

## כן או לא... ואולי... המוזיקה של קורט וייל ב'האומר כן'

עודד אסף

אני קורא את המאמר שכתבתי לפני כשלוש שנים, נזכר בפרויקט המיוחד שהמאמר ליווה אותו, ובטוח שדבר לא נגרע מהרלוונטיות ומהחשיבות של הפרויקט. הצטערתי כבר אז שהאומר כן/האומר לא הגיח לזמן קצר מדי מגבולות הקמפוס התל-אביבי. הוא היה ראוי להרבה יותר, כאתגר לתיאטרון הישראלי ול"סצנת" האופרה בישראל - אתגר שעדיין מצפה למי שמעוניין ומסוגל להיענות לו. אבל מי מעוניין באמת? ומי יסייע בכסף, ומי יחנך להרגלי משחק/שירה/צפייה/האזנה חדשניים כאלה (אכן, הם חדשניים ממש כפי שהיו במחצית הראשונה של המאה הקודמת) - בתרבות שכמעט כולה "תעשייה"; ולא סתם "תעשייה", אלא מפעל ענקי של מחזור מוצרי צריכה סינתטיים, ידידותיים לכווולם (לרבות אנשי השיווק והמכירה, היחצ"נים, שדרני ה"פריים-טיים" ומשגיחי הפשרות הלאומיים)? תפיסת התיאטרון של ברכט, כהלכתה, והמוזיקה של שותפיו, קורט וייל המוקדם, הנס אייזלר (Eisler) ופאול דֶסָאו (Dessau), כהלכתה, ועם כל דקויותיה, הייתה ונותרה רחוקה ומרוחקת מהקונסנזוס הישראלי; אפילו מ"מרכז-השוליים". העקרונות האסתטיים שהתיאטרון/תיאטרון-מוזיקה הזה נשען עליהם - שלא לדבר על החשיבה הפוליטית, הביקורתית, שהוא אמור להצית - רחוקים ממימושם בישראל כיום יותר מכפי שהיו ב-2010. בשנות ה-60 וה-70, ובמידת מה בשנות ה-80, ניכרו סימנים מעודדים של מימוש, שעורר - ומדוע לא? -

\* המאמר נכתב בהזמנת מיכל גרובר-פרידלנדר, ביה"ס למוזיקה ע"ש בוכמן-מהטה, אוניברסיטת תל אביב, כחלק מתוכנייה שליוותה את הפקת האומר כן / האומר לא ביוני 2010

מחלוקות ציבוריות קולניות וגם תסיסה חיובית ומרתקת. כל המתעניין ימצא את התיעוד לכך בגנזכי התיאטרונים הגדולים - ואפילו הקטנים והניסיוניים, שהייתה להם, הפלא ופלא, פריחה קצרה בחסות רשמית - ובמסמכים המתעדים מרתונים מוזיקליים אלטרנטיביים - לאו דווקא במועדונים קטנים, "מיציגים", "הפנינגים" ומעין "הפנינגים", כתבי עת ואפילו מוספי ספרות בעיתונות היומית, שטיפחו שיח ציבורי ראוי לשמו סביב כל אלה. בעשורים האחרונים, ככל שתחומי יצירה, ביצוע ושיח מהסוג הזה חיוניים יותר ל"מצב הישראלי", הם מתכווצים והולכים, נדחים, ולעתים קרובות מתחפרים בעמדת התנצלות. אפילו מחלוקת ציבורית סביבם אינה מורגשת (נו, יש לנו טוקבקים. הידר!). הפקת האומר כן/האומר לא הייתה תזכורת מאלפת ל"אמצעים שיש לנקוט" (כניסוחו של ברכט) ואפשר לנקוט גם עכשיו, במסירות, בהקפדה, לא בקלות, בלי ללכת בגדולות אך גם בלי פשרות אמנותיות. אני שמח שהגיליון הנוכחי של "פעילות" מחזיר את התזכורת לזיכרון. כתבתי פעם למיכל גרובר פרידלנדר, הבמאית והאחראית להפקה הזאת של האומר כן (ועל היוזמה הזאת - תבורך), שהמוזיקה של וייל קלה לכאורה, אך קשה לפענוח ולביצוע. הניסוח שלי היה כמובן קצר מדי ופשטני, אבל מיכל נזכרה בו והציעה: אולי דווקא הוא ישמש נקודת מוצא לכמה דברים שארצה לכתוב כאן? אכן, נקודת מוצא טובה לדיון, שהרי כל ביצוע נכון של היצירה הזאת וכל צפייה בה מחייבים פענוח סבלני, רצוף תהיות והתלבטויות בין ה"קל", הנחשף מיד, ובין ה"קשה", המתגלה בהדרגה. נכון, מצדה המוסיקלי ה"קל" של היצירה אפשר לקחת הbitה כמה חלקי מנגינות ולמחזר אותם כפזמונים לכל דבר. אפשר מן הסתם לשלוף גם מהטקסט מוטיבים מסוימים ולהרכיב אותם מחדש כטלנובלה על האם הנוטה למות, על בנה שהקריב את חייו למענה ועל עולם המבוגרים חסר הרחמים. עם זאת, הבה נזכור שבכט ושותפיו לא ראו ביצירות כדוגמת האומר כן מופעי תיאטרון ומוזיקה לשמם, אלא "מחזות לימוד" (Lehrstücke). דמויות ומצבים ביצירות מהסוג הזה עלולים לתעתע: הדמויות נראות לעתים כסטריאוטיפים שהושאלו מתעשיית הריגושים הפופולרית או ממשלי-מוסר ישנים, אך בכט בחר בחומרים הללו בכוונת-מכוון, פירק והרכיב אותם מחדש במבט ביקורתי, ביקש גם מהשחקנים ומהצופים מבט מהסוג הזה, ועודד הפקת לקחים שאינם נוחים או חד-משמעיים בהכרח.

על עקרונות ה"תיאטרון האפי", ה"הזרה" וה"ניכור" של בכט דיברו וכתבו מומחים גדולים ממני. במימוש העקרונות הללו נכשלו אנשי תיאטרון רבים (ורבים עוד יותר, אם ניזכר בסצינת התיאטרון הרשמית בישראל, לא טרחו להבין אותם כלל). רבים וטובים כשלו גם בהבנת הנשמע במוזיקה של וייל, וכך גם במוזיקה שחיברו הנס אייזלר (שותפו המוזיקלי הנאמן, האמיתי, של בכט, במשך

שנים) ופאול דסאו. המוזיקה הזאת קשה ומקשה לא פחות מהטקסטים של ברכט, ומורשתו של קורט וייל - בייחוד היא - כבר ניוזקה פעמים רבות מעיבודים שטחיים ומהגשה קלילה מדי או סנטימנטלית מדי. נכון שמוזיקה כזאת, שפני השטח שלה קומוניקטיביים, מתחככים בעולמו של הפזמון הקל או בנוסטלגיה-לכאורה לגן העדן האבוד של המוזיקה הקלאסית והרומנטית, עלולה להתחמק בקלות ממבחן ה"ניכור", ה"הזרה" והפענוח הביקורת. ברכט והמלחינים שעבד אתם היו ערים לבעיה, אך לא ויתרו. ברכט, מצדו, לא היסס להדגיש את הפשטות ואת יסוד ה"ready made" שהוא מחפש במוזיקה. באחד מסיפורי מר קוינר (Keuner) הוא טוען כי אין פסול אפילו בהצמדת לחנים זהים או דומים מאוד זה לזה למילים שונות, בעלות תוכן שונה. אפשר, כמובן, "לתפור בגדים שיהלמו אדם אחד עד כדי כך שלא יהלמו אדם בעל חזות אחרת, אבל בגדים כאלה אינני אוהב. בגדים כאלה גם יכולים להיות לכל היותר בגדי יום ראשון. בגדי עבודה יכולים להיות בגדים מן המוכן".<sup>1</sup> ובכן, הטקסטים המולחנים של ברכט הם כלי עבודה שמבחנום האמיתי הוא התקבלותם בציבור רחב ויעילותם. ובכל זאת: בדרך הדיאלקטית, ברכט לא התכוון לפתח פס ייצור של מלודיות סטנדרטיות, נמכרות היטב, ולא לעבוד לצליליו של פס ייצור כזה. על כך העידה בחירתו בקומפוזיטורים מסוימים מאוד מהתחום האמנותי, המתוחכם<sup>2</sup> (וייל - תלמידו של בזוני; אייזלר - תלמידו של שנברג; דסאו - תלמידו של המנצח הנודע ארתור ניקיש. בשנות ה-20 נודע גם שיתוף הפעולה בין ברכט להינדמית). ברכט ידע היטב שלחן פופולרי, או מה שתויג פעם כמוזיקה קלה, לא יוכל להתמודד עם חומר הנפץ הטמון תחת פני השטח של יצירותיו, עם ההתגוששות ההכרחית בין ה"קל" ל"קשה". לכאורה היה יכול לפנות לצד אחר: לבקש "בגדים מוזיקליים מן המוכן", מתוחכמים בהחלט, ובכל זאת קליטים וידידותיים מאוד - מקומפוזיטורים שלאידיוס הרומנטי והפוסט רומנטי שלהם יצאו מוניטין בכל הטווח שבין ריכרד שטראוס, הגבוה מכולם, ובין, נאמר, אריך־וולפגנג קורנגולד. אבל עבודתו של ברכט נועדה לקעקע את עולמם האסתטי של רוב המלחינים האלה, את הרגלי היצירה שלהם ואת הרגלי הצריכה של אוהדיהם, את המנגנונים הגלויים והסמויים המעורבים בפעילותם, את התשתית המעמדית שלהם. ברכט נזקק למוסיקאים שידעו להרכיב מלאכת

1. ברכט, ברטולד. "מוזיקה מן המוכן", סיפורי מר קוינר, תרגום: אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד 2005.

2. Kurt Weill, *Shifts in Musical Production*, trans. Stephen Hinton, in Oliver Stunk (ed.), *Source Readings in Music History* (revised edition), Vol. 7, W.W. Norton, 1998, pp. 123-125

מחשבת אמנותית "גבוהה" (אך לא בגובהו של מגרל שן או במונחים בני ימינו, בגובהם וברוחבם של "היכל כר-וכך" ו"משכן זה-זה") דווקא מחומרים "נמוכים", בגישה מחושבת ומאוזנת, לא רומנטית, שמטרותיה חורגות מהאסתטי-היפה. היו אלה מלחינים צעירים שווייל הצביע עליהם באחד המאמרים שפרסם ב-1927: אלה ה"יצורים מגע עם סוג מסוים של קהל (בניגוד לאותם מלחינים המתמקדים בפתרון של בעיות אסתטיות כשלעצמן - גם אם בחינה מדוקדקת תגלה שאין הם שרויים רק בספרות אסתטיות), מערבים את עבודתם בסוג מסוים של 'עניין ציבורי', מכיוון שהם תופסים שמעל ה'אמנותי' יש גם גישה אנושית כללית".<sup>3</sup>

קל להבחין בניסוח המרפרף והרופף במקצת של וייל.<sup>4</sup> הוא שונה מאוד מהנוסח המרקסיסטי, הנחרץ, המאפיין את מאמריו של אייזלר ממש באותן שנים, ואת התבטאויותיו של ברכט. וייל לא היה מלחין "מגויס" באמת. סביב 1930 כבר נחשף המתח בינו ובין ברכט, וקו הגבול המבדיל בין קרע אישי ובין אי-הסכמה אידאולוגית-פוליטית לא תמיד ברור. כך או כך, בשנות גלותם בארצות הברית נשמר רק קשר מזדמן, קורקטי במקרה הטוב, בין השניים. וייל היה כבר רחוק מכל זיקה לשמאל הרדיקלי, ל"אמנות מגויסת" ולסגנון החריף, הברכטיאני, שאפיין אותו בברלין. את שאיפתו לאמנות המתקשרת עם קהל גדול הפנה בעיקר למחזות זמר מסחריים, אף שהקפיד על עבודת קומפוזיציה מלוטשת (הרבה יותר מהמקובל בסוגה הזאת), וחלם על מיוזיקל שאינו רחוק מהאופרה במיטבה. מעניין להיווכח שגם אז הוסיף וייל למנות את האומר כן - יצירה זרה לחלוטין לתרבות האמריקאית שבה השתדל להיטמע - עם הישגיו "החשובים והנועזים ביותר" לצד אופרה בגרוש ו־*Die Bürgschaft*. דומה שהיצירות האלה שומרות על רעננותן ועל הרלוונטיות שלהן גם כיום, אם הן מקבלות אינטרפרטציה הולמת (תרתי משמע), המבליטה את אמירת ה"לא": לא לתיאטרון שכולו הֶגֶל נוח למבצעים וסיפוק מידי לצופים ("תיאטרון מִמית", כניסוחו של פיטר ברוק); לא לאופרה כהלכתה (ובאמת, יש תליתלים של הלכות שחוקות בעולם האופרה הרשמי); לא למחזמר המתנַדד והולך. אפשר לתאר את האומר כן כאחד הניסויים בסוגות, בתת-סוגות ובסוגות-ביניים שספק הוגדרו וספק לא הוגדרו בשנות ה-20 התוססות בברלין: "אופרה בת הזמן" (*Zeitoper*), "מוזיקה לשימוש הקהילה" (*Gebrauchsmusik*).

3. שם, עמ' 123.

4. מתוך מכתב של וייל לקספר נֶהר (Neher, 25 במאָרס 1947, אצל David, Elmar Juchem and Dave Stein (ed.), *Kurt Weill: A Life in Pictures and Documents*, The Overlook Press, 2000, pg. 251

ברכט ווייל, מצדו, הוסיפו להמולת ה"לא זה ולא זה" או ה"גם וגם" תווית כגון Songspiel (משחק מילים שאינו רק שעשוע) או שמות כמו "אופרה בגרוש" (כך בתרגום העברי; במקור: אופרה בשלושה גרוש) ו"Happy End". הגדרותיה של סוגה וכותרתה של יצירה מכתובות במידה זו או אחרת את ציפיותיהם המוקדמות של המבצעים ואת האינטרפרטציה שלהם, וכמובן – את ציפיות הקהל ואת תגובותיו. גם בתחום הזה מתגלה מתח – מכוון היטב מצדו של ברכט, וייל ושותפיהם, עד כדי פרובוקציה – בין הצפוי מראש, הקל לעיכול, ובין המפתיע, המעורר אי־נודאות ואי־נוחות.

ברכט ראה באי־נודאות תמריץ לחשיבה עצמאית, דיאלקטית. אבל האומר כן עורר, כידוע, התנגדות ומחלוקת דווקא משום שמצאו בו ודאות מוגזמת, ויתור על ה"אני", קריאה לציית עד כדי הקרבה עצמית. ברכט היה רגיש לתגובות, שינה את האומר כן והוסיף את האומר לא כמשקל שכנגד (ואין זה מקרה שווייל, המסוכסך עם ברכט ועם השקפת עולמו של ברכט כבר אז, לא הלחין את הטקסט הזה). כיום, כשאני קורא את האומר כן אני משוכנע שהמסר שלו חד־משמעי באמת. אפשר לחשוף, לדוגמה, מתוך המשפטים הפותחים את המחזה ומסיימים אותו (בתרגומו של אהרון שבתאי) אמירה מתלבטת, ומי יודע אם לא הפוך על הפוך אירוני, ביקורתי: "מה שחשוב ללמוד מעל לכול הוא להסכים." / רבים אומרים כן, ובכל זאת אין הסכמה. / רבים אינם נשאלים, ורבים / מסכימים לדברים מוטעים. לכן: / מה שחשוב ללמוד מעל לכול הוא להסכים" (ברטולט ברכט, 2004, עמ' 59). האופן שבו אני שומע את המוזיקה – האם אני מרחיק לכת? – מחזק בי את הרושם הזה. מכאן – מקצב ברור וסדיר, "כובד", עוצמה, "מוטוריות" נחרצת, וכל זה מפי המקהלה: קולו של הקולקטיב הדורש משמעת. ומכאן – אי־נודאות טונלית: "צלילים לא נכונים" כבר בתיבה השנייה ואחריה? פולי־טונליות? ובכלל, מהו המרכז הטונלי? הצלילים הראשונים מכוונים ל־לָה (לָה מז'ור? לא, כנראה לָה מינור, אבל...). בתיבה 13 אנו חושדים בצליל מי שהוא־הוא המרכז הטונלי (בסולם מינור? במודוס דורי? במודוס פריגי?). בתיבות 19–21, אחרי פיתולים מלודיים ובעיקר הרמוניים, ועם כניסתם הראשונה של קולות הסופרן והטנור במקהלה, אנחנו בטוחים בו, אך רק לכאורה. הרי לא טונליות מז'ור־מינור היא הקובעת כאן, כך מתברר לנו, אלא מערכות ותת־מערכות מודליות. המאזין בן ימיו של וייל ובן ימיו מופתע שוב ושוב מיכולתן לספק לו תשובות רב־משמעיות (כן, כן, המודוס ההוא, ואולי "היפו" – זה וזה, ובעצם – פולי־מודליות גמישה ותזזיתית למדי). לאי־נודאות תורמות, ועוד איך, אי־סימטריה ו"הצלבות" במקרו־ריתמוס, דווקא על רקע הפעמה והמשקל הברורים ותבניות המיקרו־ריתמוס הפשוטות. המשפט המוזיקלי הפותח את היצירה מזמין את המאזין למבנה סימטרי מוכר: שתי פראזות

שאורכן שווה - שתי תיבות בכל אחת - ובסיומן צליל ממושך. עכשיו מופיע משפט נוסף של ארבע תיבות - שוב, שתי פראזות באורך שווה - אך בלי הצליל הממושך, האמור לתת הרגשה של אתנחתה; להפך: תבנית המקצב המסיימת את המשפט, ובעיקר המלודיה עצמה (אם כי לא הגובה וההרמוניה), מזכירות לנו יותר מכול את התחלת הפרק. ובכן, סיום, ולו רק זמני, או התחלה חדשה? מן הסתם, קצת מזה וקצת מזה, ובכל זאת - הנה, תחילתו של משפט מוסיקלי: שלוש תיבות (ובהן סקוֹנְנָצֶה) ואחריהן עוד שלוש תיבות, שבסיומן... סיום, באמת? גם זה דו-משמעי. הרי הסיום הזה הוא גם התחלה: חזרה נוספת למנגינה שפתחה את הפרק, אבל קצת אחרת (גובה אחר, קונטקסט הרמוני אחר. ודרך אגב, באיזו דרגה, מעל איזו טוניקה, מתרחש כל זה?). דווקא בנקודה זו מתחזקת הרגשה של כיוון: האם קו הבאס מוליך לסוב-דומיננטה, לדומיננטה, ואז לסיום הנכון? הקולות הפנימיים אינם נכנעים לכללי ההרמוניה הפונקציונלית בכל מקרה. הזמרים פותחים בצליל מי, אך קו הבאס כבר הוסט ל-לה, ואחר כך יבליט את נוכחותו של סול. המרכיבים הריתמיים תורמים למבוכה: קו הבאס הקדים וזינק, בהתחלה חדשה לקראת גלגולים נוספים, בצלילים צפופים, בדיוק כששכבת צלילים אחרת הכריזה על רגיעה זמנית בקוארטה זכה - מי מעל סי. המאזין מתבקש לעמוד הכֵן, יד (או אוזן) על הדופק, ולהבחין בחילופיהן של ודאיות זמניות ואי-ודאיות לסירוגין.

אין בכוונתי להציג כאן ניתוח ארוך ופרטני. רמזתי על אפשרות להוסיף ולפענח את הפרק הזה וחלקים נוספים של היצירה. יטען מי שיטען כי כל מה שהצבעתי עליו אינו אלא צירוף מתוחכם של טכניקות פוליפוניות - מורשת הברוק וסימן הֶכֶר של נאו-ברוקיות, אופנתית מאוד בשנות ה-20 וה-30 - עם נאו-מודליות, אופנתית לא פחות באותן שנים; לא הוכחה להתעמקותו של וייל בטקסט ספציפי של ברכט. הטענה נכונה במידה רבה, אך לא ממצה. וייל שלט היטב במגוון חומרים מוזיקליים ובעקרונות קומפוזיציה קומוניקטיביים - מעין-קברט, מעין-ג'ז, מעין רומנטיקה סלונית - ואהב להשתמש בהם; אך בהאומר כן העדיף סגנון "חמור", "יבש" ואובייקטיבי (בשנות ה-20 נפוצה התווית "ענייניות חדשה", Neue Sachlichkeit). הסגנון הזה נועד, ממש כמו סגנונו הספרותי של האומר כן, לבלום כל נטייה להצטעצעות, לרגשנות, להבלטת האגו של המבצעים ושל הצופה-המאזין. הוא מבטיח, כפי שווייל תיאר זאת במאמר שלו, את "בהירות השפה, דיוק בהבעה ופשטות הרגש"<sup>5</sup>. בו-בזמן עשויה התערובת המיוחדת של עקרונות ברוקיים מאוחרים, מלודיות ומהלכים הרמוניים טרום-ברוקיים, מודליים לחלוטין, ו"עיוותים" המזוהים עם מודרניזם צרף (אולי נכנה כמה מהם "נאו-

Strunk, p. 125 .5

פולי-מודליים?) לעורר במבצע ובמאזין הרגשה של אי-ודאות; אי-ודאות מבורכת, חיונית להפעלת התאים האפורים, על פי ברכט ווייל.

החומר המוטיבי, הקוהרנטי כל כך, מבליט גם הוא את חומרת הסגנון. מי שמנתח את הפרטיטורה מוצא שהתבניות המלודיות הפותחות את היצירה מגלמות בתוכן את מאגר האופציות ההדוק שממנו תשאב את חומריה עד סופה: קווי מתאר (ברמת המיקרו) בטווחים של טרצות, של סקונדות ושל קווינטות (או קוארטות) - כמובן: ברוטציות, במילוי משתנה והולך של קולות פנימיים, בשינויי רגיסטר ותזמור, בתזוזות הרמוניות. הדבר מקנה ליצירה גם את הפן הפשוט והברור שלה, וגם את הפן האחר, הדורש מאמץ: על הזמרים לשקול היטב את דרך ההבעה שלהם כשאמירות שונות, במצבים הדורשים לכאורה תגובה רגשית ייחודית, נוצקות ממש לאותה תבנית מלודית (לעתים קצרה ופשוטה מאוד: טרצה קטנה עולה או יורדת, או ירידה קצרה בסקונדה ואחריה בטרצה, ועוד סקונדה בעלייה, וחוזר חלילה). האם צריך להכביר "רגש" או "צבע", בכל פעם בכיוון שונה? ואולי נדרשת סטטיות? התשובה - אם יש בכלל תשובה חד-משמעית - היא איפוק; ריחוק מסוים מהדמות שמגלמים (הרי לגיבורי המחזה אין אפילו שמות פרטיים) ומהמצב עצמו, גם כשמחוות מוסיקליות מסוימות "מזמינות" היפעלות נפש מוחצנת. האתגר אינו קל למי שאמון על מסורת התיאטרון המערבי לדורותיה (ברכט היה חסיד מושבע של התיאטרון היפאני הקלסי, המסוגנן וה"אובייקטיווי") ועל מסורת המוזיקה הקלסית, בייחוד הרומנטית. כראי להזכיר שהאומר כן, גם אם יוצריו סיווגו אותו כאופרה לבית ספר, מאמץ לעצמו כמה וכמה יסודות אופייניים לפסיון בארוקי (אמנם בלי תפקיד המספר ובלי אריות של ממש); מקור נוסף לאי-ודאות של סוגה וסגנון, אך גם אתגר מעניין.

והאתגר הוא בכל זאת רגישות לניואנסים בתוך המסגרת הסגנונית ההדוקה. "מאז אותו יום שבו אביך עזב אותנו" - כך, לדוגמה, שרה האם לבנה בפרק החמישי - "לא היה לי איש לצדי אלא אתה" (ברטולט ברכט, 2004, עמ' 61). המלודיה נאחזת בחומרי היסוד - הטרצה, הסקונדה, הקווארטה (או מסגרת הקווינטה) - אך מפתחת מחוות רחבות יותר מאלה שקדמו לה, ובהדרגה גם תוספות כרומטיות הרמוזות על קונוונציות אופראיות-דרמטיות (ירידה מרה ל-דו; אחריה ירידה מאותו רה ל-לה; ירידה מרה ל-לה במול, עלייה מאותו רה למי במול - מעין שיא דרמטי זמני; ואחריה מהלך יורד, כרומטי למדי). כל זאת - על רקע אוסטינטו מקצבי "עצבני", המעלה בדעתנו אי-שקט של אם, כשהיא מדמה לעצמה את המסע הקשה שבנה מבקש להשתתף בו, ואולי מנבא לה לבה את סופו. אסור לזמרת, כך נראה לי, להרשות למחוות האלה (שווייל היה ער לקונוונציות

שלהן; בזאת נוכל להיות בטוחים) לשלוט בה. היא חייבת לשלוט בהן; כמוכן, לא להתחמק ממשמעויותיהן האפשריות. כך - אם תורשה לי דוגמה אחת נוספת - גם עם סיומה של העלילה, בפרק העשירי. המקהלה הגדולה היא המספרת כיצד הושלך הילד אל התהום, אחרי כל ההתלבטויות, "בעיניים עצומות, בלי שאיש היה אשם יותר מחברו" (שם, עמ' 67). הנוסח הכוראלי מתפרץ ברגעים האלה במחוות רחבות ודרמטיות, שאין דומות להן ביצירה כולה. המשענת החזקה של רה מינור (כמוכן, מינור!) נסדקת לזמן קצר: שרשרת של דומיננטות שניוניות פותחת במה שהיה אמור להיפתר מיד בטוניקה, אך מתקדמת הלאה, לדומיננטה-של-הדומיננטה, ודווקא מכאן חוזרת במפתיע לטוניקה (עם קו באס כרומטי יורד, הגיוני אך מופר לנו מתולדות המוזיקה כסימן לאנחה או לקינה). זה משרה הרגשה עמוקה של כאב - כאב על גורלו של הילד, על "דרכי העולם העצובות" (אלה המילים המושרות). וזה אינו רחוק מאוד מה-Crucifixus הנודע לתהילה של באך. אבל שם - המעגל הכרומטי הולך-סובב כהשלמה עם הנצח ועם תחיית הצלוב. האומר כן, לעומת זאת, אינו מחזה מוסר נוצרי, והמהלך המלודי-הרמוני של וייל אינו מעגלי במקרה הזה, והילד המת לא יקום לתחייה. מדוע, ולשם מה, עוצמים היוצאים למסע את עיניהם כשהם משליכים לתהום את גופת הילד? האמנם איש מהם אינו אשם מחברו? ואולי כולם אשמים? אני שומע בחריגות ההרמוניות הקטנות אך המטלטלות שווייל תכנן בקפידה, אך גם בעצם הרמיזה לצלוב, משהו מאיים, או קריאה לקהל: השוו! השוו! זה לעומת "ההוא" שעל הצלב, הכיצד? מיד אחר כך חוזר הכוראל שהיצירה נפתחה בו, והמסר שלו, כפי שהעזתי לטעון, רב-משמעי עוד יותר, הן במילים והן במוזיקה.

זמן קצר אחרי מותו של וייל הספיד אותו תיאודור אדורנו (Adorno), שכבר התגורר בגרמניה המערבית. אי-ההסכמה בינו ובין וייל, הן בענייני סגנון והן במישור הפוליטי, הייתה סוד גלוי. ובכל זאת ידע אדורנו להבחין בייחודו של וייל, בעיקר ביצירות שחיבר בגרמניה, ולהעלות אותו על נס. "הדרמטיות של וייל" - כך מציין אדורנו - "לא דמתה לזו של נרדי". הנה, תזכורת, פשוטה אך רלוונטית גם בימינו. "וייל נתן לעצמו דין וחשבון: היחס בין המוזיקה והסצנה (הבימתית) כ'הכפלה' פסיכולוגית גלויה - מופרך...".<sup>6</sup> זוהי אזהרה מפני הפיתוי הקל של "איור מוזיקלי" לטקסט או מ"מוסיקת אווירה". וייל, כך מוסיף אדורנו, עיצב טיפוס חדש של מלחין הבוחן את הרבדים השונים של הטקסט, את השלכותיו הבימתיות,

6. בתוך: Farneth et al., p. 272 (נוסח חלקי בלבד, כפי שהוא מופיע בספר הזה ומצולם מ-Frankfurter Rundschau, 15 April 1950)



את רכדיה השונים של המוזיקה שלו עצמו, את קשרי הגומלין המורכבים בין כל התחומים הללו; הוא היה "במאי מוזיקלי". נראה לי שגם כיום במאים מוזיקליים כדוגמת וייל הם זן נדיר. הנה, עוד כמה קשיים נוספים, לא פחות מאתגרים מאלה שהצבעתי עליהם קודם: לא קל לחפש ולמצוא בימינו את הזן הזה; לא קל - בשיא ההצפה הדורסנית של תרבות המונים (אדורנו, בשעתו, לא היה יכול לשער עד היכן תגיע) - להכיר בעצם נחיצותו של הזן הזה ולטפח אותו.