

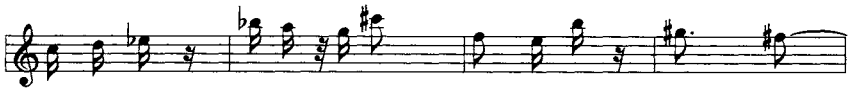
## עיון בסימפוזיה השנייה

כשאני ניגש לעיין עיון ניתוחי באחת מיצירותי, אני חוזר לכתוב פרק באוטוביוגרפיה שלי — לא פרק בסיפור-החיים החיצוני, כי אם בתיאור-התמורות שחלו בחשיבתי המוסיקלית. בעיון שלפנינו אני מדלג על ההתפתחויות על-פי השתלשלותן הכרונולוגית וקופץ היישר אל מקום שהעמיד אותי לפני הכרעה דרמטית, לפני הכורח חסר-הפשרות לשנות כיוון. כוונתי לסימפוזיה השנייה שלי, ששבע השנים החוצצות בינה לבין קודמתה היו לי שנים של למידה אוטודידקטית ושל ניסויים אינטנסיביים בדרכי-הבעה רבות ושונות. הכתיבה האטונאלית היתה נתון מובן מאליו; אשר לפרמטרים המוסיקליים למיניהם, מצאתי בהם שדה נרחב לגילויים חדשים, שאת מקצתם ניצלתי לצרכי ואת מקצתם השארתי בלא שימוש. את עולם-הצלילים העשיר שעמד לרשותי ריסנה מתכונת חיצונית, שבה השתלבו האירועים המוסיקליים תוך התייחסותם זה לזה. מתכונת זו היתה ונותרה, על-אף האוריינטציה האטונאלית החד-משמעית, צורת הסונאטה של הקלאסיקה הטונאלית, שבה היחס טוניקה-דומיננטה היה הווריד הראשי ברשת-העורקים של כלל היחסים והוא אשר קבע את המבנה הצורני, החל בא-ב-א של שיר-העם ועד לחיבור הסימפוני. עוד המוסיקה של שנים-עשר-הטונים היתה נתונה להשפעתה עתירת-האונים של ארכיטקטורה זו; הרביעייה מס' 4 לכלי-קשת של שנברג היא רק דוגמה אחת מרבות. אלא שבסופו של דבר לא היה מנוס מפריצת המסגרת שהתחייבה מן החומר הצלילי החדש — זאת למדתי על בשרי תוך כדי גיבוש המִתְּנה הצורנית-תוכנית של הסימפוזיה השנייה. בחיבורי לפסנתר "אפיוזודות דודקפוניות" הצגתי את אפשרויות ההתמרה (מלשון תמורה) הבסיסיות של מתודת שנברג, אבל בסימפוזיה שמדובר בה ניסיתי את ידי זה לראשונה במתודה הזאת במבנה נרחב ובכתיבה לתזמורת. חידוש עיקרי בכתיבה הדודקפונית ראיתי בעובדה, שהמצאתה של שורת שנים-עשר הטונים בתור משמעת רוחנית לפיתוח החיבור כבר מכילה בתוכה, כעין עובר, את היצירה העתידיה כולה. אשר לעיצובה של השורה ששימשה גרעין לסימפוזיה שלי, קדמו לה שלבי-חוויה רבים, ספונטניים, שהגיעו לידי גיבוש בראשיתו של תהליך ההלחנה, באופן שעוד השורה עצמה היתה תולדה של

התפתחות טעונת-רגש ועשירה בהתנסויות. נדמה לי שאין אני מרחיק-לכת אם אומר, שהנושא שסימפוניה זו עוסקת בו הוא בריאת השורה.



שורת 12 הטונים המקורית.



אותה השורה בעיצוב ריתמי.

השורה כמתכונת סגורה בת שנים-עשר טונים מופיעה לראשונה כאמירת הסיום של הסימפוניה — לא אמירה מוצקה העומדת על שלה, כי אם טבולה בתוך האוויריות של צלילי-פלאז'ולט בכינור הנמוגים ואובדים בחלל היקום. במסגרתה של מתווה רוחנית זו מתרחש בניינה של היצירה. התכנון האדריכלי דומה לבניית גשר. למלוא רוחבו של המבנה מחולקים שלושת עמודי התווך, הוהים זה לזה זהות כמעט גמורה ומבחינה זו מזכירים את מידת-זהותה של הרפריזה לאקספוזיציה בסונאטה הקלאסית שלפני בטהובן; בסימפוניה שלנו פועלת חזרה זו על מה שכבר מוכר כגורם של הרפיית-לחץ. לאורכם של העמודים האלה נמתח מלוא-משטחו של הגשר, שהעמודים מחלקים אותו לשלושה קטעי-נוף מנוגדים זה לזה ניגוד חריף. חלקיה העוקבים של שורת שנים-עשר הטונים מחולקים בין קטעים אלה התחומים על-ידי העמודים. סדרות דיאטוניות בהתחלפות עם קפיצות-מרווח גדולות בתוך השורה הן מקורות-האנרגיה להשתלשלויות ליריות ודרמטיות.

דומני שדי בנקודות אלה בניתוח האוטוביוגרפי שלפנינו כדי להמחיש את המפנה העקרוני בחשיבתו המוסיקלית של המלחין שמדובר בו. המלחין הזה קידם בברכה את המשמעת החדשה המתבססת על יחס של כבוד כלפי החיבור המתוכנן-מראש, זה הכלול כעין גרעין ברצף-המרווחים המחייב של

השורה. אותו מלחין כבר הספיק ללמוד מחיבורים רבים הכתובים בטכניקת שנים-עשר הטונים, שכל משמעת הופכת לאמונה טפלה ברגע שנקרע חוט החיים הקושר אותה אל המעיין החי של מעשה היצירה. שורת שנים-עשר הטונים ברישום ריבועי, על אפשרויות ההתמרה המאונכות, האופקיות והאלכסוניות שלה, היתה פיתוי להלחנה על-פי טבלאות. אסתטיקת הקונסוננס-דיסוננס של המוסיקה הטונאלית ידעה למדוד את ההבדל בין מרווחים דלי-מתח ועשירי-מתח ולהתוות כללים למיצוי הערכי המרבי של יחסי-המרווחים, שרבים מהם אומצו על-ידי המוסיקה האטונאלית. בשורת שנים-עשר הטונים אמנם מובלטים יחסי האנרגיה בין המרווחים הבלטה ברורה, אך אין הם יכולים להגיע לידי פעולה אלא בהתאם לרצף המספרי שלהם בתוך השורה. עובדה זו היא שגרמה את המשבר בהלחנה המספרית. בעזרת פְּרַמטרים אחרים, בעיקר מקצביים, אפשר היה לחזור ולכבוש את רצונו האינדיבידואלי של המלחין, ולו במידת-מה. נחוץ היה לרפות את המשמעת החמורה, ודבר זה נעשה בעזרת התיאוריה של ה-set, המיצב. גם שורת שנים-עשר הטונים אינה אלא set המוצב לפני החיבור, אך כל מה שיש בו הוא התיאור המרווחי של שנים-עשר חצאי הטונים שבאוקטבה, בלא הנופך האינדיבידואלי של פְּרַמטר נוסף כלשהו — אם מקצב, דינמיקה, צבע, אגוגיקה או כל כיוצא בהם. לעומתו, יכול המיצב להתלבש בדמות של מוטיב מוגדר — לא גרעין בלבד, אלא גם בשר-הפרי העוטף אותו סביב. פיתוחו במהלך החיבור, ממושע ומתוח גם יחד, מראה אותו בקרבתו ההדוקה לרעיון השורה של שנים-עשר הטונים. בסימפוניה השנייה שלי חילקתי את השורה למיצבים קודם להופעתה: כל אחד משלושת המשטחים הנסמכים אל עמוד-תווך נקשר אל מיצב משלו. בדרך זו מעלה כל אחד מן המיצבים את תרומתו למבנה הכולל, עד שבסוף משתחוה השורה כולה לפני המאזין.

המיצב יכול להיות מורכב גם מצליל אחד ויחיד, מאלה האופייניים למוסיקה האלקטרונית. במקרה הזה הוא מופיע כפקעת של חוטי-צליל שזורים במהודק, שעל המלחין להסיק מהם מסקנות רבות-משמעות. בסימפוניה השלישית שלי ניסיתי להשיג זאת בלא זיקה להלחנה האלקטרונית, על-ידי טכניקת הנשיפה היתרה בכלי הנשיפה של עץ. דרך זו אינה מפיקה מיצבים במובן המקובל, כי אם מרקמי צליל שאינם מעוצבים כמוטיבים, אבל מאפשרים את התהוותן של מתכונות זעירות או גדולות מתוך המרקם הצלילי. הסימפוניה החמישית שלי, דרך משל, פותחת עם מרקם

צלילי של קולות־באס נמוכים ככל שמצוי. מתוכו עולה הסימפוניה כולה ומסתיימת בתדירויות הגבוהות ביותר שבנמצא. כל מה שמצוי בין התחלה לסיום כלול במצב בראשיתי בתוך המרקם הפותח. שייכות זו היא המשמעת החד־פעמית של הסימפוניה הזאת, והיא מעניקה לה חופש־פעולה למכביר. בלעדי אותה משמעת, שהיא חלק בלתי־נפרד מן ההמצאה הקומפוזיטורית, אין החירות אלא כזב מסוכן. היא מזמינה אותנו להיכנס אל מבוך־אלף־השבילים של המוסיקה, אך אינה מראה את הדרך החוצה. אני זוכר את אמירתו של אחד ממורי באקדמיה: "דע לך, יוסף, שהקשה־ביותר בהלחנה הוא — להפסיק". בלעדי משמעת היחסים הפנימיים אין ההמצאה המוסיקלית אלא תעייה במעגל.

אם אשקיף עכשיו על עבודתי מן ההיבט של חיפוש והבהרה בלתי־פוסקים, עלי למצוא סוף־פסוק גם לכתבה זו, שאפשר היה, כמובן, להמשיך אותה באינספור דוגמאות מיצירותי. כאן ניסיתי להבליט רק את העיקר — זאת כדי להקנות לקורא מושג מדרך־חשיבתו של המלחין, שמהלך־חיייו הוא נושא הספר הזה.