

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ — יצירותיו האחרונות

החזק. לא תמיד קל הדבר ונקודות רבות ושארות
עדיין פתוחות לעיון נוסף.

מתוך מכלול יצירתו של בוסקוביץ נדון בפרוט
בשלוש יצירותיו האחרונות, אך כדי להבין ב-
הקשר הנכון יש להקדים מבוא קצר על המלחין
ודרכו.

א. א. בוסקוביץ נולד בשנת 1907 בעיר
Klausenburg, כיום קלוב, בירת טרנסילבניה, בן
למשפחת רבנים. את למדיו המוסיקליים הגבוהים
היום עשה בווינה ובפאריס. שם למד פסנתר וקומפוזיציה
אצל אלפרד קירטס ופול דיוקא. עם שובו
לעיר הולדתו פעל שם כמנצח באופרה ואף יסד
תזמורת סימפונית יהודית. התעניינותו במוזיקה היהודית
התחילה עוד באירופה ובשנת 1938 השלים את יצירתו — סוויטה של „שירים יהודיים
עממיים” — Chansons populaires juives אשר
נתקראה מאוחר יותר „שרשרת הזהב”. באותה
שנה הוזמן ארצה לגינת הבכורה של היצירה
הזו בתזמורת הארצישראלית בת השנתיים דאז,
בניצוחו של איסאי דוברובנ. הוא נשאר אז בארץ
והשתקע בת. בשנות המלחמה חיבר כמה וכמה
יצירות סימפוניות, שזכו מיד להכרה ולהוקרה —
הקונצ'רטו לאבוב, עבור קהל את פרס אנגל —
1943, הקונצ'רטו לכינור — פרס הוברמן — 1942
וב-1946 — הסוויטה השמינית, שזכתה אותו שוב
בפרס אנגל.

בוסקוביץ נסח כוחו והצלחה בכל סוגי המוזיקה
הגה והקומפוזיציה, משירי עם וגמור ביצירות
סימפוניות; זאת בתקופה בה היתה בדרך כלל
הפרדה די ברורה בין מלחיני הזמר הישראלי,
שראשית פעילותם בשנות העשרים — מלודיסטים
מוזיקליים, כגון מרדכי זעירא, שרה לוי-תנאי,
יחיאל אדמון, עמנואל עמירן, מתחילתו שלם
ואחרים — ולעומתם קומפוזיטורים המנוסים ב-
יצירה קונצרטנטית, שראשית פעילותם בארץ
בשנות השלושים — בן-חיים, פרטוש, טל, סתר

באחר של שנה ויותר אנו מציינים בימים
אלה עשיר למותו של א. א. בוסקוביץ. הפקולטה
לאמנויות של אוניברסיטת תל-אביב, בשיתוף
עם איגוד הקומפוזיטורים, ערכה יום עיון לזכרו.
מאמר זה מבוסס על הרצאה ביום עיון זה,
שנתקיים ביום 20.1.76.

א. א. בוסקוביץ היה מן האנשים הרבגוניים,
הסוערים והמסעירים ביותר במוסיקה הישראלית.
הוא היחיד מבני דורו, דור המוסידים של המוסיקה
הישראלית, אשר — למרבה הצער בטרם עת —
זכות וחובה לנו להתחיל בסיכום דרכו האמנותית.
אישיותו הרב-צדדית הטביעה חותמה על ההווה
הרוחנית שלנו בכמה וכמה יסודות — כמלחין,
מנצח, כבקר והוגה דעות. על כשרונו הפדגוגי
והאנליטי הגדול ועל רוחו כמנצח יעידו תלמידיו
דינא אשר לדרכו כמבקר ומתווגה דעות, טוב
לחזור ולקרוא את מאמרי הבקורת המוסיקלית
שלו בעתון „הארץ” בשנים 1956—1964 וכן את
מאמריו על המוסיקה הישראלית: „נציון כאן כי
מרבית כתביו על המוסיקה הישראלית, אותם
התכוון להוציא לאור בספר, עדיין שמורים בכתב
יד ונקוות לראותם יוצאים לאור לאחר עריכה
מתאימה. מכל פעילויותיו הרבות נדון כאן בדרכו
כמלחין. ואף בזאת נהרנו בעיקר ביצירותיו
האחרונות.

ובטרם נגיש לנושא עצמו, כמה הערות מתודיות
לגבי דרך עבודתו של המוסיקולוג הבא לדון
ביצירות המלחין. בוסקוביץ היה מן המשיבים
לחבטת גם מילולית. לרוב יצירותיו הוא הקדים
דברי מבוא קצרים, אך מלאי מידע כרמון. הוא
נתן איפוא בידינו מפתחות ליצירתו. הפקידנו
אינו אלא לשחזר את תהליך היצירה, תוך אוב-
יקטיביזציה המתאפשרת מכה מרחק הזמן והמקום.
נסינו ללכת בעקבות המידע שמסר לנו המלחין
בכתביו, להביא את אזכוריו ולנסות לבחון אחרי
אילו מהם ניתן לנו לעקוב ביצירה כמאזינים מן

זרעון הנמצא, ביחוד

בוסקוביץ, כפי שהיא
המוסיקה הישראליתהאמנותית הישראלית,
יוקאלית, או המוזיקה
של תזמורת הישראלית

הם לניתוח זמרים על

ה-Trauma של
היצירה, אם יחפש
המנצח ריתמויות,
היצירה (המנצח) הישראליההקדמה של בוסקוביץ
אשר, כפי שהם מוב-
הם הקופה מסוימת
הם יום זה.ההקדמה המעולה והר-
שנת 1960 החל מפנה,
הקונצ'רטו זההיצירות — והיו המור-
בוסקוביץ לרשום. אולם
היצירות מצביע על כך,
שדבר הרבה על תהליך
אין מידע ואדם רגיש,
היצירות אין ספור בדרך
היצירות הישראליות.

ואחרים. מתוך תחושה של אחריות היסטורית ושל ראשוניות תהליכים, יצר בוסקוביץ שירים חד-קוליים למען העם — כגון „השמעת איד בנגב“, „דודו“ ואחרים; מוסיקה דו-קולית לשימוש נוער וילדים — הקובץ „בתופים ובמחולות“; קטעים לפסנתר; שירים אמנותיים לסולו עם ליווי פסנתר או תזמורת וכן יצירות מקהלתיות וסימפוניות. הוא אחד היחידיים אשר הצליח בכל אלה, תוך הסתגלות והתאמת עצמו לכל סוג לפי אפשרויותיו.

ביצירתו של בוסקוביץ בארץ ניתן להבחין בי שתי תקופות מוגדרות היטב, וביניהן כשלוש עשרה שנים של שתיקה ארוכה וחיפויי דרך. דומה שאין אצלנו את דוגמה לשתיקה ארוכה כזו, וגם בעולם מעטות הדוגמאות לכך. התקופה הראשונה עומדת בסימן חיפושים שהובילו אל „הסגנון היסודי“, מושג שנטבע ע"י בוסקוביץ ביץ והיה במשך כמה שנים מעין נס ראשון, תרתי משמע, של המוסיקה הישראלית. עוד יבוא יום לסכם את התקופה הזו ביצירתו של בוסקוביץ ושל בני דורו ושותפיו האידיאולוגיים והמוסיקליים, אך לא זה הוא הנושא שלנו הפעם. השתיקה הארוכה, גם היא רבת משמעות, וודאי שאבה מתוך הבנה של סיום שלב וחיפושים אחר שלב אחר. כאן המקום להזכיר את הבקורת העצמית הנוקבת והמחמירה ביותר שהיתה מנת חלקו של בוסקוביץ. היה לו אינטלקט ער וחריף ביותר, סקרנות וצמאון לדעת, ומכאן — השכלה רחבה ורבגונית ביותר, ובעקף — לימוד מתמיד, שאינו פוסק אף לרגע. על הכושר האנליטי הבלתי-רגיל שלו מעידים תלמידיו וידידיו, אך למותר לומר כי עבור יוצר, כל אלה הם בבחינת מחסומים שיש לעברם במאמץ רב ותוך לבטים רבים.

אך גם השתיקה הארוכה אינה הנושא שלנו הפעם. השנים האחרונות בחיי המלחין היו ישוב שנים של יצירה, והן הנושא בו נדון. לאחר „הסוויטה השמיית“ שבישרה את „הסגנון היסודי“ תיכונני ב-1946, הפסיק בוסקוביץ לכתוב יצירות לאולם הקונצרטים. עד 1951 חיבר מוסיקה להצגות שונות, מתוכן נתפרסמו כמה וכמה שירים.

רים. אחר כך התרכז בעיקר בהוראה, בהגות ובבקורת. הוא מתחיל לחזור אל הקומפוזיציה בהדרגה החל משנת 1956, תחילה ע"י עיבודים של יצירותיו הקודמות להרכבים חדשים: בשנת 1956 הוא מתזמר עבור רמת-גן, לפי הזמנת מנצחה מיכאל טאובת, כמה מן הקטעים שלו ל-פסנתר משנות הארבעים ובונה סוויטה קטנה — „פיקולת סוויטה“. בשנת 1957 עיבד נוסח חדש של הקונצרטו לארוב משנת 1943. ב-1959 הוא יוצר יצירה קונצרטית חדשה ראשונה מזה שלוש-עשרה שנים — „שיר המעלות“. היצירה נכתבה לתזמורת סימפונית גדולה, לפי הזמנת התזמורת הפילהרמונית הישראלית והוקדשה לרעייתו, מרים בוסקוביץ. ביצירה זו יש הדים לסגנון היסודי-תיכוני, אך יש בה כבר בשורה של תפנית בסגנון המלחין, תפנית שעיקרה ביצירתו הבאה — הקברט „בת ישראל“.

שנות החמישים היו בארץ שנים של היפתחות אל העולם, ובעיקר אל התרבות המערבית. לאחר תקופה ארוכה של הסתגרות בתוקף הגסיבות — מלחמת העולם ומלחמת העצמאות. במוסיקה הקונצרטי של המערב נשבו אז רוחות חדשות: משיכה אל הניגונים — צוברג, ברג, וברן — כמעט כל הסידים מקרב ה„אוונגרד“ בארצות רבות והשפעה הסריאלית-דודקפונית שלטה אז בכופה האפנת. המלחין הישראלי הער לנעשה בעולם לא יכול היה להתעלם ממה, ועם זאת לא יכול היה להתחסם אליה בפשטות, כמלחינים בארצות אחרות: אלה דיברו על מגמה מוצהרת של פוסטמודרניזם מרצון, של עולם אחד בו יכתבו בכל ארצות תבל מוסיקה המבוססת על אותם עקרונות אוניברסליים. בתרבויות בשלות ואפילו עיפות מבחינת מורשתן הלאומית לא היה בכך כל רע. שונה הדבר אצלנו, ארץ שתרבותה מתחדשת ואשר בה רק דור אחד של מוסיקאים — דורו של בוסקוביץ — החל בחיפוש אחר סגנון שיבטא את מורשת התרבות הלאומית.

אלה עיקרם של הלבטים שהעסיקו את בוסקוביץ ביץ המלחין, ואולי הם אף הסיבה העיקרית ל-שתיקתו הארוכה. המגמה המסתמנת איפוא בשלב

החדש, האחרון, של מורשת תרבותנו שרווחו בעולם. ביצירות במאמרו התמציתי, ננו והמסורות האתניות התמודדות של התרבות האתני ושילובו ביצירות כמה מעיקרי הדברים לפי דבריו, שלב שראוי „...השלב השלישי...“ העכשווי, אפניתי לו פויוטורים שלנו למעבדות.

אם השלב הראשון ע"י נטיה אל הניגונים ואפילו אסתטי מערב, אנו רואים בזה את החפוש אחר סיגל והמזרח, סינתזה שאינה הכרחי (non qua non) יותר של המושגים המוזיקליים של המערב, או יש לציין את היפוש המוסיקה הסריאלית, מה שיותר חשוב, במיד משמעותית בגלל היצא זו שמה קץ יותר ויותר אזוריות קטנות ומסויגות וחזקה של האחדה תרבותית אתניות. כמו בכך הקומפוזיטור הרגילה המשותף של הגוץ האני הכיוון המכריע נכאן מן הקומפוזיטורים שנת סבירה (מתקבלת על הדף) אות לקיום קולקטיבי מ-עולמי (אוניברסלי). ארגונו הקומפוזיטורי כ-שון כל אפשרות של דומה כי סינתזה זו — רית היא במחיר פשרה

עיקר בהוראה, בהגות
חזור אל הקומפוזיציה
נ. תחילה ע"י עיבודים
זרמים חדשים: בשנת
רמת-גן, לפי הזמנת
המזכיר של ל-
יבנה סניטה קטנה —
1957 עיבד נוסח חדש
נ. 1943, ב-1959 הוא
שם ראשונה מות שלוש-
"עלות". היצירה נכתבה
לפי הזמנת התזמורת
הקודשת לרעית, מרים
הדים לסגנון הים-
הירוק של תפנית בסגנון
ביצירתו הבאה — הקנ"

אין שנים של היפתחות
הרבות המערבית, לאחר
התבוננות הנסיבות —
העצמאות, במוסיקה
נכחו או רוחות חדשות:
הנברג, ברג, וברן —
ה"אונגר" בארצות
המערביות שלטה או
הישראל הער לנעשה
העולם ממנה, ועם זאת
היה בפשטות, כמלחינים
הישראליים על מגמה מוצהרת
היה של עולם אחד בו
המוסיקה המבוססת על
הימים, בתרבויות בשלות
הישראלי לאומית לא היה
ה"אזרח" ארץ שתרבותה
היה אחת של מוסיקאים —
היה בחיפוש אחר סגנון
היה הלאומית.

היה שהעניקו את בוסקו-
היה הסיבה העיקרית ל-
היה הסיבה איפוא בשלב

החדש, האחרון, של יצירתו היא מגמת השילוב
של מורשת תרבותו עם הטכניקות הסריאליות
שרוחו בעולם. ביטוי למגמה זו נתן בוסקוביץ
במאמרו התמציתי, "המוסיקה הישראלית של זמ-
נו והמסורות האתניות", בו הוא סוקר את דרכי
התמודדותם של המלחינים הישראלים עם החומר
האתני ושילובו ביצירתם. נביא מתוך מאמר זה
כמה מעיקרי הדברים הנוגעים לשלב האחרון,
לפי דבריו, שלב שראשיתו בשנת 1959:

"...השלב השלישי, זה של המוסיקה הישראלית
העכשווית, אפיינת לו מודעות בולטת של הקומ-
פוזיטורים שלנו למצב הניכח של המוסיקה
המערבית.

אם השלב הראשון של התפתחותה אופיין
ע"י גטיה אל המזרח, והשני — בכמה הבטים
טכניים ואפילו אסתטיים — יונה כיוונו כלפי
מערב, אנו רואים בשלב שלישי אקטואלי זה
את ההפוך אחר סינתזה מאוזנת בין המערב
והמזרח, סינתזה שאינה אפשרית אלא בתנאי
ההכרחי (sine qua non) שהוא הבנה מעמיקה
יותר של המושגים הקטביים הללו. מנקודת ראות
זו יש לציין את תופעת הכבושים הנכרים של
המוסיקה הסריאלית לא רק באירופה אלא גם,
מה שיותר חשוב, במזרח. תופעה זו נראית לנו
משמעותית בגלל תוצאות המהפכה הטכנולוגית.
זו שמה קץ יותר ויותר למגבלות של יחידות
אזוריות קטנות ונסיגות, ויוצרת מגמה הולכת
וחזקה של האחדה תרבותית, נקוה, תוך וריאצ-
יות אתניות. כמו בכל מקום, גם אצלנו, מוכיח
הקומפוזיטור הרגיש השתתפות ערה מאד בגורל
המשותף של הגזע האנושי.

הכיוון המכריע מכאן ואילך בהרכב של כמה
מן הקומפוזיטורים שלנו הוא זה של סינתזה
סבירה (מתקבלת על הדעת) בין מסורת אתנית —
אות לקיום קולקטיבי מוכח — לבין החביר כלל
עולמי (אוניברסלי), שהטכניקה ההתירה של
ארגונו הקומפוזיטורי כביכול שוללת בהכרח
שון כל אפשרות של ביטוי אתני בריחוק.

דומה כי סינתזה זו — גם אם היא קשה, אפשר-
רית היא במחיר פשרות מסוימות. מחד, הכרה

הוא להחזיר ולצמצם את הביטוי האתני אל
הג'סטות התמציתיות ביותר, האינטימיות והיסור-
דיות ביותר. יש להשתחרר מכל פרוט מיותר
ולחזור עד אל עצם המהות האתנית (noumen —
הדבר עצמו ולא צורת הופעתו), כלומר: לא
לכתוב יותר מנגינות ומקצבים אתניים, אלא את
המנגינה והקצב של מהות אתנית זו ב"לשון"
הרווחת בכל העולם.

ומאידך, הנקשות האורתודוקסיות המקוריות של
הטכניקה הסריאלית — שהיתה כה גהוצה בראי-
שית הדרך — אינה צריכה עוד לשלול התפתחויות
סובלניות יותר, כיוון שכל החביר אמיתי נתון ל-
מרותם של חוקי התפתחות. הטכניקה הסריאלית
— בעיקר בשלבה הנוכחי של "Gruppenteknik"
(טכניקה של קבוצות) — כיוון שנתקבלה ו-
גשתרשה בכל העולם, חדלה להיות רכוש הבל-
עדי של אסכולה, "אזורית" כלשהי; היא יכולה
עזה לשרת אינטגרציה הכוללת יסודות אתניים.
שילוב זה נעשה בדרך זו אוניברסלי באמת.

הנחה זו של מוסיקה סריאלית רב-אזורית אינה
תלושה מן המציאות: אנו מכירים יצירות מסוי-
ימות של סטרווינסקי, של מלחינים יפניים, ערביים
וישראלים המוכיחות את אפשרות הגשמה: אנו
מוציאים כבר סריות בעלות רמזים אתניים אשר
מבנין הראשוני מאשר סינתזה של מסורת אזורית
— כשלעצמה ייחודית רק למכירים אותה — עם
טכניקה אוניקטיבית שניתן להבינה ולבקרה בכל
מקום.

אין כל צורך להרחיב כאן את הדיבור על
הטכניקה הסריאלית והדודקפוניות, שעיקרה מרד
במורשת הטונאלית האירופית. אך חשוב לחזור
ולציין כאן את הענין הרב של בוסקוביץ במורשת
המוסיקה היהודית המסורתית. כבר בקשר לסניטה
"שרשרת הזהב", המורכבת משירים עממיים יהו-
דיים, שירים באידיש של יהדות מזרח אירופה,
כתב בוסקוביץ את הדברים הבאים:

"במוסיקה זו נסיתי לזקק את תמצית המלודיות
היהודיות... נסיתי לשמור על אופיין ורוח מקורן
— שירי עם, המהווים מבע לרוח האומה. לכן
יכול אני לקרוא לשיטה זו בשם גישה קולקטיבית,

בניגוד לתפיסה האינדבידואלית. יחס זה לקומ"פ פוזיציה היה גם לקודאי ולברטוק..."

בסריטה השמית, בקטעים לפסנתר וב, תופים ובמחולות" לא ציטט בוסקוביץ, אך יצר מעין "פולקלור מדומה" (מושג שטבע ברטוק), כלומר — חיבר במתכוון ברוח הפולקלור מבלי להביאו כציטט. ביצירותיו האחרונות נמשך תהליך זה של המשטה (אבסטרקציה) — פחות ופחות אנו מבחינים בשמיעה ראשונה מובאות או סגנון פולקלורי, אך המלחין מעמיק אל יסודות הביטוי המסורתי, אל האלמנטים האפייניים, ואלה עוברים את הפריסמה האישית שלו ומשתקפים כך בראי יצירתו, בדרך שעליה הצביע גם במאמרו משנת 1964, שנת חייו האחרונה.

לאחר חידוש תנופת היצירה עם, "שיר המעלות" (1959), באות בון אחר זו שלוש יצירות גדולות — הקנטטה, "בת ישראל" (1960), הקונצ'רטו דה קאמרה (1963) ו, "עדיים" (1964). פרט לאלה נשתמרו סקיצות ופרגמנטים מיצירה למקהלה, שני פסנתרים וכלי הקשה, "אלה שמות" (ע"פ בראשית ל"ו), וכן מאורטוריה לסולנים, מקהלה ותזמורת, "אור הגנוז", על פי סיפורי החסידים של מרטין בובר.

בשנותיו האחרונות עסק בוסקוביץ באינטגרציה סיביות רבה בערכים הריתמיים של השפה העברית וניתן לראות בסקיצות ובטיוטות שלו עד כמה הירבה לתרגל ולנסות זאת, גם תוך התיעצות עם סופרים ומשוררים. צלצולה של השפה העברית הוא גורם בן רב חשיבות ביצירותיו האחרונות, אך גם זאת על דרך האבסטרקציה ודרך פריסמה אישית מאוד. מכל מקום, הצד הריתמי הוא הראשוני ביצירות אלה והצד המלי (לפי המושג של המלחין) בא בעקבותיו.

הקנטטה, "בת ישראל" היא, כדברי המלחין, "שיר תהילה לאשה היהודיה האידיאלית". תמלילה לקוח משלשה מקורות לביטוי שני רעיונות מקבילים ומשלימים: בפי הסולן (טנור) שירו של ביאליק, "בת ישראל" ובפי המקהלה פסוקים משיר השירים ומתפילה ליל השבת, כלומר — האישי מול הלאומי, היחיד עם הכלל. תפקיד

המקהלה במכוון וביודעין טונאלי וקליט מאוד. לקראת הסיום שרה המקהלה את התפילה, "שלום עליכם מלאכי השלום" במנגינה שחבר בוסקוביץ שנים רבות קודם לכן כשיר עצמאי. תפקיד הטנור, לעומת זאת, כרומאטי ומורכב הרבה יותר. מקצבית הוא מוסר את המלים בסגנון כמעט דקלומי, תוך הגייתן בהטעמה ספרדית. הקו המלודי של הטנור מבוסס על שורה דודק-פוניית, אך ההתייחסות אליה חפשית מאוד ומוסיקה בית. המוטיב המנחה את היצירה כולה הוא בן חמשה צלילים הלוקחים מתוך השורה, אך צלצולם טונאלי מאוד: לה-סי-מי-דו-רה, ומרי ווחיהם סקונדה-קוורטה-טרצה-סקונדה. כלומר — בוסקוביץ עבד עם סריה דודקפוניית (והדבר נראה בטיוטות ובסקיצות), אך זו לא שיעבדה אותו מבחינת סגנון, שנשאר טונאלי מורחב. אין היצירה קלה לביצוע, אך ההאזנה לה, גם האזנה ראשונה, מסבה הנאה מיידית.

את הקונצ'רטו דה קאמרה חיבר בוסקוביץ לכנור סולו⁸ ולעשרה נגנים סולנים, בהרכב כלים מגוון ביותר: חליל (וחליל בסול) צ'לסטה, גבל, צ'מבלו, ויולה, צ'לו וכן שלשה נגנים בשבעה עשר כלי הקשה שונים. ליצירה שלשה פרקים: הראשון מוקדש לגשמים של ישראל, השני — שיר ניסן, השלישי — שיר אלול. הפרק הראשון בנוי מחמישה חלקים לפי דוגמת הטור קטה הונציאנית של מרולו: טוקטה-ריצ'רקר-טוקטה-ריצ'רקר-טוקטה⁹. שלוש הטוקטות מתארות את שלשת הגשמים העיקריים — היורה, המטר והמלקוש.

על יצירה זו אמר בוסקוביץ במפורש כי היא כתובה בטכניקה סריאלית והיא המוסיקה הסריאלית הראשונה שלו, וכאן הוסיף: "ואינני בטוח אם הסריאליסטים יגידו שאני כשר למהדרין". ללמדך עד כמה לא ניסה להיות סריאליסט אורתודוקס. הוא מציין כי היצירה משתתת על הקנטילינה של הפיוט, "מכסה שמים" מהאי גרבה.¹⁰ אשר לדרך השימוש בחומר, אומר המלחין: "השתמשתי מהחומר הזה בעצם לא באינטנציה, לא במלודיה, אלא, הייתי אומר,

בצד התבנית, בסטירה הזה. לכן אל נא תחפז מיות ואינטונציות לית לתאר לעצמכם שהם מקצבים ועל מבנים

היצירה פואנטיליסט ועיקרה אכן במקצבים שלא הגורם המלודי הלא התבניות הריתמיות של הקשר עם

יצירתו האחרונה הושלמה בשנת ה'תש"ח השבועות תשכ"ד. נקראת בעברית תהילה מופיע הכינוי "עיתות" ראה מראשית "Ornaments" (אנגלית) עולה למקרא ההקדשה התכליל: בעברית — פתית — "du monde" ("למי שלו לבדו עברי

בפתח התכליל רשם צוע היצירה" המתחיל רוש בסימן בן-ימני "שירת הים" (שמות משקף במידת מה את הרי בכל זאת מתרכז במבנים הריתמיים אף על פי כן יהיה זה אקסטיקה במוסיקה

כלומר, גם כאן השיר קרה ריתמית, כלומר, והגייתו בפי יהודי הים למצוא במקומות רבים מעל תיבות מסוימות ניות).¹¹

גם ביצירה זו רשם ועבד בהן, אך לא יצירה. עיקר ערכה ב

וונאלי וקליט מאד.
את התפילה, "שלום
גינה שחבר בוסקו-
שיר עצמאי. תפקיד
אטי ומורכב הרבה
את המלים בסגנון
בהטעמה ספרדית.
סס על שורה דודק-
חפשיית מאד ומוטי-
יצירה כולה הוא בן
מתוך השורה, אך
סימיו-דורה, ומר-
יחסי-סגנונה. כלומר
ה דודקפוני (והדבר
אך זו לא שיעבודה
אך טונאלי מורכב.
אך ההאזנה לה, גם
ה מידית.

גיה חיבר בוסקוביץ
נגנים סולנים, בהרכב
הליל (בסול) צילסטה,
זו וכן שלשה נגנים
סונים. ליצירה שלשה
לגזמים של ישראל,
— שיר אלול. הפרק
שים לפי דוגמת הטור-
זי: טוקטה-ריצ'רד-
שלש הטוקטות מת-
העיקריים — היורה,

קוביץ במפורש כי היא
ו היא המוסיקה הסר-
וכאן הוסיף: "ואינני
גידו שאני כשר למהד-
ניסה להיות סריאליסט
ה יצירה משתתת על
מבטא שמים" מהאי
הימוש בחומר, אומר
העומר הזה בעצם לא
ה, אלא, הייתי אומר,

בצד התבנית, בסטרקטורה של הבנין המלודי
הזה. לכן אל נא תחפשו כאן אינטונציות עמ-
מיות ואינטונציות ליטורגיות עתיקות, אלא נסו
לחאר לעצמכם שהמוסיקה כולה בנויה על
מקצבים ועל מבנים שיסודם בקנטילציה הזאת".

היצירה פואנטיליסטית מאד ברובה הגדול
ועיקרה אכן במקצבים ובגוונים וצירופיהם. כיוון
שלא הגורם המלודי הוא כאן בעקבות המסורת,
אלא התבניות הריתמיות, יש בכך ממילא הפ-
שטה של הקשר עם המזמור המסורתי.

יצירתו האחרונה של בוסקוביץ, "עריים",
הושלמה בשנת חייו האחרונה — בערב תג
השבועות תשכ"ד. עיון בטיטות מוכיח כי
נקראה בעברית תחילה, "הלל" (באמצע התכליל
מופיע הכינוי "עיתורים") אף כי בלועזית גק-
ראה מראשיתה "Ornaments" (צרפחית) או
"Ornaments" (אנגלית). רעיון ההלל חוזר ו-
עולה למקרא ההקדשה החותמת את כתב היד של
התכליל: בעברית — "למי שכל העדיים", ובצר-
פתית — "A qui seul les louanges du monde"
(למי שלו לבדו שבחי העולם).

בפתח התכליל רשם בוסקוביץ, "הוראות לבי-
צוע היצירה" המתחילות כך: "עדיים" היא פיר-
וש בסימן בן-זמננו של הנוסח התימני בקריאת
"שירת הים" (שמות ט"ו). הפירוש הזה, אם כי
משקף במידת מה את הרעיון הפיוטי של הנושא,
הרי בכל זאת מתרכז לאפשרויות האפיניות ש-
במבנים הריתמיים והמליים של הטקסט העברי.
אף על פי כן יהיה זה משהגה לחפש פולקלור או
אקסטיקה במוסיקה הזאת".

כלומר, גם כאן השראה הפולקלור היא בעי-
קרה ריתמית, כלומר, נובעת מן המלים העבריות
והגייתן בפי יהודי תימן. בטיטות היצירה אפשר
למצוא במקומות רבים מלים מן הטקסט רשומות
מעל תיבות מסוימות (בעברית באותיות לטי-
ניות).¹¹

גם ביצירה זו רשם המלחין שורות דודקפוניות
ועבד בהן, אך לא זה הגורם החשוב והבונה ביי-
צירה. עיקר ערכה במקצביה ובצבעיה. זו יצירה

יחידה של בוסקוביץ בה יש מקום לאליאטוריות
כלשהי בחלקים מסוימים. המלחין כותב בהוראותיו
בפתח התכליל: "הזמן המוסיקלי בו מתחוללת
יצירה זו הוא משני סוגים מנוגדים במהותם:

(א) זמן פרופורציונאלי והכוונה לזמן המטרי.

(ב) זמן דיפרנציאלי, זאת אומרת זמן אי-מטרי,

כאשר לכל ערך-זמן אבטונומיה אפינית (בשעת
התזרוז, אחרי הפסקת הנגינה בקטע של "זמן
דיפרנציאלי" יקבע המנצח את נקודת ההתחלה
להמשך הנגינה בעזרת האות הקרובה ביותר
וע"י הכניסה הנוחה ביותר של כלי נגינה בקר-
בת המקום)".

מבחינת תזמורה, יצירה זו מגוונת ומיוחדת
ביותר. היא כתובה לחליל סולו ולתזמורת בת
ארבעים ושמונה נגנים, יותר נכון — לארבע
תזמורות ובהן תריסר נגנים בכל אחת, בהרכבים
שונים. התזמורות צריכות להיות ממוקמות ב-
התאם לתנאי הבמה והאולם.¹² רק אחת מן
התזמורות היא מעין תזמורת קאמרית של כלי
קשת. אחרת כוללת כלי מתכת (3 חצוצרות, 3
טרומבונים וטובה), קונטרבס וארבעה נגנים
בכלי הקשה. שלישית כוללת כלי גשיפה (פיקולו,
שתי קלרנינות, אבוב, שני בסונים ושתי קרנות)
וכן, נבל, גיטרה, קסילופון ומרימבה. והרביעית
היא המגוונת שבכולן: פסנתר, צילסטה, ויברפון,
חליל, בסון, קרן אנגלית, בס-קלרנית, 3 כנורות,
2 ויולות וקונטרבס.

יש ביצירה שיאים רבי עצמה, אך במהותה
היא קאמרית, שכן בדרך כלל נשמע בה הרכבים
מפתיעים והצללות חדשות בוכות הצירופים אך
במספר כלים לא רב. יש בה גם שתי קדנצות
ארוכות לחליל, אשר תפקידן, אגב, כתוב לעתים
על שלש חמשות מקבילות, כדי להמחיש את
משלביו השונים.¹³

ביצירותיו האחרונות ניסה בוסקוביץ למזג
אלמנטים מנוגדים לכדי מעשה מרכבה אישי:
טבניקה סריאלית, תזמור חדיש ואליאטוריות
מוגבלת — אלה רווחו בין מלחיני המערב;
ומאידך — התבססות על המוסיקה המסורתית

מוסיקה

על פניתו בדבר
ראלית בחיי המוסדות
את התשובות המובנות

האקדמיה ע"ש רוב

את מקומה של הד
האקדמיה קשה לסכ
מופעים בודדים, אלא
של תכנית הלימודים

נתחיל בזאת, כי ב

הקומפוזיטורים על

היו מתקיימים באקדמיה

שונות ובהרכבים שונים

אין המוסיקה של ארצ

ואפילו חודשי, אלא פו

המעשה האמנותי של

פעולות. „מוסיקה ישר

במערכת הלימודים

המוסיקה של עמנו

התנד ועד היום. ספיר

מיוחד על שם חיים וכו

רבים של תווי מוסיקה

חילוניות, עממית ואיכ

כתבי-יד וספרי מחק

בארץ ובתפוצות. נוס

כל התוים של מוסיקה

וכל אלה עומדים לר

בעבודותיהם בתחום

המחלקה לתיאוריה

מובן את הסטודנטים

מות ליד האקדמיה

הלימודים ולמתן פרס

שם צבי בן-יוסף, מל

במלחמת השחרור, מע

לימודים בקומפוזיציה

קה פרסים בעד יצירו

מבוגרי האקדמיה וכו

(1) מנחם צור בעבור

היהודית, אך לא תוך ציטוט מלודי אלא תוך
חדירה אל מרכיביה היסודיים — מקצב המלה,
מהות המירקם והאסוציאציה של ההצללה. היה

הערות

1. ראה מאמרו של צבי סגנונית „מצבת זכרון ל-
מחנך דגול" בתצליל, קובץ ששי, תשכ"ו 1966,
עמ' 56.
2. „בעיות המוסיקה — והמוזיקה המקורית ביש-
ראל" באורלוגין 3, יולי 1951, עמ' 177—187,
וכן „בעיות המוסיקה המקורית בישראל" באור-
לוגין 9, נובמבר 1953, עמ' 280—294.
3. מפתח נוסף מהוים כתבי היד והטיוטות של
המלחין, בהם נתאפשר לנו לעיין בעזרת רעיתו,
הגב' מרים בוסקוביץ, ועל כך נתונה לה התודה.
גם המידע שנמסר מפיה הוא יקר ערך.
4. נוסח זה נוגן ע"י אולין רותוול עם התזמורת
הפילהרמונית הישראלית בניצוחו של סר ג'ון
ברבירולי.
5. בצרפתית „La musique israélienne con-
temporaine et les traditions ethniques"
(ראה Journal of the International Folk
Music Council, 1964, pp. 39—42)
6. מצוטט מתוך ספרו של מ.צ. גרדנויץ Music
and Musicians in Israel, Tel-Aviv Israeli
Music Publications, 1959, p. 79.
7. היא בוצעה בקונצרט מחצית היובל של החז-
מורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח גארי ברי-
תני עם הטנור רונלד דאוד ומקהלת „רינת".
8. היצירה הוקדשה לכנרת מרים פריד, שגם ניגנה
אותה בנגינת הבכורה.
9. המידע הזה מתבסס על דברי המבוא של המל-
חין ליצירה בנגינת הבכורה שלה בזכרון יעקב
ב-1962.
10. האי גרבה שליד חופי טוניס היה מאוכלס ברר-
בו הגדול יהודים, כך שהם שמרו בו על מסורתם
המוזיקלית כיישוב מגובש שלא חלו בו וצוותים
דמוגרפיים במשך אלפיים שנות גלות. הפיוט
הנ"ל הוקלט ונרשם ע"י אביגדור הרצוג והוא
נדפס בחוברת „רננות" מס' 8 בהוצאת המכון
למוסיקה דתית ב'היכל שלמה' בירושלים.
11. בוסקוביץ היה נוהג לכתוב כך, בעיקר בטיוטות,
כאשר נחפו לרשום רעיון והרשום הוא רק
לו לעצמו.
12. כדי להתרשם מן היצירה לפי התפיסה המרחבית
של המלחין היא למעשה צריכה להיות מוקלטת
קורדרופונית.
13. היצירה נוגנה בפסטיבל הישראלי של 1965 ע"י
אורי טפליץ והתזמורת הפילהרמונית הישראלית
בניצוח גארי ברתני.