואנאליטיקנים: „היטיבונג לחקור את חכמתכם, המצליחה אחרי ככלות הכל לחזור ולהפוך את הפתרון לחידה“.

איני רואה עצמי מוסמך לפתור חידות אלו, וקוצר המצע אינו מאפשר אפילו לגעת בכל השאלות המתעוררות כאן. אך ההקבלה בין הציור ובין המוזיקה כה ברורה היא גם לכל הדיוט, עד שכמעט לא תימצא לקשר הפנימי בין האמנויות רֵאיה טובה יותר מן האמנות של חמישים השנים האחרונות. נסתכל-נא באחת הקומפוזיציות של קאנדינסקי, הראשון שניסה לעשות את האמנות „מופשטת“, כלומר: להפקיעה מכל זיקה אל עצם מרחבי מתואר.

עתה נשווה לכך „נושא“ מאת ארנולד שנברג, המבוסס על זה המכונה „סולם שנים-עשר הטונים“.



עיון בתמונת-התווים של בית זה מלמד שפל הטונים של הסולם המכונה „כרומאטי“ — כלומר, כל חצאי-הטונים — מופיעים בו פעם אחת. שנברג קבע כלל לעצמו שיביא את כל חצאי-הטונים במשך קטע מסוים של יצירה, בסדר שהוא עצמו קובע אותה, משנה אותה, הופכה חוזר עליו. יכולים הם לבוא זה אחר זה, או בעת-יובענה-אחת. אך מכל יחסי-הטונים שהם דיאטוניים, כלומר, מתיחסים לסולמות של שמונה מעלות, הוא נמנע בתכלית. לפיכך אין לנו לעולם רושם של לחן גופני או של אקורד מרחבי. היות ואנו רגילים ליחס לסולם כל טון שאנו שומעים, לתפוס כל צלילי-צוות כאקורדים, נראות לנו מחרוזת-הטונים של שנברג

חסרות־משמעות ונטולות־הרמוניה. כביכול אין הן מביאות לידי שום תוצאה, אין בהן לא מתיחות ולא פירוקה, לא פנים ולא רקע, לא לחן ולא הרמוניה — אף דיסונאנס ממש אין שם, שכן דיסונאנס נוכל לשמוע ולהשיג רק ביחס אל קונסונאנס ולא כענין לעצמו.

כשאנו מסתכלים בתמונה מאת קאנדינסקי אנו רואים קווים, כתמי־צבע, לעתים אף קווי־מיתאר. יש להם משך, כיוון, לעתים הם מצטלבים, משתרגים, או מעכבים זה את זה — אבל תולדה מרחבית או גופנית אין להם. ולפי שאנו רגילים להסתכל לתוך תמונות פנימה ולגלות בהן עצמים גופניים, נראית לנו תמונה זו מחוסרת־משמעות, ולא עוד אלא שנדמה לנו כי אינה תמונה כלל, שהרי היא נוגדת את המהות הידועה לנו בתמונה. כאן אף כאן נוטים אנו אל הדעה שיצירות אלו אינן כלל ענין לאמנות. ואילו האמנים שיצרו יצירות אלו — כך בדיוק דעתם על כל יצירות העבר.

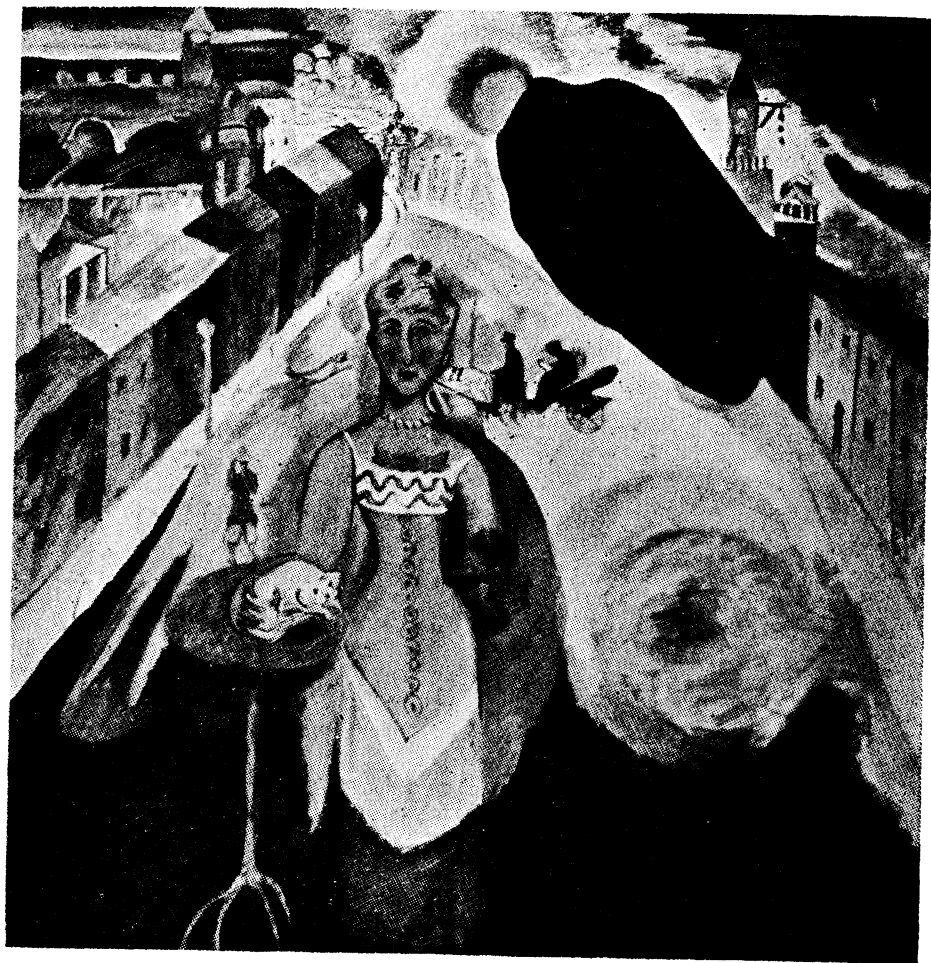
אני מאמין אפילו כי לא החידוש הוא המפתיע אותנו כל־כך ביצירות הללו. נדמה לנו כי לא ייתכן שיהיה אמן מסוגל לוותר על השגים מרובים כל־כך שהשיגה אמנות־העבר בעמל־גאונים כבר, והמעניקים לה אפשרות של גיוון אין־קץ. עובדה היא שאמנים מודרניים רבים כבר מהלו ינם במים; אף חלוץ־ההלכה של אמנות זו, ת. אדורנף, כבר מדבר על „תופעות־זקנה“, כלומר, על סטיה גלויה של האמנים הצעירים מן הראדיקאליזם של המהפכנים. שני הקיצוניים — הצייר פיאט מונדריאן והמלחין אנטון פון־רברן — כבר מבודדים כיום למדי. לעומתם מרובים הציירים והמוזיקאים החשובים שלא ויתרו על ההבעה הטונאלית ועל אפקט־העמקות של שטח־התמונה. אצלם מופיע הנסיון החדש של טכניקה בלתי־טונאלית ומופשטת כהעשרה מוחלטת, כהרחבה ממשית של האופק הציורי והמוזיקלי. רבים הצליחו — מרגע שהתגברו על ההלם הראשון של פניית־עורף גמורה לטבע ולטונאליות — להציב דברים אלה במקומות הנאותים בחיי־הרגש שלהם, ולעשות להם את צורות־הביטוי החדשות משרתים ולא אדונים. אם בתחילה עודן ביטוי צרוף של הרצון לנתוף את המקובל והמיושן, הנה לאחר זמן הן מקבלות כוח של סמלים אמנותיים, בתוקף שימושן הממשי. שוב אינן מוצגות בלבד, אלא הן באות לכלל שימוש. מסוגלים אנו להבין שמוראם של הפצצה אווירית, של סיוט־לילה, של ייאוש האדם שקץ בחייו, מזדקק לצורות רדיקליות כאלו. ומכבר ידוע לנו שבהומור ובקאריקטורה יש לעתים קרובות סטיה־שבמתכוון מצורות־הטבע.

דומה כי בצד תהליך זה, שאפשר לכונו „בריחה מפני האובייקטיבי“, יש עוד תהליך הממלא תפקיד חשוב באמנויות בנות־זמננו: הבריחה מפני סביכות החיים של ימינו אל הטוהר של המחשבה והרגש המכוננים „פרימיטיביים“. זה כבר נתן תהליך זה את אותותיו. הנאיביות האמיתית או המעושה של אנרי רוסו, שזכתה להצלחה עצומה כל־כך, כיבוש התחום של אגדת־הילדים על־ידי פאול קליי, בריחת ג'וגן לאיי־הים־הדרומי, גילוייה של חמדת האמנות הפלאסטית של הכושים וילידי הים הדרומי — כל אלה היו מבשרי רגש חדש, שהשתלט על אמני הרומנטיקה

המאוחרת. וכרוח־סערה באה על דור זה ההכרה שילדים לפני גיל־הבגרות מסוגלים, באמצעים פשוטים ביותר, לתת לרגשותיהם גילוי ציורי עשיר ומעמיק שלא שיער איש כמוהו. הכרה זו ודומותיה מונחות ביסודן של יצירות רבות של אמנים כשאגאל, קליי, פיקאסו, מירו, ריוורה, מור, ליפשיץ, אפשטיין; ובמוזיקה אנו מוצאים אותן אצל סטראווינסקי, פרוקופייב, אורף ואחרים כמותם. אמנם זוהי פרימיטיביות שבפיסופים ולא שבמהות. האמנים הללו כמהים לפשטות ולכוח־הביטוי של הילד ושל אדם־הטבע.

עוד הרבה והרבה פנים לה לאמנות המודרנית. תכופות מעורר ריבוי־צורות זה את הרושם שסגנון ממשי אינו קיים כלל, שאי־אפשר כלל שיהיה סגנון נוכח פיצול זה של מגמות, רעיונות ואישים. אינני שותף לדעה זו. כוח־ההתמוגגות הוא כוח־אדירים. רואים אנו שהקיצוניים שברעיונות נטמעים, משתלבים או נפסלים במהירות מפליאה. דומה שהמין האנושי יש לו מערכת־עיכול יעילה מאד. רק אל יאמין איש שפל חדש הוא גם רבי־ערך, ושתמיד משפט־אמת הוא המשפט שאנו חורצים מה יהיה בן־קיום או מה ראוי להיות בן־קיום. האמן עלול לטעות, הקהל עלול לטעות, ובקלות יתירה עלולה הבקורת לטעות. פחות מכל טועה האינסטינקט של ההמונים. בימאי גדול אחד, בראם שמו, אמר פעם על קהל באי־התיאטרונים: „כל אחד לעצמו — סכל, אבל כללם הוא חכם מחופם“. דומה שאותו חכם מחוכם מתרגל לאמנות בת־זמננו — אט־אט, אבל בהתמדה. ומשהתרגל, לא יארכו הימים עד שידע להבחין בין אמנות טובה לקלוקלת.

לא אאריך עוד בשאר התופעות המרובות של הקבלה בין המוזיקה ובין האמנויות הפלאסטיות. רק אעיר בקיצור כי בארדיכלות, במחול ובספרות מתגלים אותם הכוחות של הרס ובנין המתגלים בציור ובמוזיקה. וביחוד ראויה לשימת־לב העובדה שפל יסודות־הסגנון הללו אינם מתלווים סתם למאורעות הטכניים, הכלכליים והפוליטיים. הם מקדימים את המאורעות ומבשרים אותם. היצירות המהפכניות המכריעות בציור, במוזיקה ובספרות נוצרו לפני שנת 1914. בעל־נפש המסוגל להבין סימני־סער אלה יכול היה להינבא על־פיהם למהפכה הגדולה שאנו עומדים בה, למלחמת־העולם, לכיבוש החלל. דומה האמנות לאותם סייסמוגראפים רגישים, המורים ממרחק רב על התקרבות גל של רעידת־אדמה. סוף־סוף — את ההיסטוריה של האדם יוצר האדם עצמו. רוח האדם, בכל האצלותיה היא ניכרת. ודומה כי אבר־התחושה הרגיש ביותר של אותן קבוצות־אדם, שבתוכן ובהן מתרקמת ההיסטוריה של המין האנושי, היא האמנות — שכן האמנות היא העיסוק החפשי ביותר של רוח האדם, החותם המקורי ביותר של רגשותיו. לכן היא מנתקת את כל המוסרות, עומדת בפני כל לחץ, ואף שלכאורה היא מיותרת, אין האנושות יכולה לוותר עליה.



קנדינסקי : גברת במוסקבה (1911)