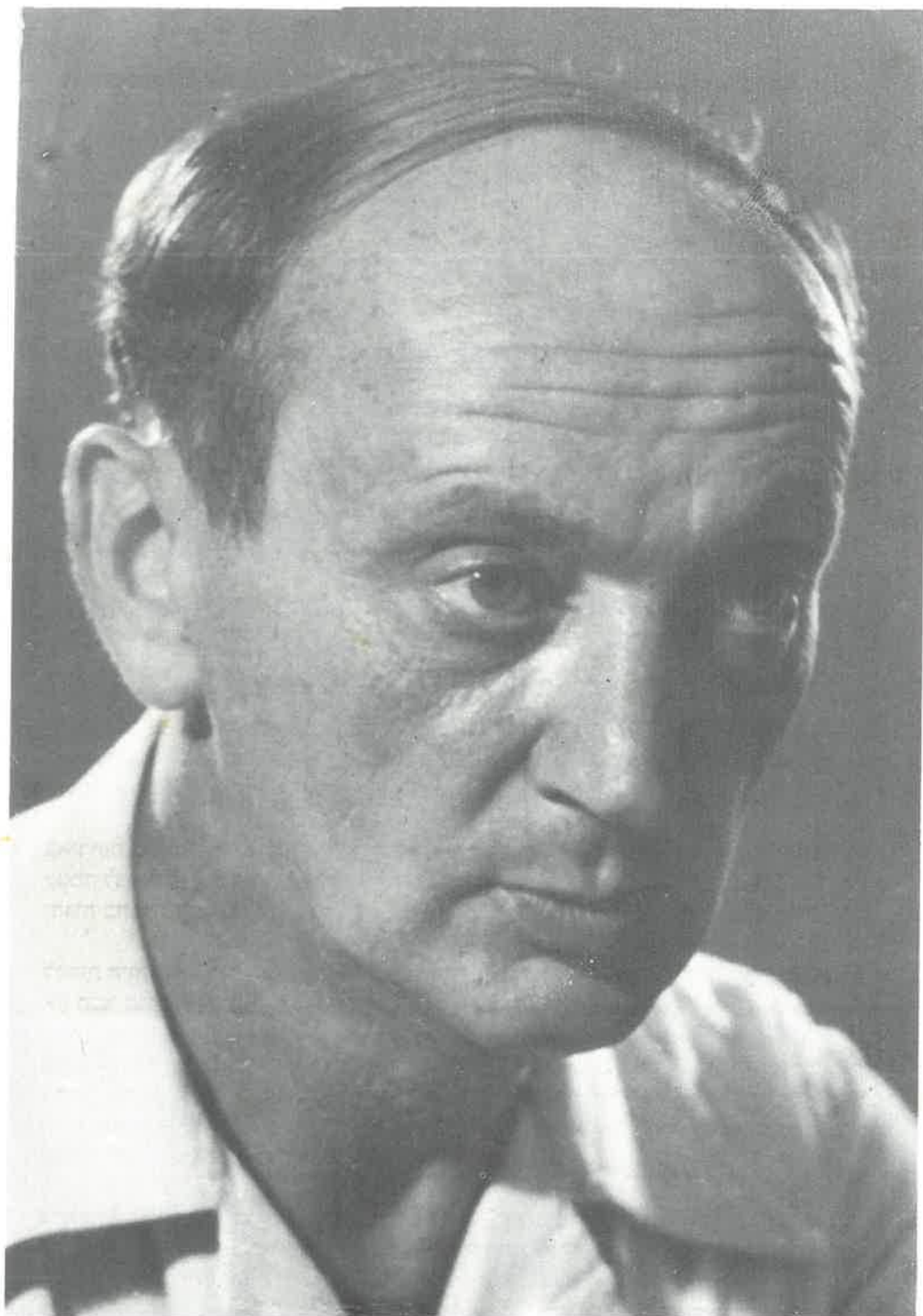




אלכסנדר אוריה בוסקוביץ

"פרקי נגינה לבני הנעורים"

מאת: אלכסנדר אוריה בוסקוביץ

(טרנסילבניה 1907 — ישראל 1964)

על המלחין

מ"שרשרת הזהב" ועד ה"סוויטה השמית"

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ נולד ב־1907, בקלוד' — טרנסילבניה. בבית הוריו גדלו הוא ואחיו על בִּרְכֵי המסורת היהודית כשהיא משולבת בחינוך ובתרבות אירופאיים מובהקים.

לאחר סיום בית הספר התיכון, למד בוסקוביץ שנה בווינה. בשנים 1925 — 1929 שהה בפאריס, והיה תלמידם של אלפרד קורטו, פול דיוקא ונדיה בולנזה. ב־1929 שב לקלוד', בה היה פעיל בתחומי מוסיקה רבים: כמלחין, כפסנתרן וכמנצח קבוע על האופרה של קלוד' ועל תזמורת סימפונית על שם גולדמרק, אותה יסד.

באירופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה נשבה רוח של ליבראליזציה והומניזם. מציאות זו קסמה לצעירים יהודים רבים, ואפשרה להם לפרוש את כנפיהם וליטול חלק בתחומי יצירה, עשייה והגות בחברה האירופאית.

למרות היותו איש רוח ואמן אירופאי, חש צורך עמוק לחשוף את זהותו היהודית, ולגלות לעצמו את תכני מורשת אבותיו.

בחיפוש אחר שורשים מוסיקליים, ערך בוסקוביץ (בשנת 1935) מסע להרי הקרפטים על־מנת להכיר, ללקט ולרשום את הפולקלור של הקהילות היהודיות שחיו שם. "שרשרת הזהב" (7 — 1936) — סוויטה לתזמורת — מבוססת על שבעה מתוך שירי־עם אלה. (הנוסח שלה לפסנתר זכה לביצוע בכורה באותה שנה).

"במוסיקה זאת", אומר המלחין, "ניסיתי לִפְנֵי את תמצית המלודיות היהודיות, את החומר המוסיקלי של השירים ששאבתי משירי־עם יהודיים ממזרח אירופה. לא השתדלתי לעבד את השירים באותו אופן אינדיבידואליסטי־רומנטי, כפי שעשה למשל ליסט, שהעביר שירים של שוברט ושל אחרים לעולם של אידיאות ושל רגשות שונים לגמרי מהאוירה המקורית שלהם. ניסיתי לשמור על האופי ועל הרוח המקורית של שירי־העם המהווים מבע לרוח האומה. לכן יכול אני לקרוא לדרך עיבוד זאת תפיסה קולקטיבית, בניגוד לזו האינדיבידואליסטית... לא שיניתי

מאומה במבנה המלודי של השירים. השתמשתי בהצללות תזמורתיות ובעיבוד מפורט של הנושאים, רק כאמצעי להביע את התכנים הפסיכולוגיים השונים והמגוונים של השירים.

במאמר מקיף — "בעיות המוסיקה היהודית" (1937) — אשר הופיע בבטאון "בין מזרח ומערב" של הנוער היהודי בקלודז, הציג המלחין הצעיר את כיווני הדרך של עולם האדיאות שלו, ולאחר עלותו ארצה, כתב שני מאמרים גדולים (בשנים 1951 — 1953; ב"אורלוגין" ג' ו-ט'), ולאחר-מכן — ספר (1953 — 1956), על הנושא: "בעיות המוסיקה המקורית בישראל", בהם מסכם בוסקוביץ את ה"אני מאמין" שלו, המתווה את דרכו, ביצירתו המוסיקלית בישראל.*

בשנת 1938 הוזמן בוסקוביץ על-ידי התזמורת הפילהרמונית הישראלית לבוא ארצה לרגל ביצוע בכורה של "שרשרת הזהב", תחת שרביטו של המנצח הדגול איסאי דוברובן. הוא הגיע כאורח, אך החליט להישאר בארץ, להשתלב וליטול חלק בהתחדשות הלאומית והתרבותית של העם היהודי במולדתו.

מפגש היהודים מכל קצות תבל, מפגש התרבויות השונות, על מנהגיהן, על המוסיקה שלהן ועל ריקודי העדות השונות, הפכו למקור של עוצמת חיים ודינאמיות בלתי רגילה עבור האומן היצור.

המקוריות שבמסורת העדה התימנית, הדמיון הפורה של שירתם ושל ריקודיהם, היו לבוסקוביץ כמעין עשיר וכחוליה קושרת אל מורשת האבות.

שפת התנ"ך, יופיה הפיוטי, טעמי-המקרא, ותכניו ההיסטוריים והחברתיים של עמנו, היו למלחין למקור התעניינות ולעיסוק בלתי נדלה, והפכו לחלק מעולמו הרוחני.

ההיכרות עם מוסיקאים ערביים, עם הנגינה הערבית ועם השירה והריקודים של תושבי האיזור, השלימו את הפסיפס המגוון.

"קומפוזיטור שואף להיהפך לאזרח אינטגרלי של האיזור בו הוא חי ('ההיכן'), ולהיות חלק בלתי נפרד מהעם, הקולקטיב, הבונה את ארצו ('המתי')."

"למרות כל השכבות של בניין-על תרבותי-אירופאי, הרי נעוצים שורשי האומה בקרקע שמית. ההגיון מחייב, איפוא, שהקומפוזיטור היהודי יראה בהבנת הקנטאליות המוסיקלית הזו (המזרחית) אמצעי מהימן לבירור הדמות השמית הקולקטיבית האופיינית. הוא יראה בה גם אמצעי לתיקון ההמשכיות ההיסטורית העברית."

העבר וההווה הותכו יחד לשם עיצוב העתיד. הסינטזה בין הארכאי לבין החדש, בין טכניקה קומפוזיטורית מערבית ובין הצללות ואלמנטים מזרחיים, היוו את הקרקע ממנה צמחה שפתו הייחודית של המלחין בארץ ישראל.

"ההרגשה המוסיקלית המזרחית היא בראש ובראשונה בעלת אופי ריתמי מלודי. ההרמוניה היא

* המובאות שבמאמר זה הן מדברי המלחין. עיקר כתבי בוסקוביץ לוקטו במנוגראפיה שנכתבה על-ידי פרופ' הרצל שמואלי וד"ר יהואש הירשברג, הנמצאת בדפוס בהוצאת "הקיבוץ המאוחד".

ייבוא זר לסגנון זה. על המלחין הישראלי להתמודד עם בעיה זו על-ידי תפיסה של בניית קווים מובהקת, או להחליפה במונודיה הטורפונית מעוטרת".

בתהליך התמודדות זה הלחין בוסקוביץ את היצירות: "הקונצ'רטו לאבוב" (1942) שזיכה אותו ב"פרס אנגל", "הקונצ'רטו לכינור" (1943) שזיכה אותו ב"פרס הוברמן", "פרקי נגינה לבני-הנעורים" (1944), שירים רבים — כגון: "ה' רועי" (עפ"י תהילים), "שיר הנגב" (מילים — א. שלונסקי), וכן "הסוויטה השמית" לפסנתר (1945) ולתזמורת (1946) שזיכתה אותו ב"פרס אנגל".

יצירות אלה העמידו אותו בין השורות הראשונות של מלחיני דורו בישראל, בין המובילים של "האסכולה המזרחיים-תיכונית" (מונח שנטבע על-ידו), ובין מפלסי הדרך אל המוסיקה הישראלית החדשה.

בוסקוביץ היה מעורה בחיים התרבותיים והמוסיקליים בארץ. כאומן בעל אישיות מגוונת ודינאמית היה פעיל ויוצר, כמלחין, כמרצה, כמבקר מוסיקלי, וכמורה — מחנך אשר הקים דור של מוסיקאים ומלחינים.

בין יצירותיו האחרונות: "שיר המעלות" — לתזמורת (1959), שזיכתה אותו ב"פרס התזמורת הפילהרמונית הישראלית". "בת-ישראל" — קנטטה לטנור, מקהלה ותזמורת (61 — 1960), שזיכתה אותו ב"פרס הנרייטה סולד".

"קונצ'רטו דה קאמרה" — לכינור סולו ו-10 כלים (1963), שזיכה אותו ב"פרס מ.י.ל.א.". "עדיים" — לחליל סולו ותזמורת (1964).

יצירותיו בוצעו בארץ ומחוצה לה תחת שרביטם של המנצחים: צ'ליבידקה, פֶּרְפֶּירוֹלִי, זֶן ביינוב, מינש, גארי ברתניני וגיארוג זינגר.

יצירותיו לפסנתר:

"שרשרת הזהב" (7 — 1936).

"פרקי נגינה לבני-הנעורים" (4 — 1943).

"סוויטה שמית" (חוברת ב-1945 ועובדה בנוסחים שונים במשך כ-15 שנה).

"משחקי הלולים" — מתוך "אלבום לנעורים" (1948).

על היצירה

"פרקי נגינה לבני-הנעורים" ראו אור לראשונה בשנת 1945. בוסקוביץ הלחין את הריקודים הללו עבור תלמידיו לפסנתר במשך השנים 44 — 1943. ההקדשות בראשי הפרקים ודאי שמחו את מקבלי השי המוסיקלי.

בשנת 1955 הזמין המנצח מיכאל טאנבה עיבוד תזמורתי של היצירה עבור התזמורת הקאמרית של רמת-גן. הנוסח התזמורתי נקרא "סוויטה זעירה". (ראה "סוויטה זעירה" ב"מדריך להאזנה ליצירות ישראליות").

"פרקי נגינה לבני-הנעורים" מהווים חוליה בשרשרת היצירות אשר גובשו בסגנון ה"מזרחיים-תיכוני" של המלחין.

ייחודה של היצירה לא רק בסגנונה המיוחד אלא גם בהיותה בין היצירות הישראליות הראשונות שחברו עבור תלמידים. בוסקוביץ פנה אל ציבור הנגנים הצעירים, והעניק להם מוסיקה אשר את צליליה ואת תכניה שאב מסביבתם הם, ומההווי של ארץ ישראל. "אני מאזין לקולות ולצלילים של ארצנו, מאזין ומשמיע".

בתכניה ובשפתה המוסיקלית קשורה הסוויטה "פרקי נגינה לבני-הנעורים" לאחותה הגדולה "הסוויטה השמית". הפונה אל הנאמר על "הסוויטה השמית" יגלה את המשותף שבין שתי היצירות. בדרך ההשוואה ניתן למצוא חיזוקים ורקעים נוספים להבנת המרכיבים והתכונות המאפיינים את סגנון המלחין אשר הותך במפגש בין שתי תרבויות, במיזוג בין הטכניקה של כתיבה מערבית לבין מרכיביה של המוסיקה המזרחית.

ב"פרקי נגינה לבני-הנעורים" — שישה ריקודים: הוֹדְיָה, דְּבָקָה, רִיקוֹד, נוֹפְיָה, בּוֹרְלֶסְקָה ומחול רועים.

מבנה הריקודים הוא קשתי; בכל ריקוד שלוש חטיבות: פותחת, אמצעית וסוגרת (א — ב — א).

ב"ריקוד" וב"מחול הרועים" החטיבה האמצעית מוגדרת כטריו.

פרק א' — "הוֹדְיָה"



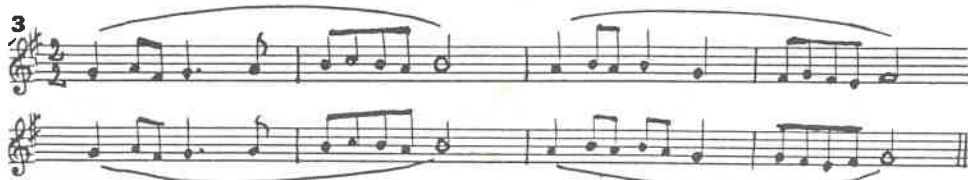
המסגרת הטונאלית היא עירוב של מודוס סול יוני ומודוס סול ליד: וֹדְיָה



וכן עירוב של מודוס לה דורי ומודוס לה מיקסולידי:

ה"הודיה" ("הודו לה") היא יצירה זמרתית-לירית, מפעמה מהיר אך נינוח, ובה שלושה רבדים:

א. בקול העליון — מלודיה דיאטונית, זמרתית מאוד:



ב. בקול הפנימי — מלודיה בצעדי סקונדות, במקצב סינקופי, צמודה למלודיה שמעליה:



ג. בקול התחתון — צלילים נחים — מעין בורדון:



השילוב של שלושה הרבדים מעניק לפרק את הצללתו המיוחדת:

הקול העליון — הזמרחי



הקול הפנימי במהלך-סקונדות בורדון



הפרק פותח בדו-שיח בין הקול העליון לבין הקול הפנימי. הגוון של מודוס סול יוני (במנגינה של הקול העליון) מתמזג עם הגוון של מודוס לידי (שבקול הפנימי). המנעד המלודי צר. מנגינת הקול הפנימי נעה בצעדים של סקונדות גדולות וקטנות (בכרומאטיות), ויוצרת — בהשתלבה עם יתר הרבדים — רושם של מיקרוטונים, האופייניים להצללה המזרחית.

בחטיבה השניה (החל מתיבה 9) — מתעבה המרקם, התנועה גוברת והעוצמה מתחזקת, ואיתם עולה המתח המוסיקלי. בתוך ארבעה הקולות נשמעת תבנית קצבית סינקופית (ראה דוגמא 6) במרווח מלודי עולה. המסגרת הצלילית משתנה: נשמע עירוב בין לה דורי לבין לה מיקסולידי.

עם החזרה אל הסול המתמשך בבס (תיבה 17), חלה התרגעות. החומר של החטיבה הפותחת חוזר בעיבוד ואריאטיבי, עשיר יותר, המצטמצם לקראת הסיום אל מרווחי הקווינטה והקוורטה, סול — רה — סול, שהם מרווחי המוצא של הפרק.

דרכי ביצוע — הצעות

הפסנתרן האָמון על האי־נוציות הדו־קוליות והסוויטות הצרפתיות של י.ס. באך, יידע איך להאזין וכיצד לבצע את שילוב הרבדים השונים שבפרק זה, ואף בריקודים הבאים אחריו.

מגע הלְגְטי־מוֹ הוא חלק מן האווירה הזמרתית־הבעתית של הפרק.

כדי שהצלילים המתמשכים בבס (הבורדון) לא יאבדו בדרך, יש לנגנם במגע עמוק.

רצוי לתת תשומת־לב מיוחדת לעיצוב הפסוק של הקול הפנימי, בחטיבה הפותחת ובחטיבה הסוגרת, כדי להשיג דו־שיח עירני בינו לבין הקול העליון.

שימוש עדין בפדל יעשיר את הצללת החטיבה האמצעית.

אלתור במודוסים הנתונים, ברוחו של הפרק, יקרב את המבצע אל אופיו של המודוס ואל תפקידיהם של הצלילים המרכזיים.

פרק ב' — "דֶבְקָה"



המסגרת הטונאלית: עירוב של המודוסים —
דורי, מִיקְסוֹלִידִי ויוֹנִי:

הדבקה הוא ריקוד גברים כפרי, ערבי במקורו. תיאורו: הגברים הרוקדים אוחזים זה בזה ויוצרים שורה חזיתית הנעה באיטיות. הגבר המוביל את השורה מניף את ידו החופשית, ולעיתים מנופף במטפחת. הרכב התנועות הוא רקיעות וקפיצות לסירוגין. הרקיעות המודגשות (לעיתים סינקופיות) בולטות מאוד על רקע הנעימה הזמרתית, הנשמעת כנגינת חליל.

האווירה קלילה ואוורירית. משקל הריקוד — זוגי, המפעם — מהיר, והמקצב מורכב מסלסולים בחלקי שישה עשר ומהדגשות (רקיעות) ברבעים — לסירוגין:



בפרק זה "רצפה" של צלילים קבועים: דָּה — סוּל — דָּה (בורדון). בהמשך (מתיבה 9) מתחזק הבורדון על־ידי הכפלות צליליו בקולות השונים, והוא מהמהם במשלבים משתנים של המרקם. בין צלילי הבורדון המתמשכים נשמעות התבניות המלודיות ברב־קוליות הטרופונית:

תבנית מקצב בסיסית

3 1 4 3 2 (3) (4) 1 (2) 3 (3) (4) (3)

2 4 *leggero* סלסול הטעמה

צילי בורדון □

6 5 2 5 3 (3) 1 5 3 2 4 5

מפגשי הקולות עם צילי בורדון יוצרים צירופים דו-צליליים המעניקים לפרק מעין נופך הרמוני. המרווחים הבולטים הם הקוורטה, הקווינטה והספטימה.

התבנית המקצבית הבסיסית של הדבקה חוזרת על עצמה במשך הפרק כולו, כמעין אוסטינטו. היא מסתיימת בשמינית מודגשת, המחזקת את התחושה הקצבית-ריקודית (ראה דוגמא 2).

העיבוד הרב-קולי-הטרופוני של המרקם, וכן הסלסולים המורכבים מארבעה חלקי השישה עשר, מעניקים לפרק אופי מזרחי מובהק.

פסגתו של הפרק בחטיבה האמצעית:

chiaro

4 1 2 1 3 5 1 3 5 1 3 5

più f

7 1 5 2 3 2 4 (5) 3 2 1 2

10 3 2 1 2 3 4 5

כאן המרקם מותק למשלב הגבוה של הפסנתר, וההצללה — בהירה ושקופה.

"תבנית האב" נשמעת בוואריאנט מלודי-קצבי, המגביר את המתח.

הופעתם של צלילים במרווחים כרומטיים, כגון: סי — סי ב, פה — פה #, בחטיבה האמצעית (ראה דוגמא 4), מוסיפים לנעימה גוונים מודאליים חולפים על הצליל המרכזי. זה.

במשחק צלילים זה משתלבים גוני המודוסים — האיאולי, הרורי, הלידי והיוני — זה בזה, ובתהליך העירוב נוצרת מעין הצללה מיקרוטונית.

הופעתו הפתאומית של ה-*p* במשלב המקורי של החטיבה הפותחת מכניסה את המנגן — ללא מעבר — אל:

החטיבה הסוגרת — בה התחושה הריקודית מתגוננת עם השמעת הבורדון הסינקופי על הצליל סול:



הפרק פותח וחותם במסגרת מודאלית, בעירוב של המודוסים — דורי-מיקסולידי-יוני — על הצליל המרכזי. זה. המעגל נסגר. הרקיעות והקפיצות הולכות ומשתתקות.

דרכי ביצוע — הצעות

האוירה — כולה חן. למרות הקלילות והקפיציות של ריקוד זה, יש להקפיד על משכם המלא של הרבעים המנוגנים בנון-לגטו.

רצוי להשתמש בתנועות קטנות, מדודות וקרובות אל המקלדת, כדי לשמור על המתח הקצבי. כמו-כן רצוי להטעים — בתרגול איטי — את תחילתה של התבנית המקצבית (את חלק השישה עשר הראשון). ההטעמה אמנם תיעלם בנגינה מהירה, אך הבהירות הקצבית והסלסול — יישמרו היטב.

שימוש בפדל קל יתרום להעשרת הקולות שבמשלב הגבוה, ויגביר את תחושת המתח שבפסגה.

פרק ג' — "ריקוד"



המסגרת הטונאלית בחטיבה הראשונה היא מודוס רֶה אֵיאוּלִי:

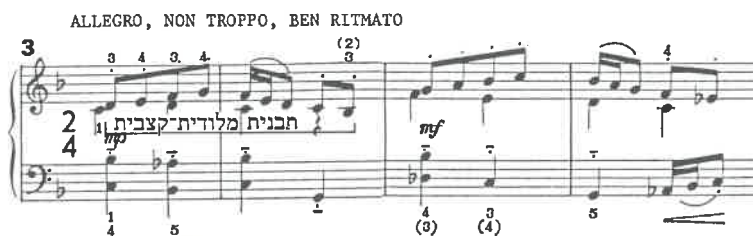


ובחטיבה השניה היא מודוס דו מִיקְסוֹלִידִי:

ה"ריקוד" הוא פחות קופצני מה"דבקה". אופיו מדוד וצעדיו כבדים מעט.

הוא מורכב משלוש חטיבות: הראשונה והאחרונה — זהות, ואילו השנייה — הטריז — שונה. (נוצר המבנה: א — ב — א.)

בחטיבה הראשונה — תבנית מלודית-קצבית, החוזרת בהתקנים שונים (בסקוונצות):



מנעדה של המלודיה — צר (קווינטה), ותנועתה — בסקוונדות.

ה"הרמוניות" נוצרות מן המפגש של התבניות המלודיות השונות הנשמעות בו־בזמן.

ההתעצמות המקצבית והמלודית נוצרת על-ידי התקת הפסוקים הראשונים למסגרת צלילית שונה ולמשלבים גבוהים יותר.

שיאה של החטיבה בשני הפסוקים האחרונים, בהם משתלבים ארבעה הקולות ויוצרים רב-קוליות הטרופונית עשירה, המסיימת את החטיבה ב־f נמרץ.

החטיבה השניה — הטריז — קלילה ומהירה מקודמתה.

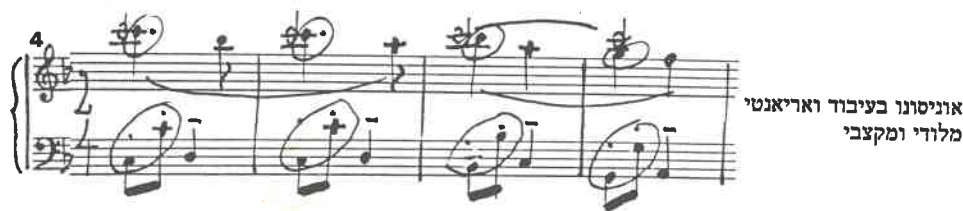
הרקדן המרקד לצליליה כאילו מפזז על קצה האצבעות, בצעדים קרובים ובתנועות זעירות של הגוף והידיים.

המירקם הצלילי מורכב משלושה רבדים:

הקול העליון — בורדון. הצלילים הנחים מזמזמים במשך כל הטריז.

הקול הפנימי — מנגינה לירית וזמרתית.

הקול התחתון — נע באוניסון עם המנגינה הלירית, אך בעיבוד של וריאנט מלודי וקצבי:



השוני שבארטיקולציה — הלגטו במנגינה והסטקטו בקול התחתון — שולח את הדמיון אל חליל רועים המלחנה בכלי פריטה ובתיפוף.

שילובם של שלושה הרבדים יוצר מרקם הטרופוני והצללה "כמו מזוייפת" הנשמעת כמעין מיקרוטוניות.

מתוך החומר המלודי של הטריז צומח ה"גשר" (תיבות 49 — 60), המחזיר אל החטיבה הראשונה המסיימת את הפרק.

דרכי ביצוע — הצעות

בחטיבה הראשונה על המנגן להפגין יכולת הבחנה בין ביצוע הסטקטו הקל שבקול העליון, לבין ביצוע הפורטטו שבקול הפנימי (יד ימין).

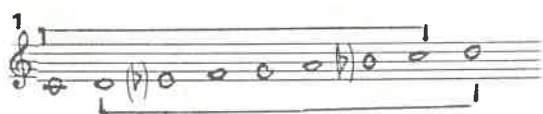
רצוי לשמור על אחידות השמיניות בנגינת הקו המלודי של הקול העליון ולא "להיכנע" לפעמות הרבעים אשר בקולות שמתחתיו.

כדי להשיג קשת מתח, המתפתחת מתחילת החטיבה ועד סיומה, חשוב להקפיד על דירוג העוצמה כפי שצויין בתווים: *piu f — f — mf — mp*.

בחטיבה השניה דרושה עצמאות מירבית של הידיים, כדי לשמור על זרימה מלודית-לירית ביד ימין, לעומת סטקטו קליל וקצבי מאוד ביד שמאל.

פדל קל (חצי פדל) יחד עם צלילי התבנית המקצבית (ביד שמאל) יעניק למנגינה שבטריז הצללה פעמונית ומהדהדת. הארטיקולציה האצבעית (יד שמאל) צריכה להיות חדה וברורה, כך שהסטקטו לא יטושטש על-ידי הפדל.

פרק ד' – "נופ־יה" (פֶּסְטוֹרְלֶה)

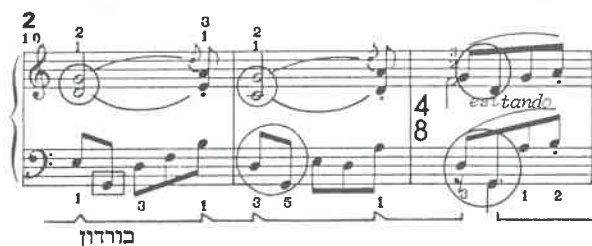


המסגרת הטונאלית היא מודוס דוֹרִי
על רֶה ועל דו:

בפסטורלה המפעם מתון, אך בתנועה זורמת. האווירה היא לירית ורגועה. בפרק זה ניכרים עקבות טעמי המקרא.

"החומר המוטיבי נשען על צירופים קצרים של 'טעמים' בשינויים מתמידים. 'טעמים' אלה נגזרים באופן אינסטינקטיבי, כלומר, לא פרגמאטי-אינטלקטואלי, מסגנון טעמי המקרא." (מדברי המלחין).

מרווחי הקוורטה והקווינטה שולטים במלודיה ובצירופים ההרמוניים הדו-צליליים:



התפקיד של הקול התחתון הוא מעין ליווי ברוח הנוקטורנו, בתבנית מקצבית קבועה של $\frac{5}{8}$:



והאופייני לתבנית זו הוא המיזוג שבין האוסטינטו המקצבי לבין הבורדון.

תבנית הליווי מסתלסלת סביב שלושה צלילים מרכזיים: רֶה – סוּל – דו, וכך נוצר מעין קונטרפונקט מלווי בין הליווי לבין הקולות העליונים.

מנעד המלודיה ב"נופ-יה" גדול מאשר ביתר הריקודים. חליל הרועים מזמר, מעטר ומסלסל, מטפס ויורד בסולם הצלילים הדוֹרִי (על רֶה ועל דו).

בשעה שבשלושה הפרקים הראשונים מבנה הפסוקים הוא במתכונת ה"קלאסית", כלומר, התבניות והפסוקים זהים במשכיהם, הרי שב"נופ-יה" חל שינוי מוחלט: משכי התבניות שונים זה מזה, וכך, רצף של תבניות משתנות, ללא קביעות, מעשיר את המבנה הקצבי של הפרק ומעניק תחושה של אלתור:

4 TRANQUILLO ♩ = 132 *cantabile*

5/8 *p* *cantabile* *pp* *p*

① בורדון

L.H. *sempre legato*

עם עליית המתח הריגשי, גוברת התנועה ומתרחב המנעד המלודי.
מתח זה שוקע אל תוך הסיום, שבו מופיע מוטיב הליווי בקול העליון:

5/8 *pp* *lontano*

(1 2 3 4 5) (1 2 3 4 5)

הצלילים הולכים ונעלמים כענן זעיר הנמס בשמי התכלת.

דרכי ביצוע — הצעות

הפסוק המוסיקלי בפרק זה בנוי מיחידות קטנות. יש להקפיד על הקשתות המרמזות על סגנון הדומה לאופן הזמרה התימני (ראה הסברים ב"סוויטה השמית"). בניגוד ל"חיתוכי הדיבור" של המנגינה — זורם הליווי בלגטו מוחלט.

השימוש בפדל יכול להיות עשיר, מבלי "להציף" את המרקם בהדהוד יתר. אפשר להשיג את ההצללה המתאימה בתנאים הבאים:

יד ימין — במגע זמרחי, בלגטו קנטאבילה.

יד שמאל — בזמרחיות, אך בפיאנסימו.

פדל ימין — ההורדה מעטה, במנעד של חצי הפדל.

פדל שמאל — ההפעלה מתחילה כתיבה 36.

כך יזרום הליווי בגלים רכים וצלילי המנגינה יידמו לצליל השקוף והמהדהד של החליל המנוגן בחוץ, תחת כיפת השמים.

פרק ה' — "בורלסקה"



המסגרת הטונאלית היא עירוב של מודוס סול מיקסולידי ומודוס רֶה דוֹרִי:

ה"בורלסקה" היא מהתלה מוסיקלית. אופיה שעשועי. מוצאה, אמנם, מהמוסיקה האירופאית, אך כאן זוהי בורלסקה מזרחית.

הפרק מורכב — בדומה לאחרים — משלוש חטיבות (א — ב — א). מבנה הפסוקים זהה בפרק כולו: כל פסוק מורכב משתי תבניות שונות, וזאת במסגרת של חמש תיבות הנחלקות לשתיים ועוד שלוש:



התבנית המקצבית, הנשמרת במשך הפרק כולו, קובעת את אופיו המיוחד, וההדגשות שבסופי הפסוקים מוסיפות להט לריקוד שכולו קצב וחדוות חיים פורצת.

המרקם נשען על בורדון כפול: הצליל רֶה — החוזר על עצמו — בבס, והצליל דו — באקט (ביד ימין). סביב שני צירים אלה מתנהל משחק הצלילים בחטיבה הפותחת (ראה דוגמא 2).

המלודיה נעה בעיקר בסקונדות, ולרוב במנעד הקווינטה. הפסוקים המלודיים, שבקול הסופרן ובקול הטנור, נעים לרוב באותו מקצב ובקווינטות מקבילות — הצללה הנשמעת כעין אורֶגְנוֹם (דוגמא 2). הגוון ה"ריק" מתחזק על-ידי הקווינטות והקוורטות הנוצרות על-ידי המפגש בין צלילי הבורדון וצלילי המנגינה.

החטיבה האמצעית — מציגה, לכאורה, חומר מלודי ומקצבי חדש, אך מעניין לגלות שחומר "חדש" זה אינו אלא ואריאציה של התבנית המצויה כבר בפסוק הפותח את הפרק:

3

הוואריאציה המקצבית

התבנית המלודית

86000

ההמצאה היצירתית ודרכי העיבוד של המלחין גורמים לאחדותה של היצירה בכל מהלכה, מתחילתה ועד סופה.

החטיבה מתחילה בפיאנו. עוצמתה הולכת וגוברת בקרשנדו, ובעזרת התבניות המשתנות והמודוסים ה"ניידים" — עולה המתח. הרפייה קלה מתרחשת בפסוק קצר המגשר אל חטיבה א', החוזרת עתה בשינויים ואריאטיביים.

"התנגשויות" צליליות מכוונות נוצרות על-ידי צירופים של סקונדות גדולות וקטנות בתוך המרקם, כגון: הבורדון רֶה — דו (בעשרים התיבות הראשונות), צירוף הצלילים רֶה — מִי (בתיבה 15), או הצירוף של סִי בֶּ — סִי ב (בחטיבה האמצעית, תיבה 31). כל אלה מעניקים להצללה מעין גוון מיקרוטונאלי, האופייני למוסיקה המזרחית:

4

הפרק שומר על אווירה של דריכות והתלהבות עד לסיומו.

דרכי ביצוע — הצעות

הסגנון הוא טוקטי-פסנתרני, האופי — מוטורי מובהק. הסטקטו חוגג את חגו.

הפסנתרן צריך "להצטייד" באצבעות חזקות ובמרץ בלתי נלאה לביצוע הסטקטו המבריק.

בחטיבה האמצעית מתעצם המגע לסטקטו מרטלטו. על המבצע להשמיע צלילים שיזכירו את צליליה של תזמורת מזרחית, שנגניה מתופפים ופורטים על כלי העוד, הקאנון והסנטור.

ההדגשות (*sf*) בתחילת הפסוקים — חריפות למדי, ו"הפדל הקצבי" תומך בביצוען.

ההדגשה על השמינית האחרונה בפסוק יוצרת מתח קצבי בין סיומו של כל פסוק לבין תחילתו.

בשני הפסוקים האחרונים רצוי להשתמש בפדל — במרטלטו, כדי להשיג את ההצללה הדומה לזו של כלי פריטה המנגנים בחוזקה. השימוש בפדל זה יתמוך באופיה הקצבי של היצירה:

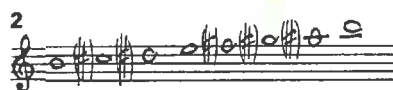


פרק ו' — "מחול רועים"

המסגרת הטונאלית:



בחטיבה הראשונה — מודוס איאולי
על מי ועל לה:



בחטיבה השנייה — עירוב בין המודוסים —
יוני ואיאולי — על סי:

הסוויטה מסתיימת בפרק ריקוד, רענן ונמרץ, מלא קצב ותנועה, המבוסס על נעימה עממית.

"מחול הרועים" — דומה במבנהו ל"ריקוד" (פרק ג').

מפעמו מהיר אך מדוד, והוא מורכב משלוש חטיבות: חטיבה פותחת, טריו, וחטיבה סוגרת, הוזה לזו הפותחת (א — ב — א).

החטיבה הפותחת — אל נעימת המחול (באלט ובבס) מתלווה צליל בורדון סי (בסופרן ובטנור). שניהם — הנעימה והבורדון — נשמעים בהכפלות של אוקטבות.

תבנית הנעימה נעה ונדה בין משלבי הפסנתר השונים, ונשמעת ברבדים משתנים וב"גלגולים" ואריאטיביים:



תבנית חוזרת

מפגש הנעימה והבורדונים יוצר מרקם בו שולטת הקווינטה, המעניקה לפרק מעין הצללה "ריקה". הנעימה נעה בצעדי סקונדות ובמנעד צלילי צר. התבנית הבסיסית שלה (דוגמא 3) חוזרת ועוברת כחוט השני במשך החטיבה כולה — הפותחת והסוגרת. (השווה עם ה"דבקה", ה"ריקוד" וה"בורלסקה").

בהמשך נודד הבורדון מהצליל סי בטנור אל הצליל מי באוקטבה הגדולה בבס, ובתהליך של התעצמות התנועה הריקודית נשמעים שני צלילי הקווינטה: סי — מי בבורדון כפול:



האוירה מתרעננת ללא הרף על-ידי שינויים מקצביים בבורדון, שינויים היוצרים צירופים חדשים במרקם ובדו־שיח שבין הבורדונים לבין המנגינה עצמה.

החטיבה השנייה – הטריו – קלילה ומהירה מהראשונה.

הצלילים המתמשכים – סי ופה # – מזמזמים ברקע מבלי להתערב בתנועת השמיניות המתמידה והנמרצת (ראה דוגמא 6ב').

צלילי המלודיה מתקבצים לתבניות מקצביות במשכים שונים, ויוצרים תנועה מלודית וקצבית מעניינת בתוך הפסוקים עצמם, תנועה המבטלת את תחושת המשקל הזוגי (ראת משמעות קווי התיבה):



(כל פסוק הוא בן 5 תיבות).

בפסוק החמישי מצטרף התוף, על הצליל סי, ומלהיב את הרקדנים במעגליהם.

ההדגשות (הספּוֹרְצָנִדוֹ) מסייעות אף הן להגברת המתח הקצבי.

כמו ב"בורלסקה", כך גם כאן, נדמה כי החומר המלודי של הטריו הוא חדש, אך לאמיתו של דבר הוא צמח מתוך התבנית המלודית של החטיבה הפותחת:



בסיומה של החטיבה השנייה, נוצר גשר, המבוסס גם הוא על התבנית המקצבית-מלודית של הפרק כולו, והוא מעביר אל המפעם ואל המודוס האיטלי של החטיבה הסוגרת.

אחרי התרגעות קצרה מתפרצת שוב שמחת המחול. עם הגברת המתח נפתחת המסגרת של שתי האוקטבות למנעד של ארבע אוקטבות. הקולות מכפילים את עצמם, תבניות המקצב משתנות, והריקוד מסתיים בהתלהבות.

דרכי ביצוע – הצעות

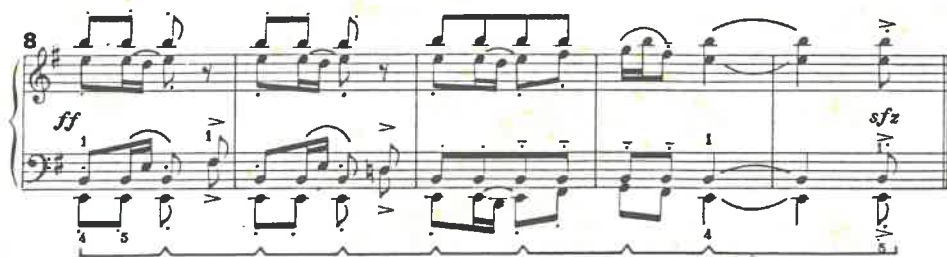
כמו ב"בורלסקה", כך גם כאן, בחטיבה האמצעית של "מחול הרועים", מאפיין את הנגינה הפסנתרנית, הסטקטו החרף, המזכיר את סגנון הנגינה של כלי פריטה מזרחיים.

על מנת לשמור על המתח שבסינקופה ועל המָשך המלא של הרבע האחרון בתבנית הבסיסית, רצוי לדמין את צלילי התוף המתלווה אל נגינת הפסנתר בתבנית מקצבית כדלקמן:



בפסגת הטֶרִיו (סי באוקטבה ראשונה) יש מקום לשימוש בחצי פדל מתמשך, כדי להשיג תהודה עדינה של מיתרי הפסנתר. נגינת הסטקטו בפוֹרְטָה, כתוספת תרטיט המיתרים, יוצרים את תחושת ההצללה של תזמורת כלי פריטה.

ב־*ff* שבו מסתיים הפרק, יגביר השימוש בפדל המלא את עוצמת הצליל ואת להט הנגינה:



תכונות מוסיקליות בולטות

מסגרת טונאלית: מוֹדָאלִית-דיאטוֹנִית, המערבת גוונים ממודוסים שונים, הבנויים לרוב על צליל מרכזי אחד.

המרווחים המלודיים וההרמוניים העיקריים הם הקוורטה והקווינטה. המרווחים ההרמוניים והאקורדים נובעים ממפגשי הקווים המלודיים עם צלילי הבורדון.

נוסחאות מקצב ריקודיות.

סגנון כתיבה המאפיין את מרכיביה של המוסיקה המזרחית:
תבניות מלודיות קצרות החוזרות על עצמן לרוב בצעדי סקונדות במנעד צר;
צירופים של צלילים סמוכים, ברבדים השונים של המרקם, יוצרים רושם של הצללה מיקרוטונית;
מרקם עשיר בעיטורים וברב-קוליות הטרופונית;
דרכי עיבוד הנשענות על ואריאנטים, אוסטינטו, אורגנום ובורדונים (צלילים-נחים, נקודות-עוגב);
סוגי סטקטו שונים, כדימוי לטכניקות הפריטה בכלים מזרחיים, כגון הסנטור, הקאנון והעוד
(פרקים 2, 3, 5, 6).

יצירות נוספות לביצוע

חיים אלכסנדר — שישה ריקודים ישראליים.
צבי סנונית — ריקודים מתוך "שבעה אסטיודים".
איזק אלקניז — סוויטה ספרדית.
בלה ברטוק — שישה ריקודים רומניים
וריקוד שישי מתוך שישה ריקודים במקצב בולגרי מתוך "מיקרוקוסמוס".
דריוס מיו — סאודאדס דה ברזיל.

מרים בוסקוביץ

“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 אַקסטרובֶּרִטית 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. סוף (6 פרקים)

7. עיבוד לפסנתר בארבע ידיים.

8. עיבוד לשני פסנתרים.

שני העיבודים האחרונים כוללים ארבעה פרקים מתוך השישה.

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 שאולה ב-1956). לקראת ההדפסה של מהדורה חדשה, החליט המלחין לשוב ולערוך את התווים, על-מנת להבהיר, בין היתר, את החלוקה לתבניות מקצב ולתבניות מלודיות. כמובן, היה בדעתו לבדוק ולשנות את המפעם של הפרקים. העיבודים והשינויים המתמידים ב'סוויטה השמית' אינם פרי אי-שביעות רצון וחתירה 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). חינה של הגירסה הראשונה הוא באופיה הרענן ובפשטותה ה'פרימיטיביסטית-ראשונית', ואילו השנייה — מבריקה ומרשימה יותר מהדיכט הפסנתרני, הצללוּתיה 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, *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 וביחסי הגומלין הנוצרים ביניהן.

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

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

"היעדר הרמוניה"

"בסוויטה הזאת כמעט ואינו קיים הגורם ההרמוני המאוחד, 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, בסינטזה 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 מאוחד מבלי לסכן את הסגנון. ובדומה לעיקרון הכללי של הפוליפוניה, הרי מתהווים גם כנגינה המזרחית 'אקורדים' קונסוננטיים או דיסוננטיים, על-ידי פגישה 'מקרית' של הטונים הממלאים תפקידים מלודיים שונים".

המלוס

"המלוס של 'הסוויטה השמית' נובע מתהליך שקראנו לו 'ז'וקאליזציה 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 ז'וקאלי מובהק, בניגוד קיצוני ל'מלודיה הגבוהה' של הסגנון הדורקפוני עם 'סקונדות אינסטרומנטליות', שהן קפיצות אל תחום אוקטבה אחרת. המלוס של 'הסוויטה השמית' הוא טטרקורדי, אירגון מלודי האופייני במוסיקה המזרחית, וגורם לאי-הרמוניות. המלודיה הטטרקורדית שואפת לקוויות, 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 כסטטיות, אך התנועה במלודיה המזרחית היא פנימית, ונוצרת על-ידי הוואריאנטים האינסופיים באינטונציה מיקרוטונית.

בוסקוביץ' עושה שימוש רב בהתקיים כרומאטיים ובצירופים של מרווחים דיסוננטיים, כגון סקונדות, ספטימות ונונות, הנשמעים ב-בזמן.

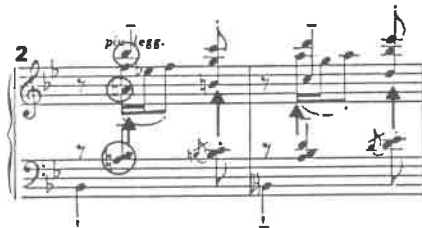
באמצעות "התנגשויות מכוונות" אלה יוצר המלחין מעין אפקט של מיקרוטוניות. התיווי של היצירה הוא תיווי מערבי-מסורתי, אך להצללה יש גוון מזרחי.

דוגמאות ל"התנגשויות מכוונות" בין הצלילים:

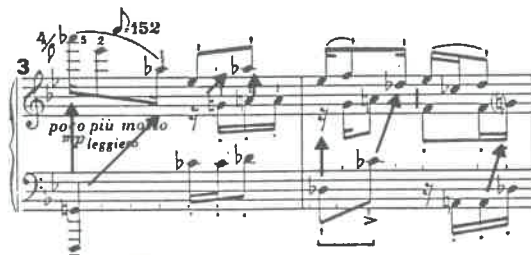
מתוך ה"פרלוד":



מתוך ה"עממיה":



מתוך ה"נופ-יה":



הטרופוניה

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

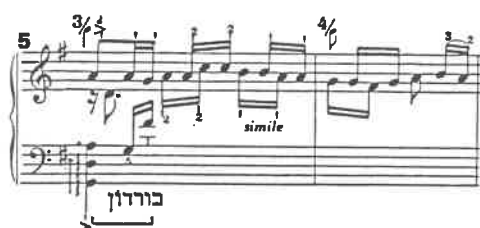
בדומה לה, יוצר המלחין מעין עיבוד הטרופוני-פסנתרני.

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 בדרכי 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 מסויים 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 ובכוונתן הכלים המזרחיים.

המקצבים

אל התבניות המלודיות של הסוויטה, הקליטות לאוזן והזמרתיות, מוסיפות תבניות המקצב נופך 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 מטירות, בניגוד חריף לאופיה המשוטט של המלודיה המזרחית".

הפרק החמישי של הסוויטה, ה"טוקטה", הוא המזרחי מכל פרקי הסוויטה, והוא דוגמא למיזוג מוצלח בין התינוי 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: פרלוד-מבוא בצורת טוקטה

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

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

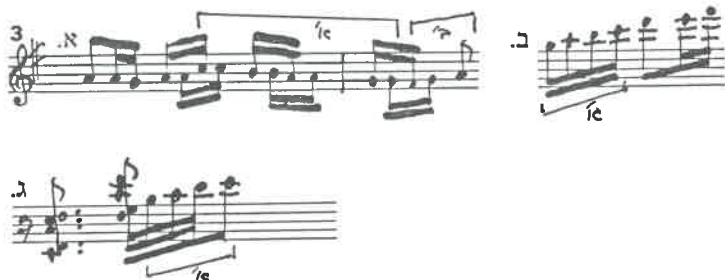
הנושא, המוצג באוניסונו והמבוצע בסטקטו קליל, מעלה בִּדְמִיּוֹן מחול בצעדים קפיציים, גמישים וחינניים, המלווים בתנועות ידיים כמנהגם של רקדנים בני העדה התימנית.

התפתחות הפרק מושתתת על עיבוד ואריאטיבי של התבנית המלודית:

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

עיבוד וואריאטיבי

היפוך המלודיה



שינויי המקצב של התבנית המלודית, המוצגים בדוגמאות (הכפלת הקולות, היפוך התבנית כדוגמא 3 ו-4), גורמים לתהליך האצה ולהגברת מתח. בדרך אל שיא המתח מתברר, שהפרק הוא במאקאם "ביאתי", אשר במקורו הוא על רֶה:



הֶרֶה מותק בפרלוד אל הצליל המרכזי לֶה, 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 בסֶקְטוֹ קליל ומדוד. כאשר משתנה המפעם (*Poco Più Mosso* – בתיבה 14), נעשה הסֶקְטוֹ נמרץ יותר. עוצמה ותאוצה גוברות עד לשיאו של הפרק המבוצע במֶרְטֶלְטוֹ: – הצללה עשירה ומבריקה. בניגורוֹזוֹ (*Vigoroso*) – כאילו מפגינים נגני עוד וסֶנטוֹר 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 – לֶה – סול, סול – לֶה (תיבות 56, 57), הלקוחה מהחומר של תחילת הפרק, מתפרק המתח, נסגר המעגל וחלה התרגעות. הצלילים מתמזגים לצבעוניות מהדהדת בעזרת פדלים ארוכים, ומכנינים 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.

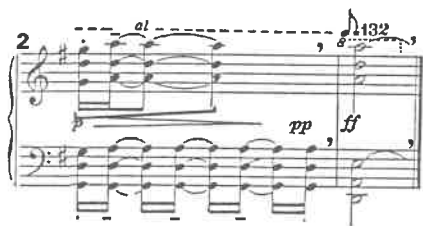
פרק שני: "הגות" — "אני ישנה ולבי ער" (מתוך "שיר השירים")

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

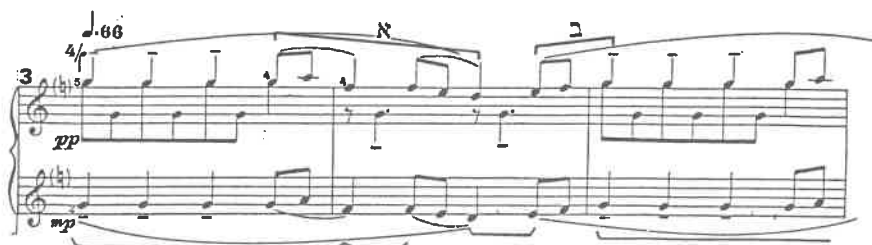


צלילי הסיום של הפרק הראשון, סול — לה (דוגמא 2), מהווים חוליה מקשרת אל צלילי הפתיחה של הפרק השני (דוגמא 3), ומהווים את צלילי הסיום של זה האחרון (דוגמא 4):

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 זמריים. הדהוד צבעוני זה ממלא את החלל ויוצר אווירה קסומה. מתוכו עולה המנגינה הנשמעת לרוב באוניסונו, ומתגוננת בתזמור עשיר בין משלבי השונים של הפסנתר.

דרכי ביצוע — הצעות

אווירת הפרק היא אינטימית. המלודיה נשמעת בכל הרבדים של המרקם, מהמשלב הנמוך ועד הגבוה. לביצועה נדרשת איכות צלילית זמרתית ומגוונת, הנעה במנעדי העוצמה: *ppp* — *mp*. 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 ומנפנפת 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 במשכיהם, והמלודיה נעה בסקונדות עוקבות. תנועה מלודית-מקצבית זו מתמידה במשך כל החטיבה ה"פותחת" והחטיבה ה"סוגרת". בבס מופיע סי b החוזר ללא הרף כבורדון-אוסטינטו:

Con brio, secco, ben ritmato ♩ 126

1 *p* *Leggiero*

Simile *Senza Ped.*

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

2 *p subito*

Simile

(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 $\flat$; מפעמה מהיר יותר; היא נמרצת ותנועתה הולכת וגוברת. נראה שהמלחין מציג כאן תבנית מלודית-מקצבית חדשה, אך מסתבר שהיא מושתתת על הדגם היסודי, לבד מהתקתה של המסגרת הצלילית מסי $\flat$ אל מי $\flat$:

3

(התנועה המלודית זהה)

חטיבה פותחת:

חטיבה אמצעית:

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 המשרשר קוורטות, כצלילי פעמונים העולים אל-על ונעלמים:

4 *leggerissimo* *chiaro* (a tempo)

מסגרת הקוורטה (או תבנית הטטרקורד), המוצאת את ביטויה 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* ובמגעי הסטקטו השונים.

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

ג. הדילוגים 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: "נופ־יה"

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

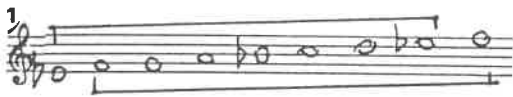
(המשווה את הפרק הזה עם הפרק השני מתוך הקונצ'רטו לאבוב — ישמע הצללות, תכנים ואווירה דומים).

"...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 — מגנינה קצרה, החוזרת ונשמעת במרחבים אינסופיים. המגנינה מתחלפת בתבנית קצבית המזכירה תרועות חצוצרה, שופר וכלי-נְקִישָה, במקצב שעוצמתו סוערת בלהב מחול, בתנועה מוטורית חזקה של נוף דינאמי עכשווי.

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



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 המגנינה, שאל זרימתה הרוגעת פורץ, מידי-פעם, המקצב:



AN 135
3/4

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: $\frac{4}{4}$. 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 השנייה 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: לִידִי על דו ומיקסולידי על רֶה (השווה עם המסגרת הצלילית של הפרק הרביעי):



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



היחסים בין הצלילים המרכזיים דו — רֶה — 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 מטריות מקצביות הניכרות ב"מלודיה האירופאית".

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

האלתוריות, האוניסונו, העיטוריות, ההטרופוניה, הסיומים 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 הגרסה 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 מבושרים 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- $\frac{4}{4}$ 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 – מי – 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. מנעדה 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 – חניני, קליל

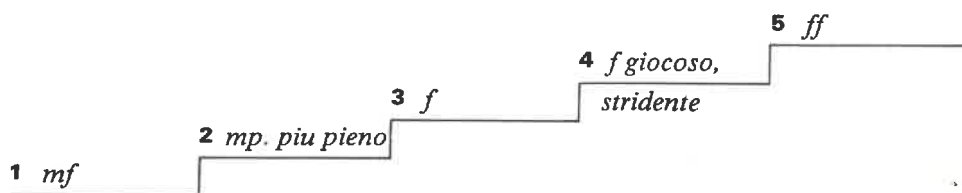
(ג) סטקטו – קצבי, חד

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 בחזרותיו 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

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

כלי-פריטה: עוד, קאנון, טנבור;

כלי נשיפה: אָרגוֹל, 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: רפאב — ממשפחת הכינורות;

כלי-ינקישה: תוף-כד, או אחר, המשמיע את התבנית המקצבית העצמאית, השונה מזו של התבנית המלודית. (לדוגמא: התבנית המקצבית ביד שמאל ב"נרפ-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": מפורטטו ועד סטקטו קליל, כולל *Leggiero*, פִּיצִיקטו וסטקטיסימו חריף ולעיתים גם תקיף באופי המְרִטְלֵטו. את סוגי ה-*Non Legato* מסמן המלחין בסימני ארטיקולציה כגון: 

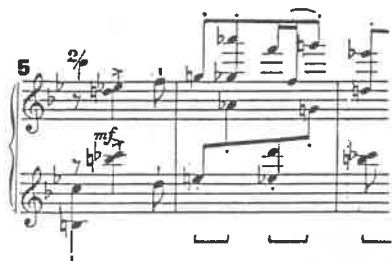
אוניסונו רב-קולי

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", תכניות הנגינה הן צירופים של נונות 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>Giocos</i> — שמח, משחקי;
	<i>Violente</i> — תקיף;
שינויי מופעם	<i>Con Grazia</i> — חניני;
<i>Esitando</i> — הססני;	<i>Calmo</i> — רגוע;
<i>Incalzando</i> — לדחוף קדימה;	<i>Teneramente</i> — מעורן;
<i>Animato</i> — עירני;	<i>Addolciando</i> — הולך ורך.
<i>Tornado al</i> — לחזור אל;	
<i>Ravivando</i> — להחיות;	דימויי צליל
<i>Affretando</i> — הולך ומזורז;	<i>Pieno</i> — מלא;
<i>Tempo Giusto</i> — המופעם 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 המדהדים 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 מכמבוק וכלי קשת, כדי ליצור יחד מגוון הטורפוני קצבי עשיר ביותר. לצלילי הנקישת הזמרתיים הדוהדו עשיר, המתפשט סביב ומעניק למאזין תחושה קוסמית, של שקיפות מוארת הנוסכת אופטימיות).

תכונות מוסיקליות בולטות

טונאליות מודאלית ומאקאמית.

התבניות המלודיות הן כמעד 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 הבר־זמנית (אקורדית) היא תוצאה של מפגשים בין תבניות מלודיות שונות. בולטות בה — הקוורטה והקווינטה — שאלהן מתווספות סקונדות.

שימוש בצלילים מתמשכים (כורדון), 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.
- חינאסטרה — שמונה ריקודים קריאוליים.
- מנואל דה־פאייה — "פרקים ספרדיים".
- ליאוש ינאצ'ק — "ערפיליות".

מרים בוסקוביץ'

118



עדן פרטוש