

יוסף טל
"אפיזודות דודקאפוניקות"

לפסנתר

JOSEF TAL
"Dodecaphonic Episodes"
for piano

דברי המחבר



סנין למוסיקה ישראלית (מ.מ.י.) ת.ד. 11253, תל-אביב
ISRAEL MUSIC INSTITUTE (I.M.I.) P.O.B. 11253, TEL AVIV, ISRAEL

אפיזודות דודקאפוניות

לפסנתר

יוסף טל

המנגן, שאינו רגיל במוסיקה בת שנים-עשר הטונים, יתמה בודאי למראה פני התווים. הקפיצות הגדולות מצליל לצליל אינן מלודיות במובן המקובל של המילה, ואינן מקילות על המנגן לשיר את המנגינה. ובכל זאת: יצירה מס' 1 מתחילתה ועד לסופה הינה אמצאה חד קולית פשוטה, שבביצועה הכלי משתתפות שתי הידיים לסרוגין. אין זו מלודיה זמרתית, אלא מלודיה פסנתרנית, וקפיצות במרווחים גדולים מעין אלה טבעיות לה, בשם שהצעידה במרווחים קטנים אפיינית לנעימה המיועדת לשירה. מלודיה זו אינה שונה איפוא ממלודיות אחרות.

אולם צלילי המנגינה שלפנינו אינם צועדים בתלם המקובל, דהיינו: אין הם מתנהלים בצלילים המופיעים במסגרת של סולם (כמו, למשל: דו-רה-מי-פה-סול-לה-סי-דו). כל סולם אשר כזה מבוסס על צליל יסודי (במקרה שלנו: דו), המהווה את נקודת המוצא של המנגינה, ואשר אליו - במקום או במאוחר - חוזר וזורם הכל. כל מי שרגיל לנגן ולשמוע מוסיקה זאת, המבוססת על תחושה של צליל יסודי, הרי יבין מאליו את צרופי הצלילים שלה, ואלה יביאהו לידי רגשות נעימים ומעוררים. אולם ניתן לערוך את הצלילים המצטלצלים סביבנו גם באופנים שונים, וליצור בעזרת שיטת ארגון אחרת מנגינות והרמוניות בעלות צביון שונה לגמרי מצביונה של המנגינה הטונאלית, בעלת הצליל היסודי. הסדרי צלילים אלה יישמעו אולי תחילה מפתיעים, בלחי מובנים, ואולי אפילו מביכים ובלתי נעימים. אולם המנגן יסכים עמי בוודאי, שאיש מאתנו לא נולד כשתחושת הסולם המז'ורי והמינורי כבר טבועה בו. בני התרבות המערבית למדו את החוקים המוסיקליים שלהם, בשם שבני המזרח מטפחים מסורות מוסיקליות אחרות, שצלצולן זר לאוזן איש המערב.

עם הזמן נתגבשה אצלנו שיטה מוסיקלית חדשה, הקרויה דודקאפוניה, או: המוסיקה בת שנים-עשר הטונים, שמנסחה הוא ארנולד שנברג (1874 - 1951). עפ"י שיטה זו חוברו כל הקטעים שבספר זה. תחילה יהיו הקטעים פשוטים, הן לביצוע והן להבנת תהליך החיבור, אך הם ילכו וייעשו מורכבים יותר בהדרגה. את המעוניינים ברצוני להביא בזאת בסוד שיקוליו של הקומפוזיטור, ובוודאי יהיה בכך משום עזר גם לפתרון בעיות של פרוש וביצוע.

כל היצירות שבחברת זו מבוססות על השורה היסודית, המסומנת באות O^1 ועל הפרמוטאציות שלה (כך מכנים את השינויים במבנה האופקי של השורה). המנגן ימצא בראשית הספר טבלה סינאופטית, בה ערוכות 48 צורותיה השונות של השורה. בטור a נמצאת השורה היסודית (O) ו-11 הטראנספוזיציות שלה, בטור b - היפוך השורה (I) ו-11 הטראנספוזיציות שלה, בטור c - סרטן השורה היסודית (R) ו-11 הטראנספוזיציות שלו, ובטור d - סרטן ההיפוך (RI) ו-11 הטראנספוזיציות שלו.


כל הזכויות שמורות

©1966 by I. M. I. Israel Music Institute, P. O. B. 11253, Tel-Aviv, Israel.
All Rights Reserved International Copyright Secured

בטרם יגש המנגן ללימוד הקטע הראשון, ברצוני לייעץ לו לעיין בשורה היסודית (O¹) בתשומת לב מרובה, עד להיותו מסוגל לשיר אותה על-פה. כמו כן ראוי לו לשנן לעצמו את היפוך השורה (I¹) ואת הסרטן שלה (R¹), כי שלוש השורות הללו מהוות יסוד ליצירה מס' 1. כבר בעת ההיכרות הראשונה עם שורות אלו יבחין המנגן כי בין צליליהן קיימים קשרים, השונים שוני מהותי מן הקשרים שבין צלילי הסולם, המבוסס על טון יסודי. יש המנגן יחוש בזיקה חזקה בין צליל אחד ובין שכנו, יש וייראה לו כי קיימים יחסים בין צלילים מרוחקים, ומאוחר יותר יבחין, כי הקומפוזיטור השתדל ליצור ולשוב וליצור בכל פעם קשרים ויחסי-זיקה חדשים בין צלילי השורה. לאמיתו של דבר, השורה בת שנים-עשר הטונים דומה ליצור חי, שלאחר לידתו מעניקה לו עבודת החיבור המוסיקלי את מזונו הרוחני ואת חינכו.

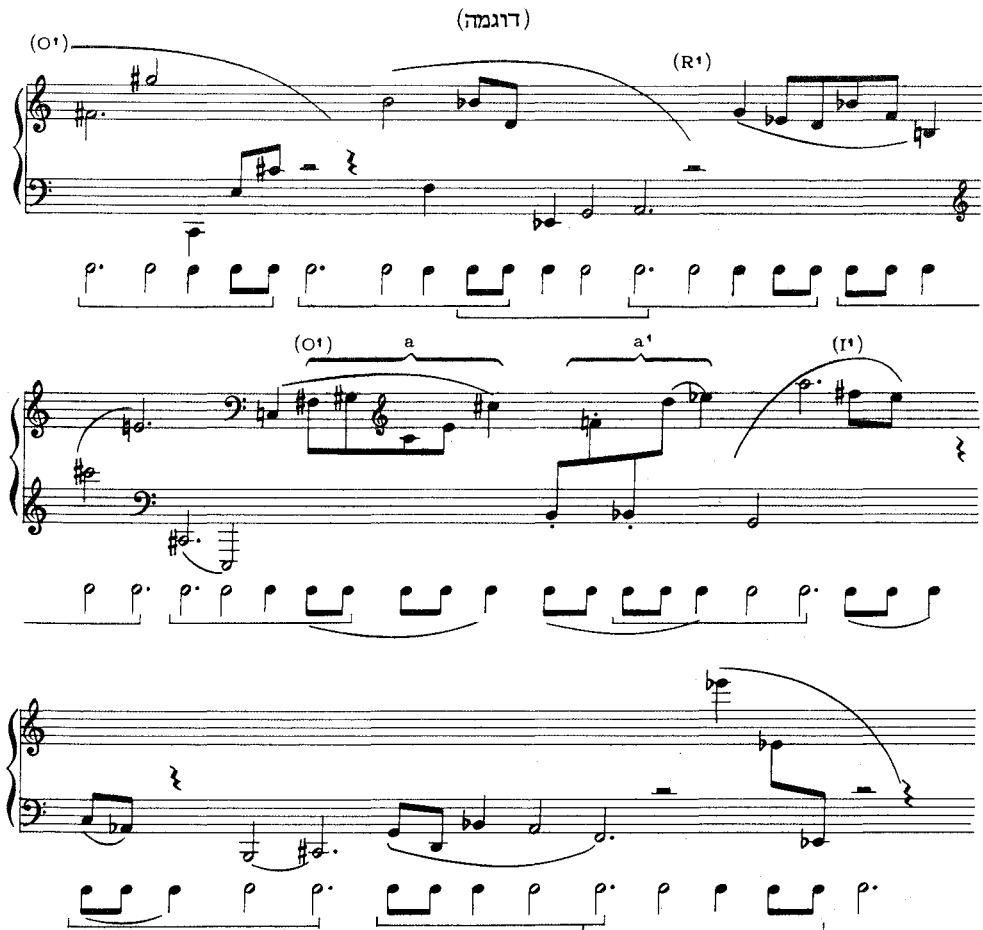
יצירה מס' 1

היצירה מבוססת הן על השורה היסודית בת שנים-עשר הטונים (O¹) והן על הדגם המקצבי הבא:



דגם זה אינו אלא התקדמות רצופה מערכים מספריים גדולים לקטנים יותר: $3, 2, 1, \frac{1}{2}, (+\frac{1}{2})$. גם השורה המקצבית מופיעה כאן בצורתה היסודית ובהיפוך, כדוגמת השינויים החלים בשורה המלודית.

(דוגמה)



הסוגריים המרובעים שמתחת לדגם המקצבי מראים את השימוש בשורה המקצבית. לפעמים סיום השורה הינו בעת ובעונה אחת גם תחילת הובלתה במהלך הסרטן. הסוגריים העגולים מצביעים על סטיות מן השמירה הקפדנית על השורה המקצבית. כאן נוצרות תמורות מוטיביות קצרות, המשמשות להרחבת המשפט המוסיקלי. אולם הסטיות הן נדירות ביותר, ולכן אין בהן כדי לטשטש את אופי השורה.

בקטע זה ימצא המנגן צורת ארגון של הזמן. והחלל (במילה "חלל" כוונתי במקרה זה לגבהי הצלילים), השונה מזו הידועה לו מתוך הספרות המסורתית. הזמן אינו מחולק כאן ליחידות מטריות של תיבות, שבתוכן מתחלפים צלילים מודגשים בבלתי מודגשים בהתאם לסכימה המשקלית הנתונה ($4/4, 3/4$, וכו'). כאן קיימת פעמה יסודית של רבע, העומדת מעבר לכל יחסי הטעמה, ותכונתה היחידה היא משכה: $\downarrow = 116$ על משך זה אין להקפיד באופן נוקשה אך יש להשתדל ולשמור עליו במידת הדיוק האפשרית.

אשר לדינאמיקה – הרי מידת האינטנסיביות בביצועו של כל צליל הינה פועל יוצא של היחסים והזיקות הקיימים בין הצלילים במסגרת של פראזה, ובין הפראזות לבין עצמן. משום כך לא ציינתי כאן סימנים דינאמיים כלשהם – כגון הדגשות, קרשנדו או דקרשנדו, וכד'. המנגן, אשר הצליח לחדור לעולם המוסיקה הרודקאפונית, יוכל ללא ספק לעצב בעצמו את המיתאם בין החלל והזמן בפרופורציות דינאמיות משכנעות. כאן חשוב עוד להעיר, שההפסקות ביצירה זו אין פרושן שתיקה של ריקנות: ההפסקה יוצרת את המיתאם הזמני בין האירוע הצלילי החיצוני ובין המשך חיותו בעולם הפנימי. הקטע אינו מסתיים איפוא עם הצליל האחרון, אלא עם הגיע יחידת הזמן האחרונה שלו לסיומה.

ה א ר כ י ט ק ט ו ר ה: תצורות סימטריות, סקוונצות, חזרות על קבוצות או על יסודות צורניים, פרי השיטה הטונאלית – כל אלה מפנים כאן את מקומם לעקרונות אחרים. המנגן יחוש עד מהרה, כי לעולם אין פראזה אחת (המסומנת כאן בקשת) דומה לרעותה. אך למרות זאת אין לפנינו שרשרת סתמית של ואריאציות: לכל פראזה נקודת השיא שלה, וכולן יחד מתפתחות לנקודת השיא של היצירה כולה. במקום, בו עלולה אולי החזרה המוטיבית לעכב את ההתפתחות (חזרה זו מסומנת בסימן a) – שם ניעזר באמצעי ארטיקולאציה: החילופין בין נגינת לגאטו וסטאקאטו יספק את הגיוון השטף הרצויים.

לגוליה של השורה מסומנים באותיות ההיכר I, O, R.

י צ י ר ה מ ס 2

הדו-קוליות מאפשרת ניצול עוקב וסימולטאני של השורה, או "דודקאפוניה אפקית ואנכית", במונחיו של הנס ילינק בספרו "הנחיות לחיבור הדודקאפונית" (הוצאת אוניברסל). למען הבהירות מסומנים המספרים הסידוריים של השורה O^1 מעל לתווים של ארבע התיבות הראשונות. בתיבה 4 מופיע סיום השורה O^1 במקביל לתחילת השורה R^1 (לא מבחינת כוון הקולות, אלא מבחינת השימוש החד-זמני במספרים סידוריים שונים). לדוגמה: בתיבה 5 נודדת השורה R^1 , שתחילתה הופיעה קודם לכן ביד שמאל, ליד ימין, שעה שיד שמאל ממשיכה לנגן, בעברה לשורה I^1 . כאן פוגש המנגן בתכונה חשובה, האפיינית לשיטת החשיבה הדודקאפונית. מה שארע בתיבות 4 ו-5 הוא פרי החלטתו של הקומפוזיטור,

שהתבטאה בסלקציה בין אפשרויות הצירוף המרובות של 48 השורות שלרשותו. גם במוסיקה הטונאלית של התקופות הקודמות לא היה תהליך החיבור שונה בהרבה: גם כאן היתה כל אמצאה תימאטית תוצאתו של תהליך אישי של ברירה בין כל הנתונים המלודיים וההרמוניים של הסולם המז'ורי או המינורי. המנגן יוכל עתה לעקוב בקלות אחר מבנה היצירה, בהיעזרו בטבלה שלרשותו.

הארגון המשקלי נעשה כאן בעקבות שיטת "המשקלים המשתנים" של בוריס בלאכר. היצירה שלפנינו מושתתת על שורה אריתמטית פשוטה של 12 - 1 יחידות בתיבה, במקביל לשנים-עשר צלילי השורה. מבנה הפראזות חפשי כאן מן הצורך בהדגשת הצליל הראשון שביחידה המטרית החדשה, וכך יוצרת טכניקת ההמשכיות, האפיינית ל"משקלים המשתנים", סינקופאציות בהקשריו הרחבים של התחביר המוסיקלי (תיבות 11 - 10). גם בתוך היחידות עצמן תזירה היא העתקת ההדגשה, וכך מסתבר שקווי התיבה המסורתיים אינם מופיעים כאן עוד אלא כאמצעי עזר למטרות של ארגון.

ברצוני להפנות את תשומת לב המנגן לעובדה חשובה נוספת. שגורה בפינו נוסחת דיבור על ה"ריתמוס" ביצירה. בדרך כלל כוונתנו ליחידה המטרית (המשקלית; 6/8, 3/4, 2/4 וכו'). בסגנון שיר העם האירופי מופיעות הנוסחאות הריתמיות כחלוקה זמנית פשוטה של היחידה המטרית היסודית. המוטיב המלודי הינו בעת ובעונה אחת גם מוטיב ריתמי, ושניהם נשנים ומופיעים בחזרות ובסקוונצות, כשלחזרה הריתמית נודעת השפעה סוגסטיבית חזקה ביותר. במוסיקה האמנותית נוהגים לשנות את החזרות הפשוטות הללו בצורות רבות: ע"י סטיות ריתמיות מן הפעמה היסודית, ע"י חיבורים סינקופיים, ע"י חיפוי פולי-ריתמי, וכד'. ובכל זאת נוכל להשיג את כל האריאנטות הריתמיות הללו השגה מוסיקלית-שכלית רק אם נשווה אותן אל הצורה היסודית, השמורה בזכרונו. במוסיקה הטונאלית מופיעות הצורות היסודיות הללו תמיד במצורף למלודיה. גם ביצירה הראשונה שבספר זה הוצגה לפנינו שורה ריתמית יסודית, אולם אפייני לסגנון זה הוא דוקא היעדרן של החזרות הריתמיות החושניות-סוגסטיביות, והצבת דרישות גבוהות הרבה יותר לכושר הקומבינאציה של המנגן ושל המאזין. עתה אין הם עוד יכולים לסמוך על החזרה המכאנית של התרחשויות, ונדרשים מהם רכוז ועירנות, דריכות לקראת חידושים בלתי צפויים, הכושר להכיר בכל תבנית חדשה את התייחסותה אל התבנית המקורית. מבחינה זו, הרי יצירה מס' 2 מסובכת יותר מיצירה מס' 1, הואיל ואין היא מבוססת על דגם מקצבי יסודי. כאן פועל הזמן כמימד בפני עצמו. כל האריאציות מתייחסות אל הפעמה היסודית של היצירה, $\text{♩} = 116$ ויוצרות מחדש יחידות זמן גבישיות של אותה פעמה אצורה. המנגן יחוש, כי יצירה זו מבוססת על מעין מרכז של זמן, הפותח את הקטע ואף מסיימו.

יצירה מס' 3

המנגן יוכל לעקוב בקלות אחרי צרופי השורות של המלחין, בהיעזרו בסימני הקיצור $(O^1, I^1, R^3 \dots)$. בתיבות 7, 8, 9 ו-18 - 12 כבר הושמטו הציונים הללו, בהנחה שאין עוד צורך בהם.

פרט לקטעים בודדים כתובה יצירה זו בסגנון דורקאפוני אפקי. תיבות 4 ו- 11 נרשמו על גבי ארבע חמשות, כדי להמחיש את השימוש בשורות מקטועות. חשוב לציין כאן, שהשורות R^3 , O^1 ו- I^2 מופיעות בשלמות, שעה שהשורות RI^1 ו- I^3 מיוצגות רק ע"י המספרים היסודיים 5 - 1.

למרות הסטיות מן הכללים הדורקאפוניים החמורים שולט ביצירה זו סדר קפדני, שאם לא כן היה החופש מביא לידי אנרכיה, ומבטל את עקרון החוק הפנימי. טוב שהמנגן ילמד להבחין בהקדם בין חופש מדומה - הנובע ממחסור ברעיונות קונסטרוקטיביים - ובין חופש אמיתי במסגרת של חוק. לעתים קרובות נשמעת כיום הטענה, כאילו אי אפשר יותר להבדיל בין "טוב" ובין "רע", בין "הנכון" ובין "הלא נכון" במוסיקה המודרנית, וכי נתבטלו כאן, כביכול, כל האיסורים. אולם כשם שאזננו תרגיש מיד בליוי הרמוני לא-נכון למנגינה טונאלית, משום היותו חורג מן ההגיון שבשיטה, כך קיים בידי המנגן גם כאן קריטריון לקביעת מידת החופש שבאמצאה, הנובעת מחוקי היצירה הדורקאפונית.

יצירה מס' 3 שונה שוני מבני חשוב מיצירה מס' 2. שוב אין היא קשורה בלעדית לדמות השורה, בהסתפקה רק במקצב כבגורם השוני העיקרי. עתה היא שואפת ללבוש צורה, להיות למה שקרוי בשפת המוסיקה בשם "מוטיב", או אפילו - במבנים צורניים מפותחים יותר - ל"נושא". המוטיב - כלומר, גרעין הרעיון ותרכיזו - הופיע כבר ביצירה מס' 2, כאשר מהלכים מרווחיים עוקבים, שנבחרו מתוך השורה, זכו - ע"י צרוף סטרקטורות ריתמיות - לדמות מגובשת ובעלת ייחוד. אולם בשתי היצירות, הן במס' 1 והן במס' 2, חסר היה אותו יסוד שבכוחו לעשות את המוטיב המרומז למוטיב הנשמע ברורות: - יסוד החזרה. כיום נוטים לשלול את החזרה, כאמצעי קונבנציונאלי של הבניין המוסיקלי - ראקציה מובנת על השימוש המוגזם והגרוע שנעשה בה לפרקים במוסיקה הטונאלית. אולם המאזין חייב ללמוד להבדיל בין: א. חזרות מיידיות מוצדקות (לביסוס החומר היסודי); ב. חזרות בתוספת שינויים (המעניקים לחומר היסודי מובן חדש). ג. חזרה על הרעיון בנקודה מאוחרת יותר ביצירה (כאן מבהירה ההיזכרות את תהליך הבשילה, שכן לאחר התפתחויות חשובות ולאחר מרחק זמני מסויים זוכה החזרה לדרגת אינטנסיביות חדשה, ע"י קישורה באירועים שחלפו והשוואתה אליהם). בכל המקרים המוזכרים יש להחליט תחילה, אם הנאמר אמנם ראוי להיאמר שנית. אזכיר כאן מוטיבים של יצירה מס' 1, שהחזרה עליהם נעשתה - בשל החולשה בחומר היסודי שלהם - אך ורק בתוספת שינויים, הואיל ורק אלה יכלו להצדיק חזרות במסגרת כה קטנה. (ברור הוא, כי שינויים אלו יכולים להיות כה מהותיים, עד כי החומר היסודי כמעט ולא יוכר כלל).

יצירה מס' 3 פותחת במוטיב בן שני רבעים (ראה דוגמה א')

אשר ממנו מתפתחת, בתנועה נגדית של הקולות החיצוניים, מלודיה רחבה, המגיעה לסיומה - בסוף הפראזה - שוב בתנועה של שני רבעים, אולם הפעם בצרוף מרווחי שונה (ראה דוגמה ב')



כאן אפשר איפוא לדבר על נושא, שהתפתח מתוך מוטיב. תיבה 3 מובילה את שלוש השורות לסיומן, ויוצרת מתוך החומר המוטיבי את המעבר אל דמות חדשה, שצורתה מגובשת פחות מצורת הנושא הראשון. בתיבה 7 מתחילה החזרה הראשונה של הנושא, כשהפעם חלים שינויים במוטיב הרבעים: לאחר הפסקה של רבע אחד חוזר תחילה אותו המוטיב, תוך היפוכי מרווחיהם של שני הקולות העליונים, ולאחריו – ואריאנטה של סיום הנושא, כשהמעבר קשור קשר חזק בחלקו העיקרי של הנושא. תיבות 10 ו-11 הינן ואריאנטה של הדמות השניה, שעקב השינויים הקיצוניים שחלו בה אינה מעוררת רושם של תבנית רופפת, אלא של ניהוד חזק לדמות הראשונה. בתיבות 18 – 12 מתבטל העימות של שתי הדמויות, והן מתלכדות עתה למבנה רחב ומאוחד. על הואריאציות הרבות החלות בו ינסה-נא המנגן לעמוד בעצמו.

יצירה מס' 4

כבר ביצירה מס' 1 החלפנו את יחידת המשקל ביחידת זמן מדוייקת, ואת כל הסטיות ממנה יצרנו ע"י חלוקתה או הכפלתה. משך-הזמן של כל צליל נקבע ע"י המטרונום. יכולים היינו עתה לרשום את תוצאות פעולות החילוק והכפל של הפעמה היסודית לא בכתב התווים המקובל – ♩ , ♪ , ♫ , ♬ , וכו', אלא ע"י נקיבת משך הצלילים בשניות. אם נניח, למשל, שארכה של השמינית הוא שניה אחת (60 חלקי הדקה), הרי יהי ארכם של הערכים האחרים ביצירה כדלהלן: $\text{♩} = 2$ שניות; $\text{♪} = 4$ שניות; $\text{♫} = 8$ שניות, וכו'. אם נבחר בערך גדול יותר כביחידת הזמן היסודית שלנו (למשל: $\text{♩} = 60$), הרי יהיו חלקיה: $\frac{1}{2}$ שניה; $\frac{1}{4}$ שניה, וכו'. שעה שאנו מנגנים, עסוקים אנו איפוא כל הזמן במדידת משכי זמן, ובכל זאת שונה היא מדידתנו מפעולת המטרונום. המטרונום ימסור לנו את היחס של 1:2 באותה מידה של אובייקטיביות כמואת היחס 16:15 שניות. האדם, לעומת זאת, אינו רושם לעולם את ההפרש המדוייק בין יחסי המשכים הללו, אלא חש על סמך מדידה פרופורציונאלית, כי בין שניה אחת לרעותה חולף זמן ארוך ביחס, שעה שההפרש בין 15 ו-16 שניות אינו מורגש כמעט. מסיבה זאת אין אנו יכולים לנגן בעזרת המטרונום, דווקא משום שמנגנון מכאני זה אינו מסוגל לחשב באופן פרופורציונאלי. ואמנם, תפקיד החינוך הריתמי הוא לפתח את תחושת הגוונים העדינים ביותר של יחסי-הזמן.

יצירה מס' 4 נכתבה, כיצירה מס' 1, ללא חלוקה לתיבות. שוב נמסרת כאן בעזרת המטרונום הוראה בדבר המשך הממוצע של הפעמה, אולם היצירה אינה בנויה כאן על שורה מקצבית. תמונת התווים מראה, לעומת זאת, טפוסי תווים גדולים וקטנים. בדבר לכשעצמו אין כל חידוש: נפגוש בו גם ביצירותיו של שופן. ואמנם, התופעה אינה שרירותית. שכן, בד בבד עם התפתחות הגושים ההרמוניים בתקופה האחרונה של המוסיקה

הטונאלית - ולתקופה זו משתייך שופן - נתעדנו גם הפרופורציות המשקליות. לעומת זאת נשאר כתב התווים שלנו סטאטי וחסר יכולת לתאר יחסים מורכבים יותר מאשר יחסים אריתמטיים פשוטים. לכן נאלץ כבר שופן לסמוך על תחושת הסגנון של המבצע ועל אמנות האילתור. הוא רשם במסגרת תיבה אחת שפע של צלילי עיטור, שאין בכוחו של כתב התווים שלנו למסור בנאמנות את יחסי ארכם. תפקיד המנגן הוא לעצב נכונה משפטים קצרים אלו, בהסתמך על חוש הפרופורציה שלו. מאוחר יותר, במוסיקה המודרנית, השתדלו שוב המחברים לרשום את התווים במדויק ככל האפשר, בין השאר משום שאי אפשר היה לסמוך על תחושה סגנונית מבוססת לגבי סגנון חדש זה. כתוצאה מכך נוצרה תמונה ריחמית מסובכת מאד, ויצירה מס' 2 עשויה לשמש דוגמה פשוטה יחסית למצב זה. למרות כל החידושים המאוחרים בשטח התיזוי המוסיקלי נותרו עוד שרידים מסויימים, שכתב התווים שלנו אינו מסוגל לתאר אותם באופן גראפי, וכימינו נוספים אליהם יותר ויותר יחסי-משך, האפייניים לסגנון תקופתנו.

יצירה מס' 4 דורשת מן המבצע לחדור לאותו עולם של רמזים גראפיים אודות אורך הצליל. תזוי העיטור נתונים לפרושו האישי, אולם התווים הראשיים מוסרים יחס זמני מדויק, אם כי אין לציית למטרונום בצורה נוקשה. היצירה הינה, איפוא, בבחינת אימון באילתור יחסי-הזמן, שהם תוצאה מחוייבת של יחסי המרווחים שבשורה הדווקאפונית. גוונים דינאמיים ושינויי מהירות לא צויינו כאן אף ברמז.

יצירה מס' 5

העיצוב הארכיטקטוני של יצירה זו מקביל במידה מסויימת ל"סטרוקטורות הנעות" בפלאסטיקה של אמצע המאה ה-20 ("מוביילס"). כשם שאלה מנסות לרופף ולהחיות נקודות קבועות ע"י התנעתן, כך מנסים גם במוסיקה להעניק גמישות ורב-משמעות ליצירה המוסיקלית הרשומה בתווים - וזאת בעזרת הבחירה המאולתרת. העקרון אינו שונה לכשעצמו מעקרון הוואריאציות על נושא, שהרי אף ב"מוביילס" מדובר בוואריאציה: אמנם לא על נושא, שחלים שינויים באופיו הדיאלקטי, אלא על שינויי היחסים שבין חלקי יצירה אחת. "סטרוקטורה נעה" במוסיקה, מפוצלת לפיכך ל"שדות" מוטיביים, הבנויים כך, שאפשר להרכיבם בצורות שונות זה על גבי זה. כשתי דוגמאות מני רבות תשמנה לנו דוגמאות 5a ו-5b. הטכניקה דומה במקצת לתכנון יצירה בקונטראפונקט רב-קולי. ההבדל הוא רק בכך, שבעוד שבתורת הקונטראפונקט המסורתי נוהגים לתכנן מראש את סדר המרווחים, הרי שב"מוביילס" מתכננים סטרוקטורות שלמות בהתחשב באפשרויות הצירוף שלהן. בקונטראפונקט המסורתי מחושבים כל המהלכים המרווחיים במסגרת השיטה הטונאלית, הקובעת את ערכם האסחטי כקונסונאנס או כדיסונאנס. כאן, ביצירה מס' 5, מפותחים השדות המוטיביים בהתאם לחוקים דווקאפוניים חמורים. אלו מאפשרים, מחד גיסא, מבחר גדול ועשיר של ניסוחים מלודיים והרמוניים - כפי שראינו ביצירות הקודמות - אולם מאידך גיסא כובלים הם את הקומפוזיטור להלכי מחשבה מסויימים, המונחים ביסודה של שיטה זו.

בצרפנו בדרך זו את השדות המוטיביים הדודקאפוניים זה לזה שוברים אנו בכוונה תחילה את המסגרת הנוקשה של השיטה, ומנהיגים בה מידה של חופש, המתווה כבר קו התפתחות חדש.

ביצירה מס' 5 אינני מסיים איפוא תאור של טכניקת כתיבה מסוימת, אלא אני רומז על מטרה שמעבר לה, שכיוונה שונה שוני מחלט מכללי הדקרוק של מחשבתנו המוסיקלית עד עתה. יתכן אפילו, שהדודקאפוניה כולה אינה אלא גשר דיאלקטי בין שתי צורות מבע: האחת נוטה לעולם לחזור אל נקודת המוצא הקבועה שלה, בהתאם לחוק הגראויטציה, ויהא זה טון יסודי או - במובן הרחב ביותר - גם שורה יסודית. השניה, לעומת זאת, שואפת להתגבר על חוקי הגראויטציה, ביצרה אנרגיות חדשות ע"י מגע בין שדות חפשיים. את פעולתן ומשמעותן של אנרגיות אלו יהא עלינו עוד ללמוד. עבור עולם חדש זה נהיה חייבים ליצור צלילים חדשים וכלים חדשים, אשר יהיו שווי-ערך לכוחות החדשים הללו. האסתטיקה המוסיקלית שלנו לא תיקבע אז יותר ע"י הקונסונאנס או הדיסונאנס, אלא ע"י עובדת הימצאנו מעברו האחד או השני של שדה האנרגיה.