

## זמננו תם: צורה מעגלית ב'שירי גוֹרָה' של ארנולד שנברג

דן דויטש

### מבוא

מחזור השירים־קנטטה של ארנולד שנברג, שירי גוֹרָה, מספר את סיפור אהבתם של וולדמר מלך דנמרק וטוֹכָה פילגשו. בהתבסס על הטקסטים של המשורר הדני ינס פיטר יעקובסון, היצירה סובבת סביב שני צירי זמן מרכזיים. בציר הראשון, וולדמר וטובה מתארים בנפרד את מסעם וציפייתם לפגישת האהבים שלהם בטירת גוֹרָה. ברצף שירים תזמורתיים שבו קולות טנור (וולדמר) וסופרן (טוֹכָה) מתחלפים לסירוגין, היצירה משקפת את תנועת הזמן אל עבר המפגש המיוחל דרך תיאור שעות הרמדומים ורדת הלילה. חלק זה מסתיים במפגש של הנאהבים ומימוש אהבתם, ומוביל לאינטרלוד שמכין את הקרקע לצייר הזמן השני. בנקודה זו ביצירה, מופיעה יונת העץ – המושרת על ידי קול סופרן נוסף – אשר מספרת כיצד טובה נרצחה בידי אשתו החוקית של וולדמר, מלכת דנמרק, וכיצד המלך איבר את דעתו מרוב צער ויצא למעין מסע נקמה קוסמי. המסע הזה הוא ציר הזמן השני, שמתקיים בעיקר בחלקה האחרון של היצירה. בחלק זה המלך וצבאו (טנור ומקהלת גברים) עוסקים במסע ציד פראי לאורך הלילה, ובאופן שמשלים את חלקה הראשון של היצירה הוא מסתיים עם הזריחה.

ברגעי המפתח של כל אחד מצירי הזמן ביצירה ישנה התייחסות מקבילה לרעיון של תום הזמן. בחלק הראשון של היצירה, כאשר וולדמר פוגש את טוֹכָה אהובתו בטירת גוֹרָה, הוא מביט מבעד לחלון ורואה "יצורים טמאים"

עולים מקבריהם. "זמננו תם" (*unsre Zeit ist um*) אומרות אותן רוחות בעודן מביטות בערגה אל זוג הנאהבים ובחזרה אל וולדמר. בחלק השלישי של היצירה, לקראת הסוף, חוזר אותו הביטוי. עם שחר מגיע לקצו מסע הציד הלילי של וולדמר עם צבאו, וצבא הגברים / רוחות יורדים לקבריהם כשהם חוזרים על אותו הביטוי – "הזמן תם" (*Die Zeit ist um*). הביטוי "זמננו תם" מציע תנועת זמן ליניארית שבה יחידות זמן נפרדות נעות אל עבר נקודות הסיום היחסיות שלהן. כך הרוחות המרחפות מחוץ לטירת ג'ונה מבכות את קץ זמנן כיצורים חיים בשר ודם, וחייליו של וולדמר מבטאים את קץ מסע הציד הלילי עם עלות היום. אך עצם השימוש באותו ביטוי בשתי הנקודות האלה בסיפור גם מעלה את הרעיון של לולאת זמן. כלומר, ניתן לחשוב שבתחילת הסיפור וולדמר מעביר את ערב האהבים עם טובה ובה בעת הוא מרחף מחוץ לטירה עם צבא הרוחות שלו במסע הציד שלהם בסוף הסיפור. בהקשר כזה, הביטוי "זמננו תם" מתייחס לא רק לדמויות במעשה הסיפור, אלא גם מבטא את השבירה של מהלך זמן אחיד, יחיד וליניארי.

העירוב של תפיסות זמן בסיפור מתכתב עם מגמות אסתטיות, פילוסופיות ומדעיות במרחב התרבותי של מפנה המאה ה-20. לפי חוקר הספרות טים ארמסטרונג (*Armstrong*), מגמות אלו הגיבו ל"תפיסות חדשות של זמן בפזיקה ומתמטיקה, לחקירה הפסיכולוגית של תחושת הזמן האנושית ולטכניקות של מסירת מידע ואחסונו, שמאפיינות את העולם המודרני". בהתאמה, ארמסטרונג מציין שבבסיס תנועות מודרניסטיות בספרות התקופה ניצבה "סדרת משברים בתפיסת הזמן". כפי שהוא מפרט, ספרות התקופה ירשה מהמאה ה-19 את החיפוש הכפייתי אחר עקיפת הישגי העבר, אך גם חלקה עם הספרות הוויקטוריאנית המאוחרת דמיון דגנרטיבי או אפוקליפטי שמתקשר לאותם שינויים. כך, באופן שמזכיר את עיוותי הזמן בטקסט של שירי ג'ונה, "דימוי הזמן המודרניסטי כולל תנועה עם כיוון השעון ונגדו, מדגיש את הנרטיב השולט של קדמה והבנה מנוגדת של נסיגה".<sup>1</sup> על רקע זה,

1. "The temporal imaginary of modernism thus includes clockwise and counterclockwise movements, emphasizing both the master narrative of advance and a contrarian understanding of regression [...]. It responds to new understandings of time in terms of physics and mathematics, to the psychological investigation of the human sense of time, and to the technologies of transmission and storage that inform the modern world". Tim Armstrong, "Modernist Temporality: The Science

כדבריי אתמקד באופן שבו העירוב של תפיסות הזמן בסיפור שופך אור על ההתנהגות הצורנית של היצירה, על יחסה לסגנונות מוזיקליים וסוגות, ועל האופן שבו היצירה הגיבה לשינויים מוסדיים בתרבות המוזיקלית בווינה של מפנה המאה ה-20.

שירי גֶּוֹרְה הולחנה לסירוגין בין 1899-1910. שנברג החל להלחין את היצירה עבור תחרות למחזור שירים לקול ופסנתר שנערכה על ידי איגוד המלחינים הווינאי ב-1899, ובשלב מאוחר יותר החליט להסב את השירים לקנטטה תזמורתית. ובכל זאת, ב-1903 הוא זנח את הפרויקט והשאירו לא גמור. רק ב-1910 נוצרה ההזדמנות להעלות את היצירה, ועל כן שנברג חזר לשולחן העבודה כדי לסיימה. בהלימה עם ההתעסקות הרווחת בסוגיות של זמן ובשילוב העירוב של תפיסות הזמן בעלילה של שירי גֶּוֹרְה, ניתן לזהות ריבוד של אלמנטים מעגליים וליניאריים בדרך שבה שנברג מבנה את הזמן המוזיקלי. ככלל, הטרוגניות זו מתקשרת לריבוי סגנוני הגובל באקלקטיות, שמאפיין את שירי גֶּוֹרְה. בהתאמה לזיהוי הגנרי שבכותרת היצירה – לידר או שירים – החלק הראשון ביצירה אכן מתכתב במישרין עם מסורת השיר האמנותי של המאה ה-19. עם זאת, אותו רצף שירים מוצב בתוך מסגרת של קטעים תזמורתיים שמרמזים על מסגרת אופראית-דרמטית, ובחלקים העוקבים של היצירה ישנה כניסה מובהקת לגבולות הגנריים של האורטוריה או הקנטטה, שמתבטאת בשילוב של קטעי מקהלה, אינטרלוד ארוך שמזכיר פואמה סימפונית ואף קטע תזמורתי עם דובר.

בהקשר של צורה ותחביר מוזיקלי, הריבוי של תפיסות זמן בסיפר מהדהד ריבוד של אלמנטים מעגליים וליניאריים בהבניית הזמן המוזיקלי. אלמנטים אלו נובעים לא רק מניסיונות לפרוץ את גבולות הסגנונות הקיימים, אלא גם משילוב של אותם סגנונות ומסגרות גנריות קיימות. במאמר הנוכחי אבקש להתמקד בדוגמה אחת של ריבוי זה כפי שהיא משתקפת בחלק הראשון של היצירה, ובייחוד בקשר האמביוולנטי בין הפתיחה התזמורתית לשיר הפותח – "הדמדומים כעת משתיקים כל הגה" (Nun dämpft die Dämm'ung jeden Ton). נוסף על הבדלים בולטים בתזמור, הנובעים מהצגת תפקיד הזמר, שתי היחידות המבניות נבדלות זו מזו באידיומים המוזיקליים, ובעקבות זאת גם

and Philosophy and Aesthetics of Temporality from 1880", (ed.) Sherry Vincent, *The Cambridge History of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016, pp. 32-33

בהבניה של הזמן. מנגד, שתי היחידות מולחמות יחדיו, משתמשות באותם אלמנטים תמטיים, וכפי שאדגים, יכולות אף להיות מוצבות על אותו רצף זמן כשני חלקים בתהליך מבני וטונאלי אחד.

להלן אבחן את המתח שנוצר בין ההטרוגניות הסגנונית של הפתיחה התזמורתית והשיר הפותח ובין ההומוגניות הצורנית שהם מבססים. תחילה אבחן כל אחת מהיחידות כשלעצמה ואראה כיצד הן ממקמות את עצמן בהקשרים סגנוניים שונים; לאחר מכן אשקול כיצד שתי היחידות מתחברות דרך אלמנטים תמטיים ותהליך צורני מעגלי; לבסוף אדון בהשלכות של כפילות זו בהתייחס לעיקרון של צורה מעגלית (Rotational Form) ולדרך שבה אלמנטים אלו מקרינים על העירוב של תפיסות זמן ליניאריות ומעגליות.

### **פתיחה אופראית ושיר לירי**

כפי שצוין, הפתיחה התזמורתית והשיר הפותח מולחמים זה לזה (עקב זאת, התיבה הראשונה של השיר – 93 – ממשיכה את המספור של הפתיחה). מתיחת משך האקורד הסוגר את הפתיחה על פני יותר מחמש תיבות, שינוי המשקל והקול הכפול בסוף תיבה 92 עוזרים לבסס את תיבה 93 כנקודת התחלה חדשה. מעמד זה, כמובן, מקבל אישור עם הופעתו הראשונה של קול הטנור. על רקע זה, ראשית אדון באופן שבו הפתיחה והשיר הפותח מתבססים כמקטעי זמן (או קטעים) נפרדים הנבדלים זה מזה גם מבחינת סגנון וגישה צורנית. אתחיל בשיר "הרמדומים כעת משתיקים כל הגה".

השיר הפותח נשען על תחביר אידיומטי המבוסס על קדנצות, המבטא תחושת כיוונית דרך תנועה טונאלית וסדירות היפר־מטרית. כפי שניתן לראות בדוגמה 1, הוא נפתח במקטע בן שמונה תיבות אשר מתחלק באופן סימטרי לשתי יחידות שבנויות כמהלכים חצי־קדנציאליים (HC), המובילים לעצירה על הדומיננטה (סי במול במסגרת מי במול, סולם הבית; בתיבות 95-96 מסומנות גם הפונקציות ההרמוניות שיוצרות את התנועה לחצי קדנצה). לאחר גשר של שתי תיבות, המקטע הפותח חוזר בווריאציות קלות ובכך ממשיך את התנועה הסדירה של מקטעים בני ארבע תיבות אשר מובילים לדומיננטה.

דן דויטש

Die Viertel etwas langsamer.  
Waldemar

Nun dämpft die Dämmerung je-den Ton von Meer und Land, die flie-genden

Wol-ken la-ger-fen sich woh - lig am Him-mels-rand.

E<sup>b</sup>: (SD) (D) HC

10 HC

דוגמה 1

החלק העוקב של השיר מציג סוג של רפריין (פזמון) אשר משלים את החלק ראשון. מבחינה טונאלית, הריפריין ממלא את הציפיות שהתבססו עם המהלכים החצי-קדנציאליים של החלק הראשון, כאשר הוא מציג את הטוניקה הנרמזת מי במול מז'ור. כמו כן, ביחס ישיר לחלק הראשון של השיר, גם חלק זה מציג מבנה סימטרי שבבסיסו מורכב מחזרה של אותו מקטע בן שש תיבות. כפי שניתן לראות בדוגמה 2, החלוקה למקטעים בני שש תיבות מבוססת קודם כול על התנועה ההרמונית הנפתחת בטוניקה ונעה אל עבר הדומיננטה דרך סטייה לסוב-דומיננטה. נוסף על כך, בשכבה התזמורתית ישנה חזרה של אותו מוטיב בן שישה תווים (דו – מי במול – סול – דו – מי במול – לה במול); מסומן בקורה בדוגמה 2).

זמננו תם: צורה מעגלית ב'שירי ג'וה' של ארנולד שנברג

דוגמה 2

הרמיזה ליחסי בית-פזמון מציעה מבנה שירי מוגדר (song form) המתבסס על כיוונית טונאלית וסימטריה היפר-מטרית. ואכן, לאחר התצוגה השיר ממשיך במבנה סטרופי, הנרמז עם עוד מעגל של הבית והפזמון (ראו טבלה 1). מעגל שני זה מתחיל בווריאנט של ה"בית" (החלק הראשון של השיר), אשר מתבסס ככזה בעיקר דרך התנועה ההרמונית בין אקורדים המתקבלים מהולכת קולות כרומטית. אמנם הטרנספורמציה הכרומטית של הבית מערערת את המבנה הטונאלי ואף את המבנה הסטרופי של השיר. עם זאת, תחושת הטונאליות והמבנה השירי מתייצבת שוב עם חזרת המקטע הראשון של הרפרייז והטוניקה של מי במול מז'ור.

לבסוף מגיעה נקודת פדל ארוכה על הטוניקה (תיבות 145-156), שמובילה לנקודת שיא בתיבה 157. בהמשך המאמר אדון בהרחבה במקטע חדש זה, אך בינתיים אציין שלמרות האופן שבו חלק זה מערער את המבנה הסטרופי, הוא עדיין משמר בבירור את המעגליות ואת המערכת הטונאלית שמקיימת אותה. בהיותו עטוף בשני חצאי של הפזמון המקורי וכולל מגוון רמיוזות עדינות לחומר התמטי של הבית, מקטע זה הוא הרחבה של הפזמון הסוגר. בהתאם לכך, בטבלה 1 אני מגדיר החלק הזה כאינטרפולציה שמתקיימת בתוך התשתית הסטרופית.

דן דויטש

STROPHE 1		STROPHE 2			
93-109	110-123	124-138	139-145	145-160	161-169
Verse	Refrain	Verse	Refrain (truncated)	Interpolation	Refrain (truncated)
Tonal mixture		Non-defined (chromatic variations)		Pedal point incorporating mixture and increased chromaticism	
I: HC	I		I		I: PAC

טבלה 1: סכמה צורנית של השיר "הדמדומים כעת מעמעמים כל הגה

שלא כמו השיר הפותח, הפתיחה התזמורתית מבטאת זמניות מוזיקלית שחורגת מגבולות התחביר המבוסס על הקדנצה. פתיחה זו מבססת את מה שקארל דאהלאוס הגדיר כטכניקה הווגנריאנית של "יריעת סאונד" [Klangfläche]: התמשכות סטטית של צליל המאופיינת בהתקדמות איטית ביותר ומתמקדת בשינויים הרמוניים עדינים. לדברי דאלהאוס, יריעות הסאונד, על תנועותיהן הפנימיות העדינות, מהוות סתירה דיאלקטית למבנה הטמפורלי של המוזיקה. הסטטיות ההרמונית של רגעים אלו, לצד התנועה המרקמית הפנימית וההצגה של צלילים דיסוננטיים שאינם נפתרים, פוטרת אותם מהעקרונות של "תנועה טלאולוגית" ו"מניפולציות תמטיות-מוטיביות".<sup>2</sup>

לצד יריעות הסאונד, הפתיחה חותרת תחת כיווניות מוזיקלית דרך חזרתיות והרמוניות "משוטטות" בשני המקטעים הבאים. המקטע שמופיע לאחר יריעת הסאונד, תיבות 23-31, מציג מעין חזרה אין-סופית של אותו מוטיב של סקונדה יורדת (דוגמה 3). בשלוש התיבות שפותחות את המקטע, מוטיב הסקונדה (רה – דו דיאז) חוזר שלוש פעמים במדויק, בשינויים תזמוריים.

2. The *Klangfläche* is [...] exempted both from the principle of teleological progression and from the rule of musical texture which nineteenth-century musical theorists referred to, by no means simply metaphorically, as 'thematic-motivic manipulation'. Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, (trans.) J. Bradford Robinson, Berkeley and Los Angeles, 1989, p. 307

לאחר מכן המוטיב ממשיך לחזור לא במדויק, אך בגלל התנועה הכרומטית שהוא מתווה לא נוצרת תחושת כיווניות.

דוגמה 3: גורה-לידר, פתיחה תזמורתית, תיבות 23-27

תחושת השיטוט הכרומטי מתגברת עם המקטע השלישי (תיבות 32-38), המתבסס על מוטיב הרמוני של תנועה כרומטית נגדית בקולות החיצוניים. מוטיב זה מופיע לראשונה בתיבות 32-33; חוזר על עצמו בחצי טון נמוך יותר בתיבות 34-35; ולבסוף, מופיע באופן מואץ יותר עוד חצי טון למטה בתיבות 36-37 (דוגמה 4). יש לציין שלמרות הברלים מרקמיים בולטים בין המקטע השני לשלישי, שניהם עדיין מבוססים על חזרות זהות של מוטיבים כרומטיים המתקדמים באופן כרומטי. למאפיינים אלו נודעת השפעה מכרעת על תפיסת הזמן, באשר הם חותרים תחת האפשרות לבסס נקודות של התחלה, אמצע או סוף.

דן דויטש

דוגמה 4: גורה לידר, פתיחה תזמורתית, תיבות 32-38

בהתאם לחתירה ההרמונית תחת תחושת כיוונית, הפתיחה אינה מוצרת לכדי פרדיגמה ברורה אלא משתמשת בעיקרון המבני הבסיסי של חזרתיות תמטית ותנועה רחבת-היקף של טונים שלמים יורדים בכל מעגל. כפי שניתן לראות בטבלה 2, הפתיחה כוללת שלושה חלקים עיקריים: תצוגת החומרים התמטיים ושתי חזרות של אותה סדרה של אלמנטים תמטיים. כפי שתואר בתצוגה הפותחת, שלושת האלמנטים שמרכיבים את הסדרה הם: (1) יריעת סאונד מורחבת שסוכבת סביב האקורד מי במול מז'ור עם סקסטה מוספת (ד); (2) חזרה על מוטיב הסקונדה הקטנה ופיתוחו; (3) מעבר למרקם הומופוני יותר המציג כמה חזרות של אותו מוטיב המתאפיין בתנועה כרומטית מנוגדת בקולות החיצוניים. עם סיום האלמנט השלישי בהגעה למעין חצי קדנצה (תיבה 38), ישנו מעבר חד לאקורד סול במול מינור, שמוכיל לחזרה הראשונה של חומרי התצוגה בטון נמוך יותר, רה במול מז'ור.

בחזרה הראשונה של התצוגה יריעת הסאונד מופיעה בגרסה מקוצרת, הכוללת רק ארבע תיבות (תיבות 40-43) ומובילה לשינוי מודלי מרה במול מז'ור לרו דיאז מינור. המקטע שמופיע בתיבות 44-59 משלב את שני האלמנטים הפותחים של התצוגה ומצרפם לכדי מהלך הרמוני שיורד מסול דיאז עד לסי במול בבס. לאחר סזורה קצרה בתיבה 59, מופיעה חזרה של האלמנט הומופוני הסוגר. בהתאמה לטרנספוזיציה של האלמנטים הקודמים, גם אלמנט זה מציג את הג'סטה של חצי קדנצה בטון נמוך יותר וממשיך באופן חד לשלישית המונמכת (מי מינור בהקשר זה), שמוכיל לחזרה השנייה שיורדת עוד טון לסי. החזרה השלישית היא הקצרה ביותר ואינה כוללת



בהתאמה, סיום המעגל הזה אכן מתקרב לשדות הטונאליים של מי במול, אך הוא אינו מציג חזרה ברורה לטונאליות זו. המקטע בתיבות 85-88 חוזר לגרסה מקוצרת של האלמנט ההומופוני הסוגר, אשר נעצרת על אקורד סול חצי מוקטן, שלאחר הארכה על פני חמש תיבות מתחבר לשיר העוקב.

### שילובים מעגליים

הפער בין הפתיחה התזמורתית ובין השיר העוקב בולט ומשמעותי. ההצבה של קטע תזמורתי שמרמז על דרמה מוזיקלית וגנריאנית לצד שיר לירי שמזכיר את מסורות הלידר האינטימי חורגת מתחום של רפרור סגנוני, באשר היא טומנת בחובה ארגון שונה של זמן מוזיקלי. ואף על פי כן, ישנו קשר בסיסי בין שתי היחידות המבניות: ראשית, הן מחוברות או מולחמות זו לזו על פני השטח ביחס ישיר למסורת האופראית של זליגת הפתיחה התזמורתית אל הסצנה הפותחת; שנית, הפתיחה התזמורתית מסתיימת באקורד סול חצי מוקטן (קדמה לתיבה 88), שנמתח על פני שש תיבות ומהווה את אקורד הפתיחה של השיר העוקב (מתחיל בתיבה 93); שלישית, לצד אותה הלחמה, המיזוג של שני הקטעים מתבסס גם על קשרים עמוקים יותר, לרבות השימוש באותו חומר תמטי ותהליך צורני-טונאלי אחיד.

כדי לעמוד על הקשר המבני בין היחידות אפנה לרעיון של צורה מעגלית. לפי ג'יימס הפוקוסקי (Hepokoski), צורה מעגלית מורכבת מ"חזרות מחזוריות של סדרת מודולים שסדרם מבוסס כנקודת התייחסות בתחילה"<sup>3</sup>. במנוח "מודול" הפוקוסקי מתייחס לכל מאפיין ייחודי שיכול להגדיר יחידה מבנית, לרבות פיגורות אופייניות, מוטיבים ותמות. בהסתמך על עיקרון זה ניתן להבין את ההפרדה בין הפתיחה התזמורתית ובין השיר העוקב ככזו

3. "Varied recyclings of a series of modules whose referential ordering is established at the outset". James Hepokoski, "Clouds and Circles: Rotational Form in Debussy's 'Nuages'", *Dutch Journal of Music Theory* 15/1, 2010: 1-17 [13] הפוקוסקי דן בצורה מעגלית בכמה פרסומים, לרבות Hepokoski, *Sibelius: Symphony No. 5* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); "The Essence of Sibelius: Creation Myths and Rotational Cycles in Lounnotar", in *The Sibelius Companion*, (ed.) Glenda Dawn Goss (Connecticut: Greenwood Press, 1996); Hepokoski and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006)

שנובעת לא מאוטונומיה צורנית אלא מטנספורמציה קיצונית של אותו מחזור התייחסותי. במילים אחרות, המחזוריות שמתבססת בפתיחה מתפרשת הלאה – למרות הברלי ההסגנון הבולטים – אל השיר העוקב. מחזור ההתייחסות שמתבסס בפתיחה כולל שני אלמנטים מרכזיים שהוזכרו בהקשר של הפתיחה התזמורתית: האחד הוא יריעת הסאונד, והאחר הוא הגלישות הכרומטיות (בפרט מה שהגדרתי כ-"chromatic drifts"). על פי המפורט בטבלה 2 לעיל, את שני האלמנטים האלה ניתן למצוא בשתי החזרות שלאחר התצוגה בפתיחה. אך באופן פחות בולט, אותם שני אלמנטים מבססים את החומר התמטי גם בשיר העוקב ומתווים את המבנה הסטרופי. כך, חלקו השני של השיר (הרפרייז) מבסס קשר ישיר ליריעת הסאונד מהפתיחה דרך המסגרת הטונאלית של מי-במול מז'ור ואזכור מוטו של שישה תווים שמציג את התווים של אקורד מי במול מז'ור בתוספת דו. בפתיחה התזמורתית, המוטו מפיע בתיבה לראשונה בתיבה 11, לאחר שתי הופעות של מוטיב מקדים, וחוזר באופן דומה בתיבה 20 (דוגמה 5). בפזמון השירי, אותו מוטו חוזר במדויק בשכבה התזמורתית (השוו לדוגמה 2).

דוגמה 5: גורה-לידר, פתיחה תזמורתית, תיבות 10-15

באופן שהוא אולי פחות מובהק, אך לא פחות משמעותי, החלק הראשון של השיר הוא טנספורמציה של אלמנט הגלישות הכרומטיות מהפתיחה. הקשר הישיר מתבסס ברובד ההרמוני, כאשר השכבה התזמורתית של השיר מציגה חזרה מדויקת על תיבות שמופיעות הפתיחה. כפי שדוגמה 6 מדגימה, ההרמוניה בתיבות 32-33 בפתיחה התזמורתית חוזרת במדויק בארבע התיבות הפותחות בשיר (תיבות 93-96). כמו כן, ההרמוניה במקטע השני בשיר (תיבות 97-100)

4.38 היא הרחבה רתמית של המהלך המוצג בתיבות 36-37 ושוב בתיבה 38.

מתיחה תזמורתית, תיבות 32 - 33



"הדמדומים כעת", תיבות 93 - 96



מתיחה תזמורתית, תיבות 36 - 38



"הדמדומים כעת", תיבות 97 - 100



דוגמה 6: גורה-לידר, השוואת אלמנט ה"דמדומים" בפתיחה התזמורתית ובשיר "הדמדומים כעת משתיקים כל הגה"

לאחר שהבהרתי כיצד חלקי השיר הפותח מתייחסים למחזור הייחוס שבוסס בפתיחה התזמורתית, ניתן להעמיק את הצורה המעגלית ששילובם יוצר. כדי להמחיש צורה זו, טבלה 3 מציבה את שני הקטעים זה לצד זה על ידי שילוב שתי הטבלאות הנ"ל, בד בבד עם ציון התחלופה של שני האלמנטים במחזור הייחוס: האלמנט של יריעת הסאונד בפתיחה והרפריין בשיר, שאכנה "שקיעה", והאלמנט של הגלישות הכרומטיות, שאכנה "דמדומים" (הטבלה מדגישה את התחלופה בין שני האלמנטים דרך תחלופה של אפור בהיר וכהה).<sup>5</sup> כפי שהטבלה מדגימה, ההופעה השלישית של אלמנט ה"דמדומים" היא נקודת חפיפה צורנית של המעגל הסוגר את הפתיחה התזמורתית (בשורות העליונות של הטבלה) ושל המעגל הפותח את השיר "הדמדומים כעת משתיקים כל הגה" (בשורות התחתונות). כאמור, חפיפה זו מבוססת על שני אלמנטים מרכזיים: האחד הוא התנועה ההרמונית בשיר, שמתחילה באקורד הסוגר את הפתיחה

4. ככלל, בהגדרת מעגל ההתייחסות נעדר מן הדיון האלמנט התמטי השני שמופיע בפתיחה. לאור העובדה שאלמנט זה אינו חוזר בשיר העוקב, מעמדו כאלמנט תמטי עצמאי מתערער. אך ניתן לראות שגם בפתיחה עצמה הוא אינו משמעותי כמו האחרים. כך בתצוגה אותו אלמנט מקשר בין יריעת הסאונד לאלמנט הסוגר ההומופוני; בחזרה הראשונה הוא נבלע ביריעת הסאונד, ובחזרה השנייה הוא כלל אינו מופיע.
5. חשוב לציין ששמות האלמנטים נובעים מהטקסט של השיר ואינם טומנים בחובם שום משמעות סמנטית.

(סול חצי-מוקטן); האחר הוא החומר התמטי של הגלישות הכרומטיות. עם זאת, ניתן לראות שהרוטציה השלישית שבה מתחוללת החפיפה נהיית גדולה יותר כאשר היא כוללת שתי הופעות של אלמנט ה"שקיעה" שעוטפות את ה"דמדומים". הגדלה זו נובעת מהאופן שבו השיר מגדיר מחדש את נקודת הפתיחה של המעגלים: בפתיחה התזמורתית המעגלים מתחילים עם אלמנט ה"שקיעה", ואילו בשיר העוקב אלמנט ה"דמדומים" נהיה זה שמסמן את תחילתו של כל מעגל.

VORSPIEL		"NUN DÄMPFT DIE DÄMFRUNG JEDEN TON"									
ROTATION 1	1-22	ROTATION 2	40-59	ROTATION 3	68-84	ROTATION 4	169-				
	"Klangfläche"		"Klangfläche"		"Klangfläche"						
	Chromatic drifts		Chromatic drifts		Chromatic drifts						
	[דממות]		[דממות]		[דממות]						
STROPHE 1	93-109	STROPHE 2	124-138	STROPHE 1	139-145	STROPHE 2	145-160	STROPHE 1	161-169	STROPHE 2	169-
	Verse		Verse		Refrain (truncated)		Interpolation		Refrain (truncated)		
B <sup>b</sup> (V)		E <sup>b</sup> (V)		B		D <sup>b</sup>		E <sup>b</sup> (V)		B <sup>b</sup> (V)	

טבלה 3: מהליך מחזורי בפתיחה התזמורתית והשיר העוקב

לצד התחלופה של האלמנטים התמטיים, הטבלה מדגימה בבירור כיצד התנועה הטונאלית רחבת ההיקף מחברת את שני הקטעים לכדי מהלך אחד גדול. כפי שהשורה התחתונה ביותר מציגה, מי במול מז'ור מסמן את נקודת הפתיחה הטונאלית. במסגרת הפתיחה התזמורתית המעמד הטונאלי של מי במול כטוניקה נשאר לא ברור, כאשר המעגל השני יורד בטון שלם לרה במול, והשלישי יורד בעוד טון לסי, ללא חזרה ברורה לטונאליות הפותחת. ובכל זאת, עם החיבור של הפתיחה לשיר העוקב מתבהרת התנועה הטונאלית, כאשר הסי שפותח את המעגל השלישי יורד לסי במול בסופו ומציג את הדומיננטה שמייצבת את מי במול מחדש. ייצוב זה מקבל את אישורו הסופי עם ההופעה של הטוניקה מי במול מז'ור בפזמון, אשר סוגר את המהלך שהתחיל בתחילת הפתיחה התזמורתית.

### **גבולות הצורה המעגלית**

אחת השאלות המרכזיות שעולות מהניתוח לעיל נוגעת לרעיון של צורה מעגלית: האם ניתן לטעון שהעיקרון הבסיסי של חזרה אכן מהווה בסיס לפרדיגמה צורנית עצמאית? ואם כן, האם ניתן להתייחס לצורה זו ככזו שחוצה גבולות גנריים? להלן אדרש לשאלות אלו ודרכן אציע כמה הבחנות בנוגע ליצירתו של שנברג.

על פי הפוקסקי ודארסי, אין הברל פרדיגמטי בין הצורה המעגלית (האינסטרומנטלית) לצורה המעגלית-סטרופית הווקאלית. אמנם הצורה הסטרופית "נושאת עימה קונוטציות מילוליות ופואטיות-טקסטואליות" שחורגות מהקשרים של מוזיקה אינסטרומנטלית, אבל העיקרון נשאר דומה. עם זאת, הפוקסקי ודארסי מרמזים על הפרדה מהותית יותר כאשר הם מתארים את הצורה המעגלית ככזו שמתבססת על טרנספורמציות תמטיות ייחודיות, כפי שעולה מהרעיון של "חזרות עם שינויים מהותיים כגון חצאי רוטציות פיתוחיות, רוטציות קטועות, רוטציות עם אפיזודות חילופיות" וכו'.<sup>6</sup> ההפרדה

<sup>6</sup> "We include into the general concept of circular repetition the related idea of substantially altered restatements, such as developmental half-rotations, truncated rotations, rotations with episodic substitutes 'writing over' some of the expected individual elements, rotations with newly included interpolations, internal digressions from the governing rotational thread, occasional reorderings of the modules, and the like". Hepokoski and Darcy, *Elements of Sonata Theory*, p. 613

הזאת מקבלת משנה תוקף בדבריו של סטיבן רוג'רס, שמציין שצורה מעגלית "יעילה בעיקר כאשר בוחנים צורות רחבות-היקף שבהן סדרה ראשונית של חומרים (נאמר, סדרה של מודולים תמטיים) מאורגנת מחדש, עם מודולים חדשים שמחליפים ישנים, עם שינוי הסדר והסרה של מודולים וכו'". ואולם הוא מבהיר שבהקשר של שירים סטרופיים, לרוב תהליכים כאלו אינם חלים.<sup>7</sup> בהתבסס על ההערות לעיל, נראה שההפרדה בין המעגלי (הכלי) ובין הסטרופי (הקולי) סובבת סביב רמת המורכבות. צורות סטרופיות מבוססות על יחידות פשוטות שחוזרות על עצמן באופן שאינו משנה מהותית את צורתן. מנגד, צורות מעגליות מתבססות על מודלים מורכבים (רבי-יחידות) שיכולים להיות מאורגנים מחדש ולעבור טרנספורמציות עם כל חזרה. אך כיצד הפרדה תיאורטית זו מתיישבת עם שני הקטעים הפותחים את שירי ג'והן?

כדי לענות על שאלה זו אתבונן תחילה במודל החוזר. בשיר "הדמדומים כעת" המודל אכן מתווה מבנה פשוט שכולל שני חלקים עקריים, או מה שניתן לכנות במונחים של צורות שיריות: בית ופזמון. אף יותר מכך, הפשטות הצורנית מודגשת כלכידות טונאלית, כאשר הפזמון הוא למעשה ההשלמה – הפתרון או המימוש – של התנועה ההרמונית שמתקיימת בבית. לעומת זאת, המודל או מחזור ההתייחסות בפתחה התזמורתית מורכב הרבה יותר. הפוקוסקי מציע דרך מוצלחת לתאר את המודל הזה בניחותו את הפואמה הסימפונית של סיבליוס, נימפות הגלים. שם, הפוקוסקי כותב שהמבנה התמטי של המעגל הראשון אמנם חורג מגבולות ההגדרה של תצוגת צורת סונטה במוכח ה"מחמיר" של חקר-הצורות (Formenlehre), אך הוא עדיין מצוי בדיאלוג עם העקרונות הצורניים של התצוגה.<sup>8</sup> על רקע זה ניתן לזהות במודל הפתיחה התזמורתית שלושה חלקים שניתן להקביל לנושא הראשי (יריעת הסאונד בתיבות 1-22), גשר (תיבות 23-31) ונושא משני (32-38). למרות הניגוד הברור בין המודלים של הפתיחה והשיר העוקב, אופי החזרות

7. "Especially useful when looking at large-scale forms where an initial ordered succession of materials (say, a series of thematic modules) is reorganized, with new modules substituting for old modules, modules being reordered and removed, and so on". Rodgers, Stephen, *The Songs of Clara Schumann*, Cambridge: Cambridge University Press, 2023, p. 135

8. "In *The Oceanides* the first rotation's thematic (but not tonal) design, while not a sonata exposition in the strict Formenlehre sense, is nevertheless in dialogue with the expositional principle", Hepokoski, *Sibelius: Symphony No. 5*, p. 28

בשני הקטעים הנדונים הוא מורכב. מפאת קוצר היריעה, לא ארחיב על מגוון הטרנספורמציות שמתחוללות בפתיחה התזמורתית, אך כן אציין שהפשטות התמטית של אלמנט ה"שקיעה" מציבה מראש אפשרויות בלתי מוגבלות של טרנספורמציות, שיכולות למתוח את גבולות המודל תוך כדי שמירה על זהות תמטית.

בנוגע לאופי החזרות בשיר העוקב, ראוי להתעכב על פרט שהזכרתי קודם לכן: השרבוב של חומר תמטי חדש בין שתי ההופעות האחרונות של אלמנט ה"שקיעה". בהקשר של צורה מעגלית, חומר זה מהווה רגע משמעותי של טרנספורמציה תמטית, הטומן בחובו דו-משמעות צורנית. כפי שטענתי לעיל, את 15 התיבות שבין שני הפזמונים הקטועים ניתן לפרש כאינטרפולציה, כלומר, כאלמנט תמטי שמרחיב את החלק של הפזמון (ראו טבלה 4 א'). פרשנות זו עולה מההתנהגות הטונאלית של החלק החדש, שמדגיש את הטוניקה בנקודת פדל ארוכה שמתמשכת על פני כל המקטע, להוציא את ארבע התיבות האחרונות (157-160). בנקודת פדל זו המקטע של החומר החדש מתלכד עם הפזמונים הסובכים אותו לכדי בלוק הרמוני שמבטא באופן עקיב והמשכי את הטוניקה. לצד האחידות ההרמונית, השוואת הפזמון השני למבנה הפזמון הראשון אף היא מציעה פרשנות של אינטרפולציה. כאמור, הפזמון הראשון מורכב משתי הופעות של אותו מקטע בן שש תיבות המציג את מוטיב השקיעה. על רקע זה ניתן להבין את הפזמון השני ככזה שעוקב אחר אותו מבנה סימטרי, אך מוסיף חומר חדש בין שתי ההופעות של המקטע. לצד הפרשנות שעולה מהמסגרת הטונאלית וההשוואה לפזמון הראשון, החומר התמטי של החלק מציע פרשנות צורנית נוספת, שעולה בעיקר מההופעה של אותן גלישות כרומטיות שמאפיינות את אלמנט ה"דמדומים" ומהקשר שמתבסס עם הבית של השיר בעקבות זאת. כפי שדוגמה 7 מדגימה, החלק התמטי החדש סובב סביב שלושה קווים כרומטיים מרכזיים שמתפרשים על פני טרצות גדולות ומובילים לדו במול: הקו הראשון – ממי במול לדו במול – מופיע בשכבה התזמורתית (תיבות 145-149); הקו השני – מסול לדו במול – בתפקיד הטנור (תיבות 146-155); הקו השלישי – שוב בקו הקולי ממי במול לדו במול (תיבות 157-160) ומשם עוד חצי טון לסי במול (162). הנוכחות הבולטת של דו במול (סי בקאר) ותנועתו לסי במול מהווה נדבך נוסף שמקשר בין המקטע הזה לאלמנט ה"דמדומים". כפי שדוגמה 1 מראה, ניתן לראות שבהופעה הראשונה של האלמנט במסגרת השיר, התנועה מדרו במול

דודיטש

לסי במול מופיעה שלוש פעמים, ובייחוד במקטע השני (תיבות 97-100) היא מהווה אלמנט מרכזי בארגון הצלילי כנקודת ציר אנהרמונית (דו במול = סי בקאר).

*nach und nach ein wenig bewegter und etwas steigend*

Wal. ruh aus! Und je - de Macht ist ver -

Wal. sun - ken in der eig - nen Träu - me Schoß, und es treibt mich

Wal. zu - mir selbst zu rück, still a - fried - lich, sor -

דוגמה 7: "הדמדומים כעת משתיקים כל הגה", חיבור 143-162

STROPHE 2 (ROTATION 4)

Verse	Expanded Refrain		
"דמדומים"	"שקיעה"		
124-138	139-145	145-160	161-169
Verse	truncated refrain	Interpolation	truncated refrain

טבלה 4 א': פרשנות מעגלית לחצי השני של השיר (אינטרפולציה במסגרת הפזמון)

טבלה 4 ב' מדגימה כיצד הזיהוי של החלק החדש כטרנספורמציה של הבית מאפשר פרשנות צורנית נוספת. לפי קו פרשני זה, הפזמון הקצר שקודם לחלק החדש מהווה את סיום הרוטציה השלישית ואילו החלק החדש (שמהווה חזרה של אלמנט ה"דמדומים") פותח את המעגל הרביעי. בהתאם לכך, הפזמון הקצר שיופיע לאחר המקטע החדש / אלמנט ה"דמדומים" יתפקד בתור אלמנט ה"שקיעה", שסוגר את המעגל הרביעי.

STROPHE 2 (ROTATION 4) STROPHE 3 (ROTATION 5)

"דמדומים"	"שקיעה"	"דמדומים"	"שקיעה"
124-138	139-145	145-160	161-169
Verse	truncated refrain	Transformed Verse	truncated refrain

טבלה 4 ב': פרשנות מעגלית לחצי השני של השיר (מקטע חדש כפתיחה של מעגל)

לא ניתן להכריע בשאלה בנוגע למשמעות הצורנית של אותו מקטע חדש, אך גם אין צורך בכך. בהקשר זה חשוב יותר לעמוד על ההשלכות של אותה דר־משמעות, שמקיימת את המורכבות שמאפיינת את המבנים המעגליים למרות המסגרת הגנרית השירית והמודל הפשוט (יחסית). ובכל זאת, רמות המורכבות של המודל בפתיחה התזמורתית ובשיר הן בעלות משמעות בנוגע להתנהגות הצורנית של כל אחת מהיחידות ושילובן יחדיו. בעיקר המתח בין הפשטות החזרתית של המבנה הסטרופי והטרנספורמציה המתפתחת של הצורה המעגלית, מצביעים על אותה דיאלקטיקה של תפיסת זמן ליניארי ומעגלי שנדונה בתחילת המאמר.

## סיכום

במאמרו על "עננים" של דביסי, הפוקוסקי טוען שיש לראות את היצירה הזאת על רקע מה שהוא מגדיר כאחד הזרמים המרכזיים של המודרניזם האירופי, משאף לברוח מהאידיאלוגיה של הקדמה ל"פנטזיות פילוסופיות, פולחניות ואסתטיות של זמן מנותק או לא-משכי, עולמות אלטרנטיביים של מעגלים טמפורליים שנבנים באופן סינטיטי".<sup>9</sup> החשיבות של טענה זו טמונה בזיהוי המרחב הייחודי שהצורה המעגלית מאפשרת דרך המתח של המעגליות והליניאריות. עם זאת, הפרשנות של הפוקוסקי בעייתית בכך שהיא מפשטת משברים תפיסתיים עמוקים הרבה יותר שעמדו בבסיס נטיות אסתטיות בסוף המאה ה-19 (כפי שארמסטרונג מתאר). דוגמה בולטת היא תיאור המתח בין הזמן הליניארי למעגלי כתנועה חד-כיוונית של בריחה מתפיסת זמן ראשונה לשנייה. אך בניגוד לזאת, שני הקטעים הפותחים את הגורה לידר דווקא מדגישים את קיומן הברזמני של תפיסות הזמן האלה ואת התנועה ההדרית מהאחת אל עבר האחרת. באופן קונקרטי יותר, ניתן לזהות בפתחה כיצד הצורה המוזיקלית חותרת תחת הליניאריות של החומר המוזיקלי על ידי תנועה מעגלית, ובאופן מנוגד, כיצד טרנספורמציות המזוהות עם העיקרון הצורני המעגלי מאפשרות ליצור תנועה טלאולוגית במסגרת החזרתיות הסטרופית בשיר העוקב.

הברזמניות של המעגלי והליניארי מתקשרת במישרין להקשר החברתי-תרבותי של שירי ג'ורג' באקלים הייחודי של וינה במפנה המאות. על פי ליאון בוטשטיין, בתקופה זו חל בווינה תהליך של "מוזיאוניזציה". תהליך זה כלל יצירת קאנון של רפרטואר סטנדרטי ששלט בקונצרט הפומבי, ביצוע מוזיקלי שהתמקד במוזיקה מהעבר במקום יצירה חדשה במסגרת הביתית ובקונצרטים, וכבר ב-1900 זיהוי של מסורת המוזיקה הקלאסית עם העבר ההיסטורי. בעקבות התהליך של הפיכת וינה לעיר (או מוזיאון) המוזיקה ומסחור המוזיקה האמנותית מהעבר נוצר ניכור בין הממסד המוזיקלי שהמשיך להשתנות ובין מסגרות סגנוניות שהתאבנו.<sup>10</sup> בעוד במהלך המאה

<sup>9</sup> "Escape into philosophical, cultic, or aestheticist fantasies of displaced or discontinuous time, synthetically constructed alternative worlds of recurring temporal cycles". Hepokoski, "Clouds and Circles", p. 14

<sup>10</sup> "[T]he museumization of classical music – the canonization of a standard repertoire which dominated the public concert; the resultant shift to musical reproduction

ה-19 מוסדות של עשייה מוזיקלית השתנו והתעדכנו יחד עם הסגנונות, בווינה של מפנה המאות התנה המוסד את הדינמיות שלו בביצוע של רפרטואר סטטי וקבוע. לדוגמה, עד 1900 המוזיקה הקאמרית כבר הוצאה מגבולות הסלון הביתי והוצגה בקביעות בקונצרטים פומביים (בתוכנית מנויים או בתשלום). מעבר זה טמן בחובו הרבה מעבר לשינוי המיקום. ראשית, במסגרת כזו כבר לא התאפשר למלחין קשר ישיר ובלתי אמצעי עם המבצעים וקהל המאזינים. שנית, המאזינים שבאו לקונצרטים קאמריים פומביים התעניינו פחות במוזיקה עכשווית, וציפו לשמוע את מה שהפך להיות הקאנון שהם מכירים.

מובן שהמתח בין הממסד שנצמד לסגנונות העבר ובין השינויים שהוא עצמו חווה השליך במישורין על יצירה חדשה, באשר מסגרות סגנוניות שהתגבשו בעבר בהקשרים ספציפיים של עשייה מוזיקלית הוצאו מהקשרן ואיבדו את משמעותן הגנרית. כאן טמון הרקע לאופי ההטרונגי של שירי גוֹרָה. הרמיזה לפתיחה תזמורתית בסגנון וגנר והמעבר לליד טיפוסי בקטע העוקב הם עקבות ברורות של העבר הסגנוני והסמכות שהוא מפעיל על החומר. עם זאת, עד מהרה האידיומים האלה מתגלים כחסרי משמעות לעומת הפונקציות המקוריות שלהם. הפתיחה התזמורתית האפית אינה מובילה לדרמה רחבת היקף (כדוגמת הפתיחה לאופרה זהב הריין של וגנר, איתה היא מתכתבת), אלא היא נדמית כקורסת לתוך השיר הלירי האינטימי שמחובר אליה. אך גם אותו שיר לירי כבר אינו פועל כפי שהיינו מצפים. בניגוד לרמיזה הצורנית של המבנה הסטרופי, החזרות הסטרופיות משתמשות בטכניקות המזוהות עם צורות מורכבות יותר שחורגות מגבולות הסוגות הקוליות, כאשר השיר הסטרופי הקולי פונה אל עבר המעגלי (הכלי).

בעקבות זאת, הסגנונות והמסגרות הגנריות שנרמזים מתרוקנים מתוכן. הם כבר לא משקפים מסורת חיה של תרבות סלון או עשייה אופראית, אלא הופכים לדימויים, לאשליה אופטית של סגנונות וסוגות שהוצאו מההביטוס שבו התקיימו. ואולם דווקא ככאלה הם מגדירים מחדש את הצורה הגדולה –

---

and not new composition as the dominant aspect of music in both the home and concert; and by 1900 the close association of the tradition of classical music with past history, familiar musical conventions and an historical musical language of expression [...]. Botstein, Leon, *Music and its Public: Habbits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870-1914*, PhD. Dissertation, Harvard University, 1985

לא רק כסינתזה של צורה ותוכן, אלא מבנה רבוד של צורות בעלות הקשרים שונים שפועלות על פי עקרונות שונים. סגנונות ורמיזות גנריות כבר לא מהוות מעין מושג מטרייה שחולש על יצירות ספציפיות, אלא הופכות להיות סוג תוכן: החומר שממנו היצירה מצרה את צורתה הסינגולרית.

לסיכום, אחזור לסיפור ההתהוות של שירי גֶּרְה. כאמור, בשלב מוקדם של עבודתו החליט שנברג להסב אותה לקנטטה תזמורתית, אך כעבור כשנתיים של עבודה הוא הניח בצד את הפרויקט הזה, במצב לא גמור. רק יותר מעשור לאחר מכן, כאשר שנברג כבר ביסס את עצמו כמלחין שהביא ל"אמנציפציה של הדיסוננס", הוא החליט לסיים את היצירה ולהעלותה לביצוע בכורה בווינה. בהמשך לכך, שירי גֶּרְה היא לא יצירה שנוצרה בתפיסה אסתטית מגובשת וברורה אלא פרויקט ארוך טווח ששנברג התחיל כמלחין צעיר ולא מבוסס וסיים כמלחין בוגר שכבר גיבש עמדות וגישות אמנותיות. אך בדיוק בשל כך יצירה זו מציבה תמונת מראה כה מפורטת לאקלים האמנותי שבו היא התקיימה. עבודתו זו – בדומה ליצירות המאוחרות של מאהלר וליצירות של זמלינסקי – חושפות מומנט ייחודי של יצירה שבו מגוון רב של נטיות מוזיקליות, שלעיתים היו מנוגדות, התקיים בו בזמן והביא לאקלקטיות, לחוסר אחידות ולוורסטיליות. באקלים זה, מלחינים בפירוש היו תחת ההשפעה של השאיפות והאידיאלים הרומנטיים – הרצון לדבר אל הנפש דרך יצירות שחורגות מגבולות הסגנון אך הן עדיין מתקיימות ומתקשרות במסגרת החברה. עם זאת, הם גם חשו בכוחה של תרבות ההמונים, שהביאה לשינויים מהותיים בתפקיד של האמנות בחברה ובאופן שבו היא נצרכת, נתפסת ומתקבלת. לבסוף, וזה יותר מבעבר, הם חשו בעול המונומנטים של העבר ובבידוד שהם כופים עליהם. את זה, שירי גֶּרְה מגלמת באופן כמעט מוחלט: יצירה שהתקבלה באהדה על ידי הציבור אך נתפסה כלא רלוונטית על ידי המלחין; יצירה שבביצועה הראשון – שהתרחש כיותר מעשור לאחר שהולחנה – כבר הייתה היסטורית; יצירה שמתבססת על סגנונות שרירים וקיימים אך מדגימה את חוסר משמעותם.

