



## הלחנת מזמור ק"נ בתהלים יחסי מוסיקה-טקסט במוסיקה המערבית<sup>1</sup>

אפרת בוכריס

### תקציר

מאמר זה מבקש להתחקות אחר מגוון ההלחנות של מזמור ק"נ בתהלים במוסיקה המערבית, ובתוך כך לבחון את יחסי הגומלין מוסיקה-טקסט בהתייחס להלחנת המזמור הזה. תוצע מתודולוגיה שבה יועלו שלושה תבחינים (קריטריונים) מוסיקליים. בהתאם להם, תיבחנה חמש יצירות מתקופות שונות. בסופו, יתייחס המאמר ליצירה החמישית, שבה הדרמטורגיה המוסיקלית נושאת אופי שונה.

תאריכים: מוסיקה, רטוריקה מוסיקלית, תהלים, מזמור ק"נ, סימפונית תהלים, איגור סטרוינסקי, פולחן האביב

---

1 מאמר זה נכתב בעקבות הרצאה שניתנה ביום עיון שנושאו "תהלים בראי הדורות" בינואר תשע"ו, במכללת גבעת וושינגטון.

## הקדמה

כמו כל מזמורי תהלים, גם מזמור ק"נ קיבל אינספור אינטרפרטציות מוסיקליות. הלחנת מזמור זה היא אב טיפוס להלחנה המוסיקלית של שאר המזמורים.

הבחירה במזמור זה נעשתה בשל היותו המזמור החותם את ספר תהלים.<sup>2</sup> בנוסף, המזמור הוא "מזמור מוסיקלי", כל כולו מתמקד בקריאה להלל את ה' על ידי כלים מוסיקליים המפורטים בו - בלי לצרף הנמקה בשל מה יש להללו - פרט לאמירה כללית כגון "הללוהו בגבורתיו, הללוהו קרב גדלו" (פס' ב').

במזמורי תהלים רבים הכותרת מתארת את צורת הניגון שלוותה לאמירת המזמור. אבל ייחודו של מזמור זה מתבטא בכך שהוא עוסק רובו ככולו בכלים מוסיקליים:<sup>3</sup>

א	הללו-יה!	הללו-אל בקדשו,	הללוהו ברקיע עז,
ב	הללוהו בגבורתיו,	הללוהו קרב גדלו,	
ג	הללוהו בתקע שופר,	הללוהו בגבול וכנור,	
ד	הללוהו בתוף ומחול,	הללוהו במניס ועגב,	
ה	הללוהו בצלצלי-שמע,	הללוהו בצלצלי תרועה.	
ו	כל הנשמה, תהלל יה;	הללו-יה!	

יש לתת את הדעת לעובדה שדווקא המזמור האחרון עוסק במוסיקה.<sup>4</sup> נראה כי הכותב רצה להביע בכך שהמוסיקה מתחילה במקום שבו נגמרות המילים. במהלך 149 מזמורים דוד אמר, הלל, שיבח, כאב, זעק, תיאר, קרא, התפלל - בדיבור. לא נותרו לו כביכול מילים, ומעתה פונה נעים זמירות ישראל למדיום אחר - לנגינה. בהקשר הזה מעניינת פרשנותו של עמוס חכם על אתר:

2 בתרגום השבעים מופיע מזמור נוסף הנמנה כ-151. גרסה של מזמור קנ"א נמצאה גם בעותק במגילות קומראן, וגרסאות של מזמורים קנ"ד וקנ"ה נשתמרו בפשיטתא. ראו: חנן אשל, "מזמורים שאינם בנוסח המסורה המתועדים במגילות ספר תהלים שנמצאו בקומראן", בתוך: **מגילות קומראן מבואות ומחקרים** - כרך ראשון (עורך: מנחם קיסטר), ירושלים תשס"ט, עמ' 209-224. הקאנון היהודי הנורמטיבי מתייחס ל-150 מזמורים; אך יש גם מסורות אחרות; כך למשל בירושלמי שבת טז, א [טו טור ג] ובמקבילות נמצא: "מאה וארבעים ושבעה מזמורות שכתוב בתלים כנגד שנותיו של אבינו יעקב".

3 במאמר זה לא נדון בזיהוים של כלי הנגינה הנזכרים כאן במזמור, אלא נבחן כיצד התייחסו מלחינים לתיאור הכלים הנזכרים במזמור באמצעות שימוש בכלי נגינה בני זמנם.

4 יש דמיון רב בין מזמור זה לבין מזמור קמ"ח. בשניהם מופיעה בפתחה ובסיום הקריאה "הללויה!"; בשניהם חוזרת ונשנית שוב ושוב הקריאה "הללו" ו"הללוהו". אך במזמור קמ"ח לא מוזכרים כלים מוסיקליים, ולאחר הקריאה להלל את ה' יש פירוט של הנמענים וגם מופיעה הנמקה הפותחת במילה "כי". תודה על הערתו זו של פרופ' משה צפור.

הללוהו בדרך ההולמת את גדלו העצום והיא דרך הנגינה בכלי הזמר המפורטים בהמשך המזמור. שגדולת ה' עצומה ואי אפשר להביעה במילים, אבל יש שאדם מבטא בניגון הרגשות שאינו יכול לבטאן במילים. לפי הפירוש הזה נשים לב שב' היחס מצויה לאחר כל מילות ה"הללוהו" ואילו רק לפני "רב גדלו" באה כ' הדמיון. וכוונתו לרמוז שאם כי אדם יכול לספר בשיר תהלה קצת ממעשי גבורות ה' הרי את עצמת גדלות ה' אין אדם יכול לבטא בדיבור. ואת ההתפעלות מעוצם גדולת ה' יש לאדם לבטא בניגון, העשוי להביע את אשר אין להביע במילים.<sup>5</sup>

על פי פירוש זה, הכתוב מסביר בפירוט איך מהללים את האל "כרוב גדלו". המזמור נחלק לשלושה חלקים. שני פסוקים פותחים בקריאה להלל את האל בכל מקום ומציינים מהו תוכן דברי השבח; שלושה פסוקים מונים כלים מוסיקליים שבהם מהללים: בתקיעת שופר, בנבל וכינור, בתוף ובמחול, במינים ובעוגב, בצלצלי שמע ובצלצלי תרועה; ולבסוף חותם הפסוק האחרון המצהיר שכל הבריות יהללו את ה'.

## מתי הושר מזמור ק"נ

מזמורי תהלים הושרו על ידי הלויים בבית המקדש, אולם מזמור ק"נ הושר בעתים מיוחדות. המזמור היה נאמר בתהלוכה החגיגית של מביאי הביכורים לירושלים,<sup>6</sup> ונאמר כולו בפסוקי השופרות בתפילת מוסף של ראש השנה. בתלמוד הבבלי (שבת קיח ע"ב) נאמר: "הא חלקי מגומרי הלל בכל יום". הכוונה היא ל"פסוקי דזמרה", שהם שישה מזמורי הללוהו הנאמרים בתפילת שחרית בכל בוקר ונחתמים במזמורנו. עמוס חכם משער כי מעיקרו המזמור נועד להיאמר בפתחת סדר תפילה בשעת שמחה. שליח הציבור היה קורא "הללוהו בשופר" - והקהל היו תוקעים בשופר, שליח הציבור היה קורא "הללוהו בנבל וכינור" - והקהל היה מנגן בכלים אלה, וכן הלאה.<sup>7</sup>

מזמורי תהלים מקודשים גם בנצרות כבר מראשיתה כחלק מ"הברית הישנה" (התנ"ך). הנוצרים הקדומים קראו תהלים בפולחנם. ומאז, הכנסיות הנוצריות השונות - הכנסייה המזרחית (אורתודוקסית), הכנסייה הקתולית, הלותראנית, האנגליקנית וכל שאר הכתות - שרות עד היום מזמורי תהלים כחלק מהפולחן: בתפילות הבוקר, במיסות, בימי הלנט,<sup>8</sup> בהלוויות ועוד. שירת מזמורי תהלים קיבלה תנופה משעה שהפרוטסטנטים התירו לתרגם את התפילות לשפת המקום.<sup>9</sup>

5 חכם, תהלים, עמ' תרז.

6 ירושלמי, ביכורים, פרק שלישי הלכה ב.

7 חכם, תהלים, עמ' תרט.

8 'לנט' - ארבעים ימי תענית החלים כל שנה לפני חג הפסחא, בימים אלה מציינים את האירועים שקדמו לצליבת ישו.

9 הכנסייה הקתולית התירה תרגום לשפת המקום רק בוועידת הכנסייה השנייה ב-1962.

## הכתיבה המוסיקלית

יותר מכל טקסט אחר, היווה התנ"ך מושא ליצירה אומנותית. זה יותר מאלפיים שנים שאומנים מכל רחבי תבל מציירים, מפסלים ומלחינים מוסיקה בעקבות כתבי הקודש וסיפורי התנ"ך. הכנסייה הנוצרית הרבתה להשתמש במוסיקה בתפילות, בטקסים ובאספות. במאה ה-16, מעת שהחלה הרפורמציה הפרוטסטנטית, פיתחו הקתולים קו לחימה בפרוטסטנטים שבו הם מפארים את השהות בין כותלי כנסייתם באמצעות מוסיקה ואומנות. הכמרים הקתוליים נצטוו ללמוד רטוריקה, אומנים הוזמנו לפאר ולקשט את קירות הכנסייה, ומוסיקאים נתבקשו להלחין מוסיקה שתמשוך את המאמינים. במסגרת זו הולחנו מאות אלפי יצירות מוסיקליות במשך ההיסטוריה. כאמור, ספר תהלים זכה לאינספור התייחסויות מוסיקליות כשהוא מנוגן בתוך קטעי התפילות וגם בעתים אחרות. בין היצירות הללו יש גם לחנים למזמור ק"נ. יצירות מוסיקליות שנושאן מקודש הן חלק מאוצר הכנסייה ונחשבות בעיניה לכתבי קודש.

קשה לאמוד את מספר היצירות המוסיקליות בעקבות כתבי הקודש, וכך גם קשה לדעת את מספר היצירות שנכתבו בעקבות מזמורי תהלים בכלל ובעקבות מזמור ק"נ בפרט. המערכת השיטתית של הנוטציה המערבית (רישום גרפי שהתפתח לתווים של ימינו) התפתחה בהדרגה החל מהמאה ה-11, אבל גם משניתנו ליצירות מוסיקליות ביטוי גרפי מסוים, לא הרבה מהן נשתמרו בשל חוסר המודעות לצורך בשימור ובתייעוד. חוקי התייעוד הרשמיים נפוצו רק במחצית הראשונה של המאה ה-19.<sup>10</sup> מזג אוויר ותנאי אחסון בלתי נוחים היו בעוכרי היצירות הכתובות, ומכרסמים למיניהם היו עושים שמות בקלף שעליו נרשמו. חלק מהמסורות שהועברו בעל פה, ובהם לחנים מוסיקליים, השתנו או נשכחו. גם מה שנאסף ואוחסן היה מונח בארכיונים שלא תמיד הייתה אליהם גישה. עד היום מתפרסמים לעתים כתבי קודש שנעזבו במרתפי מנזרים שיד אדם לא נגעה בהם מיום שבו החומר הונח שם.

ברחבי העולם החלו לצוץ מקטלגים שונים של יצירות מוסיקליות שהולחנו בעקבות התנ"ך, בעיקר בתחילת המאה ה-20, אך אף אחד לא יכול היה לשים את ידו על כל היצירות. ג'יימס לסטר קטלג בשנת 1983 כוֹרְלִים (קטעי מקהלה) למען מנהלי מקהלות כנסייתיות.<sup>11</sup> בקטלוג זה יש כ-250 הפניות לכוֹרְלִים שנושאם הוא תהלים ק"נ. בהקדמה לקטלוג הוא מציין שהוא כולל רק כורלים שיצאו לאור בדפוס בהוצאה מוכרת. מטבע הדברים, יצירות מוכרות רבות אינן כלולות בו כי אינן נכללות בז'אנר. עשר שנים לאחר מכן, בספרו *The Old Testament and Music*, קטלג משה גורלי 97 יצירות בעקבות ספר תהלים. גורלי אינו מזכיר אף לא יצירה אחת בעקבות מזמור ק"נ.<sup>12</sup> משתי הדוגמאות הללו ניתן ללמוד על יכולת הקטלוג הרדודה לפני עידן האינטרנט, ועל חוסר התיאום בין המקטלגים השונים.

10 הספרייה הציבורית שמומנה על ידי הציבור הוקמה בניו המפשייר ב-1833.

11 לסטר, קטלוג, 286-295.

12 גורלי, התנ"ך ומוסיקה, 197-281.

## הלך הרוח (mood)

מזמורים שונים בתהלים מביעים מצבים רגשיים מגוונים, ובהם: מצוקה, סכנה, כאב, ייאוש, וגם תקווה, תפילה, בקשה ועוד. מילותיו של מזמור ק"נ משרות אווירה של עוצמה, גדולה, פאר ותהילה. אין במזמור הזה עצב, כאב, געגוע, סבל, ייאוש או הרהור, ולא מובעת בו שאלה פילוסופית. אפשר לשער שזו סיבה נוספת לכך שמזמור ק"נ קיבל התייחסויות מוסיקליות רבות, הן ליטורגיות (יהודיות ונוצריות) והן באולמות הקונצרטים. המזמור היה ועודנו מושא להזמנות מוסיקליות רבות. המלחינים הזמנו לכתוב מוסיקה לרגל אירועים מיוחדים, שאווירת החג והטקס העולה מהמזמור התאימה להם.

דוגמאות אחדות לכתיבה מוסיקלית בעקבות תהלים ק"נ עבור אירועים חגיגיים מיוחדים:

- הקומפוזיטור הגרמני פליקס מנדלסון ברתולדי (1809 - 1847), מומר יהודי (נכדו של משה מנדלסון), הלחין את מזמור ק"נ בשנת 1840 לרגל חגיגות 400 שנה להמצאת הדפוס של גוטנברג.
- הקומפוזיטור הרוסי איגור סטרווינסקי (1882 - 1971) הלחין את "סימפוניית תהלים" שפרקה האחרון הוא מזמור ק"נ. "סימפוניית תהלים" נכתבה כהקדשה לתזמורת הסימפונית של בוסטון לרגל חמישים שנה להיווסדה. יצירה זו הוזמנה ב-1930 על ידי מנהל התזמורת סרגיי קוסוביצקי.
- הקומפוזיטור האנגלי בנג'מין בריטן (1913 - 1976) הלחין יצירה שנושאה הוא תהלים ק"נ לרגל מאה שנה להיווסדו של בית הספר היסודי שבו למד באנגליה (Old Buckenham Hall School).
- הקומפוזיטור האוסטרי אנטון ברוקנר (1824 - 1896) הלחין יצירה שנושאה הוא תהלים ק"נ לרגל הקונצרט הראשון של פתיחת עונת הפסטיבל בווינה בשנת 1892.<sup>13</sup>
- בשנת 2002, לרגל חמישים שנה למלכותה של אליזבת מלכת אנגליה, הושר מזמור ק"נ באירוע שנערך בקתדרלת סנט פול שבלונדון.

מלחינים רבים נוספים, ידועים פחות וידועים יותר, כתבו יצירות מוסיקליות שנושאן הוא מזמור ק"נ בתהלים, ובהם: יוהאן סבסטיאן באך, סזאר פרנק, צ'רלס אייבס, ז'ולטן קודאי, לואי לבנדובסקי (יהודי), המלחין הישראלי צבי אבני ועוד ועוד.<sup>14</sup>

## ציפיות מוסיקליות - מתודיקה

במאמר זה נבחן חמש יצירות מוסיקליות שנכתבו על מזמור ק"נ. כל אחת מהיצירות נכתבה בשפה אחרת: גרמנית, עברית, צרפתית, אנגלית ולטינית. בחינה זו תעשה בכפוף לציר הזמן, החל מהמאה ה-17 ועד למאה ה-20.

13 הקומפוזיטור יוהנס ברהמס נענה ראשון להזמנה זו והיצירה של ברוקנר בוצעה כחצי שנה לאחר מכן.

14 בישראל יש עשרות מלחינים שהלחינו את המזמור (הרב קרליבך, אייל גולן ועוד). הדיון במאמר זה מוגבל ליצירות מערביות בלבד.

בשעה שאנו מבקשים לדון במספר יצירות מוסיקליות שנושאן הוא אותו הטקסט, נחפש את האלמנטים המוסיקליים שיחזרו ביצירות השונות ונשאף להגיע להכללה. ניתן לשער שמאזין שמכיר ומבין את המילים יגיע עם ציפיות מוקדמות בנוגע לרטוריקה המוסיקלית שבה ינקוט המלחין, עוד בטרם ישמע את המוסיקה. ציפיות אלו תהיינה מדויקות יותר ככל שהמאזין מיטיב להכיר את התקופה ואת סגנונו האישי של המלחין. כך, קריאת מילות מזמור ק"נ בתהלים זורעת ציפיות בקשר לדרמטורגיה המוסיקלית שתבוא מכמה בחינות, ונעמוד על שלוש מהן:

1. בהיותו "מזמור מוסיקלי", העוסק בכלים מוסיקליים, ה"בימוי" נעשה כבר על ידי הטקסט. יותר מזה, עצם ה"בימוי" הזה ודווקא הוא, מעיד כי כך "צריך" לפאר ולהלל, ומתברר שכבר בתקופת התנ"ך כך היה. ניתן היה לצפות שהמלחינים יגיבו למילים כלשונו וימחיזו אותן (נגינה בכינור, בעוגב, בשופר וכדומה). טכניקה זו ידועה היטב ונקראת "ציור מוסיקלי" (*word painting*), והיא מעניינת במיוחד כאשר המילים מתארות כלים מוסיקליים.<sup>15</sup>

2. אווירת המזמור זורעת ציפיות גם בנוגע לפרמטרים מוסיקליים אחרים. המאזין המערבי מצפה לשמוע את מה שהורגל לשמוע במעמדים טקסיים שיש בהם הוד, הדר, מלכותיות ופאר: מקצבי מארש, נגינה בעוצמה חזקה, מקהלות, תרועות, טונליות מז'ורית, ושימוש בכלים מאפיינים: חצוצרות, תופים, מצלתיים (כפי שאומר הטקסט). בהקשר הזה ניתן לשער שמאזין שמכיר את קטע המקהלה המפורסמת "הללויה" מהאורטוריה "משיח" של המלחין ג'ורג' פרדריק הנדל, יצפה שיצירה המולחנת בעקבות תהלים ק"נ תהיה בעלת פרמטרים מוסיקליים זהים או לכל הפחות דומים למקהלה זו.<sup>16</sup> המילים בשני המזמורים מביעות אווירה דומה: "הללויה, כי האל הוא מושל כל יכול"<sup>17</sup> (תרועות, עוצמה חזקה, מז'וריות, מקהלה מלאה, חזרתיות ועוד).

3. ציפיות מוקדמות יש גם לגבי המבנה של יצירה מוסיקלית זו. כאמור, מזמור ק"נ נחלק לשלושה חלקים בהתאם לתוכנו. יש לשער שמלחינים יחלקו את המוסיקה בהתאם לחלוקה בטקסט. היטיב לתאר חלוקה זו המלחין הישראלי צבי אבני,

15 באורטוריה "משיח" של הנדל יש דוגמה מובהקת ל"ציור מילים": בפסוק "כל גיא יינשא וכל הר וגבעה ישפלו והיה העקוב למישור והרכסים לבקעה" (ישעיהו מ', ד'), המילה "עמק" מסתיימת על צליל נמוך, "יינשא" היא תבנית עולה, המילה "הר" יוצרת פסגה במלודיה, "גבעה" היא פסגה קטנה יותר, ואילו ב"ישפלו" המלודיה יורדת שוב אל צליל נמוך. "העקוב" מושרת על תבנית מהירה של ארבעה צלילים שונים, ואילו "למישור" מושרת על צליל יחיד. ב"הרכסים לבקעה", "הרכסים" מושרת על צלילים קצרים, נפרדים, ואילו המילה המסיימת, "לבקעה", נמשכת על פני תיבות אחדות בשורה של צלילים נמוכים.

16 הפניה אינטרנטית: <https://www.youtube.com/watch?v=J4JIHvmoN0E>

17 ג'ורג' פרדריק הנדל כתב את האורטוריה "משיח" בשנת 1741.

Hallelujah: for the Lord God Omnipotent reigneth. קטע זה לקוח מספר חזון יוחנן (Revelation 19: 6), הספר האחרון בברית החדשה. הספר מתאר את אירועי אחרית הימים, שלפי האמונה הנוצרית יתרחשו לפני שישו ישוב לעולם וידון את כל החיים והמתים ביום הדין.

שבהרצאה על יצירתו "מזמורי תהלים למקהלה ללא ליווי" משנת 1965 אמר כך:<sup>18</sup>

פרק אחרון זה של ספר תהלים הוא תמונה מלאה הוד הבאה לפאר את בורא עולם. הפסוקים "הללוהו בתקע שופר, הללוהו בנבל וכינור" סיפקו תמיד גירוי מוסיקלי ציורי, למלחינים בני עמים רבים בכל מיני תקופות, להתמודד עם המשימה לבטא במוסיקה את המשמעות של "כל הנשמה תהלל יה".

**קטע ראשון:** הכרזת ה"הללויה", כשהיא מפרטת איך להלל את ה' - בקודשו, ברקיע עוזו, בגבורותיו, כרוב גודלו.

**קטע שני:** תיאור הכלים שיש להלל בהם את ה' - שופר, נבל, כינור, תוף ומחול, מינים ועוגב, צלצלי שמע וצלצלי תרועה.

**קטע שלישי:** הסיכום האפותיאוזי - כל הנשמה תהלל יה, הללויה.

השאלה שתעמוד במרכז הדיון היא האם חמש היצירות שתוצגנה בהמשך עונות על שלושת המאפיינים שצינו. שלושת המאפיינים הללו הוגדרו כ"ציפיות מקדימות" לשמיעת מוסיקה שנועדה להשרות אווירה של "הוד והדר" בהתאם לטקסט של תהלים ק"ג:<sup>1</sup>

1. ציור מילים.
2. פרמטרים מוסיקליים מובחנים כמו תרועות, קצביות, עוצמה חזקה, סולם מז'ורי.
3. חלוקה לשלושה חלקים בהתאם לחלוקת הטקסט.

היצירה הראשונה שתיבחן היא יצירתו של נגן העוגב והמלחין הגרמני היינריך שיץ (1585 - 1672).<sup>19</sup> המוסיקה הכנסייתית של שיץ נכתבה בדרמטיות שנרכשה מהסגנון הכורלי (מקהלתי) האיטלקי, והושפעה בעיקר מהמלחין האיטלקי ג'ובאני גבריאל. שיץ נחשב למלחין הגרמני-פרוטסטנטי החשוב ביותר לפני יוהאן סבסטיאן באך.<sup>20</sup> יצירתו "תהילי דוד" Psalmen Davids – Opus 2 נכתבה בשנת 1619. היא כוללת 26 קטעים, שרובם לחנים למזמורי תהלים בשלמותם בתרגומו של מרטין לותר.<sup>21</sup> בהקדמתו ל"תהילי דוד" כתב שיץ:<sup>22</sup>

18 בהרצאה שנשא המלחין פרופ' צבי אבני באקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין בירושלים ב-1994, שם סיפר על כמה מיצירותיו הקוליות.

19 הפניה אינטרנטית: <https://www.youtube.com/watch?v=Ed4d4fqIRAs>

20 באך שילב פסוקי תהלים בכמה מהקנטטות שלו. הוא שילב את פסוקי מזמור ק"ג בקנטטה מס' 190 BWV וכן ב- BWV 225. בשל העובדה שלא הלחין את כל המזמור "על הסדר", לא נבחן כאן את היצירות הללו.

21 מרטין לותר, אבי הרפורמציה, תרגם את התנ"ך לגרמנית. בכך תרם לקידום חזונו שהפולחן הפרוטסטנטי יהיה בשפת המקום. היינריך שיץ, שנולד כארבעים שנה אחר כך, הגשים חלום זה, ורוב יצירותיו המוסיקליות הן יצירות דתיות בגרמנית.

22 בתרגום לאנגלית מאת רוויג, היסטוריה, עמ' 13.

Finally, dear readers, if my labor pleases you, may you use it to praise God the All-highest; but if one or the other tune displease you, then use, instead, the old, familiar melodies which you will find listed in the index of this book, or else try to help others compose better melodies and publish them to the greater glory of God.

בתחילת 1617 התמנה שיץ למנהל המוסיקלי של חצר נסיך סקסוניה בדרזדן. עם הגעתו נפלה בחלקו מטלה מוסיקלית נכבדת: בתחילת אוקטובר 1617 עמדה החצר לחגוג ברוב הדר מאה שנות רפורמציה.

לגבי מזמור ק"נ כותבת בטינה וורינג:

... The Psalms serves as an apt metaphor for the scale and lavishness of the celebrations. Its text enumerates a comprehensive list of musical instruments: The Lord should be glorified with trumpets and harps, with tambourines, strings, and organ with clashing cymbals. The psalms thus enlists the whole spectrum of musical sounds for the purpose of thanksgiving, a spectrum that was fully exploited for the 1617 event. Schutz himself wrote a colorful setting of Psalm 150 at some point in his early career; richly scored for four vocal or instrumental choirs, it was published in his Psalmen Davids of 1619, which also contained those works that were most likely heard during the jubilee.<sup>23</sup>

נציג רשמי של חצר סקסוניה שחזר בכתיבה את המוסיקה באירועים אלה וכתב כך:

Concerning the extraneous liturgical ceremonies. Hymns and the like, I have come to know from older people's reports that it all ended up as great howl of jubilation, and the churches and schools were filled with it, as the 150th Psalms was played through very loudly with such drumming and timpani-ing, trumpet, piping, fiddling and tooting that it sounded far and wide.<sup>24</sup>

ככל הנראה, פקיד החצר רצה למנוע חגיגות נוספות מעין זו, וזו כנראה הסיבה לטון המזלזל בכתיבתו. לענייננו חשובה העובדה שבאמצעות דיווח זה תרם לנו אותו פקיד

23 שם, עמ' 9.

24 ורוויג, היסטוריה, 8.



מידע על האופן שבו נשמעו אירועי ההודיה הללו. מטיף בכיר נוסף בחצר סקסוניה, מתיאס פון הונג (Matthias Hoë von Hoenëg), דיווח גם הוא על חגיגות מאה השנה לרפורמציה. בדיווחו כלל את היצירות שנוגנו בכל אחד משלושת ימי החגיגות. לצד ציון תהלים ק"נ, מפורטת רשימה מכובדת שמהווה את התזמור ליצירה: שלושה נגני עוגב, שלוש מקהלות, שלושה נגני חליל, 18 חצוצרות, שני תופי טימפני ועוד.<sup>25</sup> חוקרים בני זמננו מביעים עמדות שונות לגבי ההבעה המוסיקלית המעט מוגזמת הזו. מרקוס רטיי ראה בכך עדות לטענה כי שיץ היה קומפוזיטור בשירות התעמולה הפרוטסטנטית, עוצמת המוסיקה והתזמור האקסטרווגנטי משהו היוו מעין 'תשדיר פרסומת' של הזמנים ההם (כזכור, בטקטיקה זו נקטו הקתולים במלחמתם שמנגד). לעומת זאת, הלגה רובינסון-המרשטיין טענה שפרמטרים מוסיקליים אלה מקדימים את זמנם, וכי שיץ היה אוונגרד בתזמורו.<sup>26</sup> כך או כך, אין תיאור טוב מזה כדי לגלות שהפרמטרים המוסיקליים שהותוו לעיל כמביעים הוד והדר, מצויים בתיאור הנ"ל מתחילת המאה ה-17. בחינת שלוש הנקודות שצוינו לעיל מעלה כי שיץ השתמש ברטוריקה המוסיקלית "המצופה". ראשית, בעניין "ציור המילים" - שיץ תזמר את היצירה בהתאם לטקסט. שנית - היצירה מז'ורית, היא מנוגנת בעוצמה חזקה, יש בה תרועות, מקצבים המזכירים תהלוכות, משחקי קולות ומקהלות. ולבסוף יש לציין כי היצירה מחולקת לשלושה חלקים בהתאם למבנה הטקסט.

יצירה נוספת שנבחן כאן היא היצירה "מזמור ק"נ" של המלחין היהודי-גרמני לואי אליעזר לִבְנֶדוּבְסְקִי (1823 - 1894).<sup>27</sup> לבנדובסקי, היהודי הראשון שהתקבל לאקדמיה הפרוסית לאמנויות, עסק בעיקר בהלחנת מוסיקה דתית לקטעי תפילה. כתיבתו כללה גם מוסיקה לבתי הכנסת הליברליים בגרמניה שבהם עשו שימוש בעוגב והייתה נהוגה בהם גם שירת מקהלה. לבנדובסקי התנגד לשילוב יסודות מוסיקליים פרוטסטנטיים, אם כי לא חשש לאמץ לחנים ממנגינות גרמניות עממיות. עם זאת, הוא ביקש לדבוק בייחודם של הסולמות המלודיים היהודיים הישנים. היצירה מופיעה בספרו "תודה וזמרה"<sup>28</sup> והיא נכתבה במקור למקהלה מעורבת בארבעה קולות עם עוגב.<sup>29</sup> היצירה כתובה במקצב מרובע (מארש) ופותחת בתרועה באקורד דו מז'ור בעלייה. המילה "הללויה" מושמעת בכל עת בצלילים גבוהים.

25 שם, 10.

26 רטי, גאודיום קריסטיאנוס, 107-22, רובינזון המרשטיין, הלותרניים, 460-494.

27 הפניה אינטרנטית: <https://www.youtube.com/watch?v=-4WyKTtLtU>

28 לבנדובסקי, תודה וזמרה, 22-226.

29 ללבנדובסקי לחן נוסף למזמור ק"נ, שגם הוא עונה לקריטריונים שנסקרו לעיל. הדיון במאמר יישוב סביב הלחן שהתווים שלו מצורפים להלן.



של עשייה זו היא כתיבת "מדריך לתזמורת לבני הנעורים" אופ. 33.34 גם ביצירתו "מזמור ק"נ" הקפיד בריטן שהתזמור יאפשר שינויים בהתאם לרמות שונות של כישרון התלמידים.

שלוש הציפיות שהתוויונו לעיל מתממשות גם ביצירה זו: היא נחלקת לשלושה חלקים במתכונת ABA, כתובה בסולם דו מז'ור, יש בה הרבה מאד תרועות ומקצבי מארש, יש בה גם "ציור מילים". בריטן תזמר את היצירה לפי הכלים הנזכרים במזמור - תוף, עוגב, צלצלים ועוד.

בארבע הדוגמאות שנסקרו, מומשו הציפיות שלנו כמאזינים לגבי יחסי הגומלין בין המוסיקה לבין הטקסט (תהלים ק"נ). סביר להניח שאם היינו בוחנים יצירות נוספות שנכתבו בעקבות מזמור זה, היינו מבחינים שיש אלמנטים בסיסיים זהים ברטוריקה המוסיקלית שבה נקטו המלחינים. אפשר לשער שרוב המלחינים לאורך ההיסטוריה חילקו את יצירתם זו לשלושה חלקים בהתאם לחלוקה הפנימית בטקסט. סביר שהם השתמשו בחלק או בכל הפרמטרים המוסיקליים המקובלים על המאזין המערבי ליצירת אווירת פאר והדר (כגון מלודיה מז'ורית וקצבית; עוצמה חזקה; תרועות ועוד). חלקם אף "ציירו מילים" וקיבלו את ה"הזמנה" של הטקסט על ידי תזמור בהתאם לכלים המופיעים בו.

בנקודה זו אנו מגיעים ליצירה החמישית שתיבחן במסגרת מאמר זה: הפרק השלישי של "סימפוניית תהלים", מאת המלחין הרוסי איגור סטרווינסקי משנת 1930.<sup>34</sup> היצירה הוזמנה על ידי סרגיי קוסוביצקי, המנהל של תזמורת בוסטון, לרגל אירוע לציון חמישים שנה לתזמורת. שלושת פרקי היצירה מנוגנים ברצף, ללא הפסקה. הטקסט הוא התרגום הלטיני של קטעים מתוך מזמורי תהלים. פרק ראשון: ל"ט, יג-יד, פרק שני: מ', ב-ד, פרק שלישי: מזמור ק"נ בשלמותו. סימפוניה זו לא נועדה להיות מושרת בכנסייה אלא נועדה לאולם הקונצרטים, זאת על אף שסטרווינסקי עצמו טען כי:

It is not a symphony in which I have included Psalms to be sung. On the contrary, it is the singing of the Psalms that I am symphonizing.<sup>35</sup>

סימפוניית תהלים של סטרווינסקי זכתה לאינספור התייחסויות מחקריות ולניתוחים מוסיקליים. אין זו הבמה לניתוחים הרמוניים ומבניים. נציין את מה שחשוב לעניינינו ושקשור בשלושת המאפיינים שצוינו לעיל. התזמור בסימפוניה זו שונה מן המקובל, יש בו דגש על צלילי הפסנתר, התוף והחליל, וחיסרון בולט של קלרינט ושל כלי מיתר

33 בריטן כתב את היצירה בשנת 1945 לסרט שהופק על ידי ה-BBC למטרת חינוך מוסיקלי לילדים. זאת אחת משלוש היצירות המפורסמות בחינוך מוסיקלי לילדים, יחד עם קרנבל החיות של סן-סאנס ופטר והזאב של פרוקופייב. היא נקראת גם וריאציות ופוגה על נושא מאת פרסל.

34 הפניה אינטרנטית: [https://www.youtube.com/watch?v=DqWZGUO\\_eoc](https://www.youtube.com/watch?v=DqWZGUO_eoc)

35 ווייט, סטרווינסקי, 321.

גבוהים (כינורות וויולות). סטרווינסקי גיבש יחס שוויוני בין התזמורת לבין המקהלה, מה שכינה כ-<sup>36</sup>An organic whole. אף גוף לא עולה על משנהו. הפרק השלישי בסימפונית תהלים, תהלים ק"ג, הוא הארוך, המורכב והמגוון ביותר שבין פרקי הסימפוניה, והוא עצמו נחלק לשלושה חלקים.<sup>37</sup> המאזין יבחין כבר משמיעת התיבות הראשונות שיש כאן משהו שונה, זו לא אותה רטוריקה. הפרק בנוי מאלמנטים שונים; מוסיקה של המאה ה-20, אלמנטים הנחשבים כניאו-קלאסיים והשפעה של מוסיקה כנסייתית רוסית אורתודוקסית. לכל אחד משלושת חלקי הפרק אופי שונה: הראשון - שקט, אטי, סטטי ורישומי הוא של תפילה חרישית מופנמת ומהורהרת. השני - מתפרץ, אלים וסוער, עד שאפשר לתארו כקטע פראי ואלים. בחלק השלישי חוזרת המקהלה על מוטיב הפתיחה של חלק א, אך המשכו שונה מאוד מן האווירה שנמשכה ממוטיב זה בתחילת הפרק. אין זו תפילה חרישית, אלא הצהרה המוטחת בעוצמה וחוזרת על עצמה שוב ושוב בהמשך במהירות כפולה ומכופלת עם מוטיבים משני החלקים הקודמים. הפרק מסתיים באווירה מופנמת ומתפוגגת. בפרק זה (הפרק השלישי) יש ניגוד חריף בין המוסיקה השקטה, המופנמת, האטית והאצורה של חלק א, לבין המוסיקה הרעשנית, המתפרצת, הקצבית והמהירה של חלק ב.

אם קודם לכן התוויונו קווים לדמותו של "הוד והדר" מוסיקלי, פרק זה מעיד בבירור כי סטרווינסקי שבר את המוסכמות. אין זו אותה "אווירה" שלה ציפנו ושאותה ראינו בדוגמאות שהבאנו לעיל.

הטבלה הבאה מסכמת את הממצאים עד כה. עולה ממנה כי לארבע היצירות הפותחות את סקירתנו רטוריקה מוסיקלית בעלת אלמנטים זהים, ואילו ביצירתו של סטרווינסקי חל מהפך - הרטוריקה השתנתה.

הלחנת מזמור תהלים קג						
שם המלחין	שנה	שפת הטקסט	אווירה / רטוריקה מוסיקלית			ציור מילים
			מקצב	עוצמה/ דינמיקה	סולם תרועות	
היינריך שיץ	1619	גרמנית	קצבי	חזקה	מז'ורי	✓
לואי לבנדובסקי	המאה ה-18	עברית	קצבי מהיר	חזקה	מז'ורי (דו מז'ור)	✓
סזאר פרנק	1892	צרפתית	קצבי	חזקה	מסתיימת במז'ור	✓
בנג'מין בריטן	1962	אנגלית	קצבי תוסס	חזקה	מז'ורי (דו מז'ור)	✓
איגור סטרווינסקי	1930	לטינית	אטי, משתנה מעת לעת	חלשה, משתנה	לא מתחיל במז'ור הרמוניה לא פונקציונלית	✓

36 סטרווינסקי, דיאלוג, 78.

37 הפניה אינטרנטית: <https://www.youtube.com/watch?v=fq8eQWzPFMM>

ננסה לעמוד על השוני של סימפוניית תהלים ועל מה שמייחד אותה משאר האינטרפרטציות, תוך הישענות על הלכי הרוח של התקופה מחד ומתוך עיון בכתיבתו של סטרווינסקי מאידך.

ראשית, יש לעמוד על מקומו של סטרווינסקי בתולדות המוסיקה. סטרווינסקי נחשב לאחד המלחינים המשפיעים ביותר על המוסיקה של המאה ה-20. הוא הגיע לתהילה עולמית כבר בתחילת הקריירה שלו, עם שלושת הבלטים שהוזמנו על ידי מפיק הבלטים הרוסי סרגיי דיאגילב: "פולחן האביב", "פטרשקה" ו"ציפור האש". סגנונו משופע בחידושים, בהתפתחויות ובמעברים מסגנון לסגנון. בתחילה חנך את סגנון הפרימיטיביזם המוסיקלי ונטש אותו לטובת הניאו-קלאסיציזם.<sup>38</sup> אחר כך החל בכתיבה בסגנון סריאלי.<sup>39</sup> הוא היה מהפכן בטבעו ואדם שלא חשש לעסוק באקספרימנטים מוסיקליים ולבדוק את גבולותיהם, תוך שהוא מקבל ביקורות נוקבות. סימפוניית תהלים שונה מאינטרפרטציות אחרות על נושא זה, אך לא שונה מיצירותיו האחרות שלו עצמו. סטרווינסקי התבקש על ידי המו"ל שלו לכתוב יצירה בסגנון פופולרי על תהלים ק"נ. תשובתו לפנייה זו עשויה להבהיר את הלך רוחו בשעה שכתב אותה:

I took the word, not in the publisher's meaning of 'adapting to the understanding of the people', but in the sense of 'something universally admired'.<sup>40</sup>

סטרווינסקי מעיד על עצמו שלא פנה להבנת הציבור, אלא בחר במכון שלא לענות לציפיות המקובלות ולפנות לאפיק אוניברסלי כללי ורחב יותר.

לקורא העברי יהיה מעניין לדעת שבהלחנת מזמור ק"נ קיבל סטרווינסקי השראה דווקא מאדיקותו הדתית של סוחר יהודי שהתגרר בשכנותו. אדיקות זו הרשימה את סטרווינסקי לא פחות מאדיקותו הדתית שלו עצמו:

The word allelujah still reminds me of the Hebrew galosh-merchant Gurian who lived in the apartment below ours in St. Petersburg, and who on High Holy days would erect a prayer tent in his living room ... The Hammering sounds as he built this tent and the idea of cosmopolitan merchant in a St. Petersburg apartment simulating the prayers of his forefathers in the desert impressed my imagination almost as profoundly as any direct religious experience of my own.<sup>41</sup>

38 ניאו-קלאסיציזם - זרם כתיבה בקרב מלחינים במאה ה-20, המתאפיין בצורות כתיבה מן העבר.

39 סריאליזם היא שיטה לכתיבת מוזיקה, המבוססת על סידור שיטתי של אלמנטים מוזיקליים.

40 סטרווינסקי, דיאלוג, 76.

41 שם, שם.

סטרווינסקי מודע לציפיות "הרגילות" וגם הוא עצמו חך בדעתו להיענות להן עד שהבין אחרת.

At first and until I understood that God must not be praised in fast forte music, no matter how often the text specified "loud", I thought of final hymn in a too rapid pulsation.<sup>42</sup>

דומה שיש צורך בהסתכלות על הטקסט מזוויות ראייה אחרות, נוספות. זוויות שתערערה את הקביעות שהיו נר לרגלינו עד כה. לא עוד "הוד והדר" שהוא "עוד מאותו דבר". סטרווינסקי מעלה את האפשרות להלל את הבורא גם מתוך הרהור/ חיבוט הנפש/ התכנסות. הוא מעלה אפשרות של אמירת הפסוקים הללו מתוך כעס, שיפוט או גנאי:

I even chose Psalm 150 in part for its popularity, though another and equally compelling reason was my eagerness to counter the many composers who had abused these magisterial verses as pegs for their own lyrico-sentimental 'feelings'. The Psalms are poems of exaltation, but also of anger and judgement, and even of curse.<sup>43</sup>

סטרווינסקי התייחס לכתיבתם של מלחינים אחרים וכינה אותה סנטימנטלית ורגשנית. הוא לועג להיסחפות לכיוון הביטוי האישי-לירי, ובמקומו הוא מציע פנייה לאוניברסאלי. לשיטתו, כתיבתו מיועדת לפתוח אפיקים ולא לצמצם אותם לקונבנציית כתיבה מסורתית מתוזמרת מראש. בסדרת הרצאות שנשא בהרווארד, שבה הסביר את התיאוריה האסתטית שלו, דיבר סטרווינסקי על כך שהטבע האמיתי של יצירתו הוא זיכרון וריסון של הצד ההדוניסטי (פאתוס, רגשות, סובייקטיביות), ועל משטר נחוץ של הצד האפולוני (אתוס, משמעת, אובייקטיביות).

What is important for the lucid ordering of the work – for its crystallisation – is that all the Dionysiac elements which set the imagination of the artist in motion and make the life-sap rise must be properly subjugated before they intoxicate us, and must finally be made to submit to the law: Apollo demands it.<sup>44</sup>

הקורא שנטה להסכים עם הנאמר לעיל לגבי הציפיות המוסיקליות, עלול למצוא את עצמו נבוך נוכח כינויו "מורעל ברגשות סנטימנטליים הדוניסטיים". עתה מתברר שהציפיות המוסיקליות הללו, אותו תיאור של "הוד והדר" שנבנה במהלך המאמר

42 שם, 77.

43 שם, 76.

44 שם, שם.

ושיושם ביצירות השונות שנבחנו, נחשבו בעיני סטרווינסקי כרדידות סנטימנטלית. סטרווינסקי טען שבשל מופשטותה של המוסיקה, אין ביכולתה לתאר דבר.<sup>45</sup> התזמור שסטרווינסקי בחר לסימפוניית תהלים רחוק מאוד מ"ציור מילים".

Stravinsky deliberately does not as a rule 'express' the text in his music, preferring a more objective approach. At the mention of trumpets they are hardly audible in the score. The word 'cymbals' is not accompanied by cymbals in the orchestra, indeed it is sometimes set to very quiet choral music.<sup>46</sup>

דווקא בשל כך, מפתיע שב- *Dialogues and a Diary* משנת 1963, יצא סטרווינסקי בהצהרה הבאה לגבי "ציור מילים" בסימפוניית תהלים:

...the allegro in the 150th Psalm was inspired by a vision of Elijah's chariot climbing the heavens [11 Kings 2, 11]; I do not think I had ever written anything so literal as the triplets for horns and piano to suggest the horses and the chariot. The final hymn of praise must be thought of as issuing from the skies; agitation is followed by the calm of praise.<sup>47</sup>

סטרווינסקי לא "צייר" את המוסיקה בהתאם לאפשרות שמזמן הטקסט בתהלים ק"נ, אך ההשראה שקיבל מעלייתה של מרכבת אליהו לשמים, עשויה לרמוז לאווירה שחזה בעיני רוחו; במלכים ב ב', י"א נאמר:

והִנֵּה רֶכֶב-אֵשׁ וְסוּסֵי אֵשׁ, וַיִּפְרְדּוּ בֵּין שְׁנֵיהֶם; וַיַּעַל אֱלֹהִים בְּסַעֲרַת הַשָּׁמַיִם.

סטרווינסקי קישר בין האווירה של מזמור ק"נ לבין האווירה של עליית אליהו לשמים. כפי הנראה ראה בשני האירועים המתוארים במזמורים אלה משהו עליון, נשגב, שמימי.

יש לתת את הדעת על כך שהטקסט בשני הפרקים הקודמים של סימפוניית תהלים לקוח ממזמורים ל"ט ומ' בתהלים. מזמורים אלה עוסקים באדם החוטא, בהבעת חרטה ובשאיפה לישועה, ובכך שהאל מעלה את האדם מבור תחתיות וגואל את נפשו. לאחר שני פרקים העוסקים בתוכן כזה, מגיעה ההודיה והתהילה בפרק השלישי - תהלים ק"נ. דומה שהתהילה לאחר תהליך זה היא אחרת, היא לא מביעה שמחה והדר אלא דווקא הרהור ומופנמות. סטרווינסקי נותן לנו "שיעור" בהבנת המזמור ובדבר האפשרות

45 סטרווינסקי, פואטיקה, 21-44.

46 AS Music webpage, Ryedale School /<http://ryedaleschool.org/as>

47 סטרווינסקי, דיאלוג, 78.

לאמרו לא רק בטקסים, בתרועות ובהילולות, אלא גם לאחר תהליך נפשי משמעותי שעובר האדם. או-אז האדם מועלה מבור עמוק ומתרומם התרוממות המשולה לעלייתו של אליהו השמימה. מילות המזמור בפרק השני של הסימפוניה מביעות זאת (פרק מ' בתהלים):

ויעלני מבור שאון, משיט הגון  
 ויקם על-סלע רגלי, כונן אשתי.  
 ויתן כפי שיר חדש תהלה לאלהינו.<sup>48</sup>

ואכן, תוך שהוא עונה על שאלה שהתייחסה לסדר כתיבתו, חשף סטרווינסקי את הרציונל שבהלחנת פרק ק"נ לאחר פרק מ':

The Allelujah and the slow music at the beginning of Psalms 150, which is an answer to the question in Psalm 40, were written last.<sup>49</sup>

אם כן, סטרווינסקי מודע היטב ליחסי הגומלין בין המוסיקה לטקסט. הוא בחר בקפידה את הטקסט ואת המוסיקה המדויקת לו.

Though I chose Psalm 150 first... I could not compose the beginning of it until I had written the second movement. Psalms 140 is a prayer that a new canticle may be put into our mouths. The Allelujah is that canticle.<sup>50</sup>

אלמנט נוסף ביצירה שיש לתת עליו את הדעת הוא המקצב הפראי, האינטנסיבי, יחד עם התזמור בחלק השני של הפרק. המאזין לחלק זה ימצא דמיון ליצירה אחרת של סטרווינסקי שהוזכרה לעיל - "פולחן האביב" מ-1913.<sup>51</sup>

הקרקע לכתיבתה של "פולחן האביב" התחילה להבשיל בסוף המאה ה-19, בעת שבאירופה החל לנשב משב רוח אוריינטלי, הלך רוח שרווח בקרב אינטלקטואלים, סופרים ואומנים. ביטוי להתעניינות האירופית באוריינטליזם האקזוטי אפשר לראות בתערוכה הבינלאומית שנערכה בפריס ב-1889. תערוכה זו אפשרה נתיב נוסף לדיאלוג של האירופאים עם תרבות המזרח, שנתמך כל העת בקולוניאליזם האירופי. ספרו של ניטשה מ-1872, "לידתה של הטרגדיה", העלה מודעות מחודשת ושונה של הפולחנים היווניים העתיקים. התפיסה האירופית המסורתית שעשתה אידיאליזציה מהפולחנים

48 מזמור מ' פסוקים ג-ד.

49 סטרווינסקי, דיאלוג, 76.

50 שם, 78.

51 הפניה אינטרנטית: <https://www.youtube.com/watch?v=FFPJfjUonX8>



הללו הלכה ונמוגה, התרבות היוונית איבדה את התום והתמימות שניתנו לה מזה דורות. תחת זאת הוצג הצד הברוטאלי של פולחן דיוניסוס. נתיב זה פילס דרך שונה ואותנטית לביטוי הצד האפל של נשמת האדם - התנועות. זאת דרך ישירה וחושנית, לא מילולית, אלא ביטוי אינסטינקטיבי ראשוני לתחושות האדם ללא תיווכן של מילים. ומכאן הדרך להאדרת הריקוד קצרה.

באופרה "אלקטרה" של ריכרד שטראוס (1908), רוקדת הגיבורה ריקוד אקסטטי עד שהיא צונחת ללא רוח חיים. גם באופרה "סלומה" (שנכתבה שלוש שנים קודם לכן), הגיבורה רוקדת עד כדי אפיסת כוחות. שיינברג (2006) עוקבת אחר ההשפעות שספגו הן הליברטיסט (כותב הטקסט) של "אלקטרה", הוגו פון הופמנסטאל, והן שטראוס עצמו מתורות המזרח.<sup>52</sup> הריקוד האקסטטי שמסיים את האופרה הוא סמן להתהוותה של אופנה אירופית חדשה, שמעתה מעבירה מסרים בדרך חושנית שאינה וורבאלית.

Nonverbal communication... one that enables a direct touch with some deep truth that words cannot reach.<sup>53</sup>

הלך הרוח הפגאני-פרימיטיבי בא לידי ביטוי גם בציור. ציוריהם של פול גוגן (1848 - 1903) ושל פאבלו פיקאסו (1881 - 1973) המכילים אלמנטים אוריינטליים, הם רק ביטויים אחדים לתופעה זו. גם בעולם המוסיקה ניתן להצביע על זרם אומנים שניסה להתחקות אחר המסורות הפגאניות ולשלב אותן ביצירותיו. זהו זרם ה"פולקלור והאקזוטיקה" שצמח בתחילת המאה ה-20, והבולטים שבמלחיניו הם בלה בארטוק, זולטאן קודאי ואיגור סטרווינסקי. היצירה "פולחן האביב" של סטרווינסקי היא גולת הכותרת של תופעה זו. היא מתארת את הפולחן הפגאני המבוצע בתחילת האביב. בפולחן יושבים זקני השבט במעגל וצופים בנערה בתולה הרוקדת לפנייהם עד מותה כקורבן לאל האביב.

רטוריקה זו נראתה בעיני מלחיני הדור הזה כמתאימה לתיאור פולחנים וזמנים עתיקים.<sup>54</sup> סמנטיקה מוסיקלית זו של סטרווינסקי הייתה חדשנית, ולכן בתחילה לא נתקבלה היצירה "פולחן האביב" באהדה. ביצירה זו יש ניסיון לחקות בכלים תזמורתיים מודרניים את התהליך האקסטטי על ההרים.<sup>55</sup> אולם הסמנטיקה המוסיקלית שבה

52 שיינברג, אלקטרה.

53 שטיינברג, תוכניה, 4.

54 דוגמאות נוספות לשימוש ברטוריקה זו לתיאור "ברבריים". כגון פרוקופייב - סוויטה סקיתית; ברטוק - אלגרו ברברו; ולנטין אלקן (המאה ה-19), פסנתרן ומוסיקאי צרפתי - אלגרו ברברו; מנסוריאן יהד'אי, מלחין אמריקני, גם הוא כתב אלגרו ברברו, ועוד.

55 היצירה מבוצעת לרוב על ידי תזמורת גדולה הכוללת פיקולו, שלושה חלילים, חליל אלט, אבובים, קרן אנגלית, שלוש קלרינטות (לרבות קלרינט בס), ארבעה בסונים וקונטרבסון, שמונה קרנות צרפתיות' ארבע חצוצרות, שלושה טרומבונים ושתי טובות, כמו כן מספר רב של כלי מיתר וכלי הקשה.

נקט סטרווינסקי תהווה אב טיפוס לתיאור פולחן פגאני במוסיקה.<sup>56</sup>

ומה לתהלים ק"נ ולזה? יש לשער שההסבר לקטע הריקודי-אקסטטי המזכיר את "פולחן האביב" באמצע הפרק השלישי של סימפוניית תהלים, נמצא בהצהרה של סטרווינסקי כשנשאל כיצד התייחס לכתיבתו למזמור ק"נ:

... as a song to be danced, as David danced before the ark.<sup>57</sup>

סטרווינסקי פונה לריקוד. לתצוגה פיזית של רגשות ללא מילים, לדוד הרוקד לפני הארון. התנ"ך מעיד שלא היה זה ריקוד מעודן.

וְדוֹד מְכַרְכֵּר בְּכָל עוֹ לִפְנֵי ה' וְדוֹד חָגַר אֶפֶס.<sup>58</sup>

מיכל בת שאול, בת המלוכה, זלזלה בדוד רועה הצאן. היא לא אהבה את הריקוד הפראי, החושני, ה"ברברי" - את הכרוך. טעמה היה כנראה "אלגנטי", מסורתי, מעוגן ברטוריקת תנועה מעודנת, היודעת כיצד לפאר ולרומם את האל באווירה של "הוד והדר" הולמת.

וּמִיכָל בַּת-שָׁאוּל נִשְׁקָפָה בְּעֵד הַחַלּוֹן, וַתֵּרָא אֶת-הַמֶּלֶךְ דָּוִד מְפָאָ וּמְכַרְכֵּר לִפְנֵי ה', וַתִּבֹּז לוֹ בְּלִבָּהּ.<sup>59</sup>

סטרווינסקי הלחין את תהלים ק"נ בהשראת הריקוד של דוד, תוך שימוש באותם פרמטרים מוסיקליים של ריקוד הזקנים ב"פולחן האביב" הפגאני. באופן פרדוקסלי, דווקא סטרווינסקי שהכריז על עצמו כבעל נטייה אפולונית ושקולה, מוציא תחת ידיו ריקוד סוער, חושני, תוצר של זרם הפרימיטיביזם המוסיקלי של תחילת המאה ה-20.

משתמע מכך שמאזין הבא עם ציפיות מוסיקליות מערביות "רגילות", מכנה את הרטוריקה המוסיקלית של סטרווינסקי (כפי שהתבטאה בחלק השני של הלחנת תהלים ק"נ) כהדוניסטית (ובלשון התנ"ך: מכרכת ומפזזת). ואילו סטרווינסקי כינה באותו

56 הפולחנים העתיקים של ההקרבה לוו במוסיקה מיוחדת. מודוסים מסוימים היו נבחרים בהתאם לסוג האירוע. סטרווינסקי (במנגינות עם רוסיות) השתמש במודוסים לצורך ביטוי הפולחן. שימוש רב בכלי הקשה ובכלי נשיפה (בדומה לכלים האותנטיים). פרמטרים מוסיקליים אחרים לביטוי האקסטזה הם: חזרתיות מתמדת, אוסטינטו (צליל חוזר בבס), הרמוניה דיסוננטית, פולי טונאליות (כמה סלמות יחד), מקצבים מורכבים, סינקופות (דגש על (פעמה לא צפויה), אינטנסיפיקציה של הפרמטרים המוסיקליים (מהירות, עוצמה, תוספת כלים, עיבוי טקסטורה). מודוסים עממיים, פסגים (מעברים) עולים ויורדים.

57 סטרווינסקי, דיאלוג, 76.

58 שמואל ב' ו', יד.

59 שם, טז.

ביטוי עצמו - "הדוניזם", את קונבנציית הכתיבה המערבית "הסנטימנטלית". יש בכך מן החוויה שחוהה הקהל בתחילת המאה ה-20 נוכח שמיעת המוסיקה של סטרווינסקי והחשיפה לרעיונותיו המהפכניים. גם הריקוד המודרני הניב רגשות דומים. אמנם עברו מאה שנים מאז, אך למאזין עדיין קשה למדי לעכל מוסיקה מסוג זה עד היום.

בשולי הדברים, מעניין לציין שעל אף הנאמר, ומטבע הדברים, סטרווינסקי לא מואס לגמרי בדרך המלך המערבית. הרטוריקה המסורתית נמשכת מכתובתו, ואולי בלא משים. דוגמה אחת לכך היא קריאת ה"הללויה" הראשונה בפתיחת הפרק. למרות ההקשר הא-טונאלי (מבחינה הרמונית), סטרווינסקי מסיים את המשפט כשהמילה "אל" (Dominum) מקבלת דו מז'ור טהור! בעשותו זאת, הוא הצטרף למסורת של מאות ואלפי התייחסויות מוסיקליות ל"אל" דווקא בסולם הזה.

## לסיכום

מאמר זה בחן את הכתיבה המוסיקלית בעקבות המזמור החותם את ספר תהלים - מזמור ק"ג. עניינו של המזמור הוא הלל לבורא בכלים מוסיקליים. המזמור מושר על ידי יהודים ונוצרים כאחד.

בבואנו להאזין ליצירה מוסיקלית הכוללת טקסט, ישנה ציפיה שהמוסיקה תשרה אווירה נאותה ומתאימה לזו העולה מן הטקסט. הדבר מתבטא בפרמטרים מוסיקליים מובחנים שהתגבשו במשך ההיסטוריה של המוסיקה. בהתאם לכך, בודדו שלושה גורמים שהיינו מצפים למצוא ביצירה מוסיקלית המלחינה את מזמור ק"ג: חלוקה לשלושה חלקים לפי תוכן המזמור, שימוש בפרמטרים מוסיקליים מובחנים לתיאור "הוד והדר" כגון תרועות, קצביות, תופים, חצוצרות, סולם מז'ורי, עוצמה גבוהה ועוד, ואלמנט אחרון: תזמור היצירה בהתאם לכלים הכתובים בטקסט - "ציור מילים".

בארבע היצירות שנסקרו תחילה, ראינו שהמלחינים אכן נקטו רטוריקה כזו כדי להתאים את המוסיקה לאווירת ההוד וההדר שעולה מהטקסט (היינריך שיץ, לואי לבנדובסקי, סזאר פרנק ובנג'מין בריטן). ביצירה של איגור סטרווינסקי התמונה השתנתה, והציפיות שעמן הגענו לא התממשו. לסטרווינסקי היו רעיונות חדשים ורטוריקה מוסיקלית שונה. הפרק השלישי של סימפוניית תהלים מתחיל באטיות, בשקט, בסולם מינורי, ונמשכת ממנו אווירה מופנמת, מתכנסת ועצובה משהו. מבית מדרשו של סטרווינסקי למדנו שניתן לשיר את המזמור הזה לא רק בתרועות טקסיות, אלא יש ואדם מהלל את אלוהיו מתוך רגשות אחרים. מכיוון ששני הפרקים הראשונים של הסימפונייה עוסקים בתהליך של חטא, חרטה ובכך שהאל מושיע וגואל את האדם, יש לשער שהפרק השלישי - מזמור ק"ג, ממשיך את התהליך של אמירת הילולים לאל אחרי מסע נפשי.

סטרווינסקי הסביר כי מזמור ק"נ הוא המזמור המבוקש במילות הטקסט של מזמור מ', שהיה מושא הלחנת הפרק השני בסימפוניה (וַיִּתֵּן בְּפִי שִׁיר חֲדָשׁ, תְּהִלָּה לְאַלֹהֵינוּ).

עוד עמד המאמר על הרטוריקה המוסיקלית הקצבית עד כדי פראית שבפרק השלישי. רטוריקה מוסיקלית זו זהה ליצירה קודמת של סטרווינסקי - "פולחן האביב", יצירה שנכתבה ב-1913 ונחשבת לגולת הכותרת של זרם ה"פרימיטיביזם" במוסיקה, שנתן את חותמו בתחילת המאה ה-20. הלך רוח זה בא לידי ביטוי גם בריקוד, בהבעה ראשונית פיזית שלא על ידי מילים. בתקופה זו החל הריקוד המסורתי לפנות מקום למחול המודרני. הבלט "פולחן האביב" היה חדשני לא רק במוסיקה אלא גם בכוראוגרפיה חושנית-אקסטטית ו"ברברית". ברקע מהדהד ספרו של ניטשה "תולדות הטרגדיה", שהאיר באור חדש את פולחן דיוניסוס והאקסטזה על ההרים. בכתיבת סימפונית תהלים, סטרווינסקי העיד על עצמו כמי ששאב השראה מדוד הרוקד לפני ארון ה', ריקוד שהתנ"ך מגדיר כפיזוז וכרכור. באופן פרדוקסלי, סטרווינסקי, שלא נהה אחר רגשנות וכינה אותה נטייה "הדוניסטית" הנדרשת לאיזון אפולוני, כתב כאן ריקוד בסגנון חדשני, שכוונה בפי הקהל הביקורתי של תחילת המאה ה-20 באותו מושג עצמו - "הדוניזם".

סטרווינסקי לא "צייר מילים" מעודו, התזמור של פרק ג' בסימפונית תהלים לא נענה להזמנת הטקסט לתזמור בכלים מסוימים דווקא. אולם דווקא בפרק זה של הסימפוניה, בעת שהלחין את מילות המזמור האחרון של תהלים, הוא ראה בדמיונו את אליהו העולה בסערה השמימה. הוא עשה זאת בדרימטורגיה מיוחדת - סטרווינסיקאית.

אם כן, כתיבתו של סטרווינסקי בעת הלחנת מזמור ק"נ אינה קפריזה, אלא כתיבה מושכלת. ויפה לכך אמירתו של קורט זקס:

Man's acts may be rash: his art is deliberate and carefully prepared.<sup>60</sup>

יחסי הגומלין מוסיקה-טקסט בהלחנת מזמור ק"נ, מקבלים משמעות עמוקה יותר מאשר השוואה בין יצירות על פני רצף ההיסטוריה. יש בהם השתקפות של תולדות המוסיקה בזעיר אנפין. השינוי שחל במאה ה-20 הטביע את חותמו גם על אחרון המזמורים.

## מפתח ביבליוגרפי

- Gorali, Moshe. (1993) *The Old Testament and Music*. Jerusalem. (Maron Publishers), pp. 197-281. גורלי, התנ"ך ומוסיקה
- Gibbs, C. (2006), Paper written for the concert The Art of the Psalm, performed on Oct 22, 2006 at Avery Fisher Hall at Lincoln Center, New York, Bard College. גיבס, אומנות התהלים
- Walter White, E. (1979) *Stravinsky: The Composer and his Works*. Oakland. (University of California Press). ווייט, סטרווינסקי
- Walsh, S. (1993) *The Music of Stravinsky*. Oxford (Oxford University Press). וולש, המוסיקה
- Varwig, B. (2011) *Histories of Heinrich Schütz*. Cambridge (Cambridge University Press), pp. 8-43. ורוויג, היסטוריה
- Sachs, C. (1946). *The Commonwealth of Art*. New York (W.W. Norton). זקס, הבינלאומיות שבמוסיקה
- חכם, ע' (תשל"ג) תנ"ך עם פירוש דעת מקרא - תהלים, מפורש על ידי עמוס חכם. ירושלים (מוסד הרב קוק). חכם, תהלים
- Lewendovsky, L. (1954 ed.) *Toda W'simra*, New York. (Sacred Music Press) vol. 2, pp. 222-226. לבנדובסקי, תודה וזמרה
- Laster, J. (1983) *Catalogue of Choral Music Arranged in Biblical Order*. Washington DC. (Scarecrow Press), pp. 286-295. לסטר, קטלוג
- Stravinsky, I. Craft, R. (1963). *Dialogue and a diary*. New York (Doubleday & company), pp. 76-85. סטרווינסקי, דיאלוג
- \_\_\_\_\_ (1970 ed.). *Poetics of Music – in the form of six lessons*. Harvard (Harvard University Press), pp. 21-44. סטרווינסקי, פואטיקה
- Robinson-Hammerstein, H. (1992) 'Sächsische Jubelfrude' in *Die luthersiche Konfessionalisierung in Deutschland*, ed. Hans Christoph Rublack (Gütersloh: Mohn, 1992), pp. 460-94, 474 רובינזון-המרשטיין, הלותרנים

Rathey, M. (1998) "Gaudium christianum: Michael Altenburg und das Reformationsjubiläum 1617", *SJB* 20, pp.107-22, 120. רטי, גאודיום קריסטיאנום

Steinberg, M. San Francisco Symphony's Program Annotator for the October 2006 performance. שטיינברג, תוכניה  
<https://www.sfsymphony.org/SanFranciscoSymphony/media/Press-Releases/Orchestra>

Sheinberg, E. (2006) "Elektra, by Hugo von Hofmannsthal and Richard Straus" in *Min-Ad*, Israel Studies in Musicology Online, Ed. Adina Portowitz <<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/>> שיינברג, אלקטרה

אתרי אינטרנט

[http://ryedaleschool.org/as /AS Music webpage](http://ryedaleschool.org/as/AS%20Music%20webpage), Ryedale School

<http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/jan/21/symphony-guide-stravinsky-symphony-of-psalms>

<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/jan/21/symphony-guide-stravinsky-symphony-of-psalms>