



ז"ג צי' א' ג'י'א'

הירמו שירים

באוחלי חברה

התחום הענק של שיר העם והשיר הפופולרי הישראלי מקיים כיום למעלה מ-42,000 שירים המשקפים נאינה את התפתחות החברה הישראלית לדורותיה. תחום זה מעורר עניין גובר והולך בין צוקרים, בין גברים חינוך ומבצעים. עם זאת, מספר הפרסומים המڪווים המועלמים על השיר הישראלי עודנו מצומצם ביותר. ד"ר ציפי פליישר היא דמות רבת אנפי - מלוחנה בעלת פרסום בinementי, מוזיקולוגית ואשת חינוך ותיקה, שהקדישה שנים רבות למחקר עמוק ונלהב של השיר הישראלי. ספרה מהווה תרומה חשובה לתחום זה.

ו-ו-ו-ו זיר-לא ז-ו-

פרופ' יהושע-הירשברג

האוניברסיטה העברית בירושלים

באוחלי חינוך

אימרה שניית עתיקה אומרת: "הרוצה להכיר עם, ילק אל השירים שלו". ואכן בספר ההירמן של ד"ר פליישר נמצא המפתח להיכרות עם הצופנים והקדודים של תרבות הזמר הישראלי.

את חסרונו של ספר כזה בתחום החינוך המוזיקלי בהכשרת המורים אנחנו מכירים כבר שנים רבות מדי.

לספר זה יש ארבע מעילות:

א. המעלה הראשונה - ספר שבו מכונס המיטב של השירים הישראלים, עם הפרופיל הסגנוני-תרבותי שלהם, הוא צורך ראשון לחברה, לעם. ספר כזה יעוד עם הצעות הירמן מעשיות

פרוחי ההוראה בהכשרת המורים הוא נכס תרבותי-חינוכי ממדרגה ראשונה.

ב. המעלה השנייה - אין מומחה גדול מד"ר פליישר בנושא הרמונייה מוזיקלית בכלל, והירמן מעשי של שירים בפרט.

ג. השלישית - עד כה אין למערכת הכשרת המורים מענה בנושא זה. הוצאת ספר שכזה היא בcheinית זכות ראשונים לבעליו. זהו כלי עזר אמיתי בעבודתו של סטודנט המכשיר את עצמו להוראה.

ד. המעלה הרביעית - ספר הירמן הוא כמעט עוזAMIטי לכל מי שקורא אותו. ספר זה לא nodud לשכב על המדף.

25.10.04
ג'ן א. ק'ין

ס.פ. ט. פליישר
ד"ר יהושע הירשברג

ס.פ. יהושע הירשברג
הירמן הטעמה של הנטער נתקן מקייראון ריזום,
כפי שהתבקש מהצטיין הנטער. אורי
אהרן שהתבקש נתקן ראיון הנטער מילא.
ז'רמן הנטער מתקן אלה גיאריך מיטקה
בנוסף נתקן מהתבקש נתקן הנטער. אורי
אשכנזי שאנבר ג'וי, יפה זרוא עגיון, אחד
הנטער רבדן ורמי גיאריך גיאריך איזידור
הנטער, ועוד סאלא פלאה זרוא, וו זאול, קומזיה
הנטער. רלאף אוקה, מוסקץ הנטער זאול זיון
ב'רג' זען האה גראט נתקן האה גראט זען
הנטער הנטער. זען זעהה האה גראט האה
הנטער. ס.פ. יהושע הירשברג

ה. ז.

פרופ' חנן רון

אוניברסיטת תל אביב

מכללת ליננסקי לחינוך

תוכן

פרק א'

מבוא	סימני אותיות לאקורדים
7	
11	
פרק 1 הקשר בין מלודיה להרמונייה - שלוש תבניות הבסיס: שדה, תא, ציר	
13	
פרק 2 הקדצה; הירmono שירים בדרגות I, IV, V	
23	
פרק 3 הירmono שירים מז'וריים בתוספת דרגות משניות (II, III, VI)	
43	
פרק 4 דוגמאות מנוחות בשיל מוקדם של הלמידה - אבן-דרך לחשיבה מעמיקה בהירmono שירים: נר לוי, פטיש מסמר, סוכות, מי ברעם (שיר הרען/פורים), עלי עין, לבה זודי (בנעימת עירא)	
57	
פרק 5 טכניקות ליווי וביצוע ועיקרי שימושיהן	
79	
80	הקדמה
א. טכניקות ליווי בסיסיות ללא המלודיה, עם יישום בפסנתר, גיטרה, אקורדיון, אורגן ואורגנית; פיתוחים ריאטמיים	
84	
ב. ביצוע השיר בפיוק אקורדים	
113	
ג. ביצוע השיר עם המלודיה שלו	
121	
ד. הולכת בס (Walking Bass)	
136	
ה. מתוך ספרות המוזיקה הקלאסית (גם בשיתוף הגבלה)	
148	
פרק 6 הירmono שירים מודאליים מינוריים - האולו, הדורי והפרגי (ביטול הטוון המוביל)	
157	
פרק 7 הנוסחה הרוסית	
181	
א. דברי פתיחה	
182	
ב. הנוסחה ההרמוניית	
183	
ג. מוזיקה, תרבות והיסטוריה	
191	
1. העיקרון הסוציאומוזיקלי וההשתלשות ההיסטורית	
191	
2. תצוגה מוזיקלית לרבדים ההיסטוריים	
192	
3. בין מילה למנגינה	
219	
ד. הרחבות הנוסחה, רשימות שירים	
223	
פרק 8 הירmono שירים במודוס מיקסולוגי	
235	
איןדקסים	
247	
א. איןדקס שירים	
II	
ב. איןדקס מלחינים	
XII	

כופר כה פול ג'וילס רם-ען נ מחרה פירוטו
לען פלעיה ותפוחות - אריאת פאלאס 6-20 ולא פלח
פאלאס 6-2.

כופר כה אפקט פארף ואפקט פלפה זיכרת נסן אולס
ונסן חן.

eaharut שפיינס אויקוון וארכמן. אהיאן פלפלות
כטאיל מוקרט לאט פאוזליזט, כהן נטן זיין פאויק
נקה פלאט לני.

ולען צ'יינס - פטרק צ'יינס פאלאס זילוף גטלאק
נסן נגן פרהון ונסן חן קרואן.

*3/2
אחסן*

בערב ההשקה
(לאחר הופעת הספר להירmono שירים)
1.1.2006
אודיטוריום מכללת לוינסקי

475	כטפחים
477	מלון מנוחים
483	האגשה לעיון בשירוגנים
484	א. דברי פתיחה
486	ב. שירוני אסופה (חחובים שבhem, בסדר כרונולוגי של הופעתם בדף): בנבל עשר, זמר חן, ברון יחץ, השירונים לכיתות בית-הספר, לשיר עם אף נצר, חגינה בצללים, ספר השירים לתלמיד
490	ג. שירוני מלוחינים לדוגמה (בסדר כרונולוגי של שנות הולדתם): מתתיהו שלם, מרדיqi זעירא, עמנואל עמיון, דוד זהבי, נעמי שמר, נחום היימן, נורית הירש, שלם חנוך, שלמה ארצי, יהודה רביץ
495	ד. אגד מה שירי חנים: הפניה להירמן על פי החומר הנלמד
501	ה. מקבץ שירים פופולריים בייאנר הישראלי הים-תיכוני: מדריך מתודולוגי
503	ביבליוגרפיה נבחרת
507	אינדקסים
II	א. אינדקס שירים
XII	ב. אינדקס מלוחינים

247	פרק 9 היירמן שירים החורג מן השיטה הטונאלית
248	הקדמה
250	א. תא קורטה-קווינטה
261	ב. פנטומיקה
270	ג. מיקטורות
275	ד. הגישה ללחנים מזרחיים; הקו הבודד
284	ה. דוגמאות מתוך המוזיקה האמנויות
303	פרק 10 הג'אז ופיתוחיו ("חישוק" השיטה הטונאלית)
304	הקדמה
305	א. העולם הרמוני של הג'אז
324	ב. מקצבים חדשים
329	ג. הסמבה והבוסה-נובה
344	ד. הסתננות המודאליות
347	ה. מן הרפרטואר העולמי: החיפושים, ברט בכרך, סטיבי וונדר,
359	ו. קרייזות מליחני הזמר אל עבר שפת הג'אז והמוזיקה הקללה
361	ミلت סיום: לעניין המתודולוגי
363	פרק 11 בדרכן לעיבוד: מן הגישה הפופולרית ועד לגישה האמנותית
389	פרק 12 הדמויות שעשו היסטוריה בשפת ההרמונייה של הזמר העברי
390	הקדמה
391	א. משה וילנסקי
404	ב. אלכסנדר (סשה) ארוגוב
433	ג. יוני רכטר
453	ד. מתי כספי

ייחודה של הספר ומטרותיו

זהו ספר לימוד המציג תפיסת עולם שלמה בשיטת הירמן שירים. מלודיה והרמונייה מבטאות את אותו עולם. אנו מתחנים להבין את גרעיני הרמונייה שנמצאים במבנה השיר.

הספר עוסק בהרמונייה טרציאלית ("מסורתית"), בכוונה להגיע באמצעות הגישה המוצגת בו לכך שכל מלודיה נתונה נגינה למחран: הספר מפוקן לבחירה עצמאית של אקורדים על סמך לימוד שיטתי, מן הפשט אל המורכב. מכאן נובע שלא תמיד אנו חיבים להסתכים עם הירמוניים המוצאים כבר בספרים.

הירמן שירים הוא אם כן מڪזע חדש, ויש להציג אותו כחלק מלימודי הרמונייה המסורתית והרמונייה ליד המקלחת. זהו מڪזע המסתפק ללימוד התאוריה והרמונייה. לימודי הרמונייה ולימודי הירמן שירים יכולים להתקדם בד בבד ולהזין זה את זה. "hirman shirim" דומה למڪזע מוזיקליים מגוונים מתחומים אחרים. הזכור העברי, שנתקזו אליו השפעות מעולמות שונים, מזמן לנו גם אפשרות נדירה לעסוק בהרחבת הרמונייה מודאלית.

תודה לאינספור התלמידים שאיתם ייחד עסקתי בהירמן שירים. עבודותיהם משובצות לא פעם בספר זה. מישא אפלבאום, עמיyi להוראה, הוא התלמיד שלי שהכי רצה לראות את הספר הזה יוצאה לאור. הוא גם ז肯 תלמידי. הספר הזה מוקדש לו.

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

אין זה סוד כי לעיתים פסנתרנים, אפילו וירטואזים, מתקשים דזוקא בהירמן ולויי שירים, ונדמה להם כי זהו הר שלעלם לא יוכל לטפס עליו, בעוד מוזיקאים פחוטים מהם מסוגלים بكلות רבה להתחישב ליד הפסנתר ולאלתר בכיוון זה. השיטה המוצגת כאן שווה לכל נש. היא תפתח בעALLY השמעה הרמוניית את כושרים, תכניות למודעות מפלה ותעללה את רמתם, ואילו את המטוסכלים היא תעדד בכיוון זה של יכולת להרמן וללוות שירים בביטחון מלא. אנו מקווים שככל אחד ימצא את עצמו בעוזרת הספר הזה.

מכוא

פתח דבר

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

המקודמים של ברטוק וקודהי היו קָנָר לרגלי - מלחינים אלה אהבו את זמר העם, הערכו אותו ודלו מתוכו מkorות השראה לעשייתם היומיומית - לחינוך וליצירה גם יחד.

בד בבד עם לימוד השיטה המוצגת כאן, הספר מאריך את מהותו המוזיקלית של הזמר הישראלי המותהווה. נכללו בדוגמאות המוזיקליות הרבות שהובאו בו גם שירי זמר שגורים וגם קטיעים מוזיקליים מגוונים מתחומים אחרים. הזכור העברי, שנתקזו אליו השפעות מעולמות שונים, מזמן לנו גם אפשרות נדירה לעסוק בהרחבת הרמונייה מודאלית.

תודה לאינספור התלמידים שאיתם ייחד עסקתי בהירמן שירים. עבודותיהם משובצות לא פעם בספר זה. מישא אפלבאום, עמיyi להוראה, הוא התלמיד שלי שהכי רצה לראות את הספר הזה יוצאה לאור. הוא גם ז肯 תלמידי. הספר הזה מוקדש לו.

נאכ!

אנאטי הרכה עתקים אק הרהורים שהרהורע. צלחות שגשוגו
פטוחות א? ג'פ'לה הכאוה - לילא ג'יתה ג'י כרירה מליכו ג'אנקו צות
פטרון צלאטה כר ג'קו זוית! צויע אטנעיגת גז צויחור כרֶה.

ג'יפ!

קהל היעד

הספר מכוון למורים ולמורים למוזיקה וכן לכל העוסקים במוזיקה. הספר מכוון לחנינה הקלה היעדר הורחב שאלוי מיועדת לתורה. הם המכשירים את מורי המורים הם חוד החנינה הקלה היעדר הורחב שאלוי מיועדת לתורה. הם המכשירים את מורי העתיד, אשר יפגשו במסגרת העבודה המוני ילדים מכל שכבות האוכלוסייה. דוקא משום המגוון העצום של רפרטוארים מוזיקליים שהספר מציג והשימוש הרב שהוא עושה בהם, אין קהיל יעד ברור יותר לספר מאשר מורי המורים.

העיסוק בחומר זמור הוא חלק מן העיסוק בתרבויות בכלל. למשל, שירים מלחנים של חיים גורי הם דרך נזימה ללמידה באמצעות על מלחת השחרור. הפניה בלחנים בעלי אופי מזרחי (מאז ידידה אדמנן ועד לשוטי הנבואה) מחזקת את התקנות המזרחה והמערבית בקרב המתהנכים בארץ. מורי המורים הם חוליה בשירותה השומרת על הגלחת התרבותית שלנו בארץ, ותפקיד זה דורש גם הכשרה בתחום המוזיקה.

עד היום לא התנסו בוגרי האקדמיות למוזיקה בהירמן ובליווי שירים, אך הם נזקקים לידע זה כמוזיקאים ובעיקר כמורים לנגינה בכלים השונים. הספר הזה ישמש הן את הסטודנטים המתכשרים בתחום התאוריה והקומפוזיציה והן את המתמחים במחלקות האינסיטורומנטליות, וביחוד את המכוונים עצם להוראת פסנתר ומקלדות. הרפרטואר שבו הם עוסקים יתעשר, והם יוכלו למד אוטו באופן יצירתי (יצירת ליווי והירמן באופן עצמאי, מן הפשוט אל המורכב).

הספר יכול לסייע גם למוזיקאים עולים, בולטות בתוכם הקבוצה הגדולה מברית המועצות ולימים מפרק העמים: הגרעין המקוצעי האליטיסטי הראשון הגיע בשנות ה-70, ולאחר-כך הם זרמו בהמוניים לישראל בשנות ה-90 ונקלטו בכל מערכות החיים המוזיקליים. הם נזקקו עם הגיעם לשיטה הנלמדת על עקרונותיה ועל חומרה לשם השתרשותם בארץ. לאפעם הובאו בספר זה אף דוגמאות המŻביעות על הישגיהם בלימוד השיטה.

ספר הלימוד הזה ישרת את כל מי שמלווה את קהיל השירים - מן הילדים בכיתות הלימוד ובARIOUi בית הספר, דרך החבורות השונות הנפוצות בכל מיני מסגרות (במיוחד התרבות, בתנ"ס וכדומה), וכלה בקהל מזדמן - לעיתים אף גדול ומגוון - בעברית זמור.

יש ללימוד זה חשיבות גם ביום, בדיון המחשב. אמנים תוכנות *mid* נפוצות פולטות מהלך הרמוני פשוט בלחיצת כפתור, ובתהליך שהוא מעין משחק שעשו גם שומעים מיד את ההירמן. 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 בחשיבה. אין לפסול ספרים קיימים, "שירונים" (היווצאים לאור בשלושים העשורים האחרונים בפורמט של ספרים) המלאים באקורדים הנצדים לנעימות השירותים, ואף ספרי נגינה תאורטיים (כדוגמתו ה"מיקרוקוסמוס" של Jakotek של ג'ורג' קורטגן). כדי שכל אלה יישמשו בתוספת לשיטה הנלמדת כאן - לעזון או לעזר - אך לא במקום.

איך תנהיל הלמידה?

אפשר שבכל קבוצה לומדת ישבו בכיפה אחת בעלי שימושה הרמוני מפותחת פחות ושמיעת הרמוני מפותחת יותר, והשיטה תוביל אותם תוך התקדמות הדרגתית למצוות של הומוגניות באשר לתפיסה ואך להישגים. אפשר שככל אחד ילק על פי כוחו ורצונו הוא וילמד את פרקי הספר זהה אחר זה באופן עצמאי.

היכולת הנרכשת על ידי השיטה להירמן שירים מקנה לסטודנטים גם יכולת כתוב עיבודים ולהוסיף אליהם בהדרגה שימוש בכלים ובאלתורים מלודדים קלים.

מה הבדל בין הירמן לבין ביצוע?

באמנות הביצוע ניתן חופש האינטראטציה למבצע-האם-המלווה, המקבל לידי בדרכו כלל טקסטורה מוכנה לגמרי הכתובה בתווים. לא כך בהירמן: המהירמן יוצר יש מאין על סמך הלחן הנתון. הוא היוצר את הטקסטורה לאחר שקבע את היחסות הרכמיות. וגם אם טעם זה טעם - מודוס זה מודוס !!

לעתים יתכןו כמה הרכמיות לאותו הלחן. עם זאת, בהירמן שירים יש נכוון ולא נכוון. מאחורי כל כלל וכלל מכללי הרכמניה עומדות אמיתות אקוסטיות.

צאו וראו מה עשה Dowland בשירים האליזבטניים, מה עשה שוברט בילדר שלו,ائد הוסיף בריטון דרמטיות לזרמת ילדים בכתיבה האופראית שלו, ואיך הירמן בטובן. המלחינים האלה החלטו היחסות הרכמיות ואחר כך הלבינו אותן באותו שנות.

יש לפנות לగמרי את מקי המזוקולוג ולהיכנס לנעליו של המזוקאי היוצר ליווי. הספר הזה ענה על רוב השאלות מתי משתמשים בצליל היסוד בסיס ומתי בצליל הטרזה או הקוינטה, מהו המודוס או שילוב המודוסים שהמנגינה משדרת, וכך הלאה.

לאחר שהיכרנו את המרכיב ההרמוני בפרק 1-8, נוכל לעבור עתה להבנת תרכובות סגנון. הדרך אף פתוחה להבנת סגנוןות ההירמוני המתאימים למלחינים השונים. בכך עוסק כרך ב'. אנו פונים עתה לשני נתיבים: האחד יעסוק בהירמוני החורג מן השיטה הטונאלית המובהקת (פרק 9), והשני יעסוק בפיתוחה עד לשיאה - שפת הג'אז (פרק 10). הענו אם כן בדרך שיטית ליכולת להרמן בסגנוןות הג'אז והבושא-נובה! אך זכרו: בבסיסו של דבר כל שיר דורש את שלו, ולכן "הדבקת" הרמוניות ג'אז לשירים פשוטיםعشוויה במקרים רבים להיות בלתי מוצקدة.

בזכות השיטה במלאת ההירמוני וכפועל יוצא ממנו, וזאת בשילוב הידע בתזמור (המרכיב את המצלול הכללי) ובكونטרופונקט (עושר הטקסטורות הליניאריות המשתרגות זו בזו), ניתן לגשת למלאכת העבודה. האפשרויות לעיבוד הן למעשה בלתי מוגבלות, ובאופן אוטופי הן יכולות להיות מותאמות לרוח השיר. אלא שהאלוצים בדרך כלל מחייבים התחשבות בתנאים של הכלים הקיימים בשיטה, ברמת הנגנים וcondsומה. במערכות החינוך כדי להשתמש הרבה בקוביות, בכלל הקשה, בהרכבים קאמරיים זעירים ביותר (למשל חליל וצ'יל). הרכבים פשוטים של כלי הקשה נוכלים למצוא אפילו בעבודת השגרתי של הנגנית! פרק 11 בספרנו מגיש דוגמאות עיבוד רבות, שכן בעצם באוצר חתימת הספר, כסיכום לנלמד בד בבד עם קפיצת-דרך אל מה שכבר מעבר לספר זה.

לסימן, בפרק 12 אנו זוכים להכיר מקרוב ארבעה יוצרים בזמר, אשר חשבתם הרמוניית המשובחת היא הבסיס להלחנתם - זהו כישرون מולד, שהעשיר את הזמר העברי עד מאד בפן הזה של הרמונייה, ונוכל להבין את מרכיביו.

נספח "הגישה לעיון בשירוניים" יರחיב את היריעה אל עבר מלחינים נוספים וגם יוכיח לנו שכאשר אנו קוראים לחן של שיר בתוך אסופה כלשהי - הכללי להירמוני כבר בידינו!

דרישות מוקדמות
הלימוד, גם אם הוא נעשה בקבוצה וגם אם הוא נעשה באופן עצמאי, דורש יכולת נגינה בכלי הרמוני בrama של שניםים (כלומר שניםים הן בסיס מספק), אך ככל שהבסיס רחב יותר כך טוב יותר, ידע תאורטי של מירוחחים-סולמות-סוגי אקורדים מושלמים ובניות דרגות; הוראת הקדנצה כבר נכללת בתחום הספר זהה. זהו אם כן ספר לקוראי תווים.

מורה מוזיקאי יוכל להתחיל בנקודות התחלה ולהתקדם לפי יכולתו. העוסקים בחינוך המוזיקלי בגיל הרך, למשל, יזדקקו בעיקר לפרק הרשומים בספר; לעומת זאת, המוזיקאים שכבר צברו ידע רב מזה המצוין בדרישות המוקדמות - אם בנגינה ואם ביסודות התאוריה וההרמונייה - ייטבו בוודאי להתמצא במהירות יחסית בפרק המתקדמים.

מבנה הספר

בפרק 1-8 נבון היבט את יסודות המרכיב ההרמוני של השירים, נלמד את התשתיות הסולניות, הכוללת אף את המודוסים ואת הנוסחה הרוסית. להבדיל מן המז'ור ומן המינור ההרמוני והמלודי שהם בלבד מרכיבי התשתיות הסולניות במוזיקה הקלאסית, כאן לחני השירים מצריכים יריעה בסיסית רחבה יותר. עם זאת, להבדיל מלימודי ההרמונייה הקלאסית, שבהם אנו נכנסים לכל דקדוקי העניות בכתב, כאן אנו כותבים ורק את עיקורי הדברים, רושמים את החלטות שלנו ומיד ניגשים למימוש המלא של התוצר בנגינה.

החלק הראשון של לימודינו, הנכלל בכרך א', בניין כך: בפרק 1-3 אנו מעכבים את ההירמוני בסולם המז'ורי ומשכללים בו את צרכינו; בפרק 4 אנו עורכים מעין סיכום של הכללי להירמוני שכבר עומד לרשותנו בשלב זה. בפרק 5 אנו מתוונים את הדרך לישום החשיבה הרמוניית הלכה למעשה בכלי הרמוני שבו אנו מנגנים. זהו הלימוד של טכניקות הביצוע שישרת אותנו בהמשך הדרך.

פרק 6-8 הם מעין ספר בתוך ספר: נפרס בתודעתנו עלום ההרמונייה המודאלית, והוא מעون היבט בעקרונות הטונאלים-דיatonics שכבר למדנו בפרק 1-3.

זהו החלק הראשון של לימודנו.

ניתן להסתפק בפרק 1-8 כדרך ביןים: אמם לא נגיע לכך לשיא האפשרי של הלימוד, אך נצא עם כלי עבודה באמצעותנו.

סימני אותיות לאקורדים

סימני האותיות לאקורדים נפוצים בעיקר בקרב נגני הגיטרה. מאז שנתרבו הפרסומים בדף זה חומר זמר ומוזיקה קלה הפכה שפת סימנים זו גם נחלתם של נגני מקלדות למיינון.

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

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

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

בספר זה נעשה הרישום בדרך השימוש הסימולטני הנה בסימני האותיות לאקורדים (למעלה) הנקראים צלילי האקורדים גופם במפתחות סול ופה, והן בסימוני הדרגות בשיטת הבס הממוספר (ספרות לטיניות מתחת לינויים) כמקובל בלמידה ההרמונייה.

פניכם טבלת האקורדים אשר מגיעה עד לבניינים של הנונ-אקורד. מתחת לסימני האותיות לאקורדים מופיעים צלילי האקורד גופם במפתח סול בלבד עוד לפני שמהרגמים אותם לבניינה הסטנדרטי בפרישה על פני מפתחות סול ופה.

מכל ערך בסיסי נוירא כסיאן | Cm | C | מאיר נג'ן סימן.

מתוך פרק 2: הקדנציה; הירמוני שירים בדרגות I, IV, V

35

כח פִּילִיָּה

הנעימה חסידית

Dm $\text{♩} = 124$

לפניהם ניגש להרמן בשלוש דרגות, נזכיר כי לעיתים אפשר להסתפק רק בשתי דרגות כדי להרמן שיר. נראה דוגמה לשימוש בדרגות I, V בלבד בשיר אוור מכליות אשר לירושם: בראש כל תיבה מסומנת דרגה. כל עוד אותה דרגה אינה מתחלפת במשך התיבה, היא איננה מסומנת שוב.)

34

אוור מכליות

הנעימה עממית בבלית

C

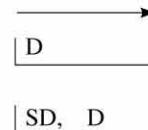
שירים נוספים, שניין להרמן אותן על-ידי דרגות I ו-V בלבד הם למשל: **הכואה עלי** ("לכווע שעלי שלוש פינות"), **וואלנה ווילנה**, **מחזיות**.

לגביו השימוש בדרגות I, V בלבד, ראו דוגמה את השיר **כח פִּילִיָּה**. (מוחץ כמעט במלואו)

מתוך פרק 3: הירmono שירים מז'וריים בתוספת דרגות משנהיות (II, III, VI)

בדרגות I, VII, VII בלבד הפרעה לנו כאן מאד. והנה בא הishiועה: נוח לנו מאד להכניס את דרגה VII (דוגמה 66 ג'); והוא מהויה תוספת אידאלית לאחר הדרגה ה-I. לאורך כל התיבה, אם כן, נשמרת הפונקציה של הטוניקה.

ג. הרחבת המעלג הקדנציאלי או הפונקציונלי: זה השינוי המשמעותי ביותר. כאן אנו פשוט מרחיבים את הקדנציה; אם הייתה, למשל, במסגרת "זמן" מסוים בתוך השיר רק דומיננטה - יהיו עתה בתוך אותה מסגרת זמן חן סובדומיננטה והן דומיננטה:



עתה השינוי יותר מעניין: נכנסה פונקציה חדשה שלא הייתה באותו מקום לפני כן. לסייעו, **עשינו שינוי בתחום הפונקציה!** ראו להלן שתי דוגמאות, האחת מתוך ייען קון והשנייה מתוך:
טאנכמייקט

67

מתוך ייען קון

הנעימה עממית

בahirmono kodoim:

A musical staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of notes: a half note 'V', followed by a half note 'I'. Above the staff, there is a bracket connecting them with the text 'בahirmono kodoim:'.

ועתה:

A musical staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of notes: a half note 'II', followed by a half note 'V', and finally a half note 'I'. Above the staff, there is a bracket connecting them with the text 'ועתה:'.

העשנו את הקדנציה שלנו בעוד פונקציה. יכרלו לעשות זאת רק עתה, משנוסףה האפשרות של שימוש בדרגה II, שהיא SD, ויש לה צליל משותף (שהוא צליל המלודיה כאן) - רה עם דרגה VII. כך יתכן אף להרחיב את דרגה I, למשל, למעלג Kadenzialiy מלא.

ועתה:

A musical staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of notes: a half note 'C', followed by a half note 'T', then a half note 'SD', and finally a half note 'D'. Below the staff, there is a bracket connecting them with the text 'ועתה:'.

כדי להרחיב בנקודה זו את הדיבור על המקורה המיחודה של צו"ע פוריקם. במקרה של שיר זה, באה לנו התוספת של דרגה VI מיד בהתחלה - כהצלחה. לפני-כן, אף אחד משני הפתרונות האפשריים לא השבע את רצונו:

66

תחילת צו"ע פוריקם

הנעימה מאת נחום נודי

A musical staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of notes: a half note 'C', followed by a half note 'C', and finally a half note 'G'. Below the staff, there is a bracket connecting them with the text 'הנעימה מאת נחום נודי'.

שני
פתרונות:
הקדומים:

A musical staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of notes: a half note 'C', followed by a half note 'F', and finally a half note 'G'. Below the staff, there is a bracket connecting them with the text 'שני פתרונות: הקדים'.

הפתרון החדש:

A musical staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of notes: a half note 'C', followed by a half note 'Am', and finally a half note 'G'. Below the staff, there is a bracket connecting them with the text 'הפתרון החדש'.

הקפיצה לה-מי הייתה תמיד בעוכרינו: אם הירmono קודם בעוררת דרגה I (דוגמה 66 א'), הרי שהצליל לה בלאט צליל זר לאקורד, ובכלל - היה קווטוב של שעמוס בהירmono זה עם דרגה I לכל אורך התיבה. אם הירmono אותו מקום על-ידי דרגה IV (דוגמה 66 ב'), הרי אמנים Kadenzialiy שלפנינו נכוו בלה (צליל הסוטזה של דרגה VII), ודעתנו הייתה נוראה מכך שלפנינו מעלג קדנציאלי שלם הנע בקצב הרמוני ציב; אך בכל-זאת הקפיצה של הקורטה בירידה - היא בלתי נסבלת, היא "נורחתה" על הצליל מי, שהוא צליל זר לאקורד (של דרגה VII), ודוקא צליל זה מופיע שלוש פעמים... יצא שפטרנו - אם נטבל-ברירה - את בעיית הירmono של מקום זה באחת משתתי הדרכים הללו; אך המגבלת של שימוש

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

135

באופן זה שינוינו את הסדר הקדנציאלי לעומת מה שהיה בגרסת הקודמת הנטונה (כמובן עם III):
(דוגמאות 128 ו-129)

המעגלים הקדנציאליים מתחברים זה אל זה במחודק, דרך טוניקה משותפת, והטובדו-מיננטה (II).
במעגל השני ארוכה יותר מאשר בגרסת הבאה. בגרסת המוצעת לבסוף:

המעגל השני מתחילה מאחור יותר ופותח בדרגה III (טבעית); עולם כמנגנו נהג וישנה הרגשה שלמה ושלוה למורי של פה מז'ור - ואז בא ההפטעה המעניינת של הדרגה ה-III עם הטרצה המוגבהה, סימן לסטיה הרמוני. יחד עם זאת, אין שום תחרות ערבוביה כתוצאה מכך שבאותה תיבה מופיעות הן III והן \sharp III: כל אחת מהן מתפקדת במקומה ובדרךה, הראשונה כתוניקה והשנייה

בדרכן נועצת ההחלה על תוספת זאת, של צליל איז לסלום (דו-דיאז בתוך סולם פה מז'ור), בטעמו האישי של המבצע. יש הנוטים לשמרו על "תחרות הבית"; דהיינו, על הדרגות הטבעיות של פה מז'ור, ללא תוספות הנובעות מהכנסת דומיננטות שנייניות. לעומתם יש האוהבים "לבירות מהבית" ב יתר חופזה ודזוקה ייחפשו להם "הרפטקאות" שכלה פה ושם... לעיתים אף נעוז הדבר באידיאות אסתטיות של מז'יקאי זה או אחר. במקרה זה יעדיפו "אהובי הבית" - אם ברצונם בכל זאת בדרגה ה-III כאן - את ה-III הטבעית, וזאת אולי מושם שהדומיננטות השינויות הפכו לתופעה נדירה בהירמן שירים וכדי לא להרבות בהן יתר על המידה.

134

פסנתר

גיטרה

אקורדיון

בחירתכם בין שתי האפשרויות - הקלילה יותר (לפי דוגמאות 147 א-ב בפסנתר) או הכבידה יותר (לפי דוגמה 143 בפסנתר) תלויות בהן בקשר הנגינה שלכם מבחינה טכנית והן באופי השיר.

148

C $\text{♩} = 108$

תרגום דוגמה 147 (א-ב) ליצוע בגיטרה:

תרגום דוגמה 147 (א-ב) ליצוע באקורדיון:

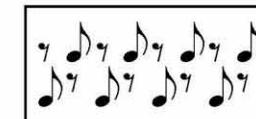
149

C $\text{♩} = 108$

147

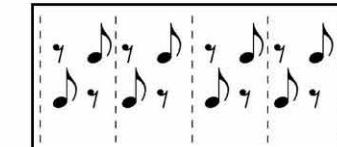
C $\text{♩} = 108$

והנה נעימת קרכואינט ב"אומפה" בחלוקת לשminsיות:



ובהכפלת אוקטבה בסיס למיטיבים לנגן בפסנתר:

C $\text{♩} = 108$



אפשרות זו קלילה למדי.

נושא המודוסים מטופל אך מעט בספר ההרמוני המסורתי. היה רצוי להציג כאן כי מודוס הוא סולם ככל הסולמות - יש לו צליל **מרכז**, **דומיננטה**, יש לו **מערכת פונקציות** בדומה לו שהיכרנו עד כה. במקרים אחרות, הסולם המזרחי או הסולם המינורי הרמוני הם רק חלק משורה ארוכה יותר של סולמות או של מודוסים. גם הללו הם מודוסים! בעצם הסולם המזרחי הוא המודוס היוני ואילו ה"מינור הרמוני" הוא המודוס האאולוגי בתוספת טון מוביל, וזאת כדי להשוו את הצליל השביעי שלו לצליל השביעי של המודוס היוני, כדי לקבל את האפקט המייחד של ההובלה, הטון המוביל מן הצליל השביעי אל הצליל הראשון של הסולם.

אם כן, מודוס הוא סולם וסולם הוא מודוס. היוני והאאולוגי הם רק שניים מבין שישה או שבעה מודאליות, המהווים את **מכלול הדגמים הטבעיים** של הסולמות. **סולם, דגם, מודוס** הוא שורה של שבעה צלילים - שורה זו היא בעלת **מבנה מסויים** - תרכובת טונים וחצאי טונים בסדר מסוים וניתן לבנות לכל שורה זאת **מעגל קוינטוט**. מכאן - כל מודוס הוא סולם לכל דבר, אפשר להזכיר אותו בטרנספוזיציות עד ישנה דיאזום ובמולים!

לדוגמה:

329



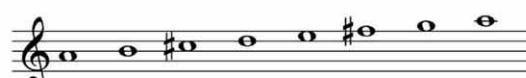
סי פריגי



דו דורי



מי אאולי



לה מיקסולידי

(מן המודוסים המזרחיים, יטוף בפרק הבא)

כאשר מדברים על **שירים מודאליים** מתכוונים במונח זה בשירים הישראלים בעיקר לאלו המינוריים, לשירים שchorus צליליים הבסיסית מכילה את הטרצה הקטנה והם חסרי טון מוביל. ניגש עתה, אם כן, ללימוד היסודי של המודוסים המינוריים.

פרק 6

הירמון שירים מודאליים מינוריים – האאולוגי הדורי והפריגי (ביטול הטון המוביל)

משפחת המודוסים המודאליים מינוריים

המודאליות באזוננו הלא היא עצבע: לפטע יישמע הכל קצת אחרת, אם תרצו קצת אקווטי יותר. נזכר כי המושג של הדורי לאורך ימי הביניים והרנסנס, שמקורותיו עוד במסורות המוקדמות יותר – היונית והגרגוריאנית – הכיל הן את הצליל השישי "הטבעי" סי-במול והן את הצליל השישי המוגבה סי-בCKER. (מדובר במידידה המוחלטת מריה). שימוש לב:

328



בבנייהמודאליות (מלחני האסכולה הלאומית הרוסית, וביתר תחכום גם ברטוק ואחריו כך סטריבינסקי) הצבע הזה שפק אוו אוטנטי במיוחד לאחר השובע מן העולם הרמוני של הבארוק והקלאסיקה.

לא נאריך כאן בהסבירים תאורטיים על מהות המודוס והתפתחותו ההיסטורית. רק כדי לציין כי במושג "מודוס" מכנים דברים שונים בתקופות השונות של תולדות המוזיקה. לגביינו המושג מודוס מכוון לאותם סולמות שתעצוב המונה לגביים מאז המאה ה-16 ואילך, "המודוסים הפוליפוניים" בצורותיהם פשוטה והעקרונית, לאחר שעברו תהליך פישוט. אנו דואקה נאריך בהסביר **האספקטים הרמוניים הנובעים מן המודוס ומנגנו, בכל המודוסים שנזדקק להם**. לא נוכל להתעלם מהסביר יסודי יותר בעניין זה, שכן שירי העם, והשירים הישראליים בפרט, הם בחלקים הגדולים מודאליים.

בזכור העברי שלשות המודוסים, האאולוגי - הדורי - הפריגי שואבים זה מזה, ויש לא פעם שירים המכילים את שלושתם גם יחד. שעתנו או יהוד מודאלי מסויים אף נתון אווי למלחין - לדוגמה שלילובים מודאליים בלחנו של משה וילנסקי (ט'יך ארץ רַקְבִּי, מִלְאָכְלָה רַקְבִּי), שלא לדבר על האובסיביות המודאלית אצל עמנואל עמיין (ט'יך אוֹבֵסְבִּיטְה לְאָרוֹן נָעָם), הדורי נטה פאקס (ט'יך אַעֲנָה מְלִיכָה) אצל דניאל סמברסקי או ריבוי הפריגיות בלחנו של נחום היימן (ט'יך קְרָנָה). ט'יך זונגה יט'ן, כט').

ארירים במודום האוליגומודורי

אשית נפנה אל זוג המודוסים האولي והדורי, וזאת למען הסדר המותדי. נזכר כי **אמת המידה** שולנו לשימוש באקורדים השונים היא מידת היוטם מזוריים או מינוריים. אקורד מזורי נחשב לאקורד הקונסוננטי ביותר (לאחריו המינורי), בין ארבעת המשולשים הקיימים!, ועל כן בכל מקום שבו יופיע עתה בתוך המודוסים שלנו יהיה מייצג מקובל וחשוב של הפונקציה אשר בתוכה הוא מלא נכלל בטבלתו. וכך אף לגבי האקורדים המינוריים, אם כי במידה פחותה קצת. אנו משתמשים באקורדים משולשים במצב יסודי בלבד, ובמצב זה המוקטנים והמודלים אינם שימוש. ניתן לראות בדוגמה 331 כי הדרגה ה-VII היא אקורד משולש מזורי או מינורי וכבר לא אקורד מוקוטן שהוא בסולם המזורי (המודוס היוני) או בסולם המינור ההרמוני*.

סכם נקודה זו: אנו הולכים לבדוק עתה מחדש את טבלת הפונקציות שלנו, כאשר בבסיסו של דבר לא חל בה שינוי. היא קיימת בצורתה הקדומה, וזאת לגמרי במתכוון. היא משקפת את הסדר הטונאלי בכל המערכות הטונאליות, דהיינו בכל המודוסים כורחה תקופה; הפונקציות לא נשתנו וגם אן הדרגות המינימיות אותן. השוני שחל הוא בסוג האקורד המשולש בדרגה זו או אחרת, וזאת כתוצאה ממבנה המודוסים. למשל דרגה I, שהיתה מז'ורית במודוס היוני הופכת עתה למינוריית המודוסים האאולי והדוורי; דרגה III, שהיתה מינוריית הופכת עתה למז'ורית. אחר כך, בתוך מלאתה החריגמן נמשיך לתקן לפי סדר הקדנציה, אך נpivotונן של הדרגות תשנה בשל סוג האקורדים המשולשים המשתנים. **דרגה ה-VII**, שהיא מז'ורית עתה, מעניינת וחשובה מאוד, והיא הנonta את הצבע ההרמוני המירך למודוסים חדשים.

כדי שהדברים יהיו ברורים עד סוף נבדוק הלכה למעשה מה בדיק קורה באקורדים המתקבלים בדרגות השונות בשני המודוסים - **האולן והזרוי**:

332

זאלאי

מזה' מז' מינ' מינ' מזה' מז' מינ'

I II II IV V VI VII

מזה' מז' מינ' מינ' מזה' מז' מינ'

I II III IV V VI VII

או הורצנבו, בברוך ובקלאסיקה, להשתמש ב- **#VII** בלבד, ואילו בשירים פשוט ויתרנו על דרגה זו במאכט יסודי בשל היותו אקורד משולש במקבב יסודי.

330	  	<p>אולוֹן</p> <p>דוֹרְיָה</p> <p>פְּרִיגְיָה</p>
<p>לעיה נוֹזָיוֹת חַיִל יָעֵן גַּמְכִים כְּקָבֶת זָהָב - נְאֵמת נוֹזָיוֹת גָּנִילְיָה. וְרִזְבָּה בְּדַבְּרֵי נָחָרִים עֲתִידִים לְמִלְבָּדָה כְּלֹא לְנִזְבָּה וְלֹא כְּרִזְבָּה. נְתָכוּנָת סְסֶמֶטֶת עַל כָּל נוֹזָיוֹת נוֹזָיוֹת נִזְבָּה לְנִזְבָּה. כְּוֹמָה קְשָׁמָה כְּזָהָב כְּאַלְבָדָה כְּפִירָאוֹן, כְּלֹעֲמָיוֹת עַל הַדָּבָר.</p>		

מהם, אם כן, אותם "ASFקטים הרמוניים" שמדובר בהם?

נסה לתרגם אימירה זו ללשון המעשה. על כל צליל מצלילי המודוס נבנה אקורד משולש, כי אלו נמצאים **במערכת טונאלית** (= סולם עם כל התכונות הדרישות לסולם), כפי שהסבירנו; נעשה זאת כדי לבחון אחר כך את המשטמע מכך ביחס לטבלת הפונקציות הזוכרה לטוב. היא תמשיך ותשמש אנתנו אף כאן.

331

אָאוֹלִי מֵז' מַיְן' מֵז' מַיְן' מֵז' מַיְן'

דּוֹרִי מֵז' מַיְן' מֵז' מַיְן' מֵז' מַיְן'

פֿרִיגִי מֵז' מַז' מַז' מַז' מַז' מַז'

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

373

תחילת שיר אופאה יין נאענַה ווּמַעַן

Dm ♩ = 88

הנעימה מאת נחום היימן

Chords and Roman numerals from the score:

- Staff 1: I, IV, I, IV, VII, III
- Staff 2: II_b, I, VI_b, V
- Staff 3: I, I⁷
- Staff 4: IV, VII, VII₇
- Staff 5: III, II_b, I, II_b, VII_b
- Staff 6: Dm

372

לאר חן (לעזון כתמי)

Dm ♩ = 80

הנעימה מאת עמנואל זמיר

Chords and Roman numerals from the score:

- Staff 1: IV
- Staff 2: 1. II_{1b}, 2. VII, פינה פריגית Dm
- Staff 3: 1. C, 2. Gm, C, F, Am, Dm, VII, VII, I, V, I, I, I
- Staff 4: 2. IV, VII, III, V, I, VI_b, I, IV, (VI_b), V, I, I
- Staff 5: F, Am, Dm, Bb, C, Dm, III, V, I, IV_b, VII, I

בשיר אופאה יין נאענַה ווּמַעַן נחום היימן מרובה בהפתעות מלודיות-הרמוניות. בבסיסו הלחן הוא מודאלי מינורי, אך בסיום התיבה השמינית (ראו בדוגמה 373) נמצא את האתנה הדומיננטית לכל דבר עם הטון המוביל, דהיינו משתלב כאן המינור החרמוני; זה מוביל את כל ההתרחשויות אל מז'וריזציה מובהקת על אותה הטוניקה, ומתוך שהמלודיה הנרגשת (בעקבות המילים) עולה עד למיל-גובה היא שוב מהזירה אותנו אל השטוח המינורי ובמשנה תוקף: הסיום עם הופעתו של הצליל השני המונתק שלוש(!) פעמים הוא מלא דרמה, וגם חותם הניחוח הספרדי שבו ניכר היטיב, שהרי מדובר באhabitats של אניטה וחואן. הניחוח הספרדי הזה בדמותו הצליל השני המונתק כבר הופיע, להזכירנו, בתיבה החמישית לראשונה.

כך: פ'ו גליות של י' אורלנד ומ' זיירא בשנות ה-40, פ'ו לאעום של ח' חפר ומ' וילנסקי בשנות ה-50, אחר של נ' שמר בשנות ה-60, פאנפ'יך ע' מרכז של ד' סנדרסון וחברי להקת כוורת ואילר כן יאנקה של י' לונדון ומ' כספי בשנות ה-70. כולם מכילים בתוכם געגוע לרוסיות המתבטאת הэн במשור הרומיוני-טקסטואלי והן במישור המוזיקלי.

בהמשך של הפרק (חטיבה ג') נפרט קמעה את מוצאת השירים לפי המסגרות האתנוגרפיות כמו גם את הרבדים ההיסטוריים המאלכטים את הנושא; עסוק גם קצר, ממש על קצה המזלג, בהיבט הטקסטואלי, ודבר זה יזכיר לא פעם ציטוטי מיילים ואזכור כתוביהן מעבר למקבול בספר זה; כך נתקרב אל האווירה ועל ההקשר התרבותי של השירים. אך בראש ובראשונה אנו מבקשים להבין את הנושא הרוסית מבחינה הרמוניית על מימושה. לסירום גם רוחיב את הגדרתה ואת תחולתה על רפרטוארים נרחבים מתוך הזמר. שומר כאן, אם כן, מבנה של פרק שנלמד בו חומר הרמוני חדש המtabבסט היטב על חומרים שכבר נלמדו, אך בהכרח הורחב לכיוונים הנ'ל, כולל Kmץ של הצצה אל תוך הטקסטים. איננו יכולים לנתק את השירים ואת אווירתם הייחודית מן הקונטקסט ההיסטורי שבו נוצרו.

תכנים מלודיים וקצבאים ברורים ממלאים את אותם לחנים, אך הנושא הרמוניית בעינה עומדת: מהלך אחד של תוכן הרמוני, נושא אהבת החובקת מכלול עשיר של לחנים. אנו בשלים להתמודד אליה לאחר שעברנו את מחסום המודוסים המינוריים והיכרנו את תפקידו חזק של התון המוביל עוד קודם לכך.

פרק 2

הנוסחה הרוסית

חטיבה א

דברי פתיחה

עובדת היא - אנשים שומעים שיר עברי - ומיד אומרים "רוסי" ... בלי לנתח, בלי להסביר, בכלל בלי להיות בעלי רקע מוזיקלי כלשהו. המאזין הפשייבי הופך לאקטיבי מישחו, כי באופן אינטואיטיבי כך שמע, וכך מיד הגב. ואין זה משנה מאי זה רובד מוזיקלי, מוקדם יותר או מאוחר יותר, היה השיר ששמעו, הוא הבחן: "רוסי". מסתבר שהנוסחה הרוסית מכבבת בזמר העברי לאורך דורות ועד עצם היום הזה.

יש כאן אם כן איזושהי נוסחה, אלמנטים מוזיקליים כלשהם שעושים לנו את זה בהזונה ראשונית. ההשפעה הבלתי נמנעת של הזמר הרוסי על הזמר היהודי מסיבות היסטוריות נטמנה עמוק בלבנו יוצרו הזמר ואני מעלה ספק כלשהו לגבי השירותם של השירים להיקרא "שירים ישראלים" - הנפוך הוא: זהו נתח ענק בתוך רפרטואר הזמר העברי, לרבות הזיאנر היהודיensis-טיוכני.*

משמעותיהם של החלנים שהופיעו - מן העיר או מן הכפר ברוסיה, או מחרצאות החסידים שבמזרחה אירופה - נטמו תחילתה בשירי העליות המוקדמות שלהם גרסא דינקוטא לומר העברי (אם כן הרוסי והחסידי הולכים קצר ביחד, גם את זה חשים די מהר), ואז ניתכו כל אלה אל תוך אווירה קצר אחרת ששירה בארץ-ישראל ואחר כך במדינת ישראל. בארץ, חי הזמר הרוסי אותה שפה מוזיקלית - תרבות של הווי עממי שהתחווה בתוקף הנסיבות במסגרת החקלאית של ההתיישבות העובדת, בהווי הקרבנות בתקופת הפלמ"ח ומלחמת השחרור, ומסביב למדורה במסגרת פעולות תנועות הנוער**.

* למשל בשיר רקי? (מלחינים: אברהם לו;לחן: יואב ארבל).

** להבדיל מאווירות טקסטים תנ"כיים (עמנואל עמרן) ופאטוס קדמוני-ישראל בرمמות שיריות (עמנואל זמייר).

מחסמי ספיינר פולחת בלחנו של שלום פוסטולסקי, לאחר הטעות בלחנו של דניאל סמברסקי, או ג'ארחיק'ם אט'ילאָט הספֿעַת נײַר גַּעֲמַי בלחנה של רבקה לוינסון. הפרטיזנים היהודיים גם הם שרו בתוך אותה אוירה מודאלית-מוזיקלית את אַמְּלֵא תֹּאָרֶה גַּעַגְּה ?רכִּי אַזְּהָרְהָה (פייר האָרְהָלְעָם הַיְּהָוָדָה) וחרבי הנעור העובד את אַסְמְלָהָה פַּלְמָה נְאָרָה גַּעֲמַע, שניהם בלחנו של דוד זהבי - מי שתמיד אמר "אני רץ בהחלונותי אחרי המאורעות". בלב שנות ה-40 תנויות הנעור באמצעות להווי שלחן לחנים רוסיים ממש (גַּמְּהָה אַלְפִּיךְ וְפַּקְתָּה גַּעֲמַע).

והנה אנו מוצאים את עצמנו כבר בפתחה של מלחמת השחרור. נצברו שנות שנים של מסורתיפה שאוהבים להעתג עליה, חדרוי נוטalgיה וצמאים לנינו וলפשות שברוח העממית, גם לromanji או לעצב שמתבקש - הרכות עטמת קריירה או פַּי לאַעַמְּקָה בלחנים מאות משה וילנסקי, רכומִי הַפִּיסְטוּרִי חַלְרָתָה ומַאֲמָג אַמְּלֵא אַזְּהָרְהָה (גַּעֲמַע בלחו של דוד זהבי, גַּעֲמַע יְמָנִי יְמָנִי) בלחנו של שמואל פרשקי, גַּעֲמַע זְבָּאָר וְגַּעֲמַע זְבָּאָר בעמונאל עימאן או עימן או עימן זמיר לרווח נוקשה הרבה יותר בטקסטים ובלחן (פסוקי מקרא מולחנים או פואזיה עברית מוקפת בלחת העשייה החלוצית, מודאליות צרופה וסמןני מזרח במודע בתוך העימות).

ועתה אנחנו עם המדינה הצעירה. מתחילה שנות ה-50, במשך שנים ומעלה, השתלבה הנוסחה הרוסית בזרם המרכז של הזמר העברי דרך שירי הלוחות הצבאיות (בראשו להקת הנח"ל) או אלה שיצאו מהן (בצל ירושה, התרגנולים), פסטיבלי האזור, למשל מפעלי ההקלות הנדרים דאז של נחמה הנדל (דוגמתת תקליט שירי בייליק בשנות ה-60). הוכחות רבות לכך בלחנותיהם של ששה אריגוב ונעמי שמר באותה ימים. בכך זרם מרכז זה חללו השפעות המערביות-רוקיסטיות (שלום חנוך המורוד תואם החיפושים), אך הן לא הצליחו לדחוק אותו עד ראשית שנות ה-70. תרמה לכך לא מעט הgingה החזקה של התרבות החסידית אל תוככי התרבות החילונית בעקבות הצלחה המשחררת של המופע אַלְפִּיךְ חַסְפִּי פִּיא (1968). הפעם לא היו אלה הלחנים החסידיים "נטו" אלא שימת לבו של הצייר לתכני תנונות החסידים - הבעש"ט, לוי יצחק מברדייטש, שניאור זלמן מלאדיז. ראו לדוגמה בסתר, מתוךChrōt chasidim - הבעש"ט, לוי יצחק מברדייטש, שניאור זלמן מלאדיז. ראו לדוגמה את פַּי ?י ?י ?י, שיש בו כדי לאוצר את התוכן ההרמוני המציג את הנוסחה:

* את הרכות עטמת קריירה מוזהים בלחן מאות משה וילנסקי על פי מקור ארמני.

חטיבה ג'

מוזיקה תרבות והיסטוריה

א. העיקרון הסוציאו-מוזיקלי וההשתלשלות ההיסטורית

כשאנו טעונים בתכנית המוזיקליים של הנוסחה, הבה ונבדוק מה חשוב בשנים הרבות שבנה היא מופקדת כה חזק בזמר שלנו. ותחילת לשיגור העקרוני הכללי, אשר אליו נכל אחר כך לצעד לאורך תקופות ארוכות בתולדות הזמר. מדובר בשלוש חטיבות אשר כל אחד מן השירים האוצרים בתוכם חומר מוזיקלי זה משתיך לפחות מהן. הללו הן:

- א. **שירים וסוגים מקוריים** שקלטו במו"ע (לדוגמה כחומי אַלְפִּיךְ גַּמְּהָה אַלְפִּיךְ וְפַּקְתָּה גַּעֲמַע).
- ב. **לחנים המופיעים אצלנו בעממים ולא ספק הם מקור מלודי רוסי** (שירי הלכת כגון צוֹעָה צוֹעָה נְפִיא הַרְאָצָעָם) או שאלומים מתוך הרפרטואר היידי מזרחה אירופה (דוגמת א' יְהָלָל ריכָה, כָּלְרָמִים אַלְיָמִיךְ ועוד ועוד שירים חסידיים)*.

ג. **שירים שהלחנו בהשפעת המוטיביקה השוגרה בשירים המשתייכים לחטיבות מוצא א ב שנמננו לעיל** (בתוכם למשל מלחנים של מי זעירא, ד' זהבי, נ' שמר, נ' הירש, א' אריגוב, וזהו רק מקצת מזו הקיימים).

וכפי שכבר נאמר, בכל המרכיב הסוציאו-מוזיקלי הזה קולט המאזין באוזן אינטואיטיבית את קיומה של הנוסחה, אף אם פה ושם יש סטיות קלות ממנה. נזכר שלחנים של שמוליק קראוס, שלמה ארצי ואפיקו של אביתר בניי מכילים נוסחה זו, מה שמספק הוכחה ניצחת לקיומה הבתויה, ליציבותה ולקשיחותה, של הנוסחה. גם שירים פופולריים בו'אנר הישראלי הים-תיכוני קלטו נוסחה זו בדרךם שליהם, כאשר הלחן הוא במינור אאולי ומופיע בו הדרגה החמישית עם הטון המוביל. נציג קצת אל תוך הסדר ההיסטורי-מוזיקלי.

המורשת המזרחה אירופאית, הרוסית או היהודית, טבעה את האופי העממי וההוראי כאחת, כמשמעותו שלילו חותם מלודי-הרמוני מובהק כבר בעלות המקומות. גם שירי הלכת שנוצר א' צוֹעָה צוֹעָה, פה צוֹעָה חַאָת צוֹעָה, תחקלקה - מצא את ביטויו גם בעלות המאותות כאשר המלחינים יונקים מאותה מורשת - חנינה קרצ'בסקי בכאָפְּלָי (עליה שלישית), דניאל סמברסקי בכאָפְּלָי כבר פַּלְעָה אַלְפִּיךְ (עליה חמישית). אין פלא שגם בתקופת המאבק וההעפלה נזקקו לרווח זו - בשירים כגון

* יתכן שהמלחינים המופיעות בעברית מתרגמות מן הרוסית או שהונקה להן משמעות חדשה (להלן מכונות "התאמות").

** אלה המשתייכים לחטיבה זו הובאו בעיקר עם העליה השנייה והשלישית (בחלקם כשירי אידיש, בחלקם כהורות ללא מילים) - אך לא כאן המקום לפרט בעניין זה.

3. שאו ציונה נס ודגל

נעימה: נוח זלודקובסקי (הלחן מושפע מעניות בית הכנסת)

מיילים: נוח רוזנבלום

מועד הייצירה המשוער: 1901 או לפני כן

מקורו: "שא רן"; עמוד 144

396

ניתוח:

מבנה התחלה - A ברור מאד, סיום חלקיע על הדומיננטה ורך לאחר חזרת מוטיב **a**, סיום על ידי מוטיב **a** על הטונייקה. צליל לה התחתון שב מופיע בראשית המנגינה. סיומו של החלק הראשון - **x** בירידה תלולה למדוי.

בחולקה השני של המנגינה מעבר ברור לסולם מה מז'ור. בשירים הקודמים היוינו עדים לסטיות בלבד (ולא למודולציות) לסולם המקביל. חזוק הביטוי של סולם מה מז'ור מORGASH CAN היטב, והוא מגיע לשיאו בצליל דו הגובה (3 תיבות לפני הסוף).

הסיום נשאר עדין במתכונת היסודית של מוטיב **a**, אם כי השינויים מצדיקים את הכינוי "מוטיב בתמורה" **x**.

לסיכום: נתגלתה כאן התפתחות, המעידת על קיום שרשרת. חידוש חשוב - החלק המז'ורי המובהך, שמקבל מעטה ולהלאה את הכינוי **d**.

2. תחזקה נברכת עם

נעימה: במקורה מרשל רוסי חנגי

מיילים: חיים נחמן ביאליק

מועד הייצירה המשוער: בין 1894 ל-1912

מקורו: "שירי ארץ ישראל" עמוד 7 בתוספת שינויים מס'.

395

ניתוח: שוב מופיע מוטיב **a**, בצורה מרווחת מאוד, וגם צליל הלה התחתון, שהופיע בולט יותר. מוטיב **b** שלאחר **a**, מופיע בהרחבה; יש בו אף שינוי חשוב: עלייה עד צליל דו (לעומת עד סי-במול בתפקיד), אך הסיום על דומיננטה ייצה מצדיק את סימוכותו ל-**b**. שוב מופיע העליה לאוקטבה ומהנה ירידה לקוינטה- מוטיב **c**, בדומה מאוד לתפקידו:

תפקידו
מהלכנו
9 10 5

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 **a** מופיע בתפקיד סיומי. שלד המנגינה זהה לווה של תפקידו.

קו משותף נוסף: הנטייה למז'ור המקביל כאשר נачיל להרמן (כאן בתיבות 3-4).

שהה ארגוב משיק בפריזטו הגדולה בשנות ה-60 את המתווכים והאיישי, הקרוב לככיבת הליד Lied (השיר האמנוטי) יותר מכל מלחין אחר בזמר העברי. כך גם התהוכם בשפתו המוזיקלית רבת תוק שימוש בנוסחה שלנו.

הפופולריות של שיריו עצומה עד עצם היום הזה ובחרו מתוכם כאנ שלושה להציג השימוש בנוסחה הרוסית. אלה אף מייצגים את מגוון המסוגיות שהבחן פעיל בשנים אלה: **כטאות ז'וארכטן** מותוך שירי הטרנגולים (מותוך תכניתם השנייה, בלחני ארוגוב בלבד), **שיר ארט** מותוך הצגת התיאטרון "אסטר המלכה" (הකאמרי 1966), **כטאוור?** מותוך שירי שלישיות גשר הירקון (1964-1963).

413

כטאות ז'וארכטן

[ארוגוב העדר לא סימון טמפו]

Allegretto

הגעימה מאט אלכסנדר (סשה) ארוגוב

המשך

* בשנות המקומות בולטות בנסתר קפיצה בסה מקדים צליל הטרזה או הקויניטה של האקורד את הצליל היסודי. יתנו גם לארוך השיר מהלכי בס שונים מלאה שעשה ארוגוב.

בפיו ג'יין, בולט האופי הרוקיסטי ייחסי, תופעה מוקדמת מאוד בזמר - וביחוד תופעה יוצאת דופן בסגנון של הלהקות הצבאיות, ודוקא בשיר זה לא חרג יאיר רוזנבלום מן הקשר ההדוק שלו בחנינו לנוסחה הרוסית. זו הוכחה ניצחת לכיכובה של הנוסחה באוטם ימים. היא חוזרת רבות בתוך לחן זה. נראה את תחילתו: בתוך כל אחד משני חלקיו הבית (אי פעםיים, ב') מופיע המעבר למשור המקביל.

412

שיר ג'lein

הנעימה מאייר רוזנבלום

מי אשר כבה נרו
ובעפר נתמן
מבר תחתית אפל,
כאן מר לא עירו
לא שמחת הניצחון
לא יחוירו לכאן
ולא שירי היל...
תנו לשמש לעלות
לבקר להAIR
זוכה שבתפלות
אותנו לא תזכיר

יעקב רוטבליט

שלמה ארצי, מחבר בשබלו בין שנות ה-70 לשנות ה-80. בשירו **“על פוןטי”** אלוף צוואר (לחנו על פי זיאן לוק פונטי) מתקליטו “דרכיהם” (1979) הוא נשאר נאמן ביותר למינור האולרי כאשר חזר בו בעקבות המהלך I → IV. חזרנו אם כן לשחיה מתמדת במינור, ללא מעבר למז'ור המקביל, לצורתה הראשונית של הנוסחה מבכינה הרמוניית תוך שימוש רב במאך זה - מסמננו של שטח שמותקיים היטב בשירים חדשניים, וכן - מותמסה בתוך תבניות הקצב והגיטרה המלוהים אלמנט מינימליסטי ריתמי סוער. בתוך מעטפת קצב סוערת, אם כן, יש תחלופה מותמדת (על פני משטחים רחבים) בין שתי דרגות אלה המיצגות את הסובדומיננטה והטונייה:

418

על פוןטי אלוף צוואר

הנעימה מאת שלמה ארצי
(על פוןטי זיאן לוק פונטי)

F#m ♩ = 76

I II III IV V VI VII

Bm7 Bm Bm7 Bm6

F#m F#m4 F#m F#m9

Bm7 Bm Bm7 Bm6

F#m F#m4 F#m F#m9 Bm7 Bm

F#m F#m4 F#m F#m9

המשך ↙

417

הנצלים על מרכז

הנעימה מאת דני סנדרסון

Gm ♩ = 126

D7 Gm Eb Bb Cm Dm

shut ha-dorah ha-shlishit

Eb D7 Gm Guitar solo Gm

V

Cm F — 7 Bb D7 Gm

VII — 7 III V

אוור המז'ור המקביל

הוא קנה אותן בזול ...

- שיפרו לו את הכל בהיגיון, ש-

נעילים קונים מהר

וגרבאים לא חסר.

אך מגפיהם ומכונשיהם

שתמיד קונים קופפלט

קשה מאוד להשיג אותם כעת.

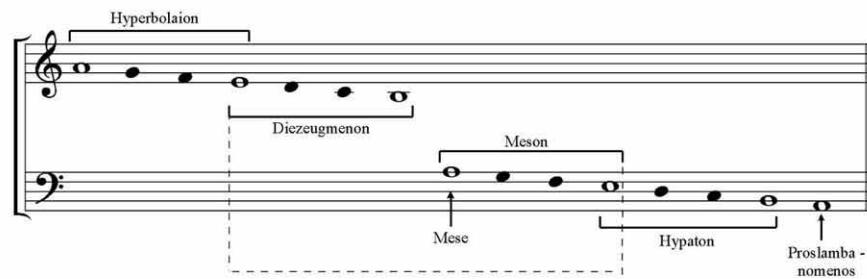
נגנו, נגנו גיטורה ...

די סנדרסון, אלון אולארצקי,
מנחם יולברמן

כדי להבין מהו הטבע המלודי בכללו - נצץ נא לרגע אל שורשי המוזיקה האמנויות. תחום זה עשיר אותנו לפני שניכנס אל לימודנו השיטתי. כדאי להפנות את תשומת הלב למורשת היונית והగגוריאנית ולראות עד כמה אלה משקפות את הלן הפשט והראשוני.

"השיטה המושלמת" שהייתה בסיס למערכת הסולמית ביוון העתיקה מזכירה לנו שביבי מודוסים שלמדנו.

445



שורה מתווך לחני התפליות שם נראה כך:

446

Collect

Pre - ces po - pu - li tu - i, quae - su - mus Do - mi - ne, cle - men - ter e - xau - di:
 et - qui ju - ste pro pec - ca - tis nos - stris af - fli - gi - mur,
 pro tui no - mi - nis glo - ri - a mi - se - ri - cor - di - ler li - be - re - mur.

פרק 9

הירמן שירים החורג מן השיטה הטונאלית

קדמה

לאחר שמייצנו את העיסוק באקורדים מושלמים לפי הירמן במודוסים השונים, יש לאפשרותנו להרמן שירים ובים על סמך מה שלמדנו עד כה. אך לא די בכך. מנקודת זו והלאה אפשר עוד להמשיך ולפתח דרכים נוספים להירמן שירים. אנו נמצאים אם כן במשמעות שמנה אחד משני כיוונים: **היאחזות יתר בטונאליות או דזוקא 'בריחה' ממנה:**

- ↙ ↘
- בריחה מהטונאליות ומן: היאחזות יתר בטונאליות: מתחי יתר, פונקציונאליות בשיאה, ההרמונייה הטרציאלית: תא קורטה-קויניטה, פנטומיקה, פיתוח קו ספטאקורדים, נון-אקורדים... מ旋律י אחד (הגיאז)

הבריחה מן הטונאליות תחילתה בהתרוקנות האקורד המשולש אל עבר תא קורטה. נפנה קודם דזוקא אל הכיוון הזה.

הפלא ופלא: השbill הזה שבו נצעד כדרכנו באופן שיטתי, מסגיר קשר חזק אל התקופה שלפני הופעת כלי הפיריטה; אלה החדרו את השימוש בטרצה.

אנו נכנים לעולם קצת אחר. בעלי השמעיה הרמוניית "טובה" יctraco להסתגל למצולים שלא נתנו בהם עד כה, אבל - עם ההתנסות הדרגתית תנוא גם הנהנה, ההיקסומות מן העולם "האחר". בעולם זה אנו נכנים להלך-רוח אמנומי מיוחד הקוץ לאקווטיקה, חופשי הרבה יותר בכל מה שמתלווה להן הנtanון הירמן. גם כשמדבר בכו אחד מעוצב הטוב המתלווה בקונטרפונקט לחן הנטון, דהיינו רקמה אוורירית ושוקפה, קל וחומר כשמדבר בטקסטורה הולכת ומתחבע אל עבר רקמות בורדון* על נקודות עוגב*, מיקסטורות במושים נעים (נראה בחטיבה י' בפרק זה), ועוד. ככל מקרה, התפיסה של הלויי היא מלודית יותר והוא שMOVILHA אותו אל העיבוד האמנוני!); כך נהג למשל המלחין פאול בן-חיים בעיבודיו לפיזוטי הדזרת.

המוזיקה של עמי הטבע סובבת בתוך עולמות אלה, שלא פעם רחוקים מאוד מן הרמונייה המסורתית, וממלחינים מערביים אמנוטיים שאבו ממנה השראה רבה בשיעצטן, לדוגמה, אקורדיקה רוויית קורטות וקויניטות. כך ברטוק, כך גם ראשוני מלחיני המוזיקה האמנוטית הארץישראלית שהתבשו בהלחנותיהם מן הריח המוראי המקומי (נוסף לבן-חיים נזיר כאן גם את סטוצ'בסקי, בוסקוביץ', לברוי ופרטווש).

מתוך המשך פרק 9 (הירmono שירים החורג מן השיטה הтонאלית): תאי קוורתה-קווניטה

דוגמאות מצוללי הקוורתות והקווניטות שהובאו הן תשתיות בסיסית ונינתן לפתח עוד ועוד מצוללים על בסיס זה. אפשר לפחות על פי שיטה זו קוורתות וקווניטות עולות וירדות כשברגיסטר התחתון קווניטה קבועה, סטטistica (דוגמה 455):

455

תחילת נושא אעעה ג'י'

הנעימה מאת דניאל סמברוסקי

$\text{♩} = 70$

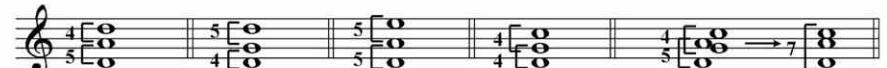
קווניטות
עלות

קוורתות
ירדות

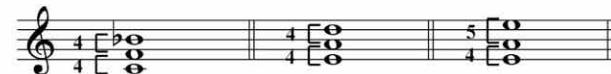
אך עתה נמלא באופן שונה את הקולות העליונים. למעשה נחלף את העולם שבבסיסו טרצות לעולם שבבסיסו קוורתות וקווניטות. נראה מה קורה מתוך מחשبة עקרונית שכזו - נشرط כל מיני צירופים אנקים של תאי קוורתות וקווניטות, אשר יכולים יכולם להיות במרקחה שלנו "מיili הרמוני", מעין אקורדים שאינם יותר אקורדים משולשים:

454

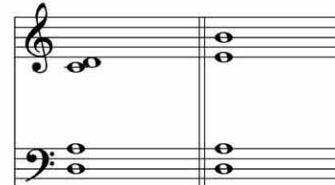
צירופים הבנויים על הצליל היסודי רה:



ניתן לפתח אותם מסביב לצליל רה:



ובארבעת קולות על הצליל היסודי רה



האפשרויות הללו מצלצלות כולם טוב אם נדיבק אותן לצליל המרכז רה כצליל בס או כצליל מלודיה, וזאת בשל ריבוי המרווחים הזוכים - זיפות המרווחים אשר יוצרת צלצל בעל אופי רוגע. את המילי הייחודי הזה ננגן בקצב המתאים עם צליל הבס הפונקציוני.

שלב א'

- בשלב זה, וכן בשלבים הבאים, נדאג להעלות את המתח הטונאלית באופן הדרוגתי. כיצד נעשה זאת?
- בכל שלב האקורדים בעלי הפונקציה של הדומיננטה (הגיעינו מכלי הטון המוביל) יהיו מתחים ברמה אחת מעל לשאר, ככלומר, יקבלו תוספת טרצה. זה כבר קרה בשלב הראשון: ראו בדוגמה 550 בשעה שכל הדרגות עדין היו בנויות מאקורדים משולשים כבר הופיעו ספטאקורדים דומיננטיים על דרגה V (V⁷) ו- III⁷; III⁷ או משמשת כדומיננטה רגעית לטונייה הזמנית החדשה שלאחריה על דרגה VI.

או מתקדמים עכשו:

עליכם להוסיף לכל אקורד משולש עוד טרצה - תקבלו את כל השיר מנגן עם הרמוניות של ספטאקורדים. הטיפוסים של הספטאקורדים חייבים להישמר במקורה לפיקילי הסולום: בדרגות I, IV שהן אקורדים משולשים מזוריים - הספטאקורד יהיה מז'ור גדול maj⁷; בדרגות II, III (לא III שהיא מעין V), VII שהן אקורדים משולשים מינוריים - הספטאקורד יהיה מינור קטנו m7; באקורדים דומיננטיים כבר יש לנו מאז השלב הקודם ספטאקורדים מטיפוס הספט-אקורד הדומיננטי; כאן תוסיפו נון-אקורד.

שיםו לב למקום המשווים שבו הופיעה מוקדם III⁷ ולא רחוק ממנו III השגרתית בתוך מרכז טונאלי רגעי הדומה לסלום לה מינור - עכשו יתקבלו כאן האקורדים האלה:

552

The musical notation shows a progression in C major. The chords are labeled as follows:
 - IV₇: F major 7
 - III₉: E dominant 9 (E7, b9)
 - VI₇: A minor 7
 - III₇: E minor 7
 The label "נו-אקורד" (non-chord) is placed under the III₇ chord.

הנו-אקורד הוא פיתוח של רעיון הספטאקורד, תוספת טרצה המחריפה עוד יותר את הצלול, הצלול הופך דייסוננטי עוד יותר, וכך הובלה אל האקורד הבא רוויה במתח רב יותר.

551

ה ג'י' Hellow Dolly
(לחן חליי עם דרגות והרמוניות)

הנעימה מאט Jerry Herman

The musical notation for 'Hellow Dolly' consists of two staves: treble and bass. The key signature is G major (no sharps or flats). The chords indicated are:
 - Treble staff: C, C6, G7, Dm, Bb.
 - Bass staff: I, II, VII_b.
 Roman numerals I, II, and VII_b are placed below the bass staff to indicate harmonic progressions.

כפי שatoms וואים נדרש מכם ביצוע פשוט ביותר, בהולכת קולות בדרך הקרובה ביותר, ללא שום תבניות רитמיות, העיקר שתוחחו את המהלים הרמוניים המתרכים בשיר על פני השטח הרחב, מתחילה השיר ועד סופה. שימו לב לקצב ההרמוני - **חילופי הדרגות תמיד יחולו בראשיתן של התיבות, גם אם ישנן סינкопות בולטות במלודיה!**
 אלו עוסקים עתה רק בנגינה. לאחר שאנו שולטים בשיר ה ג'י' בנגינה בדרך זו, לפי הדרגות הראשונות בדוגמה 550, נהפוך את הרמוניות שלנו להרמוניות ג'זיות.

היכן?

בדאי לראות את המלחינים זה ליד זה ואז להרחב את מאור נתוני הרקע החשובים; אך נזכיר שלא ההשוואה היא המטרה שלנו בטבלה התמציתית שלහן אלא ראייה בהירה של נתוני הפתיחה ידינו.

וכבר הפטרת אל המליכות ימי נאמנה וכיהנו בו עד א' קדאי' ה' לפני ובסוף מלוכה ית' עבורה, וללאות כהן קדשו נאמנהו אל זאת ואלו יושבות רחאו'ם אנהם שבטה כב' יט' עבורה, וכלהו נאמנהו י' נאמנהו אל עז' נזירות רוחב' מכב' ז' עבורה.

המלחין	שנות פעילות	מشرחת ציבורית	הכלי	מלחין, מעבד, שר	הקשר עם הטקסט בתהלהן* הלהנה*	חולופי משקלות התאורויה של המוזיקה	קשריות או גמיישות (סגנוןית) אל מול רוח התקופה	הcoliוגיאלית	קשר לסביבה
לנסקי	(40) 50	פסנתר	מלחין, מעבד, (מקצועי ביוטר)	קורא המון את הטקסט לפני הלהנה*	רבה	גמיישות	קרדינלי, במרכז ההתרחויות	הcoliוגיאלית	קשר לסביבה
זריגוב סשה גלכנדר	60 (70) 80	פסנתר	מלחין	חייב את הטקסט ליד הפסנתר במלוא ההזדהות	נמוכה	גמיישות חלקית העבודה עם נעוי פולני	משני	הcoliוגיאלית	קשר לסביבה
כטראוני	70 80	פסנתר	מלחין, מעבד, שר	חייב את הטקסט ליד הפסנתר	רבה	קשריות בינויית	גודול	הcoliוגיאלית	קשר לסביבה
ספאotti	70 80	פסנתר	מלחין, מעבד, זמר	זרואה את הטקסטomid פרץ להן	רבה (בליד עט מאוד פורמלי)	קשריות	אליסט מושבע, אקדמייזמו-	הcoliוגיאלית	קשר לסביבה

מי שփח בששוואה מודקצת – ייקח לעצמו נושא כגון אהבה (אישי) או נוף הארץ ונוסטיגיה (כללי, לאומי) ויבחן כיצד טיפול בו כל אחד מהם; השוואה כזאת יכולה לעזור לאחר סיום הלימוד של הפרק הזה עד תומם.

הדמיות שעשו היסטוריה בשפת ההרמונייה של הזמר העברי: וילנסקי, ארגוב, רכטר, כהן

הקדמה

נקודות המוצאת המשותפת לאربעת המלחינים היא שכולם **מושפעים** מן העולם **ההרמוני העשר**,
מורשת הלאז'.

היות שעולם מוזיקלי זה, כפי שהובר בפרק 10, הוא מרום פסגת השיטה הטונאלית בכלל - אזנים שלמלחינים אלה מطبع הדברים קרויה אל כל סגנון המוזיקה (והם אף העידו על כך), והיא נתעשרה בזכותם. ואז כל מהם עיצב את שפטו ואת אמירותו שלו, אף מעולם לא יותר איש מהם על הרמה האמנויות של אמירותו. זו הוכיחה עצמה באיכות ובכמויות, והשירים הרבים* והאהובים נקלטו, חלחלו עוד ועוד בתודעתנו, עד שהפכו לחלק מן הזחות הישראלית. אזנים הפתוחה של יוצרים אלה לכל הז'אנרים המוזיקליים גם גילתה וגישה רבתה לטקסטים השיריים** - לתוכניות ולצלצלים, והניבה מבנים מלודיים והרמוניים רענניים ומפתיעים במקוריות.

אין כאן כוונה לכתוב מונוגרפיה מוזיקלית על כל אחד מן היוצרים או להתעמל בביוגרפיה האישית שלהם (אך כי כל אחד מהם ראוי לספר שלם, ولو רק בגלל האספקט ההרמוני של שפטו); הם מובאים כאן מתוך מודולו מודולרי ברגעיוisia בהתייחסות אל יצירותם בימי פעילותם

נתעמק בעולמו ההרמוני של כל אחד מהם כשאנו ערים לאיוכוותיהם, ליחסים ולהקשרים שבתוכם מתפקידת שפתם הרמוניית.

רביעת המלחינים מייצגים במובhawk שני דורות בזמר העברי: משה וילנסקי נולד בורשה בשנת 1910, עלה ב-1932 ונפטר בחורף 1997 בתל אביב; אלכסנדר (נסח) ארגוב נולד במוסקבה ב-1914, עלה ב-1934 ונפטר בקיץ 1995 בתל אביב; הם נפרדו מאייננו בשנות השמונים המוקדמות לחייהם. מתי כספי נולד בקיבוץ חניתה בשנת 1949, יוני רכטן נולד בתל אביב בשנת 1951, כבר מלאו להם 50 ואנו זוררים אותם כמו שמעין יצירתם נבע בשיאו כשהיו בעשור השלישי והרביעי

* הנקודות גם היא קובעת, כדי לתות את הדעת על כך; למשל, שפטו ההרמוניות של חיים (הnick) ברכני (או תמי' נקוף), והחיפה נזאתת חוכ, כי אם מי יטַב עומדת בשורה אחת עם שפטם, אך המודעות לתרומותיו נשחתת לעיתים בשל העובדה שרויו הקטינה יחסית.

^{**} כתיבת טקסטים אינה מחייבת כמעט מקרים ספרויים.

הצלה אחורה אל
הצליל השישי המוגבה

מג'ה צי אָפִין וֵיכֶן הוא שיר מודולטרי, הוא עבר לסלם הסובדומיננטה המינורית באמצעות
מצוריציה בולטות ביותר של הדרגה הראשונה (ראו הסברים מפורטים בתוך התווים).

688

מג'ה צי אָפִין וֵיכֶן

הנעימה מאთ משה וילנסקי
המילים מאת ייחיאל מורה

תחוות רה מינור אוריוני במובהך
החל המעבר

אל שתח המזיויר הקביל

המשך

687

ט' נסן'

הנעימה מאת משה וילנסקי
המילים מאת ייחיאל מורה

Cm $\downarrow = 138$

הצליל השישי המוגבה מחזק
את שטח סולם הדומיננטה
המינורית
"פינה ווסטיה"

שוב הוכחה חזקה
לנטשה הרווטיס: חורה
לדרגה 7 עם הטון
הגוליל

הצליל השישי המוגבה: הדורות המשמעות מעכבר ההור המורום

הכרומטיקה לפטע בחצי טון
בוויריה מלחה-בקאר לה-במוי
מחזרה ואונגן לד מירור טביה
(הזהיר וחוזה אל התיאור הנגעה
של ביתו...)

המשך

אלכסנדר (סשה) ארగוב

קלידוסקופ אקדמיות – עובדות ועדויות

ארגון עצמו בשיחה עם המחברת שהתקיימה במאי 1981, בביתו בתל אביב, אמר: "בשאני מנגן אני לא בוכה, אבל מתרגשת מאוד... האופי שלי רומנטי ולבן רוב השירים שלי כתובים בminor". "את אהבה למוזיקה סגנית משחר ילדותי,مامי שהיתה פסנתרנית. נולדתי עם עולם הרמוני מיוחד mine, שמלואה אותי מאז הלחנות הראשותית; למשל - אני שומע מודולציות באופן אינטואיטיבי*. כל זה דחק אצלلي את הצורך ללימוד הרמונייה".

"אני רואה טקסט, אז בא הרעיון הראשון. ואחר כך אני עובד על כל פרט בדיקנות ליד הפסנתר... הקשיים של הזמר לא מעניינים אותי".

"התרגולים" - הוגת הרעיון והrhoות החיים מאחרוי הלכה היהת נמי פולני... עם כניסה אל בזם ארות הצהרים, נדנה שאכטוב שיר קצר וקליל בתבניות | ♪ ♫ ♪ ♫ | ♪ , רקדה קצר, ואז אחרי חצי שעה היה מוקן להlon זהה במשקל $\frac{2}{4}$ -ocomocom... שיר ש חצופה | בני כפיסס, קטעים קטעים: היא הלכה לחים חפר והוא כתב בנווכותה את המילים, רצה תיקף אליו וישבה אחר-כך ישבה עם שניינו ביד... אחר-כך דאגה בbijoux לכל פרט, לכל טקט... אישה עם שמייה של יונשו".

נעמי פולני בשיחה עם המחברת ביוני 2002, ביתה במושבה כינרת: "מגון השירים [לשתי תכניות התרנגולים] הוא רחਬ מאוד מבחינה קבועית, דינامية ובעיקר תיאטרלית, וזאת מכובן בזכותו של ארגוב שהוא פתוח לכל כתוב מכל מיני צורות תיאטרליות, ותמיד נשאר נאמן לטקסט... הוא וממייסדי כספי משולבים עם התרבות�".

איתמר ארגוב, בנו של המלחין, מוזיקאי בזכות עצמו (בשילה עם המחברת, יוני 2004, בזמן ההכנות לדפוס של ספר זה): לאבא הייתה יד ענקית, וגם הייתה לו גמישות גדולה בשתי הידיים כספנתרן. זה הביא לאייזחו touch מהגי השפה על ההלחנה, בעיקר בתשויות ההרמוניות ביד שמאל. הקשר שלו לטקסטים שהלחין היה הרבה יותר אינטואיטיבי מאשר ניתוחי.

ציפוי פלישיר אמרה עליו (בבית הספרים הלאומי שבאוניברסיטה העברית בירושלים, 9 במאי 1999, באירוע לציון העברת עזבונו לשם לאחר מותו) כך: "הוא ידע להשכנן שלום בין שני הגושים, בין רוסיה** וארצות הברית*** בלי קיסינגן, כמעט בהיסח הדעת".



עטיפת אריך הנגן השני של להקת התרגנוגלים

התרנגולים - תכנית ב (1963)

כל הלחנים הם של אריגוב.

* שימושו לב Shir הנקע אחכז את האחר (1948).
 ** זהות רמייה להchnerו שבhem "הנוסחה הרוסית" מתבלטות ומותפתחת כגון גראט, טיר או ג'ו, טיר.

*** והי רミזה להחנו שבחם נשפות בחזקה השפעות עולם הגיא ופיתוחיו כגון זריזע גאנז. איק טראַפּוֹם לאָפּ, טַמִּין אַפְּרָהָן אוֹלֶגֶן.

ההרמונייה של ארוגוב

א. הוכחות לג'זיות המערבית במערומית

זו מובצת בטורטה במספר שירים לא גדול, רובם מז'וריים, ובולוטת מאוד השפעתה בבחירה האקורדיונים בשירים המינוריים הרובים לאורך כל הרפרטואר של ארוגוב. בדרך כלל ההומו והקלילות מצטרפים לשירים אלה - דוגמת שטיקן אפרהה 60 (השיר-החלוץ בתוך הרשימה הזאת, משנת 1955*) ואנו צולמים כאן אל העשור הרמוניי שעלו למדנו בפרק 10, וגם עשוים להיות בעליים הקצב החדש: עט טרי' תפוח להכ הוא בקצב הבוסה-נובה, או? עז טאטט בקצב הצ'-צ'-צה' וכדומה. שימושם לב להדגמות קצרות מתוך שני השירים שנזכרו זה עתה - (דוגמאות 697, 698, 699) - נרשמו תמצית הרמוניית בנוסח הרמוניות הג'אז התואמת להלטון; הרמוניות עולם הג'אז והמוזיקה הקללה הרוחות בעולם המערבי החלו אל אוזנו של ארוגוב והוא התלבך עמן באופן אינטואיטיבי כשלהחין שירים אלה.

697

תחילת עט טרי'

ההרמוני בצורת תמצית הרמוניית
מאט ציפי פליישר

כדי לציין שהנעימה הקצרה של השיר
ניתנת להרמוני באפשרויות רבות מאוד.
לשטי תיבות אלה
עוד אפשרות הרמוני

* ארוגוב העיד באזני המחברת כי השיר *Sixteen tone* האמריקאי שימש לו כמודל כשלהחין שיר זה להקמת הנח"ל, להקה חיפשה לדבריו "משהו מודרני".Robins וואים בשיר שטיקן אפרהה 60 מלא ההומו, בקצב Shuffle, את שיר הבית הראשון בזמר העברי.

חנן רון (מנוניטון, 1982) כתב: "שירים ללא קליישאות. הנסיונה עם שיר של סשה ארוגוב תובעת מהמאזין התמודדות אמיתית, כי כדי לקלוט את הדקיות ואת מה שיש באמת אצל ארוגוב אתה צריך להיות מצדד באנטנות שאחת מהם מכוננת היטב לכיוון **האספקט הרמוני** של השירים. השיר, הפזמון או המיניאטורה הארוגובית - נשماتם באה להם מן הרמונייה. המלודיה עצמה היא מעין תולדה של הרמונייה. כלומר, המנגינה חשובה, אך היא **יוצאת מותוך הרמונייה**, שלא כרגיל, כאשר "MDBIKIM" קו הרמוני למנגינה נתונה".

לשיר הארוגובי יש נשימה ארכונית מאוד, והפסוק המוזיקלי הולך ומתרחב ומתקבל את עיצובו, שלא בדרך השגירה. ולעתים תהיה מופתע עם שיר חדש של ארוגוב, כי הוא לעולם אינו כותב בקלישאות. הקו הרמוני שלו מסתעף, "זז" מהמרכז, ולרגע דומה לך שאיבד את המסתן, אך הוא חזר חזרה מה שआנו קוראים בלשון המקצועית "מודולציה". ארוגוב, לדעתינו, הוא אשף המודולציה. נשמע מתחכם? עם זאת נראה לי שגדולתו האמיתית של ארוגוב בכך שהוא ביכולתו להוכיח הארכונים בשיריו תמיד שימושים טבעיות ופשוטים".

מבין האזכורים הביוגרפיים הרבים שייתכנו נזכיר כאן רק את הפן של ביצועו לחניו. גלי הביצועים הגדולים היו עם התרגנוגלים (1961, 1963), אורה זיטנר (סוף שנות השבעים - 1979, 1981, 1984, 1982). ביצועי התרגנוגלים נקשרים היטב גם לפרץ היצירה כספי (אמצע שנות השבעים - 1984, 1982). ביצועי התרגנוגלים נקשרים היטב גם פרץ היצירה הגדול בשנות השישים. "גל ביצוע גדור" פירושו פרוייקט שהכליל ביצוע של רבים משיריו. בצד אלה הלחין שירים בודדים ויצירות להקות (להקת הנח"ל, "בצל יrok" בשנות החמישים) ולקבוצות תיאטרון, החל בעבודה בראשית ימיו באוץ בקידוש פלוטקיין וכלה במחזות הזמר המקוריים לתיאטרון הקאמרי ("מלכת שבא" 1954, "שלמה המלך" ושלמי הסנדל" 1964) ועוד*. היוזמה הרעננה באמצעות שנות השבעים (1975) לחזור לראשונה את ביצועו של מירום המפורנסים מיימי התרגנוגלים בעיבודם שלמלחינים מעובדים מן הדור החדש דאו (שאותם בחר בעצמו**) היזמתה שלב חשוב בכך להתחדשות הביצועים מאוחר יותר עם אורה זיטנר ומתי כספי. השתתפות בקבוצת הזמרים צילה דן, דני מסינג, נעמי כפרי ועוד בן-chor, והביצועים הונצחו בתקליטי אריק נן.

שנות התשעים מצינוות שני מבצעים בעלי ערך היסטורי: ב-1995 יצאה שמענית "ווקאל" בתקליטור שכלו מלחני, ואשר כלל גם לחנים חדשים שטרם נתרפסמו; בשנת 1999 מסמנת בסיום כל אלה את השזרו המחדש של מבחר מתוך שירי התרגנוגלים הנאמן למקור - הן בעיבודים המוזיקליים והן בהעמדות הבימי.

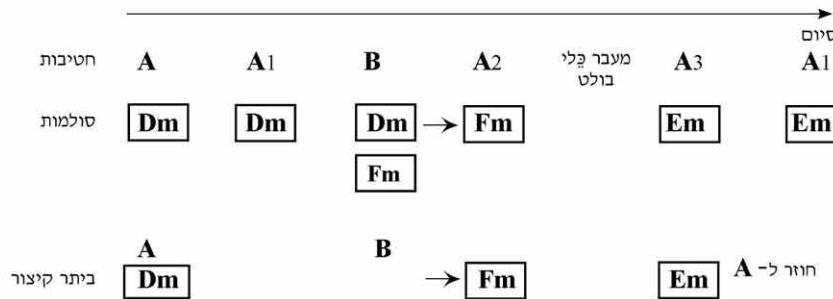
מבנה הקלאסייזות שמנסים לאבחן ולהגדיר נזכיר את השיר האמנומי מול הקברט, הרצ'יטטיב אל מול הצעדה, שרשתת המחזור (לאלה גולדרב, איצ'יק מאנגער, נתן אלתרמן) אל מול השיר הבודד, ועוד. אנו עוסקים בעיקר בהתוכן הרמוני של המוזיקה של ארוגוב. האמירות שפגשו כמו גם עניינו של ספר זה מוביילים אותנו במסגרות הדין הרמוני לאربع חטיבות ניתנות נרחבות. לאחר מכן נablish מקום **لتוכן המלודי** של השירים. עיסוקו של ארוגוב בשפה העברית מצדיק זאת. כאן נזדקק לשולש חטיבות-ניתנות, מצומצמות יותר.

* מלכתחילה התבבל בנטיתו לכटיבת מוזיקה הובלת בו האמנותית לבמת הקונצרטים. כך למשל הגיעו לחניון לבמת הקונצרטים ביצועה האמנותי של מקהלת "דינית" בראשית דרכה (羞い fony) למלים מאת ורשות פלוטקין בעיבודו למקהלה של יחזקאל בראן. ניצח על המקהלה גاري בORTHINI).

** מתי כספי, אלונה טוראל, ציפי פליישר ואחרים

המבנה הכללי

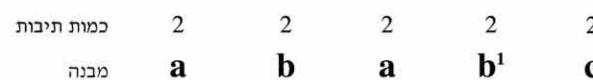
השיר בניו ממווטיב אחד בסיסי (אשר ממנו גם מותפח במובוק המוטיב השני); הוא מופיע בחרוזות או בשינויים מלודים ועיריים, בהרחבות של "תזמור קולי וכלי" ובטוננספוזיציות. זה מבנה העל:



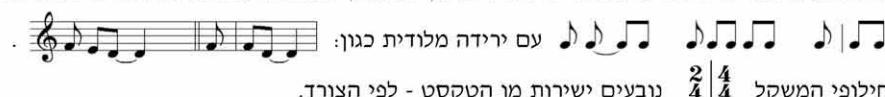
חלוקת הצורנית מושתתת על המבנה הרמוני שלו מctrופים צבעי התזמור ותפקידיו הרכבי הקולי. הלחן נע בין זمرة אנסמבל המכיל שתי זמרות וסולן, ויש תנואה תמידית של שמייניות (בתוכן גם סינкопות תמיידיות) הנובעת מן הפרלוֹד הבארוק הפנטורני בהקדמה ומן הנושא המרכזי שבא מיד לאחריו.

המלודיה ופיתוחיה - הקשר אל הטקסט

יש המשכוות אחת של פיתוח מען ההתחלת ועד לסוף של המוטיב שבראש השיר (הבית השני מותפחן מראשון, כל המעברים המוזיקליים גם הם מקורצים מן החומר ההתחלה), על כן תרחותה ה"חלנה בהמשכוות אותה" (through composed) תופסת את האוזן והדעת על אף המבנה הרמוני המאפשר חלקה צורנית ברורה, המתyiישבת גם עם בית השיר.
ניתן לתאר את מבנה הנושא (מלודיה של הבית הראשון):



מרכיבים רитמיים חשובים במלודיה הם ربיעים, חמאים, שמייניות במספר וריאנטים בולטים



איך ואיך להפוך לחדר

פתח דבר

שירו של אברהם חלי - שיר אהבה נסער ואינטימי הנוגע ברבדים ורגשיים עמוקים, ובו התיאור הפיזי של מצח האהובה הופך לסלול ארוטי. שיר אהבה זה של גבר לאהובתו החלומית, הבלתי מושגת, כבש את לבם של הישראלים כשןחשף עד מאד בעקבות הלחנתו של יוני רכטר.

שיר זה, הדומה ליצירה קלאסית, נרשם כאן באופן שונה מהממה שמצוין בספריו של יוני רכטר - במקום הטקסטורה הפנטורנית מיצגת הטקסטורה הכללית והקולית. זהו רישום אשר מזכיר במידה רבה את מסורת רישומי הcornets של יס' באך בתוספת ניתוח מפורט בצדדים לתווים. נרשמו/non קווי הקולות המושרים (המייצגים היטב את ההרמונייה) וכן הנעימות המנגנות על ידי הכלים המלודים (כינור, אבוב וכדומה). שטחי המודולציות נרשמו עם סימני מפתח התואמים את הסולמות החדשניים*. לפניו שתי שימושות: זו בפתח סול נועדה לבס הטטרוקטורלי, דהיינו הוועדה בו הצגת השיריה הגבואה והן משום שהמלחין מייחס להן רמת חשיבות גדולה.

- עטור מצחך זהב שחור
- (אני זכר אם כתבוvr בשיר)
- שוכח הכל אודות אחרים.
- שוכנת נפשי בין כותלי ביתך
- שבואה בין כתלייר
- מנני נפרדת
- עת אני בגופי נפרד מכם.
- אך למי שתהה?
- חייו מלאי Shir.

חולך הורוד צמרירי ורך,
את בו מתעטפת תמייד לעתليل
לא הייתה רצחה להיות לך אח
לא נזר מתפלל לדמותו של מלך
ורואה חלומות עגומים של קדושה
ולמולו את אשה...

- את אהבתה להיות
- עצובה ושותקת
- להקשיב לסיפור על קרוב על רחוק
- ואני, שלא פעם אביטvr בשקט -
- ומצחך העטור זהב שחור
- יקרב אל שפטך כחרזו אל Shir
- או אלהש באחונייך עד בוקר עד אור
- כשיכור...
- עטור מצחך זהב שחור.
- אבלם חלום חלפי

* רישום זה נשעה על ידי המחברת עוד לפני הופעת התווים בספר שריוו הרראשון של יוני רכטר. הרישום נאמן להקלטה המקורית של השיר.
הбиיטו המקורי הוקלט בשנת 1978 לתקליטו של אריק איינשטיין "שירי ארץ ישראל הישנה והטובה". ג'.
בשנת 1988 הוקלט השיר בשנית במתכונת זהה לחלוון, לתקליטו שנקרא "שירי אברהם חלי".

הטקסטורה המתולدة מלהה בתנועת בס מהלך ברבעים של חתכי חצאים וכן משלבות שמיניות התואמות את השמיניות שבנושא.

או בשלים עתה לעבור על השיר במלואו, כפי שהוא רשום בדוגמה 726.

726

אָנוּ אַמְּחַק לִפְנֵי שָׁחוֹר
רִישׁוֹם הַמוֹזִיקָה וְהַגִּיטָּוּת בְּתוֹךְ
הַתּוֹווֹם מִאֵת צִיפִּי פְּלִישֶׁר

המוֹזִיקָה מִאֵת יוֹנִי רַכְטֶר
הַתּוֹווֹם מִאֵת צִיפִּי פְּלִישֶׁר

חלק א'

Dm → Em (incl. Fm)

Introduction ♩ = 108

rit. זמרות סולן צ'ילו כ' פ' ג'מ' א'ז' א'ז' א'ז'

פסנתר ייחידי אקורדיון הזמרות בנטוח כוראל

פתיחה באקורדיון טיפוסית בנטוח הcornet-orienteering המדקינה את העונש והארשן.zioni אמרה סמניטית מורייבת לשון כלול

אתה משמעות הגדנזה מן הבארוק - אמרה דומיננטי בשילוב VII/6 (אך כאן סכימית ולא הרמוני)

סולן צ'ילו כ' פ' ג'מ' א'ז' א'ז' א'ז'

זמרות סולן צ'ילו כ' פ' ג'מ' א'ז' א'ז' א'ז'

אי-אוֹרְן יִם - גַּעֲלֵם רִזְקַת מִתְּחַמֵּץ שִׁיר-בְּקָה - זָוְחָר אֶם - בְּרוֹזָזִין -

1 Dm Bb G A7 Dm C F Gm E7 G# E7 A7 5 VI VI V7 I VII6 III IV II6 II7 V - 7

המשך

החלוקת בבית הראשון בין זמרת סולן וקבוצה ("טוטי") נקשרת לשורות השיר שבסטוראים: זמי אמרה צדדי-אישית ועל כן היא ניתנת היחיד, בעוד הקבוצה שרה אמרה שירית פחות מופנה. בית השלישי החל בשל המוזיקה - האוירה שונה, רגעה יותר, מבci הצלילים ארוכים יותר, חשיבות קפיצות הקוריטה האופייניות לבית הראשון. בבית הרביעי חלים השינויים ההרמוניים הגדולים - מתרחשת המודולציה הנעוצת לסולם הטרצה המינורית - יחסים אלה של מרחבי מודולציות מוקבלים בהרמוניות של מלחני הרומנטיקה (כמהל וברהמס), והוא מctrף את התרגשות הגבר העומד להגיע אל אהובתו. הבית מתחל ביציטוט המלודיה בכלים, ואז מctrף אליה הטקסט המושר "פָרֹשׁ חֲלוּמִי כְּמַרְבֵּד לְרָגְלִיךְ". ב"את אהבת להיות עצובה ושותקת" יש במוֹזִיקָה משבים ארוכים המבטאים את העצבות והשתיקה.

העיבוד וה赞叹ו

זה אולי גודל ההישגים בשיר - כי העיבוד (הו הקולי והו הכללי) צובע את המלודיה החוזרת למשעה, פעמים רבות בגוונים משתנים ללא הרף. זמרתו של הסולן, כמו גם זמרתו של הזמורות המלות, רכה מאוד. עדינותה של הצבעוניות הזאת משרה את האוירה האלגנטית המתאימה למבייע האורטיקה השירית, הכננה ביינור, הנארמת בשיאים של הצנה. אלמנט זה אף מבטל את הצורך בשימוש בдинמיקות - זו מתבלט בתוצאה מכמות השרים ומונוחותם של נגנים אלו או אחרים. וכפי שכבר צוין - הבדלי הסולו והוטוי משדרים אף את השוני בין אמרה אינטימית לאמרה שהיא הכרזה תאורית פשוטה יותר.

הטיפול בקולי הקולות והכללים שמלבד הסולן הוא קוונטרפונקי מאוד, שזר בופן ארגנאי ואינטגרלי בתוך הרקמה הכללית של נערמה עם ליווי בעל משמעות הרמוניית טונאלית ברורה. בעיבוד הקולי נמצאים קווי קולות של הזמורות הייצרים מלודיה שונה במקצת מנעימת השיר; לעיתים הזמורות אף שרות את נעימת השיר. בולטות_TDMD תדים תקנישת הקלאסית (בצבע) והבאורוקית (באופי הפוליפוני) של קווי הכללים. החליל, האובו, הבסון, הכנור, הצלילו, ואפילהו הצ'מבלו בוגנו לאויטה הכללים והקולות חמפניים עד כי לעיתים איןך יודע של מי האינטגרמו - של הקול או של הכליל, ולא זו בלבד: המkommenות שבמה הכללים מקדים את הופעת הזמורה שאולים מן העולם האסתטי-מוזיקלי של שימוש הכללים בבארוק: פעולה כלי נגינה מבוססת את תחשות סולם ההתרחשות ומכינה את כניסה הזמורה.

עולם ההרמוני

המודאליות המינוריות שלטה. הלحن המודולטורי מתחל בsolem רה מינור המשלב הן את האולוי (הצליל השביעי הטבעי במלודיה) ואת המינור הרמוני (בhimnon אקורד הדרגה הרבעית המוגבהה המוביל אל הדרגה החמישית עם הטון המוביל) קטע האמצע עבר בהפתעה לסולם רה מינור, סמל להתרglasות הלירית-DRAMATIC של האוהב. הלحن כבר לא ייחוץ יותר לסולם המוצא והוא מסתים - לאחר מודולציה מהירה נוספת - בסולם מי מינור. ראו פירוט בתווים.

סולו עם זמרות

סולו עם הרכב פלי שובלט בו האבוב

21 Dm F C E Dm C E7.5 B^b A Dm Ebmaj7

מִים-נו - ע_- מות-לו - תְּ אַך-כָל שֶׁל אָהָרוֹן תְּ גַל-פְ-מִתְן זֵיר -

קולותיהם של הזמרות יוצרו נגדיות מעל לנעימות
השיר המבשיטה על ידי הסולו

16 VII6 I VII II 4³ V I II 7¹

שוב חזרות הדרגה השנייה
המונחת כתיבה 9

הפסנתר משלים את התנוסה

מעבר כלי קטן

24 Gm7 C F7 Gm7 A7 Dm C
D

שָׁהָא אַתְּ לוֹ מוֹ-יל שָׁהָקְדוֹ שֶׁל

הפייה הروسית הזעירה
בודמה לתיבות 11-9

הසמן הגיאו-בלוי

פרישת אקורדים שבורים
על גבי נקודות עוגב

IV7 VII - 6 III7^b IV7 V7 I

9 Dm Ebmaj7 Gm7 C7 E F7 Gm7 A7 Dm

שִׁיר אַיִמְלָן יְיֻזְמָן מֵ לְאַק שִׁיר-בְּקָה זָהָר אַסְמָן בְּרַזְזָן-

פינה רוסית אירית בשילוב שתי תנועות יוצאות דופן: הדרגה השנייה
הוונמכת בתיבותה (ת' 9) והדרגה השלישית כספטאקורד דומיננטי
בסוף (ת' 11) כסמן גיאו-בלוי

I II 7¹ IV7 VII 6 III7^b IV7 V7 I

הרכב כלי

זמרות

13 Dm C E F Gm E7 G[#] E7 A - 7 Dm C F Gm E7 E7 A - 7

אָתָן רַי - רַי-צָמָן רַד-זָנָם קָנוֹן-לוֹן

אותו נסח כורל בהרכב הכליז בדומה
لت' 3-4 (בהרכב הקול)

I VII6 III IV II 6⁵ II 7¹ V - 7 I VII6 III IV II 6⁵ II 7¹ V - 7

חלק ב

סולו

28 Dm C D rit. B^b F Gm G^b B^b F A

במעבר הכליז בולטים הפסנתר
והעוגב, ביחסו הלהוטה;
מצטפים מיטרים קלילים

רשמו חלקו הטקסטורה המולוה בנוסחה
כולל-ויראייה

נקודות העוגב היא על צליל
הטונית

שינוי טופו ואוירה לעבר יתר
איינימיות

יוט-לה אָהָרָוִי-ה לא יְלַעֲתָל מִיד-ף פְתָ - טְעַמְתָּ בָזָ

I VI IV V7 I VII6 III IV II 6⁵ II 7¹ V

הרכב הנשנים מבצע רקע לזרמה

17 Dm B^b G A7 Dm C F Gm E7 G[#] E7 A

יוט-לה אָהָרָוִי-ה לא יְלַעֲתָל מִיד-ף פְתָ - טְעַמְתָּ בָזָ

I VI IV V7 I VII6 III IV II 6⁵ II 7¹ V

המשך

המשך

F[#]m⁷/C[#] Am⁶/C Em/B

10 11 12

II⁴
3
#1 II⁴
3
#1 I⁶
4

צליל המלודיה שורה (sustain) בחסן
לאקורד עד לפתורו בסביבה.
מההיל בכן סופר ששתקם המותק,
תמיד בסביבת המילים "יום יום" (כאן
מיד בטיבת 19). שקסים אלה הם וורי
עין ודרמה ונויותיהם מאוד לאלה להן זהה

מא תחילת המורה הימאטית
המלודיות מקבלת את הקצביות
היחידה שללה עם הסינкопות
האייסופיות

F[#]/A[#] Dm⁹/A C[#]m/G[#] ☩

13 14 15

II⁶
#4
#1 VII⁵
4
#3 VI⁶
4
#1

הצליל השני בסולומ -
צליל השורש של אקורד זה -
נמצא במלודיה

הנעימה המושרת מזו תחילת תיבת 10 מותכלחת עם המהלך ההרמוני
שהוזג בפתחה והאייסופונטלי. נשמרת הרקמה האורירית-החסונית
של הלויו

739

739
שם ים זען הילך מאונן
תחילת

המוזיקה מאת מתי כספי
המילים מאת אהוד מנור

Em

Introduction

♩ = 96

N F[#]m⁷/C[#] Am⁶/C Em/B F[#]/A[#] (B^b) Dm⁹/A

1 2 3 4 5

II⁴
3
#1 II⁴
3
#1 I⁶
4 II⁶
#3
#1 VII⁶
4
#3

הצליל הושאן חסר מנוחה מתלווה
אל האהוב המתרוצץ האקורד הושאן לארוך
הקלויו שפהן כצליל מעון מישן, כל
אורך המהלך ההרמוני
בבולטות: צליל שני
dominante place: VII
move in
place: VII
place: VII
place: VII

(D^bm/A^b) C[#]m/G[#] C/G F[#] Bm⁷/F[#] Am/E Em

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

VI⁶
#4
#1 VI⁶
#4
#1 II⁷
#1 V⁴
3 IV⁶
#1 I

כנדזה דוריזציה בולטות:
צליל שלישי מוגבה
(דו-דיאז).
דו-דיאז זה מגיע במחול
סומווי בלילה מוז-בקאר
בתיבת הקודמת

בイトולי הטרצה
(מא תיבת 4)
הוכפים ליסוד
סגוני ההרמוני
בש אחד בדומה
למהלך VII → I
בקדנציות שגרתיות

המשך

המשך