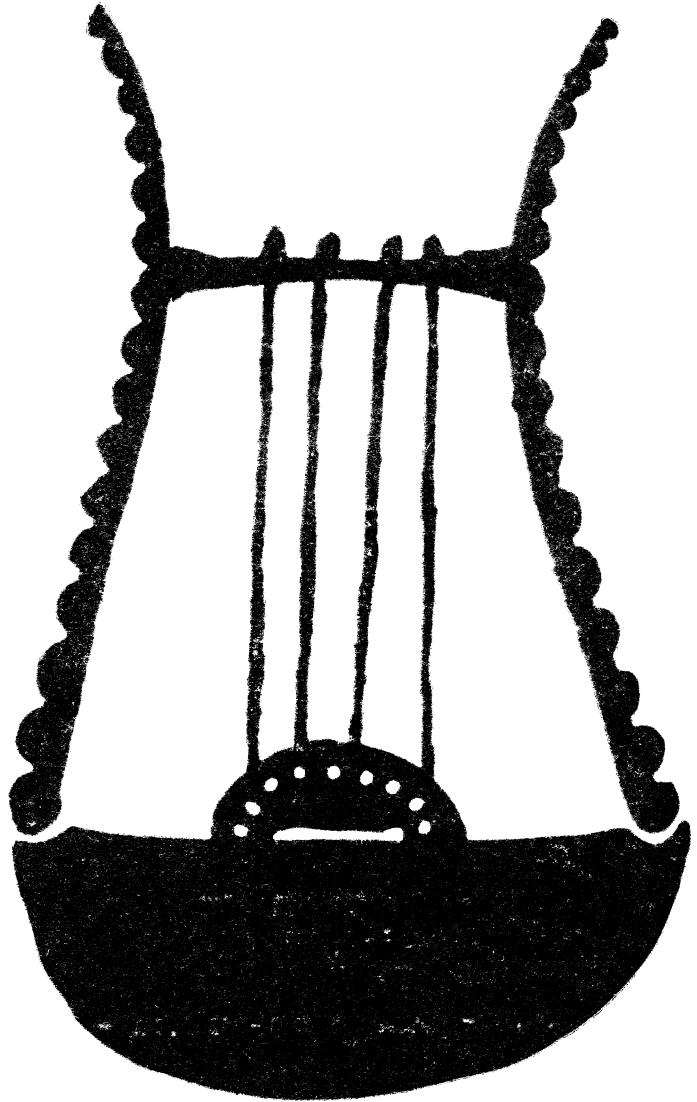


בת-קול

כתב-עת למוסיקה



המחיר 600 פרי

טבת תשט"ז

חוברת ב'



דרך יצירתו של מוצרט

יוסף מל

על פי הנישוא הראשון מתוך הסונטה לפסנתר בלה מג'ור ק. 331

המערכת בחרה לציין בדרך זו את יובל מאתיים השנה להולדת מוצרט, הנחוג שנה זו בחגיגה תבל.

די של הנעימה טבוע אם כן בחלקו הקל של הטקט. גם ההתקה המחכה כפי שהיא מתוארת בטקט השני, הוזרת על יחס ריטמי זה, ואילו עתה חל המפנה הנפלא המחזיר לחלקו הכבד של הטקט את הדג' שתו הטבעית. הטקט השלישי פותח מלכתחילה במו' טיב היציב. זרם ריטמי מודגש וזרם בלתי מודגש מתנגש זה בזה, ורק הודות למסגרת הסימטרית הקלסית משתמר שזוי המשקל תחיצוני. הטקט הרביעי רק הוא מחזירנו כליל ליחסים משווים, בהדגישו את הקדנצה ההרמונית. ועתה לדמותם ההרמונית של ארבעת הטקטים הראשונים:

דרך כתיבתם עשויה בעיקרה על פי מתכונת המשפט התלת-קולי. שכן הבלת טרצות מקבילות בין סופרן לבס קרובה יותר אל סגנון המוסיקה הקולית מאשר אל סגנון המוסיקה הכלית, המסתמכת תדיר בכל תצליליה אל הטוניקה השולטת.

הנעימות המושתתות על טרצות, נוהג שכיח כל כך בשירה העממית, אין בהן כדי לתאר את המתח ההרמוני המתבטא בהתקרבות ובהתרחקות אל הטוניקה וממנה. יש בהן לעומת זאת תבלין צלילי מיוחד, זה של הטרצה, היוצר גוון צלילי מסוים והשומר בחובו אפשרויות אין קץ ליצירת תלת-אקורדים עוד יבואו.

הקול האמצעי הנח על צליל "מי" מקשר בין שני הקולות הקיצוניים, הרופפים קמעה בתפקידם ההרמוני. זאת בדומה לאופן ה"בורדון" העתיק עוד מתחילת התקופה הרב קולית. הקול האמצעי הנח הנו הקווינטה של הטוניקה. הוא הופך בטקט השני לסו'ן יסודי של הדומיננטה, מתמשך בטח אל הדו' מיננטה התחתונה — מחציתו הראשונה של הטקט השלישי — הופך שוב טון עצמי של התצליל — מחצית הטקט השנייה — ומפסיק את תפקידו במחצית הטקט הרביעי, שעה שפעולה הרמונית קדנציאלית שמה קץ להובלת הטרצות.

ראוי לציון מיוחד הוא הויתור העדין כל כך על הקווינטה שבדרגה השנייה "פה", (טקט רביעי, שמי' גית שלישיית), וזאת לא משום הסכנה שביצירת קווינטות מקבילות, שהיתה נמנעת בלאו הכי על ידי המצאתו של הסקסט-אקורד, אלא משום שתפ' קידה המצוין של הקווינטה — היא הציר עליה

בנתות נישא זה משל מוצרט אומר אני לעקוב אחר עצם תהליך ה"Com-ponere" («הרכבת היצירה»).

הרטוריקה המוסיקלית כמותה כרטוריקה הלשונית, יש בה מוטיב "יסודי", ויש בה מוטיב "מקטט". בצורת הכתיבה שלפנינו, היא צורת הווריאציה, בא הנוהג הקישוטי לכלל בטוי הלום ביותר. המוטיב היסודי מעובד בנישוא המוסיקלי בצורה הבאה:

שלוש השמיניות הראשונות מהוות את גרעין המוטיב (1), המתואר כבר מלכתחילה בנוהג קישוטי (2). במחצית הטקט השנייה מופיע המוטיב בשנית, הפעם בצורתו היסודית, והוא גבוה מן הראשון בטרצה קטנה אחת. כבר בטקט הראשון אם כן (3), מופיעים בצורתא שני המושגים היסודיים אשר לרטוריקה המוסיקלית: ה"Oratio figurata" הוא הנאום המתאר, וה"Oratio propria" הנאום היסודי. שני הנאמים הללו מתמוגים ליחידה אחת, והיא חזרת ומופיעה בטקט השני בהתקה דיאטונית (4), הכרה זו את גרעין המוטיב סותרת בעליל את אותו אופן הביצוע הנפוץ והמקובל (5), הפוגם בעצם היסוד הצורתי בשל יצירת רושם תחיצוני גרידא. בטקט השלישי זונח המחבר את האופן הקישוטי. כבר במחציתו השנייה הנו מביא את המוטיב היסודי כשהוא עולה בצורה דיאטונית (6). צורה זו של התקה דיאטונית עולה או יורדת הולכת ומתגברת ובטקט הרביעי הרי היא מצטמצמת למחצית הטקט בלבד (7). זהו תהליך הצמצום אותו ממשיך בטחובן בעקביות יתר.

ארבעת הטקטים הראשונים, וכדוגמתם אף הנ"ש שא כילה, מהווים בבנינם תחיצוני צורה סימטרית, בערך כזו של שורה בשיד החרוזים, ואולם מקצבו הפעם מורה אחרת.

נחזור איפוא ליחידתו של הטקט הראשון. העי' קוב שבתנועת הנעימה, הבא לידי בטוי בשמינית המנוקדת, יוצר דינמיקה ריטמית של חלק השש-עשרה והשמינית המופיעים לאחריו. גרעין המוטיב כולו משמש כמאין מקפצה אל חלקו השני של הטקט, המתווה כוח יציב לעומת תנועת הנעימה הוזרמת אשר למחצית הטקט הראשונה, שיאה המלוי-

כבר את אותה ההתשה שבתחקה. תהליך זה מצ-
טמצם עוד יותר בטקט השביעי. העליה הדיאטונית
אשר השתרעה בטקט השלישי על שני חלקי הטקט,
מצטמצמת עתה למחצית טקט אחת (10).

אופן יצירה זה הנו אופייני ביותר לדרך יצירתם
של הקלסיקאים הוינאים. סמכותה המוחלטת של
הטוניקה לגבי כלל המהלך הרמוני, סמכותו המוח-
לטת של הרציון הטמתי, ודרך המחשבה הנובע
משני אלה, ה"אני" היצירתי, הנשקף אלינו מתוך
כל מהלך ומהלך שבתהליך היצירה, אצל מוצרט
אין הוא בולט פחות מאשר אצל בטהובן. אין פלא
איפוא שהאמצעים כולם עומדים תדיר לשרות "אני"
זה. על כל אלה נוספת הבלילה החפשית כל כך של
דרך הכתיבה הקולית בדרך הכתיבה הכלית, בסיום
הקדנצה נעלמת לפתע הכתיבה התלת-קולית והתצ-
לילים בעלי ארבעה ואף חמישה הקולות — אשר
נצרו בלי ספק מתוך החזקת היד הכלית, אינם
גזורים עוד כלל וכלל מדרך הכתיבה הקולית.

כזה הוא גם המתח הצורתי של טקט שבע המת-
בטא בתחילתו בהדגשה האינדיווידואלית כל כך
את חלקו הקל של הטקט. בכל זאת sfz זה סבתו
עמו.

האחת משום שיאו של התהליך הנעימתי. השניה
משום ההרמוניזציה — באמצעות הסקסט-אקורד
של התצליל המינורי על הדרגה השניה — המו-
באת כאן כאילו על פי רוח המלה היוונית "דראמה",
והמתכוונת להסתיר בחובה את שיאה של העלילה.
והשלישית משום התזמור המלא בו מיוצגת הפעם
גם הקווינטה.

בכל זאת sfz זה עדיין אין הוא אותו ה-
sfz של בטהובן, המופיע לעתים תכופות כל כך מבלי
כל הכנה מוקדמת. מוצרט הכין מראש את בואה של
הדגשה זו, וכזאת הנו מחזירה אף לדרך מישור
שקטה יותר. זו היא הסבה בעטיה מציינ ברטוק
בהוצאתו של הסונטת לפסנתר מאת מוצרט (הוצאת
קלמוס ג'י.), מקום זה ב"poco sfz להבדילו מן
ה"sfz המאוחרים של הרומנטיקאים.

קבוצת הטקטים 8—1 מוהוה אם כן את מחזור
א' אשר לצורת השיר התלת-קולי. מן הנוהג לסיים
מחזור זה בסיום דומיננטי על מנת ליצור מראש
מישור דומיננטי עבור מחזור ב' אשר יחזירנו אחר
כך (מחזור א') אל הטוניקה המסיימת, ואילו במקרה
אשר לפנינו מתפלג מחזור א' לשני פלגים הרמו-
ניים, המהווים מחצית סיום וסיום שלם. לפיכך
פותח מחזור ב' שוב בטוניקה ועל המחבר יתא
איפוא לתור אחר אמצעים אחרים למען הפגן את
הקונטרסט שבמחזור האמצעי. תפקיד זה לוקח על
עצמו הנושא המלודי. נעימתו באה כאילו לפרש את
גרעין המוטיב, ועם זאת ללבות כוחות חדשים לזרוח
מהלכה והתפתחותה של הנעימה. בניגוד לנוהג המק-
שט אשר לאופן הווריאציוני שומר קטע זה בחובו
את היסוד אשר יפרש ויפתח אחר כך את מהלך

סובבים הקולות הקיצוניים. — היה יורד באחת
לתפקיד שבלוני גרידא. נוסף על כך הופך המשקל
הרמוני שעל חלק השש-עשרה הוא ה"מי" שב-
סופרן, כבד מדי מאחר שגם מבלעדי ה"פה" נמצאים
תרומחים אל הנונה "רה" והקוורטה "מי" חדים
ביותר (9).

יותר אשר כזה במקום שכזה נמנה עם התכונות
החסכוניות של היוצרים הגדולים. מחזור הרמוני
טיפוסי זה מעמיד עתה את קבוצת הטקטים השניה
אל מול הראשונה, זו לעומת זו. הסיום החלקי מובל
ומתקדם לקראת הסיום השלם. טקט 5 ו-6 מהווים
חזרה מדויקת על טקט 1 ו-2. בטקט השלישי הכרנו

הווריאציה. (בטעות: ווריאציות על נושא של דיא- בלי. ברהמס: ווריאציות על נושא של היידן).

הקו הנעימתי אשר למחזור א', מוצא מן המצב הטריצי. מחזור ב' לעומתו, פותח את המצב הקווינטי, המהווה מתח עליון בתהליך הנעימתי, ומתעלה משום כך סבר בטקט הבא למצב אוקטבי. בדרך אשר כזו מגיעה הנעימה לידי בטוי נפשי עמוק ביותר, המצריכה החזקה אי שהיא למען שמירת אחדותם של התוכן והצורה. קשר זה מספק הקול התחתון. לעומת אופן הלוי אשר בתחילת הנושא (זו ההמשכה הטריצי התמימה החבויה בקול האמ- צעי הנז) בא הפעם יסוד הרמוני טהור. תנועת הארפג'יו אשר לו אינה מזכירה אלא ברזם דק את המהלך הנעימתי העממי. יחד עם כך יש בחד גור- ניותו כדי לשמש קונטרסט מרגיע לתזחת ההדגשות המתנגשות אשר לקול העליון. תנועה זו זוכה בטקט העשירי — כאילו מתוך עודף הכוח — להדגשה מיוחדת (11).

שוב משלב מוצרט בתמונה ההרמונית קול מונח. הפעם את התצליל היסודי אשר לטוניקה. אל יסוד יציב זה מתמשכת עתה הנעימה לקראת שיאה. מוד זור א' טובב במישור הדומיננטי, מחזור ב' עושה דרכו בשדה הדומיננטה התחתונה, ובשיבה אל הטור- ניקה מסתיים המעגל הטובלי אשר לנושא.

בטקט העשירי רושם מוצרט את הקדנצה הקל- סית אשר ל-"סיום הנשי" (12). ואולם ייחודה של קדנצה זו מקורה בקורט-סקסט-אקורד המנוע, המו- פיע כאן שלא כרגיל, כבר במחצית השנייה של טקט השע. שני קצבי זה מעלה את התצליל לראשון במעלה ומפנה לו מקום מרכזי. תפקיד זה מוטעם עוד יותר על ידי הקונסוננץ המכין המקדים אותו והקונסוננץ הפוטר המתלווה אליו (13). שוב, הפעם באמצעות שני הרמוני, נקטע מהלכו הרגיל כל כך של המקצב השגרתי.

הנה, טרם חשנו במלאו את צלילו המרגיע של תצליל הטוניקה, ושוב מתלבה אי משם מתח חדש. הפעם מכוח המשיכה וההזיה התדירה שבין הטון היסודי לבין הקווינטה. כבר המחצית השנייה של הטקט העשירי מכינה את הופעתה של הקווינטה, הפעם בתפקיד קול עליון נה. (14). ובעוד שההר- מוניה המלווה חוזרת בטקט זה אל שווי משקל יחסי, מתמעט המתח הנעימתי העצום, רק תוך אטיות מרובה ביותר. התחדשות הרמונית קצרה, בחינת מאורע רגעי, מתלווה אל הרה-דייס בטקט שתיים- עשרה. (טון מוביל של הקווינטה, המשמשת טון יסודי במחצית הסיום הדומיננטי). תאמר, מאין גשר לחילופה של הקווינטה הנעימתי בפעולה הרמונית. בדרך כזו נגמלים יחסי הגומלין שבין הנעימה וההרמוניה מן הדרך המקבילה המקובלת, ומת- משכים כל אחת על פי דרכה העצמית. אכן מה נפלא הוא רבוי המארעות התכוי במהלך כה פשוט כביכול של ההנעימה. את התנועה הפנימית המרובה אשר למחזור ב' מתליף עתה השקט הרזגע. טקט

שלוש-עשרה פותח את מחזור א', בהקבלה אל הטק- טים אחד ושנים, אלא שמאו בגר הנושא. החזרה המופיעה שוב אין היא מכנית. אדרבא, תפקיד מסכם. כך מתמר טקט המש-עשרה מיד אל אותה הפסגה אשר הושגה בטקט שבע כדי להאחיל ממנה, באמצעות הקודה, על בנינו של הנושא. סיו- מה השלם של הקדנצה אשר לטקט שמונה, מתעלה לקראת סיום מלא בלתי משלם, טקט שש-עשרה (מצב טריצי בסופרן לעומת המצב האוקטבי). משב רוח זה מובילנו בטקטים שבע-עשרה ושמונה-עשרה לקראת מאורע חדש, המזכיר בשינת את הרעיונות התמציתיים אשר למחזורים א' וב', והמתעלה בסמוך לסיום אל פסגה חדשה. כאן גלומה הגשמה מופתית של רעיון הקודה.

השנוי הדיאטוני של גרעין המוטיב, מובילנו מן המצב הטריצי בכוון ישיר מעלה. דרך הכתיבה הרב קולית בנוסף להכפלת האוקטבה ביד שמאל, יוצר את ה"פורטה" התזמורתית. שארית רב קולית אשר נותרה בקול האמצעי של היד הימנית, מסמלת את אחד הכוחות החד-קוליים עם הרב-קוליים. בדרך זו של חתירה להלה מביאנו סימו של הטקט אל פסגת הנעימה. וכאן, שעה שהנושא מגיע לידי חיות חדשה, מתרחשים חילופים רבי משמעות.

חמשת השמיניות הראשונות אשר לטקט שבע- עשרה מיצגות את מחזור א'. השמינית השישית לבדה מתארת את הרעיון החיוני אשר למחזור ב', בה מתאחדים דומיננטה תחתונה, תזוזה הדגשתית ושינוי קישוטי של גרעין המוטיב (15). כאן הופך חלק השני-עשרה מטון צדדי (טקט אחד) לטון מעבר, ואילו השוּבֵל הקצר אשר נוצר כאילו מתוך עודף של תנועה, הופך בטקט שבע-עשרה למרכז הכח הנעימתי. דוגמה 16 מהווה את היפוכו של הטקט העשירי, דוגמה 17 את קיצורו הריטמי, ובדוגמה 18 הנו מתקצר עוד יותר עד לערך זמני של שמינית אחת בלבד.

קדמה קצרה זו נמצאת איפוא בחינת דרך הסרטן אשר להיפוך. כשלעצמה תופעה מובנת מאליה. הנה מורה כאן על חשיבותם היחסית הרבה והעמוקה לאין ערוך של הפרטים הפעוטים ביותר, הנובעים כולם ממקור אחד.

הזניקה אל האוקטבה הגמוכה "לה" אשר בטקט שמונה-עשרה מסיפה ל"לה" העליון ערך זמני נוסף אשר איננו מפורט בכתב התווים. זהו המתח המאופק המקדים את מלת הסיום אשר לנושא — טקט שמונה-עשרה — והמהווה, בדומה לטקט ארבע, את הסיום הדומיננטי השלם. צורתו של הנושא מתבגרת וגודלת בד בבד עם התפתחות תכנו. כך חוזרים שני הטקטים שבע- עשרה ושמונה-עשרה אשר לקודה וקוטעים כמקודם את אותו התרשים השגרתי של שורת ארבעת הטקטים השכיחה.

כך מתעלה אף התרשים החיצוני אשר לבנין זה לפסגה יצירתית חד פעמית.