

**שתי רביעיות כלי קשת ישראליות מודרניות מוקדמות:  
'קשתות קיץ' מאת צבי אבני ו'תהלים' מאת עדן פרטוש  
יוסף גולדנברג**

רונית סתר (בין השאר, בעקבות בנימין ברעם) משתיתה את עיונה המעמיק במוזיקה ישראלית אמנותית על פרשנות כוללת של תקופותיה דרך הפריזמה הדיאלקטית המיוחסת להגל: תזה, אנטי־תזה וסינתזה.<sup>1</sup> ה"תזה" היא הסגנון היסודי־כיווני ששלט במוזיקה הישראלית האמנותית בדור המייסדים ונקלט בחזקת מייצג בניין האומה. היצירות בסגנון זה הולחנו על יסוד מודליות מורחבת, הכוללת צליל מרכזי ומינון לא קבוע של שרידי הרמוניה פונקציונלית. מידת המודרניות ביצירות העיקריות בדור זה הייתה מתונה מאוד יחסית. להבנתי, בפרספקטיבה בין־לאומית, המוזיקה של ה"תזה" היא ענף של מגמות עולמיות רחבות. היא הייתה מזוהה לא רק עם האוריינטליזם המוזכר תדיר בהקשר הציוני אלא גם עם הניאו־הקלסיציזם, הריאליזם הסוציאליסטי ו"מוזיקה שימושית" (*Gebrauchsmusik*) נוסח הינדמית.<sup>2</sup> במידת־מה, הסגנון היסודי־כיווני במוזיקה האמנותית הוא גם בעל זיקה לזמר העברי בן התקופה,<sup>3</sup> אך אפילו ביצירות ישראליות קונצרטנטיות בצביון עממי מובהק

---

1. Seter, *Yuvalim be-Israel: Nationalism in Jewish-Israeli Art Music, 1940–2000*, PhD Diss., Cornell University, 2004, p. 152

2. Yosef Goldenberg, "'Israeli' Moments in Foreign Music", paper that was to be given at the 16th International World Congress of Jewish Studies, 2013. Full text available at: <http://www.jewish-music.huji.ac.il/content/%E2%80%9CIsraeli%E2%80%9D-moments-foreign-music>; "Popular Nationalism in Israeli Art Music: A Study of Style", *Art Musics of Israel*, (ed.) Malcolm Miller, London: Brepols Publishers, forthcoming

3. ראו לדוגמה: ליאורה ברסלר, "הסגנון היסודי־כיווני במוסיקה הישראלית: אידאולוגיה ומאפיינים", קתדרה 38: 137–160.

במיוחד (כגון סימפוניה עממית מאת מנחם אבירום) שכיחים דיסוננסים מסוגים הזרים הן למוזיקה של העידן הטונלי והן לזמר העברי.

מוזיקת ה"אנטיתזה", שיצאה נגד המוזיקה של דור המייסדים, ביטאה להבנת מעבר ממה שנחשב נאמנות לרוח העם (*Volkgeist*) לעבר נאמנות מובהקת יותר לרוח הזמן (*Zeitgeist*).<sup>4</sup> ה"אנטיתזה" התבטאה ביצירות מלחינים שפנו לכתוב בסגנון מודרני ואוונגרדי הרבה יותר כמו מוזיקה אלקטרונית. עבור מלחינים כמו מנחם אבירום ויעקוב גלבע, המעבר הסגנוני בין סוגי הנאמנויות המוזיקליות היה כה חד, עד כי נדמה שאיים על זהותם הסגנונית האישית. יש לציין שגם מעבר זה אל הפאזה המודרניסטית אינו ייחודי למוזיקה הישראלית. לדוגמה, אלויט קארטר, שאת יצירותיו הראשונות הלחין בסגנון ניאוקלאסי, עבר כבר בשלב מוקדם יחסית להלחין בסגנון אוונגרדי.

לפי מתווה תזה-אנטיתזה-סינתזה, המוזיקה הישראלית הייתה יכולה לשלב את סגנון דור המייסדים בהיבטים מודרניסטיים רק לאחר שהתנסתה במודרניזם מובהק. ואולם לצד מסלול המהפכה (רבולוציה) מן התזה לאנטיתזה היה גם מסלול שינוי הדרגתי (אבולוציה) של מודרניזציה במוזיקה הישראלית האמנותית. הוא ניכר בתחילת שנות ה-60 לפני החשיפה הגדולה לאוונגרד בתר-מלחמתי באירופה, ולפיכך לא מדויק לראות בתוצריו "סינתזה". גם למסלול המודרניזציה ההדרגתית נמצאו מקבילות בספרות המוזיקה העולמית. לדוגמה, אלכסנדר סקריאבין היה בתחילת דרכו מלחין טונלי בהשפעתו המובהקת של שופן והגיע בהדרגה לסגנון אטונלי של ממש, אך בלי "פיצול אישיות" מוזיקלי.

מאמר זה מתמקד בפרקים הראשונים של שתי רביעיות כלי קשת ישראליות מופתיות מתחילת שנות ה-60, קשתות קיץ מאת צבי אבני (1962) ותהלים מאת עדן פרטוש (1960). שתי היצירות מודרניות ודיסוננטיות בהחלט, ועם זאת הן משמרות הרבה מהסגנון ה"ישראלי". הנסיבות ההיסטוריות שמאחורי תהליך הלחנת שתי היצירות מעידות כי הן אינן מכילות סינתזה בין ניגודים שכבר התגבשו, אלא תהליך של הפנמת המודרניזם בתוך סגנון הדור הראשון. הבנת הרגע ההיסטורי הזה במוזיקה הישראלית והמגמות השונות המתמזגות בו היא טריוויאלית למדי. מורכב הרבה יותר להבין כיצד מתממש ברביעיות אלו הלכה למעשה השילוב של מודרניזם ומה שנתפס כישראליות.

4. יוסף גולדנברג, "לאומיות, מודרניות ואמת במוסיקה הישראלית", תו פלוס 13 (2009): 20-22.

### 'קשתות קיץ': הנושא הכותח והשתלשלויותיו בהמשך

לכאורה, צבי אבני הוא אחד המלחינים שאת ההתפתחות האמנותית שלו ניתן לפרש כמובהק בהתאמה למודל התזה, אנטייתזה וסינתזה. מיכאל וולפה מתאר שלוש תקופות ביצירת אבני אשר הולמות את שלוש הקטגוריות כפי שתוארו לעיל: אבני החל את דרכו בהלחנת יצירות בסגנון יס-תיכוני ממש (לדוגמה, שלושה שירים משיר השירים); עם שהייתו בארצות הברית בשנות ה-60, החלה השפעה מודרנית ברורה ביצירתו (לדוגמה, הרהורים על דרמה), ואילו ביצירותיו המאוחרות אבני אמנם משמר את רוח המודרניזם, אך כתיבתו הופכת שמרנית יותר וכן השפה המוזיקלית קרובה לטונליות.<sup>5</sup>

התיאור הזה נכון ככלל, אך אינו רגיש לכך שעצם שאיפתו של אבני להשתלם בארצות הברית נולדה מכמיהה להכיר את החידושים המוזיקליים בעולם הגדול. חשוב יותר, יצירתו על סף הנסיעה לארצות הברית לפני השבר בין התזה לאנטייתזה כבר התרחקה כברת דרך מיצירותיו הבשלות הראשונות. יצירה מרכזית ומוצלחת במיוחד המייצגת את המודרניזציה ההדרגתית של אבני על בסיס האסכולה הים תיכונית היא רביעיית כלי הקשת הראשונה שלו, שראתה אור בשם קשתות קיץ. אבני העיד כי חיבר אותה בשנת 1962 לקראת סמינר קומפוזיציה בבית דניאל בהנחיית עדן פרטוש, ובהערכתה במבט לאחור ראה בה את סיומה של תקופת יצירתו הראשונה "הן מבחינת הטכניקה והן מבחינת הסגנון, שהתגבש כאן למשהו מוגדר וברור".<sup>6</sup> על אף קיבוץ קשתות קיץ אל תוך התקופה הראשונה, אבני ער בהחלט לעובדה שהיצירה מבשרת את המשך דרכו: "בולטת כאן כבר ההתרחקות מן היסודות האימפרסיוניסטיים שהיו כה ניכרים במוזיקה ה"יס-תיכונית", והתפתחותה של מחשבה שיש בה יסודות 'סונוריים' ושבסופו של דבר הובילה אותי גם אל המוזיקה האלקטרונית".<sup>7</sup>

בדבריו הכלליים על הרביעייה קשתות קיץ אבני ציין עוד כי היא מגלמת "יסודות פולקלוריסטיים במוטיבים, הרמוניה מתוחה למדי כתוצאה מכתובה הטרופונית ומאקורדים המורכבים לעתים משמונה-תשעה צלילים, ומצלולים

5. מיכאל וולפה, "חלום המראה השבורה" בתוך: צבי אבני, במפעם אישי: פרקי חיים במוסיקה, כפר סבא: מבוע, תשע"ב, עמ' 11-21.

6. אבני, במפעם אישי, עמ' 52.

7. שם, עליי לסייג שלהבנתי האימפרסיוניזם (במובן המקובל, המציין בעיקר את סגנונו של דביסי) אינו קרוב כל כך לליבת המוזיקה ה"יס-תיכונית" המלודית-פולקלוריסטית (אף שאול בן חיים שילב סגנון אימפרסיוניסטי, לדוגמה, בקטעים לפסנתר אופוס 34) אלא הוא מבשר את החשיבה ה"סונוריסטית" דווקא.

וריתמוסים שאפשר שהושפעו ממרכזי סתר [...] ומברטוק". על הבחירה בצורה המוזיקלית, הוא כתב כי באותה תקופה השתמש בעיקר בצורות קלסיות, ולעתים שילב פוגטו. לכאורה ישנו כאן מפתח ברור להבנה כיצד היצירה נשמעת גם מודרנית וגם "ישראלית": ההרמוניה אחראית למודרניות, ואילו המוטיבים אחראים לישראליות, אך למעשה הרביעייה אינה אחידה. התמהיל מוכר מיצירות אחדות של ברטוק (כגון *Out of Doors*): פרקים אחדים (בקשתות קץ, הפרק השלישי ותחילת הרביעי) מופשטים ומודרניסטיים וכלל אינם מנסים להתמודד עם המשך הזיקה לעוגנים מסורתיים. הם שזורים בין פרקים בטונליות מורחבת. לעומתם, הפרק הראשון מאפשר למצוא את האיזון בין מסורת לחידוש באופן מעניין למדי. ניתוח הפרק הראשון המוצע כאן מבקש לעמוד על סגנונו מקרוב בתשומת לב מיוחדת לגלגולי החומר הפותח. הצורה אינה נועזת, אך גם אינה משתחלת לרפוס נתון מראש כמו שאפשר לחשוך מדברי אבני. הניתוח המפורט הוא גם תכלית לעצמה, ואינו רק נדבך בשירות דיון על מקומה ההיסטורי של היצירה.

### קשתות קיץ: צורת הפרק הראשון

חלק גדול	מס' תיבות	פירוט	צליל מרכזי	הערות על התוכן
פוגטו (הנושא בנוי כשלושה רבעים ראשונים של "משפט" כמובנו לפי קאפלין).	6-1	כניסה ראשונה	מי (כינור שני)	
	13-7	כניסה שנייה	רה (כינור ראשון)	נושא נגדי מושתת טריל
	15-13	אפיזודה פנימית		סקונדות גדולות מקבילות
	21-16 (אך גם גבול ב-17)	כניסה שלישית פיתוחית	מי (ויולה/צ'לו)	קו נגדי אטי בכינורות, סקונדות קטנות סימולטניות
	27-22 28	כניסה רביעית, עוברת דחיסה אחרי 4 תיבות	לה (כינורות)	הקו הנגדי זו לבאס ומתפתח
פיתוח פנימי	34-28	דיאלוג סימטרי		
נושא ראשון בשלוש רמות קצב	38-35	4 תיבות ראשונות + הגדלה בשתי רמות	רה	טריל בוויולה; צ'לו מהיר בחלקי 16, כינור שני בשמיניות, כינור ראשון ברבעים

שתי רביעיות כלי קשת ישראליות מודרניות מוקדמות

Arco	פתיחה במי, לא טוניקאי מובהק	סטרטו הטרופוני על חומר הכינורות מ-17 (בסוף יש אקורדים עמוסים)	46-39	חלק מנוגד
Pizz. כמו במקור	פתיחה בלה, לא טוניקאי מובהק	חזרה על הסטרטו קוורטה למעלה (גיוון קצבי של האקורדים העמוסים)	56-47	סטרטו על הנושא והגעה לסיום
		מעבר בטרייל	60-57	
הרחבה בשמינית	סול	סטרטו בשני קולות על 4-1	65-61 פעמה 1	
	סול; בסוף לה	סטרטו בארבעה קולות על תיבה 1 ממשיך באופן כיווני	65 פעמה 72-2	
	מי	המוטו מקוצץ	74 (אחרי הפסקה כוללת)	
טריל וזמזום בו-בזמן	מי	הערמת החומרים החלופיים	75	

**נושא הפרק הראשון**

הפרק הראשון פותח בפוגטו על נושא ארוך. עד הכניסה השנייה יש שש תיבות, הבנויות כתבנית בת שתי תיבות, חזרה מקצבית עם שינוי בצלילים, ואחר כך פעמיים חזרה על חומר התיבה הראשונה בלבד (ראו דוגמה 1). מתכונת זו הולמת לחלוטין את שלושת הרבעים הראשונים של המבנה הקלאסי המכונה "משפט" (sentence). מבנה זה בצורתו השלמה נמשך שמונה תיבות: ארבע תיבות הצגת החומר (פרזנטציה), המורכבות משתי תיבות רעיון יסודי ושתי תיבות חזרה על הרעיון היסודי (לאו דווקא חזרה מדויקת), שתי תיבות שמעניקות תחושת המשך, ולרוב מושתתות על פרגמנטציה לקטעים קצרים יותר בני תיבה בודדת, ולסיום

שתי תיבות המסתיימות בקדנצה.<sup>8</sup> בגילוייו המובהקים ביותר הוא חמשיר מוזיקלי, ובו שתי השורות הקצרות (השורה השלישית והרביעית) מרכיבות יחד את משך הזמן של שורה ארוכה. ה"משפט" הוא אחד משני אבות הטיפוס הבסיסיים של פראזות בתקופה הקלאסית, אך לעומת אב הטיפוס האחר (הפריודה הקלאסית), מבנה ה"משפט" מתמסר גם למוזיקה שבה ההרמוניה הפונקציונלית חלשה (כגון בנוקטורן מס' 4 מאת פולנק) או כמעט נעדרת (כגון בפואמה אופוס 59 מס' 1 מאת סקריאבין). ביצירות שנזכרו עתה אפשר לראות במרובעות-יתר של הפראזות ליקוי אסתטי החוטא בחוסר הלימה לתוכן המוזיקלי. ואולם בקשתות קיץ המרובעות ממותנת מאוד. ראשית, אמנם ברעיון היסודי עצמו יש שתי תיבות, אך בכל אחת מהן חמש פעמות, ולא עוד שכבות הבנויות בחלוקה זוגית שוויונית. גורם מכריע יותר להחלשת מרובעות ה"משפט" הפותח את קשתות קיץ הוא קטימתו לאחר שש תיבות בלבד. תופעת ה"משפט" הקטום אותרה כבר במוזיקה של בטהובן,<sup>9</sup> ואולם בקשתות קיץ המימוש של משפט "קטום" מובהק הרבה יותר: לאחר שש תיבות בכינור שני לברו, שבהן מובהק שתי תיבות רעיון יסודי, שתי תיבות חזרה עליו ושתי תיבות בודדות המושתתות על פיצול הרעיון היסודי, נכנס חיקוי בכינור ראשון ומתחיל בבירור פראזה חדשה.

המנגינה הפותחת, אשר תחזור ותישנה במהלך הפרק, בנויה על טהרת הצעדים, ורק במקום אחד רשום חצי טון כפרימה (רה דיאז/רה בקר) כדי להימנע מרישום דו דיאז כפול שאינו מוביל למעלה. המנגינה כרומטית מאוד ומשתמשת בכל תריסר צלילי הסולם הכרומטי (חוץ מהצליל דו כבר בשתי התיבות הראשונות). ואולם בכל צליל אפשר לראות מדרגה סולמית יחסית לצליל המרכזי (מי, שהוא גם הצליל הפותח; תחילה אפשר לחשוב את לה כצליל מרכזי חלופי). לפיכך המנגינה מקיימת רכיב חשוב, אם כי לא בלעדי, של טונליות - צליל בית ששאר הצלילים נקלטים ביחס אליו (centricity).

מושג ה"centricity" מוסבר על ידי דמיטרי טימוצ'קו. טימוצ'קו מנסה לפרק את המושג "טונליות" לרכיבים, כדי לארגן את ההבנה של מגוון פרקטיקות (במוזיקה מוקדמת, אצל וגנר, במוזיקה של המאה ה-20, בג'אז וברוק מתקדם) שמקיימות כמה תכונות של טונליות פונקציונלית מלאה במאות ה-18 וה-19,

8. ראו: William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 35–48

9. ראו: בטהובן, סונטה לפסנתר אופוס 81א, פרק שני, תיבות 15–21, מודגמות אצל: Mark Richards, "Viennese Classicism and the Sentential Idea: Broadening the Sentence Paradigm", *Theory and Practice*, 36, (2011): 179–225, esp. pp. 208–209

אך לא את כל מרכיביה.<sup>10</sup> אחד המרכיבים שטימוצ'קו מגדיר (עמ' 179) הוא קיום צליל מרכזי, בהסתמך על שבעה גורמים: שכיחות, משך, הדגשה דינמית, הדגשה קצבית (למעשה הכוונה להטעמה משקלית), פסגה מלודית ברגיסטר, יעד לתנועה מלודית סולמית והכפלות. למעשה, אף שכל אלו גורמי בולטות, הניסיון להגדירם כיוצרי תחושה כמו־טוניקאית מופרך לחלוטין. מוזיקה פונקציונלית מובהקת עשויה לכלול צלילי פסגה זרים (דיסוננטיים, שכנים או עוברים שעברו מימוש רגיסטרלי חופשי) מוטעמים, ממושכים ומוכפלים, שיהיו שכיחים יותר מהטוניקה. מבין כל הגורמים הנזכרים, בקשתות קיץ תומכת בצליל המרכזי רק הטעמה משקלית.

המוטו של אבני הוא בגדר מוזיקה טונלית במוכן המורחב שהציג איתן אגמון, שכן כל הצלילים רשומים ואף מתפקדים בו כמרווחים ראשוניים (לא מוגדלים ולא מוקטנים) יחסית לצליל היסוד מי.<sup>11</sup> דוגמה 1 משווה את המוטו כמו שהוא לגרסאות דיאטוניות היפותטיות במי מז'ור ובמי מינור (הצליל השני בנושא, הצי טון מעל צליל הבית, ישנו במודוס פריגי). כרומטיזציה של מנגינות דיאטוניות (אמתיות או היפותטיות) היא פרוצדורה מוכרת, לדוגמה, ביצירותיו של צ'רלס אייבז, ואולם האפקט האסתטי ביצירה של אבני שונה לחלוטין, ואפשר להעריכו כ"נאצל" יותר. אייבז מעוות מנגינות מוכרות וברך כלל מושתתות ארפג'ים, וזה משמש עבורו אמצעי אירוני להתנגדות לקוהרנטיות של המכלול.<sup>12</sup> בקשתות קיץ, לעומת זאת, הבסיס הדיאטוני נמצא כולו בצעדים, והכרומטיזציה משרתת גיבוש למכלול קוהרנטי של סגנון אחד.

- 
10. בהעדר הרמוניה פונקציונלית, הגורמים לתחושת צליל בית מהווים סוגיה תיאורטית שנויה במחלוקת. מבין שבעה גורמים לתחושת צליל מרכזי שמנה דמיטרי טימוצ'קו (2011, עמ' 179), רק אחד (הטעמה משקלית) תקף בקשתות קיץ. ביצירה זו הצליל הפותח המוטעם גם פותח את התיבה השנייה, וכל הפעמות בתיבה 1 פותחות או בצליל זה או בצלילים קונסוננטיים אתו. לדיונו של טימוצ'קו, ראו: Dmitri Tymoczko, *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford: Oxford University Press, 2011.
11. איתן אגמון מדיגם את התופעה במוזיקה לכלי קשת, כלי נגישה וצ'לסטטה מאת ברטוק. ראו: Eytan Agmon, *The Languages of Western Tonality*, Berlin: Springer, 2013, pp. 84–85.
12. Johnson, Timothy A., "Chromatic Quotations of Diatonic Tunes in Songs of Charles Ives", *Music Theory Spectrum* 18/2: 236–261

יוסף גולדנברג

1 2 1 2 3 4 3 2 3 2 1 2 1 7 6 5 6 7 [6? 7?]

דוגמה 1: צבי אבני, קשתות קיץ, פרק 1, תיבות 1-2, עם סימון מדרגות מלודיות פוטנציאליות והשוואה ליישור דיאטוני במינור ובמז'ור

הקונטור הכללי של המנגינה יוצר גלים לא-אחידים. בין תיבה 1 לתיבה 2 ישנה סימטריה שיקופית כללית: בתיבה 1 הקו המלודי עולה עד לה ואז יורד, ואילו בתיבה 2 הקו יורד ואז עולה. בשני הכיוונים המנעד הכולל הוא קוורטה שהצליל הקיצון בה משמש שכן (לה שכן עליון לסול דיאז, סי שכן תחתון לדרו דיאז). עם זאת, תחילת התיבות יוצרת סימטריית הזזה (שלושת הצלילים הראשונים בתיבה 1 זהים למקביליהם בתיבה 2). כמו כן, בתוך כל תיבה ישנה סימטריה שיקופית בכיוון הכללי, אך המנגינה נמנעת מראי סכמטי. דוגמה 2 מבהירה כיצד היה ראי מדויק של העלייה או הירידה בתיבה 1 צריך להיות.

העלייה בתיבה 1      ראי מדויק של העלייה בתיבה 1

1 -1 2 2      -1 1 -2 -2

ראי מדויק של הירידה בתיבה 1      הירידה בתיבה 1

2 -1 2 1      -2 1 -2 -1

דוגמה 2: צבי אבני, קשתות קיץ, פרק 1, תיבה מס' 1: ראי היפוחטי מדויק של העלייה או הירידה (המספרים מציינים חצאי טונים וכיוונים)

ראי מדויק של העלייה (כל עוד הצליל מי מתפקד כמעין טוניקה) היה יוצר קישוט כרומטי לטרצה מז'ורית. לדוגמה, קישוט כזה מופיע בנוקטורן אופוס 9 מס' 3 מאת שופן וכן הוא אופייני לאופרטות ולשירי מחזות זמר אמריקניים (לדוגמה, שירו של אירווינג ברלין *Easter Parade*) אך הוא זר לחלוטין לרוח קשתות קיץ. ראי



מדויק של הירידה היה יוצר חריגה אחרת מהמבוקש, שכן הצליל השלישי (חצי טון מעל הצליל הפותח) לא היה נקלט כווריאנט של מדרגה 1, וכך היה נוצר הברדל מהותי מהירידה למרות הראי המתמטי.

מעניין להשוות את המוטו לנושא הפוגטו בפרק השלישי מהריצ'רדקאר לכלי קשת מאת מורו של אבני, מרדכי סתר. יצירה זו, שנכתבה לתזמורת כלי קשת וגם בגרסה לרביעייה, ככל הנראה שימשה מודל עבור אבני. המוטו של סתר (מנוגן בכינור ראשון בלבד) אף הוא על טהרת הצעדים (חוץ מהטרצה המוקטנת דו-לה דיאז, טון שלם שברין לא נרשם כסקונדה), ואף הוא כולל גיוון מתמיד (ראו דוגמה 3). גם בנושא זה היחידה הבסיסית מחומשת, אך הגמישות הקצבית רבה יותר גם בשל הבחירה בפעמות בנות רבע מנוקד (מחולקות לשלוש) וגם בשל העדר הסימטריה בין הרעיון היסודי לחזרה עליו (בחזרה יש הרחבה לשש פעמות). כמו כן, צליל ההתייחסות, הנשמע לרגע כצליל בית טונלי, אינו קבוע: תחילה צליל הבית הפוטנציאלי הוא הצליל הפותח סול (הווריאנט ההיפותטי בדוגמה מראה כיצד היה סול יכול לתפקד כצליל הבית), אבל הצליל פה דיאז, הנמוך והממושך ביותר כבר בתיבה 1, נהיה צליל ההתייחסות בתיבה 2. בגלל הברדלי האסוציאציות הסולמיות החליף סתר את הרישום האנהרמוני של לה במול (מדרגה שנייה חצי טון מעל סול) לסול דיאז (מדרגה שנייה טון שלם מעל פה דיאז).

לעומת נושא הריצ'רדקאר, נושא קשתות קיץ אינו נראה כשלב בהתרחקות מהסגנון הישראלי לעבר המודרנה. נהפוך הוא, הוא מחקה את סגנון הריצ'רדקאר בידי מלחין שתשתיתו התרבותית עדיין קרובה יותר למודליות מסורתית. התנועה ההיסטורית של קשתות קיץ לעבר הריצ'רדקאר היא אפוא צעד לאחור במסלול מהאנטיזה לתזה, גם אם לא נאמץ את הגישה הטלאולוגית שלפיה "רגרסיה" כזאת נושאת עמה מטען ערכי שלילי.

## יוסף גולדנברג

דציון יסודי: חמש פעמות בנות רבע מנוקד  
 מה דיאו צליל מרכזי?  
 סול צליל מרכזי!  
 1 2 1 7 1 2 4 3 2 3 2 1

חזרה מורכבת על הרציון היסודי: שש פעמות בנות רבע מנוקד  
 סול צליל מרכזי בגרסה היפותטית  
 1 2 1 7 1 2 3 2 1 2 1 7

\* צליל אחד בשני שמות שקולים אנדרמונית \*

דוגמה 3: מרדכי סתר, ריצ'רד קאר לכלי קשת, תחילת הפרק השלישי (פרסטו), עם הערות

זוג התיבות הראשון בקשתות קיץ נשמע סגור לעומת זוג התיבות הבא המושתת על אותו החומר. תופעה זו נפוצה במוזיקה הטונלית (כגון בשיר ללא מילים אופוס 102 מס' 2 מאת מנדלסון, שבו הפראזה הראשונה מסתיימת בקדנצה אותנטית מלאה בסולם הטוניקה ואילו הפראזה הבאה מתחילה באותו החומר אך מבצעת מודולציה) וכן בשירים פופולריים (לדוגמה, בלחן השיר בשנה הבאה). ואולם לא קל להשיג אפקט דומה בלי הרמוניה פונקציונלית ובלי קדנצה בסוף הפראזה הראשונה; בקשתות קיץ צמד התיבות הראשון כלל אינו מסתיים בצליל מי או בצליל אחר ששייך לאותו "אקורד". עם זאת, המקצב יוצר נקודת עצירה וכן, מבחינת הכיוונים המלודיים, הסיום הראשון מבצע סגירה בהיותו סמוך לנקודות הפתיחה ואף יוצר הרפיה אחרי ירידה. לעומתו צמד התיבות הבא מסתיים באופן פתוח במהלך עלייה.

גם בתוך תיבה 3 יש פוטנציאל סימטרי מובהק, והפעם בדמות סקוונצה. גם כאן נמנע אבני מסימטריה מדויקת ברמת חצאי הטונים, שהייתה מובילה לקווינטה מוגדלת או מוקטנת (דוגמה 4). הדפוס היפותטי בחמשה האמצעית בדוגמה משמר את כל שבעת הצלילים הראשונים ונמשך באופן עקיב עוד טרצה גדולה כמו בדרך לחלוקת האוקטבה לשלושה חלקים שווים; הדפוס בשורה התחתונה משמר את הצפיפות הכרומטית (בלי דילוג על סול בקר במהלך העלייה) והוא נמשך באופן עקיב עוד טרצה קטנה כמו בדרך לחלוקת האוקטבה לארבעה חלקים שווים. בשני הדפוסים השיטתיים האלה ישנם חסרונות אסתטיים מנקודת המבט של העדפות קשתות קיץ. המשך סימטרי היפותטי לא היה הולם את המשקל האסימטרי של היצירה, והיה מחייב שימוש במרווחים מוגדלים או מוקטנים מול מי כצליל הבית גם בצלילים שיכולים להתפרש כ"מרווחים ראשוניים" מול מי

שתי רביעיות כלי קשת ישראליות מודרניות מוקדמות

סי דיאז במקום דו, ולחלופין דו כמול במקום סי).<sup>13</sup> כמו כן, חלוקה שוויונית של האוקטבה הייתה מגבילה את מבהר הצלילים בפעמות המוטעמות (במשקל סימטרי לשלושה או ארבעה צלילים במחזוריות) באופן שהיה נוגד את האידיאל האסתטי של היצירה.



דוגמה 4: קשתות קיץ, תיבות 3-4 עם סימון מדרגות סולמיות מול סקוונצות היפותטיות מדויקות המגיעות לקווינטה בלתי זכה

עם הכניסה השנייה בתיבה 7, הכינור השני ממשיך ב"נושא נגדי" ויוצר סוג אחר לגמרי של בוזמניות "ישראלית" ומודרנית. החומר החדש מושתת על טריל המבוצע כנגד מנגינה באותו הרגיסטר ובה סקונדות יוצרות צלילים עוברים באופן מסורתי. בצמד השמיניות האחרונות, בכל תיבה הטריל נפתח לסלסול מקומי שהוא כשלעצמו נקלט בגדר רכיב "ישראלי" דווקא, ואילו בחזרתו הלא-מדויקות ישנו גיוון כרומטי המשליך בצלילים הראשונים אל רמת התיבה השלמה (דוגמה 5).



דוגמה 5: קשתות קיץ, תיבות 7-8, מוערות

13. המערכת הדיאטונית מושתתת על שבעה צלילים באוקטבה. חלוקות שוויוניות של האוקטבה לשלוש או לארבע הן גרסאות חלקיות של סולמות בני שישה צלילים (סולם הטונים השלמים) או שמונה צלילים (סולם אוקטוני) בהתאמה.

שילוב הקולות בעת הטרילים יוצר דיסוננס מובהק בייחוד בתחילת הטרילים: צלילי הטריל דו דיאז-רה מתמזגים בכוציות שאינה מתיישבת עם עצמאות הקולות החיקויית באותו רגיסטר ובאותו גוון בצלילים רה-מי במול במנגינה. התוצאה מזכירה זמזומי חרקים כמו בקטע "מיומנו של זכוב" ביצירתו של ברטוק מיקרוקוסמוס.<sup>14</sup>

לפני הכניסה השלישית ישנו מעבר דמוי אפיזודה פנימית בתצוגה של פוגה מסורתית, ובו תנועה בסקונדות גדולות מקבילות (כמו המרווחים המקבילים הקבועים בפרק השני בקונצ'רטו לתזמורת מאת ברטוק). המעבר מסתיים בהתכנסות פנימה (תנועה צנטריפטלית) המזכירה את סוף תיבה 2, אך הפעם במרווחים גדולים יותר במנגינה ולא בכרומטיקה הצפופה של תחילת הפרק. למרבה הצער, חומר זה אינו חוזר בהמשך היצירה.

הכניסה השלישית שוב מתחילה בצליל מי (אוקטבה מתחת לתחילת הרביעייה), וכעבור תיבה הרביעייה מנגנת לראשונה בהרכב מלא. כעת נוצרות שלוש שכבות במרקם: המנגינה המורחבת עוברת בין הוויולה לצ'לו, בעוד הכלי האחר מנגן מילוי דיסוננטי למרקם. הכינורות מנגנים בהרבעת קו נגדי איטי יותר, המגלה דמיון חלקי למנגינה הראשית, ובייחוד הסגירה המתכנסת בחצי טון מלודי בכיוון מנוגד לטון השלם שלפניו (בתיבה 21 ירידה אחרי עלייה כמו בתיבה 2; בתיבות 17 ו-18, עלייה אחרי ירידה).

14. זמזום חרקים הוא "טופוס" (מעין "מטבע לשון" מוזיקלי עם הקשר חוץ-מוזיקלי) על בסיס אונומטופאי. המונח "טופוס" בהקשר המוזיקלי נטבע בידי לאונרד רטנר בשביל מוזיקה של התקופה הקלאסית. ראו: Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* New York: Schirmer, 1980, p. 9. לא פעם כאשר טופוס מופיע במוזיקה של המאה ה-20 הוא עיוות של טופוס מסורתי (כגון הוולס המעוות באופרה ווצק מאת ברג). ואולם טופוס החרקים מתאים למוזיקה דיסוננטית דווקא, ואילו עבור המוזיקה הטונלית הוא עלול להערים קשיים קומפוזיטוריים. לדוגמה, האזינו לשיר ללא מילים אופוס 67 מס' 4 מאת מנדלסון, "שיר טווייה" שלהבנתי מייצג בכיור טוויית קורי עכביש. כמובן, בקשתות קיץ הסימון החוץ-מוזיקלי אינו אלא אופציית האזנה.

שתי רביעיות כלי קשת ישראליות מודרניות מוקדמות

דוגמה 6: קשתות קיץ, חיבות 17-18, מוערות

כניסת הכינורות חותרת תחת תחושת המשקל בשתי רמות: (1) ברמת הפעמות - הרמימה בפעמה הראשונה בתפקיד הכינורות נשמעת כהמשך לצליל שלפניה כאילו קו התיבה זו לאחור (ראו את קו התיבה המקווקו שהוספתי לדוגמה); (2) ברמת התיבות - בתיבה 17 הכינורות מציגים חומר חדש המטעים אותה כתיבה חזקה, ואילו בכלים הנמוכים התיבה המוטעמת נשמעת תיבה 16; אמנם הצ'לו נכנס אף הוא בתיבה 17, אך הוא מנגן המשך למנגינה העיקרית שהחלה בוויולה ובאותו הרגיסטר. המנגינה הארוכה מושתתת על המוטו הפותח, ופרטיה מגלים כושר המצאה וגיוון מתמיד.

דוגמה 7: קשתות קיץ, המנגינה העיקרית בתיבות 16-21: היבטים מוטיביים והערות נוספות

הפיצול לשני כלים מאפשר ארטיקולציה זורמת יותר, שבה היחידה הקצרה בת שמינית בסוף התיבות מקושרת בלגטו לתיבה הבאה. כך הארטיקולציה בין הכלים נעשית רציפה (conjunct) ולא מפורדת (disjunct). אף שכל תיבה ביחידה זו מושתתת על תיבה 1 (או תיבה 3, הבנויה על אותו המוטיב), שלוש תיבות רצופות (18-20) מציגות וריאנטים חדשים. התמצית של יחידה זו בכללותה יוצרת עלייה בחמש טרצות המצטברות לאון-דצימה (אוקטבה ועוד קוורטה) בין צלילים מרכזיים קוואזי-טוניקאיים: מי בתחילת הקטע, לה בסופו. פרטי הטרצות נמנעים ממחזוריות מדויקת כדי להמשיך בגיוון הכרומטי וכדי להגיע ליעד שונה מנקודת ההתחלה. גם תפרושת התמצית אינה אחידה: אחרי העלייה לסי המנגינה שבה להסתובב נמוך יותר, אך בגלל הבא תמצית המנגינה מוסיפה לדחוף כלפי מעלה (ראו חמשה תחתונה של דוגמה 7).

מבחינת השפה המוזיקלית שבין טונליות מורחבת לאטונליות, מעניין להבחין בין שני רגעים: באחד הרישום האנהרמוני המדויק חשוב ואילו באחר הוא חסר משמעות. בתיבה 19 הצליל דו בקר יוצר (בפעם הראשונה) קוורטה מוקטנת מעל העוגן המקומי (סול דיאז). דו מתפקד כשכן מקומי לצליל הטרצה סי, וההגעה אליו מסול דיאז סולמית לגמרי. לכן הקוורטה המוקטנת מובחנת באופן ניכר מהמרווח האנהרמוני האפשרי טרצה גדולה (כמו בין הצליל הראשון לחמישי בתיבה 1). כך כמות זהה של חצאי טונים (4) מתפקדת בשני אופנים סולמיים נבדלים.<sup>15</sup> לעומת זאת, בתיבה 21 מופיע בכינורות הרצף סי-רה במול-דו (לא בדוגמה שלפניכם), שרישומו יוצר את הרושם שמדובר בטרצה מוקטנת ופתרונה. רצף זה היה עשוי להירשם עם דו דיאז כהוזה של הרצף דו דיאז-רה דיאז-רה בקר בתיבה 2. הכניסה הרביעית (תיבה 22, מנגינה בכינורות) מסודרת יותר, אך כעבור ארבע תיבות (תיבה 26) נעלמת התחושה של יחידות בנות חמש פעמות (לפי קווי התיבה) בשל קטימת המוטיבים: בכינורות המוטיב הראשי מפוצל לשתי יחידות בנות שלוש פעמות (סה"כ שש פעמות, עם הפעמה המוטעמת של התיבה הבאה) (דוגמה 8א). לעומתם הצ'לו מנגן סקוונצה על יחידה בת ארבע פעמות לפי חומר הכינורות מתיבה 17 אך ללא הדמימה. גם החומר הזה, שעד כה נוגן כאוסטינטו, כיווני כעת בעלייה גדולה (דוגמה 8ב).

15. מצב זה ישנו בדואט מס' 33 לשני כינורות מאת ברטוק (תיבה 1 לעומת תיבה 30). ראו את הניתוח של אנדרו מיד: Andrew Mead, "Shedding Scales: Understanding Intervals in Different Musical Contexts", *Theory and Practice* 22/23 (1997/98): 79. להכללה על ספירות סולמיות נבדלות של מרווחים זהים באופן אבסולוטי ראו: Steven Rings, Tymoczko, pp. 116-132. כמו כן, עיינו בספרו של סטיבן רינגס: *Tonality and Transformation*, Oxford: Oxford University Press

שתי רביעיות כלי קשת ישראליות מודרניות מוקדמות

coll 8va

Vn. (1+2)

*mf*

דוגמה 8 א: קשתות קיץ, כינורות, תיבה 26

pizz.

Vcl.

*mf*

דוגמה 8 ב: קשתות קיץ, צ'לו, תיבות 28-25

לאחר דו־שיח בין הוויולה לשאר הכלים (תיבות 28-34) הנושא חוזר בקצב המהיר המקורי שלו בצ'לו, בשילוב הגדלה לשמיניות בכינור השני ולרבעים בכינור הראשון בפלז'ולט בולט לאוזן. ההגדלה ברורה, אך פרטי ההבדלים דורשים תשומת לב. הנושא המקורי בצ'לו מנוגן במדויק שתי תיבות ואז חוזר באופן שאינו גלי אלא כיווני. הנושא בשמיניות בכינור השני אינו נעצר כמו בתיבה 2, אלא נמשך עוד שתי שמיניות עד הפעמה החזקה, ואילו בנוסח הרבעים בכינור הראשון מופיע בפעם הראשונה ראי מדויק. שלא כבכל מופעי המוטה, הפעם מסגרת הקוורטה של המנגינה אינה מושתתת על טרצה ועוד צליל שכן אלא על קוורטה ממולאת. נוסח המנגינה בכינור היה יכול להתאים במוזיקה טונלית לסול מינור מלודי (כמו במוטה של רביעייה אופוס 95 מאת בטהובן, שבה הירידה קודמת לעלייה), אך כאן המרקם הכולל הוא דיסוננטי, ולמעשה, אין בקרה מסורתית על האירועים הסימולטניים. הוויולה אינה משתתפת בחיקויים בהגדלה, אך גם היא כמו הצ'לו משתתפת בפתיחת חומר שעד כה הסתלסל סביב צליל אחד (החומר הנגדי מתיבה 7) לחומר סולמי כיווני.<sup>16</sup>

16. כדי להבין איך מתפתח סלסול לתנועה סולמית כיוונית, ניתן לעיין במבוא לפרק האחרון בסימפונייה העולם החדש מאת דבוז'ק: תנועה בסקונדו, קטנה ואז גדולה, נשמעת תחילה כווריאנטים של סלסול, אך עד מהרה מתברר שהיא תנועה סולמית כנגד נקודת עוגב. יש לסייג שפתיחת הסלסול בקשתות קיץ אינה סכמטית כל כך.

יוסף גולדנברג

תנולה פי 4, ראי בדוק

Vn. 1 *p*

Vn. 2 *p*

Vla. *p*

Vcl. *mp*

תנולה פי 2

הפעם בלי סוריל

עליל הסודיה הפעם  
אינו ענין אלא יהיום סגורה אסותיה

הסלמה עד קו התהבה

התפתחות הסלמה ל'מילום'

*mp*

דוגמה 9: קשתות קיץ, חיבות 35-39, מוערות

החלק המנוגד בתיבה 41 הוא סטרטו הטרופוני על החומר האטי שנוגן בכינורות בתיבה 17. ארבעה כלים משתתפים בקנון הדוק בחמש שמיניות, באופן שבכל תיבה ישנה פעמה אחת שאין בה כניסה חדשה. כל היחידה המורחבת הזאת מתרחשת פעמיים באותו סדר כניסות, תחילה בנגינה בקשת בצלילים מופרדים (כולם בקשתות יורדות) ובפעם השנייה בפיציקטו. בשתי הפעמים הכינור הראשון אינו נוכח במחזור הכניסות הראשון, אלא משתחל במחזור הכניסות השני בחור זמן שנוצר קודם לכן (למרות הקנון הצפוף). האפקט אינו בוצי, כי הכלים מתפרשים על פני מנעד רחב. כמו כן, בפועל אין שום מרווח קטן מקוורטה זכה, וכל כלי מבצע את התבנית הזוהה בגובה אחר בסולם. בפעם השנייה מנוגנת קוורטה כלפי מעלה אך כוללת הרחבה, והאקורדים הסימולטניים בסופה הם במקצב שונה מעט. החלק כולו יוצר דילול של כמות הפעילות שלא כאפקט האסתטי הנורמלי של סטרטו. עצם הישנות החומר המוזיקלי גורמת לשמיעת החלק כיחידה מגובשת. לאחר מעבר קצר בטרייל ארוך יש סטרטו על המוטו. ברגע זה מתבקשת המְשֻׁגָה כתוזה, אנטייתוזה וסינתוזה גם בנוגע למבנה הפנימי של הפרק: סטרטו על



שתי רביעיות כלי קשת ישראליות מודרניות מוקדמות

המוטו לפרק יוצר סינתזה בין התזה (המוטו מתחילת הפרק) ובין האנטיזה (מרקם הסטרטו שהוחל על חומר מנוגד שיצר דילול פעילות כפי שתואר לעיל). מעל צליל הבית (בחלק זה: סול) הנושא חוזר, הפעם באופן שלם יותר עד התיבה הרביעית, ובה חלה הרחבה בת פעמה אחת (דוגמה 10).

הצ'לו מכפיל שתי אוקטבות למטה  
כינור ראשון וויולה בקנן של שמינית

פעמה 3  
תחובה

דוגמה 10: קשתות קיץ, תיבות 63-64 (הרחבה של פעמה במנגינה)

בסך הכול חלים בחטיבה זו שני תהליכי סטרטו זה אחר זה, תחילה בזוגות כלים (שתי כניסות) ואחר כך כל כלי נכנס לחוד בסדר עולה כמניפה בארבע אוקטבות. בפעם השנייה המנגינה, המעובדת בחיקוי צפוף, מורחבת ומסתיימת בעלייה. לאחר תיבה אחת של הפסקה כוללת, הנושא חוזר לצליל הבית המקורי (מי), אם כי אין בפרק מהלך טונלי פונקציונלי כולל. לאחר תיבה יחידה של המוטו כל שאר החומרים שביצירה חלים בעת ובעונה אחת מעל נקודת עוגב טוניקאית בצ'לו: הכינור הראשון מנגן את הטרייל באופן המגוון ומעצים את הסלסול שבסופו, הכינור השני מכליא את הזמזום הבוצי (סקונדה קטנה סימולטנית) עם הסלסול (סקונדות קטנות בזמן), והויולה חוזרת באוסטינטו על ארבעת הצלילים ששימש נושא לסטרטו בחלק החלופי.

התופעות האלה גלויות בהאזנה פשוטה, ועל אחת כמה וכמה בצפייה בפרטיטורה. לעומת זאת, דרושה תשומת לב מיוחדת להשוואת מופעי המוטו לאורך הפרק. המוטו הפותח חוזר ונשנה בגיוונים רבים. גרעין המוטו (תיבה יחידה) חוזר פעמים רבות הן כשכפול והן בשינויים מגוונים. דוגמה 11 מראה את כל הישנויות גרעין המוטו וגלגוליו אשר ממלאות תיבה שלמה. כדי להקל על עיון משווה, כל הנוסחים מובאים מן הצליל הפותח מי. הדוגמה אינה כוללת גילויים מקוצרים של המוטו (כמו בתיבה 2), וקוטמת וריאנטים של המוטו אשר נמשכים מעבר לקו התיבה (כמו בתיבה 29).



קיץ אין קפיצה מלודית, ולכן דמיון כל הנוסחים זה לזה גדול הרבה יותר מעצם הקונטור המלודי המשותף.

גם בקרב התיבות העוקבות את מופעי המוטו בצורתו המדויקת יש מגוון נוסחים גדול, רובם חד-פעמיים (דוגמה 12). חוץ מפעם אחת (בתיבה 30), התיבות העוקבות את גרעין המוטו פותחות בצליל היסוד. לעתים מופיע נוסח המשך שכבר נשמע בתיבה שאינה עוקבת את גרעין המוטו. לדוגמה, הנוסח בתיבה 21 זהה לנוסח בתיבה 3. ראוי לציין שבשום נוסח אין קפיצות, אף שבנוסחים אחדים ישנו טון שלם כטרצה מוקטנת.

גרעין המוטו  
1, 5, 7, 11, 16, 20, 22, 24, 29, 35, 35+36  
37, 61, 65<sup>2</sup>, 74

חזרה על גרעין המוטו עם מיתחת הנטנד  
66<sup>2</sup>

הפעם היחידה בה המשיך  
אין מפתיל נאווה גובה  
כמו גרעין המוטו

ארבע אפשרויות לכיוון כללי יורד  
2, 23, 36, 62

8

12, 37+38  
בהגולה  
בהגולה משיך עוד צעד ללה

30

שש אפשרויות לכיוון כללי עולה  
6

17  
מופיע גם ב9 וב17

21  
הופיע כבר ב3

25

38

67<sup>2</sup>

דוגמה 12: קשתות קיץ, ההמשכים של גרעין המוטו בצורתו היסודית. כל הנוסחים מוזזים להתחלה בצליל מי לשם השוואה

הראשונה הנוסח שבו נמתחו המרווחים בתיבה 66 זהה ב"קבוצת הקונטור" לתיבה 1, אך הנוסח בתיבה 18 שונה מעט, כי הצלילים החמישי והשביעי זהים בו לצליל התשיעי ואינם גבוהים ממנו. אפשר לכמת את ההבדל באמצעות מטריצת קונטור (ל-*contour similarity index*), שבה בודקים את הכיוון המלודי של כל צליל מול כל צליל ברצף המלודי, בקשטות קיץ, ההבדל בין תיבה 1 לתיבה 18 ניכר בשני נתונים בלבד (יחס הצליל החמישי לתשיעי ויחס הצליל השביעי לתשיעי) מבין 45 נתונים (כ-95.5% דמיון). את "מטריצת הקונטור" שיצרה אליזבט מרווין הסביר בבהירות איאן קוויין: Ian Quinn, "Fuzzy Extensions to the Theory of Contour", *Music Theory Spectrum* 19/2 (1997): 241

הפרק הראשון בקשתות קיץ ממוג רכיבים טונליים ואטונליים באופן מוצלח וקוהרנטי בנוסח קרוב לברטוק אך עם חותם אישי. אבני לא חזר להרכיב זה של התמהיל בהמשך דרכו. נדרש מחקר נוסף כדי להבין אם ועד כמה קשתות קיץ מצויה בקרבה קומפוזיטורית ליצירות מאוחרות שבהן יצר אבני סינתזה של סגנונו החדש עם רכיבים טונליים.

בקשתות קיץ, התמסרות המוטו לכיוון או למתיחה בחצאי טונים והתמסרות הדפוס בקונטור העולה לארבעה וריאנטים שונים זה מזה מעידות על גישה גמישה שבה צעדים גדולים וקטנים הם בני החלפה כל עוד הדחף לקראת מילוי כרומטי נמשך. כמוכן, גישה זו מנוגדת בתכלית לגישה הדווקפוני, שבה המרווחים נשמרים בקפדנות ואין היתר להחליף סקונדה קטנה בגדולה. שמירה על זיקה לסגנון ה"ישראלי", הנובע בעיקרו מטונליות וממורליות מורחבת, מאתגרת הרבה יותר ביצירה דווקפוניית כגון רביעיית תהלים מאת עדן פרטוש (1960).

#### **העצמת הסלסול המתעוות: הסלסול הדווקפוני ב'תהלים' מאת עדן פרטוש**

על כל עיוותיה הכרומטיים, המנגינה המסתלסלת של קשתות קיץ תמיד שומרת בבסיסה על יחס לצליל מרכזי. לעומת זאת בתהלים, רביעיית כלי קשת שכתב עוד קודם לכן עדן פרטוש, הסלסולים הכרומטיים נשזרים בשורה דווקפוניית. בדרך כלל הדווקפונייה בכללה נחשבת לטכניקת כתיבה "אנונימית" החפה מהקשרים לאומיים סגנוניים. לעומת זאת, ברביעיית תהלים הדווקפונייה נשמעת גם מודרניסטית, ולכל הפחות ברגעים מסוימים גם ישראלית, על פי כוונת המלחין, שהעיד כי רצה להמשיך באותו הסגנון שבו כתב לפני שעבר לכתיבה דווקפוניית.<sup>18</sup> יכולתה של היצירה להישאר בזיקה לשני העולמות אומרת דרשני, וכבר נדרשו לעניין אבנר בהט (שיידון בהמשך) ויוחנן רון.<sup>19</sup> רון מנסה לתלות את הכפילות הזאת בתכונות חומר הגלם של השורה הנבחרת: היעדר מרווחים גדולים, תנועה כללית בקו עולה מתון, דומיננטיות של מרווח הסקונדה (קטנה

18. עדן פרטוש, ריאיון עם אבנר בהט (לא מתוארך), זמין להאזנה באתר הספרייה הלאומית, מס' מדף Y09651 סליל ראשון תזמון 3:00. בריאיון פרטוש מפרט גם את חלקי הפרק לפי מתכונת צורת רונדו סונטה מורחבת. כאן אמנע מהתייחסות לניתוח הצורני, שאינו תמיד משכנע ואינו נוגע לדיונו.

19. אבנר בהט, עדן פרטוש: חייו ויצירתו, תל אביב: עם עובד, תשמ"ה, עמ' 205-216; יוחנן רון, "ביטויה של השורה הדווקפנית ביצירותיהם של עדן פרטוש ויוסף טל", בתוך: מוסיקה ישראלית-אסופת מאמרים, תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב, 2014 [במקור באנגלית 1993/94]: 11.

וגם גדולה), תנועה כרומטית בתוך השורה (לעתים מתוך השהיה לאחר צליל אחד או שניים, לדוגמה, בין הצליל השני לרביעי), חלוקת השורה לארבע קבוצות בנות שלושה צלילים, כאשר כל קבוצה היא מוטיב קצר המדמה כאילו הוא לקוח מקנטילציה מסורתית מזרחית, ומבנה העשוי כך שנוכחות המוטיבים תישאר בכל הטרנספורמציות של השורה.

דוגמה 13 מציגה את השורה שבבסיס תהלים. המספרים הבולטים מעל התווים מציינים את מספר הצליל בשורה, ואילו המספרים מתחתיהם מציינים את כמות חצאי הטונים מעל הצליל הפותח את השורה. המספרים בין התווים מתחת לחמשה מציינים את המרווח ברצף המידי. המימוש הרגיסטריאלי הנבחר זהה לייצוג אצל רון, שבו כל המרווחים רשומים במימוש הקטן ביותר שלהם חוץ מהמעבר בחזרה לתחילת השורה (הממושם קווינטה זכה ולא קוורטה זכה). במימוש זה גם ישנם צלילים מתחת לצליל הפותח.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
0	11	8	10	2	1	6	9	4	5	3	7

דוגמה 13: עתן פרטוש, תהלים. השורה הדודקפונית עם מספור צלילים וציון חצאי טונים יחסית לצליל הפותח ומרווחים

ה"דומיננטיות" של מרווח הסקונדה בשורה זו מפוקפקת אפילו במימוש כל המרווחים בשורה לפי האפשרות המצומצמת ביותר בלי הפיכת סקונדות למרווח המשלים ספטימות וכלי מתיחתן באוקטבות לנונות. סקונדות קטנות וגדולות הן שליש מ"קבוצות המרווחים" (ic, interval classes) האפשריות (2 אפשרויות מתוך 6), ולכן צפויות ארבע סקונדות בממוצע בשורת 12 טונים.<sup>20</sup> בשורה הדודקפונית של תהלים, מופיעה רק סקונדה אחת יותר: 3 פעמים חצי טון (ic1) ופעמיים טון

20. "קבוצת מרווחים" (interval class) כוללת את כל המרווחים בעלי כמות מסוימת של חצאי טונים, לרבות המרווחים המשלימים לאוקטבה או המורכבים בתוספת אוקטבות. לדוגמה, ic1 (קבוצת מרווחים 1, interval-class 1) כוללת את המרווחים סקונדה קטנה, המשלים שלו ספטימה גדולה, נונה קטנה (סקונדה קטנה + אוקטבה זכה) וכן מרווחים אלו בתוספת עוד אוקטבות. בסך הכול יש שש קבוצות מרווחים, שבמימוש הפשוט והסגור ביותר מתממשות כסקונדה קטנה, סקונדה גדולה, טרצה קטנה, טרצה גדולה, קוורטה זכה וטריטון. אפשר להתייחס גם ל-ic0 (פרימה או אוקטבה) כקבוצה שביעית, אך היא אינה קבוצת מרווחים שיכולה להשתתף בשורות דודקפוניות.

שלם (ic2). ביתר שבעת הרצפים המידיים שני רצפים בהפרש שלושה חצאי טונים (ic3), שני רצפים בהפרש ארבעה חצאי טונים (ic4) ושלושה רצפים בהפרש חמישה חצאי טונים (ic5), ומהם אחד במעבר מסוף השורה לתחילתה מחדש. מרווח ic6 (טריטון) נעדר מהשורה.<sup>21</sup>

גם החלוקה לתאים בני שלושה צלילים בעייתית: עצם התנועה מהצליל השני לרביעי (כפי שציין רון) אינה מתיישבת עם חלוקה שכזאת. כמו כן שני המקבצים הראשונים יוצרים אותו מקבץ מרווחים (set class 014), ואילו מקבצי המרווחים הנותרים הם שונים (השלישי יוצר 025 והרביעי 024). לכן, לא ניתן למצוא חוקיות באגוד לשלושת צלילים.<sup>22</sup>

ייתכן כי מקור הקביעה נוכח בהתייחסותו של פרטוש עצמו לשורה, בשיחותיו עם בהט, בעודו מקשר את שלושת הצלילים בשורה לטעמי המקרא.<sup>23</sup> אפשר שאכן תאים בני שלושה צלילים הם בעלי פוטנציאל המתקשר לטעמים מסוימים בהינתן שהשורה מתממשת ברגיסטר סגור ולא תמיד ברמת דיוק של חצי טון (כלומר בלי ייצוג אמתי של חומר הגלם הדודקפוני).<sup>24</sup> באופן המובהק ביותר, התא "סול-פה

21. לשם השוואה יצוין כי אצל וברן יש באמת תפוצה מיוחדת של ic1. כאחת משש אפשרויות, הממוצע הצפוי הוא שני מופעים של מרווח זה בשורת 12 טונים, אך ב-17 מבין 22 השורות של יצירותיו הדודקפוניות של וברן קבוצת מרווחים זו ישנה בארבעה רצפים לפחות, ומהן ב-11 שורות בחמישה רצפים לפחות. ראו: Kathryn Bailey, *The Twelve-Note Music of Anton Webern*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 13

22. המספרים מציינים מרווחים בחצאי טונים. לדוגמה, הקבוצה 025 בהתייחסות לצליל דו תכלול נוסף עליו את הצלילים רה (שני חצאי טונים מעליו) ופה (חמישה חצאי טונים מעליו). בדרך כלל ראי הקבוצה נחשב שקול לאותה הקבוצה. להצגה שיטתית של תורת הקבוצות (set class theory), במובנה בתאוריה מוזיקלית, ראו: Joseph Straus, *Introduction to Post-Tonal Music*, 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005

23. בהט, עדן פרטוש, עמ' 210. בעמ' 209 ציין בהט כי "טעמי המקרא [...] הם מן הזכרונות המוזיקליים הראשונים של המלחין". מדובר, כנראה, בטעמים אשכנזיים ולא ב"קנטילציה המזרחית" שציין רון. גם צבי אבני, במפעם אישי, עמ' 52, מציין מפני פרטוש כי "באותם ימים [תחילת שנות ה-60] כבר עסק פרטוש בדודקפוניה ובשורות הצלילים ששימשו אותו ביצירותיו. הוא ניסה לשלב בהן גם יסודות של טעמי המקרא ושל המקאם המזרחי. אחת התוצאות המוצלחות ביותר של שילובים כאלה היא הרביעייה השנייה שלו, תהלים משנת 1960". בריאיון שצוטט לעיל (תזמון 10:40) פרטוש מוצא דמיון לטעמי המקרא בתיבה 40 בפרק הראשון בתהלים.

24. חוקרת המוזיקה הליטורגית האשכנזית עמליה קדם מזהה (במכתב אליי) רק בשלושה

דיאז-מי במול" (מימוש טריקורד 014) עשוי להישמע כרכיב מתוך "קנטילוזציה מסורתית מזרחית" כשהוא ברגיסטר סגור בעיקר עם השתמעות טונלית כמדרגות 5, 4 מוגבהת ו-3 על בסיס דו כצליל מרכזי או כמדרגות 1, 7 כטון מוביל ו-6 על בסיס צליל מרכזי סול (אפשר כחלק מתוך טריקורד חג'אזי בתוספת רה). לעומת זאת, על בסיס הצליל המרכזי מי במול תיווצרנה מדרגות סולמיות 1, 2 מוגבהת ו-3, העשויות ליצור הקשרים למסגרות סגנוניות שונות לחלוטין. דוגמה 14 מדגימה כמה הקשרים טונליים לטריקורד 014 לצד קטע מן הפרק השני בתהלים, שבו הטריקורד מתממש בהקשר "ישראלי-מזרחי" (בלי ליווי) ודאי לא רק בזכות חומר הגלם אלא בזכות אופן מימושו. ראוי לשים לב לקונטור הסגור והמתכנס ובייחוד להשוות את הכיוונים המלודיים בארבעת הצלילים האחרונים לצלילים 6-9 במוטו של קשתות קיץ.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major (one flat), 4/4 time. It features a sequence of notes: G4 (marked '5'), A4 (marked '4'), B4 (marked '54'), C5 (marked '3'), D5 (marked '1'), E5 (marked '1'), F#5 (marked '7'), G5 (marked '17'), and A5 (marked '6'). The bottom staff is also in G major, 4/4 time. It starts with a sequence of notes: G4 (marked '3'), A4 (marked '3'), B4 (marked '1'), C5, D5, E5, F#5, G5. This is followed by a section labeled 'Va. 1' with a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *mp*. The notes in this section are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, with a fermata over the final G5. A '3' is written below the final G5. Above the staff, there is a note: 'פרטש, תהלים, פרק שני, חזמת 9 עד 11'.

דוגמה 14: הקשרים שונים לטריקורד 014 (השלשה הראשונה בשורה של תהלים). הספרות מייצגות מדרגות מלודיות

יש לציין ששורה דודקפונית היא חומר גלם גמיש שממנו ניתן להבליט רכיבים פוטנציאליים למיניהם. בדוגמה 15 מוצגים מימושים אפשריים של השורה השלמה בתהלים אשר מבליטים רכיבים שונים מאלו שצוינו על ידי רון: המימוש הראשון מבליט את הקפיצות ולא את הצעדים, ואילו השני יוצר מנגינה דר-מפלסית, שבה שני קווים צועדים בתנועה ניגודית (פה דיאז-פה-מי-רה ברגיסטר העליון, סול-

השלישית והרביעית זהות מלאה לטעמים (בהתאמה, מרכא לפני תביר ואתנחתא בטעמי רות, קהלת ושיר השירים). בשלשה הראשונה היא מזהה מוטיב קרוב לזקף של טעמי שיר השירים, רות וקהלת, אך עם קונטור מכווץ בחצי טון במרווח הראשון (הטעם המדויק יהיה סול-פה-רה), ובשלשה השנייה מוטיב קרוב בצורתו למונח לפני תלישא, מונח לפני פזר, מונח לפני זקא, אבל כמוטיב המדויק הסול צריך להיות בקר ולא דיאז. בזיהויים אלו הטעמים דיאטוניים יותר מהתאים המלודיים הקרובים אליהם.

סול דיאז-סי במול ברגיסטר התחתון).<sup>25</sup>

Allegretto

Adagio

דוגמה 15: מימושים חלופיים לשורה של תהלים

כמו כן, יש לציין כי גם מימושים אלו הנם מלודיים בעיקרם. דוגמה 16 תמחיש את חוסר התלות של הצביון ה"ישראלי" של תהלים בזהות השורה. בדוגמה זו השורה הדודקופונית של תהלים מולבשת על התחלת רביעיית כלי הקשת אופוס 28 מאת וברן (במקום השורה המקורית).<sup>26</sup> ככלל, הסגנון של וברן נמנע מהמשכיות רגיסטריאלית. כך מבין חמשת המופעים של ic1 או ic2 רק אחד ממומש בדוגמה הזאת כסקונדה, ואילו היתר כספטימות (אחת מהן בתוספת אוקטבה) או נונות. מעבר לכך אין בו רצפים מלודיים, תחושת היררכיה משקלית והמשכיות באותו הכלי.<sup>27</sup>

25. גם בתהלים יש מימושים המבליטים את הטרצות כגון בתיבה 58 בפרק הראשון (דוגמה 5 של בהט).

26. גם היצירה המקורית של וברן דודקפונית. תיבות 4 ו-5 מנוגנות במקור בכינור שני.  
27. למעשה, שבירת רגיסטרים מנטרלת את המרכיבים המסורתיים הפוטנציאליים בשורה. אמנם ינעם ליף השתמש בה ביצירה בעלת כותרת "ישראלית": פנטזיה כנענית מס' 1 לפסנתר, ואולם למעשה, ההיבט ה"כנעני" (סלסול פוטנציאלי) נמחק בה בגלל היבט ה"פנטזיה" (שבירת הרגיסטרים).



שתי רביעיות כלי קשת ישראליות מודרניות מוקדמות

The musical score is for four string parts: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It is in 2/2 time. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a fermata over a whole note in the first measure. Dynamics include *f* (forte), *sf* (sforzando), and *p* (piano). The Viola part has a slur over two notes in the second measure.

דוגמה 16: השורה של תהלים מולבשת על רביעיית כלי הקשה של וברן אופוס 28

אין ספק אפוא שזוהות השורה אינה קובעת את הפוטנציאל ה"ישראלי" של היצירה הדודקפונית, שכן אופן מימוש השורה הוא זה שיוצר את התחושה ה"מסורתית" (ראשית כול במובן מסורת המוזיקה הטונלית המערבית, ואולי גם בזיקה למסורת עדות ישראל). זו גם השקפתו של בהט, אשר מפרט את המרכיבים שדרכם לטעמו ניכר בתהלים חותם סגנונו של פרטוש. תחילה הוא מציין שני מקומות החורגים מהכתיבה הדודקפונית הנוקשה. לטענתו: "פרטוש מכפיל אוקטבות בצלילים לפי בחירתו [...] ובכך יוצר אי-שוויון מודגש בין הצלילים; הוא חוזר על צלילים בודדים ובעיקר על חטיבות צלילים מתוך השורה בטרם הושלמה השמעה, ואת זאת הוא עושה בדרך מוטיבית המבליטה את התייחסותו המלודית אל השורה וחלקיה".<sup>28</sup> לאמיתו של דבר, לפי עקרונות הדודקפוניה בנוסחם ההדוק, חזרות מידיות על צלילים ועל צמדי צלילים בטרייל או בטרמולו הן מותרות.<sup>29</sup> בכל הנוגע להכפלות באוקטבות, אמנם שנברג דרש להימנע מהן כדי למנוע הדגשות צלילים כלשהם,<sup>30</sup> אך ביצירותיו הדודקפוניות המאוחרות חרג הוא עצמו מן הכלל

28. בהט, עטן פרטוש, עמ' 205, בעקבות דבריו של פרטוש בתחילת הריאיון עמו (הערה 17 לעיל).

29. Josef Rufer, *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*, (trans.) Humphrey Searle, London: Barrie and Rockliff, 1954 [originally in German, 1952], pp. 87–90

30. Arnold Schoenberg, "Composition with Twelve Notes" (1), in: *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, (ed.) Leonard Stein, (trans.) Leo Black, London: Faber & Faber, 1975, p. 228

הזה.<sup>31</sup> ואולם ספק גדול אם ההכפלות בתחילת תהלים הן היבט חשוב בסגנונו של פרטוש ומפתח עיקרי להבנת ההיבטים השמרניים במימוש הדודקפוניה ביצירתו. אכן הצליל הראשון בשורה של תהלים מוכפל מיד בתחילת היצירה. עם זאת, הרגע הזה נשמע דיסוננטי וחרף במיוחד.

נפנה אפוא לבחינת הרגעים שמזוהים כ"ישראליים", מקצתם אצל בהט ואחרים, לאוזניי. בהט מזהה ישראליות ברגעים מגוונים ואף מנוגדים ביצירה. מצד אחד הוא מדגיש קטעים רצי'טטיביים.<sup>32</sup> כמו כן, הוא מצהיר כי גם המרכיבים הקצביים מתאימים להעיד על טיבה של ה"ישראליות" ביצירה (לדוגמה, העדר משקל, אולי בהשפעת מוזיקה מזרח-תיכונית).<sup>33</sup> מצד אחר, בדוגמאותיו הבאות בחר בהט רגעים אחרים לחלוטין מהיצירה כדי להמחיש את הסגנון (קטעים המושגתים על תבניות חיקוי, שרובן מופיעות בערכים רתמיים מתונים). לכן ניתן להסיק שנוסח "ישראליות" אחר עמד לנגד אוזניו של בהט בבחירתו זו.

ברגועיה המוצלחים ביותר, הכתיבה החיקויית בתהלים משתפת את כל הקולות בבניית השורה.<sup>34</sup> תחושת ה"ישראליות" בקטעי החיקויים אומרת דרשני. לא זו בלבד שהחיקוי הקנוני הוא טכניקה מערבית מלומדת, הוא אף אינו מתקשר עם ייצוג מערבי של מזרחיות על דרך האקזוטיזם.<sup>35</sup> עם זאת, ניתן למצוא בחיקויים

---

George Perle, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, 3rd ed., Berkeley: University of California Press, 1972, p. 105

32. "בתיבה 20 מתחיל פיתוח של מוטיבים קצרים בני שניים עד ארבעה צלילים. מוטיבים אלה, בעיקר בזכות המקצב המודגש דמוי הרצי'טטיב, מזכירים את טעמי המקרא" (בהט, עין פרטוש, עמ' 209).

33. "1. הסלסולים, שהם הסיבה העיקרית לחזרה על קטעים מן השורה; 2. הופעתם של צלילים קצרים מאוד בצד צלילים ארוכים מאוד, מה שמבליט את הניגוד ביניהם; 3. הצלילים הקצרים באים בדרך כלל לפני הארוכים. טכניקה זו אופיינית מאוד לפרטוש, וייתכן כי מקורה במקצב [...] המודגש מלעילית של שפת אמו ההונגרית. אפשר שאף הושפע בכך מרביתו בארטוק וקודאי" (שם, עמ' 207). בהט כותב בשוגג "המקצב היאמבי המודגש מלעילית", ואולם מקצב דו-צלילי מלעילי הוא בהגדרה טרוכאי, יהיו יחסי המשכים בין צליליו אשר יהיו.

34. כתיבה חיקויית בכלל תומכת במרקם שוויוני, שביצירה דודקפונית הוא בעל פוטנציאל לשיתוף כל שכבות המרקם בבניית השורה. לשם השוואה, רביעייה מס' 4 מאת שנברג פותחת במנגינה עם ליווי. השורה ברורה מאוד במנגינת הכינור הראשון, אך בליווי באקורדים קשה ביותר לעקוב אחר פרטי הדיסוננסים המסוימים הנוצרים מהשורה.

35. בדרך כלל המרקם שנחשב מאפיין של כתיבה ישראלית הוא מרקם פשוט דווקא (אוניסונו או אוסטינטו). עיינו במחקרו של בהט, אלמנטים מוסיקליים ממסורות

בתהלים צביון הקשור בהחלט למוזיקה של ה"תזה" כמובן שנדון בראשית הדיון. תחילה נבחן רגע שכולל חיקוי לא מדויק למנגינה הכוללת סלסול (דוגמה 17), שקרוב גם למשפחת הרצי"טיבים. הסלסול נוצר כאן מחזרה מידית ומהירה על זוג צלילים בהפרש סקונדה קטנה ובמימוש סגור (זה המשך פראזה שהחלה בתיבה 92). החיקוי מגלם כאן את הטיפול הקומפוזיטורי בשורה: כל אחד מהכלים מנגן שורה משל עצמו: הצ'לו והוויולה צורות ראי (I, inversion) של השורה בטרנספוזיציות שונות, ואילו הכינור השני עונה להם בראי לפי השורה המקורית (primary form, P).<sup>36</sup> החיקוי אינו מדויק, אך המימוש הרגיסטרלי של המרווחים נשאר מדויק בכל הקולות, והמקצב האופייני בחלקי 32 אינו משתנה, אף שהוא מחליף את מקומו בתיבה.

דוגמה 17: תהלים, פרק 1, תיבות 98-100, חיקוי מסורתי כשכל כלי בשורה משל עצמו

העדות במוסיקה אמנותית בישראל (דיון בעשר יצירות נבחרות), חיבור לתואר שני, אוניברסיטת תל אביב, 1973, עמ' 213. לפי קארל דלהאוס, נקודות עוגב או מרקמים ריקים מאפיינים גם פולקלוריים ואקזוטיזם בפרספקטיבה עולמית. ראו: Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, (trans.) J. Bradford Robinson, Berkeley: University of California Press, 1989 [in German: 1980], p. 306; Ralph Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 51-54

36. כידוע, בכל שורה דודקפונית 48 מימושים אפשריים: 12 הטרנספוזיציות של כל אחת מארבע הצורות: מקור (P), ראי (I), סרטן (retrograde, R) וסרטן הראי (RI). הספרה שמיינן לאות מייצגת את הטרנספוזיציה (בין 0-11). בשיטת הרישום שנקוט כאן הטרנספוזיציות של הסרטן ושל ראי הסרטן נקבעות לפי הצליל האחרון שלהן, שהוא הצליל הראשון בשורה המקורית ובראי.

רגע חיקויי מובהק מזדקר לאוזן מיד בפתיחת החלק המהיר של הפרק הראשון (דוגמה 19). גם כאן תחילת החיקוי נובעת מקיום שתי שורות בריבזמן: שורת המקור בכינור הראשון בהזזה של חמישה חצאי טונים (P5) וראי המתחיל טון שלם נמוך יותר (I10) בשאר הכלים. ואולם המשך החיקוי נשען על צמד הסקונדות בתחילת השורה. יש לציין שכאן בולטות הסקונדה שביקש רון למצוא בשורה עצמה, במימוש המסוים של השורה: השימוש הברזמני בצורות המקור והראי של השורה מאפשר הכפלת כמות הסקונדות משלוש (בין הצליל הראשון לשני, בין השלישי לרביעי ובין החמישי לשישי בשורה) לשש. החיקוי אינו מושתת רק על המרווח המשותף לבדו אלא גם על מימושו המקצבי והרגיסטר הסגור. הסקונדה הקטנה והסקונדה הגדולה משמשות לחיקוי מוטיב יחיד בלא הבחנה.<sup>37</sup>

**Allegro molto vivace vigoroso**

כינור ראשון  
P5: 1 2 3 4 5 6

מלבד כינור ראשון  
I10: 1 2 3 4 5 6

Vn. I  
Vn. II  
Vla.  
Vcl.

דוגמה 18: תהלים, חיבות 16-17

37. קו הכינור הראשון בקטע זה משמש חלק מדוגמה 3 בניחותו של בהט. רגע דומה מתרחש בחיבות 113-114: הכינור הראשון מנגן ראי החל מהצליל לה (I2), ושאר הכלים מנגנים את צורת המקור למן הצליל מי (P9). קטע זה חיקויי רק מקצתו, ובכל זאת נשמעות מלודית שש סקונדות במקום שלוש בגלל כפל השורות.

התפיסה המסורתית של המוטיב חלה אף כאשר המרווחים שאותם מחקים אינם שייכים אפילו לקבוצת מרווחים מורחבת הכורכת יחד סקונדות קטנות וגדולות. בדוגמה 19 שוב הכינור הראשון מנגן מימוש אחד של השורה (בסרטן), ואילו שאר הכלים חולקים מימוש אחר של השורה (בסרטן הראי).<sup>38</sup> החיקוי הפותח מממש את יחס הראי הזה כחיקוי מוטיבי בפועל. ואולם הכניסות הבאות נשמעות כחיקויים נוספים למרות ההבדל במרווחים (סקונדה קטנה בכינור שני, טרצה קטנה בוויולה) רק בזכות המקצב (קדמה קצרה בת שני צלילים כמו בריקוד הבארוקי גאבוט) והחזרה הפרימית על הצליל שבקדמה. הסגירה הכרומטית בתיבה הבאה כלל אינה נשענת על רצף בשורה: לאחר חזרה על הטטרקורד הפותח את סרטן הראי מתממש הצליל העוקב לה כמול במתכוון בקול אחר באופן סימולטני כדי להגיע לצליל הבא אחריו בשורה, סי בקר. הצורך בדילוג זה מראה שהשורה הדווקפונית ברגע זה אינה כלי קומפוזיטורי המשרת את המלחין, אלא היא דווקא נטל על המלחין. הרצון להוביל אל סי בקר נובע מהיותו צליל כרומטי חסוך בטטרקורד הצפוף שלפניו. המניע לבחירה זו מושתת על מימוש השורה ברגיסטר סגור בפועל. הרצף הסוגר רה-דו-רה במול-סי זהה (בהזזה) לארבעת הצלילים האחרונים בגרעין המוטו של קשתות קיץ. גם כאן ההקשר המידי במנגינה יוצר פוטנציאל של משמעות סולמית כשני וריאנטים של מדרגות 3 ו-2 לסירוגין (מול הצליל סי במול), אך לעומת קשתות קיץ, ההקשר הכולל אינו תומך בפרשנות הסולמית הזאת.

כִּינּוּר רֵאשׁוֹן  
 R7: 12 11 10 9 8 7 6  
 Vn. I *f*  
 Vn. II 10 9 (12 11 10 9) 7  
 מַלְבֵּד כִּינּוּר רֵאשׁוֹן  
 R16: 8 7 12 8  
 Vla. *f*  
 Vcl. 12 11 12 8  
*f*

דוגמה 19: תהלים, פרק 1, תיבות 28-29

38. קטע זה (בלי סימוני מספרי הצלילים בסדרה) משמש חלק מדוגמה 4 בניתוחו של בהט.

תחבולת שליחת הצליל השמיני בשורה לקול אחר מתרחשת בעוד כניסה חיקויית (תיבה 153, דוגמה 20), שבה כל הכניסות הן בצמדי צלילים סמוכים. הפעם כל הקולות שייכים לשורה משותפת בקנון מוטיבי מסורתי במניפה יורדת. שוב מתברר שפרטוש נאבק למעשה בחומר הגלם של השורה כדי לקבל מוטיביקה מסורתית בסקונדות (ובלי הבחנה בין סוגי סקונדות, שלכאורה הייתה צריכה להיות מהותית בכתובה דודקפונית). עוד מאבק בשורה ניכר בתפקידי הכינורות בתיבה 174 (דוגמה 21, הווילה והצ'לו מסיימים שורה קודמת), שבה אפילו סדר הצלילים לא נשמר בדיוק. המניעים להריגה מסדר השורה הם שוב יצירת קשרים סקונדיים בין צלילים רחוקים בשורה: צלילים 1 ל-6, 31 ל-8 (פעמות חזקות עוקבות). המוטיבים המתקבלים משני הטטרקורדים (צלילים מס' 1, 2, 5 ו-6 לעומת 3, 4, 7 ו-8 בשורה) יוצרים ראי מקורב בקשר מוטיבי לטטרקורד האחרון כסדרו (צלילים מס' 9-12 בשורה). המוטיב המתקבל אינו שומר על קונטור קבוע בראי וגם לא על דיוק ברמת חצאי טונים, והוא מעיד על תפיסה מוטיבית מסורתית ולא דודקפונית דוגמטית.<sup>39</sup>

דוגמה 20: תהלים, תיבה 153

39. הרגע המצויטט בדוגמה 21 דומה מאוד לרגע מרביעיית כלי הקשת הראשונה מאת יוסף טל (1959) (תיבה 32 בפרק 1). גם שם חיקוי בסקונדות עובר בין הכלים (הצ'לו אינו משתתף בחיקוי), גם שם הצלילים הארוכים הם צלילי היעד בכל סקונדה, וגם שם ערבוב סקונדות קטנות וגדולות. החיקוי בתהלים משתמש בראי מלודי שנעדר מרגע החיקוי אצל טל. השימוש בראי הוא תכונה אופיינית לשורות דודקפוניות, אך כמובן אינו מוגבל להן.

שתי רביעיות כלי קשת ישראליות מודרניות מוקדמות

דוגמה 21: תהלים, חיבה 174, תפקידי הכינורות

מתברר אפוא שהבלטת הסקונדות מתוך השורה היא אמצעי תקף ברוב הרגעים ה"ישראליים", אם כי לא בכולם. השימוש ברכיבי השורה כמעט רק ברגיסטר סגור תורם רבות לקרב את מימושיהם לרוח ה"תזה". בייחוד, הטטרקורד הפותח מתממש ברגעים כמו בדוגמה לעיל בקונטור מסולסל (בשונה מסולסולים הנובעים מחזרות על צלילים).

על סמך הניתוח הזה אפשר להעריך טוב יותר את הפרשנות שתהלים היא יצירה המשמרת מרכיבים ישראליים. בהט מוסר כפי שהם את הסברי המלחין על נוכחות טעמי המקרא בתאים מלודיים ביצירה, גם כאשר התאים המלודיים כשלעצמם קטנים וכמעט ניטרליים. כמו כן, הוא נוטה לפרש רוח "ישראלית" בקטעים מנוגדים: גם ברצי"טטיב אטי וגם בניגודו בפוגטו מהיר (ואף את עצם ה"סירוגין של פרקים אטיים ומהירים" הוא מקשר "אל מבנים מסויימים במוסיקה מזרחית").<sup>40</sup> בהט כתב כי "פרטוש הצליח לחבר ביצירתו תהלים שני עולמות מוסיקליים הנראים במבט ראשון בלתי ניתנים לגישור".<sup>41</sup> בכך העניק ליצירה מטען ערכי חיובי. גישה ביקורתית עשויה לפרש הערכה חיובית זו כחורגת מהערכה אסתטית של היצירה בהשפעת השקפה כללית יותר בזכות מיוזג גלויות ושיבת עם ישראל אל כור מחצבתו. כאילו הודאה במערביות רביעיית תהלים תכיר בהיות עם ישראל נטע זר במזרח התיכון ותשמוט את זכותנו על הארץ. ואולם בחינה של רביעיית תהלים כשלעצמה בכל זאת מגלה תכיפות יתרה של רגעים הנשמעים דומים למוזיקה של תקופת ה"תזה". זיהוי מוזיקת ה"תזה" כ"ישראלית" קדם לרביעיית תהלים, ולצורך הדיון בה יש לקבלו כנתון. הרגעים דמויי מוזיקת ה"תזה" ביצירה זו שונים במובהק מרוב ההרמוזים הטונליים בספרות

40. בהט, עדן פרטוש, עמ' 214.  
41. שם.

המוזיקה הדוקפונית, אשר מושתתים על אקורדים משולשים.<sup>42</sup> מאתגר יותר להשוות רגעים אלו לרגעים המעטים ביצירות דוקפוניות לא ישראליות העשויים להישמע באוזנינו המשוחדות בגאון כ"ישראלים". דוגמה 22 מראה רגע כזה. הרצף הכמו-דיאטוני מתאפשר בשל האקורדים העמוסים הכוללים את שאר השורה.



דוגמה 22: ארנולד שנברג, קונצ'רטו לפסנתר, פרק 1, תיבות 42-44. תפקיד קלרנית בציון מדרגות מלודיות פוטנציאליות בסולם דורי דיאטוני. כל המרווחים ממומשים בריגיסטר סגור. התווים אינם מצוטטים מחמת זכויות יוצרים

גישה שאינה מעניקה חשיבות רבה לכוונות המלחין תתיר לאוזניים האמונות על המוזיקה של תקופת ה"תזה" במוזיקה הישראלית האמנותית לקשר אליה כל רגע דיאטוני-מודלי בקונצ'רטו סגור מושתת-צעדים כמו בדוגמה לעיל מהקונצ'רטו לפסנתר מאת שנברג. ואולם גישה זו, המאפשרת מעצם טיבה אסוציאציות נבדלות אצל מאזינים שונים, צריכה גם להכיר כי למי שטעמי המקרא הם גרסא דינקותא שלו (כמו עדן פרטוש ואבנר בהט), כל מקבץ צלילי קרוב אליהם ייקלט בתודעתו כבעל זיקה לטעמים באופן אמתי ולא מאולץ.<sup>43</sup>

42. ראו לדוגמה את הקטע הידוע בקונצ'רטו לכינור מאת אלכסנדר ברג, תיבות 11-14 בפרק הראשון. קטע זה וקטעים רלוונטיים נוספים נדונים בספר Joseph N. Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990. בספר דיון מפורט בהרמזים לאקורדים משולשים (עמ' 74-95) אך לא במקטעים סולמיים. לעיון ב"תנועה כיוונית" סולמית במוזיקה אטונלית מובהקת, ראו: Roy Travis, "Directed Motion in Schoenberg and Webern", *Perspectives of New Music* 4/2 (1966), pp. 85-89.

43. לגישה הממעיטה בחשיבות כוונות המלחין, ולפיה "בעיות פרשנות אינן יכולות להיפתר בהתייעצות עם המלחין" ראו: Goran Hermeren, "The Full Voic'd Quire: Types of Interpretation in Music", in: *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, (ed.) Michael Krausz, Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 17. המקבלת הרמזים על בסיס אינדיווידואלי ואף אנכרוניסטי, ראו: Christopher alan Reynolds, *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*,



הלגיטימציה לאופקי האזנה אינדיווידואליים מגלה השפעה פוסטמודרניסטית, אך להיתרי הפרשנות יש גבולות. עצם קיומם של רגעים כמו־ישראליים בספרות המוזיקה העולמית אינו צריך לרפות את ידינו מלהבין אותם הבנה מפורטת. ה"ישראליות" ברביעיית תהלים משקפת בחירות קומפוזיטוריות לא רק מבין האפשרויות הגלומות בטכניקה הדורקפונית אלא גם מבין אפשרויות ההרמוזים למוזיקה טונלית. בד בבד עם היותה דיסוננטית ודורקפונית, ברגעים נבחרים אך בולטים ניכרת בה קרבה למוזיקה מודלית מורחבת מסוג האופייני, בין היתר, למוזיקה הישראלית האמנותית בדור הראשון שלה. תופעה זו מרתקת בפני עצמה להאזנה ולעיון.

היצירות שחלקים מהן נדונו כאן ראויות לעיון יסודי מפורט וכולל, שנועד להעמיק את הבנתן כיצירות אמנות פרטניות, לקדם את חקר דרכי התפתחות המוזיקה הישראלית ולא פחות מכך – לתרום לבירור הממשק בין מוזיקה טונלית מורחבת לאטונליות בפרספקטיבה עולמית.

---

Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003, p. x. ריינולדס מדגים קישור אנכרוניסטי בזיהוי המוטו של הסימפוניה החמישית של בטהובן ביצירה לעוגב מאת בוקסטהודה.