

בין חלום לזיכרון: רביעיית המיתרים *Ainsi la nuit* של אנרי דיטייה¹

יוחנן קנדלר

כדי לעורר את העבר בצורת דימוי, עלינו להתנתק מהפעולה שלנו בהווה ולשים ערך במשהו חסר תועלת, לרצות לחלום (אנרי ברגסון, חומר וזיכרון).²

רביעיית המיתרים של המלחין הצרפתי אנרי דיטייה (Dutilleux) תופסת מקום בין רביעיות המיתרים המבוצעות והמוקלטות ביותר במחצית השנייה של המאה ה-20. כותרת היצירה היא *Ainsi la nuit* (כך הלילה). כבר בשמיעה ראשונה המאזינים ליצירה נשאבים לתוך רשת סבוכה של רעיונות מוזיקליים, פרגמנטים ומצלולים החוזרים בעקשנות, ארוגים שתי וערב בין הפרקים לכל אורך היצירה. ההקשרים המוזיקליים הרבים ביצירה יוצרים תחושת זמן ומרחב מוזיקלי שבו חזרות, נבואות של אירועים שיבואו ודימויים מהעבר רודפים את הזיכרון המוזיקלי באופן חמקמק שקשה לתפוס תוך כדי האזנה וקשה להגדיר מבחינה צורנית. בספרות על המלחין ובראיונות איתו, לעיתים

1. המאמר מבוסס על קטעים מעבודת הרוקטורט שלי, Yohanan Chendler, *Dutilleux's 'Memory Concept and 'Progressive Growth' in 'Ainsi la nuit'*, PhD Dissertation, Brandeis University, 2013

2. Suzanne Gurelac, *Thinking in Time an introduction to Henri Bergson*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2006, p. 199. Gurelac's translation from original French: "To evoke the past in the form of image, it is necessary to be able to detach oneself from action in the present, to attach value to what is useless, to want to dream"

קרובות מוזכר המושג "התפתחות הדרגתית" (*croissance progressive*). הכוונה היא למוטיבים ול"תאים מוטיביים"³ שמתפתחים בהדרגה ומשמעותם משתנה לאורך היצירה. ואולם ההגדרה הזאת, שניתנה על ידי המלחין עצמו, לא מספקת תמונה מלאה שמסבירה את תחושת הזמן המופלאה שהיצירה מעוררת. למעשה, הרעיונות המוזיקליים לא בהכרח מתפתחים בהדרגה בד בבד עם התקדמות היצירה. הפיצול בין חומרים שמתפתחים בהדרגה וחומרים חוזרים שמופיעים כמעט ללא שינויים יוצר מעין היררכיה של אסוציאציות ורבים שמקיימים תחושות זמן מוזיקלי שונות, כל רובד כמו פותח נרטיב נפרד מההתקדמות הליניארית של היצירה. מדובר בתחושת זמן שקשה לבטא במילים, שביטוייה הבולט ביותר הוא בפרק האחרון, *Temps suspendu* ("זמן מושהה"). מחזור (*recapitulation*) מסתורי שמצטט חומרים קודמים כמעט ללא שינוי, אך בה בעת מעוות את המרכיבים שקשורים לזמן במעין משחק מרתק בצליל של דה ז'ה וו – מראות וצללים.

במאמר הנוכחי אנסה להבין כיצד דטייה משתמש באלמנטים החוזרים באותה טכניקה של התפתחות הדרגתית, כדי להפיק יצירה קאמרית שעיקרה הוא תעתוע בזיכרון המוזיקלי של המאזינים. אתחיל בסקירת מקומה של ההתפתחות ההדרגתית (במקור בצרפתית *croissance progressive*, ובאנגלית *progressive growth*) בכלל יצירותיו של דטייה. אבדוק את השפעתם של מרסל פרוסט (Proust) ואנרי ברגסון (Bergson) על הגישה האסתטית של דטייה לזיכרון מוזיקלי ואיעזר בהגותם כדי להמחיש בדרך אפקטיבית את תפיסת הזמן שמעוררת רביעיית המיתרים *Ainsi la nuit*. מכאן אתאר את הדרך שבה קיבלה רביעיית המיתרים את צורתה הסופית ואת חשיבות התהליך להתהוות התפיסה הכללית של היצירה. דרך מיפוי החזרות של המוטיבים הבולטים ביותר אראה כיצד הם יוצרים היררכיה של אסוציאציות. לבסוף אתמקד בפרק האחרון של היצירה, שבנוי כולו על חזרה של חומרים קודמים בדרך יוצאת דופן מבחינת יחסם לזמן. אראה איך דטייה משתמש באותה היררכיה כדי להשפיע על הזיכרון המוזיקלי ולהביא לשיא את תחושת האמביוולנטיות בנוגע לזמן הליניארי.

3. בתרגום לאנגלית – *motivic cells*, מונח שבו השתמש המלחין. ככל הנראה, המלחין מבקש להפריד בין מוטיבים שמהווים רעיון מוזיקלי מפותח יותר ובין רעיונות מוזיקליים בעלי אופי גרעיני יותר. כמו כן ישנם פרמנטים קצרים שהופכים למוטיבים ארוכים יותר במהלך היצירה.

Croissance Progressive

החל משנות ה-50 וה-60 יצירותיו הבוגרות של דיטייה מתאפיינות בגישה מעניינת וייחודית לזיכרון וזמן מוזיקליים. בהקשר זה, דיטייה הרבה להזכיר את המושג התפתחות הדרגתית (או תפיחה הדרגתית, בפירוש מילולי מצרפתית), מושג שלמעשה תבע תלמידו לשעבר פרנסיס בייר (Bayer). דיטייה תיאר את השימוש בטכניקה זו כך:

איזושהי נטייה אינטואיטיבית לא לחשוף נושא בצורתו הדפיניטיבית מההתחלה [...] אני משתמש בתאים קצרים שמפותחים בהדרגה [...] קשה להסביר את זה, אבל זה משהו חשוב בשבילי, שאני שקוע בו מאז הסימפוניה הראשונה שלי.⁴

על פי דיטייה, המושג מתייחס למוטיבים – מקצתם בעלי אופי גרעיני (תאים מוטיביים), ומקצתם בעלי אופי מפותח יותר – שחוזרים לאורך היצירה, בשינויים קלים, עד שהם מגיעים לגרסה סופית של החומר המוזיקלי. בריאיון לרגל יום הולדתו ה-70, דיטייה נתן דוגמה להתפתחות ההדרגתית ביצירה התזמורתית מטאבול (*Métaboles*) משנת 1964 – יצירה בת חמישה פרקים עם מוטיבים חוזרים ביניהם:

במטאבול, לדוגמה [...] בכל אחד מחמשת הפרקים ישנו אלמנט שמיועד לעבור את התהליך של 'התפתחות הדרגתית' וגם אלמנט שיחזור ויתפתח בפרק הבא. בסוף הפרק הראשון תמצא את תחילת הפרק השני... או, אולי ההפך...⁵.

הציטוט מזכיר מאוד את מה שכתב אלבן ברג (Berg) לכנר רודולף קוליש (Kolisch) בהערות האנליטיות ששלח לו בנוגע לביצוע הראשון של הסוויטה הלירית ב-1927:

4. Caroline Potter, *Henry Dutilleux: His Life and Works*, Aldershot, UK: Ashgate, 1997, p. 60: "Almost intuitive tendency not to expose a theme in its definitive state from the beginning. [...] I use small cells which are gradually developed [...] It is difficult to explain this, but it is also important because it is a central preoccupation of mine from the first symphony".

5. Roger Nichols and Henri Dutilleux, *Progressive Growth. Henri Dutilleux in Conversation with Roger Nichols*, *The Musical Times*, Vol. 135, No. 1812, Feb., 1994: 87-90

[...] הקשרים בין הפרקים האינדיווידואליים – מלבד העובדה שהשורה הדודקפונית עצמה מבססת את הקשרים הללו – נוצרים בכך שרעיון אחד נלקח על ידי הפרק העוקב, והפרק האחרון מושיט יד לאחור לפרק הראשון. לא באופן מכני, באופן טבעי, אך בו בעת עם יחס לנרטיב הכללי (ההעצמה ההדרגתית המתמשכת) של היצירה בכללותה ("היכנעות לגורל")⁶.

אין ספק שדיטייה הושפע מאלבן ברג, ושרביעיית המיתרים שלו *Ainsi la nuit* שואבת השראה בייחוד מהסוויטה הירית של ברג. למען האמת, ידוע שלקראת כתיבת הרביעייה דיטייה ישב ללמוד פרטיטורות של אלבן ברג ובלה בארטוק (Bartók)⁷. עם זאת, מעניין דווקא לציין שדיטייה עצמו ביקש להבריל בין שימוש בהתפתחות הדרגתית וביצירות שכוללות מחזוריות מוטיבית מסורתיות יותר כגון רביעיית המיתרים של קלוד דביסי (Debussy) או אפילו לייטמוטיבים של וגנר: "אין זו שאלה של נושא שמוצג בתחילת היצירה, כמו ברביעיית המיתרים של דביסי. [...] במקום זה יש תאים קטנים שמתפתחים לאט לאט"⁸.

ניתן להתרשם שדיטייה מדגיש את התהליך עצמו יותר מהחומר המוטיבי. תחושת הזמן שתהליכים אלו מעוררים מוכרת כטביעת אצבע של המלחין,⁹ ויצירות שבהן תהליכים של התפתחות הדרגתית ממלאים תפקיד

6. Geroge Perle, *The Operas of Alban Berg V. 2 Lulu*, University of California Press, Berkeley, California, 1985, p. 12. "[...] Connections between the individual movements are achieved – apart from the fact that the twelve-tone row establishes such connections – in that one component (one theme or one row, one section or one idea) is taken over in the movement that follows, and the last reaches back again to the first. Not in a mechanical way, naturally, but likewise in connection with the large unfolding (the continuing intensification of mood) within the whole composition ('subjugation to fate!')

7. Potter, *Dutilleux*, p. 18

8. Nichols and Dutilleux, *Progressive Growth*, pp. 87-90; "In *Metaboles*, for example, I already had an idea, a vision of the overall form when I began the work. And in each of the five movements there's an element destined to undergo the process of 'progressive growth' and an element which will recur and develop in the movement that follows. At the end of the first movement you find the opening of the second... or rather, the other way round [...]"

9. לדוגמה, כותרת של קובץ ראיונות עם המלחין ומאמרים על יצירותיו שערך ז'אן רואה (Roy) וראה אור בשנת 1988, "דיטייה: מוזיקה, מסתוריות וזיכרון".

מרכזי (למשל מאטבול והקונצ'רטו לכינור) נמנים עם יצירותיו הפופולריות והמוערכות ביותר. בכל מקרה, ברור שהמלחין מתכוון לתאר גישה אישית וייחודית לפיתוח הדרגתי של מוטיבים. בהמשך המאמר אראה במפורט איך החומרים החוזרים והווריאנטים השונים ב־*Ainsi la nuit* יוצרים את אותה אווירה מסתורית בנוגע לזיכרון ולזמן המוזיקלי, שמתארים כותבים רבים, אך לטעמי עדיין לא הוסברה לעומק. שלא כמו בסוויטה הלירית של ברג, שהזכרתי קודם לכן, כאן אין תוכנית פרוגרמטית או נרטיב דרמטי כולל שניתן לעקוב אחריו. היחס של החומר המוטיבי החוזר עם ציר הזמן הליניארי של היצירה הופך עצמו למוקד ההתעניינות של היצירה, ודיטייה משאיר אותנו לשחזר את הנרטיב הכולל תוך כדי היזכרות שלאחר מכן.

התיאור של ההתפתחות ההדרגתית של דיטייה מראה מלחין שמקושר לרוח זמנו, תקופה שבה אמנים רבים אתגרו את מושג הזמן. מעט רקע יעזור לתאר את ההשפעות הפואטיות שליוו את המלחין. יחסו של דיטייה לסופר המהולל מרסל פרוסט (Proust) מתועד היטב. רמז להשפעתו מפרוסט ניתן למצוא בכתבים של המוזיקולוג הצרפתי ז'אן רואה (Roy):¹⁰

דיטייה הושפע באופן עמוק מיצירתו של פרוסט. אצל דיטייה, למושג מטמורפוזה משמעות מעל ומעבר לוואריאציה. יש לזה שורשים במה שדיטייה קורא לו "זמן מוזיקלי", כלומר תחושת זמן מסוימת הפועלת באופן של פרוסט. [...] פרפיגורציות, תחושות מוקדמות, ההארכות מסתוריות [...]. ביצירתו האחרונה, הקונצ'רטו לכינור, הוא חוזר לשיטות של *Métaboles* ו־*Ainsi la nuit*.¹¹

כידוע, הזיכרון הוא נושא מרכזי ברומן המסיבי של פרוסט בעקבות הזמן האבוד. קרולין פוטר (Potter), שכתבה את הספר המקיף ביותר בשפה האנגלית על דיטייה, תיארה קווים מקבילים בין אלמנטים מפרוסט לתהליכים שנוצרים בהתפתחות ההדרגתית, כגון המשפטים המבוכיים של פרוסט וקיום רובדי זמן שונים בו בזמן. הדוגמה הבולטת ביותר היא עוגיית המדלין המפורסמת:

כבר הרבה שנים שמקומברה, פרט מסצינת ההליכה לישון, לא נותר לי דבר, והנה ביום חורף אחד, בשווי הביתה, אמי, שראתה כי קר לי, הציעה לי

10. Dutilleux, *Music--Mystery and Memory*, p. 59; Jean Roy, "Variation, métabole, métamorphose", *Corps écrit*, no. 26, June 1988: 113-115

11. שם.

לשתות, שלא כמנהגי, מעט תה לא עבר זמן [...] הגשתי אל שפתי כפית של תה, שבה טבלתי חתיכה מהמדלין. אבל בשבריר השנייה שבו נגעה בחיכי הלגימה הבלולה בפתיתי העוגיה, עבר בי רעד... עונג פשט בי, מבודד, בלי שורש סיבתו [...] ובבת אחת שב הזכרון ונגלה. הטעם הזה היה טעמה של פיסת המדלין הקטנה שבכיקורי יום ראשון בקומברה [...] ¹².

זו אחת הדוגמאות המפורסמות ביותר של עקרון הזיכרון הבלתי רצוני (*involuntary memory*) של פרוסט. אסוציאציה הנגרמת מאובייקט, צליל או מראה שלכאורה הם חסרי כל משמעות באותו הרגע, המעוררת תחושה פיזית וזיכרון של זמן ומקום רחוקים. אצל דייטייה, בייחוד ברביעיית המיתרים *Ainsi la nuit*, אנחנו מוצאים מקרים רבים של אלמנטים החוזרים באופן כמעט זהה, ללא התפתחות וריאנטית ברורה לאוזן, המעלים אסוציאציה למשהו שאירע קודם ומהווים סטייה מרצף האירועים הליניארי של היצירה. מאחר שאין הקשר סיפורי או דרמטי ביצירה כמו *Ainsi la nuit*, ניתן לומר שמדובר בגישה מופשטת אפילו יותר מפרוסט. דייטייה דיבר רבות על השפעות ספרותיות מפרוסט וכמו כן מבודלר (Baudelaire).

ככל הידוע לי, דייטייה לא דיבר במישרין על השפעה מהפילוסוף הצרפתי זוכה פרס הנובל אנרי ברגסון (Bergson). הגותו של ברגסון (שהיה נשוי לבת דודתו של פרוסט) בנושא טבע הזמן (או ה"משך" בלשון ברגסון) ¹³ זכתה לפופולריות רחבה בתחילת המאה ה-20 ולאין-סוף פרשנויות עד היום. בשלב כלשהו נקשרה הגותו של ברגסון – אמנם לא לגמרי במדויק ¹⁴ – עם רעיון כללי שלפיו הזמן הוא לא ליניארי, ותפיסת הזמן היא למעשה סובייקטיבית. בייחוד בהתחשב בכך שבשנות ה-60 של המאה הקודמת זכה ברגסון לרנסנס ¹⁵ סביר מאוד להניח שדייטייה היה מודע אליו, גם אם באופן פריפריאלי. לטעמי, הקווים המקבילים בין גישתו של דייטייה להתפתחות הדרגתית, בייחוד

12. מרסל פרוסט, בעקבות הזמן האבוד (1): קומברה, תרגום: הלית ישורון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992.

13. כפי שמופיע בתרגומים של יוסף אור.

14. על פי ז'יל דלז (Deleuze) זו תפיסה לא מלאה של רעיון הזמן הברגסוני. ראו Deleuze, 1985.

15. לא מעט בזכותו של הפילוסוף ז'יל דלז. סביר להניח שאם דלז היה מתייחס ל- *Ainsi la nuit* הוא היה מתאר אותה כיצירה ברגסוניסטית, בדומה ליצירות קולנועיות שאתגרו את תפיסת הזמן כגון האורח קיין (1958) ואשתקד במריאנבאד (1962). ראו את כתבי דלז על הקולנוע, Deleuze, 1985.

ברביעיית המיתרים, ובין תורתו של ברגסון בנושא הזיכרון ראויים לבדיקה מעמיקה יותר על ידי מומחי ברגסון. מכיוון שמטרת המאמר היא להסביר את מסתוריות היצירה בעיקר מבחינה מוזיקלית, אסתפק בהשאלה של כמה מושגים בסיסיים מברגסון ואראה כיצד יש בכוחם להעמיק את הבנתנו בנוגע לתהליכים מוזיקליים ביצירה.

תהליך כתיבת היצירה וגרסאות מוקדמות

בשנת 1973, בהססנות רבה החל דיטייה במלאכת הכתיבה. כאמור, בהכנה לכתיבה ניתח דיטייה את יצירותיהם של ברג, וברן (Webern) ובארטוק.¹⁶ לאחר מכן הוא התכוון לכתיבת היצירה על ידי כתיבת "אטיודים", כלומר אטיודים קומפוזיטוריים, כאשר כל אחד מהם מוקדש לטכניקה שונה של כתיבה למיתרים. דיטייה תכנן לכלול חמישה אטיודים כאלו במעין סוויטה לילית בשם *Nuits* (לילות), אך סיים שלושה אטיודים בלבד ושלה אותם לרביעיית ג'וליארד, שהייתה אמורה לנגן את הבכורה. דיטייה לא השלים את כתיבת שני האטיודים הנוספים, וכשנתיים מאוחר יותר הסתיימה כתיבת הרביעייה.

היצירה בגרסתה הסופית כוללת שבעה פרקי אופי קצרים (הארוך ביניהם נמשך פחות מחמש דקות) במקום החמישה שתוכננו במקור. הפרקים מתאפיינים במצולול לילי עתיר דמיון. הם מנוגנים ללא הפסקה, כאשר כל פרק הוא יחידה מוזיקלית סגורה בעלת מרקם ותזמור ייחודיים.¹⁷ שלושת האטיודים המקוריים שנשלחו לרביעיית ג'וליארד היו לשלושה מבין שבעת הפרקים לאחר שחלו בהם כמה שינויים.¹⁸ למזלנו, בניגוד להרגלו להסתיר או להשחית טיוטות, דיטייה שמר את שלושת האטיודים הגמורים.¹⁹ ככל הנראה, חומרים משני האטיודים הלא-גמורים נכנסו גם הם ליצירה המוגמרת.

האופי הנוקטורני והקוסמי מתבטא גם בכותרות של פרקי היצירה המוגמרת: *Nocturne, Miroir d'espace, Litanies, Litanies 2, Constellations, Nocturne 2, Temps Suspendu*.²⁰ שבעת פרקי היצירה אכן שומרים

16. Potter, Dutilleux, p. 18.

17. יש גם כאן הקבלות לסוויטה הילרית של ברג.

18. לניתוח מעמיק של השינויים האלה, ראו Chendler, 2013.

19. נכון יותר לומר שעל פי תנאי ההזמנה הוא נאלץ להגיש את הטיוטות למוזיאון סמית'סוניאן בושינגטון.

20. בעברית: נוקטורן, מראות של המרחב, ליטניה (תפילה), ליטניה 2, קבוצות כוכבים,

על אופיים כפרקי אופי קצרים יחסית, לרוב בטכניקת כתיבה ספציפית או נושא תמטי טיפוסי וצורה מוזיקלית סגורה בפני עצמה – כלומר, כל פרק יכול לעמוד בפני עצמו כמיניאטורה נפרדת. הפרק השני, *Miroir d'espace* ("מראות של המרחב"), המבוסס על הראשון מבין האטיודים שנשארו ונשלחו לרביעיית ג'וליארה, הוא דוגמה טובה לכך. הפרק הקצר בנוי כולו על היפוכי מראה בכמה מישורים בו בזמן ועל ניגוד קיצוני בין המנעד (דוגמה 1). הפרק בעל מבנה סימטרי די פשוט, והטקסטורה מאפשרת שמיעה ברורה של יחסי המראה הרבים בין הקולות, כאשר באותו הזמן התזמור מלא רחשים שמעוררים אווירה מסתורית ולילית עתירת דמיון. עם זאת, הגרסה הסופית של היצירה רחוקה מלהיות סוויטה של פרקי אופי קצרים, כתוכניתו המקורית של המלחין. היצירה אוחדה לכדי צורה רחבת ממדים, עם מוטיבים חוזרים השזורים לכל אורכה על ידי שימוש בתהליכים של התפתחות הדרגתית.

II. MIROIR D'ESPACE

Violent ♩ = 24

1

2

Ainsi la Nuit
 By Henri Dutilleul Copyright © 1974 (Revised) by Mengel SA
 Rights transferred to Alphaux Lebac 2 Editions Musicales, Paris
 International Copyright Secured All Rights Reserved
 Reprinted by Permission of MML Leonard Knudsen Ltd

דוגמה 1

היפוך מראה בין מנעדים קיצוניים בכינור ראשון והצילו בפרק השני

אלמנט חשוב בהפיכת היצירה מסדרה של אטיודים קצרים ליצירה גדולה בעלת רוחב נשימה הוא הוספת פרקי מעבר קצרים מאוד, הנקראים *Parenthèse* ("סוגריים"). פרקי הסוגריים משובצים בין חמשת הפרקים הראשונים. לדברי דיטייה, פרקי הסוגריים הם "מאגרים [של חומרים מוזיקליים] של מה שקרה לפני כן, או אפילו מה שיקרה הרבה יותר מאוחר ביצירה".²¹ בהמשך טען דיטייה שהחומר המוזיקלי בפרקי הסוגריים מחלחל לתת-מודע של המאזין וממלא תפקיד חשוב בהערכה של היצירה בהאזנות נוספות.²² בפרקי המעבר האלה, ההתפתחות ההדרגתית מתבטאת באופן הבולט ביותר, כפי שניתן לראות בהתפתחות של אחד המוטיבים ביצירה, שאכנה בשם "התא הכרומטי".

²¹ Dutilleux, *Music--Mystery and Memory*, p. 76.

²² שם.

I. Nocturne

Parenthèse 1

II. Miroir d'Espace

Ainsi La Nuit
 By Henri Dutilleux Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA
 Rights transferred to Alphonse Leduc Editions Musicales, Paris
 International Copyright Secured All Rights Reserved
 Reprinted by Permission of Hal Leonard Europe Ltd.

Parenthèse 2

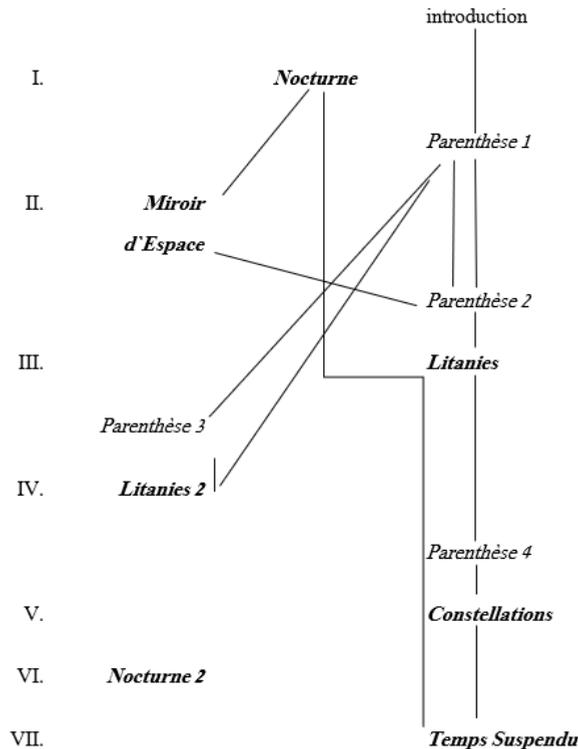
Parenthèse 3

IV. Litanies 2

דוגמה 2

דוגמה להתפתחות הדרגתית: מוטיב התא הכרומטי

החומר המוזיקלי של דיטייה מיועד להתגלות למאזין לאורך פרק זמן ממושך תוך כדי היכרות עם היצירה. "יצירה מוזיקלית בנויה לא רק מרגעים בזמן, גם אם הם יכולים להיות מעניינים, אלא היא גם הולכת בשביל בזמן, שהמאזין לא יכול להבינו במלואו בשמיעה יחידה".²³



תרשים 1

תרשים 1 ממחיש בדרך חזותית את הקשרים המוטיביים בין הפרקים. כבר בהיבט החזותי אפשר להתרשם שמדובר במבוך של קישורים בין הפרקים. דיטייה הבדיל בין אזכורים שהם שמיעים בכירור, כגון אקורד או צליל מרכזי, ובין אזכורים שהם וריאציות חלו בהם שינויים עדינים יותר כגון הצליל, במנעד

23. שם, עמ' 77.

יוחנן קנדלר

או בקו המלודי, שעוברים תהליכים של התפתחות הדרגתית. ב־*Ainsi la nuit* תת־היררכיה נוספת נוצרת על פי מידת השינויים לעומת הופעתו המקורית של החומר, והיכולת לקשר אותם עם המקור תוך כדי שמיעת היצירה. לדוגמה, בשמיעה ראשונה ניתן לעקוב בקלות רבה אחרי מוטיב הפיציקטו המאיץ. לעומת זאת, התא הכרומטי שראינו קודם הוא מוטיב חמקמק יותר. מוטיבים נחבאים אף יותר דורשים לימוד של הפרטיטורה לעומק כדי למצוא אותם.

אלמנטים מוזיקליים חוזרים ב־*Ainsi la nuit*

אקורד הציר (pivot chord)

אין ספק שהמוטיב המוזיקלי הבולט ביותר ביצירה הוא האקורד הפותח. אקורד בן שישה צלילים (ולפעמים שבעה), שחוזר פעמים רבות לכל אורך היצירה.

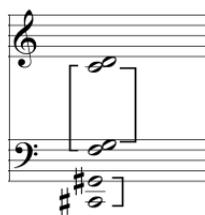
Ainsi La Nuit
By Henri Dutilleux Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA

דוגמה 3

המושג אקורד ציר (pivot chord) מגיע מדיטייה עצמו. דיטייה השתמש באקורדים כאלו ביצירות כגון מטאבול, בשתי הסימפוניות, בפרלוד לפסנתר *sur un memme accord* וביצירה לכינור ולתזמורת תחת אותו השם. בריאיון עם קלוד גליימן (Glayman), דיטייה הסביר את השימוש בהם:

תאר לעצמך אקורד שחוזר, באותו מנעד, בצורה כובשת הרבה זמן אחרי שנשמע לראשונה. מהרגע שהוא חוזר, לאקורד הזה יש תפקיד ופוטנציאל מיוחדים [...] לעורר במאזין תחושה של נוסטלגיה.²⁴

השימוש באקורד ציר ב־*Ainsi la nuit* עיקש במיוחד, מפני שהמנעד וגובה הצליל נשארים זהים כמעט בכל ההופעות שלו. האקורד מתאפיין בהרמוניה אמביוולנטית: שלוש קווינטות מוערמות זו מעל זו, מצלול מעט "ג'אזי" (C#7) ושתי סקונדות גדולות. כמו כן האקורד בעל מרכיב צלילי בולט מאוד: צליל המיתרים הפתוחים (רה וסול).



דוגמה 4

חומר המרווחי של אקורד הציר

אקורד הציר מופיע בצורתו המקורית בפתיחה, בפרק השלישי *Litanies*, בפרק החמישי *Constellations* ובפרק האחרון *Temps suspendu*. הפרק השלישי הוא נקודת מוקד בחלק הראשון של הרביעייה, שבו האקורד מופיע כ־15 פעמים סביב נושא רונדו דינמי וקצבי.²⁵ את המאפיינים המרווחיים של האקורד ניתן לשמוע לכל אורך היצירה. להלן כמה דוגמאות:

24. Potter, *Dutilleux*, p. 100: "[...] Imagine a chord which returns in an arresting way, a long time after it had first been heard in the same register. From the moment it returns, this chord has a specific function and a special potential [...] arousing a feeling of nostalgia in a listener"

25. בין הפרקים השלישי והרביעי ישנה הפסקה קצרה המסמלת הפרדה בין חלקה הראשון והשני של הרביעייה.

יוחנן קנדלר

IV. Litanies

VI. 1
VI. 2
A.
Vc.

V. Constellations

ppp

Ainsi La Nuit
By Henri Dutilleul Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA
Rights transferred to Alphonse Leduc Editions Musicales, Paris
International Copyright Secured All Rights Reserved
Reprinted by Permission of Hal Leonard Europe Ltd.

Ainsi La Nuit
By Henri Dutilleul Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA
Rights transferred to Alphonse Leduc Editions Musicales, Paris
International Copyright Secured All Rights Reserved
Reprinted by Permission of Hal Leonard Europe Ltd.

VI. Nocturne 2

13

p *mf*

Ainsi La Nuit
By Henri Dutilleul Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA
Rights transferred to Alphonse Leduc Editions Musicales, Paris
International Copyright Secured All Rights Reserved
Reprinted by Permission of Hal Leonard Europe Ltd.

דוגמה 5
חומר מרווחי המזכיר את אקורד הצ'יר

לדברי ברגסון, הזיכרון הוא חוליית הקישור שבה ההווה מתקשר עם העבר. זיכרון בצורת דימוי או תמונה של אובייקט נשמר יחד עם כל הפרטים הקשורים לאותו רגע ("הקונטור שלהם, צבעם ומקומם בזמן").²⁶ במובן מוזיקלי ניתן לומר שהפרטים האלה יכללו את גון הצליל וטכניקת הנגינה, המנעד, את גובה

Gurelac, *Thinking in Time*, p. 199 .26

יוחנן קנדלר

אקורד הציר (בגרסת 8

וריאנט לאקורד הציר

ספרה 1

אקורד מסיים

דוגמה 7

Ainsi La Nuit

By Henri Dutilleux Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA

דוגמה 8

אקורד הציר עם שנויים בהכפלות וחזמור (Litanies)

סדרת האקורדים 1 Chord progression

מלבד זהותו הצלילית וההרמונית כאלמנט מוזיקלי חוזר, אקורד הציר הוא גם הראשון בסדרת אקורדים בעלת סדר קבוע, שמוצגת במתכונתה המלאה בנושא הרונדו של *Litanies*, הפרק השלישי (כזכור, גרסה ראשונית לפרק הופיעה כבר בגרסת הטיוטה ליצירה) וכמו כן באופן חלקי יותר בפתיחה של היצירה. נוסף על הקשרים המרווחיים הקרובים בין האקורדים בסדרה עצמה (האקורדים 3, 7 ו 10 חוזרים על אותו גובה צליל), הסדרה גם מציירת תוואי מעגלי. אכנה את סדרת האקורדים "סדרת אקורדים 1" (דוגמה 9).²⁷

אקורד הציר

דוגמה 9

כבר בפתיחה (דוגמה 10) האקורדים של הסדרה מוצגים בצורה פלינדרומית, כלומר באופן זהה מהסוף להתחלה ומהתחלה לסוף, ויוצרים תחושה מעגלית חסרת תנועה קדימה.

27. ראו "Chord progression 1" אצל Chendler, 2013

יוחנן קנדלר

Ainsi La Nuit
 By Henri Dutilleux. Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA
 Rights transferred to Alphonse Leduc Editions Musicales, Paris
 International Copyright Secured All Rights Reserved
 Reprinted by Permission of Hal Leonard Europe Ltd

דוגמה 10

למעשה, הסדרה ממשיכה להופיע כבסיס לתבניות פלינדרומיות קצרות השזורות במקומות שונים ביצירה בעיקר בפרקים 1 ו-2 *Parenthèse* ו-*Litanies* (ראו טבלה 1), כך שנוסף על המחזוריות המצויה בסדרה עצמה התבניות המעגליות חופפות. דיטייה משתמש בצורות פלינדרומיות ברמות שונות ביצירה (כולל בכותרות הפרקים), ככל הנראה, גם בהשפעת ברג. הצורה הזאת מדגישה מעגליות וזמן לא ליניארי ותורמת לעמעום תחושת הזמן ביצירה. אותה סדרת אקורדים מופיעה גם בצורה אחרת, כמוטיב חוזר של פריטה על המיתרים בקצב מאיץ שפורס את סדרת האקורדים בצורה ארפג'ית. המוטיב נקרא "פיציקטו מאיץ".²⁸

28. טבלאות מוטיבים נוספות (באנגלית) ניתן למצוא בעבודת הדוקטורט שלי, שם.

The image shows a musical score for the string quartet 'Ainsi la nuit' by Henri Dutilleux. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is annotated with nine circled motifs, numbered 1 through 9. Arrows and dashed lines connect these motifs across the staves, illustrating their recurrence and transformation throughout the piece. For example, motif 1 appears in the Cello/Double Bass staff, while motifs 5, 6, 7, and 8 are found in the Violin I and II staves.

דוגמה 11

מוטיב הפיציקטו המאיץ

אפילו בגרסת הפיציקטו (פריטה על המיתרים) תכונות האקורדים עדיין שמיעות מאוד וקלות לזיהוי. האקורדים מופיעים ללא טרנספוזיציה ובאותו מנעד למעט שינויים מעטים. מוטיב ה"פיציקטו המאיץ" הוא אלמנט חוזר ומוקד התייחסות צלילי בפני עצמו. באותו זמן הוא גם חוזר כמעט במדויק על מהלך הרמוני מוכר. זו התפתחות של החומר, אך גם הישארות במקום – תכונה המאפיינת את טכניקת ההתפתחות ההדרגתית.

"סדרת האקורדים 1" מופיעה בכל פרקי המעבר (*Parenthèse*) וגם בפתחה. יוצא דופן הוא פרק הסוגריים השלישי, *Parenthèse 3*, שמתפקד בתור הקדמה ישירה לפרק *Litanies 2*. גם אם לא בכל הופעה שלהם כל האקורדים בסדרה נפרשים, כמעט תמיד הם מנוגנים בטרנספוזיציה המקורית ולפי הסדר העוקב המקורי של הסדרה. היטיב לציין המלחין הבריטי קן הסקת' (Hesketh) במאמר על רביעיית המיתרים של דיטייה, ששליפת הזיכרון של אירוע מוזיקלי תלויה במציאת המידע המופשט וההקשר, שמקורדים עם הזיכרון עצמו.²⁹ לאורך

29. Kenneth Hesketh, "The Backbone of Night: Mechanisms of Evolution in Henri Dutilleux's *Ainsi la nuit*", *Contemporary Music Review*, Vol. 29, No. 5, October 2010: 463-483

היצירה דיטייה משנה את מספר האקורדים שנפרשים, בייחוד האקורדים של הסדרה הזאת נתונים לשינויים בגון הצליל ובטכניקת הנגינה (כגון פריטה, טרמולו, נגינה בקשת קרוב לגשר וכו'), וכפי שנאמר לעיל, טכניקת הנגינה משפיעה על מידת הבהירות של האסוציאציה בזיכרון. סדרת האקורדים במלואה נפרשת בהדרגה בנושא הרונדו הדינמי של הפרק השלישי, *Litanies*.

זה רגע מרכזי ביצירה, שבו אותו החומר מופיע לראשונה בנגינה מלאה בקשת, בדינמיקה של פורטה ובנגינת כל הכלים בטקסטורה הומוגנית. ניתן לומר שזו הגרסה ה"אידיאלית" של המוטיב הזה, ה-"definitive state", שהזכיר דיטייה בנוגע להתפתחות ההדרגתית. למעשה, הפרק *Litanies* מקביל למספר 2 מבין שלושת האטיודים בגרסה המוקדמת של היצירה, כך שגם מנקודת המבט של המלחין זו הגרסה המקורית של החומר. ההופעות הקודמות של סדרת האקורדים 1 מתגלות באופן רטרואקטיבי כגרסאות שלדיות של סדרת האקורדים, כמעין נבואות מוזיקליות. בדיעבד, דיטייה שמר את הגרסאות המפותחות יותר של סדרת האקורדים (וגם חומרים אחרים של ההתפתחות ההדרגתית), שהן בעלות אופי החלטי יותר, לפרקים שבלב היצירה – *Litanies* ו-*Constellations*. בתחילת היצירה ובסופה מופיעות גרסאות פשוטות יותר, גרעיניות יותר, של החומר. הגיוני להסיק שהגרסאות השלמות יותר של הרעיונות המוזיקליים נוצרו כחלק אורגני מהטיוטות של חמשת האטיודים שתוכננו בגרסה הראשונית של היצירה. ככל הנראה, תוך כדי עיבוד היצירה לכדי צורתה הנוכחית שילב דיטייה וריאנטים מטיוטות אחרות בתור אזכורים לעתיד או חומרים בהתרחשות חוזרת.

טבלה 1 ממפה את כל ההופעות של סדרת האקורדים 1. הטבלה ממפה את מיקום ההופעה, מספר האקורדים שנפרשים וגון הצליל שבו הם מנוגנים. החיצים הדו-קוטביים מציינים חזרות או יחסי פלינדרום בין חלקים נפרדים ביצירה. ניתן לראות שלקראת הפרק השלישי *Litanies* האקורדים מנוגנים בטכניקות נגינה שמפיקות צליל ברור יותר, וכאשר הם מופיעים בתור אזכור או "חיזוי" (כלומר, אחרי או לפני *Litanies*) הם מנוגנים בגון צליל מעורפל יותר.

בין חלום לזיכרון: רביעיית המיתרים Ains la nuit של אנרי דייטיה

חלק (מס' תיבה)	האקורדים הנפרשים	מבנה הפראזה	טכניקת גינה ומרקם	הערות נוספות
Introduction 1	1	אקורד הציר מנוגן פעמיים	עם הקשת מוטיב ריתמי – שתי קדמות אחת אחרי השנייה	
3-2	2-5:5-1	פלינדרום	עם הקשת ואחרי כן בפריטה (פיציקאטו) כרל הומופוני	
4	1	אקורד הציר מנוגן פעמיים	עם הקשת ואחרי כן בפריטה מוטיב ריתמי – שתי קדמות אחת אחרי השנייה	
7-6	8-1	בנגינת ארפג'ו ברצף	בפריטה ארפג'ו מאיץ	זהו מוטיב 'הפיציקטו המאיץ'
<i>Parenthèse 1</i> A	10-1	בנגינת ארפג'ו ברצף	בפריטה ארפג'ו מאיץ	מוטיב 'הפיציקטו המאיץ'
<i>Parenthèse 2</i> B	9-4:4-9	פלינדרום	טרמולו מהיר	הפעם הראשונה שאקורד הציר לא מופיע עם סדרת האקורדים
<i>Litanies</i> 17-1	10-1	האקורדים נפרשים באופן הדרגתי	הומופוני	מעם ראשונה שכל האקורדים מנוגנים כולם בקשת רגילה
59-54	10-1	בסדר עוקב עם חפיפות	ארפג'ו	וריאנט של מוטיב הפיציקטו המאיץ
75-72	4-9:9-4	פלינדרום	לנטו מהיר	
<i>Parenthèse 4</i> 2-1	7-3+שני אקורדים חדשים, 1 (אקורד הציר)	בסדר עוקב (שני האקורדים החדשים הם וריאנטים על אקורדים קיימים), אקורד 1 מופיע בסוף	עם הקשת. מודגש וקצר (מרקטו) טקסטורה הומופונית וטמפו מהיר	אקורד הציר מופיע כאן בסוף המהלך ההרמוני במקום בתחילתו. כאן אקורד הציר מתפקד בתור האקורד הראשון של סדרת אקורדים חדשה: 'סדרת אקורדים 2'.
10-9	10-2	ארפג'ו, בסדר עוקב עם חפיפות	בפריטה ועם המקל של הקשת (col legno) ארפג'ו מאיץ	וריאנט נוסף של מוטיב הפיציקטו המאיץ
<i>Constellations</i> 1	7-3+שני אקורדים חדשים	בסדר עוקב	עם הקשת. מודגש וקצר הומופוני ומהיר	אקורד הציר לא מופיע. אך גרסה דיסוננטית של האקורד מופיעה במקום.
<i>Temps Suspendu</i> 2-1	1	אקורד הציר מנוגן פעמיים	עם הקשת מוטיב ריתמי – שתי קדמות אחת אחרי השנייה	
4-3	1	אקורד הציר מנוגן פעמיים, הקול העליון מתמתח כלפי מעלה	עם הקשת מוטיב ריתמי – שתי קדמות אחת אחרי השנייה	כמו ב <i>Parenthèse 4</i> אקורד הציר נמתח כלפי מעלה וממשך עם 'סדרת האקורדים 2'.

טבלה 1

יוחנן קנדלר

Parenthèse 4
 Animé (♩ = 88/92) **1 סדרת אקורדים**

B

Ainsi La Nuit

By Henri Dutilleul Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA

דוגמה 13

אקורד הציר בין שתי סדרות אקורדים

כפי שניתן לראות בדוגמה 13 (מ-*Parenthèse 4*), אקורד הציר, בייחוד כשהוא מלווה בקרשנדו בדומה לפתיחה, יוצר קישור חזק עם אירועים מוזיקליים קודמים אך בו בזמן גם מתפקד בתור האקורד הראשון בסדרת אקורדים חדשה, שאני מכנה "סדרת אקורדים 2".³⁰

30. ראו "chord prog. 2" אצל קנדלר, שם.



דוגמה 14
"סדרת האקורדים 2"

סדרת האקורדים 2 (דוגמה 14) מבוססת על ארבעת הצלילים העליונים של אקורד הציר. היא ממלאת תפקיד הרמוני חשוב בחלק השני של היצירה. בדרך שכבר מרומזת (או "חזויה") בספרה 13 בפרק הרונדו, *Litanies* (דוגמה 8),³¹ היא מתחילה בעלייה של חצי טון בקולות העליונים של אקורד הציר, וכפי שנראה, הסדרה מקבלת משמעות חשובה בפרק האחרון.

קצרה היריעה מלכלול את כל סבך המוטיבים והאלמנטים החוזרים ביצירה.³² חזרות של המוטיבים העיקריים אפשר לראות בטבלה 2, אך כבר בסקירה ראשונית ניתן להתרשם ששני נרטיבים נפרדים מתפתחים ביצירה בו בזמן: (1) רצף של פרקי האופי הקצרים; (2) התפתחות לא-ליניארית של החומרים החוזרים, שקשורים להתפתחות ההדרגתית, כמעין סיפור נפרד. בנרטיב של ההתפתחות ההדרגתית עצמו ישנן דרגות שונות של חומר חוזר. אלמנטים מעומעמים ומוחבאים (למשל התא הכרומטי או תא *Miroir*) ממלאים תפקיד מרכזי בפרקים הפנימיים כגון *Miroir d'Espace* ו-*Litanies* 2, כאשר האלמנטים הבולטים, כגון אקורד הציר, שתי סדרות האקורדים ומוטיב הפיציקטו מתעוררים לחיים בעיקר בפרקי המעבר (*Parenthèse*) ובהקדמה. אלו חלקים בעלי יציבות מבנית עמומה יותר, התורמים לתחושת הזמן הלא-ליניארית שמלווה את היצירה. אך בפרקים (*Litanies* (III), *Constellations* (V) ו-*Temps suspendu* (VII)) הנרטיבים האלה מתחברים. בהתאמה, אותם פרקים הם בעלי משקל מבני כבד יותר בהקשר של הנרטיב הליניארי של היצירה – כלומר הם ארוכים ודינמיים יותר – ובה בעת הם רוויים במוטיבים שנטועים בזיכרון וקשורים לנרטיב העל-זמני. במבט ברגסוני, אלו הם רגעים קצרים שבהם דימוי הזיכרון "נכנס לפוקוס" – "דימוי זיכרון

31. ראו גם דוגמה 15.

32. לסקירה רחבה יותר של מכלול המוטיבים ושל כל פרק בנפרד, ראו שם.

שנתפס בתודעה מאפשר את התודעה כפעולה קוגניטיבית".³³

אלמנט מוזיקלי	פרק ומספר תיבה
<i>Introduction</i>	
אקורד הציר	1
סד' אקורדים 1 (5-1)	4-2
פיציקטו מאיץ (מבוסס על סד' אקורדים 1)	6
[6-1]	
Nocturne 1	
Nocturne נושא 1	8-1
תא כרומטי	10
תא Miroir	13-12
Nocturne נושא 2	29-13
<i>Parenthèse 1</i>	
פיציקטו מאיץ (מבוסס על סד' אקורדים 1 [9-1])	3-1
תא כרומטי	5-4
Miroir d'Espace	
תא כרומטי	1
תא Miroir (בפלינדרום)	4-2
תא כרומטי	9
<i>Parenthèse 2</i>	
תא כרומטי	2-1
סד' אקורדים בטרמולו (8-3)	11-9
צפייה מראש של (Litanies 1)	
תא כרומטי	14-13
Litanies 1	
אקורד הציר, סד' אקורדים (בגרסה מלאה, נושא הרונדרו)	52-49, 23-1
	80-78, 69-66

Gurelac, *Thinking in Time*, p. 293 .33

בין חלום לזיכרון: רביעיית המיתרים *Ainsi la nuit* של אנרי דיטייה

37-31 ,26-25	תא Miroir
89	
אקורד הציר	
<i>Parenthèse 3</i>	
1	תא כרומטי
4-1	מנגינה מודלית (פראזה קצרה)
Litanies 2	
1	תא כרומטי
24-18 ,7-1	מנגינה מודלית (פראזה מורחבת)
<i>Parenthèse 4</i>	
1	סד' אקורדים 1 (6-3) קצב מהיר
2	אקורד הציר
7-2	סד' אקורדים 2
10-9	פיציקטו מאיץ (וריאנט)
Constellation	
1	סד' אקורדים 1 (6-3) קצב מהיר
	אקורד ציר (וריאנט)
10-8 ,5-4	סד' אקורדים 2 (גרסה מורחבת)
Nocturne 2	
Temps Suspendu	
3-1	אקורד הציר
12-6	סד' אקורדים 2 (גרסה מואטת)
20-14	Nocturne נושא 1

טבלה 2

'זמן מושהה'

הפרק המסיים של *Ainsi la nuit* מחזיר את הנרטיב לחומרים החוזרים של אקורד הציר וההתפתחות הדרגתית, לאחר שבפרק הקודם, *Nocturne 2*, כמעט לא מופיעים אלמנטים חוזרים (כפי שגם מראה הטבלה). אך בשונה מהפרקים

האחרים, הפרק אינו מציג חומר מוזיקלי "מקורי" משלו והוא גם לא מביא את החומרים החוזרים לשלב התפתחותי מתקדם יותר. הפרק קיים רק כאזכור רחוק שבו הנרטיב של הזיכרון ביצירה זוכה לתשומת לב מיוחדת.

פרקים שבהם ההיבט הרטרופקטיבי ממלא תפקיד מרכזי אינם יוצאי דופן במוזיקה צרפתית של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. שתי דוגמאות ידועות במיוחד הן הפרק השלישי בסונטה לכינור של פרנק (Franck) ורביעיית המיתרים של ראוול (Ravel). אין ספק שדיטייה הוא צאצא של האסכולה של גבריאל פורה (Fauré), פרנק וראוול. מאחורי דוגמאות כאלו עומד רעיון של אחדות תמטית, ואולם באסטיקה של *Ainsi la nuit*, הפרק הרטרופקטיבי ממלא תפקיד של ערפול תחושת הזמן והצורה. קרולין פוטר (Potter) ראתה בכותרת הפרק הזה "הדים פרוסטיים ברורים". אכן, בהערות בתוכנייה של הביצוע המקורי כתב דיטייה: "[...] כאילו הזמן עוצר מלכת".³⁴ בפרקים אחרים שחוזרים על מוטיבים של ההתפתחות ההדרגתית, בייחוד *Litanies* ו-*Constellations*, המוטיבים זוכים לאיזושהי הרחבה או עיבוד לעומת הופעה קודמת שלהם.

בפרק *Temps Suspendu* ננטש כליל עקרון ההתפתחות המוזיקלית. הפרק כמעט כולו חוזר על אירועים מוזיקליים קודמים, כאשר המאפיינים הבולטים ביותר מבחינה שמיעתית, כגון גובה הצליל, המנעד, ואפילו אופן הנגינה, נסוגים לגרסאות קדומות יותר. עם זאת, כפי שניתן לראות בטבלה 3, האלמנטים המוזיקליים הקשורים לזמן עוברים מניפולציה משמעותית יותר. חלק מהמוזיקה מואטת בזמן – ממש כאילו ב"הילוך איטי", במקרים אחרים הזמן והרצף של המוזיקה קטועים, ואין המשכיות בין האזכורים השונים. נדמה שכל אזכור מוזיקלי פותח מישור אחר של קישור לזיכרון מהעבר שאינו מתחבר עם המישורים האחרים. משום כך הפרק מהווה מוקד – לא מבחינת השלב הסופי בהתפתחות החומר המוזיקלי, אלא בנרטיב של זיכרון וחלום, שמלווה את היצירה.

טבלה 3 ממפה את המוזיקה החוזרת ב-*Temps Suspendu* ומראה אילו גורמים נשמרים ואילו גורמים השתנו.

Potter, Dutilleux, 76 .34

מיקום	המוזיקה החוזרת	אלמנטים שמשתנים	אלמנטים שנשמרים
מס' 21	אקורד הציר, כמו בפתחה	משקל	גובה הצליל והמנעד. הקצב, הרצף, גון הצליל והדינמיקה
מס' 22-25	סדרת האקורדים 2 כמו ב-4 Parenthèse	טמפו ומקצב הרמוני	גובה הצליל והמנעד, רצף האירועים
תיבה אחת לפני מס' 25-22	פיגורציות מתיבה 3 של Constellations	הטמפו, רצף האירועים בהיפוך, שתי פיגורציות נוספות	גובה הצליל והמנעד
מס' 25-27	מוזיקה מהפתיחה של הפרק הראשון, Nocturne	הקצב, המקצב ההרמוני	גובה הצליל והמנעד, רצף האירועים, המשקל
מס' 27-30	סולם הצלילים הקבועים מהפרק הראשון	המקצב ההרמוני, צלילים נוספים	גובה הצליל והמנעד

טבלה 3

הפרק מתחיל בציטוט מהאקורד הפותח של היצירה. זו הפעם הראשונה שבה דיטייה חוזר על האקורד בדינמיקה ובקצב כפי שהופיעו בתחילת היצירה. ואולם ההחזר (recapitulation) הקטוע הזה אינו ממשיך בסדרת האקורדים (סדרת אקורדים 1), שלרוב הייתה קשורה בבסיסה לאקורד הציר, כמו בפתחה ובפרק השלישי. כאן האקורד מצדיק את כינויו – אקורד ציר (pivot chord) – מכיוון שהוא מתפקד כקישור בין נקודות זמן שונות ביצירה ומעלה זיכרונות מכמה אירועים בו בזמן (דוגמה 15).

יוחנן קנדילר

introduction

A Libre et souple ($\text{♩} = 60$)

Violon 1
Violon 2
Alto
Violoncelle

Litanies fig. 13

ord. V
ord. V
ord. V
ord. V

Parenthèse 4

(4)
(4)
(4)
(4)

VII. TEMPS SUSPENDU

1) $\text{♩} = 96$ environ

1
1
1
1

Ainsi La Nuit

By Henri Dutilleul Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA

בין חלום לזיכרון: רביעיית המיתרים של אנרי דטייה

בפרק הסיום נראה שהזמן עוצר מלכת, או לפחות מואט באופן דרסטי. האקורדים מ-*Parenthèse 4* (סדרת אקורדים 2) מנוגנים בגרסת "הילוך איטי". הניגוד עם כך שב-*Parenthèse 4* ו-*Constellations* הם מופיעים כחלק מפרקים מהירים ודינמיים בולט במיוחד.

Parenthèse 4

Ainsi La Nuit
By Henri Dutilleux Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA

Temps Suspendu fig. 22-23

Ainsi La Nuit
By Henri Dutilleux Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA

דוגמה 16

אפילו שינויים בדינמיקה כמו נמתחו בזמן. האקורדים המואטים מלווים בג'סטות סולניות שמושאלות (בצורת ציטוטים מדויקים, יש להוסיף) מהתיבה השלישית של *Constellations*. הפיגורציות האלה מפריעות להמשכיות המהלך ההרמוני הפורס את סדרת אקורדים 2, החוזרת כאן. המקטעים מתיבה

שלישית של *Constellations* מופיעים גם הם בטמפו מואט מאוד, ונוסף על כך, בסדר הפוך מהופעתם המקורית (דוגמה 17). כאן אפשר שוב לראות שההזכרות והציטוטים המוזיקליים ממלאים תפקיד של טשטוש הזיכרון ולא דווקא סיכום אירועים. הרי הפיגורציה בתיבה 3 של *Constellations* חסרת חשיבות מבנית או תמטית; זה קטע מעבר מהיר, פסאז' שאינו זכור כרגע משמעותי ביצירה. דיטייה משתמש בזיכרון של רגע בר-חלוף כדי ליצור ממש תחושה של דה ז'ה וו מוזיקלי.

The image shows a musical score for the piece 'Constellations' by John Cage, specifically measures 22-24. The score is written for four staves: VI.1 (Violin I), VI.2 (Violin II), A. (Arpeggiator), and Vlc. (Violoncello). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic structure with many rests. Six specific motifs are circled and numbered 1 through 6. Motif 1 is in VI.1, motif 2 in A., motif 3 in VI.2, motif 4 in A., motif 5 in VI.2, and motif 6 in VI.1. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *mf*, as well as performance instructions like *pizz.* and *V*. The tempo is marked as *Tempo suspend*.

תיבה 3 מ-*Constellations* (למעלה) ספרה 22-24 מ-*Tempo suspend* (למטה)

בין חלום לזיכרון: רביעיית המיתרים של *Ainsi la nuit* של אנרי דוטייה

(22)

VL.1
VL.2
A.
Vcl.

p *ppp* *ppp* *poco* *mf*

p *ppp* *poco* *pp*

p *mf* *pp*

p *pp*

Ainsi La Nuit

By Henri Dutilleux Copyright © 1976 (Renewed) by Heugel SA

(23)

VL.1
VL.2
A.
Vcl.

pp *sempre pp* *f* *p* *mf*

pp *sempre pp* *f*

f *pizz.* *p* *mf* *arco* *mp* *mf* *pp*

f *p* *mf* *arco* *pp*

(24)

VL.1
VL.2
A.
Vcl.

ppp *sempre ppp*

pont. *p* *ord. v. pizz.* *p* *arco* *ppp* *sempre ppp*

sempre pp *f*

sempre pp *f* *mp* *mf*

דוגמה 17

תוך כדי היזכרות באותם אקורדים מ־*Parenthèse 4* נוצרת אולי אסוציאציה עם חלקי זיכרון של התיבה השלישית מ־*Constellations*. כאילו תוך כדי תהליך ההיזכרות עצמו, כשהתמונה עדיין לא ברורה, כפי שמסבירה סוזן גורלק (Gurelac): "[...] אנחנו אז מנסים למקם רגע מסוים בעבר. זה עניין של ניסיון וטעייה, שברגסון משווה אותו למיקוד עדשת המצלמה"³⁵. האזכורים בפרק האחרון מתקדמים קדימה ולאחור בזמן כך שיחסי הזמן שהיו ביניהם במקור מתעוותים. תחילה מובא אקורד הציר מהפתיחה. לאחר מכן, כפי שכבר ראינו, האזכור הסימולטני של *Parenthèse 4* ו־*Constellations* (דרגמה 17). חלקו השני של הפרק מסומן באמצעות ציטוט מסתורי מתחילת הפרק הראשון – *Nocturne I* – וממשיך בחומר מלודי־הרמוני הלכות מאותו פרק.³⁶ למעשה, האזכורים של אירועים קודמים יותר על ציר הזמן נשמעים באופן ברור יותר ודומים מאוד להופעתם המקורית. האזכורים שקרובים יותר לזמן הנוכחי על ציר הזמן מעוותים יותר, בייחוד ביחסם לזמן. ההקבלה כאן עם ברגסון מעניינת במיוחד:

במצב של חלום, דימויים הם במיוחד בהירים, מכיוון שככל שאנחנו חוזרים לעבר, זיכרונות נושאים פרטים חדים יותר. הם עדיין לא עברו הכללה או הפשטה על ידי ההגבלות של הזמן הנוכחי [...] בחלום דימויים חדים ובהירים יכולים לנוע בחופשיות.³⁷

האקורדים מ־*Parenthèse 4* והפסאז'ים המהירים מ־*Constellations* הם שני אירועים מוזיקליים שרק כמה תיבות מפרידות ביניהם, ואין ביניהם קשר מיידני. לעומת זאת, בתיבות 5-13 של *Temps suspend* הם מופיעים בו־זמן. באופן דומה, יחסי הזמן בין ההקדמה ובין הפרק הראשון, *Nocturne*, משובשים. האזכור שלהם עדיין מופיע ברצף המקורי, אך במקום להופיע זה אחר זה, הם מופרדים על ידי החלק האמצעי, כפי שממחישה טבלה 4.

35. Gurelac, *Thinking in Time*, p. 217: "We then try to localize a particular moment in the past. This is a matter of trial and error [*un travail de tâtonnement*] that Bergson compares to the act of focusing a camera"

36. הציטוט מופיע עם חזרה לטמפו של הפרק הראשון, *Nocturne I*, ואינו נתון לאותה ההאטה שקשורה לציטוטים האחרים.

37. שם, עמ' 238.

הפרק האחרון (*Temps suspendu*)

21-14		13-5	4-1 תיבות
אלמנטים שמוזכרים			
<i>Nocturne</i> (תחילת הפרק)	<i>Parenthèse 4</i> (תיבה 2-6)		הפתיחה (<i>Introduction</i>) ת' 1
	<i>Constellations</i> (תיבה 3 ברצף הפוך)		

טבלה 4

כאמור, לקראת סוף הפרק האזכורים מתרכזים במוזיקה מהפרק הראשון, בייחוד מודוס צלילים ומנעד קבועים שהם הבסיס ההרמוני לפרק הראשון.³⁸ כעת, גרסה מורחבת מעט של אותו מודוס משתלטת על הטקסטורה (דוגמה 19). פיגורציות לא בהכרח זהות, אך דומות לאלו שהופיעו ב-*Nocturne*, חוזרות במעגליות, בפראזות חופפות. כאילו המאזינים או אולי בעצם המלחין עצמו אינו מצליח לזכור איך המשיך אותו הפרק במקורו. לקראת הסוף המודוס ממשיך להצטמצם בעוד הפסקות ארוכות בין הפראזות מערפלות את הציפייה לסיום. כך, בכל פעם שישנה הפסקה, נדמה שהיצירה מגיעה לסופה. לבסוף הטקסטורה מצטמצמת לשלושה צלילים ואז לשניים. שוב, האזכורים מתקדמים לאחור על ציר הזמן והצלילים מזכירים את קטע ההתחלה של *Nocturne* (דוגמה 18).

38. קצרה היריעה מניתוח מעמיק של כל פרק בנפרד, אך בפרק הראשון השפה ההרמונית בנויה מסביב למעין סולם או מודוס שגובה הצליל וגם הרגיסטר שלו קבוע.

יוחנן קנדלר



דוגמה 18

תיבה 1 מהפתיחה
(אקורד הציר)

תיבה 1 מהפרק
(הראשון *Nocturne*)

הפרק האחרון (*Tempo Suspendu*)
מס' 26 מס' 27



דוגמה 19

אקורד הסיום של היצירה גם הוא אינו מביא פתרון לקטוע ברציפות בין הזיכרונות. להפך, הוא ממשיך לרדוף את אוזן המאזינים גם אחרי שהיצירה נגמרת. הוא נשמע כמעין גרסה "לא נכונה" של אקורד הציר – אותו האקורד שלאורך היצירה חזר כמעט ללא שינויים פעמים רבות כל כך. אף על פי שהרבה מן החומר המרווחי של האקורד המקורי נמצאים באקורד המסיים, חסרה אותה שקיפות של צליל המיתרים הפתוחים שהיו מזוהים כל כך עם אקורד הציר. נוסף על כך, אקורד הסיום דיסוננטי הרבה יותר. התוכן הצלילי והמרווחי שלו מתקשר בו בזמן לפרקים אחרים כגון *Nocturne* ו-*Litanies*. כך גם באקורד הסיום דיטייה מטשטש זיכרונות.

אקורד ציר



אקורד מסיים מ-
Tempo Suspendu



דוגמה 20

כפי שמראה הניתוח של הפרק האחרון, הופעת האלמנטים החוזרים אינה מתחברת לכדי סינתזה קונטרפונקטית (למשל כמו בפניאלה של סימפוזיה של פראנק או דבוואק [Dvořák]), אלא כפי שכותרת הפרק מציעה, החזרות מעוותות את התחושה של הזמן המוזיקלי, ונוסף על כך, הן מערפלות את הקשר האסוציאטיבי עם הנקודות ביצירה שמהן נשאל החומר המוזיקלי במקור. דרך מניפולציה של החומר המוזיקלי בעיקר מבחינת יחסו לזמן, דיטייה מבטא בדרך מוזיקלית את הזיכרון האי-רצוני של פרוסט – הזיכרון של עוגיית המדלין. זו תפיסת זמן מוזיקלית שמזכירה את עקרון הזיכרון המופשט של ברגסון, שבו כל הזיכרונות קיימים מחוץ לגוף ומחוץ לזמן, שניתן לאחוז בהם רק במצב של חלום.

סיכום

המאמר מראה שהחזרות של חומרים קודמים ביצירה לא מציירות מבנה ארכיטקטוני מתוכנן מראש, אלא מופיעות באופן אורגני הדומה לתהליכים של הזיכרון מרחוק או אפילו חלום בהקיץ. מצד אחד, החזרות שומרות מרכיבים שניתן לשמוע בקלות יחסית, כגון גובה הצליל המקורי והמנעד, כך שהמאזין יתפוס אותן בתור אזכורים. מצד אחר, אלמנטים ביצירה הקשורים לזמן ובמידה כלשהי גם לגון הצליל נתונים לתהליכים רחבים יותר של שינויים ווריאנטים. כך נוצרים שני נרטיבים מנוגדים מבחינת הזמן: בעוד ההתפתחות המוטיבית מובילה לקראת החלקים באמצע היצירה חל תהליך הדרגתי של נסיגה לזיכרונות מוזיקליים רחוקים יותר אל העבר של היצירה, כאשר תהליך של היטשטשות הזיכרון מגיע לשיאו בפרק האחרון. גורלק מסבירה על הזיכרון מנקודת מבטו של ברגסון באופן שמתאר

ביעילות את הרושם שמותירה *Ainsi la nuit* על המאזינים:

זיכרון פועל כמו מראה. אך בגלל הזרימה הדינמית של הזמן, יש לחשוב עליה כמראת קסמים שאוגרת ריבוי בבואות מן העבר. לכן המראה יכולה להראות תמונות מן העבר וגם להחזיר השתקפות של דימוי שהתקבל דרך החישה. אין גבול לריבוי של כמות [הדימויים].³⁹

בזמן שחומרים מוזיקליים חולפים בגרסאות שונות של התפתחות, המאזין עד לתהליך שבו דיטייה טווה יצירה אחידה מסדרה של אפיוזודות קצרות, שבהן הוא התחיל את תהליך הכתיבה, מה שמביא לחוויית האזנה יוצאת דופן. כך דיטייה משחרר את המאזין מהצורך להיאחז בצורה מוזיקלית מופשטת שעוצבה מראש. החומרים החוזרים עצמם מופיעים באופן אורגני כחלק מסיפור של חלום או של זיכרון נשכח, בבואה של הזמן עצמו.

Gurelac, *Thinking in Time*, p. 210 .39

