

על "האוניברסליות של המוזיקה" וכישלונה ביישוב

עירית יונגרמן

המוזיקה של בטהובן, כתב בשנת 1927 הפסנתרן ואיש התרבות דוד שור, היא ביטוי לשאיפה "לשחרר את האדם מכל הכבלים – הדתיים, הציבוריים והאזרחיים". באופן יוצא דופן הודפס מאמרו, שנועד לחגוג את יובל המאה לבטהובן, לא רק בעברית, אלא גם באנגלית ובערבית. כעשור מאוחר יותר, בטקס ההשקה של התזמורת הארץ-ישראלית (היא הפילהרמונית הישראלית) ובצל התעצמות הנאציזם, הביע מייסד התזמורת, הכנר ברוניסלב הוברמן, את תקוותו כי האנושות "תזכה ... שנית לחסד אותה" "נשיקה למלוא תבל" שבסימפוזיה התשיעית [של בטהובן], "ודווקא בארץ ישראל, אשר אין ראווה ממנה ליעוד, לגאול את האנושות בזכות בשורה חדשה, בשורת כבוד האדם ואהבת הזולת".

דברים אלה משקפים את האמונה הרומנטית בכוחה של המוזיקה לחצות גבולות מעמדיים ולאומיים, להיות לגשר בין עמים ולשמש שפה אוניברסלית-רגשית המובנת לכל. משמעותה הסימבולית של המוזיקה הקלאסית כביטוי לערכי הנאורות הובעה באופן בולט בקונצרטים ובאירועים מוזיקליים שנערכו ביישוב ובשיח על המוזיקה ותפקידה החברתי. אולם היא עמדה גם למבחן מעשי, ראשית, במאמץ לייסד "תרבות מוזיקלית" – כלומר, להביא את המוזיקה האמנותית האירופית ואת החוויה היצירתית לקהל רחב ככל האפשר באמצעות חינוך, העשרה ופעילויות מסוגים שונים. שנית – ובאופן הבעייתי ביותר – בניסיונות להנגיש את "אוצר" המוזיקה המערבית מחוץ ליישוב היהודי, במיוחד לאוכלוסייה ערבית-פלסטינית, או להשתמש במוזיקה כ"גשר" ומרחב של הידברות. אף שהיו מעטים, לניסיונות או כוונות כאלה יש עדויות בהקשרים שונים – כגון בבתי הספר למוזיקה שקמו בירושלים ובתל-אביב לפני מלחמת העולם הראשונה, בקונצרטים שנערכו בשנות העשרים, ובפעילויות תרבות שכוונו לפועלים בהקשרים (הנדירים) שבהם התאגדו יהודים וערבים יחד, כגון בהסתדרות פועלי הרכבת. כישלונם של ניסיונות אלה מחדד את הבעייתיות שבפרויקט אשר רעיון "המוזיקה כאוניברסלית" שימש לו סמל.

מסורתי זה הישראלי החדש?: ממסורתיות מזרחית ללאומיות מסורתית

רחל פנחסי

הדומיננטיות של הפופ הים-תיכוני בשדה המוזיקה הפופולרית בישראל בעשורים האחרונים מעידה מצד אחד על שינוי סגנוני שבמהלכו מוזיקה שמכונה 'מזרחית' מתבססת באופן גובר על מרכיבי זהות כלל-ישראליים, ומצד שני על התבססות המרכיב של מזרחיות בהגדרה של הזהות הישראלית. מבחינה היסטורית, הקטגוריה הסוציולוגית של 'מזרחיות' בישראל הובנתה בסמיכות לקטגוריה האתנית-דתית של 'מסורתיות' בתור סימן של אחרות וכנפרדת מהקולקטיב הישראלי. אך בעקבות תהליכי שינוי תרבותיים ופוליטיים – כיום מזרחיות משמשת גם בתור סימן של שייכות לקולקטיב, כפי שבולט במרכזיות הסגנון הים-תיכוני בשדה המוזיקה הפופולרית (בפרט אם המענה לשאלה "מה ישראלי?" מתחשב בדפוס הצריכה של ישראלים). בהרצאה זו אבקש לטעון שעל ידי הסטה של האמונה האישית למישור הלאומי, המסורתיות המזרחית מתפקדת בתור אפיק תרבותי עכשווי לביטוי של לאומיות ישראלית.

בהרצאתי אדגים טענה זאת בעזרת ניתוח השיר 'מי שמאמין' (2010) של אייל גולן – המנון עידוד לאומי שמבוסס על הצהרה אמונית באלוהים ומהווה דוגמה מובהקת לשיר פופ ים-תיכוני קצבי

שכורך יחד את הפן המסורתי והלאומי. הפסיפס המוזיקלי שהשיר מורכב ממנו מזמן בחינה של המארג התרבותי הרב-שכבתי שבתוכו הוא נוצר. המרכיבים האסתטיים והסונוריים של השיר כוללים מסרים פוליטיים-פופוליסטים מפורשים, מצ'ואיזם ספורטיבי, ומרכיבים מוזיקליים המזוהים עם מוזיקה חסידית. יחסי הגומלין בין הפופ הים-תיכוני לבין המגמות התרבותיות המקבילות בישראל שמשתקפות בשיר 'מי שמאמין' מדגימים את ההתבססות של הפופ הים-תיכוני כסגנון ישראלי שלא מסומן רק דרך ההיבט המזרחי-אתני. בתהליך זה, המסורתיות המזרחית שמובעת כמרכיב אמוני נעה מהזיהוי הבלעדי שלה כמסמן אתני-דתי של 'מזרחיות' ומנוסחת בו זמנית כמסמן לאומי-אמוני-יהודי של 'ישראליות'.

מילות מפתח: פופ ים-תיכוני, מסורתיות אמונית, לאומיות בישראל

כיצד להימנע משימוש בניתוח מוזיקלי כצנזורה עצמית בביצוע?

ברק שוסברגר

בעשורים האחרונים ניטש ויכוח בספרות התיאוריה המוזיקלית בין הגישה הרואה בניתוח יצירות כלי להגדרת אספקטים ביצועיים באופן ישיר וחד ערכי, ובין הגישה הרואה צורת מחשבה זו כרעיון דוגמטי וחושבת על הקשר בין האנליסט למבצע כמערכת יחסים דו-כיוונית ומורכבת הרבה יותר. הגישה הראשונה משתקפת בצורה מובהקת בספרו של וואלאס ברי משנת 1989, *Performance and Structure Musical*, אשר עורר ביקורות רבות ולמעשה הביא לכינונה של תת-דיסציפלינה חדשה. בהרצאה זו, אתחיל בהגדרת בעייתיות גישתו של ברי בכל הנוגע להחלתה בעבודתם האינטרפרטיבית של המבצעים עצמם. אטען שצורת מחשבה כזו מהווה צינזור עצמי והקטנת המרחב הפרשני ללא הצדקה לוגית, ושהבעיות שאובחנו על ידי המבקרים נובעות מהמהלך המחשבתי הנמצא בבסיס הגישה: המרת תובנות אנליטיות להוראות (או הצעות) ביצוע קונקרטיות. לאחר מכן, אראה כיצד יש ביכולתם של כלים אנליטיים כמו גרף שנקריאני או ניתוח צורני, דווקא להגדיל את המרחב הפרשני ולייצר קוהרנטיות אינטרפרטיבית שאינה מתבססת על ציות למערכת חיצונית של חוקים אלא על בניית חווית 'הגוף הראשון' של המבצע. לבסוף, אציע שיטת עבודה המותאמת להנחות יסוד אלה: שיטה זו מתבססת על הרעיון של המרת תובנות ניתוחיות ספציפיות לתרגילי נגינה (במקום להוראות נגינה) שמטרתם לעצב מראש אספקטים פסיכולוגיים-סובייקטיביים של חווית המבצע (במקום לנסות להגדיר תבניות אקוסטיות אובייקטיביות).

תוך שימוש בטריז המיתרים בדו מינור, אופ. 9 מס' 3 מאת בטהובן, אדגים מספר דרכים ליצירת תרגילים על בסיס תובנות ניתוחיות. לדוגמה, תרגיל ה'עולמות המקבילים' הוא מעין תרגיל פיתוח-שמיעה אשר נועד לייצר אצל המבצעים היכרות עם מספר נתיבים הרמוניים אלטרנטיביים בהם קטע מתוך הפרק הראשון של הטריז (תיבות 54-62) יכול היה להמשיך. התרגיל בנוי כך שכל אלטרנטיבה הרמונית נבחרת על ידי החלטה ספונטנית של נגן יחיד, ודורש מהנגנים האחרים עירנות והסקת מסקנות ותגובה מהירה. תרגיל זה ואחרים שאדגים, מטרתם לייצר אצל המבצעים תחושה ריאליסטית ככל האפשר של 'agency', במסגרתה הם בונים את העולם המוזיקלי של היצירה באופן אקטיבי ובכך משווים לביצוע איכות ספונטנית וחיה.

משרוקית שבורה: צנזורה מוזיקלית בסוציאליזם המאוחר מבעד ליצירותיו של

יוסף ברדנשווילי

עמיר לקח אביבי

החל מסוף שנות החמישים, וביתר שאת לאורך שנות השישים, התעצבה מחדש ספירת המוזיקה האמנותית בברית המועצות. טכניקות הלחנה מודרניסטיות נעשו מקובלות יותר בקרב מלחינים צעירים, ונקודות ההתייחסות הסגנוניות הלכו והתרחבו, כמו למשל בשילוב מרכיבי ג'אז ורוק ביצירות קונצרטיות. כל אלה יצרו מרחב יצירתי דינמי, בו מלחינים ומבצעים יכלו להתנסות בתחומים שנחשבו בלתי-לגיטימיים עד לאותו שלב. תמורות דרמטיות אלה התבטאו גם בתחום הצנזורה המוזיקלית: במקום המערך הריכוזי והפולשני שאפיין את השלטון הסטליניסטי לאורך שנות השלושים והארבעים, הצנזורה המוזיקלית תחת הסוציאליזם המאוחר התאפיינה בחוסר-עקביות, בסתירות פנימיות ובביזור בין גופים שונים. אופי זה של צנזורה מוזיקלית הביא לדיפרנציאציה גמישה ובלתי-צפויה של הגבולות האסתטיים בברית המועצות בין מרחבי ביצוע, אזורים גאוגרפיים, גילאי מלחינים ואף מתווכים (פרטיטורה כתובה לעומת ביצוע חי, למשל), שבמסגרתה נדרשו המלחינים לאזן בין הדרישות הרשמיות המשתנות, לעתים תוך נקיטת צנזורה עצמית.

תחת התנאים הללו, שיצרו חוסר-ודאות ומגבלות אמנותיות ברורות, אך גם הזדמנויות חדשות לפריצתן של מוסכמות קודמות, הלחין יוסף ברדנשווילי את יצירותיו הבוגרות הראשונות. לאורך שנות השבעים, שבהן היה סטודנט להלחנה בקונסרבטוריון טביליסי ולאחר מכן חבר צעיר באיגוד המלחינים הגאורגי, ברדנשווילי נתקל במגבלות הצנזורה במספר מקרים. האופי של מפגשים אלו היה אקראי, אגבי כמעט, ובמסגרתם גורמים רשמיים שונים דרשו מהמלחין הצעיר לשנות פרט כזה או אחר ביצירותיו – להשמיט מקטע מסוים, לשנות את סיום היצירה או להחליף את שמה. הדרישות הללו נבעו משיקולים מקומיים של פקיד בהוצאת התווים או בעל תפקיד באגודה הפילהרמונית, ולא היוו מימוש של מדיניות מערכתית כוללת. בנוסף לכך, ובניגוד לדימוי המוקדם יותר של הצנזורה המוזיקלית הסובייטית, הם לא כוונו כנגד טכניקת הלחנה מודרניסטית כזו או אחרת, אלא דווקא לרגעים מימטיים בעלי פוטנציאל ייצוגי-פוליטי מובהק, שאותו שאפו הגורמים השונים למתן או לטשטש. במוקד הדברים יעמוד מקטע אליאטורי אחד מתוך יצירתו הקאמרית של ברדנשווילי פואמה-דיאלוג (1975) והיחס המשתנה אליו מבכורת היצירה ועד הקלטתה ב-1989. מתוך המקרה המסוים אשרטט מספר קווי מתאר של הצנזורה המוזיקלית תחת הסוציאליזם המאוחר.

מילות מפתח: יוסף ברדנשווילי, ברית המועצות, צנזורה

Digging for Hope: Gold Diggers of 1933 as a Creative Depiction of Economic Struggle and Resilience

Yakir Ariel

The musical film *Gold Diggers of 1933* was made before Hollywood had imposed Hays Code, a self-censorship measure. The freedom from restrictions is what makes the movie, on the one hand, brisk, witty, and – even in today's standards – highly

presumptuous, while, on the other, be embedded with earnestness and political substance. In this paper, I attempted to apply the film as a solace for viewers and the film's makers alike, during the Big Depression. The film promotes values of friendship, empathy, altruism, and love and uses them as a means of alleviating economic and social hardships. These values contrast with the utilitarianism, self-centeredness, and individualism that are embedded in the foundations of capitalist conduct and have caused a devastating economic and social crisis due to their supposedly inherent greed. The solace is shaped by the musical numbers. The movie opens with the illusionary atmosphere of *We're in the Money*, and continues with the surreal escapades made of real-life Broadway charades. *I've Got to Sing a Torch Song* attempts to expose false promise within capitalism and carries the movie to verisimilitude. The quasi-realism of the final scene, an illustrative performance of "Remember My Forgotten Man", is the transcendent objective of the film's course. I demonstrate how the structure of the songs, their cinematic representations, and post-production alterations to the film's sequence of scenes work together to convey a powerful social message in a concrete time of adversity.

בין קור לעצירה החציונית: התהוותה של חטיבת האקספוזיציה הקלאסית בפרקי

סונטות בין 1730-1790 בגרמניה

סמדר זקס אור-נוי

ההרצאה תתמקד בהתפתחות חציו הראשון של פרק בינארי לכדי אקספוזיציה בצורת סונטה על בסיס בדיקתו של קורפוס נרחב הלקוח מתוך סונטות כליות שנכתבו בין 1730-1790 בארצות דוברות גרמנית. בדיקת הקורפוס מושתתת על התבוננות השוואתית בין מודלים תקופתיים למודל עכשווי. מתוך כתביהם של תיאורטיקאים בני המאה ה-18, ניתן להתרשם כי גישתם לתיאור מבנה חלקו הראשון של פרק בינארי נסמכה בעיקר על ההיבט הטונאלי. היינריך כריסטוף קוך (1793) תיאר את מבנהו של חלק זה כמי שמורכב מארבע יחידות מובחנות המסתיימות ב"נקודות מנוחה". המודל "הקלאסי" של צורת הסונטה תואר לראשונה על ידי קרל צ'רני ואדולף ברנרד מרקס בשנות ה-40 של המאה ה-19. בניגוד לגישתם של בני המאה ה-18, הציגו צ'רני ומרקס מבנה הנשען על רצף של מודולים תימאטיים. במהלך המאה ה-20 ביקשו חוקרים להחזיר לקדמת הבמה את האלמנטים ההרמוניים שתוארו במאה ה-18. לאור זאת, מבקשות תיאוריות משני העשורים האחרונים (קפלן 1998, הפוקוסקי ודארסי 2006) לתת ביטוי לדואליות המדגישה את האספקט ההרמוני מחד, ואת חשיבותם של המודולים התימאטיים מאידך.

הפוקוסקי ודארסי (2006) בספרם המתבסס על יצירות מתוך הקלאסיקה הבשלה (היידן, מוצרט ובטהובן) מתארים את האקספוזיציה הדו-חלקית (two part exposition) כמי שמאופיינת בהפרדה ברורה בין שני חלקיה הנבדלים זה מזה הן באספקט הטונאלי (סולם הבית מול סולם היעד) והן באספקט התימאטי (אזור נושא ראשי, אזור נושא משני). נקודת המנוחה המחלקת את החטיבה לשני

חלקים ומגדירה חלוקה זו מכונה "עצירה חציונית" (medial caesura). תפקידה של העצירה לסמן את סיום חלקה הראשון של האקספוזיציה ובמקביל לבשר על בואו של חלקה השני, בו יופיע הנושא המשני. בהרצאתי אבקש להצביע על הקשר הנמתח בין נקודות המנוחה שמתאר קוך בשלהי המאה ה-18 לבין העצירות החציוניות המתוארות בידיהם של הפוקוסקי ודארסי בתחילת המאה ה-21. קשר זה מבטא כיוונית טונאלית דומה אך מדגים שינויי פרופורציות מבניות המבטאים הליך שינוי תפיסתי הנקשר לגיבושה של האקספוזיציה הקלאסית. שינוי הפרופורציות מתבטא במחקר בבדיקת מיקומן של נקודות המנוחה ביחס למרחב האקספוזיציה ולאורך ציר הזמן. ההרצאה מתבססת על ניתוח סטטיסטי של 240 אקספוזיציות בפרקי סונטות וטריו סונטות לכלים מגוונים, אשר מוגדרים בין שני קווי חזרה והוראת ביצועם בינונית-מהירה מאוד.

מילות מפתח: צורת סונטה, צורה בינארית, קדנצות

לה קונטסינה, הנסיך הפולני והאופרה סמי-סריה

יהואש הירשברג ורימונה פאול

בין האופרה סריה לאופרה בופה עמדה במהלך המאה התשע עשרה האופרה סמי-סריה, שהייתה פופולארית במיוחד במחצית הראשונה של המאה, כגון *La Gazza Ladra* של רוסיני, ותשע מתוך שלושים האופרות של דוניצטי. ספרו החשוב של ארנולד יאקובסהאגן *Arnold Jacobshagen* עוסק במיוחד בתקופה זו. עם זאת, אופרות סמי סריה רבות חוברו גם במחצית השנייה של המאה התשע עשרה, עד ליצירת המופת של פוצ'יני *La Rondine* "הסנונית" (1916). המרכיב המשותף לרובן הגדול הוא הסוף הטוב – *La lieto Fine*. לצד זאת היה הגיוון בתחומי העיסוק של הסמי-סריה רב. למשל, האופרה *Fiorina* של פדרוטי (Carlo Pedrotti, 1817-1893) היא סיפור אהבים של צעירים המתרחש במלון תיירים בהרי האלפים. חלק מהאופרות סמי-סריה פונות לנימה טרגית במערכה השנייה וחוזרות לנימה מבודחת במערכה השלישית. כזו היא *Papa Martin* משנת 1871 הכתובה בנימה סוציאליסטית וסדרת האופרות המבוססות על הרומן הפופולארי "המאורסים" של מאנצוני (Manzoni).

מטרת ההרצאה היא להציג את עיקר היבטי האופרה סמי-סריה. במרכז ההרצאה דיון באופרה סמי-סריה האיטלקית *La Contessina* מאת הנסיך הפולני פוניאטובסקי Józef Michal Poniatowski (1816-1873), שבוצעה בפריז ב-1868. אופרה זו מדגימה כיצד הערוב הז'אנרי, האופייני לז'אנר הסמיסריה, אפשר למלחין לקחת לעצמו חופש לחיפוש סגנוני שכולל יחס חדשני למבנה, הרמוניה ותזמור. מה שהופך אופרה זו למעניינת במיוחד היא ההשפעה הבולטת של ז'אנר ה"מלודרמה", ז'אנר תיאטרלי שהשפיע על התפתחות האופרה סמיסריה. זה בא לידי ביטוי באופרה באמצעות שילוב מפתיע של תמונות פנטומימה במסגרת האופרה. בנוסף, יש לשים לב לעובדה, שמחבר האופרה הינו נסיך, שסבל מחיטוט של העיתונות בת זמנו בשאלות הנוגעות למעמדו. לפיכך הקונפליקט שמניע את האופרה מתגלה כשאלה רלוונטית לא רק לזמנה אלא גם למלחין עצמו: מה המחיר שגובה הרצון בטיפוס בסולם המעמדות?

מילות מפתח: האופרה סמי-סריה, יוזף פוניאטובסקי, האופרה הרומנטית האיטלקית

Tzvi Avni's *The Ship of Hours* (1999) and His Search for an (German-?)

Israeli Identity

Ronit Seter

In 1935, Hermann Steinke (b. 1927) left his home town Saarbrücken following the Nazis' rise to power. He returned there in 1999 as Tzvi Avni (his Hebraized name), as a leader of his generation of Israeli composers of art music, to receive a prestigious prize from the president of Saarland, Reinhard Klimt. The celebration included a concert "of my works in the palace (*Schloss*) of Saarbrücken, whose basement served as headquarters for the Gestapo during Hitler's reign..." During the last two decades, Avni's works have been performed in Saarland—and across Germany—more than in Israel, where he developed his style.

Brigid Cohen's approach to "dilemmas of cultural plurality (rather than the nation's unity) and displacement (rather than impermeable boundaries)" (JAMS 2012) informs my analysis of Avni's multifaceted exile identity. In my multiple interviews with him, he expressed his proud Israeli identity, which is affirmed by his reception in Israel, where he has been consistently seen as an Israeli (non-hyphenated) composer. In Germany, however, the "Deutsch-Israelischer Komponist" qualifier appears often, including in his biography by Friedrich Spangemacher (2021).

This paper explores Jewish (vice Israeli), French, and German identity topoi expressed in one of Avni's celebrated orchestral works, *The Ship of Hours* (1999, commissioned in Saarbrücken), from the point of view of mobility, transnationalism, and transculturalism (unlike earlier scholarship: Brod & Cohen, 1976; Bohlman and Slobin, eds., 1986; Fleisher 1997; Hirshberg 2005; and Shelleg, 2014). Analyzing the roots of his style, I argue that young—pluralistic—Israel shaped Avni's music, and that his musical responses serve as cultural testimonies. I show Mizrahi (Oriental), yet non-exoticized, identity markers in Avni's works of the 1950s, such as *Capriccio* (1955) and *Summer Strings* (1961), inspired by his teachers, composers Paul Ben-Haim (Munich—Tel Aviv, 1897-1984) and Mordecai Seter (Novorossiysk—Tel Aviv, 1916-1994); Jewish and avant-garde stylistic markers in his works of the 1960s and 1970s, such as *Meditations on Drama* (1966), shaped by his studies with Vladimir Ussachevsky at the Columbia-Princeton Electronic Music Center; and his quasi-post modern style developed during the 1980s and 1990s, as in his *Se questo è un uomo* (1998).

מסורות וחדושים בחינוך המוזיקלי בבית הספר

מורל קורן

במה שונה החינוך המוזיקלי בבית הספר בעשורים הראשונים של המאה ה-20 מזה שבעשורים הראשונים של המאה ה-21? לפני כמאה שנה, התלמידים ישבו בטור על ספסלים, היו להם ספרי לימוד או ספרי שירים (לחלקם), המורה הדגימה את השיר קולית או אינסטרומנטלית, התלמידים חיקו אותה

ולבסוף הצליחו לשיר את המלודיה. לימוד השירים נעשה לפי שמיעה, בצורה "אינטואיטיבית". הטכנולוגיה של אותם הזמנים אפשרה הקלטה והשמעת קול, אך היא לא הייתה נגישה להמונים ומערכת החינוך לא יכלה להפיק תועלת ממנה. מה קורה בעשורים הראשונים של המאה ה-21 בבתי הספר היסודיים? בנוסף למה שהיה מקובל כנורמה כשלעצמה במאה ה-20, הוכנסו פעילויות חדשות בשיעורי המוזיקה, כמו השילוב הטבעי בין מוזיקה ותנועה. בנוסף, בשיעורי המוזיקה הופעלו טכנולוגיות אודיו-וידאו מודרניות לשיעורים בכיתה וגם בתרגול ביתי.

המאמר יציג הקבלה תמציתית בין האפשרויות והתוצאות של החינוך המוזיקלי בבתי הספר הממלכתיים בעשורים הראשונים של המאות ה-20 וה-21, ויציג פתרון דידקטי חדש הראוי להתייחסות. מדובר על תכנית דיגיטלית אינטראקטיבית ואינטגרטיבית מבוססת בינה מלאכותית, לקידום השירה ומבוא לאוריינות מוזיקלית (סולפג'), בשם "סולפי" (<https://www.4solfy.com>), החל מבית הספר היסודי.

מילות מפתח: חינוך מוזיקלי, שירה בבית ספר, סולפג'

When is an Offtonic Recap not an Offtonic Recap?

Yoel Greenberg

The double return of the principal theme and home key has long held pride of place in theories of sonata form. For James Webster it is the paramount feature of sonata form; similarly, for Hepokoski and Darcy it is the feature that lies at the heart of the sonata-theory typology, distinguishing between types 1–3. Several scholars have already noted that off-tonic recapitulations render this typology fuzzy, with John L. Snyder wondering whether a subdominant recapitulation can “legitimately be called a recapitulation” and consequently, whether the movement as a whole can be truly considered as a sonata form movement. In this paper I take this argument further, demonstrating that the off-tonic recapitulation is itself a fuzzy category.

I shall discuss examples of a variety of works from the 1750s to the 1770s in which it is difficult to determine whether or not the recapitulation should be considered off-tonic or not. In some, the moment of return itself is unstable, yet not entirely off-tonic. In others, it seemingly begins on the tonic, yet quickly destabilizes the sense of tonal return. In yet other examples there are both tonic and off-tonic returns, with either of these holding equal stakes as to the status of the “true” return (if such a status can be considered historically valid at all). I present these examples within the broader context of gradual transformation of binary form into sonata form’s “synthesis between binary and ternary principles,” demonstrating how the balance between these principles gradually tips over time.

Retracted Tonal Areas in Sonata-Form Expositions: Circular Directionality in Early Nineteenth-Century Music

Bar-Yoshafat

This paper examines sonata expositions where, after the S-zone has been sufficiently established, a suggested third key appears as an alternative final destination but eventually returns to the SK. The question arises whether such cases, with an interim foreign tonal area (lengthy and distinct enough to justify the label), should be viewed as two- or three-key expositions. Instead of an “either/or” approach, this paper proposes that during the early 19th century a middle ground between the two options emerged, whereby one could point at three tonal centers existing within an underlying two key division.

Several analytical concepts are suggested to provide a more flexible form-function model. I apply the term “Interrupted SK Expositions” (ISK) to describe instances that include an expanded SK-digression, and “Retracted Tonal Areas” (RTA) to describe the digressive action space. Most often, the RTA is divided into a thematic zone and a transitory passage leading back to the SK. Given that transitory passages are not always marked by energy gain I label them as “S-RT” (SK-retransition) rather than TR2 (a concept more appropriate for linear three key expositions). Three subtypes of RTAs are discussed: those that include a PAC (“Cadenced TA”), those not including tonal confirmation (“Non-Cadenced TA”), and those comprising more than one local center (“Consecutive TAs”). The case studies include opening movements of piano sonatas and chamber works dating from the first third of the nineteenth century, composed by Dussek, Reicha, Burgmüller, Prince Louis Ferdinand of Prussia, Berwald, Onslow, Potter and Schubert.

Three-Key Expositions at the Turn of the Twentieth-Century

Dan Deutsch

בתפנית המאה העשרים, צורת הסונטה נתפסה כסכמה היסטורית שמגלמת פרקטיקות וגישות הלחנה שנקדמו כמאה שנים קודם לכן. ובכל זאת, מלחינים בתקופה זו לא רק השתמשו בטכניקות שמתכתבות עם צורה זו, אלא הפיקו לא מעט יצירות שעונות באופן ישיר לתכתיביה. יצירות אלו מדגימות מתח פנימי מרתק בין גישה סכמתית שמבוססת על מסגרות טונאליות וקונוונציות תמטיות ובין אסתטיקה שמחפשת להרחיב, לערער ולאתגר את אותן מסגרות מארגנות. במסגרת ההרצאה אתייחס לאותו מתח בין צורה ואסתטיקה דרך שתי יצירות מהעשור האחרון של המאה התשע-עשרה בוינה: הפתיחה “סאפפו” אופ. 44 מאת קרל גולדמארק (פורסמה 1894) ורביעיית המיתרים ברה מאזור מאת ארנולד שנברג (1897).

על אף הבדלים מהותיים בין הפתיחה התזמורתית של גולדמארק לרביעיית המיתרים של שנברג – בכל הנוגע לסוגה, סגנון אישי וגישה אסתטית – שתי היצירות מתנהלות עם צורת הסונטה באופנים דומים. בעיקר, האקספוזיציות בשתי היצירות מתכתבות עם הרעיון של אקספוזיציה בשלושה סולמות

"(three exposition key-)"בו הנושא המשני נע בין שני מרכזים טונאליים בבואו לערער את המרכז הטונאלי הראשי ביצירה (Covington and Longyear; 1978/79 Webster 1988). בדברי ארחיב על האופן שבו הטכניקה של אקספוזיציה בשלושה סולמות (שלרוב מזוהה עם צורות הסונטה של שוברט) מאפשרת לגולדמארק ושנברג להתמודד עם המתח שבין סכמה טונאלית והניסיון להרחיב את גבולות הטונאליות הקונבנציונלית בסוף המאה התשע-עשרה. לאחר מכן, אדון בטשטוש הגבולות שבין הנושא השני והרטוריקה המוזיקלית בסקציית הפיתוח ובהשלכות של טשטוש של זה על הצורה של הפרק כולו. לבסוף, אתמקד ביחס שבין סכמת צורת הסונטה וגישות צורניות אחרות (בעיקר, העקרון המעגלי) כפי שהוא בא לידי ביצירות הנדונות