

נדודי שירה

מסע חורפי אל נבכי הנפש



עבודת גמר בספרות
מאת דריה צדקה דראל

בית ספר תיכון עירוני ד'
ע"ש פרופ' אהרון קציר, תל־אביב

עבודת גמר צמודה בספרות

בהיקף של 5 יחידות לימוד

נדודי שירה

מסע חורפי אל נבכי הנפש

פרשנות בינתחומית : נקודת המפגש בין מילים ומוסיקה

במחזור השירים "מסע החורף"

מנחה אקדמית : ד"ר עליזה וסרמן שחיבר

כותבת העבודה : דריה צדקה דראל

מנחה אקדמית שנייה : אורית שילוח

שנה"ל תשפ"ב 2021-2022

הקדמה אישית

אני מאוד אוהבת ספרות, וגם מוסיקה. מאז ומתמיד קריאה הסבה לי הנאה מרובה, ומגיל צעיר אני לומדת מוסיקה, החל מנגינה בפסנתר וכלה בשירה קלאסית, במקהלה וכסולנית. עם חלוף השנים גיליתי את זיקתי לשירה כתובה, עברית אמנם, ואת אהבתי הגדולה ליופי המצוי וחבוי במילים. בעקבות האזנה מזדמנת לשיר אמנותי מסוים של שוברט הבנתי עד כמה מרתקת יכולה להיות מערכת היחסים שבין מילים מושרות לבין מוסיקה, בעיקר אילו מושקעת ביצירת הלחן תשומת לב לפרטים המילוליים. כאחת שמתעניינת בעיבוד ובהלחנה, סודות הבניית היחסים הללו מסקרנים אותי עד מאוד. שני התחומים הללו, שירה כתובה בספרות, ומוסיקה, מעניקים לי נחת נפשית ורוממות רוח, כל אחד בנפרד. היופי הכמעט בלתי־נתפס בעיניי הוא השילוב ביניהם, היוצר תחום שלישי שגם אליו אני מחוברת מאוד; שהרי בסופו של דבר, את השיר המולחן על זמר לבצע, לשיר, בפני קהל. בעבודת הגמר רציתי לעסוק בקשר זה שבין מוסיקה למילים, ובחרתי במחזור השירים "מסע החורף" בשל היותו יצירה מדוברת ומוערכת מאוד, הידועה ביחסים ההדוקים שבה בין המילים ללחן.

ברצוני להודות למנחות שלי, עליזה וסרמן שחיבר ואורית שילוח, על שאפשרו לי להתעמק בשירים ולחוות את המחזור הנפלא מנקודת מבט מחקרית. תודה מיוחדת לעליזה על התמיכה ועל העידוד, ועל ששכנעה אותי להשקיע בכתיבת העבודה מלכתחילה. אודה גם לאבי רונן, לאמי רנאטה ולאחי אביתר, על שתמכו בי במהלך הכתיבה ועטפו אותי בשלל מתוקים ורעיונות, ולשני החתולים השחורים, צ'ארלי ופופיק, על שהשיבו את הרוח למפרשיי בעתות משבר.

תוכן עניינים

2	הקדמה אישית
4	מבוא
4	תיאור הנושא, שאלת המחקר ומטרתו
4	רקע עיוני
4	האסכולה הרומנטית
5	מאפיינים רומנטיים
7	המשורר – וילהלם מילר
7	המלחין – פרנץ שוברט
7	ליד – שיר גרמני רומנטי
8	סוגת מחזור השירים
8	הצגת היצירה – "מסע החורף"
9	הבסיס העיוני למחקר
11	תיאור הקורפוס המחקרי ומבנה העבודה
11	מודלים תיאורטיים ושיטות מחקר
13	פרק ראשון – ביטוי רגשות ומצבים נפשיים
13	שיר מס' 3 – "דמעות קפואות"
21	שיר מס' 13 – "קרן הדואר"
29	סיכום ומסקנות
30	פרק שני – תיאורי נוף, טבע ובע"ח
30	שיר מס' 7 – "על פני הנהר"
44	שיר מס' 15 – "העורב"
55	שיר מס' 16 – "תקווה אחרונה"
64	סיכום ומסקנות
65	פרק שלישי – ניגודים
65	שיר מס' 11 – "חלום אביב"
77	שיר מס' 20 – "התמרור"
87	סיכום ומסקנות
88	מסקנות ודיון
94	סיכום
95	רשימה ביבליוגרפית
98	נספחים
98	נספח 1 – מונחים מוסיקליים
104	נספח 2 – תווי השירים

מבוא

תיאור הנושא, שאלת המחקר ומטרתו

מטרת עבודה זו לבחון את היחסים בין הפואטיקה הספרותית לבין הקומפוזיציה המוסיקלית בלחניו של פרנץ שוברט למחזור השירים "מסע החורף" של וילהלם מילר, תוך התייחסות למאפיינים של התקופה הרומנטית. נושא העבודה הוא פרשנות בינתחומית הנוגעת לנקודת המפגש בין שירה לבין מוסיקה. "מסע החורף" הוא מחזור שירים הנחשב ליחיד מסוגו בתקופה, ומתואר לא אחת כיצירת מופת בסוגת הליד הגרמני. אי לכך מופיעים בו לא מעט מאפיינים רומנטיים, מתוכם חקרתי בעבודה זו את ביטוי הרגשות, את תיאורי הטבע ואת הניגודים ביצירה, הן ספרותית הן מוסיקלית. שאלת החקר היא: מהו הקשר בין הפואטיקה הספרותית לבין הקומפוזיציה המוסיקלית בלחניו של פרנץ שוברט למחזור השירים "מסע החורף" של וילהלם מילר?

רקע עיוני

לשם בחינת היחסים בין שירה לבין מוסיקה, התמקדתי בעבודתי במחזור השירים "מסע החורף" שנכתב על ידי וילהלם מילר והולחן על ידי פרנץ שוברט, שני אמנים בעלי סממנים רומנטיים מובהקים. כדי לשמור על שלמות הדיון אבהיר תחילה מונחים מסוימים בתחום ונושאים שיש להציג טרם אגש ליצירה עצמה.

האסכולה הרומנטית

הרומנטיקה היא מערך של תנועות תרבותיות, אינטלקטואליות ואמנותיות, שהתפתח באירופה בסוף המאה השמונה עשרה והתבסס בתחילת המאה התשע עשרה. האסכולה הרומנטית נוצרה מתוך התנגדות לגישה הקלאסית, שדגלה ביצירה מונחית השכל וההיגיון. על היצירות הקלאסיות היה לחתור לאידיאל מסוים, שבאמצעות כללים נוקשים ביקש ליצור ייצוג מדויק ככל הניתן של המציאות.

עיקר החידוש ברומנטיקה הוא זניחת עיקרון החיקוי של התקופה הקלאסית, והחלפתו בעיקרון הביטוי; לפי הרומנטיקה, האמנות לא אמורה לייצג את העולם, אלא לבטא את עולמו הפנימי ואת רגשותיו של היוצר. ההחלפה של עיקרון החיקוי האובייקטיבי בעיקרון הביטוי הסובייקטיבי אפשרה ליצירה הרומנטית לשמש ככלי לביטוי עצמי. עקב כך הוזנחה ההקפדה על הכללים של התקופה הקלאסית, שכן אלו עמדו בדרכו של היוצר במהלך הביטוי הפנימי של רגשותיו.

יתר על כן, הבסיס הרעיוני של הגישה הרומנטית היה שונה לחלוטין משל הקלאסית; הקלאסית פעלה לפי התבונה וההיגיון, ואילו הרומנטית קידשה את האמנות וראתה בה ערך עליון לתבונה, שמוביל לגילוי המציאות והאמת. שורשיה של ההסתייגות מהאדרת הידע והשכל הישר מצויים כנראה בדחייה של רעיונות הנאורות ושל חתירתה למציאת האמת דרך היגיון והשכלה, לטובת עקרונות של דמיון, אינטואיציה וחיבור לטבע (Seyhan, 2009).

ההתנגדות לתבונה הובילה לסלידה מתוצריה, התעשייה והעירוניות, ולהעדפה משמעותית של טבע ועממיות כפריית. כך התפתחה השגבה של הטבע; הרומנטיקה ראתה בטבע כוח פראי ואין סופי, הקשור קשר הדוק לאמנות ומתממש באמצעותה. ההשגבה באה לידי ביטוי בנטייה של אמנים להתמקד בטבע בתור מושא היצירה, ולא כרקע או כליוי לאדם.

בנוסף, יוצרים החלו להתייחס באמצעות הטבע לעולמם הפנימי, ולהשתמש בתיאורי נוף על מנת לעורר רגשות אצל הנמען. זהו, למעשה, עיקרון חשוב ביותר ברומנטיקה; במקום אמנות פשוטה ונוחה או כזו שנועדה לחנך את האדם (כנהוג בתקופה הקלאסית), האמנים הרומנטיים ביקשו לחדור ללב הנמען, להביא אותו לכדי סערת רגשות ואף לזעזוע, ולתרום להתפתחות של דמיונו (פימנטל, 2014).

מאפיינים רומנטיים

בעבודה זו אתרכז בשלושה מאפיינים חשובים של הרומנטיקה ובביטוי הספרותי והמוסיקלי לו זכו במחזור השירים "מסע החורף"; ביטוי רגשי, יחס אל הטבע, וניגודים.

המאפיין המובהק ביותר, ככל הנראה, של הרומנטיקה הוא המעבר משימת הדגש על תיאור אובייקטיבי חיצוני להתמקדות בסובייקט, הפנימי והיוצר (Habib, 2011). התהווה שינוי בתפיסה של המגע עם העולם תוך התייחסות לעיקרון של ביטוי לעומת חיקוי, כאשר ההיגיון נדחק הצידה בפני הרגשות כנתיב להבנה עמוקה יותר של הדובר שנה מעבר לגבולות הרציונליזם. בהתאם לכך, בגישה הרומנטית האמנות לא אמורה לייצג את העולם אלא להוות כלי לביטוי עולמו הפנימי של היוצר או מושא היצירה, ובראש ובראשונה לביטוי רגשותיו (פימנטל, 2014). ג'ונתן הרדר (Herder) טבע את המונח 'Einfühlung' (בגרמנית: להרגיש את דרכך פנימה) כדי לאפיין את הגישה החדשה שצצה בשלהי המאה השמונה עשרה, שהעדיפה אמפתיה והזדהות על פני מחשבה הגיונית בתור הדרך המתאימה להם ביותר בשאיפה לחדור אל מסתרי החיים. מרגע שהלב הועדף על פני השכל, בניגוד לנהוג בתקופה הקלאסית, כלל המאמץ האמנותי שינה את יעדו; הרומנטיקנים נמשכו בחזקה אל התחומים שאינם ניתנים לניתוח במחשבה רציונלית, וחיפשו לגלות את ההיבטים הנסתרים, החידתיים, של העולם הסובב אותם (Furst, 2006).

מאפיין נוסף וחשוב ביותר של התנועה הרומנטית הוא העיסוק המתמשך שלה בטבע. דימויים ורעיונות שמקורם בטבע מצויים ביצירותיהם של כל המשוררים, הסופרים, הציירים, המוסיקאים והפילוסופים של התקופה. עבור רבים מהיוצרים הרומנטיים עולם הטבע הוא יותר מאשר רק רקע לפעילות האנושית; ייצוגי הטבע, וחקירת היחסים האנושיים עם הטבע מצויים בכל ההיבטים של הכתיבה הרומנטית. לפי הרומנטיקה, הטבע הוא כלי להבנה עצמית של האדם, להבעה של הרגשות העמוקים ביותר. מקור העיסוק הזה בטבע בהגותו של הפילוסוף ז'אן ז'ק רוסו, אשר הביע געגועיו אל המצב הטבעי שקדם לתרבות. במצב זה חי האדם, לדבריו, במצב שלו והרמוני עם הטבע, ולא נכחו בו נטעי הרס בין-אישיים כמו רכושנות, קנאה ועבדות, שהם תוצר של התרבות. רוסו הטיף לחיים פשוטים ולא מושחתים, לחזרה לאותו המצב הטבעי. הגותו של רוסו השפיעה מהותית על משוררי וכלל יוצרי הרומנטיקה הגרמנית (McKusick, 2006).

עבור הרומנטיקנים הטבע הינו כוח חי ונושם, שאחדותו הנשגבת נובעת מן האלוהי. לגישתם, הטבע נוצר בחובו קשר רגשי ומוסרי עמוק אל הסובייקט האנושי, אשר מהותו בפעילות ובהתהוות מתמדת (Habib, 2011). לדברי פרדריך שלגל (Schlegel), אולי החשוב שבהוגים הרומנטיים, בני אדם לא רואים את האלוהים, אך ביכולתם לראות את האלוהי בכל דבר; בני אדם יכולים להרגיש ולחשוב על הטבע ישירות. מי שאינו מכיר את הטבע דרך האהבה, לא יוכל להכירו לעולם. הטבע הוא התגלות קדושה, מוחשית וחיה של האלוהות, מקור לאושר נדיר, אור ואהבה אינסופית. הטבע מגרה את הדמיון. בכל מגע של האדם עם הטבע, אנו חשים את העולם האינסופי, ובמחשבותינו עליו אנו הופכים להיות מודעים לכל מה שאדיר ויפה. הטבע משנה הכול, הוא נצחי ונעלה, מרומם את האדם ומעורר כוחות אשר מגלים את הקדושה שבו. הטבע מהווה השראה לפעילות ולאנרגיה הגבוהה ביותר של הנשמה, מזקק ומזכך את החושים (Blankenagel, 1940).

השירה הרומנטית הגרמנית משתמשת תכופות בדימויים דינמיים של נוף כדי לייצג את התמורות ביחסי האדם עם עולם הטבע. משוררים רומנטיים גילו חיבה לשינויים תיאוריים ולמרחבים אינסופיים, אשר מגרים ערגה ומעוררים זיכרונות. הייתה להם העדפה ליער המסתורי, לבדידות, לדממה, ללילה שמעורר את הדמיון, לאור הירח אשר ממלא את האדם בגעגועים, לעננים הנוודים רחוק כמו חלומות, ולזמני בין ערביים אשר מעמעמים קווי מתאר חדים ומערפלים את מצב הרוח. בשירים כאלו הטבע משמש, כאמור, יותר מאשר רקע פסיבי לדרמה האנושית; הוא טומן בחובו את הפוטנציאל והאמצעים לשנות את חוויית בני האדם בכללותה (McKusick, 2006).

אף שלא תמיד נוטים להדגיש זאת, ניגודים הם אחד המאפיינים החשובים והמשמעותיים ביותר ברומנטיקה. זאת משום שהגישה הרומנטית יוצאת נגד הנטייה השכלתנית הקלאסית לנתח את העולם ולפרקו לגורמים מסודרים, אותם לכאורה ניתן לחקור בשיטתיות. מבחינת הרומנטיקנים, חקירה מדוקדקת של העולם ושל הטבע מתעלמת מהווייתם הכוללת, הנשגבת מבינתו של האדם. "הרומנטיקה מציבה את עצמה בגלוי נגד היהירות הייצוגית של הפילוסופיה ונגד הכללים נעדרי הסתירה של הלוגיקה. לפי הרומנטיקנים, ההרפתקה הביקורתית של האמנות והספרות פורחת ברגעים של אי-רציפות, שבר והיפוך" (Seyhan, 1992).

לדברי פרדריך שלגל, "ברגע שבו אדם מתאהב במוחלט, ופשוט אינו יכול להימנע ממנו, הדרך היחידה החוצה היא לסתור את עצמך שוב ושוב ולאחד בין הקצוות המנוגדים. עקרון הסתירה נדון לכליה באופן בלתי נמנע, ולאדם נותרת הברירה בין לסבול מכך, ובין לרומם את ההכרח, על ידי הכרה במעמדו כפעולה חופשית" (מצוטט אצל Seyhan, 1992). על פי שלגל, הבחירה בניגודים היא ממהותה של האמנות, והיא הדרך היחידה והאמיתית להגיע אל המוחלט, אל הנשגב. השאיפה הרומנטית היא, אם כן, להסיח את הדעת מן הדברים הפשוטים וחסרי המשמעות, על מנת להגיע, תוך כדי התבוננות פנימית מתמשכת, אל האמת הנשגבת עצמה.

בגישה הרומנטית, ההיבט העילאי והנשגב של המציאות הוא מלא ניגודים ובלתי ניתן לניתוח חד משמעי. הוא מה שקיים לפני שמחלקים אותו בין טוב ורע, אור וצל, בהיר ועמום. בהתאם לגישה זו, הטבע האדיר מאחד בקרבו את מכלול הניגודים האפשריים; הוא המקום הטמיר שבו שרויים עוד במחיצה אחת הסובייקט והאובייקט, הקומי והטראגי, הסיבה והמסובב. הטבע כה נשגב ואלוהי, במיוחד משום שהוא כולל בתוכו ניגודים כה רבים, היוצרים מקשה אחת מורכבת להפליא שהאדם לא מסוגל להבין בניתוח לוגי שיטתי (לוקר, 1962).

הרומנטיקה, אפוא, שואפת לאתר, בין הקצוות הסותרים והמנוגדים בעולם, את המציאות הדו משמעית. היא אינה מחייבת הרמוניה, התאמה או גישור בין סתירות, אלא מוכנה לקבל חוסר התאמה ופיצול כמוקד האינסופי. לכן ניתן למצוא ביצירה הרומנטית ניגודים רבים כל כך המשמשים כאמצעי אמנותי נפוץ ביותר, ומציבים מהויות סותרות זו לצד זו (Blanchot, 1993 - ראו גם Burns, 2016).

המשורר - וילהלם מילר

יוהאן לודוויג וילהלם מילר (בגרמנית: Johann Ludwig Wilhelm Müller) היה משורר גרמני שפעל בתקופה הרומנטית. נולד באוקטובר 1794 בדסאו, גרמניה, למשפחתו הצנועה של חייט בשם כריסטיאן ליאופולד מילר, והיה היחיד מבין שבעה אחים שעבר את גיל הילדות. החל בשנת 1812 למד ספרות ופילולוגיה באוניברסיטת ברלין, ובין 1813 ל-1814 לחם בהתנדבות בצבא פרוסיה בהתקוממות הלאומית נגד צבא נפוליאון. ב-1819 מונה לתפקיד מורה לקלאסיקה בדסאו, ושנה לאחר מכן לראש הספרייה הדוכסית, שהייתה הספרייה הציבורית הראשונה בגרמניה. הדרישות המתונות של מקומות העבודה שלו הותירו לו זמן פנוי רב שהקדיש לכתיבה, לעריכה ולביקור במקומות שונים, ביניהם מרכזי התרבות בברלין, לייפציג או דרזדן. מילר היה יוצר פורה, ששיקף בעבודותיו תחומי עניין של אינטלקטואלים ומשוררים גרמניים רבים. הוא עסק בספרות גרמנית של ימי הביניים, שירת העם באיטליה, אנגלית, פיהלניזם ושירה גרמנית, וכן בביקורת אופרה ודרמה. בין עבודותיו היו יצירות שלא התקבלו בעין יפה על ידי הרשויות, כגון אלו שניכרה בהן תמיכתו במאבק הלאומי של יוון נגד השלטון העות'מאני, ובשל כך צונזרו רבות מהן ונאסרו להפצה. אף על פי כן, מילר המשיך ביצירתו עד שנפטר בספטמבר 1827 מהתקף לב (Muxfeldt, 2021).

המלחין - פרנץ שוברט

פרנץ פטר שוברט (בגרמנית: Franz Peter Schubert) היה מלחין אוסטרי ידוע, שפעל בשלהי התקופה הקלאסית וראשית התקופה הרומנטית. נולד בינואר 1797 בווינה, אוסטריה, למנהל בית ספר חובב מוסיקה שלימד אותו לנגן בכינור. בהמשך למד מאחיו הבכור נגינה בפסנתר, ובמהרה התעלה ביכולותיו המוסיקליות על כל משפחתו. שוברט הצעיר המשיך ללמוד מוסיקה, תיאוריה ונגינה בעוגב בבית הספר של הכנסייה הקיסרית, ושר במקהלת הכנסייה בקול הסופרן. בשנים 1814-1818 עבד כמורה עזר בבית הספר של אביו, ועסק רבות בהלחנה; חיבר יצירות לכלי, לקול ולתזמורת, ביניהן רבות הנחשבות לאבני דרך במעבר בין התקופה הקלאסית לתקופה הרומנטית. מלבד עשרות האופרות, המיסות והסימפוניות שחיבר והיצירות הרבות שכתב לפסנתר, שוברט הלחין מעל לשש מאות שירים אמנותיים (לידר) במהלך שנות יצירתו (McKay, 1997).

ליד - שיר גרמני רומנטי

ליד (בגרמנית: Lied, ברבים Lieder - לידר), הוא שיר אמנותי גרמני, בעל מילים ולחן, כאשר בדרך כלל השיר הכתוב עומד כיצירה בפני עצמו ומולחן רק לאחר שפורסם וצבר הכרה. בעוד שאכן קיימות גרסאות מתוזמרות

לשירי הליד, רובם המוחלט הולחנו לקול יחיד ולפסנתר. סוגת הליד הנצה בתקופה הקלאסית (המאה השמונה עשרה) ביצירותיהם של מלחינים כגון מוצרט ובטהובן, אך הגיעה לשיא פריחתה בתקופה הרומנטית (החלק הראשון של המאה התשע עשרה); יצירות של שוברט, שומאן, ברהמס ומאהלר הן מסימני ההיכר המובהקים שלה. שוברט במיוחד נחשב לחלוץ בסוגה בשל יכולתו לפתח יחסי גומלין בין הטקסטים שהלחין לבין המוסיקה. הוא הפליא למזג בין המלודיה, ההרמוניה, המילים והמרקם, וללא ספק השפיע רבות על הבאים אחריו (Kennedy, 1980).

סוגת מחזור השירים

מחזור שירים הוא סדרה או מחרוזת של שירים אמנותיים בעלי נושא, סיפור או אופי מחשבה משותף. שירי מחזור עשויים להיכתב על ידי משורר יחיד או מספר משוררים, ולהיקבץ יחד מתוך כוונת המחבר או על ידי מלחין. מספר השירים במחזור נע בין שלושה שירים לשלושים או יותר, בתנאי שניתן לשיר אותם ברצף, כיצירה מוסיקלית. המחזור מתרגם את רצף השירים הבודדים לגוף מוסיקלי מהותי, בעוד כל שיר עומד בפני עצמו ומסוגל להיחלץ מהקשרו המחזורי. מחזור השירים הרומנטי התפתח בגרמניה במהלך המאה התשע עשרה, ומזוהה בעיקר עם הליד הגרמני, מאחר שמחזורי שירים רבים הם מטבעם אסופות של לידר. למחזור השירים חשיבות ייחודית עבור ההיסטוריה התרבותית של התקופה, והוא מהווה אחת מצורות האמנות האופייניות ביותר הן למוסיקה הרומנטית והן לשירה הרומנטית (Emmons and Sonntag, 1979).

סוגת מחזור השירים היא ספרותית במהותה, שכן הזיקה בין השירים היא בעיקר מילולית, אך האמצעים שמנגישים את היצירה לקהל הם ברובם מוסיקליים. היצירה השלמה מורכבת מהמילים והמוסיקה כאחד, ולכל אחד מהם תפקיד משמעותי ביותר בכינון הווייטה (Hamlin, 1999).

הצגת היצירה - "מסע החורף"

"מסע החורף" (בגרמנית: Winterreise) הוא מחזור שירים מאת וילהלם מילר, הידוע בעיקר בשל הלחנתו לקול ולפסנתר של פרנץ שוברט. נחשב ליצירת המוסיקה הגדולה ביותר בתולדות הלידר.

מילר לא כתב את היצירה בבת אחת, אלא בשלושה גלים; השניים הראשונים היו חלקים בעיתונים: שנים עשר השירים הראשונים בשנת 1823 ב"אוראניה" (טור א'), ועשרה נוספים מאוחר יותר באותה השנה ב"דויטשה בלאטר לפוזי" (טור ג'). בשנת 1824 פרסם את המחזור השלם, שכלל את עשרים ושניים השירים ועוד שניים נוספים (בסך הכול עשרים וארבעה שירים), בספרו "פואמות מכתבים לאחר המוות של נגן קרן נודד". בין המהדורות של 1823 ו-1824 ערך מילר שינויים קלים בשירים ואף שינה את סדר הצגתם (van Es et al., 2021).

שוברט נתקל בשירים בגרסה שפורסמה בכתב העת "אוראניה" (שכללה את שנים עשר השירים הראשונים), נשבה בקסם השירים ונפנה להלחנה באופן מידי, מבלי להעלות על דעתו שהם עשויים להיות חלק ממערך גדול יותר. כשגילה את המחזור השלם וביקש להלחין את השירים הנוספים, עמד שוברט בפני בחירה קשה; היה ביכולתו לבצע תיקון מלא של מחזור השירים המקורי שלו ולהרחיב אותו, תוך הקפדה על הרצף החדש של מילר, או לחלופין לנסות להפיק את המיטב מהמצב הקיים, ולהלחין את שנים השירים הנוותרים כחלק שני. הוא בחר

באפשרות השנייה, מתוך נאמנות לסדר השירים שקבע כחלק הראשון. בשל כך, סדר השירים במחזור "מסע החורף" של שוברט שונה מהסדר ביצירתו של מילר (Hallmark, 2021). בעבודה זו אעסוק בשירי המחזור בסדר בו הם מופיעים במחזור של שוברט.

"מסע החורף" מתואר לא פעם כיצירת מופת, וללא ספק שמור לו מקום בפסגת סוגת הליד הגרמני. רבים טוענים כי למרות שהזיקה אליו לא מיידית, יש בו עומק וכוח רגשי שאף יצירה אחרת בסוגה לא הצליחה להשוות. המחזור מתאר את סיפורו של צעיר, שנדחה על ידי אהובתו, עוזב את הבית בו התגורר ויוצא למסע בחורף הקשה. במהלך מסעו הוא מתמודד עם מכשולים ותהפוכות, חווה מפלה של רגשות וניצב מול תלאות החיפוש העצמי בעודו חשוף לקור, לשלג ולחושך (Youens, 1991).

שוברט השלים את הלחנת היצירה באוקטובר 1827, חודשים ספורים לפני מותו. מילר, המשורר, לא שמע מעולם ביצוע של שירי המחזור. שוברט הספיק לשמוע את ביצועו של זמר הבריטון יוהאן פוגל למחזור השלם, אך לא זכה לחזות בפרסומו. אולם, מהלך האירועים לא מנע מהיצירה להיוודע ברבים ולהותיר את חותמה בעולם האמנות והתרבות (Newcomb, 1986).

הבסיס העיוני למחקר

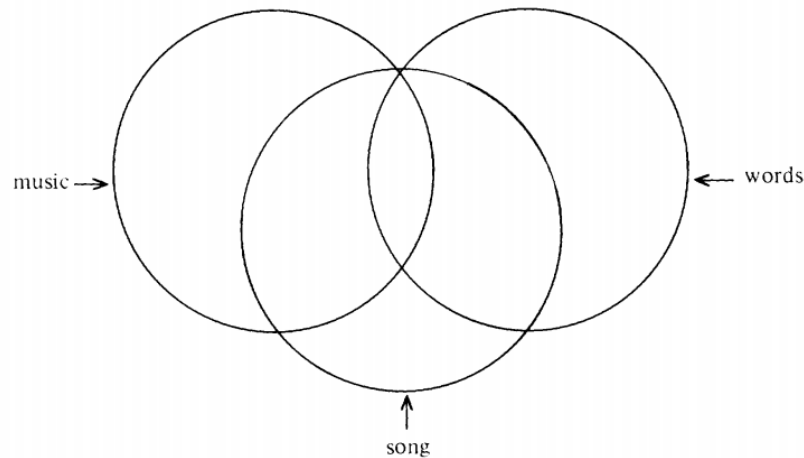
מוסיקה ומילים הן צמד שהתקיים בצורות שונות לאורך כל ההיסטוריה האנושית. הקשר ביניהן ליווה את האדם במשך אלפי שנים, ועבר עמו דרך רצופת תמורות ושינויים. בשלל התרבויות והסגנונות, נראה שחיבור בין המילה הכתובה לבין לחן הוא דבר נהוג, ואפילו מתבקש; השירה הכתובה, על המבנה והמצלול המקובלים בה, כמעט ומזמינה הלחנה של המילים. זיקה זו בין מוסיקה למילים מעוררת תהיות בנוגע לטיב היחסים ביניהן, בעיקר בנקודות ההצטלבות שבין שירה לבין מוסיקה. בניסיון לתת מענה לתהיות אלה, התפתחו גישות שונות בהתייחסות לקשר בין מילים למוסיקה בשירה מולחנת (שפירא, 2009).

אחת מהגישות טוענת כי שיר מולחן הוא מבנה מוסיקלי מטבעו, שמטמיע וממיר כל קלט מילולי שניתן לו למנגנון המוסיקלי. המוסיקה למעשה משתלטת על המילים והן הופכות לאמצעי ביטוי מוסיקלי, במידה מסוימת לכלי שרת בידי המהלכים המוסיקליים.

גישה אחרת מציגה את השיר כבנוי במידה שווה ממוסיקה וממילים. לפי גישה זו, שני התחומים משתפים פעולה זה עם זה אך נותרים בלתי תלויים, ישויות נפרדות ששומרות כל אחת על המאפיינים שלה. הבעיה בגישה כזו היא שהיא לא מתייחסת לשיר כאל יצירה שלמה, אלא כסכום של סך חלקיו.

על פי גישה שלישית, המילים ומשמעותן הן המוליכות את המוסיקה, והמוסיקה אין תפקידה אלא להדגיש את משמעות המילים. בדומה לגישה השנייה, היא מקבלת את חיוניות המילים ואת זו של המוסיקה, אך מציבה אותן בסידור היררכי בו המילים עולות בחשיבותן על המוסיקה באופן משמעותי.

גישה נוספת, בה נקטתי בעבודה זו, מתארת את השיר המולחן כמפגש של 3 מערכות עצמאיות אך חופפות. על פי הגישה, ניתן להתייחס לשיר כמוצג בתרשים :



איור 1 – יחסים בין מילים למוסיקה בשיר מולחן.

בתרשים הנ"ל שני המעגלים החיצוניים, המייצגים מילים ומוסיקה, חופפים זה לזה, יחד עם מעגל פנימי המייצג "שיר". המעגלים החיצוניים אמנם חופפים, אך בשטחיהם קיימים אזורים עצמאיים; זאת משום שישנם היבטים מילוליים בשיר שניתן להסביר אך ורק במונחים פואטיים, כשם שהיבטים מוסיקליים יכולים להתקיים נוסף על המילים ובמנותק מהן. ה"שיר", אזור החפיפה שבין שני המעגלים הללו, ניתן להשגה ולניתוח אך ורק כשילוב, מעין חיבור או הרכבה, בין מילים למוסיקה. היעדר של אחד מהם יגרום לשיר לאבד ממהותו (Agawu, 1992).

מאחר ותחום הדעת של עבודה זו הוא, למעשה, ספרות, ונושא העבודה הוא נקודת המפגש שבין שירה למוסיקה, התמקדתי בשני מעגלים מתוך השלושה המוצגים במודל. האחד הוא המעגל המייצג את המילים בשיר המולחן, והשני הוא אזור החפיפה, המיזוג בין המוסיקה למילים. השתמשתי באזור המוסיקלי במידה המאפשרת להבין לעומק את המיזוג בין השירה למוסיקה. מובן מאליו שלמוסיקה לבדה יש תפקיד חשוב ומשמעותי בשירה המולחנת, אך לצערי, בעבודה זו אין ביכולתי להתייחס לכל המעגל המוסיקלי.

תיאור הקורפוס המחקרי ומבנה העבודה

למחזור השירים "מסע החורף" שני חלקים, כאשר בכל חלק שנים עשר שירים; ובסך הכול, עשרים וארבעה שירים בכל היצירה. מבין כלל השירים במחזור בחרתי להתמקד בעבודה זו בשבעה, המדגימים בבירור את המאפיינים הרומנטיים אליהם התייחסתי. מאפיינים אלו מהווים עקרונות מנחים עבור הפרקים השונים.

הפרק הראשון עוסק בייצוג הרגשות והמצבים הנפשיים במחזור השירים "מסע החורף". הבעת רגשות היא, כמובן, מאפיין מובהק של האמנות בתקופה הרומנטית, אי לכך הביטויים הרגשיים ביצירה רבים מספור. חקרתי את ביטוי הרגשות בשירי המחזור "דמעות קפואות" (מס' 3) ו"קרן הדואר" (מס' 13).

הפרק השני דן בתיאורי הנוף, הטבע ובע"ח ובאופן בו הם מובאים לידי ביטוי במחזור. הטבע והקרבה אליו משמעותיים ביותר בתפיסת העולם הרומנטית, כך שייצוגים שלו מופיעים לא אחת בשירי היצירה. בחנתי את ייצוגי הטבע בשלושה שירים: "על פני הנהר" (מס' 7), "העורב" (מס' 15) ו"תקווה אחרונה" (מס' 16).

בפרק השלישי התייחסתי לניגודים הספרותיים והמוסיקליים ולשימושיהם במחזור השירים. שימוש בניגודים הוא אמצעי יעיל להצגת רגשות בקרב הנמען, קל ומהיר ביצירה וביסוס של מצבים, נוסף על עיצוב עימותים וקונפליקטים בעולם הרגשי. אמצעי זה נמצא בשימוש נפוץ ומשרת כהלכה את עקרונות התקופה הרומנטית. ביצירה "מסע החורף" בולטים בעיקר הניגודים המוסיקליים, אך יש לזכור ששורשיהם טמונים למעשה בשירה הכתובה, ואף שעשויים להיות ניגודים פואטיים שלא מבוטאים באופן מוסיקלי. השירים שהועלו לעיון בפרק זה הם "חלום אביב" (מס' 11) ו"התמרור" (מס' 20).

כפי שהתברר לי במהרה, ניתן להבחין בהופעות של כל המאפיינים הללו בכמעט כל שיר ושיר במחזור, משום שכמחזור שירים רומנטי "מסע החורף" כולל, מן הסתם, מאפיינים רומנטיים רבים ושונים בשיריו. בחרתי להתייחס לשירים המסוימים כחלק מהפרקים המתאימים להם בהתחשב במאפיין המובהק ביותר בכל שיר, מבין השלושה שהוצגו לעיל.

מודלים תיאורטיים ושיטות מחקר

במהלך העבודה נעזרתי רבות במחקרים קיימים העוסקים במחזור השירים "מסע החורף" וביחסים בין מילות השירים בו ללחן המוסיקלי. בשל היות המחזור יצירה ידועה ומשמעותית, הוענקה לו לאורך השנים תשומת הלב של מספר לא מבוטל של חוקרים. ברם, נתח גדול מהמחקר הוא פרי עבודתם של חוקרים מתחום המוסיקה, כאשר חלקם מתייחסים למוסיקה בלבד, והשאר לקשר בינה לבין מילות השירים.

אחת העבודות החשובות ביותר בתחום החקר הוא הספר *Retracing a Winter's Journey: Franz Schubert's Winterreise* מאת סוזן יואנס (Youens, 1991), מוסיקולוגית מוערכת שעסקה רבות בליד הגרמני. בספר עוסקת יואנס במילר ושוברט כיוצרים, במילים ובלחן של מחזור השירים ובעיקר בקשר ביניהם, וסוקרת את כל השירים סקירה מעמיקה. על כן, הספר משמש מוסיקולוגים ומבצעים כאחד, ומצוטט לעיתים קרובות.

ספר חשוב נוסף העוסק בחלקו השני של מחזור השירים הוא *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle* של לאורי סורפא (Suurpää, 2014), המתאר את מסעו של הנווד

בראי יחסיו עם המוות. עבודות דוקטורט רבות נכתבו אודות "מסע החורף", מתוכן התייחסתי בעיקר לזו של גייקל (Jaekel, R., 2010) וכן לאלו של לינסלי (Linsley, 2011) ואורט (Everett, 1988). מאמרים חשובים נוספים העוסקים במחזור כולו או ביחידים משיריו, בהם דנתי בעבודה, הם אלו של מרשל (Marshall, 1973), ניוקום (Newcomb, 1986) ולואין (Lewin, 1982). במהלך העבודה התבססתי בעיקר על מידע מן המחקרים שהובאו לעיל.

בעבודתי בדקתי כיצד העקרונות המנחים שצוינו קודם לכן, המאפיינים את התקופה הרומנטית, באים לידי ביטוי בשירי המחזור מן ההיבט הספרותי. לשם כך ביצעתי ניתוח פואטי פורמליסטי של השירים תוך התייחסות למבנה, ללשון ציורית ולפרשנות, נוסף לסקירה כללית של שירי המחזור המתאימים אשר בחרתי עבור כל עיקרון. בקריאתי את השירים נעזרתי רבות בהגדרות מושגים ספרותיים כפי שהם מופיעים בספר "מזשיר" מאת שמעון זנדבנק (2002).

מן ההיבט המוסיקלי, לאחר האזנה חוזרת ונשנית ליצירה ועיון מעמיק בתווים, בחירת השירים המתאימים וקריאה מקיפה של חומר תיאורטי שנכתב בנושא, בחנתי את היחסים בין מילות השירים למוסיקה לפי שיטת הניתוח של קופי אגאוו כפי שהיא מוצגת במאמרו *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied* (1992). עיקר השיטה טמון בהבנה שהמוסיקה והמילים בשיר ניתנים להפרדה לשם ניתוח, ועם זאת מנהלים ביניהם מערכת מסועפת ומורכבת של יחסים. השיטה דוגלת באיסוף יסודי של נתונים, שנעשה ללא התייחסות למידת ההתאמה של המוסיקה למילות השיר ומאפשר עיצוב יעיל של פרשנות מוסיקלית ראשונית. לאחר הנחת התשתית המוסיקלית, על המנתח להמשיך בקריאה קשובה של המילים תוך תשומת לב ערנית למאפיינים מוסיקליים שעשויים לקיים איתן אי אילו יחסים, וליצור רשימה למיפוי נקודות ההתאמה וכן אי ההתאמה בין המילים למוסיקה; נקודות בהן המלל והמוסיקה מחזקים ומשלימים זה את זה, נקודות בהן הם סותרים או מנוגדים זה לזה, וגם של נקודות בהם הם 'אדישים' אחד לשני, לא בהכרח תומכים אך גם לא מתחרים זה בזה. בסופו של דבר, מטרת שיטת הניתוח היא הצגה של היחסים, ולא רק של הקשר, בין מילים למוסיקה בשיר. בעבודה הצגתי את הנקודות המתאימות והרלוונטיות ביותר אשר ראיתי לנכון לציין לשם התייחסות מעמיקה ליחסים בין מילות השירים למוסיקה.

בכתיבת העבודה הסתמכתי על עבודות ומחקרים מרכזיים וחשובים הנוגעים למחזור "מסע החורף", מוסיקליים בעיקרם; אך תוך התייחסות לפן הספרותי, וכן על הקשבה וקריאה מעמיקה של התווים ושל הטקסט. התייחסתי למאפיינים הרומנטיים להנחיה רעיונית, תוך הצגת גיבוי מחקרי לטענות הנידונות. נעזרתי במונחים מוסיקליים מן הספרים "לקסיקון דביר – מוסיקה" (שלח, 1990) ו"ספר המוסיקה מראשיתה ועד ימינו" (רולי, 1997). בנוסף, הסתמכתי על תרגומי הלידר לשפה העברית, כפי שהם מופיעים בספר "הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר", בעריכת עדה ברודסקי (1989). מובן שעיסוק בתרגום שונה במקצת מהתייחסות ישירה לטקסטים בשפת המקור, כך שבאופן בלתי נמנע אבדו מאפיינים מסוימים של היצירה. לעתים במהלך העבודה התייחסתי בנקודתיות גם למלל הגרמני, אך באופן עקרוני העבודה מושתתת על השירים המתורגמים לשפה העברית.

פרק ראשון - ביטוי רגשות ומצבים נפשיים

בפרק זה אתייחס לייצוג וביטוי של רגשות ומצבים נפשיים במחזור "מסע החורף", שנכתב על ידי וילהלם מילר (1823) והולחן על ידי פרנץ שוברט (1827). בכלל היצירה הרומנטית מובעים רגשות ומצבים נפשיים רבים ובולטים, עד כדי כך שביטוי רגשות הפך מזוהה עם הרומנטיקה ונחשב למאפיין מובהק ביותר שלה. הרגשות ברומנטיקה מייצגים את העולם הפנימי והתת־מודע של הדובר, ומהווים אפיק חיבור נפרד להבנת מצבו של האדם בעולם. מאחר שהוקדשה חשיבות כה גדולה לביטוי הפנימי של אדם ביצירות התקופה, התייחסות לרגשות היא מהותית לייצוג הרומנטי. מטרת הפרק להציג את ביטוי הרגשות בשניים משירי המחזור; אבדוק כיצד רגשות ותחושות מובאים לידי ביטוי הן מן הפן הספרותי הן מן המוסיקלי ובשילוב ביניהם, בשירים "דמעות קפואות" (מס' 3) ו"קרן הדואר" (מס' 13).

שיר מס' 3 - "דמעות קפואות"

בתת־פרק זה אסקור את המאפיינים הספרותיים הבאים לידי ביטוי בשיר "דמעות קפואות" במחזור השירים "מסע החורף". נוסף על התרשמות כללית הנוגעת בלשון פיגורטיבית ובמבנה השיר, אתייחס לחלקים ממנו מנקודת מבט ספרותית־היסטורית, וכן לפרשנות העולה בעיקר ממחקרה של סוזן יואנס (1991). מן ההיבט המוסיקלי, אציג נקודות ראויות לציון מתוך הלחן ואעסוק ביחסים השונים בין המילים לבין המוסיקה. אתייחס לביטוי הרגשות ביצירה, ואבדוק אם מתממש העיקרון הרומנטי לפיו על היצירה לשקף את עולמו הפנימי של הדובר.

"דמעות קפואות" הינו השיר השלישי במחזור השירים "מסע החורף". לאחר שעזב את בית אהובתו ופנה הרחק ממנו, הדובר מהלך בשלג החורף, ולפתע מרגיש טיפות קפואות על לחיו. לאחר היסוס מה, הוא מבין שאלו דמעותיו שלו, ומחל פונה אליהן בתהיות ובאמירות.

דמעות קפואות / וילהלם מילר

טפֹּת קפואֹת נָגְרוּ,
נְשָׂרוּ מֵעַל לְחַיִּי:
אֵיכָה זֶה מֵרַבְּכִיתִי,
וְלֹא אֶשְׁמַע בְּכִי?

הוּ דְמֵעוֹתַי, בְּנוֹת דְמַעַ,
הִכָּה פּוֹשְׂרוֹת אֶתֶן,
עַד כִּי קָפְאוּ לְקִרְחַ
כְּטַל בְּקָרִים צוֹנֵן?

הן מִמְקוֹר הַנְּפֹשׁ
צִאֲתָךְ בְּלֶהֱט חֹם,
כְּמוֹ לְהִמָּס תֵּאֲמַרְנָה
חֲרָף וּכְפֹר עַד תֵּם!

תרגום מתוך: ברודסקי עי' (עורכת). (1989). הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

הבית הראשון נפתח באבחנה; הדובר חש בטיפות קפואות שזולגות במורד פניו. הסבר מתקבל על הדעת לתופעה הוא שהדובר, למעשה, בוכה. על אף שלא נאמר באופן חד משמעי שהטיפות הקפואות הן דמעות, ניתן בהחלט להניח זאת, ולהניח גם שהן מהוות מטונימיה¹ לרגש חזק; קשר מטונימי נפוץ הוא של תוצאה-סיבה, כאשר מוצגת תוצאה של תהליך מסוים במטרה להתייחס לסיבה שגרמה לו.

מחקר שנערך בנוגע למטונימיות ומטאפורות בייצוג רגשות מצביע על שימוש ספרותי בדמעות לייצוג עצב, כעס, פחד ואושר; בכי ודמעות באים לידי ביטוי כתגובה למצב רגשי שכזה (Ding, 2012). עצב, לצורך העניין, מתואר באופן מטאפורי כמיכל פנימי בעל סף, שכאשר הוא מתמלא פורץ הרגש אל העולם החיצוני בתור דמעות, בכי ויבבות.

לעומת כל אלו, המתארים דמעות כסימן מובהק לנוכחות, ואף לעומס, של רגשות, הדובר בשיר מתייחס לדמעותיו באופן מאוד מנוכר, מנותק אפילו. הוא רואה בהן טיפות סתמיות, תופעה חיצונית לחלוטין, שלא קשורה אליו כהוא זה. הניכור הזה מודגש בשורות הבאות של הבית, בהן הוא שואל את השאלה הרטורית: "איכה זה מר בכיתי, ולא אשמע בכיי?"²; מסתמן כי הדובר בכלל לא ידע שהוא בוכה עד שהרגיש בדמעותיו הקפואות.

גם לשימוש בשאלה זו משמעות מסוימת; הנה הדובר מכיר באפשרות שהטיפות הקפואות והזרות הן חלק ממנו, שהן הדמעות שלו. עם זאת, וראוי שכן בשל הציפייה מדמעות להיות תוצר של עודף רגש, הוא עדיין מהסס ומעט ספקן, ולכן הוא יוצא מן האבחנה אל השאלה. במקום לבטא את מחשבותיו החדשות במשפט חיוני, הוא פונה אל עצמו ואל העולם כמו בתהייה, 'הייתכן כי מיררתי בבכי מבלי לשים לבי?'. חוסר המודעות הזה יוצר את הרושם שמקורן של הדמעות אינו בעצב או ברגש עז אחר שאינו ניתן להכלה; אילו נמצא עדיין הדובר בסערה רגשית, סביר להניח שהיה מצפה לבוא הבכי, ושלא היה מופתע ממנו. אילו מקור דמעותיו היה כאב לבו השבור, אזי כנראה שהיה מזהה את גל הרגש המתעצם ומבקש לפרוץ החוצה, לפני שהרגיש בטיפות עצמן. מדוע הוא בוכה, אם כן? תמוה העניין².

¹ שימוש במושג מסוים לתיאור מושג אחר השונה ממנו אך קשור אליו במציאות (זנדבנק, 2002).
² כמעט וניתן לקשר בין הבכי האקראי לכאורה של הדובר, לבכיו של הילד בשיר "נורית" למרים ילן-שטקליס"; (2005) אינני בוכה אף פעם / אינני תינוק בכיין / אז למה אמא למה / זולגות הדמעות מעצמן. "כמו בשיר הילדים המפורסם, דומה שגם דמעותיו של הדובר ב-"מסע החורף" "זולגות מעצמן", מבלי שתהיה לו שליטה בכך. אך בניגוד לשירה של ילן-שטקליס, בו הילד מנסה שלא לבכות בשל הפן ההרואי שבשליטה עצמית, ב-"דמעות קפואות" הדובר מנסה להבין, לגשר על הפער שנוצר בין תחושותיו החדגוניות לבין היווצרות דמעותיו. הדמעות אכן זולגות מבלי שהדובר חפץ בכך; אך הוא לא מצליח להתמסר להסבר המפרש אותן כתוצר כאבו על הדחייה של אהובתו (Youens, 1991).

"הו דמעוטיי, בנות דמע";

אם בבית הראשון עוד לא היה הדובר מסוגל להכיר בדמעותיו, הרי שאת הבית השני הוא פותח בפנייה אליהן, וזאת לא פעם אחת, אלא פעמיים. יואנס (1991) מצביעה על פנייה דומה של אדם בוכה לדמעותיו בשיר "Wonne der Wehmut" (אושר של מלנכוליה) של יוהאן וולפגנג פון גתה (1810), שקדם ל"מסע החורף" של מילר והולחן, באופן משעשע במקצת, גם הוא בידי פרנץ שוברט:

Do not grow dry, do not grow dry,
tears of eternal love!
Ah, even when the eye is but half dry
how desolate, how dead the world appears!
Do not grow dry, do not grow dry,
tears of unhappy love!

לדברי יואנס (1991) הדובר ב"דמעו קפואות", כמו בשירו של גתה, רואה בבכי סימן לרגשות, ומכאן לחיים, ומשתוקק לאישור הלוהט של הדמעו לאנושיותו. אולם לעומת המתואר אצל גתה, הוא לא משוכנע אם יש לו את היכולת לחוש רגש רב עוצמה. מעט ספק מתגנב לליבו, וניתן לראות זאת בתוכן הפנייה אל הדמעו: "הכה פושרות אתן, עד כי קפאתן לקרח כטל בקרים צונן?"

הדימוי בין דמעוטי של הדובר לטל הבקרים הצונן הוא דימוי סגור (זנדבנק, 2002); זאת משום שהוא מציין הן את הנושאים המדומים זה לזה (הדמעו וטל הבקרים), הן את בסיס הדמיון ביניהם (קפיאתם לקרח). הצגת התכונה המקשרת מצמצמת את ההתמהמהות הנוגעת לאופי הדמיות, ומפנה מיידית את תשומת הלב לשני נושאי הדימוי, שמוצבים זה לצד זה. או, במידה מסוימת, זה לעומת זה; מרגע שהועמדו להשוואה, ההבדל ביניהם מורגש ביתר שאת; הדמעו פושרות, וטל הבקרים צונן. אף על פי כן, חומן היחסי של הדמעו לא מונע מהן לקפוא לקרח, בדיוק כמו הטל; כך שהן לא חמות כמו שהדובר חשב, או היה רוצה שהן יהיו. כמו הבית הראשון, גם השני מסתיים בשאלה; הפעם הדובר מפנה לדמעוטי ולא אל עצמו, אך היא עדיין רטורית, כמוהו. וכמו בבית הראשון, עצם השימוש בשאלה עשוי לייצג ספקות מחלחלים, את הפער שהוביל את הדובר לתהייה על מקור דמעוטי. התייחסות אל הדמעו שלו כאל טל צונן ותו לא משסעת פתח בחומה המנוכרת, וחוסר וודאות לגבי מקור הרגש ועוצמתו האמיתית נגב אל ליבו של הדובר. יש לציין כי "דמעו קפואות" הוא השיר הראשון במחזור בו אין התייחסות ישירה למאורעות העבר, לפרידה וליציאה למסע. חסך זה בהכוונה אל אהובתו מעלה תהיות בנוגע לשורש דמעוטי; האם היא באמת הסיבה להן?

ניגוד הדמעו הקפואות והטל בבית השני מתפתח לניגוד קיצוני יותר, בין חום אש ל"חורף וכפור", בבית השלישי. הדובר מתאר את הלהט השוכן בנפשו, ממנו נוצרות ועולות דמעוטי מלאות הרגש. הוא מוסיף בהצהרתיות כי הדמעו שלו כה לוהטות, שדומה שהן מעוניינות להמס את כל קרח החורף. ההיפרבולה³ נועדה

³ מליצה או תיאור שיש בהם משום הפרזה לשם הגברת הרושם (Oxford Languages, Hebrew).

לבטא את עומק ועוצמת הדמעות, שמקורן בתוך תוכי הנפש. הבית הוא מעין קריאה, הכרזה, לעומת השניים הקודמים, שכן הוא מסתיים בסימן קריאה, ובכך מהווה את קריאת התיגר של הנווד על הספקות, על העולם. יתרה מזאת, משפיע מאוד הניגוד היחסי בין הכפור והחורף לבין הפועל 'להמס'; קרח קפוא הוא מוצק, מסודר, חסר תזוזה ותבנית, וקר; ולאחר המסתו הוא זורם, לא מקובע ומלא חיים. אם בכוחן של הדמעות לשנות את פני הקרח והשלג ולהביאם למצב שכזה - הרי שמעמקי עוצמתו של רגש הדובר מרשימים בהחלט. אך כפי שראינו בבית הראשון, הדמעות קפאו עוד בטרם הספיקו לנשור מלחיו של הדובר, ומכאן שייתכן שהצהרתו לא בהכרח תואמת את המציאות.

מבחינה מבנית, השיר בנוי משלושה בתים בני ארבע שורות, במשקל טרימטר ימבי עם סיומת נקבית בשורות האיזוגיות. חריזתו מסורגת, ואיבריה משתנים בין בית לבית (א/ב/א/ב // ג/ד/ג/ד // ה/ו/ה/ו). אין פסיקים או עצירות משמעותיות באמצעי שורות, רק בסופי שורות. כמו כן, לא מופיעות פסיחות או גלישות; המשפטים מתאימים בדיוק למבנה השורות. בסך הכול, מבנה השיר יציב ומסודר, ללא חריגות.

מבחינה תחבירית, ניתן לזהות הבדלים בין הבתים; הבית הראשון כתוב בלשון עבר, והשניים האחרונים בהווה. כמו כן, קשה שלא להבחין כי כל בית מסתיים בסימן דקדוקי שאינו נקודה; שני הבתים הראשונים בסימן שאלה, והאחרון בקריאה. כך נוצר דפוס התקדמות מסוים - בבית הראשון שאלה בעבר, בבית השני שאלה בהווה, ובבית השלישי קריאה בהווה. הנאמר בעבר רחוק מהמציאות יותר מאשר ההווה, וכן הדבר עבור שאלה לעומת אמירה. בכל מעבר בית מתקדם הדובר צעד נוסף אל עבר משהו. אך לעבר מה?

ניתן לראות לאורך השיר התפתחות של הדובר וסביבתו במספר מישורים. למשל; המעבר של הדמעות מהיותן קפואות בבית הראשון, לפשוטות בשני, לחמות ולוהטות בשלישי. כך גם במידת המעורבות של הדובר במה שקורה לו; הניתוק הפסיבי בבית הראשון, ההבנה שהוא בוכה, הפנייה אל הדמעות בבית השני, עד לנוכחות האקטיבית, המשלהבת, שאף גאה בדמעות, בשלישי. אלו מצטרפים אל התקדמות השיר מהבחינה התחבירית, ומתארים רבדים שונים במסע כלשהו.

בצד המעבר הניגודי הברור מקור לחום, או מסבילות לפעילות, יואנס (1991) מציגה התפתחות נוספת - מסע מחוץ לפנים. בבית הראשון, באים לידי ביטוי כמעט אך ורק סממנים חיצוניים. אפילו כשהדובר שואל שאלה, הוא מפנה אותה, כמדומה, לחלל האוויר. בבית השני הדובר מנסה להבין מעט יותר לעומק מה הביא אותו לכדי בכי, וזאת תוך השוואה של דמעותיו לגורם מהעולם החיצוני, לטל הבקרים הצונן. בבית השלישי העולם החיצוני נדחק הצידה, והעולם הפנימי מופגן במלוא הדרו; הדובר מתאר את דמעותיו כיצאות היישר ממקור הנשמה, עזות ורותחות. הוא משתמש בעולם החיצוני, בחורף ובכפור, כאמצעי להמחשת עומק ומשמעותיות דמעותיו; וזאת על ידי תיאור פעולות כמו המסה והשתלטות על השלג, הגוברות על אותו מאפיין חיצוני.

יואנס (1991) מתייחסת אל המסע של הדובר מהעולם החיצוני אל הפנימי כמיועד לסייע לו לגלות את רגשותיו במלואם. היא טוענת שסיבת הבכי היא לא כאב הדחייה השטחי, החיצוני, שנוצר כתוצאה מאהבה נכזבת, אלא סוג מסוים של בכי קיומי, צורך בסיסי ועמוק ביותר, לבכות. הצורך הפנימי הזה מוביל את הדובר מהניתוק החיצוני אל הקרבה הממשית אל נפשו, אל מצב בו הוא באמת מחובר לדמעותיו ומסוגל להרגיש בעוצמתן השלמה; וזאת לעומת המצב המנוכר, בו הבחין בדמעותיו בצורתן הפיזית הקפואה בלבד.

השיר "דמעות קפואות" כולל ביטוי יחסית ברור של רגשות; הרי הוא עוסק בדמעות, שהן כאמור מטונימיה מובהקת לרגש. בנוסף לכך, מגוון תחושות כגון פליאה, חוסר אמון, אכזבה ולהט מובעות במילות השיר. פרט לכך, יואנס (1991) מתארת תהליך שהדובר חווה לאורך השיר, מסע משמעותי של התבוננות פנימית ויכולת להגיע מחוץ אלי פנים. לשם החיבור והעומק משתמש השיר ברגשות כאמצעי לחציית הדרך הרגשית שעובר הדובר. לפי המתואר, מופיע במילות השיר מעין מהלך המוביל מביטוי הרגשות בשיר; שהוא מאפיין של האמנות הרומנטית, לשיקוף עולמו הפנימי של הדובר; עיקרון מנחה ביצירות התקופה. בהמשך תת הפרק, בפנייה אל הפן המוסיקלי ביצירה, אבדוק אם לחן השיר כפי ששוברט כתב אותו, על התכתבותו עם המילים, תורם לביטוי הרגשות ומקדם את מהלך ההובלה ממקור חיצוני לפנימי, הנזכר לעיל.

השיר המולחן, בדומה לשאר שירי המחזור, נכתב עבור זמר סולו וליווי לפסנתר. כפי שראינו לעיל, מילות השיר עוסקות ברגשות, בדמעות, בניכור ובחיבור פנימי, והיה על המלחין ליצור לחן שיהווה בסיס ומעטפת למתואר במלים ובמובע באמצעותן.

הלחן, הכתוב בסולם פה מינור, נפתח בהקדמה בת 7 תיבות לפסנתר. בפתח זה מנוגנים אקורדים*⁴ בפיאניסימו* וסטקטו*, מלווים בהטעמות של צלילי הדו כאשר אלה מופיעים (איור 2).



איור 2 – "דמעות קפואות", תיבות 1-6.

לפי מרשל (1973), ההשפעה הכוללת של האקורדים הרכים והמנותקים, יחד עם ההדגשות המוטעמות, מסמלת את הדמעות המצוינות בכותרת השיר וכמעט מאלצת את המאזין לדמיין טיפות מים קפואות הזולגות לקרקע. אופי מוסיקלי זה ממשיך, כליווי, גם כאשר מתווסף תפקיד הקול בתחילת הבית הראשון. לדברי מרשל (1973), השימוש האינטליגנטי של שוברט בקטע מהפתיח כליווי לקו הקולי מציב אותו בעמדה בה הוא חורג מליווי גרידא, ומסמל את המחשבות המובעות בטקסט; כאשר מוזכרות במילים טיפות קפואות שנופלות במורד לחיו של הדובר, הן מתוארות בליווי באמצעות אותו קטע מוסיקלי ששימש כפתיח, וייצג את ה'דמעות הקפואות' עליהן מדובר בכותרת. כך מקשר שוברט הלכה למעשה בין הטיפות הקפואות לבין הדמעות.

⁴ בשל ריבוי המונחים המוסיקליים בעבודה, ריכזתי אותם במסודר בנספח מס' 1. בכל פעם שיופיע מונח חדש שכזה, הוא יסומן בכוכבית (*).

כאשר הדובר מתאר את הטיפות הללו ואת זליגתן במורד לחיו (תיבות מס' 8, 10), הקו הקולי כמו נוזל כלפי מטה, לדברי מרשל (1973), זהו ציור מוסיקלי שנועד להמחיש במובהק את זליגת הדמעות. בנוסף לכך, גם בתיבה מס' 9 מופיע ציור לשוני-מוסיקלי; צלילי המילה "fallen" (בגרמנית: נופלות) נעים מהתו לה במול לתו פה, מרווח של טרצה* קטנה בירידה (Marshall, 1973). אמצעי הלחנתי זה משרת את משמעות המילה הבודדה ומעצים אותה.

איור 3 – "דמעות קפואות", תיבות 8-10. זליגת הדמעות כלי מטה בקו הקולי.

שוברט מתייחס בלחנו לשינוי התחבירי בבית הראשון, המעבר מהאבחנה הפותחת ("טיפות קפואות ניגרו, נשרו מעל לחי") לשאלה ("איכה זה מר בכיתי, ולא אשמע בכי?"). בשתי השורות הראשונות (תיבות 7-10) הקטע המוסיקלי סובב סביב אזור טונלי* של הסולם פה מינור, הסולם בו כתוב השיר, ואילו עם המעבר מאמירה לשאלה (תיבות 11-15) עובר הלחן לאזור טונלי של לה במול מז'ור, סולם המז'ור המקביל* לפה מינור. השינוי קטן, שכן גם לאחריו הליווי ההרמוני מוגבל יחסית והקו הקולי זהיר ולא נפרש על מנעד* רחב, אך לדברי יואנס (1991) הוא עדיין מפריד במעט בין האמירה העובדתית לבין השאלה העוקבת, ומייצר תנועה מסוימת בהתפתחות המוסיקלית.

על השורה האחרונה בבית הראשון, "...ולא אשמע בכי?", חוזר התפקיד הקולי פעמיים (תיבות מס' 14-15, 15-16), זאת על אף שבשיר הכתוב היא מופיעה פעם אחת בלבד. ניתן להניח שאמצעי השינוי המבני נועד לשם הדגשה של מהות השאלה, של הניכור האופף את הדובר (שכן הוא תוהה אם באמת מירר בבכי ולא שם לב לכך). בנוסף להיותה חזרה על הטקסט, הפעם השנייה מושרת בטרצה מעל לראשונה; על פי יואנס (1991), זהו אמצעי נפוץ להעצמה מוסיקלית. אם כך, לא זו בלבד ששוברט בחר להנכיח את הניכור באמצעות חזרה, אלא הוסיף לבסס אותו מוסיקלית.

מעניין לציין כי השאלה מסתיימת בצליל דו גבוה, כלומר, המשפט נסגר ללא חזרה לטוניקה*, כאשר הסיום הפתוח נועד להעביר תחושה הדומה לנימה תוהה בדיבור. לדברי יואנס (1991), זהו אמצעי מוסיקלי שנהוג להשתמש בו לביטוי שאלה. אף לאחר החזרה על השאלה בפעם השנייה, במעבר בין הבית הראשון לשני (תיבות 17-19), תפקיד הפסנתר חוזר פעמיים נוספות על זנב הקו הקולי "...אשמע בכי?..." (בגרמנית: "gewinet hab...") ממשיך לתהות, ללא מילים, וחוזר על עצמו כהד מרוחק.

hab? da'ß ich ge-wei-net hab?

איור 4 – "דמעות קפואות", תיבות 19-15. חזרת הד הפסנתר.

בהמשך המעבר (תיבות 20-19) מופיע קו ליווי הולך ויורד בפסנתר לקראת הבית השני ומתמזג עמו, דבר המהווה לפי יואנס (1991) הקבלה מוסיקלית לשקיעה במעמקי המחשבה. זוהי מטאפורה מוסיקלית חביבה, המובילה לכך שהפנייה של הדובר לעצמו, אל דמעותיו, בבית השני, מתחילה בהכרח בחלק נמוך יותר במנעד הקולי. לירידה במנעד מצטרף שימוש בפיאניסימו בתפקיד הקול; ויחד עם הקול מבוסס הסקונדות* הם מעניקים גוון קודר ביותר להתייחסות הדובר לדמעות, לרגשותיו. כמו בסיום הבית הראשון, גם השני נסגר במעין סיום פתוח, שכן גם הוא מסתיים בשאלה ("...עד כי קפאתן לקרח כטל בקרים צונן?").

יואנס (1991) טוענת שניתן להתייחס למעבר מהבית השני לשלישי כאל מטאפורה מוסיקלית נוספת (תיבות 28-29); לאחר הירידה המצויה בליווי במעבר בין הבית הראשון לשני, כאן מופיעה עלייה, מתונה יחסית אמנם, אך מלווה בקרשנדו* ומתאימה לקריאה לדמעות שעולות ונובעות ממעמקי הנפש בבית השלישי. כך ניתן לראות בתיבות הראשונות של הבית קולי מלודי וזורם, וליווי שכבר לא מקובע בצלילי סטקטו מנותקים, ככל הנראה לביטוי הדמעות השופעות וזורמות (Youens, 1991).

חציו השני של הבית השלישי, לעומת זאת, מוביל את המאזין למעין סערה. לדברי מרשל (1973), באמצעות שימוש מושכל בדינמיקה* המלחין מצליח להגיש את התשוקה והלהט שמופגנים בטקסט - "כמו להמס תאמרנה חורף וכפור עד תום!" - קרשנדו הדרגתי המוביל לספורצנדו* על המילה "Eis" (קרח), בתיבה 39. זאת לאחר שינוי מבני נוסף של שוברט, חזרה על המשפט האחרון של הבית, ניתן כמובן להניח שלשם הדגשה של להט רגשותיו. אך החזרה לא מסתיימת רק בספורצנדו, אלא במעין סיום לא סגור עם צלילים הזרים לסולם, ומיד לאחריה עובר בחדות תפקיד הקול לפיאנו*, וחוזר שנית על הבית השלישי במלואו (תיבות 39-49). יואנס (1991) טוענת כי הצורך לחזור על הנאמר בבית, על ההצהרות העל-מציאותיות ותיאור הלהט שהדובר מחשב לדמעותיו, מעיד על האפשרות שהבית השלישי מייצג תמונה שהדובר היה רוצה שתהיה אמיתית, ולכן חוזר כמו כדי להנכיח אותה, אך לאו דווקא מאמין שהיא נכונה. ואולי על כן החזרה בפיאנו, אף שהוא לא נמשך לעד; גם כאן העוצמה מתגברת לאטה ומגיעה לשיא בשורה האחרונה של תפקיד הקול, החזרה האחרונה על המשפט האחרון, עם הוראת הביצוע stark (בגרמנית: חזק).

מרשל (1973) מציין כי במהלך השורות העוצמתיות ביותר בבית השלישי, בהן מתוארת בהגזמה שלהבת רגשותיו של הדובר ומועצמת עד כדי טענה ליכולת להביס את החורף עצמו ואת שלגיו (תיבות 30-33, 35-37, 40-43, ו-44).

45-47), היד השמאלית בתפקיד הפסנתר זוכה לקו בס* הדומה ביותר לזה שבהקדמה ובתיבות הבית הראשון, כאשר כל מנהגו של הדובר היה מנותק ומנוכר, והוא כלל לא הבחין בדמעותיו. זאת, לדברי מרשל (1973) כמו על מנת להזכיר למאזין שמנגד לקריאות הלהטות ולהבטחות המסת החורף, עד זה לא מזמן דמעותיו של הדובר היו טיפות קפואות עברו, ותו לא.

קו המחשבה הזה מגובה על ידי מה שניתן להבין מסיום השיר, אשר מזכיר באופיו את פתיח הפסנתר, ובעצם זהה לו כמעט לחלוטין. כזכור, על ידי שימוש באקורדים בסטקטו, אותו הפתיח מייצג את הדמעות הקפואות שמצוינות בשם השיר, ולדברי יואנס (1991) מסמל את דמעות הדובר שמוסיפות לזלוג; כך שעל אף שנדמה כי מצבו של הדובר משתפר עם התקדמות השיר, למעשה, ואחרי ככלות הכול, הכול נותר כפי שהיה.

איור 5 – סיום השיר "דמעות קפואות", תיבות 49-55.

השיר "דמעות קפואות" מהווה מסע רגשי מעמיק ממצב קיצוני אחד למשנהו, תוך הצבת ניגודים זה אל מול זה והצגת רבדים משולבים. ניתן לראות כי המוסיקה בלחנו של שוברט משרתת את המובע במילים לאורך כל השיר. בעוצמתה היא תורמת למקטעים עתירי רגש, ומעניקה לתיאור המאורעות נופך ייחודי, וככלל, המוסיקה משתפת בייצוג תוכן השיר ומשתלבת גם בביטוי והבעת הרגשות בו. אך מעבר לכך, מעניין לשאול אם היחסים בין הטקסט ללחנו תורמים למסע אל תוך עולמו הפנימי של הדובר, או לפחות מאפשרים מבט חטוף אליו. בסופו של דבר, מסתמן כי אכן כזה המצב. העדות המשמעותית ביותר, ככל הנראה, להעמקה של המלחין במילים והתמסרותו להבנת הטקסט היא החזרה היוצאת מן הכלל בסיום, אל הפתיח. ניתן כמעט להרגיש כיצד על אף הנאמר על פני השטח, שוברט מבין את המצב הפנימי האמיתי של הדובר, את מהות הייאוש העמוק שיואנס (1991) מתארת, שמוביל לצורך הקיומי שלו לבכות. את המהות הזו הוא מבטא באמצעות המוסיקה, שתומכת במילים ומחזקת אותן לאורך כל השיר. סגירת המעגל המוסיקלי המייצגת את אי הפתרון, היא עצמה השיקוף המדויק ביותר למצבו של הדובר ולעולמו הפנימי.

שיר מס' 13 - "קרן הדואר"

מטרת תת-הפרק היא בחינת המאפיינים הספרותיים הבאים לידי ביטוי בשיר "קרן הדואר", ממחזור השירים "מסע החורף". מן ההיבט הספרותי, אתייחס ללשון פיגורטיבית ומאפיינים מבניים ותחביריים בשיר, ומן ההיבט המוסיקלי אציג נקודות מעניינות מתוך הלחן ואעסוק ביחסים השונים בין המילים לבין המוסיקה, תוך התייחסות לביטוי הרגשות ביצירה.

"קרן הדואר" הוא השיר השלושה עשר במחזור השירים "מסע החורף". בשיר, הנווד מזהה את קול הקרן המתריעה על הגעת עגלת הדואר לעיירה, ומתעוררים בו זכרונות ותקוות הסובבים סביב אהובתו לשעבר.

קרן הדואר / וילהלם מילר

מִן הַדְרֹךְ קוֹל קְרָן הַדְאָר עוֹלָה.
מָה לוֹ, כִּי כָּד יִזְנֵק וְיִנְאָה,
לְבִי?

הַדְאָר לָךְ לֹא הֵבִיא כָּל מִכְתָּב,
וַיִּמָּה תִפְרָפֵר, תִּצְפָּה הוּא לְשׂוֹא,
לְבִי?

אָכֵן, יָצָא מִן הָעִיר הַדְאָר וּבָא,
שֶׁם בֵּית הַמָּד הֵיטָה לִי אֶהוּבָה,
לְבִי!

הֲלֹא תִרְצֶה לְהַעִיף מִבֶּט,
לְרֹאוֹת מָה שְׁלוֹמָה שֶׁל זֹה הָאֲחֵת,
לְבִי?

תרגום מתוך: ברודסקי עי' (עורכת). (1989). הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

בבית הראשון הדובר מציין כי ביכולתו לשמוע את קול תקיעת קרן הדואר, העולה מהדרך. משמעות קולה של קרן הדואר היא, כמתבקש, שעגלת הדואר קרובה. דואר באופן כללי הוא דבר מאוד מיוחד; מטרתו ומהותו לייצר קו תקשורת בין שני צדדים (או יותר), המרוחקים זה מזה בעולם הגשמי. מכתבים מגיעים לעיתים לאנשים רצויים, חשובים מספיק עבור מישהו עד כדי שישלח אליהם מכתב, מתוך רצון להישאר איתם בקשר.

אגם הרעיונות האסוציאטיביים שעשויים לעלות בראשו של הנווד למשמע הקרן סובב, בין היתר, סביב אותה הנערה שהותיר מאחור, אולי בתקווה לקבל ממנה מכתב.

את ההבחנה בקול הקרן רודפת שאלה של הדובר: "מה לו, כי כך יזנק ויגאה, לבי?" הלב, כפי שניימייר (2008) מציגה באופן משכנע, משמש רבות כמטאפורה (ובמקרים מסוימים, כמטונימיה) לרגשות. זהו עולם מטאפורי מוכר, עד כדי כך שהוא נדמה לעיתים שחוק; הקשר בין לב לרגשות מוכר במסורות רבות והוא שגור באוצר המילים היומיומי. אך יש לזכור כי בסופו של דבר, מבחינה ביולוגית, אין קשר ישיר ומעל לכל עוררין בין הלב כאיבר לבין חווייתו הרגשית של אדם, ושבניגוד לדפוסי המחשבה שהורגלנו אליהם (והושתנו מבחינה מסורתית), הלב אינו מקור כל הרגשות⁵. עם זאת, הלב היה במשך שנים ועודו משמש סמל לרגשות, ובפרט לאהבה רומנטית (Niemeier, 2008). המילים "יזנק", "יגאה" הן ללא ספק מטאפוריות ומבטאות את הרגש העז והעצום שהנווד חווה. השאלה נוגעת בלא אחר מלבו של הדובר עצמו, דבר המבסס את היותה עדות לרגש המבוטא, במקרה זה, להתלהבותו הגדולה של הנווד מבוא הדואר.

בניסיון למתן את הרגש הנמרץ, בבית השני הנווד מקפיד להסביר ללבו שלא ייתכן שיש לדוור מכתב עבורו; "הדואר לך לא הביא כל מכתב" (Youens, 1991). ניתן להבין מכך שהאפשרות לקשר עט בינו לבין כל אדם אחר לא נלקחת ברצינות אפילו בידי הנווד עצמו (Cottrell, 1970). לאחר שהבהיר ללבו שאין זה מן ההיגיון שיקבל מכתב, הוא ממשיך לשאול לגבי הרגש המוזר שהוא חווה: "ומה תפרפר, תצפה הן לשווא, לבי?"

פרפור הלב מסתמן כמטונימיה לרגש, שכן בעת תחושת להיטות אדם עשוי לחוש בפעילות חטופות דמויות פרפור בבית החזה. ניתן לפרש את ה"ציפייה לשווא" של הלב כהאנשה; הלב כאיבר לא יכול, כמובן, לצפות למשהו. עם זאת, ניימייר (2008) טוענת שלבו של אדם יכול במקרים מסוימים לשמש כסינקדוכה⁶ לבעליו, כך שהציפייה יכולה למעשה להיות של הנווד עצמו. זוהי השאלה השנייה מתוך שתיים המופיעות במהלך שני בתים קצרים בלבד, ושתיהן קשורות ללב, שכאמור מייצג רגשות. אוסיף ואומר כי בבית השני אין השאלה רק מתייחסת ללב, אלא ממש מופנית אליו; הפנייה לסמל המטאפורי לייצוג הרגשות מוסיף לתיאור המטאפורי הכולל של ההתלהבות הבלתי מוסברת.

אם כך, גם בבית זה מופיע תיאור מטאפורי מובהק של רגשות, ומכאן שמצוי בו רגש. עם זאת, לפי קוטרל (1970) הדובר לא מבין את השורש של אותו הרגש, כפי שניתן אולי להבין משאלתו בבית הראשון. לכן, בבית השני הוא ממשיך ומנסה לגלות את הסיבה לרגש הבלתי צפוי באמצעות הצגת הנחה שלילית - תחילה הוא מצהיר מה לא יכול להיות מקור התגובה המוזרה, ולאחר מכן שב וחוזר על שאלתו מהבית הראשון אך בניסוח אחר במקצת, מרוכז ומתוח יותר, ואפילו מעט מתוסכל. הנווד עדיין לא מצליח להבין מה הסיבה לאופן בו לבו מגיב לקול הקרן.

⁵ קיימים מחקרים שמעידים כי חוויית רגשות היא מעין פענוח מוחי של אותות מהגוף, כך שיכול להיווצר מצב בו לחץ הדם עולה בעקבות פעולה מסוימת של הלב, ורק בעקבות זאת המוח מפרש משהו כתחושה. במקרה כזה, הקשר המטאפורי יכול להיחשב כמטונימי (סיבה ותוצאה) (Niemeier, 2008).

⁶ סינקדוכה: פיגורת לשון קרובה למטונימיה שבה שתי המחשבות הנפגשות הן חלק ושלם, והמפגש ביניהן מאפשר החלפת השלם בחלק ולהפך (זנדבנק, 2002).

הבית השלישי נפתח בהבנה של הדובר שהדואר בא מן העיר, ושבאותה העיר נמצאת אהובתו לשעבר. הדובר מתייחס להבנה הזאת כפתרון לתעלומת תגובותיו הנרגשות של לבו, מתוך ההנחה ההגיונית כי הוא מלא תקווה לנוכח האפשרות (גם אם בלתי סבירה) שהנערה שלחה לו מכתב.

בבית זה הנערה מצוינת לראשונה, שכן עד כה בשיר הנווד לא הצליח להצביע על הסבר משכנע לסיבת רגשותיו. אזכור אהובתו, תוך השימוש בביטויים "בת־חמד", "אהובה", מעיד על אותו סיפור אהבה לתפארת שהנווד, בלית ברירה, הותיר מאחור. ישנה התייחסות לרגשותיו של הנווד כלפי הנערה; אם לא בהווה, לכל הפחות לאלו שבוודאי היו לו במהלך שהותו בעיר. בת החמד מהווה מטונימיה למערכת היחסים ביניהם, לאהבה המלבלבת עצמה (Youens, 1991).

כאמור, על אף האופטימיות של לבו, הנווד מאמין שהסיכוי שמיועד עבורו מכתב קלוש. עקב כך, הקשר בינו לבין הנערה נדמה לא אפשרי, אפילו בעיניו. קוטרל (1970) מצביע על רכיב סימבולי יפה במיוחד; הדרך היחידה האפשרית לקיום קשר בין הדובר לנערה היא באמצעות התייחוד של הדואר, עליו הנווד חושב בשל קרן הדואר, שהיא, למעשה, בהיותה קרן של בעל חיים שנותקה משאר גופו, עצם מת. הדובר חשב על אהובתו בניסיון להבין את לבו, שהגיב בפראות לתקיעת הקרן, שהייתה בעבר חלק מחיה ועתה היא אינה אלא חפץ, נטול רוח חיים. הדובר אמנם מרגיש שנפטר מהיאוש שאפף את אי הוודאות של שני הבתים הראשונים (בכך שמצא את המקור לתגובותיו), אך מערכת היחסים של הנווד עם אהובתו זה משכבר כבר איננה רלוונטית במציאות, כפי שהזיקה לקרן הדואר מייצגת.

בבית הרביעי הנווד שוב פונה בשאלה אל לבו, בתהייה אם ירצה "להעיף מבט, לראות מה שלומה של זו האחת". מוצג פה ניחוח געגועים, אולי אפילו כמיהה לנערה שאי שם בעיר. נרמז כי הדובר דורש לשלום אהובתו ומעוניין לדעת מה מעשיה, כך שהיא לא חלוטין מחוץ לתחום מחשבתו. אך עדיין, תהייה זו כרוכה בשאלה נוספת של הנווד אל לבו, אשר לפי יואנס (1991) נועדה כדי לברר במה הלב באמת חושק; אפילו לאחר שהבין, לכאורה, את המקור לתחושותיו, הוא לא מבין לחלוטין את המתרחש בנפשו, ואינו יודע מה אותו לב שלכאורה אחראי לרגשותיו מעוניין לעשות. אף אם מתואר לאורך השיר ביטוי עמוק של רגשות, על הנווד להבין את נפשו ואת מאווייה בטרם יוכל להיענות להם.

לדברי קוטרל (1970), מושג בשיר עומק פסיכולוגי שובה במיוחד לנוכח הנווד המשוחח עם לבו. על פניו, נדמה שהשיר הוא דוגמה מושלמת לביטוי רגשות, שכן כמעט כל שורה בו כוללת תיאור מסוים של חוויה רגשית או מטאפורה לרגש עז (ומובן שאין לשכוח את ההתייחסות החוזרת ללב, הסמל הרגשי הבלתי מעורער). נראה כי הלב מתאים ביותר לשמש כסינקדוכה לנווד עצמו, ובעצם הופעתו הנרחבת לאורך השיר לסמל ולבטא את מגוון הרגשות של בעליו. והרי אין זה אלא מן ההיגיון, שכן הלב כאיבר לא מסוגל לחוש בכל הרגשות הללו בפני עצמו; זהו האדם, הדובר, שחווה אותם.

אולם, מסתמן כי הנווד לא ערוך דיו כדי להרגיש לעומק את המתרחש בנפשו. קוטרל (1970) טוען שהנווד פונה אל לבו כמחוך למחסום מסוים שנוצר ביניהם, כאילו הוא ולבו הם ישויות נפרדות והוא מנסה נואשות לעבור את הגבול ולהבין מה אצור בצדו הפנימי. בקריאה זהירה של השיר ניתן להבחין בניתוק בין הדובר ללבו לכל אורך ארבעת הבתים, המתבטא בכך שהלב פועל מבלי שהדובר יבין בדיוק את הסיבה לכך, ובשיחה המתמדת

(והחד צדדית) בין הנווד ללב. השיר אמנם נראה כמו תמצית של ביטוי רגשות ביתר שאת, אך למעשה קיימת בו מידה לא קטנה של ניכור של הנווד מרגשותיו.

ובכן, על אף הביטוי העצום של הרגשות לאורך השיר, הנווד משקיע מאמצים רבים בניסיון לגרום ללב שלו לחשוף את סודותיו. ניסיון זה מועד לכישלון, כפי שניתן לראות, בהתחשב בהיעדר כל תשובה מצד הלב לשאלותיו הרבות של הדובר. הדובר נותר ללא פתרון וממשיך לנסות ולהבין את המתחולל בנפשו, ובעוד הוא מרגיש את תגובותיו הגופניות המקושרות בדרך כלל ללהט והתלהבות, הוא עדיין מנותק כמעט לחלוטין מהרגש הפנימי עצמו. הניכור וחוסר הוודאות אינם מובהקים כשלעצמם, אך לאור הסימנים הרבים המופיעים בשיר ניתן להבין כי הם ללא ספק נוכחים בחוויה הרגשית של הנווד.

מבחינה מבנית, ניתן להבחין בהבדל מסוים בין "קרן הדואר" לשאר שירי המחזור; לעומת הבתים מרובעי השורות שמאפיינים את המחזור, כל אחד מבתי השיר מורכבים מקופלט מתחרז במשקל טרימטר ימבי, ולאחריו השורה החוזרת הקצרצה "לבי" (Youens, 1991).

לדברי קוטרל (1970), הקופלטים הימביים בעלי ארבע הפעמות המודגשות מחקים את נקישת הפרסות של הסוס הרתום לעגלת הדואר, ולאחר החזרה על הקריאה "לבי", פונים באופן מפליא לתאר את דהרת ליבו של הדובר הנלהב. לרקע מקצב הדהירה של הפעמות המודגשות, הקריאה "לבי" נשמעת כמעט כמו תקיעת הקרן עצמה. (Cottrell, 1970).

לטענת יואנס (1991), באמצעות האפיפורה⁷ הקצרה המתייחסת ללב בתום כל בית, המילים מדגישות את היות לבו של הנווד ישות נפרדת, המרוחקת מאופיו ההגיני והמחושב. השאלות החוזרות ונשנות מעידות על כך שהנווד ככל הנראה לא מודע למתרחש בלבו, וכאשר הוא כן, אינו מצליח להבין אותו. בשיר אמנם מופיעים לא מעט ביטויים מובהקים לרגשות, ובכל זאת מוצג בו ניכור, ניתוק של הנווד מרגשותיו.

פרט לכך, קיים מהלך המתאר התפתחות תחבירית בין בתיו של השיר. ראשית יש לציין כי שני הבתים הראשונים מורכבים מאמירה הצהרתית קצרה (בת שורה אחת), ומיד לאחריה שאלה ארוכה יותר הממלאת את הנוותר מן הבית (Youens, 1991). אי לכך, שני הבתים הראשונים מסתיימים בסימן שאלה.

רק בבית השלישי סימן השאלה מוחלף בסימן קריאה, לדברי יואנס (1991) משום שהדובר מאמין במידה מסוימת כי מצא תשובה לשאלותיו מהבתים הראשונים (הוא מבין מדוע לבו מגיב כך לקול הדואר; משום שהדואר מגיע מהעיר בה נמצאת הנערה).

לאחר הכרזה זו הנווד מסכם את השיר בשאלה מסוג אחר, מעין מחשבת המשך לתשובה לשאלות שהוצגה בבית השלישי. השאלה האחרונה לא נשאלת מתוך רצון בהול להבין מה מתרחש בלבו, אלא כשאלת תהייה על רצונות לבו לאחר שהבין את הסיבה לתגובותיו; האם, בהווה או בעתיד, ירצה לשוב לעיר ולבדוק מה מעשיה של הנערה? (Youens, 1991).

לפי יואנס (1991), מילות הבית הרביעי לא ברורות ונוסכות אווירה של מסתורין, מערערות את תחושת הביטחון של הבית השלישי ומטילות ספק בפתרון שלכאורה מצא. כפי שקוטרל (1970) מציע, תחושת הוודאות שבסימן הקריאה רגעית, ומוסטת מיד לבית הרביעי בו הנווד מפנה שאלה חסרת תקווה אל עצמו (משום שאף אם יחזור

⁷ אפיפורה: חזרה על צירוף צילים, מילה, מילית או אות שימוש בסופי שורות או יחידות תחביר עוקבות (זנדבנק, 2002).

לעיר, הוא יודע שאין הנערה שייכת לו). בשאלת הבית האחרון הדובר חוקר את ישותו הרגשית הפנימית בהמשך לניסיון להשיג עליה מידע, שכן עבור הנווד, בכל הנוגע לרגשותיו עולה הנסתר על הגלוי (Youens, 1991).

השיר "קרן הדואר" מציג ביטוי עקבי של רגש עז באמצעות שימוש תכוף במטאפורות ופניות של הנווד אל לבו, הרי הוא סמל לרגשותיו. כלל ההתייחסות אל הלב מעידה על חשיבות הרגשות והנפש של הנווד, המהווים את עיקר השיר; ומעניין אף לראות שהחורף בכלל לא מצוין לכל אורכו (מקרה חריג במחזור "מסע החורף") בשל העיסוק הבלתי פוסק ברגש הפנימי (Cottrell, 1970).

ממבט ראשון, דומה שהשיר מתאר רגש בלתי נדלה שרק הולך ומעמיק בכל בית. מבט יסודי יותר חושף תחושה של ניכור, ניתוק של הנווד מלבו, מערך בו הנווד חווה גירויים חיצוניים אך מתקשה להבין אותם ברמה הנפשית. הדובר משתדל להבין את המתרחש בלבו, ואף מנסה ליצור איתו שיחה; אך הלב לא עונה והנווד נותר עם תעלומה וחוסר וודאות משתמע. על אף כל זאת, על אף הניכור של הדובר החיצוני מעולמו הפנימי של הלב, אין ספק שביטוי רגש מהותי מצוי בשיר. בהתייחסות להיבט המוסיקלי ביצירה, אבחן כיצד לחנו של שוברט ויחסיו עם מילות השיר מעשירים את ביטוי הרגשות ומביעים את מצבו של הדובר למול נפשו ועולמו הפנימי.

לחן השיר כתוב לקול ולפסנתר, בסולם מי במול מז'ור. הוא נפתח בהקדמה בת 8 תיבות טרם כניסתו של הזמר, כאשר 6 התיבות הראשונות לא משות מאקורד הטוניקה. לפי יואנס (1991), האקורד היחיד המפורק* מחקה תקיעת קרן מסוימת, אמיתית, שנועדה להתריע על בוא עגלת הדואר באותה התקופה. לדברי יואנס (1991), דבקות הפסנתר באקורד מי במול מז'ור אינה חדגונית בשל מוטיב* הטרצות באקורד והמשחק הריתמי* המנוקד ביד ימין (תיבות מס' 3 ו-5). לפי מרשל (1973), השימוש באקורד היחיד בנוסף לגיוון במקצב גורם לכך שניתן ממש לשמוע ולדמות את תקיעת הקרן במוסיקה.

מרשל (1973) טוען כי מופיעים בשיר כמה מהתיאורים המוסיקליים הסימבוליים המובהקים ביותר במחזור; פרט לקול הקרן בהקדמה, משקל שש השמיניות בו כתוב השיר מדמה את דהירת הסוס שמוביל את עגלת הדואר, על אף שהוא לא מצוין מפורשת במילים. לפי אוורט (1988) המקצב המנוקד בסטקטו אליו עובר הליווי בתיבה 9 מעמיק ומדייק את תיאור נקישות הפרסה בעת דהירתו של הסוס.

מקצב צעדי הרדיפה של הסוס הופך באורח פלא לקול דפיקתו העקבית של לב הנווד עם הקריאה "לבי!", הראשונה מני רבות בשיר המולחן (Everett, 1988). לפי מרשל (1973), הקפיצה בסקסטה* גדולה כלפי מעלה בתיבות 14-15 מסמלת בבירור את זינוקו המטאפורי של לב הנווד במחשבה על הדואר (איור 6).



איור 6 – "קרן הדואר", תיבות 14-15. קפיצה בסקסטה בקו הקולי.

הבית הראשון מבטא תקווה ועל כן, כצפוי, הוא בגוון מז'ורני* (Marshall, 1973). גם הבית השלישי כתוב במז'ור, בעוד הבתים השני והרביעי הם מינוריים. כך נוצרת תבנית בתים מנוגדים בה מופיעים בית מז'ורי ולאחריו בית מינורי, לסירוגין. הבתים השני והרביעי, המינוריים, הם בעלי גוון עגום וקודר יותר מאשר הראשון והשלישי, וניתן להבחין בהתאמת הניגודים למובע במילים: בבית הראשון הדובר מבחין לראשונה בקול הקרן, ונמלא התרגשות לנוכח רעיון הדואר; הבית השני נפתח בהכרזה מרירה קמעה של הנווד שעגלון הדואר ככל הנראה לא נושא כל מכתב עבורו, על כן - מינור; השלישי מתאר את ההתלהבות מההבנה שהדואר בא מהעיר, ושאהובתו נמצאת בעיר - מז'ור; והרביעי מציג שאלה פנימית מיואשת, המתאימה ביותר ליגון המינורי.

ובכן, מילות הבית הראשון מתארות עולץ ואופטימיות, לכן הוא קופצני ומז'ורי. לעומתו הבית השני כאמור קודר ומנוכר יותר, ובו נפסק קצב דהרת הסוס (או הלב) המנוקד, הוא מנוגן ומושר בפיאניסימו ועובר לטונאליות של מי במול מינור.

בכל הבתים מצויה מידה מסוימת של חזרתיות. בבית הראשון אבחנתו של הנווד מושרת פעם אחת, בעוד משפט השאלה מושר פעמיים; ובפעם השנייה הקריאה "לבי?" חוזרת על עצמה פעמיים, ככל הנראה כדי להדגיש את המהותיות המטאפורית של הלב למצבו של הנווד. זהו גם המצב בבית השלישי (אך במקום השאלה חוזרת הפנייה הנלהבת אל הלב), ולעומת זאת הבתים השני והרביעי חוזרים על כל מילות הבית במלואן, כאשר הקריאה "לבי?" חוזרת פעמיים בכל אחת מהחזרות. החזרות המרובות המתייחסות ללב הדובר מעידות על חשיבותו בשיר וביצירה (Youens, 1991).

בין שני הבתים הראשונים, ממש לפני תחילת הבית השני, ישנה תיבה יחידה אך שלמה של שקט (מס' 26). תיבה דוממת זו מגיעה לאחר השאלה המסתיימת בקריאה "לבי?", רצף של שלושה צלילי סי במול בלתי מהורמנים (תיבה 25), הדומיננטה*, שמופסק פתאום לטובת שקט מוחלט. לפי יואנס (1991), במהלך הדממה הזו הנווד כמו ממתין לתשובה מלבו, מאזין בריכוז כה רב עד שכל צלילי העולם החיצוני, על דהרת הסוס ותקיעת הקרן, פשוט משתתקים (איור 7).

איור 7 – "קרן הדואר", תיבות 21-26.

לפי מרשל (1973), תיבה זו היא ההבעתית ביותר בשיר. יואנס (1991) טוענת כי היא אחד מהרגעים הדרמטיים ביותר במחזור, ואילו קאפל (1957) מוסיף וכותב כי זוהי התיבה השקטה המרגשת ביותר בכל יצירתו של שוברט; כל זאת, משום שבתובה היחידה הזו המציאות נוחתת על הנווד, אותה הבנה מהותית לפיה הגעת הדואר לא רלוונטית עבורו, שבין כה וכה אין אדם שישלח לו מכתב. ההבנה הקודרת הזו מבוטאת במינור של הבית השני, שמתחיל בשורה הבאה (בתיבה מס' 27). תיבה אילמת דומה מופיעה במעבר בין הבית השלישי לרביעי, וגם בה השקט מסמל את נרעשותו המזועזעת של האוהב המוגלה לנוכח המציאות (Capell, 1957).

יואנס (1991) מציגה נקודה מעניינת ביותר בבית השני, בנוגע לפיסוק המשפט המוסיקלי. לדבריה מלחין, כמו שחקן, יכול לבחור להדגיש הברות מסוימות במשפט כדי להעניק לו משמעות חדשה. בבית השני, לצורך העניין, קיימות אפשרויות כגון: "הדואר לך לא הביא כל מכתב", "הדואר לך לא הביא כל מכתב", "הדואר לך לא הביא כל מכתב", וכד'. שוברט מפריד את השורה הראשונה של תפקיד הקול (תיבות 27-30) בהפסקה קצרה בין חלקי המשפט "הדואר" ר"ל לך לא הביא כל מכתב", כאילו הנווד היה זקוק לנשימה, או עצר לרגע כדי לאזור אומץ לפני שיוכל להודות באמיתות המשך המשפט, להתמודד עם המציאות הבלתי חביבה לפיה אין עבורו כל תקווה לתקשורת מהעולם החיצוני⁸. לדברי יואנס (1991), זוהי הפוגה רהוטה; טרגית בשתיקתה. מובן שלא הרת הבעה כמו התיבות הדוממות במעברים בין הבתים הראשון והשני או השלישי והרביעי, אך כבודה במקומה מונח.

27
Die Post bringt kei - nen Brief für dich, was

pp

איור 8 – "קרן הדואר", תיבות 27-30. מסומנת ההפסקה במשפט.

בבית השלישי הדובר לכאורה פונה להצהרה, הבולטת בהחלטיותה על רקע השאלות בבתי הראשונים; "אכן, יצא מן העיר הדואר ובא, שם בת חמד הייתה לי אהובה, לבי!". גם בבית השלישי מופיע זינוק הסקסטה בקריאה "לבי!", שעתה מסמל את התרגשות הנווד שלא מציפייה לעוד מכתב אקראי, אלא לקשר פוטנציאלי עם אהובתו מהעיר. ובכן, זהו אכן אינו משפט שאלה, אלא פנייה מלאת מרץ אל הלב. אולם כפי שיואנס (1991) מציגה, המוסיקה של אותה ההכרזה מגיעה לשיאה ונחתכת בידי תיבה שקטה ודרמטית (מס' 71), בדומה לזו שהופיעה בין השאלות בבתי הראשונים. כך, אפילו לאחר שהגיע למסקנה מסוימת, הנווד ממתין להיענות, ולו הקטנה ביותר, מצד לבו.

⁸ כאשר אותה המנגינה חוזרת בבית הרביעי ההפסקה הקטנה בין חלקי המשפט נעלמת.

בבית הרביעי קיים מעבר לאזור טונאלי חדש, אף הוא מינורי (בדומה לבית השני), אשר לפי יואנס (1991) מייצג את הסטת תשומת לבו של הנווד מהתרכזות בגירויים מהעולם החיצוני שאפיינו את מילות השיר עד כה, לשאלה המופנית פנימה, לגבי רצון לבו. לדבריה החידוש, מלווה בשינוי בקצב ובאווירה, מעיד על שינוי המיקוד של הדובר.

בבית זה, באותה הנקודה בלחן החוזר בה הייתה ההפוגה המשמעותית בין חלקי המשפט בבית השני, אין הפסקה בין חלקי המשפט, ולעומתה מופיעה דווקא הארכה של המילה "wohl" במשפט "Willst wohl einmal hinübersehen...?" ('התרצה להעיף מבט...?'), המדגישה את יסוד אי הוודאות והכיסופים אל הנערה (Youens, 1991).

איור 9 – "קרן הדואר", תיבות 72-76. מסומנת אי ההפסקה במשפט, לעומת הבית השני.

בקריאות "לבי" בסוף השיר אצור לא מעט מתח, כאשר בתיבה מס' 89 אף מופיע דיסוננס* בליווי הפסנתר; צלילי לה במול ביד ימין לעומת סי במול בבס. לאחר הקריאה הנלהבת האחרונה אין מעבר מחדש למז'ור העליון כפי שהיה בין הבתים השני והשלישי, והשיר נגמר בשני אקורדי טוניקה לקוניים.

השיר "קרן הדואר" עוסק בחוויה רגשית עזה הנגרמת בתגובה לגירוי חיצוני (קול קרן הדואר), וסובב סביב ההתמודדות של הדובר עמה. לאורך כל היצירה המוסיקה מתארת נאמנה את המתואר מפורשות במילים, החל מחיקוי תקיעת הקרן שנוכחת מהותית בשיר וכלה במטאפורה המוסיקלית של קפיצת הסקסטה לתיאור "זינוקו" של לב הנווד.

כאשר מתייחסים לשיר כאל טקסט כתוב הוא נראה מאוד תבניתי וקבוע, בשל מבנה הבתים המסודר ובמיוחד בשל האפיפורה "לבי". החלוקה לבתי מז'ור ומינור לסירוגין בשיר המולחן מצביעה על פרשנות מוסיקלית של התוכן הממשי המתואר בבתיים, והמלחין מנחיל בהצלחה את רעיונות ההתלהבות והיגון תוך שמירה על מסגרת מבנית משכנעת.

ניתן להבחין אף באמצעים מוסיקליים המייצגים פרשנות מעט עמוקה יותר, כגון המעבר הבלתי מורגש כמעט מחיקוי צליל דהרת הסוס לדופק פעימת הלב, ההפרדה בין חלקי המשפט הראשון בבית השני ולעומתה ההשתהות מלאת התשוקה בנקודה המקבילה לה בבית הרביעי, ובוודאי התיבות השקטות הרוות המשמעות בהן

הנווד כביכול עוצר, ממתין לתשובה מלבו ומבין שהתלהבותו חסרת פשר, במעברים שבין הבתים המזוירים לאלו המינוריים. ניכרת באמצעים המוסיקליים הללו תשומת לב בהירה למילים, המתבטאת בלחן בדקויות פסיכולוגיות רגשיות שלעיתים אף חוצות אל מעבר לנאמר באופן חד משמעי. בשל העומק הפסיכולוגי ביצירה ניתן היה ממש לחוש, באמצעות התייחסות הנווד ללבו, את רצונו להתחבר לעולם הפנימי, לנפשו. המוסיקה הוסיפה לחזק ולהעצים את הדריכות הכרוכה בחמדה כה עזה, ושיקפה את התנודות הרגשיות של הנווד לאור חוויותיו המוצלחות יותר ופחות בעניין.

סיכום ומסקנות

בפרק זה עסקתי בביטוי הרגשות בשניים משירי המחזור "מסע החורף", "דמעות קפואות" (מס' 3) ו"קרן הדואר" (מס' 13), שנכתבו על ידי וילהלם מילר (1823) והולחנו על ידי פרנץ שוברט (1827). באופן ההולם ביותר יצירה מהתקופה הרומנטית, בשני השירים הוצג מגוון רחב של רגשות ותחושות, מצבים רגשיים, נפשיים ופסיכולוגיים. ניתן לראות ביצירה את האופן שבו רגשות משמשים ברומנטיקה לגילוי מסתורי הנפש הקיומית, וכי קיים קשר הדוק בין מילות השירים ללחנם, כאשר תיאורים מוסיקליים תורמים לייצוג סביבתו של הדובר, מקור יצירת הרגשות הללו והמחשתם בהצלחה למאזין. כלל הדוגמאות מהשירים מנכיחות ומבטאות את העולם הנפשי של הדובר, גורם שמאפיין את האמנות הרומנטית (במיוחד בהשוואה לתקופה הקלאסית). המשותף לשני השירים שהוצגו בפרק זה הוא הביטויים הדרמטיים מאוד של רגשות (לצורך העניין, דמעותיו של הנווד כמטונימיה לרגש (דמעות קפואות) או לבו כמטאפורה (קרן הדואר)) מחד, והרמה הנכבדת של ניכור הנווד מרגשותיו, המוצגת במילים ונתמכת על ידי בחינה מעמיקה של פרשנותו של שוברט בשני השירים, מאידך. המוסיקה ויחסיה עם מילות השירים יוצרת רובד נוסף של קשרים פסיכולוגיים ותורמת לביטוי רגשות מורכבים, מעבר לייצוג פשוט של עצב או התלהבות; לצד הרגשות בכל צעד ושעל, הניתוק הרגשי הינו רכיב חשוב בחוויה הנפשית של הדובר.

פרק שני - תיאורי נוף, טבע ובע"ח

בפרק זה אעסוק בתיאורי הנוף, הטבע ובעלי החיים במחזור השירים "מסע החורף", שנכתב על ידי וילהלם מילר (1823) והולחן על ידי פרנץ שוברט (1827). ייצוג טבע ביצירות בכלל ובשירים בפרט הוא מאפיין מובהק של הרומנטיקה; כמעט בכל שיר שיוצג בעבודה זו יופיע עץ, בעל חיים או כוח טבע כזה או אחר. בפרק אתייחס לשלושה שירים בהם ייצוג טבע מסוים ממלא תפקיד מרכזי להתפתחות הנווד: "על פני הנהר" (מס' 7), העוסק בנהר שקפא בחורף; "העורב" (מס' 15), המתאר (שלא במפתיע) עורב, שנקרה בדרכו של הנווד; ו"תקווה אחרונה" (מס' 16), במהלכו הנווד ניצב לפני עץ שלכת המשפיע עליו מהותית. פרט להצגת תיאורי הטבע, אתייחס לשימוש האמנותי בייצוגים אלו. על פי רוב ביצירות התקופה הרומנטית, טבע לא משמש כרקע גרידא, אלא מתבטא באופן מסוים המשמעותי לחייו ולמצבו של הדובר. בפרק אבדוק כיצד כל ייצוג טבע משפיע על הנווד, ומה הן השלכותיו וחשיבותו הכללית לדמותו הפנימית ולצמיחתו של הדובר.

שיר מס' 7 - "על פני הנהר"

מטרת תת־הפרק היא בחינת המאפיינים הספרותיים והמוסיקליים הבאים לידי ביטוי בשיר "על פני הנהר". אתייחס לפרשנות מבנית ולשונית לפי מאמריהם של דוד לואין (1982), אנתוני ניוקום (1986) וסוזן יואנס (1991). מן ההיבט המוסיקלי, אעסוק ביחסים השונים בין מילות השיר לבין הלחן, תוך התייחסות לנקודות מוסיקליות הראויות לציון. אתייחס לייצוג הטבע ביצירה ולאופן בו ביטוי תורם לשיקוף עולמו הפנימי של הדובר. "על פני הנהר" הוא השיר השביעי במחזור השירים "מסע החורף". בשיר, הנווד ניצב מול נהר שקפא עם בוא החורף. הוא מתבונן בנהר ומציין אי אילו פרטים שעלו לתשומת לבו, נוקט פעולות מסוימות ואחרות ולבסוף מגיע לתהייה רוויית שאלות.

על פני הנהר / וילהלם מילר

שָׁפַח הַמָּה בְּעֶלְזָה,
נָהַר בְּהִיר, נִסְעָר,
אֵיכָה זֶה נִשְׁתַּתְּקָה,
"שְׁלוֹם" לִי לֹא תֹאמֶר.

בְּקֵרוֹם קָפוּא, קִשְׁח,
פְּגִיד תִּבְסָה,
עַל עֶרֶשׁ חוֹל שְׁרוּעַ
דּוֹמָם וּמְחֻשָּׁה.

אָבן תּוֹדָה אָקח לִי,
אָחֵרֵט בָּהּ וְאָרְשִׁם
אֶת שֵׁם הַנְּאֻהָבֶת,
עֲמוּ שְׁעָה וַיּוֹם.

הַיּוֹם שְׁפָגְשִׁתִּיהָ,
הַיּוֹם לִי הַתְּנַכְרָה;
טַבַּעַת מְקַשְׁרֶת
בֵּינָם, וְהִיא שְׁבוּרָה.

לְבִי, בְּנֵהר הָאֵלִם
הָאֵם דְּמוֹתֶךָ תִּכְיֶר?
אִם תִּחַת כְּסוּת הַקְּרַח
גַּם הוּא דְכִיּוֹ מִסְתִּיר?

תרגום מתוך: ברודסקי עי (עורכת). (1989). הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

בשיר חמישה בתים, בהם מתוארים יחסי הגומלין בין הנווד לנהר. בשני הבתים הראשונים הנווד מתאר את הנהר ומציין כי אי אז הוא נהג לנבוע בזרם חזק ופראי, ושעתה הוא לא נע ולא זע, יציב ומכוסה מעטה נוקשה וקפוא.

בבית הראשון, הדובר מתבונן בנהר ומתאר אותו כפי שהיה במלוא הדרו, בהיר ונסער. הוא שואל את הנהר מדוע אין הוא מבעבע בקול כבעבר, ומדוע אין הוא עונה לברכת השלום המופנית אליו. לפי ניוקום (1986), הפנייה לנהר משמשת בעיקר כאמצעי למסירת מידע על הנהר עצמו, על כך שהוא קפוא וקישח (לפחות בחלקו העליון, ואולי לכל עומקו). ציפיית הדובר שהנהר יברך אותו לשלום היא האנשה לכל דבר ועניין (הצגת רעיונות, תכונות מופשטות או אובייקטים דוממים כבעלי אופני התנהגות המיוחסים לבני אדם (זנדבנק, 2002)), ונועדה ככל הנראה להציג את הניגוד בין הנהר בכלל ימות השנה, הזורם ומלא החיים, לכאורה מקבל את פני הבאים והשבים; ואותו הנהר בעת חורף, הקפוא והמנוכר. בבית השני הדובר ממשיך ומתאר את הנהר כפי שהוא רואה אותו בהווה, לעומת מצבו בעבר שהוצג בבית הראשון: "בקרוב קפוא, קישח, פניך תכסה, על ערש חול שרוע דומם ומחשה". הוא מדגיש את הקטיעות וחוסר החיים שבתמונת הנהר הקפוא אשר נגלית אליו באותה העת.

בבתים השלישי והרביעי הנווד מפנה את מבטו הרוחני אחורה בזמן (בדומה למתרחש בחלקים האמצעיים של שירים רבים במחזור (Newcomb, 1986)), אך בניגוד לפעמים אחרות בהן הדובר נזכר בעבר, הפעם הזיכרון מבוטא באמצעות פעולה בהווה, המתוארת בבית השלישי ומורחבת ברביעי.

בבית השלישי ובשתי שורות מן הרביעי הדובר, כאילו בילדותיות, חורט באבן על קרח הנהר את שם אהובתו, יחד עם תאריכי פגישותיהם הראשונה והאחרונה. קאפל (1957) מתייחס לחלק זה בשיר כעדות לכל תכונותיו הגרועות ביותר של מילר כמשורר; לטענתו, אין במילים יותר מהגוון הטיפשי חסר הבינה שבחריטה מיותרת של שם נאהבת בקרח, כפי שנהוג היה לחרוט על גזעי עצים. יואנס (1991), לעומתו, מציגה את הנופכים העמוקים שמחוות החריטה צופנת בחובה - תאריך הפגישה הוא יום לידתה של האהבה, הפרידה יום הפטירה; כך שהכיתוב על הקרח נועד להיות מעין מצבה לזכר אהבתם של הנווד והנערה. לראשונה, לדברי יואנס (1991), הנווד מעוניין לקבור את זכרונותיו ממערכת היחסים ולא להוסיף להתעמק בהם, והמצבה היא סימן מאשרר לגורלו וחיי העצמאיים, המנותקים זה מכבר מאלו של אהובתו. את נתק הפרידה הסופי מייצגת הטבעת המקשרת שהדובר מצייר בין השם לתאריכים, בהיותה שבורה.

התמונה האמנותית שהנווד יוצר בגילופו את קרח הנהר מיוחדת מאוד. בעודו מבצע את הפעולה הנווד נחשף טיפין טיפין לשבבי זכרונות עתירי רגש מעברו, וניתן להניח שהיא גובה ממנו מחיר נפשי כבד (הטבעת השבורה מייצגת את שברון רוחו של הנווד (Marshall, 1973)). נוצר מצב בו הדובר אחראי ליצירת התמונה שמשליכה אותו למסע רגשי משמעותי, אשר ככל הנראה משפיע על התוצר המוגמר של אותה התמונה.

ניוקום (1986) מציין כי בתחילת הבית השלישי, בטקסט הגרמני, הדובר עדיין פונה אל הנהר ("In deine... Decke", בגרמנית: בקרום שלך), ובמהלך פעולת החריטה והגירויים שהיא מעוררת בזיכרונותיו הוא מפנה את תשומת לבו כלפי פנים, לכיוון נפשו ורגשותיו.

בעקבות זאת, עם תחילת הבית האחרון הדובר פונה ישירות ללבו (שכן הלב הוא סימן מטאפורי ידוע המקושר לכל הנוגע לרגשות (Niemeier, 2008)). כך, בבית החמישי הנווד מניח לתיאור סביבתו ופעולותיו ופונה לתשואל עצמי, סקירה מהורהרת של נפשו הפנימית (Youens, 1991). זו הפעם הראשונה בשיר בה הדובר מתייחס למצבו הרגשי, לעומת התבוננות ואבחנות בשני הבתים הראשונים, ותיאור פעולה המנותק רגשית בבתי השלישי והרביעי (Newcomb, 1986).

דיון על המשמעות הפואטית של השיר התבסס בעיקרו על שתי השאלות שנשאלות בבית האחרון; "לבי, בנהר האלם האם דמותך תכיר?", "אם תחת כסות הקרח גם הוא דכיו מסתיר?"; מחד כשאלות רטוריות שמטרתן להעביר מידע תוך הנחה שהוא נכון (Newcomb, 1986), ומאידך כיוצרות סוף פתוח, שמקורן בחוסר וודאות וספק אמיתי (Lewin, 1982).

בבית החמישי הדובר הלום בראותו את התמונה שיצר מבלי משים על מעטה הקרח, ובוחר את חשיבותה למצבו הנוכחי בהצבת השאלות. ניוקום (1986) טוען כי שתי השאלות הינן שאלות רטוריות; כלומר, שאלות הנשאלות שלא כדי לקבל מידע, אלא מסיבה אחרת. במקרה זה, לטענתו, מטרת שאילת השאלות היא מסירת מידע שהדובר מאמין בו, ובכך למעשה מהווה מעין הצהרה.

לפי ניוקום (1986), בשאלה הראשונה הדובר מפנה את לבו לכיוון הדמיון האפשרי בינו לבין הנהר, דמיון שעשוי להתבטא הן במעטה החיצוני הקפוא שמתואר בבתי הראשון והשני, הן בהיותו שרוט וחבול כמוהו בעקבות פעולותיו של הדובר בבתי השלישי והרביעי. לדברי, הדובר משתמש בדמיון המוצע הנ"ל כדי לטעון שלבו, על אף היותו קר ומצולק כלפי חוץ, עודו נובע בעוז מתחת לפני השטח.

לדברי ניוקום (1986), שאלות הדובר יכולות להיחשב כטענה של ממש משום שהוא שואל את הנהר אם גם הוא, באופן מטאפורי אך השוואתי למדי, גואה בתנועה מתחת לקרום. על מנת שלבו של הנווד יזהה בתמונת הנהר את עצמו, על התנאי הזה להיות נכון; כך שכמו הזרם החיוני של הנהר, שעדיין זורם מתחת לקיפאון המשטח שמכסה אותו, גם לבו של הדובר עדיין הומה מתחת לקליפה הקפואה שלו (Newcomb, 1986).

לואין (1982), לעומתו, טוען שעל שתי השאלות להתפרש כשאלות בגובה העיניים, כלומר, כשאלות שנשאלות מתוך רצון להבין דבר מה (בין אם מצופה תשובה ובין אם לא). אילו מתייחסים כך לשאלה הראשונה, "לבי, בנהר האלם האם דמותך תכיר?", כאל שאלה של ממש, שמטרתה להשיג מידע מסוים לגבי העולם, היא מעלה בספק את הקשר בין הנהר לדובר (Lewin, 1982). האם, למעשה, הנהר אכן מייצג את לבו של הנווד? כאשר השאלה מפורשת בגובה העיניים ניתן להסיק שהדובר לא יודע, בעצם, אם הלב שלו מתאים למטאפורת הנהר (בניגוד לפירושו של ניוקום (1982), לפיו הדובר מנכיח את הדמיון שהוא מאמין שקיים בין הלב לנהר).

השאלה השנייה, בגרמנית, שואלת: "Ob's unter seiner Rinde Wohl auch so reißend schwillt?" (מילולית: האם אין זרם מתחת לקליפה שלו (של הנהר)?). ניסיון להתייחס לשאלה בגובה העיניים עשוי להיראות מגוחך בתחילה, שהרי הדובר וודאי יודע שנהרות ממשיכים לזרום מתחת לקרח בחורף. אך כפי שלואין (1982) מציין, מעניין השימוש במילה הגרמנית "Rinde", שלדבריו היא מושג שגור בתחום הביולוגיה, ומתייחסת לקליפה החיצונית של הלב בגוף האדם. לטענת לואין (1982) השימוש במונח "Rinde" (הקשור ללב) בהקשר של זרימת הנהר, ולא תוך התייחסות ללב (האיבר לתחומו שייך המושג), הוא המטאפורי, בניגוד לשאלה הראשונה. כלומר, בשאלה השנייה הלב הוא מטאפורה לנהר, ולא להפך. באמצעות המטאפורה הזו, הקשר בין נושא ותמונה בשיר מתהפך; בשאלה הראשונה בבית הנהר היה התמונה שנועדה לייצג את הלב; ובשאלה השנייה הלב, עם ה-"Rinde", קליפתו החיצונית, מהווה תמונה מייצגת של הנהר⁹.

במקרה כזה השאלה השנייה, אם נלקחת בגובה העיניים, כך שמקורה באי וודאות אמיתי, אמורה לשאול אם הלב הוא ייצוג טוב של הנהר (כפי שהראשונה נועדה לשאול אם הנהר הוא ייצוג טוב ללב). לואין (1982) מאמין כי מטרת השאלה השנייה היא להבין אם בכלל ייתכן שנשאר זרם חם ומפעפע מתחת לקליפתו הקפואה של הלב (בכך הוא אולי יהווה ייצוג מספק של הנהר), או שמא הוא מוצק וקפוא בחלקו הפנימי בדיוק כמו שהוא נראה מבחוץ. הנהר הרי יפשיר באביב הקרוב ויחזור למצב שתואר בתחילת השיר; אך אין זה ברור לגבי לבו של הדובר - האם הוא יוכל אי פעם להתחמם כמו הנהר, האם קיים איזה זרם תת קרחוני המבשר הפשרה עתידית גם עבורו? ומכאן, האם תמונת לבו של הנווד היא ייצוג אותנטי לנהר?

⁹ כדי לתמוך בטענה זו, לואין (1982) מציג נקודות ציון תחביריות לאורך השיר; בתחילת השיר הדובר פונה אל הנהר בגוף שני ומתייחס אליו כאל אדם ממש הנוכח בסביבתו. ניתן לראות זאת בשימוש בציון הגוף ("du" בגרמנית: אתה) בפנייה לנהר. (Lewin, 1982) במהלך השיר מתרחשת החלפה של 'הנוכח', הגוף השני אליו מופנים דבריו של הנווד; במקום הנהר מופיע לבו של הדובר, שמתייחס אליו בגוף שני. ניתן לראות זאת בשאלה הראשונה בבית החמישי, שהדובר מפנה ללב: ("Mein Herz..." לבי, ...). השאלה השנייה של הנווד מגיעה מיד לאחר פנייה אל הלב, בגרמנית כאמור "Ob's unter seiner Rinde Wohl auch so reißend schwillt?", ה, "Rinde"-שייכת לאותו הלב שכעת ממלא את תפקיד הנוכח, האזכור שלה אמור להיות מן הצורה 'deiner Rinde' הקליפה שלך). עם זאת, ניתן לראות שהנווד משתמש דווקא בביטוי השייכות "seiner Rinde" המעיד על שייכות לגוף שלישי, כלומר; אם הנווד פונה בשאלתו אל הלב, נושא השאלה הוא דווקא הנהר. דקות זו תומכת בהתפתחות המהלך בבית החמישי כפי שלואין (1982) מציג אותו, המעבר בין תמונה לנושא כך שבשאלה הראשונה הנהר הוא תמונה מייצגת של הלב, ואילו בשנייה הלב רק מייצג את הנהר.

ואם נשוב לשאלה הראשונה ("לבי, בנהר האלם האם דמותך תכיר?"); האם, בפועל, הנהר (שיפסיר וישוב לזרום שוב באביב) באמת משקף את לבו של הדובר (שאינן המצב ברור לגביו)? שתי השאלות מטילות ספק בקשר שנוצר לכאורה בין לבו הקפוא והמצולק של הדובר לבין הנהר שלכאורה מהווה תמונה מייצגת עבורו. כך לואין (1982) טוען שניתן להתייחס לשאלות הנשאלות בבית החמישי כאל שאלות של ממש, לעומת ניוקום (1986) המבקש לראות בהן שאלות רטוריות.

יואנס (1991) טוענת ששתי הגישות נכונות, ושזו עדות ליופי דקויותיו של מילר שבכיוונון האמיתיות הפסיכולוגיות שמצב כזה של דו משמעות יכול להפיק. מבחינתה, הדובר עדיין לא פסל את האפשרות שיחול שינוי במצבו בשלב מאוחר יותר, ושליבו יפרוץ את מעטה הקיפאון וישוב לפעום מלא חיים. אף אם מרומזת הילה של ספקנות או אי וודאות, הנווד עדיין מתעקש להציג את השאלות; וזאת משום שהוא מקווה שדבר שכזה אכן יתרחש. שום דבר לא בטוח, פרט לעניין אחד; מסתמן שבסופו של דבר, משמעות השיר מורכבת יותר מאשר תיאור מחווה ילדותית חסרת פשר.

ניתן להבחין במספר מאפיינים מעניינים מבחינה מבנית ותחבירית בשיר. הטקסט של מילר מכיל חמישה בתים בני ארבע שורות כל אחד, ככלל במבנה ומשקל ברורים. ובכן, בעוד שהשיר כתוב במשקל טרימטר ימבי, השורה הראשונה מורכבת מדקטיל ושתי טרוכיות, לחיקוי תנועתו הפרועה והזורמת של הנהר טרם קפא ונעטה קרח (בשורה הראשונה הדובר מתאר את הנהר כפי שהיה פעם, זורם). חריגה אמנותית זו מהמבנה הנוקשה מכפילה את יופיה עם ההבנה שבשיר "על פני הנהר", לעומת שירים כאלו ואחרים בהם מבנה השיר משמש כמסגרת למילים ותו לא, המבנה הנוקשה מתאר את הקיפאון המוקפד של הנהר. הסטייה מהמשקל מתקיימת רק בשורה המסוימת בה הנווד מתאר את הנהר המפעפע בפראות כפי שהיה בעבר, ושאר השיר נשלט על ידי הטרימטר הימבי, בהתאמה לנהר הקפוא הנשקף בהווה.

מהיבט אחר, קיימת חלוקה הגיונית יחסית באמצעותה נהוג להתייחס למתרחש בשיר - שלוש יחידות בתים שונות, האחת של הבתים הראשון והשני, השנייה של השלישי והרביעי והאחרונה של החמישי. שני הבתים הראשונים מקושרים אחד לשני על ידי האבחנה של הנווד, התיאור של הנהר בהווה. הבתים השלישי והרביעי מתארים שניהם את פעולת החריטה באבן על פני הנהר הקפוא, והחמישי מציג את שתי השאלות הרות המשמעות.

הטקסט, לפיכך, למעשה מצטמצם בבית החמישי; שני הבתים הראשונים מזווגים בשל הנושא המשותף שלהם, וכך גם השלישי והרביעי; ולעומתם הבית החמישי ניצב לבדו, ושואל שתי שאלות. לפי לואין (1982), צמד השאלות מחפה על שני בתים (כל שאלה הייתה אמורה כביכול לייצג בית נפרד), כך שזרם המילים מופחת וממותן.

מדוע נדרש צמצום ב"נפח" השיר? אולי כדי להבהיר ולהדגיש את המתח בין שתי השאלות בסוף השיר, המשורר העדיף למקם אותן אחת לצד השנייה. מחשבה נוספת, אולי פחות סבירה, היא שהצמצום בשטף המילים הוא גם מעין חיקוי מבני לזרם הנהר ההולך והופך נסתר מן העין.

מבחינה תחבירית, ברור לחלוטין שמהותו של השיר תלויה וממוקדת בשאלות הבית האחרון. זאת עד כדי כך, שלאורך כל השיר (הארוך יחסית) לא הופיעה אף שאלה, ופתאום, בבת אחת, מופיעות שתיים באותו הבית. מעניין מאוד לציין כי בבית הראשון, המשפט "איכה זה נשתקת" אמור לכאורה להיות משפט שאלה, שכן

המילה "איכה" היא מילת שאלה, אך לא מופיע סימן שאלה בסופו. ככל הנראה, שתי השאלות בסוף השיר משמעותיות ורלוונטיות ביותר לדובר, ולא הייתה תכלית לשאלות עד לאותו הבית, בו הוא שואל את עצמו את אותן השאלות בעלות הערך ביותר עבורו.

מילות השיר "על פני הנהר" מרוכזות ביצירה של תמונה ראשית (החריטות על קרח הנהר) ותגובתו של הדובר אליה (Lewin, 1982). דיון על משמעותו הפואטית של השיר מתמקד בעיקר בבית החמישי, היחיד שניצב לבדו ונטול בן זוג, בו מוצגות שתי שאלות רבות ערך האחת לאחר השנייה. קיימות שתי גישות עיקריות לפירוש חלק זה בשיר; האחת (Newcomb, 1986) רואה בשאלות שאלות רטוריות, בטענה שהלב עוד פועם מתחת לכפור שכיסה אותו; והשנייה (Lewin, 1982) מבקשת להתייחס אליהן כאל שאלות ממשיות הנובעות מספק וחוסר וודאות, ולפיה אין הדובר יודע באופן חד משמעי אם עדיין יש חיים מתחת לקיפאון לבו.

בשיר מופיע ייצוג טבע מובהק למדי; הנהר. ביטוי זה של הטבע, על קרמו הקפוא הן תמונת זרימתו האביבית, מעניקים לדובר הזדמנות פנומנלית להתעמקות בעולמו הפנימי, ופורשים בפניו שלל תופעות טבע מטאפוריות. הדיון בבית החמישי עוסק רובו ככולו בשאלה האם ביטוי הטבע, הנהר, הוא ייצוג מטאפורי ראוי של הלב, ולהפך. בכך מיוצגת מערכת היחסים הבלתי מעורערת שנוצרת בין הנווד לייצוג הטבע בשיר. בהמשך תת הפרק, בהתייחסות לחלקו המוסיקלי של השיר, אבחן כיצד הלחן מעשיר את המתואר במילים, הן מבחינת מערכת היחסים שלו עם האמצעים הלשוניים הן עם ייצוג הטבע, הנהר.

Langsam

Der du so lu - stig

pp staccato

איור 10 – "על פני הנהר", תיבות 5-1.

השיר "על פני הנהר" כתוב בסולם מי מינור במשקל שני רבעים, נפתח בטמפו איטי (Langsam) ובפיאניסימו. ההקדמה מאופיינת בתנועה הרמונית מינימלית, הנעה במעגלים סביב הטוניקה ולא מתקדמת לשום כיוון באופן משמעותי (Youens, 1991). תחלופה עקבית של שמיניות בין יד שמאל ליד ימין בליווי הפסנתר מייצגת את התנועה של מים זולגים אך בצורה מאוד חדה ומבוקרת, המדמה את הגוון הצלילי של פכפוך מי נהר המעומעם בידי מעטה קפוא של קרח (Marshall, 1973).

תבנית השמיניות ממשיכה את אוירת התנועה המוגבלת של ההקדמה לאורך שני הבתים הראשונים. התנועה המלודית עודה מצומצמת, הקו הקולי מקובע למקומו סביב אקורד הטוניקה למשך ארבע תיבות שלמות מתחילתו; תמונת הנהר המיוצגת במילים של שתי השורות הראשונות, "שכה המה בעלז, נהר בהיר, נסער", קשורה למרקם המוסיקלי רק באמצעות אירוניה חריפה (Newcomb, 1986)¹⁰. נדמה שהנווד של שוברט מתרכז בעיקר ברושם שהנהר עליו בהווה, שותק וחסר רוח חיים, ואולי אפילו לא מסוגל לדמיין את הנהר שוטף וזורם בשל ההשפעה העוצמתית של תמונתו הקפואה.

התנועה הממשית הראשונה ביצירה מתרחשת, באופן משעשע למדי, במשפט "איכה זה נשתתקת..." (תיבות 11-12), וכוללת האצה במנגינה שתוסיף להתפתח עם התקדמות השיר (Youens, 1991). לאחריה, הקו הקולי פורץ מתרדמתו כדי לחקות את הנפנוף לשלום של הנהר, שהמילים למעשה מכחישות: "שלום לי לא תאמר" (איור 11). הבית השני, כיוון שהוא מוסיף לתאר את הנהר, הוא מעין חזרה על המצב המוצג בבית הראשון, אך מצויים בו הבדלים קטנים כגון התפתחות תנועתית לצלילים שכנים וכד' (Youens, 1991).



איור 11 – נפנוף הנהר לשלום, "על פני הנהר", תיבות 11-12.

בבתים השלישי והרביעי המוסיקה מתחילה לבטא את התשוקות הגואות ומתפרצות שיתבטאו בשיאן בבית החמישי. המוסיקה עוברת למזיור והקול הופך נעים ולירי, בעוד הנווד נזכר באהובתו ובזמנים יפים יותר (Marshall, 1973). לדברי ניוקום (1986), מילות השיר הכתוב במהלך הבתים השלישי והרביעי נותרות קרירות כשהיו בהתחלה, שכן חריטה על קרום קרח עם אבן חדה היא לא פעולה חמימה כשלעצמה ואינה יוצרת תמונה ידידותית במיוחד; אך בקריאתו של שוברט, אופף את הנווד חום פנימי הולך וגובר כאשר פעולת החריטה מובילה אותו לזיכרון הקסום של אהובתו.

הדובר פונה מתיאור של המצב החיצוני בטבע לתיאור של פעולה עצמית בהווה, והמעבר למי מזיור, לפי ניוקום (1986), ממחיש את השינוי. מתפתח קו בס פעיל יותר אשר לפי יואנס (1991) מעניק צבע ותנועה לבתים לעומת הקדרות האפורה של הבתים הראשונים. באותו הזמן הקו הקולי מתחיל לעלות כלפי מעלה במנעד, עובר מהדרגה* השלישית בסולם, דרך הרביעית והחמישית עד לדרגה השישית (בליווי תמיכה הרמונית עבור כל אחד

¹⁰ בניגוד לשבירת המבנה המלבבת של מילר בשיר הכתוב, שציירה את הנהר הזורם כפי שהיה בעבר לפני הפנייה להתמקדות בנהר הקפוא.

מהצעדים), ובתיבה מס' 28 הוא משחרר את עצמו מהליווי כדי להגיע לצליל רה גבוה, עם אפוג'יאטורה* על מי, הצליל הגבוה ביותר ביצירה עד כה. במהלך החלק בו הזמר מגיע למי הגבוה נוצרת לפתע תנועה שוטפת של חלקי שש עשרה בליווי, שנועדו לייצג את תנועתו הגוברת של לב הנווד בשל הרגשות המתעוררים בו לנוכח זכרונותיו (Newcomb, 1986) (איור 12).

הבית הרביעי דומה מאוד לקודמו, מלבד פרטים מעטים המעידים על תשוקתו הגוברת של הנווד שמתפתחת ככל שהוא מתעמק בזכרונו. למשל, הזרם הקבוע של חלקי השש עשרה משתנה לרצף שלישיות של חלקי שש עשרה, אשר לדברי מרשל (1973) מייצגות ביתר שאת את הדופק המוגבר של הנווד בהיזכרו בימיו הטובים עם אהובתו.

איור 12 – תנועה שוטפת של חלקי שש עשרה בבית השלישי (משמאל), שלישיות של חלקי שש עשרה בבית הרביעי (מימין), "על פני הנהר", תיבות 27-28, 31-32.

בדומה למתרחש בבית השלישי, גם בבית הרביעי תפקיד הקול עולה במהלך אחד למי גבוה. ניוקום (1986) מתייחס לכך כאל ציור מוסיקלי של הטבעת מסביב לשמות והתאריכים שהנווד חרט בקרח; בבית השלישי הוא עלה עד לצליל מי, והוא עושה זאת שוב ברביעי, כמעין עיגול, טבעת; אך לאחר שחזר במעגליות ובתשוקה לאותו המי הגבוה, הקול נקטע לפתע וצונח פער של ספטימה* כלפי מטה (תיבות 36-37), ובכך יוצר את הטבעת השבורה (Newcomb, 1986). אין ספק שזהו אמצעי מוסיקלי יפה ביותר לייצוג התמונה שהנווד חרט על הקרח, ציור מוסיקלי מן הדרגה הראשונה.

עקב השבירה החדה במהלך הקולי הניסיון להשלמת הטבעת כושל, ועמו נקטעת אווירת הזיכרון החמימה. המוסיקה חוזרת שוב למינור כאשר הדובר פונה בבית החמישי אל לבו, ומציב את שתי השאלות המשמעותיות עליהן דובר רבות בחלק הספרותי. יחד עם המינור הצונח חוזרת התנועה המוגבלת בליווי, ביד הימנית בתפקיד הפסנתר. בשל היות הבית החמישי כה מהותי למשמעות הפואטית של השיר, הוא חוזר פעמיים בלחן. בפעם הראשונה, החל בתיבה מס' 41, תפקיד היד השמאלית בליווי הפסנתר כבר איננו קפוא ומקוטע כבהתחלה; הוא פוצח בקו מלודי הדומה ביותר לזה של הקול בבית הראשון (תיבות 6-8), שתיאר את תמונת הנהר בעבר, "נהר בהיר, נסער". לפי מרשל (1973) הופעת מנגינה זו בבבס בבית החמישי מסמלת את הזרם החבוי מתחת לפני הנהר (איור 13).

41
Mein Herz, in die - sem Ba - che er -

p ppp

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, starting at measure 41. The lyrics are "Mein Herz, in die - sem Ba - che er -". The piano accompaniment is in G major and 4/4 time, starting at measure 41. The piano part begins with a piano (p) dynamic and ends with a pianissimo (ppp) dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

איור 13 – "על פני הנהר", תיבות 41-45.

לדברי ניוקום (1986) קיימת בבית החמישי ובחזרה עליו התרחבות במנעד הכללי: הקול עולה בהדרגה עד לגבול העליון של המנעד שלו, ואילו ליווי הפסנתר צונח באוקטבה* לצליליו הנמוכים ביותר, והפער מורגש בצורה קיצונית. מבחינת הקו הקולי, נקודת המוצא ממנה מתפתח הבית החמישי היא המנעד שבין הצלילים סי למי גבוה, אליו הגיע פעמיים בשיאי היחידה האמצעית (הבתים השלישי והרביעי). במהלך הבית האחרון הקול מטפס אף גבוה מכך, עובר דרך פה דיאז גבוה בשאלה הראשונה (תיבה 46), סול גבוה בשנייה (תיבה 64), מגיע עד ללה גבוה (תיבה 69) ומסיים בטוניקה, בצליל סול, אוקטבה שלמה גבוה יותר מזו שהתחיל בה. בתחילת ההתרחבות המנעדית, בתיבה מס' 45, מתחיל בס הפסנתר את הירידה המשמעותית שלו באוקטבה ללה, ולאחר מכן מגיע אף לסול דיאז (תיבה 46) ולפה דיאז (תיבה 60) נמוכים. לדברי יואנס (1991), המנעד המתרחב מעיד על התפשטות המערבולת הרגשית של הנווד.

כאמור, מילות הבית החמישי חוזרות על עצמן פעמיים בשיר המולחן. לואין (1982) מציג פיתוח של מוטיב ריתמי לאורך השיר שמתבטא בחזרה על הבית החמישי, וטוען שהיא כוללת התייחסויות אמביוולנטיות לעולמות שונים המוצגים בשיר. המוטיב הריתמי המתפתח הוא ההאצה הכללית של הליווי מהשמיניות הקפואות של הבתים הראשונים, חלקי השש עשרה המהירים מעט יותר בבית השלישי, ובהמשך שלישיות חלקי השש עשרה בבית הרביעי היוצרים מעין מהלך כולל של החשה.

בבית החמישי, אם כך, לואין מתייחס לשני היבטים בתנועה; מחד, הופעה עקבית של חלקי שלושים ושניים בליווי מוסיפה להאצה המתוארת לאורך הבתים הקודמים, הרי היא סמל להתלהבות והתרגשות. על כן ניתן להסיק שלבו של הנווד פועם בבית זה ביתר חריפות ולהט, אפילו מהר יותר מקצב פעימתו בבתים השלישי והרביעי, כאשר נזכר ברגעים יפים מעברו. מאידך, תנועת חלקי השלושים ושניים מופרעת בידי הפסקה סינקופית* בכל שמינית שלישית של המוטיב, ובכך מיוצג המבנה המקוטע של הליווי בשני הבתים הראשונים, המתארים את אווירת הקיפאון המתמדת (Lewin, 1982). הנה אפוא, לדברי לואין (1982), שני העולמות המיוצגים בלחן הבית החמישי; הלב הפועם לנוכח היופי והטוב שבבתים השלישי והרביעי, ולעומתו הניכור הקר והמקוטע שבבתים הראשונים.

58

er - kennst du nun dein Bild? - Ob's un - ter sei - ner

ppp cresc. f

63

Rin - de wohl auch so rei - ßend schwillt? Ob's wohl

67

auch so - rei - ßend schwillt, ob's wohl auch so - rei - ßend

sfz

70

schwillt?

fp decresc. pp

איור 14 – "על פני הנהר", תיבות 58-74.

בין כה וכה, לא ניתן להכחיש את ההתעצמות המורגשת במרץ, המלווה בקרשנדו של תשוקה שעולה ומתגברת במהלך הבית החמישי על שתי חזרותיו. לפי יואנס (1991) הקדנצה* אפית במיוחד, מגיעה עד ללה גבוה(!) וממשיכה להתעצם בחזרה על השורה האחרונה עד שהיא נקטעת בפתאומיות בסיום, באמצעות המעבר החד לתנועה הקפואה ההתחלתית.

לאחר שכל האנרגיה האצורה השתחררה בשיאו המהמם של השיר מגיע הסיום, בו מנגינת הבס כמו לא מסוגלת אפילו לחרוג מגבולות הטרצה הקטנה, ומופיעה שוב התנועה הקפואה והמקוטעת מתחילת השיר. לדברי יואנס (1991), הסיום מתאר את התשישות שהנווד נפנה אליה לאחר שחווה יגון כואב בשיא עוצמתו. לפי ניוקום (1986), קיים בשיר פער עצום בין הכחשה רגשית של הנווד שכביכול חש שהיא הכרחית לנוכח הנסיבות הקפואות של העולם החיצוני, ובין התשוקה הלוהטת בעולמו הפנימי, המתואר במובהקות יתר באמצעות הניגוד בין השורה האחרונה ומלאת התשוקה של תפקיד הקול לבין סיום הפסנתר הקפוא. עם זאת, לדברי מרשל (1973), חלקי השלושים ושניים ביד ימין של הפסנתר (תיבות 70-71) מוסיפים לסמל את זרם הנהר השטף מתחת לקרת, גם בסיום המלנכולי של השיר.

פרט לציורים הצליליים וליופי התיאורי המילולי-מוסיקלי שתואר עד לנקודה זו, לואין (1982) מציג מערכת יחסים ייחודית ויפהפייה בין הקו הקולי, תפקיד היד הימנית והבס בפסנתר לאורך השיר. לטענתו, השלושה עשויים לסמל את הדובר, את משטח הקרח על פני הנהר ואת הזרם השוצף מתחת לקרום, בהתאמה. לאורך שני הבתים הראשונים, ניתן לראות כי התפקיד הקולי וקו הבס מתכתבים זה עם זה; הבס מכפיל* את הצלילים המרכזיים במנגינה המושרת, בעוד ליווי היד הימנית בפסנתר משלים את האקורדים המתאימים מבלי שייווצר קשר ישיר בינו לבין שני הקולות האחרים (איור 15). לואין (1982) טוען כי הזמר, הנווד, מתיימר להיות מנותק מקו היד הימנית המייצג את הקרום הקפוא, ומשתדל להידמות לזרם הבס מתחת לקליפה (מתוך תקווה שכמו השטף הנסתר לעת חורף במעמקי הנהר, גם תשוקתו השוצפת של לבו תוכל לשוב ולעלות אל פני השטח בשלב מסוים בעתיד).

6 (sehr leise)
 rausch-test, du hel-ler, wil-der Fluß, wie still bist du ge-wor-den, gibst
 ppp

איור 15 – הכפלת הקול והבס בבית הראשון בשיר "על פני הנהר", תיבות 6-10.

בבתים השלישי והרביעי הנווד חורט את תמונת הטבעת השבורה על פני קרח הנהר. לפי לואין (1982) ניתן להבחין בייצוג פעולת החריטה בתיבה מס' 23, בה הזמר מתחיל לצייר על המשטח באמצעות מספר צלילי סול דיאז עוקבים. לדבריו, יד ימין מלווה את הקול במהלך החריטה; עתה צלילי הקו הקולי מוכפלים בתפקיד היד הימנית, בניגוד למתרחש בשני הבתים הראשונים. שילוב תפקיד היד הימנית, כמייצגת את קרום הקרח הקפוא, עם הקו הקולי, מסמל את הפעולה של הנווד (הזמר) המבוצעת על הקרח (יד ימין).

בתיבה מס' 41 וכן לאורך שאר הבית החמישי, זרם הבס מחל שוטף בלהט ומרחיב את אפיק תנועתו, כל זאת מתחת לקליפה הקפואה המיוצגת על ידי תפקיד היד הימנית בפסנתר, ששבה בתום הבית הרביעי לניכור המקוטע המצוי בתחילת היצירה. כפי שלואין (1982) מתאר, תפקיד הקול לא יכול כעת, בניגוד לשני הבתים הראשונים, להכפיל את קו הבס, כיוון שהוא עדיין קפוא. כלומר, כאשר תפקיד הבס מתחת לפני הנהר היה קר וקטוע (בבתים הראשון והשני), הזמר הכפיל אותו בשמחה; אך מרגע שהתחיל לשצוף ולקצוף במלוא השטף כמייצג את הזרם מלא התשוקה שעוד קיים מתחת לכסות הקרח, הנווד, לדאבונו, לא מסוגל לנסות ולהידמות לו. לפי פרשנות מוסיקלית זו, הנהר אינו מייצג היטב את הנווד; בעוד שהנהר בבירור מצליח להפשיר ולזרום בעוצמה, אין כל עדות לכך שהנווד ורגשותיו לא קפאו לחלוטין. זוהי השקפה פסימית למדי, אך בהינתן הגוון המינורי הכולל של השיר, מתעורר הרושם כי גישה חיובית יותר בעניין לא מתאימה ליצירה.

איור 16 – דוגמה לקו הבס השוצף. "על פני הנהר", תיבות 46-47.

מעבר לטענות שהוצגו עד כה, לואין (1982) מציע פרשנות מעניינת בקשר ליחסים בין שלושת הקולות השונים. זהו רעיון מיוחד, הנוגע להבנה מבנית עמוקה החודרת מעבר למתואר מפורשות במילים, ובאה לידי ביטוי במערך הכללי של השיר תוך שימוש מיומן באמצעים אמנותיים מוסיקליים. במחקרו לואין (1982) ביצע ניתוח מורכב בניסיון לחשוף את מבנה העומק המוסיקלי בשיר; באמצעות שילוב היבטים משיטת האנליזה המבנית של שנקר (1979) והטכניקה המטרית של אנדרו אימברי מתחילת שנות השישים, הוא יצר הפשטה של מהלך הגרעינים ההרמוניים לאורך השיר. המתווה צומצם לקטע בן תיבות אחדות, הכולל, לדבריו של לואין (1982), את המרכיבים התכליתיים ביסודות השיר המולחן.

בתום הניתוח התקבלה תמונת המבנה הבאה, המתארת את מהלכי הקול, יד ימין והבס בפסנתר:



איור 17 – תרשים מבנה העומק שהתקבל בניתוח של לואין (1982).

לפי המוצג בתרשים, תפקיד הקול עולה בארפג'יו* במי מז'ור, קו היד הימנית נותר קבוע בסביבות הצליל סול ואילו בס הפסנתר נע כלפי מטה בארפג'יו במי מז'ור. לדברי לואין (1982), הקו הקולי והבס עשויים להתפרש כמשקפים האחד את השני, ויוצרים תמונת ראי זה של זה בהפרדת קרח קרום הנהר, הלוא הוא יד ימין.

אם תמונת השיקוף אכן מבטאת את היחסים בין הנווד לבין הזרם אשר מתחת לפני הנהר, מתהווה רעיון אופטימי מסוים שעשוי לשמש כתשובה לשאלות המוצגות בבית החמישי; לאורך הבית ניתן לראות כי הזרם בעומק הנהר חי ושוצף, ככל הנראה אך ממתין שמעטה הקרח ימס ויאפשר לו לצאת אל פני השטח. אם הוא מהווה תמונה מייצגת לנווד וללבו, הרי שיש עוד תקווה שעומק רגשותיו של הנווד ישוב ויבוטא על אף הקיפאון הנוכחי. את ההשקפה האופטימית מחזקת היות המבנה ההרמוני של הקו הקולי ושל הבס מז'ורי, באופן המרמז על ההיבטים החיוביים שבפתרון המוצע (Lewin, 1982).

כל זאת היה טוב ויפה, אילו קו הקול ובס הפסנתר היו המהותיים ביותר לביסוס ההרמוני לאורך היצירה. לטענת לואין (1982), אפוא, השיר ככלל לא נחוה בסולם מז'ורי אלא במינור, ועל כן ברור שהקולות החיצוניים לא אחראים על תכלית המתווה המוסיקלי, ושקיים רכיב נוסף המשפיע באופן משמעותי על חווית המאזין. לדבריו, אותו הגורם שיוצר את תחושת המינור הכללית הוא סול הבקר העיקש בקו היד הימנית (במתווה הכללי), שמייצג לכאורה את קרום הקפוא של הנהר.

לואין (1982) מבקש לטעון שהתמונה המתבקשת לפיה הזמר הוא הנווד אשר נמצא מעל הנהר, יד ימין היא פני הנהר הקפואים ובס היד השמאלית מייצג את המצוי מתחת לפני הנהר, היא תמונה שגויה, שלא מתארת כראוי את מצב העניינים. לדבריו, ההתייחסות לא צריכה להיות 'מעל, על פני, תחת' (הנהר), אלא תפיסה מחשבתית שונה במקצת, של 'בחוף, בפנים'. הוא טוען שקו הקול העולה בארפג'יו וקו הבס היורד יוצרים יחדיו מעין כיפה של קולות חיצוניים סביב היד הימנית, שבמקום לייצג את פני הנהר עתה משמשת קול פנימי, ומתאר תמונה מחשבתית חדשה: כיפת הקולות החיצוניים מייצגת את קליפת לבו של הנווד (אותו ה-Rinde המדובר), בעוד יד ימין הלקונית מתארת את חלקו העמוק, הפנימי, של הלב.

במקרה הזה, הקולות החיצוניים אמנם פעילים במי מז'ור, אך הקול הפנימי מונוטוני וחסר תנועה; לב הנווד לא שוטף ושוצף בכלל, הוא קפוא לחלוטין. קו היד הימנית במבנה הכללי מהותי מאוד לפרשנותו של לואין (1982); לא כמעט קרח חסר משמעות על פני הנהר, כאשר השחקנים הראשיים הם תפקיד הקול והבס מעליה ומתחתיה, אלא בשל היותה ייצוג סמלי לפנים לבו הקפוא של הנווד, הגורם למינור השיר כולו. כובד השפעתה של יד ימין מורגש בעיקר בשל התמדתה על סול בקר, היוצרת את התחושה המינורית, ועל כן הפסימית, של הלחן. עקב כך, ניתן להסיק שהתשובות לשאלות הבית לא יהיו מעוררות תקווה; לפי התמונה המייצגת החדשה של לואין טוען שחבוייה במבנה העומק של השיר, זרם הנהר אינו, למרבה הצער, תמונה מייצגת של הנווד ורגשותיו. הנהר אמנם זורם מתחת לקרח, אך פנים הלב נשאר קפוא, וקודר.

ובכן, לואין (1982) מציג פרשנות ייחודית לשיר שמסתמכת על ניתוח עומק של המוסיקה לאורך כל השיר. זוהי פרשנות קודרת, יצירתית מאוד ואולי מעט יומרנית, אך יפה לאין שיעור ומדגישה את התשובה העמוקה של המוסיקה לשאלות המוצגות במילים. הטענה המוסיקלית רצינית ומגובה מחקרית, וראיתי לנכון להציג בשל הקשר ההדוק של המתווה המוסיקלי לתוכן המילולי.

השיר "על פני הנהר" סובב סביב תמונת הנהר הקפוא, והאופן בו היא משפיעה על הלך רוחו הנפשי של הנווד. כפי שניתן לראות במהרה, הנהר הינו ביטוי טבע מרכזי, והוא ממלא תפקיד חיוני בהתפתחות הפואטית של השיר. לאורך כל השיר תשומת לבו של הנווד ממוקדת ברכיבים מסוימים של הנהר או בדברים הקשורים אליו, כך שברור שלולא הנהר, יסודות רעיוניים רבים בשיר לא היו באים לידי ביטוי. ביניהם; התמונה המטאפורית לייצוג הנווד ורגשותיו, ההשוואה בין קיפאון לשטף וזרימה, תמונה על קרח הנהר שמצד אחד חרוטה לבטח, ומצד שני עתידה להיעלם בשלב מסוים. באמצעות הנהר הנווד נזכר באהובתו ומושלך למערבולת של תהיות בנוגע למסוגלות הרגשית שלו.

המוסיקה מבטאת במגוון אמצעים את הנהר כאימאז', ואת היחסים בין הנהר לבין הנווד ורגשותיו בפרט. המוטיבים המוסיקליים לתיאור הנהר הקפוא, הזרם השוטף, הטבעת השבורה; הניתוק בין דמות הנווד לזרם התת קרחי, ביטוי הרגשות המנוגדים באמצעות המז'ור והמינור, והפנייה החדה לסיום הקפוא; משמשים כולם להבעה עמוקה של המיוצג במילים ברמות שונות.

היחסים המלבבים של לואין (1982) מציג בין שלושת ה"תפקידים" (הזמר, יד ימין ויד שמאל של הפסנתר) מעידים על רובד חדש לחלוטין של פרשנות, על הבנה עמוקה של התמונה המתפתחת בשיר וייצוג שלה באמצעי האפיק המוסיקלי, מבלי שתהיה התייחסות חד משמעית אליה במילים. פרשנות מבנה העומק של לואין (1982) מוסיפה להעמיק את גילוי היופי הטמון ביצירה של שוברט ומצרפת אליו מימד תפיסתי נוסף.

שיר מס' 15 - "העורב"

מטרת תת הפרק היא בחינת המאפיינים הספרותיים והמוסיקליים הבאים לידי ביטוי בשיר "העורב", שנכתב עלידי וילהלם מילר (1823) והולחן עלידי פרנץ שוברט (1827). בתת-פרק זה אתייחס לתפקידו של העורב כסמל מבחינה ספרותית-תרבותית ולביטוי תפקיד זה במילות השיר, ובנוסף אסקור סקירה כללית של האמצעים האמנותיים בשיר. מן ההיבט המוסיקלי, אציג נקודות מעניינות מתוך הלחן ואעסוק ביחסים השונים בין המילים לבין המוסיקה. אתייחס לייצוג הטבע ביצירה, ולאופן בו ממומש עיקרון עליונות וקידוש הטבע ברומנטיקה, וכן תרומתו לשיקוף עולמו הפנימי של הדובר.

השיר "העורב" הוא השיר החמישה עשר במחזור "מסע החורף". כיאה לשיר השייך לחלקו השני של המחזור, הוא מתאר את הנווד לאחר שעבר כברת דרך במסעו. בשיר הקודם במחזור, "ראש הסב", הנווד חושב ששעותיו הלביו, ומתאכזב לגלות שלא היו אלה אלא גושי קרח שנשזרו בשערו. כעת, הדובר מתאר עורב שמלווה אותו בדרכו מהעיירה. עם התקדמות השיר מתפתחים הרוריו של הדובר בנוגע לציפור העוקבת אחריו.

העורב / וילהלם מילר

אֶל דְּרָכַי עוֹרֵב נִלְוֶה,
לִי לְחֻבְרָה אֹרֶחַ,
וְכָל יוֹם סָבִיב לְרֵאשִׁי
עָף וּמְצֹחַ.

עוֹף פְּלֵאִי, עִמִּי תִשָּׁה
מִבְּקָר וְעַד עֶרֶב;
הַתְּמִיתִיו, עַד גְּוִיתִי
תִּהְיֶה לְךָ לְטָרֶף?

אֲכֹן, לֹא עוֹד אֶרְחִיק נֶדֶד
בְּדֶרֶךְ הַעֲצָבֶת.
עוֹרֵב, הֲרֵאֲנִי אֲמוּנִים,
הַמְתַּקְּמִים עַד מְוֵת!

תרגום מתוך: ברודסקי ע' (עורכת). (1989). הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

ניתן להבחין, ולו ממבט מקיף, שדמות העורב היא מהות מרכזית בשיר; והרי לא לשווא השיר נקרא כשם שנקרא. בטרם ניתן להעמיק במילות השיר עצמן יש להבין, ולו אך במעט, את המטען התרבותי וההיסטורי שהציפור נושאת ומביאה עמה לשיר.

ובכן מהו, למעשה, עורב?

העורב, ובשמו המדעי: *corvus*, הוא סוג של ציפור השייכת למשפחת העורביים, שהיא עצמה חלק מסדרת ציפורי השיר. העורב הוא שחור לרוב, בעל רגליים קצרות וחזקות ומקור מוצק וכבד. קיימים מינים רבים ושונים של עורבים, שחיים בסביבות מגוונות ונבדלים במידה מסוימת בגודלם ובהרגלי ההתנהגותם, אך ככלל דבקים בהם מספר מאפיינים; ביניהם צבעם השחור המבריק, וכן האינטליגנציה והתושייה שמייחדות ומדגישות אותם (Marzluff and Angell, 2005).

מחקר מודרני על העורבים גילה שהם אינטליגנטיים למדי: מבחינת גודל המוח ביחס לגודל הגוף, הם דומים יותר לפרימטים מאשר לציפורים אחרות (Bostridge, 2015). בנוסף, מחקר נוסף (Neider et al., 2020) מצביע על כך שהם מודעים ליכולות הקוגניטיביות שלהם, יכולת שיוחסה עד כה לבני אנוש ומספר מצומצם של בעלי חיים אינטליגנטיים במיוחד.

ככלל, עורבים מוכרים כבעלי חיים ערניים, בעלי אינסטיקטים חדים וחריפים להפליא. לצורך הדוגמה, המשל "העורב והכד" של איזופוס, בו עורב צמא מטיל אבנים לתוך כד המלא עד חציו במים, כדי שרמת המים תעלה והוא יוכל לשתות ממנו; מעיד על ההבחנה של בני האדם בכשרון העורבים לשימוש בכלים ופתרון בעיות. תכונה מאפיינת נוספת, אליה מייחסים בני אדם חשיבות רבה, היא נטייתם של עורבים לאכול נבלות. עורבים הם בעיקרון אוכלי כל, אך רבים מהם יעדיפו גופות של חיות, נבלות (Marzluff and Angell, 2005). תכונה זו ואלו האחרות השפיעו על האופן בו התעצבה דמות העורב בתרבות התודעה האנושית.

ואם כבר בתרבות עסקינן; עורבים חיו לצד בני אדם במשך שנים רבות מספור, ומטבע הדברים ניתן למצוא הופעות של עורבים בסיפורי תרבויות שונות, ומעשיות חכמה בעלי התייחסות לעורבים. לפי בוסטרידג' (2015), נדמה שכמעט כל תרבות מכילה שאריות של סיפורי עורבים בצורה מסוימת.

במיתולוגיה הנורדית, למשל, שני עורבים ליוו בכל עת את אודין, שליט האלים. העורבים נקראו "הוגין" (מחשבה) ו"הונין" (זיכרון), והם עופפו ברחבי העולם במהלך היום ודיווחו על המתרחש לאדונם בלילה (Marzluff and Angell, 2005). ילידים צפון אמריקאיים כגון בני הקוויקון מאלסקה האמינו שדוטסונסה, העורב הגדול, ברא וחידש את העולם. אף בסיפור המבול נוח שחרר עורב כדי שימצא חלקת אדמה יבשה מחוץ לתיבה, ולאחר שזה לא חזר נוח החליט לשלוח גם יונה.

במיתולוגיה היוונית עורבים יוחסו רבות לסיפור בו קורוניס, נימפה שהאל אפולו אהב, לא הייתה נאמנה לו. לפי הסיפור, עורבים היו פעם ציפורים לבנות גדולות, עד שיום אחד עורב סיפר לאפולו על בגידתה של קורוניס; אפולו התרגז והרג את הנימפה, אך בנוסף לכך הוסיף והעניש את מעביר המסר, בכך ששינה את צבע כלל העורבים לשחור (Marzluff and Angell, 2005).

במיוחד נהגו בתרבויות השונות לקשר בין העורב, אוכל הנבלות בעל הנוצות השחורות והקול המקרקר, לכוחות אפלים ולמוות. גם לשדה קרב ולגרדום קשר מיוחד עם דמות העורב (Bostridge, 2015), ובאופן כללי אפפה את הציפור הילה לא מזמינה של מוות ובשורות רעות. מעניין מאוד אף להתייחס לשמות שניתנו לקבוצות של

עורבים וסוגיהם, למשל, בשפה האנגלית; להקת עורבים ממין Raven נקראת "unkindness" (באנגלית: חוסר אדיבות, עוול), ואסופה של עורבים (crows) זכתה בשם "murder" (באנגלית: רצח).

גם בספרות ובאמנות עורבים מופיעים לא מעט, ובאמנות הגותית של המאה ה-19 הם שימשו מוטיב מקובל. למשל, במחזותיו של שייקספיר, כגון "אותלו" ו"מקבת", עורבים מוזכרים יותר מאשר כל ציפור אחרת, לרוב בהקשרים קודרים ומדכאים (Ratcliffe, 1997).

אחת מיצירותיו האחרונות של הצייר ההולנדי וינסנט וואן גוך היא "שדה חיטה עם עורבים" (1890), אותה השלים זמן קצר לפני שהתאבד. ביצירה מוצג שדה חיטה תחת שמיים מעוננים, שלוש דרכים החוצות את השדה כאשר המרכזית נקטעת באופן לא מוסבר באמצעה, ומעליה עפים עורבים רבים.

בוסטרידג' (2015) מציג את העורבים בציוריו של הצייר הרומנטי קספר דויד פרידריך, הנושאים כולם אופי קודר. היצירה "אישה על סף תהום" (1803) היא חריטה בעץ בה נראית דמות אישה הניצבת לבדה בנוף עגום של פסגות גבעות סדוקות ועצים מחוספסים ומבוקעים, ושני עורבים. העורבים מוסיפים להימצא לתפיסת החברה האנושית בסביבות לא מזמינות ואף מבעיתות שכאלו; בציורו "עץ העורבים" (1822) מופיע עץ מעוקל ומצולק, מוקף בגדמים ובעורבים שחורים.

ציור נוסף של פרידריך שנדמה מתאים ביותר למתואר ב"מסע החורף" הוא "The Chasseur in the Forest" (1814), בו מוצגת ממבט אחורי דמות נווד שעומדת בשלג מול עצי יער עבותים, בעוד עורב ניצב בקדמת הציור, ממתין. האדם בבירור אבוד, והוא ככל הנראה חייל צרפתי בדרכו הארוכה בנסיגה ממוסקבה, מבודד ביער הגרמני, ועתיד למצוא בקרוב את מותו בשלג (Bostridge, 2015). נוכחות העורב מהווה סימן למוות הקרב.

לא ניתן לדון בייצוג העורבים בספרות ובאמנות מבלי להתייחס לפואמה המפורסמת של אדגר אלן פו, "העורב" (1845). בשירו של אלן פו, הדובר חסר השם מעלה זכרונות מאהובתו המתה בליל חורף קר. לאחר זמן מה פורץ דרך חלון חדרו עורב, שמילותיו היחידות הן: "Nevermore" (באנגלית: "לא עוד", בתרגומו של ז'בוטינסקי: "אל עַד-אֵין-דוֹר"). הדובר מתפעל מהדרו האפל ומנוהגו האצילי של העורב, ומתחיל לשוחח איתו; הוא שואל אותו אם הוא מתכוון לעזוב אותו כמו שאר ידידיו, ואם יזכה שוב לאהוב. העורב בתשובה רק חוזר שוב ושוב על אותה המילה, "Nevermore". הדובר מתרגז על העורב וצועק עליו שישתלק מביתו, אך העורב לא מש ממקומו, עד להתמוטטותו הסופית של הדובר: "וְנִפְשִׁי לְאוֹר וְחַפְשִׁי מִהַקְּתָם הַשְּׁחוֹר לֹא תִקוּם – אֶל עַד-אֵין-דוֹר!" (פו, 1845). העורב המחריד בשיר של אלן פו מהווה סימן לאימה והכישוף שהרבו לבוא לידי ביטוי בסגנון היצירה שלו, דמוי חלום הבלהות. מעניין לציין כי לפי בוהם (1986) הוא הושפע בכתיבתו מיוצרים גרמניים, רומנטיים ואחרים. מובן שאין הדבר אומר שפו הכיר את יצירתו של מילר, אך סביר להניח שהלך הרוח שאפף את שני השירים דומה, ושהשימוש בהם בעורב כסמל נובע מאותו המקור.

ניתן להבין שהעורב לא מופיע בשיר סתם כך, אלא נושא עמו מטען סמלי משמעותי. בספרות, ובאמנות בכלל, הוא ידוע כיצור ידוע לשמצה ומייצג סימנים לרוע (Bostridge, 2015). אין זה מפתיע, אפוא, שיואנס (1991) יוצאת בפרשנותה מנקודת ההנחה שמחשבותיו של הנווד, בשלב זה במסעו, עוסקות רבות במוות. בשיר הקודם במחזור, כאמור, הדובר התאכזב מכך ששערותיו לא באמת הלבינו, שראשו פשוט כוסה בכפור - כי כבר פיתח

תקוות בנוגע למוות קרב, ושערו הכהה מעיד על כך שהוא לא קרוב למותו כפי שחשב (יואנס, 1991). מנקודת הפתיחה הזו עולה השיר הנוכחי, "העורב".

השיר נפתח בתיאור מצב. הדובר מציין פרט מסוים במסעו; מסב את תשומת הלב לציפור המסוימת שמלווה אותו בדרכו. התיאור המדויק של הסיטואציה יוצרת תמונה אמנותית¹¹ של ממש - הנווד ניצב בדרך או הולך בה, ומעל ראשו עורב חג במעגלים¹², מחכה. הביטוי "וכל יום סביב לראשי..." מרמז על כך שאותו העורב עוקב אחרי הנווד זה זמן מה. מלבד זאת, הבית כתוב כולו בזמן הווה, כך שניתן להניח שהעורב עוד נוכח בסביבתו של הנווד בעוד זה מתייחס אליו ומתאר את מעופו וצווחותיו.

קיימות מספר אפשרויות לסיבה בגינה העורב נמצא שם, מלווה את הנווד בכל צעד ושעל, ובהן מאירות פנים יותר ופחות. לעת עתה, ניסוח הדובר מעיד על מעין היבט חיובי בנוכחותו של העורב: "לי לחברה אורח"; הנווד מרגיש, גם אם האמת מצופה במעטה של ציניות, שהעורב מלווה אותו בדרך. יש אמנם לזכור שהנווד נע בדרכים לבדו, ואין זה מן הנמנע שיחוש בודד מפעם לפעם, ואילו נוכחותו של העורב משככת מעט את תחושת הבדידות, מה טוב.

בהמשך להכרה בנוכחותו של העורב בבית הראשון, הבית השני מתחיל בפנייה אליו; "עוף פלאי, עמי תשהה מבוקר ועד ערב". גם במשפט הזה מובאת לידי ביטוי התמדתו של העורב, שלא מש מצדו של הנווד לאורך כל שעות היום.

השימוש במילה "פלאי" לתיאור העורב מרמזת כי הדובר לא מבין אותו לחלוטין. הוא מרגיש בנוח מספיק כדי לפנות אליו בדברים, על אף שזה בבירור לא יוכל לענות לו (מעיון בשאר המחזור ברור לקוראים שחוסר המסוגלות של הצדדים האחרים בשיחותיו לענות לו לא מפריע לו כהוא זה). אך עדיין מתייחס אליו כאל משהו מרוחק מעט, נשגב; כיאה לבעל חיים המייצג את הטבע הגדול והכליכול¹³. השימוש במילה יכול גם להעיד שהנווד רואה בעורב משהו מיסטי, סימבולי - שהוא לא מתייחס אליו כאל בעל חיים, אלא יותר כאל סמל, ומהיכרות תרבותית עם הציפור ניתן להבין שהיא מסמלת אירועים רעים יותר מאשר טובים.

על כן, אין זה מפליא כאשר בהמשך הבית הדובר מציג אפשרות נוספת להימצאותו המתמדת של העורב בקרבתו: "התמתין, עד גייתי תהיה לך לטרף?". שאלה זו, המופנית אל העורב, מעניינת ביותר. מוצגת בה אירוניה מסוימת; הרעיון לפיו היחיד שמארח לו לחברה עושה זאת מטעמי האישיים, המרירות בהבנה שאין לצדו אפילו רע אחד שיישאר איתו כי הוא רוצה בטובתו (כלומר, זה אכן קצת עצוב שהיחיד שיש לך הוא מישהו שרוצה לאכול אותך), לצד ההיפוך החמוד של המצב; גם מי שמעוניין כביכול לאכול אותך, עדיין נשאר איתך לאורך הדרך. כל זאת,

¹¹ תמונה/אימאז': כל יסוד של תפיסה חושית (מראה, שמיעה, מגע, טעם, ריח וכו') שהשיר נזקק לו, אם בתיאור ישיר, אם בצירוף מטאפורי (זנדבנק, 2002).

¹² יש לציין כי עורבים בטבע לא נוטים לחוג במעגלים; הם עפים בקו ישר בדרך כלל (Marzluff & Angell, 2005). לא ברור אם אי הדיוק מכוון או לא, אך בין כה וכה נוצר מצב מעניין בו אפילו העורב חורג ממנהגו לשם ההמתנה המתמדת מסביב לדובר. אם העורב הוא אכן סמל למוות מצבו של הנווד בכי רע... אין זה סימן טוב כאשר המוות חורג ממנהגו לשם הדאיה מעל לראשו של אדם. אפשרות אחרת תהיה שהתנועה המעגלית מרמזת על חוסר היכולת של הנווד להתקדם התקדמות משמעותית במסעו.

¹³ ומי יודע, אולי כמו בן מינו בשירו של אדגר אלן פו, העורב יפתח את מקורו ויענה לו?

אמנם, רק בהנחה שהתשובה לשאלתנו של הנווד חיובית - רק אם העורב אכן מצפה למותו כדי לאכול מגויתו. אך למעשה, לא מסתמן כי תשובה אחרת אפשרית, שכן אין זה סביר שעורב יחיד יאריך דרך לצד אדם בודד, שלא לצורכי הזנה.

לפי יואנס (1991), הנווד למעשה מקווה שהעורב שעוקב אחריו הוא סמל למוות קרב, מקווה שהוא חג מעליו כציפור טרף שאך מחכה להתפגרותו. בטקסט המקור המילים "wohl bald", "heir" (בקרוב, כאן) מקובצות יחד בשורה השלישית, במה שיואנס (1991) מתארת כשאלה חרדה אחת, עדות לייאוש המתגבר של הדובר - הרצון הלחוף קמעא שהמוות יארע עכשיו, ממש כאן, בקרוב.

הייחול של הנווד להיאכל על ידי עורב לאחר מותו יוביל לכניסתו הבלתי נמנעת לשרשרת המזון, מערכת מחזורית ומחרידה ביופייה של הטבע. יש כאן, במובן מסוים, רצון להתאחד עם הטבע, להיטמע במערך גדול ומסועף בו כל רכיב הוא קטן מאוד מחד, וממלא תפקיד חשוב מאידך; על מנת לשמור על איזון. טענה זו מתאימה להלך הרוח הכללי ברומנטיקה לפיו האדם יכול רק לשאוף להגיע לרמת הנשגבות של הטבע.

בבית השלישי והאחרון הנווד טוען: "אכן, לא עוד ארחיק נדוד בדרך העצבת" לדברי יואנס (1991) הנווד מנסה לשכנע את עצמו שהוא לא יצטרך להמשיך במסעו עוד זמן רב, משום שהמוות קרב. הדרך היא "דרך עצבת", כלומר, הנווד לא לחלוטין מאושר במסעו (בלשון המעטה), ויואנס טוענת שהוא מצפה בכיליון עיניים לדבר מה שישים לה קץ. לכן, לדבריה, הוא מצהיר זאת כעובדה; "אכן, לא עוד ארחיק נדוד", משום שהוא מקווה שאם ינכיח את משאלת לבו היא אכן תתרחש. במצבו הנוכחי, ובהתחשב בסמל המובהק למוות מעל ראשו, הנווד רואה במוות פתרון לנטל המסע.

המילים האחרונות בשיר, אמונים "המתקיימים עד מוות" (בגרמנית: "Treue bis zum Grabe"), לקוחות מתוך נדר נישואים גרמני מסורתי, ומהותן להכריז על האוהבים כבלתי נפרדים, "עד המוות" (Youens, 1991). הנווד פונה אל העורב בבקשה שיראה לו אמונים, כלומר, על אף שמבחינתו העורב עוקב אחריו כדי לאכול את גופתו, הוא עדיין בן לווייתו היחידי; והנווד עדיין מבקש שיהיה נאמן. אם כך, לפי יואנס, הנווד לא מצא אמונים באהבה, על כן הוא מחפש אותם במוות; בעורב. קיימת גם מרירות מה בבקשה זו של הנווד, שכן גם אם העורב ישמור לו אמונים, הם יפוגו במוותו הקרוב לכאורה... כך שגם אותה נאמנות מיוחדת לא תשרוד זמן רב (Youens, 1991). עם הבקשה המדויקת לנאמנות עד מוות, באמצעותה המשורר מציג את האכזבה העמוקה מאהבתו של הנווד לנערה, משלב התייחסות לקשר בינו לבין הטבע, ומדגיש את הייחול הגובר שלו למוות, השיר מגיע לסימום. יואנס (1991) מעלה טענה מעניינת, לפיה הנווד ריאלי והגיוני בתפיסתו את הסביבה, ולא חושב שהוא באמת עתיד למות בקרוב. לדבריה, נימת תיאורו של הדובר לא כוללת פחד או רחמים עצמיים שמתאימים לאדם שבאמת ובתמים מאמין שהוא עלול למות בכל רגע. הנווד אמנם טוה את תמונת העורב שניזון מגוויתו, אך לא מציין כלל את הגורם למותו, ולטענתה של יואנס (1991) דבר זה מעיד על הריאליזם של הנווד, על כך שהוא מבין שלא נשקפת לו סכנה ממשית ברגע המסוים; לא חיית טרף שאורבת לו, או סכנה למוות בקור; שום איום חיצוני שעשוי להבטיח את הקץ לחייו. אם כך, משאלת המוות תיאולף להמתין לתפנית במסע, ולעת עתה על הנווד להמשיך להתקדם.

השיר "העורב" כולל בתוכו, ולמעשה סובב סביב, ייצוג ספציפי של טבע; העורב, בהיותו בעל חיים, הוא ייצוג של הטבע בשיר. במילות השיר מתואר אופן התנהגותו של העורב ("עף ומצווח") וכן מובאת התייחסות לאחד

ממאפייניו - היותו אוכל נבלות ("התמתין, עד גוייתי תהיה לך לטרף?"). תמונת העורב החג וממתין צרובה בראש הקורא במשך כל השיר, ומלווה את ההתפתחות המחשבתית בעקבותיו. הרעיון העיקרי בשיר הוא שהעורב, ייצוג הטבע בשיר, מסמל מוות. רעיון זה מושתת על שנים של היסטוריה ותרבות, אין ספור דוגמאות לסיפורים ויצירות בהן העורב מופיע כמוטיב המקושר לכוחות אפלים, לבשורות רעות, וכן למוות. לפי עיקרון מסוים ברומנטיקה, הטבע מסוגל לסייע לבני אדם להתמסר לעולמם הרגשי הפנימי. הרעיון לפיו ייצוג הטבע מסמל מוות, והטבע מאפשר שיקוף לעולמו הפנימי של הנווד, מתאים לטענה של יואנס (1991) שלדובר משאלת מוות. יואנס (1991) מתארת נווד שכמו מיצה את רעיון נודדיו. הנווד, לדבריה, מעוניין ביותר למות ולשים קץ למסעו, ועם זאת מסוגל להבין שמותו למעשה עוד רחוק יחסית, וכלל לא נמצא בהישג יד כפי שהוא נוטה להצהיר. בהמשך תת הפרק, בהתייחסות להיבט המוסיקלי ביצירה, אבחן את לחנו של שוברט, את התכתבותו הכוללת עם מילות השיר, ואת תרומתו לייצוג הטבע ומערכת היחסים בין הדובר לטבע ביצירה.

הלחן לשיר "העורב" כתוב במשקל שני רבעים, בטמפו איטי מאוד (Etwas langsam) ובסולם דו מינור. יואנס (1991) טוענת כי קיים קשר תמטי בין השיר לבין קודמו במחזור, "ראש הסב", אשר בשניהם מתוארות משאלות מוות שאינן ממומשות. לדבריה, הזיקה למוות נשמרת באמצעות השימוש בסולם זהה בשני השירים. מבנה הלחן הוא של A-B-A, לפי שלושת בתי השיר בהתאמה.

לדברי מרשל (1973), הקו המלודי החינני בהקדמה מעורר מיידית בתודעת המאזין תמונה של עורב הדואה במעגלים מעל ראשו של הנווד, כפי שמתואר בשיר עצמו. מיקום המנגינה במנעד הגבוה של הפסנתר מוסיף לאופי התלוי וחסר המשקל של ייצוג מעוף העורב. כפי שיואנס (1991) מציגה, בתיבה מס' 4 מופיעה דרגה שנייה מונמכת כבמודוס הפריגי*, אשר מכבידה על הגוון הכללי בשל שאיפתה המועצמת להגיע לטוניקה, ומוסיפה להקדמה נופך אפל במקצת. כאשר הזמר בבית הראשון משתמש בקו המלודי של ההקדמה, הדרגה השנייה כבר אינה מונמכת כמקודם, לא בקול ולא בליווי הפסנתר, כך שהאווירה בו קלילה משמעותית. לפי לינסלי (2011), עוד בתחילת השיר, בהקדמה, תפקיד הפסנתר קובע את איכות התנועה הנחוות במהלך השיר באמצעות רצף קבוע של שמיניות הנוכח תמידית בליווי, בעיקר ביד שמאל, ומסמל את פסיעותיו של הדובר בדרכו. שילוב תנועת השמיניות והטמפו האיטי מייצג לדבריו החלפה פעמתית בסיסית בין הרגליים, ומייצר תחושה עקבית של צעידה לאורך השיר.

Etwas langsam

4
Ei - ne Krä - he war mit mir

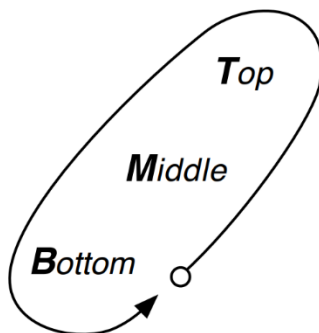
איור 18 – "העורב", תיבות 1-7.

על אף הטמפו האיטי, קיימת תנועה רציפה של שלישיות חלקי שש עשרה על כל 'צעד' של שמינית, הממריצה את מהלך הצעידיה ומעניקה למוסיקה יסוד תנועתי נוסף המשפיע על חווית המאזן. הפרשנות התנועתית שלינסלי (2011) מציג מקושרת למתבקש מהמתואר במילים (ואף משם השיר), והיא ששלישיות חלקי השש עשרה מייצגות את מעוף העורב מעל ראשו של הנווד. לדברי לינסלי (2011), שני היבטי התנועה הללו מצויים יחדיו בכל השיר, כך שניתן לחוות אותם כחלקים מתנועה הכללית; הנווד פוסע לאורך הדרך, בעוד העורב מתעופף בשמיים מעל לראשו.

לינסלי (2011) מוסיף וטוען ששלישיות חלקי השש עשרה מייצגות את תנועת העורב במספר אופנים. ראשית, תנועת העורב נוכחת תמידית ובמהלך כל השיר, כך שהיא מתאימה למתואר במילות הבית הראשון: "אל דרכי עורב נלוה, לי לחברה אורח, וכל יום סביב לראשי עף ומצווח". עקביות התנועה מסמלת את הימצאותו הרציפה של העורב בסביבתו של הנווד (Linsley, 2011). שנית, שלישיות חלקי השש עשרה מאופיינות בתנועה חוזרת ונשנית, בתצורה מעגלית במקצת; האקורדים המפורקים פונים מהצלילים הנמוכים של ההיפוך לצלילים הגבוהים, ועם האקורד הבא שבים לנמוכים ועולים מהם לגבוהים וכן הלאה, ומתמידים לחזור לאותה התצורה. אופן תנועה זה, לפי לינסלי (2011), מעניק לשלישיות חלקי השש עשרה תחושת סיבוביות המדמה את העורב החג במעופו.

יתר על כן, לינסלי (2011) מציג התייחסות מעמיקה לתצורה המעגלית של שלישיות חלקי השש עשרה; לדבריו, כל שלישיה עוברת בשלושה יסודות נפרדים במנעד המוסיקלי, המדמים מיקומים במרחב הפיזי. הרעיון הבסיסי מיוצג באופן משכנע למדי באיור 19:

(a) generic schema



(b) upward trajectory



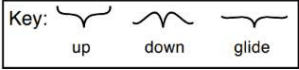
איור 19 – תצורת האקורדים הפונה כלפי מעלה בשיר "העורב" והדגמה שלה בקטע (Linsley, 2011).

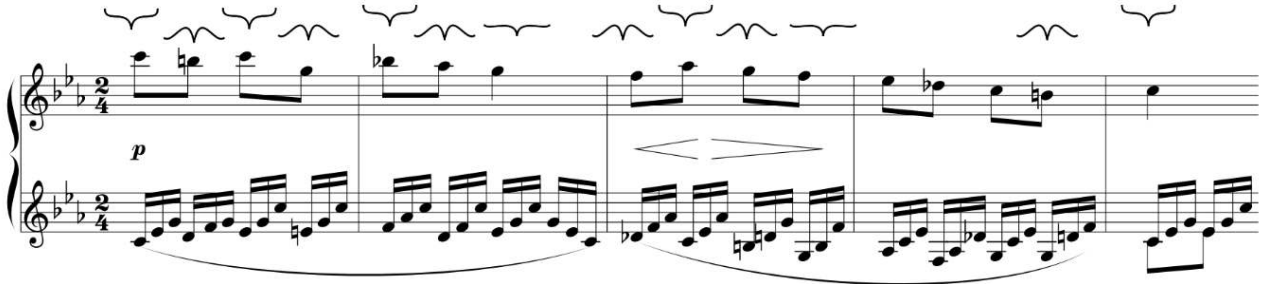
לפי המוצג בתרשים ניתן להבין את תשתית פרשנותו של לינסלי (2011); צלילי האקורד המפורק מופיעים בסדר מסוים, כך שהנמוך ביותר מגיע ראשון, האמצעי אחריו והגבוה ביותר בסוף, ולאחריו מכן התצורה שבה לצליל הנמוך ביותר באקורד.

לאחר המרת המיקומים הצליליים הללו לחלל הגשמי, לדבריו של לינסלי (2011), תצורת האקורד יוצרת מערך לו הוא קורא 'למטה-באמצע-למעלה', החוזר בפירוקי האקורדים ברוב המוחלט של תיבות היצירה. לטענתו, תצורה זו של שלישיות חלקי השש עשרה מצביעה לכאורה כלפי מעלה במרחב המוסיקלי ועקב כך גם בחלל הגשמי, ומנקודת מבטו של הנווד הצועד על הקרקע עשויה להתפרש כמופנית כלפי העורב שעף למעלה, בשמיים. כאשר תצורת ה'למטה-באמצע-למעלה' מצורפת לתחושה התנועתית של צעדי הנווד, נוצרת תמונה המתארת את המתרחש במהלך השיר: הנווד פוסע בקצב אחיד על האדמה, בעוד מבטו קבוע בנקודה מסוימת מעל ראשו, בה ככל הנראה נמצא העורב (Linsley, 2011). תצורה מעגלית זו המצביעה כלפי מעלה של האקורדים מופיעה בכל השיר, מלבד קטע אחד מסוים בן 8 תיבות בו היא משתנה משמעותית באופן המשפיע על חווית התנועה המקומית, עליו יורחב בהמשך.

אם לא די בכך, לינסלי (2011) מתאר היבט מוסיקלי נוסף המייצג את העורב, לפיו תנועה צלילית (שינוי בגובה הצליל בין שני תווים סמוכים) כלפי מעלה מדמה את הנפת כנפי העורב בזמן תעופה, ואילו תנועה צלילית כלפי

מטה מדמה את תנועת הכנפיים כלפי מטה. מלבד טפיחת הכנפיים כלפי מעלה ומטה קיים סוג שלישי של תנועה, מעין דאייה במהלכה הכנפיים ניצבות במנח ניטרלי יחסית, המוביל לגלישה מתונה כלפי מטה בשל כוח המשיכה. מיפוי תנועת משק הכנפיים לאורך הקו הקולי, כפי שלינסלי (2011) מציג אותו, מתואר בתרשים הבא:


Key: 



איור 20 – מיפוי תנועת הכנפיים במעוף העורב.

הערה: לינסלי (2011) מציין כי מיפוי התנועה הוא בגדר המחשה תחושתית, ולא נועד לשמש התאמה מדויקת בין תנועת הצלילים לטפיחות הכנפיים.

דוגמאות אלו ליופי בתמרון התנועתי שלינסלי (2011) מתייחס אליו מופיעות באופן מובהק בחלקים נרחבים ביצירה, ביניהם גם לחן הבית השני. לפי לינסלי (2015), הפנייה לעורב בתיבות 16-24 מלווה בתנועה קבועה כלפי מעלה ומטה בין הצלילים השכנים רה-מי-רה מי (ובהמשך מי בקר-פה-מי וכד') ביד שמאל של הפסנתר, המייצגת ומדגישה את תנועת כנפי העורב בעת מעופו. טפיחת הכנפיים מצויה אמנם גם בחלקים קודמים בשיר, אך כאשר הנווד מתייחס לעורב ישירות היא מובאת לקדמת הבמה, ובכך מחזקת את תחושת נוכחותו של העורב (Linsley, 2011).



איור 21 – תנועת הכנפיים בקו הבס בשיר "העורב", תיבות 16-18.

יואנס (1991) מתייחסת אף היא לאמצעי מוסיקלי הנוגע לפנייתו של הנווד אל העורב בבית השני. לדבריה, רצף השמיניות שהרכיב עד כה את הקו הקולי מוחלף במקטעי שאלה קצרים וכמעט מלאי חרדה, כאילו הנווד עוצר וממתין למענה כלשהו מצד העורב לפני שהוא ממשיך בדבריו. ניתן לראות זאת בהפסקות בין המשפטים הקוליים בתיבות 16, 17, 19-21. בנוסף, יואנס (1991) טוענת כי הכרומטיות* הן בקו הקולי הן בליווי הפסנתר מעידה על המתח הגדול שהנווד שרוי בו, בעוד הוא מתייחס לאפשרות לפיה העורב ממתין למותו כדי שיוכל לטרפו.

בבית השלישי המוסיקה חוזרת לרצף השמיניות הלירי, בדומה לתחילת הבית הראשון. כאמור, קונפליגורציית האקורדים בשלישיות חלקי השש עשרה היא של 'למטה-באמצע-למעלה' ברוב היצירה (Linsley, 2011). בתיבות מס' 29-37, לעומת זאת, התצורה משתנה לכזו של 'למטה-למעלה באמצע', דבר שלפי לינסלי (2011) משפיע על חוויית התנועה בקטע: אילו עד כה בשיר תצורת האקורדים מפנה את המבט הרוחני כלפי מעלה, לעורב שבשמיים, עתה היא מצביעה כלפי מטה, לכיוון הקרקע.

איור 22 – תצורת האקורדים כלפי מטה בשיר "העורב", דוגמה: תיבות 34-35.

שינוי מהותי זה בתנועה מתרחש במקביל להתפתחות מעניינת במילות השיר; בשתי השורות האחרונות הנווד פונה שוב לעורב, בבקשה "הראני אמונים, המתקיימים עד מוות!". לדברי לינסלי (2011), השינוי בתצורת האקורדים לכך שתצביע מטה קשור להתייחסות של המילים למוות - הקונפליגורציה מופנה כלפי מטה מפני שהיא מצביעה לכיוון הקבר¹⁴.

ובכן, מילותיו האחרונות של הזמר עוסקות בנאמנות של העורב אליו. מרשל (1973) מתייחס לכך שאופני התנועה נותרים עקביים לאורך כל השיר ועד התיבות האחרונות, וטוען אף הוא שעקביות המוסיקה מסמלת את קביעות העורב, כסמל למוות, בסביבתו של הנווד. בחזרה על חומר ההקדמה כסיום השיר נעשה שוב שימוש בדרגה שנייה מונמכת, כבמודוס הפריגי. בסופו של דבר, ובשל היות המוות הדבר היחיד שניתן לבטוח בקביעותו, על הנימה האפלה והקודרת להיות נוכחת במעין היבט מסכם של חוויית הנווד (Youens, 1991).

¹⁴ במילות הטקסט המקורי נעשה שימוש במילה "Grabe", כלומר קבר ממש.

השיר "העורב" עוסק ביחסיו של הנווד עם המוות, אך העורב עצמו, מלבד היותו סמל למוות, חשוב לא פחות לחוויה השירית והמוסיקלית. העורב כציפור זוכה לייצוג תנועתי ומוטיבי נרחב במוסיקה, המיטיבה לתאר אותו בשלל אופנים. בחוויה הכללית של היצירה מורגשת נוכחות הגוף הזר בתנועה המקבילה של הנווד והעורב במהלך השיר, ביחסו של הנווד לעורב (המתבטא בתצורת האקורדים המצביעה כלפי מעלה) ובפנייה של הנווד לעורב בבית השני, באמצעי השאלה המוסיקליים ובתנודות הכנפיים. סופו הזרמטי של השיר, בו תצורת האקורדים משתנה ומצביעה כלפי מטה, אל הקבר, מבטא אמצעי מוסיקלי נוסף, העקביות התנועתית והחריגה ממנה, ומדגים כיצד שימוש מושכל בו מסוגל להעמיק את הקשר בין המוסיקה למובע במילים.

ייצוג הטבע בשיר מתואר מוסיקלית במספר רבדים ומנקודות מוצא שונות ורבות, כך שמערכת היחסים בין האדם לטבע מודגשת בו ביתר שאת. הן המוסיקה הן היחסים בינה לבין הטקסט מחזקים, לכל הפחות, את התפקיד המהותי של העורב בביסוס הרעיונות התמטיים בשיר. העורב מסמל אבן דרך במסעו של הנווד, נקודת מפגש עם המוות, ואף משקף את עולמו הפנימי ואת משאלת המוות שהוא לכאורה מתחיל לפתח, ואין ספק שהוא גורם יסודי בשיר ובעל ייצוג מוסיקלי עשיר.

שיר מס' 16 - "תקווה אחרונה"

מטרת תת הפרק היא סקירת המאפיינים הספרותיים והמוסיקליים המבוטאים בשיר "תקווה אחרונה". בתת הפרק אציג את האמצעים העיצוביים הלשוניים והמבניים בשיר. מן ההיבט המוסיקלי, אעסוק ביחסים בין המילים לבין המוסיקה ואציג נקודות מתאימות מתוך הלחן. אתייחס לייצוג הטבע ביצירה ולאופן בו הוא משקף את עולמו הפנימי של הדובר.

"תקווה אחרונה" הוא השישה עשר משירי המחזור "מסע החורף". בשיר, הנווד ניצב מול עץ מרוט שלכת, שעוד תלויים עליו מספר עלים זהובים. עם התקדמות השיר הנווד תולה את תקוותו באחד מהם, ומצפה במתח להתפתחות העניינים.

תקווה אחרונה / וילהלם מילר

יֵשׁ אֲשֶׁר בִּירֵק צְמָרֶת
לִי עֵלָה זָהָב נִגְלָה,
וְאֲנִי מוֹל הַצְּמָרֶת
לֹא אַחַת אֶעְמֹד הוֹזָה.

בּוֹ אֲבִיט, עֵלָה שְׁלֶכֶת,
הוּא תִקְוָה לִי וְעֵתִיד;
חוֹסֵי עַל עֵלָה שְׁלֶכֶת,
רוּחַ, כִּי הוּא לִי יְחִיד!

עֵת עֵלָה יִצְנַח לְאֲרָץ,
הַתִּקְוָה תִּצְנַח גַּם הִיא;
אִם אֵתוֹ אֶצְנַח לְאֲרָץ,
בְּכַה עַל קִבְרֵ תִקְוֹתֵי.

תרגום מתוך: ברודסקי עי' (עורכת). (1989). הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

השיר "תקווה אחרונה" מכיל 3 בתים ועוסק, באופן כללי, באובדן תקווה (Suurpää, 2015). בבית הראשון בשיר מתוארת תמונה מסוימת; מול הנווד עומד עץ שעודו נושא עלים בצבעי סתיו. שלא במפתיע, הטבע מגיח פעם נוספת אל שירי המחזור, והפעם בייצוג של עץ ועליו. המילה "צמרת" מופיעה בבית הראשון לא פעם אחת, אלא פעמיים, ומצטרפת לעלה הזהוב בתמונות ייצוג הטבע עד כה בשיר. בהמשך הבית, הביטוי "לא אחת אעמוד הוזה" מעיד על כך שהנווד נוהג לעמוד מול עצים ולהרהר (על אף שלא נאמר לנו במפורש על מה הוא חושב

(Youens, 1991). אולי הוא חושב על העצים ועל מה שהם מייצגים; עצים היוו מעולם סמל¹⁵ לחוס וביטחון, למחסה; אולם כעת, בחורף הכבד, העלים הסתוויים המסכנים, האחרונים, נאחזים אך בקושי ונאבקים להיצמד לענף שלהם (Youens, 1991).

"בו אביט, עלה שלכת, הוא תקווה לי ועתיד"; בבית השני הנווד בוחר אחד מבין העלים, ומתרכז בו. יואנס (1991) מציינת כי הן פעם נוספת במחזור, הדובר מוצא בטבע סמל למצבו האישי; תמונת העץ ועליו מתמקדת בעלה אחד ויחיד, ומתגלגלת לסמל המייצג את כל תקוותו של הדובר. ההתמקדות המסוימת בעלה שלכת כאחראי לכל תקוותו של אדם משקפת עד כמה רעועה, למעשה, אמנותו של זה. הרי, עלה שלכת בחורף מאיים לנשור מכל הינד, בעודו ניצב מול רוח כפור סוחפת; אך עדיין מבקש הדובר לתלות בו את עתידו. רק אדם השרוי בעוגמת נפש ממשית, כמו הדובר, יוכל להציב כך את כל ישורת מהותו לגחמות החורף. יחד עם העלה שבחר, הדובר נע ונד ברוח הקרה; כשהעלה נוטה לנפול הוא מזדעזע, רועד מפחד, פן ינשור, ואף מבקש מהרוח לחוס עליו; קיימת פה פנייה אל כוח טבע נוסף, אל הרוח, שבהשפעתה על עלה השלכת היא למעשה בעלת שליטה ישירה על תקוותו של הנווד. זאת משום שמרגע שבחר להתמקד בו, הנווד מחובר נפשית לעלה שלו, וחש חרדה ממשית עם כל תנודת ענף. רעיון השלכת העצמי על סמל דק ועדין כעלה יכול להיות מבעית מאין כמוהו.

לפי סורפא (2015), ניתן לטעון כי האפשרות לפיה הרוח אכן תחוס על העלה, והוא יישאר על העץ, אינה מציאותית; עלה שלכת בסופו של דבר ינשור, ויהי מה. הוא טוען כי בנקודה הזו במסע, יהיה זה בלתי מתקבל על הדעת שתקוותיו של הנווד יתממשו לפתע, ויותירו את סבלו מאחור. עוד הוא מוסיף כי הנווד יודע את זה במידה מסוימת (בין אם באופן מודע ובין אם לא) ובכל זאת מעוניין לכל הפחות להרהר במצב העניינים הרצוי, אף אם הוא בלתי מושג.

אם כך, סופו של העלה לצנוח לארץ. ומה יהא על תקוותו של הנווד? התשובה לשאלה זו ניתנת בתחילת הבית השלישי: "עת עלה יצנח לארץ, התקווה תצנח גם היא". כמצופה מסמל ראוי, נשירת העלה תוביל באופן בלתי נמנע לקריסת התקווה, הדבר אותו הוא מסמל. לפי יואנס (1991) גורל העלה, שיונשר מענפו בידי הרוח, מייצג עבור הנווד את מות התקווה; ובעקבותיו יצנח לארץ גם הנווד עצמו.

"בכה על קבר תקוותי"; שורה זו מבססת את תחושת הסופיות שנגזרה על תקוותו של הנווד, שנמצאת בקבר, איננה ולא תשוב עוד. המילה "בכה" מתמיהה במקצת, שכן היא מעוררת את הרושם שהנווד פונה בציווי לאדם או לאובייקט נוסף, אולי לקורא, ומורה לו לבכות את אבדן התקווה. אמנם מעיון בטקסט המקור ניתן להבין שהדובר מתייחס לעצמו; לאחר שהעלה נופל והוא מוצא את דרכו אל הקרקע, הנווד הוא עצמו שפוצח ביבבות. זו, יש לציין, הפעם היחידה בחלק השני של "מסע החורף" שהנווד בוכה בה, והאחרונה בכל המחזור. אם הנווד המנוכר מרגיש צורך כה עז וחד פעמי לבכי בשלב הזה במסעו, הסיבה שגרמה לכך ככל הנראה השפיעה עליו באופן משמעותי, ואולי בלתי הפיך. ניתן להניח מכאן שצניחת העלה הביאה את הדובר לכדי שבירה, לאבל של ממש, והוא נותר גלמוד יותר מתמיד, נטול תקווה ונטול עלה.

¹⁵ אימאז' המייצג נושא שני או דבר מה אחר שאינו נוכח בטקסט, מכוח מוסכמה של תרבות מסוימת או פרי המצאתו של היוצר, אשר מופק מן ההקשר שלו ביצירה (זנדבנק, 2002).

לאורך השיר מתואר מהלך יוצא דופן של מצבים רגשיים, רובם ככולם מיוצגים באמצעים מהטבע. יואנס (1991) מתפעמת מרוחב המנעד הרגשי שבשיר; לדבריה, מילר מצליח לעבור בשיר הקצר מרפלקציה קודרת, דכדוך ועוגמת נפש, דרך חרדה, לבהלה של ממש, לאבל עמוק; וכל זאת ב-12 שורות בלבד. היכולת לשוות נופכים רגשיים כה מגוונים לשיר מועצמת על ידי האמצעים המבניים בו, השימוש המיוחד באוצר המילים וכן בתחביר. מובן שהתרגום לא יכול היה להיות נאמן לכל האמצעים המעניינים הללו, אך חלקם עדיין מיוצגים; ואין זה מובן מאליו, בהתחשב בכך שהשיר קצר ובעל מבנה נוקשה. אציג כמה ממאפיינים מבניים אלו, ועבור המקרים שלא מיוצגים בתרגום אתייחס גם לשפת המקור.

במהלך השיר מילר משתמש באוצר מילים מוגבל מאוד, בו מילים קצרות, בעלות הברה אחת או שתיים (בגרמנית, כמובן), ורבות מהן מייצגות סממנים של טבע; עלה, צמרת, עצים. כמו כן, ניתן להבחין בחזרות המרובות על ביטויים ועל מילים בודדות: המילה "Blatt/Blatte" (עלה) מופיעה ארבע פעמים בשלושה בתים, "Bäumen" (צמרת, עצים) פעמיים בבית הראשון, המילה "Hoffnung" (תקווה) שלוש פעמים בכל השיר, "Zitter/zitern" (לרעוד, רעד) פעמיים בשורה אחת בלבד, השורה הרביעית בבית השני. הביטוי "fällt" המייצג נפילה מופיע לא פחות משלוש פעמים, ו"zu Boden" (לצנוח לארץ) פעמיים בבית האחרון. מדובר במספר גבוה מאוד של מילים החוזרות על עצמן ביחס לאורך השיר, כך שהישנות אוצר המילים המשומש גבוהה מאוד, יותר מאשר בכל מקום אחר במחזור (Youens, 1991).

לדברי יואנס (1991) החזרות הרבות מעצבות את המבנה הפנימי של הבתים, לדוגמה, השורה הראשונה והשלישית בכל בית מסתיימות באותה המילה. מעניין לראות כי כל אחת מהמילים המסיימות הללו מתחילה באות B בשפת המקור ("Bäumen", "Blatte", "Boden") ובכולן התנועות הפותחות שונות זו מזו ("ä", "a", "o") (Youens, 1991). בנוסף, בשורה השנייה בבית השני, המילה "Hoffnung" (תקווה) היא הטרוכיה השלישית, ואותה המילה היא גם הטרוכיה השלישית גם בשורות השנייה והרביעית בבית השלישי והאחרון (Youens, 1991). האליטרציה¹⁶ והתקבולת המילולית-משקלית אכן תורמות לעיצוב המבנה הפנימי של השיר ושזורות כחוט השני המוסיף לקישור הרעיוני בין הבתים השונים.

מבחינה תחבירית, ניתן להבחין במספר מאפיינים מעניינים. יואנס (1991) מצביעה על שוני בין שתי התייחסויות לעלה השלכת בבית השני; בתחילתו הוא מיוצג כ-"einen Blatte" (באנגלית: "a leaf") עלה סתמי, ושתי שורות לאחר מכן הנווד מנכס את העלה לעצמו, והוא הופך ל-"meinem Blatte" (באנגלית: "my leaf"); הפיתוח התחבירי מבטא עוצמת ההיקשרות של הנווד לסמל עלה השלכת (Youens, 1991).

נקודה נוספת הראויה לציון מצויה בבית השלישי, בו מתרחשת מעין 'תגובת שרשרת' במהלכה העלה נושר מהעץ, בעקבותיו התקווה ולאחריה הנווד עצמו צונח לארץ. בגרמנית, שתי הנשירות הראשונות מנוסחות בסגנון תנאי ("und fällt das Blatt zu Boden / Fällt mit ihm die Hoffnung ab"), אם העלה ינשור - אז התקווה תנשור (ניתן להבין את ההבדל בצורה מדויקת יותר באמצעות התרגום לאנגלית: "should the leaf fall to the ground, my hope would fall"). לעומתן, ה'נשירה' השלישית, זו של הדובר עצמו, מנוסחת בשפת המקור בזמן הווה; "ich selber mit zu Boden 'Fall'" (באנגלית: "I too fall to the ground").

¹⁶ חרוז תחילי, "חזרה על צליל (בדרך כלל עיצור) תחילי של מילה (זנדבנק, 2002).

לפי יואנס (1991), הדובר עסק בתיאור ההתרחשות ההיפותטית, ובעודו מדבר היא נהייתה למציאות; העלה נשר, ולכן גם תקוותו צנחה; ועל כן בלית ברירה גם הוא צונח, בזמן הווה, לארץ¹⁷.

השורה האחרונה בכל השיר, "בכה על קבר תקוותי", מלווה בשתי תוספות לאוצר המילים המוגבל: הקבר, ופעולת היבבה (Youens, 1991). התוספות המילים ככל הנראה לא הייתה מתרחשת לולא היו אלה מילים חשובות בעלות משמעות רבה. לאחר המאמץ המנטלי שבהתמקדות בעלה רופף מגיעה פעולה חדשה לחלוטין, שלא הוצגה קודם לכן בשיר, כך שהדגש עליה בולט; וכך המצב גם לגבי הקבר. בשיר בו מספר קטן של מילים חוזרות על עצמן שוב ושוב, רובן קשורות לעלים, לעצים (שלכת, צמרת), קבר הוא חידוש מהותי; מעיד על קץ, על מוות. ואף על פי שהמילים החדשות הכרחיות לפיתוח משמעות השיר, הופעתן בשורה האחרונה, ולא מוקדם יותר, מגבירה את השפעתן.

לפי יואנס (1991), התופעות התחביריות והמבניות שניתן למצוא בשיר; קיבוץ המילים הזהות החוזרות על עצמן, ההגבלה השפתית וכתוצאה מכך גם המחשבתית לתחום כה קטן; תורמות לייצוג פסיכולוגי מדויק של חוויותיו של אדם השרוי במצב של חרדה ואובססיה. במצב חרדתי, לדבריה, הנפש דבקה ברעיון ספציפי וחוזרת על אותן התמונות שוב ושוב, והעולם מצטמצם לעצם יחיד וטעון סמלית. כל זאת ניתן למצוא בדיוק כמעט מוחלט בשיר, בו כל עולמו של הנווד נאסף ומרוכז להתבוננות בעלה השלכת.

התמה של השיר, בה עלה בודד הוא סמל לתקוותיו האחרונות של אדם, היוותה בהמשך בסיס לסיפור הקצר "העלה האחרון" של או הנרי (1907), אחד הסיפורים הקצרים הידועים והאהובים ביותר. בסיפור הקצר, בחורה צעירה מרותקת למיטתה בשל גסיסתה מדלקת ריאות. מבעד לחלון חדרה היא מסוגלת לראות צמח קיסוס המטפס על הקיר הסמוך שמשיל את עליו בהדרגה לקראת סוף הסתיו, ומגיעה למסקנה שעם נשירת העלה האחרון היא תסיים את חייה. העלים נושרים מיום ליום, אך העלה הבודד האחרון נותר בעינו למשך ימים אחדים, על אף סערה שהשתוללה בחוץ. בראותה כי העלה עודו אחוז איתן, החולה מתעודדת ומתאוששת במהירות, ולאחר זמן מה מחלימה לגמרי. בסוף הסיפור הקורא למד כי שכנה של אותה הצעירה, אמן וותיק ומעט מתוסכל, יצא בליל הסערה ועמל רבות בציור ריאליסטי ככל הניתן של עלה על הקיר. האמן הציל את חייה של הצעירה בכך שהעניק לה רצון לחיות, אך בעקבות שהותו בקור הלילה הוא חלה בדלקת ריאות בעצמו ונפטר (O. Henry, 1907). בסיפור הקצר, כמו בשיר "תקווה אחרונה", הצעירה תולה את כל תקוות חייה בעלה מסוים אחד, ומותירה את האחריות לגורלה לחסדי הטבע.

השיר "תקווה אחרונה" משתמש באופן משכנע בתמונות ממוקדות מאירוע מסוים, נשירת עלה, ונעזר בביטוי הטבע לייצוג מצבו הנפשי של הדובר ורגשותיו. ייצוגי הטבע מתגלגלים לסמלים המביעים את תקוותו של הדובר ואת יכולתו להישאר תחת שליטה. השימוש האינטליגנטי בייצוגי הטבע יוצר מנעד רחב של רגשות שהנווד חווה לאורך השיר, דבר שמעמיק את יכולתם לסייע בשיקוף עולמו הפנימי. בנוסף לתיאורי הטבע ביצירה, אמצעי העיצוב המבניים והתחביריים מעצימים אף הם את ייצוג מצבו הנפשי של הדובר, אשר לפי יואנס (1991) הוא

¹⁷ משום מה, ככל הנראה מפאת אילוצים משקליים, לא עברה דקות זו בתרגום, והמשפט המתאר את צניחת הדובר מנוסח אף הוא כמשפט תנאי: "אם איתו אצנח לארץ".

מצב של חרדה ואובססיה. בהתייחסות להיבט המוסיקלי ביצירה אבחן את לחנו של שוברט ואת יחסיו עם מילות השיר, ואבדוק את תרומתו לייצוג הטבע ומערכת היחסים בין הדובר לטבע ביצירה.

השיר המולחן כתוב בסולם מי מז'ור, ובמשקל שלושה רבעים. ההקדמה בלחן השיר (תיבות 1-4) היא ציור מוסיקלי של העלים המרשרשים הנופלים לאדמה, המתוארים בצורה יפהפייה באמצעות מהלך הסקונדות והטרצות הרבות בירידה (Youens, 1991). לפי מרשל (1973), הסימבוליזם בקטע המוסיקלי מובהק; המאזין יכול ממש לחוות את תנועת העלים על גבי הרוח אל עבר הקרקע.



איור 23 – "תקווה אחרונה", תיבות 1-4.

יואנס (1991) טוענת כי במילות השיר מתואר מתח בלתי נדלה, אשר בחדותו מציב את הנווד על סף קריסה נפשית. אי היציבות הקיצונית של הנווד גלויה בכל היבט של המוסיקה, היישר מתחילתה; לדבריה, אף למאזין קשוב אין כל יכולת לאמת את משקל שלושת הרבעים המצוין בראש היצירה, כך שכבר בהקדמה נקבע השיבוש הקצבי של השיר. בהקדמה מתחלפים רצפים מקוטעים של אקורדים מהרמוניות דומיננטיות, מבלי שיופיע אף לא אקורד טוניקה אחד לרפואה; על פי יואנס (1991), זהו סממן הרמוני לציפייה דרוכה. לפי יואנס (1991), הפרמטה* על הדומיננטה בתיבה 4 כמו מבטיחה מענה מסוים לתחושת המתח, שכן לאחר דומיננטה ארוכה מתבסס צורך לפתרון מסוים, שבדרך כלל אכן מגיע; אך במקום הפתרון המצופה מופיע שוב בתיבה מס' 5 חומר ההקדמה הבלתי יציב, הפעם בצירוף קו קולי. תפקיד הקול מתחיל באותו מהלך המרווחים בירידה, אותו ציור עלי השלכת המוסיקלי המופיע בהקדמה, כאשר ליווי הפסנתר קרוב ביותר לתפקידו בארבע התיבות הראשונות. ככלל, כפי שמרשל (1973) מציין, ובמיוחד בשני הבתים הראשונים, בהם הנווד מתאר את העלה היחיד בו תלויה תקוותו, נתחים משמעותיים מהליווי מבוססים על החומר המוסיקלי המעט הרסני שבהקדמה.

בבית הראשון, לדברי יואנס (1991), הסימבוליזם הופך הבעתי יותר, תוך הדגשת מילות מפתח מסוימות (למשל: "Bäumen" (עצים), "Blatte" (עלה)) בהצבתן על צלילים באורך שמינית מנוקדת או רבע מנוקד, כך שהן בולטות ומורגשות לעומת רקע צלילי השמיניות.

Hie und da ist an den Bäumen manches bunte Blatt zu sehn, und ich bleibe

איור 24 – "תקווה אחרונה", תיבות 5-9.

יואנס (1991) מוסיפה וטוענת שהמוסיקה לאורך הבית הראשון מהווה ייצוג הולם להפליא של אדם הנתון להפרעת נפש. היא מתארת את תחושת הריחוף המרוחק האופפת את הבית, הנוצרת בשל היעדר יציבות טונאלית, אליה היא מתייחסת כתחושת הימצאות "למעלה באוויר". כפי שהיא מציגה, רק בתיבה מס' 8 מופיע לשבריר שנייה האקורד מי מז'ור, הרי הוא אקורד הטוניקה, אך גם הוא נעלם כמעט מיידית ותחושת היציבות מתנפצת מבלי שתתאפשר לטוניקה אפילו פעמה שלמה כדי לבסס את עצמה באוזני המאזין (Youens, 1991).

סורפא (2015) מציג קשר ייחודי בין אמצעי מוסיקלי מסוים לבין יחסו של הנווד לסביבתו במהלך שני הבתים הראשונים. קטע השיר עד תיבה מס' 10 מתאר את נקודת המוצא מראי מבטו של הנווד; יש עלים צבעוניים על עצים, והוא עומד לפנייהם. לדברי סורפא (2015), בתיבות הללו ניתן להבחין בהופעה נרחבת של הצלילים סול במול ודו במול. תיבה 11 מביאה עמה שינוי; הדובר עומד הווה, אבוד במחשבות, מהרהר בעלה היחיד שבו ובסוגיית יכולתו להישאר על הענף. אם כך, בקטע זה תיאור העולם החיצוני מפנה את מקומו לחישה ולהבנה של הדובר את מחשבותיו הפנימיות. כאשר מחשבותיו של הדובר מוזכרות בתיבות 11-18 מופיעות הגרסאות האנהרמוניות* של אותם הצלילים מעשר התיבות הראשונות, הצלילים פה דיאז וסי בקר. בתיבה מס' 18 חוזר השיר להתייחס לעולם החיצוני, הפעם בפנייה לרוח, ממנה הנווד מבקש לחוס על העלה; ובו בזמן נעלמים פה דיאז וסי בקר ומוחלפים שוב בצמד סול במול ודו במול. על כך, סורפא (2015) מבקש לטעון כי לאורך השיר הצלילים סול במול ודו במול מקושרים לביטויי העולם החיצוני, ואילו כאשר הדובר חוקר את מחשבותיו הפנימיות יופיעו דווקא הצלילים פה דיאז וסי בקר.

an den Bäumen oft - mals in Ge - dan - ken

איור 25 – "תקווה אחרונה", תיבות 6, 11-12. משמאל ניתן לראות בתיבה מס' 6 את הצלילים סול במול ודו במול, מימין בתיבות 11-12 סי בקר ופה דיאז.

סורפא (2015) מוסיף לציין מספר אמצעים מוסיקליים נוספים לתיאור המתרחש לאורך בתי השיר. בתיבה 12 השמיניות המהירות פוסקות לרגע ומתרחבות לצלילים ארוכים יותר, חצי ורבע בתפקיד הקול ולא פחות מתיבה שלמה בפסנתר. לטענת סורפא (2015), עיקוב שטף התנועה מחקה את המתואר במילים; את הנווד החושב, ולכן עומד מבלי לזוז, מול העצים.

בבית השני, בו הנווד מתבונן בעלה היחיד ומתפלל שלא ינשור, סורפא (2015) מצביע על חוסר ודאות טונאלית ברורה. בתיבות 13-16 מופיע פירוק הדומיננטה של דו מינור המוביל לציפייה לפתרון בהמשך, אך דו מינור לא מגיע בסופו של דבר ובמקומו נוצרת טוניקה של סול מז'ור (תיבה 18), אשר ננטשת אף היא במהרה. לפיכך, לאורך התיבות 5-25 לא מבוססת כלל טוניקה חד משמעית, גורם שיוצר רושם של חוסר החלטיות ואי וודאות, ההולם את המתואר בשני הבתים הראשונים (Suurpää, 2015).

על אף אי הוודאות המקומית, ישנו מהלך הרמוני יציב ומבוסס בתיבות מס' 8-22 (אפילו מבלי שתהיה טוניקה חד משמעית). סורפא (2015) טוען כי זהו ייצוג לכך שמתחת להילת המתח וחוסר הוודאות, הנווד יודע בנפשו שהעלה עתיד לנשור, ושאיך ביכולתו לעשות דבר כדי למנוע זאת.

בתום הבית השני הנווד עודו ניצב מול העץ, מביט בריכוז בעלה שבחר. תנועת הצלילים השכנים בתיבות 22-24, בשילוב עם רצף חלקי השש עשרה בתיבה 23, יוצרים תחושה של רעד וזעזוע המלווה את תמונת הנווד המתבונן ברוח משתעשעת בעלה שלו (Suurpää, 2015). מיד לפני הבית השלישי ליווי הפסנתר מתגבר בקרשנדו עד לפורטה* עם מוטיב העלה הנופל בתיבות 24-25; לפי מרשל (1973), השינוי המובהק בדינמיקה מייצג את ההתנתקות הפתאומית של העלה מהענף, והנפילה שלו מתוארת בתבנית היורדת בשתי התיבות העוקבות. עוד הוא מציין את צניחת האוקטבה במילה "Boden" (קרקע, לקרקע) בקו הקולי בשורה העוקבת, אשר ללא ספק מסמלת את צניחת העלה לקרקע.

20

Blat-te, zitr' ich, was ich zit-tern kann.

25

Ach, und fällt das Blatt zu Bo - den,

cresc. f>

איור 26 – "תקווה אחרונה", תיבות 20-27.

מוסיקת הבית השלישי מינורית, המינור המקביל לטוניקה מי מז'ור. סורפא (2015) מצביע על כך שהטוניקה היציבה הראשונה בשיר מופיעה למעשה רק בתיבה מס' 26, ובהיותה מינורית, מעידה על סיכום טראגי שהשיר הגיע אליו, פתרון המתח הראשוני המוצג במילים. הרי, העלה נשר, הנווד לא יוכל עוד לבהות ולהתרכז בו, לחשוש שייפול. זהו, הוא נפל. בהצהרתו של הנווד בבית השלישי לגבי העתיד לקרות לו העלה יצנח לארץ, בין ציון הנשירה לתיאור ההשלכות שהיא תגרור (שהתקווה תצנח, שהוא עצמו יצנח) ישנה הפסקה בת יותר מתיבה בקו הקולי (תיבות 27-28). לפי יואנס (1991) ההפוגה כמו מתארת את הצורך של הנווד לאזור כוחות נפשיים, בטרם יוכל להעיד באופן ממשי לגבי מצב העניינים המימשי.

כאשר הנשירה הרת האסון מתרחשת לבסוף והנווד צונח בעצמו, תבניות הנפילה בקו הקולי ובליטוי אינטנסיוויים משמעותית; הקול עולה עד לסול במול גבוה רק כדי לצנוח בחדות באוקטבה ובהדרגה בקווינטה* נוספת, והצניחה נמשכת עד הקרקע בתיבה העוקבת בתפקיד הפסנתר (איור 27). לדברי מרשל (1973), אוירת הנפילה הכוללת של המוסיקה מתארת לא רק את האירוע הממשי של צניחת העלה, אלא גם מסמלת את תקוותיו הנפולות של הנווד העגמומי.

איור 27 – "תקווה אחרונה", תיבות 32-34.

ניתן אולי להניח שלאחר נשירת העלה, התקווה והנווד הדרמה הגיעה לפתרון, בשל הופעת הטוניקה המקורית (תיבה 35). אולי, אפילו, כפי שיואנס (1991) טוענת, הטוניקה המז'ורית מסמלת את בהירות הפתרון על אף היותו קטסטרופלי, שכן גם אסון מייאש עדיף על פני חוסר וודאות מערער. אולם לאחר סיום הבית השלישי בפעם הראשונה הוא חוזר על עצמו פעם נוספת (תיבה 39 ואילך), מלווה במוסיקה יציבה ושלווה במז'ור, בעלת מרקם כוראלי*, שהרגשות המבוטאים בה רחוקים ושונים מאוד מהייאוש העמוק המובע במילים. הרי, בבית השלישי הנווד מייבב ביגון על תקוותו האבודה, ובבירור ניתן לצפות שחוסר האונים יודגש באמצעות גוון מוסיקלי מדכא. אין זה ברור, אפוא, מדוע המוסיקה חוזרת למז'ור; קיים ניגוד רגשי מובהק בין המוסיקה למילים בחידוש החזרה על הבית השלישי (Suurpää, 2015). מסתבר אף שהפורטיסימו* הקודר בתיבה מס' 26, שעד כה נדמה שהיה השיא של השיר, לא היה אלא נקודת שיא מקומית שעתידה לפנות את מקומה לפורטיסימו הנוסף בתיבה 35, מז'ורי ויציב, שהוא השיא הכללי של השיר. נשאלת השאלה; מדוע, בשיר כה חסר תקווה ומצער, השיא של כלל השיר כולו הינו במז'ור?

ובכן, לטענת סורפא (2015), אובדן תקוותו הראשונית של הנווד, הייחול לקשר אנושי ולאהבה שראינו עד כה לאורך המחזור, פותח פתח לתקווה חדשה; תקווה לפתרון אחר, באמצעותו אולי ימצא מנוח. תקווה למוות. לדברי סורפא (2015) הנווד ידע לכל אורך הדרך שהמתח המיוחס לעלה השלכת יתכלה ויופג; העלה ינשור, ותקוותיו יאבדו. אך כאשר בתום הבית השלישי הוא מכיר באובדן הבלתי נמנע של האהבה הוא הופך מודע להשלכותיו החיוביות, לנתיב החדש שנפתח עבורו שעשוי להוביל אותו לשלווה. סורפא (2015) מוסיף וטוען שהעובדה שמוסיקת המזיור החדשה היא מוסיקה כוראלית, המקושרת בעיקר לנצרות הדתית, מחזקת את הקשר שלה למוות ולקבלה שלו במובן חיובי.

בשירים הקודמים במחזור (למשל, בשיר "העורב") הנווד התחיל לשקול בחיוב את רעיון המוות. אך עד כה במחזור הנווד לא תהה היכן ניצב רעיון המוות ביחס לאהבתו האבודה, ולדברי סורפא (2015) הוא עושה זאת בשיר "תקווה אחרונה". לטענתו, בסוף השיר הנווד מבין שהיעדר האהבה מוביל לאפשרות של מוות ושלווה, אשר מוכרחה להגיע על חשבון תקוותו הקודמת לאהבה, משום שאין ביכולתו לצפות ולייחל לעתיד לבוא אם הוא עדיין לכוד בעבר.

בשיר "תקווה אחרונה" מיוצג הטבע בדמות עץ שעליו הצבעוניים מאיימים לנשור. עץ השלכת מובא לקדמת הבמה - כל מהותו הנפשית של הנווד כפי שהוא חווה אותה בתחילת השיר מושלכת על אותו עלה יחיד, וביטוי הטבע הכרחי, אם כך, להשתלשלות האירועים. מן ההיבט המוסיקלי, ציור המופת הצלילי הממחיש את נשירת עלי השלכת מעיד על מרכזיות העץ בשיר המולחן, כמו גם תיאור צניחתו הסופית של העלה. היחסים בין המוסיקה למילים לאורך השיר מתבטאים בתיאור האווירה הכללית הרוויה מתח וחוסר וודאות, בהבעת היגון הקודר והייאוש שמופיעים בשיר הכתוב; ומתפתחים אף מעבר לכך, תוך התייחסות לעולם הפנימי לעומת החיצוני (באמצעות מוטיב הצלילים האנהרמוניים) וכן הצגת אובדן התקווה והחלפתה הפוטנציאלית באחרת בסוף הבית השלישי.

לפי טענתו של סורפא (2015), הפרשנות המוסיקלית מוסיפה על הכתוב במילים בכל הנוגע ליחסים בין אובדן תקוות האהבה לקבלה הראשונית של תקווה למוות. הסיום המזיורי הוא סימן להבנה כלל מחזורית של המלחין, להפנמה של הנקודה המסוימת בה נמצא הנווד ביחס לדרך שהוא עובר במסעו. באמצעות עלה השלכת, ששיקף עבור הנווד את נפשו, הוא הצליח להבחין בפריצת דרך בנושא, דבר המחזק את ייצוג הטבע ואת תפקידו המשמעותי. ככלל, ביטוי היסודות הרגשיים הכבירים בשיר מושתת על עץ השלכת ועליו, ומובן שהם נחוצים להתפתחות הרגשית המהירה של הנווד לאורך השיר.

סיכום ומסקנות

בפרק זה דנתי בייצוגי טבע, נוף ובעלי חיים בשירי המחזור "מסע החורף", שנכתב על ידי וילהלם מילר (1823) והולחן על ידי פרנץ שוברט (1827). לתיאורי נוף וטבע וכן לבעלי חיים שמור מקום מרכזי ביצירות רבות השייכות לתקופה הרומנטית, המאפשר את הביטוי האותנטי של הפרט אל מול העולם. בפרק בחנתי את תיאור הנהר הקפוא בשיר "על פני הנהר" (מס' 7), את דמות העורב בשיר "העורב" (מס' 15) ואת עץ השלכת בשיר "תקווה אחרונה" (מס' 16), תוך התייחסות להיבטים מטאפוריים וסמליים של כל אחד מהם. לאור בחינת השירים ניתן לקבוע כי תיאורי הטבע המצויים בהם מהותיים ביותר, כאשר נוצרת מערכת יחסים ענפה בין כל אחד מהם לבין הדובר. דו השיח הרעיוני של הנווד עם סביבתו הופך אפשרי בשל ההתייחסות האמנותית המורכבת לכל ייצוג טבע, בהבאתו למרכז תשומת הלב הן במילים הן במוסיקה.

המוסיקה תורמת משמעותית לשלמות ביטויי הטבע באמצעות התיאורים המוסיקליים היפהפיים הממחישים את הרושם של הנווד מכל אחד מהם; קיפאון הנהר וזרימתו המרומזת ("על פני הנהר"), התחושה התנועתית של מעוף העורב ("העורב"), וסצנת נשירת העלים ("תקווה אחרונה") הם אימאזיים מוסיקליים מלאים בפני עצמם, המעשירים את היסודות הרעיוניים המובעים בשירים. המוסיקה מעצימה את הייחוד והמהותיות של כל ביטוי טבע ביחס לנווד ואת חשיבותם לעולמו הנפשי.

ניכרת המחשבה שהושקעה בשירים אלו ליצירת המרכזיות של תיאורי הנוף והטבע, הכוללים התייחסות להיבטים טבעיים שונים; כוח טבע דומם (הנהר), חיה (העורב) וצמח (העץ), כאשר כל אחד מהם מתואר מוסיקלית באופן מקיף ומשמש תשתית רעיונית למבוטא בשירים, מטאפורית או סמלית. בשיר "על פני הנהר" הנווד נעזר בנהר לצורך התבוננות פנימית ולהכרה בניתוק הרגשי הבלתי רצוי, העורב בשיר "העורב" מתאר את ההתחברות הראשונית של הנווד למשאלת המוות שלו ואילו עץ השלכת ב"תקווה אחרונה" מסמל את תקוותיו של הנווד לכך שלבו יחזור לפעום (שהוצגו ב"על פני הנהר"), אותן הוא נוטש במהלך השיר לטובת קבלה רעיונית של המוות כדבר חיובי (שהחלה בשיר "העורב"). זהו טבעו של עולם, הרכיבים הטבעיים השונים והקשרים ביניהם משמעותיים למהלך העניינים במחזור מפני שהם כה חיוניים לשיקוף מצבו הנפשי של הדובר.

פרק שלישי - ניגודים

מטרת הפרק לבחון השוואות וניגודים המובעים ביצירה "מסע החורף", שנכתבה על ידי וילהלם מילר (1823) והולחנה על ידי פרנץ שוברט (1827). ניגודים לסוגיהם מופיעים תכופות ברומנטיקה, והם מהותיים ליצירות התקופה בשל הקונפליקטים והדרמה הנפשית המבוטאים באמצעותם. כפי שצינתי במבוא, ניגודים מהווים רכיב משמעותי ביצירה הרומנטית בשל דחייתה את התפיסה הברורה והמסודרת של העולם, המיוחסת לנקודת המבט של התקופה הקלאסית. ניגודים מופיעים כאמצעים אמנותיים ברוב שירי המחזור, ובחרתי להתמקד בשניים אשר מביעים את מהות הניגוד בשני אופנים שונים, כפי שיתואר בפרק; אבדוק אילו ניגודים תמטיים, ספרותיים ומוסיקליים, מוצגים בשירים "חלום אביב" (מס' 11) ו"התמרור" (מס' 20), וכיצד הם משפיעים על החוויה הרעיונית של הדובר.

שיר מס' 11 - "חלום אביב"

בתת-פרק זה אבחן את המאפיינים הספרותיים והמוסיקליים הבאים לידי ביטוי בשיר "חלום אביב", אסקור סקירה כללית של האמצעים האמנותיים בשיר, העיצוביים והמבניים. מן הפן המוסיקלי, אציג נקודות ראיות לציון מתוך הלחן ואתיחס לאופן בו המוסיקה נקשרת למתואר במילים. אתיחס לניגודים ביצירה ולאופן בו השימוש בהם מעשיר את יכולת ההצגה של העימותים הפנימיים בנפשו של הדובר. "חלום אביב" הוא השיר האחד עשר ב"מסע החורף". בשיר הקודם במחזור, "אתנח", הנווד נכנס לבקתה של כורה פחם בתקווה למצוא בה מנוחה. הוא ככל הנראה נרדם בבקתה, ועם פתיחתו של "חלום אביב" מתאר את חלמו.

חלום אביב / וילהלם מילר

חֲלֵמְתִי עַל צִיץ וְפָרַח,
עַל כָּל מְנַעֲמֵי יָרַח זֵיו,
חֲלֵמְתִי עַל יָרֵק הָאָחוּ,
עַל רֵנֶת צְפָרִים בְּאֲבִיב.

וְעַת קָרָא הַגָּבֵר,
הִנֵּה עֵינֵי אֶפְקֹח;
סְבִיבֵי רַק קֶר וְחֶשֶׁד,
מֵעַל הַגַּג הָעוֹרֵב יְצוּחַ.

אֵד בְּשִׁמְשָׁה מִי הַטְּבִיעַ
עָלִים מְצַמְחִים עַל בְּד?
לְחוֹלֵם חֲלוּמוֹת צַחְקוֹ-נָא,
שֶׁבְחָרְךָ פְּרָחִים לֹו חֲמֵד!

חֲלֵמְתִי עַל נֶפֶשׁ אוֹהֶבֶת,
עַל בֵּית אֵין כְּמוֹהָ נְאֻהָ,
עַל פֶּה לְנִשְׁיָקוֹת, יָד לוֹטְפֶת,
עַל אֲשֶׁר וְעַל חֲדוּהָ.

וְעַת קָרָא הַגָּבֵר,
הִנֵּה לְבִי אֶפְקַח;
עֲתָה בְּדָד אֲשַׁבֶּה,
וְהַחֲלוּם פָּרַח.

שׁוֹב אֶת עֵינֵי עֲצֻמְתִּי,
לְבִי בָחַם עוֹד יְדַפֵּק.
מְתִי, עֲלִי-קָרַח, תּוֹרִיקוּ,
בְּזָרוּעֵי חֲמֵדְתִּי אֲחַבֵּק?

תרגום מתוך: ברודסקי עי' (עורכת). (1989). הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

לאחר זמן רב בו קיווה למנוחה הנווד מצליח סוף כל סוף להירדם, ומתאר חלומות על עתות אביב עם פרחים, אחו ירוק וציפורי שיר. הציור הלשוני משלב יסודות ממספר חושים; מראות האחו, ריח הפרחים ושמע שירת הציפורים.

מתוארת בבית תמונה חלומית וקסומה, כפי שהנווד מעריך שתימצא בירח זיו (בבירור לא התקופה בשנה בה הוא נמצא). עונת האביב נחשבת בתרבויות רבות לשלווה ורוויית נחת, סמל לחדווה ולחיים (Somervell, 2019). פרחים, ציפורי שיר ואחו ירוק הם כולם סמלים שמקושרים רבות לעונה המלבבת, יחד עם רצון להתפתח ותחושה כללית של יופי, צמיחה והתחדשות.

גייקל (2010) מציין כי הפרחים המופיעים בחלומו של הנווד מקשרים את השיר לשיר הרביעי במחזור, "קיפאון" (לא מופיע בעבודה זו), בו הנווד הטרי תר נואשות אחר סימני עקבות לאביב האבוד. לפיכך, האביב המתואר נתפס באופן טבעי כמושא משאלותיו של הנווד האומלל, שמצליח אך בקושי למצוא מחסה. אך, כפי שגייקל (2010) מתאר, האופן היחיד בו הנווד יכול לפגוש בדברים הנפלאים הללו בעודו במסע, הוא באמצעות התיווך המלאכותי של החלום.

עם זאת, אין זה משנה לנווד החולם היכן הוא נתקל באימאז' רב היופי שנפשו חושקת, לפחות כל עוד הוא מסוגל לחוש את גן העדן כאילו הוא נמצא בו. בסופו של דבר, בבית הראשון נדמה שהדובר יחסית מרוצה, נסוך תחושה של רוגע ושלווה.

לאחר אותו בית קסום ונפלא, בו הנווד זכה ליהנות מתחושת חום וביטחון אביבית, הבית השני מתאר את יקיצתו הגסה מהחלום. ללא כל אזהרה שירת הציפורים המלבבת מוחלפת בקרקורי תרנגול ועורב מטרידים, החלום מופסק ותמונתו הציורית מומרת בראי המציאות (Jaeckel, 2010). לדברי יואנס (1991), מקור המעבר המסתורי משינה להכרה, מנוף חלומי לערות; הוא באפיק השמיעתי (שירת ציפורים עליזה המופרעת בפתאומיות על ידי קריאת ציפורים אחרות, העורב והתרנגול). גייקל (2010) מוסיף כי הבית השני ממסוגר על ידי אותם גירויים שמיעתיים, וטוען כי לתרנגול ולעורב תפקיד משמעותי במהותו המבנית והפואטית; התרנגול, שקריאתו פותחת את הבית, מכריז על תחילת יום חדש, בעוד שהעורב נחשב כסמל למוות¹⁸, ומופיע בשורה הרביעית והסוגרת. אם כך, התרנגול מעיד על פתיחת הבית והעורב על סופו, כפי שהם מעידים בהתאמה על פתיחתו של יום ועל קץ חייו של אדם.

הגירוי החיצוני השמיעתי מוביל את הנווד ליקיצה חושית ולקליטה מלאה של סביבתו (Jaeckel, 2010). כפי שגייקל (2010) מתאר, התמונה האידיאלית שנחווה בהירות בחלום הופכת לחוויה מלאה של המציאות העגומה, בשילוב של מספר חושים; שמע קולות הציפורים, ההבנה הראייתית שהוא נמצא במקום חשוך, ותחושת הקור האופפת אותו. חשוב לציין כי מאחר ובבית הראשון הדובר חולם תוך חוויה חושית (מראות, צלילים וריחות) כך כאשר הוא מתעורר הוא חווה את סביבתו באמצעות חושים שחזרו למציאות (Youens, 1991). עיניו של הנווד פקוחות, הוא מודע שוב לקור, לחושך ולרעשים החזקים והצורמניים; אך לבו עדיין שרוי במעין מצב תת-הכרתי, ועוד עוסק בעולם החלומות.

על כל פנים, הדובר מתעורר אל תוך יום לא-חביב, בלשון המעטה. הוא נאלץ לנטוש את קסם האביב ולהתמודד עם הקור והאפלה, המציירים תמונה עגומה משמעותית בהשוואה לחלום המלבב (Youens, 1991). הניגוד העז מדגיש את הפער בין שתי התמונות: יום אביב מלבב ושמשי, לעומת חורף קודר ומדכדך. אין ספק שמיוצג במעבר החד ניגוד מהותי, והנווד המום ביותר בשל הצורך להסתגל להבדל בין העולמות הכה שונים זה מזה.

בבית השלישי הנווד מביט סביבו ומבחין בדבר מה שהוא מדמה לעלים על שמשות חלון הבקתה. רגעים ספורים קודם לכן הנווד הרי חלם על טבע וצמחים, על פרחים ושדות ירוקים, ולכן, לדברי יואנס (1991), הוא חושב שהוא ממשיך לראות עלים מצמחים, כאשר זהו למעשה רק הכפור החורפי המחקה את תבניות הטבע. לפי גייקל (2010), בבית זה ניכרת שליטתו של המשורר בפיתוח צורני. תמונת היופי הנפלא בבית הראשון מעורערת בהצלחה בידי האימאז' המנוגד לה לחלוטין של המציאות בבית השני, ובבית השלישי מופיעה סינתזה בין שתי תמונות הבתים הראשונים; צורות מעוצבות בקרח אשר נראות כמו עלים, המציאות האפורה והקודרת בשילוב עם רעיון הטבע מהחלום (Jaeckel, 2010).

¹⁸ כפי שניתן לראות בתת הפרק העוסק בשיר החמישה עשר, "העורב".

לדבריו של גייקל (2010), הנווד מבין שהעלים שהוא רואה בציורי הקרח הם לא באמת עלים חיים, שזו לא אלא השלכה של משאלות לבו על הנשקף בסביבתו; אך המחשבה מעידה שעדיין נצורה בו תקווה ואמונה שהמצב יסתדר, בראותו את "צורת החיים" שממשיכה להתקיים תחת שלטונו חסר הרחמים של החורף.

מכל מקום, הנווד שעתה ער ולחלוטין מודע לסביבתו (לפחות מבחינה חושית), תוהה כיצד צורות ה"עלים" הופיעו על השמשה, ומציב שאלה בנוגע לישות שאחראית להן. הוא שואל מי הטביע אותן, ואם אותו אמן לועג לו על חזיונות האביב הלא רלוונטיים שלו (Youens, 1991).

לדברי גייקל (2010) זהו בית משמעותי מאוד בכלל המחזור, מפני שדובר פונה בו לקהל חיצוני דמיוני. עד הנקודה הנוכחית, תפקיד הקוראים הסתכם בצפייה במונודרמה של הנווד; לאורך המחזור לא הופיע שום סימן שעשוי להוות ראייה לכך שהדובר מודע לקוראיו, או לכך שסיפורו מסופר עלילתית. אך בהצבת השאלה המלווה ב"לחולם חלומות צחקוֹנָא, שבחורף פרחים לו חמד!", הדובר מודע בבירור לשיפוט שמשקיפו המרומזים עשויים להביע. אם כך, הדובר מרגיש פגיע במקצת, עלול אולי לחוש שלא בנוח אל מול מורת הרוח או הלגלוג של מי שיראה אותו במצבו. אך בשל הצהרה זו ניתן להבין יותר לעומק את הפער המהותי שנפער לאיטו בין תיאור הטבע האביבי אליו הוא שואף, לבין המציאות המנוגדת בה, לצערו, הוא נוכח.

כאמור, קיימת בבית סינתזה בין החלום והמציאות, בין העולם הפנימי לחיצוני. גייקל (2010) מתאר את הביטוי היוצא מן הכלל של העולמות המנוגדים; עולמו הפנימי של הדובר מיוצג על ידי פנים הבקתה, ואילו הגירויים החיצוניים שהעירו אותו נובעים מגורמים בצידה החיצוני, העורב והתרנגול. טוב ויפה, עד כה הסימבוליזם הצורני פשוט וברור. אך עוד יותר יפה הוא השילוב בין שני העולמות הללו, הנפגשים בדיוק בנקודה המפרידה בין פנים הבקתה לסביבתה החיצונית - שמשות החלון.

הנווד הרי רואה על השמשה את אותם העלים הקפואים שמעירים בו את הצורך לשאול שאלות, אך כיצד, האמנם, אותם ציורי קרח נוצרו? כדי לברר יותר לעומק את היופי שבשילוב העולמות, יש להבין מספר דברים; ראשית, חורף שורר מחוץ לבקתה, ומן הסתם קר שם וקפוא. שנית, בתוך הבקתה קר אמנם, אך מאחר והנווד נמצא בתוכה, היא כולאת את הבל נשימתו ומחממת אותו מעט. השילוב היפהפה בנקודת החיבור נוצר בכך שאוויר החורף הקר קפא על צדה החיצוני של השמשה, בעוד שנשימתו החמה של הנווד הגיעה אליו מצדה הפנימי. נשימתו הקפואה של הנווד על הזכוכית יצרה את אותן הצורות שהנווד חשב לעלים ופרחים (Jaekel, 2010).

כך, במקום בו שני העולמות נפגשים, הבל נשמתו של הנווד מפיה חיים בתמונת טבע; ולמרות שהיא למעשה קופאת במגע עם קור העולם החיצוני, היא עדיין יוצרת תמונה המתארת חיוניות, חיים. לדברי גייקל (2010), אותם העלים הקפואים מהווים סמל לתקוותיו של הנווד; תקווה לחזור לחיים כפי שהכיר ואהב אותם, לחוות שוב אביב, ובאופן כללי לעבור את מכשולי החורף הקשה. מדקרת אירוניה מלווה את ההבנה שהעלים על השמשה המצופה כפור, הלוא הם תמונת תקוותיו של הנווד, ייעלמו באופן בלתי נמנע עם ההגעה המיוחלת של אותם חום ואור שהאביב מביא עמו (Jaekel, 2010)¹⁹.

¹⁹ בדומה לאופן בו החריטות על המשטח הקפוא על פני הנהר בשיר מס' 7 היו עתידות להיעלם עם בוא האביב.

שאלותיו של הדובר לא זוכות למענה, והתבניות קפואות על החלון מובילות אותו בחזרה לגן עדן החלומי בבית הרביעי. יואנס (1991) מניחה כי הנווד שוקע שוב בשינה, ושהחלום המתואר בבית הרביעי נחלם במהלך הפעם השנייה בה נרדם. לעומתה, גייקל (2010) טוען כי אין זה סביר שהנווד נרדם פעמיים ומתאר שני חלומות שונים; וחושב שהוא פשוט נזכר בפרטים חדשים מחלומו הראשון ומוסיף לתאר אותם בבית הרביעי (מסיבות שיובהרו בהמשך).

בין כה וכה, החלום המתואר בבית הרביעי עוסק בלבבות ונפשות, בנערה יפה ובאהבה מבורכת. הביטויים המטאפוריים המופיעים בבית ממחישים את אהבתם של הדובר והבת הנאוה; למשל, "נפש אוהבת" הוא ללא ספק ביטוי מטאפורי לציון אהבתו. הפה והיד המוזכרים הם סינדקוכות לאותה הנערה, ומלווים ברמיזות לפעולות מסוימות הנהוגות בעת מפגני חיבה (נשיקות, לטיפה). מעבר לרמיזות המטאפוריות המובהקות, שמות הרגשות "אושר" ו"חדווה" מצוינים במפורש לתיאור חווייתו של הדובר בחלומו. ככלל, ברור כי אווירת החלום אפופה רוך ונועם.

בעיקרון, לא נאמר במפורש שהחלום המתואר בבית הרביעי מתרחש באביב. ניתן אולי להבין זאת בשל הקישור התמטי בין הבתים הראשון והרביעי, אשר בשניהם מתואר חלום משמח, ומשום שהראשון מתאר נוף אביבי; יתר על כן, אין זה אלא טבעי עבור קורא לקשר בין סצנת האהבה לעונת האביב ככלל, אפילו ללא הקבלת החלום, בשל תפקידה התרבותי כסמל לאהבה. בעיה זו רלוונטית רק בהנחה שהנווד נרדם וחולם פעמיים, שני חלומות נפרדים, שהרי לפי פירושו של גייקל (2010) שני הבתים מתארים היבטים שונים של אותו החלום. אך למעשה, אין זו בעיה כלל; בין אם הבית הרביעי מתרחש באביב ובין אם לא, מתואר בו מצב רווי אופוריה שהנווד שרוי בו, בדומה לבית הראשון. עם זאת עתה, כפי שהן יואנס (1991) הן גייקל (2010) מציינים, לא רק חושיו של הדובר משתתפים בחלום. בהתחשב בכך שמדובר בבית רבות על הפן הרגשי שבחלום, ניתן להצביע על הבדל אחד משמעותי בין הבית לבית הראשון; הפעם גם לבו של הנווד מעורב.

משום כך, בשל מעורבותו היתרה של לב הדובר, גם הוא נקרע מהחלום כשזה ניעור בפעם השנייה (או לפי גייקל (2010), כשהוא מתנתק מהחלום בהקיץ). אכן, גם בין הבית הרביעי לחמישי מופיעים אותם הניגודים החריפים שהנווד חווה לראשונה במעבר החד בין הבית הראשון לשני; גבר קורא בקול, והוא נאלץ לעזוב את החלום ולהתמודד עם המציאות, אך הפעם נוסף גם עול רגשי על כתפיו.

סממן מובהק להתנתקות זו של לב הנווד מהחלום מופיע בשתי השורות הפותחות את הבית החמישי. שתי השורות מקבילות לשתי השורות הראשונות בבית השני, בו הנווד נקרע לראשונה מחלומו; "ועת קרא הגבר, הנה לבי אפקח" (לעומת "ועת קרא הגבר, הנה עיניי אפקח" בבית השני). כפי שניתן לראות, השורה הראשונה חוזרת על עצמה בשני הבתים, ואילו השנייה זהה כמעט לחלוטין בבית החמישי למקבילתה בבית השני, מלבד מילה אחת: "לבי", לעומת "עיניי" בשני. התקבולת מדגישה את הניגוד בין הבתים הכה דומים הללו; לעומת היקיצה הראשונה, בה רק חושיו של הדובר שבים למציאות, עתה גם לבו ורגשותיו התנתקו מעולם החלום.

אציין רק כי גם הפעם, הגירוי שמשיב את הנווד להכרה בסביבתו הוא שמיעת קול התרנגול, אותו גירוי חיצוני שמיעתי שמתואר בבית השני. לכן, גייקל (2010) נוטה להאמין שבשני המקרים ההתייחסות היא לאותה הקריאה, לאותו התרנגול; שהנווד בעצם מתעורר פעם אחת, ובבית הרביעי רק מרחיב את תיאור החלום. "עתה בדד אשבה, והחלום פרח."

כעת גם לבו של הנווד מודע למתרחש סביבו, והוא מבין שהוא יושב לבד, בדד, ואינו יכול לחזור לחלום או להרהר בו, משום שכאשר לבו התעורר התנתק הקשר שעוד נותר בבית השני בינו לבין הדמיון. עתה, נשרף הגשר בין המציאות לאווירת החלום, והנווד תקוע בצד המועדף פחות.

בבית השישי הנווד עוצם את עיניו בכוונה, בניסיון לשוב ולשקוע בחלום, אך זה נעלם כך שאין ביכולתו אפילו להיזכר בו (Youens, 1991). לבו של הדובר עדיין דופק (ככל הנראה עוד מהתרגשות החלום), כך שהמודעות שלו לעולם החיצוני עמוקה יותר, והוא מבין שהוא גלמוד וחשוף למחשבות של עצמו, שמנסות לפרש ולעכל את החלום שזה חלם. המחשבות מובילות לשטף של תחושות ושאלות שהנווד, בסוף השיר, שואל את עצמו. "מתי, עליקרה, תוריקו, בזרועי חמדתי אחבוק?"

מופיעות במשפט זה שתי שאלות במסווה של אחת (בשל השימוש בסימן שאלה אחד בלבד²⁰); מתי עלים באמת יכסו את החלון, ומתי הוא יאחז את אהובתו בזרועותיו? הנווד תוהה האם יוכל החלום להפוך למציאות, ומתי. לפי יואנס (1991), השאלה הראשונה היא מטאפורית, והיא דרכו של הנווד לשאול מתי סבל החורף ייגמר ויתחלף בחיים מחודשים, פריחה ותקווה. השאלה השנייה מתייחסת לחידוש המיחל בתחום הרגש, השיבה למצב לו יוכל לקרוא 'אהבה'.

בדומה לבית השלישי, שאילת השאלות בפני עצמה מעידה על התקווה שעוד שוכנת בנפשו של הדובר, תקווה לימים טובים יותר. אך למעלה מכך, הבית האחרון משלב בין הביטויים לעולמות הפנימי והחיצוני שהובאו בחמשת הבתים שקדמו לו; הסינתזה היא בין עלי הקרח שהנווד עדיין רואה בחלון ומשאלות ליבו מהחלום, בין חושים (הורקת העלים) לרגשות (חיבוק החמדה), וכמובן בין מציאות חיצונית לעולם פנימי. שילוב זה בין רעיונות רבים ושונים שהופיעו לאורך השיר מהווה עדות ליופי הרב שהיצירה צופנת בחובה. השיר מסתיים לאחר שתי השאלות, לטענת יואנס (1991) משום שהן מציגות תרחיש בלתי אפשרי, ושעל אף התקווה, לא קיים אפילו רמז דק המעיד על ציפייה לתשובה עליהן. גייקל (2010) מסכים אמנם שהיעדר התשובה איננו סימן מבשר טובות, אך שיש להתנחם בכך שלבו של הנווד עודו פועם בחום²¹.

בשיר "חלום אביב" שישה בתים בני ארבע שורות, בהם כל שורה זוגית נחרזת באחרת. השיר כתוב במשקל טרימטר ימבי, כאשר בכל שורה שמונה או שבע הברות, לסירוגין. בבית הראשון חלק מהימבים מקושטים בהברה לא מוטעמת נוספת (ומכאן הגיוון במספר ההברות לשורה), כך שהם הופכים לדקטילים, שוברים את נוקשות המבנה ומעניקים לשיר מעין טפיפה חלומית ותמימה (Jaeckel, 2010). אותו הדילוג המאושר של הבית הראשון, המתאים ביותר לחלום האביב, מוחלף בבית השני בשלוש שורות של ימבים מוקפדים אך מהירים, כך שתחושת המקצב מהירה משמעותית מאשר בבית הראשון. השורה הרביעית בבית חוזרת לטרימטר המעורב המוכר מהבית הראשון (Youens, 1991).

²⁰ בטקסט המקורי, דרך אגב, מופיעים שני סימני שאלה.

²¹ בניגוד לשיר מס' 4, "קיפאון", בו הנווד תר אחר סימנים לאביב, ובו הלב נשאר קפוא.

השיר הוא אחד השירים הארוכים ביותר במחזור, וכאמור יש בו לא פחות משישה בתים. השיר מחולק לשתי יחידות בנות שלושה בתים כל אחת, כאשר כל בית ביחידה אחת מקביל לבן זוגו באחרת; הראשון והרביעי עוסקים בחלום, השני והחמישי ביקיצה, והשלישי והשישי בסירתזה בין ביטויים לעולמות הפנימי והחיצוני. גייקל (2010) מציין כי הבתים שעוסקים בחלום, הראשון והרביעי, כתובים שניהם בזמן עבר, שכן הדרך היחידה בה ניתן לדבר על חלומות היא תוך שימוש בזמן עבר - אי אפשר לתאר תהליך של חלימה תוך כדי התרחשותו. בנוסף, בשני הבתים מצויות אנפורות חוזרות של המילים "חלמתי" ו"על", לתיאור חלומו של הנווד ומושאות חלמו.

הבתים הראשון והרביעי קרובים זה לזה באופן כללי, וההקבלות ביניהם ברורות, ביניהן נושא החלום, הדמיון התחבירי והאנפורות. ההבדל היחיד בין הבתים הוא שהראשון מציג תמונות חיצוניות; אביב, פרחים וציפורי שיר, ואילו הרביעי עוסק ברגשות ומושאם, הנערה הנאוה, נשיקות ואושר. בדומה לכך, הבתים השני והחמישי דומים מאוד זה לזה (תחבירית, כפי שהוצג קודם לכן בתת הפרק), ומה שמבדיל ביניהם הוא המיקוד; יקיצת החושים בבית השני הופכת ליקיצת רגשות הלב בחמישי. כמו כן, בבית השלישי מתוארת סינתזה חושית בלבד בין העולם הפנימי לחיצוני, ובשישי גם רגשות נכנסים למערך. אם כך, ישנו ככלל מעבר מתפיסה חיצונית של העולם ביחידה הראשונה, להפנמה רגשית יותר של המתרחש ביחידה השנייה בשיר.

השיר "חלום אביב" מציג חלום של הנווד, אשר ממנו (או מהרהור בו) הוא נקרע פעמיים בשל צווחת תרנגול ועורב בחוף. בפעם הראשונה הוא מסוגל לשוב לגן העדן רווי הנחת, אך בפעם השנייה בה הוא מוער באותו האופן החלום אובד ולא ניתן להשיב אותו.

בשיר מופיעים שלל ניגודים, עד כדי כך שנדמה כי כמעט כל מילה בו מנוגדת לרעיון המופיע בנקודה מסוימת. בין הניגודים הללו ניתן להתייחס לניגוד בין חלום לערות, בין דמיון למציאות, בין העולמות החיצוני והפנימי, בין חושים לרגשות; ובנוסף לניגודים הכלליים קיימים גם ניגודים קונקרטיים בתוך הבתים ובמעברים ביניהם, למשל הניגוד בין ציפורי שיר לתרנגולים ועורבים, בין תרנגול ועורב - תחילת היום וסופו, בין פנים הבקתה לחוף הבקתה, ובין חום נשימת הנווד לכפור על השמשה. זהו אוסף לא סביר של ניגודים שהושמו יחדיו בשיר אחד, חלוק ומאתגר.

ריבוי הניגודים מעצים את הקונפליקט העמוק עמו הנווד מתמודד. ההשוואה המתמדת ממחישה את המאבק המתמשך בין היבטי חייו השונים של הדובר, ומבטאת ביתר שאת את רגשותיו המגוונים.

לאורך השיר מוצג מהלך בין שתי יחידות השיר המקבילות, מעבר מחוויה חושית של אימאז'י החלום להבנה פנימית של עולם הנווד. על אף אינספור הניגודים מצויה התפתחות מסוימת, ההתקדמות מחוויה חיצונית לפנימית, כך שבבתים השלישי והשישי קיימים ניסיונות לשלב בין הניגודים העזים המוצגים בשיר ולייצר מעין סינתזה בין הקטבים המנוגדים ביותר שהנווד נתקל בהם. על אף המאמץ לשילוב הרמוני בין העולמות הסותרים, כפי שיואנס (1991) מתארת, שאלותיו של הדובר לא זוכות למענה; מסתמן כי ניסיון הסינתזה לא נושא פרי, והנווד נשאר חבוט בין עולמות מנוגדים וגירויים עזים מבלי שיידע לאן מועדות פניו.

בהמשך תת הפרק, בפנייה אל ההיבט המוסיקלי ביצירה, אבדוק האם לחנו של שוברט לשיר, על התכתבותו עם המילים, מקדם ומחזק את הניגודים כאמצעי לייצוג העימותים הפנימיים והסביבתיים שהנווד שרוי בהם.

השיר המוסיקלי "חלום אביב" מיוחד לעומת שאר השירים במחזור, בשל היותו היחיד שהמשקל בו משתנה; השיר נפתח במשקל שש שמיניות, ובשלב מאוחר יותר מופיע המשקל שני רבעים. בנוסף, הוא כתוב בסולם לה מז'ור, כך שהוא אחד משני השירים היחידים בחציו הראשון של המחזור שכתובים בסולם מז'ורי (כאשר השני הוא "עץ התרזה", השיר החמישי). יתרה מזאת, אקורד הסיום של השיר הוא לה מינור, בשונה מהטוניקה לה מז'ור בפתיחתו, כך ש"חלום אביב" הוא גם אחד משני השירים היחידים בחצי הראשון שמסתיימים בגוון סולם שונה מזה בו הם מתחילים (השיר השמיני, "מבט לאחור", מתחיל בסול מינור ומסתיים בסול מז'ור).

לפי ג'ייקל (2010), קיימת התאמה מצוינת בין סדר הבתים של מילר לבין התבנית הצורנית של השיר המולחן; כפי שתואר בחלק הספרותי, מילות השיר מתחלקות לשתי יחידות בנות שלושה בתים, כאשר הראשון מקביל לרביעי, השני לחמישי והשלישי לשישי, והם מקושרים האחד לשני באמצעים תמטיים. ובכן, כל צמד בתים מקבילים חולק לחן מסוים המתאים לו באופיו, כך שהראשון שרוי באווירה חלומית, השני מתאים לתיאור יקיצה והשלישי כמעין שילוב ביניהם, ובעקבותיו חזרה מדויקת כמעט לחלוטין על לחן היחידה הראשונה עבור שלושת הבתים האחרונים. מרשל (1973) טוען כי השיר הוא דוגמה למופת ליכולת של שוברט לבחור בתבנית המתאימה ביותר ללחן עבור טקסט נתון.

לדברי יואנס (1991), קשה למצוא ב"מסע החורף" מקטע מוסיקלי שכולו דיאטוני*. ארבע עשרה התיבות הראשונות של "חלום אביב" הן מקרה נדיר שכזה, והן כוללות את הקדמת השיר ואת הבית הראשון. הטמפו איטי ונינוח, כאשר אופיו הריקודי של משקל שש השמיניות ממומש בקישוטים המעצבים את המנגינה העממית הקלילה (Jaekel, 2010).

Etwas bewegt

Ich
träum-te von bun - ten Blu - men, so wie sie wohl blü - hen im Mai, ich

איור 28 – "חלום אביב", תיבות 1-8.

חלמו האביבי של הנווד מתואר מוסיקלית באמצעות בהירות טונאלית וסימטריה מלאת חן, כאשר קווים מלודיים רחבי מנעד, פעמות חלשות מודגשות והרמוניות מורכבות לא מצויים בו כלל. מרקם ליווי הפסנתר פשוט מאוד; צליל בס אחד על השמיניות הראשונה והרביעית של כל תיבה, מלווה באקורדים מפורקים ביד ימין שזורמים ללא הפרעה. גם הקו הקולי פשוט, נע בחופשיות ומשתמש בחזרות רבות ובתנועות מתנדדות לצלילים שכנים ליצירת אווירה תמימה ונינוחה. באופן כללי, מצוירת תמונה מוסיקלית של שלום ושלווה, הרמוניה מושלמת כרקע לשירת הציפורים (Jaeckel, 2010). לדברי מרשל (1973), המנגינה העממית והפשוטה מסמלת את הנאיביות של הנווד, הבאה לידי ביטוי בכך שהוא בכלל מסוגל לחלום על יופי משרה נחת שכזה בעודו נמצא פיזית בעיצומו של חורף שומם וקודר.

לפי יואנס (1991), מאזין שלא מכיר את מילות השיר הכתוב עלול לחשוב שהשלווה החלומית של הבית תתפרש רציפות לכל אורך השיר, שיהיה חביב ודיאטוני עד תומו. אולם, בתיבה מס' 14 הבית הראשון נגמר בהפסקה פתאומית של תנועת השמיניות הקבועה, הפוגה בת שמינית אחת המוארכת בפרמטה (איור 29).

איור 29 – "חלום אביב", תיבות 14-18.

לאחר ההפסקה הקצרה מגיע הבית השני, ובבת אחת משתנים הטמפו, הסולם, המרקם ורמת הדינמיקה. הטמפו עובר בחדות ל"schnell", מהיר, הקו הקולי משנה את אופיו משיר עם לקטע המזכיר רציטיטיב* בחזרתו על אותם הצלילים, תפקיד הפסנתר מצומצם לגיחות קצרות של אקורדים לליווי הקול כרציטיטיב (Jaeckel, 2010). התנועה מאוד לא יציבה, אך המרכז הטונאלי של פה דיאז מינור, המינור המקביל למז'ור החלום, עקבי ומבוסס.

הניגודים כה מובהקים ומורגשים שהם כמעט מהממים את המאזין שנקרע מאווירת האביב שבחלום למציאות הקרה והנושכת, המיוצגת על ידי הדיסוננטים המתמשכים ובלתי נפתרים, צרור צלילים דחוק אחד מוחלף באחר התוקפני באותה המידה. לפי יואנס (1991), הצלילים האלימים קמעה בחלקו העליון של המנעד הם ייצוג אונומטופאי לקריאות הגסות של התרנגול והעורב שהעירו אותו, אך מתארים גם את שוק היקיצה ואת שאט הנפש שבהתעוררות למציאות עגומה שכזאת.

לדברי יואנס (1991), התמונה האידיאלית המתוארת בחלום שונה מהמציאות האפלה עד כדי כך, שיחסי הסיבה תוצאה ביניהן הופכים באופן פרדוקסלי לברורים; הצורך לברוח לחלום מנותק וקסום שכזה נוצר לנוכח ייאושו

של הנווד מן המציאות האיומה; ולכן הטוניקה של שני הבתים הראשונים משותפת. בנוסף לכך, על אף ההבדלים הרבים בין שני הבתים, המשקל והחומר המוטיבי של הבית הראשון נשמרים לאורך הבית השני.

הבית השלישי (תיבות 27-42) דומה במקצת לבית הראשון, בכך שהוא נוטש את עוקצנות המינור וחוזר לסולם המזוירי. מתבצע שינוי טמפו נוסף, הפעם ל"Langsam", איטי, והמשקל משתנה לשל שני רבעים. יחד עם טיבו הלירי והרפלקטיבי של הקו הקולי, האווירה של הבית היא של חולם שנמצא במצב חצי הכרתי (Marshall, 1973).

לפי גייקל (2010), התחושה המרחפת נוצרת מפני שלמשך מספר תיבות, כל האקורדים מופיעים לא במצבם היציב ביותר, אלא בהיפוכים. בתיבה 31 מופיע האקורד הראשון במצב שעשוי להיחשב בסיסי (רה מז'ור), אך הטרצה בו חסרה, ועל כן הוא לא מעניק תחושת יציבות ממשית. רק בשמינית האחרונה בתיבה מופיע אקורד מי מז'ור עמיד ואיתן (כדרגה חמישית בקדנצה). אם כך, נדרש פרק זמן שנמשך לאורך לא פחות משש תיבות עד שהמוסיקה מגיעה לאקורד טוניקה חזק, ומכאן הגוון המעופף, הבלתי מקורקע, של הקטע המוסיקלי. לדברי גייקל (2010) מרקם זה מתאים לייצוג השאלה המתוארת במילות הבית: "אך בשמשה מי הטביע עלים מצמחים על בד?", המבטאת תהייה תוך שיקוף חוסר וודאות מסוים.

יואנס (1991) טוענת כי בשיר זה גוון המז'ור הבהיר של הדמיון נידון, תמיד, לפנות את מקומו למינור, ושתהיותיו של הדובר בבית השלישי פוגשות באותו הגורל. הבית חוזר אמנם ללה מז'ור, אך לדברי יואנס (1991) הטונאליות של החלום לא יכולה להישמע שוב בבהירות הטהורה כבתחילת השיר, כי הנווד בכל זאת לא שלו כשהיה בבית הראשון; היא שבה מעורערת מעט, משתנה ככל שהנווד מהרהר בחלומו, עד שבסוף הבית מבוססת טונאליות של לה מינור ונעלם כל זכר לרסיסי המז'ור המקסים והרגוע.

36
da? Ihr lacht wohl ü - ber den Träu - mer, der Blu - men im Win - ter

40
sah, der Blu - men im Win - ter sah?

dim.

איור 30 – "חלום אביב", תיבות 36-43.

בהמשך לטענה זו, יואנס (1991) מציינת נקודה מעניינת; כאשר הנווד אך מבחין בעלי הכפור על שמשות החלון, בתחילת הבית השלישי, הוא עדיין מסוגל להיאחז בטונאליות הלה מז'ור של החלום (תיבות מס' 37-27). אך כאשר הוא פונה לתהייה בנוגע לישות שיצרה את אותו ייצוג הטבע והאביב הלועג לחלמו, הוא נאלץ להתנתק ממנה, ונסוג בליט ברירה למינור הטרגדיה והמציאות (תיבות מס' 42-37).

יואנס (1991) מוסיפה כי באופן מדכדך במיוחד, ההופעה הראשונה של סולם המינור בבית היא בתיבה מס' 37, כאשר בטקסט הגרמני מופיע הפועל "lacht" (לצחוק). "לחולם חלומות צחקו-נא..."; האירוניה מורגשת על אחת כמה וכמה בשל אותו השקט המינורי המוטמע בגיחוך שלכאורה מופנה כלפי הנווד. על אף סגירת הקו הקולי בטוניקה (תיבות 35-36), הסיום הוא מדומה (צליל השורש אינו נמצא בבס, ובמקומו מופיע דו דיאז), ומיד לאחריו מגיע המעבר הסופי ללה מינור, אשר לדברי יואנס (1991) מצביע על הגוון המלנכולי שהרמז ללעג המצוי בבית מביא עמו.

בתיבה מס' 44 מתרחשת חזרה לטמפו המקורי ולמשקל שש השמיניות, ומנוגן אקורד לה מז'ור המוביל למנגינה האביבית המוכרת מן ההקדמה. בכל המעברים בין הבתים קיימות הפסקות מלאות בשקט; פרט למעבר זה בין הבית השלישי לרביעי, בו המנגינה המז'ורית מובילה את הנווד שוב לעולם החלום (Youens, 1991).

איור 31 – "חלום אביב", תיבות 44-47.

החל בנקודה זו, לחן היחידה הראשונה חוזר על עצמו פעם נוספת, כאשר רק שינויים מזעריים מתרחשים במלודיה על מנת להתאים לשינויים קלים בטקסט (Jaeckel, 2010). כיוון שמבנה הלחן כה הולם את המילים, ישנם פרטים יפים ומעניינים שמבוטאים על ידי הלחן גם ביחידה השנייה של השיר, על אף היותו זהה לזה של שלושת הבתים הראשונים. הבית הרביעי, כמובן, מתאר שוב את יופי החלום; החמישי שוב יקיצה נוראית. בתחילת הבית השישי, בדומה לשלישי, הנווד עודו מנסה להיאחז בחלמו - ולכן הטונאליות עודה מז'ורית (כשל החלום). אולם כאשר הוא מציב בפני עצמו והעולם את השאלות הכואבות "מת, עלי קרח, תוריקו, בזרועי חמדתי אחבוק?", המז'ור מתפוגג ומוחלף במינור (Youens, 1991).

לפי יואנס (1991), אקורד הלה המינורי האחרון בסופו המוחלט של השיר יכול להישמע כמעין מחסום, המונע את מהלך החזרה המז'ורית לעולם החלום שאירע בתום הבית השלישי; זאת משום שבמילים, כזכור, החלום

פרח והנווד לא מסוגל לשוב אליו. בהצבת אקורד המינוור החד משמעי שוברט מבטיח שלא ייתכן כל ניסיון לשוב ולהתעמק בתמונת האביב הנכספת.

כפי שיואנס (1991) מתארת, "חלום אביב" הוא מפגן מרהיב של הצגה השוואתית, כאשר ההפוגות המפרידות בין הבתים מעצימות את השפעת השינויים הדרמטיים בטמפו, בקוליות, בתנועה ובמרקם על המאזין. ניתן ממש להרגיש את הניגודים הברורים באמצעות המוסיקה ולחוש את הקונפליקט המשמעותי שהנווד חווה, כבר בהאזנה ראשונה.

לאורך "מסע החורף", ובמיוחד בחלקו הראשון של המחזור, שוברט מציב סולמות מז'ור ומינור המקבילים או קשורים זה לזה טונאלית אחד לעומת השני, ומשתמש בהם כסמלים מוסיקליים לקיטוב בין זיכרון להווה, בין דמיון לתפיסה חיצונית, בין עבר שמח והווה מדכא. בשיר "חלום אביב" ההבדלים התהומיים הללו מוצגים ביתר חריפות, ומדגישים את הדיכוטומיה הטראגית בין המצב בו הנווד שואף להיות, ובין המציאות העובדתית (Youens, 1991).

סינתזה בין השניים אינה אפשרית, כפי שתואר בחלק הספרותי (שאלותיו של הנווד לא נענות והוא נותר קרוע בעימות בין דמיונו לסביבתו החיצונית). הסיום המינורי של השיר אפוף במלנכוליה קודרת במיוחד, שמוצאה במודעות לעולם האידיאלי אך דמיוני שהנווד זכה לראות לרגעים ספורים, וכעת התפוגג ונעלם אל מעבר לטווח השגה (Youens, 1991).

ובכן, כמתואר, קיימים בשיר הכתוב ניגודים רעיוניים רבים, והמוסיקה תורמת להמחשתם. באמצעות התיווך המוסיקלי המאזין מסוגל לחוש את השינויים בכל גופו ובעצמותיו, ממש כאילו הוא עצמו שרוי במצב החלומי ונקרע ממנו. המעטפת המוסיקלית מנגישה למאזין את הגרעינים ההשוואתיים בטקסט, ויוצרת חיבור מידי וכמעט בלתי נמנע בינו לבין הנווד, לרגשותיו ולתחושותיו, ולקונפליקט המתמשך שהוא מצוי בו. מובן שהמוסיקה מתארת נפלא באופן ציורי למדי את סביבות הנוף השונות בשיר ומדגימה את האווירה בהן, מצליחה לבטא את העולמות השונים, את הדמיון והמציאות ורעיונות חשובים המתוארים בטקסט. אין ספק שבזיקה בין המוסיקה והמילים מודגש העימות בין העולם החיצוני לבין הפנימי, ומתואר מצבו של הנווד ביחס אליהם. בכך המוסיקה תורמת לשיר הכתוב ומעשירה את היצירה ככלל; לאורך השיר ניתן להרגיש מהותית את העימותים בין רכיבי הסביבה שהנווד מתחבט ביניהם, בעוד המוסיקה ממחישה זאת ומוסיפה על כך.

שיר מס' 20 - "התמרור"

מטרת תת הפרק לבחון את המאפיינים הספרותיים והמוסיקליים הבאים לידי ביטוי בשיר "התמרור", ממחזור השירים "מסע החורף". בתת-פרק זה אציג מאפיינים עיצוביים לשוניים בשיר, ואתייחס לביטוי התמונה המרכזית (התמרור) ותפקודה המהותי כסמל בשיר. מן ההיבט המוסיקלי, אציג נקודות ראויות לציון מתוך הלחן ואתייחס לאופן בו המוסיקה נקשרת למתואר במילים. אעסוק בניגודים ביצירה, ואבחן כיצד השימוש בניגודים מעדן את ההתייחסות לעימותים הפנימיים המתחוללים בנפשו של הדובר. השיר "התמרור" הוא העשרים מתוך עשרים וארבעה שירים במחזור "מסע החורף". בשיר, הנווד עודו צועד בדרך. מסעו ארך זמן רב עד עתה, ומטבע הדברים מתעוררות אי אלו שאלות בנוגע אליו.

התמרור / וילהלם מילר

מה לי אֶתְנַזֵּר מִדְרֹךְ,
שֶׁם יֵלְכוּ הָאֲחֵרִים,
לי אֲבֹר שְׁבִילִים בְּסֶתֶר,
מֵעֵלָה, בֵּין צוּקֵי הָרִים?

שׁוּם דְּבָר הוּן לֹא עוֹלְלָתִי
מֵאָדָם לְהַחֲבֹא.
אֵיזוֹ תֵּאָוֶה נוֹאֶלֶת
לִישִׁימוֹן אוֹתִי מִגְּלָה?

הוּן אֶל הָעָרִים יִצְבִּיעַ
עָלֵי דְרֹךְ כָּל תִּמְרוֹר,
וְאֲנִי בְּלִי קֶץ פּוֹסֵעַ,
אִיר־שְׁלֹה, שְׁלֹה אֶתוֹר.

רַק תִּמְרוֹר אֶחָד אֶרְאֶה לִי,
לְעֵינַי נִצָּב דּוּמָם;
זוֹ הַדְרֹךְ לִי נוֹעֵדָה
אִישׁ עוֹד לֹא חָזַר מִשָּׁם.

תרגום מתוך: ברודסקי עי' (עורכת). (1989). הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

בבית הראשון הנווד שואל את עצמו לראשונה מה פשר המסע שלו. אמנם כבר היו רמזים קודם לכן במחזור לכך שמקור המסע לא מצוי בהתרחקות מאהובתו, אלא שהוא מסע פנימי של הדובר, אך בשיר "התמרור" זו הנקודה המוקדמת ביותר בה הוא שואל את עצמו שאלות מהותיות בנוגע אליו באופן גלוי. הוא תוהה מה מניע אותו להמשיך במסע, ומדוע הוא מרחיק את עצמו מחברת בני אדם (Youens, 1991).

"מה לי אתנזר מדרך, שם ילכו האחרים"; שאלה זו מעידה הן על המודעות של הדובר לריחוק שלו מנורמטיביות ומשאר החברה, הן על כך שהוא לא בטוח מדוע זה קורה. כמעט אף ניתן לראות בשאלה זו, המופנה כלפי העולם ככן שהיא מופנה כלפי הנווד עצמו, טענה כנגד המצב; הנווד איננו מרוצה מכך.

"לי אבור שבילים בסתר, מעלה, בין צוקי הרים?"; גם המשפט הזה מציג את הסיטואציה, לפיה הדובר לא נוטה לצעוד בדרכים שאנשים כבר השתמשו בהן, אלא מוצא לעצמו, משום מה, שבילים שונים ומשונים, מאתגרים יותר למעבר; ובסתר, נעלם מכלל העולם (Youens, 1991). יואנס (1991) אף מצביעה על שימוש נרחב בעיצורים שורקים ומתחככים בשורה השלישית של הבית ("Suche mir versteckte Stege"), לדבריה לתיאור אונומטופאי²² של השבילים הסלעיים שהנווד בוחר.

התקבולת הרעיונות בין שני חלקי הבית הראשון מחזקת את תחושת המהותיות שלו. המשפט השני חוזר על המחשבה המוצגת בראשון - הוא לא נוטה ללכת בשבילים שאחרים הלכו בהם; אך מכיוון אחר - הוא בוחר דרכים מסובכות ונסתרות, כלומר לא את אלו שהשאר בוחרים בהן. יתר על כן, המשפט הוא משפט שאלה. לא ברור אם השאלה היא רטורית או לא; מצד אחד, הוא ככל הנראה לא מצפה לקבל עליה תשובה (אין מענה פוטנציאלי בסביבה), ובכל זאת נדמה שהוא שואל אותה מפני שהוא באמת ובתמים מעוניין לקבל מידע, פיסת אור מסוימת שתבהיר עבורו את המצב.

כבר עם פתיחת השיר מוצג ניגוד הווייתי; בין הנווד ועולמו, לבין שאר העולם. האנשים מתוארים כ"אחרים", כך שנוצרת הפרדה של ממש בינם לבין הדובר, בין אופני ההתנהלות שלהם לבין אלו שלו (בין אם הוא מרוצה מכך ובין אם לא). יש להתייחס בהקשר הזה לשימוש ברעיון ה"דרך"; דרכים, סלולות ואחרות, שכבר זכו למעבר אדם יהיו לרוב נוחות ומזמינות יותר, לעומת "שבילים בסתר" שעל הדובר לפלס עבור עצמו, וגם בטוחות יותר מנקיקים מסוכנים "מעלה, בין צוקי הרים". כל דרך מביאה עמה את הרעיונות המקושרים אליה, וההשוואה בין השתיים מוסיפה לתחושת הקרע וחוסר הבהירות.

הבית השני נפתח בהצהרה, אישוש עצמי של הנווד להיותו חף מפשע: "שום דבר הן לא עוללתי מאדם להיחבא". על פי רוב, נדודים וריחוק מהחברה מאפיינים אנשים שחטאו, כאשר רעיון ההגליה העצמית הוא תוצאה של עוול מסוים שאותו האדם ביצע, ומהווה בעצם סוג של עונש על מעשיו. סיפור קין, למשל, הוא מקרה ידוע ביותר של אדם שנאלץ לנדוד ממקום למקום משום שלא מצא מנוח בשום נקודה בדרכו, וזאת משום שנענש על רצח אחיו (בראשית, ד').

אך אין זה מצבו של הנווד ב"מסע החורף"; הרי הוא לא חטא, לא פגע באף אחד, ובאופן כללי לא ניתן לזהות סיבה מיוחדת בגינה עליו להימנע מחברת אדם. אם כך, מדוע כך הדבר? מדוע הוא נתקל שוב ושוב בנקיקים נסתרים ומפוקפקים, וממשיך בהם בדרכו? יואנס (1991) טוענת כי אין זו יד המקרה. היא טוענת שהוא מחפש דרכים נסתרות ומגלה את עצמו באופן פעיל, אף שאינו יודע מדוע הוא עושה זאת. השימוש במילה "נואלת"

²² אונומטופאה: שימוש במילים או בצירוף מילים שצלילן מחקה את הוראתם (זנדבנק, 2002).

לתיאור התאווה שכביכול מגלה אותו לישימון מצביע על התסכול של הנווד מהמצב הנתון, על כך שלמעשה, הוא לא בהכרח מעוניין להתנזר מחברה אנושית (Youens, 1991).

מוצג פה עימות פנימי מהותי; הדובר לא מאמין במניע שלו להמשיך במסע, אך עדיין מתנזר מחברת אדם, מתבודד בישימון; הוא יודע שאינו מחויב מוסרית לעשות זאת, וממשיך בכל מקרה. יתר על כן, זהו הבית השני מתוך שניים שמסתיימים בשאלה. ריבוי השאלות מצביע אף הוא על המצב הנפשי בו שרוי הדובר, המאופיין בהרהורים ואי וודאות.

בבית השלישי מופיעה לראשונה התמונה המרכזית של השיר - התמרור (Suurpää, 2015). המשפט הראשון מרמז על קיומם של תמרורים רבים: "הן אל הערים יצביע עלי דרך כל תמרור", על פניהם הנווד עובר בדרכו. התמרורים הרבים מצביעים אל ערים, אל מקומות שבני אדם "אחרים" נמצאים בהם. אילו הנווד ימלא אחר הוראות התמרורים, הוא ימצא את אותם האנשים האחרים (Suurpää, 2015).

התמרורים, כל אחד בתורו, מהווים תמונה; נוכל לדמיין תמרורים ניצבים בשולי הדרך, ובכך לערב את היסוד החושי שבראייה בחווייתנו את השיר. לדברי זנדבנק (2002), תמונות נוטות להתגלגל בתודעת הקורא לסמלים, נושאים משניים אשר לא נוכחים באופן מפורש בטקסט, כדי לאפשר פירוש נוח יותר של המתואר. תופעה זו מתרחשת ביתר שאת ביצירות התקופה הרומנטית, בהן כמעט כל דבר נועד לסמל דבר מה אחר, כפי שראינו בפרקים הקודמים; כל ייצוג טבע, כל ביטוי של רגש מעיד על דבר מה הנוגע באופן כזה או אחר לסביבתו הקרובה של הדובר.

כפי שניתן לראות עד כה, גם בשיר זה לא חסרה הובלה לסמלים, וזאת משום שתמונת התמרור מתאימה ביותר לשימוש כסמל. הוא הרי נועד להראות לאנשים את הדרך, זהו שורש מהותו; תמרורים מותקנים על ידי בני אדם עבור בני אדם, כדי שלא ילכו לאיבוד וכדי שיוכלו לבסוף למצוא את דרכם למקומות שאנשים אחרים נמצאים בהם.

אותם המקומות; ערים, כפרים, עיירות, הם היעדים של רוב בני האדם שפוקדים את הדרכים - הם נחשבים חמים, בטוחים, לעומת הדרכים המעט יותר מסוכנות, בהן האדם יותר חשוף וחסר הגנה. וכן, כאמור, דרכים נועדו כדי שאנשים יוכלו להגיע ממקום למקום. עבור אנשים נורמטיביים הדרך היא האמצעי להגעה אל היעד, והתמרורים אמצעי הכוונה בתוך הדרכים האלו. הקרע בין הדובר, בהיותו נווד, לבין כלל האנשים המיוצגים על ידי הדרך והתמרור הולך ומעמיק; לנווד הרי אין יעד ממשי, והוא נודד בדרכים לשם הנדידה עצמה.

בנוסף לכך, התמרור עצמו מסמל עבור כלל החברה מספר מעלות חיוביות. אדם הנמצא בדרכים לרוב יתמלא רוגע ותחושת ביטחון למראה תמרור, אולי אפילו תחושת שליטה במצבו; התמרור מאפשר לו לדעת היכן הוא נמצא ולכן מועדות פניו. כמו כן, מראה התמרור לבדו נוסך באדם שקט נפשי, בשל הידיעה שקיים יישוב מסוים, בטוח, לא הרחק ממקום הימצאו, שכן מישהו היה צריך להתקין את התמרור.

ככלל, התמרור מהווה ציון דרך, ומעניק לנמצא בדרכים תחושה של התקדמות. זאת, כמובן, בהנחה שלנווד יש יעד אליו הוא מעוניין להגיע. תפיסה זו של התמרור מדגישה את העובדה שלנווד אין יעד. כלומר, הוא רואה את כל התמרורים בדרכו ומבין שאין הוא מסוגל להיעזר בהם, הם מיותרים עבורו, ומלבד זאת הם משמשים עדות לכל האנשים שמשמשים בהם כל הזמן, לאלה שיש להם בית, חוס, ויעד מסוים להגיע ולחזור אליו.

המשפט "ואני בלי קץ פוסע" בהמשך הבית רומז שהדובר אמנם נתקל בתמרורים בדרכו, אך ממשיך הלאה ולא נענה להצעה של אף אחד מהם, וזאת על אף שהוא כבר מרגיש שדרכו מתארכת עד אין קץ. "אין שלוה, שלוה אתור"; ההכרח להמשיך בדרך מייאש את הנווד, והוא צועד עוד ועוד מבלי למצוא מרגוע. אי הנחת שמוסיפה לרדוף את הדובר לא מספיקה כדי לגרום לו לסור מדרכו; מלבד להקדיש לתמרורים את תשומת לבו הוא לא מבצע כל פעולה נוספת הנוגעת אליהם.

יואנס (1991) מציגה חזרה קרובה על המילה "Ruh" (מעין אנחה פואטית) בשורה האחרונה בבית השלישי של טקסט המקור ("und ich wand're sonder Maßen ohne Ruh' und suche Ruh"). לטענתה, חזרה על המילה הטעונה מצביעה על עוצמת היגיעה של הדובר לסיום המסע, או לכל הפחות לרגיעה מההתחבטות בשאלת גורלו.²³

הבית הרביעי נחשב בעיני רבים לנקודת מפנה משמעותית במחזור. לעומת התמרורים הרבים שמתוארים בבית השלישי, עתה הדובר מתמקד בתמרור יחיד שמתגלה אליו; "רק תמרור אחד אראה לי, לעיני ניצב דומם". חלק מהלך הרוח של הנוודות תלוי בהמשכיות התנועה, התקדמות בלתי פוסקת, היכולת לחלוף על פני ציוני דרך ולהפוך אותם לפיסה מההמשכיות. בניגוד לתפיסה הזאת, התמרור שהנווד בוחר להתמקד בו ניצב במקומו, ולא מומר לעמדת ציון דרך חסר חשיבות.

פתיחת הבית מראה כי הנווד מצא לבסוף עצם שהוא מעוניין להתרכז בו, אך זהו משפט ההמשך שמייצר את ההשפעה העוצמתית על התרשמות הקוראים: "זו הדרך לי נועדה, איש עוד לא חזר משם".

לדברי הנווד, התמרור מפנה אותו לדרך שנועדה לו, לגורלו. אותו הנתב יוביל אותו למקום ממנו איש עוד לא חזר, כלומר, למוות. לפי סורפא (2015), בשלב הזה במסעו של הנווד ולאחר שנתקל במוות מספר פעמים, עליו להחליט האם לפנות לכיוון אליו מצביע התמרור שמפנה אותו למוות, להחליט אם לחפש באופן פעיל את הקץ לחייו. מוות, שעד כה הדובר התייחס אליו כמושג מופשט, מעין תמונה מחשבתית, עתה משפיע על פעולותיו - כך שהוא מרגיש שהדרך המובילה למוות נועדה לו.

סורפא (2015) מוסיף וטוען כי הדרך המובילה למוות היא, בסופו של דבר, בלתי נמנעת; הנווד ייאלץ לבחור בה בנקודה זו במסעו בין אם ירצה בכך ובין אם לא, כי זה הוא גורלו. לכן הוא חולף בדרכו על פני תמרורים כה רבים, ואין הוא שוקל ברצינות לסטות ממסלולו ולחזור לחברה האנושית. עליו, בלית ברירה, לעבור לחיפוש יזום של מוות.

ממבט ראשון, ציון התמרור היחיד עשוי להיראות מעט מגוחך. כיצד שלט, תמרור, יכול להורות לכיוון גורל, לא כל שכן להפנות אדם למוות? האם התמרור שהנווד רואה בכלל קיים במציאות? מן הסתם אין תמרור שמוליך אנשים ומפנה אותם באופן חד משמעי אל סיום חייהם. יכול להיות תמרור שמתריע על סכנה, אמנם, אך אחד אשר מטרתו לסייע לאנשים להגיע למוות לא סביר להימצא בדרכים. זהו, אם כך, כנראה סמל מסוים שהתעצב בתודעתו של הנווד; עצם, כל דבר שהוא, דבר מה שגרם לו להבין שהוא מעוניין לתור אחר מוות, והנווד מתייחס אליו כשם שהיה מתייחס לתמרור שמפנה אותו ליעדו.

מכל מקום, האפשרות שהתמרור שהנווד רואה ממשי וקיים בעולם הפיזי תמוהה מעט. אולם מהיכרות עם שירי המחזור ניתן להבין שככל הנראה כן מדובר בתמרור יחיד ממשי; בשיר הבא המחזור, "הפונדק", הנווד מהלך

²³ דומה במקצת לחזרות הקרובות על מילים בשיר "תקווה אחרונה", "שמעשירות את תוכנו ואת משמעותו.

בבית קברות ומשווה אותו לפונדק בו כל החדרים תפוסים. עם ההבנה הזו המצב נראה אפילו מעט משעשע; הנווד כנראה הבחין בתמרור המצביע על הדרך לבית קברות מסוים, והחליט בנחרצות שזו הדרך שנועדה לו, הדרך אל המוות. ואכן, אנשים שמוצאים עצמם בקבר בדרך כלל לא ישובו למצוא את דרכם אל מחוצה לו.

בשיר "התמרור" מוצגת התנגשות פנימית בין אפשרויות שונות להתקדמות שהנווד ניצב מולן. הניגוד המובהק ביותר הוא בין מחוז בני האדם לבין מעוזו של הדובר ובחירותיו. לאורך כל השיר הנווד מתלבט, שוקל את צעדיו, ובכל זאת נדמה כי אינו מצליח להתמסר לפתרון מסוים.

השימוש המקסים בתמונת התמרורים, על כל המיוצג על ידם, להמחשת ניגוד הדרכים האפשריות מעצים את הפער ביניהן. מוצגים בשיר שני סוגים של תמרורים: רבים המצביעים לכיוון ערים ואנשים בבית השלישי, ואחד המצביע לכיוון דרך שאף אחד עוד לא חזר ממנה, מוות, בבית הרביעי. תפקוד תמונת התמרור כסמל בשיר תורם לעדות למתרחש בנפשו של הדובר, לעימותים המתחוללים בעולמו הפנימי - ובעיקר בין עולם בני האדם לבין העולם שהוא בונה לעצמו במעשיו.

חוסר הוודאות מלווה את הדובר בכל מילותיו, ומתוכו מגיחה החלטה מכריעה. הבחירה החותמת את השיר היא בין שתי האפשרויות שמושוות ומונגדות ביתר שאת לכל אורכו, ובשל היותה בחירה מעשית לחיפוש פעיל אחר מוות "התמרור" נחשב לנקודת מפנה במחזור.

בהמשך תת הפרק, בהתייחסות לפן המוסיקלי ביצירה, אבחן את היחסים בין מילות השיר לבין לחנו של שוברט. אציג את האופן בו המוסיקה מעצימה את עומק ומשמעות הניגוד בין שתי הדרכים הרעיוניות, ומעניקה לעצם הניגוד מובהקות יתר, הן בתחושה והן מבחינה קונקרטית.

בשיר "התמרור" הנווד שואל את עצמו על המסע שלו, בוחן אותו כדבר מה שהוא חייב להבין סופית. לדברי סורפא (2015), הנדידה של הדובר מוחשית בשיר ומבוטאת במוסיקה, באמצעות ליווי השמיניות הקבועה המחקה את קול פסיעותיו היציבות של הנווד.

צעדי הנדידה הללו פולשים הן לקו הקולי הן לתפקיד הפסנתר כרעיון המוסיקלי הראשי של השיר, ומופיעים בשלל וריאציות*. הנדידה עוברת שינויים רבים לאורך השיר, מלווה בהרמוניה מסובכת, מקצבים שלא הופיעו עד כה במחזור, מנעד משתנה והפרעות חוזרות ונשנות, לדברי יואנס (1991) כאילו הפיכה של המסע על כל תוכנו תאפשר לנווד לראות ולהבין אותו במלואו.

Was ver -

pp

איור 32 – "התמרור", תיבות 1-5.

כבר בהקדמה, טרם הזמר מתחיל לשיר, מוצב ניגוד מוסיקלי-ציורי בין שתי דרכים; הראשונה, דרך נוחה ודיאטונית, בה אנשים אחרים ככל הנראה יבחרו (תיבות 1-2), לעומת השנייה, דרך נסתרת, מפותלת וכרומטית שהנווד בוחר עבור עצמו (תיבות 3-4). בפסקה מוסיקלית אחת מצליח המלחין להמחיש את הניגוד המהותי ביותר, סביבו סובב כל השיר; ההשוואה בין הנווד וסביבתו לשאר דרי העולם היא גרעין רעיוני המובע במקומות שונים במילים, והיא באה לידי ביטוי כבר עם פתיחת השיר המולחן (Suurpää, 2015).

בתיבות 6-10, עם פתיחת הבית הראשון, מתוארות שוב מוסיקלית באמצעות קו מלודי אחד ודיאטוני הדרכים הקלות למעבר שמיוחסות לאחרים; והפעם, דרכים ברבים, בקו הקולי וביד ימין בליווי הפסנתר, מלוות בהד של דרך בבס ביד שמאל. בתיבות 11-19 מופיע שוב נתיבו המשון של הנווד שנע הרחק מהטוניקה, דרך ירידה כרומטית בבס והדגשה של הפעמה החלשה לחוסר איזון קצבי (Youens, 1991). עומק הפער המוסיקלי מתאר בהצלחה את הניגוד הבולט בין הנווד ודרכיו לבין שאר העולם.

כאשר הנווד חוזר על המילים "לי אבור שבילים בסתר" הקו הקולי יורד צעד שלם לפה מינור, דרגה שביעית מונמכת (תיבה 16). לפי יואנס (1991) זהו חיקוי מוסיקלי של המילים, בכך שהוא 'נסתר' מכל אלו הצועדים בנחת לאורך נתיבים מסודרים בסול מינור, סולם הטוניקה.

הבית הראשון מסתיים מילולית בשאלה (שלמעשה מתפרשת על פני הבית כולו): "מה לי אתנזר מדרך, שם ילכו האחרים, לי אבור שבילים בסתר מעלה, בין צוקי הרים?", ובהתאמה, לדברי סורפא (2015), בתיבות 11-20 מוצג גוון שאלה תוהה במוסיקה, שניתן להבין במלואו תוך התחשבות במהלך מוטיבי מעניין במיוחד.

סורפא (2015) מבקש לטעון כי לאורך כל השיר שני הרעיונות הנפרדים והמנוגדים זה לזה, חברת אנשים ומוות, יכולים להיות מיוחסים לשני צעדים הדרגתיים שונים, התקדמות לכיוונים מנוגדים מהצליל מי במול - האחד, חברת אנשים, יקושר לתנועה כלפי מעלה ממי במול למי בקר, ואילו רעיון המוות ישוּך לירידה ממי במול לרה. הן במוסיקה הן במילים מוצבים שני סימנים זה בצד זה כך שניתן להבחין בהבדלים ביניהם ביתר שאת; במוסיקה זהו הצליל מי במול (ומקבילו האנהרמוני רה דיאז) ושתי אפשרויות הפתרון שלו, ובמילים חברת בני אנוש לעומת מוות. בשל הקרבה בין שני צמדי הניגודים ובהתחשב בעיתוי הופעותיהם, סורפא (2015) מאמין כי קיים קשר מוטיבי מילולי-מוסיקלי בין שני הזוגות, כפי שתואר לעיל. מוטיב זה מופיע לא אחת במהלך היצירה, ועמו השאלה המתמשכת; האם מי במול ינוע כלפי מעלה או מטה, האם הנווד יפנה לכיוון בני אדם או שיבחר במוות?



איור 33 – "התמרור", ירידה לדוגמה ממי במול לרה בתיבות 38-39.

ובכן, המוטיב המתפצל מופיע בשאלת הבית הראשון, התוהה בנוגע לסיבה בגינה הנווד נמנע בדרכים קונבנציונליות ומחברת בני אדם. לפי סורפא (2015), התשובה לשאלה המוצגת בבית ניתנת במוסיקה; התנועה מי במול-רה בליווי הפסנתר (תיבות 16-17). במידה מסוימת, לדבריו, לחן השיר בקטע מעמיק מעבר למתואר מפורשות במילים; אותו הגורם להתבדלותו של הנווד מחברת אדם היא המשיכה הבלתי נמנעת שלו אל המוות. חשוב לציין, אפוא, שההנגדות המוסיקליות הללו פזורות לכל אורך הלחן, בעוד שבמילות השיר עצמן הנתב המוביל למוות כלל לא מצוין עד לבית האחרון. בנוגע לכך, סורפא (2015) טוען כי המוטיב המוסיקלי, על הופעותיו המרובות ביצירה, רומז שהדובר למעשה מודע כל הזמן להחלטה שנגזר עליו להחליט. לטענתו, המוסיקה מציעה כי ההתלבטות שנחשפת בשיר הכתוב רק בבית הרביעי נוכחת בתודעתו של הנווד לכל אורך הדרך.

הבית השני עובר למזיור המקביל למשך שני משפטים מוסיקליים (תיבות 22-27), המציינים: "שום דבר הן לא עוללתי מאדם להיחבא". כמו בתחילת הבית הראשון, רוב הפסקה המוסיקלית דיאטונית לחלוטין, האקורדים מלאים ונעימים יותר וכן אחידים מקצבית (Youens, 1991). לפי סורפא (2015) הנינוחות שבביטוי המזיורי משקפת את הידיעה של הדובר שאינו יכול להאשים את עצמו בדבר, שכן הוא לא עולל שום דבר רע. ישנו דבר מה אחר שדוחף אותו לחיפוש התמוה חסר המנוח דרך שבילים מפוקפקים ולישימון, "תאוה נואלת", כפי שמתואר במילים.

בשתי השורות האחרונות של הבית מבוטא תסכול עז בחומר המוטיבי של המוסיקה (Suurpää, 2015). עם אזכור התאוה הנואלת האווירה הטרגית מחליפה שוב את הנינוחות המחויכת שבראש הבית, ונוצר מתח כתוצאה מניסיונות כושלים להנכיח את הסולם מי מינור באמצעות קדנצה (תיבות 34-38). בתיבות אלו מוצג הצליל רה דיאז, שהוא אנהרמוני לצליל מי במול הקיים שהופיע עד עתה בשיר, אך שייך לסולם מי מינור (ההרמוני) ובהיותו צליל מוביל* מנסה מאוד לעלות בחזרה למי, ובכך גם לייצב את מי מינור.

סורפא (2015) טוען שבקטע הזה הקשר בין המילים למוסיקה חזק מאוד; כאשר בטקסט הנווד מהרהר בסיבה להתבודדותו וממש שואל את עצמו מדוע הוא מרחיק לכת אם לא פגע באף אחד, המוסיקה מקשה על הירידה המיוחסת למוות ממי במול לרה (מאחר ומי במול, או יותר נכון; רה דיאז, נמשך משמעותית להיפתר למי במקום לרה). נדמה שהנווד מעדיף לחזור לחברתם של אנשים, ולכן רה דיאז שואף מאוד להגיע למי הנכסף. אך המתח

העצום נוצר מפני שהמוסיקה לא מצליחה להגיע למי מינור יציב, ועל אף ה"רצון" הגדול של רה דיאז לעלות למי, הוא בסופו של דבר יורד, כמו בלית ברירה, לרה. הנווד לא מש מהדרך הבלתי נמנעת שתוביל אותו, בסופו של דבר, אל המוות, אף על פי שהוא יודע שמצבו לא צודק (Suurpää, 2015).

הבית השלישי דומה מאוד בלחנו לבית הראשון, ומבוטאים בו רעיונות דומים לאלה של הבית הראשון: התמרורים הרבים המצביעים לערים מעמיקים את ההבנה של הנווד שהוא שונה מאחרים. מרשל (1973) טוען כי הקרבה המוסיקלית בין הבתים מצביעה בבירור על הדמיון המחשבתי ביניהם. לפי יואנס (1991), הוריאציה היחידה שמבדילה את הבית השלישי מהראשון היא הקריאה העולה "אין שלוה, שלוה אתור" (ניגוד נוסף). את ההשוואה מדגישה החזרה של הזמר על המשפט הזה, שמופיע בשיר הכתוב רק פעם אחת, אך בשיר המולחן הנווד חוזר עליו שוב במה שיואנס (1991) מתארת כ"יאוש מסיבי".

בתיבות 42-44 ישנו מוטיב ירידה בליווי הפסנתר, כאשר המילים מתייחסות לתמרורים המורים לכיוון ערים. סורפא (2015) טוען כי מוטיב זה מתאר אפשרות מוסיקלית לפיה הנווד אמנם רואה את התמרורים, מביט בהם, אך בסופו של דבר חולף על פניהם וממשיך בדרכו אל המוות (המיוצג על ידי הירידה הצלילית). הוא מוסיף ומציין ניגוד נוסף במוטיב העלייה/ירידה ממי במול המופיע בתיבות 46-54, כאשר במילים מדובר על החיפוש הלא יוצלח של הנווד אחר שלוה. לדבריו, המתח שנוצר מדגיש את הפער הפנימי שבמשפט "אין שלוה, שלוה אתור", כאשר שתי אפשרויות התנועה מהצליל מי במול מייצגות את שני חלקיו המנוגדים של המשפט.

לדברי סורפא (2015), החלק המוסיקלי שהולחן עבור הבית הרביעי מייצר את לב משמעות השיר. כאמור, במילות הבית הרביעי מובהר כי הנווד יצעד לאורך דרך ממנה איש עוד לא חזר, כלומר, יפנה החל מעתה לחיפוש אחר מוות. בית זה מושר פעמיים, בהן חזרות פנימיות אשר לדברי סורפא (2015) מבליטות את הייחוד והחיוניות של הבית בשיר והן במחזור בכלל.

מרשל (1973) מציג אמצעי מוסיקלי שלדבריו מהווה סימבולזים יעיל במיוחד בבית הרביעי; התמרור היחיד שהנווד רואה, המסמל את המוות, מיוצג על ידי תו הסול היחיד החוזר על עצמו כמעין תפילה בתיבות 56-60, 68-72. כמו כן, הדרך היחידה שהנווד משוכנע שעליו לצעוד לאורכה מיוצגת סימבולית אף היא על ידי צלילים חוזרים²⁴ בתיבות 60-64, 72-74.

55
Ei-nen Wei-ser seh ich ste - hen un-ver - rückt vor mei-nem
decresc.
pp

איור 34 – "התמרור", תיבות 55-59. ניתן לראות את ייצוג התמרור היחיד בתו הסול החוזר.

²⁴ המגיעים, דרך אגב, כוריאציה של מקצב שמיניות הצעדה.

כאשר הנווד מביט בתמרור הניצב שאינו זע מהתנו סול, הוא מבין את פשר המסע שלו; מבין שעליו לתור אקטיבית אחר פתרון סופי, אחר מוות (Youens, 1991). לפי סורפא (2015), השינוי הפואטי הזה מדגיש את התפקיד של "התמרור" במחזור כיצירה שלמה; החיפוש המודע אחר מוות מבליט את התפקיד של השיר כנקודת מפנה ברורה. בשל המפגש עם התמרור הדובר לא רק חושב על מוות, כעת הוא גם תר אחריו. עבור רגע ההארה שוברט יוצר, לדברי יואנס (1991), סמלים מוסיקליים עוצמתיים שמסוגלים לתאר דבר מה כה בלתי נתפס כהתגלות הגורל בנפשו; גוג ומגוג ללא תכלית, קווים כרומטיים עולים בבס שמביעים את המורא העולה בתוך הנפש. סדרה של קולות מתחלפים בהרמוניית הדרגה השביעית המוקטנת מלאת המתח, המתקרבים אחד לשני יותר ויותר עד שנוצרת סכנת התנגשות (תיבות 67-57). לפי סורפא (2015) זוהי הכרומטיות הקיצונית ביותר בשיר, ותחושת הדריכות שבה מוגברת בשל אי היכולת של צליל לשון המאזניים מי במול להגיע לרה בתיבה 59. אילו בבית זה הנווד בוחר להתמסר למוות, הרי שהירידה ממי במול אמורה להתממש; והעובדה שמהלך הירידה לא מתבצע מעצימה את המתח שכבר הושרה בידי הכרומטיות. המתח הקיצוני משפיע על איכות הביטוי של המקטע המוסיקלי, הוא נוסך תחושה של חרדה, של אימה, וניתן לומר, אפוא, שהנווד מפוחד עד מוות מבחירתו. אף על פי כן, הוא בטוח שהיא בלתי נמנעת, שאין דבר שביכולתו לעשות כדי לשנות אותה, ועל כן - בגורל המוות הוא בוחר (Suurpää, 2015).

לאחר שלב ההבנה הראשונית של הגורל המיועד לו, הנווד חוזר על הבית הרביעי במלואו (תיבות 77-69), והפעם, לדברי יואנס (1991), עיניו מקובעות על התמרור היחיד; הסול העיקש בקול הפנימי החוזר שוב ושוב נשמע כמרכז טונאלי ברור ויציב יחסית, על אף הכרומטיות המצויה גם עתה. המהלך הכרומטי המתוח והניסיון הכושל הנוסף של מי במול לרדת לרה יוצרים אמנם אווירה של דריכות ובהלה, אולם הפעם, בשל היכולת להרגיש בסול מינור כמרכז יציב, השפעתם לא כבירה כמקודם ולא משרה אימה של ממש אלא הלך רוח מהורהר יותר, בעוד הנווד מכיר בהחלטתו הסופית (Suurpää, 2015).

המשפט המוסיקלי האחרון בחלק זה חוזר על המשפט הכי חשוב במילות הבית הרביעי: "איש עוד לא חזר משם" (Suurpää, 2015). לפי מרשל (1973) החזרה המשתהה על המשפט הסופי מייצגת את התשישות והכניעה של הנווד לגורלו. סורפא (2015) טוען שהמשפט האחרון מתייחס אך ורק למוות, לאפשרות של הגלייה מוחלטת מחברת אדם, ושכל האזכורים לאפשרות השנייה, לפיה הוא עשוי לחזור לחברת אנשים, כמו נמחקו כליל. ניתן לראות זאת מוסיקלית בהתייחסות למוטיב העלייה/ירידה ממי במול למי או לרה; כפי שסורפא (2015) מציין, הצליל מי בקר לא נשמע כלל לכל אורך החלק האחרון, ובכל פעם שמופיע בו הצליל מי במול, הוא תמיד נפתר כלפי מטה לרה - כך שמוטיב המוות גובר לחלוטין על זה של חברת האדם. לאור זאת, סורפא (2015) טוען כי

בשלב זה ביצירה, הנווד כבר לא מנסה למצוא סיבות בגינן עליו להישאר בחברת אנשים כדי לאזן את ההחלטיות שבבחירת החיפוש אחר המוות.

איור 35 – סיום השיר "התמרור", תיבות 76-83.

השיר "התמרור" מציג ניגוד מרכזי עיקרי בין הנווד, סביבתו ובחירותיו ובין שאר העולם, אנשים אחרים וסגנון חייהם. הניגוד מובע בשיר במגוון צורות, מהשוואת הדרכים הדיאטוניות של האחרים לכרומטיות של הנווד, המחשת הפער בין הדרכים הרבות והתמרורים הרבים שהנווד עובר על פניהם לעומת יחידותו הגורלית, וכד'. התמונה המרכזית של השיר, הלוא היא התמרור על סוגיו, מיוצגת באמצעים מוסיקליים הממחישים את יחסיו האובססיבי כמעט של הנווד אליה, כדוגמת צליל הסול החוזר לתיאור התמרור היחיד. מלבד זאת, המוסיקה מעניקה למילים מעטפת מקיפה הכוללת הן ביטוי של פסיעות הנווד להנכחה של חשיבות המסע בשיר, הן של המתח הטונאלי המייצג את המצב הנפשי הרעוע של הדובר. באמצעות המוסיקה מתגשמת התחושה הקריטית שבהתייבבות אל מול החלטה חשובה ומשמעותית, מצב הכולל כבברירת מחדל גרעין של ניגוד, קונפליקט ודרמה, של הבחירה בין שתי אפשרויות שונות.

הניגודים ביצירה אמנם לא בולטים באופן מיידי, ולא ניתן בהכרח להבחין בהם בהאזנה ראשונה, אך לאחר עיון מכוון בתווים בהחלט ניכר שהם מבוטאים במוסיקה, באמצעים מוטיביים פשוטים יותר ופחות. מלבד ההשוואה של הכרומטיות לדיאטוניקה, מצוי גם מוטיב הירידה והעלייה בליווי שלמעשה מייצג ומסמל את אותו הניגוד המרכזי בשיר הכתוב, ברובד מעט עמוק יותר. התשובה המוסיקלית לשאלת הבית השני, כאשר הרקע לתשובה מוצג רק בסוף השיר, היא סממן לפיתוח הרעיוני לאורך הלחן המעיד על פרשנות מוסיקלית מקיפה ועל מיומנות המלחין בשזירה תבניתית של המוטיבים המוסיקליים שנועדו לבטא את הניגוד, את השאלות והתהיות וגם את התשובה עליהן במהלך השיר.

סיכום ומסקנות

בפרק זה הצגתי סוגים שונים של ניגודים בשירים "חלום אביב" (מס' 11) ו"התמרור" (מס' 20) במחזור השירים "מסע החורף", שנכתב על ידי וילהלם מילר (1823) והולחן על ידי פרנץ שוברט (1827). בשיר "חלום אביב" מצויים ניגודים רבים וחדים הסובבים בעיקר סביב תמות הדמיון והמציאות, העולם הפנימי אל מול החיצוני, וניתן לחוות את הניגודים המוסיקליים המובהקים בשיר באופן מידי. בשיר "התמרור" הוצג ניגוד מהותי מרכזי, השאלה הקיומית קמעה בנוגע למצבו של הנווד ביחס לשאר בני האדם, שהובע באמצעים אמנותיים שונים הן בשיר הכתוב הן במולחן. בשני המקרים מדובר בהצגה השוואתית של גורמים המשפיעים על הנווד, המבליטה את הקונפליקטים הנפשיים העצומים שהוא שרוי בהם. המחזור כולו מושתת, בסופו של דבר, על מאבק נפשי מתמשך של הנווד (שבסוף השיר "התמרור" אף מסתכם בקריצה לחיפוש פעיל של מוות). הניגודים העקביים תורמים ליצירת אוירות השירים החיוניות לתיאור מהלך המסע, מבטאים בחריפות יתר את הקונפליקט הפנימי המתהווה בנפשו של הנווד, וכמו מזמינים את הקורא/המאזין להשתתף בקושי המכריע שבחירותיו.

מסקנות ודיון

בעבודה זו סקרתי שלושה מאפיינים חשובים ביצירה הרומנטית; ביטוי רגשות, תיאורי טבע וניגודים; וכיצד הם מתבטאים בשירי המחזור "מסע החורף". בחנתי תחילה את ההיבטים הספרותיים שבשירים המתאימים לכל מאפיין, ולאחר מכן התייחסתי לקשר בין המוסיקה למילות השירים ולרעיונות המובעים בהם. כפי שניתן לראות לפי הפרקים, המאפיינים הרומנטיים אכן באים לידי ביטוי בשירים, ומשמעותיים לעיצוב המסע הנפשי של הדובר. הרגשות ביצירה הם דוגמה מוצלחת לביטוי אותנטי של הדובר, מעבר לתיאורים חיצוניים או מחשבות המנסות לייצג את המציאות. הרגשות מבטאים את החלקים הכנים והפנימיים ביותר של הנווד. ביטוי רגשות הוא יסוד מרכזי ברומנטיקה, אשר מתמקדת בסובייקט ובעצמי, ובמפגשו הקשוב עם העולם. ניתן לראות זאת בשני השירים שנידונו בפרק הראשון; בשניהם הנווד ניצב בנקודת פתיחה של חיצוניות ושל רגש גלוי, וחודר במהלכם למעמקי תחושותיו הקיומיות. ביטוי הרגשות והתהיות שהם מציתים מהווה אמצעי מתווך לנפשו של הדובר, בדרכו להבנה עצמית עמוקה יותר.

ייצוגי הטבע עומדים במרכזה של התנועה הרומנטית. הדבר מתבטא במחזור בכך שהנווד נמצא ברובו המוחלט של מסעו בחיק הטבע, אשר מאופיין באינסופיות ובמסתוריות, שהרי הנווד יוצא לדרך מתמשכת, במהלכה אין לקורא יכולת לדעת לאן מועדות פניו. כפי שניתן לראות בפרק השני, הטבע מבטא את פנימיותו של הנווד, אשר באמצעות המפגש עם הנהר, העורב ועץ השלכת לומד להכיר את עצמו כמו גם את העולם, את המוחלט. ברגע בו הדובר נמצא בסביבה שאינה עירונית, הוא מסוגל להתמסר לטבע האדיר ומלא האמת שגורם לו להבין דבר מה לגבי עצמו. הפרטים הקטנים של סיפור האהבה הכושל שלו הופכים לשוליים, משניים בחשיבותם לעומת המסע הקיומי שהוא חווה.

הדרמה הפנימית שהנווד חווה לאורך המחזור מבוטאת באמצעות שלל הניגודים וההשוואות המצויים בשירים. אופי סתירתי וחדתני זה מוצג בפערים שבין חלום למציאות, עבר והווה, פנים וחוץ וחיים ומוות, והולם את הגישה הרומנטית המתנגדת לסדר החד משמעי ולשיטתיות של עידן הנאורות וההשכלה. על אף שבשיר "התמרור" (מס' 20) הנווד לכאורה בוחר במוות, ובכך נכנע לצורך להכריע בין קצוות הדיכוטומיה, בשירים העוקבים לו הנווד לא מצליח למות; הוא ממשיך לצעוד עד לסיום הלא־ברור של המחזור, מוסיף לחיות עם הניגודים והקונפליקט התמידי.

יש לציין כי המאפיינים השונים מצויים כמעט בכל השירים שנסקרו בעבודה, ובשירי המחזור ככלל, שכן מאפיין כאמצעי אמנותי נידון להופיע בשלל מקומות לאורך היצירה.

ניתן להבחין, לצורך העניין, בביטויי רגשות בשירים שאינם שייכים לפרק העוסק בכך; כאשר הנווד חורט על הקרח את שם אהובתו בשיר "על פני הנהר" (מס' 7), ב"חלום אביב" (מס' 11) בחלום העוסק באהבה וחדווה, או בהתייחסות לתקווה בשיר "תקווה אחרונה" (מס' 16). פרט לייצוגי הטבע המודגמים בעבודה, מצויים גם ייצוגי טבע כגון הנוף האביבי והציפורים בשיר "חלום אביב" (מס' 11) (וכן מספר אחרים בשירים נוספים במחזור, בהם לא דנתי בעבודה). השימוש בניגודים הוא אמצעי ספרותי אמנותי נפוץ בשל יעילותו בהגברת המתח והדרמה, והוא ניכר גם בהבדלים שבין קור הדמעות ללהט הנפש שהנווד טוען לו ב"דמעות קפואות" (מס' 3), או בין תיאור הנהר הקפוא לעומת תמונתו הנסערת מן העבר ב"על ני הנהר" (מס' 7). ואלו הן רק מספר דוגמאות.

כל אלו יוצרים מערכת יחסים מסועפת המעשירה את כלל הביטוי האמנותי ביצירה; בלא מעט מקרים הטבע תורם לשיקוף רגשותיו של הדובר, הניגודים מעצימים את הפער בין העולם הפנימי לחיצוני, והרגשות, בשל מרכזיותם ביצירה הרומנטית, מספקים רקע ועומק ומנכיחים את ייצוגי המאפיינים האחרים. בסופו של דבר המאפיינים השונים תומכים זה בזה, והשילובים ביניהם תורמים ליצירה האמנותית כמכלול.

המאפיינים הרומנטיים השונים בוטאו ביצירה באמצעות מגוון כלים ספרותיים, בשלל מטאפורות ומטונימיות, שאלות רטוריות, אימאז'ים ותמונות ושאר ציורים לשוניים, וכן באמצעים מבניים ותחביריים כגון שינויי משקל הרי משמעות, שימוש מושכל בשאלות והצהרות ועוד. כל אלו שימשו את המשורר להבעה הדרגתית של רעיון מורכב, כפי שניתן לראות תוך התייחסות התפתחותית למחזור.

מחזור השירים "מסע החורף" הוא, כאמור, יצירה המתארת מסע מתמשך, ויש להתייחס לכל השירים בו כאל חלקים משלם הגדול מהם. בעבודה זו, אמנם, לא התייחסתי לכל השירים במחזור, אך מן הראוי לציין את ייחוד המחזור בכללותו. המחזור, כמחזור, הוא יצירה מורכבת בה כל שיר מקדם את הנווד בדרכו אל המפגש עם המציאות, כאשר המוטיבים של רגשות, ייצוגי טבע וניגודים מהווים רכיבים הכרחיים בתנועה של הנווד אל עבר התכלית הלא נודעת של מסעו.

זהו אינו מחזור רומנטי נדוש - הוא אמנם עלול להידמות לכזה בפתיחתו, בה הדובר שקוע עד מעל לראש באומללות הפרידה מאהובתו - אך על אף הביטוי המוגזם כצפוי של רגשות מתוארים לתפארת, המחזור מתפתח למסע פנימי הנפרד מחיצוניות הדרך, מעלה שאלות קיומיות ואפוף באווירה קודרת, שאינה נוגעת ישירות לנערה המסוימת שהיוותה את עיקר תחילת המחזור. המהלך המתואר עובר דרך שאלת המסוגלות לאהבה ב"על פני הנהר" (מס' 7), היכרות עם המוות ב"העורב" (מס' 15), התנתקות מהתקווה לעולם הרגשי הישן ופנייה לנתיב אפל יותר ב"תקווה אחרונה" (מס' 16), ומגיע להתמסרות מודעת למוות ב"התמרור" (מס' 20), כמוצג בעבודה. בהתחשב בכך, המעבר הראשוני מהעולם החיצוני אל הפנימי המתואר בשיר "דמעות קפואות" (מס' 3), בו הדובר מתנתק מעיסוק חד משמעי באהבתו האבודה ותוהה לראשונה לגבי עצמו, מהווה את התחלת המסע הפנימי של הנווד ובסיס לרבים מהשירים שהתייחסתי אליהם בהמשך המחזור.

אבהיר את הבדלי הרבדים; בקריאה שטחית של שירי המחזור, למשל "דמעות קפואות" (מס' 3), "על פני הנהר" (מס' 7) ו"קרן הדואר" (מס' 13), בהם הדובר בוכה, חורט את שם הנערה על קרח ומצפה בקוצר רוח למכתב ממנה, נוצרת דמות של אדם מאוהב ושובר לב החווה תסמיני גמילה מאהובתו. אך קוראים שיעמיקו בשירים יוכלו למצוא בהם נדבך נוסף, קיומי, בו הנווד בוחן את החיבור הפנימי שלו לרגשותיו ומתמודד עם הניכור המהותי בו הוא נתקל. ביטויי הרגשות, תיאורי הנוף, הטבע ובעלי החיים, והשימוש המיטבי בניגודים ביצירה מהווים מצע מתווך לקיום המסע הנפשיקיומי של הדובר, וחיוניים להתפתחות המהלך המתואר.

ניתן לראות, אם כן, כיצד מילר מצליח, תוך שימוש במגוון אמצעים ספרותיים, להפוך חוויה רומנטית בנאלית לתהייה קיומית, ועדיין לבטא את הרעיונות והעקרונות של התקופה. עושר לשוני, אמנותי ורעיוני מתגלה בקריאה מעמיקה של שירי המחזור, וזוכה אף לפרשנות ייחודית מצד המוסיקה, לחנו של שוברט למתואר ביצירה.

הלחן למחזור השירים עוזר לייצג ולהמחיש את המאפיינים הרומנטיים המדוברים ואת המהלך הקיומי, ובמקרים מסוימים אף מוסיף על הנאמר מפורשות במילים. קיימים היבטים מסוימים בהם המוסיקה מחקה את הביטוי המילולי או ממחישה אותו עבור המאזין, וכאלו עמוקים מעט יותר, המתייחסים לנדבכי פרשנות שונים.

ככלל, אני מאמינה שישנם מספר מוקדים הכרחיים בשיר מולחן כדי שניתן יהיה להתייחס למוסיקה כאל הלחנה של השיר, כלומר שיהיה קשר מסוים וברור בין המוסיקה למילים. יחסים כאלו מתבטאים לעיתים במטאפורות מוסיקליות התואמות לכאלו לשוניות, בתיאור אווירה באמצעים מוסיקליים (כגון יחסים בין מז'ור למינור), או בחיקוי של רכיבים מסוימים המצוינים בטקסט. כבר ברמה הבסיסית ביותר של תיאורים וציורים מוסיקליים ניכרת מיומנותו של שוברט כמלחין בהתאמת יצירתו לטקסט.

בשירי המחזור "מסע החורף" שהצגתי בעבודה צינתי מספר אירועים מוסיקליים בהם הלחן מקביל מטאפורית למשפט מסוים בשיר הכתוב או לחלק ממנו. דוגמאות לכך יהיו העלייה בסקסטה בקריאה "לבי" בשיר "קרן הדואר" (מס' 13) לתיאור הזינוק המטאפורי של לב הנווד, או הצניחה בטרצה בשיר "דמעות קפואות" (מס' 3) כאשר הזמר מתאר את דמעותיו הזולגות.

ניתן אף לטעון שעלייה צלילית בסוף משפט שאלה היא גם מעין אמצעי מוסיקלי שכזה, שנועד להתאים כמעט במדויק לגורם ספציפי במשפט. סיומים מדומים או ללא פיתרון מספק עשויים להתאים אף הם להבעת השאלה, באופן המפורש ביותר בו היא מופיעה בטקסט.

ציורים מוסיקליים לייצוג גורמים כלליים יותר מופיעים בניסיונות הלחן לתאר אימאז'ים ותמונות המצויינים בשיר הכתוב, כגון חיקוי שטף מי הנהר בשיר "על פני הנהר" (מס' 7), ביסוס אופני התנועה במעוף העורב בשיר "העורב" (מס' 15), הציור הצלילי היפהפה של נשירת העלים בשיר "תקווה אחרונה" (מס' 16) ועוד. הגורמים המבוטאים באופן הזה הם ממשיים ומורגשים במפגש מציאותי, אך כאשר הם מצומצמים למילה או אף לתיאור נרחב בשיר כתוב הם מאבדים, בליט ברירה, מעט מהרושם ומהחיות שלהם. המוסיקה מסייעת למאזין לחוות את הגורמים הללו ואת השפעותיהם באופן מעט יותר כוללני ושלים.

ברמת הלחן הזו לא מתבטא הקשר בין המוסיקה למילים בהדגשה מילולית או בהקבלה מאוד מסוימת לחלק ממשפט, אלא בתיאור מוסיקלי של דבר מה המצוין במילים או בציור מוסיקלי של תמונה מתוארת. רוב ייצוגי הטבע כוללים מידה כזו או אחרת של תמונתיות בהם, על כן מיטיב הלחן לייצג אותם באמצעים מוסיקליים. לצד מיצגים ויזואליים, גם גורמים צליליים המיוצגים בטקסט זוכים להמחשה באמצעות המוסיקה; תקיעת קרן הדואר שהנווד שומע בשיר "קרן הדואר" (מס' 13) ואפילו דהרת הסוס המלווה אותה (על אף שזו כבר גובלת בפרשנות), חיקוי צווחות העורב והתרנגול בשיר "חלום אביב" (מס' 11) המקיצות את הנווד משנתו, ודוגמאות נוספות מייצגות את מעטפת התמיכה המוסיקלית שהלחן מציב עבור הרכיבים המסוימים הללו ודומיהם המתוארים במילים.

ניתן להוסיף לנדבך התיאורי עניין מורכב מעט יותר, ייצוג מוסיקלי של פעולה ספציפית; הציור הקולי של הטבעת השבורה על פני קרח הנהר בשיר "על פני הנהר" (מס' 7). הנווד ממש חורט את הטבעת על הקרח כשם שהקול עולה לצליל הספציפי (מי) פעמיים וכמו נקטע בטרם יוכל להשלים את הטבעת - זהו תיאור מדויק של חריטת הנווד, המייצג את הפעולה המסוימת שביצע.

נדבך שלישי שברצוני להתייחס אליו קשור לביסוס מוסיקלי של התחושה או האווירה המתוארות במילים. בעוד שבמפגש עם טקסט כתוב יש לעיתים לקרוא אותו במלואו מספר פעמים ולשלוח רמזים בנוגע לנימה המנחה אותו, בעיסוק במוסיקה ניתן, במקרים רבים, באמצעות קביעת הסולם כמז'ורי או כמינורי, להשפיע על התפיסה התחושתית של המאזין. שינויים מהותיים בין מז'ור למינור מצויים בלא מעט מן השירים שסקרתי בעבודה, וברובם המז'ור נושא משמעות של התלהבות או שמחה והמינור יגון או עגמומיות (למשל, בשיר "קרן הדואר" (מס' 13)), או שההתייחסות לזיכרון היא מז'ורית ומרוחקת וההווה מיוצג באמצעות המינור (למשל ב"על פני הנהר" (מס' 7)), דבר המתאפשר בעיקר לנוכח המצב ההווייתי הקודר המיוחס להווה לכל אורך המחזור.

מלבד הגוון הכללי של הלחן, הנגשה אווירנית באה לידי ביטוי באמצעות הטמפו, המרקם והדינמיקה, דרכם המאזין יכול לחוות תחושות מסוימות בדומה לאופן בו הדובר חווה אותן. דוגמה מצוינת לכך היא השיר "חלום אביב" (מס' 11), במעבר החד בין סביבת החלום למציאות שניתן ממש לחוש בהבדלים ביניהן, ובאווירה המרחפת, החציתלוייה בין חלום למציאות כאשר הנווד נמצא במצב חצי הערות של הבתים השלישי והשישי, שמיוצגת מוסיקלית באמצעות היפוכי האקורדים.

בנוסף לכך, מאזין יכול לחוש במתח הנוצר בסיטואציה מוסיקלית מבלי לנתח את המהלך ההרמוני, פשוט לחוות את שכבות הדריכות המצטברות, המלוות לרוב בתחושה אי נוחות, עד להגעה של פתרון או מהלך מוסיקלי אחר. דוגמה למקרה כזה היא השיר "תקווה אחרונה" (מס' 16) בו ניתן לחוש בחוסר וודאות בחלקים מסוימים בשיר לעומת יציבות באחרים. הצגת אווירה מתוחה או רגועה היא צעד הקרוב יותר לפרשנות תוכן מאשר קודמיו הציוריים, אך לטעמי היא עדיין שייכת לרובד ביסוס התחושה הסביבתית באמצעות הלחן.

עד כה תיארתי קשרים פואטו־מוסיקליים הברורים יחסית למאזין, שגורמים לו לחוות את השיר, את הרכיבים המתוארים בו ואת מילותיו ומשפיעים בדרך כלל על הרושם הראשוני המתקבל מהיצירה. עתה אתיחס לאופני ביטוי עמוקים יותר, הנוגעים לפי רוב לפרשנות של המלחין את השיר הכתוב ולהצגתו אותה באמצעים מוסיקליים ברמות מורכבות שונות.

ניתן להבחין באמצעים ומוטיבים מוסיקליים מסוימים המעידים על הבנה ופרשנות של המלחין בשירים בודדים וכן בהתפתחות המחזור כמהלך. כך למשל, בשירים רבים במחזור (מתוכם הצגתי שניים) מופיע מוטיב של צעדה, מעין מקצב פסיעות קבוע ובטוח המסמל את המסע, את הנווד בדרכו. בשירים הללו, כדוגמת "העורב" ו"התמרור", מקצב הצעדה מופיע בדרך כלל לכל אורך השיר או ברובו, דבר המדגיש את ההבנה הכללית של עקביות המסע וחשיבותו לנווד. ייצוג הצעדה הזה מבוטא במיוחד בשיר "התמרור", שבו המסע ומהותו מהווים את עיקר השיר.

בדומה לכך, קיימים רכיבים מוסיקליים מסוימים שבעצם נוכחותם מייצגים את הפרשנות המוסיקלית לשיר, כגון מצבים בהם מופיעה שאלה בטקסט הכתוב, אשר באמצעות שימוש מדויק במוטיבים מוצאת מענה במוסיקה. השיר "התמרור" הוא דוגמה מתאימה גם לנושא זה, בשאלות הנוגעות לתסכול הקיומי של הנווד המועלות בטקסט, כאשר מוטיב השאיפה למוות מנוגן בליווי. הפנמת הניגוד המהותי והשזירה המוטיבית לאורך השיר מובילה לכך שהתשובה במוסיקה מתייחסת להיבט שבמילים מתגלה רק בסוף השיר.

ברצוני להתייחס גם למקרים של אי הלימה בין המילים למוסיקה, לצורך המחשת מצב או מיצג אירוני. מטבע הדברים, נהוג לחשוב שלחן טוב אמור לתאר מוסיקלית את המילים, את המיוצג והמובע בהן; ואכן קשרי התאמה שכאלה נחוצים במידה רבה ליצירת שיר מולחן ברמה גבוהה. אולם, מקומות בהם מופיעים ניגודים וחוסר התאמה בין הטקסט לבין הלחן הם רגעים נדירים של פרשנות מוסיקלית, בהם המלחין רואה לנכון שלא לתאר במדויק את המילים, אלא לבטא את המובע בהן בעקיפין ואף לסתור אותן ממש. פער שכזה מופיע בתחילת השיר "על פני הנהר" (מס' 7), בה ביטוי מוסיקלי סוער של הנהר בעבר הוא כמעט מתבקש, אך שוברט בחר להתמקד ברושם הקפוא והקודר שהנהר משרה על הנווד בזמן ההתרחשות, בהווה, ככל הנראה כיוון שהעריך כי המצב הקפוא של הנהר הוא המשמעותי ביותר עבור חוויית הנווד ברגע התיאור. באותו השיר מופיע רגע נוסף של סתירה, הציור המוסיקלי של 'נפנוף הנהר לשלום' בדיוק בנקודה בה הנווד מצהיר כי הנהר למעשה לא מברך אותו לשלום, אמצעי המשמש להעמקת מדקרת האירוניה שהנווד חווה לנוכח המצב. בדומה לכך, בשיר "חלום אביב" (מס' 11) הבית השלישי מתחיל במזיור ומשתנה בהדרגה עד לסיום במינור, כאשר ההופעה הראשונה של הגוון המינורי היא בפועל "לצחוק" (כמתואר בפרק), הדגשה אירונית של הטמון במילה, הלעג המתואר בשיר.

דוגמה נוספת לחוסר התאמה בין המובע במילים לבין המוסיקה הוא הסוף המזיורי לשיר "תקווה אחרונה" (מס' 16), שנדמה כי אינו קשור בעליל לייאוש העמוק המתואר בסוף הבית השלישי. כפי שהצגתי בתת הפרק העוסק בשיר, מסתמן כי יש בסיס פרשנותי לאמצעי ההבדלה המוסיקלי, בין אם הוא השקט הנפשי שבאסון בהיותו וודאי או הגילוי של הדרך הנפתחת לתקוות המוות החדשה, אשר אינו נוכח מפורשות בטקסט ובמתואר בו. על כן, חוסר ההתאמה בין האמצעי המקובל לתיאורים רעיוניים שכאלה לבין המבטא הלכה למעשה בלחן השיר מעיד על פרשנות מסוימת בה המלחין נקט וניסה להנכיח מוסיקלית, אשר חודרת אל מעבר למיוצג מילה במילה בשיר הכתוב.

בשימוש המוסיקלי ברובד זה דוגמאות יפות ורבות לפרשנות של המלחין ולהבנה של מהלך השיר. למשל, ההתפתחות הריתמית, המלודית וההרמונית מקיפאון לתנועה לאורך השיר "על פני הנהר" (מס' 7), והשיבה לקיפאון בסופו מעידות על ההתרגשות הגוברת של הנווד במהלך השיר, ועל הפער שבין השאיפה ללהט לבין המציאות. דוגמה נוספת מצויה בשיר "חלום אביב" (מס' 11), בו נשמרת הטוניקה בין בתי החלום לאלו המתארים מציאות, להדגשת הקשר שבין המציאות הזוועתית שמן ההכרח מובילה לחלום השונה ממנה במידה כה רבה, לבין החלום. ההפסקה הקצרה בין חלקי המשפט בשיר "קרן הדואר" (מס' 13), בו הנווד מסביר ללבו כי לא ייתכן שקיים מכתב עבורו, ותיבת ההפסקה בקו הקולי בשיר "תקווה אחרונה" (מס' 16) שבין תחילת המשפט המתאר את צניחת העלה לבין תיאור ההשלכות הרוות האסון של הנשירה, מייצגות שתיהן את הפירוש המוסיקלי לצורך בנשימה רגעית, בעצירה לשם איסוף הכוחות הנפשיים שהנווד זקוק להם כדי להמשיך את משפטיו ולהתמודד עם המשתמע מהם. קביעות המוסיקה המתארת את העורב בשיר "העורב" (מס' 15) נועדה כמובן לייצג את קביעותו של העורב בחברתו של הנווד, ואולי אף את הנוכחות הנאמנה והבלתי־נמנעת של המוות בסביבתו. בדומה לכך, הכרומטיות והמתח הקיצוני בסוף השיר "התמרור" (מס' 20) מעידים על הבנה של המלחין שרגע התגלות הגורל בתודעת הנווד הוא כה עצום וכביר, המסתכמת בביטוי המוסיקלי שלו.

ניתן להבין שבאופן כללי במחזור, עדויות לפרשנות של המלחין מתבטאות במקומות בהם המוסיקה מעמיקה אל מעבר לטקסט, או שניכר כי לשם בניית היצירה כמות שהיא נדרשה מהמלחין הבנה מבוססת של הרעיונות המובעים במילים במפורש ומעבר לכך.

הרמה האחרונה והעמוקה ביותר של יחסים בין המוסיקה לבין מילות שירי המחזור היא של פרשנות מוסיקלית הנובעת מן השורש, ומתוארת למופת באמצעים מוסיקליים אמנותיים ויסודיים. דוגמאות למקרים בהן מיוצגת פרשנות מוסיקלית רבודה מצויות בשיר "קרן הדואר" (מס' 13), בתיבות השקטות שבין הבתים המזוירים למינווריים, בהן הדובר כמו מרוכז כולו בציפייה לתשובה מלבו, ובשיר "על פני הנהר" (מס' 7), בפרשנות מבנה העומק של השיר כפי שלואין (1982) מציג אותה, כאשר התמונות המתוארות כחלק מהתהיה המהותית של הנווד מיוצגות בתמונה המבנית-מוסיקלית של תפקידי שלושת הקולות. רגעים הווייתיים אלו בלחן מייצרים אפיק אמנותי העומד כמעט בפני עצמו, בנוסף לתיאור המוסיקלי הכללי, ועדיין מצביעים פרשנות לתוכן השירים וקשורים קשר קרוב למובע במילים.

בשל היופי הרב המתגלה לאור הפרשנות המוסיקלית, מסתמן כי שוברט השקיע תשומת לב רבה בקריאת השירים ובהפנמה שלהם לפני שפנה להלחנתם, ושהתוצר הסופי כה מוצלח משום שהוא היה מיומן ומוכשר מספיק כדי להוציא את רעיונותיו לפועל. שוברט בחר באמצעים מוסיקליים במגוון רבדים, החל בציור לשוני מוסיקלי פשוט וכלה במבנה העומק שלואין מתאר, להפקה של היופי הרעיוני המזוקק הטמון ביצירה.

ברצוני להתייחס עתה להתרשמות הכללית שלי מהמחזור מנקודת מבט מבצעת; אני כזמרת אקפיד, ככל הנראה, להימנע ממפגש עם שירי המחזור בעתיד. השירים קשים לביצוע הן טכנית הן מנטלית, ומובן שעל זמר טוב להיות מסוגל להביע את המטען הרגשי הטמון בהם על כל רבדיו, משימה שאני חשה שהיא כמעט בלתי אפשרית במחזור כה רציני. חלק מהקושי שבעניין טמון ביכולת להפגין את מעטפת הרגשות השטחית לכאורה כלפי חוץ, ובה בעת לייצר ולהציג את המשמעויות הנפשיות הנסתרות.

זמרים מסוימים מרגישים לעיתים שזוהי חובתם ללמוד את היצירה על בוריה במשך שנים ולהבין אותה לעומק מבחינה פסיכולוגית, רק כדי שיוכלו לשמור על העידון שביצירה, לבטא את הטווח הרחב של הרגשות המובעים בה ולהישאר נאמנים לנגיעה הקיומית הקודרת שמלווה כל צעד ושעל. דוגמה מצוינת לכך היא הזמר והמוסיקולוג איאן בוסטרידג', שגילה את המחזור בנעוריו ומאז הספיק להופיע איתו אינספור פעמים ואף כתב עליו ספר הנושא את השם "Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession" (מסע החורף של שוברט: אנטומיה של אובססיה), המתאר את הקשר החווייתי שלו למחזור.

התחושה האישית שלי, שרק הועצמה עקב תהליך הלמידה המעשיר שכתבת העבודה אפשרה לי, היא שהמחזור מבטא עומק רגשי שאיני סבורה שאני יכולה להכיל. אני משוכנעת שמלבד הרגעים היפים שגיליתי והבנתי במחזור מצויים עוד רבים ועמוקים שלא עסקתי בהם, ובתור מבצעת לא הייתי מעלה על דעתי לנסות ולשיר אותו מבלי שאאמין שביכולתי להציגם כראוי. אולי, יום אחד, כאשר באמתחתי מעט יותר יכולת העמקה וניסיון מוסיקלי, אצליח להתמודד כהלכה עם היצירה כמכלול.

סיכום

בעבודה זו בחנתי את ביטוי המאפיינים הרומנטיים של רגשות, ייצוגי טבע וניגודים במחזור השירים "מסע החורף" של וילהלם מילר (1823) ואת האופנים בהם המוסיקה של שוברט (1827) למחזור מבטאת את הרעיונות השונים המובעים בשירים. מן ההיבט הספרותי, מצאתי כי בשירים קיים עומק רב משעלול להידמות ממבט ראשון, וכי הם מיטיבים לבטא את הרכיבים החשובים ברומנטיקה הגרמנית; הביטוי העצמי והפנימי, המפגש עם הטבע והאמת, והמסע הבלתי מתפשר, על הסתירות והניגודים שבו, אל עבר ההכרה הקיומית. מן ההיבט המוסיקלי וביחסים בין הלחן למילות השירים, גיליתי ששוברט כמלחין פוגש בטקסט באופנים שונים ובמספר רבדים, כאשר בכל אחד מהם הוא מביא למיצוי מופלא של אמצעים מוסיקליים, בדרך לתיאור הרעיוני המובע בשירים. בכך, המחזור מהווה דוגמה מצוינת ליחסים האפשריים בין מילים ומוסיקה. ככל שהעמקתי בשירים למדתי להבין ולהעריך את המחזור כיצירה ספרותית ומוסיקלית, ולאור המוצג בפרקי העבודה, ניתן להבין מדוע הוא נחשב ליצירת מופת בסוגת הליד בפרט, ובעולם השירים המולחנים בכלל.

רשימה ביבליוגרפית

- ברודסקי ע. (עורכת). (1989). *הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- זנדבנק ש. (2002). *מזשיר*. ירושלים: כתר.
- ילן-שטקליס, מ. (1943) דני גיבור מתוך דני, אילה, דביר, ת"א.
- לוקר, מ. (1962) *פני הרומאנטיקה: גרמניה, צרפת, איטליה, מוסד ביאליק, ירושלים*.
- פו, א.א. (1845) *העורך*, תרגום: זאב זיבוטינסקי (1911) [גרסה אלקטרונית]. פרויקט בריהודה. <https://benvehuda.org/read/655>
- פימנטל ד. (2014). *אסתטיקה*. (עמ' 128-145). ירושלים: מוסד ביאליק.
- שלח, א. (1990) *לקסיקון דביר – מוסיקה, דביר, ת"א*.
- שפירא, ב. (2009) *מוסיקה ומילים – היבטים היסטוריים, בתוך מבוא למוסיקה, כרך ד' (עמ' 197-73)*, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה.
- רולי, ג' (1987) *ספר המוזיקה, מראשיתה ועד ימינו* (תרגום: ד"ר מרדכי וורמברנדט ואמנון שפירא), יהושע אורנשטיין, הוצאת יבנה, ת"א.
- Agawu, K. (1992). Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'. *Music Analysis*, 11(1), 3-36.
- Blanchot, M. (1993). *The infinite conversation (Vol. 82)*. (trans, Susan Hanson), U. of Minnesota Press.
- Blankenagel, J. (1940). The Dominant Characteristics of German Romanticism. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 55(1), 1-10
- Bohm, A. (1986). A German Source for Edgar Allan Poe's "The Raven." *Comparative Literature Studies*, 23(4), 310–323.
- Bostridge, I. (2015). *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*. London: Bloomsbury House.
- Burns, G.L. (2016) The Invention of Poetry in Early German Romanticism, *The Wordsworth Circle*, 47 (2/3) pp. 110-114
- Capell, R. (1957) *Schubert's Songs*, 2nd edn. New York: Macmillan.
- Cottrell, A. P. (1970). *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles: Interpretations and texts*. University of North Carolina Press.
- Ding, F. (2012). The interaction between metaphor and metonymy in emotion category. *Theory and Practice in Language Studies*, 2(11), 2384-2397.
- Emmons, S. & Sonntag, S. (1979). *The Art of the Song Recital*. Illinois: Long Grove

van Es, M., Haugen, W., & Flaim, M. (2021). Die Winterreise and Winterreise: A Comparison of Wilhelm Müller's Cycle of Poems and Franz Schubert's Cycle of Songs for Voice and Piano. *Journal of Singing*, 78(2), 193-196.

Everett, W. T. (1988). *A Schenkerian view of text painting in Schubert's song cycle "Winterreise"* (Doctoral dissertation, University of Michigan).

Furst, L. R. (2006). Nature. In M. Ferber (Ed.) *A Companion to European Romanticism*, (pp. 413-432) .John Wiley & Sons.

Habib, M. A. R.. (2011) *Literary Criticism from Plato to the Present: An Introduction*, John Wiley & Sons.

Hallmark, R. (2021) Schubert's treatment of Muller's Poems: Some Issues. In M. Hirsch & L. Feurzeig (Eds.), *The Cambridge Companion to Schubert's "Winterreise"*. (pp. 75-87). Cambridge: Cambridge University Press.

Hamlin, C. (1999) The Romantic Song Cycle as a Literary Genre. In Bernhart, W., Scher, S. P., & Wolf, W. (Eds.). *Word and Music Studies: Defining the Field* (pp. 113-134). Leiden, The Netherlands: Brill | Rodopi

O. Henry (1907) *The Trimmed Lamp and Other Stories of the Four Million*, Doubleday, Page & Co.

Jaeckel, R. (2010). *A study edition of Franz Schubert's song cycle "Winterreise"*. PhD Dissertation, Boston University.

Kennedy, M. (1980). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press

Lewin, D. (1982). Auf dem Flusse: Image and Background in a Schubert Song. *19th-Century Music*, 4(1), 47–59.

Linsley, D. E. (2011). *Metaphors and models: paths to meaning in music* (Doctoral dissertation, University of Oregon).

Marshall, H. L. (1973). Symbolism in Schubert's "Winterreise." *Studies in Romanticism*, 12(3), 607–632.

Marzluff, John M., and Tony Angell. (2005). *In the Company of Crows and Ravens*, Yale University Press.

McKay, E. N. (1997). *Franz Schubert: A Biography*. Oxford: Oxford University Press.

McKusick, J.C. (2006). Nature. In M. Ferber (Ed.). *A Companion to European Romanticism*, (pp.413-432) John Wiley & Sons.

Muxfeldt, K. (2021) Wilhelm Müller's Odyssey. In M. Hirsch & L. Feurzeig (Eds.), *The Cambridge Companion to Schubert's "Winterreise"*. (pp. 61-74). Cambridge: Cambridge University Press.

Newcomb, Anthony (1986) Structure and Expression in a Schubert Song: Noch einmal Auf dem Flusse zu hören . In Walter Frisch (ed.) *Schubert: Critical and Analytical Studies*, 153-174; Lincoln: University of Nebraska Press.

Nieder, A., Wagener, L. and Rinnert, P. (2020). A neural correlate of sensory consciousness in a corvid bird. *Science* 369, 1626-1629.

Niemeier, S. (2008). To be in control: kind-hearted and cool-headed. The head-heart dichotomy in English. In F. Sharifian, R. Dirven, N. Yu & S. Niemeier (Ed.), *Culture, Body, and Language: Conceptualizations of Internal Body Organs across Cultures and Languages* (pp. 349-372). Berlin, New York: De Gruyter Mouton.

Schenker, H. (1979) *Free Composition* (trans. and ed. Ernest Oster, New-York, Longman, 1979. (Originally published, 1935.)

Seyhan, A. (2009). *What is Romanticism, and where did it come from?* In N. Saul (Ed.), *The Cambridge Companion to German Romanticism (Cambridge Companions to Literature)* (pp. 1-20). Cambridge: Cambridge University Press.

Somervell, T. (2019). The Seasons. In A. Johns-Putra (Ed.), *Climate and Literature* (Cambridge Critical Concepts, pp. 45-59). Cambridge: Cambridge University Press.

Suurpää, Lauri (2014) *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington: Indiana University Press.

Ratcliffe, D. (1997). *The raven*. Bloomsbury Publishing Plc.

Youens, S. (1991). *Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

נספח 1 – מונחים מוסיקליים

מונחים ומושגים בסיסיים

הרמוניה - שילוב אמנותי של צלילים במובן הפונקציונלי. ההיבט המאונך לכאורה של מוסיקה הנוצרת משילוב מספר צלילים שונים ברגע נתון, להבדיל מההיבט האופקי שבקווי מנגינה, הנוצרים מצלילים שונים הבאים בזה אחר זה. ההרמוניה מתבטאת באקורדים ובמהלכים אקורדיים, כאשר תורת ההרמוניה חוקרת את האקורדים ואת מהלכם, עוסקת במבנה האקורדים, ביחסים ביניהם ובמבנה ובמרקם המוסיקלי.

מלודיה - רצף של צלילים יחידים בגבהים שונים, המאורגנים בצורה ניתנת לזיהוי. המלודיה "נשמעת" לאוזן וקל לזוהותה. היא אופקית, שלא כמו בהרמוניה האנכית בה נשמעים כל הצלילים בה בעת. המעבר מגובה צליל אחד לאחר קשור בקשר הדוק למקצב ולמשקל.

טון - צליל מוסיקלי בעל גובה מוגדר. גם: מרווח של "עד" בסולם מוסיקלי.

חצי טון - המרווח הקטן ביותר במוסיקה המערבית המסורתית. מרווחים קטנים ממנו מכונים מיקרוטונים.

רבע - רבע מן הטון השלם.

שמינית - החלק השמיני של הטון השלם.

חלק שש עשרה - חלק השש עשרה של הטון השלם.

חלק שלושים ושניים - צליל באורך הטון השלם מחולק לשלושים ושניים.

רבע מנוקד - צליל באורך של רבע ועוד שמינית.

תיבה - קבוצת פעמות המאורגנות בין שני קווי תיבה. מספר הפעמות בתיבה וערכי התווים שלהן קובעים את המשקל של התיבה או של הקטע.

אפוג'יאטורה - צליל סמוך לצליל העיקרי וזר לו, מופיע כמין קישוט הגוזל חלק מזמנו, בדרך כלל מחצית. מקור המונח במילה איטלקית 'להישען'. האפוג'יאטורה יכולה להישען על צליל אחד או על אקורד (אז היא סמוכה לצלילו העליון בלבד).

אקורד - שלושה צלילים או יותר המושמעים בעת ובעונה אחת. השימוש באקורדים הוא בסיס ההרמוניה.

אקורד מוקטן - אקורד המורכב משילוב של שתי טרצות קטנות.

אקורד מפורק (שבור) - אקורד שהצלילים מנוגנים בו בזה אחר זה או חלק אחר חלק, ולא בעת ובעונה אחת.

ארפג'יו - (איטלקית) אקורד שצליליו מבוצעים בזה אחר זה ולא בעת ובעונה אחת, בדרך כלל מן הטון התחתון כלפי מעלה. הצורה הפשוטה ביותר של אקורד שבור.

בס - התפקיד בעל המנעד הנמוך ביותר במרקם של יצירה מוסיקלית.

דומיננטה - הדרגה החמישית בסולם מוסיקלי. לדוגמה: בסולם דו (מז'ור או מינור) הדומיננטה היא סול. האקורד המשולש שבסיסו הוא דרגת הדומיננטה נקרא אקורד הדומיננטה, המשמש ליסודות הקדנצה ונפתר בדרך כלל לאקורד הטוניקה הרלוונטי. הדומיננטה אוצרת בתוכה מתח השואף לפתרון מוסיקלי.

דיאטוניקה - שורת צלילים היוצרת סולם מז'ורי או מינורי ללא צלילים זרים. קיימים גם אקורדים דיאטוניים והרמוניה דיאטונית המורכבים אך ורק מן הצלילים של הסולמות השוררים, בלי צלילים זרים.

דינמיקה - מידת העוצמה במוסיקה, שינוייה וניגודיה.

דיסוננס - אקורד הנשמע 'קשה', חסר מנוחה, לא נעים לאוזן, ושואף לפתרון באקורד נוסף שצליליו נעימים ומתאימים זה לזה (קונסוננס).

דרגות בסולם - סיווג של טון המציין את מיקומו בסולם הדיאטוני, המשמש בעיקר לניתוח ההרמוניה. כל טון מצוין בשם ובמספר המציין את דרגתו בסולם: I. טוניקה II. סופרטוניקה III. מדינטה IV. סובדומיננטה V. דומיננטה VI. סובדיאנטה VII. טון מוביל (או סובטוניקה).

הכפלה - (של תפקיד, של קו מלודי), היא ביצוע של מלודיה על ידי שני מבצעים או יותר.

וריאציה - שינוי או מהפך ברעיון מוסיקלי בדרך בה נשמר מרכיב אחד או יותר שלו. השינוי עשוי להתבטא בכל מיני דרכים: קישוטים, טרנספוזיציה, היפוך, הרחבה, צמצום, חיקוי, שינוי מקצב או מהירות, ועוד.

טון מוביל - הצליל השביעי בסולם המז'ורי ההרמוני, או בסולם המינורי ההרמוני. שמו ניתן לו מכיוון שהוא נמצא חצי טון מתחת לצליל ה'טוניקה', ולכן הוא יוצר דחף חזק להוביל אליו.

טונאליות - השיטה לפיה טון יחיד, הנקרא טוניקה, משמש מרכז למוסיקה אשר סביבו נבנים ומאורגנים יתר הטונים, המרווחים והאקורדים של היצירה, ואליו הם חוזרים כדי ליצור תחושה של סוף ומנוחה. טונאליות נוגעת בעיקר להרמוניה, כלומר, לאקורדים וליחסיהם ההדדיים.

טוניקה - הדרגה הראשונה בסולם הדיאטוני. במערכת הטונלית של הסולמות המז'וריים והמינוריים הטוניקה היא צלילו העיקרי של הסולם, והסולם נקרא על שמה.

טמפו - (איטלקית) מפעם. המהירות שקטע מוסיקלי מבוצע בה; ככל שהפעילות יהיו תכופות יותר, הטמפו יהיה מהיר יותר. בראש הקטע ניתנת בדרך כלל הוראת ביצוע הנוגעת למהירות.

כוראל - מזמור אופייני לכנסייה הרפורמית הגרמנית, שכל הציבור שר בקול אחד. התמליל בשפה הגרמנית והמוסיקה לקוחה ממזמורים לטיניים, מלחנים גריגוריאניים או משירים חילוניים מוכרים.

כרומטיות - שימוש במרווחים או באקורדים כרומטיים, המאופיינים בצלילים שאינם שייכים לסולם הדיאטוני.

מודוס פריגי - מודוס, בשימוש היום, מצוין בעיקר שורת צלילים הערוכים מן הנמוך אל הגבוה, שאחד מהם נחשב למרכזי. המודוסים הוגדרו לפי הצליל המסיים, שקבע למעשה את המרווחים שבין שאר צלילי המודוס והצליל המסיים הזה, באופן שכל שורת צלילים באוקטבה היה שונה מכל שורה אחרת של אותם צלילים על פי מיקומם של חצאי טונים במהלך השורה. המודוס הפריגי דומה לסולם מינור בעל דרגה שנייה מונמכת (כמנעד בין הצלילים מי-מי בקלידים הלבנים).

מוטיב - צורה מלודית או ריתמית קצרה שיש לה סממן אופייני והיא חוזרת לאורך היצירה כולה או קטע ממנה. המוטיב הוא גורם מאחד המהווה גרעין לפיתוחה של יצירה.

מז'ור (סולם) - סולם הקרוי 'גדול'. המרווחים בו הם טון-טון-טון-טון-חצי טון-טון-טון-חצי טון, כלומר: המרווח בין צלילו הראשון והשלישי הוא שני טונים ('טרצה גדולה'), ומכאן שמו – מז'ור.

מינור (סולם) - סולם הקרוי 'קטן'. דגם המרווחים הבסיסי שלו הוא: טון-חצי טון-טון-טון-חצי טון-טון-טון-טון, כלומר: המרווח בין צלילו הראשון והשלישי הוא טון וחצי ('טרצה קטנה'). במבנה הזה של המרווחים קרוי הסולם 'טבעי', אבל עיקר הופעתו במוסיקה המערבית הוא בצורת 'הסולם הרמוני', שבו הצליל השביעי מוגבה בחצי טון.

מז'ור/מינור מקביל - הקשר בין הסולמות המז'וריים והמינוריים בעלי סימני מפתח זהים. לדוגמה – לה מינור הוא המקביל המינורי של דו מז'ור, ולהיפך.

מנעד - משרעת של קול או של כלי נגינה, או של תפקיד ביצירה מוסיקלית, מן הטון הנמוך ביותר עד הטון הגבוה ביותר שבכוחו להפיק.

מרווח - המרחק בין שני טונים, כלומר ההפרש בין הגבהים שלהם. "גודלו" של המרווח נמדד ביחידות מספריות. המרווח הקטן ביותר במוסיקה המערבית המסורתית הוא של חצי טון, כאשר שני חצאי טונים הם טון שלם. כששני הטונים של המרווח נשמעים בזה אחר זה המרווח הוא מלודי, וכשהם נשמעים בעת ובעונה אחת המרווח הוא הרמוני. שני המרווחים הרמוניים או יותר הנשמעים יחד הם אקורד.

במוסיקה המערבית שמותיהם של המרווחים הם המספרים הסודרים הנקביים הלטיניים:

1. פרימה

2. סקונדה

3. טרצה
4. קווארטה
5. קווינטה
6. סקסטה
7. ספטימה
8. אוקטבה
9. נונה
10. דצימה
11. אונדצימה
12. דואודצימה

שםם נקבע על פי מספר הדרגות שבסולם הדיאטוני, ושני הצלילים נכללים בספירה. למשל: המרווח בין דו לסול שמעליו הוא קוינטה. **סקונדה** של טון שלם, **טרצה** של שני טונים, **סקסטה** של ארבעה וחצי טונים, **ספטימה** של חמישה וחצי טונים קרויות '**גדולות**'. אם הן קטנות בחצי טון מן ה'גדולות' הן קרויות 'קטנות', אם הן קטנות בטון שלם מן ה'גדולות' הן '**מוקטנות**', ואם הן גדולות מהן בטון שלם – '**מוגדלות**'. **קוורטה** של שניים וחצי טונים, **קוינטה** של שלושה וחצי טונים ואוקטבה של שישה טונים קרויות '**זכות**'. אם הן גדולות בחצי טון מן ה'זכות' הן '**מוגדלות**', ואם הן קטנות מהן בחצי טון – '**מוקטנות**'. המינוח הזה חל רק על המוסיקה המערבית, שיחידת המרווח הקטנה ביותר בה היא חצי טון.

מרקם - יחסי הגומלין בין האלמנטים האופקיים והאנכיים במוסיקה. מרקם אנכי הוא האקורדים הנוצרים מהצלילים הבודדים הנשמעים בעת ובעונה אחת, ההרמוניה. מרקם אופקי הוא המלודיה הנוצרת מרצף הצלילים.

משקל - ארגון הזמן המוסיקלי בתיבות בעלות משך שווה ותבנית סדירה של הטעמות.

סולם - שורה של טונים רציפים בסדר עולה או יורד, שקיים ביניהם סדר מרווחים קבוע והם החומר הבסיסי של יצירה מוסיקלית. המוסיקה המערבית מושתתת על הסולם הדיאטוני, שהוא שורה של שנים עשר חצאי טונים המהווים אוקטבה. מבחר הטונים שבסולם הוא מבחר מתוך חצאי הטונים הללו, בשתי אפשרויות חלופיות – מז'ור או מינור. ניתן להתיק את הסולמות ולהתחילם מכל אחד משנים עשר חצאי הטונים של האוקטבה.

סטקטו - (איטלקית) בנפרד. הוראה לנגן את הצליל במשך זמן קצר יותר מן הנקוב בתו, ועל ידי כך להפריד אותו מן הצליל הבא אחריו. מסומן באמצעות נקודה מעל התו או מתחתיו.

סינקופה - אמצעי להסטת הדגש ממקומו הסדיר בתיבה לפעמות שלא הודגשו קודם, או יצירת הפסקות בפעמות חזקות ושינוי משקל פתאומי.

ספורצנדו - מודגש (איטלקית). הוראה לנגן את הטון או את האקורד בהדגשה.

פורטה - הוראה לנגן בעוצמה. סימול f (איטלקית) חזק, בקול רם.

פורטיסימו - סימול *ff* (איטלקית) חזק מאוד, בקול רם מאוד.

פיאנו - הוראה לנגן בשקט. סימול *p* (איטלקית), רך, שקט. הניגוד של פורטה.

פיאניסימו - סימול *pp* (איטלקית) חרישי מאוד. הוראה לנגן ממש בשקט.

פרמטה - סימן המורה להמשיך תו או הפסקה למשך זמן ארוך יותר מאשר מצוין בערכם.

צלילים אנהרמוניים - צלילים הנבדלים זה מזה בשמותיהם בלבד אך לא במהותם (במסגרת הסולם המושווה). הם כתובים אחרת ונקראים בשמות שונים, אך נשמעים אותו הדבר.

קדנצה - תבנית מלודית או הרמונית בסוף יצירה או פרק המעוררת תחושה של סיום, רגעי או מוחלט. על פי כללי ההרמוניה המסורתית האקורד האחרון הוא אקורד הטוניקה ולפניו אקורד הדומיננטה (קדנצה אותנטית).

קרשנדו - בעוצמה הולכת וגוברת (איטלקית). מהלך התגברות בהדרגה בעוצמת הצליל.

ריתמוס - מקצב. תנועת הצלילים המוסיקליים ביחס לזמן, כלומר, מהירותם בקבוצות של צלילים ארוכים וקצרים ובתבניות של צלילים מודגשים ולא מודגשים.

רציטיטיב - צורה של זמרה דמוית דקלום, במקצב חופשי, המופיעה בעיקר באופרה או באורטוריה אך אינה מוגבלת להם. הרציטיטיב משמש לקידום בעלילה, והטקסט שלו כתוב בדרך כלל בפרוזה.

נספח 2 – תווי השירים

III. Gefrorne Tränen

Nicht zu langsam

pp
decresc.
fp>

7
Ge - fror - ne Trop - fen fal - len von mei - nen Wan - gen ab: fp>

12
Ob es mir denn ent - gan - gen, daß ich ge - wei - net hab? daß ich ge - wei - net

decresc.

17
hab? Ei Trä - nen, mei - ne Trä - nen, und

pp

23
seid ihr gar so lau, daß ihr er - starrt zu Ei - se, wie kü - ler Mor - gen

28

tau? Und dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü-hend heiß, als

34

woll - tet ihr zer - schmel - zen des gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters

cresc.

fz>

fz>

fz>

f

39

Eis, ihr dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü-hend heiß, als

fz>

p

44

woll - tet ihr zer - schmel - zen des gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters

(stark)

cresc.

fz>

fz>

fz>

f

49

Eis.

p

decresc.

pp

VII. Auf dem Flusse

Zweite Fassung*)

Langsam

Der du so lu - stig

6 (sehr leise)
rausch-test, du hel - ler, wil - der Fluß, wie still bist du ge - wor - den, gibst

11
kei - nen Schei - de - gruß! Mit har - ter, star - rer Rin - de hast

16 (sehr leise)
du dich ü - ber - deckt, liegst kalt und un - be - weg - lich im San - de aus - ge -

*) Erste Fassung s. Teil b, Anhang, S. 266.

21
streckt. In dei - ne De - cke grab ich mit

25
ei - nem spit - zen... Stein den Na - men mei - ner Lieb - sten und

29
Stund und Tag hin - ein: Den Tag des er - sten Gru - bes, den

33
Tag, an dem ich... ging; um Nam und Zah - len win - det sich

37
ein... zer - broch - ner Ring.

41

Mein Herz, in die - sem Ba - che er -

p *PPP*

46

kennst du nun dein Bild? - Ob's un - ter sei - ner Rin - de wohl

cresc. *f*

50

auch so rei - ßend schwillt? Ob's wohl

53

auch so rei - ßend schwillt? Mein Herz, in die - sem Ba - che

pp

58

er - kennst du nun dein Bild? - Ob's un - ter sei - ner

ppp cresc. f

63

Rin - de wohl auch so rei - ßend schwillt? Ob's wohl

67

auch so - rei - ßend schwillt, ob's wohl auch so - rei - ßend

sfz

70

schwillt?

fp decresc. pp

XI. Frühlingstraum

Zweite Fassung*)

Etwas bewegt

Ich

träum-te von bun-ten Blu-men, so wie sie wohl blü-hen im Mai, ich

träum-te von grü-nen Wie-sen, von lu-sti-gem Vo-gel-ge-

Schnell

schrei, von lu-sti-gem Vo-gel-ge-schrei. Und

*) Erste Fassung s. Teil b, Anhang, S. 275.

15 *)

als die Häh - ne kräh - ten, da ward mein Au - ge

18

wach, da war es kalt und fin - ster, es

21

schrie - en die Ra - ben vom Dach, da war es kalt und

24

fin - ster, es schrie - en die Ra - ben vom Dach.

*) Zu Takt 16 und 60, Singstimme, vgl. *Quellen und Lesarten*.

27 *Langsam*

27 *Langsam*

pp
legato

Doch an den Fen-ster - schei - ben, wer mal - te die Blät - ter

32

da? doch an den Fen-ster - schei - ben, wer mal - te die Blät - ter

36

da? Ihr lacht wohl ü - ber den Träu - mer, der Blu - men im Win - ter

40

sah, der Blu - men im Win - ter sah?

dim.

44 *Etwas bewegt*

pp

Ich

49

träum-te von Lieb um Lie - be, von ei - ner schö - nen Maid, von Her - zen und von

p

54

Küs - sen, von Won-ne und Se - lig - keit, von Won-ne und Se - lig - keit. Und

Schnell

59

als die Häh - ne kräh-ten, da ward mein Her - ze wach, nun

mf *f* *p* *f*

63

sitz ich hier al - lei - ne und den - ke dem Trau - me nach, nun

p *f* *ff*

67

sitz ich hier al - lei - ne und den - ke dem Trau - me nach.

p *f* *ff*

71 Langsam

Die Au-gen schließ ich wie - der, noch schlägt das Herz so...

pp
legato

76

warm, die Au-gen schließ ich wie - der, noch schlägt das Herz so

80

warm. Wann grünt ihr Blät-ter am Fen-ster, wann halt ich mein Lieb-chen im

84

Arm? wann halt ich mein Lieb-chen im Arm?

dim.

Zweite Abteilung

XIII. Die Post

Etwas geschwind

p.

6
Von der Stra - ße her ein
p.

11
Post-horn klingt. Was hat es, daß es so hoch auf-springt, mein Herz.
cresc. *f*

16
-? Was hat es, daß es so hoch auf-springt,
p. *decresc.* *pp*

21
mein - Herz, meine - Herz - ?
fp *fp* 1

27

Die Post bringt kei - nen Brief für dich, was

pp

31

drängst — du denn so wun - der - lich, mein Herz —, mein

35

Herz —? Die Post bringt kei - nen

pp p

39

Brief für dich, mein Herz —, mein Herz —, was drängst du denn so

cresc. p

43

wun - der - lich, mein Herz —, mein Herz —?

f p

48

53

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt, wo

58

ich ein lie - bes Lieb - chen hatt, mein Herz _____!

cresc. *f*

62

Wo ich ein lie - bes Lieb - chen hatt, mein -

p *decresc.* *pp*

67

Herz _____, mein _____ Herz _____!

fp *fp* 1

72

Willst wohl ein - mal hin - ü - ber sehn und fra - - - gen,

77

wie es dort mag gehn, mein Herz —, mein Herz —?

82

Willst wohl ein - mal hin - ü - ber sehn, mein Herz —, mein

86

Herz —, und fra - gen, wie es dort mag gehn, mein Herz —

90

—, mein Herz —?

XV. Die Krähe

Etwas langsam

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet pattern in the bass line, which is marked with 'p' and 'pp'.

4
Ei - ne Krä - he war mit mir

8
aus der Stadt ge - zo - gen, ist bis heu - te für und für

12
um mein Haupt ge - flo - gen.

16

Krä - he, wun - der - li - ches Tier, willst mich nicht ver -

19

las - sen? Meinst wohl bald als Beu - te hier

cresc.

22

mei - nen Leib zu fas - sen?

25

Nun es wird nicht weit mehr gehn an dem Wan - der -

sta - - be, Krä - he, laß mich end - lich sehn

crescendo

31

Treu - e bis zum Gra - - - - be,

f *fz*

34

Krä - he, laß mich end - lich sehn Treu - e bis zum

p

37

Gra - - - - be,

p

40

dim.

XVI. Letzte Hoffnung

Nicht zu geschwind

pp

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand provides a steady accompaniment. The music is in a minor key and 3/4 time. The first measure is marked with a piano (pp) dynamic and an accent (>).

5

Hie und da ist an den Bäu - men manches bun - te Blatt zu sehn, und ich blei - be

The vocal line begins at measure 5. The lyrics are: "Hie und da ist an den Bäu - men manches bun - te Blatt zu sehn, und ich blei - be". The piano accompaniment continues with a similar pattern of chords and notes.

10

vor den Bäu - men oft - mals in Ge - dan - ken stehn. Schau - e

The vocal line continues at measure 10. The lyrics are: "vor den Bäu - men oft - mals in Ge - dan - ken stehn. Schau - e". The piano accompaniment features a more active bass line.

15

nach dem ei - nen Blat - te, hän - ge mei - ne Hoffnung dran, spielt der Wind mit mei - nem

cresc.

The vocal line continues at measure 15. The lyrics are: "nach dem ei - nen Blat - te, hän - ge mei - ne Hoffnung dran, spielt der Wind mit mei - nem". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a crescendo (cresc.) marking.

20

Blat - te, zitt'r' ich, was ich zit - tern kann.

The vocal line concludes at measure 20. The lyrics are: "Blat - te, zitt'r' ich, was ich zit - tern kann." The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand and a sustained bass line.

25

Ach, und fällt das Blatt zu Bo - den,

cresc. *f*

28

etwas langsamer a tempo

fällt mit ihm die Hoffnung ab,
un poco ritard. a tempo

decresc. *p* *pp* *cresc. f*

32

fall ich sel - ber mit zu Bo - den, wein —,

decresc. *p*

36

wein — auf mei - ner Hoff - nung Grab, wein —, wein auf mei - ner

pp

42

Hoff - nung Grab.

f *pp*

XX. Der Wegweiser

Mäßig

Was ver-

meid ich denn die We - ge, wo die an - dern Wand - rer gehn, su - che

mir ver - steck - te Ste - ge durch ver - schnei - te Fel - sen - höhn _____ ? su - che

mir ver - steck - te Ste - ge durch ver - schnei - te Fel - sen - höhn, durch Fel - sen - höhn ?

pp

cresc.

p

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'XX. Der Wegweiser'. The tempo is marked 'Mäßig' (Moderate). The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line has lyrics in German. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11. The fourth system starts at measure 15. Dynamics include piano (pp), piano (p), and crescendo (cresc.).

20

Ha-be ja doch nichts be-gan-gen, daß ich Men-schen soll-te

pp

25

scheun, daß ich Men-schen soll-te scheun, welch ein tö-ri-ches Ver-lan-gen treibt mich

fp

30

in die Wü-ste - nei-en, treibt mich in die Wü-ste - nei'n?

fp > pp

35

Wei-ser

p

41

ste-hen auf den We - gen,^{*)} wei-sen auf die Städ - te zu, und ich

46

wandre son-der Ma - ßen, ohne Ruh, und su - che Ruh, und ich wand-re son-der-

51

Ma - ßen, oh-ne Ruh, und su - che Ruh, und su - che Ruh.

55

Ei-nen Wei-ser seh ich ste - hen un-ver - rückt vor mei-nem

*) Takt 42, Singstimme: bei W. Müller „Straßen“ statt „Wegen“.

60

Blick, ei-ne Stra-ße muß ich ge - hen, ei-ne Stra-ße muß ich ge - hen, die noch

cre - - - - - scen - - - do

65

kei - - - ner_ging zu - rück. Ei-nen Wei-ser seh ich ste-hen un-ver-

f p pp

71

rückt vor mei-nem Blick, ei-ne Stra-ße muß ich ge-hen, die noch kei - -

cre - - - scen - - - do

f

76

- - ner_ging zu - rück, die noch kei-ner ging zu - rück.

p pp