

עננים אפורים/פרנץ ליסט - Nuages gris / Franz Liszt

צורה:

במבט ראשוני, ניתן לחלק את היצירה לשני חלקים עיקריים ושווים באורכם (24 תיבות כל אחד). הבחירה לחלק על פי חלוקה זו, נובעת גם מהזהות בין החומר בתיבות 25-32 לחומר בתיבות 1-8. עם זאת, תיבות 21-24 הן מעין וריאציה על תיבות 1-4, מה שיכול לתת תחושה שבתיבה 21 מתחיל חלק חדש. עוד אפשרות היא לראות בארבע התיבות הראשונות כפתיחה, וכך, תיבות 21-24 יהוו כפתיחה לחלק השני. לדעתי, החלוקה המתאימה ביותר היא לשני חלקים. האחד הוא תיבות 1-20 והשני תיבות 21-44. במקרה הזה, תיבות 21-24 משמשות כתפר בין שני החלקים. אותן ארבע תיבות ששוברות את החלוקה הסימטרית מתאזנות מבחינה צורנית על ידי ארבע התיבות המסיימות (45-48).

על פי חלוקה זו, נוכל בקלות להקביל גם את החלוקות הפנימיות. כלומר, תיבות 25-32 (A1) הן חזרה מפותחת על תיבות 1-8 (A). תיבות 33-44 (B1) הן חזרה מפותחת על תיבות 9-20 (B). ארבעת תיבות הסיום הן אירוע חריג, מעין קדנצה, ותיבות 21-24 משמשות כתפר בין החלקים, כאמור (C).

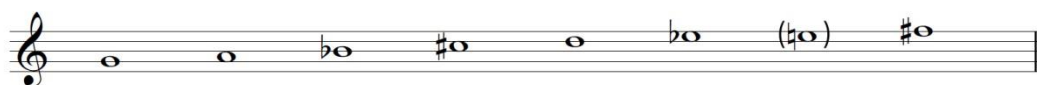
מרקם:

המרקמים שבהם משתמש ליסט כאן, דלילים ברובם ומינימליסטים מאוד, וזאת בהלימה עם החומר המצומצם שממנו מורכבת היצירה. בחלק B המרקם מתעבה מעט ונעשה מעט מורכב יותר, זה קורה על ידי הדהוד של אוקטבות במנעד הנמוך, ויצירת שפע של אוברטונים. זוהי הנקודה העשירה והדחוסה ביותר מבחינת מרקם. זהו גם החלק ה"מלוכלך" ביותר ולכן גם הברור פחות מבחינה הרמונית (גם תודות לאקורדים המוגדלים שבו). ב-B1 אותו החומר מקבל טיפול מרקמי שונה ולכן נוצר רושם ברור יותר של המהלך הכרומאטי העקבי. בנוסף, ייתכן שהאוקטבות שעולות כרומאטית ביד ימין תורמות לתחושת ההתקדמות של הקטע, אל עבר פתרון כלשהו, בעוד שחלק B נשמע יותר כדעיכה, וזאת בגלל האקורדים שיורדים כרומאטית. לתחושת, היצירה עוסקת במתח בין צליל בודד או מנגינה חד קולית ושלדית לבין כתמי צבע ומהלכים מתוחים שלא מוצאים פורקן של ממש. לדוגמא, ב"קדנצת" הסיום, שני האקורדים הם כשני כתמי צבע שמזכירים רק במעט דומיננטה-טוניקה, וזאת רק בזכות המהלך של פה דיאז לסול. כמו כן, היצירה יוצרת מרחב צלילי ונאמנה לו לכל אורכה. מהו אותו מרחב וכיצד הוא נוצר נוכל לחקור דרך החומר הצלילי והמרווחי. (עם זאת, שלוש התיבות האחרונות הן אירוע חריג מאוד וקשה שישמשו דוגמא).

חומר צלילי:

החומר הצלילי נחשף בהדרגה לאורך היצירה. כאשר נתבונן בכולה, נוכל להסיק מהו המרחב הצלילי שבו היא חיה. ניתן לראות את החומר הצלילי ביצירה כאוסף צלילים שאפשר לסדרם כסולם עם כמה מאפיינים ברורים. סימני ההיתק שעל יד המפתח מסמנים על סולם סול מינור או סי במול מז'ור, ואכן

במובן מסוים, היצירה נעה בין שני מרכזים אלה. עם זאת, בגוף התווים מתגלים כמה מאפיינים ברורים שחוזרים על עצמם. הראשון הוא הצליל דו דיאז כבר בתיבה הראשונה. אם ניקח את צלילי המוטיב הראשון בתיבות 1-2 ואת הווריאציה עליו שמופיעה בתיבות 21-22, נקבל אוסף צלילים שניתן להרכיב מהם התחלה של סולם או אוסף צלילים. בבסיס אותו סולם יהיו צלילי סול מינור עם כמה שינויים: מדרגה רביעית מוגבהת (דו דיאז). נוכל לאסוף עוד חומר צלילי שמרמז על סולם או מודוס בחלקים נוספים ביצירה. בתיבה 9 פה דיאז ומי במול (באקורד) יספקו את שארית החומר הצלילי, ובסופו של דבר נקבל סולם מינור הרמוני עם קוארטה מוגבהת. בהמשך, בתיבה 26, מי בקר מהווה חלופה למי במול, כמו במינור מלודי, ואכן המהלך המלודי הוא: מי בקר-פה דיאז-סול, מהלך אופייני למינור מלודי.



טונאליות:

הטונאליות ביצירה היא מטושטשת ולא יציבה, אך היצירה בכל זאת טונאלית. סול מינור ומדרגותיו החשובות, (רה וסי במול) נוכחות ומחזקות ביותר. ברוב חלקי היצירה נוכל להסיק את המהלכים ההרמוניים רק על פי מלודיה או קונטרפונקט של שני קולות בלבד. נוכחות המהותית של הצליל דו דיאז, משמשת כטון מוביל לרה וכך מחזקת אותו (תיבות 1-2 ו-21-22). בתיבה 2 המשפט המלודי מסתיים באקורד סול מינור שפרוש אופקית כמלודיה (רה-סי במול-סול). אותה התבססות מעט רעועה של סול מינור, מתערערת ביתר שאת כאשר בתיבה 5 מופיע טרמולו בסי במול מז'ור במנעד הנמוך, שעל שלל האוברטונים שלו נותן לאותה המלודיה פרשנות אחרת, מחליש את סול, ומחזק את סי במול ורה.

ובהמשך לזה, בכמה נקודות נוספות ראוי לשאול: האם המרכז הטונאלי לא נע לסי במול מז'ור, הסולם המקביל? חיזוקים נוספים ל"נדנוד" בין סול מינור לסי במול מז'ור נוכל למצוא בתיבות 25-32: שתי יחידות קונטרפונקטיות שאם נבודד את המנגינה העליונה נוכל לשמוע שמשפט הראשון בסול מינור, והשני בסי במול מז'ור. עובדה זו מיטשטשת מעט מאחר והנושא המלווה מחזק מאד את סול מינור.

חלק קונטרפונקטי זה, משמש כהבהרה הרמונית של החומר/המוטיב מתחילת היצירה ונותן מעט יותר מידע הרמוני, אמנם באופן מרומז ומבלי לפגוע במרקם המינימליסטי.

גם אם ניתן לפרש מרכזים טונאליים ביצירה, חסרה בה פונקציונאליות, או התנהגות טונאלית פונקציונאלית. ולכן גם חסרה התפתחות הרמונית, או תהליכים הרמוניים. החיזוק של מרכזים

טונאליים נעשה על ידי חזרות "פשוטות" כלומר, חזרה מדויקת על חומר שמשרטט קווי מתאר של אקורדים ושל מהלכים הרמוניים (כמו שראינו בתיבה 2).

במובן הזה, היצירה משיגה כך יציבות (בדומה ליציבות שמושגת במוזיקה מודאלית אולי...?) ומכאן שהקוהרנטיות ביצירה מושגת על ידי חזרות זהות וחזרות מפותחות או וריאציות על אותו מוטיב, ונדמה שהיצירה "עומדת במקום" מבחינה הרמונית ולא מתקדמת על ידי התנהלות טונאלית-פונקציונאלית.

סימטריה:

הטשטוש ההרמוני שקיים בכל חלקי היצירה נובע גם מסימטריה מרווחית וכרומאטיות מרובה. בחלקים המלודיים (A, A1) זו הקוארטה המוגדלת, מרווח שמחלק את האוקטבה בדיוק לשניים ומטשטש את המרכז הטונאלי, ובחלקים ההרמוניים/אקורדיים יותר (B, B1, והסיום) אלה האקורדים המוגדלים ומהלכים כרומאטיים עקביים בכיוון אחד.

ב-B, האקורדים המוגדלים יורדים כרומאטית ולמעשה לא חלה שום התפתחות או תהליך הרמוני אמיתי. הירידה מתחילה בתיבה 11 באקורד סי' במול מוגדל בהיפוך שני ומסתיימת בתיבה 19 באותו אקורד בדיוק בהיפוך ראשון. זהו מהלך מעגלי, קטע ש"צועד במקום". את אותה הופעה אחרונה של האקורד מלווה גם קוינטה מוגדלת ביד שמאל (סי' במול+פה דיאז), שמדגישה את חוסר היציבות שלו. את האקורד שבתיבה 12 ניתן לשמוע כמי במול מינור, אך אופן הרישום שלו (פה דיאז+סי' במול+מי במול) רומז על תפקידו כאפוג'טורה או אקורד ש"נפתר" או מוביל לאקורד שאחריו, כלומר, מי במול שנפתר לרה, בדומה לפתרון של דו דיאז לרה בתיבה 2.

מוטיב ריתמי:

מבחינה ריתמית, אפשר לראות תבנית שמאפיינת את המשפט המלודי שפותח את היצירה ושאר הווריאנטים שלו. התבנית יוצרת תעתוע. היא מתחילה בהפסקה של רבע שאחריו שבעה רבעים ורבע השלישי והרביעי מחוברים בקשת, כך שנוצר שוב ריק על הרבע הראשון של התיבה השנייה. שתי הסינקופות האלה יוצרות בלבול, שכן הן לא בהלימה עם התיבה וכל המשפט "מאחר" ברבע. המשקל מתברר רק בתיבה 25, עד אז כל שתי תיבות נתפסות כיחידה מטריית.

הרמוניה:

בחרתי לנתח ניתוח הרמוני מלא של חלק מתוך היצירה (תיבות 25-32). אותו חלק הוא החלק היחיד בעיניי שניתן לייחס לו משמעות פונקציונאלית של ממש, מאחר ויש בו את המידע הרב ביותר לגבי התקדמות הרמונית. זהו קטע מלודי - קונטרפונקט דו קולי, שיכול לשפוך מעט אור על הנושא הראשון הפותח את היצירה (A) מבחינה הרמונית, גם אם בדיעבד. הניתוח בגוף התווים.

קטעים B ו-B1, מורכבים מתנועה כרומאטית בצעדים וחסרי כיוון הרמוני של ממש. הכיוון שלהם והמתח שהם צוברים נובע מההתקדמות הכרומאטית העקבית שלהם, שבה כל תחנה נשמעת גם כצליל מוביל וגם כפתרון אפשרי. הפתרון היחיד שמהווה סוג של פורקן הוא נקודת הסיום כאשר

התנועה הכרומאטית התנקזה לפה דיאז (תיבה 44), שהוא לבדו, טון מוביל לסול. ה"פתרון" מגיע בתיבה 47 באקורד שנשמע ונראה כמו סול מז'ור. אל אותו סול מז'ור מתלווה ביד שמאל אקורד שסותר אותו – מי במול מוגדל עם בס לה. אפשר לפרש את הצליל לה כמוביל לסי במול שאינו מוצא את פתרונו, ואת מי במול כמוביל עליון לרה, שניהם יחד הם מעין דומיננטה לאקורד סי במול מז'ור. החלק העליון של אותו אקורד הוא סול וסי בקר, שיכולים בקלות לחזק את האקורד המופיע ביד ימין. אם כך, ניתן לראות את אקורד הסיום כאירוע בי-טונאלי.

האקורד בתיבה 46 שמוביל לאותו פתרון, הוא כמעט זהה לו בצליליו, מלבד הטון המוביל, שניתן לראות אותו כהמשך או הדווד של תיבה 44.

Trübe Wolken.
 Nuages gris. Gloomy clouds.
 Szürke felhők.

A

Andante.

'leading tone' to D

Gm

p syncopa

syncopa

Bb

p

Franz Liszt.
 (Komponiert 24. August 1881 in Weimar.)
 (Bisher unveröffentlicht.)

B

- appoggiatura -

tremolando

Re

*

11

Bb aug.

Chrom. Descending

Re

*

Re

*

Re

16

Bb aug.

aug 5th

Re

*

Re

*

Re

2 (164) C

A1

21

-----Variation on m. 1-2-----

sustained

Gm: i V/V

26

S.D - D

melodic minor

sustained

vi V/V

V i

B1

31

V

(V/V)

V i

Chrom. ascending

sempre legato

36

ending

41

rallent.

leading tone

G

Re. *

Re. *

vii/Bb *

*

Thomas, David Bennett **Harmonic analysis: Liszt - Nuages Gris**

via www.davidbthomas.com 2014

Richardsen, Philipp Jens **The late piano works of Franz Liszt and their anticipation of musical ideas of the twentieth century**, University of California, Santa Barbara, 2007

גריג – שיר ערש מס' 17 מתוך 19 שירי עם, אופ. 66

Edvard Grieg - Norwegian Folksongs for piano, Op. 66 - Badnlat II, no.17

התרשמות ראשונית:

מבנה היצירה הוא מבנה שיר – A,B,A. שני החלקים מנוגדים בכמה אופנים מהותיים. במשקל: חלק B בשלושה רבעים, בעוד A בשני רבעים. הניגוד מחריף עוד יותר עם שינוי הטמפו והסולם: החלק הראשון בסול מינור והחלק השני בסול מז'ור.

המרקם בחלק A הוא רב קולי (4 קולות) וצפוף. נדמה שחילופי האקורדים נוצרים לרוב כתוצאה מתנועה מלודית (כרומאטית ברובה) של הולכת קולות ולא בהכרח מחשיבה אנכית, הרמונית. הדבר מקשה לפעמים להסביר את תפקוד האקורדים ואת הפונקציות שלהם. ישנו שימוש נרחב בצלילים מובילים עליונים ותחתונים, בצלילים שוהים ובהשהיית פתרונות.

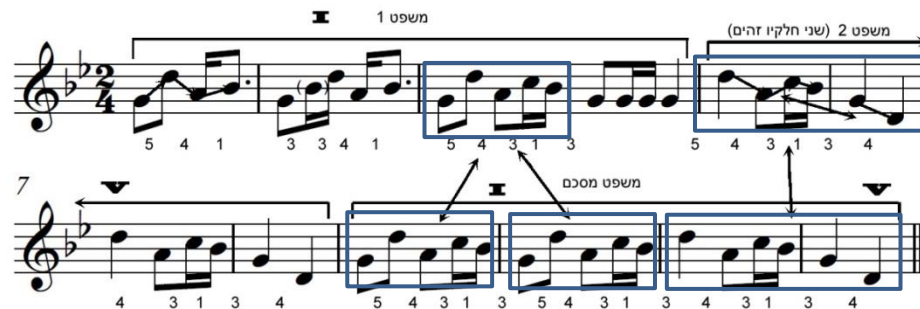
אמנם חלק B גם הוא בשלושה קולות, אך נכון יותר להגדיר את המרקם שלו כמנגינה וליווי. נוסף על כך, בעוד שחלק A מתאפיין בתנועה כרומאטית, מתוחה וצפופה מאד, חלק B כמעט נטול סימני היתק ומושגת בעיקר על הרמוניה סוב-דומיננטית. אקורד הציר בין A ל B הוא דומיננטה (חמישית 7), ואילו חלק B מסתיים בדרגה רביעית כהובלה חזרה לחלק A האחרון. בנוסף מרקמו מרווח יותר (אקורדים במצב פתוח) והתנועה ההרמונית בו פחותה.

מאפיין עקבי בכל חלקי היצירה הוא מה שניתן לכנות 'סינקופה הרמונית': ההרמוניה המלאה מתבררת באיחור, ולא על פעמה חזקה בתיבה. תיבה 1 נפתחת בשתי קוינטות שאינן מספקות את האינפורמציה הסולמית (מז'ור או מינור?) אבל רומזות להקשר עממי. כך גם בתיבה 15, ב"זנב" של חלק A, רק בצליל האחרון בתיבה מופיע סי במול וקובע את ההרמוניה – סול מינור. בהמשך לזה, תיבה 18 נפתחת בהפסקה, ובאותו אופן נחתמת היצירה. נדמה שהאירועים האלה מתפתחים לתבנית של ממש בחלק B (תיבה 20). שבו ההרמוניה מתבררת רק ברבע השני של כל תיבה. התרחשות זו מגיעה לשיאה בתיבות 29-38, כשכל תיבה נפתחת בצליל בשתי שמיניות או רבע בודד במנגינה בלבד.

מלודיה

חלק A נפתח במנגינה ראשית בסופן שאורכה 12 תיבות. היא מורכבת משלושה משפטים, משפט פותח, משפט תשובה ומשפט מסכם.

הבה נתבונן בה:



המנגינה מורכבת מקוינטות וקוארטות זכות, טרצות וצעדים. המשפט השני הוא בבחינת משפט תשובה, מאחר שהכיוון שלו הפוך ומשלים למשפט הפותח. משפט ראשון נפתח בקוינטה בעלייה וכתשובה, השני נפתח בקוארטה בירידה. אחרי הקפיצה מופיע פיצוי בכיוון ההפוך (במשפט הראשון קוארטה, ובמשפט השני טרצה). אחר כך יבוא צעד בכיוון ההפוך.

המשפט הראשון מתחיל ונגמר בסול, ומחזק את סול מינור על ידי צלילים מהותיים בסולם. המשפט השני מתנהל בין רה נמוך ולרה גבוה, ומזמין ליווי דומיננטי יותר. המשפט המסכם מורכב מחומרים שהופיעו עד כה בשני המשפטים.

המנגינה הפשוטה, שעשויה בצמצום ושאינה חורגת מצלילי הסולם, מאפשרת פרשנות מורכבת מבחינה הרמונית. יחסי גומלין בין המנגינה העממית והמודאלית לבין חילופי ההרמוניה הפונקציונאליים והמתוחים מאד מהווים מקור עניין והתפתחות.

חלק A מסתיים ב"זנב" שכולו הדהוד של התיבה הראשונה של המלודיה. בכך אותה תיבה ראשונה מונצחת בדיעבד כמעין מוטיב.

הרמוניה

כאמור, ההרמוניה ממלאת תפקיד מהותי בהתקדמות היצירה, מאחר שלמלודיה מאפיינים מודאליים ולכן סטאטיים יותר.

בתיבה 3 רבע שני – דומיננטה של V. יכול להיות V או vii (הצליל הדומיננטי הוא דו דיאז), אך אין אינדיקציה ברורה איזה סוג של דומיננטה זו.

בתיבה 8 - האקורד Edim + ספטימה גדולה בהיפוך ראשון. מאחר שתיבה לפני כן יש מהלך שמוביל לדרגה I, ניתן לשמוע את האקורד מתפקד כטוניקה. עם זאת, הצליל מי בקר שבו נותן לו גוון אחר וניתן לשייך אותו כך לדרגה V (כדרגה II). ייתכן שלמי בקר יש גם תפקיד נוסף, להתחיל מהלך של שתי תיבות ולהכין את האקורד מי מז'ור שמופיע בסוף התיבה הבאה ומסיים את המהלך.

*תיבה 10 – דרגה שישית, אקורד Eb, בקול האלט צליל רה באורך חצי שאינו שייך לאקורד וקשה להסבירו. הוא ממלא תפקיד של צבע ולא בהכרח תפקיד. ייתכן שזה צליל שווה מהתיבה הקודמת, אם כי בתיבה הקודמת הוא הופיע בסופרן ולא באלט. ייתכן שמטרתו לחזק את הסול ולתת לאקורד גוון של דרגה ראשונה, ואכן בסוף התיבה הוא מהדהד יחד עם סול ביד שמאל. מנקודת מבט זו, התיבה מקבלת פרשנות דו-משמעית. עם זאת, ההובלה לתיבה נעשית על ידי אקורד מי מג'ור 7,

שהיה יכול להוביל לדרגה שניה (כחמישית שלה) או לנאפוליטני, אך גם הוא מתברר כדו-משמעי, כאשר הוא משמש כסוג של דומיננטה לדרגה שיטית (כמו נאפוליטאני אבל לא בתפקוד המסורתי שלו). אולי מטרת הצליל רה בקול הפנימי היא להדהד ולתת תוקף לרה הגבוה שמגיע בשמינית השנייה באותה תיבה ולצליל לה (הקוינטה) שמופיע ברבע השני. שניהם צלילים זרים לאקורד. עוד אפשרות היא שבאיזור זה אנו עוברים לדרגה שלישית "מחוזקת", כלומר שניתן לשייך את כל המהלך בתיבות 10-12 לסולם סי במול מז'ור, המקביל.

חלק B

התלבטתי רבות בנוגע לאקורד ברבע השלישי בתיבות 20-21 וברבע השני בתיבה 22. למרות שאפשר לפרשו כדומיננטה (רה+דו) הסול שמהדהד מתחילת התיבה תודות לפדל ולטמפו המהיר, יחד עם הצליל מי שחוזר בכל הופעה שלו, נותנים לו משמעות סוב-דומיננטית. ייתכן שהאיזור כולו הוא בטוניקה ולא מתקיים תהליך פונקציונאלי של ממש, במובן הזה, האקורד הוא מעין אקורד שכן שמחליש את הטוניקה ומאפשר מעבר חלק לסי מינור, הסולם המקביל (תיבה 23).

תיבה 21 רבע שני, הצליל דו דיאז אמנם צליל עובר אך נותן חיזוק רגעי לצליל רה, כטון מוביל שלו, מה שמצדיק את הפירוש של האקורד כ-V7. עם זאת, לדעתי מתקיים כאן צבע סוב-דומיננטי ולא דומיננטי חד משמעי.

בסוף חלק B אקורד הציר חזרה לסול מינור הוא דרגה IV אך גם לקוינטות הפותחות את חלק A שחוזר יש תפקיד כפול כאן. הן משמשות כמעבר בין מינור למז'ור וכך גם הן אקורד ציר בגלל האפשרות שלהן להיות מינוריות או מז'וריות. הטונאליות החדשה מתבררת רק בתיבה אחר כך.

Bådnåt. Wiegenlied.

A *Andantino tranquillo.*

17. *p* *u.p.* *upper l. tone*

Gm: *i** *i* *ii*₆ *i* *D/V** *i* *(VI*)* *V*₂ *i*₆ *VI* *iv*₆

6 *p.t.* *cresc. Chrom.* *fz* *pp* *Chrom.*

V *ii*₅ *V*₄ *VI*₄ *V*₄ *ii*₆/*V?* *p.t.* *(I)* *i* *V*₇/*ii* *III:(V)*

11 *cresc. molto* *ff* *pp* *Chrom.*

*I*₆ *V*₇/*V*) *B* *VI*₄ *V*₃ + *upper l. tone* *i*

17 *pp* *mf* *Allegro con brio.*

*V*₇ *G: V*₇/*I* *i* *V*₇* *V*₇*

23 *upper l. tone* *Bm* *poco rit.* *p* *poco rit.*

V/*iii* *iii* (repeated octave higher)

28 *a tempo*

f

V7 I D/V (I) V II IV (repeated octave higher)

34 *A Andantino tranquillo.*

p

IV Gm: IV i

41 *cresc.*

47 *pp* *cresc. molto* *ff*

53 *pp* *pp*

V7 i

8411

Edition Peters.