

היצירה הישראלית

ד"ר הרצל שמואלי

„שיר המעלות“ לא. א. בוסקוביץ

סדר ערכים זמניים קבוע, אשר שמש בסיס ליצירה רות-מוסיקה, נקרא בימי הביניים בשם טליאה; הוא הכנוי, בו בחר המחבר לסדר המשקל-מלודי הנ"ל. המניע לבחירת רעיון הטליאה היה רצונו של המחבר ל"להביש" את היצירה בלבוש "עתיק" יותר, מתקופה הקרובה לקבלה, לזוהר, לאבולעפיה ועוד.

תבנית-המשקל של הטליאה ותחילתה בקורטה היורדת רה"ל מהוות קוטביות, עליה לא-נוכל לפסוח, הלא היא קוטביות הידוע והבלתי ידוע, ההכרתי והבלתי הכרתי. בוסקוביץ התכוון לבחור ב- $4+6+4$, כי ספרות אלה מצטרפות ל"דוד", הוא שם בנה אולם בחר במחציתן $(2+3+2)$, בהיות הצור רה הראשונה ארוכה מדי.

עד כאן הצד הידוע, ההכרתי. הקורטה היורדת רה"ל מהווה את הקוטב השני, הבלתי הכרתי; כנויי הצלילים האלה a ו- d הא-תיות הראשונות של השם "דוד" בתעתיק הלטיני. בחירה זו לא היתה מודעת אצל המחבר, לכך היתה הכונה כשדובר למעלה על הקוטביות ידוע-בלתי ידוע.

זאת ועוד: כפי שהסתבר תוך כדי עיון בצוותא בפרטיטורה, היו עובדות רבות נוספות בלתי מודעות, עובדות, אשר הכרתן הבלוטה עוד יותר את אחדותה הרבה של היצירה ואת נצול החומר הבסיסי עד תומו.

בקשר לאמור תורשה עוד הערה: למרות הבצוע המקוטע — היתה זו חזרה בלבד — היה ברור תוך שמיעה ראשונה, כי ביצירה זו מפעמים יסודות הקרובים למיסטיקה, מיסטיקה במובנה החיובי וה-נשגב ביותר, במובן אותו קרקע "סודי" (מיסטיקוס-סודי), בו נעוצים שרשי כל הרעיונות והמעשים הגדולים.

העיון בפרטיטורה ושיחות עם המחבר אשרו זאת מעל לכל ספק.

אם כי היה זה מאלף ביותר לעקוב תבה תבה אחר הקורות ביצירה זו, לא נוכל במסגרת זו, אלא להצביע על נקודות אחדות בלבד, אשר יש בהן כדי להבהיר את אופיה הכללי של היצירה ואת גישתו של המחבר אליה.

„שיר המעלות“ לאלכסנדר אוריה בוסקוביץ בן-צע לראשונה — לרבות יצירות אחרות, שהזמנו ע"י התזמורת הפילהרמונית הישראלית — ב-26 ליוני 1960 בהיכל התרבות, בדלתיים סגורות, בנוכחותו של המאסטר ג'וליני. על היצירה ניצח גארי ברתניני. עם האזיני ליצירה דקות מספר, אפפה אותי הר-גשה, אשר הפכה לבטחון גמור עת הגיעה לסיומה: יצירת-אמת היא זו, יצירתו של אדם המתבטא בכנות ללא סייג, המוסר דברים ללא צל של העמדת פנים. ואין זה מן הקלות.

לפתע הבינתי את פשר שתיקתו הארוכה של בוסקוביץ; היתה זו תקופה של „טהור הנפש“, היו אלה שנות ה"קטרוזיס", שנים, בהן מחפש היוצר ביודעין או בלא יודעין, את עצמו, כפי שהוא.

יש והאדם נשבר בעתים כאלה, אינו יכול לעמוד בפני „דרישות“ הסביבה, המצפה ממנו לעוד יצירה ולעוד יצירה.

יש צורך בכח רב ובאמונה עמוקה על מנת לעמוד בכך, בכדי לא לכרוע תחת עומס הדרישות והצפייה — כוח ואמונה שהם, כפי שהסתבר, מנת חלקו של בוסקוביץ.

לא כל שתיקה היא בחינת „הודאה“ — ו„שיר המעלות“ הוכיח.

היצירה פותחת ברעיון — מבוצע על ידי פגוט וצ'לו — אשר התחלתו היא הקורטה היורדת רה"ל. התחלה זו והמשך הרעיון משתרעים על שלוש התבות הראשונות של היצירה, שמשקלן הוא, לפי הסדר,

2 3 2
4 4 4



2 + 3 + 2

סדר זה, על תוכנו המלודי, משמש

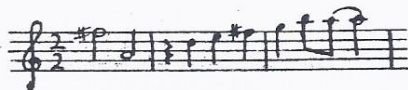
4

תבנית בסיסית בקטעים רבים של היצירה, כשחלות בו הרחבות, תוספות, שנויי סדר המרכיבים וכיוצא באלה.

פרק זה מובל לפרק השני ע"י קדנצה, מבוצעת בתחילתה בשלוש קלרינטות, העוברת לצ'לסטה ולויברפון בצליל עטוף מסתורין, מכאן לחלילים, נמשכת בפגוטים והמגיעה לידי התפרצות בקרנות טרם שקיעה והשגת הפרק השני, ה' Allegro con brio. פרק זה הוא בחינת "שמחתי באמרים לי בית ה' נלך" (תהלים קכב).

במשמעותו, במהותו ובצורתו הוא סימפוני: כל המופיע בו לקוח ונגזר מן החומר שקדם לו, הוא פרק פתוח תוך כדי וריאציות.

תחילתו אינה אלא וריאציה של הטליאה שבפרק הראשון; שם היא מתחילה בקורטה יורדת רה"לה ואילו כאן הוגדל המרווח לסקסטה פה דיאז — לה:



נושא, הלכות מ"שיר הנגב" של המחבר מופיע בקרנות; הוא כעין נושא-משנה ביצירה ונודעת לו חשיבות רבה בהמשכה. צורת הופעתו הראשונה קצובה מאד:



אחת מנקודות השיא של הפרק מושגת עם הורפתו החוזרת של נושא הטליאה בכנורות ובכלי הנשיפה, אולם הפעם בצורת melodioso, לעומת הופעתו הקצובה מאד בתחילת הפרק:



כקונטרפונקט במקום זה משמש הדימיניציו (הקטנה) של הנושא:



ושוב מופיע נושא הגעגועים, העובר לקטע פסטורלי באופיו.

הלהיטות בפרק גוברת והולכת ומגיעה להתפרצות אחרונה לפני שהיא מפנה מקום לקטע חולמני, יפה להפליא, אשר עקר בצועו בידי הויולה, הויברפון וחליל אלטו:



"שיר המעלות"! כבר השם מעורר למחשבה. בהכרח את היצירה ברור לך, כי אין זו כותרת למען הכותרת. מאחורי שם זה מסתתרת קונצפציה פיוטית, מציאותית-בלתי מציאותית, מציאות שמעבר למציאות, מין נוף רוחני, אותו חזה המחבר ואשר הוא הוא שהוביל אותו בבטחה והכתיב לו לכתוב כפי שכתב.

ונזכר המחבר באחד הספורים החסידיים של בובר, בו מסופר על שני צדיקים ההולכים יחדיו למקווה, ושואל האחד את חברו מה הוא מרגיש. ומשיב הלה: "את בושם שדות ישראל".

כזו היתה הרגשתו של בוסקוביץ. בעיני רוחו ראה את עולי הרגל לציון, ובעליהם מן הסמליות, סמליות עלית הגשמה לאלהים.

וכאשר ראה — כן כתב: הגעגועים לציון, העליה לציון, הם המפעמים ביצירה, הם המקדמים אותה ומובילים אותו לפסגתה.

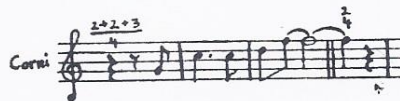
וודויו של בוסקוביץ: אין הוא מאמין שתתכן יצירה מוסיקלית בעלת ערך אמנותי ואנושי ללא קונצפציה פיוטית, פיוטית מבחינה הרחבה ביותר של מלה זו.

ונושא-הגעגועים אינו מתמהמה: תבות מספר אחר ההתחלה הוא מופיע בבצוע החלילים והויולות כשהוא מלווה בוריאציות על עצמו (כגון בכנורות) ונרעיון הטליאה (פגוטים, צ'לו).



התנועה העולה בנושא זה היא סמלית; והסמליות גוברת בהופיע הנושא בהמשך המידי בהיקף צלילי גבוה יותר, כשבשיאו הוא משיג את הצליל רה, הגבה בשתי אוקטבות מצליל ההתחלה שלו. גם נושא הגעגועים מושגת על רעיון יסודי של קורטה — במקרה זו קורטה בעליה.

בהמשך הפרק מופיע נושא הגעגועים בחגיגות רבה, כשצורתו היא:



בלבושו זה ממלא הנושא תפקיד חשוב ביותר בקטע המסיים את היצירה, ב"Finale. בשמשו בסיס לעליה גדולה ולהתעלות מרטיטה.

היצירה נמשכת עד לסיומה (כ-16 דקות) ללא הפסקה, אולם אין עובדה זו מונעת מאתנו להבחין בה שלושה פרקים, המהווים כעין שלבים בהתעלות, הם ה"מעלות".

הפרק הראשון Andante moderato, הוא עובד-רה של היצירה, ככוללו את רעיון הטליאה ואת נושא הגעגועים.

הכל. אנו עוברים ל- *ff*, מגיעים לשיא הפרק ולשיא היצירה, לגולת כותרתה באקורד המיסטי, המבוצע *fff* וע"י התזמורת כולה.

ולפתע — *pp, decrescendo*; אוירת ארגעה מש-תררת, ארגעה לאחר ההתרגשות העצומה שבהשגת המטרה המיוחלה — ציון.

ולתוך אוירה זו של הס בוקעים צלילי האבוב במנגינת אושר רוגע:



כשהכנורות מוסיפים:



היצירה מסתיימת בשלוח רבה, שלוחו של אדם הדבק באלהיו ואשר הגיע לשלב של "התפשטות הגשמיות".

בוסקוביץ' הוא אחד ממעצבי דמותה החשובים ביותר של המוסיקה האמנותית הישראלית, של צל-צולה הישראלי המובהק.

אין טעם לעורר שוב את בעית ה"טבעיות" או ה"מלאכותיות" שבצלול זה, את בעית ה"מהימנות" או ה"אי-מהימנות", את שאלת ה"צורך" או "חוסר הצורך", וכיוצא באלה.

יתכן ועלולות להתעורר שאלות מסוג זה לגבי יצירות מסוימות, שאלות הגוררות אחריהן ויכוחים ארוכים, אשר המרחק בינם לבין וכוחי סרק הוא כפסע.

אולם אין מקום לבעיות אלה למשמע יצירותיו של בוסקוביץ' — הן מדברות עבור עצמן; כאן זורם הכל בטבעיות, בהכרחיות, כאילו מאז ומתמיד היה קיים סגנון זה.

יש וגדהם אתה מעצם "העזה" זו או אחרת, כשאתה רואה אותה על הניר, אולם שוב ושוב נוכח אתה, כי בהופעה ביצירה החיה, השוטפת, אינה מורגשת כלל כיוצאת דופן, כהעזה; היא משתלבת עם כלל היצירה ליחידה אורגנית משכנעת.

נורשה עתה לתהות קצת על פרטים אחדים מבחינת הגישה ה"ישראלית" של בוסקוביץ' ביצירה.

"מזרחיותה" או "ישראליותה" של היצירה מתבטאת בעצם המבנה שלה: קונטורים חריפים, ברורים ושקופים הם המאפיינים אותה — עקרון מזרחי הוא. אין קיים בה עובי של הצללה. האידיאל המרחף לעיני המחבר הוא רשום בקוים פשוטים, דקים, כמעט חסרי עובי.

עם סיום קטע זה מופיע הפוך נושא הגעגועים (בכלי הקשת) כשאליו נלוות המצאה מלודית מר-נינה, שקופה, בוסקוביץ' מבהקת, שתחילתה בקל-רינטות והמשכה באבוב.

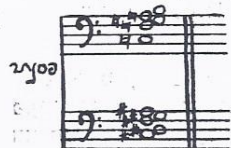


בהמשך הפרק מובאת המצאה מלודית זו בצורת וריאציה מקסימה ע"י הנבל:



הפרק מסתיים כשהנושא הזה בתלילים ובכנורות. מתחיל הפרק השלישי, *piu mosso* — שלב נוסף ואחרון בין שלבי ה"מעלות".

אחרי עבודה מענינת ביותר בוריאציות על הטליאה, הפוכה, העמדה ריתמית של 6 כנגד 3 ושימוש גרנדיוזי באקורד —

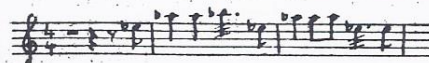


אקורד מיסטי, אשר עליו ידובר עוד להלן — מושרית על הפרק אוי-רת אקסטזה, הסוחבת את המאזין בורם איתן שק-שה לעמוד בפניו.

אוירה זו מתגברת והולכת עד אשר עוברת לחלק "פראי" כמעט, ראשוני, שהוא כעין טוקטה מזרחית: לפנינו סימפוניקה "אסיאתית". בהמשך, עת עוברת על סימפוניקה זו רוח *decrescendo*, מתחילה העליה הגדולה, אשר כמבוא לה משמשות שבע הופעות רצופות של הטליאה, כשהרעיון המוטיבי שלהן לקוח מן הפרק השני.

לכלי ההקשה נודעת כאן חשיבות מיוחדת: הם משתזרים ונרקמים כמלאכת מחשבת בתוך הרקמה הצלילית הכללית.

מתחילה עצם העליה, עליה גרנדיוזיות בכלים — סמל ל"שיר המעלות"; כלי ההקשה ממשיכים להר-טיט. מוטיב, הנשמע כקריאת שמחה של ילדים מופיע בחליל, באבוב ובפיקולו, כשלאחריו משתלב שנית רעיון מ"שיר הנגב".



העליה בכלים נמשכת; קולותיהם נעשים חזקים יותר ויותר — *crescendo* ממושך המדביר תחתיו

לגישה ה"ישראלית", שייך גם הטפול בתפקיד הפסנתר המופיע ביצירה זו. המחבר מטפל בכלי זה לא ככלי מערבי, כי אם נותן לו תפקיד טוקטו, כעין חקוי לפריטה.

הצבענו על נקודות מעטות בלבד בדרך עבודתו של בוסקוביץ' ועל יסודות אחדים המאפיינים את יצירתו — בתקווה שהיה בהם די הצורך לתאור כללי מהימן.

בהלך-המחשבות במוסיקה של תקופתנו הולכת ומדגשת יותר ויותר חשיבות ה"סטרוקטורה" — חזאת עד לידי כך, שקומפוזיטורים מודרניים רבים, היוצרים ב"זרמים" חדשים, רואים ב"סטרוקטורה" את עיקרה ומהותה של המוסיקה.

אין לנו דבר נגד "סטרוקטורה", אולם דבר לנו נגד "סטרוקטורה" הגובלת בפורמליות נוקשה, הדורש את בטולו של האתוס במובן ההבעה האנושית. בתקופה, בה נבלעים הצלילים ע"י רעש המוטר-רים שומה עלינו לעורר את השאלה: הרצויה מוסיקה ללא יסוד אמוציונלי-אנושי חם, היש טעם למוסיקה המתפללת לאל-המבנה בלבד?

ואם בכנות נרצה להשיב, הרי התשובה היא אחת: לא!

אין אנו מאמינים ביצירה אמנותית שמקורה בהגיון בלבד; אנו מבקשים את היסוד הרגשי-אנושי כמקור ואב לכל בטוי אמנותי, יהיו אמצעיו כאשר יהיו; אנו מבקשים את הקשר עם שרשי העבר, כי רק הוא יכול להבטיח שרשים בהוה, אין אנו מאמינים לאלה ה"מודעזעים" למשמע כל מגנינה יפה ביצירה בת-זמננו.

"שיר המעלות" לבוסקוביץ' שייכת ליצירות החידושים, המיצגות את אותם האמנים הגדולים, המורכחים שאין צורך ב"שבירת הגשרים", בנתוק הקשרים עם כל אשר היה חשוב והגיוני, על מנת "לצעוד עם הזמן".

יצירתו של בוסקוביץ' משרשת בזמנה ובסביבתה — תקופתנו זו בישראל. ודוקא ייחודה זה הוא המקנה לה את מקומה הנכבד בין יצירות זמננו.

משום מה הניחה הפילוסופיה מאז סוקרטס, כי "אהבת החכמה" (=פילוסופיה) תתכן אך ורק באמצעות המחשבה וצורותיה ההגיוניות.

אולם המחשבה היא חוש ככל יתר החושים שלנו, ונראה לנו, כי בכך שהעניקה יכולת הגישה הבלעדית לרוחניות לחוש זה בלבד ישנה מנה הגונה של יהירות אירופית.

אנו מאמינים, כי גם ביתר החושים טמונה היכרות לתהתקרב ולהגיע לשערי הרוחניות, לשערי הבינה והחכמה.

ואשר לחוש השמע — ישנן יצירות המוכיחות זאת.

היצירה בנויה כולה ורובה על יסודות מלודיים; במדה ומופיע בה אקורד, הרי אינו ממלא פונקציה הרמונית — הוא כעין "תרכיז" של רעיונות מלודיים.

ואכן, בוסקוביץ' הוא אומן המלודיה. נראה, כי תכונה זו היא אחת החשובות שביצירותיו, המקרבת אותו למאזין תוך שמיעה ראשונה; היא היוצרת את הרגשת ה"הכרות" המידית, כי הרי המלודיה היא הדבר הראשוני במוסיקה, הבלתי אמצעי ביותר, היא — יחד עם המקצב, ולמקצב ביצירותיו של בוסקוביץ' תפקיד שאינו נופל מתפקיד המלודיה.

המחבר אינו נרתע מלהשתמש ב"שיר המעלות" ב"מיקסטורות" של סקונדות קטנות. אולם כל המצפה כתוצאה מהן לצלולים "מוזעזעים" — מתאכזב. צלולן הוא פנטסטי, מעורר אסוציאציות עם קול שירה הבוקע מגרוננו של איש המזרח.

מיקסטורות אלה מופיעות כבר עם התחלת נושא הגעועים בפרק הראשון, כשהן מבוצעות ע"י שני החלילים:



כן מרבה המחבר לעבוד במיקסטורות של נונות קטנות או אוקטבות מוגדלות או מוקטנות.

אמצעי נוסף: אקורד הכולל טריטונוס וספטימה גדולה, אקורד "מיסטי", למותר להדגיש: אקורד המספק את עצמו, לא פונקציונלי, לא הרמוני.

המחבר רואה באקורד כזה סימנים מובהקים של יסודות תימניים — התימנים מרבים לשיר טריטונוסים וספטימות גדולות:



כן אוהב בוסקוביץ' לטפל בקולות השונים בצורה כזו שישתזרו בכעין התרופוניה.

כלומר כשבקולות השונים המופיעים בהזדמנויות מצוטט אותו התומר המלודי היסודי, אולם בכל קול בשניים מסוימים — יסוד מזרחי מבהק.

ועוד: בהכפלה בשתי אוקטבות — ההכפלה הקלאסית היא במרחק אוקטבה אחת בלבד — שומע המחבר צליל מזרחי מבהק, על כן אוהב הוא להשימש בה:

