

טקסט, אוטוביוגרפיה ומוזיקה: מאהלר ו"הפרידה" בשיר על הארץ

ניצה אברבאיה

אילו נאמר לי שנתרה לי שעה אחת בלבד לחיות, הייתי רוצה להאזין לפרק הסיום ["הפרידה"] מתוך השיר על הארץ.
דמיטרי שוסטקוביץ

השיר על הארץ נכתב לנוכח המוות (sub specie mortis) [...]. האדמה נעלמת, מאהלר נושם כאן אוויר אחר, אור אחר מאיר עליו - זוהי אם כן יצירה חדשה לחלוטין של מאהלר: חדשה בסגנון הקומפוזיציה, חדשה בהמצאה, בתזמור ובמבנה הפרקים הבודדים. היא יותר אישית מיצירותיו הקודמות [...]. כל קול נושא את חותמו האישי. גם אם היא מבוססת על פיוט בן אלף שנה, היא משל מאהלר. השיר על הארץ היא אמירתו האישית ביותר של מאהלר, אולי האמירה האישית ביותר במוזיקה בכלל.¹

אולי יותר מכל פרשנות אחרת על מאהלר ויצירתו, מבטאים הדברים האלה של ברוננו ולטר את רוח מחזור השירים האחרון הזה של מאהלר, השיר על הארץ, תמצית הווייתו, בצורה הקולעת ביותר. עובדת היותה של היצירה "אישית ביותר", כלומר אוטוביוגרפית (מעין מסמך תיעודי), אינה מוטלת בספק, גם לאור עדותו של מאהלר עצמו. אבל השיר על הארץ מאופיין כ"פרסונלי" גם במונחי השפה המוזיקלית שלו. זו יצירה שלא יכולה הייתה להיכתב על ידי קומפוזיטור אחר. גם בין יצירותיו האחרות של מאהלר היא ייחודית ואישית ביותר. תכונה אישיותית מועצמת זו נובעת מכך שהשפה החדשה שמאהלר יצר בשיר על הארץ, ובפרט בפרק "הפרידה", מייצגת תהליכים קומפוזיטוריים ורעיונות שמקצתם

1. Bruno Walter, *Gustav Mahler*, trans. Lotte Walter, London (1990), pp. 108-109.

אמנם נזרעו כבר ביצירות קודמות שלו, אבל רק כאן הם מגיעים לידי מיצוי מקסימלי ב"אור חדש" וב"אוויר אחר", כדברי ולטר. כדי להבין את חידושו הקומפוזיטוריים של מאהלר, כמו גם את התייחסותו לטקסטים הסיניים המקוריים שביצירה, יש להתייחס לרעיונות התרבותיים-הפילוסופיים העומדים מאחורי יצירותיו המוקדמות יותר, שהם נדבך בתהליך הבשלתו ועיצובו הפסיכו-מוזיקלי של מאהלר. אין להפריד בין אמנותו של מאהלר ובין הרקע החברתי-התרבותי של תקופתו (ה־fin-de-siècle) וחיי האישיים, או כפי שסטיפן הפלינג התבטא: "לעתים קרובות כל כך בכלל יצירתו של מאהלר, חוויות אישיות שוב ושוב היו הדרך לכתיבה".² עדות ראשונה לכך נמצא בווידיאו של מאהלר באוזני ידידו מקס מַרְשֶׁלֶק (Marschalk) בשנת 1895: "ההקבלה בין החיים למוזיקה מגיעה אולי יותר עמוק ממה שאנו עדיין מסוגלים לדמיין לעצמנו. אך אינני דורש כלל שכל אחד ילך בעקבותיי, אלא משאיר בחפץ לב את הבנת הפרטים לכל אחד על פי השקפתו".³

אנו נוטים לחשוב על המהפכה המודרניסטית במוזיקה בעיקר כחתימה תחת השיטה הטונלית הקלאסית, תחת הסדר ההרמוני-הדיאטוני. ריכרד ואגנר פירק סדר זה באמצעות כרומטיקה; ארנולד שנברג ארגן מחדש את השברים ויצר שיטה דודקפונית חדשה. גוסטב מאהלר נקט דרך אחרת כדי להגיע אל הסדר הפוסט-קלאסי, דרך שאפשר לקרא לה "סוציולוגית" (בלשון ההיסטוריון ק. שוֹרְסְקָה).⁴ הוא השתמש בחומרים מוזיקליים מעולם היום-יום – מה שנהוג לקרוא לו בהשראת אדורנו "מוזיקה נמוכה", ושילבם בסימביוזה ייחודית לו במוזיקה "הגבוהה", האמנותית, ובתוך הלוגיקה של האידיאל הקלאסי: ואלסים, מארשים, ריקודי איכרים (לנדלרים), שירי סטודנטים, מנגינות בוהמיות וצועניות, תרועות חצוצרה וציוץ ציפורים. בכך הוא "הפריע" לטוהר ולאוטונומיה של המערכת הקלאסית הסגורה. מלחינים קלאסיים לפניו, מהיידן, מוצרט ועד ברהמס וואגנר השתמשו אף הם בחומרים עממיים, אך מעולם לא שילבו יסודות מוזיקליים כאלה של חיי היום-יום בתוך המערך הלוגי של האידיאל הקלאסי, ולא בייתו

2. Stephen E. Hefling, "Aspects of Mahler's Late Style", *Mahler and His World*, ed.

Karen Painter, Princeton University Press, 2002, p. 213

3. V. Micznik, "Is Mahler's Music: חוקרים יחידים בלבד חולקים על השקפה זו. ראו: Autobiographical? A Reappraisal", *Review Mahler Revue* 1 (1987), pp. 47-63

4. *Gustav Mahler Briefe*, Berlin (1925), ed. Alma Maria Mahler, Letter No. 172 (17 Dec. 1895), p. 180

Carl E. Schorske, *Thinking with History: Exploration in the Passage to Modernism*, Princeton 1998

אותם לקונבנציות של המבנה הקלאסי. מאהלר העריך את האמנויות העממיות, ולא משנה מאיזו לאומיות, בשל יכולתן לבטא בדרך ריאליסטית ומוחשית את תהפוכות החוויה האנושית. פעם אף טען כי "מה שמכריע ונושא פרי ביצירות אמנות לקוח כמעט בלעדית מרשמים שנקלטו בין גיל 4 לגיל 11!"⁵ הוא נתן למאזין להרגיש את האופי האוטונומי של "המוזיקה הנמוכה" והטריוויאלית: את סחרור החושים של הוואלסים, את החספוס המתגלה במארשים ואת רקיעות הרגליים הכבדות של ריקודי האיכרים - ועם כל אלה הגביר את תחושת השונות שלהם בסדר הקלאסי המקובל בצורה המיוחדת כל כך את אופיו וסגנון כתיבתו הדיאלקטי. נראה שזאת הסיבה שבגללה ראו בו בני דורו מלחין וולגרי, לא תמיד קוהרנטי, ואף בנלי. ואולם, נראה כי דווקא בהחדרת יסודות תכניתיים יום-יומיים וטריוויאליים, המתייחסים לאקטואליות חוץ-מוזיקלית, טמונה תמצית גדולתו של מאהלר, וזוהי גם דרכו הראשונה אל המודרניזם.

מקובל לחלק את יצירתו של מאהלר לשלוש תקופות: התקופה הראשונה (מאמצע שנות ה-80 עד סוף המאה ה-19) ידועה בכינוי "שנות קרן הפלא", על שם מחזור השירים קרן הפלא של הנער למלים של ברנטנו וארנים. מחזור השירים הזה, שחובר בין 1892 ל-1901, שימש מקור השראה לשלוש מארבע הסימפוניות הראשונות של מאהלר (מס' 2-4).⁶ באחת משיחותיו הרבות עם ידידתו הקרובה, הווילנית נטלי באואר-לכנר, ציין מאהלר שיש קשרים הדוקים בין ארבע הסימפוניות הללו: "התוכן והמבנה של ארבע הסימפוניות שולבו כדי ליצור 'טטרלוגיה' מאוחדת ודפיניטיבית". הקונספציה של טטרלוגיה זו, מלבד היותה חטיבה, מתמקדת בקשרים האידאולוגיים בין היצירות הנפרדות שבה. הקשרים האלה אמיצים כל כך, עד שאפשר לראות בסימפוניה אחת המשך רצוף של קודמתה.

כל ארבע הסימפוניות הראשונות עוסקות בבעיות מטפיזיות ומנסות להציג את התבנית - חיים, מוות וחיי הנצח של העולם הבא, כל אחת בדרכה היא. ככולן ניסה מאהלר, בחיפושיו המתמידים אחר זהות, לאמץ ארבעה סוגים של אידיאליזם: כוחו של ה"רצון" (Wille) מול הגורל - בסימפוניה הראשונה; האמונה הנוצרית בתחייה ובחיי הנצח כפתרון לטרגדיה של חיי אנוש ולשאלות המטפיזיות הגורליות -

5. מצוטט אצל: Vladimir Karbusicky, *Gustav Mahler und seine Umwelt*, Darmstadt, 1978, p. 22

6. הסימפוניה הראשונה שואבת את החומר התמטי שלה משני שירים (מס' 2 ו-4) מתוך מחזור אחר, שירי השוליה הנודד - שמאהלר חיבר גם את מילותיו.

בשנייה; "פנתאיזם דיוניסי המבוסס על ניטשה"⁷ - בסימפונייה השלישית; ושמה ארצית, יופי שמימי ומין תמימות נצחית (דרך עיניו של ילד) - ברביעית. פרשנות זו נשענת על העובדה שמאהלר ראה בכתיבתו הסימפונית ביטוי לתפיסת עולמו, והעמיד את שאלותיו האישיות, הפילוסופיות והאמונתיות בנושאים המרכזיים של יצירותיו. הוא ראה בתשע הסימפוניות שלו "חוויות (Erlebnisse) באוטוביוגרפיה רוחנית". סימפוניה, בעיניו, היא בראש וראשונה עולם העומד בפני עצמו, וכן - ישות החובקת את כל ההיבטים של החוויה האנושית - חוויות יום יומיות ובנליות, טרגיות ועמוקות. מלבד זאת, על הסימפוניה להיות "עולם רוחני עם חוקי הלידה, הצמיחה והקמילה הטבועים ב"סודו", שכן "התוכן שהוא תמיד חדש ומתחלף קובע את צורתו מעצמו"⁸.

את הרקע הפילוסופי-התרבותי לטטרלוגיה שלו שאב מאהלר מרוחה של תרבות משנה סטודנטיאלית וינאית שקמה ב-1878 ופעלה בשנות ה-80 כריאקציה למשברים הפוליטיים והחברתיים של הליברליזם האוסטרי קצר הימים. קבוצה זו של סטודנטים ואנשי רוח, שקיבלה את הכינוי "חוג פֶרְנֶרְסְטוֹרְפֶר [Pernerstorfer]"⁹ - השקיעה את כל מרצה ביצירת "תרבות חלופית, ששורשיה נעוצים בשני קשרים מרכזיים"¹⁰: "מסגרת פסיכולוגית, ושימוש מורכב בסימבוליזם תיאטרי". שלושה הוגי דעות שעבודותיהם מבטאות ניכור מהאידיאלים הליברליים המקובלים היו האבות הרוחניים של חברי החוג, וגם של מאהלר הסטודנט הצעיר: שופנהאואר, ואגנר וניטשה. "מאהלר אמר בכמה הזדמנויות", ציינה אלמה אשתו בהקשר הזה, ש"פרט לוואגנר - בחיבורו בטהובן - רק לשופנהאואר היה דבר מה חשוב לומר על 'תמציתה' של המוזיקה בעולם כרצון וכדימוי" (Die Welt als Wille und Vorstellung)¹¹. "העולם, שנתפס על פי הפילוסופיה של שופנהאואר כדימוי או

7. D. Cooke, *G. Mahler - An Introduction to his Music*, London, 1980, p. 81.

8. דברי מאהלר לנטלי באואר-לכנר בקיץ 1895, בזמן כתיבת הסימפונייה השלישית:

Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig, 1923, p. 19

9. כינויו בא לו על-שם מייסדו אנגלברט פרנרסטורפר (1850-1918) (Pernerstorfer) שבצוותא עם זיגפריד ליפנר (Lipiner) הצעיר, קראליק (Kralik) ומאהלר שהצטרף מאוחר יותר, עשו נפשות לתורותיהם של ניטשה וואגנר הנערצים. למחזותיו של ליפנר ולהתעניינותו הבולטת בספיריטואלים היו השפעה רבה על מאהלר, והם תרמו לידידות העמוקה ששררה בין השניים.

10. William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, Newhaven, 1974, p.1

11. ראו הערה מס. 3, עמ' 126. הציטטה מופיעה כהערת שוליים של אלמה העורכת, במכתב של מאהלר לידידו ד"ר ברלינר ב-1892.

כאידיאה, הוא בעצם "רצון" - או ליתר דיוק, "התמצית העמוקה ביותר, הגרעין של כל פרט, וגם של השלם". ה"רצון" נוסח שופנהאואר הוא, אם כן, הכוח העיוור של הטבע והכוח המניע של בני האדם (ברומה למושג ה"איד" של פרויד, במובנים מסוימים). המוזיקה בשבילו היא הגבוהה שבאמנויות, משום שהיא ההבעה הישירה והמידית ביותר של "הרצון", בלא התערבות של מילים ומושגים; היא "אינה מבטאת לעולם את התופעה עצמה כי אם את הטבע הפנימי שלה, את הגרעין התמציתי שבלב הדברים..."

על פי תורתיהם של ניטשה וואגנר (שמאהלר אימץ בדרכו שלו) - המסגרת המתאימה ביותר להבעת טבעו הרגשי של האדם הייתה הצורה התיאטרלית, שביכולתה ליצור קשר הדוק כל כך בין הרגש לחשיבה רציונלית ולסימבול. למעשה, הסימבול נתפס כחוליה המקשרת בין ה"אידיאל" לעולם המציאותי, וכוחו טמון ביכולתו לעורר תגובה רגשית ישירה. המסגרת התיאטרלית ביצירה, השאולה מהפרוטו-טרגדיה היוונית, סיפקה למאהלר את הבסיס האידיאלי לטרנסצנדנטיות מיסטית של המציאות וליצירת התחושה של אחדות עם הטבע. מושג "הרצון" הוא היסוד הבסיסי להבנת הפסיכולוגיה האנושית העומדת מאחורי יצירותיו של מאהלר. אותו כוח יצירתי והרצון העז לחיים לובשים צורה מוזיקלית במוטיב שוויליאם מקגראת (McGrath)¹² כינה - "מוטיב רצון-החיים" (life-will motif). בראשונה נמצא אותו בסימפוניה השלישית.



דוגמה 1: life-will motif

אותו מוטיב משמש גם "ארכיטיפוס תמטי" (בלשונו של פיליפ ברפורד) כמעט בכל יצירותיו בגרסאות שונות,¹³ והוא דומיננטי מאוד להבנת הדיכוטומיה שבתפיסה הכוללת של יצירות התקופה האחרונה, ובראש וראשונה בשיר על הארץ, כפי שנראה בהמשך. מאהלר תיאר באופן ציורי את האופי הכמה והמיוסר של

12. McGrath, *ibid.*, p. 135.

13. Philip Barford, "A Thematic Archetype", *Music Review* 21, 1960, pp. 297-314. כמונח "ארכיטיפוס תמטי" התכוון ברפורד למוטיבים מלודיים הפועלים כאבני בניין, לעתים סימבוליות. בשל "תכונת הגג" שלהם, המקשרת סימפוניות שלמות, אקרא להם "מוטיבי-על".

המוטיב הזה באמצעות השוואה לדמותו של פרומתיאוס בהולדת הטרגדיה:
 "הנעורים, החיים שבכבלים והכיסופים לגאולה, קינות ממעמקי התהום של

ה'אין' הדומם, איתני הטבע".¹⁴

נראה כי אף אחד מהעולמות האידיאליים שהעסיקו את מאהלר בתקופת
 הטטרלוגיה המוקדמת לא סיפק אותו ממש, וב-1901, עם חיבור הסימפוניה הבאה
 - החמישית (שהיא הראשונה בתקופה התיכונה), החל בחיפושים אחר דרכים
 וכיוונים חדשים. במרכזו של ה"עידן החדש" הזה (1901-1905) עומדות שלוש
 סימפוניות אינסטרומנטליות מובהקות, שנהוג לקרוא להן "סימפוניות הטטרלוגיה"
 (מס' 5-7). למרות היותן משוללות טקסטים מילוליים, זימרה ושירים, אין להסיק
 מכך שאינן תוכניתיות; שכן כל הסימפוניות של מאהלר הן תכניתיות, במובן
 הזה שהן משקפות דרמות פנימיות. שלוש הסימפוניות הללו, אולי אף יותר מכל
 האחרות (למעט השיר על הארץ), משקפות את עולמו הפנימי, כי תכניהן אישיים
 ולא חיצוניים. השישית, הקרויה "הטראגית" (גם על ידי מאהלר), היא האישית
 יותר מבין השלוש.

כאן ברצוני לציין את הבעייתיות הנובעת מעצם תהליך הטרנספורמציה
 של תכנים חוץ-מוזיקליים למוזיקה מופשטת. האם מוזיקה זקוקה לפירוש חוץ
 מוזיקלי, ל"תוכנית"?

מוזיקאים רבים השיבו על כך בשלילה מוחלטת, וסברו כי כוח הביטוי של
 הצלילים גדול מכוחה של המילה. גם מאהלר אמר לא פעם דברים ברוח זו: "הייתי
 מעריך את יצירתי המוזיקלית ככישלון גמור אילו הרגשתי צורך אפילו לרמוז על
 מכלול הלכי הרוח שבה. בתפיסתי את היצירה לא עסקתי כלל וכלל בתיאור מפורט
 של מאורע, אלא בעיקר בהרגשה". הדבר המעניין והאופייני כל כך למאהלר הוא,
 שכמעט תמיד היה מכחיש את דבריו זמן קצר לאחר אמירתם, ובכך היה סותר
 את עצמו. הטריד אותו מאוד כיצד יבינו המאזינים את יצירותיו וכיצד יפרשו את
 כוונותיו. הוא חשש שמא יתמקדו בהסברים המילוליים ובכך יחטיאו את מהותה
 של המוזיקה. דוגמה מובהקת להתלבטויות מהסוג הזה קשורה בסימפוניה השנייה
 - סימפונית התחייה. לאחר הסברים מפורטים על כל פרק, והכחשתם במעמד אחר,
 הביע מאהלר פקפוק בערך ה"פרוגרמה", כפי שמתקבל ממכתב לאשתו אלמה:
 "את התוכנית רשמתי רק כקביים לפיסח [...]. ביכולתי לתת רק רמז שטחי, ורק
 בכך יכולה כל תוכנית לעזור ליצירה מוזיקלית [...]. כמו דוקטרינות דתיות, היא
 מביאה לפשטנות גסה בלבד, ובסופו של דבר לסילוף, עד כי היצירה משתנה ללא

Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, Trans. Basil Creighton, .14
 London, 1968, p. 40

הכר". דברים ברוח זו אמר לידירו מקס מרשלך באותו וידוי מ-1895:¹⁵

ביני לביני אני יודע שאילו יכולתי לנסח את חוויותי במילים, בוודאי לא הייתי מחבר להן מוזיקה. הצורך שלי להתבטא בצורה מוזיקלית - כלומר סימפונית - מתחיל רק במקום שבו שולטים הרגשות האפלים, בפתח השער המוביל ל"עולם האחר", העולם שבו הזמן והמקום עדיין לא מפרידים בין הדברים. ועוד דבר, כשם שלדעתי יהיה זה שטחי להמציא מוזיקה על פי תוכנית לעילתית, כך ייראה הדבר בעיני חסר תכלית ועקר לנסות לחבר תוכנית מעין זו ליצירה מוזיקלית. אין חשיבות לעובדה שהגורם ליצירה מוזיקלית הוא אמנם חוויה של המלחין, כלומר משהו עובדתי, שהוא אולי ממש דיו כדי שנוכל להלבישו במילים".

אפשר להבחין בסימפוניות הטריולוגיה במגמה של התפתחות מתכנים חוץ מוזיקליים בעלי אסוציאציות פואטיות ומטפיזיות כלליות לתכנים מופנמים יותר - אוטוביוגרפיים, לעתים ברמז. קבוצת סימפוניות זו זונחת את הרעיון של העולם הבא וחיי הנצח ומוקדשת לארצי. זירת ההתרחשות היא המציאות העגומה של העולם הזה. מאהלר, התופס את המציאות הארצית ככואבת ביותר, אינו מחפש עוד נחמה באוטופיה העממית ובפנטזיות הילדותיות של שירי קרן הפלא, ופונה בסימפוניות החדשות לתכנים ריאליסטיים שהולידו רעיונות מוזיקליים חדשים ומלאי עוצמה. בסוגה השירית הוא פונה אל השירה האמנותית והמופנמת של פרידריך ריקרט.¹⁶ הראשונה בחטיבת "הטריולוגיה" - הסימפוניה החמישית - נתנה את הטון לסימפוניות הבאות, מצד אחד בסקרצו ההרסני והמפחיד שבה (חרף נוכחותם של ואלסים קלילים ושירי עם), ומצד אחר, בפרק ה"אדג'טו" המאופק והלירי. מבחינה רעיונית, מסתמן ב"טריולוגיה" כיוון כללי שראשיתו

Mahler Briefe, *ibid.*, p. 179. ¹⁵

¹⁶ הכוונה בעיקר לשירי מוות ילדים, שריקרט (F Rückert) חיבר בהשפעת הטרגדיה האישית של פטירת שני ילדיו. מתוך 428 שירים במחזור הזה הלחין מאהלר חמישה שירים, כשלושה מתוכם בקיץ 1901. באותו קיץ (אולי הפורה בקריירה שלו) הלחין עוד ארבעה שירי ריקרט אחרים ואת השיר האחרון במחזור קרן הפלא של הנער ("המתופף" - Der Tamburgsell). כל אלה בצד הסימפוניה החמישית. ראוי לציין שפרץ יצירתי זה, על חידושו הרעיוניים והמוזיקליים, התרחש עת נקלע לאחד המשברים הקשים בחייו - במעבר מ-1900 לקיץ 1901 - וכנראה דווקא בעטיו. דחייתו כמלחין ומנצח על ידי מבקרים ונגנים, שלא הבינו את המורכבות ואת המשחק הפסיפסי בחומר המוזיקלי המגוון, גרמה לו להתפטר (זמנית) מתפקידו כמנצח הפילהרמונית הווינאית באפריל 1901. ולא די בכך - הרגשת התסכול והתבוסה תרמה במידה ניכרת לדימום פנימי חמור, שבראשונה איים על בריאותו.

במוות ובכאב (פרק א' ב"חמישית") וסופו בניצחון היום והאור (בפרק הסיום של הסימפוניה השביעית).

במשך הקיץ הכואב והפורה של 1901 קיבלו חייו של מאהלר תפנית מכרעת, שפתחה כיוון חדש לא רק באמנותו ובעולמו הפילוסופי, כי אם גם בחייו החברתיים. הוא התאהב באלמה שינדלר היפה וכמעט מיד נשא אותה לאישה. אלמה, בתו של הצייר יקוב שינדלר, הכניסה את בעלה לתוך תרבות המשנה החדשה והרבת העוצמה של האליטה הווינאית המשכילה. אליטה זו - שמנתה בעיקר אמנים, חלוצי המודרניזם האוסטרי - הייתה שונה מאוד מזו של הפילוסופים הרדיקלים שנשארו חבריו הקרובים מימי לימודיו. חבריה אימצו את האמנות כעין דת חלופית ודרך חיים. לזרם ה"סֶצְסִיוֹן" שהקימו בהנהגת גוסטב קלימט הצטרף גם מאהלר. מעורבותו של מאהלר באסתטיקה של האליטה הווינאית הורגשה עד מהרה גם בעבודתו כמלחין. תחילה על דרך החיוב, בסימפוניה השמינית (1906); אחר כך בריחוק ביקורתי בשיר על הארץ (1908). הסימפוניה השמינית רחבת הממדים ("סימפוניה האלף") היא שיר הלל ל"אדם היוצר". היא מבטאת את המחויבות החזקה של התרבות הווינאית הליברלית והמאוחרת לאמנות, אולי יותר מכל תרבות אחרת לפנייה. ואולם, אוירת ההוד והדר הזאת נפסקה בפתאומיות. ביצירה הבאה של מאהלר - השיר על הארץ - מתקדרים השמים הזוהרים של הסימפוניה השמינית, משיר ההלל לאמנות הגבוהה בסגנון ברוקי מפואר למעין כתב אישום מוסרי-יקומי נגד החיים האסתטיים; ממיסטיקה חושנית-קתולית היא הופכת לקינה סגפנית על הבלותם של חיי החן והיופי.

שנת חיבור הסימפוניה השמינית הייתה אולי השנה המספקת ביותר בחייו של מאהלר: הוא הגיע אז לפסגת הקריירה שלו כמנהל בית האופרה הווינאית עם 648 הפקות אופרה וקונצרטים. גם 1907 נפתחה באופן מבטיח עם "הפקות יפהפיות באופרה". ואולם, שלושה מאורעות אישיים קשים - מכות גורל - נחתו על מאהלר בקיץ של שנה זו: כהונתו כמנהל האופרה - משרה יוקרתית אך רצופה במתחים - הופסקה בתום העונה. מסע תקשורת מסיבי ורווי נימה אנטישמית נגדו גרם למאהלר להתפטר. ביולי, כשמשפחת מאהלר חזרה למעון הקיץ שלה במאירניג - שם הולחנו בשש עונות הקיץ הקודמות הסימפוניות מס' 5 עד 8 והשירים על מות ילדים - חלתה פתאום מריה ("פוצי"), הבת הבכורה האהובה על מאהלר במיוחד, ובתום שבועיים נפטרה מצירוף של שנית ודיפתריה. מאהלר היה מזועזע, ואלמה אשתו התמוטטה. הרופא המקומי, ד"ר בלומנטל, שהובהל כדי לטפל באלמה, אבחן גם אצל מאהלר מחלת לב חמורה (שלאחר שלוש שנים גרמה בסופו של דבר למותו). "המכה השלישית" ציינה, לדברי אלמה, את "תחילת הסוף של מאהלר". התשובה הרפואית הסטנדרטית לאבחנת מחלות לב באותם

זמנים הייתה הגבלה דרסטית של כל פעילות גופנית. בשביל מאהלר, ששאב השראה מטיולים ממושכים בהרים ומרכיבה על אופניים, הייתה הגבלה זו שינוי מהותי באורח חייו, שינוי שהגביר אצלו את המלנכוליה והפסימיות. בחודשיים הראשונים לאירועים הטרגיים האלה סבר מאהלר כי קצו קרב וכי לא יוכל עוד לכתוב מוזיקה. ואכן, בכל 1907 ("שנת הפחד והצער", לדברי אלמה) לא חיבר מוזיקה כלל. מאהלר נמנע מלדבר על מצבו הפיזי והנפשי בתקופה זו. עדויות על כך נותרו רק בשני מכתבים למנצח ברונו ולטר, תלמידו וידידו המסור:¹⁷

הפעם עליי לא רק לשנות מקום, אלא גם את כל דרך חיי. תוכל לתאר לעצמך עד כמה הרבר קשה לי. התרגלתי כל חיי לתנועה מתמדת ונמרצת, לשוטט על ההרים וביערות, ותוך כדי כך לעצב את רעיונותיי. לאחר צעידה נמרצת (בעיקר בעלייה) נעלמות אפילו מועקות נפשיות. וכעת עליי להימנע מכל מאמץ, לפקח על עצמי כל העת, לא ללכת הרבה. בה בעת, בכדידות הזו, שבה עליי להתכונן פנימה, אני חש ביתר בהירות כל מה שאינו כשורה בגופי [...]. אין זה אותו הפחד ההיפוכונדרי מהמוות, כפי שאתה מנחש. זאת שנגזר עליי למות, ידעתי גם מקודם. אך בלי להסביר או לתאר לך - לכך אין מילים בכלל - ברצוני רק לומר שממש בבת אחת איבדתי את כל השלווה וראיית הדברים הבהירה שהיו לי אי פעם; וכי נעמדתי לפתע - rien de vis à vis - (אל מול האין), וכעת, לקראת סוף חיי, עליי ללמוד שוב מהתחלה איך ללכת ואיך לעמוד (מכתבי מאהלר, עמ' 114).

הסבל והמוות היו מנת חלקו של מאהלר עוד מילדותו: הוא חווה את מותם בטרם עת של אחדים מאחיו ואחיותיו, ואת התאבדותם של אחיו אוטו ועוד קרובים וידידים. יגונו האילים לא היה יוצא דופן בשבילו. הוא נהג באותה צורה שתקנית ומופנמת אפילו לאחר מות שני הוריו ואחותו ליאפולדינה באותה שנה (1889). אלמה סיפרה כיצד אסר עליה מאהלר לעטות בגדי אבל (ב-1907) כדי "לא להשתתף בהצגה". העיסוק והמחשבה על המוות ליוו אותו, אם כן, כל חייו. לאמיתו של דבר, כמעט כל יצירותיו צמחו ממחשבה זו, או שהן קרובות לנושא המוות בצורה זו או אחרת, גם מההיבט ה"חיובי" שבו - הנצח או האלמוות. בימים אלה של חרדת המוות ותחושת אבדון מצא מאהלר מפלט בספר, שהגיע לידי מידי ידיד המשפחה תיאובלד פולאק - בשם החליל הסיני, ובו אסופת פיוטים סיניים שעובדו לגרמנית בידי הנס בֶּתְגֶה (Bethge, 1876-1946). קובץ השירים הזה כולל 83 פיוטים סיניים מתקופת שושלת טאנג (המאה השביעית עד סוף המאה

17. שני המכתבים (מס' 377 ו-378) נכתבו בקיץ 1908 בטובלאך, בזמן חיבור השיר על הארץ *Mahler Briefe*, pp. 408-412.

התשיעית לספירה),¹⁸ פרי עטם של 38 משוררים, במגוון רחב של נושאים. הנס בתגה, שלא ידע סינית כלל, יצר גרסה חופשית על פי שירים מתוך אנתולוגיה גרמנית (ליריקה סינית) מאת הנס היילמן, שהתבססה על תרגומים צרפתיים. הרגישות הלירית, הסימבוליזם הנסתר והמעודן וניחוחות של טבע קסום בשירה הסינית שבו את לבו של מאהלר. 15 מ-83 הפיוטים באנתולוגיה של בתגה הם פרי עטו של גדול המשוררים הליריים בתקופת טאנג, לִי־טַאִי־פּוּ (701-763), שמאהלר הוקסם מהם במיוחד בשל החילופים המתמידים במצבי רוח - רגשות התעלות ואושר עם מלנכוליה עמוקה. בתגה מציין במבוא לחליל הסיני: "ברגעים של אושר עילאי הוא (לי־טַאִי־פּוּ, נ"א) אינו מסוגל להתנער מקדרות האדמה ומהרגשת האפסיות האנושית". גם על מאהלר אפשר לומר דבר דומה, אך בסדר ההפוך: גם ברגעי מלנכוליה ותחושת הארעיות של החיים, הוא אינו מאבד תקווה וחושב על הנצח - עדות לכך הן מלות הסיום של פרק "הפרידה" בשיר על הארץ. נימה אופטימית־מיסטית מעין זו מתגלה כמעט בכל הסימפוניות שלו.

מתוך שירי החליל הסיני בחר מאהלר להלחין שבעה שירים, שארבעה מתוכם הם מאת לי־טַאִי־פּוּ. המחזור כולל שישה פרקים, כששני השירים האחרונים, משל מונג קאו־יִן ונגג־וואי, אוחדו בפרק הסיום. הגרסה הראשונית של מאהלר הייתה לקול ולפסנתר. תוך כדי הבשלת היצירה יצר לה מאהלר פורמט תזמורתי והפך אותה למעין סימפוניה. אלמה מספרת כי הוא לא העז לקרוא ליצירה "סימפוניה" בשל אמונה תפלה מושרשת - הפחד מסימפוניה תשיעית - שכן יצירה זו חוברת לאחר הסימפוניה השמינית שלו. הוא סבר בכנות ש"אין מלחין סימפוניות שישאר בחיים אחרי הסימפוניה התשיעית שלו" (כפי שקרה לבטהובן, דבווק וברוקנר). גם לאחר סיום השיר על הארץ, טרם החליט איזו כותרת לתת ליצירה. בתחילה חשב לקרוא לה "השיר על יגון הארץ" (בדומה לכותרת הפרק הראשון בנוסח הסופי). רק מאוחר יותר הגיע אל השם הסופי, בכותרת משנה "סימפוניה לטנור, אלט (או בריטון) ותזמורת". ואכן, מאהלר הצליח ליצור מיזוג ייחודי בין שתי סוגות שהן לכאורה זרות זו לזו, השיר האמנותי הלירי והסימפוניה האפית - סימפוניה של שירים. סינתזה זו היא הגשמת האידיאל שהעסיק אותו מאז שירי השוליה הנודד והסימפוניה הראשונה (1884-1888).

השיר על הארץ הוא פרידה גדולה מהנעורים, מהיופי ומהידריות. המנצח

18. שירה, שהיא חשובה לסינים הרבה יותר מאשר למערב (בימים עברו וגם כיום), הייתה תחום ביטוי מקובל כבר בשלבים המוקדמים בהתפתחות הציוויליזציה הסינית, 1000-900 לפנה"ס, ותור הזהב שלה היה העידן של שושלת טאנג (מ-618 עד 907 לספירה). ראו: H-L. de La Grange, *Gustav Mahler*, Vol. IV, New York, 2008, pp. 1304-1311

וילהלם מנגלברג ראה ביצירה "פרידה מכל מה שמאהלר אהב - ומהעולם!¹⁹ וכן פרידה מאמנותו, מחייו ומהמוזיקה שלו". האופי ה"פרידתי" של היצירה גלוי לעין בפרק המסיים בעיקר, ובצליליו האחרונים בפרט. כבר הפרשנים הראשונים של כלל יצירתו של מאהלר (כגון ריכארד שפֶכט [Specht]), היו משוכנעים שהשיר על הארץ נתן למאהלר השראה בחיבור הסימפוניה השלמה האחרונה שלו, התשיעית. על פי ברוננו ולטר, "הכותרת של השיר האחרון, 'הפרידה', אכן הולמת את התשיעית". בעוצמתו ובאווירה שהוא מקרין, מצליח השיר על הארץ להשרות הרגשה של "שירת הברבור", כפי שמאהלר חשב בטעות (הוא הספיק עוד לחבר את הסימפוניה התשיעית ואף חלקים מהעשירית). אם יצירותיו הקודמות מלאות בדימויים ובסמלים של מוות, הרי יצירה זו ממש רוויה בטעם מריר של קץ. זו אכן "שירת האדמה" - שירה של עולם בן חלוף, לעומת "שירת השמים" של עולם הנצח, כפי שהיא מתבטאת בסימפוניה הקודמת, השמינית. "הסבל ביצירתו של מאהלר", כותב מבקר האמנות השווייצרי ויליאם ריטר (Ritter),²⁰ "הוא מבין הנוגעים ביותר ללב שקיימים במוזיקה". אבל ההרגשה הממשית של המוות הקרב הייתה ב-1908 לכוח מניע ולכמיהה עזה לחיים: "אני צמא לחיים יותר מאי פעם", כתב מאהלר לברוננו ולטר כשהתאושש מהמכות שניחתו עליו. תמורות במצבי הרוח בין מלנכוליה לאופטימיזם מאפיינות אמנם את כלל יצירתו, אך השיר על הארץ יכול בהחלט להיחשב ליצירה שבה מאהלר מציג באופן הממצה ביותר את הטבע הדואליסטי של הקיום האנושי. למרות רגעי העצב המתמשכים, אין כאן הרגשה של תבוסה או ניהיליזם. אפקט הסיום נועד לרומם את הנפש ולא לדכא אותה. אפשר גם לראות ביצירה את תמצית הווייתו של מאהלר. בחיפושיו אחר פתרון הולם לנושאים המרכזיים שהעסיקו אותו בתקופה קשה זו של חייו, פנה לאפיקי יצירה שונים ויצר משהו עם finesse ועם איכות אלגנטית שונה ממה שחיבר עד כה.

במבט ראשון ייראה אולי תמוה שמאהלר מצא בטקסטים משושלת טאנג, הרחוקה בזמן ובמקום, התאמה כה רבה למטרותיו האמנותיות ולהלך רוחו. כוח המשיכה של השירה האוריינטלית, מקורם בשבילו באנושיות התמימה והמרגשת

19. קרוב לוודאי שהתכוון בעיקר לשיר "אני מן העולם אברתי" - Ich bin der Welt (Rückert abhanden gekommen), שמאהלר חיבר באוגוסט 1902, בזמן השלמת הסימפוניה החמישית שלו.

20. המפגש הראשוני של ויליאם ריטר (גם סופר וצייר) עם המוזיקה של מאהלר ב-1901 (הסימפוניה הרביעית שלו) זעזע אותו, אך מיד לאחר מכן היה ליריד ולתומך נלהב של מאהלר. ריטר פרסם שני מאמרים אוהדים ונרחבים בצרפתית על השיר על הארץ מיד לאחר הבכורה.

ובאוניברסליות שמתחת לזוהרה; כשם שהליריקה של שירי קרן הפלא דיברה אל מאהלר הצעיר, כך התאימה השירה הסינית המעודנת על מגוון צבעי הקשת שלה ואנושיותה למאהלר המבוגר. כבר מהמאה ה-17, עם המיסיונרים הישועים-הצרפתים הראשונים שבאו לסין, התעניין המערב מאוד בתרבות ה"אוריינט", החל מכתבי עת מלומדים, דרך התערוכות בפריז ועד לאמנות של ה"סצסיון" הווינאי. בין המשוררים הגרמנים שהושפעו באופן בולט מהזרם האקזוטי היו גתה וריקרט, שאת יצירתם הכיר מאהלר היטב. ידוע ששניהם כתבו אוספים חשובים של שירה בהשפעת שירה פרסית עתיקה. גתה בשנותיו האחרונות פנה שוב אל המזרח בספר גרמניסיוני של שעות ועונות (1827) - חיבור שמאהלר הכיר, וקרוב לוודאי שהיה בתודעתו בזמן שבחר את הטקסטים של השיר על הארץ.²¹ לוואגנר הייתה, כידוע, השפעה ניכרת על עיצוב הפילוסופיה של מאהלר עוד בשנות לימודיו. ואולם, השפעה מיוחדת הייתה לו גם על מאהלר "המאוחר" בנטייתו לאוריינטליזם. מאהלר ידע כנראה על תוכניתו של ואגנר לכתוב אופרה על מסעו האחרון של בודהה בשם המנצחים (Die Sieger, 1856). מה שיותר מהתוכנית בסופו של דבר הוא הצהרת כוונות של ואגנר בלבד, שכן האופרה לא נכתבה כלל. מעניינת אולי יותר היא עדותו של ואגנר על התעניינותו הרבה בפילוסופיה המזרחית בכלל, וברעיון של הגאולה באמצעות פרישה או ויתור בפרט (הבודהה אמר כי הטוב ביותר לא היה צריך כלל להיוולד!).

אופנת האוריינטליזם, שפשטה בכל אירופה באמנויות השונות על סף המאה ה-20, מתבטאת בכמה סממנים. ואולם, בבסיס האסתטיקה הסינית האלגנטית והמעודנת, על צבעיה הזוהרים, כלי החרסינה המעוטרים והמצלול הסיני-הפנטטוני החדש למוזיקת המערב, עומדת פילוסופיה מיסטית עתיקת יומין. הכוונה ל"לידה רוחנית מחדש", שהיא גם העניין המרכזי בשיר על הארץ. מאהלר התוודע עוד בצעירותו לתורות מזרחיות (ולא רק באמצעות ריקרט וגתה) ונמשך למיסטיקה של המזרח, שבמרכזה עומד גלגול הנשמות, ההתחדשות והחיים שלאחר המוות; עוד בהיותו סטודנט התעמק בפילוסופיה של ארתור שופנהאואר, שבשבילו הרגיעה הבודהיסטית של "רצון" היחיד היא הדרך היחידה להפחית את הסבל הקיומי ולהגיע לתחייה מיסטית - תפיסה המתאימה כל כך למאהלר, בעיקר בתקופתו האחרונה ובעיקר בצלילי "הפרידה". יש עדויות כי מאהלר שמע ב-1906 הקלטות של מוזיקה סינית אותנטית. קרוב לוודאי ששתי יצירות שימשו לו השראה: הסוויטה טונדוט מאת בוזוני והאופרה מדאם באטרפליי מאת פוצ'יני,

21. ראו: Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde*, Cambridge University Press, 2000, p. 43

שהוא ניצח על הצגת הבכורה הווינאית שלה (31 באוקטובר 1907). אין ספק שהבחירה בטקסטים סיניים יוצרת ריחוק בזמן ובמקום. לדברי אדורנו, הבריחה אל המזרח, לעולם מרוחק ומסתורי, סיפקה "ניחומים, וכן אמתלה לביטוי קתרטי של הסבל הקיומי"²². האקזוטיות ביצירה באה לידי ביטוי לא רק במצלול הסיני המיוחד של הסולם הפנטטוני (בן חמשת הצלילים – דוֹרֶה-מי־סול־לה), אלא גם בבחירת הגוון התזמורתי והכלים היוצאי דופן (גונג, מנדולינה, צ'לסטה, משולש) ובמרקם הדליל והשקוף. האחדות שבבסיס היצירה היא אותה מגמה כללית הקיימת אצל מאהלר, לייצג חיי אנוש בכוליותם, להפוך חיי אדם לסימפוניה. מוות, תום, אמונה ילדותית, טבע כל יכול – כל אלה הם נושאים הקיימים בכל יצירותיו. אבל בשיר על הארץ מאהלר מוצא השלמה ופיוס ברוח זון על ידי אימוץ הרעיונות של הפילוסופים האהובים עליו – שופנהאואר, ניטשה, זיגפריד ליפניר, ומורהו של ליפניר – גוסטב תיאודור פֶכְנֶר (Fechner), שעליו עוד נרחיב את הדיבור.

כמבט כולל, השיר על הארץ נחלק לשני חלקים גדולים, כשחמשת הפרקים הראשונים הם החלק הראשון, בעוד שפרק הסיום, "הפרידה", הנמשך כמו כל החמישה יחדיו, הוא החלק השני. ואולם, מבחינת התכנים הפיזיים והמוזיקליים, אפשר למצוא במחזור שלושה חלקים: כל חלק בנוי מזוג שירים, כששני הצמידים החיצוניים (1, 2 – 5, 6) בנויים על פי מתווה של שיר משתה ולאחריו שיר המבטא ברירות. זוג השירים הפנימי (3, 4 – "על הנעורים" ו"על היופי") הוא בעל אופי אופטימי וקליל יותר, ומשמש אינטרלוד מפיג מתח באמצעות שתי סצנות סיניות טיפוסיות. הנושא הבסיסי של היצירה, המתגלה כבר בשיר הראשון ("שיר המשתה על יגון הארץ") הוא דואליסטי (ברומה לאישיותו של מאהלר), וממזג שני הפכים: אהבת החיים והטבע עם אפסות האדם והבלות החיים, כדברי לי־טאי־פו: "אף לא מאה שנים תזכה לשמוח בכל הבלי הרקב אשר לארץ".

התאריך המוקדם ביותר בכל אחד מכתבי היד של השיר על הארץ – "טובלאך יולי 1908" – מופיע בסיום השיר השני, שאז עדיין נשא את הכותרת המקורית של בתגה: "הבודדת בסתיו" (Die Einsame im Herbst). מאהלר שינה זאת מאוחר יותר למין הזכרי: "הבודד בסתיו". באופן מפתיע למדי, המחזור הסימפוני של ששת הפרקים קרם עור וגידים כשבועה שבועות בלבד (עד "1. ספטמבר 1908"), בסדר

Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, trans. By E. Jephcott, .22 Chicago, 1992, p. 148 ובהקשר הזה עוד מוסיף אדורנו: "המזרח אינו אלא תצורה מדומה (פסיאודומורפי)", באשר הוא משמש הסוואה ליסוד היהודי שבמאהלר, יסוד שאין לשים עליו את האצבע, גם לא בכל יצירת אמנות כלשהי: הוא חומק מזיהוי, ועם זאת הוא חלק בלתי נפרד מהמכלול" (שם, עמ' 149).

הפרקים הבא: פרק מס' 2 - 3 - 1 - 4 - 6 (אין תאריך לפרק מס' 5).²³ אף על פי שחסרה כרונולוגיה מדויקת יותר, ברור שתהליך הכתיבה החל בטרנספורמציה של הרגשת הברידות האישית שלו למוזיקה, תוך כדי חיבור "הבורד בסתיו". תחילת העבודה על המחזור, בשיר השני, הייתה התקופה הקרובה ביותר לשלושת האסונות שניחתו עליו, והוא עדיין סבר אז כי ימיו ספורים. אבל משהחל לחבר את השיר הבא, "על הנעורים", עם ה-Chinoiserie האלגנטי, כבר היה מאהלר שרוי במצב רוח שונה לחלוטין, כפי שמשקף במוזיקה הבהירה והמעודנת. בחודש יולי הוא חזר למלאכת הכתיבה, וכמו שקרה לעתים תכופות בעבר, "רק בשעה שאני חווה אני 'מקמפז' - רק בשעה שאני 'מקמפז' אני חווה!"²⁴

פרק הסיום, "הפרידה", הוא גולת הכותרת של היצירה. הוא מביא סוג של "פתרון" אוניברסלי ואישי גם יחד, או תשובה לשאלות שהוצגו בפרק הראשון. מהבחינה הזאת, שני פרקי המסגרת הם עמודי תווך של היצירה השלמה, ובשניהם נמצא את הקריאה למוות כגואל: בפרק הראשון זו קריאה אירונית ורועמת, פילוסופית ורברבנית משהו; ובפינאלה - הקריאה מפויסת, מעודנת, בהרגשת השלמה. בנג'מין בריטן, במכתב לידידו הסופר הנרי בויס (Boys), מבליט לא רק את היופי רב-הפנים של פרק "הפרידה", אלא גם את יכולתו של מאהלר "לצייר כאן שלושה צלילית ממש על-טבעית".²⁵ ואת זאת מאהלר מצליח לעשות, לדעתו, "באותם מהלכים הרמוניים שוואגנר השתמש בהם כדי לצייר את סצינות האהבה החולניות ביסודן".²⁶ וכאן עולה השוני המהותי בתפיסת האהבה והמוות אצל שני

23. פירוט על סדר חיבור פרקי היצירה ראו: La Grange, *Mahler*, vol. iv, p. 218

24. ממכתב לד"ר ארתור זיידל (17 בפברואר, 1897):

"nur wenn ich erlebe, 'tondichte' ich - nur, wenn ich tondichte, erlebe ich!" (Briefe, p. 229). בחרנו לתרגם את הפועל 'tondichten', שאינו מקובל בגרמנית, לפועל "לקמפז".

25. בריטן (בן ה-23) התבטא בהתרגשות רבה עם סיום ההאזנה להקלטת הראשונה של היצירה (ב-1936): "זה אכזרי שמוזיקה תהיה כל כך יפה. יש בה יופי של בדידות ושל כאב; של עוצמה וחופש. יופי של אכזבה ושל אהבה, שלעולם אינה באה על סיפוקה. היופי האכזר של הטבע, והיופי המתמיד של החדגוניות..." ראו: D. Mitchell, *Gustav Mahler - Songs and Symphonies of Life and Death*, 1985 pp. 339-340

26. הכוונה לסצנה 'Liebes-Tod' ("מות האהבה") בסיום האופרה טריסטן. בגרמנית יש כאן דר-משמעות: "מותה של האהבה", או "מוות הבא מאהבה".

המלחינים. אם המוות הוואגנריאני טרגי, הרי אצל מאהלר הוא אינו איום, ואף לא סוף מוחלט, בשל רובד רוחני-אמונתי החבוי בבסיס הפילוסופיה שלו. בניגוד ליצירות אחרות, שמאהלר הרבה לדבר על הרעיון המרכזי שלהן, על השיר על הארץ קיימות שתי עדויות בלבד של מאהלר (שתיהן מופנות לברונו ולטר), ואף בהן לא נאמר דבר על התוכן הרעיוני. זיכרון מעניין של ולטר (שניצח על הבכורה של השיר על הארץ ב-1911, לאחר מותו של המלחין), מתגלה בדברים שכתב על פרק הפינאלה:

הוא (מאהלר, נ"א) מסר לי את כתב היד [...]. כשהשבתי לו אותו, בלי שיכולתי להוציא הגה מפי, הוא הפנה את מבטו אל פרק "הפרידה" ואמר: "מה דעתך? האם אפשר לשאת זאת בכלל? האם אנשים לא יתאבדו לאחר שמיעתה?" ואז הצביע על הקשיים הריתמיים ושאל בכדיחות הדעת: "האם עולה ברעך רעיון כלשהו כיצד לנצח על זה? לי אין".²⁷

הדברים האלה מצביעים על כך שמאהלר ידע כי ב"פרידה" הוא יצר משהו חדש לחלוטין, שעלול לעורר התנגדות בקרב קהל המאזינים, ואפילו רתיעה. ואכן, השפה החדשה, עם "אור אחר המאיר עליו", באה לידי ביטוי בראש וראשונה בפנטטוניקה (הנמצאת בבסיס המלוס הסיני, וכביכול מובנת כאן מאליה), אבל לא רק בה. החידושים הקומפוזיטוריים הם בכל הפרמטרים המוזיקליים ובכל הפרקים, אבל ה"אוויר האחר ביותר" נמצא בפרק הסיום, במוזיקה כמו גם בטקסט. תכונה "חדשה" משותפת לכל המרכיבים המוזיקליים היא הנטייה לא-סימטריה, ברגש על החופשי והמאולתר – תכונות הקרובות כל כך לרוח המזרח. מאהלר מציג בקול ובתזמורת כמה קווים מלודיים בו-בזמן, הנעים באופן עצמאי, מקצתם בחופשיות מרובה, עד לכדי הרגשת אלתור. הם יוצרים "מרקם אופקי טהור"²⁸ (לינארי) בסוג של רב-קוליות. החופשיות הזאת לא הייתה מקרית. אפשר להניח שגם בחירת המרקם התזמורתי הדליל (העומד לעתים על שלושה או ארבעה קווים מלודיים בלבד), מקורה בכוונתו של מאהלר לקרב את המוזיקה שלו לאווירה הסינית בעלת העידון והשקיפות.

תכונת חופש הביטוי באה לידי ביטוי לא רק בקווים המלודיים, כי אם גם בתחום המקצב: ארגון חופשי של הפעמות והמקצבים בתוך התיבה וריבוי מקצבים

27. Bruno Walter, *Mahler*, ibid, pp. 59-60.

28. זהו אחד מסממני הסגנון המאוחר של מאהלר, גם בסימפוניה התשיעית והעשירית. ראה: Constantin Floros, *Gustav Mahler - The Symphonies*, 1997, Part III. דרך חיבור זו הקדימה את הסגנון הלינארי של שנות ה-20 במאה ה-20.

סימולטני (פוליריתמיות) נותנים תחושה של חוסר פעמה (beat). המשקל, שנמצא במצב תמידי של השתנות, יוצר הרגשה של דופק מושהה ולא תקין. ההרגשה כאילו עמד הזמן מלכת נוצרת בשני הפרקים האיטיים והמלנכוליים שביצירה: בשיר השני, "הבודד בסתיו", ובדרגה גבוהה יותר ב"פרידה". גם נקודות העוגב (צלילים נמוכים מתמשכים) המרובות תורמות להרגשת הזמן המושהית.

אין עוד טקסט שמאהלר חיבר לו מוזיקה, שעורר פרשנויות ומחלוקות רבות כל כך כמו הטקסט של "הפרידה". יש לכך כמה סיבות, אבל נקודת המוצא היא צירופם של שני פיוטים שונים. בשביל ליצור סיום המייצג את הפילוסופיה שלו, בחר מאהלר בשני טקסטים של שני משוררים סיניים, ידידים בחייהם. השיר הראשון, מאת מונג-קארין, נקרא בתרגומו של בתגה "בציפייה לידיד". השיר השני, מאת ואנג-ווי, "פרידה מידיד", מוקדש למשורר הראשון.²⁹ מאהלר איחד את שני השירים לשיר אחד.

שני הפיוטים המקוריים עברו ידיים רבות בתהליך התרגום (לצרפתית ולגרמנית), ועל כן גם כמה טרנספורמציות, לפני הגרסה האחרונה של הנס פֶּתְגָה. התרגום המוקדם ביותר הוא כנראה של הצרפתי Hervey-Saint-Denys משנת 1862 בכותרת "המשורר מצפה לידידו טינג-קונג - במערה שבהר ניין-צ'י". הגרסה שבתגה התבסס עליה³⁰ היא זו של הגרמני הנס היילמן (Heilmann) באנתולוגיה שלו שירה סינית (1905). לפיוט הראשון על פי מונג-קארין הוא קרא "ערב" (Abend). הפיוט השני, פרי עטו של ואנג-ווי, נקרא "פרידה מידיד".

29. במבוא לאנתולוגיה שלו, החליל הסיני, מסביר בתגה שוואנג-ווי היה החבר שמונג-קארין ציפה לו; ומכיוון שהשיר השני מוקדש למונג-קארין, הוא מתקשר כמובן לשיר הראשון.

30. Mitchell, *ibid.*, p. 350.

מונג'קארין / היילמן ³¹	ערב	טקסט א'
Die Sonne sinkt und verschwindet hinter den hohen Bergen;	השמש שוקעת ונעלמת מאחורי ההרים הגבוהים;	
Die Täler verlieren sich in den Schatten des Abends;	הגאות אובדים בצללי הערב;	
Der Mond steigt auf zwischen den Fichten und bringt erfrischende Kühle mit,	הירח עולה בינות לעצי האורן ומביא עמו צינה מענגת,	
Der wind weht und das Rauschen des Baches erfüllt meine Ohren mit lauterem Klang.	הרוח נושבת, ופכפוך הנחל ממלא את אוזניי בצליל זך.	
Der Holzbauer sucht sein Lager auf, um neue Kräfte zu gewinnen,	חוטב העצים בא אל יצועו, לקבל כוחות מחודשים,	
Der Vogel wählt seinen Zweig und sitzt in regungsloser Ruhe.	הציפור בוחרת לה ענף ומתיישבת בדממה ללא נייע.	
Ein Freund hatte mir versprochen zu kommen und an dieser Stelle mit mir die Schönheit der Nacht zu genießen.	ידיד הבטיח לי לבוא לכאן, להתענג עמי על יפי הלילה.	
Ich nehme meine Laute und wandle einsam ihn zu erwarten auf grasbedecktem Pfade	אני לוקח את הלאוטה ומשוטט ברד, לחכות לו על שביל מכוסה עשב.	

31. תרגומי הטקסטים (היילמן, בתגה, מאהלר) מאת ערו אברבאיה.

טקסט ב'	פרידה מידיד	ואנג'ווי / היילמן
<p>ירדתי מהסוס, הושטתי לו שיקוי פרידה ושאלתיו מה מהטרה והתכלית של מסעו. הוא דיבר: לא היה לי מזל בעולם הזה, ואני שב אל מולדתי, הרי טאן-צ'אן, למצוא בהם שלוה. לא עוד אנוד למרחקים, כי הטבע תמיד אחד הוא, ונצחיים העננים הלבנים.</p>	<p>Ich stieg vom Pferd, bot ihm den Abschiedstrunk Und fragte und fragte ihn nach dem Ziel und Zweck seiner Fahrt. Er sprach: ich hatte kein Glück in der Welt Und ziehe mich nach meinen Tan-Chan Bergen zurück, um Ruhe dort zu finden. Ich werde nicht mehr in die Ferne schweifen, Denn die Natur ist immer dieselbe, und ewig sind die weißen Wolken.</p>	<p>ירדתי מהסוס, הושטתי לו שיקוי פרידה ושאלתיו מה מהטרה והתכלית של מסעו. הוא דיבר: לא היה לי מזל בעולם הזה, ואני שב אל מולדתי, הרי טאן-צ'אן, למצוא בהם שלוה. לא עוד אנוד למרחקים, כי הטבע תמיד אחד הוא, ונצחיים העננים הלבנים.</p>

התרגומים של היילמן לשני הפיוטים הם בפרוזה, וכנראה נאמנים למקור הסיני.³² אם נתבונן בשיר הראשון, כל שורה בטקסט (המונה שמונה שורות) מתמקדת באובייקט אחר (שמש, ירח, רוח...) שהוא חלק מהנוף. רק שתי השורות האחרונות מוסיפות מומנט אנושי ואישי, במרומז: המספר מצפה ליריד שהבטיח לבוא. הפיוט הזה הוא תמונה, בדומה לציורים סיניים רבים, כשבפינת הציור מתגלית, לעתים במרומז, דמות אדם. הפיוט השני (של ואנג'ווי), גם הוא בפרוזה, תמציתי ומאופק. בתגה שינה את התרגומים הללו מהותית, ובעצם עשה בהם כבשלו. זו גרסתו לפיוט של מונג'קארין - מתוך החליל הסיני (1907), ול"פרידה מהידיד" מאת ואנג'ווי:

32. אפשר להסיק זאת על פי תרגום מילולי שהכין בשנים האחרונות מתרגם סיני, Lam Ching Wah. ראו Mitchell, שם, עמ' 329-330. אורכו של הפיוט הראשון (אצל הסיני) שמונה שורות בלבד, ואורך הפיוט השני שש שורות.

מונג'קאו־יין / בתגה

בציפייה לידיד

טקסט א'2

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirg.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung
sind.

O sieh, wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond herauf hinter den dunkeln
Fichten.
Ich spüre eines feinen Windes Wehn.

Der Bach singt voller Wohllaut durch
das Dunkel
Von Ruh und Schlaf... Die arbeitsamen
Menschen
Gehn heimwärts, voller Shensucht nach
dem
Schlaf.

Die Vögel hocken müde in den
Zweigen.
Die Welt schläft ein... Ich stehe hier
und harre
Des Freundes, der zu kommen mir
versprach.

Ich sehne mich, o Freund an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu
geniessen.–
Wo bleibst du nur? Du lässt mich lang
allein!

Ich wandle auf und nieder mit der Laute
Auf Wegen, die von weichem Grase
sewhellen.–O kämst du, kämst du,
ungetreuer Freund!

השמש אחרי ההר שוקעת.
על כל העמקים יורד הערב
בכל צלליו, המלאים צינה.

ראה, כמו סירה של כסף צף
ממעל הירח, בין עצי האורן.
אני חש במשב של רוח קל.

הנחל שר בקול ערב בחושך

על רוגע ושלווה... העמלים
הולכים הביתה, נכספים לשנת.

הציפורים כורעות לאות ביער.
כל העולם נרדם... אני עומד ומחכה
לידידי, שלבוא
הבטיח.

הו ידידי, אני מתגעגע
לחזות פה לצידך ביפי הערב -
היכן אתה? משאיר אותי לבד!

הלוך נשוב אנרוד לי עם הלאוטה
בין השבילים המעלים כבר עשב.
לו אך תבוא, ידיד לא־נאמן!

Ich stieg vom Pferd und reichte ihm den
Trunk
Des abschieds dar. Ich fragte ihn wohin
Und auch warum er reisen wolle. Er
Sprach mit umflorter Stimme: Du mein
Freund,
Mir war das Glück in dieser Welt nicht
hold.

ירדתי מן הסוס ולו הושטתי
כוס הפרידה, גם שאלתי לואן,
ואף מדוע הוא רוצה לנדוד. והוא
בקול עמום ענה לי: הו ידידי,
אושרי כאן בעולם לי לא האיר פנים.

Wohin ich geh! Ich wandre in die Berge,
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
Ich werde nie mehr in die Ferne
schweifen,
Müd ist mein Fuß und müd ist meine
Seele,
Die Erde ist die gleiche überall,
Und ewig, ewig sind die weißen
Wolken.

לאן אלך! אל ההרים אנדוד לי,
מרגוע אחפש ללב בודד.
לא עוד אשוט למרחקים,
עִיפה רגלי, וגם נפשי עִיפה לה,
אותה האדמה בכל מקום,
ונצח, נצח הם העננים הלבנים.

לעומת היילמן, בחר בתגה להכניס את הטקסט של "ערב" למסגרת של משקל פיוטי, ולכן לא היה יכול לשמור על הדיוק המילולי. ואולם, השינוי המהותי בגרסתו (בצד הרחבות מילוליות ורעיוניות) הוא ברומנטיזציה של התוכן והעברת הדגש מתיאור ציורי למצב טעון רגש, שבא לידי ביטוי כבר בשינוי הכותרת. תמונת הנוף הסינית, שהיא עצם הדבר, הופכת (אצל בתגה) להקדמה לכיטוי של רגשות ספציפיים כמו ציפייה וגעגועים, אכזבה ובגידה. ברור למדי שרק באמצעות הדגשת המומנט הרגשי בגרסה (המורחבת) של בתגה³³ יכול מאהלר להגיע לדיוקן המוזיקלי הייחודי כל כך ביצירה זו.

33. תהליך ההרחבה של הטקסטים היה כזה: הפיוט הראשון הורחב, על ידי בתגה, מ-8 שורות במקור הסיני + היילמן ל-18 שורות. מאהלר, בגרסתו, הרחיב את גרסת בתגה לכדי 25 שורות. הפיוט השני (של ואנג'ווי) הורחב מ-6 שורות במקור ל-11 שורות, ומאהלר הרחיב את גרסת בתגה ל-15 שורות.

מכיוון שהמקור הסיני עבר גלגולים רבים כל כך, לא מפתיע כלל שגם מאהלר הרשה לעצמו לעשות בגרסה שלו טרנספורמציות ושינויים כראות עיניו. אחת הדוגמאות המעניינות לגלגולו של מושג (עם היסטוריה בצדו) היא ההרחבה הבאה: בתגה כותב: "...העמלים הולכים הביתה, נכספים אל השינה", פסוק שהוא טרנספורמציה של תרגום היילמן ("חוטב העצים בא אל יצועו, לקבל כוחות מחודשים"). מאהלר מרחיב את השורה של בתגה לנוסח הבא: "האנשים העייפים הולכים הביתה, בעת שנתם - אושר נשכח ונעורים ללמוד שוב מחדש". הקוריוז המעניין הוא שהגרסה של בתגה החזירה את מאהלר, במודע או שלא במודע, 24 שנים לאחור, לשיר אהבה (ללא כותרת) שחיבר לאהובתו יוהנה ריכטר ב-1884. שתי שורות מתוכו כמעט זהות לטקסט של "הפרידה":

אנשים עייפים עוצמים עיניהם,

ללמוד בשנתם מחדש אושר אשר נשכח.³⁴

סגנונו הפואטי של מאהלר מצביע על כתיבה בסוגה שונה לחלוטין מזה של מונג-קארין (והשירה הסינית העתיקה): ניקח לדוגמה את השימוש המטפורי של מאהלר במילה Sehnsucht ("ערגה") או "געגועים". אצל המשורר הסיני הגעגועים הם למשהו מוחשי - לְחָבֵר או לשינה. אצל מאהלר הגעגועים הם ערך כשלעצמו, נטולי אובייקט: "וכל ערגה רוצה כעת לחלום". הפיכת הערגה למשהו לא ממשי בגרסה של מאהלר, מוכיחה עד כמה הוא קרוב לרוח השירה הסימבוליסטית של שלהי המאה ה-19 (ובכך בעצם "מסלף" את רוח השירה הסינית-המקורית, שלא ידוע עד כמה הכיר אותה).

התערבותו של מאהלר בשני הפיוטים הללו היא המסיבית ביותר לעומת חמשת הפיוטים הקודמים. ההתערבות הזאת באה לידי ביטוי בכמה אופנים: שינויים של מילים בודדות, הרחבה (הוספת שורות או פסוקים), המרה לרעיון אחר, השמטה של שורות שלמות, וכן הוספת מילות מפתח ודימויים בעלי משמעות סימבולית ("אביב", "נצח", "מכורתי", "אדמה"). השינויים שמאהלר עשה בטקסט תמיד מכוונים להגברת העוצמה הלירית של המילים, והם מוסיפים רבדים סימבוליים בעלי השלכות על הביטוי האקסטטי במוזיקה. זו הגרסה על פי מאהלר. המילים המודגשות מציינות שינויים או הרחבות שמאהלר עשה ביחס למקור של בתגה.

הגרסה של מאהלר:

34. השיר כולו מצוטט בביוגרפיה של לה-גרנו: La Grange, *Mahler*, vol.1, p. 827

	הפרידה	
Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.	השמש אחרי ההר שוקעת.	
In alle Täler steigt der Abend nieder mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.	על כל העמקים יורד הערב בכל צלליו, המלאים צינה.	
O sieh, wie eine Silberbarke schwebt	ראה, כמו סירה של כסף צף	
der Mond am blauen Himmelsee herauf.	ממעל הירח, באגם התכלת.	5
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n	אני חש במשב של רוח קל.	
hinter den dunkeln Fichten.	מעבר לעצים האפלים.	
Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.	הנחל שר בצליל ערב בחושך.	
Die Blumen blassen im Dämmerchein,	פרחים ילבינו באור הדמדומים,	
Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf,	האדמה נושמת רוגע ושינה,	10
Alle Sehnsucht will nun träumen.	וכל ערגה רוצה כעת לחלום.	
Die müden Menschen geh'n heimwärts,	האנשים העייפים הולכים הביתה,	
Um im Schlaf vergess'nes Glück	בעת שנתם ללמוד שוב מחדש	
Und Jugend neu zu lernen.	אושר נשכח ונעורים.	
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.	הציפורים על ענפיהן רובצות דומם.	15
Die Welt schläft ein.	כל העולם נרדם.	
Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.	צינה בצל האורנים נושבת.	

Ich stehe hier und harre meines Freundes, Ich harre sein zum letzten Lebewohl.	אני עומד, ממתין לירידי לפרידתנו האחרונה אמתין לו.	
Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite Die Schönheit dieses Abends zu geniessen. Wo bleibst du? Du lässt mich lang allein! Ich wandle auf und nieder mit der Laute auf Wegen, die von weichem Grase scwhellen. O Schönheit! O ewigen Liebens- Lebens- trunk'ne Welt!	אני נכסף, הו ידידי, פה לצדך להתענג על יפי הערב. היכן אתה? תשאיר אותי לבר! הלוך ושוב אנדורד לי עם הלאוטה בין השבילים אשר צימחו כבר עשב. הו יופי! הו עולם שיכור חיים ואהבת נצח!	20 25
Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar. Er fragte ihn wohin er führe Und auch warum es müßte sein. Er sprach, seine Stimme war umflort: Du, mein Freund, Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold. Wohin ich geh? Ich geh, ich wandre in die Berge, Ich suche Ruhe für mein einsam Herz. Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte.	ירד הוא מן הסוס ולו הושיט שיקוי פרידה. שאל אותו אנה מועדות פניו, ואף מדוע כך נגזר. והוא בקול עמום ענה: הו ידידי, אושרי כאן בעולם לי לא האיר פנים. לאן אלך? אל ההרים אנדורד לי, מרגוע אחפש ללב בודד. אנדורד לי אל ביתי, למכורתתי.	 30 35

Ich werde **niemals** in die Ferne
schweifen. לא עוד אשוט למרחקים.

**Still ist mein Herz und wartet
seiner Stunde.** שָׁקֵט לבי, לשעתו ממתין הוא.

Die liebe Erde allüberall האדמה האהובה בכל מקום

**blüht auf im Lenz und grünt aufs
neu.** פורחת באביב ושוב תוריק. 40

**Allüberall und ewig blauen licht
die Fernen.** בכל מקום יכחילו מרחקים לנצח.

Ewig... ewig... נצח... נצח...

השוואה בין הגרסה של מאהלר לזו של בתגה מעלה כמה מסקנות: ראשית, קיים שוני מהותי בהתייחסות לנושא המרכזי של הפרק – הפרידה. בגרסת מאהלר, לא ברור בעצם עד לשורות האחרונות מי הוא הנפרד וממה הוא נפרד. נקודת מבט שבאפשרותה ניתן לתת תשובות לשאלות האלה היא התייחסות לזהויות השונות של המספרים: יש ב"פרידה" שלושה "קולות". השורות הראשונות, של המספר, מתארות את הרקע. החל במילים "ראה! כמו סירה של כסף" (שורה 4) מתאר "המצפה" את מצב רוחו ואת הציפייה לידידו, שממנו הוא רוצה להיפרד. מהמילים "אני כְּמֵה, הו ידידי" (שורה 20) הוא פונה לחברו שהשאיר אותו לבד.

בפיוט השני המצב הרבה פחות ברור, בעיקר משום שמאהלר הופך את זהות הדובר מגוף ראשון (ich) אצל בתגה, לגוף שלישי (er) בגרסה שלו: "שאל אותו לאן", "והוא בקול עמום ענה". אם כן, מאהלר שינה מומנט מרכזי בדרמה. על ידי הדיבור בגוף שלישי הוא כאילו פחות סובייקטיבי ומציג יכולת של התבוננות מבחוץ. על פי סטוארט פדר,³⁵ מאהלר הציב את עצמו כאן במרחק שווה מזה שעזב ומזה שנשאר מאחור. כך הוא היה יכול להזדהות עם שניהם. ובהשיבו לשאלה שהוא עצמו שאל, "warum es musste sein" ("מדוע כך נגזר"), הגיע מאהלר לשליטה באובדנו האנושי כל כך, ויצר את החזון האמנותי-אישי של "עולם ללא קץ". במילים האלה מאהלר אף מבטא את רעיון הגורל האנושי וקבלת הדין.

35. סטוארט פדר, גוסטב מאהלר: חיים במשבר – ביוגרפיה, תרגום: יאיר לוי, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 154.

"מאהלר המשורר מקבל את המוות האישי של עצמו בכך שהוא מאמץ השקפת עולם המתקרבת לפטליזם של האוריינט".³⁶

אי-הוודאות בפיוט של וואנג-ווי / בתגה באשר למהות הפרידה (מהידיד, או מהחיים בכלל), מקבלת בטקסט של מאהלר תשובה מוחלטת. אף על פי שאין למצוא ב"פרידה" התייחסות ישירה למוות, ואף לא את המלה "מוות", יש בתוספות המילוליות של מאהלר רמזים ברורים כי הפרידה בין שני החברים (שהאחד מהם עומד לנדוד לנצח להרים) היא גם פרידה מהחיים. המוזיקה של מאהלר אינה משאירה מקום לספק בכך (נראה זאת בהמשך). יש אף המרחיקים לכת בפרשנות³⁷ ורואים ב"חבר" לא אחר מ"החבר Hain", התגלמות המוות - שהופיעה בפרק הראשון בדמות קוף מצווח מעל הקברים. הדיאלוג בין שני החברים נעשה מונולוג פנימי, ובסופו של דבר "למיזוג האקסטטי של 'המוות' עם הפרסונה המיוצגת על ידי הזמרת". רעיון קבלת הדין המפויסת, המתבהר במלות הסיום, מקבל הכנה נוספת במשפט שמאהלר המיר. במסגרת תכנון השלם של היצירה, ובדרך לפתרון של הנרטיב הפואטי-הדרמטי שלה, מאהלר לא יכול להרשות לעצמו להשאיר את הרעיון "עייפה רגלי, וגם נפשי עייפה לה" שבמקור, ולכן החליפו ב"שקט לבי, לשעתו ממתין הוא".

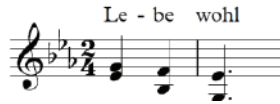
הפתרון לקונפליקט בין חיים למוות, בין היש לאין, מושג כאמור לא רק באמצעות הטקסט, אלא בזכות שפתו המוזיקלית המיוחדת של מאהלר. אחד המאפיינים המרכזיים בדרך עבודתו היא הצלחתו ליצור שלמות ואחדות ביצירות רחבות ממדים בעזרת טכניקה מוטיבית מיוחדת. הכוונה לשימוש במוטיבים סימבוליים (או "לייטמוטיבים"), הפועלים כאבני בניין ופועלים בשני כיוונים גם יחד - המאחד והשובר. דוגמה ברורה לשני הכיוונים האלה תינתן בטיפולו של מאהלר בנושא המרכזי לאורך הפרק כולו, שאכנה אותו "הנושא המנחה" ו/או "הנושא האקסטטי" (דוגמאות 4 ו-5). אף על פי שלא כל המוטיבים בנושאים של מאהלר סימבוליים, אפשר לומר ששפתו מתאפיינת על ידי סמלים צליליים ותבניות מלודיות או ריתמיות שיש להן גם רקע תוכנית כלשהו: מטפיסי ומיסטי, או ארצי, אישי יותר, ואפילו אוטוביוגרפי. במקרים רבים מאהלר מאמץ מוטיבים אוניברסליים, למשל מוטיב ה"אנחה" (שני צלילים יורדים). מוטיב סימבולי שני וחשוב ביותר אצל מאהלר (הקשור גם הוא במוטיב ה"אנחה") הוא מוטיב ה"פרידה" או Lebewohl, הבולט כל כך בסימפוניה התשיעית שלו ובשיר הראשון והאחרון של השיר על הארץ. כינויו נגזר, ללא ספק, ממוטיב ה-Lebewohl הפותח

La Grange, *Mahler IV*, p. 1364 .36

Hefling, *Das Lied*, *Ibid.*, p. 106 .37

ניצה אברבאיה

את הסונטה אופוס a81 מאת בטהובן, שהוא (בטהובן) קרא לה Les Adieux ("הפרידה"):



דוגמה 2: מוטיב ה"פרידה"

אפשר שמשיכתו של מאהלר למוטיב הבטהובני נעוצה באופיו הדו-ערכי של הסמל, המתאים כל כך לדואליזם שבאישיותו ובמוזיקה שלו, וכנראה גם למצב הרוח ה"סגירי" של הרומנטיקה המאוחרת. אפשר לומר שהירידה, המסמלת נפילה, עצב ואפילו מוות, מהולה בהרגשה של אינסופיות, ועל ידי כך מתרכך או מתרחק הסיוע המר והמוחלט. מוטיב ה"פרידה" מצוטט כבר בפרק הראשון של השיר על הארץ, בסיום שורת הפזמון החוזר, על המלה "מוות" ("אפלים החיים, אפל המוות" (Dunkel ist das Leben, ist der Tod)).



דוגמה 3: פרק א' - שיר המשתה על יגון הארץ: "אפלים החיים, אפל המוות"

ואולם, בפרק "הפרידה" משמש מוטיב ה-Lebewohl אך ורק כ"גרעין" אחד בתוך נושא מרכזי חדש, בעל חשיבות מוזיקלית-רגשית רבה:

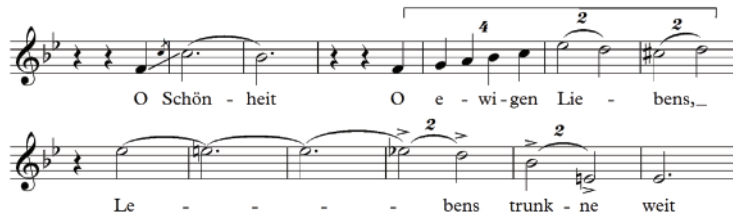


דוגמה 4: הנושא המנחה" (עם מוטיב הגעגועים)

למלודיה רומנטית זו, בסגנון ואגנרי טיפוסי, יש תפקיד מרכזי בתכנון השלם של הפרק וביצירת אחדות בין חלקיו. מאהלר מתייחס אליה כאל "נושא מנחה" (המזכיר את טכניקת הלייט-מוטיבים של ואגנר ואת סגנונו המלודי). הנושא הזה מורכב משני מוטיבים סימבוליים מנוגדים מבחינה רגשית. מוטיב ה"פרידה" היורד אמנם פותח את הנושא, אך בעצם משמש הכנה למוטיב סימבולי אחר: קו מלודי עולה בתנופה רבה ומסמל תקווה וגעגועים. נראה

כי הדמיון בין הקו המלודי למוטיב "רצון החיים" שבסימפוניה השלישית אינו מקרי (דוגמה 1).

הופעה ראשונה זו של "הנושא המנחה" היא בקטע המכין את כניסת הקול במילים: "אני נכסף, הו ידירי, פה לצדך" (שורה 20). רעיון הכיסופים או הגעגועים (Sehnsucht) מובע כאן באמצעות קו מלודי המטפס ועולה לגבהים מרגשים. אותה מלודיה עולה המבטאת געגועים, מקבלת משמעות שונה בשיאו של הפיוט הראשון (דוגמה 5). מאהלר עושה כאן בטקסט טרנספורמציה חשובה מאוד בהשמטת השורה האחרונה של בתגה ("לו אך תבוא, ידיר לא-נאמן"), המביעה הרגשת בגידה בצד הכמיהה - והמרתה באידיאה מנוגדת: "הו יופי! הו עולם שיכור חיים ואהבת נצח!" המילים האלה משקפות את ההתרגשות החושנית של מישוהו שנשבה בשיכרון חושים על ידי יופי ואהבה. זוהי שורת מפתח, המראה כיצד מאהלר מאמץ את רעיון "פי הערב" (die Schönheit dieses Abends) של בתגה, ומעלה אותו לפסגות רגשיות חדשות. מה שמעצים כאן את הביטוי הדרמטי היא המוזיקה שמאהלר הלחין למילים האלה.



דוגמה 5: "הנושא האקסטטי" (Ewigkeit)

המוטיב השני בנושא, אותו קו מלודי-כיסופי עולה, מגיע לאקסטזה דיוניסית, הפעם במילים O ewigen Liebens-Lebens-trunk'ne Welt ("הו עולם שיכור חיים ואהבת נצח"). בכך הוא מדגים את המשמעויות השונות של הנושא, שבעצם מתמזגות לאותה אידיאה ראשונית של כמיהה, אהבה, נצח. זהו מומנט מוזיקלי החובק את כל הגעגועים - לחיים, ליופי ולנעורים - שהובעו בחמשת הפרקים הראשונים. מקובל לקרוא לגרעין התמטי השני "מוטיב הנצח" (Ewigkeitsmotiv), כי הוא שאול מה"עו" Ewig, ewig של ואגנר (במערכה השלישית באופרה זיגפריד). מכיוון שמאהלר ניצח פעמים רבות על זיגפריד ועל אידיליית זיגפריד, קשה לתאר שהציטוט המושאל הזה לא היה מכוון. אפשר למצוא רעיון מלודי-סימבולי זה בכמה גרסאות, ברוב יצירותיו של מאהלר, ובעיקר בסימפוניות מס' 2 (התחיה),

הבית האחרון – שהוא כולו תוספת של מאהלר – נותן את הפתרון הפילוסופי והמוזיקלי לכל השאלות שמציב הטקסט שלו. המילים האלה מציגות את המוטיבים הנצחיים של חייו – “הארץ היקרה”, “האביב המוריק”, “הנצח”:

הָאֲדָמָה הָאֲהוּבָה בְּכָל מְקוֹם
פּוֹרְחַת בְּאֲבִיב וְשׁוֹב תּוֹרִיק.
בְּכָל מְקוֹם יִכְחִילוּ מְרַחֲקִים לְנִצָּח.
נִצָּח...נִצָּח...

ב"פרידה" אפשר למצוא את נקודת השיא וגם את נקודת הסיום של כל התורות האסכטולוגיות (אחרית הימים) של מאהלר. "הבית" שלו (Heimat), או "המקום" (Stätte) האחרון שאליו הוא נכסף להגיע הוא גם התחנה האחרונה של הגורל האנושי. תחנה סופית זו שינתה את פניה מ"שמים" בסימפוניה השנייה והרביעית, דרך "רגעי חסד" בשירים אחדים, אל "מקום" ייחודי, שערך אז לא קיבל ביטוי מוזיקלי. אולי הסוד הגדול של הפרק טמון בניגוד החד שבין מצב רוח קינתי (בתהלוכות האבל בפתיחות של שני השירים) ובין הצהרה נלהבת, כמעט דתית (באמצעות הנושא "האקסטטי" בסיום). יתר על כן, הסיום הזה מבליט לא רק את קיומם של מצבי רוח מנוגדים ומשתנים, אלא גם את יכולתו של מאהלר ליצור מיזוג בין הפכים בסניתיזה מיוחדת לו. כאן מתמוססים הגבולות בין האנושי ללא אנושי, בין החיים למוות. באותו אופן מתמזגות השירה, המוזיקה והפילוסופיה, כפי "שאף אחת מהן לא הייתה מסוגלת להשיג בכוחות עצמה בלבד" (להערכת פדר).³⁹

בחירתו של מאהלר בטקסטים המשופעים בדימויי טבע וצמדים קוטביים כבר משקפת תפיסה דואליסטית של הרוח האנושית: סתיו ואביב, לילה ויום, וגם נעורים ומוות, גברי ונשי, שיכרון חושים ואיפוק מדיטטיבי. בכך, סבור הפלינג,⁴⁰ היה מאהלר נאמן לא רק לאינסטינקטים שלו ולהווייתו, אלא גם הגיב לנטייה המורדנית של חיי התרבות והיצירה האוסטריים בימי ה־fin-de-siècle. כמו שוויליאם ג'ונסטון מציין, אמנים והוגי דעות "כה שונים כמו פרויד ובאר (Bahr), מוסיל וקאסנר, בובר וברוך (Broch) [...] יצרו אין ספור צמדים של הפכים המשלבים

38. ראו: H.-L. de La Grange, "Music about Music in Mahler", in *Mahler Studies*, pp. 142-44

39. ס. פדר, גוטטב מאהלר, שם, עמ' 153.

40. Hefling, *Das Lied*, ibid., p. 80.

את החולף והקבוע, את ההווה והעבר, את הגלוי והנסתר".⁴¹ הדואליזם של השיר על הארץ גלוי לעין כבר בבחירת שני קולות הסולו השונים בגובהם, בגוון הצליל שלהם ובטון הרגשי שהם מבטאים: אם הטנור מבטא שמחה דיוניסית, לעתים מתהוללת ואף פרועה, הרי זמרת האלט, בגוון קולה המהורהר והמופנם משהו, מביעה השלמה מפויסת עם הגורל והמוות, איפוק והשתקפות סתווית-אפולונית. רבות נכתב על רגעי הסיום של "הפרידה", וזה מעיד על עושר הסימבוליזם המוזיקלי אצל מאהלר, הנשען על מקורות מסורתיים ופילוסופיים מגוונים. מילת המפתח בשורות האחרונות של מאהלר היא "אביב" (Lenz) - המסמל התחדשות והמשכיות. בדימוי הזה של פריחה מתחדשת במחזוריות העונות, ועל רקע "האדמה האהובה", מאהלר מנטרל את המוות. הצגת ה"אביב" היא חלק מאידיאת ההתחדשות הקשורה במחזור החיים האנושי של לידה, מוות ותחייה (לידה מחדש). באמצעות ההקבלה הסימבולית הזאת, ברור שהמוות אינו הקץ. ואם כך הדבר, הרי שגם הסיום המוזיקלי של היצירה אמור לבטא הרגשה של אי-סופיות, של המשכיות, כפי שנראה.

האביב נרמז אמנם כמה פעמים ביצירה,⁴² אבל כעת הוא עולה לרמה רוחנית וסימבולית גבוהה יותר. מחזור השירים השלם עושה סיבוב ככל ארבע עונות השנה, אם כי לא ברוטציה הקונוונציונלית: אם הוא פותח בעונת החורף (+אביב) בשיר הראשון, כאמור, הרי השיר השני מרכזו בסתיו (כשמו "הבודד בסתיו"), והשלישי והרביעי - קיציים ואופטימיים יותר ("על הנעורים" ו"על היופי"). האביב מכבד אמנם בשיר החמישי ("השיכור באביב"), אבל רק בסיום השיר על הארץ - בקודה של "הפרידה" - מובלט הרעיון, שהמחזוריות העונתית / האנושית עומדת להתחיל שוב מחדש, כי "האדמה האהובה בכל מקום פורחת באביב ושוב תוריק". תוספת מילולית זו של מאהלר עומדת בניגוד מוחלט לרוח הדברים של בתגה: האדמה אצל בתגה שווה לכולם ו"אותה האדמה בכל מקום, ונצחיים העננים הלבנים". מאהלר יוצר שינוי גדול בכיוון של האדרה והימנעות מכל רמז ניהיליסטי (באמצעות השמטת "עייפה רגלי, וגם נפשי עייפה לה"). הוא בהחלט לא ארצי, והוא מעלה את רעיון פריחת האביב והתחדשות האדמה כחלק מהקונספציה של הנשגב והמרומם.

William M. Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848-1938*, Berkeley: 1972, p. 174

42. בשיר הראשון ("שיר המשתה על יגון הארץ"), "והארץ זמן רב תיפון ותגן באביב", אף על פי שהשיר "חורפי" מבחינה פילוסופית / פואטית; ובשיר החמישי כבר בכותרת: "השיכור באביב".

"אור אחר" אכן זוהר כאן, שכן המצלול הבהיר של שני הנבלים מסייע בהרגשת המעבר לעולם אחר. כל הפרמטרים המוזיקליים עוברים השתנות מהותית: קולה ה"זוהר" של הזמרת מתפרץ עם הנושא האקסטטי, הפעם בטונוליות הבהירה של דו מז'ור, ונתמך בגלים של כלי הפריטה. כל אלה הם ניגוד חריף ביותר לקטע הקודם: קינה דמוית אשכבה עם הסלסול ("מזרחי") באבוב, מוטיב "האנחה" והגונג המאיים, שהיו גם פתיחה לפיוט הראשון. כדי לוודא שמילת המפתח Lenz תישמע בבירור בתוך המרקם הגלי והמתפרץ, מאהלר עוצר פתאום לרגע, בטכניקה האופיינית לו, את כל הפעילות המוזיקלית, ועושה שינוי של ממש בצבע התזמורתי וההרמוני: מילת המפתח "אביב" מנתקת אותנו בהפתעה מוחלטת מכל ההתרחשות האקסטטית של כלי המיתר ושני הנבלים, ומרחפת מעל כלי נשיפה נמוכים (שלושה טרומבונים, שני פגוטים בלוויית דרדור תוף) באקורד דיסוננטי מפתיע (הרמוניה של רה במול מז'ור, ומעליה מרחף דו מז'ור האופטימי):



דוגמה 6

כשהזמרת משמיעה את המילה האחרונה "נצח" (תשע פעמים), המוזיקה נמוגה והולכת בהצללה מיוחדת (אקזוטיה) של צ'לסטה, נבל ומנדולינה. בהרכב פלי המצטמצם בהדרגה עד לשקיפות מרבית, המוזיקה כאילו מסרבת להיגמר ונשארת בלא סיום מוחלט, באקורד תלוי באוויר, כאילו עמד הזמן מלכת. "גווע/נמוג לגמרי", דורש מאהלר, Gänzlich ersterbend. שלוש הפעמים האחרונות של המילה "נצח" מושרות על שני צלילים בלבד - שהם צמצום של מוטיב ה"פרידה" (מי-ההדרו) למוטיב "האנחה" (מי-רה). תבנית חוזרת זו, כמעין תנועה מעגלית ad infinitum סביב עצמה, אינה נותנת את הפתרון המיוחל. בהרגשה זו של אינסופיות נראה שמאהלר מבטא אמונה כי לאחר המוות מגיעה צורה טרנסצנדנטלית של חיים חדשים. ראוי לציין שאקורד הסיום הפתוח של הטוניקה "דו" בצ'לסטה, בתוספת "לה" בחליל, וה"רה" האחרון של הקול - כל אלה יוצרים את צלילי הסולם הפנטטוני ה"סיני" (דו-רה-מי-סול-לה).

עיסוקו הרב של מאהלר בכעיות הקיום האנושי ואהבתו המיוחדת לטבע ולאדמה מוצאים את ביטויים כבר כ-30 שנה לפני חיבור השיר על הארץ: במכתב ידיו המתפרש על פני שלושה ימים, ובנימה מקוננת, כותב מאהלר, בן 19, לידידו

יוזף שטיינר: "הו אדמה אהובה שלי, מתי תקבלי את העוזב אל חיקך? ראי! בני האדם הרחיקוהו מעליהם והוא בורח הרחק מלבם הקר, אלייך! הו, קחי אלייך את הכבוד, את חסר המנוח, אם נצחית!"⁴³ ואולם, בעוד שמאהלר הצעיר שרוי במין הרגשה מיסטית של התמזגות טוטלית עם הטבע, כניגוד מפצה להרגשת הכאב והניכור,⁴⁴ הרי מאהלר הבוגר, העומד כבר על סף המוות (ב־1907), מתבונן על העולם במבט חדש ומקבל את המוות בהשלמה גמורה, שאפילו מהולה בהרגשת שחרור ואושר עילאי.

אמונתו של מאהלר בחיים אחרי המוות נשענת על התורה ה"פאן־פסיכית" של הוגה הדעות והפיזיקאי גוסטב תיאודור פכנר (Gustav Theodor Fechner, 1801–1887), בייחוד בחיבורו הספר הקטן של החיים לאחר המוות (Das Büchlein vom Leben nach dem Tode, 1836).⁴⁵ פכנר, שהיה הפילוסוף האהוב על מאהלר, אימץ את הרעיון האידיאליסטי, שעל פיו החוויה הפנימית היא היא המציאות, והחומר אינו אלא צורת הופעה אפשרית של החוויות הפנימיות. חשיבתו של פכנר מושתתת על אמונה שהיקום הוא היררכיה אורגנית־רוחנית, המובילה אל האלוהות העליונה. פכנר כינה זאת: "מבט־היום" על העולם (Tagesansicht), בניגוד לחומריות – "מבט־הלילה" (Nachtansicht).⁴⁶ להשקפתו, קיימים שלושה שלבים של הקיום האנושי: השינה לפני הלידה, ערות ושינה לחלופין (החיים), וערות מתמדת (שלב הנצח). המוות הוא גשר אל השלב השלישי, ולכן אין בו מהאיום של הסופיות: "ובאמת אין לנו סיבה לפחד ממנו יותר מהטראומה של הלידה מתוך הרחם".⁴⁷ לשלב הזה, שאינו חיים ואינו מוות במונח המקובל, התכוון מאהלר ברגעי הסיום של "הפרידה" ושל השיר על הארץ.

43. מילות הסיום של המכתב מ־18 ביוני 1879, *Mahler Briefe*, *ibid.*, 1879, p. 9.

44. "אני קורע בכוח את הכבלים הקושרים אותי אל הרפש המאוס והרדוד של הקיום. בכוח היאוש אני נצמד אל הכאב – נחמתי היחידה. והנה מחייכת אלי השמש – ונמס כל הקרח בלבי, אני רואה שוב את שמי התכלת ואת הפרח הרוטט, וצחוק הבזו שלי מתחלף בבכי של אהבה. ואני מוכר ח לאהוב את העולם" (מתוך המכתב הראשון לשטיינר (ב־17 ביוני)).

45. Gustav T. Fechner, *The Little Book of Life After Death*, Trans., Mary Wadsworth, Boston, 1905.

46. ראו מאמר של ס. הפלינג על השיר על הארץ: *The Mahler Companion*, ed., Donald Mitchell & A. Nicholson, New York, 1999, p.442.

47. Fechner, *ibid.*, pp. 23-4.