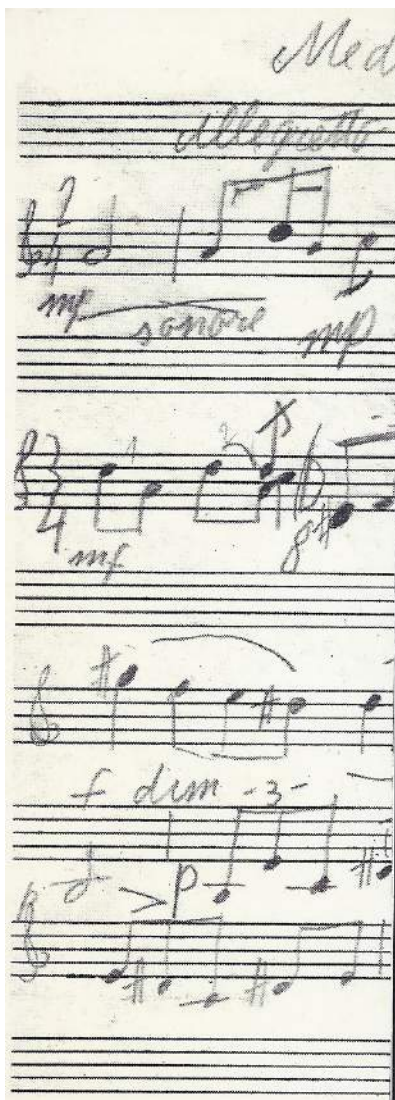




אבנר בהט

עדן פרטוש

חייזר ויצירתו

For the film "B I B A" by David Perlov - 1977

ספרי
מוסיקה



התוכן

מבוא 3

חלק ראשון : חייו

פרק ראשון : ילדות ונעורים (1907-1923) 5

פרק שני : מוזיקאי צעיר באירופה (1924-1938) 9

פרק שלישי : בארץ-ישראל - בתזמורת (1938-1956) 16

פרק רביעי : שנות יצירה (1957-1972) 31

פרק חמישי : שנות מאבק (1972-1977) 42

חלק שני : אישיותו

פרק ששי : פרטוש בכתב ובעל-פה 45

פרק שביעי : האדם, הנגן, המורה 47

חלק שלישי : יצירתו

פרק שמיני : מבוא 53

פרק תשיעי : יצירות לזמרה 60

פרק עשירי : יצירות למקהלה 67

פרק אחד-עשר : יצירות לכלי סולו 72

פרק שנים-עשר : יצירות קאמריות 77

פרק שלושה-עשר : יצירות לתזמורת 84

פרק ארבעה-עשר : יצירות לכלי סולו ותזמורת 89

אחרית דבר 96

נספחים

יצירות שהוקדשו לפרטוש 98

רשימת יצירותיו 99

ספרי זה על פרטוש יצא לאור ב-1984 בהוצאת "עם עובד" בסדרה "ספרי מוזיקה" שאותה יזמתי וערכתי באותה עת. הספר אזל מן השוק והוצאת "עם עובד" אישרה את הופעתו הדיגיטלית במסגרת זו, ועל כך נתונה לה תודתי. בגרסה הנוכחית חלו כמה שינויים צורניים, כגון **מוזיקה** במקום **מוסיקה** לפי החלטה של האקדמיה ללשון העברית. כמו כן נמנעתי מהערות בתחתית הדף ובמקום זה הבאתי את הדברים השוליים בסוגריים. פה ושם משולבות בסוגריים מרובעים הערות של 2014, אך מבחינת תכנון יש לקרוא את הספר בעיניים של 1984.

בשנים האחרונות נעשים יותר ויותר ניסיונות לבדוק, לסקור ולסכם סיכומי ביניים את הפעילות היוצרת בשדה התרבות והאמנות של היישוב המתחדש בארץ ובחיי מדינת ישראל, ואין זה מקרה: יובל שנים של פעילות יוצרת בשדה המוזיקה הקונצרטית בישראל הם אמנם זמן קצר, אך הפעילות השוטפת בו עשירה ומגוונת, ובתקופה זו פעלו כוחות מניעים ומשפיעים שחשיבותם רבה גם מעבר לזמן התרחשותם.

הצורך בעצירה ובמבט לאחור הביאנו ליזום סדרת מונוגרפיות זו של כמה מחשובי המלחינים הישראליים. ומטרה נוספת לה: להביא לפני הדור הצעיר, שלא זכה לחוות את האירועים או לעקוב אחריהם בעת התרחשותם, את הדברים בשם יוצרם. אין אנו באים לדון מבחינה מוזיקולוגית או היסטורית ולקבוע את מקומו הסגולי של כל יוצר, ופרטוש בכלל זה, אלא לראות את תרומתם האישית ודרך השתלבתם בזמנם ובמקומם כמקבלים ונותנים, לומדים ומגיבים.

עדן פרטוש היה מהמוזיקאים שהטביעו חותם עמוק על חיי המוזיקה של ישראל במשך כשלושים שנים מכריעות של חייה – העשור האחרון של היישוב שלקראת המדינה ושני העשורים הראשונים של עיצובה. בהיותו אישיות רבגונית מאוד, נודעה השפעתו כגון, כמורה, כמארגן ויוזם וכמלחין. הדורות הבאים יתייחסו בעיקר אל מורשתו כמלחין, אך בדור הזה רבים עדיין הזוכרים את השפעתו הישירה, הבלתי-אמצעית: נגינתו, שיעוריו, שיחותיו. קרינתו על הקהל היתה חזקה וישירה מאוד, ללא חיץ וסייגים. האזנה לו היתה בבחינת פגישה עם המוזיקה. והדברים חרגו הרבה מעבר למסגרת של חיי המוזיקה בישראל, שכן במסעותיו הרבים בעולם ניגן והורה ונפגש עם קהלים רבים, עם תלמידים ומוזיקאים, ובכל מקום זכה למשוב חזק בהתאם לנתינתו ולקרינתו. בדומה למפגש הישיר עם אישיותו, כך המפגש עם יצירותיו: לפני כל ניתוח ותובנה – ההתרשמות הישירה, הבלתי-אמצעית, וזו נתנה תמיד תחושה של כוח ואמונה, של אמת וכנות.

זכיתי להיפגש עם פרטוש בשמונה שנות חייו האחרונות לכמה שיחות ארוכות [הן הוקלטו ולאחרונה – 2014 – נמסרו לספרייה הלאומית]. רעיון כתיבת המונוגרפיה ליווה אותי במשך כמה שנים, אך החל להתממש רק בשנת חייו האחרונה, ואז החיליתי בסדרת שיחות עמו ועם רעייתו, שיחות שמטרתן – המונוגרפיה – היתה ידועה גם לו. שש שיחות ארוכות כאלה התנהלו באביב 1977, אך הסדרה נקטעה עם מותו הפתאומי בששה ביולי אותה השנה.

בניגוד למלחינים רבים הדואגים מראשית דרכם לתיעוד מהלך יצירתם, עדן פרטוש לא דאג לתעד את עצמו, לשמור על מסמכים, לציין את יצירותיו במספרי אופוס; לעתים אף לא דאג לתאריך אותן. במשך כל חייו היה בבחינת עץ הנותן פירות ומחלקם ומפזרם מקרן השפע, ומבטו רק קדימה לעתיד. תמיד עסק כבר ביצירה הבאה, ולכן גם לא דאג יותר מדי לביצועים ולהוצאה לאור של יצירותיו. למרבה המזל דאגו לכך אחרים, מוזיקאים שהבינו את ערך יצירתו, וברוב שנות יצירתו דאגה לכך רעייתו דינה, אשר היתה המביא והמוציא, השומר והדואג.

פרטוש חסך מאתנו הרבה לבטים לגבי מורשתו בכך שהיה הוא עצמו המבקר החרף ביותר שלו. הוא השמיד יצירות נעורים שנראו לו רק כתרגילים לקראת ביטויי האישי השלם. היצירה הראשונה ששמר היתה מהיותו בן עשרים וחמש. למעשה הגיע אל יצירה רצופה רק לאחר עלותו ארצה בהיותו בן שלושים ואחת, וגם אז עסק כמה שנים בעיקר בעיבודים, ורק ב-1946, בהיותו כמעט בן ארבעים, החל ליצור ממש ברצף שנמשך כשלושים שנה.

מספר יצירותיו אינו רב – כשישים – אך משקלן הסגולי רב ביותר לתקופתו ולסביבתו. עמדו לרשותו תכלילים של כל יצירותיו, רובם בדפוס ומקצתם בכתב-יד, וכן הקלטות של רוב יצירותיו. לצד יצירתו המוזיקלית הוא גם הותיר מורשת בעל-פה לא מבוטלת: הרצאות, ניתוחים, מאמרים, רשימות וראיונות. כל אלה עמדו לרשותו, בכתב או בהקלטות.

לאחר מותו של פרטוש הועברו כתביו ומסמכיו לארכיון של אוניברסיטת תל-אביב, שהוא נמנה עם מייסדיה. סייעה בכך רבות רעייתו דינה. לצורך כתיבת הספר עברתי על כל מסמכי הארכיון. יש שנים המתועדות בו היטב, בעיקר משנות החמישים ואילך, אך כל התקופה המוקדמת של חייו לא נרשמה כלל ולא תועדה. גם בשיחות מיעט פרטוש לדבר עליה. ילדותו היתה כנראה מן הפרקים הקשים בחייו, והוא לא הרבה לפרט על אודותיה. היה עלי אפוא ללקט "מסמכים שבעל-פה". סדרת שיחות עם רבים מידידיו, עמיתיו ותלמידיו של פרטוש באה לענות על חוסר זה, ויבואו כולם על התודה.

הספר מחולק לשלושה חלקים שרבים ביניהם המשיקים, כמובן:

חייו של פרטוש, אישיותו ויצירתו. מהלך חייו מסופר בקצרה, שכן רבים בו הפרקים שנותרו עלומים יחסית, למרות כל המאמצים שנזכרו לעיל. על אישיותו מעידים בעיקר דבריו שלו ודברי ידידיו ותלמידיו. את מכלול יצירתו סקרנו לפי חלוקת היצירות לסוגים והרכבים, ובתוך כל פרק – בסדר כרונולוגי. רשימה כרונולוגית כללית בסוף הספר נותנת תמונה היסטורית מסודרת. כיון שהספר מיועד גם לקורא הלא-מקצועי, העדפנו להמעיט ככל האפשר בניתוחים בלשון מקצועית.

יבואו על התודה כל מי שהקדישו לי מזמנם ושוחחו עמי על פרטוש, כמה מהם ארוכות. בראש ובראשונה, רעייתו דינה, אשר סייעה לי ככל יכולתה. פגישותי הרבות עמה היו לעזר רב, וגם קריאתה את כתב-היד סייעה להבהיר ולדייק. ידידיו ועמיתיו הם מטובי האמנים בישראל, וכולם שיתפו עמי פעולה ברצון ובהתלהבות: אילונה וינצ'ה-קראוס, לסלו וינצ'ה, יוסף טל, אורי טפליץ, קלרה סרבאש-וייסגרבר, דבורה ברטנוב, זאב שטיינברג, דוד פרלוב, אריה ורדי. מתלמידיו הרבים אזכיר רק כמה, והסליחה עם האחרים שצר המקום מלהזכירם: אליהו תבור, גלילה ריבנר, מנחם ברויאר, רבקה גולני, אילן גרוניך, יוסף גוטמן, נועה בלאס, מיכל וארי דורון, פנינה ויריב הרן.

תודה גם לכל מי שסייעו לי בגישה אל החומר שבכתב: המכון למוזיקה ישראלית, הזמרת ברכה צפירה, שהעמידה לרשותי כתב-יד של עיבודיו המצויים רק אצלה, צוות העובדים של ארכיון אוניברסיטת תל-אביב ומהם בעיקר סמי גתית, שעסק בסידור ארכיונו של פרטוש.

פרטוש הכיר אישית כמה מגדולי עולם המוזיקה של זמנו ואף שיתף עימם פעולה. אחדים מהם אף רשמו במיוחד דברים לזכרו, ואלה מובאים בגוף הספר: אנטל דוראטי, יהודי מנוחין, ליאונרד ברנשטיין, אנדרה גרטלר, אלכסנדר רינגר.

תודה מקרב לב לצוות ההפקה של הוצאת "עם עובד" ובראשו מר יעקב ארדמן, על העבודה המסורה שהקדישו באהבה למלאכת הייצור של ספר מורכב זה, תוך שימת לב בלתי נלאית לכל פרט ופרט. ולבסוף, תודה מיוחדת לרעייתי נעמי בהט-רצון, אשר קראה את כתב-היד וסייעה רבות בעצה, ביקורת ועידוד.

חלק ראשון: חייו

פרק ראשון : ילדות ונעורים 1907-1923

עדן מרדכי פרטוש נולד לאביו ריכרד ולאמו יוהנה לבית הירש באחד באוקטובר 1907 בבודפשט. השם פרטוש הוא בעל צליל הונגרי מובהק, שכן משפחת האב כבר התאקלמה בהונגריה מזה כמה דורות. משפחת הירש, הורי האם, היגרה מגליציה להונגריה בסוף המאה ה-19 במסגרת גל ההגירה הגדול של יהודים מערבה בעטיים של פרעות ולחצים.

מבחינת יחסם ליהדות אפשר לחלק את יהודי הונגריה לשתי קבוצות שונות מאוד זו מזו: מחד גיסא, האדוקים בדתם שהם מן הקיצוניים ביותר, חסידים בחצרות רבנים ומסוגרים בתוך ד' אמות היידיש; ומאידך גיסא, המתבוללים בתרבות הגרמנית לפי מיטב מסורת ההתבוללות של המאה ה-19.

משפחת פרטוש נמנתה על המעמד הבינוני הגבוה. האב עסק במסחר רהיטים והם חיו חיי רווחה. שפת הדיבור בבית היתה גרמנית, כמקובל אצל השכבות הגבוהות בכל רחבי האימפריה האוסטרו-הונגרית בימי הקיר"ה פרנץ יוזף. ההונגרית היתה שפת הרחוב ושפת בית-הספר. המשפחה חיתה בקו ההתבוללות המוחלטת בתרבות הגרמנית ויהדותו של פרטוש היתה לו בבחינת עובדה ידועה, אך היא לא העסיקה אותו עד אשר נתחווה לו במלוא משמעותה לאחר זמן בעטיו של יחס אנטישמי שנחשף אליו. על הוריו אמר: "ההורים שלי לא היו דתיים אבל היו יהודים גאים".

זיכרונות על חיי יהדות פעילים היו לפרטוש מועטים ומעורפלים, והם קשורים בעיקר לסבו, אבי אמו, יהודי דתי אדוק אשר נולד ב"תחום המושב" ואף גדל בו. עם סבו ביקר בילדותו בבית-הכנסת וזכר זאת כחווית ילדות מוזרה אך חשובה, בעיקר כאירוע חברתי-שמיעתי: "כולם שרים ומדברים בבת-אחת" (מתוך שיחה ב-1971). לחגיגת הבר-מצווה התכונן פרטוש כמו כל ילד יהודי בחברה האירופית הזו מבלי שהבין את העברית שזימר, אולם הוא למד והכיר את אותיות האלף-בית העברי. מי שהכין אותו לקראת הטקס היה הרב עמנואל לב (1854-1944), מחבר הספר "צמחי היהודים" (מוזרות דרכי הגורל: ביתו של פרטוש בחמש-עשרה שנות חייו האחרונות היה ברחוב "צמחי היהודים" ברמת-אביב), שהיה אחר-כך הרב הראשי של בודפשט.

בהיות פרטוש בן ארבע פגעה בו קשות מחלת השנית והיא הטביעה חותם אכזרי על כל מהלך חייו, שכן בעטיו של סיבוב שלאחר המחלה נפגע פרק הירך של רגלו הימנית ולאחר שנים רבות התפתחה מפגיעה זו צליעה שהלכה והכבידה עליו ככל שעבר הזמן. פרטוש לא הרבה בדברים על הוריו וילדותו: "הורי היו אנשים פשוטים ואין דבר מיוחד לספר עליהם פרט לכך שהיו לנו הרבה צרות מכל הסוגים. חליתי הרבה והייתי מגמגם והיו לי הרבה בעיות" (מתוך ראיון ברדיו ב-27.2.1981).

כשרונו המוזיקלי של פרטוש בא לו כנראה מאמו, שהיתה פסנתרנית חובבת והרבתה לנגן ולשיר. לאביו לא היה כל קשר למוזיקה. אמו גם עודדה אותו לפעילות מוזיקלית מרגע שנתגלה כישרונו והיא שעקבה אחר התפתחותו בשטח זה ואף דחקה בו לא מעט שיפנה לכיוון של מקצועיות במוזיקה. בהיותו בן תשע החל ללמוד נגינה בכינור ועל כך הוא מספר: "ההשפעה הגדולה שקבעה את רצוני להיות כנר באה מצד המורה הראשון שלי, המנצח יוג'ין אורמנדי (אז עדיין אויגן בלאו), שהוא כיום אדם מפורסם מאוד, אך באותה עת עדיין היה כנר. כאשר האזנתי לקונצרט שלו, הוא עשה עלי רושם גדול ורציתי להיות כנר. הייתי אז בן תשע. לפני כן כבר התחלתי לחבר מוזיקה וזה באמת נראה לי מסתורי משום שאז עדיין לא היה רדיו ולא הייתי לפני כן אף פעם בקונצרט. אמי היתה מוזיקאית חובבת וניגנה בפסנתר את כל הסונטות של בטהובן, לרוב בלי תווים, וממנה שמעתי והתחלתי ללכלך נייר בתווים. אולם אף אחד לא יעץ לי ולא ראיתי דוגמאות." (באותו ראיון).

לאחר כמה שנים של לימוד אצל בלאו נתקבל פרטוש בן השנים-עשרה לאקדמיה למוזיקה על-שם ליסט כתלמיד לכינור אצל ינה הובאי, גדול המורים לכינור של הונגריה ומהגדולים באירופה כולה: ינה הובאי (1858-1937) היה בנו של כנר ומלחין (קרולי הובאי) ותלמידו של הכנר יואכים. לאחר כמה שנות

הוראה בבריסל נהיה למורה הראשי לכינור באקדמיה על-שם ליסט בבודפשט ואחר-כך אף היה מנהלו של מוסד זה בשנים 1919-1934.

להגיע אל הובאי לאחר שלוש שנות נגינה בלבד הוא הישג נדיר. על לימודיו בכיתת הובאי מספר ידידו ועמיתו לכיתה, הכנר אנדרה גרטלר (כיום ראש המחלקה לכינור בקונסרבטוריון של בריסל): "נפגשנו בכיתה הכינור של ינה הובאי בבודפשט והיינו קשורים מאוד מיד מן הרגע הראשון. אני זוכר כי כבר אז הערכתי מאוד את כישרונותיו המקצועיים המצוינים של ידידי ככנר וכמוזיקאי שכבר אז הצטיין בנגרות רוחנית ומוזיקלית בשלה מאוד. ניגנו אז הרבה מוזיקה קאמרית ופרטוש הצטיין לא רק בנגינת כינור אלא גם בפסנתר, והיטיב מאוד לקרוא מן הדף" (מתוך מכתב שלו מינואר 1980, שבו העלה זיכרונות על פרטוש).

למעשה החל פרטוש ליצור מוזיקה ברגע שידע להפיק צלילים מן הפסנתר. הוא קלט מהר וניגן מן הזיכרון, אך גם המציא. בהיותו בן שתיים-עשרה, והוא כבר תלמיד באקדמיה, חיבר עם חבריו לכיתה מתיאס שייבר ואנטל דוראטי אופרה שמקום עלילתה – אוניה בלב ים. השלושה פשוט מילאו את האמבטיה, השיטו את האוניה ושרו את כל האופרה.

האקדמיה למוזיקה על-שם פרנץ ליסט שכנה בבית-אבן מפואר ברחוב קיראלי בכיכר פרנץ ליסט. מאז יסודה בשנת 1875 היתה האקדמיה בית-האולפנא העליון למוזיקה של הונגריה ולמדו בה מיטב הכישרונות המוזיקליים מארץ ברוכת כישרונות זו ומאירופה כולה. בראשית המאה סיימו בה את לימודיהם שני המוזיקאים הדגולים של ארץ המדיארים: בלה בארטוק (1881-1945) וזולטן קודאי (1882-1967). ובשנת 1907, שנת הולדתו של פרטוש, כבר היו שניהם מורים בה. בזכות שני אישים אלה היתה האקדמיה למוזיקה על-שם פרנץ ליסט לאחד מבתי-הספר למוזיקה הטובים בעולם וגם אחד המתקדמים שביניהם. היא היתה פתוחה לכל החידושים המוזיקליים והפדגוגיים, לחקר שירי-העם ולהערכה שווה של מורשת עממית ומורשת קונצרטית, מקומית ואירופית, למוזיקה מן העבר הקרוב והרחוק וגם לניסויים האחרונים בשדה הקומפוזיציה בעולם כולו. דרכם של אישים דגולים כאלה שהם גם ערים לגילוי כישרונות צעירים, ולכן אין פלא כי המוסד שבהנהלתם נעשה חממה לטיפוח כישרונות כאלה אשר זכו לקבל כאן את מיטב ההכשרה המקצועית בלוויית אותה אווירה של שאר-רוח שהיא הכרחית לכל אמן יוצר.

פרטוש לא הסתפק בלימודי הכינור. כאשר למד בכיתה הסולפג'י של זולטן קודאי הבחין המורה בכישרון המוזיקלי הבולט של הנער הצעיר והזמין את אמו לשיחה. הוא הציע לה לצרף את עדן הצעיר לכיתה הקומפוזיציה שלו, וזאת על אף גילו הצעיר. בוגרי האקדמיה מעידים כי זה היה מקרה יחיד שבו יזם קודאי דבר מעין זה. תחילה היססה האם, אך לבסוף נענתה להצעה, וכך מוצא את עצמו עדן פרטוש בן השתיים-עשרה כבנימין של כיתה הקומפוזיציה של קודאי, שבה רוב התלמידים קשישים ממנו בשנתיים ויותר, והוא מתמודד עמם בהצלחה. כיתה זו נעשתה לימים שם דבר ונמנו עליה כמה מוזיקאים מפורסמים בימינו, כגון מתיאס שייבר, אנטל דוראטי, גזה פריד. שיטת הלימוד בה היתה חדשה וניסיונית באותם ימים: לא עוד חלוקה למקצועות – הרמוניה, קונטרפונקט, צורות, תזמור וכו' – שכל אחד מהם נלמד לחוד עם מורה אחר, אלא כיתה אחת ומורה אחד – זולטן קודאי – המלמד הכול יחד תחת הכותרת קומפוזיציה.

פרטוש עצמו סיפר על קודאי ועל הוראתו בכיתה זו:

הוראתו של קודאי התייחסה תמיד להווה; ככל שהחמיר בהקפדתו על כללי המסורת, באותו זמן ידע לפתוח אפיקים לעבר היבטי העתיד. לא כל מלחין גדול הוא בעת ובעונה אחת גם אישיות מרתקת. את קודאי הכרנו והוקרנו כאישיות בעלת מוסריות גבוהה ביותר; את אהבת האדם שבו ואת חוש ההומור שנמצא לו בכל עת הסתיר מאחורי מחיצה של מסויגות ביישנית. אך כאשר התקומם נגד גילויים אנושיים שליליים, שלא היה מוכן להשלים עמם, גילה אירוניה חדה ולעג צורב. למותר לציין שכל תלמידיו רחשו לו הערצה לאין גבול ופולחן קודאי חי וקיים בתוכם עד עצם היום הזה. שעה ששנים מתלמידיו לשעבר מזדמנים זה עם זה במקום מן המקומות, הוא ישמש דרך קבע נושא עיקרי לשיחתם, ולעולם לא ילאו מלהזכיר מעשים ואירועים

הקשורים בו ובאישיותו (מתוך מאמרו של פרטוש "הרהורים על קודאי" שנכתב במלאת לקודאי שמונים שנה. המאמר נכתב בגרמנית והתרגום לעברית הוא של עדה ברודסקי ולה התודה עליו).

על הכיתה לקומפוזיציה של קודאי ועל פגישותיו בה עם פרטוש מספר המנצח והמלחין אנטל דוראטי, חברו לכיתה :

כיתת קודאי של השנים 1920-1924 היתה מצטיינת ואולי אף יחידה במינה בתור ניסיון פדגוגי. עד אז לימדו את מקצועות המוזיקה מורים שונים ובנפרד – הרמוניה, קונטרפונקט, צורה, תזמור, אסתטיקה. בשנת 1920 החליטה הנהלת האקדמיה על-שם פרנץ ליסט בבודפסט לחבר את כל אלה יחד לקורס אחד רחב של קומפוזיציה ולהפקיד את הוראת כל החומר הרב הזה בידי איש אחד. זולטן קודאי, אז בן שלוש ושמונה, עמד בראש אחת משתי הכיתות הללו, אשר גובשו באותה עת, והמשיך בתפקידו זה עד 1924, במשך כל ארבע השנים של הקורס.

בכיתה זו הכרתי את עדן פרטוש; היינו חברים לכיתה במשך כל ארבע השנים. היתה זו כיתה טובה, אולי אפילו טובה במיוחד. אחרים בה היו מתיאס שייבר, ליוש ברדוש, גיוזו אדם, אישי קובאץ', יארו קרטני, גאבור קרני. התחלנו כחמישה-עשר וסיימנו עשרה. כל מי שהזכרתי היו כישרונות מצוינים והיו להם לאחר זמן קריירות נכבדות מאוד. זה היה אופייני לדרך ההוראה של קודאי שגם אם לא כל תלמידי הקומפוזיציה שלו נעשו מלחינים, כולם הצליחו בחייהם בדרך זו או אחרת.

פרטוש היה אחד מאלה שנעשו למלחינים *par excellence*, אף כי הוכיח את עצמו גם בשטחים אחרים של המוזיקה... עדן היה הבנימין של הכיתה ואני הייתי הבנימין מספר שנים, קשיש ממנו בשנה אחת בלבד. יתר התלמידים היו מבוגרים יותר. העבודה בכיתה היתה מאומצת מאוד ושוקקת חיים. בשנה הראשונה לא רצה קודאי לראות שום יצירה מקורית שלנו, אך מן השנה השנייה ואילך הוא עודד יצירות משלנו וכך הוצף המורה המסכן במבול של תוצרי גאוניותו.

יצירות סימפוניות גדולות לא הותרו בהתחלה ולא נתקבלו אלא יצירות שהיה אפשר לבצע אותן בכיתה. זה הותיר לנו חופש בחירה נרחב למדי, שכן כולנו ניגנו די טוב לפחות בכלי אחד וכך פרחו אצלנו המוזיקה הקאמרית. פרטוש עצמו תרם כמה רביעיות מיתרים, שלישייה לכינור, צ'לו ופסנתר ועוד קטעים רבים. הוא היה גם אחד המבצעים העיקריים של יצירות חבריו לכיתה בכינור ובוויולה, ובשניהם ניגן בכישרון כביר.

היצירות הראשונות שביקשנו קודאי לחבר היו ולסים – לא פחות ולא יותר. חושבני כי מאותה עת נשתמר אצל כולנו עמוק בלב ובבטן יחס של כבוד עלום ועמוק אל "המוזיקה הקלה". אחרי הוולסים היה עלינו לחבר שירים, ועדן היה פורה ביותר וסיפק אותם בעשרות. בדרך-כלל היה דמיונו היוצר תמיד עשיר ומגוון: לא חסרו לו כלל רעיונות והוא חיבר בקלות ניכרת, מה שהוכח תמיד על-ידי תפוקתו.

השיעורים שלנו היו עמוסים מאוד ואף לאחד מאתנו זה לא היה העיסוק היחיד. עדן ואני היינו עסוקים אפילו יותר מן האחרים, כיוון שהיה עלינו להכין נוסף לשיעורי האקדמיה גם את שיעורי בית-הספר הרגילים שלנו. עם זאת, לא די שהשתתפנו בקורס המלא של קודאי, כאשר הוא הודיע על סמינר בחירה מוקדש לפולקלור – איסוף, קטלוג וניתוח – הצטרפנו שנינו גם אליו. ברטוק הופיע גם הוא בסמינר זה, אמנם לא בסדירות, אך לעתים קרובות. עבדנו בסמינר זה, עדן ואני, יום-יום בקרבה רבה, שולחן ליד שולחן. סידרנו, קטלגנו וניתחנו למעלה מאלף שירי-עם. קרוב לודאי שהתוצאה של עבודתנו פורסמה במקובץ שנים רבות אחר-כך. (קטע ממכתבו של דוראטי מיום 27.6.1978 – Remembrance of Oedoen Partos).

פרטוש הקדיש אפוא את עיקר זמנו ללימודים באקדמיה, אך במקביל רכש את השכלתו התיכונית באופן פרטי ועשה את בחינות הבגרות. זה היה עומס בלתי-רגיל שהכתיב סדר-יום צפוף מאוד. סיפר על כך פרטוש: "הייתי קם בשש בבוקר ומתחיל ללמוד את כל המקצועות. הייתי הולך הרבה לגן העירוני ולומד לבדי על הספסל. אחר-כך הייתי חוזר הביתה ומתחיל לנגן. אחרי-הצהריים הייתי הולך לאקדמיה ולומד שם עד שש בערב. לעתים גם היו באקדמיה לימודים בשעות הבוקר." (מתוך ראיון מיום 15.4.1977) למרות היותו עסוק כל-כך בלימודים, הן לימודי המוזיקה והן לימודים כלליים, מצא פרטוש זמן גם לעיסוקים ספורטיביים, שיחק עם אחיו בכדורגל והיה גם שחיין מצוין.

נוסף לקודאי ולהובאי היה עוד מורה אחד באקדמיה שהשפיע מאוד על כל תלמידיו וגם פרטוש הגה לו תודה עמוקה מדי הזכירו אותו: המלחין היהודי ליאו ויינר (1885-1960), שלימד מוזיקה קאמרית ועיצב דור שלם של מוזיקאים. הוא היה לפרטוש לדוגמה ולמופת כאשר לאחר זמן לימד הוא עצמו מוזיקה קאמרית ועבד עם תלמידיו ללא לאות עד שהשיג אותה רמה גבוהה של נגינה בצוותא שהתקרבה אל האידיאל שלו.

פרטוש לא היסס לפנות אל מורים אחרים, גם מחוץ לאקדמיה, כדי להרחיב את השכלתו המוזיקלית ולהתוודע אל השקפות אחרות. בלימודי הכינור הוא היה מופקד בידי המורה המעולה ביותר, ינה הובאי, אך הלה היה שמרן מאוד. ולכן, כדי להכיר גם גישה אחרת פנה לוולבאוואר וקיבל אצלו כמה שיעורים. על כשרונו של פרטוש מהלכות אגדות, שכלל הנראה היו מציאות. חבריו לכיתה הכירו בכישרונו הבלתי-רגיל והרבו לספר על כך בהתלהבות. חבריו ללימודים ולנגינה, הפסנתרנית אילונה וינצה-קראוס ובעלה הצ'לן לסלו וינצה, אשר ניגנו עמו גם בבדפשט וגם בארץ מספרים עליו:

פרטוש תלמיד האקדמיה אכל ושתה וישן רק מוזיקה. לכל עבודה היה נרתם בהתלהבות גדולה והיה עובד שעות רבות ללא הפסק. הוא היה מנגן כל היום ללא הרף. בצהריים זעקנו: "אנחנו רעבים!" היה אומר: "בסדר, תלכו לאכול ותחזרו", וממשיך לנגן. בחזרות היה עוצר בכל רגע ומשפר ודורש עוד ועוד עד שזה היה נשמע לפי האידיאל שלו. לא ויתר ולא התפשר. אחרי כל שתי תיבות היה עוצר והיה לו מה להעיר. והוא צדק תמיד. למרות כישרונו העצום הוא עבד כמו אדם שאין לו כישרון כה גדול. פשוט לא יכול להפסיק לעבוד. זיכרונו המוזיקלי היה ממש תופעה מוצרטית: הוא היה קורא מצוין מן הדף ולאחר נגינה אחת היה זוכר את היצירה בעל-פה. עובדה זכורה היטב: המלחין פאל קדושה (מלחין יהודי, גם הוא חניך האקדמיה בבדפשט ותלמיד לקומפוזיציה של קודאי, מבוגר מפרטוש בארבע שנים, שאחרי מלחמת העולם השנייה היה לאחת הדמויות המרכזיות בחיי המוזיקה של הונגריה) כתב יצירה לכינור ופסנתר והוא ופרטוש הכינו אותה לקונצרט שנועד להתקיים לאחר חודש ימים. פרטוש אמר לו כי התפקיד אינו קשה ועל כן אין צורך בחזרות. הם ניגנו אפוא פעם אחת מן התווים והסתפקו בכך. לאחר חודש הגיע מועד הקונצרט, והנה, שוד ושבר, המלחין שכח להביא את התווים. פרטוש הרגיעו: הוא זכר את כל היצירה בעל-פה וכך ניגנו אותה שניהם ללא תווים לאחר שקראו את היצירה רק פעם אחת חודש קודם לכן.

היו לפרטוש כמה ביצועים בלתי-נשכחים שרק הוא היה מסוגל להם. ידידיו נזכרים בהם עד היום בפליאה: הוא היה לוקח את הכינור ומנגן בו לבדו את כל הקונצ'רטו לכינור של ברהמס, תפקיד הסולן ותפקידי התזמורת, שום דבר חשוב לא נעדר. היה מתיישב ליד הפסנתר עם כינורו ומנגן ביד אחת בפסנתר ובאחרת בכינור. ואם בבדיחות מוזיקליות מדובר: היה מביא ארגז גדול של קונטרבס, שולף מתוכו כינור קטנטן (1/8) ומנגן בו כל דבר שעלה על הדעת. המוזיקה מילאה את כל הווייתו ובה מצא את מלוא אושרו. היא גם היתה לו מפלט ונחמה לנוכח הקשיים הרבים שהיו לו בחיי היום-יום. ידידיו מרבים להיזכר בחיוך המאושר שהיה מתפשט על פניו ברגע שניגן מוזיקה או האזין לה. (מתוך ראיון עמם ביום 6.11.1977).



כנר צעיר, עם תום לימודיו (לוצרן – 1927)

פרק שני: מוזיקאי צעיר באירופה 1924-1938

עם תום לימודיו באקדמיה למוזיקה של בודפשט והוא בן שבע-עשרה בלבד, מן הצעירים ביותר שסיימו מוסד זה, יוצא פרטוש לדרכו המקצועית העצמאית ככנר סולן. ההמלצות היוצאות מן הכלל שבידו ועצם סיימו את לימודיו בהצטיינות מאפשרים לו, על אף גילו הצעיר, למלא תפקיד של נגן ראשי בתזמורת סימפונית. הוא חש בצורך להתרחק מעיר הולדתו ולחיות את חייו העצמאיים. כיוון ששפת אמו גרמנית, פתוחות לפניו כל הארצות הדוברות גרמנית. עוזר הוראה של הובאי, שווייצי ששמו אוסקר שטודר, אשר הכיר את פרטוש עוד מבודפשט, ממליץ עליו לפני הנהלת התזמורת של לוצרן המחפשת כנר ראשי, וכך הוא מקבל עליו משרה זו שהיא תחילת עבודתו כמוזיקאי עצמאי. החוזה שלו מחייב, פרט לנגינה בתזמורת, גם נגינה סולנית והשתתפות בהרכבים קאמרליים: לפי החוזה הוא חייב להופיע כסולן בכל הקונצרטים לכינור שברפרטואר הקלסי – באך, בטהובן, ברהמס, מנדלסון, וכן ביצירות חדישות; כמו כן חייבו החוזה לנגן במשך העונה בעשרה קונצרטים קאמרליים מטעם חברת התזמורת בהרכבים שונים של נגנים מתוך

התזמורת וכן ערבי סונטות עם פסנתרנים אורחים, ביניהם הפסנתרן והמלחין ההולנדי קור דה חרוט, יליד 1914, שאתו ערך פרטוש סדרת ערבי סונטות.

היציאה מבית ההורים והעמידה ברשות עצמו מיטיבות עם הנער בן השבע-עשרה. הישגיו באים לו בזכות כישרונו העצום, השכלתו הרחבה, ניסיונו ההולך ומתעשר ואופיו הטוב: הוא אוהב לתת מן השפע שקיבל ושיש בו, מכישרונו ומידיעותיו. האוטוריטה המוזיקלית שלו חזקה מאוד ומאפשרת לו לעמוד בראש תזמורת שכל חבריה קשישים ממנו והם מקבלים את הנהגתו בזכות כישרונותיו ואישיותו. היה צפוי שהדבר יעורר גם תגובות לא אוהדות, כפי שהעיד פרטוש: "הם הסתכלו בי בקנאה – זר, צעיר, וגנן ראשי (דברים בשיחה ביום 15.4.1977. יש לציין כי לא הזכיר את יהדותו כמניע ליחס עויין).

ניסיונו המוזיקלי והחברתי מתעשר בזכות עבודתו וקשריו בארץ אחרת, והרפרטואר המוזיקלי שלו הולך ומתרחב. כיוון שזיכרונו הוא בבחינת בור סוד שאינו מאבד טיפה, כל היצירות שהוא מנגן נטבעות בו ואחר-כך הוא מסוגל לנגן בעל-פה כל יצירה מן הרפרטואר העשיר הזה. נוסף ללוצרן הוא מופיע גם בבאזל ובברן ובשנת 1926 הוא נותן שני רסיטלים בברלין הזוכים לביקורות נלהבות. המבקרים מציינים אותו ככישרון צעיר מבטיח ביותר.

לאחר שנתיים בשווייץ הוא חוזר לבודפשט לתקופה קצרה וממשיך להיפגש, להתרועע ולנגן שם עם ידידיו. בתקופת שהותו בבודפשט העמיק את קשרי הידידות עם כמה מוזיקאים יהודים וגם אחר-כך, מדי שובו מנדודיו באירופה אל עיר מולדתו, היה חוזר אליהם והם עקבו באהדה ובהערצה אחר התפתחותו האישית והמוזיקלית. קשרים אלה גם השפיעו על גורלו לפני פרוץ מלחמת-העולם השנייה, כיוונוהו לארץ-ישראל, ונמשכו בה עד יומו האחרון.

גם בבודפשט ניגן פרטוש בתזמורת, אך בעיקר הרבה לנגן מוזיקה קאמרית. הוא היה בין מייסדי הסניף ההונגרי של "החברה הבינלאומית למוזיקה בת זמננו" (ISCM). בהרכבים קאמריים שונים ניגנו הוא וחבריו יצירות מאת מלחינים צעירים בנגינות בכורה וכן מיצירות האסכולה היונאית – שנברג, וברן וברג – שהיו חדשות באותה עת, והם שהציגו אותן לראשונה לפני הקהל ההונגרי. באותה שנה בבודפשט חיבר גם שלישיה לכינור, פסנתר וצ'לו שהיה מזכיר אותה כיצירה שהעריך, אך היא לא נשתמרה והוא לא הוציאה לאור (לקסיקון מוזיקלי – "ספר המוזיקה ההונגרית" – שהופיע בבודפשט ב-1928 מציין גם סויטה לתזמורת ורביעיית מיתרים שזכתה בפרס ברונו ולטר, אך פרטוש פסל אחר-כך את כל היצירות הללו כניסיונות נעורים ומכל תקופת חייו באירופה הותיר רק את הקונצ'רטו לכלי קשת (רביעייה מס' 1) משנת 1932).

ב-1928 שוב יוצא פרטוש מבודפשט, הפעם לגרמניה לשהות של חמש שנים, וזו תקופה חשובה מאוד בעיצוב אישיותו ואמנותו. תחילה הוא ממלא תפקיד של כנר ראשי בערי-שדה קטנות, מה שמוסיף לניסיונו ולאוטוריטה שלו אך אינו מקדם אותו במיוחד מבחינה אמנותית: ראשית בעיר נוישטרליץ (צפונית לברלין) ואחר כך במקלנבורג (מזרחית לליבק). ב-1929 הוא שב ומופיע ברסיטלים לכינור בברלין ואחר-כך מתיישב בה. שלוש השנים הבאות, שנות שהותו בברלין, הן חשובות ביותר מבחינת פעילותו המוזיקלית והיכרויותיו עם אישים שונים, ביניהם יהודים רבים, וקשריו עמם ישפיעו על עתידו גם בארץ-ישראל.

ברלין בעשור וחצי שבין 1918 (תום מלחמת-העולם הראשונה) ל-1933 (שנת עלות היטלר לשלטון), השנים של רפובליקת ויימאר, היא תופעה חד-פעמית – עיר בירה של ארץ מנוצחת ומדולדלת, חורבן של ממלכה ואימפריה, ארץ העוברת שנים אחדות של אינפלציה שנעשתה אגדה וגם חלום בלהות, ועם זאת – מרכז אמנותי שוקק ופתוח ללא תקדים, שלא היה לו אח ודוגמה. השתתפות היהודים בחיי האמנות של ברלין באותן שנים היא בעלת חשיבות רבה ביותר, מה שמרגיז לא מעט אנשי ריאקציה מקומיים ונותן עילה לאנטישמים לפרסם כתבי פלסתר ולטעון כנגד השתלטות היהודים על גרמניה ותרבותה. שנים אלו הן שנות זריחת כוכבם של ברטולד ברכט והמוזיקאים שלו שהם יהודים כולם: קורט וייל, הנס אייזלר, פאול דסאו. שנות פריחה של הקולנוע הגרמני וגדולי יוצריו; שנות גדולה של התיאטרון הגרמני של מקס ריינהרדט ופיסקטור. ובמוזיקה זהו תור הזהב של האקדמיות למוזיקה שראשי המלמדים בהן הם שנברג

והינדמית. התזמורות של ברלין הן שם דבר, וביניהן בולטת בייחודה תזמורתו של המנצח היהודי מיכאל טאובה (1890-1972), המרבה לנגן מוזיקה מודרנית, לרוב בנגינות בכורה עולמיות או גרמניות.

ברלין היא למעשה מרכז עולמי מהחשובים ביותר להכרת החידושים בשדה האמנות והמוזיקה המודרנית. מי שחי ופעל בה באותן שנים היה מעודכן תדיר בחידושים האחרונים ושותף ללבטים, לוויכוחים, למחלוקות ולצעדים שהצעידו קדימה את המוזיקה של המאה העשרים ואת המהפכה הגדולה המתרחשת בה.

בתקופת ישיבתו בברלין היה פרטוש רוב הזמן נגן ראשי בתזמורת וכך הוא ממשיך להעשיר את היכרותו עם הרפרטואר הסימפוני המקובל. הוא ניגן גם בתזמורת הקאמרית של אדווין פיישר וכן בתזמורת של מיכאל טאובה, שעמו קשר ידידות עמוקה אשר נמשכה גם בארץ-ישראל. כמו כן הוא מרבה לנגן מוזיקה קאמרית ומעמיק את היכרותו עם הרפרטואר הקאמרי. בשנת 1931 יסד פרטוש בברלין רביעיית מיתרים הנושאת את שמו "רביעיית פרטוש" והוא ממלא בה את תפקיד הכנר הראשון. רביעייה זו ניגנה רק מוזיקה חדישה. היא הגישה ביצועי בכורה של רביעיות מאת פאול דסאו, ניקוס סקלקוטס ומלחינים צעירים אחרים, ביניהם תלמידים של ארנולד שנברג. סקלקוטס היה מלחין יווני, קשיש מפרטוש בשלוש שנים, ובאותו זמן למד בברלין והתיידד מאוד עם פרטוש. הם הרבו להיפגש ולנגן יחדיו. גם הוא עזב את גרמניה ב-1933 וחזר ליוון, ובה חי ויצר עד מותו בהיותו עדיין צעיר, בשנת 1949. מקרה אופייני התרחש עם רביעיית מיתרים שלו אשר נוגנה בשנות השלושים בידי רביעיית פרטוש: התווים שלה הלכו לאיבוד ולא נמצאו לאחר מות המלחין. בשנות הששים נערכו חיפושים אחר התווים. המלחין היהודי-הבריטי רודולף גהר ביקר באותה עת בישראל וסיפר לפרטוש על אובדן התווים ועל מאמציו למצוא אותם. וכאן קרה שוב אחד הדברים המדהימים המעידים על זכרוננו הבלתי-רגיל של פרטוש: הוא ישב אל השולחן וכתב מן הזיכרון את עיקרי הנושאים והתחלות הפרקים של היצירה שלוש שנה לאחר שניגנו אותה.

בשנת 1932 לקח פרטוש חופשה מן החוזים השנתיים כנגן תזמורת ועבד בעבודות מזדמנות. בשנה זו הוא הכיר שטחים אחרים של המוזיקה – מוזיקה קלה, מוזיקה לקולנוע. לצורך פרנסתו הוא נענה להזמנות החורגות מעיסוקיו הרגילים. בין היתר הוא כתב מוזיקה לפי הזמנה, וכפי שהתבטא לאחר זמן – אחד מהקטעים הללו שזכה להצלחה מסחרית הכניס לו כסף יותר מכל המוזיקה הרצינית שחיבר.

המוזיקה הקלה שעשעה את פרטוש והוא עסק בה בשמחה ולא ראה בה כלל שטח נחות לעומת המוזיקה של אולם הקונצרטים. גם אם לא השאיר אחריו יצירות שהחשיב בשטח זה, כאשר עסק בו, השקיע בו ממיטב כשרונו ללא שמץ של זלזול. הוא סיפר על כך בנוסטלגיה רבה: "אני כתבתי מוזיקה לבידור בשביל פרנסה. היו לי שתי ידידות ששרו בקברט ובשבילן כתבתי שנסונים. אהבתי לעשות זאת וחיפשתי סגנון בשטח זה. המודל שלי היה קורט וייל." (מתוך שיחה ביום 15.4.1977). יש לזכור כי בשנת 1929 היתה בכורת ה"אופרה בגרוש" בברלין ואלה היו שנות הזוהר של התיאטרון הקברטי. באותה תקופה עסק פרטוש הרבה גם במוזיקה לראינוע ולקולנוע. זו היתה תקופת מעבר מן הסרט האילם אל הסרט המדבר. בבתי-הראינוע עוד ניגנו בתזמורת מתחת למסך, כשהמוזיקה מותאמת למתרחש על הבד. פרטוש עוד הספיק לעשות זאת ונהנה להיזכר בכך. אולם, באותה שנה (1932) כבר עשו בעיקר סרטי קולנוע והמנגנים, שאיבדו את פרנסתם עם סגירת בתי-הראינוע נשכרו לנגינת ההקלטות לפסקולים של הסרטים החדשים.

פרטוש עבד זמן מה בחברת UFA (Universal Film Association) שהיתה מהגדולות ביותר בקולנוע האירופי, והשתתף בין היתר בהקלטת המוזיקה לסרט "המלאך הכחול", שבו דרך כוכבה של מרלן דיטריך, מן התוצרים המובהקים של תעשיית האמנות הברלינית באותה עת. על כשרונו העצום גם בשדה המוזיקה הבידורית העלה זיכרונות המוזיקאי שבתאי פטרושקה, אשר באותה תקופה ניגן, ניצח וניהל את התזמורת בבית-הבידור Hausvaterland בברלין, בית ענק שכלל בתי-קולנוע, תיאטראות, מועדונים וקברטים:

כנר אחד בתזמורת עזב וחיפשתי לו מחליף טוב. אמרגן יהודי אחד המליץ על כנר צעיר שחיפש עבודה. הזמנתי אותו לאודיציה. כבר בזמן שניגן פרטוש את הכינור ראינו מיד עם מי יש לנו עניין. לאחר חצי דקה של נגינה חתמנו אותו על חוזה. הרפרטואר שלנו כלל מוזיקה קלסית קלה, מחרוזות מתוך אופרות, פתיחות, קטעים

מסימפוניות. הוא ידע את כל הרפרטואר הקלסי. שליטתו בכינור וכושר ההמצאה שלו היו מדהימים. בתכנית נכלל הצ'רדש המפורסם של מונטי, שאותו ניגנו כמה פעמים בכל יום. יש שם קדנצה לכינור, ובכל הופעה נתן קדנצה אחרת, מיום ליום יותר קשה ווירטואוזית. בפתיחה "אורפיאוס בשאול" של אופנבאך יש קדנצה מפורסמת לכינור, ולשם שעשוע היה מנגן אותה באוקטבה גבוה יותר מן הכתוב. פעם אחת ישב בקהל הכנר פריץ קרייזלר, ולשמע נגינת הסולו של פרטוש, קפץ ממקומו ובא לראות מי הכנר המנגן כך. בין היתר נוגנו גם קטעים שלו, קפריצ'יו וינאי, "ייסורי האהבה" ואחרים. והוא היה מרוצה מאוד. פרטוש ניגן כל דבר בסגנון הראוי לו. הוא היה אומר: "כל דבר שתעשה במוזיקה עליך לעשותו ביושר ובשלמות". (מתוך שיחה עם פטרושקה בביתו בירושלים ביום 6.7.1981)

פרטוש התייחס גם בביקורתיות אל תקופה זו בחייו, באומרו: "עשינו המון כסף בקולנוע. וזה גם היה משעשע... הלוואי שלא היה לי כל-כך טוב, אז אולי הייתי הולך ללמוד אצל שנברג." באותה תקופה כתב לפי הזמנה גם מוזיקה לתיאטרון למחזה של קלדרון ולדבריו זה היה ניסיון חשוב בעבורו – ניסיון ראשון עם תזמורת סימפוניית, והוא היה מרוצה מן התזמור הטוב שעשה ושצלצל היטב.

שנה זו גם מניבה פרי ראשון בר-קיימא בשדה היצירה: רביעייה למיתרים מס' 1 או, בגרסתה המוכרת יותר, קונצ'רטו לכלי-קשת. פרטוש הרי החל לחבר כבר בהיותו בן תשע, בראשית דרכו המוזיקלית. אך הרבה מהדברים שיצר זרק והשמיד, הן בתקופת לימודיו והן לאחר מכן, שכן ראה בכל אלה תרגילי קומפוזיציה בלבד. ודאי וודאי שלא מצא לנכון לצרף אל מכלול יצירותיו יצירות מסוימות שנכתבו לעת מצוא ועל-פי הזמנה שמניעה מסחריים. הרביעייה מס' 1 היא אם כן יצירתו הראשונה של פרטוש בן העשרים וחמש שאפשר לכנותה אופוס 1 שלו (הוא מעולם לא מספר את יצירותיו ולא טרח להסדירן למען הדורות הבאים), יצירה ראשונה שעמדה במבחן הביקורת העצמית שלו ועברה לידי מנגנים ומו"ל. על ביצועה הראשון של היצירה מספר ידידו הווילן וולפגנג שוקן, שעמו הרבה לנגן בברלין:

כאשר חיבר פרטוש את הקונצ'רטו, הייתי נפגש עמו יום-יום. כיוון שעבדנו במשך כל היום, הוא היה מלחין רק בלילה ושמר על ערנותו באמצעות שתיית קפה בלתי-פוסקת. הזהרתי אותו כי הדבר עלול לפגוע בבריאותו, אך הוא היה עקשן, כאילו היה בטרנס. ובגיל עשרים וארבע מי דואג?! התקדמות היצירה היתה מדהימה: הוא כתב את הקונצ'רטו מהר מאוד ובמלוא ההשראה. ניסינו את היצירה ברביעייה שלנו קטע אחרי קטע וזה בוצע לראשונה בביתי. לאחר מכן, בארץ-ישראל הוא הכניס בה שיפורים. זו יצירתו הגדולה הראשונה. (בראיון רדיו מיום 27.2.1961).

תשע שנים לאחר שנוצרה זכתה היצירה בפרס המבקרים של ניו-יורק, כאשר נוגנה שם בכינוס העולמי של "החברה הבינלאומית למוזיקה בת זמננו" בשנת 1941, אלא שאז כבר היה המלחין בארץ-ישראל ודבר הפרס נודע לו רק לאחר המלחמה.

ב-1933 עלה היטלר לשלטון בגרמניה ואחד מצעדיו הראשונים היה סילוק היהודים מכל משרותיהם במוסדות ממשלתיים וציבוריים. כמו רבים מיהודי גרמניה, או יהודים אירופים שחיו ועבדו בגרמניה, גם פרטוש מוצא את עצמו ללא פרנסה. ואז הוא מצטרף לזמן-מה אל התזמורת היחידה שהיה יכול להשתתף בה, תזמורת ה-Kulturbund ("ברית התרבות"), וזו ראויה שיסופר בה.

סילוקם של היהודים מן התזמורות הביא לשתי תוצאות מיידיות: מחד גיסא, דלדולן של אותן תזמורות, שנאלצו למלא את שורותיהן במנגנים פחות טובים ומנוסים, מה שהביא לירידת רמתן, למעשה לשקיעתן אל תקופה רעה ביותר בתולדותיהן; ומאידך גיסא, בעיות פרנסה ועיסוק למוזיקאים היהודים שסולקו. במשך שש השנים מעת עלות היטלר לשלטון ועד לפרוץ מלחמת-העולם השנייה מצאו רוב המוזיקאים היהודים הללו את הפתרון לבעייתם בהגירה, ובכך העשירו והעלו את רמתן המקצועית של תזמורות רבות בארצות-הברית, באנגליה ובארצות אחרות, וכמה מטובי המנגנים הללו אף נמנו עם מייסדי התזמורת הארצישראלית שייסד הוברמן ב-1936. אך מיד לאחר פרסום הגזירה, עד שנמצאו להם הפתרונות האחרים לטווח רחוק, התקבצו המוזיקאים היהודים המגורשים יחדיו ויסדו תזמורת משלהם. מנהלה ומנצחה היה מיכאל טאובה, שאף הוא סולק ממשרתו. שמה של התזמורת Kulturbund ("ברית

תרבות") משמעותי מאוד בתקופה אפלה זו של חוסר תרבות שאליה נכנסה גרמניה באותה עת. למותר לומר כי לא הותר לתזמורת זו לנגן באולמות הקונצרטים של ברלין ועל כן ניגנה לרוב בבתי-כנסת, אך קהל המאזינים שלה היה מן הגדולים בעיר והיא עוררה עניין יותר מכל תזמורת אחרת בברלין הן בשל רמתה המצוינת והן בשל תכניתיה המעניינות בזכות מנצחה ומנהלה מיכאל טאובה. חובבי מוזיקה ברלינאים לא-יהודים רבים היו באים אל בתי-הכנסת כדי להאזין לה.

בתקופה זו התגורר פרטוש בביתו של הסופר ארנולד צווייג אשר כבר גלה מברלין ופרטוש היה לו מעין שומר-הבית. אם כי לא היה חבר בשום מפלגה פוליטית, נטייתו של פרטוש היתה אל השמאל והוא סייע לאנשי שמאל נרדפים במאבקם. מגוריו בדירת הסופר הגולה החשידוהו ממילא, וכן יהדותו. דרכו ההונגרי עמד לו כנגד התנכלויות המשטרה הנאצית, אך הוא החל להרגיש מחנק וזהותו נתחווה לו יותר ויותר. על תחושתו כיהודי באותה עת, אמר: "הייתי יהודי גאה מאוד. בכל מקום הייתי מקפיד להיחשב כיהודי... ב-1933 היה לי הניסיון של היטלר וחשבתי שיהודי אינני יכול לחיות עוד באירופה, לא בגרמניה ולא בהונגריה... אני חיפשתי את האפשרות להיות יהודי בלי בושה... הרגשתי שיהודי צריך לחפש לו ארץ, ואם זאת היא ציונות אז נעשיתי ציוני." (מתוך שיחה ביום 15.4.1977).

ב-1934 שוב חוזר פרטוש אל עיר מולדתו והוא משמש כנר ראשי בתזמורת הסימפונית של בודפשט. לאחר שלא יכול עוד לחיות בגרמניה ההיטלראית, הוא מרגיש גם בהונגריה את המחנק ההולך וגובר של האנטישמיות והפאשיזם. בשנות השלושים באירופה כל אדם רגיש, קל וחומר אמן, ויתר-על-כן יהודי, הרגיש את האדמה זעה מתחת לרגליו. פרטוש חש כי אירופה דוחה אותו ועתידו לא בה. אלא שאין לו בינתיים כל דרך אחרת ברורה. הוא העיד על כך: "הייתי תלוש, נבוך, הייתי יהודי. לא ציוני. ציונות, עוד לא ידעתי מהי. חיפשתי לעצמי איזה שהוא מקום תחת השמש, שם יכול יהודי לזקוף קומתו, לחיות בכבוד אנושי. יש לזכור כי גדלתי כיהודי בהונגריה הפאשיסטית של העוצר הורטי." (מתוך ראיון לאהרון דולב "מעריב" מיום 24.7.1964).

באותה שנה, 1934, נשא פרטוש לאשה פסנתרנית צעירה, אגנס, בתה של מורה לפסנתר שהיתה נערצת עליו. גם בתזמורת הסימפונית של בודפשט, שהוא כנרה הראשי, מתרבות התקריות האנטישמיות. על אחת מהן סיפר: "בתזמורת היו כמה נאצים. היתה חזרה ברדיו ומוזיקאים נאצים הציגו צלב-קריס. קמתי ואמרתי: 'רבותי, תדעו, אני יהודי. אם לא תסלקו את זה מכאן מיד, אני אסתלק מכאן.' ואז הם סילקו את זה." (מתוך שיחה ביום 15.4.1977).

בשנת 1936 נוסדה בתל-אביב התזמורת הארצישראלית, פרי רעיונו של הכנר ברונסלב הוברמן (1882-1947). סיפור לידתה של תזמורת זו הוא יחיד במינו ורעיונו של הוברמן היה לפתור באמצעותה שני דברים: ראשית, לתת מקלט ופרנסה לנגנים יהודים, מן הטובים באירופה, אשר גורשו מתזמורות אירופיות בגלל יהדותם. ושנית, ליצור בארץ-ישראל כלי מוזיקלי מעולה לשירות חיי המוזיקה של הישות היהודית המתפתחת, קהל שהוברמן הכירו מסיורי הקונצרטים שלו והעריך את יחסו החם והנלהב לאמנות ולאמנים. הוברמן זימן נגנים יהודים למבחני נגינה בכל אירופה, בשלבו פעילות זו עם מסעי הקונצרטים שלו. אל שורות התזמורת הנוסדת נתקבלו רק נגנים מעולים ביותר, כרבע מן הפונים, שכן רמתה הגבוהה ביותר של התזמורת עמדה בראש דאגותיו של מייסדה. התזמורת זומנה בתל-אביב לעבודת הכנה וגיבוש בהדרכת ויליאם שטיינברג ובסוף 1936 הופיעה בבנייני-התערוכה של אז בתל-אביב בניצוחו של גדול מנצחי הדור ארטורו טוסקניני (1867-1957) ומיד שובצה על מפת חיי המוזיקה בארץ כגוף המוזיקלי החשוב ביותר וכן על המפה העולמית כתזמורת מעולה בקנה-מידה בינלאומי.

בין הנבחנים והמצטרפים לתזמורת הארצישראלית בראשיתה היתה גם "קבוצה הונגרית", כמה מיוצאי הונגריה שכבר היו עתירי ניסיון בנגינה תזמורתית באירופה: הכנרים לורנד ועליזה פניבש (אח ואחות), הנבלנית קלרה סארבש, הצ'לן לסלו וינצה. מקצתם הכירו את פרטוש, וכאשר היו מקבלים שבחים על רמתם הגבוהה היו מציינים תמיד כי המוזיקאי בהא הידיעה שביניהם, פרטוש, עדיין לא הגיע מאירופה. ב-1934 נפגש ידידו של פרטוש מברלין, הווילן וולפגנג שוקן, עם הוברמן והמליץ לפניו על שילובו

של פרטוש בתזמורת המתוכננת. הוברמן רשם לפניו את שמו של פרטוש ומאז ניסה לגייסו לתזמורת. מסיבות שונות, בעיקר טכניות, לא זכה פרטוש להימנות עם מייסדיה.

ב-1936 כבר היה בידי פרטוש חוזה עם ממשלת ברית-המועצות והוא יצא עם רעייתו לבאקו, בירת אזרבייג'אן, כדי להורות כינור וקומפוזיציה בקונסרבטוריון של עיר זו. העיר יושבת לחופו המערבי של הים הכספי ובאותה עת מנתה כ-800,000 תושבים והיתה מרכז תעשייתי ומסחרי חשוב, למעשה העיר המרכזית הדרומית ביותר בברית-המועצות, לא הרחק מגבול פרס. החוזה שעל-פיו הוזמן פרטוש להורות בקונסרבטוריון תאם את מדיניותה של ברית-המועצות באותה עת, מדיניות של "קניית מוחות", כלומר הסתייעות במומחים מן המערב בכל שטחי הטכנולוגיה והכלכלה וכן התרבות והאמנות. לפרטוש הוא היה מפלט זמני מן האנטישמיות שהלכה והחריפה באירופה. כאן היה יכול לעבוד בשקט ולזכות בהערכה במעין "פסק זמן" עד שיחליט על עתידו. היה ברור שזה מצב זמני, אך הוא אפשר לו לשקול את ההמשך.

לאחר שנים רבות של נגינה בתזמורת וניהול תזמורות מוצא פרטוש את עצמו משוחרר לזמן-מה מעול זה. הוא נתן אמנם מדי פעם רסיטלים וקונצרטים ככנר סולן, אך עיקר עיסוקו היה בהוראה. למעשה זה היה ניסיונו הפדגוגי החשוב הראשון. עבודת ההוראה שלו היתה מגוונת – פרט להוראת הנגינה בכינור הודריך גם קבוצות של מוזיקה קאמרית וכן לימד קומפוזיציה. הוא אהב את ההוראה ותלמידיו חיבבו אותו ושתו בצמא מאוצר הידע העצום שלו. הוא פתח להם אשנב אל המוזיקה החדשה של מרכז אירופה, לימדם את גישתם של ברטוק וקודאי וכן את יסודות הדודקפוניה של שניברג.

תקופת באקו גם קירבה את פרטוש לראשונה אל המוזיקה של המזרח. באקו בירת אזרבייג'אן היא גם מרכז חשוב של כל דרום-רוסיה ובין תלמידיו בקונסרבטוריון היו נציגים של רפובליקות אחרות: גרוזינים, ארמנים, קווקזים, טדז'יקים, קלמיקים, טורקמנים, דגסטנים, עממים שרווחה בהם דת האסלאם, הקרובים בתרבותם אל המזרח התיכון ומושפעים היסטורית וגם עכשווית מן המוזיקה הערבית. תוך כדי הוראת המוזיקה המערבית, האזין פרטוש בעניין רב למוזיקה שלהם וכתלמיד של קודאי אף ידע להפיק מכך את מלוא התועלת, וגם אם לא חקר את המוזיקה הזו בדרך שיטתית ומדעית, למד להכירה מקרוב בכלים מדעיים ובעיקר להתרשם מעקרונות ביניה ומייחודיה, והדבר שימש לו הכנה מצוינת לקראת פגישתו העתידה עם המוזיקה של המזרח בארץ-ישראל.

השהות בבאקו נתנה לפרטוש דבר נוסף: הכרת המשטר הסובייטי מקרוב וראייתו בעיניים מפוכחות. בברלין של ויימאר נטה כמובן אל השמאל, כמו רוב עמיתיו האמנים. הניסיון האישי של חיים במשטר הסובייטי, גם אם בפינה מרוחקת מן המרכז, למדהו רבות על אופיו של משטר זה ואף שהפיק מתקופת חייו בו את מלוא התועלת האישית, ידע במה מדובר מניסיון אישי, ועל כן יחסו אל אגדת הסוציאליזם המתגשם היה יחס מפוכח ומציאותי.

עזיבתו את באקו ב-1937 היתה פתאומית מאוד. בהוראתו שם לא ויתר על דרכו העצמאית כמוזיקאי, חיווה דעתו על כל נושא והביא לתלמידיו מן היצירות המודרניות ביותר, גם אם הן לא תאמו את הקו הרשמי השמרני מאוד של ברית-המועצות. זו היתה התקופה הנוראה של משפטי מוסקבה וגם האמנים ובעיקר המוזיקאים הסובייטים סבלו קשות מתכתיביו של ז'דאנוב, הקומיסר לענייני תרבות ואמנות. ברגע מסוים נאמר לפרטוש כי עליו להצטרף למפלגה הקומוניסטית או שיעזוב מיד את ברית-המועצות. ברור שהוא בחר באפשרות השנייה.

הוא חזר שוב לבודפשט וכאן היה חייב לשקול את המשך דרכו, שכן באירופה כבר בוערת הקרקע מתחת לרגלי היהודים. במשך שנה הוא שימש נגן ראשי בתזמורת הקונצרטים של בודפשט וכמו כן המשיך בדרכו ככנר סולן וערך מסעות קונצרטים בהולנד ובאיטליה. בפסטיבל שנערך בווארנה, עיר הקיט הבולגרית לחוף הים השחור, הוא זכה בפרס על נגינתו. הוא קיבל הצעת חוזה מלימה בירת פרו, להיות נגן ראשי וסולן, פרנסה בטוחה ובעיקר בטחון אישי ביבשת שאוקיינוס מפרידה מאירופה המטורפת, אך אז בא פתאום מברק מברוניסלב הוברמן שהזמין לבוא לפירנצה ולנגן לפניו.

פרטוש כבר נפגש עם הוברמן קודם לכן, ב-1935. על כך סיפר:

זה היה יום של גשם, ולפתע – טלפון מן האמרגן שלי: הוברמן רוצה לפגוש אותך ב-12 בתיאטרון העירוני. באתי והוברמן אמר לי: "שמעתי עליך הרבה דברים חיוביים". הוא ביקש אותי לבוא לארץ-ישראל ואני אמרתי כן. אמרתי לו שאני יהודי גאה ואני חולם להיות בין יהודים. הוברמן סיפר על ניסיונותיו להרכיב תזמורת בארץ-ישראל והוסיף: "אני רוצה שזאת תהיה תזמורת לתפארת. ארץ-ישראל היא ארץ שבה אתה תרגיש טוב. תוכל גם ללמד וגם כמלחין יהיה לך תפקיד שם." זה הלהיב אותי, אלא שאז הגיע המברק מבאקו ובעקבותיו יצאתי לשם. בבאקו קיבלתי ממנו מכתב כי הצעתו בעינה עומדת ואם אעזוב את רוסיה, הוא מייעץ לי להתקשר עמו (מתוך שיחה ביום 15.4.1977).

במשך שלוש שנים נשמר אפוא קשר רופף בין שני האמנים, אך ההזמנה לפירנצה באה בדיוק ברגע המכריע והמתאים ביותר. פגישה זו עם הוברמן היא מן החוויות המסעירות שהיו לפרטוש ושנים רבות לאחר שנתרחשה הוא זכר אותה בפרטי פרטים ותיאר אותה בהתרגשות רבה:

קיבלתי מברק: "בוא עם ויולה וכינור". לא היתה לי כלל ויולה ורק ברגע האחרון השגתי כלי בהשאלה וכן תווים, ונסעתי לפירנצה. ברכבת בדרך היה לי זמן יום שלם ולמדתי את היצירה בלי הכלי ואצל הוברמן כבר ניגנתי אותה (מדובר בסונטה של הינדמית). הוא רצה לשמוע גם מוזיקה קלסית וניגנו יחד את הסימפוניה קונצ'רטנטה לכינור וויולה של מוצרט. שנינו טעינו כמה פעמים, אבל נהנינו מאוד. לאחר מכן הוא שמע גם את הקונצ'רטו לכינור של גלזנוב. הוא אמר לי: "מר פרטוש, אני חייב לומר לך דבר שאולי לא ימצא חן בעיניך. אתה כנר מצוין וכואב לי הלב לומר לך שתעזוב את הכינור כי אני מחפש ויולן ראשי לתזמורת. יש לך המון אפשרויות בוויולה. תראה שאתה עוד תהיה מאושר כוויולן." (והוא צדק). (בראיון רדיו מ-27.2.1961 ושיחה ב-15.4.1977).

פרטוש ניגן בוויולה עוד בתקופת האקדמיה, שכן למד את הנגינה בוויולה כמקצוע משני. ידידיו הרבו לדבר על התאמתו המיוחדת לכלי זה: גופו הגדול, ידיו הגדולות וכן הפקת הצליל שלו התאימו לוויולה אפילו יותר מאשר לכינור. הוברמן מצא אפוא בנגינתו ובאישיותו של פרטוש את מה שחיפש, ופרטוש מצא כך פתרון מצוין למצוקתו ההולכת וגוברת באירופה.

ההחלטה לעלות ארצה ולהצטרף לתזמורת הארצישראלית היתה מיידית והתשובה החיובית נמסרה להוברמן בו במקום. כך באה אל קצה תקופה ארוכה של נדודים וחוסר בית, תקופה שנמשכה ארבע-עשרה שנים מאז גמר את לימודיו באקדמיה ועזב את בית הוריו, עבד והתפרנס לבדו אך לא הקים בית של ממש אף באחד מן המקומות שבהם שהה ועבד. כאן נסגר פרק בחייו של פרטוש והצעיר בן השלושים ואחת יוצא אל ארץ-ישראל שבה ימצא את מסלול חייו השלם, שכן דרכים רבות תיפתחנה לפניו בארצו החדשה והוא יפרח ויגיע להישגים בכולן.



פרטוש עם הויולה בתזמורת הארצישראלית – 1941

פרק שלישי : בארץ-ישראל – בתזמורת 1938-1956

קליטתו של פרטוש בתזמורת הארצישראלית החלה עוד בדרכו ארצה. בסוף ספטמבר 1938 עלה בנמל טריאסט על סיפון האונייה האיטלקית "ג'רוזלמה" וכבר באוניה פגש כמה מחברי התזמורת אשר חזרו מחופשה באירופה, ביניהם הכנרים לורנד ועליזה פניבש שאותם הכיר עוד מהונגריה, וכן החלילן אורי טפליץ והנבלנית קלרה סארבש. נקשרו כאן יחסי רעות לעשרות השנים הבאות, והם אפילו ארגנו קונצרט קאמרי וביום 2.10.1938 לפנות ערב הוגשה לנוסעי האוניה ערבית מוזיקלית שהכנסותיה, תרומת המאזינים, הוקדשו לקרן "כופר הישוב", קרן הביטחון של ה"הגנה" באותם ימים, וזאת לפי עצתו של הסופר משה סמילנסקי, שהיה בין הנוסעים.

פרטוש השתתף בתכנית כפסנתרן בקטעים קצרים של קרל פיליפ עמנואל באך לחליל (אורי טפליץ), כינור (לורנד פניבש) ופסנתר; וככנר בוריאציות בראבורה על נושא של רוסיני מאת פגניני. פרטוש הפליא לעשות בויטואוזיות בכינור ביצירתו של פגניני, אך גם היטיב מאוד לנגן בפסנתר, וכל מי ששמע את נגינתו בפסנתר, בכל השלבים ובכל הגילים, העיד על איכותה הבלתי-רגילה, גם אם מעולם לא נחשב פסנתרן. הירידה מן האוניה בנמל יפו היתה בסגנון אותם ימים: נמל יפו לא היה נמל עמוק מים ולכן עגנה האוניה רחוק מן החוף והמעבר ממנה אל הנמל נעשה באמצעות סירות של סוורים ערבים. וכך מוצא עצמו פרטוש מול מציאות המזרח התיכון. בתל-אביב מחכים לו אנשי התזמורת והם מסייעים לו ולרעייתו להסתדר בדירה בצפון תל-אביב ולאחר ימים מספר מתחילה עבודתו בתזמורת.

קליטתו של פרטוש בארץ-ישראל היתה מהירה וקלה יחסית, וסייעו לכך כמה תנאים. ננסה לעקוב אחריהם באמצעות מאמרו של רוברט מיכלס "Materialien zu einer Sociologie des Fremden", שבו הוא מונה שבעה תנאים להקלת תהליך קליטתו של מהגר בסביבתו החדשה (המובאה מתוך ספרו של הירשברג על פאול בן-חיים, עם עובד 1983):

1. דמיון בשפה, כדי שהזר לא יתקשה בהבחרת דבריו.
2. אם שפתו של הזר איננה מובנת – הכרח לרכוש את השפה החדשה כדי שלא יהיה מבודד לחלוטין ולא ייתקל בקושי בהשגת עבודה.
3. העדר קשר נפשי אמיתי למולדתו הקודמת.
4. הכרת טובה כלפי הארץ החדשה כמקום מקלט לנוודים שגלו מארצם.
5. בעלות על נכסי דלא-ניידי בארץ החדשה.
6. נישואי תערובת עם משפחה מקומית.
7. הפסקת גל הגירה, אשר יאפשר לארץ המארחת לקלוט את הזרים שכבר הגיעו, ולא יועמס עליה זרם חדש של באים מבחוץ.

אם נבחן את יישומם של שבעה כללים אלה לגבי תהליך קליטתו של פרטוש בארץ, ניווכח לדעת שכולם חוץ מאחד פעלו לטובת קליטתו:

1. דמיון בשפה כדי שהזר לא יתקשה בהבחרת דבריו. פרטוש גדל בשפה הגרמנית, שפת אמו, יותר מאשר בהונגרית, שפת ארץ הולדתו. עם בואו ארצה נקלט באופן ישיר בקרב חוגים שזו היתה שפתם – רוב המוזיקאים יוצאי אירופה היו אז יוצאי גרמניה ממש או יוצאי ארצות דוברות גרמנית – מושבות לשעבר של האימפריה האוסטרו-הונגרית. שיח ושיג עם מנצחים זרים התנהל גם באנגלית, שפה שאינה כה רחוקה מן הגרמנית, וזו היתה גם שפת השלטון בארץ באותה עת. פרטוש רכש לו ידיעה בשפה זו עוד באירופה וכאן העמיק את ידיעתו בה עד כדי כושר התבטאות חופשית למדי.

2. רכישת שפת הארץ.

פרטוש הגיע ארצה מבלי שידע אף מלה אחת בעברית. נזכיר, עם זאת, כי את האותיות העבריות למד בילדותו ואף שר את הפטרת הבר-מצווה על-פי אותיות העברית ולא מתעתיק באותיות לטיניות. התזמורת הארצישראלית ארגנה קורס לדיבור עברי ופרטוש השתתף בו. עם השנים, בזכות כשרונו, הזיכרון הטוב

שלו והניסיון, רכש לו פרטוש כושר ביטוי טוב ומדויק בעברית. גם אם עד סוף ימיו לא הגיע לשליטה מלאה בשפה, היה יכול לבטא בה את רעיונותיו ואת שאר-הרוח שלו, ואף לשחק בה משחקי מלים ולהגיע לעדינות ביטוי, וזאת גם ללא ידיעה מלאה של הדקדוק ויתר מכמני הלשון.

3. העדר קשר נפשי אמיתי למולדת הקודמת.

תנאי זה נתקיים כאן במלואו ואף יותר מזה: באירופה חי פרטוש בכמה ארצות ואף באחת מהן לא הרגיש הרגשת מולדת. את הונגריה עזב בהיותו בן שבע-עשרה ושב אליה רק לפרקי-זמן קצרים של שנים ספורות והיא שימשה מעין תחנה במסעותיו. בארץ זו היה בית הוריו ובה היתה האקדמיה למוזיקה שבה קיבל את חינוכו המוזיקלי, אך הוא נתקל בה בגילויים של אנטישמיות שהלכו והחריפו והרגיש את עצמו מוקא מן הארץ שנוול בה.

4. הכרת טובה: רגש זה מילא את פרטוש כל שנותיו בארץ. מעולם לא התלונן על התנאים הקשים של השנים הראשונות. זקיפות הקומה של יהודי גאה במולדתו היתה לו כה חשובה עד כי רק כאן, לאחר כמה שנים הסתגלות והתאקלמות, יכול היה להגיע למלוא כוחו היוצר ולתת ביטוי לכל הרבדים של אישיותו הרבגונית. מעיד על כך ידידו הפסיכולוג ד"ר שלמה קולצ'ר שהכירו בצעירותו בבודפשט ואחר-כך נפגש עמו בארץ לאחר שנים רבות שלא התראו: "כאן בארץ הוא נראה כמי שהגיע אל המנוחה והנחלה ומצא את עצמו ומיצה את כישורונותיו." שנים אחר-כך, בדרכו למוסקבה, החליף מטוסים בבודפשט והיה לרשותו זמן לצאת ולבקר בעיר הולדתו, אך הוא העדיף לחכות בנמל-התעופה ונמנע מלצאת ולבקר בעיר שבה עברה עליו ילדותו.

5. בעלות על נכסי דלא-ניידי בארץ החדשה.

זה התנאי היחיד שלא נתקיים בפרטוש כלל וכלל, וזאת מפאת יחסו בדרך-כלל אל נכסים חומריים: הוא לא העריך אותם ולא עשה כל מאמץ כדי לצבור אותם. מאז היותו בן שבע-עשרה הרוויח את לחמו בעבודתו, כך או אחרת, על-פי חוזה שנתי או בעבודות מזדמנות. מעולם לא נקלע אל מחסור חומרי אך גם לא התעשר ולא צבר נכסים. זה לא עניין אותו כלל. מכאן שגם בקליטתו בארץ (והדברים אמורים גם בנוגע לכל ארץ אחרת אפשרית שהיה מהגר אליה) לא שיחק הגורם הזה כל תפקיד, לא לטוב ולא לרע.

6. נישואי תערובת עם משפחה מקומית.

פרטוש הגיע ארצה עם אשתו הראשונה, אגנס, אך לאחר שנים מספר נתערערו יחסיהם והחבילה נתפרדה. בשנת 1943 נשא לאשה את דינה לבית רייסקין, ילידת ירושלים, שהיתה מעורה היטב ביישוב של אותם ימים והעברית היתה לה שפת אם ושפת לימוד. מבחינת הקליטה החברתית, הלשונית והתרבותית ומבחינות רבות אחרות מתחיל אז שלב שני, עמוק יותר, של היקלטותו בארץ.

7. הפסקת גל הגירה, אשר תאפשר לארץ המארכת לקלוט את הזרים שכבר הגיעו, ולא יועמס עליה זרם חדש של באים מבחוץ.

למרבה הצער אכן נסגרו השערים בשנת 1939, שנה לאחר עלייתו של פרטוש לארץ-ישראל, הן בעטייה של מלחמת-העולם השנייה והן בגלל "הספר הלבן" הבריטי. שנות המלחמה היו שנים של יציבות דמוגרפית וגם של שגשוג כלכלי עצום בארץ, בעיקר בגלל מאמץ המלחמה הבריטי שניצל היטב את הפוטנציאל הכלכלי של היישוב היהודי בארץ.

עד כאן ההסבר המפורט לתהליך קליטתו הטובה של פרטוש בארץ-ישראל, אך ראוי לזכור כי עיקר חייו וגם עיקר היקלטותו בארץ היו בתחומי פעילותו המוזיקלית, ואלה רבים ומגוונים: נגן בתזמורת ובהרכבים קאמרליים, סולן, מורה, חוקר ומלחין.

המעבר מן הכינוי לוויולה היה לפרטוש טבעי מאוד. ככנרים רבים אחרים גם קודם לכן היה שולח ידו לעת מצוא או לעת הצורך בנגינה בוויולה, כשהוא מרחיב ספונטנית את פיסוק האצבעות של יד שמאל ומסגל את תנועת הזרוע והאמה של שתי הידיים לממדי הכלי הגדולים יותר. ואכן, כפי שניבא לו הוברמן בעת פגישתם המכרעת בפירנצה, הוא התאהב בכלי החדש ועד מהרה היטיב לנגן בו. באחת החזרות הראשונות שלו בתזמורת נוגנה היצירה "הארי יאנוש" של מורו ורבו זולטן קודאי. ביצירה זו יש, כידוע, כמה קטעי סולו לוויולה ואחד מהם משתרע כמעט על פני פרק שלם. פרטוש ניגן את הסולו הזה בצורה כה

מרשימה ובוטחת עד שכל חברי התזמורת והמנצח מחאו לו כף ורבים מהם זוכרים זאת עד היום כחווייה בלתי-נשכחת.

מיד בראשית דרכו בתזמורת הוא בלט באישיותו ובסמכותו המוזיקלית שחרגו בהרבה מעבר לתפקידו כראש קבוצת הוויולות. עד מהרה הוכר כסולן מבוקש ובמשך העשור הבא הופיע בנגינת כמה יצירות לוויולה ותזמורת: ברליוז – הרולד באיטליה, הינדמית – קונצ'רטו לוויולה Der Schwanendreher, מוצרט – סימפוניה קונצ'רטנטה לכינור וויולה (עם הכנר לורנד פניבש).

אולם, בפעילות בתזמורת לא סגי. שבועות מספר לאחר עלותו ארצה מתחילה פעילותו של פרטוש גם כסולן וכנגן של מוזיקה קאמרית. על אף קוטנו של הישוב היהודי בארץ באותה עת, היו לו כבר אז כמה מרכזים של קהל צמא למוזיקה קאמרית, בעיקר בין יוצאי מרכז אירופה שזה מקרוב באו והמשיכו כאן את אורח-חייהם התרבותי כמו בגרמניה ובארצות קרובות. בשלוש הערים הגדולות היו חוגים למוזיקה קאמרית שפעלו ברציפות ואף ערכו סדרות קונצרטים למנויים קבועים: בחיפה, בירושלים ובתל-אביב. האולמות היו קטנים ולא אידיאליים ליעד זה, אך למרות התנאים התנהלה בהם פעילות רצופה ומתמדת במשך שנים.

בהופעותיו כסולן לא ויתר פרטוש על הכינור, ואל הוויולה עבר בהדרגה. הרסיטל הראשון שלו, כחודש ימים לאחר בואו ארצה (ב-5 בנובמבר 1938) הוא רסיטל לכינור (למעשה, חצי רסיטל, שכן חציו האחר היה רסיטל לנבל של קלרה סרבאש). ליד הפסנתר ניגנה עמו אילונה וינצה-קראוס, והתכנית כללה מיצירות סטרווינסקי, גלזנוב, ברטוק ופגניני. עד מהרה השתלב בתכניות הסניף התל-אביבי של "החברה הבינלאומית למוזיקה בת זמננו". במסגרת זו הופיע בקונצרט עם זוג ידידיו מנוער – הפסנתרנית אילונה וינצה-קראוס והצ'לן לסלו וינצה (ביום 28 במרץ 1939 באולם הקונסרבטוריון של מיכאל טאובה שברחוב יהואש מס' 9 בתל-אביב) ובו ניגן גם בוויולה (סונטה לוויולה סולו של הינדמית) וגם בכינור (בשלישייה של ברהוסלב מרטינו).

לאחר חודשים מספר התארגנה הרביעייה הארצישראלית בהרכבה הראשון, או, כפי שכינו אותה אז רבים, ובצדק – הרביעייה ההונגרית: לורנד פניבש בכינור ראשון, עליזה פניבש בכינור שני, פרטוש בוויולה וד"ר לסלו וינצה בצ'לו. רביעייה זו ניגנה במשך למעלה מעשרים שנה (לאחר זמן ניגנה בה הצ'לנית תלמה ילין) ממיטב ספרות המוזיקה להרכב זה וקבעה בארץ רמה גבוהה ביותר בשטח זה (רביעיות המיתרים הצעירות יותר – הישראלית החדשה, רביעיית תל-אביב – ובהן כמה מתלמידיו של פרטוש, המשיכו במסורת של רמה גבוהה זו ועשו לישראל שם בעולם). על אחת מהופעותיהם הראשונות (ביוני 1939) כתב המבקר דוד רוזוליו:

בפרט יש להדגיש את חלקו המכריע של מנגן הוויולה – ה' פרטוש – המנהיג הרוחני של הרביעייה. פרטוש הוא כעין פנומן מוזיקלי; בנגינתו הוא מאחד שליטה בלתי-מצויה בטכניקה של הכלי, טון צלול ורחב, רגש מוזיקלי ער ובטחון בסגנון: הביצוע של סונטת סולו לוויולה מאת הינדמית, שהשמיע ה' פרטוש באחד הקונצרטים הקודמים של החברה, היה מעשה רב שלא במהרה יישכח מלב שומעיו. בנגן פרטוש, הנך כאילו ממשש בידיים את המוזיקה היוצאת מן הכלי; רושם חודר ונדיר מאוד. דרכו לפניו וכן עתידו. (בעיתון "הארץ" מיום 25.6.1939).

לצד פעילותו בתזמורת, בהרכבים קאמריים וכסולן, החל פרטוש זמן-מה לאחר עלייתו ארצה גם בפעילותו כמורה לנגינה בכינור ובוויולה וכמדריך למוזיקה קאמרית ולקומפוזיציה. המוסד היחיד להוראת קומפוזיציה היה קיים אז בירושלים – הקונסרבטוריון, שהיווה גרעין לאקדמיה למוזיקה בהנהלתו של פרופ' אמיל האוזר. בין תלמידיו הראשונים של פרטוש במסגרת מוסד זה היתה קבוצת תלמידים אשר עלו ארצה מגרמניה כסטודנטים למוזיקה: אמיל האוזר קיבל בעבורם אשרות עליה (סרטיפיקטים) מממשלת המנדט הבריטי כבר בתקופת ה"ספר הלבן" הזכור לשמצה, ובכך הצילם מן השואה באירופה. ביניהם: רוברט סטארר, הרברט ברין, יוחנן ביהם, צבי קפלן. באותן שנים שהה בארץ המלחין היהודי יליד גרמניה סטיפן וולפה (1902-1972). כאשר עזב את הארץ והיגר לארצות-הברית, מסר את תלמידיו לפרטוש.

תלמידים פרטיים רבים פקדו את ביתו בתל-אביב, מהם אף מי שבאו מרחוק, מכל קצות הארץ, שכן שמו כמורה מעולה יצא למרחוק. בכל המסגרות הללו למדו אצלו באותה עת כמה מטובי המוזיקאים הפעילים היום בחיי המוזיקה של ישראל (והרשימה כאן בודאי חלקית בלבד), ביניהם: דליה כהן, עדה ברודסקי, גדעון רהר, זאב שטיינברג, רון גולן, חיים טאוב, מנחם ברויאר, אליהו תבור, נתן מישורי, רמי שבלוב, יהלי וגמן, ישראל עמידן, צבי הפטל. כמו כן למדו אצלו מוזיקאים מן התנועה הקיבוצית, ביניהם יהודה שרת מקיבוץ יגור וארנסט הורביץ מבית-השיטה.

אחד מתלמידיו הראשונים בארץ, אליהו תבור (באותם ימים אליהו שלוס), מספר על פרטוש המורה: הייתי תלמידו הראשון של עדן בארץ עם בואו בשנת 1938. מורתי לפסנתר אילונה וינצה-קראוס אמרה לי אז שעומד להגיע ארצה מוזיקאי יוצא מן הכלל. את השיעור הראשון קיבלתי בדירתו ברחוב ירמיהו. מן הבית נשקף מראה יפה אל הירקון ואל מעבר לירקון. נראו על הנהר סירות משוטים. פרטוש היה מאושר עם המראה הזה. הוא ניגן תמיד עם מבט מבעד לחלון אל הטבע.

הוא אמר לי ללמוד בעל-פה את הפרק הראשון של הסונטה בסול מינור לכינור סולו של באך. כאשר ביקשתי ממנו לסמן אצבע, אמר: "לא לנגן, קודם כל ללמוד בעל-פה בראש." בשיעור הבא אמר לי לקחת את הכינור ולנגן. כאשר שוב ביקשתי "אצבעות", אמר לי: "תנגן עם איזה אצבעות שאתה רוצה, העיקר שנשמע באך!" זה אפיין את המוזיקאי הגדול הזה.

הייתי עד מהתחלה ומקרב מאוד להשפעה הגדולה שהיתה לבואו של עדן פרטוש על חיי המוזיקה בארץ, על הצעירים הלומדים, על קהל המאזינים ועל אנשי המקצוע (אפילו היריבים...). עד אז למדנו "כינור", "תיאוריה" או "קומפוזיציה". עם בואו נפתח לפנינו לראשונה בית-מלאכה מוזיקלי (מתוך מכתבו מיום 2.10.1977 וכן מדבריו שהוקלטו באותה שנה).

פעילות נוספת שהשתלב בה פרטוש זמן-מה לאחר עלייתו היתה ביצוע מוזיקה ישראלית, גם זאת במסגרת "החברה למוזיקה בת זמננו", או, כפי שנקראה אז, "החברה למוזיקה חדשה". כך ביולי 1939 השתתף כוויולן בקונצרט קאמרי שבו הוצגו בביצועי בכורה יצירות של עמיתיו המלחינים אברהם דאוס ("שירי רחלי") ופטר עמנואל גרדנויץ (שלישייה לחליל, ויולה וצ'לו). בהמשך הזמן ניגן כמה וכמה יצירות ישראליות לוויולה, רובן פרי יצירתו, אך מהן גם משל אחרים, כגון המונולוג לוויולה מאת בן-ציון אורגד.

הרפרטואר לוויולה סולו הוא, כידוע, מצומצם למדי. פרטוש עשה בשנות הארבעים כמה עיבודים או התאמות של יצירות לוויולה. כך עיבד את הסונטה ארפגיונה של שוברט לנגינה בוויולה ופסנתר, כגרסתה המקורית, וגם היה מבצע אותה בקונצרטים שלו ברחבי הארץ בליווי רביעית מיתרים מבין הנגנים הצעירים של אותה עת, מקצתם תלמידיו. העיבוד הידוע ביותר שעשה ב-1940 הוא לקונצ'רטו לוויולה של קרל שטמיץ, עיבוד החורג למעשה מתחום ההגדרה של עיבוד, שכן הוא יותר בבחינת יצירה משותפת של פרטוש ושטמיץ, או יצירה של פרטוש בעקבות יצירתו של שטמיץ.

במקביל להתאקלמותו כנגן וכמורה החל גם בפעילותו הקומפוזיטורית, אך זאת לאט-לאט ובהדרגה. כתלמיד נאמן של קודאי היתה ראשית דרכו להטות אוזן אל המוזיקה שסביבו, בעיקר אל המוזיקה העממית והמסורתית. בנושא זה היה כמו יתר בני דורו, המלחינים שעלו מאירופה באותן שש שנים שבין עלות היטלר לשלטון ובין פרוץ מלחמת-העולם השנייה: פאול בן-חיים (נולד ב-1897, עלה ארצה ב-1933), חנוך יעקובי (נולד ב-1909, עלה ארצה ב-1933), יוסף טל (נולד ב-1910, עלה ארצה ב-1934), וכן מרק לברי (1903 ; 1935), חיים אלכסנדר (1916 ; 1936), מרדכי סתר (1916 ; 1926), א. א. בוסקוביץ (1907 ; 1938) ואבל ארליך (1915 ; 1939).

כולם עלו ארצה כמלחינים מעוצבים שעשו את לימודיהם במוסדות אירופיים טובים או אצל מורים מן הטובים באירופה. מקצתם כבר היו מנוסים בקומפוזיציה ויצירותיהם של אחדים מהם כבר נוגנו באירופה וזכו להכרה ולהצלחה. עם בואם ארצה עמדו מול בעיה עקרונית ומעשית גם יחד: האם להמשיך לחבר כאן בדרך שעיצבו להם לימודיהם באירופה או לחפש כאן דרכים חדשות. כמעט כולם בחרו בהתחלה חדשה כאן. המהפכה האישית שלהם היתה כה גדולה והשוני בין ארצות מוצאם ובין הארץ שבאו אליה היה כה

רב, עד כי היה ברור כי המציאות האחרת של כאן ועכשיו מכתיבה גם דרך אמנותית אחרת: אקלים, נוף ובעיקר סביבה אנושית וחברתית ומעורבות שונה מאוד בחיי הציבור והקהילה.

הישוב העברי הקטן בארץ-ישראל היה חדור תודעת שליחות ענקית, שעמדה ביחס הפוך לגודלו הפיזי. האידיאלים הרקיעו שחקים ובזכותם נוצר כל מה שנוצר כאן בתוך תקופה כה קצרה ובאינטנסיביות כה מרשימה, כאילו אותו חלק קטן מן העם אשר נתקבץ ובא לכאן היה חייב להספיק תוך שנות דור לעשות וליצור במקום כל יהודי העולם של זמנו ובמקום כל הדורות הקודמים שנתפזרו בגלות. המלחינים לא יצאו מכלל זה ואיש מהם לא יכול וגם לא רצה להסתגר לו במגדל שן של "השראה" שמימית כביכול. כולם רצו, כל אחד בדרכו האישית, ליטול חלק במפעל היצירה התוסס שהתרחש סביבם ולתרום את חלקם ליצירה הקולקטיבית הייחודית של דורם.

הסיסמה שנטבעה באותם ימים – שילוב של מלוס מזרחי וטכניקה אירופית – תאמה מאוד את המגמה הכללית של השתלבות במזרח, ופירושה המעשי היה הפקת מלוא התועלת מן הידע האירופי הרחב תוך ניקה מן המזרח ומורשתו. עוד לפני שניתחו לעצמם ביודעין ובפיקחון ובמושגים רציונאליים וטכניים מה בדיוק נתן להם המזרח ומהו מלוס מזרחי, פעלו כאו קודם כל תחושות ורגישויות ואף התרגשויות. נפקחו אל המזרח לא רק האוזניים המקצועיות אלא גם העיניים והלב. אין ספק כי היתה כאן גם נעימה רומנטית לא מבוטלת. אירופה כולה היתה עייפה מעצמה וכבר מאמצע המאה ה-19, גם בהשפעת רוסו ויתר הרומנטיקנים, ניכרה בה נהייה אל "הפרא האציל", אל איש המזרח החי חיים שלמים יותר וקרובים יותר אל הטבע שסביבו, אל אדמתו ואל אלוהיו. אגדות ואשלויות שהופרכו והתנפצו בינתיים על אצילותו ועליונותו של המזרח עדיין המתיקו אז לאנשי אירופה מרחוק, מתוך גישה אקזוטית, את גולת האכזבה שלה מעצמה.

למותר לומר כי אכזבת היהודים מאירופה בשנות השלושים היתה חריפה פי כמה: הם ראו אותה בשקיעתה אל יוון מצולה של ברבריות והתבהמות, שהופנתה קודם כל נגדם בצורת אנטישמיות גסה ופעלתנית, אשר שיאה היה ב"פתרון הסופי" של הנאצים, אך עמים אירופיים אחרים לקחו גם הם חלק בפעילות זו. הרצון להפנות עורף לאירופה היה אפוא חזק מאוד אצל פרטוש ובני דורו, ואף-על-פי שהפניה מזרחה היתה גם על דרך החיוב, קודם כל היתה על דרך שלילת המערב.

מה מצאו כאן המלחינים שבאו מאירופה שאפשר לסווגו כ"מזרחי"? בשדה המוזיקה מצאו את השיר הבדואי והערבי הכמעט מונוטוני, מוגבל הצלילים והמסתלסל בתוך חזרות אין-ספור; את הצלצול של לשונות המזרח – הערבית וכן העברית בהגייתה המזרחית, הנכונה והמגוונת לאין ערוך יותר מן העברית הנלמדת שבפיהם; את לחניהם של יהודי עדות המזרח שהיו קשורים קשר בלי יינתק אל תנועה ומחול; את הזמר הישראלי הצעיר שהושפע לא מעט מכל אלה.

איך נפתחים אל המזרח? איך לומדים ומכירים את המלוס המזרחי? שלוש דרכים שונות לכך, ויש בהן כדי להשלים זו את זו. הראשונה היא הישירה והפשוטה ביותר, אך היותר מחייבת את המוזיקאי להתרחק מעולמו הסגור ולהתערב באנשים שונים ממנו מאוד: ללכת אל מקורות המוזיקה הזו ולהאזין לה בסביבה הטבעית של האנשים השרים אותה, בקרב משפחתם, קהילתם, בתנאי המציאות האוטנטיים שלהם. כאן המקום לציין כי אף לא אחד מדור המלחינים הזה לא היה אתנומוזיקולוג ולא עסק במחקר המוזיקה מן המסורות שבעל-פה כחוקר מיומן, מקצועי, ובהתמדה או עקביות כלשהי. לא קמו לנו בארץ הברטוק והקודאי שלנו. חוקרי המוזיקה המסורתית לא היו מלחינים (הראשון והגדול שבהם, אברהם צבי אידלסון, היה אמנם מלחין, אך בינוני למדי, והוא עצמו ידע זאת), והמלחינים לא עסקו בחקר המוזיקה היהודית המסורתית. ללמדך כי הצירוף המוצלח של מלחין וחוקר כדוגמת ברטוק וקודאי הוא נדיר שבנדירים, בבחינת יוצא מן הכלל המעיד על הכלל. עם זאת, אפשר שמלחין, גם מבלי שיעסוק שיטתית במחקר, יזדמן לאירוע מסורתי כלשהו – חתונה, בית-כנסת, ברית-מילה, שבת או כל חג ומועד אחר – ויאזין לבני העדה השרים את שיריהם המסורתיים, יתרשם משירתם ואולי אף ירשום אותה, וזו תמצא לה אחר-כך הד ודרך ביצירתו. לפרטוש קרה הדבר פעמים בודדות, אך הוא התרשם מכך עמוקות, ומה שקבע כאן הוא לא הכמות אלא עוצמת החוויה ורישומה.

הדרך האחרת היא דרך הכתב: מאז שנות העשרים עמד לרשות כל מעוניין ספרו של אידלסון "אוצר נגינות ישראל", ואם בלחנים של המזרח מדובר, הנה חמישה מעשרת הכרכים של האוצר (א'-ה') מוקדשים למוזיקה של יהודי המזרח (תימן, בבל, פרס, בוכרה, ספרדי ירושלים, מרוקו). אמנם הרישום של אידלסון מוסר בתווים רק את מה שאפשר לרשום בתווים, ולא מעט מן הניחוח המיוחד ומדרך השירה הולך בתוך כך לאיבוד, ובכל זאת רישום כזה מקרב את החומר אל הצורה שבה יעבוד גם המלחין, שכן את יצירתו שלו ירשום בתווים.

הדרך השלישית היא אמצעית, פשוטו כמשמעו: הכרת החומר באמצעות אדם המצוי באמצע הדרך בין השיר האותנטי והאנשים השרים אותו ובין המלחין. אדם כזה קשור בדרך-כלל אל המסורת בתוקף מוצאו וגידולו האישי, אך בהמשך חייו הוא מתקרב יותר אל חוגי האמנות והאמנים וכך יוצר אתם שפה משותפת, מה שמאפשר לו לשמש מתווך או מגשר בין שני העולמות. כמה וכמה מבני עדות המזרח שימשו מתווכים כאלה, והשפעתם על המוזיקה הישראלית היתה רבה מאוד: ברכה צפירה, ניסן כהן מלמד, שרה לוי-תנאי, עובדיה טוביה ואחרים.

המגשרת הראשונה בין שירי עדות המזרח ובין המלחינים שבאו מאירופה היתה הזמרת ברכה צפירה (על מפעלה ראו בספרה "קולות רבים"). בין המלחינים ששיתפו עמה פעולה בראשית שנות הארבעים היו פאול בן-חיים, עדן פרטוש, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ, מרק לברי וחנוך יעקובי. לפרטוש זה היה המפגש הראשון עם שירת יהודי המזרח, אך לא עם המוזיקה המזרחית בכלל, שכן בתקופת עבודתו בבאקו שמע והכיר מפי תלמידיו מוזיקה של עמי דרום ברית-המועצות. פרטוש העדיף תמיד משמע אוזן בהתרשמות ישירה על פני עלעול בדפים וקריאה בתווים. את הרישום בתווים העדיף לעשות בעצמו, עם כל הקושי הכרוך בכך, שכן בצדק סמך קודם כל על עצמו, על אוזניו שלו ועל דרך הבנתו את הנשמע. לכן לא עסק פרטוש בכתביו של אידלסון או בכתבים אחרים, אך הרבה להיפגש עם אנשים ויצר עמם קשרים ישירים וטובים. כך עבד בשנות הארבעים עם ברכה צפירה ובשנות החמישים עם עובדיה טוביה. את השלב הראשון של יצירתו בארץ, שלב ההיכרות, סיכם פרטוש:

כשבאתי ארצה היתה משאלתי הראשונה להכיר ולדעת את הפולקלור של המזרח. לעתים הייתי שואל את עצמי משום מה נטיתי דווקא לפולקלור המזרחי ולא לזה האירופי? ועדיין לא מצאתי את התשובה המספקת. אולי מפני שהציונות כיוונה אותי דווקא כלפי המזרח, ואולי משום עייפות אירופית שהייתי לוקה בה. מכל מקום הקדשתי אז שנים רבות של עבודה מאומצת להכרת הנעימה הספרדית והבבלית וכל נעימה מזרחית אחרת שבאה לידי תודה מיוחדת חייב אני לברכה צפירה על שהקלה עלי במאוד את מציאת הדרך לעולם חדש זה. עד מהרה התברר לי כי לא אוכל בשום פנים להמשיך באופן יצירתי כפי שהחילתי בה בהיותי באירופה. אפשר שהיה בכך משום מומנט רומנטי, אולי היתה זו עייפות אירופית מסוימת. כך או אחרת, הכרה זו גררה עמה שנים רבות של שתיקה מוחלטת. עובדה זו, יחד עם ריבוי עבודתי ביתר שטחי המוזיקה, הם שהביאו למיעוט היחסי של מספר יצירותיי (מתוך מאמרו בכתב העת **בת קול**, חוברת ג', אייר תשט"ז).

השירים שרשם פרטוש מפי ברכה צפירה היו משני מקורות: הראשון, לחנים של יהודי תימן לפיוטים מן הדיואן התימני. ארבעה שירים מתוך רפרטואר זה עיבד פרטוש: "שר הממונה", "איומה המשי", "אם ננעלו דלתי נדיבים", "לנר ולבשמים". שניים מהם הקליטה ברכה צפירה ושניים הוא עיבד גם למקהלה. המקור האחר הוא פיוטים של יהודי ספרד הירושלמים. שבעה מהם עיבד פרטוש: "המבדיל", "במוצאי יום מנוחה", "אמת אל שמך", "הנותן תשועה", "על אהבתך אשתה גביעי", "מי אל כמוך", "אין אדיר" (השניים האחרונים הוקלטו והופיעו באלבום ברכה צפירה). לאחר העיבודים שעשה פרטוש בעבור ברכה צפירה חזר אל כמה מן השירים ועיבדם למקהלה ואף השתמש בהם ביצירות רחבות היקף. עד שנת 1946 זה היה למעשה עיסוקו היחיד בקומפוזיציה: הכרת חומר ורישום ועיבודים לשירים שרשם.

שנות המלחמה היו שנים קשות לתזמורת הארצישראלית. מנצחים מן העולם הגדול לא יכלו להגיע אליה בעטיו של המצב. פעילותה נמשכה בניצוחם של מנצחים מקומיים, בעיקר מיכאל טאובה וגיאורג זינגר, וכן לעתים בקונצרטים ללא מנצח אשר נתקראו "התזמורת מנצחת על עצמה". בקונצרטים אלה היה

לפרטוש תפקיד חשוב, ולא פעם ניגן בהם כסולן. בשנים 1941-1944 יצאה התזמורת לכמה סיורים בארצות המזרח התיכון – מצרים, לבנון, סוריה – במחנות הצבא הבריטי וגם לפני קהל אזרחי. בסיורים אלה הופיע פרטוש גם בקונצרטים קאמריים עם הרביעייה הארצישראלית וכן בריסטילים בליווי פסנתר.

בשנת 1943 חל מהפך אישי בחייו של פרטוש, לאחר תקופה של חיים לבדו, כגרוע, הוא הכיר את דינה פיישר לבית רייסקין, שהיתה מאזינה קבועה ונלהבת בקונצרטים הקאמריים במוזיאון תל-אביב. שניהם כבר היו בשנות השלושים שלהם ולאחר ניסיונות של נישואים קודמים. לשניהם היתה השותפות החדשה בבחינת בחירה מחדש, מנוסה ובשלה יותר. קשר זה נשאר אמיץ מאוד עד יומו האחרון של פרטוש וכל דרכו מכאן ואילך עמדה בסימן השותפות לחיים עם רעייתו דינה, כשאורחותיהם מתנהלות כאילו בעבודת צוות. בעיות היום-יום לא עניינו כלל את פרטוש והיו בשבילו בבחינת רע הכרחי, אילוץ שיש להסתדר עמו מבלי להקנות לו כל חשיבות לעצמה, וזאת כדי להתמסר לעולם המוזיקה והיצירה – נגינה, הוראה וקומפוזיציה. דינה פרטוש נעשתה יד ימינו של המוזיקאי פרטוש ולקחה עליה ברצון ובכישרון את כל תפקידי הניהול והטרחה ולעתים אפילו השיטור, וכך התפנה פרטוש למשימותיו הרוחניות והמקצועיות מבלי שיצטרך לבזבז מכוחו על ענייני היום-יום שהיו מכאן ואילך בידיים נאמנות. אם נזכור ונסקור את הפעילות האינטנסיבית של פרטוש בשנים אלה בשטחים שבהם היה חייב לתרום מכישורו באופן בלעדי, בהתמסרות רבה, נבין כי ללא העזר כנגדו, שהיתה כה פעילה ואחראית, לא היה מסוגל למלא אותה. פעילותו המוזיקלית יש בה כדי למלא שלוש קריירות של שלושה מוזיקאים מעולים: נגן ראשי בתזמורת במשרה מלאה, מורה לנגינה ואחר-כך מנהל קונסרבטוריון ואקדמיה, גם זו ודאי משרה שלמה, וכן קומפוזיטור ומורה לקומפוזיציה. למעשה הוא היה מאושר על כי התאפשר לו להתפנות בשלמות לכל עיסוקיו המקצועיים ולהתמסר להם. דינה היא גם מי שסעדה אותו בעת חוליו. בשנת 1943 החל אפוא קשר שנמשך שלושים וארבע שנים עד ליומו האחרון.

עם ההתקשרות עם דינה העביר פרטוש את מגוריו לכמה שנים לרמת-גן, אך לאחר חמש שנים, בעיצומה של מלחמת השחרור, חזרו בני הזוג לתל-אביב וגרו בדירות שכורות, תחילה בצפון העיר, ברחוב בן-יהודה, לאחר מכן במרכז – ברחוב שלום עליכם, ורק ב-1964 עברו לבית משלהם ברמת-אביב, וזאת במקביל למעבר האקדמיה אל קמפוס האוניברסיטה הסמוך, שהתרחש לאחר שנתיים.

שנת 1946 מסמנת מפנה חשוב ביצירתו של פרטוש. אם עד אז, בשמונה שנות חייו הראשונות בישראל, הסתפק בנגינה, הוראה ועיבודים, מכאן ואילך חזר ליצירות עצמיות במלוא מובן המלה וכך מתחילות למעשה שלושים ואחת שנים של יצירה רצופה ללא הרף, כאילו בשלו הדברים בתוכו והוא מצא את מסגרת חייו הטובה הן כאדם והן כמוזיקאי.

באותה תקופה הכיר פרטוש את הרקדנית דבורה ברטנוב, אשר באה ללמוד אצלו את יסודות המוזיקה. מעבר להוראה עצמה, אשר העשירה מאוד את התלמידה, נקשרו עד מהרה יחסי ידידות קרובים בין שני האמנים וכן בין משפחת פרטוש למשפחת ברטנוב. ידידות זו גם הניבה שיתוף פעולה אמנותי. באותה עת הופיעה דבורה ברטנוב בריסטילים למחול פרי יצירותיה. את המוזיקה למחולות שיצרה היתה נוהגת להזמין אצל מלחינים ישראלים. תחילה עבדה עם קראל שלמון (באותה עת עדיין קרל סלומון), אחר-כך עם מרק לברי, יוסף טל, ולבסוף עם עדן פרטוש.

המחול הראשון שרקדה דבורה ברטנוב על פי מוזיקה של פרטוש היה "יזכור", מחול קצר ביותר, כמעט סטטי, שהוקדש לזכר חללי שואת אירופה. כיסוד ליצירה שימש מוטיב פותח ללחן של יהודי ליטא שאותו שמע פרטוש מפי יהושע ברטנוב, השחקן הדגול מדור הנפילים של "הבימה", אביה של הרקדנית. במקורה נוצרה היצירה לצילו ופסנתר (ניגנו אותה הצ'לן יהויכין סטוצ'בסקי והפסנתרן חנן וינטרניץ). אחר-כך הרחיב פרטוש את היצירה ועשה אותה למיצור עצמאי לכלי-קשת (צילו או ויולה או כינור) ולפסנתר או תזמורת מיתרים. בגרסה זו זכתה היצירה ב-1948 בפרס אנגל של עיריית תל-אביב – הפרס הראשון שזכה בו פרטוש בישראל, שאחריו באו רבים אחרים.



פרטוש מקבל את פרס אנגל על יצירתו "יזכור" – 1948

קשריו של פרטוש אל התנועה הקיבוצית היו אמיצים מאוד כבר מראשית שנות הארבעים, זמן לא רב לאחר עלייתו ארצה. כאיש שמאל מובהק בהשקפותיו היתה קרבתו האידיאולוגית אל תנועה זו דבר טבעי ומובן. אך מעבר לזה, נקשרו קשרי ידידות וקרבה אישית אל קיבוצים מסוימים ואל אנשים רבים בתוכם. כך קשריו אל קיבוץ בית-השיטה, ודאי בזכות תלמידו ומוקירו ארנסט הורביץ, שהיה המוזיקאי ומנצח המקהלה של הקיבוץ. פרטוש בילה את ליל הסדר של שנת תש"ד (1944) בבית-השיטה ולמחרת עשה בו יום של נגינה קאמרית עם עוד כמה מוזיקאים וידידים. כך קשריו אל קיבוץ עין-גב שראשיתם בקונצרטים שנתן שם החל משנת 1943 ושיאם ביצירה שהקדיש לקיבוץ ("עין-גב", 1952) ועוד יצירה שכתב בהשראת קיבוץ זה ("נתיבים", 1970). ובשנות החמישים קשריו עם קיבוץ עין-השופט וידידותו עם חבר מרכזי בקיבוץ זה, יהושע לייבנר, קשרים אשר הניבו את שני הקורסים למוזיקה קאמרית (1952, 1953) ואחר-כך את הקונצ'רטו לוויולה מס' 2 שהוזמן מטעם הקיבוץ ונוגן ביום חגו (1957).

בשנות הארבעים הניבו הקשרים הללו בעיקר יצירות למקהלה: עיבודים מקהלתיים לשירים שכבר עיבד קודם לכן בעבור ברכה צפירה וכן שירים מקוריים למקהלה: "ידיים", "בני עמל", "עלו זה בנגב". שנים-עשר שירים אלה היו פרי הזמנה או עידוד מצד פעילי תנועת המקהלות שהיתה בעיקרה בתנועה הקיבוצית, ובראשם ארנסט הורביץ מבית-השיטה.

בשנת 1946 חגג קיבוץ יגור את מחצית היובל להיווסדו. באותה עת היתה בקיבוץ זה פעילות מוזיקלית ענפה ובמרכזה מקהלה קבועה בניהולו של מוזיקאי צעיר ומבטיח – שמואל ויגדורצ'יק. לקראת החג הוזמנה אצל פרטוש יצירה מיוחדת. פרטוש בחר בחומר מוזיקלי שעיבד כמה שנים קודם לכן בעבור ברכה צפירה – השיר "אם ננעלו" מתוך הדיואן של יהודי תימן. לחומר המלודי הזה התאים מלים משירו של יהודה הלוי "ציון הלא תשאל" וסביב אלה בנה יצירה למקהלה ותזמורת סימפונית שנמשכה כמחצית

השעה. את היצירה השמיעו כחג היוכל של הקיבוץ במאי 1946 מקהלות יגור ואלונים ותזמורת הרדיו ("קול ירושלים") בניצוחו של שמואל ויגדורצ'יק. הקונצרט שודר בשידור ישיר אך לא הוקלט. יצירה זו לא זכתה מאז בכורתה לשום ביצוע נוסף וגם תוויה המקוריים הלכו לאיבוד, אך פרטוש חזר אליה בראשית שנות החמישים ויצר על פי תמציתה את הרפסודיה על נושאים תימניים "אם ננעלו" וכך חזר אל הטקסט המקורי של שלם שבזי.

מלחמת-השחרור מצאה את פרטוש בעיצומה של פעילות נגינה ויצירה. הקונצרטים במוזיאון תל-אביב (באותה עת – בשדרות רוטשילד בדרום תל-אביב, לא הרחק מאזור הגבול עם יפו) התנהלו לא אחת לקול יריות מאזור החיץ שבין תל-אביב ליפו. באחד הקונצרטים (עם פרנק פלג ליד הפסנתר) היו היריות קרובות ומסוכנות אך הקונצרט נמשך כי "ההצגה חייבת להימשך" והדבר אף צוין בעיתונות. יצירה יחידה שנתחברה בשנת 1948 – "ארבע נעימות ישראליות" לכינור ולפסנתר – נכתבה בחלקה במקלט ברמת-גן בעת ההפצצות של חיל האוויר המצרי על תל-אביב.

התזמורת הארצישראלית נעשתה בינתיים ל"תזמורת הפילהרמונית הישראלית" והיתה לה תקופת פריחה חדשה לאחר שנות המלחמה שבהן כמעט לא הופיעו בה מנצחים אורחים בעלי רמה בינלאומית. לאחר המלחמה החלו באים אליה כמה מגדולי המנצחים של הדור – מולינארי, מינש, פאריי, ברנשטיין וקוסביצקי – וכמה מהם קשרו עם התזמורת קשרים אמיצים ורבי-שנים. פרטוש היה במשך כל שנותיו בתזמורת אחד המוזיקאים הבולטים ביותר בה, אפשר לומר הסמכות המוזיקלית החזקה ביותר גם בזכות כישרונותיו הנדירים וגם בזכות ניסיונו הרב כנגן ראשי בתזמורות שונות מגיל צעיר ביותר. מנצחים אורחים שהתרשמו ממנו מאוד והעריכו את כשרונו יזמו את הופעתו כסולן, ואחד מהם אף יזם פניה אל פרטוש המלחין: המנצח פול פאריי היה באותן שנים (1949-1952) מעין מנהל מוזיקלי של התזמורת והוא עודד את השלמת היצירה לוויולה ותזמורת שהיתה בתהליך עבודה וכך נולדה היצירה "שיר תהילה", למעשה קונצ'רטו מס' 1 לוויולה ותזמורת, שנוגנה בסוף 1949 בניצוחו של פול פאריי. זו יצירתו הראשונה של פרטוש לתזמורת סימפונית גדולה וזו גם יצירתו הראשונה לוויולה סולו (פרט לגרסה ל"יזכור" המועברת מן הצילו שבמקור). נוסף ליצירה מרכזית זו חיבר פרטוש באותה שנה עוד שתי יצירות קצרות, שתיהן על פי הזמנה: "הורה" לפסנתר בעבור דבורה ברטנוב, אשר נקראה גם "חלוץ" (Pioneer) וכן "עלו זה בנגב" – שיר למקהלה מעורבת שהוזמן ביוזמת יהודה שרת על-ידי נסים נסימוב, מלחין חבר קיבוץ מעברות שעמד אז בראש הוועדה למוזיקה במרכז לתרבות של הסתדרות העובדים. מוסד זה ריכז את מירב הפעילות המקהלתית בארץ בשנים שלפני קום המדינה ובשנות החמישים.

נגינת הבכורה של "שיר תהילה" התקיימה בסתיו 1949 באולם "אוהל שם" בניצוחו של פול פאריי. לאחר שנה, כאשר יצאה התזמורת לסירה הראשון מחוץ לישראל, נבחרה היצירה כאחת משלוש היצירות הייצוגיות של המוזיקה הישראלית והיא הושמעה במרבית הקונצרטים בנגינת פרטוש עצמו עם ליאונרד ברנשטיין על דוכן המנצחים. היא נתקבלה בהתלהבות הן אצל הקהל והן אצל הביקורת, ולכך תרמו ודאי גם הנגינה של המלחין עצמו וגם אווירת התרוממות הרוח ששררה בעקבות הקמת המדינה ומלחמת השחרור, ולדברי המלחין גם היצירה עצמה שאבה השראה מכך. כיום אפשר לומר כי היצירה עמדה במבחן הזמן, שכן ויולנים בני הדור הזה, מהם תלמידיו של פרטוש ומהם שאינם תלמידיו, חוזרים ומנגנים אותה בהנאה. היצירה "שיר תהילה" גם הביאה לפרטוש בשנית בשנת 1951 את פרס אנגל של עירית תל-אביב (באותה עת – הפרס היחיד למלחינים בארץ) שלוש שנים לאחר שקיבל אותו לראשונה בעבור יצירתו "יזכור".

שבועות מספר לאחר הבכורה של "שיר תהילה" יצא פרטוש לראשונה למסע קונצרטים באירופה כוויולן סולן ובסוף ינואר 1950 נתן בפאריס את הרסיטל הראשון לוויולה סולו שהתקיים אי-פעם בעיר האורות, וזאת ב"אולם גאבו" הנודע ב-24.1.1950. ליוותה אותו פסנתרנית מצוינת – אליאן רישפין – והרסיטל זכה לביקורות חמות ביותר ולאחזה רבה של הקהל. התכנית כללה מיצירות בוקריני, הינדמית, מיו, באך (השקונה הנודעת בעיבוד לוויולה) ואת סונטת הארפג'יונה של שוברט. לאחר חמישה ימים הופיע כסולן בקונצרט של תזמורת קולון באולם תיאטרון "שאטלה" עם המנצח ז'אן פורנה בנגינת הקונצ'רטו של

שטמיץ-פרטוש, עיבוד שלו שהיה למעשה הרבה יותר מעיבוד – יצירה עצמאית הבנויה על יצירתו של שטמיץ, שחיבר אותה בראשית שנות הארבעים והרבה לנגנה בארץ בליווי תזמורת או רביעייה. מפאריס המשיך פרטוש לשווייץ ונתן בז'נבה שני רסיטלים, ומשם המשיך לאמסטרדם ושוב לפאריס לקונצרט מטעם הארגון המרכזי של יהודי צרפת שבו ניגן כמה יצירות ישראליות מאת בן-חיים ויעקובי ואת ה"יזכור" שלו. בלונדון נתן קונצרט עם הפסנתרנית ג'ינה בכאואר בביתה, ובאותה הזדמנות העניק לו הוויולן הוותיק לינל טרטיס את הוויולה שלו.

זה היה מסעו הראשון כסולן בוויולה והוא זכה בו להצלחה רבה. כל מי ששמע את נגינתו מיהר להצביע עליו כאחד מטובי נגני הוויולה בעולם. עם שובו ארצה שב לפעילות דחושה, שכן נוסף לנגינה בתזמורת ולהוראה חזר לנגן הרבה מוזיקה קאמרית, השתתף בפסטיבל עין-גב בשבוע הפסח, ובשנה זו ניגנה הרביעייה הישראלית פרט לרביעיות מאת בטהובן וברהמס גם את הקונצ'רטינו שלו, רביעייה מס' 1 מתקופת ברלין. שנה זו היתה שנת המאתיים למותו של באך ולכן נערכו בסתיו חגיגות באך בעין-גב והרביעייה חזרה לשם וניגנה עם אורי טפליץ (חליל) ופרנק פלג (צ'מבלו) קונצרט מיוחד מיצירות באך.

הרפרטואר של פרטוש כוויולן סולן התעשר באותן שנים והקיף יותר ויותר יצירות מן המספר המוגבל למדי הקיים לכלי זה. כך בסוף אותה שנה, בדצמבר 1950, נתן רסיטל לוויולה עם הפסנתרנית אילונה וינצה-קראוס, ידידתו מנוער, ובו תכנית חדשה: סונטות מאת באך וברהמס, שתי יצירות של מיו (סונטה מס' 1 ו"ארבעה פורטרטים") וכן קונצ'רטינו לוויולה ופסנתר מאת המלחין הצרפתי ז'אן ריביה.

שנת 1951 עומדת בסימן שני אירועים חשובים בחייו של פרטוש: בחירתו למנהל האקדמיה למוזיקה של תל-אביב וסיום התזמורת הפילהרמונית הישראלית בארצות-הברית של אמריקה. סיור זה מחוץ אל חוץ נמשך כשלושה חודשים (ינואר-מרס) וכלל את כל הערים הגדולות והחשובות של ארצות-הברית. על דוכן המנצחים עמדו סרגיי קוסביצקי הישיש (במעט מן הקונצרטים) וליאונרד ברנשטיין, הכוכב הצעיר של אותה עת (ברוב הקונצרטים). בכל קונצרט נוגנה יצירה ישראלית אחת מבין השלוש הבאות: "עמק" מאת לברי, "תהלים" מאת בן-חיים (הפרק השני מתוך הסימפוניה הראשונה שלו), ו"שיר תהילה" מאת פרטוש. ברוב הקונצרטים ניגן פרטוש את יצירתו ובקונצרטים אלה היא היתה היצירה המרכזית, הן בשל אורכה והן בגלל הרכבה לסולן ותזמורת. כאמור, זכה פרטוש להצלחה הן כמלחין והן כסולן, גם אצל הקהל וגם אצל הביקורת.

כאשר שהתה התזמורת בלוס אנג'לס לרגל קונצרטים שנתנה בקליפורניה ניצל פרטוש את ההזדמנות וביקר אצל ארנולד שנברג שהתגורר ופעל בעיר זו. פרטוש הגיע לביקור עם רעייתו ועם ידידו יריב הרן (בעלה של תלמידתו פנינה הרן), קצין בחיל האוויר הישראלי שהיה אז בהשתלמות בלוס אנג'לס, והם נתקבלו אצל המלחין הישיש במאור פנים ובחמימות רבה. שנברג כבר היה אז זקן וחולה, אך הפגישה שנועדה להימשך מחצית השעה נתמשכה ביוזמתו כארבע שעות ובמהלך השיחה התעניין שנברג בכל דבר הקשור לישראל, החל בפירוט מהלכים צבאיים של מלחמת-השחרור וכלה בבעיות כלכלה, חברה ותרבות. פרטוש התרשם עמוקות מפגישה זו, שהקיפה נושאים רבים ומגוונים והיתה למעשה שיחה של שני ענקי רוח. במהלך הפגישה הציע פרטוש לשנברג לעמוד בראש האקדמיה למוזיקה בתל-אביב. מעשית היה הדבר מעבר לכוחותיו של המלחין הישיש, אך התוצאה של פגישה זו היתה מינויו של שנברג כנשיא כבוד של האקדמיה, ועל כך הגיב באפריל של אותה שנה, חודשים מספר לפני פטירתו, במכתב הבא אל פרטוש, שבאותה עת כבר היה מנהל האקדמיה:

בקבלי בגאווה ובסיפוק את מינויי לנשיא הכבוד של האקדמיה הישראלית למוזיקה, מרגיש אני חובה לעצמי להסביר מדוע נראה בעיני כה חשוב שכבוד זה הוענק דווקא לי. לידידיך, שביקרני זה מקרוב בלוס אנג'לס, וכן גם לך עצמך, מר פרטוש, סיפרתי על משאלתי העמוקה ביותר זה ארבעה עשורים, לראות בתקומת מדינה ישראלית עצמאית ובלתי-תלויה. ועוד יותר מזה: להיות אזרח ותושב במדינה זו.

אם בריאותי תעמוד לי למילוי משאלה שנייה זו, לא אוכל לומר כרגע. אולם מקווה אני להסדיר שמרבית יצירותי, דברי השירה ומאמרי שחיברתי לשם תעמולה אמנותית של תוכניותי, יועברו, ככל האפשר במספר רב יותר, לרשות הספרייה הלאומית הישראלית. איני יכול להביע במלים עד כמה חזק רצוני לתרום חלקי למוסד זה

על-ידי ניהול אישי והוראה. תמיד הייתי מורה נלהב. תמיד הרגשתי דחף לגלות מה ייטיב ביותר לעזור למתחילים, כיצד להכניסם בסוד הדרישות הטכניות, הרוחניות והאתיות של אמנותנו. כיצד להחדיר בהם הכרה שקיים מוסר של אמנות, ומדוע אין לחדול לעולם מלטפחו, ולעומת זאת להילחם קשות בכל מי שפוגע בו. לצערי נאלץ אני לוותר על שאיפותי אלה. אולם, נדמה לי שאותו יובל שנים שבו ניסיוני רב מזה של מרבית חברי, מביאני להסביר מה הייתי שואף לעשות ממוסד זה, אילו היו מזלי וכוחותי עמי לפעול עוד כיום. וכאן פונה אני באיחולי החמים ביותר אל המנהל מר ע. פרטוש.

הייתי מנסה להקנות לאקדמיה זו משמעות אוניברסלית, כך שתהיה מוכשרת לשמש משקל-נגד לאנושות המתמכרת מבחינות רבות לחומרות בלתי-מוסרית, מסחרית, חומרנות שבעקבותיה כל עקרונות האמנות הולכים ונעלמים. מוסד למופת אסור לו להוציא ידענים למחצה. אסור לו לחנך נגנים שכל זריזותם היא זריזות היודעת כיצד להתאים עצמה לדרישות הבידור.

מתוך מוסד כזה חייבים לצאת כוהנים אמיתיים לאמנות, ההולכים לקראת האמנות באותה קדושה כמו הכוהנים למזבח אלוהים. כי כשם שאלוהים בחר בישראל להיות העם שתעודתו לקיים, על אף הרדיפות הרבות, על אף כל הסבל, את תורת משה המונותיאיסטית, כך היא תעודתם של מוזיקאי ישראל להציג לפני העולם מופת המסוגל להפעיל מחדש את נשמותינו, כפי שדורשת התפתחותה הנעלה של האנושות.

[המכתב מצוטט מתוך הספר "אלפיים שנות מוזיקה", בעריכת ד"ר פ.ע. גרדנויץ, עמ' 236. יצוין כי בספר מכתביו של שנברג (בגרמנית ובאנגלית) בהוצאת Schott הושמטו המשפטים המדברים על רצונו של שנברג להוריש את יצירותיו וכתביו לספרייה הלאומית של ישראל. אלמנתו של שנברג לא טיפחה את הקשר עם ישראל והעבירה את ספרייתו וכתביו לאוניברסיטה של דרום קליפורניה, אשר הקימה מרכז מיוחד עבורם. בסופו של דבר הגיע החומר אל וינה עיר הולדתו].

שנברג נפטר חודשים מספר לאחר ביקורו של פרטוש (ביום 13.7.1951) מבלי שהגשים את משאלתו לבקר במדינת ישראל, אך הפגישה הזו וכן מינויו כנשיא כבוד של האקדמיה למוזיקה בתל-אביב הנעימו למלחין את ימי זקנתו והיה בהם משום סגירת מעגל בתהליך שובו אל היהדות.

לאחר הסיור בארצות-הברית חזר פרטוש ארצה דרך אירופה. בראשית מאי ניגן את "שיר תהילה" בלונדון ב"קובנט גרדן" עם התזמורת הפילהרמונית של לונדון בניצוחו של בזיל קאמרון, וכמה ימים לאחר מכן – עם תזמורת הרדיו בפריס. בלונדון ארגן לו אמרגן בריטי מסע רסיטלים באנגליה, אך הוא בוטל ברגע האחרון עקב לחץ של הנהלת התזמורת הפילהרמונית על פרטוש לשוב ארצה לפעילות שוטפת בתזמורת.

לאחר שובו מהסיור בארצות-הברית ובאירופה נבחר פרטוש לעמוד בראש האקדמיה למוזיקה של תל-אביב ומאז ועד יום מותו היה מנהלה, והוא שקידם אותה ממוסד קטן בדרום תל-אביב עד להיותה מה שהיא כיום: המוסד המוזיקלי-החינוכי החשוב ביותר בישראל, המשולב בתוך אוניברסיטה, הלא היא אוניברסיטת תל-אביב. הבחירה של פרטוש התרחשה בתקופה של שידוד מערכות אישי קשה ולעתים אכזרי בתוך האקדמיה: פרישה ופילוג, תככים וטרונות. הפרשה עדיין כאובה לרבים החיים אתנו ולא כאן המקום לדון בה. מכל מקום, ימים הוכיחו כי בהנהלתו הדינמית של פרטוש התפתח המוסד והיה למרכז החשוב ביותר של חינוך מוזיקאים מקצועיים בישראל.

לפרטוש היתה האקדמיה מפעל חיים. אין ספק כי בכל פועלו בה ראה לנגד עיניו את המופת של מוריו ורבותיו ברטוק וקודאי, שכן זכה ללמוד באקדמיה למוזיקה על-שם ליסט בבודפשט בשנותיה הטובות ביותר. ניהולו את האקדמיה היה בשבילו בבחינת הרחבה של פועלו הפדגוגי כמורה לנגינה בכינור ובויולה, למוזיקה קאמרית ולקומפוזיציה. מעולם לא היה איש ארגון מובהק וודאי שלא איש מנהל, אך בתפקידו זה הוא האציל מרוחו, מרוח האידיאליים שלו ומהשקפותיו על דרכו ותפקידו של המוזיקאי. משהו מאלה דבק בכל אחד מהתלמידים אשר למדו במוסד בשנות ניהולו את האקדמיה, ועם בוגריה נמנים גם וירטואוזים שהם היום מן המעולים בעולם וגם מורים לנגינה מן השורה, וכן דור שלם של מלחינים בישראל. כל אלה מכירים עד היום בחותמו החזק של פרטוש עליהם.

בשנת 1951 פעלה האקדמיה בבית-הספר "תחכמוני" שברחוב לילינבלום. במשך שנות החמישים הלך והתהדק הקשר של האקדמיה עם אוניברסיטת תל-אביב, שהיתה באותה עת בחיתוליה ושכנה באבו-כביר שבדרום העיר. קשר זה הביא בסופו של דבר להשתלבות האקדמיה באוניברסיטה ולבניית ביתה הקבוע בתחומי הקמפוס האוניברסיטאי ברמת-אביב בשנות הששים.



לאחר המסע חזר פרטוש גם אל פעילותו הקומפוזיטורית. בשנה זו הלחין שלושה שירים למקהלה – "ידיים", "המבדיל", "אם ננעלו". השניים האחרונים נכתבו למקהלה לאחר שעובדו כעשור שנים קודם לכן בעבור ברכה צפירה, שמפיה גם רשם את השירים. אך עיקר זמנו הוקדש עתה להלחנת יצירתו הסימפונית – הראשונה לתזמורת סימפונית ללא סולן – "עין-גב", שכינה אותה פנטסיה סימפונית. היצירה נכתבה בהשפעת הקשרים ההדוקים עם קיבוץ עין-גב והוקדשה לחברי הקיבוץ ולמאבקם במלחמת-השחרור. קשריו של פרטוש עם קיבוץ עין-גב כבר היו באותה עת בני עשור שנים. ראשיתם בקונצרטים שנתן לחברי הקיבוץ בחדר-האוכל שלהם ביוזמת ד"ר ורנר זומרפלד, עורך-דין תל-אביבי ופסנתרן חובב, שהיה נוהג לבוא במכוניתו אל הקיבוץ עם מוזיקאים מתל-אביב ולערוך עמם ערבי מוזיקה. בפסח של שנת תש"ג (1943) עלה הרעיון של שבוע קונצרטים רצוף של ימים היה לפסטיבל השנתי של עין-גב, תחילה בחדר-האוכל של הקיבוץ והחל משנות החמישים באולם המיוחד שנבנה לשם כך. פרטוש השתתף ברבים מהאירועים הללו, הן בריסילים והן בהרכבים קאמרליים שונים, ויצר מערכת קשרים עמוקים עם חברי הקיבוץ: הקונצרטים היו נמשכים אל תוך הלילה ולא פעם היו ממש לילות שימורים של מוזיקה, בתוך התלהבות הדדית של האמנים והמאזינים גם יחד. לאחר אחד הקונצרטים חתם פרטוש בספר-האורחים של הקיבוץ ורשם בו את אותיות שמו של הקיבוץ E-G-B, שאותו תירגם לתווים מי-סול-סי במול, ושלושה צלילים אלה שימשו אחר-כך מוטיב פותח ומרכזי ביצירתו "עין-גב", וכן ביצירתו המאוחרת יותר "נתיבים" (1970).

"עין-גב" היא יצירתו היחידה של פרטוש שהיא תכניתית ממש, לפי מיטב המסורת של הפואמה הסימפונית הרומנטית. לאחר שנים הסתייג פרטוש מגישתו זאת וראה אותה בעין ביקורתית מאוד, אך

בעין-גב עם הפסנתרן פול ליוונה, הכנר לורנד פניבש וחברי עין-גב – 1946



באותם ימים זכתה היצירה להדים רבים ולהערכה. בתיווכו ובעידודו של המו"ל פטר עמנואל גרדנויץ, מיסדה של "הוצאת המוזיקה הישראלית", זכתה היצירה גם להיכלל במפעל הוצאה לאור מטעם אונסק"ו, מפעל שסייע למלחינים בארצות שונות להוציא לאור את יצירותיהם, וכיון שרבים היו הפונים נאלץ לבחור רק מקצת היצירות, מה שמעיד על ההערכה הרבה שזכתה לה היצירה גם בפורום בינלאומי.

בקיץ של שנת 1952 נערך בקיבוץ עין-השופט הקורס הראשון למוזיקה קאמרית ביוזמתו, בהנהלתו ובהדרכתו של פרטוש. קורס זה נמשך כמה שבועות ונועד למוזיקאים צעירים שעשו את לימודי הנגינה הסדירים שלהם במסגרות שונות בכל הארץ, ורצו להשתלם בנגינה בצוותא בהדרכת אישיות מוזיקלית חזקה כדי להרחיב את הבנתם במה שמעבר לתווים ולבעיות הטכניות של כל אמן בנפרד. המארגן היה המלחין יזהר ירון, חבר הקיבוץ. כך נאספו ובאו מוזיקאים צעירים מכל הארץ, תלמידי האקדמיה ואחרים, מקיבוצים ומערים, וביניהם: שמואל אשכנזי, יוסי צבעוני, אברהם מלמד, יהואש הירשברג, עופר כרמי, רות שחר, דב כרמל, אלחנן ברגמן, חיים רוטשילד, גלילה ריבנר, אורה רותם, רות חפץ, יהודה אנגל, בתיה באיאר, יזהר ירון, משה גסנר ואורי שוהם.

גם לעין-השופט, כמו לעין-גב, הגיע פרטוש לראשונה בעקבות יוזמתו של ד"ר זומרפלד, שהיה מקורב לקיבוץ באמצעות חברותו עם יהושע לייבנר. משפחת פרטוש התיידדה עם רבים מחברי הקיבוץ ונהגה לבלות בו מדי קיץ שבועות מספר של מנוחה ויצירה, שבהם ערך פרטוש כמה ערבי נגינה עם ד"ר זומרפלד ליד הפסנתר להנאת חברי הקיבוץ. לכן היה זה טבעי שרעיון הקורסים למוזיקה קאמרית קרם עור וגידים

והתקיים בעין-השופט. באותה התקופה נבנה המוסד החינוכי האזורי "הרי אפרים" ליד עין השופט ובקיץ, בהיותו פנוי בחלקו נתאפשר אכסונו של הקורס בו. בסיומו נתנו משתתפיו קונצרט לקיבוץ המארח.

לאור הצלחתו של הקורס ב-1952 נערך עוד קורס ב-1953, והפעם נוספה בו גם מגמה לקומפוזיציה שבה הורה המלחין אבל ארליך. קורסים אלה הטביעו חותם עמוק על דור של מוזיקאים שהם מן המרכזיים בישראל כיום וסייעו ללא ספק להעלאת קרנה של ישראל כמרכז מוזיקלי בעל רמה בינלאומית וקני-מידה גבוהים ביותר. המשכם של קורסים אלה בסוף שנות החמישים היה לא הרחק מעין-השופט – בבית-דניאל אשר בזכרון-יעקב, שם הם קנו להם שם בינלאומי בזכות מורים ותלמידים שבאו מחוץ-לארץ, אך הרוח החיה והיד המכוונת בכל אלה היה עדן פרטוש הנגן והמורה.

באמצע הקורס השני אירע אירוע מרגש: אמו הישישה של פרטוש עלתה ארצה לאחר שחיה שנים רבות לבדה בבודפשט, היחידה מכל המשפחה אשר שרדה לאחר השואה. עדן פרטוש היה הנפש היחידה אשר נותרה מכל משפחתה ואף כי לא היו לה שום שאיפות ציוניות, היא באה ארצה כדי לחיות לידו את שנותיה האחרונות. קשים היו חבלי קליטתה בארץ החדשה אשר את שפתה ותרבותה לא הכירה, וגם לא התכוונה ללמוד. הימים ימי צנע בארץ והמצב הכלכלי אינו מזהיר, גם לא בבית פרטוש. אך למרות זאת נקלטה האם ולאחר זמן-מה סודרה בבית-אבות בתל-אביב ובו בילתה את שארית ימיה (היא נפטרה בשנת 1958) כשהיא שומרת על קול צלול וראיה מצוינת, מרבה לקרוא ולשיר.

באמצע שנות החמישים כאילו יבש מעיין היצירה של פרטוש ולאחר היצירות הגדולות "שיר תהילה" ו"עין-גב", שנכתבו בלהט של שנות יסוד המדינה, התמסר בעיקר לפעילות הנגינה וההוראה. פה ושם נענה להפצרות וחיבר יצירות קצרות לבקשת נגנים. יוזמה מעניינת באה בשנת 1952 מאת המוזיקאי עובדיה טוביה, יליד עדן, אשר קיים באותה עת מקהלה של עולי עדן ושר עמם שירים מתימן בעיצוב ישראלי. הוא פנה אל פרטוש וביקשו להכין עיבודים בשביל המקהלה. שלב ההכנה היה רישום השירים בידי פרטוש מפי עובדיה טוביה. לצורך זה נהגו השניים להיפגש מדי שבוע כאשר עובדיה מזמר את השירים ופרטוש רושם אותם, לפי הרגלו, כפי שעשה כעשור שנים קודם לכן עם ברכה צפירה. רישומו של פרטוש היה ישיר מפי הזמר, ללא הקלטה, מנגינה ומלים גם יחד (עברית פונטית באותיות לטיניות) ונשתמרו במחברותיו שלושה-עשר שירים מן הרפרטואר הזה: "אודה לאלי"; "איומה המשי"; "אלוהים אשאלה"; "אשאל אלוהים"; "חוס אלוהים"; "ישקף אלוהים"; "לנר ולבשמים"; "סעי יונה"; "ספרי תמה"; "צור מנתי"; "שור דודי"; "שר הממונה". כל אלה מן הדיואן של יהודי תימן (כמה מהם רשם כבר קודם לכן מפי ברכה צפירה) ונוספו להם כמה לחנים של שירי נשים מתימן. בסופו של דבר לא הגיע פרטוש אל מלאכת העיבוד, אך השירים שנרשמו מצאו את מקומם בכמה מיצירותיו בשנים הבאות. כך חיבר ב-1953 יצירה שהוקדשה לחלילן אורי טפליץ, חברו לתזמורת, ששמה "שיר תימני" לחליל ופסנתר, יצירה הבנויה על השיר "סעי יונה". שני שירים אחרים ("צור מנתי" ו"אודה לאלי") מצאו את דרכם, הפעם בצורה מורכבת ועשירה הרבה יותר, אל יצירתו "חזיונות" משנת 1957.

יוזמה אחרת באה מצד לארי אדלר, נגן מפוחית-פה בעל שם עולמי, יהודי בעל לב חם ואהדה גדולה לישראל, שהיה אורח התזמורת הפילהרמונית הישראלית כסולן ביצירות למפוחית ולתזמורת שנכתבו למענו לפי הזמנתו. הוא חיפש מלחין ישראלי שיכתוב בעבורו יצירה לשם העשרת הרפרטואר המצומצם של הכלי שלו, והופנה אל פרטוש. אף שהמלחין היה באותה עת עמוס עבודה רבה, כדרכו, לא יכול לסרב ומצא את הזמן לכתוב יצירה קצרה למפוחית-פה כרומטית ופסנתר (היא שמורה בכתב-יד).

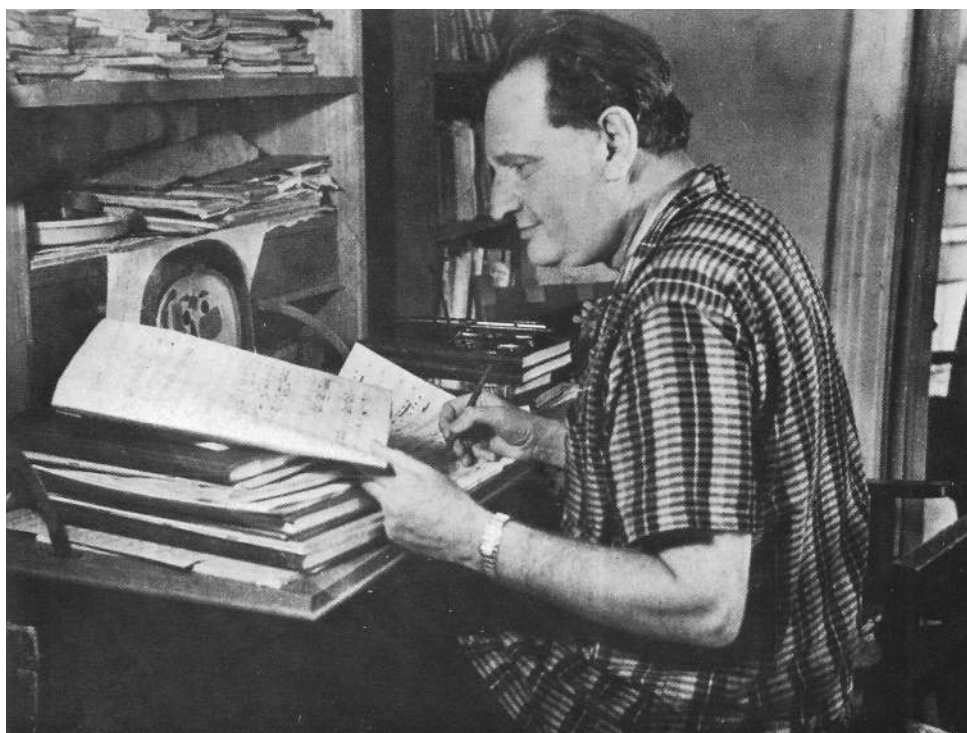
ב-1954 קיבל פרטוש את פרס ישראל למוזיקה על יצירתו "עין-גב", והיה למוזיקאי הראשון אשר קיבל פרס זה, שכן באותה שנה נקבע לראשונה פרס ישראל למוזיקה והבחירה נפלה על פרטוש. לכבוד קבלתו את הפרס נערכה מסיבה במועדון "מילוא" ובה הושמעה בביצוע בכורה יצירה חדשה שלו שהוזמנה להזדמנות זו: "כברת אדמה" לאלט, חליל ופסנתר, למלים של המשורר זאב.

עומס העבודה התיש אותו מאוד ובאותה שנה סבל מהתקף לב ראשון אשר אילצו להפסיק זמנית את פעילותו בתזמורת ולחשוב על צמצום פעילותו היתירה, מה שהביא בסופו של דבר לפרישתו מן הנגינה בתזמורת שנתיים לאחר מכן.

יצירה אחרת מאותה תקופה קשורה בנסיבות טראגיות: בחודש יולי 1955 נורה והופל מטוס של "אל על" מעל בולגריה בדרכו ארצה לאחר שסטה בטעות ממסלולו. כל נוסעיו ניספו, וביניהם היתה גם אורה, בתה של דינה פרטוש מנישואיה הראשונים. בית פרטוש היה באבל ובזעזוע קשה. לזכרה כתב פרטוש יצירה קצרה לוויולה ופסנתר – "בלדה" (המו"ל קרא לה "בלדה מזרחית". בסוף ימיו ביקש פרטוש לשנות את שם היצירה ל"מוזיקת אבל" וכך היא נקראת כיום). היצירה נוגנה הרבה ולבקשת נגנים זכתה גם לנוסחאות אחרות (בדומה ל"יזכור" כמה שנים לפני כן), כשתפקיד הסולו מנוגן גם בצ'לו והליווי גם מתוזמר.

בשנת 1956 הרגיש פרטוש כי עמס על עצמו יותר מדי. פעילותו היתה עשירה ומגוונת מעל ומעבר ליכולתו של אדם אחד – משרה שלמה כראש קבוצת נגנים בתזמורת הפילהרמונית הישראלית, שהיא כידוע התזמורת המנגנת יותר קונצרטים בשנה מכל תזמורת אחרת בעולם; נגינת מוזיקה קאמרית עם הרביעייה הישראלית וכן סולו בקונצרטים וברסיטלים; הוראה אישית של נגינה בכינור ובוויולה וכן קומפוזיציה; ניהול הקונסרבטוריון והאקדמיה למוזיקה. כך לא נותר לו זמן להקדישו לקומפוזיציה והוא הרגיש כי בכך הוא מחטיא את מסלול חייו העיקרי. כל אלה, ונוסף להם העייפות המצטברת ומצב הבריאות, אשר התקף הלב היה בו משום אור אדום, הביאו להחלטתו לפרוש מן התזמורת לאחר ח"י שנות נגינה בה, שכן כל יתר פעילויותיו נראו לו חשובות יותר וייחודיות יותר.

החלטה זו באה במועדה, והתוצאה – החל משנת 1957, שנתו החמישים של פרטוש, אנו עדים לפרץ יצירה בלתי-רגיל; יצירות חדשות שופעות מעטו בזרם הולך וגובר ועמקן גוברים הביטחון, המיומנות והאוטוריטה שלו כמלחין. כך נפתחת תקופה של עשרים שנות יצירה מתמדת, שאותן יחלק לשלוש תקופות מבחינת סגנונו, ועל כך בהמשך. מכל מקום, כאן מסתיימת התקופה הראשונה של יצירתו, שכינה אותה התקופה היהודית-הישראלית. לסיכומה נציין, כל נוצרו בה רוב יצירותיו למקהלה (בשטח זה תתוסף ב-1965 רק הקנטטה "רבת צרונני"), כמה יצירות קאמריות וסולניות ושתי יצירות סימפוניות – האחת לתזמורת בלבד ("עין-גב") והאחרת לוויולה ותזמורת ("שיר תהילה"). בהיותו בן חמישים עמד המלחין על פרשת דרכים לאחר כמעט עשרים שנות פעילות בארץ, שנים שבהן נקלט היטב וזכה להערכה רבה כנגן, כמורה וכמלחין והגיע עד לרמה הגבוהה ביותר האפשרית – הוא זכה בפרס ישראל ועמד בראש המוסד החינוכי-המוזיקלי החשוב ביותר בארץ.



ליד שולחן היצירה בשנתו החמישים – 1957

פרק רביעי : שנות יצירה 1957-1972

לאחר פרישתו מן התזמורת מתחילה תקופה חדשה בחייו של פרטוש, שונה מכל קודמותיה, בעיקר בתחום היצירה. שחרורו מן העול של נגן תזמורת, שנשא בו ברציפות במשך שלושים ושלוש שנים – קונצרטים כמעט מדי ערב וחזרות מדי בוקר – הותיר בידיו פנאי ליצירה, נוסף לאפשרות להרחיב ולהעמיק את פעילויותיו האחרות כנגן סולן, מורה, מנהל, מארגן ויוזם. זו שנת החמישים לחייו והוא במלוא אונותיו.

שתי יצירות בולטות הן התוצאה המיידית של פרץ היצירה החדש, ושתייהן מוזמנות מאת ידידים: "חזיונות" והקונצ'רטו לוויולה מס' 2. הראשונה היא פרי הזמנתו של ידיד ותיק עוד מתקופת ברלין – המנצח מיכאל טאובה, שעמד באותה עת בראש תזמורת רמת-גן, תזמורת קאמרית שביסודה קבוצת מיתרים קטנה ואליה נוספו כלים לפי הצורך. טאובה נהג להזמין בעבור תזמורתו יצירות אצל מלחינים ישראלים, ו"חזיונות" של פרטוש היא היצירה הידועה ביותר שנולדה מיוזמה זו. ביצירה זו השתמש פרטוש בשני מוטיבים מתוך מאגר הלחנים של יהודי תימן שאותם רשם חמש שנים קודם לכן מפי עובדיה טוביה. בכך המשיך את הקו הישראלי-היהודי ביצירתו, גם אם מכאן ואילך יסתמן שינוי מגמה בסגנונו. היצירה "חזיונות" זכתה להד חזק מאוד בארץ, ומיד לאחר נגינת הבכורה בתזמורת רמת-גן בפברואר 1957 התעניינו בה וניגנו אותה גם תזמורות אחרות – תזמורת הקיבוצים ותזמורת "קול ישראל", שתייהן בניצוחו של יהלי וגמן, אשר העריץ את היצירה והבין את ערכה במלואו. לאחר זמן נוגנה היצירה בתזמורת הפילהרמונית הישראלית עם החלילן אורי טפליץ והמנצח ז'אן מרטינון.

היצירה השנייה משנת 1957 – הקונצ'רטו לוויולה מס' 2 – היא פרי הזמנה של קיבוץ עין-השופט, שחגג באותה עת עשרים שנה לעלייתו על הקרקע. במסגרת שבוע החגיגות שלו נכלל גם קונצרט חגיגי בביצוע מקהלת הקיבוץ עם תזמורת הקיבוצים בניצוחו של יהלי וגמן. פרטוש, ידיד הקיבוץ מאז 1951, הוזמן לכתוב יצירה ולהשתתף בנגינתה. הוא התיישב בקיבוץ למשך שבועות מספר וכתב במהירות יצירה מרוכזת זו שאורכה כעשרים דקות. הכתיבה נמשכה גם בזמן החזרות, כשהתפקידים מועתקים ישירות מכתב-היד ויש משהו במהלך הספונטני והסוחף של היצירה, המורגש בה עד היום, שהוא אולי תוצאת התהליך המזורז הזה. הפרק האמצעי של היצירה – "קינה" – הוקדש לזכרו של יהושע לייבנר, חבר הקיבוץ, ידידו של פרטוש, אשר נפטר כמה חודשים קודם לכן. הוא היה מי שיזם את הקשרים בין פרטוש לקיבוץ עין-השופט, ובחדרו גם התגורר המלחין בעת כתיבת היצירה. נסיבות אישיות אלה תורמות גם הן לעומק הביטוי של היצירה, שהיא מן המעולות שכתב המלחין והיתה גם מן החשובות לו ביותר בדרך התפתחותו כיוצר, כפי שציין לא אחת.

בקיץ 1957 התקיים בבית-דניאל אשר בזכרון-יעקב הסמינר והפסטיבל הראשון למוזיקה קאמרית. זה היה אירוע ראשון מסוגו בארץ בקנה-מידה בינלאומי, ובעקבותיו בא עוד סמינר ב-1958. סמינרים אלה סללו את הדרך לפסטיבל הישראלי למוזיקה שראשיתו ב-1960. מוזיקאים מן השורה הראשונה בעולם באו לכאן והדריכו מוזיקאים צעירים והופיעו לפני הקהל הישראלי. הסמינר והפסטיבל של 1957 אורגן בשיתוף עם ממשלת צרפת ששלחה לכאן כמה מחשובי אמניה: הכנר רודולף קוליש, הצ'לן מוריס זינדרון והבריטון ברנרד לפורש. הסמינר נפתח ב-14 ביולי, יום חגה הלאומי של צרפת, ונמשך שלושה שבועות. השתתפו בו שלושים וארבעה תלמידים. פרטוש נבחר לעמוד בראש הסמינר והיה המדריך המרכזי בו, ועמו השתתף הפסנתרן הישראלי פרנק פלג.

באחד באוקטובר 1957 מלאו לפרטוש חמישים שנה וכמה שבועות לאחר מכן נערכה במועדון "מילוא" בתל-אביב בימת הקומפוזיטור שהוקדשה לציון אירוע זה, ובו נוגנו כמה מיצירותיו.

בדומה לשנת 1957, גם השנה שלאחריה נושאת עמה שתי יצירות. אחת מהן, הקונצ'רטו לכינור, היא היצירה המרכזית של 1958, אך דווקא היא זכתה לביצוע בכורה פומבי רק לאחר שש שנים. זו היצירה הארוכה ביותר של פרטוש (קרוב לארבעים דקות) והיא נוצרה כפרי הזמנה של קרן "פרום" בשיקגו בעבור הכנר יהודי מנוחין. יצירה זו העסיקה את פרטוש הרבה מאוד ותעיד על כך ההתכתבות הענפה שהיתה לו הן עם המזמין מר פרום והן עם מנוחין, שעמו התייעץ פרטוש תוך כדי תהליך היצירה, גם בבעיות טכניות

של הכלי. מנוחין הכיר את פרטוש בהופעותיו עם התזמורת ומראשית היכרותם נרקמה ביניהם ידידות והערכה הדדית. היצירה נסתיימה באותה שנה, אך נגינת הבכורה היתה בפסטיבל הישראלי של שנת 1964 בביצוע יהודי מנוחין עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח גארי ברתיני. ב-1958 הם ערכו חזרה של קריאה ראשונה, הקליטו אותה על פסקול והעבירוה אל מר פרום, המזמין, לצורך התרשמות ראשונית מן התוצר המוגמר. סיבות שונות ומשונות גרמו לדחייה של נגינת הבכורה, והדבר כאב לפרטוש, אך הוא דיבר על כך תמיד בהבלגה מרובה. מכל מקום, לגביו נסתיים התהליך בשנה זו.



יצירה אחרת מאותה שנה – "עלי נבל" – הוקדשה לנבלנית הוותיקה של התזמורת הפילהרמונית – קלרה סארבש-וייסגרבר, ונתחברה לקראת תחרות הנבל הבינלאומית הראשונה בישראל שהתקיימה ב-1959. תחרות זו, הנמשכת מאז ועד היום ומתקיימת אחת לשלוש שנים, עשתה את ישראל למרכז בינלאומי חשוב של מוזיקה לנבל, ויצירותיהם של מלחינים ישראליים לכלי זה תופסות מקום חשוב בספרות הנבל כיום. גם פרטוש המשיך לתרום מכישרונו היוצר לנבל בשנים הבאות.

בשנת 1959 נרשמת רק יצירה אחת – ה"מקאמאת" לחליל ורביעיית כלי-קשת – אך זו מעין שנת הכנה לקראת הבאה אחריה, שתהיה שנת השיא, ואין ספק כי כמה מהיצירות שיוצגו בה, מקורן בקודמתה. מכלי-הנשיפה היה החליל קרוב ביותר לפרטוש והוא חיבר לו כמה יצירות סולניות. אפשר שהסיבה לכך היא קרבת הכלי אל המזרח; החליל מילא תפקיד חשוב בעולם השירה הישראלית ונעשה מעין סמל למזרח: הקו המלודי הבודד, הנשיפה הישירה, פשטות הבנייה והנגינה, הקשר הישיר שלו לנוף – קנה-הסוף. אפשר שכל אלה השפיעו על הבחירה, אך אין ספק כי הסיבה העיקרית לכך היתה ידידות רבת שנים של פרטוש עם החלילן אורי טפליץ (הם נפגשו וכבר ניגנו יחד על האוניה בדרכם ארצה), שהיה לא רק חלילן ראשון בתזמורת הפילהרמונית במשך שנים רבות, אלא גם מורה שהעמיד דור של תלמידים וכן

מוזיקאי פעיל ומעורב מאוד בחיי המוזיקה של ישראל כיום ומקדם של מפעלים רבים. כבר בשנת 1953 הקדיש פרטוש לטפליץ את היצירה הקצרה "שיר תימני" לחליל ופסנתר. יצירתו הבאה לחליל סולו היתה "חזיונות" (1957), ועתה – "מקאמאת" (האחרונה מכל יצירותיו גם היא לחליל עם ויולה ונבל). ואכן, טפליץ הוא שניגן את "מקאמאת" בנגינת הבכורה ב-26.6.1960 במסגרת סדרת הקונצרטים הקאמריים של בת-שבע דה רוטשילד, ובקיץ אותה שנה נוגנה היצירה בקלן במסגרת בינלאומית וזכתה להוקרה רבה. ה"מקאמאת" היא יצירה הסוגרת תקופה ומבשרת אחרת: היא האחרונה שלפני התקופה הדודקפונית של פרטוש ואפשר לומר כי יש בה מעין מיצוי של תקופתו המודאלית.

עם מלכת בלגיה אליזבת, פטרונית הכורים – 1960, בארמון הנשיא הראשון ברחובות



שנת 1960 היא שנת שיא בפעילותו של פרטוש, וממש קשה להבין כיצד הספיק לעשות בה את כל שעשה. חמש יצירות חשובות נולדו בשנה זו וכולן שייכות לעידן הדודקפוני שלו: יצירה סולנית – הפרלוד לפסנתר; יצירה תזמורתית – "דמויות"; ושלוש יצירות קאמריות – "אגדה" לוויולה, פסנתר וכלי-נקישה; "אלתור" לשנים-עשר כלי נבל; ו"תהלים" לרביעיית כלי-קשת (רביעייה מס' 2). עם זאת, זו גם שנת שיא בפעילותו הבינלאומית: בחדשים אפריל-יוני הוא יצא למסע חשוב באירופה, שראשיתו בוורשה, המשכו במערב אירופה וסיומו בכינוס השלושים וארבעה של "החברה למוזיקה בת זמננו" בקלן. התחנה הראשונה במסע זה – פולין. לאחר 1956, בתקופת שלטונו של גומולקה, היתה פולין, כידוע, פתוחה לאמנות ולאמנים מן המערב יחסית יותר מאשר כל ארץ אחרת בגוש הקומוניסטי. יתר על כן, ורשה נעשתה מרכז חשוב של חידושים בכל תחומי האמנות, ובעיקר במוזיקה. במסגרת קשרים אלה עם המערב, ובתקופה שבה היו יחסי ישראל עם הגוש הקומוניסטי טובים ורגועים יותר מאשר אי-פעם, הוזמנו לפולין שניים מבכירי המוזיקאים של ישראל – עדן פרטוש (ויולן) ויוסף טל (פסנתרן) ושניהם כמלחינים מן השורה הראשונה. זו היתה הזמנה רשמית ראשונה לישראלים מטעם שלטונות פולין, והיא אורגנה על-ידי ארגון אמרגנות ממלכתי פולני. בסיור זה הם הרבו להשמיע יצירות ישראליות, משלהם ומאת מלחינים אחרים, והתרשמו עמוקות מן הקהל הנלהב למוזיקה חדישה. בפגישות עם תלמידי בתי-ספר תיכוניים למוזיקה התרשמו

מאוד מרמתם הגבוהה ומן הסקרנות והפתיחות שלהם. כמו כן נפגשו עם מיטב המוזיקאים של פולין – לוטוסלבסקי, פנדרצקי ואחרים.

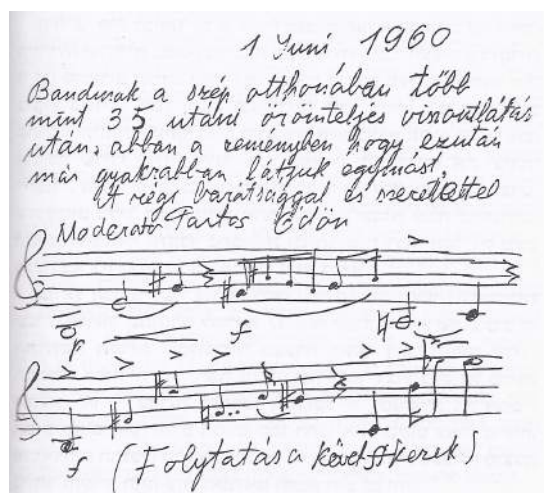
ברור כי היה לביקור גם פן יהודי מובהק, אף אם באותה עת היתה הקהילה היהודית בפולין מורכבת רק משרידי העבר העשיר של יהדות זו וכן מיהודים שחזרו לפולין מן המזרח בדרכם מערבה. פרטוש וטל ביקרו בשרידי גטו ורשה ובאנדרטה לזכר המרד, וכן נפגשו עם קהילות קטנות, בעיקר בעיר בידגושץ' אשר בצפון-מערב פולין, שבה התרכזו שרידי יהדות וילנה. בכל קונצרט ניגן פרטוש את יצירתו "יזכור", ובעיר זו ניגן גם את יצירתו "שיר תהילה". לאחר הקונצרט, שהתקיים בליל שבת, ערכו אנשי הקהילה קבלת שבת במועדונם, והאמן הישראלי נתקבל בחמימות ובהתרגשות רבה, אשר רק מעט ממנה בא לידי ביטוי גלוי, מחשש עינא בישא.

במהלך הביקור נערך בוורשה כמדי שנה גם ערב רשמי בהשתתפות שגריר ישראל שהוקדש למלאת שבע-עשרה שנה למרד גטו ורשה. בערב זה התרחשה תקרית דיפלומטית מצערת כאשר דובר מטעם שרידי הקהילה היהודית של ורשה מצא לנכון לומר דברי בלע על מדינת ישראל, או – בז'רגון המקומי המקובל – "ממשלת תל-אביב". המוזיקאים הישראלים הגאים קמו ועזבו את המקום לאות מחאה, והמארחים התנצלו על התקרית. אך מלבדה היה המסע בפולין מוצלח ביותר והעניק חוויה עזה לאורחים ולמארחים גם יחד.

מוורשה המשיכו בני הזוג פרטוש למערב אירופה. בציריך ניגן פרטוש את הקונצ'רטו לוויולה מס' 2, כשעל התזמורת המקומית מנצח שמידט. בהולנד ניגן יצירות ישראליות לוויולה. באיטליה – הקלטה פומבית ברדיו רומא.



בבלגיה נפגש פרטוש בעיר אוסטנדה עם ידיד נעוריו אנדרה גרטלר, כנר ומורה לכינור ידוע בבריסל. הפגישה היתה לבבית מאוד. השניים העלו זיכרונות מראשית לימודי הכינור שלהם אצל אויגן בלאו, הלא הוא יוג'ין אורמנדי, הכנר-המנצח היהודי-ההונגרי-האמריקני, כשהיו ילדים בני שמונה-תשע ואמותיהם או דודותיהם היו מביאות אותם לשיעור ומחכות ליד הדלת ומתפארות זו לפני זו על גאונות ילדיהן. פרטוש משאיר שם מזכרת קטנה מילולית-מוזיקלית (לחן אונדקפוני – שנים-עשר הצלילים בלי רה). שניהם נעקרו מארץ הולדתם, ושניהם עשו חיל ופיתחו וטיפחו כל אחד במקומו מוסדות לימוד לתפארת והעמידו דורות של תלמידים.



צילום "המזכרת הקטנה" לאנדרה גרטלר, ולהלן תרגומה: "לבנדי (שם חיבה לאנדרה), בעקבות פגישתנו המשמחת – לאחר שלושים וחמש שנה בביתו הנאה, בתקווה שלהבא נתראה לעתים קרובות יותר (המשך יבוא...).

בידידות ובחיבה עדן פרטוש.

בשנת 1961 התמנה פרטוש פרופסור-חבר באוניברסיטת תל-אביב ונבחר גם כחבר בסנט שלה. כך מתמסד היחס החם של ראשי האוניברסיטה הצעירה אל האקדמיה למוזיקה ואל מנהלה. באותה עת שכנה האוניברסיטה במשכנה הארעי באבו-כביר והאקדמיה התארחת בבית-הספר "תחכמוני" ברחוב לילינבלום. הקמפוס ברמת-אביב היה אז בראשית בנייתו, אך השלד הארגוני והאקדמי של האוניברסיטה כבר היה קיים ודור המייסדים כולל כמה אנשי רוח מובהקים, הומניסטים, שוחרי אמנות ומוזיקה, ורצונם לשלב את האקדמיה למוזיקה באוניברסיטה מעיד על יחסם זה. יחסי ידידות עמוקה מתוך הערכה הדדית נקשרו בין צוות זה ובין פרטוש וכך קרם עור וגידים הרעיון של שילוב שני המוסדות.

בקיץ 1962 התקיים בלונדון הכינוס השנתי של "החברה הבינלאומית למוזיקה בת זמננו" (ISCM) ובמסגרתו נוגנה יצירתו של פרטוש "אגדה" לוויולה, פסנתר וכלי-נקישה כשאל המלחין מצטרפים בביצוע פרנק פלג בפסנתר ויואל תום בכלי-נקישה. היצירה זכתה להצלחה ולהוקרה ומאז היא מנוגנת הרבה בישראל ובעולם.

באותה שנה הועלה מעשית הרעיון לחבר אופרה, רעיון שהעסיק את פרטוש לא פעם כבר קודם לכן. היה לו רצון לכתוב אופרה בתנאי שתעמוד לרשותו ליברית טובה, והוא החל בחיפושיו בכיוון זה. הוא שוחח על כך עם ידידים ומוזיקאים. יהודי מנוחין יעץ לו לפנות אל הסופר דגור שהציג את הכותרת "ישראל באירופה", מה שמזכיר כמובן את "ישראל במצרים" ומאידך גם את יציאת אירופה במקביל ליציאת מצרים. הרעיון היה יקר ללבו של פרטוש, שכן הוא עצמו עבר את התהליך הזה של ישראל באירופה והיציאה ממנה, אך הוא לא יצא מן הכוח אל הפועל.

אתגר אחר הזדמן כאשר במאי הקולנוע דוד פרלוב פנה אל פרטוש במפתיע וביקש ממנו מוזיקה לסרטו "בדמיך חיי", סרט קצר על שואת יהודי אירופה, שהיה בשלבים אחרונים של עריכה. פרטוש קיבל את האתגר, שכן היה פתוח לרעיונות ולשיתוף פעולה, והמדיום הקולנועי היה קרוב לו ומשך את לבו עוד מתקופת עבודתו בקולנוע בגרמניה, הן כנגן בסרטי ראיוע והן כמשתתף בהקלטות קולנוע ראשונות. בין שני האמנים נקשרה מיד ידידות. פרטוש מיהר לחבר את המוזיקה לסרט ואף סייע לפרלוב להשיג מבצעים למוזיקה, וזאת בתנאים תקציביים ממש מגוחכים. לאחר שנה שוב פנה פרלוב אל פרטוש כדי שיכתוב מוזיקה לסרטו "ירושלים", הפעם בתנאים יותר נוחים ועם תזמורת סימפונית ממש. על הקלטת המוזיקה

ניצח גארי ברתיני. הסרט זכה להצלחה והערכה רבה והוצג פעמים רבות בארץ ובעולם. המוזיקה בו היא גורם חשוב מאוד וקשה לתאר אותו בלעדיה.

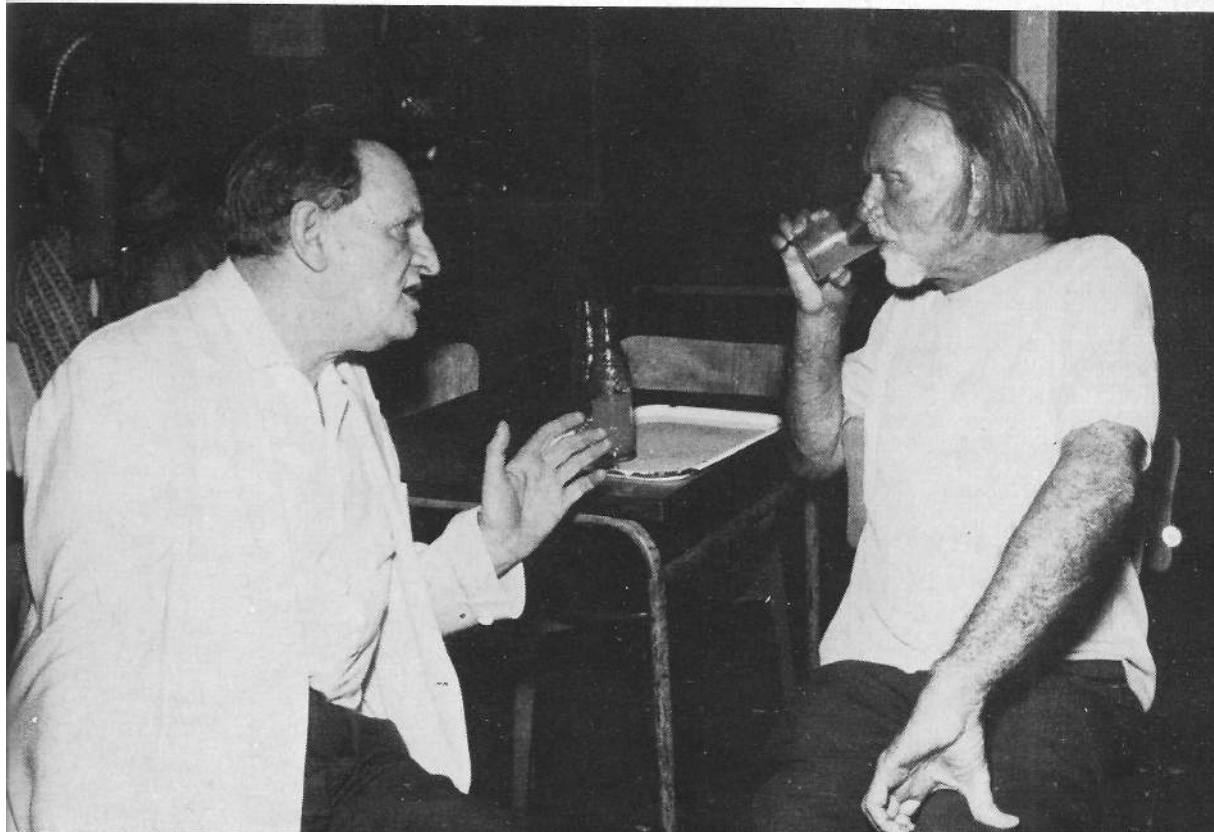
בשנת 1962 זכה פרטוש לאות הוקרה גם מעמיתיו יוצאי הונגריה בישראל: ביום העצמאות תשכ"ב העניקה לו ועדת פרס נורדאו של התאחדות עולי הונגריה בישראל את פרס האמנות וגם בחרה בו להיות חבר בוועדה. עולי הונגריה בישראל אינם כה רבים במספרם ביחס ליוצאי ארצות אחרות באירופה (פולין, רומניה, גרמניה), אך הם העמידו כמה כישרונות מובהקים. די לזכור כי הרצל ונורדאו, מאבות הציונות, היו שניהם יוצאי הונגריה. בשדה הספרות נודע בארץ כבר משנות העשרים אביגדור המאירי, ואין ספק שבשדה המוזיקה היה פרטוש האישיות הבולטת ביותר. בארץ לא טיפח במיוחד את קשריו עם יוצאי ארץ מולדתו וקשר קשרים מגוונים עם ישראלים באשר הם, אך המשיך לקרוא בהונגרית לא מעט (אף כי קרא גם, והרבה ובעיקר, בשלוש השפות האירופיות העיקריות, גרמנית, אנגלית וצרפתית) ושמח לחדש מדי פעם קשרים עם ידידים משכבר הימים.

בעקבות השתתפותו בפסטיבלים של "החברה הבינלאומית למוזיקה בת זמננו" בקלן (1960) ובלונדון (1962) וכן היכרותו עם גדולי עולם המוזיקה, זכה פרטוש להערכה רבה והוא נמנה מכאן ואילך עם גדולי השמות במוסדות בינלאומיים רבים. הוא נמנה עם חברי המועצה המייעצת של מוזיקולטורה (Musicultura) שנוסדה ב-1960 על-ידי קרן ואן ביינוס "מרכז ואן ביינוס" בקווקהובן בהולנד. לימים יבלה פרטוש במוסד זה כמה מתקופות חייו היפות ביותר, כאשר ידריך שם בקורסים בינלאומיים.

ב-16 בדצמבר 1962 מלאו לזולטן קודאי שמונים שנה וכמה מתלמידיו החליטו לציין זאת על-ידי יצירה קולקטיבית לכבודו. מראשי היוזמים היה אנטל דוראטי, אשר ארגן גם את האחרים – גזה פריד, טיבור שרלי, שנדור וורש ועדן פרטוש – והחמישה חיברו וריאציות על נושא של קודאי, כאשר כל אחד מהם תורם וריאציה משלו. (היצירה נקראה גם Hommage a Zoltan Kodaly). הראשונה והאחרונה נכתבו בידי דוראטי, והן שנתנו מסגרת ליצירה כולה. הנושא נלקח מרביעיית המיתרים הראשונה של קודאי. דומה שלא יכולה להיות למורה נחת-רוח גדולה יותר מתלמידיו מאשר לקבל את מתת כישרונם היוצר, המשקפת לו כבראי את פרי יצירתו שלו. ה"כיתה של קודאי" מראשית שנות העשרים הבשילה כך פרי הילולים ארבעים שנה אחר-כך.

שנה לאחר מכן ביקר קודאי בישראל לרגל הקונגרס הבינלאומי "מזרח ומערב במוזיקה" אשר נערך בירושלים באוגוסט 1963 מטעם "החברה הבינלאומית למוזיקה" (ISM) ו"המועצה הבינלאומית למוזיקה עממית" (IFMC), שניהם ארגונים של אונסק"ו. קודאי היה נשיא ה-IFMC והמוזיקאי רם המעלה ביותר באותו כינוס, והוא התכבד בהרצאה המרכזית בערב הפתיחה החגיגי של קונגרס זה. הנושא המרכזי של הקונגרס היה בדיוק הנושא שהעסיק את פרטוש מאז עלותו ארצה ועד קודם לכן בעת שהותו בבאקו, גם אם לא נתחום כאן בדיוק היכן עובר הגבול בין מזרח למערב. זהו גם הנושא שהעסיק את קודאי עוד מימי מחקריו המשותפים עם ברטוק בראשית המאה העשרים, כאשר ערכו מסעות מחקר בהונגריה, והגיעו גם לארצות הבלקן ולטורקיה. מפגש התרבויות של המערב (אירופה ואמריקה) עם המזרח התיכון ועם המזרח הרחוק נעשה לאחר מלחמת העולם השנייה לגורם מרכזי יותר ויותר בהתפתחות המוזיקלית של כל הארצות ועל כן שימש נושא לכמה וכמה כינוסים וביניהם הכינוס שנתקיים בירושלים בקיץ 1963.

הפגישה בין קודאי לפרטוש היתה נרגשת מאוד וחמה. המורה הישיר היה מאושר להיפגש עם תלמידו המוכשר שאותו טיפח ארבעים שנה קודם לכן והנה הוא אמן יוצר ומבצע, מורה ומנהל אקדמיה במלוא פריחתו. היצירה המרכזית בקונצרט החגיגי של הקונגרס היתה הסימפוניה קונצ'רטנה לוויולה ותזמורת (קונצ'רטו לוויולה מס' 3) בנגינת בכורה עולמית. פרטוש עצמו היה הסולן ועל תזמורת "קול ישראל" ניצח גארי ברתיני. לאחר שבועות מספר יצא פרטוש לאנגליה ולהולנד. בלונדון ניגן והקליט את היצירה החדשה עם תזמורת ה-BBC בניצוח ידידו אנטל דוראטי.



בהמשך שהותו באירופה הדריך קורסים לוויולה ולמוזיקה קאמרית בקווקהובן, הולנד. פרטוש נעשה דמות בינלאומית מוכרת וסמכות ממדרגה עליונה בכל הנוגע לנגינת ויולה ולפרשנות של יצירות קאמריות. תלמידים מכמה ארצות במערב וכן מיפן השתתפו בקורסים אלה, כולם נקשרו בקשרי כבוד והערצה אל פרטוש ובזכותו ודאי למדו לדעת על קיומה של ישראל ועל הרמה הגבוהה של חיי המוזיקה בה. מרכז ואן ביינוס בקווקהובן נוסד ביוזמתה של הנבלנית פיאה ברגהאוט לזכרו של אדוארד ואן ביינוס, שהיה במשך שנים רבות המנצח של תזמורת הקונצרטחבאו באמסטרדם. ב-1959 הוזמנה פיאה ברגהאוט לישראל להיות שופטת בתחרות הנבל הבינלאומית בירושלים, וכאן הכירה את פרטוש והזמינה בעבור פסטיבל הנבל של הולנד את ה"אלתור" לשנים-עשר כלי-נבל.

מרכז ואן ביינוס שוכן בארמון בארוקי בלב אחוזה גדולה ליד הכפר ברויקלן במחוז אוטרקט. במשך כל השנה מתגוררים בו מוזיקאים צעירים מכל העולם, מוכשרים במיוחד המבלים בו בעשיית מוזיקה. פעמיים-שלוש בשנה הופך הבית למרכז לפעילות אינטנסיבית יותר כאשר מתוועדים בו מוזיקאים מכל העולם לקורסים, קונגרסים, דיונים והקלטות. גם מוזיקאים צעירים מישראל השתתפו במרכז זה בפעילויות שונות, ביניהם הוויולנית רבקה גולני, הפסנתרנית גלילה ריבנר והמנצח אורי סגל. לעדן פרטוש היה הקורס בקווקהובן חוויה מרעננת. עצם האפשרות להתמסר למוזיקה בתנאים מצוינים, במקום שקט ויפה, ולתת מידעיותו וניסיונו למוזיקאים מוכשרים ביותר מכל רחבי תבל, הסבה לו אושר רב והוא נתן ממיטבו הן כנגן (הקורס נפתח ברסיטל שלו), הן כמורה ופדגוג.

ב-1964 שוב יצא פרטוש אל מעבר לים, לסירור בבתי-האולפנא למוזיקה מהחשובים ביותר בארצות-הברית. בדרכו לשם שוב הדריך קורס בינלאומי בקווקהובן. המסע בארצות-הברית נערך לפי הזמנת משרד החוץ האמריקני במסגרת חילופי תרבות בין ארצות-הברית לישראל. בניו-יורק ביקר פרטוש בשני בתי-הספר הגבוהים הנודעים: ג'וליאד ומנהטן. איגוד הקומפוזיטורים של ניו-יורק ערך לכבודו ערב מיוחד שבו השתתפו כששים מגדולי המלחינים של ארצות-הברית. פרטוש שוחח על המוזיקה בת זמננו ועל המוזיקה הישראלית וכן השמיע כמה מיצירותיו. כאן גם נפגש ושוחח ארוכות עם המלחין היהודי הנודע אהרן קופלנד אשר ביקר בישראל כמה פעמים והכיר מקרוב את בעיות המוזיקה והחינוך המוזיקלי שלה.

גם משיחה זו יצא פרטוש מחוזק בדעתו כי מקומו של החינוך המוזיקלי הגבוה יכירנו בעיקר במסגרת האוניברסיטאות, שבהן ניתן לשלב את הפעילות הכלית בלימודי קומפוזיציה ומוזיקולוגיה וכן לבצע יצירות בנות זמננו, וכך להעמיד את הביצוע, היצירה והמחקר תחת קורת גג אחת. בני-יורק גם נתן פרטוש הרצאת-אורח באוניברסיטת קולומביה ונפגש שם לשיחות עם המלחינים ולדימיר אוסשבסקי ומילטון בביט.

אוניברסיטאות אחרות שביקר בהן ומוזיקאים חשובים שנפגש עמם כללו בין היתר את: פרינסטון – עם המלחין רוג'ר סשוונס; פנסילבניה – הרצאה בכיתת הקומפוזיציה של ג'ורג' רוכברג; ברנדייס – ארתור ברגר והרולד שפירא. כמו כן ביקר באוניברסיטאות אינדיאנה, סירקוז ומישיגן והתלהב מהתנאים הנהדרים של מוסדות אלה. אוניברסיטת אילינוי באורבנה ערכה הפתעה לפרטוש וניגנו שם לכבודו את יצירתו "תהלים" (רביעייה מס' 2) גם הוא ניגן שם יחד עם מורי המוסד הפסנתרן סולימה סטרווינסקי (בנו של המלחין איגור סטרווינסקי) ונגן כלי-ההקשה ויליאם פרסונס את יצירתו "אגדה". כאן נפגש עם ידידו הוותיק פרופ' אלכסנדר רינגר, שהיה פעיל גם בחיי המוזיקה של ישראל.

בכל המוסדות הללו התרשם פרטוש מרמת ההוראה ורמת הנגינה הגבוהות וכן מן התנאים המצוינים שמעמידות האוניברסיטאות האמריקניות לרשות תלמידי המוזיקה. זה היה בבחינת לעג לרש להראות את כל השפע הזה למי שמנהל מוסד מקביל בתנאים לא תנאים של בית-ספר "תחכמוני" ברח' לילינבלום. אז כבר הוחל בבניית המשכן החדש של האקדמיה בקמפוס ברמת-אביב, והסיור הלימודי הזה חיזק את אמונתו של פרטוש בצורך לקדם את התנאים, כפי שסיכם בדו"ח שכתב אז:

למרות כל מה שראיתי אני גאה לציין כי רמת הלימודים אצלנו אינה נופלת מרמת המוסדות הרבים שראיתי, אם כי איננו יכולים להתחרות עמם בכל התנאים שהממשלה מעמידה לרשותם. עלינו ליצור בארץ מרכז מוזיקלי חשוב, כפי שראיתי באוניברסיטאות השונות בארצות-הברית, ולכן יש לעשות את כל המאמצים כדי שאוניברסיטת תל-אביב תקבל את האקדמיה על כל מחלקותיה.

בדרכו בחזרה ארצה התעכב פרטוש ברומא וכאן לימד במשך שבוע באקדמיה בינלאומית למוזיקה קאמרית קורסים לקומפוזיציה ולנגינה קאמרית. אקדמיה זו נוסדה בידי יהודי מנוחין והמורים בה היו ממיטב הכוחות בעולם. מספר התלמידים הוגבל לשלושים בלבד ובין המורים היו נדיה בולנז'ה, הכנרים יהודי מנוחין ואלברטו ליסי, המלחין גופרדו פטרסי, המנצח אפרם קורץ ורעייתו החלילנית איילין שפר, הצ'לן גספר קסדו ורעייתו הכנרית צ'יקו הארה. בשנת 1970 קיבל פרטוש ממוסד החוץ האיטלקי מדליית-כסף כאות הוקרה על תרומתו זו לחיי המוזיקה של איטליה.

בשנת 1964 עברה משפחת פרטוש להתגורר בבית משלה, לאחר כעשרים שנה של מגורים ארעיים במרכז תל-אביב. הבית ברמת-אביב – דירה דו-קומתית צנועה אך מרווחת עם גינה קטנה, פרטיות סבירה ושקט יחסי – עמד במרחק של כמה דקות הליכה מהאוניברסיטה שבה נבנה אז בית האקדמיה למוזיקה.

בשנת 1965 הזמינה מקהלת "רינת" אצל פרטוש יצירה למקהלה לכבוד חג העשור לקיומה. לאחר שלוש-עשרה שנים שבהן לא עסק פרטוש במדיום זה, חזר וכתב יצירה למקהלה, אלא שהפעם עשה זאת במימד חדש, וזאת על-פי השינוי הקיצוני שחל בינתיים במצב המקהלות בישראל. שעה שבשנות החמישים היתה המקהלה הממוצעת בישראל מקהלת חובבים, לרוב מקהלת פועלים או מקהלת קיבוץ, בשנות הששים פחת מספר המקהלות, אך מקהלת "רינת" בניצוחו של גארי ברתיני העמידה סטנדרט חדש – מקהלת חובבים בעלת רמה מקצועית בהחלט. בספר שירי המקהלה של פרטוש מ-1952 נכללו גם שירים אשר שום מקהלה ישראלית באותה עת לא היתה מסוגלת לבצעם כהלכה. עתה היה יכול לחבר יצירה קשה ותובענית יותר מאי-פעם, בהתחשב ברמה הגבוהה של "רינת". התוצאה היתה הקנטטה "רבת צררוני" למקהלה, ולאחר זמן גם בגרסה למקהלה ותזמורת קאמרית.

בקיץ 1966 הוזמן פרטוש כאורח לתחרות צ'ייקובסקי במוסקבה וזה היה מסעו השני אל מעבר למסך הברזל מאז עלותו ארצה. יש לזכור כי תקופה זו היתה הטובה ביותר ביחסים בין ישראל לברית-המועצות, שהצטיינה בחילופי תרבות. אז גם ביקרו בישראל הכנרים דוד אויסטראך ובנו איגור. הכנר הנודע קשר עם



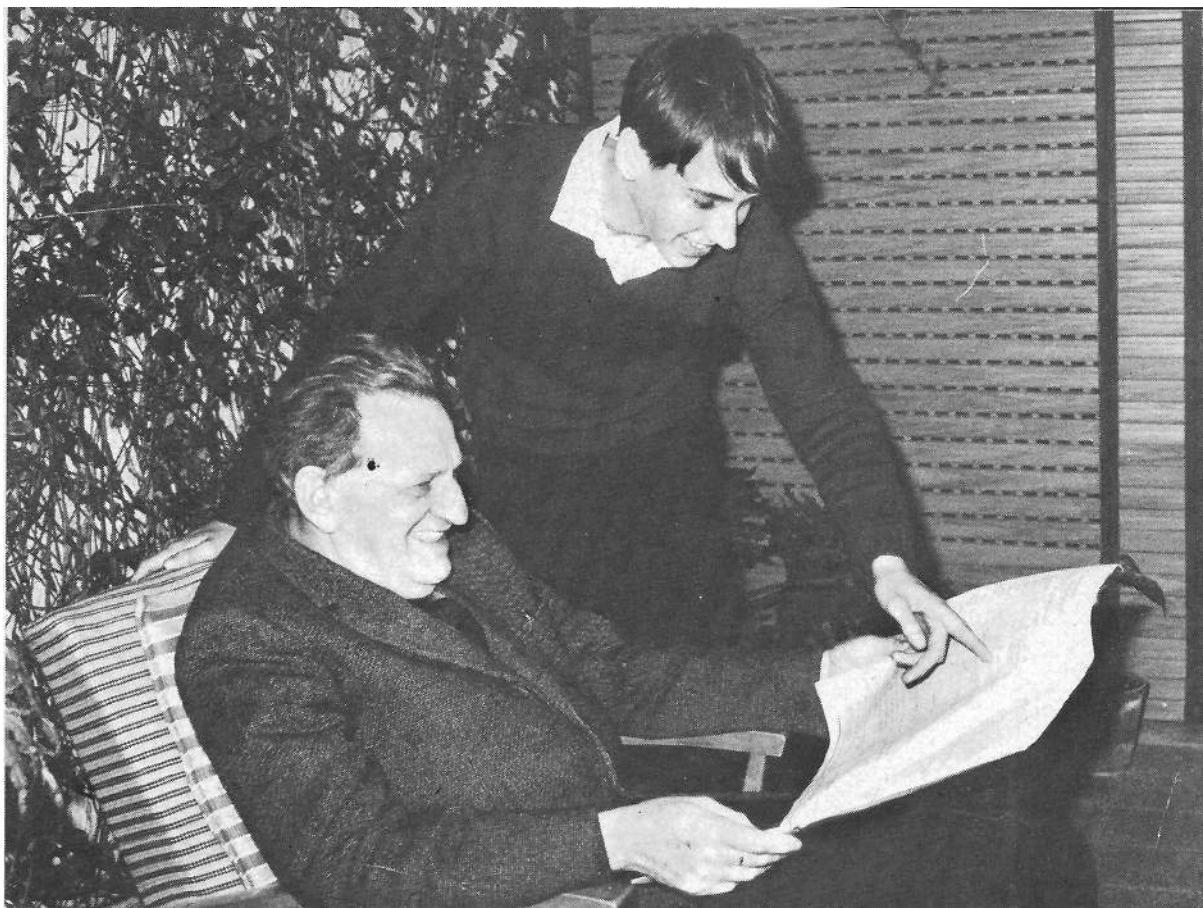
עם הכנר דוד אויסטראך בעת ביקורו בישראל – 1965. ביניהם – הפסנתרנים אליהו רודיאקוב ופרדריק פורטנוי.

פרטוש קשרי ידידות שנמשכו עד מותו. בדרכם למוסקבה שהו בני הזוג פרטוש כמה שעות בנמל-התעופה של בודפשט לצורך החלפת מטוס. פרטוש היה יכול לצאת לסיור קצר בעיר הולדתו, אך הוא נמנע מלעשות זאת והעדיף להישאר בנמל-התעופה. עיר הולדתו דחתה אותו גם לאחר למעלה מעשרים שנה מאז נפרד ממנה ועלה ארצה.

בשנת 1966 עברה האקדמיה למוזיקה לבנין הנאה שנבנה בעבורה באוניברסיטת תל-אביב, למשכן קבוע, יפה ומכובד, נרחב ואסתטי, משכן בלבדי המאפשר לה לימודים ופעולות בכל שעות היום והערב. המעבר היה כרוך גם בהתארגנות מחודשת עקב הצטרפותה של האקדמיה אל האוניברסיטה. פרופסור עדן פרטוש נתמנה אפוא רשמית כמנהל האקדמיה למוזיקה מטעם האוניברסיטה.

שנת 1966 מניבה גם שתי יצירות חדשות, שתיהן לפי הזמנת הגופים המבצעים: "ערפיליות" לחמישיית כלי-נשיפה, יצירה שהוזמנה על-ידי החמישייה הישראלית לכלי-נשיפה, והוקדשה לה ואף הוקלטה על ידה. את היצירה "פרקים סימפוניים" הזמינה התזמורת הפילהרמונית הישראלית לקראת סיבוב קונצרטים שלה במזרח הרחוק והיא ניגנה אותם לראשונה בניצוחו של ויליאם שטיינברג, שהתרשם מן היצירה ואולי משום כך חזר והזמין אצל פרטוש לאחר כמה שנים עוד יצירה סימפונית – "נתיבים" (1970). שתי היצירות הן עדות לסגנונו הבשל של פרטוש, אשר ילווה אותו עד סוף דרכו ביצירה – סגנון חופשי לחלוטין מכל אילוץ חיצוני, שבו בוחר לו המלחין את הטכניקה הנראית לו כדי לבטא במלוא העוצמה את עולמו הרגשי והרוחני, עולם מפוכח, לעתים אכזרי ופסימי, אך בלא כחל וסרק, ללא פשרות וללא פאתוס חיצוני, לאומי או אחר.

בשנת 1967 הוזמן פרטוש להיות שופט בתחרות לנגני ויולה במינכן, גרמניה. עיר זו, השנייה בגודלה בגרמניה המערבית, הזכורה לדיראון עולם בגלל מרתפי הבירה שלה שהיו בשנות העשרים ערש לתנועה הנאצית, נהפכה, עם הנס הכלכלי, לאחד ממרכזי התרבות החשובים ביותר בגרמניה ונעשו בה מאמצים



עם תלמידו יצחק שטיינר, פסנתרן, מנצח ומלחין – 1968

רבים להופכה למרכז תרבותי בינלאומי יוקרתי. היא נודעת ב"שבועות התרבות והמוזיקה" שלה וכן במוסדות החינוך המוזיקלי שלה. התחרויות לנגנים שאורגנו בה הגבירו גם הם את מרכזיותה המוזיקלית. ב-1969 שוב הוזמן פרטוש למינכן כדי לשמש שופט, הפעם בתחרות לכינור.

מעניין לציין כי בין השנים 1966 ל-1970 לא נולדת אף יצירה חדשה אחת. אלה הן שנות התבססות של האקדמיה במשכנה החדש ובמסגרתה החדשה. פרטוש עמוס חובות אקדמיות וארגוניות. הוא ממשיך להורות נגינה בכינור ובוויולה וכן מוזיקה קאמרית, ומוסיף לכך גם הוראה אקדמית ממש: קורס למוזיקה של המאה העשרים לתלמידי החוג למוזיקולוגיה של אוניברסיטת תל-אביב, אשר נוסד בעת אחת עם מעבר האקדמיה אל האוניברסיטה. הוא מתיידד עם פרופ' אריק ורנר, אחד מגדולי המוזיקולוגים של המוזיקה היהודית, אשר הוזמן לעמוד בראש החוג הזה. היו ביניהם לא מעט חיכוכים וויכוחים במישור המקצועי, אך גם ידידות אישית והערכה הדדית עמוקה, בהיותם שניהם בנים לאותה תרבות של מרכז אירופה בתקופתה הטובה ביותר.

שנת 1970 היא שוב שנה של פרץ יצירה. שלוש יצירות ראו אור ונוגנו בבכורה: הקונצ'רטו לחליל ופסנתר, יצירה קאמרית קצרה; "נתיבים", אלגיה סימפונית לתזמורת סימפונית גדולה, לפי הזמנת המנצח ויליאם שטיינברג מקרן לוטי שטיינברג, לזכר רעייתו, יצירה שנוגנה לראשונה בפסטיבל עין-גב של אותה שנה, והיא מעין סגירת מעגל עם הפנטסיה הסימפונית "עין-גב" שנוצרה כמעט עשרים שנה קודם לכן; "שילובים" לוויולה ותזמורת קאמרית, למעשה קונצ'רטו לוויולה מס' 4, יצירה שנכתבה לאנסמבל הקאמרי והופעת הבכורה שלה היתה בנגינת הוויולן גד לברטוב, ראש קבוצת הוויולות של תזמורת האנסמבל ותלמידו המובהק של פרטוש.

בשנת 1971 נתמנה פרטוש פרופסור מן המניין באוניברסיטת תל-אביב, ובכך הגיע לדרגה הגבוהה ביותר של אינטגרציה במוסד אקדמי זה. מובן שהכרה אקדמית זו נגעה לא רק אליו אישית, מה שמתבקש

וברור מתוך הישגיו ביצירה, אלא גם למוסד שעמד בראשו. יש בכך העמקת ההכרה של האוניברסיטה באקדמיה למוזיקה, הן כדיסציפלינה והן באנשים המגשימים אותה.

בשנה זו ביקרו בארץ צמד הכנרים ההולנדים בו למקס וז'אן ווס (בעל ואשה) והציגו במוזיאון תל-אביב ובאקדמיה למוזיקה את שיטת הכוונון של שלושים ואחד טונים, שיטה שהומצאה בהולנד במאה ה-17 ונתחדשה במאה העשרים. פרטוש, שאוזנו ורוחו פתוחים לכל חידוש, גילה עניין רב בשיטה זו. קשריו עם הולנד היו הדוקים והוא זכה בארץ זו להערכה רבה. לא ייפלא אפוא כי הוזמן מטעם קרן הויגנס-פוקר וקרן ואן ליר לבוא להולנד, ללמוד מקרוב את סודות השיטה וכן לחבר יצירה בשיטה זו, והיה למלחין הלא-הולנדי הראשון שהוזמן לעשות זאת. פרטוש שהה כמה שבועות בהולנד וחקר את אפשרויות שיטת שלושים ואחד הטונים ובשנת 1972 חיבר על פיה שלושה דואטים לשני כינורות, וניגנו אותם צמד הכנרים בו למקס וז'אן ווס.



בשנת 1972 קיבל פרטוש מכתב שנגע מאוד אל לבו. במכתב זה פנתה אליו אשה יוצאת אירופה שנתאלמנה מבעלה וגוללה לפניו את סיפור חייה וחיי בעלה, שניהם פליטי השואה אשר בנו בארץ מחדש את חייהם והצליחו לשקמם, עד אשר נפטר הבעל פתאום מהתקף לב. דרך נאותה להנצחת זכרו נראתה לה בהזמנת יצירה אצל מלחין מעמיק, ועל כן פנתה אל פרטוש. באותה עת עסק המלחין בכתיבת יצירה לתזמורת האנסמבל הקאמרי, וגם אם בסופו של דבר לא נקראה היצירה בשם שירמוז, ולו במשהו, על ההקדשה האפשרית בעקבות אותו מכתב, ניכרת בה השפעה רוחנית חזקה שלו, כאילו שורה על ה"מוזיקה לתזמורת קאמרית 1972" הרוח הטראגית של קורות אופייניים כל-כך למשפחה יהודית בימינו ולקשר של יהודי אירופה וישראל, שפרטוש הכירו מקרוב.

חודשי קיץ 1972 עמדו בסימן ההכנות להקלטה של כמה מיצירות פרטוש בביצועו. בספטמבר אותה שנה נעשו ההקלטות באולפן עם תזמורת האנסמבל הקאמרי בניצוחו של גארי ברתיני, וכמה ימים אחר-כך קרה הדבר ששינה פתאום את כל מהלך חייו של פרטוש – שטף-דם במוח הפילו למשכב והביא לשיתוקו, והיה צורך בטיפול מסור וממושך כדי להצילו מן הרע מכל, ובתקופה ארוכה של שיקום.



פרק חמישי : שנות מאבק 1972-1977

חמש שנותיו האחרונות של פרטוש היו ודאי הקשות ביותר בפרשת חייו, שגם קודם לכן לא חסרו בה קשיים. החודשים הראשונים עברו עליו בבית-חולים. תחילה עשו להצלת חייו ואחר-כך נתנו לו טיפול למניעת הידרדרות במצבו. לאחר שהתברר כי לקה בשיתוק חלקי (צד שמאל) התחילו בעבודת השיקום. ולאט-לאט, בהתחשב במגבלות גופניות חמורות, ובטיפול מתמיד בכל פעולה יומיומית, ובתוך סבלנות אין-קץ ועבודה עקשנית – עצמית ובעזרת המטפלים – הביאו אותו ליציבות כלשהי, למצב של הכרה במגבלות והיכולת להסתדר אתן, בתוך מאמצים רבים להרחיב ככל שניתן את אפשרויות העשייה למרות המגבלות. נקודת-האור היתה המוח עצמו, שלא נפגע כלל, שהמשיך לחשוב, לתכנן וליצור. פרטוש, בראייתו המפוכחת את המציאות, הצליח לגייס כוחות נפש וכוחות גוף כדי להתגבר על מצבו, לשמור על חיוניותו ואף לפתח כוחות יצירה.

משבר כזה הוא חריף ביותר לגבי אדם שפעילותו היוצרת היא לו כסם חיים. יותר משהיה פרטוש מוטרד בשל מצבו הגופני, הטרידו הניתוק מעבודתו, מהמגע עם תלמידים, מהיצירה, מהמוזיקה. רעייתו הבינה לרוחו, וברגע שחל שיפור כלשהו במצבו היתה מארגנת בבית-החולים שיעורים, ותלמידים היו באים ומנגנים לפניו ומאזינים להערותיו, והם קיבלו ממנו הרבה. זה עשה אותו מאושר והחזיר לו את האמונה בעתידו למרות המצב.

בפסח 1973 יצא לחופשת חג לביתו ואחר-כך, בהדרגה, בא לביקורים תכופים יותר עד שהשתחרר לגמרי מבית-החולים, למעט טיפול פיזיותרפי, המקדם אותו ומחזק ככל האפשר את כושרו הגופני. עם הזמן אף התחיל ללכת, לאט ובזהירות, אך יד שמאל שלו המשותקת מנעה בעדו מלחזור לנגינה, והוא ראה בכך ממש עלבון. הוא נותן שיעורים לכמה תלמידים מצטיינים ומדגים ביד ימינו הבריאה את משיכת הקשת הנהדרת שלו, אך לנגן ממש אינו יכול. הוא מיטיב להדגים ביד אחת על הפסנתר, וזו נחמה פורתא. הדבר החסר לו יותר מכל, ולכן אותו הוא משתדל לחדש מהר, הוא המוזיקה והקשר עם אנשים. רבים המכרים והתלמידים אשר היה להם קושי לפגוש את פרטוש המשותק חלקית, והם נמנעו מלבקרו. אך כמה מהם, שכוחם עמד להם, המשיכו לבוא אליו ולעודד אותו ויצאו נשכרים. הם למדו וקיבלו הרבה מניסיונו העצום, מרגישותו ומכוח פרשנותו וידיעותיו. בין עולים אליו לרגל אמנים אשר מעבר לקשיי המצב מבינים כי כל מפגש עם פרטוש הוא חוויה שאין לה תחליף, שכן לעתים הערה קטנה שלו היא בבחינת הארה והתגלות, וזה אוצר שאדם נושא אותו עמו אחר-כך במשך כל חייו.

בשנים אלה מתארגן בביתו גם חוג למוזיקה של כמה ידידים הבאים לשמוע תורה מפיו. הוא ממשיך להיות מעודכן לחלוטין בכל המתרחש בעולם המוזיקה, הן בארץ והן בעולם הרחב: הוא מרבה להאזין ליצירות חדשות מתקליטים, לקרוא תכלילים חדשים, ספרים ומאמרים. הוא שומר על חוש ההומור הדק שלו וכל מפגש עם מוזיקאים מרענן אותו ומחזיר אותו אל מיטבו. ותורשה לי עדות אישית: ב-1975 ארגנתי מפגש עם פרטוש בביתו לקבוצת תלמידים מהחוג למוזיקולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים, והיתה זו חוויה מרגשת לכל הצדדים.

פרטוש ממשיך למלא את תפקידו כמנהל האקדמיה למוזיקה כאשר לידו עוזר פרופ' אריה ורדי, אשר מונה כסגנו עוד בטרם חלה. גם בהיותו רחוק מן הניהול היום-יומי בגלל היותו רתוק לביתו, הוא ממשיך לעמוד בראש המוסד שאותו הצעיד במשך למעלה מעשרים שנה צעדים כה גדולים קדימה. גם כמה מתלמידיו באקדמיה ממשיכים לקבל אצלו שיעורים בביתו, כאשר הדבר מתאפשר מבחינת מצב בריאותו. וברגע שפרטוש מסוגל לחזור אל שולחן-הכתיבה שלו (הבית אורגן עתה כך שיוכל לנוע לכל מקום בכיסא-הגלגלים), הוא חוזר גם אל היצירה. בשנת 1973, שנת הטיפול והשיקום העיקרית, הוא יוצר ארבעה קטעים קצרים לכלי-קשת, מיניאטורות שנועדו לנגינתם של תלמידים מתקדמים, ושמותיהם ("בידיות", "אלגיה", "קינה") רומזים על מצב-רוחו של המלחין באותה עת. עם ההשתקמות וההסתגלות אל המצב החדש גובר בו גם כוח היצירה, והמלחין חוזר אל המשמעת הברוכה של סדר-יום קבוע: שוב הוא פוקד מדי יום לאחר ארוחת-הבוקר את השולחן שהכינה לו רעייתו ליצירה, כאשר כל פריט ופריט עומד בו במקומו – נייר התווים, העפרונות המחודדים, המחקים ויתר האביזרים. וגם ההזמנות חוזרות לזרום: התזמורת הקאמרית הישראלית חוזרת ומזמינה יצירה לאבוב ותזמורת בעבור האבובן השוויצ'י הנודע היינץ הולגר, מוזיקאי בחדש שאותו הכיר פרטוש והוקיר מאוד. כך נכתבה ה"ערבסקה" לאבוב ותזמורת קאמרית שהושמעה לראשונה ב-1975. באותה שנה גם יוצא לאור ה"מזמור" לנבל סולו, יצירה אשר הוזמנה מטעם הנהלת תחרות הנבל הבינלאומית ונקבעה כיצירת חובה לנגינה לכל משתתפי התחרות השישית בספטמבר 1976.

בשנים אלה, לאחר ה"ערבסקה", כותב פרטוש יצירות קאמריות בלבד, והוא מגיע בהן לזיכוכ וצמצום עילאי של לשונו המוזיקלית, כפי שקרה למלחינים רבים בשנותיהם האחרונות: זהו מעט המחזיק את המרובה, זו מוזיקה שהתרחקה לחלוטין מכל אופנה וכבר אינה עושה שום ניסיונות. פרטוש מעולם לא היה מלחין של אופנות, אך אם בעבר ניסה את כוחו בטכניקות חדשות והיה פתוח לכל המתרחש בעולם, עתה הוא מכונס בעולמו הפנימי וכותב מוזיקה מכבשונו של הלב אל אוזנו של המאזין. יצירותיו האחרונות הן מן המזוככות ביותר שיצר. כל צליל במקומו, ללא עוררין, אין בהן שום אפקט וגם לא ניסיון, אלא ביטוי ישיר וזך. היצירות קצרות וממצות, וההרכב המצומצם, הקאמרי, רק תורם לאותה זכות תמציתית. ב-1976 הוא מחבר ווקליזה לסופרן וצ'לו בעבור הזמרת עדי עציון-זק (היצירה לא יצאה לאור וגם עדיין לא בוצעה). הוא מקבל הזמנות של הרכבים קאמריים שונים: עדנה מישל, כנרית ישראלית המתגוררת ופועלת בארצות-הברית, תלמידתו לשעבר, מזמינה בעבור רביעיית הפסנתר הקבועה שלה (קנטילנה) יצירה קצרה



והוא כותב למענה את ה"בלדה", יצירה שהשראתה בירושלים: בקיץ 1976 הוזמן פרטוש לבלות וליצור ב"משכנות שאננים" בירושלים – משכן לאמנים יוצרים מישראל ומהעולם שכוננה קרן ירושלים במבנה ההיסטורי המשופץ של משכנות שאננים.

פרטוש אהב והעריץ את ירושלים, ואף שלא התגורר בה, שכן מרכז פעילותו היה תמיד בתל-אביב, שמר לה מקום בלבו והיה נהנה מאוד מביקוריו הרבים בה. השבועות שבילה בירושלים בקיץ זה – המראות, הצלילים, האור, האוויר והאווירה, הם שנתנו אשראה ליצירת ה"בלדה", שיש בה אפילו הד לפעמוני הכנסיות שצלצולן נשמע במשכנות שאננים כשהוא מתערב בצלילי העיר והטבע ונעשה לצליל השליט.

באחד מימי 1977 מצלצל הטלפון בביתו ומעבר לקו ידיד ותיק מימים ימימה – דוד פרלוב, במאי הסרטים, שעמו עבד פרטוש חמש-עשרה שנים קודם לכן: הוא זקוק לעיטור מוזיקלי קצר לסרט טלוויזיה שסיים זה עתה. פרטוש שואל, "למתי זה צריך להיות מוכן?" התשובה: "לאתמול..." פרטוש עונה: "זה יהיה מוכן למחר בבוקר." ההזמנה דורשת דיוק רב: ארבעים וחמש שניות של קו מלודי פשוט מפי קול אנוש לצורך סרט הטלוויזיה "ביבה". פרטוש מתנה: את התפקיד תשיר ותקליט הזמרת מירה זכאי. ואכן, למחרת בבוקר קיבל פרלוב את התווים של הווקליזה, שהיא סוד הצמצום ואולי הדרגה העליונה של מה שיכול לשאוף אליו קומפוזיטור: לחבר קו מלודי יפה.

ב-20 במרס 1977 נערך באוניברסיטת תל-אביב קונצרט מיצירות פרטוש ובנוכחותו, עם יציאתו לגמלאות, והיתה זו הזדמנות אחרונה לכמה מתלמידיו ועמיתיו לבטא לפניו את הערצתם לו. בקונצרט נכחו ונשאו דברם ראש העיר, נשיא האוניברסיטה, יושב-ראש איגוד הקומפוזיטורים (המלחין בן-ציון אורגד) ומנהל האקדמיה בפועל (הפסנתרן אריה ורדי). הרביעייה הישראלית ניגנה את הרביעייה מס' 2 "תהלים" (הווילן היה תלמידו המובהק זאב שטיינברג); גלילה ריבנר, תלמידתו עוד מימי עין-השופט, ניגנה את המטמורפוזות לפסנתר, החמישייה הישראלית לכלי-נשיפה (ידידיו עוד מתקופת נגינתו בתזמורת הפילהרמונית), ניגנה את ה"ערפיליות", ותזמורת האקדמיה, פרי טיפוחיו, מנגנת את הקונצ'רטו

לכלי-קשת משנת 1932, יצירתו הראשונה ששמר עמו, שכאילו משלימה את המעגל לאחר ארבעים וחמש שנות יצירה.

נוסף ל"בלדה" לרביעית פסנתר מחבר פרטוש יצירה קצרה לפי הזמנה של קרן תל-אביב לתרבות ולאמנות בעבור שלישיית "יובל" – פנטסיה לכינור, צ'לו ופסנתר. לאחר מכן הוא הוגה רעיון של מעין הצדעה (Homage) לדביסי – "המצאה" Invenzione לחליל, ויולה ונבל, גם זו יצירה מנופה, מזוככת בסוד הצמצום. אולי סמלי הדבר שיצירתו האחרונה של פרטוש היא בבחינת הצדעה ליצירתו האחרונה של מלחין דגול אחר שהרגיש את המוות הקרב כששים שנה קודם לכן.

פרטוש קיבל התקף לב ביום 6.7.1977 והובהל אל בית-החולים, אך כנראה הרגיש כי קצו קרב, ואף אמר זאת לרעייתו עוד באמבולנס שהביאו אל בית-החולים. הוא נפטר בו בערב והובא לקבורות לאחר יומיים. רוב המוזיקאים הבולטים של ישראל צעדו אחר ארונו. הוא נקבר בבית-העלמין בקרית-שאול בין בני עמו, שעמם בחר לחיות ואותם אהב ושירת כל חייו.

חלק שני: אישיותו

פרק ששי: פרטוש בכתב ובעל-פה

עדן פרטוש יצר קודם כל מוזיקה ובה ביטא את מיטב כוחו היוצר. ועם זאת, בהיותו אדם חושב, הוא היטיב להתבטא במלים. הוא היה ער תמיד לכל מה שהתרחש אצלו וסביבו, וערנותו זו הלכה וגברה ככל שהתקדם בגיל, בניסיון חיים, בעשייה ובמעורבות חברתית – כמורה, כנגן, כמארגן וכיוצר. בשנות החמישים והשישים כתב כמה מאמרים, אך בעיקר היטיב להתבטא בשיחות ובראיונות, שכן היה איש שיחה מצוין. קשיי הדיבור שהיו לו בגלל גמגום מילדות לא מנעו אותו מלשוחח ומלהרצות. הם נתנו לו ולבן-שיחו שהיו קטנות שהיו לעתים נחוצות מאוד משום הריכוז הרב שבדבריו, שכן הערות שלו היו בבחינת הארות בלתי-צפויות המאירות את הנושא מנקודת-ראות שלא ציפית לה כלל בשאלתך. מחשבתו היתה תמיד ערה מאוד, והיו לו דעות ברורות ונחרצות על דרכו באמנותו ועל בעיות מעולם המוזיקה והיצירה.

קטעים מדבריו ומכתביו פזורים ברוב פרקיו של ספר זה, הן בפרקים הנוגעים לחייו והן באלה הדנים ביצירתו וביצירותיו, אך כמה מהם ראויים לבוא כאן במרוכז. להלן מובא לקט קצר של מבחר מאמרותיו על בעיות שונות מתוך ראיונות ושיחות שנערכו עמו בתקופות שונות.

על המוזיקאי: זו דרישה אובייקטיבית של המקצוע היום: שהמוזיקאי – יהא זה מלחין, מבצע או מורה – יהיה בעל ידע מוזיקלי אוניברסלי, שליטה מקפת וכוללת בחומר. אין די בשליטה בכלי בלבד. הקהל כבר עייף מווירטואוזיות ריקה לשמה. אמצעי-התקשורת מאפשרים לו לשמוע יצירות רבות מתקופות שונות ובביצועים שונים, ועל-ידי כך מתעדן ומשתפר טעמו, וגם ציפיותיו מן המבצע גוברות בהתאם. הידע התיאורטי הפך להיות חלק מן השגרה היומיומית. על המוזיקאי להרבות בקריאת יצירות, בהאזנה ובניתוח הכרתי. כאשר הוא מורה, קיימת גם גאווה מקצועית, או ליתר דיוק מצפון מקצועי, הדורש ממנו לתת לתלמיד את כל שאפשר לתת. במשפט אחד: על המוזיקאי להכיר את כל המוזיקה מישו ועד האוונגרד. (מתוך "ראיון עם עדן פרטוש" מאת בנימין פרל, בגיתית מס' 38, ספטמבר-אוקטובר 1968).

על המלחין: אני ממשיך לראות את המוזיקה כביטוי; האמצעים באים רק במקום שני. באם המוזיקה מבטאת משהו, לא איכפת לי באילו אמצעים היא משתמשת. יש לי רושם שרבים מן המלחינים כיום ראויים יותר לתואר "אינוונטור" (ממציא) מאשר "קומפוזיטור" (מחבר), כי הם כותבים מתוך נטייה

להמציא דבר חדש יותר מאשר מתוך דחף ראשוני לביטוי מוזיקלי. כל דבר שיש בו משום צרות אופק וצמצום האפשרויות דוחה אותי. נראה לי שאם המוזיקה מתקדמת, היא צריכה להפוך להיות עשירה יותר, ולא מוגבלת יותר (מתוך "ראיון עם עדן פרטוש" מאת בנימין פרל, בגלילית מס' 38, ספטמבר-אוקטובר 1968).

אין אתה צריך להגביל את עצמך למה שכבר נוסה. הדרך הנכונה דורשת אומץ-לב, ואין זה משנה באיזו דרך בחרת ללכת. בדברו על הפשוט אמר פעם הקומפוזיטור ורנר הנזה: "אומץ-הלב הרב ביותר דרוש כדי לכתוב בדו מז'ור". (מתוך שיחה עם אורי טפליץ ב-22.4.1970, בתכנייה של קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית, בנגינת הבכורה של "נתיבים").

על עצמו: אני תמיד חיפשתי, כל החיים שלי ועד היום, כל מיני אמצעים טכניים כדי לבטא את מה שאני מרגיש. כאשר באתי הנה, התכנית הראשונה שלי היתה להיות קומפוזיטור גדול יהודי. רציתי למצוא צלילים שיקשרו אותי עם שני דברים: עם העבר היהודי ועם מה שאני חשבתי שהוא העתיד היהודי, זאת אומרת עם צלילי הארץ. עשיתי פשרה עם הזמנים, וזה בעצם דבר מאוד אקלקטי. אני לא הייתי אוריינל; לא הייתי בולז, לא שטוקהאוזן ולא סטרווינסקי, וכמובן לא ברטוק, אלא למדתי ממה שכותבים מסביב בעולם בשביל המחשבה שלי. אבל דבר אחד אני יכול להגיד במצפון טוב: שאני תמיד חיפשתי את מה שאני רוצה להגיד וזה היה בשבילי רק אמצעי לפעמים לבטא זאת. אני אף פעם לא חיפשתי את מה שאינס איפסילון כבר אמר, אלא לפעמים גיליתי שאת זה אני יכול להגיד טוב בטכניקה הזאת (מתוך שיחה עמי ב-1971).

על דרך עבודתו: כל אדם יש לו כמה ימים שהוא לא יכול לעבוד בהם. למרות זאת אני עובד בכל בוקר, בין אם זה הולך או לא הולך. זו צריכה להיות קודם כל מלאכה. אני חושב שראשית יש התכנון, ורק אחר-כך אני אוסף חומר ואני עובד קשה מאוד. אם מותר לי, דעתי היא שאני לגמרי לא כשרוני, כל-כך קשה הולך העניין. אני צריך לפעמים לעבד דבר אחד שלוש פעמים, אולם אחרי התכנון אני כותב את היצירה בבת-אחת מבלי להפסיק במשך כמה שבועות. הזמן בין יצירה ליצירה הוא קשה. הכתיבה קלה (מתוך ראיון לרדיו עם וולפגנג שוקן ב-27.2.1961).

כל בוקר אני עובד על יצירה חדשה או מנגן. אני עושה זאת יום-יום בשעות קבועות, כאילו הייתי הולך למשרד. מיד אחרי ארוחת הבוקר אני סר אל חדר-העבודה. בבית יודעים שאסור להפריע לי (אלא בענייני האקדמיה, לפעמים יש בעיות ואני מוכרח לעסוק גם בבקרים בענייני האקדמיה). רוצה קומפוזיטור להשיג משהו, עליו לשבת יום-יום ולעבוד. לא תמיד ניתן הדבר, לפעמים אני כותב כל הבוקר ובצהריים אני זורק לסל כל מה שכתבתי, אך לשבת לכתוב – חייבים. לפעמים אני מנגן, לפעמים מעיין בפרטיטורות חדשות. אני עוקב אחר כל יצירה חדשה. אם היצירה חשובה, אני קונה את הפרטיטורה ולומד אותה. זה חלק מן המקצוע. רופא קורא ספרות מקצועית וכך יודע את הנעשה בקרב עמיתיו בעולם. גם קומפוזיטור חייב לעשות כך. בכל אלה אני עוסק בבקרים, ששה ימים בשבוע. אחרי-הצהריים אני באקדמיה. [...] עיסוקי בקומפוזיציה מעמיק את גישתי לנגינה ולהוראה (מתוך ראיון לעיתון "דבר השבוע" 31.7.1964).

על המוזיקה הישראלית: עתה חלה תמורה במוזיקה הישראלית. הקשר בין ארצות העולם נעשה הדוק יותר ויותר. הצד הלאומי במוזיקה הולך ונעלם בעולם כולו, ואף עלינו עובר תהליך זה. אין ליצור בכוח סגנון ישראלי. הסגנון הישראלי ייווצר מאליה ועליו להשתלב בהישגים העצומים של המוזיקה המערבית ולהימנע מן הדרך הישנה של בריחה מלאכותית למשהו מקורי בכל מחיר [...]

הפטריוטיזם התרבותי שלנו נעלם ואיננו. איני אומר כי יש לצעוד בדרך הישנה, כלומר לקבל כל דבר דילטנטי בסלחנות בתור משהו "חלוצי", אולם פעם היתה לקהל ולקו הרשמי דעה שונה על מוזיקה ישראלית – רצו בה, דרשו אותה. [...] היום אין הקהל מעוניין כלל במוזיקה ישראלית, כפי שאינו מעוניין כלל במשהו חדש... לעתים נדמה לי כי אם יפסיקו כל הקומפוזיטורים הישראלים לפתע לחבר מוזיקה, לא

יימצא איש אשר ישאל "מדוע?" וזה חבל, שכן איש לא יעשה בשבילנו את אשר עלינו ליצור, ומדינה ללא תרבות יוצרת איננה יכולה להתקיים (מתוך ראיון ליהואש הירשברג בגתית 1964).

על הביקורת: לביקורת יש מחלה כרונית – מאז ומתמיד היא טועה. די להזכיר את ברטוק. בימינו התהפכו היוצרות: יש לביקורת מעין פחד שמא לא יגלו איזה גאון. לכן מוחאים כף לכל מה שנראה חדש ויוצא דופן. ככה זה בטוח שלא יאמרו בעתיד כי לא העריכו כראוי איזה מלחין (מתוך ראיון לעיתון "הבוקר" לעיתונאית תהילה עופר 16.7.1964).

על מוזיקה חדישה והקהל: הקומוניקציה נגמרה כבר מזמן. אמא שלי כבר לא הבינה את דביסי. כיום, בגלל המהירות הדמיונית של ההתפתחות, המוזיקה נעשתה משהו כמעט מדעי, נחלת יחידים. כינוס של מוזיקאים דומה בכול לכינוס של מדענים. בין המוזיקאים של היום קיימת אותה מידה של לשון משותפת כמו בין המדענים. אין היום הבדלי לאום ניכרים. מוזיקה של קוריאני נשמעת בדיוק כמו מוזיקה של גרמני. כולם לפי אותם עקרונות, וזו תופעה עולמית (מתוך שיחה ברדיו 21.9.1961).

ההתרחקות בין הקהל ליוצר הולכת וגוברת. תופעה אופיינית לדורנו היא כי הקומפוזיטור מנסה להיות מקורי בכל מחיר, לנסות, לחפש דרכים חדשות ומוזרות, לעורר הפתעה ותדהמה בקרב חבריו. הקהל אינו מצליח להסתגל לחדש במהירות כה רבה, וכך הוא נותר מאחור. אסונה של המוזיקה החדישה הוא כפול: מצד אחד יוצרים צעירים, אשר הסנסציה מושכת אותם יותר מאשר היצירה האמיתית, ומצד שני קהל אדיש ובלתי-מתעניין.

אולם בין יוצרי המוזיקה החדישה נמצא גם את היוצרים הפונים אל הקהל. פניה אל הקהל אין פירושה להיות פשוט, בנאלי וקל לקליטה ככל האפשר. על הקהל להתקרב אל האמן, לנסות להבינו ולגלות מה טוב ומה רע. שכן לא היתה עד כה תקופה שבה היה הקהל כה רחוק בהתעניינותו מן המתרחש סביבו. והפתרון? – על היוצר לחדש את הקשר עם הקהל, ואילו הקהל חייב להשתחרר מדעותיו הקדומות ולהבין כי היוצרים המדברים אל לבו הם דווקא אותם אנשים החיים עמו ומרגישים כמותו. בסופו של דבר, הנשכר הוא המאזין, המגלה עולם חדש של חוויות רעננות ושונות מהרגיל (מתוך שיחה עם יהואש הירשברג בתכניה לקונצרט בעין-גב, 10.3.1964).

שאלה: כאשר אתה כותב, האם אתה מתחשב בקהל שישמע את יצירותיך?
תשובה: לא, החוש הזה אין לי. אני תמיד שם לב שזה לא יהיה משעמם. אם זה משעמם אותי, זה ישעמם גם את הקהל. צריך שיהיו הפתעות. אני כמאזין שופט את יצירתי כמלחין. אינני יכול לצאת מעורי. אינני מתכוון להשביע את רצונו של מישהו אחר (מתוך שיחה עם קבוצת סטודנטים מהחוג למוזיקולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים ביום 30.3.1975).

פרק שביעי: האדם, הנגן, המורה

לדורות הבאים, לאלה שלא הכירו את האדם, נותרת מורשתו הרוחנית, כפי שבאה לידי ביטוי ביצירתו. אך לאנשים שהכירוהו, שבאו עמו במגע, היה פרטוש מקור בלתי-נדלה של מופת והשראה. פרטוש העמיד בארץ דור של תלמידים שהם כיום מחשובי המוזיקאים של ישראל. השפעתו על תלמידיו היתה עצומה, והיא ניכרת עד היום בכל פועלם. מקצתם נפוצו בעולם הרחב, אך רובם פועלים בישראל, וכולם מצליחים בדרכם המקצועית, שהותוותה לא מעט על-ידו. לכן אפשר לומר כי פרטוש היה מן המעצבים הראשיים של הרמה המוזיקלית הגבוהה של חיי המוזיקה בישראל.

השפעתו של פרטוש היתה רבה גם על עמיתיו ובני דורו, מהם כמה מגדולי המוזיקאים בעולם. שניים מהם, אנטל דוראטי ומתיאס שייבר, היו ידידיו מנוער ועדויותיהם הן הניתנות בראש. האחרים הכירוהו בשלבים מאוחרים יותר של חייו. לכולם הוא חסר מאוד לאחר שהסתלק לעולמו, ובלב כולם, תלמידים

כעמיתים, הותיר זיכרונות יפים ומיוחדים. יקצר המצע מלמנות את כל תלמידיו ומוקיריו הרבים. העדויות המובאות בפרק קצר זה הן רק מבחר מצומצם מתוך רבות, ובהן רשמים וזיכרונות על פרטוש האדם, הנגן והמורה.

אנטל דוראטי: עדן היה אחד מאלה אשר עצם קיומם היה, אם אפשר לומר, "ראשוני"; חשיבותם העיקרית של אלה היא בעצם העובדה שהם ישנם, לא ה"מה" וה"איך". איכות זו אינה ניתנת לתיאור. זה מצריך גישה פעילה יותר, כגון ביצוע אחת מיצירותיו או מיצירות מוריו, או שיר-עם שהוא עבד עליו וכו' [...] בן זמנו במלוא מובן המלה, היתה לו אותה זכות נדירה, ההזדמנות לעזור בבנין ארצו, וכן – דבר מיוחד עוד יותר – לחיות במלואו את האתגר של חייו, כפי שיעד לו גורלו (מתוך מכתבו מיום 26.7.1978).

מתיאס שייבר: הכרתי את עדן פרטוש מימי נעורי ומאז עקבתי אחר דרכו המוזיקלית בעניין רב. הוא מוזיקאי יוצא מן הכלל, בעל ערנות רוחנית בלתי-רגילה ובעל ידיעה פנומנאלית בספרות המוזיקה, ועם אנרגיה ללא גבולות (מתוך מכתב לאוניברסיטת תל-אביב מיום 30.9.1959) (מתיאס שייבר (1961-1905) היה מלחין יהודי יליד הונגריה שפעל בבגרותו במערב, בעיקר באנגליה, ונספה ב-1961 בתאונת דרכים בדרום-אפריקה).

דבורה ברטנוב: היה לו זמן בלתי-מוגבל לכל אחד. לתלמיד לעולם לא היתה הרגשת עצבנות. השיעור התארך ככל שהתארך בהתאם לצורך. הוא היה מעיר רק הערות חשובות, אך ידע איך להעיר לתלמיד, בעקביות אך ברוח טובה. התקשרותו אל התלמיד היתה הרמונית, תוך נעימות. היה לו זכרון פנומנאלי והוא זכר בדיוק מה הורה לעשות בין שיעור לשיעור. היה דייקן מאוד והחשיב מאוד את הטכניקה, כל טכניקה – לימוד החוק והשימוש בו. עם זאת, הרחיב תמיד את היריעה ולא הצטמצם רק בחומר הנלמד. תמיד יכול היה, בזכות השכלתו הרחבה ועולם החשיבה העשיר שלו, לתת דוגמאות רבות, שונות ומגוונות מכל מיני שטחים אחרים וכך להמחיש את השקפתו לגבי אמנות, סגנון, קומפוזיציה, טכניקה ודמיון. היה לו אופי טוב וגם חזק. היתה לו שמחת עבודה ועמה פתיחות והתעניינות בכול. ידע להשתומם. היה צנוע. ידע כי לא לכל דבר יש תשובה. עם כל עושר הרגש והדמיון, לא שכח את הארגון הנכון בטכניקה המתאימה. בנה כל תלמיד לפי נתוניו תוך קשיבות ופתיחות והתאמה לנתונים.

למן השיעור הראשון למדתי אצל עדן פרטוש שאין להפריד בין החוק ובין האמנות. קודם כל לדעת, ורק לאחר מכן לתת מקום לדמיון. קודם כל המודע, ורק אז – תאוות הנפש. הוא היה מסביר: החוק הוא הטבע של המוזיקה. דמיון – זה דרכך שלך, איך את משתמשת בחוק. והודות לו נתחבב החוק עליך; החוק היה לידיד, לשותף פעיל.

השיעורים של עדן פרטוש נהיו בשבילי כשיעורים בריקוד, כי דרך ההוראה שלו הבנתי באופן מעמיק יותר את משמעות הטכניקה הריקודית. עמדתי באופן חריף עוד יותר על החופש המדומה שביצירתיות ללא תשתית וללא משמעת פנימית, אל מול דוגמה עילאית זו של אמן שהוא גם המדען של אמנותו. פרטוש ידע למסור לא רק את ה"מה" אלא גם את ה"איך", ושני אלה מתוך ידיעה עמוקה של ה"מנין". עדן האדם – מלא הומור, שידע להסתכל ולהתבונן באנשים ובדברים כמו בתווים, בלי לטעות; פייטן, משורר של המוזיקה, בעל פאתוס חבוי, בעל להט עצור. הוא ידע מאין כמוהו כי האמנות היא מגיה ומתמטיקה בנתינה אחת, והיה מן המעטים היודעים כי החוק אינו סותר את היצירה אלא מהווה את מהותה הנסתרת ומקור האור שלה (מתור ראיון עמה ביום 15.5.1981 וכן ממכתבה שהוקרא במפגש חברים ותלמידים לזכר פרטוש ביום השלושים למותו).

אליהו תבור (מקודם שלוס) היה ראשון תלמידיו של פרטוש מיד לאחר עלותו. הוא מספר על פרטוש המורה, הנגן והאדם (דברים אלה נכתבו במיוחד בעקבות מכתבים ודברים מוקלטים): קשה לתאר היום את האימפקט העצום שהיה לאישיותו של פרטוש על דור שלם של מוזיקאים צעירים ועל קהל המאזינים

בארץ, כאשר הכרתי אותו בשנות השלושים והארבעים. הוא השאיר בתוכי עד היום הזה, וברעננות מפתיעה, רשמים אמנותיים ואנושיים בל יימחו.

באותם זמנים היינו מנותקים בארץ מהזרם הראשי של חיי המוזיקה בעולם. עם הסולנים והמנצחים המפורסמים שהוברמן הביא לא היה לנו קשר מלבד האזנה בערבי קונצרטים. מאגר הכישרונות המוזיקליים הגדול יחסית בהשוואה לארצות אחרות היה זקוק לגילוי ולהדרכה מעל ומעבר למה שניתן בדרך-כלל להשיג אז בארץ.

והנה עדן פרטוש, אמן-אומן מסוגו של הינדמית, פתח לפנינו לרווחה את בית-המלאכה שלו. אם בחיבור אם בנגינה, תמיד הרגשת אצלו כעין קשר ביולוגי-אורגני עם עולם הצלילים, כעין השתרשות טבעית בחומר הגלם המוזיקלי, הדורש עיבוד וטיפול ודוחה כל פתטיות חיצונית. נגינתו הונעה מעמקי היצירה. זה היה סוד כשרונו העצום על הכלי, בין שניגן בכינור, בוויולה או בכלי אחר שהיה רוצה בו.

ביצירותיו מתמזגים המחבר והנגן: לעולם לא עזב את דרך המוזיקאי הפרקטי, שיצירתו חייבת לצלצל. הוא לא אנס את כלי-המיתר. אם שבר את האלמנט השירתי במקום אחד נתן לו לפרוח במקום אחר, כניגוד. חוש האלתור שלו על הכלי נכנס כאלמנט של משחק ליצירותיו.

עדן פרטוש לא היה מורה: הוא היה בעבורנו מרכז רוחני. הוא לא טרח לגדל תלמיד זה או אחר. באו אליו לקחת, והוא נתן! הוא לא דחף את התלמיד. האחריות להתקדמותו נשארה מוטלת על התלמיד עצמו, אף על הצעיר ביותר. אם אמנם היתה לעדן יד מכוונת של מחנך, הרי לא הורגשה אצל החניך. לעתים רחוקות שמעתי ממנו הערה "חינוכית" לתלמידים.

בין שלמדנו מוצרט, פגניני או קודאי, תמיד הכניס אותנו לתכונות החיות של החומר המוזיקלי באופן שכל צליל מצא את מקומו הפונקציונלי. כך הרגיל אותנו לוותר על פירושים דמיוניים שאין להם קשר עם היצירה עצמה. דוגמת הינדמית, הוא שאף לדה-דרמטיזציה. הוא החליף את המושג "השראה" ב"המצאה". בגישתו זו של אמן-אומן הרגיל אותנו לעסוק בעיקר, כפי שהוא עצמו לא חדל מלעסוק בעיקר. עד שהכרנו את עדן פרטוש היה קיומנו המוזיקלי חיצוני למדי: התחרות, שאפתנות, מושגים מטושטשים על אינטרפרטציה, חיפוש אחר הצלחה, השוואת כישרונות. עדן הוביל אותנו לאופקים חדשים אשר נתנו תוכן חיובי לחיינו כמוזיקאים ולחיינו בכלל. זנחנו את הטפל והתחלנו לעסוק בעיקר. התעשרנו בעיסוק זה. עולם הרעיונות של תלמידיו גדל, אם בחיבור, בפרשנות או בטכניקה על הכלי. שוחררה היכולת הטבעית שלנו. המושג "כישרון" הוחלף ב"בשלות" והמקצוע לבש צורה אורגנית.

לדעתי, השאיפה בקרב הצעירים ואנשי המקצוע היא שהכשירה את הקרקע לעבודתו הפורייה של עדן בארץ. הגאון שבו היה קיים גם בלי אותו חוג גדול של מעוניינים. אעז לומר כי החוג מסביבו, בשנים שאני הכרתי אותו, נתן יתר תודעה ורעיונות נוספים לעבודתו, הן בחיבור והן בנגינה ובהוראה. ללא ספק התעשר פרטוש מן הדו-שיח. ראיתי כיצד חוג תלמידיו ומעריציו הלך וגדל והייתי עד לאווירה הנהדרת ששררה בקרבנו. עמיתיו שבאו להיוועץ בו נתקבלו אצלו בכנות בלתי-רגילה.

פרטוש בא ארצה כבעל מקצוע מנוסה, תלמידים בעבר של הובאי וקודאי. כאשר הוברמן הציע לו את המקום הראשון בקבוצת הוויולות היה ניסיונו על כלי זה מצער למדי. כן היתה כמובן חדשה בשבילו המוזיקה המסורתית בארץ. היתה לי הזכות להכיר את פרטוש בתקופה הניסיונית שלו. כמעט מתחילת שהותו בארץ חיפש את הקשר עם המוזיקה המסורתית המזרחית כחומר גלם ליצירותיו, והלך בזה בעקבות מורו קודאי שתר את ארצות הבלקן לאיסוף שירי-עם. לא קשה לתאר את הרושם הגדול שעשה עלינו. מוזיקאי מושלם שבא טרי מבימות הקונצרטים של אירופה, יושב במשך שעות לשמוע ולרשום את שיריה של ברכה צפירה. עיבודיו הראשונים לשירה ונבל היו בשבילנו תגלית.

בעוברו מכינור לוויולה שאף פרטוש בראש ובראשונה להתאים את הטכניקה של מתן צליל לתנאים החדשים. זה היה בשבילנו מקור חשוב של לימוד, כי היינו הנהנים הראשונים מניסיונותיו ותגליותיו. פרטוש האמין במידת-מה בשיטתו של קרל פלש, המפרק את הטכניקה לאלמנטים הניתנים לתפיסה אצל הלומדים נגינה בכינור, אולם עיקר התעניינותו באותה תקופה כוונה למה שהוא קרא "אריגת הצליל". מי ששמע את נגינתו של עדן, זוכר את האינטנסיביות והרבגוניות של צלילו על הוויולה. האזנתי לאחרונה

להקלטה של "אגדה" ועברה בי ממש צמרמורת לשמע כוח נגינתו על מיתר דו. רק תלמידיו ידעו שהיה זה פרי התעמקות וניסויים ממושכים. הוא משך הרבה צלילים ארוכים, לעתים למורת-רוחם של חבריו בתזמורת שרצו ליהנות בהפסקה ממשחק קלפים או מכוס תה.

מעניין היה לראות כיצד התגבר בעת נגינה על המגבלה ברגלו הימנית: הוא עמד איתן על רגלו הבריאה אשר שימשה לו כעמוד שעליו נבנה גופו, וזה מצדו שימש בסיס בטוח להחזקת הכלי (עדן בחר תמיד בכלים הגדולים ביותר). הוא לא התהלך אף פעם בזמן נגינה. היה לי הרושם שבהילקח ממנו חלק מכוחו על-ידי המום, שיתף את רגלו הבריאה בהכרה ובאופן יוצר בתהליך הנגינה. טבעי הדבר שבעת התרגשות בנגינה, חיובית או שלילית, עושים תנועות בגוף, בדרך-כלל תנועות קדימה ולאחור. לא כן אצל פרטוש: תנועותיו היו תמיד אופקיות משמאל לימין ובחזרה, תמיד בכיוון הפוך לכיוון הקשת. בזאת השיג שלוש מטרות – ייצוב הכלי, שיתוף הכלי במתן הצליל ותרגום רגשותיו לתנועות שלא הפריעו לנגינה. היה זה חלק מתורת אריגת הצליל שלו, חלק מעניין, כי הביא בכך להכרתו ולהכרתנו תנועות גוף בלתי-פוריות שאותן הפך לפוריות וכך שיתף את כל הגוף ביצירת הצליל.

יד שמאלו היתה פנומנלית: הוא הצליח להעביר מן הכינור לוויולה את כל הטכניקה המזהירה שלו. חלק גדול מזה לא היה ניתן לחיקוי, אך אני נזכר במיוחד בעבודת האגודל שלו. היה לעדן אגודל ארוך וגמיש שהשתתף באופן פעיל בעבודת יד שמאל במתן לחץ נגדי לוויברטו ולהכנת מעברי פוזיציה. את זאת לימד אותנו בפרוטרוט.

אינני חושב שפרטוש התכוון שעות ארוכות לקונצרטים. ראשית, הוא היה כה מוכשר וסמך על כוחו המוטורי הטבעי, שלא נזקק לחזרות ממושכות. אך יותר חשוב היה שהוא ניגן בהכרה: הכרתו את יד הקשת, את יד שמאלו ואת תנועות גופו. כאשר אצבעותיו "הלכו", וזה היה הכלל כאשר היה בריא, יכול היה לסמוך על הכרתו בזמן ההופעה. ריכוזו הבלתי-רגיל הקרין על קהל שומעיו והיה לחלק מהצלחתו.

עדן היה צנוע מאוד בחייו הפרטיים. היה איש ביתי ונהנה מהאוירה שרעייתו דינה היטיבה ליצור מסביבו כדי שיוכל להתמסר כל כולו לעבודתו. לדינה הזכות הגדולה לשלומו של האמן הדגול, שהיה חסר-ישע בכל עניני הבית ודחה מעליו במידת האפשר עניינים מעשיים שלא נגעו לאמנותו. היא סימלה בשבילו את קשרו עם הארץ, בהיותה מושרשת בנשמת הארץ ובחברת בני הארץ.

נכנסת לחדר-העבודה שלו, מצאת אותו מחבר או מנגן כשמסביבו תווים, נייר-תווים, ספלי קפה ושאריות של סיגריות. אווירה של בית-מלאכה. חכית עד שהמאסטר "ירד" אליך. לעולם לא עשה זאת לחלוטין. היה בו משהו מבדידות הגאון, סגולה שנתנה לזולת הרגשת מרחק מסוימת. לא היתה זו גאוה. נהפוך הוא, ביחסיו עם עמיתיו, תלמידיו או אנשים שלא היו ממקורביו המידיים היה אדיב וער, ידע להאזין. הוא גם השתתף בשיחה, אך אף פעם לא היתה הרגשה של מעורבות שלמה מצדו, להוציא אותם מקרים בודדים שבהם הרגיש בזולתו נפש קרובה.

עדן לא עשה ספורט ולא טייל. תענוגו היה לשכב על כיסא-נוח בגזוזטרה או בגינה ולקרוא. הוא קרא תמיד רומנים בגרמנית, הונגרית או צרפתית, כדי להסיח את דעתו. עם זאת, היה לו שיפוט מבוסס על עניני דיומא, פוליטיקה וידיעות כלליות. בשיחה היה מעניין ובעל הומור, מוחלט אבל צנוע. התרחק מפטפוטים ורכילויות שהיו נפוצים בין המוזיקאים.

ברור שפרטוש לא היה בודד. אנשים רבים נמשכו אליו. אחדות אישיותו שפעה מרות על חבריו ויריביו כאחד, מרות שלעולם לא רצה בה, אך היא היתה קיימת באופן טבעי לגבי הסובבים אותו. לעתים רחוקות ראיתי אותו כועס.

עדן היה מחונן באותה מתנת טבע נדירה השמורה ליחידי סגולה: החוזק, הרכות, ההומור בנגינתו התבטאו בהופעתו החיצונית. כמין הכנר אדולף בוש היה עדן פרטוש גבה-קומה, רחב שכם, ביטוי של כוח. פניו היו חזקות, מצח גבוה ואף של נץ. פה וסנטר חזקים ועיניים מחייכות ובעלות הומור. אם קומתו ופניו ביטאו כוח, הרי הגורל נתן בן דגש נגדי אכזרי: הוא צלע וגמגם. הופעתו זו החזקה והחלשה גם יחד ביטאה את פנימיותו על הצד הנכון ביותר: רבת-גווונים, מחוזק ואינטנסיביות של הצליל, דרך תפיסתו בעלת

ההומור, ועד לרכות בצליליו האינטימיים ביותר בביצועו הבלתי-נשכח את הפרקים האיטיים של הקונצ'רטו של שטמיץ והסימפוניה קונצ'רטנו של מוצרט.

גלילה ריבנר : בעין-השופט הוא נתן לנו כמה עצות איך ללמוד מהר יצירות : דבר ראשון – קריאה מן הדף מבלי לנגן. סידור קשתות ואצבעות. אחר-כך – נגינה בכלי במפעם אטי ביותר (אפילו פי עשר יותר לאט מן הנכון), כך שתהיה אפשרות לעבור מהתחלה עד הסוף מבלי לעצור ולתקן שגיאות, וזאת ערובה למניעת תסביכים של מקומות קשים. לתת מיד את כל סימני הדינמיקה. באופן זה לנגן כמה פעמים עד שהיצירה בראש. ורק אז לעבוד על המקומות הטכניים ובמפעם מהיר. כל הסיכויים שזה ילך.

כאשר דיבר על קומפוזיטור מסוים, תמיד היתה לי הרגשה שהוא נפגש עמו אישית. הידע, גם על פרטים אישיים, גם על תגובות, והידע המוזיקלי, היה כל-כך מהימן וכל-כך מבפנים, שקשה היה להאמין כי האנשים האלה לא התראו. כך הוא דיבר על ברהמס ועל באך.

הדרישות המוזיקליות שלו היו כל-כך גבוהות, שיש דברים שרק לאחר שנים אתה תופס למה הוא התכוון. הוא לא דיבר הרבה, אבל המשפטים שאמר, היתה בהם ריכוזיות כל-כך מיוחדת, עד שכמעט אוכל לומר כי אני זוכרת כל משפט שאמר במשך השנים. בכל פעם שאני מתיישבת ליד הפסנתר, באיזו שהיא זווית אני מרגישה אותו.

מנחם ברויאר : אני הייתי בין אותם בעלי זכות שלמדו אצל עדן פרטוש. הדברים שלמדנו בשיעורים חיים וקיימים בכל מהות העבודה שאנו עוסקים בה. השיעורים אצל עדן פרטוש היו מלאי תוכן מאלף ועד תו, ממש כל שיעור ושיעור היה מלא תוכן מוזיקלי ואנושי אמיתי שנתן לנו המון. קשה לי לתאר לי את עצמי עוסק במקצוע זה בלי ההדרכה המוזיקלית של פרטוש. הפירוש של משפט מוזיקלי – לא היה אפשר לתת אותו בצורה יותר ממצה וקולעת מכפי שלמדנו זאת אצלו. הן בהדגמה על הכלי או בשירה, כשעדן היה שר פראזה, לא נשאר שום ספק כשהוא גמר אותה. עד כדי כך שלא היה אפשר לתאר אותה אחרת, אף כי יש אינטרפרטציות שונות לאותה מוזיקה, אך בצורה שבה הוא מסר אותה לא נותר כל ספק כי כך זה חייב להיות, כך ולא אחרת.

בעבודה משותפת עם חברים אנו מעלים את שמו לעתים קרובות : איך הוא היה עושה את זה כאן? מה היה אומר? זה פשוט הפך לחלק מן החיים שלנו בהבנת המוזיקה שאנו עוסקים בה. מובן שכולנו עמדנו גם על ההיקף העצום של ידיעותיו, החורגות הרבה מעולם המוזיקה בלבד. הדברים היו מלווים תמיד באנלוגיות והיקשים מכל תחום אחר – פיזיקה, מתמטיקה או ספרות, שבה היה בקיא באופן יוצא מן הכלל. אני זוכר שכתלמיד צעיר, בגיל שלוש-עשרה ארבע-עשרה הייתי הולך, לפני השיעור או אחריו, אל הספריה הסמוכה עם ערמה של ספרים להחליף לו, ועד היום אני מתפעל מן הכמות העצומה של ספרים, שאותם היה קורא באופן סימולטני – ארבעה חמישה ספרים בבת-אחת בכמה שפות שונות. אין ספק שאת כל זה הרגשנו היטב בצורת ההוראה שלו.

אילן גרוניץ : לראות אותו מאזין למוזיקה – הבעת פניו, זה היה קסם. מה נתן לתלמידיו? כל אחד מהם היה שונה על פי דרכו. כל אחד היה מוזיקאי עצמאי לחלוטין. הוא לא גידל פרטושים קטנים. תלמידיו אינם מתפשרים על פחות ממה שלמדו אצלו. הוא נתן להם את הדיבוק למוזיקה טובה. על זה יש לנו מלחמות בכל העולם. הוא היה עובד על פרט אחד כל-כך הרבה, מתוך הנחה שאם יובן הפרט הזה, תוגשם כהלכה היצירה כולה. פעם אמר לי : "כשאתה מנגן, שלא יעלה לך הדם לראש. שיעלה לראש לקהל."

נועה בלאס : היתה לי הזכות ללמוד אצל פרטוש בשנתיים האחרונות של חייו. היכולת שלו לחוות, להרגיש וליהנות – זה נתן הד ליכולת החוויה של תלמידיו. אביא כאן קטע מדבריו על המוזיקה של המאה העשרים : "כאשר שומעים מוזיקה של המאה העשרים, קשה לשמוע ולא לחפש משהו שאין שם – נושא או מוטיב – אלא לשמוע את התוצאות של הכול ביחד. אם רוצים זאת לשמוע, יהיה לנו תענוג מזה; אם

מחפשים משהו שאין, זה רק מפריע. עבר הזמן שבו היה ליצירה נושא שאותו אפשר לשיר או לשרוק. כיום הנושאים לפעמים פוליפוניים בעצמם. נושא או מוטיב הוא רק אלמנט של הבניין, ומהם בנו את הבניין. אז צריך להסתכל על הבניין ולא לחזור לאלמנטים."

כאשר שאלנו שאלה, מעולם לא היה אפשר לצפות את התשובה. תמיד התשובה היתה בלתי-צפויה לחלוטין: איזה שהוא צירוף של האישיות שלו וההד המיוחד של אישיותו (מתוך דברים שנאמרו, הוקלטו ונרשמו בכינוס ידידים ותלמידים שנערך בבית פרטוש ביום השלושים לפטירתו).

מיכל וארי דורון: תלמידים רבים היו ויהיו לך, וכולם נפוצו לכל עבר והחלו בחיים שונים ומגוונים. אבל כולם נושאים בלב פינה שכולה חג, שכולה אהבה – למורה, ליור, לאמן, לאדם עדן פרטוש. כל אחד מאתנו חי לו את חייו, אבל כל אחד ממשיך לצעוד לאורך ולהתגעגע. יש לנו פקפוקים והתלבטויות, וכמה היינו רוצים לחוש אותך בקרבתנו – מורה ומדריך, מחנך ומאיר, מתבדח וכועס, מתלבט ושואל; ותמיד גורם לנו שנרצה להתקדם, להשתכלל, לשאוף ליותר (מתוך מכתב אל פרטוש ביום הולדתו הששים, 1.10.1967).

יוסף טל: האינטנסיביות של נגינתו, המבנה המאוזן של כל פסוק מוזיקלי שלו ויכולתו להחיות את כל סולם הרגשות החבוי בין התווים, הביאו להזדהותנו המוחלטת כמלחינים ומבצעים. קשה לומר אם עדן היה גדול יותר כמלחין או כמבצע. הוא היה ללא ספק מוזיקאי יוצא מגדר הרגיל אשר חיבר את התהליך היצירתי והתהליך הפרשני בעשיית המוזיקה. הוא חדר למעמקים תוך עיון ובחינה, כדי להבקיע אל סודות היצירות וכדי לגלות את כל אמצעיה ודרכי ביטוייה. כך הוא השיג את הפסגה של לשונו המוזיקלית, את ההתמזגות המלאה של הלכה ומעשה (מתוך "In memoriam Oedoen Partos" in *Israel Studies of Musicology* 1978 vol. I, Jerusalem).

ליאונרד ברנשטיין: אהבתי את עדן בזכות הנפש היפה שנשא כגופו כבד העול וגם בזכות כישרונותיו המוזיקליים הגדולים. כחבר כתזמורת הפילהרמונית הישראלית הוא היה עמוד תווך, מרכז של מסירות וחמימות. כמלחין הוא הוכיח אותה חמימות וידע. מה חבל שהמוזיקה שלו אינה ידועה ומוכרת יותר. הוא יחסר לי תמיד. פרטוש הוא מורה מלידה, כיוון שהוא אוהב למסור את הרגשתו לגבי המוזיקה כשם שהוא אוהב את המוזיקה עצמה. איני מכיר איש מסור יותר בחיים מוזיקליים כלשהם (מתוך מכתביו מיום 2.11.1979 ו-30.10.1959).

יהודי מנוחין: אין איש בעולם המוזיקה שאותו אהבתי יותר מאשר את עדן פרטוש, שאותו הערצתי ביותר כמוזיקאי, כמלחין וכאדם. הוא נתן לי משהו ממה שאבד לי כאשר אנסקו וברטוק עזבו את עולמנו. הוא היה אדם רגיש וחביב, נכסף וחולם, נדיר ויחיד במינו. הוא היה אדם שאפשר לחיות אתו, ואני בטוח כי תלמידיו הרגישו כך לגביו (מתוך מכתבו מיום 6.11.1979).

אלכסנדר רינגר: נפגשתי עם עדן פרטוש לראשונה ב-1962. החיים המוזיקליים של ישראל בכל חיוניותם השופעת עדיין שיקפו עבר אירופי הולך ומתרחק, שהיה זכור לאלפים אשר שורשיהם התרבותיים ושאיוותיהם ייצגו את המיטב של מה שהאמנות והמוזיקה האירופית היתה פעם. פרטוש, גם הוא, חב את רוב מטענו האישי לבית גידולו המרכז-אירופי וכן לניסיונו המקצועי שם. עם זאת, אם הנוף והדמות של המוזיקה בישראל השתנו מאוד במשך שני העשורים שחלפו מאז פגישתנו הראשונה (אחריה היו לנו מדי פעם פגישות קצרות מדי), תפקיד נכבד מלאה בזה אמונתו המתמדת בהתאמה יסודית של אותה מורשה, המטופחת בצדק, עם המקורות המוזיקליים העצמאיים של ישראל. כי היה זה פרטוש, המוזיקאי השלם, המבצע המבריק, המורה המלהיב, ומעל לכל המלחין המחונן מאין כמוהו, אשר הצליח, בדמיון יוצר נדיר, לגשר בדרכים רבות לא רק עבר והווה אלא גם את התהום הנודע המפריד בין מזרח למערב, כשהוא נעשה תוך כדי כך לאחד ממבשרי העתיד המוזיקלי של ארצו וכמו כן דמות בולטת במוזיקה של המאה העשרים

בדרך-כלל. ודאי הוא כי מקומו בתולדות המוזיקה מבוסס היטב, אך אלה מאתנו אשר זכו להכירו אישית יזכרוהו תמיד בזכות תכונותיו האישיות התרומיות, מזגו הערני, שכלו החריף, ועימם חמימות אנושית אמיתית, תכונות אשר תשמרנה לעד בזכות יכול אמנותי עשיר שהוענק לעם ישראל ולמין האנושי כולו (נכתב באביב 1983).

חלק שלישי: יצירתו

פרק שמיני: מבוא

עדן פרטוש נמנה עם אותם מלחינים שיש לכל יצירה שלהם צביון סגנוני-אישי כה ברור, עד שכל שינויי הסגנון שהם עוברים במהלך חייהם נעשים משניים. בארבעים וחמש שנות יצירתו (1932-1977) עבר פרטוש דרך ארוכה ובמהלכן חלו בה שינויים מרחיקי לכת מבחינת הטכניקה והסגנון, אך עם זאת, מי שמאזין לקונצ'רטינו לכלי-קשת משנת 1932 ולאחת היצירות האחרונות משנת 1977, יבחין במשותף ביניהן שהוא רב מן השונה: הניב האישי של פרטוש (בדומה לסטרווינסקי אשר שינה מן הקצה אל הקצה את הטכניקות אך נשאר סטרווינסקי לכל אורך דרכו).

ראשית דרכו בקומפוזיציה – כתלמיד של זולטן קודאי. ההוראה של קודאי הטביעה את החותם החזק ביותר על פרטוש היוצר, ולא רק משום שעיצבה אותו בגיל צעיר מאוד (שתים-עשרה עד שבע-עשרה), אלא גם משום שהזדהה מאוד עם מגמותיה:

א. השפעה מודעת ורצונית של מוזיקה עממית מסורתית, וזאת בעקבות מפעל גילוי ומחקר הפולקלור המוזיקלי שנעשה בידי ברטוק וקודאי.

ב. טכניקת חיבור שאינה חדשה בקיצוניות, שאינה "ממציאה" ואינה פורמליסטית, אלא מתבססת על הדרך המסורתית, אך מרחיבה אותה ככל האפשר וקורעת אשנבים לעולמות מוזיקליים שהיו חדשים לאירופה באותה עת, כלומר – הרחבה מרבית של הטונליות האירופית המסורתית אל המודאלי, המזרחי, המאקאמי והכרומאטי.

אשר להשפעת המוזיקה העממית המסורתית, שתי בעיות ניצבו בפני פרטוש היוצר:

א. איזו מוזיקה של אילו מסורות תהיה מונחת ביסוד יצירתו?

ב. דרכי הטיפול בפולקלור המוזיקלי ביצירתו. לגבי הקונצ'רטינו של 1932, אין ספק כי זהו הפולקלור ההונגרי, ודרכי עיבודו – בנתיב של ברטוק וקודאי.

פרטוש נהג להזכיר יצירות נוספות אשר חיבר, מקצתן לפני הקונצ'רטינו של 1932 ומקצתן אחריו, אך לא שמר אותן כי לא העריכן כחלק ממכלול יצירתו הראוי לביצוע ולהדפסה. ודאי אין זה מקרה כי לאחר הקונצ'רטינו, שבו הוכיח פרטוש כשרון קומפוזיטורי מובהק, לא המשיך ליצור ממש בכל שנות נדודיו בגרמניה, הונגריה ורוסיה. מדבריו השתמע כי באותן שנים לא חש קרקע בטוחה תחת רגליו, הן מן הבחינה הפיזית, האישית, ועוד יותר מזה מבחינה רוחנית-אמנותית. בין 1932 לשנת עלייתו ארצה (1938) לא יצר פרטוש יצירות שנשתמרו, אף כי חיבר יצירות לפי הזמנה, כחלק מפעילותו ה"שובבה" בברלין, כשהוא מתנסה בסגנונות אופנתיים (וייל, אייזלר) ועושה זאת במלוא הרצינות והמקצועיות, אך אינו מייחס ליצירות אלה חשיבות עד כדי הכללתן במכלול יצירתו. עם זאת, בשתי שנות שהותו בברית-המועצות (1936-1937) לימד קומפוזיציה והתוודע לראשונה אל הפולקלור המוזיקלי של המזרח, אל המקאמות, אל האלתור המזרחי, ששימש לו כהכנה טובה לקראת פעילותו בארץ-ישראל.

לאחר עלותו ארצה נמנע כמעט לחלוטין מלחבר יצירות מקוריות עד שלמד להכיר את הנוף המוזיקלי כאן, שלא כמו כמה מעמיתיו אשר החלו מיד ליצור ואצל כמה מהם בא המשבר לאחר זמן (חריג אחד לכך

– יצירה קצרה לכלי-קשת: "רונדו על נושא ספרדי" משנת 1939, בעקבות השיר "המבדיל". היכרות זו עשה על-ידי הקשבה דרוכה לכל אשר נשמע בארץ והיה אופייני לה, וקודם כל – שירת המזרח, שאותה למד להכיר בעיקר באמצעות ברכה צפירה. צירוף מקרים מוצלח היה זה שכמה חודשים לאחר בואו של פרטוש ארצה הפסיקה ברכה צפירה את שיתוף הפעולה שלה עם נחום נרדי וחיפשה מלחינים אחרים שיעבדו בעבורה את השירים שליקטה, ואז פנתה אל כמה מוזיקאים, ופרטוש ביניהם. בשנים 1939-1946 עשה פרטוש עיבודים לשירת סולו רק בשבילה ובעקבות אלה עיבד כמה מן השירים שרשם מפיה גם למקהלה. רק ב-1946, לאחר שמונה שנים של התאקלמות, החל פרטוש ביצירה ממש. וגם אז, יצירתו הראשונה – "יזכור" – מבוססת על לחן מסורתי של יהודי ליטא שאותו שמע ורשם. למעשה, נפגש פרטוש עם מוזיקה מסורתית יהודית לראשונה רק לאחר עלותו לארץ-ישראל. יש לזכור כי ילדותו עברה עליו בסביבה מתבוללת לחלוטין ובתרבות הונגרית וגרמנית. זיכרונות ילדותו הקשורים בהווי יהודי הם מעטים ביותר ומקורם בביקוריו בחופשות הקיץ אצל סבו, אבי אמו, שהיה חרדי שומר מצוות ולקח את נכדו לבית-הכנסת. זיכרונות אלה מצאו את ביטויים לאחר זמן רב בצורה מעובדת ואמנותית ביותר, למשל ביצירתו "תהלים" ובמכלול גישתו המוזיקלית החופשית שיש בה מיסוד ההטרופוניה. פרטוש נמשך אל השירים המסורתיים של עדות המזרח, שהתוודע אליהם באמצעות ברכה צפירה, כיוון שמצא בהם קודם כל שורשים יהודיים, חומר מזרחי של ארצו החדשה, וכן בזכות היותם חומר בלתי-אירופי. הוא חש קרבה אל חומר זה, גם אידיאולוגית וגם מוזיקלית, שכן לראשונה היה יכול לחוג את יהדותו במקום להסתירה או להילחם עליה.

התייחסותו המוזיקלית אל החומר המסורתי היתה מן החוץ פנימה, תוך חדירה גוברת אל הפרטים, כלומר פירוק למרכיבים ושילובם האורגני ביצירתו עד לפכיה הקטנים ביותר. לכן בראשית דרכו כתב ליווי (לברכה צפירה), אחר-כך עשה עיבודים (למקהלה), ורק בשלב מאוחר יותר כתב יצירות המבוססות על חומר מסורתי, אך לא בדרך הציטוט אלא תוך שילוב מוטיבים ואלמנטים ביצירתו האישית. בדרכו זו כמה תחנות אופייניות: "יזכור" (1946), "חזיונות" (1957) ולבסוף – שלב כביכול בלתי-אפשרי – שילוב אלמנטים מסורתיים עם טכניקה דודקפונית ביצירה "תהלים" (1960).

כבר ב-1956 כתב פרטוש על התייחסותו זו במאמרו "דרכי במוזיקה":

כאן, לדעתי, המקום להקדיש מלים מספר לאותו תהליך של השפעת הנעימה העממית על המוזיקה האמנותית. דומני שבשטח זה רבים עדיין התהייה וחוסר ההבנה. משום-מה נוהגים אנו לראות את מהות השפעה זו בדמות ציטטות עממיות המופיעות במלואן ביצירה האמנותית, ולו גם בשינוי מה, שהוא על פי רוב חיצוני בלבד. למעשה נמצא התהליך מסובך ועמוק הרבה יותר. בשום פנים אין הכוונה לצטט את הנעימה העממית, אלא לפרקה לערכיה ולשלבם באופן אורגני ביצירה האמנותית. (בת קול, חוברת ג', אייר תשט"ז: 6-8).

במבט לאחור, נהג פרטוש לחלק את יצירתו בארץ מבחינת הסגנון לארבע תקופות:

1. 1938-1956: התקופה היהודית-הישראלית (עד ליצירה "מוזיקת אבל");
2. 1957-1959: תקופה מודאלית מורחבת (מ"חזיונות" עד "מקאמאת");
3. 1960-1962: תקופה דודקפונית (מהקנטטה עד הסימפוניה קונצ'רטנה).
4. 1963-1977: תקופה סריאלית-חופשית.

המעברים מתקופה לתקופה אינם בדרך של מהפכה פתאומית אלא, להיפך, בדרך של תמורה אטית מסגנון לסגנון, מטכניקה אחת לאחרת. ברור כי התקופה השנייה אינה אלא הרחבה של הראשונה, ולכן אין זה מקרה כי יצירה ראשונה בתקופה זו – "חזיונות" – עדיין מבוססת על חומר פולקלורי (תימני) מובהק.

התקופה הראשונה: 1938-1956. כמעט עשרים שנותיו הראשונות של פרטוש בארץ, מהיותו בן שלושים ואחת עד היותו בן חמישים, תקופה שהיא לרוב הפורייה ביותר בחיי יוצר. בגלל מהלך חייו המיוחד הגיע פרטוש לפריחה גדולה דווקא מאוחר יותר ויצירותיו החשובות ביותר מתחילות להופיע בהיותו בן חמישים. מהלך התאקלמותו בארץ וכן פעילויותיו המוזיקליות האחרות, הם שתבעו את מיטב כוחו היוצר בשנותיו

הראשונות כאן: הנגינה בתזמורת בראש קבוצת הוויולות, פעילותו כנגן סולן וכנגן של מוזיקה קאמרית וכן פעילותו הרבה בהוראה.

גם את שני העשורים הללו אפשר לחלק לשתי תקופות שונות זו מזו בבירור:

א. 1945-1938: תקופת התאקלמות ולימוד הסביבה החדשה, היקלטות בחברה הישראלית, בתזמורת הארצישראלית ובתל-אביב של אותם ימים. זו התקופה שבה גם התוודע אל המוזיקה של המזרח ועשה את עיבודי השירים בשביל ברכה צפירה, ואלה אכן רוב יצירותיו אז. כמו כן עשה אז עיבודים לצורכי הרסיטלים והקונצרטים שלו, שהנודע ביותר ביניהם הוא גרסתו לקונצ'רטו לוויולה של קרל שטמיץ.

ב. 1946-1956: משנת 1946 (המלחין אז בן שלושים ותשע) מתחילות להופיע יצירות מקוריות בקצב הולך וגובר ובהיקף גדל והולך מבחינת משכן והרכבן. היצירות זוכות מיד להכרה ולהוקרה מצד הקהל והביקורת גם יחד ומצד המוזיקאים – להערכה ולהערצה: "יזכור" (1946) זוכה בפרס אנגל, ה"פנטסיה על נושאים תימניים" (1946) משודרת ישירות ומקבלת ביקורות חיוביות ביותר המגבירות את הציפיות להמשך יצירתו. עד 1948 כל היצירות מבוססות במידה זו או אחרת על מוטיבים מסורתיים. היצירה הראשונה הגדולה ממש היא "שיר תהילה" (1949) גם מבחינת ההרכב (זהו קונצ'רטו לוויולה ותזמורת סימפונית) וגם מבחינת המשך (למעלה מעשרים וחמש דקות), יצירה מקורית לחלוטין, והיא עד היום בבחינת פריצת דרך ביצירתו של פרטוש וגם במוזיקה הישראלית כולה. כהמשך לה – "עין-גב" (1952), וסיומה של תקופה זו, כדברי פרטוש, ב"מוזיקת אבל" (1956)

בשנה זו כתב פרטוש את מאמרו "דרכי במוזיקה" (ראו לעיל), שהוא סיכום מודע ראשון להתייחסותו אל יצירתו, ובו הוא גם דן בבעיות המוזיקה הישראלית וממקם את עצמו בתוכה:

אם ניתן הדבר להכללה איזו שהיא, אזי אפשר לומר שדרך כתיבת הקומפוזיטורים שלנו מבוססת בחציה על מסורת האסכולה של ארץ מוצאם, ובחציה על חבלי הסתגלות אל הפולקלור היהודי והמזרחי. לי עצמי קרובים בארץ בעיקר שני המחברים סתר ובוסקוביץ, וידידותנו אינה מקרית כלל ועיקר. שני מחברים אלה מייצגים צד מסוים של המוזיקה שלנו, ושניהם הוסיפו לה, לדעתי, יסודות קונסטרוקטיביים ביותר. האידיאלים שלנו שווים הם אם כי דרכנו שונה לעתים. מרגישים אנו כי טכניקת הכתיבה צריכה לסובב במודאליות הכרומטית ולהיות מבוססת על יסודות הפולקלור המזרחי. את זאת מנסים אנו לבצע לא על-ידי הציטטה, אלא על-ידי השימוש במוטיב ובתמאטיקה המזרחית ושילובם ביצירה האמנותית.

מושג המודאליות הכרומטית, הנזכר כאן בפירוש, הוא מלת-המפתח של **התקופה השנייה**: 1957-1959. זו קשורה עם השתחררותו מעול הנגינה בתזמורת ועומדת בסימן פוריות גדולה בהרבה משל קודמתה, כך נוצרות בשלוש השנים הבאות כמה וכמה יצירות, שהחשובות ביותר ביניהן: "חזיונות", קונצ'רטו לוויולה מס' 2, הקונצ'רטו לכינור ו"מקאמאת".

בשנות החמישים נפתחה ישראל להשפעות מוזיקליות מעבר לים, בעיקר אל מה שנקרא האוונגרד האירופי, כפי שבא לידי ביטוי בפסטיבלים של דרמשטדט ושל דונאו-אשינגן. הטכניקה הדודקפונית והסריאלית כבשה לה מקום כאופנה כמעט מחייבת אצל כל מי שרצה להימנות על האוונגרד ולא להיחשב כ"מפגר". רבים וטובים לא עמדו בלחץ הזה ועברו משבר קשה של הסתגלות למצב החדש. עמדה אז לפני המלחינים בחירה קשה בין שתי אפשרויות קיצוניות: להימנות עם מלחיני האוונגרד ולקבל עליהם את הדוקטרינות האופנתיות, או להתנגד להן, שכן האופנה שלטה ברמה ללא סובלנות יתרה. היו מלחינים שהמשיכו להביאם לכדי השתתקות מוחלטת של כמה שנים ולהתחלה חדשה אחר-כך. היו סתגלנים שקפצו על העגלה החדשה ושינו את דרכם מן הקצה אל הקצה. אחרים הסתגרו בדרכם המסורתית והמשיכו בה כשהם אוטמים את אוזניהם בפני כל חידוש באשר הוא.

פרטוש היה מן היחידים אשר לא קיבלו אף אחת מן האפשרויות הקיצוניות והמנוגדות הללו. בטוח בדרכו האישית ונאמן לה, הוא היה פתוח לחידושים, אך לא קיבל שום דוקטרינה כתורה מסיני ולא התחשב בשום אופנה בגלל עצם היותה רווחת ומקובלת. הוא בחן את דרכו כל העת, ולא היסס לבקר בחריפות יצירות ומגמות שלא נראו לו. והוא אמר זאת ישירות בפני ה"אורים ותומים" בכבודם ובעצמם –

בשיחות גלויות וספונטניות עם פייר בולז, קרלהיינץ שטוקהאוזן, לואיג'י דלפיקולה, ברונז מדרנה ויתר מלחיני האוונגרד. אלה העריכו מאוד את יצירותיו וגם את שיפוטו ודעותיו, אולי דווקא משום שלא ענה אמן אחרי כל גחמה חדשה כחסידי שוטה, אלא ידע להסביר, לנמק ולהבהיר את השקפתו, כאשר קנה-המידה שלו נשאר תמיד מוזיקלי-שמיעתי ולא דוקטרינרי חוץ-מוזיקלי, כפי שהיה הדבר אצל רבים מחסידי האוונגרד.

לכן המעבר מן התקופה המודאלית-הכרומטית אל **התקופה השלישית** – הדודקפונית הוא מודרג וטבעי. לכן גם השתמש פרטוש בשיטה הדודקפונית לפי צרכיו ובהתאם לכלליו שלו, ומעולם לא כפה אותה על עצמו הר כגיגית. הוא למד אותה ותרגל אותה לעצמו במשך שנים, ורק כאשר חש כי היא עונה על חיפושיו ומשרתת את מגמותיו, החל להשתמש בה אך לא השתעבד לה. במאמרו "דרכי במוזיקה" משנת 1956 הוא כותב על כך:

חומר הטונים החדש הוא גדול כל-כך עד שעוד רבות בשנים נוכל לעבוד וליצור בשיטה טונלית מורחבת זו מבלי לחשוש להישנות ולחזרות. מאתים שנה כתבו המחברים מוזיקה נפלאה ששפתה הסתפקה בעולם הרמוני מצומצם ביותר מבלי להריקה. ואילו אנו מדמים באמת שלאחר תקופה של חמישים שנה כילינו עד תומו את מכלול צלילי הטונליות המורחבת, בעוד אשר הקהל שלנו עדיין לא יצא מעולם צליליו של ברוקנר. אני עצמי נמנעתי עד כה מן הכתיבה בשיטת שנים-עשר הטונים, מאחר שנוכחתי כי אין אזני שומעת בכנות צלילים אלה, אם כי לעצמי כתבתי כמה וכמה יצירות בשיטה זו.

כלומר, באותה עת היה פרטוש מודע לאפשרויות השיטה הדודקפונית אך עדיין לא אימץ אותה לעצמו כדרך יצירה. במקום אחר הסביר את דרכו אל הדודקפונית כך:

דרכי האישית בהלחנה עברה שינויים רבים. הייתי תלמיד של קודאי וכך התחלתי את דרכי באסכולה ההונגרית החדשה. בשלהי שנות העשרים נמשכתי על-ידי היבטים מסוימים של שיטת שנים-עשר הטונים. בישראל התחלתי מחדש וכל יצירתי שנכתבה לפני ישראל אינה קיימת עוד. בישראל ניסיתי דרכים שונות מאוד של הלחנה, שהיו תמיד קשורות עם החומרים שנוכרו והוסברו לעיל. שילבתי את אלה בטכניקה כרומטית-מודאלית ומקאמית. בתוך צעידה בדרך זו הגעתי באופן טבעי אל השיטה הדודקפונית והטכניקה הסריאלית. ברור שלשורות שלי יש תמיד אפשרויות מקאמיות, שכן אחרת לא הייתי משתמש בהן (מתוך מאמר בכתב-ידו, ללא ציון תאריך, במקורו באנגלית, שנמצא בארכיון).

לאחר מעשה סיכם זאת גם המוזיקולוג אלכסנדר רינגר:

פרטוש [...] מצא את דרכו אל הסריאליות דרך לימוד שיטות מוזיקליות של המזרח, בייחוד – עקרון המקאם עם הדגש שלו על הרחבה מוטיבית מודרגת ווריאציה מתמדת. בסופו של דבר, העיקרון המזרחי הזה הוא שסיפק את הקשר בין הדרך הברטוקית והדרך השנברגית, שהוא אופייני ליצירתו הנוכחית של פרטוש (במאמרו "Musical Composition in modern Israel", in **Musical Quarterly** vol. LI, January 1965, p. 285).

בשביל פרטוש היתה הדודקפונית בבחינת השתחררות סופית, מוחלטת, מן המסורת האירופית הטונלית. היא מספקת לו בסיס תיאורטי מנוגד למסורת הטונלית והוא מערה בה את גישתו המקאמית החופשית. אין הוא מקבל אותה בצורה דוגמטית, אלא כתבנית בלבד המסייעת לו בהסדרת הרעיונות המוזיקליים, מבלי לאטום אותם או להובילם אל סמטת אין-מוצא. כלומר, הוא מקבל את יתרונות השיטה אך שומר על חופש היצירה שלו, וכשם ש"מיטב השיר כזבו", כך בעבורו מיטב השיטה – בחריגות ממנה. אלה בעיקרן שתיים:

1. הכפלה באוקטבות, כלומר – הדגשת צלילים מסוימים יותר מאחרים, דבר שהוא אסור באיסור חמור לפי הכללים הנוקשים, שכן הוא מפר את השוויון המוחלט בין כל שנים-עשר צלילי השורה הדודקפונית, וזה בדיוק מה שפרטוש מחפש – לשמור על היררכיה כלשהי, גם אם לא קבועה, ולהבליט צלילים מסוימים יותר מאחרים.

2 . חזרה על חלקים מן השורה עוד בטרם הושלמה והתייחסות אליהם כאל גרעינים מלודיים או כאל מוטיבים, מה שמתיישב בהחלט עם הטכניקה המקאמית של הרחבה מוטיבית מודרגת, ומה שגם מאפשר לחזור על תבניות מלודיות הנשמרות באוזן ומעוררות אסוציאציות.

נזכיר שוב כי פרטוש הגיע אל הדודקפוניה מן הטכניקה הכרומטית-המודאלית-מקאמית, וזה המשפט המסכם של דבריו בנושא זה: "ברור שלשורות שלי יש תמיד אפשרויות מקאמיות, שכן אחרת לא הייתי משתמש בהן." זהו משפט-מפתח להבנת השורות הדודקפוניות של פרטוש, שהן לעצמן יצירות מופת. כידוע, מספרן של השורות הדודקפוניות האפשריות הוא משהו המתקרב ל-480 מיליון (12 עצרת), כלומר – מעשית, כביכול אינסופי. המצאת השורה כשלעצמה, השורה המתאימה, היא אפוא חלק חשוב, אפילו חשוב ביותר, מן היצירה כולה, שכן יש בה כדי לקבוע את כיוון היצירה ומהלכה. להלן כמה שורות אופייניות.

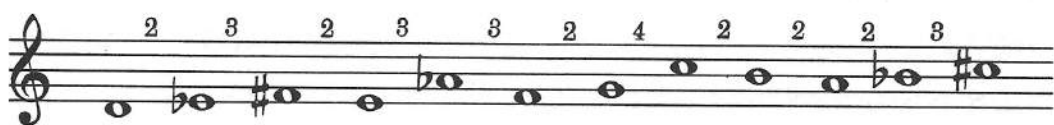
השורות הללו, שעליהן בנויות היצירות הדודקפוניות העיקריות של פרטוש, מדגימות היטב את אופיין המלודי-המזרחי: המרווח השולט בהן הוא מרווח הסקונדה (חמש עד שבע מכל אחד-עשר המרווחים), אחריו הטרצה והקוורטה.

אם נפרק שורות אלה למוטיבים קצרים בני שלושה או ארבעה צלילים, יתחוור עד כמה אלה קרובים אל עולמו המוזיקלי המודאלי-מקאמי של פרטוש. לעתים הם אפילו מעוררים אסוציאציות של מוזיקה יהודית מובהקת – שירת טעמי המקרא ומזמורי תפילה של עדות מסוימות.

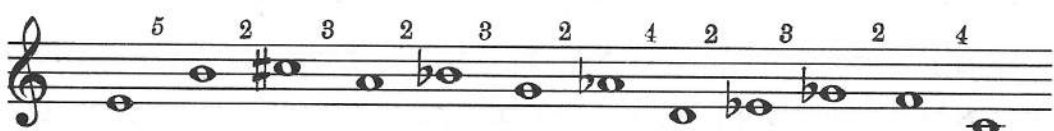
במשך שלוש השנים 1960-1962 חיבר פרטוש שבע יצירות בטכניקה הדודקפונית, רובן בשנת 1960 לבדה, שהיא שנת השיא ביצירתו ובפעילותו בכלל: "אלתור" לשנים-עשר כלי-נבל; קנטטה לסופרן ותזמורת, למלות השיר "בת ישראל" מאת חיים נחמן ביאליק; "דמויות" לתזמורת סימפונית; "אגדה" לוויולה, פסנתר וכלי-הקשה; פרלוד לפסנתר; "תהלים" רביעיית מיתרים מס' 2; סימפוניה קונצ'רטנה לוויולה ותזמורת. במקביל לאלה חיבר פרטוש באותן שנים גם יצירות לפי הזמנה, שלא היה בהן שימוש בדודקפוניה (ב-1962 חמישה שירי-עם ישראלים וכן הווריאציה על נושא של קודאי), אך אלה אינן בזרם המרכזי של יצירתו באותה עת.



אלתור – 5 סקונדות, 4 טרצות, 2 קוארטות



קנטטה – 6 סקונדות, 4 טרצות, 1 קוארטה



דמויות – 5 סקונדות, 3 טרצות, 3 קוארטות



אגדה – 7 סקונדות, 1 טרצה, 3 קוארטות



פרלוד – 6 סקונדות, 4 טרצות, 1 קוארטה



תהלים – 5 סקונדות, 4 טרצות, 2 קוארטות



סימפוניה קונצ'רטנה – 5 סקונדות, 3 טרצות, 3 קוארטות

התקופה הרביעית: 1963-1977. לאחר 1963 מגיע פרטוש אל השלב האחרון של דרכו בקומפוזיציה, שהוא כינה אותו **סריאליות חופשית**, ובלשון זו האישית שלו המשיך לחבר עד סוף ימיו. חמש-עשרה שנות חייו האחרונות מתחלקות לשתי תקופות נבדלות מאוד זו מזו מבחינת מה שעובר עליו אישית ומקצועית: עשר שנים (1963-1972) של פעילות עשירה ומעורבות רבה בחיי המוזיקה של ישראל, עם מסעות רבים לאירופה

ולארצות-הברית, שיא הקריירה שלו כנגן סולן, כמורה בסמינרים בינלאומיים, כשופט בתחרויות בינלאומיות, כמנהל האקדמיה; ואז – חמש שנים קשות ומכאיבות, לאחר שנפגע משטף דם במוח בסתיו 1972, שנים שבהן לא היה יכול כלל לנגן בגלל שיתוק ידו השמאלית, שנים שבהן היה מוגבל בתנועתו ויכול ללמד רק בביתו. עם זאת, יש לציין כי ביצירתו כמעט לא ניכר המשבר הזה. להוציא שנה אחת, שנת 1973, שבה נתחברו רק כמה קטעים קצרים לכלי-קשת סולן, שיש בהם ביטוי לעצב עמוק, ואפילו שמותיהם מעידים על כך: בדידות, קינה, אלגיה.

סריאליות חופשית – מושג שהוא תרתי דסתרי, שכן הסריאליות מעצם הגדרתה סותרת את החופש. כל מהותה בהטלת אוכפה של סדרה שנקבעה מראש על היצירה כולה, לפחות באחד מהפרמטרים המוזיקליים: גובה, מקצב, גוון, עוצמה.

למעשה, המעבר מן הדודקפוניה אל הסריאליות הוא טבעי ופשוט לגבי הגובה, כלומר – הגורם המלודי: נשמר העיקרון הסריאלי אך נשמט המספר המחייב – 12, כלומר אין הכרח שבכל שורה יופיעו כל שנים-עשר צלילי הסולם הכרומטי. כך אפשריות שורות קצרות יותר, הבחירה גדולה לאין ערוך יותר, למעשה היא חופשית לחלוטין. על המעבר הזה מדודקפוניה לסריאליות רומז פרטוש בדבריו הבאים:

השיטה הדודקפונית היא שלב הכרחי בהתפתחותו של קומפוזיטור. חומרותיה המגבילות של השיטה עושות את השימוש בה מושך עד מאוד. אולם אין להיעצר כאן, מתוך הידיעה כי יתר חופש פירושו יתר קושי. אם, למשל, איננו לוקחים את המספר של 12 טונים כמובן מאליו ועלינו לקבוע את מספרם בכל פעם מחדש, חייבים אנו לשקול את הכול ביתר הקפדה כדי להימנע משימוש בטונים רבים מדי (בשיחה עם אורי טפליץ מתוך התכנייה של קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית עם ביצוע הבכורה של יצירתו "פרקים סימפוניים").

מאידך, העיקרון הסריאלי מיושם כאן גם על פרמטרים מוזיקליים אחרים: קצב (סדרת ערכים ריתמיים), גוון (סדרת גוונים), עוצמה. במושג הסריאליות החופשית ובעצם הסתירה שבו שוב באה לביטוי גישתו של פרטוש, שהשתמש בכל טכניקה אשר סייעה לו להסדיר את רעיונותיו המוזיקליים, אך לא נתן לה לכפות את עצמה על דמיונו היוצר. לכן שמרה המוזיקה שלו עד סוף ימיו על רענונות וספונטניות. אף באחת מיצירותיו אין הרגשה של שיטה, שבה הכול צפוי לאחר שידוע לך העיקרון המנחה. פרטוש הפתיע תמיד והמוזיקה נשארה אצלו לעולם כלי ביטוי שקני-המידה שלו אסתטיים ולא שכלתניים. את השכלתנות גייס לצורך ניתוחיו המעמיקים, וגם זאת עשה מתוך שמירה על פרופורציה מתאימה. הוא שמר תמיד על מה שמעבר לניתוח השכלתני – על החד-פעמי, הספונטני.

על פתיחותו הרבה של פרטוש לכל חידוש ועל סקרנותו האינטלקטואלית והמוזיקלית המתמדת יעידו גם עניינו והיענותו לשיטת שלושים ואחד הטונים, שיטה שמקורה בהולנד ועד היום אין היא רווחת אלא בארץ זו. משנות החמישים ואילך התפתחו יחסיו של פרטוש עם כמה מטובי המוזיקאים של הולנד והוא זכה שם להערכה רבה כוויולן, כמורה וכמלחין. לכן גם הוזמן להתנסות בשיטת 31 הטונים, ללמוד אותה בהולנד ולחבר יצירה בטכניקה זו. התוצאה היתה שלושה דואטים לשני כינורות בשנת 1972.

ביצירות של התקופה האחרונה באים למלוא ביטויים יסודות בניה מוזיקליים שמחוץ לרובד המלודי-ההרמוני (אלמנט הגובה). הגוון מתעשר יותר ויותר, בעיקר ביצירות התזמורתיות. כך ב"פרקים סימפוניים" (1966), ועוד יותר ב"נתיבים" (1970) יש עושר רב של כלי-נקישה והשימוש בהם הוא מרכיב חשוב ביצירה, אך יש גם שימוש בלתי-מקובל בכלים מסורתיים (דוגמה בולטת – הסולו הבלתי-נשכח לקונטרבס לקראת סיום היצירה "נתיבים"). גורם הקצב גם הוא יותר ויותר ספונטני וחופשי – כמעט לא נפגוש עוד קטעי תנועה מתמדת כמו ביצירות המוקדמות (הקונצ'רטינו מ-1932 וגם ה"חזיונות" מ-1957), אלא יש יותר אמירות חד-פעמיות, תמציתיות מאוד. היצירות עצמן נעשות קצרות ומרוכזות יותר. ברור שגורם העוצמה גם הוא מגיע למלוא מיצויו, אך גם בו יש נטייה ליתר הפנמה: מעטים הם קטעי הטוטי בעלי העוצמה, שהם בבחינת הצהרה פומבית חזקה. יש יותר דינמיקה של פיאנו עם מעט שיאים של עוצמה. ההרכבים ברוב היצירות האחרונות קאמריים יותר, ואפילו ביצירות התזמורתיות רבים הקטעים

השקטים, האינטימיים. היצירה הולכת ומזדככת לקראת תמציתה, בדומה למה שהתרחש אצל מלחינים גדולים בעבר, שבסוף דרכם התרכזו פנימה אל הביטוי הקאמרי האישי.

פרק תשיעי : יצירות לזמרה

יצירות לזמרה סולנית אינן רבות יחסית במכלול יצירתו של פרטוש. רובן – עיבודים של שירים מסורתיים שעשה בעבור ברכה צפירה בשנות הארבעים. אחר-כך – יצירות קצרות מזדמנות, ברובן לפי הזמנות של מבצעים או של מוסדות שונים בעבור מבצעים, וגם אלה מקצתן עיבודים של חומר מסורתי. מטבע הדברים היה המדיום העיקרי ביצירתו של פרטוש כלי ולא קולי, ולכך שתי סיבות, האחת חיובית – שליטתו המרבית במדיום זה כנגן סולן וכאיש תזמורת, והשנייה שלילית – העברית לא היתה לו שפת-אם וגם לא שפת בית-ספר. הוא החל ללמוד אותה בגיל מבוגר, למעשה רק לאחר בואו ארצה.

עיבודים לברכה צפירה

פרטוש התוודע אל ברכה צפירה כבר בשנתו הראשונה בארץ-ישראל. בשנת 1939 פנתה צפירה אל כמה מלחינים כדי שיעשו בעבורה עיבודים, ופרטוש היה אחד מהם. את רוב העיבודים בשבילה עשה בשנים 1939-1940, אך שיתוף הפעולה ביניהם נמשך גם בשנות הארבעים ובו התרכזה עיקר פעילותו היוצרת של פרטוש באותן שנים, עד אשר עבר ב-1946 להלחנה ממש. לפי מיטב המסורת של ברטוק וקודאי, אשר פרטוש היה כה אמון עליה, הוא הצליח לחדור לרוח השירים ועיבודיו מתבססים תמיד על החומר המוזיקלי של השיר עצמו – מוטיבים מתוכו בעיבוד קונטרפונקט עשיר, לעתים אפילו עשיר מדי, ובטיפול כלי מתאים, הם המהווים את עיקר העיבוד. אף אחד מן העיבודים אינו הרמון פשוט. ההרכבים שלהם עשה פרטוש את העיבודים הם מגוונים החל בפסנתר וכלה בתזמורת סימפונית, כנראה לפי ההזמנה והנסיבות של הביצוע, וראיה לכך – יש שירים שיש להם כמה נוסחי עיבוד - לפסנתר, להרכב קאמרי ולתזמורת סימפונית.

השירים שרשם פרטוש מפי ברכה צפירה היו משני מקורות: לחנים של יהודי תימן לפיוטי הדיואן התימני, ופיוטים של יהודי ספרד בנוסח הספרדים הירושלמיים. אלה האחרונים הם פשוטים יחסית, טונליים-מודאליים, ותבניותיהם הריתמיות אף הן פשוטות ולרוב סימטריות. למעשה הם מגרים מאוד להרמון יפה ונעים, וזו הסכנה. הבנתם כמזוירים או מינוריים אפשרית בהחלט וכך תופסת אותם אוזן אירופית, ומכאן ועד להרמון בהתאם לכך הדרך קצרה מאוד. לאחר זמן גם האשים פרטוש את עצמו ואת בני דורו בפתרון פשוט ופשטני זה: "הירמנו את השירים כי את זה ידענו לעשות, אך ברור שלא זאת הדרך." עיון בשירים עצמם מפריך ביקורת עצמית זו, המחמירה יתר על המידה. למעשה, מראשית הדרך היה פרטוש קשוב לשיר עצמו, למוטיבים המוזיקליים שלו, ובעיבודיו הוא טוהה מרקם פוליפוני מתוך החומר הזה, והתוצאה האנכית ההרמונית היא רק תוצר לוואי של המחשבה המוזיקלית הרב-קווית. ואם לגבי השירים הספרדיים כן, קל וחומר לגבי השירים התימניים, שמקצביהם עשירים ומגוונים יותר לאין ערוך ולרוב גם חופשיים-רציטיביים.

העיבודים לברכה צפירה נשתמרו בכתב-יד או בהעתקות-שמש בלבד ברשות הזמרת ועדיין לא יצאו לאור.

מפיוטי ספרד

אין אדיר כאדני

פיוט לשמחת תורה, מחברו אלמוני, מן הנפוצים ביותר ביהדות ספרד ומקובל לשיר אותו בעיקר בהקפות בשמיני עצרת ובשמחת תורה. ידוע גם בשם "מפי אל", לפי מלות הפזמון החוזר "מפי אל, מפי אל יבורך כל ישראל". הפיוט עצמו בנוי לפי אקרוסטיכון אלפביתי. כל אותיות הא"ב העברי משתבצות על-פי סדר

בששת בתי השיר, וכל בית מזכיר, משבח ומברך בארבע שורותיו את ארבעת גיבורי מתן התורה: מי שנתן אותה (אדני), מי שהעבירה ומסרה (בן עמרם), היא עצמה (התורה), ומי שקיבלה ולומדה (ישראל):

אֵין אֲדִיר כְּאֲדֹנִי	הדור	טהור	מושיע	פודה	שלם
וְאֵין בְּרוּךְ כְּבֶן עֲמָרָם	ותיק	ישר	נאמן	צדיק	תמים
אֵין גְּדוֹלָה כְּתוֹרָה	זכה	כבודה	סמוכה	קדושה	תמימה
וְאֵין דּוֹרָשָׁה כְּיִשְׂרָאֵל	חומדה	לומדה	עובדה	רוחשה	תומכה

לרוב אין שרים את כל הבתים אלא רק חלק מהם, בדרך-כלל מן ההתחלה, ומסיימים בבית הנועל. הלחן הרווח בין יהודי ספרד נקלט היטב ביישוב העברי ונהפך מזה שני דורות לשיר ישראלי לכל דבר. הוא בעל גוון מזוירי מובהק: בדרך-כלל הוא כתוב ומושר בפה מזויר ומנעדו דו-דו. פרטוש עיבד את השיר בפשטות, עם מבוא ומעברים כליים בין בתי השיר המושרים. יש לו שתי גרסות: באחת מלווה את הזמרת תזמורת סימפוניית, וזו כתובה בפה מזויר. האחרת - להרכב מצומצם יותר: חליל, קלרנית, כמה כלי-נקישה, נבל ומיתרים, והיא כתובה במי מזויר.

הגרסה התזמורתית הוקלטה מפי ברכה צפירה, עם תזמורת "קול ישראל" והמשך שלה 2:50 דקות. בעקבות העיבוד לברכה צפירה עשה פרטוש לאחר זמן עיבוד למקהלה.

המבדיל

פיוט למוצאי שבת להבדלה. חתימת המשורר – יצחק הקטן. פיוט זה רווח בלחנים רבים בכל עדות ישראל. הלחן שבחרה בו ברכה צפירה הוא המושר בין הספרדים הירושלמיים. העיבוד של פרטוש נעשה לזמרה עם רביעיית מיתרים. ליד המפתח רשם פרטוש חמישה דיאזים, אך למעשה השיר מתנווד בין הסולמות מי מזויר ודו דיאז מינור. הלחן והזמרה באים לאחר שש תיבות של מבוא כלי שבהן כבר מבשר פרטוש את המוטיבים העיקריים: מוטיב ריתמי אנפסטי מובהק במתכונת המלה הפותחת המבדיל, וכן מוטיב של ארבעה צלילים בירידה הלקוח מתוך השיר. מוטיבים אלה מצויים בעיבוד לכל אורכו: המוטיב הריתמי בקווים עקשניים בכינור הראשון (מי-סי) ובווילון (דו דיאז-סול דיאז), כאשר בכינור השני יש עיטורים מלודיים מהירים ואילו הצ'לו מביא מעין קנון ללחן.

לחן זה מופיע ביצירות נוספות של פרטוש: בעיבוד למקהלה וכן בשתי יצירות כליות מובהקות – הרביעית מ"ארבע נעימות ישראליות" (1948) לכינור ופסנתר, וכן "רונדו על נושא ספרדי" לכלי-קשת, שיש בו טיפול חופשי יותר באותם מוטיבים.

מי אל כמוך

פיוט מאת פייטן לא ידוע המושר במוסף של יום-הכיפורים. חתימתו – אקרוסטיכון של א"ב. המלים "מי אל כמוך" הן הפזמון שעונה כל הקהל לאחר כל שתי שורות. לעתים נקרא השיר גם על-שם הבית הפותח **אדיר ונאור**. להלן התחלת הפיוט:

אֲדִיר וְנָאֹר בּוֹרָא דּוֹק וְחָלָד מִי אֵל כְּמוֹךְ גּוֹלָה עֲמוּקוֹת דּוֹבֵר צְדָקוֹת מִי אֵל כְּמוֹךְ

הלחן ששרה ברכה צפירה הוא מן המסורת של יהודי ספרד. השיר כתוב בסולם מזוירי מובהק. עיבוד זה מוקלט באלבום ברכה צפירה. משך - 30:3 דקות.

פרטוש כותב בפתח התכליל Allegro Maestoso וזה לא רגיל: בדרך-כלל מתחבר Maestoso (חגיגי, ברוממות) אל מפעם אטי כלשהו, או על כל פנים מתון, ואילו כאן – אל מפעם מהיר. אך ההגדרה ודאי

מסרה במדויק את כוונתו: השיר בעל אופי שמח, זהו שיר הלל לאל, ויעיד על כך הפזמון החוזר "מי אל כמוך". מכאן המפעם המהיר, שעליו להיות גם חגיגי ומרומם. התזמור עשיר אך פשוט – תזמורת סימפונית בצליל מלא. עוד לפני כניסת הזמרת – מבוא תזמורתי הבנוי כולו על מוטיבים מן השיר, אד בעיבוד חופשי. אלה ממשיכים לשחק אחר-כך בתזמורת הן כליווי לזמרה והן במעברים שבין פסוקי הזמרה.

במוצאי יום מנוחה

פיוט למוצאי שבת לאחר ההבדלה. חתימתו – יעקב מנוי חזק. הלחן הזה מקובל גם לפיוטים אחרים, ביניהם "המבדיל", וכן פיוט בלדינו – EI Dio Alto. העיבוד של פרטוש הוא להרכב קאמרי: חליל, קלרנית, כינור, צ'לו ונבל. חלקו הראשון של השיר מתון במשקל זוגי. חלקו השני מהיר יותר במשקל 6/8 למלים של הפיוט "אליהו הנביא" (Allegretto Grazioso). מלים אלה הן פזמון קצר בן שתי שורות, שמקובל להצמידו אל זמירות שונות של מוצאי שבת, ואכן בעיבודי המקהלה של פרטוש הוצמד פזמון זה עם לחני של השיר "המבדיל".

על אהבתך אשתה גביעי

פיוט לשבת מאת יהודה הלוי בצורת שיר אזור שהמדריך הפותח אותו הוא:

עַל אֶהְבֶּתְךָ אֶשְׁתֶּה גְּבִיעִי

שְׁלוֹם לְךָ שְׁלוֹם יוֹם הַשְּׁבִיעִי.

נשתמרו תווים של שלושה עיבודים של פרטוש: שניים של עיבודים לפסנתר, שונים במעט מאוד זה מזה, כאילו אחד מהם הוא גרסה מתוקנת, שניהם בכתב-יד של מעתיק מקצועי. השלישי – בכתב-ידו של פרטוש עצמו – לתזמורת בהרכב מצומצם: כלי-נשיפה של עץ – חליל, אבוב, קלרנית, בסון – ומיתרים. בלחן יש חילופים עקביים של משקל זוגי ומשולש: $6/8 + 4/8$. באחת הגרסות לפסנתר יש פשוט חלקי של חילופי המשקל, כלומר תוך הארכה של חלק מן הפסוקים – האחדה של $6/8$. מבחינה סולמית יש גיוון רב. צליל היסוד הוא מי ומנעד הלחן – בין רה דיאז לסי. בתוך מנעד זה הפה והסול ניידים, כלומר פה וגם פה דיאז וכן סול וגם סול דיאז. הטטרקורד מי-לה הוא אפוא רב-משמעי: דורי (מי-פה דיאז-סול-לה), פריגי (מי-פה-סול-לה), מז'ורי (מי-פה דיאז-סול דיאז-לה) או חג'אזי (מי-פה-סול דיאז-לה). העיבוד של פרטוש מנצל את הרב-משמעיות הסולמית הזאת ומשחק במוטיבים מן השיר בתוך הרחבה מרבית של האפשרויות הכרומטיות.

אמת אל שמך

פיוט המופיע בכמה ספרי פיוטים של יהודי סלוניקי. חתימתו – אבטליון חזק. ברכה צפירה כוללת אותו בין השירים של יהודי פרס, בוכרה והדרווישים, ומציינת אותו כ"פזמון דרווישי המשמש למחול". הלחן משתרע על אוקטבה וחצי ומופיע בספרה של צפירה עם סימנים של מי מז'ור. עיבודו של פרטוש גבוה יותר בחצי טון, כאילו בדו מיקסולידי. בסוף השיר – פוסטלוד בדו דיאז. העיבוד – לרביעיית מיתרים. נשתמרו התפקידים בכתב-יד של מעתיק.

הנותן תשועה

הטקסט של פיוט זה הוא ברכת "מי שבירך" לשליח ציבור. המוזיקה מאת שם-טוב שיקיאר ועיבודו של פרטוש – לקול ולפסנתר. הלחן עצמו מליזמטי מאוד. בעיבוד יש הרבה אלטרציות, אך ללא מהלכים מלודיים כרומטיים. יש גם לא מעט אקורדים של טרצות מוקטנות, והעיבוד כולו נושא אופי מקאמי.

מפיוטי יהדות תימן

לנר ולבשמים

פיוט להבדלה, למוצאי שבת, הידוע ביותר אצל יהודי תימן. הוא מושר בפייהם בלחנים רבים ושונים. חתימת המשורר – לסעדיה. הלחן שרשם פרטוש מפי ברכה צפירה נהפך בזכותה לרווח ביותר בארץ-ישראל (יצוין כי כל שירי הדיואן נועדו להיות מושרים בפי גברים בלבד ועצם שירתם בפי זמרת היא בניגוד למנהג המסורתי). הוא בהיר ועליו מאוד, אך בגלל הביצוע המהיר שלו התרחק למדי מדרך השירה המקורית של יהודי תימן.

בכתבי-היד של פרטוש מצויות שלוש גרסאות לעיבוד זה: לפסנתר, לרביעיית מיתרים ולתזמורת סימפונית. השיר הוקלט מפי ברכה צפירה (משך - שתי דקות) ובהקלטה מלווה אותה תזמורת כלי-קשת המנגנת למעשה את העיבוד לרביעיית מיתרים. פרטוש מציין Allegretto con grazia. השיר נרשם במי מזיור וכל עיבודו מזיורי, חינני, משחקי.

איומה המשי

פיוט מאת שלום שבזי, חתימתו – אלשבזי, ולו ששה בתים ארוכים. בדרך-כלל שרים את שני הבתים הראשונים בלבד. הלחן מקובל ביותר בין יוצאי תימן והוא כמעט ייחודי לפיוט זה בלבד. שתי השורות הראשונות מושרות בלחן אטי ובמקצב חופשי-אלתורי במשקל משולש. בהמשך בא לחן קצוב ומהיר במשקל זוגי.

עיבודו של פרטוש לפסנתר והוא עיטורי-פוליפוני. הפסנתר מנגן מבוא של שלוש-עשרה תיבות לפני כניסת הזמרה. פרטוש חזר אל שיר זה ועיבדו גם למקהלה. העיבוד למקהלה מתבסס על עיבוד זה, אך הוא חופשי יותר והמבוא נצטמצם בו לשתי תיבות בלבד.

שר הממונה

המלים לשיר זה הן בית שני מתוך שיר בן ששה בתים (יא טאיר אלבאן) מאת שלום שבזי (חתימת השיר – שלם צ"צ), אשר רק שניים מהם כתובים עברית (השני והרביעי) ואילו האחרים כולם ערבית. זהו אחד משירי הדיואן אשר נתקבלו בזמר הישראלי ונעשו שירים ישראליים לכל דבר. נשתמרו מהעיבוד תווים של תפקידי כינור, קלרנית ופסנתר בכתב-יד של מעתיק. שיר זה חזר והופיע אצל פרטוש בעיבוד לכינור ופסנתר כראשונה מבין "ארבע נעימות ישראליות" (1948) תחת השם "שיר תימני".

אם ננעלו

פיוט זה הוא אולי הנפוץ ביותר מפיוטי הדיואן של יהודי תימן ביישוב היהודי מחוץ לעדת יוצאי תימן. הוא מן המושרים ביותר בין יהודי תימן בעיקר בחתונות אך גם בהזדמנויות רבות אחרות. המשורר הוא שלום שבזי (חתימת השיר – אלשבזי). לשיר שבעה בתים, לסירוגין בית עברית ובית ערבית. מקובל ביותר לשיר רק את הבית הראשון. לחנים רבים לשיר וגם ברכה צפירה שרה אותו ביותר מלחן אחד. העיבוד של פרטוש הוא ללחן שאינו מן הרווחים ביותר, אך הוא מן היפים ביותר למלים אלה. חלקו הראשון אטי ובמקצב אלתורי-חופשי; חלקו השני מהיר וקצוב ובו שני מוטיבים שונים.

העיבוד של פרטוש לקול ורביעיית מיתרים הוא ביסודו קונטרפונקטי. עיבוד זה הוקלט מפי ברכה צפירה (משך – 7:40 דקות). מופיעים בו לסירוגין החלק האטי (Lento) והמוטיבים הקצובים. פרטוש חזר אל הלחן הזה עוד פעמיים: בשנת 1946 השתמש בו ביצירתו "פנטסיה כוראלית" למקהלה ותזמורת ובשנת 1952 – רפסודיה למקהלה.

כברת אדמה

לקול אלט, חליל ופסנתר. שנת חיבור ובכורה – 1954.

הוצאה לאור - ממ"י IMI 6305.

משך – 4 דקות.

את היצירה הזמין המלחין מנחם אבידום, אשר ניהל בשנות החמישים פעילות מוזיקלית במועדון "מילוא" בתל-אביב. הזמרת רמה סמסונוב שרה אותה. את התמליל בחרה דינה פרטוש לאחר התייעצות עם ידיד המשפחה הסופר עמנואל בן-גוריון. סגנון היצירה טונלי רחב. בכרומטיות ובמליזמות הרבות יש בה כל האלמנטים האופייניים ליצירתו של פרטוש בשנות החמישים. שלושת בתי השיר הקצרים מקבלים עיצוב מוזיקלי של א-ב-א : בית ראשון – Andante :

כְּבֶרֶת אֲדָמָה חֲרוּשָׁה זְרוּעָה חוּמָה נִיר

רָגַב עִם רָגַב תָּלֵם אֶל תָּלֵם כְּצִלִּילִים שִׁיר

בית שני - Allegretto Vigoroso :

עוֹד תִּנּוּפֶת יָד הַזּוֹרֵעַ הָאֵיִר הָרוּטֵט

עוֹד הֵם פְּעָמֵי הַחוּרֵשׁ בְּנִיר הַנוֹבֵט

כאן יש אינטרמצו כלי, מעין קדנצה של החליל והפסנתר, ואז שוב Andante לבית האחרון :

הַעוֹלָה עַל הַגְּבָעָה כְּמִתְנַפֵּנֶף כְּדָגָל עָלֵי גֶג

חַג חַג חַג ...

שיר המגן

לקול ופסנתר. מלים : א. רבינוביץ. שנת חיבור – 1955.

הוצאת המרכז לתרבות, ספריה מוזיקלית קטנה מס' 75, 1956.

בשנות החמישים נודע פרטוש כמלחין ישראלי ראשון במעלה ורבים היו המשחרים לפתחו ומזמינים אצלו מוזיקה, והוא בטוב לבו כי רב היה מהסס מלסרב, מה גם שראה בכל הזמנה אתגר ושמח להסתגל אל התנאים המשתנים כבעל-מלאכה טוב העושה היטב את כל הנדרש בכל מיני נסיבות. כך גם נענה להפצרות חוזרות ונשנות של משורר זוטרי וכתב את "שיר המגן" למלים שהיו הד של פלקט ציוני נמלץ. המעניין הוא שפרטוש רצה לכתוב "שיר בסגנון עממי", כפי שהוא עצמו התבטא. כיוון שיוצר כפרטוש אינו יכול שלא להיות נאמן לעצמו, מובן שהתקבל לא בדיוק "סגנון עממי" אלא ניסיון לסגנון כזה מצד מלחין שעולמו מורכב יותר, כלומר – שעטנו שמעניין כיום יותר בבחינת עדות מאשר בבחינת יצירה.

קנטטה

לסופרן (או טנור), מקהלה מעורבת ותזמורת. טקסט : ביאליק – "בת ישראל" שנת חיבור – 1960. ביצוע בכורה 1967 : ביביאנה גולדנטל (סופרן), המקהלה והתזמורת של "קול ישראל" בניצוח גארי ברתיני. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 105. משך – 10:30 דקות.

שירו של ביאליק "בת ישראל" הוא מן האישיים ביותר שכתב המשורר. השיר נכתב באודסה בשנת תרס"ג (1903) והוא כולו שיר הלל לאשה היהודיה ובעיקר לאם היהודיה. התמונה המסמלת בו יותר מכל את דמותה של האשה והאם היהודיה – הדלקת נרות השבת – היא שיאו וסיומו של השיר.

הקנטטה של פרטוש אינה מביאה בשלמות את כל שמונת בתי השיר, אלא רק מבחר ממצה מתוכם : מושמטים הבתים השלישי והחמישי ומן הבית האחרון, השמיני, מובאת רק השורה המסיימת, אך זאת בחזרות רבות. היצירה מבוצעת ברצף אחד, אך פרטוש מחלק את התכליל לששה חלקים, שמשך כל אחד

מהם שתיים-שלוש דקות ורק החלק האחרון נמשך כשש דקות. להלן תבנית הקנטטה וחלוקת בתי השיר לחלקי היצירה:

I. מבוא תזמורתי – Lento tranquillo

II. רצי"טטיב - סופרן סולו, בית ראשון + שורה ראשונה של בית שני:

יֵשׁ אֶבֶן טוֹבָה עָמִי - אֶהְבֶּה שְׁמָה.

III. מקהלה וסופרן סולו, בית שני.

IV. מקהלה וסופרן סולו Andante, בית רביעי.

V. סופרן סולו Doloroso, בית ששי: לִי הִיְתָה אִם...

VI. מקהלה וסופרן Maestoso, בית שביעי (תמונת ליל השבת)

מקהלה: שורה אחרונה של השיר – נִיצוץ אֹר שֶׁל בֵּית יִשְׂרָאֵל.

היצירה מסתיימת בסולו מליזמטי של הסופרן החוזר שוב ושוב על מלים אלה. יצירתו של פרטוש נכתבה, לפי דבריו, בתוך עשרה ימים בלבד. היא מציינת את ראשית התקופה הדודקפוניית שלו, כפי שהתבטא: "הניסיון שלי לבטא בטכניקה זו את המוזיקה שאני רוצה לכתוב." למרות היותה דודקפוניית, היצירה מלודית מאוד. השורה הדודקפוניית עצמה מורכבת מתאים מלודיים המשמשים כמוטיבים, כדרכו של פרטוש בטכניקה זו.

חמישה שירים ישראליים

שנת חיבור 1962 – הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 033.

היצירה הוזמנה מטעם הקרן למלחינים ישראלים לפי יוזמת הזמר יעקב כנעני. משך – שלוש-עשרה דקות.

יצירה זו גם היא תוצאה מובהקת של הזמנה סוציאלית והמלחין התפנה לכתיבתה רק לאחר שהפצירו בו הרבה. היצירה חורגת לחלוטין מקו מחשבתו המוזיקלית באותן שנים והמלחין חוזר בה אל עיסוקו משכבר הימים – עיבוד לחנים מסורתיים להרכב נתון של זמרה-נגינה (מקצת השירים כבר עיבד קודם לכן להרכבים אחרים). ההרכב של זמר סולן, אבוב, צ'לו ופסנתר הוא קצת בסגנון הסונטה a tre הבארוקית, כלומר – שני קווים מלודיים, כלי בסי וכלי רבקולי.

1. "מה נאוו". פיוט לשמחת תורה העושה פרפראזה מפסוקי תנ"ך: ישעיה נ"ב 7-8, ירמיה ל"א 16. הלחן רווח אצל יהודי בבל ויהודי קוצ'ין. כבר כמה שנים קודם לכן (1958) עשה פרטוש עיבוד דו-קולי של שיר זה, אך העיבוד הנוכחי הוא שונה, יותר קנוני. הצ'לו אינו משתתף בשיר זה, כך שהמשחק כולו בין הזמר לאבוב – משחק קונטרפונקטי-קנוני, וגם הפסנתר משתתף בו במעט מאוד אקורדים, ובעיקר כתוספת של עוד שני קווים מלודיים – ביד ימין וביד שמאל.

2. "אשא עיני אל ההרים". המלים: תהלים קכ"א 1-4. הלחן של יהודי פרס. לחן זה עם מלים אלה נודע כבר בשנות הארבעים מפי ברכה צפירה בעיבודו של בן-חיים. העיבוד של פרטוש שונה מאוד משל בן-חיים: הוא יותר כרומטי וקונטרפונקטי.

3. "שבעים המה הגיבורים" (ככלות ייני תרד עיני). שיר היתולי של הפייטן שלמה אבן גבירול (1021-1058) השם ללעג מארח כילי אשר הגיש לאורחיו מים במקום יין. הלחן מקובל אצל הספרדים הירושלמים והוא נודע מאוד בארץ והושר הרבה. העיבוד של פרטוש מאוורר מאוד, כלומר – אינו עמוס, הוא פואנטליסטי, ובכך מדגיש את ההיתול וההומור של השיר.

4. "לך אלי תשוקתי" / "אחות קטנה". שיר זה מורכב מן הבתים הפותחים של שני פיוטים נודעים לחגי תשרי: "לך אלי תשוקתי", מלים של אברהם אבן עזרא (1089-1164). זהו פיוט לערב יום הכיפורים, מקובל מאוד בכל עדות המזרח. הלחן של יהודי ספרד, וכולו ערגה וכיסופים. פרטוש שומר בעיבודו על אוירת הלחן החגיגית בפשטותה. "אחות קטנה": מלים - אברהם גירונדי (מאה 13). פיוט לראש השנה. הלחן הוא

של יהודי מרוקו. פרטוש בונה את השיר בצורת א-ב-א, כאשר בסיומו שוב חוזר "לך אלי תשוקתי", וגם סולמית הוא עובר ממי מינור ללה מז'ור ובחזרה.

5. "מפי אל" (אין אדיר כאדני). פיוט לשמיני עצרת ולשמחת תורה בשבח האל ומשה נביאו והתורה שנתן לעמו ועם ישראל אשר קיבלה. לחן מקובל אצל יהודי ספרד. פרטוש כבר עיבד שיר זה פעמיים – בעבור ברכה צפירה וגם למקהלה. גם עיבוד זה, כמו אחרים במחזור הנוכחי, הוא מאוורר מאוד יחסית לקודמים שעשה פרטוש, ובנוי על קונטרפונקט של אימיטציות וקטעי מוטיבים. סולמו לה מז'ור.

ווקליזה לסופרן וצ'לו

שנת חיבור – 1976. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 6114. תשעה עמודים בכתב-יד המלחין, בעריכת זאב שטיינברג.

בשנת חייו האחרונה חיבר פרטוש שתי ווקליזות, וזו הראשונה מן השתיים. למרות היותן קצרות, רב ערכן במכלול יצירתו של פרטוש, וזאת בזכות החשבתו הרבה את הקו המלודי הזך. היצירה הוזמנה על ידי הזמרת עדי עציון-זק כאשר ביקרה אצל פרטוש במשכנות שאננים בירושלים בקיץ 1976, וההרכב לסופרן וצ'לו נקבע לפי בקשתה. הצ'לו נחשב לזמרתי ביותר בין כלי-הקשת. ניגוד הגוונים (קול וכלי) והמשלבים (סופרן ובס) מקנה לווקליזה כפולה זו את ייחודה. תפקיד הקול למעשה חורג מן המקובל לגבי ווקליזה. הוא מטיל על הזמרת משימות המזכירות את תפקידיה של קתי ברבריאן או של עדי עציון-זק עצמה מבחינת השימוש הנרחב באפשרויות הקוליות. הוא כולל הגאים שונים, תנועות ועיצורים, ביניהם גם אטומים (כגון ט), וכן מופיעה בו מלה יחידה החוזרת פעמים רבות: אלי אלי...

ווקליזה לסרט "ביבה"

שנת חיבור – 1977. יצירה קצרה מאוד – פחות מדקה. היא נתחברה לפי בקשת הבמאי דוד פרלוב בעבור סרט הטלוויזיה "ביבה", שסיפר על אלמנת מלחמת יום-הכיפורים במושב בעמק יזרעאל. פרטוש חיבר את המוזיקה ממש ברגע האחרון של השלמת הסרט: כאשר הבימאי חש צורך בהוספת מימד מוזיקלי בכמה מקומות בסרט, הוא פנה אל פרטוש וביקש את המוזיקה, ולאחר שסיכמו וקבעו את מהותה, חיבר פרטוש את המוזיקה בו-בערב ולמחרת מסר אותה. זו ווקליזה לקול מצו-סופרן. תנאי אחד התנה פרטוש: שתשיר אותה מירה זכאי. באותה עת עבדה עמו זמרת זו וביצעה בהדרכתו כמה וכמה שירים מן הרפרטואר שלה, והוא התרשם מאוד מקולה ומהבעתה. הווקליזה אכן הוקלטה בזמרתה והושמעה בסרט והעשירה אותו מאוד כפי שציפה הבמאי. להלן כתב היד של היצירה, יצירתו הקולית האחרונה של פרטוש, המחזירה את השימוש בקול האנושי אל המימד הראשוני שלו: ללא טקסט, קו מלודי טהור ומדהים בפשטותו, אף כי לא קל לביצוע.



פרק עשירי : יצירות למקהלה

פרט לעיבודים שעשה פרטוש בשביל ברכה צפירה לפי הזמנתה לשירים שרשם מפיה, יצירותיו למקהלה הן השדה הראשון שבו שלח ידו בהלחנה זמן קצר לאחר עלותו ארצה, והדבר מפליא, שכן שליטתו בעברית ותחושתו את העברית באותה עת עדיין היו רחוקות מלספק את הצורך של מלחין הבא לכתוב יצירות לזמרה, ודאי וודאי לגבי אדם כפרטוש, אשר רמת תביעותיו מעצמו היתה גבוהה מאוד בכל שטח שעסק בו. אפשר להסביר את הלהט הזה לשלוח ידו מוקדם כל-כך בשטח זה באווירה ששררה בשוב העברי באותה עת ובמקום החשוב שמילאה בחייו המוזיקליים המקהלה, וזו יותר כאידיאל וכאידיאולוגיה מאשר כמציאות מוזיקלית. לא היו אז בארץ מקהלות מעולות. למעשה אף מקהלה אחת לא היתה עומדת בקריטריונים של היום. עם זאת, היתה פעילות מקהלתית עשירה ורחבה ביותר – כל קיבוץ ומושבה ועיר היתה להם מקהלה. כולן היו מקהלות חובבים והצטיינו בעיקר באהבת הזמרה ובמסירות אין קץ של חבריהן לפעילות הזמרה. רק מקהלה אחת או שתיים בארץ היו של קוראי תווים ואף אחת לא היתה מקצועית ממש.

תנועה זו היתה המשך למודל של מרכז-אירופה, בעיקר גרמניה, ולמקום החשוב שמילאה שם שירת המקהלה. ובאין עדיין די גופים מקצועיים בארץ בשדה הנגינה, ובהיות הזמרה ביטוי של כל אדם, כל פועל, הביטוי היותר עממי ודמוקרטי, היה ממש פולחן של שירת המקהלה, כאמור בעיקר מסיבות אידיאולוגיות. במרכז-אירופה היו מקהלות הפועלים נכס חשוב של מפלגות ותנועות השמאל, ובין המלחינים הגרמנים שחיברו יצירות למקהלות אלה לא מבוטל היה חלקם של היהודים; ודי להזכיר את המלחינים הנס אייזלר (1898-1962) ופאול דסאו (1894-1979).

יצירתו של פרטוש למקהלה מתרכזת אפוא ברובה בשנים הראשונות של חייו בארץ – שנות הארבעים – והיא סוכמה ויצאה לאור ב-1952 בחוברת שיריו בהוצאת המרכז לתרבות של ההסתדרות. לאחר שלוש-עשרה שנים שב ויצר יצירה מקהלתית אחת – הקנטטה "רבת צררוני" – וזאת כבר לפי הזמנת מקהלת "רינת" ועל פי יכולתה המקצועית המצוינת של מקהלה זו. ככל יצירותיו של פרטוש, גם אלה למקהלה אינן מקלות על המבצעים ודרישותיו מהם הן מן הגבוהות שאפשר להעלות על הדעת. כך קרה ששיריו משנות הארבעים זכו לביצועים טובים רק משנות הששים ואילך.

טבעי הדבר שיצירותיו של פרטוש למקהלה קשורות מאוד ליחסיו עם התנועה הקיבוצית ועם המוזיקאים שלה. יחסו אל התנועה הקיבוצית היה אוהד וקשריו עמה היו הדוקים מראשית דרכו בארץ והם נשארו כך עד סוף ימיו. האדם שמאחורי פעילותו היוצרת של פרטוש בשדה המקהלה באותן שנים ראשונות היה המוזיקאי ארנסט הורביץ, חבר קיבוץ בית-השיטה, מנצח מקהלות של קיבוצו ושל קיבוצים אחרים בעמק ולימים מיסדו של המכון למוזיקה בסמינר "אורנים". הוא אשר ערך את חוברת שירי המקהלה של פרטוש, הוא שביצע כמה מהם בביצועי בכורה וכן הזמין ועודד כתיבתם של כמה מן השירים.

אפשר לחלק את שירי המקהלה של פרטוש לשלוש חטיבות:

1. שירי עבודה: "בני עמל", "ידיים", "עלו זה בנגב".
2. עיבודי שירים של יהודי ספרד: "אין אדיר", "המבדיל".
3. עיבודי שירים של יהודי תימן: "איומה המשי", "אם ננעלו".

החטיבה הראשונה היא היותר קרובה לשירת המקהלה הפרולטרית של מרכז אירופה: השירים נמרצים מאוד, בסיסם הרמוני מובהק ובו משתלבים האלמנטים המלודי, הריתמי והקונטרפונקטי במסכת צפופה, אינטנסיבית מאוד כיאות לשירים שעיקרם בביטוי של אנרגיה ומרי, שמלותיהם פלקטיות למדי, אך הסך-הכל שלהם חזק ומשכנע.

בני עמל

שנת חיבור – 1941. יצא לאור לראשונה בדפים לזמרה בהוצאת בנו בלן בירושלים. לפי עדותו של ארנסט הורביץ נכתבה המוזיקה ללא מלים והתכליל נמסר למר בנו בלן, מו"ל למוזיקה בירושלים בשנות הארבעים, אשר מסר את התווים למורה אחד שיחבר להם מלים. פרטוש היה מיווד באותה עת עם סטפן וולפה, מלחין יהודי יוצא גרמניה שהיגר אחר-כך לארצות-הברית והעביר לפרטוש את תלמידיו. וולפה כתב בסגנון מלחיני השמאל של גרמניה שירים למקהלות פועלים ופרטוש הושפע ממגמה זו (לפי עדותו בשיחות בשנת 1977).

השיר כתוב במשקל זוגי ומקצביו נמרצים ופשוטים. סולמו – פה מינור, אך עם סטיות רבות לכיוון המודוס הדורי והפריגי. הוא בנוי משני חלקים שכל אחד מהם חוזר פעמיים עם מלים שונות. החלק השני חוזר בשלישית בתוך התרחבות לקודה, ובסיום – אקורד פה מז'ור, כמקובל בשירי פועלים באותה עת.

ידיים

שנת חיבור – 1952. שיר זה כתוב גם הוא ל"מקהלת פועלים" והוא בא להשלים כבן-זוג את השיר "בני עמל" שנכתב אחת-עשרה שנים קודם לכן. בניגוד לקודמו, הוזמנו המלים אצל המשורר א. רבינוביץ לפני כתיבת המוזיקה. המלים נכתבו בסגנון שירי הציונות, הבנייה והפרחת השממה של אותה תקופה. משקל השיר זוגי לכל אורכו (4/4 או 2/4), אך החלוקה הפנימית של תיבות רבות היא 2 + 3 + 3, מה שמשרת היטב את משקל המלים באוסטינטו ריתמי, כגון: אָרֶץ רַק כָּהָּ בּוֹנִים. גם האוסטינטו יָדִים מקבל סינקופה המטעימה היטב את המלה. כאן ניכרת רגישות רבה לעניין הטעמת המלים וגם שימוש טוב בהטעמה זו לצורך ההלחנה. סולם השיר בדרג-כלל מִי מינור, אך רבים בו ההיתקים הכרומטיים. הוא נמרץ מאוד – Allegro Energico – ומהיר מאוד (142 = רבע) ואין ספק כי רק מקהלה טובה ממש מסוגלת לזמרו כהלכה.

עלו זה בנגב

מלים - במדבר י"ג 17. שנת חיבור - 1949. הוצאת המרכז לתרבות, ספריה מוזיקלית קטנה 22, תש"ט.
השיר בנוי על מחצית הפסוק התנ"כי וכל הטקסט שלו: "עלו זה בנגב ועליכם את ההר". אין זה מקרה שהשיר נכתב בשנת 1949. יש בו דחף עצום, והמלים שבפתח התכליל מלאות משמעות: Allegro Vivace e Molto Energico (מהיר וחי ואנרגטי מאוד). כיום במבט לאחור אפשר לומר כי השיר הקדים את זמנו: כאשר נכתב ויצא לאור כמעט לא נמצאה בארץ מקהלה שהיתה מסוגלת להתמודד עמו. בשנות החמישים ובעיקר בשנות הששים נתחדשו חידושים בכתיבה למקהלה, ומן הגישה הרומנטית של כתיבה מקהלתית הרמונית-מלודית-קונטרפונקטית עברו מלחינים רבים לשימוש הרבה יותר מגוון בגורם הריתמי, דקלומי, נקישתי: מקהלה כגוף של ביטוי קולי לא רק זמרתי. פרטוש עשה זאת כבר ב-1949 בשיר זה: מלותיו מעטות - פסוק אחד החוזר באלף ואחת צורות. כמה מוטיבים מוזיקליים קצרים חוזרים בו ועוברים מן הקולות, אך עיקרו במקצביו. כך שני המוטיבים הפותחים:



משני מוטיבים אלה נגזר כל השיר. ובהמשך - מקצבים הנובעים מן המלים. כך בס עקשן למקצב המלים



החוזר חמש-עשרה פעמים (תיבות 23-38) ואחר-כך בשינוי סולם עוד שבע-עשרה פעמים באלט (86-103). המלה "בנגב" מופיעה בהזות מבחינת מקומה בתיבה. המלים "את ההר" מביאות לכמה שיאי ff ושיאי גובה. השיר הוא אתגר לכל מקהלה, ובביצוע טוב הוא עשוי להיות לחוויה חזקה בזכות האנרגיה האצורה בו. הוא מהווה ביטוי נאמן למילותיו ולתקופתו.

עיבודים לשירי ספרד

אין אדיר

שנת חיבור - 1945. גרסה סופית - 1952. הוצאת המרכז לתרבות, דף למקהלה וכן בחוברת שירי פרטוש. הקלטה - מקהלת "רינת" בניצוח גארי ברתיני. משך - 30:2 דקות.

העיבוד המקהלתי של שיר זה בא בעקבות עיבוד קודם שעשה פרטוש לזמרת ברכה צפירה. הנוסח הראשון שלו נדפס בספר "שיר המקהלה" בעריכת ארנסט הורביץ, תל-אביב תש"ה (1945) וגם הופץ כדף מקהלה בהוצאת המרכז לתרבות. הנוסח הסופי נדפס בספר שירי המקהלה של פרטוש (1952). בנוסח זה נוסף מבוא של חמש-עשרה תיבות המשמש גם כסיום בנעילת השיר. השיר גופו בנוי מארבעה בתים ואחרי כל בית הפזמון "מפי אל מפי אל יבורך כל ישראל". כיוון שיש לשיר אקרוסטיכון אלפביתי ובשלמותו הוא מורכב מששה בתים, הושמטו כאן שנים לשם קיצור, כך שבעיבוד של פרטוש מופיעים בית ראשון (אותיות א-ד), שני (ה-ח), שלישי (ט-ל) ואחרון (ק-ת).

השיר מזוירי מובהק (לה מזויר בעיבוד זה) ופרטוש מציין בראש התכליל Allegro di Marcia. העיבוד רענן ופשוט, אך אינו פשטני, והוא מגוון מאוד, שכן אין בו אף חזרה סתמית אחת: כל בית וכל פזמון ניתנים בעיבוד חדש ושונה מקודמיו.

המבדיל

שנת חיבור - 1952. הוצאה לאור: פרטוש - שירי מקהלה. הקלטה - מקהלת "רינת" בניצוח גארי ברתיני. משך - 30:3 דקות.

זהו פיוט למוצאי שבת המקובל בכל עדות ישראל ומלותיו מורכבות בגרסה זו משני פיוטים שונים: חלקו הראשון – חתימתו יצחק – פיוט להבדלה. כאן מובאים הבית הראשון והרביעי של פיוט זה. הפיוט האחר: "אליהו הנביא, אליהו התשבי, אליהו הגלעדי במהרה יבוא אלינו עם משיח בן דוד".

זהו בית מתוך הפיוט "איש אשר קנא לשם האל", אשר נתלש ממנו והוצמד אל "המבדיל". צירוף טקסטים זה היה ועודנו מקובל מאוד בלחנים שונים. פרטוש עיבד את הלחן הספרדי שהביאה לו ברכה צפירה לצורך שירתה זמן-מה לאחר בואו ארצה, וכאן חזר אליו לאחר כתריסר שנים ועשה לו עיבוד מקהלתי. החלק המהיר של השיר שמלותיו "אליהו הנביא" נלקח מתוך השיר "במוצאי יום מנוחה" שעיבד למענה, כי, כאמור לעיל, חלק זה נהוג לצרפו אל שירים שונים של מוצאי שבת. כך נתהווה לשיר המבנה הבא:

א – המבדיל בית ראשון	תיבות 1-18	Andantino
ב – אליהו הנביא 1	" 19-51	Allegretto
א – המבדיל בית שני	" 52-69	Andantino
ב – אליהו הנביא 2	" 70-102	Allegretto
קודה	" 103-113	

עיבוד השיר הוא במודוס דורי (מי מינור עם דו דיאז). בין העיבוד לברכה צפירה ובין עיבוד זה השתמש פרטוש במוטיבים משיר זה בשתיים מיצירותיו הכליות בעיבוד תופשי הרבה יותר: "רונדו על נושא ספרדי" וכן "ארבע נעימות ישראליות".

עיבודים לשירי תימן

אימה המשי

שנת חיבור – 1943. מלים – שלום שבזי. הוצאה לאור: פרטוש – שירי מקהלה. הלחן נרשם מפי ברכה צפירה ומבחר המלים גם הוא מפיה: כל הבית הראשון מתוך ששת בתי השיר וכן התושיח בלבד (שלוש השורות הקצרות שבאמצע הבית) מתוך הבית הרביעי. יש בשיר שני מפעמים שונים בבירור, כמון ברבים משירי הדיואן של יהודי תימן: חלקו הראשון מתון ונינוח – Andante Quasi Allegretto וחופשי למדי מבחינת שינויי המפעם. חלקו השני – קצוב ומהיר – Allegro con brio. בפתח כתב-היד מביא פרטוש את הלחן התימני כפי שרשמו הוא (במפתח דו, הרגל של ויולן), והוא מוסיף הערה אופיינית: "עיבוד חופשי זה נראה מורכב מעט, אבל השיר המקורי אינו פחות מורכב. השתדלתי לפתור את זאת לצורה הפשוטה ביותר".

פנטסיה כוראלית על נושא מזרחי

שנת חיבור – 1946. ביצוע בכורה – 28.5.46 בקיבוץ יגור עם מקהלות יגור ואלונים ותזמורת "קול ירושלים". מנצח – שמואל ויגדורצ'יק. משך היצירה – כמחצית השעה. תמליל – יהודה הלוי. יצירה זו היתה רבת-ההיקף ביותר שכתב פרטוש עד אותה עת – יצירה של כמחצית השעה למקהלה מעורבת ותזמורת סימפונית. את היצירה הזמין קיבוץ יגור לרגל יובלו והיא בוצעה בחגו בשירת מקהלות הקיבוצים יגור ואלונים בניצוחו של חבר יגור שמואל ויגדורצ'יק. תזמורת "קול ירושלים" נסעה אז במיוחד מירושלים ליגור והשתתפה בביצוע לאחר חזרה אחת בלבד עם המקהלות. הקונצרט שודר ישירות מיגור במסגרת הקונצרט השבועי המשודר של תזמורת הרדיו, אך למרבה הצער לא הוקלט. לפי עדויות בעל-פה של המשתתפים בביצוע השקיע פרטוש עבודה רבה מאוד בהשלמת היצירה ובשכלולה, ועשה בה כל הזמן שיפורים שאותם כתב ישירות בתכליל.

תמליל היצירה הוא לקט חופשי למדי מתוך שלושה שירי כיסופים לציון של יהודה הלוי (1075-1141): "ציון הלא תשאל לשלום אסיריך"; "לבי במזרח ואנכי בסוף מערב"; "יפה נוף משוש תבל קריה למלך רב".

היצירה נתקבלה בציבור ואצל הביקורת כאירוע חשוב במוזיקה הארצישראלית וכשלב חשוב בהתפתחותו של פרטוש כמלחין, מבקר המוזיקה של שבועון הרדיו באותה עת, החותם בשם *Ostinato*, מציין את היות היצירה מורכבת משלושה חלקים: הראשון תזמורתי בעיקרו, השני מקהלתי בעיקרו, והשלישי – שילוב מקהלתי-תזמורתי.

המוטיבים המוזיקליים של היצירה כבר מצויים בעיבוד שעשה פרטוש לשיר "אם ננעלו דלתי נדיבים" בעבור ברכה צפירה. המלים של יהודה הלוי הותאמו במיוחד לצורך יצירה זו. בשנות החמישים היתה כוונה לבצע את היצירה בביצוע חוזר בניצוחו של איתן לוסיטיג, מנצח המקהלה הקאמרית באותה תקופה, אך תכנית זו לא יצאה אל הפועל. כתב-היד של התכליל הלך לאיבוד, נשארו רק התפקידים של המקהלה והתזמורת (גם אלה כנראה לא בשלמותם), ואפשר אולי לשחזר על-פיהם את היצירה. עם זאת, מבחינתו של פרטוש מצאה היצירה את גרסתה התמציתית בעיבוד מקהלתי שעשה ב-1952 לשיר "אם ננעלו" וקרא לו "רפסודיה על נושאים תימניים". פרטוש התייחס אל הפנטסיה הכוראלית כאל שלב חשוב לזמנו, אך לא טרח לדאוג לביצועים חוזרים שלה ואף לא לשמירה על התווים. מכאן, כנראה ראה בגרסה המקהלתית של 1952 סיכום טוב יותר לחומר מוזיקלי זה.

אם ננעלו – רפסודיה על נושאים תימניים

שנת חיבור – 1952. הוצאה לאור – פרטוש: שירי מקהלה: 43-68. הקלטה – מקהלת האיחוד בניצוח אבנר אתי. משך – 8 דקות. מלים – שלום שבזי.

הטקסט של שיר זה מביא את רוב הבית הראשון מן הפיוט של שלום שבזי (ראשון מתוך שבעה בתים שהם לסירוגין בעברית ובערבית): ארבע השורות הראשונות, ארוכות ודו-צלעיות, ושלוש השורות הקצרות של התושיח. שתי השורות הארוכות האחרונות מושמטות.

זהו שיר המקהלה הארוך ביותר של פרטוש (חוץ מ"רבת צררוני", שהיא כבר למעשה קנטטה), ובעצם כבר אינו ראוי לכינוי שיר אלא יצירה למקהלה, או מוטב, כהגדרתו של פרטוש – רפסודיה על נושאים תימניים. בהגדרה זו מתקרב פרטוש לגישת התימנים עצמם אל שיריהם: גישה של גמישות מרבית, כלומר, מלות השיר הן בבחינת מאגר מלים ואפשר לחזור על שורות וחלקיהן לפי הצורך והרצון. הלחנים גם הם רבים וניתן לבחור מהם ולעבור מלחן ללחן לפי התחושה והדחף. העיבוד המקהלתי הוא פיתוח של העיבוד שעשה פרטוש לברכה צפירה, וכל המוטיבים מופיעים כבר בגרסה שלה. כזכור, הרפסודיה על נושאים תימניים היא למעשה התמצית המקהלתית מיצירתו הרחבה יותר של פרטוש משנת 1946 – פנטסיה כוראלית על נושאים תימניים למקהלה ותזמורת סימפונית. יש בשיר כמה מוטיבים במפעמים שונים המופיעים לסירוגין ומגוונים מאוד את היצירה. להלן מבנה השיר:

א – אם ננעלו ... שורות 1 - 2, תיבות 1-19, *Andante molto tranquillo*

ב – כי הם אלי כסאו, שורות 3-4, תיבות 20-45, *Allegretto*

א1 – אם ננעלו, שורות 1-2, תיבות 46-70 (אחרת) – *Tempo 1*

ג – גלגל ואופן, שורות 7-5 (תושיח), תיבות 71-80, *Allegretto*

ד – שורות 1-2, 5-7, תיבות 81-145, *Allegro con brio*

א2 – כל שורות השיר, תיבות 146-189, *Tempo 1*

עיבודו של פרטוש פוליפוני מאוד, אפשר לומר רב-מלודי, ומתבסס כולו על לחני השיר המקורי. השיר קשה לביצוע ומצריך מקהלה מקצועית ברמתה. לכן זכה לביצוע נאות רק שנים רבות לאחר כתיבתו.

רבת צררוני

למקהלה מעורבת ללא ליווי (נוסח אחר – למקהלה ותזמורת קאמרית). שנת חיבור – 1965. הוצאה לאור – המכון למוזיקה ישראלית IMI 066. נכתב לפי הזמנת מקהלת רינת והוקדש לגארי ברתיני ולמקהלה. משך – 10 דקות. טקסט: תהלים קכ"ט, י"ג 6.

שני פרקי תהלים אלה הם פרקים של צער וסבל, של זעם על רשע ושל תחינה לישועה, ושמה של היצירה מעיד על כך. ההבדל העיקרי ביניהם הוא, שפרק י"ג מסתיים בנעימה אופטימית – אמונה ושיר הלל. פרק קכ"ט מובא בשלמותו וסיומו עדיין שלילי – "ולא אמרו העוברים ברכת ה' אליכם, ברכנו אתכם בשם ה'". ואילו מפרק י"ג נלקח רק הפסוק האחרון, והוא הנותן ליצירה את סיומה האופטימי (Misterioso עמ' 24):

"ואני בחסדך בטחתי יגל לבי בישועתך אשירה לה' כי גמל עלי".

זו היצירה המקהלתית היחידה שחיבר פרטוש לאחר שלוש-עשרה שנים מאז השלים את עיבודו למקהלה לשירים ממסורות תימן וספרד ב-1952. למעשה זו יצירתו המקהלתית הראשונה והיחידה שאין בה כל שימוש בחומר מלודי מסורתי. בהיותה שייכת לתקופה הסריאלית-החופשית, אפשר לזהות גם כאן שימוש חופשי בשורה דודקפונית, כפי שנאמר בתכניה של קונצרט היצירה (ודאי דברי פרטוש עצמו): "טכניקה סריאלית חופשית עם רקע טונלי". מבט בתווים מוכיח כי עד לתיבה התשיעית, בהצטרבות צלילים בתוך הצטרפות חופשית, מתקבלת השורה הבאה:



השורה מלודית מאוד. יש בה שבע סקונדות, שלוש טרצות וקוורטה אחת, ואם נחלק אותה לארבע שלישיות, נקבל תאים מלודיים שבכל אחד מהם ממלאת הסקונדה הקטנה תפקיד חשוב ביותר, כלומר היצירה למעשה כרומטית מאוד, אך עיבוד החומר המלודי שלה בעיקרו מוטיבי, וזאת בהתייחס למלים. מעטים ביצירה פסוקים מלודיים רצופים בקול אחד, והיא בנויה בדרך-כלל על ריבוד של אמירות בנות מלה אחת (כלומר – שתיים או שלוש הברות) ולכן נמצאים בשימוש כה רב מוטיבים בני שלושה צלילים. היצירה קשה מאוד לביצוע ודורשת מן הזמרים לא רק שליטה עילאית בסולפג' אלא גם שימוש באמצעי-ביטוי שמעבר לשגרת הסולפג': גליסנדו בתחומים מדויקים מאוד של בין קוורטה מוקטנת לקווינטה (עמוד 11), דיבור-שירה (Sprechgesang) של סולנים (עמודים 16-23). מרקם היצירה כמעט כולו פוליפוני-קנוני, תוצאה של ריבוד האמירות הנזכר לעיל, ורק פסוק אחד מובא ומרקם כוראלי (פסוק 4 של פרק קכ"ט): "יהוה צדיק קצץ עבות רשעים".

ההתייחסותו של פרטוש אל הטקסט ביצירה זו נעשתה מתוך הכרה קרובה הרבה יותר של העברית, מבפנים, ומתוך התעמקות רבה בכל פרט של הטקסט מבחינת צלולו וביטוי. הקנטטה בנויה מארבעה חלקים, אך הם מהווים יחידה אחת ברצף ורק ניגודיהם מבחינת המבע הם המקנים ליצירה את גיוונה.

פרק אחד-עשר : יצירות לכלי סולו

בפרק זה נכללות גם יצירות לכלי סולו בליווי פסנתר. לפסנתר סולו חיבר פרטוש רק ארבע יצירות, קצרות יחסית, רובן מתקופת יצירתו המאוחרת: 1949 – "חלוץ"; 1960 – פרלוד לפסנתר; 1965 – קטע לפסנתר; 1971 – "מטמורפוזות לפסנתר". שלוש האחרונות יצאו לאור בהוצאת המכון למוזיקה ישראלית.

הנבל היה כלי אהוב מאוד על פרטוש והוא כתב לו גם בזכות תחרויות הנבל שנערכו בירושלים החל בשנת 1959 וגם בזכות ידידותו עם קלרה סארבש-ווייסגרבר, שהיתה במשך שנים רבות הנבלנית של התזמורת הפילהרמונית הישראלית, ולאחר זמן – בהשראתה של פיאה ברגהאוט ממרכז ואן בינום בהולנד. שלוש יצירות חיבר לכלי זה: 1958 – "עלי נבל"; 1960 – "אלתור" ל-12 כלי נבל (בגלל המספר של תריסר מבצעים, הרכב נדיר, נכללת היצירה בפרק הבא); 1975 – "מזמור לנבל".

יצירות הסולו האחרות של פרטוש נועדו לכלי-קשת (כינור, ויולה, צ'לו) ולפסנתר או לחליל ופסנתר, להוציא מקרה חריג של היצירה למפוחית-פה. לשתיים מהן – "יזכור" ו"מוזיקת אבל" – יש גם גרסה תזמורתית, ותפקיד הסולו מנוגן בהן בוויולה או בצ'לו או ("יזכור") אף בכינור.

לצילו או ויולה או כינור ופסנתר. שנת חיבור – 1946. הוצאת המוזיקה הישראלית, 1949; במכון למוזיקה ישראלית – ממ"י IMI 6102 (ויולה); 6102A (כינור).

יצירה זו נכתבה במקור לצילו ופסנתר, אך לאחר זמן העדיף פרטוש את הגרסה לוויולה וגם הרבה לנגן אותה ואף להקליטה. לאחר שתזמר את תפקיד הפסנתר נפוצה היצירה בעיקר בגרסתה התזמורתית ועל כן היא נכללת כאן בפרק י"ד הדין ביצירות לכלי סולו ותזמורת.

רונדו לכינור ופסנתר

שנת חיבור – 1947. נגינת בכורה – 1947, בנגינתו של לורנד פניבש. הוצאה לאור – המכון למוזיקה ישראלית, IMI 1973 250. משך – 30:2 דקות.

יצירה קצרה זו נכתבה לרגל יובל החמישים של המלחין קראל שלמון אשר עמד בראש מחלקת המוזיקה של תחנת הרדיו "קול ירושלים" באותה עת. היא גם מבוססת על נושא שלו. פשטותה היחסית עושה אותה מתאימה לתלמידים מתקדמים, ואכן היא יצאה לאור ב-1973 במסגרת המדור למוזיקה חינוכית על-שם אליעזר פרי של המכון למוזיקה ישראלית. עם זאת, כדרכו של פרטוש, אין היא פשטנית, שכן אף במסגרת מקצבית וטכנית פשוטה היא כרומטית למדי ויש בה טונליות מורחבת מאוד עם הפתעות בשפע רב.

ארבע נעימות ישראליות לכינור ופסנתר

1. שיר תימני; 2. נושא עם וריאציות; 3. ריקוד תימני; 4. שיר ספרדי. שנת חיבור – 1948. הוצאה לאור – "נגן" 1948. משך – כ-10 דקות.

ארבעה קטעים אלה נכתבו בעיצומה של מלחמת-השחרור. מקצת העבודה נעשתה במקלט בעת הפצצות המצרים על תל-אביב. זו מוזיקה שימושית שכיום מנגנים אותה תלמידים מתקדמים, בדומה לרונדו מ-1947. שלושה מתוך ארבעת הקטעים מבוססים בפירוש על חומר מלודי מסורתי.

1. **שיר תימני**. קטע זה אכן מביא את השיר "שר הממונה" מתוך הדיואן של יהודי תימן (למעשה זהו בית בעברית מתוך שירה ארוכה שרובה ערבית וראשיתה – יא טאיר אלבאן) שהיה נפוץ בארץ-ישראל. פרטוש רשם לחן זה מפי ברכה צפירה ועיבד אותו בעבורה. כאן עשה אפוא עיבוד כלי לאותו לחן.

2. **נושא עם וריאציות**. נושא ב-4/5, דבר לא מקובל כל-כך במוזיקה הישראלית בשנות הארבעים, עם ארבע וריאציות לא מסובכות יותר מדי.

3. **ריקוד תימני**. כאן יש עיבוד חופשי של שיר נשים תימני. דומה שביסוד הלחן – השיר "יא חביב", שאותו עיצבה שרה לוי-תנאי בשירה "מחמד לבבי".

4. **שיר ספרדי**. עיבוד כלי לשיר "המבדיל" שאותו עיבד פרטוש בעבור ברכה צפירה וגם עשה לו עיבוד למקהלה. שיר זה כבר היה ביסוד יצירה מוקדמת יותר – ה"רונדו על נושא ספרדי" משנת 1939.

"חלוץ" (הורה) לפסנתר

שנת חיבור – 1949. ממ"י IMI 6265. נוגן בידי חנן וינטרניץ למחול של דבורה ברטונוב.

קטע קצר זה לפסנתר נכתב בעבור דבורה ברטונוב למחול שיצרה ורקדה באחד הרסיטלים שלה. החלוץ בשנת 1949 עדיין לא היה במירכאות אלא שימש גיבור ליצירות ישראליות בכל תחומי האמנות, בציר ובפיסול וכן במחול ובמוזיקה. דבורה ברטונוב שילבה בהופעות המחול שלה יצירות בעלות אופי שונה – כללי, יהודי וישראלי. שעה שה"יזכור" שיצרה ב-1946 היה בעל אופי יהודי מובהק, ה"חלוץ" הוא ישראלי מאוד וגם המוזיקה של פרטוש הולכת בנתיב של יצירות דומות מאותה תקופה, אך בניגוד להורות רבות אחרות שנכתבו באותה עת לעשרות, ההורה של פרטוש אינה פשטנית וגם אינה פשוטה. הקטע הפותח ב-Maestoso שהקו המלודי שלו נתון בעיקרו בבס (יד שמאל) ואחר-כך עובר להורה, גם זה לפי המקובלות של שנות הארבעים.

שנת חיבור – 1953. בכתב-יד. הוקדש לאורי טפליץ. משך – 2 דקות.

לחן השיר "סעי יונה ושמעיני", מתוך הדיואן של יהודי תימן, כפי שרשם אותו פרטוש ב-1952 מפי עובדיה טוביה מנוגן בחליל בסולם סול מז'ור. הלחן בנוסחו זה הוא גרסתו של יחיאל עדאקי, אשר נפוצה בציבור הישראלי כבר בשנות הארבעים וקסמה למוזיקאים רבים, בעיקר בשנות החמישים. שרה והקליטה אותו שושנה דמארי, הוא עובד למקהלה בשלושה קולות בידי ראובן ירון, וכן נכנס ליצירתו של סתר "סויטה תימנית", לאחר ששימש את תיאטרון "ענבל" במחול "אשת חיל".

המלחין כתב על התכליל Yemenite Song, free arranged by Oedoen Partos – כלומר ראה את תפקידו מתמצה במלים "עיבוד חופשי". ואכן הלחן מובא כפי שרשם אותו במחברת רשימותיו עם תוספות ועיטורים מעטים, ותפקיד הפסנתר גם הוא בנוי ברובו על מוטיבים מן הלחן עם מעט אקורדים. אלה מבוססים בעיקר על קוורטות, קווינטות וספטימות בתנועה מהירה אשר אף פעם אינה מותירה באוזן טעם של הרמון. לשיר שני חלקים: מבוא אטי (Andantino) וחלק מהיר (Allegretto).

מוזיקת אבל ("בלדה מזרחית")

שנת חיבור – 1955. ביצוע בכורה – באותה שנה בנגינת מוריס ז'נדרון ומשה לוסטיג. היצירה מוקדשת לזכרה של אורה. הוצאת המוזיקה הישראלית IMP 137. ממ"י IMI 6108 (ויולה); 6109 (צ'לו). משך – כתשע דקות.

היצירה נכתבה במקור לצ'לו ופסנתר ונערכה אחר-כך גם לוויולה ככלי הסולו וגם לתזמורת כמלווה במקום הפסנתר, ומכאן שפע הקלטותיה בכל ארבע האפשרויות. במקור קרא לה המו"ל "בלדה מזרחית", דבר שהמלחין לא הסכים לו ועל כן בערוב ימיו ביקש לקרוא לה "מוזיקת אבל". היא נכתבה, כפי שמצוין בתכליל, "לזכרה של אורה" ואווירתה היתה מלכתחילה אוירה של מוזיקת אבל. אורה היתה בתה של דינה פרטוש, רעית המלחין, מנישואים קודמים, ונספתה באסון תעופה, כאשר הפילו הבולגרים מטוס "אל על" אשר סטה מנתיבו בטעות, וכל נוסעיו נספו.

היצירה היא שלב מעבר בין שתי תקופות ביצירת המלחין ומשמשת מעין גשר בין "עין-גב" ובין "חזיונות". היא נכתבה לאחר הפסקה משמעותית בת שלוש שנים ומבשרת את התקופה הבאה. פרטוש עצמו הוסיף לה את דברי ההסבר הבאים (בתכניה לקונצרט של תזמורת חיפה עם המלחין כסולן ביום 17.12.1961):

זו אחת מהיצירות שבהן אני מנסה ליצור סינתזה בין התוכן המזרחי לטכניקה של המוזיקה המערבית בת זמננו. היות שהטכניקה החדשה היא של וריאציה מתמדת, היצירה אכן מתפתחת בתוך שינויים של תבנית צלילית אחת. המקאמות המונחות ביסוד היצירה מנוצלות גם כתבנית מלודית וגם כתשתית הרמונית. הקשר בין המקאמות נוצר גם הוא בטכניקה וריאציונית, על-ידי שינוי סדר הצלילים של המקאמה.

נוסיף כי יש ביצירה ניגודים חריפים ופתאומיים בין פיאניסימו לפורטיסימו וכן בין התפרצויות זעם (Furioso) ובין קטעי שלוה של קבלת דין. מעבר להיבט הטכני-הקומפוזיטורי יש ביצירה זו ביטוי רגשי חזק מאוד, לעתים עד כדי קיצוניות, ועל כן מרבים ויולנים וצ'לנים לכלול אותה ברפרטואר שלהם.

עלי נבל לנבל סולו (Improvisation and Niggun)

שנת חיבור – 1959. הזמנה של ועדת הפסטיבלים לקראת ההתחרות הבינלאומית הראשונה לנבל, מוקדש לקלרה סארבש-וייסגרבר. הוצאת המוזיקה הישראלית IMP 157. ממ"י 6105. משך – כתשע דקות.

כאשר בסוף שנות החמישים הגה ויסד אהרן צבי פרופס את תחרות הנבל הבינלאומית בירושלים, נוצרה יחד עמה מסורת יפה של הזמנת יצירות לנבל אצל מלחינים ישראלים, יצירות שתהיינה אחר-כך יצירות חובה לנגינה למשתתפי התחרות. לתחרות הראשונה הוזמנו יצירות אצל כמה מלחינים וביניהם פרטוש. אין זה מקרה כי הקדיש את היצירה לקלרה סארבש-וייסגרבר הנבלנית המעולה, אף היא ילידת

בדפס, שעמה שיתף פעולה מראשית דרכו בארץ. זו היצירה הראשונה של פרטוש לנבל ובעקבותיה באו עוד כמה, עד ליצירתו האחרונה שגם בה הנבל שותף בשלישייה.

הכותרת באנגלית בראש התכליל – **אלתור וניגון** – מתארת את מבנה היצירה: חלקה הראשון בעל אופי אלתורי עם שינוי מפעם ומשקל תכופים, ואילו חלקה השני – ניגון – יציב יותר מבחינת המפעם וביסודו לחן קצר במסגרת של טטרקורד מוקטן (מי-לה במול).

פרלוד לפסנתר

שנת חיבור – 1960. בכורה – 1967 בנגינת הפסנתרן אריה ורדי. במכון למוזיקה ישראלית IMI 108. הקלטה בנגינת אריה ורדי. משך – 3:30 דקות.

עד כמה שייראה הדבר מוזר, זו יצירה ראשונה של פרטוש לפסנתר סולו (אם לא להביא בחשבון את ההורה משנת 1949, שהיתה מוזיקה שימושית לצורך המחול) ובעקבותיה תבאנה עוד שתיים בלבד. אמנם פרטוש לא היה פסנתרן, אך כל מי ששמע את נגינתו בפסנתר העיד על רמתה הגבוהה. ביצירותיו הקאמריות והתזמורתיות שבהן שותף הפסנתר, הוא מנצל היטב את אפשרויות הכלי.

כמו כל היצירות של שנת 1960, גם הפרלוד לפסנתר בנוי על שורה דודקפונית, אך עיקר ערכה באקספרסיביות שלה הישירה והכובשת. נביא כאן קטע מתוך דברי ההסבר שרשמנו לתקליט היצירה: "מלת-המפתח ליצירה קצרה זו נרשמה בידי המלחין בראש התכליל – Rubato, כלומר בחופשיות ריתמית, לפי ראות עיניו של המבצע. ואכן, אין ליצירה משקל קבוע ויש בה ערכים ריתמיים קיצוניים, מן הקצרים ביותר ועד לממושכים מאוד. היצירה מנצלת היטב את אפשרויותיו הצליליות של הפסנתר מן הפיאניסימו החרישי ועד להקשה רבת-כוח."

דו-שיח (דיאלוג) למפוחית-פה ופסנתר

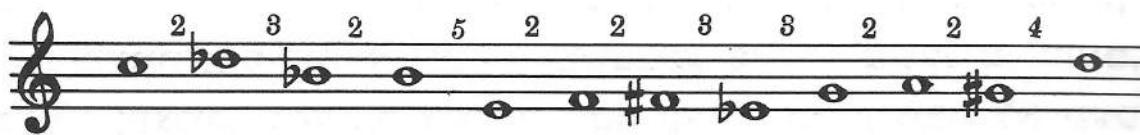
שנת חיבור – 1963. בכתב-יד. מוקדש ללארי אדלר.

יצירה קצרה זו לא הודפסה וכנראה גם מעולם לא בוצעה, והיא מעניינת בעיקר מבחינת נסיבות יצירתה: בראשית שנות השישים ביקר בישראל והופיע כסולן עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית נגן המפוחית היהודי-האמריקני לארי אדלר, שהיה אז בעל מוניטין עולמי בנגינה בכלי זה והפך אותו מכלי פשוט לכלי נגינה וירטואוזי שבו הפליא לנגן עיבודים של קונצ'רטי לכינור ויצירות אחרות בליווי פסנתר אן תזמורת. בהיותו איש חם ופתוח, הוא נפגש בישראל עם מוזיקאים רבים והביע את משאלתו שיכתבו למענו יצירה בישראל. כיוון שהופנה אל פרטוש, נפגשו השניים ופרטוש נענה להזמנה, משום שראה בכך אתגר וחריגה מן השגרה. בכותרת התכליל מדגיש פרטוש כי היצירה כתובה למפוחית-פה כרומטית. אין היא קלה לביצוע כלל וכלל. פרטוש למד מלארי אדלר את האפשרויות הטכניות של הכלי וניצל אותן היטב, מה שאפשר גם לו עצמו כמלחין לא לעשות שום שקר בנפשו ושום פשרות מבחינת סגנונו ודרך כתיבתו. המפוחית מנוצלת בעיקר ככלי מלודי, אך פה ושם מתבקש הנגן לבצע סקונדות גדולות (או טרצות מוקטנות) הרמוניות על-פי אפשרויות הכלי.

קטע לפסנתר

שנת חיבור – 1965. ביצוע בכורה – 1965, בנגינת יוסף טל בארצות-הברית. הוצאה לאור – המכון למוזיקה ישראלית IMI 065. משך – 5 דקות.

יצירה שנייה לפסנתר סולו לאחר הפרלוד של 1960 ולאחר שתיקה כמעט מוחלטת של שלוש שנים. יצירה זו עומדת בפתח תקופת יצירתו האחרונה של פרטוש, תריסר שנותיו האחרונות, תקופה שהוא נתן לה את הכותרת "סריאליות חופשית". אפשר להבחין בחמש התיבות הראשונות של היצירה בשורה הדודקפונית הבאה:



גם זו שורה מלודית למדי (שש סקונדות, שלוש טרצות ושתי קווינטות), אך פחות מהשורות של 1960-1962. עם זאת, הטיפול בה חופשי יותר, כלומר – יותר מוטיבי ופחות סריאלי, עם חזרות על חלקים שונים שלה לפי הצורך ולא לפי התקנות. עיקר הביטוי של היצירה בא לה מהחופשיות והגיוון הריתמיים: כמו בפרלוד של 1960, הרבה rubato וכו ניגודים קיצוניים ביו צלילים קצרים ומהירים ביותר ובין ארוכים מאוד. אין ליצירה משקל ותיבותיה אינו שוות באורכן. רבים בה המקצבים האסימטריים והחד-פעמיים, מעין אמירות של parlando כלי.

קונצ'רטו לחליל ופסנתר

שנת חיבור – 1970. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 215. משך – כ-12 דקות. יצירה קצרה זו כתובה בפרק אחד ובדרך-כלל יש בה דיאלוג מתמיד בין שני הכלים, אך בפתיחתה – רצייתטיב לחליל סולו, המזכיר כמובן את תחילתן של שתי יצירות קודמות עם חליל סולו – "חזיונות" (1957) ו"מקאמאת" (1959), אלא שהפעם, בהתאם לתקופה של סריאליות חופשית שאלה שייכת היצירה, מובאת בחליל (במקצבים חופשיים מאוד וללא אדיקות יתרה) השורה הבאה:



בשורה שש סקונדות, טרצה אחת, שני מרווחים זכים (קוורטה וקווינטה) ושני טריטונים. אופייניות לה סמיכויות של מרווחים עוקבים: שני הטריטונים בהתחלה, שתי סקונדות קטנות באמצע ושתי סקונדות גדולות בסיום. גם בקונצ'רטו, כמו ביצירות אחרות מתקופה זו, הגישה חופשית יותר מאשר סריאלית. השורה משמשת כאלמנט מסדיר, כתשתית מלודית, אך עיקר ההתרחשות המוזיקלית מצויה ביסודות אחרים – מקצבים, פיסוק, משלבים, גוונים, שינויי עוצמה. כמקובל בשנות הששים והשבעים, יש ביצירה לא מעט אזורים המותירים חופש מסוים בידי המבצעים, קטעי ad libitum הכתובים ללא סימני קצב מדויקים, קטעי rubato ו-parlando, לעתים אף סימונים גרפיים בצירוף הערות מילוליות של המלחין כיצד לבצעם, אך תמיד בהתייחס לתווים שהוא רשם. כמו כן יש שימוש באפקטים צליליים מיוחדים: הקשה ללא נשיפה על שסתומי החליל, גליסנדו על מיתרי הפסנתר במגע ישיר של האצבע ולא באמצעות המנענים. החליל גם מנגן במקום מסוים מיקרוטונים באמצעות הגברה והחלשה של הנשיפה. במקום אחר מציין המלחין wild (פראי) ובסולו של החליל cantando (זמרני) וכן psalmodierend frei, כלומר מעין "מדוקלם בחופשיות". כל האמצעים הללו מקנים ליצירה אופי אלתורי מאוד, כאילו המנגנים מעצבים את החומר שנתן בידיהם המלחין תוך כדי ביצוע היצירה.

מטמורפוזות לפסנתר

שנת חיבור – 1971. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית, IMI 216 – 1972. הזמנת קרן תל-אביב לספרות ולאמנות. משך – 8 דקות.

יצירה זו מאופיינת בנתונים דומים לשתי קודמותיה לפסנתר: הסריאליות החופשית מתבטאת בה בחופשיות יותר מאשר בסריאליות, אמנם בתוך שימוש נרחב בכל תריסר הצלילים של הסולם הכרומטי. בריבוד הראשוני שבפתיחת היצירה מסתמן הסדר הבא:



אך אין התייחסות דודקפונית אל צלילים אלה, ודאי שלא כאל שורה ממש. עיקר ביטוייה של היצירה הוא בחופש הריתמי שלה, באמירות של מקצב חופשי, והמלה *parlando* המופיעה בתכליל אופיינית לכך. אך האמצעי העיקרי לכך מצוי בתווים עצמם: ניגודים חריפים בין צלילים מהירים ביותר לממושכים מאוד, וכן ניגודים דינמיים קיצוניים וגם שימוש רב ומשלבים הקיצוניים של הפסנתר – האוקטבות הנמוכות ביותר והגבוהות ביותר. אשכולות (קלסטרים) רשומים בתווים, וגם במקום אחד מבקש המלחין מן הפסנתרן להקיש אשכול של כל שנים-עשר הצלילים – במקשים הלבנים ביד ימין ובשחורים ביד שמאל.

ארבעה קטעים לכלי-קשת

שנת חיבור – 1973-1974. הזמנת המכון למוזיקה ישראלית. בכתב-יד ברשות המכון. קטעים קצרים אלה נכתבו באמצע התקופה הקשה ביותר בחיי המלחין, שנת מחלתו ושיקומו בבית-החולים, והדבר בא לידי ביטוי הן במוזיקה עצמה והן בשמות הקטעים. שניים מהם ניגנה תלמידתו של פרטוש, רימה קמינקובסקי, ברסיטל "אמן" לכינור ביום 10.12.74 באקדמיה למוזיקה בתל-אביב. למעשה אלה הם חיבורים ראשונים של פרטוש לאחר ההפסקה שנכפתה עליו בגלל מחלתו. ואלה הם ארבעת הקטעים:

1. **בדידות** Solitude לכינור סולו – IMI 6110.
2. **אלגיה** Elegy לכינור ופסנתר (דצמבר 1973) – IMI 6111. ההקדשה בתכליל: (לדינה אשתי באהבה) – To Dina my wife with love.
3. **רונדו** לשני כינורות – IMI 6112.
- קטע זה ברובו בתנועת שמיניות ערה ומפעמיו הם: Allegretto, Allegro con spirito.
4. **קינה** לוויולה סולו – IMI 6113 (מאי 1974).

מזמור לנבל

שנת חיבור – 1975. ביצוע בכורה – בקונצרט הסיום של תחרות הנבל הששית, ירושלים, ספטמבר 1976, בנגינת הזוכה בתחרות יון איוון רונצ'יאה מרומניה. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 1976 370. משך – שמונה דקות.

יצירה זו הוזמנה מטעם הנהלת תחרות הנבל הבינלאומית והיתה יצירת חובה לכל המשתתפים בתחרות של ספטמבר 1976. ביסודה מונח מוטיב של כמה צלילים בעליה במרווחי סקונדות, שגם היפוכו (בירידה) מופיע לא מעט, אך אין זה סולם וגם אין סדר קבוע של גודל המרווחים. בהיות הנבל כלי דיאטוני עם אפשרויות כרומטיות, אין כלל הרגשה דודקפונית אלא יותר טונלית מורחבת, שכן יש אמנם שינויים תכופים למדי בסימני ההיתק, אך הסביבה המיידית של כל פסוק אינה יכולה להיות כרומטית ממש.

פרק שנים-עשר: יצירות קאמריות

פרטוש היה נגן מובהק של מוזיקה קאמרית מראשית דרכו. עוד באקדמיה למוזיקה בבודפשט כתלמיד הרבה לנגן עם חבריו ללימודים בהרכבים שונים יצירות מן העבר וגם מיצירות תלמידי הכיתה. במשך שנותיו הרבות ככנר ראשי בתזמורות השונות היה תמיד חלק מזמנו מוקדש למוזיקה קאמרית, וב-1931 יסד בברלין את רביעיית פרטוש שניגנה בעיקר מוזיקה חדשה של אותה תקופה. גם לאחר עלותו ארצה המשיך להרבות בנגינה קאמרית בהרכבים שונים והיה המוזיקאי הבכיר של הרביעייה הישראלית בשנות

הארבעים והחמישים. אז גם החלה פעילותו בהדרכת מוזיקה קאמרית הן בארץ – בפעילות שוטפת של האקדמיה למוזיקה ובסמינרים ארציים ובינלאומיים בעין-השופט ובזכרון-יעקב – והן בחוץ-לארץ, כאשר הוזמן להדריך קורסים בינלאומיים בהולנד ובאיטליה. על כן לא ייפלא שלמוזיקה הקאמרית מקום חשוב במכלול יצירתו. מוצאים בה החל בדואטים וכלה בחמישיות. כמה מיצירותיו הקאמריות ניתנות לנגינה בהרכב רחב יותר ואף עובדו לתזמורת כלי-קשת. שתי רביעיות המיתרים שלו מקובלות גם בגרסה תזמורתית: הרביעייה מס' 1 (1932) ידועה יותר כקונצ'רטו לכלי-קשת, והרביעייה מס' 2 "תהלים" (1960) מקובלת גם בגרסתה לתזמורת כלי-קשת, אף כי כאן נותרו קטעים רבים בביצוע סולנים, כלומר זו מעין רביעייה+תזמורת. לכן נכלל בפרק זה גם הרונדו על נושא ספרדי אמנם לתזמורת מיתרים אך אפשר לנגנו גם ברביעייה. כמו כן נכללה בפרק זה היצירה להרכב נדיר ומיוחד: אלתור לשנים-עשר כלי נבל, יצירה שהיא מצד אחד כביכול סולנית, שכן אין מדובר אלא בנבל, ומצד אחר היא כמעט תזמורתית (תריסר נגנים).

רביעייה מס' 1 – קונצ'רטו לכלי קשת

שנת חיבור – 1932. נגינת בכורה – 1932, ברלין, רביעיית פרטוש. הוצאה לאור – 1953, הוצאת המוזיקה הישראלית IMP 510; ממ"י IMI 6106. הקדשה – לפרופסור לואיס סילברמן. פרס אגודת המבקרים בניו-יורק, מאי 1941, בפסטיבל השמונה-עשר של "החברה הבינלאומית למוזיקה בת זמננו" (ISCM). הקלטה – תזמורת המיתרים הצעירה של ישראל בניצוח שלום רונלי-ריקליס, שוודיה, (תקליט pro-prius 25-04-02-0006). משך – שמונה דקות.

זו היצירה הראשונה של פרטוש שהוא העריכה כראויה לביצוע ולהדפסה. הסבת היצירה לתזמורת כלי-קשת נעשתה בישראל ב-1952 לפי בקשתו של המנצח פרנץ פריציאי, אשר ביצע אותה בשווייץ. פרטוש הוסיף אז גם תפקיד עצמאי לקונטרבס. מאז רבו מאוד ביצועי היצירה, בעיקר בנוסח התזמורתי. זו אחת היצירות המנוגנות ביותר של פרטוש גם כיום.

היצירה כתובה כפרק אחד – אלגרו – והיא כמעין פרץ אנרגיה אחיד ורצוף כמעט ללא הפוגה. סגנונה טונלי רחב והיא מושפעת בבירור וביודעין מסגנונו של ברטוק, בעיקר ביצירותיו לכלי-קשת. כמו כל יצירותיו של פרטוש להרכב זה, היא מנצלת עד תום את אפשרויותיהם הצליליות של כלי-הקשת, בעיקר מבחינת העוצמה והאנרגיה שניתן להפיק מהם מבלי לדרוש מה שמעבר לטבעם. יש בה תנועה ריתמית מתמדת עם מעט מאוד הפוגות, כלומר הפסקות או צלילים ארוכים. כמעט לכל אורכה יש באחד הכלים לפחות תנועה של צלילים מהירים (שמיניות), מה שיוצר הרגשה של תנועה מתמדת מרישא עד סיפא.

רונדו על נושא ספרדי

שנת חיבור – 1939 (נוסח מתוקן – 1963). הוצאה לאור – 1964, איגוד הקומפוזיטורים, תל-אביב. Mills Music New York. ממ"י IMI 6208. משך – כחמש דקות.

יצירה תמציתית זו, מהקצרות והמרוכזות שחיבר פרטוש, נכתבה בשנתו הראשונה בארץ-ישראל והיא למעשה היצירה המקורית (להוציא עיבודים) הראשונה שכתב בארץ. שמה כבר מעיד על אופייה הישראלי, כלומר על השלב שבו היה פרטוש שרוי באותה עת – הכרת חומר מסורתי של עדות ישראל מן המזרח ועבודה מוזיקלית בו. נושא היצירה הוא פרפראזה חופשית על לחן השיר "המבדיל", שאותו הכיר פרטוש מפי ברכה צפירה, עיבדו בעבורה לזמרה עם רביעיית מיתרים וב-1952 גם עשה לו עיבוד למקהלה. אותו שיר זכה לטיפול נוסף ביצירה מ-1948 – וריאציות על שיר עם ישראלי – אחת מתוך "ארבע נעימות עם ישראליות". להלן תווי ההתחלה של השיר:



הנושא הפותח את הרונדו :



מבנה הרונדו פשוט : א - ב - א - ג - א - ד - א - קודה.

היצירה נכתבה במהירות רבה וברצף אחד והיא מזכירה בכך וכן באנרגיות הרבה שלה את הקונצ'רטו לכלי-קשת. היא קלה יותר לנגינה ועל כן שימשה ומשמשת תזמורות של נוער ותלמידים. חשוב לציין כי לא רק הנושא המרכזי שלה – א – אלא גם האפיוזדות (ב, ג, ד) שואבות כולן את אשראתן מן הנושא הספרדי, כלומר מלחן השיר "המבדיל".

מקאמאת לחליל ורביעיית מיתרים

שנת חיבור – 1959. ביצוע בכורה – 26.3.60 בנגינת אורי טפליץ והרביעייה הישראלית החדשה. הוצאת המוזיקה הישראלית ואחר כך המכון למוזיקה ישראלית IMI 6107. הקלטה – אורל ניקולה והרביעייה הישראלית החדשה. משך – 21 דקות.

יצירה זו זכתה מיד עם בכורתה להערכה רבה מכל צד כתופעה חשובה ומשמעותית במוזיקה הישראלית. זמן-מה לאחר הבכורה הישראלית בוצעה היצירה בפסטיבל של "החברה הבינלאומית למוזיקה בת זמננו" בקלן (בקיץ 1960) וזכתה גם שם להכרה והוקרה הן מצד הקהל והביקורת והן מצד גדולי המוזיקאים שהשתתפו בפסטיבל זה.

ה"מקאמאת" היא יצירה הסוגרת תקופה ביצירתו של פרטוש, תקופה שהוא קרא לה מודאלית מורחבת או מודאלית-כרומטית ולעתים אף מודאלית-מקאמית, תקופה שהיא מבחינות מסוימות שיא יצירתו, על אף היותה הקצרה ביניהן : נמנות עליה חמש יצירות בלבד, אך הן חשובות ביותר, ואולי אין זה מקרה שהיא נפתחת ונגעלת ביצירות שבמרכזן חליל סולו מה"חזיונות" (1957) ועד ל"מקאמאת" (1959). יש ביצירה זו דמיון-מה הן ל"חזיונות" והן לקונצ'רטו מס' 2 לוויולה, גם מבחינת אלמנטים מבניים מסוימים אך בעיקר מבחינת המלוס, המקצב והפיסוק. היצירה מורכבת משני פרקים בלבד, אשר כל אחד מהם הוא מעין יצירה בפני עצמה (הפרק השני – Adagio – נכתב לפני הראשון). בכל פרק יש כמה חטיבות וכן שינויי מפעם בולטים. בפרק הראשון יש חמש חטיבות :

תיבות 1-16 – רצייטטיב לחליל סולו Moderato ; תיבות 17-53 – Andantino sostenuto ;

תיבות 54-246 – Allegro con brio ; תיבות 247-266 – Andante ; תיבות 267-277 – Molto allegro .

המבנה המחומש מזכיר את הקונצ'רטו מס' 2 לוויולה : גם כאן יש קשרים מוטיביים בין החטיבה השנייה לרביעית, המקיפות את ה-Allegro con brio שהוא לב הפרק וגם הארוך בחטיבותיו. עשר התיבות של החטיבה המסיימת הן מעין תזכורת לחטיבה המרכזית. הרצייטטיב הפותח לחליל עומד לבדו, אך הוא מזכיר מאוד את עמיתו הפותח את ה"חזיונות", ושניהם גם יחד הם מן הקטעים המרשימים ביותר במוזיקה הישראלית. לב הפרק המהיר (תיבות 54-246) שהחטיבות האחרות הן לו מסגרת אורגנית של

הובלה אליו ויציאה ממנו, מזכיר במבנהו צורת סונטה, בהיותו דו-נושאי וכן בהכילו תצוגה, פיתוח ומעין מחזר, אך כל זאת לא בחומרה אלא בחופשיות רבה.

הפרק השני – Adagio – מכיל גם הוא אלמנטים של צורת הסונטה, אך בדרך עוד יותר נרמזת וחופשית מאשר הפרק הראשון. עיקר אפיונו בשינויי מפעם וכן באלמנטים האופייניים לכלל יצירתו של פרטוש בתקופה זו וגם מעבר לה: מקצבים חופשיים מאוד ובהם ניגוד קיצוני בין צלילים מהירים מאוד לארוכים מאוד, דרך ביטוי אמירתית וכן דינמיקה מגוונת מאוד.

אלתור לשנים-עשר כלי נבל

שנת חיבור – 1960. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 075. הזמנה של פסטיבל הנבל בהולנד, מוקדש לפיאה ברגהאוט. משך – שלוש-עשרה דקות.

סיווגה של יצירה זו בעייתי: שנים-עשר כלים הם בעצם תזמורת קטנה; עם זאת, הרי מדובר בכלי אחד – הנבל. מכאן מקומה בין הסולו לתזמורת, בפרק על המוזיקה הקאמרית. עם זאת, ביצוע היצירה מצריך מנצח. יצירות להרכב כזה הן נדירות כיוון שמפגש של תריסר כלים כאלה הוא נדיר ועשוי להתרחש מדרך הטבע רק בפסטיבל או בכינוס מיוחד של נבלנים. בעשורים האחרונים מתרחשים מפגשים כאלה באופן סדיר לפחות בשני מקומות בעולם – בישראל ובהולנד. פרטוש התעניין בנבל כבר קודם ליצירה זו, ולקראת תחרות הנבל הראשונה בירושלים חיבר את יצירתו לנבל יחיד "עלי נבל". בשנת 1960, כתוצאה של קשרי ידידות שנקשרו בין משפחת פרטוש למרכז המוזיקה על-שם ואן ביינום בקוויקהובן שבהולנד, פנתה אל המלחין פיאה ברגהאוט, נגנית ומורה לנבל בעלת שם עולמי שגם ניהלה את המרכז הזה באותה עת, בבקשה לכתוב את היצירה להרכב זה בעבור פסטיבל הנבל של הולנד, שבו אכן נוגנה.

ה"אלתור" שייך לתקופתו הדודקפונית של פרטוש (הוא עצמן הגדירה כ"יצירה דודקפונית חמורה"), אך כמו ביצירותיו הדודקפוניות האחרות גם בה אין פרטוש נכנע לדוגמה ואינו שוכח את המוזיקה ולכן היצירה ערבה לאוזן ומי שאינו יודע שהיא דודקפונית גם לא יבחין בכך. היצירה נקראת "אלתור", מה שמרמז על אופייה. למעשה היא בנויה ממבוא, נושא, שלוש וריאציות וסיום. היא מנצלת היטב את האפשרויות הצליליות של שנים-עשר כלי הנבל, החל בצלילים חרישיים של פלז'ולט בנבל יחיד וכלה ב-furioso פורטיסימו של כל תריסר הכלים, היוצר סערה צלילית חזקה ומרשימה. היצירה מתחילה ומסתיימת חרישית.

אגדה לוויולה, פסנתר וכלי נקיש

שנת חיבור – 1960. ביצוע בכורה – יוני 1962, לונדון, בכנס "החברה הבינלאומית למוזיקה בת זמננו" בנגינת המלחין ופרנק פלג (פסנתר) ויואל תום (כלי נקיש). הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 014. תקליט – פרטוש מנגן פרטוש. משך – עשר דקות.

יצירה זו שייכת לשנת יצירתו הפורייה ביותר של פרטוש, שנת 1960, ונכתבה בחודשים אוגוסט-ספטמבר של אותה שנה, לאחר סיורו באירופה ולפני כתיבת "תהלים". היא דודקפונית חמורה, כדבר המלחין. הרכב הכלים מקורי ויחיד במינו והוא מביא במסגרת קאמרית את המגמה המסתמנת כבר ביצירותיו של פרטוש לוויולה ותזמורת, כלומר שיתופם ההולך וגובר של כלי-הנקישה. אך כאן רק פסנתר במקום תזמורת, והרי זה מעין קונצ'רטו בזעיר-אנפין שהוויולה מהווה בו את האלמנט המלוּדי וכלי-הנקישה את האלמנט הריתמי-הצבעוני, והפסנתר (או התזמורת) ממצעים ביניהם.

נגינת הבכורה של ה"אגדה" התקיימה במסגרת קונצרט הסיום של הפסטיבל השנתי השלושים ושישה של "החברה הבינלאומית למוזיקה בת זמננו" בלונדון ביוני 1962. הדים להצלחת היצירה אפשר למצוא במאמרו של המבקר ההולנדי לקס ואן דלדן בעיתון Het Parool מיום 7.6.1962. הוא כותב בין השאר:

משש היצירות הקאמריות שנוגנו בקונצרט הסיום באולם "ויגמור" היתה אחת אשר בלטה כיצירת מופת של שלמות ערכית מעל ומעבר לכל היתר: "אגדה" לוויולה, פסנתר וכלי-נקישה מאת עדן פרטוש מישראל, אשר גם ניגן את תפקיד הוויולה, וגם כמבצע הוברר כי הוא בעל איכות נדירה. בכל הפסטיבל לא הושמעה אף יצירה

אחרת דרמטית כל-כך, עמוקת רגש, חזקה וטעונת רגשות ומושלמת כל-כך בפרופורציות ובביצוע. זאת היתה ההוכחה המשכנעת ביותר כי קומפוזיטורים אמיתיים אינם מקבלים שום תכתיבים ולא חשוב גם באיזו שיטה הם יוצרים, כיון שאישיותו של אמן אמיתי היא דבר נצחי והוא יהיה תמיד שליט על החומר וגם על הטכניקה. מי שהיו לו אוזניים לשמוע והיה מוכן להשתמש בהן בפתיחות, לא שאל את עצמו שאלות בנוגע לטכניקה ולא היה חשוב לו שהפעם הבסיס הטכני היה סריאלי ...

שבועות מספר לאחר מכן ניגנו את היצירה בבכורה ישראלית אותם נגנים במסגרת ה"ערביות המוזיקליות" למוזיקה חדישה בחסותה של בת-שבע דה רוטשילד. ברשימתו של המבקר צבי סנונית ("משא", 29.6.1962) אנו קוראים על "אגדה" את הדברים הבאים:

בעת ההאזנה קמה היצירה לפניך כבתהליך של צמיחה הדרגתית. קווים מלודיים אופייניים נארגים פסקאות-פסקאות בדרך של וריאציה מתמדת ובהתחלפות תדירה של משקלים ומהירויות שונות. שעה שעוקבים אחר נשימתה הרפסודית המרשימה של היצירה כמעט חומקים משימת-הלב כל עקבות הטכניקה הדוקפוניית שהונחה ביסוד המבנה מבחינה מלודית והרמונית כאחד. העקרונות הסריאליים נספגו במעמקים של שפת ההבעה, עד שיכול המלחין להסתמך על הנחיתם תוך כדי גלגול חופשי בהמצאותיו בדרך האלתור.

בתכליל היצירה מודפסים דברי ההסבר הבאים (ודאי מפי המלחין או באישורו):

"האגדה" כתובה בטכניקה הסריאלית ומבוססת על שורה דוקפוניית בעלת גוון מזרחי. מקור האשראה ליצירה זו הוא האלתור המזרחי הבנוי על וריאציות מתפתחות. ביצירה חמישה פרקים המנוגנים ברציפות: הראשון – דמי קדנצה; השני – quasi thema (כביכול נושא); השלישי – סדרה של וריאציות בתנועה גוברת והולכת; הרביעי – רפרוזה של הנושא בווריאציה מודאלית; החמישי – וריאנט של הפרק השלישי.

מספר הפרקים, מחזוריותם ויחסייהם, מזכירים יצירות קודמות של פרטוש: "שיר תהילה", קונצ'רטו מס' 2 לווילולה, פרק ראשון של "מקאמאת".

תהלים – רביעיית מיתרים מס' 2

שנת חיבור – 1960. ביצוע בכורה – הפסטיבל הישראלי, אוגוסט 1961. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 1962 013. היצירה הוזמנה על ידי פאני ומאכס טארג בעבור רביעיית Fine Arts. הקלטה – בביצוע הרביעייה הישראלית החדשה. משך – כ-25 דקות. יש ליצירה גם נוסח לתזמורת כלי-קשת. פרטוש העריך את "תהלים" כטובה ביצירותיו וכיצירת-מפתח לתקופתו השלישית, הדוקפוניית. הוא אמר עליה: "מבחינת הצורה זה מאה אחוז בסדר ובכל פעם שאני שומע זאת אני מרגיש שזה אומר משהו. זה יותר קרוב מכל יצירה אחרת לאידיאלים שלי" (בשיחה בינואר 1971).

הוא הרה את היצירה והגה בה במשך כל שנת 1960 הפורייה והפעילה, אך הוא התיישב לכתוב אותה ממש רק בחודש האחרון של שנה זו, בדצמבר, כאשר התקרר המועד שנקבע למסירת היצירה ואז כתב אותה מהר, ברציפות ובהחלטיות, כיוון שהיתה סדורה היטב בראשו. את המבוא האטי הקצר לפרק הראשון חיבר לאחר שהיצירה כולה כבר היתה כתובה, והוא כתבו ישירות על נייר שקוף לצילום ללא כל טיוטה, עד כדי כך היו הדברים ברורים במחשבתו. היצירה זכתה להערכה רבה ולביצועים רבים והיא עומדת במקום מכובד ביותר בספרות הרביעייה של המאה העשרים. פרטוש כתב על "תהלים" (במכתב אל בנימין ברעם, יו"ר איגוד הקומפוזיטורים מיום 14.1.1966): "יצירה זו באה לאחות יחדיו שני אלמנטים שונים מאוד להלכה: הטכניקה הדוקפוניית ואלמנטים של מוזיקה מזרחית וטעמי המקרא. כיוון שהיצירה כתובה בטכניקה דוקפוניית חמורה, מי שאוהב לעסוק בניתוח יצירות דוקפוניות ימצא שכל צליל שלה שייך לאחת הפרמוטציות של השורה הבאה:



עד כאן דברי פרטוש. אך ניתוח צורני (מוטב לומר שורני, מלשון שורה, סריה) כזה, גם אם הוא עשוי לעורר התפעלות מכוחו המסדיר של המלחין, אין בו כדי להמחיש את עיקר ערכה של היצירה ואת הרושם המיידי, הישיר, שהיא עושה על מי שמאזין לה ולו גם האזנה ראשונה. אמנם נכון כי ביסוסה על חומר אחיד וסדור היטב נותן לה אחדות המורגשת יפה גם בהאזנה; יותר נכון – זה נתן בידי המלחין שיטת עבודה שאפשרה לו לשוות ליצירה אחדות כזו, ותחושה זו עוברת מן המלחין אל המאזין. אך אין ספק כי סוד כוחה של היצירה מונח באלמנטים אחרים, ופרטוש היה בהחלט מודע להם. אפילו מבט ראשון בשורה שלעיל (כמו גם בשורות אחרות של פרטוש) מגלה את המלודיות והזמרתיות שלה. מרווחיה הם: חמש סקונדות, ארבע טרצות ושתי קוורטות. אם נחלק אותה לארבעה מוטיבים בני שלושה צלילים כל אחד כפי שהדבר מצוין בתווים, יבלוט דבר זה עוד יותר. ואכן, טיפולו של פרטוש בשורה זו בנוי על ארבעה מוטיבים תלת-צליליים אלה, ובכך הוא מתקרב עוד יותר אל מוטיביות מוזיקלית יהודית. וכאן אולי עיקר סודה של היצירה "תהלים". כותרתה אינה מקרית, ואף-על-פי שאין בה שום ציטוט של חומר מלודי יהודי או אחר, זו אחת מיצירותיו היהודיות ביותר של פרטוש. המלחין עצמו היה מודע לכך ונתן לזה ביטוי במאמר שלו:

השם "תהלים", מקורו בפרק השני של היצירה, הבנוי כולו על מוטיבים דמויי טעמים. הפרק הראשון מאורגן סביב מפעמים מתחלפים המתפתחים לסיום בסימולטניות. הפרק השלישי בנוי כמעין רונדו ולו שלושה חלקים עיקריים: הראשון מעין הצגה, השני – ניגוד ופיתוח, והשלישי – חזרה מגוונת וקודה.

ליצירה מבנה של קונצ'רטו קלאסי, כלומר שלושה פרקים: מהיר-אטי-מהיר, כאשר לפרק הראשון המהיר יש מבוא אטי קצר. הפרקים עצמם בנויים על עקרון הרונדו כאשר לכל אחד מהם יש מוטיב מרכזי החוזר ומופיע, אך יש בהם גם אלמנטים של צורת סונטה, כלומר – תצוגה, פיתוח ומחזור. לב היצירה הוא ללא ספק פרקה האמצעי. הוא שנתקרא מלכתחילה "תהלים", ואחר-כך ניתן השם ליצירה כולה. גם בפרק זה יש פסוק אחד מרכזי שפרטוש קרא לו גרעין היצירה. הוא ממוקם בדיוק באמצע הפרק (תיבה 265), שהוא גם אמצע היצירה כולה. מרובדים זה על זה מופיעים בו ששה צלילים ראשונים של השורה, הסרטן וראי הסרטן שלה. פרק זה הוא גם, כדבר המלחין, מתנת כבוד לארנולד שנברג ולרביעיית המיתרים הרביעית שלו. עם זאת, הוא נכתב בהשראת זיכרונות ילדות מבית-הכנסת, שבו ביקר פרטוש עם סבו וזכר מביקור זה התרשמות שמיעתית ש"כולם שרים ומדברים ביחד". משהו מהטרופניה זו מוצא את ביטוי בפרק זה.

ערפיליות לחמישיית כלי נשיפה

שנת חיבור – 1966. ביצוע בכורה – 28.2.1966 – החמישייה הישראלית לכלי-נשיפה. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 090. משך – אחת-עשרה דקות.

יצירה זו הוזמנה בידי החמישייה הישראלית לכלי-נשיפה והוקדשה לה והיא הרבתה לנגנה: בבכורתה בישראל בפברואר 1966, בקיץ של אותה שנה בפסטיבל שני העולמות בספולטו שבאיטליה, וכן בהקלטה לתקליט. בשנת 1971 ניגנו את היצירה בפסטיבל מרלבורו בארצות-הברית נגנים אמריקניים. הרכב החמישייה באותה עת ובתקליט: אורי שוהם (חליל), אליהו טורנר (אבוב), ג'ורג' מרטון (קלרנית), מרדכי רכטמן (בסון) ופייר דל ווסקובו (קרן).

היצירה שייכת לתקופת הסריאליות החופשית של פרטוש ועל כך הוא אמר (בשיחה בשנת 1970): תקופה שעשיתי בה ניסיונות בסריאליות כוללת. אין כאן שורות כלל. נושא הגובה אינו מאורגן סריאלית כלל. רק החלק של התכנון הכללי. זה מתפתח מהרמוניה של חמישה צלילים ואת הפרופורציות של ההרמוניה הזו לקחתי כיסוד ליצירה. כתבתי את זה מהר מאוד כי זה היה לי נוח מאוד.

ליצירה שלושה פרקים שמפעמיהם אמנם אינם מסומנים, אך תבניתם הכללית היא מהיר-אטי-מהיר. בפרקים גופם יש שינויי מפתח תכופים. לפי דברי ההסבר שבתכליל היצירה, "הפרק השני נכתב בהשראת זמירות מן התנ"ך". ביסוד היצירה, כאמור, חמישה צלילים, המשמשים כמוטיב לריבודים הרמוניים ולמהלכים מלודיים:



יש בה קטעים שבהם ניתן למנגנים חופש מסוים מבחינת הקשר והמפעם, אך כל צלילי היצירה כתובים בדיוק. החמישייה מנצלת בצורה מבריקה את אפשרויותיהם הצליליות והטכניות של חמשת הכלים וצירופיהם.

שלוש פנטסיות לשני כינורות

שנת חיבור – 1972, ביצוע בכורה – 1972 בהולנד, בנגינת בו למקס וז'אן ווס. הוצאת לאור המכון למוזיקה ישראלית IMI 244, 1972 לפי הזמנת קרן הויגנס-פוקר וקרן אוסקר ואן ליר.

בשנת 1971 ביקרו בישראל זוג הכנרים בו למקס וז'אן ווס ונתנו כמה רסיטלים לשני כינורות במוזיאון תל-אביב וכן באקדמיה למוזיקה שבה היו אורחיו של פרטוש בתפקידו כמנהל האקדמיה. המיוחד בריסית שלהם, שהיה למעשה רסיטל-הרצאה-הדגמה הוא שהם הדגישו שיטות כוונון של הכינור מן העבר ומן ההווה, ובעיקר את שיטת הכוונון של חלוקת האוקטבה ל-31 טונים, שיטה שהומצאה בהולנד עוד במאה ה-17 כאחת מכמה וכמה שיטות שניסו לפתור את בעיית הכוונון בטרם השתלטה שיטת "הפסנתר המשווה" על המוזיקה האירופית וכיוונה את כל התפתחותה במאתיים השנים הבאות. במאה העשרים, עם ההינתקות מרצף המסורת האירופית, עם התהיות הרבות שהתעוררו לגבי כל המשכיות המורשת, חזרו לבחון שיטות שונות מן העבר, ובין היתר גם את שיטתו של כריסטיאן הויגנס (1629-1695), ממציא השיטה. ב-1950 נבנה במוזיאון טיילר בהארלם עוגב מכוון לפי שיטה זו בתכנונו של א.ד. פוקר, אשר על-שמו גם נקראה הקרן שמימנה את טיפוח ופיתוח השיטה. קרן זו הזמינה מוזיקאים ללמוד את השיטה ולכתוב על-פיה יצירות. ראשון המלחינים שחיבר יצירות לעוגב זה היה ההולנדי הנק באדינגס, ובעקבותיו באו עוד כמה ממלחיני הולנד. פרטוש היה המלחין הלא-הולנדי הראשון אשר הוזמן לחבר יצירה בשיטת 31 הטונים. הוא הוזמן להולנד מטעם קרן ואן ליר והתארח בה כמה שבועות בקיץ 1971, כשהוא חוקר ולומד את השיטה. בינואר 1972 השלים את יצירתו "שלוש פנטסיות", ובמאי של אותה שנה ניגנו אותה בהולנד צמד הכנרים בו למקס וז'אן ווס.

סימני התווים ביצירה מצריכים כמובן שליטה בשיטה הכוונון ובדרך כתיבת התווים לה. היחיד משלושת הקטעים הנושא כותרת הוא הדואט האמצעי, וכותרתו – מקאמאת.

בלדה לרביעיית פסנתר

שנת חיבור – 1977. ביצוע בכורה – אוגוסט 1977 בפסטיבל יהודי מנוחין, גשטד שווייץ. היצירה הוזמנה מטעם נגני "קנטילנה" והוקדשה להם, והם ניגנו והקליטו אותה. מ"מ 6115 IMI. משך – חמש דקות. הכנת עדנה מישל הזמינה יצירה זו אצל פרטוש, כאשר ביקרה אצלו בקיץ 1976 במשכנות שאננים בירושלים, בעבור נגני "קנטילנה", הלהקה שישדה אותה והשתתפה בה בארצות-הברית. היא מספרת על כך (בשיחה עם חנה ידור, "מעריב" מיום 16.7.1978):

ישבתי עם מורי לשעבר במשכנות שאננים בירושלים וביקשתי לכתוב לנו יצירה. במקום להשיב לי הפליג בזיכרונות ילדות. בשעה שש לפנות ערב צלצלו לפתע כל פעמוני העיר העתיקה. פרטוש צחק צחוק תמים, וכמו בימים עברו "בחן" אותי בתווי הצלילים ששמענו. השבתי: "פה דיאז, סול דיאז, פה – והכול לא נקי". פתאום

קפצתי ואמרתי לו: "עדן, תתחיל את היצירה באקורד הזה". ואכן, אותו תצליל של פעמונים מונח ביסוד היצירה.

על מהלך היצירה כותב בנימין ברעם:

הבלדה פותחת במהלך אוניסונו בכלי-הקשת העולה מן הנומך אל האוקטבה השלישית וחוזר ויורד. מהלך קשתי זה משמש כמרכיב תימטי בסיסי, אף כי לא על דרך הפיתוח או הווריאציה כי אם כווריאנט מלודי וריתמי, כמקובל במוזיקה מזרחית. רוב הווריאנטים מופיעים בכלי-הקשת. [...] לפסנתר יעד פרטוש בעיקר תפקיד הרמוני: השמעת אקורדים וצירופים בעלי אופי קלסטרי. הבלדה מסתיימת חרישית, כפי שהחלה, באוניסונו של המהלך הפותח בכלי-הקשת, המלווה אקורדים בפסנתר שאינם אלא הדמות ההרמונית של אותו מהלך (מתוך דברי ההסבר לתכניה של קונצרט הבכורה בארץ במוזיאון תל-אביב ביום 3.9.1977).

פנטסיה לכינור, צ'לו ופסנתר

שנת חיבור – 1977. ביצוע בכורה – 7.8.1978 במסגרת הפסטיבל הישראלי, שלישיית יובל (אורי פינקס – כינור, שמחה חלד – צ'לו, יונתן זק – פסנתר). הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 6116. הזמנה של קרן תל-אביב לתרבות ולאמנות. משך – שבע דקות.

נגינת הבכורה של יצירה זו התקיימה לאחר מותו של פרטוש, ומאז מרבית לנגן אותה שתי שלישיות הפסנתר הבולטות של ישראל – שלישיית יובל והשלישייה הישראלית. ביצירה קצרה ומרוכזת זו חוזר פרטוש למעשה אל סגנון שנות החמישים שלו. אין ספק כי היצירה אינה אלא מודאלית מורחבת, ודומה שכאן פרטוש הוא במיטבו. להוציא תיבה אחת שיש בה גליסנדו חופשי, אליאטורי חלקית, היצירה כתובה בדיוקנות במלואה, והיא אקספרסיבית מאוד. כמו כמה מאחיותיה, יצירות משנת חייו האחרונה, גם שלישייה זו מתחילה ומסתיימת חרישית, אך יש בה שיאים של כוח במרכז.

אינבנציה לשלושה לחליל, ויולה ונבל – (Invenzione à 3 – Homage to Debussy)

שנת חיבור – 1977. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 6167, 1978. מוקדש לפיאה ברגהאוט. משך – אחת-עשרה דקות.

זו יצירתו האחרונה ממש של פרטוש והוא השלימה במאי 1977, פחות מחודשיים לפני מותו. היא כתובה כמחווה לדביסי, וזאת בהקשר ליצירתו האחרונה, סונטה להרכב זה, שנכתבה שנים שנה קודם לכן, וסמלי הדבר ששתיהן יצירות אחרונות של מלחיניהן. האומנם הרגיש פרטוש כי תהא זו יצירתו האחרונה?

גם ביצירה זו חוזר פרטוש אל הסגנון הקלאסי שלו, המתקשר יותר מכל אחר עם השם פרטוש. הטכניקה – מודאלית-כרומטית, בתוך שימוש לעתים במקצבי parlando, אך ברצף זורם הרבה יותר מאשר ביצירותיו משנות הששים. כמעט אין ביצירה קיטוע, והיא מובילה באחידות ער לסיומה בספורצנדו חזק של שלושת הכלים.

פרק שלושה עשר: יצירות לתזמורת

פרק זה עוסק ביצירות לתזמורת ללא סולן ונכללות בו חמש יצירות שלמות, מהן ארבע לתזמורת סימפונית גדולה (כולן נוגנו בביצוע בכורה ע"י התזמורת הפילהרמונית הישראלית, וכמה מהן אף הוזמנו מטעמה) ואחת לתזמורת קאמרית. כמו כן נכללת בו מוזיקה לשני סרטי קולנוע וכן השתתפותו של פרטוש ביצירה קולקטיבית לכבוד מורו זולטן קודאי.

בכתיבה לתזמורת סימפונית גדולה התנסה פרטוש לראשונה דווקא ביצירה סולנית ("שיר תהילה" לוויולה ולתזמורת מ-1949), ורק שלוש שנים אחר-כך חיבר את "עין-גב". לאחר שש שנים חיבר את "דמויות" (1960), כעבור עוד שש שנים את "פרקים סימפוניים" (1966), ולאחר ארבע שנים – "נתיבים" (1970), וב-1972 – מוזיקה לתזמורת קאמרית, למעשה יצירתו האחרונה לתזמורת לבדה.

עין גב – פנטסיה סימפונית

שנת חיבור – 1951-1952. ביצוע בכורה – 11.10.1953, בירושלים, בבנייני האומה, בתערוכת כיבוש השממה – התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח ליאונרד ברנשטיין. הוצאת המוזיקה הישראלית IMP 516; ממ"י 6104 IMI. פרס ישראל 1954. היצירה נבחרה בידי המועצה הבינלאומית למוזיקה ונכללה בתכניתה של מועצה זו להעסקה ושכפול של יצירות מוזיקליות. משך – כחמש-עשרה דקות.

פרטוש עצמו תיאר את היצירה כ"תמונה מוזיקלית של ישוב גבול, של חבריו, של מאמץ הגבורה שלו בעת מלחמה ובעת שלום, של הרס ובניה." בתכניה של קונצרט הבכורה נמסרו הדברים הבאים מפי המלחין:

הרעיון לכתוב יצירה בשם "עין-גב" בא בהזדמנות של קונצרט חגיגי בקיבוץ. נהגתי לבקר שם לעתים קרובות והתקשרתי למקום. היצירה מסמלת קיבוץ על גבול הארץ, התבססותו, חייו ומלחמת-השחרור. מוטיב היצירה מבוסס על השם עין-גב – EGB = מי, סול, סי במול, וכל היצירה נוצרה מחומר זה. היצירה פותחת בחלק אטי קצר – תיאור הנוף ואווירת הקיבוץ. האלגרו – החלק המהיר – מבטא את חיי היום-יום בעבודה, טיפוסים שונים, שירה וריקודים. בחלק הפיתוח האמצעי – תיאור המלחמה, ההרס והאבל על הנפלים. המחזור – החלק האחרון – מסמל את שיקום המשק והחזרה לחיים הרגילים. היצירה בנויה בצורת סונטה והמבנה המוזיקלי הולך בה יד ביד עם המהלך המחשבתי.

פרטוש כינה את יצירתו "פנטסיה סימפונית", אך למעשה היא בנויה במתכונת הפואמה הסימפונית התכניתית לפי מיטב המסורת של צורה זו בתקופת הרומנטיקה הלאומית של סוף המאה ה-19, כלומר פרק סימפוני בצורת סונטה, אשר סיפור העלילה שלו משתלב במבנה הצורני. לאחר שנים רבות היה פרטוש מסווג למדי מן היצירה: "היום זה לא אומר לי הרבה. זו היתה תקופה של מוזיקה תכניתית".

"עין-גב" היא למעשה יצירתו הראשונה של פרטוש לתזמורת ללא סולן. את היצירה ניגנו גם בחו"ל תזמורות שונות, בין היתר אפילו ביפן ב-1958. היא הביאה לפרטוש את פרס ישראל למוזיקה ב-1954, והיתה זו הפעם הראשונה שפרס זה הוענק למוזיקה ולמוזיקאי בישראל. להלן הנושא הפותח של היצירה בסולו לאבוב:



דמויות

שנת חיבור – 1960. ביצוע בכורה – נובמבר 1963 – התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח אנטל דוראטי. הוצאת המוזיקה הישראלית IMP 591 (צילום כתב-יד המלחין); ממ"י 6103 IMI. משך – שמונה-עשרה דקות.

היצירה נכתבה לפי הזמנת התזמורת הפילהרמונית הישראלית כאחת מעשר יצירות שהוזמנו אצל מלחינים ישראלים לקראת מסע התזמורת בעולם. היא זכתה בפרס ראשון, אך לא נוגנה באותו מסע אלא רק שלוש שנים אחר-כך. זו יצירתו השנייה של פרטוש לתזמורת סימפונית גדולה ובהרכב ניכרת המגמה של שיתוף כלי-נקישה רבים והחשבת תפקידם. זו היצירה התזמורתית היחידה של שנת 1960 החשובה, ולמעשה של כל התקופה השלישית, הדודקפונית, ביצירת המלחין. מעניין לציין כי הסיבה לכך שהיצירה לא נוגנה במסע של 1960 היתה כי היא נחשבה לקשה יותר מדי, אך בשנים האחרונות היא זוכה לביצועים חוזרים, כלומר – היא הקדימה את זמנה ועתה התזמורות והקהל יותר ויותר מקבלים אותה ומכירים בערכה.

הכינוי "דמויות" אינו מרמז לשום תיאור חוץ-מוזיקלי. כוונת המלחין היתה לדמויות מוזיקליות שונות ומנוגדות המופיעות ביצירה כאילו בתהלוכה. היצירה נהגתה מלכתחילה כסימפוניה בארבעה פרקים, אך בתהליך כתיבתה חל ריכוז ובסופו של דבר כינה אותה המלחין "סימפוניה בשני פרקים", והכוונה לחלק האטי הפותח – Tranquillo (עד עמוד 29 בתכליל, כשבע דקות מתוך השמונה-עשרה), ולחלק המהיר – Allegro Molto המתחיל שם. עם זאת, משהו נותר מן התכנית של ארבעה פרקים בזכות אינטרמצו אטי קצר (בתכליל – עמודים 64-67) המרגיע מעט את הגעש והדחף של החלק המהיר הארוך. שורה דודקפונית מלודית עומדת ביסוד היצירה, אך גם כאן טיפולו של פרטוש בשורה הוא חופשי למדי. הוא נעזר בה לארגון החומר מבלי להיות לה לעבד.

מוזיקה לקולנוע

פרטוש אהב את המדיום הקולנועי מראשיתו. עוד בנעוריו היה מנגן בתזמורות של בתי-ראינוע לפרנסתו (בתקופת הסרט האילם היה הליווי המוזיקלי ניתן בנגינה של סולנים או של תזמורות מתחת למסך ההקרנה), ולאחר זמן – בהקלטות של המוזיקה לצורכי הפסקול של הסרט המדבר – הקולנוע – שבהן החל ב-1930, כאשר המצאה זו נפוצה גם באירופה ובעולם כולו.

בשנת 1961 הכין הבמאי דוד פרלוב סרט על השואה שנקרא "בדמיך חיי" בעבור משרד החוץ להפצה בחו"ל בכמה שפות. הסרט הוכן בעקבות העניין בשואה ובמוראותיה שנתחדש עם משפט אייכמן שהתקיים באותה שנה בירושלים. דוד פרלוב השתמש בסרטו בכוונה בתמונות דוממות בלבד ולא בקטעי יומנים או בשחזורים מבוים: המצלמה שלו שוטטה על פני תמונות מן השואה ודווקא גישה מאופקת זו נתנה לסרט עוצמה רבה של understatement קולנועי. כוונתו המקורית היתה לעשות את הסרט בלי מוזיקה כלל, אך לאחר שהסרט היה מוכן הוא נוכח לדעת כי הכרחית בו מוזיקה ואז פנה ושאל ידידים (בהיותו חדש בארץ) "מי הוא המוזיקאי הכי טוב בארץ" (כל המידע הזה בעקבות שיחות עם דוד פרלוב ביולי 1982). הוזכר שמו של פרטוש והובא תקליט של ה"יזכור" לוויולה וכלי-קשת. הבמאי התלהב מהמוזיקה אף כי לא התכוון להשתמש בה לסרטו, למרות קרבתה לנושא. הוא החליט למהר ולהתוודע אל האיש ולבקשו שיכתוב מוזיקה לסרט. כאשר פנה אל פרטוש נענה הלה מיד בהסכמה עקרונית ובהירתמות לעניין. מציין פרלוב:

שני דברים קסמו לי באדם הזה – ראשית, למצוא מה שקוראים Full size figure – אדם בעל שיעור-קומה מכל בחינה. שנית – ה"שיגעון" לעבודה וליצירה, בלי חשבון וכאילו בלי הגיון. אמרתי לו: "לא רוצים לתת לי תקציב למוזיקה". ענה לי: "לא בעיה. מתי זה צריך להיות מוכן?" וכך עבד פרטוש מבלי לקבל כל תמורה ואף גייס לצורך הביצוע מנצח ומנגנים.

בסופו של דבר בוצעה המוזיקה במינימום תקציב ובמקסימום התלהבות, כדרכם של מפעלים חלוציים הנעשים בידי אנשים בעלי רצון טוב. הבמאי ביקש קטעים קצרים ובכוונה רצה הרבה פאתוס כדי שלא יתקבל משהו מנוכר. פרטוש ראה את הסרט וקיבל מידי הבמאי את רשימת-המפתח לקטעי המוזיקה וישב לעבוד. כאן בא לידי ביטוי רצונו של פרטוש לעבוד באמנותו כאומן טוב (הוא היה מצטט תכופות את היידן שאמר "אני רוצה לעשות מוזיקה טובה כמו שהסנדלר עושה נעליים טובות" וראה בזה מודל אידיאלי למלחין). ואכן, התכליל הוכן בזמן, גויסו להקלטה מנגנים והמנצח משה עצמון, והכול נעשה מהר כדי לעמוד בלוח זמנים צפוף מאוד. ההקלטה נעשתה תוך כדי הקרנת הסרט, כדי לקבל תיאום מרבי בין התמונה והפסקול.

הסרט נמשך 18:20 דקות ופרטוש כתב קטעי מוזיקה שהקצר ביותר מהם הוא בן עשר שניות והארוך בן 3:20 דקות. הרכב הכלים: כינור, ויולה, צ'לו, טרומבון וחצוצרה, פסנתר וכלי-נקישה: מצלתיים, תוף גדול, תוף קטן, צ'לסטה, טם-טם, גונג קטן וקסילופון.

שנה לאחר הסרט "בדמיך חיי", כאשר הכין פרלוב את סרטו "ירושלים", היה זה מובן מאליו כי יפנה אל פרטוש בעניין המוזיקה. הפעם דובר בסרט ארוך יותר (33 דקות), והכנתו התבצעה בתנאים יותר נוחים. לרשות המלחין עמדה תזמורת גדולה יותר והמנצח היה גארי ברתיני. זהו סרט של אווירה המתאר נופים של מקום ואדם בירושלים, ופרטוש חיבר לו חמישה קטעים הנושאים את השמות הבאים: בירושלים / האבן / ירושלים העתיקה / שקיעת השמש / מאה שערים. קטעים אלה שובצו בסרט במקומות רבים, ביניהם בקטעים שלמים וביניהם באופן חלקי.

וריאציה על נושא של זולטן קודאי Hommage à Zoltan Kodaly

שנת חיבור – 1962. נגינת בכורה – הולנד, בניצוח ז'אן פורנה. ביצוע שני – התזמורת הפילהרמונית הישראלית, בנוכחות פרטוש. הוצאה לאור – Boosey & Hawkes. מוקדש ליום הולדתו השמונים של קודאי (נולד ב-16 בדצמבר 1882).

לכבוד יום הולדתו השמונים של מורם הדגול חברו יחד חמישה מתלמידיו כדי לחבר יצירה קבוצתית ולהגישה לו כשי: אנטל דוראטי, טיבור שרלי, גזה פריד, שנדור וורש ועדן פרטוש. הם בחרו בנושא מתוך רביעיית המיתרים הראשונה של קודאי. הווריאציה הראשונה והאחרונה נכתבו בידי דוראטי, שגם היה יוזם המפעל, ובכך הן נתנו מסגרת ליצירה כולה.

פרטוש חיבר וריאציה קצרה (תשעה עמודים בכתב-יד) אשר, לפי הביקורת של מנחם אבידום ב-Jerusalem Post "היא ללא ספק מן הטובות שביניהן ויש לה זכות קיום עצמאית בלי תלות באחרות". אנטל דוראטי אמר על חלקו של פרטוש ביצירה: "הווריאציה שלו היתה מסר אישי מאוד אל המורה שלו: הוא בחר לומר לו את דברו באמצעות צלילי הווילולה, שהוא חיבר לה סולו דמוי רציטיטב, רחב ומרגש מאוד."

פרקים סימפוניים

שנת חיבור – 1966. ביצוע בכורה – מרס 1966, התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח ויליאם שטיינברג. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 082. הזמנת התזמורת הפילהרמונית הישראלית. משך – כשתים-עשרה דקות.

יצירה זו הוזמנה מטעם התזמורת הפילהרמונית הישראלית לקראת מסעה באוסטרליה ובמזרח הרחוק, ביוזמתו של קרלו מריה ג'וליני, אשר עמד לנצח על מסע זה וגם על ביצוע הבכורה. מפאת מחלתו של המנצח שונתה התכנית ובסופו של דבר בוצעה היצירה בניצוחו של ויליאם שטיינברג, מי שעשה עם התזמורת את צעדיה הראשונים בעת יסודה שלושים שנה קודם לכן.

פרטוש אמר על היצירה כי היא כתובה בטכניקה של סריאליות חופשית, כי היא קשה מאוד לקהל, וכי השתדל להציג בה את התזמורת לכל קבוצותיה. נוסיף כי קבוצת כלי-הנקישה כאו בולטת מאוד וכוללת גם ויברפון, צ'לסטטה ופסנתר. היצירה דומה במבנה לקודמתה ("דמויות"), כלומר, היא בנויה משני פרקים – אטי (Lento) ומהיר (Allegro vivace), אך רציפות הפרק המהיר נשברת באמצעו ב-Lento קצר, היוצר כך מעין תבנית של ארבעה חלקים בעלי אורך לא שווה: אטי-מהיר-אטי-מהיר. היצירה קיצונית מאוד במבנה ומלאה ניגודים: קטעי סולו שקטים ביותר ולעומתם קטעי Tutti חזקים מאוד; קטעים מהירים ביותר (כך גם הסיום) לעומת אטיים מאוד, והכול בהתפרצויות קצרות, קטועות, מעין אמירות רציטיטביות מתריסות, זועקות. למעשה, זו דרך המבע האופיינית לפרטוש בשנים אלה, בעיקר ביצירותיו התזמורתיות, דרך שהסתמנה כבר בסוף שנות החמישים, אך החריפה והתגבשה בשנות הששים: לא עוד קטעים מהירים של תנועה מתמדת רצופה, אלא דווקא אמירות קצרות וחזקות, ולאחריהן ניגודיהן.

שנת חיבור – 1970-1969. ביצוע בכורה – 21.4.1970, פסח תש"ל, בפסטיבל עין-גב – התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח מנדי רודן. הזמנת ויליאם שטיינברג – הזמנה ראשונה של "הקרן לזכר לוטי שטיינברג". היצירה מוקדשת לזכרה של לוטי שטיינברג. משך – 15 דקות. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 151. בכורה בארה"ב – 17.10.1970 ב"קרנגי הול" בניו-יורק, על ידי תזמורת בוסטון בניצוח ויליאם שטיינברג.

פרטוש כתב על יצירה זו בתכניה של הקונצרט בניו-יורק ב-17.10.1970 :

היצירה היא סימפוניה בפרק אחד. השם "נתיבים" נועד לסמל את נתיבי ההתפתחות של רעיון מוזיקלי או את הנתיבים של חיי אנוש. בפתח היצירה מופיע מבנה מוזיקלי המבוסס בין היתר על הצלילים **מי-סול-סי** במול. זהו מעין משחק באלפא-ביתא המנוצל לעתים במוזיקה. כאן האותיות מייצגות במוזיקה את השם עין-גב, המקום שבו בוצעה היצירה לראשונה. מכאן ואילך מתפתחת היצירה בכיוונים רבים. התבנית הצלילית מתפתחת לפי תכנית מורכבת עם פרמוטציית רבות: הקבוצות השונות של התזמורת, מיתרים, כלי-עץ, כלי-מתכת וכלי-נקישה, באות לביטוי בתוך עצמאות וגם בשילובים שונים בכל חלק של היצירה. יש שימוש ניכר בטכניקה אליאטורית (מעין אלתור אשר ביסודו של דבר קובעו המלחין), ובמה שקרוי הטכניקה הבתר-סריאלית. מעל לכל היצירה "נתיבים" מתכוונת להיות יצירה של עצבות דרמטית, אלגיה סימפונית.

בשיחה עמי בשנת 1971 הוסיף פרטוש כמה דברים על היצירה :

זה אינו רקוויאם. זה נכתב לזכרה של לוטי שטיינברג, אך זו לא יצירה של אבל, אלא יש בה ביטוי סמלי של קורות חיים, שקורים בהם הרבה דברים, ויש בהם רגעים גדולים וקטנים, מצחיקים ודרמטיים, מנוחה והתרגשות. הסוף – שירת החליל – הוא מעין נחמה, אך אחריה – שוב איום וחשכה. הצליל **מי** הוא כמו אידיאה פיקס (היצירה פותחת ומסתיימת בצליל זה). זו יצירה של גוונים. התזמורת היא כמו פאלטה. אין כאן לחן פשוט אלא משהו קולקטיבי, מעין סטרוקטורה הנותנת יחד מלודיה. זו יצירה של שמיעה ולא של טכניקה נתונה.

היצירה "נתיבים" כתובה להרכב תזמורתי גדול יותר מכל יצירה אחרת של פרטוש. פרט לכלי-המיתרים, שגם הם בהרכב גדול מאוד (16 כינור ראשון, 14 כינור שני, 10 ויולות, 10 צ'לים, שמונה קונטרבסים, ונוסף להם נבל ופסנתר), כלי-הנשיפה בהרכב מלא מאוד (שלושה חלילים, השלישי גם פיקולו, שלושה אבובים, השלישי גם קרן אנגלית, שלוש קלרניות, השלישי גם בס קלרנית, שלושה בסונים, ארבע קרנות, שלוש חצוצרות, שלושה טרומבונים, טובה). אך הקבוצה הגדולה במיוחד היא קבוצת כלי-הנקישה: קסילופון, מרימב-פון, ויברפון, צ'לסטטה, פעמונים, חמש תיבות סיניות, ארבעה בונגו, ארבעה טום-טום, שלושה תופים, שלושה מצלתיים, שלושה גונגים, טם-טם.

מבחינה ריתמית בולטים ביצירה אלמנטים פרטושיים מובהקים, אך הפעם בצורה חריפה ומרוכזת מאוד: ניגוד קיצוני בין צלילים מהירים לממושכים וכן אמירות רציטיביטיות במקצב הולך ומאיץ. ביצירה זו הגיע פרטוש לשיא מסוים של ביטוי חופשי. זו מוזיקה שבאה כולה מדמיונו היוצר של המלחין ולצורך ביטויים של הדברים שרצה לומר. אין בה כפיפות לשום שיטה או דוגמה. ומכאן כוחה הרב של היצירה: היא כאילו באה מאוזנו הפנימית של היוצר אל אוזנו של המאזין, ומעוררת בו אותם רגשות שמהם נוצרה, ואלה דברים שאי-אפשר לומר במלים.

מוזיקה לתזמורת קאמרית

שנת חיבור – 1972. ביצוע בכורה – 1973 בתזמורת הקאמרית הישראלית בניצוח אורי סגל. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 252. משך – 14 דקות.

יצירה זו היא למעשה האחרונה שהושלמה בטרם נפל פרטוש למשכב בסתיו 1972, והיא יצירתו היחידה ללא סולן הכתובה לתזמורת קאמרית. עם זאת, היא ממשיכה את המסורת של קודמותיה לתזמורת (בעיקר שתי האחרונות – "פרקים סימפוניים" ו"נתיבים") בהיותה חופשית וספונטנית מבחינת הבעתה, והטכניקה הסריאלית-החופשית המונחת ביסודה ודאי היתה נוחה למלחין באפשרה לו ביטוי אלתורי

כביכול. ההרכב המצומצם יחסית של התזמורת אינו גורע כהוא זה מעושר ביטויה. אמנם אין כאן קשת גוונים עשירה כל-כך כמו בתזמורת הענקית של "נתיבים", אך גם כאן יש מגוון רב של צירופים צליליים, לעתים מפתיעים, וקבוצה חשובה של כלי-נקישה, שביניהם בולטים בתפקידי סולו כלים כמו פעמונים, ויברפון, פסנתר, תיבות-עץ וכן תופים בעלי כוונון גבהים (לפחות שניים – גבוה ונמוך) – טום-טום, קונגה, בונגו. כלומר, על אף ההרכב הקאמרי, המגוון הצלילי מפתיע בעושרו.

גם יצירה זו מורכבת כולה מאמירות, התרחשויות צליליות, הצטברויות, שיאים של מתח ופורקנס, עד אשר היא מסתיימת חרש ב-Perdendosi. במהלך היצירה אנו חוזרים ופוגשים את כל אותם סימני היכר פרטושיים שנהפכו למטבעות לשון וסגנון שלו: מקצבים אסימטריים, parlando, ניגודים חריפים ביו צלילים צפופים מאוד לממושכים, מעט מיקרוטונים במיתרים, אזורים של מקצב חופשי על צלילים מוגדרים בקבוצות כלים (בעיקר במיתרים) עם מדידת זמן בשניות, כלומר מעין גושים של צלילים הנמשכים זמן נתון עד שעוברים להתרחשות צלילית חדשה. היצירה חופשית מאוד ואופייה האלתורי מוליך את המאזין בדרך ישירה בעקבות דמיונו היוצר של המלחין, כאשר המבצעים משמשים מדיום מקשר.

פרק ארבעה-עשר: יצירות לכלי סולו ותזמורת

ודאי אין זה מקרה כי משמונה יצירותיו של פרטוש לכלי סולו ותזמורת, ארבע הן למעשה קונצ'רטים לוויולה, גם אם רק אחת מהן בלבד נקראת כך במפורש:

1949 – "שיר תהילה" – קונצ'רטו לוויולה מס' 1

1957 – קונצ'רטו לוויולה מס' 2

1963 – סימפונייה קונצרטית לוויולה ותזמורת – קונצ'רטו לוויולה מס' 3

1970 – "שילובים" – קונצ'רטו לוויולה מס' 4

יתר היצירות הסולניות הן לכלי-מיתר וכלי-נשיפה:

1946 – "יזכור" לוויולה או צ'לו או כינור ומיתרים

1957 – "חזיונות" לחליל, פסנתר וכלי-קשת

1958 – קונצ'רטו לכינור ותזמורת

1975 – "ערבסקה" לאבוב ותזמורת קאמרית.

אל אלה יש להוסיף מיצור שהוא על הגבול בין עיבוד ליצירה מקורית: שטמיץ-פרטוש – קונצ'רטו לוויולה וכלי-מיתר ברה מז'ור. פרטוש עשה עיבוד זה בראשית שנות הארבעים לצורך נגינה עצמית כדי להעשיר את הרפרטואר הסולני של הוויולה, ואכן הוא ניגן אותו הרבה במסגרות שונות ובהרכבים שונים, החל בקונצ'רטים קאמרליים בליווי רביעייה וכלה בקונצ'רטים עם תזמורת. קרל שטמיץ (1811-1746), יליד מנהיים, היה בנו של המלחין יוהן שטמיץ, יליד בוהמיה, והוא שייך לתור הפריחה הגדולה של תזמורת מנהיים, שהיתה אז שם דבר באירופה כולה. האב יוהן שטמיץ היה ממבשרי הסגנון הקלאסי והבן קרל היה מן הממשיכים והמבססים סגנון זה. יצירתו היא אפוא קונצ'רטו קלאסי במבנה של שלושה פרקים מהיר-אטי-מהיר. מיצור זה של פרטוש הוא על הגבול בין עיבוד ובין יצירה-בעקבות או יצירה-משותפת. במכתב אל הנהלת אקו"ם מיום 28.3.1957 מפרט פרטוש את חלקו ביצירה:

אבקש לרשום לפניכם כי עיבדתי את הקונצ'רטו ברה מז'ור לוויולה סולו ותזמורת כלי-מיתר מאת קרל שטמיץ. חלקים שלמים חיברתי מחדש, והם: המבוא לתזמורת, כל ההרמון והפקטורה של כל היצירה, הקודה של שלושת החלקים, הקדנצות, נגינות-ביניים ופרשת העיבוד של החלק הראשון. אורך היצירה שלושים דקות והיא תיקרא "קונצ'רטו לוויולה סולו ותזמורת כלי-מיתר מאת קרל שטמיץ-עדן פרטוש".

ויולנים רבים בעולם מכירים עיבוד זה ומנגנים אותו לעתים מזומנות להנאתם ולהנאת הקהל.

יזכור לוויולה ותזמורת מיתרים

שנת חיבור – 1946. ביצוע בכורה של הגרסה התזמורתית – 1947, המלחין עם תזמורת בניצוח פרנק פלג. הוצאה לאור – נוסח לוויולה או כינור או צ'לו ופסנתר – הוצאת המוזיקה הישראלית, 1949; ממ"י 6102 IMI (ויולה) 6102A (כינור). נוסח לוויולה או כינור או צ'לו ותזמורת – הוצאת המוזיקה הישראלית 1951. פרס אנגל של עיריית תל-אביב 1948. תקליט – פרטוש מנגן פרטוש. משך – עשר דקות.

זו כנראה יצירתו המנוגנת ביותר של פרטוש ומאז פרסומה נוגנה מאות פעמים בכל גרסותיה – בוויולה, בצ'לו, בכינור, ובליויי פסנתר או בליויי תזמורת. היצירה נכתבה במקורה לפי הזמנתה של הרקדנית דבורה ברטנוב, שהיתה בשנות הארבעים תלמידה של פרטוש להרמוניה ובאותה עת נקשרו יחסי ידידות אמיצים בין משפחות ברטנוב ופרטוש. היא הזמינה את המוזיקה לצורך מחול סולו שהכינה לרסיטל שלה, מחול קצר שאותו הקדישה לזכר יהודי אירופה שנספו בשואה. פרטוש ביסס את היצירה על לחן של יהודי ליטא שאותו שמע מפי יהושע ברטנוב, שחקן "הבימה" הדגול ואביה של הרקדנית:



המחול היה קצר מאוד ואת הגרסה המקורית לליויי ניגן הצ'לן יהויכין סטוצ'בסקי עם חנן וינטרניץ בפסנתר. אחר-כך הרחיב פרטוש את היצירה לכדי מיצור עצמאי קונצרטני גם ללא קשר למחול. לאחר זמן באו גרסות לכלי סולו נוספים וכן לתזמורת.

היצירה פותחת בנושא המסורתי בכלי הסולן ומפעם Andante והמלחין מציין *parlando*, כלומר כאילו באמירה. הנושא מעצם טבעו זמירתי ומורגש כי במקורו היה לו טקסט, מה שיצר בו מקצב חופשי-דיבורי. היצירה כולה עומדת בסימן הנושא הזה, גם אם אין לה צורה מובהקת של וריאציות או רונדו. יש בה כמה שינויי מפעם בכיוון מהיר יותר (*animato*) או אטי יותר (*adagio*), אך בדרך-כלל היא שומרת על מפעם ה-*andante* עד לסיומה. לקראת הסיום יש קדנצה קצרה לסולן.

ויולנים בעולם כולו התעניינו ומתעניינים ביצירה זו והיא נמנית על הרפרטואר השוטף של רבים מהם.

שיר תהילה לוויולה ותזמורת

שנת חיבור – 1949. ביצוע בכורה – 8.11.1949 – המלחין עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח פול פאריי. הוצאת המוזיקה הישראלית, 1949; המכון למוזיקה ישראלית IMI 300. פרס אנגל 1951. היצירה מוקדשת לדינה פרטוש, רעיית המלחין. משך – 26 דקות.

זו יצירתו הסימפונית הגדולה הראשונה של פרטוש, ולמעשה גם הקונצ'רטו הראשון שלו לוויולה. כבר ב-1946 דובר בין המוזיקאים בארץ על כך שפרטוש עוסק בכתיבת קונצ'רטו לוויולה, כלומר היצירה העסיקה אותו והוא הרה אותה במשך כמה שנים. הרגע המתאים להגשמת הרעיון ולביצועו בא עם מלחמת-השחרור, ואין ספק שהיצירה קשורה עם אירוע גדול זה. פרטוש עצמו אמר על כך: "היצירה נתחברה לאחר קום המדינה, עם הרבה התלהבות ורוממות. יש בה הרבה צלילים מהארץ, מה שקוראים 'מוזיקה ישראלית'. זו יצירת-מפתח לתקופה הראשונה של יצירתי."

מיד לאחר ביצוע הבכורה זכתה היצירה להערכה כללית מכל הגורמים – מוזיקאים, מבקרים וקהל גם יחד. כאשר בשנת 1950 יצאה התזמורת הפילהרמונית הישראלית לסיורה הראשון בחוץ-לארץ, סיור של כחודשיים ימים בארצות-הברית ובקנדה בניצוחם של סרגיי קוסביצקי וליאונרד ברנשטיין, היה "שיר

תהילה" אחת מהיצירות הישראליות שנוגנו במסע זה ויצגו את המוזיקה הישראלית הצעירה במיטבה. במסע זה נוגנה היצירה עם המלחין כסולן ובניצוחו של ליאונרד ברנשטיין.

בתכניה של קונצרט הבכורה נדפסו דברי הסבר ליצירה שכתב המלחין עצמו:

יצירתי מורכבת משני חלקים: א. תפילה. ב. וריאציות בצורת סונטה. החלק הראשון פותח במבוא תזמורתי קצר. בעקבותיו באה הוויולה המשמיעה את נעימת התפילה, שהיא היא הנושא היסודי של הקטע כולו. נושא זה עובר לתזמורת כולה כבר בשבעת הטונים הראשונים של התיבה הראשונה, וכך נקבע אופייה ההרמוני והמלודי של היצירה. אחרי שהחליל חוזר על הנושא, מובילה הוויולה סולו את הנעימה המלודית עד הסוף. התזמורת ממשיכה בנושא המקורי של הוויולה. המלודיה, כמו הקטע כולו, מושפעת מתפילות פרסיות ובבליות, ומכאן נובעת כותרתו של הפרק "תפילה".

החלק השני פותח בנושא בעל אופי של "הודיה". בווריאציה הראשונה חוזרת הוויולה סולו על הנושא, מפתחת אותו, ומובילה אותו לווריאציה בצורת הורה, המשמשת כגשר לנושא השני. בווריאציה השלישית משמיע הכלי סולו נושא צדדי בצורת ריקוד. בווריאציה הרביעית בא לביטוי נושא צדדי נוסף בעל אופי לירי, מלא חן.

בסקרצו, הווריאציה החמישית, מצטרפים הנושאים הקודמים לנושא מסיים וקודה. התזמורת ממשיכה באינטרמצו "פוגטו" המביא להתפתחות העיקרית. בווריאציה הששית הפך הנושא לריקוד מזרחי, היוצר בהתפתחותו אפיזודה. הווריאציה השביעית מביאה את ההתפתחות לנקודת השיא. הווריאציה השמינית מביעה נעימת כאב ומהווה את הצורה של הקטע. בווריאציה התשיעית בא הפינלה ויש חזרה על כל התפתחות הנושאים המתגלמים לצורת כוראל. אז בא האפילוג עם ויולה סולו, בהשתתפות הנבל, צ'לים ובסיס, המזדהים עם קטעי הסיום של התפילה. נוסף לנושאים המשותפים חשובה הופעה שנייה זו של הרציטטיב מבחינת התכנית, ומשמשת כהוכחה לאמרה "הכל חוזר לבסוף למקורו". ברצוני להדגיש, כי בתתי לווריאציות לבוא האחת בעקבות רעותה, ממש כפסוקי התפילה, הושגה על-ידי כך אחידות מושלמת יותר.

שיר תהילה



עד כאן דברי ההסבר של המלחין. חשוב לציין כי נושאי שני הפרקים בנויים על אותה תבנית מלודית אך שונים במפעם ובמקצב: עיון בתכליל, ויותר מזה האזנה ליצירה, מדגישים את חשיבותו הרבה של האפילוג המסיים: הוא אמנם קצר מאוד (שני עמודים שהם אולי שתי דקות), אך הוא הנותן מסגרת ליצירה, ועל אף הדיספרופורציה באורכי הקטעים, לפנינו למעשה יצירה בשלושה חלקים, הפותחת ונועלת באטי, ובאמצעה פרק ארוך מאוד מהיר. הפרק הראשון, אשר פרטוש מכנה אותו "תפילה", נקרא בתכליל – (Praeludium) מבוא) ובסוגריים Psalm, מה שניתן לכוונת גם תפילה, אך למעשה משמעותו תהלים, וזה מקדים ומבשר את הרביעייה בשם זה מ-1960. ציון המפעם לפרק זה – Moderato maestoso, כלומר מתון חגיגי. הפרק עובר שינויי מפעם רבים, אך מסתיים ב-Adagio molto, כלומר אטי מאוד. האפילוג המסיים את היצירה מצוין Lento quasi recitativo, תזמורו קאמרי מאוד אך רושמו חזק ביותר לאחר ההתרחשות המרכזית הארוכה.

אשר לפרק העיקרי – וריאציות בצורת סונטה – חלוקה סכמתית של תשע הווריאציות למבנה של צורת סונטה תהיה כך: חמש הווריאציות הראשונות מציגות את הנושא הראשי וגם נושא משני קצר, והן מהוות אפוא מעין תצוגה נרחבת. הווריאציות הששית עד השמינית – מעין פיתוח, ואילו הווריאציה התשיעית – מחזר, ובו גם כוראל המזכיר את נושא התפילה בהרחבה (פרטוש כתב לוח תווים גדול ובו ניתוח מפורט של כל היצירה על נושאים וגלגולים. זה מצוי בכתב ידו בארכיון פרטוש באוניברסיטת תל-אביב). עם זאת, אין טעם לחפש כאן יותר מדי נאמנות לצורות הקלסיות המדויקות. פרטוש נעזר בהן ומשתמש בהן כמסגרת, אך המוזיקה עצמה כה סוחפת עד שאין צורך בניתוחה המדוקדק.

היצירה "שיר תהילה", עמדה ועומדת במבחן הזמן, שכן וילנים ותזמורות חוזרים ומבצעים אותה כל הזמן, גם כיום, יותר משישים שנה לאחר שנוצרה.

חזיונות לחליל, תזמורת כלי קשת ופסנתר

שנת חיבור – 1957. ביצוע בכורה – פברואר 1957, התזמורת הקאמרית רמת-גן בניצוח מיכאל טאובה, בנגינת החלילן חנוך תל-אורן. הוצאת המוזיקה הישראלית IMP 523; ממ"י IMI 6101. הקלטה – אורל ניקולה (חליל) ותזמורת האנסמבל הקאמרי. משך – 18 דקות.

פרטוש הכיר את מיכאל טאובה עוד מברלין והעריכו מאוד. על כן שמח להיענות להזמנתו וליצור בעבור תזמורתו, התזמורת הקאמרית רמת-גן, וזאת בתקופה שבה התפנה סוף-סוף ליצירה לאחר שהשתחרר מעול הנגינה בתזמורת הפילהרמונית הישראלית. פרטוש כתב את היצירה מהר, והתוצאה – יצירה כובשת בספונטניות וברצף האקספרסיבי שלה. יצירה זו גם פותחת את תקופת יצירתו השנייה של פרטוש (לפי הגדרתו שלו), שהיא גם התקופה הפורייה והאינטנסיבית ביותר. המלחין היה בשנת החמישים של חייו ובחמש השנים הבאות הגיע לשיא כוחו היוצר.

הצלחתה של היצירה היתה מיידית אצל הקהל והביקורת, אך בעיקר אצל המוזיקאים עצמם, והביאה לביצועים רבים וחוזרים. כמו כן הוצעה לכוריאוגרף האמריקני גלן טטלי והוא בחר בה כמוזיקה למחול שיצר אז עם להקת "בת-שבע", שנקרא "הציידים האגדיים" (The Mythical Hunters), יצירת מחול אשר רקדו אותה אחר-כך להקות מחול רבות בעולם כולו. אם נביא בחשבון גם את שימושה במחול, זו ודאי היצירה המנוגנת ביותר של פרטוש.

פרטוש ראה ב"חזיונות" יצירת-מפתח לתקופה השנייה של יצירתו. כותרת המשנה של היצירה – Recitative Invocation and Dance והפירוט:

רציטטיב לחליל סולו	עמ' 3 בתכליל
תפילה – Andante appassionato	עמ' 3 בתכליל
מחול – Allegro vivo	עמ' 13 בתכליל
אפילוג – Moderato con espressivo	עמ' 49 בתכליל

ביצירה זו השתמש פרטוש בחומר מסורתי של יהודי תימן, בשניים מן השירים שרשם מפי עובדיה טוביה בשנת 1952: "צור מנתי" ו"אודה לאל" – הראשון ברציטטיב ובתפילה, והשני במחול. השימוש בחומר המסורתי הוא כאן מן המעניינים והחופשיים ביותר שנעשו במוזיקה הישראלית בחומר מוזיקלי מסורתי. פרטוש אינו מצטט ואינו עושה פרפראזה אלא תופס את רוח הדברים במוטיבים של החומר ונותן להם ביטוי אישי משלו ומשלבם ביצירתו האישית בדרך אורגנית ביותר.

כמו שתי קודמותיה ("שיר תהילה" וקונצ'רטו לוויולה מס' 2) גם יצירה זו פותחת ונועלת בפרקים אטיים, וכמו בהן גם כאן הסיום מתקשר אל ההתחלה ומהווה כך מסגרת ליצירה כולה. הפרק האמצעי והמרכזי, המחול, הוא בתנועה מתמדת, ממש perpetuum mobile הנעצר רק לרגע קצר באמצע. התזמור המיוחד של היצירה – חליל, פסנתר וכלי-קשת – הוא מצד אחד חסכוני מאוד אך מצד אחר הוא ממצה את יכולתם של כלי-הקשת לעילא ואינו מסיח את הדעת אל גוונים אלא מתרכז בצלילים עצמם ובמבנה המלודי, ההרמוני והקונטרפונקטי של היצירה, שהיא מן המרוכזות והתמציתיות ביותר של פרטוש.

קונצ'רטו מס' 2 לוויולה ותזמורת

שנת חיבור – 1957. ביצוע בכורה – אוקטובר 1957 (סוכות תשי"ח) בעין-השופט – פרטוש סולן עם תזמורת הקיבוצים בניצוח יהלי וגמן. הוצאת המוזיקה הישראלית; מ"מ 301 IMI. מוקדש לקיבוץ עין-השופט לחגיגות העשרים. משך – 21 דקות.

יצירה זו נוצרה ממש לקראת יום הולדתו החמישים של פרטוש, והיא באה כמה חודשים לאחר "חזיונות". את שתי היצירות הללו ראה פרטוש כיצירות-מפתח לתקופה השנייה של יצירתו והוא עצמו ציין בנוגע אליה (בשיחה ב-1971): "יצירה שדחפה אותי שוב קדימה". היא נכתבה במהירות, בתוך כמה שבועות של מרוץ נגד הזמן בקיבוץ עין-השופט, שם הסתגר פרטוש לצורך יצירתה. הקיבוץ הזמין את היצירה והיא השתלבה בקונצרט החגיגי של חג העשרים לקיבוץ עם המלחין כסולן ותזמורת הקיבוצים בניצוח יהלי וגמן. עוד באותה שנה ניגנה את היצירה גם תזמורת "קול ישראל" בניצוח יהלי וגמן, ולאחר כמה חודשים (18.6.58) – בקונצרט העשור למדינה של התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוחו של אייזלר סלומון, תמיד עם פרטוש כסולן.

בקונצ'רטו לכל דבר, יש ביצירה ניגודים ועימותים בין הוויולה הסולנית ובין התזמורת כגוף, אך יש בה גם לא מעט קטעים שבהם משתלבת הוויולה בתזמורת כביצירה סימפונית. תפקיד הוויולה הוא לרוב רציטיבי כביכול, כאילו היא דוברת דברים, גם בהיות נגינתה לירית ומלודית מאוד. בקטעי הסולו שלה מלווים אותה לרוב כלי-נקישה בודדים (הבולטים ביניהם – תוף-כד ופעמוניה) או כלי-נשיפה בודדים (קלרנית, חליל, קרן), אם כי קטעים אלה מופיעים בניגוד חריף לקטעים סוערים של התזמורת כולה במלוא עוצמתה, כביכול לביטוי קונפליקט שבין יחיד לציבור. היצירה מלודית מאוד ורוב מנגינותיה בנויות בתחום מצומצם של ארבעה צלילים (קוורטה) או בסלסולים רבים ומגוונים כמקובל במזרח.

חמישה פרקים ליצירה, והם מנוגנים ברציפות, אך ביניהם יש ניגודי מפעם חריפים: הראשון, השלישי והחמישי אטיים מאוד ולעומתם השני והרביעי מהירים מאוד. הפרק השלישי המרכזי הוא אדג'יו קצר אך מרוכז מאוד והוא למעשה גרעין היצירה. פרק זה הוא קינה והוקדש לזכר יהושע לייבנר, חבר עין-השופט וידידו של המלחין. פרטוש מציין גם בראש הפרק וגם בתפקיד הוויולה את המלה lugubre, כלומר נוגה, קודר, אך יש בפרק זה גם התפרצויות סוערות של התזמורת. מסביב לפרק מרכזי זה בנויים בסימטריה הפרקים הקרובים אליו – השני והרביעי – שיש ביניהם קווי דמיון רבים, ומסביב לאלה – הפרקים הקיצוניים – הראשון והאחרון, שגם ביניהם יש מקבילות לא מעט: הסולו של הוויולה עם תוף-הכד והסיום המתקשר אל המבוא.

קונצ'רטו לכינור ותזמורת

נתחבר בשנים 1956 עד 1958. ביצוע בכורה – 28.7.64 בנגינת יהודי מנוחין עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח גארי ברתיני. הוזמן מטעם קרן פרום והוקדש ליהודי מנוחין. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית 032 IMI. משך – כ-35 דקות.

זוהי יצירתו הארוכה ביותר של פרטוש וגם חבלי לידתה ובכורתה היו הממושכים ביותר. היוזמה להזמנתה באה מקרן פרום בשיקגו בעבור הכנר יהודי מנוחין. יש התכתבות עשירה ומגוונת בין פרטוש ובין פאול פרום שראשיתה באפריל 1956, עם ההזמנה וההיכרות, וכן בין פרטוש ובין יהודי מנוחין, התכתבות שבה אפשר להבחין בהתגבשותו של מבנה היצירה אצל פרטוש. בשנה זו (1956) פרש פרטוש, כזכור, מן התזמורת הפילהרמונית הישראלית וחלק גדול יותר מזמנו התפנה ליצירה. בתוך השנתיים של עבודתו על הקונצ'רטו יצר במקביל כמה יצירות אחרות – "חזיונות", הקונצ'רטו לוויולה מס' 2 – אך בתהליך אטי וממושך, בתוך שינויים בתפיסה ובמבנה נוצר והתגבש הקונצ'רטו לכינור. יהודי מנוחין והתזמורת הפילהרמונית הישראלית ניגנוהו בחזרה פומבית בתל-אביב כבר ב-27.3.59 (שהוקלטה ונשלחה אל מזמין היצירה פאול פרום), אך ביצוע הבכורה לפני הקהל הרחב נדחה עוד לכמה שנים והתרחש במסגרת הפסטיבל הישראלי של 1964 בנגינת אותם מבצעים. הבכורה האמריקנית היתה בשיקגו ב-18.11.1965 עם מנוחין כסולן והתזמורת הסימפונית של שיקגו בניצוח זיאן מרטינון.

הרכב התזמורת בקונצ'רטו זה הוא מלא ביותר, כלומר תזמורת גדולה עם תוספת ניכרת בכלי-הנגינה וכן נבל ופסנתר. המגמה של העשרת קבוצת כלי-הנגינה אופיינית לשנות החמישים והשישים ופרטוש היה המלחין הישראלי הראשון שניצל את אפשרויות הגיוון הרבות של כלי-הנגינה ביצירותיו התזמורתיות. לקונצ'רטו שלושה פרקים, כמקובל בקונצ'רטו קלסי, אך בניגוד לזה האחרון הבנוי ממפעמים מהיר-אטי-מהיר, כאן המפעמים הפוכים: אטי-מהיר-אטי. פרטוש ראה בקונצ'רטו זה "מעבר ליצירות יותר סריאליות" וביקר אותו על היותו קצת ארוך מדי. היצירה פותחת במוטיב של ששה צלילים, שהוא המוטיב הבסיסי של היצירה כולה. גם הפרקים השני והשלישי פותחים במוטיב של ששה צלילים המונחים כתצליל. בפרק הראשון (כ-11 דקות) Andante moderato משמשת הטכניקה של המקאם והוא בנוי על עקרון הווריאציות (מתוך דבריו בתכניה של הקונצ'רט בשיקגו). הפרק השני Allegro (כ-10 דקות) בנוי על עקרון הסונטה ואילו השלישי Molto vivace con brio (כ-15 דקות) מצטיין בחילופים קיצוניים של מפעם ואיירה החל ב-Lento appassionato ועד Allegro furioso, אך הוא מסתיים ב-Molto tranquillo חרישי. פרטוש כתב באחד ממכתביו ליהודי מנוחין על-אודות הקונצ'רטו לכינור דברים שיש בהם כדי להעיד על מקומה של היצירה במכלול יצירתו: "באופי היצירה יש משהו מן המוזיקה המזרחית, אך אין זה סתם חיקוי. החומר שלה נובע מאלמנטים של מוזיקה מזרחית, אך ניסיתי למצוא סינתזה בין אלמנטים אלה לאלמנטים של מוזיקה בת זמננו."

סימפוניה קונצרטית לוויולה ותזמורת (קונצ'רטו לוויולה מס' 3)

שנת חיבור – 1962. ביצוע בכורה – אוגוסט 1963, ירושלים, בכינוס "מזרח ומערב במוזיקה" בביצוע המלחין עם תזמורת "קול ישראל" בניצוח גארי ברתיני. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית 038IMI. הזמנת הקרן למלחינים ישראלים. משך – 23 דקות.

יצירה זו היא למעשה הקונצ'רטו לוויולה מס' 3 של פרטוש, אך כינויה ניתן לה הן בגלל שילובו ההדוק של תפקיד הוויולה בתפקיד התזמורת והן בגלל המבנה של ארבעה פרקים, אף כי הם שונים בהחלט מארבעת פרקי הסימפוניה הקלסית: כמו בקונצ'רטי הקודמים של פרטוש, דווקא הפרקים הקיצוניים הם אטיים ואילו הפרקים המרכזיים מהירים מאוד.

נגינת הבכורה של היצירה התקיימה במסגרת הקונגרס הבינלאומי "מזרח ומערב במוזיקה" אשר נשיא הכבוד שלו היה זולטן קודאי, מורהו של פרטוש עוד בילדותו בבודפשט, ונוכחותו באירוע הוסיפה לו הרבה ריגוש וחגיגות. בנובמבר של אותה שנה ניגן פרטוש את היצירה בלונדון עם תזמורת ה-B.B.C. בניצוח ידידו ללימודים אנטל דוראטי.

פרטוש כתב על היצירה במכתב אל בנימין ברעם, יו"ר איגוד הקומפוזיטורים, מיום 14.1.1966: "יצירה זו, כמו ה"תהלים", היא ניסיון לאחות יחדיו אלמנטים מוזיקליים ורגשיים של המזרח עם הטכניקה הסריאלית של המערב. היא כתובה בארבעה פרקים. הראשון הוא סולו לוויולה עם כלי-נגינה בעיקר, המסתיים בהתפרצות גדולה של מקהלת התזמורת. השני והשלישי הם פרקי קונצ'רטנה מהירים עם דיאלוג בין הוויולה לתזמורת. הרביעי הוא פרק אטי המוביל אל פינאלה מהיר. היצירה מבוססת על ארבע סדרות של 12 צלילים, הקשורות אך מנוגדות זו לזו.

נדגיש כאן כי המבנה של פרקים אטיים בהתחלה ובסיום כבר נהפך לסימן היכר במוזיקה של פרטוש, וודאי אין כאן כל מקריות. למעשה, אפשר לומר כי בכך אימץ לו פרטוש קו אופי מובהק של המוזיקה המזרחית: לא להתנפל על המאזין בקטע חזק ומהיר מיד בהתחלת היצירה, אלא לסלול לאט את הדרך אל אוזנו, להרגילו ולחממו בקטע אטי, לא עמוס, ההולך ומתפתח, ורק אז להגיע אל שיאים של עוצמה ומהירות. וגם לקראת הסיום – לחזור ולהרגיע, ולסיים בעדינות.

הסימפוניה הקונצרטית היא האחרונה בסדרת יצירותיו הדודקאפוניות של פרטוש, והיא נועלת תקופה זו ביצירתו. השורה היסודית שלה גם היא מלודית מאוד, אך הרושם שמתקבל באוזנו של המאזין אינו

דודקפוני כלל. פרטוש עובד כדרכו בתוך פיתוח תאים מלודיים קצרים, בתוך שימוש במוטיבים קצרים מתוך השורה, וזאת בתוך הפרה מכוונת של הכללים הנוקשים של הסריאליות. הרושם השמיעתי אפילו אינו אטונלי, אלא מודאלי מורחב: תמיד יש לאוזן אחיזה של צליל מרכזי לסביבתו המיידית, גם אם אלה משתנים בהתמדה ודי במהירות.

הניגוד בין הפרקים האטיים שבהתחלה ובסיום ובין הפרקים האמצעיים המהירים הוא חריף ביותר: פרקי התווך המהירים הם אולי פרקי התנועה המתמדת והרצופה האחרונים שכתב פרטוש. הוא לא יכתוב עוד כאלה. כך הפרק השני של היצירה הוא con brio נמרץ שתנועתו המתמדת נפסקת רק עם piu lento קצר באמצעו, אך מתחדשת מיד אחר-כך. הפרק השלישי הוא Vivace במשקל 6/16 (פה ושם כמה תיבות של 9/16), אך הרושם השמיעתי שלו – אטי ומסתורי, וזה מתאים לרוב החלק הראשון והאחרון. הפרקים האטיים הללו (הראשון – Tranquillo, האחרון – Lento) הם אישיים וליריים ביותר. בהתחלת היצירה – כלי-נקישה בלבד ואליהם מצטרפת הוויולה. עוברים רגעים ארוכים עד אשר, לאט ובהדרגה מצטרפים אליהם כלים אחרים. ויולה בלוויית כלי-נקישה בלבד מזכירה כמובן את הסולו של הקונצ'רטו מס' 2, וגם זה אלמנט מזרחי מובהק. הרכב מיוחד זה של ויולה עם כלי-נקישה חוזר גם בפרק האחרון והוא מטביע את חותמו על היצירה כולה יותר מכל גורם אחר.

שילובים לוויולה ותזמורת קאמרית

שנת חיבור – 1970. ביצוע בכורה – 21.6.1970 – גד לברטוב עם תזמורת האנסמבל הקאמרי בניצוח גארי ברתיני. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית IMI 161, 1971. נכתב לפי הזמנת הקרן למלחינים ישראלים. הקלטה – בתקליט "פרטוש מנגן פרטוש". משך – 16 דקות.

זהו למעשה הקונצ'רטו לוויולה מס' 4 של המלחין ויצירתו האחרונה לוויולה ותזמורת. ההרכב הקאמרי של התזמורת מביא חמישה נגנים בכלי-העץ (חליל ופיקולו, אבוב, קרן אנגלית, קלרנית ובסון), שלושה בכלי-המתכת (שתי קרנות וחצוצרה), קבוצת כלי-קשת, פסנתר, וכן נגן אחד בכלי-הנקישה, המנגן בקבוצה מגוונת מאוד של תשעה כלים ומערכות כלים, וזאת על-פי המגמה שהסתמנה ביצירותיו התזמורתיות של פרטוש כבר החל בסוף שנות החמישים – לתת יותר ויותר משקל ומקום לכלי-הנקישה.

פרטוש כתב על היצירה בדברי ההסבר בתכניה של ביצוע הבכורה:

הוויולה הסולנית היא הכלי המרכזי ביצירה זו, כשהוא שזור בין קבוצות הכלים העצמאיות של האנסמבל. במבוא הקצר מופיעה הוויולה עם כלי-הנקישה והפסנתר. לאחר מכן בא קטע מעבר דרמטי, המבוצע בידי האנסמבל. הקטע השלישי עיקרו קו מלודי של הוויולה הסולנית, המנגנת תכופות מיקרו-אינטרוולים, ככל שאר כלי-הקשת ביצירה זו. הקטע הרביעי הוא קטע קונצרטנטי, שבו מופיעה הוויולה בשילובים שונים עם שאר כלי האנסמבל. קטע זה ניכר בחילופים הבלתי-פוסקים של הלחן-הרוח והמפעם ומסתיים בכעין וריאציה על הקטע השני הדרמטי. הקטע החמישי כתוב לוויולה הסולנית עם תיווי חופשי לאנסמבל. הקטע הששי הוא הצגה חוזרת של אלמנטים משלושת הקטעים הראשונים, ואחריהם קודה. הטכניקה האליאטורית ננקטת תכופות במשך היצירה כולה.

השם שניתן ליצירה – שילובים – מסתבר מתוך דברי ההסבר של פרטוש, והוא אופייני בדרכו כהמשך לסימפונייה הקונצרטית מ-1963, כלומר יותר ויותר שילוב של הכלי הסולני בקבוצות הכלים של התזמורת. עם זאת, פרטוש עשה דרך ארוכה ומהפכנית למדי מאז 1963 עד 1970. לאחר שלוש שנות שתיקה (עד 1966) החלה התקופה הרביעית ביצירתו (לפי הגדרתו), שהוא קרא לה סריאליות חופשית. הסריאליות (לא רק בשטח המלודי וההרמוני, אלא גם לגבי מרכיבים אחרים ביצירה, כגון קצב, עוצמה וגוון) שימשה אותו כגורם מסדיר, אך היצירות נושאות אופי יותר ויותר חופשי. כבר הרבה קודם לכן היו ביצירות פרטוש קטעים של recitativo או parlando, אך עם הזמן הם הופכים להיות הצביון הכללי של היצירה, כלומר לפנינו רצף של אמירות, של התרחשויות צליליות, שכל אחת מהן היא מעין היגד של המלחין.

ב"שילובים" משתמש פרטוש בטכניקות חדישות בצורה יותר חופשית ועקבית מאשר אי-פעם. הבולטות ביניהן: מיקרוטונים עוקבים, מלודיים (זו יצירתו היחידה שבה הם מופיעים, פרט לדואטים לשני כינורות מאותה שנה, הכתובים כבר בשיטת הכוונון של 31 הטונים, וכן לערבסקה משנת 1975), התרחשויות אליאטוריות בכלי-הקשת, אף כי בנגינת צלילים שאת כולם כתב המלחין, גליסנדי רבים המשווים לקטעים שונים אופי אלתורי. השימוש בכלי-הנקישה ובצירופיהם עם הוויולה הסולנית ממשיך את הקו שהוחל בו ביצירות הקודמות לוויולה סולו, אך כאן הוא עוד יותר מרשים ואקספרסיבי.

ערבסקה לאבוב ותזמורת קאמרית

שנת חיבור – 1975. ביצוע בכורה – דצמבר 1975: היינץ הולגר (אבוב) עם התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוח דוד אתרטון. הוצאת המכון למוזיקה ישראלית 382 IMI 1977 (בעריכת וילי אליאס). הזמנת האנסמבל הקאמרי הישראלי בשביל היינץ הולגר. משך – כ-14 דקות.

הערבסקה נכתבה בתקופת חייו האחרונה של פרטוש, בהיותו כבר מוגבל בפעילותו ולא יכול לנגן. זו היצירה התזמורתית היחידה מתקופה זו, למעשה יצירתו התזמורתית האחרונה, שכן כל האחרות הן סולניות או קאמריות. היא ממשיכה את הקו של קודמותיה לוויולה בהיותה מנוגנת ברצף אחד, אף כי יש לה ארבעה פרקים, מהם שני הראשונים מסומנים במלה Misterioso (מסתורי).

הרכב התזמורת כאן דומה להרכב של "שילובים", פרט לכך שבכלי-הנקישה מנגנים שני נגנים באחד-עשר כלים או מערכות כלים, וכלי המנענעים כוללים פסנתר, צ'לסטה וצימבלו. גם יצירה זו פותחת וננעלת בסולו של הכלי הסולני עם מקצבים בכלי-נקישה (בסיום גם אקורדים ממושכים בכלי-הקשת). למעשה הפרק הראשון הוא כמעט כולו להרכב זה בלבד עם מעט מאוד התערבות של כלים אחרים. פרט לכך מוצאים ביצירה את כל האלמנטים שכבר נמצאו ב"שילובים", כולל מיקרוטונים, קטעים אליאטוריים ושינויי מפתח תכופים. בפרק האחרון יש מקצב עקשני החוזר לכל אורך הפרק במערכת תופי טום-טום בשלושה גבהים, מקצב המורכב משתי שמיניות, שלישון, קווינטולה, והמלחין מציין בהוראותיו כי הנגן חופשי במידה רבה בנגינת המקצב מבחינת המפעם, אך בתנאי שישמור על היחסים של 2, 3, 5 ועל דגש בהתחלת המקצב. סיום היצירה Tranquillo calando (שלי, הולך ושקט) מזכיר את סיומן של יצירות קודמות. פרטוש ממעט לסיים בתרועות פורטיסימו ומעדיף להתייחס אל מאזיניו כאילו התייחסות אישית של השמעת דברים באוזניהם ולא הצהרות פומביות.

על אף הטכניקות המתקדמות שהשתמש בהן המלחין בחיבורה, יצירה זו אינה קשה להאזנה והיא באה מאוד לקראת המאזין, או, אם אפשר לומר כן, היא פשוט מאוד מוזיקלית.

אחרית דבר

שש שנים חלפו מאז הלך מאתנו עדן פרטוש, וזו תקופת זמן קצרה מכדי לבחון את יצירתו מתוך פרספקטיבה היסטורית. אך כיוון שבשנה זו אפשר לציין בצנעה יובל שנים ליצירתה של מוזיקה ישראלית קונצרטית, אפשר וחשוב לסקור חמישים שנים אלה במבט לאחור ולסכם סיכום ביניים תוך שאנו בוחנים את מקומו של פרטוש בהתרחשות זו.

השפעתו של פרטוש על המציאות המוזיקלית והתרבותית של ישראל, שני פנים היו לה, ובחייו הם היו מעורבים מאוד זה בזה: השפעתו הישירה, האישית – כנגן, כמדריך, כמורה, כמארגן, כיוזם, כאיש שיחה; והשפעת יצירתו, אשר בחייו הובאה לא פעם גם בנגינתו האישית, אך גם בנגינתם של אחרים, וביניהם מגדולי המבצעים של הדור. חיים בינינו רבים אשר זכו להיפגש עם פרטוש ולהכירו אישית – ידידיו, עמיתיו ותלמידיו – והם נושאים את חותמו החזק על פועלם. היתה לפרטוש קרינה אישית חזקה מאוד ומי שנפגש עמו, חזקה עליו שזכה לחוויה עמוקה שגרמה לו שישנה גישות והשקפות. עם זאת, הדור הזה הולך ופוחת, ולדורות הבאים תסתכם מורשתו של פרטוש במכלול יצירתו בלבד.

כמו ביצירתם של יוצרים גדולים אחרים, היתה ביצירתו של פרטוש סינתזה של מקוריות אישית ומעורבות חברתית-אמנותית עם מקומו וזמנו. הוא הביא עמו מבית גידולו המוזיקלי-האמנותי גישה של כיבוד המסורת, כולל המסורות העממיות, תוך פתיחות אל חידושים ואף חיפושים אחר התחדשות, חיפושים שהיו נחלתה של אירופה כולה בראשית המאה העשרים.

הפנייה אל המזרח אינה נחלת המלחינים הישראלים בלבד. כבר במאה ה-19 החלה תרבות המערב לגלות את מה שמחוץ למרכז-אירופה, תחילה כזרים, מתוך גישה אקזוטית, ואחר-כך תוך לימוד הולך ומעמיק ותוך התקרבות אל הפנים, אל מה שמעבר לאקזוטיקה החיצונית. כך גילתה מרכז-אירופה את דרומה (ספרד), את המזרח הקרוב ואת אפריקה, ובהמשך גם את המזרח הרחוק. מבחינה היסטורית היתה בכך הרחבת המסגרת כהמשך לרומנטיקה הלאומית: במחצית השנייה של המאה ה-19, לאחר "אביב העמים", גילו עמים רבים בכל קצווי היבשת את זהותם התרבותית, כולל המוזיקה המקומית, והונגריה של ראשית המאה חיה ביתר שאת את התהליך הזה עם ברטוק וקודאי. מכאן נמשכת הדרך אל ארצות רחוקות יותר ויותר, עד לכלל היותנו כיום עולם אחד (או כפר אחד כלשונו של מקלוהן). בעידן ה"אוונגרד" של שנות החמישים והששים נישאה ברמה הסיסמה של כתיבה "אחידה" ללא ייחודים לאומיים, מגמה שהיתה ודאי ריאקציה למגמות לאומיות שסמלן הנורא ביותר היה מלחמת-העולם השנייה, תוצר של לאומנות קיצונית.

בתוך המגמות הללו היתה המציאות הישראלית מעין אנכרוניזם מביך למדי. אנו היהודים, שהיינו הקורבן הראשון והראשי של הלאומנות האירופית, דווקא אנו טיפחנו כאן את לאומיותנו וחיפשנו שורשים ובסיס להקמת תרבות לאומית מתחדשת, כאשר העולם המערבי נקעה נפשו מן הלאומנות וכאשר אירופה עשתה ניסיונות ליצירת "ארצות הברית של אירופה".

הרגישות הרבה של היוצרים בישראל לנעשה בעולם הרחב הביאה בשנות החמישים את הניסיונות הצעירים הללו של יצירת תרבות לאומית לכלל משבר, וזאת לאחר שנפרצנו שוב אל הנעשה בעולם והתחלנו להביט סביבנו מתוך המדינה שהקמנו. מלחינים רבים שינו כיוון לאחר משבר. אחרים נאחזו בדרכם משכבר הימים ולא אבו להיפתח אל החידושים והמהפכות.

פרטוש היה מן היחידים אשר נקטו בדרך הביניים, שעם הזמן הוכחה כדרך הנכונה בעבורו, כלומר – המשך הקו של עברו תוך אימוץ סלקטיבי ומבוקר של טכניקות חדשות, וזאת רק בתנאי ששימשו אותו להעשרת ביטוי המוזיקלי ומבלי להשתעבד להן בגלל אופנתיותן. פרטוש ראה באימוץ טכניקה מסוימת שיפור הכלים לביטוי היוצר, בבחינת מגבלה שהיא אתגר למיצוי האפשרויות שהיא מזמנת, אך בשום אופן לא תחליף לביטוי אישי שנשאר דומיננטי ביצירתו, יהיו הכלים הטכניים-הסגנוניים אשר שיהיו.

פרטוש היה מודע לשלבים בדרך יצירתו. הוא ציין בהם סימני היכר במונחים שהם מקצתם לאומיים מקצתם טכניים, וחשוב לחזור ולהזכירם: תקופת יהודית-ישראלית (1938-1956), תקופה מודאלית מורחבת (1957-1959), תקופה דודקפונית (1960-1962) ותקופה סריאלית-חופשית (1963-1977). ונשאלת השאלה: מהי תקופה יהודית-ישראלית במונחים טכניים-מוזיקליים? רצה לומר – כך אנו מפרשים – לכתו בקו הכללי שהיה מקובל במוזיקה היהודית והישראלית, בטרם מצא לו את נתיבו האישי. טכנית, זה היה קו טונאלי מורחב במתינות.

המעבר מטונאליות למודאליות התרחש הרבה לפני שנתקרא בשם, למעשה מראשית דרכו בארץ, כבר בעיבודים לברכה צפירה. המודאליות המורחבת הביאה לכרומאטיות, ומכאן אל הדודקפוניה לא היה אלא אימוץ העיקרון הסריאלי, וכיוון שגם הוא לא נשמר אצל פרטוש בקנאות, המעבר הוא כה אורגני: ה"מאקמאת" וה"תהלים" אינם ניגוד אלא רצף והתפתחות. לאחר שנתיים של עיסוק אינטנסיבי בדודקפוניה באה תקופה ארוכה של סריאליות חופשית, ודומה שכאן מצא פרטוש את האיזון המצופה: ברקע יש אמצעי טכני המחזק את בניית הקומפוזיציה – העיקרון הסריאלי – אך היצירה עצמה **חופשית**. נחזור ונסכם ונבחין בין הטכניקות השונות ובין הסגנון: ארבעים וחמש השנים שבין הקונצ'רטינו (1932) ובין האיננווציה (1977) מציגות סגנון אישי מובהק של יוצר שחותמו ברור על אף שינויי הטכניקות שהם נחלת הזמנים.

היבול המצטבר של חמישים שנות המוזיקה הישראלית הקונצרטית הוא כבר בבחינת יש נכבד, ולמרות ההטרונגיות הרבה שלו כבר מסתמנים בו תווי היכר ייחודיים העושים את מה שניתן לכנות מוזיקה ישראלית. תרומתו של פרטוש ליש הזה ניכרת ביותר. באה עת, כך נראה לנו, ללמוד וללמד את המוזיקה הזאת כראשיתה של מורשת ישראלית אמנותית ולהנחילה לדור הנוכחי ולדורות הבאים, גם של הקהל ועוד יותר של המוזיקאים, המחפשים להם דרך ביטוי אישית אך בעלת שורשים, דרך שהיא גם המשך וגם ראשית. אם סייע ספר זה במשהו להכרה זו, דינו.

תל-אביב 1983

נספחים

יצירות שהוקדשו לפרטוש

1. יוסף טל – **סויטה** לווילולה סולו

שנה: 1940 (אוקטובר) – Josef Tal - Suite for viola solo

הקדשה: Meinem Freunde Oedoen Partos gewidmet (מוקדש לידידי עדן פרטוש). בכתב-יד.

ארבעה פרקים ליצירה:

Massig Achtel – I

Lang-same Achtel – II

Tango – III

Postludium – IV

2. יהושע לקנר – **אלתור** לווילולה סולו

Yehoshua Lakner - Improvisation for viola solo

הקדשה: For Oedoen Partos – בהעתקת שמש.

היצירה נכתבה כנראה בראשית שנות החמישים.

3. מרדכי סתר – **למנטו** (קינה) לווילולה ופסנתר

M. Seter – Lamento for viola and piano

הקדשה: לעדן, תשורת ידידות. שנה: 1954

בכתב-יד. מבנה היצירה:

Stanza I – Adagietto

Stanza II – Capriccio, Improvisando

Stanza III – Lento ma non troppo

Stanza IV – Adagio Stanza

V – Andante misterioso Stanza

היצירה יצאה לאור בשם **אלגיה** לווילולה ופסנתר בהוצאת המכון למוזיקה ישראלית.

4. יוסף טל – **סונטה** לווילולה ופסנתר

Josef Tal – Sonata for viola and piano

שנה: 1960

בהעתקת שמש, בהוצאת המוזיקה הישראלית.

תפקיד הווילולה נערך על-ידי עדן פרטוש. היצירה לא הוקדשה לפרטוש, אך נכתבה לקראת סיורם של

פרטוש וטל באירופה ב-1960 ונוגנה שם לראשונה בביצועם.

5 . משה לוסטג (1958-1922) – **דואט דודקפוני** לוויולה וכינור
 Moshe – Dodecaphonic Duet for violin and viola
 הקדשה : Dedicated to Partos
 The Polite Battle of the "right of way" in twelve easy steps (or money) refused with a smile.
 היצירה נכתבה כנראה באמצע שנות החמישים.

6 . זאב שטיינברג – **קונצ'רטו דה קאמרה** לוויולה ומיתרים
 Ze'ev Steinberg – Concerto da Camera for viola and strings
 שנה : 1962 (יולי-אוקטובר).
 I – Andantino / Con moto tranquillo
 II – Allegro (non troppo) בהעתקת שמש

7 . משה גסנר – **Caractères**
 Moshe Gasner –
 לכינור, צ'לו, חליל וקלרנית שנה : 1977
 הקדשה : היצירה מוקדשת לזכרו של מורי היקר עדו פרטוש. משך : 7 דקות.
 היצירה כתובה בחלקה בתיווי גרפי, עם קטעים אליאטוריים. היא זכתה בפרס חבצלת ב-1978.

8 . עיבוד לוויולה ופסנתר :
 ויליאם פרימרוז – אלכסנדר בורודין (1887-1834) – שני פרקים מתור רביעיית מיתרים מס' 2
 William Primrose – Borodin Alexander (1834-1887) –
 Nocturno – Scherzo II – I : Two movements from string quartet no . 2
 Oxford University Press For Oedoen Partos : הקדשה

רשימת היצירות של פרטוש

היצירות שלידן מסומן כוכב הופיעו תחילה עד 1972 בהוצאת המוזיקה הישראלית.
 ממ"י – מכון למוזיקה ישראלית
 מרל"ת – המרכז לתרבות, הספרייה למוזיקה

שנה	יצירה	משך	מו"ל
1932	קונצ'רטינו לכלי קשת (רביעייה מס' 1) Strings (Quartet n Concertino for. 1)	8	ממ"י 6106*
1939	רונדו על נושא ספרדי למיתרים Rondo on a Sephardic Theme for Strings	5	ממ"י 6208 (מילס 1619)
1944-1939	עיבודים לברכה צפירה : Arrangements for Bracha Zefira :		

אין אדיר

המבדיל

מי אל כמוך

במוצאי יום מנוחה			
על אהבתך אשתה גביעי (יהודה הלוי)			
אמת אל שמך (אבטליון)			
הנותן תשועה			
	2	לנר ולבשמים (סעדיה)	
איומה המשי (שלום שבזי)			
שר הממונה (שלום שבזי)			
	8	אם ננעלו (שלום שבזי)	
עיבודים למקהלה :			
מרל"ית 82		בני עמל	1941
"		איומה המשי (שלום שבזי)	1944
"	3	אין אדיר	1945
	30	פנטסיה כוראלית על נושא מזרחי – למקהלה ותזמורת	1946
ממ"י 6102*	10	יזכור לוויולה או כינור ופסנתר או תזמורת מיתרים	
Yizkor (In memoriam) for viola (or violin) and piano (or strings)			
ממ"י 250	3	רונדו לכינור ופסנתר Rondo for violin and piano	1947
נגן	3	ארבע נעימות ישראליות לכינור ופסנתר	1948
Four Israeli Pieces for violin and piano			
ממ"י 6265		חלוץ – הורה לפסנתר Hora for piano – Pioneer	1949
מרל"ית 22		עלו זה בנגב למקהלה (במדבר י"ג)	
ממ"י 300*	26	שיר תהילה לוויולה ותזמורת (קונצ'רטו לוויולה מסי 1)	
Song of Praise – Concerto no.1 for viola and orchestra			
מרל"ית 82		שירים למקהלה : ידיים (א. רבינוביץ)	1952
"	8	אם ננעלו (שלום שבזי)	
"	4	המבדיל	
ממ"י 6104*	15	עין-גב – פנטסיה סימפונית לתזמורת	
Symphonic Fantasy for orchestra Ein-Gev			
	2	שיר תימני לחליל ופסנתר	1953
Yemenite Song for flute and piano			
ממ"י 6305	4	כברת אדמה למצו-סופרן, חליל ופסנתר (זאב)	1954
Kivrat Adama – Song for mezzo-soprano flute and piano			
ממ"י 6108	8	מוזיקת אבל ("בלדה מזרחית") לוויולה	1955
ממ"י 6109		לצילו	
Mourning Music ("Oriental Ballad") for viola or cello with piano or chamber orch.			
מרל"ית 75		שיר המגן לקול ופסנתר (א. רבינוביץ)	1956
ממ"י 6101*	18	חזיונות לחליל, פסנתר ומיתרים	1957
Visions for flute, piano and strings			
ממ"י 301*	20	קונצ'רטו מסי 2 לוויולה ותזמורת	
Concerto no. 2 for viola and orchestra			
ממ"י 6105*	9	עלי נבל לנבל סולו	1958
Improvisation and Dance (Aleí Nevel for harp)			
ממ"י 032	36	קונצ'רטו לכינור ותזמורת	

		Concerto for violin and orchestra	
ממ"י 6107	23	מקאמאת לחליל ורביעיית כלי קשת	1959
		Maqamat for flute and string quartet	
ממ"י 075	13	אלתור ל-12 כלי נבל	1960
		Iltur (Improvisation) for 12 harps	
ממ"י 105	10	קנטטה לסופרן ותזמורת (ח.נ. ביאליק)	
		Cantata for soprano and orchestra	
ממ"י *6103	17	דמויות לתזמורת	
		Demuyot ("Images") for orchestra	
ממ"י 014	12	אגדה לוויולה, פסנתר וכלי נקיש	1960
		Agada (A Legend) for viola, piano and	
ממ"י 108	4	פרלוד לפסנתר	
ממ"י 013	24	תהילים , רביעייה מסי 2 (גם לתזמורת מיתרים)	
		Tehilim (Psalms) – Quartet, also for string orchestra	
		Boosey and Hawkes	
		וריאציה על נושא של קודאי, לתזמורת	1962
		Variation on a theme of Kodaly	
ממ"י 038	23	סימפוניה קונצרטיט לוויולה ותזמורת	
		(קונצ'רטו לוויולה מסי 3)	
		Sinfonia Concertante for viola and orchestra (Viola concerto no. 3)	
ממ"י 033	12	חמישה שירי-עם ישראליים לקול, אבוב, צ'לו ופסנתר :	
		Five Israeli Songs for voice, oboe, cello and piano	
		מה נאוו על ההרים רגלי מבשר (ישעיה נ"ב)	
		אשא עיני אל ההרים (תהילים קכ"א)	
		שבעים המה הגיבורים (שלמה אבו גבירול)	
		לך אלי תשוקתי (אברהם אבו עזרא)	
		אין אדיר כאדני	
ממ"י		דו-שיח למפוחית-פה ופסנתר	1963
		Dialogue for chromatic mouth organ and piano	
ממ"י 065	5	קטע לפסנתר	1965
ממ"י 066	10	רבת צררוני למקהלה (ותזמורת קאמרית)	1966
		They have greatly oppressed me	
ממ"י 090	11	ערפיליות לחמישיית כלי נשיפה	
		Nebulae (Arpilyot) for woodwind quintet	
ממ"י 082	12	פרקים סימפוניים לתזמורת	
		Symphonic Movements for orchestra	
ממ"י 215	12	קונצ'רטינו לחליל ופסנתר	1970
ממ"י 161	16	שילובים לוויולה ותזמורת קאמרית	
		Fusions (Shiluvim) for viola and chamber orchestra	
		(Viola concerto no. 4) (קונצ'רטו לוויולה מסי 4)	
ממ"י 151	16	נתיבים , אלגיה לתזמורת סימפונית	
		Paths (Netivim) – Elegy for symphony orchestra	
ממ"י 216	8	מטמורפוזות לפסנתר	1971
ממ"י 244		שלוש פנטסיות לשני כינורות	1972

		Three Fantasies for two violins (in the 31 tone temperament)	
ממ"י 252	14	מוזיקה לתזמורת קאמרית Music for chamber orchestra	
		ארבעה קטעים לכלי קשת : Four pieces for strings	1973
ממ"י 6110		בדידות לכינור סולו Solitude for violin solo	
ממ"י 6111		אלגיה לכינור ופסנתר Elegy for violin and piano	
ממ"י 6112		רונדו לשני כינורות Rondo for two violins	
ממ"י 6113		קינה לוויולה סולו Lament for viola solo	
ממ"י 382	14	ערבסקה לאבוב ותזמורת קאמרית	1975
		Arabesque for oboe and chamber orchestra	
ממ"י 370	8	מזמור לנבל סולו Mizmor for harp solo	
		ווקליזה לסופרו וצ'לו Vocalize for soprano and violoncello	1976
ממ"י 6116	7	פנטסיה לשלישייה – פסנתר, כינור, צ'לו	1977
		Fantasia for violin, violoncello and piano	
ממ"י 6115	5	בלדה לרביעיית פסנתר Ballade for piano quartet	
ממ"י 6167	11	אינבנציה לשלושה – לחליל, ויולה ונבל	
		Invenzione a 3 - Homage to Debussy, for flute, harp and viola	
	1	ווקליזה לסרט "ביבה"	
		Vocalize for mezzo-soprano to the film "Biba"	
ממ"י 6227		סטמיץ-פרטוש – קונצ'רטו לוויולה ותזמורת	
		Stamitz-Partos – Concerto for viola and orchestra in D	