

האופרה בחייו של מלחין אחד

התבוננות אוטוביוגרפית

כשרך החוויות המוסיקליות של מלחין ארוכה ומלאת רשמים עמוקים, מתקרבים מבחינתו המבטים לאחור ולפנים, עד שאי אפשר להבחין ביניהם. התלכדויות כאלה עשויות להופיע באופן נקודתי כבר מוקדם מאוד, אם הכרה מסוימת מתעוררת באחת. אז, יש וחולף זמן רב עד שהפרי בשל לקטיף, בשעה שהכרות חדשות אחרות מובילות מהר יותר לתוצאות. כך יש להבין את פנקסי הרשימות של בטורבן. מקצת האוצרות הספונטניים שבהם נאלצו להמתין שנים ארוכות עד שנתממשו. כעת, כשמלחין משלים בשיבה טובה את חיבורה של אופרה, אפשר להבין כי מבט רטרוספקטיבי על עולם האופרה שלו נראה לו חיוני. רק כך הוא מגיע להתלכדויות חדשות, שגלום בהן תשקיף אל המחר.

המבט שלי לאחור מעורר בי זיכרון ברור של שעת זמרה בבית-הספר התיכון, כשהייתי נער בן חמש-עשרה. המורה הסביר לנו, הנערים, את המונח 'אופרה'. את סיפוריו תיבל בדוגמאות שניגן בפסנתר וזימר. שיעור זה חולל בי פרץ משהחל. עוד באותו יום, אחר הצהריים, חיפשתי בספר כלשהו ומצאתי סיפור דרמטי, שהגיבור הראשי שלו נקרא יוהנס. בחנות למכשירי כתיבה, ששכנה בקרן הרחובות, רכשתי בכסף הכיס שלי מחברת תווים קטנה, והתחלתי, ללא כל דיחוי, להלחין את מילותיו של יוהנס. בלי שראיתי או שמעתי אופרה מימני, יישמתי בדמיוני את הדברים, כפי שהציגם המורה לזמרה. חווייתי את בימת התיאטרון המדומה, פעלתי על גביה וכתבתי מלודיה עתירת מחוות נמרצות. מתוך סיבות שאי אפשר כבר לשחזר נתקעה אפיזודה קטנה זאת עוד באותו יום ונשכחה, לכאורה, לעשרות שנים. עניינים אחרים נדחקו קדימה. לפי שעה לא נודמן לעסוק באותו נושא.

אולם הגחלת המשיכה ללחוש מתחת לפני הקרקע, שעליה התנהלו לימודי המוסיקה שלי בברלין שלפני זמנו של היטלר. כקורפטיטור לזמרי אופרה צמחתי עמוק לתוך חיי האופרה של מטרופולין אירופי. זמן קצר אחר כך בא השירוש הפוליטי האלים וראשית ההשתרשות במולדת החדשה, הקשורה לעבר היסטורי עתיק. עשרים שנים חלפו עד שאפשר היה ללבוש שוב אותה גחלת שלחשה בהתמדה ולעשותה ללהבה יוקדת. המנצח מיכאל טאובר, מייסדה של התזמורת הקאמרית רמת-גן, הוא שהזמין אותי לחבר אופרה קאמרית בשביל תזמורתו. כך נוצרה האופרה הקונצרטנטית שאול בעין-דור (1955).

כמלחין אופרה דמיתי ביצירה זאת לילד קטן, שעליו ללמוד ללכת. כשאני מדהרר בהתחלה זאת של מכלול יצירתי האופראית, אני מגלה, לפליאתי, כיצד תהפוכות של תקופות שלמות מתממשות, במהותן, בעשייתו של אדם בודד. דווקא הדילוגים הלא-הגיוניים שבהתפתחות אילצו אותי לבחון מחדש באופן ביקורתי חיובי את כל מה שלמדתי.

מדינת ישראל שאך נולדה הוטרדה בעניינים קיומיים חיוניים, דחופים יותר מתמיכה בבתי-אופרה. לפיכך, היה לי ברור, כי בימת אופרה מקצועית אינה עומדת לרשותי. אמנם היו אז יזמות פרטיות להפקות אופרה, אך נגזר עליהן להיבלם מכוח דילטנטיות.

עם זאת, עיני הפקוחות ואזניו הכרויות של הקהל השתוקקו למזון רוחני מרגש. בכך היה משום אתגר למלחין. האפיזודה

התנ"כית שאול בעין-דור נראתה לי דרך לפתרון. במרכז העלילה עומדת ההודעה הרת-הגורל של הנביא שמואל. גילום רמותה הלא-ריאלי של רוח הנביא בסצנה מוחשית עלול היה לקבע את כוח הדמיון האינדיווידואלי של המאזין, במקום להעצימו באמצעות המוסיקה. קונקרטיזציה של נבואה לא גשמית מובילה לקיטש, כלומר לזיוף ולשלילת ערכו של התוכן המחשבתי. לעומת זאת, האמירה המוסיקלית כשהיא לברדה, מפעילה (יחד עם השפה) את דמיונו של המאזין, והוא נעשה כך גם לצופה, בזכות כושר הדמיון העצמי שלו. כך קרה שהיצירה נהייתה לאופרה קונצרטנטית.

לא תהליך לימודי מתודי וסיסטמטי עשה אפוא כתיבת אופרה על ידי ללגיטימית. בניסיון קומפוזיציה ראשון זה של אופרה יישמתי את ההכרות שנצברו באופן אוטורידקטי במהלך התבוננות ארוכת שנים.

חלף עוד עשור עד שמנהל האופרה הממלכתית של המבורג, גרמניה, רולף ליברמן (Rolf Liebermann), פנה אליי והזמין ממני אופרה מלאה, שמשכה ערב שלם. הפנייה הניבה את האופרה אשמדאי. בעקבותיה נקלעתי לאור הזרקורים של יצירת אופרה ברחבי העולם – חלום, אשר אפילו בחלום חסר. העזו לחלום אותו.

אז נפתח עצם פרק האופרה בחיי. גורם חדש מכריע חדר לתודעתי: קהל של אופרה, להבדיל מקהל של קונצרטים. אמנם האנשים הם אותם אנשים, אך מקהל של אופרה נדרשת תפיסה, המתאמת מראה עיניים ומשמע אוזניים, מה גם שהמרכיב האודיטיבי בעצמו מתפצל למוסיקה ולשפה. המדובר בתהליך אינטלקטואלי תובעני, שפריקת אנרגיה אמוציונלית רבה כרוכה בו. ההעצמה ההדרגתית של התבונה והתחושה היא הדרך טעונת המתחים אל המטרה, שהנראה והנשמע מתמוגים בה לגודל שלישי. כשכושר הקליטה של המאזין, וכן כשיכולת האינטרפרטציה של המבצעים אינם מספקים את הדרישות הקומבינטוריות, נוצרים עיוותים, הפרוות וזיזופים – כל אותם יצירים אמנותיים הגודשים במחלוקות את תולדות האופרה. לכן, מובן גם שבתקופת היותי סטורנט, פרודיות על אופרות ניצבו במקורן של השתעשעויות אינטלקטואליות. בכל זאת, מבחינת הקהל הרחב, אופרה שימרה את כוח המשיכה המגנטי שלה. מלודיות מתוך אופרות זכות, לעתים לא נדירות, לפופולריות הגובלת בזאת של להיטים, ואופרות מפוארות וראוותניות מתנגשות באידיאל של "הענייניות החדשה". העלויות הגבוהות של הפקת אופרה הרבילו למאבק בעניין הצדקת הקיום של אופרה. הדיונים התלהטו והשיגו את שיאם הרגשי כאשר המלחין הצרפתי פייר בולז (Pierre Boulez) קבע, במסגרת דיון פומבי, כי יש להעלות את כל בתי האופרה באש. אחרי התקפה מילולית זאת נותר בולז, למרות הכול, מנצח אופרה פעיל ובלוט. כמוכן, ל"ענייניות החדשה" של המאה העשרים היו טיעונים נוחים נגד אופרות. הם נשענו כולם על חריגות גרוטסקיות. מדוע, במקום לדבר, מוכרחות הנפשות הפועלות ליזמר זו לעבר זו? כיצד זה שר עדיין גיבור הדרמה אריה רמה בליווי תזמורת, כשהסכינן הרצחנית כבר נעוצה בגבו והוא שותת דם? מדוע זה, למרות הגיחוך המדומה, הקהל שומר אמננים? – אכן, אין זה גיחוך כלל וכלל. דווקא מצבים אלה בונים את תמצית המחשבה וההרגשה הקומפוזיטורית.

היחסים ההדוקים של שפה ומוסיקה הם הקרקע הפורייה של אופרה והם מעוררים בהכרח גם מרכיבים חושניים אחרים. צליל, כחומר גלם, משותף לשפה ולמוסיקה. מילה, כשלעצמה, היא

קומפלקס צלילי. באמצעות עיצורים, תנועות ודו-תנועות (דיפתונג) מתגלמים במילה טיפוסי צליל. במילה רבת הברות יש משום ניסוח של דמות ריתמית. הרוץ מזה, יחידת צליל שכזאת מחזיקה גם מושג תוכן מוגדר, ובאמצעותו אפשר לתקשר באופן מילולי בענייני יומיום. במוסיקה, לעומת זאת, כל צליל מוגדר אמנם באופן פסיקלי, מבחינת כלל משתניו, אך אי אפשר לייחס לו משמעות של היגד מילולי. כמעט כל המילים מתארות תופעות מן הטבע הגלוי לעין. אפילו במקרים המעטים יוצאי הדופן – כמו 'רוח', 'נפש' ו'סבל' – האסוציאציות של הקולט הן דימויים נראים, כאילו תרגום לתחום המחשבי. לעומת זאת, המידע של הצליל מוליך לספרות חסרות גבולות. בתוך כך, אנחנו משקיעים מאמצים כדי להבדיל גובה צליל אלה מאלה, אבל המציאות הצלילית אינה מכירה כיוונים מדידים כלשהם, כעומק וגובה. המונח "גובה צליל" שאול מן הטבע הגלוי לעין. עולם הצליל, על שלל הצירופים הבלתי מוגבלים שלו, סמוי מן העין ומתחמק מכל פירוש מושגי, מלבד בממדיו הטבעיים, המדידים באופן פסיקלי. במקרה של הלחנת טקסט, על המאזין לייחס זה לזה את המידע הוויזואלי הלשוני-מושגי ואת המידע הצלילי. כך הוא זוכה בדבר-מה שלישי, המוביל אותו אל חוויה רב-ממדית. התוכן הלשוני של מילה מורחב באמצעות המוסיקה ומועבר אל אותה ספרה חסרת מְצָרִים.

הקישור של שפה ומוסיקה – בשיר עם, בשיר אמנותי או באופרה – אינו גיחוך גרוטסקי, אלא הוא מוליך תופעה שלישית. חיבור של שני מרכיבים צליליים – כלומר: של מילה, בעלת תוכן מוגבל, ושל צליל, שאופקו בלתי מוגבלים – אפשר, כבסיס, את התפתחותה בת מאות השנים של יצירת אמנות, אשר מתוך ניסיון ושליטה נצברים החילה עוד ועוד אמצעי ביטוי זה על זה. כך התהוותה האופרה, המאחדת את מה שבר-ראייה עם מה שבר-שמע, באופן שהשמע מציב את התביעות הגדולות יותר כלפי יכולת הקליטה של הקהל. ככל שיכולת זאת התעצמה בקרב יוצרים, מבצעים והקהל, כן עובדו עוד צירופים ספציפיים. הדברים הגיעו אפילו לידי כך, שבשביל הכניון (נומנקלטורה) של תולדות האופרה במאה העשרים לא היה די במילה 'אופרה'. התפקיד המשמעותי של הטקסט ביצירה האופראית של וגנר, ההשקעה הבימתית הגדולה וההסמלה של החפצים, תזמורתו של וגנר שהורחבה בנגנים ובכלי-נגינה רבים – כל אלה הצריכו לבסוף את הכינוי 'יצירת אמנות כוללת' (Gesamtkunstwerk), והטכנולוגיה, המתקדמת בימינו בצעדים מהירים, פיתחה אותו ויצרה ממנו את קונצפט ה'מולטי-מדיה'.

בקישור כמותי זה הכירו כבר הרבה לפני וגנר. המחבר מתיוון (Johann Mattheson) – בן דורו של באך, שהיה גם מלחין של אופרות רבות בסגנון של תקופתו – כתב: לדעתי, אופרה טובה אינה אלא אקדמיה של אמנויות יפות רבות, שארכיטקטורה, ציור, מחול, שירה, [...] ומעל לכול מוסיקה צריכים להתאחד בה ולחולל יצירת אמנות (מצוטט מתוך ספרו של הנרי לנג, "מוסיקה בתרבות המערבית"). – הגה כי כן, אופרה אינה אלא 'יצירת אמנות כוללת'. גם על-פי הגדרה זאת, היקום של המוסיקה הוא הסופג לחוכו את-כל מה שגוראה במציאות, ומוליך לרשמים חדשים. לפיכך, המלחין והמאזין יכולים לאפשר למה שבר-ראייה להיווצר בדמיונם בלבד, בלי לממשם באופן חמרי קונקרטי. זאת עשה כבר באך בקנטטות הכנסייתיות שלו, שאת הטקסט בשבילן חיבר הדרשן הפרוטסטנטי נוימייסטר (Erdmann Neumeister). הקנטטות בסגנון אופראי שחיבר באך התקבלו בנגאי. אף על פי שלא ביימו אותן, ההיבט הדרמטי האופראי בטקסט ובמוסיקה של הקנטטות עורר תזכורות

לבלתי-ראוי שבחילוניות. באך שמע במסעותיו אופרות רבות של זמנו ותפס מיד את האפשרויות הגדולות הגלומות בחיבור של הנראה והנשמע. רומן רולן (Romain Rolland) כתב על כך ב"מסע מוסיקלי": במה שנוגע לבאך, אופייני הוא שבהר באָרדמן נוימייסטר לכתובת התמליל לקנטטות הראשונות שלו. שהרי נוימייסטר כתב, כי קנטטה אינה שונה מקטע אופרה, והוא שהנהיג את הקנטטה הדתית בסגנון אופראי. כאן נפגשות אופרה קונצרטנטית והקנטטות בסגנון אופראי מאת באך.

אבל, באופרה יש גם מערכים חזותיים, שבהם הפעילות הבימתית לבדה מחוללת מוסיקה, אפילו בלי מילה אחת ויחידה. כזאת היא ההתחלה – הפתיחה, כביכול – של האופרה אשמדאי, שחיברתי כעשרים שנה אחרי שאול בעין-דור. המבוא למערכה הראשונה הוא תצוגת אשמדאי, המטריף את חושיהם של האנשים. בעוד הקהל נכנס לאולם ותופס את מקומו, אופף אותו צליל בס חרישי, הבוקע מן של רמקולים הפזורים ברחבי האולם, תלויים מתקרתו, ונודד ביניהם. כך, כל עוד התאורה באולם פועלת במלוא עצמתה, הקהל מועסק באיתור תנועה אקוסטית זאת. כל מאזין נעשה לשותף פעיל, ומגשש לאטו לקראת גילום תפקידו. אחר-כך מושלכת באולם אפלה מוחלטת ואי-אפשר עוד להבחין בדבר-מה. צליל הבס המתמיד נעשה בהדרגה לצלילים קצרים שקשה להגדירם, המגיעים מלפנים, מעמדות שונות על הבימה. פה ושם גם מהבהב אור; רשת הצליל מצטופפת, הבימה מתבהרת יותר ויותר; מתחיל משחק האשמדאי, המכשף חפצים ומביא את העם להשתוללות בשף-קצף. השתמשתי באופרה במכשור אלקטרוני בלבד, ליצירת מרקם מוסיקלי, שממילא אי-אפשר להפיק באמצעות כלי-נגינה רגילים. ברגע השיא של הדרמה, החיזיון נגזר והמערכה הראשונה מתחילה מיד, בלי כל הפוגה. מבוא תיאטרלי זה לאופרה אשמדאי כמוהו כחיפוף של הנעשה בשאול בעין-דור, כפי שתיארתי קודם. כאן מתרחשת תצוגה חזותית קונקרטי בלי כל מילה. התכנים הפונקציונליים של בימות האופרה, התיאטראות והקונצרטנים משיקים זה לזה, כמו שאמר מתיוון: אקדמיה של אמנויות.

בשביל הפינאלה של האופרה שלי המגדל הוקמה בימת קונצרטנים, במקום מגדל בבל החרב. על קרשיה נערך קונצרט, ובו יצירה אחת, ננגינת רביעיית כלי-קשת. קהל הקונצרט מורכב מן המקלה, הסולנים והניצבים של האופרה, ומן המאזינים באולם. זהו חיפוף של אפקט הפינאלה הרווח, המושג על ידי גיוס מלוא האמצעים המוסיקליים-דרמטיים.

'מולטי-מדיה' הוא אפוא רק המונח 'אופרה' שנתחדש. צורת הרבים משותפת לשניהם. הריבוי מחייב קבלת החלטות חרשות בתכנון הקומפוזיטורי. ההתפתחות הגנטית-אינטלקטואלית ביכולת התפיסה של האדם ובכישורי קליטת הריבוי שלו היא יסודם של תהליכים מהותיים בהיסטוריה של המוסיקה. המאבק בין כמות לאיכות, הנטוש במסגרת הריבוי של הפוליפוניה המוסיקלית, מתמיד ומתמשך לתוך ימינו. במבט מקיף, את ראשיתו הברורה של מאבק זה יש לראות בצנזורה הכנסייתית-פוליטית שנהגה בתקופת פלסטרינה, מתוך כוונה להגן על התפיסה השלמה של כתבי הקודש בממד האופקי של המוסיקה מפני הצמיחה המהירה של רב-קוליות אוטונומית. הפוליפוניה הובילה לגילוי של עולם חדש של קומפלקסים צליליים נועזים בחלל האנכי של המוסיקה, הקרוי 'דרמוניה'. אני מזהין לחשוב, כי בעתיד יתרחש מאבק תרבותי-פוליטי דומה של כמות מול איכות כנגד מוסיקת הרוק של

ימינו והיפנוזות ההמוניים המדרגמת והמתועשת. הצלחתה מבוססת על ניצול עקבי של יכולת התפיסה הזעומה של ההמון. נסיגה ונחשלות אלה יובילו, בשילוב עם אמצעי התקשורת ההמונית, לפיצול בין כמות לאיכות, לריק מוסיקלי-רוחני. בעניין זה עשויה האופרה של העתיד להשפיע מתוך פעולה יצירתית מחדשת. שהרי אופרה היא אתגר לקהל ולמשתתפים לקלוט את מה שנראה ואת מה שנשמע בו-זמנית, מתוך ייחוס הרדי בלתי-פוסק שלהם.

תחום ההתבוננות מתרחב ומשתרע, בהכרח, גם על מוסיקה לסרטים. בסרט, לעולם אל לצופה להיעשות מודע למוסיקה. תפקידה בו הוא לעורר אסוציאציות אקוסטיות בצמוד לתפיסה האופטית של העלילה. מוסיקה לסרטים אינה יכולה להתחרות במוסיקה לאופרה מבחינת האתגר האינטלקטואלי. אפשר להיטיב להבחין בתופעה מעניינת מאוד זאת בהתבוננות באופרות שהוסרטו. כמעט בלי יוצא מן הכלל, שולטים בהן התמונה והווירטואוזיות של הזמרים. התזמורת נדחקת, וחלקה מתמצה באספקת מוסיקה לסרטים. אופרה בסרט מצריכה, ביחס לצליל ולתמונה, קונצפט אקוויוואלנטי של צילום מקרוב. לכשיפותח קונצפט כזה, הוא עשוי להוביל לסוג חדש של אופרה לקולנוע. האיכויות עתירות היחסים הפנימיים של מולטי-מדיה ימצאו בו ביטוי הולם.

תחזית חיובית בהחלט זאת באשר להתפתחויות, מתייחסת גם לפיצול העכשווי בהבנת מוסיקה בכלל. כדי להציג התרחשות כזאת באופן אופראי המציא ישראל אלירז, התמלילן של האופרה האחרונה שלי, את 'יוסף'. מתוך דמותו מדבר המאבק המתמיד של הריאלי-מתוך-עירות ושל האידיאלי-מתוך-חלום זה בזה. כל האופרות שלי עוסקות בגלגולים של עימות זה. כך, האופרה יוסף ממשיכה וטווה הלאה את החוט ששזרו האופרות הקודמות ומשתלבת במרקם עולמו של המלחין.

(מאי 1994)