

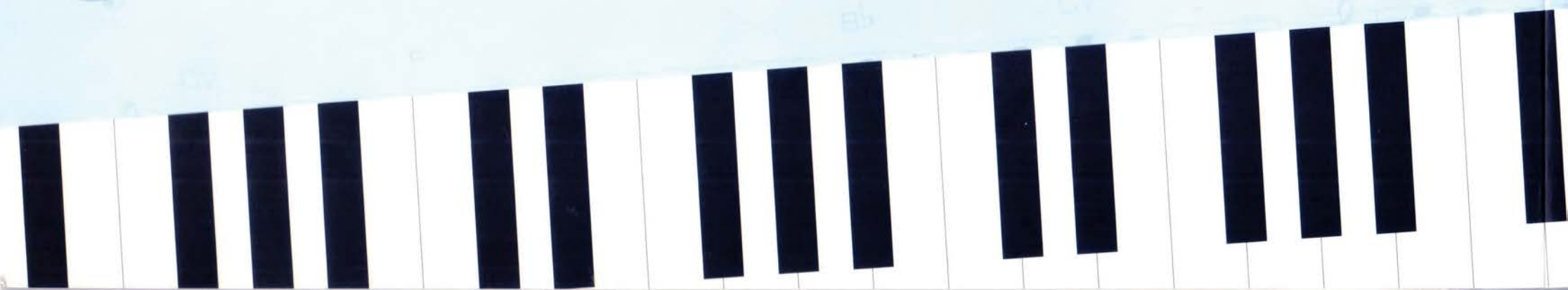


מכון מופ"ת בית ספר למחקר ופיתוח תכניות
בהכשרת עובדי חינוך והוראה במכללות
הוצאת ספרים בעשאי חיטר

ציפוי פליישר

הכרמון שירנים

כרך א



ציפי פליישר

הירמון שירינים

כרך א

נסרק על ידי איש האקדמיה למוזיקה ומחול בירושלים, ד"ר אבי בר איתן, וביזמתו -
ברצונו להביא את התורה להירמון שירים למודעותם של קהלים רחבים העוסקים במוזיקה.

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם.
השימוש מותר אך ורק לצורכי לימוד עצמי ולשימוש הוגן על-פי דין, לרבות הוראה ובחינה.
אזהרה: אסור להעתיק את הספר, או חלקים ממנו, או את היצירות הכלולות בו,
ואסור למכור אותו או חלקים ממנו בלי רשות היוצרים ובעלי הזכויות בכתב ומראש.

שימו לב: כרך ב' מתחיל בעמוד 247
בהמשך ישיר לכרך א'.

כרך א'

| | |
|-----|---|
| 7 | מבוא |
| 11 | סימני אותיות לאקורדים |
| 13 | פרק 1 הקשר בין מלודיה להרמוניה - שלוש תבניות הבסיס: שדה, תא, ציר |
| 23 | פרק 2 הקדנצה; הירמון שירים בדרגות I, IV, V |
| 43 | פרק 3 הירמון שירים מז'וריים בתוספת דרגות משניות (VI, III, II) |
| 57 | פרק 4 דוגמאות מנותחות בשלב מוקדם של הלמידה - אבן-דרך לחשיבה מעמיקה בהירמון שירים: נר ל', פטיש מסמר, סוכות, מי ברעש (שיר הרעשן/פורים), עלי עין, לכה דודי (בנעימת זעירא) |
| 79 | פרק 5 טכניקות ליווי וביצוע ועיקרי שימושיהן |
| 80 | הקדמה |
| 84 | א. טכניקות ליווי בסיסיות ללא המלודיה, עם יישום בפסנתר, גיטרה, אקורדיון, אורגן ואורגנית; פיתוחים ריתמיים |
| 113 | ב. ביצוע השיר בפירוק אקורדים |
| 121 | ג. ביצוע השיר עם המלודיה שלו |
| 136 | ד. הולכת בס (Walking Bass) |
| 148 | ה. מתוך ספרות המוזיקה הקלאסית (גם בשיתוף הנבל) |
| 157 | פרק 6 הירמון שירים מודאליים מינוריים - האאולי, הדורי והפריגי (ביטול הטון המוביל) |
| 181 | פרק 7 הנוסחה הרוסית |
| 182 | א. דברי פתיחה |
| 183 | ב. הנוסחה ההרמונית |
| 191 | ג. מוזיקה, תרבות והיסטוריה |
| 191 | 1. העיקרון הסוצימוזיקלי וההשתלשלות ההיסטורית |
| 192 | 2. תצוגה מוזיקלית לרבדים ההיסטוריים |
| 219 | 3. בין מילה למנגינה |
| 223 | ד. הרחבת הנוסחה, רשימות שירים |
| 235 | פרק 8 הירמון שירים במודוס מיקסולידי |

כרך ב'

| | |
|-----|---|
| 247 | פרק 9 הירמון שירים החורג מן השיטה הטונאלית |
| 248 | הקדמה |
| 250 | א. תאי קוורטה-קווינטה |
| 261 | ב. פנטטוניקה |
| 270 | ג. מיקסטורות |
| 275 | ד. הגישה ללחנים מזרחיים; הקו הבודד |
| 284 | ה. דוגמאות מתוך המוזיקה האמנותית |
| 303 | פרק 10 הג'אז ופיתוחיו ("חישוק" השיטה הטונאלית) |
| 304 | הקדמה |
| 305 | א. העולם ההרמוני של הג'אז |
| 324 | ב. מקצבים חדשים |
| 329 | ג. הסמבה והבוסה-נובה |
| 344 | ד. הסתננות המודאליות |
| 347 | ה. מן הרפרטואר העולמי: החיפושיות, ברט בכרך, סטיבי וונדר, ג'ורג' גרשווין, תלוניוס מונק |
| 359 | ו. קריצות מלחיני הזמר אל עבר שפת הג'אז והמוזיקה הקלה |
| 361 | מילת סיום: לעניין המתודולוגי |
| 363 | פרק 11 בדרך לעיבוד: מן הגישה הפופולרית ועד לגישה האמנותית |
| 389 | פרק 12 הדמויות שעשו היסטוריה בשפת ההרמוניה של הזמר העברי |
| 390 | הקדמה |
| 391 | א. משה וילנסקי |
| 404 | ב. אלכסנדר (סשה) ארגוב |
| 433 | ג. יוני רכטר |
| 453 | ד. מתי כספי |
| 475 | נספחים |
| 477 | מילון מונחים |
| 483 | הגישה לעיון בשירונים |
| 484 | א. דברי פתיחה |
| 486 | ב. שירוני אסופה (החשובים שבהם, בסדר כרונולוגי של הופעתם בדפוס): בנבל עשור, זמר חן, ברון יחד, השירונים לכיתות בית-הספר, לשיר עם אפי נצר, חגינה בצלילים, ספר השירים לתלמיד |
| 490 | ג. שירוני מלחינים לדוגמה (בסדר כרונולוגי של שנות הולדתם): מתתיהו שלם, מרדכי זעירא, עמנואל עמירן, דוד זהבי, נעמי שמר, נחום היימן, נורית הירש, שלום חנוך, שלמה ארצי, יהודית רביץ |
| 495 | ד. אגד מאה שירי חגים: הפניה להירמון על פי החומר הנלמד |
| 501 | ה. מקבץ שירים פופולריים בואנר הישראלי הים-תיכוני: מדריך מתודולוגי |
| 503 | ביבליוגרפיה נבחרת |
| 507 | אינדקסים |
| II | א. אינדקס שירים |
| XII | ב. אינדקס מלחינים |

המלצות למשתמש בספר הירמון שירים מאת ציפי פליישר

כרך א':

פרקים 1-2-3 יכולים לשמש את המורה להרמוניה בתחילת דרכו להוראת ההרמוניה המסורתית

א. הרמוניה מהי – אקורדים משולשים, דרגות הרמוניות, החיבורים בין הדרגות (הובלת קולות), והמעגלים הקדנציאליים. השימוש בדרגות V, IV, I וכן בתחליפים VI, III, II.

ב. מהו קצב הרמוני ומהו קצב חילוף הרמוני.

ג. הקשר שבין מלודיה והרמוניה; הגישה הבסיסית להירמון קו מלודי כאשר המלודיה בעצם טומנת בחובה את התוכן ההרמוני.

פרק 4 מרחיב את השימוש בתחליפים (VI, III, II), ובהמשך הלימוד אנו מוסיפים לחשיבה ההרמונית את היישום בנגינה! ראו **פרק 5**.

פרקים 6-7-8 מלמדים אותנו את ההרמוניה המודאלית בצורה יסודית; כך ניתנת ההזדמנות להרחיב את הוראת ההרמוניה בכלל (ההרמוניה המסורתית כוללת את הטון המוביל, ההרמוניה המודאלית חסרה אותו).

כרך ב':

פרקים 9-10 מביאים לנו התפתחות בדרך של דבר והיפוכו. **פרק 9** מציג את ההתרחקות מהשיטה הטונאלית והחלשתה; **פרק 10** מוכיח לנו כי הג'אז הוא בעצם התחזקות של כללי ההרמוניה המסורתית, הטון המוביל מככב ביתר שאת! זהו הספר היחיד בו הג'אז אינו בבחינת סגנון חריג אלא משתלב בתורת ההרמוניה.

פרקים 11-12 מאכלסים (כל אחד מהם בדרך שונה) חומרים קאנוניים. **פרק 11** מציג דוגמיות מתוך עיבודים (עיבוד הוא תוצר-המשך של הירמון); **פרק 12** הוא ספר בתוך ספר, הוא מרחיב את העיסוק בוילנסקי, ארגוב, רכטר וכספי (שעשו היסטוריה בשפת ההרמוניה של הזמר העברי).

בתחילת כרך א', עמודים 7-11 יובילו את המשתמש (גם מורה וגם תלמיד) אל תחילת העבודה עם הספר (ספר זה גם משמש ללמידה עצמית). **הנספחים בסוף כרך ב'** מהווים מדריך מעשי ביותר ללומדים כשהם יוצאים לדרכם בשדה.

יישומים בדיסציפלינות השונות

הירמון שירים גם יכול לשמש כספר עזר אשר תכניו ישתלבו בדיסציפלינות השונות. להלן המלצות לדוגמה, אך ניתן לעשות הרבה יותר!

מיומנויות

- **תיאוריה** – הדגמות מיידיות של לחנים הן במזו'ר ובמינור עם טון מוביל והן במודוסים השונים.
- **הרמוניה** – פרקים 1-3 כאמור לעיל, יצטרפו בקלות לכל שיעור בסיסי בהרמוניה. החידוש הוא שבכל שלב מומלץ לבקש מן התלמידים לבצע בנגינה את החומר התיאורטי הנלמד, במספר כלים הרמוניים.
- **הרמוניה ליד המקלדת** – המורה יכול/ה לשלב הרבה מאוד מן הדוגמאות שבספר, החל ממהלכי הקדנצות וכלה במהלכים מורכבים כמו במוזיקה של סשה ארגוב ומתי כספי. פירושו, הספר לכל אורכו עומד לרשותם של המורים להרמוניה ליד המקלדת.
- **פיתוח שמיעה** – ניתן לקחת מהספר חומרים למען הכתבות מלוודיות, ריתמיות והרמוניות. ניתן גם לשלב משחקי חידה, לדוגמה: לנגן מהלך הרמוני של שיר מהרפרטואר הנלמד ולבקש את הלומדים לזהות את השיר.
- **ליווי שיר** – השיטה להירמון שירים נותנת בידי המוזיקאי את הכלים הנחוצים לו כדי ללוות שיר. מדובר בסגנונות מגוונים מן הפשוט ועד למורכב (כגון ג'אז).
- **עיבוד** – מי שרכש את המיומנות ללוות שיר, כבר נמצא בדרך לעיבוד. נזכור: הוא לא חייב להיות פסנתרן מעולה! גם מי שמנגן מספר שנים מועט בכלי הרמוני כלשהו יכול לעסוק בהירמון – ליווי – עיבוד!
- **צורות ואנליזה** – הספר מציג מושגי בסיס בהבניית משפטים וצורות מוזיקליות קלסיות ופופולאריות; זאת מקפצה למוזיקאי להגיע לצורות מורכבות יותר.

Harmonization of Songs Tsippi Fleischer

הירמון שירים ציפי פליישר

בסיוע משרד החינוך, מינהל התרבות - המדור לזמר עברי
בשיתוף הפיקוח על החינוך המוזיקלי במשרד החינוך והתרבות

ייעוץ ותכנון - מכון מופ"ת
בחסות מכללת לוינסקי לחינוך

כתיבה: ד"ר ציפי פליישר

עריכה לשונית: נעמי פרידמן

עיצוב וביצוע גרפי: מיטל בנימין
לנה קוזניצוב
רישום תווים ממוחשב: לאוניד פורטנוי
אולג סטסיק
איתמר ארגוב
אסתר מדר
עריכת אינדקסים: ציפי רמר
פיקוח והפקה: סטודיו רמי וג'קי
הדפסה וכריכה: דפוס האזור

מסת"ב 965-505-031-9

© All rights reserved to Dr. Tsippi Fleischer © כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר
P.O.B. 8094 Haifa 31080 ת.ד. 8094 חיפה 31080
2005 תשס"ה

This address is valid for ordering the book ניתן לפנות לכתובת זו גם לצורך הזמנת הספר
Tel. 972-54-5881434 טל. 054-5881434

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם, לאחסן במאגר מידע או
להפיץ ספר זה או קטעים ממנו בשום אמצעי, אלקטרוני, אופטי או
מייכאני (לרבות צילום והקלטה), ללא אישור בכתב ומראש מהמחברת.

הפצה: אור-תור - ת.ד. 1126, כפר סבא 44110;
טל. 09-767-9869; פקס. 09-766-2855; email: sales@ortav.com

תודה רבה לציפי פליישר על ההזדמנות להירמון שירים בשנת צעדיה הרבות
במחברת למחברת שזכרה לוינסקי לחינוך.
תודה רבה לציפי פליישר על ההזדמנות להירמון שירים בשנת צעדיה הרבות.
תודה רבה לציפי פליישר על ההזדמנות להירמון שירים בשנת צעדיה הרבות.

- **הוראת פסנתר** - מורים לפסנתר משוועים לחומר פופולרי, משוועים לפיתוח היצירתיות והדמיון של התלמידים ממש מן השלבים המוקדמים של הלמידה. הניסיון מלמד שניתן לצרף לכל שיעור בנגינה בפסנתר נדבך קטן מתוך הספר להירמון שירים ולהפעיל כך את הלומד. ברגע מסוים התלמידים אוהבים לנגן בזוגות ובשלושות. לדוגמה: בו זמנית, תלמיד אחד ינגן את המלודיה, השני ינגן את האקורדים והשלישי את הבס, כאשר הם יושבים יחד ליד הפסנתר האחד.
- **מבוא לקומפוזיציה** - החשיבה ההרמונית העומדת בבסיסה של השיטה להירמון שירים מוליכה את המלחין המתחיל למצוא את דרכו בנבכי המלודיה, ההרמוניה, הצורה, הגוון והבניית הרעיון.

ספרות המוזיקה

- **מוזיקה ישראלית** - היכרות עם העולם העשיר של השיר הישראלי בעקבות הרפרטואר המוצג בספר. הרפרטואר הנבחר מוצג באופן מתודולוגי כדי להדריך את לומדי השיטה, ואחר כך יש חופש מוחלט לגשת לשירים רבים בעזרת האינדקסים.
- **תולדות הג'אז** - בצמוד לשיעורים במקצוע זה ניתן להפעיל את התלמידים הן בנגינה, הן בניתוחים והן בהבנה לעומק של החומרים הנלמדים על פי פרק 10.
- **מוזיקה פופולרית** - הרפרטואר באשר הוא בבחירת המורה (לדוגמה: שירי עמים למיניהם, שירים ישראליים, מחזות זמר, סטנדרטים של ג'אז) ייעזר בשיטה להירמון שירים כדי לחוות יישום-ביצוע של החומרים הנלמדים באופן פרונטלי.

הספר להירמון שירים, בגישתו המתודית, היסודית והעקבית כבר עשה את דרכו מעל עשור שנים במהדורות בנייר קשיח. הוא הוכיח את יכולתו לעזור לעוסקים בהוראה - לבנות את הסילבוס, ואפילו לצאת לא פעם מתחושת תוהו ובוהו שאפפה אותם (יש מי שאפילו הגדירו שיטה זו כ"מורה נבוכים" ברגע קריטי שכזה).

ללא סדר - אין לימוד. כדאי ללמוד את הפרקים ביסודיות בזה אחר זה, וזוהי הערובה להפנמת השיטה להירמון שירים כחלק מעולמנו כמוזיקאים מקצועיים. הוספנו חיים תוססים ללמידה שלנו; לשמחתי, גם לאלה אשר יכירו את השיטה להירמון שירים רק עתה.

שלכם,
ציפי פליישר
נובמבר 2018

© כל הזכויות שמורות למחברים, לאקו"ם, למו"לים ולנציגיהם:

אור-תו
אי.אם.אי. מיוזיק פבלישינג (EMI)
איגוד הקומפוזיטורים בישראל
אן.אם.סי. (NMC)
בית המדרש למורים ולגננות על שם א"ל לוינסקי
הוצאת המוסיקה הישראלית (IMP)
הוצאת מוסיקה נגן
יוסף שרברק בע"מ
ישראל מיוזיק אסושיאטס (IMA)
לולב
מדיה מן
מיוזיק אנלימיטד
מכון למוסיקה ישראלית (IMI)
מפעלי תרבות וחינוך
סופר הוצאת דברי מוסיקה בע"מ
ספריית פועלים
פונקול

Awallace at Ascap, USA
Boosey and Hawkes Inc., UK
Bourne Co., USA
Carlin Music Corp., UK
Desmond Music Company (US) and
Derry Music Company (World except US)
Duchess Music Corp., USA
A.Durand & Fils, France
Edward B. Marks Music Corp., USA
Gershwin Publishing Corp. and Chappell, USA
Hansen House, USA
Harms, Incorp., USA
Heugel Editeur, France
Jobete Music Comp. Inc. and Black Bull Music Inc., USA
Jowcol Music Inc., USA
Mills Music Inc., USA
Music Sales, UK
Nigun, USA
Portable Music and Campbell Connelly Co., London
Universal Edition UK, Ltd

* כתיב המילים נשאר כפי שהוא מופיע בשמות בעלי הזכויות. על כן המילה מוויקה נכתבת כאן באות ס' כמו בשם המקורי.

תודה מיוחדת למפעלי תרבות וחינוך שאפשרו להביא ציטוטים משיירים אשר ברשותם; ציטוטים אלה ו/או אזכורי השירים, לרבות שמות היוצרים, מופיעים בעמודים האלה:

אורחה במדבר 255-256, 384, 385, 492; אני פורים 38-39, 47, 50, 51, 112, 123, 124, 137, 145, 146, 497; באר בשדה 257; בוקר (ערו קומו) 41, 266; בעדן ילדים 266, 270, 489; דודו 381; הבו לבנים 377, 491; הורה טוב (סובבוני) 228, 382-383; הורה ממטרה 229, 293, 400; החליל (החליל הוא פשוט ועדין) 384; הפלא ופלא 385-386; הקיץ עבר 264, 267, 491; הרועה הקטנה מן הגיא 391-392, 400; והטיפו 166, 492, 500; זמר איכרים 168, 178; חד גדיא 240-241, 260, 498; יצאנו אט 191, 207, 225, 226, 499; כך הולכים השותלים 236, 240; לכה דודי 5, 55, 58, 75-78; מגן וגן 265, 491; מול הר סיני 121, 158, 178, 393, 401; מחול רועים 292-293; מי ברכב 250, 252, 258, 491, 500; נגב (השמעת איך בנגב) 175; נומי נים 227, 364-365, 489; ניגונים 118, 174, 228; נר לי 58-63, 78, 496; סובבוני 228, 382-383; עלי גבעה 183-184, 487; ערב שח 366; רוח רוח רוח 174, 178, 490; שאנו בתוף 177, 179, 180; שבת בכפר (שער כל חצר) 266; שיבולת בשדה 175, 184, 257, 366, 367, 490, 498; שיר העמק (באה מנוחה) 123, 143, 158, 160-162, 165, 167-169, 203, 236, 251-252, 253, 254, 487; שיר הפלמ"ח (מסיבי יהום) 191, 202-203, 204, 228, 233, 492, 499; שיר השומר (מעל המגדל) 126, 127, 237-238, 252, 253, 259; שיר השתיל (גם בעיר וגם בכפר) 383-384, 487; שיר ערש נגבי 121, 158, 208, 229, 394, 400; שירו שיר תודה 176, 492; שירת הזרוע 169-170, 178; שמעו שמעו 299-300, 490; שנה טובה (שנה הלכה) 38, 39, 46, 50, 51, 112, 122, 123; שני שושנים 188, 382, 491; שקיעה נוגה 177; תן כתף 236, 237, 240, 491, 497.

התאפשר לנו להביא גם ציטוטים ו/או אזכורים אחדים משיירים אשר נמצאים ברשותם של המו"לים הבאים בעמודים המפורטים להלן, לרבות שמות היוצרים:

אי.אם.אי. מיוזיק פבלישינג - צאינה צאינה 28, 30, 31, 33, 34, 39, 40, 46-47, 50, 52, 124, 136, 140.

אן.אם.סי. - כפל (מישהו בוכה בי) 158, 178, 187, 190, 225, 226, 228; שיר אהבה ישן 158, 177, 178, 180.

הוצאת מוסיקה נגן - זמר עתיק 41, 103, 188; מה נאוו 163, 164; עין גדי 130, 133-135.

מיוזיק אנלימיטד - חופים 118, 209, 228, 493.

סופר הוצאת דברי מוסיקה בע"מ - סתיו 401, 402-403.

תודה מיוחדת על הרשות לצטט קטעים משיירי החיפושיות (המסומנים במאגרי אן.אם.סי.) הציטוטים ו/או אזכוריהם נמצאים בעמודים האלה:

Fool On The Hill - J.Lennon & P. McCartney OPUS song code 195926 - 318;

Get Back - J. Lennon & P. McCartney OPUS song code 19629 - 349-350;

Lady Madonna - J. Lennon & P. McCartney OPUS song code 195954 - 124;

138-139; 242; 348.

Michelle - J. Lennon & P. McCartney OPUS song code 195960 - 350; 361;

Penny Lane - J. Lennon & P. McCartney OPUS song code 195967 - 139-140.

במהלך שנות המחקר נלמדו השירים על ידי מתוך הפרסומים המקוריים שברשות Northern Songs Limited, for the world

תודה מיוחדת על הרשות לצטט את הקטע **So What** מאת Miles Davis (המסומן במאגרי אן.אם.סי. כ- Opus song code 177305 - עמ' 345-346).

תודה מיוחדת על הרשות לצטט קטעים מתוך המוזיקה של אנטוניו קרלוס ז'ובים שברשות Duchess. ציטוטים ו/או אזכורים מתוכם מופיעים בעמודים האלה:

Corcovado (Quiet Nights Of Quiet Stars) - Words & Music by Antonio Carlos Jobim.

© Copyright 1962, 1965 Duchess Music Corporation, USA. Universal/MCA Music Limited.

All Rights Reserved. International Copyright Secured.

332, 333, 334, 335-336, 343.

One Note Samba (Samba De Uma Nota S3/4) - Words by Newton Mendonca, Music by Antonio Carlos Jobim.

© Copyright 1961, 1962 & 1964 Duchess Music Corporation, USA.

Universal/MCA Music Limited.

All Rights Reserved. International Copyright Secured.

20, 332, 333-334, 335-336, 342, 343, 433.

The Girl From Ipanema (Garota De Ipanema) - Words by Vinicius De Moraes, Music by Antonio Carlos Jobim.

© Copyright 1963 Duchess Music Corporation/New Thunder Music Company, USA. Universal/MCA Music Limited (58.33%) Windswept Music (London) Limited (41.67%).

All Rights Reserved. International Copyright Secured.

332, 335, 338, 339, 369-370.

תודה מיוחדת על הרשות לצטט קטעים מתוך המוזיקה של John Coltrane שברשות Jowcol, אשר מופיעים בעמודים האלה:

Impressions - Words & Music by John Coltrane.

© Copyright 1961 Jowcol Music Incorporated, USA.

Universal/Island Music Limited.

All Rights Reserved. International Copyright Secured.

344.

Mr. P.C. - Music by John Coltrane.

© Copyright 1962 & 1977 Jowcol Music Incorporated, USA.

Universal/Island Music Limited.

All Rights Reserved. International Copyright Secured.

344.

תודה מיוחדת על הרשות לצטט קטע מתוך יצירתו של Paul Desmond כדלקמן:

Take Five - by Paul Desmond. Copyright © 1960 Desmond Music Company (United States) and Derry Music Company (World except United States).

Used with Permission; All Rights Reserved.

346.

תודה מיוחדת על הרשות לצטט קטע מתוך המוזיקה של לוציאנו בֶּרִיו כדלקמן:

Luciano Berio **Black is the Colour** from **Folk Songs**

© 1968 by Universal Edition (London), Ltd., London/PH 552; UE 13717

375-376.

מבוא

פתח דבר

בתוך דפי הספר הזה מקופלות 35 שנות הוראה אינטנסיביות. השיטה להירמון שירים נוצרה, גובשה ולוטשה בין השנים 1968-2003. לא היה כמעט שיעור שבו לא נפתח לי עוד צוהר קטן אל צפונותיה.

המודלים של ברטוק וקודאי היו פָּנֵר לרגליי - מלחינים אלה אהבו את זמר העם, העריכו אותו ודלו מתוכו מקורות השראה לעשייתם היומיומית - לחינוך וליצירה גם יחד.

בד בבד עם לימוד השיטה המוצגת כאן, הספר מאיר את מהותו המוזיקלית של הזמר הישראלי המתהווה. נכללו בדוגמאות המוזיקליות הרבות שהובאו בו גם שירי זמר שגורים וגם קטעים מוזיקליים מגוונים מתחומים אחרים. הזמר העברי, שנתקזז אליו השפעות מעולמות שונים, מִזְמָן לנו גם אפשרות נדירה לעסוק בהרחבה בהרמוניה מודאלית.

תודה לאינספור התלמידים שאיתם יחד עסקתי בהירמון שירים. עבודותיהם משובצות לא פעם בספר זה. מישה אפלבוּס, עמייתי להוראה, הוא התלמיד שלי שהכי רצה לראות את הספר הזה יוצא לאור. הוא גם זקן תלמידיי. הספר הזה מוקדש לו.

מ'שה!

מִצְאוֹתֵי הַרְבֵּה פִתְקִים אֶם הַרְהוּרִים שֶׁהַרְנָן, אֵלֹת שֶׁהַסָּרֵן
פְּתוּחוֹת אֶזְרָא לְפִשֵׁה הַכֹּאֵה - וְלֹא הִיִּיתָ לִי כִּרְיָה אֵלֹא לְמִצְוֹת אֹת
פְּתוּרָן כְּשֶׁאַתָּה כָּבֵר לֹא אִיתִי. אֲנִי מִתְנַצֵּלֶת אֶל הַאִיחֹר הַרֵב.

צ'פי

ייחודו של הספר ומטרותיו

זהו ספר לימוד המציג תפיסת עולם שלמה בשיטת הירמון שירים. מלודיה והרמוניה מבטאות את אותו עולם. אנו מתחנכים להבין את גרעיני ההרמוניה שנמצאים בניעמת השיר.

הספר עוסק בהרמוניה טרציאלית ("מסורתית"), ככוונה להגיע באמצעות הגישה המוצגת בו לכך שכל מלודיה נתונה תהיה נגישה למהרמן: הספר מכוון לבחירה עצמאית של אקורדים על סמך לימוד שיטתי, מן הפשוט אל המורכב. מכאן נובע שלא תמיד אנו חייבים להסכים עם הירמונים המצויים כבר בספרים.

הירמון שירים הוא אם כן מקצוע חדש, ויש להציב אותו כחלק מלימודי ההרמוניה המסורתית וההרמוניה ליד המקלדת. זהו מקצוע המסתפח ללימודי התאוריה וההרמוניה. לימודי ההרמוניה ולימודי הירמון שירים יכולים להתקדם בד בבד ולהזין זה את זה. "הירמון שירים" דומה למקצוע המשני "הרמוניה ליד המקלדת" ואף שונה ממנו. הוא דומה שכן הכל מתבצע בכלי הרמוני (בפסנתר, וייתכן גם בגיטרה, באקורדיון ובאורגן/אורגנית), תוך התבססות על כללי היסוד של תורת ההרמוניה, והוא שונה שכן השיטה הזאת מפתחת חשיבה הרמונית מדורגת הנעוצה בְּמִתְחַם סולמי רחב בהרבה מזה של ההרמוניה המסורתית. בתום הלימוד יהיה בידי הלומד כלי, שבעזרתו יפעיל את החשיבה הרמונית לכיוונים הנדרשים ללא כל קושי. ההחלטות ההרמוניות הנכונות יובילו אותו לבחירת הצורה והטכניקה הנכונה של הליווי, ובמילים פשוטות הוא יִדַע לנגן נכון. לימודי ההרמוניה וההירמון מפתחים את הרגלי השמיעה (גם זו הפנימית). בלשון פשוטה - מה שנשמע מזויף, או לא מזויף, תמיד יש לו סיבה, והכללים הנלמדים מסייעים לאוזן. אוזן בעלת שמיעה הרמונית טובה תוביל לא פעם ליכולת "להוציא אקורדים מן השמיעה" בעזרת ביצועים מוקלטים עוד בטרם נלמדו הכללים.

מטרתו העיקרית של הספר היא יישומית מעשית, והוא מיועד לכל המבצעים לחנים בפועל.

אין זה סוד כי לעתים פסנתרנים, אפילו וירטואוזיים, מתקשים דווקא בהירמון וליווי שירים, ונדמה להם כי זהו הר שלעולם לא יוכלו לטפס עליו, בעוד מוזיקאים פחותים מהם מסוגלים בקלות רבה להתיישב ליד הפסנתר ולאלתר בכיוון זה. השיטה המוצגת כאן שווה לכל נפש. היא תִּפְתָּח בבעלי השמיעה ההרמונית את כושרם, תכניס אותם למודעות מִפְּרָה ותעלה את רמתם, ואילו את המתוסכלים היא תעודד בכיוון זה של יכולת להרמן וללוות שירים בביטחון מלא. אנו מקווים שכל אחד ימצא את עצמו בעזרת הספר הזה.

קהל היעד

הספר מכוון למורים ולמורי מורים למוזיקה וכן לכל העוסקים במוזיקה. מורי המורים הם חוד החנית לקהל היעד הרחב שאליו מיועדת התורה. הם המכשירים את מורי העתיד, אשר יפגשו במסגרת עבודתם המונית ילדים מכל שכבות האוכלוסיה. דווקא משום המגוון העצום של רפרטוארים מוזיקליים שהספר מציג והשימוש הרב שהוא עושה בהם, אין קהל יעד ברור יותר לספר מאשר מורי המורים.

העיסוק בחומרי זמר הוא חלק מן העיסוק בתרבות בכלל. למשל, שירים מולחנים של חיים גורי הם דרך נעימה ללמוד באמצעותם על מלחמת השחרור. הפגישה בלחנים בעלי אופי מזרחי (מאז יידידיה אדמון ועד לשוטי הנבואה) מחזקת את התקרבות המזרח והמערב בקרב המתחנכים בארץ. מורי המורים הם חוליה בשרשרת השומרת על הגחלת התרבותית שלנו בארץ, ותפקיד זה דורש גם הכשרה בתחום המוזיקה.

עד היום לא התנסו בוגרי האקדמיות למוזיקה בהירמון ובליווי שירים, אך הם נזקקים לידע זה כמוזיקאים ובעיקר כמורים לנגינה בכלים השונים. הספר הזה ישמש הן את הסטודנטים המתכשרים בתחומי התאוריה והקומפוזיציה והן את המתמחים במחלקות האינסטרומנטליות, ובייחוד את המכוונים עצמם להוראת פסנתר ומקלדות. הרפרטואר שבו הם עוסקים יתעשר, והם יוכלו ללמד אותו באופן יצירתי (יצירת ליווי והירמון באופן עצמאי, מן הפשוט אל המורכב).

הספר יכול לסייע גם למוזיקאים עולים, בולטת בתוכם הקבוצה הגדולה מברית המועצות ולימים מחקר העמים: הגרעין המקצועי האליטיסטי הראשון הגיע בשנות ה-70, ואחר-כך הם זרמו בהמוניהם לישראל בשנות ה-90 ונקלטו בכל מערכות החיים המוזיקליים. הם נזקקו עם הגיעם לשיטה הנלמדת על עקרונותיה ועל חומריה לשם השתרשותם בארץ. לא פעם הובאו בספר זה אף דוגמאות המצביעות על הישגיהם בלימוד השיטה.

ספר הלימוד הזה ישרת את כל מי שמלווה את קהל השרים - מן הילדים בכיתות הלימוד ובאירועי בית הספר, דרך החבורות השונות הנפגשות בכל מיני מסגרות (במועדון התרבות, במתנ"ס וכדומה), וכלה בקהל מזדמן - לעתים אף גדול ומגוון - בערבי זמר.

יש ללימוד זה חשיבות גם כיום, בעידן המחשב. אמנם תוכנות midi נפוצות פולטות מהלך הרמוני פשוט בלחיצת כפתור, ובתהליך שהוא מעין משחק שעשוע גם שומעים מיד את ההירמון. אך הבעיה היא שככל שהדברים יותר מוכנים מראש, כך נמנע פיתוח החשיבה המוזיקלית של התלמיד. ניתן להיעזר בשלבים מוקדמים במחשב, אך יש לעבור בהמשך אל השיטה שלנו שמחנכת לחשיבה. אין לפסול ספרים קיימים, "שירונים" (היוצאים לאור בשלושים השנים האחרונות בפורמט של ספרים) המלאים באקורדים הנצמדים לנעימות השירים, ואף ספרי נגינה תאורטיים (כדוגמת ה"מיקרוקוסמוס" של ברטוק או ה-Jakotek של ג'ורגי קורטג). כדאי שכל אלה ישמשו כתוספת לשיטה הנלמדת כאן - לעיון או לעזר - אך לא במקומה.

איך תתנהל הלמידה?

אפשר שבכל קבוצה לומדת ישבו בכפיפה אחת בעלי שמיעה הרמונית מפותחת פחות ושמיעה הרמונית מפותחת יותר, והשיטה תוביל אותם תוך התקדמות הדרגתית למצב של הומוגניות באשר לתפיסה ואף להישגים. ואפשר שכל אחד ילך על פי כוחו ורצונו הוא וילמד את פרקי הספר בזה אחר זה באופן עצמאי. היכולת הנרכשת על ידי השיטה להירמון שירים מקנה ללומדים גם יכולת לכתוב עיבודים ולהוסיף אליהם בהדרגה שימוש בכלים ובאלתורים מלודיים קלים.

מה ההבדל בין הירמון ל"ביצוע"?

באמנות הביצוע ניתן חופש האינטרפרטציה למבצע-האמן-המלווה, המקבל לידיו בדרך כלל טקסטורה מוכנה לגמרי הכתובה בתווים. לא כך בהירמון: המהרמן יוצר יש מאין על סמך הלחן הנתון. הוא היוצר את הטקסטורה לאחר שקבע את ההחלטות ההרמוניות. וגם אם טעם זה טעם - מודוס זה מודוס !! לעתים ייתכנו כמה הירמונים לאותו הלחן. עם זאת, בהירמון שירים יש נכון ולא נכון. מאחורי כל כלל וכלל מכללי ההרמוניה עומדות אמיתות אקוסטיות. צאו וראו מה עשה Dowland בשירים האליזבטיניים, מה עשה שוברט בלידר שלו, איך הוסיף בריטן דרמטיות לזמרת ילדים בכתיבה האופראית שלו, ואיך הירמון בטהובן. המלחינים האלה החליטו החלטות הרמוניות ואחר כך הלבישו אותן בטקסטורות שונות. יש לפשוט לגמרי את מדי המוזיקולוג ולהיכנס לנעליו של המוזיקאי היוצר ליווי. הספר הזה יענה על רוב השאלות מתי משתמשים בצליל היסוד בבס ומתי בצליל הטרצה או הקווינטה, מהו המודוס או שילוב המודוסים שהמנגינה משדרת, וכך הלאה.

דרישות מוקדמות

הלימוד, גם אם הוא נעשה בקבוצה וגם אם הוא נעשה באופן עצמאי, דורש יכולת נגינה בכלי הרמוני ברמה של כשנתיים (כלומר שנתיים הן בסיס מספיק, אך ככל שהבסיס רחב יותר כך טוב יותר), ידע תאורטי של מירווחים-סולמות-סוגי אקורדים משולשים ובניית דרגות; הוראת הקדנצה כבר נכללת בתוך הספר הזה. זהו אם כן ספר לקוראי תווים.

מורה מוזיקאי יוכל להתחיל בנקודת ההתחלה ולהתקדם לפי יכולתו. העוסקים בחינוך המוזיקלי בגיל הרך, לדוגמה, יזדקקו בעיקר לפרקים הראשונים שבספר; לעומת זאת, המוזיקאים שכבר צברו ידע רב מזה המצוין בדרישות המוקדמות - אם בנגינה ואם ביסודות התאוריה וההרמוניה - ייטיבו בוודאי להתמצא במהירות יחסית בפרקים המתקדמים.

מבנה הספר

בפרקים 1-8 נבין היטב את יסודות המרחב הרמוני של השירים, נלמד את התשתית הסולמית, הכוללת אף את המודוסים ואת הנוסחה הרוסית. להבדיל מן המז'ור ומן המינור הרמוני והמלודי שהם בלבד מרכיבי התשתית הסולמית במוזיקה הקלאסית, כאן לחני השירים מצריכים יריעה בסיסית רחבה יותר. עם זאת, להבדיל מלימודי ההרמוניה הקלאסית, שבהם אנו נכנסים לכל דקדוקי העניות בכתב, כאן אנו כותבים רק את עיקרי הדברים, רושמים את ההחלטות שלנו ומיד ניגשים למימוש המלא של התוצר בנגינה.

החלק הראשון של לימודנו, הנכלל בכרך א', בנוי כך: בפרקים 1-3 אנו מעכלים את ההירמון בסולם המז'ורי ומשכללים בו את צרכינו; בפרק 4 אנו עורכים מעין סיכום של הכלי להירמון שכבר עומד לרשותנו בשלב זה. בפרק 5 אנו מתווים את הדרך ליישום החשיבה ההרמונית הלכה למעשה בכלי הרמוני שבו אנו מנגנים. זהו הלימוד של טכניקות הביצוע שישרת אותנו בהמשך הדרך. פרקים 6-8 הם מעין ספר בתוך ספר: נפרס בתודעתנו עולם ההרמוניה המודאלית, והוא מעוגן היטב בעקרונות הטונאליים-דיאטוניים שכבר למדנו בפרקים 1-3.

זהו החלק הראשון של לימודנו.

ניתן להסתפק בפרקים 1-8 כדרך ביניים: אמנם לא נגיע כך לשיא האפשרי של הלימוד, אך נצא עם כלי עבודה באמתחתנו.

לאחר שהיכרנו את המרחב הרמוני בפרקים 1-8, נוכל לעבור עתה להבנת תרכובות סגנון. הדרך אף פתוחה להבנת סגנונות ההירמון המתאימים למלחינים השונים. בכך עוסק כרך ב'. אנו פונים עתה לשני נתיבים: האחד יעסוק בהירמון החורג מן השיטה הטונאלית המובהקת (פרק 9), והשני יעסוק בפיתוחה עד לשיאה - שפת הג'אז (פרק 10). הגענו אם כן בדרך שיטתית ליכולת להרמן בסגנונות הג'אז והבוסה-נובה! אך זכרו: בבסיסו של דבר כל שיר דורש את שלו, ולכן "הדבקת" הרמוניות ג'אז לשירים פשוטים עשויה במקרים רבים להיות בלתי מוצדקת.

בזכות השליטה במלאכת ההירמון וכפועל יוצא ממנה, וזאת בשילוב הידע בתזמור (המרחיב את המצלול הכללי) ובקונטרפונקט (עושר הטקסטורות הלינאריות המשתרגות זו בזו), ניתן לגשת למלאכת העיבוד. האפשרויות לעיבוד הן למעשה בלתי מוגבלות, ובאופן אוטופי הן יכולות להיות מותאמות לרוח השיר. אלא שהאילוצים בדרך כלל מחייבים התחשבות בנתונים של הכלים הקיימים בשטח, ברמת הנגנים וכדומה. במערכות החינוך כדאי להשתמש הרבה בקוליות, בכלי הקשה, בהרכבים קאמריים זעירים ביותר (למשל חליל וצ'לו). הרכבים פשוטים של כלי הקשה נוכל למצוא אפילו בעבודתה השגרתית של הגננת! פרק 11 בספרנו מגיש דוגמאות עיבוד רבות, שהן בעצם באזור חתימת הספר, כסיכום לנלמד בד בבד עם קפיצת-דרך אל מה שכבר מעבר לספר זה.

לסיום, בפרק 12 אנו זוכים להכיר מקרוב ארבעה יוצרים בזמננו, אשר חשיבתם ההרמונית המשובחת היא הבסיס להלחנתם - זהו כישרון מולד, שהעשיר את הזמננו העברי עד מאוד כפן הזה של ההרמוניה, ונוכל להבין את מרכיביו.

נספח "הגישה לעיון בשירונים" ירחיב את היריעה אל עבר מלחינים נוספים וגם יוכיח לנו שכאשר אנו קוראים לחן של שיר בתוך אסופה כלשהי - הכלי להירמון כבר בידינו!

הוראות לשימוש בספר

1. אנו שוזרים בתוך הלימוד חוקים ותרגילים. יש להצטייד במחברת תווים, בעיפרון ובמחק.
2. דרך הרישום של החומר המוזיקלי בספר כוללת לחן עם אקורדים מעליו ודרגות מתחתיו. כאשר ליד המלודיה מצוין בצד שמאל "זמרה", הכוונה לזמרת קהל בכיתה או בחבורה כלשהי או לזמרת סולן.
ציטוט מוזיקלי בן שורת תווים אחת נקרא "נעימה" (הנעימה מאת...). ציטוט מוזיקלי בטקסטורה רחבה יותר (שתי חמשות ומעלה) נקרא "מוזיקה" (המוזיקה מאת...). לעתים מצוטטת הנעימה בלבד בתוספת קו בס עם הרמוניות.
3. אנו עוסקים בכלים הרמוניים, כשהפסנתר הוא הבסיס להם - הוא נותן לנו הן את הפריסה לארבעה קולות (ביד שמאל הקול התחתון וביד ימין שלושת הקולות העליונים) והן את עושר הרגיסטרים המכסימלי. הפסנתר מקרב אותנו יותר מכל כלי הרמוני אחר גם אל העיבוד. אנו מכוונים את הנגינה בעיקר אל אמצע הפסנתר, כי שם נשמעות ההרמוניות בבירור הרב ביותר. גם הולכת הבס נשמעת היטב כשהיא מנוגנת בפסנתר.
4. מי שלומד נגינת פסנתר עתה, יחד עם לימודי הירמון שירים או ממש לפנייהם - אל יזניח את האימון בקריאת מפתח פה (בס)!
5. נדרשת נגינה בטרנספוזיציות כדי לרכוש מיומנויות, גם אם זה לא תמיד נרשם. אי לכך תוך כדי ה"התנסות" (המינוח שלנו לתרגולים למיניהם) ואף בהמשך - יש להזהר מפני כתיבת אקורדים בלבד! טוב לעכל את כל סוגי התוכן ההרמוני שאנו לומדים על ידי כתיבת דרגות בלבד בסולם המוצא, ואלו ישמשו אחר כך לטרנספוזיציות בשפע.
6. אין לדלג על אף שלב! כך תפיקו את מלוא התועלת מלימודכם. כך גם תבינו למשל את הופעתו של שיר מסוים בספר בכמה הקשרים. עברו במהירות על מה שקל לכם, אך למדו לאט את מה שקשה לכם, ויש די הנחיות בספר שמחנכות אתכם לסובלנות כלפי עצמכם כלומדים. אם אתם בעלי שמיעה הרמונית טובה תוכלו להיעזר בה, אך אל תתלו בה את כל התקוות!

7. יש מונחים בתוך השיטה שאנו נאמנים להם לאורך כל הדרך, לדוגמה: הקדנצה, הנוסחה הרוסית (זהו למשל מונח חדש).
8. מילון המונחים שבראש הנספחים מספק הסברים קצרים למונחים קיימים, יחידותיו הלקסיקאליות סומנו בכוכבית מיוחדת לאורך הטקסט.
9. לפני כל שיר שמהרמנים יש להכיר היטב את המלודיה שלו ולנתח אותה לפריודות. בהמשך הדרך, כשנפתח את ההירמון והליווי, נוכל להתייחס גם מעט אל מילותיו - אל מצב הרוח הכללי, אל סגנון הכתיבה של המשורר (מי הוא? לאיזה דור הוא שייך?), אל ריתמוס המילים... כניסה לשיר מסוים היא כניסה לעולם כלשהו של סמלים, ציורים ומשמעויות.
10. לאורך הספר לא ניכנס להקשרים אֶתְנו־מוזיקליים או לתיאורים היסטוריים וחברתיים, למעט בפרקים 7 ו-12. בפרק 7 מוסברת הנוסחה הרוסית שחרשה את כל רובדי הזמר, ובפרק 12, כשאנו עוסקים ביצירתם של ארבעה יוצרים, אי אפשר שלא לחדור קצת אל הדמויות העומדות מאחורי הצלילים.

סימני אותיות לאקורדים

סימני האותיות לאקורדים נפוצים בעיקר בקרב נגני הגיטרה. מאז שנתרבו הפרסומים בדפוס לחומרי זמר ומוזיקה קלה הפכה שפת סימנים זו גם נחלתם של נגני מקלדות למיניהן.

אלה הם סימני הבסיס, הרשומים באותיות לטיניות, בהתאם לשמות הצלילים השגורים אצלנו:

- דו = C
- רה = D
- מי = E
- פה = F
- סול = G
- לה = A
- סי = B

אל האותיות הלטיניות מצטרפים סימני במול ודיאז וכן סימנים נוספים וקפרות ערביות כדי לציין את מבנה האקורד.

בספר זה נעשה הרישום בדרך השימוש הסימולטני הן בסימני האותיות לאקורדים (למעלה) הן בצלילי האקורדים גופם במפתחות סול ופה, והן בסימוני הדרגות בשיטת הבס הממוספר (ספרות לטיניות מתחת לתווים) כמקובל בלימודי ההרמוניה.

לפניכם טבלת האקורדים אשר מגיעה עד למבנים של הנון-אקורד. מתחת לסימני האותיות לאקורדים מופיעים צלילי האקורד גופם במפתח סול בלבד עוד לפני שמתרגמים אותם למבנה הסטנדרטי בפריסה על פני מפתחות סול ופה.

לכל אורך הספר מופיע הסימן **C** אשר מציין סול.

| Root | Major | m | + | 6 | m6 | 7 | m7 | Maj7 | o | 9 |
|-------|-------|-----|-----|-----|------|-----|------|--------|-----|-----|
| C | C | Cm | C+ | C6 | Cm6 | C7 | Cm7 | CMaj7 | Co | C9 |
| C# Db | Db | C#m | Db+ | Db6 | C#m6 | Db7 | C#m7 | DbMaj7 | C#o | Db9 |
| D | D | Dm | D+ | D6 | Dm6 | D7 | Dm7 | DMaj7 | Do | D9 |
| D# Eb | Eb | Ebm | Eb+ | Eb6 | Ebm6 | Eb7 | Ebm7 | EbMaj7 | D#o | Eb9 |
| E | E | Em | E+ | E6 | Em6 | E7 | Em7 | EMaj7 | Eo | E9 |
| F | F | Fm | F+ | F6 | Fm6 | F7 | Fm7 | FMaj7 | Fo | F9 |
| F# Gb | F# | F#m | Gb+ | F#6 | F#m6 | Gb7 | F#m7 | GbMaj7 | F#o | F#9 |
| G | G | Gm | G+ | G6 | Gm6 | G7 | Gm7 | GMaj7 | Go | G9 |
| G# Ab | Ab | G#m | Ab+ | Ab6 | Abm6 | Ab7 | G#m7 | AbMaj7 | G#o | Ab9 |
| A | A | Am | A+ | A6 | Am6 | A7 | Am7 | AMaj7 | Ao | A9 |
| A# Bb | Bb | Bbm | Bb+ | Bb6 | Bbm6 | Bb7 | Bbm7 | BbMaj7 | A#o | Bb9 |
| B | B | Bm | B+ | B6 | Bm6 | B7 | Bm7 | BMaj7 | Bo | B9 |

באוהלי חברה

התחום הענק של שיר העם והשיר הפופולרי הישראלי מקיף כיום למעלה מ-42,000 שירים המשקפים נאמנה את התפתחות החברה הישראלית לדורותיה. תחום זה מעורר עניין גובר והולך הן בין חוקרים, הן בין אנשי חינוך ומבצעים. עם זאת, מספר הפרסומים המקצועיים המעולים על השיר הישראלי עודנו מצומצם ביותר. ד"ר ציפי פליישר היא דמות רבת אנפין - מלחינה בעלת פרסום בינלאומי, מוזיקולוגית ואשת חינוך ותיקה, שהקדישה שנים רבות למחקר מעמיק ונלהב של השיר הישראלי. ספרה מהווה תרומה חשובה לתחום זה.

אל ציפי פליישר
מאת אהוד מנור.
25.10.04
אל אביב

והלאה בירשק יכ

פרופ' יהואש הירשברג
האוניברסיטה העברית בירושלים

באוהלי חינוך

אימרה סיניית עתיקה אומרת: "הרוצה להכיר עם, ילך אל השירים שלו". ואכן בספר ההירמון של ד"ר פליישר נמצא המפתח להיכרות עם הצופנים והקודים של תרבות הזמר הישראלי. את חסרונו של ספר כזה בתחום החינוך המוזיקלי בהכשרת המורים אנחנו מכירים כבר שנים רבות מדי.

לספר הזה יש ארבע מעלות:

- א. המעלה הראשונה - ספר שבו מכוונס המיטב של השירים הישראליים, עם הפרופיל הסגנוני-תרבותי שלהם, הוא צורך ראשוני לחברה, לעם. ספר כזה ועוד עם הצעות הירמון מעשיות לפרחי ההוראה בהכשרת המורים הוא נכס תרבותי-חינוכי ממדרגה ראשונה.
- ב. המעלה השנייה - אין מומחה גדול מד"ר פליישר בנושא הרמוניה מוזיקלית בכלל, והירמון מעשי של שירים בפרט.
- ג. השלישית - עד כה אין למערכת הכשרת המורים מענה בנושא זה. הוצאת ספר שכזה היא בבחינת זכות ראשונים לבעליו. זהו כלי עזר אמיתי בעבודתו של סטודנט המכשיר את עצמו להוראה.
- ד. המעלה הרביעית - ספר ההירמון הוא כלי עזר מעשי אמיתי לכל מי שקורא אותו. ספר זה לא נועד לשכב על המדף.

לציפי היקרה שלום -
אני מצפה מאוד להיחל את
חינוך ההשקפה של הספר שלך להירמון שירים,
כפי שהבאתי לך בשיחת הטלפון. אני
מבין שההכנה כבר נעשתה בשלב סיום.
אנא הוציאי לי בקצת מהו האריק והשקפה
כפי שאולי אהבתי את השלמות. ואני
משוכנע שהספר יהיה יפה שירא אגיד, וכל
כך נכון ונחמד להאמין הצמר בתוך מערכות
החינוך, ואני שמח להיות שותף, ולו צורת, לעשייה
הצאתי.
ומלב מצה, בסמוך הקא אזוהיה את "אל"
ב"נור" עם המלגה הקודמת של הוצאת "אל"
מההפקה הקודמת. אז שיהיה להוצאתי כפי
ה"חזית" שלך, אהוד מנור.

ח. כ"ו
פרופ' חנוך רוזן
אוניברסיטת תל אביב
מכללת לוינסקי לחינוך

פרק 1

הקשר בין מלודיה להרמוניה - שלוש נוסחאות הבסיס: שדה, תא, ציר

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם.
השימוש מותר אך ורק לצורכי לימוד עצמי ולשימוש הוגן על-פי דין, לרבות הוראה ובחינה.
אזהרה: אסור להעתיק את הספר, או חלקים ממנו, או את היצירות הכלולות בו,
ואסור למכור אותו או חלקים ממנו בלי רשות היוצרים ובעלי הזכויות בכתב ומראש.

פרק 1

הקשר בין מלודיה להרמוניה - שלוש נוסחאות הבסיס: שדה, תא, ציר

א. תבניות מלודיות

כדי להראות שיר איתו הראש ובראשונה לרצות את האינפורמציה המקסימלית מן המלודיה שלו. אם כן: אנו אוסקים בהוצאת התוכן ההרמוני מתוך המלודיה.

קיימות שלוש תבניות מלודיות בסיסיות:

1. תבנית עיצוב
2. תבנית קישור
3. תבנית הארכה

תבנית עיצוב

זו מכילה שני צלילים הנמצאים במרחק קפיצה ביניהם, בדומה לקו הנמתח בין שתי נקודות:

1

התבנית שקיבלנו מעצבת את הדרך בין שני הצלילים, מסמנת את גבולותיה.

תבנית קישור

זו מכילה שלושה צלילים, וביניהם צעדי סקונדה באותו כיוון. לדוגמה:

2

הצליל השני מקשר בין הראשון והשלישי.

תבנית הארכה

גם תבנית זו מכילה שלושה צלילים: צליל ראשון, צליל שני במרחק סקונדה ממנו (לא משנה איזו סקונדה), וחזרה אל הצליל הראשון. לדוגמה:

3

אם הצליל האמצעי יורד - הוא נקרא "חולף תחתון"; אם הוא עולה - הוא נקרא "חולף עליון". העיקר הוא שהצליל הראשון והאחרון הם בעצם יחידה אחת, בעוד האמצעי הוא כעין קישור או תוספת. אם כן - קיבלנו מעין צליל ארוך עם קישוט באמצע. בדוגמה הבאה ננסה לשבח את שלוש התבניות:

4

הערות לציבור: 4

- א. הצליל האחרון של התבנית הראשונה משותף לצליל הראשון של התבנית השנייה, והצליל האחרון של השנייה - לראשון של השלישית, וכן הלאה.*
- ב. גובהם של הצלילים הוא שמעסיק אותנו, אך אנו ערים אף למשך הצלילים, כמו שאנו ערים למקומו של הצליל בתוך התיבה.

* זוהי מעין שרשרת "ללא חורים" וללא חפיפות ולא ייתכן (מלבד אותה שותפות של צליל אחרון בתבנית מסוימת עם צליל ראשון בתבנית שלאחריה). זוהי התגלמות ברורה של הגדרת המוזיקה כרצף אירועים לאורך זמן.

ג. צליל החוזר על עצמו לא ייחשב כחלק מתבנית ויסומן כ"חזרה".



הנה שתי דוגמאות מתוך התחלות שירים ובהן סימון שלוש התבניות המלודיות:
א. התחלת השיר הצרפתי הידוע שמשמש גם את הווריאציות של מוצרט וגם את נעימת דקלום ה A B C D:

5



ב. התחלת נעימת התקופה (דגם לחן עממי נודד):



נעיר כאן כי המונח Neighbour Note באנגלית זהה לתבנית ההארכה; "החולף העליון/התחתון" יוחלף לעתים בכינוי "עיסור עליון/תחתון".
תבנית-בת של העיסור היא תבנית "העיסור הכפול" (Double Neighbour Note):



המונח האנגלי - Passing Note הוא הצליל האמצעי בתבנית הקישור, "המקשר" כפי שהגדרנו אותו.

עד כאן - שלוש התבניות, שהן היחידות המלודיות הראשונות או הבסיסיות. יש לדעת למצוא אותן בכל מנגינה נתונה. כל המלודיות הן בעצם תרכובת של שלוש תבניות אלה. גישה זו מבליטה את חשיבותו של הצליל הבודד בתוך המלודיה.

התנסות

א. לפניכם מספר קטעים קצרים. מלודיות אלו נבחרו מתוך התחלות הכורלים של באך (פראזה ראשונה בסופרן). עליכם למצוא את התבניות המלודיות בזו אחר זו בכל פראזה (ראו דוגמה מספר 4).



ב. ניסיון מעניין: קחו את השיר תוצה שמבצע חיים משה (המילים מאת עוזי חיטמן לחן יוני), אם אתם יכולים - כתבו אותו בתווים מן השמיעה וסמנו בתוכו את שלוש התבניות.

ב. השדה, התא והציר

לאור מה שלמדנו נגלה מעתה את "פרצופו" של כל קטע מלודי ביתר יסודיות. אנו בוחנים את צליליו כאילו דרך זכוכית מגדלת - וראו זה פלא: כך אנו שמים לב למה שקורה בתוך מנגינה אחת, קטנה ופשוטה, כפי שמעולם לא עשינו זאת קודם לכן; ה"קונגלומרט" המלודי הזה מתבהר לנו על כל "בליטותיו". ליתר דיוק: כדי למצוא את התוכן ההרמוני החבוי בתוך המלודיה, עלינו לגלות את הצלילים החשובים ולהבחין בינם לבין החשובים פחות.

לפנינו שלוש דוגמאות; ננסה לבדוק אותן באופן מפורט.

ראשונה:



בהמשך, נסו לבצע את הדוגמאות 9,10,11,12. אלה הם הירמונים המשמשים הדגמה לכל הנאמר עד כה. בשלב הנוכחי לא נדרשת מכם היכולת למצוא הירמונים כאלה בכוחות עצמכם, אך כדאי שתנגנו אותם פעמים מספר, כדי שאזנכם תבחין היטב בין שדה, תא וציר.

הירמונים 6: אצמא

בדוגמה 6 רשמנו לפנינו "שדה פה-לה-דו". פירושו של דבר, שנוכל להרמן את הקטע הקצר הזה במסגרת סולם פה מז'ור בלבד; ייתכנו אפשרויות מספר, אך לעולם בסולם זה:

9

הירמונים 7: אצמא

בדוגמה 7 ראינו שניתן להשלים את התא לאחד משני שדות - כלומר, כל אחד מהם מהווה סולם שבמסגרתו ניתן להרמן את הקטע - ונצפה כי כל אחת מהאפשרויות (פה מז'ור, רה מינור) תהיה טובה באותה המידה.

ניתוח התבניות המלודיות בקטע זה עוזר לנו לגלות את הצלילים המרכזיים שבו, כלומר - את הצלילים הבונים את השלד שלו: **פה לה דו**. אלו הן שלוש הנקודות החשובות ביותר שביניהן נמתח הקו המלודי, מעין נקודת גבול התוחמת את המלודיה. ולא זו בלבד: שלושת הצלילים הללו הם "נשמת" הקטע, שלושתם חשובים עד-כדי-כך שלא נוכל לוותר על אף אחד מהם. בדרך זו הם יוצרים את התמצית הרמונית (אקורד משולש), אשר אותה נכנה מעתה והלאה "**שדה**"; במקרה שלנו זהו "שדה פה-לה-דו".

10 אצמא שנייה:

הצלילים המרכזיים כאן הם רק **פה לה**. במוקד המלודיה הקטנה הזאת רק שני צלילים, והם היוצרים תמצית הרמונית, אשר אותה נכנה "**תא**". כאן לפנינו "תא פה-לה"; את התא הזה נוכל להשלים בקלות לאחד משני השדות

האקורדים המשולשים האפשריים במקרה זה. בהשוואה לשדה, אם כן, הוא נותן תחושה קצת פחות מוגבלת, קצת יותר פתוחה, ביחסים שבין המלודיה להרמוניה. נזכור לסיכום: התא מאפשר לנו יצירת שני שדות מסביבו! במקרה הקודם (דוגמה 6) הייתה אפשרות של יצירת שדה אחד בלבד.

11 אצמא שלישית:

לא קשה להבחין שנותרנו כאן רק עם צליל מרכזי אחד - **פה**; המוקד של המלודיה הזו מסתכם בסך הכול בצליל האחד **פה**. נקרא לו "ציר פה", והנוסחה השלישית והאחרונה שלנו היא נוסחת "ציר". הציר, כשמו כן הוא: מסביבו סובבים שדות רבים; אותו צליל **פה** שותף להרבה אקורדים:

כאן אנו הרבה יותר חופשיים לחפש אפשרויות להשלמת תמונה הרמונית. נעימות ציר הן אם כן בבחינת מעט המכיל את המרובה.

לפנינו שתי דרכים בסולם פה מז'ור:

10

F B \flat /D C7,13 F

G7/D B \flat m 6 /D \flat C7,13 F

כמובן, ייתכנו עוד הירמוניים.

ועתה, שתי דרכים בסולם רה מינור:

11

Dm Gm/B \flat A Dm

B \flat Gm Gm 6 /E A Dm

גם כאן ייתכנו עוד אפשרויות.

יש שוני בין שני "העולמות ההרמוניים" המתקבלים כאן (סולמות פה מז'ור ורה מינור). ללא ספק, ההתרשמות משניהם שונה - ולעתים הסיבה נעוצה אפילו בטעם האישי. אך העיקר - שני הפירושים ההרמוניים אפשריים.

אם למישהו מאיתנו נשמעת האפשרות של סולם רה מינור קצת בגוון של "שאלה" או "פתיחה", לעומת האפשרות של סולם פה מז'ור - הסיבה לכך ברורה לגמרי: במקרה של סולם פה מז'ור, הקטע מסתיים בדרגה ראשונה במצב אוקטבה, דהיינו בצליל היסודי של האקורד בסופרן. זהו הצליל הבסיסי של האקורד, החזק ביותר מבין השלושה, צליל שעליו בעצם נבנה האקורד. לכן, אם יופיע האקורד דווקא עם צליל זה בסופרן, הרי שאוזנו תקלוט באופן ברור ביותר את הדרגה שהוא מייצג.

כך בדיק קורה במקרה שלפנינו: ראו בסוף דוגמה 10 א':

בסיום בסולם רה מינור, אנו מקבלים את האקורד האחרון שוב בדרגה ראשונה, אך הפעם - במצב טרצה. בסופרן: צליל הטרצה הוא צליל חלש יותר, מישני יותר בתוך האקורד, ועל כן האפקט המתקבל נשמע פחות ברור מאשר במקרה הקודם. וגם - הופעת ההיתק - דו-דיאו - מכניסה כרומטיות המערפלת במידת מה את התחושה הברורה שהייתה לנו קודם. הסגירה באקורד פה מז'ור (דרגה ראשונה, מצב אוקטבה) היא אם כן מוחלטת וברורה יותר מאשר הסגירה באקורד רה מינור (דרגה ראשונה, מצב טרצה). לפיכך צדק מי שאוזנו הייתה רגישה להבדל זה. הסיום באקורד רה מינור מזכיר "שאלה" הרבה יותר מאשר הסיום באקורד פה מז'ור.

נסכם עד כאן: במקרה של תא ניתן להרמן בשני אופנים שונים באותה מידה, ואילו במקרה של שדה - רק באופן אחד.

הירמונים? אמה 8:

אפשר לפרש את המלודיה הקטנה הזאת בהרבה דרכים, והרי כמה מן האפשרויות:

12

F C7 F

בדוגמה 12 ו' צריך היה להוסיף את הצליל מי כדי להשלים את המלודיה של הפסוק המוזיקלי. יחד עם זאת, עוד לפני שמגיע האקורד האחרון עם הצליל מי בסופרן, ברור לנו לגמרי שאנו נמצאים בסולם דו מז'ור.

נחזור ונציין: אין צורך להבין בשלב זה את כל רזי התוכן ההרמוני המסתתר בהירמוניים ששמעתם; גם אינכם צריכים להיות מסוגלים למצוא אותם בכוחות עצמכם. העיקר הוא להבין את ההבדל בין שדה, תא וציר. ההירמוניים הללו רק מוסיפים להסבר.

התנסות

נסו לנתח את המלודיות הבאות לפי תבניות (עיצוב, הארכה, קישור) ואחר-כך למצוא את הנוסחאות שלפניכם לכל אחת: שדה, תא, ציר. כל המלודיות לקוחות מתוך התחלות הכורלים של באך, פראזה ראשונה בסופרן.

לדוגמה:

13

(הערה: אם תקבלו לדוגמה שדה, דעו שהוא זהה ל-)

הארות מספר

ברבים משיריה של נעמי שמר נמצא את הקו האופייני של נעימות "שדה". דוגמאות טיפוסיות: **מחר**, חורשת האקליפטוס, שלונית מונה סוכה. אצל מתי כספי נמצא דווקא לא פעם את הציר. נראה לדוגמה סקיצה של חלק קטן מתוך שירו כשאלוהים אמר בפסג הראשונה (נשו לשיר ולנגן יחדיו).

15

מתוך כשאלוהים אמר בפסג הראשונה (בסקיצה)

הלחן מאת מתי כספי

Cm ♩ = 80

ו - 2 - הן הוא

Fm Gm Abm Cm Fm Gm Abm Cm

Fm Gm Abm Cm D♭ D Em

לאחר אימון קצר לה נעשה להציב כאן משפט מסכם. אין מסקנה סופית שתלוו אותנו לאורך כל הדרך: ככל שהמלוויה עשירה יותר, רחבה יותר, כך היא מותירה לנו פחות אפשרויות מכינת הפירוש ההרמוני. ככל שהמלוויה רזה, מצומצמת יותר – כך היא טומנת בחובה יותר אפשרויות מכינת הפירוש ההרמוני.

עד כאן עסקנו רק בחלקי מלודיה. עוד חלק ועוד חלק של המלודיה הם הנותנים לנו את המלודיה כולה, או את השיר כולו, וכך השדות מצטרפים זה אל זה, כשכל שדה הוא דרגה בתוך סולם. ראו חלק מתוך השיר שמי יקר, כדוגמה ראשונית להירמון השיר. רוב השדות נוצרים כאן מהשלמה של תאים:

14

שמי יקר

הלחן עממי

C ♩ = 76

דד - מי - שי

C C Dm G C C F

I I II V I I IV

Em III

Em Am III VI

אפשר היה להרחיב כאן בהסברים, אך לשם כך עלינו להכיר טוב יותר את מושג הקדנצה. זאת נעשה בפרק הבא.

בשיר זה לפנינו צליל בודד, אשר יכול היה להתפרש כציר שמסביבו נעים כל מיני סולמות:

19

$\text{♩} = 63$

Chord systems for exercise 19:

- C6**: C6, Fmaj7, G7, C6
- G**: G, C, D7/4, G
- Em**: Em, Am7, B7,13, Em
- E♭**: E♭, A♭maj7, B♭7,9,13, E♭

Functional symbols for exercise 19:

- C6**: I⁽⁺⁶⁾, IV₇, V₇, I
- Em**: I, IV, V₇¹³, I
- E♭**: I, IV₇, V₇¹³, I

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם

השדות מתחלפים כאן במהירות רבה, ואפשר היה אפילו להרמן קטע מלודי זה עם עומס גדול יותר של אקורדים. ראו את שלוש התיבות האחרונות של קטע זה מתוך השיר בהירמון שונה, אף הוא מתאים לסגנונו של מתי כספי.

16

Chord systems for exercise 16:

- Fm**: Fm, Gm, A♭m, E♭m, Fm, F♯m, Em

Functional symbols for exercise 16:

- Fm**: I, IV, V₇¹³, I

מכאן

במקום הזה הירמון שונה אשר אינו מתאים לסגנונו של מתי כספי יכול היה להיות כזה:

17

Chord systems for exercise 17:

- Cm**: Cm, Fm, D, G, Gm

התרבות המוזיקלית אשר "נעימות ציר" אופייניות בה עד מאוד היא זו של הסמבה והבוסה-נובה. ראו למשל את תחילת נעימת הסמבה בצליל אחר:

18

תחילת סמבה בצליל אחר

$\text{♩} = 63$

הלחן מאת Antonio Carlos Jobim

פרק 1: הקשר בין מלודיה להרמוניה - שלוש נוסחאות הבסיס: שדה, תא, ציר

אם תבחנו את ההירמוניים הללו היטב, תיווכחו שכל אחד מהם נושא את תבנית הקדנצה האותנטית. בבסיסו של כל אחד מהם מצוי המהלך I IV V I. אם נוריד את סימני הבס הממוספר (9,7 וכד'), נקבל בדיוק את דרגות הבסיס של המהלך הנזכר לעיל. ההירמון הבא של אותו שיר ברזיליאני נותן ייצוג לכל השדות הללו (מי מינור, מי-במול מז'ור וכו') בזה אחר זה, ונוצרת תמונה כרומטית עשירה, כיאה ל"נעימת ציר" קיצונית זו; כל השדות מתחלפים בתוך המשגרת של סולם דו מז'ור. זהו אחד ההירמוניים המקובלים ביותר לקטע זה של השיר:

20

$\text{♩} = 63$

Em7 Eb7 D7/4 Db7/9/5

III III $\flat 7$ $\flat 5$ $\flat 1$ II $\flat 4$ V $\flat 9$ $\flat 4$ $\flat 3$ $\flat 1$

יצחק סדאי, בספרו "Harmony: in its systemic and phenomenological aspects" (ראו בביבליוגרפיה הנבחרת), קושר את התבניות המלודיות הבסיסיות לחשיבתו הסיסטמית-פנומנולוגית אודות הטונאליות.*

* המונחים "שדה-תא-ציר" שטבע פותחו על ידי המחברת.

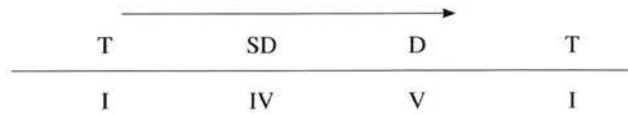


פרק 2

הקדנצה; הירמון שירים בדרגות I, IV, V

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם.
השימוש מותר אך ורק לצורכי לימוד עצמי ולשימוש הוגן על-פי דין, לרבות הוראה ובחינה.
אזהרה: אסור להעתיק את הספר, או חלקים ממנו, או את היצירות הכלולות בו,
ואסור למכור אותו או חלקים ממנו בלי רשות היוצרים ובעלי הזכויות בכתב ומראש.

מכאן אנו מקבלים את מהלך הקדנצה, הבנוי משלוש דרגות אלו בסדר המחייב הבא:



נקרא לקדנצה שלנו **קדנצה אותנטית**. נזכור: למהלך זה יש חשיבות מכרעת לגבי **מבנה הקטעים המוזיקליים**, וזאת על-פי העקרונות שהוסברו זה עתה. ככל שנתקדם בלימודינו, נראה כיצד מתממשים עקרונות אלה ומתבטאים באופן מפותח יותר ויותר. כרגע אנו עוסקים בקדנצה האותנטית **בצורתה הפשוטה ביותר**, בצורתה זו היא אף מרבה להופיע **בסופי משפטים מוזיקליים***. מכאן שהמונח "קדנצה" פירושו, לעתים קרובות, הופעת מהלך בסיסי זה בסופי משפטים.

ניגש עתה להכרת דגם פשוט זה של הקדנצה האותנטית, דהיינו, נלמד כיצד להביא את ארבע הדרגות - I, V, IV, I - בזו אחר זו. אנו מסתמכים כאן על תורת ההרמוניה (ונביא כאן חלק מן הכללים בפירוט רב, בשל חשיבות העניין). אין זה מספיק להכיר את האקורדים המשולשים (אקורד דו מז'ור, פה מז'ור וכו'); יש לדעת כיצד להשמיע אותם בכלי הרמוני בזה אחר זה, וכיצד לבחור את הצלילים כך שהקדנצה תישמע כסדרת אקורדים שיש קשר אורגאני ביניהם ולא כסדרת צלולים נפרדים. לשם כך קיימים כללים להולכת קולות.

כאשר נשתמש במקלדת הפסנתר, נרגיל עצמנו כבר עתה לבצע את המהלכים למיניהם **במצב סגור**. פירושו של דבר: האקורדים מובאים בזה אחר זה, כאשר בין צליל הסופרן והאלט ובין צליל האלט והטנור - הרווחים הם מינימליים. לפי חוקי תורת ההרמוניה, כל אקורד יכול להופיע במצב סגור (צנוף) או פתוח (רווח). כשהאקורד מופיע במצב סגור, הרי שבין צליל הסופרן לאלט או בין האלט לטנור - לא ניתן להכניס צליל נוסף מצלילי האקורד; לא כן כשהאקורד מופיע במצב פתוח: במקרה זה ניתן להכניס בין הקולות צליל מצלילי האקורד. לדוגמה:

21

דרגה I בסולם דו מז'ור במצב סגור (מספר דוגמאות)

* "בצורתה זו" - לא מדויק לחלוטין, שכן היא עשויה להופיע בשינוי קל. נעסוק בכך בהרחבה בפרק הרביעי.

פרק 2

הקדנצה; הירמון שירים בדרגות V, IV, I

בפרק זה נתחיל לעסוק בבעיות של ביצוע. לשם כך נכיר את הנושא החשוב של נגינת הקדנצה. שיטת הליווי הפשוטה ביותר קרובה מאוד לנגינת הקדנצה, וממנה מתפתחות אחר-כך שיטות הליווי למיניהן. נקדים לעניין הנגינה הסבר תאורטי לגבי מהותו של מהלך הרמוני חשוב זה, שפן עקרונות הקדנצה ילוו אותנו רבות בהמשך הלמידה.

לכל אחת מן הדרגות I, IV, V תפקיד או "פונקציה", כפי שנקרא הדבר במונחי תורת ההרמוניה. במילים אחרות, כל דרגה מייצגת פונקציה מסוימת: דרגה I מייצגת את הפונקציה הנקראת טוניקה (T), דרגה V את הדומיננטה (D), דרגה IV את הסובדומיננטה (SD). מה טיבן של פונקציות אלו?

הטוניקה מהווה את נקודת המוצא לכל מה שקורה מבחינה הרמונית, כשאנו נמצאים בסולם מסוים. זהו המרכז שסביבו סובב הכול, מעין מרכז כובד, מרכז משיכה, וזוהי אף מסגרת ה"בית" (בית במובן של סולם על תוכנו ההרמוני). עובדה היא שדרגה I נשמעת הרבה במשך הקטע, ואף מהדהדת באוזנינו גם אם אינה נשמעת באופן פיזי; ואם תבדקו - הרי תיווכחו שזוהי הדרגה המסיימת בדרך כלל קטע מוזיקלי או שיר. אין חשובה ממנה למען חתימת הקטע, והופעתה בסיום מבססת מאוד את "תחושת הבית". כאן תמצית הטעם, הטונוס, דוגמת הטונוס שבקפה.

הדומיננטה יש בה כוח מגנטי רב, המושך לכיוון הטוניקה. ובתרגום לשפת המעשה: דרגה V, המכילה את הטון המוביל (לדוגמה הצליל סי בסולם דו מז'ור) נמשכת בחוזקה אל דרגה I, כאשר הטון המוביל נפתר אל הצליל היסודי בדרגה I*:

הסובדומיננטה עשויה להופיע תמיד - בהגבלה חשובה אחת: ככלל לא תופיע אחרי הדומיננטה (כאשר זו מיוצגת על-ידי דרגה V עם הטון המוביל), משום שבמקרה זה הפתרון הנדרש הוא אל הטוניקה (דרגה I), כפי שכבר אמרנו.

* למעט המקרה הבולט ביותר של נוסחת הקלוא.

23

התחלה על צליל הקווינטה בסופרן

דרגה V נוטה לעתים קרובות לקבל את תוספת צליל הספטימה ("ספטאקורד דומיננטי" במונחי תורת ההרמוניה) ועל ידי כך מגבירה עוד יותר את אופייה המתוח, דהיינו את דרישתה לפתרון מהיר ככל האפשר לדרגה I:

24

צליל הספטימה של דרגה V נפתר אל צליל הטרצה של דרגה I כפתרון הכרחי, בדיוק כפי שהטון המוביל בדרגה V נפתר אל הצליל היסודי בדרגה I. סימונו של אקורד זה בשפת ההרמוניה הוא V₇ (במקרה של סימון אקורדים בסולם דו מז'ור).

התנסות

נגן את הקדנצה האותנטית על פי שלוש הדרכים הבאות (דוגמה 25) בכל הסולמות המז'וריים והמינוריים המקבילים להם, עד 6 דיאזים ובמולים (דהיינו עד סולמות פה-דיאז מז'ור, סול-במול מז'ור, רה-דיאז מינור הרמוני, מי-במול מינור הרמוני); האיצוע הנתון כאן יעזור, אם כי אינו מחייב. יש להגיע לנגינה שוטפת, כי רק נגינה שוטפת של הקדנצה תאפשר שליטה טכנית במעשה

דרגה I בסולם דו מז'ור במצב פתוח (מספר דוגמאות)

נבצע את המהלכים במצב סגור, כי זוהי הדרך הנוחה ביותר לנגינה בפסנתר (ראו להלן). ועתה לפרטי המהלך עצמו - קראו בעינין דוגמה 22 (להלן); שימו לב להסברים על חיבור הקולות (באותיות קטנות מתחת לתווים):

22

| | | |
|--------------------|---------------------|--------------------|
| הצליל המשותף (דו) | אין צליל משותף. הבס | הצליל המשותף (סול) |
| במקומו - באלט, הבס | צועד צעד סקונדה | במקומו - באלט, הבס |
| קופץ בהתאם לצורך, | בעלייה, שלושת | קופץ בהתאם לצורך, |
| שני הקולות הנותרים | הקולות הנותרים | שני הקולות הנותרים |
| צועדים צעד-סקונדה | נעים בכיוון הפוך | צועדים צעד-סקונדה. |
| ובמקביל ביניהם. | לו (בירידה) ובדרך | |
| | הקרובה ביותר. | |

בדוגמה 22 בחרנו להתחיל דווקא עם צליל היסוד (או האוקטבה, לפי מונחי תורת ההרמוניה) בסופרן של דרגה I, אם כי כללי חיבור הקולות יפים לכל אפשרות של התחלה - גם עם צליל הטרצה בסופרן של דרגה I וגם עם צליל הקווינטה (ראו להלן, דוגמה 25). כללים אלה היו נשאים בתוקפם גם לו בחרנו להתחיל במצב פתוח. לדוגמה:

לנגני גיטרה

26

C C F G7 C
 I IV V7 I

לנגני אורגן ואורגנית

למתחילים: מצב התנוחה למען נגינת האקורדים ביד שמאל יהיה זהה בשלושת האקורדים; המצב הנוח ביותר המומלץ זהה לזה הרשום בדוגמה 25 ג' ביד ימין בפסנתר. האצבע חוזר, אם כן, **ביד שמאל** באורגנית. כך מתקבלות קפיצות בין האקורדים.

למתקדמים: אלה שעקבו היטב אחר הנלמד בפרק זה עד כה יוכלו לנגן כאשר מצב התנוחה משתנה ביד שמאל בהתאם להולכת הקולות המקובלת הרשומה ביד ימין בפסנתר בדוגמאות 25 א', ב', ג'; אלא שכאן יבוצע הדבר ביד שמאל. כך נמנע את הקפיצות הרבות ביד שמאל!

למנגנים באורגן: יש להתאים ברגל את הפדאל הנכון על-פי אותיות האקורדים. **יד ימין** תנגן תמיד את המלוויה הקבועה הרשומה להלן:

27

C F G C
 3 4 2 1
 אצבע יד ימין
 אקורדים ביד שמאל לפי ההנחיה לעיל

לנגני אקורדיון

באקורדיון יש שלוש אפשרויות:

- א. לבצע ביד שמאל רק את הבס וביד ימין את האקורד (כמו בפסנתר, ראו דוגמה 25). דוגמה 28 א'.
- ב. לבצע ביד שמאל הן את הבס והן את האקורד. במקרה זה תהיה יד ימין עסוקה במלוויה בלבד: דוגמה 28 ב'.
- ג. לשלב אפשרויות א' ו-ב': יד שמאל תבצע את הבס והאקורד - ויד ימין תנגן יחד איתה את האקורד המתאים: דוגמה 28 ג'.

הליווי אחר כך: שלוש הקדנצות הרשומות להלן מכוונות לנגינה בפסנתר: יד ימין מנגנת את שלושת הקולות העליונים במצב צפוף ויד שמאל את הבס. שוב: זוהי התשתית לכל דרכי הליווי שנבנה עד לצורתיהן המסובכות והעשירות ביותר.

הערה: יש לזכור את הטון המוביל בסולם מינור הרמוני בדרגה V:

25

צליל היסוד (האוקטבה) בסופרן

C
 I IV V I

צליל הקווינטה בסופרן

C
 I IV V I

צליל הטרצה בסופרן

C
 I IV V I

מתוך סונטינה ויטאית מס' 1 מאת מוצרט, טריין, סולם פה מדזור

תיבות 1-7 (תחילת הטריו)

תיבות 1-4 מדגימות מהלך (קדנציאלי) פלגאלי:

29

F Allegretto

תיבות 34-40 (סיום הטריו)

תיבות 36-40 מדגימות מהלך קדנצה אותנטית:

30

F

לצורך ההדגמה נראה את שלוש האפשרויות, אך במצב אוקטבה בלבד (צליל היסוד בסופרן, ראו דוגמה 25 א'). ניתן לבצע כל אחת מהן בשלושת המצבים בדומה לדוגמאות 25 ב' ו-25 ג'.

28

C

אפשרות א'

אפשרות ב'

אפשרות ג'

יש להקדיש לשלב זה בלמידה זמן רב ככל שיידרש, ההשקעה כדאית!

הערות לנושא הקדנצה

הקדנצה האותנטית יכולה להופיע במבנה מקוצר: I V I. ערכה אינו נפגם מן הקיצור; כוחה נשמר, משום שקיים בסופה הפתרון של דרגה V עם הטון המוביל אל דרגה I. קיימת גם קדנצה שחסרה בה הדומיננטה לפני הטוניקה - זו המכונה פלגאליה. המבנה הבסיסי שלה הוא (T SD T) I IV I (T SD T). להלן (בעמוד הבא), שתי דוגמאות מתוך ספרות המוזיקה הקלאסית. גם הן מדגימות את החומר שלמדנו.

בדרך כלל את המשפט המוזיקלי, בעוד ש"התשובה" מסיימת את המשפט אחר-כך, כשבסוף הפסוק השני מופיעה דרגה I:

32

הירמון שירים מזוריים בעזרת דרגות ראשיות (V, IV, I)

לא נותר לנו אלא לבדוק את השירים לגופם - לנתחם, ולסמן את ההרמוניות בהתחשב בנתונים שהיכרנו עד היום. נתחיל בקבוצה הראשונה: שירים הניתנים להירמון בדרך הפשוטה ביותר, דהיינו על-ידי דרגות הקדנצה האותנטית.

נזכור, כי תא ניתן לפירוש בשתי דרכים, וציר ניתן לפירוש אף בדרכים רבות ביותר. כיצד נחליט באיזה אקורד לבחור כשניצבת בפנינו בעיה מסוג זה?

ראו לדוגמה את שתי השורות הראשונות של השיר 3א ו-3ב. המקום המעניין אותנו מסומן בתוך מסגרת:

33

הנעימה מאת יששכר מירון-מיכרובסקי

במקרה זה, הצליל סול משותף הן לדרגה I והן לדרגה V; הקטע המלודי מופיע פעמיים, ולכן בחרנו להרמן פעם כך ופעם כך.

ועוד דוגמה מעניינת לקדנצה אותנטית -

מתוך סונטינה וינאית מס' 6 מאת מוצרט, קטע הטריו, סולם סול מזור

תיבות 1-6 (תחילת הטריו)

תיבות 1-4 מדגימות קדנצה אותנטית תוך קטיעה חזקה בין דרגה IV ל-V:

31

Allegretto

עם התבססות מעמדו של הטון המוביל במוזיקה המערבית (תקופת הבארוק והקלאסיקה) התבסס מעמדה של הקדנצה האותנטית (תמצאו לכך איך-ספור דוגמאות אצל באך, היידן, מוצרט, בטהובן). כוח המשיכה הגדול שבין דרגה V ל-I בקדנצה האותנטית נתן לה מעמד של סיום החלטי, והיא הפכה לסימן פיסוק ראשון במעלה. לעומת זאת, הורגש חסרונו של הטון המוביל בקדנצה הפלגאלית, והיא נזנחה. בכל זאת יש ללמוד אותה, שכן היא נפוצה בשירי העם ובפופ. היא אף קיימת במוזיקה אמנותית מאוחרת יותר (בתקופת הרומנטיקה בעיקר) או בסגנונות שאמנם חרגו משיטת הטון המוביל (המאה ה-20) אך שאפו, בין השאר, לחזור אל הפלגאליות. בצד כל אלה קיימת קדנצה אותנטית בלתי גמורה, המסתיימת בדרגה V, ללא הפתרון הסופי אל דרגה I. ראו לדוגמה את סיומו של הפסוק הראשון ב"נתן הקטן":

31

נתן הקטן

הנעימה עממית

יש המכנים סיום זה בשם **אתנח דומיננטי** (מנוחה, או הפסקה על הדומיננטה); יש המכנים אותו **חצי סיום** (half cadence), ויש שמביעים אותו על ידי שימוש במילה "שאלה" - משום שהוא פותח

רק הלילה

הנעימה חסידיית

Dm ♩ = 124

Dm Dm Gm Dm Gm Dm

I I IV I IV I

Dm Dm Gm Dm Gm Dm

I I IV I IV I

Dm Gm Gm Dm Gm Dm

I IV IV I IV I

Dm Gm Gm Dm Gm Dm

I IV IV I IV I

Dm Dm Gm Dm Dm Gm Dm Dm Gm Dm

I I IV I I IV I I IV I

Dm Gm Gm Dm Gm Gm Dm Gm Dm

I IV IV I IV IV I IV I

אור חבצלות

הנעימה עממית בבליית

C

C G C G C C G C G C

I V I V I I V I V I

לות - צ - ב - ח - אור

G G C G G C

V V I V V I

שירים נוספים, שניתן להרמן אותם על-ידי דרגות I ו-V בלבד הם למשל: הכוכב שלי ("לכובע שלי שלוש פינות"), שושנה שושנה, בחולות. לגבי השימוש בדרגות I, IV בלבד, ראו לדוגמה את השיר רק הלילה. (מוצג כמעט במלואו)

3 אינה 3 אינה

הנעימה מאת יששכר מירון-מיכרובסקי

מעגל קדנציאלי שלישי, ארוך יותר, בנוי מקדנצה אותנטית בעלת המבנה הרגיל

בפסוק הראשון התחלנו בקדנצה פלגאלית, ולאחר החזרה אל דרגה I (תחילת תיבה 3) לא היה מנוס מהכנסת דרגה V (המשך התיבה); אותו אלמנט של פוח, של דחיפה חזקה (המשיכה המנגנטית המפורסמת) מ-V אל I היה חסר לנו לקראת סוף הפסוק. במקרה זה, בגלל הצליל פה התאימה במיוחד דרגה V₇.

בפסוק השני נפתרו הבעיות בדרך יותר "נורמלית"; הצלחנו להביא בכל אחת מן התיבות דרגה אחת מתוך הקדנצה האותנטית הרגילה, וכך קיבלנו מעגל קדנציאלי לתפארת, בנוי על-פי מיטב הכללים. הדרגה ה-V "צוברת" כאן כוח רב, במשך תיבה שלמה, לקראת פתרונה אל דרגה I בסיום. מבחינה זו, טוב שה"חותם" הזה הוא מנת חלקו של הפסוק השני. יש כאן יותר עוצמה, יותר הרגשת ביטחון, בעוד שבפסוק הראשון העניינים קצת יותר "בהולים" וכביכול פחות מעוצבים. וראו זה פלא: אנו משתמשים בסך הכול בשלוש דרגות וכבר המלאכה כה מעניינת ומורכבת. מסתבר שהירמון בשלוש דרגות בלבד כבר מציב בפניכם שאלות רבות, התלבטויות ועיסוק בבעיות שניתן בהחלט להגדירן כבעיות של אסתטיקה (אסתטיקה של המוזיקה, כמובן).

נחזור לענייננו: אנו עוסקים במקומות שקיימת בהם למעלה מאפשרות אחת להירמון, וכבר במסגרת של הדרגות I, IV, V.

אפשר לסכם כך:

לעתים ההחלטה על דרגה זו או אחרת היא לגמרי שרירותית (במסגרת האפשרויות כמובן); לעתים ההחלטה תלויה במסגרת הקדנצה, ולפיה נשכך דווקא אפשרות אחת, מסוימת, במקום הבעייתי - דהיינו, ניקח בחשבון את ההרמוניות שלפני מקום זה ולאחריו. לעתים, בידענו על שתי אפשרויות, אשר שתיהן נכונות, דווקא עניין הטעם האישי הוא שיכריע. במקרה חזרה של פסוקים, ניתן יהיה

רק במקום שבו הפסקנו מוכרחות להיכנס דרגות נוספות. לפני כן, במהלך השיר, אמנם אפשר היה להכניס דרגות נוספות, אך המטרה הייתה לראות כיצד ניתן להרמן דווקא בעזרת דרגות I ו-IV בלבד.

לא נשלה את עצמנו: ההירמון בעזרת שתי דרגות לאורך שיר שלם אינו מספק את האוזן. אם תאמרו "משעמם" - לא טעיתם. זהו לכל היותר שלב התחלתי בדרך להירמון בשלוש דרגות. נעבור אם כן לעיקר ענייננו, שהוא הירמון בעזרת I, IV, V.

גורם חשוב, שיש לו תפקיד בהחלטתנו הוא מבנה הקדנצה. הירמון שיר נותן לנו שורה של קדנצות או - כפי שקרוי הדבר בתורת ההרמוניה - שורת מעגלים קדנציאליים. הכוונה היא בדרך כלל לקדנצות אותנטיות, אם בעלות מבנה מקובל ואם בעלות מבנה מקוצר. גם הקדנצה הפלגאלית יכולה להופיע כמעגל קדנציאלי, אך לעתים רחוקות בהרבה מאשר הקדנצה האותנטית. למשל בשיר 3 אינה 3 אינה, אם נהרמן את הפסוק הראשון,

3 אינה 3 אינה

הנעימה מאת יששכר מירון-מיכרובסקי

קדנצה פלגאלית

קדנצה אותנטית מקוצרת

הרי שלפנינו סדרה של שני מעגלים קדנציאליים: הראשון בנוי מקדנצה פלגאלית והשני - מקדנצה אותנטית מקוצרת. כפי שאנו רואים, המעגלים מתחברים זה אל זה דרך הטוניקה המשותפת (סופו של האחד ותחילתו של השני), בדומה להתחברות חלקי המשפט המלודי זה לזה.

אם כן, אמרנו שמבנה הקדנצה הוא גורם חשוב בהחלטתנו לגבי הירמון הקטע. באופן מעשי פירושו של דבר, כי יש להתחשב בסדר הדרגות. זה חייב להישמר בקפדנות בהתאם להנחיות שהיכרנו לגבי הקדנצה והפונקציות המרכיבות אותה, בתוך המעגל הקדנציאלי. לפיכך, נבדוק שוב את שתי השורות הראשונות של השיר 3 אינה 3 אינה:

מתוך רב הלילה

הנעימה חסידית

נסכם: אנו רואים שנשמר כאן העיקרון של חלוקת השלם באופן הדרגתי: השלם מתחלק במקרה הצורך לשני חצאים. במקרה של קצב חילוף הרמוני של שלמים נעשה החילוף במקום המוטעם ביותר בתיבה, דהיינו **ברבע הראשון**; במקרה של חילוף הרמוני בקצב של חצאים נעשה החילוף הן במקום הכבד ביותר (כפי שהיה מקודם) והן במקום המוטעם השני, דהיינו **ברבע הראשון וברבע השלישי**.

נוכל להמשיך מכאן באופן הגיוני אל החלוקה הבאה, של חצי לשני רבעים. אכן, קורה שלאחר שחל חילוף דרגה ברבע הראשון וברבע השלישי, ייתכן חילוף נוסף באחד הרבעים הקלים שבתובה (שני או רביעי):

מתוך רב הלילה

בדוגמה זו החילוף הבסיסי, הרחב, הוא בראש כל תיבה. מלבד זאת, בתיבה הראשונה קיימות שתי חלוקות משנה: האחת ברבע השלישי (עדיין מקום כבד, אך פחות כבד מן הקודם) והשנייה ברבע הרביעי (מקום קל), וזאת על-פי הצרכים ההרמוניים.

להרמן בצורה שונה בכל פעם, ושיקוליו השונים של המהרמן הם שיביאוו בסופו של דבר להכרעה באילו אפשרויות יבחר, מתי ישתמש באפשרות אחת ומתי באחרת. בהמשך, ככל שנתקדם בספר זה ונתבונן בחומר הרמוני מפותח יותר, כן נראה כיצד מתפתח קו המחשבה ההרמונית.

עתה עלינו להכיר את המונחים **קצב הרמוני וקצב חילוף הרמוני**. בספרי ההרמוניה, ובעיקר בקטעי הניתוח ההרמוני והצורני, תמצאו רק מונח אחד: "קצב הרמוני". שם זה מונח של מונח זה למונח של המונח שלנו "קצב חילוף הרמוני". כדאי לזכור זאת היטב, כדי שלא יחול בלבול. אנו נזקקים **לשני** המונחים, כי אנו נמצאים במצב מיוחד, וזאת משום שאנו עוסקים בעניינים מעשיים של ביצוע בנגינה, נוסף על העיסוק התאורטי. **זכרו, אם כן**: בספרי ההרמוניה "קצב הרמוני" מכוון ל"קצב חילוף הרמוני".

עתה נבהיר את שני המונחים שלנו. ראשית נסביר את המונח "קצב חילוף הרמוני".

קצב חילוף הרמוני:

שייך לתחום ההחלטות ההרמוניות, השלב הקודם לשלב הביצוע. **קצב החילוף ההרמוני מורה על הפרשי הזמן בין חילוף דרגה לחברתה**. לעתים, במקום "קצב חילוף הרמוני של..." ננקוט לשון "חילוף הרמוני (או חילוף דרגות) בקצב של...", או "החלטה הרמונית...". אנו עוסקים כאן במלאכת ההירמון גופא, בהחלטה על דרגה מסוימת במקום מסוים.

נראה את תחילת 3א' 3א' כשקצב החילוף ההרמוני הוא אחת ל-4 רבעים. משקלו של השיר הוא 4 רבעים והוא מהווה דוגמה טיפוסית לשירים רבים במשקל זה.

תחילת 3א' 3א'

הנעימה מאת יששכר מירו-מיכרובסקי

בחירת דרגה על כל שיקוליה נעשית קודם כול לגבי הפעמה הראשונה בתיבה. יש, אם כן, סיכוי סביר שיחול חילוף הרמוני בראש תיבה. בדרך-כלל יש רצון לחדש משהו כשמתחילה תיבה חדשה, ואז, אם רק אפשר - מחליפים את הדרגה. זהו אם כן קצב חילוף הרמוני נפוץ ביותר, כאשר החילוף נעשה במקום המוטעם ביותר בתיבה. לצידו קיים קצב חילוף הרמוני מהיר יותר, אף הוא נפוץ מאוד: מוסיפים דרגה חדשה ברבע השלישי (בתיבה של 4 רבעים), כלומר, במקום המוטעם השני בתיבה, וזאת בשל הצרכים ההרמוניים:

אמנם, למראית עין, קצב החילוף ההרמוני הבסיסי כאן הוא אחת ל-4 רבעים, והחילוף הוא במקומות הכבדים (I בראש תיבה ראשונה, IV בראש תיבה שנייה). אך העובדה שבחלוקה המשנית של התיבה הראשונה **כבר** מופיעה דרגה IV (זו שתופיע אחר-כך בראש התיבה השנייה) יוצרת מצב של **חריגה** מן החלוקה הטבעית: קצב החילוף ההרמוני הוא של סינקופה! בדרך כלל נמנעים משכמותו, אלא אם כן המלודיה כופה זאת. ראו את רכ הַלַּלְה, כפי שהוא מהורמן בדוגמה 35; בליט ברירה קיימות שם כמה תופעות כאלה. **אך נזכור**: גם אם קיימות סינקופות (דוגמה 42) בקצב החילוף ההרמוני, הרי שהן נמדדות על רקע החלוקה הטבעית הבסיסית. אי אפשר לדבר על סינקופה (בדוגמה 42) בלי לציין את קו התיבה או את החלוקה הזוגית הבסיסית של המשקל. יתרה מזאת: הקשת המסומנת בשרטוט האחרון אינה מבוצעת, דהיינו בביצוע נשמר קו התיבה (קרי: חוזרים על דרגה IV).

במשקל משולש נמדד קצב החילוף ההרמוני לפי חלוקת משפטי המלודיה לתיבות בנות שלושה רבעים. מעניין שלעיתים קרובות השירים במשקל משולש הם מהירים יחסית, ואז החילוף ההרמוני קורה רק אחת לשתי תיבות:

43 תחילת שיר הענימה עממית איטלקית

$\text{♩} = 58$

הנעימה עממית איטלקית

אנו קרובים כאן מאוד לתחושה של משקל 6/8 במקום 3/4; אם נתאר את השיר ב-6/8, נקבל תחושה כללית של קצב מהיר יותר וחילוף הרמוני של אחת לתיבה:

מכאן יוצא, כי קצב החילוף ההרמוני צמוד לחלוקה הטבעית, העושה דרכה מן הפעמות הכבדות אל הקלות יותר.

כדאי לציין, שיייתכן לעתים מצב של שימוש בדרגה הרמונית **זהה** (במקום חילוף הרמוני) בראש שתי תיבות רצופות, בעוד שבתוך אחת מהן קיים דווקא חילוף דרגות:

41 מתוך רכ הַלַּלְה

העובדה שהתחלנו ב-I, חזרנו עליה בראש התיבה השנייה וסיימנו בה - מותירה בסיכומו של דבר את ה-IV כבעלת חשיבות משנית, כעין תופעה חולפת. ראו מקום אחר באותו שיר:

42 מתוך רכ הַלַּלְה

קצב הרמוני:

שייך לתחום הביצוע בשלביו הראשונים.

קצב הרמוני מורה על תדירות החזרות (או החזרה) של דרגה מסוימת לאחר שהחלטנו עליה (זאת אומרת הבאנו אותה לראשונה), עד לחילוף ההרמוני הקרוב.

חזרת דרגה פירושה הופעתה החוזרת. הופעת דרגה פירושה בראש ובראשונה הופעתה עם צליל הבס שלה. בשלב זה של לימודנו צליל הבס הוא תמיד צליל היסוד של האקורד. זוהי, אם כן, דוגמה לחזרת דרגה; קצב הרמוני הוא כעין צל של הפעמה:

44

ואף זוהי דוגמה לחזרת דרגה:

כ

במקרה הראשון (דוגמה 44א') הקצב הרמוני הוא של רבעים, ואילו במקרה השני (דוגמה 44ב') הקצב הרמוני הוא של חצאים. ללמדך, שהקצב הרמוני נקבע לפי תנועות הבס. גם אם מופיע צליל הבס לבדו, ולאחריו בהפרש מה האקורד המשולש, הרי הקצב הרמוני נקבע לפי מקום הופעתו של הבס (הכוונה כמושבן למקום המטרי). זכרו: בשלב זה אנו מבצעים בבס רק את צליל היסוד של האקורד, בדומה לנגינת הקדנצה.

נזכור: ב3א'ינ3 החלטנו על קצב חילוף הרמוני של אחת ל-4 רבעים:

45

תחילת 3א'ינ3

הנעימה מאת יששכר מירון-מיכרובסקי

אפשר להצמיד את הקצב הרמוני לקצב החילוף ההרמוני, ואז נקבל בביצוע קצב הרמוני של שלמים:

C

אפשר לבצע אף בקצב הרמוני מהיר פי שניים, עם הופעה חוזרת של כל דרגה ברבע השלישי (קצב הרמוני של חצאים):

C

שימו לב! קצב החילוף ההרמוני בדוגמאות האחרונות נשאר זהה כל הזמן, ואילו בביצוע ניתן להחליט על קצב הרמוני מסוגים שונים. הקצב ההרמוני השתנה מדוגמה לדוגמה בדרך זו או אחרת, בעוד שקצב החילוף ההרמוני נשאר זהה בכל הדוגמאות.

באופן זה, כמעט מבלי שנרגיש בכך, חדרנו לנושא **טכניקות הליווי**. ביצועו של קצב הרמוני, המהיר יותר מקצב חילוף הדרגות, מפיח בשיר רוח חיים; לכאורה, הקצב ההרמוני ממלא רק תפקיד ריתמי-מטרי; אך בזכותו השיר מפסיק להיות מלודיה מהורמנת - והופך להיות קטע קטן בידי המבצע! תוספות אלו תלויות ברצונו של המלווה, בטעמו, באופיו של השיר, ביחסו של המלווה לסגנון השיר המסוים. כמובן, זהו רק רמז ראשון לענייני ביצוע. עוד ניווכח ביישומם של העקרונות שנלמדו כאן, כשניגש לביצוע באופן מעשי (פרק חמישי).

זכרו היטב: לא ייתכן מצב של סינקופה בקצב ההרמוני! ראו המחשה:

46

47

לא ייתכן!
לפחות הבס חייב להופיע
על הפעמה הכבדה

אפשר אף לבצע את הקצב ההרמוני של חצאים בחלוקה משנית לרבעים:

3

I IV

בקצב הרמוני של רבעים נקבל:

6

I IV

אולי נעדיף לבצע את הקצב ההרמוני של רבעים בחלוקה משנית לשמיניות:

1

I IV

אנו נתקלים בדרגות שטרם עסקנו בהן, אך הן חיוניות לשם הדגמת העניין; אין צורך להתעמק בהן, אלא רק להבין את מקומן הכללי בתוך הדוגמאות. תרגום דוגמה 48' לביצוע **בגיטרה** (בסולם לה מינור לנוחות המנגן):

49

מתוך קומפ' אכא

הנעימה מאת שלום פוסטולסקי

Am C G7 C Dm Am Dm

III VII₇ III IV I IV

תרגום דוגמה 48 ב' לביצוע **באקורדיון** (שתי אפשרויות):

50

Dm

III VII₇ III IV I IV

Dm

III VII₇ III IV I IV

הקצב ההרמוני מתלווה אל תחושת הפעמה. בדרך זו הוא מבליט מאוד את הסינקופות במלודיה של השיר, בדיוק כפי שרקע הפעמה מבליט אותן. יש מקרים שבהם רקמת האקורדים נעה לגמרי בחפיפה למלודיה, ואז כל ערך ריתמי בליווי זהה לערך ריתמי במלודיה, כמו בדוגמה הבאה.

48

קטע קצר מתוך השיר קומפ' אכא:

הנעימה מאת שלום פוסטולסקי

Dm F F Gm Gm

III III IV IV

קצב החילוף ההרמוני הוא של חצאים. ברקמת ליווי אקורדית, החופפת במקצביה למקצבי המלודיה (זוהו נדיר למדי), נמצא:

Dm F X C7 F Gm X Dm Gm

III VII III IV I IV

האקורדים המסומנים ב-X (דוגמה 48 ב') הם "אקורדי ביניים" והם אינם מפריעים לקצב החילוף ההרמוני הבסיסי. אפשר להחליף את "אקורדי הביניים" בשתי התיבות, בדרך שתבטיח את יציבות הבס לאורך כל התיבה הראשונה של הצליל **פה** ולאורך כל התיבה השנייה על הצליל **סול**:

Dm F F Gm Gm

III III IV IV

ראו את הדוגמה הבאה, המבהירה בעיה נוספת בנושא הסינקופה:

51

תחילת רב הילנה

הנעימה חסידית

במקרה של הפסקת שמינית בראש התיבה (דוגמה 51), הרי שאם נלווה את המלודיה ברקמה אקורדית החופפת לגמרי למקצבי המלודיה - תסבול מכך תחושת הסינקופה. נגנו ותיווכחו:

52

ובתרגום לביצוע בגיטרה:

הדממה המוחלטת, ברגע של הפסקת השמינית בתחילת תיבה ראשונה, מביאה לחוסר בהירות לגבי התחלת הספירה. איננו יודעים בעצם היכן מתחיל השיר, או במילים אחרות - היכן "קרתה" הפעמה הראשונה. צריך לסמן דווקא את אותה התחלה, לתת ביטוי מובהק לאותה פעמה ראשונה. בדרך זו של קונטרסט בין הפעמה היציבה למטה וההפסקה למעלה - תתבלט הסינקופה. היינו מצפים כאן להקשה מסוימת, אך נבצע אותה על ידי הבלטת הבס באותו רגע (הן בתיבה ראשונה והן בתיבה שנייה, וכך הלאה בהמשך השיר; ראו דוגמה 53).

53

סגנון זה אופייני מאוד לנגינת ההוֹרָה. הבלטת הפעמה הכבדה, דווקא ברגע של הפסקת שמינית במלודיה, מגבירה עוד יותר את הקצביות של ההורה, עד כדי קפיציות. אפשר אף ביתר פשטות:

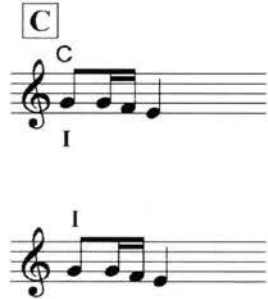
54

התנסות נשלב א'ז

אתם עומדים עתה בפני שלב מכריע בלימודים: תתחילו להרמן שירים באופן שיטתי. בעמודים 38-39 בפרק זה נמצאים השירים שעליכם להרמן. אינכם נגישים עדיין לביצוע בכלי. כל שעליכם לעשות כרגע הוא לרשום את הדרגות מעל לתווים - וזכרו: אתם מוגבלים כרגע לשימוש בדרגות V, IV, I. בלבד. השירים נתונים בדרך כלל בסולם דו מז'ור, סולם נוח לעבודה ושימושי למדי בזמרה. בשירים במינור הרמוני זכרו כי דרגה V היא מז'ורית, דהיינו עם טון מוביל; סמנו אותה V. תרגילים אלה מזכירים במידת-מה - למי שאי-פעם למד הרמוניה - תרגילים להירמון סופרן בכתב; אלא שהם פשוטים יותר, משום שאין צורך לכתוב ארבעה קולות אלא רק לציין את הדרגות בסימון הלטיני מעל לשירים. אל תרשמו אותיות (דוגמת G, F, C), רשמו רק דרגות - דהיינו ספרות לטיניות (V, IV, I).

אמנם, תוך כדי הסברים השתמשנו בסימני אותיות - וניתן להיעזר בהן, אולם החלק החשוב הוא הדרגות, ואתן בלבד עליכם לסמן. רישום הדרגות הוא שימש אתכם בעתיד כדי למצוא את האקורדים ויעזור לכם לצורך הנגינה בטרנספוזיציות.*

56



בהסברי הספר:

אצלכם בהתנסות בכתב:

שוב - אל תוותרו על רישום הדרגות, גם אם הורגלתם לסימוני אקורדים באותיות בלבד. לסיכום, בכל שיר נתון עליכם לעשות שני דברים, ובסדר הבא:

1) לקבוע את ההרמוניה: לסמן את הדרגות ברשם שהן מופיעות (מתחלפות). כך מתקבלת תמונת קצב החלף ההרמוני. שימו לב, ניתן לכוון כאן בשני שלבים: לנסות קודם כולו להרמן בשתי דרגות בלבד (V, I) ואחר-כך בשלוש (V, IV, I). יש בהחלט שירים שניתן להסתפק בהם בשתי דרגות בלבד.

2) לקבוע קצב הרמוני כסיים: לסמן את כל החלרות הנדרשות של הדרגות שכבר החלטתם עליהן וסימנתם את רשם הופעתן.

זכרו: אקדם* אין מהרמנים!

לסיכום, בעיית הקצב הרמוני נמצאת בין ההחלטה ההרמונית ובין הביצוע. יתר על כן: כאשר מחליטים על החלפת אקורדים רצוי לשמור על קצב די קבוע: הוא יכול להשתנות, אך בהדרגה מסוימת, תוך כדי התפתחות אורגנית לאורך השיר.

בעניין זה ראו לדוגמה את רב הלילה (דוגמה 55), בגרסת הירמון שונה במקצת מזו שראינו קודם. בחלקו הראשון של השיר ההחלטה ההרמונית מראה בדרך כלל שינוי של אקורד אחד לתיבה, ואילו בחלקו השני של השיר חילוף הדרגות נעשה בעקביות אחת לחצי תיבה. יתרה מזאת: ישנו קו אחד של התפתחות בקצב החילוף הרמוני מן ההתחלה אל הסוף; בחלק הראשון אנו עוברים מיחידה של שתי תיבות ליחידות של תיבה אחת, ואחר-כך מופיעות יחידות של חצי תיבה:

55

מתוך רב הלילה

הנעימה חסידית

באופן כללי נוכל לומר, כי בחלק השני (דוגמה 55) קרתה האצה הרמונית לעומת החלק הראשון, דהיינו האצה בקצב החילוף הרמוני:

שימו לב!

במסגרת של הירמון בדרגות V, IV, I בלבד נחוץ לנו הטון המוביל בדרגה V. כך אנו מוצאים עצמנו בביטחון בסולם המינור הרמוני בשירים כמו לנת (הנעימה מאת בועז שרעבי) או רב הלילה שזה עתה עסקנו בו.

* שוב: די להבין את עיקר העניין. אין צורך להתעמק כרגע בנושא התוכן הרמוני (משמעות הדרגות) של החלק השני. לעיסוק נרחב ויסודי בדרגות מסוג זה (VI, III) במינור הטבעי נגיע בהמשך.

יונתן הקטן

C ♩ = 84

הנעימה עממית



יָוֹן - יָוֹן - יָוֹן - יָוֹן



שנה טובה

C ♩ = 88

הנעימה מאת נחום נרדי



אֶת - הַיּוֹם - הַזֶּה - הַיּוֹם - הַזֶּה



אני פורים

C ♩ = 96

הנעימה מאת נחום נרדי



רִים - נִי - רִים - נִי - רִים - נִי



רק לאחר שאתם מסיימים את שני השלבים בשיר אחד - פסקאות 1, 2, לפי ההוראות שלעיל - אתם עוברים לשיר הבא.

ועדיין בעניין זה, לגבי שתי ההוראות שלעיל:

נא להיזהר ככל האפשר ממצב של מקבילים בין מלודית השיר ובין הבס של ההרמוניה (צליל היסוד של האקורד). אף שאיננו מנגנים את המלודיה, בכל זאת יישמעו היטב המקבילים בין נעימת השיר וצליל הבס (גם כשהנעימה אינה מבוצעת בכלי הרמוני אלא מושרת או מנוגנת בכלי מלודי).

תוך כדי עבודה תיווכחו שיצוצו התלבטויות שונות בדבר בחירת הדרגות. מכל מקום, עליכם לשים קץ להתלבטויותיכם ולבחור דרך אחת סופית, אשר אותה תרשמו. אתם רשאים להשתמש בכלי הנגינה שלכם (פסנתר, גיטרה, אורגן או אורגנית, אקורדיון, מפוחית פה או כל כלי הרמוני אחר) כדי להיעזר בבחירת הדרגות. הידע התאורטי שרכשתם עד עתה יהיה לכם לעזר רב; תוכלו להשתמש בו במקום להשתמש בכלי - וגם לבחון באמצעותו את מה שתמצאו בעזרת הכלי. לעתים תראו שאתם נזקקים מאוד לאותו ידע, בעיקר כאשר בעיית ההירמון מחריפה במקום מסוים.

התנסות נשלב ב'ז

לאחר שסיימתם את ההירמון בכתב הנכם מוזמנים לבצע אותו בנגינה. נסתפק הפעם בנגינה באקורדים כדוגמת 'הקדנצה'. ואלה הם שלבי התרגול לגבי כל שיר ושיר ובכל סולם (וכדאי להקפיד עליהם):

- (1) יש לנגן קודם כל כמה פעמים את הקדנצה (I IV V) בסולם שבו אתם מתכוונים לנגן את הירמון השיר. לא המהירות האצולה היא החשובה אלא העקביות שבטאפו הכיזוא!
- (2) לאחר נגינת הקדנצה תישאו לביצוע השיר: דהיינו, במקרה שלנו, תשירו את המלודיה ותניחו את הידיים בו למניית על האקורד הנכון במקום הנכון. על פי מה שרשמתם שלב קודם. יש שאתם מתלפפים אקורד. יש שאתם חולפים על אותו אקורד. המטרה שלכם עצמכם נאו אולי השריקה אם לו נוחה לכם יותר) תוך נגינת ההרמוניה היא תחילת למירת ציבור שלם, או לביצוע המנעינה בכלי מלודי כלשהו.

זכרו! אתם מתחילים בסולם דו מז'ור ואחר-כך עוברים בהדרגה לסולמות עד 6 דיאזים ובמולים - דהיינו בכל הטראנספוזיציות.

הצעה מעשית! תוכלו להקליט את עצמכם מנגנים את המלודיה בלבד במהירויות שונות (מן האיטי אל המהיר) במקום לשיר או לשרוק אותה.

לפניכם השירים - נסו להרמן אותם (השתמשו בעיפרון ובמחקה!). לאחר שתסיימו את המלאכה תוכלו להשוות את הצעתכם לתשובות המוצעות. אינכם חייבים לקבל את ההצעות (יש תמיד כמה אפשרויות להירמון), אך הן תעזורנה לכם להבין באיזו מידה אתם מתמצאים בחומר. אם הגעתם לגרסת הירמון העונה הן על דרישות הכללים שלמדנו והן על טעמכם האישי - מה טוב! לאחר דף התשובות המוצעות ראו רשימת שירים שאובחנו כשייכים בדיוק לחומר שלמדנו בפרק זה (דהיינו ניתנים להירמון בדרגות I, IV, V).

תשובות מוצעות

יונתן הקטן

C ♩ = 84

הנעימה עממית

Musical score for 'Yonatan Hatan' in 2/4 time, C major, 84 bpm. The score consists of three staves of music with guitar chords indicated below the notes.

Staff 1: I V I V I
Staff 2: V I V I V V
Staff 3: I I V I V I V I

שנה טובה

C ♩ = 88

הנעימה מאת נחום נרדי

Musical score for 'Shana Tova' in 3/4 time, C major, 88 bpm. The score consists of three staves of music with guitar chords indicated below the notes.

Staff 1: I I I I I IV
Staff 2: V V V V I V I
Staff 3: IV V I I V I I V I

אני פורץ

C ♩ = 96

הנעימה מאת נחום נרדי

Musical score for 'Ani Porat' in 2/4 time, C major, 96 bpm. The score consists of one staff of music with guitar chords indicated below the notes.

Staff 1: I I V I I

← המשך

צאינה צאינה

C ♩ = 120

הנעימה מאת יששכר מירון-מיכרובסקי

Musical score for 'Tzayina Tzayina' in 2/4 time, C major, 120 bpm. The score consists of six staves of music with lyrics in Hebrew below the notes.

Lyrics: נה- צאי נה- צאי

רשימת שירים המתאימים להירמון אשר כולל את דרגות V, I (נוסף לאלה שהופיעו בתוך הפרק)

שימו לב: כל הלחנים במזור!

- מלחניה של שרה לוי-תנאי
- 176 בשבט, 176 בשבט - זמר-חן 63
- ליצן קטן - זמר-חן 75
- מלחנו של עמנואל עמירן (למילים של ש' לוי-תנאי)
- 125 תכה - זמר-חן 125
- מן הלחנים העממיים
- אחינו יעקב *Frère Jacques* (צרפתי)
- 1313 לי ס' העיר
- קום בחור צל (מרכז אירופי)

רשימת שירים המתאימים להירמון אשר כולל את דרגות V, IV, I (נוסף לאלה שהופיעו בתוך הפרק)

שימו לב: ניתן להוסיף דרגה IV בכל השירים שהוצגו לעיל כמתאימים להירמון ב-V, I.

לחנים במזור

נתחיל בשירים בתוספת שם המלחין שמצויים ב"זמר-חן"*. באופן יוצא דופן הובאו לפי סדר הופעתם בשירון זה ואף בציון מספר העמוד בו. חלקם אף מופיעים ב"מחרוזות"*** למילים של לוי קיפניס.

- פ'ט'ס מסאר (סוכות) - נ' נרדי, זמר-חן 29
- חנוכה לי' י' - נ"כ מלמד, זמר-חן 44
- חנוכה, חנוכה, חל יפה כל כך - נעימה עממית, מחרוזת 40
- 176 בשבט, 176 בשבט, חל היוס ל'ן - ש' לוי-תנאי, זמר-חן 63
- מ' ברעס, מ' ברעס (שיר הרעשן) - נ' נרדי, זמר-חן 70, מחרוזת 101
- צ'ט צ'ט צ'ט (משתק פורים) - נ' נרדי, זמר-חן 72, מחרוזת 106
- לקן אורח/יורד לי' (שיר המסכות) - נ' נרדי, מחרוזת 100
- לכבוד פורים בנות בנים - נעימה עממית, מחרוזת 104

* אחד משירוני האסופה החשובים (ראו בעמוד 486 בנספחים).
** שירון האסופה של לוי קיפניס המכיל שירי זמר רבים למילותיו.

הנעימה מאת יששכר מירון-מיכרובסקי

♩ = 120

3 אינה 3 אינה

The image shows a series of musical staves for guitar. Each staff contains a sequence of notes and rests, with chord symbols (I, V, IV) written below the notes. The first staff has chords I, V, I, V, I. The second staff has IV, V, I, V, I, IV, V, I. The third staff has a box 'C' and a tempo marking '♩ = 120', followed by chords I, I, IV, IV, V, V. The fourth staff has I, I, I, I, IV, IV. The fifth staff has V, V, I, IV, V, I, I. The sixth staff has IV, IV, V, V, I, I, IV. The seventh staff has I, I, IV, IV, V, V. The eighth staff has I, V, I, I, IV. The ninth staff has IV, V, V, V, I.

- אורו קומו צ'פורי שיר (בוקר) - ד' סמבורסקי, זמר-חן 115*
- מ' יבנה - נ' נרדי, זמר-חן 119
- ר? אילנו אווירון (לאווירון) - פ' שלונסקי-וגמן, זמר-חן 133
- נ? נ? נ? ר? אלה אלה ור? ננננה) - ד' סמבורסקי, זמר-חן 135

שירים שאינם נכללים ב"זמר-חן"

- בצאת ישראל מאצרים - י' אדמון (על פי נעימה ספרדית), שירון לכיתה ה'
- כושי כלב קט - י' אדל (מצוי בפרסום משנת 1942 של שירי א' עמיר, י' אדל)
- תפוח חינוך (נ? אילן) - י' הדר, בשירונו "ערב של שושנים"
- אכזבי הטיע (שמחה רבה, שמחה רבה) - י' אדמון, שירי אביב ופסח, ליקטה דליה תלמי
- שאון בן חיל - מ' וילנסקי בשירונו "על הכביש ירח"

שירים המושרים בלחנים עממיים (מאירופה ומאמריקה)

- אני אומרת במאצל
- דוד מלך ישראל
- האוטו שלנו גדול וירוק
- היא תבוא עם פיל'מה
- היום יום הולדת
- הננה באה הרכבת
- השקד'ה פורחת
- יש לנו תיש
- כשיבוא שלום
- לרדז משה היתה פרה
- מאחורי ה'ארו/הפר חת שתיים שלום
- אולה אולה
- קרקוב'אק (בואו נלך לרותי)
- ששנה
- Happy Birthday
- A B C D

* לחן זה מתאים להירמון ב-V, IV, I הוא אף עם בן-גוון פנטטוני. שירים מן הסוג הזה יידונו בפרק 9.

לחנים במינור הרמוני

מסתבר שרבים מהם עממיים ממזרח אירופה (הגיעו אלינו מן המקור הרוסי או היידי)

- מאי אסי
- הבאנו שלום אליכם
- הו ונתי ונתי
- היום יום שישי
- חמש שנים
- טומבל'יקה
- יונה פאמונה
- לא היום ולא בלילה
- סמוך ל'גלת נאל שפת הנחל

נכללות כאן התאמותיו של ליון קיפניס לכמה שירי חגים

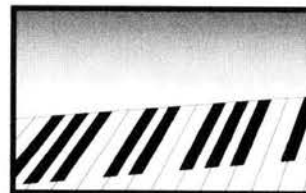
- חנוכה יפהפיה, מחרוזת 48
- סביבון סוכ סוכ סוכ, מחרוזת 51
- חכ פורים, חכ פורים, מחרוזת 94

לחן אמריקאי עממי

- מהר משה - נשתרש אצלנו בעברית כתרגום לספיריטואל *Let My People Go*

ומתוך שירים שהולחנו, כלך בסדר כרונולוגי

- אוד נשוכה אל נילון עתיק - א' נאמן, ספר השירים לתלמיד א'
- ומרדכי יצא מלפני המלך - נ' הירש, חגיגה בצלילים
- שינוי מלש האויר - שלמה ארצי בעקבות ג'ק פונטי, בשירונו "לילה לא שקט"



פרק 3

הירמון שירים מזוריים בתוספת דרגות משניות II, III, VI

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם.
השימוש מותר אך ורק לצורכי לימוד עצמי ולשימוש הוגן על-פי דין, לרבות הוראה ובחינה.
אזהרה: אסור להעתיק את הספר, או חלקים ממנו, או את היצירות הכלולות בו,
ואסור למכור אותו או חלקים ממנו בלי רשות היוצרים ובעלי הזכויות בכתב ומראש.

פרק 3

הירמון שירים מזוריים בתוספת דרגות משניות II, III, VI

אנו פוסעים פסיעה חשובה בנושא התוכן ההרמוני.

יטען מי שיטען והצדק עימו - להרמן רק בעזרת דרגות I, IV, V: משעמם! אפשר היה להרמן אותם שירים בצורה מעניינת הרבה יותר! - יש טעם בדברים אלה, אם כי הטענה מוצדקת רק בחלקה. נוכחנו כי הנגינה בכל הטרנספוזיציות הרחוקות אינה נוחה כל-כך, אף כי לא זזנו מן הדרגות הראשיות. ונוסף לכך, דרגות אלה בכל זאת מספיקות, וללא ספק הן הן הבסיס להירמון, גם אם נחפש גיוון ותוספות. את זאת חשוב לזכור: אוזנם של פעוטות בן-הילדים או של תלמידים בכיתות הנמוכות (ואלה נמנים עם הקהל החשוב ביותר לשירים שהובאו כדוגמה), או אוזנו של ציבור ממוצע הבא לשיר שירים בצורתא - אוזנם של כל אלה **בהחלט תשבע נחת** מהירמונו עד כה.

המלודיה של שירים אלה היא **פשוטה בפני עצמה**, ועל-כן "נותנת את עצמה" להירמון הפשוט הזה. "השתלת" כל מיני אקורדים מסוגים שונים ומשונים, בכמויות בלתי מוגבלות ללא יכולת שיפוט מה כדאי ומה לא כדאי להכניס - "השתלה פראית ומבוהלת" שכזאת לא תביא לשום נועם באוזנו של המאזין או הקהל שירצה להצטרף לשירה. אותו בלבול רק יגרום לו חוסר-נוחות, ערפול, הוא יחפש "נקודות באוזן להיאחז בהן" ולא ימצא. מרוב עומס וחוסר סדר, אקורדים מעניינים הולכים לאיבוד, כי אי אפשר להבחין בהם; למעשה, המאזין אינו שומע זאת, גם אם המנגן או המלווה מתפעל התפעלות רבה מאקורד זה או אחר שימצא.

הליווי המעניין יותר, המשופר יותר, ברמה גבוהה יותר, הוא זה אשר מבצעו יידע כיצד לשלב אקורדים נוספים.

עד עתה הרשינו לעצמנו להשתמש בתחום צר מאוד של דרגות, אלה הנחשבות כמייצגות הראשיות של הפונקציות:

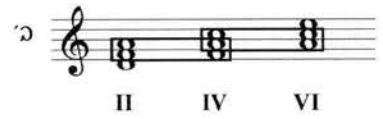
| | טוניקה | סובדומיננטה | דומיננטה |
|--|--------|-------------|----------|
| | I | IV | V |

אך ברשותנו שבע דרגות! כל דרגה צריכה "לתפוס לה מקום" בתחום שלוש הפונקציות המוכרות לנו זה מכבר, להוכיח מה תפקידה. במילים אחרות, שבע דרגות אלה חייבות להשתבץ במסגרת שלוש הפונקציות. דבר זה ייעשה בדרך של מציאת דרגות בעלות שני צלילים משותפים עם המייצגים הראשיים (דרגות I, IV, V). לדוגמה, נשאל את עצמנו: מהן הדרגות שיש להן שני צלילים משותפים עם דרגה I?

57



אלה הן דרגות III ו-I, VI, ומכאן ששתי דרגות אלה יעמדו יחד עם דרגה I כמייצגות את הפונקציה של הטוניקה.



טבלת הפונקציות תראה, אם כן, כך:

58

| | | |
|-----|----|-----|
| T | SD | D |
| I | IV | V |
| III | II | III |
| VI | VI | VII |

התמונה המתקבלת היא מעניינת ביותר: יש דרגות שהן דו-ערכיות - אלה הן דרגות III ו-I. השאלה היא, כיצד נדע מתי III היא טוניקה ומתי דומיננטה, מתי VI היא טוניקה ומתי סובדומיננטה. התשובה: רק לפי מקומן בתוך המעגל הקדנציאלי או הפונקציונלי. למשל:

59

| | T | SD | V | T |
|-----------------------|-----|----|-----|----|
| C^{\flat} | I | II | V | VI |
| C^{\natural} | III | IV | V | I |
| C^{\sharp} | I | IV | III | VI |

הרי לפנינו שלושת המשפטים ההרמוניים שבטבלה שבדוגמה 59, משוכתבים למטרת נגינה בפסנתר. נגנו אותם ואז תבינו באוזנכם, דרך תחושת השמע, כי אכן **מעגל המתחים המוכר - נשמר**: הצטברות המתח לקראת הדומיננטה, רגע השיא בדומיננטה, והכפייה על ידי הפתרון אל הטוניקה הסופית זאת למרות הדרגות החדשות שנוספו. המהלכים רשומים בתווים שלמים וללא קווי תיבה.

60

בדוגמה 60 ג' המתאימה ל-59 ג' המצב מיוחד במקצת. אנו חשים כאילו נפתח אשנב ואור חדש חודר דרכו; ואכן כך: ה"גלישה" אל טוניקה משנית (דהיינו, טוניקה המיוצגת על ידי המייצג המשני VI ולפניה דומיננטה III) יוצרת **תמונה שלמה** חדשה באוזן, מעין התייצבות הטוניקה באזור חדש בסולם, אזור הדרגה ה-VI. אך יחד עם זאת נשמרים בתוקפם כל הכללים: כל פונקציה נמצאת במקומה, על פי הסדר הנכון, מקבלת ייצוג על ידי דרגה נכונה לפי טבלת הפונקציות (השוו לטבלה, דוגמה 58), וכך נשמר מעגל המתחים המוכר.

לעניין חיבורי האקורדים: נשמרים בדיוק כללי הולכת הקולות על פי המרחקים בין האקורדים: לדוגמה, המהלך II → VI נפתר בדיוק כמו I → V, III → VI, V → I. במקרה של שני אקורדים במרחק טרצה (תופעה שבה אנו נתקלים עתה לראשונה), יש אפילו שני צלילים משותפים בין שתי הדרגות. ראו דוגמאות 72 א, ב, ג בעמ' 54 בסוף פרק זה.

נראה כאן דוגמה קצרה אחת למימוש החומר שזה עתה למדנו. ניקח את השורה הראשונה מתוך השיר קרקוביאק. בזמנו היה ההירמון בקטע זה רק עם דרגות I ו-V, ואילו עתה נשלב במקומות המתאימים **דרגות משניות** (רצוי לבצע עם זמרה).

61

תחילת קרקוביאק (בוא נלך לרותי) הנעימה עממית

בהירמון הקודם:

בהירמון החדש:

חיבור במרחק טרצה בין שתי הדרגות

חיבור במרחק סקונדה בין שתי הדרגות

פונקציות →

רק אם נכניס אותן בכמות סבירה, מעטה יחסית, ובמקומות מתאימים, נצליח להעשיר את הירמון השיר. אם נרבה בהן יותר מדי, יחול בלבול שעליו רמזנו בתחילת הפרק. ועתה, לאחר ההסברים התאורטיים, ניגש לעבודה המעשית.

אנו יוצאים, אם כן, מתוך ההירמון הקודם (I, IV, V), תוך הסתמכות על טבלת הפונקציות הכוללת אף את התחליפים. ייתכנו פעולות משלושה סוגים:

א. החלפת דרגה בדרגה - לדוגמה VI במקום I כטוניקה (III במקום I כטוניקה, II במקום IV כסובדומיננטה וכו').

64

תחילת שנה טובה

הנעימה מאת נחום נרדי

בהירמונו הקודם:

קח - קח - קח - קח

ועתה:

תא זה (מי-דו) יכולנו להשלים לשדה דו-מי-סול או לה-דו-מי

ב. תוספת דרגה במסגרת אותה הפונקציה: כאן איננו מוחקים דבר, אלא פשוט מוסיפים דרגה, מגוונים קצת "מאוחר" יותר את אותה הפונקציה. ראו דוגמה:

65

תחילת 3 אינה 3 אינה

הנעימה מאת יששכר מירון-מיכרובסקי

בהירמונו הקודם:

אנו יכולים אף להוסיף עוד דרגה לפונקציה מסוימת; כתוצאה מכך יתארך המעגל הקדנציאלי. לדוגמה:

62

| | | | | |
|-----------|------|-------|---|---|
| | T | SD | D | T |
| מעט כסיטי | I | IV | V | I |
| מעט אורחב | I VI | IV II | V | I |

נחזור לרגע אל טבלת הפונקציות (ראו דוגמה 58) וננסה להעמיק את התבוננותנו בה. נוכל לחלק את הדרגות המופיעות בה (7 במספר, כיכור) לשלושה סוגים:

סוג א': דרגות I, IV, V המייצגות באופן החזק ביותר את שלוש הפונקציות. סוג ב': דרגות II ו-VII; דרגה II תמיד מייצגת את הסובדומיננטה, ודרגה VII - תמיד את הדומיננטה, אם כי זהו ייצוג ברמה חלשה יותר, או פחות חזקה מאשר הייצוג של שלוש הדרגות הבסיסיות. סוג ג': דרגות III ו-VI, אלה שקיים ערפול מה לגבי זהותן (ראו את החצים המעוגלים בטבלת הפונקציות, דוגמה 58). לכן זוהי רמת הייצוג החלשה ביותר; דרגות אלו הן "פחות יציבות", הן "מחליפות עורן", בהתאם למקומן בתוך המשפט המוזיקלי.

לדוגמה:

63

| | | | | |
|--|---|----|---|----|
| | T | SD | D | T |
| | I | IV | V | VI |
| | I | VI | V | I |

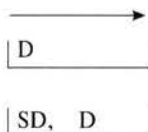
בטבלה זו (דוגמה 63) מוצגים שני מהלכים קדנציאליים. בראשון מופיעה ה-VI כטוניקה בסוף המהלך, ואילו בשני היא מופיעה באמצע המהלך, ואז משמעותה הפונקציונלית היא של סובדומיננטה; כלומר, אין זו בדיוק "אותה VI" בשני המהלכים. כך קורה גם עם דרגה III: היא יכולה להיות גם טוניקה וגם דומיננטה (ראו דוגמאות 59, 60 ג'). נזכור כי בשל הסיווג הזה, המורה על רמת חוזק שונה של ייצוג הפונקציות - הדרגות מן הרמה הראשונה (החזקה ביותר) הן הנפוצות ביותר, אחר-כך באות הדרגות מרמה שנייה וכו'.

כיצד ננהג, אם כן, בבואנו להרמן שירים?

נוכל להשתמש בדרגות המשניות (שאותן נכנה לעתים בשם "תחליפים") באופן די חופשי. מטרתן של דרגות נוספות אלה לגוון את ההירמון הקיים; הן מזכירות קצת את התבלינים בסלט. תבלינים אלה, אם נשים מהם יותר מדי באותו מאכל, כבר לא נוכל ליהנות ממנו... כך מצבן של דרגות אלה:

בדרגות I, IV, V בלבד הפריעה לנו כאן מאוד. והנה באה הישועה! נוח לנו מאוד להכניס את דרגה VI (דוגמה 66 ג'); והיא מהווה תוספת אידיאלית לאחר הדרגה ה-I. לאורך כל התיבה, אם כן, נשמרת הפונקציה של הטוניקה.

ג. **הרחבת המעגל הקדנציאלי או הפונקציונלי:** זהו השינוי המשמעותי ביותר. כאן אנו פשוט מרחיבים את הקדנצה; אם הייתה, למשל, במסגרת "זמן" מסוים בתוך השיר רק דומיננטה - יהיו עתה בתוך אותה מסגרת זמן הן סובדומיננטה והן דומיננטה.



עתה השינוי יותר מעניין: נכנסה פונקציה חדשה שלא הייתה באותו מקום לפני כן. לסיכום, **עשינו שינוי בתחום הפונקציה!** ראו להלן שתי דוגמאות, האחת מתוך 'ינתן הקטן' והשנייה מתוך 'אומבליקה':

67

מתוך 'ינתן הקטן'

הנעימה עממית

בהירמונו הקודם:

ועתה:

העשרנו את הקדנצה שלנו בעוד פונקציה. יכולנו לעשות זאת רק עתה, משנוספה האפשרות של שימוש בדרגה II, שהיא SD, ויש לה צליל משותף (שהוא צליל המלודיה כאן) - רה עם דרגה V. כך ייתכן אף להרחיב את דרגה I, למשל, למעגל קדנציאלי מלא:

ועתה:

כאן חלה התוספת
כאן חלה התוספת

כדאי להרחיב בנקודה זו את הדיבור על המקרה המיוחד של אן! פור'ס. במקרה של שיר זה, באה לנו התוספת של דרגה VI מיד בהתחלה - כהצלה. לפני-כן, אף אחד משני הפתרונות האפשריים לא השביע את רצוננו:

66

תחילת אן! פור'ס

הנעימה מאת נחום נרדי

שני הפתרונות הקודמים:

הפתרון החדש:

הקפיצה **לה-מי** הייתה תמיד בעוכרינו: אם הירמנו קודם בעזרת דרגה I (דוגמה 66 א'), הרי שהצליל **לה** בלט כצליל זר לאקורד, ובכלל - היה קורטוב של שעמום בהירמון זה עם דרגה I לכל אורך התיבה. אם הירמנו אותו מקום על-ידי דרגה IV (דוגמה 66 ב'), הרי אמנם טיפלנו נכון **בלה** (צליל הטרצה של דרגה IV), ודעתנו הייתה נוחה מכך שלפנינו מעגל קדנציאלי שלם הנע בקצב הרמוני יציב; אך בכל-זאת הקפיצה של הקוורטה בירידה - היא בלתי נסבלת, היא "נוחתת" על הצליל **מי**, שהוא צליל זר לאקורד (של דרגה IV), ודווקא צליל זה מופיע שלוש פעמים... יוצא שפתרנו - אמנם בלתי-ברירה - את בעיית ההירמון של מקום זה באחת משתי הדרכים הללו; אך המגבלה של שימוש

לעניין יחסי דומיננטות, דומיננטות שניונית

המונח **יחסי דומיננטות** מורה על מרחק קוורטה בעלייה (או קווינטה בירידה) בין שתי דרגות, כדוגמת המרחק שבין V ל-I בקדנצה האותנטית. זהו המרחק הבולט בסיומה של הקדנצה, או במילים אחרות, זוהי הקפיצה בבס שבין הפונקציה של הדומיננטה לפונקציה של הטוניקה. לפיכך, כל רווח מעין זה הוא רווח של **יחסי דומיננטות**: II היא מעין דומיננטה אל ה-V, III היא מעין דומיננטה אל ה-VI, כאשר צליל הטרצה של האקורד המשמש כדומיננטה רגעית - מוגבה. הקפיצה של **קוורטה בעלייה** (או קווינטה בירידה) נותנת את התחושה של מהלך דומיננטה אל הטוניקה:

69

כל דומיננטה רגעית שכזאת אל טוניקה רגעית, נקראת בשפת ההרמוניה **דומיננטה שניונית**. III היא "דומיננטה" של II, VI היא "דומיננטה" של V. הדרגות הללו נמצאות ביחסי דומיננטות ביניהן. יש ספרי הרמוניה המייחדים את המונח **דומיננטה שניונית** רק למקרה של דרגה II לפני V, כאשר דרגה II מקבלת את התוספת של הגבהת צליל הטרצה:

68

אמאליקה

הנעימה יהודית עממית ממזרח אירופה

Am $\text{♩} = 72$

בהירמונו הקודם:

ועתה:

כאן המקום להזכיר, כי אין להשתמש בדרגות שהן אקורדים משולשים מוקטנים או מוגדלים, וזאת בשל הדיסוננטיות החריפה שלהם בהשוואה למשולשים מז'וריים ומינוריים. הדרגות שבהן מדובר: **דרגה VII בסולמות המז'ור והמינור ההרמוני** (משולש מוקטן), דרגה II בסולם המינור ההרמוני (משולש מוקטן), דרגה III בסולם המינור המלודי (משולש מוגדל). בדוגמה האחרונה (68 ב') יש רצון חזק להשתמש בדרגה II בתיבה שלישית, רבע אחרון, כהרחבה לסובדומיננטה המתחילה באותה תיבה בדרגה IV. כדי לרכך את צלצול הטריטון, אנו הופכים את דרגה II ל-II7, ואז במקום $\text{C} = \text{משולש מוקטן בהכפלת צליל סי של הטריטון נקבל}$ = $\text{C} = \text{ספטאקורד המכיל אפילו משולש מינורי (רה-פה-לה) בנוסף לספטימה הקטנה, והוא מכונה ספטאקורד חצי מוקטן.}$

נזכור: זהו שימוש יוצא דופן בספטאקורד בשל האילוץ הדיסוננטי המיוחד; הוא גורר אותנו לסגנון הירמוני קצת שונה לרגע (זה עתיר הספטאקורדים), ואל לנו אם כן להיחפז בשימוש בספטאקורד החצי מוקטן. ולא זו בלבד: על דרגה VII בסולם מז'ור נוכל לוותר בקלות רבה, משום ש-V7

התנסות נשלב א'

לפניכם מגנינות השירים שהירמנתם בעזרת דרגות I, IV, V. בדקו מחדש את הירמוניכם הקודמים ונסו לשבץ את התחליפים בכמה מקומות, לפי ראות עיניכם.

זכרו: מה שעשיתם קודם לכן (ההירמון בעזרת I, IV, V בלבד) היה טוב; אך עתה, עם ה"תיקונים" וה"שיפוצים", הוא יהיה טוב יותר. זכרו את הדוגמה של התבלינים בסלט... אם תרבו בשינויים, לא תתקבל מכך שום "תמונה מעניינת" באוזנו של השומע. בפראות החוזרות על עצמן, תוכלו לנקוט, למשל, דרך של חזרה על ההירמון המקורי (שעשיתם בזמנו) בפעם הראשונה, ואילו בפעם השנייה לגוון בעזרת הכנסת תחליפים. לעתים יספיקו שינויים ספורים בלבד, כדי להבליט את איכותו של ההירמון החדש - לעומת הקודם. ככל שתרכו לעסוק במלאכה, כך יצלחו חושיכם וטעמכם לכוון אתכם. נא להרמן על סמך ההנחיות החדשות שזה עתה למדתם, ובלי שהשיר יאבד מהרן הראשוני שלו, מפשטותו, מקלילותו. זכרו כי עודף אקורדים מכוויד על השומע, ומלבד זאת יגרום בבוא הזמן לבעיות רבות יותר בביצוע - בייחוד כשנגיע לנגינה בסולמות בעלי מספר רב יותר של היתקים.

לסיום, ארבע הוראות קצרות וחשובות:

- שימו לב כי דרגה III ממעטת ביותר להופיע כדומיננטה.
 - נא לא להשתמש במשולשים מוקטנים ומוגדלים (VII במז'ור ובמינור הרמוני, II במינור הרמוני, III במינור הרמוני). הללו דיסוננטיים מדי ביחס לעולם הרמוני שבו אנו נמצאים.
 - זכרו: אנו משתמשים באקורדים **במצב יסודי** בלבד.
 - שימו לב, כי בשלב זה אנו משתמשים רק בסולם המינור הרמוני (נוסף למז'ור), דהיינו תמיד אנו נמצאים בסולמות עם טון מוביל.
- לכשתסיימו את העבודה, השוו את הירמוניכם להירמונים המוצעים.

יונתן הקטן

C ♩ = 84

הנעימה עממית



באופן זה, הטרצה המוגבהת בדרגה II מחדדת את אופייה הדומיננטי של דרגה זו כמובילה אל ה-V. יש כאן מעין תחושה של סולם סול מז'ור, בגלל האקורד של רה מז'ור המכיל את הצליל פה-דיאז (מעין טון מוביל). אך זוהי רק **דומיננטה שניונית**. דומיננטה משנית אל הדומיננטה האמיתית (שהיא רק לרגע קל "טוניקה"). הגבהה מעין זו, שמגבירה את האופי המז'ורי של אקורד הדומיננטה הרגעית בשל הטרצה הגדולה, תבלוט עוד יותר בסולמות מינוריים מאשר בסולמות מז'וריים (ראו דוגמה 69 ה' להלן). הגבהה מעין זו אפשרית בכל דרגה המשמשת כדומיננטה רגעית אל הדרגה שלאחריה, אך מיד נזהיר שבשירים הפשוטים שבהם אנו עוסקים עתה, אנו נוקקים לדרגות אלה לעתים רחוקות, כי הן גורמות להכנסת היתקים שאינם נמצאים במלודיה של השיר.

במקרה זה VII קיבלה שתי הגבהות, הן של צליל הטרצה והן של צליל הקווינטה, כדי להפוך את המשולש המוקטן למשולש מז'ורי

דומיננטה שניונית
בגרסת ספטאקורד
מטיפוס דומיננטי
על דרגה I בסולם
מינורי

נזכור: אין כאן מעבר לסולם אחר, אפילו לא סטייה; לכל היותר זהו ביסוס דרגה. הדרגה המשמשת כדומיננטה רגעית, בתוספת הטרצה המוגבהת, מבססת את הדרגה שלאחריה ומדגישה את נוכחותה, משום ההובלה החזקה שהיא יוצרת אליה באמצעות הגבהת הטרצה (מעין טון מוביל). ניתן לחזק הובלה זו על ידי תוספת צליל הספטימה לדומיננטה הרגעית כפי שקורה הדבר בדוגמה 69 ה'.

3 אינה 3 אינה

הנעימה מאת יששכר מירון-מיכרובסקי

C ♩ = 120

נה - צאי נה - צאי

The musical score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a tempo marking of ♩ = 120. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics 'נה - צאי נה - צאי' are written below the first staff. The second staff continues the melody with a repeat sign. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment with various note values and rests.

שנה טובה

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 88

אה - נ - נה - קה - קה - נה - נה - נה

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a tempo marking of ♩ = 88. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The lyrics 'אה - נ - נה - קה - קה - נה - נה - נה' are written below the first staff. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

אני פורים

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 96

ריס - ט - ני - ני - ריס - ט - ני - ני

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a tempo marking of ♩ = 96. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The lyrics 'ריס - ט - ני - ני - ריס - ט - ני - ני' are written below the first staff. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

שנה טובה

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 88

I VI VI VI III II
V II V III VI

II V I I V VI III V I

אני פורק

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 96

I VI IV V I I III
VI III II V I V I
IV V I III II V III II V I

תשובות מוצעות

לעתים הוצעה יותר מאפשרות אחת להירמון בשל מרחב הדרגות הרב יותר העומד לרשותנו, משנתווספו התחליפים. כאשר מופיע מפלס הירמון נוסף יש להתייחס אליו כאל המשכיות אחת. לפעמים ניתן, כפי שתראו, להגביר בהדרגה את קצב החילוף ההרמוני, לפעמים ניתן להרבות בשילוב התחליפים או למתן את הופעתם - כל זאת גם כן בהדרגה. הניואנסים האלה במלאכת ההירמון מתחילים להתבהר רק לאחר ההתנסות הראשונית בחומר החדש, וכך תגבר ערנותכם ורגישותכם לעולם האפשרויות שנפתח בפניכם!

יונתן הקטן

הנעימה עממית

C ♩ = 84

I V I VI V V I VI
II V VI V I II V
I III II V III VI II V VI V I

נתיבה 4 דרגה II מתלכדת עם צליל (במלודיה) שאינו שייך לה, ומיד אחר-כך בא הפתרון. בדומה לכך גם קורה בתחילת נתיבה 7 בשיר הבא.

התנסות נשלב ב'2

לאחר שסיימתם את ההירמון בכתב עם תחליפים ועיינתם בתשובות המוצעות, הנכם מוזמנים לבצע את ההירמונים החדשים בנגינה, וזאת לפי שלבים אלה:
 א) נגינה באקורדים כדוגמת הקדנצה
 ב) נגינה בפירוק ריתמי בין שתי הידיים ("אומפה"):

זכרו כי בסיומי השירים או בסופי פסוקים מוזיקליים נהוג לזנוח את האומפה לטובת הנגינה בשתי הידיים ביחד.

70

מ' י'כנה

תחילת השיר

הנעימה מאת נחום נרדי

סיום השיר

70

מ' י'כנה

תחילת השיר

הנעימה מאת נחום נרדי

סיום השיר

שתי אפשרויות המשלבות אומפה עם נגינה בשתי הידיים יחד

כ' י'כנה

3 אינה 3 אינה

הנעימה מאת יששכר מירון-מיכרובסקי

C ♩ = 120

I I VI IV IV V V
VI II III V7
I I IV IV
V V I III IV V VI VI
IV II V V7 I
II
I VI IV II V V
VI V I VI II
IV V II V I

דרגה II בתיבה השלישית מן הסוף אינה בבחינת הפרעת הסדר הקדנציאלי. זוהי כאן דרגה "חולפת", בעלת מעמד משני, והיא מהווה גיוון בתוך דרגה V משני צידיה.

הרחבת העיסוק באופן זה בדרגות התחליפים על פיתוחיהן תעזור לנו להבין מהלכים מעין אלה כאשר הם מופיעים בלחני זמר. ראו למשל את הלחן הצרפתי לאילו צ'פוריס בתוספת סקיזה הרמונית:

אילו צ'פוריס

הלחן צרפתי

Musical score for the first system of 'Ailou Chopris'. It features a treble clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line, and the piano accompaniment is shown in two staves (treble and bass). The chords indicated above the staff are C, Am, Dm, G, and C.

Musical score for the second system of 'Ailou Chopris'. It continues the melody and piano accompaniment from the first system. The chords indicated above the staff are C, E7, Am, D7, and G7.

עד כאן ביצענו הכל בסולם דו מז'ור.

(ג) כך לנגן עד 6 דיאזים ובמולים - דהיינו בכל הטונספוזיציות.

(ד) למען "הגברת הכושר" מומלץ להתאמן בנגינת המהלכים הבאים גם כן בסולם דו מז'ור ואחר כך בטונספוזיציות עד 6 דיאזים ובמולים:

1. שרשרת התנועות החזקות* -

Musical exercise 1: A sequence of chords and fingerings. The exercise is in common time (C) and one flat. The chords are C, Am, Dm, G, C, C, Am, Dm, G, C. Below the piano accompaniment, the fingerings are indicated as I VI II V I I VI II V I.

2. שרשרת דומיננטות שניוניות כדוגמת -

Musical exercise 2: A sequence of chords and fingerings. The exercise is in common time (C) and one flat. The chords are C, A, D, G, E, Am. Below the piano accompaniment, the fingerings are indicated as I VI II V III VI.

לקראת הנגינה

הוראות נוספות המפרטות את עקרון הולכת הקולות בחיבורי אקורדים

אל לכם לחשוש מפני החיבורים המשלבים דרגות משניות. עליכם רק לבחון איזה מרחק נוצר בין האקורדים. אם המרחק הוא קוורטה או קווינטה, הרי שזהו חיבור הזהה בדיוק לחיבור בין דרגה I לדרגה IV, או בין דרגה V לדרגה I; דהיינו: החיבור בין שתי דרגות עם צליל משותף ביניהן. ראו למשל את החיבור בין דרגה II ל-V:

71


כמו כן, החיבור בין דרגה III לדרגה IV, בין II ל-III, או בין V ל-VI - זהה בדיוק לחיבור בין דרגות IV ו-V (דהיינו החיבור של שני אקורדים במרחק סקונדה ביניהם וללא צליל משותף):

לשם תזכורת, ראו את הסברי הולכת הקולות בקדנצה האותנטית בדוגמאות 22, 23, 24 שבפרק מס' 2. החיבור היחיד שיש לתת עליו את הדעת לראשונה - וזאת משום שלא נתקלנו בו עד היום, כשעסקנו רק ב-I, IV, V - הוא החיבור בין שני אקורדים במרחק טרצה ביניהם. שוב אנו נאמנים לעיקרון של חיבור בדרך הקרובה ביותר, שהוא אף קל עוד יותר מקודמיו, משום שיש שני צלילים משותפים בין הדרגות: הבס קופץ טרצה לפי הצורך, שני הצלילים המשותפים נשארים במקומם, הצליל הנותר צועד צעד-סקונדה.

72

רשימת שירים המתאימים להירמון אשר כולל את דרגות I, II, III, IV, V, VI (במזור)

ככל השירים שהוצעו מתאימים להירמון במלודיה בדראות I, IV, V ניתן גם לשלב תחליפים. כאן נביא דוגמאות לשירים מתאימים במיוחד להירמון בהשתתפות הדראות המשניות נמוכות (אלה שמופיעים בתוך פרקים 2, 3). כולל השימוש בדומיננטיות השניניות כדאי לציין שבהירמון לתניהם של שלום חנוך ונורית הירש ניתן לא פאס בסטיות הרמוניות מסוגם המוצא. השירים מוכתרים כאן בסדר א'-ב'.

- אהבת הדיסה - לחן תימני  [(שירון לכיתה ח')]
- אחרי השקיעה בשדה - נ' שמר - ספר א'
- אילן ציפורים - לחן צרפתי (נ' שמר - ספר ג')
- אמא שלי - ש' חנוך (ש' חנוך - מילים ולחנים, אריק אינשטיין - ספר ראשון)
- בוקר של להב - נ' הירש (נ' הירש - ללכת שבי אחריך)
- אונגס - י' גורדון (לשיר עם אפי נצר, ספר השירים לתלמיד ב')
- אינה ל' - ד' מערבי (זמר-חן)
- אשם אשם משמים (היורה) - י' אנגל (זמר-חן)
- החמה מראש האילנות (שבת המלכה) - פ' מינקובסקי (שירון לכיתה ז')
- ופרצת ופרצת - לחן חסידי (לשיר עם אפי נצר)
- אשם האן (ללכתך תכנית נלכה) - לחן ספרדי רשום ע"י נ' נרדי מפי י"א נבון (נ' נרדי - מזמרת הארץ, ספר השירים לתלמיד ב')
- יקינאון / פלאון / יקינאון (ללה ללה מסתכלת הלכנה) - ר' גילי (שירון לכיתה ג'-ד', אנחנו שרים לך)
- כחולה כחלום (אינני יודע) - נ' הירש (נ' הירש - ללכת שבי אחריך)
- כבר פורחים נרקיסים (נולס להאנת הצומח) - נ' שמר (נ' שמר - ספר א', ספר השירים לתלמיד ב')
- כל הפן לבש לבן (נריקוד אצ'י הפן) - א' נאמן (שירון לכיתה ג'-ד')
- לכה דודי - מ' זעירא (שירון לכיתה ג'-ד', שירון לכיתה ו', ברון יחד)
- לשנה טובה שקד'יה - א"צ אידלזון (מחרוזת)
- מה אתי - ש' חנוך, א' אינשטיין וחבורת לול (ש' חנוך - בשירוננו "שלום חנוך" - מילים ולחנים, א' אינשטיין - ספר ראשון)

- נצנים נראו בארץ - ש' לוי-תנאי (ספר השירים לתלמיד א')
- סימן שאתה צעיר - לחן עממי אמריקאי (לשיר עם אפי נצר)
- צרות טובות - ש' חנוך בשירוננו "שלום חנוך" - מילים ולחנים
- קאח קאח מן השק (לכיתה) - נ' נרדי (מחרוזת)
- שנים אשר ירחים - נ' שמר (נ' שמר - ספר א', שירון לכיתה ג'-ד', חגיגה בצלילים, ספר השירים לתלמיד א')



פרק 4

דוגמאות מנותחות בשלב מוקדם של הלמידה - אבן-דרך לחשיבה מעמיקה בהירמון שירים

1. נר לי - עמ' 58

2. פטיש מסמר (סוכות) - עמ' 64

3. מי ברעש (שיר הרעשן / פורים) - עמ' 67

4. עלי עין - עמ' 73

5. לכה דודי (בנעימת זעירא) - עמ' 75

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם.
השימוש מותר אך ורק לצורכי לימוד עצמי ולשימוש הוגן על-פי דין, לרבות הוראה ובחינה.
אזהרה: אסור להעתיק את הספר, או חלקים ממנו, או את היצירות הכלולות בו,
ואסור למכור אותו או חלקים ממנו בלי רשות היוצרים ובעלי הזכויות בכתב ומראש.

74

C ♩ = 69

Chords: C, C, F, G(7), C, C, Am, Em, A7, Dm, G7, C

Fingering: I, I, IV, V(7), I, I, III, VI, II, V(7), I, VI(7)

Chords: Em, Am, Em, F, G, Am, Em, A7, Dm, G7, C

Fingering: III, VI, III, IV, V, III, VI, II, V(7), I, VI(7)

הקצב ההרמוני המתקבל כאן - ועימו קצב חילוף האקורדים - הוא בדרך-כלל של אחת לתיבה. בשלוש התיבות האחרונות בכל שורה הוא מואץ, כפי שקורה לעתים קרובות בסיומי משפטים (הקדנצה!). נשמר כאן עיקרון מסוים של הומוגניות בבחירת הדרגות: ב-4 התיבות הראשונות (מעגל קדנציאלי ראשון) יש שימוש רק בדרגות I, IV, V. התחליפים - שהם בבחינת חידוש - נשמרו לרגע מאוחר יותר. בשני המעגלים ה"ימניים" (פסוק שני: תיבות 5-8, פסוק רביעי: תיבות 13-16) ישנה זהות במבחר האקורדים, המתאימה לזהות במבנה המלודיה; זהו קטע המהווה מעין פזמון חוזר קטן. זנב המשפט המוזיקלי זהה בשני המשפטים, דבר שהוא מסימניה המובהקים של מלודיה בשירי עם. בפסוק השלישי לפנינו משפט מוזיקלי עם נטייה חזקה אל מרכז כובד חדש: הצליל לה. זהו צליל לה שיש לחשוב עליו במושגים של סולם לה מינור, דהיינו המינור המקביל ל"דו מז'ור"; התחושה היא של סטייה אל אותו סולם, או לפחות של שהייה בולטת במשטח הדרגה ה-VI בסולם דו מז'ור. אך לא! אנו שבים ומוצאים עצמנו מיד בדו מז'ור, בגלל ההירמון של אותו "צליל מרכזי חדש" - הצליל לה בתיבה 12 - על ידי האקורד של פה-לה-דו; אקורד זה מהווה דרגה IV בדו מז'ור. נטייה זו לביסוס המרכזי של לה-מינור מתחזקת מאוד בגרסת ההירמון השנייה.

פרק 4

דוגמאות מנותחות בשלב מוקדם של הלמידה - אבן-דרך לחשיבה מעמיקה בהירמון שירים

נר לי, פטיש מסמר (סוכות),
מי ברעש נשיר הרעשן / פורים),
עלי עין, לכה דודי (בנענימת זעירא)

1. נר לי

ליון קיפניס - דניאל סמבורסקי

73

C ♩ = 69

ברישום זה השיר כתוב בסולם דו מז'ור, במשקל 2/4. הוא בנוי משני משפטים, כל אחד בן 8 תיבות; כל משפט מחולק ל-2 פסוקים, בני 4 תיבות כל אחד. כל משפט רשום כאן בשורה נפרדת. זהו מבנה אוגני טיפוסי. הוא אופייני ביותר לשירים עממיים, ומשמש אף כבסיס למבנה המשפט במוזיקה קלאסית. המעגלים הקדנציאליים יתייחסו לחלוקה הצורנית הזאת. כדאי לציין כי כשמבצעים את השיר, נהוג לחזור על המשפט השני (תיבות 9-16) פעמיים.

נראה להלן גרסאות מספר להירמון.

במקרה כזה הפתרון האידיאלי, לאחר האקורד של לה מינור, הוא הסקסטאקורד של דרגה V, כפי שאכן נעשה הדבר כאן. בדקו היטב את התיבה האחרונה בדוגמה האחרונה. נראה זאת בתמצית הרמונית:

77

העדפנו לבחור כאן את הסקסטאקורד, כדי להימנע מן המקבילים.

78

75

♩ = 69

C Em Dm G(7) C 5C Am Dm7 G7 C

I III II V(7) I I VI II₇ V₇ I

E Am E7 F 13G C F Dm(7) G7 C

III VI III₇ IV V I IV V₇ I II(7)

בפסוק השלישי (תיבות 9-12) מופיעה דרגה III עם הגבהת הטרצה; משמעות הדבר אקורד מי מז'ור, שהוא ברגע זה הדומיננטה אל אקורד לה מינור ("דומיננטה שניונית" או "יחסי דומיננטות" - ראו פרק 3 עמ' 48-49) עם הטון המוביל סול דיאז. הדומיננטה הרגעית הזאת מקבלת חיזוק נוסף כשהיא מופיעה כספטאקורד בתיבה 11. לו המשכנו בכיוון הזה בעקביות, היינו אכן פותרים את הצליל לה, שבא מיד אחר-כך כדרגה I בסולם לה מינור (כדאי לנסות לשיר ולנגן יחדיו):

76

♩ = 69

Am E7 Am G/B

שירה

ג - ג - ג - קה - ג - ג - ג - רי - י - איד - ג - ג - ג -

נגינה

במסגרת סולם לה מינור הרמוני I VI
במסגרת סולם דו מז'ור III₇ V₇

משפט ראשון מתוך הגרסה הראשונה:

81

C ♩ = 69

C C F G C C Em Am Dm G C

I I IV V I I III VI II V I

דרגות ראשיות דרגות משניות

ענה נראה תהליך הפוך: במשפט השני (גרסה שנייה) ההתחלה היא על דרגות משניות, כאילו בכוח האינרציה - כהמשך למה שקורה במשפט הראשון; לעומת זאת, לקראת הסוף - באה הרגעה, על ידי שימוש בדרגות הראשיות:

משפט שני מתוך הגרסה השנייה:

82

♩ = 69

E Am E7 F G C F G7 C

III VI III₇ IV V I IV V₇ I

דרגות משניות דרגות ראשיות

נראה עתה את הגרסה השלישית. היא מביאה את השיר בהתאם לדרך הביצוע המקובלת, דהיינו עם חזרה על המשפט השני. כך מתקבלת הצורה הידועה **א ב ב א ב ב** (A B B); בתחום ההרמוניה מנוצלת חזרה זו דווקא לשינויים. נושא **קצב החילוף ההרמוני** הוא המעניין אותנו כאן במיוחד.

אך כל זה אינו תקף. ההחלטה נפלה בסופו של דבר על הדרגה ה-VI בלה מינור, דהיינו, מבחינת סולם לה מינור, מהורמן הצליל לה האחרון כטוניקה של **סיום מדומה**. * זהו אף האקורד (פה מז'ור) של דרגה IV בסולם דו מז'ור, ובאופן זה אנו מוצאים עצמנו במהרה בחזרה **בסולם המוצא**.

79

Am

Am Am E7 F

I I V₇ VI

=IV

C

לגבי בחירת הדרגות: אף בגרסה זו קיימת הומוגניות, אם כי הומוגניות שונה מאשר בגרסה הקודמת. לגבי המשפט הראשון, קיימת זהות בין שני חלקיו ביחס לקצב חילוף האקורדים:

80

C ♩ = 69

C Em Dm G(7) C C Am Dm7 G7 C

I III II V₇ I I VI II₇ V₇ I

קצב החילוף ההרמוני המשפיע על קצב החילוף הפונקציונלי

קצב החילוף ההרמוני המשפיע על קצב החילוף הפונקציונלי

אחת, לתיבה אחת, לתיבה אחרון

פעמיים בתיבה פעמיים בתיבה אחרון

אחת, לתיבה אחת, לתיבה אחרון

פעמיים בתיבה פעמיים בתיבה אחרון

מעגל קדנציאלי ראשון מעגל קדנציאלי שני

ההומוגניות של קבוצת הדרגות הראשיות לעומת קבוצת הדרגות המשניות נשמרת **במשפט השני**, אלא שדווקא בכיוון הפוך מאשר בגרסה הראשונה. במשפט הראשון ראינו הליכה מן הדרגות הראשיות אל הדרגות המשניות, מעין התפתחות מן השבלונה (V, IV, I) אל המיוחד יותר (VI, III, II).

בגרסה זו יש ניסיון לפתח באופן אורגאני את קצב שינויי ההרמוניה. בראש כל פסוק נשארות דרגות המייצגות את הטוניקה במשך שתי תיבות, ורק אחר-כך נעשה החילוף ההרמוני מהיר יותר:

85

C $\text{C} \quad \text{Em} \quad \text{Dm} \quad \text{G7} \quad \text{C}$

I III II V₍₇₎ I

Ⓜ Ⓜ Ⓜ Ⓜ Ⓜ

מעגל קדנציאלי ראשון

C $\text{Am} \quad \text{Dm7} \quad \text{G7} \quad \text{C}$

VI II₇ V₇ I

Ⓜ Ⓜ Ⓜ Ⓜ

מעגל קדנציאלי שני

Am $\text{Am} \quad \text{E7} \quad \text{F}$

I V₇ VI=IV

Ⓜ Ⓜ Ⓜ

מעגל קדנציאלי שלישי (מקוצר)

83

C $\text{C} \quad \text{F G7 C} \quad \text{Em} \quad \text{Dm G7 C}$

I IV V₇ I III II V₇ I

$\text{Am} \quad \text{E7} \quad \text{F} \quad \text{G} \quad \text{C} \quad \text{F G7 C}$

VI III₇ IV V I IV V₇ I

$\text{E7} \quad \text{Am} \quad \text{E7} \quad \text{F} \quad \text{Em} \quad \text{A7} \quad \text{Dm G7 C}$

III₇ VI III₇ IV III VI₇ II V₇ I

בלי טרצה! בלי טרצה!

$\text{G} \quad \text{Em A7} \quad \text{Dm G7 C}$

V III VI₇ II V₇ I

לגבי המשפט הראשון אפשרי בגרסה זו שינוי קל:

84

C $\text{C} \quad \text{F G7 C} \quad \text{C} \quad \text{Em} \quad \text{Dm G7 C}$

I IV V₍₇₎ I I III II V₇ I

וייתכן אף היפוך הסדר בין דרגות I ו-III בפסוק השני:

C $\text{C} \quad \text{F G7 C} \quad \text{Em} \quad \text{C} \quad \text{Dm G7 C}$

I IV V₇ I III I II V₇ I

בחטיבה השלישית יש חידוש מסוים: ניסיון להביא את דרגה III ללא הטרה, הן כדי לחסוך את ה"עימות" בין לה (שבמלודיה) וסול-דיאז (שבהרמוניה) בתיבה ראשונה - והן כדי להביא כאן הירמון אינטנסיבי יותר בהשוואה לאותו מקום בשורה הקודמת. הדרגה ה-III ללא הטרה תתקבל בפסנתר כך (נסו לשיר ולנגן יחדיו):

87

שירה

נגינה

יתירה מזאת: הוויתור על סול-דיאז כאן (תיבה 9) יוצר שטח נייטרלי לקראת האפשרות של האקורד מי מינור או מי מז'ור בתיבה 11 מיד אחר-כך.

ובגיטרה:

88

זמרה

גיטרה

שני המעגלים הקדנציאליים הראשונים הם רגילים, ואילו השלישי מקוצר (T-D-T בלבד). בשני הראשונים בולט קצב החילוף המהיר בין הפונקציות המסיימות את המעגל: סובדומיננטה במשך רבע, ונחיתה על הטוניקה. במעגל הראשון מיוצגת הטוניקה על-ידי דרגה ראשונה, דהיינו, התא מי-סול מתפרש כשדה דו-מי-סול, בעוד שבמעגל השני מתפרש אותו תא כשדה מי-סול-סי ואנו מקבלים שם למען הגיוון את דרגה III. גיוון זה מנוצל למען ההמשך, כלומר: אם הסתפקנו במעגל הראשון דווקא בדרגות הבסיסיות, הרי שבמעגל השני ננצל את העובדה שהתחלנו עם דרגה משנית (III) ונמשיך ממנה אל דרגה II כסובדומיננטה. בפסוק השלישי, כדרכנו תמיד במקום זה בשיר, יש עמידה איתנה באזור הדרגה ה-VI. הפעם, למען העיקרון של שמירת הרמוניה קבועה לאורך שתי תיבות, שריינו את דרגה II עצמה - וראו, זכינו מן ההפקר: המלודיה מאפשרת לנו דווקא את השדה לה-דו-מי כפירוש ההרמוני המוצלח ביותר לשתי תיבות אלה:

מבחינת בחירת הדרגות יש כאן מעגל סגור: בחטיבה הראשונה שימוש בדרגות ראשיות, בחטיבה השנייה זינוק לעבר הדרגות המשניות (אם כי בדרגות ראשיות), בחטיבה השלישית "שיא חדש" של שימוש בדרגות משניות - שהרי מעגל זה כולו סובב סביב הדרגה המשנית VI; בפסוק הרביעי (ראו דוגמה להלן) באה הרגעה על-ידי שימוש בדרגות ראשיות בלבד, אם כי בדרך קצת מיוחדת: דרגה V קודמת לדרגה I, ורק אז מופיע המעגל הקדנציאלי המסיים את ארבעת הפסוקים הראשונים. בדרך זו קיבלנו, לאורך המשפט השני, את המעגלים הקדנציאליים הבאים:

86

Am

מעגל קדנציאלי ראשון (מקוצר) מעגל קדנציאלי שני (מקוצר) מעגל קדנציאלי שלישי (רגיל)

89

שורה שנייה

חילוף הרמוני לאחר שתי תיבות

שורה שלישית

חילוף הרמוני לאחר תיבה

השינויים המובאים לגבי המשפט הראשון (ראו דוגמאות 84 א', 84 ב' בעמוד 61), מנסים "להחליק", למתן קצת את אפקט ההתפתחות האורגאנית - התפתחות הנמצאת בהרה מתמדת שכמעט אין לעוצרה; זו תוארה לאורך כל הניתוח שלנו, והיא היא שאופיינית לגרסה זו ונותנת לה את טעמה המיוחד. ברגע שאנו חוזרים אל דרגה I, בראשית הפסוק השני (תיבה 5), ומביאים לאחריה את דרגה III (דוגמה 84 א' תיבות 5-6) או להיפך, מתחילים עם דרגה III ואחר-כך חוזרים ל-I (דוגמה 84 ב' תיבות 5-6) - הרי שבמקום זה נשבר המתח, הנוצר על-ידי החזקת הדרגה ה-III לאורך שתי תיבות (כפי שמוצג הדבר בגרסה השלישית בצורתה המקורית, תיבות 5-6, או כהגדרתנו - בתחילת הפסוק השני). נוסף על כך, יחסי דרגות III-I מורים על קירבה רבה, על סטאביליות הנוצרת בכך שציליהן היסודיים (דו-מי במקרה שלנו) נמצאים כביכול בתחומי אותה דרגה, דהיינו דרגה I. אמנם קורה שינוי, אך למעשה זהו שינוי קטן ביותר. מבחינה פונקציונלית, ברגע ששתי דרגות אלה באות זו ליד זו, הן מייצגות את הטוניקה בלבד ואין כאן שום שינוי פונקציונלי (לעומת III לפני VI, שם ה-III משמשת כדומיננטה רגעית לפני ה-VI, המשמשת כטוניקה רגעית). הצגת דרגה I לעתים קרובות מביאה לקורטוב של שעמום. ככל שנצליח "להחזיק מעמד" בלי להביא את הדרגה ה-I במשך המשפט המוזיקלי ונדחה את הבאתה אל סופו, כך נקבל מתח ועניין רב יותר במשך המשפט. לבסוף הדרגה ה-I, לכשתגיע, תהווה את המטרה הנכספת שאליה שאפנו וחתרנו במשך כל הדרך; אם נחשוף אותה מוקדם יותר - כאילו גילינו סוד חשוב, וגרמנו למשפט שלנו להפסיד הרבה מאוד מהעניין שבו. אמנם התחלנו בה, אך ננסה להימנע ממנה בהמשך ככל שנוכל.

כל זאת למדכם, ואולי על דרך ההגומה, כיצד ניתן לשנות במשהו את הירמון המשפט הראשון של השיר, ובכיוון מוגדר לחלוטין: להאט את ההתפתחות (אם תרצו: "להחליק, למתן" כפי שהגדרנו קודם לכן).

השינוי שדובר בו בפיסקה האחרונה הוא דוגמה לגודש האפשרויות והניואנסים בהירמון פראזה קטנה אחת, לא כל שכן בהירמון שיר שלם. יש מי שאותה האטת התפתחות תקסום לו במיוחד בשל אופיו האישי (משום שהוא בעל טמפרמנט כזה שיקבל דווקא אפשרות זו בקלות יתר), וזאת על אף שהגרסה השלישית במקורה (ללא השינוי הזה) יש לה כבר מעלות גדולות משלה.

אין לכפות הצעה זו או אחרת; בכל גרסה או בכל שינוי של גרסה יש טעם, יש צידוק. הבחירה בידיכם.

הירמון זה אף "מכין את הקרקע" לקראת הפסוק האחרון. מה פירוש: לאחר שבמשך 8 תיבות לא מופיע שום צליל מותק (אותה טרצה מוגבהת, אשר משווה חריפות רבה יותר לדרגה שבה היא מופיעה, והופכת אותה לדומיננטה שניונית, דהיינו לדומיננטה אל הדרגה שלאחריה), הרי ש- VI_7^\sharp המופיעה בתיבה השלישית לפני הסוף - יש בה רעננות בלתי רגילה: הובלה בולטת אל ה-II שלאחריה ואף דגש חזק וייחודי, בהיותה הטוניקה הפותחת את המעגל הקדנציאלי האחרון שבשיר. יש אף רצון טבעי לנקוט כאן ביצוע כבד קמעא, מכובד יותר, על-ידי האטה קלה בפתחת ארבע התיבות המסיימות, האטה הנמשכת לכל אורכן ועד לסיום השיר.

הגרסה הנוספת לגבי הפסוק המסיים, הרשומה מתחת לאותן ארבע תיבות שבגוף השיר בדוגמה 83, מאחרת קצת בהבאת אותה VI_7^\sharp - וזאת בכונה תחילה, מעין לשון התאפקות, כאילו המהרמן אומר לעצמו: "הבה ואחכה עוד קצת עד לרגע ההפתעה, שבו אביא את הדרגה הבלתי שגרתית הזאת, הטוניקה הצבועה בצבעים כל כך מיוחדים ומרהיבים, אשר תוביל כגברת מכובדת אל הסובדומיננטה שלאחריה; רגע ההאטה (rit) יבוא אף הוא מאוחר יותר (ברבע השני של התיבה ולא בתחילתה), וכך נגיע מלאי כוח ורעננות אל סיום השיר".

2. פטיש מסמר (סוכות)

עמנואל הרוסי - נחום נרדי

90

F ♩ = 100

השיר כתוב בסולם פה מז'ור, במשקל 2/4. חלוקתו הבסיסית:

- א. תיבות 1-16, בסה"כ 16 תיבות (פסקה המורכבת משני משפטים)
- ב. תיבות 17-24, בסה"כ 8 תיבות (משפט המורכב משני פסוקים)
- א. תיבות 25-32, בסה"כ 8 תיבות (משפט המורכב משני פסוקים)

זהו מבנה צורני אופייני מאוד במוזיקה המערבית*. האלמנטים של סימטריה וחלוקה זוגית בולטים כאן מאוד.

נראה עתה כל אחד מן המשפטים ביתר פירוט. שימו לב (להלן), האותיות העבריות (הקטנות) משמשות לציון פרטי הצורה (פסוקים). האותיות הלועזיות משמשות לציון פרטי החומר המלודי.

א.

91

פסוקים א ו-ג בנויים מחומר מלודי זהה, ועל-ידי כך אנו מקבלים בעצם שני משפטים זהים בחלקם הראשון והשונים זה מזה בחלקם השני a, b, a, c, כאשר הפסוק האחרון (ד) מהווה סגירה לפסיקה כולה. ומבחינת החומר המלודי המבנה בהמשך הוא, אם כן:

ב.

92

* הוא אופייני לשירי עם, ואף משמש כבסיס למבנה צורת הסונטה-אלגרו*

F $\text{♩} = 100$

פסוק א פסוק ב

F Am Gm C Am Dm

I I III II V III VI

G7 C(7) פסוק ג פסוק ד

F F Am Bb C Am Dm

II₇ V(7) I I III IV V III VI

Gm C7 פסוק ה

F F Am Gm C

II V₇ I I I III II V

פסוק ו פסוק ז

Am Dm G7 C7 F

III VI II₇ V₇ I I

Bb Gm C פסוק ח

Am Dm Gm C7 F (Bb) F

IV II V III VI II V₇ I (IV) I

שני הפסוקים המרכיבים משפט זה, כל אחד בן 4 תיבות, מסומנים בסדר רץ הממשיך את פסוקי החלק הקודם. החידוש המלודי מובא בפסוק ה, בעוד שפסוק ו מביא את החומר המוכר מפסוק ב, אם כי בשינוי קל (ועל כן קיבל את הסימון *b*):

במקום:

א' *b*

ב' *b₁*

כדאי לציין שמאז ששיר זה "נתאזרח" בקרב העם, ובייחוד בקרב ילדי הגנים, נוהגים לשיר את *b* בדיוק בנעימה של *b*, ! פירושו של דבר שאזונם של השרים מנסה להשלים את הנעימה בדרך של אקורד שבור, כך, שתייצגן בבהירות את השדה פה-לה-זו, או במילים אחרות, תנוע בתוך האקורד השבור פה-לה-דו. המלודיות של שירי הילדים מלאות בשדות טונאליים כאלה, שהם נכס התרבות המוזיקלית האירופית בכלל, ועל כן לא ייפלא הדבר. מכל מקום - החזרה כאן על חומר *b* הופכת את *b* למעין פזמון חוזר.

א.

a פסוק ז פסוק ח

25 30

המשפט המרכיב את א, מהווה חזרה מדויקת על המשפט השני של פסקה א: פסוק ז זהה לפסוק ג, פסוק ח זהה לפסוק ד.

נראה עתה את הירמון השיר, ניוכח כיצד מנוצל אלמנט החזרה המלודית. האם במקרה של חזרה במלודיה יחזור אף הירמון - וזאת כדי לבסס את עובדת החזרה (שהרי בפזמון חוזר אנו מצפים למשהו קבוע ויציב, שיחזור על עצמו)? או שמא ישפיעו החזרות המלודיות דווקא בכיוון שונה, דהיינו בכיוון של גיוון הרמוני? - הבה ונראה.

כאן נעשה החילוף ההרמוני אחת לחצי תיבה, דהיינו קצב מואץ של רבעים, וזאת כיאה למשפט קדנציאלי מעין זה. פסוקים ד ו-ח מסיימים באופן זהה את א ו-א; וכך הופך חומר מלודי זה (c) ל"פזמון חוזר" בולט, המסתיים בסגירה על הטוניקה - שוב, כיאה למשפט קדנציאלי מובהק. פרט קטן ופיקנטי מופיע בהירמון בסוף השיר, "זנב פלגאלי" על צליל פה האחרון:

99

I IV I

לעומת החזרות ההרמוניות שבעקבות החזרות המלודיות, אותן ראינו בשני המקרים הקודמים (חומר c-1 b), הרי שבמקרה הבא נוצלה החזרה המלודית דווקא להירמון שונה בכל פעם; הכוונה להירמון החומר המלודי של a.

בפעם הראשונה (פסוק א):

100

I I III II V
T SD D

בפעם השנייה (פסוק ג):

I I III IV V
T SD D

בפעם השלישית (פסוק ז):

I I IV II V
T SD D

גרסאות נוספות לגבי פסוק ה:

(בצליל לה האחרון, שמעבר לקו התיבה, חוזר ההירמון ל"מסלולו הרגיל" שבגוף השיר)

96

I III I IV V III
I III VI(7) II V III

החומר המלודי של b (b₁-1) מהורמן באופן זהה כאשר הוא חוזר (פסוק ב - תיבות 5-8, פסוק ו - תיבות 21-24):

97

III VI II7 V(7) I
T SD D T

זהו מעגל קדנציאלי המסתיים בפתחה, דהיינו בדומיננטה (V₇); הוא נע באיטיות יחסית; קצב חילוף הדרגות הוא אחת לתיבה, כאשר לאורך שתי התיבות הראשונות נשמרת הפונקציה של הטוניקה.

יעוד חומר מלודי המהורמן באופן זהה בחזור:

פסוק ד - תיבות 13-16, פסוק ח - תיבות 29-32:

98

III VI II V7 I
T SD D T

3. מי ברעש (שיר הרעשן/פורים)

לוי קיפניס - נחום נרדי

101

C ♩ = 118

השיר כתוב בסולם דו מז'ור, במשקל 2/4; בראש השיר פתיחה בת 4 תיבות. לפני שנסתכל בגוף השיר, הבה נבדוק את הפתיחה. זוהי חזרה על הצליל סול, אשר כדאי להרמן אותו לכל אורך ארבע התיבות כדרגה V בדו מז'ור (אקורד G), וזאת כפתיחה לקראת תחילת השיר בדרגה I (תיבה 5).

102

C

בפעם הראשונה והשנייה נמשכת הטוניקה לאורך שתי תיבות וחצי (!), ואחר-כך עוברת הסובדומיננטה במהירות הבוק במשך חצי תיבה ומיד מופיעה הדומיננטה. קיים גיוון, כפי שאנו רואים, בייצוג הסובדומיננטה: בפעם הראשונה היא מיוצגת על-ידי דרגה II (Gm), ובפעם השנייה על-ידי דרגה IV (אקורד סי-במול) לאחר הופעת דרגה III נשמעת דרגה II "הגיונית" יותר מן ה-IV, כי היא מעשירה את מצלול הדרגות המשניות שבאותה תיבה (תיבה 3, פסוק א). הדרגה ה-IV בפסוק ג יש בה משהו החלטי יותר. היא רומזת לקראת סגירת א. בפסוק ז יש שינוי גדול יותר: הטוניקה מתקצרת לאורך של שתי תיבות בלבד (אם כי חוזר הייצוג הבלעדי של דרגה I), והסובדומיננטה מתארכת "על חשבון" זה: היא מיוצגת על-ידי II → IV (Bb → Gm) לאורך תיבה שלמה; דהיינו, מעמדה כאילו "מתייצב" בפעם השלישית והאחרונה, לפני הופעת הפסוק הקדנציאלי המסיים.

103

הדרגה ה-II מופיעה כאן בצורה מיוחדת, אם כי נפוצה למדי: ללא צליל הטרצה - פה ועם צליל זר לאקורד המופיע במלודיה - סול. זהו צליל הקוורטה (היחס בינו ובין צליל היסוד של האקורד - רה - הוא של קוורטה זכה). הוא עשוי להופיע פעמים רבות כשהוא נפתר בירידה אל הטרצה, ואז הוא נחשב כעיכוב (בשפת סימון האקורדים "sustain" או 4). נוסף על כך מופיע באקורד צליל הספטימה - זו. באופן בסיסי לא השתנתה כאן התמונה: אקורד סול מז'ור החוזר על עצמו.

כדי להגביר כאן את העניין, ואף ליצור **אפקט של מתח מצטבר**, אפשר להרמן את הפתיחה תוך שינוי מתמיד והדרגתי של ההרמוניות:

104

השינוי הגדול הוא בקולות הפנימיים, המתקדמים בעלייה כרומטית כלפי מעלה, תוך שמירה על "גבולות חיצוניים" (ברגיסטר הסופרן וברגיסטר הבס) של הצליל סול. כך נוצר בעצם קרשנדו טבעי, גם אם אינו מצוין במפורש בתווים.

105

האקורדים אף מגבירים את קצב הופעתם (בשתי התיבות הראשונות - אחת לתיבה; ואילו בשתי התיבות האחרונות - פעמיים בתיבה: מדי רבע) תוך כדי ארבע התיבות הפותחות, ואף זה מגביר מאוד את המתח המצטבר לקראת "פריצת" ראשיתו של השיר על דרגה I בתחילת תיבה 5.

אפשר היה עוד להרחיב בנקודה זו: למשל להניע את הבס, ואף לפתח את האלמנט הריתמי עוד יותר באמצעות תנועות הבס (ברבעים, בשמיניות...). אלא שנעצור בנקודה זו. עוד נעסוק בהרחבה בהולכת בס בפרק 5.

ניגש עתה לגוף השיר. נחזור להירמון הפתיחה בפשטות - דהיינו באקורד סול מז'ור (דרגה V). נראה את הירמון השיר כולו. לגבי ארבע התיבות האחרונות הובאו שלוש גרסאות נוספות להירמון. הן הובאו כאן מיד לאחר השיר (דוגמה 107 בעמוד הבא), כדי שתוכלו להבחין בשינויים בצמוד לגוף השיר.

106

109

C

פעם ראשונה: C F C
I IV I

פעם שנייה: C F Em
I IV III

הדרגה ה-I או ה-III מייצגות כאן את הטוניקה, הסוגרת מעגל של קדנצה פלגאלית:

110

C

C F Em C Dm G C
I IV I II V I

מעגל קדנציאלי ראשון
קדנצה פלגאלית

מעגל קדנציאלי שני
קדנצה אותנטית

הטוניקה משותפת
לשני מעגלים

המשפט השני, על פסוקיו (השונים זה מזה רק בסופם), מהורמן דווקא באופן שונה בכל אחד משני חלקיו; הוא יכול להיות ממש דוגמה קלאסית להירמון של מלודיה שחוזרת על עצמה, המהורמנת באופן שונה מידי פעם, כאשר אופי השינוי הוא מן הפשוט אל המפותח יותר: בפעם הראשונה יש

107

C F G G C
I IV V — V I

C F Dm 4 - 3 G7 C
I IV II₄ - 3 V₇ I

C Am Dm G C G C
I VI II V — I V I

בנייתו של השיר פשוטה ביותר, סימטרית לחלוטין: שני משפטים בני שמונה תיבות כל אחד, כל משפט מחולק לשני פסוקים זהים, כאשר בפסוק השני מופיע שינוי אופייני בסיום. ראו סקיצה של החלוקה הצורנית:

108

5-9 ♯

13-17 ♭

1. 2.

לסיכום, הצורה היא אא, ב, או אא, ב, או אא, ב, ב. ההירמון מנסה דווקא "להכניס חיים" לתוך המבנה הזוגי השגרתי הזה, אשר החזרות המלודיות שבו בולטות ביותר. ב-א יש בפעם השנייה חילוף בין דרגה I לדרגה III:

נחזור לגרסה המלודית המקורית של תיבה זו (הכתובה בגוף השיר). במקרה של שימוש בדרגה IV, דהיינו בפעם הראשונה של הופעת ב (ראו כאן לעיל), נוצר מצב מיוחד עם הצליל רה, שאינו חלק מן האקורד:

114

אם נרצה לדייק לפי מונחי תורת ההרמוניה, הרי שלפנינו II⁶₅ בדו מז'ור. לחיזוק קל בידע ההרמוני: II⁶₅ זהו ההיפוך הראשון של II⁷₇ כאשר צליל הטרצה נמצא בתחתית האקורד ; אם נרצה לתרגם לפסנתר: הצליל פה נמצא בבס וביד ימין מונחים הקולות בדרך כלשהי:

115

¹C

²C

^c

שימוש בדרגות הראשיות בלבד (I, IV, V), ואילו בפעם השנייה יש פיתוח בכיוון של שימוש בדרגות המשניות:

111

^C

C F G C Am Dm G — G C

I IV V I VI II V — V I

פעם ראשונה (דרגות ראשיות בלבד) פעם שנייה (שילוב דרגות משניות)

בקצב ההרמוני איננו מוותרים בפעם השנייה על חזרת דרגה V בתיבה האחרונה. כאן המקום לציין כי תיבה מספר 14 נשתבשה בפי העם (בעיקר בפי הטף)

112

¹C

ואנו רגילים לשמוע היום:

²C

אך אין זה משנה דבר לגבי מלאכת ההירמון. השיבוש יוצר מצב של צליל זר לאקורד של דרגה II (הצליל מי הנפתר לצליל רה):

113

בכל הגרסאות נשאר קצב חילוף הפונקציות זהה לגבי הטוניקה והסובדומיננטה: טוניקה במשך כל התיבה הראשונה, סובדומיננטה במשך כל התיבה השנייה. השינוי הוא רק בדרך ייצוג הפונקציות הללו, דהיינו בבחירת הדרגות, הכול לפי הידוע לנו מטבלת הפונקציות. בתיבה השלישית כבר מופיעה בדרך כלל הדומיננטה המסיימת - מלבד בגרסה ג'; בגרסה זו, באותה תיבה (שלישית בפסוק זה), ממשיכה עדיין הפונקציה של הסובדומיננטה לתפקד, אם כי בדמות דרגה II. זוהי דרגה II מסוג מיוחד, עם הצליל הזר סול: עיכוב של קוורטה הנפתרת במהירות אל הטרצה:

117

כתוצאה מהדיסוננטיות הגבוהה יחסית באקורד זה, בשל קיומו של הצליל הזר, מופיעה בתיבה האחרונה דווקא V₇ - ולא V רגילה, כמו בשאר הגרסאות; מעניין, שוב יש כאן בסופן צליל זר לאקורד: מי הנפתר לרה, וזוהי הקבלה יפה ומשמעותית לצליל הזר באקורד הקודם. אם נרצה לדיוק יותר לפי מונחי ההרמוניה, הרי שלפנינו V₇, עם הפתרון הסדיר שלה.

בגרסה האחרונה יש שינוי מעניין בתיבה האחרונה: יש כאן רצון לתת לסיום אופי יותר החלטי. על כן, במקום המשיכה ה"רגילה" של דרגה V (ראו גרסאות א', ב') לאורך תיבה וחצי - הרי מופיעה דרגה I בראשית התיבה האחרונה, ואז נוסף כאן מעגל קדנציאלי קצר ושלם בתוך תיבה זו עצמה. **קצב מואץ ביותר** זה של חילוף הדרגות בתיבה האחרונה, אכן מבליט מאוד תיבה זו כתיבה המסיימת של השיר:

118

ועוד. האפקט ההרמוני של אקורד זה קרוב מאוד לזה של דרגה IV. הצליל פה נמצא בבס, כל צלילי דרגה IV מופיעים בתוספת הצליל רה. בכל מקרה הקירבה העקרונית קיימת, משום שדרגה II היא מייצגת קבועה של הסובדומיננטה לצד דרגה IV, או אם תרצה II₅ היא "וריאנטה" מאוד אופיינית של דרגה IV.

הבה נראה עתה את הפסוק האחרון (ארבע תיבות אחרונות) בארבע גרסאות שונות שכולן אפשריות:

116

ועוד יותר טוב עם תיקון קל באפשרות השנייה, כך שהמעגל הקדנציאלי יישמר במשפט הראשון עם I → III בסופו (המקום הזה מסומן במיוחד I III כמו בדוגמה הקודמת). נדגיש כאן גם לדוגמה הדגשת יתר את הדרגות המשניות הנותרות:

121

C

ואז, גם בתיבה האחרונה (20) בהקבלה לתיבה 16 - אך בסיום קצב הרמוני מואץ.

"קצב מואץ ביותר" - משום שהוא מהיר פי ארבעה (!!) מן הקצב בשתי התיבות הקודמות. יוצא שמתחוללת כאן מעין דרמה קטנה בנושא קצב החילוף הרמוני: ההתחלה (תיבה ראשונה) היא בחילוף של כל רבע, והאופי הסיימי בולט, לפיכך הורגלנו: הקצב הרגיל הוא אחת לתיבה (ראו רוב הזמן), ועם התגברו כשהוא הופך לפעמיים בתיבה (דהיינו כשמתחלפת ההרמוניה בכל רבע), אנו מקבלים תחושה קדנציאלית במונן של סיום משפט. אם כן: בתחילת הפסוק ההרגשה שהמהרמן "רוצה כבר ללכת הביתה"; לפתע בתיבה השנייה חלה האטה בלתי צפויה בקצב החילוף הרמוני. הדרגות מתחילות להתחלף רק אחת לתיבה ואנו שרויים פתאום במין ערפול מלא מתח: מה קורה כאן? ואז בסיום - שוב חוזר המהרמן וכאילו אומר: כן, החלטתי לסיים, ואפילו במשנה מרץ; ועתה אזרוק לכם את הסיום שלי, עם כל העוצמה שבו.

נראה עתה גרסה נוספת לגבי ב, על שתי חזרותיו:

119

C

דרגה II היא כאן למען התא
פה-רה אידיאלית, אך פחות
טובה לגבי המשך כשמופיעה
דרגה IV בדיוק באותו מקום
מבחינה מלודית

כך עדיפה אחת משתי האפשרויות:

120

C

התפרדות מעגלים

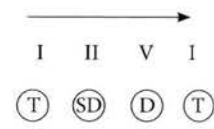
4. עלי עין

שמואל בס - פואה גרינשפון (על פי קאנון מערב אירופי)

122

A ♩ = 92

לפנינו ארבעה פסוקי קאנון. הם כתובים בסולם לה מז'ור, במשקל 4/4. כל פסוק מסומן בסופו בפרמאטה. בהכירונו את מושג הקאנון, ברור לנו שכל פסוקיו חייבים לקבל אותו הירמון. לפיכך, זוהי המלאכה שנעשה בהירמון המלודיה שלפנינו, כאשר ארבעת פסוקיה מזדהים עם ארבעה מעגלים קדנציאליים, כולם בנויים במתכונת המהלך



גרסה ראשונה

123

כדאי לציין, שתלמידי בתי-הספר התקשו לשיר את הקוורטה היורדת שבתחילת פסוק רביעי (תיבה 13); ומיד עם למידת המלודיה, עוד בלי ביצוע הקאנון, נשתרשה הטעות, והמלודיה מושרת:

124

במקום: כד:

גרסה שנייה

126

The musical notation consists of three staves in the key of A major (one sharp). The first staff has chords A, Bm, E, A, A with fingerings I, II, V, I, I. The second staff has chords D, E, A, A, D with fingerings IV, V, I, I, IV. The third staff has chords E, C#, C#m, F#m, Bm, E, A with fingerings V, III, VI, II, V, I. There is a double bar line at the end of the third staff.

הפסוק הראשון הורמן בדיוק באותה הדרך שבה הורגלנו בהירמון הקאנוני. בפסוק השני קיבלה הסובדומיננטה ייצוג על-ידי דרגה IV במקום ה-II (תיבה 6). בפסוק השלישי הוחלפה הטוניקה המסיימת על-ידי דרגה III בתיבה 12 (במקום דרגה I כרגיל). בפסוק הרביעי, לאור השינוי המלוּדי שהוכנס (לפי דוגמה 124) - הורמנה הטוניקה הראשונה ללא בעיית בתיבה 13 על-ידי הדרגה ה-VI (המתאימה לתא לה-פה-דיאז).

הסיבה לטעות ש"נתאזרה" בוורה לגמרי: הטרצות היורדות הקודמות (בפסוק השלישי) יוצרות סקוונצה, ויש נטייה להמשיך אותה בפסוק הבא:

125

Musical notation for example 1c, showing a sequence of notes in the key of A major: A, B, C, D, E, F#, G, A.

Musical notation for the second example of the sequence, showing a sequence of notes: A, B, C, D, E, F#, G, A.

התת-מודע הפסיכולוגי-מוזיקלי סוחף לטרצה יורדת נוספת:

הצד הריתמי אף הוא "מכוסה", כי תמיד יש לנו במקום זה חצי ואחריו שני רבעים; וכך, ה"נחיתה" על הצליל במרחק טרצה בירידה - הופכת ממש לשיטה:

Musical notation for example 1b, showing a sequence of notes in the key of A major: A, B, C, D, E, F#, G, A.

Musical notation for the fourth example of the sequence, showing a sequence of notes: A, B, C, D, E, F#, G, A.

התבנית הריתמית, החוזרת כמעט לגמרי במדויק - על-כל-פנים עם חלוקות תיבה מגבילות לגמרי בחצי הכבד (הראשון) בכל תיבה - אף היא סייעה ביותר להשתרשות השגיאה. וכך לא הצליח המלחין לשמור על הקאנון המקורי שלו... וכך שרים אותו עם אותה "טעות", ותמיד נשמע זיוף באותו מקום: לאחר כניסת הקול הרביעי. כדאי אולי להציע גרסה נוספת להירמון השיר, כמלוּדיה לעצמה, "חופשית"; דהיינו, ללא ה"מגבלות" של קאנון (ואז אף נוציא מכאן את אלמנט הפרמאטה*, גם אם אין כוונתו לשהייה אלא רק לסימון החציצה בין פסוקים, דהיינו כניסת הקאנון).

F ♩ = 66

Chord diagrams and Roman numerals for exercise 128:

- Staff 1: F, F, C, F, Bb, C. Roman numerals: I, I, V, I, IV, V.
- Staff 2: F, C, F, F, C, F, Gm, A, Gm, C, Dm, G, C. Roman numerals: I, V, I, IV, I, II, III, VI, II, V.
- Staff 3: Dm, C, F, F, F, Bb, F, (C), F, Bb, C. Roman numerals: VI, V, I, I, IV, I (V), I, IV, V.
- Staff 4: F, F, F, Gm, A, Dm, Am, Bb, Gm(7), C7, F. Roman numerals: I, I, I, II, III, VI, III, IV, II(7), V7, I.

ארבע התיבות הראשונות מהורמנות על יד שלושה מעגלים קדנציאליים, כולם אותנטיים; קצב חילוף ההרמוניות נעשה בהדרגה מהיר יותר, בד בבד עם התקדמות המשפט:

F ♩ = 66

Chord diagrams and Roman numerals for exercise 129:

- Staff 1: F, F, C, F, Bb, C, F, C, F. Roman numerals: I, I, V, I, IV, V, I, V, I.

Diagram showing fingerings for the chords:

- Chord 1 (F): (T)
- Chord 2 (F): (I)
- Chord 3 (C): (D)
- Chord 4 (F): (T)
- Chord 5 (Bb): (SD)
- Chord 6 (C): (D)
- Chord 7 (F): (T)
- Chord 8 (C): (D)
- Chord 9 (F): (T)

Labels below the diagram:

- מעגל קדנציאלי ראשון (מקוצר)
- מעגל קדנציאלי שני (רגיל)
- מעגל קדנציאלי שלישי (מקוצר)

5. לכה זודי

ר' שלמה אלקבץ - מרדכי זעירא

F ♩ = 66

Chord diagrams and Roman numerals for exercise 127:

- Staff 1: F, F, C, F, Bb, C. Roman numerals: I, I, V, I, IV, V.
- Staff 2: F, C, F, F, C, F, Gm, A, Gm, C, Dm, G, C. Roman numerals: I, V, I, IV, I, II, III, VI, II, V.
- Staff 3: Dm, C, F, F, F, Bb, F, (C), F, Bb, C. Roman numerals: VI, V, I, I, IV, I (V), I, IV, V.
- Staff 4: F, F, F, Gm, A, Dm, Am, Bb, Gm(7), C7, F. Roman numerals: I, I, I, II, III, VI, III, IV, II(7), V7, I.

השיר כתוב בסולם פה מז'ור במשקל 4/4. אופיו רגוע. חלוקתו הצורנית:

א. פסקה המורכבת משני משפטים זהים, כל אחד בן ארבע תיבות (תיבות 1-8)

ב. פסקה המורכבת משני משפטים זהים, כל אחד בן ארבע תיבות (תיבות 9-16).

זוהי צורת מבנה זוגי טיפוסית ביותר, והיא מוכרת לנו היטב; ראו לעיל את השיר פאריס (דוגמה 101 בפרק זה). העיסוק ההרמוני מנסה דווקא לגוון את החזרות ככל האפשר, תוך שמירת הרעיון של הליכה מן הפשוט או הרגיל (דרגות ראשיות) - אל המורכב או המעניין יותר (שילוב דרגות משניות). האקדם אינו מהורמן. להלן ההירמון:

132

הירמון זה אינו הכרחי כלל ועיקר; אך הוא נפוץ מאוד, ולכן הובא כאפשרות שוות ערך לראשונה.

133

עם חזרת המלודיה הזאת, חלים שינויים: מיד בתיבה הראשונה מוכנס גיוון של דרגה V ועל-ידי כך ההירמון מתעשר (אם כי עדיין על ידי הכנסת דרגה מבין המייצגים הראשיים); הכנסתה נותנת, מלבד מילוי הרמוני רב ועשיר יותר, אף התמודדות של הקצב הרמוני (במקרה זה ברבעים) עם הסינקופה שבמלודיה:

130

נוסף לכך מוכנסות אחר כך הדרגות המשניות. הן מייצגות אותו סדר פונקציות כפי שהיה במשפט הראשון, אם כי העומס היחסי שבו הן מופיעות כאן נותן אפקט של שינוי גדול ועניין רב:

131

התוספת של דרגה II דווקא במעגל השני (ראשית התיבה השנייה) גרמה להרחבת המעגל הקדנציאלי על-ידי תוספת הפונקציה של הסובדומיננטה. יחד עם זאת, כדאי לזכור שזוהי דרגה II היוצרת, יחד עם המלודיה, את האקורד המשולש עם עיכוב ("sus"). אקורד סול מינור עם הצליל דו (קוורטה), אשר נפתר מיד אל הצליל סי-במול (צליל הטרצה); ראו בשיר פור'ס מקרה זהה (הדיון בפרק זה לעיל, עמ' 68 דוגמה 103, עמ' 71 דוגמה 117. זכרו שכאן אנו נמצאים בסולם פה מז'ור, ואילו שם מופיע השיר בדו מז'ור).

ההירמון העשיר יותר, המופיע בגוף השיר במשפט השני, מורה על הגעה ל-VI דרך III (מסומן בתווים*); דהיינו, יש כאן הדגשה גדולה יותר של משטח הדרגה ה-VI על-ידי הבאת הדומיננטה הרגעית או ה"שניונית" לפניו - אפילו עד כדי סטייה לרה מינור, עם לה מז'ור המהווה כעין דרגה V הרמונית לפניו:

לגבי האפשרות של III מז'ורית, אפשר עוד להרחיב בתיבה זו (תיבה מס' 6) ולהכניס על הרבע הראשון שלה דרגה III טבעית, כתחליף ל-I:

135

F C F Am Gm A Dm
I V I III II III VI

באופן זה שינינו את הסדר הקדנציאלי לעומת מה שהיה בגרסה הקודמת הנתונה (כמובן עם III) (דוגמה 128):

F C F Gm A Dm Bb
I V I II III VI IV
Ⓣ ⓓ Ⓣ Ⓢⓓ ⓓ Ⓣ Ⓢⓓ

המעגלים הקדנציאליים מתחברים זה אל זה במהודק, דרך טוניקה משותפת, והסובדומיננטה (II) במעגל השני ארוכה יותר מאשר בגרסה הבאה. בגרסה המוצעת לבסוף:

F C F Am Gm A Dm
I V I III II III VI
Ⓣ ⓓ Ⓣ Ⓣ Ⓢⓓ ⓓ Ⓣ

המעגל השני מתחיל מאוחר יותר ופותח בדרגה III (טבעית); עולם כמנהגו נוהג וישנה הרגשה שלמה ושלוה לגמרי של פה מז'ור - ואז באה ההפתעה המעניינת של הדרגה ה-III עם הטרצה המוגבהת, סימן לסטייה הרמונית. יחד עם זאת, אין שום תחושת ערבוביה כתוצאה מכך שבאותה תיבה מופיעות הן III והן III: כל אחת מהן מתפקדת במקומה ובדרכה, הראשונה כטוניקה והשנייה

בדרך כלל נעוצה ההחלטה על תוספת כזאת, של צליל זר לסולם (דו-דיאו בתוך סולם פה מז'ור), בטעמו האישי של המבצע. יש הנוטים לשמור על "תחושת הבית"; דהיינו, על הדרגות הטבעיות של פה מז'ור, ללא תוספות הנובעות מהכנסת דומיננטות שניוניות. לעומתם יש האוהבים "לברוח מהבית" ביתר חופזה ודווקא יחפשו להם "הרפתקאות" שכאלה פה ושם... לעתים אף נעוץ הדבר באידאות אסתטיות של מוזיקאי זה או אחר. במקרה זה יעדיפו "אוהבי הבית" - אם ברצונם בכל זאת בדרגה ה-III כאן - את ה-III הטבעית, וזאת אולי משום שהדומיננטות השניוניות הפכו לתופעה כה נדושה בהירמון שירים וכדאי לא להרבות בהן יתר על המידה.

134

134

C Am Dm
V III VI

פסנתר

C Am Dm
V III VI

גיטרה

C Am Dm
V III VI

אקורדיון

נתבונן נא לרגע בהירמון של סוף השיר (שורה אחרונה בדוגמה 128 בפרק זה): תוספת התחליפים בארבע התיבות האחרונות (פסוק אחרון בשיר) גורמת להפרדת המעגלים זה מזה, להפיכת הקדנצה הראשונה לקדנצה אותנטית רגילה על-ידי הופעת ה-III כדומיננטה שניונית מובהקת בעוד שבפעם הראשונה הייתה לנו כאן קדנצה פלגאלית (תיבות 9-10). בתיבות 13-14 יש לנו אם כן קדנצה אותנטית רגילה אך מפותחת. אחר-כך, בפתח מעגל קדנציאלי נוסף, מופיעה הטוניקה על האקדם בסוף תיבה 14 (בדמות דרגה שלישיית-אקורד לה מינור, על הצליל דו ברבע האחרון), היא קצרה, ואז בולט אורכה היחסי של הסובדומיננטה שלאחריה (תיבה 15), מה גם שזו מקבלת חיזוק והבלטת יתר בשל הגיוון בשתי דרגות: IV (סי-במול) ואחר-כך II7 (Gm7).

ניתן להוסיף בתיבה האחרונה של השיר לנב fcdcf:

137

ראו מקרה דומה ביותר של זנב פלגאלי בשיר מונוטוני (מוכח), סוף דוגמה 95 בפרק זה.

כדומיננטה (דומיננטה שניונית מובהקת, בגלל החיזוק של הדו-דיאז כטון מוביל לרה). נזכור, כי מבחינה קצבית השיר מתקדם באיטיות; ואיטיות זו מסייעת לתפיסה שלנו לקבל את מציאותן של שתי דרגות אלו יחדיו באותה תיבה, ללא התנגשות של דו-דיאז עם דו-בקאר שלפניו ב"אותה דרגה": השהות בין הופעתה של האחת ועד להופעתה של השנייה היא גדולה דיה. בשלושת המקרים, נשמר המעגל הראשון על מבוהו הזהה - קדנצה אותנטית מקוצרת: I-V-I (דוגמאות 135 א, ב, ג). לגבי מושג הסטייה ההרמונית - ראו אף את הדיון בשיר נ' עמ' 58 ואילך.

הופעת הדרגה ה-IV בתיבה מס' 3 (פסוק ראשון ב-א, ראו תיבה 3 בדוגמה 128), דהיינו אקורד סי-במול יוצרת באותו מקום את הסיטואציה של II⁶ כתוצאה מחיבור המלוויה עם ההרמוניה. בקשר לכך ראו דיונו באותו אקורד במסגרת הדיון בשיר פור'ס בפרק זה, דוגמאות 114, 115, א, ב, ג.

חטיבה ב' ("הפזמון", הפותח במילים "שבת שלום"... תיבה 9 ואילך) חוזרת על מה שקרה בחטיבה א. ארבע התיבות הראשונות מהורמונות על-ידי I, IV, V בלבד, ואילו בארבע התיבות הראשונות הנותרות מופיעים התחליפים. שוב חלה סטייה לרה מינור, כזו המוכרת לנו מן המשפט השני בחטיבה א; ליתר ביטחון סומנה כאן בגוף השיר III המופיעה לאחר III (תיבה 14 דוגמה 128, עמ' 75 בפרק זה), אם כי אין תוספת ה-4 הזאת הכרחית כלל ועיקר.

פעם ראשונה

136

פעם שנייה

פרק 5

טכניקות ליווי וביצוע ועיקרי שימושיהן

הקדמה - עמ' 80

חטיבה א: טכניקות ליווי בסיסיות ללא המלודיה, עם יישום בפסנתר, גיטרה, אקורדיון, אורגן ואורגנית; פיתוחים ריתמיים - עמ' 84

חטיבה ב: ביצוע השיר בפירוק אקורדים - עמ' 113

חטיבה ג: ביצוע השיר עם המלודיה שלו ובעיקר בפסנתר, כולל ביצוע קונצרטנטי - עמ' 121

חטיבה ד: הולכת בס (Walking Bass) - עמ' 136

חטיבה ה: מתוך ספרות המוזיקה הקלאסית (גם בשיתוף הנבל) - עמ' 148

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם.
השימוש מותר אך ורק לצורכי לימוד עצמי ולשימוש הוגן על-פי דין, לרבות הוראה ובחינה.
אזהרה: אסור להעתיק את הספר, או חלקים ממנו, או את היצירות הכלולות בו,
ואסור למכור אותו או חלקים ממנו בלי רשות היוצרים ובעלי הזכויות בכתב ומראש.

פרק 5

טכניקות ליווי וביצוע ועיקרי שימושיהן

הקדמה

א. מהי האסטרטגיה שלנו

נגינת הליווי בביצועו של ההירמוני, דהיינו נגינת הליווי בפועל, היא תוצאה של שילוב הידע ההרמוני עם יישומו בנגינה בכלי הרמוני זה או אחר. למען בניית הקשר הטוב בין השניים, בין התאוריה והמעשה, יילמדו בפרק זה טכניקות ביצוע שונות והן ישמשו את המהרמן-המלווה צד בצד עם היכולת שהוא מביא איתו כמטען אישי.

בנבדל מן החשיבה ההרמונית, שהיא עיקר עיקרו של הספר שלנו, ניצב פרק זה בשלב מוקדם יחסית של לימודיו, עשוי כמקשה גדולה אחת והוא למעשה שיעור אחד ארוך שכולו תרגול. המורה, כמו התלמיד, יוכלו לבחור באיזה שלב בלימוד להתחיל בו, או כיצד לפזרו בין פרקים אחרים בספר במהלך הלימודים (לפי היכולת, הזמן, הרצון, ההכוונה הפדגוגית, מה חשוב יותר ומתי). בפרק זה אנו עוצרים אם כן את ההתקדמות ההרמונית, אין ברירה אלא לעסוק בטכניקות הליווי ופה ושם ייכנסו חומרי הרמוניה מודאלית מן הפרק הבא (אם כי בכמות מזערית).

החשיבה ההרמונית נבנית לכל אורך לימודיו מן ההדגמות בפסנתר, אשר במנעדיו הרחבים מספק את צרכינו באופן משביע רצון; אך הפעם לא יכולנו להימנע מלהביא תרגול בסיסי בכלים הרמוניים נוספים המצויים בשימוש.

ניתנת הדגמה עקרונית רחבת ממדים גם לנגני גיטרה, אקורדיון, אורגן ואורגנית - במיצג טקסטורות מקבילות בכלים אלה לטקסטורות שבפסנתר.

זהו הרי ספר לקוראי תווים.

לגבי ציון המילה "זמרה" בטקסטורות השונות המודגמות בחטיבה א של פרק זה: "זמרה" מציינת את קו הזמרה אשר נבדל מן הנגינה והוא מצוי בשטח כרגיל. נזכור שלעתים עשויה הזמרה להתחלף בנגינה בכלים מלודיים כגון חליל צד או כינור. לעתים אף תחליף השריקה של הלומד את הזמרה של הציבור.

לעתים הטקסטורה כולה היא בנגינה בלבד והיא כוללת את המנגינה (למשל דוגמאות 162, 180); זה קורה הרבה באקורדיון.

ומה באשר לרמת הביצוע?

הריאליזציה שבידי המבצע החופשי, בעל הדמיון וחוש האימפרוביזציה, לא תסולא בפז: הוא ימצא כמעט באופן אינטואיטיבי היכן להכניס סטקטו* (staccato), מרקטו* (marcato), לגאטו* (legato), פזנטה* (pesante), כדי להדגיש נכון מקומות מסוימים, היכן להרחיב את המצלול עם פדאל, הוא יבחר בטוב טעם את הפורטה או הפיאנו, את הצורות (החתכים) והנשימות, וגם ילחין כנראה בקלות קטעי פתיחה ומעברים (אינטרלודים) למיניהם.

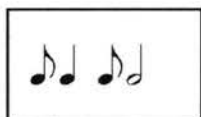
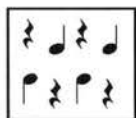
אך שומה עלינו להנחיל בראש ובראשונה מתודה למען המתחילים, אפילו למתקשים, כדי להוביל אותם אל דרך המלך. לכן הטקסטורות לסוגיהן הנלמדות בפרק זה ערוכות כאן בסדר דידקטי ובשיטתיות רבה מן הפשוט אל המורכב, מן הליווי שדומה ביותר לנגינת הקדנצה ועד לביצוע הקונצרטנטי, ואכן מי שיגיע אליו בהדרגה ימצא עצמו יום אחד מלווה זמרה סולנית ברוח קונצרטנטית, נושם עם הסולן בכלי ובקול, באווירת קונצרט וכבר לא מתוסכל.

ולא זו בלבד; באותה שיטתיות אנו מגיעים בסופו של הפרק (חלק ה') להדגמות מתוך ספרות המוזיקה הקלאסית שהן ממש לענייננו. התוכן הרגשי נקשר אל התוכן המוזיקלי בטקסטורות ובמוטיבים, ולפתע אנו שוחים בתוך הספרות המוזיקלית הזאת כבשלנו.

רק הערה אחת בתוספת: גם אם נכנסו אל תוך הליווי יסודות פוליפוניים, בקצב ובמלודיה, הם נקשרים להרמוניה ואת זאת נלמד כהלכה, טיפין טיפין. הגישה הפוליפונית "הטהורה" או "המחמירה" יותר, לצורך ענייננו "הקווית" יותר, מקומה בפרק 9 (הירמוני שירים החורג מן השיטה הטונאלית).

ב. איך ניגשים לבחירת הליווי והביצוע

ראשית, יקפוץ לנו בראש: "שיר איטי או שיר מהיר הוא באופיו?" ומיד עולות האסוציאציות, השאלות, ודבקים בנו הרצונות: לשיר מהיר יתאימו הקפצות, אקורדים, הולכות בס, לשיר איטי יתאימו ארפזים... וניזכר באופן טבעי בתבניות המוכרות לנו:



ד. הליווי בכלים הרמוניים מחוץ לפסנתר - גיטרה, אקורדיון, אורגן ואורגנית

גם אם הכלי מכתוב מטבעו מבני אקורדים נוחים (הפוזיציות שבגיטרה) או סולמיות נוחה (כפתורי מעגל הקווינטות באקורדיון), הרי יש לחזור ולהדגיש שגישתנו בלימוד היא על סמך תפישה מרכזית של לימודי ההרמוניה. הנגינה בפסנתר משרתת הן את יישום החומר התאורטי והן את הביצוע, ביצוע שחוץ לכל לומד; רק אחר-כך בא התרגום לנגני גיטרה, אקורדיון, אורגן ואורגנית.

הגיטרה

יש להבחין בין מסורת הבס הממוספר* ששורשיה במוזיקת המאה ה-16 (שפוענחה מתוך הטבולטורות ללאוטה), שמצאה המשכה במסורת ארוכת ימים של נגינה בגיטרה הקלאסית - אם בליווי ואם בנגינה סולנית, ובין מסורת הליווי שהתפתחה במוזיקה הקלה. עובדה היא שהגיטרה נתפסת ככלי ליווי מסורתי מימים ימימה, כאשר יסודות הצבע והגובה (pitch) נמהלים זה בזה לאיכות גוון מיוחדת ומעודנת. הגיטרה מצלצלת אוקטבה נמוך מכפי שהיא נכתבת. אי לכך צליל הגיטרה אף אינו חסר את היכולת לספק גם תשתית בס כלשהי. הבס הממוספר מן העבר הכתיב את תנאי האלתור בתוך מסגרות הדיאפאזון (המנעד) של תכולת מיתרי הגיטרה, בעוד המעבר מאקורד לאקורד נאחז בכללי הולכת הקולות ממורשת הפוליפוניה, בלא יכולת להפעיל פדאל (כבפסנתר) לשם משיכות צליל או עצירות פתאומיות. לימים, כשגבר השימוש בכלי הרמוני זה לצורכי ליווי של שירי-עם ושירים בכלל, החלו מקצבי התבניות הריתמיות (שבהן חוזר אותו אקורד), למלא את חלל-המשך וניטשטשה ההקפדה על חוקי הולכת הקולות*. הגיטרה הפכה לכלי ליווי פופולרי ביותר הן באמריקה הדרומית והצפונית והן בספרד וביוון - הכלי נפוץ ביותר למטרה זו גם בשל משקלו הקל ונפחו הקטן יחסית - גורמים המסייעים לנשיאתו ממקום למקום. את בעיית העידון שבצליל (הפיאנו) החלש שלא תמיד עולה בקנה אחד עם הרזוננס הנוחף (בשעת הליווי) פתרו בעזרת ההגבהה. כך צמחה לה בעקבות הגיטרה הקלאסית הגיטרה החשמלית, שהיא עתירת שימושים במוזיקת הרוק ומכנהת אפילו כלב-ליבה של זו. אחר כך באה גם גיטרת הבס החשמלית ונוצרה קבוצת הקצב עם שני אלה בשילוב התופים: האלמנט הפוליפוני נעלם לחלוטין לטובת ההרמוני-קצבי.

טוב להניע את הליווי כבר משלבים מוקדמים של העיסוק בהירמון, ולהתאים את התנועה לאופי השיר. בתחילת מסלול העבודה ליווי המכיל אקורדים בלבד ("הרמוניות" ותו לא) עם תבניות ריתמיות קצביות, בהמשכו של המסלול תבניות מלודיות, מוטיבים חדשים (פתיחה ומעברים), סקוונצות*, קווי אוסיטינטו*, קונטרפונקט*, קונטרפונקט הרמוני*, ויש והתיאבון יוביל אותנו למרקם תלת-קולי בשילוב עם ההרמוניה בשלב זה. הרחק בקצה המסלול צלצול בעל אופי אמנותי משהו - ביצוע השיר יחד עם המלודיה שלו. נפגוש כאן בתבניות המופרות היטב מן הגיטרה הקלאסית או מן האורגן הכנסייתי - וכל אלה משרתות את עניינו.

צריך להתארגן. הכיכד! אלה יהיו השלבים:

- א. נעכל באופן מתודי את גודש חומרי הלמידה על סמך עיון יסודי ושיטתי בפרק זה העוסק כולו בטכניקות ליווי.
- ב. בבואנו אל השיר, ננתח את אופיו ונקבע את ההירמון שלו ("ההרמוניות").
- ג. נבחר את האפשרות או את הטכניקה המתאימה ביותר לביצוע השיר שבו אנו עוסקים ואפשר יהיה גם לשלב בין כמה טכניקות שנלמדו.

שילובי האפשרויות השונות עשויים להביא לתוצאה אורגאנית להפליא. יתירה מזאת, אל יזנח המלווה המוכשר את הפן היצירתי שלו! האינטואיציה שלו תוביל אותו לכל מיני שילובים כאלה במהירות וגם ימצא לא פעם מוביל עצמו למחוזות אחרים.

ג. איך יעזרו לנו חמשת חלקי הפרק

הלמידה הבסיסית והנחוצה ביותר נרכשת בחלק א' - ראשית עלינו לפתח בשתי הידיים את נגינת הקדנצה לצרכינו; כך הולכת הקולות נשמרת היטב, תוך כדי יישום התבניות הקצביות השונות. תבניות אלה מועברות מיד לכלים הרמוניים נוספים. כאשר מדובר על "רקמה כורלית", בשלב זה היא משרתת את הטקסטורה של קול או של כלי מלודי עם ליווי הרמוני. פירוקי אקורדים (חלק ב') והולכות בס (חלק ד') עדיין נכללים בתחום זה. "כורל" במדויק הוא שיר או לחן המבוצע בארבעה קולות כאשר המלודיה היא הקול העליון בתוך הטקסטורה הכלית; כך הם בראש ובראשונה הכורלים של י"ס באך. גם אנו נפתח בהדרגה את הביצוע שבו המלודיה נכללת בתוך הטקסטורה הכלית - עד כדי ביצוע ברמה קונצרטנטית, שהיא אמנותית לכל דבר (חלק ג'): ביצוע שיר עם המלודיה שלו.

* בשני הכרכים בספרו "האדום", מישה אפלבוטם נתן אופציות ומהלכים טובים לליווי, אשר אף שומרים על הולכת קולות נאותה. את ספרו החשוב הזה הצליח להשלים כשהוא על ערש דווי.

אכן היום, בראשית שנות ה-2000, נשאר רק אקורדיוניסטים מעטים. מבחינה היסטורית האקורדיון הגיע אלינו בתקופת הישוב והמשיך דרכו בזמן הפלמ"ח, מלחמת השחרור והמדינה הצעירה מסביב למדורה. הדימוי האירופאי, שנסוויירי-צרפתי משהו, לא הפריע לו להשתלב ככלי מלווה ממדרגה ראשונה לשירה בציבור בחיי החברה התוססים, שהיו רוויים אז דווקא ברוח מורשת הלחנים הרוסיים. האקורדיוניסטים המצטיינים הגדילו לעשות כמלווי ההרקדות של ריקודי העם ולימים אף הפכו למלחיני שירי-מחולות (דוגמת גיל אלדמע, אמיתי נאמן). עולמות הזמר והמחול נכרכו זה בזה והיום נתפש בשל כך גוון האקורדיון כצבע מיוחד של "תקופה אחרת, תקופה שהייתה". עדיין נפוצה ספרות נרחבת של לימודי נגינה באקורדיון שנתהוותה בשנות ה-50 (בעיקר בחו"ל וקצת גם בארץ), הכוללת עיבודים של קטעי מוזיקה קלאסית (בנייהם לא קלים כלל ועיקר לביצוע), בצד שירים ושירי-עם ברישום פשוט עם ליווי הרמוני באקורדיון. לימודי הנגינה באקורדיון הם לימודי מיומנות לכל דבר. גדלי הכלי הם מגוונים - החל בקטן בן 12 הבסיס וכלה בגדול בן 120 הבסיס, גודל הכלי נקשר באופן טבעי לגילו של המנגן.

הכלי הצריך יכולת קואורדינטיבית רבה, שכן תנועת המפוח מפקקת - קובעת דינמיקה - משפיעה על כל האופי של הנגינה, וזאת בצד מיומנות נגינה וקריאת תווים שונות לחלוטין בשתי הידיים, עם צורך נוסף לתפעל סימולטנית רגיסטרים.

לימים נזנח הכלי הן בשל חליפי מקלדת למיניהם והן בשל הכרסום ההולך וגובר בצורך החברתי שבו; פחתו חיי החברה של תנועות הנוער, הפולק (folk) האמריקאי והאינדיווידואליזם הזועק שבנשמת הרוק - אלה גם אלה סחפו עימם שימוש גובר והולך בגיטרה.

ובכל זאת, נזכור את האקורדיון ונביא בכל שלבי הלימוד בחלק א', את תרגום הטקסטורות השונות לכלי זה. הכלי אמנם נזנח אך ככל זאת לא נשכח*. בערבי הזמר שהחלו לפרוח בארץ בשנות ה-90 אפילו הייתה לו עדנה מחודשת. גם נגני הביאץ שהגיעו בשנות ה-70 וה-90 לישראל מברית המועצות ומחבר העמים הזרימו דם חדש: יש בתוכם וירטואוזים בכלי זה הדומה מאוד לאקורדיון, אך יש ביניהם לבין נגני האקורדיון הבדל אחד: ביד ימין משתמש המנגן בכפתורי צלילים המסודרים גם הם לפי מעגל הקווינטות.

נסכם אם כן לעצמנו שהאקורדיון הוא כלי בעל פוטנציאל רחב, אפשר ליישם בו כל ספרות מוזיקלית ולהגיע לטקסטורות מגוונות עד כדי פוליפוניה עשירות שבשימוש לביצוע ולעיבוד מוזיקה אמנותית. הכלי הזנוח אמנותית היום מותיר את הרושם שהוא פשוט, קטן מדי, פרימיטיבי וחסר תועלת - בעוד שהנגן הוירטואוז מסוגל לנגן בו במרקם תלת וארבע קולי: ביד ימין ינגן מלודיה והרמוניה מתחתה, וביד שמאל ינגן הן את קו הבס שעשוי להתעשר מאוד עד כדי הולכות מלודיות עם ההרמוניה - וכל זאת בו זמנית. וכך עדיין השימוש באקורדיון ככלי רב אפשרויות - מדהים!**

* ולא זו בלבד - בעשור האחרון מרבים בהלחנות לאקורדיון למען במת הקונצרטים.

** על בשרי למדתי זאת ונטעתי חדווה בלוחמים כאשר במלחמת יום הכיפורים בשנת 1973, כשכבר החלו להיות נפוצים האק-אורגן והאורגן פורמטים שונים, יכולתי לעבור מחייל לחייל ומאוגדה לאוגדה בסיני והאקורדיון איתי.

נדרש כמובן ידע בתאוריה ובהרמוניה, במקרה שלנו בהירמון שירים - הן כדי לנגן בבהירות ביד ימין והן כדי להפעיל את הכפתורים ביד שמאל. האבחנה הרגישה לגבי הנגינה בנוונים ובמועדים הנוצרים כתוצאה מחילופי הרגיסטרים, מובילה אף את האקורדיוניסט ביתר קלות אל מלאכת העיבוד.

כאשר הלך ונתמעט ייצור האקורדיונים ונותר בשימוש רק הדגם הבסיסי של אקורדיון בעל 80 בסיס, נתבהר הצורך לוותר עליו לטובת מקלדות אחרות. האקורדיון בעל גודל זה (80 בסיס) שעדיין מייצרים אותו היום, מהווה ויתור גדול בענייני מצלול, מנעד כמות הסולמות שבשימוש ואפשרויות הרמוניות.

מאז תחילת שנות ה-70 החל לתפוס את מקומו של האקורדיון האק-אורגן, שבו הפרשי הדינמיקה החלו להיות מופעלים על ידי חיבורי החשמל במקום על ידי המפוח של האקורדיון. הגוון של האורגן החשמלי השתלט אז במהירות בארץ במשך שנים מספר (הוא החליף במהירות את האקורדיון בלהקות הצבאיות). בשנות ה-80 חל המעבר למקלדות-סמפלרים שחיקו בתחילה את צליל האקורדיון, ובעקבותיהם באו מקלדות-הסינטיסייזרים כדי לתת תחליף נוח למגוון צבעי כלים הולכים ומתרבים.

וכך הגענו עתה, כמעט בדרך של התפתחות היסטורית טבעית, אל האורגן והאורגנית שלעניינו ולצרכינו.

האורגן והאורגנית

האורגן (החשמלי) והאורגנית הם אם כן תוצר חדש, האלקטרופונים, וכאן התפתחות הכלים בכיוון האלקטרוני היא שמשפיעה על החינוך המוזיקלי. מאז החל הצליל להיות מופק על ידי חיבור הכלי לחשמל ונוצרו האלקטרופונים, אף החלו ללמוד לנגן בכלים הללו וחדרה תופעה זו אל תוך החינוך המוזיקלי. האורגן החשמלי הביא את הצבעים הרבים ואת פדאל הבס במגע הרגל, כמעט את האורגן הכנסייתי הביתה, אך הוא עדיין כלי כבד ויקר יחסית. בעקבותיו הגיע הפסנתר החשמלי אשר נגני הפסנתר הקלאסי החלו להעדיף אותו, בעיקר בשל ניידותו למען הופעות בתחום המוזיקה הקלה, גם הלך וחדר צבעו אל תוך ההקלטות בז'אנר זה. אך הרבה לעשות לפתע כלי-הבת של האורגן, הלוא הוא האורגנית. זו בשל נגישותה הרבה ומחירה הזול הפכה לגורם משמעותי בחינוך המוזיקלי. המוצר החדש מאפשר הקניית ערכי יסוד של תווים ונגינת מקלדת לאוכלוסיות ילדים נרחבות, וידע בסיסי זה של תווים, עם יכולת התבוננות בתווים הכתובים ביצירות ובפרטיטורות רציניות, ילווה אותם עד סוף חייהם.

גם כאן ניתן, עם הכוונה נכונה, להגיע לביצוע שמשקף רמות אמנותיות שונות, שלא לדבר על מימוש החשיבה הרמונית בועיר אנפין על פי היסודות הנלמדים בספר שלנו לגבי הירמון שירים.

אם אנו מצליחים בשיטות הוראה חדשות בחינוך המוזיקלי, לכוון את הלומד להוציא איכויות נגינה על מטאטא או דלי, ככלי הקשה שניתן להפיק מהם צלילים מיוחדים ולהאזין דרכם בהעמקה לגווני צליל מקוריים ובלתי מופרים - אל לנו למצוא עצמנו מסתייגים מלכוון אותו ליכולת ההבעה

המוזיקלית בנגינה באורגנית. כך בזמנו החליף פסנתר הפטישים את הקלויקורד, וכך החליפה הקונצרטונה את החלילית. אין הלחיצה על צליל באורגנית או באורגן החשמלי דומה ללחיצה על כפתור מכונת הכביסה! תוך לימוד הנגינה באורגנית יכיר התלמיד משקלים, אקורדים, מלודיות, חיתוכי משפטים מוזיקליים ופיתוחי מוטיב - וזאת על סמך מגע די ראשוני עם הספרות המוזיקלית שיגיע אליה דרך הנגינה באורגנית.

בזכותה של האורגנית ייחשפו תלמידים רבים הרבה יותר מבעבר לקשר ראשון זה עם המוזיקה. הכלי משמש כאן לא רק כמכשיר (tool) אלא כאמצעי (means) לצעוד פסיעות ראשונות מדודות בתוך עולם המוזיקה. הרי כל התפתחות משנה את פני התמונה שקדמה לה.

האקורדים נתפשים בתוך חוברות הלימוד לאורגנית כצבעי ליווי נרכשים, כבלוקים מנוגנים או כאוצר פוזיציות יותר מאשר כאיבר מוחלט וברור בתוך שיטה תאורטית מסודרת. כך יירשם אקורד דו מז'ור:



בשיטת אלקושי



בשיטת טוריאל

בלימודי השיטה, האקורדיון והאורגנית מתנהל הלימוד לעתים קרובות בקבוצות המורה יעזור לתלמידיו לשמוע את האקורד במלואו על ידי כך שינגן בעצמו בכל דרך אפשרית את בן השון של ראיסטר הכס: על ידי פדאל כס האורגן, כפתור האקורדיון, אוקטבות הפסנתר הנמוכות, כלי מלודי באובה נמוך (צ'לו/ב'סאפה). כך ישלים את צבע הכס - כשהוא מסיים לתלמידיו עס לעכל את תפקידו ההרמוני החשוב.

תחילת קרקוביאק

138

תחילת קרקוביאק

זמרה

פסנתר

C ♩ = 108

V I V I

ותוכלו אף לנגן במצב התחלתי שונה (טרצה בסופרן):

139

זמרה

פסנתר

C ♩ = 108

כל מה שעליכם לעשות, אם כן, הוא לקרוא את הדרגות מעל לתווים שאתם שרים, ולהניח את הידיים על הפסנתר ברגע הנכון ולפי הוראותיכם שלכם עצמכם; כל זאת בסולמות הפשוטים הכתובים אצלכם. עתה, לאחר האימונים בנגינת קדנצה עד שישה דיאזים ובמולים, עניין זה לא צריך להוות שום בעיה.

חטיבה א

טכניקות ליווי בסיסיות ללא המלודיה, עם יישום בפסנתר, גיטרה, אקורדיון, אורגן ואורגנית; פיתוחים ריתמיים

הגיע שלב הטיפול היסודי בביצוע. אם עד כה ביצענו את ההירמון לפי דוגמת הקדנצה, הרי שכאן ננסה לפתח את האפשרויות הטכניות שלנו בליווי. דבר זה יאפשר לנו גמישות נוספת, בעיקר ביחס לאופיו של השיר. אופי זה מוכתב לנו בעצם מראש, ועדיף שיהיו בידינו טכניקות ליווי רבות ככל האפשר, אשר בעזרתן נוכל לבחור כיצד לבצע את השיר כהלכה. לאחר שאנו קובעים את הדרגות (עיסוק בתוכן ההרמוני לפרטיו) ונותנים דעתנו על אוירת השיר, יש לקבוע את דרך הליווי. חטיבה א בפרק 5 היא למעשה יחידה אחת גדולה של התנסות בתרגולי-ביצוע בכלים הרמוניים שונים. בתהליך הלמידה תמיד נתונה התחלת השיר בטקסטורה הנחוצה, ותוכלו להמשיך ולנגן את השיר בטקסטורה זו עד סופו. הלמידה אם כן נעשית בביצוע של הדוגמאות לאורך הדרך.

שוב נסתמך כאן על **תבנית הקדנצה**, וממנה נתקדם באופן הדרגתי לטכניקות ביצוע מגוונות. הרקמה הבסיסית המסתמנת מנגינת הקדנצה נשארת בעינה, כיסוד לפיתוח כל הטכניקות החדשות: **הבס הנמוך לעומת הגוש הצפוף של הקולות העליונים**, נזכור: עדיין אנו חייבים לשיר תוך הביצוע, או שמישהו אחר ישיר או ינגן "בשבילנו" את הנעימה: **המלודיה אינה מובצעת בליווי!** אפשר גם לשרוק אותה. **בביצוע הליווי אנו שומעים רק אקורדים!** (הערה מיוחדת לגבי הנגינה באקורדיון: משום טבעו המיוחד של הכלי המאפשר נגינת קו הבס והאקורד ביד שמאל בקלות רבה - בכלי זה יש ומנגנים את המלודיה ביד ימין).

כיצד מתפתחות, אם כן, טכניקות הליווי? הנה ההתחלה של קרקוביאק (בוא נִלְךְ לְרוֹתִי) וזאת על פי דוגמת נגינת הקדנצה. יש לשיר ולנגן יחדיו:

140

140

זמרה

גיטרה

C ♩ = 108

G C G C

141

141

זמרה

אקורדיון

C ♩ = 108

M M

142

142

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן ואורגנית

C ♩ = 108

ועתה מתחילים הפיתוחים הריתמיים. עליכם לבצע בדיוק את אותו תוכן הרמוני, אך בחילוף ריתמי מסוים: אנו נקרא לדרך ביצוע זו-כמקובל בז'אנר המקצועי - "אוקפה", זהו קונטרפונקט ריתמי* קבוע בין שתי הידיים, קיימות בעצם שתי אפשרויות. ראו בדוגמה הבאה (שוב תחילת קרקוב'אק) ביצוע בקונטרפונקט ריתמי רבעים:

תרגום דוגמה 143 לביצוע באקורדיון:

145

C ♩ = 108

זמרה

אקורדיון

תרגום דוגמה 143 לביצוע באורגן ובאורגנית:

146

C ♩ = 108

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

143

תחילת קרקוביאק

C ♩ = 108

זמרה

פסנתר

אפשרות זו כבדה למדי.

תרגום דוגמה 143 לביצוע בגיטרה:

144

C ♩ = 108

זמרה

גיטרה

הערה: V היא יותר נוחה ומקובלת לביצוע בגיטרה מאשר V, ועל כן נרשמה כאן G7 לעומת G (בגרסה לפסנתר)

בחירתכם בין שתי האפשרויות - הקלילה יותר (לפי דוגמאות 147 א-ב בפסנתר) או הכבדה יותר (לפי דוגמה 143 בפסנתר) תלויה הן בכושר הנגינה שלכם מבחינה טכנית והן באופי השיר.

תרגום דוגמה 147 (א-ב) לביצוע בגיטרה:

148

148

זמרה

גיטרה

C ♩ = 108

G C

C III

תרגום דוגמה 147 (א-ב) לביצוע באקורדיון:

149

149

זמרה

אקורדיון

C ♩ = 108

M M

והנה נעימת קרקז'טאק ב"אוקפה" בחלוקה לשמיניות:

147

147

זמרה

פסנתר

C ♩ = 108

G C

V I

ובהכפלת אוקטבה בבס למיטיבים לנגן בפסנתר:

זמרה

פסנתר

C ♩ = 108

V I

אפשרות זו קלילה למדי.

151

תחילת 'ונתן הקטן'

C ♩ = 92

זמרה

C G

I V

פסנתר

תרגום דוגמה 151 לביצוע בגיטרה:

152

C ♩ = 92

זמרה

C G7

גיטרה

לנגני הגיטרה: שימו לב! מתקבל כאן קצב הרמוני בסיסי של חצאים המחולק לרבעים

C ♩ = 108

זמרה

כ'

אקורדיון

M M

תרגום דוגמה 147 (א-ב) לביצוע באורגן ובאורגנית:

150

C ♩ = 108

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן ואורגנית

153

C ♩ = 92

זמרה

אקורדיון

תרגום דוגמה 151 לביצוע באורגן ובאורגנית:

154

C ♩ = 92

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן ואורגנית

חלוקות בסיסיות במשקל משולש:

כאן החלוקה הסטנדרטית ביותר היא של רבע ראשון בבס ושני רבעים (אלה הנותרים) ביד ימין; כשימין מנגנת, שמאל שותקת. זהו מקצב הוואלס האופייני ביותר, או אם תרצו התבנית הריתמית של ה"אומפה" בואלס

כאשר הרבע השלישי קל מן השני או משמש כאקדם לתיבה הבאה. ראו לדוגמה את התחלת השיר שושנה שושנה:

155

תחילת שושנה שושנה

C ♩ = 56

זמרה

פסנתר

הערה: כל אחד מן השירים הללו - קרקוב'אק או 'ונתן הקטן - אפשר ללוותו בשתי הדרכים, כפי שכבר הוסבר. עדיף לשקול היטב מהו אופיו של השיר. ורק אז לברור את האפשרות המתאימה. ואולי אין שום שוני בסיסי באופיים של שני השירים שנבחרו כאן - שניהם קלים ועלזים. ואז נותר הדבר לשיקולו של המבצע בלבד: אם יחליט על אופי חגיגי יותר, מתון יותר, יבחר ברבעים. לעיתים זו הרגשה שנובעת ממצב רוחו גרידא וניתנת הרשות לאדם להיות "נאמן למצב רוחו".

156

156

C J. = 56

זמרה

פסנתר

G7 C G7 G7 C

V7 I V7 V7 I

נזכור: לא שינינו דבר בתפקיד שתי הידיים; רק חילקנו מבחינה ריתמית, עשינו חזרות, אך החומר הצלילי נשאר זהה לגמרי לחומר הראשון. למדנו כי כבר באמצעים דלים מאוד, בעזרת צלילי הקדנצה הפשוטה ביותר, ניתן להביא מגוון של אפשרויות ביצוע. הליוויים הללו טובים מאוד, דרך אגב, לשירה בציבור.

תרגום דוגמה 156 לביצוע בגיטרה:

157

157

C J. = 56

זמרה

גיטרה

G7 C G7 G7 C

V7 I V7 V7 I

158

158

C J. = 56

אקורדיון

M M

ובהרחבת טקסטורת הליווי לביצוע באקורדיון - כאשר יד ימין ממש מנגנת אקורדים למען הקונטרפונקט הריתמי:

159

159

C J. = 56

זמרה

אקורדיון

M M M

אפשר קצת "להכביד" על ידי הפיכת שני הרבעים ביד ימין לחצי:

160

C ♩. = 56

זמרה

פסנתר

תרגום דוגמה 160 לביצוע בגיטרה:

161

C ♩. = 56

זמרה

גיטרה

תרגום דוגמה 160 לביצוע באקורדיון:

162

C ♩. = 56

אקורדיון

תרגום דוגמה 160 לביצוע באורגן ובאורגנית:

163

C ♩. = 56

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

יש לבצע את כל שביצעתם עד כה בסולם דו-מז'ור - בכל הסולמות עד שישה דיאזים ובמולים. התרגול ייעשה בהדרגה דרך מעגל הקווינטות: סול מז'ור וכו'. כנ"ל לגבי השירים המינוריים. לפני שתתחילו לנגן שיר בסולם מסוים, כדאי לחזור על נגינת הקדנצה באותו סולם, זוהי הכנה מצוינת לקראת ביצוע השיר. **אסור למהר!** יש להגיע בהדרגה לשליטה בביצוע השירים באמצעות מעגל הקווינטות. הביצוע בטרנספוזיציות קשות בסיומה של הדרך יוביל אל הגמישות והמהירות שעליה אנו תמיד כה חולמים... ואין דרך אחרת אלא זו הארוכה, האיטית והשיטתית.

אפשרות נוספת היא של הנעת הבס, בעוד יד ימין שווה:

164

תחילת סומבליקה

Am ♩. = 52

זמרה

Am Am

I I

פסנתר

תרגום דוגמה 164 לביצוע בגיטרה

165

Am ♩. = 52

זמרה

Am Am

גיטרה

תרגום דוגמה 164 לביצוע באקורדיון:

166

Am ♩. = 52

אקורדיון

m

תרגום דוגמה 164 לביצוע באורגן ובאורגנית:

167

Am ♩. = 52

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

נחזור למשקל זוגי על סמך התבניות שהוצגו עד כה, ניתן לשוב ולגזור חדשות. והגענו לסינקופות!

סינקופה ביד ימין על רקע "חצאים" בשמאל:

168

תחילת שמי ירך

C ♩ = 92

זמרה

פסנתר

תרגום דוגמה 168 לביצוע בגיטרה:

169

C ♩ = 92

זמרה

גיטרה

הטקסטורה הכתובה כאן לגיטרה תצלצל כמעט באופן זהה לזו הרשומה לגיטרה בדוגמה 172 להלן.

תרגום דוגמה 168 לביצוע באקורדיון:

170

C ♩ = 92

אקורדיון

171

תחילת מ' יכנה כית

C ♩ = 84

הנעימה מאת נחום נרדי

זמרה

פסנתר

ייתכנו כאן בבס אף רבעים או שמיניות. החצאים נותנים יתר הדגשה, אך בעיקרו של דבר המשמעות המוזיקלית דומה מאוד לזו שבדוגמה 168.

תרגום דוגמה 171 לביצוע בגיטרה:

172

C ♩ = 84

זמרה

גיטרה

תרגום דוגמה 171 לביצוע באקורדיון:

173

C ♩ = 84

אקורדיון

תרגום דוגמה 171 לביצוע באורגן ובאורגנית:

174

C ♩ = 84

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

במקצב בסיסי של רבעים נקבל:

במקצב בסיסי של שמיניות נקבל:

175

C ♩ = 84

זמרה

פסנתר

תרגום דוגמה 175 לביצוע בגיטרה:

176

C ♩ = 84

זמרה

גיטרה

תרגום דוגמה 175 לביצוע באקורדיון:

177

C ♩ = 84

תרגום דוגמה 175 לביצוע באורגן ובאורגנית:

178

C ♩ = 84

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

במקרי האוגניקה של שמיניות יש צורך להדגיש את הסינקופות תוך כדי נגינה (ראו סימני הדגשה בגוף דוגמה 175 ובשרטוט התבנית שמתחתיה, ואחר כך בגוף דוגמאות 176, 177); מילוי השמיניות ביד שמאל גורם ל"שוויון" בין כל השמיניות, ואילו ההדגשה של השמיניות השנייה והשישית (המתאחדות עם הרבע השני והרביעי ביד הימנית) היא שעושה את ה**שינוי** הרצוי בתוך המונוטוניות הזאת (של חזרת השמיניות הבלתי פוסקת) ומאפשרת את הבלטת הסינקופה.

תרגום דוגמה 180 לביצוע בגיטרה:

181

Dm ♩ = 92

Dm Dm Gm Dm

זמרה

גיטרה

תרגום דוגמה 180 לביצוע באקורדיון:

182

Dm ♩ = 92

אקורדיון

זכרו: עד עתה הופיעה תבנית הסינקופה בליווי בלבד.

טכניקת ליווי זו מזכירה את מקצבי ההורה, אך בהורה מופיעה תבנית הסינקופה בגוף המלודיה ואז נעשה אופי ההורה על הקפיציות שבו הרבה יותר בולט.

179

תחילת קומה אחא

Dm ♩ = 92

הנעימה מאת שלום פוסטולסקי

1c

סינקופה עם ביצוע השמינית הראשונה

תחילת רב הלנה

Dm ♩ = 92

הנעימה עממית-חסידית

כ

סינקופה ללא ביצוע השמינית הראשונה

כך נראה הליווי המתאחד עם הסינקופה שבנעימת השיר:

180

Dm ♩ = 92

הנעימה חסידית

פסנתר

185

Dm ♩ = 92

פסנתר

F F Gm Gm

III III IV IV

תרגום דוגמה 184 לביצוע בגיטרה (בסולם לה מינור לנוחיות הנגינה):

186

Am ♩ = 92

גיטרה

C G7 C Dm Am Dm

III VII₇ III IV I IV

183

Dm ♩ = 92

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן ואורגנית

הדוגמאות הבאות המשתייכות לשיר קומה אחא כולן מדגימות את אותו עניין: את הכפלת הסינקופה בליווי. הן הובאו בפרק 2 כחלק מן הדיון במונח קצב הרמוני, והנה הן כאן בשנית לצורך ענייננו:

184

המשך קומה אחא

Dm ♩ = 92

פסנתר

F C7 F Gm Dm Gm

III VII III IV I IV

ביצוע הסינקופה בהדגשת הפעמה הראשונה, עם תחושת רבעים:

187

תחילת רב הללה

הנעימה חסידית

Dm ♩ = 92

פסנתר

I I IV I IV

תרגום דוגמה 187 לביצוע בגיטרה:

188

Dm ♩ = 92

זמרה

גיטרה

Dm Dm Gm Dm

C III

תרגום דוגמה 184 לביצוע באקורדיון (שתי אפשרויות):

אפשרות ראשונה:

Dm ♩ = 92

אקורדיון

M M m m m

III VII₇ III IV I IV

אפשרות שנייה:

Dm ♩ = 92

אקורדיון

M M m m m

III VII₇ III IV I IV

בפרק 2 באותו מקום מיד הוסבר כי תחושת הסינקופה דווקא סובלת מכך שהרקמה האקורדית חופפת את מקצבי המלודיה - לכן כדאי לחשוב על בן גוון אחר בליווי אשר ידגיש את הניגוד בין מקצב הסינקופה והפעמה הכבדה. מכאן נמשיך את ההדגמה של יצירת הניגוד בין הדממה בת שמינית במלודיה והדגשת הפעמה היציבה הראשונה בליווי.

189

Dm ♩ = 92

אקורדיון

תרגום דוגמה 187 לביצוע באורגן ובאורגנית:

190

Dm ♩ = 92

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן ואורגנית

זמרה
בב - ק - ה - ק - ה

191

Dm ♩ = 92

פסנתר

I I IV I IV

תרגום דוגמה 191 לביצוע בגיטרה:

192

Dm ♩ = 92

זמרה

גיטרה

Dm Dm Gm Dm C III

עיטורים של חלקי 6 בתוך הליווי:

195

תחילת יונתן הקטן

C ♩ = 94

הנעימה עממית

זמרה

פסנתר

הקפצות חלקי 16 ביד ימין

תרגום דוגמה 195 לביצוע בגיטרה:

196

C ♩ = 94

זמרה

גיטרה

193

Dm ♩ = 92

אקורדיון

תרגום דוגמה 191 לביצוע באורגן ובאורגנית:

194

Dm ♩ = 92

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (מדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

יתכן לבצע אפילו בדרך קצת שונה, כשהשיר כולו נתפס בכבודות יחסית לעומת הדרך שבה הוא נתפס בדוגמה 195. במקרה זה צריך לחשוב על פעמה איטית יותר, זוהי אפשרות מעניינת ויחד עם זאת נדירה למדי:

199

C ♩ = 94

זמרה

פסנתר

תרגום דוגמה 199 לביצוע בגיטרה:

200

C ♩ = 94

זמרה

גיטרה

C G7

197

C ♩ = 94

אקורדיון

תרגום דוגמה 195 לביצוע באורגן ובאורגנית:

198

C ♩ = 94

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

203

203

זמרה

פסנתר

C ♩ = 94

תרגום דוגמה 203 לביצוע בגיטרה:

204

204

זמרה

גיטרה

C ♩ = 94

C G7

לתשומת לבכם: בדוגמה זו, הדגש בחלקים הכבדים של התיבה נוצר בגיטרה באופן שונה מן הדרך שבה הוא נוצר בפסנתר, באקורדיון, באורגן ובאורגנית: בכל אלה הצלילים הנמוכים של רגיסטר הבס הם הנותנים את תחושת העומק; ואילו בגיטרה, בהיות הצלילים פחות נמוכים, נוקק הגיטריסט להארכתם מבחינה ריתמית (חצאים במקום רבעים).

201

201

אקורדיון

C ♩ = 94

M M

תרגום דוגמה 199 לביצוע באורגן ובאורגנית:

202

202

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

אורגן ואורגנית

רגלית (פדאל) הבס

C ♩ = 94

205

C ♩ = 94

התבנית הים תיכונית

ראו זה פלא! תבנית זו מקובלת יותר בהפיכת חלקי ה-16 לשמיניות:

206

♩ = 58

207

תחילת תפוח חינני (נר אינן)

C ♩ = 58
הנעימה מאת יוסף הדר

המקצב הזה בטמפו מואט מביא לנו את הריתמוס הים תיכוני המוכר, וגלשנו לנו ממש בטבעיות אל תוך אותו עולם של השירים הישראליים בנוסח הים-תיכוני משנות ה-50 (תפוח חינני או ערב של שושנים מלחניו של יוסף הדר, אל אינני אכול של שרה לוי-תנאי, כואנה הפנות מלחניו של אורי גבעון, או נשוכה אל ניאון עתיק מלחניו של אמיתי נאמן).

208

מינור מודאלי * **Dm**

תחילת ערב של שושנים

Dm ♩ = 56
הנעימה מאת יוסף הדר

תרגום דוגמה 208 לביצוע בגיטרה:

209

♩ = 56
זמרה גיטרה

* המודוסים המינוריים יידונו בהרחבה בפרק 6. החילוף האפשרי בין אקורד סול מינור לסול מז'ור בדוגמאות 208-211 קשור לעניין זה.

לעיתים ננקוט הדגשה מסוימת ברבע השלישי תוך כדי שימוש בתבנית הים תיכונית:

212

Am ♩ = 56

זמרה

Am Dm

גיטרה או פסנתר

”דהירה”:

נחזור לרגע קט אל עיטורי חלקי ה-16, הפעם בתבנית שונה לגמרי, המזכירה את דהרת הסוסים -

213

♩ = 90

שיר מתאים לדרך ליווי זו הוא רלף בן סוסי בלחנו של דניאל סמבורסקי:

214

הנעימה מאת דניאל סמבורסקי

C ♩ = 90

זמרה

C F C

I IV I

פסנתר

210

♩ = 56

Dm G

Gm

אקורדיון

m M

m

תרגום דוגמה 208 לביצוע באורגן ובאורגנית:

211

♩ = 56

Dm G

Gm

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

215

C ♩ = 90

C F C

זמרה

גיטרה

תרגום דוגמה 214 לביצוע באקורדיון:

216

C ♩ = 90

C F C

אקורדיון

217

C ♩ = 90

C F C

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

I IV I

שהייה ארוכה ביד שמאל ומילוי בשמיניות ביד ימין:

218

תחילת מ' יבנה

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 82

C C

זמרה

פסנתר

נה - יך - מי

I I

219

C ♩ = 82

C

זמרה

גיטרה

תרגום דוגמה 218 לביצוע באקורדיון:

220

C ♩ = 82

M

אקורדיון

221

C ♩ = 82

C C

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

מקצב החצאים ביד שמאל בתבנית זו מזכיר קצת את מקצבי ה"ביט" (beat), אם כי שם יש כמובן פיתוח נוסף באותו קו בס לתבניות ריתמיות שונות ובהדגשות מיוחדות. יד ימין נותנת כובד יחסי כנגד הקלות שאפיינה אותה, בסיכומו של דבר, עד כה (בתבניות הקודמות באופן כללי). הכובד היחסי הזה נוצר, משום שכנגד אותם חצאים למטה - לא באה שום סינקופה למעלה, אלא חלוקה שגרתית לגמרי לשמיניות: מעין מילוי.

רמיזה ראשונה אל מקצבי המוזיקה הקלה

נהפוך את הרבע השני והרביעי ביד ימין לרבעים שלמים ובהדגש קל. ויותר מזה! - שימו לב במיוחד לשינוי ביד שמאל:

222

תחילת מ' י'פנף

C ♩ = 82

הנעימה מאת נחום נרדי

זמרה

פסנתר

תרגום דוגמה 222 לביצוע בגיטרה:

223

C ♩ = 82

זמרה

גיטרה

תרגום 222 לביצוע באקורדיון*:

224

C ♩ = 82

אקורדיון

תרגום 222 לביצוע באורגן ובאורגנית:

225

C ♩ = 82

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן
ואורגנית

עם השינוי הנוסף ביד שמאל, על ידי קביעת תבנית ריתמית של סינקופה חריפה (הדגשת שמינית שנייה ושישית), הרי שהעברנו את התוכן הריתמי המרכזי מן הימנית לשמאלית (מקודם, מילוי השמיניות היה ביד ימין ז' ז' ז' ז'). אנו נמצאים עכשיו בתבנית הקצב האופיינית למוזיקת הביט והרוק. עד כמה פשוט המהפך הזה! אך לא נרחיב על כך את הדיבור כאן - אלא בבוא העת, כשנעסוק באופן מיוחד בביצוע סגנונות מוזיקליים המצריכים שימוש בעולם הקצב החדש (פרק 10 חטיבה ב').

* דוגמה 224 שונה מן הדוגמאות הקודמות באקורדיון: אצבע 3 ביד שמאל ממשיכה להחזיק את הבס תוך כדי הופעת אצבע 2, המנגנת את האקורד ברבע שני ורביעי. החזקה זו של הבס נותנת תחושה מסוימת של כובד, כמו זו שאנו מבקשים ליצור בנגינת הביט והרוק.

במשקל משולש

נראה הדגמה לשילוב מקצבים במשקל משולש:

226

תחילת סאונדלייקה

הנעימה עממית ממזרח אירופה

Am J = 56

זמרה

Am Am Am E

I I I V

פסנתר

"עצירה מוחלטת" בסוף הפסוק
 "עצירה" מסוימת של הואס על ידי הפסקת הרבעים ומשיכת הצליל הארוך בבס

T ————— D —————
 מעגל קדנציאלי מקוצר: ללא סובדומיננטה ומסתיים באופן פתוח על הדומיננטה

תרגום דוגמה 226 לביצוע בגיטרה:

227

Am J = 56

זמרה

Am Am Am E

גיטרה

תרגום דוגמה 226 לביצוע באקורדיון:

228

Am J = 56

אקורדיון

m m m M

תרגום דוגמה 226 לביצוע באורגן ובאורגנית:

229

Am J = 56

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן ואורגנית

ועוד הצצה אל תוך המוזיקה הקלה

"המשיכה למטה" בסלנג של המתופפים (אשר נתקלנו בה בדוגמאות 218 עד 223 לעיל), אופיינית למקצבי הרוק, בתוספת הדגשות ברבע השני והרביעי. אם ברצונכם לבצע את מ' א' כנגד בסגנון "הקצב הכבד", ה"ביט" או הרוק - הרי לכם:

230

תחילת מ' א' כנגד

230

תחילת מ' א' כנגד

תרגום דוגמה 230 לביצוע בגיטרה:

231

231

תרגום דוגמה 230 לביצוע באקורדיון:

232

232

אקורדיון

תרגום דוגמה 230 לביצוע באורגן ובאורגנית:

233

233

זמרה

מקלדת עליונה

מקלדת תחתונה

רגלית (פדאל) הבס

אורגן ואורגנית

כדאי אולי לציין כי הפרשי הרגיסטרציה בין הבס והאקורד בגיטרה, באקורדיון ובאורגנית, קטנים יותר מאשר בפסנתר. לכן "תרגום" תבניות ה"ביט" הראשוניות - או אפילו הפרימיטיביות הללו - לגיטרה, לאקורדיון ולאורגנית, אינו נותן אותו אפקט כבד המתקבל בנגינה בפסנתר. מאידך אל נשכח שבהרכב גיטרות, ובעיקר גיטרות חשמליות, מחליפה הגיטרה-בס את צלילי הרגיסטר הנמוך שבפסנתר, בדומה לכך אף פועלת רגלית הבאס באורגן החשמלי.

תחילת 'When I'm 64

הנעימה מאת פול מקרטני (במסגרת החיפושיות)

C ♩ = 56

זמרה

C C

I I

פסנתר

The score is in C major, 4/4 time, with a tempo of 56. The vocal line (זמרה) starts with a C chord and the melody: C4-D4-E4-F#4-G4-A4-B4. The piano accompaniment (פסנתר) features a simple bass line with notes C2, G2, and F#2, and a treble line with chords C4 and G4.

בשני המקרים הללו, וזוהי תופעה אופיינית, בס "האוקטבה הכבד" מתחלף לסירוגין בין הצליל הראשון והחמישי של הסולם. תבנית קצבית זו, מסתבר, משרתת לעיתים באותה רוח גם שירים חסידיים! ראו לדוגמה את התחלות 'שמחו השמים וְלוֹ הַיְיִתִי רוֹטְשִׁי?.

תחילת 'שמחו השמים

הנעימה חסידית עממית

Dm ♩ = 58

זמרה

Dm A Dm

חו - ק - יָץ

פסנתר

The score is in D minor, 4/4 time, with a tempo of 58. The vocal line (זמרה) starts with a Dm chord and the melody: D4-E4-F4-G4-A4-B4. The piano accompaniment (פסנתר) features a bass line with notes D2, A2, and G2, and a treble line with chords Dm4 and A4.

"האוקטבה הכבד" בתחושת משקל ♩ יתאים מאוד לשירים כגון הללויה (בהלחנת קובי אושרת), 'When I'm 64' (חיפושיות), 'Dream a Little Dream' (בהלחנת פביאן, שוואנדט, קאהן)*:



הערה: כל הדוגמאות המוזיקליות מכאן ועד סוף חטיבה א' של פרק זה מובאות במתכונת פסנתרנית בלבד. נגני הכלים הנוספים מתבקשים לתרגם בעצמם את הדוגמה, לפי החומר שהוצג בדוגמאות הקודמות, ובהתאם לאפשרויות הנהוגות בכלים אלה.

תחילת הללויה

הנעימה מאת קובי אושרת

C ♩ = 56

זמרה

C C

יה - לו - ל - ה

פסנתר

I I

The score is in C major, 4/4 time, with a tempo of 56. The vocal line (זמרה) starts with a C chord and the melody: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4. The piano accompaniment (פסנתר) features a bass line with notes C2, G2, and F2, and a treble line with chords C4 and G4.

* להיט שנות השלושים אשר חודש עם הד גדול בסוף שנות השישים על ידי "האמהות והאבות" ואז גם הגיע אלינו.

שילובים

לסיכום - לפניכם השיר 'מ' יבנה בית כולו, בהדגמה שבה משתלבות כמה מן התבניות הנ"ל. יהיה בכך משום גיוון. אינכם חייבים להישאר צמודים לאותה תבנית ריתמית לכל אורך השיר, תוכלו להחליף תבנית ריתמית כשמתחלף הבית או המשפט המוזיקלי, וזאת - או בגלל רצון לשנות בשל עצם המעבר לקטע חדש, או בגלל רצוננו לשנות את האופי במקום זה או אחר, לתת פה ושם ניואנס קצת שונה.

240

תחילת מ' יבנה בית

הנעימה מאת נחום נרדי

F ♩ = 82

זמרה

פסנתר

זמרה

פסנתר

* ביצוע צליל דו כזה (שמינית חמישית, או תחילת רבע שלישי בתיבה) בבס במקום הצליל פה נותן לנו קדנצה אותנטית מושלמת.

238

תחילת לו הייתי רוטשילד?

הנעימה מאת ג' בוק (מתוך "כנר על הגג")

C ♩ = 58

זמרה

פסנתר

מקצב ריקוד ה-Slow מחלק את הרבע בתוך משקל 4/4 ליחידה של שלוש שמיניות; הנה דוגמה:

239

תחילת אי ונק

הנעימה מאת יוחנן זראי

C ♩ = 58

זמרה

פסנתר

התנסות מסכמת

בחרו לכם חמישה שירים מתוך קבוצת השירים שבה עסקנו עד עתה, ובצעו בהם ישר בנגינה, ללא הכנות מיותרות, ליווי אשר ישלב כל מיני תבניות ריתמיות, על סמך החומר החדש (תוכלו להיעזר ברשימותיכם, אם יש צורך בכך). כדאי להשתמש הן בדרגות הראשיות והן בדרגות המשניות. אל תהססו להחליף את רגיסטר הבס ביד שמאל, ואם אתם מרגישים עצמכם די חופשיים - תוכלו אף להחליף מצבים ביד ימין!! למשל:

243

שנה טובה

C ♩ = 82

עד כאן - חילוף מצבים שגתי ביד ימין: ממצב טרצה למצה קווינטה וממצב קווינטה למצב אוקטבה

בנקודה זו חל המעבר לאקורד חדש (דרגה V) ואז אנו נוהגים לפי כללי חיבור אקורדים

נגנו תחילה בסולם דו-מז'ור ואחר כך בטרנספוזיציה לסולמות עד שישה דיאזים ובמולים. בפרק זה אין ניתנות בצמוד להתנסות זו רשימות שירים מחייבות ותשובות מוצעות. שלל האפשרויות בטקסטרות ובכלים הרמוניים פרוש לפניכם!

החלפת האוקטבות, תוך ביצוע הבס, נועדה לשם גיוון. בשני הרבעים האחרונים יש רצון לבצע האחדה ריתמית של הליווי עם המלודיה. אם בכל זאת נרצה לשמור על קצב חילוף הרמוני של רבעים, ולאורך כל התיבה האחרונה, הרי שנקבל:

241

F ♩ = 82

דוגמה נוספת לשילוב מספר תבניות ריתמיות באותו פסוק מוזיקלי:

242

אני פורץ

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 82

שוב החלפת אוקטבות למען הגיוון

במילת הסיום כדאי לציין כי במקרה של שילוב מספר תבניות ריתמיות בפסוק אחד, חלה בדרך כלל לקראת סופו האטה יחסית, האטה הנוצרת על ידי שינוי התבנית הריתמית.

* במקום זה בדיוק (רבע שלישי, תיבה ראשונה) בכל זאת לא זזנו מן הדרגה ה-I, במקום שבו עדיפה ה-VI, וזאת למען נוחיות ההדגמה והביצוע ברגע זה.

חטיבה ב

ביצוע השיר בפירוק אקורדים

אנו מגיעים עתה לביצוע השיר בטכניקות ליווי מתקדמות ומפותחות יותר.

ברגע שאנו נפרדים מהליווי האקורדי, מתחילה להתעשר הטקסטורה של הליווי אל עבר הפוליפוניה*. אין זו הפוליפוניה החמורה* של הרנסנס והבארוק, אלא זו הקשורה היטב לאקורדים. מוטיבים עיטוריים שונים על צלילים ארוכים, למשל, היו יכולים להיחשב כניצני דרך חשיבה כזאת. אך נתחיל מצמידות רבה מאוד לאקורדים שלנו.

כדי לקנות הרגלי ליווי מבוססים, ננקוט כאן דרך עבודה של אלתור שיטתי הולך ומתפתח ונזכור שהוא תמיד מתאים עצמו לתוכן ההרמוני.

זכרו! אנו עדיין בליווי ללא ביצוע המלודיה!

הליווי של פירוק אקורדים בארפזים מתאים לנעימות שְׁדִיזוֹת* איטיות ורחבות, והוא ייתן אופי חגיגי ואלגנטי לשירים עדינים ופיוטיים. הוא יכול להתלוות בהחלט לזמרתו של זמר סולן או לנגינתו של כלי מלודי (לדוגמה חליל צד, כינור, צ'לו), ובכך לאיר אירועים בספקו מופע מוזיקלי נאות עד כדי אמנותי, באווירה מכובדת, כמעט קונצרטנטית.

התוכן ההרמוני שבו סובבים שירים המתאימים לאווירה זו הוא בדרך כלל בסולמות המינוריים המודאליים. טרם עסקנו בחומר הרמוני זה: יש לפעול, אם כך, על פי הידע שנרכש עד כה ולצרף לכך את התחושה שבאוון במקרי הצורך. אל חשש!

נעסוק אם כן בפירוק אקורדים, דהיינו ביצירת ארפזים, וזאת בשני שלבים. בכל מקרה, לפני הפירוק יש להתייחס אל ההירמון כאל שורת אקורדים, בדומה לקדנצה הבסיסית. בשירים האיטיים שבהם אנו עוסקים עתה, שורת האקורדים המלווה את השיר תדמה לנגינת כורל. רק אחר כך יש לגשת לפירוק האקורדים.

* על פי המינוח של שדה, תא, ציר המופיע בפרק הראשון.

שלב ראשון: פירוק אקורדים ביד ימין בלבד

עתה יחול שינוי גדול ביד ימין: היא תפרק את צלילי ההרמוניה, על פני חלק גדול של המקלדת הלוך וחזור, בזמן שיד שמאל תישאר בתפקידיה הקודמים (סטטית לגמרי או בתנועה קלה של רבעים במרחקי אוקטבה). פירושו של דבר שאנו מפרקים את האקורדים ביד ימין לצלילים בודדים בזה אחר זה. פירוקים אלו ("ארפזים") מזכירים לנו למעשה מצבים שונים של האקורד ומעברים חופשיים וטבעיים ביניהם. ראו לדוגמה את התחלת 'NJ' 'NJ':

244

תחילת 'NJ' 'NJ'

הנעימה מאת יואל אנגל

Dm ♩ = 69

כמוכן, אנו מקבלים לצול רחב, מלא יותר. אפשר אפילו להרחיב את הארפזים לנגינת פסנתר מפותחת עוד יותר:

245

Dm ♩ = 66

דרך ליווי זו נותנת את האווירה הרצויה לשיר המתנועע באיטיות כדוגמת 'NJ' 'NJ'.

שלב שני: ביצוע הארפזיים בקשת אחת העוברת בין שתי הידיים

נראה את אותו נ'נ' בגרסה נוספת זו:

246

הנעימה מאת יואל אנגל

נ'נ' נ'נ'

Dm ♩ = 69

Dm Dm Gm Gm Dm Gm

I I IV IV I IV

זוהי נוסחה עשירה יותר: כאן שתי הידיים לוקחות חלק בביצוע פירוקי האקורדים, כאשר יד שמאל לעתים אף "משחרת" צלילים בודדים מתוך צלילי האקורד באורך רבע, והם מוסיפים צבע רב לצליליות הכללית. יש שתי אפשרויות: האחת, כל יד מנגנת לחוד עם מעברים אורגאניים בין שתי 'הידיים הסולניות' והשנייה: שתי הידיים מנגנות ביחד, וייתכן גם מצב שבו שתי הידיים הן כמעט לאורך כל הדרך סולניות ורק במקומות מסוימים הן מנגנות ביחד.

שימו לב! יש להעדיף בטכניקת הליווי של הארפזיים ביד שמאל בצליל העולה מן הבס את קפיצת האוקטבה או הקווינטה על פני הטרצה! בדיוק כפי שבבניית האקורד טרחנו תמיד לרווח של קווינטה לפחות בין קול הבס לקול הטנור, וזאת מסיבות אקוסטיות של ערבוביית דיסוננטים כתוצאה מסמיכות האוברטונים* במקרה של טרצה ברגיטרים הנמוכים.

אם אתם מתקשים - ניתן לאמץ כמה תבניות של פירוק אקורדים: לחזור עליהן באופן כמעט מכאני בשביל הליווי בפירוק אקורדים בשלב הראשון או אפילו בשלב הקודם לשלב הראשון. לדוגמה:

247

♩ = 80

Am G F E

248

♩ = 60

Am

יש שירים שתצליחו בדרך זו ללוות תוך התאמה להרמוניה. לדוגמה עם התבנית שמוצגת בדוגמה 247 אפשר ללוות בהצלחה רבה את תז'ר (לחן יווני עם מילים של עוזי חיטמן, מוכר היטב בביצועו של חיים משה).

את תבנית הפירוק הבאה כדאי להלביש על מהלכים הרמוניים פשוטים; לדוגמה:

249

C ♩ = 72

I V₅ I

251

מתוך המוזיקה הקלאסית: כורל וריאציה ואלברטי בס

למעשה בטכניקת פירוק האקורדים אנו הולכים בעקבות המסורת של **הכורל וריאציה**. כך נתקרב אל אותה רקמה אשר י"ס באך הרבה לטפח. בעקבותיו הלכו גם מלחיני המוזיקה האמנותית לתקופתה.

הנה לדוגמה התחלת הסולפז'טו של קרל פיליפ עמנואל באך: כאן הארפזים עוברים תוך נגינה מיד ליד, הם גם כוללים בתוכם את פירוקי האקורדים המשולשים ומשקפים היטב את הדרגות ההרמוניות:

250

Solfeggietto
Cm Allegro C.Ph.E Bach

האלברטי בס המופיע רבות בסונטות לפסנתר של היידן, מוצרט ובטהובן הוא בעצם פירוק האקורד באופן בסיסי כפי שראינו בדוגמה 249. היד השמאלית היא שמקבלת תפקיד זה באזור אמצע הפסנתר, בדרך כלל באוקטבה הקטנה ובאוקטבה הראשונה, בלוותה את הנעימה שמוגנת ביד ימין. הנה תחילת הסונטה לפסנתר של מוצרט בדו מז'ור (K.545) המוכרת לרבים:

253

תחילת הסונטה לפסנתר ב'דו מז'ור' (K.545)
מאת מוצרט

אם תרצו לנגן שיר בסגנון מוצרט זהו אולי המקרה היחיד שבו מותר לכם לנגן רקמות אקורדיות מפורקות באופן צפוף במרכז הפסנתר - דהיינו באוקטבה הראשונה. הנה תחילת 'ונתן הקטן' על פי הדגם של מוצרט:

תחילת הסונטה ב'דו מז'ור' (K.545) מאת מוצרט
במהירות כפולה

ובאותו סגנון:

תחילת 'ונתן הקטן' ♩ = 72

הערבסקה הראשונה לפסנתר של דביסי האימפרסיוניסט משקפת בדיוק את טכניקת הכורל-וריאציה עם מעברים בארפז'ים בין שתי הידיים:

252

תחילת הערבסקה הראשונה
מאת דביסי

C. Debussy

E Andantino con moto

rit. a tempo

התנסות

נדרשת כאן רמה של פסנתרנות גבוהה יותר מאשר בביצועי הליווי האקורדי, כבר מן השלב שהגדרנוהו כשלב ראשון. בנוסף לרמה הטכנית הגבוהה יותר של הנגינה, אנו מקבלים כאן **צבע אמנותי חזק יותר** בליווי, עושר רב יותר (אם כי לאו דווקא העושר או הגודש הם הסממן הבולט ביותר לאופי האמנותי).

- קחו לכם את תבניות הפירוק שהוצגו בדוגמאות 247, 248, 249 ונגנו אותן הן ביד ימין והן ביד שמאל בנפרד, ובסקוונצות של מהלכים כרומטיים בעלייה ובירידה.
- לפניכם תחילת הפרלוד? הראשון של באך מתוך הספר הראשון של הפרלודים והפוגות בתמצית הרמונית:

255

C

I II₂ V₅⁶ I

במנותק ממה שעשה באך - נסו בדרכים שונות ומגוונות לפרק את האקורדים שבמהלך הרמוני זה. תוכלו גם לשהות על כל אקורד ולפתח את הארפז' שלו זמן רב הרבה יותר מאשר באך.

ג. נסו לבצע את הלחנים הנתונים הבאים בפירוק אקורדים בדרך שראית לכם: הם מתאימים מאוד לדרך ליווי זו. ניתן לשלב טכניקות שונות שהזכרנו ואף לשלב נוספות. ההרמוניות הנתונות כאן לעתים הוצבו על ידי המלחינים עצמם, בסולם שבו כתבו את השיר.

אך לא כדאי לאמץ זאת כדוגמה אופיינית לליווי שיר. מה שעומד מאחורי הטקסטורה של ה"אלברטי בס" כאן הוא למעשה:

הסונטה של מוצרט לפסנתר

יונתן פקאן

♩ = 72

מצב זה אפשרי בריגיסטר זה בפסנתר בלבד, כשיד שמאל מנגנת באוקטבה גבוהה למדי, ובשום פנים לא ייתכן כשיד שמאל בתחתית המקלדת: נסו ותיווכחו בערבוביה הצלילית (distortion) הנוצרת כאן כתוצאה מהתערבלות האוברטונים (הצלילים העיליים) בריגיסטר הנמוך:

254

לא טוב!

חופ'ס

הנעימה מאת נחום היימן

Dm ♩ = 76

Chords: Dm, A, B \flat , C, F, A, B \flat , C, F, Gm, Gm6, A, A, Dm, A, B \flat , C, F, Gm, A, B \flat , A, Dm, A, B \flat , Gm, A, Dm.

שתלת ניאונים

הנעימה מאת דוד זהבי

Cm Andante con moto ♩ = 100

Chords: Cm, Fm, Cm, Cm, Cm7, Fm, Cm, Cm, Cm7, Fm, G7, A \flat , B \flat 7, Cm, Fm, G \sharp , Cm, Cm, Cm, Cm, Fm, B \flat 7, E \flat , B \flat m6/D \flat , C7, Fm, B \flat 7, E \flat , G7, Cm, Fm, Cm7, Fm, Cm/G, G \sharp , Cm, Cm, D.C.

נח' נח'י

הנעימה מאת יואל אנגל

Dm ♩ = 56



שירים נוספים אשר מתאימים מאוד לליווי בדרך זו הם: חורשת האקליפטוס (ני שמר), פרח הלוף (ני הירש), כח נח כר (ני היימן).

הפעם לא נביא גרסאות מוצעות, אבל למען הקוריוז הבה ונראה כיצד טיפל יואל אנגל בעצמו בנומי נומי כשהציג אותו בגרסת ביצוע לפסנתר כשפרסם אותו לראשונה בקובץ "בקרן זוית" (שיריו לגן הילדים הראשון בארץ ישראל בשותפות עם יחיאל היילפרין, 1927). הוא מרבה לשלב בשתי הידיים פירוקי אקורדים ועיטורים; ביד ימין הקול העליון מבצע את הנעימה של השיר (לעתים יש תחושה כורלית).

ללה ללה

הנעימה מאת מרדכי זעירא

Am ♩ = 50



'NJ 'NJ

יראל אנגל (מתוך הפרסום המקורי)

Adagio

Pochissimo piu mosso

rit.

חטיבה ג

ביצוע השיר עם המלודיה שלו ובעיקר בפסנתר, כולל ביצוע קונצרטנטי

בבית-הספר או בכל קבוצה שרה, אנו מלמדים שיר, ואף בהזדמנות של ליווי הקהל השר בציבור, לא פעם אנו נזקקים להשמעת המלודיה כשאנו מלווים את השיר. עד היום עוד לא נגענו בביצוע המלודיה - תמיד השארנו אותה לגורם זר (או לעצמנו בזמרה, למען האימוץ). למותר לציין עד כמה חשוב לבצע כל מה שעשינו עד היום + המלודיה עצמה, גם במחיר של סטייה מכללי הולכת הקולות. מתי למשל אנחנו מוכרחים להשתמש בדרך ביצוע זו? כאשר אנו צרודים אל מול הכיתה או הקבוצה הלומדת ומוכרחים להדגים את המלודיה בהירות רבה; לעיתים גם בלי שנהיה צרודים, השמעת המנגינה + ליווי עדיפה לילדים על שירתנו החוזרת ונשנית ממילא; לעתים כשאנו מלווים שירה בציבור או שירת כיתה ברצוננו להדגיש (להכפיל לשרים) דווקא את המלודיה במקומות שבהם היא קשה יותר או אינה ידועה עדיין די הצורך. ועוד מטרה חשובה ביותר הישגנו דרך השליטה באופן זה של ביצוע: נוכל להקדים הקדמה קטנה לכל שיר; ברוב המקרים נעשית הקדמה זו על ידי שתיים-שלוש תיבות מן הסוף או מן ההתחלה של השיר, הקדמה כזאת מכניסה את השרים באופן לגמרי ברור לזמרה שתתחיל מיד בריתמוס הרצוי ובמקום הנכון מבחינת גובה הצליל. תיתכן גם הקדמה של מוטיב ברוח השיר אם כי לא כזאת שלקוחה ממש מתוכו, חומר מלודי אשר ישמש אחר כך למעברים בין חלקים*.

נסכם אם כן באופן מסודר את שימושי ביצוע השיר עם המלודיה שלו: נזכור, לא תמיד השימוש בדרך זו מצריך ביצוע השיר כולו, אך לגבי חלק קטן ממנו לא פעם זו דרך הכרחית ועל כן - צאו ולמדו את השיטה וישמו אותה בעת הלימוד. אנו נתרגל דרך ביצוע זו על השירים במלואם.

- נוכל להקל על עצמנו כשאנו מלמדים שיר - אם בשל קושי סובייקטיבי כלשהו שלנו בזמרה או בשל קושי שמעריים השיר: למשל במקומות של צליל גבוה מאוד, במקום ריתמי קשה במיוחד (מקצב מסובך), למען הדיוק אין דרך טובה יותר מהצגת מקומות מסוימים כאלה אלא בביצוע אינסטרומנטלי, ולו לרגע, של ההרמוניה עם המלודיה גם יחד.

- ישנם חלקי שירים חופשיים (בלתי ממושקלים) שבהם קיימת בעיית קצב. בקטעים כאלה נעדיף להוביל את השרים על פי רצוננו כשאנו מכוונים לחלוטין את הזמרה על ידי נגינת המלודיה עם ההרמוניה. כך השרים פשוט עוקבים אחרינו בדיוק ונוצרת הכפלה כמעט סימולטנית של המלודיה המושרת עם המלודיה המנוגנת.

* בתרבות הזמר שלנו הפתיחות והמעברים הללו מוכרים מאוד, למשל בשיריו של משה וילנסקי - *אין הר סיני* (לא אצורה רע"ו), שיר ערש נאמי (רוח רוח א' ביתן).

- **פתיחות לשירים:** זוהי הפונקציה החשובה ביותר של השימוש בטכניקה הנלמדת עתה. פתיחה או הקדמה לשיר פירושה מספר תיבות שאנו מנגנים לפני תחילת הזמרה, במטרה להכניס את השרים לטונאליות, לטמפו ולאווירה של השיר. יש ומכריזים לפני הפתיחה כך: "השיר שיבוא הוא..."

אין עשויה להיבנות הפתיחה? ממה היא יכולה להיות מורכבת?

- מחלק מהשיר, לעיתים קרובות זהו סיום השיר, בתנאי שהוא מתחיל בטוניקה (ואכן רוב השירים מתחילים בטוניקה).
- הקדמה הרמונית של אקורדים בלבד (קדנצה כלשהי, סקוונצה, איזשהו מהלך (בדרך כלל מזוהה מתוך השיר); לעתים זו הכנה שמכין את עצמו המלווה/המוביל כדי להיכנס לאווירה בטרם יתחיל ממש לשרת את הקבוצה.
- אימפרוביזציה באווירת השיר - כאן הבסיס המלודי יהיה מוטיב מאולתר חדש ברוח השיר שחוזר אחר כך גם במעברים, והאמן בנפשו אף ירחיב - יפתח - ימלא את המעברים הללו.

דוגמה למוטיב מאולתר כפתיחה לחצ' פור'ס:

257

השיר עצמו

יום - 19 חג

הערה והוראה לעניין הדין בפתיחות לשירים:

- **ההערה:** שיר קשה מבחינה טונאלית, לדוגמה שיר שאינו מסתיים בצליל הראשון בסולם וכך מטשטש את תחושת הטונאליות (יש רבים כאלה בין השירים המודאליים ובתוכם לדוגמה משירי עמנואל עמירן) יצריך פתיחה ארוכה יותר, למשל בשילוב קטע מלודי ארוך יותר מתוך השיר, כל זאת כדי להקל על השרים שצריכים להגיע לתחילתו.
- **ההוראה:** בתום נגינת ההקדמה ינשום המלווה ובקשר של ראש ועין עם הקבוצה יעזור לפריצת זמרתה.
- **הביצוע האמנותי והקונצרטנטי** נרחיב עליו את הדיבור בהמשך, הוא דורש ממש תת-פרק.

ניגש עתה לתכליתו של העניין: כיצד מבצעים את כל מה שביצענו עד היום, דהיינו כיצד מנגנים את תשתית החומר ההרמוני בתוספת המלודיה למעלה. עלי להזהיר כי אין זה קל במיוחד, אך בכל זאת בדרך ביצוע זו חייב להתנסות כל אחד, ולו רק בגלל שלל המטרות והתועלות, השימושים שנמנו לעיל בעזרת טכניקת ביצוע זו. גם מי שאינו פסנתרן יוצא נשכר: הוא ימצא את הדרך לבצע טקסטורות פחות עשירות, ובכך ירכוש את היכולת לבצע לפחות תיבות מספר כהקדמה לשיר שאת רובו יוכל ללוות בדרך הפשוטה ביותר ללא מלודיה.

הכורלים של באך ניחנו בגודש-פוח הרמוני מדהים. הכורל הזה הולך ומתעשר מרגע לרגע בהמשכו. ואנו לענייננו, עם תוכן הרמוני פשוט ודליל הרבה יותר. הרי לכם התמונה המתקבלת בתחילת שנה טובה בביצוע השיר עם המלודיה שלו:

261

שנה טובה

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 84

I I I I I IV V V II

ננתח בדיוק את מה שכתוב כאן (כמובן עליכם מיד לנסות זאת בפסנתר ולו בקצב איטי): הסופרן מורכב בדיוק מצלילי המלודיה של השיר, הקצב ההרמוני נשאר כשהיה (וכן הבס), ויש להתייחס למצב האקורד לפי צלילי הנעימה. המילוי ההרמוני חל קודם כל במקומות של הקצב ההרמוני, דהיינו על הרבע הראשון ולעיתים קרובות אף על השלישי בתיבה, ובשאר המקומות אנו ממלאים ככל שנוכל. לא תמיד ניתן למלא לגמרי במקומות הכבדים - ראו למשל במקומות שבהם יש קפיצות ענק במלודיה (בסוף השיר):

262

שנה טובה (סוף השיר)

C ♩ = 84

V₇ I V₇ I

ועתה למלאכה - כיצד נצליח להוסיף את המלודיה לתוך הביצוע שלנו? ראשית, חוזרים בבסיסו של דבר לטכניקת הביצוע הראשונית שלמדנו, בנגינת אקורדים ביד ימין ובס ביד שמאל. **ביד ימין נתפוס את המלודיה של השיר כתפקיד הסופרן שלנו**, מתחתיו נשאיר את כל מה שאפשרי לנו להשאיר (הבעיה היא בעיקר טכנית) ויד שמאל תישאר במתכונתה הקודמת.

בתפקיד הבס אסור לנו לפגוע בשום פנים ואופן. הספרות המוזיקלית הידועה ביותר המייצגת רקמה זו - היא הכורלים של באך. הנה לדוגמה תחילת כורל מספר 81 מאת י"ס באך:

258

Christus, der uns selig macht

הנעימה המהורמנת היא:

259

מיד נאבחן בסגנונו המפותח של באך סקסטאקורדים* וצלילים מעטרים (בטור ובבס) המעשירים את המצלול על דרך הכרומטיקה והמניעים את תנועת הרבעים עם קצת שמיניות. פישוט שתי התיבות הללו ייראה כך:

260

Am

E Am Em/G Dm/F Am/E E

V I V_{6/4} IV₆ I₄ V

ועוד דוגמה שבולטים בה מאוד צלילי המעבר:

265

תחילת כאה מנוחה לילע (שיר האמק)

הנעימה מאת דניאל סמבורסקי

Dm ♩ = 66

תופעה בולטת נוספת לכל אלו, והכרחית, היא שמטבע המציאות הצלילים השוהים או המעכבים (בספרי ההרמוניה יש להם כמה שמות) - זוהי המורשת הקונטרפונקטית (בתוך ההרמוניה) של עיכובים במלודיה, כאשר צלילים זרים לאקורד בכל זאת "נופלים" במקום הכבד ורק כעבור שמינית או רבע חלה ההשלמה לאקורד בתוך המלודיה בסופן: אצלנו זה קרה בדוגמה האחרונה בתיבה השלישית ברבע השני והשלישי:

266

המשך כאה מנוחה לילע (שיר האמק)

♩ = 66 עיכוב צליל עובר

263

תחילת שנה טובה

C ♩ = 84

(המצב בסופן מסומן בספרה ערבית וסביבה עיגול)

וכיצד ייראו מצבי האקורד באנ' פור'ס - גם זה ברור לגמרי:

264

C

בתוך תיבה זו אפילו כדאי לוותר ביד ימין על צליל הקווינטה למען הרקמה הקלילה, המספיק אוורירית, ברגע שמופיע האקורד. אחר-כך צליל זה חוזר ונשנה שלוש פעמים וכך הולך ונוצר המילוי ההרמוני.

דרך אגב, כדאי להציג לרגע לדוגמה מתוך השיר *Lady Madonna* של החיפושיות, מקום שבו חל עיכוב כזה באחד הקולות הפנימיים, דהיינו יש כאן העתקה מדויקת לגמרי, אם כי לא מודעת, מתוך סגנון הבארוק:

269

מתוך *Lady Madonna*

C ♩ = 84 הנעימה מאת החיפושיות

III^{5b}_{1b} II₇ V₄ — 3b

(שיר זה מעניין מעוד סיבות, נגיע אליו בבוא העת).

שתי הערות נוספות:

- רצוי להדגיש בביצוע ככל האפשר את המלודיה, דהיינו לתת יותר משקל לאצבעות ביד ימין אשר עסוקות בנגינת המלודיה גופא (הסופרן של הטקסטורה שלנו).
- אל נשכח שייכתנו כאן מצבים רבים של קפיצות ביד ימין, של "מקבילים" לפי ההגדרה ההרמונית, אך זה בלתי נמנע. כך קרה במקרה של *אן פוריס*.

270

תחילת *אן פוריס*

♩ = 80

העיכוב של 4-3 מקובל מאוד במוזיקת הבארוק, ואמני המוזיקה הקלה אימצו אותו לא אחת. ראו לדוגמה קדנצה רווחת בתוך הכורלים של באך:

267

G

ראו עוד מקום בולט לשני עיכובים מעין אלה בתחילת *אין אן אן* שבהם המלודיה של השיר משתלבת בתוך הביצוע האינסטרומנטלי:

268

תחילת *אין אן אן*

C ♩ = 80

ראו כיצד בחצי הראשון "מתמלא" האקורד של דרגה I. המילוי בהדרגה, הציפייה קמעה עד שאנו מגיעים לאקורד המלא היא לעתים קרובה, יפה מאוד וגם משרתת נכון את הרקמה כולה. אין טעם אם כי למלא תמיד את כל השמיניות. ברבע האחרון בתיבה זו דווקא העדפנו לשמור על ריקנות וזהו כעין "מבוא הרמוני" (בדומה לאקורד) לקראת הדרגה ה-IV המלאה בפתיחת התיבה הבאה.

II יכולה להתקבל כתוצאה משהיית קולות ביד ימין כדרגה סובדומיננטית שגרתית. לא נתנגד לכך, היא יפה מאוד, אך לא נעשה מכך עיקרון, שכן ספט-אקורדים למכביר הם אופייניים לסגנון אחר

וגם כאשר נרצה לבצע למשל תמצית הרמונית של הפרלוד הראשון (בסולם דו מז'ור) של באך הרי שנמצא את דרך הביניים - כיצד לבצע אותה ככורל עם סופרן של באך עצמו: הולכת קולות מדוקדקת ככל האפשר, תוך שמירת הקו המלודי המלא קפיצות וגלים, של הפרלוד. זאת אומרת אנו מבצעים **תמצית הרמונית תוך שמירת כיוונו של הקו המלודי שקיים בטקסט המוזיקלי המקורי**, אף כי יכולנו לבצע את התמצית ההרמונית כשבראש מעיינינו הולכת הקולות החמורה, ועל ידי כך היינו סוטים לגמרי מן הקו המלודי של באך. אך לא כך נעשה; אלא כך:

272

תחילת הפרלוד? הראשון לפסנתר מתוך "הפסנתר האושוה" מאת י"ס באך בתוספת תמצית הרמונית

Andante con moto ♩ = 108 J. S. Bach, BWV 846-869

legato, molto tenuto ed uguale

seca 1 2 3 (segue similmente)

I II₂ V₃

4 5 6

I VI₆ II₂[#]

המשך ←

יש להתרגל למצב החדש! איסור מובהק שחדל מלהיות אסור. כשביצענו משהו בנוסח הקדנצה היה טעם להקפיד על הולכת קולות קרובה - זה היה מאוד יעיל; כאן כבר חרגנו מתוך הרקמה הצפופה של "4 קולות הנעים בדרך הקרובה ביותר" ואין לנו ברירה אלא להשתעבד קודם כל לכיווני המלודיה ועל פיהם "לתמרן" עם יד ימין ככל יכולתנו. גם לגרשווין הייתה בדיוק אותה בעיה והוא התחבט בה מאוד; בעיבודיו לפסנתר, הדומים ביותר מבחינת סוג העבודה למלאכתנו כאן, הוא רצה לשמור על הקו המלודי, עם כל קפיצותיו, ויחד עם זאת למלא את ההרמוניה העשירה שבה היה חפץ. היה לו גם חשוב הצלצול המסוים של הג'אז הפסנתרני הקלאסי על סממניו, ובמקרה של גרשווין אותו ג'אז שקיבל חותם אמנותי לחלוטין; בחירת רגיסטרים בפסנתר נעשתה בקפדנות רבה, כמו גם המעברים בין רגיסטרים: גרשווין גם חפץ היה בשלל צבעים בפסנתר עם מעברים ביניהם אורגאניים ככל האפשר בדומה לכורל. הנה לדוגמה פתיחת *The Man I Love* ברגיסטר גבוה יחסית (זוהי הקדמה מהסוג של אלתור מוטיב חדש ברוח השיר):

271

תחילת *The Man I Love*

המוזיקה מאת ג'ורג' גרשווין

שוב אותו עיכוב מפורסם!

פסנתר

VI IV_{1b-6} I₄ I₆ II₄₋₃

בס

סטרוקטורלי: צלילי יסוד של האקורדים

זוהי ראשיתה של הפתיחה לשיר, ואחר כך שומר גרשווין על הכפלת המלודיה בסופרן של הליווי כאשר מתחיל השיר עצמו (שנמצא בשורה נוספת למעלה עם המילים), הוא אפילו מסמן לנו הוראת ביצוע לאותו קו עליון (למשל אגוגיקה לעצמה - ראו מעל לקו העליון בדוגמה 271) כדי שבמהלך הביצוע נבליט קו זה באופן מיוחד. הוא אף נזהר מלהכביד בפסנתר יותר מדי, משאיר את הבסיס הנמוכים שיופיעו לאחר הירידה ההדרגתית בקו הבס, רק בסוף הפראזה היפה הזאת. לכן אין לתפוס את האקורד הראשון בתיבה השנייה כ- I₄⁶ לפי מיטב הכללים - ברקע שלה נמצא הבס הסטרוקטורלי (הבונה את האקורד היסודי) מי במול! מי במול אינו מבוצע הלכה למעשה בפסנתר, כדי לשמור על הצלצול (sound) המכווץ, הגבוה יותר ביד שמאל לפי שעה בתחילת הקטע. ועוד רבות ידובר בגרשווין כאשר נגיע אליו, במסגרת שפת הג'אז.

קיימת בעיה נוספת והיא **בעיית הקצב**. קשה לנו כאן להישאר נאמנים לתבניות הריתמיות אותן סיגלנו לעצמנו כשהיינו משוחררים מנגינת המלודיה. זה יהיה עתה קשה מאוד ואולי אף מיותר, בעיקר בשירים המהירים. נדע, אם כן, שאם ברצוננו לעבור לרגע לביצוע המלודיה נצטרך לזנוח את הביצוע הריתמי. זה עלול לקרות למשל תוך כדי השירה בציבור, **כאשר הקהל כבר נמצא בתוך הקצב ולא יצא ממנו בלאו הכי** (אם כי אסור לנו "לעזוב אותו" בעניין זה לאורך זמן רב מידי, כי אז תחול האטה אוטומטית בפעמה!). אם אנו מלמדים שיר וברצוננו להדגים מקום או שניים מתוך השיר כולו כדי שישמעו היטב את המלודיה - הרי שהדיוק במלודיה, שמיעתה, הוא הוא שחשוב לנו במקרה זה יותר מן הקצביות בליווי. לגבי הפתיחה לשירים - גם כשאנו מנגנים בתבנית ריתמית קופצנית, הרי אנו **מדגימים בבהירות רבה את ספירת הפעמה** שאנו מתכוונים אליה, והקהל תופס היטב מהו הטמפו שבו יתחיל לשיר. נגינת הליווי עם המלודיה נהוגה לעתים קרובות **בחלקי שירים שהם בטבעם חופשיים**, דהיינו שבהם למלווה יש תפקיד מכריע בהובלת הקהל השר, עד לרגע שבו השיר נכנס או חוזר לקצביות הרגילה ואז תחושת הפעמה "רודפת" בלאו הכי את השרים והם אינם זקוקים יותר למלודיה, הם תמיד "יודעים היכן הם נמצאים".

שני שירים כאלה הם לדוגמה - **איפה הן הכחורות ושיר השומר (אם האצל סכיב אקספיה)**. יש לבצע את המלודיה בעלת האופי הרחב עם הליווי יחדיו; אפשרי למשל לשלב כאן ארפזים! הנה ראשית הלחן כולו בפני עצמו:

274

שיר השומר

הנעימה מאת בנימין עומר

$\text{♩} = 90$

p

$\text{♩} = 112$

mf

mf *p*

7 8 9

$C V_6 = G I_6$ IV_2 $II: G$

ולא:

273

1 2 3 4 5 6 7 8

יש אף הכפלות אשר אינן נעדרות מן התמצית הרמונית המומלצת (זו אשר הולכת בעקבות הסופרן של באך) - לעתים קרובות ניתן לראות שם חמישה קולות, וזאת כדי לא לחרוג מן הצלצול העוגבי או הקליבקרדי האותנטי.

כל הדוגמאות האחרונות נותנות לנו אספקריה רחבה, מכאן אנו למדים שהמעשה של **הצגת מלודיה עם הרמוניה** הוא דבר שגרתי למדי במוזיקה לסגנונותיה, אף כי המלאכה אינה קלה כלל ועיקר.

275

תחילת שיר השומר (נאם המלחן סביב אסקיפה)

Dm ♩ = 90

G Dm G Gm C F C7 F

כל הקטע הראשון הוא חופשי, מעין פתיחה, ובסופו חל אצל'רנדו (accelerando) *הדרגתי עד לפעמה הקצבית ב"חליל רועים ירון, גולשים עדרי הצאן".

שיר שהרא דוגמה מצוינת נוספת היא איפה פן הכחורות:

כל החצי הראשון חייב להיות מבוצע ברוחב רב ועם המלודיה, אחרת לא יידעו השרים היכן הם נמצאים.

276

תחילת איפה פן הכחורות

Am

ad lib.

רק באך איפה. איפה פן... לאחר שלושה צלילים ארוכים שמשך הפרמאטה * שלהם נתון לשיקולו של המלווה בלבד, נכנס השיר לתוך משקל 4/4 יציב עם פעמה נמרצת ביותר, ואז כבר אפשר לעבור לליווי בהקפצת אקורדים ללא ביצוע המלודיה.

277

המשך איפה פן הכחורות

C Tempo ♩ = 108

V ————— 6 I

קטע זה בשיר הוא בדו מז'ור (סולם הדרגה השלישית או המז'ור המקביל)

ושב חוזר חלילה, כאשר חוזר הבית בקצב חופשי ורחב - אד-ליב'יטום ("ad lib") * במינוח המקצועי.

שני שירים נוספים שניתן להביא כאן כדוגמה הם איפה פן קרנ'ים (לחן: י' אדמון) ואפה יפ'ס היל'ות כנ'אן (לחן: עממי), ומעניין ששניהם אף באים בדרך כלל יחד בשירה בציבור. המלווה מוביל את כל החבורה ששרה בחלקים החופשיים הראשונים, שבהם מתחיל השיר, עד אשר מגיע החלק הקצבי. ומשם הטמפו הקבוע מכתוב הכול. לרוב יש מעבר הדרגתי של accelerando (המהרה) בין החלק האיטי-חופשי (בסופו) למהיר. לא לחינם שירים אלו נחשבים לשירים ש"עושים שמח". נאגר מתח רב בזמן זמרת החלק האיטי-חופשי, ואם ישכיל המלווה וימתח שם את ערכי המשך עד למכסימום האפשרי, הרי ההתפרצות בחלק הקצבי תסב רק עונג רב יותר לשירים.

זוכיר כאן לדוגמה את הקרב האחרון (נרוח אט תש'ב) (לחן: מ' וילנסקי) ואת קלינק'ה מתוך השירים הרוסיים שקלטנו.

עתה, לאחר שסקרנו את הנושא של הצגת השיר (ביצוע השיר עם המלודיה שלו), לא נותר לנו אלא לגשת לעבודה המעשית.

נזכיר שוב: אל לנו לבצע על פי ההרגל הלא טוב את האקורדים במצב צפוף ביד שמאל:

280

C ♩ = 80

I V

לא טוב

האיסור הזה נובע מערבוביית הצלילים העיליים (אוברטונים) כתוצאה מן האקורד הצפוף בריגיסטר הנמוך. ההסבר לצורך בריחוק של צליל הקווינטה לפחות מצליל הבס כבר ניתן בזמן שעסקנו בארפזים (ראו את דוגמה 254 בעמוד 117).

התנסות

בחרו לכם שמונה מן השירים שעסקתם בהם עד היום והכינו אותם (ללא שום כתיבה נוספת) בנגינה בפסנתר. עשו זאת בדרך של ביצוע המלודיה בסופרן בתוספת הרמוניה מתחתה (ביד ימין) והבס ביד שמאל. אל תדאגו לקצב, נגנו בפעמה פשוטה או על פי הקצב ההרמוני. העיקר שלא תשכחו שהמנגינה חייבת תמיד להישמע למעלה, ולא על חשבון כל היסודות החשובים האחרים. כאשר תסיימו להכין שיר באופן זה בסולם המקורי שלו נסו, כמו בפרקים הקודמים, לעשות זאת בסולמות אחרים. אחר כך תעברו לשיר השני שברשימתכם, השלישי וכו'.

ביצוע קונצרטני ונגינה סולנית בכלי

בארמנו "ביצוע קונצרטני" כוונתנו להצגת השיר בדרך אמנותית ולא רק למטרות ליווי. נקדיש כאן מקום מיוחד לנגינה סולנית, לדרך ביצוע מיוחדת המתאימה לנגנים בעלי רמה. היה כדאי במקרה של רמה פסנתרנית מספקת, לטפח את הביצוע בדרך הקונצרטנית. פירושו של דבר, כי כאשר נוזמן להופיע באירוע כלשהו, יהיה ביכולתנו להכין בין השאר אף ביצוע שיר בדרך קונצרטנית, שאינו נופל ברמתו האמנותית ובחגיגותו מביצוע של קטע מתוך ספרות המוזיקה הקלאסית.

לגבי האלמנט הקצבי של הצגת השיר ניתן אולי לבצע תבנית ריתמית פשוטה רק במקרים שבהם איננו דורשים מעצמנו (וזאת בעקבות אופיו של השיר) מהירות רבה מדי. ראו למשל באומבליקה:

278

תחילת אומבליקה

Am ♩ = 120

הנעימה עממית יהודית ממזרח אירופה

I I I V#

האומפה של ואלס זה קל יותר לביצוע - בוואלסים בדרך כלל הפעמה איטית יותר ואין התבנית הריתמית כל כך נמרצת כמו במשקלים הזוגיים. התכסיס שנקטנו כאן, אם כן, הוא זה: חילקנו את תפקיד הבס וההרמוניה (וזה מתאפשר משום הקונטרפונקט הריתמי שבין שני התפקידים) בין שני רגיסטרים, ושניהם מבוצעים באותה יד שמאל. ביד ימין פשוט נגנו את המלודיה לעצמה בתוספת הרמונית קלה. העיקר שלא נשכח להפריד הפרדה גמורה בין הבס וההרמוניות. למעשה אנו כאילו מנגנים כאן בשלוש ידיים. אפשר להוסיף קצת מילוי מתחת למלודיה ביד ימין:

279

Am ♩ = 120

I I I V#

- אך זה לא חיוני, משום שיד שמאל כבר מפגינה היטב את ביצוע ההרמוניה (ברגיטר הגבוה שלה).

מתוך *The Man I Love* –
תחילת הפזמון בגרסה פסנתרנית

Slow and in singing style

בדוגמה 281 הרקמה מקיפה את תפקיד הפסנתר בצניעות לעומת הפסנתר הסולני בדוגמה 282. הטקסטורה העשירה בדוגמה 282 יוצרת חגיגות: הבס הסטרוקטורלי נשמר ויחדיו עם המילוי ההרמוני הם יוצרים תנועת רבעים. המלודיה שוב מושמעת ללא הפסקה בתוך גבולות של אוקטבה עם מילוי הרמוני עשיר ומלא ככל האפשר. ניתן לראות בדיוק את שימוש הפדאל, אשר מרחיב כביכול את שתי הידיים לשלוש ידיים. ללא השימוש בפדאל לא ניתן היה לקבל את הצלצול המלא שבו רצה.

גרשווין מבקש לבצע את גרסתו לפסנתר סולני באיטיות. מעל הבס הנמוך וההרמוניה ניצבת בריגיסטר הגבוהה המנגינה בהכפלות רבות, כולל הכפלות ההרמוניה. עיקר תפקיד הריגיסטר הגבוה הוא בעצם ההכפלה, החוזק, והמילוי ההרמוני במקצבים מקבילים לגמרי למקצב המנגינה נותן יתר תנופה לצלצול כולו. התמונה הצלילית המתקבלת היא עשירה ביותר.

כדי ללמוד מה עלינו לעשות נסתכל בשתי דוגמאות מן הספרות הכתובה, דוגמאות ששתרנה אותנו נכונה, ואחר כך נביא דוגמה רלוונטית לצרכינו מתוך הזמר העברי.

נתחיל בדוגמה הראשונה:

ג'ורג' גרשווין *The Man I Love*, עיבודו של גרשווין לנגינת פסנתר סולנית:

הנה מתוך ספר השירים של גרשווין ראשית תחילת הפזמון של השיר *The Man I Love* בטקסטורה לקול ולפסנתר כאשר נעימת השיר נמצאת גם בסופרן בפסנתר (דוגמה 281), ומיד אחר כך אותו קטע מתוך נעימת השיר בעיבודו של גרשווין עצמו לפסנתר סולו (דוגמה 282).

מתוך *The Man I Love*

מאת ג'ורג' גרשווין

REFRAIN

p Slow

p molto semplice e dolce

ברקמה דומה: הקונצ'רטו לפסנתר ולתזמורת אופוס 23 מאת צ'ייקובסקי, נראה מתוך הפרק הראשון **מקום שבו מנוגן הנושא בפסנתר סולני**. לעתים הנעימה מופיעה בשתי הידיים באוקטבות בלבד ולעתים אותן שתי ידיים ממלאות את האוקטבות באקורדים משולשים. הנה בדוגמה הבאה (283) - הפרטיטורה המלאה לקטע שמדובר בו. לאחר הופעת הנושא בתזמורת, נעימתו שוב מושמעת בפסנתר בתוך גבולות אוקטבה עם מילוי אקורדים מלא ככל האפשר, וברקע התזמורת מלווה.

נראה לדוגמה את תחילת השיר 'עין צ'ר' שנעימתו דומה לארקה, ארקה ישראלית לים המלח.

284

תחילת 'עין צ'ר' ברקמה מינימלית

D ♩ = 66

הנעימה מאת דב אהרוני

בביצוע הקונצרטני בפסנתר יש לשמור, אם כן על הבס הסטרטוקטורלי* הנמוך ביד השמאלית, אך כאן חייב לבוא ביצוע באוקטבות, כדי 'לאחוז' את הרקמה הכבדה/העשירה. את הבס הזה יש לקבוע תמיד במקומות הכבדים, ואם לא מתאפשר לחזור עליו משום שיד שמאל עסוקה אף במילוי הרמוני, הרי שיש ללחוץ את נגינתו על הפדאל, כדי שימשיך להישמע עד שיבוצע מחדש. יד שמאל אם כן אחראית אף למילוי הרמוני ברגיסטר האמצעי, על פי הקצביות הנדרשת. נשתדל להרבות בהכפלות ככל האפשר - ראשית הכפלה באוקטבות ואחר-כך כל צליל נוסף שנוכל ונרצה להכניסו מתוך צלילי האקורד אל תוך המסגרת הזאת של האוקטבה.

285

תחילת 'עין צ'ר' ברקמה קונצרטנית

D ♩ = 66

283

מתוך הקונצ'רטו לפסנתר ולתזמורת אופוס 23 מאת צ'ייקובסקי

תחילת שמי יקר

הנעימה עממית

העיבוד לגיטרה מאת מישה אפלבוים

C ♩ = 72

הסבר: קו המלודיה של השיר נשמר בקול העליון וכך המרווח של דצימה חוזר בעקביות עם צלילי הליווי במפלס התחתון; זהו פתרון מעודן ואווירי, דרך לשמר היטב את התוכן ההרמוני. הקול התחתון אף הוא יוצר תשתית מלודית במקביל לנעימת השיר, תשתית שאינה מכבידה בתנועה מקבילה של אוקטבות. נוסף לכך שתי תבניות עיטור מלודיות מגוונות ללא הרף את התחושה הריקודית: האחת גזורה מתוך מוטיב הנעימה והשנייה מהווה קונטרפונקט משלים לה בסינקופה קלילה (שמינית הפסקה על הפעמה הראשונה בתיבה) ובתנועה עולה של אקורדיקה שבורה.

בשתי הדוגמאות הבאות לגיטרה מתוך עיבודיו של מישה אפלבוים לשירי זמר שלנו הקו האמנותי תופס תאוצה: **המלודיה של השיר זורמת בדרך של מעבר ממפלס למפלס**. ראו כאן את אצלך (אם שפת ים כינרת) -

נקודה חשובה נוספת בעניין הביצוע או הצגת השיר ברמה זו: נושא **האינטרפרטציה** - הן אוירת השיר מכוח עצמו והן האווירה שמשווה לו המבצע. קביעת הירמון השיר ומבנה הטקסטורה היא רק צעד ראשון, ואחר-כך נכנסים לכאן גורמים של מהירות, דינמיקה, מגע ומעל לכול אישיות המבצע. כך תפסו מקומם לא רק ההרמוניות והטקסטורות אלא גם אופי הביצוע, וכל הגורמים הללו מביאים לישות המיוחדת שנתעצבה בביצוע אמנותי זה או אחר.

דוגמה כורלית לכל דבר המחזקת את התחושה ברוח הבארוק אך שגורה אצלנו כשיר חנוכה מלא אווירה היא **מאול צור**: ראו את ההתחלה בעיבוד לארבעה קולות מקהלה, כאשר הם כתובים לביצוע בפסנתר:

תחילת מאול צור

ההירמון מאת ציפי פליישר

הנעימה מסורתית

F ♩ = 72

הערה: גרסת מילוי אקורדי מרבי בשתי הידיים הייתה הופכת את הצלצול המקהלתי לצלצול הדומה לנגינת העוגב.

ועתה לחדירה הגוברת של יסודות פוליפוניים אל תוך הביצוע. אין דוגמאות טובות ומעודנות יותר מאשר עיבודיו לגיטרה של **מישה אפלבוים**. כל עיבוד קטן לשיר זמר הוא פיסת אמנות. ראו כאן מיד את עיבודו לשיר הילדים העממי **שמי יקר**. הרעיונות הקונטרפונקטיים שבעקבות התוכן המלודי וההרמוני של מחול הילדים הפשוט הזה יוצרים צלצול של מחול בארוק המזכיר את הסוויטות הצרפתיות והאנגליות של י"ס באך!

מחול הילדים הפשוט המובא לסיום מתוך המבחר הזה - בעיבודו של מישה אפלכאום לגיטרה
- אור חכצנות

289

תחילת אור חכצנות

C ♩ = 74

הנעימה מזרחית בבליית
העיבוד לגיטרה מאת מישה אפלכאום

Musical score for exercise 289, featuring guitar notation with chords and fingerings. The score is in C major, 2/4 time, with a tempo of ♩ = 74. It includes a 'Fine' section and a 'D.C.' (Da Capo) section. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and some notes have circled numbers (4, 5) below them. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

הסבר: גם כאן בולטים המעברים של הנעימה מבס מהורמן (תיבות 2-1, 6-5-4) למלודיה סולנית לחלוטין (תיבות 3, 8-7), ושינוי המשקל הזה בין רקמה הרמונית מלאה למלודיה עם הרבה 'אוור' מגביר את הרצון להיסחף במחול - פעם כך ופעם כך, פעם כך ופעם כך.... לסיום מופיע מוטיב מאולתר חדש ברוח השיר

A short musical notation snippet showing a melodic line on a single staff, consisting of several eighth notes.

זוהי דוגמה נפלאה לסיום שהוא גם פתיחה וגם מעבר, דוגמה אשר מחזירה אותנו לדיון שלנו
בפתיחות, דהיינו הקדמות לשירים:

288

תחילת אצ'ה נא שפת ים כינרת

הנעימה מאת חנינא קרצ'בסקי

העיבוד לגיטרה מאת מישה אפלכאום

Am ♩ = 63

Musical score for exercise 288, featuring guitar notation with chords and fingerings. The score is in Am, 4/4 time, with a tempo of ♩ = 63. It includes various chord voicings and fingerings, with some notes circled (3, 4). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

הסבר: כל מי שמכיר את השיר הזה ייהנה לעקוב אחר מירוצה של הנעימה ממפלס למפלס כך שחרגנו כאן מן המעשה של נעימת השיר במפלס העליון בעקביות. כל "הפנטזים" שב-ש'יא' ירך מופיעים גם כאן אך ברקמה עשירה יותר; גושי הרמוניה (אקורדים בני שלושה או אפילו ארבעה צלילים) הנוחים לביצוע בגיטרה נשמעים מדי פעם, העיטורים המלודיים נעים ברוחב גדול על פני האקורדים השבורים ולעתים גם חבויים בתוכם צלילי הנעימה, וכך יש והנעימה עצמה נשברה והיא נשמעת כאלתור של עצמה במעבר למז'ור המקביל, דו מז'ור; בולטים המרווחים מדצימה ומעלה של ההפרשים בין המלודיה והצלילים המלודיים-הרמוניים המלווים, כאילו נכנסה תנועת גלי ים הכינרת לתנופה גדולה בשצר קצף...

התנסות

- נא לקרוא שוב את כל הדין "בפתיחות לשירים" (כאן לעיל חטיבה ג') כדי לרענן את הזיכרון. לאחר שהיכרנו של טקסטורות אפשריות כל כך רבות של שיר בביצוע עם המלודיה, אנא קחו שיר מן השירים האיטיים אשר אהוב עליכם במיוחד וחברו לו חמש הקדמות שונות.
- נא לנגן את השיר עין עזרי' כפי שהוא רשום כאן במלואו, ראשית ברקמה המינימלית (דוגמה 290). זוהי התנסות שווה לכל נפש. אחר כך, מי שמסוגל לכך מבחינה פסנתרנית ינגן את השיר ברקמה הקונצרטנטית (דוגמה 291). ההרמוניות זהות בשתי הרקמות השונות. תוכלו אחר כך לבחור כאוות נפשכם שירים המתאימים לביצוע קונצרטנטי ולטפל בהם בדרך זו.

עין עזרי' בגרסת הרקמה הפשוטה:

290

הנעימה מאת דב אהרוני

D ♩ = 66

← המשך

291

עין עזרי' בגרסת הרקמה הקונצרטנטית
העיבוד לפסנתר מאת ציפי פליישר

D ♩ = 66

← המשך

המשך ←

המשך ←

בדומה לגרשווין ולצ'ייקובסקי גם כאן הטקסטורה לפסנתר לכל האורך משתמשת בהכפלות הקו המלודי ומילוי בהרמוניה (המילוי הוא ברגיסטר האמצעי); ונוסף לכך יד שמאל משרתת ברגיסטר הנמוך (אם בצלילים בודדים ואם בהכפלות אוקטבה) את הבס הפונקציונלי. טבילות הפדאל הרבות מסמנות את חילופי ההרמוניה ומשהות את הפונקציות ההרמוניות בהתאם לצורך, שהרי יד שמאל מתפקדת בד בבד הן כבס פונקציונלי והן כחלק מן המילוי ההרמוני. לעומת הגרסה הפשוטה או הראשונית, כאן בגרסה זו הטמפו הואט פי שניים עד לפזמון, ועובדה זו השפיעה על כך שהתוכן ההרמוני נתעשר, אף שהוא כמוכן בנוי על התשתית האיתנה המוכרת.

תחילת 3 איננה

הנעימה מאת יששכר מירון מיכרובסקי

מה קרה כאן?

הסוד להצלחה טמון בכמה כללים של הולכת בס שיש לאמצעם, ורק אם נדאג לקיים אותם בקפדנות נקבל הולכות בס יפות. כיצד אם כן מתבצעת הליכה זו? כיצד נבצע את תנועת הבס אשר בזכותה אנו חשים את הבסיס האיתן להתרחשות המוזיקלית כולה?

נפעל לפי ההנחיות הבאות:

1. המלודיה בבס תלויה אך ורק בהחלטות הרמוניות שנעשו בשלב מוקדם (ראו את משפט הפתיחה לתת-פרק זה), אך ניתן לפעול לפיהן בגמישות מסוימת. במילים אחרות, עכשיו המלודיה של השיר אינה מעניינת אותנו. כל שעלינו להחליט ברגע הראשון הוא אם להתחיל לנוע בעלייה או בירידה. יש להשתמש רק בצלילי הסולם.
2. אסור לעצור (♯), אסור להפסיק (♭), אין למהר לפתע (♩): כל אלה שוברים את תחושת היציבות. מצב הרוח בזמרה מכתוב בדרך כלל טמפו של 72-84 ♩. (ניתן לכן לרשום לדוגמה את יונתן הקטן כד: או כד:).
3. כאשר מתחלפת הרמוניה רצוי ביותר שהיא תתחלף על צליל היסוד של האקורד החדש (יתקבל אקורד במצב יסודי) או על צליל הטרצה (יתקבל סקסט-אקורד) - אם היא תתחלף על צליל הקווינטה (ויתקבל קוורט-סקסט-אקורד) תחושת החדש תהיה רעועה, ולכן רצוי להימנע מכך. יוצא מכאן שבכל תחילת תיבה בדרך כלל משתנה הרמוניה ואז גם משתנה צליל הבס.
4. כאשר על רבע קל (שני, רביעי) ישנו יחס דיסוננטי בין האקורד ביד ימין והצליל בבס, רצוי ביותר שהצליל בבס יהיה צליל עובר (שעוברים דרכו) או חולף תחתון (פחות טוב) או חולף

חטיבה ד

הולכת בס (Walking Bass)

הולכת בס היא עוד דרך ביצוע של ההחלטה הרמונית. היא חשובה ביותר, משום שאנו עומדים כאן בפני שינויים מהותיים של העשרת הבס בעזרת קווים מלודיים בעלי חוקיות מוגדרת. יתירה מזאת: הולכת בס היא קונספציה המלווה אותנו עוד מאז הבארוק המוקדם ועד לג'אז המתוחכם. הולכת הבס מתפקדת בו זמנית בשלושה אופנים:

- ביצוע ההרמוניה שהוחלט עליה
- הולכת קו מלודי בבס
- מתן תחושה מוגברת של הדופק (קרי: ביצוע עקבי של הפעמה)

מבחינה קצבית יש לשמור על דופק של רבעים בשתי הידיים ביחד או על תבניות האומפה; אך נרצה לראות כיצד אפשר לבצע בס מעניין יותר מזה שהורגלנו בו עד כה. (הצליל היסודי חוזר בבס לאורך דרגה, אחר-כך חוזר לאורך הדרגה הבאה, וכך הלאה - כמו בדוגמה 292).

תחילת 3 איננה

הנעימה מאת יששכר מירון מיכרובסקי

נודה שעם כל עובדת היות הבס הזה "נכון", וגם אם נחליף פה ושם אוקטבות ביד שמאל או מצבי אקורד ביד ימין, וגם אם נשים במקום מסוים (בחצי השני של תיבה שנייה לדוגמה) זרנה II בתוספת ל-IV כסובדומינטה - הרי עדיין יישאר תפקיד הבס משעמם, אפילו "מכה קצת בראשו" מרוב חזרות.

חל איסור על התנועה המונוטונית של קפיצות קוורטה וקווינטה מעין אלו בבס חולפים) מרגיעה לעומת תנועה בעלייה. אין אם כך לקפוץ מצליל דיסוננטי (בבס). "צליל או יחס דיסוננטי" פירושו "דיסוננטי לאקורד" או "דיסוננטי ביחס להרמוניה", דהיינו שאינו תואם את צלילי האקורד המשולש שמעליו ביד ימין. לדוגמה: כשיש לנו צליל רה בבס עם אקורד דו-מי-סול ביד ימין, מצליל רה כזה אי אפשר לקפוץ. אסור גם לקפוץ מצליל הקווינטה של האקורד בבס - זהו בדיוק איסור הזהה לאיסור של קפיצה מקוורט-סקסט עובר בבס לפי כללי ההרמוניה המסורתית.

עליון (עוד פחות טוב). נזכור שכל תנועה מלוודית בירידה (אם בצלילים עוברים ואם בצלילים חולפים) מרגיעה לעומת תנועה בעלייה. אין אם כך לקפוץ מצליל דיסוננטי (בבס). "צליל או יחס דיסוננטי" פירושו "דיסוננטי לאקורד" או "דיסוננטי ביחס להרמוניה", דהיינו שאינו תואם את צלילי האקורד המשולש שמעליו ביד ימין. לדוגמה: כשיש לנו צליל רה בבס עם אקורד דו-מי-סול ביד ימין, מצליל רה כזה אי אפשר לקפוץ. אסור גם לקפוץ מצליל הקווינטה של האקורד בבס - זהו בדיוק איסור הזהה לאיסור של קפיצה מקוורט-סקסט עובר בבס לפי כללי ההרמוניה המסורתית.

295

תחילת אן! פור'ט

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 88

נמתח כאן קו בס ארוך בירידה אשר יוצר אפילו מרווחים דיסוננטיים עם ההרמוניות על הפעמה הכבדה! הירידה בצעדי סקונדה בעקביות מחפה על כך.

6. הוראת ביצוע חשובה (בזמן הנגינה): יש להקפיד תמיד על הולכת קולות כדוגמת זו שלמדנו בקדנצה. חזרנו לזה! למטרונינו ההתחלה על אקורד במצב קווינטה סגור היא הטובה והנוחה ביותר. טקסטורות כגון אלה שבדוגמאות 296, 297 מקרבות אותנו מדי לבארוק.

296

297

294

לקראת סוף אן! פור'ט

הנעימה מאת נחום נרדי

C

IV VII₆ I I V₆ V I I₆

טוב! חזרה על צליל הבס באותה דרגה על הרבע הקל

C

IV VII₆ I V₆ V₆ V I I₆

לא טוב! התחלפה דרגה, צליל הבס חזר מעבר לקו התיבה, תחושה שנתקענו

5. לבניית התנועה: הצעדים רבים מן הקפיצות (הקפיצות הרגילות הן של טרצה בירידה או בעלייה) והגיוון בין הצעדים והקפיצות הללו טוב הוא; קפיצות קוורטה או קווינטה יקרו באזורי הקדנצה. ייתכנו קפיצות אוקטבה אך אין לקפוץ ספטימה במקום סקונדה (ניתן לקפוץ לעיתים רחוקות סקסטמה במקום טרצה, בדיוק כמו בכללי ההרמוניה המסורתית). לעניין חזרות צלילים: ייתכנו חזרות על צליל (ולא יותר מחזרה אחת) בתוך אותה דרגה, דהיינו על רבע קל - זוהי תחושה של דריכה במקום לרגע; לא תיתכן חזרה של צליל משני עברי קו התיבה כי אז התנופה נעצרת (הרגשה ש'נתקענו').

- כדאי גם כדאי להיזכר בכללי פירוש-בס מתוך תורת ההרמוניה. קפיצת קוורתה בבס הוגדרה כמשהו רווי מתח, שבו האקורדים היסודיים באותו מקום הם אלמנט ממתן. בס מלודי במרחק סקונדה או בס משותף לשני אקורדים הוא אלמנט הממתן איזושהי התרחשות דרמטית כתוצאה מהחלטות הרמוניות של שימוש בהיפוכי אקורד באופן מרוכז.
- מי שלמד אי פעם את ארבעת סוגי "קונטרפונקט פלסטרינה" כדאי לו לחזור אל חוקי הסוג השלישי (רבעים) בדרך ללימודי הולכות הבס שלנו. הכללים דומים למדי, כמו גם הקווים המלוודיים המתקבלים.

מתקבלות תבניות בבס המוכרות לנו מן הסוג השלישי בקונטרפונקט יפסן-פלסטרינה* (למעט הקפיצות בעלייה מרבע כבד לרבע קל ששם היו אסורות וכאן הן מותרות).

כאן אנו אף נכנסים לראשונה בתוך מלאכת הליווי לנושא ההיפוכים בבס (סקסט-אקורד, קוורת-סקסט-אקורד). כדאי לציין כאן שדווקא בגיטרה חילופי טרצה וקווינטה מתחת למלוודיה הם טבעיים ביותר.

נחזור לעיקר-

זכור ושמו: כאן נעוץ הכול בנכונ, הולכת הבס חייבת להיות נכונה על פי הכללים שנלמדו זה עתה. תפקידה הוא ריתמי-מלוודי כאחת. היא שומרת על ההליכה הנמרצת ברבעים בתוך תבנית האוקטבה הפשוטה (בדרך כלל בקונטרפונקט של שמיניות בין שתי הידיים) כאשר הבס כל הזמן זו כקו מלוודי ואינו עומד במקומו. אנו יוצרים כאן ליווי בעל אופי שונה מכל הליוויים שהכרנו עד כה, אך שוב: מבצעים את ההרמוניה הנתונה! אם כי ייתכן בשינויים קלים, לדוגמה הכנסת תחליפים שלא היו בהחלטות ההרמוניות הראשונות. הדוגמה הבאה תבהיר למה הכוונה: נראה מה קורה בשני חלקיו של השיר *Lady Madonna* של החיפושיות. נגנו תוך שאתם שרים את המלוודיה

299

*Lady Madonna

חלק ראשון

מאת החיפושיות

C ♩ = 100

C F7 C F7 C F C/G Ab Bb C Fine

I IV_{7b} I IV_{7b} I IV I₄ VI₁₃ VII_b I

המשך

* המלוודיה המופיעה כאן ובספרי החיפושיות קיבלה פישוט מסוים לעומת זו המבוצעת הלכה למעשה בהקלטות הלהקה.

298

אך חשוב להדגיש: אין לפנינו קונטרפונקט במלוא מובן המילה. קו הולכת הבס הוא קו מלוודי שאינו עצמאי אלא כבול להחלטות הרמוניות קודמות:

לא כן בחלק השני - כאן קיימות החלטות הרמוניות, כדוגמת ההחלטות שאנו רגילים אליהן

301

Musical notation for exercise 301, showing a melodic line with chords C IV, VII 7^b, and III 5^b.

והן מבוצעות בדרך של הולכת בס! החלק השני של השיר הוא שמתאים לעניין שבו אנו עוסקים. ממבט ראשון אפשר שלא לתפוס את ההבדל, משום שלכל אורך השיר הבס צועד... אך צעידתו שונה לגמרי בחלק הראשון מצעידתו בחלק השני.

בהקשר זה כדאי לראות את Penny Lane של החיפושיות. הולכת הבס בחלק הראשון שלו היא ממש חלק מובנה מאוד ובלט בתוך השיר, ובזמן ההאזנה לביצוע החיפושיות אנו שומעים הולכה זו היטב:

302

Penny Lane

Musical notation for Penny Lane, showing a melodic line with chords C, F, Dm, G, C and Roman numerals I, IV, II, V, I. The tempo is marked as ♩ = 88.

Musical notation for Penny Lane, showing a bass line with chords Cm7, Cm6/A, Ab, G and Roman numerals I 7^b, VI 5^b, VI 1^b, V.

המשך ←

חלק שני

Musical notation for exercise 300, showing a melodic line with chords Fm, Bb7, Eb, Eb6 and Roman numerals IV, VII 7^b, III 5^b, III 6(+).

Musical notation for exercise 300, showing a melodic line with chords Fm, Bb7, Eb, Dm7, Gsus - G and Roman numerals IV, VII 7^b, III 5^b, II 7, V₄ - 3. The instruction "D.C. al Fine" is present.

קיים הבדל עקרוני לגמרי בין שני חלקי השיר. החלק הראשון בנוי על אוסטינטו בבס, תבנית מלודית קבועה אשר היא נקודת המוצא לכל הקומפוזיציה של קטע זה. תבנית זו מקבלת אחר כך מילוי הרמוני מעליה (והוא רשום הן בתווים והן בדרגות ההרמוניות) וכן- וזה העיקר - מלודיה נגדית שהיא נעימת השיר (רשומה כדוגמה הבאה כשלה אל מול הבס):

300

Musical notation for exercise 300, showing a melodic line with a tempo of ♩ = 100.

תחילת 3 אינה

ייתכנו אף שילובים של תיבות מתוך האפשרויות השונות.

לסיום קטע מתאים במיוחד להדגמת הולכת בס - הפזמון מתוך החלילי'ן לן אצמעות בלחנה של נורית הירש. הקטע כתוב כאן בסולם רה מז'ור. תוכלו לבצע את שתי הגרסאות הכתובות כאן, אחת ללא הולכת בס והשנייה עם הולכת בס. באמצעות הגרסה הראשונה תכירו היטב את ההרמוניות, את העושר ההרמוני של קטע זה (שוב, לא נערוך כאן ניתוח הרמוני ולא נכביר בסימנים בתוך ציון הדרגות). נזכיר רק שיש כאן כמה סטיות מודולטוריות מהמז'ור למינור המקביל, עד כדי סיום השיר במודולציה מסולם רה מז'ור לסולם סי מינור. ראשית נגנו את הביצוע בגרסה הראשונה, ללא הולכת בס, ואחר כך תוכלו ליהנות מביצוע אותן הרמוניות בהולכת בס.

כדאי לציין שהאפשרויות לביצוע הולכת בס על אותו תוכן הרמוני הן רבות ומגוונות! בידכם רק לבחור את הכיוון שבו תתחילו לצעוד - למעלה או למטה (כפי שנאמר בכללים). משם והלאה תסחוף כבר הדרך את ההולך עימה. "תסחוף" אינו מדויק; משם יש לכלכל את הצעדים היטב על פי כללי הברזל, וכבר אז לראות "מה מתקבל", מה צריך למחוק ולתקן, לחפש אפשרות שונה, למחוק שניים-שלושה רבעים לפני כן. לאחר אותה החלטה ראשונית שהיא אפילו די שרירותית (להתחיל לצעוד למטה או למעלה) נשאתם עם "חבילת האיסורים" וצאו לדרך! כדאי לראות עד כמה רבות האפשרויות ולכן רבות ההתלבטויות, ממש קשה להאמין. לפניכם בדוגמה 303 אותה פראזה פותחת מתוך 3 אינה בכמה אפשרויות של הולכת בס. באפשרות הראשונה בתיבה הרביעית הבס יורד בצעדי סקונדה. תבנית יורדת זו בבס נתחבבה מאוד על קהל השרים ורבים נוהגים לשיר אותה במקום לחכות ארבעה רבעים על זו, בייחוד האקורדיוניסטים מרבים בנגינתם להשתמש במעבר זה.

החליקי לך אצבעות
הפזמון: גרסה שנייה

D ♩ = 92 (A) D A D Em(6) F#(7) Bm A7

I V I II III VI V₇

D A D C#(7) F#7 B

I V I VII₅ III₇ VI

B7 Em A D Em(6) F#

VI II V I II III

במקרה של שיר זה נרשמו הדרגות רק כאשר הן משתנות, אך יש לתפוס בעצם את קצב החילוף
ההרמוני כקצב של חצאים, כאשר לעתים יש אף פיצול הקצב לרבעים.

החליקי לך אצבעות
הפזמון: גרסה ראשונה

הנעימה מאת נורית הירש

D ♩ = 92 D A D Em(6) F#(7) Bm A D A

I V I II III VI V I V

D C#(7) F#7 B7 B7 Em

I VII₅ III₇ VI₇ VI II

A7 D Em(6) F#7 Bm G Em F#(7) Bm

V₇ I II III₇ VI=I VI IV V I

המוזיקה *Heigh-Ho* מתוך סרטו של וולט דיסני
 "Snow White and the Seven Dwarfs"

המוזיקה מאת Frank Churchill
 (המילים מאת Larry Morey)

G **March tempo** **G** **Em** **Am7**

We dig dig dig dig dig dig dig in our mine the whole day

I — 2 VI I₄⁶ II₆ II

D7 **G** **Em** **Am7** **D7**

thru To dig dig dig dig dig dig dig dig what we like to

V I — 2 VI I II V

* Copyright © 1983 Bourne Co. Copyright Renewed. This arrangement Copyright © 1979 Bourne Co. Made in U.S.A. International Copyright Secured. All Rights Reserved

לעניין השירים האיטיים

על אף שהולכת הבס מתאימה לשירי צעדה מז'וריים עליונים, ניתן להפעיל אותה גם על שירים בטמפו איטי יותר. אזי באים ליתר ביטוי מהלכים וקדנצות אשר נלמדים כחלק מתורת ההרמוניה והם משתלבים בדיוק כהולכת בס. ראו לדוגמה כיצד משתלב יפה מהלך הקדנצה האותנטית (שבו נכללת I₄⁶ קדנציאלית) עם המלודיה של כושי ללב קט: כאן אנו אף דואגים שהמלודיה של השיר תופיע כנעימת הסופרן של הקדנצה.

תחילת כושי ללב קט

C הנעימה שבקו הסופרן מאת יצחק אדל

I — I₂ — VI — I₄⁶ תבנית מהלך הבס בירידה
 IV₆
 T — SD — D

המרחיבה את הטוניקה אל עבר הסובדומיננטה מאכלסת בתוכה שירים לא מעטים. אנו מיישמים בדיוק את כללי ההרמוניה המסורתית והמהלך והשיר מתאחדים יחדיו לרקמה כורלית כמעט בסגנון הבארוק (שהיפוכי האקורד הם לחם חוקו מבחינת השפה ההרמונית). מבחינה קצבית אנו זונחים כאן את האומפה לטובת נגינת האקורדים יחדיו בשתי הידיים, כבכורל.

נתחיל בדוגמה מתוך המוזיקה בסרטי וולט דיסני; הטמפו שלה רשום כמרש, אך זהו מרש מאוד נינוח. שימו לב לתחילת ההירמון של הנעימה בשילוב הולכת בס:

תחילת שיר העמק (כאה מנוחה ל'א)

הנעימה מאת דניאל סמבורסקי

Dm ♩ = 69

Dm Dm/C B \flat G F G Am

הערה: רבות מאוד האפשרויות להירמון שיר העמק. נבחרה כאן זו התואמת את המהלך הרמוני שבו אנו עוסקים.

מי שלאד להוליך בס מכין בעצם את התהליך ההרמוני לעומקו, יש לו ההכנה המספקת להתחיל בכתיבת איבודים. תפקידו בס/גיטרה בס העשוי כהלכה נותן את הבסיס הנכון ואת האומק הנחוץ למצולו של ההרכב כולו. לכן, כדאי גם ללא-פסנתרנים לבצע כאן בפסנתר את כל שלבי הלימוד היסודיות, גם אם באיטיות, כדי להפנים היטב את כל הנלמד - עד לתום התהליך המשתקף בשיעורי הבית בנאינה.

ונמשיך בשני שירים איטיים לדוגמה מתוך הזמר העברי. התופעה אופיינית יותר בשירים מודאליים מינוריים, שעוד נעסוק בהם בהרחבה בפרק הבא.

תחילת נון' נון' בהולכה יותר איטית

הנעימה מאת יואל אנגל

Dm ♩ = 76

Dm Dm/C Gm/B \flat Dm/A Gm

תחילת נון' נון' בהולכה יותר מהירה

Dm ♩ = 76

Dm Dm/C B \flat maj7 Dm/A Gm Dmsus Dm

לעניין השירים בקצב הואלס

הפעמה של אלה בדרך כלל מהירה ועל כן תיבה שלמה תאכלס בתוכה צליל בס אחד, שלעתיים קרובות מתאחד עם הבס שהוא אף הבס הפונקציונלי לפי כללי ההרמוניה המסורתית. הדוגמה האחת שנביא כאן, מתוך הנעימות שחדרו לומר העברי מן הלחנים היהודיים ממזרח אירופה - מוֹנֵלִיקָה, אפילו תציג את אותו מהלך הרמוני שכל כך אופייני לשירים האיטיים וכבר הופיע בנֵוֵי נֵוֵי ובשִׁיר הַפֶּאֶק.

310

תחילת מוֹנֵלִיקָה

הנעימה עממית יהודית ממזרח אירופה

Am ♩ = 108

Am Am/G F E

I VI V

על אף הקווינטות המקבילות אפשר לנהוג כך

התנסות

א. כגינה

בשלב ראשון כדאי להתאמן בנגינת כמה מהלכים הרמוניים בטרנספוזיציות (הן בסולמות מז'וריים והן בסולמות מינוריים הרמוניים לפי מעגל הקווינטות), אשר משרתים היטב את נושא הולכת הבס:

311

C

I V₆ I IV I₆ IV I VII₆ I₆ IV I₄ V₇ I

ב. כתיבה

בחרו ארבעה שירים מז'וריים שכבר הירמנתם בעבר - העתיקו אותם, אך הפעם הם יהיו רשומים כאשר מפרידה בין חמשת התווים חמשה נוספת למען רישום הולכת הבס. העתיקו את סימני הדרגות (רצוי ללא סימני אקורדים) מעל לתווים, אותן החלטות שכבר הגעתם אליהן בעבר. זכרו! איננו חיים כאן בתוך מוזיקה פוליפוניית, הולכת הבס אינה נכתבת כקול שני למלוודיה שהיא קול ראשון. הנעימה כבר הורמנה והיא אינה מעניינת אותנו כגורם קונטרפונקטי.

ולעניין ההירמון בתחליפים: כדאי לרשום פה ושם אפשרויות אלטרנטיביות זו לצד זו, כדי להשאיר את האופציה פתוחה למרחב תמרון כלשהו כשתתחילו לעבוד על הולכת הבס. התחילו מכך שתבחרו את הכיוון בעלייה או בירידה, ואז, ללא היסוסים מיותרים, אך מתוך מחשבה, תתחילו לרשום את קו הבס. זוהי כמעט עבודת קודש! **זכרו היטב את כללי הברזל שקיבלתם - שנגנו אותם!** קחו בחשבון שיש לאזן בין קפיצות (גם כן קטנות: טרצות, קוורטות, קווינטות לעתים רחוקות ביותר) לצעדים; צעדים רבים מדי ללא קפיצות בכלל הם אתגר בלתי אפשרי וגם ייצרו קו מלודי עם פחות מדי מתח; קפיצות רבות מדי תיצורנה רצף של אקורדיקה שבורה ואין זה מה שאנחנו מחפשים - גם זה משעמם. עליכם, כפי שאמרנו, למצוא את שיווי המשקל בין צעדים לקפיצות. צעדי סקונדה רבים המשתלבים בקו הבס ממתנים הן את מהלכי החלטות ההרמוניה (מרחקי הצלילים היסודיים בין הדרגות) והן את קפיצות יד ימין במידה ואנו בתוך תבנית ה"אומפה" המופיעה כאן הרבה ביד ימין; יש בסקונדות אלה מן ההרגעה לאוזן תוך כדי הגברת תחושת הפעמה ("הדופק").

עליכם לעבוד בזהירות רבה כשאתם מרוכזים היטב. הפסנתר לא יציל אתכם אם אינכם מוכנים כאן למאמץ מחשבתי. כמוכן שמיעה פנימית עוזרת, אך הפעם מדובר בשמיעה מאוד מרוכזת. הניסיונות בפסנתר אולי עוזרים קצת במקום שבו חסרה השמיעה הפנימית, אך **לא מן הפסנתר תבוא הישועה**. "מצלצל" או לא "מצלצל" הם בבחינת התבטאויות חסרות כל שחר כאשר אותו "מצלצל" נוגד את הכללים שנלמדו. כי הרי הכללים הם פועל יוצא של אמיתות אקוסטיות.

מסקנה: אם תהיו נאמנים לכללים תגיעו לתוצאות הנכונות והן הן שיביאו את הצלול הטוב. אין מנוס מן הכתיבה! זוהי מלאכה לא קלה, ואף המוכשרים ביותר זקוקים להרבה הכנה או הכשרה כדי להיות מסוגלים לבצע הולכה כזאת בו במקום ישר בנגינה. פירושו של דבר גם אז - ריכוז רב ביותר תוך כדי הנגינה! היחידים אשר קל להם יותר הם נגני הבס או נגני הצ'לו. הללו שכל חייהם מתורגלים בנגינת מהלכים שכאלו מתוך ספרות המוזיקה (מן המוטטים המוקדמים והטרי-סונטות של באך ועד לחומרי המוזיקה הקלה והג'אז). הבסיסטים המאלתרים בסגנון הג'אז הם היחידים המתורגלים בכך באופן כמעט אינטואיטיבי.

נא לכתוב את השירים בסולם המקורי עם הדרגות ואחר-כך למלא את ההולכה. נא להשתמש בעיפרון בלבד.

רק עתה, לאחר שכל החומר כתוב ותרגלתם היטב את כתיבת הולכת הבס, תיגשו לביצוע בנגינה. נא להגיע למצב שבו ממש תדעו בעל-פה את ההולכות שכתבתם, דהיינו תוכלו לבצע נגינה שוטפת בלא שתהיו קשורים לתווים הכתובים! הנגינה היא בשתי הידיים: ביד שמאל קו הבס וביד ימין האקורדים (עם או בלי קפיצת ה"אומפה" לפי הצורך). הנגינה השוטפת אינה בהכרח נגינה מהירה, אך היא חייבת להתבצע בפעמה אחידה ללא עצירות. אתם מנגנים את כל הטקסטורה הזאת תוך שאתם שרים את המלודיה של השיר. לאחר שתדעו לבצע בדרך זו את ההולכה שכתבתם ניתן לעבור לביצוע בטרנספוזיציות. כאן דווקא מומלץ לחשוב על טרנספוזיציה בסקונדה גדולה - דהיינו מסולם דו מז'ור כסולם מקורי לסולם רה מז'ור או לסולם סי-במול מז'ור, מרה מינור כסולם מקורי לסולם דו מינור או לסולם מי מינור - סולמות קרובים הנוחים לזמרה (ודווקא לא במרחק מעגל הקווינטות), אשר תזוזה החישוב של סקונדה למעלה או למטה נוחה לגביהם וגם אינם מכילים הרבה סימני היתק ביחס לסולם המקורי.

כאקרה שתרצו בעתיד? להכין הולכת בס למטרת כיצוד שיר כלשהו או למטרת כתיבת אימוץ, יאמור לרשותכם הכלי החשוב שרכשתם כאן!

בסיום ההתנסות נבחרו שניים מלחני המוכרים של נחום נרדי במז'ור; נא להרמן אותם ואחר-כך לרשום בחמשה נוספת מתחת ללחן את הולכת הבס (המילים לשני השירים מאת לוי קיפניס).

מ' יבנה

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 84

אנ' פורים

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 84

ניתן להשוות עם הולכות המוצעות מיד לשני שירים אלה.

לסיום ההתנסות יש לבצע הן את ההירמון וההולכה שכתבתם והן את אלה שהוצעו בדף הבא (תוך זמרת המלודיה) בסולם דו מז'ור בתוספת פיתוח קונטרפונקטי ריתמי כלשהו בין שתי הידיים ואחר-כך לעשות טרנספוזיציה ישר בנגינה לסולם רה מז'ור ולסולם סי במול מז'ור. לפניכם הצעה לפתרון ההולכה של שירים אלה כולל ציון הדרגות והמקומות שיתכנו בהם שינויים קלים בהירמון תוך בניית קו הולכת הבס:

מ' יבנה

הצעה להולכת בס

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 84



אני פורץ
הצעה להולכת בס

הנעימה מאת נחום נרדי

C ♩ = 84

Chords: C, Am, F, G, C

Fingering: 1, 5

Bass line: I, VI, IV, V, I, I

Chords: C, Am, Dm, G, C, G, C

Fingering: 9

Bass line: I, VI, II, V, I, V, I

Chords: F, G, C, G, C, F, G, C

Fingering: 13

Bass line: IV, V, I, V, I, IV, V, I

Chords: Dm, G, C

Bass line: II, V, I

בתיבות 3-1 ייתכן גם:

Chords: C, C, G

Bass line: I, I, V

Chords: C, C, F, C, G, G, C

Fingering: 9

Bass line: I, I, IV, I, V, V, I

Chords: C, Dm, G, C, F, G, C

Fingering: 13

Bass line: I, II, V, I, IV, V, I

וייתכן בתיבות 4-3:

Chords: C, C

Bass line: I, I

מן השירים המתאימים לביצוע בהולכת בס

זכור שדרך ביצוע זו מתאימה ביותר לשירים מהירים - שירים עלויים או שירי צעדה, ובמעמד משני יש להזכיר את השירים בקצב איטי שטכניקה זו מיושמת בהם כבר ללא האומפה ובהולכת קו הבס המזדהה עם פונקציות הרמוניות של מסורת הכורל. נראה כאן מיד כמה דוגמאות, כמעט ואי אפשר להימנע מלקשור את האופי המוזיקלי עם תקופתם ותפקודם של השירים.

במזמור - מן השירים המהירים - מאז שנות ה-60 בזמור

יש לא פעם שירים שממש נבנו מתוך ההולכה הזאת בבס, היא הפכה לסימן ההיכר של השיר כשהיא מופיעה הן בפתיחה והן במעברים.

- שיר אהבת פועלי הכניין ניום יום כשאת אוכרת, נ' שמר, ספר א'
- שיר אהבה חיילי אול באקום שם עוזי? רכנו, ס' ארגוב
- כעקבותיך (קשרי לך סרטיס), א' מנור, נ' הירש.

במינור - כל שירי הלכת מן העליות המוקדמות ושירים חסידיים, והדגם שטבעו בזמור

- און ציינע נא וואס - מילים נ' רוזנבלום, נעימה נ' זלדקובסקי, שירון לכיתה ה'
- פה בארץ חמדת אבות - מילים י' דושמן, נעימה הרמן צבי ארליך
- שיר הפרטילנים היהודים (אל נא תאמר הנגה רכ' האחרונה) - מקור בידיש מאת ה' גליק בתרגום א' שלונסקי, שירון לכיתה ו'
- און נשאים לפידי'ס - מילים א' זאב, נעימה מ' זעירא
- לאר הפלאות - מילים נ' אלטרמן, נעימה ד' סמבורסקי

בקצב הוואלס

- הי' הי' הי' הי' - מתוך לחני "איש חסיד היה"

מן החסידיים

(הם מהירים, ותנאים מאוד הולכת הבס בביצוע עם קונטרפונקט ריתמי מהיר למדי בין שתי הידיים)

- רב הילנה - מילים י' אורלנד, נעימה חסידית, ברון יחד
- לאר לאר לך - מילים א' בן-זאב, נעימה בולגרית עממית, ברון יחד
- כשברכי אליאלך - מקור בידיש קדיש יהודה סילמן, נעימה יידית ממזרח אירופה, ברון יחד

מן השירים האיטיים

- זונג זונג - מקור בידיש מאת א' צייטלין בתרגום נחמה הנדל, נעימה שלום סקונדה
- כחשא' ספינג אששת - מילים י' שנהר, נעימה ש' פוסטולסקי, שירון לכיתה ה', ברון יחד (שיר צעדה כעין מארש איטי על פי תוכנו ותפקידו בתולדות היישוב, עליית המעפילים בחשאי, בזהירות ובכבדות ובוודאי שלא בדהירה).

נראה כאן לדוגמה את תחילת הולכת הבס האפשרית לזונג זונג אשר משקפת היטב כיצד הולכת בס בשירים איטיים מזדהה עם מהלכי ההרמוניה המסורתיים של הכורל:

312

תחילת זונג זונג
עם הולכת בס איטית

הנעימה מאת שלום סקונדה

Dm ♩ = 76

I V^{#6}/₃ I₆ V^{#6}/₃ I-2 IV₆ IV VII III V^{#6}/₃

בטקסטורה הזאת של הליווי בגיטרה או בלאוטה שכתב דאולנד היא לאורך רוב הזמן בת שלושה (!) קולות בלבד, אנו עדים להתפתחות שהובילה אל עיצוב רקמת הכורל המפותח שאנו מכירים היטב אצל באך. אנו בוחנים את הליווי בלבד: יש בו תנועה קלה של שמיניות ורבעים נוסף לנושי ההרמוניה הסטטיים, ונעימת הקו העליון שלו מהווה קול נגדי עדין המבצע את ההחלטה ההרמונית בנוכחות מלודית שאין להתעלם ממנה.

314

With My Love My Life was Nestled

Thomas Morley (1557-1603)

אצל תומס מורלי בשיר הזה, התנועה הרבה יותר מפותחת והטמפו נמרץ יותר. הרגיסטר האמצעי של הכלי המלווה מנוצל כאן במיטבו, עדיין כנהוג בכלים אלה במפתח סול בלבד, והרקמה הכורלית של ארבעה קולות צפופים בתוך כלי אחד נובעת מצרכים מלודיים של כל קול וקול תוך הבלטת יישותו המלודית של הקול בליווי הזה.

והגענו לתקופת הבארוק, לאומץ מתוך הסוויטה הצרפתית החמישית של באך. דווקא דוגמה זו נבחרה בשל מיצוי ההרמוניה על ידי קווים עשירים ונועזים נוסף לקו הסולני העליון, וכל זאת בתוך נגינתו של שתי ידיים בלבד בפסנתר או בקלויקורד*. ומהם יסודות הרקמה שבהם משתמש באך כאשר הכול פועל בקורלציה רב ממדית ושכבתית: קולות קונטרפונקטיים נדיים זה לזה בעלי פרופיל חזק שהתנופה של הקול העליון שלהם (במנעד רחב ובקפיצות גדולות) בולטת במיוחד, ארפזים ופירוקי אקורדים שבורים העוברים מיד ליד ללא הרף, מרווחי טרצות אנכיים בכמה מקומות, נקודות עוגב דמיוניות* בכל המפלסים, ואפילו קו בס מפותל שבאך אינו מהסס לנהוג בו את הגיוון העצום הזה, אף על פי שהוא מחויב לאפשר למאזין להבין על פיו תוך האזנה את התשתית ההרמונית. וכל אלה דרים בשלמות אחת כאורגאניזם חי.

חטיבה ה

מתוך ספרות המוזיקה הקלאסית

עונג רב יסב לנו העיון בדוגמאות מתוך ספרות המוזיקה הקלאסית, אשר בהן מופיעה המלודיה בשילובי טקסטורה מתחתה. אמת גדולה ויציבה היא לאורך המוזיקה האמנותית לתקופותיה. המישוט הקצר בסדר עניינים היסטורי ישמש עבורנו סרט נע של האפשרויות השונות - בכלים ובהרכבים שונים ומגוונים. הכלים ההרמוניים יכללו גם את הנבל (!) וההרכבים יגיעו עד לתזמורת הסימפונית!

ונתחיל בשני מלחינים אליזבטיים, מתוך לב תקופת הרנסנס ג'ון דאולנד ותומס מורלי.

313

Dear, if You Change

John Dowland (1562-1626)

מנצח מתוך האופרה ז'ון לז'נז
מאת מוצרט (1756-1791), בעיבוד לאקורדיון

Tempo di Menuetto

בדוגמה זו עובד מחול המנואט המפורסם מתוך ז'ון לז'נז לאקורדיון; בשנות ה-50 כשהאקורדיון היה בשיא פריחתו זכו מנגיני לבצע קטעי מוזיקה קלאסית ברמה קונצרנטית - והקטע הזה הוא בדיוק מן המורשות הללו. הרקמה כאן, שנחשבת באקורדיון לעשירה ביותר מתוך מצבור הרקמות האפשריות בו, מכילה ביד שמאל חוץ מכפתור הקו המלודי הנמוך בבס גם את כפתור הגוש ההרמוני, וביד ימין נמצאת הן המלודיה הסופרנית ומתחתה קול נוסף למילוי האקורד; המילוי ההרמוני בין שני הקולות החיצוניים הוא אכן מרבי. אך לא נוכל להסתפק בקטע ריקודי בלבד מתוך הכתיבה האופראית של מוצרט, כי התופעה בולטת במיוחד באריות שלו.

האלמנט מתוך הסוויטה הצרפתית החמישית
מאת י"ס באך (1685-1750)

J.S. Bach (BWV 816)

בתקופה הקלאסית, גברה ההומופוניה* על כל הרקמות האחרות ואין מלחין אשר כתיבתו משקפת זאת טוב יותר מאשר מוצרט. נראה שתי דוגמאות מתוך כתיבתו האופראית.

(Papageno joue de la Flûte) (il joue)

Cors.

Hautb. Fl. Hautb. Fl. Viol.

p *f* *p* *f* *p*

Cors.

C. B.

(il joue)
Fl.

Tutti. *sf*

Hautb. Fl. Hautb. Tutti. Cors.

p *f* *p* *f*

PAPAG.

Je suis le ga - lant oi - se - leur Plus gai que le prin -

Quat. Cors.

p

המשך ←

הנה לפניכם הארקה המפורסמת של פגנו מתוך תחילת האופרה חליל הקסם מאת מוצרט.

317

הארקה של פגנו מתוך האופרה חליל הקסם מאת מוצרט, פרטיטורה לקול ולפסנתר

Allegretto.

Fl.

p

Quat. Cors.

Cors.

Cors.

Cors.

sf *p*

Cors.

coll. poco a poco.

המשך ←

נעים במיוחד להתייחס לבטהובן כמי שמשלב בהלחנתו נעימות בנוסח עממי. זוהי תחושתנו כשאנו שומעים את הנושא הבא לפסנתר מתוך הסונטה בלה-כחול מל"ר.

319

נושא הפרק הראשון מתוך הסונטה בלה-כחול מל"ר,
אופוס 26, מאת בטהובן (1770-1827)

Audante con Variazioni.

בטהובן ניסה לשוות לשיר הזה (המהווה בסיס לנושא עם וריאציות) את העגמומיות המתאימה לו ועל כן בחר ברגיסטר נמוך למדי בהתחלה, שהרי בטהובן היה אמן התזמור לפסנתר; אך עם התקדמות המלודיה היא גם מטפסת לגובה באופן אורגאני ויש תחושה של שמים מתבהרים. כך היינו עושים את 'הדרך לאחור' ורושמים את התמצית, עוד בטרם 'תזמור לפסנתר' (שפירושו הכפלות צבע למיניהן), תוך שאנו נאמנים לרגיסטרציה של בטהובן.

A_b

I V₃⁴ I₆ V₆ I V IV₆ I₄⁶ II₃⁶ V₂ I₆

האריה המפורסמת של פגנו מתוך התחלת חליל הקסם מאפשרת לנו לראות הן בהקדמה והן בזמרה את השימוש באלברטי בס, שהוא כה שכיח בכתיבה של מוצרט ככלל. בדרך כלל האלברטי בס מופיע ברגיסטר האמצעי ממש, וכאן הוא קצת נמוך יותר וזאת בשל הליווי לסולן שהוא עצמו שר ברגיסטר נמוך למדי. אך זו הפשרה הנכונה ביותר, שכן כפי שלמדנו, מרווחי טרצה שהם מלודיים ועוד יותר מכך הרמוניים - ייצרו עם קו הבס תווה ובוהו אקוסטי. פרטיטורת הקול עם הפסנתר (Piano-vocal Score) משקפת היטב את תרגום הרקמה ההומופונית במלואה, על ידי תזמורת שלמה ברגיסטר האמצעי הנמוך שלה, אשר בו היא מפרקת את האקורד - תוך נגינת צלילי הבס הסטרקטורלי מחד והכפלת המלודיה של הסולן ברגיסטרים גבוהים מְשֶׁלָה מאידך.

בתחילת הסונטה לפסנתר (K.545) דוגמה מצוינת ליישום האלברטי בס בגבהים המקובלים:

318

תחילת הסונטה לפסנתר (K.545)
מאת מוצרט

Allegro

אל העקביות הטקסטורלית מצטרפות עקביות הקדרות של בן הגוון התזמורתי הנמוך במיתרים, דינמיקת ה- *p-pp*, והאגוגיקה של מגע רך (סטקטו-לגאטו). ובכל זאת אין זה בדיוק רקוויאם, כי למרות הסטטיות הבולטת בטהובן כתב במשקל 2/4 כשהוא מציין "Allegretto" - ומרבה להשתמש בתנועת שמיניות מול הרבעים. בתוך שלבי הלימוד המוקדמים שלנו למדנו על נעימות הציר, ועוד נחזור אל היסוד הזה בחומרי זמר הנקשרים לעולם המזרח. אין טוב מן הקטע הזה של בטהובן להדגים נעימת ציר במוזיקה מערבית מהי:

321

Am

I V⁶_# V I I III₄ VII₇

דרך אגב, האקורד הריק משרת את הולכת הקולות והצבע גם יחד, בטהובן רוצה לפרוץ לאט לאט את המחסומים שהציב בהתחלה ואקורד מלא היה מפריע לו לבניית התהליך ההדרגתי הזה.

עם הגיענו אל **התקופה הרומנטית** נזכור שישוד הצבע מתפתח כנדבך חשוב ביותר בכתיבה הכללית (הן הסולנית והן התזמורתית). אפילו ההרמוניה לא פעם נתפסת כצבע! האילוסטרציה לכך משתקפת בקטע המפורסם הזה של שומאן מתוך *אלכסס הפסנתר לבני הנאורים* (אופוס 68). אין הרי מי שניגן בפסנתר ולא נתקל בקטע החביב הזה שנודע בתרגום הכותרת שלו לעברית "הנפח העליון" (דוגמה 322).

בטהובן הסימפוניסט בחר בפרק השני של הסימפוניה השביעית ברקמה כורלית סטטית במיוחד, ובשל העקביות המדהימה הזאת שמחדירה ממש לתוך דמנו את עצמה זכה אולי פרק זה לפופולריות הענקית שלו (דוגמה 320).

320

תחילת הפרק השני מתוך הסימפוניה השביעית מאת בטהובן, פרטיטורה מקובצת

Allegretto

5

10

15

ההעזה הגדולה של שומאן כאן היא לכתוב את המלודיה תוכה כברה דווקא לנגינה ברגיסטר הבס! כל השאר, ובראש ובראשונה ההרמוניה, יתרחשו אם כן מעל לקו הבס הסולני. תארו לעצמכם תזמורת שלמה מתרגמת את הרקמה הזאת למדיום שלה! אכן נועז הדבר, וגם בהחלט נדיר. אבל יש כאן אי לכך הדגשת יתר, ובאמצעים כה פשוטים, של צבעי הרגיסטר הנמוך, כשהם עירומים. המילוי ההרמוני, כשהנעימה הראשית ברגיסטר הנמוך, עוסק בכל מה שלמדנו - חילוף מצבי אקורד, הקפצות קונטרפונקט ריתמי, הולכת קולות מורה כבכללי הקדנצה. ולא זו בלבד: כל ילד אשר ינגן בכלי מלודי נמוך כצ'לו או פאגוט, אשר משקיע מאמץ רב בלימודי כלי זה, יהיה גאה לנגן בחצר בית-הספר לחן של שיר כאשר הוא מלווה בדומה לכך. לדוגמה:

323

מתוך אצ'רה (ספת ס' כנרת)

הנעימה מאת חנינא קרצ'בסקי
(בחמשה התחונה המופיעה בתחתית הדוגמה)

Am ♩ = 72

I IV IV IV VI I IV V

זוהי בעצם קודם מלאכה של **הירמון בס**, שהיא קשה ממלאכת הירמון הסופרן שבה אנו מתנסים ואותה אנו לומדים בדרך קבע. המורה הנועז והיצירתי להרמוניה ולסולפז' לא פעם עשה נסיונות כאלה, אם ננסה להיזכר.

הצ'לו למשל עשוי להתבטא כאן במיטבו, כמו גם יכולת המלווה להרמן נכון את הבס (שהוא הנעימה של השיר) ולשוות למילוי טקסטורה מגוונת בפסנתר, אף עשירה מזו המוצגת בדוגמה 323.

והגענו ל**אימפרסיוניזם**! התקופה שבה הצבע מכבד וההרמוניות הן בשירות הצבע. אין פלא שהנבל קסם כל כך למלחיני התקופה והוא מצטרף בדיון ההיסטורי הזה אל הכלים ההרמוניים אשר נוהגים לנגן את טקסטורות הליווי. שתי הדוגמאות הבאות הן מתוך קטעים מפורסמים מאוד מן התקופה האימפרסיוניסטית. בכל אחת מן הדוגמאות הנבל מציג טקסטורה עקבית שהיא טיפוסית לנבל. טקסטורות אלה אפילו מהוות סימן היכר ליצירות הללו!

322

קטע הנפח הצ'לו, מתוך אלבום הפסנתר לנני הפאריסי.

אופוס 68, מאת שומאן (1810-1856)

Frisch und munter

תוכלו ליהנות עכשיו כאשר תנגנו לעצמכם את תפקיד הנבל, בעל האופי הארפזי, בקטע הבא מאת גבריאל פורה (דוגמה 325). זהו עיבוד לכלי סולו בליווי נבל של קטע הסינפוני המפורסם מתוך הסוויטה לתזמורת *Pelleas et Mélisande* מאת גבריאל פורה. גם ביצירה התזמורתית בולט מאוד תפקיד הנבל.

325

תחילת הסינפוני, אופוס 78,
מאת גבריאל פורה (1845-1924)

Flute (Oboe or Violin)
Harp

Andantino (♩ = 50)
Andantino (♩ = 50) dolce

p sempre

+++|++++ E♭

F#

E♭ A♭ B♭

← המשך

324

תחילת הקטע לחליל ונבל *Entr'acte*
מאת ז'אק איבר (1890-1962)

Flûte
Harp

Allegro vivo (♩ = 176)
Allegro vivo (♩ = 176)

f
f *mf* *f*

mf *f* *mf* *p*

C#D#
F#G#

ומה?

בתיבה הראשונה: אקורדיקה כורלית לכל דבר; בתיבה השנייה: תנועה קצבית נינוחה המקבילה בקול העליון למקצבי המנגינה, בקול האמצעי מושכת צלילים ארוכים יחסית ובקול התחתון מקפצת, כהתפתחות מסוימת מן הארפזים שקדמו אך עם "הפסקות אוויר" גדולות. יש לנו אם כן בתיבה השנייה כאן קונטרפונקט הרמוני במיטבו. בדומה לפורה, גם סן סנס השתמש בטקסטורת הארפז' האופיינית לנבל:

327

תחילת הפנטזיה לכינור ונבל, אופוס 124,
מאת קמיל סן-סנס (1835-1921)

זוהי הדוגמה המסיימת. הארפזים המלווים כאן את הכינור הסולן הם דווקא בירידה באופן עקבי (עד לשינוי בתיבה האחרונה), הגישה לקו המלודי בכינור היא אמנותית ברוח הפנטסיה - זו משתקפת בהפתעות הרבות, בחוסר הסימטריה ובסוגי הטמפו המשתנים.

זו הייתה תחילת הסינפוניאנה המפורסמת של פורה ברוח עממית, אם כי הליווי לחליל הסולן מכניס רוח קונצרטנטית בוכות גודש הארפזים הגולשים ללא הרף כמפרקי אקורדים. כאן אנו עדים לרקמה אופיינית ביותר לנבל אשר חוזרת בעקביות. בתיבה הרביעית היא נקטעת לרגע על ידי אקורדיקה ממשית קוואזי-ואלסית.

נראה מתוך המשך היצירה עוד טקסטורות מלוות בביצוע הנבל:

326

המשך הסינפוניאנה
מאת גבריאל פורה



פרק 6

הירמון שירים מודאליים מינוריים - האאולי הדורי והפריגי (ביטול הטון המוביל)

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם.
השימוש מותר אך ורק לצורכי לימוד עצמי ולשימוש הוגן על-פי דין, לרבות הוראה ובחינה.
אזהרה: אסור להעתיק את הספר, או חלקים ממנו, או את היצירות הכלולות בו,
ואסור למכור אותו או חלקים ממנו בלי רשות היוצרים ובעלי הזכויות בכתב ומראש.

פרק 6

הירמון שירים מודאליים מינוריים - האאולי הדורי והפריגי (ביטול הטון המוביל)

משפחת המודוסים המודאליים מינוריים

המודאליות באוזננו הלוא היא כצבע: לפתע יישמע הכול קצת אחרת, אם תרצו קצת אקזוטי יותר. נזכור כי המושג של הדורי לאורך ימי הביניים והרנסנס, שמקורותיו עוד במסורות המוקדמות יותר - היוונית והגרוריאנית - הכיל הן את הצליל השישי "הטבעי" סי-במול והן את הצליל השישי המוגבה סי-בקאר. (מדובר במדידה המוחלטת מרה). שימו לב:

328



בניאומודאליות (מלחיני האסכולה הלאומית הרוסית, וביתר תחכום גם ברטוק ואחר כך סטרבינסקי) הצבע הזה שפך אור אותנטי במיוחד לאחר השׁוֹבֵעַ מן העולם ההרמוני של הבארוק והקלאסיקה.

לא נאריך כאן בהסברים תאורטיים על מהות המודוס והתפתחותו ההיסטורית. רק כדאי לציין כי במושג "מודוס" מכנים דברים שונים בתקופות השונות של תולדות המוזיקה. לגבינו המושג מודוס מכוון לאותם סולמות שנתעצב המונח לגביהם מאז המאה ה-16 ואילך, "המודוסים הפוליפוניים" בצורתם הפשוטה והעקרונית, לאחר שעברו תהליך פישוט. אנו דווקא נאריך בהסבר **האספקטים ההרמוניים הנובעים מן המודוס ומבנהו, בכל המודוסים שנזדקק להם**. לא נוכל להתעלם מהסבר יסודי יותר בעניין זה, שכן שירי העם, והשירים הישראליים בפרט, הם בחלקם הגדול מודאליים.

בזמר העברי שלושת המודוסים, האאולי - הדורי - הפריגי שואבים זה מזה, ויש לא פעם שירים המכילים את שלושתם גם יחד. שעטנו או ייחוד מודאלי מסוים אף נותן אופי למלחין - לדוגמה שילובים מודאליים בלחניו של משה וילנסקי (שיר ארש נאכי, לא אצדפה רע"י), שלא לדבר על האובססיות המודאלית אצל עמנואל עמירן (אש אש, לככשה לארו נא לארו), הדורי כשיר האמק (כאה מנחה ל'אע) אצל דניאל סמבורסקי או ריבוי הפריגיות בלחניו של נחום היימן (פאלה קטנה, שיר אהבה ישן, כפא).

נושא המודוסים מטופל אך מעט בספרי ההרמונייה המסורתית. היה רצוי להדגיש כאן כי מודוס הוא סולם ככל הסולמות - יש לו **צליל מרכזי, דומיננטה**, יש לו **מערכת פונקציות** בדיוק דומה לזו שהיכרנו עד כה. במילים אחרות, הסולם המזוירי או הסולם המינורי ההרמוני הם רק חלק משורה ארוכה יותר של סולמות או של מודוסים. גם הללו הם מודוסים! בעצם הסולם המזוירי הוא המודוס היוני ואילו ה"מינור ההרמוני" הוא המודוס האאולי בתוספת טון מוביל, וזאת כדי להשוות את הצליל השביעי שלו לצליל השביעי של המודוס היוני, כדי לקבל את האפקט המיוחד של **ההובלה, הטון המוביל** מן הצליל השביעי אל הצליל הראשון של הסולם.

אם כן, מודוס הוא סולם וסולם הוא מודוס. היוני והאאולי הם רק שניים מבין שישה או שבעה מודוסים, המהווים את **מכלול הדגמים** הטבעיים של הסולמות. **סולם, דגם, מודוס** הוא שורה של שבעה צלילים - שורה זו היא בעלת **מבנה מסוים** - תרכובת טונים וחצאי טונים בסדר מסוים וניתן לבנות לכל שורה כזאת **מעגל קווינטות**. מכאן - כל מודוס הוא סולם לכל דבר, אפשר להעביר אותו בטרנספוזיציות עד שישה דיאזים ובמולים!

לדוגמה:

329



סי פריגי



דו דורי



מי אאולי



לה מיקסולידי

(מן המודוסים המזוירים, יטופל בפרק הבא)

כאשר מדברים על **שירים מודאליים** מתכוונים במונח זה בשירים הישראליים בעיקר לאלו המינווריים, לשירים ששורת צליליהם הבסיסית מכילה את הטרצה הקטנה והם חסרי טון מוביל. ניגש עתה, אם כן, ללימוד היסודי של המודוסים המינווריים.

שירים במודוס האולי והדורי

ראשית נפנה אל זוג המודוסים האולי והדורי, וזאת למען הסדר המתודי. נזכור כי **אמת המידה שלנו לשימוש באקורדים השונים היא מידת היותם מז'וריים או מינוריים. אקורד מז'ורי נחשב לאקורד הקונסוננטי ביותר (לאחריו המינורי, מבין ארבעת המשולשים הקיימים!), ועל כן בכל מקום שבו יופיע עתה בתוך המודוסים שלנו יהיה מייצג מקובל וחשוב של הפונקציה אשר בתוכה הוא ממלא נכלל בטבלתנו. כנ"ל אף לגבי האקורדים המינוריים, אם כי במידה פחותה קצת. אנו משתמשים באקורדים משולשים במצב יסודי בלבד, ובמצב זה המוקטנים והמוגדלים אינם בשימוש. ניתן לראות בדוגמה 331 כי הדרגה ה-VII היא אקורד משולש מז'ורי או מינורי וכבר לא אקורד מוקטן שהיה בסולם המז'ורי (המודוס היוני) או בסולם המינור ההרמוני*.**

נסכם נקודה זו: **אנו הולכים לבדוק עתה מחדש את טבלת הפונקציות שלנו, כאשר בבסיסו של דבר לא חל בה שינוי.** היא קיימת בצורתה הקודמת, וזאת לגמרי במתכוון. היא משקפת את הסדר הטונאלי בכל המערכות הטונאליות, דהיינו בכל המודוסים כוחה תקף; הפונקציות לא נשתנו וגם לא הדרגות המייצגות אותן. **השוני שחל הוא בסוג האקורד המשולש בדרגה זו או אחרת, וזאת כתוצאה ממבנה המודוסים.** למשל דרגה I, שהייתה מז'ורית במודוס היוני הופכת עתה למינורית במודוסים האולי והדורי; דרגה III, שהייתה מינורית הופכת עתה למז'ורית. אחר כך, בתוך מלאכת ההירמון נמשיך לתפקד לפי סדר הקדנצה, אך נפיצותן של הדרגות תשתנה בשל סוגי האקורדים המשולשים המשתנים. **הדרגה ה-VII, שהיא מז'ורית עתה, מעניינת וחשובה מאוד, והיא הנותנת את הצבע ההרמוני המיוחד למודוסים החדשים.**

כדי שהדברים יהיו ברורים עד סופם נבדוק הלכה למעשה מה בדיוק קורה באקורדים המתקבלים בדרגות השונות בשני המודוסים - **האולי והדורי:**

332

אולי

מז' מינ' מוק' מינ' מז' מינ' מינ' מז' מינ'

I II II IV V VI VII

דורי

מז' מינ' מינ' מינ' מז' מינ' מינ' מז' מינ'

I II III IV V VI VII

* אז הוצרכנו, בבארוק ובקלאסיקה, להשתמש ב-VII₆ בלבד, ואילו בשירים פשוט ויתרנו על דרגה זו במצב יסודי בשל היותה אקורד משולש מוקטן במצב יסודי.

שלושה הם המודוסים המינוריים הללו, ולצורך לימודן כולם מתחילים בנ"ל רה:

330

אולי

דורי

פריגי

שלושה מודוסים אלו ניתן להכניסם בהחלט כקבוצה אחת - **משפחת המודוסים המינוריים.** הטרצה הקטנה וחוסר הטון האולי נותנים לשלושתם אופי כסיסי דומה למז' והדבר יתבהר מידי. התכונות הספציפיות של כל מודוס ומודוס יחדיו ביחס להשתייכותם למשפחה האחת. כאשר נעסוק מלאכת ההירמון. הטונאליות של הקטעים השונים תמיד תירשם כבסיסית-מאוחדת כרה מינור [Dm].

מהם, אם כן, אותם "אספקטים הרמוניים" שדובר בהם?

ננסה לתרגם אימרה זו ללשון המעשה. על כל צליל מצלילי המודוס נבנה אקורד משולש, כי אנו נמצאים **במערכת טונאלית** (= סולם עם כל התכונות הדרושות לסולם), כפי שהסברנו; נעשה זאת כדי לבחון אחר כך את המשתמע מכך ביחס ל**טבלת הפונקציות** הזכורה לטוב. היא תמשיך ותשמש אותנו אף כאן.

331

אולי

מז' מינ' מוק' מינ' מז' מינ' מינ' מז' מינ'

I II II IV V VI VII

דורי

מז' מינ' מינ' מינ' מז' מינ' מינ' מז' מינ'

I II III IV V VI VII

פריגי

מז' מינ' מינ' מינ' מז' מוק' מינ' מז' מינ'

I II III IV V VI VII

| | | |
|-----|----|-----|
| T | SD | D |
| I | IV | V |
| III | II | III |
| VI | VI | VII |

בתחום הדומיננטה:

כאן חל השינוי החשוב ביותר. הדרגה ה-VII המז'ורית (הייתה מוקטנת עד כה) תשמש לצד הדרגה ה-V המינורית בתפקיד הדומיננטה. השאלה אם להעדיף את זו או זו - תלויה לעתים בטעם האישי. לעתים מצלצלת דרגה זו חזקה ודומיננטית יותר ולעתים חֶבְרָתָהּ - הן בשל הצבע שלה עצמה והן בעקבות היחס בינה לבין הדרגות שלפניה ולאחריה. יש והצבע המז'ורי (הקונסוננטי יותר) שֶׁפָּה את אוזנו יותר מן המינורי, ויש ודווקא המינורי ייתן הדר רב יותר לתחושת הדומיננטה של מודוס מינורי. באשר למעבר מן הדומיננטה אל הטוניקה - התנועה של סקונדה בעלייה בבס $V \rightarrow I$ היא פחות מקובלת מן התנועה של קוורטה בעלייה בבס $V \rightarrow I$ בספרי ההרמוניה המסורתית, והיא יסודו המוסד של מהלך הקדנצה. לכן אפשריות שתי הדרכים - והעיקר: בשני המקרים אין טון מוביל בדומיננטה:

333

תחילת שיר העמק (כאפה מנחה ל'אע) הנעימה מאת דניאל סמבורסקי

וגם:

זה אומר דרשני - משמע שהפונקציה של הדומיננטה נחלשה: הסממן של הטון המוביל, אותו עוקף חשוב, אבד לה, אך זוהי בכל זאת דומיננטה על פי הכללים. אם נוסף לדרגה V מינורית את צליל הספטימה - v_7 - קורטוב הנופך הדיסוננטי הזה יחמיא לה.

פה ושם ניתן להגביה לעתים את הטון המוביל לקראת הקדנצה. המדובר בסופי שירים או בסופי משפטים המהווים אמצעיתו של השיר. לא כדאי בשום פנים לקחת זאת כעיקרון. אם נכנסנו אל תוך העולם הזה, עדיף להישאר קנאים לצבע המודאלי ולא להכניס את הטון המוביל. אך בכל זאת ניתנת הרשות להשתמש בו אם אי אפשר להתאפק והרצון בטון מוביל גובר על הכול...

בתחום הסובדומיננטה:

כאן מביא לנו המודוס הדורי חידוש מעניין: ה-IV המז'ורית כסובדומיננטה:

334

המשך שיר העמק (כאפה מנחה ל'אע)

סימני הבקאר מיותרים אך הושמו כאן ליתר ביטחון. זוהי הסובדומיננטה הדורית, כפי שמכנים אותה, אותה סובדומיננטה מז'ורית מיוחדת במינה בתוך הצבע המינורי הכללי של המודוס.

במקום הבא בתוך השיר אופייני ההירמון הן בדרגה IV מינורית והן בדרגה IV מז'ורית, משום שהצליל סול מופיע במלודיה (והצלילים סי-בקאר או סי-במול בכלל נעדרים ממנה).

335

המשך שיר העמק (כאפה מנחה ל'אע)

אם נעדיף שימוש בשתי הדרגות, הן IV והן IV הרי שעדיף להביא בתוך השטח המינורי קודם את IV המרעננת בשל המז'וריזציה ואחר-כך את IV השגרתית יותר.

ואפילו נוכל גם למצוא במקום זה הירמון כזה ; אובדנו של הטון המוביל

איפשר את הבלתי אפשרי בעבר: V ולאחריה דרגה IV ! אפילו תחושת ההולכה המקבילה בין שתי דרגות אלה בהתייחס לתנועת הבס, המחזירה אותנו אל הקבלות האורגנום עתיק יומין, יש בה מן הקסם המאפיל על כל הסטיות מחוקי ההרמוניה המסורתית.

הדרגה ה-I היא מינורית. יחד עמה נפוצה מאוד הדרגה ה-III המז'ורית, אשר על הרקע המינורי הכללי נשמעת רעננה במיוחד:

338

המשך שיר העמק (כאמ מנחה ל'טז)

והרי לכם שני שינויים בבת אחת!

הדרגה ה-VI אף היא בשימוש די נפוץ בצורתה המז'ורית ("הטבעית"); דהיינו, אנו מוסיפים במול לצליל היסודי של הדרגה ה-VI במודוס הדורי ובכך הופכים את הדרגה ה-VI לטבעית "בכל המערכת". כך נוכל לקבל בפעם השנייה כאשר חוזרת המלודיה את ההירמון הבא:

339

המשך שיר העמק (כאמ מנחה ל'טז)

למדנו, לסיכום, כי בשני המודוסים - האאולי והדורי - הדרגה ה-IV יכולה להיות מז'ורית (זו הדורית במקורה) או מינורית (זו "הטבעית" או ה"אאולית" במקורה). איננו מפרידים, אם כן, הפרדה מוחלטת, בעניין הדרגה ה-IV בין המודוס האאולי והדורי. יש מעין שוויוניות בין השתיים. זוהי רק התופעה האחת.

התופעה השנייה, ייחודית מאוד בתחום הסובדומיננטה: המודוס הדורי מאפשר לנו דרגה II מינורית שתופיע כתחליף מיוחד מאוד במינו לדרגה ה-IV.

נסו לבצע:

336

המשך שיר העמק (כאמ מנחה ל'טז)

כזכור, הדרגה ה-II בסולם המינור הרמוני הייתה מוקטנת ולכן הייתה אסורה לשימוש. המהלך של II → V כאן יש בו עוצמה, בשל התנועה של קוורטה בעלייה (בדומה למהלכי הקדנצה האותנטית בסיומם). מהלך זה אינו שגרתי במיוחד, אך כאשר מפעילים אותו הוא מוסיף הדר וחגיגות, ואפילו ניתן לצרף ספטימה לדרגה ה-II ואז כוחה מתגבר -

בתחום הטוניקה:

337

קשה אם כן לדבר כאן על תחליפים לדרגות הראשיות, II - III - VI - VII שהן דרגות שוות-ערך ל- I - IV - V; עושר האקורדים כתוצאה מן הגיוון הזה מביא לדעיכת חוקי ההרמוניה המסורתית. לא עוד אותו כוח עליון של הטון המוביל אשר משפיע על כל ההתרחשויות, אלא נרקמים כאן יחסים עדינים בין הדרגות השונות, על אף שטבלת הפונקציות הבסיסית (דוגמה 341) עומדת בעינה.

כדאי להזכיר שגם הדרגה ה-VI המוקטנת במודוס הדורי (אשר אנו נמלטים ממנה לטובת VI שאולה מן האאולי בתוספת במול על צליל היסוד) - עשויה להופיע כספטאקורד חצי מוקטן, דהיינו בתוספת צליל הספטימה המרכז ומסווה את המשולש המוקטן. ראו לדוגמה את חציו הראשון של לחנו של מרק לברי ללאר (לא אורחת אטליס ירצה לכרזה) (דוגמה 342): בתיבות הרמישית והשישית מופיע הצליל פה במלודיה, אפשרות ההירמון הרשומה קודם כול היא זו שבה אנו נמלטים מן הדרגה ה-VI לטובת ה-III או ה-IV. מתחתה נרשמה האפשרות של שימוש בדרגה $VI_{1\frac{7}{4}}$.

342

מתוך לאר (לא אורחת אטליס)

הנעימה מאת מרק לברי

Dm ♩ = 84

Chords in melody: Dm, G, Am, Dm, Dm, G, Am, F, C(7), G, B \flat , Gm, Am, Dm.

Chords in piano: Dm/B, C7, Dm/B.

Figured bass: $VI_{1\frac{7}{4}}$, $VI_{1\frac{7}{4}}$.

נראה אולי לשם המחשה עד כאן - את אחת מתמונות הצליל היפות שיכולות להתקבל בהירמון חלקו הראשון של כאופ מנחה ליטע (שימושי הצליל סי-בקאר או סי-במול סומנו בדרגות):

340

Dm ♩ = 66

Chords in melody: Dm, Am, Dm, F, G, Am, B \flat , C, Dm, F, Em(7), A.

Chords in figured bass: I, V, I, III, IV, V, VI \flat , VII, I, III, II $\frac{7}{4}$, V.

עם חזור המלודיה נרשה לעצמנו מספר שינויים, וכך מתפתח כל התהליך ההרמוני: הוא מתעשר עד למקום הדרמטי כאשר II משמשת כסובדומינטה לפני V.

עד כאן הירמון שגרתי למדי, השינוי היחיד חל בתיבה השלישית עם הבאת הדרגה ה-III כטוניקה, לשם גיוון.

לסיכום

הנקודות המרכזיות לגבי המודוסים אאולי-דורי, המשמשים כקבוצה אחת ממש במהודק:

341

VII / V = D דומינטה = D
 סובדומינטה = SD IV מז' / IV מינ' = IV / III / I = T טוניקה

כל סימני ההיתק האחרים מיותרים בשלב זה, אנו מכירים היטב את הדרגות ואת טיבן.

Dm7 Gm C F C F F Gm
 I IV VII III VII III III IV
 Dm Am Dm Cm D D D D.C.
 I V I VII I V V
 IV

גם בלחנו של יוסי ספיבק למה III (דוגמה 344) קורית מודולציה מעניינת ביותר. הסולמיות בכללותה היא של צליל-מרכז מי ומסביבו קווינטה בעלייה וקווינטה בירידה. שימוש של המודוס הדורי הוא הפעם מתחת לצליל הטוניקה. בחציו הראשון ההרמוניה מתגוננת בקלות בין מודוס מי אאוטי למודוס מי דורי תוך שימוש בצלילים דו-דיאז ודו-בקאר. בחציו השני הלחן מתמקם די במפתיע במפלס התחתון (שמתחת לצליל מי) ואין מנוס בו מהירמון חוזר ונשנה של הצליל דו-דיאז תוך כדי שמשמעותו של האקורד של לה מז'ור עוברת מדרגה IV במודוס מי דורי לדרגה VII במודוס סי אאוטי, וכך אנו מוצאים עצמנו בסיום השיר בטוניקה נמוכה בקוורטה בהשוואה לתחילתו, אשר אף מעוצבת היטב כדרגה I בסולם סי-מינורי טבעי (אאוטי). הקסם המיוחד של הדורי-מודולטורי הזה הוא בכך שדווקא גבולותיו של החלק הראשון של הלחן מגיעים לאותו צליל סי הגבוה באוקטבה מן הצליל הנמוך סי שסביבו נע כל החצי השני של השיר!

לסימו של נושא ההירמון במודוסים אאוטי-דורי הנה לפנינו דוגמאות ספורות מאלפות. מתוך הזמר נבחרו שתי דוגמאות לשירים מודאליים - מינוריים האוצרים בתוכם מודולציות מעניינות.

כ' מ'311 להלן בלחנו של עמנואל עמירן בחלקו הראשון הוא במודוס דורי על סול והמנגינה נוחת לפני הקו הכפול על הצליל החמישי רה. האפשרות להרמן את התיבה הראשונה בשורה השלישית באקורד סול מינור (דרגה I בסולם המוצא סול דורי) או באקורד סול מז'ור (הנשמעת כבר כדרגה IV במודוס רה דורי) מביאה לרעננות רבה. החל בתיבה התשיעית מסתבר שהלחן סובב במפתיע סביב הטוניקה רה במודוס רה אאוטי או דורי. לגמרי בסופו של השיר האקורד רה מינור או רה מז'ור משמשים שניהם (ושניהם מצלצלים מצויין) כדומיננטה לסולם המוצא - סול דורי.

343

כ' מ'311

הנעימה מאת עמנואל עמירן

Gm ♩ = 58
 Gm C Gm Gm C Gm Gm
 I IV I I IV I I
 C Gm Gm Dm Gm Dm Dm
 IV I I V I V
 Gm G C F Bb Am Dm Fine
 I IV VII VI_b V I
 III
 Dm C Dm Am Dm
 I VII I V I

← המשך

מעניינת מאוד לענייננו תחילת ה-*Promenade*, הקטע המפורסם ביותר מתוך **תאונות** כתערוכה מאת מוסורגסקי (דוגמה 345). הנה תחילת הפרטיטורה במתכונת לפסנתר, שבה נוספו סימני האקורדים עם אפשרות הפרשנות הן במודוס סול אאוּלי והן במודוס סי-במול יוני (הלוא הוא סולם סי-במול מז'ור). בהמשך הקטע נפרשת היריעה המודאלית עוד ועוד בתוך מסגרת המודוס המיקסולדי שעוד טרם עסקנו בו.

345

תחילת ה-*Promenade* מתוך **תאונות** כתערוכה מאת מוסורגסקי, גרסה לפסנתר

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto.

סול אאוּלי **Gm** I VII⁶ I VII V
 סי-במול יוני **B^b** VI V₆ VI V III

VII
V

344

הנעימה מאת יוסי ספיבק

מתוך **מה** III

Em ♩ = 62

Em A Em D C Bm

Em G A C D C Bm Em

D A Bm E 1: Bm F#m Bm

2: D A F#m Bm (B7)

בצליל האחרון (סי) ניתן להרמן ללא טרצה. כך ייווצר צבע נייטרלי בדומיננטה הפתוח למספר פירושים של טוניקה מינורית.

סקיצה:

קווינטה אאוּלית / דורית

קווינטה מז'ורית בירידה

שימוש בדורי לכיוון מטה

כאה מנחה ל'א

הנעימה מאת דניאל סמבורסקי

Dm ♩ = 66

Musical score for 'כאה מנחה ל'א' in D minor, 4/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 66. The melody is written in a single line on a five-line staff.

התנסות בשלושה שלבים

שלב א'

ראשית יש להתאמן בבניית אקורדים משולשים בפסנתר אשר משויכים לדרגות בתוך המודוסים שנלמדו. לדוגמה, דרגה III במודוס דו-אאולי: ; דרגה II במודוס מי דורי: וכו'. כך ניפנס להרגלי חשיבה והתמצאות בהרמוניה מודאלית.

שלב ב'

לפניכם כמה נעימות של שירים שנבחרו למען תרגול ההירמון במודוסים אאולי-דורי. הן רשומות בטוניקה רה. נא להרמן אותן בכתב.

כדאי לציין כי כללי הזהירות ש"הוֹקֵתָם", כמעט "הוצלפתָם" בהם, עם הכנסת התחליפים בשירים המז'וריים, אינם תופסים כאן. כפי שהובהר, כל אותן דרגות אינן פחות רצויות מן הדרגות הראשיות, עד כי אפילו ניתן לבטל את ההיררכיה "ראשיות" ו"משניות". II, VI, III, VII אינן פחות בשימוש מן הראשיות; לעתים קרובות הן אפילו מועדפות במסגרת אותה פונקציה בנסיבות מסוימות. את הנסיבות הללו תוכלו לגלות ולהבין רק תוך כדי העבודה המעשית. אז יתגלו לפתע תוך כדי העבודה היחסים העדינים בין הדרגות השונות, יתגלה לכם סוף סוף העולם המודאלי! נאחל הנאה בעבודת ההירמון בכתב.

ערכ se שונית

הנעימה מאת יוסף הדר

Dm

♩ = 56

Musical score for 'ערכ se שונית' in D minor, 4/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 56. The melody is written in a single line on a five-line staff.

הערה: בשל אי הימצאו של הצליל סי-במול בלחן, לא סומן סי-במול כהיתק במפתח.

והיטפו

Dm ♩ = 88

הנעימה מאת דוד זהבי

חט אסוף

Dm ♩ = 84

הנעימה מאת משה רפפורט

כץ קטן

Dm ♩ = 56

הנעימה מאת יואל ולבה

שלב ג'

נא לנגן את השירים שהורמנו בכתב, בתחילה ב"רה מינור" ("מינור" - שם כולל למודוסים המינוריים), ולאחר שתשלטו בנגינה ב"רה מינור" עברו לנגינה בטרנספוזיציות. הדרישה היא לנגינה בטרנספוזיציה עד 6 דיאזים ובמולים, הפעם כמובן על פי מעגל הקווינטות של סולמות המינורים המקבילים. נלך תמיד על פי מעגל זה ונוסיף או נבטל סימני היתק על פי הצורך (לדוגמה: על מודוס מי דורי נחשוב במונחים של סולם מי מינור טבעי עם ההיתק הנוסף דו-דיאז, על מודוס פה דורי נחשוב במונחים של סולם פה מינור טבעי עם הפיכת הצליל השישי רה-במול לרה-בקאר). את הנגינה יש לבצע בטכניקות הליווי שייראו כמתאימות ביותר לאופיו של שיר זה או אחר. ניתקל כאן בשירים שקטים יחסית, אשר לגביהם טוב למשל לנוע בבס בחילופי אוקטבות או קווינטות בעוד שיד ימין נשאת באקורד:

346

תחילת שיר המצק (כאם מנוחה)

הנעימה מאת דניאל סמבורסקי

Dm ♩ = 66

Dm C Dm

I VII I I

קו תנועת הבס ברור לחלוטין - רבעים מול החצאים שביד ימין.

הנעימה מאת משה יעקובסון

Dm ♩ = 60

הנעימה עממית

Dm ♩ = 66

347



משמעותו המלודית של קו המודוס הפריגי - בכיוון ירידה בלבד. אי לכך הצליל השביעי (בירידה) הוא הטון המוביל אל האחרון, התחתון. בכך מתמצה אופיו של המודוס הפריגי. יש לנו אם כן, רגעים פריגיים, מעין תבלינים האוחזים בתוכם את הצליל השני המונמך בתוך שירים אאוליים-דוריים.

נבדוק עתה את התמונה ההרמונית הנוצרת במודוס זה:

348



כדי להבין את מהותו ההרמונית נצעד רק לרגע קט צעד אחורנית ונביט שוב בזוג המודוסים האאולי-דורי. קרה כאן דבר שטרם קרה לנו, וכאן נעמוד עליו לראשונה: בקטע זה של השיר הצליל סול יכול להיות מהורמן בשני אופנים:

349

מתוך כאה מנחה ל'א

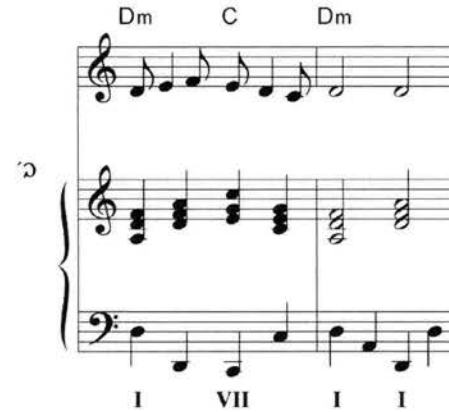


וכן:



נראה אפשרות נוספת לביצוע כאה מנחה ל'א כדוגמה לדרך שבה תוכלו לנהוג במקרה של שירים שקטים. זוהי בסך הכל וריאנטה של הדרך הקודמת, שנוספת בה גם תנועה קלה ביד ימין - חילוף אקורדים ברבעים, תוך חילוף במצבם! זה אף יעשיר את הצלול, נוסף לעושר הריתמי:

Dm ♩ = 66



זכרו - אסור לכם לפרק את האקורדים ביד שמאל תוך שימוש בצליל הטרצה. צליל זה קרוב מדי לבס היסודי, ומכאן תיתכן ערבוביה רבה מדי בצלול כתוצאה מן הטונים העיליים של שני הצלילים הנמוכים הקרובים זה לזה. זוהי הסיבה שאיננו מנגנים אף פעם צלילים בקרבת הבס הנמוך; כך הורגלנו בשיעורי ההרמוניה (ריחוק הבס מן הטנור) וכך אנו נוהגים גם כאן. יצאנו מתוך הקדנצה משום שהיא היא המשקפת את הצלול האידיאלי בכל הרב: תשתית נמוכה איתנה ואחר כך מילוי הרמוני בגבהים. אם תרצו - זהו הבסיס ההכרחי בכל ליווי, בכל צלול (sound) של עיבוד ראוי לשמו המתבסס על מתכונת הרמונית כפי שאנו מטפלים בה עד הלום. בבוא הזמן נעסוק אף במקרים חריגים (עיבודים אמנותיים למיניהם).

שירים במודוס הפריגי

השירים במודוס הפריגי הם מעטים. זאת מפני שהצליל השני המונמך בסולם יוצר טריטון עם הצליל החמישי, דבר המקשה על יצירתם של לחנים במודוס זה. אם נכתבו אי-פעם במתכוון שירים פריגיים (עמנואל עמירן אק אק, ה'ורה שאה נא; גיל אלדמע און און ארע'נט) הרי שנתקשו להיקלט אל תוך נכסי צאן הברזל שלנו. לעומת זאת בסיומי השירים המודאליים המינוריים אנו מוצאים לעתים את הנוסחה הפריגית, זו של ירידת "הטטרקורד הפריגי" (הטטרקורד השני בירידה):

את הצליל מי-במול נוכל להרמן באחת משתי דרכים, שתי הדרכים נוצרו כתוצאה מהימצאו של הצליל השני המונמך במלודיה של השיר במקום זה: או בדרגה ה-II המז'ורית (מי-במול - סול - סי-במול) או בדרגה ה-VII המינורית (דו - מי-במול - סול). ראו זה פלא: **כאן חילופי הפונקציות II=סובדומינטה, VII=דומינטה הם בנשמת המודוס, תכונתו הבסיסית של המודוס (דהיינו הצליל השני המונמך) היא שגרמה לחילופי הפונקציות באותו מקום!** יש כאן, אם כן, החרפה בטטוש מושג הפונקציה, הקטנת ההבדל בין הפונקציות. עיקרו של דבר הוא הצליל השני המונמך והמצב החדש (שני האקורדים החדשים) שהוא יוצר.

מקומן של האתחלתות הפריגיות פחות נפוץ, אך גם הוא חשוב. הנה לדוגמה תחילת שירת הלורע (חרשי חרשי) בלחנו של מרדכי זעירא. הצליל השני המונמך מופיע בתיבה הראשונה ונעלם בתיבה השלישית:

352

תחילת חרשי חרשי

הנעימה מאת מרדכי זעירא

♩ = 76

ולענין הדרגה ה-V במודוס הפריגי: היות שזהו המודוס המינורי ביותר בין השלושה, היא לעולם לא תופיע בו כדרגה מז'ורית. בתוך המודוס המקורי זהו אקורד משולש מוקטן, אשר כדי לרכך אותו מוסיפים לו את הספטימה (כמו בדרגה ה-VI במודוס הדורי), אך V_{\flat}^7 שכזאת תופיע לעתים רחוקות מאוד.

בהמשך לדוגמה 351 ראו הירמון נוסף המתאים לסיומו של המשפט, בשימוש דרגה נדירה זו:

353

דהיינו: **במקום אחד משמשות שתי פונקציות זו מול זו!!** הכיצד ייתכן? סובדומינטה ודומינטה שתבואנה אחת כתחליף לרעותה!! - ואכן כך! במקרה אחד אנו משלימים את הציר סול לשדה סול-סי-במול/בקאר-רה ואז לפנינו דרגה IV שהיא סובדומינטה, ובמקרה השני אנו משלימים את אותו ציר לשדה דו-מי-סול ואז לפנינו דרגה VII שהיא דומינטה: שתי הדרגות מצלצלות מצוין, שתיהן נכונות, שתיהן טובות! ללמדנו, אם טרם שמנו לב לכך, שמושג הפונקציה הולך ומיטשטש. בעיקר חל טטוש בפונקציה של הדומינטה, וזאת משום היעדר הטון המוביל.

דרך אגב, הטטוש הוא כה רב, שאפילו נוכל לצפות כאן להירמון של דרגה IV לאחר דרגה V (כמובן ללא הטון המוביל):

350

מתוך כאפה מנחה ל'אס

Dm

ומה קורה במודוס הפריגי? - אנו עדים להמשכו של התהליך: **הצליל השני המונמך** הוא "חוד החנית" של המודוס הפריגי, יכול להתפרש באופן קבוע ובמודע בשתי פונקציות שונות: על ידי II מז'ורית כסובדומינטה או על ידי VII מינורית כדומינטה:

לבד משני אקורדים אלה המודוס הפריגי דומה מאוד לאאולי ולדורי. ליתר דיוק: אנו מצויים בתוך אותה משפחה, **המשפחה המודאלית המינורית**, כאשר מאפייני המודוס הפריגי מופיעים, כשהם מופיעים, או בסופי שירים (או משפטים), או לעתים רחוקות יותר בתחילתם של שירים.

351

מתוך נון' נון' (סוף משפט ראשון)

הנעימה מאת יואל אנגל

Dm

♩ = 63

שלוש הרחבות

ניתן דעתנו עתה על **שלוש הרחבות למושג הפריגיות או הפריגיזציה (הצליל השני המונמך)**:
1. הקדנצה הפריגית הקלאסית (עיקר שימושה דווקא בבארוק); נביא כאן את נוסחתה על משמעותה בקיצור רב:

355

Am Em/B Dm/A E
 I V₆ IV₆ V_#

היסוד הפריגי נמצא כאן בתבנית הבס שהיא בדיוק זהה לטטרקורד השני של הפריגי. יחד עם זאת אין העולם ההרמוני כאן כולו "מודאלי-מינורי"; למעשה זהו הירמון מסורתי, על פי כללי הולכת קולות חמורים ביותר, בסולם מינור על אפשרויותיו בהרמוניה המסורתית. זהו אחד מן האתנחים הדומיננטיים המקובלים, כאשר הסיום הוא על דרגה **V הרמונית**, עם הטון המוביל. הירידה בצלילים לה-סול-פה מצביעה בעצם על **המינור המלווי בירידה**. האקורדים $V_6 \rightarrow IV_6$ מהווים מעבר בין **I ל- V_#** ועל כן אין להדביק להם תווית של פונקציות - חשיבותם משנית בתוך המהלך, שתמציתו היא מן הטוניקה אל הדומיננטה הברורה.

הדוגמה הבאה מתוך המדריגל של מונטוורדי משקפת מהלך זה, החוזר ביצירה לא פעם, ומהווה את התשתית למבנה השאקוני. שמו של המדריגל *Ofimè dov' è il mio ben* (בתרגום לעברית "היכן הוא טובי"). הנה לדוגמה תחילת היצירה, דהיינו תחילת החלק הראשון, ואחר כך גם תחילת החלק השלישי. המהלך זורם בתחילה בסולם סי-במול מז'ור בירידה ואחר-כך עובר לסולם סול מינור הרמוני בירידה. הנה בתמצית הרמונית ומיד אחר כך הציטוט מתוך מונטוורדי עצמו:

אם נחליט בחלקו הראשון של הלחן על **I** או **I₇** שתוביל במשנה תוקף אל דרגה IV הפותחת את חלקו השני, כי אז **V_S⁷** תהא מוצלחת במיוחד ותישמע כחלק מן ההובלה אל אותה דרגה IV:

354

Dm Cm/A D7 Gm
 V_{7 5b} I_{7 #} IV
 זוהי כעין II₇ בסולם סול מינור
 תיבה זו משמשת כדומיננטה אל סולם סול מינור
 הדגשת הסובדומיננטה, כעין שהייה זמנית בסולם סול מינור בטוניקה שלו

ועתה לתחילת החלק השלישי, נתחיל בתמצית הרמונית ונעבור אחר כך לציטוט מתוך מונטוורדי עצמו:

357

כ'

תחילת החלק השלישי מתוך המדריגל *Ohimè dov' è il mio ben* מאת מונטוורדי

356

תחילת המדריגל *Ohimè dov' è il mio ben* מאת מונטוורדי

כ'

2. **הסקסטאקורד הניאפוליטני** - בקדנצה האותנטית עם הסקסטאקורד הניאפוליטני אנו נתקלים באותה הנמכה של הצליל השני בסולם, הגוררת לאחריה גם הנמכת הצליל השישי בסולם במקרה של סולם מז'ורי. להלן דוגמאות בסולמות דו מינור הרמוני ודו מז'ור שבהן מופיע הסקסטאקורד הניאפוליטני; ההנמכה של הצליל השני גוררת לאחריה הגבהה של הצליל הרביעי.

358

Cm

I II_{6b} IV_{7#} I₄⁶ V₇ I

בסקסטאקורד זה II₆ הפכה ל-II_{6b}

הצליל הרביעי המוגבה בבס

C

I II_{6b} IV₇ V₄ V₇ I

שתי הנמכות: בצליל השני ובצליל השישי

האקורד הנייטרלי הזה עם ההשהיה (sustain) ממתן את חריפותם של שני האקורדים הקודמים וכך אנו חוזרים ביתר נינוחות אל דרגה I בסולם דו מז'ור

3. **הקדנצה הספרדית** - זוהי עוד דוגמה, פשוטה יותר מקודמתה, לקיום התבנית הפריגית בבס; אלא שכאן שורת האקורדים נעה במקביל לבס בירידה, ממש מעין "בלוקים" בזה אחר זה, בז'ארגון התאורטי-מקצועי:

359

I VII VI V#

דווקא האפקט המיוחד נוצר כתוצאה מהצלצול הכל-כך מקביל; נזכור - איננו נמצאים כאן בהרמוניה מסורתית, אלא בעולם הרמוני של תופעה (פנומן) פולקלוריסטית, עם מספר כללי יסוד משלה. כל מה שניתן להשוות הוא רק הירידה הפריגית בבס. הפנומן הזה שורשו כמובן בנגינת הגיטרה. נסו למשל לעקוב אחר הליוויים הפשוטים והאופייניים ביותר לשירי עם ספרדיים, לקטעי פלמנקו, ומיד תזהו את התבנית היורדת הזאת, והיא חוזרת ונשנית פעמים אין ספור. במוטיב הניאפוליטני המפורסם נותר ממנה רק היסוד של

V# — VI — V# — VI

360

מוטיב הניאפוליטני

Dm ♩. = 63

A Bb A

V VI V#

תרגום השיר לעברית:

הבוכה הרוח? - הוא בוכה כשהחלון שבור
 הבוכה הציפור? - היא בוכה כשהיא נמצאת בארץ עזובה
 הבוכה הדג? - הוא בוכה כשמתייבש הנהר
 הבוכה הסירה? - היא בוכה כשהים סוער
 הבוכה הענן? - הוא בוכה כשהאדמה שוממת
 הבוכה הדבורה? - היא בוכה כשמת הפרח

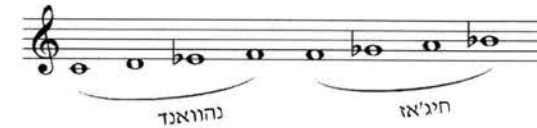
תרגום: ציפי פליישר

ראינו הרחבות חשובות לענייננו, אך **אנו עוסקים קודם כול בפריגיות-המשתקפת בתוך המלודיה,**
 בעיקר בסיומי נעימות או בסיומי פראזות, כפי שהובהר קודם לכן.

כדאי לציין כי יסוד הדרגה ה-II המונמכת עם התוספות של ספטאקורדים ונון-אקורדים בנוסח הג'אז הוא מאפיין חשוב ביותר בסגנונות הסמבה והבוסה-נובה מזרם אמריקה, סגנונות היונקים מן המורשת המוזיקלית הספרדית.

גם בעולם הסולמות הערביים ("מקאמאת") קיימת תופעת הצליל השני המונמך בהרחבה. ראו לדוגמה את השיר הערבי הבא (סלסול (Salsoul): הסולם שבו כתוב השיר מורכב משני טטרקורדים בהם בולט מרווח חצי הטון:

361



סלסול (Salsoul)

הנעימה עממית מאת ביאו ספאדי

♩ = 84

התנסות

בשלושת השירים הבאים הסיום עם הצליל השני המונמך במלודיה בולט במיוחד. נא להרמן אותם בכתב ולאחר מכן לנגן אותם בסולם המקור ובטרנספוזיציות, בטכניקות הביצוע שיוחלט עליהן על פי רצון הלומד. אנו משתמשים בצליל רה כצליל הבסיס במודוס הפריגי.

תוך כדי הירמון ניתן להשתמש בדראטות II ו-I-VII המכילות את הצליל השני המונמך אם כאשר צליל מלתי דראט אלה שאינן הצליל השני המונמך - מופיע במלודיה לדראטה:

362

תחילת נ'נ' נ'נ'

הנעימה מאת יואל אנגל

Dm $\text{♩} = 84$

Dm Gm Dm Cm Dm
I IV I VII_b I

נ'נ' נ'נ'

הנעימה מאת יואל אנגל

Dm $\text{♩} = 63$

רוח רוח

Dm $\text{♩} = 78$

הנעימה מאת מתתיהו שלם

נ'אנ'נ'ק

Dm $\text{♩} = 84$

הנעימה מאת דוד זהבי

שירים נבחרים, בתוספת הארות והדגמות

א. שירים מובהקים במודוס אאולי

- **שיבולת בשדה** (מתתיהו שלם) - "זמרים" - שירי מ' שלם, שירון לכיתה ה', ברוך יחד
- **כיבו' אורות** (נעמי שמר) - נ' שמר, ספר א'
- **אצה נא שפת ים כ'נרת** (מילים: יעקב פיכמן; נעימה: חנינא קרצ'בסקי) - שירון לכיתה ו'
- **ושאכתם מים א'** (מילים: ישעיהו י"ב ב; נעימה: עמנואל עמירן) - שירון לכיתה ה', ברוך יחד
- **באזנה הכנות** (מילים: יוסף לובן וברכה נאור; נעימה: אורי גבעון) - שירון לכיתה ה', ברוך יחד
- **פילפילון** (מרדכי זעירא) - זמר-חן
- **שיר לנאב** (השמות איך בנאב) (מילים: אברהם שלונסקי; נעימה: אלכסנדר אוריה בוסקוביץ') - שירון לכיתות ג-ד

הנה שלוש אפשרויות הירמון שונות לחלק הראשון של השיר; באפשרות השלישית יש גם המשך עד לסופו של השיר, ושם הקצב ההרמוני הואט פי שניים. הרי לכם הדגמה קטנה וחלקית לריבוי אפשרויות ההירמון וליחסים העדיניים הנרקמים בין הדרגות:

363

תחילת שיר לנאב (השמות איך בנאב)

Dm ♩ = 66

הנעימה מאת אלכסנדר אוריה בוסקוביץ'

I VII VI V IV III I₄ V I III VI II₆ I I
 I V VI VII VI III I₄ V I III VI II₆ I I
 I VI VII V I V I I
 IV I IV VI IV VII
 VII VI VII I IV VII

זכרו, אם כן, לאחר ההתנסות העצמית בהירמון קבוצת שירים זו: עד הלום נגענו בהרחבה בשתי קבוצות מוזיקליות מרכזיות: השירים המז'וריים והשירים המודאליים מינוריים (אאולי, דורי, פריגי). המשפחה המודאלית-מינורית אחת היא, לאמר, כאשר לפנינו שיר מודאלי מינורי יכולות להשתקף בהירמונו תכונות המסתמנות מתוך שלושת המודוסים: שיר שהמלודיה שלו אאולית יוכל לקבל לעתים IV מז'ורית ("דורית") אם נרצה בכך, (לדוגמה IV מז'ורית באזור תחילת שירו של מתתיהו שלם **שיבולת בשדה**), שיר דורי במוצאו יוכל לקבל VI טבעית (מז'ורית) במקום מתאים (לדוגמה VI כזאת כאשר חוזר החלק הראשון של השיר) - אם נרצה בכך! - במקרה זה, כאשר סי-בקאר אינו מופיע במלודיה. וכך הלאה. שאילות כאלה ייתכנו בהחלט. הטעם והרצון יתביבו לנו את הבחירה. גם הדרגה ה-V ההרמונית עם הטון המוביל עשויה להופיע פה ושם - הן בסיומי פסוקים והן בסיומי שירים.

ב. שירים מובהקים במודוס דורי

- לכנשה לארו נא לאר (מילים: שרה לוי-תנאי, נעימה: עמנואל עמירן) - שירון לכיתה ג-ד, עמירן אל המעיין
 - לא אורחת אלוים / לאר לילה בלמזה (מילים: אברהם שלונסקי, נעימה: מרק לברי) - שירון לכיתה ב'
 - שירו שירו שיר תודה / לאר חא (מילים: יוסף זרובבל, נעימה: דוד זהבי) - שירון לכיתה ח', ברון יחד
- בלחן זה בולט במיוחד מקומו של הצליל השישי המוגבה והדרגה שתתאים להירמונו לכל אורך הדרך תהיה ה-IV המז'ורית. הנה הלחן:

365

שירו שירו שיר תודה

הנעימה מאת דוד זהבי

♩ = 82

ג. שירים מובהקים במודוס פריגי

כפי שהובהר, שירים פריגיים הם נדירים - אך ניתן למצוא "פריגיזציה" בסופי שירים אאויליים-דוריים; שורת השירים שניתנה כשיעורי בית משקפת זאת נאמנה. בכל זאת נביא מספר שירים שמולחנים במודוס הפריגי:

- רור 'קרא (מילים: דונג בן לברט, נעימה: תימנית עדנית) - שירון לכיתה ז'
 - הורה אה נא (מילים: משה דפנא, נעימה: עמנואל עמירן) - זמר חן, עמירן - אל המעיין
 - אה אה (מילים: שמואל בס, נעימה: עמנואל עמירן) - זמר חן, עמירן - אל המעיין
 - אה אה אה אה ב' (מילים: ישעיהו י"ב, נעימה: עמנואל עמירן) - שירון לכיתות ג'-ד', עמירן - אל המעיין
-
- מכה להכה (מילים: מרים ילן-שטקליס, נעימה: שמוליק קראוס) - שירון משירי החלונות הגבוהים
 - הנביא יחלקא (מילים: חיים חפר, נעימה: שמוליק קראוס) - שירון משירי החלונות הגבוהים

- אה המעיין (מילים: יעקב דוד קמזון, נעימה: עמנואל עמירן) - שירונים: זמר-חן, עמירן - אל המעיין

כאן לעתים אין אחידות של תחילת תיבה עם חילוף הרמוני; יש גם מופליות בתחושת הצליל השישי מיד בהתחלה. דבר זה נובע מאופי המלודיה המחקה את דילוגיו של הגדי אל עבר המעיין ושהייתו ליד המים... ואל להם לאקורדים להכביד על תנועה זו. ללמדנו בהזדמנות זו משהו בהלכות אומנותו של עמנואל עמירן כמלודיסט מעניין במיוחד.

364

תחילת אה המעיין

הנעימה מאת עמנואל עמירן

Dm ♩ = 69

366

ek ek

הנעימה מאת עמנואל עמירן

Dm ♩ = 76

1. Dm Cm Dm F Eb Dm Dm Gm Dm
 2. Bb Bb Cm

1. I VII I III II I I IV I
 2. VI VII I VI VII VI

Gm Dm Gm Cm F Eb F Gm Bb Cm Dm
 Eb

IV I IV VII III II III IV VI VII I
 II

ה'ורח אנה אק (דוגמה 367) כתוב במודוס לה פריגי. המלודיה של השיר מקשה עלינו במיוחד, משום שהיא נעה רבות מתחת לצליל המרכזי לה (הטוניקה) והקוונטה הבולטת אל עבר הצליל מי הנמוך מן הצליל המרכזי לה מבליטה את יחסי מרווח הטריטון עם הצליל סי-במול (הוא השני המונמד), אשר מרבה אף הוא להופיע. על אף שהצליל סי-במול הוא מעין קישוט של חלק 16, בליטתו "בגבהים" מכרעת ומקבלת אפילו בדיעבד משנה תוקף כאשר הוא נפתר בעלייה בסופו של דבר אל הצליל הגבוה ביותר במלודיה - דו:

367

♩ = 80

ד. שירים המשלבים בנעימתם את האולי והדורי

כזכור, בתוך הלחנים האאוליים והדוריים המובהקים ניתן לבצע שאילות אקורדים. תמונת הצליל עשירה ומעניינת עוד יותר כאשר הלחנים עצמם משלבים את תכונות שני המודוסים. הנה רשימה קצרה מעניינת:

- **מאנה הכנות** (מילים: יוסף לובן וברכה נאור; נעימה: אורי גבעון) - שירון לכיתה ה', ברון יחד, אורי גבעון- שירים. הלחן הוא מאותם לחנים שאין בהם צליל שישי בכלל, כך שהוא יכול להיות מהורמן כאאולי או כדורי באותה מידה.
- **עבד'ס הי"ן** (מילים: מתוך ההגדה של פסח; נעימה: שלום פוסטולסקי) - שירון לכיתות ג'-ד'. הלחן ברובו אאולי ובסופו הופך לדורי.
- **אן אן** (מתתיהו שלם) - שירון לכיתה ו', ברון יחד. הלחן ברובו אאולי ומכיל סגמנט דורי.
- **פיה** (מילים: ישעיהו ל"ה; נעימה: דוד זהבי) - שירון לכיתה ה'. שני המודוסים ממש דרים בכפיפה אחת.
- **נצנץ נראו בארץ** (מילים: לקט מתוך שיר השירים; נעימה: נחום היימן), שירון לכיתה ה', ברון יחד. החלק הראשון אאולי, החלק השני דורי.
- **דבקה אלכזה** (מילים: לפי שמואל ב'; נעימה: עמנואל עמירן). הדוריות בולטת במפלס גבוה.

- **לאר אספניה / שקיעה נאה** (מילים: חיים חפר; נעימה: דוד זהבי). תחילתו של הלחן במודוס הדורי והמשכו באאולי ואף בסולם המינוור ההרמוני.

- **שאן אף כאחול** (מילים: פנינה אבני; נעימה: צבי אבני). הלחן בשילוב הצליל השישי המוגבה (הסממן הדורי) מעל לטוניקה והצליל השישי הטבעי (הסממן האאולי) מתחת לטוניקה.

ה. שירים המשקפים קומבינציות עשירות של שלושת המודוסים

הדוגמאות שיובאו להלן, פחות או יותר בסדר היסטורי, אינן מותרות מקום לספק: הקומבינציות העשירות של שלושת המודוסים בתוך נעימה אחת הן שיוצרות לחנים יפהפיים, שהרושם שהם מותירים באוזנינו בטרם ניתוח הוא של מקשה אחת קוהרנטית. עד כמה מרתק השילוב הזה! שלושה מתוכם יובאו בהירמון ובניתוח מלא שיר הקוצרים (שירו שיר אומן הלאה) בלחנו של דניאל פקטורי, לאר חא (שאן כתול) בלחנו של עמנואל זמיר ושיר אהבה ישן (אניטה וחואן) בלחנו של נחום היימן.

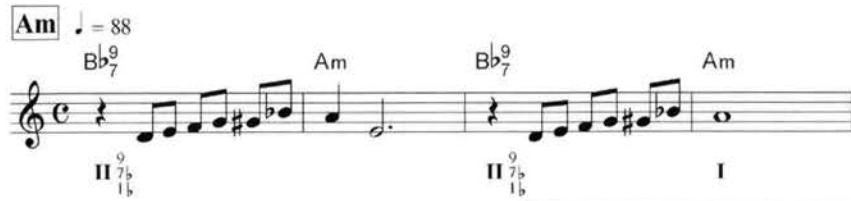
369



- שיר הקוצרים (שירו שיר טאמי הלרע) בלחנו של **דניאל פקטורי** (מילים: ארנון מגן - שירון לכיתה ו') הוא מן הדוגמאות ללחן מעניין המשלב את תכונות שלושת המודוסים באופן אורגאני להפליא.
- **נורית הירש** היטיבה לשלב בכן **פ' ננן?** (מילים: אהוד מנור) ובפ' **ס ל'?** (מילים: יורם טהרלב) את הצליל השני המונמד - הסממן הפריגי, בצד הטון המוביל דווקא - הסממן של סולם המינור ההרמוני (את לחניה אלה תמצאו בספר שיריה "ללכת שבי אחרייך").
- **מוני אמריליו** בלחנו להמר ה'רוק טאמי? (מילים: יורם טהרלב) המשופע ברוסיות*, שילב פינה פריגית לקראת סופו.
- בלחנו של **אלברט פיאמנטה** לשירה של רחל רק **על אצא' ספר י' עת'?** (שיר במתנה - שירים בביצוע חוה אלברשטיין) מולחן חלקו הראשון של השיר במובהק במודוס הפריגי עד אשר בסוף חלק זה המלחין מחסל את הצליל השני המונמד לקראת חלקו השני של השיר שהוא כולו במודוס האאולי.
- בלחנו של **שמוליק קראוס** ל'חלקא' (און בע' בע' הנב'א י'חלקא') (מילים: חיים חפר - שירי החלונות הגבוהים, לקט קטן של מילים ותווים בהוצאת אוסנת) קיימת פריגוציה אחת בולטת באמצע הפסוק הראשון - היא מופיעה לפתע, ברעננות רבה, ואחר כך גם נעלמת.
- אין ל' אר' אחרת בלחנה של **קורין אלאל** (מילים: אהוד מנור) משלב במקוריות רבה את הדורי עם המינור ההרמוני.
- **מתי כספי**, איש הייחוד והעושר ההרמוני, נותן משמעות רבה לצליל השני המונמד בלחנו ל'חלקא' (עס אל'עלה כ'עס') (מילים: אהוד מנור). הוא בונה מסביבו אמירה הרמונית-מלודית שלמה מיד בתחילת השיר (הציטוט מתוך כתב-ידו של המלחין שנמסר לכותבת ספר זה לבקשתה):

370

ל'חלקא' (עס אל'עלה כ'עס')



* על הנוסחה הרוסית בזמר העברי - בפרק הבא.

- פינה פריגית נמצאת בסיום שירו של **מתתיהו שלם** רוח רוח רוח (זמר-חן).
- פינה פריגית נמצאת בלחנו של **ידידה אדמון** ל'ע'ת' (מילים: יצחק שנהר, שירון לכיתה ח') באמצע השיר. בסופו של השיר אף יש שימוש בטון המוביל, כלומר משתלב בו המינור ההרמוני.
- לחנו של **מרדכי זעירא** ל'שירת הלורע (חרש' חרש') (מילים: עודד אבישר, שירון לכיתה ו', ברון יחד) הוא מן הדוגמאות הבולטות לאתחלתא פריגית ובעקבותיה מיד ביטול ההנמכה של הצליל השני. הזכרנו אותו עוד בתחילת לימודנו כאן:

368



- בתוך לחניו של **משה וילנסקי** בשיר 'לא אצ'ה רע' (מילים: יחיאל מוהר, שירון לכיתה ח'), על הכביש ירח - שירי מ', וילנסקי בולטת דווקא הסיימת הפריגית בסוף הפסוק הראשון (אמצע השיר) ובשיר 'הקרב האחרון' (מילים: חיים חפר, שירון לכיתה ח'), מ' וילנסקי - תמיד כלניות תפרחנה, מ' וילנסקי - זר כלניות) משלב המלחין היטב את הטון המוביל, דהיינו את סולם המינור ההרמוני עם אותה סיימת פריגית באמצע השיר.
- **נחום היימן** - מרבה לשלב פינות פריגיות בתוך לחניו. דוגמאות מצוינות לכך מצויות ב'שיר אהבה ישן (אניטה וחואן) (מילים: נתן יונתן), פ'ע'ה ק'ט'נה (ללא מילים), כ'פ'ל (מילים: יהודה גור-אריה). הנעימה הנפתלת של פ'ע'ה ק'ט'נה זורמת לה בינות לפריגיות, למינור ההרמוני ולאאולי, ובכ'פ'ל כאשר נשברת שרשרת הסקוונצות לקראת סיום השיר מגיע הצליל השני המונמד (את שלושת לחניו אלו תמצאו בין השאר בספר שירי האחרון נחום היימן-"חמישים שנות זמר וסיפור").
- **דבקה ד'רול**, לחנו של **אורי גבעון** (ללא מילים) (אורי גבעון - שירים), מתחיל בטון השני המונמד ומחסל אותו מיד, והוא מדגים לנו את המורשת של אפזוטיקת המזרח שפעלה על מלחיני העבר בזמר שלנו.



- **גיל אלדמע** תרם לזמר העברי את למר איכריס (און און אר'ניס) (מילים: מיכאל קסטן - שירון לכיתה ה'), אשר מתחיל בפינה פריגית בולטת מאוד וגם כאן מתחסל מיד הצליל השני המונמד; המשקל 5/4 מוסיף לייחודו של הלחן:

Dm Am F Gm C Am F
 I V III IV V III
 Dm F F G Em Am
 I III III IV II₅ V
 2 Gm F Gm G Dm G C7 Gm C Gm
 IV III IV IV I IV VII VII IV
 IV
 Gm F G C Eb Dm
 IV III IV VII II₅ I
 סיום פריגי

• בשיריו של **עמנואל זמיר** קיימת סימביוזה בין המילים והלחנים פרי עטו גם יחד, והמילים השיריות תובעות את האווירה מן הלחן. בשיר החגיגי **לאר חא (שען כתף, ככנור ובחליל)** נראה כי הפינה הפריגית בתחילת הלחן מוסיפה חגיגות מיוחדות ללחן כולו. בהירמון של החלק הראשון הוצגו כמה אפשרויות, וכל ניואנס מלודי שהוא כפיתוח לתא המלודי הקודם לו מוסיף ברגישות רבה עניין להתרחשות כולה, המצריכה פתרונות במלאכת ההירמון. נשתמש תמיד בדרגה V טבעית (מינורית), איננו חשים אף לרגע שנוכל להפריע את חגיגות המודאליות המינורית עם V הרמונית. נישאר כאן כבטוהר החג בהיעדר הטון המוביל.

הפריגיזציה הזאת בנויה מנון-אקורד על הצליל השני המונמך; הספטימה שכלולה בתוך אותו נון-אקורד משתלבת היטב עם הטון המוביל באינהרמוניה (סול דיאז-לה במול), וכך נמהל לתוך הצבע הרמוני העשיר גם קורטוב של המינור הרמוני במפתיע*.

• נסיים סקירה זו באזכור לחנו של **אביהו מדינה** לשבח¹ (מילים מן המקורות) הרווי ללא הרף בצליל השני המונמך בתוך המסגרת האולית. רק בסופו של השיר גם מופיע בהבלטה הצליל השישי המוגבה. בלחנו זה של אביהו מדינה, יש טעם לקשור את ההנמכה העיקשת של הצליל השני עם הנמכות מיקרוטונאליות שונות בהשפעת המוזיקה החוץ-אירופית. עובדה זו ניכרת היטב בביצוע הזמרה: חצי הטון אף מהול ברבע טון באופן אינטואיטיבי.

שלושה שירים בהירמון מלא

• לחנו של שיר הקוצרים (שירו שיר טומני! הלרא) מאת **דניאל פקטורי** מובא להלן ברישום מלא, עם הרמוניות ודרגות. הוא משלב במינון זהה את מאפייני האולית, הדורי והפריגי; 'ללא בוש' סי-בקאר וסי-במול ממש באים זה בקרבת זה בתוך המלודיה כדי לשחק לאוזנינו כמו גם הסיומת הפריגית (באמצע ובתוך השיר) עם מי-במול אשר חוזרת במדויק על מוטיב המכיל רגע לפני הופעתה את הצליל מי-בקאר בסקוונצה קלה.

371

שיר הקוצרים (שירו שיר טומני! הלרא)

הנעימה מאת דניאל פקטורי

Dm ♩ = 100
 Gm Dm Gm Gm C Gm
 IV I IV IV VII IV
 קצב הרמוני בלתי סימטרי

Gm Dm Gm C Cm Eb F Cm Dm
 IV I IV VII VII I
 II₅ III VII
 סיום פריגי

← המשך

* ראו רישום וניתוח מלא בספרה של ציפי פליישר: "עולמו הרמוני של מתי כספי".

תחילת שיר אהבה ישן (אניטה וחואן)

הנעימה מאת נחום היימן

Dm ♩ = 88

Chord symbols and Roman numerals: Dm, Gm, Dm, Gm, C, F, Eb, Dm, Bb, A, A, D, D, D7, D7, Gm, C, C7, F, Eb, Dm, Eb, Cm, Dm.

לאר חס (אנן כתול)

הנעימה מאת עמנואל זמיר

Dm ♩ = 80

Chord symbols and Roman numerals: Gm, Eb, Cm, C, Dm, Am, Dm, Dm, C, F, Am, Dm, Dm, Bb, Dm, Gm, (Bb), Am, Dm, Dm, F, Am, Dm, Bb, C, Dm.

1. II_{1b}
2. VII_b
פינה פריגית

1. C Dm
2. Gm C F Am Dm Dm

1. VII
2. IV VII III V I I

פינה אאולית

- בשיר אהבה ישן (אניטה וחואן) נחום היימן מרבה בהפתעות מלודיות-הרמוניות. בבסיסו הלחן הוא מודאלי מינורי, אך בסיום התיבה השמינית (ראו בדוגמה 373) נמצא את האתנח הדומיננטי לכל דבר עם הטון המוביל, דהיינו משתלב כאן המינור ההרמוני; זה מוביל את כל ההתרחשות אל מז'וריזציה מובהקת על אותה הטוניקה, ומתוך שהמלודיה הנרגשת (בעקבות המילים) עולה עד למי-במול גבוה היא שוב מחזירה אותנו אל השטח המינורי ובמשנה תוקף: הסיום עם הופעתו של הצליל השני המונמך שלושה (!) פעמים הוא מלא דרמה, וגם הותם הניחוח הספרדי שבו ניכר היטב, שהרי מדובר באהבתם של אניטה וחואן. הניחוח הספרדי הזה בדמות הצליל השני המונמך כבר הופיע, להזכירנו, בתיבה החמישית לראשונה.

פרק 7

הנוסחה הרוסית

חטיבה א: דברי פתיחה - עמ' 182

חטיבה ב: הנוסחה ההרמונית - עמ' 183

חטיבה ג: מוזיקה תרבות והיסטוריה - עמ' 191

1. העיקרון הסוציו-מוזיקלי וההשתלשלות ההיסטורית - עמ' 191
2. תצוגה מוזיקלית לרבדים ההיסטוריים - עמ' 192
3. בין מילה למנגינה - עמ' 219

חטיבה ד: הרחבת הנוסחה, רשימות שירים - עמ' 223

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם.
השימוש מותר אך ורק לצורכי לימוד עצמי ולשימוש הוגן על-פי דין, לרבות הוראה ובחינה.
אזהרה: אסור להעתיק את הספר, או חלקים ממנו, או את היצירות הכלולות בו,
ואסור למכור אותו או חלקים ממנו בלי רשות היוצרים ובעלי הזכויות בכתב ומראש.

פרק 7 הנוסחה הרוסית

חטיבה א דברי פתיחה

עובדה היא - אנשים שומעים שיר עברי - ומיד אומרים "רוסי"... בלי לנתח, בלי להסביר, בכלל בלי להיות בעלי רקע מוזיקלי כלשהו. המאזין הפסיבי הופך לאקטיבי משהו, כי באופן אינטואיטיבי כך שמע, וכך מיד הגיב. ואין זה משנה מאיזה רובד מוזיקלי, מוקדם יותר או מאוחר יותר, היה השיר ששמע; הוא הבחין: "רוסי". מסתבר שהנוסחה הרוסית מככבת בזמר העברי לאורך דורות ועד עצם היום הזה.

יש כאן אם כן איזושהי נוסחה, אלמנטים מוזיקליים כלשהם שעושים לנו את זה בהאזנה ראשונית. ההשפעה הבלתי נמנעת של הזמר הרוסי על הזמר הישראלי מסיבות היסטוריות נטמנה עמוק בנבכי יוצרי הזמר ואינה מעלה ספק כלשהו לגבי כשירותם של השירים להיקרא "שירים ישראלים" - נהפוך הוא: זהו נתח ענק בתוך רפרטואר הזמר העברי, לרבות הז'אנר הישראלי הים-תיכוני.*

מעניין - מקורותיהם של הלחנים שהשפיעו - מן העיר או מן הכפר ברוסיה, או מחצרות החסידים שבמזרח אירופה - נטמעו תחילה בשירי העליות המוקדמות שהם 'גרסא דינקותא לזמר העברי' (אם כן הרוסי והחסידי הולכים קצת ביחד, גם את זה חשים די מהר), ואז ניתכו כל אלה אל תוך אווירה קצת אחרת ששררה בארץ-ישראל ואחר כך במדינת ישראל. בארץ, חי הזמר הרוסי אותה שפה מוזיקלית - תרבות של הווי עממי שהתהוותה בתוקף הנסיבות במסגרת החקלאית של ההתיישבות העובדת, בהווי הקרבות בתקופת הפלמ"ח ומלחמת השחרור, ומסביב למדורה במסגרת פעולות תנועות הנוער**.

* למשל בשיר רקד' (מילים: אברהם לוי; לחן: יואב ארבלי).

** להבדיל מאווירת טקסטים תנ"כיים (עמנואל עמירן) ופאתוס קדמוני-יצרי ברמות שיריות (עמנואל זמיר).

כך: היו לילות של י' אורלנד ומ' זעירא בשנות ה-40, היו למונט' של ח' חפר ומ' וילנסקי בשנות ה-50, אחר של נ' שמר בשנות ה-60, האמאצ'יט' ברוך של ד' סנדרסון וחברי להקת כוורת ואל'אלר כן יחזרה של י' לונדון ומ' כספי בשנות ה-70. כולם מכילים בתוכם געגוע לרוסיות המתבטא הן במישור הרעיוני-טקסטואלי והן במישור המוזיקלי.

בהמשכו של הפרק (חטיבה ג') נפרט קמעא את מוצא השירים לפי המסגרות האתנוגרפיות כמו גם את הרבדים ההיסטוריים המאכלסים את הנוסחה; נעסוק גם קצת, ממש על קצה המזלג, בהיבט הטקסטואלי, ודבר זה יצריך לא פעם ציטוטי מילים ואזכור כותביהן מעבר למקובל בספר זה; כך נתקרב אל האווירה ואל ההקשר התרבותי של השירים. אך בראש ובראשונה אנו מבקשים להבין את הנוסחה הרוסית מבחינה הרמונית על מימושיה. לסיום גם נרחיב את הגדרתה ואת תחולתה על רפרטוארים נרחבים מתוך הזמר. נשמר כאן, אם כן, מבנה של פרק שנלמד בו חומר הרמוני חדש המתבסס היטב על חומרים שכבר נלמדו, אך בהכרח הורחב לכיוונים הנ"ל, כולל קמצוץ של הצצה אל תוך הטקסטים. איננו יכולים לנתק את השירים ואת אווירתם המיוחדת מן הקונטקסט ההיסטורי שבו נוצרו.

תכנים מלודיים וקצביים ברורים ממלאים את אותם לחנים, אך הנוסחה הרמונית בעינה עומדת: מהלך אחיד של תוכן הרמוני, נוסחה אחת החובקת מכלול עשיר של לחנים. אנו בשלים להתמודד איתה לאחר שעברנו את מחסום המודוסים המינוריים והיכרנו את תפקודו החזק של הטון המוביל עוד קודם לכן.

חטיבה ב

הנוסחה ההרמונית

במתאר המלודי של הלחנים הרבים אקורדיקה שבורה, דהיינו שדות רחבים (לשון רבים מ"שדה" שמורכב משלושה צלילי האקורד המשולש כפי שלמדנו ממש בתחילת דרכנו), עם משטח טונאלי של

סולם מינור הרמוני עם קטעי אצברים למינור המקביל וכחלרה למינור ההרמוני.

זוהי חוקיות מסוימת שתיתכן השתקפותה באופן מצומצם או באופן מורחב בתוך הלחן. הזרימה הקצבית של לחנים אלה נינוחה, וקיימת תוך כך אפילו כמות מסוימת של מוטיבים מלודיים מוכרים. רק למען ההבהרה נשוה אותם ללחנים המוזהים כמזרחיים: המצב שם שונה לחלוטין: המתאר המלודי אינו מציג אקורדיקה שבורה אלא צעדים קטנים עד כדי מליסמטיות* והלחנים חסרי קצב בכלל או קצביים במיוחד! וקשה לדבר על כמות כלשהי של מוטיבים מוכרים.

כדאי להזכיר שיש בתוך המצאי הנרחב של השירים הרוסיים והחסידיים מעט מאוד שירים מווריים, ממש בודדים.

לדוגמה:

רִינָה, אֵינִי אֹהֵבֶת אֶת הַשָּׁמַיִם*

הנעימה רוסית

חֹשֶׁה אֵינִי חֹשֶׁה

הנעימה רוסית

אֶפְרָת

הנעימה חסידית

* במקור הרוסי תמצית פירוש המילים: ליבי אינך שקט, אתה יודע לאהוב [sertse...]

שירים אלה אינם שייכים בעצם לעניין מבחינתנו. השתייכותם היא תרבותית ולא מוזיקלית. הם אינם מזוהים עם הנוסחה ההרמונית שהוצגה זה עתה (ראו במסגרת לעיל).

אנו עוסקים אם כן בתוכן הרמוני מוגדר.

כדי לעכל היטב את הנוסחה הרוסית נתאר את הולדתה באופן מתודי, כהמשך ישיר לנושאים ההרמוניים שלמדנו בפרקים הקודמים.

נזכור אם כן, שאנו נמצאים בראש ובראשונה בסולם מוצא מינורי.

ניזכר רגע בשירים במודוס אאולי כדי להבחין ביניהם לבין השירים בנוסחה הרוסית. הלחנים אינם מכילים את הטון המוביל, איננו חשים בשום הזזה לכיוון המז'ור המקביל, הכול מתרחש ממש בתוך גבולות המודוס האאולי גם אם ניתקל פה ושם בדרגה III. כך בִּשְׁלִי אֶכְעַה (כֶּלֶלִּי) שבדוגמה 374.

ברישום הירמון שיר זה מסומנת דרגה חדשה רק כאשר היא מוחלפת. האזורים של דרגה III (ואותה דרגה VII) נמצאים בתיבות 13-14, 22-23, 29-30, 46-47.

374

שְׁלִי אֶכְעַה (כֶּלֶלִּי)

הנעימה מאת נחום נרדי (על פי לחן ערבי)

Dm ♩ = 96

המשך

לעומת זאת בשיר **שיבות כשרה**, גם הוא במינור ראשון, השקיייה סביב דרגות III ו-VII אורכת זמן רב יותר ולכן יש אשליה של הזזה לכיוון המז'ור המקביל, פה מז'ור, אך זו אשליה בלבד:

375

שיבות כשרה

הנעימה מאת מתתיהו שלם

Dm ♩ = 100

Dm Gm Dm Gm B \flat Am Dm
 I IV I IV VI V I
 יְהוָה - שֶׁ - בָּרַךְ - לֵת - בְּ - שֶׁ

F C F C Dm Am Dm
 III VII III VII I V I

F C F Gm Dm C Am B \flat Am
 III VII III IV I VII V VI V

Dm B \flat Gm Am Dm
 I VI IV V I

17 Dm Gm
 I IV

21 C F Gm Dm
 VII III IV I

25 Dm Gm
 I IV
 הוּא - קָ - טָ - לָ

29 C F Am Dm
 VII III V I

33 Gm
 IV

37 Dm Am Dm
 I V I

41 Dm F Dm Gm
 I III I IV

41 F C F Gm
 III VII III IV

45 C F Am Dm
 VII III V I

אנו משתמשים ב-II7 במקרים שבהם "התחשק" לנו מאוד להשתמש בדרגה II כסובדומינטה ולא ב-IV. כבר הורגלנו לכך שהספטאקורד החצי מוקטן (למשל במודוס הדורי בדרגה VI) מערפל את התחושה הדיסוננטית של הטריטון בשל גבולות הספטימה והימצאו של המשולש המינורי בתוך גבולות האקורד.

בתוך המינור המודאלי השקיייה באזור דרגה III נתפסת כהזזה בלבד במסגרת אותו מודוס, בעוד שבתוך המינור ההרמוני זו כבר החלשה של הטוניקה המרכזית. ובכל מקרה - בשניהם יש תמיד תחושה אורגאנית למשמע לחנים מהורמנים אלה, שהרי קיימות כל הזמן דרגות משותפות בין סולם המוצא המינורי ובין המז'ור המקביל. דואליות זו רעננה וערבה לאוזן, מושכת את המלחינים, וברור אם כן, מדוע ההשפעה של לחני העבר בנוסחה זו על הזמר העכשווי היא תמידית.

הנוסחה ההרמונית במלואה היא אם כן אותו "שטנץ" שבהגדרתו המדויקת והמפורטת מינור הרמוני עם מעבר למז'ור המקביל ובחזרה. תמיד אם כן משתלב כאן המינור ההרמוני עם המינור האאולי בגלל ההליכה אל המז'ור המקביל.

בתוך מסגרת המינור ההליכה אל המז'ור יכולה לקרות בתוך שיר אחד? פסס אחת או כמה פססים: השפיה בתוך המז'ור המקביל יכולה להיות קצרה יותר או ארוכה יותר.

אבל בנוסחה הרוסית אנו חוזרים אל **קיומו של הטון המוביל**. זוהי הזדמנות לעסוק קצת במינור ההרמוני. סולם זה מכיל את הטון המוביל, אך הועדף אזכורו כאן ולא במסגרת הסולמות המז'וריים, כי זהו ההקשר העיקרי לשימוש.

הסף ההרמוני שבו אנו שוהים כאן אם כן הוא קודם כול **המינור ההרמוני** אף אם הלחן לא יכיל שום מעבר או סטייה אל המז'ור המקביל. נודף ממנו מיד הריח הרוסי. כך במוצ'אליקה:

376

מוצ'אליקה

הנעימה יהודית עממית ממזרח אירופה

Dm ♩ = 120

Dm ————— A Gm/E ————— A7 Dm

חור - ב - ה - ש - עו - ש - עו - קה*

I ————— V II₇ ————— V I

* זוהי אחת מן האתחלתות בהתאמות התרגום לעברית. אתחלתות נוספות שרווחות הן: "מה עושה, עושה החלוץ", "מה עושה, עושה החייל"

להתנסות קלה אנא נגנו את כל המהלכים האלה כפי שהם כתובים ואחר כך בפיתוח ריתמי כלשהו על פי מה שלמדתם בפרק 5. תוכלו כך לחוש היטב באוזנכם את הנוסחה, את העולם הרמוני שנכנסו אליו ושתוכו שוהים כל כך הרבה שירים בזמר העברי.

בתוך שירים מינוריים אלה המכילים את הטון המוביל נמצא לא פעם גם דרגות מז'וריות. הרווחת ביותר היא I מטיפוס דומיננטי המובילה בחוזקה לדרגה IV.

נראה את אלכט שכי אחרייך בלחנה של נורית הירש. הוא מכיל בחלקו הראשון (עד לקו הכפול) תנוחות קלות על אקורד הדרגה ה-III. הלחן עובר בחלקו השני מדו אאויל לדו מינור הרמוני, ומכיל אי לכך הן את הטון המוביל לקראת סופו והן את I₇ עוד לפני כן.

378

אלכט שכי אחרייך

Cm ♩ = 92

הנעימה מאת נורית הירש

נראה כאן טבלה של דרכי ההגעה אל המז'ור המקביל והיציאה ממנו (יש להתחיל מקריאה של הטור השמאלי ולעבור לטור הימני):

377

דרכי ההגעה מן המינור אל המז'ור המקביל

המעבר מהמז'ור למינור הרמוני בחזרה

כפ

הנעימה מאת נחום היימן

Dm ♩ = 92

Dm Gm C F B \flat E \natural A7 Dm

כי קה-בו הו-ש-מי

I IV VII III VI II₇ V₇ I

בתיבה זו מתממשת
התחושה של אזור דרגה
III, לב הנוסחה הרוסית

D7 Gm C F E \flat Dm A7 Dm

I₇ IV VII III III \flat I V₇

האקורד השניוני:
I ספט-אקורדית
המובילה אל IV
שאחריה

פינה פריגית
לקראת סיום

ומיד נזכיר כאן רק כמה שירים מופרים, שבהם המינור הרמוני והאאולי משולבים היטב עם המעבר למז'ור המקביל: *לילה לילה* (מרדכי זעירא), *שיר אש אש* (מן הלחנים של שירי היידיש ממזרח אירופה), *ליל אים - רכב אש - לו ימי* (נעמי שמר).

תיבות 11-12 מעניינות אותנו במיוחד. I₇ מובילה ל-IV. הצבע הסובדומיננטי החזק שם מקבל הבלטה בכך שעוד לפני I₇ נכנסה דרגה המובילה בחוזקה אליה וכל האזור כולו מתגווך לפה מינור כסולם רגעי:

Cm V₇ \flat I₇ IV
Fm II₇ V₇ I

↑
הספטאקורד המוכר
כחצי מוקטן

כפ (בלחנו של נ' היימן) מופיעה שרשרת תנועות של קוורטות בעלייה בתחילת השיר:

I - IV - VII - III - VI - II - V - I

כל זאת במינור אאולי, כאשר בסוף חלק זה נמצאת V עם טון מוביל. אחר כך מופיעה I כספטאקורד מז'ורי, דהיינו דרגה שניונית המובילה אל IV.

בשני שושנים או מוצאים בתחילת השיר את הצליל השישי והשביעי ברווח של סקונדה מוגדלת ביניהם ובתחילת הפזמון את הצליל השלישי והרביעי ברווח זה:

382

מתוך לחנו של מרדכי זעירא לשני שושנים

♩ = 92

תחילת השיר תחילת הפזמון

בתוך שפתו המוזיקלית של מרדכי זעירא יש לנו כמה דוגמאות בולטות לשימוש בסולם זה; זעירא נמשך אליו כבן-גוון מזרחי בתוך לחניו לשירים אס אס ראשון שח, אה אוארות איניך, שני שושנים כפי שהוזכר (דוגמה 382 לעיל).

מעניינים שני השירים מתוך הזמירות לשבת, בלחני עם, האחד שמוצאו בקהילות אשכנז והאחד בקהילות ספרד; שניהם מייצגים את השטייגר* הזה ושניהם זכו לביצועים פופולריים מוקלטים ולחיבה בקרב כל עם ישראל: שלום עליכם (האשכנזי) וצור משלנו אכלנו (הספרדי). ראו התחלותיהם של שני הלחנים מיד כאן; האקצנטים המוזיקליים בלחן האשכנזי מבליטים את ההגייה ("ההברה") האשכנזית בה מושר הטקסט בלחן זה.*

שלום עליכם

♩ = 84

נעימת יהודי אשכנז

גת - ש - ה - כי - א - מקל - כם - לי - ע - לום - ש

צור משלנו אכלנו

♩ = 94

נעימת יהודי ספרד

נו - - - כל - א - לו - ש - מ - צור

* בשירון לכיתה ה' נקטה הברה ספרדית מתקנת על פי הוראות משרד החינוך.

תופעת-בת הנספחת אל שירי הנוסחה הרוסית, והיא רווחת קודם כל בשירים החסידיים - מודוס אהבה רבה. כאן מזרח ומערב חד המה, שכן מתאחד שטייגר* זה עם המקאם הערבי חיג'אז. בשניהם בולטת הסקונדה המוגדלת. בשירים שהם מענייננו, התופעה מתרחשת בדרך כלל בין הצליל השישי והשביעי שבמינור ההרמוני:

380

סול הוא הצליל הראשון בסולם סול מינור, הסולם שבו אנו מהרמנים כאן המודוס/ השטייגר אהבה רכה

סול הוא הצליל הראשון בסולם סול מינור, הסולם שבו אנו מהרמנים כאן המודוס/ השטייגר אהבה רכה

בדרך כלל לעיתים רחוקות יותר בשירים

בדיוק באותה נקודה של "חור" של הסקונדה המוגדלת שלפני הטון המוביל ההירמון יכול לנוע לסירוגין בין דרגה IV ו-V עם טון מוביל על אף אותה סקונדה מוגדלת במלודיה; לעיתים קרובות יישאר על דרגה V:

381

הנעימה עממית

Gm

♩ = 100

הנה נאמר אתיק נאמר נאמר אל נאמר אתיק

הנעימה מאת אמיתי נאמן

♩ = 88

הנה נאמר

הנעימה עממית

♩ = 108

הנה נאמר

התנסות

זכור, ונשמח בכך: **די שאנו מבינים את הנוסחה, ניתן ליישם אותה על אין ספור שירים!**

ההתנסות שלנו היא בשלבים מספר. אנא הקפידו לבצע את השלבים בזה אחר זה:

א. חזרו בבקשה לדוגמה 377 שהיא טבלת מהלכים. נתבקשתם שם להכיר את המהלכים בנגינה בסולם רה מינור ובפיתוחים ריתמיים. עתה יש להפוך היכרות זו לתרגול ממשי. חזרו ונגנו מהלכים אלה, המשיכו לפתח אותם באופן ריתמי כאוות נפשכם, ולאחר שתרגישו כי השתלטתם על החומר הזה בסולם רה מינור כדאי ליישמו בנגינה גם בטרנספוזיציות שונות. היות שמדובר בשירים אשר אהובים במיוחד בשירה בציבור, כדאי להתרכז בטרנספוזיציות החשובות - אלה הקרובות לסולם רה מינור אך קצת בירידה ממנו למען הציבור השר (בבית-הספר, במועדון, בערבי זמר וכו'), והנרחות מבחינת סימני ההיתק: סולמות דו מינור (נחוץ ומקובל במיוחד) וסי מינור.

ב. מהלך שנתקלנו בו בהסברים והוא אופייני לשירים רבים - כדאי אף לעכל אותו: זוהי שרשרת הקורטות. נא לנגן כפי שרשום ברה מינור ואחר כך בטרנספוזיציות רבות ככל האפשר:

384

Dm Gm C F B \flat E \flat A7 Dm
 I IV VII III VI II $_7$ V $_7$ I

המהלך הזה בדו מינור -

Cm Fm B \flat E \flat A \flat D \flat G7 Cm
 I IV VII III VI II $_7$ V $_7$ I

לסיום הדיון במודוס שטייגר אהבה רבה הנה אל הציפור (שלוס רב סוכר) במלואו, מתוך המורשת של יהדות מזרח אירופה - ח"נ ביאליק התאים ללחן זה את מילותיו. נודע במיוחד ביצועה של נחמה הנדל בשנות ה-60 אשר שמר על ההברה האשכנזית. הנה מתוך הגרסה האותנטית המצויה בארכיון הזמר העברי של מאיר נוי (כיום ארכיון וקס-נוי במחלקת המוזיקה באוניברסיטה העברית), בהגייה האשכנזית:

383

אל הציפור (שלוס רב סוכר)

Andante ♩ = 92

ה - צות - אך - מ - קת - מ - נח - נה - פו - צ - בך - שו - רב - לום - ש
 ני - לו - אל - חם -

כ"ת הערכה

הנעימה מאת שמוליק קראוס

Am ♩ = 92

I VI IV VII III VI II₇ V₇

2. B₇ E7 Am A7 Dm G7 C F B_b II₇ V₇ I I₇ IV VII₇ III VI II_b

E7 Am A7 Dm G7 C F B_b E7 Am V₇ I I₇ IV VII₇ III VI II_b V₇ I

ד. לסיום אתם מתבקשים לבצע מספר שירים. קחו את שיריה הבאים של נעמי שמר: העיר כאפור, חורשת האקליפטוס, אחר, אירי, אירי, אירי. כדאי להרמן אותם על פי מה שלמדנו, אחר כך אפשר גם להשוותם להירמונים המופיעים אצל נעמי שמר. בכל מקרה שירים אהובים אלה מתוך המצאי הרב שהנחילה נעמי שמר משקפים בבחירות את התוכן ההרמוני של הנוסחה הרוסית. ניתן לבצעם בכל צורה שהיא: בפיתוח ריתמי זה או אחר ומומלץ מאוד גם לנגן מיד בטרספוזיציות. תחילו בסולם רה מינור ותעברו אחר כך לסולם דו מינור.

שיר נוסף שאתם מתבקשים לנגן, של מלחינה פורייה נוספת - נורית הירש - הוא כשנה הכאן. גם כאן בולטות שתי התופעות של שרשרת תנועת הקוורטות ודרגה I כשניונית אל IV; המיוחד הוא שהשקיהיה על הדרגה השניונית אורכת זמן רב בסיומו של הבית, לפני שנכנס הפזמון על דרגה IV. הפיתוח הריתמי כאן הוא באקורדים עם חילוף ריתמי בין שתי הידיים, הסולמות גם כאן יהיו רה מינור ודו מינור.

העיקר הוא התחושה הבטוחה שאתם מתפקדים היטב בתוך השימוש בנוסחה. **אין צורך לרשום את השירים ולהרמן אותם בכתב.** יש לנסות להרמן ישירות בנגינה כשהלחן מונח אל מול עיניכם.

בדרך זו תוכלו לנשט ללחנים רבים מאוד בזמר העברי, כפי שעוד תיווכחו מרגע זה והלאה. בהצלחה ובהנאה בהמשך הדרך!

ג. חזרו בבקשה לדוגמה 379 ונגנו את ההרמוניות של כפ"ל בדרך היישום של ארפזים תוך שאתם מבצעים את הנעימה בזמרה או בשריקה. האופי הנינוח של הלחן מזמין דרך זו של ליווי. הנה ההתחלה של כפ"ל.

כפ"ל

הנעימה מאת נחום היימן

Dm ♩ = 92

Dm Gm C F

I IV VII III

נגנו בעקבות התחלה זו את כל השיר בסולם רה מינור כשאתם קוראים את ההרמוניות בדוגמה 333. ניתן גם ליצור ארפזים שונים מאלה.

עתה נגנו בטכניקת הארפזים גם את כ"ת הערכה. רישום הלחן עם ההרמוניות הוא הפעם בסולם לה מינור (דוגמה 386).

חטיבה ג

מוזיקה תרבות והיסטוריה

1. העיקרון הסוציו-מוזיקלי והשתלשלות ההיסטורית

כשאנו טעונים בתכניה המוזיקליים של הנוסחה, הבה ונבדוק מה חבוי בשנים הרבות שבהן היא מתפקדת כה חזק בזמננו שלנו.

ותחילה לסיווג העקרוני הכללי, אשר איתו נוכל אחר כך לצעוד לאורך תקופות ארוכות בתולדות הזמר. מדובר בשלוש חטיבות אשר כל אחת מן השירים האוצרים בתוכם חומר מוזיקלי זה משתייך לאחת מהן. הללו הן:

- א. **שירים רוסיים מקוריים שקלטנו במוזיקה** (לדוגמה כחול המטפחת, אלמנו אדא וסא תפוח*)
- ב. **לחנים המופיעים אצלנו כעממיים וללא ספק הם ממקור מלודי רוסי** (שירי הלכת כגון וקס צ'ונג, און ניה פראשונס) או שאולים מתוך הרפרטואר היידי ממזרח אירופה (דוגמת מ' א' 8' לו ריבה, כשהרבי אלוילוף ועוד ועוד שירים חסידיים)**
- ג. **שירים שהולחנו בהשפעת המוטיביקה השגורה בשירים המשתייכים לחטיבות מוצא א ב שנמנו לעיל** (בתוכם למשל מלחיניהם של מ' זעירא, ד' זהבי, נ' שמר, נ' הירש, א' ארגוב, וזהו רק מקצת מן הקיים).

וכפי שכבר נאמר, בכל המרחב הסוציו-מוזיקלי הזה קולט המאזין באוזן אינטואיטיבית את קיומה של הנוסחה, אף אם פה ושם יש סטיות קלות ממנה. נזכור שלחנים של שמוליק קראוס, שלמה ארצי ואפילו של אביתר בנאי מכילים נוסחה זו, מה שמספק הוכחה ניצחת לקיומה הבטוח, ליציבותה ולקשיחותה, של הנוסחה. גם שירים פופולריים בז'אנר הישראלי הים-תיכוני קלטו נוסחה זו בדרכם שלהם, כאשר הלחן הוא במינור אאוילי ומופיעה בו הדרגה החמישית עם הטון המוביל.

נציץ קצת אל תוך הסדר ההיסטורי-מוזיקלי.

המורשת המזרח אירופאית, הרוסית או היידיית, טבעה את האופי העממי וההרואי כאחת, כשמתלווה אליו חותם מלודי-הרמוני מובהק כבר בעליות המוקדמות. דגם שירי הלכת שנוצר אז - וקס צ'ונג, פה כארץ חמדת אבות, תחלקנו - מצא את ביטוי גמ בעליות המאוחרות כאשר המלחינים יונקים מאותה מורשת - חנינא קרצ'בסקי בהפאלו (עלייה שלישית), דניאל סמבורסקי בכהר'ס כבר בשנת 1906 (עלייה חמישית). אין פלא שגם בתקופת המאבק וההעפלה נזקקנו לרוח זו - בשירים כגון

כחשאי ספינה אששת בלחנו של שלום פוסטולסקי, לאר הפלונות בלחנו של דניאל סמבורסקי, או למרחקים מפליטות הספינות (שיר הנאלי) בלחנה של רבקה לוינסון. הפרטיזנים היהודים גם הם שרו בתוך אותה אווירה מוראלית-מוזיקלית את אל נא וואור הנג זרתי האחרונה (שיר הפרטילניס הייז'ים אם כי בידיש) בלחנו של מטווי בלנטר, הפלמ"חניקים את אסכיב "מוס הסער (שיר הפלמ"ח) וחברי הנוער העובד את אסכולות אורל פרוז (שיר המחנה), שניהם בלחנו של דוד זהבי - מי שתמיד אמר "אני רץ בהלחונתי אחרי המאורעות". בלב שנות ה-40 תנועות הנוער מאמצות להווי שלהן לחנים רוסיים ממש (לבלכו אדא וסא תפוח, א' ארזת הי"נפר).

והנה אנו מוצאים את עצמנו כבר בפתחה של מלחמת השחרור. נצטברו עשרות שנים של מסורת יפה שאוהבים להתענג עליה, חדורי נוסטלגיה וצמאים לנינוח ולפשוט שברוח העממית, גם לרומנטי או לעצוב שמתבקש - הרוח נשבת קריר או ה'ו למוס בלחנים מאת משה וילנסקי*, רמותי* היסטוריה חולרת וכאב אל ואז בלחנו של שמואל פרשקו, תן אפשר ו'צאנו אט בלחנו של דוד זהבי, האמ'י' יוס' בלא בלחנו של מנשה בהרב. להבדיל מן השאיפה של דמויות כעמנואל עמירן או עמנואל זמיר לרוח נוקשה הרבה יותר בטקסטים ובלחן (פסוקי מקרא מולחנים או פואזיה עברית מוקפדת בלהט העשייה החלוצית, מודאליות צרופה וסממני מזרח במוזיקה בתוך הניעמות).

ועתה אנחנו עם המדינה הצעירה. מתחילת שנות ה-50, במשך עשרים שנה ומעלה, השתלבה הנוסחה הרוסית בזרם המרכזי של הזמר העברי דרך שירי הלהקות הצבאיות (בראשן להקת הנח"ל) או אלה שיצאו מהן (בצל ירוק, התרנגולים), פסטיבל הזמר, למשל מפעלי ההקלטות הנדירים דאז של נחמה הנדל (דוגמת תקליט שירי ביאליק בשנות ה-60). הוכחות רבות לכך בהלחנותיהם של סשה ארגוב ונעמי שמר באותם ימים. בצד זרם מרכזי זה חלחו ההשפעות המערביות-רוקיסטיות (שלום חנוך המורד תואם החיפושיות), אך הן לא הצליחו לדחוק אותו עד ראשית שנות ה-70. תרמה לכך לא מעט הגיחה החזקה של התרבות החסידית אל תוככי התרבות החילונית בעקבות ההצלחה המסחררת של המופע 'איש חסיד' (1968). הפעם לא היו אלה הלחנים החסידיים "נטו" אלא שימת לבו של הציבור לתכני תנועת החסידות שצפנו בחובם לחנים אלה לאורך דורות בארץ, כמעט בהסתר, מתוך חצרות החסידים - הבעש"ט, לוי יצחק מברדיטש, שניאור זלמן מלאדי. ראו לדוגמה את ה' י' י' י' י' שיש בו כדי לאזכר את התוכן ההרמוני המציג את הנוסחה:

* ייתכן שהמילים המופיעות בעברית מתורגמות מן הרוסית או שהוענקה להן משמעות חדשה (הללו מכוונות "התאמרת").

** אלה המשתייכים לחטיבה זו הובאו בעיקר עם העלייה השנייה והשלישית (בחלקם כשירי אידיש, בחלקם כהורות ללא מילים) - אך לא כאן המקום לפרט בעניין זה.

* את הרוח נשבת קריר מזהים כלחן מאת משה וילנסקי על פי מקור ארמני.

שנות ה-70, אף שהן מסמלות את פריצת הרוק בזמר העברי, מכילות דוגמאות רבות מאוד לקיומה של הנוסחה. מעניין, וגם כל כך מתאים בהמשך למה שתואר קודם לכן על ימים עברו - שהנוסחה צפויה יותר בשירים מאתו עשור אשר ריח הזיכרון והנוסטלגיה אופף אותם: הרז'ופ'ס (שלמה ארצי), מאיפה (שלום חנוך), ומה אם לא המאפ"ס של כרוך של להקת כוורת - אשר במתכוון שילבה אז את המורשת הרוסית והחלוצית בהמור עם גיטרות חשמליות וקצב בתוך סממנים של שפת הרוק. המשך ישיר ומכוון לרוח נוסטלגית זו אנו מוצאים בשנות ה-80 בשיר כמו ארץ ישראל אפה וארץ ארץ ארץ (בלחניו של שייקה פייקוב), או ארצנו הקטנות (יו טהרלב - ר' קליינשטיין). אך גם צצה חדשות לבקרים תוצרת מוזיקלית במתכונת הנוסחה הרוסית מאז ואילך, בשירים נטולי תוכן מעין זה דוגמת חסקה (יו טהרלב - מי לוינסקי), אהבתה של תרלה? - און (ל' גולדברג - נ' הירש) ועוד רבים. אפילו הזמר המזרחי, שפרץ בשנות ה-80 ומרכזיותו בזמר ניכרת ללא ספק בשנות ה-90 - נוטה לא פעם לעגל פינות לכיוון הנוסחה הרוסית בתוספת למקורותיו האותנטיים ולא יכול להימלט ממנה, כי בישראל היא עד כדי כך "ממלאת את האוויר..." דוגמה מדהימה - הפרח הלא מאת אביהו מדינה ומשה בן מוש, שיר שנודע ראשיתו בביצוע של מלך המלכי הזמר המזרחי זוהר ארגוב, אף הוא מכיל את הנוסחה הרוסית הן על מרכיב המעבר למז'ור המקביל והן על מרכיב החינ'אז* / ה"אהבה רבה".

2. תצוגה מוזיקלית לרבדים ההיסטוריים

זו תהיה חויה מרגשת לבדוק מקרוב חלקי שירים, לעתים שירים במלואם, המתפרשים על פני כל הרחב ההיסטורי, ולראות כיצד אכן כבשה לה הנוסחה הרוסית הלכה למעשה כל רובד היסטורי בזמר העברי, בין הלחנים גם לחנים אנונימיים ובעיקר לחני-יוצרים רבים. וזה רק על קצה המזלג.

תחילה נראה דוגמאות ספורות מוקדמות במיוחד, הוכחה למקורות שהגיעו אלינו מעיירות היהודים ממזרח אירופה. כאן מצויה הנוסחה בצורתה הפחות מפותחת, עוד בלי מעבר למז'ור המקביל: ארץ ישראל אפה (שלוס רב סוכן) שכבר הוזכר - משקף את מודוס/שטייגר* "אהבה רבה" בהירות רבה. ראו כמה מסימוני הסקונדה המוגדלת בלחנו (דוגמה 388).

אין וואלדזלע - השיר המקורי בידיש מספר על עץ בעבי היער, ובבית השלישי הוא מספר על ציפור היושבת על אחד הענפים ומציצת - וביאליק התאים מילותיו בעברית בארץ ישראל בהשראת בית זה אל הלחן הזה במלואו (בית ראשון מצוטט - בעברית ואחר כך במקור היידי מתוך מ' נוי, מעייני הזמר, 1998).

פ'י ד'י ד'י ד'י

Em ♩ = 138

מילים ונעימה עממיות

גם הלחן של אכינו מלכנו משקף בתחילתו את מודוס/שטייגר* "אהבה רבה" בהבלטה: סביבת הצליל החמישי התחתי עם ההרמוניה של דרגה V.

389

אכינו מלכנו

מילים ונעימה עממיות

$\text{♩} = 120$

D Cm D D Cm D

א - ב - ג - ד - ה - ו - ז - ח - ט - י - יא - יב - יג - יד - טו - טז - יז - יח - יט - כ - כא - כב - כג - כד - כה - כו - כז - כח - כט - ל

אָבִינוּ מַלְכֵנוּ הִנְנוּ וְעַנּוּ
כִּי אֵין בְּנוּ מַעֲשִׂים
עֲשֵׂה עִמָּנוּ צְדָקָה וְחֶסֶד
וְהוֹשִׁיעֵנוּ:

שלושה שירים מפורסמים נוספים, שנתאזרו היטב בזמר העברי כ"שירים של כל הזמנים" מוצאים גם כן בזמר היידי ממזרח אירופה: שיר הרקפת (מתחת אלסא) בתרגומו של לוי קיפניס למארטאריטקאלאך, שיר האלף בית (נחזר קטן, צר וחמיס), ושיר אל אל שתרגומים רבים לו במיוחד. בשלושה אלה מתממשת הנוסחה במלואה: סולם המוצא המינורי עם המעבר למז'ור המקביל.

388

הציפור sic

הנעימה עממית

Andante

mp

דָּת - מְ - נָח - נָח - פֹּ - צ - בָּן - שָׁ - רֵב - לֹם - שְׁ

"הציפור המציצת העבירה את הלחן אל חלונו של ח"נ ביאליק" כותב מאיר נוי...

שְׁלוֹם רֵב שׁוֹבֵר, צְפוּרָה נְחֻמָּה,
מֵאַרְצוֹת הַחֶם אֶל חֲלוֹנֵי -
אֶל קוֹלֵךְ כִּי עֵרַב מִה נְפִשׁי כְּלֵתָה,
בְּחֶרֶף בְּעוֹבֵר מְעוֹנֵי...

חיים נחמן ביאליק

המקור היידי: טף אין וועלדעלע

מילים ונעימה עממיות

Andante

mp

לַע מַע-בֵּי אֶ שְׁטִיט לַע - דַּע-וּעַל אֵין טוֹף

טוֹף אֵין וועלדעלע שְׁטִיט אַ ביימעלע,
און די צווייגעלעך בליען;
און ביי מיר, ארעם שניידערל,
טוט מײַן הערצעלע ציען...

המקור היידי: מארטיקעלעך

הלחן עממי

Moderato

סן - וואָק - גע - נען - זיך - דאַרט כל - טיגן - ביים דל - וועל אין

אין וועלדל, ביים טייכל, דארט זיינען געוואקסן
 מארגארטיקעלעך עלנט און קליין -
 ווי קלייניקע זונען מיט ווייסיקע שטראלן,
 מיט ווייסיקע טראַ-לאַ-לאַ, לאַ!

זלמן שניאור

מצוטט מתוך מ' נוי, מעייני הזמר, 1998, הפעם ללא תוספת הירמונים ופירושי הנוסחה ההרמונית, שכן יש זהות מוחלטת בין דוגמה 390 ב' לבין דוגמה 390 א'.

המילים באידיש מופיעות לאורכה של הדוגמה במלואה כדי לקרב אותנו אל האווירה האוטנטית של תרבות יהודי מזרח אירופה בגולה. שימו לב לכך שבחלקו השני של הלחן יש שוני לעומת הלחן המושר בעברית, תופעה אופיינית ללחנים עממיים.

390

הרקפת

הלחן עממי

Moderato

Bm

לא - פ - ל - חת - מ - צו - לע - ס - ל - חת - ת - מ

אזור המעבר למז'ור המקביל

מתחת לסלע
 צומחת לפלא
 רקפת נחמדת מאד;
 ושמש מזהרת
 נושקת, עוטרת
 עוטרת לה כתר נרד.
 ל, ל, ל...
 עוטרת לה כתר נרד.

עברית: לזון קיפניס

מצוטט מתוך מ' נוי, מעייני הזמר, 1998, בתוספת הירמונים. כדאי לראות שם גם את המילים במלואן.

המקור היידי: זמר אלף-בית*

הנעימה מאת מרק ורשבסקי

Andantino
mp

רל - ע - פי א ברענט טשיק - פע - פרי פך - אוי

אויפן פריפעטשיק ברענט אַ פֿיערל
און אין שטוב איז הייס;
און דער רבי לערנט קליינע קינדערלעך
דעם אַלף-בית...

מרק ורשבסקי

מצוטט מתוך מ' נוי, אותיות ה"אלף בית", 1998, הבית הראשון בלבד, הפעם ללא תוספת הירמונים; הפעם הובא המקור היידי אצל מאיר נוי בסולם שונה מן הסולם שבו הובאה הגרסה העברית.

* בלחן זה, המושר ביידיש, התווים הכפולים מציינים קיומן של שתי גרסאות.

391

תחילת אלף-בית

הנעימה מאת מרק ורשבסקי

Em Andantino

מיס - ק - נ - צר קו - ק - דר - ק

חדר קטן, צר וְחמים,
ועל הכירה אש;
שם הרבי לתלמידיו
מורה אַלף-בית...

עברית: ססח קפלן

המקור האידי: מרק ורשבסקי

מצוטט מתוך מ' נוי, אותיות ה"אלף בית", 1998, הבית הראשון בתוספת הירמונים (אשר יחזרו על עצמם גם בשאר הבתים). גם כאן - ראו את המילים במלואן.

שְׁמַחַת הַשָּׁמַיִם

הלחן עממי חסידי

Em ♩ = 120

Em B7 Em Em D7 G
I V₇ I I VII₇ III
ש - מ - ח - ת - ה - ש - מ - י - מ - י - ש

G E7 Am Em/B B7 1. Em
III I₇ IV I₄ V₇ I

2. Em Em Em Em B7
I I I I V

1. Em D G 2. Em B7 Em G
I VII III I V₇ I III

G 1. G C G 2. Em B7 Em Em
III III VI III I V₇ I I

Em Am 1. Em D G 2. Em B7 Em
I IV I VII III I V₇ I

D.C. al Fine

ישמחו השמים ותגל הארץ

ירעם הים ומלואו

תהלים צ"ו

באלף חמשה לבי ובישמחו השמים בולטת תכונתו של הלחן החסידי, אשר נוטה להדגיש לא פעם את מפלסי המלודיה על הצליל הראשון בסולם ואחר כך על הצליל השלישי. עלייה מלודית זו היא טיפוסית במיוחד לאווירת השירים החסידיים. מבחינה הרמונית באלף חמשה לבי עדיין מופיעה הנוסחה הרוסית בצמצום, בעוד שבישמחו השמים היא כבר מורחבת יותר, כאשר מפלס הצליל השלישי אכן אוגר סביבו שהייה ארוכה יותר בסולם סול מז'ור.

אלף חמשה לבי (בחלקו)

הנעימה עממית חסידית

Em ♩ = 110

Em Em Em
I I I
א - ל - פ - ח - מ - ש - ה - ל - ב - י

G G Am B7 Em
III III IV V₇ I

1. Em D G B7 2. Em Am B7
I VII III I IV V₇

אלה חמדה לבי
וחוסה נא ואל נא תתעלםרבי אליעזר אוכרי
(המשכו של הפיוט "ידיד נפש" מימי הביניים)

הערות

- א. השירים יובאו בזה אחר זה עם ניתוחיהם. כל שיר יופיע במספרו הסידורי (1-6) לפי מקומו הכרונולוגי.
- ב. לפני כל ציטוט מלא של שיר יצוין המקור שממנו הועתק. נבחרו פרסומים מוקדמים, גם ייתכן שאתם מכירים לעתים גרסה שונה; בעיית הוואריאנטים מתגלה כאן במלוא חריפותה. לעתים צורפו שינויי הגרסה המקובלים בתוך התווים. בשירים אחדים דרש הניתוח תצוגת הקול הקרצי (כמו בזמר העממי הרוסי). לגבי חלק מן השירים (בעיקר המוקדמים שבהם) נובעים שינויי הוואריאנט מהמעבר מהטעמה אשכנזית להטעמה ספרדית.
- ג. מספור התיבות בהבאת השיר במלואו היה מקשה על הקריאה, בגלל סמלי ניתוח המוטיביים. מאידך מצויינים מספרי תיבות כאשר מצוטט מוטיב במשך הדין, כדי למנוע בכל זאת אי הבנות וכדי לספק אחיזה נוספת.
- ד. המנגינות כולן כתובות כאן בסולם רה מינור במשקל ארבעה רבעים, למען נוחיות ההשוואה. אנו נמנעים כאן מציון סימוני טמפו.

ואם במלוס* עסקינן, אין טוב מאשר לבחון בזכוכית מגדלת את הדגם המלודי הנווד בתוך שירי הלכת מן העליות המוקדמות כפי שהוא משתקף גם בשירי לכת מאוחרים יותר. מובן שהתוכן ההרמוני כבר ידוע לנו היטב - כאן משתקפת הנוסחה הרוסית במיטבה: המינור ההרמוני כסולם מוצא, עם מעבר ברור מאוד בתוך השיר אל המז'ור המקביל. השירים חושפים אם כן שלד מלודי אחד על גלגוליו השונים. המעקב אחר שורת השירים לפי סדר כרונולוגי (תאריכי יצירה מן המוקדם אל המאוחר) מסייע לראיית ההדרגה בשינויים שחלו. זהו מעין "סרט נע" העובר לנגד עינינו: כאשר שיר נכתב, הוא הופך להיות משפיע. התקופה נקלט עם נעימתו ואנו גוזרים מתוכה לראשונה את השלד המלודי שלנו. לאחריו מופיע תחלקנה - והנה הוא אוצר בתוכו אלמנטים מלודיים רבים (מוטיבים מלודיים, מרווחים אופייניים בכיוון מסוים - מעלה או מטה, שהות לאורך זמן ברמה מסוימת של הסולם וכו'), שכבר הופיעו בהתקופה - אם כי במספר שינויים ותוספות. אחר כך מופיע *Ilc 311* והוא שוב מביא את הישן המוכר (חלקים מתוך השלד שעוצב כתוצאה מן ההתבוננות בשירים הקודמים) עם פרטים חדשים. בשיר הרביעי בשורת השירים, פה כארץ חמדת אמות, אנו ניצבים בפני השאלה: מה, מתוך התוספות שנוספו לשלד עד כה, יתחיל להוות נדבך קבוע ויציב לאותו שלד - ומה ייעלם כלא היה. ואכן - הסרט הנע הופך לסרט מתח: לעתים יופיע מוטיב מסוים בשיר כלשהו, ייעלם לדורות מספר ויחזור לקיום פעיל - בדומה לקיומה של התכונה הרצסיבית בתורשה. יובאו כאן רק דוגמאות ספורות מתוך השורה המלאה של שירי הלכת שנבדקו.

הטיפוס של המרש, אף שיועדו לו פונקציות חברתיות מגוונות במשך הדורות, מציג מעצם טבעו אופי אחיד לכל אורך הדרך: זהו מעין המנון בצעידה בטוחה, ספק קל ספק כבד, במשקל זוגי ברור. המרש הרוסי, אשר ממנו ינקו המלחינים והושפעו - במודע או שלא במודע - נותן כאן היטב את אותותיו.

* דהיינו באווירה מוזיקלית שהיא חלק מן ההווי והתרבות

שורת השירים

1. התקוה

נעימה: התגלמות דגם עממי הנפוץ בכל אירופה

מילים: נפתלי הרץ אימבר

מועד היצירה המשוער: בין 1883 ל-1888

רישום הנעימה נעשה לפי הגרסה המוכרת לכותבת ספר זה.

394

1c

ניתוח:

מוטיב *a* - עלייה הדרגתית מהטוניקה לדומיננטה (עם אפשרות של שימוש הלה הנמוך כקדמה; ר' בתחילת ה"חזרה", תיבה 5).

כ

מוטיב *b* - דגש על הסקסטה (סי-במול לגבי רה) וחנייה על הקווינטה.

ד

נסמן את *a* ו-*b* כאשר הם מופיעים זה ליד זה בסדר הנ"ל כ-A

מוטיב *x* - ירידה תלולה אל הטוניקה.

ז

מוטיב *c* - עלייה חדה לאוקטבה וירידה לקווינטה

ח

לסיכום: המבנה הכללי של המנגינה:

1

אוקטבה
קווינטה
טוניקה

אחר כך באה סטייה קלה למז'ור המקביל ובסיום יש חזרה על מוטיב *x*

2. תחזקנה (ברכת עם)

נעימה: במקורה מרש רוסי חגיגי

מילים: חיים נחמן ביאליק

מועד היצירה המשוער: בין 1894 ל-1912

מקור: "שירי ארץ ישראל" עמוד 7 בתוספת שינויים מספר.

395

ניתוח:

שוב מופיע מוטיב *a*, בצורה מורחבת מאוד, וגם צליל הלה התחתון, שהפעם בולט יותר. מוטיב *b* שלאחר *a*, מופיע בהרחבה; יש בו אף שינוי חשוב: עלייה עד לצליל דו (לעומת עד סי-במול בהתקנה), אך הסיום על דומיננטה יציבה מצדיק את סמיכותו ל-*b*. שוב מופיעה העלייה לאוקטבה וממנה ירידה לקווינטה - מוטיב *c*, בדומה מאוד להתקנה:

הסיום: ירידה הדרגתית עד לצליל הראשון של הסולם.

לסיכום: *b* מופיע אחרי *a*, ואפשר גם כאן לציין את שניהם כ-*A*. *c* מופיע אחרי *A*. שוב *x* מופיע בתפקיד סיומי. שלד המנגינה זהה לזה של התקווה.

קו משותף נוסף: הנטייה למז'ור המקביל כאשר נתחיל להרמן (כאן בתיבות 3-4).

3. שא ציונה נס ודגל

נעימה: נוח זלדקובסקי (הלחן מושפע מנעימות בית הכנסת)

מילים: נוח רוזנבלום

מועד היצירה המשוער: 1901 או לפני כן

מקור: "שא רן"; עמוד 144

396

ניתוח:

מבנה ההתחלה - *A* ברור מאוד, סיום חלקי על הדומיננטה ורק לאחר חזרת מוטיב *a*, סיום על ידי מוטיב *x* על הטוניקה. צליל לה התחתון שוב מופיע בראשית המנגינה. סיומו של החלק הראשון - *x* בירידה תלולה למדי.

בחלקה השני של המנגינה מעבר ברור לסולם פה מז'ור. בשירים הקודמים היינו עדים לסטיות בלבד (ולא למודולציות) לסולם המקביל. חוזק הביטוי של סולם פה מז'ור מורגש כאן היטב, והוא מגיע לשיאו בצליל דו הגבוה (3 תיבות לפני הסוף).

הסיום נשאר עדיין במתכונת היסודית של מוטיב *x*, אם כי השינויים מצדיקים את הכינוי "מוטיב בתמורה" *x1*.

לסיכום: נתגלתה כאן התפתחות, המעידה על קיום שרשרת. חידוש חשוב - החלק המז'ורי המובהק, שמקבל מעתה והלאה את הכינוי *d*.

4. פה בארץ חמדת אבות

נעימה: פרופ' הרמן צבי ארליך (לפי מ' נוי, "מעייני הזמר" 1998)

מילים: ישראל דושמן

מועד היצירה המשוער: בין 1905 ל-1909

מקור: "שלושים שירים וניגונים ליובל העלייה השנייה", עמוד 13.

397

Musical score for 'פה בארץ חמדת אבות' in G major, 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a melodic line with a $\frac{a}{2}$ bracket over the first two measures. The second staff continues the melody with a b_1 bracket. The third staff features a more complex rhythmic pattern with a c_1 bracket. The fourth staff continues with a x_2 bracket. The fifth staff has a c bracket and ends with a x_3 bracket.

ניתוח:

ההתחלה היא מעין חצי של a , כי היא לא מגיעה עד לקווינטה: ליתר דיוק, זהו התת מוטיב a המופיע ב*שאו ציונה*. הוא יצוין כ- $\frac{a}{2}$.

Musical notation for analysis of the first two staves of the score. The first staff is labeled 'שאו ציונה' and the second 'פה בארץ'. A bracket labeled $\frac{a}{2}$ spans the first two measures of the first staff.

יש גם דמיון בחומר המקצבים (התבנית $\text{♩} \text{♩}$) עם ההתחלה של תחלקנה:

Musical notation comparing the first two staves of the score with the first two staves of 'תחלקנה'. The first staff is labeled 'תחלקנה' and the second 'פה בארץ'.

כבר בתיבות 2-3 מופיעה התזוזה הברורה לעבר סולם פה מז'ור, ושוב באותם התחומים שבהם הופיעה ב*שאו ציונה*: בתחום הצלילים דו עד דו, אם כי כאן הסטייה מצומצמת בהשוואה ל*שאו ציונה*.

תיבות 5-8 הן וריאנט רחוק ומעניין מאוד של b : וריאנט זה מצוין כ- b_1 . שניים ממוקדיו החשובים של מוטיב b בהתקנה, האוקטבה והקווינטה, מופיעים גם ב- b_1 (מצוינים בחץ):

Musical notation for analysis of the first two staves of 'תחלקנה'. The first staff is labeled 'תחלקנה' and the second 'פה בארץ'. A bracket labeled b spans the first two measures of the first staff. The second staff has notes numbered 5, 6, 7, and 8, with arrows pointing to notes 6 and 8.

בתיבות 9-12 ישנה התפתחות מעניינת של c , המופיע בתחלקנה:

פה כארץ תחלקנה

b_1 מסתיים על צליל הדומיננטה, כאופייה של כל שאלה מובהקת. c מנסה להשיב, אך לא תשובה מוחלטת - משום שהוא מסתיים בצליל מי. תופעת הירידה אל הצליל מי היא חדשה, ומעניין לדעת מה יבשרו לנו השירים הבאים ביחס אליה. היא מסומנת בחץ עבה

תיבות 12 (רבע אחרון) עד 16 הן x מורחב, אשר יצוין כ- x_2 :

התקופה פה כארץ

אם ננסה להתאים לקטע הזה (תיבות 13-16 של פה כארץ) קול שני נמוך בטרצה (התופעה האופיינית לשירי העם הרוסיים), נקבל צורה מורחבת ברורה למדי של x המופיע בהתקופה. הירידה בשלוש התיבות האחרונות מזכירה במעורב אלמנטים מ- x (של התקופה, כשהירידה מתונה יותר, ושל $3 \text{ אס } 11$ כשהיא תלולה יותר). המיוחד לה כאן הוא הקפיצה בירידה בקוורטה אל הצליל האחרון.

לקראת הסיום מופיע c הדומה ביותר ל- c של תחלקנה:

פה כארץ תחלקנה

לסיכום: המבנה הקלאסי של A נשבר כאן, אם כי עדיין אנו מזהים את תחילת הנעימה כ-A באופן ברור. השיר שייך לשורת השירים שלנו, אם כי הביא עמו שינויים לא מעטים. מעניין באיזו מידה ייקלטו השינויים הללו אל תוך הדגם שאנו מנסים לבנות, או - במילים אחרות - יתרמו לקיומו ולגיבושו של דגם זה, ולא ייעלמו בעתיד (קרי: בשירים הבאים).

5. אל ראש ההר (העפילו)

נעימה: חנינא קרצ'בסקי

מילים: לוי קיפניס

מועד היצירה המשוער: בין 1919 ל-1922

מקור: ח' קרצ'בסקי, "צלילי חנינא", עמוד כ"ו.

398

ניתוח:

תיבות 2-1: מוטיב *a* מופיע בצורה ברורה: עלייה מהצליל לה הנמוך דרך הטוניקה אל הדומיננטה.
 תיבות 4-3: מוטיב חדש, נציין אותו כ-*g*. מבנהו: ירידה מסי-במול (הצליל השישי בסולם) למי. הסיום על הצליל מי מזכיר את השהיות על צליל זה בשירים הקודמים (בסופי משפטים). תופעה זו, אשר סומנה בחץ עבה בפעמים הקודמות, מסומנת כך גם כאן.

מוטיב *a* חוזר, ואחריו מופיע קטע המזכיר את מוטיב *b* בתחלקנה, אך בצמצום; נציין אותו כ-*b₃*:

בראייה רחבה - שוב מופיע *b* אחרי *a* ולפנינו A.

תיבות 9-12 הן למעשה *c* מורחב מאוד, אך המתכונת הקבועה של מוטיב *c* המקורי נשארת: עלייה לאוקטבה, ירידה לקווינטה והישארות איתנה עליה:

בסיום מופיעה הירידה התלולה של מוטיב *x*.

לסיכום: מתקיים כאן הסדר היסודי של A בהתחלה ו-*x* בסוף.

הופיע מוטיב חדש - *g* (תיבות 3-4).

הופעתו החוזרת ונשנית של הצליל מי (מסומן בחץ עבה בשני המקומות הבולטים ביותר), אשר עוד נשמע לנו זר לחלוטין בפה כארץ חמאת אמות, השתכן לו כנראה היטב בשרשרת שירים זו, והפך לתופעת קבע בתוך הדגם המלודי שלנו. חל שינוי ניכר ב-*c* המורחב אשר מקבל את הכינוי *c₂* (תיבות 9-12) וב-*b* המצומצם (תיבות 7-8; כינויו: *b₃*): קיומו של *b* מצומצם מפתיע אותנו, משום שהוא מופיע לאחר *a* ולפני *c* מורחבים במידה ניכרת.

6. שיר הפלמ"ח (מסביב ייחוס הסער)

נעימה: דוד זהבי

מילים: זרובבל גלעד

מועד היצירה: שנת 1942, בימי יסוד הפלמ"ח.

מקור: "שא רן", עמוד 82.

ניתוח:

בשיר זה, שנעשה להמנון הפלמ"ח, נכנסו כל האלמנטים החשובים שהופיעו עד עתה בשורת המרשים שלנו. הוא מהווה גולת כותרת לדגם ההולך ונבנה דרך שורת השירים. ההתחלה היא - $\frac{a}{2}$ בתוספת האלמנט הטטראקורדי של הת-טוניקה.

תיבות 3-4 הן מעין הופעה מינורית של ה"קישוט" המוכר על ידי הצליל השישי (אם כי בשינוי קל, מבחינה מלודית, ואף בשינוי היתק: סי-במול ולא סי-בקאר, אם נשווה לשיר האמק).

שיר האמק שיר הפלמ"ח

תיבות 5-6 הן למעשה b המופיע בתחלקנה ו- b_1 המופיע בפה בארץ חמדת אכות: הגרעין המלודי הוא:

תחלקנה

שיר הפלמ"ח

פה בארץ

399

לתפארת התקופה, דווקא שיר מוקדם במיוחד, משירי "חיבת ציון" - 3 יין תמתי (אסכחך), אשר יחתום בשבילנו את עידן העליות בכללותו. הכמיהה הענקית לציון מובעת בקו המלודי שנע ברוחב גדול. נראה בחלקו הראשון את הופעות I ספטאקורדית מטיפוס דומיננטי (בהיפוכים שונים) - השניוני אל דרגה IV, ואחר כך את השקיה בשטח המז'ור המקביל.

400

3 יין תמתי (אסכחך)

הנעימה מאת היימן כהן

Bm

Em6 Bm/D C#F#7 Bm Em B7/D#

IV I₆ II₇ V₇ I IV I₆

Em B7/F# B7 Em/G A7 D

IV I₆ I₇ IV₆ VII₇ (=V₇ D) III I

G6 A7 D A/C# Bm -7 C# F#7 G F#7 Bm

II₆ V₇ I (=III Bm)

אזור המז'ור המקביל

ציון תמתי, ציון חמדתי
 לך נפשי מרוחק הומיה.
 תשכח ימינו אם אשכחך, יפתי,
 עד תאטר בור קברי עלי פיה...

מנחם מגדל דוליציקי

לפינו A ב"כל הדור", כאשר j מקשט אותו.

סיום המשפט הראשון הוא ב- x תלול (תיבות 7-8).

בתיבות 9-16 מופיעה צורה מורחבת ביותר של c . מוטיב זה מתבטא כאן יפה על ידי השלד, שלא

נשתנה - ירידה מן האוקטבה אל הקווינטה:
 עד כאן זהו המבנה המדויק של תיבות 1-6 בהתקוף.

את העיטור שיוצר הצליל סי-במול כצליל השיא שאחר כך יורד, ניתן להשוות כאן בדיוק להופעתו בהשכחה:

לקראת סוף שיר הפלמ"ח מתגלה תופעה חדשה: עלייה מהסקסטה הקטנה (שתהורמן על ידי דרגה רביעית, מטבע הדברים) לאוקטבה, דהיינו, אל הצליל רה גבוה:

הסיום הוא שוב x בירידה תלולה.

לסיכום: שיר זה, אשר עשוי למלא את המאזין והשר ברגש גאוה - הוא אכן תוצר של מסורת ארוכה. בשנת 1942 כתב זהבי נעימה, המכילה בתוכה את המוטיבים הנושנים-ישנים, שעברו גלגולים רבים בנדודיהם. קיבלנו כאן נעימה, הבנויה ממש לפי המתכונת הקלאסית של המרשים המינוריים שלנו (החל בהתקוף: c, x, a וכו') והמשובצת גם במוטיבים שנכנסו לשורה בהשפעות מאוחרות יותר של המזרח ושל טעמי המקרא.

בלנה לילה (1948), לתכנית "רק למבוגרים" בתיאטרון לי-לה-לו) בלחנו של מרדכי זעירא משתקפת האווירה הנוגה באותם ימים בארץ - בואלס רחב הן בטמפו האיטי יחסית והן בגלי המלודיה. המעבר למז'ור המקביל מופיע פעמיים באופן מובהק: באזור התחלת הלחן ובסופו. נראה כאן את ההתחלה.

402

לילה לילה

Am ♩ = 82

הנעימה מאת מרדכי זעירא

לילה, לילה, הרוח גוברת
לילה, לילה, הומה הצמרת,
לילה, לילה, כוכב מזמר
נומי, נומי, כבי את הנר...

נתן אלתרמן

ואיזה פרטואר יובא כאן אם לא זה של השירים הרוסיים המקוריים! שהרי הוא גם מקשר אותנו אל שנות ה-50 וה-60. השירים הרוסיים המקוריים בלבוש עברי מילאו את הווי תנועות הנוער - נוצרו ברוסיה בשנות ה-20 וה-30, הגיעו לארץ בשנות ה-40 וצבעו את האווירה המוזיקלית במדינה הצעירה באותו צבע רוסי שהוגדר כזרם מרכזי בסקירתנו ההיסטורית המקדימה. נראה לדוגמה שלושה מתוכם.

מענה תנוע התצוגה המוזיקלית-היסטורית לפי רבדים של עשרות שנים, כאשר בכל עשור הדין מתחשב בשיקולים מתודולוגיים בצד ההליכה הכרונולוגית. בראש מעייננו: איתור הופעתה של הנוסחה הרוסית בשירים אשר יצוטטו.

למען שנות ה-40 נראה את שיר הפרטילינס היחידים (אל כאן תאמר הנה ררכי האחרונה) בלחנו של מטווי בלנר כדי לייצג את התרחשויות מלחמת העולם הנוגעות ישירות לענייננו. זהו שיר לכת שאת תכונותיו הכרנו בדיוק בתוך הדגם הנודד של שירי הלכת ואשר נידון כבר בהרחבה. אומץ הלב של הפרטיזנים והפתוס משתלבים היטב בצעדה, וההירמון כולל הן את המעבר למז'ור המקביל והן את הדומיננטה השניונית על דרגה I.

401

שיר הפרטילינס היחידים (אל כאן תאמר)

הלחן מאת מטווי בלנר

אל נא תאמר: "הנה דרכי האחרונה,
את אור היום הסתירו שמי העננה!"
זה יום נכספנו לו עוד יעל ויבוא
ומצעדנו עוד ירעים: אנחנו פה!...

עברית: אברהם שלונסקי
המקור היידי: הירש גליק

אל גדות הדיינפר

הנעימה מאת דימטרי פוקרס

Cm ♩ = 132

Cm Cm B♭ E♭ G Cm B♭

פר - נן - הק גדות על שם

VII III V VII

המז'ור המקביל

E♭ B♭ E♭ Cm Fm Cm Fm G7

III VII III

המז'ור המקביל

Cm A♭ E♭ C7 Fm Cm C7

המז'ור המקביל שניוני שניוני

Fm G7 Cm C7 Fm G7 Cm

שניוני

שם על גדות הדיינפר
 דוהרים הסוסים,
 ובשצף קצף הם טסים.
 פרשים קווקים מגדודי בודיוני
 דוהרים לקרב.
 הי הי הי...
 פרשים קווקים דוהרים לקרב...

עממי

לבלבו אגס ועץ תפוח

הנעימה מאת מטוויי בלנטר

Cm ♩ = 126

Cm G Fm

ח - פי - ת - נס - נן - א - ג - ל - לק

G7 Cm E♭ A♭ E♭ C7/E Fm Cm

III VI III I⁶₅ I⁶₄

שניוני אזור המז'ור המקביל

Fm Cm |¹ Fm G7 Cm |² Fm G7 Cm

לבלבו אגס וגם תפוח
 ערפילים כיסו את הנהר,
 וקטיושקה אז יצא לשוח
 אלי חוף תלול ונהדר...

עממי

בשנות ה-40 המאוחרות מטביעות אווירת הפלמ"ח ומלחמת השחרור את חותמן על השירים. ג'ק ג'קס' בלחנו של דוד זהבי הוא כרומנס רוסי: בעל מלודיה רחבה המשתרעת על פני מנעד גדול (אוקטבה+קוורטה) אשר 'מרגישה' בחזקה כל מילה ומילה של הטקסט הרומנטי: נראה את תחילתו: שוב אנו נתקלים ב- I ספטאקורדית שניונית המדגישה את דרגה IV שלאחריה, ואחר כך דרך דרגה IV חל המעבר אל המז'ור המקביל.

406

ג'ק ג'קס'

הנעימה מאת דוד זהבי

Dm ♩ = 63

ליל - ה - יה - ה - נר - ח אט נ - צא - ?

D7 Gm C7
I7 IV VII7

F Bb E7 A7 Dm
III VI

יצאנו אט, חיוור היה הליל
במרחקים הבליוח האורות
ואת נותרת יפה כשתי ענייך
עת הדמעות היו בן עצורות...

חיים חפר

405

קדרו פני השמים

הנעימה עממית רוסית

F
Dm ♩ = 132

ים - מ - ש - ה - פני רי - קד - רו - קד

Gm Dm Gm A7 Dm C7 F D7

A7 Dm D.S.

קדרו קדרו פני השמים
ורוח עז רעש
קיבלו קיבלו הרי אפרים
קרבו צעיר חדש...

פרושסקי

שימו לב: המיוחד בלחן זה שמחציתו הראשונה היא במז'ור המקביל ובהמשך הוא עובר למינור! כך גם בקלינקה.

גם בלחנו של משה וילנסקי, שבלטו ביותר בשנות ה-50, לא נעדרה הנוסחה הרוסית. וילנסקי היטיב לשלב בלחנו באופן אורגאני את המודוסים השונים, בתוכם גם אקורדים מתוך שפת המוזיקה הקלה, והיות שהנוסחה היא אחד מן היסודות המשתלבים בתוך המכלול כולו, לעתים היא קצת חבויה. נזכיר למשל את המעבר החריף אל המז'ור המקביל בתחילת חלקו השני של שיר ארש נאכי! נראה כיצד הנוסחה הרוסית מסתנת אל תוך הלחן הבא; מיד בתחילת השיר יש שהייה ברורה בשטח המז'ור המקביל:

408

הנעימה

הנעימה מאת משה וילנסקי

Cm ♩ = 72

Cm Gm7 Cm F Cm

לור - ד - מן שום חוף - ב אין - ש ידע - ה הוא

Fm Bb Fm Bb7

אזור המז'ור המקביל

Eb Eb Gm Cm Cm/A

III

Gm/D Dm7 Gm Gm

הוא ידע שאין בחוף שום מגדלור,
אך תמיד כשחזר עם ליל,
מן החוף היה מבחין, בתוך השחור,
אור פלאי קורץ לו וצוהל...

דן אלמגור

מתוך ליבה של מלחמת השחרור מזדקר לו כאב אף ואי, והוא כמרש אבל לנופלים. כאן בולטת הנוסחה בתוך הפזמון והוא יצוטט בחלקו.

407

כאב אף ואי

הנעימה מאת שמואל פרשקו

♩ = 58

נו - תי - שמו אַת נא זכור צח - נ - ל - נד - אל בך

Bb7 Eb7 Ab F7 Bbm

אזור המז'ור המקביל שניוני

פה אני עובר, ניצב ליד האבן...

באב אל-ואד
לנצח זכור נא את שמותינו
שיירות פרצו בדרך אל העיר!
בצידי הדרך מוטלים מתינו,
שלד הברזל שותק כמו רעי.
באב אל-ואד...

חיים גורי

נמשך בכֶּסֶּנֶה הכֶּסֶּנֶה, לחנה של נורית הירש. מעניינת במיוחד השהייה בסוף הבית על I לאורך שתי תיבות (15-16)! וזו הובלה חזקה במיוחד של האקורד השניוני אל דרגה IV בתחילת הפזמון (תיבה 17). באותו אזור, בתיבה 13, מופיעה IV מז'ורית, שהיא דו משמעות: היא משתייכת הן למודוס הדורי כבן-גוון כאן לאאולי והן למז'ור, כחלק מהמז'וריציה הבלוטת המגיעה לשיאה ב-I לאורך שתי תיבות (15-16). אך מעל לכול בולטת כאן הנוסחה הרוסית של שהייה בתוך אזור המז'ור המקביל.

410

כֶּסֶּנֶה הכֶּסֶּנֶה

הנעימה מאת נורית הירש

Em ♩ = 104

המשך

בשנות ה-60 יוצרים מרכזיים בזמר "עבדו" לא מעט עם הנוסחה הרוסית. הארבעה שנבחרו כאן הם אלכסנדר (סשה) ארגוב, נחום היימן, נורית הירש ויאיר רוזנבלום.

נתחיל ב**חופ'ס**, בלחנו של נחום היימן. מיד בתחילתו נמצא שהיות בולטות בתוך המז'ור המקביל, בצד **V** של המינור ההרמוני.

409

חופ'ס

הנעימה מאת נחום היימן

Dm ♩ = 66

חופים הם לפעמים געגועים לנחל
ראיתי פעם חוף
שנחל עזבו
עם לב שבור של חול ואבן...

נתן יונתן

על כפי' יביא

הנעימה מאת יאיר רוזנבלום

Am ♩ = 84

Am Dm G C E7 Am
 IV VII III
 אזור המז'ור המקביל

B[♭] E Am Dm G
 IV VII
 אזור המז'ור המקביל

C E7 F B[♭] E7 Am
 III

ברחובנו הצר
 גר נגר אחד מזור,
 הוא יושב בצריפו
 ולא עושה דבר
 איש אינו בא לקנות
 ואין איש מבקר,
 ושנתיים שהוא
 כבר אינו מנגר...

יורם טהרלב

25 Am D7 G C Am
 IV VII₇ III VI
 אזור המז'ור המקביל

30 B7 Em 1.2 3

בשנה הבאה נשב על המרפסת
 ונספור ציפורים נודדות
 ילדים בחופשה ישחקו תופסת
 בין הבית לבין השדות
 עוד תראה עוד תראה
 כמה טוב יהיה
 בשנה בשנה הבאה...

אהוד מנור

לפניכם שני שירים מעניינים, שונים מאוד זה מזה באווירתם, בלחניו של יאיר רוזנבלום מסוף שנות ה-60. מלחין זה היה פעיל ביותר לאורך שנות ה-60 בלהקות הצבאיות. לחניו הם הוכחה חשובה לזרם המרכזי אז בזמר, שהיה אף בעל קשר חזק למסד המוזיקלי, והשירים שמשתייכים אליו מאותה תקופה מכילים בתוכם את הנוסחה הרוסית בהבלטה. כך בעל כפי' יביא (לפסטיבל הזמר המזומן*, 1969) - אנו מוצאים שטחים רבים של המז'ור המקביל. נראה את תחילתו:

* הפסטיבל הזה היה יוצא דופן בכך ששיריו הוזמנו ממלחינים.

סשה ארגוב משקף בפריצתו הגדולה בשנות ה-60 את המתחכם והאישי, הקרוב לכתיבת הליד Lied (השיר האמנותי) יותר מכל מלחין אחר בזמנו העברי. כך גם התחכום בשפתו המוזיקלית רב תוך שימוש בנוסחה שלנו.

הפופולריות של שיריו עצומה עד עצם היום הזה ונבחרו מתוכם כאן שלושה להצגת השימוש בנוסחה הרוסית. אלה אף מייצגים את מגוון המסגרות שבהן פעל בשנים אלה: כשאת אומרת לא מתוך שירי התרגולים (מתוך תכניתם השנייה, בלחני ארגוב בלבד), שיר ערש מתוך הצגת התיאטרון "אסתור המלכה" (הקאמרי 1966), כשאור דולק בחלון מתוך שירי שלישיית גשר הירקון (1963-1964).

413

כשאת אומרת לא

Dm [ארגוב העדיף ללא סימון טמפו] Allegretto

הנעימה מאת אלכסנדר (סשה) ארגוב

שטח הדרגה ה-III



* בשלושת המקומות בולטת בפסנתר קפיצה בבס בה מקדים צליל הטרצה או הקווינטה של האקורד את הצליל היסודי. ייתכנו גם לאורך השיר מהלכי בס שונים מאלה שעשה ארגוב.

412

שיר לשלום

הנעימה מאת יאיר רוזנבלום

| | | |
|----------------|-----------------|-------------------|
| תנו לשמש לעלות | מי אשר כבה נרו | איש אותנו לא ישיב |
| לבוקר להאיר | ובעפר נטמן | מבור תחתית אפל, |
| הזכה שבתפילות | בכי מר לא יעירו | כאן לא יועילו |
| אותנו לא תחיר | לא יחירו לכאן | לא שמחת הניצחון |
| | | ולא שירי ה'לל!... |

יעקב רוטבליט

בכשאת אומרת לא ההליכה לאזור דרגה III קרתה שלוש פעמים וכל פעם לרגע קצר. בשיר ארש זה קורה פעם אחת אך לאורך זמן רב, ואנו בהחלט מזהים אותה כשהייה ארוכה באזור המז'ור המקביל. המעבר בחזרה לסולם המוצא חלק להפליא וזורם בטבעיות רבה.

414

שיר ארש

הנעימה מאת אלכסנדר (סשה) ארגוב

Gm ♩ = 84



תע - 9 מו - 1 עיר - 1 קל - הי



Gm III VI IV VII
Bb I IV II V

אזור המז'ור המקביל



Bb III VI IV
I I IV II

המשך אזור המז'ור המקביל



שטח הדרגה ה-III



[הדומיננטה המינורית]



שנייני | שטח הדרגה ה-III

כשאת אומרת "לא", למה את מתכוונת?
למה את מתכוונת, כשאת אומרת "לא"?
האם ה"לא" הוא "לא" - ובאמת
אולי הוא רק "אולי", אך לא כעת,
או שה"לא" הוא רק "עוד לא"
אולי הוא "או", או הוא "בוא"
כי את אומרת "לא" כל-כך בחן
שהוא נשמע לי עוד יותר מזמין מ"כן"

דן אלמגור

בשיר זה מצוטטת הגרסה לפסנתר מתוך ספריו של ארגוב: הלחנים עם הליווי בפסנתר מתעדים בדיוק את הדרך שבה היה ארגוב מלווה בעצמו את שיריו בפסנתר וכך גם הלחין אותם. זהו צילום מן הפרסום המקורי בספר השירים לקול ולפסנתר שנושא את הכותרת "ככה סתם" (ידיעות אחרונות, 1979). ההתערבות היחידה בגרסת המקור של ארגוב היא בכמה דברי הסבר וניתוח.

מתוך כשאור ז'ולק

Gm Valse moderato $\text{♩} = 130$

המוזיקה מאת אלכסנדר (סשה) ארגוב

Chords: Cm7,9, F13, Bb, IV^{7,9} Bb, V¹³ Bb, I

Lyrics: ל - ל - ב - לי - קר - לו - בים - ב - רים - דב - שם - לד - יש - סו

Piano accompaniment (Pno.)

אזור המז'ור המקביל

Chords: Eb, Cm6/A, D7, Gm⁹, IV Bb, VI Gm, II⁷ Gm

Piano accompaniment (Pno.)

גם כאן מצוטטת הגרסה לפסנתר של ארגוב עצמו.

כשאור דולק בחלונך...

הן יש לך שם דברים רבים לומר לי בלבך
כשאור דולק, דולק בחלונך...

עמוס אטינגר

Chords: F, Bb, Eb, Cm7, D7, Gm

Functional Analysis: VII V, III I, VI IV, Bb = Gm, II⁷ IV⁷, V⁷ Gm

סיום אזור המז'ור המקביל

היכל ועיר נדמו פתע
ונשתקו שוקי פרס
ורק אי שמה קלרינטה
וקול כינור וקונטרבס
מלחשים אל תתלכטה
ושקט, שקט, הס!
אמנם רדפנו הבלים
אבל הנה הראש הרכנו
אם כתר הוא נושא או דלי
אין שום הבדל בסוף יישן הוא.
ואי לי לו ואי לו לי
ואי לי לנו לכולנו...

נתן אלתרמן

בשני לחניו של ארגוב שראינו זה עתה בולט השילוב הסולמי שבין המינור ההרמוני והמינור האאולי ואוצר האקורדים בנוי מאקורדים משולשים בתוספת הספטאקורד הדומיננטי במקרה הצורך. ארגוב 'הג'אזי' קצת יותר, הרשה לעצמו, בכשאור ז'ולק להכניס ספטאקורדים רבים, גם את הסקסט-אז'וטה, את הנון-אקורד ואפילו את ה- V¹³. הג'אז הזה הוא ישראלי מובהק היות שהוא במינור, וארגוב גם אינו חוסך בו את הופעת הנוסחה הרוסית. נעייך בחלק שמשמש מעין פזמון, שוב אנו רואים כאן את ההרמוניות המדויקות של ארגוב בפסנתר.

Chords: C7, F, Gm/E, A7, Dm, Dm/C, Gm/Bb, A7, Dm.

Figured bass: VII₇, III.

ידיד נפש אב הרחמן
משוך עבדך אל רצונך
ירוך עבדך כמו אֵל
ישתחוה אל מול הדרך
ידיד נפש אב הרחמן
משוך עבדך אל רצונך
יערב לו ידיותיך
מנופת צוף וכל-טעם

מתוך זמירות לשבת

בשיר המפורסם האטאפיט של ברוך בלחנו של דני סנדרסון (להקת כוורת 1973-1974) שוב מופיעה הנוסחה שלנו בהבלטה, והיא תורמת להמור החלוצי, פן שלהקת כוורת ביודעין לא נזחה אותו תוך שהיא מוהלת אותו היטב בצליל הגיטרות החשמליות. נראה את לחנו של הפזמון:

בהגיענו לשנות ה-70 נזכר שכבר נושבת רוח אחרת בארץ. ועם זאת, הנוסחה הרוסית דווקא מקשרת בין עבר להווה. י'י'י' נפש מתוך פסטיבל הזמר החסידי השני עוד משמר כהוגן, ובמתכוון, את הרוח החסידיית. חגיגות מסורתיות נסוכה הן על הטקסט מתוך זמירות לשבת והן על הלחן של שרה ואהוד צוייג.

416

י'י'י' נפש

הנעימה מאת שרה ואהוד צוייג

Tempo: ♩ = 88

Chords: Dm, Gm, Dm, Gm, A7, Dm, Gm, C7, F, D7/F#, Gm, A7, Dm, Dm/C, Gm/Bb, A7, Dm, Gm, C7, F, Gm.

Figured bass: IV, VII₇, III, I⁶/₁₂, IV, VII₇, III, IV.

אזור המז'ור המקביל

המשך ←

שלמה ארצי, מחבר בשבילנו בין שנות ה-70 לשנות ה-80. בשירו "שני" מלכ האויר (לחנו על פי ז'אן לוק פונטי) מתקליטו "דרכים" (1979) הוא נשאר נאמן ביותר למינור האולטי כאשר חוזר בו בעקביות המהלך I → IV. חזרנו אם כן לשהייה מתמדת במינור, ללא מעבר למז'ור המקביל, לצורתה הראשונית של הנוסחה מבחינה הרמונית תוך שימוש רב במהלך זה - מסממניו של שטנץ שמתקיים היטב בשירים חסידיים, וכאן - מתממש בתוך תבניות הקצב והגיטרה המלווים אלמנט מינימליסטי ריתמי סוער. בתוך מעטפת קצב סוערת, אם כן, יש תחלופה מתמדת ועל פני משטחים רחבים) בין שתי דרגות אלה המייצגות את הסובדומיננטה והטוניקה:

המספיק לך כרוך

הנעימה מאת דני סנדרסון

Gm $\text{♩} = 126$ Cm D7 Gm Cm

ש - נ - ג - צ - ל - ל - ים - קו - נים - קו

D7 Gm Eb Bb Cm Dm

שטח הדרגה השלישית

Eb D7 Gm Guitar Gm

אזור המז'ור המקביל

Cm F 7 Bb D7 Gm

VII 7 III V

שני" מלכ האויר

הנעימה מאת שלמה ארצי (על פי ז'אן לוק פונטי)

F#m $\text{♩} = 76$

F#m F#m4 F#m F#9

I

י - ר - א - ה - ק - ג - מ - י - נ - ש

Bm7 Bm Bm7 Bm6

IV

F#m F#m4 F#m F#9

I

Bm7 Bm Bm7 Bm6

F#m F#m4 F#m F#9 Bm7 Bm

IV

F#m F#m4 F#m F#9

I

הוא קנה אותן בזול...
 - שסיפרו לו את הכל בהיגיון, ש-
 נעליים קונים מהר
 וגרביים לא חסר.
 אך מגפיים ומכנסיים
 שתמיד קונים קומפלט
 קשה מאוד להשיג אותם כעת.
 נגני, נגני גיטרה...

דני סנדרסון, אלון אולארצ'יק, מנחם זילברמן



נראה נא לרגע את מימושן של השטן המוכר הזה באחד הניגונים החסידיים השגורים; דרגות IV-I הן בשימוש ללא הרף.

419

נאן חסידי

הנעימה מאת שלמה ארצי

Em ♩ = 60

Chords and fingering: Em, Am, B, Em, G, Em, Am, Em, D, Am, G, Em, Em, Am, Em.

Chords and fingering: F#m, F#m4, F#m, F#m9, Bm7, Bm, Bm7, Bm6, IV, F#m, I.

שינוי מזג האוויר הביאו אותי לחשוב
שמלבדם אני עצוב גם בגללך.
ליד הבית שהיה ביתי, סללו רחוב,
אני יודע, משהו פה משתנה.
הנה ענן,
דומה לעוד עננים שכבר חלפו,
ובכל זאת עוד - אני רואה צורות,
פעם הייתי מקרב
את כל הגוף לנשיקות,
הייתי בא אצלך, לומד הכל...

שלמה ארצי

דוגמה מאלפת לקשיחות עמידותה של הנוסחה היא השיר הפרח כסני! בלחנם של אביהו מדינה ומשה בן-מוש, דוגמה שהיא ממש מתוך לב הזמר המזרחי בארץ - סמל לפריצתו של "כוכב המזרח" זוהר ארגוב בזמר העברי (פסטיבל הזמר המזרחי 1982). הסקונדה המוגדלת נוסח "אהבה-רבה" מופיעה ללא הרף - מה שתואם לחלוטין את הקשר המזרחי הטמון כאן עם מקאם חיג'אז; על רקע זה פורצת בהבלטה שלוש פעמים הדרגה השלישית עם שהייה המרמות לסטייה אל המז'ור המקביל ואחר-כך חוזרת הנעימה אל סורה בתוך המינור ההרמוני. נראה כאן את השיר עד מקום מסוים. הלחן מכיל היטב סממנים אלה אשר חוזרים גם בהמשך.

שימו לב: סומנו הן מקומות מרווח הסקונדה המוגדלת נוסח "אהבה רבה" והן () ההופעות של הדרגה השלישית (בעיגול).

421

הפרח כסני

הנעימה מאת אביהו מדינה ומשה בן מוש

Em ♩ = 88

Em Em Am F#[♯]

B Em Em Am F#[♯]

B G C F#[♯]₅

B B7 C7 Am F#[♯]

B Em Em Am F#[♯]

המשך ←

עם הרצ'ופ'ט של שלמה ארצי אנו עוברים אל **שנות ה-80**. השיר הולחן ב-1983. הנוסחה הרוסית במלואה משתקפת לא פעם בשיריו, והנה אחת הדוגמאות היפות, כאשר הנוסטלגיה וטבע הארץ חוברים יחד "לשהות בחיק" הנוסחה המופרת הזאת.

420

הרצ'ופ'ט

הנעימה מאת שלמה ארצי

Dm ♩ = 80

Dm Gm C F

Gm Gm/B B^b

B[°] A7 ^{1.}Dm ^{2.}Dm A

Dm Gm C F B^b A

שטח הדרגה השלישית

אזור המז'ור המקביל

לא נפרח כבר פעמיים והרוח על המים
 יפור דממה צוננת על פנינו החיורות.
 שמה בין איבי הנחל בשעה אחת נשכחת
 זכרונות אוזב שלנו מתרפקים על הקירות.
 בלי תוגה כפופי צמרת בלוריות שיבה נבדרת
 באשר יפות-התואר בין שריקות העדרים...

נתן יונתן

תיאטרון רוסי

הנעימה מאת אביתר בנאי

Am ♩ = ~60

IV I

3 IV I VI

5 VII I IV I

לראות מה אני מרגיש אלייך
כמה שבועות אחרי השיחה האחרונה
מה אני רוצה ממך
אני מרגיש שאת גדולה עליי
יפה וערומה בתיאטרון רוסי...

אביתר בנאי

מיום אביב בהיר וצח אותך אני זוכר
וכבר מאז היטב ידעתי שלא אוותר
כי לי היית בבת עיני בכל יום וכל ליל
היית לי כמלאך האל מתוך הערפל.

רציתי לבקש ידך רציתי לך לומר
סוד אהבה שבלבבי שמור מכל משמר
רציתי לך לומר אהבתי, אהבתי ונגמר...

אביהו מדינה

ונסיים בדוגמה **משנות ה-90**, אפילו המאוחרות, שירו של אביתר בנאי מילים ולחן - **תיאטרון רוסי** (בתקליטור הראשון שלו, 1997). דווקא בדרך האבסורד אין שום הקשר מוזיקלי לכותרת שלנו או לנוסטלגיות למיניהן - הכותרת "תיאטרון רוסי" קשורה ישירות לרקע התוכני של השיר. לא נוכל להתעלם ממנו, כי בתקופת שנות ה-90 מתבצר הרוק סופית כשפתם של כמה מרדנים צעירים ובלטים (להבדיל מהגל ההרמוני של הזמר המזרחי), הכותבים מילים ולחנים גם יחד (אביב גפן, יהלי סובול, חמי רודנר, אביתר בנאי ועוד). אביתר בנאי כועס כאן על חברתו אפרת בן-צור אשר התחילה לשחק ולשיר אז בתיאטרון "גשר", התיאטרון לתפארת שיסדה העלייה הרוסית בארץ בתחילת שנות ה-90. במתכונת המוזיקלית יש כאן שימוש עקבי במיוחד (!) בשטנץ החסידי עם ההרמוניות של I ↔ IV, שזיהינו כה במובהק בשירו של שלמה ארצי **סיני מלך האויר** (ראו דוגמאות 418, 419). על הפשטות ההרמונית הזאת מתלבש לחן דיבורי למדי, מאוד בלתי סימטרי, כמעט מדובר במקצביו, אשר סופג בתוכו את הרטוריקה הזאת - בן גוון של תפילה יהודית, אף שברצונו הנחרץ של אביתר להביע כעס הולך ומתגבר. מהלכי I ↔ IV. בולטים מאוד בתחילתו של הלחן והם מסומנים כאן (דוגמה 422). סיומו של הלחן (שלא הובא כאן) הוא שלא כרגיל בדרגה IV.

3. בין מילה למנגינה

היות שאנו עוסקים בטבע הרמוני אחיד לאורך כל הדרך - כדאי לשים לב לרוחב המלודי השָׁדִי - הקו המלודי העשיר והרחב של נעימות השירים. כדאי לראות איך הוא מתגוון ביחס לטקסט. זו ההזדמנות היחידה כמעט בכל הספר להיכנס עד כדי כך לדקויות ולעומקים שכאלה - שלא לדבר על כך שזה ממש בלתי נמנע בשל ההקשר הטקסטואלי-תרבותי (המעוגן כמוֹבן היטב ברקע ההיסטורי). נציג אם כן שלושה שירים במלואם המשקפים את הנוסחה בדרך הניתוח המדוקדק של קשר המילה והלחן. סדר הבאת השירים נקבע על פי צרכים מתודולוגיים, והוא גם תואם להפליא את סדר הופעתם מן המוקדם אל המאוחר.

423

על שפת ים כינרת ("אֵלֶּה")

הנעימה מאת חנינא קרצ'בסקי

Em ♩ = 65

עַל - אֵל - תֵּף רַב מוֹן - אֶךְ - רַת - נָ - נָ - בְּ יָם שֵׁפֶת - עַל

עַל - נוּ - נָ - לֹא עָץ בּוֹ - עַל - טוּ - נָ שֵׁם אֵל - נָ

לוּ - עַר - נָ - הַ מִי - בְּךָ עוֹף - בְּ עַר - נָ - רַק שֵׁם נָר מִי

הוּ - נָ - לֹא פִי - מִי - מִי הוּא - רַח - תוּ שֵׁם - מִד -



p

ח - ר - פו - ה - עוף - קל - ח - ל - ל - קו - לא - גל - הס

rit.

ע - ל - ל - בו - אל - רת - תו - ע - מ - שו - נ - מד - עו

על שפת ים כינרת,
ארמון רב תפארת,
גן אל שם נטוע,
בו עץ לא ינוע.

מי גר שם? - רק נער
כעוף בדמי יער,
לומד שם תורה הוא
מפי אליהו.

הס, גל לא קולח,
כל עוף הפורח
עומד ושומע,
תורת אל בולע...

יעקב פִּיכְמָן

השיר הזה נדפס לראשונה ב"צלילי חנינא" (1927) על-ידי מורי גימנסיה הרצליה לזכר חברים שנה לאחר מותו של חנינא קרצ'בסקי, כדי לציין את פעילותו בגימנסיה הרצליה כמורה העברי הראשון למוזיקה בארץ ישראל מאז עלותו 1908 ועד יום מותו, הלהיב את תלמידיו.

הלחן הזה שכתב למילותיו של יעקב פִּיכְמָן תוך עבודתו בגימנסיה הרצליה הפך לאחד השלאגרים של כל הדורות. כנראה השלוח העמוקה המשתררת כאן עד כדי עמידת דום לספיגת חוכמת התורה הפכה לשיר שאנו מקדשים. אנו לא שוכחים את הטירה הזאת, את הארמון הזה. נוסף לכך המודאליות המינורית כשהיא 'תפוסה' בטמפו כזה איטי (להבדיל מההורות החסידיות למשל) מעבירה אותנו אל משהו קדום, אל אותנטיות ארכאית שנתמזל מזלנו לשהות בתוכה.

בבית הראשון הצניחה החוזרת ונשנית הרכה (האיטית, השקטה), של קווינטות וקוורטות בירידה

אל צליל היסוד, מקרבת את הנער המתפלל, אל האדמה

שלישיית גשר הירקון (אז אריק אינשטיין, ישראל גוריון, בני אמדורסקי) הזמינו אצל נעמי שמר שיר לתכניתם (1964). מפריס, "העיר באפור", שבה שהתה, היא כתבה להם את השיר, אך בבית האחרון יש כמיהה לחזרה לתל-אביב, העיר "בבתים לבנים".

נעמי שמר כותבת את השיר מפי אהוב דמיוני המסיט אותה לטייל בעיר למען איחוד הנפש שלו ושלה, חולם חלום שרוצה שיהפוך דו-צדדי כאשר הם יטיילו יחדיו בעיר באפור - לכן כך מתחיל ומסתיים כל בית, בביטוי זהה כבחיבה זהה - העיר באפור, הרציף, האור והבתים הלבנים. היונים הסימבוליות, מיד בבית הראשון, יש בהן יופי של צחות, אהבה וחופש. אותו חופש נקשר למעוף של הנפש: כשהאהוב מפתח את חלומותיו הוא נושם לרווחה - החזה כאילו מתרחב כשאנו שרים ומזדהים איתו תוך ההתפתחות ההדרגתית של הקו המלוודי. הנה מפלסיו העולים, אשר עלייתם נעשית מהירה יותר ויותר; וממתנת את המעוף הזה הסימטריה המוחלטת אשר סוחפת לשירה בציבור תוך כדי הזדהות כל פרט בתוכה עם תחושות הדובר בשיר. המילים והלחן ממש נטועים זה בתוך זה; לא ייפלא על כך, שעל אף הרובד הלשוני הגבוה בו נכתבו המילים על ידי נעמי שמר - הציבור לעולם אינו מנתק אותן מן הלחן.

כ'

תיבות

| | | | | | | | |
|---|-----|--------------|----------------|----------|--------------|------------|-------------|
| 1 | בית | אִם תִּרְצֵי | בּוֹאִי | נְטִיל | אֶבְנֵי | מְרַצְפוֹת | דָּם |
| 2 | בית | אֲזִ | עֲרַמוֹת | שִׁלְכֵת | שֶׁם הָרוּחַ | יַעֲרִיף | אֶת יְדָאִי |
| 3 | בית | עַל סִפְסַל | אִם תִּגִּידִי | עֵינֵי | הָעִיר | בְּאֶפֶר | אֶשְׁבִּיד |

בבית השני עולה הנעימה לצליל האוקטבה הגבוהה, כאילו מתעופפת אל-על השמימה. הנער הדמיוני מחפש את האל, את דבר האל. צליל הספטימה מקדים את האוקטבה. ההרמוניה המז'ורית כאן בהירמון (הנוסחה שלנו) מוסיפה התעוררות אל משמע דברי החכמה הנלמדים בשלוה.

צורת א-ב-א הפשוטה לובשת כאן משמעות רוחנית. בבית ג' החוזר על נעימת בית א' אווירת השלוה גדלה עוד יותר. היא משתלטת עלינו ואנו מוצאים עצמנו מזדהים עם אותו נער שיכול לעמוד שם בתוך אותה אגדה עד אין סוף כדי ללמוד תורה. רק בסוף מתגלה הסוד: בתוך שקט שכזה אפשר ממש לבלוע באושר אין קץ את התורה, והחכמה שטמונה בה תהפוך חלק ממך, האדם.

424

העיר באפור

1C

הנעימה מאת נעמי שמר

Am ♩ = 96

1 A7 Dm Dm G7 C
 פֶּר - אַ - בְּ עִיר - הָ אֵת לֵךְ אֶה - אֶךְ - שֵׁ צִי - תֵךְ אִם

5 F C F E7
 פֹּת - צִ - מֶרְ - נִי - אֶבֶן עַל בֵּה יֵל - ט - נ - ו - אִי - בּוֹ

9 Am G F Am
 פֹּת - עֵ - שֵׁ נִים - יוֹ - לְ נוֹ - נִי - עִי אֵת שֵׂא - נְ דָם

13 Dm Am Dm E7 Am
 פֶּר - אַ - בְּ עִיר - הָ אֵת לֵךְ אֶה - אֶךְ - שֵׁ צִי - תֵךְ אִם

| | |
|---|---|
| את ודאי תכסי לך את ראשך בצעיף כשאתן את ידי ונרד לרציף | אם תרצי שאראה לך את העיר באפור בואי ונטייל בה על אבני מרצפות |
| על ספסל אז נשבה ועם רדת האור אם תגידי עיפתי מן העיר באפור | דום נישא את עייניו ליונים שעפות אם תרצי שאראה לך את העיר באפור |
| אשיבך על כנף-נשר ועל גב עננים אל עירך שחיכתה לך בבתים לבנים. | או אתן את ידי לך ונרד לרציף ערמות של שלכת שם הרוח יעיף |

נעמי שמר

1. $B\flat$ A7 $Fm6$ G7 A7 Dm
 $A\flat$

2. $B\flat$ A7 $Fm6$ G7 $A\flat$ Dm
 $A\flat$

אור - קט - ש - אים - דש - חד - א - ק - עת - נ -
 ע - ע - ה - לי - שו - ק - דם - א - ה - חד - א - ק

האומנם עוד יבואו ימים בסליחה ובחסד,
 ותלכי בשדה, ותלכי בו כהלך התם,
 ומחשוף כף-רגלך ילטף בעלי האספסת,
 או שלפי שיבולים ידקרוך ותמתק דקירתם.
 או מטר ישיגך בעדת טיפותיו הדופקת
 על כתפיך, חוך, צווארך, וראשך רענן.
 ותלכי בשדה הרטוב וירחב בך השקט
 כְּאוֹר בְּשׁוֹלֵי הָעֵנָן...

לאה גולדברג

חיים ברקני (הניק), ילד הפלא מפולין, שהיה קיבוצניק משער הגולן, אהב מקטנותו ג'אז סמבה ובוסה-נובה. הוא הכניס שפע של סממנים סגנוניים אלה להלחנותיו, כפי שעשה גם בשיר זה - הן בהרמוניות והן בקצב הבוסה-נובה. בראיון שהעניק לכותבת ספר זה ציין הניק שמילות השיר מבטאות בעקיפין את העם שקם לתחייה ולתקומה מחודשת בארצו. השיר נכתב בשנת 1973 לטקס ממלכתי ליום השואה והגבורה שהתקיים בקיבוץ יד-מרדכי והוקרן בטלוויזיה. חוה אלברשטיין שהייתה אמורה לשיר אותו באירוע זה חלתה והחליפה אותה זמרת אחרת. לאחר ארבע שנים חזרה חוה אל חיים ברקני כשהכינה תקליט - והקליטה מיד את השיר בעיבוד מתי כספי.

האומנם (את תלכי בשדה)

1C

הנעימה מאת חיים ברקני

Dm $\text{♩} = 116$ Dm A7/E Dm/F A7/E Dm Dm/C

ג - או - בו - ? עוד נם - א - ה - נם - א - ה - תל - נ -

G7/B ♩ B \flat 7 A \flat 9 A \flat Dm Dm7/C

תל - נ - דה - ש - ב - כי - תל - נ - קד - ה - ב - ו - ה - קלי - ב - מים -

Bdim Gdim Dm Eb7/D \flat C7 Fm C7/G

ש - מן - ו - תם - ה - ל - ד - ה - ב - בו - כי - ש - מן - ו -

Fm/A \flat C7 Fm Fm7/E \flat B \flat 7/D D \flat 9

א - ס - ה - לי - ע - ב - ט - ה - ? ל - ד - רג - כן ש - מן - ו -

C9 C \flat Fm Fm/E \flat Fdim/D B \flat

ר - ד - קי - תק - ת - מ - נ - רוד - ק - נ - לים - ב - ש - פי - של - או - ק - ת - פ -

C4 C7 F A7/E Dm F7

דו - ה - תיו - פו - ט - דת - ע - ב - ג - ש - י - ? ט - מ - או - תם -

B \flat A7 Dm Dm7/C G G7

ע - נ - ש - ד - רא - נ - רד - נא - צ - נד - ה - י - ד - פ - ק - ת - על - ק - ת - פ -

C9 C \flat F A7/E Dm F7/C

ה - נד - חב - נ - נ - טב - נ - ה - דה - ש - ב - כי - תל - נ - נ -



שפת הג'אז מעוצבת בשיר זה להפליא עם עושר הספטאקורדים למיניהם, הנון-אקורדים, הנון-אקורדים המוקטנים, תנועת צעדי הבס אותה מכוון המלחין באקורדים הנתונים שרשם שהיא כקול נגדי לתנועת הזמרה, וזה מול זה שניהם מבטאים את הצעידה בשדה: על בסיס צעידה מתונה (סקונדות בבס) נישאות הפנים אל המרחבים (גלי הנעימה כסופרן נגדי לבס).

כ

Chords and Roman numerals for the first system:

- Measure 1: Dm (I)
- Measure 2: E7/E (V₃^{6#})
- Measure 3: Dm/F (I₆)
- Measure 4: A7/E (V₃^{6#})

Chords and Roman numerals for the second system:

- Measure 1: Dm (I)
- Measure 2: Dm/C (I₂)
- Measure 3: G7/B (IV₆⁶_{ik})
- Measure 4: Bb7 (VI_{7b})
- Measure 5: A9-7 (V_{7,9})

אך עם כל הרצון להתאחד עם הטבע, כמעט להימס בתוכו - כדי לשכוח את ימי המלחמות ("השְׁרֵפֹת, בדרכים שסמרו מאימה ומדמ") בכל זאת מורגשת במנגינה חרדה פנימית: מדגישים זאת מקצבי הטריולות, הקפיצה הטונאלית המפתיעה Dm → Fm (הסקוונצה המלאה אל אזור הטרצה המינורית במקום הטרצה המז'ורית, המבנה הבלתי שגרתי של הפראזות המוזיקליות. ב"או מטר ישיגך", "את תלכי בשדה", השאיפה אל הביטחון מתחזקת עם שהגיעה המנגינה אל מוטיב הפזמון בתנועת צעדים בירידה מהצליל העליון דו במוטיב הפזמון בהלחנת ח' ברקני . כל גיווני הריאליה הללו מחזקים את החלום שבלב מטרת השיר.



427

כחול האטפחת

Dm ♩ = 120
A7 Dm D7 Gm

Dm A7

Dm A7 Dm C

F D7 Gm Dm

A7 1. Dm 2. Dm

428

Dm ♩ = 100

Dm Gm A7 Dm C C7

F D7 E[∅] D7/F# Gm

Dm/A E[∅] A7 1. Dm 2. Dm

חטיבה ד

הרחבת הנוסחה, רשימות שירים

1. הרחבת הנוסחה

בזכות הנוסחה שלמדנו הצלחנו כבר להבין את תפוצת הענק של התוכן הזרמוני הזה בתוך הזמר. גודש הלחנים הנפרש בפנינו בשל כמות השירים הרבה כל כך מעורר בנו צורך להמשיך ולהרחיב את הנוסחה גם לממדי הצורה, המלוויה והקצב. כדי להתמצא בתוך הים הרחב והמסקרן הזה מוצגים כאן ארבעה לחנים רוסיים מקוריים שנתאזרו היטב בזמר העברי.

426

רוחי (ניכיל אל נשא אלכרת)

Dm ♩ = 80

Dm A7 Dm Bb C7

F A7 Dm D7 Gm E[∅]

1. Dm/A A7 Dm A7 2. Dm/A A7 Dm

לפניכם תמצית ומרכיבים המוזיקליים המאכלסים את ה"שבלונה" על פי שירים אלה:

בתחום הצורה

- א. צורה פשוטה (בתים עם או בלי פזמון).
- ב. סימטריות ול פסוקים ומשפטים מוזיקליים.

בתחום המלדיה

- א. מנעד רחב במקרים רבים - דצימה).
- ב. התפתחות ולודית על פי אקורדים שבורים (לרוב משולשים מז'וריים ומינוריים); בקו המלודי קיימות חזרות על אותו הצליל.
- ג. קפיצות עדאוקטבה, קפיצות עם מילוי.
- ד. סקוונצות ולודיות.

בתחום הקצב

- א. אופי איטי וז מתון, אומפה, המתאים לריקודי-עם, לואלס, ולמרש.
- ב. משקל זוגי או 3/4 קבוע לאורך כל השיר.

באשר לתחום הורמוניה, שבו עסקנו כבר רבות, תחום שהוא לב לבה של הנוסחה, נציין כאן רק כי בהירמון משתמשים באקורדים פשוטים ומסורתיים - משולשים במצב יסודי בדרך-כלל, על כן, דרך אגב, קל לשיר ממש מן השמיעה בשני קולות בתוספת טרצה או סקסטה לנעימת השיר; וכן, נדיר להיתקל בשיר מ'ורי בתוך המאגר הסוציו-מוזיקלי הזה של הלחנים.

2. רשימות שירים

לפניכם רשימת 5 שירים, אשר נבדקו לאור המרכיבים המוזיקליים האופייניים שהגדרנו כ"שבלונה" על סמך בדיקת ארבעת הלחנים הרוסיים המקוריים. הם רשומים כאן בסדר א'-ב' של שמותיהם. בוודאי יהיה מעניין להציף מיד בלחנים אלה, אי לכך גם נרשם ליד כל שיר אחד המקורות שבו ניתן למצוא אותו בקלות. מקצת מן השירים האלה פגשנו תוך הדיונים שלנו לאורך הפרק עד כאן, אך לא בדיוק בהקשר זה של הרחבת הנוסחה.

1. ארץ (ארץ) זר ארץ (ארץ)
מילים ולחן שייקה פייקוב [ספר השירים לתלמיד כרך א]
2. אצ'דה (א) זפת ים כינרת)
מילים: יעקב פיכמן; לחן: חנינא קרצ'בסקי [ספר השירים לתלמיד כרך א]

429

איפה המחזרות הקן?

מפעם חופשי
♩ ~ 92

Dm A7 Dm D7

Gm D7 Gm C7

F Dm Gm6 A7 Dm C Dm C7/E

מפעם קבוע
♩ = 112

F Cm/Eb

D7 Gm Gm Gm

Dm/A Bb7 A7 Dm

לפי השבלונה הבדוקה, המסתברת מתוך ארבעת השירים האלה, ניתן יהיה לתאר אחר כך שירים רבים.

3. אתה ל' ארץ נאני פוסעת חרש בשביליך]
- מילים: יורם טהרלב; לחן: נורית הירש [נ' הירש, רק בינתיים; י' טהרלב, בפרדס ליד השוקת]
4. את תלכי בשדה [האומנם]
- מילים: לאה גולדברג; לחן: חיים ברקני [ל' גולדברג, את תלכי בשדה, שירים ומנגינות]
5. בשנה הכאה
- מילים: אהוד מנור; לחן: נורית הירש [ספר השירים לתלמיד כרך א; נ' הירש, ללכת שבי אחרייך]
6. אן השקאים
- מילים: יצחק יצחקי; לחן: יוחנן זראי [ספר השירים לתלמיד כרך א]
7. הדרך אל הכפר
- מילים: יורם טהרלב; לחן: נורית הירש [נ' הירש, רק בינתיים; י' טהרלב, בפרדס ליד השוקת]
8. הן אפשר
- מילים: חיים חפר; לחן: דוד זהבי [ד' זהבי, שלא ייגמר לעולם]
9. האיר באפור
- מילים ולחן: נעמי שמר [נ' שמר, ספר א - כל השירים]
10. היו לאננס
- מילים: חיים חפר; לחן: משה וילנסקי [ספר השירים לתלמיד כרך א]
11. המאפי"ס של הכרך
- מילים: דני סנדרסון, אלון אולארצ'יק, מנחם זילברמן; לחן: דני סנדרסון [ד', סנדרסון, נאמן למקור]
12. חורשת האקליפטוס
- מילים ולחן: נעמי שמר [נ' שמר, ספר א - כל השירים]
13. חסקה
- מילים: יורם טהרלב; לחן: משה וילנסקי [לשיר עם אפי נצר א; משירי י' טהרלב, לאוהבים את האביב; מ' וילנסקי, תמיד כלניות תפרחנה]
14. יצאנו אט
- מילים: חיים חפר; לחן: דוד זהבי [ד' זהבי, שלא ייגמר לעולם]
15. ישן כנות
- מילים: יורם טהרלב; לחן: יאיר רוזנבלום [משירי י' טהרלב, לאוהבים את האביב]
16. כינרת [שם הרי אלון]
- מילים: רחל; לחן: נעמי שמר [ספר השירים לתלמיד כרך ב]

17. כפא [מישהו מוכה כ"י]
- מילים: יהודה גור-אריה; לחן: נחום היימן [נ' היימן, חמישים שנות זמר וסיפור]
18. ללכת שבי אחרייך [להיוולד? כל כוקר מחדש]
- מילים: אהוד מנור; לחן: נורית הירש [נ', הירש, ללכת שבי אחרייך]
19. מחר
- מילים ולחן: נעמי שמר [נ', שמר ספר א'-כל השירים]
20. מה אמרו הצ'פורים
- מילים ולחן: נעמי שמר [נ', שמר ספר א'-כל השירים]
21. משירי ארץ אקפת'י [נאכורה שלי, ארץ נני אכיונה]
- מילים: לאה גולדברג; לחן: דפנה אילת [ל', גולדברג, את תלכי בשדה - שירים ומנגינות]
22. אז' לא אהכתי קי
- מילים ולחן: נעמי שמר [ספר השירים לתלמיד כרך ג]
23. רכות"י הפיסטוריה חולרת
- מילים: חיים חפר; לחן: שמואל פרשקו [ספר השירים לתלמיד ב]
24. שיר לשלום
- מילים: יעקב רוטבליט; לחן: יאיר רוזנבלום [ספר השירים לתלמיד ב]
25. שי [אצולל כסאן שארית הלחש]
- מילים: רחל; לחן: שער לוי [לשיר עם אפי נצר ג]

בהכירנו היטב את פירוט מרכיבי ה"שבלונה" נוכל להבחין במידת השתייכותו של כל שיר מתוך 25 השירים שמנינו אל השבלונה - אם רבה היא יותר או מעטה יותר. שפת אקורדים מודרנית יותר, למשל (ספטאקורדים, נון-אקורדים מתוך המוזיקה הקלה והג'אז), מקצבים מסובכים, צורה בלתי שגרתית - די שאחד מאלה מצוי בשיר מסוים כדי שנחוש מיד בחריגה של השיר הזה מן הנורמה שהציגה ה"שבלונה", על אף שהנוסחה ההרמונית הבסיסית מתקיימת בו. בדרך כלל התחושה הנוצרת במקרים כאלה שאינם רבים (כמו את תלכי בשדה שראינו זה עתה בהרחבה בסוף חטיבה ג' בפרק זה) היא של שיר מתוחכם יותר בהשוואה לרוב השירים התואמים את הנוסחה.

נראה אם כן אותם 25 שירים, רוב השירים קיבלו את הציון "משתייך במידה רבה יותר" ומקצתם, לאור הבדיקה המדוקדקת, קיבלו את הציון "משתייך במידה מעטה יותר". בתוך שתי חטיבות ציון אלה המספר הסידורי של השיר זהה למספרו הסידורי "המקורי" מן הרשימה הקודמת, ושוב יש כאן סדר אלפביתי.

שירים שקיבלו ציון "משתייך במידה רבה יותר"

1. ארץ (מילים ולחן: שייקה פייקוב)
2. אצדעה (מילים: יעקב פייכמן; לחן: חנינא קרצ'בסקי)
3. אתה לי ארץ (מילים: יורם טהרלב; לחן: נורית הירש)
5. כשנה פכאם (מילים: אהוד מנור; לחן: נורית הירש)
7. הדרך אל הכפר (מילים: יורם טהרלב; לחן: נורית הירש)
8. כן אפשר (מילים: חיים חפר; לחן: דוד זהבי)
9. העיר באפור (מילים ולחן: נעמי שמר)
12. חורשת האקליפטוס (מילים ולחן: נעמי שמר)
13. חסקה (מילים: יורם טהרלב; לחן: משה וילנסקי)
14. יצאנו אל (מילים: חיים חפר; לחן: דוד זהבי)
16. כינרת (שם הרי אלון) (מילים: רחל; לחן: נעמי שמר)
17. כפל (מילים: יהודה גור-אריה; לחן: נחום היימן)
18. ללכת שבי אחריך (מילים: אהוד מנור; לחן: נורית הירש)
19. אחר (מילים ולחן: נעמי שמר)
20. מה אמרו הצפורים (מילים ולחן: נעמי שמר)
22. אור לא אהבתי? (מילים ולחן: נעמי שמר)
23. רכותי היסטוריה חולרת (מילים: חיים חפר; לחן: שמואל פרשקו)
24. שיר אלטון (מילים: יעקב רוטבליט; לחן: יאיר רוזנבלום)
25. שי (מילים: רחל; לחן: שער לוי)

שירים שקיבלו את הציון "משתייך במידה מעטה יותר"

4. את תלכי בשדה (מילים: לאה גולדברג; לחן: חיים ברקני)
- טבע החריגה: שפת אקורדים ג'אזית.
6. שן השקמים (מילים: יצחק יצחקי; לחן: יוחנן זראי)
- טבע החריגה: מלודיה בצעדים ולא באקורדים שבורים, בפזמון קצביות בלתי שגרתית.
10. היו למנים (מילים: חיים חפר; לחן: משה וילנסקי)
- טבע החריגה: שפת אקורדים מן המוזיקה הקלה.
11. האמאיים של כחך (מילים: דני סנדרסון, אלון אולארצ'יק, מנחם זילברמן; לחן: דני סנדרסון)
- טבע החריגה: קצביות מודרנית*, מלודיה בצעדים ובחזרות צליל.

15. ישן כנות (מילים: יורם טהרלב; לחן: יאיר רוזנבלום)

טבע החריגה: קצביות חורגת מן הנורמה.

12. משירי ארץ אהבתי (מילים: לאה גולדברג; לחן: דפנה אילת)

טבע החריגה: צורה בלתי שגרתית.

הנה רשימה נוספת של 50 שירים, שמופיעה בהם הנוסחה הרוסית הפעם ללא דירוג של השתייכות (שניתן כמובן לעשותו), אשר טרם נזכרו כלל בפרק זה. גם היא ערוכה לפי סדר ה-א-ב של שמות השירים או התחלות מילותיהם.

| מקור | מלחין | משורר | השיר | מס' השיר | א-ב |
|------|------------|----------------|-----------------------|----------|-----|
| | נ' הירש | ל' גולדברג | אהבתה של תרלה? - מאן | 1 | א |
| | י' שריג | י' שריג | אור וירושלים | 2 | |
| | נ' יונתן | נ' יונתן | אל את אמוכי ליוויתי | 3 | |
| | ש' פייקוב | ש' פייקוב | אחי ליבורי התהילה | 4 | |
| | א' נצר | מ' מאיר | אין לי יותר מה לאמר | 5 | |
| | ט' שלונסקי | ש' טשרניחובסקי | אני אמאין (שחקי שחקי) | 6 | |
| | נ' היימן | ר' שפירא | אנשי השמש | 7 | |
| | ש' פייקוב | ד' ברק | ארץ ישראל יפה | 8 | |
| | ד' זהבי | ח' סנש | אשרי האפרור | 9 | |
| | נ' הירש | א' מנור | כדרך חלרה | 10 | ב |
| | א' נצר | ד' אלמגור | כזה לחובש | 11 | |
| | נ' הירש | א' מנור | כאלה יורד ביתי אל הים | 12 | |
| | נ' שמר | נ' שמר | כראש השנה | 13 | |
| | ש' פייקוב | ד' ברק | כראש השנה | 14 | |
| | ח' ברקני | תרצה ברנע | כרכת חט | 15 | |
| | מ' אביגל | ב' אביגל | כת הזייט | 16 | |

* ספה"ל = ספר השירים לתלמיד (משירוני האסופה - ראו בעמוד 489 בנספחים)

* היא תוצאת מה שעושה ההרכב המלווה בעיקר.

| מקור | מלחין | משורר | השיר | מס' השיר | א-ב |
|------|-----------------------|------------|--------------------|----------|----------|
| | | | | | ש |
| 8 | א' נצר ג, עמ' 8 | י' שניא | שוכ יוצא הלאר | 42 | |
| 230 | ספה"ל א, עמ' 230 | ד' מערבי | שירה הנצח* | 43 | |
| 32 | א' נצר ב, עמ' 32 | ר' לוינסון | שיר הנצח (למרחקים) | 44 | |
| 166 | ספה"ל ב, עמ' 166 | ע' לרר | שיר כלולות | 45 | |
| 103 | א' נצר ב, עמ' 103 | ה' בראטר | שיר על נחלים | 46 | |
| 76 | ספה"ל א, עמ' 76 | ד' זהבי | שיר ערש | 47 | |
| 50 | נ' הירש, א' מנור - 12 | נ' הירש | שתיים עשרה שעות | 48 | |
| 15 | א' נצר ג, עמ' 15 | א' נצר | שירים לך מולדת | 49 | |
| 50 | נ' הירש, א' מנור - 45 | נ' היימן | תאורת חצר | 50 | ת |

נוסף לכך לפניכם רשימות שירים מעניינות משני סוגים ברורים:

- **סוג א: מה שאתה מוצא אצל מלחינים;**
- **סוג ב: מה שאתה מוצא כאשר אתה פותח שירון אסופה גדול**

רשימות מסוג א

מה שאתה מוצא אצל מלחינים בזמר העברי כשירים המשתייכים לנוסחה הרוסית**. כמובן נבחרו שירים מוכרים (במקרים של חשש שאינם די מוכרים אך הדוגמה חשובה לנו - יש סימן היכר - לאיזה זמר או משורר הולחן, או נרשמה התחלה של המילים או של הלחן ליד כותר השיר).

נעמי שמר

- ארכזה אחים
- בכית הלוחות
- עוז' לא אהבתי ד'
- לו' יהי
- אחר
- העיר באפור
- אנחנו שנינו מאותו כפר

| מקור | מלחין | משורר | השיר | מס' השיר | א-ב |
|------|----------------------------|-------------|--------------------------------|----------|----------|
| | | | | | ה |
| 87 | מ' זעירא | מ' זעירא | הודיה (ליווית אותי ארצות) | 17 | |
| 164 | י' כרמל | י' כרמל | היורד? רחמה | 18 | |
| 87 | מ' לבנון | ב' ברמן | הליצן | 19 | |
| | מ' זעירא | ע' הרוסי | המתנזרים לספר | 20 | |
| 80 | י' הדר | א' אופק | העץ שלי | 21 | |
| 87 | מ' וילנסקי | א' טל | הצדף הקטן | 22 | |
| 95 | א' נצר ג, עמ' 95 | א' בן-זאב | לה הסתיו | 23 | ז |
| 88 | ש' פייקוב | ד' ברק | חשיית אביב | 24 | ח |
| 230 | מ' זעירא | מ' זעירא | חולצה כחולה | 25 | |
| 52 | מ' לברי | ש' בס | יונה ויון | 26 | י |
| 27 | נ' נרדי | נ' אלטרמן | כחול ים המים | 27 | כ |
| 128 | מ' וילנסקי | י' שרת | כינרת אחרת | 28 | |
| 150 | מ' לברי | ש' בס | כפרי | 29 | |
| 178 | ד' זלצר | ח' חפר | לא נפסיק לשיר | 30 | ל |
| 82 | נ' שמר | נ' שמר | לו' יהי | 31 | |
| 178 | נ' הירש | א' גולדהירש | לילה טוב לאהבה | 32 | |
| 82 | ספה"ל ב, עמ' 82 | ח' חפר | למזכר | 33 | |
| 82 | ספה"ל א, עמ' 82 | מ' ברק | למפלי נתיבות | 34 | מ |
| 27 | נ' הירש | י' טהרלב | מלאך מסולם יעקב | 35 | נ |
| | מ' זעירא | נ' אלטרמן | נישן עתיק | 36 | |
| 64 | מ' זעירא, לילה לילה עמ' 64 | מ' זעירא | נפאשן שוב | 37 | |
| 12 | ש' פייקוב | ש' פייקוב | עוז' נשוא אחר | 38 | ע |
| 184 | י' שניא | א' נצר | ציפור קטנה, ציפור יפה | 39 | צ |
| 50 | נ' הירש, א' מנור - 45 | נ' הירש | רבע לפני חצות | 40 | ר |
| 37 | א' נצר | ע' אטינגר | רקפות כאלבזה | 41 | |
| | מ' זעירא | י' גמזו | מ' זעירא, עוד שיר אחד' עמ, 106 | | |

* מוכר בטעות כ"שירת הנוער"

** אך אין כאן ניסיון למצוא את מכלול השירים המשתייכים לנוסחה בעבודת מלחין זה או אחר.

• שלט על אירי

• כינרת נשם הרי אלון - מילים: רחל

• סימני דרך

נורית הירש

• אושה שלום במרומי

• אלכת שבי אחרייך

• פרח הילוך

• בן יפה נולד

• הדרך אל הכפר

• נחמה

• כפרדס ליד השוקת

• הלדה לשטר נכל הרחובות ריקים - מתוך הסרט "השוטר אזולאי"

• בשנה הבאה

• אהבתה של תרלה די-מון

• חלקת אלהים

• מלאך מסולם יעקב

• אתה לי ארץ

מרדכי זעירא

• לילה לילה

• היו לילות

• הודיה (ליווית אותו ארצי)

• דוד מלך ישראל 

• הורה טוב (סוכבונ)

• חולצה כחולה - הנוסחה המצומצמת

• שיר שחם (אם גם ראשן שח) - "אהבה רבה"

• אל תירא עבדי יעקב

דוד זהבי

• שיר הפלמריח (מסביב יהוק הסער)

• יצאנו אט

• הן אפשר

• אני נשאו עמי

• מלאו אסמינו בר

• אדמה אדמה בשפלה וברמה

• נישונים (שתלתם) - עם פינה פרישית

• ירדה השבת - עם תחכומים

• הליכה לקיסריה (אלי, אלי)

• שיר המחנה (מסילות טורל פרוז)

נחום היימן

• חופים

• כפל

• מרדף

• ימינה שמאלה והלאה

• לאת ירושלים

• סתיו נרחות הסתיו מעל ענב - לנחמה הנדל

• שיר בארבעה בתים (בשדה ירוק)

• הלבאים - חלק ראשון

• התיקח את יד - לנורית גלרון מתוך הסרט "החורף האחרון"

• פואה קטנה - לפרברים, ללא מילים. בסוף פינה פריגית

מוכי אמריילין

• בארץ אהבתי

• נאן לי ירדן

• הבר הירוק תמידי

• על האלון

• יש פרחים - חלק ראשון

- שייקה פייקוב
- ארץ ארץ ארץ
- ארץ ישראל יפה
- חייכי לי בשירים
- נפאטען שוב

דפנה אילת

- משירי ארץ אוקֶתִי (מאכורה שלז)
- הַגֵּדָה לַבַּת הַטּוֹחַן (מילים איציק מאנגער, עברית דן אלמגור)

אפי נצר

- הַגֵּדָה לַחֹבֵט
- מַלְכוּת הַחֶרְמוֹן (כַּל הַמַּיִם הַשְּׂמֵחוֹת)
- אֵין לִי יוֹתֵר מִה לֵאמֹר (ליגאל בשן)
- קוֹרְאִים לָנוּ לֵאכֹת (שוב רועם בכבישים מצעדנו)
- לֵר שֶׁל נְקִיסִים נֶעֱצִי הַצִּפּוֹרֹת שְׂרִים לָךְ שִׁיר אֶל דְּרָךְ - לָרוֹן אֵלֶיךָ
- צִפּוֹרִים נוֹדְדוֹת נֶעֱם הַסְּתִי חִלְרוֹ הַצִּפּוֹרִים, בְּפִזְמוֹן - לֵה הִיָּה עִם כּוֹא הַסְּתִי - לַפְּרָבִים

יאיר רוזנבלום

- ישן בענת
- אנשי הדממה
- על כפיו יביא
- מה אכרך
- שיר לשלום
- שלמה
- הייתי נצר

שלמה ארצי

- אומרים ישנה ארץ
- הרדופים
- שינוי מלש האוויר - הנוסחה המצומצמת
- תרקוז

שלום חנוך

- אצרת דשא
- מאיה
- למה לי לקחת ללב

מלחין זה דווקא מזוהה כחורג מן הנוסחה וכמונך בה, ובכל זאת!

פינת "שיר למלחין"

- חן יובל - ישנם ימים (שהשמש תעבור עליי) - לירדנה ארזי
- יאיר קלינגר - קום והתהלך בארץ
- רמי קליינשטיין - ארצנו הקטנטנות (אוד לא תמו כל פלאייך)

והגענו אל מלחינים ששפתם המוזיקלית יותר מורכבת. בין כל אלה רק אצל אלכסנדר (סשה) ארגוב הנוסחה בולטת. במכלול יצירתו של וילנסקי הנוסחה "מסתננת". אצל מתי כספי היא משתרבת בתוך אלמנטים רבים נוספים.

אריה לבנון

- ליפא העליון

משה וילנסקי

- היו למנחם
- הַגֵּדָה אֶל מַעֲיִן יוֹם
- חסקה
- תפילת יום הולדת (אלוהים שלי) - לחוה אלברשטיין
- שיר ערש נשבי
- מאצור

מתי כספי

- אליזר בן יהודה
- הנה הנה הנה
- ילדותי השנייה
- לקחת את ידי בידך
- יש לי ציפורים בראש - תוך תחכום הרמוני רב במיוחד
- כשאלוהים אמר בפעם הראשונה - רק ההתחלה
- יונה עם אלה של לית

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם

אם כן - נוסף לכאן כמה משירי הגבעטרון - כאן חברו להם כמה מלחיני קיבוצים להלחנה בסגנון רוסי במתכוון:

- יעקב (יענקלה) שגיא - אז נשוב אחר (האזרז' יצ'א), שוב יצא הלואר אל הדרך
- יוסף שריג - אור וירושלים
- חיים אגמון - ים השיבולים
- מני גל - הללויה (אזרס חולר וקציר יומו)

ועתה - לפניכם כמה מן השירים הרוסיים שממש התבייתו חזק בתוך הזמר העברי, אם בתרגומים ואם בהתאמות-תרגום.

- רותי נלי כל אל נשא מלכרת)
- לבלבו אדם ולס תפוח (בלחנו של מטווי בלנטר)
- בין פרחי האן 
- קטיוסקה
- העאורים 
- על הדרך, על הדרך 
- בדומיה 
- חיל פרטים אנן
- דז'ית נוסעת
- רוח מכזרת שובל שאתנה 
- ליושנקה
- אט לורס הנחל 
- על טדות הדנייפר... לא הרוח הוא אשר יצ'א לו 
- איפה הן הכחורות (כשכרוש היה חור)

אלכסנדר (סשה) ארגוב

יש להקדיש מחקר בפני עצמו לניתוח דרכי התממשותה של הנוסחה. הנה על קצה המזלג סימני הדרך:

- **חטיבה ראשונה:** הנוסחה מתגלה בפשטות ובבהירות [הערה: אף אם כך, אין זה מפחית מעושרם או ממורכבותם של השירים]
 - שיר ארץ (ארץ שיושביה היא אוכלת)
 - שיר ערש (היכל ועיר נצחו פתע)
 - הכל להב
 - שיר שמאר (שמאי נפשך)
- **חטיבה שנייה:** הנוסחה מתגלה במועט (לרגעים קצרים)
 - האם האם האם
 - וידוי
 - למדבר נלך למדבר
- **חטיבה שלישית:** הנוסחה מתגלה תוך תחכום הרמוני רב
 - רעות
- **חטיבה רביעית:** מבנה הפראזה חורג מן הפשטות והסימטריה
 - פנם כוזר? (היה היה פנם כוזר?)
 - למר אהבה לים
 - כזרה על נצרי שטל (הס באפיקו הנחל שט)
 - אהבתי עלי לבנת צואר (היה נצרי דאלו מרכבה)
 - נחל שלי
- **חטיבה חמישית:** מבנה כללי בלתי שכיח
 - יוסי ינר שלי מוצלח
 - רחוב כמסחה
- **חטיבה שישית:** משתלב עם הג'אז
 - משמס (הן בשלשות כאות אל"י)
 - הצהובים (האהבה וסם הידיות)

בענייננו זה, כדאי עדיין לראות להלן שני מקטעי-ספרות מוזיקלית מתוך הזמר (אינם שייכים בדיוק לקטגוריה "מלחין").

• 3 כּבּעוּנִים

• כחול המטפחת

• כּוּאֵי אַמֵּא (כַּל הַאֹרֶז)

• כּאֵכִיב אֶת תְּשׁוּבֵי חִלְרָה (עַל רֵאשׁוֹן כֶּבֶר עֲשׂוֹת טִיפּוֹת עַל אֶסֶס)

• טוב ללכת בדרכים (העולם אצל ופתוח)

• תשרי סבא פנה ארץ נירושלים איר הקודש

ומתוך שירי היידיש ממזרח אירופה שהתביתו היטב בזמר

• טאמבליקה

• דונה דונה

• כשהרבי אלימלך

• מי יש לי ריבה

• רקפת (מתחת לסלע)

• שיר האלף-בית (חדר קטן צר וחמים)

• שיר על אף - נודע בתרגומים רבים לעברית*

רשימות מסוג ב

מה אתה מוצא כשאתה פותח שני שירונים עבי כרס: "לשיר עם אפי נצר" (שלושה כרכים) ו-"ספר השירים לתלמיד" (שני כרכים)

לשיר עם אפי נצר - שלושת הכרכים - כאן נביא רשימה של השירים שסומנו שם כעממיים; עממי פירושו - שהם מתאימים בדרך כלל לאחת משתי הרשימות האחרונות שהובאו (אלא אם כן מוצאם שונה - בולגרי או אמריקאי לדוגמה), אך העממי הולך ונעלם מהם במשך השנים, שכן מלחיניהם (ביניהם דווקא בולטים יהודים כמו דוניבסקי או האחים פוקרס) הולכים ונחשפים בייחוד מאז העלייה המסיבית מברית המועצות (בשנות ה-70) ואחר כך מחבר העמים (בשנות ה-90).

* למתעניינים - כדאי להציץ בפרסומו האחרון של מאיר נוי "אותיות האלפבית".

אפי נצר - ספר ראשון

• עמוד 9 - און נהיה הראשונים

• עמוד 10 - אעא ציונה

• עמוד 14 - רז / רב הלצה

• עמוד 53 - לאר לך

• עמוד 69 - שיר תל חי

• עמוד 72 - פיניאן

• עמוד 76 - טוב ללכת בדרכים

• עמוד 80 - שיר הקברניט

• עמוד 83 - דזאית

• עמוד 126 - סימן שאתה צעיר

• עמוד 145 - על ההרים

• עמוד 147 - היו שני חברים

משירי תנועות הנוער

• עמוד 209 - כפתח תקוה הייתי

• עמוד 210 - יונה פעמונה

• עמוד 211 - יש כוח

• עמוד 212 - יש לי ראה

• עמוד 213 - תכלול על העין

• עמוד 214 - קסם על ים כינרת

• עמוד 215 - קדרו פני השמים

• עמוד 216 - שיר הצחוק

• עמוד 217 - עס על אצות הדניפר

• עמוד 218 - צבאונים

• עמוד 221 - לבלבו, נא

• עמוד 222 - לא הרוח

• עמוד 224 - רוח מבצרת

• עמוד 225 - אצרת האפוחית

* אורלנד כתב "רב" אך נוהגים לשיר "רד"

ספר השירים לתלמיד (בעריכת גיל אלדמע וד"ר נתן שחר) - שני הכרכים

האסופה החשובה ביותר שנתפרסמה בשנים האחרונות, ובה גם רקעי השירים. כאן אנו הולכים שוב ומעיינים לפי סדר השירים בספר, מזהים מוזיקלית שירים שהנוסחה הרוסית משתקפת בהם, ואין אלה כולם.* רבים מהם כבר הוזכרו בפרק זה בהקשרים שונים. כאן אנו עדים לחוויה שהיא **התוצאה המעשית בשטח**: התלמיד או המורה פותח שירון אסופה כזה, שמטרתו להציג שירי זמר רבים מכל הז'אנרים והתקופות בעריכה מתודית שאינה קשורה כלל וכלל לתוכניהם המוזיקליים - וייתקל לאור לימודנו בפרק זה בכמות גדולה של לחנים התואמים את הנוסחה! מתוך המצאי שבאסופה זו -

כרך ראשון נחלק א

- בשנה הבאה - לחן: נורית הירש; מילים: אהוד מנור
- נצנים נראו בארץ - מילים ולחן: שרה לוי-תנאי
- כא' ICNIC - לחן: רוסי (אדוארד קולמנובסקי); מילים: לאה נאור (נוסח עברי)
- ככה סתם - לחן: סשה ארגוב; מילים: ע' הלל
- אלף-בית - מילים ולחן: מרק ורשבסקי
- אדצה - לחן: חנינא קרצ'בסקי; מילים: יעקב פיכמן
- ריח דבש וריח מנטה - לחן: עממי רוסי; מילים: לאה דגנית (נוסח עברי)
- אצלנו עם סוסה - מילים ולחן: אבשלום כהן
- הרקפת - לחן: עממי; מילים: לוי קיפניס
- אנו נהיה הראשונים - לחן: עממי; מילים: יוסף הפטמן
- נס ציונה (שאו ציונה נס וד'ט) - לחן: נוח זלודקובסקי; מילים: נוח רוזנבלום
- שיר הכביש - לחן: דניאל סמבורסקי; מילים: נתן אלטרמן
- כהרים כבר השמש מלחטת - לחן: דניאל סמבורסקי; מילים: נתן אלטרמן
- כפרי - לחן: דניאל סמבורסקי; מילים: שמואל בס
- פה בארץ חמדת אבות - לחן: הרמן צבי ארליך; מילים: ישראל דושמן
- שיר העבודה (כחול ים המים) - לחן: נחום נרדי; מילים: נתן אלטרמן
- קוראים לנו ללכת - לחן: אפי נצר; מילים: יוסי גמזו
- אן השקאים - לחן: יוחנן זראי; מילים: יצחק יצחקי

* יש שירים אשר מצוינים בספר כשירים רוסיים; העיון בהירמונם תואם את לימודנו, אך נוכל גם להתייחס ללחנים כנתונים להירמון משלנו, על פי מה שלמדנו בפרק זה.

- עמוד 227 - כא' ICNIC
- עמוד 228 - איפה הכחורות הפן
- עמוד 236 - איפה היית
- עמוד 237 - טומבוליקה
- עמוד 239 - איש חסיף הי
- עמוד 240 - להכה - ק'ימה
- עמוד 245 - נצרת החיים
- עמוד 270 - מרסייה
- עמוד 280 - שש שוליים יש
- עמוד 282 - שושנה

אפי נצר - ספר שני

- עמוד 57 - הציףו חברה מדוע
- עמוד 161 - רותי
- עמוד 167 - כאלה היו ימים
- עמוד 227 - השריון עשה היסטוריה
- עמוד 232 - אל ענפי ש"טה
- עמוד 308 - תה ואורל
- עמוד 322 - מה איכפת
- עמוד 348 - נא צללים (שיר ערש)
- עמוד 358 - שכב כנ' (שיר ערש)

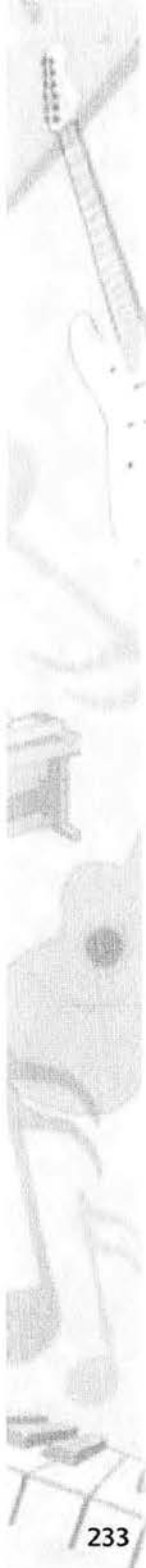
אפי נצר - ספר שלישי

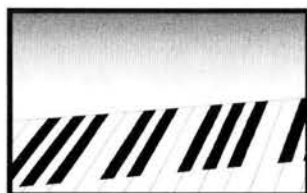
- עמוד 272 - אבינועם
- עמוד 284 - טוב שכאתם
- עמוד 286 - העלורים
- עמוד 287 - למי איכפת
- עמוד 291 - כי אכזר
- עמוד 294 - רחוק רחוק
- עמוד 298 - אשכולית

- שיר הנגלה (מארחיקס מפליאות הספיונות) - לחן: רבקה לוינסון; מילים: לאה גולדברג
- על כפי' יביא - לחן: יאיר רוזנבלום; מילים: יורם טהרלב
- שירו של אבא - מילים ולחן: נעמי שמר
- המאפלים (המפילון) - לחן: חנינא קרצ'בסקי; מילים: לוי קיפניס
- שיר המחנה - לחן: דוד זהבי; מילים: אברהם לוינסון
- שיר הפלמ"ח - לחן: דוד זהבי; מילים: זרובבל גלעד
- מחור - מילים ולחן: נעמי שמר
- ארזן אולם - לחן: עממי; מילים מתוך תפילת שחרית
- מיס לרז? האלך - מילים ולחן: עקיבא נוף

כרך שני (חלק ב')

- חושן, אחים, חושן - לחן: עממי; מילים: יחיאל מיכל פינס
- הלואה ירדן - לחן: אברהם צבי אידלזון; מילים: נפתלי הרץ
- ש' - לחן: לוי שער; מילים: רחל
- כינרת (שם הרי אילון) - לחן: נעמי שמר; מילים: רחל
- תה ואורל - לחן: עממי-ארמני; מילים: אברהם שלונסקי
- נחמה - לחן: נורית הירש; מילים: רחל שפירא
- שיר ערש (היכל ועיר נצח פתע) - לחן: סשה ארגוב; מילים: נתן אלתרמן
- לילה לילה - לחן: מרדכי זעירא; מילים: נתן אלתרמן
- דזאית - לחן: עממי; מילים: נתן יונתן
- אני מאמין (שחקי שחקי) - לחן: טוביה שלונסקי; מילים: שאול טשרניחובסקי
- הכניסתי תחת כנפך - לחן: עממי; מילים: חיים נחמן ביאליק
- למר הפלואות - לחן: דניאל סמבורסקי; מילים: נתן אלתרמן
- חיילים אלמונים - מילים ולחן: אברהם שטרן
- רותי - לחן: עממי; מילים: חיים חפר
- הודיה (ליווית אותי ארצי) - מילים ולחן: מרדכי זעירא
- הלילה על הדשא - לחן: יאיר רוזנבלום; מילים: אסתר ניצב
- העיר באפור - מילים ולחן: נעמי שמר
- לילה טוב - מילים ולחן: דרורה חבקין
- שיר לשלום - לחן: יאיר רוזנבלום; מילים: יעקב רוטבליט





פרק 8

הירמון שירים במודוס מיקסולידי

כל הזכויות שמורות לד"ר ציפי פליישר, למחברים, למו"לים ולאקו"ם.
השימוש מותר אך ורק לצורכי לימוד עצמי ולשימוש הוגן על-פי דין, לרבות הוראה ובחינה.
אזהרה: אסור להעתיק את הספר, או חלקים ממנו, או את היצירות הכלולות בו,
ואסור למכור אותו או חלקים ממנו בלי רשות היוצרים ובעלי הזכויות בכתב ומראש.

פרק 8

הירמון שירים במודוס מיקסולידי

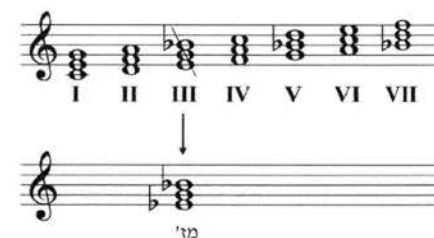
ועתה נתרענן קצת. נחזור אל אוירת המז'ור; אבל זהו מז'ור קצת אחר וצריך להתרגל אליו: המדובר בקבוצת השירים במודוס המיקסולידי. זהו המודוס המז'ורי הרווח בשימוש ליד המודוס היוני (הסולם המז'ורי הרגיל). במודוס מז'ורי זה קיים **סממן מינורי** מובהק, תכונה שהושאלה ממשפחת המודוסים המינוריים: **חסר טון מוביל!** הוא יונק במובהק, אם כן, משני העולמות - הן המז'ורי והן המינורי.

430



התמונה ההרמונית המתקבלת כאן היא זו:

431



יחד עם היעדר הטון המוביל, "הגן המינורי" המופר, חדרה לכאן התכונה המרכזית של הדומיננטה במודוסים המינוריים: דרגה V מינורית או VII מז'ורית ("טבעית"). אלה מושאלות לכאן מתוך מילון האקורדים של המינוור המודאלי. תכונה זו מעניקה למודוס המז'ורי הזה קורטוב של אקזוטיקה, מסתוריות כלשהי, מכיוון שהוא חסר את השלטון הכל-יכול של הטון המוביל שהורגלנו אליו במודוס היוני (המז'ור הרגיל). נוסף לכך, אנו נוהגים להנמיך כאן לעתים הנמכה נוספת, דהיינו אנו מחריפים את תהליך המינוריציה בכך **שהופכים את הדרגה ה-III למז'ורית**: מנמיכים את הצליל היסודי שלה בחצי טון וכך מונעים את האקורד המשולש המוקטן. זוהי הנמכה דומה לזו של הצליל השישי במודוס הדורי. שם, כזכור, נעשה הדבר כדי לקבל דרגה VI מז'ורית (טבעית).

לדוגמה, בכאף מנחה ליטע בסוף הבית לפני התחלת הפזמון

Dm



במקום:

משולש מוקטן, אסור



נקבל:

משולש מז'ורי, מותר

ובמודוס שלנו עכשיו - אנו "צובעים" את השיר המיקסולידי שלנו גם בצבע מינורי, על ידי הנמכת הצליל השלישי נוסף להנמכת הצליל השביעי, ולא זו בלבד: כפרדוקס - האקורד המשולש הנוצר על הצליל השלישי המונמך - הוא מז'ורי! הוא מאוד יוצא דופן, ממש מאיר אוזניים. ובכל זאת אין להרבות מדי בשימוש בו כדי לשמור על רעננותו המיוחדת. וזכרו: ייתכן להשתמש בדרגה ה-III המונמכת רק במקום שבו המלודיה של השיר אינה מכילה את הצליל השלישי הרגיל, דהיינו כשאין במלודיה מי-בקאר וגם כאשר מי-בקאר אינו נמצא בסביבת הופעתה של דרגה זו.

C

לכן בתחילת כך הלחנים השותפים הירמון כגון זה הוא פסול,



מי במול בהרמוניה
מי בקאר במלודיה

C

אך לעומת זאת במקום אחר דרגה III^{5b} מצוינת: III^{5b} IV

שאר האקורדים הם בדיוק כמו במודוס היוני (המז'ור הרגיל): דרגות I, IV מז'וריות; דרגות VI, III, II (התחליפים) מינוריות.

נראה לדוגמה קטע מתוך שיר מיקסולידי - תן כתף (הנעימה מאת מרדכי זעירא). הוא מוצג כאן במודוס דו מיקסולידי דווקא בדרך הביצוע עם המלודיה בסופרן. כל סי-במול מסומן עם היתק שלו גם בנעימה על אף שהוא "סי-במול גנטי". גם כל במול מסומן, ליתר ביטחון, בדרגות כמקובל בשיטת הבס הממוספר, על אף שסימן סי-במול גם מופיע במפתח. לעתים, למשל בחצאי סיומים, ניתן להשתמש ב-V מז'ורית, דהיינו בכל זאת ניתן לכלול את הטון המוביל כחלק מן האופי המז'ורי

נציץ לרגע בשיר השומר (מלחמה סביב אשקפה). הלחן הוא דו-משמעי בחלקו הראשון; הוא יכול להתפרש הן כדו מיקסולידי והן כרה אאוילי (בשני מודוסים אלה מופיע הצליל סי-במול), עד שמתברר לנו, בחלקו השני שהוא רה אאוילי.

434

שיר השומר (מלחמה סביב אשקפה)

הנעימה מאת בנימין עומר

מפעם חופשי ♩ = ~90

מיקסולידי מיקסולידי

אאוילי אאוילי

מיקסולידי מיקסולידי

אאוילי אאוילי

מיקסולידי מיקסולידי

אאוילי אאוילי

מכאן חד משמעית אאוילי Dm

הכללי, אך אל לנו להרבות בכך כדי לא להחמיץ את עיקר ייחודו של המודוס. נראה דוגמה לשימוש בדרגה V עם הטון המוביל במסגרת המיקסולידי:

432

תן כתל

הנעימה מאת מרדכי זעירא

♩ = 104

השימוש ב-V מז'ורית

המהלכים המקבילים הם בלתי נמנעים

נראה את המלודיה של סלין על כתפין, גם היא במודוס דו מיקסולידי.

433

סלין על כתפין

הנעימה מאת ידידיה אדמון

♩ = 100

סקוונצות בתיבות 11-12, 14-15, אשר משמשות היטב את התוכן הרמוני. בתוך הפרטיטורה מסומנות ומוסברות נקודות התורפה מבחינה הרמונית.

435

קטע ה-Promenade מתוך תמונות בתערוכה מאת מוסורגסקי, בעיבוד לפסנתר

B_b יוני / מיקסולידי

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto

1 2 3 4 5 6 7 8 9

B_b VI V III

C/E F

B_b VII¹¹ **D_b** = V

המשך

חלקו השני של השיר הוא במפעם מהיר הרבה יותר וקבוע:

שיר השומר (שם המלחמה סביב אסקיפה) (המשך)

Dm ♩ = 112

Dm Am Dm G C

I VI I IV VII

F Gm Dm G Dm Am

III IV I IV I V

חילופי IV מז'ורית (דורית) ומינורית (אאולית)

Dm G C F Gm Dm

I IV VII III IV I

דו המשמעות המוזיקלית מעניינת וטובה. כדאי להזכיר כאן שני שירים -

האחד של עמנואל עמירן לן הכוח לעבוד? ולשמוח

והשני של נעמי שמר הפפה ה" (אנן הולכים בראש)

בשניהם החלק הראשון הוא מז'ורי ואינו מכיל לא את הצליל סי-בקאר ולא את הצליל סי-במול. ניתן להכניס שם בהירמון את הצליל השביעי הרגיל או המונמך על פי רצונו של המהרמן. בשניהם מופיע בחלק השני הצליל סי-במול בהבלטה. האם נראה בחלק זה מעבר למודוס המיקסולידי או שימוש בצליל השביעי המונמך כצליל הספטימה בתוך I? במז'ור הרגיל? - יפעל כל אחד לפי טעמו.

ומכאן אל דוגמת מופת מתוך ספרות המוזיקה האמנותית: קטע ה-"Promenade" המפורסם מתוך "תמונות בתערוכה" מאת מוסורגסקי מציג (דוגמה 435) את אקורד סי-במול מז'ור כטוניקה מז'ורית והמודוס סי-במול יוני מתגוון בחוזקה לעבר סי-במול מיקסולידי. שימו לב במלודיה לציוני המוטיבים. אף מופיעה שרשרת סקוונצות מעניינת בתיבות 5-8 ובעקבותיה שרשרת

18 19

V₆ I IV₆ V V₆ I

20 21

IV₆ V V V

22 23 24

C/F Cm F B \flat
II₆ II V I

10 11

D \flat A \flat
I D \flat III B \flat V D \flat VII B \flat
מיקסולודי מיקסולודי

12 13

F C
V₆ B \flat V₂ F I V
= I₆ F

14 15

A \flat B \flat
III IV F I III₇ VI₇ VI
= I B \flat V

16 17

Cm F C
B \flat II V II V

← המשיך

התנסות

נא להרמן את השירים המיקסולדיים* הנתונים. זכרו:

- לציין את הצליל סי-במול בכל מקום שבו הוא מופיע, על אף שהוא מצלילי המודוס. יש שנוטים לשכוח אותו ואין זה פלא, משום שהורגלנו לטון המוביל במז'ור.
- לציין את הצליל מי-במול כאשר תרצו להשתמש בו למען הדרגה ה-III המונמכת, כי הוא אינו מצלילי המודוס. ה-III המוקטנת אינה בשימוש!
- לעתים תוכלו להשתמש למשל בסיומי השירים או בסיומי פראזות ב-V הרמונית (עם טון מוביל). אך כדאי, כפי שכבר נאמר, להסתגל ל-V המינורית (בלי טון מוביל), ה"פּלֶפֶל" המיוחד של המודוס הזה.
- ניתן לשלב את הצליל השביעי המונמך בהירמון (דרגות V, VII) גם כשאין הוא מופיע עדיין במלודיה, וזה רעיון יפה! דהיינו, כך אנו מכינים את הקרקע לקראת הופעתו ממש במנגינה.

את **תן כתף** לא נכלול בהתנסות, משום שבהמשכו הוא מסתבך - יש בו סטייה הרמונית, אך הוא היה מצוין להדגמה בתחילת הפרק הזה למען הדרגה ה-III המונמכת. גם בחזקת צ'א' יש מקום לשימוש בדרגה זו, והיא מאוד מייפה ומייחדת את הצבע הרמוני (שוב: הצליל סי-במול מופיע עם היתק בכל מקום בתוך המלודיה על אף שהוא מופיע גם במפתח):

436

תחילת חזקת צ'א'

C ♩ = 100

הנעימה מאת ידידיה אדמון

ויש כאן אפילו עוד אפשרות לגיוון, נועזת ונדירה: בהמשך השיר, לקראת הנחיתה בחצי-הסיום על V מינורית, נקדים ונהפוך אפילו את דרגה I (!) למינורית:

437

חזקת צ'א' (המשך)

C ♩ = 100

* שימו לב: המודוס המיקסולדי היה אוהב מאוד על המלחין ידידיה אדמון.

לאחר סיום ההירמון בכתב של שלוש הנעימות, עם סימון הדרגות בלבד (ללא אקורדים) ניתן לנגן בתחילה במודוס דו מיקסולדי ככתוב ואחר כך בטרנספוזיציות, בכל טכניקת ביצוע שראית לכם. הנה שלוש הנעימות.

שימו לב: באופן יוצא דופן, ובייחוד למען המודוס הזה, סומן ההיתק (סי-במול). הוא נרשם הן במפתח והן בתוך התווים.

כך הולכים השותפים (לט"ו בשבט)

הנעימה מאת ידידיה אדמון

חזקת צ'א' (לפסח)

הנעימה מאת ידידיה אדמון



דוגמאות שירים והרחבות

לאחר ההתנסות נראה כמה הרחבות מרתקות. הן נעוצות בכך שהצליל השביעי המונמך אופייני מאוד לסולם הבלוז; על כן נקשר המצלול של המודוס המיקסולידי אל מצלולי הג'אז ובעיקר לרוק (שהושפע מן הג'אז ויצא ממנו). הצליל השביעי המונמך גורר שם גם הימצאו של הצליל השישי המונמך, ואז שתי המינוריות מקרבות את המצלול כולו אל אזור דו אאולי. הצליל השביעי המונמך, גם בנמצא בתוך $1\flat$ - זו דרגה I המתפקדת כדומיננטה שניונית אל דרגה IV, וגם זו מקומה אינו נפקד בחומר השירים שנראה עתה; אבל היא משתייכת לעולם המתחים של ההרמוניה המסורתית שבו הגבהות והנמכות באקורד רק מחזקות את ההובלה דוגמת הטון המוביל אל האקורד הבא.

לפנינו כמה דוגמאות מאלפות. נלך מן המוקדם אל המאוחר. כל דוגמאות השירים נרשמו במודוס דו מיקסולידי.

התיבות הבאות מתוך הרפסודיה ככחול מאת ג'ורג' גרשווין הן "אסמכתא" לחדירת הצליל השביעי המונמך, דהיינו הטרצה המינורית, במלודיה, בתוך דרגה V - על גבי האקורד של דרגה זו שהיא V_7 המכילה את הטון המוביל. אם כן, בג'אז הופעתו של הצליל הכחול, הוא השביעי המונמך, קורית כשהצליל השביעי (הטון המוביל בסולם המז'ור) נמצא בהרמוניה.

438

שלוש תיבות מתוך גרסת הפסנתר סולו לרפסודיה ככחול
מאת ג'ורג' גרשווין

| | | |
|---|---|--|
| <p>הטרצה המינורית בתוך ספטאקורד דומיננטי (צליל שביעי בסולם מונמך)</p> | <p>הצליל השלישי בסולם מונמך אף הוא - במסגרת דרגה IV</p> | <p>אותו המקרה כמו בתיבה הראשונה כאן, אך בריגטר הנמוך</p> |
|---|---|--|

אין זה, אם כן, הירמון מודאלי, על אף הצליל השביעי המונמך.

סלין (לשבעות)

הנעימה מאת ידידיה אדמון

$\text{♩} = 84$

ועתה אל עולם המוזיקה הפופולרית בישראל.

דוגמה יפהפיה - שעשתה לה כנפיים בעולם כולו - הללויה - בלחנו של קובי אושרת:
 נראה את התחלת השיר; 12 התיבות הראשונות כבר מכילות בהרמוניה את שימושיו של הצליל
 השביעי המונמך ומעשירות מאוד את הרושם שעושה הלחן על אף שהוא עצמו אינו מכיל צליל זה,
 ובעצם כמעט מתחמק מלהכילו:

440

הללויה

הנעימה מאת קובי אושרת

C יוני / מיקסולדי

המשך

לא כן בתוך עולם הפופ-רוק. כאן חל שילוב: האמנים מערבבים את מורשת צלילי הבלוז עם
 ההירמון המודאלי; כלומר, הם צמחו אמנם על ברכי הג'אז, אך ההירמון שהם נוקטים הוא פשוט
 יותר יחסית, והוא חוזר בשיריהם אל האקורדים שהיכרנו בפרק זה, ובוודאי לא פעם מושפע
 משירי-עם שהם מכירים. כך לדוגמה אצל החיפושיות ב- *With a Little Help From My Friend*,
Ticket to Ride, *Hey Jude*, *Lady Madonna*. ב- *Hey Jude* רב השימוש בתחילת השיר
 ב- I⁷ (הספטאקורד מטיפוס דומיננטי המוביל כשניוני אל דרגה IV מתוך עולם ההרמוניה המסורתית)
 ואילו בסופו של השיר נשנה וחוזר המהלך I - VII^b - IV - I פעמים רבות, ממש מסמלי ההירמון
 במודוס המיקסולדי. את מהלכי *Lady Madonna* עם הגרירה מן ה-VII המונמכת אל ה-VI המונמכת
 בסוף חלקו הראשון של השיר - ועד כדי התנהלותו של החלק השני של השיר בדו מינור טבעי - ניתן
 לראות בדוגמה 299.

סטיבי וונדר ב- *Lately* נותן שימוש משמעותי לאותה I⁷ הממליכה לאחריה ברוב כבוד את ה-IV
 (כאן בדוגמה 439 להלן מסוף השורה השנייה אל השורה השלישית):

439

Lately

הנעימה מאת סטיבי וונדר

C ♩ = 88

המשך

(בהיפוך שני)

מי אם לא יוני רכטר הוא חסיד השילובים האלה של בלוז עם המודאליות של המיקסולודי. נראה כאן שתי דוגמאות מתוך לחניו: את 'לילה טוב' כולו וכן את משפט הפתיחה של 'שטח הפקר'. ב'לילה טוב' (דוגמה 441) נראה ממש חילופים תמידיים לסירוגין בין המודוסים דו יוני (סולם דו מז'ור) ודו מיקסולודי.

441

לילה טוב

המוזיקה מאת יוני רכטר

C יוני / מיקסולודי

♩ = 88

Chords: C, C, G, B \flat , F, G7, C, C, C7/E

Figured Bass: I, V \flat , VII \flat , IV, V \flat , I, I, I \flat

המשך ←

Chords: C, Em, Am, Gm7, C7

Figured Bass: I, III, VI, V \flat , I \flat

הצליל סי-במול
בתפקיד השניוני אל
דרגה V; יכול גם
להיתפס במסגרת
פה מז'ור כ-V \flat .

V זו יכולה גם
להיתפס במסגרת
סולם פה מז'ור II.

Chords: F, B \flat 7,9, C, C/B, Am

Figured Bass: IV, VII \flat , I, VI

הצליל סי-במול
כסממן מיקסולודי
מובהק בתוספת
אקורד ג'אזי וון-
אקורד מעליו.

הצליל סי-בקאר
מחזיר אותנו
לסולם דו מז'ור
רגיל (יוני).

נחיתה מיידית
בחורה בסולם
דו מז'ור: V
עם הטון המוביל

"רגע מיקסולידוי", מהלך
שגתי במודוס זה (בדומה
לסיום השיר *Hey Jude*
של החיפושיות).

בתוך 80 הפסקר בלחנו של יוני רכטר (המוכר בביצועו של גידי גוב) נמצא את כל מה שרק נרצה (דוגמה 442): I⁷ - שאמנם נפתרת לאחר זמן מה לדרגה ה-IV - אך היא יותר שאולה מן ה- I⁷ הבלוזית הבלתי נפתרת; גרירה בהרמוניה מן הצליל השביעי המונמך (בתיבות 3-4) אל הצליל השישי המונמך (בתיבה 5 ואחר כך גם בתיבה 7), עד כי נדמה לנו שמרוב הנמכות אנחנו מתגלגלים אל סולם דו מינור - אך לא כך קורה בסיכומו של דבר; תחושה בלוזית חזקה מתעוררת בנו כאשר בנוסף ל- I⁷ הבולטת מגיעה גם IV^{7,9} (תיבה 6), V⁷ (נשמעת ברגע של הצליל השלישי המונמך (תיבה 7); מהלך "הגרירה" של ההנמכות הרבות הוא בשיאו בתיבה 10: VI^b → VII^b; אך יוני רכטר מדגיש לנו כי אנחנו כן נמצאים במודוס המיקסולידוי חדור סממני הג'אז ולא במינור האאולי, כשהוא מגיע בסופו של דבר בתיבה 11 ל- I מז'ורית!

פיצוי לצליל סי-במול
(הצליל השביעי המונמך
בתיבות 4, 7) על ידי
הגבהה של הצליל הרביעי.

בתיבה 11 טרנספוזיציה של המלודיה מן ההתחלה לאזור חדש.
שטח ה-III המונמכת מתוך אוצר האקורדים של המיקסולידוי!
- אין זו אם כן רק הופעה של דרגה III^b אלא שהיא ממשיכה
בתוך סולם מי-במול מז'ור עם תיבה 14.

נרירה למינוריציה נוספת
- של צליל שישי

הצליל סי-במול
יוצר אפקט של אקורד
שניוני אל האקורד הבא

אך במפתיע: VI⁷
במקום IV⁶

המשך

ונסיים ביהודית רביץ - בשיר **נשמה כואר** (דוגמה 443) בולטות מאוד דרגות VII^{\flat}_{11} , III^{\flat}_{11} כפי שהיינו מצפים בלחן מיקסולידי (ואפילו נוספה כאן גרייה אל II^{\flat}_{11} מונמכת מתוך המודוס הפריגי!).

443

נשמה כואר

C מיקסולידי

הנעימה מאת יהודית רביץ

$\text{♩} = 120$

בדרך **נאסי** בולט שילוב שפת הבלוז-ג'אז עם שפת הרוק*. בתיבות 1-8 בולט ביותר המודוס המיקסולידי עם הגרייה ההדרגתית $\text{VII}^{\flat}_{11} \rightarrow \text{VI}^{\flat}_{11}$ תוך כדי קצב רוק כבד; בתיבות 9-10 (11-) בולט ביותר אקורד ה- V^{\flat}_7 עם הצליל סי-בקאר בהרמוניה והצליל סי במול במלודיה. סי-במול זה מביא עימו מיד אחר כך בתיבה 12 את III^{\flat}_{11} המיקסולידיית ובתיבה 15 שוב אתנח דומיננטי עם הדרגה ה- V^{\flat} הבלוזית (שילובי צלילי סי-במול וסי-בקאר באקורדים מאוד מיוחדים).

* הסינקופות המושרות אינן חלק מן הרישום בתווים

442

נשמה כואר

הנעימה מאת יוני רכטר

C יוני / מיקסולידי

$\text{♩} = 92$

ולא נשכח כמילת סיום את תקילה *Tequilla** האינסטרומנטלי משנות ה-50 בביצוע להקת Comets- ומתוך הרפרטואר שלנו את ה?ו?ה מח?רה בלחנו של אלכס וייס ובביצועו של אריק לביא; שני אלה משלבים ללא הרף את המהלך $I - VII_{1b} - I - V$. ניתן לראות בשניהם רוק קצבני סוער בחיתוליו הנעזר היטב בשעטנו-הבסיס של המודוס המיקסולידי: I מז'ורית עם V מינורית או VII מז'ורית.

444

דרך השמי

C יוני / מיקסולידי

הנעימה מאת יהודית רביץ

♩ = 92

1 C 2 B \flat 3 Am7 4 A \flat

5 C 6 B \flat 7 Am 8 A \flat

9 G7 10 G7 11 G7 12 E \flat

13 Dm7 14 15 G7 D.C. 16 C

I VII $_{1b}$ VI $_7$ VI $_{1b}^{5_2}$

I VII $_{1b}$ VI VI $_{1b}^{5_2}$

V $_7$ III $_{1b}^{5_2}$

II $_7$ V

* על שמו של המשקה המכסיקני