
"הסוויטה השמית" — גלגוליה של יצירה

מאת: אלכסנדר אוריה בוסקוביץ'

על היצירה

דברי מבוא של המלחין:

"שם היצירה אומר בצורה שאינה משתמעת לשני פנים, שהמוסיקה המדוברת מושתתת על עקרונות מוסיקליים האופייניים לעמים השמיים.

"הסוויטה השמית" נכתבה תוך שאיפה למבנה וסגנון מוסיקליים, בהם ניתן, לפחות בעיני המלחין, לבטא את 'ההיכן' ו'המתי' הדיאלקטיים של תימטיקה רוחנית, קולקטיבית בתולדות עמנו. כהטל של הנושאים החוץ-מוסיקליים, מופיעה המוסיקה של 'הסוויטה השמית', לכאורה, כמוסיקה עממית אַקְסֶטְרוֹבֶרְטִית מובהקת, אולם למעשה היא מוסיקה של פולקלור מדומה, שהרי אין בה ציטטות מלודיות או ריתמיות כל עיקר."

"הסוויטה השמית" היא אחת היצירות המקוריות בספרות המוסיקה הישראלית. פנים רבות לה. היא חוברת וגובשה בשנות הארבעים, ועברה גלגול מחודש בסוף שנות החמישים. תולדותיה מתפרשות על פני יותר מחמש עשרה שנה. להלן קורותיה:

1. תחילתה של הסוויטה בתשעה פרקים לפסנתר, אשר מהם בחר המלחין בשבעה, אותם כינה "שבעה ניסויים בסגנון שמי" (44 — 1942).
2. תשעה הפרקים לבשו ופשטו צורה בשישה הפרקים של "הסוויטה השמית" לפסנתר (45 — 1944).
3. ב-1946 חובר הנוסח הראשון לתזמורת.
4. ב-1948 יצאה הסוויטה לאור בגירסתה הראשונה לפסנתר. (בהוצאת "ניידט". גירסה זו מוכרת לציבור הפסנתרנים).
5. לאחר תשע שנים, ב-1957, נערך מחדש הנוסח לתזמורת (גירסה שניה), ומיד לאחריו, ב-59 — 1958, נערכו:
6. גירסה שניה לפסנתר.

7. עיבוד לפסנתר בארבע ידיים. (957) 4 ספקים וסוף 1957

8. עיבוד לשני פסנתרים. (1954) 5

שני העיבודים האחרונים כוללים ארבעה פרקים מתוך השישה. 4 ו 19

מתוך מאמר של ד"ר יהואש הירשברג:

"עיון בגירסאות השונות מגלה, ש'הסוויטה השמית' עברה תהליך מתמיד של שינויים (קטנים או גדולים). קיימים אפילו הבדלים בין כתב-היד ובין ההוצאה המודפסת מ-1948 (מהדורה שאזלה ב-1956). לקראת ההדפסה של מהדורה חדשה, החליט המלחין לשוב ולערוך את התווים, על-מנת להבהיר, בין היתר, את החלוקה לתבניות מקצב ולתבניות מלודיות. כמו-כן, היה בדעתו לבדוק ולשנות את המפעם של הפרקים. העיבודים והשינויים המתמידים ב'סוויטה השמית' אינם פרי אי-שביעות רצון וחתיירה ליתר שלמות, אלא התייחסות אל עצם תהליך הכתיבה כאל אלתור מתמיד. היצירה איננה קבועה. היא משתנה בכל הזדמנות, החל בשינויים בסידור הפרקים ובמספרם, וכלה בשינויים ב'הרמוניה', בעריכת המשפטים המוסיקליים, בתבניות המקצב, ברקמה וכיו"ב. מבחינה זו אפשר לראות את כל נוסחי 'הסוויטה השמית', כוואריאציה מתמדת על מודל, שאינו ניתן לרישום מדויק (כמעט). מתבקש לומר: ואריאציות על מאקאם 'הסוויטה השמית'."

ואומנם, בין שתי הגירסאות לפסנתר (הראשונה — 1945, והשניה — 1958) ניכרים שינויים במרקם, בתבניות המקצב, במשקל, כוואריאנטים המלודיים ואף במבנה המשפטים, אך רוחה ותכניה של הסוויטה לא השתנו מאז ועד עתה.

הגירסה השנייה קשה לנגינה מהראשונה: הכפלת הצלילים יוצרת מצבים של אקורדים פתוחים. (הרחבת מנעד הצלילים דורשת לא פעם העברה והחלפה של קולות בין הידיים, וזאת על-מנת לזכות במצב נוח יותר לנגינה). חזינה של הגירסה הראשונה הוא באופיה הרענן ובפשטותה ה'פרימיטיביסטית'-ראשונית, ואילו השנייה — מבריקה ומרשימה יותר מההיבט הפסנתרני, הצלליתיה עשירות ודיסוננטיות, ומקרבות מאוד אל התפיסה התזמורתית.

נציין עוד, שהגירסה השנייה אינה מוציאה ואף אינה מעמידה בצל את הגירסה הראשונה. הערך האמנותי של כל אחת מהן עומד בעינו, אך בהיות הגירסה השנייה — האחרונה בשרשרת הנוסחים השונים, והפחות ידועה שבהם, נתייחס להלן בעיקר אליה. כל הנאמר עליה חל גם על הגירסה הראשונה וגם על העיבודים לארבע ידיים.

ב'סוויטה השמית' שישה פרקים:

א. פרלוד, כעין טוקטה,

ב. הגות,

ג. עממיה,

ד. נופ-יה,

ה. טוקטה,

ו. הודיה.

לפרקי הסוויטה אין מסגרת טונאלית, כמו זו המקובלת במוסיקה המערבית. "ביסודה של היצירה מונח עיקרון של טטרקורד מוטיבי, המבוצע הן בפיתוח המלודי והן במבנה הטונאלי-צורני. הצורה היא תוצאה הגיונית ממהותו ומשמעותו של המוטיב הראשון", עיקרון המקרב את הטונאליות ביצירה זו אל המאקאם. (המאקאם מאופיין על-ידי תבניות מלודיות שבכל אחת מהן ניתן לזהות צליל מרכזי, או שני צלילים, שסביבו נעים הצלילים במרווחים קבועים. מקובל כי מאקאם משתייך למקום נתון, מבטא אופי מיוחד, קשור באווירה מסוימת, או הומצא על-ידי מלחין והתקבל על הכלל).

שרשרת של תבניות טטרקורדיות יוצרת עירוב של גוונים מודאליים ומעין מאקאמת. בכל אחד מהפרקים יש צליל אחד מתמשך (מעין בורדון), שסביבו נרקם הפרק והוא משמש כטוניקה. צלילי הבורדון והצלילים המותקים הרבים הם חלק מההצללה המעוררת תחושה מיקרוטונית-מזרחית, והם גורמים לשינוי מתמיד בהתארגנות של מערכות הצלילים וכיחסי הגומלין הנוצרים ביניהן.

המרכיבים ודרכי העיבוד המעניקים לניב המוסיקלי של היצירה צביון מזרחי (לא-אירופאי), מתבססים על התפיסות הבאות:

[המוקבאות (ציטטות) שבמאמר זה הן מדברי המלחין, פרט לאלה שמצויין אחרת].

"היעדר הרמוניה"

"בסוויטה הזאת כמעט ואינו קיים הגורם ההרמוני המאונך, שכן ההרמוניה המוסיקלית הינה בניין-על מוסיקלי אירופאי מובהק. היעדר זה של יסוד הרמוני (פונקציונאלי) נגרם על-ידי שאיפה לנאמנות סגנונית קיצונית לחומר התימטי המזרחי. יחד עם זאת יבחין המאזין בקלות יתרה, בסינטיזה הרמונית מאונכת, הבאה רק לאחר שהטטרקורדים התימטיים האופייניים הוצגו בגלגולים הרבים של הפיתוח, תוך ואריאציה מתמדת, במשך היצירה כולה. כך הם יכולים להופיע גם במימד מאונך מבלי לסכן את הסגנון. ובדומה לעיקרון הכללי של הפוליפוניה, הרי מתהווים גם בנגינה המזרחית 'אקורדים' קונסוננטיים או דיסוננטיים, על-ידי פגישה 'מקרית' של הטונים הממלאים תפקידים מלודיים שונים".

המלוס

"המלוס של 'הסוויטה השמית' נובע מתהליך שקראנו לו 'ווקאליזציה של האינסטרומנט' בניגוד ל'אינסטרומנטליזציה של הקול האנושי', שהרי זאת האחרונה מופיעה במוסיקה האירופאית במאתיים השנה האחרונות. כתוצאה מזאת, אופיינית לסגנון המלודי של 'הסוויטה השמית' 'מלודיה נמוכה' — מלודיה בצעדי סקונדה רצופים; הכוונה למלודיה בעלת אופי ווקאלי מובהק, בניגוד קיצוני ל'מלודיה הגבוהה' של הסגנון הדודקפוני עם 'סקונדות אינסטרומנטליות', שהן קפיצות אל תחום אוקטבה אחרת. המלוס של 'הסוויטה השמית' הוא טטרקורדי, אירגון מלודי האופייני למוסיקה המזרחית, וגורם לאי-הרמוניות. המלודיה הטטרקורדית שואפת לקויות, בניגוד לסגנון ההרמוני, המושתת על בניין של טרצות כגון האקורד המשולש. היעדר היסוד ההרמוני מקבל פיצוי על-ידי דינמיות מוגברת של מלודיה שוטפת. המרכיב הראשוני כאן הוא היסוד המלודי-ריתמי".

"התנגשות מכוונת" או המיקרוטונים

כאמור, נעה המלודיה של הסוויטה בצעדי סקונדות ובמנעד צר האופייני למלוס המזרחי, במסגרת הקוורטה. הצלילים שמעל ומתחת לקוורטה משמשים כעין טונים חולפים לתבנית עצמה. החזרות המרובות על תבנית מלודית מצומצמת נשמעות לאוזן המערבית כסטיטיות, אך התנועה במלודיה המזרחית היא פנימית, ונוצרת על-ידי הוואריאנטים האינסופיים באינטונציה מיקרוטונית.

בוסקוביץ' עושה שימוש רב בהתקנים כרומאטיים ובצירופים של מרווחים דיסוננטיים, כגון סקונדות, ספטימות ונונות, הנשמעים בריבוי.

באמצעות "התנגשויות מכוונות" אלה יוצר המלחין מעין אפקט של מיקרוטוניות. התיווי של היצירה הוא תיווי מערבי-מסורתי, אך להצללה יש גוון מזרחי.

דוגמאות ל"התנגשויות מכוונות" בין הצלילים:

מתוך ה"פרלוד":



מתוך ה"עממיה":



מתוך ה"נופ-יה":



הטרופוניה

כמו במוסיקה המזרחית, לאלתורים, ומשתנה

הנעימה החד-קולית

הנגן המזרחי נוהג ל
ובאופן כזה נוצרת

ברומה לה, יוצר

דוגמאות לדרכי

האוניסון:

עיבוד הטרופוני:

עיבוד הטרופוני:

הטרופוניה

כמו במוסיקה המזרחית, הנשענת על תבנית מלודית סמוייה (מאקאם), המשמשת בסיס לאלתורים, ומשתנה מביצוע לביצוע, כך גם כאן: נקודת המוצא של מוסיקה זו היא חד-קולית.

הנעימה החד-קולית היא כחוט השני שסביבו נשזרים הוואריאנטים המלודיים והקצביים.

הנגן המזרחי נוהג לעטר את המלודיה בסלסולים מאולתרים, לפי דמיונו ולפי אופי הכלי שלו, ובאופן כזה נוצרת רב-קוליות הטרופונית-מזרחית.

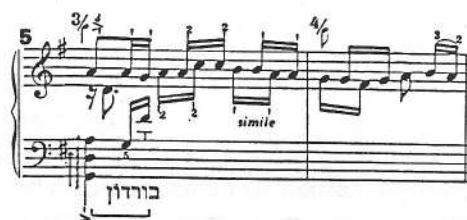
בדומה לה, יוצר המלחין מעין עיבוד הטרופוני-פסנתרני.

דוגמאות לדרכי העיבוד של המלודיה החד-קולית מתוך ה"פרלוד":

האוניסון:



עיבוד הטרופוני:



עיבוד הטרופוני:



הבס הנח" — בורדון ונקודת-עוגב

"הבס הנח" חוזר ומופיע במרקם של הסוויטה כדרכי עיבוד שונות. אין לראות בבורדונים אלה מרכיבים הרמוניים דווקא. צליל הבורדון דומה להמיית מיתר של כלי פריטה או לקנה הבורדון של כלי הנשיפה האירופאיים והמזרחיים גם יחד (ראה הדוגמאות הנ"ל).

צורות נגינה מקובלות במוסיקה המזרחית

המוסיקאי המזרחי נוהג לפתוח בנגינת מבוא — "תאקסים" — בה הוא מבסס את המאקאם הנבחר, "נכנס לאווירה", ומקרב אליה את המאזין. בוסקוביץ' חיבר את הפרק הפותח, הפרלוד-טוקטה, בהשראת ה"תאקסים".

למרות השוני הרב שבין המושגים האירופאיים והמזרחיים, הרי אי-אפשר להתעלם מדמיון מסוים בין "הסוויטה השמית" לבין הסוויטה מתקופת הבארוק: שתיהן פותחות בפרלוד (כמו הסוויטות האנגליות והפרטיטות של באך); בשתיהן מצויה שרשרת של ריקודים אשר חלקם חוזרים על עצמם בעיבוד ואריאטיבי. את פרקי הסוויטה הבארוקית קושר הסולם ולעיתים אף מוטיב, המופיע לרוב בסמוי, ואילו פרקי "הסוויטה השמית" קשורים באמצעות תבנית מלודית, המופיעה בכל אחד מהם, בדרך גלויה או סמויה. "הרעיון המאחד את 'הסוויטה השמית' הוא דווקא הטטרקורד..."

השימוש במרווח הקוורטה שכיח במוסיקה המזרחית ובכוונת הכלים המזרחיים.

המקצבים

אל התבניות המלודיות של הסוויטה, הקליטות לאוזן והזמרתיות, מוסיפות תבניות המקצב נופן מזרחי. בשפתו הקצבית של בוסקוביץ' נספגו מקצבי התנועות הריקודיות של עדות המזרח כמו גם מקצבי השפה העברית. למקצבים אלה ייחס בוסקוביץ' תפקיד אינטגרלי ראשוני במהלך יצירתו. הוא מסביר שהחרוז, המצאה של התרבות המערב-אירופאית, "זהו עיצוב מחזורי, שבו ניכרת השיטה המאוזנת של יחידות ריתמיות מטריות, בניגוד חריף לאופיה המשוטט של המלודיה המזרחית".

הפרק החמישי של הסוויטה, ה"טוקטה", הוא המזרחי מכל פרקי הסוויטה, והוא דוגמא למיזוג מוצלח בין התיאור האירופאי והמקצבים ה"חופשיים" שבמוסיקה המזרחית. תבניות מלודיות המעוצבות במקצבים משתנים ללא הרף, והבדלים במשכי הפסוקים, מעניקים למלודיה את "אופיה המשוטט" ויוצרים אווירה דמוית אלתור, כבמזרח:

מתוך הטוקטה:



פרק ראשון:

המסגרת הצלילית

פרק זה הוא בסס מעניקים לפרלוד

הנושא, המוצג ב וחינניים, המלוד

התפתחות הפרק של התבנית המל

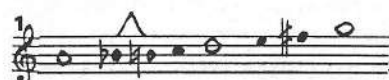
דרכי עיבוד אלה

מתוך הטוקטה:

Toco meno mosso
più pesante

mp *p* *pp*

פרק ראשון: פרלוד-מבוא בצורת טוקטה



המסגרת הצלילית: מאקאם "בִּנְאִתִּי" (על לָה):

פרק זה הוא בסגנון אינסטרומנטלי מזרחי מובהק. האופי טוקאטי, מהיר וקצבי. חילופי המשקל מעניקים לפרלוד אופי של אלתור.

הנושא, המוצג באוניסונו והמבוצע בסטקטו קליל, מעלה בִּדְמִיּוֹן מחול בצעדים קפיציים, גמישים וחינניים, המלווים בתנועות ידיים כמנהגם של רקדנים בני העדה התימנית.



התפתחות הפרק מושתתת על עיבוד ואריאטיבי של התבנית המלודית:

דרכי עיבוד אלה שומרות על האחדות בפרק, למרות השתנויות מלודיות ומקצביות מתמידות:

פרק שני:

המסגרת הצליל

צלילי הסיום של הפרק השני

סיום הפרק הראשון

פתיחת "הגות"

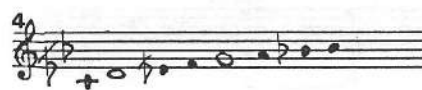
סיום "הגות"

עיבוד וואריאטיבי

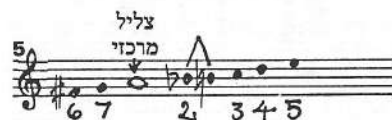
היפוך המלודיה



שינויי המקצב של התבנית המלודית, המוצגים בדוגמאות (הכפלת הקולות, היפוך התבנית כדוגמא 3 ב' ו-ג'), גורמים לתהליך האצה ולהגברת מתח. בדרך אל שיא המתח מתברר, שהפרק הוא במאקאם "ביאתי", אשר במקורו הוא על רה:



הרה מותק בפרלוד אל הצליל המרכזי לה, ומתגלה (בתיבות 35 — 33) בהכנת החזרה אל הנושא המלודי. הוא מופיע כך:



השלד הטונאלי של הפרלוד הוא:



דרכי ביצוע — הצעות*

המפעם המהיר, בו נפתח הפרק, הוא באווירה נינוחה. האוניסונו מנוגן בסטקטו קליל ומדוד. כאשר משתנה המפעם (*Poco Più Mosso* — בתיבה 14), נעשה הסטקטו נמרץ יותר. עוצמה ותאוצה גוברות עד לשיאו של הפרק המבוצע במרטיטו: — הצללה עשירה ומבריקה. בויגורוזו (*Vigorouso*) — כאילו מפגינים נגני עוד וסנטור את יכולתם הווירטואוזית.

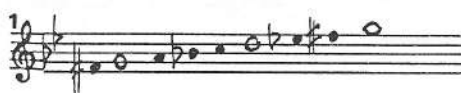
כדי לבנות את ההתעצמות לקראת השיא בהדרגה, רצוי להשתמש במשפט הראשון (תיבות 41 — 38) בפדלים קצרים, ואילו בהמשך (תיבות 45 — 42) — בפדלים ארוכים ומלאים.

בהתבצר התבנית הצלילית — לה — סול — סול — לה (תיבות 56, 57), הלקוחה מהחומר של תחילת הפרק, מתפרק המתח, נסגר המעגל וחלה התרגעות. הצלילים מתמזגים לצבעוניות מהדהדת בעזרת פדלים ארוכים, ומכניים את האווירה לפרק הבא. הפדל במגע קל (חצי פדל) מרטיט את המיתרים ומעניק להצללה מעין הילה, מבלי לטשטש את המרקם.

* הערה: אחדות מן ההצעות לדרכי ביצוע צמודות אל הפרקים. אחרות מופיעות בסוף המאמר כולו, ומתייחסות אל היצירה כולה.

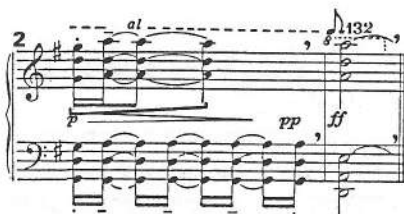
פרק שני: "הגות" — "אני ישנה ולבי ער" (מתוך "שיר השירים")

המסגרת הצלילית: סול מיקסולידי — נוטה למאקאם "נְהַנְדִּי" (על סול):

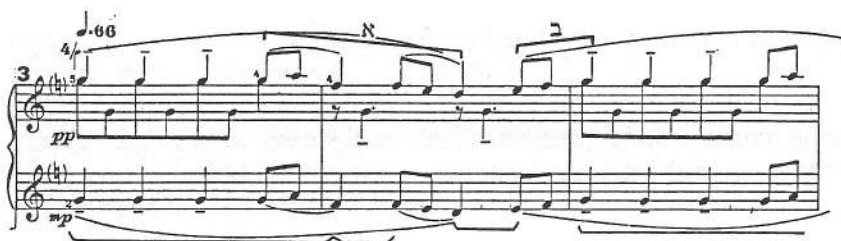


צלילי הסיום של הפרק הראשון, סול — לָה (דוגמא 2), מהווים חוליה מקשרת אל צלילי הפתיחה של הפרק השני (דוגמא 3), ומהווים את צלילי הסיום של זה האחרון (דוגמא 4):

סיום הפרק הראשון:



פתיחת "הגות":



סיום "הגות":



התבנית המלודית של הפרק הזה, מתבססת על התבניות המלודיות א' ו-ב' של הפרק הראשון (השווה דוגמא מס' 3 כאן, עם דוגמא מס' 2 בפרק א').

בתיבות 22 — 17 אפשר לאתר שוב את התבנית הבסיסית של הפרק, כשהיא מופיעה בירידה בבסיס בערכי-משך כפולים:



המיית הצליל סול, המתפרשת על חמש אוקטבות, נשמעת במשך כל הפרק. הצללתו משתנה ממשלב למשלב ויוצרת מעין מערכת פעמונים וכלי הקשה זמרתיים. הדהוד צבעוני זה ממלא את החלל ויוצר אווירה קסומה. מתוכו עולה המנגינה הנשמעת לרוב באוניסונו, ומתגוונת בתזמור עשיר בין משלבי השונים של הפסנתר.

דרכי ביצוע — הצעות

אווירת הפרק היא אינטימית. המלודיה נשמעת בכל הרבדים של המרקם, מהמשלב הנמוך ועד הגבוה. לביצוע נדרשת איכות צלילית זמרתית ומגוונת, הנעה במנעדי העוצמה: *mp* — *ppp*. המגע הזמירי משתנה בהתאם לעוצמה ולמשלב, מן הכבד והעמוק — דמוי צלילי הגונג הכהים (תיבות 31 — 28), ועד הקל והפעמוני — דמוי צלילי הצ'לסטה השקופים (תיבות 27 — 24).

הצליל סול, החוזר בשמיניות ועוטף את המלודיה במשך כל הפרק בהצללה רכה וחלומית, מחפש מגע עדין ו"מלטף".

בסיום, דומים צלילי הפרק לצליליו של כינור דוד, שבו "היתה מנשבת רוח צפונית ומנפנת בו והיה מנגן מאליו" (מתוך האגדה).

השימוש בפדל הוא חלק אינטגרלי של הפקת הצליל במשך כל הפרק. טכניקה מגוונת במגעים הקלים של הרגל, נדרשת כדי לשמור על בהירות המרקם, מבלי לוותר על הדהוד המיתרים, כהצללה המאפיינת את האווירה.

פרק שלישי: "עממיה" — שם חיבה ל"עם-יה"

פרק זה הוא ברוח מחול עממי; מהיר ועירני, קפיצי ומלא חדות-חיים. נדמה שבמקצבו חבויה הסינקופה של ה"הורה" — מחול שאפיין את תקופת החלוציות ובניית הארץ. המשקל זוגי, הפסוקים שווים במשקלם, והמלודיה נעה בסקונדות עוקבות. תנועה מלודית-מקצבית זו מתמירה במשך כל החטיבה ה"פוחתת" והחטיבה ה"סוגרת". בבס מופיע סי *b* החוזר ללא הרף כבורדון-אוסטינטו:



המלודיה היא באוניסונו מעוטר באופנים שונים. נוצרת הטרופוניה ובה "התנגשויות מכוונות" – מעין מרקם ואריאטיבי ה"מקביל" לאוסטינטו:



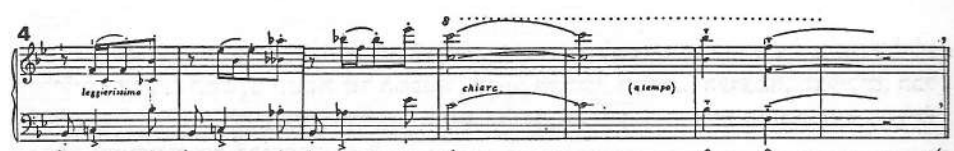
(ראה גם תיבות 80 – 77).

בין החטיבה ה"פותחת" ובין זו ה"סוגרת" אפשר להבחין בחטיבה אמצעית (תיבות 76 – 51), אשר צלילה המרכזי הוא מי ב; מפעמה מהיר יותר; היא נמרצת ותנועה הולכת וגוברת. נראה שהמלחין מציג כאן תבנית מלודית-מקצבית חדשה, אך מסתבר שהיא מושתתת על הדגם היסודי, לבד מהתקתה של המסגרת הצלילית מסי ב אל מי ב:



ההגברה לקראת השיא, שבחטיבה האמצעית, נקטעת פתאום על-ידי ה-*p* של החטיבה הסוגרת. המלודיה הנעה במשלב גבוה בין *p* ל-*pp* – קלילה, אוורירית וחייכנית.

הפרק מסתיים בפסוק המרשרר קוורטות, כצלילי פעמונים העולים אל-על ונעלמים:



פרק רביעי:

זוהי פסטורלה - מתבטאת נימה חלילה למזרח הים התיכון (המשווה את הסגור ואווירה דומים).

"...הנוף הסטטי"

"הנוף הדינמי" - גליות, בניין הסגור

בתחילה, מעליל כאילו מנוגנת על במרחבים אינסופיים וכלי-נקישה, כמכשיר עכשווי.

במסגרת הצלילית פה:

המפעם מתן תזמור מלודית חופשית במשך הפרק כולו מידי-פעם, המכשיר



מסגרת הקוורטה (או תבנית הטטרקורד), המוצאת את ביטוייה ה"אופקי" - במלודיה, וה"אנכי" - באקורדים, והמהווה גורם המעצב את הטונאליות של פרקי היצירה - יוצרת כאן, ב"עממיה", את השורה הבאה:



שני הבורדונים, סי ב' ומי ב', המופיעים בבס, מחזקים, אומנם, את תחושת הטונאליות של סי ב' ומי ב', אך אין הדברים כה פשוטים: בין פה לפה נוצרת הצללה מודאלית-יונית, המשולבת בדוֹרית.

דרכי ביצוע - הצעות

בחטיבה הפותחת ובחטיבה הסוגרת, נעה העוצמה לרוב בין *mp* ל-*pp*.

החטיבה האמצעית נמרצת יותר: העוצמה חזקה יותר, הסטקטו חריף יותר ואף המפעם קצת מהיר יותר. פסוק השיא (תיבות 76 - 71) מנוגן אומנם ב-*f*, אך נקטע מיד על-ידי *p* מפתיע של החטיבה הסוגרת.

בפרק זה יש להתייחס לארבעה נושאים טכניים ולביצועם:

א. השליטה בנגינה המתגוננת בדירוג העוצמות בתחום *mp* - *pp* ובמגע הסטקטו השונים.

ב. נגינה של אקורדים במבנה קוורטלי, ושל מהלכים אקורדיים במסגרת הנונה.

ג. הרילוגים הרבים שבמרקם, מהמשלב הנמוך אל הגבוה של הפסנתר, ההתחלפויות הפתאומיות של דרגות העוצמה, כמו *ff* - *p sub*, ושל אופי הנגינה, מן הסטקטו הקליל אל הסטקטו החריף והמודגש, דורשים מהפסנתרן גמישות ותגובות מהירות, רגשיות וגופניות גם-יחד.

ד. "תזמור" הרבדים השונים ונגינת העיטורים, כולל הוואריאנטים של התבנית המלודית, טמונים בנגינה רב-מגעית, דוגמת הנגינה הרב-קולית המעוטרת של תקופת הבארוק.

הפדל:

למרות שקיפותו הצלילית של הפרק, אפשר להשתמש בפדל כתמיכה לתחושה הריקודית-קצבית.

בחזור הנושא לפני סיום הפרק (החל מתיבה 89), הוא הופך למעין השתקפות של עצמו. צליליו הקלילים נשמעים במשלב הגבוה של הפסנתר, ב-*pp* פעמוני. המרקם, העוצמה, הצלילים, הכל הולך ונעלם חרישית במרחקים. פדל - במגע קל אך מתמשך - ייצור את ההדהוד הצלילי המרחף והאווירי של הקודה.

פרק רביעי: "נוף-יה" -

זוהי פסטורלה — שירת נוף. ב"נוף" הכוונה ל"נוף דומם" וגם ל"נוף דינאמי". בכותרת הפרק מתבטאת נימה דתית-עברית: נוף-יה. נופו של הפרק הוא מדבר, אופיו מזרחי, וצליליו משתייכים למזרח הים התיכון.

(המשווה את הפרק הזה עם הפרק השני מתוך הקונצ'רטו לאבוב — ישמע הצללות, תכנים ואווירה דומים).

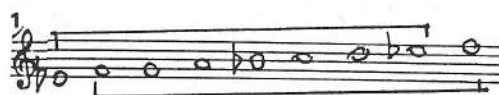
"...הנוף הסטאטי הוא מדבריות, הרים קרחים, חולות, שמש אכזרית..."

"הנוף הדינאמי, החברתי, מראה למלחין את בני עמו, שותפים לגורל מכל תפוצות הגולה, קיבוץ גלויות, בניין המפעל כולו."

בתחילה, מעלים בנו צלילים אלה הרגשה של מרחק העבר, הארכאי-קדמוני. התבנית המלודית כאילו מנוגנת על-ידי כלי נשיפה עתיק, כגון האבוב המאנפף — מנגינה קצרה, החוזרת ונשמעת במרחבים אינסופיים. המנגינה מתחלפת בתבנית קצבית המזכירה תרועות חצוצרה, שופר וכלי-נְקִישָׁה, במקצב שעוצמתו סוערת בלהב מחול, בתנועה מוטורית חזקה של נוף דינאמי עכשווי.

במסגרת הצלילית של ה"נוף-יה" משתלבים שני מודוסים: לִידִי — על מִי ב ומיקסולידי — על

פָּה:



המפעם מתון ונינוח. משקלה של החטיבה הראשונה הוא "משקל משתנה", המאפשר זרימה מלודית חופשית. תבנית מקצבית הנשמעת עם הפתיחה — אינה מרפה במשך הפרק כולו. היא מהווה ניגוד קצבי לזמרתיות של המנגינה, שאל זרימתה הרוגעת פורץ, מידי-פעם, המקצב:

סטקטו נקודות $\frac{1+2+1}{6-6}$ $\frac{3}{4}$

meno

poco più animato

פרק חמישי:

במסגרת הצלילית של הפרק

המפעם עירני, אך ל



היחסים בין הצלילים ותכלית.

בפרק זה יישם בוסס המחזורי, ומהשיטה

התינוי אומנם מסורה — מכוונים אל דרך

האלתוריות, האוניסו ודרכי העיבוד של ליצירות ישראליות הישראלית.

דרכי ביצוע —

האזנה לנוסח התזמור לפסנתר. היא תעלה מיוחדים מאוד, והנח להאזנה ליצירות ישראליות.

בפרק זה התהליך של תהאצה וההעצמה

מרווחי הקוורטה והקווינטה שולטים במלודיה, במבנה האקורדי ובמבנה הפרק.

תבנית הקווינטה מי ב — סי ב במקצב הקבוע של הבס-העיקש, חוזרת ללא-הרף ומהווה ציר שסביבו נע הפרק כולו.

החטיבה האמצעית מהירה יותר מזו הפותחת. משקלה קבוע: $\frac{4}{\text{ב}}$. תבנית המקצב נובעת מזו שבחטיבה הראשונה.

חטיבה פותחת:



חטיבה אמצעית:

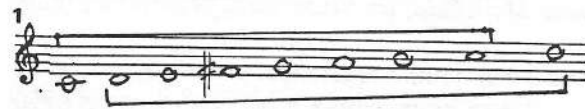


בשיאה של חטיבה זו, שהיא גם שיאו של הפרק, מתלכדים המרקם והמקצב למחול פולחני האוגר עוצמה רבה, בקצביות מודגשת ובתרועת אקורדים בסטקטיסימו זוהר.

הרפייה (מתיבה 48) מוליכה אל החטיבה הסוגרת. הופעתה החוזרת של הקווינטה ה"מרכזית" — מי ב — סי ב מוכנה, מבחינה הרמונית, באמצעות הדרגה השניה המונמכת (נאפוליטאנית) — פה ב — דו ב. תבנית-המקצב העיקשת מתפרקת לקבוצות, אופיה התקיף הופך לרך יותר, עד שהיא משתלבת עם הנעימה שהופיעה בתחילת הפרק, לכדי דו-שיח אידילי, הנעלם באינסוף. פדל ארוך מוסיף, גם הוא, למגוון ההצללה במרחב.

פרק חמישי: "טוקטה" (שניה)

במסגרת הצלילית משתלבים שני מודוסים: לידי על דו ומיקסולידי על רה (השווה עם המסגרת הצלילית של הפרק הרביעי):



המפעם עירני, אך לא מהיר מדי. גם פה ניתן לזהות את הטטרקורדים בתבניות המלודיות:



היחסים בין הצלילים המרכזיים דו – רה – סול הם פלגאליים, שהצליל דו משמש להם מוצא ותכלית.

בפרק זה יישם בוסקוביץ' את העיקרון של המלודיה המזרחית המשוחררת מ"כבלי" העיצוב המחזורי, ומהשיטה המאוזנת של יחידות מטריית מקצביות הניכרות ב"מלודיה האירופאית".

התינוי אומנם מסורתי, אך המשקלים המשתנים, משכיחם השונים של הפסוקים, ושינויי המפעם – מכוונים אל דרך ביצוע אלתורית.

האלתוריות, האוניסונו, העיטוריות, ההטרופוניה, הסיימים המודגשים והמקוטעים של הפסוקים, ודרכי העיבוד של המרקם, מעניקים לפרק את אופיו המזרחי, שהוא – כדברי "המדריך להאזנה ליצירות ישראליות" – המזרחי ביותר ב"סוויטה השמית", ואחד הערביים ביותר במוסיקה הישראלית.

דרכי ביצוע – הצעות

האזנה לנוסח התזמורתי של הטוקטה תעשיר את דמיונו של הפסנתרן הבא לבצע את הגירסה לפסנתר. היא תעלה לפניו מגוון ייחודי של צירופי כלי פריטה מזרחיים שונים: "הצירופים מיוחדים מאוד, והגוון התזמורתי העשיר שונה מכל הידוע במוסיקה הסימפונית" (מתוך "המדריך להאזנה ליצירות ישראליות").

בפרק זה התהליך של הצטברות המתח ופירוקו – הוא גלי, בו צירופי הגלים יוצרים קשת. ההאצה וההעצמה הצלילית מובילים אל שיאו של המתח. ההאטה (תיבות 15 – 11) והנמכת

העוצמה אינם מבשרים התרגעות, אלא מעין שלווה שלפני סערה, המתפרצת בכוח מחודש ובלהט נגינה מוגבר (תיבות 31 — 22).

אופיה הסוער והנועז והצללתה הזוהרת (*Molto Sonore Martellato*) צורכים פדל עשיר.

בשיא ה- *ffrudo* נעצרת הסערה ונקטעת באופן מפתיע. שתי השהיות קצרות מאפשרות התנתקות מלהט הנגינה, על-מנת לעבור לאווירה רגועה ממש.

גם בפסוק הקצר החותם את הפרק בשקיעה לתוך *pp* מתרחק — יהיה הפדל המתמשך שותף לצליליו של פעמון בודד הנשמע מאי שם.

פרק שישי: "הודיה"

"הודו לאדוני" — ברונדו עליז ודינאמי.

תנועת רבעים נמרצת ב-4 פותחת את הפרק ואינה מרפה עד לסיום.

ההטעמה של הרבעים השני והרביעי, במעין *off-beat*, מבטאה חדווה והתרוממות, המאפיינות את הפרק.

המסגרת הצלילית נשענת על סי יוני המתגוון לסי מיקסולידי. הבס, הנע בעקשות בסקונדות ובקווינטות, מחזק את תחושת הצליל המרכזי — סי, ומבליט את המהלך: סי - סול - סי - מי.

לעומת התבניות המלודיות הקצרות יחסית בפרקים הקודמים, הרי בפרק זה המלודיה ארוכה ומתחלקת לפסוקים: "פותח" ו"סוגר":



המלודיה נעה, בדרך-כלל, בסקונדות. הטרצות, המתקדמות בסקוונצות, משמשות כמעין קול שני לתנועת הסקונדות. מנערה הוא שתי קוורטות, שבמרכזן הצליל סי, שהוא ציר המלודיה. הקוורטה מופיעה בהמשך כמרווח מלודי.

בפרק זה פזמון חוזר, המורכב משלוש חוליות השונות באופיין:



(א) לגטו – זמרתי

(ב) סטקטו – חינוני, קליל

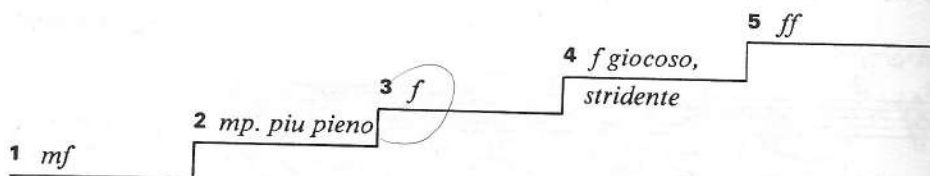
(ג) סטקטו – קצבי, חד

מבנה הפרקים הקודמים הוא קשתי. השיא נמצא כמעט תמיד במרכזו של הפרק. לא כן ב"הודיה". המתח גובר בהדרגה – עד לסיום החגיגי. ה"פזמון" התוחם בחזרתיו את "המדרגות העולות" – כמעט ואינו משתנה במבנהו המלודי. הוא מופיע חמש פעמים, ונע בין המרכזים סי ומי; בכל דרגה גוברת התנועה הריקודית על-ידי שינויים בליווי, במרקם ובגוון ההצללה של המנגינה. העוצמה גוברת עד לשיא (החל מתיבה 72), בו חובקת את הפסנתר תנועה גלית של אוקטבות שבורות (ביד שמאל) ואקורדים (בימין) במנעד צלילי רחב.

אפשר לדמות פרק זה אל אחד מ"שירי המעלות" שבספר "תהילים".

המנון חגיגי מעביר בעוז אל הקודה החותמת את ה"הודיה" ואת "הסוויטה השמית" כולה.

חמש הדרגות העולות עד הגיען לשיא:



הצעות לדרכי ביצוע המתייחסים לתכניה ולמרכיביה של היצירה כולה

אופי ריקודי

אל המלודיות של "הסוויטה השמית" מצטרפת תחושה קצבית חזקה, קצביות ריקודית. "הדיבור המזרחי הוא אינטנסיבי ומזומר. שורשי הזמרה המזרחית נעוצים בגישה המיוחדת הבאה לידי

הסגנון הפסנתרני צמח מת
אופייניים להם הכלים:

כלי-פריטה: עוד, קאנטן, קנט

כלי נשיפה: אָרְגָּל, שהוא חל
ואשר נועד לביצוע המנגינה

כלי-קשת: רָבָאב — ממש

כלי-נקישה: תוף-כד, או אחר
המלודית. (לדוגמא: התבנית

בכל הפרקים של הסוויטה,

כדי להמחיש את המצלול של
ובאופנים שונים של צורות
וסטקטיסימו חריף ולעיתים
בסימני ארטיקולציה כגון:

אוניסונו רבי-קולי

כדי להגיע לנגינה של "אונים"
מופיעות האוקטבות והפרז
וב"נופ-יה", תבניות הנגינה

מה"פרלוד":

מה"עממיה":

ביטוי פיוטי כל-כך ב'כל עצמותי תאמרנה'. לזמרה זאת אופי גופני-תנועתי, הבא לידי ביטוי אף
בנגינה האינסטרומנטלית, כדוגמת המתופף המזרחי, המתופף בנגיעה של כף ידו בכלי, בניגוד
למתופף האירופאי המשתמש במקל". צירוף של זמרה, תנועה ונגינה, מקובל במוסיקה של
תרבויות המזרח. קודש וחול, וחוויות חיים אחרות, מוצאות את ביטויין ב"פרקי הנגינה לבני
הנעורים" וב"סוויטה השמית"; חישה פנימית של מחוות תנועה ריקודית-זמרתית, תחרום לביצוע
המבטא תכנים אלה.

פיסוק

הפסוקים ב"ריקודי הזמר", במיוחד באלה של העדה התימנית, מסתיימים לרוב בתנועה עולה
(גופנית ומלודית), שהיא קצרה, כמעט מקוטעת ומוטעמת. סיומות הפסוקים ב"סוויטה השמית"
מושתתות על תנועה מעין זו.

פסוקי הסוויטה מורכבים לרוב מ"הברות" קצרות עם ארטיקולציה מגוונת (דוגמאות 1, 2, 3), ויש
להביא לידי ביטוי את אופיים המיוחד של "חיתוכי דיבור" אלה:

מתוך ה"פרלוד":



מתוך ה"עממיה":



מתוך ה"טוקטה":



הסגנון הפסנתרני צמח מתוך דרכי הנגינה, ומתוך צביון ההצללות של כלי הנגינה המזרחיים; אופייניים להם הכלים:

כלי-פריטה: עוד, קאנון, טנבור;

כלי נשיפה: אָג'ול, שהוא חליל דו־קני; הקנה האחד עם נקבים, ממנו ניתן להפיק צלילים רבים, ואשר נועד לביצוע המנגינה; הקנה השני משמיע צליל אחד, כעין בורדון, המתלווה אל המנגינה;

כלי-קשת: רֶקָאב — ממשפחת הכינורות;

כלי-נְקִישָׁה: תוף-כד, או אחר, המשמיע את התבנית המקצבית העצמאית, השונה מזו של התבנית המלודית. (לדוגמא: התבנית המקצבית ביד שמאל ב"נופ-יה").

בכל הפרקים של הסוויטה, פרט לפרק השני, "הגות" — בולט אופי המצלול של כלי-הפריטה.

כדי להמחיש את המצלול של כלי הנגינה המזרחיים, ישתמש הפסנתרן בקשת רחבה של עוצמות ובאופנים שונים של צורות "מגע": מפורֶטטו ועד סטקטו קליל, כולל *Leggiero*, פִּיצִיקֶטו וסטקטיסימו חריף ולעיתים גם תקיף באופי המְרִטֶלֶט. את סוגי ה-*Non Legato* מסמן המלחין בסימני ארטיקולציה כגון: $\dots, \text{p}, \text{f}, \text{sf}, \text{pp}$

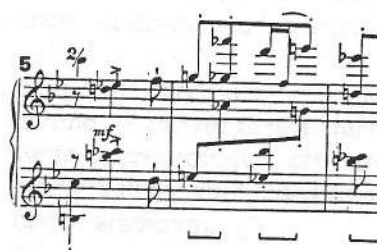
אוניסונו רב-קולי

כדי להגיע לנגינה של "אוניסונו רב-קולי" — הטרופוני, שהצללתו תהיה עשירה אך אוורירית, מופיעות האוקטבות והפרימות — לסירוגין, כגון: ב"פרלוד" וב"טוקטה". ב"עממיה" וב"נופ-יה", תבניות הנגינה הן צירופים של נזנות או ספטימות — לסירוגין עם פרימות:

מה"פרלוד":



מה"עממיה":



נגינה כזו של אוקטבות אומנם נדירה בספרות הפסנתר, אך מקבילות לה אפשר למצוא בתרבות המערב, כמו, למשל, בטוקטה ברה מינור לעוגב — של באך — שעובדה לפסנתר על-ידי בוזוני, או אצל קולק — אסכולה לנגינת אוקטבות — אופ. 43.

ההנחיות המילוליות הרבות נוגעות ברבדים שונים של תכני היצירה ומצביעות על דקויות במשחק הפנימי של הביצוע. להלן רשימה של מילים מאפיינות:

מגוון עוצמות	אווירה ואופי
<i>Con Forza</i> — בכוח;	<i>Danzando</i> — ריקודי;
<i>Vigorous</i> — עוצמה רבה.	<i>Giocosu</i> — שמח, משחקי;
שינויי מפעם	<i>Violente</i> — תקיף;
<i>Esitando</i> — הססני;	<i>Con Grazia</i> — חניני;
<i>Incalzando</i> — לדחוף קדימה;	<i>Calmo</i> — רגוע;
<i>Animato</i> — עירני;	<i>Teneramente</i> — מעודן;
<i>Tornado al</i> — לחזור אל;	<i>Addolciando</i> — הולך ורך.
<i>Ravivando</i> — להחיות;	דימויי צליל
<i>Affretando</i> — הולך ומזדרז;	<i>Pieno</i> — מלא;
<i>Tempo Giusto</i> — המפעם הנכון, המדויק	<i>Cupo</i> — כהה, עמוס;
(הכוונה למפעם המוצא).	<i>Chiaro</i> — שקוף, בהיר;
	<i>Stridente</i> — צועק (צבע);
	<i>Rudo</i> — מחוספס, גרמי;
	<i>Martellato</i> — נוקש.

שימוש בפדל

המצלול המתבקש על-ידי בוסקוביץ' דורש שימוש עשיר בפדל. הוא אומר ש"למוסיקה המזרחית אופי חוץ-ביתי ולזו האירופאית — אופי סגור, פנים-ביתי" — "המוסיקה המזרחית רוויית מרחבים..." שיש בהם משרידיה של הרגשת המדבר. בפנותו אל הדמיון הצלילי של המבצע אין המלחין מסתפק בהגדרת גוון ההצללה ה"שמית-איסלאמית-ערבית-עברית". הוא אינו מהסס לדמות את הצללותיה של הסוויטה אל צליליו המהדהדים של ה"גאמלאן" — האינדונזיים.

ה"גאמלאן" מבוצע על-ידי כלי נקישת רבים ומגוונים. לצד כלי הנקישת ה"יבשים" — התופים למיניהם — נשמעות נקישות "זמרתיות" בפעמונים, גונגים, צלילונים, אליהם מצטרפים כלי נשיפה מבמבוק וכלי קשת, כדי ליצור יחד מגוון הטרופוני קצבי עשיר ביותר. לצלילי הנקישת הזמרתיים הדהוד עשיר, המתפשט סביב ומעניק למאזין תחושה קוסמית, של שקיפות מוארת הנוסכת אופטימיות).

תכונות מוסיקליות בולטות

טונאליות מודאלית ומאקאמית.

התבניות המלודיות הן במנעד טטרקורדי.

עיקר התנועה המלודית בסקונדות עוקבות. התבניות חוזרות על עצמן.

רב-קוליות הטרופונית, אוניסונו מעוטר ומאולתר.

שימוש רב בהיתקים כרומאטיים וב"התנגשויות מכוונות", בעיקר בין צלילים שכנים. מצלול דמוי-מיקרוטונאלי. ההצללה הברזמנית (אקורדית) היא תוצאה של מפגשים בין תבניות מלודיות שונות. בולטות בה — הקוורטה והקווינטה — שאליהן מתווספות סקונדות.

שימוש בצלילים מתמשכים (בורדון), לרוב בקווינטות, ושימוש באוסטינטי מלודיים ומקצביים.

המשקל משתנה, הפסוקים פתוחים, נוסחאות המקצב ריקודיות.

שימוש בסוגי סטקטו ובפדל, רבים ומגוונים, להמחשת מצלולה של המוסיקה המזרחית.

יצירות נוספות לנגינה

- פאול בן חיים — ואריאציות.
- חיים אלכסנדר — ריקודים ישראליים.
- דריוס מיו — "סאודאדס דו בראזיל".
- בלה ברטוק — שני ריקודים רומניים.
- בלה ברטוק — סוויטה אופ. 14.
- חינאסטרס — שמונה ריקודים קריאוליים.
- מנואל דה-פאיייה — "פרקים ספרדיים".
- ליאוש ינאצ'ק — "ערפיליות".

מרים בוסקוביץ'