

בעיות המוזיקה — והמוזיקה המקורית בישראל

פרשה א': בעיות המוזיקה

פתח-דבר

הטון האפולוגי לגבי המוזיקה הישראלית נהפך למסורת אצלנו. כאשר עצם קיומו של הנושא מוטל בספק, הרי הבעיה הראשונה שתתעורר בניכוח החומר תהיה זו של הכותרת. בחירתה של הכותרת יש בה משום תפישת-עמדה אידיאולוגית. אמנם אין בכונת בעל-המאמר להפריז באובייקטיביותו, אך בנוגע בדבר אין זה המידה שיהא גם שופט בעניין. עם זאת, העדיף את הכותרת הנ"ל ונמנע מן הבטוי השגור "מוזיקה ישראלית" — ביטוי שמצד אחד עדיין לא נתקבל כמושג מוצק, ומן הצד השני — אולי דווקא מתמת תוסר-בהירותו — הרי הוא מהווה סלע מחלוקת בין שני המתנות.

על מנת להימנע מוויכוח-סרק כבר על ניסוח הכותרת ולרכו את הפולמוס בעיקר, נדבר להלן על מוזיקה מקורית בישראל, פשוטו כמשמעו: על אותה המוזיקה הטוענת כי היא נובעת מההווי הרוחני הישראלי.

הגורמים החיוניים בבדיקתנו הם: (א) משמעות האמנות בכלל, והמוזיקה בפרט. (ב) משמעות ההווי, (ג) משמעות הקומפוזיטור. יחסיה-גומלין בין אלה טעונים בדיקה מעמיקה, על מנת לבוא למסקנות. ביסודן של מסקנות אלה חיונית היא ההכרה הדיאלקטית. היה זה משום "אסתטיקה לשמה" אילו העלינו עין ממשחק הכוחות הדינאמי שבין שלושת הגורמים הנ"ל. לדעת בעל-המאמר הגיעה השעה להבהיר את מצב העניינים, וביחוד את המטרות שלקראתן צריכה לתת המוזיקה המקורית בישראל. תקומת המדינה פותחת אפשרויות כרחיקות-לכת לפני היצירה המקורית, אך עסיזת היא מטילה אחריות מוגברת על כל הגורמים: על היוצר, על הקהל ועל המוסדות הנוגעים בדבר.

מאמר זה אפשר וישמש זירוז לויכוח רחב יותר, שבו מתבקשים להשמיע דעות מכל הצדדים. יהא זה רצוי שלא לצמצם את רשות-הדיבור וליחדה לקומפוזיטורים בלבד. יש ליצור קשר בלתי-אמצעי חי בין כל הגורמים. דמות הקומפוזיטור הבלתי-סוציאלי שייכת לעבר או לתדרו של הפסיכואנאליטיקן. אך נהיה נא הגונים; גם ה"צרכן" המוזיקאלי, האיש מן הקהל, צריך להשתחרר מהשקפותיו הרומנטיות לגבי המוזיקה: וביחוד רצוי השחרור מן הדוגמטיקה ה"פופולארית", הנובעת ממגמות שונות להפוך את עניין המוזיקה לצרכים אוטיליטאריים לאלתר. מגמות אלה יש ביסודן איוו נוחיות שכלית המכוננת לא פחות מן העובדה הבלתי-סוציאלי של הקומפוזיטור "הרומאנטי".

בדיקת משמעות המוזיקה לא תיתכן בלי שתיבדק תחילה בדיקה מעמיקה משמעותה של האמנות בכלל.

משמעות האמנות בכלל

בפילוסופיה של האמנות שולטת זמן רב התורה האריסטוטלית, הרואה את התכלית העיקרית של האמנות בחיקוי; גם ללשון וגם לאמנות תפקיד חקאי: האמנות מחקה את הטבע החיצוני. אך אין צורך לומר, כי אפילו ההשקפות הקיצוניות ביותר של התורה החקאית אינן יכולות לצמצם את האמנות לחיקוי מוכני של המציאות: במידה מסוימת עליהן להתחשב גם בגורם הסובייקטיבי של האמן. לא היה זה קל להתאים את שני הגורמים הללו. אם חיקוי הטבע הוא התכלית האמיתית של האמנות, הרי יהיה כוח-היצירה הסובייקטיבי של האמן גורם מפריע ולא קונסטרוקטיבי. — אמר אריסטו קאסירר במסו על האמנות. במקום לתאר את האובייקטים בנאמנות, מסלף האמן את חזונו. ועובדה היא כי התורה האורטודוקסית של החיקוי לא יכלה להכחיש את ההפרעה הכרוכה בסובייקטיביותו של האמן. פתרון בעיה זו היה בחינת deus ex machina; אף הטבע אינו נמנע-המשגה: ובמקרה כזה על האמן לבוא לעזרתו, לתקנו ולשכללו. התשובה הנכונה לטענת מבקר, שהצייר זיאוכסיס צייר אנשים שלא יהיו לעולם במציאות, היא תשובת אריסטו "בפואטיקה": "היה זה טוב יותר אילו נראו האנשים ככה, כיוון שחובתו של האמן היא לשפר את המודל ולהביא לידי טיבו".

תורת-החיקוי של האמנות החזיקה מעמד במידה מה עד המחצה הראשונה של המאה ה-18. נקודת-הפנה בחולדות האסתטיקה חלה בבואו רוסו. "אלואיזה החושה" שלו מופיעה גם ככוח מהפכני. רוסו פוסל את כל התורה המסורתית כלה. בשבילו האמנות אינה תיאור וחיקוי של העולם האמפירי, אלא היא "שפעת רגשות ויצרים". אידיאל אסתטי חדש זה, התופש את מקומה של תורת-החיקוי, הוא "האמנות האופיינית". הסתכלות אסתטית זו כובשת את העולם הרוחני כולו. גיטה והרדר בגרמניה

הולכים בעקבות רוסו. מכאן ואילך אין היופי המסורתי תכליתה היחידה, או העיקרית, של האמנות; היופי מופיע, למעשה, כתכונה משנית וגגורת של האמנות.

בנובן זה כותב גיטה: "סותר-היופי מבקשים לשכנע אתכם כי האמנויות נובעות כביכול מנטייתנו המדומה ליפות את העולם מסביבנו. אין זה נכון: האמנות צרה צורנת זמן רב לפני היותה יפה. מכיוון שלאדם, טבע מעצב המתחיל לפעול עם שקיומו מובטח."

"האמנות האופיינית" נחלה בצחון מכריע על האמנות החקאית. אך כדי להבין את "האמנות האופיינית" הזאת בצמעותה האמיתית, עלינו להזהר מפירוש חידודי. אומנם, נכון הדבר שכל "אמנות אופיינית", או "אקספרסיבית", היא, "שפע ספונטאני של הרגשות אדירות" (ההגדרה לוורדסוורת), אך עם זאת אין אנו יכולים להסתפק בהדגשת הצד האמוצינאלי של היצירה. במקרה כזה היתה האמנות לחיקוי לא של הטבע החיצוני, אלא לחיקויים של החיים הפנימיים שלנו. דבר זה, לפי קאסירר "היה מביא אורח לחילוף סיכנים בלבד, ולא אל חילוף מכריע במשמעות". היתה זו העלמת עין מן החומר האובייקטיבי החיצוני. האמנות היא בודאי אקספרסיבית אך אינה יכולה להיות כך, בלי להיות ראשית כול, מעצבת תהליך העיצוב מתגשם באמצעי חושני מסויים: צליל, צבע, מלה וכו'. גורם החומר נרמז ברור גם אצל גיטה: "משמשתחרר אריאל מדאגה ומפחד, מיד הוא מגשש על סביבותיו ומחפש חומר אשר בו יפית את רוחו..."

בחורות אסתטיות רבות, גם בנות זמננו, וביחוד באסכולה של קרוצ'ה, נעלם או מצומצם הגורם החומרי הזה. קרוצ'ה מעוניין באופן ההבעה בלבד; הדבר החשוב היחיד הוא לדעתו האינטואיציה של האמן. לחומר, סבור הוא, יש רק חשיבות טכנית, ולא אסתטית: הדגש שלו הוא אסכך, באופי "הרוחני הוד" של היצירה. לדידו כלולה האנרגיה הרוחנית כולה בתהליך העיצוב של האינטואיציה. היצירה האמנותית מוכנה ברצף שגשם תהליך העיצוב של האינטואיציה. כל הבא לאחר מכן אינו אלא הרפרודוקציה החיצונית, הנחוצה למסירת האינטואיציה, אך מתוסר כל חשיבות לגבי העיקר.

לעומת זאת אפשר לומר בודואה, כי אין האמן יכול לראות בצבע, בריחמוס, במלה מרכיבי המנגנון הטכני שלו בלבד; הם משתייכים לעצם תהליך העיצוב, הם מומנטים ראשוניים ביצירה. מטיב התכליתיות חיוני הוא לא רק בהבעה הלשונית, אלא גם בהבעה האמנותית. בכל יצירה אמנותית מוצאים אנו תבנית תכליתית מפורשת. הבעה בעלמא ללא תכלית ומגמה, איננה בגדר אמנות. המשורר הלירי אינו בשום ענין ואופן האדם שכל עיקרו וכל תאוות לבו להציג את הרגשותיו לראווה ולמשע. שלטון האמנציה בלבד מביא לידי סנטימנטאליות. האמן, אשר במקום להיות שרוי בהסתכלות וביצירת צורות הבעה, שרוי בתענוג אמוצינאלי או נהנה מ"שמחת התוגה" שלו. הרי הוא סנטימנטאליסט. על כן אל-נלו לייחס לאמנות הלירית, אופי סובייקטיבי יותר מאשר לכל שאר האמנויות. ועוד זאת: נזכור גא, כי אף השירה הלירית כפופה לתהליך-האובייקטיבואציה, האופייני לכל סוגי האמנות. "אין השירה נכתבת ברעיונות אלא במילים", — אומר מאלארמה. היא למעשה נכתבת בריחמוס, בתמונות ובצלילים המתאחדים לאחדות שאינה ניתנת לחלוקה. בכל פואימה לירית גדולה נמצאת אחדות מוצקת זו והיא כח הבעתה.

בדומה לכל יתר הצורות הסמליות הרי אין האמנות רק-העקקה של מציאות מוכנה ומסוימת. האמנות היא אחת הדרכים המובילות להסתכלות אובייקטיבית בחיי-אנוש. לא הסתכלות פאסיבית או גיטראלית, לא אובייקטיביות אלא הסתכלות באובייקט, כשמחשבתנו אינה נעצרת מעבר מזה של התופעות, אלא מכירה גם את המציאות האובייקטיבית. ובאמנות אין זה חיקוי של המציאות, אלא גילוייה. אבל גילוי הטבע ע"י האמנות אינו נעשה כפי שעושים זאת אנשי-מדע. הלשון והמדע הם שני התהליכים העיקריים, אשר באמצעותם הגנו קובעים ומאשרים את מושגינו בנוגע לעולם החיצוני. עלינו למיין את מחשבותינו ולהביאן לידי הסדר על מנת לקבוע את משמעותן האובייקטיבית. מין-כזה נעשה, אפוא, כתוצאה של מאמץ עקשני למצוא ולפשוט. גם היצירה האמנותית כוללת פעולה דומה של צמצום וריכוז. כאשר ניסה אריסטו לקבוע את ההבדל האמיתי שבין השירה לבין ההיסטוריה, הרי הדגיש את הרעיון הזה. "הדראמה נותנת לנו תיאור של פעולה יחידה, אשר שלימותה בפני עצמה דומה לאחדות האורגנית של יצורחי: ההיסטוריון לעומת זאת, מתאר דמות מסוימת או דמויות מסוימות של תקופה, ואת כל מה שארע לה או להן, ויהיו המאורעות רבים ככל אשר יהיו, ללא קשר גלוי". אבל בשני המקרים, מדע ואמנות, יש הבדל במקומו של הדגש; הלשון והמדע הם קיצור-המציאות, האמנות היא אינטנסיפיקציה של המציאות. הלשון והמדע — תהליך אחד של הפשטה ביסודם את האמנות אפשר לתאר כתהליך ממושך של התגשמות. בתאור המדעי של עצם מסויים מתחילים אנו במספר רב של הערות, המהות בסקירה ראשונה אוסף של עובדות נפרדות. אך במידה שהגנו מתקדמים בתיאור תכונותיו של העצם המדובר, לובשות עובדות נפרדות אלה צורה מפורשת ומתאחדות לשלימות שיטתית.

המדע כחפש, איפוא, בין מספר רב ביותר של תכונות את התכונה האופיינית, או המרכזית, של עצם מסוים, אשר כמנה תיגורנה שאר כל תכונותיו המיוחדות.

ואלו האמנות אינה יכולה לקבל לא את השיטה הזאת של ההפשטה המושגית ולא את ההכללה הדידוקטיבית של המדע. אין האמנות חוקרת את הסיבות או את התכונות של הדברים: האמנות גותנת לנו את דמות הדברים לא מתוך חקירה אלא מתוך הארה פנימית. האמן מופיע, איפוא, כמגלה צורות הטבע, כשם שאישה המדע מגלה את עובדות הטבע. אמנים גדולים מכל התקופות ידעו יפה את התפקיד המיוחד הזה של האמנות. ליאונארדו דה וינצ'י דיבר על תכלית הציור והפיסול כעל "saper vedere" הצייר והפסל הגם, לידו, המורים הגדולים בעולם הגלוי.

ראית הצורות הזכות של הדברים — לא לכולנו היא נתונה. יכולנו לפגוש עצם מסוים אלפי פעמים בלי לראות בכלל את צורתו האמיתית. וכשאנו מתבקשים לתאר לא את תכונותיו הפיזיות, אלא את צורתו הוויזואלית הזכה של העצם, הרינו נבוכים. כאן באה האמנות למלא את הליקין הזה. באמנות שרונים אנו במלכות הצורות הזכות של העצמים ולא במלכות של האנאליות והבדיקה. פירושו של מדע: הפשטה. אך כל הפשטה פירושה גם דלדול המציאות. צורות הדברים, כפי שהן מתוארות במושגים מדעיים, נוטות ליהפך לנוסחאות גרידא. נוסחאות אלו פשוטות להפליא. נוסחה יחידה, — כגון זו של חוקי המשיכה לגוטון נראית ככוללת ומסבירה את מבנה של חבל כולה. נדמה כי לא זו בלבד שאפשר לגשת למציאות בהפשטות מדעיות, אלא שהללו עשויות להסבירה ללא שור.

אך ברגע שאנו מתקרבים אל האמנות, מופיע כל זה כהשלייה: האמנות מלמדת, כי אין מספר למראות הדברים: הדברים משתנים מרגע לרגע; כל נסיון להביעם ולהבינם בנוסחה אחת יהיה, לשווא. באמרנו, כי שני ציירים מציירים, "אותו הנוף" עצמו, הרי הדבר לא יתכן בין מבחינה פסיכולוגית בין מבחינה אסתטית. הביטוי "אותו הנוף עצמו" מוטעה הוא מעיקרו. "אותו הנושא עצמו" אינו קיים בשביל שני ציירים. בחינת אין שני נביאים מתנבאים בסגנון אחד. וידוע המעשה בצייר סיואן, שיצא יום אחד לצייר נוף מסוים, העמיד את כותל הציור שלו וביקש להתחיל בהלאכתו, פתאום מופיע בחור מפרחיה הציירים ומשת כנגדו: "מה אתה מצייר כאן?! זהו הנוף שלי!" חייך סזאן והשיב לו בנחת: "המתן מעט, ותראה שאין זה הנוף שלך..." לא ארכה השעה והצער הסכים על כרחו... כי אין "אותו הנוף עצמו" קיים בשביל שני ציירים: לפי שהאמן אינו מעתיק עצם אמפירי מסוים. מה שהוא נותן לנו בתמונתו הוא הקלסתר הרגעי, העראי והאינדיבידואלי של הנוף. הצייר רוצה להביע את האווירה של העצמים. מחישתו האסתטית מסתפקים אנו בקביעת פרצופם הרגיל והמתמיד של העצמים אשר בסביבתנו. המחישתו היומיומית מסתפקים אנו בקביעת פרצופם הרגיל והמתמיד של העצמים אשר בסביבתנו. המחישתו האסתטית עתירה לאין ערוך יותר מזאת. היא שופעת אפשרויות לאין ספור הנשארות גנוזות במחישת החושנית היומיומית. אפשרויות גנוזות אלו באות לידי ביטוי ביצירת האמן: הן נגלות בצורה מוחלטת. התגלותן של האפשרויות האנסופיות הללו במראה העצמים היא אחת הזכויות הגדולות של האמנות.

הצייר ריכטר כותב בזכרונותיו, כי פעם אחת בנעוריו החליטו הוא ושלושה חבריו, לצייר נוף אחד, התנו לא "לסטות" מן הטבע: ברצונם היה להעתיק בדייקנות מאקסיומלית את אשר ראו עיניהם. ואף על פי כן התוצאה הייתה — 4 תמונות שונות לחלוטין. מן הנסיון הזה הסיק ריכטר, כי מבחינה ציורית "ראות אובייקטיבית" אינה קיימת, לפי שהצורה והצבע נובעים תמיד מן המוג האנדיבידואלי. אפילו חסידי הקנאים ביותר של הנאטוראליזם המחמיר והאורטודוקסי לא יכלו להעלים מגורם זה, או לשלול אותו, זולא מגדיר את היצירה האמנותית כ"פנית טבע שנראתה באמצעות המוג". המוג, שעליו מדבר כאן זולא, אינו סתם תחושות מיוחדות. נדירה, אידיסינקראזיה של היוצר: בתווית יצירה אמנותית גדולה אין אנו מרגישים שום הפרד בין העולם הסובייקטיבי והעולם האובייקטיבי; אבל חשים אנו בעולם חדש, — הוא עולם הצורות המוזיקליות, הפואטיות והפלאסטיות. לצורות הללו יש תוקף אונברסאלי. אילו הייתה היצירה האמנותית רק תהפוכות הקאפריות, או שרירות לב של אמן אינדיבידואלי, כי עתה, לא יכלה יצירה לעולם להגיע לתוקף אונברסאלי זה. דמיון האמן אינו בודה את צורות העצמים בתעותי לבו: הוא מראה לנו את צורות העצמים כהותיות האמיתיות, — דמויות הגתות לזהויות. האמן בוחר בקלסתר מסוים של המציאות אבל תהליך זה של בחירה הוא בו בזמן גם כהתליך של אובייקטיפיציה. ברגע שאנו נכנסים לתוך הפרספקטיבה שלו ממלא אנוסים אנו להסתכל בעולם בעיניו שלו. ארוא נדמה לנו, כי מעולם לא ראינו את הדברים באור מיוחד זה; ובכל זאת משוכנעים אנו, כי אור מיוחד זה אינו ברק-שוא. אינו ניצוץ של הרף-עין: בכוח היצירה האמנותית להפוך מציאות זו לדבר של קיימא, העומד לדורות. מאמלטון ועד טולסטוי האשימו את האמנות שהיא מגרה את היצרים ומשביחה את הסדרים

וההרמוניה של חיינו המוסריים. טולסטוי רואה באמנות מקור של "הדבקה". לא זו בלבד שהדבקה היא מסימניה של האמנות, — כותב טולסטוי — "אלא דרגתה של התדבקות היא קנה-המידה היחיד של הערך האמנותי". המגרעת שבביקורת זו שמתח טולסטוי על האמנות גלויה לנו למדי. הוא מעלים עין מאחד הגורמים היסודיים שלה: מגורם העיצוב. האנרגיות של החוויה האמוציונאלית משנות את אופיין ואת משבצותן ביצירה האמנותית. זו מגישה את התמונה של אנרגיות אמוציונאליות אלה. אין הדמויות מדביקות אותנו בדראמות של שקספיר: אכן אנו "נדבקים" מן האמוציות של מקבת, מן האכזריות של ריכארד השני, מן הקנאות של אותלו: אין אנו הקרבנות בידי הרגשות הללו: הם שקופים בשבילנו, אנו חודרים אל עצם אופיים ומהותם. נדמה, כי תורת הדרמה של שקספיר מזדהה לחלוטין עם זו של אמני הרינסיאנס. שקספיר היה חותם, בוודאי, על דבריו של ליאונארדו דה'וינצ'י, כי הסגולה הגדולה ביותר של האמן היא: "Saper vedere".

אס"כן הציירים הגדולים מדאים לנו את צורות העצמים ואלו "הדראמטיקנים הגדולים" — את צורות חיינו הפנימיים. האמנות הדראמטית מגלה את האפשרויות הגנוזות של החיים, אפשרויות רבות עד, אין מספר המכחות לרגע שיעירו ויעוררו, לאור המלא של ההכרה. על"כן אין זו "דרגת התדבקות" אלא דרגת האינסטינקטיביות וההארה שלהי קנה-המידה של כל ערך אמנותי.

על סמך גישה זו לאמנות קל יותר להבין את תורת אריסטו בדבר הקאתארזיס. דעה מקובלת היום, כי התהליך הקאתארטי, המתואר אצל אריסטו, אין פירושו טיהור וזיקוק, או שינוי באופי ובמהות היצרים, אלא חילוף במצב הנפש לגבי הרגשותיה. הנפש מתנסה בהרגשות אדירות של פחד, שנאה, קנאות, אך במקום לסבול מהן, הרי תהליך הקאתארזיס יחזיר לנפש את מנוחתה ואת שלווה. בסקירה ראשונה נראה כל זה כסתירה: פעולת הטראגדיה מביאה, כביכול, לידי סינתזה שני מוכנסים אשר קיומם המשותף הוא מן הנמנעות במציאות: המתח הגבוה ביותר של חיינו האמוציונאליים נחשב בו בנזק למאציל שלווה ומנוחה! אך, משעברנו את מפתן האמנות, השארנו מאחורינו את הלחץ הכבד ואת הכפייה שבאמוציות, שלנו. המשורר הטראגי אינו עבד רגשותיו אלא ריבונם: ולא זו בלבד אלא שיש בכוחו להעביר ריבונות זו לקהל.

החירות האסתטית הזאת מחליפה לחלוטין את צורת החיים האמוציונאליים שלנו. בטראגדיה אין אנו חיים עוד במציאות אלא, במציאות היוםמיומית, אלא בעולם הצורות הנוחנות את דמות הדברים באמיתות כדוייקת ביותר. ההרגשות מתערטלות מחומריותן: אנו שלים בדמותן וכישותן, אך בלי לחצן החומרי. התהליך הקאתארטי גורם לכך, שהשלוח וההרגעה הבאות בעקבות היצירה האמנותית הן דינאמיות ולא סטאטיות. תיאורה של תכונה אמוציונאלית מסויימת הוא, למעשה, אמתלה המשמשת את גילוי התהליך הדינאמי של עצם החיים.

כדי לעצב את הרגשותינו עיצוב אמנותי, עלינו להביאן לידי מצב של פעילות וחופש. ביצירת האמן עצם כוחם של היצרים נהפך לכוח מעצב. אפשר לטעון כי כל זה קיים כביכול לגבי האמן. אך לא לגבי הצופה, או המאזין. אך טענה כזאת מתעלמת מתנאי חשוב של התהליך האמנותי. התהליך האמנותי, בדומה ללשון, אף הוא דיאלקטי ודיאלוגי: תפקידו של הקהל אינו סביל. על הצופה לחזור ולבנות את היצירה אם ברצונו להבינה. בתהליך זה נהפכים היצרים עצמם לפעולות. האמנות מופעת אפוא כאמצעי אדיר לשיחרור עצמי, שיחרור שאין להשיגו בדרך אחרת. נראה, כי אין היופי תכונה בלתי-אמצעית של העצם, אלא מתנה יחס לרוח האנושית. ביחס זה עלינו להגדירו כפעילות מסויימת של הרוח האנושית: כספוקציה של מחישה בכיוון מסויים. אין היופי מורכב ממחישות סבילות: העין האנושית אינה עין פאסיבית הקולטת את רשמי הדברים. היא עין קונסטרוקטיבית, ורק דרך פעילות קונסטרוקטיבית יכולים אנו לגלות את היופי שבגשמי הטבע. חוש-היופי אינו אלא רגישות לגבי החיים הדינאמיים שבצורות: ורק בעזרת תהליך דינאמי מתאים יכולים אנו להבין את הצורות הנ"ל.

מותר ההלכות הפסיכולוגיות הנוגעות בבעיית האמנות מן ההלכות המיטאפיזיות הוא בזה שאין הראשונות צריכות לספק כל תיאוריה כללית של היופי, הן מגבילות את תחום חקירתן בעובדת היופי ולניתוחה התיאורי של העובדה הזאת. המשימה הראשונה שהושמה על הניתוח התיאורי היא קביעת סוג התופעות אשר אליו משתייכת בחישה היופי. אין בעיה זו גורמת לקשים מיוחדים. איש לא יכחיש, כי היצירה האמנותית מאצילה לנו את התענוג הגבוה ביותר. על"כן, אם נבחר בגישה פסיכולוגית זו, הרי חידת האמנות תיפתר כביכול. אין התופעות הידועות ביותר של חיי-אנוש — התענוג והסבל — מוטלות בספק. אך האבסורד הוא לפקפק במציאותן. על"כן אם נצליח לקשור את החוויה האסתטית בהתופעות אלה, הרי לא תשאר עוד כל אי-ודאות לגבי מהותה ואופייה של האמנות.

התענוג הוא עובדה מיידיית של החוויה. אך ברגע שאנו גורסים אותו כעקרון פסיכולוגי, משמעותו מתערפלת במידה ניכרת: המונח משתרע על פני שטח רחב עד מאוד, נכללות בו התופעות

השעשעויות ביותר. יש חשש שהבדלים חשובים עלולים להתעלם מענינו בהיות תוכן המושג רב-גוני כל-כך. שיטות אסתטיות ואתיות של התענוגות (הידיונים) נטו תמיד לטשטש הבדלים מיוחדים שבין קאטיגוריות שונות של המושג. אבל בהופע התענוג כמכנה המשותף, תהיה דרגת התענוג עיקר הדבר, ולא הסוג; ויהיו התענוגות כאשר יהיו, הרי לכולם מוצא ביולוגי ופסיכולוגי משותף. במחשבה בת-זמננו מיצגת הפילוסופיה של סאטאיאנה באופן בולט את ההידיונים האסתטיים. "המדע הוא התשובה לבקשת אינפורמציה, ובתשובה הזאת אנו מבקשים את כל האמת כולה. האמנות היא התשובה לבקשת שעשועים... האמת יכולה להופיע בהם, אם ביכולתה לשמש להם." אך אם זאת היא התכלית האמיתית של האמנות, הרי על כורחנו נודה, כי בהשגיה הגבוהים ביותר מחטיאה האמנות את המטרה הזאת. את ביקוש ה"שעשועים" אפשר למלא באמצעים זולים, ואפילו יעילים יותר. קשה לתאר, כי באך, למשל, חיבר את הפוגות שלו ומיכל-אנג'לו צייר את התקרה של הקאפלה הסיסטינית לשם "שעשועי אנוש". הם ודאי היו מסכימים לדעתו של אריסטו, כי "להתייגע ולעבוד לשם שעשועים נראה כמעשה אוחלת ומעשה ילדותי לגמרי". אך אם אומנות פירושה תענוג, או בודאי יהיה זה תענוג בצורות ולא בדברים.

כי תענוג-בצורות שונה מעיקרו ויסודו מתענוג במחישות החושניות כשהן לעצמן. אין הצורות נחרתות בהכרחנו באורח אבסטרקטי; עלינו להשתתף ביצירתן על מנת להרגישן בכל יופי. התענוג שבחוויה האסתטית אינו הרגשה-סתם אלא פונקציה מסוימת לו. האוכן האמיתי מפיק מן החומר היציב את החיים הידינאמיים של הצורות הזכות. רק במובן כזה ייתכן להגיע לאובייקטיביזציה של התענוג הכרוך באומנות.

בהלכות האסתטיות של נצי"ש בולטת הארכת הרומנטיקה והריאקציה על הקלסיקנים מן המאה ה-18. באחד מכתביו ("לידת הטראגדיה מרוח המוזיקה") סבור נצי"ש, כי גדולת הטראגדיה היוונית טמונה בעומק ובמתח העצומים של האמוציות. הטראגדיה היוונית היתה נצר הפולחן הדיוניסי; עוצמתה היא, אפוא, אורגיאסטית. אך הוללות לבדה לא היתה יכולה ליצור את הטראגדיה היוונית; לכוחו של דיוניסוס היה צורך לשתף את עוצמתו של אפולו. קטבינות יסודית זו — לדעתו של נצי"ש — היא-היא עיקר-העיקרים בכל יצירה אמנותית גדולה. זו מתהווה, אפוא, מהתמוגגותם של שני הכוחות הניגודיים: מצד אחד הדחף האורגיאטי ומצד שני ההויה. ניגוד זה דינו כדיו הניגוד שבין מצב של חלום-בהקיץ לבין מצב של שפרון. החלום-בהקיץ נותן לנו את כוח החזות. ואלו השכרון את כוח הצירים שבשירה ובמחול.

גם בתורה הזאת נעלם אחד היסודות העיקריים של האמנות, הואיל וההשראה האמנותית אינה בשכרון, והדמיון האמנותי אינו חלום-בהקיץ, או תעתוע-חושיים.

כל יצירה אמנותית גדולה מצטיינת באחדות סטרוקטוראלית עמוקה: אחדות סטרוקטוראלית זו עומדת בסתירות כשהיא נגזרת ממצב של חלום-בהקיץ וממצב של שכרון, שהם מצבים מעורפלים ועל-כל-פנים בלתי-מאורגנים לחלוטין.

תיאוריה נוספת, בהסברת האמנות היא זו הגוזרת את האמנות מן הפונקציה של המשחק. המשחק הוא פונקציה פעילה שאינה מצטמצמת בתחום האמפירי המסוים. כעת יש להודות, כי התכונות והתנאים המיוחדים של היצירה האמנותית מופיעים ברובם גם בפעילות המשחק. חסידי תורת המשחק מכריזים, על כן, כי לדעתם אין כל הבדל בין שתי הפונקציות. הם טוענים, כי אין לך תכונות אופייניות אמנותיות אחת שלא תוכל למוצאה גם במשחק-ההשליה; וגם להיפך: אין לך תכונות אופייניות במשחק אשר לא תמצא גם באמנות. מאלו יובן, כי אין תיזה זו מתקבלת על הדעת.

אומנם, מבחינה פסיכולוגית נכון הדבר, כי האמנות והמשחק יש בהם קו דמיון: ראשית, שניהם בלתי-תועלתיים ומוותרים על כל תכלית חומרית-מעשית לאלתר. בכל זאת ואף-על-פי-כן אין אנאלוגיה זו מספקת להוכיח זהות אמיתית. אומנם, במשחק מצויים צלמים בדויים העלולים להראות כמצאות בהופיעם חיים ואימפרסיוניים במידה מספקת. אך הגדרת האמנות כסכום בלבד של צלמים בדויים תובילנו להערכה קלושה למדי של אופי האמנות ותכליתה. אם המשחק נותן לנו צלמים בדויים, הרי האמנות נותנת לנו את הצלם האמיתי של הצורות הזכות. עלינו להבחין בין שלושה כוחות של הדמיון: כוח ההמצאה, כוח ההגשמה (פרסוניפיקציה) והכוח לצור צורות חושניות זפות. במשחק חילד מצויים שני הכוחות הראשונים, אך חסר השלישי. חילד משחק בעצמים, — עצמים היכולים לסמל עצמים אחרים — ואלו האמן צר צורות בקווים, בתבניות, בריתמים, במילודיות, במילים. חילד הופך, בקלות ובמהירות מפליאה, עצם למשנהו, אך לעולם לא יהפוך עצם לצורה. האמן

מצרף את החומר המוצק של העצמים בכוריהיתוך של דמיונו, וכתוצאה מכך יכול הוא לעצב עולם חדש של צורות פיוטיות, מוזיקאליות או פלאסטיות. יש לציין, כי רק יצירה אמנותית גדולה יכולה לעמוד בפני דרישה אשר כזאת. מתפקידו של השיפוט האסתטי להבחין בין יצירה אמנותית אמיתית כזאת לבין יצירות שאינן אלא צעצועים לסיפוק בקשת שעשועים מצד הקהל.

חקר מעמיק יותר במקורות הפסיכולוגיים של המשחק והאמנות מביאנו לאותן המסקנות עצמן. נוסף על השעשועים ובדוריהנפש אשר במשחק — הרי יש לו למשחק גם תכלית ביולוגית חשובה בזה שהוא מרמז על הפעילות העתידה לבוא בחיים. במשחק הילדה בבוכתה, במשחק הילד בקוביותיו, יש משום הכנה ואילוף לקראת תכליות רציניות יותר לעתיד לבוא. מומנט זה חסר באמנות הגדולה: חסרה בה הפונקציה התכליתית הזאת; אין בה לא שעשועים ולא הכנה דמיונית לקראת פעילויות רציניות יותר.

הסיפוק שאנו מסתפקים מן האמנות — מקורו לא בריכוך או בהרדמה, אלא בהגברת האנרגיות שלנו: האמנות דורשת ריכוז מאקסימלי בין מצד הנותן ובין מצד המקבל. משנחלש הריכוז וניתן מקום להרגשות "נעימות" ולאסוציאציות של "עונג", מתעלמת היצירה האמנותית. נציגה המובהקים של תורת המשחק באמנות הם שילר, דארווין וספנסר. אך ציינו נא כי קשה למצוא קשר כלשהו בין השקפותיו של שילר לבין ההשקפות הביולוגיות המודרניות בענין הפונקציה של האמנות. השקפת שילר היא אידיאליסטית וטראנסצנדנטלית, זו של דארווין וספנסר — ביולוגית ונאטוראליסטית. אלה רואים במשחק וביופי תופעות טבעיות כלליות — שילר קושר את המשחק ואת היופי בעולם החופש, ובהתאם לדואליזם הקאנטיאני, החופש והטבע הם ניגודים קוטביים; לא תחופש ולא היופי משתייכים — אליבא דשילר — לעולם הגשמי. "האדם משחק רק כשהוא בחזקת אדם במלוא משמעות המילה, ולמעשה אין האדם בחזקת אדם אלא כשהוא משחק". כל השווה בין משחק האדם לבין משחק החיות, או כל גזירה שווה בין משחקי ההשליה לבין משחק האמנות — זרים לרוחו של שילר. הוא מגדיר את היופי כ"צורה חיה" וחיות הצורות החיות היא, לדידו, הצעד הראשון לחיות החופש בכלל. ההסתכלות האסתטית — לפי שילר — היא העמדה החופשית הראשונה של האדם לגבי חבל ומלואה. "בעוד שהתאווה אוהזת מיד באובייקט שלה, הרי ההתבוננות מרחיקתו ומצילתו מתאווה זו". העמדה החופשית הזאת, הנובעת מתוך ההסתכלות ה"כרה" — היא היא החסרה במשחק הילד, והיא היא המסמנת את הגבול שבין המשחק והאמנות. שילר מדבר, אפוא, על "הרחקת האובייקט מן התאווה האנושית" כעל אמת התכונות החיגיות של היצירה האמנותית. תורה זו היתה לאבן-נגף באסתטיקה. אם נכון הדבר — טוענים כנגדה — הרי פרושו של דבר הוא, כי האמנות מאבדת כל קשר עם חיי-אנוש, דבר המוביל בתכרה לאמנות-לשמה. ולמעשה חסידי האמנות-לשמה לא נבהלו הרבה מפני הטענה הזאת. אדרבא: סבורים הם, כי הוזהר המושכח ביותר על האמנות היא בהריסת כל קשר וגשר בין האמנות והמציאות ה"וולגארית". האמנות — אומרים הללו — צריכה להשאר תעלומה נבצרת. נמנעת מן "האספסוף", אורטגה-אייגאסט מתנבא, למשל, על "הדומאגיוזאציה" של האמנות ומלמד סגוריה עליה! בתהליך זה של הדומאגיוזאציה, סבור הוא, גיגעי נלקודה שבה ייעלם היסוד האנושי מן האמנות כמעט לחלוטין. נגד השקפה אנטי הומאנית זו אפשר להביא את הנימוק החזק, כי צורות האמנות אינן נוסחות ויקות: הן מבצעות תפקיד מפורש באירגון החוויות האנושיות. החיים בעולם הצורות אינן פרושם בריחה מבעיות הקיום; אדרבא, הם הם הגשמתה של אחת האנרגיות המעולות ביותר של ההכרה. על כן, אל לנו לדבר על אמנות — extra או Super — הומאנית, שכן זו העלמת-עין מכוחה הקונסטרוקטיבי העיקרי: עיצוב עולמו של אנוש.

כל אותן התיאוריות המסבירות את האמנות, בהקשים וגויות שוות ממציבי תהוירובוהו של החוויה האנושית, כגון תרדמה כביכול-היפנוטית, שכרון, חלום-בהקיץ וכיו"ב מחשיאות את המטרה. בכוחו של משורר לירי גדול ליצור צורה ברורה להרגשותינו המעורפלות ביותר. דבר זה יתכן רק מפני שליצירתו — למרות הנושא האיראצינלי ונמנע-הבטוי כביכול — יש חיתוך ברור ואירגון ברור. אפילו ביצירות המוזרות ביותר לא נמצא לעולם את הפאוס הקדמון. לכל יצירה אמנותית יש מבנה מאורגן; והאומר מבנה אופי של ראצינאליות. כל חלק בווד מוכרח להופיע כמרכיב אורגני בשלם הנתון להבנה. היצירה האמנותית יכולה, אפוא, לתת אפילו חזות מוזרה, או משונה, ועם זאת לשמור על הצורה הראצינלית.

ראוי להגדיר את האמנות כלשון סמלית. קרוצה, למשל עומד בתוקף לא רק על הקירבה ההדוקה שבין הלשון והאמנות, אלא גם על הוזהר המושלמת שביניהן; לשתיהן אופי סימבולי. עם זאת עלינו לקבוע הבדל מפורש בין הסימניקה (תורת הסימנים והאותות) האמנותית לבין הסימבוליים הלשוניים אשר בדיבור או בכתב היומיומי. אין שתי פעילויות אלו מזדהות בתכליתן ובאופיין.

אומנם נכון הדבר כי לא הלשון ולא האמנות נותנות לנו חקויי־דברים או חקויי־פעולות סתם, אלא שתייהן כאחת, גם הלשון וגם האמנות, מהות מוצגים. אך מוצג בצורות שונה שינוי ניכר ממוצג מילולי, רעיוני. אין כל קשר בין תיאורו של נוף מסוים שניתן על ידי הצייר, או המשורר, לבין התיאור הניתן על ידי הגיאווגרף; אופן התיאור ועצם תכליתו שונים תכלית שינוי בעבודת האמן ובעבודת איש־המדע; האחרון מספק את כל העובדות האמפיריות הכרוכות בנוף המדובר, ואלו בעבודת האמן עלינו לשכוח עובדות אלה: מאחורי העובדות האמפיריות של הנוף מגלים אנו לפתע־פתאום את צורת הזכה, צורה זכה זו אינה יסוד יציב; היא כמעט צילום ראינועי בבניין הדינאמי של הטבע. לפנינו דברו החסידי הקנאים ביותר על האמנות כעל קישוט־החיים. היה זה — בעינינו — זלזול במשמעותה האמיתית ובתפקידה המדויק בתרבות האנושית. ערכה בכלל היה מוטל בספק אילו ראינו בה העתקה מקושטת ומקשטת של המציאות. כל זמן שאנו חיים רק בעולם המחישות הרי נוגעים אנו רק בשטח החיצוני של המציאות. אך מחישת עומקם של הדברים דורשת תמיד מאמץ מן האנרגיות הפעילות והקונסטרוקטיביות שלנו. אבל כיון שאנרגיות אלו אינן נעות באותו כיוון עצמו ולאותה תכלית עצמה, הרי אינן יכולות לתת לנו אותו קלסתר עצמו של מציאות. העומק, המתגלה על ידי המדע, הוא עומק המוצג; העומק, המתגלה בכוח האמנות, הוא עומק החיות הזכה לאלתר. בעזרת המדע אנו מבינים את סיבות הדברים; בעזרת האמנות אנו חוזים את חיות־צורתם. במדע אנו מתאמצים למצוא את סיבותיהן הראשונות של התופעות ולהכלילן בעקרונות ובכללים. באמנות אנו מסתכלים בשלל האינסופי של התופעות הללו. המדע הוא *rerum cognoscere causas* (= ידיעת סיבות הדברים), ואילו האמנות — *rerum videre formas* (= ראיית צורות הדברים).

במגע היומיומי דנים אנו על התופעות על סמך סיבתיות או תכליתיות, כלומר: מתוך שמעוניינים אנו בסיבות הרעיוניות או בתוצאות המעשיות של הדברים, מופיעים הללו כסיבות או כאמצעים. כתוצאה מהם מאבדים אנו ברגיל את ראותם המידית של הדברים. האמנות — לעומת זאת — מלמדת את הוויזואליות של הדברים. היא נותנת חזות לאלתר, דינמית ומגוונת, של המציאות והבנה עמוקה יותר של מבנה הצורני. אופייני הוא לטבע האדם, שאין הוא מצטמצם בגישה אחת בתפיסת המציאות, אלא בכוחו לבחור בהסתכלות זו או זו.

ב. משמעות המוזיקה

ראינו, כי הדעה המקובלת היום נוטה לראות באמנות צורה סמלית של הכעה הרחוקה מרחק רב מן הדעה שלפיה תכלית האמנות בסיפוק הישיר של החושים. נשאלת איפוא השאלה: אם האמנות היא סמלית, מה היא באה לסמל?

פסיכולוגים ומבקרים רבים השתדלו להסיר את הלוט מעל סמליות זו על ידי פירושה כסמל של אובייקטים אהובים עלינו, ביחוד מתחום האָרוס, אובייקטים אסורים: יש ורואים באמנות גילוי מעורן של ליבידו, או התחששויות של הליבידו. לפי השקפה פסיכואנאליטית זו נובעת הפעילות האמנותית מהדינאמיזם הפרימיטיביים, תשוקות וגעגועים של התת־הכרה. הפגם שבגישה הפסיכואנאליטית אל האמנות הוא בזה שאין בה כל ביקורת על האכזות האמנותית. עובדה זו מתגלה בדבריו של הפסיכואנאליטיקן הידוע ויילהלם שטיקל.¹

„עלי לקבוע מראשית, כי למטרתנו אין זה חשוב בכלל, אם המשורר המדובר הוא בעל שם עולמי, שגדולתו מאושרת על ידי כולם, או אם זה „משוררון“ בלתי ידוע, — שכן בשבילנו העיקר הוא בדיקת הדחף הממריץ את האדם ליצור...”

קשה לגרוס ניתוח שאינו מתחשב בערך האמנותי של היצירה האמנותית: ניתוח כזה אינו מחפש אלא את התוכן הגנוז של היצירה ומתעלם מן הבעיה האמיתית, שהיא: עיצוב הצורה בסמליות מתאימה. נשאת, איפוא, הגישה הפורמאלית למוזיקה. אין המוזיקה תיאורית בהישגיה הגבוהים ביותר; צורניותה הזכות אינן הקישוט, אלא עיקר־העיקרים בה. בפוגות של באָך, בסונאטות של בטהובן לפנינו מיבנים טונאליים, כל השאר נובע מאסוציאציות. על כן ההשקפה הסמלית־פורמאלית של האמנות תשמש לנו בתורת פרספקטיבה לגבי המשמעות המוזיקלית.

תולדת ההרהורים והוויכוחים על בעיית תכלית המוזיקה קשורה בנודדיו התכופים של מרכז

* Wilhelm Stekel; Die Träume der Dichter

הבעיה: נסכם בקצרה את הדעות החשובות ביותר: קאנט* רואה במוזיקה את הנמוכה באמנויות. הראוויניסטים המאוחרים חיפשו את משמעותה של המוזיקה במקורותיה הקדומים: לו רק יכולנו להוכיח, כי ערך של השארות לה, או שהיא שריד של חוש מועיל קדום — כי עתה היה כבודה ניצל. הלמהולץ, ווינדט, שטימפף ביססו את בדיקותיהם על ההנחה, כי במוזיקה ניכרת מחישת התענוג. גסיונות בקנה-מידה גדול בשכבות הרחבות של ההמונים הוכיחו, כי ההשקפה בדבר „מחישת-תענוג“ אינה מתאמת במציאות.

סברא מקובלת מאוד טוענת, כי תפקידה העיקרי של המוזיקה לעורר הרגשות. אמונה זו אתה מוצא כבר אצל הפילוסופים היוונים. היא יסודה של דרישת אפלטון להנהיג צנורה חמורה במדינה האידיאלית לגבי המודוסים והמילודיות העלולים להביא את אורחיה לידי נסיון מפאת כוחם לעורר אימוציות של פרצה. אך על סמך עובדות מסוימות יש להטיל ספק בטענה, כי למוזיקה יש השפעה גופנית-בשרית כלשהי, ביהוד אחרי הפסקת הסטימו: ההתנהגות התילונת בהחלט של הקהל היוצא מקונצרט סימפוני מעידה על כך עדות מספקת. מאלפים מאוד הניסויים שנעשו בארצות-הברית לקביעת התגובות האמוצינאליות של הקהל על יצירות מוזיקאליות מסוימות. הוכנו שאלונים ובהם רשימת הפעולות אמוצינאליות, כגון: עצוב, רציני, ריקודי, ער, נרגש, רגש של תפילה, עליו, שמת, משעשע, סנטימנטלי, געגועים, צבאי, לאומי וכו'.

אך נתברר, כי אין להסתמך הרבה על התוצאות האלה; חוסר הבטחון וההיסוסים של המאזין בהגדרת הרגשותיו, התגובות השונות ביותר על אותו הסטימו עצמו מוכיחים את חולשת ההשקפה האמוצינאלית על המוזיקה.**

סוג אחר בהשקפה האמוצינאלית הלא הוא זה הרואה במוזיקה כעין ויזיונים רגשיים של הקומפוזיטור. השקפה זו נתמכת על-ידי אמנים כגון ז'אן-ז'אק רוסו, משהוזה ופ. עמנואל באך ובאה לידי ניצול תעשייתי בסרטים על ה- *Vie amoureuse* של קומפוזיטורים שונים. פ. עמנואל באך מבטא יפה את ההשקפה הזאת: „כיוון שאין המוזיקאי יכול לנגוע בלב מאזיניו אלא אם כן הוא עצמו נרגש, נמצא, כי הוא מוכרח להיות מסוגל לעורר תחילה בלבו הוא את ההרגשות שביקש לעוררן בלב הקהל: אורא יעביר את הרגשותיו אל מאזיניו על-ידי קולה ובאופן הזה יגיע לאמוציות סימפאטיות (של הרגשות מקבילות).***

בעיית העברתם של רגשי הקומפוזיטור על המאזין נסתבכה במקצת כשבסוף המאה ה-18 הופיע התיירטואז ככתווד בין הקומפוזיטור לבין הקהל. (ועד אז היה הקומפוזיטור עצמו מבצע את יצירותיו). האמן המבצע היה בבחינת „דובר“ של הקומפוזיטור: עליו להעביר את הרגשות היוצרים לקהל סימפאטי. תיאוריה זו נמשכת עד קירקגארד וקרצ'ה בפילוסופיית המוזיקה ועד רימאן בביקורת המוזיקלית. אבל גם בין מוזיקאים, קומפוזיטורים, מנצחים ושאר מבצעים רוחות האמונה, כי המוזיקה היא מין קאתרויס אמוצינאלי ועיקרה הבעה עצמית. המאזין הסנטימנטאלי הממוצע משער, כי מאחורי המוזיקה עומדת הווייה אמוצינאלית חזקה אישית — ביחוד מסוג האהבה — של הקומפוזיטור. אך האמונה הזאת במוזיקה בחינת „הבעה עצמית“ אינה עובדת בפני גיתות מעמיקה. תולדות המוזיקה (הכונה, לתולדות ההרמוניה והקונטראפונקט) מוכיחות, כי אין הן אלא אגירות צורות כמושמות, מושלות וממחות כות. תהליך היסטורי זה וזה עם התהליך שבתולדות הלשון, גם זו התפתחה מקריאות אקספרסיביות של ההתחלה הטרומהיסטורית למלים בעלות אופי של ציון, כינוי והוראה. הרי ההתפתחות מקריאות-הקינה של שבטי אפריקה אל הפוגות של באך אינה רק כמותית, אלא גם איכותית במשמע דיאלקטי טהור: השתנות איכותית. חוקי הקאטארזיס האמוצינאלי וס חוקי-טבע, אבל בשום פנים אינם חוקי אמונה: „אם יש למוזיקה בכלל משמעות, הרי היא סמאנטית ולא סימפ-טומאטית.“**** משמעותה אינה זו של סטימול לעורר אמוציות; ואם תוכן אמוצינאלי לה, הרי הוא סמלי, בדומה ללשון. אין לראות במוזיקה סיבת ההרגשות, או אמצעי פסיכו-סאטארטי, אלא הבעתן ההגיונית של הרגשות אלה.

הפירוש הגלוי והתם ביותר של המוזיקה כלשון ההרגשות הוא האנומאטורפאטי, — כלומר: זיהוי של

* Kant; Kritik der Urteilkraft

** Esther Gatewood; "The Nature of Musical Enjoyment" New-York, 1927

† "The Effects of Music."

*** Pl. E. Bach; "Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen." 1753

**** S. K. Langer; "Philosophy in a new Ray. On liquiticeance in Music." 1941

צלילי הטבע באפקטים מוזיקאליים. כידוע, הרי זה יסודה של המוזיקה התוכניתית: הוא מופיע כבר במאה ה-13, כפי שמעיד השיר העממי האנגלי "Summer is acumen in" ומגיע לפסגתו ביצירות של ריכארד שטראוס. אך המוזיקה כלשון ההרגשות מביעה, ראשית כל, את ידיעת ההרגשה האנושית מצד הקומפוזיטור: נציין, כי הדגש הוא בידיעה, ולא ב"כיצד" וב"מתי" של רכישת הידיעה הזאת. טענה זו היא המעניינת והמתקבלת ביותר על הדעת, משום הסיבה שלפיה אין המוזיקה הבעה עצמית אלא ניסוח ותיאור הרגשות, הלכידות, מתחיות על פתרונותיהן, תמונה הגיונית ומקורה הבנה ולא בקשת סימפאטיה לרגשות הקומפוזיטור. הרגשות אלו תופענה בצורה כזאת בלי קשר ליתיד; כלומר: אין לייחסן לחלויותינו אנו ואף לא לחוויות המחבר. כפי שהמילים יכולות לתאר מאורעות שאנו בעצמנו לא היינו עדים להם, דברים ודמויות שלעולם לא ראינום, כן צרה המוזיקה צורות להרגשות וליצרים שטרם ידענו אותם. חומר ההרגשות מופיע במוזיקה בעיצוב ובמרחק הפרספקטיבה.

המושג "מרחק-פסיכי" — כתוצאה צורפית של כל חווייה אמנותית, מושג שפותח עלידי: Bullough *) אינו הופך את התוכן האמוצינאלי לטיפוסי, כלכלי, או לבחתי-אישי, אלא מביאו לניכנות אובייקטיבית, הניתן להבנת הכל. כן, הקומפוזיטור מכיר יפה את צורות הרגש האנושי, בכוחו לספל בהן וגם לנסחן.

הניגודים בין שתי התיאוריות האמוצינאליות של המשמעות המוזיקלית, זו של הבעה עצמית, וזו של הבעה הגיונית סימבולית, האחת מיוצגת על ידי מראה-מקום מעכנאל באך, והשניה — עלידי מראה-מקום מבוזוג.

ע. באך אומר: "כיוון שאין מוזיקאי יכול לנגוע בלב מאוזניו אלא אם כן הוא עצמו נרגש, — נמצא כי הוא מוכרח להיות מסוגל לעורר תחילה בלבו הוא את ההרגשות שביקש לעוררן בלב הקהל: אוראו יעביר את הרגשותיו אל מאוזניו ובאופן הזה יגיעם על-גולה להרגשות סימפאטיות."

לעומת זאת טוען בוזוגי: "אם ברצונו של האמן לנגוע בלב מאוזניו, אל-לו להיות נרגש בעצמו: שאם לא כן יאבד מיד את שלטונו על החומר; וממש כך המאזין, הרוצה לתפוס את כל הרושם האומנותי, אל לו לראות במוזיקה דבר במשי, זה עלול להנמיך את הבנתו האמנותית ולהופכה לסימפונייה אנושית גרידא. הנמכה" זו היא-היא ש-Bullough מכנה אותה בשם "איבוד המרחק הפסיכי". המוזיקה מופעת, איפוא, כסמל של תוכן אמוצינאלי, ולא תשכה אמוצינאלית היא דורשת כן המאזין אלא הבנה. המרחק הפסיכי היא הבנת הסמל, — והסמל הזה מביע חווייה, שבאה לידי ניסוחה בפעם הראשונה. נכון הדבר, כי ביסוד התוכן האמנותי טבועה תמיד הציאות, אבל בכוח, "המרחק הפסיכי" משתחררת מציאות זו מפרטיותה ומקבלת חוקף אוניברסאלי; וזה — בצורות סמליות. מוסכמה היא, כי מיבנים מוזיקאליים דומים מאוד לדינאמיות הפסיכית של האדם. דמיון זה הוא אחת מסיבות הויהוי המדונה של המוזיקה עם הרגש.

בכל זאת דמיון זה ניכר עד כדי כך שהפסיכולוג ו. קלר (Köhler) חלוצ ה-Gestalt-Psychologie משתמש במונחי הדינאמיקה המוזיקאליים על מנת לתאר תהליכים נפשיים מסויימים.***

"בדרך כלל" — כותב קלר — "התהליכים הפסיכיים, בין אמוצינאליים ובין אינטלקטואליים, מגלים טיפוסי פיתוח שאפשר לכנותם במונחים השכיחים בתהליכים מוזיקאליים. כגון: קרשצ'נדו, דומינואנדו, ריטארדאנדו וכו'. הוא מעביר את המונחים האלה לתיאור ההתנהגות החיצונית, המשקפת תהליכים נפשיים מסויימים במצבי הגוף ועוויותיו. "כשם שתכונות אלו מתגלות בעולם הצלילי, כן מצויות הן גם בעולם החווייתי; הן מביעות תהליכים דינאמיים דומים של החיים הפנימיים בפעילות חיצונית. הניתנת להסתכלות. את הטמפו הפנימי והמתח הדינאמי המוגברים הולמים קרשצ'נדו ואקסלרנדו בתנועה החיצונית הגלויה. מאלו מובן, כי אותה ההתפתחות הפנימית יכולה לבוא לידי ביטוי גם באופן אקוסטי. כגון באקסלרנדו והספורצ'נדו שביבור הנרגש. היסוס ותוסר-בשחן פנימי מתגלים כריטארדאנדו בהתנהגות הניתנת לראיה ולשמיעה".

אם קלר משתמש במונחים של דינאמיקה מוזיקאלית בתיאור תופעות פסיכולוגיות, הרי S. d'Udine סבור, כי התנועה היא היא האבסטרקט של כל הצורות האמנותיות.***

כן סבור הוא, כי מקורה המקורות של האמנויות הוא בריקוד. המוזיקולוג von Hoeslin רואה את המוזיקה כיסוד הריקוד, האמנות הפלאסטית, המחשבה וההרגשה. כלומר: בכל אלה אפשר לראות

Bullough: "Psychical Distance" (*)

F. Busoni; "Enwurf einer neuen Eesthetik der Zukunft" (**)

W. Köhler; "Gestalt-Psychologie" (***)

S. d'Udine; "L'Art et la Geste." Paris. 1910 (****)

הרחבות והמשכות של המוזיקה. היחסים היסודיים של המוזיקה מהווים לדעתו מתיחויות ופתרונות: התבניות הנוצרות על ידי הפונקציות הללו מופיעות לא רק באמנות, אלא גם בתגובות האנציונאליות. בכל מקום שניגודים רעיוניים מחוללים תגובה כלשהי, או חוויות של צורות זכות יוצרות מתח רוחני, שם יתהווה עיקר-המלודיה: באופן כזה אפשר להסביר את התהוות המילודיות-הלשוניות (Sprachmelodien) בפיט ואת התהוות מילודיות-המחשבות (Gedankenmelodien) בחיים הפסיכיים. הרהורים כאלה מביאים אותנו לכלל הכרה, כי לחיים הפנימיים יש פרצופים מסויימים אשר דמיון פורמאלי להם עם תכונות מסויימות של המוזיקה, כגון: תבניות התנועה והמנוחה, מתח ופתרון וכו'.

בלבד הדמיון שבין המוזיקה והחוויות הסובקליניות, עלינו להודות בעובדה, כי לצורות המוזיקליות יש תכונות מסויימות המכשירות אותן, במידה גיכרת — לתכליות סמליות. תבניות מוזיקליות אלו מורכבות מיסודות בניין, שקל להפרידם, קל לייצרם והם ניתנים לחיבורים של חליפות ותמורות, לשלל צירופים רבגוניים ביותר; אפשר על נקלה לזהותם, לזכרם ולחזור עליהם; יחד עם תכונות מועילות אלו בולטת ביסודות הללו המגמה לשנות את אופיים באורח הדדי בצירופים השונים. תכונות אלו דומות לתכונות הלשוני, להתנהגות המלים בדיבור. המלים — אף הן מחליפות את משמעויותיהן השונות באופן הדדי בצירופים הלשוניים השונים בהתאם לכביבה, בין מלים אחרות.

עם כל זאת אין המוזיקה בחזקת לשון; מפני הטעם ההגיגי מאור, שאין לה "מלון". אי אפשר לקרוא לטוני הסולם "מלים", הרמוניה "דיקדוק", למיתוח התימאלי "תורת המשפט" של המוזיקה. הרי זה לתפוס לשון אלוגורית: הטונים הרי חסרים הוראה קבועה, או משמעות מלוגית. יתירה מזו, והדבר ידוע לכל מוזיקאי: אותו הטון עצמו יכול לקבל הרבה משמעויות שונות, פונקציות מנוגדות אפילו באותו הטאקט עצמו. מבחינה זו אולי אפשר לומר, כי השפה היאפאנית היא המוזיקלית ביותר, לפי שמשמעותה של המלה משתנית בהתאם לגובה האינטונאציה. המלה היאפאנית "הא" — פירושה: גם גשר גם יתוש, והאינטונאציה היא הקובעת את הכוונה.

ואם הטון הבודד ניתן במוזיקה לשינויי משמעות תדירים, — קל-יחומר האקורד, שאפילו בכוראל הפשוט ביותר יכול הוא להופיע בכל תפקיד שהוא! יתר על כן: תנועת הטון בעליה או ביידיה, מיקומו מבחינה ריטמית-מטרית בפסקו, ועוד ועוד שוללים מן הטון כל משמעות מדויקת קבועה. כתוצאה מכך אפשר לומר, כי האנאלוגיה בין המוזיקה והלשון בטלה כל אימת שאנו מבקשים להאריכה כעבר לתפקיד הסמאנטי הכללי. חוץ מן היסודות האונומאטופאיים, המעטים לפי הדרך במוזיקה, אין למוזיקה הוראה אותית קונקרטית. אבל החסרון הזה הוא-הוא, למעשה, עיקר כוחה של ההבעה המוזיקלית: המוזיקה מביעה צורות שאין בכוח הלשון לצור אותן. אין כל צורך להכפיל את ביטויי-הלשון על ידי מקבילות מוזיקליות: דברים שהלשון מסוגלה להביא לידי הבעה ברורה אין המוזיקה צריכה לחזור עליהם.

אין המוזיקה לשון "שיחתית", וכשנסכים כי היא הבעה סמלית, — נדע, כי אין אפשרות ואין צורך לתרגם את משמעותה במונחים לשוניים: היא מביעה את אשר תקצר הלשון מלהביע.

מכיוון שתהליכי ההרגשה חופפים את תהליכי הצורות המוזיקליות יותר מאשר את תהליכי הצורות הלשוניות, — הרי בכוח המוזיקה לגלות את כחות ההרגשות על כל פרטיה באינטנסיביות שאין הלשון יכולה להשיגה. המוזיקה מופעת, איפוא, כהבעה סמאנטית של עובדות חיוניות, שאינן ניתנות להבעה בשום אמצעי סמאנטי אחר. מכיוון רעיוני זה קל להבין את אוהרת ליסט* לגבי המנהג להסביר במלים את התוכן האמזיונאלי של פואימה סימפונית.

...מכיוון שבמקרה כזה עלולות המלים להשבית את הקסם, לחלל את ההרגשות ולשבור את התבניות העדינות ביותר של הנפש המבקשת דווקא את הצורה הזאת, מפני שתבניותיה אלה אינן ניתנות לניסוח לא במלים, לא בתמונות ולא ברעיונות. המוזיקה משקפת לא את ההרגשות עצמן, אלא את המתרפולוגיה שלהן. הכרה זו באה לידי ביטוי גם בהשקפות מוזיקולוגים רבים, הסבורים כי המוזיקה מגישה את הצורות הכלליות של ההרגשות: צורה כללית זו מתייחסת להרגשת מסויימת לפי היחס של האלגברה לאריתמטיקה.

מ. האופטמאן רואה במוזיקה, ראשית-כל, את ערכה האינטלקטואלי ואת קירבתה למערכת המוצגים: גילוייה הן הראציונאליות של ההרגשות; הריטמוס והתבנית של עליות וירידות; בכך תפקידה של המוזיקה בחיינו הפסיכיים. האופטמאן משווה את הסימליות של המוזיקה לסימליות של האלגברה:

Liszt: "Berlioz u. seine Harold-Symphonie." *)

שתיהן — הפשטה ואוניברסליות ביסודן. אבל פירושה של המוזיקה כהפשטה והסברת החוויה המוזיקלית קאלית כהתגלות הגיונית וזה מתעלמים מן הערך החושני הגלוי של הטון, מהתרשמותו העמוקה לאלתר, מן היצירה האמנותית. ביצירה האמנותית רחוקים אנו מלשמוע "שיעור במתימטיקה גבוהה של ההרגשות" אנו סבורים, כי הגישה הנכונה להסברת משמעות המוזיקה היא זו המקבלת את החזיה של דמיון פורמאלי בין המוזיקה לבין החוויה האמוצינאלית ועם זאת רואה בדמיון הזה רק סגולה מסויימת של המוזיקה. וכל כך למה? לפי שהמוזיקה יש לה כל התכונות של הסמליות האמיתית, — פרט לאחת: הוראה קבועה אבסולוטית. אכן, בכוחה של המוזיקה לפרש חוויות לאלתר. המוזיקה פועלת בעיקרה בתבניות חופשיות, אשר השימוש בהן נעשה לפי דרישות הכרוכות בטיב החומר המוזיקאלי. לנגר כותבת: "כוחה של הסמליות המוזיקאלית הוא"הוא העקרון בפיתוח תבניות היסודיות של המוזיקה", עקרון זה של פיתוח תבניות פנימיות מופיע בכל התחומים הסמליים. כך בלשון: הכוח הנקרא "הרגשת הלשון", או "רוח הלשון", יוצר את תבניות הדיבור. דבר זה הוא עיקר במוזיקה. המוזיקה היא, בכל זאת, סמל בלתי-שלם. ההבעה היא עצם קיומה, אך לעולם לא ההודעה "המילולית". וגם הבעתה היא כללית, מופשטת, שתוקפה תוקף דידיקטיבי במקרה של הבעה מיוחדת. אין בה הוראה קונקרטית, בעלת תוכן מסויים; אדרבא: תוכנה ניתן לאינטרפרטציות חופשיות למדי. אינטרפרטציות "תוכניות" עם אסוציאציות אישיות יכולות להיות מועילות אצל אנשים בעלי מוזיקאליות מוגבלת; אך מסוכנות הן לקומפוזיטור ולמורה. ואם מותרות הן בהוראת ילדים, הרי בניגוד עקרוני הן לאופי האמיתי של המוזיקה, המשוחרר, כפי שראינו, מן המוסכמות (הקונבנציות) של תמונות ומלים.

הכוח האמיתי של המוזיקה באמביוואלנציה של צורותיה הסמליות לגבי החיים האמוצינאליים של האדם. וזה יתרונה על הלשון. בכוחה של המוזיקה להביע גיגודים חד-זמניים, — דבר שלא ניתן לשאר אמנויות. כן יכולה היא להביע הרגשות בלי להיות קשורה בהן. מומנטים מסויימים שלה יכולים לעורר אסוציאציות ופירושים כביכול-קונקרטיים, אבל בשלימותה היא מחוץ התחום של מחשבה-דיסקורסיבית. לאנגר כותבת: "המוזיקה היא עושר של גוססות, המעידות על ידיעתה בלא מלים את החוויות האורגאניות את הדחף הוויטאלי ואת ההתנגשויות שבחיים הפנימיים. ומפני שלסמליה אין משמעות מוסכמת מוקצבת (קונבנציונאלית), הרי תוקפם של סמלים אלה הוא רק למשך צילצול: אבל צילצול קצר זה היה ברק של הבנה עמוקה לאלתר. מתנת המוזיקה אינה בחליפת רעיונות, אלא בהבנתם: אין היא אומרת לנו מהן הרגשותינו, — אלא כיצד חל תהליכן".

מא-צה-ט 110

אמנים וסופרים כסין החדשה

א

מהי בעיית-הבעיות שלנו? סבורני שעיקרה — לפעול למען ההמונים ולמצוא את האמצעים להשגת המטרה הזאת. אם לא נפתור בעייה זו, או אם לא נצליח למצוא את הפתרון הנאות, צפויה לנו הסכנה, שייחוצר אי-שיווי-משקל בין משימתנו הכפרותית והאמנותית מזוה, ובין שלחותנו והנסיבות שבהן אנו נתונים — מזוה. אשתדל, איפוא, לתת כמה הסברות על הנושא הנדון ועל כמה בעיות הכרוכות בו.

הבעיה הראשונה היא: לדעת, למי מיועדות ספרותנו ואמנותנו.

דומה, כי זוהי בעיה שכבר מצאה פתרונה במידה שהדברים אמורים בחברים באזורי הבסיס האנטי-אפאני והעוסקים בספרות או באמנות. למעשה, עדיין רבים החברים שאין להם מושג ברור ומפורש על בעיה זו. וזהו הטעם שאתה מוצא ביצירותיהם, ברגשותיהם, במעשיהם, בדעות שהם משמיעים בעניין האוריינטאציה האמנותית והספרותית — התרחקות מתגברת מצורכי ההמונים, ובורות גמורה במה שנוגע לצורך המאבק. ודאי הוא, שבין אנשי-הרוח, הלוקחים חלק במלחמת-השחרור-הגדולה, כצויים יסודות אפורטוניסטיים, ואם תמצ' לומר, אפילו מרגלים, סוכנים של האויב וגם של המשטרה החשאית אשר לקואומינטאנג. אך חוץ מן האלמנטים הללו — הכול מתמכרים להגשמת מפעל משותף גדול, ובכוחות הגיע מאמצנו הספרותי, התיאטראלי, המוזיקאלי והאמנותי להישגים ניכרים. עובדי-אמנות וספרות אלה — מהם שהתחילו במלאכה למן פרוץ מלחמת-ההתנגדות, ומהם שהתחילו בה ימים רבים לפני המלחמה — הגיעו בתוקף יצירותיהם, ולאחר שהתגברו על כמה וכמה קשיים, לעמדה של השפעה מסויימת על המוני העם. אפשר תשאלו: אם-כן, מה טעם לבוא בטרוניה על חברים אלה? מה טעם

4. H. A. Junod, *Life of a South African Tribe* (2 ed. 1927), vol. II, pp. 196—7.
5. Bücher (5 ed.) pp. 409—10.
6. J. Layard, *Stone Men of Malekula* (1942), p. 315.
7. R. Firth, *We the Tikopia* (1936) p. 285.
8. Malinowski, *Coral Gardens*, vol. II, pp. 236—7, cp. 213.
9. Layard, p. 142.
10. Bücher, p. 437.
11. *Revue celtique*, vol. XXVI, p. 32.
12. W. B. Yeats *Essays* (1924) p. 24.
13. Bücher, pp. 63—243. **שירי עבודה אנגלים מצוטטים ומפורשים ע"י** A. L. Lloyd, *The singing English man* (1944).
14. Junod, vol. II, p. 284.
15. J. O. Anderson, *Maori Life in Ao-tea* (1907) p. 373.
16. Bücher, p. 235. **יש נוסחאות רבות משום שאמצע המחרוזות נתון עדין לאלתר.**
17. Carm. Pop. 30.
18. W. G. Polites, *Eklogal* (1932), p. 241.
19. Bücher, p. 239.
20. R. F. Burton, *The Lake Regions of Central Africa* (1860), p. 361—2.
21. *Oxford Book of English Verse* (1918), p. 425.
22. F. B. Gummere, *Old English Ballads* (1894), p. 263.
23. W. J. Enttrotistile, *European Balladry* (1939), p. 35.
24. Sonnet 29. **וידונה בספרו של** W. H. Hadow, *A Composition of Poetry and Music* (1926), pp. 10—12. **Blake, The Tiger היא שירו של בלייק ה'**
25. Yeats, *Essays*, pp. 195—6.
26. C. Caudwell, *Illusion and Reality* (1937), pp. 171—2.
27. Goethe, *Tasso*, vv. 3432—3. **זו unterst Rilleke רצה לבטא דבר דומה שעה שכתב:**
der Alte, verworm, all der Erbauten Wurzel, verborgener Born, den sie nie schauten (Sonette an Orphens I. 17).
28. P. N. Rybnikow **מצוטט ע"י** H. M. and N. K. Chadwick, *The Growth of Literature* (1932—40), vol. III, pp. 240—1.
29. A. Vambéry, *Travels in Central Asia* (1864), p. 232.
30. Pl. Io 535.
31. V. V. Radlov, *Problem der Volksliteratur der türkischen Stämme* (1866—1904), vol V, pp. XVI—XVII.
32. Od. XXII, 347—8.
33. Bede, *Ecl. His. IV 24*.
34. Pl. Io 533.
35. **ראה ספרי** Aeschylus and Athens (1941), pp. 374—8.

א. א. בוסקוביץ

בעיות המוזיקה המקורית בישראל

"במידה שהמשורר שר בצל עץ־היוחסן שלו,
בה במידה שירתו נכונה יותר."

במאמרנו הקודם (ע"ן "אורלוגין" ג') ניסינו להבהיר כמה מושגים אסתטיים יסודיים, הנוגעים בבעיית היצירה האמנותית בכלל, ובזו של היצירה המוזיקאלית בפרט. הקורא נוכח לדעת, כי גישתנו נוסדה על עקרונות, "הפסיכולוגיה התבניתית". עם זאת זקוקות מסקנותינו להשלמות חיוניות — לפי שהיתה בכך התחממה בכוונה־תחילה בדרך המחשבה: להסתפק בצורה הפנומ' נולוגי המבודד של היצירה האמנותית. הגדרה כגון: "תכלית האמנות לצור צורות" — הרי כשהיא בפני עצמה בטלה ומבוטלת היא ומאפשרת אבסורדים דיאלקטיים, כגון: "בטחובן מחבר סימפוניות בתקופת האורגאנוס"; או: "שנברג מקדים בשיטתו הדודקאפוניית את טריסטאן" ועוד. קיצורו של דבר: להגדרה המופשטת הכללית יש לצרף את סייגי ה"מתי" וה"היכן" הדיאלקטיים של היצירה האמנותית.

¹ אשר ל"מתי" של היצירה: כיצד תסביר לקומפוזיטור צעיר מתלמד, כי יצירתו נטולה כל ערך אמנותי למרות הביצוע הטכני והמחשבתי המוצלח ביותר, כשסגנון היצירה שלו טבוע, נגינה בזה של המאה הקודמת? הנימוק המוכיח היחידי הוא ה"מתי" הדיאלקטי.

והנה, על מנת להשלים את ביסוס גישתנו, עלינו להוסיף ולקבוע, כי תכלית האמנות היא לעצב צורה, המותנית בגורמי הזמן והמקום. ואם רשאים אנו לראות בדרך עיצובה של הצורה התהליך ראשוני אובייקטיבי, שהמערכת הפסיכוגנית שלו כשהיא לעצמה אינה קשורה בגורמי הזמן והמקום, — הרי שתוכנה של צורה זו מוכרח להיות סובייקטיבי, שכן מקורו הוא ב"היכן" וב"מתי" של יוצרו.

אפשר לומר, כי התהליך של עיצוב-הצורה הוא מציאות מאתמאטית, ואלו התימאטיקה של הצורה היא מציאות חברתית-היסטורית. נוסף לכך יש להדגיש, כי ערך היצירה הולך ורב במידה שהתוכן הסובייקטיבי מזדכך עלידי התהליך האובייקטיביזאציה. וגם להיפך: במידה שהניסוח הפורמאלי האובייקטיבי משוכלל יותר, בהיבמדה יהא בכוחה של היצירה לגעת בסובייקטיביות שלנו. סובייקטיביות מזוככת זו — היא הסיבה להרגשה האינטואיטיבית הנכונה בפני יצירה אמנותית גדולה, כשמבינים אנו הבנה דליבא את ה"היכן" וה"מתי" שלה. נדמה לנו, כי כל המציאות העיקרית של תקופת היוצר וסביבתו באה לידי ביטוי ביצירתו האמנותית: את כוח הריגסאנס תרגיש באורה בלתי-אמצעי ב"משה" למיפלאגליל; את מהות הנשמה הרוסית — ב"בוריס גודונוב" למסורגסקי.

מסתבר, איפוא, כי רק בעזרת הגורמים הסובייקטיביים של ה"היכן" וה"מתי" הדיאלקטיים, הכוללים בקרבם את ההקבלה שבין התהליך האמנותי האובייקטיבי לבין התהליך ההיסטורי-החברתי הסובייקטיבי, נוכל להודק אל היצירה האמנותית.

אסתטיקנים גרמנים הנהיגו את האופנה לדבר על *zeitlose Kunst*, כלומר: "אמנות אל-זמנית". אם הכוונה לערך האבסולוטי של היצירה, הרי כל יצירה אמנותית אמיתית היא *zeitlose Kunst*; אך הכינוי הזה כשלילת הזמן (ה"מתי") שביצירה אינו פחות אבסורדי מן הכינוי *raumlose Kunst*, כלומר, אמנות נטולת-המקום, כי דווקא בקטיגוריות "הזמן" ו"המקום" רואים אנו את המציאות האמנותית, — והרי קטיגוריות אלה הן הקואורדינאטות של החברה. הגיונית, איפוא, ההנחה, כי לא תיתכן אמנות בלעדי הגורם החברתי.

כתוצאה מכך נקבע, כי היוצר מופיע כגורם חברתי הקשור קשר אורגאני בתקופה ובחברה מסוימות. יצירתו מתפרנסת מן הגישה (*attitude*) הרוחנית של קולקטיב מסויים, אבל היחס הוא יחס-גומלין: ביצירתו של האמן משתקפת תמצית המגמות הרוחניות של תקופתו וחברתו. אין לערער על תוקף המה"ח: בנימוק המדומה מן הסוג, "האמן מקדים את תקופתו..." הפרשיזמן אלה אינם אלא טעויות אופטיות, הנובעות מחוסר פרספקטיבה זמנית מתאימת. יתירה מזו: ישנם יוצרים "מפגרים"; תופעת פלסטרינה, למשל, במאה ה-16, היא "מפגרת", ואף ריאקציונית לגבי הרוח המתקדמת של המאה ה-15. אך האמת היא, כי נפילה זו באה בנקודה גבוהה יותר בספיראלה הדיאלקטית. עם זאת נודה, כי הרגישות האינטלקטואלית האמנותית של האמן מהירת-תגובה היא בהבנת מגמותיה של תקופתו, תחת אשר אצל החברה עצמה יש והיא אטית יותר.

יהיו אשר יהיו ההדים ליצירה מסוימת, אם אוניברסאליים, ואם מוגבלים בתחום מצומצם, — הרי כל יצירה אמנותית היא בתחלה פרוכיאליתי. כלומר: של עדה מקומית ומכוונת לסביבה שלאחר. כך, למשל, פנה שקספיר ביצירותיו אל הקהל של ה"גלוב", מסורגסקי — אל החברה הרוסית, וכיצא באלה. אך אם היצירה האמנותית הגדולה מתחילה את פעולתה בסביבה שלאחר — הרי בכוחה לעבור גבולות ולקבל תוקף כלל-אנושי. מסתבר, כי יצירה, ששאבה את התימאטיקה ממציאות הסביבה שלאחר אשר ליוצר, סופה שהיא הולמת גם מציאות של סביבה אחרת. התגובה האמנותית על בעייה חברתית-פוליטית, הבאה לידי ביטוי ביצירה, יכולה לשמש תשובה ההולמת אותה בעייה גם בהופיעה בחברה אחרת.

בתנועתה של היצירה האמנותית יש לראות, איפוא, תנועה צנטריפוגאלית, המתחילה בנקודת-מרכז "עדית-פרוכיאליתי", ומתקדמת והולכת אל הצד המקיף, הכלל-אנושי. יכולנו לומר, כי היצירה מתחילה כדיאלקט, המתפתח לשפה עולמית; ההיפך מזה הוא אבסורד, ואם אמן יקבלו בנקודת-מוצא, סופו שיצא בהפסד כאפיון בעל אספראנטו אמנותי נטול-מציאות קולקטיבית; כי רק יוצר אמיתי יש בכוחו לקלוט יסודות זרים ביצירתו, בלי לאבד מתוך כך את הגוון המקורי שלו. רק האש המזוככת של האמן יכולה לצקת יצירה הומוגנית, שבה יובטח שוויהמשקל בין יסודות הסביבה שלאחר לבין ההשפעות החיצוניות. אין זה גורע כל מאומה מערכה של פרשת-בראשית החומשית, אם מצויים בה גם יסודות קוסמוגוניים בבליים; הללו מקבלים גון עברי מובהק בשלהבת היצירה הלאומית.

ערך יצירותיו של באך אינו נפתח מחמת השאלות שהוא שואל בהן מקומפוזיטורים איטלקיים; הרי וויוואלדי נהפך לבאך בקונצרטו הכפול לכנורות. אין "עם לבדד ישכון" ברות. אין בידוד מוחלט בחיים הרוחניים, ואף אין צורך בו; אבל אמן, או עם, שאין בכוחו להביא לידי איזון בין ההשפעות הבאות מבחוץ לבין כוח היצירה העצמי, סופו שמתקפה אפיו האינדיבידואלי וממילא הוא מסולק מעל הבמה העולמית.

ה"היכן" וה"מתי" של המוזיקה היהודית

לאחר שניסינו לברר את העקרונות הכלליים של גישתנו לאמנות, עלינו לפנות עתה אל עיקרה הנשוא.

ביסוד הספיקות המוטלים בקיומה של מוזיקה יהודית נעוץ חוסר-ההמשכיות ביצירה האמנותית הלאומית וחוסר-הרציפות אשר מקורו בהפסקת החיים הלאומיים-המדיניים של עם-ישראל. סקירה היסטורית קצרה מוכיחה, כי בתקופת התנ"ך היו החיים המוזיקאליים מפותחים וערנים ביותר. אך, לצערנו, מלים אינן אלא מלים, והתיאוריות היפות ביותר בעניין מהותה ועצמותה של המוזיקה בתקופה זו אינן שוות מגיבה אוטנטית אחת. לשוא, איפוא, נדע, כי מקהלה (אולי אנטיפונילית) וחזמורת בהרכב זה או אחר השתתפו בעבודת-הקודש שבבית-המקדש; לשוא נסתייע במשפחות-של-קומפוזיטורים, כגון הימן, אסף וידותון, לשוא נדבר על ה"Gesamtkunst" העברית-המזרחית בקשר עם נביאינו, לשוא נעמוד על התיאורית, כי ספרות ופואזיה משוכללת כמו בתנ"ך מתנות גם מוזיקה שוות-ערך מכל שכן בהקבלה המזרחית האורגנית, כשדברי שיר קשורים תמיד בכלי שיר ובריבוד; נאמר את האמת כפשטה: המוזיקה הלאומית של תקופת התנ"ך סתומה לפנינו לחלוטין. שיטת טעמיה-המקרא היא מתקופה מאוחרת יותר; ואפילו אנו מסכימים להנחה, כי היא היא הצורה המגובשת של מסורת מוזיקאלית לאומית שבעל-פה, הרי סוף-סוף אין הם אלא בגדר שיטה, אשר בדומה למקאמים של עמים מזרחיים, או לשורות הדודקאפוניות של שנברג, אינה יכולה להופיע כתחליף ליצירה האמנותית הקולקטיבית, שהיא השיר העממי. קל וחומר לא כתחליף ליצירה אמנותית אינדיבידואלית. וכשבבחינו במוזיקה היהודית מתענים גם בהבחן וגם הנבחן בנושא כגון "המוזיקה היהודית בתקופת הגאונים", הרי התוצאות המוזיקאליות (סתם מוזיקאליות) יהיו לא פחות עיוניות. לשוא נתעמק, איפוא, בכתבי סעדיה הגאון, שבהם ניכר הבסיס היווני-הערבי. אין הם מהווים חוליה אמנותית יוצרת-מוזיקה בהמשכיות ההיסטורית של העם היהודי.

ואם נפנה אל הגלות האירופית, המאוחרת יותר, הרי גם שם נחזה באותה תמונה עצמה: חסרה היצירה האמנותית הלאומית במוזיקה. ואם נצטט את Krenek³ הרואה את ההישג הגדול ביותר של המוזיקה האירופית בזה שבפעם הראשונה בתולדות האנושות מגלה המוזיקאי האירופי את האפשרות של אינדיבידואליזציה בהבעה המוזיקאלית בניגוד לקומפוזיטור הכפוף למסורת בעלת האופי הקולקטיבי, שהרי אינה סובלת נימה אינדיבידואלית, הרי תופעה כגון שלמה רוסי יכולה אמנם לתמוך בתיוו זה, אך אין בכוחה לשמש הוכחה להמשכיות היצירה המוזיקאלית הלאומית העברית. נושא ה"קומפוזיטורים" של הפולחן הדתי, כגון זולצר ולייוואסנדובסקי, שייך לצד השלילי של ההמשכיות המוזיקאלית הלאומית: שהרי מלבד האבסורדים המוזיקאליים הסגנוניים, כגון הרמוניות של הכוראל הלותראני בסגנון "מעורצור", הרי כל עיקרה של המוזיקה הזאת היא מגמתה מתבוללת לחלוטין; האופי האינדיבידואלי נכנע להשפעות החוץ.

אכן, תולדות המוזיקה היהודית מוכיחות, למעשה, את נכונותה של ההנחה הדיאלקטית, כי האמנות עומדת ביחס-גומלין עם כלל ההיסטוריה. היצירה, כוחה ואופיה תלויים בתנאים הפוליטיים-החברתיים של הקולקטיבים שבו שרוי היוצר. תכלית ההוראה בתולדות המוזיקה היהודית הוצרכה להיות ההוכחה, כי אין יצירה מוזיקאלית אינדיבידואלית ברוח לאומית ללא מולדת יהודית, כלומר: בלי המציאות הנורמאלית של קולקטיב חזי בסביבה נורמאלית לפי מנהגיה, אופיו ומזגו. נעשו נסיגות מוריס ביותר, בין מתוך שנאת ישראל ובין מתוך אהבת ישראל, להוכיח, כי ביצירות של קומפוזיטורים כגון מנדלסון, מאירבר, אופנבאך, מאהלר, ניכרת, כביכול, הרוח היהודית. אין זה מענייננו להיכנס כאן בעבי הקורה ולנתח את הנימוקים שבעד הנחה זו או כנגדה; נסתפק במסקנה הנובעת מן האמור למעלה: היוצר בסביבה זרה עומד בפני הברירה: להזדהות עמה, או לא; הבחירה תהיה, למעשה, תמיד חיובית; כלומר: היוצר ינסה להשלים עם המציאות שלו ולוותר על מהותו התורשתית: מנדלסון יכתוב ברוח הרומאנטית-הקלאסית הגרמנית, מאירבר ואופנבאך — ברוח הקוסמופוליטית של פאריז, מאהלר יאחד "רוח גרמנית" (שבגרמנית!)

3. Krenek: Music here and now.

עם רוח קאטולית (שבקאטולית), ובאירוניה טראגית על עצמו יצא, כהיינה בשעתו, מן הקונפליקט שבין מהותו הראשונית לבין המציאות הזרה לו. יש להניח, איפוא, כי אמנים גדולים אלה אין בכוחם לוותר על ה"היכן" שלהם; כבוד-יצירתם במקומו מונח, אך-הטראגיקה האישית בעיניה עומדת: הם נוסעים בדרכיות-נאנסן, ויודעים היטב, כי לא תיתכן אמנות בלי הקוטב השני, הוא הקהל! המציאות היהודית לא יכלה להיות גורם ביצירתם באירופה המערבית: מציאות זו היתה בתרדמה. אף בחוגים מסורתיים לבשה את צורתה החיצונית ממנהגי השולחן הערוך; נדמה כי לא היה במנהגים אלה משום דחף אמוני-ביאנטלקטואלי שבכוונו להאציל מהשראתו על יוצרי יהודי בסביבה אתנוגראפית נכרית.

אבל הסביבה היהודית היתה קיימת באירופה המזרחית. קיומו של קולקטיב יהודי-הומוגני סגור איפשר גם את השמירה על אופי אתנוגראפי עצמאי, שיצר ספרות ואמנות עממית ואינדיבידואלית כאחת. מפני התנאים החברתיים-הפוליטיים היה תהליך ההתבוללות כמותו כאספ, והתכרה הלאומית לא נפגמה. קיום הקולקטיב היהודי כמציאות אתנוגראפית על כל תכונותיה האמוניות-בית-והרחנויות האופייניות, איפשר-כאן ספרות ואמנות גם עממית, גם אינדיבידואלית.

התיאור האמנותי של המציאות היהודית במזרח-אירופה משתרע מאגדות החסידות עד לריאליזם של שלום-עליכם ועד הסימבוליזם של יצירת פרץ והדיבוק. לתיאור זה שייך גם חלק משירת ביאליק; בצירור נמצא את שאגאל בעל התימאטיקה של פרות מעופפות מעל ליהודי בעל זקן ובעל כינור, שלג, ובתי הכפר הרוסי, וזוג מאהבים המרחף מעל פני נוף זה. במוזיקה העממית של תיאור המציאות הזאת נמצאת הליריקה האכסטאטית של החסידות והוויטואויות של החזנות. לא כאן המקום להרחיב את הדיון על אופיו של המאָלֶס החסידי, — נושא הטעון חקירה מוזיקאלית. אשר לחזנות, הרי יש לומר, כי ערך אמנותי-היסטורי עצום לה. החזן האמיתי עוֹדו מייצג את הארכיטיפוס של הזמר העממי. בדומה לראפסוד היווני, לבאָרד הקלטי, לטורבאדור הצרפתי, ל-Meistersinger הריהו מיווג של זמר-קומפוזיטור בשירות החברה (ש"צ, שליח צבור!). מחפש הוא את האיוון בין השמירה על המסורת הקולקטיבית לבין ההבועה האינדיבידואלית, ובכך הרי הוא אמן במשמע המודרני-האירופי של המושג הזה.

בחיים החברתיים הסגורים של הגלות ממלא החזן את תפקידו של האמן בריטואל: הוא ההוברמאן, הישה חפץ, ההורוביץ, הרובינשטיין של החברה היהודית במציאותה הגלותית. בפני עובדות כאלה נרכין את ראשנו, אבל... עלינו להראות גם את השלילי שבחזנות: כל עוד מופיע החזן כבא-כוחה של המוזיקאליות העממית-הלאומית, הרי אין בו דופי. אך בשכחו את ייעודו האמיתי ובחפצו ליהפך ל"כוכב", שתיפקודו מוגבל, למעשה, בשעשועים סנטימנטאליים ובווירטואוזיות קולית לשמה, הרי דינו כדין הטנור האיטלקי (כתכלית לעצמה), או כדין המוזיקאי הצרפתי, — כלומר: חוסר ערך אמנותי. בדומה לוויטואווי איטלקי הרי הסלסולים וה"דו" הגבוה הנם בשבילו עיקר המוזיקה, ובדומה לצרפתי, המסלף את השיר העממי בוויבראטו מוגזם (דגדוג בלוטות הדמעי!), מחוסרת גם אצל החזן-הוויטואווי-המקצועי אורגנמטיקה מוגזמת זו כל טעם אמיתי. אכן, החזן נהפך לוויטואווי שביסודו האגואיזם המאטריאלי.

ואם יש בכוחו של החסיד בעל הדביקות וההתלהבות לשאול מלחני הסביבה הנכרית ולהופכם לניגונים בעלי אופי מיוחד, — הרי כוח זה בא לו בזכות עצמת הסתכלותו. לעומת זאת בעיני החזן-הוויטואווי מקדשת המטרה האגואיסטית את האמצעים המוגזמים: הוא שואל מן הוויטואויות הנכרית ללא הבחנה. והתוצאה — ז'ארגון מוזיקאלי אמטיבי, ווירטואוזיות-יתר, שהוא כנטול דמי, והיחס המוזיקאלי היהודי אינו מיוצג בה אלא עלידי בכינות סלסלית בלבד. התפשטות הגשמינות, המיאסטרוו הנשגב, הפשטות האסתטית האצילה שבמודליות היהודית המסורתית נעדרת כאן כמעט העדר גמור מחמת הלחץ של "עשיית רושם". סיבה שנייה, שגרמה לירידתה של אמנות החזנות, טמונה ב"התבוללות", כשהחזן נהפך לקאנטור, אירופי או אמריקני. "קאנטור" יהודי זה קלסתר-פניו מפקפק למדי: הטלית שלו הנה כבר סטןֶלֶךְ למחצה, מצנפתו היא לוטראנית, והוא שר כוראלים במאזר ובמגור (נוסח מודלי הרי מסוכן הוא, יכולים לחשוד בו בקאטוליות!). המהדורה האמריקנית של הטיפוס החזני הזה (המופיע כבר, בדרך השם, בסרטים ו"עובד" בתקליטים!) בנוי על לידעאל, סנטימנטאליים (סלסולים) בפורטיסימו, או בפאלסאטו על מאָלֶס, כגון "מין שטעטלע בעלז", או "א ידישע מאמע" עם con brio בסגנון רוסיני בפניאל: ליווי של עוגב, אקורדים משולשים מינוריים, טוניקה דומינאנטה; הכאב מיוצג ע"י סיום פריגי.

התנוונות מוזיקאלית זו בקשר עם המסורת הפולחנית של היהדות הופכת את החזנות לתופעה אנטי-אמנותית ולמעשה פסיבדו-עממית par excellence. ויש להצטער ש"קול ישראל" משתתף בנדיבות יתירה בהרבעת השוגד המוזיקאלי הזה ברבים.

נחזור איפוא למציאות המוזיקאלית היהודית במזרח-אירופה. ה"היכן" וה"מתי" של מציאות זו מצאנו את ביטויים הספרותיים והאמנותיים האינדיבידואליים ביצירותיהם של האישנים-האמנים הגדולים שזכו למעלה. אך לשוא נחפש את "שלוש-עליכם" או את "ביאליק" המוזיקאליים של מציאות זו. עובדה זו מפליאה ביותר, אם נזכור, כי ימי הנצחון של המוזיקה הלאומית הרוסית (מגלינקא ועד מוסורגסקי) חלו ברוסיה בתקופת ההתעוררות הלאומית-הפוליטית המודרנית של העם היהודי. אומנם הוחל תהיפוּש אחר מהותו המוזיקאלית הלאומית: דוגמת גלינקא ומוסורגסקי, אשר לא חששו להשתמש בעם כבגורם אמנותי-עיקרי, יכלה להורות את הדרך גם למוזיקאי היהודי.

החברה לחקר המוזיקה היהודית" שנוסדה בשעתה בפטרסבורג היתה תוצאה טבעית מהלך-רוח דימוקראטי מוזיקאלי זה. אם את התחלותיה של המוזיקה הישראלית עלינו לראות, כביכול, במוזיקה היהודית ברוסיה, הרי שעלינו לבקש ולמצוא את היצירה האמנותית המביאה את המציאות היהודית עם ה"היכן" וה"מתי" שלה. והנה יש אירוגיה מוזרה בעובדה שהיצירות האמנותיות המביעות את תמצית המציאות היהודית המזרח-אירופית בניסוח האמנותי ביותר הן: א) הקטע "גולדנברג ושמוליל" (העשיר והעני מתוך "תמונות מתערוכה" למוסורגסקי), וב) "הפתיחה על נושאים יהודיים לפרוקופייב" שניהם לא יהודים, כידוע. ביצירות אלה נמצא עצוב-נצרה משוכלל ביותר, המביע "היכן" ו"מתי" מסויימים של קולקטיב מסויים. כל חזרה על תיאור כזה נעשית מיותרת, בו ברגע שמציאות קולקטיבית זו נעלמת; במקרה זה הכוונה לעם היהודי כקולקטיב בעל אופי מיוחד עצמאי בגולה. אשר לשאר היצירות המוזיקאליות של תקופה זו, — נאמר את האמת, כי עם כל ערכן המוזיקולוגי היחסי, הרי ערכן האמנותי מוטל בספק, אם ברצוננו למדוד את עובדות האמנות באובייקטיביות, החורגת מן ההתלהבות השוביניסטית הקרתנית. לכל היותר אפשר לראות ביצירות אלה חיפושים נאמנים וראויים לשבח אחר זהותו המוזיקאלית הלאומית.

אל המורה

הקו הטראגי במוזיקה היהודית באירופה המזרחית הוא בזה שבלחץ המאורעות הפוליטיים-חברתיים לא היתה כבר שהות לתמתין לאותן "יצירות מוזיקאליות גדולות, המביעות את המציאות המתפוררת של העם היהודי בגולה.

אם נקבל את ההנחה, כי לפחות מבחינה טכנית-סגנונית לא נוכל לתאר בנפשנו את הסוגאטה של בטוהובן ללא פ. ע. באר, היידן, מוצארט, הרי מתקבלת אז הסברה, כי "בטוהובן" של ההווי היהודי האירופי, גם הוא מותנה בסוללי הדרך שלו; אך המציאות החברתית-הפוליטית שבחיים הבלתי-טבעיים של עם חסר-קרקע מנעו התפתחות כזאת. ואם נעלמת מציאותו החברתית של הווי מסויים, — נעלם גם הצורך להביע אותה.

אס-כן המציאות היהודית החדשה מועתקת לארץ-ישראל. לדידנו ניתנים כאן, בפעם הראשונה, תנאים המאפשרים יצירה אמנותית, כשדומה לתרבויות אחרות ה"היכן" הוא "היכן" של קבע ואילו ה"מתי" ניתן לוואריאציות, ופירושו, כי ישנו זמן להבשלת הפרי. העולם החדש הזה אשר אליו באנו — כמעט ששכחנו — היה שונה מאד מזה שעובנו באירופה. אף-על-פי-כן מצאנו נכון לפנינו — מחמת הרגל — לעשות ממנו מעין מהדורה חדשה של "העירה האהובה". "עברית רעדט מען (מדברים), מאמע-לשון רעדט זיך (מדוברת מאליה)" — אמר המשורר, רחובות שלמים בעיר ובמושב העתיקו את הסגנון-לא-סגנון של ה"שטעטל". בספרות זכרנו בגעגועים את ההווי הגלותי (כפי הנראה, הרגשנו, כי פרשה זו הריהי מעין סימפוזיה בלתי גמורה... — עיין למעלה), ובמוזיקה, כלומר בשירה, מצאנו, שהשירים היפים ביותר הם... הרוסיים.

אך למולנו אכזרית היא המציאות הישראלית, וכוחה עמה להתגבר על האקספוזים הסנטימנטאלי הוה. העברית, "רעדט זיך" כאן, והיא התגברה על היידיש (על כל פנים, בנוער), הרוח החלוצית של התחדשות בעבודה ובמפעל (על כל פנים, במעמד הפועלים) ניצחה את הסנטימנטאליזם של עולם מודקן. התחלנו להסתכל בקלטר פניו של עולם חדש זה ולהכיר את בבואתו בנפש האדם הישראלי. המשימה היתה ברורה: כל המאמצים לקיבוץ-גלויות, לעיצוב פני האומה, ליצירת המולדת, מהם הקווים המקבילים לתעודה היסטורית עצומה זו במוזיקה?

ההרכב השעטני של קיבוץ-הגלויות, הרקע האתנוגרפי התרבותי המגוון ביותר של ההמונים השבים לגבולם, נתבטא ועודנו מתבטא בחיים המוזיקאליים שלנו. עלינו לקבוע, כי אין לדבר עדיין על קהל מוזיקאלי הומוגני בישראל. מסיבות שעליהן ידובר להלן — סיבות אובייקטיביות וסיבות באשמת גורמים שונים — קהלנו המוזיקאלי הוא ללא פרצוף אינדיבידואלי, ללא מסורת, ללא תגובות של חיוב ושלילה. לישראל-הבא מן התרבות הרוסית, המוזיקה הרי היא בערך זו העומדת איבזה בין צייקובסקי לשוטטאקוביץ, עברו של ילד גרמניה מניע אותו להתבצר בין בטוהובן לבראמהס

(ובסתר וגלוי בין „לוהנגרין ו„מיסטרזינגר“); עולי ארצות-המזרח מוותרים לעת עתה גם על צייקובסקי וגם על וואגנר ובוחרים להאזין לתחנות-הראדיו של קאהיר ודמשק. ובינתיים, בחור ההרכב השעטנזי הזה, מופיעים קומפוזיטורים, ואלה מהם החיים את החוויה הלאומית ההיסטורית מתחילים לחפש את התבונה המוזיקאלית ההולמת אותם. הכוונה לתקופה שבה עדיין הייתה המוזיקה הישראלית רחוקה מן הקונצרטורה של עכשיו. שני גורמים השפיעו השפעה מכרעת על הקומפוזיטור היהודי בארץ-ישראל: א) הפגישו עם האדמה (טבע, נוף), ב) הדינאמיות של המפעל הציוני-החלוצי. שניהם שייכים לקטיגוריה של „היכן“, גם מבחינה גיאוגראפית, וגם מבחינה חברתית. כצירי המציאות החדשה „המת“ הדיאלקטי שבתקופה המדוברת — אף הוא ממלא תפקיד חשוב ביותר; השפעתו תבדק להלן.

ה„היכן“ ביצירה המוזיקאלית הישראלית

הבעיה הראשונה שצריכה היתה להתעורר אצל קומפוזיטור רגיש-המציאות, יליד אירופה, בעלותו לארץ-ישראל, היא: „השפה המוזיקאלית שבה דיברתי עד כה — ההולמית היא את חוויותי בעולם חדש זה, אם לא?“ ועוד: „אם מציאות חדשה זו דורשת שפה מוזיקאלית או סמליות צלילית חדשה, — מה, איפוא, טבעה של שפה מוזיקאלית חדשה זו? מניין החומר הגולמי שלה?“ ובכלל: באיזו שפה מוזיקאלית אפשר לדבר אל ועל המציאות החדשה הזאת? כיצד להתחיל בשיירה החדשה הסרת-התקדים? אין להביא היקש מן הלשון העברית החדשה, שהייתה לשפה יומיומית, — שהרי העברית אינה ערטילאית, אלא שרשים לה, רציפות לה, יסודות היסטוריים של ממש למן התנ״ך והמשנה דרך תקופת הזהב בספרד — עד עצם היום הזה. לעומת זאת — היכן נחפש את היסודות ההיסטוריים של המוזיקה העברית? ועוד שאלה טכנית חשובה בשביל הקומפוזיטור: כיצד עליו להתייחס לנכסו המוזיקאלי הטכני, שהביא עמו מתרבויות מוזיקאליות גדולות של אירופה, ירושה מוזיקאלית בעלת תקדימים טכניים למופת, בעלת שיטות מוזקקות, משוכללות, מעובדות לפרטי פרטיהן, צורות מוזיקאליות מוכנות בטוחות מראש? האמנם ניתן כל זה להעברה פשוטה, ללא גרימת נזק לטכניקה אירופית ולהבעת-המציאות החדשה, השונה ביסודה מזו שיצרה את הנכס התרבותי הזה?

נסכים, כי התשובות על השאלות הללו יכולות להיות שונות ביותר, לפי אישיותו של כל קומפוזיטור לחוד. נסיף ונסכים, כי ייתכן ולא כל קומפוזיטור בעלותו לארץ-ישראל שואל אותן בלבד (אשרי הצועד ואיננו שואל, שר אחד המשוחררים של תקופת-החירום זו; סיסמה מועילה לעת משרד). וכן נסכים, כי יש וקומפוזיטור לא ירצה ולא יוכל לוותר על ירושתו המוזיקאלית-האידיאולוגית. הוא יעדיף, איפוא, להמשיך בסגנונו המוזיקאלי הקודם ולשמור על ערכיו בחוג המצומצם של מתייסודו כאמיגראנט נצחי, לעתים עקשן למדי.

נוותר כאן על הדיון בגישה (attitude) אינדיבידואלית שלילית כזאת, המתנכרת למציאות נתונה. כל זמן שהלך-רוח כזה אינו תובע זכויות-יתר לעצמו, אין הוא פוגע בבעיות הנוגעות בדמותה התרבותית של האומה.

שנו-ערכין ביצירה המוזיקאלית העברית החדשה;

נוף גיאוגראפי ונוף חברתי

מהו הבסיס הנסיוני אשר ביסוד המוטיבים הראשונים שקומפוזיטור יהודי יליד-אירופה מעלה במציאות הישראלית החדשה לו? לראשונה- מתרשם הוא מעובדת הנוף בתורת דומם, הוא הנוף הסטאטי-הגיאוגראפי, נוף מורח, השונה תכלית שינוי מזה שאלי הורגל באירופה. מורח זה הרי הוא מושג נרחב וגמיש ביותר; ליתר דיוק, מוטב להגדירו כמורח-ימתי-כונני. על-הקומפוזיטור שלנו להתאקלם בארץ ימתיכוננית זו, שהטבע, האור, הצבעים, מזג-האוויר והנוף כולו שונים בה לא רק מאלה שבהם הורגל לפני-כן, אלא גם מן הציורים האפוזיטיים של התעמולה בסגנון הקרר הקיימת ולא פחות מזה חלומות-געגועיים אטאויסטיים. אומנם לפי שעה פרימיטיבית היא ארץ ימתיכוננית זו בהשוואה לארצות אירופיות מסויימות, אך עם זאת הריהי הווי נטול-אפוזיטיקה בשביל מגע-קבע. הנוף (הסטאטי) הוא: מדבריות, הרים קרחים, חולות, שמש אכזרית, צמאון ועוני. „הדומם“ של נוף זה אמיתי הוא בלי פירות. הקומפוזיטור החי מציאות זו ומנסה להביע את התרשמותו בניסוח אמנותי, מוכרח לבוא לכלל-ההכרה, כי הבעתה של מציאות זו לא תיתכן באמצעות כלי הביטוי שאליהם הורגל באירופה.

אך לתמונת הנוף האופטי מצטרף גם הנוף האפוסטי, למשל, צליל-הדיבור, הנשמע בפי ילידי-

המורה, אף הוא חדש בשבילו. הוא מוצא, כי המלוכה הדיבורית אינטנסיבית כאן יותר מן הצליל המתורבת יותר, — אך גם משעמם יותר, — של רוב עמי אירופה. הוא שומע כאן דיבור, שבו חיים וקיימים עדיין היסודות הקדמונים של הזמרה פאטוגנית; הוא שומע שפות שמיות ארכאיות: ערבית, שהיא אחותה של העברית, ואף העברית שלנו, שעוד תמול-שלושם היתה לשון אופטית בלבד, ועד היום היא מצלצלת קצת סלאבית, קצת איטית, קצת גרמנית בפי שרים, פקידים גבוהים, עסקנים ציבוריים ואף... שחקנים רבים.

אוונו הקשבת של הקומפוזיטור מבחינה באפשרויות הצליל החושני של עברית בעלת צלצל שמי. הנוף החברתי-הדינמי (שתופעת הצליל היא חלק בלתי-נפרד ממנו) מכיל מנהגים, אורח-חיים, צורות-נימוס וארגון חברתי, שלא זו בלבד שאינם מזהים עם הידועים לו, לקומפוזיטור, מארצות אירופיות, אלא לעתים קרובות גם סותרים אותם ותכופות יעמוד הקומפוזיטור בפני בעיית הדיאגנוזה של התופעות הללו: מהן, פרימיטיביזם או תרבות אחרת מזו הידועה לו מקודם?

הנוף הדינמי החברתי מראה לו את בני-עמם, שותפים לגורל, מכל תפוצות-הגולה. הוא בא להכיר יהודים בעלי אופי אתנוגרפי ותרבותי מגוון ביותר. התמונה מכלילה, איפוא, גם את הנוף המזרחי הסטאטי, אבל גם את הנוף הרוחני-החברתי הדינמי: קיבוץ-גלויות, בנין המפעל כולו. נוף סטאטי זה הוא מזרחי, אך יודעים אנו גם יודעים, כי מציאות מזרחית זו טעונה חיקון יסודי (הרי יעודו הכלל-אנושי של מפעלנו הלאומי דווקא בחיקון יסודי זה!). ברור, איפוא, כי בתיאור הנאמן של המציאות הזאת אין לוותר על הקונפליקט הדיאלקטי הזה. אדרבא, יש לראות בו את התימאטיקה העיקרית של כל הבעיה האמנותית, המתיימרת להופיע כמחיקה ישראלית בת-זמננו. נוף סטאטי מזרחי מצד אחד ונוף דינמי מצד שני, — הסיים צירי היצירה המוזיקאלית העברית החדשה, הם הכוחות המתנגדים, היוצרים את המתח הדרמאטי, אשר פתרגו עשוי להצמיח אמונות המביעה אמת. יש ועצם עמדתם של שני הצירים האלה זה כנגד זה — היא לבדה תביא לידי תוצאות דומות. שני הכוחות המתנגדים גובעים מהכרת ה"היכן" המציאותי, על כן התיאור הוא תיאור-אמת.

משימות התקופה

מתוך הבנת המצב אפשר לקבוע את המשימות, אשר הצלחתן או כשלונן עשויים להכריע ולחתוך את גורלה של התרבות הישראלית החדשה. אפשר לסכם משימות אלו כך:

(א) לעצב את הדמות הקולקטיבית של הטיפוס התרבותי-הרוחני של האומה, לשם כך עלינו לזהות את הדמות הקולקטיבית-הרוחנית הנוכחית, לעמוד על ערכיה וחסרונותיה, לחפש בה את הטיפוס והמקור. מיון הערכים הרוחניים מותנה בחיפוש מקורותיהם של אלה; יש להסיר מעלינו מסכות ותסביכים; יש להתנגד לכוחות צנטריפוגאליים, כלומר: לבריחה מן הטיפוס הרוחני העברי אל ההיקף של הסואור רוחנית. נטעים נא, כי יש ויש לקבל מתרבויות זרות את ההישג הרוחני האמיתי, אך יש לעקוב בשימת-לב מרובה אחרי המאזן של תרבות מקורית ותרבות נכרית. תרבויות אמיתיות גדולות יש ובכוון לעמוד בפני השפעות-חיצן, לקלוטן ועם זאת לא להסתכן באיבוד אופיין המיוחד להן. תרבויות חלושות נבלעות ונעלמות כשהשפעות התרבויות הבאות מבחוץ מתגברות עליהן.

(ב) לגשת ליצירת אמצעי-ההבעה האמנותית, שתפקידם לנסח את מציאותנו בסימבוליקה החולמת אותה. סימבוליקה זו שואפת להבעה קולקטיבית טיפוסית. נמצא, כי זוהי סימבוליקה הניתנת להבנת הכלל, ולא זו בלבד, אלא שערכה נמדד בתוקף הכלל: הטיפוס הקולקטיבי הוא-הוא כובד משקלה. סימבוליקה אמנותית-צלילית זו מתפרנסת מן התימאטיקה של הדראמה הדיאלקטית שבמציאות ה"היכן": נוף סטאטי, נוף דינמי.

הזהו הקולקטיבי הטיפוסי העצמי נעשה בניתוח הרוח העברית בכל גילוייה: הלשון, המסורת, המנהגים, הפיוט וכו'. זהו זה דורש את הבנת החוויות הקולקטיביות של האומה בעבר ובהווה. הוא גם דורש את חיפוש המשמעות המקורית הבלתי-אמצעית של הירושה הלאומית שנתפכה ברוב המקרים למסורת יבשה, למנהגים "דתיים" בלתי מובנים, כשהיא עקורה מן המציאות שיצרה אותה. החזרה למציאות ה"היכן" מאפשרת (ולעתים אף דורשת) את החיאתה. נמצא, איפוא, כי סימבוליקה זו בהבעת המציאות הנה בהכרח תהליך של שינוי-ערכין. התימאטיקה של התיאור האמנותי בתיאור מציאות נתונה זו על כורחה מצומצמת היא. צמצום זה נעשה על חשבונה של תימאטיקה עשירה יותר, המוצדקת ואפשרית ב"היכן" ו"מתי" אחרים, אך לא בנתונים שלנו. הגיונית, איפוא, המסקנה, כי צמצום התימאטיקה בתיאור המציאות הישראלית נעשה על חשבון

הפרט: חוויותיו האינדיבידואליות של הקומפוזיטור אינן מעניינות אותנו אלא במידה שהן נוגעות בהבעה הטיפוסית של חוויות הכלל.

נסיונות ראשונים של הבעה מוזיקאלית של ה"היכן" הישראלי

(בסימן גוף סטאטי — גוף דינאמי)

בעמדו פנים-אל-פנים מול הבעיות הללו נוכח הקומפוזיטור הישראלי החדש עד מהרה, כי הטכניקה המקצועית שהביא עמו מבחוץ אינה מסייעת לו להביע את מציאותו החדשה; כלומר: עליו לחפש דרכים חדשות. בחיפשו אחר תקדים, יווכח על נקלה, כי המוזיקה "העברית" המשוערת של הפרלודיום הרוסי (הוצאת "יבנה", פטרסבורג) בדויה היא, מפני היותה חסרת כל קשר עם המציאות הישראלית. הקומפוזיטור שלנו ירכין ראשו בפני הדמות החלוצית, הסימפאטית של אנגל, למשל, — אך עם כל רחשי הכבוד שלבו רוחש אליו, יודע הוא, כי אין אנגל משתייך שייכות אורגאנית למציאות שלנו. בדיקה מעמיקה של החומר והמצב מוכיחה, כי למעשה להשפעת המוזיקה הרוסית היהודית אין זכר ביצירה הישראלית המקורית בתימינו; מסקנה זו היא תוצאה הכרחית מסיבות ה"היכן", ביחוד לגבי נסיונות-סילופים שלא במתכוון. בהעדר כל תקדים, מוזן, איפוא, הדרכים, שבהן יתחיל הקומפוזיטור לצעוד? התשובה ניתנה למעלה: בדרך המציאות של הגוף הסטאטי (=המזרחי) ושל הגוף הדינאמי (החברתי-הפסיכי). על-כן נסב עתה הדיון על הנושא — "הגוף הסטאטי".

פאסטוראלה מזרחית

התרשמותו של הקומפוזיטור מן הגוף המזרחי החדש מוצדקת היא ובעלת חשיבות גם בשביל הקולקטיבי, שהרי היא מציאות ה"היכן". מאליו מובן, כי בשלב זה יש להתרשמות כזאת אופי אימפרסיוניסטי מובהק. הבא לידי ביטוי בסוגי פאסטורלות; אך טעות היא לראות בפאסטוראלות הללו וואריאנטות וירושא של הפאסטוראלה האירופית המקובלת, כלומר, פאסטוראלה סטאטית. מאחורי הפאסטוראלה הישראלית יש תסביך קולקטיבי עצום; הוא מורכב מאטמוספירה של עם, הנזכר את נעוריו ההיסטוריים, מחוויות גאות, האדמה "מול הישימון" ויצירת חיים חדשים בו. פאסטוראלה ישראלית זו רליגיוזית היא במשמע הנשגב ביותר של מושג זה. הרוח, המפעמת בה, יותר משהיא קרובה לרוח הפאסטוראלית הידועה לנו מאירופה, קרובה היא לרוחו של פרק תהילים. פאסטוראלות ישראליות אלה שונות הן מן האירופיות גם בזה שהן אנתרופומורפיות בעיקרן. אהבת הגוף מייחסת לו, לגוף, אופי דינאמי וחי. כך, למשל, "הגמל", "השועלים הקטנים", "הזכרת" אינם תמונה דוממת. אלא הטלות אכספרסיביות של הפסיכה הדינאמית; על כן פאסטוראלה לירית מיוחדת זו היא פאסטוראלה דינאמית גם בבואה לתאר גוף סטאטי ואובייקטיבי. אין ספק, כי להבעה מוזיקאלית של פאסטוראלה ישראלית כזאת טיפוסית הוא נקודה חשובה בהתפתחות המאָלוס העברי החדש. אדמון. עלינו לעמוד על השיר הזה, שלדעתנו הוא נקודה חשובה בהתפתחות המאָלוס העברי החדש. נעימה זו (ואחת היא אם יסודותיה בלחן עממי של עדות-המזרח, או היא המצאה מקורית) מסמלת את שחרור המאָלוס היהודי מן הגוון של המסורת הגלותית-האירופית; הריחמוס הוא מקומי, נובע מהרגשת הילוכו של הגמל (ודוק: "הרגשה" 1); ההיקף המילודי של הפסוק העיקרי הוא זה של "גמל גמלי", כעין הפזמון ברונדי. ואלו הפסוק "מה טובו אהליך" — כעין קופלט או אפיזודה, אגב צירוף סובייקטיבי מבהינה פורמאלית, אבל מוצדק ואופייני לאופי המיוחד של הפאסטוראלה העברית כזו שתוארה למעלה; היקפו מצומצם, ותנועתיו חד-גוונות כהבעת גוף סטאטי; ארגונו הטונאלי והמילודי הוא מודלי וטרקורדאלי, פירושה של מוזיקה עברית-מזרחית מסורתית. נעימה זו "פרימיטיבית" היא, אם נרצה להשוותה דווקא ל"קונסטליד" האירופי; אך במובנו של שיר עממי, האופייני להווי, אין היא "פרימיטיבית" כל עיקר, כשם שהשיר העממי רחוק בכלל מהליות פרימיטיבי. השיר הוא רליגיוזי-חילוני-עברי; הוא מעיד על התמצאות ריאליסטית ב"היכן" הנתון.

אכן, הנעימה "גמל גמלי" מעידה על שינוי-ערכין תימאטי וטכני שחל בתולדות השיר היהודי, והיא מעוררת את השאלה: מהו החומר המוזיקאלי של נעימות מסוג זה? ועוד: מהם הגורמים החיצוניים,

רק בסימפוזיה הפאסטוראלית לבטהובן חשים אנו "רליגיוזיות" כזאת. הנעיו לראות בפאנאטיזם, "הששית" את השפעתו הרוחנית של שפינוזה?

היוצרים צורה, הנעמה וריתמוס דווקא מסוג זה? וכן: מהי מהותה המוזיקאלית של הפאסטוראלה המזרחית מסוג זה?

התשובות על השאלות הללו חיוניות הן, שכן (כפי שננסה להוכיח) פאסטוראלה מסוג זה היא אחד היסודות של המוזיקה הישראלית החדשה.

אשר לחומר המוזיקלי של הפאסטוראלה הישראלית, הרי אין הוא *Deus ex machina*: ניתוח-בדיעבד של היצירה מוכיח, כי אכן יש סיבות אובייקטיביות נכונות לאינטואיציה ה"סובייקטיבית" של המחבר ואפשר למצוא את מקורות-ההשראה הממשיים שלו, בחפשו את דרכי ההבעה המוזיקאלית הקולקטיבית הטיפוסית. מקור-השראה אובייקטיבי כזה מתגלה בזמרחן המסורתית של עדות-המזרח.

הקומפוזיטור הישראלי יכול (וצריך!) לבוא במגע ישיר עם הזמר המזרחי. (ונדגיש כאן, חוזר והדגש, את המגע הישיר!). זמרה זו, שהוקרה המלומדים כגון א. צ. אידלסון, ד"ר רוברט לחמן, קורט זאקס, ד"ר אסתר גרוזן-קיווי, ניסו להסבירה ולתארה בשביל העולם המערבי, אינה ניתנת לרישום מדויק במסגרת התיווי האירופי, בלי שתיפגם מהותה המקורית. לא כאן המקום להרחיב את הדיבור על שיטת-התיווי האירופית, על חסרונותיה ויתרונותיה; נסתפק בעובדה, כי ביסוד התיווי האירופי נמצא הצמצום הראציונאלי של השיטה המשווית, שבה מחולק היקף האקסטה ל-12 חצאי-טונים המהווים את היחידה האינטונאטיבית הזעירה ביותר (סקונדה קטנה = 100 סנט לפי שיטת המדידה של אֵלִיס). אומנם חלוקה זו, המופיעה כתופעת-לוואי לפוליפוניה האירופית (ביחוד האינסטרומנטאלית), מאפשרת יצירות-ענק בתנאים המיוחדים של המנטאליות המוזיקאלית האירופית, אך שכרה יוצא בהפסד בנוגע לאפשרויות האינסופיות של ההנעמה המילודית. אפילו המוזיקאי האירופי מרגיש בנוקשותה של השיטה המשווית¹. ברור, איפוא, כי תיווי הזמרה המזרחית על עושרה העצום בהנעמת הרווחים, פירושו מיטת-סדום בשיטת תיווי אירופית כנ"ל. שיטת הרישום האירופית חסרת-אונים היא גם לגבי הגמישות הריתמית של הזמרה המזרחית: הריתמוס האירופי המתורבת מסתפק במספר מצומצם של ריתמוסים ראציונאליים טיפוסיים מוסכמים, הנובעים מחוש הסימטריה של המנטאליות האירופית. סימטריה זו זרה לזמרה המזרחית, שאינה מכירה את התבנית המחזורית, הסימטרית הקרויה בשם חרוז. הבדל עקרוני זה בין ההרגשה הריתמית-הפורמלית של נוסח אירופי לבין ההרגשה הזאת בנוסח המזרח מתואר יפה בספרו של הקומפוזיטור Krenek² „החרוז — המצאת אירופה המערבית הוא. כפי שאנו מכירים אותו אין הוא מצוי בשפות המזרחיות ולא בלאטינית וביוונית. על כל פנים, העיצוב המחזורי — הנחרז, בו ניכרת השיטה המאוונת של היחידות הריתמיות-המטביות משרשה הקדומים במארש ובריקוד, הריחו עקרון, המופיע, בלי ספק, בניגוד חריף לאופיה המשוטט החופשי של המלודיה המזרחית. מחזוריות זו שבחריזה, המתנית בשימוש במקצבים תדירים, חוזרים ונשנים, מזכירה לנו את עקרון הקריאה במשקל (Scanning) כפי שהוא בפואייה המערבית. לעומת סימטריה זו, מוזיקה „בחרוזים" מופיעה הזמרה המזרחית כגמישה ושוטפת להפליא."*

קווי-הטאקט בשיטת-הרישום האירופית מסלפים את התמונה הריתמית לעתים קרובות כבר במוזיקה האירופית בבחר מוכני של המילודיה לנתחים-נתחים הנטולים כל משמעות מוזיקאלית; פי כמה וכמה מסלפת היא ומסכנת את המהות הריתמית של הזמרה המזרחית; ואם נכשל התיווי האירופי במסירה המדויקת של הנעמה וריתמוס, קל וחומר שאינו מסוגל לתאר את הביצוע הטוטאלי של המוזיקה הזאת בפי הזמר המזרחי³. אין תימה, איפוא, שקומפוזיטור ממוצא אירופי מודעזע עד

* הינדמית: „אמנות החיבור המוזיקאלי", ספר ראשון, תיאורית (תרגום אנגלי, עמוד 25): „...מאידך גיסא אסור שהלוקת הרווחים (האינטרוואלים) תיעשה בצורה נוקשה, שאינה מאפשרת את הסטיות הדקות שהן אחד הקסמים הגדולים של ההבעה המילודית, הכוונה למנהג הישן-נושן של הנעמה בלתיזכה כאמצעי אמנותי, שבדוגמתו הקיצונית ביותר הוא „מוזיק" בכוונה תחילה את הטונים הפחות חשובים של המילודיה, ואשר סטייתו המינימאלית מן הגובה החוקי נמצאות בווריאטו ובאפשרויות הרבות עד אין מספר של הדקות המילודיות."

¹ עמ' 98. Krenek: Music here and now. 1939 N. Y.

² זאקס: „פואייה עברית היא פרוזה פואטית".

³ נגיד מיד, כי הפונוגרף בהקלטת הזמרה המזרחית מהווה התקדמות, אבל עדיין אינו יכול להשתוות אל הביצוע החי. הזמר המזרחי האמיתי, שטרם נתקלקל בתעשייה של מוזיקה ממוכנת, לא יראה בהקלטה את אותה ההזדמנות לשירה, אשר ביסודה מניעים פסיכיים הנובעים מהרגשות קוסמולוגיות, מאגיות ודתיות של מסורת קדמונית. יתר-על-כן, להיות זמרתו תמיד אימפרוביזציה

עומק לבו לשמע זמרה מזרחית אלמנטאריה זו, שהרי לפניו יצירה אמנותית שאינה "קומפוזיציה" (במובן המלא של המלה) של אישים, גיבורי היצירה והמחשבה המאורגנת. מוזיקה מזרחית זו, בלתי אישית היא, בדומה ל"פולקסליד" האירופי; אך בשעה שבזמרה העממית האירופית ניכרות שכבות סגנוניות, שיסודותיהן ההיסטוריים הנכונים ניתנים לזיהוי קל באופן יחסי (כגון: השפעת הכנסייה, הפרוטסטנטיות, הלאומיות, המעמדות החברתיים, ההישגים הטכניים וכו') — בה בשעה מהווה מוזיקה מזרחית זו תסביך תרבותי-אמנותי, שאמנם החוקר יכיר ביסודותיו סימני סגנון, תקופה, גזע ומעמד, אך הקומפוזיטור יגלה בו אפשרויות-גישה קומפוזיטוריות אחרות מאלה שבתרבות המוזיקאלית המערבית המסורתית¹⁰. יתירה מזו: ייפתחו לפניו אופקים חדשים ובלתי-צפויים. כתוצאה מן המנטאליות השמרנית של המוזיקה המזרחית, נשמרו בביצוע שלו הסממנים של אפשרות-הבעה מוזיקאלית, שכבר נשתכחה לחלוטין בסגנון המוזיקאלי האירופי המתורבת. הזמרה המזרחית שמרנית היא, כיוון שמסגרתה המילודית-טונאלית והריתמית-פרומאלית קבועה ומסמכת מראש בתבניות "חוקיות" נתונות. יחד עם זאת, הרי חופשית ודינאמית היא במהותה: צורת הביצוע היא אימפרז' ביזאנטית; וואריאציות על תבניות מילודיות ריתמיות, על תסביך מילודי ריתמי, מקאמא, אשר לעתים קרובות מאד אינו מובע, אלא משוער, כידוע, למאזינים.

הדינאמיות של המוזיקה המזרחית לא מחופש אימפרוביזטורי זה בלבד היא גובעת, שרישה נעוצים בגישה המיוחדת, הבאה לידי ביטוי פיוטי כל-כך, ב"כל עצמותי תאמרנה". התרבות האירופית, שביסודה חסכון ראציונאלי, קובעת את המסגרת המדייקת פחות או יותר של האינטנסיביות בהבעה. למשל, אין היא סובלת הזמרה מופרות בדיבור; אדרבא, הנימוס המערב-אירופי דורש דווקא הבלגה חריגנית בדיבור, ואלו הדיבור המזרחי הוא אינטנסיבי ומזומן. הוא נעשה אגב הפעלה ניכרת של כל מנגנון הדיבור (סגנון-דיבור זה עודנו מורגש באירופה הימתיכנית, — האיטלקים, הצרפתים, הספרדים וכו'); על אחת כמה וכמה תורגש, איפוא, השתתפות פניולוגית גופנית בזמרה ובמוזיקה של המזרח. המתיחות הנפשית היוצרת מוזיקה נפתחת בביצוע, שבו משתתף הגוף כולו: הזמר המזרחי חי, פשוט כמשמעו, את הביצוע המוזיקאלי הנעשה בלחות תנועה, לעתים מסוגנות בהוויות היקראטיות, או סתם במובן הירונמי (תנועות-היד באוויר, לציון התנועה המילודית, מופיעות לפריקים גם אצל החזנים שלנו כטכניקה מנומטכנית עתיקה). נדמה, כי מתיחתו הנפשית של הזמר המזרחי אינה יכולה להסתפק במיתרי הקול; דבר כזה לא ייתכן באולם-הקונצרטים המערב-אירופי. הזמר התרבותי מוכרח להביע את הכל רק בעזרת הקול¹¹. לזמרה המזרחית אופי גופני-חושני ביותר (נזכור נא את הביטוי התנ"כי "הזמ מעי"), הדוחה לעתים קרובות את המאזין שנתחנך ברוח מוזיקאלית אירופית ואינו יכול אלא לבזבז אינטנסיביות גופנית כזו של הזמרה.

אבל אינטנסיביות גופנית זו באה לידי ביטוי אף בגגינה האינסטרומנטאלית: המתופף המזרחי, למשל, מחופף בנגיעה חיה בכלי, בניגוד למתופף האירופי, המשתמש במקלות מצופים מתכת, או לבד, ולמעשה אינו בא לידי מגע בלתי-אמצעי בכלי. המתופף המזרחי משתמש בכף-ידו ובאצבעותיו, ועל-ידי כך תיפוף הוא, אולי, פחות רעשני, אך מגוון וחי יותר.

הרושם העצום, המתעורר לשמע הנגינה המזרחית, נוגע גם באטמוספירה שבתת-ההכרה הקולק-

(אמנם במסגרת קומפוזיטורית נתונה וקבועה מראש), ומסורת בעל-פה, מתקבל על הדעת, כי זמן ההקלטה אינו זהה עם הזמן, בו נפגשים כל הגורמים הנ"ל המניעים אותו לשירה.

¹⁰ עיין להלן בדיון במושגים המוזיקאליים של המזרח.

¹¹ ולא הקומפוזיטור היהודי בלבד! במאמצי לזחות את הדמות המוזיקאלית הקולקטיבית האופיינית של העם האונגארי, בא באלא בארטוק לכלל מסקנה (לאחר הסירו את שכבת-התרבות המערב-האירופית) — כי היסודות האתנוגרפיים האסימטריים של העם האונגארי נתונים להבעה מוזיקאלית בעלת תוקף אוניברסאלי. מכאן היסודות האסימטריים המובהקים ביצירותיו, כגון: פנטטוניות, סולמות הפטטוניים מודאלים, ריתמים מגוונים ביותר, ועוד. אגב: כי בארטוק נוגע גם במוזיקה הערבית במאמצי אלה (עיין בדו"טים לכנורות וכן במונוגרפיה Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung. (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, 1920).

יצירתו של בארטוק היא הדוגמה המזהירה ביותר של התהוות סגנון מוזיקאלי בעל חשיבות עולמית כתוצאה ממיזוג היסודות המוזיקאליים החוץ-אירופיים עם טכניקה חיבורית אירופית עילאית.

¹² בדראמה המוזיקאלית או באופרה האירופית מבוטלת הגבלה דיסציפלינאריה זו. עם זאת ראציונאליות הן עוויותיו של הזמר האירופי מפני העלילה הדרמאטית; הן שייכות לאמצעי-ההבעה הקונפוזיציונאליים הנקבעים ע"י הבמאי וברוב המקרים אין הן תולדה של דחף אמוטיבי ספונטאני, של דינאמיזם בתוך תהליך של התהוות מוזיקאלית לאלתר.

טיבת של הקומפוזיטור היהודי. צלילים אלה אינם נדמים כה זרים לו, כי למרות כל האפיוורות ההיסטוריות ולמרות כל השכבות של בנין-על תרבות-אירופי, הרי נעוצים שרשי האומה בקרקע שמים. מוזיקה מורחית זו — יחד עם ההשפעות השונות מבחוץ — ידעה לבלוע תרבויות זרות, ואף-על-פיכן לשמור על דמותה המקורית המיוחדת. התגיון מחייב, איפוא, שהקומפוזיטור היהודי יראה בהבנת מנטאליות מוזיקאלית זו אמצעי מהימן לברור הדמות השמית הקולקטיבית האופיינית. הוא יראה בה גם אמצעי לתיקון ההמשכיות ההיסטורית העברית וכן מקור בלתי-מנוצל של חומר מוזיקאלי, העשוי (כדוגמת בארטוק) ליתן כוח-גברא באורגניזם של המוזיקה הכלל-אנושית ואולי אף להפנותה לאפיק חדש לחלוטין.

אך כדאי לציין, כי התעניינות זו במנטאליות מוזיקאלית חוץ-אירופית אינה תופעה ישראלית מבודדת. המחשבה המוזיקאלית האירופית, שהיתה כפופה לשלטונה המוחלט של היצירה הגרמנית בתקופה שבין באך לבין וואגנר, מגיעה לשלב חדש עם הופעת המוזיקה הרוסית הלאומית ועם הופעת דאבוסקי בתחילת מאה זו. לא נבוא לנתח כאן את גורמי התחדשות הזאת במוזיקה האירופית. אך נדמה לנו, כי עדיין לא הובלטה די צורכה העובדה שביסודה של התחדשות זו מצויה הרחבת האופק על-ידי הישגיהן של מוזיקות חוץ-אירופית: דאבוסקי פונה לסולמות אסייתיים, הקומפוזיטורים הרוסים — לחומר המילודיה-הריתמי האסייתי-ביזאנטיני של הפולקלור, ומגמה זו מתחזקת והולכת ביצירותיהם של גדולי הקומפוזיטורים בתקופתנו, כגון בארטוק, סטראווינסקי, האצטוריאן, מילן, וגם בין טובי הקומפוזיטורים האמריקאים, כגון שאבאן וגווארניצ'ארי. מגמה זו מעידה על התעוררות לתנאי ה"היכן" וה"מתי" אצל הקומפוזיטור שבתרבויות המשתחררות ממעמד קולוניאלי רוחני ומחפשות הגדרה עצמית; בו בזמן תוכיח מגמה זו, שגם הקומפוזיטור האירופי מחפש אמצעי-הבעה חדשים, בעלי תוקף אוניברסאלי אמיתי במלוא משמעות המלה. מבחינה זאת (ונדגיש נא: ר' ק מבחינה זאת!) הרי המוזיקה האירופית המסורחית, על גילוייה הנשגבים ביותר, אופי "פרובינציאלי" לה.

מן האמור נבין על-נקלה את התעניינותם הנלהבת של הקומפוזיטורים הישראלים בזמרה ובנגינה של המזרח. בשלב ראשון של התעניינות זו נרשמות נגינות מזרחיות לאין-ספור (ונאמר מיד: לפרקים בלי הבחנה לגבי ערכן המוזיקאלי). בהתלהבות ראשונה זו, אי-אפשר להביא לידי דיון מעמיק את מהותה ואיכותה של המזרחיות הזאת, על שיטותיה, מקורותיה ומקוריותה ההיסטורית-אתנוגרפית: להבדיל בה בין ערכים של מוזיקה "טובה" לבין הטפל; בין המסורת המוזיקאלית לבין הנסיונות המוזיקאליים האינדיבידואליים פחותי הערך של איזה טלאי.

ואם גישתנו לחומר מוזיקאלי זה היתה תמימה במידה ניכרת, הרי היא היתה גם אגואיסטית במובן הקומפוזיטורי-המקצועי: אגואיזם מקצועי זה הסתפק בגירוי האימפרסיוניסטי לאלתר, הנגרם על-ידי מאלס וריתמוס מעניינים והנתינים לניצול בעל-רושם במסגרת יצירה קולית או אינסטרומנטל טאלית אינדיבידואלית.

הבעייה העיקרית בכל מקרה של זיווג סגנונות מוזיקאליים שונים — כפי שנוכח להלן — היא דווקא ב"יתכן" או ב"נמנע" המציאות של איחוד אורגאני במסגרת צורה בעלת אחדות סגנונית. זיווג נמהר, על בסיס תרשמות-לאלתר שהיא שטחית, עלול להיעשות על חשבון אחד הסגנונות, ולמעשה — על חשבון שניהם.

תופעה זו באה לידי גילוי ביחוד באותם המקרים, שנעימה פשוטה (תמימית, ספרדית או פרסית, למשל) מקבלת "ליווי" של פסנתר בידי המוזיקאי האירופי המקצועי. ברוב המקרים מתקבלת כפילות סגנונית בולטת: הנעימה העממית, הלא-הארמונית מלידה מלווה או אקורדים בצירופים אירופיים קונונציונאליים, שמקורם במבנה ההארמוני המוסכם שבדומאנטיקה הרוסית, או ב"מודרניזם" הגרמני של ראשית המאה. במקרה הטוב ביותר תהדהד בו, בצירוף זה, ההארמוניה הימיתכונת של דאבוסקי, ראול, דאפאללז, ברור, איפוא, כי אין לדבר כאן על זיווג היסודות בסיבתיות מוזיקאלית אורגאנית.¹³ הנעימה המזרחית והליווי האירופי הולכים כאן כווג בשידוך שאין בו אהבה, ואף ב"שידוך שאינו הגון".

ואם בעיית איחודם של הסגנונות במסגרת של צורה אורגאנית אחידה הנה בוערת כל-כך כבר בנסיון של הכשרת הנעימה המזרחית לצרכי הזמר באולם-הקונצרטים, — קל-והומר שחריפה ובערת היא בנסיונות להכליל את החומר המוזיקאלי המזרחי במסגרת הצורות הגדולות של מוזיקה אינסטרומנטלית ואף תזמורתית. הכללה אשר כזאת לא תיתכן, כל זמן שהקומפוזיטור

¹³ הכינוי המוצע בזה לתופעות נטולות אחדות סגנונית מסוג זה הוא "לבנטיניות" במשמע השלילי, במשמע המנטאליות האמורפית.

אינו מבין על בוריו את המיכאניזם של המוזיקה המזרחית (שמית-איסלאמית-ערבית-עברית במיוחד) ואינו מוצא את הצורות שבהן, בכלל, אפשר לגשת להבעה סגנונית אחידה של חומר זה.

על סמך הנסיונות, שנעשו עד כה במוזיקה הישראלית ביצירות השונות, אפשר לקבוע כבר עכשיו, כי לא כל הצורות המסורתיות של המוזיקה האירופית ניתנות לשימוש בהבעת החומר המוזיקלי המזרחי בסגנון אחיד. אכן, על הנושא הזה ידובר להלן בקשר עם בעיית הצורה. מפרספקטיבה זו אפשר לומר בוודאות שני דברים: א) שקומפוזיטור ישראלי, השואף להבעה טיפוסית קולקטיבית הולמת, אינו יכול להתעלם מעוצמת התרבות המוזיקלית המזרחית, אשר יסודותיה הגיאוגרפיים וההיסטוריים מכשירים אותה כאמצעי-ההבעה מהימנים בהתמצאותו ב"היכן" הדיאלקטי, ובית) שעמדה החיובית לגבי תרבות מוזיקלית מזרחית זו מביאה לידי שיקול בכובד-ראש בית) לתוצאות המוזיקליות-טכניות שבחוב זה.

אשר לאלף: עמדתו החיובית של הקומפוזיטור הישראלי לגבי המוזיקה המזרחית הרי היא, למעשה, דבר שבהכרח, גם מציאות ה"היכן", גם משימת זיהוי של דמות תרבותית קולקטיבית אחידה. וגם מגמת המוזיקה בת'זמננו להבעה גלובאלית כלל-אנושית, — כולן כאחת ממריצות את הקומפוזיטור הישראלי לנקוט עמדה חיובית זו.

אשר לבית: הסכמה למוזיקה מזרחית כיסוד עקרוני במוזיקה הישראלית החדשה גוררת כמה בעיות קשות ביותר, שלא תבואנה לידי גמר פתרון אלא לעתיד לבוא.

בעיות אלו נובעות מן ההכרה, שעם קבלת האוצר המוזיקלי המזרחי, אין כלל ברצוננו לוותר על ההישגים המוזיקליים של התרבות האירופית ולא על ההישגים של הציביליזציה הטכנית שלה. הספיראליות הדיאלקטית אינה מרשה נפילה כזאת; כפי שאין הטראקטור סותר את המציאות המזרחית של החקלאי העברי (שבעיניו הוא עדיף מן המחרשה. הפרמיטיבית של הפלח), כשם שלשוננו כוללת מונחים עבריים, המביעים את כל מוצא החיים המודרניים, ממש כך משתיילים הישגיה של התרבות המוזיקלית האירופית להכרתנו המוזיקלית. ואשר לצד הטכני של הישגי התרבות המוזיקלית האירופית — הרי היה זה אבסורד לוותר — כדוגמה חיצונית — על הפסנתר המודרני ולהחליפו בעוד הערבי; וכן לא נוותר על התזמורת האירופית, ולא על רביעיית המיתרים ולא על התיווי האירופי (הטעון, אמנם, שלכולים). לעומת זאת נוותר על הגאווה האינטלקטואלית של יפת הרואה במוזיקה את עניינו הוא בלבד. המדובר הוא, אפוא, לא בתפיסת עמדה קיצונית באחד מצדי הקוטביות (מוזיקה מזרחית — מוזיקה אירופית), — אלא בהבנת הסיני-קרטיום ההכרחי להבעת המציאות הדיאלקטית. אפשר לומר, כי כל קומפוזיטור ישראלי, בגישו בדרך למשימה זו, מיטלטל בין צירי הקוטביות הזאת.

על סמך הכרה זו בדרך היחידה של סינקרטיות סגנונית נשאלת השאלה: מהן אפשרויות ניצולו של החומר המוזיקלי המזרחי והכללתו במסגרת של יצירה מוזיקלית אינדיבידואלית? דו"לית, המאורגנת לפי עקרונות החיבור המקובלים של התרבות המוזיקלית האירופית? עיון מעמיק בבעיה מעלה את האפשרויות הבאות:

א) המוזיקאי האירופי (בישראל) רושם את הנעימה המזרחית תוך-כדי התעניינות מקצועית בלבד. כוונתו, אפוא, לשמור על נעימה (מעניינת, או יפה) זו ע"י הנצחתה בתיווי, רישום הנעימה מאפשר לקומפוזיטור ניתוח מעמיק של התכונות המילודיות, הריתמיות, הפורמאליות והסגנוניות. פעולה זו, כאשר היא חוזרת ונשנית, עלולה לשמש בסיס לטכניקה אינדיבידואלית בחיבור נעימות לפי סגנון זה.

ב) ציין כאן את האופי הזמרחי המובהק של חומר מוזיקלי זה. הצליל המקורי האופייני הוא צליל של שירה, שלעיתים קרובות אינו נכנע אפילו לחוקיות התאורטית של כלל-הנגינה המזרחי, מכל-שכן לראציונאליזם של הכלי האירופי. נעימה כזאת היא חופשית ואי-ראציונאלית בין מבחינת ההנעמה ובין מבחינת הריתמוס, ועפ"י משתייכת לשכבה מוזיקלית ארכאית. אומנם במקרה של נעימה לקוחה מתוך הפולחן הדתי, נכנע החופש האינדיבידואלי של הזמרה למסורת נוקשה, שאינה סובלת סטיות איראציונאליות מן המקובל בתוקף חוקי, — תופעה מצויה גם באירופה. הקומפוזיטור ינסה, אפוא, להגיע לדיקו מאקסימאלי אפשרי בתיווי הנעימה על-ידי שיאפשר, לעצמו ולאחרים, "לרכוש ידיעות בחומר". הנעימה תהיה, אפוא, ללא תוספות וללא עיבוד בצורתה, ובאופיה

¹⁴ נסיכים, כי פעולה זו היא בעלת אופי מדעי-פולקלורי, דבר שהוא הכרח בשלב זה של המשימה. החומר, המחכה לרישום מדויק הוא מרובה כל כך, שהכל צריכים להשתתף באיסוף. יתירה מזו: איסוף הנעימות ורישומן נעשים תוך כדי חוויה מוזיקלית בלתי-אמצעית, שהשפעתה על הקומפוזיטור מעילה ביותר. נוסף לכך, שהרוב המכריע של הרישומים, שנעשו עד כה,

המקוריים, ובמקרים רבים עשויה היא להתקבל תוך כדי שירה בציבור, כלומר — ליהפך במרוצת הזמן לנעימה עממית ישראלית, כתוצאה מן החזרות הנשנות, תוך כדי התאמתה להרגשה המוזיקאלית הטיפוסית של העם.¹⁵

ב) אך לעתים יש ברצונו של הקומפוזיטור „להגביר“ את אופיה של הנעימה המזרחית ע"י הוספת ליווי לה. לעתים קרובות נעשה הדבר מתוך צרכי „רפרטואר של זמר“ (ומעניין הדבר, כי דווקא זמרים מעדות המזרח רוצים בליוויים אלה). הקומפוזיטור האירופי מנסה אז לשדך שידוך מוזיקאלי מוזר ביותר: הנעימה המזרחית, שהנה אי-האחרונה בעיקרה, מזווגת כאן עם כללינגינה הארמונית, כגון פסנתר (למזלנו, אין העוגב בא בחשבון בשבילנו!). הזמר המזרחי האמיתי, שעדיין לא נתקלקל ע"י ידיעות מרופרות במוזיקה האירופית, ישיר תמיד (אפילו בלוויית הפסנתר) לפי הרווחים (אינטרוואלים) הטבעיים לו, שאינם מזדהים כלל, עם אלה של הפסנתר.

איחודם של יסודות נפרדים אלה לחטיבה מציאותית חדשה, נדמה זר ומוזר ביותר ככל אשר נתבונן מצד אחד באופיה ותכליתה המקוריים של הנעימה המזרחית, ומצד שני ברקע התרבותי שמאחורי הפסנתר. לפי מוצאה משתייכת נעימה מזרחית זו לחומר הפולחן הדתי, או לזמרה החילונית. במקרה הראשון יהיה סגנון הנעימה ווקאלי לחלוטין וכתוצאה מכך לא ייתכן המיזוג עם הפסנתר כל עיקר. ואבסורד זה נעשה גלוי שבעתיים אם נחשוב לנסיון חסר טעם וחסר סגנון לצרף לליטורגיה הגרגוריאנית (או למאסות של פלסטרינה) ליווי של פסנתר! ואשר למקרה השני, — כשהנעימה המזרחית הנדונה היא בעלת אופי חילוני, — הרי מזוגה עם הפסנתר אינו פחות מפוקפק, וביחוד כתוצאה מאסוציאציות שאין להימנע מהן. סתירה פנימית זו נובעת מן האופי החוץ-ביתי של המוזיקה המזרחית ומן האופי הסגור, הפנים-ביתי של המוזיקה האירופית בכלל, ושל הפסנתר בפרט. הבדלי אופי אלה, אשר גורמיהם הנם גורמי האקלים וארצות החיים התרבותיים השונים של המזרח ושל המערב, לא הובלטו עדיין די צרכם.¹⁶ מכל תופעות המוזיקה האירופית, הרי הפסנתר על כל אבותיו ההיסטוריים (דהיינו: Harpsichord, clavierchord וכו') הוא הכלי הביתי ביותר, ועל כן כל הפאסטוראלות בספרות הפסנתרנית, החל מסקארלאטי ועד דאבוס, מתארות נוף דרך הפריזמה של הטרקלין. לעומת זאת המוזיקה המזרחית היא יותר אווירית: היא רווית-מרחבים; אפילו בצורתה המתורבתת של הביצוע העירוני, אין בה מן האילוף הטרקליני והפינוק נוסח Watteau: משוה משרידיה של הרגשת-המדבר השמית יהדהד בצליליה, יהיו אשר יהיו אופיה ותכליתה של הנעימה הנדונה, על כל פנים צירופה אל הפסנתר יהיה תמיד בחוקת סכנה, העלולה לסלק ואף להרוס את עצם מהותה של הנעימה.

אך אפילו אנו מבליעים בשתיקה את פשעי הטלאים ה„מקצועיים“, המלווים, ללא כל מעצור, נעימות מקוריות כאלה לפי כללי ההארמוניה המסורתית המאזונית-מינורית בנוסח תרגילי ההארמוניה (עד הספטאקורדים), או בפסוק מודרני אטונאלי, או פוליטונאלי, או פשוט נוסח דאבוס-יראוואל-דאפאל, — הרי גם אז תעמוד הבעייה הסגנונית של הצירוף: כיצד לגשר בין הצוות אשר למהויות, השונות זו מזו ביסודן? פתרון לבעייה זו — פתרון אמיתי ושלם — לא ייתכן, לדידנו, אלא באחת הדרכים הבאות:

החלפת הפסנתר, ככלינגינה מלווה, בכלינגינה אחר, או בכלינגינה אחרים. פתרון כזה יש בו התקרבות לסגנון המקורי של הנעימה המזרחית. הליווי האינסטרומנטלי המקורי של הנעימה נעשה (אם הוא נעשה בכלל) על-ידי הרכב-כלים מסויים במזרח, מין תזמורת קאמרית, כגון העוד (כליפריטה בעל צוואר קצר), תופים שונים כגון תר, נאקאראת, כלי מיתר כגון ראבאב, ולעתים חליל. הרכב כזה מאפשר הרכב דומה (ואף בעל אפשרויות מוזיקאליות מוגברות יותר) גם בכלינגינה אירופיים, הזמרה תלווה, למשל, ע"י חליל או אבוב, ע"י תופים קטנים, ע"י כליקשת (צ'אלו או וויללה, ואולי פחות הכנור). לוי בהרכב כזה גם קרוב יותר לרוח המוזיקה המערבית בת ימינו, אשר בביצועה היא נוטה להיות פחות אינדיבידואלית (בניגוד למאה הקודמת) ויותר קולקטיבית. יתירה מזו: הרכב כזה דורש טיפול פוליפוני מסויים, כלומר, אי-האפשרות של שימוש באקורדיקה

משובש וחסר-דיק; וכן הדבר — ונאמר זאת עם כל הכבוד שאנו רוחשים למפעל הענק שלו — גם ברישומי של אידלסון.

¹⁵ עיין ב" Bartok: The Hungarian Folksong, Oxford

¹⁶ קונצרטים בקיבוצים, כינוסים וזמרים מוכיחים במידה מספקת את צדקת הטענה.

אירופית, נוסח המאה ה-19, מחמת האופי הליניארי האי-הארמוני של ההרכב המוצע, וליניאריות זו היא-היא המקרבת או את הניסוח לסגנון הנעימה המקורית.¹⁷

גישה פוליפונית זו עדיפה לאי-שיעור יותר מן ההרמונית, לפי שבה רואים אנו, מצד אחד, עקרון חיבור מבוסס על הבלטת היסוד המילודי, ומן הצד השני, היא ההולמת את האופי המילודי כעיקר של המוזיקה המורחית. ה"הירמון" של הנעימה המורחית, ואפילו הוא מוצלח ביותר, מוסיף לנעימה המקורית מימד שאינו מצוי במקור; ההרמוניה האופקית, הגנוזה במילודיה, אינה מעידה כל עיקר על אפשרות להעביר הרמוניות אופקיות למצב מאוחד. ואפילו כאשר קיימת הרמוניה אופקית כזאת, הרי היא תלמדנו על הטונאליות של הנעימה, אבל לא כלום על אופן ההכעת המאוגכת של הטונאליות הזאת ועל סגנונה. ההירמון יישאר, איפוא, חוספה סובייקטיבית אינדיבידואלית של קומפוזיטור פלוגי, אשר לפי רמתו התרבותית-המקצועית ישתמש בשיטה הרמונית מבוססת על בנין אקורדים בטרצות, כלומר: באקורדים משולשים או בהיפוכיהם, בספטאקורדים וכו'. הוא יראה בנעימה המקורית מאלודיזציה של חיבורי-אקורדים בנוסח המשתרע (לא ייאמן כי יסופר!) מגלינקא ועד מנואל דא-פאלא, ואז מובן כי לחיבורי אקורדים כאלה משמעות פונקציונאלית בנוסח הארמוני שאבד עליו כל: ההרמון יגרום, איפוא, לכפילות סגנונית, שבה עומדים היסודות השונים בדלים ונפרדים זה מזה, ללא תקווה של זיווג אורגאני. לעומת זאת סיכוויה של הגישה הפוליפונית יהיו טובים יותר, כיוון שבה, אומנם, עשויה חוספת קולות בתנועה מאלודית (אופקית) לגרום להופעת המימד המאוחד, — אבל רק תוך כדי התפתחותם האופקית של הקולות: תופעה זו אינה רחוקה מתופעת הנגינה המורחית המתורבתת, בדומה לעקרון הכללי של פוליפוניה זכה, הרי מתהווים, גם בנגינה המורחית, ה"אקורדים" הקונסונאנטיים או הדיסונאנטיים על-ידי הפגישה ה"מקרית" של הטונים שבתפקידים המאלודיים השונים: יד המאלודיות על העליונה כאן, לא כן הדבר בגישה ההארמונית, שבה מתהווה המאלודיה על-ידי חיבורם של גושים אקורדיים אפרוריים. אנו מצדדים, איפוא, בעיבוד הליניארי פוליפוני של הנעימה המורחית, עקרון-עיבוד, המכיר בנכות-הבכורה של המאלודיה.

עם זאת עדיין בעינה עומדת בעיית העיבוד הפוליפוני, הבחירה היא בין אפשרויות שונות, המשתרעות למן ההטרופוניה המורחית עתיקת-היומין, ועל לפוליפוניה נוסח סטראוינסקי-בארטוק-הינדמית, על הקומפוזיטור יהיה, איפוא, למצוא את הפוליפוניה ההולמת ביותר את האופי הטונאלי, המודאלי והריתמי של הנעימה המקורית.

נציין מיד, כי רבות הן הנעימות המורחיות, שאינן נכנעות לעיבוד כלשהו, עם זאת אפשר לומר, כי כל זמן שהמדובר הוא באמפליפיקציה של הנעימה המורחית המקורית, על מנת לבצע במסגרת ביצוע אירופי ובצורה הקרובה ביותר למקור, ובלי להכלילה כיצירה מוזיקאלית עצמאית, — הרי העיבוד, שבו שלטת הצורה המקורית (המאלודית-הריתמית) בלי הרגשת הכפילות הסגנונית, — הוא העיבוד הטוב ביותר. לדאבונו עלינו לקבוע, כי מלבד עיבודים של פרטוש וסתר, כמעט ואין למצוא במוזיקה הישראלית עיבודים העומדים בפני הדרישות הנ"ל, צורת-עיבוד זו עודנה עומדת כאחד התפקידים העיקריים של הקומפוזיטור הישראלי.

נשאת האפשרות האמנותית הקשה ביותר של ניצול הנעימה המורחית: כיסוד קונסטרוקטיבי ביצירה המוזיקאלית האינדיבידואלית של קומפוזיטור מעצב-צורה. בצורת ניצול זו נהפך היסוד המורח למרכיב אורגאני יוצר-צורה, הכללת יסוד קומפוזיטורי כזה, באורגאניזם של יצירה מוזיקאלית עצמאית מותנית באידאולוגיה ובטכניקה קומפוזיטרית, ולא תיתכן אלא אם כן יש ביכולתו של המחבר לנחש את תכונותיו של היסוד המורח הזה, ולהודות עמו. ארגון כזה של חומר מקורי סגור בפני עצמו וסרבני לגבי אילוף הזר לרוחו על רמה של ניסוח בעל חוקף אוניברסאלי אפשרי רק בידי אמן יוצר אמיתי, וטבעי הדבר, כי הדוגמאות לכך הן, לפי שעה, מועטות ביותר במוזיקה האמנותית הישראלית.

תהיה אשר תהיה, צורת ניצולו של המקור המורח, על כל פנים היצירה הישראלית בת-ימינו מוכיחה, כי היסוד המורח הוא אחד המרכיבים החשובים ביותר; מסתבר, איפוא, כי ביצירה

¹⁷ הדגמות מוצלחות ביותר לגישת-לילוי זו יש למצוא בליוויים של עדן פרטוש לנעימות המורחיות המקוריות בשביל הזמרים ברכה צפירה; הליווי הוא זה של רביעיית-מיתרים.

¹⁸ לבעל-האממר היה הכבוד לשאול את הינדמית בדבר אפשרות עיבודן (הארמוני או פוליפוני) של נעימות מורחיות בעזרת טכניקת החיבור, כפי שהיא מתוארת ב"אומנות החיבור המוזיקאלי". הינדמית, המכיר יפה את המוזיקה המורחית, טען, כי ישנן נעימות מורחיות (ערביות), שאינן ניתנות לכל עיבוד פוליפוני, או הארמוני.

הישראלית, השואפת להבעה קולקטיבית טיפוסית, לא העמדה החיובית או השלילית לגבי היסוד המזרחי הנה הינם הבעייה המרכזית, אלא הכללתו האורגאנית של היסוד הזה בתוך אותן צורות ההבעה המוזיקאליות, המאפשרות ניסוח בעל תוקף אוניברסאלי. בעיית הסינקרטיזם של שני יסודות תרבותיים שונים באורגאניזם מוזיקאלי אחד — היא היא הבעייה!

אבל הקורא המעוניין ישאל, סוף־סוף: מהי מזרחיות זו, אשר דרך השפעתה על הקומפוזיטורים שלנו עשויה, כביכול, להיות למרכיב יסודי במוזיקה האמנותית והעממית הישראלית החדשה? אין ברצוננו (ואף לא ביכולתנו) להיכנס לתחום העצום של תורת־המוזיקה המזרחית, כי קצר לכך מצעו של מאמר כזה, הפונה, אמנם, לאיש המקצוע, אבל גם לקהל התרבותי הבלתי־מקצועי. חקירת המוזיקה המזרחית נעשתה ע"י קורט זאקס, לחמן, אידלסון, ארלאנווה, בארנר וכו', והמעוניין בדבר יכול להשיגם. ידיעת עבודותיהם הכרחית היא לא רק למוזיקאי הישראלי. היא רצויה גם לאיש המשכיל המבקש להבין את העולם שמסביב לו. עם זאת, נדמה לנו, כי אין להימנע מתיאור התרבות המוזיקאלית המזרחית הזאת, לפחות כמינימום־שבמינימום גם במסגרת מאמר זה. תיאור קצר זה יעשה בפרקים הבאים בסגנון תקצירי, ובייחוד — מתוך הבלטת ההבדלים שבין המנטאליות המוזיקאלית האירופית לבין זו המזרחית.

ישראל רינג

אין יאוש באמנות

עדת לעורר דמיון ורגש. צורת־המבע גם היא תמיד משקע של נסיון־חיים, של כיבוש סודות הטבע ע"י החברה, אלא שהיא עצמה מגלמת כמות פעילה של אמת־הכיבוש, עצמת־הכיבוש ושמת־הכיבוש. תוכן נתפס, ויהא הגדול שבגדול לים, יסתלף בהודווגו לצורה, המשמרת בקרבה כיבוש מהות וזה לו, או בהתבטא בקרעי צורה שאינם מתאחים.

לכן ניתן לומר, כי הצורה באמנות נושאת־היא בתוכן עצמו וחייבת להדווג עמו זיווג של אחדות. רק אז תעורר היצירה הודהות רגשות הסובייקט עם חוקי הקיום.

כיוון שכך, איך אפשר שיצירה טובה — תבטא יאוש, או תעורר יאוש? אם טובה היא, הריהי כיבוש הצורה בהתאם לכיבוש אמת על אדם ועולם. והנה כיבוש באשר הוא — סוטר על־פני היאוש!

אין הכרה, שיהא היאוש אכזבה מכל ערכי־החיים, דיו שהוא אכזבה רבתי מערכי־יסודי הגור ררת התעלמות משאר ערכים. אדם, המתאבד מא־הבה נכזבת, אינו גורס כלל, כי הכל הוא איום ונורא. רק הוא אינו יכול לחיות בלי אהו־בת־ליבו. אין הוא פתוח עוד לרשמים מעור־דים. חוג תחושותיו נצטמצם לאישור אבידתו המכרעת. אין הוא מכיר עוד בחוקי־חיייו הקודמים, בקשריו לסביבתו, — או שהוא מכיר בקשרים האלה ודולה את יאשוו דווקא מהם, מכל־מקום הרי היאוש הוא מסקנה סובייקטיבית, או אובייק־טיבית של אֶזֶל־יד, של שמיטת כיבושים. הוא ניתוק אנארכי של הפרט מחוקות הכלל, או „ארגון

א

המארכסיזם הוא אופטימיזם אובייקטיבי. הוא רואה ומכיר, כי האנושות עשויה להתקרב יותר ללחום על תמורות־של־קידמה — ולנצח. הוא רואה ומכיר, כי האנושות עשויה להתקרב יותר ויותר אל האמת האובייקטיבית המוחלטת. התפיסה המארכסיסטית אין לה אלא לראות ולהכיר, כי אין יאוש באמנות.

כי אמנות מהי? כיבוש המציאות בעיצוב היפה. עיצוב היפה מהו? שמיטת הטפל ובלטיט העיקר בדרך המעוררת הודהות רגשות הסובייקט עם חוקי הקיום. האמנות, איפוא, איננה טשטוש עקבות האמת, אלא חי־שוף עקבות האמת לאור הדמיון. מרכז האמנות הוא האדם. בדרך הדמיון הצמוד־לעיקר מביעה האמנות את האמת על האדם — ועולמו. ראה אופטימיסטית את האמת מחיבת, איפוא, ראה אופטימיסטית את האמנות, כל־עוד היא טובה, משמע, אמיתית. אמנות שאינה טובה דומה לנוסחה חימית בדוית, את מקום התמי־סה או התרכובת תירש אדישות, — או התפוצצות. בשני המקרים גם יחד סולפו חוקים, ולא הושגו התוצאות הרצויות.

עם־זאת, גדול ההבדל! נוסחה חימית אינה מתאמת תודות לשמירה על צורת־רישום מוסכמת — אף־על־פי שגם צורת־הנוסחה היא משקע של נסיון־חיים מאומת. אך אין ערכם של סימני הצורה אלא במסומן עצמו, בתוכני הטבע שנתפסו. הסימנים כשלעצמם דוממים הם, בני־עור לחדעה המחשבת. לא כן באמנות. צורת־המבע באמנות לעולם אינה שליח דומם ותמיד היא נור־