שני עיבודים לפיוטים בנוסח ספרדי־ירושלמי

איתן אביצור

קיימות שתי גישות בהתייחסות התיאורטית אל תופעות אמנותיות במוסיקה, כמו באמנות בכלל, והן: גישת החוקר וגישת היוצר. שלא כחוקר, רשאי היוצר לדון ביצירה על־פי נטיותיו האישיות, אין חלה עליו חובת האובייקטיביות וביסוס העובדות, והוא יכול להציג את התיזה שלו על יסוד תחושתו את הנתונים. גם מאמרי זה מבטא את התייחסותי כיוצר אל בעיית השילוב של פולקלור ביצירה מוסיקאלית.

היחסים ההדדיים בין פולקלור ליצירה אמנותית במוסיקה שימשו מושא לדיונים וויכוחים מרובים, וביסוד הדיון עומדות שתי דעות מנוגדות: (א) אין אפשרות לקשר בין פולקלור ליצירה אמנותית, פרט לתקופות ולמלחינים מסוימים אשר הפולקלור שימש להם ביודעין חומר־גלם ליצירתם. (ב) בכל תקופה קיים קשר הדדי מַפְרה בין פולקלור ליצירה אמנותית. בין האתנומוסיקולוגים גוברת והולכת כיום נטייה לאמץ את הגישה השנייה ולבחון סגנונות מוסיקאליים באמות־מידה חדשות המבוססות אותה. אוסיף לדבריהם את דעתי, שהיא נקודת־מוצא להסברת דרכי כמלחין וכמעבד.

מלחין או מעבד המשלב ביצירה אמנותית שלו חומר אותנטי עממי, בורר לשימושו מרכיבים מסוימים מתוך חומר זה ודוחה מרכיבים אחרים, אפילו הם מהווים חלק חשוב מהיצירה העממית המקורית, ואין הברירה הזו גורעת בהכרח מאיכותה של היצירה המוגמרת. היצירה החדשה המתקבלת היא תוצאה של תרכובת בין החומר העממי שנברר ובין מרכיבים אחרים שיסודם בדיסציפלינה המוסיקאלית שמתוכה צמח אותו מלחין. אין קביעה זו מתייחסת כלל לרמה ולאיכות של התרכובת, אלא ליסודות הטכניים בלבד.

לפני שאסביר את גישתי לעיבודי פולקלור, אקדים פרטים אוטו־ביוגראפיים אחדים, הנראים לי נחוצים לדיון. היצירות שאסביר להלן הן עיבודים שכתבתי ללַחַנים ממסורות יהודי המזרח. העובדה שכבן למשפחה יוצאת גרמניה הגעתי לכתיבת עיבודים אלה עוררה שאלות ותהיות, שהופנו אלי במשך כל שנות עיסוקי בחומר זה. את הרקע לעיסוקי בחומר זה אפשר למצוא בהקדמה לספרה של ברכה צפירה, 'קולות רבים' (גבעתיים־רמת גן 1978), שבה היא מתארת בחיוּת רבה את שנות ילדותה בירושלים. נראה לי שסיפורה חזר בשינויים מסוימים גם אצלי: הייתי בחור צעיר, הנכנס ויוצא בבתי־כנסיות של עדות־ישראל ממזרח וממערב, סופג לתוכו את הלחנים ואת האווירה, מאוחר יותר מגיע לאקדמיה למוסיקה ולומד הארמוניה, קונטראפונקט

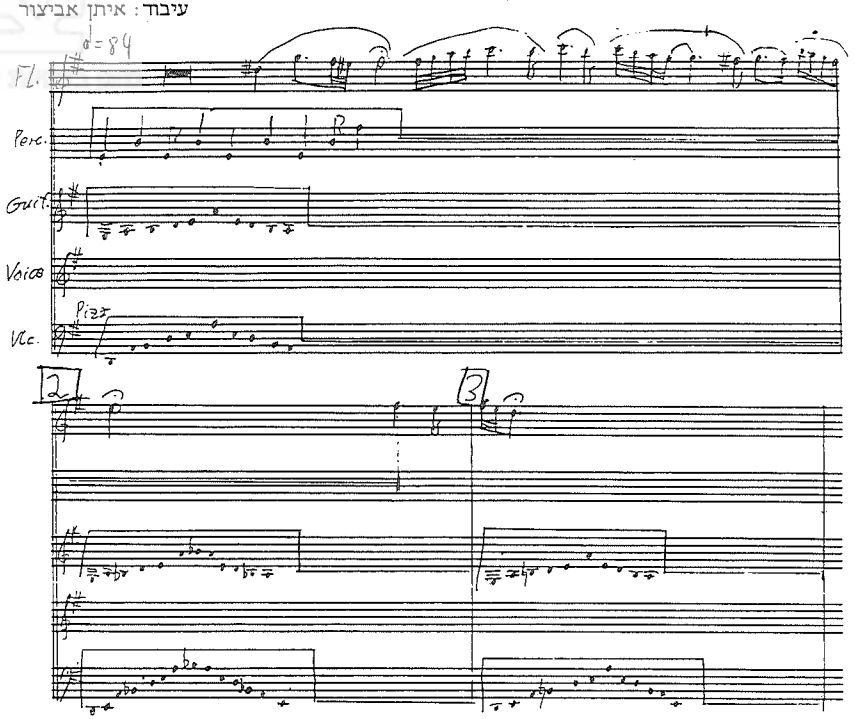
וקומפוזיציה, ועם המטען הזה מגיע לשלב של חיפוש דרכו כיוצר.

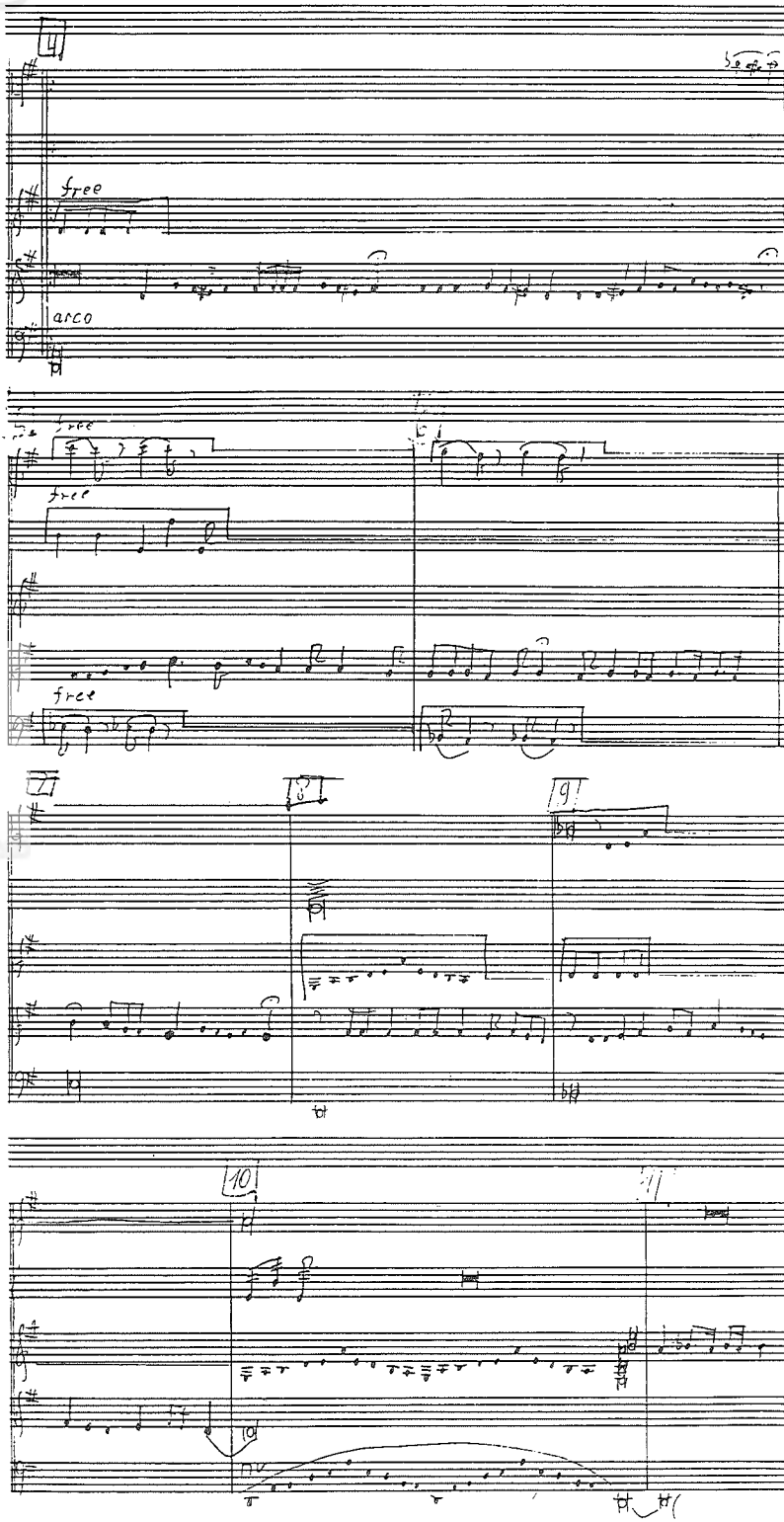
בשלב זה נתקלתי במכשולים ראשונים. החינוך המוסיקאלי שקיבלתי היה בנוי על מרכיביה של המוסיקה המערבית, ואילו החומר שאני מתמודד אתו בנוי על יסודות שונים: סולם הצלילים שונה, קיימים קישוטים מלודיים שאינם ניתנים לרישום בשיטות המערביות המקובלות, יסודות אֶלתוריים רבים מנוגדים לקביעות הקיימות במוסיקה המערבית. במהרה עמדתי על הבעיה, שרבים לפני נתקלו בה: המקור העממי של המוסיקה המזרחית על כל מרכיביו אינו ניתן לכאורה לשילוב בתוך סטרוקטורה מערבית, ותמיד יש צורך לותר על מרכיבים מסוימים של המקור כדי 'לכופף' אותו למסגרת־הביצוע המערבית. רישום לחן כמו 'הכתובה לחג השבועות', ככל שיהיה מדויק, לא יאפשר לשום זמר ללמוד רק מתוך הכתוב את צורת ביצועו בשלימות. כדי לשחזר את הביצוע, חייב הזמר לקבל אותו במסורת שבעל־פה, וגם זאת יכול רק זמר המכיר את יסודות השירה המזרחית ומנוסה בה. כך הגעתי אני ליצירת אותה מסגרת חדשה, שבה שילבתי את המקור העממי על כל מרכיביו, לרבות האמן המבצע, לתוך יסודות מוסיקאליים מערביים, הכוללים אפשרות גמישה לשינויים, על־פי האֶלתורים הצפויים במקור העממי.

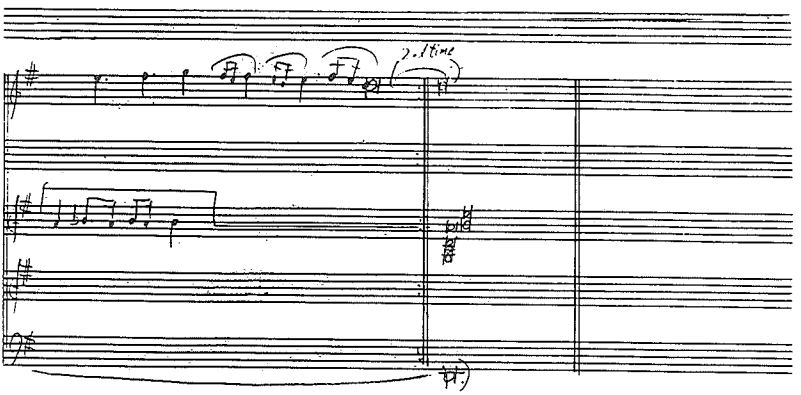
אביא לדוגמה את הפיוט 'ירד דודי לגנו' — הכתובה לחג השבועות מאת ר' ישראל נג'ארה, הלחן במקאם חוזאם, בנוסח המסורתי של הספרדים בירושלים, בביצוע החזן בנימין מזרחי.

עיבוד לפיוט 'ירד דודי לגנו'

הלחן במקאם חוזאם, בנוסח הספרדי־ירושלמי
עיבוד: איתן אביצור




4
free
arco
free
free
free
7
8
9
10
11



בפארטיטורה של העיבוד ללחן זה רשום אמנם תפקיד הסולו, אולם הרישום נועד לאפשר למנצח לעקוב אחר הסולן, ואין הוא תעתיק מהימן של שירת הפייטן. יש לזכור כי כל זמר יכול לשנות את הלחן ולהוסיף קישוטים ואלתורים כרצונו. לאחר בדיקת מספר הביצועים של לחן זה, הגעתי להגדרת המוטיבים המוסיקאליים הבלתי־משתנים, שהיו היסודות המנחים בכתיבת תפקידי הכלים המלווים. כדי להתאימם לאופי של תפקיד הסולו, הם נכתבו באופן המאפשר גמישות במשך זמנה של כל פראזה, או תיבה, ללא סימן משקל מוגדר ועם ערכי זמן בלתי קבועים. קו התיבה משמש ציון־דרך לנגני התזמורת והם עוקבים אחר סימני הניצוח המציינים את המעבר לתיבה חדשה.

להלן ביאור סימני התיווי הלא קונבנציונאליים המופיעים בפארטיטורה:

— צלילים קצרים ומהירים ככל האפשר, בעלי משך זמן בלתי מוגדר.

— צלילים ארוכים בעלי משך זמן בלתי מוגדר, הנמשכים עד להופעת צליל חדש או קו התיבה.

— הפסקה קצרה בעלת משך זמן בלתי מוגדר.

— הפסקה ארוכה בעלת משך זמן בלתי מוגדר.

— צלילים המופיעים בתוך מסגרת זו יש לחזור עליהם ללא הפסקה, על־פי משך הזמן הנקבע על־ידי הקו האופקי הנמשך מהמסגרת.

כל צורות התיווי האחרות אינן שונות מהמקובל. להבנת התרכובת בין תפקיד הסולן לליווי התזמורתי, עלינו לבחון מהן צורות הקשר ונקודת־המגע ביניהן. הלחן בנוי על־

פי שורות הפיוט, שהן שלוש בכל בית. החומר המוסיקאלי, הקבוע במידה מסוימת, מופיע במקומות קבועים בכל בית, ואפשר להבחין בו בבירור מבעד לכל צורת ביצוע, מאולתרת ככל שתהיה. תפקיד הסולן מתחיל על־פי הפראטיטורה בתיבה מס׳ 4, וכל התיבה הראשונה מקבילה לשורה הראשונה של כל בית. השורה השנייה נמשכת מתיבה 5 עד 7, וכל קו תיבה מופיע במקביל להופעת מוטיב קבוע בלחן הפיוט, ובהתאם לכך יתחלק לשלושה חלקים: הראשון (5) פותח במוטיב עולה, השני (6) הוא אילתור חופשי סביב שני צלילים, והשלישי (7) הוא מוטיב יורד לצליל הסופר טוניקה. השורה השלישית של הבית נמשכת מתיבה 8 עד תחילת תיבה 10 ומתחלקת על־פי הלחן לשני חלקים: הראשון הוא אלתור סביב שלושת הצלילים הנמוכים של המקאם, השני (9) הוא עלייה מלודית ובעקבותיה מוטיב יורד שהוא הפינאליס של המקאם. בצליל האחרון של תפקיד הסולו מתחילה תיבה 10. אדגיש, כי הגדרות אלו הן כלליות וקיימת אפשרות לאילתור, אולם הסטרוקטורה המלודית של הלחן ניתנת לאבחנה ברורה.

על פי ׳נקודות ציון׳ אלו נקבעו קווי התיבה. כולם באים במקום שבו קיים בתפקיד הסולו מוטיב מלודי המופיע בבירור בכל צורת ביצוע, ולכן גם ניתנת למנצח אפשרות לסמן לתזמורת את המעבר לתיבה חדשה. בתוך כל תיבה מופיעות תבניות מלודיות העוקבות אחר תפקיד הסולו, והן מותאמות באופן חופשי ללחן הפיוט. ליווי זה מתאים לכל צורת ביצוע, כיוון שלקחתי בחשבון את כל אפשרויות האלתור המקובלות על הפייטנים. כמובן אין כל חוק המגביל את חופש האלתור של הפייטן, וכל פייטן רשאי להכניס בביצוע שינויים מרחיקי לכת, שאינם תואמים את מסורת הביצוע המקובלת. לפייטן כזה לא יתאים העיבוד הנוכחי.

במערך הפוליפוני קיימת מערכת יחסים אנכיים בין הקולות, אולם הם רחוקים מליצור הארמוניה במובן המקובל. היצירה בנויה ביסודה מקולות קונטראפונקטיים היוצרים רקע טונאלי מסוים, אולם ללא חוקיות הארמונית כלשהי אלא בהתאמה אינטואיטיבית בלבד.

הדוגמה השנייה היא הפיוט ׳כי אשמרה שבת׳ מאת אברהם אבן עזרא, הלחן מאת רחמים עמאר, במקאם חג׳אז, והוא בעל תכונות שונות מהדוגמה הראשונה. הקבוע בו רב על המשתנה, היסוד האלתורי בו מוגבל לסילסולים מליסמאתיים בתוך שירת הסולנים, והלחן נשאר בעל בסיס ריתמי קבוע ומוגדר במשקל. גם בפיוט זה הכתיבה היא קונטראפונקטית ביסודה, כמו בדוגמה הראשונה, עם התקרבות כלשהי להארמוניה פונקציונאלית, הנובעת ממהותו של החומר המקורי. המיוחד בעיבוד זה הוא הוספת נגן קאנון לתזמורת המלווה. הוא מנגן בצורה חופשית על־פי הרגליו ומוגבל במקומות מעטים בלבד על־ידי הנחיות של התזמור או המעקב אחר הזמרים. לדוגמה, הנגן הצטרף על־פי הנחייתי למנגינת הפתיחה התזמורתית של השיר, אולם את הקטע הוא למד משמיעה ונכנס על־פי סימן שניתן לו בעת הביצוע. עיקר ההתמודדות כאן היתה באינסטרומנטאציה, שניסיתי לשלב בה את צבע הקאנון עם

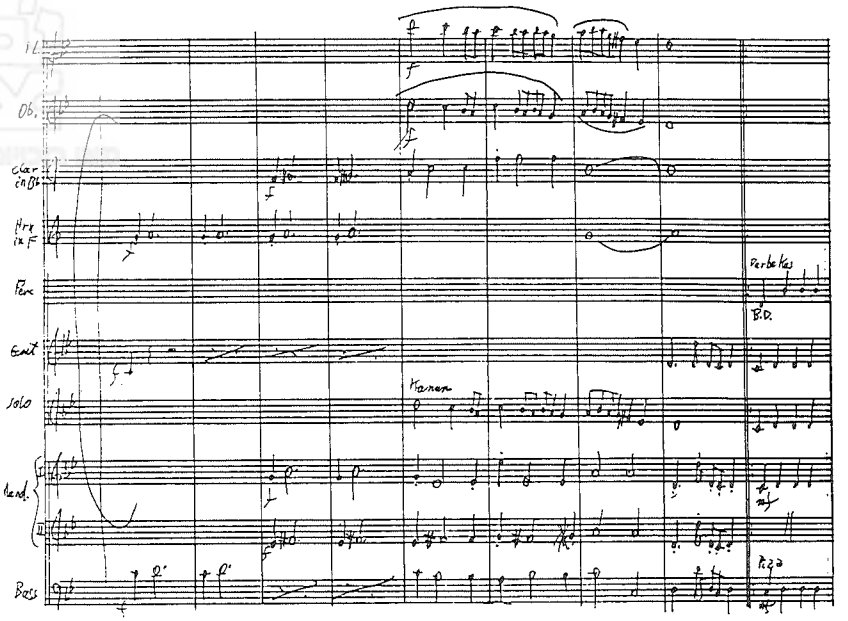
סגנון הנגינה המיוחד שלו בתוך התזמור הכללי. בנגינת הקאנון יש מליסמות מזרחיות טיפוסיות, ששאפתי לשמרן לאורך כל הכתיבה. אחר־כך בעת הביצוע היה עלי כמעבד ומנצח לתמרן את כלי התזמורת, כך שלא יווצר ניגוד בינם ובין הקאנון, שנגינתו לא תופרע והוא יופיע ככלי אובליגאטו, הנותן צבע ואינטונאציה לזמרים ותומך בשירתם.

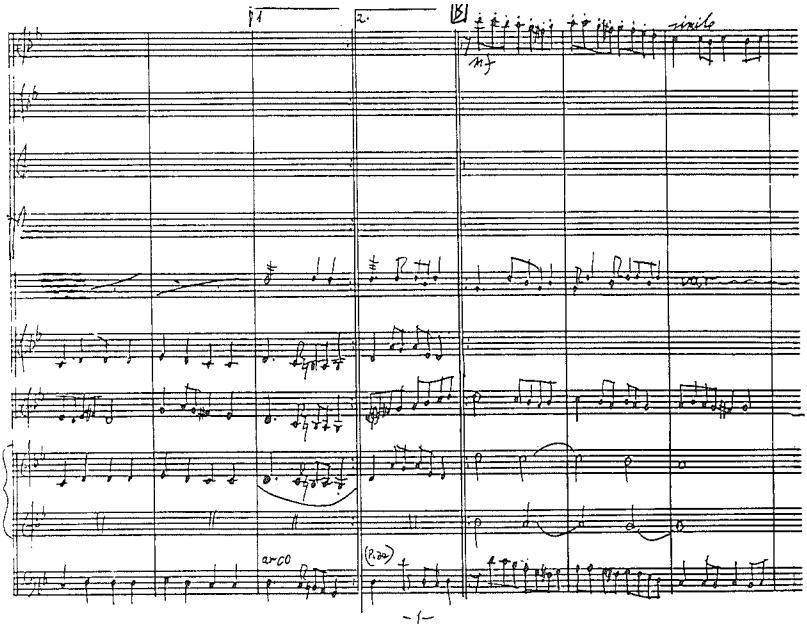
הגבלתי את דבריי לשתי יצירות המדגימות שלוש נקודות־מגע בין חומר עממי לאמנותי, ואלו שלוש מתוך רבות אחרות אשר קצר המקום מלהסביר את כולן.

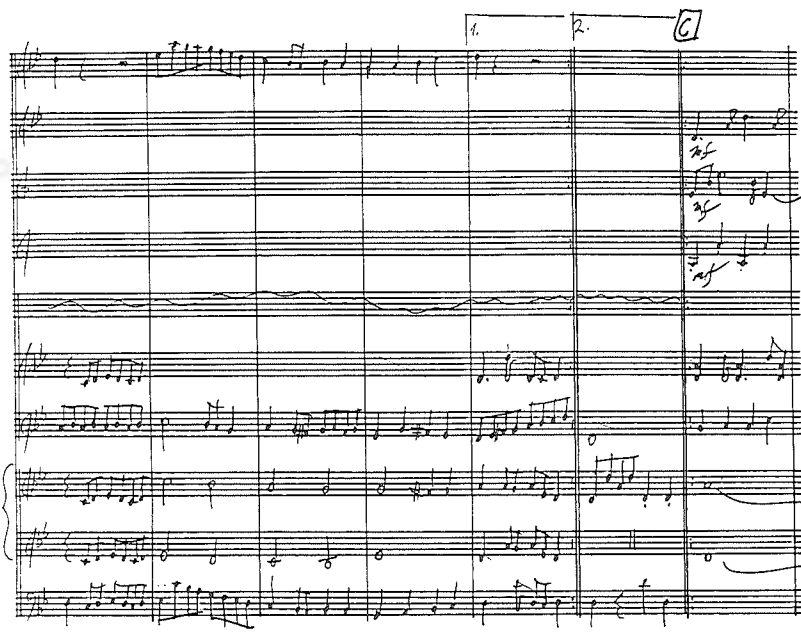
מפעל זה, הנמשך קרוב ל־10 שנים, מצוי עדיין בשלבי התהוות ומקיף את כל המסורות המוסיקאליות הבולטות במזרח ובמערב. אין אפשרות לסכם מפעל זה בהרצאה אחת, ולפי הרגשתי שעת הסיכומים טרם הגיעה.

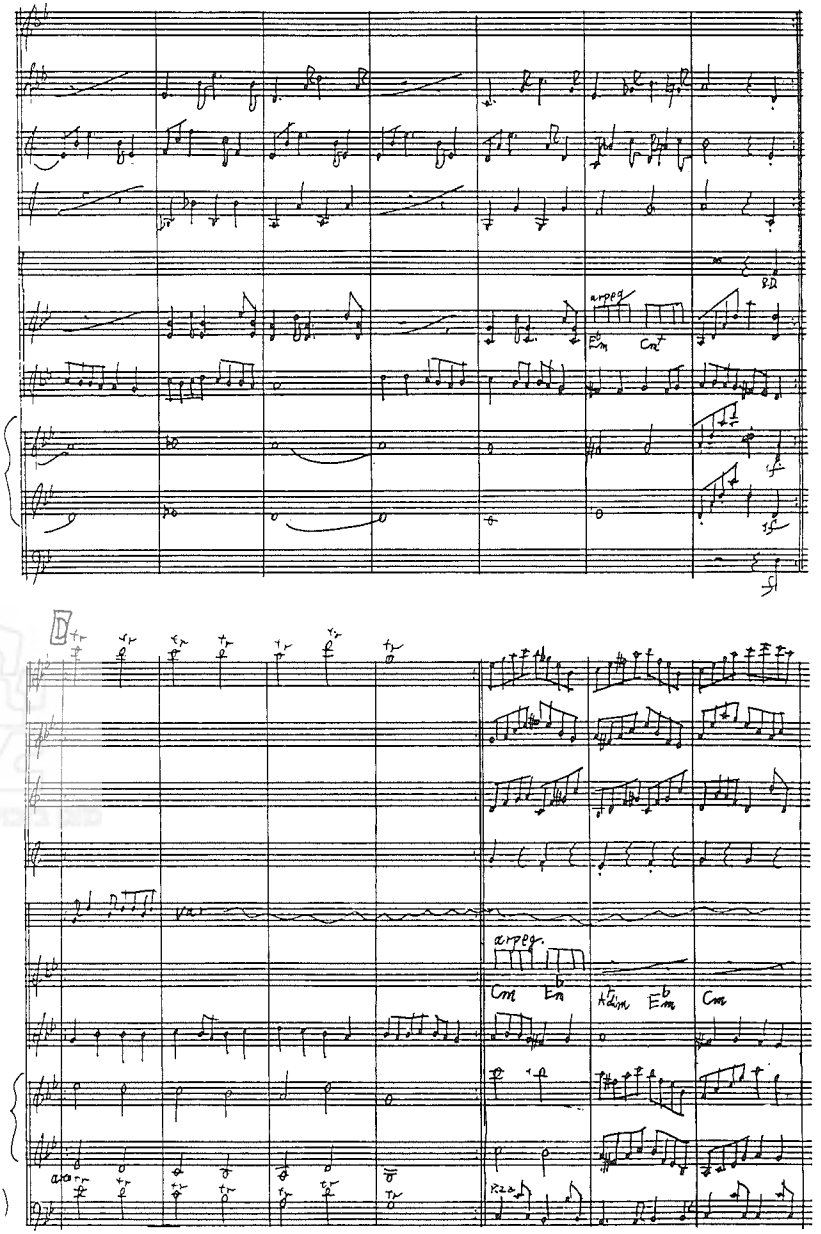
הפיוט 'כי אשמרה שבת'

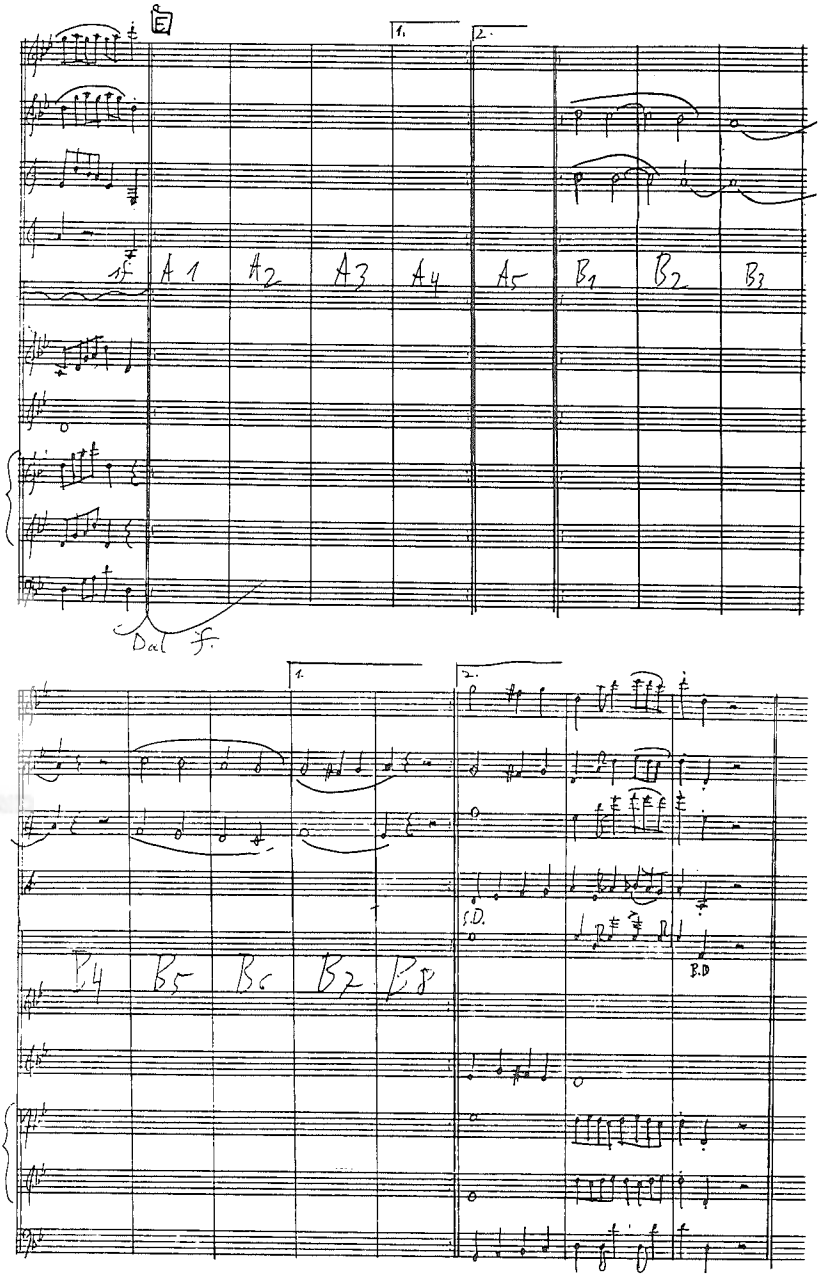
הלחן מאת רחמים עמאר, במקאם חג'אז
עיבוד: איתן אביצור




arco




arpeg.
Cm
Eb
Ab
Eb
Cm


E
1.
2.
A 1
A 2
A 3
A 4
A 5
B 1
B 2
B 3
Dal
B 4
B 5
B 6
B 7
B 8
S.D.
B.D