

יחזקאל בראון, רתם לוז, יהואש הירשברג

## יחזקאל בראון חיו ויצירתו

בהשתתפות רקפת בר־שדה, נפתלי וגנר, יוסף גולדנברג  
בעריכת פאול לנדאו



יחזקאל בראון, רתם לוז, יהואש הירשברג

# יחזקאל בראון

## חיייו ויצירתו

בהשתתפות  
רקפת בר־שדה, נפתלי וגנר, יוסף גולדנברג

בעריכת  
פאול לנדאו



ISRAEL MUSIC INSTITUTE  
מכון למוסיקה ישראלית

Yehezkel Braun, Rotem Luz, Jehoash Hirshberg

## **Yehezkel Braun** His Life and Work

Participating:

Rakefet Bar-Sadeh, Naphtali Wagner, Yosef Goldenberg

Editor: Paul Landau



הספר רואה אור בהשתתפות מרכז הספר והספריות בישראל (ע"ר)  
המפעל לספרות המוסיקה  
בתמיכת משרד התרבות והספורט

© כל הזכויות שמורות, 2016

למכון למוסיקה ישראלית

ת"ד 51197

תל-אביב 67138

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לתרגם, לאחסן במאגר מידע, לשרר או לקלוט בכל אמצעי אלקטרוני, אופטי, מכני או אחר - כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה. שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמו"ל.

מק"ט: IMI 1031

מסת"ב: 978-965-90565-4-5

imi.org.il

imi.org.il@gmail.com

צילום על העטיפה: דן פורגס

עיצוב ועימוד: מיכל סמו קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי, אוניברסיטת תל-אביב  
נרפס בדפוס סיגנאל דיגיטלי בע"מ

# תוכן העניינים

7

מבוא / יהואש הירשברג

## חלק א': חייו – אוטוביוגרפיה

- פרק 1 לראות את הדברים בעיניים של ילד / יחזקאל בראון  
בעריכת רתם לוז 13
- פרק 2 הבחירה במוסיקה / יחזקאל בראון בעריכת רתם לוז 51
- פרק 3 מלחין ומורה / יחזקאל בראון בעריכת רתם לוז 59
- פרק 4 לימודים ומחקרים / יחזקאל בראון בעריכת רתם לוז 83

## חלק ב': יצירתו

- פרק 5 גיבוש דרך יצירתו של יחזקאל בראון / יהואש הירשברג 99
- פרק 6 יצירות לתזמורת / יהואש הירשברג 107
- פרק 7 הסרנדה השנייה לתזמורת קאמרית / יוסף גולדנברג 133
- פרק 8 יצירות קאמריות / יהואש הירשברג 153
- פרק 9 תיאטרון, מחול וקולנוע / יחזקאל בראון בעריכת רתם לוז 197
- פרק 10 יצירות למקהלה / יהואש הירשברג 213
- פרק 11 מוסיקה למקלדת / רתם לוז 267
- פרק 12 שירים לקול ופסנתר או קול והרכב קמרי / יהואש הירשברג 327
- פרק 13 אנטומיה של יחסי מילה וצליל:  
המקרה של תרזה די מון / נפתלי וגנר 339
- פרק 14 העיבודים / רתם לוז ורקפת בר־שדה 371

389 סוף דבר / רתם לוז

391 יצירותיו של יחזקאל בראון / רתם לוז ורקפת בר־שדה



# מבוא

## יהואש הירשברג

הופעתה של המוסיקה האמנותית הישראלית היא מהפרקים הייחודיים והמרתקים בהיסטוריה של האסכולות הלאומיות במערב. היא נוצרה בשנות השלושים של המאה העשרים על ידי קבוצה גדולה של מלחינים שנמלטו בעוד מועד מאירופה.<sup>1</sup> המשותף למלחינים אלה הוא שהם קיבלו את כל הכשרתם המקצועית לפני הגירתם לארץ ישראל (או לפחות את מרביתה), כגון במקרה של חיים אלכסנדר שהשלים את לימודיו אצל שטפאן וולפה ואצל יוסף טל בירושלים).

יחזקאל בראון (1922–2014) היה הראשון שהגיע עם הוריו מגרמניה לארץ כילד קטן וקיבל את כל חינוכו המוסיקלי בארץ ישראל. עת קצרה אחריו הגיעו מגרמניה בן-ציון אורגד (בושל, 1926–2006, הגיע לארץ בשנת 1933) וצבי אבני (נ' 1927, הגיע לארץ בשנת 1935).

הפסנתרנית והמלחינה רתם לוז, בתו הצעירה של המלחין והמורה הדגול פנתה אלי לפני שנים אחדות בהצעה לחבר יחד אתה מונוגרפיה על אביה. קיבלתי את ההצעה בהתלהבות בו ברגע. היכרותי אתו הייתה רבת שנים, עוד מאז היה מורי בשלבים האחרונים ללימודי באקדמיה, ומאז נפגשתי עמו פעמים רבות, בין השאר כאשר הזמנתי אותו להרצאות אורח בקורסי המוסיקה הישראלית שלי. תמיד הוקסמתי מהמוסיקה הנפלאה שלו, שעיקרה ביופי ובקומוניקטיביות שבה, ומאישיותו החמה, הצנועה וכובשת הלב. בשלבים הראשונים של העבודה על הספר קיימנו – רתם ואני – פגישות מרתקות רבות עמו בביתו היפה בשכונת רמת אביב הישנה. כאן באה לעזרתנו רעייתו, שולמית, שסייעה לנו כל העת בזכרונה המופלא ובנכונותה לאתר עבורנו פרטיטורות ומסמכים שעדיין לא הועברו לארכיון בספריה הלאומית. תקוותנו כי שולמית תזכה לראות ספר זה לא נסתיעה. היא נפטרה לפתע ב-14.3.14, חודשים ספורים לפניו.

המקור לחלקו הראשון, הביאוגרפי, של הספר נמצא בשני חלקי האוטוביוגרפיה רחבת היריעה של המלחין, לראות את הדברים ומחשבות על דף תווים, מתוכו ערכה רתם את ארבעת הפרקים העוסקים בעיקר בהיבטים המקצועיים של חייו. חלקו השני, האנליטי, של הספר נחלק לפרקים בהתאם לסוגות ביצירתו של בראון: רתם כתבה את הפרק על המוסיקה הסולנית למקלדת – פסנתר וצ'מבלו – אותה הכירה מקרוב

---

1 רק חלק ממלחינים אלה נחקרו עד כה במונוגרפיות ספציפיות או בספרי היסטוריה כלליים, אולם המחקר בתחום זה מתרחב לאחרונה במהירות (ראה רשימה ביבליוגרפית בסוף הספר).

כפנסתרנית. לקורא בעל הידע המקצועי בתיאוריה של המוסיקה תרם יוסף גולדנברג אנליזה טכנית מעמיקה של אחת מהחשובות ביצירותיו של בראון – **הסרנדה השנייה**. נפתלי וגנר, אשר פיתח מתודה חדשנית לניתוח של יצירות ווקאליות הכתובות לטקסט פיוטי, הציג ניתוח מפורט למחזור השירים רב הקסם של לאה גולדברג, **אהבתה של תרזה די מון**. רתם ורקפת בר־שדה כתבו את הפרק על העיבודים הרבים מאוד של המלחין. אני כתבתי פרק על יצירותיו התזמורתיות ובמרכזו הקונצ'רטי הרבים שלו, וכן בחרתי בתיאום עם המלחין את היצירות הקאמריות, המקהלתיות, ואת השירים לקול עם ליווי כלי בהן עוסקים הפרקים הרלוונטיים, מאחר שדיון ככולן היה חורג מגבולות הספר.

בפרק החמישי הצגתי את גישתו האסתטית האינדיבידואלית והיחידה במינה במוסיקה הישראלית האמנותית של יחזקאל בראון להלחנה, אותה הציג לפני בבהירות ובכנות שאפיינו אותו תמיד.

כבר בשנות חייו האחרונות העביר בראון בסיועה הרב של שולמית את האוטוגרפים של יצירותיו ואת המסמכים והמכתבים שנשמרו בביתו אל ארכיון יצירותיו שהוקם בספרייה הלאומית בירושלים. רתם המשיכה בכך לאחר פטירתם, ואיתרה בסיועה של רקפת בר־שדה מקורות נוספים ועיבודים רבים שנמצאו בידים פרטיות. רתם לוו ורקפת בר־שדה קיבלו על עצמן את האתגר הגדול של עריכת רשימה מלאה ומוסמכת של יצירותיו הרבות של בראון, אשר כללה את היצירות הרבות שחיבר בעשור האחרון לחייו כאשר השתלט על התוכנה לכתיבת תוים במחשב אשר הקלה עליו מאוד כאשר אור עיניו בגד בו. היא אף העבירה יצירות אלה אל המכון למוסיקה ישראלית האמון על הוצאתן לאור.

לשמחתנו, נראות מר יורם יונגרמן, מנהל המכון למוסיקה ישראלית, להצעתנו להציג את כל דוגמאות המוסיקה הרבות שבספר כפורמט שמע באתר אינטרנט מיוחד לספר, וכך לשתף את הקוראים בחוויה מלאה של האזנה ליצירות. יצירותיו של בראון מנוגנות בקונצ'רטים לעתים קרובות, במיוחד מדי שנה בחג המוסיקה הישראלית, ורבות מהן זמינות באתר יו־טיוב בכיצועים מצויינים, ותקוותי היא כי ספר זה יכון את הקוראים לחוויה הנפלאה והמהנה שבהאזנה ליצירות בשלמותן. אנחנו מודים למר אוהד גבאי על בניית האתר (בסיום מבוא זה מוצגות הנחיות הכניסה לאתר).

רתם ואני מודים לנפתלי וגנר, יוסי גולדנברג ורקפת בר־שדה, על תרומתם החשובה והאיכותית לספר, וכן לפאול לנדאו, על מלאכת העריכה. תודה מיוחדת לרפי בראון, בנו של המלחין, אשר אסף ואיתר תמונות רבות ומסמכים המלווים את פרקי הספר. כמו כן, אנו מודים למינהל התרבות של משרד התרבות והספורט על התמיכה, שאפשרה לנו להוציא את הספר לאור, ולצוות המכון למוסיקה הישראלית, על עזרתם. תודה חמה שלוחה גם לארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי של



האוניברסיטה העברית בירושלים, לארכיון למוסיקה ישראלית באוניברסיטת תל-אביב ולהוצאות מודן ואור-תו. אחרונים חביבים לתודה הם האנשים שהשתתפו בראיונות ובני משפחה וחברים שסייעו בנושאים שונים.

כתיבת הספר תוך האזנה לכל יצירותיו של בראון ולעיון המעמיק בפרטיטורות גילתה לפני מלחין דגול, פורה ומקורי, שהתקשורת האישית עם המבצעים ועם המאזינים עמדה בראש מעייניו. הייתה זו חוויה גדולה שאני מקווה להעבירה אל קוראי ספר זה.

יהואש הירשברג  
ירושלים, אוקטובר 2016

## הנחיות לקורא

1. כל תזכורת של יצירה בספר תופיע בדפוס בְּלָט. כל תזכורת של יצירה של יחזקאל בראון תלווה במספר הזיהוי של היצירה כפי שהוא מוצג בפרק "רשימת יצירות" אשר בסוף הספר.
2. דוגמאות השמע הרבות המלוות את פרקי הניתוח בספר מופיעות באתר אינטרנט. הכניסה לאתר:



חלק א': חייו – אוטוביוגרפיה



## פרק 1

# לראות את הדברים בעיניים של ילד

יחזקאל בראון בעריכת רתם לוז

### פתח דבר

לראות את הכל	לראות את הדברים בעיניים של ילד
להבין את הכל	לראות את הכל
באור התבונה העליונה	בעיניים גדולות של ילד חכם
שהיא תבונת עיני הבז	שלא למד
שלא למד	ולא שכח
ולא שכח	שלא טרח
ורואה הכל	ולא עמד על דעתו של עולם
ומבין הכל	האנשים הגדולים
ממרומי רחיפתו	התורות הגדולות
באור המסנוור של צהרי יום	
	להקשיב לרחשי הלילה
לראות את הדברים באור התבונה העליונה	באוזניים רוטטות של גור אריות
שהיא תבונת לכו של ילד	לקלט את ריחות הבקר
שלא שכח	על זרבוּבית סקרנית של גור תנים
את מה שלמדוהו אראלי מעלה	

השיר "לראות את הדברים בעיניים של ילד", פותח את ספר הזכרונות "לראות את הדברים" שחיבר אבי, המלחין יחזקאל בראון בשנת 2000. בראון כתב את זכרונותיו בשני כרכים שכוללים 482 עמודים. בפרק שלפנינו מובאים קטעים מספר זה. יחזקאל אוסקר נולד ב־18 בינואר 1922 בברסלאו בגרמניה – היום וורוצלב בפולין. אמו, סופי לבית שופף, גדלה במשפחה גרמנית נוצרית-קתולית. אביו אברהם לבית בראון, גדל במשפחה יהודית ממוצא פולני. סופי ואברהם נפגשו והתאהבו בבית האופרה של פְּרֶסְלָאו. המשפחה הנוצרית של סופי קיבלה אליה את אברהם כבן בית. סופי התגיירה ושינתה את שמה ליהודית והזוג הצעיר נישא. המשפחה הצעירה עלתה לארץ ישראל בשנת 1924 וכאן מתחילים זכרונותיו של יחזקאל בראון מילדות עד לבגרות.

הקטעים האוטוביוגרפיים נבחרו בקפידה ונועדו לתת לקורא מושג על הרקע התרבותי הרוחני שממנו צמח המלחין והמחנך. מסיבה זו, הושם דגש על רשמים ותאורים של מראות וקולות, וכמו כן הובלט הפיצול בין יהודים לגרמנים, שהעמיק במלחמת העולם השנייה. הוריו של בראון שכלו את יקיריהם במלחמה משני צידי המתרס. בראון נלחם באירופה כחייל בכריגדה היהודית של הצבא הבריטי, באותה מלחמה שבה נפלו קרוביו הגרמנים ונספו אין ספור בני משפחה יהודים. הפיצול התרבותי התבטא גם במפגש בין מערב למזרח, שאותו מתאר בראון בנוסטלגיה.

## ילדות

"הורי עלו לארץ ישראל בקיץ תרפ"ד (1924) ואני אז בן שנתיים וחצי. באחת הפינות העמוקות והאפלות ביותר של זכרוני יש תמונה מעורפלת של תא צר וצפוף, דלת נפתחת ונסגרת ודמות של אישה זרה חולפת בחוץ. התא הצר והצפוף היה שייך כנראה לאנייה שהביאה אותנו לנמל יפו. בימים ההם עבר נתיב העלייה מגרמניה לארץ ישראל ברכבת עד נמל טרייסטה בצפון הים האדריאטי ומשם באנייה עד נמל יפו, שהיה אז הנמל היחידי בארץ ישראל. ידוע לי כי שם האנייה שהעלתה אותנו ארצה בתרפ"ד היה "הלואן" והיא היתה שייכת לחברת הספנות האיטלקית 'לורד טרייסטינו'."

זכרונותיו הראשונים של בראון הפעוט הם מ'בית העולים' ומדירתם הראשונה בארץ, ברחוב פינסקר בתל-אביב. וכך הוא מספר:

"רחוב פינסקר לא היה סלול, לא כביש לא מדרכות, רק חול ומשני צידי החול בתים קטנים ומעט עצים ושיחים. קודם זכור לי בית אחר, בית גדול: אולם מלא אנשים וכולם מתנועעים ומדברים. הצבע השולט היה חום כהה עכור וגם הרעש היה עכור ומבולבל. היום ידוע לי כי זה היה 'בית העולים' ברחוב העליה בתל-אביב. אחרי 'בית העולים' מתחילים זכרונות בהירים, ברורים יותר וברובם נעימים. משפחת פוקס גרה ברחוב פינסקר ואצלם שכרו הורי חדר. זאת היתה דירתנו הראשונה בארץ ישראל. בני משפחת פוקס היו ותיקים בארץ: הם עלו מצ'כיה כמה שנים לפני הורי. בבית פוקס דיברו צ'כית, אבל אתנו דיברו גרמנית. לאדון ולגברת פוקס היו שלשה בנים ושתי בנות, כולם גדולים. הבת הצעירה שושנה היתה גדולה ממני בשלוש-ארבע שנים. שלושת הבנים החסונים היו נושא מיוחד להערצתי. הם היו עוזרים לאדון פוקס בעבודתו, עבודת שרברכות, מסגרות ונפחות. החצר היתה מלאה צינורות, גורטאות ברזל וכלי עבודה שונים. זאת היתה ארץ הפלאות שלי, ובה שני פלאי פלאים: האש והחתולה. לפני האש היה ריח. ריח ניחוח שחלחל והתפשט על פני כל החצר ומשך אותי אל המפחה. מקור הריח היו פחמי האבן היוקדים באש אדמדמה אשר מתחשק לשים בפה ולמצוץ כמו סוכרייה. מתחת ללהבה היה מפוח שאחד הבנים היה מפעיל

לראות את הדברים בעיניים של ילד

בסיבוב ידיה ואז היו פורצים ועולים גצים ולשונות אש והיו מאירים באור יקרות את חלל המפחה הקטנה ואת פניהם המפויחים של בני פוקס. מטיל ברזל אחוז במלקחיים היה הולך ומאדים מעל ללהבה. ומן האש אל הסדן, ואז נוסף לריחות ולמראות גם פלא הצליל: צלצול צלול ורם של פטיש גדול מכה ומרדד, מכה ומחשל את מטיל הברזל הלוהט על הסדן. ומן הסדן אל המים, ובו ברגע שמטיל הברזל הלוהט היה שוקע במים נשמעה לחישת ענק וענן של קיטור היה עולה וממלא את חלל המפחה. היתה לי הרגשה כי למים כואב והם נרגזים.

כאן יורד המסך על משפחת פוקס למשך שלש שנים. משפחתנו עברה לגור במושבה רחובות. הורי עלו ארצה בתור בעלי רכוש, 'קפיטליסטים': נוסף על רהיטים וכלי בית נאים הביאו אתם שלוש מאות ליש"ט (לירות שטרלינג). סכום זה, שנחשב אז נאה למדי, הספיק להקמת בית חרושת צנוע לטבק ברחובות, עליו ידוע לי רק מן הסיפורים. בית החרושת נסגר כנראה מהר מאד ואבי הפסיד את רוב שלש מאות הלירות שהביא אתו לארץ ישראל. אבל עובדות מעציבות אלה לא הגיעו אז לידיעתי ולא העיבו כהוא־זה על זכרונותי מתקופת רחובות, שנמשכה שלש שנים: מסוף תרפ"ד עד סוף תרפ"ז (1924-1927). הזכרונות מתקופה זו מעורבים אלו באלו כמעט ללא הפרד בין מוקדם ומאוחר. הם חיים בי עד היום כגוש אחד ססגוני של צורות, צבעים, קולות וריחות.

מביתנו הראשון ברחובות נשאר לי רק קטעי תמונות, מעין פסיפס מאבנים גסות. זכורים לי רק שני פריטים: מכשיר להשמעת תקליטים שקראו לו גרמופון ומין טס מפליז ובו כלי עישון בסגנון מזרחי, גם הם מפליז. זכורה לי במיוחד קופסה עגולה להחזקת סיגריות עשויה בדמות כיפת מסגד ובראשה חרמש ירח. הורי היו חובבי אופרה והתקליטים המעטים שהביאו אתם הכילו אריות, בעיקר מתוך אופרות של פוצ'יני. דירתנו השנייה הייתה במעלה רחוב יעקב. החצר הייתה גדולה מאד ועד כמה שזכור לי, היא היתה פרוצה לכל עבר ללא גדרות. במרכז החצר היה ברז. ברז זה מילא תפקיד חשוב במיוחד בימי הכביסה. בין הנשים שטרחו סביב הכביסה מצאו חן בעיני במיוחד הנשים התימניות בגלל בגדיהן הרקומים בשלל צבעים ובגלל שירתן היפה שהדהדה כל היום ברחבי החצר.

את פרדס ההדרים הכרתי לראשונה הודות למשפחת סמילנסקי, אשר גרה באותם הימים בשכונתנו. בלילות הקיץ הייתי שומע את פכפוך מנוע הדיזל השואב מים ממעמקי הבאר – פעימות לבה של הבויארה (המשאבה של הפרדס).

## קולות וצלילים

בימי רחובות של שנות העשרים הייתה דממה כללית ויכולת לשמוע שם היטב דיבורי שכנים, שקשוק גלגלי עגלה חולפת ברחוב, צהלת סוס, נעירת חמור, מכות

פטיש על מסמר באתר בניה סמוך, קולות ילדים, נביחת כלבים, קריאת תרנגולים – קולות חלשים יחסית, אשר בימינו היו נבלעים כליל בתוך הרעש הכללי, אך אז הם נשמעו ברורים, צלולים, מוגדרים היטב ומוברלים משאר הקולות. כל זה אמור בימי חול. אך שעות הבוקר של שבתות וחגים זכורות לי כשעות הדממה הגדולה, שאז אהבתי להשכים ולצאת לחצר בעוד הורי ישנים ולהקשיב לקולות הקטנטנים אשר לא היו נשמעים בימי חול: זמזום זבובים ודבורים, רחשושי חרגולים, חיפושיות ושאר חרקים, או קולות הבאים ממרחק רב, אשר תמיד היה בהם משהו מן המסתורין של הבלתי מוכר.

ברגעי דממה מוחלטת – וזכורים לי גם כאלה – כשהייתי שוכב במיטתי, לפני שנרדמתי, הייתי שומע קולות אחרים לגמרי, כאילו ממרחק רב. אבל מקור הקולות האלה היה אי-שם במבוכי האוון הפנימית שלי. הייתי מדמה לעצמי כאילו הנשים התימניות שהיו עובדות ושרות בחצר, יושבות בתוך אזני וממשיכות לשיר את שיריהן בקולות הדקים המיוחדים להן. זכרון זה הוא אחד החזקים, הברורים והנעימים ביותר מתקופת רחובות, כשהייתי בן שלש-ארבע-חמש. שירת הנשים התימניות מהוה עד היום את אחד המרכיבים החשובים של עולמי המוסיקלי.

בביתנו היה גרמופון (פטיפון). הגרמופון שלנו היה קטן, בלי אפרכסת, ואפשר היה לסגור את המכסה ולשאת אותו כמו מזוודה קטנה לכל מקום. הורי, כזכור, היו חובבי אופרה. המילה 'תקליט' לא היתה קיימת אז. לתקליטים קראו אז 'פלאטות'. רשמי המוסיקליים הראשונים היו, איפוא, משלשה מקורות: שירת הנשים התימניות, מוסיקה ערבית ואריות מאופרות, בעיקר של פוצ'יני. לכך יש להוסיף את הניגונים שאבא היה משמיע בבית – ניגוני חסידים, ואת שירי הערש של אמא, אשר לימים פגשתי שוב כשירי שוברט וברהמס ואפילו מנגינה אחת מתוך רביעיית מיתרים של היידן.

ובלילות צלולים ללא ירח אפשר היה לראות בשמים רכבות כוכבים, אשר היום אתה צריך להרחיק נדוד עד המדובר אם ברצונך לראות כל כך הרבה כוכבים. והכוכבים מנצנצים וקורצים במקהלה. בילדותי הייתי שומע את קריצות הכוכבים כמו צלצול דק מן הדק של פעמוני כסף או בדולח. על כך אמר המשורר המקראי: "ברן – יחד כוכבי בקר ויריעו כל בני אלהים". (מספר איוב פרק ל"ח פסוק ז').

"אבי חזר מתל-אביב וסיפר לי כי אמא ילדה תינוק, ולמחרת הוא יביא אותה ואת התינוק הביתה. (האח בנימין נולד ב-26 בדצמבר 1926 ונפטר בפברואר 2014. הוא היה קצין חימוש ראשי בצה"ל ומהנדס מכונות). בבית דיברו עדיין גרמנית. הספר הראשון שקיבלתי במתנה היה ספר גרמני עם ציורים מרהיבים של חיות. על הכריכה היה ציור גדול של תרנגול אדום. למדתי את האלף-בית הגרמני וכתבתי מכתבים לסבתא בגרמניה. אף על פי כן החלו אט אט להסתנן אל תוך חיינו מלים



עבריות. אני הבאתי אותן מגן הילדים. הן פעפעעו אלינו, כאילו בלחץ אוסמוטי, מן הסביבה הקרובה שבה חיינו. ואז החליטה אמי ללמוד את השפה העברית באופן מסודר. המורה שלה היה נער תימני חביב משכונת שעריים הסמוכה. אני זוכר את החמימות הרכה של קרני שמש הסתיו שהשתפכה על פני החצר. אמא והנער התימני היו יושבים בחצר על שני כסאות שעמדו ניצבים זה לזה. הנער היה קורא מספר שעל ברכיו ואמא היתה רושמת אט אט את המילים בתוך מחברת שעל ברכיה. ראיתי שכל תשומת לב של אמא היתה נתונה לאותו נער ולכל מוצא פיו – וקינאתי. אבל מכיוון שהייתי ילד מחונך, לא עשיתי תמרונים שונים כדי להסב תשומת לב, כדרך ילדים קטנים, רק קינאתי. באחד הימים אמר הנער, כי הוריו ישמחו לארח אותנו בביתם בשעריים. יש לי זכרון נעים מן הביקור הזה אצל משפחה תימנית. במיוחד אני זוכר, כי אמו של הנער נתנה לי לאכול משהו מטוגן בשמן, משהו דומה בצבעו, בריחו ובטעמו לדגים קטנים מעושנים שקוראים "שפרוטים". אבל זה היה ארבה מטוגן. חרגולים גדולים על כרעיהם ועל קרביהם. והם היו טעימים מאוד מאוד. לימים, כשטעמתי שפרוטים בפעם הראשונה בחיי, נזכרתי באותה מנת ארבה מטוגן שאכלתי אצל התימנים בשעריים."

בראון התחיל את לימודיו בבית הספר ברחובות. מכיוון שהיה יליד ינואר, התחיל ללמוד לפני שמלאו לו שש. וכך הוא מספר:

"יום אחד קיבלתי ילקוט מעור ריחני, עם תאים, רצועות ואבזמי מתכת. בתוכו היתה מחברת וקלמר עשוי עץ. הלכתי לבית הספר שברחוב יעקב, לא הרחק מן הבית שבו גרנו. אני זוכר את המורה. הוא היה גבה קומה ושערו היה כהה. נדמה לי שקראו לו 'אדון אמוראי'. יותר מזה אינני זוכר מבית הספר ברחובות. באמצע שנת הלימודים עברנו לגור בתל-אביב ברחוב הירקון, כי אבא קיבל עבודה אצל האדון ליאו גולדברג, משהו בענין מכונות או יבוא של מכונות. בדירה שמעלינו היתה מעין 'קומונה' של ציירים. אבא היה מדי פעם קונה מהם תמונות: אקווארלים, רישומים ואפילו ציורי שמן. מאותה תקופה ואילך היו תלויות בבית הורי עבודות משל אבני, קוסונוגי, אלווייל, קיבל ואחרים. נדמה לי כי הם מכרו את פרי עבודתם בזיל הזול, וכי לא פעם הם רעבו ללחם. הדייר השלישי בקומה העליונה היה האדון גוריינוב. הוא היה זמר בעל קול באס-בריטון. כל בוקר הוא היה מאמן את קולו האדיר בשאגות עולות ויורדות. לפעמים נשמעו מלמעלה גם אריות מאופרות, מהן כאלה המוכרות לי עוד מרחובות, מן ה'פלאטות' (תקליטים) של הורי. אינני זוכר אם ראיתי אי פעם את האדון גוריינוב, אך בדמיוני תארתי לי אותו כמשהו בעל רעמה, כמו אריה.

הקשר היחיד של הורי עם בני משפחתם מעבר לים היה קשר מכתבים. יום אחד הגיעה חבילה מגרמניה: ארגז גדול בצורת קוביה. היו שם עוגות דבש ריחניות ולימים למדתי, כי היו אלה עוגות חג המולד המסורתיות, אבל הדבר שהיה מיועד לי במיוחד

היה סביבון ענק עשוי פח צבעוני עם מנגנון הפעלה שקראו בגרמנית Bung. הוא היה מסתובב זמן רב ומכרכר אנה ואנה על הרצפה ותוך כדי סיבוב משמיע צירוף צלילים ערב לאוזן. באותה תקופה קיבלתי עוד מין דבר המשמיע צלילים ערבים לאוזן. זאת היתה מפוחית פה. זאת היתה מפוחית גדולה, כפופה במקצת כמו בננה ומבריקה בציפוי הניקל שלה. אך הדבר המפליא ביותר היו הצלילים שבקעו ממנה עם כל נשיפה ושאיפה. צלילים אלה הצטרפו לשני אקורדים, שאז לא ידעתי את שמם, אבל הם הקסימו אותי ללא גבול. הנשיפה הפיקה אקורד דו מז'ור והשאיפה הפיקה את האקורד המשלים אותו – 'ספטאקורד' סיי־ה־פה־לה. נשפתי ושפתי ונשפתי, ושוב נשפתי ושפתי, ושוב ושוב בלי סוף. הייתי כמו שיכור או מסומם. לאט לאט למדתי גם להפריד בין הצלילים ולנגנם בזה אחר זה כסולם צלילים עולה ויורד, ויותר מאוחר למדתי לנגן מנגינות פשוטות.

והנה הגיע מכתב מפולין. הורי קראו את המכתב ואבא פרץ בבכי, ואחריו גם אמא. זה היה מכתב מאת אחיו הבכור של אבא, הדוד ישראל־מאיר. הוא הודיע לנו, כי סבא, אבי־אבי ר' מרדכי ברוין, הלך לעולמו. כעבור זמן לא רב הגיעו עוד שני מכתבים. באחד היה צילום המצבה על קברו של סבא והשני הודיע לנו כי גם אס־אבי, סבתא מניה לבית קוט, הלכה לעולמה. שוב היה בכי גדול בבית והפעם נדבקתי גם אני ופרצתי בבכי.

באותם הימים העצובים לא הרביתי לנגן במפוחית או לשחק בסביבון המנגן. אבל יום אחד הפתיע אותי אבא שוב: הוא הביא מין כלי נשיפה עשוי קרטון עבה, עם פיה ממתכת וקלידי מתכת. הכלי הזכיר במשהו את הקלרנית, ואמנם קראו לו 'קלרינט', אף על פי שהמנגנון המשמיע צלילים שהיה בבטנו היה למעשה מנגנון של מפוחית־פה. לכלי היתה מצורפת חוברת עם כמה מנגינות בתוים, ומתחת לתוים מעין 'טבולטורה' בספרות, המציינות את הקלידים שיש ללחוץ כדי להפיק את הצלילים המתאימים. בתחתית צינור הקרטון היו גם שני קלידים לנגינת 'ליווי' של אקורדים, ואלה צוינו באותיות. חוברת זאת היתה לי ספר הלימוד הראשון בתורת המוסיקה. ממנה למדתי עד מהרה לנגן מתוים ואף לשיר את המנגינות מן התוים. אמא חזרה הביתה והביאה אתה תינוק – בן שלישי במשפחה. ושוב, כאותו ערפל שאופף את זכרונותי מאחי הראשון כך גם הפעם איני זוכר מאומה. לא מיטת תינוק, לא חיתולים, לא בכי תינוק. הדבר היחידי שאני בכל זאת זוכר, וזוכר היטב, הוא החום והרוך שקרנו מגופה של אמא והריח המיוחד שאפף אותה, ריח של חלב־אם. וכינתיים כבר הייתי שבוי בקסמי אחי בן השנתיים, והייתי מחבקו ומנשקו בכל הזדמנות. עד היום אני משוכנע, שהוא היה הילד החמוד ביותר בעולם. לא עבר זמן רב, ושנינו היינו כרוכים אחרי אחינו הצעיר שבינתיים פקח עינים כחולות גדולות וצימח שיער זהוב חלק על ראשו, ובכל הזדמנות חיבקנו ונישקנו אותו וקראנו לו בכל מיני שמות

לראות את הדברים בעיניים של ילד

חיבה. לאחינו הצעיר קראו מרדכי, על שם סבא מרדכי, אבי-אבינו. אחינו בנימין נקרא על שם סבי-אבינו, וכיון שביום בו הוא נולד, נפטר הסופר והוגה הדעות אחד העם, הוסיפו לו, כשם שני, את השם 'אחד העם', אבל עד היום קוראים לו 'בן', ואחינו הצעיר ידוע ברבים בשם 'מורלה'. ('מורלה', ד"ר מרדכי בראון מירושלים, הסטוריון. כיהן בתפקידים שונים בעבר, ביניהם: קצין חינוך ראשי, מנהל מחלקת הנוער והחלוצים בסוכנות היהודית וחבר כנסת). בן ומורלה נולדו בהבדל של שנתיים בדיוק, באותו תאריך לפי הלוח הגרגוריאני – 26 בדצמבר.

והנה הגיע חודש מוחרם. אותו חודש בלוח השנה המוסלמי אשר בו, לפי המסורת או לפי תקנה ישנה במורשת השלטון הטורקי, היה פג תקפם של כל חווי השכירות של דירות. גם אנחנו עזבנו את הדירה בביתו של האדון רעגנשבער ועברנו לגור בבית סמוך, ברחוב הירקון 70.

במעלה החולי של שפת הים, בערך מול רחוב הגליל (היום רחוב מאפו) עמד צריף-עץ על כלונסאות. במוצאי שבתות לפנות ערב היתה באה לשם תזמורת כלי נשיפה. נחושת הקלל של החצוצרות, הקרנות, הטרומבונים והטובות למיניהן היתה מקבלת גוון אדמדם כשקרני השמש השוקעת פגעו בה. אל הילולת הנחושת הנוצצת הצטרפו עד מהרה צילי הנגינה ואז החל לבי פועם בחזקה עם הקצב. ההרמוניה היתה דומה לזו שהייתי מפיך ממפוחית הפה שלי, אך הרבה יותר חזקה, החלטית ומשכנעת. הכלים ש'גנבו' את ההצגה, לפחות בעיני, היו הטרומבונים והטובות, במיוחד כשהיו משמיעים את המנגינה, והחצוצרות ושאר הכלים בעלי הקול הדק היו מלווים אותם בצלילים קצרים וקצובים: אום פפה-פה-פה, אום פפה-פה-פה, אום פה, אום פה, עם חשיכה, כשהייתי מתרחק מן הצריף בדרכי הביתה, היו הצלילים הולכים ונחלשים, הולכים ונבלעים ברעש גלי הים, עד שלבסוף נשאר רק קולו של התוף הגדול: בום בום בום...

איני זוכר איך הגעתי לביתה של חיה ריטר, הפסנתרנית בת כיתתי. היו שם עוד כמה בנות וחיה ניגנה משהו על הפסנתר. זאת היתה הפעם הראשונה בחיי שראיתי ושמעתי כלי נגינה זה. הרושם היה מהמם.

בשנה האחרונה לשבתנו בתל-אביב, היא שנת תרצ"א (1931), עזב אבינו את מקום עבודתו אצל האדון ליאו גולדברג, ויחד עם שני שותפים, האדונים ברהמס וקוטלר, החל לעסוק בעבודות חריש וקידוח בארות. ושוב הגיע 'מוחרם', החודש בו מסתיימים חווי השכירות של דירות, והיה צורך להחליט: האם להמשיך לגור בבית של גאבר ברחוב הירקון 70 או לעבור לדירה אחרת. אבל לאבא היו תכניות. שוב עברנו לגור זמנית אצל משפחת פוקס ברחוב פינסקר.

בראון למד בביה"ס תל נורדאו בתל-אביב מכיתה א'-ד'. כשהיה בן תשע, נסע לבקר את המשפחה בגרמניה. פגישה ראשונה ואחרונה עם חלק גדול מהמשפחה.

## הנסיעה לברסלאו

"אינני זוכר, אבל אני מניח שאבא הביא אותנו באוטו שלו מבית משפחת פוקס ברחוב פינסקר אל נמל יפו. מלבדו היינו ארבעה: אמא, מורלה אחינו הקטן בן השנתיים, בן בן החמש ואני הגדול, בן תשע." יחזקאל הפליג עם אמו ואחיו באנית הקיטור Carnaro מיפו לטרייסטה ומשם המשיך ברכבת למשפחתו בברסלאו.

"הבית שבו גרו סבא וסבתא היה דומה לשאר הבתים שכרחוב: אלה היו בתים בעלי מראה מגושם וקודר למדי, בני חמש קומות ועליית-גג מקורה ברעפים. בחדר המדרגות היו חלונות שפנו לחצר פנימית. דרכם חדר אור היום והאיר את חלל המדרגות. חשמל לא היה. יום אחד שמעתי נגינה בוקעת ועולה ממעמקי החצר הפנימית. רצתי לראות והנה למטה למטה עומד איש על יד תיבה רבועה ומסובב ידית ומן התיבה בקעו צלילים. היו אלה צלילי ואלס עם ליווי אוס-פה-פה, אוס-פה-פה, בקול מאנפף משהו. פה ושם הופיעו על המרפסות נשים או ילדים וזרקו מטבע או שתיים. המטבעות נפלו על רצפת החצר בקול צלצול מהדהד, שחזר כמה פעמים מקירות הבתים שמסביב. בסוף הואלס התכופף האיש ואסף את המטבעות אחת אחת. תיבת הנגינה נקראה בגרמנית Leierkaste. כעבור שנים רבות הכרתי את אחד ה'לידר' היפים ביותר של שוברט, Der Leiermann (איש תיבת הנגינה) – זהו השיר האחרון במחזור מסע החורף מאת הפילולוג-משורר הגרמני וילהלם מילר. שיריו אלה של מילר, כמו גם המחזור השני שלו הטוחנת היפה, קמו לתחיה רק הודות למוסיקה של פרנץ שוברט. כך, טיפין טיפין, נמסך לתוך הוויית החלק האירופי, והתערבב ללא הפרד עם החלק הבסיסי, הארצישראלי, המזרח-תיכוני, היהודי, של נשמתו."

## החזרה לבית החדש במושבה ראשון לציון

"כנראה נרדמתי במכוניתו של אבא וישנתי כל הדרך מן הנמל אל ביתנו החדש". המשפחה השתקעה בבית שרכשה ברחוב הכרמל 15 במושבה ראשון לציון אחרי הטיול לברסלאו. משפחת בראון הצטרפה לקבוצת משפחות שעלו מגרמניה בשנות השלושים.

בראון למד מכיתה ה' עד ח' בבית הספר העממי במושבה, שלימים נקרא 'חביב' על שם רב חביב-לובמן, מאנשי ביל"ו, שהקימו את ראשון לציון בשנת 1882. הוא מספר על החיים בבית:

"ביתנו לא היה כשר למהדרין. אבל לקראת כל שבת וחג היתה אמא מנקה, רוחצת, שוטפת וממרכת, אופה, מבשלת, צולה ומטגנת. לפני כל חג היתה אמא עושה את כל ההכנות הדרושות, כפי שלמדה מפי הרבי בברסלאו לקראת הגיור. בערב ראש השנה היא היתה מבשלת 'קרעפלעך' ומכינה תפוח ודבש. במשך ארבעת הימים

שבין יום הכיפורים ובין ערב סוכות היה אבא בונה את הסוכה כחצר ומביא לתוכה את ארבעת המינים ואנחנו עוזרים על ידו. אמא היתה מקשטת את הסוכה בשרשרות וסלסלות מנייר צבעוני ואנחנו עוזרים על ידה. לקראת חנוכה היתה אמא מנקה את החנוכה הגדולה העשויה ברזל מושחר בשמן מלאכת מחשבת. ליד החנוכה היתה אמא מכינה נרות חנוכה ססגוניים-ריחניים, גפרורים ושלוש שקיות בד שתפרה כמו ידיה. בתוך כל אחת מן השקיות היא שמה דמי חנוכה, ממתקים וסביבון. אותן שקיות מנייר צבעוני שאפשר היום לקנות בחנות לא היו ידועות אז, או אולי היו בנמצא אך אמא העדיפה תמיד לעשות הכל כמו ידיה. בראש השנה לאילנות, הוא יום ט"ו בשבט, היתה אמא מכינה סלסלה מלאה פירות מיובשים, 'פירות ארץ ישראל' כמנהג הגולה, שהרי בגולה, כלומר בארצות כמו גרמניה, פולין ורוסיה אי אפשר היה אז להשיג פירות טריים ביום ט"ו בשבט, שחל בעיצומו של החורף.

לקראת פורים היתה אמא דואגת לתחפושות בשביל שלושת בניה והיתה אופה אזני המן ממולאים פרג ברבש. כשבועיים לפני פסח היתה מתחילה פרשת סיוד, צחצוח וניקוי הבית כולו. בצהריים שלפני ליל הסדר היתה אמא מגישה לנו חמיצת סלק כדת וכדין יהודי אשכנז. ולקראת 'שולחן ערוך' – היא סעודת ליל הסדר – הייתה היא מכינה 'געפילטע פיש' – דגים ממולאים, מרק עוף עם 'קניידלעך' וכל שאר מאכלי חג כדת וכדין. כמו כן היתה אמא ממלאה את כיסי ואת כיסי שני אחי באגוזים. בעוד אמא היתה טורחת ועושה את כל ההכנות המעשיות לקראת שבת וחג, היה אבא מקיים את הטקסים: היה מקדש את השבת מדי שבוע, היה מבדיל בין קודש לחול במוצאי יום המנוחה והיה מברך על נרות החנוכה. הוא היה מקפיד לשיר את "מעוז צור" על כל ששת הבתים ואנחנו הילדים מחרים-מחזיקים אחריו. הורי הביאו מגרמניה לא מעט ספרים, בעיקר בגרמנית. בכיתנו היו כל כתבי גתה והיינה וגם כרכים בודדים של משוררים גרמנים אחרים כמו שילר, אייכנדרוף, ריקרט ועוד. אמא הביאה אתה את ספרי הלימוד שלה מבית הספר התיכון. היה שירון עם תוים למקהלת נערות, בחלקם שירי עם גרמניים ובחלקם שירים מאת גדולי המלחינים הגרמנים כמו היידן, מוצרט, בטהובן ומנדלסון. בסוף השירון היה נספח עם קיצור יסודות תורת המוסיקה. רוב הספרים הגרמניים, אם לא כולם, היו מודפסים באותיות גותיות. היו שם גם כל כתבי שקספיר באנגלית, מחזות וסונטות, בכרך אחד, מודפסות על נייר משובח, דק כמעט כמו נייר של סיגריות. הספר הזה היה כרוך בכריכת זמש אדומה ועליה מוטבעות המילים "ויליאם שקספיר" באותיות זהב. היה שם גם ספר טכני בשני כרכים, שהכיל תיאור מפורט של מבנה המכונית על כל חלקיה, בלווית תרשימים רבים.



תמונה 1: שלושת האחים לבית בראון 1934

מלבד התנ"ך, הסיודור והמחזור לא הביא אתו אבא ספרים בעברית. אבל הם הופיעו בביתנו בכמויות הולכות וגדלות בתקופת ראשון לציון, ובה במידה התחלתי אני לבלוע אותם בשקיקה הולכת וגוברת.

עם תחילת שנת הלימודים החליטו הורי ללמד אותי נגינה בכינור. שמחתי כשנודע לי כי אלמד יחד עם שניים מחברי לכיתה. המורה היה האדון מאירוביץ מקונסרבטוריון 'שולמית' בתל-אביב. הוא היה מגיע פעם בשבוע לראשון לציון והיה מתארח אצל אחותו, הגברת אוברמן שהייתה מורה לפסנתר.

ידידים חברים וקרובי משפחה רבים היו בני בית בראשון לציון. ביניהם בני כיתתו של יחזקאל מתל נורדאו, משה שמיר ובנימין גלאי, מרייסה, בתה של המשוררת יוכבד בת מרים ומאיר הרניק, שהגיע למושב עם משפחתו בשנת 1934. עם עליית הנאצים לשלטון בגרמניה הגיעו חלק מקרובי המשפחה לארץ וזכו לקבלת פנים חמה. "לפתע פרצה לתוך חיינו 'העליה החמשית' היא עליית יהודי גרמניה. פתאום החלו להדהד הדי דיבור גרמני ברחובות המאובקים של המושבה הקטנה ראשון לציון. הגיעו גם קרובים שלנו. לא רבים. לא כמו שאבא קיווה. הדוד מוריץ (אחיו



תמונה 2: משפחת בראון במכונית 1934

השני של אברהם בן הזקונים, אבא של יחזקאל) ורעייתו אדלה ובנם הקטן נורברט לא הגיעו (נורברט נשלח לכריטניה וניצל). הדוד איזידור (האח השלישי של אברהם) העדיף להשאיר בצ'רנובין עם רעייתו הצעירה סבינה. מי יכול היה אז לנחש כי הרעה תגיע עד שם? אחיו הבכור של אבא, הדוד ישראל-מאיר, לא הגיע, אבל הוא היה אמיד, ובדיעבד הצליח לעבור לשווייץ יחד עם רכושו ובני משפחתו. לימים הם הגיעו בשלום לארץ ישראל.

אלינו הגיע הראשון אליהו בראון, בן דוד של אבא, בן אחיו של סבא מרדכי, הוא ורעייתו אדלה. אחרי אליהו ואדלה באו הדוד יעקב (האח הרביעי) ורעייתו הדודה לוטה. בינתיים הגיעה הדודה פייצ'ה, היא צפורה, אחות אבא, היא ובעלה הדוד יצחק ילינוביץ ושתי בנותיה יודית (יהודית) ומרגה.

מישהו מחוג הידידים החדש של הורי הביא אתו מגרמניה גרמופון-מזוודה וקצת 'פלטות' של מוסיקה קלאסית. עד אז לא עניינה אותי המוסיקה הקלאסית כהוא זה. אבל באחד מאותם הימים הזדמן לי איך שהוא לשבת לכדי בחצר עם הגרמופון ועם הסימפוניה החמשית של בטהובן. זאת היתה בשבילי תגלית בעלת עוצמה אדירה. הפרק השני הביא אותי עד לדמעות. במשך הימים, או השבועות, הקרובים שמעתי עוד פעמיים-שלוש את הסימפוניה הזאת, עד כי הייתי מסוגל לשמוע את כולה בדמיוני מן ההתחלה ועד הסוף. זאת היתה ארץ פלאות חדשה שנפתחה לי."

## נעורים

"הורי רשמו אותי ללימודים בגימנסיה 'הרצליה' בתל-אביב. נרשמתי לשנה החמישית, המקבילה לשנה ט"ת בבתי הספר התיכוניים בישראל של ימינו." (בסתיו נסע יחזקאל לבית הבראה בכפר קובייבה בהרי ירושלים במצוות הרופא. שם ניגן לראשונה מוסיקה

קאמריט). אף על פי שהחמצתי את ראשית שנת הלימודים בגימנסיה 'הרצליה' בגלל מחלתי, לא היה לי כל קושי להשתלב בהם. שמחתי לפגוש בכיתתי כמה מכרים ותיקים: בכיתתי למדו בנימין גלאי, משה שמיר, עדינה אליהו וחיה ריטר הפסנתרנית, חברי מבית בספר 'תל נורדוי' (נורדאו), וגם חיים ויינברג ויהודית גיפשטיין מבית הספר העממי בראשון לציון.

מוישה יעקבזון נעשה חברי הטוב ביותר (אביו של מוישה לימד את יחזקאל לקרוא את ההפטרה של בר המצווה). אותו ילד שהיה יושב כמעט כל ערב על המדרגות וממרר בכי שעות ארוכות על כי אחיו הגדול הרביץ לו כי הוא לא רצה ללמוד, אותו ילד היה החבר הכי טוב שהיה לי אי פעם. זאת היתה ידידות נעורים שחלפה עם הזמן ותהפוכותיו, אבל לא היה לי חבר אחר, לא לפניו ולא אחריו. היה לנו עניין משותף בצפרים ובפרחים. בשבתות היינו מטיילים בסביבות ראשון לציון, צופים בצפרים ובחרקים וקוטפים ומביאים הביתה מפרחי העונה.

עליתי לכיתה ששית, היא 'יוד' בלשון ימינו. הורי החליטו משום מה לשכור בשבילי חדר בתל-אביב אצל משפחת פוקס הטובה ברחוב פינסקר. הייתי גאה ומאושר בחדרי הקטן: בפעם הראשונה בחיי יש לי פינה משלי. (חיש מהר נאלץ יחזקאל לחזור הביתה בגלל מצבה הכלכלי של המשפחה). האדון מאירוביץ, שלימד אותי נגינה בכינור, הפסיק את נסיעותיו השבועיות לראשון לציון, כנראה מחשש בדרכים בגלל מאורעות הימים ההם. פעם בשבוע הייתי לוקח אתי לגימנסיה את הכינור, ואחרי הלימודים הייתי הולך לביתו של האדון מאירוביץ, אי שם בסביבות רחוב שיינקין, לקבל שיעור בנגינה.

עליתי לכיתה שביעית, היא 'יוד אלף', אף על פי שהפסדתי כמה חדשי לימודים בגלל מחלתי (יחזקאל חלה בדלקת קרום המוח, ושהה חודשיים בבית החולים הדסה בלפור ולאחר מכן תקופה ממושכת בבית). בינתיים שמחתי לחזור ללימודים ואף נהניתי מרובם, כי החל מן הכיתה השביעית חל פיצול למגמות: קלאסית, ראלית וחקלאית. בחרתי כמובן במגמה ראלית. היתה לי נטיה מובהקת למדעי הטבע.

## השומר הצעיר

"מוישה הציע ללכת ל'שומר הצעיר'. 'הנוער העובד' לא התאים לי, כי הייתי 'נוער לומד'. מוישה אמנם עבד ולא למד, אבל מוישה אמר 'השומר הצעיר', אז הולכים ל'שומר הצעיר'. המדריכה נראתה כמו נערה בת גילנו. היא סיפרה משהו, אינני זוכר מה, ואחר כך התחילו לשיר. כולם הכירו היטב את הלחנים ואת המילים. כולם שרו כאיש אחד, ואם כי פה ושם היו זיופים קלים, מעולם לא שמעתי שירה כל כך יפה. ברגע מסוים התחילו לרקוד. רקדו 'הורה', ואז השירה התלהטה ונעשתה יותר פראית, יותר בוטה, קצת צורמת. מישהו הוציא מכיסו 'גרמושקה', מפוחית



פה קטנה מתוצרת 'הונר', והתחיל לנגן מנגינת מחול קצבית. כמה זוגות התחילו לרקוד לקצב המנגינה, נער עם נערה, נערה עם נער. בלילות, עם תום ה'פעולה' בקן 'השומר הצעיר' היינו שנינו ממשיכים לטייל בחוצות המושבה, כדרךנו, ומחפשים איזה בית עם רדיו שמשמיע מוסיקה קלאסית, עומדים מתחת לחלון ומקשיבים. באותה תקופה למדתי לשרוק והייתי הולך ומשכלל את שריקתי. הייתי שורק קטעים מתוך סימפוניות של בטהובן, צ'ייקובסקי, מנדלסון. הייתי מהלך בדממת הלילה עם מוישה או לכרי ושורק. לימים התחלתי גם לאלתר בשריקה מנגינות משלי ואפילו, זו הפעם הראשונה, התגנבה ללבי המחשבה על הלחנה. אך מיד סילקתי מחשבה זו הצידה: קומפוזיטור זה דבר ששייך לעבר הרחוק, לארצות רחוקות. המלחינים הגדולים מן העבר, כמו באך, בטהובן, שוברט, מנדלסון, נראו לי כיצורי עליון, כגאונים שעבר זמנם."

### מוסיקה קאמרית

"ריבוי העיסוקים הכביד עלי, אך למזלי הפסקתי לקבל שיעורי נגינה. וכך זה קרה. באחד השיעורים אמר לי האדון מאירוביץ, בצניעות האפיינית לו: "נו, כבר לימדתי אותך כל מה שאני יודע. עכשו אתה צריך להחליט. אם אתה רוצה להיות נגן מקצועי, אתה צריך להמשיך ללמוד נגינה אצל אחד המורים מן התזמורת הארצישראלית. אם אתה רוצה להיות רק נגן חובב, אני יכול לתת לך עוד כמה שיעורים וכמה עצות טובות. אבל תצטרך למצוא לך חברים לנגינה בצוותא של מוסיקה קאמרית". הוא נתן לי עוד כמה שיעורים, המליץ על זוג חובבי מוסיקה שהכיר בראשון לציון, ונפרדתי ממנו ברוח טובה ובלב שמח. המוסיקאים החובבים שעליהם המליץ מורי לנגינה היו האדון קובוביציקי שניגן בכינור ואשתו בפסנתר. היה להם אוסף נאה של תוים לנגינה בשלשה. ניגנו יחד קונצ'רטו גרוסו של ויואלדי ברה מינור ואת הקונצ'רטו הכפול לשני כינורות של באך, גם הוא ברה מינור. הפסנתר ניגן כמובן את תפקיד התזמורת. הנגינה גרמה לי הנאה עילאית, אושר רב. יותר מאוחר ניגנתי סונטות לכנור ולפסנתר של בטהובן עם האדון פדרליין, זה שהיה מגדל תרנגולות בחצרו בגן הרצל. אהבתי במיוחד את הסונטה החמישית, המכונה **סונטת האביב** וגם את הפרק האיטי, פרק הוריאציות, מתוך **סונטת קרויצר**. שני אלה, ובמיוחד פרק הוריאציות, ויותר מכל הוריאציה המינורית, עוררו בי מין כמיהה בלתי מוגדרת, מין אהבה בצורתה המופשטת והזכה ביותר."

## הגנה ובגרות

"טקס ההשבעה ל'הגנה' התקיים במקלט של קיבוץ ג' (הכשרה של 'השומר הצעיר' שממנה הוקמו קיבוצים שונים). הושבעו כל בוגרי ובוגרות קן 'השומר הצעיר' (בכיתה י"ב). זמן מה לפני כן, ואני רק בן שש עשרה, שותפתי בהגנת המושבה בתפקידי שמירה וקישור. זיקתי לעם היהודי בתפוצות התגבשה הרבה יותר מאוחר. לאמיתו של דבר, הרגשתי קירבה יותר רבה לערכים היושבים בארץ ישראל מאשר לעם היהודי בתפוצות. לא רק שלא שנאתי אותם, אלא ראיתי אותם כחלק של ארץ ישראל שלי. קיבלתי את תורת 'המדינה הדו-לאומית' של 'השומר הצעיר' בלב שלם. והנה נודע על החלטה להטיל חרם על תוצרת חקלאית ערבית. יתר על כן: אני נדרשתי, יחד עם חבריי בקן 'השומר הצעיר', ללכת לשוק ולגרש משם את הרוכלים הערביים שהיו מביאים יום יום תוצרת חקלאית מן הכפרים הקרובים לבית דג', ספרייה ואחרים. אני סירבתי. ראיתי בזאת סתירה בוטה לאידיאולוגיה של תנועתי. הייתי תמים מאד. זאת היתה הטיפה הראשונה של רעל הספק שנמסכה בדמי.

בשנה זאת הייתי אמור לסיים את לימודי ולעמוד בבחינות הבגרות. מורי ומחנכי ד"ר ברוך הזמין את אבי לשיחה ואמר לו, כי הוא חושש שאינני מוכן לבחינה במתימטיקה. לאבי אמרתי כי אינני מתכוון לגשת לבחינות, שהרי אני הולך לקיבוץ, ושם לא דורשים כל תעודות. אבא ניסה להסביר לי כי לעולם אין אדם יודע לאן יובילו אותו החיים. יתכן מאד שבעתיד אקלע למצב בו אהיה זקוק לאותה תעודה. הסכמתי לעמוד בבחינות הבגרות. קיבלתי שיעורי עזר אצל ד"ר הלפרין, שהיה מורה לחשבון בבית הספר העממי בראשון לציון.

ד"ר ברוך בחן אותי ואישר את השתתפותי בבחינות הבגרות. ניגשתי לבחינות וקיבלתי עשר במתימטיקה ועשר בפיסיקה. בטקס חלוקת תעודות הבגרות נכחו גם הורי, כמובן. התעודות ניתנו בתוך קופסאות קרטון גליליות מצופות בנייר צבעוני יפה, עבודת תלמידים צעירים בשיעורי מלאכה. כשפתחתי את קופסתי מצאתי בה רק גליון ציונים. התעודה נשארה במשרד הגימנסיה, צחוק הגורל, בגלל חוב כספי של אבא. אבא היה תמיד חייב כסף למישהו. תעודת הבגרות שלי נשארה שם שנים רבות, רבות מאד.

טעם ההקלה שהרגשתי אחרי שעברתי בהצלחה את בחינות הבגרות היה מתוק, מתוק מאד, כמעט משכר. פתאום היה לי המון פנאי. כל שעות הבוקר היו בידי לעשות בהן ככל העולה על רוחי. חזרתי שוב לצייר, אחרי הרבה שנים. קניתי לי מחברת לציור וקופסת צבעי מים. אינני יודע מאין ואיך נפל לידי חליל פיקולו עשוי מעץ שחור מעולה. היו בו רק חורים, ללא שסתומים. מימי לא ראיתי חליל כזה, לא לפני ולא אחרי זה. שבועיים התאמנתי עד שהצלחתי להפיק ממנו משהו יותר מציוץ

עלוב. במשך הזמן התברר שלחליל הזה יש צליל יפהפה, עגול ומלא. גם אחי בן התחיל לנגן בו. החליל שבה את לבי והקדשתי זמן רב לנגינה בו. באותו זמן הורשתה קבוצתי בקן 'השומר הצעיר' להיכנס לקיבוץ ג' ואפילו להשתתף בפעולות מסוימות של הקיבוץ. היה שם 'צריף תרבות' ובו אלבום צילומים מהווי הקיבוץ, עיתונים, ספרי אמנות וגם פטיפון ותקליטים. זה היה הפטיפון החשמלי הראשון שראיתי מימי. כל שבת אחר הצהרים התקיים שם קונצרט תקליטים ואנחנו, בוגרי הקן, הוזמנו לבוא ולהאזין. שם שמעתי בפעם הראשונה את הסימפוניה בסול מינור (40) של מוצרט. הייתי המום. זה היה בעת ובעונה אחת יותר חכם, יותר אלגנטי ויותר מרגש מכל מה ששמעתי עד כה. שמעתי גם את סימפונית "השעון" (101) של יוסף היידן. הייתי נפעם באותה מידה. גיליתי את היופי הצרוף של הצורה הקלאסית. גיליתי אוצר של אבני חן שלא ידעתי על קיומו. והנה, באחד הערבים נערך בחדר האוכל של הקיבוץ 'קונצרט מוסבר'. עמנואל גורדון השמיע את סימפונית "השעון" והסביר את המבנה של כל פרק. זה היה בדיוק מה שהיה דרוש לי באותו זמן. עמנואל ביטא במלים את מה שאני "ראיתי" בבהירות תוך כדי האזנה.

עמנואל גורדון היה 'לולן'. בשעות הפנאי היה מנגן בחליל צד. אחרי הרצאתו העזתי לגשת אליו. סיפרתי לו על חליל הפיקולו שלי. הוא התעניין מאד ורצה לראות אותו. למחרת באתי לאהלו (רוב חברי קיבוץ ג' גרו באהלים עגולים עם תורן אחד במרכזם). ניגנתי לפניו. הוא התפעל מן הצליל שלי ונתן לי עצה או שתיים בנוגע לאופן הנשיפה. הוא גם ניגן לפני בחליל שלו פרק מסונטה של באך. היה לו חליל משוכלל עם הרבה שסתומי מתכת מבריקים. גוף החליל היה עשוי מעץ שחור אבל חלקו העליון היה ממתכת. עמנואל גם סיפר לי על המורה שלו לחליל, אריך (אורי) טפליץ מן התזמורת הארצישראלית. הלכתי הביתה עם שני חלילים: החליל שלי וחליל צד ישן בתוך תיק שחור שנתן לי עמנואל בהשאלה. החליל החדש שלו בנוי בשיטת 'בוהם' החדשה, כך הסביר לי, והחליל הישן לא. הוא אינו מנגן עליו יותר, אמר.

חלילו הישן של עמנואל גורדון נשאר ברשותי הרבה זמן. גם הקשרים המוסיקליים שלי עם עמנואל התקיימו במשך זמן רב. בינתיים הציע לי בני רוזנברג להדריך קבוצת 'רעים'. כך כונו ב'שומר הצעיר' הילדים מן השכבה הצעירה. ב'גרוד הרעים' בקן ראשון לציון היתה אז קבוצת בנים וקבוצת בנות, שתיהן בהדרכת בני. אני הייתי אמור לקבל לידי את קבוצת הבנים. הייתי אמור גם ללכת בשבתות למגרש הכדורגל ו'לארגן' ילדים נוספים לקבוצה. היססתי. ביקשתי מבני שיתן לי זמן לשקול את הצעתו. עניין ההדרכה משך אותי מאד. לספר סיפורים אהבתי. זכרתי את הסיפור הארוך שבדיתי מלבי וסיפרתי בהמשכים למאיר הרניק (מאיר עלה מגרמניה והגיע לראשון לציון עם משפחתו בשנת 1933 והפך לחבר קרוב). גם ידעתי שיש לי הרבה מה לספר ומה ללמד. גם ה'צופיות' משכה את לבי. אבל היו לי בעיות עם עצמי בקשר

לעצם חברותי בתנועת 'השומר הצעיר'. לא שכחתי את עניין גירוש הרוכלים הערביים מן השוק. בעקבות ההתכתשויות עם הרביזיוניסטים החלטתי לעיין בעיתון שלהם. איני זוכר אם זה היה עדיין 'דואר היום' או שמא כבר החל אז לצאת לאור העיתון 'הבוקר'. כך או כך, קראתי דברים הפוכים ממה שכתוב ב'דבר', עתון פועלי ארץ ישראל. ניסיתי גם לקרוא את 'הארץ', הבטאון של החוגים ה'אזרחיים', או כמו שהם נקראו ב'שומר הצעיר', 'הבורגנות'. שוב מצאתי דברים אחרים. נקלעתי למצב בלתי נסבל של 'משבר אמון': או אלה משקרים, או אלה משקרים. ושמא כולם משקרים? גם מצבי בקבוצתי, קבוצת הבוגרים בקן, נעשה בלתי נסבל. הרגשתי יותר ויותר את היותי יוצא דופן. ה'פעולות', לרבות השירים והריקודים, נראו לי תפלות. זהרם הראשוני הועם. במיוחד לא סבלתי כמה מן השירים ה'רוסיים', תוצרת סובייטית, והייתי מזייף אותם ככוונה, אך אף אחד לא הרגיש בכך. בקבוצה, כמוכן, הרגישו שאני 'מצוברח' וגם שאלו שאלות. זה עוד הגביר את מבוכתי. לולא שני חברים יתכן שהייתי עוזב: רק עם מוישה יעקבזון ועם שלוימלה מיזול היתה לי שפה משותפת. הקיץ הלך והתקרב לסיומו, ואתו שנת תרצ"ט. 'גדוד הרעים' בהדרכת בני רוזנברג יצא ל'מחנה ארצי'. נספחתי אליהם כמועמד להיות מדריך. המחנה הוקם על רכס כורכר צפונית לנתניה, ליד מחנה קיבוץ 'עין הים' שהיה עתיד להתיישב בדרום ולהיקרא 'יד מרדכי' על שם מרדכי אנילביץ, מפקד גטו ורשה שנפל שם עם הנופלים. אך עניין זה, כמו גם עמידת הגבורה של יד מרדכי במלחמת תש"ח, שייך לעתיד הרחוק. מכיוון שלא היתה לי עדיין אחריות של מדריך, הגעתי למקום לבדי ב'טרמפים', מצויד בכל הנחוץ, לרבות אולרי היקר, שהיה תמיד תלוי על חגורת הצופים שלי. הבאתי אתי גם את החליל הקטן השחור שלי. זה היה מחנה גדל מידות ורב משתתפים. מצאתי את בני עם החניכים והצטרפתי אליהם. מן האוהל הסמוך בקעו קולות צעירים מלווים בנגינת חליליות: "עלי עין שוקקה גמלי אבריכה, ילדתי החביבה השקותם הבטיחה". הקולות הצלולים נשמעו לי כמי מעיין קרירים וזכים מפכים ונופלים מתוך סלע. פתאום, כמו מכת ברק, חלפה במוחי המחשבה: "אחרי הכל, מה יפה היא תנועת הנוער הזאת, יגידו עליה מה שיגידו". הלכתי לראות. בתוך אוהל עשוי משתי שמיכות צמר, שני מוטות, חבלים ויתדות, ישבה קבוצת בנות, אחת יותר חמודה מן השניה, שרו וניגנו. אחת מהן ריתקה את תשומת לבי במיוחד. היו לה עיניים גדולות, זוהרות באור כחול, פקוחות לרווחה ומחייכות, עם ריסים ארוכים. היא היתה ערנית ופעילה יותר מכולן. הייתי בטוח שהיא המדריכה. לימים הכרתי את איה פינקרפלד וכעבור שנים רבות נקשרו בינינו קשרי ידידות הדוקים. פעם סיפרתי לה איך ראיתיה בפעם הראשונה עם חניכותיה. לא. היא לא היתה המדריכה. היא היתה אחת מהן. " (לימים ד"ר איילה מאיר, אשתו של הצ'לן מנחם, בנה של גולדה מאיר, מחבריהם הקרובים של יחזקאל ואשתו שולמית).

לראות את הדברים בעיניים של ילד

"עם גמר המחנה היה אמור להתחיל במשמר העמק 'סמינריון רעיוני' של גרוד 'משמר העמק'. חבריי מקן ראשון לציון השתתפו כמוכן בסמינריון. הם גרו בחדרים סמוכים, בנים לחוד ובנות לחוד. אך אני העדפתי חברה אחרת. שמחתי לפגוש את משה שמיר, חבר ילדות שלי. מצאתי לי גם חבר חדש, את צבי שטיינהויז 'הגדול'. הכרתיו במחנה הארצי. הוא היה אחד ה'נספחים' והיה ממונה על השמירה. בשעות הפנאי ניגנו יחד דואטים. צבי בחלילית ואני בחליל הפיקולו השחור שלי. זכור לי במיוחד מנואט של באך. לימים ניגנתי את אותו מנואט שוב, הפעם בפסנתר, כחלק מן הסויטה הצרפתית ברה מינור. צבי ארגן מקהלה בארבעה קולות וניצח עליה. השתתפתי בין הבאסים. בין היתר שרנו שירים של מנדלסון. זכור לי השיר שמתחיל במילים "עם רדת ערב" וגם "עם צאת כוכבי ליל אביב". הרגשתי את אותה הרגשת שכרון כמו בשעת נגינה בצוותא, את אותו צמאון לשתות עוד ועוד מהרמונית הקולות המשכרת."

שנת 1940 הוקדשה להדרכה בקן 'השומר הצעיר' בראשון לציון. שנה זו הייתה קשה מנשוא מכיוון שאברהם האב עזב את משפחתו למען אשה אחרת. בראון כותב על כך בזכרונותיו:

"מצוקתי באה לידי ביטוי בכמה מן השירים שכתבתי אז. רציתי להתבודד. בניתי לי סוכה על גג בית הורי. הבאתי לשם מיטת ברזל פשוטה עם מזרן ישן, שולחן עץ קטן וכסא כלשהו. שם הייתי לבדי עם עצמי. הרביתי לשוטט לבדי, להרהר במצבי, לאלתר מנגינות בשריקה. ישבתי בשקט על האדמה שעה ארוכה. והנה, לא הרחק ממקום שבתי, שמעתי יללת תן. ועוד אחת, מכיוון אחר. ועוד אחת מכיוון שלישי. לא עברו שלשה רגעים, ואני הייתי מוקף יללות תנים עולות ויורדות באלף גוונים ובני גוונים, באלף מקצבים. ויללות התנים משתזרות אלה באלה למוסיקה לילית יפהפיה. ישבתי בשקט. הייתי אחד עם שירת התנים, אחד עם רינת הכוכבים, עם האדמה עליה אני יושב.

השתתפתי הפעילה בכנס של מועצת התנועה בסוף ספטמבר העלתה קצת את מצב רוחי. תוצאת הכנס הזה בשבילי הייתה הרת גורל: לא רק ששקעתי עמוק יותר ויותר בענייני התנועה, אלא שיצאו לי מוניטין של מחנך ואיש טבע ונעשיתי אחד מן הפעילים והמובילים בה. כ'על החומה', עיתון התנועה, החלו להתפרסם רשימותי מן המתרחש בטבע הצומח והחי מעת לעת, וגם פרטים על מצב הכוכבים. מדי פעם התפרסמו גם שירים שכתבתי. במסגרת הדיון בשאלת היציאה להכשרה הרגשתי את הצורך למזג את העירוניים עם חברי הישובים הקטנים יותר, ורבים צידדו בזכותי."

## בדרך למשמר העמק

"ובכן, גדוד 'משמר העמק' יוצא להכשרה. הצעתי בכנס המועצה התקבלה, ובני הערים התמזגו עם בני המושבות. קבוצת 'נבט', היא קבוצתי מראשון לציון, הלכה לקיבוץ מרחביה. אבל אני רצייתי ללכת לקיבוץ משמר העמק. רצייתי להיות קרוב למוסד החינוכי בגלל שאיפותי בתחום החינוך. בהנהגה הראשית הבינו והסכימו. אבל הסיבה העמוקה היתה אחרת: אהבתי את המקום. זאת היתה אהבה ממבט ראשון, מאז שהייתי שם בפעם הראשונה, בסמינריון הרעיוני של התנועה בשלהי קיץ תרצ"ט. מאז ומתמיד הייתי 'חתול שהולך לבדו', קשור יותר למקום מאשר לבני אדם. ובכן, בעיצומו של חורף תש"א (1941) ארזתי את תרמילי ויצאתי לדרך. בתרמיל שמתי את היומנים שכתבתי בילדותי בהשפעת מורנו האהוב יעקב גוטמן בבית הספר 'תל נורדוי' (נורדאו) בתל-אביב, כולל יומן הנסיעה לגרמניה. שמתי בתרמיל גם ספר תנ"ך ואת הדפדפת "מצמחי ארץ ישראל". גם את חליל הצד הקטן השחור. את הכינוור כנראה השארתי לעת עתה בבית. (כחורף שנת 1941 הגיע יחזקאל להכשרה בקיבוץ משמר העמק). באותם הימים היה בקיבוץ שיתוף מלא ברכוש. לאף אחד לא היה רכוש פרטי, חוץ מכמה דברים של מה בכך שהיו יקרים ונחוצים רק לבעליהם. השיתוף המלא מצא חן בעיני לאו דוקא מסיבות אידילוגיות, אלא כאורח חיים שהיה לי נוח אישית. (בשנה הראשונה עבד יחזקאל בחקלאות בענפי המשק השונים). בימים הראשונים הייתי כל כך עייף ורצוץ, עד כי בקושי עשיתי משהו בשעות הפנאי המעטות שנותרו לי. אבל עם בוא האביב וניחוחי החלו גואים בי כחות חדשים: באחד הימים ניצלתי אחת מן ה'שבתות' שהספקתי לאגור, והלכתי למוסד החינוכי. במיוחד רצייתי לראות את הספרייה.

כמוכן, התעניינתי במיוחד במדור מדעי החיים. מצאתי שם אוצר של ספרים בעברית, אנגלית וגרמנית שלא הכרתי. גם מדור החקלאות עניין אותי. יצאתי מן הספרייה כשבחיקי ספר או שנים. בצאתי עצר אותי נער גבה קומה, עם בלורית שיער שחור גלי ומבט ערני: "אני הלל, הבן של חתולי", אמר, "ואני לומד במוסד, בקבוצת 'איילה'. שמעתי שאתה מתעניין בטבע, שאתה עושה טיולים בגבעות ובשדות." אמרתי כן. שאל אותי: "אולי אני יכול להצטרף אליך מדי פעם?" אמרתי כן. מפגישה קצרה זאת צמחה ידידות רבת שנים, עד שנקטעה עם מותו בלא עת של הלל. הלל ידוע עד היום בציבור קוראי שירה, ובמיוחד בקרב הילדים, בשמו הספרותי ע' הלל. בשעות הערב הייתי עסוק, יחד עם חבריי מן ה'הכשרה', בהכנות לועידת התנועה. קבוצה אחת הכינה הצגה, קבוצה אחרת, בהדרכת, הכינה כמה שירי מקהלה. לצורך בחירת השירים והשגת התווים נסעתי יום אחד לתל-אביב אל הועד הפועל של הסתדרות העובדים. הממונה על מדור המוסיקה בועד הפועל היה המלחין והמנצח נסים נסימוב.

לראות את הדברים בעיניים של ילד

הוא קיבל את פני בלבכיות ובמהרה יצאתי מעל פניו מצויד בתוים ובכמה עצות טובות של איש מקהלה מנוסה. שמעתי בדמיוני את שירי המקהלה אשר זה עתה עיינתי בתוים שלהם יחד עם נסים נסימוכ. משירים אלה צמחו שירים אחרים ובמהרה הייתי שרוי במין שכרון חושים מוסיקלי. שמעתי מקהלה גדולה מלווה בתזמרת סימפונית: עשרות כלי קשת וכלי נשיפה. חצוצרות, קרנות, טרומבונים. חלפה במוחי מחשבה: אך! אילו יכלתי לרשום סימפונית צלילים נפלאה זאת בתוים! – אבל היה ברור לי, כי דבר זה הוא בלתי אפשרי. זה שייך לענקים כמו באך, מוצרט, בטהובן. ענקים שחיו בעבר הרחוק ובארצות רחוקות."

### הגיוס לצבא הבריטי

"הגיע תורי להתגייס לצבא הבריטי (בשנת 1942). עוד כמה חדשים לפני כן נקרא הקיבוץ להפריש מספר מתנדבים לפלמ"ח ולצבא הבריטי. היו מי שהתנדבו לפלמ"ח, ביניהם משה שמיר ידידי. היום הגדול עבר (סיום הטירונות), ואז נודע לנו, כי מחלקתנו, היא מחלקת הקיבוצניקים, תצורף לפלוגה 16. עלינו למשאית על כל צידונו והגענו לגבעה ליד מנזר לטרון, שם חנתה אז הפלוגה, באהלים הודיים מבהיקים למרחוק בלובנס. באותו צד, לא הרחק מן המאהל שלנו, היה שטח גדול מוקף בגדר תיל כפולה עם מגדלי שמירה. זה היה מחנה שבויים איטלקים, ועליהם היינו אמורים לשמור. רוח סתו קרירה נשבה ממערב והעלתה גושים גושים של עננים. אור הדמדומים צבע אותם בסגול כהה. לרגלי בין הטרשים צצו קבוצות קבוצות של סתוונות ורודות. פה ושם גיליתי כמה פרחי חנינית או כרכום בודד. שמחתי כי אני משוטט בבתה! האהובה עלי מילדותי. שמחתי כי סתו.

בשעות הפנאי: היו ערבי שירה בציבור ומופעי זמרה ונגינה של יחידים ולהקות. זאב אלוני מקיבוץ מזרע ואני שרנו בשני קולות. כשהגיע תורי לצאת לשבוע חופשה נסעתי לירושלים לפגוש את רות (רות פֶּלֶד, חברתו מאותה תקופה). אחרי שטיילנו במשך יום או יומיים ברחובות ירושלים, ואחרי ששמענו קונצרט של התזמרת הארצישראלית באולם 'אדיסון', בניצוחו של סיר מלקולם סרג'נט, שכלל ביצוע מרגש במיוחד של הסימפוניה השביעית של בטהובן, יצאנו לדרך. החלטנו לנסוע למשמר העמק דרך שכס וג'נין. זה היה ביקורי הראשון במשמר העמק אחרי גיוסי. אני זוכר ערב-פגישה של כל הקיבוץ עם מרדכי זעירא. מרדכי זעירא היה אחד מחשובי הטרובדורים של הישוב היהודי בארץ ישראל טרם קום המדינה. בין האחרים היו ידידיה גורוכוב (אדמון), עמנואל פוגצ'וב (עמירן), דניאל סמבורסקי, מתיהו ויינר (שלם) ועוד רבים. רובם לא היו מלחינים מקצועיים. היו ביניהם חקלאים,

1 בתה' הוא שטח טבעי, או 'חברה אקולוגית' של צמחי-בר יסתיכונים אפייניים.

רועי צאן, עובדי תעשייה, פועלי בנין, מורים ופקידים. אחדים אפילו לא ידעו קרוא וכתוב תוים. הם היו מחברים מנגינות לשירים של משוררי התקופה והולכים מישוב לישוב ומלמדים את שיריהם. השירים נתנו ביטוי עז ונלהב לרחשי לב הישוב היהודי בארץ ישראל. זעירא היה פקיד בחברת החשמל. באותו ערב־פגישה אתו הוא לימד אותנו את השיר "ככה כך ולא אחרת" וזכורני כי הקהל התקשה לקלוט כמה מעברים נפתלים של הלחן.

באותו הקשר מן הראוי להזכיר את חתולי, הוא בנימין עומר, שהיה הטרוברור המקומי של משמר העמק. הוא חיבר בין היתר את השיר היפה "מעל המגדל סביב אשקיפה" למילותיו של מוניה, הוא עמנואל לינקובסקי (לין), אף הוא חבר משמר העמק.

עם תחילת עונת הגשמים (בשנת 1943) עברה פלוגה 16 לשדה התעופה בלוד. שדה זה היה אז בסיס התעופה החשוב ביותר של חיל האויר המלכותי (R.A.F.) בארץ ישראל. ערב אחד הביאו אלינו את אורי שוהם הקטן מבן שמן, בלוויית מורהו חנן אייזנשטאט. זאת היתה חויה מוסיקלית מרנינה. אורי בן השמונה הפתיע את כולם בשליטתו בחלילית ובצלילי היפה ורב ההבעה.

בפגישתנו הבאה נתנה לי רות פרטיטורה של הסימפוניה התשיעית מאת בטהובן בכריכת בד יפה, שנעשתה בכריכה של המוסד החינוכי במשמר העמק. בשער הפנימי הקדשה: ליחזקאל מרות, ומתחתיה שיר של היינה. לא עבר זמן רב, וכל פלוגה 16 עברה לשדה התעופה הקטן שליד תחנת הכח 'רדינג' בצפון תל-אביב. בלילה הייתי מתבונן בגלי הים המתנפצים אל המזח ושוליהם הולכים ומלחכים את צדדיו לכל ארכו, עד שהם משתטחים על החול באפיסת כחות. הייתי מוקסם מזוהרם הסגול-כהה של הגלים באלף גוונים ומבלוריות הקצף הבוהק בלובנו לאור הכוכבים. לא שבעתי מלהקשיב להמיית הגלים, שהיא אינסוף קולות בתוך קול אחד ויחיד."

## חתונה ראשונה

"התחתנתי עם רות (פֶּלֶד). מה מוזר, אבל נכון: קידשתיה לי כדת וכדין. אבא עזב סופית את הבית בגלל אותה אשה (הלדה לבית זֶלְצֶר, שנולדה בווינה והגיעה לארץ לפני מלחמת העולם השנייה). אמא התקבלה לעבודה כמנהלת חשבונות אצל הארון הירשברון, הלוא הוא בעל בית החרושת לבירה 'נשר'. שני אחי, בן ומורלה, היו באותה תקופה מדריכים בקן 'השומר הצעיר' בראשון לציון. בן למד עדיין בבית הספר המקצועי 'מקס פיין' בתל-אביב. מורלה התחיל ללמוד בבית הספר התיכון, שקם זה לא מכבר בראשון לציון. בית אמא נעשה בית ועד לצעירים ולצעירות והיה הומה מויכוחים ומצהלות צחוק. גם רות היתה בת בית אצל אמא ברחוב הכרמל. צבא הוד מלכותו נהג להעניק למשפחות חייליו סכום כסף חדשי מסויים בתור family





תמונה 3: "בבריגדה היהודית". יחזקאל בראון ואמו, יהודית בראון 1944

allowance. אמא היתה זקוקה מאד למין תוספת כזאת. אילו הייתי אני נשוי, יכלה אמא לקבל את הכסף הזה. רות לא התנגדה. העמידו חופה, שברתי את הכוס, טעמנו מן היין המתוק בקצה שפתותינו וכולם פיזמו 'מזל טוב'.

בינתיים עברה פלוגתנו, לואדי סראר, הוא נחל שורק במקום שהוא מגיח מביין הגבעות. היה ערב מוסיקלי במועדון החיילים. שמעיה סמילנסקי הביא פטיפון-מזוודה ותקליטים: מוסיקה של ברהמס. בתחילה שמענו קונצ'רטו שני לפסנתר ותזמורת, זה המתחיל בנגינת קרן. אחרי הקונצ'רטו לפסנתר שמענו את הקונצ'רטו 'הכפול' לכינור ולצ'לו. שמעיה היה באכסטזה. אשר לי, היתה זאת הפעם הראשונה ששמעתי את שתי היצירות האלה. הייתי מוקסם. הייתי מאושר. הייתי אחד עם המוסיקה והיתה לי הרגשה מוזרה, מין הרגשת עליונות, שהקסם הזה, האושר הזה, הוא רק שלי. שזהו אוצר שאף אדם או שד לא יוכל לקחת ממני. כעבור כמה ימים עברה פלוגה 16 לבסיס של הצבא ההודי ליד כפר ביל"ו.

שמענו הרבה מוסיקה הודית. שמת לי לב שהם מדגישים את תנועת הלחן, את העליות והירידות, ולא את ה'טונים' הבודדים: הם כאילו גולשים מטון לטון. הלחנים שלהם גמישים ועשירים בגווני גוונים. כך גם המקצבים שלהם. אז לא ידעתי כהוא זה על מוסיקה זאת, אך היא מצאה חן בעיני.

אחרי כן עברה הפלוגה למצרים, בתחילה לסואץ לשמירה על בתי הזיקוק ולאחר מכן לאיזורים אחרים. בראון כותב על אותה תקופה ביומנו:  
 "הלילה חלמתי חלום מטורף. שוב על החופש בארץ. בחלומות האלה אני תמיד מבזבז את החופש על לא כלום. רות מופיעה הרבה בחלומות. תמיד זרה, מתנכרת ומרגיזה. ועוד הרבה דברים. ערבוביה גדולה. אוירונים, נהרות, ספינות, דייגים ערבים."  
 זהו המקום היחיד ביומן, בו אני מזכיר את רות. זה היה כנראה בעקבות אחד מאותם חלומות מטורפים, שאזרתי סוף סוף אומץ לשלוח אליה את מכתב הניתוק."  
 בראון כתב יומנים ושיבץ קטעים מהם בספר הזכרונות. את החלום מצטט בראון ב"לראות את הדברים" מתוך יומנו מקיץ 1944. להלן קטעי יומן נוספים מסתיו של אותה שנה:

"19.10.44 אני שוכב בבית חולים. קדחתי, זו הפעם הראשונה בחיי. יש לציין שזה לגמרי לא נעים. עכשיו אני כבר חמשה ימים כאן, וכמעט וקמתי מן המיטה, אלא שהאחות האנגליה החזירה אותי.

24.10.44 החיים בבית החולים מתחילים לשעמם אותי. נשאר לי עוד ימים מספר, ואז שולחים אותנו לסרפנד. אני מנסה את כוחי בחיבור מנגינות. המנגינות עצמן אינן משביעות את רצוני. חסרה לי הדחיפה הפנימית, אבל אני כותב לשם לימוד. אני לומד את הצורות הפשוטות ביותר של הפוליפוניה. לבר זה קשה."  
 לקראת סוף אוקטובר הגיע יחזקאל לסרפנד – צריפין – והמתין לנסיעה לאיטליה כחייל הבריגדה היהודית בדצמבר. הנסיעה הייתה לנמל אלכסנדריה ומשם הפלגה לאיטליה. וכך הוא כותב ביומנו:

"ביום הרביעי ראינו את חוף סיציליה ואת האטנה מכוסה שלג ועטוי עננים רכים. נסענו לאורך החוף, לאורך קלבריה, ולפנות בוקר הגענו לטרנטו (היא Tarentum של הקדמונים). מפרץ מלא אניות. רואים שם את שרידי הצי האיטלקי. תעלת מים חוצה את העיר ומובילה אל הנמל הפנימי. מבצר עתיק שומר את פתח התעלה וגשר ברזל הנפתח לצדדין עובר מעליה. ירדנו לחוף. עברנו מתחת לגשר ודרך החלק העני של העיר. אנחנו באירופה הכבושה. הרושם הראשון מן האוכלוסיה קשה מאד. בערב יצאנו העירה. הלכנו כברת דרך ארוכה בחלק העני, לאורך ה־Lungomare, הוא כינוי לטיילת שלאורך שפת הים, עברנו את הגשר והגענו לחלק ה'עשיר' של העיר. עיר קטנה, מלאה מלחים וחיילים שיכורים. בחנויות יש להשיג מעט מאד. מצרכי חיים ראשוניים יקרים מאד. כלי נגינה זולים. אני עושה את הצעדים הראשונים באיטלקית. ב־YMCA מצאתי הרמוניום, צרוד במקצת, ונגנתי עליו קצת, מה שיכלתי.

לקראת סוף חודש פברואר, כשהלילות הולכים ומתקצרים והימים הולכים ומתארכים, גם מזג האוויר הולך ומשתפר ובאוויר כבר עומד ריח של אביב. היה זה סוף תקופת האימונים של הבריגדה לקראת היציאה לחזית הקרב. בשבתות היינו

פנויים, וניצלנו את הזמן גם לטיולים. הטיול השני היה ברכב ובחבורה יותר גדולה של חיילים לעיירה ושמה אלטרי (Alatri). שמה של זו קשור באחד האפיפיורים, את שמו שכחתי, שברח מרומא מפני אויביו ומצא בה מקלט. הסיפור מתואר בציורי קיר בכנסייה המתנוססת על פסגת ההר במרכז העיירה. בתוך הכנסייה הזאת מצאתי משהו שעניין אותי יותר מאשר סיפורו של האפיפיור הפליט: על עמוד תווים גדול מגולף יפה היה מונח ספר עבה וגדול מאד. הספר היה פתוח ובתוכו ראיתי נוימות, הם תווי זמרה גרגוריאניים, עשויים יפה בכתב יד. הכרתי תווים כאלה מדוגמאות מודפסות בספר תולדות המוסיקה. אבל זאת הפעם הראשונה שראיתי כתב יד גרגוריאני מקורי. הבעתי את התפעלותי לפני כמה מחברי שעמדו שם. מישוהו הציע 'להרים' את הספר. ואמנם, יכלתי בקלות לקחתו אתי. חשבתי מהר: ספר זה משמש את קהל המתפללים המקומי. אצלי בבית הוא יכול, במקרה הטוב ביותר, לשמש רק כקישוט. והרי זאת אילת שאין כמוה, וגם חרפה ומעשה נבלה. לימים, כעבור שנים רבות, הזדמנתי עם רעייתי לעיירה אלטרי. סיפרתי לה את דבר הספר הגרגוריאני. היה יום שוק. נדחקנו בתוך הקהל הרב וטיפסנו ועלינו אל הכנסייה. הספר היה מונח במקומו, כאילו לא חלף למעלה מיובל שנים."

אחרי הטיולים והאימונים באיטליה, הגיע בראון לחזית. הוא כותב ביומנו: "היום נכנסנו לקווים. עברנו בתוך רומא, בקצת הרגשת גאווה. סמלי הבריגדה היהודית, כחול לבן כחול עם מגן דוד זהב בתווך ועם ראשי תיבות חי"ל, כלומר: הטיבה יהודית לוחמת, התנוססו על כתפינו. עברנו שטח גדול שלא נפגע הרבה מן המלחמה, אותו שטח צפונית מרומא שממנו היתה הנסיגה הגדולה של הגרמנים. אבל אחר כך עברנו מקומות אבלים ושוממים, זרועי הרס, משובשים בגייסות צבא בנות בריתנו, צבא ארצות הברית. מבין החרבות עולים חיים חדשים, חיים עלובים, שוק שחור, ספסרות, זנות. בארבע בבקר השכמה. בשש יוצאת שיירת המכוניות לחזית. עוברים את ראוונה החרבה למחצה. מרחוק כבר שומעים לפרקים נביחות תותחים. השיירה עומדת. כולם יורדים. כאן מפקדת הפלוגה. הולכים שלש מאות רגל בשביל עפר. מגיעים לכנין בצד השביל. מסביב כרמים ובוסתנים שחוצצים בינינו ובין עמדות האויב."

בראון כתב ביומנו על הלוחמה הפסיכולוגית המוסיקלית שנקטו הגרמנים נגד 'בעלות הברית'. וכך הוא כותב:

"הלילה הביאו הגרמנים את ה־Nebelwerfer, הוא 'הקלף החזק' שלהם. ה'מחוטל' הזה עושה רעש אימתני, כמו גיהוק של איזה ענק מן האגדות, ורעש התפוצצות הפגז שלו הוא אדיר ומחריד, ממש מרעיד את כל הרכס. לא קרה כלום. (ה־Nebelwerfer היה ככל הנראה מין מטול רב־רקטות, משהו כמו ה'קטיושה' הרוסית. במקורו שימש אולי ליצירת מסך עשן, כפי שמעיד שמו 'זורק ערפל'. אך עיקר פעולתו למעשה

היתה פסיכולוגית. באותה גזרה היו הגרמנים משתמשים בעוד אמצעי של לוחמה פסיכולוגית: בלילות הם היו משרדים אלינו מרמקולים רבי עוצמה קול אשה גבוה מאד, מעין סופרן-קולורטורה, ספק שרה ספק מקוננת ספק זועקת זעקות אימה. האנשים עייפים ומעוצבנים מאד וכולם מצפים ליום ההתקפה הגדולה. יש שמועות שההתקפה תעבור על ידנו ואותנו יורידו מהקוים."



תמונה 4: יחזקאל בראון בבריגדה היהודית 1945

מכאן ואילך מתאר בראון ביומנו את הקזת הדם ההודית בשלהי מלחמת העולם השנייה. באותה מלחמה איכר את שני דודיו, אחי אימו מהצד הגרמני, אין ספור קרובי משפחה מצד אביו בשואה וחברים מהבריגדה. הוא כותב על הניגוד בין שמחת הניצחון ויגון השואה, והמפגש עם ניצולי המחנות:

"יום הנצחון: בבוקר יצאנו כל הפלוגה, עם יחידות סיוע של מרגמות, נ"ט וארטילריה. נסענו בכביש דרומה עד אחרי פורלי, פנינו מערבה ונכנסנו לגבעות על יד העיירה פק' (אינני זוכר את שמה). עלינו על הגבעות, ובמשך עשר דקות 'כבשנו' קבוצת בתים, ובזה נגמר התמרון. עם חשכה היתה מסיבה לאור מדורה. הפרחנו זיקוקין דינור, וכל השמים עד קצה האופק הבריקו, הבזיקו ונצנצו בשלל צבעים בערב זה. המקלעים זרעו נחשי אש של כדורים נותבים. המרגמות ירו אשדות של אדום, ירוק, צהוב ולבן. התותחים הריעו מלוא לועם, פעמוני הכנסיות רעמו מאופק עד אופק, החיילים שתו לשכרה ושרו, התלוצצו, רקדו ועלזו עד אחר חצות. לאחר כל הרעש, באישון לילה, בשכבי על משכבי, סיפר לי הרדיו הרוסי על זוועות אוסביינצ'ים ומאידאנק."

"נסענו לטרכיזיו. חלפנו על פני כמה ערים מאובקות מהפצצות ומשעטת כלי-זחל. הגענו לאודינה, בירת חבל פריולי. כאן אכלנו ארוחת ערב אצל התותחנים שלנו. באודינה מצאתי חנות לכלי נגינה ולתווים. קניתי כמה חוברות דקות של שירי עם פריוליים בניב המקומי אשר נשמע כאילו התפתח באופן עצמאי ישר מן הלטינית, ולא מאיטלקית. טי-טי-ג'י היה מין שם צופן לפעולות שונות שנעשו מחוץ למסגרת הצבאית, בלי ידיעתם, או בהעלמת עין, של שלטונות הצבא. החשובה בהם היתה העבודה שנעשתה בקרב שארית הפליטה מן השואה. במשך זמן שהותנו בטרביזיו העברנו אלפי יהודים ממחנות ריכוז שונים בגרמניה וממחנות ומקומות שונים במזרח אירופה לאיטליה. מכוניותינו הגיעו לכל המחנות, עם סמל מגן-דוד ועם צליל השפה העברית ועם בשורת עידוד ונחמה ואף עזרה ממשית. שיירות ארוכות של פלוגות ההובלה שלנו הובילו יהודים, גנבו גבולות וריכוזו את כולם במחנה מעבר ב-Valbruna, ליד מחנה פלוגת ההובלה 178. שם דאגו להלבשה, חיפוש קרובים, אירגון וקצת הבראה, ובעיקר יחס חם של אחים ועידוד וחיוזוק התקוה. זה היה מפעל של כל החי"ל. כל אחד נתן ככל יכולתו, בהלבשה ובכסף. יום יום באו מאות חיילים אל מחנה הפליטים, חיפשו קרובים, מכרים, סתם שוחחו עם יהודים. היו גם מסיבות משותפות. באחד הערבים האלה הופיעה על הבימה ילדה כבת עשר, וקראה משירי קדיה מולודובסקי בשפת המקור, באידיש. היא קראה את שיר הפתיחה "פתחו את השער, פתחוהו רחב, עבור תעבור בו שרשרת זהב", את "מעשה במעיל של חורף, בעל סדק צר מעורף" ולבסוף את השיר על "הילדה אילת עם שמשיה כחלחלת". ואני עומד, תולה עיני בילדה הזאת ומקשיב בפה פעור ומנסה להבין כל מילה באידיש הוורשאית שלה, וחושב לי: איכה הנץ וצמח פרח חן כזה בתופת?"

"בעיירה לנדסברג שבדרום בוואריה קידם את פנינו קהל גדול של יהודים מניצולי מחנות הריכוז וההשמדה. הנה קטע ממכתב שלי לאמא המתאר את הפגישה הזאת: "תארי לך איזו שמחה היתה משני הצדדים. כל השיירה של למעלה ממאה מכוניות, עם התותחנים, עברה את המחנה, ומשני צידי הכביש עמדו יהודים, צעירים וצעירות, זקנים וילדים, קראו 'שלום', לחצו את ידינו, חבקו אותנו, נתלו על המכוניות, ומהבתים מלמעלה זרקו עלינו פרחים. בעיני רבים עמדו דמעות. בכל מקום פוגשים יהודים." "קיויתי סוף סוף לפגוש את אחי בן במחנה הטירונים שעל יד אודינה. הלכתי לשם בדרך עפר שעברה בין כרמים ובין גני אגסים. שם התברר לי שאחי בן עדיין מתגלגל באיזה חורים בדרך.

לפי תאריכי המכתבים שלי אל אמא חנתה פלוגתנו באנטוורפן העיר בחודש נובמבר 1946. במכתבי לאמא מיום 16.11.46 אני כותב בין היתר: "כבר נמאסו עלי מאד החיים הללו, והגעועים ארצה גדולים וכבדים מאד. אפילו הסקרנות לראות מקומות חדשים פגה אצלי. עוד לא הייתי, למשל, באמסטרדם, למרות שהיו לי הזדמנויות

לנסוע לשם. לעומת זאת הייתי שבעה ימים בפריס. זוהי העיר היפה ביותר מכל אלה שהכרתי עד עכשיו" (בפריס זכה להופעה בלתי נשכחת של 'המלאך הכחול'), אותה שחקנית הקולנוע שהיתה נערצת כל כך על הורי בימי ילדותי הרחוקים, הלוא היא מרלין דיטריך הגדולה, אשר הופיעה על הבימה באולם גדול מלא חיילים עד אפס מקום. ואני הייתי שם! היא פתחה, איך אפשר שלא, בשיר המפורסם מתוך הסרט האחד שהאדיר את שמה בכל העולם: "אני מכף רגל ועד ראש עשויה לאהבה. זהו עולמי, ותו לא". ונזכרתי איך הורי הלכו לראות את הסרט, שהיה אסור לנו, הילדים. ונזכרתי איך כל ה'יקים' בראשון לציון, ובראשם רופא הילדים ד"ר רוזנבליט היו הולכים ברחוב ושרים את השיר.

עם תום השיר פרץ כל קהל החיילים במחאות כפיים ובשריקות. אלילת האהבה של שנות השלשים היתה לבושה בשמלה שחורה ארוכה כמעט עד קרשי הבימה, ונראתה גבוהה קומה יותר מאשר הנה באמת. אחרי ששרה עוד שיר או שנים, נשמעו קולות בקהל: לילי מרלין! לילי מרלין! ומרלין דיטריך השתיקה את הקהל בחיוכה היחיד במינו והחלה לשיר את "לילי מרלין" בקולה היחיד במינו, הקול הקטיפתי, האפל, המעושן. הקהל הצטרף לשירתה. יש לזכור, כי את השיר הזה שרו חיילים משני עברי הקוים: חיילי ה'והרמאכט' שרו אותו בגרמנית וחיילי 'בנות הברית' שרו אותו באנגלית. חיילים רבים היו בטוחים, כי מרלין דיטריך היא לילי מרלין. פרץ אדיר של מחיאות כפיים, שאגות ושריקות קידם אותה כשהגיעה לסוף השיר. ושוב נשמעו קולות בקהל: הרגליים! רוצים לראות את הרגליים שלך! הראי לנו את הרגליים! מרלין דיטריך שוב השתיקה את הקהל בחיוך היחיד במינו שלה, ואכן, לא יאומן, היא הושיטה את יד ימינה אל שולי שמלתה השחורה הארוכה והחלה לאט לאט להרים, ולהרים את האריג השחור. בקהל היתה דממה מוחלטת, כאילו רואים דבר פלא, מעשה כשפים. אלילת האהבה חשפה את רגלה עד הברכיים, רגל ארוכה, מחוטבת להפליא, ונעצרה. בקהל נשמעו פה ושם קולות ריטון: עוד! עוד! וקולות אחרים: את הרגל השנייה! אבל האלילה שמטה מידה את שולי השמלה, והן שוב כיסו את רגלה כמעט עד קרשי הכמה. ושוב פרץ אדיר של תשואות.

בראון מספר על גורלה של משפחתו באירופה:

"סוף סוף הגיע אחי בן. יחירתו חנתה אי שם בקצה השני של אנטוורפן העיר, והיינו נפגשים לעתים קרובות, הולכים יחד לקולנוע או למועדון Y.M.C.A, שם היינו שותים קפה, אוכלים עוגות, מעשנים סיגריות, מביטים במלצרות ומשוחחים. בסוף הערב היה תמיד אחד מאתנו נשאר בלי כסף.

בן דודי נורברט, הבן של הדוד מוריץ אחי אבא ואשתו אדלה, נשלח לאנגליה בעוד מועד במשלוח האחרון של ילדים יהודיים מגרמניה הנאצית. הדוד מוריץ לא נענה בזמנו להפצרותיו הרבות של אבא, ונשאר בגרמניה עם אשתו אדלה ובתם

לראות את הדברים בעיניים של ילד

הקטנה, לילי בת החמש. הוא ראה את עצמו כגרמני לכל דבר, ועד הרגע האחרון האמין שהנאציזם הוא תופעה חולפת, עד שהיה מאוחר מדי. הוא, אשתו ובתו הקטנה ניספו בשואה. כך גם הרוד איזידור, שהיגר בזמנו לצ'רנוביץ, התחתן שם עם סבינה, ולא שיער שהרעה תגיע עדיו, עד שהיה מאוחר מדי. גם הוא ניספה בשואה. סבינה הצליחה לשרוד באורח פלא והגיעה אחרי המלחמה לארץ ישראל. אבל אני מקדים את המאוחר. בחודש פברואר 1946 עדיין לא ידענו כלום על גורלה או על גורלם של שאר קרובינו באירופה. ידענו רק שנורברט נמצא באנגליה, ועכשיו ניסינו, אני ובן, ליצור אתו קשר. קיבלנו כתובת של האירגון היהודי בלונדון המטפל בילדים יהודיים פליטים. דרכם קיבלנו את הכתובת של נורברט וכתבנו אליו. רצינו מאד להביא אותו אלינו לארץ ישראל. שמורים אתי שניים או שלשה מכתבי תשובה של נורברט: המכתבים כתובים באנגלית טובה ועשירה, ומעידים על הכותב כי הוא נער אינטליגנטי ונעים הליכות. הוא סיפר לנו במכתביו, כי הוא התקבל לפוליטכניון בלונדון ולומד הנדסה. הוא שמח מאד לקבל את מכתבינו, אך לא הגיב על הזמנתנו לבוא לארץ ישראל. יצרנו קשר גם עם האפוטרופסים שלו, משפחה יהודית מלונדון. קבענו פגישה עם אבי המשפחה באחד הערבים בתחנת הרכבת בבריסל. הוא סיפר לנו על הסבל הנורא שסבל נורברט בשנים הראשונות. הוא סיפר שנורברט כועס מאד על קרוביו בארץ ישראל, על כי לא יצרו אתו קשר במשך כל ימי המלחמה, ועל כי לא נקפו אצבע להציל את הוריו ואת אחותו הקטנה לילי. אבל במכתביו אלינו אין זכר לתרעומת זאת, אמרתי, ואנחנו הצענו לו לבוא לארץ ישראל. האיש ענה: הוא נער נבון מאד ונעים הליכות. לא. הוא לא רוצה לבוא לארץ ישראל. כעת טוב לו באנגליה ושם הוא רוצה להשאר.

בן ואני ניסינו לקבל חופשה מיוחדת ורשות לנסוע לאנגליה להפגש עם נורברט, אבל לא הצלחנו. ניסינו גם לקבל רשות לנסוע למזרח אירופה לחפש עדויות על המשפחה. גם בזאת לא הצלחתי."

## השחרור מצבא הוד מלכותו

"יום אחד קיבלתי חום גבוה והועברתי לבית חולים צבאי. התברר שחטפתי אדמת. שבועיים שכבתי בבית החולים. הבחור ששכב במיטה על ידי דיבר בלי הרף, ורק על עצמו, ורק תהילות ותשבחות. לא היה נושא או ענין שעליו דיברנו שהבחור לא מתמצא בו. יתר על כן: בכל נושא התברר שהבחור הוא גאון הדור. אינני זוכר איך עלה נושא המוסיקה. מיד החל השכן שלי לתנות את מעשי גבורתו באקדמיה למוסיקה בבוקרשט: איך בבחינת הגמר חיבר בזמן שיא את הפוגה הכי מסובכת שבכלל תתואר. ברגשי הערצה ללא גבול הקשבתי לשטף דיבורו, וחשבתי לתומי: הרי יוהאן סבסטיאן באך הוא עכבר לעומת הבחור הזה. כשחזרתי מבית החולים עוד

הדהדו באזני דברי הרהב של אותו בחור גאון המוסיקה ששכב במיטה שעל ידי. תוך כדי כך התעוררה בי אהבתי הישנה חסרת התקווה למוסיקה. אני מתכוון לחלומות האסורים על חיבור מוסיקה. וזה אחרי זמן רב של תרדמה ואטימות רגשות. בענין המוסיקה החלטתי לעשות מעשה. חשבתי בלבי: מדוע לא אבקש העברה לתזמורת של החטיבה? הרי בין כה וכה איני מביא כל תועלת בתפקיד-לא-תפקיד שאני ממלא עכשו בצבא. מוטב שאנגן באיזה כלי, לא חשוב איזה. הגשתי בקשה וקיבלתי העברה. התזמורת חנתה אז אי שם בסביבות גנט, בירת פלנדריה. עברתי לשם עם הקיט בג ועם התרמיל, בהם היה צרור כל רכושי הדל. בתזמורת קיבל את פני בחור חייכן ונעים הליכות ושמו אליקום שפירא ועוד באותו יום ניגנו יחד להנאתנו סונטות לחליל ומקלדת של יוהאן סבסטיאן באך. את החליל קיבלתי ממחסן התזמורת. הכלי שבו ניגן אליקום בתזמורת היה הטרומבון. ועוד באותו יום נתן לי אליקום שיעור ראשון בטרומבון. הייתי בשמיים. פתאום התברר לי עד כמה היו חיי בצבא עד אז דלים וחסרי כל טעם. החלטתי כי אנגן בתזמורת בחליל, כלי הנשיפה היחיד שהכרתי. אבל רציתי מאד ללמוד לנגן גם בטרומבון. בקיצור, ראיתי לפני עתיד מזהיר. הייתי בשמיים, כאמור. אך למחרת נודע, כי מפרקים את התזמורת לקראת השחרור. זאת היתה בשבילי נפילה מאיגרא רמא לכירא עמיקתא. אך שמחתי לשמוע את המילה 'שחרור'.

בראון הגיע שוב לפריס כמדריך ב'שומר הצעיר'. וכך הוא כותב בזכרונותיו: "קורט (חבר קיבוץ עין שמר) הוביל אותי לקן 'השומר הצעיר' בפריס. היתה שם קבוצה עליזה של נערים ונערות. כולם דיברו צרפתית וקיבלו את פנינו בתרועות שמחה. החלטתי, כי האמצעי הטוב ביותר 'לשבור את הקרח' יהיה הזמר. שרנו יחד כמה שירים עבריים. לימדתי אותם לשיר כמה קאנונים, ועוד באותו ערב הקמתי מקהלה בארבעה קולות. הם שרו יפה, ואני לימדתי אותם את השיר של מנדלסון עם רדת ערב. להפתעתי חזר אלי השיר ככל בהירותו, ויכלתי בקלות להפרידו לארבעת קולותיו – סופרן, אלט, טנור ובאס – וללמד כל קול בנפרד. אז היכלת הזאת שלי נראתה לי עדיין כדבר של מה בכך."

זכרונות מתואר סמינר הדרכה בפריס במאי 1946 ולאחר מכן חזרה לבלגיה לשמירה על מחנה של שבויים גרמנים. בראון כותב בזכרונותיו על המחנה: "באחד הימים הזדמנתי לתוך מחנה השבויים, ומבעד לחלונות של צריף גדול ראיתי מי משמיע את מוצרט: זאת היתה תזמורת כלי קשת מלאה: כנורות, ויולות, צ'לי ובאסים. יותר מאוחר נודע לי כי בין השבויים ישנו אחד בונה כנורות, והוא שעשה את כל הכלים האלה. ויודעי נגן לא חסרו. במשך השעות הארוכות של הישיבה על מגדל השמירה גילפתי דגם של 'ספיטפייר', הוא מטוס הקרב הטוב ביותר של חיל האוויר הבריטי. את הדגם שלי גילפתי מעץ אורן רך שחתכתי מאחד העמודים



לראות את הדברים בעיניים של ילד

של מגדל השמירה. הייתי מודע לעבירה שבדבר: זאת היתה בפירוש השחתה של רכוש צבאי. אבל המטרה קידשה את האמצעים. גילוף ה'ספיטפיר' היה המעשה האחרון שלי בצבא הבריטי, כי כעבור זמן קצר קיבלתי הוראת תזווה לארץ ישראל, אל השחרור."

בראון מספר על מכתבים שקיבל, ובהם שמע על גורל משפחתו הגרמנית: "קיבלתי מכתב גדול מאמא. תאריכו 14.11.46 ובו מספרת אמא על האופנוע הישן שכן קנה. בהמשך מספרת לי אמא על הקשרים שהתחדשו עם משפחתה בגרמניה: אמא החלה לקבל מכתבים מסבתא שלי, היא אם אמי, Omka, כפי שקראה לה. השלטונות הפולנים הרשו ל'אומקה' ולאחותה הדודה וונדה להשאיר בברסלאו שנעשתה עיר פולנית, אחרי שכל הגרמנים גורשו משם. הדוד ברנהרדט, אחיה הגדול, חזר מן השבי ברוסיה, מצא את אשתו קתה, והם גרים בעיר Bremen בצפון גרמניה. הם סובלים מחסור. בהיותו חייל ב'והרמאכט' בזמן המלחמה היה לו תפקיד כלשהו הקשור בפיקוח על תנועת הרכבות במזרח אירופה. בקראי את הדברים האלה לא יכלתי שלא לחשוב על המטענים האנושיים שהנאצים הובילו ברכבות אלה, על רכבות המוות. היינץ, בנו של הדוד האנס, אחיה הבכור של אמא, נעדר בסביבות Epinal במחוז Lorraine בצרפת. הדוד מילן, אחיה הצעיר של אמא, נהרג ליד אומן באוקראינה, וקבור שם. במכתבה אמא מבקשת ממני לכתוב מכתב לאומקה. כך עשיתי, ואגב כך נזכרתי במכתבים שהייתי כותב אל סבתי בגרמנית באותיות דפוס כשהייתי בן שש־שבע."

## החזרה למשמר העמק

"לא עברו ימים רבים, וכבר נכנסתי לעובי הקורה של חיי הקיבוץ, וכבר הייתי עסוק מעל לראש: בועדת חינוך, כמדריך החברה הצעירה, כמורה לעברית בקבוצת ההכשרה האמריקאית, כמורה לחלילית בחברת הנוער וכמנצח מקהלה. נוסף לכך חזרתי אל הנגינה בכינור ומצאתי אפילו זמן לטיולי־טבע ולציד פרפרים.

עד היום אני מתרגש בזכרי איך ירדתי לעיר התחתית בחיפה, לחנות המוסיקה של קובלסקי ברחוב המלכים, וקניתי שם את המיקרוקוסמוס מאת בלה בארטוק: שש חוברות תווים לפסנתר. באותה הזדמנות קניתי גם את שתי החוברות *For Children* וקניתי את הפרטיטורה של הקונצ'רטו לתזמורת מאת בארטוק. מן הקונצ'רטו הזה התחיל הכל. במקרה שמעתי אותו ברדיו באותם הימים. זאת היתה אחת החוויות החזקות ביותר הזכורות לי. אולי כמו הפעם הראשונה ששמעתי את הסימפוניה החמישית של בטהובן, כשהייתי בן שלש־עשרה. למשמע הקונצ'רטו של בארטוק לא בכיתי כמו אז, אבל החוויה היתה מהממת. כאילו במכת ברק נזכרתי איך בימים הרחוקים, בחזית איטליה, שמעתי פתאום במכשיר האלחוט, בתוך ערפל הקרב,

שידור מכוון לאירופה הכבושה, ובו בלה בארטוק בכבודו ובעצמו מדבר אל בני עמו בשפה ההונגרית. אז לא היתה לדבר זה משמעות מיוחדת בעיניי, אף על פי שידעתי משהו על בארטוק כבר אז. אבל עכשו, למשמע יצירה מופלאה זאת שלו, הקונצ'רטו לתזמורת, נעשה פתאום בלה בארטוק קרוב מאד אלי. ממש קרוב, קרוב אישית. התחלתי בשקידה רבה ללמוד לנגן פרקי מוסיקה מתוך המיקרוקוסמוס. הייתי כמו שיכור. סוג השכרון הזה, שכרון ולא מיין, היה ידוע לי מנסיון העבר, מנגינת סונטות לכנור ופסנתר של בטהובן, מנגינה בשתי חליליות של פרקים מתוך סויטות של באך, מהשתתפות במקהלה ששרה שירים של מנדלסון, יותר מאוחר גם מניצוח על מקהלה, כמו בפריס בקן 'השומר הצעיר'. אך המוסיקה של בארטוק היתה משהו אחר, חדש, משהו שלא הכרתי מקודם, ועם זאת כל כך קרוב ללבי.

אחת מן החברות הותיקות במשמר העמק היתה נושקה פֶרְנַסוֹן. היא היתה פסנתרנית ולמדה ריתמיקה בשוייצריה אצל ז'אק דלקרוז בכבודו ובעצמו, אפשר לומר 'שר מפי הסוס'. כל תפקידה בקיבוץ היה ללמד את הילדים מוסיקה, ובעיקר ריתמיקה בשיטת דלקרוז. לזמן מה היתה נושקה, איך לומר, לא בדיוק המורה שלי למוסיקה, אבל משהו כמו מדריכה. הייתי מנגן לפניה בפסנתר מן המיקרוקוסמוס, ושאלתי עידוד רב מהערוותיה. בין ספרי המוסיקה שבחדר עבודתי יש ספר עב הכרס, בכריכה מהודרת: המהדורה הראשונה של תורת ההרמוניה (Harmonielehre) מאת ארנולד שנברג, שקיבלתי במתנה מנושקה.

את הג'אז הביא לקיבוץ אחד מקבוצת ההכשרה של האמריקאים, דב זליגמן. הוא הביא אתו ערימה של תקליטי ג'אז מהסוג הישן, תקליטי 78 סיבוכים בדקה, וגם פטיפון-מזוודה חשמלי. בזכותו עשיתי היכרות ראשונה עם אמנים דגולים כמו בילי הולדיי, באני בריגן, דיוק אלינגטון, בני גודמן, ג'ין קרופה, לואי ארמסטרונג, וכל השאר. דב גם השאיל לי ספר על תולדות הג'אז. בקיצור: נפתח בפני עולם עשיר של מוסיקה שקסמה לי עוד בימי נעוריי, כשהייתי שוכב במיטתי, ולפני שנרדמתי הייתי שומע צלילים שבקעו מקפה 'וינה' הסמוך לביתנו בראשון לציון.

העיסוק במוסיקה תפש באותם הימים חלק ניכר משעות הפנאי שלי. ניגנתי בכינור, בחליל ובפסנתר, וגם ניצחתי על מקהלת הקיבוץ. מצאתי לי גם חברים לנגינה במשמר העמק וגם בקיבוץ הזורע השכן. שם רוב החברים היו 'יקים', ולכן אין פלא שיכלנו לגייס הרכב כלים עשיר למדי. בין היתר ניגנו את ה"קונצ'רטו הברנדנבורגי" החמישי וגם את הסויטה בסי מינור של באך. ערב אחד בשבוע הייתי לוקח מן המוסך טרקטור-גלגלים עם נגרר, ונוסע להזורע יחד עם גרשון הצ'לן.

במכתב שתאריכו 3.1.47 כתבתי לאמא, בין היתר: "מיום ליום אני מרגיש שהמוסיקה נעשית בשבילי יותר ויותר חשובה. בשנה הבאה הרי ישלחו אותי לתל-אביב לסמינר למורים, ואז יש בדעתי גם ללמוד הרמוניה וקונטרפונקט."

לראות את הדברים בעיניים של ילד

בקיץ 1947 בראון השתתף בקורס מנצחי מקהלות בקיבוץ גבעת השלושה בפתח תקווה וכך הוא כותב:

"פגשתי שם את אביגדור זמיר, בנו של משה ביק, מנצח מקהלה ומלחין ידוע. אביגדור הביא אתו את כנורו, וכך עשיתי גם אני, ולא עברו שעות, עד שהיינו שנינו שקועים בנגינת דואטים של בארטוק. אביגדור היה כנר טוב, על כל פנים יותר טוב ממני. הוא גם ניגן לפני יצירה חדשה של בן-ציון אורגד הצעיר, בלדה לכינור סולו. זאת היתה הפעם הראשונה ששמעתי מוסיקה של בן-ציון. לימים נעשינו ידידים. מן המורים שלימדו שם זכור לי נסים נסימוב איש קיבוץ מעברות, שהכרתיו זה מכבר כממונה על מדור המוסיקה במרכז לתרבות של ההסתדרות, יחד עם שלמה קפלן. גם שלמה קפלן לימד בקורס. הוא היה אחד מטובי מנצחי המקהלות בארץ. יהודה שרתוק מקיבוץ יגור, בעל ההגדה של פסח נוסח יגור המפורסמת, השרה לא מעט רוח פיוטית על הקורס, כדרכו בקודש. בהרצאה אחת הוא הסביר לנו מה פירוש 'קול דממה דקה'. זה היה למעשה שיעור מאלף ומרומם בתנ"ך, בפרשת אליהו הנביא. אבל האיש שעניין אותי יותר מכל היה המלחין אלכסנדר אוריה בוסקוביץ'. הוא הוזמן לקורס כמורה להרמוניה. בתחילה סיווגו אותי לכיתה 'מתחילים', אך מהר מאד התברר שאין לי מה לעשות שם. לכן באתי להציץ בשיעוריו של בוסקוביץ'. להפתעתי גם שם הדברים לא היו חדשים בשבילי, אף על פי שמעולם לא למדתי הרמוניה, אך גם תאוריה אלמנטרית, וגם סולפג', מימי לא למדתי. אני פשוט ידעתי את הדברים, אינני מבין מאין. פתאום התברר לי, בפעם הראשונה בחיי, כי היכולת שלי במוסיקה היא משהו מיוחד, בלתי מצוי. היה לי קשה להאמין בזה, או להתייחס לזה ברצינות, אבל אי אפשר היה להתכחש לעובדות. ואז בא רגע של אמת: העזתי לגשת אל בוסקוביץ' הגדול, ולשאול אותו אם יהיה מוכן לתת לי שיעורים פרטיים במוסיקה. להפתעתי ולשמחתי תשובתו היתה חיובית. ואז סיפרתי לו, כי אני עומד ללמוד שנתיים בסמינר הקיבוצים בתל-אביב, ויש ברעתי להשתמש בהזדמנות זאת וללמוד אצלו פעם בשבוע. אז עוד לא שיערתי עד כמה שיחה קצרה זאת עתידה להיות גורלית בשבילי."

## לימודי טבע ומוסיקה

"הקיבוץ שלח אותי ללמוד בסמינר למורים וגננות של התנועה הקיבוצית, כמוחלט. שוב נגשתי אל פייבוש הגזבר, והוא אישר לי סכום כסף קטן שהיה נחוץ לי בשביל שיעורי המוסיקה אצל בוסקוביץ'. לא עבר שבוע, ונתפסתי היטב ללימודים. אם לדייק, נתפסתי ללימודי מדעי החיים: בוטניקה, זואולוגיה וביולוגיה. לימדו אותנו טובי המורים: המורה שלנו לזואולוגיה היה מנדלסון, שנחשב כבר אז כגדול הזואולוגים בארץ ישראל. פעם בשבוע הייתי בא אל דירתו הקטנה של אלכסנדר אוריה בוסקוביץ'

ללמוד הרמוניה וקונטרפונקט. כשהגעתי אליו בפעם הראשונה היה אצלו אליקום שפירא. שמחנו שנינו להפגש שוב בתל-אביב, שנינו חיילים משוחררים, ושנינו לומדים מוסיקה אצל 'אורי', הוא בוסקוביץ'.

ליד אחד הקירות עמד פסנתר ישן ולפניו שתי כורסאות כבדות מצופות עור שחור, זו שממין למורה וזו שמשמאל לתלמיד. העור שעל מסעדי הכורסאות היה קרוע במקום שעליו משעינים את כפות הידים, וקש הריפוד מציץ מתוך הקרעים. בוסקוביץ' נהג לעשן סיגריות לאין ספור בזמן השעור, ואת האפר היה מנער לתוך הקרע שבכורסה. ואם בלי משים נפל האפר על הרצפה, היה אורי מטאטאו בנעלו אל מתחת לפסנתר, והיה אומר: "אל תספר לעוזרת". על הפסנתר היו תמיד ערימות של תווים ולאורך הקירות היו מדפים עמוסים לעייפה בספרים. זה היה חדר רווקים 'פאר אקסלנס', וגם אבק לא חסר בו. בוסקוביץ' לא הקפיד על דברים כגון אלה. בניגוד בולט לכך, הוא התייחס ברצינות, הייתי אומר בחומרה, אל המוסיקה, אל עבודתו כמלחין ואל תלמידיו. בוסקוביץ' היה מטיל עלי מדי שבוע לא מעט עבודות בית. מדי שבוע היה בודק את עבודתי. את הטעון תיקון היה מתקן. לרוב היה מרעיף עלי שבחים. לאט לאט הלך וגדל בטחוני. התחלתי להאמין כי אכן אני מסוגל להעלות על הכתב את מה שאני שומע בדמיוני. התחלתי לחבר פרקי מוסיקה קטנים ופשוטים. לא הלכתי בגדולות. התקדמתי לאט, כמו תינוק העושה את צעדיו הראשונים. יום אחד, אינני יודע מדוע, נקלעתי אל אחד החדרים בסמינר בו גרו שלש בנות. הן ניגנו יחד בחליליות, ומשום מה התקשו בקטע מסויים. מיניה וביה לקחתי את התווים ביד ושרתי מתוכם את הקטע הקשה. היחידה שלא היתה שותפה להתרגשות היתה שולה (לבית גֶלְזֶמן): נערה ממושקפת בעלת שיער זהוב גלי ומבט ירקרק-תכול ערני שאינו נעדר חמימות. על שפת הירקון, לא הרחק משלשת הבתים של סמינר הקיבוצים, עומדת עד היום שקמה זקנה, נטויה על צידה. על אחד מן השרשים האלה ישבנו, שולה ואני, ושוחחנו על דא ועל הא. אינני יודע איך נסכה השיחה על ענייני נישואין. בודאי לא ביזמתי. שולה ידעה כנראה כבר אז להטות שיחה למסלול הרצוי לה. תוך כדי כך אמרתי בהחלטיות כי לעולם לא אתחתן. לא עבר שבוע, ואני הייתי כרוך אחריה. "האידיליה של תקופת הלימודים נקטעה באחת על ידי התקפות הערבים בתחילת מלחמת השחרור. בראון מספר בזכרונותיו:

"בי"א שבט תש"ח נפל אליק עם השבעה בכפר יאזור על הכביש בואכה ירושלים, בין מקוה ישראל ובין בית דגן. השבעה נסעו בטנדר פתוח, כי השלטון הבריטי אסר זה לא מכבר על הנסיעה במשורייני. השבעה נסעו בראש שיירה לירושלים, שכבר אז היתה עיר במצור."

אליק היה אחיו הצעיר של הסופר משה שמיר, חברו הקרוב של בראון. משה כתב לזכרו את הספר "במו ידיו – פרקי אליק" וקרא לבנו הצעיר אלי.

לראות את הדברים בעיניים של ילד

"ממש באותם הימים, אולי כמה ימים לפני נפילתו של אליק, אולי כמה ימים אחריו, נרצח מן המארכ דב. כן כן. אותו דב זליגמן הענק המגושם, אשר טוב לב אינסופי נשקף מעיניו מבעד למשקפיים עבות. הוא ישב על טרקטור והיה חורש את אדמת קיבוצו, קיבוץ עין דור."

## ההתקפה על קיבוץ משמר העמק

"ההתקפה החלה בארבעה באפריל אחר הצהריים, ובראשה פאוזי קאוקג'י. עזבתי את הכל, נפרדתי מאהובתי ותפסתי את האוטובוס הראשון למשמר העמק. קאוקג'י התכוון לפתוח את הדרך לחיפה על ידי כיבוש הישובים העבריים שלארכה. ומשמר העמק היה הראשון בתור. צבאו, שהיה מכונה 'צבא השחרור הערבי' או 'חיל הירמוק' היה מורכב ברובו מחיילים סדירים עירקיים, שנעזרו באנשי הכפרים שבסביבה. זה היה כח שאין לזלזל בו, למרות חוסר היעילות שגילה (התותחים הופעלו בעזרת מומחים זרים, גרמנים או אפילו בריטים)."

יחזקאל השתתף בהגנה על הקיבוץ ביחד עם חברים נוספים, ביניהם בני הקיבוץ: הלל עומר (המשורר והסופר ע' הלל) ורפיל – רפאל דויטש-אלברג מהפלמ"ח. המלחמה במשמר העמק שככה ב-14 באפריל 1948 עם נסיגתם של כוחותיו של קאוקג'י ובריחת הערבים מהאיזור. עם תום הקרב על הקיבוץ, נסעה שולה לבקר את בחיר ליבה במשמר העמק. אחרי הביקור כתב בראון ביומנו:

"4.5.48. מהיום אני מתחיל לפעול במרץ בכיוון הגירושין (מרות פלד – כן כן, עדיין היינו בחזקת נשואים) ומה שצריך לבוא אחריהם. עלה בדעתי, שאפילו אם לא נצליח להביא את כל הפורמליות לידי גמר עד ל"ג בעומר, בכל זאת נסע לראשון ולפחות 'נתארס' בטקס משפחתי, ונחליט ש'הניירת' של הרבנות התעכבה בדרך. יחזקאל גוייס לצבא. בין השאר הוא כותב לשולה ב-16.5.48: "אני מבטיח לך לשמור על עצמי. לקחתי אתי פנקס קטן לתווים ואשתדל בכל התנאים לעשות תרגילים. דרישת שלום להוריד (תמר ונחמן גלזמן), למוטיק ולעיריית הקטנה (אחיה ואחותה)". הפלוגה של בראון מוצבת במלון 'גלי כנרת' בטבריה, משם הוא כותב לשולה ב-20.5.48:

"אני מרבה לנגן בפסנתר ולפי בקשת הקהל התחלתי לנגן שירים פופולריים, בלי הצלחה יתרה. אבל הדרישות כאן אינן גבוהות. אני הפסנתרן הכי טוב בפלוגה." למחרת עברה הפלוגה לטירונות בבסיס חיל האוויר ברמת דוד. בסיס זה עבר לידי צה"ל בזכות נחמן, אביה של שולה, שעבד כמנהל עבודה בשירות הצבא הבריטי. אחרי יום של טירונות חזר יחזקאל לקיבוץ.

"בתשעה ביוני הגיעה הידיעה: רפיל נפל בקרב על לוביה בגליל (רפיל, רפאל דויטש-אלטברג, היה חברו לנשק ורעו הקרוב של בראון. רפיל התגייס לפלמ"ח



תמונה 5: "הגנה על קיבוץ משמר העמק". יחזקאל בראון  
ורפאל דויטש-אלברג 1948

בינואר 1947). בהמשכו של אותו חודש יוני היתה הפוגה בקרבות. וכאותו חודש יוני התרחשו הרבה דברים במשפחתנו. אמא כתבה לי על נישואיו של אחינו בן עם הני שרף. אבא הודיע לאמא על רצונו לחזור לחיק המשפחה. "יהודית, אמו של יחזקאל, הסכימה לקבל בחזרה את אברהם, והוא חזר לבית בראשון, שם גר עד יומו האחרון.

## החתונה

"רות פלד ואני התפנינו לנסוע אל משרד הרבנות בחיפה לסדר את גירושינו ואני הייתי פנוי לשאת את שולה לאשה. החתונה התקיימה בכית הורי שולה ברחוב ט' 9 בקרית חיים. היו שם אבא ואמא, בן (מורלה לא יכל להתפנות), אראלה (אשתו), וכמובן נחמן ותמר הורי שולה, מוטי אחיה ואחותה בת השנה עירית. בתמונת החתונה רואים את אראלה מחזיקה את עירית הקטנה בזרועותיה. היתה גם דודתנו פייצ'ה (אחותו של אברהם) ובעלה הדוד יצחק ילינוביץ. מן הקיבוץ הגיעה משאית גדולה מלאה חברים וחברות. אחרי החתונה באה שולה אל הקיבוץ וחיינו המשותפים נכנסו למסלולם: עם תחילת שנת הלימודים החלה שולה לעבוד כמורה וכמחנכת של כיתה א', היא קבוצת 'גפן', ואני חזרתי לעבודתי בשדה. בבוא הזמן עזבתי את שדות הפלחה וחזרתי אל הלימודים בסמינר הקיבוצים. גם המשכתי ללמוד מוסיקה אצל בוסקוביץ'."



תמונה 6: "החתונה", יחזקאל ושולמית בראון יוני 1948

"המצרים החלו מפציצים את ערי ישראל ומושבותיה. גם המושבה ראשון לציון הופצצה. ובאחד מערבי דצמבר הגיח מטוס מצרי, צלל אל תוך ליבו של קיבוץ משמר העמק והפציץ. באותה שעה התקיימה שיחת קיבוץ בצריף האוכל הישן. ובאותו ערב היינו שולה ואני בקרית חיים. כשחזרנו למחרת בבוקר לקיבוץ מצאנו הרס ואבל. אך החיים נמשכים. באחד לחודש מרס בשנת אלף תשע מאות ארבעים ותשע, נולד לנו בן. קראנו לבננו הבכור רפאל, על שמו של יקירנו רפיל, הלוא הוא רפאל דויטש, בנה של צציל ממשמר העמק."

אחרי לבטים רבים החליטה המשפחה הצעירה לעזוב את קיבוץ משמר העמק. בראון הרגיש שהוא רוצה ללמוד ולעסוק במוסיקה באופן מקצועי, דבר שלא התאפשר במסגרת החיים בקיבוץ, ובקיץ 1951 הם עזבו.

### אחותי יְשִׁירָה

"מאז שאבא חזר אל חיק המשפחה, היו להורינו כשני עשורים של נחת בכיתם בראשון לציון. אמא המשיכה לעבוד בהנהלת חשבונות בבית החרושת לבירה של האדון הירשברוך, והיתה אהובה על כל חבריה לעבודה. אבא המשיך לעסוק במכונות כעובד בכיר במע"צ, היא מחלקת עבודות ציבוריות במשרד העבודה הממשלתי.





תמונה 7: "החתונה", יחזקאל ושולמית בראון יוני 1948 – מימין לשמאל למטה: נחמן ותמר גלזמן (הוריה של שולמית), יצחק וציפורה ילינוביץ, אברהם ויהודית בראון. מימין לשמאל למעלה: עירית גלזמן (הררי, אחותה של שולמית) בזרועותיה של אראלה בר-און (אשתו של מור'לה), יחזקאל ושולמית בראון ובנימין בר-און.

אבא תמיד אהב מכונות. חבריו לעבודה, לרבות הממונים עליו, הוקירו אותו בגלל כישוריו, חריצותו וקסמו האישי.

כזכור, עזב אבא את הבית בגלל אשה צעירה ונאה שבלבלה עליו את דעתו (הלדה). במשך כשבע שנים נעדר אבא מן הבית. תוך כדי כך נולדה לו ולאשה ההיא בת, ואבא נאלץ לערוך חופה וקידושין כדת, למען תהיה הבת 'חוקית'. אבל מהר מאד הסתבר כי אם התינוקת היא אם-לא-אם: האשה ההיא לא היתה מסוגלת, וגם לא מעוניינת, לטפל בתינוקת. היא המשיכה בעבודתה כ'אחות' על אניות נוסעים, והתינוקת התגלגלה מבית לבית של 'הורים מאמצים'. עם שובו של אבא הביתה התעוררה ביתר שאת הבעיה של ישירה הקטנה. אבא שאל את אמא אם היא מוכנה לקבל את התינוקת לביתה. ואמא, האשה האצילה הזאת, אמרה כן. בתנאי שהדבר לא יפריע לה להמשיך את עבודתה בבית החרשת לבירה. היא זקוקה למשכרת הזאת, כך אמרה, כדי שתוכל לקנות מתנות לילדיה ולנכדיה. האשה המופלאה הזאת הסכימה לשובו הביתה של האישי אשר בגד בה, ולא זאת בלבד, אלא היא אפילו אימצה אל חיקה ילדה לא שלה, תינוקת שנולדה מן הבגידה ההיא.

ישירה (אלבק) היא מחנכת בחינוך המיוחד בפנסיה, נשואה, אם וסבתא.



בכך מסתיימת האוטוביוגרפיה של יחזקאל בראון מילדותו הרחוקה ועד לנישואיו עם שולמית, בין שתי מלחמות עולם עד להקמת מדינת ישראל ומלחמת העצמאות.

## סוף דבר

"שולה ואני חיים עדיין באותו בית יפה עם גינה סביבו. אותו בית ברמת-אביב, הפרוור הירוק צפופית מתל-אביב, בו גדלו שלשת ילדינו, רפי, גורי ורתם. בו אנו חיים זה ארבעים שנה ושנתיים, אליו באים מעת לעת נכדינו, תשעה במספר עד כה (11 נכדים בשנת 2011).

אמא הלכה לעולמה בטרם עת, בהיותה בת שבעים שנה. ומי ישב ליד מיטתה ברגעיה האחרונים, אם לא ישירה אחותנו. מאז מותה, ומאז פרישתו מן העבודה, החל אבא להתדרדר ממחלה למחלה. הוא הלך לעולמו בהיותו בן שמונים ואחת. כזכור, נולדו שניהם בסוף המאה התשע עשרה, בסוף שנת 1899. הוריה של שולה האריכו ימים יותר. תמרה גיאורגייבנה הלכה לעולמה כשהיא בת תשעים ושלוש. נחמן גלזמן האריך ימים עוד יותר. במותו היה כמעט בן תשעים ושש. סבתא תמר וסבא נחמן היו אהובים מאד על ילדיהם ועל נכדיהם וניניהם. גם אני אהבתי והוקרתי אותם. כמנהגו של עולם, הזמן ונסיבות הגורל הרחיקו אותי מן הילדים שהיו חברי ללימודים ולמשחקים בימי ילדותי הרחוקים. יוצאים מן הכלל שני בני כתתי מבית הספר 'תל נורדוי' (נורדאו) בתל-אביב הקטנה בסוף שנות העשרים, משה שמיר ובנימין גלאי. את בניה הייתי פוגש לעתים, לרוב יחד עם משה שמיר, כמו בימי ילדותנו. כתבתי מוסיקה למחזה שלו "סיפור אוריה" בבימויו של עודד קוטלר. קשריי עם משה יותר הדוקים. יחד הלכנו לקיבוץ משמר העמק. התחדשו קשרינו גם עם מריסה בת מרים. מוישה יעקבזון, חבר נעורי הטוב ביותר, עשה את ביתו בקיבוץ מרחביה, כזכור. הוא היה רפתן, ובשעות הפנאי היה ממונה על התקליטה ועל קונצרטים מעל גבי תקליטים בקיבוץ. הוא מת בטרם עת מהתקפת לב. הידיעה על מותו הגיעתנו כאשר שהינו במשך ששה חדשים בפריס, בקרית האמנות (Cité Internationale des Arts). גם מאיר הרניק מת בטרם עת. הוא נהרג בתאונת קטנוע ליד ביתו בירושלים. אלמנתו רעיה שיכלה גם את בנם הבכור גוני, שנפל בלבנון במלחמת 1982. מאיר היה בא לביטנו לעתים קרובות. עד יום מותו הוא עבד ב'קול ישראל' והיה שם אחד האנשים המרכזיים בתחום המוסיקה. אני רואה אותו כמו חי לפני, עם מבטו הערני והנלהב, המקריץ סקרנות אין קץ. הזמן ממסמס ופורם קשרי ידידות מימים עברו. ילדים שאתם הייתי משחק בשכונת אביבה במושב ראשון לציון נעלמו מאופק חיי. כמה מהם הלכו לעולמם, מן הסתם. אך לעתים יש הפתעות. הפתעה כזאת זומנה לי באחד מביקורינו ביבנאל שבגליל התחתון, שם גרה בתנו

רתם עם עידו בעלה ושתי בנותיהם, ענת והגר: שם פגשתי את שרה'לה ארליך בת שכנינו בראשון לציון."

בחודש מרס 2014 נפטרה שולה באופן מפתיע ויחזקאל נפטר חודשים ספורים אחריה. כחודש לפני פטירתו נולד נינם הראשון יובל, בנה של ענת (בתה של רתם). יחזקאל זכה לפגוש את הנין ולא היה מאושר ממנו. כחודש לאחר פטירתו של בראון, נולד נינו השני איל, בנה של דפנה (ביתו של גורי).

## הבחירה במוסיקה

יצירות ראשונות, לימודים אצל בוסקוביץ'

ובאקדמיה למוסיקה בתל-אביב

יחזקאל בראון בעריכת רתם לוז

### המעבר מהקיבוץ לתל-אביב

מילד סקן וחובב קולות וצלילים הפך בראון למנגן בכינור ובחליל ומאזין נלהב למוסיקה קלאסית. כשהיה חבר קיבוץ וחרש תלמים על הטרקטור, שמע בדמיונו מקהלות. בעקבות חלומו, התחיל לכתוב מוסיקה וללמוד אצל המלחין אלכסנדר אוריה בוסקוביץ'. בראון כתב את זכרונותיו המקצועיים בספר נוסף, שנקרא "מחשבות על דף תווים" ומשתרע על פני 148 עמודים. הקטעים האוטוביוגרפיים המצוטטים מספר זה, לקוחים מהגרסה הסופית שהודפסה ב-1 באוגוסט 2012 ונמצאת בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

"התחלתי לכתוב מוסיקה לצרכים שונים של הקיבוץ: מוסיקה להצגת ילדים לילה ביער" (י' בראון 271),<sup>1</sup> מוסיקה להצגה של הקיבוץ בין רקיע לשאול,<sup>2</sup> ולעוד הצגה של ילדים הענק וגנו" (י' בראון 268).<sup>3</sup>

לפי אוסקר ויילד, ועוד מוסיקה להצגת ילדים לפי סיפור שכתב קובה, מוותיקי הקיבוץ, ושמה אגדת האביב" (י' בראון 6). המוסיקה שכתבתי להצגות בקיבוץ לא הלכה לאיבוד. לימים שילבתי חלקים ממנה במסגרת יצירות חדשות.

יצאו לי מוניטין בקיבוצים אחרים. קיבוץ שריד העלה על הבמה מחזה "אחי גיבורי התהילה" לפי ספרו של הווארד פאסט ונתבקשתי לכתוב את המוסיקה. זה היה בתחילת הקיץ, בעונה ה'בוערת' של העבודות בשדה, וענף הפלחה דרש מקיבוץ שריד 'עובד מנוסה' שיחליף אותי. אבל ענף הפלחה בקיבוץ שריד לא יכול לשחרר 'עובד מנוסה' שלהם, כי גם אצלם 'עונה בוערת', והעסקה בוטלה. גם קיבוץ עין דור

1 יחזקאל בראון, לילה ביער, כתב היד לחליליות, פסנתר, כלי הקשה וקולות, נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

2 כתב היד לא נשמר.

3 \_\_\_\_\_, הענק וגנו, כתב יד לקולות וכלים, נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.





תמונה 3: "אגדת האביב" כתב יד 1951

ביקש ממני מוסיקה להצגה כלשהי, ואפילו התחלתי לכתוב, אבל שוב הוטל ה'זוטו' של הפלחה, והעסקה בוטלה. נמצאו חברים שטענו: הוא כותב מוסיקה כל כך יפה! מה יש לו ללמוד? אך רוב חברי הקיבוץ הבינו שעלי לצאת להשתלמות במוסיקה. והנה הגיעה במסגרת 'עליית הנוער' קבוצת נוער דוברי צרפתית. מי יהיה המדריך שלהם? כמובן, יחזקאל. והנה הגיעה קבוצת נוער מיוגוסלביה. מי יהיה המדריך שלהם? כמובן יחזקאל. חסר מורה למתמטיקה, מי יחליף אותו? חסר מורה לאנגלית, מי יחליף אותו? המורה למוסיקה במוסד החינוכי יצא להשתלמות. מי יחליף אותו? כמובן, יחזקאל. אבל ענף ה'פלחה' התנגד, וחזרתי לעבודה בשדה. ואני אהבתי מאד את עבודת האדמה. אך המחשבות על לימודי מוסיקה לא הרפו. מורי בוסקוביץ' שמע את המוסיקה שלי להצגה לילה ביער, מוסיקה שכתבתי אחרי שלשה-ארבעה חדשים של לימודי מוסיקה. הוא היה מלא התפעלות, והפציר בי ללכת ללמוד באקדמיה למוסיקה בתל-אביב. בקיץ 1951 הגיע רגע של אמת: הבנתי שאם ארצה לעסוק בהלחנה ברצינות, עלי לעזוב את הקיבוץ, ומוטב מוקדם ככל האפשר. אני לא צעיר. השנה מלאו לי עשרים ותשע שנים. זאת הייתה ההכרעה הקשה ביותר של חיי. אהבתי את חיי הקיבוץ. אהבתי את האדמה ואת עבודת האדמה. אבל ההחלטה גמלה בלבי. באתי ל'שיחת קיבוץ', היא האסיפה הכללית, הסברתי את מצבי והודעתי שאני עוזב. כמה מן החברים הוותיקים ראו את עזיבתי ככגידה ב'דרך התנועה' אבל רוב החברים קיבלו את החלטתי בהבנה, וביניהם יעקב חזן, שהיה יקר לי ביותר. חזן היה מראשי המנהיגים של תנועת 'השומר הצעיר' והיה אהוב על כל חברי התנועה.

כאן המקום להביא כלשונו קטע מתוך 'אחרית דבר' של זכרונותי מארץ ישראל. קטע זה נותן ביטוי קולע למצב רוחי באותם הימים:

אחרי גמר שנת הלימודים תשי"א, כלומר בקיץ 1951, עזבנו. הקיבוץ צייד אותנו בכל הדרוש, וברוחב לב, מעל ומעבר לכל מה שהיה מקובל אז. עזבתי בלב כבד מאד, אבל בהכרה ברורה כי אין מוצא אחר. ביום האחרון לעבודתי בפלחה עסקתי בשריפת שלפי תירס. גיבתי את השלף גלים גלים ישרים והבערתי בו אש בעזרת לפידים עשויים מקלות עץ עטופים בסמרטטים וטבולים בסולר. אחרי שהצתתי את כל גלי השלף לכל אורכם, עליתי מן העמק הביתה. אל ביתי אותו אני עתיד לעזוב למחרת. ממרומי הקיבוץ, ליד מגדל המים, השקפתי על העמק וראיתי את האש שהדלקתי כמו ידי. הלהבות השתרעו על פני שטח נרחב, שורות שורות, כמו חנוכיות ענק. היה בזה משהו חגיגי, משהו טקסי. מחשבה חלפה בראשי: הערב שרפתי את עברי, ואני משאיר מאחרי רק רמץ ואפר."

### צעדים ראשונים בחוץ

"שולה ואני רפי בן השנתיים עזבנו את ביתנו שבקיבוץ. אבל בחוץ לא חיכה לנו בית משלנו לגור בו. בינתיים נאלצנו להיפרד לזמן מה: שולה, יחד עם רפי הקטן, עברה לגור אצל הוריה בקריית חיים. אני עברתי לגור עם הורי בראשון לציון. בסופי שבוע היינו נפגשים, או בראשון לציון או בקריית חיים. הנה כך נתקלנו, זו הפעם הראשונה בחיינו, בעובדות החיים הקשות. בלי עזרת ההורים לא היינו יכולים 'להסתדר' מחוץ למסגרת הקיבוץ. ראשית היה עלינו למצוא פרנסה, אחר כך קורת גג לנו ולבננו הקטן ורק אחרי זה כל השאר. שולה התקבלה כמורה בבית הספר היסודי בקריית חיים. ואני חשבתי לעבור במשך חדשי הקיץ בנגב, בעבודות עפר על דחפור. השכר היה גבוה. אבל אבי טען כי במקום להזיע ולאכול אבק בנגב, מוטב לתת שיעורים פרטיים לתלמידי תיכון בצל גינת ביתנו. זה נראה לי מוזר. זאת לא פרנסה, אמרתי, אבל החלטתי לנסות. דיברתי על כך עם האדון קררי, מנהל הגימנסיה. לא עבר שבוע, הפלא ופלא, והייתי עסוק מבוקר עד ערב, ששה ימים בשבוע. ניערתי את אבק השנים שהצטבר על ידיעות שרכשתי בהיותי תלמיד בגימנסיה 'הרצליה'. רכשתי את ספרי הלימוד הדרושים, בערב הייתי לומד, ולמחרת מלמד. מה? מה לא? לימדתי מתמטיקה, פיסיקה וכימיה. גם אנגלית וערבית לימדתי. ולימדתי דקדוק עברי, ואיך לכתוב חיבור. אפילו תנ"ך לימדתי. נשאר לי זמן מספיק לבנות צעצועים בעץ ובמתכת בשביל בננו הקטן. פעם הייתה זאת מריצה קטנה ופעם משאית עם תא מטען מתהפך, פעם מנוף נייד על שרשראות עם תא-נהג מסתובב לכל צד וזרוע עולה ויורדת ופעם אוטובוס. אין ספק כי אני נהניתי מן הצעצועים האלה לא פחות מרפי הקטן, אולי יותר. היה לי גם פנאי לטייל בשדות

ראשון לציון ובלילות לצפות בכוכבים, כמו בימי נעורי. במשך שני חדשי הקיץ הזה אספתי מספיק כסף כדי לקנות פסנתר. ותוך כדי כך גם התקבלתי לעבודה כמורה למוסיקה ב-'סמינר הקיבוצים'. עם תחילת שנת הלימודים תשי"ב בסמינר החלה גם שנת הלימודים באקדמיה למוסיקה. הייתי נפעם מקצב השתלשלות העניינים. לימדתי בסמינר ולמדתי באקדמיה, ועוד המשכתי לתת שעורים בבית הורי. נוסף לעיסוקים אלה עוד נתתי שיעורי נגינה בחלילית לשתי קבוצות ילדים בבית הספר 'חביב' בראשון לציון, אותו בית ספר בו למדתי אני בילדותי.

עם תום שנת הלימודים היה לנו מספיק כסף כדי לשכור דירה ולקנות את הדברים הנחוצים ביותר לחיי משפחה, כגון מיטות וכלי מיטה, שולחן וכסאות, ארון בגדים, כלי מטבח, וכדומה. שולה ורפי הקטן עזבו את קריית חיים ועברו לגור אתי בראשון לציון.

חזרתי לכתבת מוסיקה. את המוסיקה להצגת הילדים אגדת האביב שכתבתי עוד בהיותי בקיבוץ עיבדתי לרביעיית כלי נשיפה. מורי בוסקוביץ' הראה את התווים למלחין מרק לכרי שעבר אז ברדיו, והודות לו הוקלטה המוסיקה ושודרה ברדיו. הייתי גאה ומאושר: יצירה שלי משודרת ברדיו והרבה אנשים שומעים אותה! ואמנם, הגיעו אלי תגובות. לרוב תגובות חיוביות. אבל מוישה יעקבזון מקיבוץ מרחביה, שהיה חבר נעורים שלי, אמר לי שהוא מאוכזב. ציפיתי ממך למשהו יותר רציני, אמר. אני מגמתית משהו כגון: זה מה שאני יכול לעשות. הביקורת של מוישה כאבה לי כי החשבתי מאד את דעתו. הרהרתי בלבי: האם מוסיקה חייבת להיות 'רצינית'? האם המוסיקה של בטהובן 'רצינית'? לא נראה לי. היא יפה, יפה מאד. במיטבה היא יפה עד דמעות. נכון, המוסיקה שלי אינה יפה עד כדי כך. רחוק מאד מזה! אבל בתור צעד ראשון היא לא כל כך רעה. אני כמו ילד שלומד ללכת.

לא עבר זמן רב, והגיעה אלי הסנונית הראשונה של ביקוש למוסיקה שלי: הרקדנית והכוריאוגרפית דבורה ברטונוב פנתה אלי בהצעה לכתוב משהו בסגנון חליל הרועים הערבי. היא הייתה זקוקה למין דבר שכזה עבור שידור ברדיו בנושא מוסיקה ומחול. את נגינת חליל הרועים הערבי הכרתי היטב ואהבתי. החליל השחור שעליו ניגנתי בנעורי לא היה שונה בהרבה מחליל הרועים. כתבתי פרק מוסיקה לחליל צד בצורת רונדו ובסגנון חליל הרועים הערבי. זה היה שילוב בין מזרח ומערב שהיום הייתי מהסס מאד לעשותו. הבאתי את התווים אל אורי טפליץ, שהיה אז החלילן הראשי של התזמורת הפילהרמונית הישראלית. ביקשתי את חוות דעתו וגם שישאיל לי חומר טכני, כגון תרגילים מתקדמים לחליל. מינייה וביה הוא ניגן את המוסיקה שכתבתי ואמר שאינני זקוק לשום חומר טכני. אתה יודע לכתוב לחליל. אתה בטח חלילן,

4 יחזקאל בראון, אגדת האביב, סויטה לחליל, אבוב, קלרנית ובסון, IMI 289 (תל-אביב: מכון למוסיקה ישראלית, 1951).

אמר. לא בדיוק, עניתי, וסיפרתי לו על החליל השחור שלי. טפליץ הציע לי להוסיף עוד שני פרקים ולעשות מזה סונטה, שבה הפרק שכבר כתבתי יהיה האחרון. כך עשיתי. דבורה ברטנוב השמיעה פרק זה ברדיו במסגרת סידרת הרצאותיה. אבל אורי טפליץ היה הראשון שניגן את הסונטה בשלמותה באחד מן הקונצרטים למוסיקה קאמרית שהיו אז נערכים מדי שבוע במוזיאון תל-אביב הישן בשדרות רוטשילד.

אורי טפליץ גם הציע לי להביא את התווים אל ד"ר פטר עמנואל גרדנוויץ (Gradenwitz) שהיה אז המוציא לאור של מוסיקה היחיד בארץ. גרדנוויץ הסכים לפרסם את התווים שלי, אך טען כי אני צריך לשנות את שם היצירה. היום לא כותבים סונטות, טען, והוסיף: סונטה היא מלה גסה שלא נאה להזכירה בחברה טובה. מכיוון שהייתי צעיר ולהוט הסכמתי להצעתו של הדוקטור והמוסיקה שלי לחליל ראתה אור בשם שלשה פרקים לחליל (י' בראון 10) או משהו דומה לזה. אבל שלשת הפרקים האלה הם סונטה לכל דבר! ולימים אכן החזרתי את כבוד השם 'סונטה' למקומו.<sup>5</sup>

עם תום שנת הלימודים תשי"ג (1953) סיימתי את חוק לימודי באקדמיה למוסיקה בתל-אביב, עמדתי בבחינות גמר, וקיבלתי תעודת 'מורה למוסיקה'. וכל זה עשיתי תוך שנתיים. יתר על כן: קיבלתי פטור משיעורי ריתמיקה, סולפג' ותולדות המוסיקה. המורה לריתמיקה ניגנה משהו בפסנתר והורתה לנו לרשום את המקצב. אני רשמתי לתומי את כל מה ששמעתי: מקצב, לחן והרמוניה. אתה באמת לא צריך לבזבז פה את זמנך, אמרה הגברת טוני שטייניץ החביבה, המורה לריתמיקה. אף על פי כן הייתי בא מדי פעם לשיעוריה, כי חיבבתי אותה. בדומה לכך השתחררתי משיעורי הסולפג', אך בשנת הלימודים השנייה הגיע מורה חדש, הלוא הוא המלחין אבל ארליך ועל שיעוריו המרתקים לא רציתי לוותר. בשנת הלימודים השנייה חזר גם הרצל שמואלי מציריך, שם למד מוסיקולוגיה (וזכה בתואר דוקטור). שמעתי אצלו שני קורסים: 'תולדות התיאוריה המוסיקלית' ו'אקוסטיקה'. העברית שבפיו הייתה משוכחת והרצאתו קולחת ונעימה לאוזן. תולדות המוסיקה לימדה הגברת ד"ר אדית גרזון-קיוי, המוסיקולוגית הנודעת. השיעורים שלה היו מעניינים מאד, אבל הייתי לחוץ מאד בזמן, בגלל עיסוקי הרכים. הגברת גרזון-קיוי הסכימה לפטור אותי מרוב שיעוריה. אך היא נתנה לי רשימה ביבליוגרפית שמנה לקריאה בבית. אכן, את עיקר העבודה עשיתי בבית, במיוחד תרגילי קונטרפונקט, והם תרגילי כתיבה רב-קולית למקהלה בסגנון המאה השש-עשרה. כמו כן תרגילי הרמוניה בכתב ובנגינה בפסנתר. את שני המקצועות האלה לימד אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', הוא האיש, שליח אלות הגורל, שבגללו קרה מה שקרה לי, ונעשיתי מוסיקאי 'מקצועי', כפי שהוא עצמו נהג לומר. בוסקוביץ' נהג בכל הזדמנות להדגיש את חשיבות המיומנות המקצועית, בניגוד לחובבנות. זכור לטוב גם המנצח יונל פטיץ, שלימד אותנו לנצח

5 יחזקאל בראון, סונטה לחליל, IMI 6708 (תל-אביב: מכון למוסיקה ישראלית, 1954-1987).



על רצ'יטיטיבים מתוך אופרות של מוצרט. הוא עצמו היה שר את הרצ'יטיטיב בקול צרוד ומלווה את עצמו בנגינה מחוספסת בפסנתר מן הפרטיטורה, יד אחת מנגנת, יד אחת מדפדפת. וזכור לטוב גם החזן ניסן כהן מלמד שלימד אותנו מפה לאוזן את טעמי המקרא בנוסח הספרדי-ירושלמי, ועל זה האחרון עוד יסופר. בינתיים אספנו מספיק כסף וקנינו דירה בתל-אביב. דירה צנועה בת שני חדרים בקומה השלישית ברחוב הירקון 143. המעבר לתל-אביב הקל עלי מאד, כי לא הייתי צריך יותר לנסוע כל יום מראשון לציון לתל-אביב ובחזרה. לא עברו חדשים ספורים ושולה ילדה את בננו השני. קראנו לו גורי."

### אני מלמד את עצמי

"לקראת שידור השירים שלי הלכתי אל רדיו דוקטור. במעבדתו של רדיו דוקטור היה ציוד הקלטה משוכלל, לפי המושגים של אותם הימים, והדוקטור היה עושה תקליטים לכל דורש תמורת תשלום. הדוקטור הקליט לי את השידור של זר פרחים (' בראון 7) על תקליט של 78 סיבובים בדקה, ואני עומד לידו משתאה למראה פלאי הטכניקה. ואני גאה ונפעם למשמע קולה של רמה סמסונוב כשהיא שרה את השירים שלי, וקולה נשמע מעל גבי תקליט! התקליט הראשון של מוסיקה שלי! 'אורי', הוא מורנו ורבנו אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', היה מורה מעולה ורב השראה, ואני אסיר תודה לו על כל מה שעשה למעני. אבל הרגשתי כי אני זקוק להמשך לימודים, אבל המורה היחידי שיוכל לתת לי את מה שאני באמת צריך הוא אני עצמי. האין זאת יהירות? אולי. אבל כך הרגשתי באמצע שנות החמישים, אחרי שסיימתי את חוק לימודי באקדמיה למוסיקה.

כמשימה ראשונה למדתי את הסימפוניה הרביעית של יוהאנס ברהמס לפרטי פרטיה. מבחינה הרמונית, מלודית, צורנית ותזמורתית. סימפוניה זאת הקסימה אותי עוד בנעורי. היא קרובה ללבי במיוחד בגלל אופייה המודאלי. מן הסימפוניה הזאת של ברהמס הדרך מובילה הישר אל הקונצ'רטו לתזמורת של בלה בארטוק. מעבר זה מסמל את כניסתי לעולם צלילים קרוב יותר ללבי, לניב מוסיקלי שהוא טבעי לי. למדתי את הקונצ'רטו לפרטי פרטיו מכל הבחינות.

את העבודה העיונית הזאת ליוויתי במערכת תרגילים בכתב ובנגינה בפסנתר: בדקתי את האפשרויות השונות של חיבורי אקורדים, ותוך כדי כך נקטתי גם בהליכים ובמבנים שנחשבים כ'אסורים' לפי תורת ההרמוניה המסורתית, אבל הם מתועדים בשפע אצל גדולי היוצרים, ובראש וראשונה בכורלים של י"ס באך. סוג אחר, והרבה יותר חשוב, של תרגילים היה חיבור מנגינות, כשאני מטיל על עצמי מגבלות

6 \_\_\_\_\_, זר פרחים, IMI 6591-II (תל-אביב: מכון למוסיקה ישראלית, 1953, יצא לאור ב-1970).

חמורות ביותר. היו אלה מנגינות במערומיהן, ללא כל ליווי וכלי מלים, מיועדות לקול האדם או לכלי נשיפה כל שהוא. התחלתי במנגינות של שני טונים בלבד. זה היה קשה מנשוא, ונאלצתי להפיק את המירב והמיטב מן הממד הריתמי, הוא ממד הזמן. ברגע שהרשיתי לעצמי להוסיף טון שלישי, זה היה כאילו נפתח לפני עולם ומלואו. איני מתבייש לציין כי דמעות עמדו בעיני.

ניסיתי גם לכדוק באופן שיטתי את כל האפשרויות של צירופי צלילים ב־זמניים, החל משני צלילים (כלומר 'מרווחים') ועד אקורדים בני שלשה, ארבעה צלילים ויותר. תוך כדי כך בדקתי את ההשלכות המוסיקליות של הצירופים השונים, ובמיוחד את אפשרויות ההמשך המתבקשות אחרי כל צירוף 'דיסוננטי'. בהקשר זה עיינתי שוב בספרו של פאול הינדמית *The Craft of Musical Composition* אבל יותר מכך סמכתי על האוזן הפנימית."



תמונה 4: יחזקאל בראון מלחין ליד הפסנתר – 1965

## מלחין ומורה

יחזקאל בראון בעריכת רתם לוז

חלומות הנעורים של בראון על הגשמה קיבוצית של עובד אדמה ומחנך נדחקו הצידה ככל שהמוסיקה תפסה מקום מרכזי בחייו. הוא סיים את לימודיו בשנת 1953 וקיבל תעודה של 'מורה למוסיקה'. בראון התחיל ללמד בשנות החמישים והשישים בסמינר הקיבוצים ובשלושת המוסדות המרכזיים למוסיקה בתל-אביב – הקונסרבטוריון הישראלי, המדרשה למורים והאקדמיה. במדרשה ובאקדמיה לימד עד שיצא לגימלאות ועם הקונסרבטוריון נשאר בקשר כאיש חינוך. מוסדות החינוך המוסיקליים התפתחו בשנים אלה והביוגרפיה האישית שלו שזורה בתוך סיפורם. הפרק השלישי מתחיל בקטעים מזכרונותיו (מ"מחשבות על דף תווים") על שנות השישים, בהן עסק בפעילות מגוונת כמלחין, מורה, מעבד ומדריך מוסיקה. וכך הוא כותב:

"במשך שנות השישים היה מצבנו הכספי כפי רע: אני אמנם לימדתי מוסיקה בשלושה מוסדות, והייתה לי הכנסה סבירה, אבל הוצאותינו הלכו וגדלו. מצד שני דאגו אלות הגורל שלי שהביקוש לשרותי כמלחין ילך ויגבר. הן שיסו בי שני אנשי רדיו: את אדי הלפרין ואת אפרים וייל. שני אלה היו מופקדים על מדור המוסיקה הקלה ברשות השידור. לבקשתם עשיתי עשרות רבות של עיבודים ללחנים יהודיים מסורתיים לזמרה בליווי אנסמבל נגנים. ההרכב היה נתון להחלטתי. כך גם מבחר הלחנים עצמם. הייתי כותב את הפרטיטורות בעפרון, ומוסר את התווים למעתיק, כדי שיכין 'תפקידים', כלומר תווים בנפרד לכל נגן. כדי להזמין את הנגנים הייתי פונה אל הכנר יצחק מרקובצקי המכונה איצ'ה, מוותיקי התזמרת הפילהרמונית הישראלית, והוא היה מארגן לי את צוות הנגנים. בשעה היעודה היינו מתאספים באודיטוריום של 'בית המורה' ברחוב בן-סרוק, אשר שימש כאולפן הקלטות בשביל הרדיו. לרוב כלל צוות הנגנים פחות או יותר את אותם האנשים: איצ'ה עצמו, שהיה כנר מעולה עם נשמה של צועני, אורי שהם – החלילן הראשון של התזמורת, חלילן דגול, חרדרו (Gerardo), הוא גיורא פיידמן הגדול – וירטואוז בקלרנית, שכבר אז הייתה לו נטייה מובהקת לניגוני כליזמר יהודיים, מרדכי רכטמן – נגן בסון ומוסיקאי מעולה, טליה מנזה – נגנית הקונטרבאס גבוהת הקומה, הצעירה במשפחת המוסיקאים מנזה, גדעון שטיינר הנקשן, ריי פרנס – נגן הטרומבון ושני צרפתים לא פחות מעולים ממנו: פייר טיבו החצוצרן ופייר דל-וסקובו הקרנן. עם תום ההקלטה היו הנגנים משאירים את



תמונה 1: יחזקאל בראון ויהורם גאון, בר־אילן 2007

התווים על ה'פולטים', אורזים את כלי הנגינה שלהם והולכים הביתה. גם אני הייתי משאיר את כתב ידי על ה'פולט' של המנצח והולך הביתה. כל העיבודים שעשיתי באותה תקופה בשביל הרדיו הלכו לאיבוד."

בשנות החמישים והשישים עסק בראון בכתיבת מוסיקה למחול, תאטרון וסרטים ועיבודים ללהקות וזמרים. במלחמת ששת הימים כתב את שירו **בשעריך ירושלים** (י' בראון 76) ולהלן סיפורו: "ב'תקופת ההמתנה' הארוכה שקדמה למלחמת 1967, היא 'מלחמת ששת הימים', חפרתי מאחורי גינת ביתנו שוחת הגנה עמוקה. עזרו לי שני בני וגם רתם הקטנה בת השמונה. כך עשו גם כל שכנינו. במשך ששת ימי המלחמה נצטוונו על האפלה גמורה של הבתים ומדי הישמע יללת צופרי האזעקה היינו קופצים לתוך השוחה שהכינונו ויושבים שם חמשתנו: שולה, רפי הבכור, גורי האמצעי, רתם הקטנה ואני עד 'יעבור זעם'. מדי פעם היינו שומעים נהמת פגזים מעל לראשינו. פגזים אלה נורו מסוללת תותחים כבדים של הצבא הירדני שעמדה כנראה בסביבות הכפר הערבי קלקיליה וכוונו אל תחנת הכח 'רדינג' שעל שפת הים לא הרחק מבינתנו. בקשתי להתקבל לצבא כמתנדב הושבה ריקם. אך כדיעבד אולי תרמתי למלחמה תרומה קטנה. וזה המעשה: באותו ערב בו הודיע הרדיו על כיבוש העיר העתיקה ועל כי חיילינו הגיעו אל הכותל המערבי, התאספו אצלנו כמה שכנים להרמת כוסית לאור נר. עוד אנחנו יושבים ומקשיבים לחדשות ב'קול ישראל', מצלצל הטלפון. יהורם גאון על הקו מספר לי, כי הוא יושב יחד עם יוסי גמזו, וכי יוסי גמזו כבר החל לכתוב שיר בהשראת מאורעות היום, והאם אני מסכים להלחין את המנגינה לשיר זה. הסכמתי, ובמשך הלילה היה יוסי הולך ומכתיב לי את שירו דרך הטלפון, בית אחרי בית, ואני יושב עם נייר תווים ועפרון וכותב את המנגינה.

למחרת בבוקר השכם הופיע אצלי יהורם גאון עם מחצרץ, כדי ללמוד את המנגינה. הופעת המחצרץ הפתיעה אותי, אבל תוך דקות ספורות כתבתי בשבילו מבוא ומנגינת ביניים, וחיש קל למד יהורם לשיר את המנגינה, נסע לאולפן 'קול ישראל' יחד עם המחצצר ועם התווים שלי. שם הצטרף אליהם אקורדיוניסט. שרו, ניגנו והקליטו את המנגינה שלי עם המלים של יוסי גמזו, וההקלטה הועברה לירושלים. עוד באותו יום שודר השיר מתחנת הרדיו הירדנית ברמאללה, אותה תחנת השידור שהייתה פעילה בימי השלטון הבריטי תחת השם 'קול ירושלים' (הונא אלקורס, This is Jerusalem) והייתה משדרת, תוך איזון קפדני, תכניות באנגלית, עברית וערבית. זהו השיר שידוע עד היום כרבים בשם **בשעריך ירושלים**, וזהו השיר היחיד הזכור לי שכתבתי בהשראת מאורע כלשהו.

### פעילות מוסיקלית ציבורית

"החל מראשית שנות הששים נכנסתי למעגל פעילות ציבורית כחבר, ולעתים כיושב ראש, בוועדות שונות בתחום המוסיקה. הוועדה הראשונה בה השתתפתי הייתה וועדת שופטים לפסטיבל הזמר הראשון. תפקידנו היה לבחור עשרה שירים שיושמעו בערב הפסטיבל ויעמדו לשיפוט הקהל. זה היה באביב 1961. מאז השתתפתי כמעט מדי שנה בוועדות השופטים האלה ובשלוש השנים האחרונות הייתי יושב ראש. ועדות אלה היו מורכבות מכמה מוסיקאים ומלחינים, איש ספרות או משורר אחד ונציגים של הרדיו, שהיו גם המפיקים של הפסטיבל. אלה האחרונים היו תמיד חנוך חסון וגיל אלדמע. השירים הוגשו לוועדה בעילום שם. בשנים הראשונות היו מגיעים לוועדה עשרות מעטות של תווים בכתב יד. גיל היה מנגן כל שיר בפסנתר ושלשת-ארבעת השופטים עומדים סביבו ומהמהמים את המנגינה מן התווים. אחרי דיון קצר היה כל אחד מאתנו רושם לו את הערותיו ואחרי ששמענו את כל השירים היינו קובעים ברוב דעות את רשימת עשרת השירים שיושמעו בערב הפסטיבל. את פרטי שיטת הבחירה אינני זוכר. אבל אני זוכר היטב, כי תמיד יצאתי מן הדיונים האלה ברגשות מעורבים: מצד אחד הייתי משוכנע כי השופטים עשו כמיטב יכולתם ודנו בכל שיר לפי מיטב הבנתם ומצפונם. מצד שני תמיד יצאתי חושש, שמא החמצנו כמה שירים טובים. שמא דילגנו על שיר אחד או שניים שהיו ראויים להיכלל בין העשרה הראשונים. שמא יד המקרה הייתה שותפה בבחירת השירים. כאבתי את כאבו של אותו מסכן אלמוני שטרח והעלה על הכתב ביד בלתי מאומנת ובתווים מלאי שגיאות את המנגינה ציפור נפשו.

מבין חבריי בוועדות פסטיבל הזמר זכורים לי לטוב מורי ורבי לשעבר, המלחין אלכסנדר אוריה בוסקוביץ, וכן ד"ר הרצל שמואלי, שגם ממנו למדתי פרקים בתורת המוסיקה בימים הרחוקים, וגם הפסנתרן והמוסיקאי הדגול פרנק פלג. זכור לטוב

במיוחד הסופר והמשורר יעקב שבתאי. הוא יענקלה שבתאי האהוב, שהלך מאתנו בטרם עת ושאת שירו **וימלט קין** (י' בראון 57) הלחנתי לשלישיית זמר.<sup>1</sup> בשנת 1966 נתבקשתי על ידי שר החינוך דאז, אהרן ירלין, להשתתף כחבר במדור המוסיקה של 'המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות' שלידי משרד החינוך. מבין חבריי לוועדה זכורים לי ידידי המלחין בן-ציון אורגד, שישב בה בתוקף תפקידו כמפקח על החינוך המוסיקלי בישראל, וד"ר ישעיהו שפירא (או 'ד"ר ספירו', כפי שנהגו לקרוא לו) שישב בה בתוקף תפקידו כמנהל תכניות המוסיקה ברשות השידור. ישב בוועדה גם המלחין יוסף טל. אולי גם אחרים שאינם זכורים לי. התפקיד העיקרי של מדור המוסיקה היה לחלק את סכום הכסף השנתי שיועד על ידי משרד החינוך לענייני מוסיקה בין המוסדות והגופים השונים, כגון התזמרת הפילהרמונית, התזמרת הקאמרית הישראלית, האופרה הישראלית, מקהלות וכדומה. נציגי הגופים השונים היו מופיעים לפני הוועדה ושוטחים את טענותיהם ואת בקשותיהם. זכורה לי במיוחד הופעתה המרשימה של הגברת אריס דה-פיליפ, 'מלכת' האופרה הישראלית דאז. האופרה החזיקה מעמד במשך שנים רק הודות למרץ הבלתי נלאה ולקסם האישי של הגברת הזאת, היא עצמה זמרת אופרה לשעבר, עד שקרסה מחוסר משאבים. במשך שנות קיומה של האופרה היא שימשה במה לזמרים גדולים שהיו אז בראשית דרכם, ביניהם בעלי שם עולמי כמו פלסידו דומינגו. בננו הבכור רפי צבר בתזמרת האופרה את נסיונו הראשון כנגן קרן.

במשך ארבע שנים הייתי חבר, ושנתיים מתוכן יושב ראש, בוועדה מייעצת לענייני מוסיקה שלידי 'קרן תל-אביב לספרות ולאמנות' מיסודו של היושע רבינוביץ', ראש עיריית תל-אביב-יפו. כמו במדור המוסיקה שלידי 'המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות', גם כאן היה מצטבר מדי שנה סכום כסף שיועד לענייני מוסיקה, ועל הוועדה היה מוטל להמליץ על מטרות ראויות להוצאת כסף זה. במשך חמש שנים הייתי חבר בוועדה מייעצת לפרסום ספרי מוסיקה שלידי 'המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות'.

במשך שבע שנים, מאמצע שנות השבעים ואילך, הייתי חבר בוועד המנהל של 'התזמרת הקאמרית הישראלית', יורשתו של 'האנסמבל הקאמרי' מיסודו של גארי ברתיני.<sup>2</sup>

רשימת הוועדות היא חלקית. בראון השתתף בוועדות של פרסים, בוועדה למינוי פרופסורים של המועצה להשכלה גבוהה ובוועד המנהל של הקונסרבטוריון הישראלי. וכך הוא כותב בזכרונותיו:

"עד היום הזה אני עדיין חבר בוועד המנהל של הקונסרבטוריון למוסיקה. לחברותי בוועד המנהל של הקונסרבטוריון היסטוריה ארוכה ואני במידה לא מעטה

1 'שלישיית גשר הירקון' – יהורם גאון, אריק איינשטיין ובני אמדורסקי.

מעורב בה רגשית. בראשית דרכי כמורה למוסיקה לימדתי שם. כעבור כמה שנים צורפתי לוועד המנהל. בשנת 1966, כשהאקדמיה הישראלית למוסיקה נעשתה חלק מן הפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב והתנתקה מן הקונסרבטוריון, כמה מטובי המורים עזבו את הקונסרבטוריון והצטרפו לסגל האוניברסיטה. אני בעונותיי הייתי אחד מהם. להגנתי אוכל רק לציין כי המשכתי את פעילותי בוועד המנהל של הקונסרבטוריון. כך או כך, הקונסרבטוריון המיוסם החל להתדרדר, מורים עזבו או נפטרו ומספר הילדים הלומדים בו הלך וקטן.

בקיץ שנת 1981 התקיימה ישיבה שחרצה את גורלו של הקונסרבטוריון. היא התקיימה בקומה השתי-עשרה בבניין עיריית תל-אביב, בחדר הישיבות של ראש העיר שלמה להט הידוע בכינוי צ'יץ' ובנוכחותו. אחרי שמיעת דין וחשבון קודר על מצב הקונסרבטוריון הפתיע צ'יץ' את כולם כשהכריז כי העירייה מוכנה להקצות לקונסרבטוריון בניין גדול של בית ספר שעמד אז ריק ברחוב שטריקר. ביקשתי רשות דיבור והערתי כי קודם כל עלינו להבהיר לעצמנו באילו תכנים חינוכיים ומוסיקליים בכוונתנו למלא את הבניין. צ'יץ' בדרכו הנחרצת הגיב באומרו כי נאה דורש חייב גם לקיים, ומינייה וביה הטיל עלי להכין תכנית מפורטת לקונסרבטוריון עם שש מאות תלמידים. מכיוון שהייתי די טרי מתפקידי הקודם כמנהל האקדמיה למוסיקה הרגשתי כי אני מסוגל לעשות זאת. הודעתי כי אני מוכן להכין תכנית לימודים מפורטת בשביל קונסרבטוריון בן שש מאות תלמידים, כולל פירוט סגל הוראה ומספר שעות הוראה, כולל סגל מנהלי וטכני, כולל מספר חדרים, שולחנות, כסאות, פסנתרים. כולל ציוד משרדי, כולל ספרייה, וכו'... וכו'... הדגשתי כי במרכז הקונסרבטוריון חייב להיות אולם קונצרטים ראוי לשמו. הדגשתי גם כי להערכתי הגשמת תכנית כזאת תעלה הרבה כסף. הרבה מאד כסף, אך מכיוון שאינני איש כספים איני יכול לעסוק בעניין זה. צ'יץ' הכריז כי הוא מתחייב בשם עיריית תל-אביב להקצות משאבים כספיים ככל שיידרשו להגשמת התכנית.

לפני שהתחלתי להכין את התכנית מצאתי לנחוץ להיפגש עם כמה מן המורות הוותיקות של הקונסרבטוריון, ביניהן המורות לפסנתר מלכה מבורך ומדלין אופהויוזר, שלמדו יחד אתי באקדמיה. כשהגשתי את התכנית הגמורה לראש העיר הוא שאל אותי מה דעתי על דניאלה רבינוביץ' בתור מנהלת. את דניאלה הכרתי רק כספרנית מעולה, יוזמת ובעלת כושר ביצוע: היא ניהלה את ספריית האקדמיה למוסיקה. אך את אביה המלחין מנחם אבידום הכרתי היטב זה שנים רבות. אבידום היה המייסד והמנהל הראשון של אקו"ם, האגודה לשמירת זכויות מלחינים ומחברים. הוא היה איש רב פעלים, בעל כושר ארגוני וניהולי מעולה. האמנתי כי הבת ירשה את כישורי אביה והמלצתי עליה. לשמחתי לא טעיתי. בוועד המנהל החדש הייתי המוסיקאי

היחידי בתוך חבורה מצוינת של אנשי כספים, אנשי מינהל ועורכי דין. תוך שנים ספורות התכנית שלי התגשמה במלואה."

## מורה

בראון כתב ב"מחשבות על דף תווים" על נושאים שונים שקשורים להוראה. הכותרת של הפרק המרכזי שעוסק בחינוך מוסיקלי היא "מכל תלמידי השכלתי". כותרת זו מתארת את הגישה הכללית שכתובה לאחר מכן שחור על גבי לבן. להלן ציטוט מזכרונותי: "הייתי מוסיף ואומר, כי יותר ממה שלימדתי את תלמידי למדתי מהם". במהלך 37 שנים, משנת 1952 עד 1989 לימד בראון בסמינר הקיבוצים, בקונסרבטוריון, באקדמיה למוסיקה ע"ש רובין בתל-אביב ובמדרשה למורים למוסיקה. במשך שנות החמישים לימד במגמות למורים וגננות בסמינר הקיבוצים. בראון כותב בזכרונות: "הוראת השירים היתה החלק העיקרי של עבודתי, והיתה מכוונת בעיקר לגן הילדים ולכיתות הראשונות של בית הספר. לימדתי בעיקר שירי חגים ושירי טבע לפי עונות השנה, אבל גם קאנונים ואפילו כמה שירים בשני קולות... עניין השירים העסיק אותי מאד, ומכיוון שהייתי בררן מטבעי, ופשוט לא הייתי מסוגל ללמד משהו שאינני אוהב, הרי במהרה שקעתי עמוק לתוך עבודה קפדנית של מיון וניפוי. התוצאה היתה חוברת שירים מודפסת בשם "שירי חג וטבע"... בחלק המעשי של עבודתי עסקתי, נוסף על הוראת השירים, גם בכלי הקשה. בעניין זה נעזרתי לא במעט במה שלמדתי אצל טוני שטייניץ, המורה לריתמיקה באקדמיה למוסיקה. אך בעיקר העיקרים, והוא עצם העבודה עם ילדים, לא היה לי כל נסיון מעשי, אף על פי שבנעוריי עסקתי לא מעט בהדרכת נוער, אך יש הבדל בין הדרכת נוער ובין מתן חינוך מוסיקלי לילדים. נאלצתי להישען על השכל הישר ועל הדמיון הפורה. התקדמתי מן הקל אל הכבד בנגינת צוותא בכלי הקשה ובהקניית ידע בסיסי בתורת המקצבים. לא הסתפקתי בכלי ההקשה הקאנוניים והוספתי גם מחיאות כפיים, גם רקיעות רגליים, גם השמעת הברות שונות חסרות משמעות מילולית ובכלל היינו מקישים על כל חפץ שאפשר להקיש עליו. תמיד הדגשתי את חשיבות 'עשיית המוסיקה', דהיינו הזמרה והנגינה, בגן הילדים ובבית הספר."

גישתו של בראון בהוראת התלמידים בקונסרבטוריון היתה דומה מאד לזו שבגן הילדים ובכיתות היסוד בביה"ס. וכך הוא כותב בזכרונותיו:

"אני הייתי אמור ללמד 'תיאוריה', אבל למן הרגע הראשון היה לי ברור שאינני מלמד תיאוריה. אני מלמד מוסיקה. בהתאם לכך לימדתי את הילדים לשיר, לשיר מתווים וגם בלי תווים, ולהקשיב ולזהות את מה שהם שומעים. 'תיאוריה' היא בסך הכל מתן שמות לדברים שאנו שומעים. ואת השמות (מרווחים, סולמות, מז'ור ומינור, מעגל הקווינטות, וכו') נתתי בהדרגה, תוך כדי משחקי זמרה והאזנה."



בראון סיפר על עבודתו כמורה באקדמיה למוסיקה ע"ש רובין בתל-אביב (לימים – ביה"ס ע"ש מהטה-בוכמן): "עוד לפני הצטרפות האקדמיה למוסיקה אל אוניברסיטת תל-אביב, נתבקשתי ללמד שם 'הרמוניה'. כדי להסביר את דרך עבודתי בהוראת הרמוניה, עלי לחזור יותר אחרנית: עוד בהיותי תלמיד לא שבעתי נחת מתורת ההרמוניה כפי שמקובל היה ללמד אותה. אמנם עשיתי את כל התרגילים בכתב כפי שנדרשתי, ובלי כל קושי, אבל רבים מן האיטורים הנוקשים שמתייחסים להולכת קולות, וכן איטורי הכפלות מסוימות ועוד כהנה וכהנה נראו לי שרירותיים וגורמים לכתיבה מסורבלת ואנטי מוסיקלית... התחלתי לשאול את עצמי שאלות: מהי מטרת לימוד ההרמוניה? והאם הדרך המקובלת של תרגילים בכתב משיגה מטרה זאת? אם לא, באיזו דרך אחרת יש לנהוג כדי להשיג את המטרה?

גם באקדמיה, כמו בקונסרבטוריון וכמו בסמינר המורים, מטרתי היתה תמיד העיסוק במוסיקה החיה, אם בדרך עשייה, כלומר זמרה ונגינה, ואם בדרך האזנה ליצירות מופת והתבוננות בהן מתוך נסיון להבינן עד לפרט הקטן ביותר. את כמות תרגילי ההרמוניה בכתב צמצמתי עד למינימום ההכרחי להבנת מנגנון הולכת הקולות. לעומת זאת הייתי מטיל על תלמידיי להדגים בנגינה על הפסנתר את אוצר המהלכים ההרמוניים האופייניים כפי שפוגשים אותם במוסיקה החיה.

גם בהוראת קונטרפונקט נהגתי לפי עקרון העיסוק במוסיקה החיה. מכיוון שקונטרפונקט הוא מערכת תרגילים בכתיבת מוסיקה רב-קולית למקהלה, ומכיוון שהתקופה הקלאסית של אמנות המוסיקה הרב-קולית למקהלה היתה המאה השש-עשרה, סברתי כי מן הראוי להשתמש במוסיקה מאותה תקופה כמופת... אך עלי להתוודות כי סיפור עבודתי בהוראת הקונטרפונקט עדיין אינו שלם. בשלב מסוים, בראשית דרכי כמורה לתורת המוסיקה, האמנתי כי יש בידי לפתח שיטת הוראת קונטרפונקט יותר 'עכשוית', שתיטיב לענות על צרכי מלחינים צעירים בימינו יותר מאשר תרגילי קונטרפונקט בניב המאה השש-עשרה. רעיון זה צמח מתוך תרגילים שעשיתי לעצמי בשנות החמשים. בניתי שיטה מדורגת של תרגילים, בדומה לשיטת ה'סוגים' הקלאסית מבית מדרשו של פוקס (Johann Joseph Fuchs: Gradus ad Parnassum), אך עם מערכת כללים שמתאימה יותר למוסיקה הקולית של המאה העשרים. מצויד במערכת כללים זאת מעשה ידי, מילאתי מחברת או שתיים בתרגילים בשניים, שלשה וארבעה קולות. ברוב תמימותי לא הרגשתי, כי הכללים שפיתחתי מתאימים בשלמות לדרכי הפרטית שלי בהלחנה, אך ספק רב אם יתאימו לצרכיו של איזה שהוא מלחין אחר בעולמנו הפלורליסטי. האכזבה לא איחרה לבוא: הנסיון הראשון שלי ליישם את שיטתי בכיתת תלמידי הלחנה באקדמיה למוסיקה נחל כשלון חרוץ. עם הזנב בין הרגלים חזרתי ללמד קונטרפונקט של המאה השש-עשרה."



תמונה 2: יחזקאל בראון עם תלמידים באקדמיה למוסיקה בתל-אביב (1987)

"עבודתי במדרשה למורי מוסיקה' בשנים הראשונות לא היתה שונה במהותה מעבודתי באקדמיה. הוספתי ללימודי הרמוניה וקונטרפונקט במדרשה שיעור שהיה כולו עשיית מוסיקה בעל-פה, והיה צמוד לצרכי המורה למוסיקה בבית הספר היסודי... השתדלתי להקנות לתלמידיי כלים בסיסיים להוספת קולות ללחן נתון לפי העקרונות הראשוניים ביותר, כגון אוסטינטו, בורדון, זמרה במקביל בטרצות ובמרווחים אחרים וכן שירת מענה וחיקוי. והכל נעשה בעל פה."

מנחם צור מספר בראיון להלן: "יחזקאל היה המורה הראשון שלי לקונטרפונקט ב'מדרשה לחינוך מוסיקאלי'. הוא הלך בצורה חופשית, הוא כלל קונטרפונקט ישראלי על הבסיס של פלסטרינה. עוד לא הכרנו מספיק את הזכות של כללי פלסטרינה, והגישה שלו הייתה רב קוליות של חיבורים ויחסים של קול ראשון וקול שני. זה לא היה טהור פלסטרינה. זה היה בשנת 66... ניגנתי באורגן חשמלי בסיפור אוריה (י' בראון 272). הבמאי היה עודד קוטלר. השחקן היה אמנון מסקין, הסופר של אוריה היה בנימין גלאי. בנימין גלאי כתב את סיפור אוריה בשפה מאד מליצית משנאית עם חידודים ורמזים. התחלנו מזה ששאלת אותו (את בראון) על מחול ואני אומר, אני מרחיב את זה לדרמה בכלל, שזה כולל גם ספרות גם במה. זה דבר בלתי נפרד, אני לא יכול לחשוב על מוסיקה שאין בה דרמה ודרמה שווה ניגודים."<sup>2</sup>

וכאן נשאלת השאלה, לגבי הוראת קומפוזיציה? בראון עונה על השאלה:

2 רתם לרו, הסונטה לפסנתר במאה העשרים: צורות ותוכן, דיסרטציה לקבלת תואר דוקטור, (ירושלים: האוניברסיטה העברית בירושלים, מתוך ראיון עם המלחין פרופסור אמריטוס מנחם צור מ־4 במאי 1102), נספח עמוד 231.

“נשאלתי מה דעתי על שיעורי קומפוזיציה? האמת היא כי אין לי דעה מבוססת בעניין. מימיי לא למדתי קומפוזיציה ולכן גם לא לימדתי קומפוזיציה. אני נוטה לחשוב, כי כשרון ההלחנה הוא כשרון מולד: או שהוא ישנו או שהוא איננו. עם זאת, ייתכן כי מלחין צעיר שיש לו אישיות בעלת מבנה מסוים זקוק להדרכה בראשית דרכו ויוכל להפיק ממנה תועלת. לשם כך דרוש גם מדריך בעל אישיות מאד מיוחדת.”

“בנוסף לעבודתי כמורה בסמינר, בקונסרבטוריון, באקדמיה ובמדרשה נתתי לא מעט הרצאות Extra muros, כלומר מחוץ לכתלי המוסדות. שתי סדרות של הרצאותי שודרו ברדיו: האחת היתה מוקדשת למורשתו של מורי ורבי אלכסנדר אוריה בוסקוביץ<sup>3</sup> והשנייה, בשם “צלילים מלא חפניים” היתה מוקדשת לנושאים שונים מתחום המוסיקה, כגון “גלגולו של ניגון” על וריאציות כצורה מוסיקלית, או “באך והחיפושיות” או על הבלט הרוסי בפריס בתחילת המאה העשרים, ועוד. מדי פעם הייתי מוזמן להרצות על מוסיקה באחד הקיבוצים או במסגרות אחרות. בהרצאותי דיברתי על מגוון רחב של נושאים אבל המוטיב המרכזי ברוב הרצאותי הוא משמעות המוסיקה.”<sup>4</sup>

## ענינים אקדמיים

“מן המחצית השנייה של שנות השבעים ועד פרישתי בשנת 1989 שקעתי ראשי ורובי בענייני האקדמיה למוסיקה. מאז ומתמיד לא שבעתי נחת משיטות הוראת תורת המוסיקה וממבנה תכניות הלימודים. כך גם דאגן הפקולטה לאמנויות דאו הפרופסור משה לזר. בשנת 1975 הוא הביא לאוניברסיטת תל-אביב מרצה-אורח מארצות הברית, את הפרופסור רוברט קוף, ראש מחלקת המוסיקה באוניברסיטת ‘ברנדייס’. רוברט קוף היה כנר, ממייסדי רביעיית כלי הקשת ג’וליארד. שם הוא פגש את אשתו רוזלינד, אחותו של רוברט מאן, שהיה כנר ראשון באותה רביעייה. רוזלינד היא פסנתרנית, והתמחתה במוסיקת בארוק וקלאסיקה מוקדמת, כמו גם רוברט קוף בעלה. שניהם הרבו לקיים יחד הרצאות מודגמות בנושאים אלה וגם הפיקו תקליטים של הרצאותיהם. זאת הייתה אחת המטרות לשמן הוזמנו לאוניברסיטת תל-אביב: לקיים קורסים וכיתות אמן לביצוע מוסיקה עתיקה. המטרה השנייה הייתה להתייעץ אתם בעניינים פדגוגיים ומנהליים לקראת ביצוע רפורמה בתכניות הלימודים באקדמיה למוסיקה.

בוב ורוז – כך קראנו להם מאז – הם ידידינו הקרובים ביותר, לפחות בין מידועינו בחוץ לארץ. המאבק שפתחתי להנהגת רפורמה בתכני ובתכניות הלימודים באקדמיה

3 התוכניות הוקלטו ב-7-1966 וחלקן הועבר למדיה מגנטית ונמצא בבית הספרים הלאומי.

4 בראון כתב על עקרונות החינוך המוסיקאלי בהד הגן – בטאון לבעיות חינוך בגיל הרך במאי 1966 בעמודים 348 עד 354 שנמצא בארכיון של המלחין בבית הספרים הלאומי.

למוסיקה זכה לתמיכה מצד דקאן הפקולטה. לא עבר זמן רב עד שנתבקשתי לקבל על עצמי את הנהלת האקדמיה. היה זה פרופסור הרצל שמואלי, שנתמנה לתפקיד הדקאן עם פרישתו של משה לזר, שזימן אותי לשיחה וסיפר לי על אי-סדרים בניהול האקדמיה. הוא ביקש למנות אותי לתפקיד מנהל האקדמיה, כדי להעמיד דברים על תיקונם וגם כדי להגשים את תכניות הרפורמה שלי, שזכו לתמיכתו המלאה. שני אורחים הגיעו אל מחלקת הזמרה ותרמו תרומה משמעותית לקידומה. ראשון היה ארוין יושפה. הוא הפיק את האופרה הקאמרית **ג'אני סקיקי** מאת פוצ'יני. זה היה הנסיון הראשון בתולדות האקדמיה למוסיקה לעסוק בתחום האופרה. בין קבצי השירים העבריים שיש לי מצוי ספר בשם **הבה נשירה** (Auf, lasst uns singen). את השירים ליקט וערך בגרמניה בשנת 1935, כלומר בגרמניה הנאצית, לא אחר אל ארוין יושפה. לא עבר זמן רב והוא נמלט בעוד מועד לארצות הברית. אחרי ארוין יושפה הגיע מאיטליה זמר באס בעל שם עולמי, הלוא הוא רפאל אריה. הוא הפיק את האופרה של מוצרט **כך עושות כולן** (Cosi fan tutte) בגרסה בימתית מלאה, כולל תפאורות.

במרכז הרפורמה הנהגתי מספר מצומצם של שעות ללימודי חובה בסיסיים בהתאם למגמות השונות: נגינה וזמרה, הלחנה וניצוח מקהלה ותזמרת. מעבר לאלה הועמד לרשות התלמידים מגוון רחב של שיעורי בחירה. הנהגתי גם מידה מסוימת של נידודת בין המגמות השונות. במסגרת קורסי הבחירה הזמנתי, בין היתר, את המוסיקאי ואיש הג'אז הוותיק אילן מוכיח לקיים סדנת ג'אז. סדנה זאת התקיימה בהצלחה במשך השנתיים של כהונתי כמנהל. זה שבא אחרי ביטל את סדנת הג'אז ופיטר את אילן מוכיח, כשם שהוא ביטל גם את כל שאר חידושיי. גם דקאן הפקולטה שבא אחרי הרצל שמואלי לא כיבד את התחייבויות קודמו וכדיעבד ביטל התחייבויות מסוימות שלי. למעשה הכל חזר לקדמותו. הזלתי דמעה ויצאתי לשנת שבתון. זה היה בסוף שנת 1981. אך אני מקדים את המאוחר.

בשנת 1980, היא השנה הראשונה לכהונתי כמנהל האקדמיה למוסיקה, יצאתי, יחד עם רעייתי שולה, לסיורים בכתי ספר גבוהים למוסיקה בצרפת ובאנגליה. הסיורים תוכננו ואורגנו בעזרת המועצה הבריטית ובעזרת הנספח לענייני תרבות בשגרירות צרפת.

לפי בקשתי ביקרנו גם במחלקת המוסיקה באוניברסיטת יורק בצפון אנגליה. על מחלקת המוסיקה הזאת ועל מנהלה ג'ון פיינטר (John Paynter) שמעתי הרכה". בשנת 1982 נסעו בראון ואשתו לאנגליה וארה"ב לשנת שבתון. "ג'ון פיינטר הזמין אותי לסמסטר הסתיו באוניברסיטת יורק ובוב קוף הזמין אותי לסמסטר האביב באוניברסיטת ברנדייס בבוסטון."



תמונה 3: הרצאה באוניברסיטת מינסוטה בארה"ב

"בתור פרופסור אורח לא היה לי כל תפקיד מוגדר במחלקת המוסיקה, ויכלתי לעשות ככל העולה על רוחי, או לא לעשות מאומה. חלק ניכר מן הזמן הקדמתי להלחנה: כתבתי משהו לפסנתר שקראתי לו **נופים זרים** (י' בראון 124)".

בחופשה בארץ בין הסמסטרים חגג בראון את יום הולדתו הששים. "בבית, לעומת זאת, חיכתה לנו הפתעה מוסיקלית נעימה: האקדמיה למוסיקה ערכה קונצרט מיוחד מיצירותיי כמחווה לרגל יום הולדתי הששים. היוזמים היו הצ'לן עוזי ויזל והפסנתרן עמנואל קרסובסקי. המשתתפים היו תלמידי האקדמיה וגם מקהלת 'עפרוני' בניצוחה של מאיה שביט. איש האלקטרוניקה של האקדמיה, דון גודמן, צילם והקליט והכין סרט וידאו של הקונצרט. שבוע אחרי זה טסנו לבוסטון, מסצ'וסטס". בראון לימד סטודנטים וחיבר שמונה עשר קאנונים לפי פסוקי תהלים. בארה"ב נוצרו קשרים עם אנשים רבים חלקם מקהילות יהודיות.

"החזן מורטון קולה הזמין אותנו לסופשבוע כאורחים של קהילתו 'בני ישורון'. בערב שבת התכבדתי לשאת דרשה בבית הכנסת, ולמחרת השבת הרציתי באוניברסיטת מיניסוטה על המסורות המוסיקליות של עדות ישראל. בהזדמנות ביקורי שם נתבקשתי להלחין את **ההלל** (י' בראון 129) לציון מאה שנה לקהילת 'בני ישורון'.

האביב היה בעיצומו. וכפי שכבר התחלתי לספר, נסענו במכוניתנו למלון 'גרוסינגר', הוא בית המלון היהודי המפורסם ביו הרי קטסקיל (Catskill) במעלה מדינת ניו יורק (Upstate New York). במקום זה מתקיים מדי שנה הכנס של חזני ארצות הברית וקנדה, ומיודענו החזן שאול מייזלס הזמין אותנו לכנס של שנת 1982. ב'לובי' המרווח של המלון הייתה תצוגה גדולה של חוברות תווים מיצירות מלחיני וחזני ארצות הברית וקנדה, והופתעתי מהיקפה הגדול. הופתעתי גם עד כמה **ערבית לשבת** (י' בראון 59) שלי נפוצה ומפורסמת ומושמעת בבתי כנסת קונסרבטיביים ורפורמיים ברחבי היבשת. כך גם יצירות אחרות שלי למקהלה. נראה היה כי כל באי הכנס הכירו את המוסיקה שלי. החזן שאול מייזלס הציג אותי במילים חמות לפני כל באי

הכנס. הרציתי על הלחנים המסורתיים של עדות ישראל. הוענקה לי תעודת 'חבר כבוד' של איגוד חזני ארצות הברית וקנדה. והייתה לי נחת.<sup>5</sup>

עם שובי, במשך שנת הלימודים 3-1982 אירחתי את בוב ואת רוז באקדמיה למוסיקה בתל-אביב, במסגרת 'מכון סאקלר ללימודים מתקדמים' היוקרתי מאד, שהיה מיועד להזמנת פרופסורים-אורחים בעלי שם עולמי, בעיקר בתחום המדעים והרפואה. לאירווח מוסיקאי במסגרת זאת לא היה תקדים. הדבר התאפשר אחרי שיחה שלי עם אחד הממונים על מכון סאקלר, והוא מיודעי משכבר הימים, הכימאי פרופסור יורטנר, שהוא חובב מוסיקה נלהב.

בשבע השנים שנתרו לי עד גיל הפרישה מן האוניברסיטה, ובהיותי פרופסור מן המניין, הרשיתי לעצמי להשתחרר כמעט כליל מקורסי החובה, ולתת בעיקר קורסים חדשים על נושאים ביוזמתי, כולם קורסי בחירה. כל קורס כזה דרש ממני הכנה ממושכת ומדוקדקת, אבל זה היה יותר מעניין מאשר השגרה של שיעורי הרמוניה וקונטרפונקט (אף על פי שגם בשיעורים אלה מעולם לא חזרתי פעמיים על אותו הדבר). נתתי קורס של שני סמסטרים על יסודות הזמרה הגרגוריאנית. קורס זה היה פתוח גם לתלמידי החוג למוסיקולוגיה, ועלה בקנה אחד עם מטרתי לאחד את שני הגופים. נתתי קורס של שני סמסטרים שעסק בסימפוניות של יוסף היידן. שנתיים עמלתי על הכנתו של קורס זה. במשך שנתיים אלה למדתי להכיר את כל מאה וארבע הסימפוניות של האיש הזה היידן, החכם והאנושי כל כך. התפעלתי מכוח ההמצאה האינסופי שלו במסגרת הצנועה של שני אבובים, שתי קרנות, כלי קשת וקונטינואו, שהיא הרכב התזמרת ברוב הסימפוניות של היידן. קורס אחר הזכור לטוב היה מיועד בעיקר לתלמידי זמרה ולתלמידי פסנתר. הקורס עסק במשך הסמסטר הראשון ב'ליד' הגרמני, בעיקר משירי שוברט, שומן וברהמס, ובסמסטר השני בשירי קלוד דבוסי וגם במבחר מן המוסיקה של אריק סאטי. בשנת 1989, היא השנה האחרונה לפני צאתי לשבתון האחרון ולגמלאות, הקדשתי שני סמסטרים לפוליפוניה של הגדול מכולם, הלוא הוא יוהאן סבסטיאן באך. הקורס היה מיועד לתלמידי זמרה, לתלמידי נגינה בכלים שונים, מפסנתר ועד קונטרבאס, ולתלמידי הלחנה. הסמסטר הראשון היה מוקדש כולו ל**מנחה**, הלוא היא **המנחה המוסיקלית** (Das musikalische Opfer) שהעניק באך לידידו פרידריך הגדול מלך פרוסיה. תלמידיי נתבקשו לנתח ולנגן את הריצ'דקארים ואת הסונטה ובמיוחד לשיר וללמוד את מבנה הקאנונים שהם ייחודיים בעולם המוסיקה לפי מיטב ידיעתי. משימה קשה במיוחד שהטלתי על תלמידיי הייתה לחבר קאנון בעקבות אלה של באך. היה רק אחד שהעניז לנסות. זה היה גרעון אפרתי, והוא חיבר קאנון בשני קולות, כשהקול השני שר את הלחן מן

5 דברי החזן על המלחין ודבריו של בראון רשומים בחוברת הכנס בעמודים 121 עד 129 ועד בכלל, בארכיון של במלחין בבית הספרים הלאומי.

הסוף להתחלה. הסמסטר השני היה מוקדש כולו ליצירתו האחרונה של באך, אותה לא סיים, והיא **אמנות הפוגה** (Die Kunst der Fuge). תלמידי הקומפוזיציה נתבקשו לעבד מבחר מתוך פרקי היצירה להרכבים שונים מתוך משתתפי הקורס ותלמידי הנגינה נתבקשו לנגן את העיבודים.

אחרי תום שנת הלימודים 1989 ואחרי מסיבת פרידה נוגעת אל הלב שערכו לי מורי ותלמידי האקדמיה למוסיקה יצאנו שולה ואני לשנת השבתון האחרונה שלי. גם את השנה הזאת, כמו את קודמתה, חילקתי לשניים: בסמסטר הראשון הייתי אורח של אוניברסיטת 'הארווארד' בקמברידג' מאסאצ'וסטס ובסמסטר השני היינו שנינו בפריס כאורחים של 'קריית האמנות' (Cité Internationale des arts).

הוזמנתי למחלקת המוסיקה של אוניברסיטת הארווארד בעקבות שיחה של ידידנו רוברט קוף עם ראש המחלקה. הייתי שם במעמד של Visiting Scholar, וזה היה לי נוח מאד, כי לא היו לי כל חובות, ויכולתי לשבת יום יום בספריה המצוינת של מחלקת המוסיקה ולהתמסר למחקרי בתחום המלודיה והמודאליות ולכתובת המאמר הגדול שביקש ממני ג'ון פיינטר מאוניברסיטת יורק עבור הספר בן שני הכרכים שעמד בקרוב לצאת לאור בלונדון בשם *A Companion to Contemporary Musical Thought*. סיימתי את כתיבת המאמר הרבה לפני תום הסמסטר וכעבור זמן קצר הספר, כולל מאמרי, יצא לאור בלונדון בהוצאת רוטלדג' (Routledge). בקרית האמנות (בפריס) כתבתי **פנטזיה** ("בראון 150) לנבל סולו לפי הזמנה דחופה של הנהלת פסטיבל הנבל. כשהתפנית מן הנבל חזרתי אל מקהלת הילדים והתזמרת.

כשבראון היה בארה"ב התזמורת הפילהרמונית הזמינה אצלו יצירה למקהלת ילדים ותזמורת לכבוד 500 שנים לגלות ספרד. וכך הוא מספר:

"ניסיתי להלחין משהו מסיפוריו של רבי נחמן מברצלב ולא עלה בידי. ואז נזכרתי במדרש היפה: "כינור היה תלוי למעלה ממיטתו של דוד, וכיוון שהגיע חצות לילה הייתה מנשבת רוח צפונית ומנפנפת בו, והיה מנגן מאליו...." הוספתי עוד שני מדרשים ושילבתי בהם מתוך ספר תהלים את הפרקים א' (אשרי האיש), ק"ד (ברכי נפשי את אדני) ופרק ק"ן (הללויה, הללו אל בקדשו). כתבתי עשרים דקות מוסיקה למקהלת ילדים ולתזמרת סימפונית וקראתי לה **כינורו של דוד** ("בראון 151). את דברי דוד נתתי לקול סופרן יחיד, כי דוד נשאר בשבילי תמיד אותו נער אדמוני יפה עיניים שהיה רועה את צאן אביו ישי בשדות בית לחם והיה משחק באבני קלע והיה מנגן בכינור. בתזמרת היה כמובן תפקיד חשוב לנבל, כתחליף לכינור המקראי. כתבתי מהר. סיימתי זמן רב לפני גמר שהותנו בקריית האמנות. הודעתי לתזמרת הפילהרמונית הישראלית כי המוסיקה גמורה. לא קיבלתי תשובה. נגמרה שנת השבתון וחזרנו הביתה, ומן הפילהרמונית אין תשובה. הבאתי את התווים אל המו"ל שלי,



פאול לנדאו, מנהל המכון למוסיקה ישראלית. זה היה בשלהי קיץ שנת 1990 ומן הפילהרמונית אין תשובה. סיפורי על יצירתי החדשה לסטנלי ספרבר, המנצח של תזמורת חיפה, ולמנהלה של התזמורת בן-עמי עינב. ומייד העניינים החלו לזוז. הם גייסו למשימה את חמשת מקהלות הילדים הטובות ביותר ובסתיו שנת 1993 החזרות היו בעיצומן. סטנלי ואני עשינו 'אודיציות' לתפקיד הסולנית. פתאום, מודיע לי פאול לנדאו מן המכון למוסיקה ישראלית בשמחה רבה כי "בעוד שבועיים" הפילהרמונית תבצע את **כינורו של דוד** בקונצרט לילדים. כך, במילים אלה: הפילהרמונית 'תבצע'. אין זכר למקהלה. ומיותר לציין כי 'הפילהרמונית' לא טרחה להודיעני על האושר שנפל בחלקי. הודעתי כי כבר אין צורך, כי חמשת מקהלות הילדים הטובות ביותר ישירו את **כינורו של דוד** עם תזמורת חיפה בניצוח סטנלי ספרבר בשמונה קונצרטים ברחבי הארץ.



תמונה 4: ביצוע הבכורה של **כינורו של דוד** בשנת 1992

בחודש יולי שנת 1990 עזבנו את קריית האמנות. הייתי חולה מאד. היו לכך סימנים בולטים: החמצתי יציאות מכביש מהיר. מדי פעם חשתי ברע והייתי על סף התעלפות. ימים ספורים אחרי שחזרנו הביתה, באישון לילה, איבדתי את ההכרה והובלתי באמבולנס לבית החולים. רמת הנתרן בדמי הייתה נמוכה עד לסכנת חיים. אחרי סדרת בדיקות ממושכת ומתישה, ואחרי שהרופא הראשי היה בטוח שיש לי סרטן ממאיר בקיבה ואין מה לעשות, רק לחכות למוות, התברר שיש לי גידול גדול מאד, אך לא בקיבה ולא גידול ממאיר, אלא על בלוטת יותרת המוח שבמרכז הגולגולת, היא ההיפופיזה (Pituitary Gland), והגידול הזה לחץ על עצב הראייה וזה שגרם לצמצום שדה הראייה. פרופסור ג'ורג' ועקנן ניתח אותי והסיר את רוב הגידול. מאז אני תחת מעקב וחי על תרופות.



בשלהי קיץ 1991 קיבלתי מכתב תודה חם מאת רקטור האוניברסיטה דאז, פרופסור איתמר רבינוביץ, בו הוא מעניק לי את תואר הכבוד 'פרופסור אמריטוס'. מכתב זה מציין סוף תקופה ותחילת תקופה חדשה: אחרי כמעט ארבעה עשורים של פעילות נמרצת בהוראת מוסיקה אני פתאום חפשי. חפשי כמו הרוח לעשות כרצוני. ומן הרגע שהפסקתי לעסוק בהוראה זו אינה חסרה לי כלל וכלל ואני מאושר. מדי פעם עוד התפתיתי לתת הרצאה פה ושם, בארץ ובחוץ-לארץ, אך גם מעול זה התנערתי מהר."

## השנים שאחרי – סיפור בהמשכים בארץ ובעולם

בשנים הבאות, אחרי יציאתו לגימלאות המשיך בראון לחבר יצירות רבות ומדי פעם נסע לקונצרטים וכנסים. משנת 2000 התחיל לעבוד עם תוכנות תיווי ממוחשבות והחליט להוציא את יצירותיו לאור בהוצאה עצמית ישירות לגופי הביצוע הרבים שהזמינו אותן, ביניהם אנסמבל 'מיתר', סולני תל-אביב וסולני באך. המכון למוסיקה ישראלית, שהיה המו"ל שלו במשך שנים רבות והוציא לאור את מרבית יצירותיו, המשיך לקבל ממנו את היצירות החדשות לספרייתו. בראון זכה בפרסים ובתארים שונים. בשנת 2001 זכה בפרס ישראל למוסיקה ביחד עם ידידו המלחין פרופסור צבי אבני והמוסיקולוג פרופסור הרצל שמואלי, שנפטר זמן קצר לפני קבלת הפרס.



תמונה 5: פרס ישראל

בראון הכין דיסקים של יצירותיו והפיץ אותם למרבית המוסדות האקדמיים בארץ ובנוסף כתב את זכרונותיו ובהם הוא מקדיש פרקים למפגשים חמים עם אנשים ברחבי העולם בקונצרטים מיצירותיו, בהרצאות ובכיתות אמן:

”במהלך שנות האלפיים היינו לפחות עוד חמש פעמים בממלכה המאוחדת. לשלוש מהן הזמין אותנו מלקולם מילר (Malcolm Miller) פסנתרן ומוסיקולוג, פעיל ב־JMI (המכון למוסיקה יהודית באוניברסיטת לונדון), המקיים מגוון פעילויות ואירועים בתחום המוסיקה היהודית והישראלית. בביקורי בלונדון להזמנת מלקולם מילר הושמעו כמה מיצירותיי. ביניהן יש להזכיר את **למנצח על הגיתית** (י' בראון 162) בשלשה פרקים לטנור, מקהלה בששה קולות, אבוב, נבל ותזמרת כלי קשת בניצוחו של בנימין וולף הצעיר, הוא עצמו מלחין מחונן. יש להזכיר את **הקסאגון** (י' בראון 180), והוא דיברטימנטו לשישיית כלי קשת בשלשה פרקים שנוגן בידי אנסמבל בוגרי הקולג' המלכותי למוסיקה (Royal College of Music), אתם גם קיימתי 'כיתת אמן' בקולג', כחזרה פתוחה לקראת הקונצרט. ויש להזכיר גם את **הסונטה לארבע ידיים** (י' בראון 200) בשלשה פרקים (2004) המוקדשת למורי רובי אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' שנוגנה בידי טאמי קאנאזאווה היפאנית ויובל אדמוני הישראלי בשני קונצרטים. לקונצרטים אלה נילוה סיקור עיתונאי נרחב.

באביב שנת 2004 הזמין אותי ירח, הוא הפרופסור ירחמיאל פישמן למחלקת המוסיקה באוניברסיטת קיל (Keele) באנגליה להרצאה. ירח נולד וגדל בעיר לימה בירת פרו. עלה לישראל כנער, שירת בצה"ל, למד אלקטרוניקה בטכניון ואז הגיע לקורס שלי לתואר שני באקדמיה למוסיקה באוניברסיטת תל-אביב. נושא הקורס היה "מודאליות וטונאליות". באותו קורס השתתף גם אורי. ירח ואורי היו האינטליגנטיים והרציניים ביותר בכל הכיתה. יחד הם ניסו לבנות תוכנה לכתובת תווי מוסיקה במחשב. זה היה באמצע שנות השמונים, כשהתיווי במחשב היה עדיין בחיתוליו. ירח, אחרי שסיים את לימודיו לתואר שני באוניברסיטת תל-אביב, המשיך את לימודיו לתואר דוקטור בהמלצתי באוניברסיטת יורק. המנחים שלו היו ג'ון פיינטר ואיש המוסיקה האלקטרונית ריצ'רד אורטון. אורי אדלמן, גאון חסר מנוחה, תמיד בקורת, תמיד שואל שאלות, לא הסתפק בהלחנה, בעצם לא הסתפק במוסיקה בכלל, עזב אותה והחל לכתוב ספרי מתח. הוא מת בדמי ימיו.

במשך אותן השנים, שנות התשעים ושנות האלפיים, התעשר 'הקשר האמריקני' שלנו בשני אוצרות יקרים: מנצח המקהלה מתי לזר ורעייתו ויויאן. את מתי הצעיר הביא לכיתנו עוד בראשית שנות השמונים מידוענו משכבר הימים המנצח אבנר איתי. מתי התפתח במהרה הן כמנצח מקהלה מעולה ורב השראה והן כיוזם וכמארגן מפעלים חינוכיים מוסיקליים שהקיפו ברכות הימים עשרות מקהלות ומנצחי מקהלה ברחבי ארצות הברית וקנדה. המוציאה לפועל הלכה למעשה של רעיונותיו הייתה והינה

עד היום ויויאן, רעייתו הבלתי נלאית. בשנים האחרונות הם יזמו וארגנו מפגשים בין מקהלות נוער ישראליות ואמריקניות, בארצות הברית ובישראל, והרי זה מפעל חינוכי ציוני בעל חשיבות ממדרגה ראשונה. לצורך מפגשים אלה הם מזמינים אצל מלחינים, בשיתוף עם משרד החינוך של מדינת ישראל, סדרת עיבודים של פיוטים יהודיים מסורתיים, והרי זה מפעל חינוכי יהודי ממדרגה ראשונה. מפעל אחר, לא פחות חשוב ואף גדול יותר בהיקפו הוא הכנס השנתי של מקהלות יהודיות, מרחבי ארצות הברית וקנדה (כזכור, בראון השתתף בכנס השנתי הנזכר לעיל בשנת 1982). בשנת 2006 הייתי אורח כבוד של כנס (מקהלות נוער) זה, יחד עם רעייתי שולה. כל אחת מן המקהלות שהשתתפו בכנס שרה משהו מיצירותיי, ונבחרת שהוקמה מן המנצחים, החזנים והמלחינים ומטובי הזמרים הכינה את יצירתי החדשה **דברי קהלת בן דוד** (י' בראון 193) לחמשה קולות ולפסנתר (2003). היצירה הושמעה בערב האחרון במעמד כל באי הכנס. את תפקיד הפסנתר ניגנה הפסנתרנית המעולה בת רובין (Beth Robin). אחרי הקונצרט הוענק לי, להפתעתי הנעימה, שופר גדול מקרן אייל. מינייה וביה הצמדתי את פי השופר אל פי ותקעתי תקיעה גדולה לקול תשואות רמות של כל הנוכחים.



תמונה 6: יחזקאל בראון, המנצח מתי לזר והשופר

לפני שעשיתי את **קהלת** הלחנתי את **אשת חיל** (י' בראון 189) (משלי לא: י-לא) בחמשה קולות ועם פסנתר (2001). יצירתי זאת הושמעה לראשונה באולם הקונצרטים מרקין במנהטן. הפסנתרנית הייתה שוב בת רובין. את **אשת חיל** ואת **דברי קהלת** הלחנתי ביזמת שניים מן החברים הוותיקים במקהלה של מתי לזר, הלוא הם ידידנו פיליס וריצ'רד רוזן. הם אהבו מאד את יצירתי **שיר השירים פרק ג** (י' בראון 89),

וציינו כי המסורת היהודית מייחסת את שיר השירים למלך שלמה בצעירותו, את ספר משלי לשלמה בבגרותו ואת מגילת קהלת למלך בזקנתו. מן הראוי, כך טענו, כי אשלים את המשימה ואלחין משהו מתוך ספר משלי שלמה ומשהו מתוך מגילת קהלת. כך אכן עשיתי. יותר מאוחר הלחנתי לפי בקשתו של מתי לזר את **מגש הכסף** (י' בראון 191) (2002). שירו של נתן אלתרמן הושמע גם הוא לראשונה באולם הקונצרטים מרקין במנהטן עם בת רובין כפסנתרנית. לקראת חגיגות ששים שנה למדינת ישראל ביקשני מתי להלחין משהו חגיגי מתאים לקונצרט באולם הקונצרטים קרנגי (Carnegie) במנהטן. לא היה לי מצב רוח חגיגי במיוחד, ולכן הלחנתי את פסוקי הנחמה מפרק ט' בספר עמוס. אלה דברי הנחמה היחידים שיצאו מפי הנביא הזה, הזועם והבוטה ביותר מכל נביאינו.

ויויאן ומתי באים לישראל מדי שנה, לפעמים יותר מפעם בשנה, במסגרת עבודתם. הם תמיד מוצאים הזדמנות וזמן לראות אותנו, לפחות על כוסית ויסקי מעולה אשר מתי מביא אתו מן הנסיעה. לרוב אנחנו גם סועדים יחד בערב. לעתים מצטרפת אלינו לארוחת הערב גם ידידתנו אסתר הרליץ. אשה דגולה זאת הקדישה את כל חייה ללא שיעור לשרות העם והמדינה. לאחרונה פרשה מתפקידיה הציבוריים האחרונים כמנהלת ה'זמרייה' ותחרות הנבל הבינלאומית. אסתר הרליץ נפטרה בשנת 2016.



תמונה 7: עם אסתר הרליץ ביובל ל'זמרייה'

בראון מספר בזכרונותיו על קשריו עם אנשים מסקנדינביה, גרמניה, אוסטריה ומדינות הקיר"ה:

## הקשר הסקנדינבי

"אני חוזר אחורנית קרוב ליובל שנים, אל שנת 1966, אל חגיגת יובל קיבוץ איילת השחר, אל ננה קגן המוסיקאית שעזרה לי הרבה בעשיית המוסיקה ליובל. ננה גם הייתה הגורם הראשון לקשרי עם ארצות הצפון. בית משפחת סקומן (הוריה של ננה מקופנהגן), שימש לנו כמשך שנים כבסיס יציאה לארצות הצפון, נורבגיה ושוודיה, וכולל בדיעבד גם פינלנד ולפלנד. כמעט במקביל, בסוף שנות השבעים, נוצר הקשר הפיני: בתוקף תפקידי כמנהל אירחתי באקדמיה למוסיקה וגם בביתנו את ארקי פוהיולה (Erkki Pohjola) ואת אנלי הלונן (Anneli Halonen), שניהם מפינלנד. ארקי היה מנצח מקהלת הילדים המפורסמת 'טפיולה', שהרבתה לסייר ולשיר בעולם. אנלי הייתה קונסול לענייני תרבות בשגרירות פינלנד בישראל (קשר זה הניב כמה סיורים בארץ אלף האגמים כולל פסטיבל מקהלות נוער בהלסינקי). הייתה גם מקהלת 'עפרוני' הישראלית עם המנצחת שלהן מאיה שביט. 'עפרוני' שרו את המחרוזת שלי משירי חיים נחמן ביאליק **טווס זהבי** (מזמורים ופזמונות מאת ח'נ ביאליק, טווס זהבי) ('י בראון 131) לשלשה קולות ולפסנתר. מחרוזת זאת הייתה הראשונה משירי ביאליק שהלחנתי.

ארקי פוהיולה ביקש ממני לעשות בשביל מקהלת 'טפיולה' עיבוד חדש לשירה של נעמי שמר **ירושלים של זהב** ('י בראון 141). כאשר שאלתי את נעמי היא ענתה לי במאור פנים, כי היא תקבל בשמחה כל עיבוד שאעשה לשיריה ונתנה לי את התווים בחתימת ידה. עיבדתי את השיר למקהלת נשים ולפסנתר. עיבוד זה הוא לכל הדעות אחד מן הדברים היפים והמרגשים ביותר שעשיתי אי פעם. הידידות שלנו עם אנלי הלונן נשארה והתחזקה, ופגשנו אותה פעמים רבות במקומות שונים בעולם. מדי בואה לישראל היא נוהגת במפתיע להקיש על דלת ביתנו ברמת-אביב באחד הימים בשעת ביו ערביים."

## הקשר הגרמני, האוסטרי ומדינות הקיר"ה

"שוב עלי לחזור אחורנית זמן מה: כפי שאולי כבר ציינתי, בננו הבכור רפי הגיע לגרמניה בתור קרנן ראשון בתזמרת הנוער הבינלאומית תחת שרביטו של המנצח זובין מהטה. בגרמניה פגש נערה גרמניה בשם קורנליה, אשתו לעתיד. עם פרוץ מלחמת יום הכיפורים גוייס לסיירת שריון ברמת הגולן. שם שהה ששה חרשים. בתוך תקופה זאת קיבל רפי ממפקד החטיבה אורי אור חופשה לנסוע לגרמניה לבקר את חברתו. הקשר בין זוג הנאהבים התחזק והרציף. עם גמר המלחמה חזר לנגן בתזמרת הרדיו, אך מקומו נתפס על ידי קרנן אמריקני שהוזמן לתזמרת בהעדרו. מצב עניינים זה הביא אותו שוב לגרמניה, ומאז יש למשפחתנו ענף גרמני: לרפי ולקורנליה יש

שתי בנות ובן שנולדו וגדלו בגרמניה, שפת האם שלהם גרמנית והם גרמנים לכל דבר. בדיעבד השלמנו עם מצב עניינים זה. לאושרנו נכדינו הגרמנים קשורים אלינו ולכל המשפחה מאד והם כבר ביקרו אותנו כמה פעמים.

גם שולה ואני נסענו לא מעט פעמים לגרמניה. רפי השתדל מאד להביא אותי ואת המוסיקה שלי אל הבמה הבינלאומית. לשם כך השתמש בקשריו הענפים. הודות להשפעתו נוגנו כמה יצירות שלי בגרמניה. אך אני חייב לציין כי מנסיוני דרך זאת אל הפרסום קשה מאד ופירותיה מועטים. המוסיקה חייבת לפלס לעצמה דרך אל המוניטין בכוחות עצמה ובזכות ערכה הסגולי. לעומת זאת הדרך אל המוניטין בתחום העיוני אולי יותר קלה. על כל פנים, מאמציו של רפי בתחום זה נשאו פירות יותר ראויים.

SAMSTAG 13.9.2008 | SYNAGOGUE RYKESTRASSE

### Eröffnungskonzert



**Ernst-Senff-Chor**  
**Ensemble Resonanz**  
**Mimi Sheffer – Kantorin**  
**Hans Rotman – Dirigent**

**Werke von Yehezkel Braun, Zavel Zilberts u.a.**

Nach der feierlichen Wiedereröffnung im vergangenen Jahr wird auch bei den diesjährigen Kulturtagen die große Synagoge in der Rykestraße am Prenzlauer Berg eine besondere Rolle spielen. Im Mittelpunkt des hier stattfindenden Eröffnungskonzertes der Jüdischen Kulturtage steht Synagogalmusik des 1922 in Breslau geborenen israelischen Komponisten Yehezkel Braun, der zu den interessantesten Schöpfern liturgischer chorsinfonischer Musik in Israel gehört.

Mit dem Ernst-Senff-Chor ist ein renommiertes Berliner Vokalensemble zu erleben, das der Jüdischen Gemeinde zu Berlin seit langem freundschaftlich verbunden ist. Begleitet wird der Chor vom Hamburger Ensemble Resonanz, die musikalische Leitung hat der holländische Dirigent Hans Rotman. Als Solistin fungiert die Programmdirektorin des Jewish Institute of Cantorial Arts, Kantorin Mimi Sheffer.

Neben der Eröffnung der Jüdischen Kulturtage feiern wir mit diesen melodiosen liturgischen Werken auch die Eröffnung des Jewish Institute of Cantorial Arts, das eine neue Kantorenausbildung in Europa anbietet. Der Festakt zur Eröffnung des Jewish Institute of Cantorial Arts findet am 14.9.2008 in der Synagoge Pestalozzistraße statt.

תמונה 8: תוכנית קונצרט בגרמניה 2008 – הפתיחה של שבוע התרבות בבית הכנסת הגדול של ברלין

א. בזכות קשריו של בננו הבכור הכרתי אדם בשם קגי (Kaegi). איש זה יזם בעיר מארל בצפון מערב גרמניה סדרת הרצאות על דתות העולם והמוסיקה שלהן. קגי התעניין במיוחד במוסיקה של בית המקדש. כדי למנוע מראש אכזבות הבהרתי לו כי אין כל אפשרות לשחזר את המוסיקה הזאת, אף על פי שהתנ"ך עשיר מאוד במוזיקאות בענייני זמרה ונגינה. לעומת זאת הצעתי לקגי להזמין את ידידי ד"ר אבנר בהט שהתמחה במוסיקה ובמחול של העדה התימנית, אותו ואת קבוצת הזמרים-רקדנים מקריית אונו ובראשם מנחם ערוסי. קגי קיבל את הצעתי וזאת הייתה כמוכּן הצלחה רבה. אני הרציתי על המקורות במקרא שעניינם מוסיקה ועל מהות טעמי המקרא כמערכת משוכללת של סימני תחביר, למעשה מערכת סימני ההפסק המשוכללת ביותר בעולם, אך הבהרתי כי סימנים אלה אינם תווי זמרה. אבנר הרצה על המסורת המוסיקלית של העדה התימנית, ומנחם ערוסי וחבריו מקריית אונו שרו ורקדו פיוטים מתוך הדיואן של שלום שבזי. כל זה נמשך יומיים וכיום השלישי, כנראה ביזמת רפי, הייתה לי הפתעה: הופיע מיודעי משכבר הימים אורטוין בנינגהוף (Ortwin Benninghof), האורגניסט מן העיר אוברהאוזן, והביא אתו חמשיית כלי מתכת ומקהלה, והם השמיעו את יצירת הלכות תקיעת שופר (י' בראון 110).

ב. אינני יודע בזכות מה או בזכות מי הוזמתי לעיר שטוטגארט בגרמניה לקונגרס שעניינו המפגש בין התרבות האירופית והתרבויות האקזוטיות. כותרת הקונגרס הייתה "עולמות אקזוטיים ופנטזיות אירופאיות" (Exotische Welten und Europäische Fantasien). כמעט כל באי הקונגרס באו מארצות העולם השלישי וכל המנחים היו גרמנים וההרגשה הכללית הייתה זלזול מתנשא בתרבויות האקזוטיות מצד המנחים ומצד קומץ הגרמנים שהשתתפו בקונגרס. הם הזכירו לי את המלחין קארלהיינץ שטוקהאוזן בביקורו בישראל ובאקדמיה למוסיקה בתל-אביב. הקונגרס היה מחולק לשלשה מדורים: מוסיקה ותיאטרון, ספרות ושירה, ציור ופיסול. במדור המוסיקלי השתתפו מלחינים ומוסיקולוגים מסין, מהפיליפינים, מהודו, ממצרים, מברזיל וכמה גרמנים.

מלבדי היה שם עוד ישראלי והוא שמחה ארום שהיה נגן קרן בתזמרת 'קול ישראל' ובזמן שגולדה מאיר הייתה שרת החוץ והיחסים של מדינת ישראל עם ארצות אפריקה פרחו, שמחה ארום נשלח למרכז אפריקה ללמד את הילידים מוסיקה אירופית. במהרה התברר לשמחה (מה שהיה צפוי) כי לילידים אלה מוסיקה משלהם והיא הרבה יותר מעניינת מן המוסיקה האירופית, במיוחד המוסיקה הרב-קולית של הפיגמאים ממרכז אפריקה. כיום שמחה ארום חי בפריס ומנהל את המכון הצרפתי לחקר המוסיקה האפריקאית.

המנחה הגרמני שלנו הזכיר מדי פעם את רעיון המוסיקה האוניברסאלית האוונגרדית ולא זכה לתשובה. לבסוף שאל גלויות: האם לא הגיע הזמן שבכל העולם מלחינים



יכתבו מוסיקה מערבית בעקבות חשובי המלחינים המערביים (כמו שמלמדים בדארמטשטאדט). מייד קיבל מכל הצדדים מקלחת קרה: הביטויים 'קולוניאליזם' ו'אימפריאליזם' חזרו בפי כמה מן הדוברים. על כל פנים, כל המלחינים יוצאי העולם השלישי הביעו התנגדות נמרצת. הגדיל לעשות המלחין הצעיר מברזיל. הוא קרא בהתרגשות רבה: "סוף כל סוף אני לא מפחד לכתוב מוסיקה כלבבי, מוסיקה שאני באמת אוהב." עד כאן אוונגרד ואקזוטיקה.

ג. הקשר שלי עם אוסטריה ומדינות הקיר"ה נוצר בתל-אביב. הקיר"ה הוא הקיסר ירום הודו פראנץ יוזף לבית הבסבורג ששלט עד תום מלחמת העולם הראשונה ומקום מושבו היה בעיר וינה אשר באוסטריה ותחום שלטונו הקיף חלקים גדולים של מרכז ומזרח אירופה.

שולה שמעה ברדיו את **שלישיית הפסנתר הראשונה** (י' בראון 147) שלי מנוגנת בידי שלישיית 'ענבר'. היא הצליחה לאתר את מספר הטלפון של כנר השלישייה אורי דרור ודיברה אתו. אורי הזמין אותנו לקונצרט באולם 'טארג' באקדמיה למוסיקה באוניברסיטת תל-אביב. אחרי הקונצרט הם באו אלינו הביתה: הכנר אורי דרור, הצי'לן מיכאל קרויטורווייסמן והפסנתרנית ורד רזניק. אמרתי להם עד כמה נהניתי מנגינתם, במיוחד כשהם ניגנו את השלישייה שלי. אז אמר אורי דרור: 'כל מה שאתה תכתוב בשבילנו – אנחנו ננגן'. וכך היה במשך שנים. ורד עזבה את השלישייה כעבור זמן קצר והיגרה לארצות הברית. מילא את מקומה ליאור קרצר, פסנתרן מעולה.



תמונה 9: המפגש הראשון עם שלישיית 'ענבר' בשנת 1995



כתבתי בשביל שלישיית 'ענבר' ארבע שלישיות פסנתר (י' בראון; 178; 164; 190 B; 219) שלישיית פסנתר וסופרן (י' בראון 223); שלישיית כנור, צ'לו ומצו סופרן (י' בראון 171 B) שלישייה עם סנטור (י' בראון 185 A). שתי שלישיות עם סופרן (ומצו סופרן) (י' בראון 198; 214) ואחרון חביב שלישייה כפולה (י' בראון 188). בסך הכל עשר יצירות קאמריות. אם אינני טועה, כל היצירות האלה נוגנו לראשונה בעיר וינה, רובן במוזיאון היהודי ולרוב בנוכחותנו. כמה פעמים ניצלנו את ההזדמנות ונסענו ברכבת לבודפשט. בפעם האחרונה נוגן שם הקונצ'רטו שלי לפסנתר (י' בראון 157) על ידי התזמרת הסימפונית על שם ארנו דוהנאניי (Ernö Dohnanyi) בניצוחו של גאבור הולרונג. הפסנתרנית הייתה אירית רוב.

היום העשרים וחמישה בחודש יוני שנת 2012. ושוב עבר זמן רב מאז שפקדתי את יומני לאחרונה. במשך השנה האחרונה – ממאי עד מאי – הייתי רוב הזמן בבית חולים. הייתי חולה מאד, ולפחות פעמיים ראיתי את אטרופוס, היא אלת הגורל הממונה על ניתוק פתיל החיים, מנפנת מול פניי במספרים שלה. בשמונה עשר בינואר מלאו לי תשעים שנה. הייתי בבית ומצב בריאותי השתפר להפליא, וזה אפשר לי לנסוע לירושלים ולהיות נוכח בקונצרט-ימוולדת שנערך ביזמתו ובניהולו של אורי דרור. בזמן הקונצרט הייתי כנראה מטושטש מאד, ואינני זוכר ממנו הרבה. מלבד שלישיית 'ענבר' היה שם נכדנו אסף בראון שניגן את הסונטה שלי (י' בראון 201) לגיטרה ומנדולינה עם אמן המנדולינה אלון שריאל. אסף לומד גיטרה באקדמיה למוסיקה בירושלים. תהילה ניני-גולדשטיין שרה את תרגומי מיוונית משירי אלקמן **קול הקורא הצלול** (י' בראון 171 B) עם אורי דרור והצ'לן של 'ענבר' והשלישייה יחד עם שלישיית 'עידן' ניגנו את **השלישייה הכפולה** אשר בקושי יכולתי לשמוע. אותו דבר אני יכול לומר על הקונצרט שהיה בשמונה עשר לינואר באודיטוריום 'עינב'. את הקונצרט הזה עשו במשותף 'סולני באך' בניצוחו של שרון רוזנר ואנסמבל 'מיתר' בניצוחו של עמית דולברג. כל היצירות שהושמעו בערב זה היו חדשות, מלבד **רביעיית הפסנתר** (י' בראון 213), שנוגנה בידי עמית וחבריו לאנסמבל. 'סולני באך' שרו את **הם אמרו** (י' בראון 207) לרביעייה קולית א-קפלה, לקט משניות מתוך פרקי אבות, והם שרו גרסה חדשה של **שירי מעלות** (י' בראון 231) עם חמישיית כלי קשת ושני אבוכים. זמרת סופרן שאיני זוכר את שמה שרה עם שלישיית פסנתר ארבעה משירי ציון של יהודה הלוי, בשם **יפה נוף** (י' בראון 214). כל הקונצרט הזה הושמע גם במסגרת 'אתנחתא' של חיותה דכיר, וכמובן גם הוקלט.



# לימודים ומחקרים

יחזקאל בראון בעריכת רתם לוז

## לימודים קלאסיים

כפי שראינו בפרקים האוטוביאוגרפיים הקודמים, תחומי העניין של בראון היו רחבים וכללו גם את מדעי הטבע, המדעים המדויקים, הנדסה מעשית שהתממשה בצעצועים שהכין לבניו – רפי וגורי, אמנות שהתממשה בסירה מגולפת להפליא מעץ שהכין לכתו רתם, וחיבור שירה. בעשור הרביעי לחייו התחיל להתעניין במדעי הרוח. בשלב מעט מאוחר יותר משכה אותו סקרנותו הבלתי נלאית לאסוף ולחקור מנגינות יהודיות ולהכיר את המקבילות ואולי השורשים שלהן בזמרה הגרגוריאנית. והנה כי כן, הפרק האוטוביאוגרפי הרביעי עוסק בלימודיו ובמחקריו.

כך בראון כותב ב'מחשבות על דף תווים': 'נתחיל בחלומות המטרידים. אני מרבה לחלום ואוהב לחלום. רוב חלומותי יפים, נעימים ומרתקים. כמה מהם חוזרים ונשנים בווריאציות שונות. מיעוטם מטרידים ומדאיגים. על אחד מאלה המטרידים כבר סיפרתי בפרק "צעדים ראשונים בחוץ": בחלומי זה אני מתרוצץ במסדרונות הגימנסיה 'הרצליה' ומחפש את החדר בו מלמדים את מקצועות מדעי הרוח למיניהם. וחלום זה היה חוזר ונשנה בתדירות הולכת וגוברת במשך שנות החמשים והששים. אין ספק כי חלומות אלה הם החלק התת-מודע של יסורי מצפון מודעים בפירושו: הם באים להזכיר לי מדי פעם כי במשך כל תקופת לימודי בגימנסיה, ולאמתו של דבר גם במשך שנות לימודי בבית הספר היסודי, זלזלתי בכל הנוגע למדעי הרוח: היסטוריה, ספרות, לשון, אפילו תנ"ך. בבית דווקא הרביתי לקרא, גם ספרות יפה, במיוחד שירה, גם תנ"ך, אולי במיוחד תנ"ך, אבל השעורים במקצועות אלה הטילו עלי שעמום. אולי הייתי ילדוטי מכדי להבין מה המורה רוצה ממני. במקרים הטובים שמרתי על 'פרופיל נמוך', אבל לפחות במקרה אחד, שלא אנקוב בשמו, היה מצב של איבה גלויה ביני ובין המורה. ואשר לקריאת ספרים, עלי להדגיש כי הספרים המרתקים אותי ביותר היו תמיד, והנם עד היום, ספרים העוסקים במדעי החיים ובמדעים מדויקים. אבל החל משנות החמשים ואילך חל בי מהפך: התחלתי לקרא בשקיקה ספרי היסטוריה, על יוון העתיקה, רומא, הפניקים, הקלטים, ספרים על תרבויות שונות כגון הינדואיזם, בודהיזם, התרבות העתיקה של סין, תרבות מקסיקו הטרומ־קולומביאנית, מאיה, אינקה, ומה לא. התגלה לי עולם חדש שלא הכרתי

מנעורי. יותר מאוחר נתפשתי גם לספרי פילוסופיה ולוגיקה. אין פלא אפוא, כי ברגע שראיתי בעתון מודעה של 'המכונים הבריטיים' בדבר קורס לשפה הלטינית, היא שפת רומא העתיקה, מייד נרשמתי, ותוך שנה אחת סיימתי את הקורס בהצטיינות. ולא היה בזה כל פלא על גבי פלא, שבהזדמנות הראשונה התחלתי ללמוד 'לימודים קלאסיים' באוניברסיטת תל-אביב. עזה הייתה שאיפתי לקרא את יצירות המופת של יוון ורומא בלשונות המקור. ההזדמנות נפלה לידיי כפרי בשל עם הצטרפות האקדמיה למוסיקה אל האוניברסיטה. אמנם לא מייד, שהרי בסוף שנות הששים עדיין הייתי עסוק מדי בכתיבת מוסיקה לרדיו, לתיאטרון, למחול ולסרטים. אבל לקראת שנת הלימודים תשכ"ט (1968-9) ביקשתי להפגש עם פרופסור בן-ציון כ"ץ, ראש החוג ללימודים קלאסיים דאז, הלוא הוא בנציון בן-שלום שתרגם את ה"מרובעים" של עומר חיאם מפרסית לעברית, ואני קראתי אותם בשקיקה כשהייתי בן שתים עשרה. הפרופסור קיבל את פני בחמימות, ואף נתן לי רשימת ספרים כהכנה ללימודיי. כששמע כי סיימתי קורס בסיסי בלטינית, הוא הפנה אותי מיניה וביה אל אחד המורים הצעירים, הלוא הוא ד"ר דוד וייסרט, וזה עשה לי בחינה קטנה בלטינית. בחינה זאת פטרה אותי משיעורי 'לטינית למתחילים'. באותו רגע הייתי מוצף ברגשי התעלות, כמו אלה שחשתי בשנת תש"ח, בתקופת לימודיי בסמינר הקיבוצים ואצל מורי ורבי אלכסנדר אוריה בוסקוביץ'.

החלטתי להירשם כדת וכדין כתלמיד מן המניין. אך דא עקה, שתעודת הבגרות שלי נשארה במשרדי הגימנסיה 'הרצליה' מאז שנת תרצ"ט, בגלל חוב של שלש לירות ארצישראליות שאבי נשאר חייב לגימנסיה. שולה רעיתי טלפנה לגימנסיה. המזכירה שענתה לה אמרה שאני יכול לבוא כל יום בין שמונה לשתיים עשרה, והיא תתן לי את התעודה. שולה שאלה אותה איך היא תכיר אותי? – "אין בעיה" – אמרה – "אני זוכרת היטב את הילד הבלונדיני הרזה שהיה בא כל יום מראשון לציון". כשבאתי ראיתי את המזכירה חנה החביבה ישובה מעבר לשולחן הכתיבה, כאילו לא חלפו ארבעים שנה. כשנפרדתי ממנה הייתה בידי סוף כל סוף, אחרי ארבעים שנה, תעודת הבגרות שלי!

נרשמתי לאוניברסיטה כדת וכדין, ואפילו עברתי בקלות בחינה באנגלית שפטרה אותי מקורס הכנה בשפה זאת. התחלתי ללמוד יוונית למתחילים אצל ד"ר וייסרט הנזכר לעיל ותחביר רומי אצל ד"ר קולמן. בכיתת יוונית למתחילים היו כחמשים סטודנטים, אבל בשנה השניה נשארו כששה-שבעה. בכיתתו של ד"ר קולמן היו כבר מלכתחילה כשש-שבע בנות ואני הבן היחידי. ד"ר קולמן היה פונה אלינו בנימוס הראוי, באמרו: "גבירותי ואדוני!" מן המורים לתאר ראשון זכור לטוב פרופסור שמעון אפלבוים. הוא לימד אותנו פרקים בארכיטקטורה, באמנות ובקדרות מינואית, מיקנית ויוונית ארכאית.

בשנה השלישית ללימודי התאר הראשון ניסיתי להתקבל לסמינריון בנושא פליאוגרפיה יוונית, כלומר פענוח כתבי יד עתיקים. מדריך הסמינריון היה פרופסור חיים רוזן. הפרופסור הסביר לי כי סמינריון זה מיועד לתלמידים מתקדמים לקראת התאר השני והוא חושש כי זה עלול להיות קשה מדי בשבילי. ביקשתי רשות להיות נוכח בשנים־שלושה שעורים, ואם אראה כי אני מתקשה, אפסיק. נשארתי עד סוף השנה. אחד התרגילים שנתן לנו היה פענוח כתב יד ביזנטי שעסק בדקדוק ובתחביר של הניב האיוני, הוא הניב בו כתובים, בין היתר, כתבי הרודוטוס. לא הסתפקתי בתעתיק לכתוב יווני 'נורמלי', ולא הסתפקתי בתרגום לעברית, אלא הוספתי הערות שוליים עם מראי מקומות לאזכורים שבכתב היד. הפרופסור התפעל מעבודתי, אישר אותה כ'עבודה סמינריונית' לתאר שני וקרא בקול רם, בנוכחות מורים ותלמידים: "סוף סוף רואים עבודה מדעית רצינית באוניברסיטת תל־אביב".

כעבור שלש שנים קיבלתי תאר 'בוגר בהצטיינות יתרה' וכעבור עוד שנתיים קיבלתי תאר 'מוסמך' בהצטיינות. המנחה שלי בעבודת הגמר היה פרופסור חיים רוזן הנזכר לעיל. בתקופת לימודי לקראת התאר השני עשיתי ארבע עבודות סמינריוניות (החמישית היתה עבודתי על כתב היד הביזנטי שפרופסור רוזן אישר כעבודה סמינריונית). מן העבודות הסמינריוניות שעשיתי זכורה לי לטוב העבודה שעשיתי בחוג לימודי היסטוריה עתיקה בהדרכתו של פרופסור צבי יעבץ. הנושא היה משהו כמו 'המדיניות הגרמנית של הקיסרים היולר־קלאודיים'. היה לי יתרון על פני יתר הסטודנטים שהשתתפו בסמינריון זה הודות לשליטה טובה יותר שהיתה לי בלשון יוונית ובלשון רומית. נוסף לזאת עסקתי ב"פוליטיקה" לאריסטו בהדרכת פרופסור שלום פרלמן, קראתי ב"אודיסיה", ב"איליאס", בשירת קטולוס, וירגיליוס, לוקרטיוס, בהיסטוריונים הרומיים ועוד כהנה וכהנה. זאת היתה הפעם הראשונה בחיי, שהתייחסתי ללימודים בתחום מדעי הרוח במידת הרצינות הראויה. אלה היו חמש שנות התעלות הנפש. "מאוחר יותר בראון תרגם שירים משפות קלאסיות ושילב אותם ביצירותיו.

### הזמרה הגרגוריאנית – חוויות ממנזר סולם

"צירוף מקרים הביא לתשומת לבי את הזמרה הגרגוריאנית. היה זה בראשית שנות החמשים כאשר אחי מורלה הביא אלי ספר מוזר בכריכת בד שחורה. לדבריו מצא את הספר הזה באחד המנזרים בסביבות ירושלים, שננטשו במלחמת 1948. שם הספר היה *Variae Preces* ("תפילות שונות") והוא יצא לאור במנזר *St. Pierre de Solesmes* בשנת 1892. ספר עתיק זה הכיל כמאתיים ושבעים עמודים של תווי זמרה מוזרים וטקסטים ברומית. זה היה לפני שלמדתי את השפה הזאת והתקשיתי מאד להבין את הכתוב. התקשיתי גם לשיר את תווי הזמרה, אף על פי שלמדתי משהו על הזמרה הגרגוריאנית בשיעורים של הגברת ד"ר אדית גרוזון־קיוי. גם ידעתי משהו על

חשיבותו של מנזר סולֶם (Solesmes) בקשר לזמרה הגרגוריאנית. אין פלא, אפוא, כי בהזדמנות ראשונה קניתי תקליט של זמרה גרגוריאנית שמצאתי בחנות של אברהמסון ברחוב נחלת בנימין. התקליט הכיל מזמורים של חג המולד והמזמורים, לשמחתי הרבה, היו נזירי מנזר סולם. אך כשמצאתי בתקליט שלשה־ארבעה מזמורים מתוך הספר המוזר שנתן לי אחי מורלה לא היה גבול לשמחתי. זאת הייתה אכן רוזטה שלי, המפתח לפענוח כתב התווים המוזר, כמו אותו לוח אבן שמצא הארכיאולוג הצרפתי שמפוליון בזרוע הימנית של הדלתה של הנילוס הנקראת רוזטה. לוח אבן זה נתן בידו את המפתח לפענוח כתב החרטומים.

המזמורים שבספר המוזר פתחו לי חלון לעולם חדש קסום. היה בהם משהו טהור, משהו נכון, משהו מלוטש, שונה מכל מה שהכרתי עד כה. יחד עם זאת הבחנתי בהם דמיון כלשהו ללחנים יהודיים מסורתיים, במיוחד ללחנים של יהודי תימן. מאז גמלה בלבי החלטה לבקר במנזר סולם. עברו עשרים שנה עד שהזדמן לי להגשים שאיפה זאת. בשנת 1975 נודע לי כי ממשלת צרפת מעניקה מלגות להשתלמות בתחומים שונים. התקבלתי לראיון אצל גברת אחת בשגרירות צרפת וסיפרתי לה על כוונתי ללמוד זמרה גרגוריאנית במנזר סולם. קיבלתי את המלגה, שהייתה נדיבה למדי וכללה כרטיס טיסה לפריס הלך וחזור. מידידי ד"ר אבנר בהט, שחזר זה עתה מלימודי מוסיקולוגיה באוניברסיטת סורבון בפריס, קיבלתי את כתובת המנזר ואת שמו של הנזיר הממונה על האירוח, הלוא הוא האב ז'אק אורליה (Jacques Hourlier). כתבתי אליו והוא ענה לי והזמין אותי בחמימות להתארח במנזר. לימים התברר לי כי המצווה הראשונה במעלה במסדר הבנדיקטיני היא מצוות הכנסת אורחים. ותפקיד האב המארח הוא השני במעלה אחרי תפקיד אב המנזר. בתשובתו התנצל האב אורליה, כי חודש יולי, בו הייתי אמור להתארח במנזר, הוא העמוס ביותר באורחים, ולכן הציע לי לגור במשך השבועיים הראשונים במלון מול המנזר, ובשבועיים הבאים בכית הארחה שבתוך המנזר. וכך היה, וכדיעבד התברר כי סידור זה היה האידיאלי גם מבחינתי.

מדי יום ביומו הייתי הולך אל הכנסייה שבתוך חומות המנזר "לשמוע אל הרינה ואל התפילה" כמו שאומרים אצלנו – להאזין לזמרת הנזירים. כמעט מיותר לציין כי לא הסתרתי את יהדותי, לא הצטלכתי ולא השתחויתי כאשר כל באי הכנסייה עשו כן, ולא השתתפתי באכילת הלחם הקודש בתום טקס המיסה. בזמן הקצר שעמד לרשותי קיבלתי על עצמי משימה לא קלה: לצבור ידע רב ככל האפשר על הליטורגיה (עבודת הקודש) של הכנסייה הקתולית ובמיוחד על האוצר הגדול של המזמורים למיניהם ועל כתב התווים המיוחד להם. הייתה לי גישה חופשית לספריית המנזר, שהייתה ממוקמת במרכז המנזר, במגדל בן חמש קומות עם מעלית. גיליתי שם אוצרות של ספרים וכתבי יד עתיקים אשר על מיעוטם רק שמעתי ואת רובם כלל

לא הכרתי. הורשיתי לקחת לחדרי שבמלון ספרים ככל שנזקקתי להם. זכיתי אפילו כמה פעמים להכנס אל קודש הקודשים, הוא ה'סקריפטוריום' (*Scriptorium*), בו מוחזקים כתבי היד העתיקים של הנוימות ושם הנזירים עוסקים בחקירתם ובהעתקתם. מערכת הנוימות היא מערכת מורכבת של סימנים גראפיים מהם התפתח לימים כתב התווים של ימינו.

הרגשתי כאילו כל באי המנזר עשו קנוניה להקל עליי בכל עניין קטן וגדול, אבל האיש שעזר לי יותר מכל היה האב ז'אן קליר (Jean Claire). ז'אן קליר היה מנצח מקהלת הנזירים ואחד מגדולי החוקרים של הזמרה הגרגוריאנית בעולם. יתר על כן: במהרה התברר לי שתחום עיסוקו של ז'אן קליר הוא בדיוק התחום שעניין אותי: המודאליות הארכאית של המזמורים הקדומים ביותר. כאן רק אזכיר תרגיל שהטיל עליי ז'אן קליר: הוא הציע לי למיין את ה'טונים' של הפסלמודיה, הם נוסחי זמרת פרקי תהלים, לפי הקריטריונים של המודאליות הארכאית. למקרא עבודתי זאת אמר לי: *C'est plus que parfait!* (זה יותר מאשר מושלם!). מחמאה זאת, נוסף על העונג שהסבה לי, נטעה בלבי בטחון כי אכן אני בדרך הנכונה. וביתר שקיקה המשכתי את לימודיי.



תמונה 1: האב ג'אן קליר במנזר סולם

עם תום שבועיים לשהותי במלון עברתי לגור בבית ההארכה שבתוך חומות המנזר, ונעשיתי אורח מלא, כלומר השתתפתי בארוחות צהריים וערב בחדר האוכל הגדול היפה של המנזר יחד עם כל הנזירים ועם ראש המנזר. לקראת ארוחת הצהריים הראשונה שלי במנזר קיבל את פניי, בהתאם למסורת הבנדיקטינית, ראש המנזר ככבודו ובעצמו, האב ז'אן פרו (Jean Prou), יצק מים על ידיי והחליף אתי כמה

מלים. במשך כל זמן הארוחה שורר שקט מוחלט. אף אחד אינו מוציא מפיו הגה, מלבד הברכה שלפני הארוחה (ואני אומר בלבי "המוציא" ו"בורא פרי הגפן"). אבל על דוכן גבוה היה יושב אחד הנזירים וקורא פרקים נבחרים מתוך ספר היסטוריה. קריאה זאת הייתה נעשית בקול מונוטוני, כלומר, על טון אחד. האוכל היה פשוט אך טעים ומשביע, והיה מלווה תמיד, גם בצהריים גם בערב, בשתיית יין אדום ללא הגבלה. אחרי ארוחת הצהריים היינו כולנו מזמרים וצועדים בסך אל הכנסייה לתפילה שהיא הגרסה הנוצרית כביכול של ברכת המזון. אין להכחיש את העובדה כי התפילה הזאת הייתה תמיד עוברת במצב רוח מרום, אפילו קצת מבוסס. אינני יודע מה עושים הנזירים אחרי ארוחת הצהריים עם גמר התפילה. אשר לי עצמי – בשמחה רבה הייתי פורש לחדרי, משתרע על מיטתי ונרדם.

הייתי זקוק בהחלט למנוחת צהריים זאת, כי נהגתי לקום כל בוקר בשעה מוקדמת. בימים הראשונים הייתי אפילו קם לפני שעה חמש כדי להאזין לתפילת שחרית, אך במהרה החלטתי לוותר על תפילת שחרית זאת והייתי קם רק לקראת ארוחת הבוקר. הנזירים היו נאספים לתפילה בכנסיית המנזר שש פעמים ביום, החל מתפילת שחרית בשעה חמש וכלה בתפילה קצרה לפני השינה בשעה שמונה וחצי בערב. בהזדמנויות מיוחדות, כמו חג המולד, חג הפסחא וחגים אחרים היתה גם תפילה בחצות הלילה, מעין "תיקון חצות". להפתעתי כללו כל התפילות בעיקר פרקי תהלים, אך גם קטעים אחרים מן התנ"ך. מעט מאד מן הברית החדשה. כל התפילות היו מושרות בשפה הלטינית. האב ז'אן קליר צייד אותי מראש בשני ספרי תפילה ומדי יום היה מכין לי פתק עם סדר המזמורים ומספרי העמודים בספר בהם מודפסות הנוימות, הם תווי הזמרה של כל מזמור. במהרה רכשתי לי בחנות המנזר עותקים של שני הספרים האלה. טקס התפילה העיקרי הוא טקס המיסה שהיה נערך כל יום בשעה עשר לפני הצהריים ונמשך כשעה ואופיו חגיגי יותר או פחות ותלבושות המכניהם בקודש מפוארות פחות או יותר בהתאם לחשיבות הדתית של היום. כך גם דינן של המנגינות. את המנגינות היפות ביותר שמעתי במיסת חצות של חג המולד ושל חג הפסחא. עלי גם לציין במיוחד את תפילת ערבית (Vesper), הנערכת בשעה חמש אחר הצהריים, ובה נהוג לשיר את אחד המזמורים המוקדשים לבתולה הקדושה מריה, אם ישו. מזמורי מריה הם מן היפים ביותר ברפרטואר הגרגוריאני. תפילת ערבית היא גם היחידה המלווה בנגינת עוגב. כל יתר התפילות לרבות המיסה מושרות ללא כל ליווי. כל תפילות המיסה ומזמוריה כלולים באחד משני הספרים ושמו גרדואלה (Graduale). כל התפילות האחרות כלולות בספר השני, ספר עב הכרס, ושמו אנטיפונאלה (Antiphonale). כל הטקסטים שבשני הספרים, לרבות הנחיות, הסברים והוראות שונות, כתובים בשפה הלטינית. ואין צורך לומר, כי נהניתי לשחות בטקסטים אלה כמו דג במים הודות להשכלה הקלאסית שרכשתי באוניברסיטת תל-אביב.



המכהנים בקודש נקבעים כל יום לפי תור מסוים. על הקיר ליד הכניסה לחדר האוכל הגדול ראיתי שתי רשימות של 'סידור עבודה': אחת לעבודת הקודש ואחת לעבודות החול. עבודות החול כללו, מלבד תורנויות מטבח וחדר האוכל ושאר שירותים של חיי יום-יום, גם טיפול בגנים הנרחבים שבתוך חומות המנזר, לרבות עצי הפרי, ערוגות צמחי התבלין והמרפא, הירקות, וכדומה. כמה מן הנזירים עוסקים במחקר, בעיקר בחקר השוואתי של כתבי היד העתיקים, במטרה להבין יותר טוב את פרטי הפרטים של כתב הנוימות ולהתקרב ככל האפשר לאופן הזמרה המקורי, כפי שהיה נהוג בימי הביניים. בין החוקרים שהכרתי נמנו גם האב ז'אן קליר והאב המארח ז'אק אורליה. פגשתי גם את האב אוג'ן קרדין (Eugène Cardine), שכתב את אחד הספרים החשובים ביותר בתחום "תורת הסימנים" של הזמרה הגרגוריאנית (*Sémiologie grégorienne*). האב קרדין נעדר במשך תקופות ארוכות מן המנזר, כי הוא היה מלמד את שיטתו ב'מכון האפיפיורי למוסיקה דתית' (*Pontificio Istituto di Musica Sacra*) ברומא. לימים התארחתי במכון זה וגם הרציתי בו על מסורות מוסיקליות יהודיות ובמיוחד על הקרבה המפתיעה שבין נוסחי הקריאה בתורה בבית הכנסת ובין הרבדים הקדומים ביותר של הזמרה הגרגוריאנית.

לקראת היום האחרון לשהותי במנזר התרוצצו בקרבי שני רגשות מנוגדים: געגועים הביתה וצער על עזיבת המקום הקסום הזה. חזרתי לפריס למלון הקטן והזול ברחוב הקטן בגדה השמאלית ליד הסורבון, ושם פגשתי את שולה רעייתי ואת רתם בתנו הצעירה, כפי שנדברנו מראש. נסענו לאמסטרדם, ראינו את ואן גוך. משם נסענו לקופנהגן אל בננו הבכור רפי. מאז הייתי בא למנזר סולם כמעט כל שנה לשהייה של כמה ימים, במיוחד בתקופת החגים הגדולים, הלוא הם חג המולד וחג הפסחא. לעתים הייתי בא בגפי, לעתים עם שולה. פעם באנו יחד עם רפי בכורנו. גם רתם ביקרה בזמן מן הזמנים בסולם, אולי גם גורי. מורי ורבי ז'אן קליר ואני קיימנו חליפת מכתבים קבועה.

את ידידי הנזיר הבנדיקטיני ראיתי מאז עוד פעמיים: פעם באתי לבדי והתארחתי במשך יומיים-שלושה בבית ההארכה של מנזר סולם. התעניינתי בקבוצת מזמורים מיוחדים, עתיקים מאד, השייכים לטון הרביעי של ניגוני תהלים "עם היתק כרומטי" שהיה אמור להיות פה-דיאז, אך מכיוון שפה-דיאז לא היה קיים בתקופה עתיקה זאת, נאלצו המוסיקאים הנזירים לכתוב אותם בטרנספוזיציה כדי שפה-דיאז ייכתב בתור סי-בקר. בניגונים אלה מופיע גם סי-בקר וגם סי-במול והם יפים ורבי הבעה. ז'אן קליר היה מביא לחדרי כתבי יד עתיקים והאיר את עיניי בסוגיה שעניינה אותי. בפעם השנייה באתי עם רעייתי שולה ועם חברתנו חיותה דביר מ'קול ישראל'. נסענו ברכבת המהירה לעיר לה מאן (Le Mans), שם שכרנו מכונית. התעכבנו במנזר סולם בדרכנו לברטן ולנורמנדי. כרגיל במנזר סולם, הנזיר השוער הכניס אותנו לאחד

מחדרי ההארכה וביקש אותנו לחכות. ז'אן קליר הופיע כשהוא נשען על מקלו וצועד באיטיות רכה. הצגתי לפניו את חיותה. ישבנו סביב שולחן. ז'אן קליר נראה עייף מאד, אך במהרה השיחה קלחה לה וחוש ההומור של ידידי הנזיר היה במיטבו כימים ימימה. כמה חדשים לאחר מכן נקרא לישיבה של מעלה.

לקראת סוף שנת 2008 נסענו שוב לפריס: לואי-מארי הזמין אותנו לטקסי חג המולד של המקהלה הגרגוריאנית. בהזדמנות זאת קתרין אשת לואי-מארי העלתה את רעיון ביקור המקהלה בישראל. אמרתי לה כי הרעיון מצוין וקיבלתי על עצמי לעזור במימושו. אשת הנספח הצרפתי לענייני תרבות בישראל הייתה אמורה ליצור אתי קשר. זה לא קרה, וכל העול נשאר על כתפיי ועל כתפי שולה רעייתי. נעזרתי בחיותה דביר מ'קול ישראל' ובאבנר איתי מנצח המקהלה שחזר לא מכבר משהייה של שנתיים בצרפת. שלושתנו 'פרנקופונים' (דוברי צרפתית). יחד גיבשנו וביצענו את תכנית הביקור. לקראת סוף אוקטובר 2009 הם הגיעו, כארבעים איש ואשה. מלבד התכנית שלנו הייתה להם תכנית משלהם של ביקורים במקומות הקדושים לנצרות. אך, ככל שהדבר נוגע אלינו הביקור שלהם החל ביום 28 לאוקטובר בגינת ביתנו ברמת-אביב. זאת הייתה חוויה מרגשת ביותר, לראות את המקהלה הגרגוריאנית של פריס בהרכבה המלא, ארבעים איש ואישה, ברחוב קרני 13' ברמת-אביב! שולה הכינה כיבוד קל, וכולם נראו מאושרים. באו גם חיותה דביר ואבנר איתי, וזאת הייתה הזדמנות לתאם עם לואי-מארי את פרטי ביקור המקהלה באוניברסיטת תל-אביב ובאולם הנרי קראון בירושלים.

מגינת ביתנו עבר כל הקהל הזה לאולם קלרמונט באוניברסיטת תל-אביב להרצאה מודגמת של לואי מארי. המקהלה עמדה על הבימה בלבוש לבן. לואי-מארי דיבר צרפתית, אני תרגמתי לעברית והמקהלה שרה, כמובן בשפה הלטינית, בעיקר פסוקי תהלים, שהרי הם עיקר עבודת הקודש של הקתולים. צילומי הנוימות והטקסט הלטיני חולקו בין הקהל. כעבור כמה ימים, בשניים לנוכמבר, המקהלה הופיעה באולם הנרי קראון בירושלים יחד עם מקהלת 'זמרי קולגיום' של אבנר איתי. המקהלה הצרפתית שרה מבחר מן המזמורים היפים ביותר ברפרטואר הגרגוריאני. הישראלים שרו מבחר שירי מקהלה עבריים. הם שרו גם את הגרסה למקהלה של **שרקיה** (י' בראון A 41), לסיום, שתי המקהלות שרו יחד את אחד הלחנים הידועים ביותר של הללויה הגרגוריאני. הקונצרט כולו שודר ברדיו ואף הוקלט.

## על המנגינה – מזמרה גרגוריאנית למוסיקה יהודית

"איך השפיעה הזמרה הגרגוריאנית על כתיבתי לקולות ועל המוסיקה שלי בכלל? – אינני יודע."

ד"ר משה רסיוק מאוניברסיטת תל-אביב הגיש את עבודת הדוקטורט בנושא "יחזקאל בראון והשפעת הזמרה הגרגוריאנית על יצירתו" בהנחיית פרופסור אמריטוס יהודית כהן. משה רסיוק מוצא, בין השאר, קשר בין הזמרה הגרגוריאנית ויצירותיו של בראון בגמישות המשקל והריחוף הרתמי.

"התוצאה המיידית והישירה של ביקורי הראשון במנזר הבנדיקטיני בצרפת הייתה עיסוקי בחקר נוסחי הקריאה בתורה בבית הכנסת והשוואתם אל הרבדים הקדומים בזמרה הגרגוריאנית.

כמשך כמה חדשים הייתי הולך בבקרי שבתות לשמוע את הקריאה בתורה בבית הכנסת התימני בשכונתנו. רק אחרי זמן רב, אחרי שהפנמתי היטב את מה ששמעתי שם, עשיתי רשימות וניסיתי להסיק מסקנות. יותר מאוחר חידשתי את קשרי עם מורי לשעבר ועמיתי, החזן והמלחין ניסן כהן מלמד. רשמתי מפיו פרקי קריאה בתורה, בהפטרה ובמגילות. גם באתי לשמוע אותו בבקרי שבתות בבית הכנסת הספרדי ברחוב רש"י בתל-אביב, שם הוא כיהן כחזן. ניסן כהן מלמד היה אחד האמנים הגדולים, אולי הגדול ביותר, בנוסח הקריאה הספרדי-ירושלמי. הוא עלה ארצה מפרס והגיע לירושלים בעודו ילד בן חמש. במהרה התגלה כשרונו המיוחד בשירת הבקשות ובפיוטים. עוד בנעוריי הוקסמתי מן הזמרה שלו ב'קול ישראל' בערבי שבתות. כעת, בתקופה עליה מסופר כאן, הוא כבר היה בערוב ימיו, אף על פי שקולו היה עדיין צלול ופרקו נאה. חשבתי בלבי כי מן הראוי להקליט את קולו בעוד מועד, וזהו אולי הרגע האחרון. החלטתי להפיק אלבום ובו שני תקליטים: באחד מבחר קריאתו של ניסן כהן מלמד בתורה, בהפטרה ובמגילות ובשני מבחר פיוטים ופרקי חזנות לימים הנוראים. גייסתי את מעט כוח השכנוע שלי, הדל שבדלים, השגתי תקציבים, אינני זוכר איך ומאין, השגתי את חסותו של ה'מכון למוסיקה ישראלית', ובעזרת וילי אליאס, מנהל המכון, הדבר קם והיה. בשביל העטיפה חיפשתי תמונה של אחד מבתי הכנסת העתיקים בצפת. לשם כך ביקרתי אצל מיודעי הצייר נחום גוטמן ושם מצאתיה. האלבום יצא לאור בשנת 1980.<sup>17</sup>

במקביל לעיסוקי בהפקת אלבום ניסן כהן מלמד עסקתי בחקר נוסח הקריאה בתורה הספרדי-ירושלמי והשוואתו לנוסח התימני ולנוסח האשכנזי הישן, כפי שהובא במילון העברי מן המאה השש-עשרה של ההומניסט הגרמני רויכלין (Reuchlin) גם בשני כתבי יד גרמניים מאותה תקופה. מבלי להכנס לפרטים טכניים אציין רק, כי מצאתי מכנה משותף ברור בין המבנים המלודיים (המודאליות) של שלשת הנוסחים. יתר על כן: אותם המבנים שכיחים מאד ברבדים הקדומים ביותר של הזמרה הגרגוריאנית. במחקרי נעזרתי לא מעט במאמריו ובעצותיו של המוסיקולוג

1 ניסן כהן מלמד, פרקי חזנות ופיוטים בנוסח יהודי ספרד הירושלמיים (תל-אביב: IMI Records, 1980).

חנוך אבנארי. פרי מחקר זה היה מאמר שהתפרסם בכתב העת 'פעמים' (19) ויותר מאוחר מאמר בשם *Aspects of Melody* שהתפרסם בלונדון בקובץ *A Companion to Contemporary Musical Thought*.<sup>2</sup>

## המנגינה כשלעצמה


"מאז שאני זוכר את עצמי, עשרות שנים לפני שעלה בדעתי לחבר מנגינות, הקסים אותי המסתורין שבלחן העירום: יללת התנים בלילות, שירת הנשים התימניות שעברו בחצרנו, קריאת המואזין ממרומי צריח המסגד. סקרנות ילדותית זאת היא שהובילה אותי בסופו של דבר אל המנזר הבנדיקטיני בצרפת ואל העיסוק בחקר לחנים. סקרנות זאת היא שהובילה אותי עוד לפני כן לעסוק בלחנים יהודיים מסורתיים (כגון חמשה עשר שירי פסח (י' בראון 127) ושירים רבים אחרים שעיבדתי למקהלה). במסגרת עבודתי כמורה, הן באוניברסיטת תל-אביב והן במדרשה למורי מוסיקה, יזמתי וקיימתי סידרת שיעורים בנושא לחנים יהודיים מסורתיים. בשיעורים אלה עסקתי הן במבנה הלחנים והן בטקסטים, משמעותם והרקע שלהם: טקסטים בעברית, בארמית, באידיש, בלאדינו ובערבית תימנית – לשונות העם היהודי לתפוצותיו. לצורך השיעורים האלה ערכתי חוברת "שבעים ושבעה לחנים יהודיים מסורתיים" (י' בראון 109) שיצאה לאור בהוצאת המרכז לתרבות של הסתדרות העובדים.<sup>3</sup>

בשנת 1985, עשר שנים אחרי ביקורי הראשון במנזר, הוזמנתי להשתתף בקונגרס בינלאומי לזמרה גרגוריאנית בפריס. נתבקשתי להכין הרצאה על נושא מחקרי בתחום ההשוואה בין נוסחי הקריאה בתורה בבית הכנסת ובין הנוסחים הקדומים ביותר של הפסלמודיה הגרגוריאנית. למיטב ידיעתי הייתי היהודי היחיד בקונגרס, בין בישופים, נזירים וראשי מנזר וחוקרים מכל העולם. היה שם ראש מנזר סולם, האב ז'אן פרו. היה שם גם מורי ורבי האב ז'אן קליר. פגשתי שם את מיודעי משכבר הימים מיסיה קלמנט מורין ממונטריאול, וגם את החוקר הדגול בתחום מקצבי הזמרה הגרגוריאנית, ה'קאנון' ז'אן ז'אנטו (Jean Janneteau). יוזמי ומארגני הכנס הלכה למעשה היו לואי-מארי ויניה (Louis-Marie Vigne) וז'אן פואיה (Jean Foyer). לואי-מארי הוא מייסד ומנצח המקהלה הגרגוריאנית של פאריס. בעקבות הקונגרס ב-1985 הוא ייסד גם את המחלקה לזמרה גרגוריאנית בקונסרבטוריון הלאומי העליון בפאריס. ז'אן

2 Yehezkel Braun, "Aspects of Melody: An examination of the structure of the Jewish and Gregorian chants" In *Companion to Contemporary Musical Thought Vol. 2*, edited by John Paynter, Tim Howell, Richard Orton And Peter Seymour (London and N.Y.: Routledge, 1992), 858-884.

3 יחזקאל בראון, *שבעים ושבעה לחנים יהודיים מסורתיים* (תל-אביב: ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ ישראל, מפעלי תרבות וחינוך, 1981). החוברת נמצאת בספריה הלאומית, בקמפוס גבעת רם, ירושלים.

# Designing man



*Sergio di Botica.*

our best choir(s) and a symphony orchestra, but still I think the failure to perform this piece allows a quiet march towards Israeli music."

Braun will receive an award from Tel Aviv Mayor Shimon Lohai during the Jaffa Festival.

Meanwhile, a spokeswoman for the Vocalise announced two winners whose works were not yet known at the time the event was previewed in this column: the debut of a new opera group composed of new immigrants from Eastern Europe (The Israel Opera Theatre) and the arrival of a 45-member black choir from South Africa, which will perform music and dances from their tribal tradition in authentic costumes.

**OPERA HIGHLIGHTS** from the works of Bellini, Verdi, Leoncavallo, Puccini, Donizetti and others will be offered at the next concert in the Jerusalem Symphony, IBA's Light Classical series. The concert will be given this coming Tuesday, (April 5) at the Henry Crown Hall, with soloists soprano Marina Levitz and tenor Alan Glassman. The conductor will be Peter Mark, general director of the Venedig Chorus, who began his musical life as a boy soprano soloist with the Metropolitan Opera, later became a successful violinist and ultimately returned to opera as a conductor.

On Friday (April 8), the orchestra will be leaving on a month-long tour of the U.S. - its first in 22 years - which will include 21 concerts. The tour is part of the state's 40th anniversary celebrations.

Two conductors, Sergio Corbo and Alan Nelson, will appear with the orchestra on the tour although there will be two additional soloists, Alexander Markov and Yehonkel Glasman. An Israeli composition will be played at each concert, either "Psalm" by Ben-Haim or "Meta" symphonies on a Bach Chorale" by Zvi Avni.

The high point of the tour will be a concert at Carnegie Hall Independence Day under the auspices of its consul-general of Israel in New York and the New York branch of the Jerusalem Foundation.

**THE SIXTH** annual workshop in early music - music of the Baroque and Renaissance - will be held in Jerusalem from April 3 through 9. A faculty of 20 teachers - 30 from Europe and 10 Israeli - trained in Europe - will teach 150 young Israeli music students and musicians to play the works of these periods on their original instruments for which they were written, and also to interpret this music in the spirit of its time even when performing it on modern instruments.

**CELLIST** Elina Smetman-Lang winner of the Herzllya Chamber Orchestra's 1987-88 soloists' competition, will be the soloist with the orchestra in two concerts at the Herzllya Museum on April 3 and 4. The programme for both concert

week is when Holocaust Remembrance Day falls.

Dr. David Bloch, of Tel Aviv University's musicology department, will lecture on the music of Theresienstadt, where composers produced works which were at first released in secret on smuggled instruments and later played openly, when the Nazi authorities decided to encourage this "grasping at culture."

"It was a source of hope in those hellish conditions, but the music is worth hearing and playing in its own right as well as in memory of those who were slaughtered," said musicologist Brenda Miller, one of the organizers of seminars at Bar Ilan.

Her co-organizer Leonid Klugman added that we hear much less of Holocaust music than we are of Holocaust art.

In addition to Dr. Bloch, who will lecture and also play some examples of the music, other participants will include pianist Israhel Krizman, a Theresienstadt survivor, and singer Emily Barzmin.

Since the full-day seminar will include lunch, anyone wishing to attend is asked to register in advance by calling Mrs. Klugman at 02-5315301.

**BOTH OF THE** vocal music events taking place during Pesach week - the Jaffa Festival and the Vocalise in Acry - will feature choral works by Yehonkel Braun. Braun will be especially interested in Jaffa, where his works will be performed every evening and - what he considers the greatest honour - the final concert will be devoted half to his works and half to those of Bach.

"From earliest childhood, I loved the human voice and Jewish traditional melodies," he said. He was brought here from Germany in 1924 as a child of two, but the Jewish music he heard growing up in Rehovot was not only Ashkenazi but also Yemenite and other traditions. Only at age 10, when his parents decided he should study the violin, did he become acquainted with European classical music, but it was several years more before he became

familiar with the composers of the early 20th century, such as Stravinsky and Bartok.

Braun wanted to study biology at the Hebrew University, but the Hashomer Hatzair Youth Movement wanted him to fulfil his Zionist obligations first and go to live on a kibbutz. "Farming fitted in well with my interest in nature," he says.

Like everyone else of his generation, he also became a soldier - first in the British Army during the Second World War and then in the War of Independence - and it was only in the early '50s that he decided to study music with composer Uriah Boscovitz, whose training as an elementary school teacher in the Kibbutz Movement's training college in Tel Aviv.

"When I wrote music for a children's play at my kibbutz, Boscovitz said it so much that he not only tried to convince me to study music seriously, he also persuaded my parents to see that I did it."

**IN THE INTERVENING** years, Yehonkel Braun has written close to 70 vocal works and is particularly interested in choral arrangements of Jewish music. And in addition to setting Greek and Latin texts for choir, he studied Gregorian chant at a Benedictine monastery in France.

In 1985, after much research, he lectured at a conference on Gregorian chant, the only Jew among bishops and monks on the connection between Gregorian chant and Torah reading.

Braun says he certainly cannot complain about his works not getting sufficient performance, but he does feel badly about one thing. His work "The Night of No-Amon," based on "The Ten Plagues of Egypt" by Alterman, received its debut several years ago at the Queen Elizabeth Hall in London, but has never been performed here.

"I realize that it is difficult in Israel to get together the resources required: an excellent dramatic opera, a large choir (it would probably require cooperation between two of

Allan Glassman

Yehonkel Braun

תמונה 2: כתבה בעיתון הארץ משנת 1998 על הקונגרט

פואיה הוא משפטן, ראש המחלקה למשפטים בסורבון. הוא חבר האספה הלאומית כנציג מחוז אנו'ו והיה שר המשפטים בממשלת דברה, כאשר שארל דה-גול היה נשיא צרפת. הוא חבר האקדמיה הצרפתית למדעים. לימים נקשרו בינינו ובין שני האישים הצרפתים האלה, הם ורעייתיהם קתרין וג'יזל, קשרי ידידות אמיצים ואנחנו

מתארחים בבתייהם בכל פעם שאנחנו מבקרים בפאריס. לימים נודע לי כי ז'אן פואיה ורעייתו ג'יזל היו בזמן מלחמת העולם השנייה פעילים ב־Resistance. שם הם נפגשו."

## סיור באיטליה – הזמרה הגרגוריאנית והמוסיקה היהודית

"לא זכורה לי השנה, אבל זה היה בסוכות, כנראה בתחילת שנות האלפיים. שולה ואני החלטנו לעשות טיול לאיטליה. בין היתר עלה בדעתי לבקר ברומא את 'המכון האפיפיורי למוסיקה דתית' (*Pontificio Istituto di Musica Sacra*). במכון ותיק ומפורסם זה חיו ופעלו כמה מגדולי החוקרים של הזמרה הגרגוריאנית. פאולו פרטי (Paolo Ferretti) כתב שם את ספרו על האסתטיקה של הזמרה הגרגוריאנית (*Estetica Gregoriana*), ומיודעי ממנו סולם, האב קרדין (Eugène Cardine) כתב שם את מחקרו המצוין על תורת הסימנים של כתב הנוימות (*Sémiologie grégorienne*). את שני הספרים האלה למדתי בזמנו. כתבתי אל המכון ומיד נענית: מנהל המכון, הולנדי, את שמו שכחתי, כתב לי מכתב לבבי וחם מאד, בו הוא מזמין אותי ואת אשתי להתארך במכון ובו הוא מביע את תקוותו כי בהזדמנות זאת מורי ותלמידי המכון ילמדו ממני משהו על המסורות המוסיקליות היהודיות. עניתי כי אשתי ואני כבר מתאכסנים במלון ברומא אך לכבוד רב יהיה לי להרצות לפני מורי ותלמידי המכון האפיפיורי. סיכמנו כי ארצה במשך שני בקרים ביומיים שלפני שמיני עצרת. בינתיים ידידתנו אסתר הרליץ כתבה אל שגרירי ישראל בקריית הוותיקן והודיעה לו על בואנו. ואכן, עם בואנו אל המלון ברומא כבר חיכה לנו שם מכתב מאת השגריר בו הוא מזמין אותנו לביתו לסעודת חג בערב שמיני עצרת, הוא חג שמחת תורה. 'המכון האפיפיורי למוסיקה דתית' שוכן במתחם שהיה פעם מנזר בנדיקטיני, לא הרחק מערבה מקריית הוותיקן. האווירה במקום והיחסים בין הסגל ובין התלמידים הזכירו לי את 'סמינר הקיבוצים' בימים הטובים. מה גם, שהיו שם לא מעט תלמידות. לשאלתי האם אפשר לצפות לבישוף קתולי ממין נקבה ענה לי ההולנדי: זה יבוא, זה יבוא. את הרצאתי נתתי באנגלית ותרגם אותה לאיטלקית סיניור אלווארס (Alvarez). את הרצאותי פתחתי בתפילת שחרית של יהודי תימן. את ההקלטה קיבלתי מן המוסיקולוג ד"ר אבנר בהט. הוא עשה אותה בכרם התימנים בשעה חמש בבוקר בחדר קטן אשר שימש כבית כנסת. בהקלטה שומעים, נוסף לתפילה, גם הזזת כסאות, קולות שיעול וטרטור אוטובוסים ראשונים ברחוב. התפילה עצמה הייתה כדרך התימנים, רחוקה מאד מ'בל קנטו', והקולות גרוניים ודמויי אבוב. העזתי להבהיר לשומעיי מן הרגע הראשון, כי זמרת הקודש בבית הכנסת היא בעיקרה זמרה פשוטה של העם וכל אחד רשאי לעלות לתורה, בניגוד לזמרה הגרגוריאנית, שהתפתחה כמשך מאות שנים עד לדרגה של אמנות גבוהה הדורשת זמרים בעלי קולות יפים, מנוסים ומיומנים.





תמונה 3: קבלת 'יקיר תל-אביב' יחזקאל בראון וראש העיר רון חולדאי

לשמחתי קלעתי למטרה ו'ברכת כוהנים' של הקהילה התימנית הקטנה מכרם התימנים בתל-אביב התקבלה בהתלהבות. מכאן ואילך אינני זוכר את פרטי הרצאתי. אני זוכר רק כי הבוקר הראשון היה מוקדש כולו לזמרת קודש לפי המסורות של עדות ישראל השונות, הן בבית הכנסת והן בבית, וסיימתי בפיוט של נעילה למוצאי יום כיפור, לימדתי את הבית הראשון, וכל התלמידים והמורים של 'המכון האפיפורי למוסיקה דתית' ברומא שרו אותו, בעברית כמובן, וכשאני שר את הפיוט כולו, בית אחרי בית, הם עונים בפזמון חוזר:

אל נורא עלילה, אל נורא עלילה, המצא לנו מחילה בשעת הנעילה.  
את היום השני של הרצאותי הקדשתי להשוואה בין הקריאה בתורה ובין קריאת פסוקי תהלים בזמרה הגרגוריאנית. הבהרתי את ההבדל העקרוני בין טעמי המקרא, שהם המערכת העשירה והמשוכללת ביותר בעולם של סימני תחביר, אך אינם תווי זמרה, ובין הנוימות, שהן תווי זמרה אך גם מערכת של סימני הבעה (הסמילוגיה לפי איג'ן קרדין). עם זאת, בעקבות הרצאתי בקונגרס הבינלאומי לזמרה גרגוריאנית בפריס בשנת 1985, הראיתי את הדמיון המורדלי בין המסורות שלנו של הקריאה בתורה, האשכנזית הישנה, התימנית והספרדית-הירושלמית ובין הרבדים הקדומים ביותר של הזמרה הגרגוריאנית. סיימתי בהשמעת משהו מן המוסיקה שלי."





חלק ב': יצירתו



## פרק 5

# גיבוש דרך יצירתו של יחזקאל בראון

יהואש הירשברג

יחזקאל בראון הלך לעולמו ביום 26 באוגוסט 2014 והוא בן 92, ומאחוריו למעלה מחמישים שנות יצירה פוריה. הוא החל את דרכו כמלחין במחצית שנות החמישים של המאה העשרים, וחיבר את יצירתו האחרונה – **חמישיית כלי נשיפה** (' בראון 235) בשנת 2012 והוא בן תשעים. כפי שמעידה רשימת יצירותיו הארוכה, הוא חיבר בכל תחומי היצירה הקלאסית, למעט האופרה.



תמונה 1: יחזקאל בראון ביום הולדתו התשעים

בראון היה בן הדור השני של המלחינים הישראליים בתחום המוסיקה האמנותית. 'דור המייסדים' כלל את קבוצת המלחינים שקיבלו את חינוכם המוסיקלי והכשרתם המקצועית באירופה, רובם המכריע בגרמניה ובאוסטריה ואשר נמלטו לארץ ישראל בשנים 1931–1939, עם עליית הנאצים לשלטון. עירית יונגרמן<sup>1</sup> ציינה במחקרה כי 57% מהמלחינים הבוגרים שהשתקעו בארץ ישראל בשנות השלושים (49 במספר) היו יוצאי גרמניה ואוסטריה, ועל כך יש להוסיף כי גם יוצאי צ'כוסלובקיה, הונגריה, ליטא ולטביה הוכשרו בהשפעה גרמנית מוחלטת. מרק לברי, יליד ריגה, למד ועבד

1 עירית יונגרמן, *בחיפוש אחר זהות חדשה: מלחינים יוצאי אירופה ביישוב היהודי ובשנים הראשונות למדינת ישראל 1933–1955*, דיסרטציה לתואר דוקטור, האוניברסיטה העברית, 2013, פרק 1.

בברלין עד עליית הנאצים לשלטון, והשפעה גרמנית שלטה גם באקדמיה למוסיקה המהוללת של בודפשט.<sup>2</sup>

המלחינים בני הרור השני היו ילידי שנות העשרים, אשר נולדו בגרמניה, היגרו ארצה עם הוריהם בעודם ילדים והוכשרו בהדרכת דור המייסדים בארץ: יחזקאל בראון (1922-2014), בן-ציון אורגד (בושל, 1926-2006) וצבי אבני (נ' 1927). בראון גיבש לעצמו דרך ייחודית, אשר השיבותה תוכן על רקע המציאות המוסיקלית-חברתית שבה החל בפעילותו כיוצר בשנות החמישים. הוא החל בחיבור מוסיקה (ראה פרק 2) לאחר הגיעו לשנתו השלושים. היו אלה שנות השיא בלחצים משני כיוונים שפעלו על המלחינים הצעירים בארץ הן מצד מורים, ידידים, הוגי דעות ומבקרי מוסיקה, הן מתוך רגשותיהם שלהם. מצד אחד פעלו עליהם הלחצים לגיבוש 'מוסיקה ישראלית' – מונח שנולד לאחר הקמת המדינה. בשנת 1953 יצא לאור מאמרו האידיאולוגי החשוב של אלכסנדר א' בוסקוביץ' (1907-1964), שהיה מורו היחיד ולאחר מכן חברו המבוגר לעבודה של בראון באקדמיה בתל-אביב.<sup>3</sup> מאמר זה סיכם עשור של התבטאויות אידיאולוגיות של בוסקוביץ' הן בהרצאותיו הרבות, הן במאמריו בעיתונות היומית. תמיכה מתמדת בדעותיו של בוסקוביץ' סיפק המבקר והסופר רב היוקרה מכס ברוד (1884-1968), שהיה גם מלחין. בוסקוביץ' יצר את המושג של 'מוסיקה שמית' ביצירתו המכוננת **סויטה שמית** (1945) ודרש מהמלחין הישראלי לפנות אל המזרח, ובמיוחד אל המוסיקה הערבית. בוסקוביץ' וברוד טבעו את המושג של 'מוסיקה ים תיכונית' כסגנון הנדרש מהמוסיקה הישראלית, ופטר עמנואל גרדנויץ חידר את המושג לאסכולה של 'מזרח הים התיכון'.<sup>4</sup> בוסקוביץ' דרש מהמלחין הישראלי לנהוג כ'שליח ציבור' המבטא את הכמיהה התרבותית של העם בארץ ישראל לסגנון ייחודי משלו, השונה הן מהסגנון האירופי, הן מסגנון המוסיקה של יהדות הגולה. לפי גישתו של בוסקוביץ', על המלחין לבטא ולהנחות את הקולקטיב ולהימנע במכוון מכל ביטוי אישי של עולמו הפנימי במוסיקה. בכך ביטא בוסקוביץ' גישה אנטי-רומנטית מובהקת. במקרה המסוים של בראון, קיבלה הדרישה לנהוג כשליח הקולקטיב חיזוק רב בשנות חייו כחייל וכחבר קיבוץ – ובמיוחד כמלחין חבר קיבוץ, וזאת בשנים בהן הגיעה הקולקטיביות הרעיונית בקיבוצים

2 Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948* (Oxford University Press, 1995) Chapter 10.

3 אורלוגין 9 (1953), עמ' 285-294. המאמר הודפס מחדש בספרם של הרצל שמואלי ויהואש הירשברג, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', חייו, יצירתו, הגותו (ירושלים, 1995), עמ' 193-210. בוסקוביץ' הרחיב מאמר זה לספרו המוסיקה הישראלית הלאומית שמותו בלא עת מנע את השלמתו. החלק שהסתיים נערך על ידי הרצל שמואלי ונכלל בספר שהוזכר לעיל.

4 Peter Emanuel Gradenwitz, *Music and musicians in Israel* (Tel Aviv, 1952).

לשיאה. מרכיב חשוב במוסיקה של המלחינים הוותיקים בשנות החמישים היה פולקלוריות – חיבור יצירות בסגנון של מחולות עממיים, ביניהן כל יצירותיו של מרק לברי, **כינור היה לדוד** של חנוך (היינריך) יעקובי (1948), **מחולות ישראליים** של חיים אלכסנדר (1951), **תרועה לישראל** (1950) ו**מחזות ישראל** (1951) של פאול בן-חיים (1897–1984), **סימפוניטה ים תיכונית** של מנחם אבירום (1952), **סויטה זעירה של בוסקוביץ'** (1954).

מצד שני, בראון החל בהלחנה בשנים בהן הגיעה לשיאה האידיאולוגיה של האבנגרד האירופי. נושא מרכזי לשיח בחוגי המלחינים בארץ היה השיטה הדודקפונית. ארנולד שנברג גיבש את התפיסה הרעיונית ואת השיטה המעשית הדודקפונית כבר בשנות העשרים. כפי שציינה קלרה מוריץ,<sup>5</sup> באישיותו החזקה ובעלת האופי הנבואי ראה שנברג בשיטה הדודקפונית את הדרך היחידה לעתידה של המוסיקה המערבית. בארץ זכו דרכו ואישיותו של שנברג – במיוחד חזרתו המופגנת ליהדות כתגובה על עליית הנאצים לשלטון – בהערצתם של מלחינים ומבצעים, במיוחד של יוסף טל (גרינטל, 1910–2008), עדן פרטוש (1907–1977) ביצירותיו המאוחרות, המוציא לאור פטר עמנואל גרדנוויץ (1910–2002) שחיזק ושימר את קשרי הקהילה הישראלית עם איגוד המלחינים הבינלאומי, המבצע רב האנפין פרנק פלג (פולק, 1910–1968) אשר תרם רבות לביצוע יצירות חדישות, במיוחד אלו של שנברג, בארץ, אריך ולטר שטרנברג (1891–1976), שעמד בראש החברה למוסיקה בת זמננו בארץ במשך שנים רבות, ועוד. סמינר הקיץ למוסיקה קאמרית שנערך בזכרון יעקב החל בשנת 1957 ביוזמתו של אהרון צבי פרופס, מנהל משרד התיירות וחובב מוסיקה מושבע, הביא לארץ שנים מגדולי המבצעים מחוגו של שנברג – רודולף קוליש ואדוארד שטורמן. המנצח הצעיר גארי ברתיני ארגן בסוף שנות החמישים סדרת קונצרטים קאמרליים בהם בוצעו יצירות חדישות רבות, ביניהן **פירו הסהרורי** של שנברג וה**סונטה לחליל ופסנתר** של פייר בולז. קהל הקונצרטים הישראלי היה אמנם רחוק מקליטת מוסיקה זו (שכונתה 'מוסיקה מודרנית' ככינוי גנאי). עם זאת, ביצועים רבי הצלחה של **פולחן האביב** של סטרוינסקי ושל **קונצ'רטו לתזמורת** של בארטוק על ידי התזמורת הפילהרמונית הישראלית פתחו לפני הקהל הרחב את יצירות המופת של ראשית המאה העשרים. באותם ימים זכה הדור הצעיר של האבנגרד באירופה בשנות החמישים והששים בעידוד ובתמיכה ממסדית, במיוחד בפסטיבל השנתי בדרמשטאט שבגרמניה ובסדרות הקונצרטים למוסיקה חדישה בפאריס ובמילנו. ואז יצא פייר בולז הצעיר בהצהרתו ההחלטית כי "כל מי שאיננו מחבר בטכניקה

Klara Móricz, *Jewish Identities* (Berkeley, 2008), pp. 201 ff. 5

סריאלית איננו רלבנטיי".<sup>6</sup> בוסקוביץ' ניסה למצוא את החיבור שבין דרישתו הבסיסית לחיבור מוסיקה 'ים תיכונית' עבור הקולקטיב הלאומי לבין נהייתו אחר האבנגרד האירופי בפנייתו לטכניקה הסריאלית בקונצ'רטו דה קאמרה משנת 1960 ובעדיים, יצירתו האחרונה לפני מותו בטרם עת בשנת 1964. הוא הביע את הערצתו לדרך הסריאלית ולפייר בולז בכל שעוריו באקדמיה למוסיקה וטען לקשר בין המאקאם הערבי לטכניקה הסריאלית. חיים אלכסנדר (1915-2011) השתתף פעמים אחדות בסמינר הקיץ של דרמשטאט שגרם לו להחליף לשנים אחדות את כיוון כתיבתו ולחבר בסגנון דודקפוני, כגון במחזור השירים בעולם לפואמות של נתן זך, ובמיוחד במחזור השירים הגרמניים פסנתרי הכחול (לפואמה של אלוה לסקר-שילר, 1990).<sup>7</sup> המשפט החוזר ונשנה שהיה שומע כל מלחין צעיר שלא היה מחבר בנתיב צפוי זה היה "היום כבר לא כותבים ככה".

במציאות זו של לחצים ודרישות אידיאולוגיים נדרשו מבראון – מלחין צעיר בראשית דרכו – תעצומות נפש מיוחדות כאשר גמלה בו ההחלטה להתמרד בגישה הקולקטיבית ולגבש לעצמו במקום זאת דרך אינדיבידואלית של תגובה על העולם המוסיקלי שסביבו על כל היבטיו. בראיון על יצירתו עיטורים למגילת רות (י' בראון 65) ציין בראון: "אני כותב לנגנים ולכלים, אני לא משתמש בנגנים ובכלים כדי להביע איזה רעיון. רוב היצירות שלי הן לכלי סולו, או דו שיח לכלי סולו. גם הטעם המוסיקלי שלי הולך לכיוון הזה. לגבי מאהלר אין לי ספק בגדולתו אבל לי אישית אין סבלנות לשמוע יצירה שלמה של מאהלר... התייאשתי משני דברים: מעצם החשיבה על מוסיקה ולחשוב מה לכתוב ואיך לכתוב, לכתוב תוך כדי חשיבה. זה עשה לי עגמת נפש וייסורי נפש נוראים. ביום בהיר אחד אני אומר: לעזאזל, אני כותב מה שאני שומע. דבר שני – התקווה, שהייתה (מלכתחילה) קלושה מאוד שתליתי בשיטת שנים עשר הטונים וסריאליזם, אכזבה אותי. עשיתי כמה נסיונות, יצאו כמה דברים יפים אבל זה תמיד יצא מלודי והרמוני, אף פעם לא היה שנים עשר טונים גזעי. הגעתי למסקנה: בשביל מה אני צריך את זה... התחלתי לשחק עם סולמות עולים ויורדים. דיאטוניים, ושרשראות של טרצות עולות ויורדות. אבל גם כן אף פעם לא באופן שיטתי, אם יצא משהו יפה כתבתי אותו. אם יצא משהו פחות יפה המשכתי לפנטז הלאה מנגינות. אבל העיקרון שנשאר אצלי, שאין לסטות ממנו הוא חשיבה בצלילים. לא במושגים, לא ברגשות, לא ברעיונות. אני שומע, ממציא לעצמי מנגינות, ושוקל מה נראה לי יותר, מה נראה פחות, ומה חייב לכוא אחרי מה. כל הדיבורים האלה הם ניסיונות קלושים לתאר מה קורה לי בראש. זה תמיד

6 Harold Schonberg, *Very Big Man of Avant-Garde*, New York Times, May 9, 1965, quoted in Leonard Meyer, *Music, the Arts and Ideas* (Chicago, 1967), p. 171.

7 Mein blaues Klavier. 7

בלי חשיבה מושגית. עד כרי כך שבכל רגע של כתיבה אני לא יודע ולא מעניין אותי באיזה סולם אני, באיזה מודוס אני, איזה אקורד זה. אני שומע ואני כותב...<sup>8</sup> מרכיב בסיסי בהלחנתו היתה המציאות המוסיקלית העשירה ועתירת הניגודים שסבבה אותו. "ספגתי תערובת של מגנינות חסידיות, שירים גרמניים שאמא שרה, ביניהם שוברט והיידן וברהמס, מוסיקה ערבית. (במושבה) רחובות היה בית קפה כשהייתי בגן ילדים ושמעו שם רק מוסיקה ערבית וזה מצא חן בעיני. תקליטים של שירים עבריים לא היו בנמצא. הייתי שר פוצ'יני, והורי היו חובבי פוצ'יני. הייתי שר במרפסת אריות מבאטרפליי ולה בוהם. נכנסו גם שירים של התימניות משעריים ומאוד אהבתי את המנגינות שלהן... את בארטוק הרגשתי כאילו זו שפה שלי. הקונצ'רטו לתזמורת היה הלם ממש." בראון נסע מהקיבוץ במיוחד לחנות מוסיקה בחיפה וקנה את כל חוברות המיקרוקוסמוס<sup>9</sup> ואת הפרטיטורה של הקונצ'רטו לתזמורת. הוא ניגן לעצמו את כל המיקרוקוסמוס.

המלחין הרומנטי שהיה קרוב במיוחד לליבו היה ברהמס, ובלימודיו כאוטו-דידקט ערך ניתוח מעמיק של הסימפוניה מס' 4 של ברהמס.<sup>10</sup> על דרך עבודתו לאחר שהגיע להחלטתו הרדיקאלית כתב בראון אל רתם לוז: "כיוון שאין לי כל 'קרדו', אנסה תחת זאת להגדיר את אופי המוסיקה שלי במונחים יותר טכניים.

נראה לי כי הבסיס של חשיבתי המוסיקלית ... הוא תנועה לקראת מטרה. תנועה זו היא בעיקרה ליניארית ועל פי רוב בצעדי סקונדה. לעתים קרובות פנטטוניות. קפיצות נוטות להתאזן על ידי צעדים בכיוון הנגדי, בדומה למה שקורה במוסיקת הרנסנס. במובן זה המוסיקה שלי היא מסורתית. היא קרובה ברוחה אל הזמרה הגרגוריאנית וגם אל המלוס היהודי הקדום, הרבה יותר מאשר אל מסורות יותר מאוחרות. היא רחוקה מאד, על כל פנים, ממסורת שנים עשר הטונים (שהיא כיום כבר כבת מאה שנים!)."

"נראה לי, כי לא רק המלודיה, אלא כל הפרמטרים של המוסיקה שלי כפופים לאותו עיקרון של תנועה לקראת מטרה – מטרה זאת איננה בהכרח 'טוניקה' או 'דומיננטה' וקשה להגדירה לפי המונחים המסורתיים האלה. המטרה עצמה נמצאת בתנועה מתמדת, אבל את מהלכיה אי אפשר לתרץ כ'מודולציות' כי ההרמוניה

8 ראיון 25/12/2011.

9 שש חוברות מיקרוקוסמוס היו תרומתו המונומנטלית של בארטוק לספרות הפדגוגית לפסנתר במאה העשרים. הן מלוות את הילד משעורי הפסנתר הראשונים שלו עד להשלמת לימודיו בבית הספר למוסיקה, ובה בשעה הן ביטאו את מחקריו המקיפים של בארטוק במוסיקה העממית של הונגריה ושל ארצות הבלקאן (גם צפון אפריקה). בשנות החמישים היה המיקרוקוסמוס חומר הוראה רווח בין מרבית מורי ומורות הפסנתר בארץ.

10 ראה פרק 10 על הקסאגון (י' בראון 180).

שלי כפופה להולכת קולות ולא לרצף פונקציונאלי של אקורדים." עם זאת, בראון לא התנכר למוסיקה טונאלית, עליה אמר: "בשבילי מוסיקה טונאלית באמת זו מוסיקה שיש בה שני דברים: יחס קוינטה וטון מוביל. הציורפים ההרמוניים שלי הם בעיקר טריאדיים, צירופי טרצות. בזאת אני רואה אנלוגיה לתנועה בצעדי סקונדה של המלודיות שלי. בשני המקרים העקרון הוא עיקרון החסכון. השימוש במספר מצומצם של אלמנטים (טונים, מרווחים) מאפשר לי להתרחב באופן משמעותי לתחומים חדשים (טונים חדשים, מרווחים דיסוננטיים). גם המקצבים שלי כפופים לאותם עקרונות של תנועה ושל חסכון. ריתמוס זורם, מוגדר היטב על ידי פעמה סדירה ומספר מוגבל מאוד של משכי זמן מאפשר לי לעתים להשתעשע במהלכים מלודיים ובצירופים הרמוניים בוטים ובלתי רגילים, מבלי לאבד את הצלילות ואת תחושת הכיוון... צורה במוסיקה שלי היא משהו הצומח מעצמו תוך כדי התהליכים הקומפוזיטוריים. קשה להתחמק מוואריאנט זה או אחר של צורת הסונטה כשחושבים על קשת רחבה של התפתחות. אבל למה להתחמק – צורת הסונטה היא הצורה המוסיקלית המורכבת ביותר, החכמה ביותר, הרב־צדדית ביותר ורבת הבעה ביותר מכל מה שהמציא הגניוס האנושי.

טמפו ודינמיקה הם בעצם האחריות הבלעדית של המבצע. כך הם היו בזמנים הטובים של באך הזקן, יחד עם ביצוע עיטורים ועם מילוי האקורדים מעל לבאס המסופרר. אבל, בהכירי היטב את חברי המוסיקאים של ימינו, אני עושה כמיטב יכולתי לעזור להם על ידי הגדרה מדויקת ככל הניתן של סימוני מטרונום ושל הסימנים השונים הקרויים סימני הבעה." רתם לוז ציינה כי "יחזקאל בראון יוצא דופן בכך שהוא נותן חופש רב למבצע. התווים כתובים בצורה מינימליסטית עם סימנים מעטים ככל האפשר. ניתן לראות תופעה מעניינת זו לאורך כל שנות יצירתו במעין אנטיזה לגישה של מלחיני האולפן שניתקו את הקשר עם המבצע. בראון הוא מלחין של מבצעים, מלחין עבורם, נמצא איתם כדיאלוג ולפעמים מתווכח איתם כדי לשמור על עיקרון החופש למבצע. ביצירתו לפסנתר **משחקים בשניים** (י' בראון 45) שחבורה בשנת 1962, הוא לא כתב כל סימני דינאמיקה וארטיקולציה." התיאור הכן והשיטתי של בראון לדרך יצירתו משקף את הדואליות באישיותו. כמלחין הוא רושם על נייר התווים את אשר הופיע בשמיעתו הפנימית. כמורה למקצועות התיאוריה הוא עורך, לאחר מעשה, ניתוח שיטתי של יצירותיו ומזהה את הצדדים המשותפים להן.

המושג 'שמיעה פנימית' דורש הבהרה. כל חובב מוסיקה מכיר את התופעה של יצירות מוכרות לו שמתנגנות במוחו, בין שהמדובר במוטיבים או במנגינות נפרדות, בין שהוא מסוגל לשחזר בשמיעתו הפנימית חלקים ארוכים מהן. תופעה זו חשובה במיוחד למבצעים, המשתמשים בה כחלק מאימון לקראת הופעה: הם מסוגלים לעבור



בזיכרונם על יצירה שלמה על מנת להבטיח כי הם זוכרים אותה היטב בעל פה. דומה הדבר לאדם העומד לנסוע ליעד מסוים ומסוגל לראות בדמיונו, ממש לנגד עיניו, את כל שלבי הדרך אל היעד. במקרה של מלחין, נוספת על כך השמיעה הפנימית היוצרת: הזיכרון השמיעתי של יצירות מכל המינים מעבד את החומר ומפיק ממנו יצירה מקורית חדשה, אותה היה יחזקאל בראון מעלה על הכתב ללא התערבות של ביקורת אידיאולוגית.

כך נעדר יחזקאל בראון במתכוון מזירת המאבק האידיאולוגי במוסיקה הישראלית, אותו הגדרתי במסגרת של ארבע מגמות:

- לאומיות קולקטיבית, שמייצגה המובהק היה אלכסנדר א' בוסקוביץ' (1907-1964).
- לאומיות אינדיבידואלית, שמייצגיה החשובים היו אריך ולטר שטרנברג (1891-1974) ויוסף טל (1910-2008).
- לאומיות פופולארית שייצג מרק לכרי (1903-1967).
- קוסמופוליטיות – מגמה שהתחזקה בשנות הששים אצל מלחינים שהתרחקו מהאידיאולוגיה הלאומית והעדיפו להשתלב במגמה הגלובלית שהתפשטה במערב אחרי מלחמת העולם השנייה. הראשון שהוביל גישה זו היה יצחק סדאי (נ' 1935).<sup>11</sup> יחזקאל בראון, בהתנגדותו לכל אידיאולוגיה, גילה גישה אישית לחלוטין משלו. באשר למקומו במוסיקה של המחצית השנייה של המאה העשרים והסתייגותו מהאידיאולוגיה של האוונגרד האירופי, השתלב בראון ללא כל פעולה מכוונת מצדו במגמה הגוברת והולכת של פלורליזם, אותו הגדיר ליאונרד מאייר בספרו שהיה לנקודת מפנה בפרשנות המוסיקה של המאה העשרים.<sup>12</sup> מאייר הוכיח כי ניסיונם של מלחיני האוונגרד, תחילה ארנולד שנברג וחוגו, ואחרי מחצית המאה העשרים חוגי המלחינים האוונגרדיים בגרמניה, צרפת ואיטליה, כגון קרלהיינץ שטוקהאוזן, פייר בולז ולוצ'אנו בריו, להציג את עצמם כנביאי העתיד לא צלח, ועם כל חשיבותם הרבה הם לא ייצגו את כל שהתרחש במקביל אליהם. לרוגמה, כתיבתם הטונאלית-קומוניקטיבית של בנג'מין בריטן (1913-1976) או של סרגיי פרוקופייב (1891-1953). מאייר תיאר את מצב המוסיקה במחצית המאה העשרים כמונח 'סטאזיס' (stasis) שמשמעותו המילונית המתאימה למטרתנו היא 'איזון בין כוחות שונים'.<sup>13</sup> ההיבט המתקשר לדרך חשיבתו של יחזקאל בראון הוא הצהרתו של מאייר כי "מה משמעות הקביעה כי בטהובן הוא חלק מן העבר? המוסיקה שלו

11 יהואש הירשברג, "חזון המזרח מול מורשת המערב: זרמים אידיאולוגיים במוסיקה בתקופת היישוב והשפעתם על המוסיקה הישראלית בשני העשורים האחרונים", עיונים בתקומת ישראל, 14 (2004), עמ' 1-14.

12 Leonard Meyer, *Music, the Arts and Ideas* (Chicago, 1967).

13 ראה Meyer, pp. 134 ff. לדיון מפורט שלא אוכל להיכנס אליו במסגרת הנוכחית.

זמינה לא פחות מהמוסיקה של בולז, ואף יותר ממנה.<sup>14</sup> מנקודת ראותו של בראון, העבר הוא חלק מההווה שלו כמלחין לא פחות מההווה. הוא חי עם היידן, ברהמס ובארטוק, בעודו מרוחק משנברג (שמת בהיות בראון בן עשרים ותשע) או מפייר בולז (הצעיר מבראון בשלוש שנים). בראון דחה את הגישה הרומנטית לפיה מתקדם כל מלחין במהלך יצירתו מהפשוט אל המורכב והעשיר יותר. גישה זו נדחתה זה מכבר במחקרים על מלחינים רבים שלא זה המקום לפרטם. לדוגמה, הכינוי 'הרביעיות המוקדמות של בטהובן' (אופוס 18) גרם למאזינים רבים להתייחס אליהן כאל יצירות נעורים בלתי בשלות הנופלות ברמתן משלוש רביעיות רזומבסקי (אופוס 59) בעוד שהמדובר ביצירות מורכבות ועשירות לא פחות מהמאוחרות יותר. ארנולד שנברג אמנם התייחס אל יצירותיו הדודקפוניות כאל הפתרון הנכון היחיד לעתידה של המוסיקה,<sup>15</sup> אולם האם יש הצדקה לראות ביצירת הענק רבת העושר והדמיון – שירי גורה (1900, *Gurre Lieder*) 'יצירה' מוקדמת' במונח השלילי של מונח זה?

בראון ציין כי "אין אצלי מוקדם ומאוחר",<sup>16</sup> וכוונתו הייתה שביצירותיו המוקדמות, שנכתבו לפני שגיבש את גישתו שנדונה לעיל בפרק זה, השתמש באמצעים כרומטיים מורכבים ואף בדודקפוניה בעוד שיצירותיו המאוחרות כתובות בסגנון טונאלי-מודאלי ודיאטוני פשוט הרבה יותר (ראה במיוחד בפרק 8, 'מוסיקה קמרית'). הסיבה לכך הייתה שביצירותיו המוקדמות היה נתון עוד להשפעת הדעה השלטת בקרב מלחינים ומבקרים בדבר ההיסטוריה של המוסיקה כתהליך של התקדמות, ורק אחרי כן השתחרר מכל תהליך החשיבה על דרכו כמלחין ונתן לשמיעתו הפנימית ולתגובותיו על המוסיקה ששמע ואהב לשלוט בעולמו היוצר.



תמונה 2: יחזקאל בראון ויצירתו

- 
- |    |  |
|----|--|
| 14 | שם, עמ' 150.   |
| 15 | לדיון מעמיק בגישתו של שנברג ראה, Klára Mórícz, <i>Jewish Identities</i> (Berkeley, 2008), p. 204, 278. |
| 16 | ראיון 31/10/2012.  |

## פרק 6

# יצירות לתזמורת

יהואש הירשברג

היצירות התזמורתיות תופסות מקום חשוב במכלול יצירותיו הגדול של בראון, במיוחד מאחר שכולן יצירות רב־פרקיות ומורכבות. הן חוברו בתוך תקופה בת כחמישים שנה והן מהוות את המפתח לאישיותו הייחודית של יחזקאל בראון כמלחין ישראלי בפרט וכמלחין בן המאה העשרים בכלל.

כל יצירה תזמורתית של בראון מייצגת עולם צלילי משלה, וכל אחת דורשת דיון נפרד. קונצ'רטי ויצירות קונצרטיות לכלי סולו עם תזמורת תופסים מקום מרכזי במכלול יצירותיו התזמורתיות של בראון. משותפת לכולם הדומיננטיות של כלי הסולו, המנגן מרבית היצירה בסגנון וירטואוזי. הטבלה הבאה מסכמת את יצירותיו התזמורתיות של בראון, ומשקפת את ההעדפה המוחלטת שלו ליצירות לסולן עם תזמורת.

טבלה 6/1: יצירות תזמורתיות

יצירות לתזמורת	קונצ'רטי לסולן עם תזמורת
מזמור לכלי קשת	קונצ'רטו לחליל
סימפונית מחול	שירי לילית לויולה
עיטורים למגילת רות	קונצ'רטו לקרן
סרנדה ראשונה	ושמחת לבב לחליל
סרנדה שנייה	קונצ'רטו לנבל
	קונצ'רטו לפסנתר
	על חורבות לחליל
	פנטזיה לירית לגיטרה
	פסנתרין לסנטור
	סימפוניה קונצרטנטית לכינור
	מן העיירה לכינור

## 1. קונצ'רטו לחליל ולתזמורת כלי קשת (י' בראון 16) (1957)

Allegro  
Molto adagio  
Andantino  
Allegro vivace

זו היצירה התזמורתית הראשונה שחיבר בראון. לקונצ'רטו ארבעה פרקים, מהם מהווה החלק הרביעי המשך ישיר של השלישי בטמפו מהיר יותר. על נסיבות החיבור כתב המלחין:

"באותם הימים הודמין לי לשמוע ברדיו מוסיקה לחליל ותזמורת כלי קשת שחיבר אחד המלחינים הישראליים. היו במוסיקה זאת רגעים יפים, אך גם לא מעט מקומות שעוררו בי הרגשה כי 'אני הייתי ממשך אחרת'. עניין זה לא הרפה ממני והתיישבתי לכתוב קונצ'רטו לחליל וכלי קשת. תוך כדי כתיבה שמעתי את רפי, בנו הבכור, מאלתר משהו בפסנתר. זה היה יפה. הפרק השני של הקונצ'רטו מושתת על אלתורי רפי. ועוד לפני שגמרתי לכתוב את הקונצ'רטו כתבתי אל חנוך תל-אורן, החלילן הראשון של תזמורת הרדיו, וסיפרתי לו (טלפון טרם היה לנו אז). הכרתי את חנוך ואת אשתו שרונה, גם היא חלילנית. שרונה היא בתו של הסופר אברהם רגלסון הזכור לי לטוב מילדותי הודות לסיפורו "מסע הבובות לארץ ישראל" שפורסם בהמשכים ב'דבר לילדים'. חנוך השתתף באנסמבל שליווה את רמה סמסונוב בהקלטת (יצירתית) זר פרחים (י' בראון 7 B). חנוך ענה לי מייד וביקש לשלוח אליו את התווים ברגע שאגמור לכתוב אותם. לא יצאו חודשיים-שלושה, וחנוך תל-אורן ניגן את הקונצ'רטו שלי עם תזמורת 'קול ישראל' בניצוחו של שלום רונלי-ריקליס. הקונצ'רטו שלי הוקלט ושוודר ברדיו."

הקונצ'רטו לחליל מבוסס על המרכיבים הבאים:

1. זרם הניאו קלאסיקה שהיה מהחשובים במוסיקה של המאה העשרים. הוא מתבטא בשני מאפיינים של הקונצ'רטו.
  - א. ההיבט הצורני. הפרק הראשון הוא המשוכלל והמורכב ביותר. הפרק השני הוא בצורת שיר. הפרק השלישי, הנמשך ישירות אל הרביעי, הוא ריקוד קליל.
  - ב. היצירה כתובה לחליל סולו, המנגן בעיקר ברגיסטרים הגבוהים שלו, ולתזמורת כלי קשת.
2. מודאליות דיאטונית המועשרת בצלילים כרומאטיים. מושג זה דורש הבהרה: הקונצ'רטו נכתב כהמשך ישיר לתקופת הלימוד העצמי האינטנסיבי שהטיל בראון על עצמו (ראה פרק 2) ובמיוחד התוודעותו המעמיקה לארכיטקטוניקה

רחבת היריעה ולמרקם הקונטרפונקטי של ברהמס בסימפוניה הרביעית שלו, למתודולוגיה של פאול הינדמית, ולסגנונו של בארטוק בקונצ'רטו לתזמורת. בראון מציין במיוחד את הקרבה הרבה שהרגיש לסגנונו של בארטוק. העשור של שנות החמישים היה התקופה בה התקרבו הן המלחינים, הן הקהל בישראל למוסיקה של בארטוק, וזאת במקביל למפעלם המסור של מנצחים כסרגיי קוסביצקי וליאונרד ברנשטיין וסולנים כיהודי מנוחין בהפצת המוסיקה של בארטוק בקהל האמריקני בשנות החמישים של המאה העשרים. בתחום הפרדגוגי שימשו חוברות המיקרוקוסמוס בקונסרבטוריונים בארץ להוראת פסנתר, והדואטים והמחוללות הרומניים להוראת כינור. בה בשעה בתחום הקונצ'רטי ביצעה התזמורת הפילהרמונית הישראלית לראשונה את יצירות המופת שלו – מוסיקה לכלי קשת, צ'לסטה וכלי הנקיש, הקונצ'רטי לפסנתר, לכינור ולויולה, והקונצ'רטו לתזמורת, שהתקבלו בקהל הישראלי כיצירות גדולות ורבות הבעה שהוסרה מעליהן התווית המזלזלת של 'מוסיקה מודרנית'. גורם מסייע בכך היה חיבתו האידיאולוגית של הקהל הישראלי באותן שנים למוסיקה עממית בכללה – ומוסיקה עממית היוותה אחד מהיסודות החשובים של המוסיקה של בארטוק. מאבקו האמיץ של בארטוק בפאשיזם עוד הגביר את הערצת הקהל הישראלי אליו. המודאליות של הקונצ'רטו לחליל של בראון מבוססת על סולם דיאטוני הכולל צלילים כרומאטיים ובו בולט במיוחד מרווח הטריטון, ששלט בהרמוניה של בארטוק. בדוגמה מס' 1 מוצג הנושא הפותח של הפרק.

דוגמת שמע 1/6<sup>1</sup>

ההרחבה הצורנית מושגת על ידי כתיבה חיקויית-פוגלית, אולם היחס בין הכניסות העוקבות של כלי הקשת ולבסוף החליל איננו של טוניקה – דומיננטה כמקובל בפוגות המסורתיות, אלא בכניסות על הדרגות רה-סי-סול. הפרק הראשון מאורגן בצורת סונטה הקרובה למונותמאטיות, מאחר שהנושא הפותח שולט במרבית הפרק, והנושא השני (תיבות 88-176) קרוב באופיו לנושא הפותח. אופיו הקלאסי של הפרק בולט בכיווניות שלו: הוא מגיע לשת נקודות שיא חזק, הראשונה בנגינה וירטואוזית ותוססת של החליל בסיום חטיבת הפיתוח (תיבות 276-308) והשני בנגינת אוניסונו של התזמורת בפורטיסימו (תיבות 483-495) המובילה לקדנצה מאולתרת של החליל. עצם הרעיון של הפקדת האלתור של קדנצה בידי הסולן מדגישה את אופיו הקלאסי-המסורתי של הפרק. הסולן בהקלטה שבידי, רמי טל (עם התזמורת הסימפונית ירושלים בניצוח מנדי רודן) אכן מאלתר קדנצה ארוכה ווירטואוזית, המבוססת על החומר המוטיבי של הפרק.

1 ביצוע: רמי טל – חליל, עם התזמורת הסימפונית ירושלים בניצוח מנדי רודן.

## דוגמת שמע 6/2

הפרק השני, האיטי מאוד, מאורגן בצורת שיר א-ב-א. החליל פותח בנושא ששמע המלחין מרפי הקטן על רקע ליווי פשוט, ואז מצטרפים כלי הקשת בזה אחר זה ומעשירים את המרקם. החליל משמיע קישוט דמוי קדנצה של הנושא ועובר לחלק האמצעי של הפרק הבנוי במשקל בלתי סימטרי של  $3+2+3$ . החליל חוזר על הנושא הפותח, אולם התזמורת איננה חוזרת על החטיבה הפותחת אלא מגיעה לפסגה נרגשת ורבת עוצמה ובעקבותיה חוזר החליל אל הנושא הרגוע הפותח.

## דוגמת שמע 6/3

הפרק השלישי הוא אינטרמצו קצר בסגנון של ריקוד פשוט, אפילו נאיבי, בצורה משולשת א-ב-א, והוא עובר ללא הפסקה לפרק הסיום המורכב והארוך, ששולט בו פיתוח מוטיבי רב קולי. לקראת סיומו מופיעה קדנצה מאולתרת לסולן, כמו בפרק הראשון, המחזקת את המודל הקלאסי של הקונצ'רטו. הסולן, רמי טל, מאלתר גם בפרק זה קדנצה ארוכה במיוחד.

הקונצ'רטו לחליל הוא אמנם יצירה מוקדמת במכלול יצירותיו של בראון, אולם הוא נכתב על ידי מוסיקאי בן 35, בעל נסיון רב בהוראה ובניתוח ובעל שליטה בצורה הקלאסית הגדולה, שהייתה עתידה לאפיין את גישתו כמלחין ביצירותיו התזמורתיות הבאות.

## 2. מזמור לכלי קשת (י' בראון 20) (1959)

השפעת בארטוק נשתמרה גם ביצירתו התזמורתית השנייה של בראון, **מזמור** לכלי קשת. עדותו האישית על דרך חיבור יצירה זו חשובה במיוחד מאחר שהיא מסלקת את המיתוס שדבק בה:

"מלכה (הפסנתרנית והמורה לפסנתר מלכה מבורך) הביאה אלי מנצח צעיר שזה אך הגיע מארצות הברית, ושמו פרנקליין צ'וסט. פרנק הוזמן לנצח על תזמורת כלי הקשת של רמת-גן. הוא הזמין אצלי יצירה בשביל התזמורת שלו. זה היה בסוף שנת 1959, ואנחנו זה אך עברנו לגור ברמת אביב, בשכונה שנבנתה לא מכבר, ומסביב שממה ובתוך ביתנו החדש עומד ריח סיד ומלט וצבע טרי ושורר בו עדיין אי-סדר של ארעיות, ובעצם אותם הימים שולה ילדה בת, דבר קטן וחמוד, וקראנו לה רתם. באווירה מרנינה אך בלתי נוחה זאת לקחתי נייר תווים ו... התחלתי לחשוב מה לכתוב (שגיאה ראשונה) ו... החלטתי לכתוב משהו בהיר, כמו השמיים הכחולים של ארץ ישראל (שגיאה שנייה) ו... נשארתי תקוע בהחלטה ובמחשבה במשך שבוע תמים. על מוסיקה אין חושבים ואין מחליטים. מוסיקה זה דבר שקורה, או לא קורה.

כעבור שבוע של עינויי נפש ותחושות בזיון והשפלה זה קרה. לקחתי נייר ועפרון ושרבטתי משהו, דבר של מה בכך. אינני זוכר אם הייתה זאת ההתחלה של המבוא האיטי או ההמשך הסוער. אך אין לדבר כל חשיבות. כעבור שבועיים גמרתי את העבודה: לא משהו 'בהיר', לא 'שמים כחולים של ארץ ישראל', אלא שש עשרה דקות של דרמה צפופה ועוצרת נשימה של דבר מתוך דבר מתוך דבר, והכל צומח מתוך אותו דבר של מה בכך, שבו התחיל כל העסק. קראתי ליצירה *Sonata for strings*. חיפשתי תרגום עברי הולם למילה 'סונטה' וקראתי לה בעברית **מזמור** לכלי קשת (שגיאה שלישית). **המזמור** נוגן לראשונה בידי קשתני תזמורת רמת-גן בניצוחו של פרנקלין צ'וסט, ומייד אחרי זה בידי קשתני תזמורת 'קול ישראל' בניצוחו של גארי ברתיני. וכעבור זמן מה גם בידי קשתני התזמורת הפילהרמונית בניצוחו של אליהו ענבל. שלום רונלי-ריקליס ניצח על **המזמור** בהזדמנויות רבות בישראל ובחוץ לארץ. כך גם שמעון כהן, לואיס גורליק, אוד יופה ואחרים.

המור"ל, ד"ר פטר עמנואל גרדנויץ, הסכים לתת ליצירה את חסותו, אבל הסתייג... מן המילה *Sonata*. תחת זאת הוא הציע *Psalm for Strings*, בעקבות השם העברי. ברוב טיפשותי הסכמתי (שגיאה רביעית). לטיפשותי זאת היו תוצאות מרחיקות לכת: הביקורת בדרך כלל גמרה את ההלל על **המזמור**, אף על פי שאחת המבקרות הסתייגה מן המורכבות היתרה של המרקם, ואחד המבקרים טען להיפך, כי היצירה לא די 'מודרנית'. אבל מבקרת אחרת שיבחה את האופי ה'ישראלי' של **המזמור** והתרשמה במיוחד מן 'הנימה היהודית' שבפרק השני. אבל דווקא לתוך הפרק השני הזה שילכתי מנגינה אירית עתיקה, בעלת יופי נדיר ובעלת אופי רחוק מאד מיהדות.

דוגמת שמע 6/4<sup>2</sup>

ובכלל, ל**מזמור** שלי אין כל קשר עם ספר תהלים או עם התנ"ך או עם יהדות או עם 'ישראליות'. כעבור שנים רבות בוצע **מזמור** לכלי קשת בעיר פראג במסגרת פסטיבל בנושא 'התנ"ך במוסיקה'. נו, טוב...

היצירה כוללת מבוא אטי ושלושה פרקים המנוגנים ללא הפסקה בתבנית הקלאסית של מהיר-אטי-מהיר. המורל ל**מזמור** לכלי קשת הוא כבידור **דיברטימנטו** לכלי קשת של בארטוק. הנושא הראשי של הפרק הראשון מאופיין בחלוקה הריתמית הא-סימטרית של משקל  $2+2+3+2 \frac{9}{8}$  ובטריטון המלוודי שהוא המרווח השליט, במיוחד מאחר שכניסתו השנייה של הנושא מתבצעת ביחס של טריטון לכניסה הראשונה (סי-פה).

2 ביצוע: התזמורת הסימפונית ירושלים בניצוח שלום רונלי-ריקליס 21.9.1989.



דוגמת תווים 6/1

הפרק הראשון והפרק השלישי הם מחולות ששולטות בהם סינקופות, והפרק השני עשיר בהבעה מרוכזת וחזקה. בפרק הסיום המוטורי והריקודי, בו רבה נגינת כלי הקשת בפיציקטו, מופיע המשקל הבולגרי האופייני לברטוק,  $2+3+3$ . תפקיד חשוב ביצירה ניתן לכינור סולו, אשר שולט במבוא האטי ובפרק השני.

דוגמת שמע 6/5

### 3. מחולות סימפוניים (סימפוניית מחול) (י' בראון 119) (1964)

ארבע שנים חלפו עד ליצירה התזמורתית השלישית, **סימפוניית מחול**. בראון סיפר<sup>3</sup> כי מקורה של הסימפוניה היה מוסיקה למחול שהזמינה הרקדנית רינה שחם להופעתה עם אריה כלב: "הם מצאו חן בעיני אישית וכאמנים וקיבלתי את העבודה. הנושא היה שמשון ודלילה. מה שלא ידעתי שהנוהל האמריקני הוא להכתיב למלחין כמעט צליל צליל וזה לא מצא חן בעיני אבל הייתי שבוי בקסמיה של רינה שחם ועשיתי את זה. היא רקדה ואני רשמתי את המקצבים. לשמחתי היא הייתה מוסיקלית מספיק לא להרגיז אותי. לאחר הרבה זמן לרחה פריאר<sup>4</sup> היה מפעל של הזמנת יצירות ממלחינים (Testimonium). היא הזמינה אצלי יצירה תזמורתית, ומשום מה הייתי עייף ולא התחשק לי לכתוב יצירה חדשה אז עיברתי את שמשון ודלילה. היא הייתה כתובה ומוקלטת לרביעיית כלי קשת, חליל וחצוצרה. הלכתי במידה רבה בעקבות המחול וקיבלתי 20 דקות מוסיקה. ניצח סרג'ו קומיסיונה. ביצעו גם בחו"ל, עם תזמורת 'קול ישראל'. הרבה זמן לא אהבתי את היצירה הזאת כיוון שהיא מבחינה מסוימת לא הייתה שלי, הרקדנים הכתיבו לי את המקצבים. אבל לאחרונה שמעתי אותה והיא מצאה חן בעיני. הפרק האחרון הוא אוסטינטו עקשני, אכזרי והולך וגובר. יש שם דואו של החליל והחצוצרה בצלילים הנמוכים שלהם. זה חשבתי כדו שיח של שמשון ודלילה."

3 ראיון. 25.2.2012, ראה גם בפרק 9, "יצירות לתיאטרון, מחול וקולנוע".

4 רחה פריאר (1892–1984) הייתה מייסדת מפעל 'עליית הנוער'. היא עלתה ארצה בשנת 1941 והייתה פעילה מאוד בתחומי חינוך ומוסיקה.



בגרסה התזמורתית מוסיפים לשלוט כלי הקשת והחצוצרה, והיא עשירה מאוד בצבעים של כלי הנקיש. הסימפוניה מורכבת ממספר רב של חטיבות מחול קצרות, ומקצבי האוסטינטו של המחול נמצאים כל העת ברקע.

דוגמת שמע 6/6

זו מוסיקה למחול המותאמת לכל תנועה, כמו בבלטים של סטרוינסקי ובמנדרין המופלא של בארטוק, ולא 'מוסיקת רקע ואווירה' כפי שקורה לעתים קרובות ביצירות מחול מודרני.

#### 4. עיטורים למגילת רות (י' בראון 65) (1965)

גם מקורה של היצירה התזמורתית הבאה, **עיטורים למגילת רות**,<sup>5</sup> היה בימתי. המלחין סיפר: "במקור כתבתי את המוסיקה הזאת כמוסיקת רקע להצגה, הלילה לאיש, מחזה של משה שמיר על מגילת רות.<sup>6</sup> הבמאי היה יוסף מילוא. אמרו לי: תכתוב לכמה כלים שתרצה. חגגתי! השתמשתי בכלים פחות ידועים<sup>7</sup> (שכללו) קורנט, שני טרומבונים, טובה, אבוב, קרן אנגלית, כל הכלים בעלי צליל מיוחד, אכזוטי." אמנם, הכלים שמציין בראון אינם 'בלתי ידועים' אבל כוונתו הייתה לדרך השימוש בכלים אלה כסולנים. הצגת המחזה התקיימה בתיאטרון חיפה בשנת 1962. ההזמנה של מוסיקה למחזה על מגילת רות היוותה לבראון השראה ראשונית ליצירה של נוף צלילי אכזוטי-ארכאי שתאם לדימוי האוריינטלי של מגילות רות ושיר השירים באמנות ובמוסיקה ביישוב ובשנים הראשונות למדינה.<sup>8</sup>

הפרטיטורה של המוסיקה להצגה לא השתמרה, ועיבודה למתכונת של יצירה תזמורתית עצמאית הוא מוצלח ביותר. יצירה רחבת יריעה זו שהיא מהחשובות ביצירותיו התזמורתיות ציינה את התרחקותו של בראון מההשפעה החזקה של המוסיקה של בארטוק. היצירה מציגה תמונה כפרית-ארכאית ופולקלורית באמצעות יצירת עולם צלילי של מזרח אכזוטי. התזמור מדגיש את כלי הנקיש המופעלים כל העת על ידי שלושה נגנים: גלוקנשפיל, קסילורימבה, טמבורין, בונגוס, תוף צבאי, טימפני,

5 ראה גם בפרק 9, "יצירות לתיאטרון, מחול וקולנוע".

6 המחזה יצא לאור בכתב העת תיאטרון, דו ירחון לאמנויות הבמה, 3 (1962).

7 כוונתו ל"מקובלים".

8 הדימוי האוריינטאלי של שתי מגילות אלה הופיע בתחילה בציורי התנ"ך של ליליאן וברביס מציוריו של נחום גוטמן. בוסקוביץ' חיבר עבור הרקדנית ירדנה כהן מוסיקה לכוריאוגרפיה שלה על "שיר השירים", שהייתה מזרחית לחלוטין, וציטט פרק מתוכה כפרק השני של הסוויטה השמיית (1945), ראה הרצל שמואלי ויהואש הירשברג, אלכסנדר א' בוסקוביץ', חייו, יצירתו, הגותו (ירושלים, 1995) עמ' 55.

טימבאלס,<sup>9</sup> מצלתים, גונגים, פעמון פרה, בלוקים,<sup>10</sup> משולש, ואליהם מצטרפים נבל, צ'מבאלו, והרכב קאמרי של כלי נשיפה סולנים, וההרכב התזמורתי הרגיל של כלי קשת. ייחודה של היצירה במגוון המקורות של מוסיקה חוץ אירופית – ויצירות אירופיות שנכתבו בהשראה חוץ אירופית – המתמזגים בה: המוטיבים הפנטטוניים קרובים למוסיקה סינית, ומגלים השפעה של האופרה טוראנדוט של פוצ'יני. יש במוסיקה גם השפעה של התזמורות המצריות הגדולות, והשפעה של הרכבי הגמלאן האינדונזי –

דוגמת שמע 6/7<sup>11</sup>

כפי שהשפיע על איגור סטרוינסקי ביצירתו הגדולה הכלולות (1917). מעניינת ההשוואה לפתיחת הקונצ'רטו לצ'לו של בן-חיים (1962) הרומה מאוד לעיטורים למגילת רות. שתי היצירות חוברו באותן שנים וספק גדול אם בראון הכיר את הקונצ'רטו של בן-חיים.<sup>12</sup>

דוגמת שמע 6/9

במיוחד מורגשת ביצירה השפעה של הפרקים האטיים של פולחן האביב (1913). הסינתיזה של השפעות של מוסיקה אינדונזית, ערבית, ושל שתי יצירותיו של סטרוינסקי היא אינדיבידואלית לבראון, והיא מהווה הדגמה ברורה של הצהרתו כי הוא 'כותב את אשר הוא שומע', והוא שומע בשמיעתו הפנימית הדים של מוסיקה חוץ אירופית ושל יצירות אהובות עליו שתאמו את ההשראה הראשונית ליצירה. היצירה כתובה בחמישה פרקים, בראש כל פרק מופיע אמנם פסוק ממגילת רות אולם הקשר התוכני בין הפסוקים למוסיקה רופף ונתון לפרשנותו של המאזין. ביצירה שולט הרעיון של אורגניות תמטית, המתבטאת בציטוט של המוטיב הראשי של הפרק הראשון בארבעת הפרקים הבאים.<sup>13</sup> הפרק הראשון נושא את הפסוק:

9 Timbales, תופים שטוחים האופייניים למוסיקה קובנית, בעלי צליל גבוה ובלתי מוגדר. הקסילורימבה היא קסילופון גדול המקיף חמש אוקטבות ומאחד את המרימבה ואת הקסילופון.

10 Temple blocks.

11 ביצוע: התזמורת הסימפונית ירושלים בניצוח בוריס ברוס, באולם הנרי קראון, תיאטרון ירושלים, ב-21.9.1992.

12 Jehoash Hirshberg, Paul Ben-Haim, His Life and Works, 2nd edition, (Tel-Aviv: ראה ..Israel Music Institute, 2010)

13 על האורגניזציות במאה התשע עשרה ראה דיון מקיף Leonard Meyer, *Style in Music* על האורגניזציות במאה התשע עשרה ראה דיון מקיף (University of Pennsylvania Press, 1989), p. 180

"ויהי בימי שפוט השופטים ויהי רעב בארץ ויהלך איש מבית לחם יהודה  
לגור בשדה מואב הוא ואשתו ושני בניו."

הפרק נפתח במחול במשקל זוגי ועובר למחול במשקל משולש, המגיע לשיא חזק ושב  
ודועך. את היצירה כולה מאחד המוטיב החוזר, שמשמיעה בתחילה הקרן האנגלית,  
ובו שולט מרווח הקוורטה המוקטנת.

דוגמת שמע 6/10

בפתיחת היצירה הפיקולו והאבוב מנגנים יחד באוקטבות מוקטנות, ובכך הם יוצרים  
את הדימוי של כיוון ברבעי טונים.

דוגמת שמע 6/11

הפרק השני מבטא בגוונים עדינים, במיוחד בסולו לויללה מעומעמת, את אישיותה  
של רות, על פי הפסוק:

"ותאמר רות אל תפגעי בי לעזובך לשוב מאחריך כי אל אשר תלכי אלך  
וכאשר תליני אלין עמך עמי ואלוהיך אלוהי".

הקירבה לפרק הראשון רבה, בדרך של ציטוט מוטיבי ושימוש הרב בטריטון  
ובקוורטה מוקטנת.

דוגמת שמע 6/12

הפסוק אשר בראש הפרק השלישי הוא:

"ותשב נעמי ורות המואביה כלתה עמה השבה משדי מואב והמה באו  
בית לחם בתחילה קציר שעורים".

הפרק המהיר והחגיגי מתאר את קציר השעורים. בתזמור שולטום הקרנות והטרומבון,  
ופעמוני הפרה מוסיפים נופך כפרי.

העלילה מגיעה לשיאה בפרק הרביעי, שבראשו הפסוקים:

"ויהי בחצי הלילה ויחרד האיש וילפת והנה אשה שוכבת למרגלותיו.  
ויאמר מי את ותאמר אנכי רות אמתך ופרשת כנפך על אמתך כי גואל  
אתה." (ג', 1-2)

זה פרק אטי וחושני, עשיר בתזמור ססגוני.

דוגמת שמע 6/13

הפרק הרביעי עובר ללא הפסקה אל פרק הסיום:

"ויקח בעז את רות ותהי לו לאשה, ויבוא אליה ויתן ה' לה הריון ותלד בן: ותקראנה לו השכנות שם לאמור יולד בן לנעמי ותקראנה שמו עובד הוא אבי ישי אבי דוד." (ד', 13-17).

זה פרק של ריקוד חגיגי, שבו לראשונה שולט צלילה המלא של התזמורת כולה.

מן הראוי הוא שיצירה זו תזכה לביצועים תכופים יותר מכפי שהיה עד כה. היא מבטאת את הרוח של הפניה אל ההיבטים המזרחיים של התנ"ך אשר אפיינו את הציור, התיאטרון והמוסיקה בשנות החמישים והששים, ומעבר לכך היא מצטרפת אל הרפרטואר האוריינטליסטי האירופי העשיר שהוזכר לעיל.

## 5. סרנדה מס' 1 (י' בראון 88) (1971)

Allegro

Molto adagio

Moto perpetuo

חלפו שש שנים עד אשר שב בראון אל תחום המוסיקה התזמורתית – ובה בשעה אל המורשת האירופית – בסרנדה הראשונה. ההזמנה לחיבור הסרנדה הייתה של עדן פרטוש, מנהל האקדמיה למוסיקה בתל-אביב אשר באותה תקופה השתלבה באוניברסיטת תל-אביב, והיצירה נועדה לתזמורת האקדמיה שהרכבה אז היה קאמרי: חליל, אבוב, קלרנית, באסון, קרן, וכלי קשת.

על הסרנדה הראשונה סיפר בראון: "באותה תקופה בשבילי זו הייתה מין תקופת מעבר בין הרומן הקצר שהיה לי עם 12 הטונים ובין הכתיבה שאני קורא לה הכתיבה הדיאטונית... 'סרנוס' בלטינית זה שקט, רגוע, הייתה לי הרגשה שעכשיו אני שקט, אני יודע מה טוב לי, אין לי לבטים..."

כאן ניסיתי לקחת שורה של 12 טונים. זו הייתה בעצם החלטה אבל ההחלטה היחידה. מהמקצב הפשוט מתחילה שרשרת של סולמות עולים ויורדים וטרצות עולות ויורדות ומכאן התחילו הנושאים או המנגינות. "דוגמת תווים 6/2 מציגה את השורה הדווקפנית הפותחת את היצירה."



דוגמת תווים 6/2

חיבור הנושא דרש מבראון חישוב מוקדם – התהליך אותו החליט ממש באותם ימים למחוק מדרך כתיבתו (ראה פרק 5). אולם אפילו בתכנון שורה דודקפונית זו שלטה נטייתו של בראון לחיבור ספונטאני, ובכך הסתיים ההיבט הדודקפוני של **הסרנדה**. את מקום הקפיצות המלודיות הגדולות בשורה, המאפיינות את הדודקפוניות של שנברג, תופסים מהלכים מלודיים-ריתמיים במנעד מצומצם ובחזרתיות רבה.

דוגמת שמע 14/6<sup>14</sup>

**הסרנדה** מורכבת משלושה פרקים המנוגנים ברצף. בפרק הראשון מורגשת השפעה של הכתיבה הניאורקלאסית של סטרוינסקי, כגון **סימפונייה בשלושה פרקים** או **סימפונייה בדו מז'ור**. הפרק מאורגן בצורת הסונטה שהייתה אהובה במיוחד על בראון, ובעקבות הנושא התוסס הפותח מופיע נושא שירתי ורגוע. הפרק השני, האטי, מבוסס על גרסה אטית של המוטיב הפותח של היצירה, וכולטים בו כלי הסולו, בעיקר כלי הנשיפה. הפרק האחרון הוא מחול עממי קליל ועליז, והיצירה מסתיימת בציטוט של המוטיב הפותח. ב**סרנדה** כולה שולטת עליצות והנאה מעצם נגינת המוסיקה.

שתי היצירות התזמורתיות הבאות – **קונצ'רטו** לקרן ולתזמורת כלי קשת (י' בראון 83 B) (1978) ו**שירי לילית**, **קונצ'רטו** לויולה ולתזמורת (י' בראון 118 B) (1979) – הן תזמורים של יצירות קאמריות והן תידונה בפרק 8.

6. **ושמחת לבב** – מוסיקה לחליל ולתזמורת (י' בראון 135) (1985)

Moderato

Largo espressivo

Allegro giusto

הקונצ'רטו הבא היה **ושמחת לבב**, קונצ'רטו לחליל ולתזמורת קאמרית. היצירה הוקדשה לחלילן הצרפתי המהולל ז'אן פייר רמפל אשר הופיע באותה תקופה פעמים אחדות בארץ.

המוטו של היצירה הוא פסוק כ"ט מתוך ישעיהו, פרק ל', "השיר יהיה לכם כליל התקדש חג ושמחת לבב / כהולך בחליל לבוא בהר ה' אל צור ישראל". כותר המשנה הוא בלטינית *Et laetitia cordis* והוא מסמל את חיבתו של בראון לשפות הקלאסיות אותן למד באותה תקופה (ראה פרק 4).

ליצירה שלושה פרקים במבנה של קונצ'רטו ניאו קלאסי. לחליל ניתן תפקיד וירטואוזי, רובו במשלבים הגבוהים של הכלי, והוא מנגן מרבית הזמן. מקור ההשראה הוא המוסיקה הצרפתית של תחילת המאה העשרים בכלל ושל דביסי בפרט. המבוא

14 ביצוע: התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוח אורי סגל במוזאון תל-אביב, ב-28.4.1982.

סגור חלון



## כדאי לבוא ולשמוע: סדרת הקונצרטים של הפילהרמונית

הפילהרמונית פתחה את סדרת הקונצרטים הנוכחית שלה, עליה מנצח זובין מהטה - הוא בן 76, אבל נמצא בכוסר שיא מבחינה מוזיקלית

עמר שוחפי 21/3/13

הפילהרמונית פתחה ביום שלישי בסערה את סדרת הקונצרטים הנוכחית שלה, עליה מנצח זובין מהטה. בסידרה זו מתארכת שורת סולנים מרשימה, שהראשונה בה היתה הכנרת ההולנדית ז'נין ז'נסן (Jansen). בשבועיים הקרובים יתארחו בתזמורת גם הכנר מיכאל ברנבוים, הפסנתרן קון וו פייק ונגנית הסיטאר אנושקה שנקר, כולם בניצוחו של מהטה. הקונצרט האחרון עם ז'נין ז'אנסן יהיה ביום שישי הקרוב (22 בחודש), והוא מומלץ מאוד.

את הקונצרט פתחה סרנדה מס' 1 לתזמורת של המלחין הישראלי יחזקאל בראון, בן 92. אם כל היצירות בנות-זמננו היו נשמעות כמו היצירה הזו, סביר להניח שהנתק בין הקהל הרחב למוזיקה המוגדרת "מודרנית" לא היה קיים. זו מוזיקה יפה, מעניינת ונגישה, שיוצרת עם הקהל קשר ריגשי מיידי. הסרנדה חוברת בשנת 1971, והיא כתובה בשלושה פרקים רצופים. הראשון ריתמי, השני איטי ונעים, והשלישי נושא אופי של ריקוד עממי. הנושאים של בראון מלודיים וקליטים, ועושים שימוש מקורי בנושאים כמו-עממיים שמזכירים קצת את המוזיקה של שנות החלוציות. היה מרגש לראות את התודה החמה שהרעיף מהטה על בראון לאחר הביצוע, ופלא בעיני שהקהל לא עמד כולו על רגליו כדי להצטרף לברכות.

בהמשך הקונצרט בוצע הקונצרטו לכינור של צ'ייקובסקי, עם ז'נין ז'אנסן כסולנית. זו היתה תצוגת תכלית מרהיבה של יכולת סולנית, עומק הבעה, ונוכחות בימתית כובשת. ז'אנסן הציגה בהתחלה כמה החלטות פרשניות שנויות במחלוקת, כמו שינויים דינמיים מוגזמים או הבדלים ריתמיים לא מקובלים. אבל החיבור אליה היה קצר, ולאחר שהתרחש היא ספיקה חוויה גדולה. זו פשוט כנרת נהדרת, שמנגנת ללא מניירות אך נותנת את כל כולה מבחינה ריגשית. הקסם התחיל בערך באמצע הפרק הראשון, במיוחד בקדנצה (הכתובה) שזכתה לביצוע עוצר נשימה, והמשיך עד סוף היצירה. מהטה ליווה כדרכו במיומנות עילאית, והוביל את התזמורת לביצוע מצוין. ההופעה האחרונה של ז'נסן עם התזמורת תהיה כאמור ביום שישי זה.

את הקונצרט חתמה הסימפוניה השלישית של בטהובן, ה"ארואיקה". שמעתי את היצירה הזו כבר אינספור פעמים עם טובי התזמורות והמנצחים, והציפיות שלי שדווקא בקונצרט הזה יקרה משהו מעניין היו די צנועות. למרבה השמחה, התבדיתי. מהטה אולי בן 76, אבל הוא נמצא בכוסר שיא מבחינה מוזיקלית. הוא הוביל ביצוע דחוס, טעון ומלא עוצמה, הבליט קווים בלתי צפויים, והאיר את היצירה השחוקה באור חדש. מארש האבל בפרק השני היה מרשים במיוחד, בעיקר בחלק הפוגאלי. יופי של ביצוע.

לסיכום: ערב בלתי נשכח מבחינה מוזיקלית, למרות הרפרטואר השחוק ברובו. כדאי מאוד לבוא ולשמוע.

התזמורת הפילהרמונית הישראלית. כינור: ז'נין ז'נסן. מנצח: זובין מהטה. אולם סמולארש, תל-אביב, 19.3.

תמונה 1: ביקורת ב'גלובוס' מ-2013 על ביצוע של הפילהרמונית

האטי של הפרק הראשון קרוב לסולו לחליל הפותח את פרלוד למנוחת אחר הצהרים של פאון (1894).

דוגמת שמע 6/15<sup>15</sup>

הפרק הראשון כתוב במשקל 6/8 ובמקצב האופייני למחול הסיציליאנה. בחלק המהיר של הפרק מופיע נושא מלודי בכרומטיקה מתפתלת החוזרת אל סגנונו של בארטוק – מקור ההשפעה החשוב ביותר בראשית דרכו של בראון. הפרק השני, מעודן ומסתורי, הוא שיאה הרגשי של היצירה. הוא כתוב במשקל חמש שמיניות, הנחלקות לקבוצות משתנות ונותנות לפרק אופי של אלתור מעל להרמוניות כרומטיות עשירות.

דוגמת שמע 6/16

בראון מדגיש את אופיה הניאו-קלאסי של היצירה בסיום הפרק השלישי, בו הוא מציין 'קדנצה' ומניח לסולן לאלתר אותה.

## 7. קונצ'רטו לקלרנית (י' בראון (145) (ינואר 1987)

Molto sostenuto

Molto sostenuto e tranquillo

Allegro

היצירה התזמורתית הבאה הייתה שוב קונצ'רטו, הפעם הקונצ'רטו לקלרנית. הזמין אותו הקלרניתן אלי' חפץ שניגן אותו שבע שנים לאחר חיבורו עם 'התזמורת הקאמרית הישראלית' בניצוח המלחין קז'ישטוף פנדרצקי. רפי, בנו של המלחין שעסק בארגון קונצרטים, יזם את ביצוע היצירה על ידי הקלרניתנית הגדולה סבינה מאייר עם המנצח משה עצמון, בגרמניה. בראון כתב על היצירה: "הפרק השני הוא לדעתי מצויין. (הוא) קודר מאוד. מתחיל בקונטרבסים במי הנמוך ביותר שלהם ונגמר במי. הפרק הראשון הוא בסדר. הפרק השלישי – לא רוצה להוציא משפט." הקונצ'רטו משקף שני היבטים מרכזיים באישיותו של בראון כמלחין: קרבתו לגישה הניאו-קלאסית הצרפתית של ראשית המאה העשרים וחיבתו למוסיקה של ברהמס, במקרה זה ליצירותיו של ברהמס לקלרנית ששולטת בהן אינטימיות ואינטרוברטיות, במיוחד בחמישייה לקלרנית ורביעיית כלי קשת, אופוס 115. בראון, כמוהו כברהמס, ייעד את הקונצ'רטו לקלרנית בלה, שהיא הנמוכה בין קלרניותות הסופרן ובעלת הצליל החם והרך שבהן. הקונצ'רטו מתוזמר להרכב של תזמורת קלאסית קטנה – זוגות

15 כביצוע מיכאל מלצר – חליל, עם התזמורת הקאמרית הקיבוצית בניצוח שלום רונלי ריקליס בסיוור בגרמניה.

של חלילים, באסונים וקרנות, עם הרכב כלי הקשת הרגיל וללא טימפני. בפרק השני מנגנים עם הקלרנית רק כלי קשת. הפרק הראשון מציג את שני סוגי המוסיקה שאפיינו את המוסיקה הישראלית בשנותיה המוקדמות: הפסטורלה והמחול, והוא קרוב ליצירתו של פאול בן-חיים, **פסטורלה עם וריאציות לקלרנית** וכלי קשת (קלרנית, נבל וכלי קשת או קלרנית ופסנתר) (1945).<sup>16</sup> הנושא הפותח של **הקונצ'רטו** מנגון בקלרנית ללא ליווי, והוא דיאטוני לחלוטין, במודוס על מי. בראון יוצר קו מלודי ארוך, נטול סימטריה.

דוגמת שמע 17/6/17

נושא המחול, בעל אופי הסיצ'יליאנה, הוא וריאנט ריתמי של הנושא הפותח, ובראון משתמש בו בטכניקת שבירת הסימטריה שאפיינה את היידן ואת מוצרט.

דוגמת שמע 6/18

הפרק השני, כדברי המלחין, הוא אכן שיאה של היצירה. המודל הצורני שלו הוא בבירור פרקה השני של **חמישיית הקלרנית של ברהמס**. חלקו הראשון מבוסס על קו מלודי אטי וארוך נשימה שמציגה הקלרנית על רקע נקודת עוגב ארוכה של אקורד הטוניקה, הספטאקורד המאז'ורי מי-סול-#-סי-רה-#.

הפינאלה הוא מחול המתאפיין בארגון א-סימטרי של המשקל של ארבעה רבעים: 3+3+2. לקראת סיומו מצוטטת הפתיחה האטית ונושא המחול של הפרק הראשון, ביטוי של השפעת האורגניציזם הרומנטי ביצירה.

דוגמת שמע 6/19

חלק הבינים של הפרק, כמו **בחמישייה של ברהמס**, הוא התפרצות נרגשת של הקלרנית בערכים ריתמיים קצרים על רקע סינקופות במיתרים בכלי קשת. שני הנושאים המנוגדים מתערבים זה בזה בחלקו המסיים של הפרק.

16 הפסטורלה היא עיבוד מורחב של פרק הפינאלה של **חמישייה לקלרנית ורביעיית כלי קשת של בן-חיים** (1941). ראה J. Hirshberg, *Paul Ben-Haim, His Life and Works* (Tel Aviv, 2010), p. 212.

17 ביצוע הבכורה: אלי חפץ – קלרנית עם התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוח קז'ישטוף פנדרצקי במוזאון תל-אביב ב-8.5.1994.





תמונה 2: הקונצ'רטו לקלרנית – בראון, פנדרצקי וחפץ – 1994

## 8. קונצ'רטו לנבל (י' בראון 153) (1991)

Molto tranquillo – Allegro  
Tempo rubato, molto espressivo  
Allegretto

עשרים וחמש שנה חלפו מאז חיבר בראון שתי יצירות לנבל סולו.<sup>18</sup> בתקופה זו זכה הנבל בארץ בפופולאריות מיוחדת בזכות תחרות הנבל הבינלאומית. בראון שב אליו בשנת 1991 בעידודה של הנבלנית עדינה הר-עוז, וחיבר את הקונצ'רטו לנבל. כמנהגו בקונצ'רטי עד אז, העדיף בראון תזמורת קאמרית, הגדולה אך במעט מזו של הקונצ'רטו לקלרנית: זוגות חלילים, אבובים, באסונים וקרנות, טימפני, וכלי קשת. התזמור מדגיש את הגוונים הגבוהים והשקופים של הנבל והתזמורת, כגון הכפלה של הנושא של החליל באקורדים גבוהים בנבל. תזמור כזה מתאים לצלילו העדין של הנבל. ענין מיוחד נודע לסגנונה ההרמוני של היצירה. ההרמוניה היא בעיקרה דיאטונית, אולם מורחבת, באופן שצבעי האקורדים משתנים בתכיפות אבל מבלי ליצור מהלכים כרומטיים.

18 ראה פרק 8.

דוגמת שמע 19/6/20

בראון אמר על היצירה: "חסר משהו ליצירה הזאת כדי להיות קונצ'רטו, חסרות התחרותיות, הוירטואוזיות, האפקטים שאף פעם לא עניינו אותי. בזכותה של עדינה הכנסתי כמה דברים יותר וירטואוזיים." אכן, הפרק הראשון הוא כה מופנם עד כי אין הוא יוצר את המתח הצפוי והוא נשמע כמבוא לפרק השני אליו הוא עובר ללא הפסקה. הפרק השני יוצר את הניגוד המצופה בין הנבל העדין, המנגן בעיקר במשלכיו הגבוהים, לבין גוף כלי הקשת העשיר, המלא.

פרק הסיום מגלה קרבה רבה ליצירתו העדינה של דביסי, מחולות קודש וחול לנבל וכלי קשת, במיוחד במקצב היאמבי השולט במחול השני, המהיר, של דביסי.

דוגמת שמע 6/21

## 9. קונצ'רטו לפסנתר (י' בראון 157) (1993)

1. Lento assai- Allegro
2. Tranquillo – Allegro assai-Tempo primo –  
Allegro assai – Tempo primo
3. Allegro non troppo

לאחר סדרת הקונצ'רטי הניאו-קלאסיים המופנמים לכלי סולו עם תזמורת קאמרית, פרץ בראון בקונצ'רטו לפסנתר אל המורשת הארוכה של הקונצ'רטו הרומנטי המונומנטאלי ורב-התנופה שראשיתה בקונצ'רטי לפסנתר של בטהובן, מנדלסון, שומאן, שופן, ליסט, והנרי הרץ, והמשכה בברהמס, גריג, רחמיניוב, ובקונצ'רטי החשובים במחצית הראשונה של המאה העשרים של בארטוק, פרוקופייב וחצ'אטוריאן. בשלושת פרקי היצירה, שמשכה למעלה מחצי שעה, מנגן הפסנתר כמעט ללא הפסקה, בין שהוא משמיע את התפקיד הראשי, בין שהוא מעשיר את תפקידי התזמורת בתנועה סוחפת של צלילים קצרים. הדרישות הוירטואוזיות בקונצ'רטו זה הן עצומות והוא מהווה אתגר לפסנתרן סולן מן השורה הראשונה. ההרכב הוא של תזמורת רומנטית, הכוללת 4 קרנות, 3 טרומבונים, טובה וטימפני, ועליהם נוספת בפרק השני סוללה גדולה של כלי הנקיש, רובם ממתכת: ויברפון, גלוקנשפיל, מרימבה, פעמונים, משולש, שני זוגות מצלתיים, גונג, וכך טוים-טום, תוף צבאי, וטאם-טאם.

הפרק הראשון, בצורת סונטה – הצורה שבראון העריץ במיוחד – מחליף הלכי רוח לעתים קרובות, והוא בנוי בצורה הבאה:

19 ביצוע: עדינה הרעוז – נבל עם התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוח סטיבן סלואן, במוזאון תל-אביב, ב-22.5.1996.

1. מבוא אטי במשקל של שבע שמיניות שבו מציגים הפסנתר ובעקבותיו התזמורת את המוטו של הפרק. המרווח השליט במוטיב הוא הקוורטה המוקטנת – מרווח חביב על בראון ברבות מיצירותיו. המשקל הא-סימטרי במסגרת של טמפו אטי יוצר ערפול.

דוגמת שמע 6/22<sup>20</sup>

2. החשה של הטמפו מובילה אל חלקו המהיר והעיקרי של הפרק, המייצב את המשקל בשני רבעים. המוטיב הראשי, תקיף ומוטורי, בנוי אף הוא במסגרת מרווח הקוורטה המוקטנת.

דוגמת שמע 6/23

3. נושא שני רב הבעה בכלי הקשת ובטמפו אטי יותר.

דוגמת שמע 6/24

4. חזרה לאלגרו, פיתוח של הנושא הראשון בתזמורת ובו בזמן פיגורציות אינטנסיביות בפסנתר.

5. חזרה לטמפו האטי, פיתוח הנושא השני.

6. קרנצה ארוכה לפסנתר סולו.

7. קודה באלגרו, המבוססת על הנושא הראשון.

הפרק השני פותח בנושא אטי ורב הבעה, כמצופה מפרק אטי בקונצ'רטו, ואז פורצת בהפתעה חטיבה מהירה ומוטורית שבמרכזה דיאלוג בין הפסנתר לבין סוללת כלי ההקשה. כאן חוזרת השפעתו של בארטוק, הפעם ביצירותיו סונטה לשני פסנתרים וכלי הנקישה והקונצ'רטו השני לפסנתר ולתזמורת כלי נשיפה. המשך הפרק, שבו מגלה בראון מקוריות מיוחדת, הוא בהשלמה בין שתי החטיבות המנוגדות – החטיבה האטית הפותחת חוזרת, ואל תוכה חודרים המוטיבים הריתמיים של כלי הנקישה, המשתלבים בטמפו האטי של החטיבה הפותחת.

הפרק השלישי הוא מחול סוחר במשקל שש שמיניות, אולם אין בו שמץ מן הפולקלוריזם המאפיין את פרקי הסיום בקונצ'רטי המוקדמים יותר. כאן משמיע הפסנתר דיאלוג מרוכז וחסר נשימה עם התזמורת, תחילה במוטיב של הקוורטה המוקטנת מן הפרק הראשון, ולאחר מכן בנושא שני אטי יותר ובמוטיב מנוגד שהוא היפוכו של המוטיב הראשון.

דוגמת שמע 6/25

---

20 ביצוע: גילה גולדשטיין – פסנתר עם תזמורת ראשון לציון בניצוח יובל צורן ב-2015.

בפרק השני והשלישי מופיעות קדנצות ארוכות במיוחד לפסנתר. המודל לקדנצה כזו הופיע לראשונה בקונצ'רטו לפסנתר של שומאן, שבו מהווה הקדנצה אינטרמצו מלא לפסנתר סולו.

**הקונצ'רטו** לפסנתר נמנה עם שיאי יצירותיו של בראון. הוא מגלה איזון מעולה בין אחידות מוטיבית לבין עושר של אירועים מוסיקליים, תהליכים צורניים מרתקים וארוכי טווח, כתיבה אידיומטית מבריקה לפסנתר ותזמור מגוון.

על ביצועי הקונצ'רטו כתב בראון: (הוא בוצע) "כמה פעמים... נסענו ברכבת לכודפסט. בפעם האחרונה נוגן שם **הקונצ'רטו** שלי לפסנתר על ידי התזמרת הסימפונית על שם ארנו דוהנאני (Ernö Dohnanyi) בניצוחו של גאבור הולרונג. הפסנתרנית הייתה אירית רוב."

לאחר הסדרה של קונצ'רטי שב בראון ליצירה לתזמורת סימפונית בסרנדה השניה (13), שתידון בפירוט בפרק הבא, מאת יוסף גולדנברג. לאחריה חיבר יצירה ייחודית ובעלת משמעות אישית עמוקה עבורו, **על חורבות**.

## 10. **על חרבות** – תפילה לזכר יהודי סיגט לחליל, טימפני ולתזמורת כלי קשת (י' בראון 175) (1997)

במבוא לפרטיטורה כתב המלחין: "אבי זכרונו לברכה סיפר לי דברים אלה: באשמורת שלישית של לילות אלול, לפני עלות השחר, היה יהודי זקן עובר ברחובות העיירה ומעורר את אנשיה לאמירת 'סליחות'. הוא היה עובר מבית לבית, מקיש במקלו על התריסים, וקורא בניגון: אין שול אַרין, אין שול אַרין. זה הסיפור וזה הניגון ששמעתי בילדותי מפי אבא, והסיפור שמור בלבי והניגון מהדהד באלפי ניגוני זמר ביצירתי המוסיקלית. **על חרבות** היא תפילת יזכור לנשמות יהודי סיגט שנשמדו בשואה. החלילן אישטוון נאדי (Istvan Nagy), מניצולי סיגט, ביקשני לחבר עבורו תפילה זאת. יורשה לי להוסיף למניין את נשמות דודי איזידור, דודי מוריץ, אשתו אדלה ובתם הקטנה, שניספו אף הם בשואה."

את הכותרת הלועזי בחר בראון לכתוב בלטינית המוסיפה לו גוון דתי נשגב:

Super ruinas, Oratio Szigeti Judaeorum in memoriam

היצירה שייכת לקבוצה גדולה של יצירות, ישראליות ולא ישראליות, לאזכרת נשמות המתקשרות לנושא השואה, שראשיתן **ביזכור** לכינור ולתזמורת של פאול בן-חיים (1942), **יזכור** של עדן פרטוש לכינור או וילה עם תזמורת (1946), ו**ניצול** **מוורשה** של ארנולד שנברג (1947). בצד החליל הסולן מופיעים ביצירה קטעי סולו נוגעים ללב של הצ'לו ושל הכינור, המתקשרים באורח מסורתי למוסיקה יהודית-אירופית. הצ'לו סולו הוא הראשון המציג את הניגון בפתחת היצירה.

הניגון שולט ביצירה כולה, הכתובה במודוס התפילה מי מיקסולידי ובהרמוניה כרומטית. לאחר הניגון הנשמע כתפילה חרישית פותחים ארבעת הטימפני וכלי הקשת במארש אֶבֶל המגיע להתפרצות כואבת. שני יסודות אלה חוזרים ומתחלפים ביניהם בהמשך היצירה, שהיא ברובה חרישית ורבת הבעה.

#### 11. פנטזיה לירית (י' בראון 181) (פברואר 1998) לגיטרה ולתזמורת

נגנית הגיטרה המעולה ליאת כהן הזמינה את היצירה. הכינוי פנטזיה לירית מבטא בנאמנות את מאפייניה הכוללים של היצירה רחבת היריעה. היא נפתחת במבוא אטי ופרק מהיר המוביל ללא הפרדה לפרק האטי ובעקבותיו פרק הסיום המהיר, המציג ציטוט ארוך מתוך הפרק הראשון. היצירה כולה היא תמונה צלילית ססגונית המשתנה ללא הרף. המלחין הגדיר את תפקיד הסולו כ'ראשון בין שווים'. אין ביצירה דרמה או תחרות בין סולן לתזמורת, כמקובל בצורת הקונצ'רטו, אלא נגינה משותפת. למרות שההרכב התזמורתי הוא סימפוני ובו קבוצה גדולה של כלי הנקישה, בראון משתמש בו כמו תזמורת קאמרית, ולכל הכלים פרקי סולו משמעותיים, לא רק בהשמעת מנגינות אלא גם בפגורציות וירטואוזיות המופיעות בכלי הנקישה. כמו בקונצ'רטו לפסנתר, בפרק השני ובפרק השלישי מופיעות קדנצות ארוכות לגיטרה, הנשמעות כאינטרמזי עצמאיים.

יצירה זו מבטאת בנאמנות את הצהרתו של בראון כי "הוא כותב מה שהוא שומע" (ראה פרק 5). אין כלי נגינה הנושא מטען כה עשיר של אסוציאציות תרבותיות כמו הגיטרה, המכונה 'גיטרה קלאסית'. נודע לה מקום מרכזי ברפרטואר הענק של מוסיקה ספרדית, מאז יצירותיהם של פרנצ'סקו טארגה (1852-1909), מנואל דה פאליה (1876-1964) וחואן רודריגו (1901-1999), מלחין הקונצ'רטו אראנחואז. יצירות אלו היו פופולאריות מאוד בישראל, הן בקונצרטים, הן בשידורי המוסיקה ברדיו, וכך הפנו את זכרוננו המוסיקלי של בראון אליהן. אולם מקור ההשראה הכולט יותר בפנטזיה הוא המוסיקה הצרפתית של דביסי, ראוול וממשיכיהם שתמיד עמדה ברקע תהליך יצירתו. המלחינים הצרפתיים בני המאה העשרים גילו מאז ומתמיד חיבה מיוחדת לספרד ביצירותיהם התזמורתיות ובמוסיקה לפסנתר, כגון ערב בגרנדה ולה פואַרטה דל ווינו של דביסי ורפסודיה ספרדית של ראוול. זו המורשת המתנגנת בפנטזיה לירית במלוא עושרה וצבעוניותה. כמו בכל יצירותיו הקונצרטיות, מנגנת הגיטרה במהלך מרבית היצירה, בין את תפקיד הסולו, בין ארפג'י והעשרה הרמונית

21 ביצוע: החלילן אישטוון נאג' (Istvan Nagy) עם התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוח גינטר פיכלר.

של כלי סולו אחרים. הדוגמה הבאה מציגה את המוטיב הראשי של הפרק הראשון, המשנה את גווניו בתהליך ההכפלות המשתנות של הגיטרה על ידי כלי הנשיפה מעץ.

דוגמת שמע 226/27

## 12. פסנתרין (פסלטריון) לֶסְנְטוֹר ולתזמורת קאמרית (י' בראון 185 B) (2003)

Andantino –Tempo rubato  
Moderato (tempo rubato)  
Allegro–Tranquillo

על נסיכות חיבור היצירה, האהובה עליו במיוחד, סיפר המלחין: "עשינו שיפוץ כשחזרנו מחו"ל ושולה חיפשה מרכז למדרגות. אמרו לה למצוא את (החנות של) אלי ששון, (ושם) היא ראתה שטיח לשירותים עבודת יד. בחנות הקטנטונת היא ראתה כלי עומד בפינה והוא אמר לה שזה סֶנְטוֹר שהוא החל ללמוד לנגן בו. הייתי מלא התפעלות מהיכולת שלו לנגן בלי תווים. הוא ניגן מנגינות פרסיות שידע מילדותו. בינתיים הוא התעשר ועבר לחנות גדולה בהרצליה. היינו מזמינים אותו אלינו והיינו מזמינים אנשים שהכירו אותו מהשטיחים וכולם היו מלאי תדהמה. מרדכי רכטמן (נגן הבאסון הראשון של התזמורת הפילהרמונית ומחשובי המוסיקאים בארץ (נ' 1926) היה מלא התפעלות. ראו את המוסיקליות הלא רגילה של אדם שלא למד מוסיקה." בינתיים יצר בראון קשרי ידידות עם חברי שלישיית 'ענבר' (הפסנתרן ליאור קרצר, הכנר אורי דרור והצ'לן מיכאל קרויטורוויסמן) שהבטיחו לו שינגנו כל יצירה שיכתוב, והם ביצעו כעשר יצירות. "אלי ששון נתן לי קלטת ובה הקלטות קטעי מוסיקה בנגינתו ומתוכה בחרתי שלושה פרקים שרשמתי במירב הדייקנות שיכולתי. זה לא היה פשוט. וסביב החומר הזה בניתי שלישיית פסנתר (י' בראון A185). נסיתי ללמד את הכלים האירופיים 'לדבר פרסית'. זה לא היה פשוט. זו הייתה אחת העבודות הקשות ביותר שעשיתי. השם פסנתרין בא מספר 'דניאל', בתזמורת של המלך נבוכדנצאר. יותר מאוחר אלי ששון ביקש ממני שאתזמר את הטרינו... הוא השיג את תזמורת ירושלים, ואת המנצח ואג פאפיאן הארמני. היו קונצרטים בירושלים ואחד באולם בית האופרה בתל-אביב, והקושי הגדול היה להפגיש את אלי ששון עם אנשים קוראי תווים. הוא כל הזמן מאלתר. בוקר אחד הוא צלצל אלי: תציל אותי! באתי לירושלים ותיווכתי בינו לבין (המנצח) ואג פאפיאן. שלישיית

22 ביצוע: ליאת כהן – גיטרה עם תזמורת ירושלים בניצוח פרדריק שולן.

'ענבר' התחברו אתו בצורה טבעית (אבל) עם התזמורת היה נורא, וכל מה שיכולתי היה להרגיע את אלי ששון.

התזמורת מנגנת בכיוון אירופי, אבל צורת הנגינה של כלי הקשת 'קול לניו' (הקשה בעץ הקשת על המיתרים), וההקשה על הכלי, היא מזרחית.

היצירה כתובה לסנטור סולו עם תזמורת גדולה, הכוללת זוגות של כלי נשיפה מעץ, שתי קרנות, שתי חצוצרות, שני טרומבונים, כלי קשת, וסוללה גדולה של כלי הנגינה המהווה הרכב בפני עצמו ובו טימפני, תופי טום-טום, קסילופון, ויברפון, בלוקים מעץ (temple blocks), משולש, מצלתיים תלויים, וטאם-טאם. כלי הקשת מרבים לנגן בטכניקות החורגות מהמקובל, כגון 'קול לניו' (הקשה בעץ הקשת על המיתר), הקשה באצבעות על גוף הכלי, וטרמולו הרישי בצלילים גבוהים ביותר.

הדגם ליצירה זו הוא המוסיקה לתזמורת המצריות הגדולות, שהופעתן בסוף המאה התשע עשרה ציינה סינתזה של מוסיקה ערבית ומוסיקה מערבית.<sup>23</sup> דליה כהן מגדירה את הסנטור כ"ציתאר בעל 18 קבוצות של ארבעה מיתרים. מקישים עליו במקלות עץ. באירופה הופיע במאה ה-12 ונקרא דולצ'ימר".<sup>24</sup> פסנתרין ממשיך ומעצים במידה רבה את המגמה האידיאולוגית במוסיקה של היישוב ומוסיקה הישראלית של פנייה אל המוסיקה הערבית שהחלה בשתי הטקטות בסויטה שמית של אלכסנדר א' בוסקוביץ' (1945), ונמשכה בפאשןאו (1953) של אבל ארליך (1915-2003) ובפרקה הראשון של הסונטה א-טרה למנדולינה, גיטרה וצ'מבלו של פאול בן-חיים (1968). אולם ההשראה לחיבור בסגנון המוסיקה הפרסית באה לבראון מהמפגש האישי עם אלי ששון ועם נגינתו הווירטואוזית המלהיבה, ולא מסיבות אידיאולוגיות.

הפרטיטורה של היצירה מאחדת את שני הסוגים של רישום התווים. תפקיד הסנטור הוא רישום תיאורי (דסקריפטיבי) של נגינתו של אלי ששון, בעוד שתפקיד התזמורת הוא רישום פרסקריפטיבי, כמקובל במוסיקה המערבית.<sup>25</sup> התיאום עם התזמורת דרש מאלי ששון לזכור את האלתור שהיווה בסיס לרישום ולחזור עליו כמעט ללא שינוי (ומכאן נבעו קשיי התקשורת בחזרות עם התזמורת). הפרטיטורה פסנתרין מאורגנת בשלושה פרקים גדולים. עם זאת, הפרק השלישי נפתח בקטע אלתור ארוך לסנטור המהווה פרק בפני עצמו. בכל אחד משלושת הפרקים מנגן הסנטור קדנצה מאולתרת ארוכה. היא כתובה כולה במרקם מונופוני או טרופוני,<sup>26</sup> בתוספת של רקע הרמוני-אקורדי מדי פעם. בדוגמה זו מנגן הקסילופון עם הסנטור

23 אמנון שילוח, המוסיקה בעולם האסלאם (ירושלים, 1999), עמ' 130.

24 דליה כהן, מזרח ומערב במוסיקה (ירושלים, 1986), עמ' 246.

25 Bruno Nettle, *The Study of Ethnomusicology* (University of Illinois Press, 1983), p. 68 ff.

26 הטרופוניה היא "וריאציות חד זמניות על אותה מלודיה" (Nettl, p. 89).

בסגנון הטרופוני, החליל, האבוב הראשון והכינור הראשון מכפילים אותו, הפיקולו מוסיף ברק בהכפלה באוקטבה הגבוהה, בעוד שהאבוב השני, הבאסונים, הכינור השני, הצ'לו והקונטרבס נותנים בסיס הרמוני באקורד מי מינור, המתקשר למודוס של הפרק שהוא מי פריגי.

דוגמת שמע 27/6/28

**פסנתרין** חוברת בהשראת אישיותו של אלי ששון וביצועים נוספים שלה ידרשו את השתתפותו. עם זאת, יש להניח שנגן סנטור צעיר שילמד אצלו ויהיה מיומן בסגנון הנגינה של המוסיקה הפרסית יהיה מסוגל לשחזר את ביצועה בעזרת ההקלטה והרישום התיאורי.

### 13. **מן העיירה**, סויטה לכינור ולתזמורת (י' בראון 215 B) (2007)

הכנרת חיה לבני סיפרה על נסיבות החיבור של היצירה: הכל התחיל מקונצרט שחיה ניגנה בשלישייה שנקראה 'טוס הזהב'. בראון שמע את הקונצרט ושוחח אתה, ותוך כדי שיחה נזכר במוסיקה שכתב להצגה **הרשלה מאוסטרופולי** (י' בראון 73).<sup>28</sup> בראון נטה תמיד להשתמש במוסיקה שחיבר להצגות תיאטרון, מאחר שלדבריו, המוסיקה הייתה 'מתה' עם הורדת המחזה מהבמה ורק בדרך של העברתה ליצירה קונצרטית היה יכול לשמר אותה. הוא העלה רעיון לכתוב יצירה עבור השלישייה שתבסס על מנגינות מתוך ההצגה (י' בראון 215 A). חיה לבני סיפרה לו שהיא יוזמת קונצרט עם התזמורת הקאמרית הישראלית ואז הרעיון התגלגל לתזמורת. בסופו של דבר נכתבו שתי גרסאות, אחת לטנור, כינור ופסנתר<sup>29</sup> והשנייה לכינור ותזמורת.

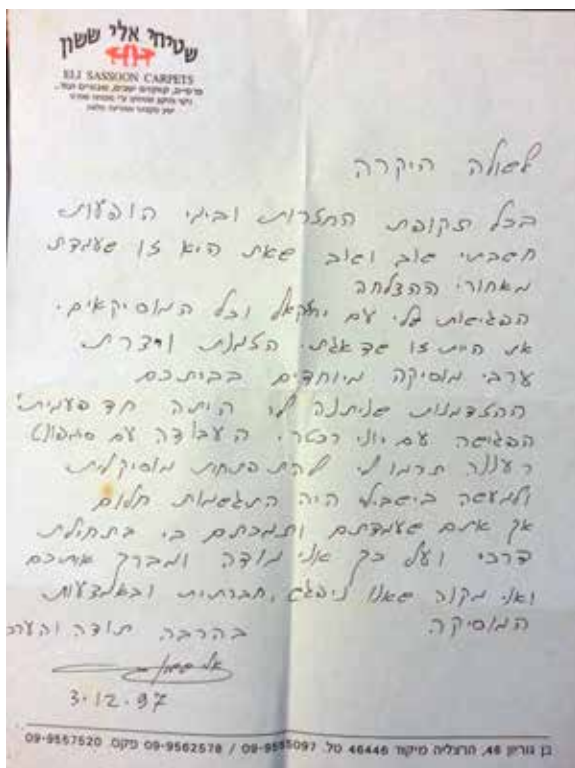
**מן העיירה** בוצעה ע"י התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוחו של אלי יפה במסגרת סדרת קונצרטים שנקראת 'סובב עולם', מס' 4. חיה ניגנה את היצירה כסולנית בקונצרט שנקרא 'מוסיקה יהודית' בשתי הופעות – במזיאון תל-אביב ב-7 במאי 2009 ובחיפה ב-9 במאי. חיה סיפרה שהנגנים והקהל קיבלו את המוסיקה בחמימות רבה.

**מן העיירה** היא סויטה בסגנון של מוסיקת כליזמר חסידית לכינור סולו עם הרכב מוגדל של להקת כליזמר שבולטים בה הקלרנית והחצוצרה. פרקיה קצרים ונעים. זה אל זה ללא הפסקה, חלקם פרקי הגות רגשיים וחלקם ריקודים חסידיים נלהבים.

דוגמת שמע 30/6/29

- |    |  |
|----|--|
| 27 | ביצוע: אלי ששון – סנטור עם תזמורת ירושלים בניצוח ואג פפיאן.                |
| 28 | ראה פרק 9.   |
| 29 | ראה פרק 12.  |
| 30 | ביצוע: חיה לבני – כינור עם התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוח אלי יפה ב-2009. |





תמונה 3: מכתב מאלי ששון לשולמית בראון – 1997

14. סימפוניה קונצרטנטית לכינור ולתזמורת (י' בראון 225) (2007)

הסימפוניה הקונצרטנטית היא משיאי יצירתו של בראון ומן המקוריות שבהן. זו יצירה סולנית בשלושה פרקים שמשכה הכולל כחצי שעה. בראון כתב על היצירה: "ביצירתי זו הסולן הוא ראשון בין שווים. לכן לא קראתי לה 'קונצ'רטו' אלא 'סימפוניה'. אבל בסימפוניה זו כל כלי הנגינה, ללא יוצא מהכלל, מתחרים זה בזה בהפגנת יכולתם, ולכן הוספתי לה את שם התואר 'קונצרטנטית'. עם זאת, הפגנת היכולת איננה כוללת את כל התעלולים והפעלולים המצויים במאגר של טכניקת הסולן, ומדוע? כי תעלולים אלה מעולם לא עניינו אותי, אם לדבר בלשון המעטה, ואני מביע את התנצלותי על כך. ביצירתי זו השתדלתי ליצור מרקם רב קולי שקוף, השתדלתי להוביל התהוות של צורה בעלת קווי מתאר ברורים ובוולטים, צורה שיש בה היגיון פנימי, צורה שנותנת תחושה של הכרחיות, של 'כך צריך להיות'. מעבר

לכל זה, הסימפוזיה אינה מנסה 'להביע' או 'לתאר' מאומה, לא רעיונות, לא רגשות, לא תמונות, לא סיפורים, היא רק מציעה את עצמה למאזין כפי שהיא." בפסקה האחרונה שב בראון וחוזר על הצהרתו האסתטית שנדונה בפירוט בפרק 5, וחזרה זו מעידה על החשיבות הרבה שייחס לה. יצירה זו של מלחין בשנתו השמונים וחמש ששמר על רוח הנעורים וההומור כל חייו מציגה תמונה צלילית ססגונית שכולה שקיפות קלאסית והומור מתוחכם נוסח היידן, וניתן להשוותה לקומדיה המתוחכמת פלסטף שחיבר ורדי בשנתו השמונים.

הפרק הראשון, המכונה קונצ'רטנוטה אכן כתוב במרקם של תזמורת קלאסית המנגנת מרבית הזמן כהרכב קאמרי גדול – זוגות של חלילים, אבובים, קלרניתות, באסונים, קרנות וחצוצרות, עם טימפאני וכלי קשת – ומתלכדת לגוש תזמורתי – 'טוטי' – רק בנקודות מפנה בצורה, כגון המעבר מהתצוגה לפיתוח או מהפיתוח אל הרקפיטולאציה. ההרמוניה היא דיאטונית לחלוטין אולם היחסים ההרמוניים שונים מאלו של היידן ומוצרט, ומזכירים את אלה של פרוקופייב בסימפוזיה קלאסית שלו (1917). הפרק הראשון נע בין המרכזים הטונאליים במרחקי קווינטה דו-סול-רה המתחלפים על נקלה בין מז'ור למינור. הדוגמה הבאה מציגה את הנושא הראשון כפי שהוא מושמע בכינור הראשון לפני כניסת הסולן.

דוגמת שמע 6/30 סימפוזיה קונצ'רטנוטה<sup>31</sup>

הפרק כולו נע במהירות תוססת על רקע בלתי פוסק של תנועת שמיניות בכלי הקשת, והתזמורת מנגנת מרבית הפרק במשלבים הזוהרים הגבוהים. הנושא השני של הפרק נע בתבנית ריתמית של טארנטלה קלילה.

דוגמת שמע 6/31 סימפוזיה קונצ'רטנוטה

בין שני הנושאים מנגן הכינור נושא גשר שהוא תנועה מודולטורית מהירה בשמיניות, ובכך הוא שומר על המבנה ההיררכי שהיה מההיבטים החשובים של הסגנון הקלאסי. בפרק השני, המכונה אריה, חוזר בראון לדגם של פרקו השני של הקונצ'רטו לפסנתר: הפרק מתחיל כפרק אטי (דוגמת שמע 6/30) אולם במהרה עובר לטמפו מהיר וקליל (דוגמה 6/31) ושני הנושאים מתחלפים ביניהם לסירוגין. שני הנושאים הם שירתיים, בסגנון אריה אופראית קלאסית.

דוגמאות שמע 6/32, 6/33

ההפתעה נוסח היידן מגיעה בפרק הסיום הקצר הכתוב בנוסח של שיר ילדים הומוריסטי ונאיבי.

דוגמת שמע 6/34

31 ביצוע: רועי שילוח – כינור עם התזמורת הסימפוזיית ירושלים בניצוח נעם צור ב-2011.

הסימפוניה קונצרטנטית זכתה לביצוע מעולה של הכנר רועי שילוח עם התזמורת הסימפונית ירושלים בניצוח נעם צור בשנת 2011. זו יצירה קומוניקטיבית להפליא, שתיתן הנאה וסיפוק הן לסולן ולתזמורת, הן לקהל, והיא מבטאת בנאמנות את דרכו האינדיבידואלית של יחזקאל בראון.



# הסרנדה השנייה לתזמורת קאמרית מאת יחזקאל בראון (י' בראון 174) (1997) יוסף גולדנברג

יחזקאל בראון הוא אמן השילוב בין מסורת לחידוש, ודאי בזיקתו לטונאליות אך גם בהיבטים אחרים כגון צורה. עיון בסרנדה השנייה לתזמורת קאמרית חושף מימושים ספציפיים של סגנונו האישי של יחזקאל בראון ושל טונאליות מורחבת בכלל. בסרנדות מסורתיות (כגון אלה שחיברו מוצרט וברהמס) בדרך כלל פרקים רבים (חמישה ואף שבעה פרקים הם חזון נפרץ, לעומת ארבעה פרקים בסימפוניות) ותדיר מטענן הרגשי קל יחסית. בסרנדה של בראון שלושה פרקים בלבד,<sup>1</sup> אך מרקמים שקופים וגבולות ברורים בין היחידות הצורניות הולמים את הסוגה (ז'אנר). הניתוח המובא להלן הוא בעיקרו לפי סדר היצירה. את הניתוח מלווים קטעים בתמצית לשתי חמשות. התמצית מיועדת למסור פרטים רבים ולא תמיד היא מתאימה לנגינה בפסנתר.

## פרק ראשון

בפרק יש שלושה מחזורים תמטיים ובהם שני חומרים מרכזיים ועוד חומר סיומי. ארגון המחזורים גמיש ובו תוספות והשמטות. בפרק מרכזים טונאליים רבים ואף רחוקים. בדרך כלל ארגונם רופף ורק בקטעים מסוימים יש לו משמעות. עם זאת, אין ספק שסגירת הפרק בסולם שבו פתח היא מכוונת. נכיר את החומרים התמטיים כהופעתם במחזור הראשון ואחר כך נדון בקצרה ביתר המחזורים.

---

1 הנוסח המקורי, שיצא לאור בכתב יד, כלל גם מבוא אטי ארוך שהיה כעין פרק נוסף. המלחין בחר להסיר את הפרק מהנוסח שיצא בתיווי ממוחשב. שני הנוסחים יצאו תחת אותו מספר קטלוגי IMI 7122.

דוגמת תווים 7/1, פרק ראשון, נושא ראשון – מופע ראשון

דוגמת שמע 2/71

הנושא הראשון (דוגמה 7/1) פותח בהופעה לסירוגין במקצב לא שוויוני של שני אקורדים. האקורד הראשון הוא רה מז'ור, והוא אקורד הבית של הסולם (רה מז'ור עם הרחבות). אכן, הצליל רה הוכן כבאס (בטרמולו עם הבלטה בזכות תנועה דינמית) כצליל הבית בתיבות 1-2. האקורד השני, הבנוי על אותו צליל באס, היה עשוי לתפקד במוסיקה טונאלית מסורתית כדומיננט נונה-אקורד בלי קוינטה ועם נונה מז'ורית. בהקשר פונקציונלי היה אקורד זה משמש V9/IV, והיה עליו להיפתר לסול מז'ור. בפועל אפשר לראות בו הרמון לא פונקציונלי של שכן תחתון לפה#. הצליל דו# חורג ממבחר הצלילים של סולם רה מז'ור ומכניס מודאליות (רה מיקסולידי); בתיבה הבאה נוסף צליל מודאלי אחר, סול#. יחסית לרה מז'ור דו# הוא הנמכה, ואילו סול# הוא הגבהה, ונוצר אפוא יצור כלאיים 'לידי-מיקסולידי' (ראה להלן דוגמה 7/2). המנגינה מלווה באקורדים משולשים מקבילים, כמעט כולם מז'וריים (ההיפוך, קוורט-סקסט-אקורדים אך מעל נקודת עוגב, מונע קוינטות מקבילות), והתוצאה היא שבקולות הפנימיים נכנסים עוד צלילים – סול# לצד סול# וכן פה# לצד פה#. יחסית לנקודת ההתייחסות השגרתית שלנו, סולם רה מז'ור, סול# הוא דיאטוניזציה מצליל מוגבה, ואילו פה# יוצר הנמכה של צליל דיאטוני.

(+4) (+4)

דוגמת תווים 7/2: תערובת מודאלית בנושא הראשון של הפרק הראשון

המנעד המלודי גדל מסקונדה לטרצה ולבסוף לטריטון. המקטע הסולמי המודגש במנגינה (פה# – סול# – לה – סי – דו) הוא גם חלק מסולם אוקטטוני, סולם המחלק את האוקטווה באופן שוויוני לארבע קבוצות בנות סקונדה קטנה וסקונדה גדולה לסירוגין (דוגמה 7/3) ואולם הפוטנציאל של סולמות אוקטטוניים להחליש את הטונאליות אינו מתממש בקטע זה (מפני שצליל היסוד רה נשמר, והמקטע השוויוני כולל את צליל הקוינטה הזכה מעל צליל היסוד, לה).



דוגמת תווים 7/3: פוטנציאל אוקטטוני של מקטע מתוך התערובת המודאלית בנושא הראשון

התזמור, שבו המשולשים המקבילים מופיעים בשלישיית כלי נשיפה (אבוב, קלרנית ובסון), מזכיר את תזמורות כלי הנשיפה המנגנות את שירי הלכת של סוזה (Sousa) ואת חיקוין הישראלי בתזמורת צה"ל. מעצם התנועה המקבילה והיעדר עצמאות הקולות הכוח המלודי גובר על הכוח ההרמוני-פונקציונלי. רוב האקורדים האלה מז'וריים, וכך צבע האקורד נשמר בעת ההזזה (כמו בפרלודים של דביסי). רק הליווי לצליל השיא דו הוא במשולש מינורי.

מבחר הצלילים הכולל הנוצר אינו כלול בשום סולם: הקלרנית מגיעה לפה# שיחסית לפה# הדיאטוני עשוי להישמע כ-blue note, תופעה המוכרת מסגנון הג'אז, אף שהסרנדה רחוקה מסגנון זה. בהמשך (תיבה 9) הליווי כולל עוד צלילים כרומטיים (mi וsi).

הנושא הראשון גמיש לא רק מבחינה טונאלית אלא גם במקצבו. הוא מתחיל בצלילים ארוכים וקצרים לסירוגין ובהמשכו מקטעים סולמיים הולכים וגדלים, והצירופים אינם מתמסרים להקבצה חד-משמעית. לכך תורמים מספר גורמים: האקורד הפותח היציב קצר וחל בחלק חלש של פעמה, הצלילים הממושכים חלים בפעמות חלשות, המשקל בתחילה אינו נשמע סדיר, והמקטע הסולמי המורחב לטריטון חוזר ונשנה מתוך הזזת מקומו בתיבה. גמישות כזאת ונביעה אסימטרית הולכת וגוברת הן עיקרון מכוון במבחר יצירות מן המאה העשרים כגון **דחיסות 21.5** (Density 21.5) לחליל בלא ליווי מאת אדגר וארו, ובספרות המוסיקה האמנותית הישראלית – **בשרו** מאת אבל ארליך.

לקראת סוף המופע הראשון של הנושא תנועה בבאס ממלאת את ההפוגה שבמנגינה העיקרית. כך הבאס זוכה לעצמאות וחיים משלו וגם מנביט את עקרון 'מילוי החורים' אשר מועבר לקו המלודי הראשי במופע השני של הנושא הראשון.

## נושא ראשון – מופע שני

כמו בהרכב יצירות מסורתיות הפראזה השנייה ביצירה פותחת בדומה לפראזה הראשונה ומפתחת אותה. עיקרון זה מוכר לעתים בשם counterstatement, וכמו שקורה פעמים רבות הפראזה השנייה עצמה נעשית פראזת־מעבר בהמשך. במהלך המופע השני של הנושא (דוגמה 7/4) הערכים הריתמיים הארוכים מתמלאים בתרועות קצרות בטרצות מקבילות בחליל, בכינורות ובקרן (כעת הכינורות משתתפים גם במנגינה העיקרית). 'מילוי החורים' הריתמי מזכיר את הטכניקה הידועה כ'הוקטוס' (hocket) במוסיקה של ימי הביניים. החליל והכינורות הראשונים מנגנים צלילים גבוהים מצלילי הקרן, אך הקרן היא כלי חזק וצלילה נשמע כקול הראשי. לא רק עניין תזמורי כאן אלא גם הרמוני: בכל המילויים הריתמיים נוצרים מבנים אקורדיים של דומיננט נונה-אקורדים מזוריים (לא תמיד על אותו באס) עם צליל הספטימה בקדמה לצליל הקוינטה בקרן וצליל הנונה כקדמה לצליל הספטימה בחליל ובכינורות הראשונים. בגלל האיזון בתזמור שומעים בעיקר את המשולשים הקונסוננטיים הנוצרים, אף שמבחינת הקומפוזיציה של המעבר יש חשיבות לדומיננט נונה-אקורדים.

10

10

11

12

13

14

14

15

16

17

18

*cresc.*

19

19

20

21

22

23

דוגמת תווים 7/4: נושא ראשון – מופע שני

דוגמת שמע 7/2



הבאס, אשר זו במופע הראשון של הנושא רק באופן רגעי, מתחיל לנוע באופן פעיל וארוך טווח עם תחנות במרווחי טרצות קטנות (רה – פה – לה<sup>b</sup>). יעדים אלה בעלי זיקה לפוטנציאל החלוקה השוויונית האוקטוני שכבר נרמז בנושא, אף שהדרך אינה מממשת סולם אוקטוני בגלל מבחר הצלילים העוברים). מהצליל לה במול הבאס יורד אוקטבה שלמה דרך ארבע תחנות בחלוקה שוויונית של האוקטבה (דוגמה 7/5). כל אחת מהתחנות בבאס חוץ מהיעד הסופי שעליו נבנה הנושא השני מהורמנת בדומיננט נונה-אקורד מז'ורי, שכעת עיקורו מפונקציונליות מוחלט. זה אקורד שמבנהו סימטרי (טרצה גדולה, מעליה טרצה קטנה, מעליה עוד קטנה ומעליה שוב גדולה), ובירידות בטרצות קטנות יש בכל רצף טרצה אחת משותפת (דוגמה 7/6).

דוגמת תווים 7/5: מעבר מנושא ראשון לנושא שני

דוגמת שמע 7/3

דוגמת תווים 7/6: דומיננט נונה-אקורדים מז'וריים יורדים כשלב המעבר לנושא שני עם טרצות משותפות בכל ירידה.

היעד, סול#, מרוחק מהסולם הפותח רה מז'ור מרחק טריטון – המרחק הטונאלי הגדול ביותר האפשרי – ועל הריחוק מוסיף הירמונו בפועל כמשולש מינורי. על יעד זה יופיע הנושא השני.

## נושא שני

לנושא השני הקדמה יציבה קצרה (דוגמה 7/7). הקדמה זו דרושה לביסוס היעד החדש מפני שלא הובילה אליו קדנצה מסודרת. מקצב סינקופי בעת ההכנה מזכיר את תיבות ההכנה המוכרות ביותר לנושא שני בכלל הספרות המוסיקלית, ההכנה לנושא השני המפורסם מתוך הסימפוניה בלתי גמורה מאת שוברט. המקצב הסינקופי מחליש את היציבות אך אינו מערער אותה, וכמוהו גם רכיב בולט יותר, צלילים שכנים דיסוננטיים החורגים מהנורמות של הטונאליות הלא מורחבת.

דוגמת תווים 7/7: הכנה לנושא שני ותחילת נושא שני

שלא כמו בדפוס הקלסי של הכנה ברורה בת שתי תיבות, בסרנדה לא ברור אם ההכנה נמשכת שתי תיבות או שלוש. הנושא בהובלת הקרן מתחיל, כנראה, בקדמה דו-פעמית בתביבה שלישית של הכנה.

כמו שתיאר ויליאם קפלין<sup>3</sup> על יסוד תאוריות של ארנולד שנברג ואחרים, הנושא השני מושתת על שימוש גמיש בצורה הקלסית המכונה 'sentence'. הכוונה אינה ל'משפט' מוסיקלי כפראזה כלשהי במשמעות רחבה אלא ליחידה המושתתת על החלוקה המסוימת שתתואר להלן ותכונה נושא סנטניאלי.

\* פרזנטציה: שתי תיבות (או יחידה זוגית אחרת, כלומר שתי פעמות או שני זוגות תיבות). רעיון יסודי ועוד שתי תיבות חזרה על רעיון יסודי – אפשרי מתוך שינוי הרמוני או בהשאה (טרנספוזיציה) וכיוצא באלה.

William E. Caplin. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 35–48. 3

\* המשך והובלה לסיים: ההמשך מושתת על פרגמנטציה של החומר הקודם, והסיים מושתת בקלסיקה על קדנצה הרמונית, בסך הכול יחידה מרובעת המקבילה באופן סימטרי לפרזנטציה.

בנושא השני בסרנדה (דוגמה 7/8) הרעיון היסודי הוא בן שלוש תיבות (קדמה וציליל ארוך) וכן חזרה עליו. הפרגמנטציה מושתתת על קיצור הצלילים הארוכים וכנגזרת ממנו ציפוף קדמות. כיוון שהרעיון היסודי אינו נחלק באופן סימטרי, הפרגמנטציה אינה מושתתת על חלוקה זוגית. תופעה זו מתקיימת גם כאשר בנושא קלסי יש חריגה מהנורמה והרעיון היסודי של נושא סנטניאלי מתפרש על יחידה משולשת כמו שקורה למשל במינואט מתוך סימפונייה מס' 40 מאת מוצרט. כמו כן, הסיים ההרמוני הקלסי מומר בסיים מוחלש מאוד. למעשה, הקרן המובילה (כיאה לנושא שאופיו תרועתי) מסיימת את תפקידה לאחר שכבר נכנסו הסולנים למשפט הבא – הכינורות. את זיקת הקונטור המלודי של התרועה הפותחת את הנושא השני אל 'מילוי החורים' אפשר לשמוע במופע השני של הנושא הראשון.

27 קדמה Hn mf

33 1 pizz. 2 3 1 2

38 3 7 f

43 dim. קדמה p 1 2 Vln. Vel.

דוגמת תווים 7/8: נושא שני – מופע ראשון

## דוגמת שמע 7/4

The image shows a musical score for a piece in 7/4 time, titled 'דוגמת שמע 7/4'. The score is written for Violin and Violoncello (Vln. Vcl.). It consists of four systems of music, each starting with a circled measure number: 41, 45, 50, and 56. The first system (measures 41-44) begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). A rehearsal mark 'קדמה' (Kadma) is placed above the staff at measure 43. The second system (measures 45-48) continues the piece with various articulations and dynamics. The third system (measures 49-52) and the fourth system (measures 53-56) further develop the musical themes. The score concludes with a final cadence in measure 56.

דוגמת תווים 7/9: נושא שני – מופע שני

## דוגמת שמע 7/5

הכינורות חוזרים על עיקר הנושא השני אך מתוך שינויים גמישים למדי (דוגמה 7/9). בגרסתם הרעיון היסודי הוא בן ארבע תיבות ולא שלוש. עם זאת כיוון שהנוסח המרובע מופיע לאחר נוסח סימטרי פחות, הוא נקלט לא רק ככפולות של יחידות זוגיות אלא גם כהרחבה אסימטרית של הנוסח הקודם. יתרה מזו. בנוסח שבהובלת הכינורות ייתכן ספק אם אמנם התיבה הראשונה היא קדמה: אם נאגד את התיבות לזוגות במשקל 6/4, לא ברור היכן על קו התיבה לעבור. במופע השני של הנושא השני חלה הרחבה גם בזכות השאה (טרנספוזיציה) של החלק המושתת על פרגמנטציה. במקום סיום ממש המופע השני עובר לחומר חדש המושתת על טרצות הומופוניות יורדות (דוגמה 7/10).

הסרנדה השנייה לתזמורת קאמרית מאת יחזקאל בראון



דוגמת תווים 7/10: חומר סיום

דוגמת שמע 7/6

מכלול הנושא השני על שני חלקיו וחומר הסיום חוזר כעת עם סולנים אחרים (קלרנית במקום קרן, חליל ואבוב במקום כינורות), ומתוך כך נוצר ת-מחזור בתוך המחזור התמטי הראשון. לליווי נכנסים עתה לרגעים קטעי מנגינה נגדית שלא הופיעה קודם לכן המושתתים על החומר המסיים שנשמע בינתיים. זו קומפוזיציה קונטרפונקטית ופיתוחית שמעלה את הלכידות הכוללת של היצירה. המופע הנוסף של חומר הסיום ממושך יותר.

### המחזורים התמטיים השני והשלישי

מחזור תמטי שני (בהקבלה חלקית לחטיבת פיתוח בצורת סונטה) מתחיל על בסיס לה מינור (דוגמה 7/11). היחס הדומיננטי לרה מז'ור אינו נקלט בנקל, אך הבחירה בבסיס משולש מינורי במקום מז'ורי מעוותת את הנושא הראשון (באסוציאציה רחוקה מעט טכניקה זו מזכירה את הפרק הראשון בסימפוניה השנייה של מאהלר, שבו נושא ראשון המושתת על אקורד מפורק מינורי מוצג בתחילת המחזור התמטי השני הפיתוחי בעיוות למשולש מוקטן). האקורד השני בנושא נשאר נונה-אקורד מז'ורי וכמוהו גם החריגה מהסולם מתגברת.



דוגמת תווים 7/11: תחילת המחזור התמטי השני

דוגמת שמע 7/7

עוד היבטים פיתוחיים במחזור השני הם פראזות ממושכות יותר הבנויות על החומר הראשון והחלפת תזמור באמצע הפראזות של הנושא השני.

המחזור השלישי הוא מחזור טונאלי (חזרה לרה מז'ור) וגם תמטי, כי הנושא הראשון בו דומה יותר להופעותיו במחזור הראשון מאשר במחזור השני. עם זאת, הקווים במחזור זה ארוכים יותר, והפוטנציאל לסולם אוקטוני מתממש באופן מלא. המחזור השלישי מקוצר והנושא השני נעדר ממנו לגמרי. תחת זאת המחזור עובר היישר מהנושא הראשון (ומההכנה לנושא השני) לחומר הסיום (המופיע כעת כראי בטרצות עולות ולא יורדות). הנושא הראשון עצמו מופיע בלי 'מילוי החורים' מן המחזורים הקודמים אלא בתוספת חיקויים פנימיים החוזרים חמש פעמים החל ברה מז'ור בחלוקה שוויונית של האוקטוה לארבע טרצות קטנות וכלה בחזרה לרה מז'ור. ברגע המעבר הבאס יורד חצי טון מצליל לא מהורמן הנשמע יציב (מדו לסי, הפרק מסתיים ברה כמו שנפתח). בזה יש חזרה בולטת על אירוע שאירע לא במקום מקביל במחזור תמטי קודם אלא במעבר ממחזור 2 למחזור 3 (שם נשמע מיב לרה). גם סווייט הקשרים למקומות מגוונים מעידה על קומפוזיציה מורכבת נוסח ברהמס. טבלה 1 מציגה את צורת הפרק הראשון בפירוט.

## פרק שני

בפרק השני שני נושאים מנוגדים מאוד זה לזה, מעין חלק עיקרי וטריו של צורת א-ב-א מסורתית, אם כי המימוש הצורני של הפרק גמיש. הנושא הראשי, Alla Marcia (מעין שיר לכת, דוגמה 7/12) מתחיל בליווי צעדה משותפת בקצב אחיד (פיציקטו בכלי הקשת הנמוכים) כרקע לנושא סנטינאלי (כמו הנושא השני בפרק הראשון). הרעיון היסודי של הנושא מושתת על טטרקורד כרומטי והיפוכו, היוצרים יחד הצפה כרומטית עם פוטנציאל לשימוש בכל הצאי הטונים. אילו חזר הטטרקורד עוד פעם אחת בצורת המקור או בצורת הראי (בטרנספוזיציות המתאימות) (דוגמה 7/13), הייתה מתקבלת שורה דודקפונית שלמה (שורת צלילים הכוללת את כל שנים-עשר חצאי הטונים כבשיטתו של ארנולד שנברג). שורה דודקפונית המורכבת משלושה טטרקורדים כרומטיים עומדת למשל ביסוד רביעיית כלי הקשת, אופוס 28 מאת וברן. יחזקאל בראון שומר על רכיבים טונאליים: מקטעים סולמיים בתוך הטטרקורד הכרומטי, הימנעות מהשלמת הרצף הכרומטי ותחימת הגבול הכרומטי במרווח קונסוננטי (קוינטה זכה) אף שאיננה יוצרת טוניקה ברורה.

הסרנדה השנייה לתזמורת קאמרית מאת יחזקאל בראון

טבלה 1: פירוט צורת הפרק הראשון בסרנדה השנייה

חלק ראשי	חלק משני	מס' תיבה	חומר	הערות	סולם/מרכז טונאלי
מחזור ראשון	נושא ראשון	1	שתי תיבות ליווי		רה מז'ור
		3	A	שלישיית עץ בתנועה מקבילה על באסים	רה
		10	A'	כנ"ל, תוספת בקרן ועוד כלים ממלאת את החורים	רה
		18	A''	מעבר	פה, זו בטרצות קטנות מעלה ומטה
תת־מחזור ראשון של נושא שני וחומר סיום	תת־מחזור ראשון של נושא שני וחומר סיום	30	הכנה לנושא שני		סול# מינור
		קדמה ל-33	B	קרן סולנית, רעיון בסיסי בן שלוש תיבות	
		קדמה ל-45	B'	כינורות מובילים, רעיון בסיסי בן ארבע תיבות	
	קדמה ל-61	חומר סיום	טרצות מקבילות יורדות בטרצות מלודיות		בלי מרכז
תת־מחזור שני של נושא שני וחומר סיום	תת־מחזור שני של נושא שני וחומר סיום	קדמה ל-66	B	קלרנית מוביל	סול (מינור)
		קדמה ל-78	B'	חליל ואבוב מובילים, שילוב רכיבים מחומר סיום ומהליווי לנושא הראשון	מי (מינור)
		קדמה ל-94	חומר סיום	הפעם ממושך יותר	בלי מרכז; לקראת הסוף: דו

חלק ראשי	חלק משני	מס' תיבה	חומר	הערות	סולם/מרכז טונאלי	
מחזור שני	חומר נושא ראשון	105	מבוא		לה מינור	
		109	על בסיס A	פיתוחי יותר		
		129	על בסיס A'	קרן סולנית, מילוי חורים בחליל ואבוב, פיתוחי יותר	דו (מינור)	
	תת-מחזור ראשון של נושא שני וחומר סיום		177	הכנה לנושא שני		
			קדמה ל-180	B? בדיעבד הכנה ל-B	פיתוחי יותר	סי (מינור)
			קדמה ל-186	B	קרן סולנית, מילוי חורים בחליל ואבוב, פיתוחי יותר	רה (מינור)
			קדמה ל-198	B'	פיתוחי יותר	
		קדמה ל-214	חומר סיום			
תת-מחזור שני של נושא שני וחומר סיום		קדמה ל-218	הכנה ל-B באיחוי עם המשך B'	חליל מוביל בווריאנט של הצ'לו מהקדמה ל-180, עוברים לסקוונצה מהמשך B'	סיל (מינור)	
		קדמה ל-232	חומר סיום מורחב		מסתיים במיל, בדיעבד מוביל מלמעלה לרה	
	מחזור שלישי מקוצר בלי נושא שני	נושא ראשון	248	הכנה בליווי		רה מז'ור
			250	A''	נוספים חיקויים שלא הופיעו במחזור 1, קו מלודי מתארך	
		257	A''	חזרות באזורים	פה מז'ור	
		264	A''	המחלקים את האוקטווה	להל מז'ור	
		271	A''	באופן שוויוני לארבע	סי מז'ור	
	278	A''	טרצות קטנות. הסוף מחובר למעבר	רה מז'ור, מסתיים בדו כמעבר אל:		
חומר סיום		296	חומר סיום	ההגעה ל-296 כמו ההגעה למחזור השלישי	סי, מסתיים ברה	



הסרנדה השנייה לתזמורת קאמרית מאת יחזקאל בראון

*Alla marcia* ♩ = 120

7

11

15

דוגמת תווים 7/12: הנושא הראשון בפרק השני

דוגמת שמע 7/8

טרקורד כרומטי  
צורת המקור

ראי

אפשרות השלמת שאר הצלילים  
צורת המקור

ראי

דוגמת תווים 7/13: החומר הצלילי בנושא הפרק השני וזיקתו לשורה דודקפנית (השליש האחרון אינו קיים בפועל)

הנושא הראשון זוכה לכמה חזרות בכמה מידות הבדל הניתנות לארגון בתת-מחזורים. הרעיון היסודי של נושא שיר הלכת בפרק השני חוזר בלא שינוי בצלילים אך מתוך שינוי קצבי על פני השטח. ההזזות הקצביות חורגות מרוח שיר הלכת ומכניסות אף אופי סווינגי המנוגד לתחושת היחד. שינוי זה חורג בהחלט מהמקובל בשינויים בעת חזרה על רעיונות בתוך נושאים קלסיים (לעומת שינויים במשך הפראזה הכוללת או

גיוון ב'מקצב הפראזות' (phrase rhythm). בסוף הנושא מופיעה תרועה דיסוננטית ממושכת ולאחריה חוזר החומר העיקרי כשהאנטיסיפציות (קדמות מחוברות לפנים) מופיעות בליווי עצמו. תחילה התמסר הרכיב הסווינגי לפרשנות חוץ מוסיקלית על מאבק היחיד בתכתיבי החברה, וכעת השתלטה החריגות על הבסיס החברתי עצמו. לנושא הראשון נלווה חלק נוסף על בסיס אותו החומר (דוגמה 7/14). חלק זה מוצג בתוך חלק A הגדול לסירוגין עם החומר הראשי (a-b-a-b-a בתוך A). בחומר הנגדי הפנימי מופיעים הטטרקורדים בתוך גבול הקוינטה סי/פה#, המצויה ביחס טריטונאלי רחוק לקוינטה פה#/דו התוחמת את הטטרקורדים בנושא הראשי. החומר הנגדי הפנימי מחולק לשתי פראזות: בראשונה צורת הראי לפני צורת המקור של הטטרקורד, ובשנייה חוזר סדר הכיוונים שהתקיים בחלק הראשי של הנושא, והפוטנציאל הסולמי של רצף הצלילים בסוף הטטרקורד ממומש בדמות המשך באותו כיוון. אל הגיוון המתמיד במקצב מצטרף כעת באופן מוגבר גיוון בארטיקולציה. אלה רכיבים שבדרך כלל נשארים יציבים בתוך היחידה המוסיקלית ומשתנים רק בין יחידות גדולות, אך בראון טיפל בהם באופן פיתוחי.

34 Vlns (in octaves)  
f p mf cresc.

39 Flute enters  
f > p p

44 Fl. + Ob. (in octaves)  
Horn enters

48 Cl.

דוגמת תווים 7/14: מנגינה (בלבד) מן הנושא הנגדי הפנימי בחלק A של הפרק השני

דוגמת שמע 7/9

לעומת ההנגדה המתונה בין החלקים הפנימיים בתוך חלק A הניגוד לחלק B מובהק ביותר (ראו דוגמה 7/15). על אף שימור המשקל (6/8) והמפעם (♩ = 120) בתווים תחושת המאזין שונה לחלוטין, מפני שכעת הערך הריתמי הבסיסי הוא רבע מנוקד בלתי מחולק. המנגינה הלא מהוקצעת במקצב פשוט ביותר נשמעת (במתכוון) מעט איכרית וכבדה על אף הליווי השקט במיוחד באפקט מיוחד של נגינה בפלז'ולט על

הסרנדה השנייה לתזמורת קאמרית מאת יחזקאל בראון

השחף (בשמונה התיבות הראשונות של החלק). בהמשך חלקי מגנינה חוזרים עם הרמון מחדש וכרומטי יותר.

Fl., Ob.

*p*

*sul tasto*

*ord.*

Fl., Ob., Hn

Hn, & Winds

*p*

*f*

דוגמת תווים 7/15: תחילת הנושא חלק B (טריו?) בפרק השני

דוגמת שמע 7/10

לאחר חלק B חוזר חלק A מקוצר a-b-a) במקום a-b-a-a), ולאחריו מתחיל כביכול חלק B מחדש – כטעימה שלרגע מטעה את המאזין לפני הגעת הפרק לסיום המושתת על חומר A באופן חופשי (דוגמה 7/16). תכסיס זה מוכר למשל מן הפרק השלישי מן הסימפוניה השביעית של בטהובן (דוגמה 7/17).

213 Fl., Ob. *con calore*

*p* *f*

*sul tasto* *p*

223 Fl., Bn Ob., Cl. Winds

*dim.* *p* *mf cresc.*

Str.

231 *f cresc.* *ff* *tutti* *pizz.*

דוגמת תווים 7/16: סוף הפרק השני

דוגמת שמע 7/11

*tr* *tr* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

*Coda*

*Assai meno presto* *Presto*

*p dolce* *ff*

דוגמת תווים 7/17: תקדים מן הפרק השלישי בסימפוניה השביעית של בטהובן (תמצית מאת ארנסט פאוור [Pauer]), הוצאת Augener, נדפס כנראה ב-1888.

## פרק שלישי

זה פרק פסקליה, וריאציות על מהלך הרמוני ובאס נתונים, שכן לנושא כמעט אין אופי תמטי לרוב ארכו. הנושא עצמו בן 24 תיבות: שמונה תיבות מהלך הפותח בסול מז'ור, אם כי אקורד זה אינו מתפקד כטוניקה ברורה, שמונה תיבות הזזה של המהלך קוינטה למטה (מתחיל ברו מז'ור), שש תיבות ברה מז'ור המורחב באמצעות סולם טונים שלמים ושתי תיבות חזרה לסול, תיבות המשמשות גם הכנה לווריאציה הבאה. כמעט כל הווריאציות שומרות על מתכונת 24 התיבות של הנושא ועל הבאס, אף שבהרמוניה יש גיוונים.

נתבונן במהלך ההרמוני שבנושא (דוגמה 7/17): האקורד הראשון הוא סול מז'ור במצב יסודי ועשוי להישמע כטוניקה, האקורד השני עשוי להתפרש כ-VI6, שני זוגות התיבות הבאות יוצרים סקוונצה יורדת כנגד נקודת עוגב בקו הבאס של המהלך (מנוגן בקרן ובוויולה), אלא שגם קו זה זו בתיבה 7. ההגעה מסול לדרו היא בתיווך מי מינור, הדרגה ה-III של דו מז'ור, דרגת-ביניים הכוללת מצד אחד רכיב דומיננטי (הצליל המוביל סי הנפתר לדרו) ומצד אחר רכיב טוניקאי (הצליל מי המקדים את הפתרון לדרו מז'ור). תיבות 9 עד 16 הן הזזה מדויקת של החומר הקודם מתוך גיוון בתזמור לברו באופן שמאפשר גלישה נוספת במורד מעגל הקוינטות לעבר פה מז'ור, אלא שבתובה 17 מגיעה הפתעה טונאלית (רה מז'ור) בבולטות תמטית: אקורד זה מורחב באמצעות שני טטרקורדים של טונים שלמים, מלמטה ומלמעלה. סולם הטונים השלמים סימטרי ודיסוננטי כמו הסולם האוקטטוני שבו נגע הפרק הראשון וכמו ההצפה הכרומטית המלאה בפרק השני, אך כמו בפרקים הקודמים הפוטנציאל הא-טונאלי מרוסן בשל הרמון קונסוננטי של אקורד ציר.

Fl., Ob., Cl.

9 Strings add

*pizz.*

*mf*

Cello added

17

Bn

*arco*

*f*

*arco*

דוגמת תווים 7/18: נושא הווריאציות בפרק השלישי

דוגמת שמע 7/12

לעומת הטיפול הפיתוחי בנושאים בפרקים הקודמים פרק הווריאציות שומר בדרך כלל על תמטיקה אחידה לאורך כל וריאציה, וחלה הרפיה יחסית מהפיתוחיות המתמדת בפרקים הקודמים. המימוש המסוים של המהלך חופשי במקצת הווריאציות, אבל הסקוונציאליות נשמרת בכולן.

לכל וריאציה מאפיין משלה, כמו שמראה טבלה 2.

טבלה 2: הווריאציות בפרק השלישי בסרנדה השנייה

מס' וריאציה	מס' תיבה	אופי, הערות
1	25	אפוג'טורות, אופי מתחנחן, אולי ארוטי
2	49	טרצות מלודיות, מזכיר חומר סיום של הפרק הראשון
3	73	סולמות יורדים
4	97	תרועות (מקצב מנוקד), משולשים מוגדלים
5	119	וריאציה איטית (אנדנטה קנטבילה)
6	143 (כנ"ל, במקום 145)	וריאציה תאומה לווריאציה הקודמת, תחילה בראי
		119 (שתי תיבות לפני המקום המצופה: סוף הווריאציה הקודמת מסופח לווריאציה זו)

מס' וריאציה	מס' תיבה	אופי, הערות
7	169	סינקופות, העצמת הטריטון בסוף הנושא
8	195 (לאחר ששתי תיבות המבוא חזרו לווריאציה הקודמת)	סקרצנדו
9	219	זיגוג, אטי וכבד (Pesante)
10	243	שלדי כמו הנושא, מפסיק באמצע במעבר לפרסטו חותם

הווריאציה האחרונה נחתכת אחרי עשר תיבות בלבד (שמונה התיבות של המהלך הפותח ועוד הארכה כמו בפרמטה עוד לשתי תיבות). המעבר לטמפו אטי סמוך לסיום כהנגדה לסיום ממש שהוא מהיר במיוחד חוזר על הטכניקה שהובילה לסיום הפרק השני, ובכך בראון שוב קושר בין שני רגעים שאינם מקבילים מבחינת הצורה הרשמית.

הפרק מסתיים ברה מז'ור, שאינו סולם הפתיחה אלא הסולם הרגעי המובלט לקראת סוף הנושא בזכות הטונים השלמים המזדקרים לאוזן. ביצירה טונאלית מובהקת היה אפשר לראות בסיום כזה הכרעה ברבר הטוניקה האמיתית של הפרק כולו (כשם שסיום הפרק השני היה עשוי להכריע ולקבוע שכל הפרק כתוב בסולם פה מז'ור), ואולם בסגנון הטונאלי המורחב שבו הסרנדה כתובה מתקיימת הייררכייה חלקית בלבד, וחלקיות זו חלה גם על סוף היצירה.

העיון המפורט ביצירה בשלה נרחבת ונבחרת זו של יחזקאל בראון הראה מבחר מימושים של עקרונות סגנונו של בראון. עיון בפירוט דומה ביצירות אחרות שהלחין יחזקאל בראון עתיד לשפוך אור על מכלול הטכניקות הקומפוזיטוריות שלו.





## פרק 8

# יצירות קאמריות

יהואש הירשברג

פריזן יצירתו הגדול של יחזקאל בראון הגיע לשיאו בתחום המוסיקה הקאמרית, שבו באו לידי ביטוי מלא הקשרים הקרובים – אישיים ואמנותיים – שטיפח בהתמדה עם נגנים אינדיבידואליים ועם הרכבים. מספרן הגדול של יצירותיו הקאמריות, הקרוב לשמונים, לא יאפשר לנו דיון מפורט בכל אחת מהן, ונתמקד באותן יצירות שהוא עצמו, וכן אנחנו, הערכנו כחשובות והמייצגות ביותר. הפרק מאורגן על פי ההרכבים. המגוון הסגנוני הרב שמאפיין רפרטואר נרחב זה חושף יותר מכל את דרך יצירתו של בראון.

### שלישיות לפסנתר או לצ'מבלו עם כלים שונים

השלישיות להרכב המסורתי של כינור, צ'לו ופסנתר תופסות מקום ראשון במעלה ברפרטואר הקאמרי של בראון ולכן הן תידונה יחדיו כתת קבוצה, הכוללת גם את השלישייה הכפולה ושלישיות לפסנתר עם כלי פריטה או נשיפה. קבוצה זו כוללת גם שתי יצירות להרכבי שלישייה אחרים עם צ'מבלו.

#### 1. שלישיית פסנתר מס' 1 (י' בראון 147) (1988)

*Allegro non troppo*

*Molto adagio e tranquillo*

*Moto perpetuo*

על חיבור שלישייה מס' 1 אמר המלחין:

כתיבת השלישייה הראשונה עלתה לי בקושי גדול. רפי, בני, שהיה אמרגן, תמיד הציע לי כל מיני דברים שלא רציתי לעשות. יש לו זכות גדולה על המוניטין שלי בעולם. היה זכור לי מנעורי ששנאתי שלישיות ואני יודע למה. תמיד היה פסנתר כנף גדול, שלושה מטר, ושני נגני כלי מיתר שמנסים להתחרות בו. היה לי ברור שאני רוצה לעשות משהו אחר. שמעתי אחר כך את השלישיות של בטהובן בביצוע מודרני שהביא בחשבון את הפסנתר של בטהובן. החלטתי לראות מה עושים אחרים, שוסטקוביץ' וראוול. בעיקר עניינו אותי הטונים הגבוהים מאוד של הצ'לו שמופיעים הרבה אצל שוסטקוביץ',

והרבה פלז'ולטים אצל ראול. השלישיה החלה בפלז'ולטים של הכינור והצ'לו והם עולים בטונים העלילים ורק אז נכנס הפסנתר. זה נתן לי דחף להתחיל ואחר כך זה הלך. השלישיה חזרה עבור השלישיה הישראלית – הכנר מנחם ברויאר, הצ'לן מרסל ברגמן, והפסנתרן עמנואל וולקוב.

הפרק הראשון, המכונה *Preambulum* – 'מבוא', נפתח בהצללת פלז'ולטים' על הטוניקה סול והצלילים העיליים שמעליה, לרבות הופעת המוטיב הזעיר הראשון. המודל שעמד לנגד עיניו של בראון היה פתיחת פרק הפינאלה בשלישית הפסנתר של מוריס ראול.

דוגמת שמע 28/1

בעקבות נושא זה שכולו תנועה מהירה בגווני צליל שקופים מופיע הנושא השני של הפרק שגם בו שולטת הקווארטה המוקטנת. הכינור והצ'לו מנגנים באוקטבות את הקו המלודי המתמשך בלה מינור ובה בשעה הפסנתר מלווה במודוס מז'ורי-מינורי על פה. שני הנושאים מוסיפים ממשיכים להתחלף לסירוגין בשטף בלתי פוסק במהלך הפרק, הנע ברובו בפיאניסימו עדין ובצלילים הגבוהים של שלושת הכלים. לקראת סוף הפרק נרגעת התנועה, הכינור והצ'לו משמיעים קדנצות בריתמוס במיקצב חופשי, והכל מסתיים בלחש עדין. פרק זה מהווה מבוא לפרק השני, 'אלגיה' *Elegia* שהוא שיאה הרגשי של השלישיה, והוא מהווה ביטוי מובהק להשפעה העמוקה של האסתטיקה הצרפתית על בראון. בצד ההשפעה הקבועה של דביסי וראול, מורגשת בפרק זה השפעתן של יצירותיו הליריות, הנוגעות ללב, של אריק סאטי, כדוגמת הז'ימנפדי'. צורתו של הפרק פשוטה: חטיבה אטית מאוד ושלווה (א') – חטיבה מהירה מעט יותר ומסתורית (ב') – חזרה בשינויים על א' – קודה המבוססת על ב'. הנושא הראשי הוא קו מלודי דיאטוני המשכי, בן שמונה תיבות, המחליף את זהותו הטונאלית מדו מינור למודוס פריגי על לה, בליווי פשוט של אקורדים משולשים מקבילים בירידה שאינם יוצרים יחס פונקציונאלי בין מלודיה לליווי.

דוגמת שמע 8/2

ברוח הניאו קלסיקה, פרק הסיום, המכונה 'מוטו פרפטואו' – 'בתנועה מתמדת' – הוא מחול טרנטלה קליל. שלישיה מס' 1 מייצגת את הזדהותו המוחלטת של בראון עם כל היבטיה של המוסיקה הצרפתית של ראשית המאה העשרים ואת הפער שבינו לבין הכרומטיקה הקיצונית וההבעה הנרגשת שבמוסיקה הגרמנית הרומנטית המאוחרת.

1 פלז'ולט בכלי הקשת מופק בנגיעה קלה של אצבע יד שמאל במיתר (במקום לחיצה) בנקודות בהן מחלקת האצבע את המיתר לשני חלקים הרוטטים בעת ובעונה אחת. צלילי הפלז'ולט גבוהים, שקופים ועדינים.

2 שלישיית ענבר ליאור קרצר, פסנתר, אורי דרור, כינור, מיכאל קרויטר, צ'לו.

2. **שלישיית פסנתר מס' 2** (י' בראון 164) (1995)

Largo – Allegretto  
Maestoso  
Allegro giusto

שלישייה מס' 2 שונה מאוד מהראשונה. המניע לחיבורה הייתה הקמתה של 'שלישיית ענבר' – הנגנים הצעירים ליאור קרצר – פסנתר, אורי דרור – כינור, ומיכאל קרויטר-ויסמן – צ'לו, בשנת 1990. לאחר שניגנה השלישייה עם אלי ששון את יצירתו של בראון **פסנתרין** בגירסתה הראשונה<sup>3</sup> הבטיחו חבריה למלחין כי ינגנו כל שלישייה שיחבר עבורם.

על הקשר רב השנים שלו עם 'שלישיית ענבר' כתב בראון:

כתבתי בשביל 'שלישיית ענבר' ארבע שלישיות פסנתר, שלישיית פסנתר, צ'לו וסופרן, שלישיית כינור, צ'לו וסופרן, שלישייה עם סנטור, שתי שלישיות עם סופרן ואחרון חביב שלישייה כפולה. בסך הכל עשר יצירות קאמריות. אם אינני טועה, כל היצירות האלה נוגנו לראשונה בעיר וינה, רובן במוזיאון היהודי ולרוב בנוכחותנו. החל בשלישייה מס' 2 חוברו כל השלישיות בתוך תקופה קצרה בת חמש שנים (1995–2000) וכך הן מהוות חטיבה ייחודית ורבת חשיבות במכלול יצירתו של יחזקאל בראון.

המלחין אמר: **השלישייה השנייה** היא האהובה ביותר עלי. היא מאוד מלודית.

**השלישייה מס' 2** היא אכן מהגדולות והמורכבות ביצירותיו של בראון, והיא חוזרת אל המודל של השלישיות הקלאסיות והרומנטיות הגדולות של בטהובן, מנדלסון, שומאן וברהמס במבנים הצורניים רחבי ההיקף ובהבעתה הנרגשת והחזקה. זו יצירה וירטואוזית המציבה אתגר קשה במיוחד בפני המבצעים.

המבוא האטי של הפרק הראשון ממשיך את המסורת של מבואות סוערים ופאתטיים לפרקיהן הראשונים של רבות מהיצירות הקאמריות רבות הממדים של הרומנטיקה המאוחרת, כגון החמישייה לפסנתר וכלי קשת של סזאר פראנק ורביעיית המיתרים בסול מינור של אדוארד גריג. הפסנתר פותח בסדרת אקורדים כבדים בדו מינור עם הספטימה סי במול, הכינור עונה ברצ'יטאטיב סוער הקרוב למוסיקה של ארנסט בלוך, והצ'לו מצטרף אליו. המבוא האטי כולו קרוב באופיו הנסער למבוא לווריאציות על נעימה עברית של פאול בן-חיים (1939).<sup>4</sup> בראון הגדיר את המבוא כ"רטוריק" וציין כי לאחריו, מתחיל הפרק ב-5 שמיניות (אותו) אפשר לעשות 3 + 2 או 3

3 ראה פרק 6.

4 Jehoash Hirshberg: *Paul Ben-Haim, his Life and Works* (2<sup>nd</sup> edition, 2005, IMI 1029), p. 161.

כך שהמאזין לא בטוח מה הוא שומע. זה איפשר לי להכניס אחר כך שש שמיניות. הכל צומח מתוך הנושא הראשון.

חלקו המהיר של הפרק נע במתח ריתמי בלתי פוסק הנובע מהחלוקות הא-סימטריות של המשקל ומהתנועה הרצופה, חסרת הנשימה בשלושת הכלים יחדיו.

דוגמת שמע 8/3<sup>5</sup>

כמנהגו של בראון, מאורגן הפרק בצורת סונטה גדולה, שבמרכזה פיתוח הרמוני מורכב הנפתח בטוניקה של הפרק, דו מינור, ומסתיים במז'ור המקביל, מי-במול מז'ור, המגיע בעוצמה רבה ובהאטה פתטית בסיום הפרק.

המלחין ציין כי "הפרק השני מתחיל כמו מארש אבל. כאילו הזיכרון של המת. מה שהיה מינור נעשה מז'ור. בהחלט בצורת סונטה."

בפרק זה מורגשת השפעתו החזקה של פרקה האטי של **שלישיית הפסנתר** של דמיטרי שוסטקוביץ'. על רקע הלמות תופים בצליליו הנמוכים של הפסנתר משמיעים הכינור והצ'לו מלודיה נוגה ונוגעת ללב. פרק רחב יריעה זה הוא מהיפים והאינטימיים ביצירותיו של יחזקאל בראון.

דוגמת שמע 8/4

הפרק השלישי קרוב לפרק הסיום של **שלישייה מס' 1**, ואף הוא בנוסח של 'מוטו פרפטואו'. ברוח הרומנטיקה המאוחרת, בשיאו של הפרק מצוטט המבוא האטי של הפרק הראשון.

### 3. **שגיון בשלושה, שלישיית הפסנתר מס' 3** (י' בראון 178) (דצמבר 1997)

Allegro ma non troppo

Larghetto

Allegretto

Larghetto

Allegretto

המלחין כתב מבוא מקיף להקלטת היצירה על ידי 'שלישיית ענבר':  
'שגיון' הוא משהו דמיוני, פרי רוחו של השוגה בדמיונות. מלה זו מופיעה בתנ"ך רק פעם אחת, בביטוי "שגיון לדוד" (תהלים ז', 1) ונראית לי כמתאימה ביותר לתרגום המלה הלועזית 'פנטסיה'. בחרתי לקרוא ל**שלישיית הפסנתר השלישית** שלי **שגיון בשלושה** ואינני יודע מדוע. אולי בגלל המבנה הבלתי שגרתי, מבנה של פרק

5 שלישיית ענבר, ליאור קרצר, פסנתר, אורי דרור, כינור, מיכאל קרויטרו, צ'לו.

אחד ארוך בו מופיעות דמויות צליליות בגלגולים שונים ובתהליך של הצטברות והשתנות מתמדת. בעיצומו של תהליך זה, שנראה לי מוזר ותמוה, מופיע פתאום אי משם מין לחץ קטן, ספק ליצן, ספק שרון, שכבש את לבי עד כדי כך שהוא חוזר ומופיע פעמים אין ספור ותוך כדי כך משנה את טעמו ואת צבעו ללא הרף, כמו זיקית המשנה את צבעה בהתאם לרקע עליו היא עומדת. לקראת הסוף מתעמת לחץ קטן זה עם הדמויות הצליליות ה'זתיקות' שהופיעו בהתחלה. אבל כאן הכל מופיע בתפוסת, כמו בקרבול. השיגיון מסתיים בהילולה רבתי שעליה חולש אותו לחץ קטן, ספק ליצן ספק שרון, ולו גם המלה האחרונה

**שיגיון בשלושה** איננו יצירה הומוריסטית ואיננו פרודיה. הדרך להבין יצירה ייחודית זו היא באמצעות המושג 'אירוניה רומנטית' אותו הגדיר חוקר בטהובן, ריי לונגייר: "אירוניה היא פרדוקס, היא אינסטינקטיבית לחלוטין, ואין אפשרות להסביר אותה למי שאיננו מסוגל להבין אותה. היא כולה מהתלה והיא כולה רצינית... הפרדוקס המרכזי של אירוניה רומנטית הוא שהאמן, כאינדיבידואל, מביא חיים ליצירתו ונוכח בה כל העת, ובה בשעה הוא חייב להינתק ממנה ולעייין בה באופן אובייקטיבי, כאילו הייתה אשליה. אירוניה רומנטית היא 'קפריזה חסרת אחריות' ובה בשעה 'שליטה עצמית והינתקות'...<sup>6</sup> לונגייר מביא כדוגמאות את הפרק השני ברביעיית המיתרים של בטהובן אופ' 59 מס' 1 ואופ' 131 ואת פרק הסיום ברביעייה אופ' 95.

השיגיון מורכב מחמישה פרקים קצרים בתבנית א – ב – ג – ב – ג – ג המנוגנים ללא הפסקה.

השלישייה נפתחת במסך צלילים שעיקרו בארפג'י והצללות אקורדיות בשלושת הכלים שאליהם חודר פרגמנט ריקודי זעיר – השרון! החולף מכלי לכלי.

דוגמת שמע 8/5

מתוך המהומה בוקע פרק אטי (לדגטו) שבו מנסים הכינור והצ'לו לסירוגין לבנות מוטיב רב הבעה, אולם הפסנתר דוחה אותו שוב ושוב בהצללה גבוהה ומוזרה. האלגרטו הוא מחול גרוטסקי דמוי טרנטלה. היצירה כולה חולפת בשטף מסחרר, תוך שינויים בלתי צפויים, רובה במקצבי מחול מסתורי.

דוגמת שמע 7/6

#### 4. מוסיקה לשלישייה כפולה (י' בראון 188) (2001)

Sonata: Misterioso – Allegro esultante – Misterioso.

6 Rey M. Longyear: "Beethoven and Romantic Irony", *The Creative World of Beethoven* (New York, 1970), pp. 146-7.

7 שלישיות ענבר – עידן.

Allegro esultante. Toccata – Allegro con brio.  
Variations – Moderato

על חיבור יצירה זו, שהיא משיאי יצירתו הקאמרית סיפר בראון:  
הרעיון בא (מהכנר) אורי דרור מ'שלישית ענבר' שהתיידדו עם 'שלישית אלטנברג'  
האוסטרית ואורי שאל אותי: מדוע לא תכתוב יצירה לשתי השלישיות. החלטנו על  
פסנתר ארבע ידיים כי שני פסנתרים זה יותר מדי רעש ופסנתר ארבע ידיים יוצר  
איזה מרכז שמאחד את כל החומר הצלילי.

לא ידוע לנו על יצירה של מלחין אחר להרכב של שלישייה כפולה.  
ליצירה שלושה פרקים: הפרק הראשון אני קורא לו סונטה, כי יש שתי חטיבות,  
אחת אטית ואחת מהירה, שמופיעות זו אחר זו בצורת רונדו. הפרק השני אני קורא  
לו טוקטה, הוא הפרק הכי נמרץ והכי דרמטי, והכי מביא את הכלים, כל אחד מהם  
עושה משהו מרשים, ובהמשך מופיע נושא שמשמש כנושא לווריאציות בפרק  
השלישי. לווריאציות יש קצת אופי של פאסאקאליה...  
אחרי שכתבתי הרגשתי שיש שם הרבה ברהמס. ברהמס הוא אהבת נעורי שאני מרגיש  
עד היום. בעיקר הסימפוניה הרביעית.

אכן, השלישייה הכפולה מעוגנת במורשת המוסיקה הקאמרית של ברהמס,  
והיא קרובה במיוחד לרביעיית הפסנתר בלה מז'ור, אופוס 26, בהבעתה הבהירה  
והאופטימית. הפרק הראשון פותח במבוא אטי, מיסטריוזו. קווינטה ריקה כבדה  
על רה מוליכה אל אקורד טוניקה, לה מז'ור, במרקם של חיקויים סמוכים והצללה  
עשירה שמעורר ההרכב הגדול, החל בצלילים הנמוכים של הפסנתרן השני וכלה  
בצלילים הגבוהים ביותר של הפסנתרן הראשון והכינור הראשון.

דוגמת שמע 8/7<sup>8</sup>

Misterioso ♩ = 72 dolce

Violin I  
Violoncello I  
Violin II  
Violoncello II  
Piano 4 hands

*f* *pp* *mf* *f*  
*f* *dim.* *pp* *mf* *f*  
*f* *dim.* *pp* *mf* *f*  
*f* *mf* *f* *mf*

*ped.* *8va* *ped.*

דוגמת תווים 8/1

החשה קיצונית מביאה להתפרצות חלקו העיקרי של הפרק, אלגרו צוהל (*Allegro esultante*) הבנוי בצורת סונטה רומנטית מובהקת – נושא ראשון אקורדי, מהיר ותוסס במשקל שש שמיניות, ונושא שני מנוגד – לירי וחרישי. חטיבת פיתוח אינטנסיבית מובילה למחזור, הפותח בחזרת המבוא האטי ונמשך בחזרת הנושא הראשון והשני. הפרק מסתיים בקודה הכוללת שוב תזכורת של המבוא האטי והפרק התוסס מסתיים ברגיעה ובפיאניסימו חרישי, וכך מתבקש ההמשך לפרק השני. השפעתו של ברהמס ניכרת גם בשימוש התכוף בהמילות.<sup>9</sup> בחלק האלגרו שולטת האינטנסיביות המאפיינת את אישיותו של בראון במרבית יצירותיו. כל העת מנגן לפחות אחד מהכלים שמיניות מהירות, וזאת אפילו במהלך הנושא השני.

דוגמת שמע 8/8

9 צרוף סימולטאני של שלושה רבעים ושש שמיניות, היוצר מתח בין משקל משולש למשקל זוגי מורכב.

הפרק השני, טוקטה, הוא סקרצו סוער, גם הוא בהשפעה חזקה של פרקי הסקרצו של ברהמס. גם הצורה היא במסורת הרומנטית – סקרצו – טריו – סקרצו – טריו – סקרצו. ההרכב הגדול יוצר מרקם עשיר ומלא, באמצעות אקורדים עשירים וחזרות נוסח טוקטה על צליל אחד בכל הכלים. הטריו מביא ניגוד חזק בנושא שירתי ורך, הקרוב מאוד באופיו לנושא השני של הפרק הראשון.

דוגמת שמע 8/9

הפינאלה הוא ההד הישיר ביותר להערצתו של בראון לפרקה המסיים של הסימפונייה הרביעית של ברהמס שהייתה שלב חשוב בתהליך הלימוד העצמי של בראון.<sup>10</sup> הוא מכונה וריאציות והוא בנוי בצורת הפסקאליה, כדוגמת הפרק של ברהמס. נושא הפסקאליה מהווה חזרה של נושא הטריו בפרק השני, וכך מודגשת האחידות התימאטית ביצירה. פרק זה הוא סדרה של ווריאציות אופי רבות ניגודים על הנושא, החוזר ומופיע בכל ווריאציה. כמו בפרק של ברהמס, מווריאציה לווריאציה גוברים המתח והרחף עד לסיום המבריק ורב העוצמה.

דוגמת שמע 8/10

**מוסיקה לשלישייה כפולה** מגלה את הזדהותו המלאה של יחזקאל בראון עם התפיסה הצורנית הקלאסית ארוכת הטווח, הצליליות המלאה, והעוצמה הרגשית המאפיינות את המוסיקה של יוהאנס ברהמס. היצירה מציבה אתגר קשה למבצעים, הן בתפקידים הווירטואוזיים האינדיבידואליים, הן לאנסמבל הגדול כולו, ואתגר זה נענה מייד. 'שלישיית ענבר' ניגנה אותה עם 'שלישיית עידן' בביצוע מבריק וסוחף בשנת 2003. בינואר 2014 נערך קונצרט מחווה לכבוד יחזקאל בראון בבית הספר זובין-מהטה באוניברסיטת תל-אביב, ובו היא נוגנה על ידי 'שלישיית אלכסנדר' הוטיקה – מיכל טל (פסנתר), ניתאי צרי (כינור) והילל צרי (צ'לו) ושלושתם צרפו אליהם את המבריקים בתלמידיהם שהיוו את השלישייה השניה – נתנאל גרינשטיין, גילי רדיין שדה וידידיה שליב.



TEL AVIV UNIVERSITY  **אוניברסיטת תל-אביב**  
THE BUCHMANN-MERTZ SCHOOL OF MUSIC  
Subscribers' Series  
In Memory of Yehiel Ben-Zvi

הפקולטה למגות ע"ש יחזקאל בן-צבי  
בנייה למוזיקה ע"ש בוכמן מהטה  
מפעל המנויים החדש  
ע"ש יחזקאל בן-צבי

הקונצרטים המיוחדים // מפעל המנויים ע"ש יחזקאל בן-צבי - עונת הקונצרטים 2013/2014

# מחווה ליחזקאל בראון

שרון רוטסורף-זמיר- סופרן // נתאי צרי- כינור // הלל צרי - צ'לו // מיכל טל - פסנתר  
גילי רדיאן-שדה - כינור // ידידיה שליב - צ'לו // נתנאל גרינשטיין - פסנתר

בתכנית:  
שירי היונה והשושן (1956) לקול ופסנתר טקסט: לאה גולדברג // שבע רומנסות ספרדיות לקול ופסנתר (1968)  
"יום יום" לקול, צ'לו ופסנתר (1998) משירי יוכבד בת-מרים // מוזיקה שלשישיה כפולה (2001) - סונטה-טוקטה-וריאציות

 הקונצרט מתקיים בשיתוף פעולה עם המכון למוסיקה ישראלית

**אולם קלרמונט - ביה"ס למוזיקה ע"ש בוכמן מהטה**  
**יום שלישי 19:30 - 21.01.2014**  
[music@post.tau.ac.il](mailto:music@post.tau.ac.il) 03-6407047 - הפרטים והזמנות

תמונה 1: תוכנית הקונצרט עם השלישייה הכפולה

א. **מוסיקה לכלי פריטה למנדולינה, גיטרה וצ'מבלו**  
(י' בראון A190) (2002)

Tocatta – Allegro  
Aria – Andante cantabile  
Giga – Allegro vivace

ב. **שלישיית הפסנתר מס' 4** (י' בראון B190) (2002)

Concertato  
Arioso  
Scherzando

המלחין סיפר: **[השלישייה] הרביעית** גנובה משלישייה לכלי פריטה שנכתבה לזיהר [קרשון] והאחים [אבי ויוכל] אביטל. הם ניגנו אותה בכל העולם, כולל הפיליפינים. מקורו של ההרכב הנדיר של צ'מבלו, מנדולינה וגיטרה הוא בסונטה לשלושה *(Sonata a tre)* של פאול בן-חיים (1968).<sup>11</sup> בן-חיים חיבר את היצירה כסקיצה לסונטה להרכב מנדולינות וצ'מבלו. הסונטה לשלושה נותרה כטיטה בעפרון שבן-חיים

Jehoash Hirshberg: Paul Ben-Haim, His Life and Works (Tel Aviv, 2005), p. 360. 11

שכח את קיומה. רק בשנת 2002 גילה המלחין מיכאל וולפה, ממעריצי המוסיקה של בן-חיים, את כתב היד בעת מחקר שערך בארכיון בספריה הלאומית. הוא ערך אותה לביצוע, והיא נוגנה עד מהרה על ידי שלושה הרכבים.<sup>12</sup> היא התגלתה כיצירת מופת בפנייה הנועזת ביותר שלו אל ההצללה של מוסיקה ערבית שכן המנדולינה והגיטרה מחקות את צלילי העוד והצ'מבלו – את הקאנון.

ההרכב השני, אשר כלל את יזהר קרשון (צ'מבלו), אבי אביטל (מנדולינה) ויובל אביטל (גיטרה) לא הסתפק ביצירתו של בן-חיים, אלא החליט לגבש תכנית קונצרט מלאה להרכב הנדיר. הוא פנה למלחינים אחרים, ביניהם יחזקאל בראון, שחיברו עבורו יצירות עד כדי תכנית מלאה שאף הוקלטה.<sup>13</sup>

שלא כמו בן-חיים, בראון נשאר בעולם המוסיקה המערבית. נוכחות הצ'מבלו כיוונה את בראון אל המוסיקה של הבארוק ובמיוחד אל המוסיקה של באך. בשנה האחרונה לפני פרישתו לגמלאות לימד בראון קורס שנתי על הרב-קוליות של באך, אותו תיאר כ"גדול מכולם"<sup>14</sup>, וכמו במקרים הקודמים של התוודעותו למוסיקה הצרפתית ולמוסיקה של ברהמס, הוסיפה המוסיקה של באך לתסוס בתוכו ולהיות לחלק אינטגרלי של אישיותו. השראתו של באך באה לידי ביטוי כבר בכותרת הפרקים: *טוקטה, אריה וג'גה*. ההשראה הישירה ליצירה באה במיוחד מהקונצ'רטי הברנדנבורגיים השלישי והשני ומהקונצ'רטי לשניים ושלושה צ'מבאלי של באך. הביטוי הבארוקי מתמקד במרקם הרב-קולי העשיר, בעוד שמבחינה צורנית כתובים הפרקים בצורת הסונטה הקלאסית שהייתה הקרובה ביותר לליבו של בראון. דוגמת שמע 8–12 מציגה את פתיחת היצירה.

דוגמת שמע 8/11 שלישייה לכלי פריטה<sup>15</sup>

העיבוד לשלישיית פסנתר שימר את **מוסיקה לכלי פריטה** ללא שינוי אולם התאים אותה לטכניקה האידיומטית של כינור, צ'לו ופסנתר. בעוד שב**מוסיקה לכלי פריטה** מרגיש המלחין את המשותף לשלושת הכלים הנשמעים ככלי פריטה גדול אחד, בשלישיית הפסנתר נשמרת האבחנה בין שלושת הכלים. כינויי הפרקים שונו לקונצ'רטנטה, *אריזו וסקרצ'אנדו* וכך מוסט הדגש מהמודל הברוקי אל המודל הקלאסי.

12 הראשון היה של דוד שמר (צ'מבלו), חנן פינשטיין (גיטרה) ואבי אביטל (מנדולינה) והשלישי של מרינה מינקין (צ'מבלו), חנן פינשטיין (גיטרה) ואלון ישראל (מנדולינה).

13 לצד יצירותיהם של בן-חיים ובראון כולל התקליטור את נוקטורנו עם דבורים וגחליליות של צבי אבני, אופק לגיטרה, צ'מבלו וקריין של אבל ארליך, קודה של וייאצ'סלב גנלין, ואת שרקה של יחזקאל בראון. הקלטה שנייה של היצירה נכללה בתקליטור מיצירות בראון שהופיע בשנת 2016 בביצועם של אלון שריאל, יזהר אליאס, ו

14 ראה פרק 3.

15 ביצוע: יזהר קרשון, צ'מבאלו, אבי אביטל, מנדולינה, יובל אביטל, גיטרה.

בפרק הראשון מנגנים שלושת הכלים מוטיב זעיר יחיד העובר תהליך מתמיד של שינוי מרקמים ושינויים הרמוניים וכך הם יוצרים את הפעלתנות הסוחפת (הקרובה לזו של פרקה הראשון של השלישייה הכפולה). הטכניקה של חזרה מהירה על אותו צליל המאפיינת במיוחד את הנגינה במנדולינה נשמרת בכינור ובצ'לו בנגינה בטרמולו ובפסנתר באוקטבות מהירות. הניגוד היחיד המופיע בפרק הוא בין צלילים קצרים החוזרים על עצמם לבין ארפגי מהירים.

דוגמת שמע 8/12<sup>16</sup>

למרות התסיסה הבלתי פוסקת היוצרת צפייה לשיא חזק נע הפרק ברובו בפיאנו ואף מסתיים בצלילים חרישיים, המובילים הישר אל הפרק השני. כמו בשלישייה מס' 2 גם השלישייה מס' 4 מגיעה לשיאה בפרק השני שהוא מהיפים ביצירותיו של בראון. בפרק זה משתנה המרקם למלודיה לכלי סולני בליווי שני הכלים האחרים. תחילה מנוגנת מלודיה דיאטונית פשוטה ונוגעת ללב במודוס מי מינור (ללא טון מוביל) היוצר הרגשה של שיר-עם עתיק.

דוגמת שמע 8/13<sup>17</sup>

הנושא המלודי מגיע אל הדומיננטה, סי מז'ור, המחזירה אל הטוניקה ואז מתחיל נושא שני, מנוגד.

דוגמת שמע 8/14<sup>18</sup>

אולם עד מהרה מתמלא המרקם בפעילות רב קולית מורכבת. הפרק כתוב בצורת הסונטה, לרבות נושא שני וחלק פיתוח הרמוני עשיר. פרק הסיום הוא מחול צוהל בשש שמיניות, ולקראת סיומו מופיע ציטוט ארוך של המלודיה מתוך הפרק השני.

דוגמת שמע 8/15<sup>19</sup>

## 6. שרקה, מוסיקה למנדולינה, גיטרה, וצ'מבאלו (י' בראון B14) (2003)

שרקה היא עיבוד לכלי פריטה של שיר המקהלה המוקדם של בראון באותו שם.<sup>20</sup> העיבוד נעשה מייד לאחר חיבור מוסיקה לכלי פריטה, כאשר צלילו המזרחי של ההרכב עורך

16 .\_\_\_\_

17 .\_\_\_\_

18 .\_\_\_\_

19 ביצוע: יזהר קרשון, צ'מבאלו, אבי אביטל, מנדולינה, יובל אביטל, גיטרה.

20 ראה פרק 10, יצירה 2.

כבראון את האסוציאציה ל"שרקיה". ואכן, העיבוד מאורגן במתכונת הטאקסים הערבי. הוא מתחיל באלתור חופשי של שלושת הכלים, מתוכו בוקע המוטיב הפותח של שיר המקהלה, ואז משמיעים שלושת הכלים במרקם עשיר את כל ארבעת הבתים של שיר המקהלה. היצירה בנויה בצורת הטאקסים הערבי. היא נפתחת בחטיבה דמוית אלתור במשקל חופשי. חלקה השני הוא ריקוד מלא חיים. שלושת הכלים נשמעים ככלי שלם, שבו המנדולינה מנגנת את הקול העליון, הבהיר והזוהר בעוד הגיטרה והצ'מבאלו ממלאים את תפקידי הבאס והקולות הפנימיים. (על המשך ההיסטוריה של יצירה זו ראה מוסיקה לכלי פריטה, א.5.) דוגמת השמע מציגה את היצירה הקצרה במלואה.

דוגמת שמע 218/16

## 7. שלישייה לפיקולו, בסון ופסנתר (י' בראון 228) (2009)

Allegretto

Presto

השלישייה להרכב נדיר זה חוברת ביוזמתו של החלילן ונגן הפיקולו של התזמורת הפילהרמונית הישראלית, ליאור איתן, מידידיה הקרובים של משפחת בראון. ליאור איתן ורתם לוז גיבשו תכנית של הוצאת אלבום כפול (2012) מיצירות יחזקאל בראון ורתם, בהשתתפות נגן הבסון של התזמורת, עוזי שלו, ונגן כלי הנקישה דן מושייב. השלישייה חוברת על ידי המלחין בן השמונים ושמונה כשיאו של האלבום, שיצא לאור בשנת 2012. ביצירה זו שב בראון אל הניאור-קלאסיציזם הצרפתי והיא שופעת הומור ואופטימיות ברוח של דיברטימנטו ניאור-קלאסי. הפרק הראשון מלא התלהבות, והוא מביא לשיא את הגוונים המנוגדים של הבסון בצליליו הגבוהים לעומת הברק של הפיקולו. הפסנתר מסתפק במרקם קונטרפונקטי קל, ברובו דו קולי, שאיננו מכסה את כלי הנשיפה.

למרות המרקם השקוף והקל והניגוד הקיצוני בין הפיקולו והבסון, המדובר ביצירה עשירה ומורכבת. כמנהגו, מארגן בראון את הפרק בצורת סונטה ניאור-קלאסית ובה נושא ראשון מבריק.

דוגמת שמע 228/17

בעקבות התצוגה מופיע פיתוח מורכב ועשיר, ומחזר מלא.

21 ביצוע: יזהר קרשון, צ'מבאלו, אבי אביטל, מנדולינה, יובל אביטל, גיטרה.

22 ביצוע: ליאור איתן – פיקולו, עוזי שלו – בסון, רתם לוז – פסנתר.

הפרק השני מבוסס כולו על מנגינה יחידה בסגנון של שיר-עם, המוצגת בהומור במורולאציות פתאומיות בדרכו של הידן – מהמלחינים האהובים על בראון. הפיקולו והבסון בצליליו הגבוהים נעים מרבית הפרק באוקטבות וכך יוצרים גוון ייחודי.

דוגמת שמע 8/18

הפרק השלישי, גם הוא ברוח פרקי הסיום של הידן, הוא פרק ריקודי עליו ששולט בו מוטיב במסגרת של מרווח הטריטון.

דוגמת שמע 23/19

## ב. רביעיות להרכבים שונים

### 8. רביעייה לפסנתר, כינור, ויולה וצ'לו (י' בראון 213) (2007)

Adagio – Allegretto

Andante

Presto

Arcangelo Corelli in memoriam

בראון סיפר על חיבור היצירה כי "התקנאתי במוצרט וברביעיית הפסנתר בסול מינור שלו". עם זאת, היצירה ארוכת הנשימה שחיבר בשנתו השמונים וחמש (משכה כ-24 דקות) איננה מגלה כל השפעה של מוצרט אלא שומרת על המודל האהוב על בראון – המוסיקה הקאמרית של ברהמס, אשר שלטה בשלישייה הכפולה. הפרק הראשון פותח במבוא אטי ומסתורי בדו מינור, העולה בהדרגה בעוצמתו ובאינטנסיביות שלו מפיאניסימו לפורטיסימו.

דוגמת שמע 24/20

המודל הישיר הוא הפתיחה המסתורית של רביעיית הפסנתר בדו מינור של ברהמס. האופי הקודר של המבוא אינו נשמר, וחלקו העיקרי, המהיר של הפרק, פורץ בנימה של סקרצו קליל בצורת סונטה. הנושא הראשון נע במשקל בלתי סימטרי של חמש שמיניות המתחלף מדי פעם בתיבות בודדות בנות שני רבעים. בראון השתמש במשקל זה קודם לכן בשלישיית הפסנתר מס' 2 (יצירה 2). בפרק זה).

דוגמת שמע 8/21

23 \_\_\_\_\_.

24 ביצוע: עמית דולברג, משה אהרונוב, עמית לנדאו וענת אנגלמאיאר.

נושא שני, חרישי ועדין, במשקל סימטרי של שש שמיניות, מופיע כניגוד לנושא הראשון.

דוגמת שמע 8/22

המחזור מתחיל במבוא האטי, אולם בהיפוך של המרקם – את מקום הצלילים הנמוכים של ההרכב תופס המשלב (רגיסטר) הגבוה של הכלים, ואז חוזר הסקרצו ומסתיים בפיאניסימו.

דוגמת שמע 8/23

הפרק השני מכונה "לזכרו של ארכאנג'לו קורלי" (Arcangelo Corelli in memoriam) והוא מבוסס על המודל של ה'פוליה'<sup>25</sup> של קורלי: סדרה של וריאציות על באס בן שמונה תיבות. המודל הבארוקי כה בולט, עד כי בכיצוע הפרק במסגרת קונצרט לציון יום הולדתו התשעים של בראון הוסיפו המבצעים המעולים – עמית דולברג, משה אהרונוב, עמית לנדאו וענת אנגלמאיאר – קישוטים קצרים בנוסח הבארוק הצרפתי. גם פרק זה חובר בהשראת ברהמס, שמצא את השראתו לעתים קרובות במוסיקת הבארוק.<sup>26</sup>

דוגמת שמע 8/24

הפרק השלישי הוא פינאלה מלא עליצות החוזר אל המודל האהוב השני של בראון – הסגנון הכפרי התוסס של בארטוק, ששולט בו מחול במסגרת של קווארטה מוקטנת וטריטון.

דוגמת שמע 8/25

## יצירות קאמריות לכלי קשת

בראון חיבר את כל יצירותיו הקאמריות המוקדמות והאמצעיות עם פסנתר – כלי הביטוי הקרוב ביותר לליבו. רק בסוף שנות השבעים שלו פנה לחיבור יצירות קאמריות לכלי קשת בלבד.

25 הפוליה Folia היה אחד מסדרת תבניות מוסכמות של באס חוזר (כגון Passamezzo) אשר היו פופולאריות מאוד בתקופת הבארוק כבסיס ליצירות רבות, כמו וריאציות גולדברג של באך.

26 ברהמס היה מעורכי ההוצאה הכוללת של יצירות קורלי.

9. הקסגון – דיברטימנטו לשני כינורות, לשתי ויולות ולשני צ'לי  
(י' בראון 180) (1998)

Andante cantabile

Maestoso

Presto

ההקסגון<sup>27</sup> הוזמן על ידי ידידתו של בראון, הוילנית רבקה גולני, לקראת קונצרט שכלל את השישיות של ברהמס. יצירתו של בראון השתלבה לחלוטין בעולם הרוחני של התכנית כולה. הקסגון, כמוהו כמוסיקה לשלישייה כפולה, מבטא את קרבתו הרבה של בראון למוסיקה הקאמרית של ברהמס, והפעם במיוחד לחמישיות והשישיות לכלי קשת. בראון<sup>28</sup> חזר בראון והגדיר את ברהמס כאחד המלחינים האהובים עליו (ראה פרק 5).

להקסגון שלושה פרקים מורכבים וארוכים (משכה של היצירה כולה כ 25 דקות) ששולט בהם הלך הרוח של הרומנטיקה המאוחרת של ברהמס, החל במלנכוליה סתווית וכלה בליריקה נרגשת ושופעת התלהבות. בכתיבה לכלי הקשת שולטת שירתיות חמה, המרקם של ששת כלי הקשת עשיר ומלא כל העת, ונגינת היצירה תביא הנאה וסיפוק רב לנגנים. בה בשעה היא דורשת שליטה טכנית ברמה גבוהה. הפרק הראשון מאורגן בצורת הסונטה הבטהובנית-רומנטית הגדולה המאפיינת רבות מיצירותיו הסימפוניות והקאמריות של בראון. הוא פותח במבוא אטי המבסס את התפישה ארוכת הטווח השולטת ביצירה. הנושא הפותח בכינור הראשון הוא קו מלודי שירתי במבנה הקלאסי של שמונה תיבות. הוא מאורגן במודוס הדורי על רה, ומסתיים בקדנצה פלגאלית על סול. הכינור השני פותח בחיקוי של המוטיב הראשון אולם עובר מיד לליווי הרמוני המבסס את הקדנצה המסיימת על סול מיקסולידי.

דוגמת שמע מס' 26/8<sup>29</sup>

הנושא חוזר ומוצג בשתי הוילות, החל בצליל פה, ומסתיים ברה מז'ור. הוא חוזר ומופיע בפעם השלישית בשני הצ'לי, החל בצליל לה, ומסתיים שוב ברה מז'ור. כך נוצר מלכתחילה טווח זמן נרחב להצגת הנושא ולביסוס האקורד הפותח רה-פה-לה והאופי המודאלי העובר בין רה מז'ור-מינור לסול. מעבר קצר מוביל אל חלקו העיקרי והמהיר של הפרק. הנושא הראשון הוא טרנספורמציה תוססת של הנושא הפותח המתבטאת בעיבוד עשיר בחיקויים.

27 משמעות המלה היוונית היא 'משושה'.

28 3/10/12.

29 ביצוע: חגי שחם, יונה צור, רבקה גולני, צבי כרמלי, יהודה חנני ושמואל מגן.

דוגמת שמע מס' 8/27

הנושא השני הוא שירתי ולידי אולם סינקופות מתמידות בכלים המלווים שומרות על הדחף הריתמי השולט בפרק כולו.

דוגמת שמע מס' 8/28

עיבוד מוטיבי אינטנסיבי מוביל למחזור והפרק מסתיים בצלילים חרישיים על הדומיננטה לה, וכך יוצר המשכיות אל הפרק השני, הפותח אף הוא בטוניקה רה. הפרק השני, מאסטוזו (*Maestoso*, בהדר) הוא מיצירותיו האציליות והרגישות של בראון. הנושא הפותח מגלה השראה ישירה של הפרק השני, אף הוא ברה מינור, של שישיה לכלי קשת בסי במול מז'ור, אופוס 18, של ברהמס. השוואה בין שני הנושאים מוצגת בדוגמת שמע מס' 8/32.

דוגמת שמע 8/29

הדמיון בין שני הפרקים מצטמצם לנושא הראשון בלבד, ולאחר מכן מתפתח כל אחד מהפרקים בדרך שונה, ובכך מתגלה הדרך בה פעלה השראתו של ברהמס על בראון: הנושא של ברהמס יוצר השלכות שונות לגיבוש פרק שלם. ברהמס שומר על המשכיות ועל הגברה מתמדת של הפתטיות הסוערת, בעוד שבראון יוצר ניגוד חזק בין הנושא החגיגי, הפתטי, לבין הנושא השני שהוא שירתי ורגוע.

דוגמת שמע 8/30

על משמעות ההבדל בדרך הבחירה בין שני מלחינים כתב ליאונרד מאייר: "... העובדות החשופות (הגירויים הטהורים – מלים, צלילים, צבעים)<sup>30</sup> בשתי יצירות אמנות הן זהות לחלוטין, אולם העובדות המוסריות (הכוונה למגבלות עליהן מבוססות היצירות ומכאן האפשרויות מהן הופקו העובדות החשופות)<sup>31</sup> הן שונות במידה משמעותית. כתוצאה מכך לא רק הסגנון והמשמעות של שתי היצירות יהיו שונים במידה רבה, אלא גם מטרותיהם של האמנים תהיינה שונות... [התופעה של] השפעה מתבטאת ביצירת חלופה קומפוזיטורית חדשה או חלופה המתעוררת באינטליגנציה אמנותית פתוחה לקליטה. 'החלופה החדשה' הייתה קיימת תקופת זמן מסוימת כאפשרות אולם היא לא הוגשמה כחלופה בת קיימא."<sup>32</sup> במקרה המיוחד הנדון כאן אין ה"עובדות החשופות" זהות לחלוטין מאחר שקיים הבדל בין שני המוטיבים, אולם הדמיון ביניהם חזק מאוד.

Brute facts (the raw stimuli – words, pitches, colors). 30

The institutional facts. 31

Leonard Meyer, "Choice and Replication", in *Style and Music* (University of Pennsylvania Press, 1989), p 138, p. 144.

ראה עמ' 135-162 לדיון מפורט ומעמיק בשאלה אסתטית ראשונה במעלה זו.



בנקודה זו מתעוררת השאלה אם ניתן להציב את בראון בצד ברהמס למרות הבדל הזמן הגדול ביניהם. ליאונרד מאייר נתן את התשובה בחיבור חשוב אחר שלו שיצא לאור סמוך לחיבור הקסגון: "כאשר כל ההיסטוריה של המוסיקה ניתנת לרכישה בכל חנות תקליטים, מה משמעות יש לטיעון שבטהובן שייך לעבר? המוסיקה שלו מושמעת באותה קלות כמו זו של בולז – ואף יותר!"<sup>33</sup> ומאייר מצטט את מרשל מקלוהן: "מאחר ששיטות חדשות, אמפאטיות של ניתוח אמנותי ותרבותי נותנות לנו גישה קלה לאמצעים של הרגישות האנושית, אין אנו מוגבלים לפרספקטיבה של חברות מן העבר: אנחנו יוצרים אותה מחדש."<sup>34</sup> לגבי בראון, המוסיקה של ברהמס היוותה חלק מגיבוש אישיותו כמלחין, ולכן היא הייתה חלק מההווה שלו, שלא כמו היסטוריון שיתייחס לברהמס בפרספקטיבה היסטורית. פרק הפינאלה רחוק מהשפעת ברהמס. זה פרק טרנטלה ברוח מנדלסון הנע במהירות מסחררת במשקל שש שמיניות (וחטיבה קצרה בתשע שמיניות).

דוגמת שמע 8/31<sup>35</sup>

לקראת סיומו, שוב בהשראה רומנטית מובהקת, מצוטט חלק משמעותי מהמבוא האטי לפרק הראשון של הקסגון, והיצירה מסתיימת בקודה קצרה ומהירה. ההקלטה המצויינת של הקסגון על ידי חגי שחם, יונה צור, רבקה גולני, צבי כרמלי, יהודה חנני ושמואל מגן גילתה את היופי הילרי והעושר הגלומים ביצירה חשובה זו, העשויה להצטרף לאחת השישיות של ברהמס לכדי תכנית רבת השראה של קונצרט קאמרי.

## 10. רביעיית כלי קשת (י' בראון 186) (2000)

84 = J.

Cantabile con espressione – Pesante

Allegretto – con delicatezza

Adagio con espressione – Allegro – Tempo primo – Presto

ההחלטה לבחור בהרכב קאמרי מסויים באה לבראון תמיד על יסוד הזמנה מפורשת, או לפחות על יסוד היכרות וקשר עם חבר או חברים בהרכב. כפי שצוין קודם, הקשר רב השנים עם 'שלישיית ענבר' היה הסיבה למקום החשוב שתופסות שלישיות הפסנתר ביצירתו. זו גם הסיבה למספר הגדול של דואטים למרבית הכלים בפרטואר הקאמרי

Meyer, *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago, 1967), p. 150. 33

*The Gutenberg Galaxy* (Toronto, 1964), p. 60. 34

ביצוע: חגי שחם, יונה צור, רבקה גולני, צבי כרמלי, יהודה חנני ושמואל מגן. 35

הנרחב שלו. כך הייתה זו יד המקרה שבראון חיבר רק רביעיית כלי קשת אחת, למרות המעמד המכובד של הרביעייה לכלי קשת הקלאסית-רומנטית במוסיקה האירופית. הרביעייה הושלמה סמוך לשנתו השמונים. בראיון<sup>36</sup> ציין שייחודה של הרביעייה הוא שהיא הוקדשה לרעייתו, שולמית. בראון המעיט מאוד להקדיש יצירות. ברפרטואר של המאה העשרים נודע מקום מרכזי לשש הרביעיות לכלי קשת של בארטוק, שהמשיך את המורשת הגדולה של הרביעיות של בטהובן. בראון הצטרף ברביעייה שלו למורשת של בטהובן-בארטוק, ואף ציין זאת באותו ראיון. בכך חידש לאחר ארבעים שנה את הקרבה שהרגיש למוסיקה של בארטוק. כמו כן מגלה הרביעייה השפעה חזקה של התפיסה הצורנית ברביעיות האחרונות של בטהובן. הפרק הראשון, הכתוב בצורת הסונטה, נפתח במבוא שהוא הצהרה חגיגית בהכפלה של שתי אוקטבות, המשמשת לאחר מכן להכרות המחזור.

דוגמת שמע 8/32<sup>37</sup>

הנושא הראשון מציף את המאזין בסערת גלים שוצפים בצרופים דיסוננטיים.

דוגמת שמע 8/33

הנושא השני, המנוגד, הוא נושא ריקודי מהיר ששולטת בו הכרומטיקה הפנימית ומרווח הקוורטה המוקטנת האופייניים לבארטוק, וליצירותיו המוקדמות של בראון. לאחריו מופיע נושא שלישי שהוא פוגה בארבעה קולות בכניסות יחסי קוינטות עולות – לה-מי-סי-פה #, בעוד שהנושא הקונטרפונקטי ממשיך את הנושא הראשון, וכך הוא משמר את האחידות בפרק ואיננו מניח לאנרגיה התוססת להירגע.

דוגמת שמע 8/34

כפי שאופייני לבראון גם בשלישיות הפסנתר, מסתיים הפרק הסוער בפיאנו חרישי, הנמשך ישירות אל האקורד הפותח של הפרק השני. הרביעייה מגיעה לשיאה הרגשי בפרק השני, המסומן קנטבילה קון אספרסיונה. הפרק כתוב במשקל שמונה שמיניות, הנחלקות לצרופים משתנים של זוגות ושלישוניים וכך נוצר קו מלודי ארוך, זורם ונטול הדגשות, המתחלף באקורדים חרישיים ושקופים. קו מלודי זה שולט בפרק העדין כולו, הקרוב לעולמו המופנם של בטהובן בפרקים האטיים של הרביעיות המאוחרות שלו.

דוגמת שמע 8/35

36 3/10/12  
37 ביצוע: 'הרביעייה העכשווית' – הדס פבריקנט, תלי גולדברג, אמליה הולנדר, והילה אפשטיין.

השראת בטהובן שולטת גם בפרק השלישי, פרק הסקרצו הארוך הקרוב באופיו המוזר לפרקי הסקרצו ברביעיות אופוס 59 מס' 1 ואופוס 131 של בטהובן.

דוגמת שמע 8/36

פרק הסיום מציג את שני המודאלים – בטהובן ובארטוק – זה כנגד זה. הוא פותח בחטיבה אטית (*Adagio con espressione*) חרישית ומופנמת בסולם דו פריגי על גבי נקודות אורגן ארוכות בצ'לו ומתחלף לפתע בריקוד מהיר מאוד, פראי ותוסס, ששולטים בו מרווחי הקוורטה המוקטנת והטריטון שאפיינו את יצירותיו התזמורתיות המוקדמות של בראון<sup>38</sup>.

דוגמת שמע 8/37

הפרק ממשיך בהתחלפות זו – חטיבה אטית בחומר מוטיבי חדש (תיבה 76), ריקוד מהיר (תיבה 102), חטיבה אטית (תיבה 139), ומחול מהיר מאוד (תיבה 153) המביא לסיום הפרק בעוצמה רכה. המרקם הוא רב קולי וארבעת הכלים מנגנים יחדיו כמעט ללא הרף ובדחף ריתמי בלתי פוסק.

**רביעייה** רחבת היקף זו מצטרפת אל שש הרביעיות של בארטוק – כפי שההקסגון והשלישייה הכפולה הצטרפו למוסיקה הקאמרית של ברהמס. היא מעמידה אתגר קשה למבצעים, ודורשת הרכב מנוסה ומלוכד. היא זכתה בביצוע ובהקלטה מסורים ומעולים של 'הרביעייה הישראלית העכשווית' (הדס פבריקנט, טלי גולדברג, אמליה הולנדר, והילה אפשטיין).

## 11. **לאַלְתֵר** (*Ex Tempore*) מוסיקה לרביעיית כלי פריטה

(י' בראון 203) (2004)

Andante cantabile – Vivace – – Andante cantabile Allegro – Larghetto  
– Larghetto – Vivace

היצירה הוזמנה על ידי 'רביעיית קרמן'<sup>39</sup>. המלחין תיאר אותה כ"אלתור, אשר אליו הגעתי כהרף עין" ואז נותר לי להקליד אותו במחשב בתוך "יום-יומיים". היצירה נועדה לשתי מנדולינות ושתי גיטרות, וחוכרה בתקופה בה הרבה המלחין לחבר לכלי פריטה (ראה בהמשך הפרק), אולם מייד לאחר חיבורה הוא מצא כי היא תתאים ללא כל שינוי גם לרביעיית כלי קשת או לרביעיית כלי נשיפה, ובכך מודגש אופיה כדיברטימנטו קליל בנוסח בארוקי, שניתן לבצעו בכל הרכב שיעמוד לרשות מארגני

38 ראה פרק 6.

39 שמואל אלבו, יקי ראובן, תום כהן ולב חיימוביץ'.

קונצרט או אירוע אחר. עם זאת, המרקם הקליל מתאים בראש ובראשונה להרכב המקורי של כלי הפריטה.

כדוגמת שחורית (מס' 15 בפרק זה) בנויה היצירה בפרק אחד (משכו כ"12) שבו מתחלפות שבע הטיבות קצרות במהירויות ומצבי רוח שונים. הסגנון ההרמוני של היצירה הוא דיאטוני ובעיקרו קונסוננטי אולם הוא רחוק מהמהלכים הטונאליים המסורתיים, והוא משתייך לעולם ההרמוני של המוסיקה הצרפתית של פולנק, מיו ובני דורם, אשר היה קרוב לבראון מאז ומתמיד.

דוגמת שמע 8/38

## 12. מוסיקה לשלישיית כלי קשת (י' בראון 205) (2005)

*Allegro non troppo*

*Andante cantabile*

*Allegro*

בראיון<sup>40</sup> סיפר בראון שהשלישייה היא מהאהובות עליו מבין יצירותיו וכי הוא תכנן זמן רב לחבר שלישיית כלי קשת. בראון שב בשלישיית כלי הקשת אל המודל של דיברטימנטו של היידן, שמשולבת בו הרמוניה של המוסיקה הצרפתית הניאו קלאסית. צורת הסונטה שולטת גם בפרקי השלישייה.

ההפתעות ההרמוניות – המהוות אחד מהחשובים בין מאפייני המוסיקה הקמרית של היידן – הן הרחבות של הטונאליות המז'ורית-מינורית. לדוגמה, הפרק הראשון הוא בסול מז'ור אולם הוא נפתח על הדומיננטה, רה מז'ור, ולאחר פתרון חטוף לסול מז'ור הוא נע מייד לדו מז'ור ולסול מינור. כמו ביצירות הקאמריות הקודמות של בראון, שולטת בפרק תנועה ריתמית מתמדת של ערכים קצרים (שמיניות במשקל של שש שמיניות), ואת הרהף הריתמי יוצרות התחלפויות תכופות בין שש שמיניות לשלושה רבעים.

דוגמת שמע 41/8/39

גם במהלך הנושא השני, הרגוע והשירתי בפיאניסימו, מוסיפה להישמע ברקע התנועה המתמדת של שמיניות מהירות.

הפרק האטי לקוח מהמוסיקה למחזה נוח שחיבר בראון עבור תיאטרון 'החאן' להרכב של פסנתר, חליל, כלי נגישה וקולות זמרה.<sup>42</sup> בראון ציין כי לעתים קרובות

3/10/12 40

ביצוע: שלישיית Erato בקונצרט בירושלים, ב-27.1.2006. 41

ראה פרק 8. 42

השתמש במוסיקה שכתב להצגות תיאטרון, ואשר, כדבריו,<sup>43</sup> הייתה "מתה" לאחר שירדה ההצגה מן הבמה. ואכן יש לברך על החלטתו שכן פרק זה הוא שיאה הרגשי של היצירה. שולטת בו מלודיה דיאטונית עדינה וארוכת נשימה, העוברת בין שלושת הכלים בווריאנטים קלים. ההרמוניה מבוססת על אקורדי נונה רצופים מרגע פתיחת הפרק.

דוגמת שמע 8/40

פרק פינאלה הומוריסטי חותם את היצירה המופנמת והמעודנת, ששלושת פרקיה מסתיימים בפיאניסימו חרישי.

### ד. יצירות קאמריות לכלי נשיפה

שלא כמו קבוצת היצירות הקאמריות לכלי קשת, כוללת קבוצת יצירות זו ייצוג מכובד לשלב המוקדם ביצירתו של בראון, החופף את היצירה הישראלית של 'האבות המייסדים' בשנים הראשונות למדינה.

13. אגדת האביב, סויטה לרביעיית כלי נשיפה (י' בראון 6) (1951)

**אגדת האביב**, היא מיצירותיו המוקדמות ביותר של יחזקאל בראון. המלחין סיפר<sup>44</sup> שהוא חיבר אותה לרביעייה – חליל, אבוב, קלרנית ובסון – ולא להרכב המקובל של חמישייה, מאחר שבשלב זה של עבודתו כמלחין חשש מכתובה לקרן. הסויטה, שמשכה כ-11 דקות, כוללת ששה פרקים זעירים, ולסיום חוזר פרקה הראשון. כל הפרקים כתובים בסגנון של ריקוד או פסטורלה עממית, במוראליות דיאטונית, במשפטים סימטריים, מנעד מצומצם, ועל כולם שורה הבעה של עדינות ואף נאיביות שובת לב.

דוגמת שמע 45/8/41

היצירה קרובה באופיה ליצירות שחוברו בשנות החמישים ואשר מייצגות את האידיאל האוטופי של מוסיקה כפרית וריקודים עממיים ששלט אז במוסיקה הישראלית. הבולטות בהן הן **מחולות עם ישראלים** של חיים אלכסנדר (1951), **סויטה זעירה** של אלכסנדר א' בוסקוביץ' (1954), **חמישה מחולות כפר** של מרק לברי (1952), **חמסין** (1950) והסויטה **ישראל** של פאול בן-חיים (1951).

43 ראיין, 3/10/12.

44 ראיין 3/10/12.

45 ביצוע: אורי שהם – חליל, חיים יובל – אבוב, פיטר סימנאור – קלרנית, ולטר מרוז – בסון.

14. **עמק הירדן**, פרקי מחול לתשעה נגנים 46 (י' בראון 44 A) (בשולי העמוד האחרון סומן תאריך החיבור פברואר-מארס 1961, עיבוד מחדש נובמבר 1961. על דף השער מופיע התאריך 1963).

נהר  
אדם  
שרב  
מאבק

היצירה חוברת לאירוע חגיגי לכבוד יובל יישובי עמק הירדן, והיא כתובה לחליל, קלרנית, בסון, קרן יער, חצוצרה, טרומבון, פסנתר, קונטרבס, ושבעה כלי נגישה. היצירה קיימת בשתי גרסאות, ורק אחת מהן שמורה בארכיון בראון. היא נכתבה בהשראת האידיאל של הפנייה אל המזרח והמוסיקה הערבית שבו דגל מורו של בראון, בוסקוביץ', במהלך שנות החמישים, בטכניקה מערבית מובהקת של מוטיב המוצג לסירוגין עם היפוכו.

דוגמת שמע 478/42

בפרק השלישי, שרב, שולט קו מלודי ארוך המאופייין בסקונדות מוגדלות וכן בקוורטה המוקטנת שאפיינה את מרבית יצירותיו המוקדמות של בראון. החזרות על הבלט היו, כלשונו של בראון, "בלתי נעימות"<sup>48</sup>. הכוריאוגרפית ישבה בעת החזרות בפנים זועמים ונראתה בלתי מרוצה כל העת. הבלט הריאליסטי התבסס על הווי החיים בקיבוץ, ואחת התמונות העלתה על הבמה את ההורים המבלים עם ילדיהם לאחר העבודה. בראון בחר ללוות תמונה זו בצלילים של שיר לכת עליז. ואז התפרצה הכוריאוגרפית בטענה שהיא התכוונה בתמונה זו לאווירה של שלוה רגועה ומהורהרת. בראון נפגע מיחסה ונטש את החזרה, אך מזגו הטוב גבר והוא חיבר עד למחרת מוסיקה לפי דרישתה. אולם האווירה הכללית ששררה בחזרות והאירוע הרחיקה אותו מהיצירה, שלא בוצעה מאז. יש לקוות כי תימצא הדרך להצגה מחודשת של הבלט, המשקף שלב חשוב בגיבוש המחול והמוסיקה הישראלית האמנותית בראשיתם.

46 חליל, קלרנית, בסון, קרן, חצוצרה, טרומבון, כלי נגישה, פסנתר, קונטרבס.

47 ביצוע: אורי שהם – חליל, יונה אטלינגר – קלרנית, מרדכי רכטמן – בסון, פייר טיבו – חצוצרה, פייר דלוסקובו – קרן, ריי פרנס – טרומבון, גדעון שטיינר – כלי נגישה, אלדד נוימרק – פסנתר, תליה מנזה – קונטרבס. בניצוח יחזקאל בראון.

48 ראיון 4/10/12.

15. פסקול (י' בראון 58) (1963), לקלרנית באס, חצוצרה, קונטרבס, כלי נגישה לשלושה נגנים – פעמונים, מצלתיים וויבראפון.

בראון רואה בפסקול יצירה חשובה. הוא חיבר אותה כמוסיקה לסרט של הבמאי דוד גרינברג (1931-1990), מהחדשנים ביוצרי הקולנוע הישראליים אשר התמחה בסרטים דוקומנטריים. המוסיקה נועדה לסרט על משחטת עופות, שנועד לסמל את החברה האנושית. למרות הנושא הקשה הייתה לבראון חוויה גדולה בעבודת העריכה עם דוד גרינברג. לרוע המזל, אבד העותק היחיד של הסרט, אבל הפרטיטורה נשמרה והבמאי קיבל את רשותו של בראון להשתמש בחלקים מהמוסיקה גם לסרטים דוקומנטריים אחרים. הנושא האכזרי חייב מוסיקה תוקפנית וזוויתית. כגון תחילת הפרק השני.

The musical score is for the piece 'Paskol' by Yehuda Brauner, in 8/2 time with a tempo of quarter note = 72. The score includes parts for B. Cl., Tpt in Bb, Perc. I (Scrapers), Perc. II (S.D., Stick Brush), Perc. III (Xyl.), and D. B. The dynamics are marked *mf* and *sempre mf, meccanico*. There are also markings for *gliss.* and *c. sord.*

דוגמת תווים 8/2

בפרק השני מפעיל נגן כלי הנגישה השני מערכת של מוסיקה לריקודים בנוסח שנות הששים: תוף גדול המופעל בדוושה, זוג מצלתיים, מצילה תלויה, תוף צבאי, שני פעמוני פרה ושלושה בלוקים (temple blocks). הפרק השלישי הוא ולס גרוטסקי בסגנון ג'ז. פס קול היא יצירה חריגה וחד פעמית כמוסיקה של יחזקאל בראון. בראיון<sup>49</sup> הביע המלחין תקוותו שפסקול תבוצע כיצירה כלית עצמאית.

16. **שחרית** (Aubade) לאבוב ולשלישיית כלי קשת (י' בראון 160)  
(1994)

Con moto tranquillo

בראון כתב על היצירה:

"בשם שחרית תרגמתי את *Aubade* הצרפתית, והיא שירת אהבה עם שחר או, אם תרצו, שירת פרידה של זוג נאהבים עם שחר. את השם נתתי למוסיקה בדיעבד, אחרי שהיא הייתה כתובה, ואינני יודע מדוע. אולי בגלל האופי הנוגה והענוג של נגינת האבוב בפתיחה. נגינה זאת משמשת כפזמון חוזר ארבע פעמים. מפעם לפעם נגינה זאת עולה חמש דרגות בסולם הצלילים, מנוגנת על ידי האבוב והכינור לסירוגין, נעשית יותר ויותר ענוגה ונוגה, ובין לבין מופיעים פרקי נגינה נמרצים וזריזים במרקם רב קולי בו ארבעת כלי הנגינה שותפים שווים. איך כל זה מתקשר, אם בכלל, לשירת פרידה של זוג נאהבים עם שחר – את זה אני משאיר לדמיון הפורה של המאזינים." למרות המרקם הבהיר והשקוף כתובה היצירה בסגנון קונטרפונקטי עשיר בחיקויים בין הכלים.

**שחרית** היא יצירה חד-פרקית בצורת רונדו (משכה כ'14). שיר האהבה הענוג מופיע ארבע פעמים על הצלילים מי – סי – פה# – דו#, ומתחלף באפיזודות של ריקוד קליל. היצירה כולה נעה במרקם גבוה ושקוף, וכבר בהופעתו הראשונה מנגן האבוב את המנגינה בצליליו הגבוהים על רקע ספטאקורד מז'ורי, שבו הויולה משמיעה את תפקיד הבאס והצל'לו מנגן מעליה.

דוגמת שמע 508/43

בכל אחת מכניסותיה עולה המנגינה בקוינטה, ובהופעתה האחרונה משמיע אותה הכינור בצליליו הגבוהים ביותר.

דוגמת שמע 518/44

למרות פשטות המנגינה, שומר בראון על גמישות ריתמית מתמדת באמצעות הצבת מנגינה בשלושה רבעים על גבי שש שמיניות בכלי הליוי.

50 ביצוע: דודו כרמל – אבוב, אקרט לורנצן – כינור, צבי פרידל – ויולה, דורון טויסטר – צ'לו. בקונצרט 'אתנחתא' ב-19.12.1995.



17. **מוסיקה לחמישיית כלי מתכת** (י' בראון 234) לשתי חצוצרות,  
קרן, טרומבון וטובה (2012)

Fiesta  
Aria (Andante)  
Moto perpetuo (בתנועה מתמדת)

רשימת יצירותיו הארוכה של בראון הסתיימה בשנתו התשעים בשתי המישיות לכלי נשיפה הקרובות זו לזו באופיין הקלאסי. על המוסיקה לחמישיית כלי מתכת, לקראת ביצועה בקונצרט בסדרת 'אתנחתא', כתב בראון זכרונות החולפים על פני כשמונים שנה:

כשהייתי בן 8 הכרתי בפעם הראשונה בחיים כלי נשיפה של נחושת קלל. כבר בתחילת האביב גרנו ברחוב הירקון 72 ת"א. למעשה זו הייתה דרך עפר (1930) בצפון תל-אביב שהובילה לבית הקברות המוסלמי. באחד הערבים שמענו, אימא ואני, מכיוון רח' בן יהודה צפונה מאתנו צלילי נגינה שהקסימו אותי. אימא אמרה בהבעת פנים מלאת התפעלות: דַס אַיס אָיינַ וַלד הורן (זאת קרן יער).

באותה שנה כעבור כמה זמן שמעתי על שפת הים צפונה מאתנו תזמורת של כלי נגינה. זו הייתה הפעם הראשונה בחיי שראיתי ושמעתי תזמורת כזאת. הנגנים ישבו על במה מעץ שעמדה איפה שהיום רח' פרישמן יורד אל הים.

הנגנים ישבו עם כלי הנגינה שלהם על במה מעץ שהייתה בנויה על החול (שפת הים). רצתי לשם וראיתי ושמעתי בפעם הראשונה בחיי את הקסם המיוחד במינו של כלי נגינה מבריקים, נוצצים מול קרני השמש השוקעת ומשמיעים הרמוניה שרק כלי נשיפה של נחושת קלל יכולים להפיק... עמדתי מוקסם עד חשכה. חזרתי הביתה לאורך החולות. כשהגעתי הביתה עוד שמעתי את קול התוף הגדול בום בום בום. קרן היער ונגינת כלי הנשיפה של נחושת קלל הטביעו בי חותם בל ימחה.

מאיר הרניק, חבר ילדות שלי, פנה אלי בתוקף תפקידו ברדיו וביקש ממני לעשות ארבעה עיבודים משירי המלחין ידידיה אדמון. זה היה בתחילת שנות החמישים ואני זה עתה עזבתי את שדות הפלחה בעמק יזרעאל מתוך כוונה ללמד מוסיקה בעיר הגדולה תל-אביב. אמרתי למאיר: בחיים לא כתבתי דבר כזה ולא למדתי תזמור. "ומאיר אומר: "אתה יודע לעשות את זה. החזרה תהיה באולם ימק"א בירושלים בעוד שבוע ואתה תנצח על התזמורת. אני כמעט זועק: "בחיים לא ניצחתי ולא למדתי ניצוח". ומאיר בשלו: "אתה יודע לעשות את זה".

כעבור שבוע נסעתי לירושלים. שמתי מאה עמודי פרטיטורה בכתב ידי על הפולט. כשהרמתי את היד והתחלתי לנצח הייתי מופתע ומוקסם, במיוחד מצליל

של 4 קרנות, 3 טרומבונים וטובה שהחזירו לי בדייקנות צלילי מנגינה מבריקים של כלי מתכת שתיארת לי לעצמי בדמיוני.

מאז כתבתי לא מעט יצירות לכלי נגינה של מתכת.

כשחיותה דביר הציעה לי (2012) לכתוב חמישייה לשתי חצוצרות, קרן, טרומבון וטובה הייתה לי הרגשה שזו פעם ראשונה בחיי שאני כותב מוסיקה לכלי מתכת ותקף אותי הפחד הידוע שמא לא אצליח.

יצירה זו ממזגת שני מקורות השפעה חשובים במוסיקה של יחזקאל בראון: הארגון הצורני והריתמי הקלאסי של היידן, והניאו קלאסיקה השנונה של המלחינים הצרפתיים מראשית המאה העשרים, במיוחד פולנק ומיו. החמישייה היא דיברטימנטו קליל והומוריסטי בשלושה פרקים – טרנטלה, אריה שירתית-לירית, ופרק סיום מהיר ביותר הקרוב ברוחו לפרק הפתיחה. ההרמוניה היא דיאטונית ורבת תפניות מפתיעות והנושאים עוברים מכלי לכלי בטכניקה המסורתית של חיקוי. מהנגנים נדרשת שליטה וירטואוזית ברמה גבוהה במיוחד.

## 18. חמישית כלי נשיפה (י' בראון 235) (2012)

Prestissimo

Largo – Allegro vivace

Allegro

זו יצירתו האחרונה של יחזקאל בראון והיחידה שחיבר להרכב המסורתי של חליל, אבוב, קלרנית, בסון וקרן (הכלולה בהרכב זה למרות שאיננה של עץ).<sup>52</sup> היא חוברת על פי הזמנתו של החלילן ליאור איתן, ידיד קרוב של המשפחה, בשנתו התשעים של המלחין. לאחר חיבורה הידרדר מצב בריאותו, במיוחד מצב ראייתו, והוא לא היה מסוגל להמשיך בחיבור מוסיקה.

החמישייה היא דיברטימנטו עתיר התלהבות ואנרגיה, בנוסח הדיברטימנטי של היידן ומוצרט, ובה בשעה הוא שואב את השראתו גם מהניאו קלאסיקה הצרפתית, ובמיוחד מסגנונו האירוני של פרנסיס פולנק. היא מאורגנת בשלושה פרקים. הפרק הראשון עובר לסירוגין מנושא מלא עליצות של חמשת הכלים יחדיו לדיאלוג משועשע בין שלושת הכלים הגבוהים לבין הבסון והקרן.

הקרן פותחת את הפרק השני בנעימה פשוטה ואטית, ואז עוברים הכלים האחרים לנושא מהיר הקרוב באופיו לחומר של הפרק הראשון. פרק הסיום נע במהירות רבה במנגינה קלילה העוברת בחטף מכלי לכלי, והדרישות הטכניות לנגינתו עצומות.

52 ראה לעיל, אגדת האביב (12).

ההרמוניה היא דיאטונית ומבוססת בעיקרה על אקורדים משולשים ואוניסונו, אם גם תוך מעברים מפתיעים והומוריסטיים בין המרכזים הטונאליים. החמישייה נוגנה לראשונה במסגרת הקונגרס הבינלאומי למדעי היהדות שהתקיים בשנת 2012 באוניברסיטה העברית. ההרכב הוירטואוזי שניגן אותה כלל את ליאור איתן (חליל), תמר נרקיס-מלצר (אבוב), שירה אליאסף (קלרנית), עוזי שלו (בסון) ומיכל מוסק (קרן).<sup>53</sup>

## ה. יצירות לדואו

הקשר הקרוב שנוצר בין יחזקאל בראון לבין מבצעים מעולים רבים בארץ הניב פרטואר נרחב של יצירות לכלי מלודי, רובן המכריע עם פסנתר. חלקן סונטות רב פרקיות וחלקן יצירות קצרות ווירטואוזיות. כלי הסולו להם כתב דואטים ויצירות סולו הם: נבל, כינור, ויולה, צ'לו, קונטרבס, פיקולו, חליל, קלרנית, חצוצרה, קרן, בסון, טרומבון, טובה, מנדולינה וגיטרה. בגלל מספרן הגדול יעסוק הדיון הבא רק בחשובות בהן.

### 19. עוף החול (הפניקס), לבסון וכלי נגינה (י' בראון 51) (1963)

בראון חיבר את הפניקס עבור הרקדנית והכוריאוגרפית נעמי אלסקובסקי, אחת מהיוצרות החשובות של המחול הישראלי. היצירה מהווה אחד מנסיונותיו המועטים בחיבור בטכניקה הדודקפונית (טכניקת שנים-עשר הטונים) אותה דחה במהרה.<sup>54</sup> השורה מוצגת בדוגמת תווים 8/3.



דוגמת תווים 8/3

עם זאת, הרטוריקה המאפיינת את הכתיבה הדודקפונית, במיוחד הקפיצות הגדולות של ספטימות גדולות, שולטת בשורה. בראון מתאר ביצירה, בהתאם לכוריאוגרפיה, את הפניקס, העוף המיתולוגי, שהוא עוף גדול וכבד. עם שובו לחיים הוא פותח במבוכה ובתנועות בלתי סדירות, עד אשר הוא מצליח להגיע למחול קצר. ביצירה שולט מוטיב יחיד. את הבסון מלווים תופי דוד, המשלימים את השורה, מצלתיים וגונג.

53 ניתן לצפות בביצוע זה ב You tube בכתובת: בראון יחזקאל חמישיה לכלי נשיפה מעץ שנכתבה לחלילן ליאור איתן. משך היצירה כ-14 דקות.  
54 ראה פרק 5.

דוגמת שמע 55/45

את היצירה ניגנו לראשונה מרדכי רכטמן, שהיה אז נגן הבסון הראשון של התזמורת הפילהרמונית הישראלית ונגן כלי הנקישיה יואל תום, אשר היה חבר התזמורת לתקופה קצרה, ומחלוצי המוסיקה האבנגרדית בארץ.

20. **שירי לילית** (Noctuae carmina) לויולה ופסנתר  
(י' בראון A118) (1979)

Adagio

Allegro non troppo, energico

Tempo primo – Allegro molto

Allegro molto

Adagio – Presto (coda)

על פרשת חיבורה של היצירה סיפר בראון: "היצירה החלה כסונטה לויולה ופסנתר. בונה הכינורות ובעיקר הויולות ההונגרי, ארדש, לבראון תיארו כענק בעל טמפרמנט הונגרי מובהק) שהיה נשוי אז לרבקה גולני<sup>56</sup>, השאיר לי כמתנה את הויולה הטובה ביותר שלו, ואמר: תנגן בוילה ואולי יצא משהו. אני ניגנתי בוילה ובאה היצירה. היה לי קשה להתחיל אז. המצאתי סיפור ביונית על הלילית, נוקטואה – ינשוף ביונית, שהיה מייסד אתונה, ולילית היא אשתו של השטן. בעברית קוראים לציפור הזו פוס. קראתי ליצירה "נוקטואה", אשתו היפהפיה של אשמדאי. זה היה בהתחלה. למוסיקה אין שום קשר להשתלשלות, ואולי כן. יש בה יופי אכזרי שיכול להתאים לאשתו של אשמדאי. רבקה ניגנה את הסונטה ואח"כ הוזמן אצלי תזמור שלא רציתי בו."<sup>57</sup> היצירה תוזמרה מייד לאחר חיבורה והייתה לקונצ'רטו לויולה ולתזמורת (י' בראון B118). היא תוזמרה להרכב גדול, הכולל כלי נשיפה של עץ בזוגות, זוגות של קרנות, חצוצרות, וטרומבונים, טימפני וכלי נקישיה – קסילופון, משולש, מצילה, גונג, וכן פסנתר בתפקיד של כלי תזמורתי. אין להשוותה לקונצ'רטי האחרים של בראון, מאחר שהיא יצירה ייחודית, דרמטית וסוחפת, ששולט בה מתח בלתי פוסק. בראון ציין כי "יש [בתזמור] כל הפעלולים שלמדנו מראוול. הגירסה התזמורתית בוצעה בארץ ובברלין אבל אני לא אוהב אותה." רתם לוז אשר ניגנה את תפקיד הפסנתר בגירסה הקאמרית המקורית ציינה כי גם היא מעדיפה גירסה זו.

55 ביצוע: עוזי שלו – בסון, דן מושייב – כלי נקישיה.

56 רבקה גולני היא ויולנית ישראלית בעלת פרסום בינלאומי, שעודדה חיבור יצירות רבות לויולה.

57 ראיון 15 בפברואר 2012.

**שירי לילית** חריגה בנוף הצלילי של יצירותיו של בראון. שולטים בה עולם רגשי קודר, גוונים כהים, ויולה מנגנת כמעט במהלך היצירה כולה, ובעיקר במיתרים הנמוכים. התפקיד מציג קשיים טכניים עצומים, וניכר שהיצירה הוזמנה עבור וירטואוזיות ברמתה של רבקה גולני. היא דורשת ויולה גדולה ובעלת צליל אדיר, החודרת – בהקלטה היחידה שלה – מבעד לתזמור הסמיך. החטיבה הראשונה היא אלגיה אטית מאוד ומלאת מתח רגשי, הפורצת במהרה לחטיבה השנייה שבה מנגנים ויולה והפסנתר בעת ובעונה אחת נושא אינטנסיבי שבו מתחלף המשקל שוב ושוב בין שבע, חמש ושש שמיניות.

דוגמת שמע 8/46<sup>58</sup>

החטיבה השלישית היא פיתוח עשיר ודרמטי של החטיבה הפותחת, ובו מעטרת ויולה ומעשירה את הנושא הפותח החוזר בפסנתר. החטיבה הרביעית ממלאת את תפקיד הסקרצו בסונטה. ויולה והפסנתר משמיעים פרק 'פרפטואום מובילה' במהירות מסחררת ויוצרים צירופי הצללות עוצרי נשימה בין שני הכלים.

דוגמת שמע 8/47<sup>59</sup>

החטיבה החמישית חוזרת אל האדג'ו הפותח בסיום קודר ורב הבעה, ההולך ומזדכך בצלילים חרישיים ושלווים. לדעתי הקודה הזעירה בפרסטו מיותרת ופוגמת בסיומה של היצירה.

**שירי לילית** היא יצירתו היחידה של בראון הפונה אל היבטים מסוימים של העולם הרומנטי המאוחר, וניכרות בה השפעת **הפואמה לכינור ולתזמורת** (1896) של ארנסט שוסון (1855–1899). ביצירה שולטים גוונים מינוריים כהים, אולם אין בה שמץ של ההרמוניה הכרומטית הרומנטית-גרמנית.

21. **פרחי צהרים**, חמש זעירות [בגטלות] לכינור ופסנתר  
(י' בראון 137) (1985)

Con molto tranquillo  
Adagio  
Allegro  
Andantino  
Scherzando

58 ביצוע: רבקה גולני – ויולה, זמירה לוצקי – פסנתר, בקונצרט 'אתנחתא' באולם 'ימק"א' בירושלים, ב-23.5.1991.

בדברי הפתיחה לביצוע על ידי הכנרת אורה שירן הסבירה חיותה דביר, ידידתו הקרובה של המלחין, כי כוונתו בשם היצירה היא "צהרי היום – צהרי החיים". את רעיון היצירה – המישה פרקים קצרים שאין קשר ביניהם – שאב המלחין מהבגטלות של בטהובן. קשר מסויים קיים אמנם בין הפרק הראשון לאחרון – שניהם במשקל של חמש שמיניות ויש קשר בין המוטיב הפותח את שניהם.

הכינור "זעירויות" הוא תרגום של בגטלות, אך יש בו בכדי להטעות – אין המדובר ביצירה קלה או במיניאטורות. מצד אחד, זו יצירה וירטואוזית לכינור, על פי המודל של הכתיבה המבריקה לכינור במחצית השנייה של המאה התשע עשרה. מהכינור מצופה נגינה בצליל עשיר ומלא הבעה ובסגנון אקסטרורטרטי, ואכן, בקונצרט הנדון ניגנה אותו אורה שירן בדרך זו. מצד שני, הכינור והפסנתר מנגנים במרקם מתמיד של חיקויים סמוכים וברב קוליות אינטנסיבית כך שאין המדובר במפגן וירטואוזי גרידא של הכינור. פרקיה של יצירה זו כולם מונותימיים – מבוססים על נושא יחיד ולכל אחד מהם מרקם אופייני משלו, כגון הפרק השני, האטי, שבו מנגן הכינור צלילים כפולים ואקורדים במרקם רב קולי.

דוגמת שמע 60/48

הפרק הרביעי מצטט מנגינה מהמוסיקה למחזה נח שחיבר בראון.<sup>61</sup>

22. **סונטה לטרומבון ופסנתר** (י' בראון A173) (1997)

22. **סונטה לצ'לו ופסנתר** (י' בראון B173) (2002)

Allegro

Largo

Allegretto

**הסונטה לטרומבון** שייכת לקבוצה הגדולה של יצירות קמריות המקבלות את השראתן מהניאור־קלסיציזם הצרפתי של ראשית המאה העשרים, במיוחד מיצירותיו של דריוס מיו, ובמידה פחותה מהמוסיקה הקמרית הניאוקלסית של פאול הינדמית. היא מאורגנת בתבנית הקלאסית התלת־פרקית. מבחינת הבעתה הרגשית היא מאופקת, בהירה ואופטימית, והיא נותנת מקום רב לשני המבצעים ליהנות מנגינה קאמרית בצוותא. בראון נותן ביטוי מלא לאחת התכונות החשובות של הטרומבון והיא מנעד צליליו הגדול המקיף את הרגיסטרים של באס, טנור ואלט. מנעד זה משותף לטרומבון ולצ'לו ולכן לא נדרש כמעט כל שינוי בעיבוד הסונטה לצ'לו ופסנתר. המנעד הגדול

60 ביצוע: אורה שירן – כינור, אירית רובילוי – פסנתר.

61 ראה פרק 8.

מוצג כבר בנושא המבוא התרועתי הפותח את הפרק הראשון ומקיף שתי אוקטבות וטרצה גדולה, ומשלים אותו הפסנתר בצליליו הגבוהים ביותר.

דוגמת שמע 8/49<sup>62</sup>

הפרק הראשון כתוב בצורת סונטה קלאסית מובהקת, לרבות סימן החזרה בסיום התצוגה, ושני נושאים שונים (לאו דווקא מנוגדים), הראשון במודוס איאולי על סול, השני על הדומיננטה רה איאולי.

דוגמת שמע 8/50

בעקבות התצוגה מופיעים פיתוח אינטנסיבי בטכניקה קלאסית מובהקת, ורקאפיטולציה.

דוגמת שמע 8/51

המרקם הוא דו קולי ובהיר, והפסנתר מנגן ארפג'י ואקורדים מלאים רק בחלק מהפרק השני הכתוב בטונאליות של סי במול מינור. הפרק האחרון חוזר לטונאליות סול והוא ריקוד במשקל שש שמיניות ובמקצב הג'יגה, היוצר מתח ריתמי באמצעות סינקופות תכופות.

דוגמת שמע 8/52

### 23. סונטה לחצוצרה ופסנתר (י' בראון 168) (1996)

Allegro maestoso  
Scherzando  
Passacaglia

בראון סיפר<sup>63</sup> כי את פרקה הראשון של הסונטה הוא חיבר עבור סטודנטית צעירה באקדמיה למוסיקה שנשאה חן בעיניו, אולם היא נעלמה במפתיע מהלימודים, ומאחר שהפרק הראשון כבר היה מוכן, המשיך בחיבור והשלים את שני הפרקים הבאים. פרקה הראשון של הסונטה מאורגן, כרגיל אצל בראון, בצורת הסונטה, אולם הפעם זו סונטה חד-נושאית (מונו־תמטית), והניגוד בפרק נוצר משינוי אופיו של הנושא – באזור המיועד לנושא שני חוזר הנושא הראשון בנגינה של החצוצרה עם סורדינו (עמעם) בפיאנו.

דוגמת שמע 8/53<sup>64</sup>

62 ביצוע: ירון הרינג – טרומבון, ענת שרון – פסנתר, ב-2003.

63 ראיון, 3/10/2012.

64 ביצוע: יגאל מלצר – חצוצרה, ענת שרון – פסנתר בקונצרט במרכז המוסיקה עין-כרם, ב-20.10.1996.

החצוצרה מנגנת מרבית הפרק בסגנון שירתי, ורק במיעוטו משמיעה תרועות חצוצרה מסורתיות. הפסנתר מלווה רוב הזמן במרקם אקורדי, אולם מדי פעם הוא עובר לקונטרפונקט ומחקה את הצגת הנושא בחצוצרה.

הפרק השני הוא סקרצו בפיאניסימו המשקף את השפעת פרקי סקרצו הפיות של מנדלסון, כגון פרקי הסקרצו עוצרי הנשימה בשמיניה לכלי קשת ובשלישית הפסנתר. החצוצרה מנגנת בעיקר עם סורדינו.

דוגמת שמע 8/54

בפרק הסיום, שהוא שיאה של היצירה והארוך בפרקיה, שב בראון אל המודל של הפסקאליה ובמיוחד אל פרק הסיום של הסימפוניה הרביעית של ברהמס, שהיתה מהיצירות הקרובות ביותר לליבו (ראה פרק 1). בפרק שולט המקצב של הפסקאליה – הדגשת הפעמה השנייה בכל תיבה, והוא עובר בסדרה ארוכה ומרתקת של וריאציות אופי עד לשיא הכולל החשת הטמפו.

דוגמת שמע 8/55

## 24. סונטה לבסון ופסנתר (י' בראון 194) (2003)

Moderato  
Allegro non troppo  
Larghetto  
Allegro molto

הסונטה היא לירית, מופנמת וסגנונה ההרמוני דיאטוני ופשוט. הפרק הראשון, מורדאטו, הוא פסטוראלי. הבסון מנהל דיאלוג בחיקויים עם יד ימין של הפסנתר, בליווי יד שמאל. המרקם הוא שקוף וברור מאחר שהקו המלודי בפסנתר גבוה בהרבה מתפקיד הבסון וכך איננו מכסה אותו.

דוגמת שמע 65/56

הפרק השני הוא הסקרצו של הסונטה, ובמרכזו מלודיה שובת לב בבסון הזוכה לחיקוי מיידית בפסנתר.

דוגמת שמע 8/57

בפרק השלישי נעים בקונטרפונקט שני קוים מלודיים נוסטלגיים, ארוכי נשימה המגיעים לשיא רגשי לקראת סוף הפרק. פרק הסיום חוזר אל תבנית הפרפטואום מובילה המאפיינת פרקי סיום רבים של בראון. הסונטה, שמשכה כעשרים דקות,

65 ביצוע: עוזי שלו – בסון, רתם לוז – פסנתר.



מהווה תוספת מבורכת לרפרטואר המצומצם של דואטים לבסון ופסנתר, והיא שייכת לקבוצה הגדולה של יצירות ניאורקלאסיות בהשפעה צרפתית שחיבר בראון.

25. **סונטה לקונטרבס ופסנתר** (י' בראון 196) (2003)

I. Introduzione

II. De profundis – Grave

III. Variazioni

נגן הקונטרבס המעולה רון מרחבי הזמין אצל בראון יצירה עבור רסיטל הגמר שלו לסיום לימודיו בארצות הברית. בראון נענה מייד לאתגר לחבר יצירה וירטואוזית בהיקף גדול לכלי זה, שהופעותיו ביצירות סולניות נדירות. פרקה הראשון של היצירה מאורגן, כמו במרבית יצירותיו של בראון, בצורת סונטה מלאה וברורה. בנושא הראשון מתגבר בראון על מגבלות הקונטרבס ככלי סולו באמצעות ניצול מלא של המנעד הגדול שלו. הנושא הראשון, שהוא נרגש וסוער, מתפרש בבת אחת על פני שלוש וחצי אוקטבות.

דוגמת שמע 8/58<sup>66</sup>

בנושא השני, המנוגד לראשון באופיו השירתי ובמנעדו המצומצם, מעשיר הפסנתר את המרקם בתנועה קישוטית מהירה בערכים קצרים. בראון מדגיש את הבהירות הקלאסית של הפרק באמצעות הצבת קו חזרה בסיום התצוגה, כמקובל ברוב המכריע של פרקי סונטה קלאסיים. בכך הוא הולך בעקבות ברהמס שאף הוא נקט באמצעי זה על מנת להתקרב למודל הקלאסי.

הפרק השני קרוי De profundis, והוא פרק אטי מאוד (Grave). הסיבה לקונוטציה של יצירה כנסייתית קודרת, כפי שסיפר המלחין,<sup>67</sup> היא גוון הצליל של הקונטרבס, שבראון כינה "אפור", ללא כל קשר תכניתי שהוא. זה פרק רחב יריעה (משכו כעשר דקות) ששולטת בו הבעה רומנטית עזה וטראגית. הקונטרבס מנגן מרבית הפרק בצליליו הגבוהים, באזור הצלילי של הצ'לו, ותומך בו מרקם אקורדי עשיר ומלא בפסנתר. כמו במרבית יצירותיו של בראון, גם פרק זה כתוב בצורת הסונטה ובשני נושאים שולטת הבעה קודרת.

השראתו של ברהמס, ובמיוחד השראת פרק הפינאלה של הסימפוניה הרביעית – מהיצירות שבראון העריץ מאז תקופת הכשרתו המקצועית (ראה פרק 2) – מגיעה לשיאה בפרק השלישי, המכונה 'זוריאציות' והוא פסקאליה מובהקת, בטונאליות

66 ביצוע: רון מרחבי – קונטרבס, אריאל הלוי – פסנתר (מתוך דיסק 'כלים שלובים').

67 ראיון, 24/10/12.

מי מינור המשותפת לו ולסימפוניה של ברהמס. אופי הפסקאליה מודגש גם במקצב הטיפוסי של משקל משולש והטעמה על הפעמה השניה. כל הוריאציות הן בנות שמונה תיבות, ובמהלך הפרק מופיעה חטיבה במי מז'ור. הקונטרבס והפסנתר מנגנים במרקם דו קולי מתמיד, תוך הגברה הדרגתית של המתח הריתמי והצלילי.

דוגמת שמע 8/59

## 26. סונטה למנדולינה ולגיטרה (י' בראון 201) (2004)

I. Fantasia – Allegro non troppo

II. Aria – Larghetto

III. Variazione – Maestoso

יצירה מקסימה זו חוברת שנתיים לאחר מוסיקה לכלי פריטה (ראה לעיל, 5א'). מאז סוף שנות התשעים חלה בארץ התקדמות גדולה באיכות ההוראה של הנגינה במנדולינה ככלי סולני קלאסי ווירטואוזי, וזאת בהמשך לפופולאריות הרבה של הגיטרה הקלאסית, ותהליך זה משתקף בכתיבה המבריקה לשני הכלים בסונטה. המודל לפרק הראשון, פנטסיה, הוא של ויולדי. שני הכלים מחליפים ביניהם במהירות ארפג'י וסולמות מהירים. כמנהגו מחבר בראון פרק זה בצורת הסונטה, והנושא השני אטי בהרבה מהנושא הפותח ומנוגן ב"טמפו רובאטו". הארפג'י הם אקורדים משולשים וספטאקורדים, וההרמוניה העשירה מחליפה מרכזים טונאליים בתיפות. הפרק מתחיל בלה מינור ומסתיים בדומיננטה מי מז'ור.

דוגמה שמע 68/60

הפרק השני, אריה, קרוב באופיו לפרקה השני של מוסיקה לכלי פריטה, והוא מדגיש את אופיים ההבעתי-שירתי של כלי הפריטה, לרבות שימוש רב בטרמולו של המנדולינה.

דוגמת שמע 8/61

היצירה מגיעה לשיאה בפרק הפינאלה, ודיאציות, המבוסס אף הוא, כמו בסונטות לחצוצרה ופסנתר ולבסוף ופסנתר (ראה 22, 23) על טכניקת הפסקאליה הבארוקית. שני הכלים משמיעים את הנושא בן שמונה התיבות, ובעקבותיו סדרה ארוכה של וריאציות, כולן בנות שמונה תיבות, תוך הגברה מתמדת של מהירות, צליליות ואינטנסיביות.

דוגמת שמע 8/62 נושא הפסקאליה

הסונטה זכתה להקלטות אחדות. היא נוגנה בקונצרט חגיגי ב'מרכז למוסיקה' בירושלים לציון יום הולדתו התשעים של בראון, כביצוע מבריק של אלון שריאל (מנדולינה) ואסף בראון, נכדו של המלחין, בגיטרה.<sup>69</sup>

## ו. יצירות לכלי סולו

### 27. סונטה לחליל (י' בראון 10) (1954, עריכה מחדש 1987)

I. Allegro

II. Dialogue – Lento assai

III. Allegro non troppo

הסונטה לחליל נמנית עם יצירותיו המוקדמות ביותר של בראון. היא הייתה פרי הזמנה של הרקדנית דבורה ברטנוב (1915-2010) והיא תופסת מקום חשוב בדרכו כמלחין<sup>70</sup>. בראון חיבר את הפרק הראשון עבור הרקדנית, ושני הפרקים הבאים נוספו על פי המלצתו של החלילן הראשון של התזמורת הפילהרמונית הישראלית, אורי טפליץ, אשר תגובתו החיובית על היצירה נתנה לבראון עידוד רב. כפי שציין בראון, "זה היה שילוב בין מזרח ומערב שהייתי מהסס מאד לעשותו כיום."

הסונטה משקפת בנאמנות את הלחצים האידיאולוגיים שפעלו על המלחינים בשנים הראשונות למדינה. בצד הלאומי, בראון הושפע מהאידיאליזציה של המזרח ושל עבודת האדמה בקיבוץ, שבה התנסה במשך השנים שקדמו לחיבור היצירה. רועים ערביים שניגנו בחליל היו חלק בלתי נפרד מהנוף הקיבוצי. אולם בצד החיקוי של החליל הערבי שלטה בסונטה מורשת המערב שבראון ספג בשקיקה מהאזנה לתקליטים ובעת לימודיו אצל בוסקוביץ'.

הפרק הראשון כתוב בצורת סונטה, לרבות סימן חזרה על התצוגה ורקאפיטולאציה מקוצרת בסיום הפרק. הפרק נע בין מי מינור למי איאולי, והשפעת בארטוק שולטת בשימוש הרב בטריטונים ובקווארטות מוקטנות ובפיתולים הכרומטיים התכופים. הפרק השני, המכונה דיאלוג הוא הד לנגינתם של שני רועים ערביים, הנוצר באמצעות הניגוד בין הרגיסטרים – האמצעי והגבוה – של החליל.

דוגמת שמע 718/63

69 הסונטה הוקלטה גם על ידי אלון שריאל ופרנצ'סקה איליונה, וכן על ידי דואו אהלרט-שוואב.

70 ראה פרק 1 ופרק 2.

71 ליאור איתן ('The Phoenix' Romeo Records 2012).

פרק זה קרוב באופיו לפרקה האטי של הסונטה לכינור סולו של פאול בן-חיים (1951) שקדמה אך במעט לסונטה של בראון.<sup>72</sup> הפרק השלישי הוא הקרוב ביותר לנגינת חליל ערבי. הוא מאורגן בצורת סונטה, והנושא השני הוא בטכניקת טוקטה של צליל חוזר, וכן יש בו מחזור מלא, כך שהסגנון הערבי מוגבל בו להיבטים אחדים של המלודיה ולדרך הנגינה.

דוגמת שמע 8/64

## 28. אקדמות שנים עשר פרלודים לקרן (י' בראון A108) (1976)

היצירה הודפסה על ידי 'בית ההוצאה הישראלי לכלי נשיפה ממתכת ומעץ' (1985). מבוא נכתב:

"פרלודים אלה מיועדים לסטודנטים מתקדמים ולמקצוענים. אם כי הם מכילים אתגרים מגוונים, חלקם קשים מאוד, לא הייתה זו כוונת המלחין לחקור ולהדגים את האפשרויות הגלומות בכלי. להפך, הטכניקה בקטעים אלה עומדת תמיד בשירות הרעיונות המוסיקליים."

המודל ליצירה היו מחזורי הפסנתר הרומנטיים ובמיוחד שנים עשר הפרלודים של שופן. כל פרלוד הוא מיניאטורת אופי העומדת בפני עצמה. הפרלוד הראשון מציג את העולם הרומנטי של היצירה בסדרת תרועות קרן יער בנוף יער הררי.

דוגמה שמע 73/65

בכל פרק, למרות משכו הקצר, שולטת נטייתו של בראון להצגת נושאים מנוגדים בצורת הסונטה. דוגמה לכך היא הפרלוד השלישי. הוא פותח במנגינה שירית הבנויה לפי עקרונות הסגנון הקלאסי – מוטיב מוצג פעמיים ולאחר מכן מתפצל ועובר תהליך פיתוח עד לקדנצה מסיימת (תיבה 19). אז מתחיל נושא מנוגד של תרועות ציידים (תיבה 20).

דוגמה שמע 8/66

כל פרלוד הוא פרק קצר עצמאי, ובתכנית קונצרט יהיה נכון לנגן לפחות שלושה פרלודים. משך הביצוע של היצירה כולה הוא כשלושים דקות – ארוך מדי להשמעה של המחזור כולו בתכנית קונצרט. הדרישות מהמבצע גבוהות מאוד ומכסות את כל האמצעים הטכניים של כלי קשה זה. ההקלטה הראשונה של היצירה הייתה של נגן הקרן הגדול ראדק באבורק, שהגיע לשלמות הבעתית ווירטואוזית בביצועו.

Jehoash Hirshberg, Paul Ben-Haim, His Life and Works (Tel Aviv, 2005), pp. 281-7. 72

ביצוע: ראדק באבורק – קרן. 73

29. **קינת השוטה** לויולה סולו (י' בראון 80) (1968)

מקורה של היצירה במוסיקה למחול סולני שחיבר בראון עבור הרקדנית נעמי אלסקובסקי.<sup>74</sup> המוסיקה למחול, המתאר את דמותו הקלאסית של 'הליצן (השוטה) העצוב', עומד בפני עצמו כיצירה רבת הבעה לויולה סולו. היא נוגנה לראשונה על ידי דניאל בנימיני, היוולן הראשון של התזמורת הפילהרמונית הישראלית והיוולן של 'הרביעייה הישראלית', שהצטיין בצלילו העמוק והגדול. היא כתובה ברובה למיתרים הנמוכים של הויולה במרקם עשיר בצלילים כפולים ובפריטה (פיציקטו) ביד שמאל. היצירה מבוססת על ניגוד בין מוטיב אטי ונוגה במסגרת של קווארטה מוקטנת לבין מוטיב מחול מהיר ואסימטרי.

30. **היפרבולה** לקלרנית סולו (י' בראון 91) (1974)

יצירה קצרה זו (משכה כ־3:30) מהווה ביטוי תמציתי של דרך חשיבתו של בראון ביצירותיו המוקדמות. היא פותחת בנעימה חרישית וחולמנית, המתבססת על יכולתה של הקלרנית לנגן בפיאניסימו, כאילו ממרחק. המוטיב האחרון של הנעימה מהווה מוטיב משותף לחלקה השני של היצירה שהוא נעימת סקרצו קליל הנע בעיקר בצליליה הגבוהים של הקלרנית. עם זאת, אחד המוטיבים של הסקרצו משותף לנעימה הפותחת ולפתע אנחנו נמצאים שוב בתוכה, וכך מתגלה הקשר הקרוב בין שתי הנעימות, ההולכות ומתמזגות זו בזו. הרעיון השולט ביצירה הוא האחדות שבניגוד. דוגמת שמע 8-70 מציגה את היצירה הקצרה במלואה.

דוגמת שמע 75/67

31. **פרטיטה לגיטרה** Omaggio a Girolamo Frescobaldi (י' בראון 167) (1995)

I. Preludio

II. Toccata

III. Air

IV. Corrente

V. Ciaccona

כותר היצירה ושמות הפרקים מבוססים על דגם בארוקי, אולם אין המדובר ביצירה ניאו־בארוקית, אלא על חמישה פרקי אופי רומנטיים במתכונת של פרטיטה בארוקית,

74 ראה פרק 8.

75 ביצוע: אורית אורבך – קלרנית.

ברומה לסויטה לפסנתר אופוס 25 של ארנולד שנברג, עליה כתב וויליאם אוסטין: "שנברג... רואה את הקלאסיקנים כרלוואנטיים תמיד"<sup>76</sup>. כל פרקי הפרטיטה כתובים במי מינור.

1. פרלודיו. הפרק מתבסס על טכניקת החיקוי (אימיטציה) הבארוקית הטיפוסית אך הוא בנוי בצורת הסונטה החביבה על יחזקאל בראון במיוחד. לאחר הקו הכפול שבסיום התצוגה מופיעה חטיבת פיתוח בהארמוניה רומנטית עשירה, מחזור המגיע לשיא בפורטיסימו, וסיום חרישי.

דוגמת שמע 778/68

2. טוקטה. בפרק זה שולטים שלושה מרקמים:

א. מרקם הטוקטה הטיפוסי של צליל חוזר מהיר ומוטיבים קצרים הבוקעים ממנו. המודל למרקם זה הוא הטוקטה מתוך יצירתו של מוריס ראוול, קברו של קופרן *Le Tombeau de Couperin* (1917) שהייתה מודל גם לפאול בן חיים ביצירתו חמישה קטעים לפסנתר (1943)

ב. ארפג'ים מהירים על פני כל היקף הצלילים של הגיטרה

ג. רצ'יטיב הבעתי במשקל חופשי.

הצליל סי-במול מרבה להופיע בפרק כניגוד לטוניקה מי מינור.

דוגמת שמע 8/69

3. אייר. פרק זה מסתיים על הדומיננטה כסימן שאלה. זה פרק לירי ומעודן. על רקע אקורדים חוזרים נשמעת מלודיה שירתית, המוצגת בצורת סונטה.

דוגמת שמע 8/70

4. קורנטה. זה הפרק היחיד בפרטיטה האמור להתבסס על תבנית ריתמית של מחול בארוקי, אולם תבנית זו היא של מחול טרנטלה ולא של קורנטה. הפרק בנוי בצורה משולשת a-b-a' ושולטת בו מלודיה בעלת אופי ספרדי.

דוגמת שמע 8/71

5. צ'אקונה. פרק זה הוא הפינאלה המביא את הפרטיטה לשיאה, והוא גם הארוך ביצירה. תבנית הפסקאליה או השאקון הייתה אהובה במיוחד על בראון מאז שחקר את הפינאלה של הסימפונייה הרביעית של ברהמס לעומקו בתקופת השתלמותו העצמית לאחר תום לימודיו באקדמיה למוסיקה. כנהוג בפסקאליה כתוב הפרק

76 William W. Austin, *Music in the 20<sup>th</sup> Century* (New York, 1966), p. 306.

77 ביצוע: ליאת כהן – גיטרה.

במשקל של שלושה רבעים, אולם שולטות בו סינקופות רבות. בעקבותיו מופיעות עשר וריאציות, ולאחריהן פינאלה רחב ממדים הכולל חזרה מרשימה של הנושא במרקם מועשר וקודה מהירה ווירטואוזית.

דוגמת שמע 8/72

הפרטיטה נמנית על יצירותיו המעמיקות ורבות ההיקף של בראון והיא מהווה תרומה חשובה לספרות הקלאסית לגיטרה סולו. היא מוקדשת לנגנית הגיטרה ליאת כהן.

## ז. יצירות לנבל סולו

מאז הקמת המדינה נהנה הנבל ממעמד יוקרתי במוסיקה הישראלית בזכות הדימוי של 'נבל דוד'. ייסוד 'תחרות הנבל הבינלאומית' על ידי אהרון צבי פרופס בשנת 1959 היוותה גורם מעודד למלחינים, מאחר שכל תחרות כללה יצירת חובה של מלחין ישראלי לנבלאים ונבלאיות. התחרות קירבה את הכלי לקהל הישראלי שנכח בקונצרטים של טובי הנבלאים בעולם שהיו שופטים בתחרות, והיא עודדה צעירים (לרוב צעירות) ללמוד נגינה בכלי קשה זה. פאול בן-חיים חיבר בשנת 1953 את יצירתו הסימפונית החשובה נעים זמירות ישראל הכוללת תפקידי סולו לנבל ולצ'מבאלו וכן חיבר את פואמה שזכתה במקום הראשון בתחרות ליצירה לנבל שהייתה יצירת חובה בתחרות הנבל הראשונה (1959). המלחין עמי מעייני (נ' 1936) הרבה לחבר לנבל בתיאום עם אחותו, הנבלאית רות. הנבל תופס מקום מרכזי ככלי סולו במכלול יצירותיו של בראון, והוא שני במכלול יצירותיו רק לקבוצת היצירות הגדולה לפסנתר סולו<sup>78</sup>.

בראון כתב בסגנונו המיוחד על הנבל:

### כלי נגינה המכונה נבל

ציור קיר מאחד המקדשים במצרים העתיקה מתאר שלש נערות כושיות יפהפיות מנגנות. הראשונה מימין מנגנת בכלי מיתרים דומה לכלי שנקרא 'נבל' בעברית של ימינו. תנועות הידיים והאצבעות של המנגנת דומות להפליא לתנועות של המנגנות בנבל בימינו. לנבל המצרי הקדום הזה היו עשרה מיתרים. האם זהו 'נבל עשור' הנזכר במקרא? – אינני יודע. גם מאמצי החוזרים ונשנים להקשיב היטב ולקלוט באזניי שמץ מצלילו של נבל זה, בן אלפי שנים, עלו בתוהו. המיתרים שרעדו תחת אצבעותיה של הנערה הכושית יפת העיניים נדמו לנצח.

לפי מיטב ידיעתי נבל קדום זה ייחודי למצרים העתיקה ואין כדוגמתו בציורים ובתבלטים ממקומות אחרים ברחבי המזרח העתיק. הנבל הוא כלי נגינה מצרי קדום.

אם כך – מדוע מתקיימת זה חמישים שנה תחרות בינלאומית לנבל דווקא בישראל ולא במצרים השכנה? – אומרים: דוד המלך ניגן בנבל. אך אין זה מדויק. הכלי בו ניגן דוד המלך נקרא בתנ"ך "כינור", והוא כלי מיתרים ופורטים על מיתריו במפרט (Plectrum) או באצבעות יד אחת, אך אינו נבל ואינו דומה לנבל. ואין צורך לומר כי כינורו של דוד גם אינו דומה כהוא זה לכלי הנגינה המכונה 'כינור' בעברית של ימינו. הארכיאולוגים והמוסיקולוגים של ימינו דנים ומתווכחים הרבה על זיהויו המדויק של 'כינור דוד'. אבל שומר נפשו ירחק מויכוחים אלה. תחת זאת יש לי סיפור. בעיצומה של מלחמת העולם השנייה, בשנת 1943, הביאני הגורל למצרים. הייתי חייל בצבא הוד מלכותו במסגרת הגרוד הראשון העברי. יחידתי הוצבה לתפקידי שמירה בבתי הזיקוק בקצה מפרץ סואץ. שם הכרתי את חסן, הסודאני השחור המופקד על שער הכניסה לבתי הזיקוק. תפקידו של חסן היה לברוק את תעודות הנכנסים ולפשפש בכליהם של היוצאים. עיקר עבודתו של חסן היה בבוקר, כשהמוני הפועלים המצרים היו מגיעים לעבודה מן העיר סואץ הקרובה, וכן בערב, כשהפועלים חוזרים הביתה.

במשך רוב שעות היום היה חסן מתפנה לעיסוקו החביב עליו, והוא נגינה ב'טנבור'. זה היה כלי מיתרים דומה ל'לירה' הקלאסית, או לכינור המקראי, אבל גופו לא היה עשוי משריון צב אלא מקערת אמייל ישנה. היו לו חמישה מיתרים מכוונים בסולם פנטטוני. חסן ניגן ושר לפני. הוא הסביר לי כי יש שני אופני נגינה: האופן הפשוט, העממי, מיועד לליווי זמרה, ובו פורטים ביד ימין בנוצה או כדומה בבת אחת על כל חמשת המיתרים, וכיד שמאל עוצרים את המיתרים שאינם אמורים להישמע. אופן הנגינה השני, האצילי, מיועד לנגינה ללא זמרה, ובו פורטים באצבעות יד ימין על כל מיתר בנפרד. למשמע דברים אלה נזכרתי בכתוב על הנער דוד, שניגן בכינור לפני שאול המלך כשנחה עליו הרוח הרעה. בארבעה מקומות בספר שמואל א' נאמר בפירושו, שדוד ניגן "כידו". משמע, דוד היטיב לנגן, ולא השתמש בנוצה או כדומה לפרוט בה על המיתרים, אלא רק בידו.

'נעים זמירות ישראל' ניגן ביד אחת. הנערה המצרית מלפני שלשת אלפים שנה ניגנה בשתי הידיים. בנבל של ימינו מנגנים בשתי הידיים וגם בשתי הרגלים. עניין זה מעורר מחשבה, אך המצע קצר מלהשתרע. ארשה לעצמי רק לסיים בנימה אישית: לפני שלשים וכמה שנים עשיתי שני ניסויים בכתיבה לנבל: כתבתי כארבע דקות של מוסיקה על טהרת הסולם הדיאטוני, אשר כמובן לא דרשה כלל שימוש בדרושות, כלומר ברגלים, וקראתי לה **דוושות בחופשה** (' בראון 60). וכניגוד מושלם כתבתי כחמש-שש דקות של מוסיקה על טהרת הטכניקה הדודקפונית, אשר כמובן הציבה לרגלי המנגן משימה כמעט בלתי אפשרית, וקראתי לה **מבוא ופסקליה** (' בראון 75).



הן **דוושות בחופשה** הדיאטונית והן **מבוא ופסקליה** הדודקפונית נוגנו לא מעט הן בישראל והן בחוץ-לארץ.

לטעמי תוצאת הניסוי שלי תיקו."

בראיון עמו המשיך המלחין וסיפר: כתבתי לנבל סולו ל'תחרות הנבל הבינלאומית', בניהולה של אסתר הרליץ.<sup>79</sup> הייתי בקשר בעיקר עם הנבלאית עדינה הר-עוז. תחילה עם ג'ודי ליבר. זה היה בתקופה שנתתי ספר כריתות לשנים עשר טונים. לשם כך עשיתי שני ניסיונות עם הנבל. כתבתי יצירה רק עם 7 במולים, **דוושות בחופשה**.<sup>80</sup> היא התפרסמה בכל העולם. כניגוד לזה כתבתי **מבוא ופסקליה** ב'טכניקת' 12 הטונים לנבל סולו וזה קשה מאוד לנגן. עדינה הייתה הראשונה שניגנה את זה והיא גם פרסמה אותה בעולם. השיא היה בתחרות הנבל ששם איזבל מורטי הצרפתיה הייתה אמורה לנגן אותה בקונצרט הפתיחה, והיא נתקעה באמצע ולא הייתה מסוגלת להמשיך. אני האשמתי את עצמי כמובן. זה פשוט קשה מאוד וקשה לזכור בעל פה. זה היה קונגרס גדול בעיר Sevres. ואז נתנו למלחינים לדבר ואני סיפרתי את הסיפור על שני הניגודים והתברר שכולם הכירו את **דוושות בחופשה**."

יצירותיו של בראון לנבל חוברו בשתי קבוצות, הראשונה בשנות הששים, בעקבות ייסוד תחרות הנבל, והשנייה בשנות התשעים, סמוך לחיבור **הקונצ'רטו לנבל** (' בראון 153) (ראה פרק 6).

### 32. **שלושה רישומים** [שלוש סקיצות] לנבל (' בראון 46) (1962)

היצירה הוזמנה על ידי ועדת הפסטיבלים לקראת תחרות הנבל השנייה שהתקיימה בספטמבר 1959. היא כוללת שלושה פרקי מחול קצרים היוצרים יחד תהליך של החשה גוברת והולכת. ברישום הראשון, המסומן ♩ = 56-60 שולט נושא סקרצו בקפיצות מלודיות גדולות.

79 ראיין, פברואר 2012. חברת הכנסת אסתר הרליץ (1921-2016) הייתה במשך שנים רבות יו"ר אגודת הנבל הבינלאומית שארגנה את תחרות הנבל מדי ארבע שנים. ג'ודי ליבר הייתה הנבלאית של התזמורת הפילהרמונית הישראלית והנבלאית עדינה הר-עוז היא מהחשובות והפעילות בעידוד חיבור של מוסיקה ישראלית לנבל.

80 הנבל הוא כלי דיאטוני, המכוון בסולם דו במול, ובכל אוקטבה שלו יש שבעה צלילים (פירוש המונח הוא 'דרך הטונים' מאחר שהסולם הדיאטוני כולל כל שם צליל פעם אחת – דו – רה – מי – פה – סול – לה – סי, לעומת הסולם הכרומטי שבו חוזר כל שם פעמיים עד שלוש, כגון דו-במול – דו בקאר – דו דיאז). על מנת ליצור מרווחים כרומטיים יש ללחוץ על אחת משבע הדוושות שמשנה בחצי טון את כיוון אחד מהצלילים בכל האוקטבות, כגון רה-במול – רה – רה דיאז בכל האוקטבות).

הפרק השני הוא ריקוד מהיר וריתמי, ששולט בו מרווח סקונדה מוגדלת, והמלחין דורש לבצעו בסגנון (כאופן) שירתי (קנטאבילה). הפרק השלישי הוא מחול וירטואוזי הנע במהירות רבה, כיאות ליצירה המיועדת לתחרות.

### 33. דוושות בחופשה (י' בראון 60) (1964)

כפי שצויין לעיל, מטרתו של בראון ביצירה זו הייתה לחבר יצירה דיאטונית בלבד, המבוססת על הכיוון הבסיסי של הנבל בדו מז'ור. היצירה בנויה ממבוא קצר באנדנטה, מחול מהיר במשקל משולש, וסיום באנדנטה. למרות הסולם הדיאטוני, מבוססת היצירה על הרמוניה עשירה של ספטאקורדים ונונאקורדים דיאטוניים. בולטת בה השפעת המוסיקה הצרפתית לנבל, במיוחד של דביסי ושל ראוול. המרקם השקוף הוא דו-קולי – מנגינה וליווי קל.

### 34. מבוא ופסקאליה (פרלוד ופסקאליה) (י' בראון 75) (1967)

בראון סיפר על מבוא ופסקאליה:

"המבוא מתחיל בצורת גישושים אל השורה והיא נוצרת מתוך פנטסיה חופשית. השורה עצמה מתחילה בבאס ולאט לאט עולה. מה שמיוחד הוא שבכל וווריאציה השורה זזה בטון אחד, הוווריאציה השניה מתחילה בטון השני של השורה וכך עד לוווריאציה 12. בכל זאת זה טונאלי – מתחיל ונגמר בפה# ובמקום מסוים מגיע לסולם דיאטוני עולה ויורד. חוץ מהמקום הזה הקפדתי על ההמשכיות של השורה. אבל זה מצלצל מאוד הרמוני."

**הפרלוד** הקצר נשמע כאלתור במשקל חופשי הנע במהירות על פני כל היקף הצלילים של הנבל. **הפסקאליה** הייתה מהביטויים הראשונים של ההשפעה החזקה של ברהמס, ובמיוחד של פרק הסיום של **הסימפוניה מס' 4** של<sup>81</sup>. פרקי פסקאליה אפיינו פרקי סיום של רבות מיצירותיו של בראון, ופסקאליה זו היא מהמורכבות והמרוכזות שלו. כנהוג בפסקאליה, מתחיל הנושא בצליליו הנמוכים של הכלי והוא נע במרווחים קטנים. סדרת הוווריאציות מתרחבת מייד על פני הנבל כולו, בעוד שהנושא חוזר על עצמו בצלילים הנמוכים.

דוגמת שמע 82/73

כפי שבראון מצוין, למרות הבסיס הדודקפוני נשמעת היצירה הרמונית לגמרי, מה גם שאחד ממאפייניה הוא חזרות רבות על אותם צלילים או מוטיבים ובאחת הוווריאציות מופיעים סולמות דיאטוניים מהירים.

81 ראה פרק 2.

82 ביצוע: עדינה הר-עוז – נבל, ב-31.5.1990.

יצירה מוקדמת זו היוותה הוכחה כי הטכניקה הדודקפונית על מאפייניה המלודיים-הרמוניים האופייניים, אשר שלטה בכיפה במוסיקה האירופית בשנות הששים, הייתה רחוקה מאוד מעולמו של בראון. הפסקאליה כתובה במרקם רב קולי עשיר, והיא מציבה בפני המבצע דרישות גבוהות במיוחד (ומכאן התקלה בקונצרט עליה סיפר בראון).

### 35. פנטסיה (י' בראון 150) (1990)

בסיום היצירה ציין המלחין "פריס, פברואר 1990". בראון שב לכתיבה בנבל לאחר הפסקה בת למעלה מעשרים שנה והפנטסיה היא המורכבת והוירטואוזית ביצירותיו לכלי זה. היצירה נערכה בידי יהודית ליבר, הנבלאית של התזמורת הפילהרמונית הישראלית.

רעיון הפנטסיה מתבטא בהתחלפות לסירוגין של שלושה נושאים מנוגדים בכל היבטיהם. הכתיבה האידיומטית והוירטואוזית לנבל משקפת השפעה חזקה של המוסיקה הצרפתית לנבל, במיוחד של יצירותיו של מוריס רוול. מבנה היצירה משקף את רעיון הפנטסיה – שינויים תכופים ותזכורות של חומר קודם על דרך האסוציאציה: 1. נושא אטי בארפג'י (Molto tranquillo), המתחיל כמלודיה פשוטה ודיאטונית ומשתנה לפתע לכרומטיקה.

2. סדרת גליסנדי.

3. נושא מהיר (Più mosso) במרקם דו קולי.

4. תזכורת קצרה של נושא 1.

5. מחול מהיר במשקל שש שמיניות.

6. חזרה לנושא 1.

7. סדרת גליסנדי.

8. חזרה למחול (5).

9. ציטוט של הנושא הפותח (1).

10. ציטוט של הנושא הדו קולי (3).

11. סיום חרישי בנושא הפותח (1).

### 36. ערבית מוסיקלית קטנה לעמליה (י' בראון 172) (1996)

הכינוי 'ערבית' הוא תרגום של כינוי היצירה באנגלית 'סרנדה'. היא נועדה לנכרתו בת האחת עשרה של בראון, אשר למדה באותה תקופה נגינה בנבל. היצירה מורכבת משלושה פרקים זעירים ופשוטים במיוחד.



# תיאטרון, מחול וקולנוע

יחזקאל בראון בעריכת רתם לוז

בראון הלחין מוסיקה לתיאטרון, מחול, קולנוע וטלוויזיה. חלק מהמוסיקה הבימתית שהלחין נשמר ונמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים. בראון מתאר בזכרונותיו "מחשבות על דף תווים" (שנמצא אף הוא בארכיון), את סיפורן המיוחד של חלק מהיצירות הללו:

"עוד אני נאבק על כל רגע פנאי כדי לעסוק בדברים החביבים עלי, והנה מופיעים שליחים חדשים של אלות הגורל שלי: במאים ורקדניות. אינני בטוח מי בא קודם, מי בא אחר כך. אך האם יש לכך חשיבות? מדובר כאן בערך בשנות הששים של המאה הקודמת. זכורה לי לטוב המוסיקה שעשיתי להצגת **אלקטרה** (' בראון 61)<sup>1</sup> של אוריפידס בתיאטרון הקאמרי בבימויו של גרשון פלוטקין. המוסיקה צמחה הישר מן התפאורה של דני קרוואן: סלע צחיח בצהרי יום, מבהיק ומסנוור עיניים בלובנו האכזרי. השתמשתי בשני נגנים: האחד חלילן, יצחק בוכמן, שניגן לסירוגין בחליל צד, פיקולו וחליל אלט בסול. לנגן השני, גדעון שטיינר הנקשן, נתתי גוש אבן מהרי ירושלים, אזמל ופטיש. הוא היה צריך לסתת את האבן לפי תווים. הוא גם הקיש על מצילה קטנה, מצילה גדולה, טס־טס קטן וטס־טס גדול. קבוצת נערות עשתה את תפקיד המקהלה, ולא היה קל ללמד אותן לשיר. אורנה פורת שיחקה את התפקיד הראשי – קליטמנסטרה, אם אלקטרה ואורסטס. בשיא הדרמה אורסטס הבן יורד לתוך המערה שבסלע והורג את אמו. לצורך רגע נורא זה הקלטתי את הנגינה ואת זמרת המקהלה, ובאחד מאולפני הרדיו, בעזרת טכנאי הקול וייסמן, 'בישלתי' את החומר בשלש מהירויות שונות, זו על גבי זו. השמעתי את הדייסה הזאת דרך ארבעה מקולים: שניים משני צידי הבמה ושניים משרי האולם. ועל גבי הזוועה הזאת שרה המקהלה החיה, שעמדה על הבמה, את האימבים של אוריפידס. הרושם היה מזעזע.

אחרי **אלקטרה**, ואולי לפני, באה אלי רינה שחם, רקדנית וכוריאוגרפית. אשה יפה, שחורת שיער ועיניים ונעימת הליכות. היא סיפרה לי שהיא מכינה מחול על סיפור **שמשון ודלילה**<sup>2</sup>, והציעה לי לכתוב את המוסיקה. ראיתי אותה ורקדת יחד עם אריה כלב. היא דלילה והוא שמשון. מצא חן בעיני? קשה לומר. זה נראה לי

1 בראון, יחזקאל 1964, כתב היד נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.  
2 כתב היד של המוסיקה למחול **שמשון ודלילה** לא נשמר.

מוזר. היה לי קשה 'להתחבר' אל זה. אבל זוג הרקדנים, גם רינה גם אריה, מצאו חן בעיני, ולפי מיטב הבנתי הקלושה הם רקדו יפה. ובעיקר: מעודי לא כתבתי מוסיקה למחול, וראיתי בזה אתגר מעניין. רשמתי בדיוקנות ועד לפרטי פרטים את תנועות הריקוד, ולפי רשימות אלה הלחנתי מוסיקה לחליל, חצוצרה ושלישיית כלי קשת: כינור, ויולה וצ'לו. מהר מאוד נתקלתי בקושי עקרוני: הכוריאוגרפיה הייתה נתונה, ויחד אתה המקצבים, המהירויות וההבעה. תפקידי הצטמצם בתרגום הנתונים לצלילי מוסיקה. ומהר מאוד נמאס עלי הרבר. אף על פי כן יצאה מוסיקה סבירה. היא אפילו מצאה חן בעיני ידידי המלחין יהושע לקנר, שלא נהג להרבות בתשבחות.

לימים קיבלתי מלגה מ'קרן רחה פרייאר' עבור כתיבת מוסיקה לתזמרת סימפונית. לא הייתה לי כל נטייה לכך. אבל לא יכלתי לזלזל בתוספת נכבדה לקופת המשפחה. לכן עיברתי את שמשון לתזמרת גדולה תחת השם **סימפונית מחול (מחולות סימפוניים)**, סימפונית מחול ('י' בראון 119) אבל השארתי את כלי החמישייה המקוריים ככלי סולו. הסימפוניה נוגנה לראשונה על ידי התזמרת הפילהרמונית הישראלית בניצוחו של סרג'ו קומיסיונה. מאז היא נוגנה כמה פעמים בארץ ובחוץ-לארץ תחת שרביטם של מנצחים שונים. אבל... עד היום יש לי רגשות מעורבים לגבי **סימפונית מחול**.<sup>3</sup> והנה מופיעה יהודית ביינטר, מורה ל'תנועה' ולתרבות הגוף בסמינר הקיבוצים: היא עושה את **דירה להשכיר** ('י' בראון A 21) של לאה גולדברג עם תלמידיה-תלמידותיה לקראת סוף שנת הלימודים. היא צריכה מוסיקה. שאלתי אותה מתי המוסיקה צריכה להיות מוכנה. "אתמול", ענתה בטון יבש. "ובכל זאת?" שאלתי, והיא פסקה: "אתן לך ארבעה ימים." הסיפור בחרוזים של לאה גולדברג, שלא הכרתי מקודם, כבש את לבי בקריאה ראשונה: סיפור על מגדל בן חמש קומות והחיות שגרות בו. סיפור לילדים עם מוסר השכל למבוגרים. בעצה אחת עם יהודית, החלטתי לכתוב את המוסיקה לקריין עם חליל ופסנתר. יהודית הביאה לי בקבוק קוניאק משובח. כעבור ארבעה ימים עם עלות השחר הבקבוק היה ריק ועשרים דקות של מוסיקה היו כתובות בטוש שחור ובכתב יד יפה, השמור עמדי עד היום הזה. בהופעת הבכורה ניגן אליהו גמליאל בחליל ונתן מישורי, חברי לספסל הלימודים באקדמיה למוסיקה, ניגן בפסנתר.

המוסיקה שלי ל**דירה להשכיר** כשהיא לעצמה הושמעה לראשונה עם זהרירה חריפאי כקריינית ואורי שהם בחליל.<sup>4</sup> לא עבר זמן רב ונתבקשתי לתזמר את **דירה להשכיר** ('י' בראון B 21) עבור האנסמבל הקאמרי הישראלי.<sup>5</sup> המנצח היה דני שליט, תלמידי לשעבר באקדמיה למוסיקה וחבר יקר. מאז הושמעה המוסיקה הן בגרסה

3 יחזקאל בראון, *מחולות סמפוניים (סימפונית מחול)*, IMI 7072 (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, 1979).

4 יחזקאל בראון, *דידה להשכיר*, IMI 150 - I (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, 1959, 1971). צילום של כתב היד נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

5 הגירסה התזמורתית של *דידה להשכיר* (IMI 150 - II) יצאה לאור בשנת 1974.

המקורית והן בוז התזמרתית פעמים אין ספור בארץ ובחוץ-לארץ. כשהייתי פרופסור אורח באוניברסיטת ברנדייס בבוסטון הושמעה שם הגרסה הקאמרית. הקריין היה אלן גרוסמן, ראש מחלקת ספרות אנגלית. אהבתי את המבטא הבוסטוני המהדהד שלו. הגרסה התזמרתית החביבה עלי ביותר היא זאת של התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוחו של שלום רונלי-ריקליס, עם רמה סמסונוב כקריינית. ברשותי גם תקליט ארץ-נגן שנעשה בגרמניה.

הבמאי יוסף מילוא, הלוא הוא פפו, ממייסדי התיאטרון הקאמרי, הביא אלי את מחזהו של שלמה שבא **ימים של זהב** (י' בראון 66). שלמה שבא הוא בעלה של זהרירה חריפאי, והכרתיו מקודם. המחזה שלו מספר סיפור ססגוני מחיי יהודים וערבים וטורקים ביפו ובשכונה היהודית החדשה 'אחוזת בית' בימי השלטון הטורקי בראשית המאה העשרים. פפו ביקש אותי להלחין מוסיקה להצגת ימים של זהב שתהא מבוססת על קולות השוק ביפו של אז, על שירים בטורקית, בערבית, באידיש ובעברית, שירים שהיו מושרים אז. את התפאורה עשה הצייר נחום גוטמן. ומי אם לא הוא מתאים ביותר לתפקיד זה? יליד תל-אביב הקטנה, בנו של הסופר ש' בן-ציון ואחיו של יעקב גוטמן, מורנו האהוב מבית הספר תל-נורדוי כשזה היה הבניין הצפוני ביותר בתל-אביב הקטנה. צפונה ממנו היה כרם של ערבי וחולות. עיקר התפאורה שצייר נחום גוטמן היה ימה של תל-אביב עם גבעת יפו ברקע, על צריחי מסגדיה וכנסיותיה. רק המראה הזה של נופי ילדות הספיק כדי לחמם לי את הלב ולעורר אותי לכתיבה.

צלילי השוק של יפו זכורים לי היטב מימי ילדותי, וגם קריאות התגרנים והרוכלים למיניהם כשהם מכריזים על מרכולתם. התחלתי לאסוף בשקידה ובשקיקה משירי התקופה. לצורך זה הצטיידתי בנייר תווים ובעפרון (מעולם לא השתמשתי במכשיר הקלטה) והתחלתי מחזר על פתחי ותיקים שעוד זוכרים את ימי הטורקים שלפני מלחמת העולם הראשונה. ביקרתי אצל ידידנו האחים איתן וישי בלקינד בראשון לציון. איתן, מאנשי ניל"י, אחיו של נעמן שהוצא להורג בתליה בדמשק (ביחד עם יוסף ליזנסקי), היה קצין בצבא הטורקי. האחים בלקינד ורעיותיהם חביבה ונחמה לבית סגל קיבלו אותי בחמימות ובלבביות האופיינית להם, והרעיפו עלי מיני מאכל ומשקה מכל טוב ביתם, כנהוג אצלם מימים ימימה. ישבנו עד השעות הקטנות של הלילה ורשמתי מפהם שירים בטורקית, בערבית, בעברית ובאידיש.

כך עשיתי גם כשביקרתי אצל אביה של נעמי פולני בכיתו בשדרות רוטשילד, אחד הבתים הראשונים של שכונת 'אחוזת בית'. שירים בערבית וקצת קריאות שוק רשמתי מפיו של ידידי המנוח גרשון גרא, הוא גרשון קריצ'בסקי. שירי דיגינים וימאים ערביים רשמתי מפי ידידי השחקן אריה אליאס. אבל חוויה מיוחדת חיכתה לי כשפגשתי את דוד תדהר, הבלש העברי הראשון, גיבור ימי נעוריי. את כל ספריו

קראתי בשקיקה. הייתי קורא בהם אפילו בזמן שעורי הזמרה של פואה גרינשפון בגימנסיה 'הרצליה'. הבלש תדהר קיבל אותי ואת פפו בחמימות במשרדו הישן ברחוב נחלת בנימין. ראיתי לפני דמות איש זקן, קטן קומה, כפוף במקצת, שונה מאד מדמות הגיבור העשוי לבלי חת של ימי נעוריי. אך האיש הקטן הזה התעורר לחיים ולפעילות נמרצת מרגע שנודעה לו מטרת בואנו. הוא החל לשלוף תיקים מן המדפים שמילאו את כל קירות משרדו: "אתם רוצים לשמוע סודות על מאיר דיזנגוף, ראש העיר הראשון של תל-אביב? או סיפור מעניין על שאול טשרניחובסקי? או, או, התיק הזה, למשל, מלא רכילות על נשות תל-אביב הקטנה..." התלהבותו של הבלש העברי הראשון לא פגה אף כשהסכרתי לו כי אני מעוניין בשירים ישנים. "שירים? יש לי הרבה. אתה מוכרח לבקר אצלי בבית." בכיתו שברחוב שיינקין סיפר לי דוד תדהר כי לא מכבר עשו לו חבריו מסיבת יום הולדת, ועד השעות הקטנות שרו משירי נעוריהם, ואף הקליטו את השירים. דוד תדהר, הבלש העברי הראשון, גיבור נעוריי, השאיל לי גלגל של סרט מגנטי מלא שירים. שמתני אותו על מכשיר 'פיליפס' שלי, הקשבתי ורשמתי כהנה וכהנה.

ההצגה בתיאטרון חיפה בבימויו של יוסף מילוא הייתה חגיגה לעיניים ולאוזניים (התפאורה כללה גלי ים כחולים בקדמת הבמה שזזו כמו במציאות).<sup>6</sup> השירים שרשמתי לצורך ההצגה שמורים עמדי עד היום. אבל מן ההצגה עצמה לא נעשתה הקלטה. גם לא נשארו לי תווים. רק כעבור שנים נעשה מן ההצגה תסכית רדיו בבימויו של אברהם ניניו. הקלטה של תסכית זה נמצאת ברשותי ואפילו צילומים של כמה מן המשתתפים. את השירים שרה להקת 'רננים' מוותיקי 'רינת' ואת קריאות השוק קראו אנשי הרדיו גיל אלדמע, אמיתי נאמן וחנוך חסון, וגם אני. לצורך תמונת השוק ולצורך השירים בערבית עמדה לרשותי התזמרת המזרחית של הרדיו בניצוחו של זוזו מוסא. בין השירים היה שיר אהבה שרשמתי מפי גרשון גרא, המתחיל במלים *בין אלג'נאין ואנא מאשי*. אומר זוזו מוסא: "זה לא שיר ערבי." הכרתי והוקרתי את זוזו מוסא. הוא היה מוסיקאי מעולה, וסמכתי על דעתו בנדון. הוא ביקש להציע לי משהו יותר מתאים, קרא למנגן הנאי וביקש שינגן 'משהו' במקאם 'חג'אז'. החלילן ניגן, אבל זה לא נראה לי מתאים. אמר זוזו מוסא: "תנסה מקאם בייאת." ניגן ומצא חן בעיני. פנה אלי זוזו מוסא ואמר: "אתה תשב ב'קבינה' של המקליטים, ותתן לי סימן מתי להפסיק." ישבתי ב'קבינה' והם ניגנו על עוד וקאנון, נאי ותוף וכינור, והייתה לי חגיגה באזניים, ולא רציתי להרים יד כדי להפסיקם. במוסיקה מזרחית אין תווים ואין הגבלת זמן... ובכל זאת הרמתי יד, כי הזמן שהוקצב לתסכית היה מוגבל מטבע הדברים ברדיו.

6 הצגת הבכורה של המחזה ימים של זהב התקיימה ב־22 ביוני 1965. התוכניה נמצאת במכון למוסיקה ישראלית בתוך קבצי המחשב של המלחין. כתב היד לא נמצא.



לימים מצאתי את המנגינה, עליה פסק זווז מוסא כי אינה ערבית, בין הרומנסות הספרדיות בספרו של יצחק לוי, עם המלים *Entre las huertas paseando* שהן מקבילה ספרדית מדויקת של המלים הערביות. אכן, צדק זווז מוסא: המנגינה אינה ערבית, אבל לפי מיטב הבנתי גם אינה ספרדית. אולי טורקית.

כשכותבים מוסיקה למחזה, המוסיקה חיה וגוועת עם ההצגה. עם רדת ההצגה מן הבימה, גם המוסיקה חדלה להתקיים. במידה שהמוסיקה 'יותר מותאמת' לרוח ההצגה, יותר מסוגנת לפי צרכי ההצגה, בה במידה היא יותר צמודה אליה, ובה במידה יש לה פחות זכות קיום עצמאי מחוצה לה. אמנם המוסיקה נשאת כתובה בתווים, כמו המחזה, אבל לתווים אלה לכשעצמם אין יותר שימוש, והם צוברים אבק על אחד המדפים בבית המלחין, אלא אם תחודש הצגת המחזה והבמאי יחליט לעשות שימוש חוזר גם במוסיקה. דברים אלה נכונים במיוחד לגבי מחזה שעלילתו מתרחשת בעבר הרחוק, או בארץ רחוקה, או בסביבה תרבותית בעלת מאפיינים בולטים. דוגמה טובה לכך היא המוסיקה שכתבתי למחזה **בן ערובה** (י' בראון 53 A) מאת המחזאי האירי הגאוני ברנדן ביהן (Brendan Behan) שמת באיבו מרוכב שתיית אלכוהול. את המחזה תרגם ידידי המשורר ט' כרמי (כרמי טשרני), והוא הועלה על הבימה בכימויו של דוד ברגמן בתיאטרון העירוני חיפה<sup>7</sup>. עלילת המחזה הזה מתרחשת בבית זוננת בעיר דבלין, בעיצומו של המאבק בין המחתרת האירית לבין השלטון הבריטי. יש במחזה דיאלוג שנון, הרבה שירים וריקודים ולא מעט גסויות, וכולו נושם אווירה אירית טיפוסית. בהכרח, גם המוסיקה שהלחנתי הייתה חייבת להיות בעלת מאפיינים איריים ומחוספסת בהתאם. כשכתבתי את המוסיקה הזאת אני עצמי 'הייתי אירי'. עד היום אני אוהב את המוסיקה הזאת, אבל בנפרד מן המחזה אין לה יותר שימוש. שנים רבות היו התווים האלה מונחים אצלי, עד שהצגת המחזה "בן ערובה" חודשה על ידי החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב, ולשמחתי הועלתה על הבימה עם המוסיקה שלי. מאז שוב מונחים אצלי התווים, אוספים אבק ומחכים לגואל. למרות זאת, התגנב אחד השירים מן ההצגה וזכה לחיים עצמאיים בפי הזמר בני אמדורסקי. זהו השיר שמתחיל במילים: "אתן לך כדור זהוב לשחק עם הילדים ברחוב, אם תהיי לי, לילי לילי לילי, אם תהיי שלי"<sup>8</sup> (י' בראון 53 B/p).

לכל כלל יש יוצאים מן הכלל. אבל הם נדירים ובלתי צפויים. הבמאי עודד קוטלר ביקש אותי לכתוב מוסיקה למחזה *סיפור אוריה* (י' בראון 272) שכתב חבר

7 יחזקאל בראון, *בן ערובה*. כתב היד לקולות ופסנתר וטקסט משנת 1963 נמצאים בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי.

8 ניתן למצוא ביצוע של השיר 'את תהיי שלי' באתר האינטרנט youtube. כתב היד נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי.

ילדות שלי בנימין גלאי<sup>9</sup>. עלילת המחזה מתרחשת במקביל בארץ יהודה בתקופת המלך דוד ובמקסיקו האצטקית שלפני הכיבוש הספרדי. בשני המקרים שולח המלך את קצין צבאו הנאמן, איש תם וישר, "אל פני המלחמה החזקה" ומתנה אהבים עם אשתו. זהו סיפור 'כבשת הרש' בשתי גרסאות: יהודית ואצטקית. ומעבר לכל זה, ברמה אחרת, העניינים מתרחשים בימינו. ואנחנו מוזמנים למסיבת קוקטייל אצל אחד השגרירים, עם משקאות, חטיפים ושיחות בענייני דיומא, ואנחנו עדים למסע ברכבת לשום מקום, ובו נערה צעירה וגבר מזדקן נפגשים, ואהבה בלתי אפשרית מתרקמת ביניהם. הנערה היא ספק בת שבע המקראית, ספק מקבילתה האצטקית, ספק נערה ישראלית בת זמננו. הגבר, ככל הנראה, מסמל את אוריה החתי, גיבור החיל התם והישר. המחזה כלו מתרקם על הגבול בין מציאות של כאן ועכשיו ובין חלום שמעבר לזמן ולמקום, והוא כתוב במיטב לשונו השנונה רבת ההבעה של גלאי. מתוך ששה-שבעה פזמונים שבהצגה, ממיטב שירתו של בנימין גלאי, נשארו שניים שזכו לחיים עצמאיים: **קופסת התכשיטים ושיר השכווי** (י' בראון 122 A, B)<sup>10</sup>.

יוצא מן הכלל אחר היה המחזה הלילה לאיש מאת משה שמיר, גם הוא חבר ילדות שלי. יחד עם בנימין גלאי למדנו, בשנות העשרים, בבית הספר תל-נורדוי, כשזה היה הבניין הצפוני ביותר של תל-אביב הקטנה. מחנכנו האהוב היה יעקב גוטמן, בנו של הסופר ש' בן-ציון ואחיו של הצייר נחום גוטמן. הלילה לאיש מספר את סיפורם של רות המואביה ובוועז איש בית לחם, אבי סבו של דוד המלך. העלילה מתרחשת בבית לחם ובשרותיה "בימי שפט השופטים" ככתוב במגילת רות. והעונה עונת קציר חטים. הבמאי היה שוב פפו, הלוא הוא יוסף מילוא. המוסיקה היתה אמורה להיות מוקלטת, כלומר, מוסיקת רקע ואווירה. פפו הקציב למוסיקה סכום כסף נכבד, כך שלא הייתי מוגבל במספר כלי הנגינה ובסוגיהם. השתמשתי בסוללה נכבדה של כלי נקיש, לרבות זוג תופי דוד (טימפאני), ובסוללה לא פחות נכבדה של כלי נשיפה של מתכת. היו שם גם צ'מבלו, גם צ'לסטטה וגם נבל, גם אבוב וגם קרן אנגלית, גם חליל רגיל, גם חליל פיקולו וגם חליל אלט. בקיצור: תזמרת ססגונית ביותר. וכל כך למה? – כי רציתי ליצור מצלול 'אקזוטי', שלא מן העולם הזה. מובן מאליי כי לא עלה אפילו בדעתי לנסות ליצור מוסיקה 'תנ"כית'. אבל המוסיקה שכתבתי היתה צבעונית מאוד וקצבית מאוד. המקצבים היו פראיים במיוחד בתמונות שתיארו הילולה של קוצרים. המוסיקה היתה ססגונית ומסתורית במיוחד בתמונת הלילה בגורן, כשרות המואביה שוכבת למרגלותיו של בוועז. אבל דווקא מוסיקה כזאת יכולתי בנקל להתאים לבימת הקונצרטים, כי היא אינה שייכת

9 יחזקאל בראון, סיפור אודיה. כתב היד (לא מצוין תאריך) לקולות ופסנתר וטקסט נמצאים בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי.

10 שירים אלה יצאו לאור בהוצאת המכון למוסיקה ישראלית בשנת 1980, IMI 6591.

לשום מקום ולשום זמן. לגרסה התזמרתית קראתי **עיטורים למגילת רות** (י' בראון 65)<sup>11</sup>. העיטורים הושמעו פעמים רבות תחת שרביטם של מנצחים מישראל ומחוץ-לארץ. אף על פי כן, יש לי עד היום רגשות מעורבים לגבי מוסיקה זאת, כמו לגבי סימפונית מחול (מחולות סמפוניים, IMI 7072).

אהבתי את העבודה בתיאטרון, את הקדחת והמתח שמלווים את החזרות, את ריח אבק הבימה, את האורות ובמיוחד את ההתרגשות לקראת הצגת הבכורה ואת החגיגות אחרי הבכורה. ואכן, הייתי נענה כמעט לכל פנייה, ולא זלזלתי אפילו בדברים של מה בכך. כך נעניתי לפנייתו של השחקן והבמאי עמוס מוקדי לעשות את המוסיקה למחזה הנזירים<sup>12</sup>, שכתב אלי קינן. המחזה מספר על מנזר שהולך ומתמוטט, הולך וקורס, חדר אחרי חדר, אגף אחרי אגף, ועל דייריו הנזירים שהולכים ומסתאבים אחד אחרי השני. השחקנים היו עמוס מוקדי הבמאי שגם שיחק, טוביה צפיר, גבי אלדור ואחרון חביב פפה פלטה (Pepe Pelta), שגילם את דמות הנזיר הנאמן לעקרונות הישנים: הוא היה מופיע מדי פעם ובקול מוטרד שואל: "איפה הספרייה?" ואף אחד לא שם לב אליו, כי לאף אחד לא איכפת אם יש ספרייה או שכבר התמוטטה וקרסה. תפקידי היה מצומצם ביותר: הייתי צריך ללמד אותם לשיר משהו בלי מלים, משהו בסגנון הזמרה הגרגוריאנית. הבמאי רצה שלפני הזמרה מישוהו "ייתן טון". נזכרתי שיש לי בבית קולן (קאמרטון) גדול ישן וחלוד, כנראה של רופא אזניים, שנותן 'דו' של 256 תנודות בשנייה. הבאתי את הקולן, ובוה נגמר תפקידי. במהלך ההצגה הזמרה הולכת ומסתאבת, ובמקום לשיר הנזירים מתחילים לדבר גסויות. אהבתי את ההצגה ואהבתי את השחקנים, אבל הקולן הגדול החלוד שנותן 'דו' 256 לא חזר אלי עד היום.

חוויה נעימה במיוחד היתה לי בעבודה לקראת הצגת המחזה נח (י' בראון 81 A)<sup>13</sup> מאת המחזאי הצרפתי אנדרה אוביי (André Obey) בתרגומו העברי של ט' כרמי (כרמי טרני), שהתקיים ב'חאן' הירושלמי. המחזה מספר בלשון של ימינו את סיפור המבול. הבמאי היה פיליפ דיסקין. את דמותו של נח גילם ז'אק כהן. ואת תפקיד אשתו של נח עשתה זהרירה חריפאי. בהקשר זה מעניין לציין כי בסיפור המקראי אין זכר לנשים, אף על פי שכל החיות נאספו לתוך התיבה וזוגות וזוגות, זכר ונקבה. אבל בסיפורו של אוביי יש אשה גם לנח וגם לשם, לחם וליפת. את תפקידיהן של אלה גילמו שלש נערות חמודות ומהן זכורה לי עליזה רוזן, שהייתה בהחלט "הילדה הכי יפה בגן". אותן נערות שיחקו גם בתור חיות, בתחפושת מתאימה, כמובן. בהצגה

11 יחזקאל בראון, **עיטורים למגילת רות** (1965) (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, IMI 6374). ראה פרק 6 על היצירה.

12 כתב היד לא נשמר.

13 יחזקאל בראון, נח; כתב היד משנת 1968 לחלילים, פסנתר, כלי נגינה ובאס, נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

היו הרבה פזמונים, מגנינות למחול ולתנועה ומוסיקת רקע. למעשה היתה ההצגה מחזמר קאמרי לכל דבר. כל המוסיקה הייתה מלווה בפסנתר, בחליל וככלי נקישה. בהדרכת השחקנים עזר לי לא אחר מאשר ידידי יוסלה אורג, הוא שהיה הפסנתרן של זהרירה חריפאי בשעה שלימדתי אותה לשיר את **אהבתה של תרזה די מון** (י' בראון A 50).

הצגת **נח** הייתה חגיגה לעיניים, לאזניים וללב. היא רצה זמן מה בתיאטרון ה'חאן' הירושלמי, וכשירדה מן הבימה גם המוסיקה ירדה אתה, והפעם זה כאב לי במיוחד, ולא רק לי. לימים הצלחתי להגניב כמה ממגנינות **נח** ולהחיות אותן בלבוש אחר. ראשון חביב, **פזמון החתול**. לבנות נח היה חתול חמוד ושובב. אבל כאשר כולם היו אמורים לעלות לתיבה, החתול נעלם פתאום. הבנות החלו מחפשות אחריו לצלילי מגנינת ג'אז. את המגנינה הזאת, עם המלים היפות של ט' כרמי, עיבדתי בשביל מקהלת בנות בשלשה קולות עם פסנתר (**בעקבות החתול**) (י' בראון B/p 81)<sup>14</sup>. בלבוש זה זוכה **פזמון החתול** עד היום לחיים תוססים, בישראל ובחו"ל. מגנינות אחרות שיבצתי פה ושם בתוך יצירות לכלים. חביבה עלי במיוחד מגנינת הגעגועים שליוותה בהצגה את בני נח כשהם עוזבים את הוריהם והולכים איש איש לדרכו עם נשותיהם. מגנינה זאת מופיעה כפרק רביעי של **פרחי צהריים** (י' בראון 137)<sup>15</sup> – חמש בגטלות לכינור ולפסנתר. עד כאן **נח**.

דוגמת שמע<sup>16</sup>

יום אחד הגיע לתיאטרון העירוני חיפה במאי יהודי מפולין כדי לביים את המחזה **הרשלי מאוסטרופולי** (י' בראון 73)<sup>17</sup> מאת יעקב אורלנד. נתבקשתי לכתוב מוסיקה להצגת מחזה זה. גם להצגה זאת, כמו להצגת **נח**, נדרשו פזמונים רבים, מוסיקה למחול ומוסיקת רקע. אך במקרה זה המוסיקה הייתה *Kulturgebunden* במובהק – צמודה להווי של יהודי מזרח אירופה: הייתי צריך לכתוב פזמונים בנוסח שירי עם באידיש, מוסיקת חתונה בנוסח כליזמר וניגונים חסידיים. הייתה שם אפילו מגנינה אחת שאולה: השיר המפורסם *רייזעלע* מאת מרדכי געבירטיג. הנהלת תיאטרון חיפה הקציבה למוסיקה זאת סכום נכבד, שאפשר החזקת תזמורת קטנה שתנגן בכל ההצגות. היו שם כינור, קלרנית, באס, חצוצרה, כלי נקישה ופסנתר. לחזרה

14 יחזקאל בראון, *בעקבות החתול*, למקהלת נערות ופסנתר, 1984 (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, I – IMI 6497).

15 יחזקאל בראון, *פרחי צהריים*, חמש בגטלות לכינור ופסנתר, 1985 (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, IMI 6588).

16 'בעקבות החתול' – בביצוע מקהלת העירוני בניצוח מיה שביט.

17 יחזקאל בראון, *הרשלי מאוסטרופולי*, כתב היד (פרטיטורה ווקאלית) משנת 1966 נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

הגנראלית שנערכה לפני קהל צופים, לא הופיע נגן הבאס. בלית ברירה קפצתי לתוך ה'פיט' של הנגנים, וניגנתי בבאס, זאת הפעם הראשונה בחיי!

הצגת הרשלי זכתה להצלחה רבה ורצה במשך תקופה ארוכה. לבסוף ירדה מן הבימה, ויחד אתה המוסיקה. בהצגת הבכורה נכח נשיא מדינת ישראל דאז זלמן שזר, שהיה ידוע בנטייתו לחסידות חב"ד. אחרי ההצגה נגש אלי ובירכני על המוסיקה, אך העיר שהיא לא בדיוק לפי סגנון ניגוני חב"ד. עניתי כי קטונתי מלחקות את ניגוני חב"ד. תוך כדי כך החלפנו כמה מחשבות על הזמר של יהודי מזרח אירופה בכלל, וכבוד הנשיא הזמינני אל משכנו כדי להמשיך את השיחה. ביקורי אצל הנשיא לא יצא אל הפועל, כי בינתיים פרצה מלחמת ששת הימים.

שיר אחד מתוך הרשלי התגנב החוצה וזכה להמשך חיים עצמאיים כפרק מוסיקה לשלש ויולות (ל"ו פרקי נגינה) (י' בראון 163)<sup>18</sup>. יש לציין כי שיר זה שונה באפיו מכל שאר המנגינות שבהצגה, ואינו דומה לא לניגון חב"ד ולא לשום דבר אחר מן המסורת היהודית של מזרח אירופה. ששה, הלוא הוא אלכסנדר ארגוב, שנכח גם הוא בהצגת הבכורה, שיבח את השיר הזה במיוחד. (היצירה מן העיירה (י' בראון 215 A, B) חוברת בשביל הכנרת חיה ליבני ומבוססת גם היא על שירים מהמחזה). ליצירה יש גירסה קאמרית עבור שלישיית 'טוס הזהב' (IMI 8167-I) וגירסה לסולו כינור ותזמורת קאמרית (IMI 8167-II), שנוגנה בהופעת בכורה עם התזמורת הקאמרית הישראלית בניצוחו של אלי יפה במאי 2009. כמו כן, יש עיבוד לקלרנית וכלי קשת (IMI 8167-III). ראה בנוסף פרק 6.

"נסיון יוצא דופן במוזרותו היה לי עם כתיבת מוסיקה למחזה הדב (י' בראון 267)<sup>19</sup> מאת ישראל אלירז. בעניין זה פנה אלי הבמאי ראובן מורגן שהתפרסם בסדרת מתח בלשית שעשה ברדיו. ישבנו יחד בדירתו ערב שלם, קראנו את המחזה, ומורגן הסביר לי בפרטי פרטים איך הוא רואה בדמיונו את ההצגה ואיפה הוא רוצה מוסיקה ומה צריך להיות אפיה. המוסיקה רובה ככולה הייתה צריכה להיות מוסיקת רקע ואווירה. רק לסוף ההצגה ביקש מורגן שיר שישירו כל השחקנים בליווי המוסיקה המוקלטת. רשמתי הכל כמו חייט שרושם את המידות של בגד שהוזמן אצלו, והלכתי הביתה. עד הצגת הבכורה לא ראיתי לא את ראובן מורגן, לא שחקנים, לא במאי לא במה ולא תפאורה. סיימתי את כתיבת הפרטיטורה הגדולה (שעה מוסיקה) בזמן הקצר שעמד לרשותי. התזמור היה צריך להיות ססגוני ואקזוטי ביותר, כי סיפור המחזה הוא מקראי, כמו מחזהו של משה שמיר הלילה לאיש: הדב מספר את סיפור

18 יחזקאל בראון, ל"ו פרקי נגינה ל-2 ו-4 ויולות, (1995) (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, IMI 7033 – I-III).

19 יחזקאל בראון, הדוב, כתב יד למקהלה וכלים נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

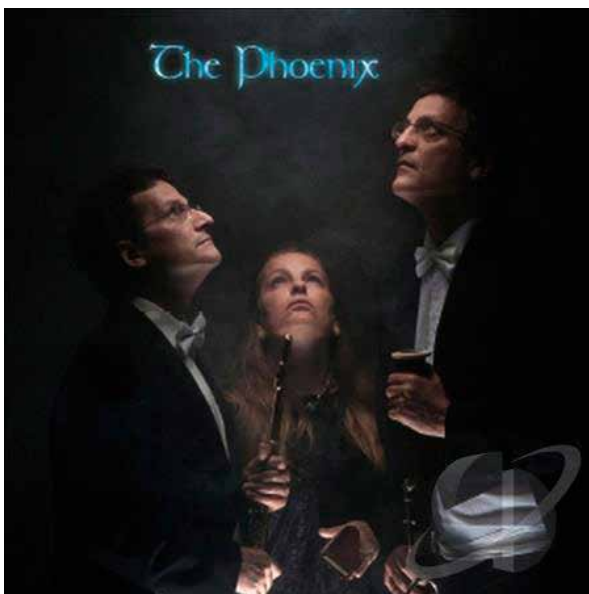
מרד אבשלום. בהתאם לכך, השתמשתי באבוב ובקרן אנגלית, בקלרנית באס, בקרן ובקורנט, בנבל, כינור וקונטרבאס, בטימפאני ובכלי נגישה ססגוניים. בסוף הוספתי פזמון למקהלה בשלשה קולות במקצב ג'אז. את המוסיקה שמעתי רק בהצגת הבכורה, והייתי מרוצה מעבודתי. כולם היו מרוצים, הבמאי, השחקנים וגם הקהל, אם לדון לפי מחיאות הכפיים הסוערות והממושכות שליוו את סוף ההצגה, בשעה שכל השחקנים שרו את הפזמון בשלשה קולות במקצב הג'אז, וחזרו עליו שוב ושוב כשהם מפזזים ומכרכרים לכל רוחב הבימה. עשיית המוסיקה להצגת הדב תרמה תרומה נכבדה למיומנות שלי כמלחין, הן בגלל רבגוניותה ומורכבותה ובמיוחד הודות למסגרת הזמן המצומצם שעמד לרשותי. ובכלל, התיאטרון וכן העיבודים הרבים שעשיתי בשביל הרדיו שימשו לי כבית אולפנה מעולה להלחנה. טוב מזה לא אוכל לתאר לעצמי. באה רינה גלוק, אף היא אמריקאית ומאותה אסכולה כמו רינה שחם וחנינה צוקרמן (היצירה **עמק הירדן** (י' בראון 44 A) מ-1961 נכתבה אף היא למחול לכוראוגרפיה של חנינה צוקרמן.<sup>20</sup>)

רינה גלוק אשה מקסימה, בעלת אישיות מרתקת ומעוררת יראת כבוד. אף על פי כן השיבות את פניתה ריקם, לא לפני וידוי קורע לב על הקשיים שיש לי בכתיבת מוסיקה למחול. גם את פניה של רינה שיינפלד היפה השיבותי ריקם. פשוט נקעה נפשי מכל העסק הזה של כתיבת מוסיקה לפי מידה, מילימטר אחרי מילימטר. והנה באה נעמי אליסקובסקי. את נעמי הכרתי עוד מתנועת הנוער: שנינו היינו מאותה 'שכבה' בתנועת 'השומר הצעיר'. קראו לה אז בשמה הרוסי נטליה. ואכן, נעמי באה מן האסכולה הרוסית. היא נהגה לרקוד ביחידות, וגישתה הייתה שונה מאד מגישתן של הכוריאוגרפיות האמריקאיות. היא תיארה לפני, במלים ובתנועה, דמות שאותה רצתה לגלם במחול. היא קבעה לי מסגרת זמן גמישה למדיי, ויחד החלטנו על המדיום, כלומר על כלי הנגינה המתאימים. כתבתי בשבילה מוסיקה למחול המגלם את דמותו של ליצן החצר. היו אלה חמש דקות של מוסיקה בשביל ויולה, וניגן אותה בנימיני, ויולן ראשון של התזמרת הפילהרמונית הישראלית. מוסיקה זאת, תחת השם **קינת השוטה** (י' בראון 80)<sup>21</sup>, חיה עד היום כנגינתם של טובי הוויולנים בארץ ובעולם. בשביל נעמי אליסקובסקי כתבתי גם את **עוף החול**

20 יחזקאל בראון, *עמק הירדן*, סוויטת מחול לתזמורת; כתב היד נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי. כמו כן היצירה יצאה לאור להרכב של 9 נגנים, 1961 (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, I - IMI 6764) ב-2006 עיבד בראון את היצירה לתזמורת סמפונית ופסנתר. היצירה – דיורטימנטו לתזמורת – II - IMI 6764.

21 יחזקאל בראון, *קינת השוטה* לויולה סולו (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, IMI 202), נכתב בשנת 1968 ויצא לאור בשנת 1973.

(י' בראון 51)<sup>22</sup>, כחמש דקות של מוסיקה בשביל בסון וכלי הקשה. בזמן ההקלטה, עם מרדכי רכטמן בבסון, יואל תום בכלי נקישה, העיר מרדכי כי "המוסיקה דומה יותר לגעיית פרה מאשר לציוף של ציפור". הסברתי לו כי עוף החול, Phoenix, אינו סתם ציפור מציצת, אלא הוא עוף אגדי גדול, כבד וטראגי מאד. עוף החול כמוסיקה בזכות עצמה לא זכה לאותה תפוצה כמו קינת השוטה, אך בכל זאת בוצע לפחות במקום אחד בעולם, נדמה לי ב־באפלו (Buffalo) בארצות הברית. "היצירה הוקלטה ע"י נגני הפלהרמונית עוזי שלו (בסון) ודן מושייב (כלי נקישה) במסגרת אלבום כפול שיצא בהוצאת Romeo Records באוקטובר 2012).



תמונה 1 – עטיפת האלבום הכפול 'The Phoenix' על שם היצירה

"גישתו של הרקדן אריה כלב הייתה דומה לגישתה של נעמי אליסקובסקי: ביום אביב אחד יפה בא לביתנו וסיפר לי כי הוא רוצה לגלם במחול יחיד סדרה של מעין רישומים מן הטבע: ריח האדמה לאחר הגשם הראשון, אילן בסערה, סלע צחיח, עלים מפזזים בשמש כשרוח קלילה נושבת ביניהם, וכדומה. אריה הדגים את רעיונותיו במחול על הדשא שמאחורי ביתנו. אין צורך לומר, כי הנושא כבש את לבי, וכך גם תנועות המחול של אריה כלב. את אריה הכרתי עוד מעבודתנו על שמשון ודלילה עם

22 יחזקאל בראון, עוף החול לבסון וכלי נקישה (1963) (תל־אביב: המכון למוסיקה ישראלית, 6701 (IMI)).

רינה שחם. הוא מאותם האנשים שמעוררים כך רגשי אהדה, אמון והוקרה מן הרגע הראשון. כתבתי בשבילו סדרה של פרקי מוסיקה קצרים לפסנתר ושלושה נקשנים במגוון גדול של כלי נגישה. הקלטתי את המוסיקה באולם של 'היכל התרבות' עם שלושה נקשנים של התזמרת הפילהרמונית בהנהגתו של גדעון שטיינר. נינה, רעייתו של גדעון, הייתה הפסנתרנית. המחול של אריה כלב לא התממש: אריה נפצע פצעים קשים בתאונת דרכים, ומאז לא רקד יותר. אבל ששה פרקים מתוך המוסיקה הזאת, שערכתי בשביל אולם הקונצרטים תחת השם **פיוטים קטנים** (י' בראון 67)<sup>23</sup> ממשיכים לחיות, וכבר נוגנו כמה פעמים ואף שודרו ברדיו.

בין לבין כתבתי מוסיקה לשניים-שלושה סרטים. הראשון היה "מוסטפה והרבה" (**הדרבן**) (י' בראון 55)<sup>24</sup>. סרט שעשה חבר קיבוץ משמר העמק ושמו יולק, שהיה צלם חובב מחונן. הסרט מספר על ציד דרבנים ביער. משתתפים בו בעיקר ציידים דרוזים מן הכרמל וילדים מן הקיבוץ. זאת הייתה הפעם הראשונה שנדרשתי לכתוב מוסיקה לפי זמן קצוב. אמנם, גם המוסיקה למחול שכתבתי הייתה מותנית בזמן, אבל שם ממד הזמן לכשעצמו לא היה מורגש, כי המוסיקה נכתבה לפי תנועות של רקדנים, כלומר לפי 'מספר פעימות', ולכן נראתה לי המוסיקה יותר 'כמבנה' מאשר 'כהתרחשות בזמן'. הסרט השני היה סרט תיעודי על מפעל לשחיטת תרנגולות והכנתן לשיווק. הבמאי דוד גרינברג קרא לסרטו זה **מוכשר בלי ראש** (י' בראון 58) ובצרפתית **Kosher décapité**. דוד גרינברג היה אחד האנשים האינטליגנטיים והמקוריים ביותר שפגשתי. הצילומים שהראה לי היו בלתי ערוכים אך מסודרים לפי סדר הופעתם בסרט. הצבעים השולטים בסרט היו אדום ולבן: דם אדום ונוצות לבנות. אדום בוטה ולבן מסנוור. ותוסיף לזה את ברק החלף שבידי השוחט. היו בסרט יופי נדיר וקצב סוחף, למרות האכזריות שבו. דוד גרינברג הציע לי לכתוב את המוסיקה לפי סדר הצילומים, אך מבלי להקפיד על משך זמן מדויק. את העריכה הסופית נעשה יחד "לפי המוסיקה שלך", אמר. וכך היה. כתבתי כחמש עשרה דקות מוסיקה לקלרנית וקלרנית באס (מנוגנים לסירוגין כפי אותו נגן), לחצוצרה, לקונטרבס ולשלושה נגני כלי נגישה. אחרי שהשלמתי את הפרטיטורה והקלטתי את המוסיקה עם חבריי מן התזמרת הפילהרמונית הלכנו, דוד גרינברג ואני, לאולפני הרצליה ועשינו את העריכה הסופית של הסרט יחד עם העורכת המעולה הלגה (Helga), אשתו של איש הג'אז מל קלר. דוד גרינברג אהב מאד את המוסיקה שלי. עד כדי כך, שכעבור זמן לא רב ביקש את רשותי להשתמש באותה מוסיקה לסרט תיעודי

23 יחזקאל בראון, **פיוטים קטנים** לכלי נגישה ופסנתר (1965) (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, IMI 233).

24 יחזקאל בראון, **הדרבן** לחליל, בסון, קרן, חצוצרה, כלי נגישה, פסנתר וקונטרבס; שתי גירסאות של כתב היד נמצאות בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.



אחר שעשה, על **אולימפיאדת השחמט**. הוא הסביר לי, כי בדעתו להשתמש בפרקי המוסיקה באופן מודולארי. הסכמתי, כי בדיעבד וללא כוונה מראש בניתי את פרקי המוסיקה כך שאפשר היה להשתמש בהם בסדר כלשהו ואפילו לחתוך קטעים מהם. ושוב פנה אלי דוד גרינברג בבקשה להשתמש באותה מוסיקה לסרטו **שער הגיא**. חשבתי בלבי: אכן, מוסיקת פלאים, מתאימה לשלשה סרטים כל כך שונים זה מזה! וכמובן הסכמתי. בסרט **שער הגיא** המצלמה משוטטת על פני השלדים החרוכים של המכוניות המשוריינות שנפגעו במאבק הקשה על פתיחת הדרך לירושלים בימי מלחמת העצמאות, תוך ניצול דרמטי של משחק האור והצל בין צמרות עצי האורן שעל מדרונות הוואדי. והמוסיקה שלי מלווה את המצלמה. האם הייתה קריינות כלשהי? אינני זוכר. אני זוכר רק מצלמה משוטטת ומוסיקה. דוד גרינברג, מטובי במאי הקולנוע בישראל, אולי הטוב מכולם, הלך מאתנו בדמי ימי<sup>25</sup>.

לימים ערכתי את המוסיקה הזאת, שכתבתי בשביל דוד גרינברג, לנגינה באולם קונצרטים תחת השם **פסקול** ('י בראון 58)<sup>26</sup> (Soundtrack), אך עד כה היא מונחת אצלי ומחכה לביצוע.

עוד סרט אשר בשבילו עשיתי מוסיקה היה הסרט הדוקומנטארי **מים** ('י בראון 113)<sup>27</sup> שעוסק בארצנו הצחיחה והצמאה למים ובמפעלי טיהור שפכים. הבמאי היה, אם אינני טועה, אדם ברוך. בקושי ראיתי אותו פעם אחת. הזכרון היחידי שנשאר לי מן הסרט היה לוי אשכול, ראש ממשלת ישראל דאז, עומד ושותה כוס מים זכים על רקע מפעל לטיהור שפכים. את המוסיקה לסרט זה עשיתי בלי הרבה חשק. ליקטתי קטעי מוסיקה מפה ומשם: משהו מתוך **פיוטים קטנים**, משהו ממקום אחר, הוספתי משהו חדש, התאמתיו הכל למסגרת הדרושה ו... אינני זוכר אפילו אם עשיתי הקלטה. בזמן מן הזמנים עשיתי גם מוסיקה בשביל הטלוויזיה. זכורות לי שתי עבודות. האחת, **הוי אריאל, הוי אריאל** ('י בראון 107)<sup>28</sup> עשויה בשביל מקהלה א-קפלה עם קריין, וצולמה תוך כדי זמרה, תנועה ופנטומימה. הטקסט, לקט מדרשים מאגרות החורבן, נערך לשידור בתקופת הימים הנוראים על ידי משה סרטל. את המקהלה הכין נועם שריף. אינני זוכר מי היו במקהלה, כנראה זמרים וזמרות ממקהלת 'רינת'. את

25 הסרט **שער הגיא** בבימוי דוד גרינברג (מוסיקה יחזקאל בראון), הופק על ידי שירות הסרטים הישראלי בשנת 1965. המוסיקה חוברת בשנת 1963. תקליטור הופק בתמיכת משרד התרבות והספורט בשנים האחרונות (לא מצויינת שנה). עותק של הסרט נמצא בביתו של רתם לוז.

26 יחזקאל בראון, פסקול, לקלרנית בס, חצוצרה, כלי נגישה וקונטרבס; (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, IMI 7003), חובר בשנת 1963, יצא לאור בשנת 1994.

27 יחזקאל בראון, מים לכלי נגישה, פסנתר וקונטרבס; 1977 כתב היד נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

28 בראון יחזקאל, הוי אריאל אריאל למקהלה מעורבת וקריין; כתב היד נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

הצילומים עשו באולפני הרצליה על 'פליי בק' של ההקלטה, בנוכחותי. לא זכור לי שהתפעלתי ביותר מן התוצאה. העבודה השנייה הייתה סדרת שעורי עברית לעולים חדשים בשם **עברית, עברית (אות לסדרת שיעורים בעברית בטלוויזיה הישראלית)** (י' בראון 277) שהוכנה באולפני הטלוויזיה החינוכית. המפיק היה חיים תכלת והבמאי חיים שירן. השחקנים היו יוסי פולק, גדי יגיל ועזרא דגן. היו שם לא מעט פזמונים וגם קצת *Musique concrète* שעשיתי באולפן בעזרת כמה אביזרים עושי רעש, כגון פחיות בירה, בקבוקי קוקה קולה, נייר זכוכית וכדומה. הסדרה הורדה מן המסך אחרי שידור אחד או שניים, כי היא הייתה יותר מדי מתוחכמת. אבל אני נהניתי מאד מן העבודה עם חיים שירן ועם השחקנים. "לתוכנית חוברת מנגינה חדשה לשיר **מעבר לים** מתוך **מזמורים ופזמונות** לילדים של ח"נ ביאליק. (מנגינה זו יצאה לאור ב-1997, בתוך מחרוזת שירים למקהלת נערות בשלושה קולות בשם: **'והיה נער קטן'** – IMI 7138) (י' בראון 177).

"בתחילת שנת 1966 פנה אלי יצחק ששון, חבר קיבוץ איילת השחר, וסיפר לי כי הקיבוץ עומד לחוג יובל שנים להיווסדו. הוא כבר פנה אל הבמאי דוד ברגמן, וזה הציע לו לערוך חזיון אור-קולי בהשתתפות כל חברי הקיבוץ. חיים גורי אמר להכין את הטקסט מתוך סיפורי המייסדים ואני אמר לעשות את המוסיקה (**היובל של קיבוץ איילת השחר**) (י' בראון 71 A)<sup>29</sup>. יצחק ששון היה המתאם והמארגן של חגיגת היובל. הוא הסביר לי בקווים כלליים את תכנית החזיון האור-קולי שגיבש יחד עם הבמאי: הקהל יישב על מדרון תלול של גבעה שממנה רואים את כל הקיבוץ. שטח גדול בין הגבעה והקיבוץ יוכשר על ידי דחפורים לשמש כבימה בכמה מפלסים, כולל 'בור' (Pit) לתזמרת. כל הקיבוץ על בתיו הטובעים בשפע ירק היה אמור לשמש כרקע וכתפאורה ענקית לכימה. הסכמתי לשתף פעולה. התפיסה הגרנדיוזית של הבמאי קסמה לי, ובמיוחד שמחתי על העבודה המשותפת הצפויה אתו, עם חיים גורי ועם רבים מחברי הקיבוץ, כולל ילדים ונוער.

העבודה הייתה כרוכה בנסיעות, או יותר נכון טיסות רבות, אל הגליל ובחזרה. רשמתי מפי וותיקים ממייסדי איילת השחר שירים רבים, כמה מהם שהיו מוכרים לי, כגון **מה יפים הלילות בכנען**. כתבתי מוסיקה לשתי מקהלות, מקהלת ילדים ומקהלת בוגרים, מוסיקה לשתי להקות מחול, שירים לזמרת יחיד ומוסיקת רקע לכל מה שקורה על הבימה. אספנו נגנים מכל אצבע הגליל. התזמרת כללה קומץ קשתנים, ביניהם גם צ'לו וקונטרבאס, ולעומתם סוללה קצת יותר כבדה של נשפנים, שכללה שני חלילים, אבוב, קלרנית, חצוצרה, קרן וטרומבון, וגם כמה כלי נקישא, כולל תוף

29 יחזקאל בראון, **היובל של קיבוץ איילת השחר** למקהלה, תזמורת ורקדנים (1966); כתב יד של הפרטיטורה, פרטיטורה חלקית למקהלה, תפקידי כלים וטקסט מאת חיים גורי, נמצאים בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

צד ותוף גדול. האיזון בין כלי הקשת המעטים ובין שאר הכלים היה גרוע וגם רמת הנגנים לא הייתה גבוהה ביותר, אבל זה מה שהיה. זכור לטוב חיים רוטשילד מקיבוץ הגושרים שניגן בקונטרבס ותרם לא מעט ליציבות התזמרת כולה. בננו הבכור רפי ניגן בקרן, כי בכל הגליל לא נמצא אף אחד שמנגן בכלי זה. כשבועיים לפני החג גרנו כולנו בקיבוץ יחד עם משפחותינו: הבמאי דוד ברגמן, חיים גורי, אנשי הקול, אנשי התאורה, הנגנים ואני. נעשינו חלק בלתי נפרד מן הציבור הגדול של ותיקים, נוער וילדים שקוראים לו 'קיבוץ', וכולנו נרתמנו למשימה המשותפת הגדולה: הכנת חג היובל. כאן המקום לציין במיוחד את העזרה הגדולה שנתנה לי חברת קיבוץ צעירה ושמה ננה (כגן). ננה הגיעה לקיבוץ איילת השחר מדנמרק כמתנדבת, התאהבה בכך קיבוץ והקימה משפחה. היא ניגנה בפסנתר ובחליל והייתה מוסיקאית מעולה. היא הכינה את כל המזמרים והמזמרות וליוותה את שתי המקהלות בחזרות.

יום או יומיים לפני החג פתחו הסורים בהפגזה כבדה על יישובי אצבע הגליל ממעוזיהם במרומי הגולן. כוחות צה"ל השיבו אש, ובשלב מסוים נכנסו לפעולה מטוסי חיל האוויר והפילו ששה מטוסי קרב סוריים. זאת הייתה תקרית שגרתית למדי, אבל בגלל הפלת המטוסים הסוריים חששו גורמי הבטחון מתגובה, והמליצו על ביטול החג. בסופו של דבר החג לא בוטל, אבל כמה מן המוזמנים החשובים לא באו, ביניהם גולדה מאיר, ראש ממשלת ישראל דאז.

מקהלת הילדים פתחה את החג בשיר בדוכים הבאים. מפוזרים בין הקהל הרב שמילא את מדרון הגבעה עמדו כמה מוותיקי הקיבוץ ומיקרופונים בידיהם, והחלו, בזה אחר זה, לספר את תולדות קיבוץ איילת השחר, מלווים בשיר, נגינה, מחול ואלומות אור וזקורים שהאירו פינות שונות של היישוב, בהתאם למסופר. הסיפור התחיל, מטבע הדברים, בקשיי המתיישבים הראשונים, עבר דרך מלחמות ומאבקים, והגיע אל השפע והרווחה. ואמנם, איילת השחר היה באותם המים יישוב פורח, הן מבחינה כלכלית והן מבחינה חברתית ותרבותית. שיא החגיגה היה לקראת הסוף, כאשר תהלוכה של מכונות חקלאיות עברה לרוחב כל הבימה לצלילי התזמרת שהשמיעה מנגינת לכת חגיגית.

חג יובל איילת השחר, לרבות ההכנות לקראתו, זכורים לכל הנוגעים בדבר כחוויה גדולה ומרגשת. מה נשאר מכל זה? – נשארה לי הקלטה באיכות גרועה על סרט מגנטי ובה שומעים לא רק את הסיפורים ואת המוסיקה, אלא גם את משבי הרוח לתוך המיקרופונים. לפני כשנה שנתיים הצלחתי לשפר את ההקלטה הזאת בעזרת המחשב, ולהעלותה על תקליטורים<sup>30</sup>. ההעתיקים ששלחתי לקיבוץ, לבמאי ולחיים גורי עוררו התרגשות רבה, יותר ממה שציפיתי. נשאר גם הקשר אל קיבוץ איילת השחר. מדי שנה, במשך שנים רבות, הייתי בא לקראת פסח לאיילת השחר

30 עותק של התקליטור נמצא אצל בני המשפחה.

כדי להכין את מקהלת הקיבוץ לליל הסדר. ובפסח שולה רעיתי, הילדים ואני היינו מתארחים בקיבוץ. נשאר גם שיר. זה היה **שיר על תפוח (שירי לי על תפוח)** (י' בראון 71 B/p) עם המלים של חיים גורי שהתגנב החוצה מחגיגת יובל איילת השחר והמשיך את חייו בפי צמד הדודאים, הלוא הם ישראל גוריון ובני אמדורסקי. במקורו במסגרת חג היובל שרו אותו נער ונערה מבני הקיבוץ כשיר הלל למטעי התפוחים המהוללים של איילת השחר<sup>31</sup>.

דוגמת שמע 9/2 'שירי לי על תפוח' בביצוע 'הדודאים'

ההצגה האחרונה שכתבתי לה מוסיקה הייתה **האוצר** (י' בראון 82)<sup>32</sup>, לפי סיפור מאת שלום עליכם. לפי מיטב זכרוני הייתה זאת גם ההצגה האחרונה של תיאטרון 'האוהל' לפני שהתפרק. הבמאי היה פיטר פריי והשחקן הראשי היה מאיר מרגלית, הקומיקאי הידוע ואהוב הקהל. הזכרון שלי מהצגה זאת ומן המוסיקה שכתבתי בשבילה הוא מקוטע ומעורפל. סביר להניח כי זאת הייתה מוסיקה 'חיה', לא מוקלטת. איך אני יודע? – כי לפחות במקום אחד היא הייתה צריכה להיות מתואמת בדיוקנות (מה שקוראים Sinc) עם מה שמתרחש על הבימה: ה'גוי' האוקראיני היה אמור לפלוט קללה רוסית עסיסית, ותחת זה הוא רק עשה פנטומימה מתאימה, והמוסיקה השמיעה את הקללה בצליל ובמקצב מתאים. זהו בעצם כמעט הזכרון היחידי שנשאר לי מהצגת **האוצר** בתיאטרון 'האוהל' הגוסס.

פנה אלי הבמאי עודד קוטלר שאכתוב מוסיקה למחזה **חפץ** מאת חנוך לוין, מחזאי מעולה ושנון, שהיה אז בשיא הצלחתו. קראתי את המחזה. זאת הייתה סטירה פוליטית חריפה, כמו כל מחזותיו של לוין, על דמות הישראלי הגס והיחיר בשיא כיעורו. מצאה חן בעיני הדרמה האבסורדית ורבת העוצמה, והסכמתי לכתוב בשבילה מוסיקה. אבל ברגע האחרון נרתעתי והחלטתי שלא לקבל את העבודה הזאת. במידת מה בגלל האכזריות הנוראה שבעלילה.

31 בראיון שערכה רקפת בר־שדה עם ישראל גוריון באוגוסט 2015, נזכר הזמר והשחקן בשיר שהולחן ועובד על ידי יחזקאל בראון. ניתן למצוא ביצוע של הדודאים באתר youtube. העיבוד יצא בספר שנקרא: **שלושים שנים דודאים (תל-אביב: זמורה ביתן, 1987 עמ' 51)**. כמו כן, נמצא כתב יד של **יובל קיבוץ איילת השחר** בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

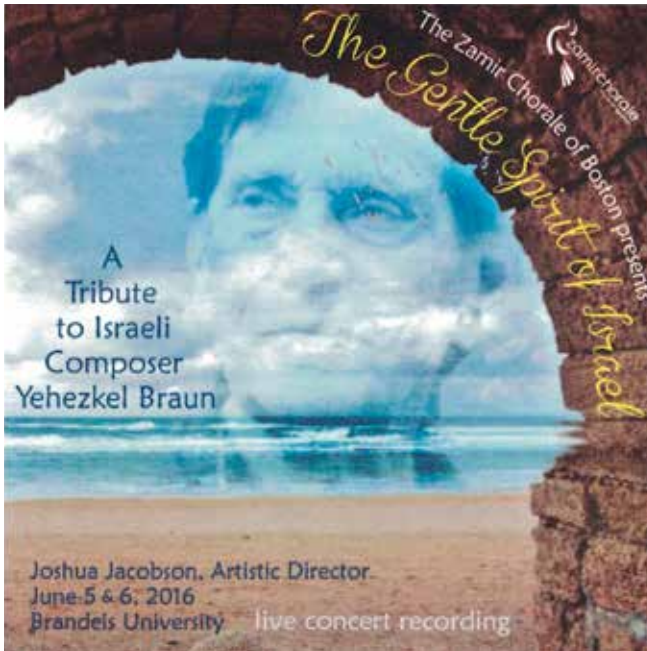
32 יחזקאל בראון, **האוצר**, לתזמורת קטנה ומקהלה, משנת 1968. כתב היד נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי בירושלים.

## פרק 10

# יצירות למקהלה

יהואש הירשברג

חיבור למקהלה<sup>1</sup> היה מתחומי היצירה הקרובים ביותר לליבו של יחזקאל בראון, עוד מאז שנותיו כחבר קיבוץ (ראה פרק 1). היצירות למקהלה מהוות אחת החטיבות הגדולות והעשירות ביצירתו, והן כוללות שלושים ותשע יצירות למקהלה א-קפלה והרכבים קוליים קמריים, ושלושים ושבע יצירות למקהלה עם תזמורת או עם הרכבים כליים קטנים. דיון מפורט ככולן היה חורג ממסגרת פרק זה, וההחלטה באילו מהן לבחור נעשתה בתיאום עם המלחין. חלק הארי של היצירות למקהלה היו פרי הזמנה של גופים וגורמים שונים, חלקם מחו"ל, וכמו במקרה של היצירות הקאמריות, הן הרחיבו מאוד את חוג ידידיהם של יחזקאל ושולמית בראון.



תמונה 1: מקהלת הזמיר מבוסטון בקונצרט מחווה ליחזקאל בראון 2016

1 הסימון המקוצר של הקולות (לרוב חמישה): ס 1 – סופרן 1, ס 2 – סופרן 2, א – אלטו, ט – טנור, בר – באריטון, ב – באס.

הפרק נחלק לארבע חטיבות:

א' יצירות למקהלה א־קפלה או להרכב זמרים סולנים

ב' יצירות למקהלה עם ליווי כלי – פסנתר, תזמורת או הרכב קמרי

ג' יצירות בשפות קלאסיות

ד' שירים שחוברו עבור מקהלת הנערות עירוני

מנקודת הראות הסגנונית, נחלקות היצירות למקהלה לשתי קבוצות שהאבחנה

ביניהן איננה מוחלטת:

1. כתיבה על פי המודל של המוטט של הרנסנס המאוחר והברוק: מרקם מלא ועשיר בחיקויים, המחליף נושאים מוסיקליים בהתאם למשפטים הטקסטואליים.
2. כתיבה על פי מודל המדריגל של קלאודיו מונטוורדי והשאנסון של קלמנט ז'אנקין: ציור מלים המביא למרקם מגוון ומשתנה לעתים תכופות, מרקם קל ושקוף המתאים למקהלה קמרית או להרכב זמרים סולניים.

## א. יצירות למקהלה א־קפלה או להרכב זמרים סולני

### 1. **וימלט קין** לשלושה קולות גברים (י' בראון 57) (1963)

יצירה זו שייכת ל'שטח האפור' שבין מוסיקה אמנותית לפופולארית, התופס מקום חשוב במוסיקה הישראלית.<sup>2</sup> אחד המאפיינים של תחום זה הוא טשטוש הגבול שבין זמרי מוסיקה אמנותית לזמרים פופולאריים. **וימלט קין** הוזמנה על ידי 'שלישית גשר הירקון' – אריק איינשטיין, יורם גאון ובני אמדורסקי – שהייתה מהלהקות הפופולאריות ביותר בארץ בשנות הששים והשבעים. בראון סיפר כי "הם באו אלי עם שיר מצחיק של יעקוב שבתאי. הם ביצעו אותו ב'חמאם'<sup>3</sup> ביפו, כלי ליווי כלשהו. הם היו מאוד מוסיקליים ומאוד מוכשרים ולמדו את השיר בעל פה מאחר שהם אינם קוראים תווים."

בראון כתב את השיר בסגנון של מדריגל וברוח הומוריסטית המציירת את בריחתו של קין. שלושת הזמרים מחליפים בתכיפות תפקידים – מתארים את ההתרחשות – "וימלט קין אל השדות ועל ידיו הדם", טנור סולו מייצג את קין המבוהל "הו, אלוהים, אלוהים", והכל מתרחש בקלילות ובמהירות עצומה. 'שלישית גשר הירקון' השמיעה את השיר לראשונה ב'חמאם' ביפו שהיה קברט

2 לדיון מקיף ראה אבי בר איתן, בין האמנותי לעממי בשיר הישראלי, 1920-1960, דיסרטציה לתואר ד"ר (בהנחיית פרופ' נפתלי וגנר ופרופ' יהואש הירשברג, האוניברסיטה העברית, 2014).

3 ה'חמאם' היה מועדון לילה, או קברט, בתקופה שבה עלה משקלה של יפו בחיי הבידור בתל-אביב, ומרכז להופעת טובי הזמרים והברדנים בארץ.

תרבותי אהוב מאוד על הקהל. שירתם של שלושת האמנים היא וירטואוזית, מלאת תנופה ומרדוּיִיקת מבחינת ניקיון הצליל.

בין השנים 1987-1994 הכינה 'מקהלת האיחוד' בניצוח אבנר איתי תקליטור מיצירותיו של יחזקאל בראון שהוקלט ויצא לאור על ידי בית התפוצות, בעריכתו והפקתו של ד"ר אבנר בהט. התקליטור כולל ביצוע מבריק של השיר על ידי הרכב הגברים של המקהלה.

בשנת 2012 ביצע והקליט את השיר אנסמבל 'סולני באך' המצויין גם הוא והשוואה בין שלוש ההקלטות מגלה את ההבדל בין דרך השירה הפופולארית, המחוּספסת ונטולת הויברטו של 'שלישית גשר הירקון' לבין דרך הפקת הקול הקלסית של 'מקהלת האיחוד' ושל 'סולני באך'. דוגמת אודיו 10/1 מציגה את שלוש ההקלטות.

דוגמת שמע 10/1<sup>4</sup>



תמונה 2: 'שלישית גשר הירקון'

לאחר חזרות והקלטות נהג בראון בפיזור נפש להשאיר את התווים באולם או באולפן, ומרביתם, בעיקר עיבודים,<sup>5</sup> אבדו. בשיחה עם רתם לוֹ סִיפְרו יחזקאל ושולמית שהתווים של וימלט קין אבדו אף הם, ובראון שיחזר אותם מההקלטה של שלישיית גשר הירקון.

4 ביצוע: 'שלישיית גשר הירקון'.  
5 ראה פרק 14.

## 2. שרקייה (י' בראון A14) למקהלה בארבעה קולות (ס, א, ט, באס), מלים: מיכאל רגב (1957)

שיר מקהלה זה חובר במסגרת שיתוף הפעולה הממושך של בראון עם המרכז לתרבות ולחנוך של ההסתדרות.

הפואמה של מיכאל רגב מאורגנת כפזמון חוזר ושלושה בתים בני שלוש שורות כל אחד. פירוש המילה בערבית הוא "מזרח" ושרקיה היא רוח המדבר היבשה והלוהטת המגיעה מן המזרח. בפזמון החוזר שולטת האונומטופיאה של המלים "שְרָקִי, שְרָקִי, שְרָקִי, שְרָקִי". בראון חיבר את השיר במודוס הפריגי (על מי) המועשר בכל בית בצליל נוסף על צלילי המודוס – סי במול בבית הראשון, דו דיאז בשני, שניהם ורה דיאז בשלישי, פה דיאז ברביעי. המנגינה הפשוטה כתובה במשקל של שש שמיניות ובמקצב של מחול הסיציליאנה. שיר המקהלה עובד להרכב של מנדולינה, גיטרה וצ'מבלו (י' בראון 14 B) (ראה פרק 8, יצירה 1).

## 3. שיר השירים פרק ג' (י' בראון 89) (1973), למקהלה בארבעה קולות (ס, א, ט, ב)

יצירה זו ציינה את ראשית שיתוף הפעולה של בראון עם הארגון המסועף של 'מקהלת הזמיר' בארה"ב, אשר הוציא אותה לאור בסדרת היצירות למקהלה בעריכת מתיו לזר ויהושע ג'קובסון.<sup>6</sup> היא משתייכת למודל המוטט: הרמוניה מודאלית דיאטונית, התאמה מלאה בין הפסוקים למשפטים המוסיקליים, ושינויי מרקם תכופים. המרקם הקל דורש מקהלה קאמרית ברמה מקצועית.

הפרק נחלק לשני חלקים: המונולוג של האהובה (פסוקים 1-5) ותיאור אפיריון המלך שלמה (פסוקים 6-11).

### פסוקים 1-2: על משכבי בלילות

הסופרן פותח בדקלמציה בנוסח טעמי המקרא ונענה בחיקוי של האלט והטנור ולאחריהם הבאס. הסופרן עולה בהתמדה בקפיצות מלודיות של טרצה, קוארטה, קוינטה, ולבסוף סקסטה המביאה לשיאו של הפסוק: את שאהבה נפשי, המופיע על סינקופה ובערכים ריתמיים קצרים.

דוגמת שמע 710/2

6 Transcontinental Music Publishers, New York, n. d. היצירה מופיעה באתר יו-טיוב בהקלטה של המקהלה ע"ש גארי ברטיני בניצוח רונן בורשבסקי, מקונצרט פומבי באוניברסיטה המורמונית, אוגוסט 2013.

7 ביצוע: מקהלת 'הזמיר' מבוססון בניצוח ג'ושוע ג'יקובסון במסגרת מסע לאירופה בקיץ 1999, לציין 100 שנים למקהלה.



**פסוקים 3-4: מצאוני השומרים**

הפרק נפתח, כקודמו, בסופרן סולו ותיקוי בקולות האחרים ובכך שומר על ההמשכיות עם החלק הראשון, אולם פסוק 4 מביא להחשת התנועה בערכים ריתמיים קצרים ומצייר את המלים אחזתיו ולא ארפנו, המודגשות גם בשינויים מודאליים תכופים לסול מינור וסי מז'ור.

**פסוק 5: השבעתי אתכן, בנות ירושלים**

בראון מסכם את המונולוג של האהובה במרקם קליל של חיקויים צפופים וחזרות רבות על המלים.

**פסוקים 6-8: מי זאת עולה מן המדבר**

התיאור החגיגי של מיטת המלך שלמה נפתח – לראשונה ביצירה – בתנועת אוקטבות בזוגות קולות. על המקהלה לשיר בתחילה חָרַשׁ – 'ממרחק' (da lontano) – ולאחר מכן באקורדים מלאים והדורים (maestoso).

**פסוקים 9-10: אפיריון עשה לו המלך**

חלקה המסיים של היצירה נפתח בפרק לירי עדין לסופרן סולו המושר בדקלום חפשי מבחינה ריתמית (רובאטו).

**פסוק 11: צאנה וראינה, בנות ציון**

פרק הסיום מושר בחגיגות (festive) ובאקורדים מלאים, המביאים לסיום בפורטיסימו.

דוגמת שמע 10/3

**4. שלושה פרקי הלל (י' בראון 120) (1979) למקהלה בארבעה קולות (ס, א, ט, ב)**

היצירה הוזמנה על ידי אבנר איתי, מנצח מקהלת האיחוד, לכבוד הזמרייה האחת עשרה, והם אף הקליטו אותה.<sup>8</sup> את הוראות הביצוע ציין בראון בעברית (הן מובאות להלן בסוגריים).

**א. תהלים קי"א, אודה ה' ככל לבב ("בשובה ובנחת")**

פרק התהלים פותח בקריאה הללויה ובעקבותיה עשרה פסוקים באקרוסטיכון בסדר האלף-בית.

בפרק זה שולטים שני מוטיבים:

8 תקליטור בהוצאת בית התפוצות, 1996.

\* המוטיב של המילה הללויה הפותח את הפרק בסופרן ובאס באוניסונו ולאחר מכן חוזר ומופיע בחיקויים במשך הפרק כולו, בין הפסוקים האחרים ואף מעליהם. בהופעתו הראשונה המוטיב הוא פנטטוני<sup>9</sup> אולם עד מהרה הוא מועשר בשני הצלילים הנותרים.

\* מוטיב דקלמטורי המציג את כל פסוקי הפרק. בפסוק מעשי ידיו אמת ומשפט מגיע הפרק לשיא האינטנסיביות בחיקויים סמוכים והסופרן מגיע אל צליליו הגבוהים ביותר. ההרמוניה היא דיאטונית לחלוטין, מבוססת ברובה על אקורדים משולשים. הפרק נע במשקל נינוח של שש שמיניות (פרט להמיולה אחת ותיבה יחידה של תשע שמיניות) ומקרין פשטות אצילית, ברוח הפרק שכולו תהילה לגדולת האל.

### ב. תהלים קי"ב אשרי איש ירא את ה' ("לאט ובשלווה")

שלא כקודמו, מהלל פרק קי"ב את הצדיק הירא את אדוני ומתאר את תכונותיו הטובות. בראון מחלק את הפרק הקצר לארבעה חלקים:

פסוקים 1-4: המקהלה נעה באקורדים מלאים, חלקם ספטאקורדים (אולם לא דומיננטיים) וחלקם אקורדים של קוינטה ואוקטבה. חלק זה מגיע לשיאו בפסוק 4 זרח בחושך אור לישרים. הסגנון ההרמוני נטבע כבר בשלושת האקורדים הפותחים היוצרים קדנצה בנוסח המאה הארבע עשרה.

פסוקים 5 – מחצית פסוק 7: תנועה מהירה מעט יותר ובעיקרה באוקטבות של הסופרן והבאס.

פסוק 7 כולו: סופרן סולו על רקע אקורדים אטיים וחרישיים במקהלה. פסוקים 8-10: חזרה לסגנון הפסוקים הפותחים. הפרק מגיע לשיאו בעוצמה ובצלילים גבוהים בסופרן בפסוק 10, קרנו תרום בכבוד. מלבד שני השיאים הקצרים נע הפרק כולו בעדינות וחרש.

### ג. תהלים קי"ג, הללו עבדי ה' ("בחדווה ועוז").

פרק זה הוא כולו תהילה ושבח, ומאפיינים אותו פסוקים קצרים. המרקם המוסיקלי הוא אקורדי ועשיר בחיקויים בין הקולות, והוא כולו המשכי ואחיד. שלא כשני קודמיו הוא נע בעוצמה רבה ובמנעדים גדולים של ארבעת הקולות. אולם לאחר הסיום החגיגי נוספת תיבה יחידה החוזרת על המילה הללויה באקורדים חרישיים, וכך מתקשרת לשני הפרקים הפותחים.

בראון ציין כי הוא ראה במקהלה א־קפלה הרכב קטן ואף קמרי. גישתו זו מכוונת את מנצחי המקהלות להימנעות מהצללות סמיכות וכברות המאפיינות לעתים מקהלות א־קפלה. היצירה כתובה במרקם קל, תוך שימוש רב במשלב הגבוה של קול הסופרן

9 סולם בן חמישה צלילים, ללא חצאי טונים. ביצירה זו הסולם הוא מי-סול-לה-דו-רה.

ובהכפלות תכופות המעשירות את המרקם מבלי לדרוש מזמרי המקהלה לאמץ את קולם. הדגמה של דרך שירה זו ניתנה בביצוע נפלא של **שלושה פרקי הלל** על ידי מקהלת 'שחר' בניצוח גילה בריל.<sup>10</sup>

5. **ערפילי שחר** (י' בראון 148), מחרוזת שירים (1989) למקהלה מעורבת בחמישה קולות (1ס, 2ס, א, ט, ב; 1/5/), פואמות של המלחין

במבוא לפרטיטורה כתב המלחין: "מחרוזת שירים זאת צמחה מתוך התענינות רבת שנים בשירי **הייקו**. המיוחד בשירים אלה הוא קיצורם הנמרץ: בשיר **הייקו** שלוש שורות של חמש, שבע, וחמש הברות. צורה שירית זאת נוצרה ביפן במאה ה-17 ועד היום לא איבדה את חיוניותה."

בראיון עמו הוסיף המלחין: "מצאתי ספר באנגלית (של שירי **הייקו**) ששם בשוליים בתחתית כל עמוד הטקסט ביפנית כתוב באותיות לטיניות. השפה היפנית היא פונטית במידה רבה, תנועות פשוטות, לא היה קשה לקרוא את היפנית בבטחון שאני קורא נכון. התרגום לאנגלית היה מילולי – מילה במילה. למדתי את הספר מהתחלה עד הסוף. תרגמתי אותם לעברית דרך היפנית והאנגלית. עזרו התנועות החטופות בעברית שאפשר להשמיט או להשתמש בהן. מהר מאוד הגעתי לאוסף של שירי **הייקו** בעברית. יותר ויותר רציתי לחבר שירי **הייקו** שלי שיש להם טבע של ארץ ישראל." שולמית, רעייתו של המלחין, ציינה שזו היצירה האהובה ביותר על בראון. חשוב לציין שאין ביצירה כל נטייה לאקזוטיקה יפנית (לכאורה), וההיבט היפני היחיד שבה הוא הצד הצורני של שיר **הייקו** – מיניאטורה בדמות ציור יפני המציג תמונת טבע מרומזת ומעודנת.

המחזור כולל ארבעה פרקים, אחד לכל אחת מעונות השנה. לכל אחת מעונות השנה יש ארבעה שירים: אביב, קיץ, סתיו וחורף. כל פרק נפתח בפזמון חוזר, שגם חותם את היצירה כולה:

הרים על הרים (5 הברות)

ומעבר להרים (7 הברות)

ערפילי שחר (5 הברות)

הפזמון החוזר עובר תמורה בכל אחת מהופעותיו. בפתח היצירה הוא מופיע באוניסונו של קולות הנשים.

10 הקונצרט התקיים במסגרת 'חג המוסיקה הישראלית' ה-17, 1.10.14, באולם רקנטי במוזיאון תל-אביב המצטיין באקוסטיקה משובחת. הקונצרט נערך ביום השלושים למותו של המלחין ויוחד לזכרו.

דוגמת שמע 10/3<sup>11</sup>

בפתח פרק הקיץ הוא מוצג בטרנספוזיציה, שוב באוניסונו, הפעם מצטרף הטנור אל קולות הנשים.

דוגמת שמע 10/4

פרק הסתיו מביא את הפזמון בשני קולות הגברים ובחיקוי צפוף.

דוגמת שמע 10/5

את פרק החורף מציג קול הבאס לבדו.

דוגמת אודיו 10/6

המקהלה כולה מציגה את הפזמון החוזר בסיום היצירה במרקם עשיר ומלא.

דוגמת שמע 10/7

בעקבות הפזמון החוזר מציג כל פרק את ארבעת השירים ברצף ובסגנון מדריגליסטי העשיר בצירוי מלים, כגון תיאור הנחש בפרק הקיץ.

*חיש חמק נחש*

*מבט עיניו יקוד קר*

*נשאר בסלע*

בפרק הסתיו מופיע ציור מלים ייחודי של השיר

*גרזן מדבר*

*עמוק באופל יער*

*וחוטב עצים*

קול הבאס יורד אל הצליל פה באוקטבה הגדולה ויוצר עם הקולות שמעליו את גוון היער האפל.

דוגמת שמע 10/8

הפרקים מחוברים ללא הפסקה, וכן בכל פרק ארבעת השירים עוברים בזה אחר זה ללא הפסקה ביניהם, אולם לכל אחד מהם אופי ציורי משלו. ביצירה כולה שולטת אינטימיות עדינה, וכל פרק נחתם בפיאניסימו. פרקי הסתיו והחורף מסתיימים בסולו עדין של זמרת מתוך המקהלה. את סגנון המדריגל מאפיינים חיקויים רבים היוצרים לעתים קרובות צירופים ביטונאליים, אולם אופיו הליניארי של המרקם מרכז במידה רבה את הדיסוננטיות.

11 ביצוע: מקהלת האיחוד בניצוח אבנר איתי. יצא בתקליטור בהוצאת בית התפוצות, 1996.

המלודיות נעות במקצבי מחול, ולעתים קרובות משתנה המשקל לחמש שמיניות, משקל שהיה אהוב במיוחד על המלחין. ערפילי שחר היא יצירה רבת דמיון, עדינה ושובת לב, מהיפות ביצירותיו של בראון.



תמונה 3: עטיפת דיסק ובו ביצוע של 'ערפילי שחר' של מקהלת האיחוד בניצוח אבנר איתי.

6. והיה... (י' בראון A 165) (ישעיהו ב, 4-2) (1995)

והיה באחרית הימים (ישעיהו, נ"ב, 7) מה נאוו על ההרים רגלי מבשר משמיע שלום, לבריטון, מקהלה בארבעה קולות (ס, א, ט, ב), חצוצרה בסיט (רצוי ללא שסתומים) ונבל<sup>12</sup>

נקודת המוצא הצלילית ליצירה קצרה זו (כשמונה דקות) היא תרועת החצוצרה הטבעית, המסוגלת לנגן רק את הצלילים העיליים של צלילה היסודי, שהם צלילי האקורד המשולש ואת הספטימה הטבעית לה שהיא נמוכה מהספטימה המשווית. צלילה החגיגי, הפשוט והחד של החצוצרה הטבעית שולט בגוון הטקסי, העממי של היצירה כולה. כל המשתתפים – הסולן, המקהלה והנבל, מתמקדים בצלילי האקורדים המשולשים על הטוניקה סי במול ועל הסוב-דומיננטה מי במול מז'ור, לרבות הספטימה שלה. הבריטון והמקהלה יוצרים ביניהם שירת מענה בסגנון תפילה

12 היצירה נמצאת בהקלטת אודיו באתר יוטיוב, בביצוע מקהלת זמרי מורן בניצוח נעמי פראן עם זמר הבריטון גיא פלץ.

חגיגית, ואכן סימון הטמפו של היצירה הוא festive (חגיגי). הפסוק מפרק נ"ב עובר לסגנון של ריקוד עממי, הקרוב לשירה של שרה לוי-תנאי, קול דודי.

## 7. **הם אמרו** (י' בראון 207) (2005) לקט אמרות מתוך פרקי אבות למקהלה בארבעה קולות (ס, א, ט, ב)

היצירה חוברת עבור 'סולני באך'. האנסמבל נוסד בדצמבר 2008 במטרה לבצע את כל הקנטטות של באך בגישה היסטורית מעמיקה. אולם עד מהרה הרחיב האנסמבל את מטרותיו לביצוע מוסיקה קולית ווקאלית ישראלית, והמלחין הישראלי הראשון אליו פנה היה יחזקאל בראון. רמתו הגבוהה של ההרכב הביאה לו הצלחה רבה בקהל ובביקורת המוסיקלית. אולם לאחר שלוש עונות בלבד נקלע האנסמבל למשבר והודיע על הפסקת פעילותו בנובמבר 2012. עם זאת, בתקופת פעילותו הקצרה יזם האנסמבל את חיבורן של שתיים מהחשובות ביצירותיו הקוליות של בראון: **הם אמרו וקנת דוד** (י' בראון 229).<sup>13</sup>

המקהלה פותחת בפסוקים הראשונים של פרקי אבות המתארים את העברת המסורת ממשה עד אנשי כנסת גדולה, ומכאן ואילך היא ממשיכה בסדרת פסוקים של חכמי המשנה. בראון שומר על החלוקה הקבועה של הפסוקים בנוסח על שלושה **דברים, כגון:**

רבי שמעון בן גמליאל אומר: על שלושה דברים העולם עומד: על הדין, ועל האמת, ועל השלום.

דוגמת שמע 9/10<sup>14</sup>

הבחירה בפסוקי משנה הגותיים חורגת מהמקובל בבחירת טקסטים ליצירות מוסיקה שהם בדרך כלל ליריים-רגשיים או דרמטיים. בראון לקח על עצמו אתגר ועמד בו: ארבעת הקולות מציגים את דברי החכמה במרקם של חיקוי צפוף, וכך הם יוצרים תמונה צלילית של קבוצת לומדים במנהג היהודי של לימוד בחברותא. היצירה כולה כתובה ברוח קלה, מלאת התלהבות והנאה מן הלימוד. הייתה זו יצירתו השנייה לפסוקי משנה, לאחר **הלכות תקיעת שופר** (י' בראון 110).<sup>15</sup>

הסגנון ההרמוני פשוט ודיאטוני לחלוטין. היצירה כתובה כולה במשקל של שש שמיניות המתחלף לעתים תכופות להמיולה של שלושה רבעים.

13 ראה בהמשך פרק זה, מס' 21.

14 ביצוע: המקהלה הקאמרית של האקדמיה למוסיקה בירושלים בניצוח סטנלי ספרבר.

15 ראה בהמשך, מס' 14.

## ב. יצירות לטקסטים בשפות הקלאסיות

התעמקות בשפות הקלאסיות<sup>16</sup> היתה אחד העיסוקים האהובים ביותר על בראון. הוא הרבה לקרוא שירה בלטינית וביוונית עתיקה ומכאן הייתה הדרך קצרה לחיבור יצירות קוליות לטקסטים פיוטיים בשפות אלו, העשירות באיכות מוסיקלית.

### 8. **שלושה שירי עם עתיקים** (י' בראון 140) (1986) למקהלה בארבעה קולות (ס, א, ט, ב;)

תרגום מיוונית של יחזקאל בראון. היצירה מוקדשת לפרופ' דוד וייסרט שהיה מורו ליוונית של בראון.

א' במעגל

ב' שיר הסנונית

ג' מחול הפרחים

זה נסיונו הנועז ביותר של בראון ביצירת קשר בין היוונית העתיקה, שיש להניח שלא הייתה ידועה למבצעים ולקהל, לבין העברית. הפתרון הוא יצירה דו-לשונית: כל פסוק מושר תחילה ביוונית ולאחר מכן, בשינויים קטנים במוסיקה המתחייבים מן הטקסט, בתרגום לעברית. בכתב היד של הפרטיטורה רשם בראון את הטקסט היווני הן ביוונית, הן בתעתיק לטיני המאפשר למקהלות לשיר את היצירה. השיר הראשון והשיר השלישי קצרים מאוד, בני ארבע שורות כל אחד, בעוד שהשיר השני הוא שיר ילדים ארוך המספר על הסנונית. להלן התרגום העברי של השיר הראשון:

מה את עושה פה, לטאה במעגל?

אורגת אני במסכת צמר מילטוס

ובנך איהו? מה עשה? איכה אבד?

על סוס לבן רכב לו וקפץ לים.

המוסיקה נמנעת לחלוטין מכל הבעה רגשית של הטקסט ומתרכזת בהצגתו תוך שמירה על המשקל הפיוטי ועל צורתו. השפה ההרמונית היא דיאטונית לחלוטין, והיא כוללת את מרווחי הסקונדה הגדולה והספטימה הקטנה כחלק מהמרווחים הקונסוננטיים. בדרך זו יוצר המלחין מרקם צלילי רמוי חבורת זמרי עם המחליפים ככל שורה יחסים בין הקולות:

1. שירה באוקטבות הפותחת את היצירה.

2. חיקוי.

3. דקלמציה של קול יחיד מעל לצליל רקע ממושך בקולות האחרים.

4. שירה הומופונית באקורדים. שיר זה מבוסס על תבנית ריתמית אחידה קצר-ארוך-קצר.

דוגמת שמע 10/10<sup>17</sup>

השיר השני המספר על הסנונית באביב הוא ארוך ומורכב הרבה יותר. שולטת בו החלפה מתמדת של המשקל בין תיבות של שנים ושל שלושה רבעים, העוברות תהליך של קיצור לתיבות של חמש ושל שבע שמיניות, ובהמשך השיר גם לשש שמיניות. טכניקה זו מופיעה ברבות מיצירותיו של בראון, אך בשיר זה היא מונעת כל הרגשה של משקל קבוע, ובכך היא משקפת את העקרון המשקלי של היוונית העתיקה שאין בה הטעמות ריתמיות אלא משקל כמותי של ארוך-קצר. נוסף על כך עובר השיר תהליך של החשת טמפו מחטיבה לחטיבה. אותה טכניקה ריתמית שולטת גם בשיר השלישי, המהיר מהשלושה, שהוא מחול הפרח. היצירה דורשת מקהלה קאמרית המיומנת בשירה קלה ושקופה, ולהכנתה תידרש הנחיה של מומחה להגיית היוונית העתיקה.

9. שני שירים מימי הביניים Duo medii aevi Cantica (י' בראון  
161) למקהלת נערות בשלושה קולות<sup>18</sup> (1994)

א' אביב Ver

ב' חורף Hiems

שני שירי טבע עדינים – שיר אביב ושיר חורף – שבראון בחר מאוצרות הפיוט החילוני העשירים של משוררים אנונימיים מימי הביניים, בשפה הלטינית. שניהם מבוססים על העיקרון של פתיחת הפואמה בתיאור טבע מרהיב, ובאמצעותה מעבר לשיר אהבה נוגה – עיקרון שהיה עתיד לשלוט גם בשירתו של פטרארקה ובספרות המדריגל האיטלקי. בראון צרף לפרטיטורה את התרגום שערך לפואמות. שני השירים שייכים לקבוצה המדריגלית של בראון.

בראון מדגיש שהשירים נועדו למקהלת נערות ומכאן שהוא מצפה לצליל הנעורים הרענן של נערות צעירות. עיון מעמיק בשיר השני, שיר החורף, שהוא המורכב בשניים, יגלה את מידת התחכום שבו. הפואמה כוללת ששה בתים בני שש שורות כל אחד, במבנה הקבוע הבא:

17 המקהלה הפילהרמונית בניצוח אהרון חרל"פ.

18 הקלטה של השיר השני (שיר החורף) בביצוע מקהלת 'המיולה' בקונצרט פומבי ביום 10.6.2014 במדרשת לוינסקי מופיעה באתר יוטיוב.



בית ראשון

	מספר הברות	
De ramis cadunt folia	8	מן הענפים נופלים עליים
Nam viror totus periit	8	כי כל הירוק כלה
Jam calor liquit Omnia	8	כבר החום עזב הכל
Et abiit	4	והסתלק
Nam signa caeli ultima	8	כי אל אותות השמים הרחוקים
Sol petiit	4	השמש מיהרה

ביצירת היחס בין טקסט למוסיקה השיג בראון איזון מושלם בין חזרתיות לבין השתנות. השיר כולו נחלק לשני חלקים:

בתים 1-3: משקל זוגי (2/2).

בבית הראשון מציג כל אחד מהקולות בזה אחר זה (ס 1, ס 2, א) שורה אחת של הטקסט, ויחדיו הם מציגים סולם פנטטוני יורד מהצליל מי. השורה הרביעית, הקצרה, מוצגת בשלושת הקולות יחד. שורה 5 מוצגת במרקם הומופוני של שלושת הקולות וממלאת את הסולם הפנטטוני בצלילים פה# ודו#. ושורה 6 מציירת את המילה מיהרה במליסמה. ארבע השורות הראשונות מוצגות בדוגמה 10/1.

Moderato

*p*

S. I De ra - mis ca - dunt fo - li - a

S. II Nam vi - ror to - tus

A.

4

et ab - i - it

pe - ri - it et ab - i - it nam

*p*

Jam ca - lor liq - uit om - ni - a

8

*mf* sol pe - ti - it nam *f* sig - na cae - li

sig - na cae - li *mf* ui - ti - ma sol *f* pe - ti - it nam sig - na cae - li

*mf* sol *f* pe - ti - it nam sig - na cae - li

דוגמת תווים 10/1: חורף מתוך שני שירים מימי הביניים

הבית השני מבצע טרנספוויזיה של הסולם הפנטוני לצליל רה, אולם השורות החמישית והששית חוזרות על המקבילות להן בבית הראשון, במבנה של פזמון חוזר. הבית השלישי ממשיך במגמת הטרנספוויזיה כלפי מטה של הסולם הפנטוני, ומסתיים בפזמון החוזר.

בראשית הבית הרביעי מתבצעת התמורה משיר טבע לשיר אהבה, בדרך המקובלת בפואמות כאלה: באמצעות המילה אָבְל sed.

Modo frigescit quidquid est	עכשיו קופא כל מה שיש
Sed solus ego caleo	אבל רק לי חם

התמורה מיוצגת במוסיקה במעבר בבתים הרביעי והחמישי למשקל שש שמיניות ולתנועה זורמת עשירה בקפיצות מלודיות גדולות ובמליסמות ארוכות. שיר האהבה מגיע לשיאו בבית הששי המציג לראשונה את המילה נשיקה, ובו המוסיקה חוזרת למשקל ולמרקם של הבית הראשון. הסגנון ההרמוני בשני השירים הוא מודאלי ודיאטוני לחלוטין, וכתוצאה מכך הוא מביע תמימות נעורים ויפי הטבע.

10. **קול הקורא הצולל** (י' בראון 171 1996) (A) פרגמנטים ביוונית עתיקה מאת המשורר אלקמאן בתרגום לעברית של המלחין, למקהלת גברים בארבעה קולות 19 (ט, 1, 2ט, 1, 2ב)

יחזקאל בראון פתח את הפרטיטורה במבוא קצר: "אלקמאן, יליד סארדיס, בירת לידיה אשר באסיה הקטנה, חי ופעל בספרטה במחצית השנייה של המאה השביעית לפני הספירה. אלקמאן סיגל לעצמו את הניב הדורי שהיה מקובל בספרטה, אך מוצאו האסיאני ניכר במשקלי שירתו, המושפעים מן השירה הלירית שמולדתה בחוף המערבי של אסיה הקטנה ובאיים שלידו. אלקמאן התפרסם במיוחד בפארטניה שהם שירי תהלוכה חגיגיים שהיו מושרים בספרטה בפי הבתולות במסגרת טקסים דתיים. משירתו של אלקמאן הגיעו אלינו רק שרידים מקוטעים, אשר שימשו כמובאות בספרי מדקדקים הלניסטים וביזנטיים, להדגמת ענייני לשון ומשקל. כל אחד מן הקטעים האלה זועק מצער על אוצר יקר של שירה עתיקה שאבד לנו לנצח. למקרא שרידי שירה זאת מתגלה לנו ספרטה שונה מאוד מאותה ספרטה מאוחרת יותר, 'ספרטנית', 'לקונית', לוחמנית, הידועה לנו מתוך ספרי ההיסטוריה."

תשעת הפרקים קצרים והם מתחברים לשלמות אחת:

1. תפילה למוזה

2. מחול לעת זקנה

3. עונות השנה

4. גבינה להרמס

5. מרק עדשים

6. שולחן ערוך

7. שברי חרסים

8. לילה

9. חתימה

ההוצאה לאור של היצירה<sup>20</sup> כוללת תרגום לעברית על ידי המלחין ותרגום לאנגלית על ידי גילה אברהמסון. כותר היצירה לקוח מפרק החתימה:

אלקמאן המלים והלחן

יחד מצא

קול הקורא<sup>21</sup> הצלול אליהם

בראון גילה העדפה ברורה למקהלות נשים, נערות, או ילדים, על פני מקהלות גברים, וזו אכן יצירתו היחידה למקהלת גברים א-קפלה.<sup>22</sup> המקהלה יוצרת הרמוניה דיאטונית וקונסוננטית שעיקרה אקורדי קוינטות ואוקטבות, אקורדים משולשים, ומדי פעם ספטימות קטנות. שינויים הרמוניים מתרחשים במעגל הקוינטות, ללא כל תנועה כרומטית.

פרקים 1-3 נעים במודוס מינורי על סול, פרק 4 משתנה בהדרגה ממודוס סול למודוס רה. פרק 5 הוא רציטאטיב במודוס פריגי על פה#. פרק 6 נע למודוס מז'ורי על סי. פרק 7 שהוא הארוך והמורכב ביצירה נע חזרה למודוס, אמנם מז'ורי, על סול. פרק 8 הוא העשיר והדיסוננטי ביצירה, והוא מסתיים במודוס מז'ורי על רה, שגם מסיים את היצירה. כך הרעיון הטונאלי של סיום בטוניקה הפותחת איננו שולט ביצירה זו. עם זאת, שולט בה הרעיון של הצגת טוניקה מודאלית סול-רה, התרחקות ממנה וחזרה אליה.

הפרקים הקצרים בנויים על פי דגם המוטט, כמו בפרק המורכב ביותר שהוא פרק VII, שבדי חרסים המורכב מסדרת פרגמנטים:

1. הנה יגיש נזיד עדשים וְגֵרֶשׁ כרמל גלוי ודבש יערת הקיץ – פסוק דו-קולי, משקל משולש, אנדנטינו, לשני הטונורים בקונטרפונקט חיקויי קונסוננטי לחלוטין, מסתיים בקוינטה. נזר זהב לראשה – חרציות עדינות כותרת... – con delicatezza (במתיקות), משקל זוגי, פתיחה בשני קולות, התעבות לשלושה ולארכעה במרקם אקורדי, קונסוננטי כמעט לחלוטין.
2. אף אליך אתפללה, זר פרחי זהב אוחות, גם חמדת הגומא... – allegretto, שש שמיניות, מרקם מתחלף בין שניים לארכעה קולות.
3. אין זאת אמנם אפרודיטי, אך אָרוס, שובב כמו ילד, מטה נוחת על חוודו – אל תיגע בו! של פרח הגומא – meno mosso, parlando (פחות תנועה, בסגנון דיקלומי), טנור סולו ומענה של ארכעת הקולות.

20 המכון למוסיקה ישראלית. הטקסט היווני הודפס באותיות לטיניות.  
 21 הקורא מוגדר כעוף מדבר מסדרת התרנגולות. כינויו המדעי Ammoperdix.  
 22 העדפה זו נובעת גם מהמצב בתחום המקהלות בארץ. מקהלות מעורבות ומקהלות נשים וילדים פעילות הרבה יותר מאשר מקהלות גברים.

4. שקול כנגד פְּלֹךְ הקרב - pesante (כבד), מוטעם היטב, משקל זוגי, מהיר, אקורדי.  
הניגון עלי קתרוס - שש שמיניות, מחול סיצ'יליאנה.
5. כל שירי הציפורים - אדע, allegro. זמרים שאינם מכירים את משקלי השירה היוונית יראו בו מחול ג'ג. אך גם בתרגום לעברית בא לידי ביטוי מעט מעולמו הרחוק, הלירי והעדין, של אותו משורר שכה מעט ידוע עליו. בכל הפרקים יש חזרות רבות על מלים, ובמיוחד בפתיחת היצירה בה חוזר שמה של המוזה, קְלִיפָּה, שבע פעמים ומודגש על ידי מליסמות ארוכות. מרבית היצירה מושרת חרש, בפיאנו עדין, ויש להימנע בה מהעוצמה והכובד המאפיינים מקהלות גברים. היא דורשת מקהלה קאמרית קטנה, ודיקציה ברורה ביותר.

### ג. יצירות למקהלה עם כלים

קבוצת יצירות גדולה ומגוונת זו כוללת את הקנטטות והאורטוריות רבות המימדים למקהלה עם תזמורת סימפונית, ולצידן יצירות קצרות עם הרכב כלים קאמרי. המקור העיקרי לטקסטים הוא פרקים פיוטיים מן המקרא.

#### 11. ערבית לשבת (י' בראון 59) (1964) לחזן (באריטון), מקהלה מעורבת בארבעה קולות (ס, א, ט, ב) ואורגן

התחום הדל ביותר במוסיקה הישראלית האמנותית הוא המוסיקה הליתורגית.<sup>23</sup> התנגדותו המוחלטת של המיסד האורתודוכסי בישראל להכנסת מוסיקה אמנותית לתפילה, ובמיוחד לשירת נשים ולשימוש בכלים בבית הכנסת, כחלק ממנהגי האבלות לאחר חורבן הבית,<sup>24</sup> חסמה בפני המלחינים הישראלים כל אפשרות לחיבור מוסיקה ליתורגית, במיוחד בשנים שלאחר הקמת המדינה. המצב היה הפוך בארצות הברית. קהילות רפורמיות וקונסרבטיביות שהיו מבוססות מבחינה כלכלית פנו אל המודל של הזמנת עבודת הקודש של ארנסט בלוך בשנת 1933. מייד לאחר הקמת המדינה הגיעו הזמנות מכובדות ליצירות ליתורגיות אל טובי המלחינים בישראל.<sup>25</sup> החזן סול (שאול) מייזלס, שהיה מחשובי החזנים בארצות הברית, הזמין שמונה מלחינים ישראליים לחבר מוסיקה לפרקי תהלים. בראון כתב את תהלים, פרק צ"ח (י' בראון 48) והוא נשלח לארה"ב ובוצע בהצלחה רבה. המלחין עצמו לא היה

23 הכוונה למוסיקה פונקציונלית, המיועדת לתפילה בבית הכנסת, בשונה ממוסיקה קונצרטי המשתמשת בטקסטים מן התפילה.

24 לדיון מפורט בנושא רחב זה ראה אבנר בהט, מוזיקה יהודית, שער לאוצרותיה וליוצריה (הוצאת הקיבוץ המאוחד, בני ברק, 2011, עמ' 21-27) דב שורץ, כינור נשמתי, המוסיקה בהגות היהודית (אוניברסיטת ברא"ל, תשע"ג), עמ' 67 ועוד.

25 דוגמאות בולטות הן קנטטה ליתורגית של פאול בן-חיים, עבודת הקודש של מרק לברי, ועבודת הקודש של סרג'ו נטרא.

מרוצה מיצירה זו ולא עודד את המשך ביצועה, וחשיבותה התבטאה ביצירת התנאים להזמנת ערבית לשבת.

על הזמנת ערבית לשבת סיפר המלחין:

שאול מייזלס שלח לו ברואר הזמנה לערבית לשבת לאירוע לכבוד 100 שנה לקהילה<sup>26</sup> בקליבלנד ועשרים שנות פעילותו של מייזלס בקהילה, תמורת \$500. הקהילה הזמינה את בראון לכנס החזנים.

היצירה בוצעה לראשונה בתפילה חגיגית, בערב שבת, 1 באפריל 1966. החזן היה שאול מייזלס ועמו מקהלת בית הכנסת Temple on the Heights Festival Choir בניצוח פרנץ ביבו, ובויז וויטקומב באורגן. לאחר הביצוע זכה בראון באות כבוד מטעם כנס החזנים.

עשרים הפרקים נחלקים לשלוש החטיבות המסורתיות:

### קבלת שבת

1. מה טובו
2. לכו נרננה
3. לך דודי
4. מזמור שיר ליום השבת

### ערבית לשבת

5. ברכו
6. אהבת עולם
7. שמע ישראל
8. ואהבת
9. מי כמוך
10. השכיבנו
11. ושמרו בני ישראל את השבת
12. חצי קדיש
13. עמידה (פרק לאורגן סולו המלווה את התפילה בלחש)
14. יהיו לרצון
15. *May the Words* (תרגום לאנגלית של יהיו לרצון, מוסיקה שונה)
16. מגן אבות
17. קדיש

בנקודה זו הגיש רבי רודולף רוזנטל את דרשתו על הנושא "משמעותה וצלילה של המוסיקה"

26 קהילת Temple on the Heights.

## סיום התפילה

18. עלינו לשבח

19. קדיש יתום

20. אדון עולם

לקראת הביצוע כתב יחזקאל בראון על היצירה:

"התכוונתי להבעה כללית של רגשות מאופקים, לאופי אינטימי, רציני, ועם זאת חם, אינטימי, ומופנם. אני רחוק מלטעון שזו הדרך 'הנכונה' לחיבור מוסיקה לתפילה, אולם זו הייתה תגובתי המידית על המלים הנפלאות של עבודת אלוהים שהיו מוכרות לי מילדותי."<sup>27</sup>

בשנת 1971 יצאה לאור הפרטיטורה של היצירה בפורמט נאה וחגיגי. קבוצה מתוך חברי הקהילה תרמה את הסכום הדרוש להדפסה. במבוא ליצירה כתב החזן מייזלס על המלחין: "אם כי הוא שולט בטכניקות המתקדמות ביותר של מוסיקה בת זמננו, כפי שמעידות אחדות מיצירותיו הכליות, אין המלחין צמוד לשום אסכולה נוקשה. הוא חותר לבהירות, למבט קדימה ולעומק המאפיינים את האמנים הדגולים בעבר ובהווה, והוא משתמש בטכניקות רק כאמצעי להשגת מטרתו, וזו מוסיקה כמוהן האנושי העמוק ביותר." בהקדמה ציין החזן סמיואל רוזנבאום כי מטרתו של איגוד החזנים (The Cantors Assembly) הייתה לעודד את המלחינים הישראליים "להפנות את כשרונם אל בית הכנסת".

החזן מייזלס ציין בהזמנה ששלח אל בראון כי "המוסיקה החדשה לתפילה תביע את המאפיינים המוסיקליים של שבת, רוויה בצליל ובאווירה של התפילה היהודית ובאוויר של ישראל. היא תהיה עשירה במוסיקליות, ותהיה בה משיכה מובהקת לחברי הקהילה." מדבריו הפיוטיים של מיזלס הוציא בראון את המסקנות המעשיות:

1. מסורת התפילה היהודית תשלוט בשירת החזן.
2. אוירתה של ארץ ישראל תורגש בסגנון של מוסיקה עממית ישראלית.
3. המוסיקה תהיה פשוטה ותפנה ישירות אל טעמים של חברי הקהילה. אכן, המלחין מזמין את הקהילה להצטרף לשירת המשפטים המסיימים של התפילה: בידך אפקיד רוחי.

**תפילת ערבית** בוצעה בשנית בבית הכנסת בקליבלנד ביום 14 באפריל 1972, לציון שלושים שנות פעילותו של החזן מייזלס בקהילה. הפעם ניצח על הביצוע סמיואל אדלר, יליד גרמניה (1928) שהספיק להימלט לארצות הברית בראשית 1939. הוא זכה בהצלחה רבה והיה מלחין פורה של סימפוניות, אופרות ומוסיקה מקהלתית. אדלר כתב במבוא לכיצוע כי היצירה אמנם נכתבה לחזן, מקהלה ואורגן, אולם

27 צייטוט מהתכניה שערך החזן מייזלס.

לצורך "אירוע חגיגי זה ביצוע זה הוכנה גרסה תזמורתית על ידי דונלד שלהורן", שנוגנה על ידי התזמורת הקמרית של בית הספר התיכון של Cleveland Heights.<sup>28</sup> בקונצרט החגיגי נכללה גם יצירתו של בראון **תהלים צ"ח** אשר סללה את הדרך להזמנת ערבית לשבת.

מתוך תיאורו המעמיק של אדלר עולה, כי בראון קיווה **שערבית לשבת** תיקלט ברפרטואר של קהילות אחרות ותזכה לביצועים תכופים וכך תעודד את חברי כל קהילה להצטרף אל המקהלה בשירת הפרקים הידועים והמוכרים. תקווה זו לא התממשה משום שלא מונה האדם המתאים להפצתה של היצירה בקהילות הרבות בארצות הברית.

מאמרו המקדים שנכתב בפרספקטיבה של עשר שנים ציין סמיואל אדלר כי "כתוצאה של היעדר מסורת של מוסיקה 'אמנותית' בת זמננו מחוץ למערב אירופה ולארצות הברית, היו רק יצירות מועטות של מלחינים ישראלים שזכו בהצלחה, או, ליתר דיוק, התאימו מבחינה מעשית לביצוע בטקסי התפילה שלנו. אחת מיצירות מועטות אלה היא **ערבית לשבת** של יחזקאל בראון", וכאן ציטט אדלר את דברי המבוא של בראון לביצוע הבכורה בשנת 1966 (ראה לעיל). אדלר העיר כי "בראון השתמש בשפה מלודית פשוטה מאוד, כמעט עממית, המוכרת מייד לכל חבר בקהילה, והוא עושה זאת בטעם הטוב ביותר. בה בשעה הוא משתמש בשפה הרמונית המתאימה לליווי הקולות, במקום לפרש את מילות התפילה. הסגנון המקהלתי גם הוא פשוט מאוד, ומלבד חיקויים מועטים שולט בו מרקם הומופוני והוא יוצר סגנון 'מתורגל או מאומן' של שירה קהילתית. יש אמנם מקומות שיכלו להיות על נקלה מושרים על ידי הקהילה לאחר האזנות אחדות." זאת כמובן אילו הייתה **ערבית לשבת** חוזרת ומבוצעת בתפילת ערב שבת של הקהילה מדי שבוע, או לפחות מדי שבועות אחדים, אבל לא כך היה וה**ערבית לשבת** נותרה בגדר אירוע חגיגי ונדיר.

עברו שלושים שנה עד אשר זכתה היצירה לביצועה הראשון בארץ, וזאת בשנת 2003, בערב שבת במסגרת פסטיבל כפר בלום, בניצוחו של רון זרחי עם החזן עוזי שוורץ. מביצוע זה נשמרה הקלטה מעולה המגלה כי שוורץ הרבה לאלתר במקומות המתאימים בסגנון חזני-אשכנזי מובהק.

ביצוע נוסף של היצירה נערך בבית הכנסת באולדנבורג, גרמניה, ביום 27 ביוני 2010. הסולן היה חזן הקהילה, איזידורו אברמוביץ', עם מקהלת Oldenburger Jugendchor בניצוח סוולטאנה גלכארד, ונגן האורגן טוביאס גטינג מکنסיית סט' למברטי. האירוע אורגן על ידי הקהילה היהודית וכנסית סט' למברטי של אולדנבורג.<sup>29</sup>

28 הגרסה התזמורתית לא השתמרה.

29 תודתי נתונה לחזן איזידורו אברמוביץ' על מידע זה.



סגנונה המלודי-הרמוני של היצירה יודגם על ידי הפרק הראשון, מה טובו. לאחר פרלוד קצר של האורגן המציג את המוטיב השני של הפרק, פותחות זמרות הסופרן והאלט במלודיה פשוטה וסימטרית במשקל שש שמיניות ובעיקר בצעדי סקונדה המתרחבים בהדרגה עד כדי קוינטה.<sup>30</sup> המשפט הראשון הוא כפה מז'ור, נע אל הדומיננטה דו, וחוזר מיד אל הטוניקה. קולות הגברים חוזרים על המוטיב, והפעם עובר האורגן למודוס מיקסולידי על ידי הוספת מי. החזן עונה בחזרה על המוטיב, במודוס המיקסולידי, והפרק נמשך בסגנון רספונסוריאלי.

דוגמת שמע 10/10<sup>31</sup>

כמעט כל הפרקים בנויים באותה מתכונת רספונסוריאלי ובסגנון סילאבי, ורק לחזן יש מדי פעם מליסמה סולנית. בפרק מגן אבות ציטט המלחין נושא ששמע מפיו של משה שרת.<sup>32</sup>

דוגמת שמע 10/11

**ערבית לשבת** נותרה היצירה הליתורגית-פונקציונלית היחידה שחיבר בראון, ובסגנונה המקהלת-רספונסוריאלי היא חריגה בין יצירותיו המקהלתיות.

## 12. **בשעריך ירושלים** (י' בראון 76) (1967), פואמה מאת יוסי גמזו

השיר **בשעריך ירושלים** היה תגובה ספונטאנית על כיבוש ירושלים במלחמת ששת הימים. המלחין סיפר:

"יורם גאון התקשר אלי בעת ההאפלה עם כיבוש ירושלים ואמר שהוא אצל יוסי גמזו שכותב שיר. באותו לילה גמזו הכתיב לי בטלפון את השיר שחיבר וכתבתי לו מנגינה. למחרת הגיע אלי יוסי גמזו עם פייר טיבו, החצוצרן של הפילהרמונית, והוספתי לשיר קטעי מעבר לחצוצרה. עוד באותו יום למד יורם גאון את המנגינה בעל פה. נסענו לרדיו בקריה בתל-אביב והם הקליטו את השיר והעבירו לירושלים את ההקלטה, ועוד באותו ערב השמיעו את השיר ברדיו רמאללה. זה נפוץ כמו אש בשדה קוצים ואנשים חושבים שזה שיר עממי."

בראון הכין עיבוד של השיר למקהלה עם חצוצרה, קרן ותוף קטן. זה שיר לכת חגיגי, הדומה באופיו להמנון צה"ל של יואב תלמי. בראון מסמן בתפקיד המתופף

30 תבנית ריתמית של הצבת שלוש יחידות ריתמיות על גבי תיבה במשקל מורכב של שש יחידות, כגון הצבת שלושה רבעים על גבי תיבה של שש שמיניות. אמצעי זה בולט במיוחד במוסיקה של ברהמס שהייתה קרובה במיוחד ללבו של בראון.

31 ביצוע: מקהלת הגליל העליון והחזן עוזי שוורץ בניצוח רון זרחי ב-2003.

32 שר החוץ הראשון וראש הממשלה השני של מדינת ישראל שהיה ידוע באהבתו העזה למוסיקה (על שמו נקראה קרן שרת המעניקה מילגות לימודים לתלמידי נגינה מחוננים).

שעליו לאלתר בחלקים של השיר מקצבי שיר לכת. השיבותו האמנותית של שיר זה מועטה אך הוא מהווה מסמך היסטורי חשוב המעיד על הרוח ששררה בארץ ביום הנצחון עצמו.

13. **יונה מה תהגי** (י' בראון 106) פואמה מאת יהודה הלוי לסופרן, למקהלה מעורבת בארבעה קולות (ס, א, ט, ב) ופסנתר (337.4.1975)

יחזקאל בראון סיפר: "פנה אלי ד"ר ניצני, רופא במקצועו. הפנו אותו מהרדיו במסגרת מפעל של שירי ירושלים. ד"ר ניצני לימד בבית הכנסת של יהדות איטליה שירים שהוא זכר מילדות. עיברתי את השירים לסופרן סולו, מקהלה ותזמורת. הפרטיטורה התזמורתית הלכה לאיבוד. אחרי הביצוע השארתי את התווים על העמוד במחשבה שאנשי הרדיו ישמרו עליהם. אבל התמצית לפסנתר קיימת ומופיעים עם זה די הרבה." השיר כתוב בצורה משולשת פשוטה: א' – מקהלה, הנעימה המקורית מופיעה בסופרן. ב' – הסולנית בווריאנט של חלק א', א' – המקהלה חוזרת על א' בווריאנט פשוט בכניסה בחיקוי. הסגנון ההרמוני טונאלי פשוט – השיר כתוב ברה מז'ור ובפריודות סימטריות. הוא מתאים מאוד למקהלות חובבים בקהילה, בהיר ומלא עליצות.

14. **הלכות תקיעת שופר** (י' בראון 110) (דצמבר, 1977), למקהלה מעורבת (ס, א, ט, ב) ושמונה כלי נשיפה של מתכת, מסכת ראש השנה, משנה ב', ג', ד', ה', ו', ז'

היצירה כתובה למקהלה עם 3 קרנות, 2 חצוצרות, 2 טרומבונים וטובה. הרכב דומה, אם כי גדול יותר, היה עתיד להופיע שמונה שנים מאוחר יותר ביצירה הגדולה ליל <sup>34</sup> **נוא אמון**.

הייתה זו הפעם הראשונה בה העמיד בראון את עצמו לפני האתגר של חיבור מוסיקה לפסוקים הלכתיים מן המשנה, בעוד שהטקסטים ליצירותיו המקהלתיות הקודמות היו ליריים-רגשיים או דרמטיים-רגשיים. הוא שב לפסוקי משנה רק עשרים ושמונה שנה מאוחר יותר, ביצירתו **הם אמרו** (2005) השונה מאוד מ**הלכות תקיעת שופר**.<sup>35</sup> המבקר נועם בן זאב כתב על היצירה, לקראת שידורה ב'קול המוסיקה':

33 המלחין ציין את התאריך העברי – כ"ו בניסן תשל"ה – בסוף הפרטיטורה.

34 ראה מס' 15.

35 ראה מס' 6.

"תחת השם היבשושי במקצת הלכות תקיעת שופר מסתרת יצירה מלאה דמיון ויופי, וכדרכו (של בראון) שופעת הומור עדין".<sup>36</sup>  
 הרכב כלי הנשיפה של מתכת יוצר דימוי מסוגנן של תקיעות שופר כפי שהן בוקעות בעת ובעונה אחת מבתי כנסת סמוכים בעת תפילת ראש השנה. החצוצרות והקרנות משמיעות את נוסחי התקיעה בשופר – תקיעה, שברים, תרועה.

Largamente (♩ circa 60)

The musical score is for a brass ensemble. It includes parts for Horns in F (I, II, III), Trumpets in B (I, II), Trombones (I, II), and Tuba. The tempo is marked 'Largamente' with a quarter note equal to approximately 60 beats per minute. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp), with crescendos and decrescendos. The score is in 4/4 time and consists of 10 measures.

דוגמת תווים 10/2: הלכות תקיעת שופר

שני הטרומבונים והטובה משמיעים צלילים ארוכים המהווים רקע הרמוני לתקיעות השופר, ועל רקע זה מציגה המקהלה שש משניות המגדירות וקובעות את דרך בחירת השופר ואת הנדרש על מנת לעמוד בחובת שמיעת התקיעה. בראון בחר במשניות עיוניות, כגון: שופר שנסדק ודָבָקוּ, פסול; דָבָק שברי שופרות, פסול. בפרק הראשון סגנון המקהלה הוא דקלמטורי. הפרק יוצר תמונה של קהילת לומדים במשנה השומעים בו בזמן – אולי בדמיונם? – את תרועות השופרות עליהם הם לומדים.

הפרק השני הוא שירה רספונסוריאלית בין זמרת האלט הסולנית לבין המקהלה, המוכפלת על ידי הקרנות. הפרק השלישי, העוסק בהלכות השופר בתענית, מציג ניגוד בין המקהלה לנגינת בינים ארוכה של כלי הנשיפה.

בפרק הרביעי הדן בהלכות השופר בראש השנה חוזרים כלי הנשיפה להצגה חגיגית של תרועות השופר. עם כניסת המקהלה מתחלף הסגנון בשירה עדינה במשקל בלתי-סימטרי של שבע שמיניות, וכך מונע בראון כל אסוציאציה לפרק ריקודי חגיגי ושומר על תמונת הלימוד.

הפרק החמישי מציג את האתגר הגדול ביותר: שופר שנסדק ודבקו, פסול. הטקסט הקצר מוצג על ידי הטנור סולו המלווה במענה של המקהלה, בסגנון מובהק של לימוד, המתעלם מתוכן הטקסט. ואז משמיע הרכב כלי הנשיפה פרק סקרצו עצמאי ומלא עליצות, כתגובה הומוריסטית על הטקסט.

הפרק הששי והאחרון הוא היחיד ביצירה שאינו עוסק במבנה השופר אלא בתוקע: התוקע לתוך הבור... אם קול שופר שמע – יצא ידי שמיעת קול שופר).... פרק זה הוא אטי וכבד ראש, ובאופיו הדקלמטורי חוזר אל אופיו של הפרק הפותח. הפרק מתנהל כולו בפיאניסימו חרישי, הרומה ללימוד בלחש.

במחווה הומוריסטית יצר בראון ליצירה מאפיין של מוסיקה עתיקה, ברישום תפקידי האלט והטנור של המקהלה במפתחות שהיו מקובלים בתקופת הרנסנס – מפתח המצור-סופרן ומפתח הטנור. המחווה ידועה, כמובן, רק למנצח ולזמרי המקהלה, העומדים בפני האתגר של שירה ממפתחות שאין הם מורגלים בהם. עד כה יצאה היצירה לאור רק בצילום פאקסימילה של כתב היד.

## 15. הלל (י' בראון 129) לטנור, מקהלה מעורבת בארבעה קולות ותזמורת (ינואר 1983)

מטרתו של בראון הייתה לחבר יצירה רחבת היקף שתכלול את כל פרקי ההלל הגדול. הלל היא הארוכה ביצירותיו המקהלתיות של בראון – משכה כארבעים דקות. ערבית לשבת דומה לה בסיכום הכולל של משכי הפרקים, אולם היא יצירה פונקציונלית וביצועה נקטע פעמים אחדות על ידי טקסטים מדוברים, ובמיוחד על ידי הדרשה, בעוד שהלל מיועדת לביצוע רצוף, בין בפונקציה ליטורגית בבית הכנסת, בין כיצירה קונצרטית. החזנות האשכנזית ודרך הכתיבה למקהלה בארבעה קולות מחזקות את אופייה המסורתי של יצירה זו.<sup>37</sup> עם זאת, למרות המרקם הצלילי האחיד והמשותף לכל הפרקים, העניק בראון לכל פרק מאפיין מיוחד לו המהווה פרשנות של הפסוקים שבו.

פרק 1, חזן ומקהלה: (חגיגי – Festivo); ברוך אתה אדוני... שציוונו לקרוא את ההלל

37 בהקלטה היחידה הקיימת בעת כתיבת שורות אלה, של מקהלות ה'אחוד' ו'הגליל העליון' עם התזמורת הסימפונית חיפה בניצוח סטנלי ספרבר, החזן הוא אלברטו מזרחי, אשר סיגל לעצמו את סגנון החזנות האשכנזית שהתאים לביצוע היצירה בארצות הברית.

פרק הפתיחה הקצר שהוא הברכה הקודמת לקריאת ההלל כתוב בסולם דו מיקסולידי, מהגיש את אקורד הדומיננטה המינורית, ומבוסס בעיקר על ספטאקורדים מינוריים. החזן פותח במוטיב דקלמטורי עם חיקוי בחצוצרה ובקלרנית, וממשיך לסקונדה המוגדלת של שטייגר 'אהבה רבה'.

דוגמת שמע 10/12, פרק ראשון כולו<sup>38</sup>

פרק 2, מקהלה: Allegro con brio; הללויה עבדי אדוני, הללו את שם אדוני מעתה ועד עולם

בפרק השני שולט מרקם של חיקוי בין שני חלקי המקהלה – קולות הנשים לעומת קולות הגברים. הפרק נפתח במוטיב סינקופי-ריקודי בחליל ובקלרנית המנגנים בהרמוניה ביטונאלית. ההתנגשות בין סיל לסיף נשמעת כנגינה של תזמורת חובבים מלאת עליצות. בראון מפרש את הפרק כהבעה ספונטאנית של הקהילה, שוודאי הזכירה לו את מסכתות החגים בקיבוץ אותו עזב עת קצרה לפני חיבור היצירה.

דוגמת שמע 10/13, פרק שני

פרק 3, חזן ומקהלה, Allegretto; בצאת ישראל ממצרים בית יעקב מעם לועז גם פרק זה, כקודמו, מביע שמחה עממית, אולם הפעם במרקם רספונסוריאלי. החזן שר בסגנון של זמר עממי והמקהלה חוזרת על השיר. עם זאת, בראון נמנע מכתובה של שיר סימטרי פשוט, והמנגינה, המותאמת היטב למקצב הטבעי של המלים, מגלה מבנה מורכב בן  $2+3+3+3$  תיבות.

דוגמת שמע 10/14

פרק 4, חזן ומקהלה, Allegro non troppo; לא לנו אדוני לא לנו. בפרק זה שולט המשקל האי-סימטרי של  $5/8$ , היוצר תנופה ריתמית מלאת התלהבות והתחלפות תכופה בין חזן ומקהלה במשפטים קצרים. בתזמור השקוף והקליל שולטים ארבעת כלי הנשיפה מעץ.

פרק 5, חזן ומקהלה, Allegro esultante חזן: אדוני זכרנו יברך, מקהלה: ברוכים אתם לאדוני עושה שמים וארץ.

מוטיב הברכה של הקוינטה העולה שפתח את היצירה חוזר בפרק זה, שבו מברכים החזן והמקהלה את הקהילה. בפרק שולט החזן בסגנון של המנון רב שגב והתעלות.

פרק 6, Larghetto; אהבתי כי ישמע אדוני את קולי תחנוני. לראשונה ביצירה מופיע פרק אטי, תפילת יחיד של החזן שהיא בעלת אופי של אריה אופראית בתבנית הריתמית הרגועה של סיצ'יליאנה. המוטיב השליט של

38 ביצוע: אלברטו מזרחי – טנור, מקהלת האיחוד, מקהלת הגליל המזרחי והתזמורת הסימפונית חיפה בניצוח סטנלי ספרבר.

חזון הוא המשך של הפרק הקודם הפותח אף הוא בקפיצה של קוינטה עולה. הליווי התזמורתי נחלק בין סולו רב הבעה בצ'לו לבין החליל בליווי יתר כלי הנשיפה מעץ. פרק 7, *Andante moderato*; חזן: מה אשיב לאדוני כל תגמולוהי עלי, מקהלה וחזן: כוס ישועות אשא ובשם אדוני אקרא.

הפרק השביעי מהווה המשך ישיר לקודמו, הן בטמפו האטי, הן בתבנית הריתמית של הסיצ'יליאנה. המרכיב החדש המופיע בו הוא המליסמות של החזן וקולות הטנור והבאס העונים באוניסונו לחזן. הפרקים הששי והשביעי מהווים יחדיו פרק אטי המהווה ניגוד שלוו ומהורהר באמצע היצירה.

פרק 8, *esultante, ma ben cantabile*; מקהלה: הללו את אדוני כל גויים אופי החגיגה העממית חוזר בפרק זה, שכולו תהילה קולקטיבית. הפרק בנוי בצורה משולשת (א-ב-א) פשוטה. הוא נפתח בשירת אוניסונו במשקלים א-סימטריים של חמש ושבע שמיניות, האהובים מאוד על בראון, ויוצרים תנופה מתמדת בחזרה שוב ושוב על הפסוק הראשון. החצוצרה סולו מצטרפת אל הסופרן של המקהלה. בחלק האמצעי נרגעת התנופה והמקהלה מתפצלת לנושא שלוו (*calmo*) בסופרן והאלט השרים את הפסוק כי גבר עלינו חסדו בעת ובעונה אחת עם הטנור והבאס הממשיכים בנושא הקודם בפסוק כי אמת אדוני לעולם. הנושא הפותח חוזר בהתלהבות רבה, אולם ממש בתיבות האחרונות נרגעת התנועה והמקהלה מסיימת בפיאניסימו וכך מבהירה שזה איננו פרק הסיום של היצירה.

פרק 9, *Cantabile con moto*; הודו לאדוני כי טוב כי לעולם חסדו פרק זה מהווה המשך ישיר לקודמו. המקהלה מותאמת למבנה האחיד של הפסוקים בפרק זה, אולם חזרה מכנית נמנעת:

באס (מוכפל בתפקיד הבסון): הודו לאדוני כי טוב  
סופרן ואלט (מוכפל בתפקיד הכינור): כי לעולם חסדו  
סופרן ואלט (מוכפל בתפקיד הקרנות): יאמר נא ישראל  
המקהלה כולה (מוכפלת בתפקיד הכינורות): כי לעולם חסדו (חוזרת שלוש פעמים ולאחר מכן מתפצלת לארבע כניסות של חצי פסוק זה בחיקויים).

דוגמת שמע 10/15

ההרמוניה מבוססת על שלוש קוינטות מקבילות. החזן מצטרף והמקהלה יוצרת מרקם עשיר של חיקויים, הפעם במשקל פשוט של שלושה רבעים, ובחזרות הרבות על הפסוק הפותח המאפיינות את פרק התהלים ותוך מודולציות תכופות המעשירות את הגוון ההרמוני של הפרק. החזרות הרבות על אותו נושא מדגישות את דבקות של המתפללים, וההתרגשות גוברת והולכת.

עם זאת, כמו בפרקים הקודמים, בראון נמנע מסיום קולני, וגם בפרק זה מסיימת המקהלה בפיאניסימו. הפרק העשירי, המסיים, נכנס ללא הפסקה.

פרק 10, Festivo; יהללוך אדוני אלוהינו כל מעשך. Allegretto; כי לך טוב להודות חלקו הראשון של הפרק מדגיש את אחדותה של היצירה באמצעי הרומנטי המסורתי של חזרת החומר המוטיבי של הפרק הראשון, אם גם בטקסט שונה. חלקו השני של הפרק הוא ריקוד מלא עליצות בתבנית הריתמית של הז'יג הצרפתי.

דוגמת שמע 10/16

המקהלה מסיימת בהאטה ובעוצמה רבה, אולם התזמורת מסיימת את היצירה ברגיעה ובפיאניסימו.

## 16. ליל נוא אמון (י' בראון 136) (נתן אלתרמן: שירי מכות מצרים (לסופרן, מקהלה מעורבת ותזמורת) (1985)

על חיבור יצירה זו סיפר המלחין: "זו מוסיקה שכתבתי לשירי מכות מצרים של אלתרמן לפי הזמנה של חברים מאנגליה. הלן לורנס היא זמרת מצו סופרן מאנגליה, שבעלה, איש עשיר, החליט להזמין את היצירה כדי שאשתו תבצע אותה. היא מילאה את תפקיד הנער הבכור, עם שתי מקהלות ותזמורת." במכתב מיום 13 במאי 2001, אל אייל לוי ציין בראון כי "יש צורך בזמרת סופרן דרמטי או מצו שמסוגלת לשיר בקלות לה גבוה ויכולה לעמוד במאמץ של ארבעים דקות בתפקיד מרכזי (בלי מיקרופון!) במלים אחרות: זמרת אופרה מנוסה בעלת דיקציה טובה. היצירה מושרת בעברית." המחזור שירי מכות מצרים הוא מיצירותיו עזות הביטוי של אלתרמן ומהיצירות הכבירות בשירה העברית החדשה בכלל. במחזור כולו שולטת איכות מוסיקלית רבת עוצמה הנובעת מתבנית המשקל והחריזה הקבועה, הנוטלת את השראתה משירת ספרד בימי הביניים. כל אחד מעשרת שירי המכות מורכב מששה בתים בני ארבע שורות כל אחד, בתכנית חריזה קבועה – א-א-ב-ב. כל פואמה פותחת בתיאור נורא של המכה הנופלת על העיר, והשורה האחרונה של הבית השלישי בכל פואמה פותחת את הדיאלוג בין האב לבנו הבכור, עד למותו של הבן בפואמה האחרונה. אלתרמן מדגיש שהכיליון שבא על העיר המעטירה פגע באשמים ובחפים מפשע בעת ובעונה אחת. בהסברים לתכניה ביטא בראון את פרשנותו האישית-אידיאולוגית ליצירתו של אלתרמן:

"הפרולוג, ועוד יותר האפילוג, מעלים את הדרמה האישית אל דרגתה המוסרית ומשמעותה האוניברסלית. אחרי אלפי שנים מוסיפה האנושות לשלוח את צעיריה למוות כקרבן לאליה. מטרתה של המוסיקה היא להוסיף את דחיפותה ולהטה של התפילה לחכמה והבהירות של הפואמה.

אם כי ביצירה צוינה הקדשה אישית, היא מוקדשת, במובן העמוק יותר, לכל המשפחות השכולות אשר איברו את יקיריהן בשני הצדדים של הסכסוך הישראלי-ערבי.

בראון שימר את מבנה המחזור של אלתרמן בהשמטות אחדות שיפורטו להלן. האורטוריה מורכבת משלוש חטיבות גדולות:

פרולוג, בדרך נוא אמון, ובו שלושה חלקים (בראון השמיט את החלק השני, את גל עד לשבטי הזעם):

א. נוא אמון, מברזל ציריך... ותבואנה מכות מצרים

ב. כך ניבט זה השיר קטן עין

ג. נוא אמון, מברזל ציריך... תסופרנה מכות מצרים

שירי המכות: שבע פואמות המקובצות בשלושה זוגות פרקים ושיאן בפרק האחרון: I. דם – כנים II דבר – שחין III כרד – חושך IV מכת ככורות. (בראון השמיט את הפואמות צפרדע, ערוב, וארבה).

3. אפילוג, אֵילָת, בששה בתים (בראון השמיט את הבית הרביעי והבית השביעי) בני שש שורות כל אחד. באפילוג מתאר המשורר את עלות עמוד השחר, הופעתה של העלמה החוכרת לאב ואת התחדשות התקווה.

התזמור שעיצב המלחין הוא ייחודי ליצירה זו ומבטא את הדימוי הצלילי שעלה בו לקראת חיבורה:

- הרכב גדול של כלי נשיפה ממתכת: 4 קרנות, 3 חצוצרות, 3 טרומבונים, טוֹבָּה
- כלי קשת
- פסנתר

• הרכב גדול של כלי הנגינה (שלושה נגנים): פעמונים, ויברפון, קסילופון, שני זוגות של מצלתים, תוף קטן, תוף גדול, 2 טום-טום, טמבורין, וטאם-טאם (גונג) גדול. המלחין פירט את סוגי המקלות הנדרשים לכלי הנגינה ובכך ביטא את רגישותו המיוחדת לגוון של כל צליל.

## פרולוג

חלק ראשון: היצירה נפתחת בצליל רב עוצמה ברגיסטר הנמוך של הטרומבון, הטובה, הצ'לו והקונטרבס, וכך נקבע אופייה הקודר מהרגע הראשון. המקהלה מציגה את חמשת הבתים במוטיב מינורי על רקע אקורדים כבדים בכלי הנשיפה, כלי הקשת והפסנתר. המוטיב אמנם חוזר שוב ושוב וכך הוא יוצר הרגשת מועקה וסיוט, אולם בראון משנה את המשקל כל העת בין שש, שבע, שמונה ותשע שמיניות וכך הוא מונע חזרה ריתמית מכנית. היבט חשוב במיוחד נודע לתפקיד התזמורת. הכלים



משנים ללא הרף את המרקם ועוברים בין ליווי הרמוני לקווים קונטרפונקטים ולחיקוי מוטיבי של המקהלה.

14

S. NO A - MON AZ AL - TA AD

A. - RA - YIM LA - A - SOT BACH MISH - PAT BAL - LEL. NO A - MON AZ AL - TA AD

T. - RA - YIM LA - A - SOT BACH MISH - PAT BAL - LEL. NO A - MON AZ AL - TA AD

B. NO A - MON AZ AL - TA AD

18

S. SA - HAR TS' - A - KA RI - SHO - NA BLI ED Y - HA - KHAI A - SHER RATS EL SHA - AR NE - HE -

A. SA - HAR TS' - A - KA RI - SHO - NA BLI ED Y - HA - KHAI A - SHER RATS EL SHA - AR

T. SA - HAR TS' - A - KA RI - SHO - NA BLI ED BLI ED NE - HE -

B. SA - HAR TS' - A - KA RI - SHO - NA BLI ED BLI ED

דוגמת תווים 10/3

למרות שזו יצירתו הדרמטית והקודרת ביותר של בראון, אין בה כל שימוש בכרומטיקה הקיצונית ששלטה במוסיקה הרומנטית המאוחרת, בעיקר בהשפעת וגנר. שפתו הבסיסית של בראון היא דיאטונית, גם כאשר האקורדים הם דיסוננטיים כתוצאה מריכוז של סקונדות גדולות.

חלק שני: בחלק זה מציג אלטרמן את ההיבט הכואב, הדומע, של העונש שפקד את נוא עמון. הסופרן סולו משמיעה וריאנט עדין של המוטיב הפותח, ומגיעה לשיא ברציטאטיב על צלילים חוזרים, על רקע של צלילים חרישיים במצלתיים, בשורות:

כי צדיק בדינו השלח  
 אך תמיד בעוברו שותת  
 הוא משאיר, כמו טעם מלח,  
 את דמעת החפים מחטא

חלק שלישי: חלק זה נפתח בחזרה על השורות הפותחות: נוא אמון, מברזל ציניך... המקהלה חוזרת על המוטיב הריתמי השליט בחלק הראשון, אולם בפיאניסימו ובהרמוניה כרומטית רבת הבעה, המדגישה את השורות

כי היכו בכ אלות עשרת  
 על אשם וצדיק ותם

החטיבה מסתיימת באקורד ביטונאלי.

אוניסונו חרישי של המקהלה מוביל אל החטיבה השנייה:  
 וזוכרת את לילות עֶשְׂרֵת  
 וראשון להם ליל הדם

## שירי המכות

### I דם – פינים

הפרק נע במהירות עצומה ובתנופה סוחפת, שמחזקים אותה כלי הנקישה, הקסילופון והפסנתר. שולט בו משקל שש שמיניות והתבנית המטרית של היאמב מן הפואמה – קדמה של שמינית ורבע מודגש: נְחֶשֶׁף אֲמוֹן, לִילָה, דָּרַךְ פּוֹכֵב הַגֵּר. מוטיב חשוב בפואמה של אלטרמן הוא מותם של החפים מפשע, בין על ידי מכת הדם, בין על ידי תושבי נוא אמון, ובראון מפרש מוטיב זה במליסמה ארוכה המדגישה את המילה חֶרֶדָה בשורה כי דם היה בעיר / ולא חֶרֶדָה העיר. החל מהבית הרביעי מייצגת זמרת הסופרן את הבן לעומת המקהלה המייצגת את האב, וכן הדבר בפואמות הבאות. מעבר תזמורתי ששולטים בו מרווחי הטריטון וקוארטה המוקטנת מוביל אל הפואמה השנייה בחלק זה. משקל היאמב נשמר ועמו התבנית הריתמית. מליסמה כרומטית יורדת מצייירת את תועבת הכינים. התזמורת מסיימת את הפרק בכרומטיקה זוחלת חרישית בכינורות, המציירת את השורה זוחלת תועבה.

## II דבר – שחין

אלתרמן מצייר את מכת הדבר כהילולת טירוף המציפה את העיר:<sup>39</sup>

אָבֶל בְּלֵיל הַנְּגָף, כְּמוֹדֵעַ בְּעַם,  
פּוֹשְׁטֵת הַשְּׂמָחָה כְּשׁוֹדֵדֵי הַיָּם

את ההוללות החולנית מבטא ואלס גרוטסקי המחליף משקלים ללא הרף בין משולש זוגי ונע בדיסוננטים בוטים של סקונדות ואוקטבות מוקטנות. עם כניסת הבן מתעוות המשקל עוד יותר לחמישה רבעים. לקסילופון תפקיד סולני, בנוסח מחול המוות של סן סאן, שגם הוא ואלס גרוטסקי. תמונת השחין מהווה ניגוד חריף להילולה, בקיפאון מבעית של מוות וחידלון. על רקע צלילי הויברפון, המחליף את הקסילופון, נשמעים הקולות הבודדים של המקהלה בסגנון דקלומי על צליל אחד, היוצר הרגשת בדידות. הסופן בתפקיד הבן משמיעה מוטיבים קטועים, מוזרים.

## III כָּרֵד – חושך

פואמת הברד של אלתרמן היא תיאור אדיר של חורבן פראי:

ואז נופץ הליל, כרע במחי אחד  
וגח ברד הולל. כרכב במורד.  
הבריקו אפלות! קרעו את סגור לבן!  
ותחשף אמון ליופי וחורבן!

פרק הברד, כמו פרק הדם, הוא מהיר ביותר והוא מסומן *furioso* (בועם). הוא נע בעוצמה רבה ובצלילים קצרים וחוזרים בכלי הקשת, בפסנתר בקסילופון ובתופי הטום-טום. המקהלה נחלקת לשני זוגות קולות המחליפים ביניהם את התיאור הנורא, ומכפילים אותם כלי הנשיפה. התנועה המסחררת נמשכת ללא שינוי גם בדיאלוג בין הבן לאב. המוסיקה עוברת ללא הפסקה אל פרק החושך שהוא פרק הסיכום המכין את שיא המחזור. הטמפו אינו משתנה, אולם במקום ערכים קצרים רצופים נע פרק החושך בערכים אטיים של רבעים וחצאים, ובדקלום קפוא של המקהלה באוקטבות סטאטיות בפיאניסימו על רקע אקורדים מסתוריים בתזמורת וצליליה המתמשכים הנמוכים ביותר של הטובה. הכינורות עולים לצליליהם הגבוהים ביותר על השורה המסיימת, המועזעת: מחר לְיֵלֶךְ, בכורי, היכון לליל מחר.

## VI מכת בכורות

סדרת שירי המכות מגיע לשיא של יופי פיוטי בפואמה המתארת את נוא אמון כולה חוגגת בצבע השני את מותו של הבן החף מכל פשע, בנוכחות אירונית של כל המכות – ברד, עמוד נשען כמלך על חנית – ולפני קהל גדול ורב. התזמורת

39 פרשנות דומה מופיעה בתיאורי הדָּבֶר בספריהם של אלסאנדרו מנצוני, המאודסים, ושל אלבר קאמי, הדבר.

והמקהלה מתארות את המתרחש במארש אַבְּל אטי והדרור, המצוין בהוראה *maestoso*, במקצב מנוקד כבד ובאקורדים דיסוננטיים עשירים.

התזמורת משתתקת עם הישמע קריאת הבן לאב, ורק הטימפני ממשיכים במקצב המנוקד. זמרת הסופרן מציגה את דברי הבן המת בדקלמציה על צליל אחד:

אבי, עלי חזי שילכת את ידי,  
אבי, החרסים הינחת על עיני  
סביכי עפר וחושך וכוכב נוצץ  
רק בכיך, אבי, רועש עלי פֶּעֶץ

כלי הקשת מגיבים בהתפרצות אדירה, והתזמורת כולה מצטרפת במקצב המארש. שני משפטי הסיום של המקהלה מושרים על רקע חרישי של שני הכינורות:

צנח האב על בנו, ניצב השקט רם  
שָׁלְמוּ מכות אמון, עמוד השחר קם.

### 3. אפילוג: אֵילָת

האפילוג מלא התקווה מציג את השיבה לחיים, עם הופעתה של איילת ליל אמון, העלמה במחלפות הפטל שהיא כוכב ילדה.

הפרק מסומן *semplice, con molto calore e dolcezza* (פשוט, עם הרכה צבע ומתיקות). בפרק כולו שולטים גוון גבוה וסגנון מלודי שירתי ועדין. התזמורת מפרידה בין ששת הבתים הנחלקים לסירוגין בין סופרן למקהלה:

בית א': סופרן סולו

בית ב': הסופרן והאלט מתפצלים לארבעה קולות של מקהלת נשים

בית ג': סופרן

בית ד': הטנור והבס מתפצלים לארבעה קולות של מקהלת גברים החוזרת על בית ב'.

בית ה': סופרן

בית ו': המקהלה המלאה חוזרת על בית ה' בשינויים קלים

זמרת הסופרן פותחת במלודיה לירית במשקל שלושה רבעים המתחלף לשש שמיניות (המיולה).

מקהלת הנשים משמיעה את הבית השני בשירה אקורדית ודיאטונית, באוניסונו עם כלי הנשיפה ועם הפסנתר. בראון יוצר הרמוניה דיסוננטית, אולם לא מתוחה אלא רכה ועשירה. בעקבות הבית הששי מנגנת התזמורת כולה פוסטלוד חגיגי ומלא התרגשות, המסתיים בפורטיסימו אדיר.

ליל נוא אמון היא מפסגות יצירותיו של יחזקאל בראון והיא מהווה פרשנות מעמיקה ליצירת המופת של נתן אלתרמן. צורתה מותאמת בשלמות לצורה הקפדנית של המחזור של אלתרמן.

היצירה בוצעה ביום 9 ביוני 1985 בלונדון, Queen Elizabeth Hall, על ידי מקהלת זמל וזמרי קונקורד מלונדון, עם התזמורת הסימפונית הצעירה (The Young Musicians Symphony Orchestra) בניצוח מלקולם זינגר. התכנית כללה גם את הסרנדה לכלי קשת של אדוארד אלגר, עיד שקטה (Quiet City) של אהרון קופלנר, פנטסיה על Greensleaves של ווהן ויליאמס, ומזמורי צ'יצסטר של ליאונרד ברנשטין (המושרת בעברית). ביצוע נוסף לא התקיים והביצוע היחיד לא תועד בהקלטה.<sup>40</sup>

**THE ZEMEL CHOIR**  
WITH  
**THE LONDON CONCORD SINGERS**  
AND  
**THE YOUNG MUSICIANS SYMPHONY ORCHESTRA**

Miklos Szeged, Conductor

*Serenade for Strings* EDWARD ELGAR

*The Night of No-Amen (Two Performances)* YEHOZEKEL BRAUN

INTERVAL

*Quiet City* AARON COPLAND

*Fantasy on Greensleeves* RALPH VAUGHAN WILLIAMS

*Chickadee Prelude* LEONARD BERNSTEIN

QUEEN ELIZABETH HALL  
Sunday June 9th 1985 at 7.15 p.m.

PROGRAMME BY

YEHOZEKEL BRAUN was born in Lithuania and moved to Israel with his family when he was only three years old. In 1952 he completed his studies at the Royal Academy of Music, and immediately took up a teaching post in the same institution. In 1960 he became a lecturer at Tel Aviv University, in the same year being Master of Music degree in United States. He was a French Government Scholarship in 1972 to study composition at the Conservatoire de Paris de la Musique, and from 1976 to 1980 he was head of the Rubin Academy of Music. In 1980 he was given the first prize and diploma at both York and Cambridge Universities in England, and in Boston in the U.S.A. In addition to his activities as a composer, Yehezkel Braun is known as one of Israel's foremost conductors. Since his first published work in 1959 he has produced probably 15 symphonies and over 100 other orchestral and chamber music. He has also made arrangements of hundreds of Jewish melodies and written music for stage plays, new films and for television. His most outstanding "The Night of No-Amen". Yehezkel Braun has composed several books, the most recent of which being "... In Justice Only", music for film and television arranged especially for the great French actress, Jean-Pierre Rappaz.



HELEN LAWRENCE was born in London and studied at the Royal Academy of Music and in Italy. She has a wide reputation as both singer and pianist and has been mentioned as a singer of outstanding talent. The Times critic described her performance of the 19th role of Desdemona's "A Venetian Braggart" as "brilliant, melodious and greatly impressive". The Concerto (London) was in 1965 to appear in "The Two Cities" (London) and other roles have included Woodstock and First Lady. For I.B.C. she has sung numerous and other roles in her repertoire include Emma, Margalo, Lady Macbeth and Puccini (Belshazzar). Her recent performance of the title role of "Desdemona" (London) at the first British staging of the complete original French score was hailed as a triumph by the critics. Around she has sung (France) roles at the Zurichburg Festival, Helsinki, genre concerts in Holland and Italy and several major and minor roles with the Royal Opera, Regensburg (the same Dutch account as the first French production with the young Michael Albrecht). Helen Lawrence sings regularly with various and concert venues throughout Great Britain.

תמונות 4-5 תוכנית הביצוע של 'ליל נוא אמון'

17. על הר גבוה (י' בראון 142) מוטט לסופרן, מקהלה בשלושה קולות (ס, א, ב) ואבוב (1987)

ספר ישעיהו:

מ, 9, על הר גבוה עלי לך מבשרת ציון  
נ"ב, 7, מה נאווו על ההרים רגלי מבשר  
ל"ה, 10, ופדויי ה' ישובון  
ס"ב, 10, עברו, עברו כשערים

40 בעת כתיבת מלים אלה מתוכנן ביצוע ראשון בארץ של היצירה, והקלטתו תועלה לאתר הדוגמאות של ספר זה.

בראון ביטא את חובתו לשפות הקלאסיות בכותר הלועזי של המוטט: Super montem .excelsum

המוטט כולל ארבעה פרקים קצרים המבוצעים ללא הפסקה. ארבעת הפסוקים הם מנבואות השלום והאחדות הנשגבות בשני חלקיו של ספר ישעיהו. ביצירה זו מגלה בראון רגישות מיוחדת למרקם שהוא שקוף וקל. האבוב מצטרף למקהלה בצלילו הגבוה והחודר והיעדר קול הטנור מגביר את הקלות והשקיפות של צליל המקהלה. המודל לתפקיד האבוב הוא הקנטטה הבארוקית, במיוחד הקנטטות של יוהן סבסטיאן באך, בהן רב השימוש בכלי סולו אובליגטו – המצטרף לזמרים ומייצג את ה'אָפּקט' של הפרק – וכאן של היצירה כולה – שהוא במוטט זה רגש של עליצות והתעלות. בראון נמנע מהשימוש בפסנתר וכך נשמרת הקלילות והשקיפות של מרקם המקהלה. היצירה כולה כתובה בסגנון הרמוני דיאטוני לחלוטין. האבוב פותח את המוטט במבוא צוהל (esultante) בריתמוס של מחול ז'יג. הפרק הראשון הוא לזמרת הסופרן סולו, המציירת את ההר הגבוה בדרך מדריגליסטית. הפרק השני הוא ריקוד בסגנון עממי לסולנית ולמקהלה לסירוגין. האבוב חוזר על המבוא למוטט בפתח הפרק השלישי, וכך הוא מחלק את המוטט לשנים. הפרק השלישי הוא שוב לסופרן סולו, והמקהלה עם הסופרן מסיימת את המוטט במחול מהיר, שבו נמנעת סדירות משקלית באמצעות התחלפות תדירה של המשקל בין שלושה רבעים לחמש שמיניות.

18. **כינורו של דוד** (י' בראון 151) מלים: מספר האגדה ומספר תהלים, לנער סופרן, מקהלת ילדים בשלושה קולות (ס, מצו סופרן, א) ותזמורת סימפונית (1990)

בראון סיפר כי הוא הוזמן לכתוב יצירה למקהלת ילדים ותזמורת. הוא ישב באותה תקופה באוניברסיטת הרוורד כחוקר אורח ועבד באוסף היהדות בספריית ויידנר. עם קבלת ההזמנה הוא עיין תחילה בסיפורי ר' נחמן מברצלב ולא מצא טקסט מתאים. אז עלה בדעתו להשתמש בשלושה מדרשים יפים על פרקי תהלים שעסקו בכינורו של דוד וברוד המלך כמחבר ספר תהלים.

היצירה המקסימה חוברה למקהלת ילדים, ילדה סולנית המייצגת את דוד המלך, ותזמורת סימפונית. תזמורת חיפה בניצוח סטנלי ספרבר ביצעה אותה לראשונה, לדברי המלחין, עם "נבחרת של ארבע מקהלות ילדים".

הסולן והמקהלה מציגים את המדרשים לסירוגין עם פסוקי תהלים שהם פסוקי ברכה וקילוסין.

## מבנה היצירה:

פרק ראשון: כינור היה תלוי למעלה ממיטתו של דוד, וכיון שהגיע חצות הלילה הייתה מנשבת רוח צפונית ומנפנת בו והיה מנגן מאליו. מייד היה דוד עומד ועוסק בתורה עד שעלה עמוד השחר.

לאחר הצגת האגדה מנגנת התזמורת מעבר ארוך, והסולנית ולאחריה המקהלה פונות לפרק א' מספר תהלים:  
אשרי האיש אשר לא הלך בעצת רשעים.

פרק שני: המקהלה חוזרת אל האגדה:  
וכיון שעלה עמוד השחר נכנסו חכמי ישראל אצלו, אמרו לו, אדוננו המלך, עמך ישראל צריכים פרנסה. אמר להם: ילכו ויתפרנסו זה מזה. אמרו לו: אין הקומץ משביע את הארי ואין הבור מתמלא מחולייתו.  
וכאן מתחיל פרק תהלים ק"ד:  
ברכי נפשי את אדוני אלוהי, גדלת מאוד, הוד והדר לבשת.

פרק שלישי, Allegro: פרק ק"ד, 10-15  
המשלח מעינים בנחלים, בין הרים יהלכו.

פרק רביעי, Tranquillo, פרק ק"ד, 24-30  
מה רבו מעשיך אדוני, כולם בחכמה עשית.

פרק חמישי, Allegro, פרק ק"ד, 27  
כולם אליך ישכרון לתת אכלם בעתו.

פרק ששי, Tranquillo, פרק ק"ד, 35  
ברכי נפשי את אדוני, הללויה.

פרק שביעי, Moderato,

שוב מוצגים פסוקים מן האגדה:  
אמרו עליו על דוד המלך בשעה שסיים ספר תהלים זחה דעתו עליו. אמר לפני הקדוש ברוך הוא: ריבוננו של עולם, יש ברייה שבראת בעולמך שאומרת שירות ותשבחות יותר ממני. באותה שעה נזדמנה לו צפרדע אחת שאמרה לו:

(Allegretto)

אל תזוח דעתך עליך, שאני אומרת שירות ותשבחות יותר ממך.

פרק שמיני, פרק ע"ז, 7, פרק ק"ג, 1

אזכרה נגינתי בלילה, עם לבכי אשיחה. הללויה, הללו אל בקודשו, הללו ברקיע וזו. הללוהו בתקע שופר, הללוהו בנבל וכינור, הללוהו בנימים ועוגב, הללוהו בצלצלי שמע, הללוהו בצלצלי תרועה, כל הנשמה תהלל יה.

ביצירה שליט מרכיב הגוון שהוא גוון הסופרן. אל הסופרן הדק, העדין והתמים של מקהלת הילדים וקול הסולו של הילד, מצטרפים כל העת כלי ההקשה והפריטה הגבוהים של התזמורת – ויברפון, מרימבה, מצלתיים תלויים, טאם-טאם, צ'לסטה ונבל – היוצרים מרקם הטרופוני שקוף. כלי הנשיפה מעץ יוצרים רקע אקורדי חרישי בצלילים גבוהים, וכלי הקשת מצטרפים רק במעברים התזמורתיים שבין הפסוקים, בעיקר בצליליהם הגבוהים, כפלז'ולטים ובפריטה. באנלוגיה ניתן להשוות את היצירה לציור מים אימפרסיוניסטי מעודן.

העיקרון השליט בהצגת הטקסט הוא חזרות על מלים ועל חלקי פסוקים פעמים רבות בסגנון רספונטוריאלי, עד כי משמעות המלים מאבדת את חשיבותה והן נהפכות לאיכויות פיוטיות בזכות עצמן. ההרמוניה היא דיאטונית לחלוטין ומתבססת על אקורדים משולשים וספטאקורדים. המרקם מרבית הזמן הוא הומופוני, ולעתים הוא מתבסס על חיקויים סמוכים מאוד המתמזגים על נקלה להומופוניה.

דוגמת שמע 10/17<sup>41</sup>

19. **היה איש** (י' בראון A170), לקלרנית ומקהלה בשישה קולות (ס1, 2ס, א, ט, בר; (מאי 1996)

היצירה היא מוטט לקינה הקודרת של ביאליק הפותחת בשורות:

אחרי מותי ספדו ככה לי:

היה איש – וראו: איננו עוד.

הפואמה כוללת ארבעה בתים, מהם הראשון והרביעי הם בני שש שורות והשני והרביעי בני תשע שורות כל אחד. שורות 2–5 של הבית הראשון זהות לשורות המקבילות בבית הרביעי.

היצירה הוזמנה על ידי מקהלת 'הזמיר' מבוסטון, עמה היה בראון בקשרי ידידות אמיצים, לזכרו של נתנאל יעקובסון. תפקיד האובליגטו של הקלרנית קרוב לזה של האבוב כמוטט על הר גבוה (מס' 17) וגם כאן אין תפקיד פסנתר. בראון בחר בקלרנית בלה, שהיא הנמוכה ביותר בין ארבע קלרניות הסופרן, והרגיסטר הנמוך שלה עשיר וכהה במיוחד (צלילה הנמוך ביותר הוא דו# באוקטבה הקטנה). המודל ליצירה הוא המוטט הבארוקי, והיא בנויה על פי חלוקת הבתים של הפואמה.

41 ביצוע: מקהלות – 'העפרוני', 'נופר', 'בתיקול', 'אנקור' והתזמורת הסימפונית חיפה, בניצוח סטנלי ספרבר.



בשונה ממרבית יצירותיו המקהלתיות של בראון (להוציא ליל נוא אמן,<sup>42</sup>) מרקם המקהלה בשישה קולות עשיר ומלא, ובמיוחד בולט הבאס השני הנמוך במיוחד – הוא מגיע עד לצליל מי באוקטבה הגדולה.

**מבוא:** הקלרנית פותחת בסולו שכולו ברגיסטר הנמוך שלה, והיא מציגה את מוטיב הקינה המופיע מייד לאחר מכן בקולות הנשים.

בית א': שלושת קולות הגברים פותחים חרש בשורה הראשונה ושלושת קולות הנשים עונים בשורה השנייה. זו פתיחה של קינה קבוצתית בהתכנסות אָבֶל. המקהלה כולה פורצת בזעקה עזה בשורה השלישית: קודם זמנו מת האיש הזה וקולות הגברים מסיימים בפיאנו: ושירת חייו באמצע נפסקה. וכאן חוזרת הקלרנית בסולו, העולה אל הרגיסטר האמצעי. והמקהלה כולה משלימה את הבית שוב בקריאה עזה: עוד מזמור אחד היה לו... הבית נע בטונאליות בלתי יציבה – לה מז'ור – מי מז'ור – סי מז'ור.

בית ב': המשקל משתנה לשש שמיניות והטונאליות לסול דורי ועוברת לאקורד מוקטן. זעקת הכאב פורצת הפעם בחזרות רצופות על אותו מוטיב. הקלרנית עולה לרגיסטר הגבוה שלה.

בית ג': המשקל מתחלף לזוגי וקולות הנשים עולים בזעקה: וצר מאוד מאוד והגברים עונים חרש: כל ימיך זעה הנימה הזו והמקהלה מציירת את השורה האחרונה: והוא התמהמה בצלילים ארוכים.

בית ד': המשקל והטונאליות של הבית הראשון חוזרים והחל מהשורה השנייה חוזרת המקהלה על המוטיב של הבית הראשון, אולם במרקם מלא של ששת הקולות הקלרנית מסיימת ברגיסטר הנמוך.

זו אחת מיצירותיו עזות הביטוי של בראון, והיא עשויה לשמש כקינה בכל אירוע אָבֶל לזכרו של אדם יקר – בין פרטי, בין ציבורי.

## 20. **מדרש לוח גִּזְר** (י' בראון 184) למקהלה מעורבת בחמישה קולות (ס1, ס2, א, ט, ב) ופסנתר (2000)

המלחין סיפר: "כשהייתי ילד, בשנות השלושים, היה עתון ילדים, שבועון, בשם 'עתוננו', שם פורסם לוח גזר. גזר הוא לוח אבן קטן שמצאו בתל גזר עוד בזמן התורכים. הוא נמצא במוזיאון באיסטנבול. זה אלמנך של חודשי השנה בהתאם לעבודות החקלאיות. יש שמונה חודשים כי ארבעה מהם הם 'ירחים' שכל אחד הוא שני חודשים. שני חודשי אסיף, ושני חודשי זרע (כסלו-טבת). למדתי את הכתב

העברי העתיק כדי לפענח את הטקסט בכתב המקורי. הלוח הוא כנראה עבודה של תלמיד בית ספר בשפלה, מרחק לא רב מהאזור שבו גדלתי, אותה צמחיה, אותן ציפורים. אותו ילד כשגדל נעשה חקלאי, וגם אני נעשיתי חקלאי. לפני הרבה שנים כתבתי בעברית מודרנית, פיוטית, מדרש על לוח גזר. שנים רבות אחרי כן הלחנתי [את הטקסט שלי]. מקהלת האיחוד בניצוח רונן בורשבסקי, ביצעה את היצירה. אני מאוד אוהב אותה.”

היצירה רחבת ההיקף (משכה כ-25 דקות) משקפת את הנוסטלגיה של המלחין בן השמונים לשנות נעוריו ולשנות עבודתו כחקלאי בשדות הקיבוץ. היא נחלקת לפרקים בהתאם ללוח השנה החקלאית, כל פרק לחודש או חודשיים. הטקסט של בראון הוא תיאור פיוטי של עולם הטבע בארץ ישראל – השמש הלוהטת, הרוח, הגשם, השדות המבוקעים מחום, הילדים היוצאים להשיב נפשם בבריכה או בחוף הים. בשירת המקהלה שולט אופי של שירי מקהלות הקיבוצים משנות היישוב והשנים הראשונות למדינה. המקהלה שרה כגוף אחד או נחלקת לדיאלוג בין קולות הנשים והגברים. הסגנון הוא סילאבי<sup>43</sup> ודיאטוני לחלוטין, ובסגנון ריתמי שולטים מקצבי מחול, לרוב בלתי סימטריים. תפקיד הפסנתר עצמאי וסולני, והוא מחזק את המרקם האחיד השולט ביצירה כולה.

דוגמת שמע 10/18



תמונה 6: לוח גזר

43 צליל לכל הברה.

21. **דברי קהלת בן דוד** (י' בראון 193) לבאריטון, מקהלה בחמישה קולות (ס', 10, 20, א, ט, ב) ופסנתר (2003)

בראון סיפר<sup>44</sup> שהיצירה הוזמנה על ידי מקהלת 'הזמיר' לכנס מקהלות שהתקיים בניו יורק ויוחד כולו ליצירותיו. היצירה המרכזית הייתה **דברי קהלת** שאותה ביצעו יחד המנצחים והזמרים המקצועיים שהנחו את הכנס. בסופו הוענק לבראון שופר. לאחר מכן ניצח אבנר איתי על יצירה זו עם 'הקולגיום' פעמים רבות. שמעון לב טוב ביצע אותה עם מקהלת בית ספר תיכון 'אלון' ברמת השרון ובאוניברסיטה המורמונית. היצירה רחבת הממדים כוללת ששה פרקים.<sup>45</sup> בטקסט ההגותי – שירי של ספר 'קהלת' מצא בראון אתגר מיוחד, ופרשנותו המוסיקלית התבססה על מערכת הרגשות המובעים בפסוקים בהם בחר.

חלק ראשון, Grave, פרק א', פסוקים 1-6, פסוק 9. הפסוק הפותח, שהוא הכותרת של הספר כולו: **דברי קהלת בן דוד מלך ירושלים**, מושר בדקלמציה מונוטונית, תחילה על ידי קולות הגברים ואז על ידי קולות הנשים, על גבי אקורדים קצובים, יבשים, בפסנתר. בדרך זו הוא מובדל מהיצירה כולה ומקבל את האופי של כותר אינפורמטיבי. הנשים משמיעות את המשפט בנוסח של טעמי המקרא, תוך עליה במרווח מטרצה לקוארטה וקוינטה, והמילה 'הבלים' מורחבת במליסמה ארוכה.

דוגמת שמע 10/19<sup>46</sup>

ענה עוברת השירה אל גוף הטקסט, **דוד הולך ודוד בא** והפסנתר מצייר את זרימת הזמן בשרשרת של צלילים קצרים. המלחין משמית חלק מהפסוקים ועובר ישירות אל מסקנתו של קהלת: **מה שהיה הוא שיהיה ומגיע לשיא במלים אין כל חדש תחת השמש**.

דוגמת שמע 10/20

הפרק מאורגן במבנה הקלאסי א-ב-א. הוא בנוי בטכניקה של מוטט של הרנסנס, שבו מתחלף הנושא המוסיקלי עם כל רעיון טקסטואלי חדש.

חלק שני, Allegro moderato, פרק ב', פסוקים 1-11

44 ראיון 24.10.12.

45 בפרטיטורה העריך בראון את משך היצירה לכ-24 דקות, אולם ההקלטה בניצוח אבנר איתי עם 'זמרי קולגיום' נמשכת כמעט 30 דקות.

46 ביצוע: פיטר סימפסון – טנור, רות צרי – פסנתר ומקהלת 'זמרי קולגיום' בניצוח אבנר איתי.

פרק זה העמיד בפני המלחין את ההזדמנות לניגוד חזק – תיאור כל העושר והפאר שבו מצא המשורר את הנאתו, עד לרגע ההתפכחות כשהוא מגלה שכל זה אינו אלא הבל. בפרק זה מצטרף הסולן אל המקהלה בשירה רספונסוריאלית – מוטיב מבריק בפסנתר המחזק את הצהרת העושר של הסולן, ותגובת המקהלה ללא ליווי במילה 'הבל'. כאן מתחיל הזמר בשירה מהירה לסירוגין עם המקהלה, ומתאר בהתלהבות את כל הרכוש והמותרות שצבר, עד אשר חזרת המוטיב הפותח מציינת את התפכחותו.

דוגמת שמע 10/21

חלק שלישי, Grave, פרק ב', פסוקים 13-14, 17, 22-23  
פרק זה הוא המשכו של פרק ב', והוא מביא לשיא את הגותו הקודרת של המשורר. המלחין בחר חמישה מן הפסוקים, החוזרים פעמיים על מילת המפתח של היצירה – הבל. הסגנון הרספונסוריאלי נמשך בפרק זה, הכתוב בגוונים כהים של מיט מינור. בדרך מדריגליסטית מוטעמות מילות מפתח, כגון הביטוי יתרון האור מן החושך המסתיים לפתע באקורד מז'ורי. המלים ושנאתי את החיים מביאות את שיאו של הפרק בקפיצה מלודית גדולה של הבאריטון ופסגת העוצמה הצלילית. פרשנות צלילית מעודנת במיוחד מופיע במשפט כי רע עלי המעשה שנעשה תחת השמש, כאשר הצליל הגבוה ביותר מדגיש את המילה רע והמילה שמש מופיעה בצליל הנמוך ביותר וכך מודגש ההיבט הקודר והפסימי של הטקסט. בפרק כולו שולט בבאריטון קו מלודי של קפיצה גדולה למעלה ומיד לאחריה דעיכה.

דוגמת שמע 10/22

חלק רביעי, Allegretto, פרק ג', פסוקים 1-12  
לאחר הקדרות הכבדה שבחלק השלישי, מביא חלק זה ניגוד חזק. הוא הראשון שאיננו מזכיר את המילה הבל והוא מגיע לסיומו בפסוק כי אין טוב במי כי אם לשמוח ולעשות טוב בחייו. סדרת ההקבלות בראשית הפרק מופיעה בסגנון אנטיפוני – חיקויים מהירים בין קולות הגברים והנשים.

דוגמת שמע 10/23

חלק חמישי, Adagio – Allegretto, פרק ט', פסוקים 5-9  
ארבעה פסוקים רצופים אלה מביאים לשיא את הניגודים הטבעיים בספר קהלת: המשורר פותח בהגות קודרת על המוות ועל המתים אשר נשכח זכרם. הוא עובר בבת אחת להבעה של שמחה מתענוגות החיים – מאכלים טובים, בגדי לבן ואהבת אשה, ואז הוא פונה שוב בבת אחת אל מילת המפתח של הספר – כל ימי הבלך. הפרק מבוסס על שני נושאים מוסיקליים מנוגדים. שני פסוקי ההגות על המוות

נשמעים בדקלמציה מונוטונית בסגנון רספונטוריאלי בין הבאריטון והמקהלה, על רקע של ספטאקורדים קודרים בפסנתר. הפניה אל תענוגות החיים מבוטאת בנושא קליל בסגנון היידן, ברה מז'ור ופה מז'ור לסירוגין, ובנעימת מחול סימטרית במשקל משולש. באמצע הפסוק, על המלים כי הוא חלקך בחיים חוזר הנושא הראשון ב-*adagio*, וכך יוצר את הקשר בין ההבל לבין המוות.

חלק ששי, *Alla breve*, פרק י"א, פסוק 7: ומתוך האור לעינים לראות את השמש; פסוק 9 כולו; פרק י"ב, סוף פסוק א': עד אשר לא יבואו ימי הרעה; פסוק ב' כולו; סוף פסוק ג' ובטלו הטוחנות כי מיעטו וחשכו הרואות בארובות; פסוקים ד'-ה' בשלמותם; תחילת פסוק ז' וישב העפר על הארץ כשהיה...; פסוק ח' החוזר אל ביטוי המפתח הבל הכלים אמר הקהלת הכל הבל, ופסוקים 13-14 הסוגרים את הספר. פרק הסיום של היצירה הוא הארוך, והמורכב ביצירה, והמלחין מדגיש במיוחד את מערכת הניגודים המהווה בשלמותה עולם ומלואו. המקהלה פותחת באוניסונו בליווי ארפגי' עדינים בפסנתר היוצרים את הבעת המתיקות של האור, המוזכר זו הפעם היחידה ביצירה כולה. הרגע האופטימי ביותר בטקסט – שמח בחור בילדותך מיוצג בנושא מלא עליצות המתחלף בין קולות הגברים והנשים ומורחב עוד ועוד על ידי חזרות רבות של הטקסט. הכל מתקדר עם פתיחת פרק י"ב, שבו משמיעה המקהלה באוניסונו את הנבואה הקשה על ימי הרעה. הפרק מגיע לשיאו באוניסונו כבד על מילות המפתח הבל הכלים החוזרות ונשנות עד למליסמה ארוכה על המלה הבל. הפסוק האחרון, שהוא הצו את האלוהים ירא ואת מצותיו שמר מושמע בקפידה יבשה על ידי הטנור ולאחריו המקהלה.

היצירה כתובה כמוטט מתקופת הרנסנס, אשר בו מתחלף החומר המלודי בכל פסוק ופסוק. תפקיד הפסנתר הוא סולני, והוא משלים את המקהלה בציור במלים ובייצוג הרגשות. זו אחת מיצירותיו העמוקות ועשירות הביטוי של בראון.

## 22. קינת דוד (י' בראון 229) לחמישייה קולית (ס, מצו, א, ט, ב), חמישיית כלי קשת, 2 אבובים ואורגן (2009)

על נסיבות היצירה של היצירה סיפר המלחין: "זו הייתה היצירה הראשונה שכתבתי בשביל 'סולני באך'.<sup>47</sup> כשהם פנו אלי היה לי ברור שזו תהיה קינת דוד כי הטקסט הזה העסיק אותי במשך שנים. לא האמנתי שאוכל לעשות זאת." ההרכב ביצע את יצירתו הגדולה והקשה לביצוע של בראון (משכה כשלושים דקות) בשלמות ובהעמקה רבה, והקונצרט נשמר בהקלטה מעולה.<sup>48</sup>

47 ראה לעיל, הם אמרו (6).

48 שרון רוזנר ניצח על 'סולני באך הישראלים': הזמרים הרס פארן, קרן ירמיה, אביטל דרי, דוד נורטמן, יאיר פולישוק, אליהם הצטרפו האבובנים שי קריסו וטל לוי, רביעיית כלי

**קינת דוד** היא אחד הטקסטים הפיוטיים הגדולים, האישיים והרגשיים ביותר במקרא, והמלחין בן השמונים ושבע הגיע במוסיקה לקינת דוד לאחד משיאי הדמיון היוצר וההשראה בדרכו הארוכה. הקינה כתובה לחמישייה קולית (סופרן, מצו סופרן, אלט, טנור ובאס) עם חמישיית כלי קשת (רביעייה עם קונטרבס), שני אבובים, כלי קשת ואורגן. כפי שציין בראון לגבי כתיבתו למקהלה א־קפלה, מאז שנות השמונים הוא העדיף את ההרכב של חמישה קולות סולנים ששלט במוסיקה של המאה השש־עשרה. הרכב זה העמיד לרשותו אפשרויות צירופים רבות יותר של הקולות. מאחר שההרכב הכלי הוא קמרי ותפקידו של האורגן מצומצם מאוד, שייכת היצירה באופיה לקבוצת היצירות א־קפלה.

בראון חילק את הטקסט המקראי (שמואל ב', פרק א', 17-27) לששה פרקים, לשכל אחד מהם אופי מיוחד משלו. הטיפול בטקסט הוא מדריגליסטי, וכל מילה או פסוק חשובים מפורשים במוסיקה וחוזרים על עצמם פעמים רבות.

**פרק 1, Adagio:** מבוא כלי, פסוקים 17-18, ויקונן דוד; Agitato, פסוק 19, הצבי ישראל על במותיך חלל, חזרת המבוא הכלי. כלי הקשת פותחים בסדרת חיקויים בסגנון רנסנס של נושא במודוס סול איאולי עם קוינטה מוקטנת (רה במול). כל חיקוי נפתח על סול, וכך לא נוצר ביניהם יחס טונאלי. המשקל של שש שמיניות מתחלף לסירוגין להמולה של שלושה רבעים. בחיקוי האחרון מכפילים שני האבובים את הכינור הראשון. שלושת קולות הנשים חוזרים על הנושא באוניסונו ובליווי האורגן, בתפקיד הנשים המקוננות, והפעם מופיע הנושא כדקלום בנוסח טעמי המקרא. העם כולו עונה להן. ההרכב כולו מסיים את הפסוק הפותח בפורטיסימו.

דוגמת שמע 10/24<sup>49</sup>

חטיבת ה־Agitato פותחת את קינתו האישית של דוד בהתפרצות כאב סוערת המובעת במשקל א־סימטרי של חמש שמיניות. בפסוק איך נפלו גיבורים מתייצבת ההבעה במשקל של שש שמיניות.

דוגמת שמע 10/25<sup>50</sup>

**פרק 2: Vivace,** פסוק 20, אל תגידו בגת, אל תבשרו בחוצות אשקלון. פרק זה מתמקד כולו בפסוק 20. הגברים והנשים מחליפים ביניהם בקריאות מהירות, רובן בפיאניסימו, את האזהרה לבל יפיצו את הידיעה בערי האויב הפלשתי, וכל

הקשת רחל רינגלשטיין, מתן גבעול, טלי גולדברג, עירא גבעול, ונגן האורגן זוהר שפי.

49 'סולני באך הישראלים' בניצוח שרון רוזנר.

50 \_\_\_\_\_.

זאת על רקע מוטיבים מהירים שמחליפים ביניהם כלי הקשת. זו דרמאטיזציה רבת דמיון של תגובת העם על האסון הלאומי הנורא.

דוגמת שמע 5110/26

**פרק 3: Maestoso**, פסוקים 21-22, הרי הגלבוז, אל טל ואל מטר עליכם. פרק עז הבעה זה חוזר אל הבעת הכאב הנורא השולט בקינה. כלי הקשת משמיעים סדרה ארוכה של אקורדים דיסוננטיים – נונאקורדים על סיב – שאליהם חודרת התבנית הריתמית של מוטיב המוות מן האופרה האיטלקית הרומנטית, שראשיתו באופרות סמיראמידה של רוסיני ולוצ'יה די למרמור של דוניצטי, ושיאו באופרות של ורדי.<sup>52</sup> ההרכב הקולי משמיע את הקינה בסגנון רספונסוריאלי – סולן מול ההרכב כולו, במודוס סיב עם טריטון (מי). החזרות המתמידות על המוטיבים הריתמיים והמלודיים מגבירות את עוצמת הקינה. האמצעים הרמוניים הם טונאליים, לרבות קדנצות של דומיננטה-טוניקה.

דוגמת שמע 5310/27

51 \_\_\_\_\_

52 ראה יהואש הירשברג, קסם האופרות של ורדי (ירושלים: הוצאת כרמל, 2014). המוטיב מופיע באופרות אוברטו, מקבת, הקרב בלניאנו, לואיזה מילר, איל טרובטורה, לה טרביאטה, ערבית סיציליאנית, סימון בוקנגרה ואותלו. ראה עמודים 24, 96, 136, 144, 176, 169, 198, 216, 300.

53 'סולני באך הישראליים' בניצוח שרון רוזנר.

S. *pp*  
bo - a ki sham nig - 'al ma

M. S. *pp*  
bo - a ki sham nig - 'al ma

A. *pp*  
bo - a ki sham nig - 'al ma - gen gib - bo - rim

T. *pp*  
bo - a ki sham nig - 'al ma

B. *pp*  
bo - a ki sham nig - 'al ma - gen gib - bo - rim

Org.

Vln I *pp* *pizz.*

Vln II *pp*

Vla *pp* *pizz.* *arco*

Vcl. *pp*

D. B. *p*

דוגמת תווים 10/4

**פרק 4: Moderato**, פסוק 23, שאול ויהונתן הנאהבים והנעימים בחייהם ובמותם לא נפרדו.

בראון השמיט מהפסוק את סיומו – **מנשרים קלו, מאריות גברו.**

פרק זה הוא הלירי והחם ביצירה. אין זה פרק של קינה וכאב, אלא תיאור מלא רוך של שאול ויהונתן. הפרק נפתח בדואט ענוג לשני אבוכים בחיקוי של מוטיב בפה מינור, בליווי עדין של פריטה במיתרים, הטנור והבאס פותחים באריה וההרכב כולו עונה. הפרק מסתיים בחזרה מלאה על המבוא הארוך.



דוגמת שמע 54/10/28

**פרק 5: Largo**, פסוק 24, **בנות ישראל**, אל שאול בכינה.  
פרק זה ממשיך בנימה של קודמו. זמרת הסופרן פותחת באריה עדינה המבוססת על טעמי המקרא, ומביאה לראשונה ביצירה מליסמות (קישוטים) ארוכות, וכל זאת על רקע אקורדים מתמשכים, חרישיים, בכלי הקשת. נקודה הראויה לציון היא שהקונטרס בפרק זה מגן באוניסונו עם הצ'לו, ולא כמקובל, באוקטבה מתחתיו, וכך נוצר מרקם מיתרים קל ושקוף. הרכב הזמרים חוזר על המוטיבים של הסופרן.

דוגמת שמע 55/10/29

**פרק 6: Appassionato**, פסוקים 25–27, איך נפלו גיבורים בתוך המלחמה.  
פרק הסיום חוזר אל הבעת הכאב והקינה ששלטה בפרק הפותח. על רקע נונאקורדים בעוצמה רבה נכנסים הזמרים בזה אחר זה על אותו צליל (רה) בזעקה, ובכת אחת משתנה הבעה לאנחת כאב של הטנור – צד לי עליך אחי יהונתן. הפרק מסתיים בחזרה על הפתיחה הכלית של היצירה ודועך לפיאניסימו חרישי.  
מתכונת היצירה, ההרכב של חמישה זמרים, ודרך הטיפול בטקסט, המתבטא בחזרות רבות על מלים וקטעי פסוקים משייכים אותה לתחום המדריגלים הגדולים, המאוחרים, של קלאודיו מונטוורדי.<sup>54</sup>

#### ד. שירים למקהלת נערות

במקהלות הילדים בארץ בולטת האבחנה בין מקהלות ילדים בגילאי בית הספר היסודי, שבהן משתתפים ילדים וילדות, לבין מקהלות בנות בגילאי חטיבת הביניים והתיכון, שמהן נעדרים הבנים העוברים בגילאים אלה את תהליך התחלפות הקול. בראון הבחין ביצירותיו בין שירים למקהלות ילדים לבין קבוצה ייחודית וגדולה של שירים אותם יעד למקהלות 'בנות' או 'נערות'. קבוצה זו חוכרה כולה באמצע שנות השמונים והיא נבעה מקשרי הידידות ושיתוף הפעולה שיצר עם המנצחת המעולה מיה שביט. היא הייתה בת קיבוץ מעברות, והיא השתתפה במשך שנים רבות במקהלת 'רינת' היוקרתית שהקים גארי ברטיני. ובראון פגש בה כשהייתה מנצחת צעירה. הוא עיבד עבורה את שירו **שוקייה** למקהלה מעורבת.

54 \_\_\_\_\_

55 \_\_\_\_\_

56 במיוחד בספרי המדריגלים הששי, השביעי והשמיני.

מיה שביט סיפרה:<sup>57</sup> "חנוך רון הביא לארץ לקורס את המנצח הפיני ארקי פוילה (Erkki Pohjola) עם מקהלת 'טאפילה'. פוילה שינה את צורת העבודה עם ילדים. הוא עיבד את ירושלים של זהב<sup>58</sup> במטרה לשבור את ההרמוניה שכל אחד מכיר. בעקבות זאת הקמתי בשנת 1980 את מקהלת ה'עפרוני', שהייתה מלכתחילה מקהלת נערות בגילאים 12-18.

קשרי העבודה עם בראון החלו בשנת 1983 כאשר הוא התקשר אלי בטלפון והודיע לי "כתבתי לך יצירה". היה זה מחזור השירים **טווס זהבי**. מהרגע הראשון היה ברור לי שזו פנינה. בפעם הראשונה ביצענו את **טווס זהבי** במוזיאון תל-אביב במסגרת קונצרט של מקהלת - 'קמראן'. (המנצח) אבנר איתי החל במסורת של אירוח מקהלות נוער [במסגרת הקונצרטים של 'קמראן']. היצירה כתובה בהשראת הספר **מזמורים ופזמונות** של ביאליק שאותו אייר יוס'ל ברגנר. יחזקאל סיפר (לי) שהספר [נמצא אצלו] תמיד על יד המיטה. קניתי את הספר בהוצאת דביר. ביקשתי מיחזקאל להשיג רשות מברגנר להוציא את האיור של טווס הזהב ולתת אותו לבנות המקהלה כשי לפני הפרמיירה. ברגנר אמר: "לא צריך, אני אכין". והוא הכין לכל אחת מהבנות איור עם חתימתו והקדשה אישית."

## 23. **מזמורים ופזמונות** (י' בראון 131) שירי ח"נ ביאליק, למקהלת נערות ולפסנתר (1984)

דוגמת שמע יו-טיוב<sup>59</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=Mdu3s8nUJmQ>

- שבע הפואמות משתייכות למיניאטורות האהבה הרומנטית של ביאליק.
1. **טווס זהבי**, לשני קולות א-קפלה
  2. **יש לי גן**, למקהלה באוניסונו עם פסנתר
  3. **תרזה יפה**, למקהלה בשני קולות ופסנתר
  4. **מנהג חדש**, למקהלה בשני קולות ופסנתר
  5. **לא ביום ולא בלילה**, לסופרן סולו ומקהלה בשלושה קולות ופסנתר
  6. **היא יושבה בחלון**, לסופרן סולו, מקהלה בשלושה קולות ופסנתר
  7. **מאחורי השער** (בת יונים הומיה) **לסופרן סולו**, מקהלה בשני קולות ופסנתר
  8. חזרה על השיר הראשון, המקנה לו את תפקיד המסגרת למחזור כולו.

57 ראיון 12 במרס 2015.

58 של נעמי שמר.

59 כוללת את השירים **מנהג חדש**, **לא ביום ולא בלילה**, **היא יושבה בחלון**.

ביאליק חיבר את שיריו, אשר נכתבו ברוסיה, בהברה האשכנזית (במשקל מלעילי) ובראון ביטא אותה במלודיות של השירים.

השיר הראשון, טווס זהבי, מייצג את יחסו של בראון ליחס בין מילה לצליל. פואמת אהבה קסומה זו היא דיאלוג בין הנערה לבין הטווס. שיר זה, הפותח וסוגר את המחזור, הוא היחיד הכתוב למקהלה א־קפלה בשני קולות. לכל האחרים יש ליווי פסנתר. דרך החיבור היא מדריגליסטית – המרקם וההרמוניה משתנים בהתאם למבנה הדיאלוג:

שורה 1: שני הקולות באוניסונו מתארים את ההתרחשות, משקל 9/8

שורה 2: שאלת הנערה: – קול אחד, משקל 6/8, 9/8, רה מינור

שורה 3: תשובת הטווס: – קול אחד, משקל 2/4, פה מז'ור

וכך נמשך השיר כולו.

מיה שביט סיפרה: "את טווס זהבי ביצענו באקדמיה בת"א עם בימוי של אחת הבנות. הביצוע היה בפסטיבל 'צלילים במדבר' [בשדה בוקר]."

בשיר השני, יש לי גן שרה המקהלה באוניסונו מנגינה פשוטה וסימטרית. הפסנתר מציג בכל יד אקורדים דיאטוניים פשוטים, אולם צרוף שתי הידיים יוצר הרמוניה דיסוננטית וסמיכה, אם גם דיאטונית.

ניגוד זה בין מלודיה שיריתתית ופשוטה בתפקיד המקהלה לבין הרמוניה דיאטונית דיסוננטית ועשירה בפסנתר נמשך ביתר השירים. הוא מגלה כי בראון מפרש את שירי האהבה של ביאליק כשירים עמוקים ורגישים, ולא, כפי שהתקבלו לעתים בקהל הקוראים, כשירים פופולאריים או עממיים.

כל שיריו של ביאליק שחוברו ברוסיה נכתבו בהברה האשכנזית. מיה שביט ציינה, כי "בביאליק (בראון) משחק נפלא עם המלעיל והמלרע. טווס זהבי אפשר לפרש גם במלעיל וגם במלרע, המקצב לא משתנה אבל ההדגשות משתנות."

על השיר השני, יש לי גן,<sup>60</sup> סיפרה מיה שביט שהוא "ציור של הנערה שמחכה לאהובה – זה כל כך אינטימי. כל השיר הוא באוניסון." השיר הארוך (שנים עשר בתים בני ארבע שורות כל אחד) הוא כולו מונולוג של הנערה המאוהבת, אולם תפקיד הסולנית מצטמצם בשלושת הבתים של שאלתה הכואבת של הנערה התוהה אם לכבך סר מעמי והמקהלה חוזרת עם תשובתו המרגיעה של אהובה. המלודיה היא פנטטונית על הצליל רה וכמעט כולה סטרופית. תפקיד הפסנתר מתחיל באקורדים פשוטים ברכעים, עובר לסינקופות ומועשר בתנועה מהירה של חלקי שש־עשרה עם תיאור החתונה הצפויה.

60 מיה שביט סיכמה עם אילן מוכיח ביצוע של תזמור של שיר זה.

**Parlando**

Choir

*f* ז - וס - ט עוף ת - נה א - לו רה - פ בי - ה ז - וס - ט  
*f* THE GOL - DEN PER - COCK SPREADS HIS WINGS WHERE WILL YOU FLY O GOL - DEN

④ ז - וס - ט עוף ת - נה א - לו רה - פ בי - ה ז - וס - ט  
*f* THE GOL - DEN PER - COCK SPREADS HIS WINGS

⑧ - ה - בי - PER - COCK *mf* תר - אה - שם את דוד ל - דוד תר - אה - שם את דוד ל -  
 WILL YOU MEET MY LOVE MY

י - א - נ - א - רי - עב אל - ני א - עף ים  
 I SHALL FLY A - CROSS THE SEA

⑫ - ב - בי - SWEET HEART *mf* חב - מנ - ב - ו א - חב - מנ - ב - ו חב - מנ - ב - ו חב - מנ - ב - ו  
 SURE - LY I'LL BRING A LET - TER BACK WHERE YOUR LOVED ONE GLAD

⑬ חר - א שם - ה צה - יר אם פה - חו - ה יום קה - תו - מ רה - שו -  
 TI - DINGS TO YOU - WRITES "GOD BE WILL - ING OUR WED - DING WILL BE ON THE

⑮ ה - צה - יר אם פה - חו - ה יום קה - תו - מ רה - שו -  
 "GOD BE WILL - ING OUR WED - DING WILL

ש - בת של ח - נו - כה - יום פה - חו - ה יום קה - תו - מ רה - שו -  
 SAB - BATH OF THE FEAST OF LIGHTS\* "GOD BE WILL - ING OUR WED - DING WILL

⑰ ש - בת של ח - נו - כה - יום פה - חו - ה יום קה - תו - מ רה - שו -  
 BE ON THE SAB - BATH OF THE FEAST OF LIGHTS\* "GOD BE WILL - ING OUR WED - DING WILL

⑲ ש - בת של ח - נו - כה - יום פה - חו - ה יום קה - תו - מ רה - שו -  
 BE ON THE SAB - BATH OF THE FEAST OF LIGHTS\* "GOD BE WILL - ING OUR WED - DING WILL

דוגמת תווים 10/5

24. **מזמורים ופזמונות**, שירי ארץ ישראל (י' בראון 133)

מאת ח"נ ביאליק למקהלת נערות בשני קולות ופסנתר (1984)

שירי ארץ ישראל של ביאליק הם שירים קלילים והומוריסטיים, שחוברו בהכרה הספרדית.

**א. המכונית**

מיה שביט תיארה שיר זה כ"פנינה אמיתית". שירו ההומוריסטי של ביאליק מלגלג על תופעת המכונית, שהייתה חידוש טכנולוגי מפתיע בדורו. בראון מפרש את דהרת המכונית בכתיבה של קאנון מהיר במרחק של תיבה אחת על רקע תנועה מהירה של שמיניות ביד שמאל בפסנתר וחקיוי של תקיעת הצופר ביד ימין. את הפזמון החוזר תרועה, תרועה, טרוֹ-טרוֹ-טוט משמיעה המקהלה בגליסנדרו.

**ב. שיר העבודה והמלאכה**

שיר התהילה לעבודה:

מי יצילנו מרעב

מי יאכילנו לחם רב

ומי ישקנו כוס חלב?

למי תודה, למיד ברכה,

לעבודה ולמלאכה

פואמה זו הייתה אהובה מאוד ביישוב והיא זכתה בפופולאריות רבה בהלחנתו של נחום נרדי שהושרה רבות בפי ברכה צפירה. בראון חיבר את השיר כאות הוקרה לשירו של נרדי, במבנה סטרופי ובסגנון העממי של שירי ארץ ישראל משנות השלושים.

25. **בעקבות החתול** (י' בראון B/81), מאת ט' כרמי, לסופרן,

מקהלת נערות בשני קולות ופסנתר (1984)

שירו של ט' כרמי הוא תמונה תיאטרלית הומוריסטית המתארת את החיפוש אחר החתול שאבד, וכבר השורה הראשונה מזמינה את החיבור למקהלת נערות:

באנה, באנה, באנה, בנות, באנה

בראון חיבר את המוסיקה בסגנון של רג טיים מהיר, ריתמי ועשיר בסניקופות. יד שמאל של הפסנתר מלווה בסקסטו מתמיד כחיקוי של פריטה בקונטרבס. המקהלה משמיעה קריאות לשורות אבל הוא אבד, הוא איננו ומציירת את פעיית החתול מיאו בגליסנדרו. מיה שביט ציינה ששיר זה בוצע לעתים קרובות.

## 26. החופש הגדול (י' בראון 85) לפואמה של ע' הלל

זהו שיר הקרוב באופיו לשיר בעקבות החתול. הוא כתוב למקהלת בנות בשלושה קולות שווים עם קלרניות או חלילים (1969). זאת יצירה שמתארת בצבעים חיים את האווירה בים בחופש הגדול. מיה שביט סיפרה עליה: "כשעברתי על היצירה עם המקהלה אני אוהבת לעשות עבודה יצירתית בכך שאני נותנת להם לעבוד עם חומרים שהמלחין עבד אתם. קראנו את הטקסט הכתוב כמו רונדו. בררנו לעצמנו את מבנה הטקסט. חילקתי אותו לקבוצות, וכל קבוצה נתנה לטקסט טיפול מוזיקלי בדיבור."

## 27. שנים עשר קאנונים לחרוזי ילדים למקהלה א-קפלה (י' בראון 86) (1970)

מקום חשוב בעבודתם המשותפת של בראון ומיה שביט היה לקאנונים. היא סיפרה כי כשילי אליאס ניהל את המכון למוסיקה ישראלית, הוא ביקש ממנה לעבור על יצירות שהוצעו לו להוצאה לאור והיא נתקלה בשנים עשר קאנונים על חרוזי ילדים. המעניין הוא שאף אחד לא הכיר אותם והיא ראתה מייד את הפוטנציאל ואמרה לילי שחייבים להוציא אותם לאור. בשנת 1983 היא ארגנה כנס מקהלות ושם הם בוצעו. הקאנונים מיועדים לביצוע בשניים עד ארבעה קולות. כל קאנון מבוסס על בית יחיד של שיר ילדים, משל ביאליק, פניה ברגשטין, נתן אלתרמן, שמואל נבון, וארבעה מהם מוגדרים כ'שיר עממי'.

מיה שביט הדגישה כי במחזור הזה הוא לא כתב שום סימן ביצוע – לא טמפו ולא דינמיקה. קח ותעשה מה שאתה רוצה. זה כל כך פתוח שזה ניתן לכל כך הרבה צורות ביצוע. מיה שביט ציינה: "אני עוסקת בפיתוח השמיעה הדרו קולית – איך לגרום לילד לשיר קול אחד ולהקשיב לשני. הקאנונים האלה הם מלודיים, קאנונים של רדיפה, זו צורת החיקוי המושלמת ביותר. זה נפלא לעבוד עליהם ולעשות מהרגע הראשון את החיקוי. דוגמה נוספת היא השימוש באוסטינטים. כששיר כתוב במנעד פשוט, קל להוסיף לו אוסטינטי. אם אוסטינטי שונים מתאימים לקאנון, הם גם יתאימו זה לזה יחד." הסימון היחיד המופיע בתווים הוא נקודת הכניסה של הקולות, שהוא תמיד סמוך לתחילת הקאנון. הקאנונים רבי-החזן מהווים חומר פדגוגי מעולה.

## 28. פסוקי תהלים ח"י קאנונים לשניים עד חמישה קולות (י' בראון 126) (1982)

כל קאנון מבוסס על פסוק תהלים יחיד וגם הם קצרים, אולם הם מורכבים וקשים לביצוע הרבה יותר מהסדרה הקודמת (מס' 26) וכל אחד מציב אתגר ייחודי בפני המנצח והמקהלה. הקאנון הראשון, קול רעמך, כולל תיבות במשקלים 5/8 ו-7/8.

מיה שביט ציינה כי "נתתי לילדה אחת לתופף את השמיניות" בעת ביצוע קאנון זה. הקאנון השמיני מיועד לאמן את זמרי המקהלה בקריאת מפתחות סול, אלט, טנור ובאס דו פה. הקאנון השלישי דורש מהזמרות מנעד רחב החל בדרו וכלה בפה2. "אני ביצעתי [אותם] בשני קולות. כל רעמך הוא מסוכך מאוד, בקאנון אחד נתתי להן ללכת עם דילוג על רבע – להעביר דרך הגוף."

אל חו - בט - ו דק - צ חי - זב חו - זב  
PAY YOUR RIGHT - EOUS DUES AND PUT YOUR TRUST

אל חו - בט - ו דק - צ חי - זב חו - זב ני - דו - א  
IN THE LORD PAY YOUR RIGHT-EOUS DUES AND PUT YOUR TRUST

ריס - אומ ביס - ר ריס - אומ ביס - ר ני - דו - א  
IN THE LORD SO MA - NY SAY SO MA - NY SAY

טוב נו - א - יר מי טוב נו - א - יר מי טוב נו - א - יר מי  
WHO WILL SHOW THE WAY WHO WILL SHOW THE WAY WHO WILL SHOW THE WAY BE -

- ני - ד - א - - - - ני - פ אור נו - לי - ע סה -  
- STOW THE LIGHT OF THY OWN PRE - SENCE - O LORD - GOD -

דוגמת תווים 10/6

29. **משירי איציק** (י' בראון 176) - שלושה שירים מאת איציק מאנגר למקהלת בנות בשני קולות ופסנתר. תרגום מיידש על ידי יעקוב אורלנד (יולי אוגוסט 1997)

1. על הדרך עץ עומד

2. הבלדה על הטלה שאבד

3. שיר על הגדי

הפואמות רבות הקסם של מאנגר כתובות בשתי שכבות: הן מספרות סיפור עם מחיי העיירה, ומחביאות בתוכן סמלים עמוקים על השאיפה לחופש: הילד המבקש מאמו החרדה את הרשות לעוף אל ראש העץ, הרועה הצעיר שאליהו הנביא מסייע לו

למצוא את הטלה שאבד לו, ושני הנערים המשחררים את הגדי מהדיר. במוסיקה משמר בראון את אופיו העממי, של הטקסט באמצעות סגנון מלודי פשוט, הרמוניה טונאלית שקופה, חזרות מתמידות על אותו מוטיב בכל אחד מהשירים, ואבחנה בין שני הקולות המספרים את הסיפורים לבין הסולנית המשמיעה את קול הילד בדיאלוגים. בצד השירים והקאנונים הרבים ביצעה מקהלת 'עפרוני' גם את יצירתו הגדולה של בראון, **כינורו של דוד** (מס' 18). בראון כתב על המקהלה:

### כמה מלים על ה'עפרוני'

"ה'עפרוני' שלי אינו צפור. ה'עפרוני' שלי הוא מקהלה, והוא דומה יותר לנהר. וכמו שכבר אמר החכם הקדמוני הרקליטוס: הנהר שאתה טובל בו היום הוא אותו נהר ואינו אותו נהר שטבלת בו אתמול. כך גם מקהלת 'עפרוני': משתנה משנה לשנה. בוגרות עוזבות ובנות צעירות באות וממלאות את מקומן של העוזבות. אבל משהו ייחודי למקהלה זאת נשאר תמיד כשהיה: הצליל המיוחד, החיוניות, הרעננות, אהבת המוסיקה. תכונות דומות אפשר למצוא גם בכמה מקהלות אחרות. אבל מה שמבדיל את 'עפרוני' משאר מקהלות הוא החותם האישי הייחודי שטבעה בה המנצחת, הלוא היא מיה שביט. ומה טיבו של החותם האישי הזה? זהו סיפור ארוך לזמן אחר."

והוא כתב מכתב אישי אל מיה שביט:

מיה יקירתנו,

לצערי איני יכול להיות נוכח ביום שמחתך. לכן אני כותב אליך מכתב זה. והייתי רוצה שאחת מחניכותייך הרבות בעלות הקול הצלול וההגיגי הברור, תקרא אותו באזני קהל אוהביך שבא אל השמחה.

לעתים קרובות אני מהרהר בלבי כי המושגים 'יוצר', 'יצירה', 'יצירתיות' אינם מובנים כהלכה. בעיני הקהל הרחב המושגים האלה כאילו עטורים זרי דפנה או אפילו מעין הילת קדושה, כאילו הם נעלים על עיסוקי יום יום של האדם. ולא כך הוא. האדם העושה כד או קדרה 'יוצר' ובית מלאכתו הוא 'בית היוצר' ומעשה ידיו הוא 'יצירה' והרוח הטובה השורה עליו בשעת מעשה היא רוח קודש אשר בעגה המדעית המופשטת והשדופה של ימינו מוגדרת כ'יצירתיות'. כך גם הסנדלר, או הנגר, או המסגר, או זה שיוצר תוכנות מחשב. כל אלה יוצרים הם, לא פחות מן המשורר או מן המלחין.

יתר על כן. בתחום המוסיקה אני רואה שלשה סוגים של יצירה. האחת היא זו של המלחין הכותב את התווים. השנייה היא עיסוקו של הזמר או הנגן. הוא בעצם זה שיוצר את המוסיקה ומביא את התווים הכתובים



לידי מימוש. ואחרון חביב הוא זה היוצר את התנאים להתהוות המוסיקה:  
קושר קשרים עם האנשים הנכונים, מגייס את המשאבים הדרושים, יוזם  
הקמת מקהלות ותזמורות ועריכת קונצרטים ועושה את כל העבודה  
הארגונית הרבה והמורכבת הכרוכה בזה.

איני בטוח אם אינך כותבת תווים בסתר. מעולם לא סיפרת לי על כך.  
אבל בשני סוגי היצירה האחרים הגדלת לעשות, ועדיין את ממשיכה  
לעשות. וכמלחין אהיה תמיד אסיר תודה לך, כי בלעדייך ובלעדי שכמותך  
המוסיקה שלי נשארת אילמת.

באהבה ובהוקרה,

יחזקאל בראון

כשהיה בן 70 שלחו לו בנות המקהלה שיר שחיברו לכבודו.

ליחזקאל בראון – במלאת לו 70 שנה.

יחזקאל,

בין כל המקהלות בחרת גם בנו

להיות שופר לנגינות שבליבך.

וכך זכינו להיות בגן, ליד הבאר,

יחד אתך.

כשהביק יום קיץ

ויצק פז על ראשנו,

וברכו עצי הפרי בשדרה שמעלינו.

ניצבנו על הסף עם יונה ונער

גם אם לא מיד נפתח לנו השער.

וברוח ערביים אהבנו את אודם הקמה,

כשהראית לנו מאין באה היונה הלבנה.

וחוט ומחט רקמו לנו ביד אמן

קשת רבת צבעים וגוון,

ופסוקי תהלים היכו כרעם בגלגל

ולאה גולדברג, וביאליק, ובוטן עגלגל.

אהבנו לרדוף אחר החתול שאבד

ואת סיומי השירים אהבנו במיוחד.

אז אנו מחכים לכינור של דוד שינעים זמירותיו

ונמשיך ונשיר על טווס הזהב.

וכל עוד בבקרים הטלפון אינו עונה זה סימן שהיד רושמת,<sup>61</sup>  
ודע – יש קונה!

מיה שביט סיפרה: "ביום הולדתו התשעים היה קונצרט באקדמיה. היה [ביצוע של] מהלר עם בוגרות עפרוני. משם הלכנו אליו לשיר לו סרנדה. שיתוף הפעולה אתו נמשך עד יום מותו.



תמונה 7: מקהלת העפרוני בניצוח מיה שביט

61 יחזקאל נהג לכתוב רק בבוקר.

## פרק 11

# מוסיקה למקלדת

רתם לוז

כלי המקלדת, ובעיקר הפסנתר, שבו את ליבו של בראון כבר מגיל צעיר. היצירות שכתב לכלים אלה, משקפות חיבה זו ביחד עם סקרנות ורצון להתנסות. בספר הזכרונות "לראות את הדברים" כתב המלחין על המפגש הראשון עם הפסנתר בילדותו: "איני זוכר איך הגעתי לביתה של חיה ריטר הפסנתרנית בת כיתתי. היו שם עוד כמה בנות וחיה ניגנה משהו בפסנתר. זאת היתה הפעם הראשונה בחיי שראיתי ושמעתי כלי נגינה זה. הרושם היה מהמם. ניסיתי בדחילו להקיש על הקלידים, ועד מהרה מצאתי את עצמי מנגן באצבע אחת איזו מנגינה. הילדות התפעלו ושאלו האם אני לומד לנגן בפסנתר. כשעניתי בשלילה וסיפרתי להן שמעולם לא ראיתי פסנתר, גברה התפעלותן ואני נהנית מאוד להיות במרכז מעגל המעריצות, אבל לא הבנתי מה הרבותא, מה יש כאן להתפעל. ענין הנגינה נראה לי טבעי ומובן מאליו ובאותה המידה הוא נראה לי כשעשוע נחמד ותו לא. אז לא התעורר בי כל רצון ללמוד לנגן. עברו שנים רבות, רבות מאוד, עד שהמוסיקה נעשתה עיסוקי העיקרי, ועד היום איני בטוח בכך".<sup>1</sup>



תמונה 1: יחזקאל בראון והפסנתר

1 יחזקאל בראון, לראות את הדברים א' (ירושלים: ארכיון המלחין בספריה הלאומית), עמוד 41.

המוסיקה למקלדת כוללת עשר יצירות בלבד, שחוברו במהלך של 52 שנות יצירה. המגוון הרחב של ההרכבים במספר כה קטן של יצירות, מעיד על נטייתו של בראון להתנסות בחומר המוסיקלי, כפי שמשקפת בכתבים ובראיונות בביטוי – 'אני אוהב לשחק'<sup>2</sup>. כמו כן, הגיוון בא לידי ביטוי גם ביעודן של היצירות: לאולם הקונצרטים, מתודי – לתלמידי פסנתר ברמות שונות, כליווי לקרייין בתקליטון לילדים, וכיצירות אינטלקטואליות. הטבלה הבאה מסכמת את יצירותיו של בראון למקלדת באופן כרונולוגי בהתאם להרכב והיעוד:

טבלה 11/1 היצירות למקלדת בהתאם להרכב והיעוד:

מס'	שם היצירה ופרטים קטלוגיים	סוג ההרכב	יעוד היצירה
1	סונטה לפסנתר (1957) – IMI 67 (י' בראון 13)	פסנתר סולו	לאולם הקונצרטים
2	משחקים בשניים (1962) – IMI 6717 (י' בראון 45)	פסנתר סולו	אינטלקטואלי, מתודי (למתקדמים)
3	לא יאומן כי יסופר (1966) – בכתב יד בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי (י' בראון 74 A)	צ'מבאלו יחיד המלווה קרייין	ליווי לקריינות של שירי ע' הלל בתקליטון שנועד לילדים
4	פרקי פסנתר למנגנים צעירים (1968) – בהוצאת פרום / אוריתו (י' בראון 79)	פסנתר סולו	מתודי (למתחילים)
5	נופים זרים (1981) – IMI 6416, לרתם (י' בראון 124)	פסנתר סולו	לאולם הקונצרטים
6	ארבעה פרקי מקלדת (1991) – IMI 6944 (י' בראון 152)	במקור לצ'מבאלו סולו. נועד גם לפסנתר סולו.	לאולם הקונצרטים
7	סונטה לארבע ידיים (2004) לזכרו של אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' – IMI 8171 (י' בראון 200)	פסנתר ב-4 ידיים	לאולם הקונצרטים
8	שש בגטלות לשני פסנתרים (2003/5) – IMI 8181- II (י' בראון B 195)	שני פסנתרים	לאולם הקונצרטים
9	סונטה לפסנתר II (2005/9), לרתם – IMI 8199 (י' בראון 204)	פסנתר סולו	לאולם הקונצרטים
10	סונטינה לפסנתר (2006) – IMI 8169 (י' בראון 208)	פסנתר סולו	לאולם הקונצרטים

2 יחזקאל בראון, מחשבות על דף תווים (ירושלים: ארכיון המלחין בספריה הלאומית, מהדורת אוגוסט 2012), עמוד 28.

המספר הקטן, יחסית, של יצירות לפסנתר סולו עומד בניגוד לתפקיד המרכזי של הפסנתר ברפרטואר הגדול של יצירותיו הקאמריות של בראון.<sup>4,3</sup> בקשר לכך, בראון כתב: "הפסנתר ככלי סולו הוא כלי הנגינה החביב עלי ביותר, אלא שעם השנים גיליתי את כוחו האדיר של הפסנתר כשהוא משולב עם כלי נגינה אחרים או עם קול האדם, הן ביחידות והן במקהלה. לא בדקתי, אך לא אטעה בהרבה אם אומר כי ברוב יצירותיי, הן הכליות והן הקוליות, שילבתי פסנתר כשותף שווה ערך ואף פעם לא ככלי ליווי גרידא. ולא פעם במשך השנים היה עולה בדעתי שוב ושוב לכתוב משהו לפסנתר סולו, אלא שתמיד הייתי טרוד ביצירה אחרת."<sup>5</sup>

### 1. הסונטה לפסנתר (י' בראון 13) (1957)

**הסונטה לפסנתר** (1957) היא היצירה הראשונה למקלדת ואחת היצירות הגדולות הראשונות שבראון חיבר. היצירה נוגנה ומנוגנת רבות בקונצרטים, מבחנים ותחרויות, אולי בשל היותה ווירטואוזית וסוחפת.

בראון כתב על נסיבות חיבור היצירה: "באותה תקופה, אחרי או לפני הקונצ'רטו לחליל, אינני זוכר, כתבתי סונטה לפסנתר בשלושה פרקים, כנראה בהשראתה של מלכה מבורך, חברתי ללימודים באקדמיה למוסיקה וחברתי להוראה בקונסרבטוריון. מלכה הייתה פסנתרנית מעולה. היא ניגנה את הסונטה לראשונה."<sup>6</sup> חרות ישראלי וגלילה יזרעאלי-ריבנר ניגנו את הסונטה בשלהי שנות החמישים ותחילת שנות הששים בקונצרטים בארץ ומחוצה לה. בשנת 1996 הוקלטה **הסונטה** ביחד עם יצירות ישראליות נוספות בניגנתה של פנינה זלצמן לתקליטור בשם "מוסיקה ים תיכונית לפסנתר" בהוצאת המכון למוסיקה ישראלית. בראיונות ב-2006 ו-2010,<sup>6</sup> סיפר המלחין שהוא בחר להלחין את הפרק הראשון בצורת הסונטה, מכיון שהיא המספקת ביותר בעיניו, ומאפשרת לו לחזור ל'גן העדן האבוד' של המאה ה-18. כמו כן הוא אמר, שהשפעתה של המוסיקה היהודית המסורתית שליוותה אותו לאורך שנות יצירתו, מתבטאת בעיקר בפרקים השני והשלישי של היצירה.

בראון חיבר את **הסונטה** בשנה שבה כתב את הקונצ'רטו לחליל ולתזמורת כלי קשת.<sup>7</sup> בדומה לקונצ'רטו, גם **הסונטה** משתייכת לזרם הנאו קלאסי ומתאפיינת בצורות קלאסיות: הפרק הראשון, הינו מהיר ומבריק, וכתוב כאמור בצורת סונטה קלאסית מסורתית. הפרק השני הוא איטי, ובנוי בצורת שיר תלת חלקי. הפרק השלישי

3 ראה פרק 8.

4 מתוך "מחשבות על דף תווים" עמוד 19 – נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי.

5 יחזקאל בראון, על **סונטה לפסנתר II**. מתוך כתבים על יצירות (נמצא בקבצי מחשב במכון למוסיקה ישראלית).

הוא רונדו מהיר, שמוביל לחזרה מקוצרת על הנושא של הפרק השני ואחריה קודה בצורת כוראל.

הכתיבה לפסנתר מתאפיינת במרקמים מגוונים כגון: הצלכות של הידיים, חזרות על אקורדים הקשתיים בהשפעת בארטוק וסטרווינסקי, הדגשות וארטיקולציות. העושר הפסנתרני מתאפיין גם באופן הפקת הצליל ובדינאמיקה. היצירה, למרות היותה ווירטואוזית וקשה לביצוע, כתובה היטב לכלי, וניכר שנכתבה ליד הפסנתר. הכתיבה הרב קולית, שמהווה אחד מהמאפיינים החשובים במוסיקה של בראון, בולטת בסונטה בכרומאטיקה של קולות פנימיים, הופעה של מוטיבים ברגיסטרים שונים, הולכת קולות מורכבת ועוד.

מבחינת הרמוניה וטונאליות, בראון סיפר שהיה חלק מאווירה סגנונית של הימנעות משימוש באקורדים משולשים. לכן הוא השתמש בכרומאטיקה, במודוסים מלאכותיים, בסקונדות, ספטימות וקוורטות. כלומר, המודאליות שאפיינה את יצירותיו בתקופה זו קיימת ביצירה ביחד עם אפשרויות אחרות. למודאליות כמאפיין ים תיכוני, ניתן להוסיף גם את המקצבים הריקודיים הסינקופיים, שמופיעים בכל הפרקים במגוון רחב של אפשרויות.

דוגמת שמע 11/1<sup>6</sup>

### פרק 1: Allegro con brio

**התצוגה** (תיבות 1-45) של הפרק הראשון בנוייה מנושא ראשון נמרץ, שפותח בעליה מלודית ביד ימין ובתבנית הקשתית חוזרת ביד שמאל. בראון תאר את העליה המלודית כזינוק לשמיים שניתן לדמיין כריקוד (בתיבות 1-3). הנושא הראשון משלב רה דורי עם כרומאטיקה בקולות הפנימיים.

(תיבות 1-18). הגשר הוא מלודי ולא מודולטורי, ומתאפיין ברובו ע"י נקודת עוגב על מי (תיבה 19 עד הרבע הראשון של תיבה 27). הנושא השני הוא לירי ומנוגד באופיו לנושא הראשון (מהרבע השני של תיבה 27 עד תיבה 45).

**הפיתוח** (תיבות 46-77), מתחיל בתבנית החזרתית של הנושא הראשון, הפעם ביד ימין, ובמלודיה של נושא זה בהיפוך (בירידה במקום בעליה). החלק המרכזי של חטיבה זו הוא א־טונאלי ומורכב מסקוונצות בעליה. המרקם של כל סקוונצה הוא דחוס ויוצר מתח רב. המתח מועצם גם עקב הסקוונצות העולות ביחד עם הגברה בדינאמיקה עד לשיא (מתיבה 70-73). ירידה בעוצמה הדינאמית עד לסוף הפיתוח, מכינה את המחזר.

6 סונטה לפסנתר פרק ראשון Allegro con Brio, בביצוע פנינה זלצמן.



דוגמת תווים 11/1: תיבות 70-73

6 בראון, יחזקאל, על הסונטה השנייה לפסנתר. מתוך כתבים על יצירות (נמצא בקבצי מחשב במכון למוסיקה ישראלית).

7 ראה פרק 6 מס' 1.

המחזור (תיבות 78-111), מתחיל בנושא השני הלירי והרגוע, כניגוד לפיתוח הסוער. נושא זה הוא במרכז טונאלי רה (תיבות 78-96). הגשר (תיבות 97-101) מהווה חזרה על התבנית ההקשתית באוקטבות ככיוונים מנוגדים בשתי הידיים. מוטיב הפתיחה של הנושא הראשון חוזר פעמיים: בפעם הראשונה נוצרת ציפיה לנושא זה, שאינה מתממשת. בפעם השנייה מגיע הנושא וממשיך עד לקודה. הנושא הראשון (תיבות 102-111), הוא כצפוי, במרכז טונאלי רה ושונה במקצת מהנושא המקביל בתצוגה. לקראת סיומו, יש האטה שמכינה את הקודה.

הקודה (תיבות 112-119). הקודה קצרה מאד ומתאפיינת בירידה הדרגתית של דחיסות המרקם, ביחד עם הפחתה בעוצמת הצליל עד ל-*ppp*. הפרק, שהתחיל באופן נמרץ וחזק, מסתיים בקול דממה דקה, כהכנה לפרק השני.

פרק 2: Adagio

דוגמת שמע 11/2

סונטה לפסנתר פרק שני Adagio

בראיון בשנת 2010 בראון סיפר שהשתמש בעליה הכרומאטית של התבנית החוזרת בנושא הראשון בתצוגה של הפרק הראשון, כחומר מוטיבי של התחלת הפרק השני בטרנספוזיציה מרה ללה.

Adagio ♩ = 58 ca.

דוגמת תווים 11/2: תיבות 1-4

א- החלק הראשון של הפרק בצורת שיר מורכב מפתחה ושני מוטיבים שיריים מרכזיים: הפתיחה לפרק מורכבת, כאמור, מהצלילים העולים בכרומאטיקה של התחלת הפרק הראשון. עליה זו מסתרת בצעדי סקונדה, קוורטה מוגדלת, קוורטה זכה ואוקטבה מוקטנת, שמנוגנים באוניסונו, באמצעות אוקטבות ביד שמאל. הקצב כולל סינקופות והפסקות, שמהוות מאפיין מרכזי לפרק כולו (הפתיחה – מתיבה 1 עד הרבע השני של תיבה 4).

המוטיב הראשון של הפרק הוא במרכז טונאלי לה (מהחצי השני של תיבה 4 עד החצי הראשון של תיבה 8). מוטיב זה חוזר פעמיים במרקם עשיר יותר. ההרמוניה היא מודאלית מורחבת, וכוללת אלמנטים דומים לפרק הראשון של הסונטה. השילוב של המרכיבים המוסיקליים יוצר אווירה מלאנכולית לקראת המוטיב השני, שנכנס כקדמה, ברבע הרביעי של תיבה 13 במרכז טונאלי סול. בראיון משנת 2006, המלחין התייחס למוטיב זה, ואמר שהוא מאד טראגי ונשמע כמו קינה, ומושפע מחזנות אשכנזית, אותה שמע בילדותו מפי אביו (מהרבע הרביעי של תיבה 13 עד החצי הראשון של תיבה 18).

דוגמת תווים 11/3: תיבות 13-18



ב- חלק זה מתחיל כקדמה על רה# (כטון מוביל למי), בחצי השני של תיבה 18. מרביתו מתאפיין בתבניות אקורדיות של שלשונים ביד שמאל המלווים מגנינה ביד ימין. המנגינה נשמעת מקוננת וכוללת אנחות מוסיקאליות וחזרות (בעיקר על הצליל סי). ההרמוניה השלטת, היא כרומאטית-מודאלית, המשלבת אלמנטים פריגיים (ירידה של חצי טון) ופנטטוניים. את החלק מסיימת ירידה דרמטיית של חצי טון בבאס (מפה#), לפה בתיבות 27-28), שמלווה ע"י קוורטסקסטאקורדים מקבילים ביד ימין ב-*pp*. הבאס ממשיך לרדת מפה, למי<sup>b</sup>, עד לרה (התחלת החזרה של חלק א בתיבה 32).



דוגמת תווים 11/4: תיבות 27-28

א'- חלק זה מהווה חזרה עם שינויים של הפתיחה. השינוי המרכזי הוא תבנית מליסמתית של קוורטות בחלקי שש עשרה ביד ימין, שמדגישה את הצלילים סול (בתיבה 33), ופה (בתיבה 34). שינוי נוסף הוא העצמה של האקורדים שהופיעו ב-א בתיבות 9 ו-10, ע"י אפוג'אטורה עם אוקטבה בבאס ושבידה. האקורדים כאן נפרשים על איזור די נרחב בפסנתר ומהווים ניגוד דרמטי לחזרה הסינקופית של הרה# ב-*p* ביד שמאל בתיבה 40. המוטיב השני חוזר גם כאן, כאשר הפרק מסתיים במוטיב הפותח שמועצם ע"י אניסונו באוקטבות של המנגינה ביד ימין. החזרה הסינקופית של הרה# מהדהדת ב-*ppp* כאוסטינטו, ביחד עם האקורד דו מז'ור בסיום.

פרק 3: Presto

דוגמת שמע 11/3

### סונטה לפסנתר פרק שלישי presto

בראיון בשנת 2006, אמר בראון שהפרק השלישי של הסונטה הוא הריקודי ביותר בסונטה, ויש בו מוטיב קצבי שמזכיר מוסיקה תימנית, אותה שמע בילדותו. הריקודיות של הפרק מתבטאת במקצבים הסינקופיים, ובהדגשות המנוגדות בין הידיים. גם הפרק הזה הוא מאד מודאלי וכרומאטי. האלמנט המרכזי בפרק, מלבד הריקודיות, הוא הניגודים. הניגודים מתבטאים בקצב, למשל משקלים שונים בשתי הידיים (בתיבות 171-182), בידינאמיקה (שינויים פתאומיים מ-*p* בתיבות 173-176

ל־*f* שמתחיל בתיבה 177. הפרק עשיר מאד בתבניות קצביות וארטיקולציה, ומהווה אתגר וירטואוזי. בראון משתמש במודוסים מלאכותיים, בדומה לפרק הראשון (למשל בתיבות 316-318 ביד שמאל – רה-רה-#-מי-פה-סול-סול-#-לה-סי-ב-סי-4-ד).



דוגמת תווים 11/5: תיבות 318-316

הפרק בנוי כרונדו. הנושא המרכזי של הרונדו מבוסס על תבנית מלודית קמורה פשוטה, ומשחק בין הצלילים רה ומי (שמתבטא באוסטינטו בתבנית הפותחת ביד שמאל וגם כצלילים מרכזיים במנגינה של יד ימין). הנושא הראשון מסתיים בקדנצה מלודית של צלילי האקורד רה מז'ור, התבנית דמויית תרועת חצוצרה. קדנצה זו, ב־*f* מודגש, היא בניגוד למודוס המלאכותי העולה בקלילות ל־*pp*. עליה זו מהווה קדמה לחטיבה המוטיבית הראשונה של הנושא השני של הרונדו, שבו מתנגשים דו – רה, מיב ופה על אקורד פה# מג'ורי. בראיון בראון ציין שהסיום של הנושא הראשון ברה מז'ור מהווה הטעייה למה שיבוא לאחר מכן. ההמשך אינו פוליטונאליות אלא מייצג את היחס בין הפה לפה#, בדומה ליחס דו – דו# בפרק השני. בתיבות 43-49 משמש הפה# כנקודת עוגב, ומתיבה 50 מועתקת נקודת העוגב לדו# (עד תיבה 53). אחריה יש סקוונצות יורדות וקדנצה מלודית של צלילי האקורד מי מינור (בתיבה 65), שמזכירה את הקדנצה שסיימה את הנושא הראשון.

הנושא השני של הרונדו מורכב מכמה חטיבות מוטיביות, השונות באופיין ומרקמן: 1 – תיבות 42-68. בתיבות 66 עד הרבע הראשון בתיבה 69 יש תבנית סולמית בירידה, אחרי הקדנצה המלודית שנזכרה לעיל. 2 – מהרבע השני בתיבה 69 ועד תיבה 88 – חטיבה זו מאופיינת בליווי דו קולי ביד שמאל (בעיקר מרווחים מקבילים), ומנגינה ריקודית, שבחלקה מהווה היפוך של המוטיב המלודי המרכזי. 3 – מתיבה 89 ועד תיבה 104 – חטיבה זו מאופיינת בליווי במרווחים ביד שמאל (לרוב בקפיצות), ומנגינה בחלקי שש עשרה שמחולקים לזוגות של מרווחים מלודיים בקשתות. התבנית המהירה בעליה וירידה יוצרת תנופה רבה (ומהווה אתגר פסנתרני לא קל). התיבות שמסיימות חטיבה זו הן תבניות של מודוסים מלאכותיים בתנועה מנוגדת של שתי הידיים. 4 – מתיבה 105 עד תיבה 128 – חטיבה זו היא בעיקרה חיקויית. בראון השתמש בטכניקת הקאנון ביצירות רבות, וגם כאן. החטיבה הזאת

מסתיימת בטריילר ארוך על דו בהפרש של אוקטבה בין שתי הידיים ב־*f*. הסיום הוא בניגוד להתחלה החרישית ב־*p*, שבה חוזר הנושא המרכזי של הרונדו (הפעם בסי, קווינטה מעל למי) ומסתיים בקדנצה מלודית, הפעם בהתאמה על צלילי אקורד לה מז'ור (הדומיננטה של רה מז'ור) (בתיבות 129–169).

הנושא השלישי של הרונדו (מתיבה 171 עד תיבה 216) מתחיל בליווי הקשתי ביד שמאל ביחד עם מנגינה ביד ימין ב־*schierzando*. המנגינה דומה בסגנונה למוטיב המרכזי של הרונדו. בהמשך מופיעה המנגינה בווריאציה שירתית, משולבת באופן פוליפוני ביד ימין (בתיבות 194–203). הנושא באופן כללי מתאפיין בחילופי משקלים מ־ $3/8$  ל־ $3/4$ , בהדגשות לא סימטריות, ובשינויים מפתיעים בדינאמיקה. הנושא המרכזי של הרונדו חוזר שוב עם שינויים בתיבות 217–386. החטיבה המסכמת של הפרק מנוגדת באופייה ומתחילה בחזרה איטית מקוצרת של הפרק השני, ואחריה קודה בצורת כוראל מודאלי. גם כאן יש ניגודים דרמטיים וסיום סוחף בחלקי שש עשרה ב־*presto*.

## 2. משחקים בשניים (י' בראון 45) (1962)

**משחקים בשניים** היא היצירה השניה שבראון חיבר למקלדת. בראון סיפר בראיון משנת 2012: "בסוף שנות החמישים אחרי סיום הלימודים באקדמיה (ב־1953), הייתה לי הרגשה שרק עכשיו אני צריך ללמוד, ושהמורה שלי הוא אני. בסוף שנות החמישים המחשבות שלי היו של מורה. חשבת על אפשרות לפתח שיטת קונטרפונקט א־לה פאלסטרינה עם סוגים וכו' בסגנון עכשווי. אז התחלתי לכתוב תרגילים ב־2, 3 ו־4 קולות, בעיקר עד 3 קולות ופיתחתי לעצמי שיטה. לי זה היה מצויין אך כשניסיתי ללמד את זה, התברר שזה מצויין לצרכים שלי כמלחין, אבל כישלון חרוץ. בחדווה חזרתי ללמד קונטרפונקט פאלסטרינה כמורה. **משחקים בשניים** הם חלק מהתרגילים האלה. מדלין (אופהוייזר) לימדה את זה פעם, לא זוכר את מי, היצירה לא בוצעה מעולם."

בשיחה עם הפסנתרנית חירות ישראלית בשנת 2014, הסתבר שהיא ביצעה את היצירה בקונצרטים שונים. עשרות שנים לאחר מכן הוקלטה היצירה ע"י הפסנתרנית מוניקה פאלון לתקליטור "הרהורים על ניגון", שיצא לאור ב־2015 (IM1 – CD 53). **משחקים בשניים** כוללת 6 אינוונציות בשני קולות במסורת של י"ס באך. באינוונציות אין כל סימני דינאמיקה או ארטיקולציה למעט הדגשות. למבצע יש חופש כמעט מלא לפרשנות אישית. יש גיוון רב מבחינת המשקלים, המקצבים והאופי של האינוונציות השונות, כך שנוצרת יצירה שלמה בת 6 פרקים. הפרק האחרון הוא דינאמי וחסר מנוחה, כפי שמקובל בפרקי פינאלה רבים בספרות המוסיקה.

דוגמת שמע 11/4<sup>7</sup>*Con moto tranquillo .I*

האינוונציה הראשונה מבוססת על מוטיב מלודי קצר במשקל 3/4 שמכיל אלמנטים כרומאטיים וקפיצה של קוורטה. שתי הידיים מגגנות בקאנון, אך בכל הופעה המוטיב מופיע בלבוש חדש – כסקוונצה של קודמו, או בהיפוך. בנוסף, נקודת המפגש הקאנונית של שני הקולות משתנה כך שנוצרת תנועה מתמדת כתוצאה מהשינוי במיקום הדגש בתיבה. הקולות משתלבים זה בזה בצפיפות משתנה כך שהקטע הדרמטי ביותר מתחיל בשמינית האחרונה של תיבה 24 ומסתיים בשמינית הראשונה של תיבה 28. קטע זה הוא הצפוף ביותר ומורכב מתבניות סקוונציאליות של שלוש שמיניות בעליה מתמדת. אחרי קטע זה יש ירידה של המוטיב המלודי בהיפוך (בקאנון בין שתי הידיים) וקודטה, שבה מואט הקצב עד לעצירה סופית. הצלילים הבולטים ביותר באינוונציה הם: מי, פה# וסי. אלה גם הצלילים שמרכיבים את הסיום בתיבות 34-36 (מי ארוך בבאס, הצלילים של המוטיב הפתיחה בטנור, והצלילים המרכזיים באלט). מעניין לציין, שהצליל פה# הארוך ביד שמאל בתיבה 20 עד השמינית הראשונה של תיבה 21, מהווה נקודת אמצע. צליל זה מופיע שוב כצליל הסיום של האינוונציה ביד ימין, ויוצר תחושת סימטריה. הסימטריה קיימת גם בתנועה המלודית – עליה ממשיכה בירידה ולהיפך. סימטריה זו, תורמת לאופי הכללי של האינוונציה – בתנועה רגועה.



דוגמת תווים 11/6: תיבות 34-36

*Allegretto .II*

האינוונציה השניה מבוססת על מלודיה במשקל של שני חצאים. המלודיה כרומאטית, מודאלית-פנטטונית, ונעה בין צלילים מרכזיים במרווח של טריטון (לה ומיב). גם באינוונציה זו, כבקודמתה, יש שינויים במיקומי הדגש בתיבה, ונוצרת תנועה מתמדת בין הידיים. גם כאן, יש קאנון בין שתי הידיים. המוטיב המלודי המרכזי מופיע בווריאציות שונות בהמשך, שכוללות גם קפיצה של קוורטה (בדומה לאינוונציה הראשונה).

7 משחקים בשניים בביצוע מניקה פאלון.

בתיבות האחרונות יש האטה עד לפיתרון של הטריטון בקווינטה של לה – מי. הסיום במרווח זך מסכם את התחושה האסתטית הכללית של השלמה ורגיעה ברוח פאלסטרנה, שבאה לידי ביטוי גם במלודיה: עליה זוכה באופן מיידי לירידה, וקפיצה ממשיכה בתנועה נגדית בסקונדות.

### III. *Allegro non troppo*

האינוונציה השלישית היא כרומאטית עם מודוסים מלאכותיים, וכתובה במשקל של 2/4. המלודיה מבוססת בעיקר על תנועה מתמדת בחלקי שש עשרה. גם כאן יש קפיצות של קוורטה וצעדי סקונדה. להבדיל משתי האינוונציות הקודמות, החיקוי הוא קאנון לא מושלם במרווח משתנה של נונה (למשל בתיבה 1), וקוורטה (למשל בתיבות 7-9). האינוונציה מורכבת משני מוטיבים מלודיים מרכזיים: הראשון בקוורטות וסקונדות לסרוגין בעליה וירידה. השני בסקונדות במקצב עם הפסקות. המוטיב השני מופיע בתיבות המסיימות, בתנועת ראי בין שתי הידיים. בדומה לאינוונציה השניה, הסיום הוא במרווח של אוקטבה זכה. שימוש בהפסקות, החיקויים במרווחים והקפיצות המרובות יוצרים תחושה של חוסר שקט, בניגוד מסויים לאינוונציות הקודמות. סימן המטרונום והוראות הביצוע (לא מהר מדי) מעידים על כך שלמרות המרקם הצפוף והתנועה המתמדת, המבצע נדרש להקפיד על שקיפות. האינוונציה מהווה אתגר למבצע מבחינת דיוק. המלודיה המורכבת יוצרת קשיים מבחינת איצובע והחלטה היכן אפשר להרים את היד ולשנות מצב.



דוגמת תווים 11/7: תיבה 1

### IV. *Cantabile*

האינוונציה הרביעית מזכירה באופייה את הפוגה מס' 22 בסי במול מינור, BWV 867 מתוך הספר הראשון של הפסנתר המושווה של י"ס באך. הנושא באינוונציה דומה לנושא של הפוגה – איטי למדי ובעל אופי מופשט ומהורהר. אינוונציה זו מהווה ניגוד מוחלט לאינוונציות הקודמות בכך שהיא אינה מוטורית ויש לה אופי סיפורי, כמו בלדה. ההתחלה היא בחצי וחצי מנוקד – צלילים ארוכים. ההמשך הוא ברבעים ואחר כך גם בשמיניות. המוטיב הפותח מתחיל להופיע בהיפוך מתיבה 17, וחוזר לצורה המקורית מתיבה 32 ועד לסיום. החיקוי הקאנוני בין הידיים הוא

במרווח של קווינטה. יד שמאל מתחילה מלודיה ארוכה למדי ויד ימין נכנסת בחיקוי בתיבה 4. לאחר מכן משך הכניסה של הקול השני מתקצר. באופן כללי המרקם מתחיל דליל, הולך ונעשה דחוס בגלל כניסה צפופה יותר של הקולות וערכים קצביים קצרים יותר, ולקראת הסיום הולך ונעשה שוב דליל. גם בכך יש תחושה מופשטת אינסופית המהווה ניגוד פיזי מוחלט למוטוריות של האיננונציות הקודמות. הנושא הוא כרומאטי עם קפיצה של קוורטה, תרצות ובעיקר צעדי סקונדה. גם כאן יש שינויים במיקום הופעת הנושא בתיבה ובדגשים. משחק בשני קולות בחומר מלודי מינימליסטי ומופשט. הסיום הוא במרווח זך (אוקטבה), בדומה לסיומים של האיננונציות הקודמות.

#### *Ben legato e tranquillo .V*

האיננונציה החמישית היא במרכז טונאלי דו, מודאלית-כרומאטית עם אלמנטים פנטטוניים, וכתובה במשקל רגוע של 12/8. המלודיה בלגאטו יוצרת תחושה של גלים שקטים. ההתחלה היא בקאנון מושלם בין הידיים. הכניסה השנייה של חלק מהנושא ביד ימין, היא בתנועה הפוכה של קוורטות, כאשר החזרה הקאנונית ביד שמאל, מתחילה במרווח נונה גדולה. אחרי כן, הכניסות הקאנוניות הן במרווחים שונים. כפי שראינו באיננונציות הקודמות, הדגשים והמקצבים של הנושאים המלודיים עוברים שינויים. מהמחצית השניה של תיבה 9 ועד המחצית הראשונה של תיבה 12 יש סקוונצות יותר צפופות ומאד כרומאטיות. תיבות אלה נמצאות בחלק האמצעי של היצירה, ויוצרות עליה במתח. עליה זו יוצרת מבנה סימטרי קמור של כל האיננונציה, שמתחילה ומסתיימת באופן רגוע. הסיום הוא על הטוניקה דו (דו ראשון ביד ימין ודו גדול ביד שמאל), בדומה לסיומים של האיננונציות הקודמות. לפני הצליל המסיים יש מיט ארוך ביד ימין. אחרי המיט יש סיט שמוכיל לדו ביד ימין, וכיד שמאל רהב – הובלה מודאלית כפולה, שמהווה סיכום לסימטריה הכללית של האיננונציה.

#### *Allegretto .VI*

האיננונציה הששית והאחרונה מהווה ניגוד תוסס לקודמתה. המשקל שני רבעים והקצב מורכב בעיקרו מתבניות של חלקי שש עשרה ומקצבים מנוקדים וסינקופיים. האיננונציה דומה מבחינת המרקם לאיננונציה השלישית. בדומה לשאר האיננונציות, החומר המוסיקלי הוא כרומאטי-מודאלי, עם שימוש רב בקוורטות. ההתחלה היא קפיצה של טריטון ואחריו קוורטה. כפי שראינו גם באיננונציות הקודמות, בדומה לקונטרפונקט פאלסטרינה, גם אצל בראון יש שאיפה להשלמה ורגיעה, קפיצות זוכות לתנועה מלודית נגדית במרווחים קטנים יותר (בעיקר סקונדות). שאיפה זו באה לידי ביטוי גם באיננונציה האחרונה. הסיום הוא באקורד חגיגי, בדומה לאיננונציה הראשונה. האקורד כאן הוא קוורטלי ובו 4 צלילים – סולב, דו, פה ולהב.



דוגמת תווים 11/8: תיבות הסיום תיבות 37-38

### 3. לא יאומן כי יסופר (י' בראון 74 A) (1966)

לא יאומן כי יסופר היא יצירה שנכתבה כליווי בצ'מבאלו סולו לקריין יחיד (השחקן שמוליק סגל) לתקליטון של שירי ילדים של המשורר ע' הלל (הלל עומר). התקליטון יצא בשנת 1966 בהוצאת CBS (מספר קטלוגי 6229). הקריין מקריא משירי הילדים של ע' הלל בליווי מוסיקלי של אלדר נוימרק בצ'מבלו. התקליטון שנועד לילדים בני 5-10, הופק בביווי של דוד ברגמן (שביים גם את יובל איילת השחר באותה תקופה עם בראון כמלחין ומנהל מוסיקלי). קולו הנעים של המספר שמוליק סגל, השתלב בצורה מופלאה עם המוסיקה והמילים, ונוצרה יצירה בימתית שלמה כשאת התפאורה משלים המאזין בדמיונו. לא יאומן כי יסופר דומה בגישתו לדירה להשכיר. בשתי היצירות יש כבוד מלא למילה הכתובה – קריינות ומוסיקה נפרדות (למעט בשיר יואש שבו נכנס הליווי המוסיקלי ב-*p* לקראת הסיום הדרמטי של השיר וממשיך ב-*f* אחרי שהשיר מסתיים). המוסיקה מלווה את הטקסט ותורמת לו מבחינת אווירה וציורי מילים. בדרך כלל שיר מתחיל בקריאת שמו על ידי הקריין ובפתיחה קצרה בצ'מבלו. לאחר מכן הקריין קורא את המילים ובסיום נשמע שוב הצ'מבלו. כל צד של התקליטון נפתח בפתיחה<sup>8</sup>. צד א' במי<sup>b</sup> מז'ור עם אלמנטים מודאלים והשפעות מעולם הג'אז והבלוז. הפתיחה של הצד השני מבוססת על המוטיב של הפתיחה הראשונה. ניכר שהיצירה כתובה במיוחד לצ'מבלו. יש בתווים הוראות ביצוע מפורטות מבחינת השימוש במנואלים וברגיסטרים השונים של הכלי. עם זאת, בתווים אין הוראות ברורות לקריין. דברים אלה תוכננו, כפי הנראה, בתאום עם הבמאי.

היצירה נכתבה עבור התקליטון ונשכחה ככתב יד כמעט יחיד באחד הארונות בבית המלחין. לפני מספר שנים בראון עיבד אותם מחדש לקריין, לחליל ופיקולו (עבור ליאור איתן) ולפסנתר עבור מוניקה פאלון. העיבוד החדש, שנכתב לזכרו של שמוליק סגל, אמור היה להשתלב במופע ביחד עם דירה להשכיר ויצירות נוספות. בעיבוד כתב בראון את ההתחלות של המילים, שהקריין אמור לקרוא (להבדיל מכתב

8 בתקליטים ובתקליטונים יש שני צדדים, בשונה מתקליטורים. בכל צד יש כמה שירים. את התקליטון משמיעים על גבי פטיפון והופכים אותו פיסית מצד לצד.

היד המקורי). המלחין לא היה מרוצה מהעיבוד, וביקש לגנוז אותו. עם זאת, העיבוד הועבר לליאור איתן, הודפס ונשמר במחשב. לאחר כמה חודשים, מצאתי את כתב היד היחיד שנשמר, ביחד עם התווים של העיבוד. כתב היד הועבר לארכיון המלחין בספריה הלאומית בירושלים.

להלן סדר השירים בתקליטון:

<b>צד א':</b>	<b>צד ב':</b>
אני שואל	השועל והחסידה
מעשה בארנב וכזנב	הג'רף
מי יכול	שתי אווזות
שיחה עם עטלף	יואש
סלט	העכבר וההר
הדוכיפת	לא יאומן כי יסופר
	לישון

דוגמת שמע 11/5<sup>9</sup>

#### צד א'

הפתיחה של הצד הראשון כתובה בסולם מיל מז'ור עם אלמנטים מודאליים-כרומאטיים והשפעות מעולם הבלוז. המרקם שקוף ומזכיר את הקטע הראשון מתוך לילדים של בלה ברטוק.

אני שואל – בקטע קצר זה, יש דו שיח בין שני מוטיבים מנוגדים באופן בולט – המוטיב הראשון ב־*p dolce* וברגיסטר בינוני-גבוה, בניגוד למוטיב השני – *f secco* וברגיסטר בינוני-נמוך. בתחילה יש שיחה בין המוטיבים, כאשר כל אחד 'מדבר' בתורו, ולאחר מכן שני המוטיבים מופיעים יחדיו. בתווים כתובות הוראות מפורטות לנגן הצ'מבלו מבחינת שימוש במקלדות וברגיסטרים, כדי לקבל את הגוון והאופי הנדרשים.

9 לא יאומן כי יסופר בביצוע שמוליק סגל ואלדר נוימרק.



דוגמת תווים 11/9: צילום של העמוד הראשון של כתב היד

מעשה בארנב ובזנב – שיר זה מתחיל עם שתי תיבות קופצניות של מוסיקה ב־p ובסטקטו. המוסיקה עליזה, קופצנית וכרומאטית, ומצירת היטב את המילים ומצב הרוח ההומוריסטי של השיר. ה'קפיצה' שקפץ הארנב, והשמחה על מציאת הזנב, מתוארות אף הן בתיבות האחרונות של המוסיקה, באמצעות המוטיבים הקופצניים, ההפסקות, והריצה של שתי הידיים בכיוונים מנוגדים.

מי יכול – שיר לירי זה זוכה לליווי מוסיקלי עדין, בעל מרקם שקוף – בתחילה באוניסונו ואחר כך בחיקוי בין שתי הידיים. הסיום הוא באקורד שבור: לה, דו#, פה#, סי, מי. השילוב הקוורטלי, יוצר אווירה חלומית ודמיונית, שמשקפת את המילה 'עיניים' ומבטאת את היכולת של הילד לראות דברים בלתי אפשריים בעזרת הדמיון.



דוגמת תווים 11/10: הסיום תיבות 9-10

שיחה עם עטלף – העטלף של ע' הלל מצייר עולם הפוך ומוזר שבו אין תשובות חד משמעיות. ההומור והמוזרות מצטיירים במוסיקה של בראון על ידי המקצב שאינו סימטרי, ההדגשות והמרווחים שיוצרים סקונדות, ספטימות, נונות ודצימות. גם הקדנצה המלודית בתיבה 7 (שמזכירה מוסיקה קלה), מקבלת לבוש חדש בזכות האוניסונו במרווח של ספטימה גדולה בין הידיים.

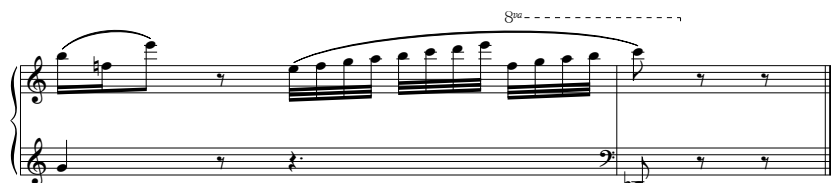


דוגמת תווים 11/11: תיבה 7

סלט – השמחה המתפרצת של השיר התוסס, מתבטאת במוסיקה בתנועה מתמדת, בליווי של חלקי שש עשרה מהירים ביד שמאל ובהדגשות. גם במילות השיר ישנה מוסיקה, של המזלגות והסכנים, שמקפצים ומנגנים. השילוב של המילים הציוריות והמוסיקליות ביחד עם הליווי של הצ'מבלו, הופך את הפעולה היומיומית של הכנה ואכילת סלט, לחגיגה של ממש.

הדוכיפת – השיר האחרון בצד הראשון של התקליטון, מנוגד מבחינת הטמפו לקודמו, וכתוב לסירוגין ב-8 וב-6 שמיניות. הקטעים במשקל 8 שמיניות נחלקים באופן לא סימטרי, וביחד עם הארטיקולציה והאפוג'אטורות נוצרת אווירה מיוחדת. האווירה מתחילה עם קדמה אלגנטית, שבנוייה כמודוס לה פריגי עולה בחלקי שלושים ושניים. תבנית דומה, במי פריגי, מסיימת את השיר. ניתן לרמיין את הסולם הפריגי

המסיים כבריחה של הדוכיפת משינוי של החתול הרעב (שהציץ בה מן הצד). כמו כן, אפשר לראות את האפוג'אטורות כציוצים של הדוכיפת בשיחה. המוסיקה היא מודאלית וכרומאטית, עם מהלכי קוורטה שמאפיינים גם יצירות רבות אחרות של בראון. הכתיבה הקונטרפונקטית נעה בין נקודות עוגב על מי וסילב.



דוגמת תווים 11/12: הסיום (הסולם הפריגי) תיבות 11-12

### צד ב'

הפתיחה של הצד השני דומה מבחינה מוטיבית לפתיחה של הצד הראשון, אך שונה ממנה באופייה, בגלל היותה כתובה במי פריגי-מינורי. האווירה שנוצרת, היא יותר מהוררת ועצובה. הסיום מהווה אקורד מפורק של מי-סול-סילב ודו#, שתורם אף הוא לאווירה הבלוזית-מלאנכולית.

השועל והחסידה – מתחיל בקאנון בין שתי הידיים, של סקוונצות יורדות מהירות עם התנגשויות כרומאטיות (למשל סי בימין בו זמנית עם סילב בשמאל). התחלה סוחפת זו, היא בניגוד מוחלט לפתיחה. האסוציאציה המיידית שעולה בהאזנה לסקוונצות הללו היא של צחוק מתגלגל. ואכן, הסיפור הוא בדיחה, כיצד החסידה 'מסדרת' את השועל הרעב. ההמשך הוא איטי יותר ולירי, ומהווה רקע מתאים לשיחה המנומסת בין השועל לחסידה. ההבדלים בגוון בין הפתיחה לקטע הלירי מתבטאים בהוראות המדויקות לצ'מבלו, מבחינת הרגיסטרים.

הג'ירף – מתחיל בתבנית קצרה באוניסונו עם מקצב מנוקד של: סול, לה, סול, פה, מי, רה (ובאופן מפתיע אין ירידה לדרו). אחר כך, יש סטקטו, אקורדים שמחולקים בין שתי הידיים, והפסקות מפתיעות. מהלך הבאס בחלק זה הוא ירידה של קוורטה בין להב למיב. בהמשך הקטע יש קונטרפונקט בין התבנית המלודית של ההתחלה ומרווחים בסטקטו. המוסיקה יוצרת תחושה היתולית שמתאימה לשיר הקצרצר מלא ההומור.

שתי אוזות – מלווה באוסטינוו ביד שמאל, שמזכיר גיעגוע של אווז (ומושפע מהנושא של הברווז בפטד והזאב של פרוקופייב). יד ימין מצטרפת אחרי 4 תיבות עם המוטיב המלודי של הפתיחה, כקונטרפונקט לאוסטינוו (שעובר שינויים הרמוניים).

כדומה לפטר והזאב, גם כאן המוסיקה משקפת בעצבות אירונית את גורלן של האוזות (שמרומז בשיר).



דוגמת תווים 11/13: תיבות 5 – 6

יואש – הוא אולי השיר הידוע ביותר בקובץ זה לילדים של שנות הששים. השיר בתקליטון מתחיל עם המילים בלבד, בקולו של שמוליק סגל. בשונה מהשירים האחרים, המוסיקה מתגנבת לתוך המילים, בתחילה בשקט, ומציירת את המילים המתארות את גדילתו הדרמטית של יואש. המוסיקה הולכת ומתגברת, ולבסוף נשארת במרכז הבמה. תפקיד הצ'מבלו הוא מוטורי ודי מהיר. יד שמאל מבוססת בעיקר על תבנית אוסטינטו קצבית של אוקטבות מלודיות בסטקטו על סול ואחר כך על סי, וירידות סולמיות. יד ימין מנגנת קונטרפונקט של צלילים, מרווחים ואקורדים, שתורמים להגברת המתח, על ידי עליות במימדי המלודיה והצפיפות המרקמית.



דוגמת תווים 11/14: שתי תיבות אחרונות 17-18

העכבר וההר – הקריין מכריז את כותרת השיר. אחרי כל דמות, יש לייטמוטיב – תבנית מוסיקלית קצרצרה, שמציירת את אופייה. העכבר מצטייר באוניסונו בעליה א־טונאלית, פתלתלה ומהירה. ההר מצוייר ע"י אוקטבות איטיות ביד שמאל, שמלוות קוורטות וקווינטות ביד ימין. הניגוד הבולט בין העכבר וההר נוצר גם בגלל הרגיסטרים השונים – העכבר ברגיסטר הבינוני-גבוה, וההר ברגיסטר הבינוני-נמוך. אחרי הקראת השיר, מנוגנת התבנית של ההר – כהד לדברי ההר במילות השיר.

לא יאומן כי יסופר – בכתב היד וגם בעיבוד נכתבה מוסיקה שהייתה אמורה ללוות את השיר. עם זאת, התווים מעולם לא בוצעו. השיר מוקרא בשלמותו על ידי סגל,

ללא ליווי מוסיקלי. השאלה, מדוע המוסיקה הזאת לא נכנסה לתקליטון, נשארת ללא תשובה. מעניין לציין, שהמלחין לא גנז את המוסיקה, וכלל אותה בעיבוד.

לישון – המילה האחרונה של השיר הקודם היא *כחלומות*. המוסיקה שמלווה את השיר לישון, ממשיכה אותה באופן רצוף, ללא הפסקה. המוסיקה שכתב בראון לשיר האחרון היא איטית וחלומית, ובנויה כהומופניה של מוטיב הפתיחה באקורדים שבורים, באוניסונו בין הידיים. המלודיה של מוטיב הפתיחה, היא בסופרן (ביד ימין) ובטנור (ביד שמאל). תוך כדי המנגינה קורא הקריין את הכותרת של השיר. המנגינה נפסקת והקריין מקריא את השיר בשלימותו. הקריין חוזר על המילה האחרונה ישנה פעמיים. בפעם השניה נכנסת המוסיקה וממשיכה עד לסיום. השילוב של הקריינות השקטה והאיטית עם המוסיקה החלומית יוצר אווירה של שיר ערש, ומהווה סיום עדין ופיוטי לתקליטון.

#### 4. פרקי פסנתר למנגנים צעירים (י' בראון 79)(1968)

בראון סיפר בראיון משנת 2012: "פרקי פסנתר למנגנים צעירים, יכול להיות שפרום הציע לי לכתוב, לא זוכר. החוברת יצאה לאור בהוצאת פרום. את הגרפיקה עשתה אבישג מנזה, האחוזת הצעירה של משפחת מנזה, של רות שהייתה פסנתרנית, יעקב שהיה הבכור וניגן בצ'לו, וטליה שהייתה קונטרבסיסטית. אבישג הייתה היחידה שלא הייתה מוסיקאית. מאד נהייתי לכתוב את זה ויש שם גם מנגינות עממיות וגם מנגינות שלי."

דברי מרים בוסקוביץ' בראיון משנת 2012:

"בקשר למוסיקה לפסנתר של בראון, החוברת לילדים שלו יוצאת מן הכלל, גם מבחינה חינוכית, כמציג קאנון בארבע ידיים למשל, גם מונח טוב כשמדברים על תנוחה של חמשת האצבעות על המקלדת. הקשר בין התווים לבין המוסיקה הנשמעת והמקלדת טוב עבור התלמיד. לימדתי את החוברת כאשר היו לי תלמידים מתחילים. כמרצה למתודיקה המלצתי על החוברת."

**בפרקי פסנתר ישנם עיבודים לשירים שהיו ידועים היטב לילדים בשנות הששים כגון: מיכאל הולך לבית הספר, שיר אביב, המוכר יותר בשמו אוד חבצלות, יום ששי היום, אן דן דינו, עוד לא אכלנו, אל יבנה הגליל וייסי בכינוד. כמו כן, יש בחוברת שירי עם ספרדים, שיר עם בדואי, דבקה דרוזית וריקוד תימני. פרקי הפסנתר פותחים במיכאל הולך לבית הספר ומסתיימים בדודו יקרא – זמר לשבת. ניתן להתייחס לפתיחה ולסיום של האוסף כמעין מסע מרתק שמתחיל עם הפרידה של הילד מיכאל מילדות חסרת דאגות למען ספסל הלימודים, פרידה איתה המלחין מאד מזדהה, ומסתיים בשיר שבת שמסמל עבור המלחין שלוה ושמחה, ואולי גם**

סיומה של בריאה בזעיר אנפין. במהלך המסע, הילד מתוודע לשירי משחק, מנגינות שמבטאות הלכי רוח וכן לשירי עמים ועדות שמהווים מעין קליידוסקופ צלילים ישראלי צבעוני שמייצג את השקפת עולמו הסובלנית והחיובית של המלחין.

המנגינות והפיוטים המוכרים שזורים בתוך יצירות מקוריות כגון: *משחק, משחק בכדור, תרועה בשתי חצוצרות ומצעד חגיגי*, שמופיע גם ביצירתו *ערבית קטנה לקרן ולפסנתר*, שיצאה לאור ב־1982 (י' בראון 281), ומנגינה בלי סוף בחמישה רבעים. בפרקי פסנתר מופיעים שירי עם, למשל פרק 14 *זמרי לי יונה תמימה* והפרק האחרון *דודו יקרא בגרסא שנרשמה מפיו של אליהו גמליאל* (שזכתה לעיבודים להרכבים שונים). שירים אלה נכנסו גם לחוברת *שבעים ושבעה לחנים יהודיים מסורתיים* – חוברת שהמלחין ליקט וערך לצורכי הוראה שיצאה לאור בבית ההוצאה של אגודת הסטודנטים של אוניברסיטת תל-אביב, בשנת 1977.

חלק מהפרקים כתוב לפסנתר סולו וחלקם לפסנתר ב־4 ידיים שמיועד לשני תלמידים שאמורים להתחלף במקומות. במרבית הפרקים אין סימני דינמיקה וטמפו באופן מכוון, כפי שכתוב בהערות למורה: "הילד בעצמו ימצא, בהדרכתו הזהירה של המורה, את אופן הנגינה הנכון, בהתאם לאופי המוסיקה ולמזגו הוא. זהו חלק חשוב בחינוכו המוסיקלי".

מבחינה מתודית, החוברת הדרגתית מבחינת דרגות קושי ומסתפקת בדרך כלל בסימן היתק אחד לכל היותר. מעניין לציין שהפה# על יד מפתח סול מסומן בפה ראשון לנוחיות התלמיד ולא כמקובל (ראה פרק 3 שיר אביב, תיבות 1 ו־2 בעמוד 3).



דוגמת תווים 11/15: שיר אביב תיבות 1-2

פרק 10 – בארץ הפלאות ל־4 ידיים, כתוב בחמישה במולים, אך אינו מסובך מכיוון שהוא מנוגן על הקלידים השחורים שיוצרים את הסולם הפנטטוני (ראה תיבות 1 ו־2 של תפקיד המנגן השני בעמוד 6).



דוגמת תווים 11/16: **ארץ הפלאות** תיבות 2-1 בתפקיד המנגן השני

קצב ההתקדמות של התלמיד בחוברת מהיר. מבחינת סימני ההיתק הדרישות אמנם אינן גבוהות, אך כבר מהפרק הראשון ניתן להבחין ברב קוליות שמהווה סימן היכר כללי של המלחין. בהשוואה בין הפרק הראשון לפרק השני למשל, ניתן לראות התקדמות לאוקטבה השנייה במפתח סול וכן תיחכום קומפוזיטורי: המנגינה ביד ימין מלווה ע"י אותה המנגינה בהרחבה ביד שמאל. התלמיד יכול להפיק תועלת נוספת מהחידות המוסיקליות שחד לו המלחין. הפרק השלישי הוא מעין קאנון בין שתי הידיים. מבחינת דרגת קושי, יש התקדמות שנובעת מהשילוב של הרבע המנוקד והשמינית ביד ימין עם השמיניות ביד שמאל (ראה פרק 3 – שיר אביב, עמוד 3 תיבה 4).



דוגמת תווים 11/17: **שיר אביב** תיבה 4

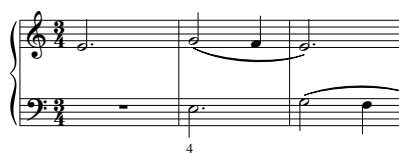
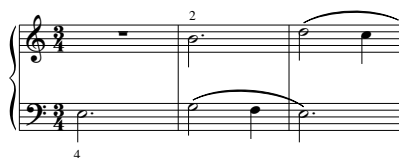
בפרק זה מחוזקת האוקטבה הראשונה של מפתח פה, עקב דרישות הנגינה של תווים בערכים מהירים ואיטיים לסירוגין. (ראה פרק 3 שיר אביב, עמוד 3 תיבות 5 ו-6, לעומת פרק 2 הארנבת והצב, עמוד 2 תיבות 1-3).



דוגמת תווים 11/18: **שיר אביב** תיבות 5-6

דוגמת תווים 11/19: **הארנבת והצב** תיבות 1-3

ככל שמתקדמים בפרקים בסדר כרונולוגי, נוספות דרישות שמתבטאות בהשהיות ע"י קשתות מחברות (ראה פרק 4 בשני קולות, עמוד 3 תיבות 6-8) ותחכומים קומפוזיטוריים שמפתחים אצל התלמיד יכולת ניתוח (ראה השוואה בין פרק 6 קאנון בעמוד 4 תיבות 1-3 לפרק 7 ועוד קאנון בעמוד 5 תיבות 1-3: המנגינה בקאנון הראשון ביד ימין עוברת ליד שמאל בקאנון השני והקאנון הראשון הוא קאנון 'כהלכתו' לעומת השני במרווח של אוקטבה + קווינטה). דוגמאות אלה מדגימות את התייחסותו של המלחין לתלמיד כאל מלחין צעיר שלא נועד רק לנגן באצבעות עגולות באופן אוטומטי מתווים צפויים למדי, אלא נדרש להפעיל את סקרנותו.

דוגמת תווים 11/20: **בשני קולות** תיבות 6-8דוגמת תווים 11/21: **קאנון** תיבות 1-3דוגמת תווים 11/22: **עוד קאנון** תיבות 1-3



בהמשך החוברת מתווספים סימני ארטיקולציה ומגוון רחב ביותר של טכניקות שמתבטא בתווים בקשתות, השהיות, סטקטי, שינויי משקלים וחלוקות מקצביות. התלמיד נדרש לברוק את המפתחות כשהשילוב ה'רגיל' של מפתח סול ליד ימין ומפתח פה ליד שמאל אינו ברור מאליו (ראה פרק 14 זמרי לי יונה תמימה, עמוד 9 תיבות 1-2).



דוגמת תווים 11/23: זמרי לי יונה תמימה תיבות 1-2

ניתן להשוות את פרקי הפסנתר למנגנים צעירים לאלבום לבני הנעורים, אופוס 68 של שומאן, ולראות שיש קווי דמיון שאינם מקריים. למשל פרק 17, שיר המקהלה מזכיר מאד את הכוראל (ראה פרק 17 שיר מקהלה, עמוד 11 תיבות 1-3 והשווה עם כוראל של שומאן, פרק מס' 4, תיבות 1-3).



דוגמת תווים 11/24: עמוד 11 שיר מקהלה תיבות 1-3



דוגמת תווים 11/25: האלבום לבני הנעורים של שומאן פרק 4 תיבות 1-3

באופן כללי ניתן לראות גישות דומות בהשוואה בין שתי היצירות, גם הדרישות הבלתי מתפשרות שמתבטאות בכתיבה רב קולית מתוחכמת ושילוב בין שירי עם ויצירות מקוריות. באופן כללי ניתן לומר שרוחם של שני מלחינים גדולים מרחפת

מעל לפרקי הפסנתר: רוברט שומאן מהמאה ה-19 ובלה בארטוק מהמאה ה-20. ואכן, שתי היצירות המשמעותיות ביותר לתלמידים שנכתבו ע"י מלחינים גדולים, הן האלכום לבני הנעורים, אופוס 68 של שומאן והמיקרוקוסמוס של בארטוק.

## 5. נופים זרים לרתם (י' בראון 124) (1981)

בראון סיפר בראיון משנת 2012: "כתבתי את זה בשבתון באוניברסיטת יורק. שלא כדרכי, הפעם דמיינתי לעצמי וחשבתי שהנסיעה לאנגליה וכל הדברים החדשים השפיעו עלי. יכול להיות שזו הייתה השראה, זו הייתה ממש השראה. הקדשתי את זה לרתם (בתי). סאלי פינקס הופיעה עם היצירה לראשונה במחלקת המוסיקה של אוניברסיטת ברנדייס, בה הייתי פרופסור אורח. זה היה בקונצרט שהיה מוקדש ליצירות שלי. היו אפילו 2 קונצרטים הודות לבוב קופ שנתן לי גיבוי והרבה יותר מתמיכה. ביוזמת סאלי היה מפגש של מלחינים ישראלים בברנדייס, סרג'ו נטרא הגיעו... הגיעו שולמית רן, משה זורמן ואסתרית בלצן, ינעם ליף שלמדו אז בייל. כל אחד השמיע קסטות (אז היו קסטות) מהיצירות שלו והתפתחה שיחה על מוסיקה ישראלית. סאלי ניגנה את נופים זרים באחת האתנחתות הראשונות באולם ימקא בירושלים וזה הוקלט."

דוגמת שמע 1011/6

- I. מסע אל הבלתי נודע...
- II. פגישות בערפל...
- III. מראות בירוק...
- IV. מראות ים...
- V. מראות בזהב...
- VI. עיר גדולה...
- VII. זרות...

שבעת פרקי נופים זרים מהווים רשמים מוסיקליים של נופים, ובכך שונים ממרבית היצירות הכליות של בראון.

## I. מסע אל הבלתי נודע... – Vivo

הפרק מתחיל באוסטינטו של שנים עשר חלקי שש עשרה ברגיסטר הגבוה ב-pp. תבנית זו מורכבת ממרווחים מלודיים של אוקטבה וספטימה גדולה לסרוגין, ויוצרים מצלול כרומאטי מעורפל. בהמשך, מתווספים מרכיבים כגון הדגשות, מרווחים בסקטו ולגאטו לסרוגין, אקורדים ועוד. הפרק בנוי מארבע חטיבות מרכזיות:

10 נופים זרים בביצוע סאלי פינקס.

הראשונה בתנועה מתמדת של האוסטינטו ביחד עם הדגשות וקונטרפונקט. מבחינה מלודית, כרומאטיקה משתלבת עם מוראליות מלאכותית. החטיבה השניה מתאפיינת בקונטרפונקט של תנועה כרומאטית של אקורדים מקבילים בשתי הידיים, שמסתיים בחיקוי של תבנית של חלקי שש עשרה חוזרים במרווח של שתי קוורטות – רה<sup>11</sup> – סולב בשמאל,

ודרפה בימין. השילוב נשמע כרומאטי ומוביל, תוך כדי האטה, לחטיבה השלישית שדומה מאד לחטיבה הראשונה. מבחינה טונאלית, מעניין לציין, שהחטיבה הראשונה מתחילה ברה והשנייה בלה. הקשרים טונאליים אלה ביחד עם הצורה א – ב – א, יוצרים צורת סונטה, שאופיינית מאד לכתיבתו של בראון. בהמשך לרעיון זה, החטיבה הרביעית והאחרונה מהווה קורה, שמשלבת את החומרים התמטיים שהופיעו קודם לכן.

## II. פגישות בערפל... – Adagio

הפרק מתחיל בלחיצה דמומה של קלסטר ברגיסטר הנמוך, שגורמת להידהוד מעורפל של האקורדים בפורטה וסטקטו ביד ימין. אפקט זה, שמופיע 3 פעמים בפרק קצר זה, נדיר בכתיבתו של בראון לפסנתר. היחידה הצורנית הראשונה מורכבת משלושה מוטיבים קצרים: (1) אקורדים בסטקטו על רקע הקלסטר המוחזק. (2) מוטיב מלודי של אוקטבות, קוורטות וטריטון עם אפוג'אטורות (גם הוא על רקע הקלסטר), ו-3) מוטיב מלודי בעלייה שבהמשכו פיתוח המוטיב השני באקורדים מנוגדים עם אפוג'אטורות בשתי הידיים. יחידה זו חוזרת על עצמה עם שינויים והתפתחות. היחידה הצורנית השלישית מתחילה גם בקלסטר, כמו שתי היחידות הראשונות. ביד ימין מופיע מוטיב חדש בחלקי שש עשרה, כרומאטי ומפותל. בהמשך מצטרף קול שני בחיקוי. היחידה הצורנית שסוגרת את הפרק, מכילה אלמנטים מוטיביים מתוך היחידות הפותחות. הפרק מתאפיין בניגודים: אקורדים בסטקטו מול מלודיות בלגאטו, שינויי דינאמיקה פתאומיים ורגיסטרים קיצוניים. כמו כן, הוא רצוף הפתעות בשל הדגשות ואסימטריה.

## III. מראות ברזק... – Andantino

פרק זה זכה במהלך השנים בכמה ביצועים.<sup>11</sup> המקצב המנוקד והמלודיות שלו יוצרים תחושה ריקודית ולירית שמנוגדת לאווירה המופשטת והמעורפלת של הפרקים הקודמים. המוטיב המלודי המרכזי מעובד באופנים שונים – אוניסונו, חיקוי, אקורדים שבורים, לווי של תבניות בחלקי שש עשרה ועוד. המאפיינים המרכזיים של העיבוד המלודי הם שקיפות מרקמית והולכת קולות. הפרק בנוי בצורת סונטה, עם רקפיטולציה

11 רתם לוז ניגנה את הפרק בקונצרט צהריים לזכרו של וולטר אופהויזר ז"ל, בכנס במכון למוסיקה יהודית באוניברסיטת לונדון, באביב 2011. כמו כן, יש ביצוע באתר youtube של הפסנתרנית הגרמניה Heloise Ph. Palmer, שזכה ליותר מ-3,500 צפיות.

מקוצרת וקורטה. התצוגה היא מונותמטית. מבחינה הרמונית, יש תנועה מסי (מינור) לפה#, ולאחר מכן התקה ללה מינור ותנועה למי, רה וסול. הפיתוח מתאפיין בכתיבה קונטרפונקטית של ארבעה קולות, בתנועת שמיניות, שיוצרים מצלולים של קוורטות מקבילות ומרווחים נוספים. הפיתוח מסתיים בפה# כטון מוביל לסול (תיבות 69-70). הסול באוקטבה ביד שמאל מלווה באקורדים סינקופיים, שמובילים בחזרה למנגינה של התצוגה. חלק מהעיבוד המלודי ברקפיטולציה שונה מהתצוגה ומשתמש באלמנט הסינקופי. הקורטה מתאפיינת בירידה דינאמית עד ל-*ppp*.

#### IV. מראות ים... – *Un poco agitato*

החטיבה הצורנית הראשונה של הפרק (בתיבות 1-36) מתאפיינת בתבנית חוזרת של חלקי השש עשרה העולים והיורדים ברגיסטר הבינוני נמוך של הפסנתר, שמציירת את נוף גלי הים בקדרות. התבנית מורכבת בתיבות הראשונות, מצלילי האקורד סיב-פה-דו-רה-לה-ב במצב רחב. לאקורד נוספת מנגינה עולה בסקונדות במקצב מנוקד. המתח עולה בעקבות התקה של צלילי האקורד כלפי מעלה לבאס דו (במקום סי), ואחר כך לרה. המתח עולה גם בגלל העליה בעוצמה מ-*pp* ל-*f*. לאחר מכן (בתיבות 34-35), יש ירידה כרומאטית במנגינה – פה, מי, מיב, ביחד עם תבנית אקורדית על הבאס מיב ודימינואנדו.

התנועה ההרמונית מסיב למיב מאד אופיינית לבראון שמשמש ביחסי קוורטה וקווינטה. המיב משמש כנקודת משען לחטיבה השניה הרציטיטיבית, מתיבה 37-49. חטיבה זו מתחילה עם התבנית בחלקי שש עשרה על הבאס מיב. ביד ימין נוספים מרווחים ולאחר מכן תבנית מלודית של פה-רה. תבנית חוזרת זו מתפתחת לרציטיטיבית של חלקי שש עשרה שמתלווים בתנועה נגדית ביד שמאל. מתוך התבניות האלה, בולטת ירידה מלודית של פה-מי-רה-דו#, שמובילה בסופה של החטיבה לסיב בבאס. הסיב פותח את החטיבה השלישית (בתיבות 50-71), שמתחילה בחזרה על החטיבה הראשונה. חטיבה זו מהווה פיתוח של החומר המוטיבי שהופיע בחטיבה הרציטיטיבית. החטיבה הרביעית (בתיבות 72-98) דומה לחטיבה השניה הרציטיטיבית. ברציטיטיבית בחלקי שש עשרה בולטת עליה מלודית של דו-רה-ב-מי-ב-מי-ה-פה-סול#. ולאחר מכן ירידה לסול#. הקו המלודי הוא מודוס מלאכותי עם אלמנטים כרומאטיים. החטיבה החמישית והאחרונה בפרק (בתיבות 99-104) מתחילה בפה, כהמשך לסול. זוהי קורטה, שמסיימת את הפרק ב-*pp*.

המוטיבים המלודיים וההרמוניים הקצרים בעליה וירידה בצעדי סקונדה, הם היחידות הצורניות המרכזיות של הפרק, שכנוי בתנועה טונאלית בין המרכזים סיב ומיב. התנועה המתמדת בגלים, ביחד עם הדגשים הרתמיים, הדינאמיקה והמצלולים, יוצרים אווירה מלנכולית של סערת רגשות, במיוחד בקטעים הרציטיטיביים. אלה הם מראות נוף של ים זר, סוער ואפור.

### V. מראות בזהב... – Moderato

הפרק מתחיל כניגוד לקודמו, בתנועת אקורדים גדולים ב*f*. מראות בזהב בנוי משתי חטיבות תמטיות מנוגדות. החטיבה הראשונה מתאפיינת כאמור, באקורדים גדולים איטיים, במקצב סינקופי. האקורדים מקבילים, ומבוססים על סולם פנטטוני. אחרי האקורדים מופיע מוטיב מלודי איטי באוניסונו, שנשען על צליל ארוך. החטיבה השנייה היא מהירה במקצב שלושה רבעים ריקודי סינקופי, שמלווה בשמיניות במלודיה קוורטלית מפותלת עם אלמנטים פנטטוניים. החומר הצלילי של החטיבה השנייה, דומה מאד לזה של הראשונה (פה#, לה#, דו#, סול# ועוד). כך, שנראה שבחטיבה השנייה, המלחין משחק בצלילים של האקורדים בחטיבה הראשונה כבאבני פלא, ויוצר מהם תבניות מהירות וריקודיות, בניגוד לתבניות האקורדיות האיטיות.

הפרק כולו בנוי בצורת א – ב – א' וקודה. החטיבה השנייה והאמצעית היא ארוכה ומפותחת גם מבחינה קונטרפונקטית. המנגינה בשמיניות מנוגנת ביד ימין ולאחר מכן ביד שמאל ומהווה אתגר פסנתרני. בחלק זה ישנם שלושה קולות שמונחים בשקיפות מרקמית – קול ארוך שעליו נשען אוסטינטו של שלושה רבעים והמנגינה בשמיניות. הקודה שבה מופיעים המוטיבים השונים, מתחילה ב*ff* ומסתיימת בהדהוד הצלילים פה#, סול#, דו# ומי# ב*ppp*.

### VI. עיר גדולה... – Allegro assai

פרק תוסס זה מתחיל באקורד ב*f* שבנוי מהצלילים פה ודו בריגיסטרים השונים, שמהווה ניגוד לסיום של הפרק הקודם. אל האקורד הפותח מתלווים אקורדים בעליה שנותנים תחושה של גודל ועוצמה. ניתן לדמיין מגדלים שצומחים בן רגע, כמו בעיר גדולה, כאשר מאזינים לפתיחה המונומנטלית הזאת (בתיבות 1-5). בהמשך, ישנה תנועה מתמדת של חלקי שש עשרה ביחד עם צלילים ארוכים. לתוך תבנית זו נכנסת מנגינה מוטורית עם הדגשות. העיר הגדולה של בראון לא נחה לרגע, בכרומאטיקה, מצלולים מתנגשים (לדוגמה פה#-לה-דו# ביחד עם רה-סול-סי בתיבה 81), דינאמיקה משתנה, סטקטו, הפסקות והדגשות.

הפרק כתוב בתנועה מתמדת, אך ניתן להבחין ביחידות צורניות, שנבדלות זו מזו במלודיה המרכזית ובמרקם. החומר המוטיבי האקורדי של הפתיחה המונומנטלית מופיע ביחד עם התבניות החוזרות של חלקי השש עשרה (בתיבות 24-25), כמעבר בין יחידות מבניות. בפרק יש שלושה מוטיבים מלודיים מרכזיים: (1) מוטיב מלודי רה-מי, ורה-מיב, שמופיע לראשונה כחלק ממרקם מורכב בתיבות 15-16. (2) מוטיב מלודי, שמופיע לראשונה בתיבה 18 ומכיל רהט (שחוזר שלוש פעמים), דו ורהט. (3) מוטיב זה חוזר גם בצלילים ומרקמים אחרים, בחלקם עם ליווי קונטרפונקטי של היפוך קטע מהמנגינה. (3) מוטיב זה מופיע לראשונה בתיבה 67 ומכיל מקטע של

מודוס מלאכותי בירידה: רהב, דו, סיב ולה. מוטיב זה מופיע בקונטרפונקט חיקויי ביחד עם ליווי של התבניות בחלקי שש עשרה. החומר המוטיבי האקורדי של הפתיחה חוזר כמעבר בין יחידות מבניות גם כאן (בתיבות 75-78), כמו לייטמוטיב. עד לאקורד חרישי שמורכב מרה, לה, פה ודו.

Allegro assai (♩ = 120)

*f*

♩ (do not release: should make much noise)

דוגמת תווים 11/26: תיבות 1-5

### VII. זרות... – Mesto (עצוב)

הפרק מתחיל ומסתיים באקורד משולש – מי במול מינור. המיט מופיע כצליל מרכזי גם בפרקים האחרים של היצירה. הירידה הכרומאטית מי-מיב, נוכחת אף היא בחלק מהיצירה. בפרק נוגה זה, הירידה כגורם של רגש שמתבטאת בירידה מלודית, ירידה בעוצמה הדינאמית ובטמפו האיטי, תורמת לאווירה העצובה. ביחד עם הירידה יש גם התפרצויות של רגש בקטעים ב*f*, ביחד עם תבניות דיקלומיות, שיכולות לבטא קינה (ברומה לחלק מהפרק השני בסוּנְטָה הראשונה לפסנתר).

הפרק כתוב בנשימה אחת כמשיכת מכחול. הקו המלודי מופיע בעיבודים ובמרקמים שונים. בתחילה ברגיסטר הבינוני נמוך של הפסנתר ב*p*. בהמשך, המנגינה מנוגנת באוקטבות ביד ימין ובליווי שמורכב מחלקי שש עשרה ורבעים נמוכים מודגשים (שמנוגנים ביד ימין). תיבה 17 מסיימת את החלק הזה, ומתיבה 18 מתחילה יחידה צורנית שמאופיינת על ידי חזרה באוקטבות על צלילים שמתנגשים מבחינה קצבית עם הליווי בשמאל: שלוש שמיניות מול תבניות של ארבעה חלקי שש עשרה. (אלה הרציטציות שהוזכרו לעיל). המקצב המשולב ביחד עם עלייה בעוצמה

$pp$  ל- $f$  (בתיבה 34), מוביל להופעה מחודשת של המנגינה בעיבוד דומה (אוקטבות בימין, וליווי בחלקי שש עשרה ביחד עם באס מודגש). הסיום של הפרק (והיצירה כולה), מתאפיין בחזרה של המנגינה ב- $p$ , כמו זיכרון ישן או געגוע.



דוגמת תווים 11/27: תיבות 18-19

6. ארבעה פרקי מקלדת (י' בראון 152) (1991).

בראון סיפר בראיון משנת 2012:

"כתבתי את ארבעה פרקי מקלדת לנגן הצ'מבלו גידי מאיר, אבל חשבתי פסנתר". גידי מאיר ניגן את ביצועי הבכורה בארה"ב ובארץ. "יש ביצוע בפסנתר של אירית רוב (כמו כן יש ביצוע של ענת שרון, שהוקלט בקונצרט שהתקיים באודיטוריום 'שטריקר' של הקונסרבטוריון הישראלי בתל-אביב). מרינה מינקין הקליטה את היצירה בצ'מבלו".

HARPSICHORD MUSIC BY ISRAELI COMPOSERS: MARINA MINKIN, HARPSICHORD

<p><b>Haim Alexander</b></p> <p>1. Improvisation on a Persian Song (1974) [2:00]</p> <p><b>Yisroel Leif</b></p> <p>2. Elegy/Cantabile Fantasy No. 3 (1990) [7:24]</p> <p><b>Yehezkel Braun</b></p> <p>Four Keyboard Pieces (1992)</p> <p>3. Grave [2:35]</p> <p>4. Allegro [2:45]</p> <p>5. Largo [3:12]</p> <p>6. Allegretto [3:14]</p> <p><b>Uri Brenor</b></p> <p>7. J.L. and Much Later... (2006)</p> <p>8. The Morning Prelude (1:34)</p> <p>9. 11 o'clock [3:08]</p> <p>10. Much Later [2:51]</p> <p><b>Dina Smorgonsky</b></p> <p>Three Dances for Harpsichord (2007)</p> <p>11. Sostinato Rubato [2:22]</p> <p>12. Andantino [1:57]</p> <p>13. Allegro Barbara [1:33]</p>	<p><b>Benjamin Ben-Am</b></p> <p>Petite Suite for Recorder and Harpsichord (1967)</p> <p>14. Moderato [1:44]</p> <p>15. Vivo [0:38]</p> <p>16. Largo [1:23]</p> <p>17. Allegro [1:21]</p> <p>Dora Bruck, recorder</p> <p><b>Sergiu Natra</b></p> <p>Variations for Harpsichord (1978/94)</p> <p>18. Poco Pesante [1:48]</p> <p>19. Variation I: Ben Ritmato, Tempo Libero [1:07]</p> <p>20. Variation II: Deciso [2:34]</p> <p>21. Variation III: Andante [2:33]</p> <p>22. Variation IV: Con Calme [5:13]</p> <p><b>Paul Ben-Haim</b> (1897-1964)</p> <p>Sonata a tre for Mandolin, Guitar and Harpsichord (1968)</p> <p>23. I: Allegro amento [3:27]</p> <p>24. II: Lento amento recitando [3:29]</p> <p>25. III [5:00]</p> <p>Alon Sariel, mandolin Hanan Feinstein, guitar</p> <p>Total Time = 67:04</p>
---	--

ALBANY RECORDS  
www.albanyrecords.com

ALBANY RECORDS U.S.A.  
1115 N. ZEEB RD., CAMDEN, N.Y. 13316  
ALBANY RECORDS U.K.  
223-225, OXFORD STREET, LONDON W1D 2ES, U.K.

ALBANY RECORDS MADE IN THE USA  
WARNING: COPYRIGHT VIOLATION WILL BE PROSECUTED TO THE FULL EXTENT OF THE LAW.

0 34061 09772 3

תמונה 2: התקליטור בביצוע מרינה מינקין

גדעון מאיר הופיע בנגינת שני פרקים מהיצירה באוניברסיטה העברית בהר הצופים במסגרת קונצרט יום שני של החוג למוסיקולוגיה ב-26.1.2009, לכבוד קבלת אוסף הקלטות יצירותיו של בראון לספריה. באותה הזדמנות כתב בראון הקדשה אישית לגידעון על התווים.

"את הפרק הראשון של היצירה כתבתי בלי לחשוב על דינאמיקה ולא על פדאל, מכיוון שבכל זאת חשבתי צ'מבלו. הפרק הראשון מושפע ממבוא בארוקי: 'פתיחה צרפתית' בחשיבה מודעת. הפרק השני מהיר מאד, גם בארוקי. הפרק השלישי בכלל לא בארוקי. מה שעשיתי במודע ובחוצפה, הנושא בהתחלה מופיע באוניסונו ומסתיים באוניסונו בהיפוך. לא זוכר אם זה תמונת ראי או סרטן, נדמה לי שסרטן. הפרק הרביעי הוא בחמש שמיניות או משהו כזה לכל האורך בסגנון של מנואט – טריו – מנואט. זה לא מנואט כריקוד אלא א – ב – א ובסוף יש קודה שהיא תזכורת של הפרק האמצעי. הפרק השלישי הוא וריאציות על הנושא באוניסונו.

בנוסף בראון כתב: "פרקים אלה נכתבו במקור לצ'מבלו. אפשר לנגן אותם גם על עוגב, על קלאריכורד, על סינטיסיזור, או על כל מקלדת אחרת. אני מעדיף את הפסנתר." פרקים אלה ללא ספק נושמים אוירה של המאה השבע-עשרה, מלבד, אולי, הפרק השלישי, המתחיל כלחן רב הבעה במערומיו. לחן זה לובש ופושט צורות שונות, עד כי הוא חוזר למערומיו, אבל במהופך. כאן האוירה שונה ויש בה משהו מן המסתורין. אשר להבעה, אני סומך על המבצע, כי אני כתבתי רק את התווים – במערומיהם." (החומר הועבר ממחשבו של המלחין למכון למוסיקה ישראלית).

על העמוד הפנימי של חוברת התווים מצוין: "פרקים אלה מיועדים לכל כלי מקלדת. שינויי עוצמה וגוון נתונים להחלטתו של האמן המבצע." מתחת לכותרת "ארבעה פרקי מקלדת" כתוב "לפסנתר". בתווים, להבדיל מביצירה לא יאומן כי יסופר, אין כל הוראות ספציפיות לצ'מבלו או ציון רגיסטרים מיוחדים. ניתן לומר שהאקורדים השבורים שכתובים באופן מפורט בתווים, הם האמצעי היחיד שמעיד על התאמה לנגינה בצ'מבלו. כלומר, אין בכל היצירה אקורדים שאינם שבורים. מלבד זאת, והעובדה שאין כל סימני דינאמיקה, היצירה אינה כתובה דווקא לצ'מבלו. אכן אלה הם ארבעה פרקים למקלדת, במלוא מובן המילה.

דוגמת שמע 11/7<sup>12</sup>

## פרק 1. Grave

הפרק הראשון הוא איטי וכתוב במשקל של ארבעה רבעים. כפי שהמלחין ציין, המוסיקה היא בסגנון של פתיחה צרפתית, עם מקצבים מנוקדים ואפוג'אטורות.

12 ארבעה פרקי מקלדת, פרק ראשון, בביצוע גדעון מאיר בצ'מבלו. שאר הפרקים בביצוע אירית רובילוי.



הבאס מבוסס על מודוס פריגי יורד. אלמנט דמוי פסקאליה זה, אף הוא מושפע מהבארוק. המלחין משתמש בארטיקולציה של קשתות לגאטו וסטקטו לסירוגין. מבחינה הרמונית, המרכז הטונאלי הוא מי. יש תנועה ממי לסי ובחזרה למי. המלחין משתמש במהלכי קוורתות ובקטעים של מודוסים מלאכותיים. מבחינת מבנה, אפשר להבחין בין יחידות מבניות, שמוגדרות על ידי מרקם שונה בידי שמאל. היחידה הראשונה מוגדרת על ידי המקצב המנוקד ואילו היחידה השנייה מאופיינת בירידות סולמיות של חלקי שש עשרה בשני קולות בחיקוי. הפרק מסתיים במי ביד שמאל, ובקוורטסקטאקורד מי מינור ביד ימין.

## פרק 2. Allegro

ההתחלה של הפרק השני מתקשרת לסיום של הפרק הראשון מבחינה הרמונית – הפרק הראשון מסתיים במי והפרק השני מתחיל בלה-מי. גם המשקל נשאר ארבעה רבעים. הוראות הביצוע לפרק מהיר זה הן – *Leggiero*, כלומר בקלילות. יד שמאל פותחת בתבניות חוזרות של ארבעה חלקי שש עשרה בסגנון נאו בארוק (מזכיר את התבניות בפרליוד בדו מינור בספר הראשון של הפסנתר המושווה של י"ס באך). המוסיקה מתאפיינת במודאליות (בעיקר מודוס לידי) ובשימוש במודוסים מלאכותיים, וכן בהתנגשויות כרומאטיות, למשל, פה $\sharp$  בימין ביחד עם פה $\#$  בשמאל (בתיבה 5).



דוגמת תווים 11/28: תיבה 5

בקו המלודי של הבאס (חלק השש עשרה הראשון כל שתי תבניות של ארבעה חלקי שש עשרה), מסתתר הקו של הפסקאליה מהפרק הראשון: לה, סול, פה, מי, רה, דו, סי, לה – בטרנספוזיציה ללה מינור טבעי (במקום מי פריגי) – ובכך, ניתן לראות קשר נוסף בין שני הפרקים הראשונים, שמנוגדים מאד באופיים. בפרק יש שלושה מוטיבים מרכזיים שמתווספים לתבנית החוזרת בחלקי שש עשרה כדלקמן:

(1) מוטיב מלודי של שמיניות בסטקטו בירידה, שמסתיימת בחצי מודגש (למשל בתיבה 11). מוטיב זה הוא במסגרת של טריטון. לקראת סוף הפרק מופיע מוטיב זה כתרצות וסקסטות מקבילות (בתיבות 65 ו-67).



דוגמת תווים 11/29: תיבה 11



דוגמת תווים 11/30: תיבות 65, 67

2) פיתוח של המוטיב הראשון בעליה ובירידה במסגרת של אוקטבה (למשל בתיבות 18-20).



דוגמת תווים 11/31: תיבות 18-20

3) תבנית מלודית של ארבעה חלקי שש עשרה – קוורטה-סקונדה-קוורטה בעליה וירידה של סקונדה לרבע. התבנית מופיעה בעליה ובירידה, בחיקוי בין שתי הידיים. מוטיב זה מזכיר מאוד את המוטיב המרכזי באינוונציה השלישית מתוך משחקים בשניים (למשל בתיבה 16).



דוגמת תווים 11/32: מתוך משחקים בשניים III – תיבה 16

מבחינה צורנית, הפרק בתנועה מתמדת, שבה משתלבים המוטיבים באופנים שונים, לעיתים במקצבים סינקופיים מפתיעים (למשל בתיבה 55 שבה יש וריאציה על המוטיב הראשון).

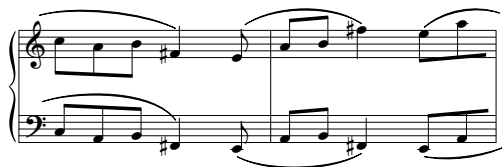


דוגמת תווים 11/33: תיבה 55

הסיום הוא קודטה קצרה של חמש תיבות (מתיבה 75 עד הסוף). בקודטה מופיעה התבנית הפותחת וחקיוייה בהיפוך (בעליה במקום בירידה). תבנית זו חוזרת בכמה רגיסטרים. בתיבה האחרונה מופיע אקורד לה מז'ור שבור, בדומה לסיימם החגיגיים בטרצה פיקרדית שאופייניים לבארוק.

### פרק 3. Largo

הפרק פותח במנגינה במשקל שש שמיניות באוניסונו בין שתי הידיים (במרווח של שתי אוקטבות). המרכז הטונאלי של הפרק הוא לה, כמו בפרק הקודם. המנגינה היא מודאלית-פנטטונית, עם קפיצות של קוורטות וקווינטות. כמו כן, היא אינה סימטרית, ומחולקת ליחידות של שש שמיניות, חמש שמיניות ושבע שמיניות. עקב החלוקות הקצביות, נוצרות קדמות לא צפויות של שמינית ושתי שמיניות (בתיבות 2 ו-3 בהתאמה).



דוגמת תווים 11/34: תיבות 3-2

הגמישות שנוצרת כתוצאה מהחלוקה הא־סימטרית, מאפיינת את כל הפרק שמתבסס על המנגינה.

המנגינה מופיעה בלבוש שונה – בעיבוד רב קולי בשמיניות, בחלקי שש עשרה ובחלקי שלושים ושניים. מבחינת המרקם, הצורה היא קמורה: מאוניסונו שקוף, לחלקי שלושים ושניים צפופים, ולאחר מכן בחזרה, עד לאוניסונו של הנושא בהיפוך ראי. הפרק מסתיים בקווינטה לה־מי בימין, ובלה גדול בשמאל. במהלך הפרק ישנן האטות וחזרות לטמפו, שמבליטות את הולכת הקולות.

#### פרק 4. Allegretto

הצורה, כפי שצויין לעיל, היא א – ב – א' וקודה. היא הוא בחמישה רבעים, עם מקצבים מנוקדים ומאפיינים ריקודיים. היב בנוי מתבניות משולבות של חלקי שש עשרה ושמיניות (חלקן בסטקטו). התבניות הן בעליה וירידה, ובחיקוי בין שתי הידיים. החזרה ל־א' מתחילה בתיבה 103, בתבניות שממשיכות את ב, כווריאציה של א'. לכן, נוצרת הרגשה של המשכיות בחזרה למוטיב הראשון. יש לפרק, כמו ליצירות רבות של בראון, מאפיינים מודאליים, כרומאטיקה, שימוש בקוורטות ובמודוסים מלאכותיים. בנוסף, יש שימוש באוקטבות מקבילות (למשל בתיבות 19–22 בתפקיד יד שמאל) וכן, במרווחים מקבילים אחרים ותבניות אקורדיות בתוך אוקטבה (למשל בתיבות 43–47 בתפקיד יד שמאל).



Pesante



דוגמת תווים 11/35: תיבות 19, 43

מבחינת צליל (sound), במיוחד בביצוע בצ'מבלו, נוצרת תחושה של מקלדת בדומה לצ'מבלו של פלייל, שבו נגנה והקליטה וונדה לנדובסקה את הפסנתר המושווה של י"ס באך<sup>13</sup>. לצ'מבלו זה היו נפח צליל ואפשרויות דינאמיות גדולים. בתיבות 43–49

13 הקלטות אלה, נעשו ב־1949–1951 באולפני RCA Victor, ויצאו בתקליטי ויניל באנגליה בשנת 1971. מתוך אתר של Naxos, כניסה ב־7 ביולי 2015.

שניתנו כדוגמה קודם לכן למהלכים מקבילים, רשום כהוראת ביצוע pesante, כלומר בכבדות. הצליל שנוצר הוא מיוחד מאד ומנוגד לחלקים היותר שקופים מבחינת מרקם (למשל בתיבה 50), ול-ב, שהוראת הביצוע עבורו היא leggiero, דהיינו בקלילות.



דוגמת תווים 11/36: תיבה 50

הקודה קצרה מאד, ומתחילה ב־A tempo בתיבה 128 (שזהה לתיבה 50). יש בה אלמנטים משתי החטיבות (א ו-ב), והיא מהווה סיכום לפרק וליצירה כולה. מבחינה טונאלית, ככל הפרקים, הטונאליות נעה סביב מי ולה. הסיום הוא בקדנצה ביד שמאל: פה-#-סי-מי, וחלקי שש עשרה בעליה סולמית במודוס מלאכותי ממי עד לאקורד השבור המסיים – מי-סי-מי.



דוגמת תווים 11/37: תיבה 128

## 7. הסונטה לארבע ידיים (י' בראון 200) (2004) לזכרו של אלכסנדר אוריה בוסקוביץ'

בראון סיפר בראיון משנת 2012:

"היצירה נכתבה למרים בוסקוביץ'. היא ניגנה אותה עם חמדה רו, אח"כ ניגנו אותה סיוון סילבר וגיל גרבורג בביצוע מאד מרגש ב'אתנחתא' שהוקלט. יובל אדמוני וטאמי קנאזאווה ניגנו את היצירה בכנס בלונדון אצל מלקולם (ד"ר מלקולם מילר) לפני כמה שנים."

ד"ר מילר כתב, בין השאר, על ביצוע הבכורה של היצירה בכנסיית סנט ג'יימס פיקדילי: "היצירה נוגנה ב־13 ביולי 2009 על ידי דואו הפסנתרנים זוכי הפרס – קנזווה – אדמוני." העושר האקספרסיבי של היצירה קשור למשמעותה האישית בעיני המלחין, באשר היא הוקדשה למורו וחברו אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' ונוגנה

בבכורה בינלאומית על ידי דואו הפסנתרניות מרים בוסקוביץ' (אלמנתו של המלחין) וחמדה רז. הפינאלה עם הווריאציות מבוסס על שיר של בוסקוביץ' על הנגב<sup>14</sup>. בנוגע לשיר הנושא של הפרק האחרון בראון כתב, ש"הפשטות הקיצונית של הנושא, צופנת בחובה מורכבות עמוקה. בוסקוביץ' כתב מנגינות יותר יפות ומרגשות, כמו דודו והנך יפה. אך מכל מנגינותיו הוא העדיף דווקא את הלחן הזה כנושא לווריאציות משום שהיה בו מסתורין שדורש פרשנות. הווריאציות הן ניסיון להבין את המסתורין.<sup>15</sup> מרים בוסקוביץ' בראיון משנת 2012:

"משנת 1999 התחלתי לעבוד עם תלמידתי לשעבר חמדה רז בדואט וכתבו לנו יצירות. בשנת 2000 הופענו בכודפשט. אורגד והיידו כתבו לנו יצירות ופניתי גם לבראון, כי ידעתי שהוא כתב יצירה לסנטור ושלישיית פסנתר<sup>16</sup> ורציתי שיעביר אותה ל-4 ידיים. אני ראיתי בביצוע מוסיקה ישראלית של ימות. בשנת 2000 ומשהו יום אחד אמא (הכוונה לשולמית בראון ז"ל – אשת המלחין ואמה של המחברת) מצלצלת ואומרת שיחזקאל כתב לנו סונטה. קיבלנו את זה בכתב יד. חשבתי שצריך להעביר את זה לרפוס. עשיתי הגהות, ניגנו את זה והכנסתי סימני אינטרפרטציה. הבאתי את זה לבראון והוא אמר לי שהוא רוצה שזה ישאר כמו שהוא כתב את זה ללא האינטרפרטציה.<sup>17</sup> ניגנו את זה די הרבה. בראון הקדיש את הסונטה לבוסקוביץ' והנושא של הפרק האחרון עם הווריאציות הוא על השיר הבו מים (שיר לנגב). את היצירה נגנו גם הרכבים של סיוון סילבר וגיל גרבורג, טאמי ויובל אדמוני וכן חירות ישראל וחי יודן."

דוגמת שמע 11/8<sup>18</sup>

## I. Meditazione

הפרק מתחיל במרכז טונאלי סיב, למרות שלפי סימני ההיתק הסולם אמור להיות פה מז'ור או רה מינור. המוטיב הפותח כולל ירידה בקוורטה בסניקופה, ששוברת את המשקל של שלושה רבעים ויוצרת גמישות בריתמוס. הליווי הוא בחזרות על סיב כאוסטינטו. לתוך המרקם שהוא חיקויי מתווספים עיטורים של המוטיב במקצבים

14 Malcolm Miller, "London, St. James's Church Piccadilly: Yehezkel Braun", *Tempo* 63 (250) pp 61-62, 2009.

15 יחזקאל בראון, על סונטה לארבע ידיים. מתוך כתבים על יצירות (נמצא בקבצי מחשב במכון למוסיקה ישראלית).

16 ראה פרק 8.

17 התווים עם סימני האינטרפרטציה של מרים בוסקוביץ' נמצאים בארכיון המלחין, בבית הספרים הלאומי בירושלים.

18 סונטה לארבע ידיים בביצוע סיוון סילבר וגיל גרבורג.

מנוקדים. מבחינה הרמונית יש אלמנטים פנטטוניים שמתבטאים כבר בתיבות הראשונות, בירידה מ סיב לסול (בתיבות 9-10).



דוגמת תווים 11/38: תיבות 9-10

כמו כן, יש שימוש רב בתבניות סולמיות במרווחי טרצה. המבנה הכללי של הפרק מבחינת מרקם הוא קמור, כלומר, במרכז הפרק יש מרקם צפוף שמתבטא בתבניות בחלקי שש עשרה שמתחלפות לסירוגין עם אקורדים מקבילים בשתי הידיים ב-*f*. סימני ההיתק בחטיבה זו הם סיב ומיב. המהלכים האקורדיים, וגם התבניות בחלקי שש עשרה (שמהוות וריאציה שלהם) מבוססים על חלק ממוטיב הפתיחה (ירידה ועליה בסקונדות). הצורה של הפרק היא א – ב – ג (החטיבה הצפופה) – ב' – א' וקודטה קצרה מאד של חמש תיבות, שמהווה חזרה קיצבית על לה ב-*pp*. הכתיבה למקלדת בארבע ידיים יוצרת מרקם צלילי שמתפרש על כמה רגיסטרים. יש תנועה מתמדת, בזכות האוסטינטו הקצבי, שמתלווים אליו מוטיבים מלודיים בחיקוי. הוראת הביצוע *ben legato* בתחילת הפרק יוצרת צליל פסנתרי רך ומהורהר. העליות והירידות ההדרגתיות בדינאמיקה משתלבות ביחד עם המרקם והלגאטו, ליצירת פרק לירי.

## II. Rondo in moto perpetuo

פרק דינאמי זה, רונדו בתנועה מתמדת, מהווה ניגוד לפרק הראשון המהורהר. המוטיב הפותח מתחיל בירידה של קוורטה, בדומה להתחלה של הפרק הראשון. המשקל, שש שמיניות, ביחד עם הדינאמיקה (*f* ואחר כך *ff*) יוצרים אווירה ריקודית תוססת. ההתחלה הנמרצת היא באוניסונו במרווח אוקטבה בחיקוי של תיבה – תיבה לסירוגין בין שני התפקידים. הקצב מועצם באמצעות הדגשות, ולאחר מכן הפסקות וסטקטו (למשל בתיבה 9 ובתיבה 15). כל אלה יוצרים תנופה, שמתעצמת יותר ויותר בהמשך. החלפות בין תבניות בסטקטו ולגאטו ומהלכים באוקטבות מלודיות, מגבירים גם

את הצפיפות המרקמית ויוצרים תנועה מתמשכת קדימה. הגברת הצפיפות מתלווה לקרשנדי ושומרת על מתח תמידי.

הנושא המרכזי של הרונדו (שבו נפתח הפרק) בנוי על המוטיב שנזכר לעיל, שמופיע בחזרות סקוונציאליות, מ־דו, מי, וסול – כלומר, עליה בטרצה בכל סקוונצה ואחריה ירידה מתמשכת של התבניות המוטיביות (בתיבות 9-12).

דוגמת תווים 11/39: תיבות 9-12

בהמשך יש אלמנטים מקבילים בעליה – קוורטסקסטאקורדים, קוורטות ואוקטבות מלודיות. הנושא חוזר פעמיים, ולאחר מכן מופיע נושא חדש, גם הוא חיקויי, שמהווה וריאציה בתשע שמיניות של מוטיב הפתיחה. הנושא המרכזי של הרונדו נכנס לחלק המסיים של הנושא החדש, כהמשך רצוף לחזרה נוספת עם שינויים. בהמשך מופיע נושא חדש בשש שמיניות (שמתחיל בתיבה 121).

דוגמת תווים 11/40: תיבה 121



הנושא מתאפיין בתחילתו באוסטינטו של אוקטבות מלודיות חוזרות על צליל אחד (בתחילה פה#), ביחד עם תבניות של אקורדים מלודיים שמחולקים בין שני התפקידים: פה#-סי-רה, מי-סול-סי, שמתרחבים לשרשרת של תרצות עולות – סי-רה-פה#-לה-דו# (אחר כך גם הרמוניות נוספות). נושא זה מנוגד במידה מסויימת לנושאים האחרים, למרות שהוא ממשיך את התנועה המתמדת של השמיניות. אולי הסיבה לכך הם האקורדים המלודיים בלגאטו, שיוצרים אווירה רגועה ולירית יותר, בניגוד לאווירה הריקודית של הנושאים האחרים. בפרק יש נושא מרכזי בשש שמיניות שחוזר בין שני נושאים מנוגדים באופיים. הפרק מסתיים בחזרה על הנושא המרכזי עם שינויים, קרשצ'נדו לאקורד דו מז'ור ב-ff וסיום באוקטבות בשני הרגיסטרים של הצלילים מי ודו. הסיום על דו ומי ואקורד דו מז'ור, מתאים לטונאליות הכללית של דו עם אלמנטים מודאליים וכרומאטיים, שמתבטאים בתוספות של פה#, דו# וסול#. המאפיינים המרכזיים של הפרק, מלבד הטונאליות שלו, הם דינאמיות, החזרות על המוטיבים בסקוונצות מקבילות במרווחי טרצה, השימוש הרב בקוורטות מלודיות והרמוניות, והניגודים בדינאמיקה ובארטיקולציה.

### Tema con variazione.III

הפרק האחרון מבוסס כאמור לעיל, על שיר של בוסקוביץ', כמחווה לזיכרו. מתחת לשם הפרק כתב בראון בלטינית "התלמיד עיטר בווריאציות את הנושא שמורו המציא"<sup>19</sup>.

הנושא במרכז טונאלי מי ובמשקל ארבעה רבעים (א, א', ב, ב'), מוצג כטוטי וסולו תזמורתי לסרוגין – הטוטי הוא אוניסונו באוקטבות בכמה רגיסטרים ב<sup>♭</sup> ואילו הסולו חוזר על הנושא בליווי קונטרפונקט שמתחיל כחיקוי וממשיך בירידה בסקונדות ב-p. ניתן גם לראות את החזרות המנוגדות על חלקי הנושא, כאנטיפוניה בעלת אופי בארוקי. הווריאציות רשומות בתווים: Var I, II ... הווריאציות מבוססות על הנושא שבנוי משני מוטיבים. לכן, מרביתן שומרות על המבנה הכללי של א, א', ב, ב'.

Var I: וריאציה קצבית וקלילה זו במשקל ארבעה רבעים מבוססת על שני עיבודים שונים של כל אחד מהמוטיבים המקוריים (הנושא). בעיבוד הראשון הקו המלודי של המוטיב משתלב בתבנית קצבית עם סטקטו ודגש. הליווי בתפקיד השני הוא באוקטבות של קו הבאס ביחד עם חזרות סינקופיות. בעיבוד השני התבנית הקצבית מתחלפת בשילוב של חלקי שש עשרה, שמיניות ורבעים. גם הליווי של התפקיד השני עובר שינוי ונוספת תבנית רצופה של שמיניות עם רבע מוחזק בכל פעמה.

Cornelia Brown-Boecker and Rafael Brown: 'Thema magistro inventa variationibus 19 ornavit discipulus' תירגום מלטינית לעברית.

ההרמוניה נשמרת בשני העיבודים ולמעשה העיבוד השני של כל מוטיב מהווה וריאציה על העיבוד הראשון – וריאציה בתוך וריאציה.

**Var II:** הווריאציה השניה מהווה פיתוח של הווריאציה הראשונה. הקצב הכללי נשמר, וכך גם הסטקטו וההדגשה. התבנית הפנימית היא של שישיה = רבע, ולכן הווריאציה נשמעת מהירה ווירטואוזית יותר מקודמתה.

**Var III:** הווריאציה השלישית היא בשלושה רבעים. למרות זאת היא דומה לקודמותיה מבחינת המקצב וההרמוניה. התבניות משתנות למרווחים (בעיקר סקסטות) בחיקוי. בדומה לווריאציה הראשונה, גם כאן יש עיבוד שני עם חלקי שש עשרה. ההרמוניה היא כרומאטית וקוורטלית, והתוצאה נשמעת כהמשך ישיר לווריאציות הקודמות, אך מאד שונה מהנושא המקורי.

**Var IV:** הווריאציה הרביעית היא במשקל שלושה רבעים, בהמשך ישיר לקודמתה. בעיבוד הראשון של הווריאציה, הרעיון של המקצב בסטקטו והדגש נשמר, אך הפעם בתבניות אקורדיות ומרווחיות באוניסונו, בליווי של אוקטבות מלודיות בחלקי שש עשרה (ביד שמאל של התפקיד השני). העיבוד השני מנוגד מבחינת הדינאמיקה ( $p$  ו- $una corda$ ). כמו כן, הוא קונטרפונקטי וכולל תבניות של חלקי שש עשרה. גם בווריאציה זו חוזרים שני המוטיבים של הנושא פעמיים (בכל פעם עם עיבוד אחר). לקראת סוף הווריאציה ישנה האצה, לקראת הווריאציה האחרונה שהיא מהירה יותר ( $\text{più mosso}$ ).

**Var V:** הווריאציה החמישית והאחרונה, גם היא במשקל שלושה רבעים, מהווה פינאלה לפרק וליצירה כולה. הווריאציה מתחילה בטרמולו של אוקטבות בתפקיד השני ב- $ff$  שנשמר כמעט לכל אורכה. טרמולו זה, יוצר רקע דרמטי לאקורדים גדולים (בעיקר קוורטסקסטאקורדים) מקבילים, בתפקיד הראשון. חלקים מתוך המוטיב הראשון של מנגינת הנושא מצלצלים בקו הסופן של האקורדים הללו, ברקע מודאלי-כרומאטי.

החלק הראשון של הווריאציה הוא אחיד מבחינת מרקם, להבדיל מהווריאציות הקודמות בהן יש שני עיבודים לכל מוטיב של הנושא שמופיע בשלמותו. החלק האחרון של הווריאציה ( $\text{accel.}$ ), בתיבות 148 עד הסוף, מבוסס על חלקים מהמוטיב השני של הנושא ביחד עם קונטרפונקט של סולמות מודאליים (ומודוסים מלאכותיים) בעליה וירידה. בנוסף, יש אלמנטים שהופיעו בווריאציות קודמות, כגון אקורדים והדגשות. חלק זה מהווה קודה נמרצת לכל היצירה, שמסתיימת בחזרה כפולה על מי, במקצב של שמינית, רבע מודגש והפסקה של רבע ושמינית.

באופן כללי, אלה הן 'ווריאציות אופי' שרחוקות מווריאציות מכניות ולכן גם הנושא אינו בולט וצריך לגלות אותו. המילה "עיטורים", שבה השתמש המלחין, אכן קולעת היטב למאפיינים של הווריאציות. אלה הם קישוטים חופשיים ומלאי דמיון של הנושא המסתורי של בוסקוביץ'. מבחינה פסנתרנית, הפסנתר בא לידי ביטוי במלוא יכולותיו הקונצרטנטיות. השילוב של שני התפקידים מפיך צליל עשיר ומגוון ברגיסטרים ומרקמים. למרות הוורטואוזיות הבולטת הכתיבה נוחה ומתאימה לכלי.

## 8. שש בגטלות לשני פסנתרים (י' בראון 195 B)(5-2003)

בראון סיפר בראיון משנת 2012: "יובל אדמוני וטאמי קנאזאוה ניגנו את זה ויש הקלטה. יש שלוש גרסאות ליצירה. הגרסה הראשונה לא עצמאית, נכתבה (למרימבה) עבור נגן כלי ההקשה הרגול חן צימבליסטה כ-12 פרליודים. חן הופיע עם כמה מהם בגרמניה (בעיר האנובר). (התווים של הגרסה הראשונה לא נשמרו).

אחר כך בחרתי ששה מתוכם ועיבדתי לדואו וויברפון ופסנתר. היצירה בגרסה זו (השנייה) בוצעה באולם פליציה בלומנטל לכבוד יום ההולדת ה-80 של שרה שטיינלאוף (חברה קרובה ושכנה). ניגנו צבי יפה בוויברפון וארנון זמרה בפסנתר והצירוף הזה צילצל מאד יפה. את הגרסה השלישית עיבדתי לשני פסנתרים עבור יובל וטאמי."

בראון כתב: "מבחינתי בגטלות אלה הן תרגילים: השנייה והחמישית תרגילים בצבע והיתר תרגילים במקצב. המקצב תמיד א־סימטרי, במחזורים של תשע כמו בפרקים הראשון והשלישי, חמש כמו בפרק הרביעי, ושלוש־עשרה כמו בפרק האחרון. המחזורים לא תמיד חופפים את פיסוק הלחן ונוצר מעין קונטרפונקט בין הרייתמוס ובין המלודיה. נוסף לזה מיקום ההטעמות בתוך כל מחזור המשתנה בלי הרף, והרי לכם חגיגה פרועה של מקצבים. אני נהניתי מאד מחגיגה זאת."<sup>20</sup>

דוגמת שמע 11/9<sup>21</sup>

20 יחזקאל בראון, על היצירה שש בגטלות לשני פסנתרים. מתוך כתבים על יצירות (נמצא בקבצי מחשב במכון למוסיקה ישראלית).

21 שש בגטלות לשני פסנתרים בביצוע יובל אדמוני וטאמי קנאזאוה.

# הארץ

## בראון משיב נפש

12:00 24.09.2012

בראש סיקור זה של הקונצרט שבו נוגנו גם לחניה של סטלה לרנר מתבקשת תודה לצמד הפסנתרנים טאמי קנזאוה ויובל אדמוני על ביצוע שש ה"בגטלות" לשני פסנתרים מאת יחזקאל בראון. אני מאמין שרוב הנוכחים באולם ריקנאטי במוזיאון תל אביב, קרוב ל-400 איש ואשה, רובם מבוגרים בגילים שונים (כלומר קהל שבא מתוך בחירה) חוו תחושה של רוח משיבת נפש לשמע היצירה של בראון. שחתמה את הקונצרט. לא מוסיקה נשגבת, לא מסרים נוקבים, לא פאתוס, לא ניסויים עקרים, לא חשיפת מעמקים. סתם יצירת חמד. הנה מלחין שבגיל 82 בחר להשתעשע, לפעמים בתייחסים ולפעמים בפשטות. הנה מלחין שהכל בא לו כביכול בקלות והוציא מתחת ידו עוד יצירה מרהיבת אוזן. את הבגטלות חיבר בראון לביצוע במרימבה, בתחילה, והוא מאפיין כ"חגיגה פרועה של מקצבים". העיבוד ששמענו הפעם (מעשה ידי) הוא מוסיקת ניצוצות פסנתריים, חגיגה שאי אפשר לא להילכד בה בלי הסתייגות ובלו התלבטויות בשאלה האם ההנאה ליגטימית. לבטים על "ליגטימיות" של הנאה? בהחלט. אלה יכלו הרי לצוץ, בכוח אם לא בפועל, לשמע המנה העיקרית בתוכנית: קובץ לידר שהלחניה סטלה לרנר - חמישה לשירים מאת לאה גולדברג ואחד לשיר של אסתר ראב.

ביצע אותם הזמרת שרון רוסטורף, בקול עשיר ורב הבעה (אך בהיגוי מטושטש של מלים בריסטר הגבוה). הפסנתרן ויקטור טניסילבסקי, נגן הקלרינט יונתן הדס והשחקנית מיכל בת אדם (קריאת שירי גולדברג, על רקע צלילי פסנתר שחיברה לרנר). כאן נפערו האוזניים (מן הסתם גם בגלל ההקלה של המעבר למוסיקה טונאלית), וניצתה התפעלות מהמצאה מלודית מעוטרת הרמוניות. אבל מה זה? סגנון המאה ה-19 במאה ה-21 עם הדהודים ישראליים ארגוביים? מה עוד היה בקונצרט: "אלגרו מיסטריוזו" לשני פסנתרים מאת איל אדלר (צמד הפסנתרנים אדמוני-קנזאוה), וגם סונטה לפסנתר מאת מרדכי סתר ו"עדיים" לפסנתר מאת ניצן לייבוביץ' (שתי אלה

תמונה 3: על היצירה בעיתון 'הארץ'

### I. *Presto On the Move A* (בתנועה א)

הבגטלה הראשונה פותחת באקורדים הקשתיים ב־f. המשקל הוא תשע שמיניות שמתחלקות באופנים שונים, חלקם לא סימטרי (2-3-2-2). הבגטלה, כשם שמעיד עליה שמה, היא בתנועה מתמדת – נמרצת וכוללת רפטיציות, סולמות עולים ויורדים, הדגשות ועוד. מבחינה צורנית הבגטלה מורכבת משני נושאים עיקריים שמופיעים לסירוגין. הנושא הראשון מתאפיין במלודיה באוניסונו במקצב א־סימטרי (בדומה למקצבים בולגריים), שכוללת קוורטות וסקונדות שחוזרת שלוש פעמים, ואחריה שתי תיבות של רפטיציות במקצב 3-3-3. הנושא השני מבוסס על קוורטות הרמוניות מקבילות שמוכפלות אחר כך באוקטבה. הקוורטות והאקורדים הללו נעים במקביל, בעיקר במרווחי סקונדה, כך שנוצר ניגוד מסויים בין הנושא הראשון (בקפיצות) לנושא השני. ביחד עם המוטיבים המרכזיים של הנושאים, שנזכרו לעיל, יש מילוי של אוקטבות מלודיות ומרווחים אחרים (למשל תרצות). המילוי מעצים את התחושה הקצבית שמאפיינת את הבגטלה מתחילתה ועד לסופה. ניתן לחוש

שיצירה זו נכתבה במקור לכלי הקשה ומתייחסת בשל כך לפסנתר כאל כלי משולב, בעל יכולות ליצירת צליל הקשתי מבריק, ביחד עם שירתיות תזמורתית. קטעי המעבר הסולמיים, שהוזכרו קודם לכן, מופיעים באוניסונו, וכן במרווח של סקונדה קטנה (למשל בתיבה 53).



דוגמת תווים 11/41: תיבה 53

מבחינה טונאלית-הרמונית, הבגטלה כתובה במרכז טונאלי דו, עם מהלכים לפה וסול, מודוסים מלאכותיים וכרומאטיקה.

ביצירה כמעט ואין חיקויים ושני הפסנתרים משלימים זה את זה ויוצרים צליל עשיר מבחינת מרקם.

הדינאמיקה והארטיקולציה משחקות תפקיד חשוב בבגטלה כבר מהתיבות הראשונות – פתיחה ב-*f* עם הפסקות והדגשות בתיבה הראשונה, ומיד לאחריה, בניגוד מוחלט, החלק הראשון של מנגינת הנושא בלגאטו וב-*p*. הניגודים הללו, העושר הדינאמי והקצב תורמים לתחושת מתח וריקודיות מלהיבה.

## II Dialogue (דו שיח)

הבגטלה השניה כתובה במשקל של שני חצאים. היא מהווה קולאז' צבעוני של קטעים. בכל קטע, נוצר דו שיח בין שני הפסנתרים באמצעות מוטיבים שונים שמופיעים בזה אחר זה או משתלבים יחדיו בארבעה קטעים וקודה.

1. הקטע הראשון מתחיל ב-*Largo* (מתיבה 1-33), במוטיב של אקורדים איטיים של לה מז'ור ומינור ב-*f*, שמנהל דו שיח עם מוטיב מהיר יותר שמתאפיין במקצבים מנוקדים חוזרים. המז'ור והמינור שמשתלבים ביחד מופיעים גם בהמשך ויוצרים כרומאטיקה (למשל מי<sup>b</sup> ומי<sup>♯</sup> בתיבה 13). מתיבה 10, יש ליווי סינקופי של הפסנתר השני לווריאציה על המוטיב הראשון.

2. הקטע השני – Allegretto (מתיבה 34-68), מתחיל במוטיב קצבי חדש בשמיניות עם הפסקות (בחלוקות של 2-2-3). המוטיב שמורכב מאקורדים ומרווחים מנהל דו שיח עם מוטיב מלודי של תרצות יורדות. לאחר מכן מופיע ליווי סינקופי בפסנתר הראשון שמלווה וריאציה של המוטיב הקצבי. מתיבה 45 עד לסוף הקטע משתלב הליווי הסינקופי ביחד עם וריאציה של המוטיב הראשון מתחילת היצירה, כדי להוות המשך ישיר לחזרה על הקטע הראשון (שמתחילה בתיבה 69).

Tempo primo ♩ = 54

דוגמת תווים 11/42: תיבה 69

3. הקטע השלישי (בתיבות 69-90), מתחיל ב־Tempo primo ומהווה כאמור חזרה עם שינויים על הקטע הראשון. קטע זה מסתיים בחלק סינקופי שדומה לסיום של הקטע השני.

4. הקטע הרביעי (בתיבות 91-124) מתחיל ב־Alegretto ומהווה חזרה עם שינויים של הקטע השני (חילופי תפקידים בין הפסנתרים ועוד). החלק שמסיים את הקטע מתחיל בחצי השני של תיבה 102, בטרמולו. זוהי וריאציה על החלק הסינקופי שסיים את הקטעים השני והשלישי. סיום החלק עם הטרמולו (בתיבה 119) מתמזג עם חזרה על הצלילים המרכזיים – לה ודו#, שהופיעו בתחילת היצירה, שמובילה לקודה.

דוגמת תווים 11/43: תיבה 119

5. הקודה (מתיבה 125 עד הסוף) מתחילה בחזרה על המוטיב הפותח של היצירה, ב-*pp* ובשינויים. המוטיב המשולב של לה מז'ור ומינור ביחד עם הליווי הסינקופי חוזר על עצמו פעמים רבות, בהאטה וב-*p* עד לסיום.

### III. *Caprice* (קפריצ'יו)

הבגטלה השלישית כתובה במשקל של שנים עשר חלקי שש עשרה, שמחולקים לשלישיות ושישיות של חלקי שש עשרה באופן סימטרי. למרות החלוקה הסימטרית של הקצב יש הפתעות שבאות לידי ביטוי בליווי במקצבים מנוגדים (למשל בתיבה 7) ובהפסקות (למשל בתיבה 12, בתיבות 69-70 ובתיבות 127-128 לפני הסיום). הבגטלה רצופה הדגשות ותבניות ארפג'יות וסולמיות. היצירה מאד ווירטואוזית וצפופה מבחינת מרקם.

1. חטיבה ראשונה (בתיבות 1-21) מתחילה במרכז טונאלי פה וכוללת מוטיב מלודי מרכזי של תרצות בירידה במקצב שמינית-חלק שש עשרה, שיוצר תחושה ריקודית (כמו דילוג). למוטיב יש וריאנט מקצבי במילוי חלקי שש עשרה, והוא חוזר באופנים שונים – בסקוונצות עולות, בליווי של אוקטבות מלודיות, אקורדים ועוד. בין הקטעים שבהם מופיע המוטיב המרכזי יש קטעי מעבר סולמיים וארפג'יים.
2. חטיבה שניה (בתיבות 22-71) מתחילה במרכז טונאלי מי (שחוזר על עצמו בטרמולו). יחידה צורנית זו מהווה פיתוח של המוטיבים המרכזיים שהופיעו בחטיבה הראשונה. ניתן לראות את החטיבה הראשונה כתצוגה מונותימטית, ואת החטיבה השניה כפיתוח שעובר מבחינה הרמונית ממי, לדרו, לה, רה, סיב ועוד מרכזים טונאליים, ומגיע בחזרה למי (בקדנצה מלודית דו-רה-מי ב-*ff* מודגש בתיבה 70). חטיבה זו היא מאד דרמאטית ומתוחה, רצופת סקוונצות ושינויים מבחינת הדינאמיקה והארטיקולציה.
3. חטיבה שלישית (בתיבות 72-123) מתחילה בחזרה על המוטיב המרכזי (הדילוג). אך זו אינה רקפיטולציה אלא חטיבה פיתוחית נוספת שמתחילה במרכז הטונאלי המקורי של היצירה (פה). המהלך ההרמוני המרכזי הוא מפה לסיב ובחזרה לפה, עד לקטע שבו יש סקוונצות עולות. שם המוטיב המקורי שעולה בקפיצות של טרצה מנהל דיאלוג עם מוטיב הראי שלו (בתיבות 99-106). המהלך ההרמוני המרכזי בקטע זה הוא פה, סול, לה, סי, סול, דו וחזרה למי (המרכז הטונאלי של החטיבה השניה). הסקוונצות העולות מגיעות לשיא המתח של היצירה בתיבות 106-107. בתיבות האחרונות של חטיבה זו יש האצה לקראת הקודטה.
4. קודטה (מתיבה 124 עד הסוף) – *Presto*. חטיבה קצרה זו, מסכמת את היצירה בטרמולו על מי, עליה סולמית (במודוס מלאכותי), מוטיב ההפסקות המפתיעות והאוקטבות המודגשות בעליה (בדומה לקדנצה המלודית של החטיבה השניה),

בתזכורת קצרה למוטיב הדילוג (בתיבה 130), וקדנצה מלודית באוקטבות מודגשות בשני הפסנתרים דו-פה ב'ff. מבחינה מסויימת ניתן לראות את הקפריצ'יו כיצירה בצורת סונטה, עם תצוגה מונותמטית בפה, חטיבת פיתוח במי, חטיבת פיתוח נוספת (במקום רקפיטולציה) בפה, וקודטה שחוזרת למרכז הטונאלי המקורי – פה. בראון הירבה לכתוב פרקים בצורת סונטה כך שאין זה מפתיע למצוא תכונות סונטיות גם ביצירה מלאת תנופה זו.

#### IV. Sparks (ניצוצות)

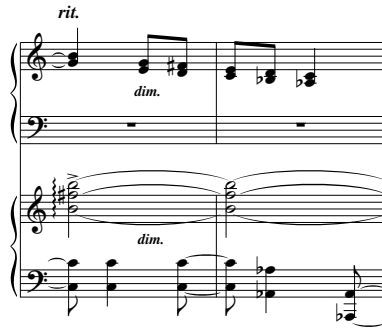
כשחושבים שכבר אי אפשר לכתוב יותר ווירטואוזי ומבריק אחרי הבגטלה הראשונה והקפריצ'יו שזה עתה שמענו, מגיעה בגטלה זו ומתיזה ניצוצות (כשמה) משני הפסנתרים.

הבגטלה כתובה בתנועה מתמדת במשקל א-סימטרי של עשר שמיניות (2-3-2-3). המאפיינים הצלייליים הבולטים ביותר ביצירה הם הפנטטוניות, המודאליות ומרווחי הקוורטה והטריטון. היצירה כתובה בחמישה דיאזים. ניתן להבחין בסי כמרכז טונאלי, ומהלכים הרמוניים ממנו למי, ללה דיאז ובסוף לפה#. אין זה סי מז'ור, והדיאזים מופיעים בעיקר כצילילים בתוך הסולם הפנטטוני. הכתיבה היא מלודית עם אוניסונו מעוטר. יש חזרות רבות על צילילים ואוקטבות בחלקי שש עשרה שמדגישות את המקצב. ניתן לחלק את הבגטלה ליחידות צורניות לפי מוטיבים מלודיים שונים, או בהתאם למהלכים ההרמוניים שצוינו לעיל, אך חלוקה זו לא תשרת את המוסיקה שנכתבה כיחידה אחת ללא הפסקה. הדינאמיקה והארטיקולציה תופסות מקום מרכזי ביצירה. יש ניגודים דינאמיים (למשל בין תיבה 22 ל-23), הדגשות, ניגודים בין לגאטו לנון לגאטו הקשתי, ועוד. המרקם הוא עשיר והברק של היצירה מתבטא בעיקר בשימוש ברגיסטרים העליונים של הכלי.

#### V. Dawn (שחר)

הבגטלה החמישית מתחילה בפתיחה איטית שמנוגדת לבגטלה הקודמת. היצירה כתובה בצורת שיר – א – ב – א', ומורכבת מכמה חטיבות קצרות. כמו כן, היא מתאפיינת בשינויי טמפו, האצות והאטות, ומגוונת מבחינת מקצבים שכוללים סינקופות, חלקי שש עשרה, שלישוניים, מקצבים מנוקדים ועוד. בהמשך לבגטלה הקודמת, גם יצירה זו היא בעיקרה פנטטונית וכוללת גם סקונדות וקוורטות. בנוסף יש בה אלמנטים מודאליים וטונים שלמים (למשל בתיבות 23-24).





דוגמת תווים 11/44: תיבות 23-24

אחד האלמנטים המייחדים את הבגטלה, הן ההגברות הפתאומיות בחטיבות ה־א ו־א' (ב־ accel. בתיבות 18-21, ובתיבות 87-91). הגברות אלה נגרמות כתוצאה מהכפלות של מרווחים שמקבילים למוטיב המלודי הפנטטוני, ביחד עם קרשצ'נרו והאצה (בפעם הראשונה). נוצרים אקורדים מקבילים שהולכים ונעשים צפופים יותר ויותר בפרק זמן קצר. התוצאה היא מפתיעה ומלאת צבע והבעה. אפשר להשוות את האלמנטים המיוחדים האלה לעליה הדרמטית לפני המילים אה אלוהים... ביצירה מוקדמת של בראון לשלושה קולות גברים, שמוכרת לרבים וימלט קין (י' בראון 57). גם שם יש הגברה מפתיעה בתוך מוטיב פנטטוני. האם יש קשר בין הפתיחה האיטית והמשך ההופך עירני יותר ויותר, לשם הפרק? קשה לדעת מכיוון שבראון לא כתב או אמר על כך מאומה. אפשר לדמיין את שעות השחר הדוממות ואחר כך את הצפרים ושאר הבריות שמתעוררים ליום החדש.

**VI. On the Move B (בתנועה ב) (Prestissimo)**

הבגטלה השישית והאחרונה כתובה במשקל שלוש עשרה שמיניות, בחלוקות שונות. היא מהירה ווירטואוזית. היצירה מבוססת על שני מוטיבים מרכזיים: 1. הראשון, תבניות חזרתיות של שמיניות, עם קונטרפונקט פנימי (מוטיבים דומים נמצאים בכתיבתו של י"ס באך, למשל בפרק ראשון של הקונצ'רטו ברה מינור לצ'מבלו ותזמורת כלי קשת). (ראה דוגמה בתיבה 5.)

דוגמת תווים 11/45: תיבה 5

2. השני כולל תבניות של סקונדות בעליה וירידה (חלקי סולמות) שאליהם מתלווים לעיתים מרווחים מקבילים ואקורדים. (ראה דוגמה בתיבה 10.)

דוגמת תווים 11/46: תיבה 10

מבחינה הרמונית, הבגטלה מתחילה במרכז טונאלי מי<sup>b</sup> (בתיבות 1-32) ולאחר מכן עוברת לסי<sup>b</sup> (בתיבות 33-54). חוזרת שוב למי<sup>b</sup> (מתיבה 55 עד הסיום). בנוסף, ישנם קטעים סקוונציאליים שמשמשים בחומר המוטיבי שצויין לעיל (ראה כדוגמה את תיבות 8-10 ותיבות 25-29).

החטיבה המסיימת, מתיבה 55 עד הסוף, היא קודה שיש בה כמה קדנצות וחזרה על הצליל מי<sup>b</sup>, עד לאקורד הסיום החגיגי שמורכב ממי<sup>b</sup> וסי<sup>b</sup> ומהדהד כמעט בכל הרגיסטרים ב<sup>ff</sup>. היצירה מתאפיינת בההגשות, ניגודים, קצב לא סימטרי, ומבליטה את הצליל העשיר של ההרכב. היא מהווה סיום מלא תנועה, דרמאטי וסוּחָף, ליצירה כולה.

9. **סונטה לפסנתר II** לרתם (י' בראון 204) (9-2005)

בראון סיפר בראיון משנת 2012: "היוזמה באה מהפסנתרן עדי בר. הוא הציע לי להלחין סונטה. עדי לא ניגן אותה. ההופעה הראשונה הייתה של עמית דולברג בגילדהול סקול אוף מיוזיק בלונדון. אחר כך רציתי לעשות שינויים, לא הייתי מרוצה, משהו הפריע לי במוסיקה. ביקשתי מרתם לנגן את הסונטה ולהגיד לי בכנות היכן צריך לדעתה לערוך שינויים. בעקבות זה שיניתי מעט מאד וביקשתי מרתם להקליט את הסונטה."<sup>22</sup>

בראון כתב על הסונטה את הדברים הבאים: "את הסונטה הזאת כתבתי כחמישים שנה אחרי הסונטה הראשונה שלי לפסנתר. בין לבין כתבתי עוד כמה יצירות אחרות לפסנתר. לא הרבה. ולא מחמת שהפסנתר אינו חביב עלי. אדרבא...<sup>23</sup> והנה בא רגע של חסד. כתבתי עוד סונטה לפסנתר, השנייה במספר. כתבתי אותה בנשימה אחת. עד כדי כך שאינני זוכר אילו שיקולים היו לי בזמן הכתיבה, אם בכלל היו – שהרי אני חושב בצלילים ולא במושגים שאפשר לבטאם במילים. במובן זה אני יותר חיה מאשר אדם. לכן גם כל כך קשה לי לדבר על המוסיקה שלי או על מוסיקה בכלל: המוסיקה היא בעיניי משהו שאי אפשר לבטאו או להסבירו במילים. היא רק יפה. במיטבה היא יפה עד לידי דמעות."<sup>24</sup>

דוגמת שמע 11/10<sup>25</sup>

**הסונטה השנייה** לפסנתר כתובה במימדים גדולים ומכילה ארבעה פרקים. בהשוואה כללית עם הסונטה הראשונה ניתן להבחין שהסונטה הראשונה קצרה הרבה יותר ומבחינה סגנונית מושפעת משילוב של סגנונות: הסגנון הים תיכוני, מוסיקה יהודית מסורתית ומוסיקה של המאה העשרים, בעיקר בארטוק וסטרווינסקי. כמעט חמישים שנה לאחר מכן, כפי שמתבטא בראיונות עם המלחין ומהיצירה עצמה, המוסיקה יותר דיאטונית ובחלקה אפילו טונאלית ובעיקר נאמנה למה שהמלחין חשב ושמע בדמינו. בסונטה הזאת (השנייה), גישה זו באה לידי ביטוי באופן מקורי ויחודי, גם במסגרת של יצירתו הכוללת. **הסונטה השנייה** מציבה אתגרים טכניים רבים שנובעים

22 הגרסא המעודכנת משנת 2009 הוקדשה לרתם לוז, בתו של בראון, שהקליטה את היצירה כחלק מאלבום כפול משותף של יצירות בראון ויצירותיה שלה. האלבום בשם The Poenix יצא בהוצאת Romeo Records בשנת 2012. זהו הביצוע היחיד עד כה של הגרסא הסופית של היצירה משנת 2009.

23 הקטע שנגרע מהמובאה נמצא בתחילת הפרק. בראון מנסה להסביר מדוע לא כתב יצירות רבות לפסנתר סולו, למרות שכלי זה הוא החביב עליו ביותר.

24 יחזקאל בראון, על הסונטה השנייה לפסנתר. מתוך כתבים על יצירות (נמצא בקבצי מחשב במכון למוסיקה ישראלית).

25 הסונטה השנייה לפסנתר בביצוע רתם לוז (The Phoenix' Romeo Records 2012).

ממצבי יד מגוונים, ארטיקולציה מתוחכמת וקטעים מהירים שמורכבים מתבניות לא שגרתיות. הפסנתר בא לידי ביטוי במלוא יכולתו ככלי נגינה מכל בחינה שהיא. ניתן לומר אפילו שבסונטה זו הורחבו גבולות האפשרי מבחינה פסנתרנית בתאום מלא עם מוסיקה יפה, מקורית ורבת הבעה.

### פרק 1: Allegro

הפרק כתוב בצורת סונטה קלאסית עם היפוך הנושאים במחזור, בדומה לסונטה הראשונה. בתצוגה יש נושא ראשון נמרץ ונושא שני לירי-דיקודי מנוגד באופיו. הפרק כתוב במרכז טונאלי פה (מינור ומז'ור), במשקל שש שמיניות ומתבסס על התבנית המלודית של שלושה צלילים בצעדי סקונדה בירידה. המשקל שמורכב מיחידות של שלוש שמיניות מופיע ביצירות אחרות בפרקי סיום, למשל הפרק המסיים של שירי לילית לוילה ולפסנתר והפרק האחרון של השלישייה לכלי נשיפה (פיקולו ובסון) ופסנתר. ניתן לראות את הייחודיות של הסונטה כבר בבחירה זו.

הפרק רצוף בהפתעות כבר מתחילתו: חמש התיבות הראשונות מהוות פתיחה איטית של המוטיב המלודי המרכזי ב-*p*. אחרי הפתיחה יש חזרה על המוטיב ב-*f* פתאומי, כליווי אקורדים. (ראה תיבות 1-8).

התצוגה – חטיבת הנושא הראשון (מתיבה 1 עד השמינית החמישית בתיבה 48) מורכבת כאמור מנושא ראשון נמרץ, שמתחיל בפתיחה איטית מבוססת על המוטיב המלודי היורד. בנושא יש תבניות סולמיות שמשולבות עם קונטרפונקט חזרתי (ראה תיבה 12).



דוגמת תווים 11/47: תיבה 12

הנושא מתאפיין בכרומאטיקה בהצלבה, שיוצרת מצלולים מיוחדים (למשל בתיבה 11 יש רהט ביד ימין שמינית לפני רהט ביד שמאל). כמו כן, יש נוכחות חזקה למווח הטריטון (ראה תיבה 12 בתפקיד יד שמאל). הנושא הראשון רצוף ניגודים קצביים, דינאמיים וארטיקולטיביים. מבחינה הרמונית חטיבה זו היא בפה מינור. המעבר לחטיבת הנושא השני (שמתחיל בטונאליות רופפת של רה מינור) נעשה ללא גשר מודולטורי, אלא באמצעות חזרה על המוטיב המלודי היורד במווח של טרצה (במקום להט בפתיחה, מתחיל בפה לקראת הנושא השני, בתיבה 46).



דוגמת תווים 11/48: תיבה 11



דוגמת תווים 11/49: תיבה 46

התצוגה – חטיבת הנושא השני (מקדמה של שמינית אחרונה בתיבה 48 עד לתיבה 79) מורכבת ממלודיה רגועה יותר, ריקודית, המלווה ע"י תבנית סינקופית. במלודיה יש מקצב מנוקד והיא עצמה ארטיקולטיבית, לא סימטרית וכוללת מקצבים סינקופיים. כאמור, היחסים ההרמוניים בין הנושאים הם של טרצה: פה – רה. הנושא מתחיל בסול – הסובדומיננטה של רה, אך הטונאליות היא מעורפלת. ישנם מעברים סקוונציאליים מסול לרה – לסול – למי כדומיננטה ללה – רה – וסול כדומיננטה של דו (שפותח את החטיבה הבאה). הטונאליות המעורפלת מדגישה את המאפיינים המלודיים והקצביים של הנושא. המלודיה מופיעה במרקם של מרווחים ואקורדים, ויש לה אלמנטים מודאליים, שבולטים בעיקר בחלק האחרון (מתיבה 71). גם בחטיבה זו יש דינאמיקה עשירה שמתבטאת בניגודי עוצמה פתאומיים (למשל *f* פתאומי בתיבה 56).



דוגמת תווים 11/50: תיבה 56

הפיתוח (מתיבה 80 עד השמינית החמישית בתיבה 126) אינו רגיל, מכיוון שהוא קצר, ואינו מוביל בעלית מתח דרמטית למחזור. מבחינה הרמונית הפיתוח מתחיל

ברו ובמהלך מודולטורי מיירי ללה מינור. המוטיבים המרכזיים של הנושא הראשון מופיעים בסדרה של סקוונצות, שמסתיימת בחזרה על הפתיחה האיטית של המוטיב המלודי היורד – הפעם ברה-דו-סיב. פתיחה זו מובילה להתחלה של המחזור, בסיב מינור.

המחזור (מקדמה של השמינית האחרונה בתיבה 126 עד תיבה 189) הוא בהיפוך של הנושאים, כלומר החטיבה של הנושא השני מופיעה קודם לכן, ואחר כך החטיבה של הנושא הראשון. מכיוון שהפיתוח מבוסס על החומר של הנושא הראשון, אפשר גם להתייחס למחזור כאל המשך ישיר של הפיתוח. מבחינת מבנה, חטיבות הנושאים השונות מופיעות לסרוגין ומבחינה הרמונית יש מהלך ממרכז טונאלי פה למרכזים רחוקים יותר ובחזרה למרכז המקורי, אך מכיוון שההרמוניה היא לא טונאלית מובהקת, אין לכך משמעות רבה בעיצוב המבנה. או במילים אחרות, ניתן להתייחס לפרק לאו דווקא במסגרת של צורת סונטה, אלא כפזמון חוזר (המוטיב המלודי היורד), שמהווה פתיחה לחטיבות נושאים מודאליות-כרומאטיות, שמופיעות לסרוגין במרכזים טונאליים שונים. מכיוון שבראון חשב בצלילים וכתב את אשר הוא שמע באוזני רוחו, אני משאירה לקורא את ההחלטה כיצד להתייחס לפרק מבחינה מבנית. התוצאה המוסיקלית תשאר חנינית ויפה, כך או כך.

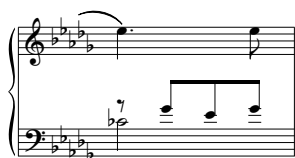
הקודטה (מתיבה 190 עד הסוף) מורכבת מחזרה אחרונה על המוטיב המלודי היורד ממיב, ואקורד פה מז'ור במרקם שבנוי על אוקטבה בבאס, חלקי שש עשרה חוזרים של הצלילים פה ולה, וקוורטסקסטאקורד דו-פה-לה. הדינאמיקה בשמונה התיבות של הקודטה היא דימינואנדו מ $ff$  עד ל- $p$ .

## פרק 2. Andantino

מבוסס על שתי חטיבות מוטיביות מנוגדות המופיעות לסרוגין, וקודטה מסכמת. החטיבה הראשונה היא בתנועת שמיניות מתונה (במשקל שני רבעים). המוטיב המרכזי מתאפיין באוסטינטו דמוי באס אלברטי. האוסטינטו כולל חזרות על צליל אחד בתחילה (הבאס) ואחר כך על שני צלילים סמוכים. החטיבה השנייה מבוססת על סקוונצות של ארפג'ים. הפרק עשיר בהרמוניות ובדינאמיקה ומלא ניגודים.

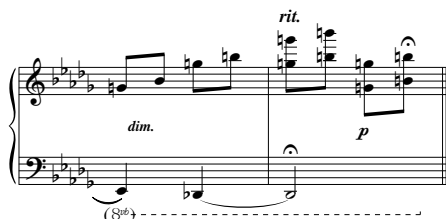
החטיבה המוטיבית הראשונה – א (תיבות 1-68) – Andantino, מתחילה בתנועה חוזרת של סולב ולהב, הדרגות הרביעית והחמישית בהתאמה, לסולם שהוא רהב מז'ור. את הליווי המתואר להלן מנגנת יד שמאל ובמקביל, יד ימין מתחילה באוקטבות מלודיות חוזרות של דו-פה (במרווח קוורטה) ולאחר מכן במנגינה קצרה. התנועה האוסטינטית מעלה אסוציאציות של מטוטלת. הפתיחה של היצירה מתבססת על ספטאקורד מג'ור גדול על סולב, בתוספת טרצה למעלה (לנונהקורד) של להב או

להא (שינוי כרומאטי). בתיבה 17 חל מעבר לסולם סולב מז'ור, דרך הדרגה השביעית המונמכת של רהב מז'ור (דוב).



דוגמת תווים 11/51: תיבה 17

והצלילים החוזרים באוסטינטו אחרי המעבר, הם דוב ורהב. בתיבות 29-30 יש קטע מעבר סולמי באוניסונו במרווח של דצימה בין שתי הידיים – *stringendo*. מעבר זה מסתיים בדוב. הדוב באופן כללי מבליט את המודאליות הפריגית של החטיבה כולה. בכל החטיבה יש חזרות על החומר המוטיבי, תוך שינוי צלילי האוסטינטו. המוסיקה מתאפיינת בניגודים בין מוטיב המטוטלת המתוך לקטע המעבר הסולמי המהיר. כמו כן בדינאמיקה עשירה, הדגשות ושינויים קיצוניים ומפתיעים בעוצמה. בתיבות האחרונות של החטיבה יש ירידה בבאס ממיב לרהב, שמעצימה את התחושה הפריגית שנזכרה לעיל. הרהב בבאס ביחד עם סיף ביד ימין (בתיבות 67-68) מובילים לדרו שמתחיל את החטיבה המוטיבית השניה.



דוגמת תווים 11/52: תיבות 67-68

החטיבה המוטיבית השניה – ב (תיבות 69-101) – *Allegro* היא מהירה בניגוד לחטיבה הראשונה ומתאפיינת בסקוונצות של ארפג'ים עולים שחלקי שש עשרה שבתוכן משובצות סקסטות. הארפג'י מנוגנים בשתי הידיים, כאשר ההרמוניות מתאפיינות בעיקר באקורדים מוגדלים ומרווחי טריטון. ביד שמאל יש ליווי של באסים דרמאטיים (חלקם באוקטבות). הדינאמיקה היא מאד מגוונת בעליות וירידות בין *pp* ל *ff*. תבניות הארפג'י יוצרות תחושה של מעגלים בתוך מעגלים כמו גלים שנוצרים באגם שקט שזורקים לתוכו אבן. יתכן כמובן, שאלה הן אסוציאציות פרטיות

לגמרי. הבאסים המרכזיים בחטיבה זו הם: דו, מי♯, פה♯, סי♭, רה♭, מי, לה♭, סי, רה, פה♯, דו, מי. חטיבה זו היא עשירה מבחינת צליל (sound) ווירטואוזית.

החטיבה המוטיבית הראשונה עם שינויים – א' (תיבות 101–134), מתחילה בחזרה על רה♭ (בשונה מסול♭ בחטיבה הפותחת). יחסים הרמוניים של קווינטות וקוורטות מופיעים ביצירות שונות של בראון, וגם כאן. רה♭ מהווה דרגה רביעית של לה♭ מז'ור. בתיבה 117 ישנה חזרה לצלילים המקוריים – דו♭ ורה♭. המעבר הסולמי המהיר בתיבות 129–130 מסתיים בסי♭, כדומיננטה לפה שבו מתחילה החזרה על החטיבה המוטיבית השניה תוך שינויים. ההבדל המרכזי בין החטיבה המוטיבית הראשונה לחטיבה זו הוא שהיא מקוצרת ואין בה חזרות רבות. יש בה מעבר סולמי אחד בלבד והיא כוללת 34 תיבות בלבד, כלומר מחצית מ-68 התיבות של החטיבה הראשונה.

החטיבה המוטיבית השניה עם שינויים – ב' (תיבות 135–166) מתחילה בפה ורומה מאד לחטיבה המקורית. מהלך הבאס הוא: פה, לה♭, סי, מי♭, פה♯, לה, רה♭, מי, סול, סי, פה, רה ולה.

החטיבה המוטיבית הראשונה עם שינויים – א'' (תיבות 167–196) מתחילה בסול♭, בדומה לפתיחה. קטע המעבר הסולמי בתיבות 195–196 מסיים את החטיבה באופן פתאומי בפה♭.

הקודטה (תיבות 197 עד הסוף) מתחילה במי♭, כהמשך לפה♭ שסיים את החזרה האחרונה על החטיבה המוטיבית הראשונה. הקודטה היא קצרה מאד וכוללת 15 תיבות בלבד. היא מתאפיינת בהרחבה של קטע הסיום של החטיבה המוטיבית הראשונה. עד לקודטה קטע זה היה מעבר או לחזרה נוספת, או לחטיבה המוטיבית השניה. כאן הוא מבוסס על אקורדים משולשים במצב רחב של מי♭ מז'ור, סול♭ מז'ור, סי♭♭ מז'ור – אנהרמוני ללה מז'ור, רה♭ מז'ור, שמשמש דומיננטה קדנציאלית לטוניקה סול♭, שחוזרת בתנועת המוטטלת עד לעצירה סופית ב-pp.

### פרק 3. Larghetto

בראון סיפר בראיון בשנת 2012 שלא היה מרוצה מהיצירה. לסיפורו יש גם הצד שלי – בתו. אבא שלי ביקש שאגייד לו בכנות מה דעתי על הפרק הזה. הוא חשב שהוא ארוך מדי ורצה להוריד אותו ולהשאיר שלושה פרקים בלבד. אחד האתגרים הראשונים שלי מבחינה זו היה לנגן את הפרק באופן משכנע. המלחין יוצר את המוסיקה אך ללא המבצע שמפיה בה רוח חיים אין לה קיום. כפי הנראה אבא שלי השתכנע שהפרק שניגנתי יפה דיו כדי להיות במעמד שווה ערך כחלק בלתי נפרד מהסונטה השניה (והאחרונה שלו) לפסנתר. השינוי היחיד שעשה היה שהוסיף תו אחד ויחיד בתיבה 70, כדי לשמור על מעבר חלק מהתיבה הקודמת. אני מקווה שהקורא הנאמן יסלח לי על הנימה האישית בכך שסיפרתי את חלקי הקטן ביצירת הגרסא

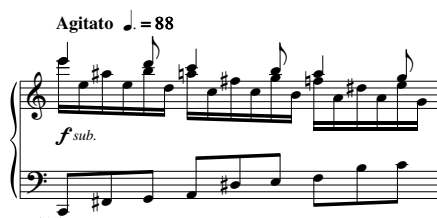


הסופית של הסונטה. אמשיך עתה בניתוח ובהסברים על הפרק הפיוטי הזה, שאינו חושש לומר את דברו המוסיקלי באריכות ובסבלנות, בהשפעה שוברטיאנית מבורכת. פרק זה, בדומה לפרק השני, מבוסס על שתי חטיבות מוטיביות מנוגדות שמופיעות לסרוגין. החטיבה המוטיבית הראשונה – א (בתיבות 1-38) היא במשקל של תשע שמיניות. היא איטית ומתחילה מארפג'ו מז'ורי יורד (בפתיחה – רה-סי-סול-רה). המנגינה היא פשוטה וממשיכה בצעדי סקונדה עולים. הליווי ההרמוני הוא בתבניות של שלוש שמיניות. הוא מתאפיין במרווחי טריטון וקוורטות בעליה, ובנוי על באס שעולה בצעדי סקונדה, במקביל למנגינה. הסולם לפי סימני ההיתק, הוא רה מז'ור (וסי מינור). עם זאת, יש תחושה מודאלית חזקה, כולל שימוש במודוסים מלאכותיים (ראה תיבות 9-11 – דו, רה, מי, פה, סול**b**).



דוגמת תווים 11/53: תיבות 9-11

החטיבה המוטיבית השניה – ב (בתיבות 39-64) היא במשקל של שלושה רבעים וכתובה לפי סימני ההיתק בסולם סי מז'ור. חטיבה זו היא מהירה יותר ומבוססת על תבניות הרמוניות של חלקי שש עשרה, בליווי של אוקטבות בבאס ביחד עם צלילים חוזרים במקצב סינקופי (בעיקר מי). הסופן של התבניות בחלקי שש עשרה יוצר מנגינה לירית, שעולה בצעדי סקונדה ויורדת בקפיצות ארפג'יות. החטיבה הראשונה חוזרת תוך שינויים – א' (מתיבה 65-102). באמצע החטיבה – בתיבות 92-99, יש קטע מהיר – *Agitato*, ששובר את הליריות ויוצר ניגוד דרמטי, גם בגלל ה־*f* הפתאומי.



דוגמת תווים 11/54: תיבה 92

הקודה (מתיבה 103 עד הסוף) מבוססת על החומר המוטיבי של החטיבה השניה. מבחינה הרמונית יש מהלך מסי ל־פה#. מהלך זה מטוניקה לדומיננטה יוצר תחושה של סיום פתוח שמבקש המשך מייד. גם בפרק זה בולטים היחסים ההרמוניים של קוורטות וקווינטות, ביחד עם צבעוניות שמתבטאת למשל בעליות של חצאי טונים בתבנית של יד שמאל במוטיב הפתיחה (למשל סי, מי#, פה#, ו – דו#, פה##, סול# – בתפקיד יד שמאל בתיבה 2).



דוגמת תווים 11/55: תיבה 2

המעברים המהירים בין מז'ור למינור והתבניות המודאליות מטשטשות את התחושה הטונאלית. עם זאת, ניתן לחוש את השפעתן של היצירות לפסנתר של שוברט (שנזכר לעיל) בזכות החזרתיות, התבניות השונות והמלודיות המאוזנות.

#### פרק 4. Allegro

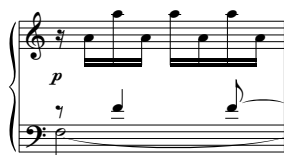
הפה# שנשאר פתוח כסיום על הדומיננטה בפרק השלישי מתחיל את הפרק הרביעי באנהרמוניה – כסול $b$ . הפרק כתוב במשקל שני רבעים ובתנועה מתמדת. הפתיחה היא באוקטבות מודגשות ב־ $ff$  בשתי הידיים – סול $b$ , רה $b$ , מי $b$  שמובילים לפה (דרגה רביעית של המרכז הטונאלי דו, שבו כתוב הפרק). תבנית כמעט קדנציאלית שמתחילה את הפרק האחרון בחגיגות. הפרק נחלק לשלוש חטיבות מרכזיות: א – ב – א' וקודה.

**החטיבה הראשונה** (תיבות 1-126) מתאפיינת במוטיב חזרתי בחלקי שש עשרה, עם קונטרפונקט פנימי. הצלילים החוזרים המהירים מהווים אתגר פסנתרני ויוצרים חוסר שקט מתמיד. ביחד עם התבנית החזרתית ישנה מנגינה פשוטה במודוס לידי (וגם מינור) שבנויה על תרצות יורדות, ומנגינה נוספת במודוס דורי של עליה וירידה בצעדי סקונדה. ניתן לראות בחטיבה השפעות ספרדיות ובמיוחד של *Asturias* של אלבניז, בתבנית החזרתית ואפילו במוטיב של התרצות היורדות. המרקם הוא עשיר וכולל את המנגינות בתרצות מקבילות (ראה תיבות 30-33)



דוגמת תווים 11/56: תיבות 30-33

ובאקורדים (ראה תיבות 55-60). בנוסף יש ליווי במקצב סינקופי (ראה תיבה 6), סטקטו, ארפג'י, הדגשות ועוד. כמו כן יש קטעי מעבר של חלקי מודוסים, בדומה ליצירות אחרות של בראון. הקטעים הללו הם במרווחי דצימה ומשמשים כמעברים הרמוניים (ראה תיבות 34-35).



דוגמת תווים 11/57: תיבה 6

מבחינה הרמונית החטיבה הראשונה מתחילה על פה – דרגה רביעית, ומסתיימת בדו. ישנם מעברים לצלילים מרכזיים, שחלקם הרמוניים פונקציונליים וחלקם מלודיים. הצלילים והמרכזים הטונאליים הבולטים הם: פה, דו, רה, מי, לה, סי, רה (מינור), פה מינור, מיב, להב, סול ודו. הדינאמיקה עשירה אף היא, בניגודים ובהפתעות (ראה *p* subito בתיבות 93 ו-105). המעבר לחטיבה השנייה הוא בדימינואנדו מהיר מ-*ff* ל-*p*. החטיבה השנייה (מתיבה 127-169) היא לירית ושקטה יותר ומהווה ניגוד עדין לחטיבות שעוטפות אותה. התנועה המתמדת בחלקי שש עשרה ממשיכה גם כאן, אך ללא המוטיב החזרתי. המנגינות, המופיעות ביד ימין ויד שמאל לסרוגין, מהוות היפוכים של מוטיבים מתוך החטיבה הראשונה. מבחינה הרמונית יש מהלך מדו למיב שבו מתחילה החטיבה השלישית (חזרה על החטיבה הראשונה בשינויים). החטיבה השלישית ('א') (תיבות 170-245) היא חזרה על החטיבה הראשונה תוך שינויים. הצלילים והמרכזים הטונאליים הבולטים הם: מיב, דו, פה, רה, סול, לה ורה. הקודה (מתיבה 246 עד הסוף) היא קצרה ומתחילה כהמשך ישיר של החטיבה השלישית ברה (כאשר התבנית החזרתית היא על פה, היפוך של התחלת הפרק שבו המרכז הוא פה והתבנית החזרתית על רה). בקודה ישנו איזכור קצר של החומר המוטיבי שהופיע בחטיבות הראשונה והשלישית, ומהלך מלודי פריגי בבאס, שמוכיל מרה לפה, מיב, רהב ולדו, שמסיים את הפרק בדימינואנדו עד ל-*ppp*.

## 10. סונטינה (י' בראון 208) (2006)

בראון סיפר בראיון משנת 2012: "עדי בר, פסנתרן שלמד ניצוח בברלין ועבד כקורפטיטור, וניגן את תפקיד הפסנתר של שירי היינה (עוללות) בגרמניה, ביקש ממני להלחין יצירה. הוא סיפר לי שיש לו קונצרט בכנסיית סנט מרטין אין דה פילדס בלונדון. בתוכנית היו תמונות בתערוכה והוא רצה קטע של חמש דקות. היצירה הפכה להיות שמונה דקות והקונצרט בוטל, כך שעדי לא ניגן אותה בכלל (בסופו של דבר עדי ניגן את היצירה בהזדמנות אחרת).

חרות ישראלי נגנה והקליטה את הסונטינה.<sup>26</sup>

בראון הוסיף וכתב על היצירה: "ידידי הפסנתרן ביקש אותי להלחין בשבילו חמש דקות של מוסיקה להשלמת התכנית של הרסיטל הבא שלו. אז התיישבתי כדי לחשוב מה ניתן לעשות עם חמש דקות של זמן ריק במובן מוסיקלי. ניסיתי לרקום סדרת וריאציות סביב לחן מסורתי בעל יופי נדיר. אבל כשהגעתי אל הווריאציה הרביעית נוכחתי לדעת שהן תגענה הרחק מעבר לחמש הדקות שהוקצבו לי. אז התחלתי לאלתר מבוא איטי מבלי שהיה לי מושג קלוש כלשהו מה אמור המבוא הזה להביא. אבל ברגע שהמבוא הזה מיצה את עצמו ונעצר, משהו מאד מלא-חיים קפץ והופיע והחל לנוע, להתפתח ולגדול. והנה, מתוך ה'משהו' הזה, המלא חיים, צומח לו 'משהו' חדש, מתנווע, מתפתח וגדל בצורת קאנון ומשנה את טעמו באינסוף גלגולים. ואחרי שכל המהומה הזאת מיצתה את עצמה והקאנון התפרק לגורמים ונעצר, שוב בא המבוא האיטי, אך הפעם בסולם אחר והפעם כדי להביא בעקבותיו את חטיבת הסיום. אבל חטיבת הסיום הזאת אינה אלא וריאציה חדשה של אותו 'משהו מלא חיים'. וריאציה שפורצת קדימה בדהרה יחד עם תזכורת קצרה של הקאנון. כך זה היה איך הסונטינה הקטנה שלי יצאה לאוויר העולם. לא אני עשיתי אותה. לכל היותר שרבטתי את התווים על הנייר, או יותר נכון: העליתי את התווים על מסך המחשב, כשאני מציינת לכורח פנימי של מה שהלך והתפתח לפני עיני ואזני רוחי. אותו כורח פנימי עצמו ציווה את משך הזמן של שבע ומשהו דקות, מעבר לחמש הדקות שהוקצבו לי מלכתחילה. ובזה אני מציע את דברי התנצלותי הכנים לידידי היקר הפסנתרן."<sup>27</sup>

26 הסונטינה הוקלטה באולפן הקלאסי של איל צליוק בהרצליה והופצה בתקליטורים באופן פרטי. ביצוע נוסף, של רתם לוז, נוגן בקונצרט שהוקדש ליצירותיו של בראון בקונגרס ה-16 למוסיקה יהודית, ביולי 2013, באוניברסיטה העברית בירושלים. ההקלטה נמצאת ב-youtube.

27 יחזקאל בראון, על הסונטינה לפסנתר. מתוך כתבים על יצירות (נמצא בקבצי מחשב במכון למוסיקה ישראלית).

**Grave (תיבות 1-26)**

הסונטינה מתחילה במבוא איטי בארוקי, עם קישוטים ומקצבים מנוקדים, בדומה לפתיחה צרפתית. היצירה פותחת בדו בבאס בארבע אוקטבות ב*ff*. אחרי רבע מופיע סקסטאקורד שבור של לה<sup>ב</sup> מז'ור, כך שביחד הם מכסים את מרבית המקלדת. המוטיב הפותח בנוי מאוקטבות מוכפלות על דו, מי<sup>ב</sup> ופה, שביניהן תבנית של קישוטים ומקצבים מנוקדים. אחרי כן מופיע חלק מתוך תבנית זו ביחד עם באס יורד: דו, סי<sup>ב</sup>, לה<sup>ב</sup>, סול<sup>ב</sup>, פה, מי<sup>ב</sup>, רה. הבאס היורד, בדומה לבאס למנטו, מלווה ע"י אוקטבות סינקופיות חוזרות ביד ימין. מבחינה הרמונית יש מהלך דו – רה – לה (מז'ור). המבוא האיטי מסתיים באקורד שבור לה מז'ור, שמהווה דומיננטה לרה – המרכז הטונאלי של האלגרו.

באופן כללי, הסונטינה בנויה ממבוא איטי שחוזר פעמיים, ומשני מוטיבים מרכזיים המנוגדים באופיים. ההרמוניה מבוססת על יחסי קווינטות, כמקובל בפרקי סונטה רבים של המלחין. מבחינה פסנתרנית היצירה נוחה ומתאימה לכלי, וביחד עם זה ווירטואוזית ומאתגרת. יש רפטיציות רבות, מרקם עשיר, ארטיקולציה מגוונת וניצול מירבי של המצלולים של הפסנתר ברגיסטרים השונים.

**Allegro**

החטיבה הראשונה – א מתחילה ברה מינור (תיבות 27 עד הרבע השלישי של התיבה 59).

האלגרו כתוב במשקל של ארבעה רבעים. הוא מתחיל בליווי בתבנית של חלקי שש עשרה חוזרים ביד שמאל, שאליה נוספת מנגינה קלילה, שמתאפיינת בשילוב של שמיניות בסטקטו, דגש וחלקי שש עשרה. בהמשך יש תבניות סולמיות בחלקי שש עשרה בתנועה מתמדת. התפקידים בין הידיים מתחלפים – ליווי ביד ימין ומנגינה בשמאל. התבנית של הבאס היורד חוזרת גם בחטיבה זו, למשל דו-סי-לה-סול-פה-מי-רה (בתיבות 55-58).

החטיבה השנייה – ב (הרבע הרביעי של תיבה 59-81) קאנון במרכז טונאלי סול. הקאנון הוא מודאלי ומתאפיין בשילוב של קוורטות וסקונדות. הוא מופיע בווריאציות שונות, באוקטבות הרמוניות ומלודיות, מקצבים מנוקדים, שמיניות וחלקי שש עשרה.

החטיבה השלישית – א' מתחילה בלה מינור (מתיבה 82 עד הרבע השלישי של תיבה 114)

חטיבה זו מהווה חזרה על החטיבה הראשונה תוך שינויים.  
 החטיבה הרביעית – ב' – חזרה על הקאנון במרכז טונאלי רה (מהרבע הרביעי  
 בתיבה 114 עד לתיבה 137)

חטיבה זו מהווה חזרה על הקאנון (בחטיבה השניה) עם שינויים.  
 Grave (תיבות 138-163) – הפתיחה האיטית עם שינויים, חזרה על הפתיחה  
 האיטית שמתחילה הפעם בסול.

חטיבת הסיום – (מתיבה 164 עד הסיום בתיבה 196)  
 חטיבת הסיום – הקודה מתחילה כמו החטיבה השלישית, אך הפעם בלה מז'ור  
 (בטרצה לה-דו#). רובה ככולה מבוססת על החומר המוטיבי של החטיבות הראשונה  
 והשלישית באלגרו. בתוך הקודה ישנה קודטה (מתיבה 189 עד הסיום) שמכילה  
 תזכורת קצרה למוטיב הקאנון בתבניות של חלקי שש עשרה. הפרק מסתיים ב־*ff*  
 של הקדנצה לה-רה.

## פרק 12

# שירים לקול ופסנתר או קול והרכב קמרי

יהואש הירשברג

היה זה פאול בן-חיים שיצר את הסוגה של השיר האמנותי בעברית לקול ופסנתר בשנים הראשונות לאחר עלייתו ארצה,<sup>1</sup> כהמשך ישיר לרפרטואר הנרחב של ליֵדֵר שחיבר בגרמניה. יחזקאל בראון היה ממשיך ישיר של מסורת ארוכה זו, אשר השתלבה ברפרטואר השירים שלו בשטח האפור שבין השיר האמנותי והשיר העממי.<sup>2</sup> השירים משקפים את חיבתו העמוקה לשירה העברית החדשה.

בשל קוצר היריעה נבחרו לניתוח, בהסכמה עם המלחין, כל מחזורי וזוגות השירים, וכן דוגמה אחת של שיר מתוך "השטח האפור".<sup>3</sup>

### 1. שירי היונה והשושן לסופרן ופסנתר (י' בראון 11 1956) (A), מחזור פואמות של לאה גולדברג<sup>4</sup>

מחזור שירים שובה לב זה הוא מיצירותיו המוקדמות של בראון. המחזור כולל ארבע פואמות, וכמו במרבית יצירותיה של לאה גולדברג, שולטת בו איכות מוסיקלית נפלאה המבוססת על אחידות משקלית ועל חריזה מתוחכמת. הפואמה הראשונה והפואמה הרביעית זהות מבחינת מספר הברות, משקל ותבנית החריזה:

פואמה 1	חומר מוסיקלי	פואמה 4	חומר מוסיקלי
בְּרוּחַ עֲרָבִים	א	בְּאֵני הַלַּיִל	א
אֲדַמָּה הַקָּמָה	א	סֶגֶר כְּחוּמָה	א
מֵאֵין תְּבוּאֵי	ב	קְרָאתֶיךָ מִן הַלַּיִל	ב
יוֹנָה תִּמָּה	א	יוֹנָה תִּמָּה	א

1 J. Hirshberg, Ben-Haim, pp. 185ff.

2 אבי ברי-איתן, בין האמנותי לעממי בשיר הישראלי, 1920 - 1960 (האוניברסיטה העברית, 2013).

3 בפרק תישמר ההבחנה בין 'פואמה' (הטקסט) לבין 'שיר' (המוסיקה).

4 המחזור הופיע לראשונה בעיתון 'על המשמר' ביום 23.4.1948 ולאחר מכן בקובץ 'ברק בבוקר'. בהוצאה הכוללת של שירי לאה גולדברג הוא נמצא בכרך ב', עמ' 189, לרבות פקסימיליה של שניים מהשירים.

בראון חוזר בשיר הרביעי על תפקיד הקול של הבית הראשון, ובכך מבטא את הקשר המבני ביניהם. עם זאת קיים הבדל בין השירים בתפקיד הפסנתר. בראון נמנע מחזרה מכנית על אותה מוסיקה בכל ארבעת הבתים, והוא יוצר ניגוד בחומר המוסיקלי של הבית השלישי בשתי הפואמות.

דוגמת שמע 12/1<sup>5</sup>

הפואמה השניה בנויה משלושה בתים, בכל אחד ארבע שורות בנות שמונה הברות כל אחת, אולם בזוג הראשון מופיעה הפרדה (צזורה) באמצע השורות, בעוד שהזוג השני הוא המשכי:

שיר שני	הברות
יֵין עֵתִיק, זְמַר יֶשֶׁן	4 + 4
צְמַחוּ בְּגַן שׁוֹשְׁנָה וְשׁוֹשֵׁן	4 + 4
חֲמֵדָה לְרוּחַ לוֹטְפֵת	8
אוֹיֵה הַיָּד הַקּוֹטְפֵת	8

בבית השני חוזרת השורה הראשונה של הבית הראשון, בעוד שבבית השלישי מתחלף הביטוי לזמר חדש והמוסיקה מגיבה בהאטה רבה בשתי השורות הראשונות של הבית.

דוגמת שמע 12/2

הפואמה השלישית שונה מהאחרות. אין היא תיאור טבע אלא טקסט סיפורי המהווה פרפרזה על שיר השירים ועל ספר בראשית כ"ט, סיפור יעקב, לָכֵן ורחל (מנקודת ראותה של רחל). הפואמה כתובה בשורות ארוכות ללא אחידות משקלית:

בית א'	לאן הלך דודך, היפה בנשים	12 הברות
בית ב'	כי עבד דודי עבורי את אבי שבע שנים	15 הברות

המוסיקה כתובה במתכונת המשכית בסגנון של רציטיביב חולמני.

דוגמת שמע 12/3

ההרמוניה במחזור כולו היא דיאטונית לחלוטין, מודאלית ופשוטה, ונאמנה בכל פרט למבנה הפיוטי שיצרה לאה גולדברג.

## 2. אהבתה של תרזה די מון (י' בראון, A, B, C 50), לאה גולדברג (1962, ראה פרק 13)

5 ביצוע ולריה פוביני (סופראן) ואנה ברברו (פסנתר).



3. **שלושה שירי ילדים** (י' בראון 63) ע' הלל, לקול ולפסנתר (1965)

א. גלגלן

ב. הנמלה

ג. החופש הגדול

שירי ילדים נחלקים לשני סוגים: שירים המיועדים לביצוע על ידי ילדים ושירים המיועדים לזמרים וזמרות מקצוענים ופונים להאזנה על ידי קהל מעורב של הורים וילדים. בראון, בדומה לפאול בן-חיים בשירי ילדים שלו (1943)<sup>6</sup> חיבר את המחזור הזעיר במסגרת הסוג השני. שלושת השירים מציירים תמונות מחיי ילדים בגילאי הגן והכתות הנמוכות בבית הספר היסודי באמצעים פשוטים ובמרקם שקוף, כגון בשיר הראשון המצייר במהירות עצומה את נסיעתו של הילד בגלגלת (סקטים, גלגלן). הפסנתר נע באוסטינטו הנעצר לרגע חטוף כאשר נתקע הגלגלן בעץ ושוב חוזר לנוע. תפקיד הקול פשוט ודיאטוני לחלוטין. בדרך ביצוע נכונה ומותאמת עשוי המחזור לדבר לליבם של ילדים קטנים והוא עשוי גם למצוא את מקומו בתכנית רסיטל מלאה.

4. **זר פרחים** (י' בראון A 7), למצו סופרן (או טנור) ופסנתר (1970),

פואמות של אנדה עמיר ופניה ברגשטין

א. זר פרחים (שתי גירסאות)

ב. אניית זהב

ג. שיר ידעתי

ד. שיר ערש לתרזה

ה. ענבים הבשילו

הפואמות כתובות בנוסח של חרזנות קלה והומוריסטית. לדוגמה:

שיר ערש לתרזה

לִילָה לִילָה נֹם נָם

מְהֵלֶךְ לוֹ עֵם פָּנֵס

בְּכֵל בַּיִת הוּא שׁוֹאֵל

בְּכֵל דְּלֶת מְסַתֵּל

וּמְצִיץ בְּכֵל חֵלוֹן

מִי עוֹד לֹא שָׁכַב לִישׁוֹן

הדגם של בראון היו עיבודיו של בלה בארטוק לשירי עם הונגריים, ובכך סיים מחזור זה את תקופת יצירתו של בראון שהושפעה במיוחד מבארטוק. תפקיד הקול סילאבי

לחלוטין והוא נע במנעד מצומצם. תפקיד הפסנתר קל, אקורדי כולו ושקוף. השיר הראשון חובר בשני נוסחים עצמאיים, הראשון באלגרו ריקודי, השני אטי מאוד, ב'טמפו רובטו', ובסגנון הרמוני דיסוננטי-עוקצני.

## 5. שני שירים<sup>7</sup> מאת בנימין גלאי (י' בראון 122 A, B) (יולי 1980)

א. קַפְסַת התכשיטים

ב. הַשְּׁכוּי

יחזקאל בראון היה כל חייו בקשרי ידידות עם מעגל גדול של סופרים, משוררים ואמנים. כתב היד של היצירה נושא את הקדשתו האישית לבנימין גלאי (1921-1995) ולרעיתו רחל: "לִבְנֵי וּלְרַחֲלָהּ, בַּהֲמִיּוּת לֵב".

זוג שירים ליריים אלה הם מונולוגים של שני גברים – בראון וגלאי – המהרהרים בעברם. ציוני הטמפו של שני השירים מגדיר את אופיים: השיר הראשון מצויין ב-Parlando – (בסגנון דיבור) והשני Andante lugubre (מקונן). בשיר הראשון שולט בבאס מוטיב אוסטינטו יורד שחזרתו המתמדת יוצרת הבעה מיואשת ונטולת תקווה. הפואמה השניה נפתחת בתיאור טבע קודר המהווה נקודת מוצא להבעה המוסיקלית:

בְּשִׁקְתָּ מִיָּם חֲרָבָה

בְּנוֹיָה עֲצִי רָקָב

השיר השני הוא מארש אָבֵל. הסגנון ההרמוני הוא כולו דיסוננטי, והוא מבוסס על ספטימות גדולות (דוגמת תווים 12/1).

עם זאת, אין כאן כל חריגה מגישתו הבסיסית של בראון: "אני כותב מה שאני שומע".<sup>8</sup> הדיסוננטיות היא טונאלית, והשיר כולו מבוסס על הקווינטה רהב-להב שהיא טוניקה החוזרת שוב ושוב. הקו הווקלי הוא דיאטוני לחלוטין. ההרמוניה, איפוא, היא אינטנסיפיקציה של שפתו הטונאלית-דיאטונית הבסיסית של בראון.

7 בנימין גלאי, מסע צפונה (הקיבוץ המאוחד, 1968).

8 ראה פרק 5.

*Andante lugubra*

דוגמת תווים 12/1

6. **קול הקורא הצולול** (י' בראון 171 B) למצו סופרן, כינור וצ'לו (1999)

פרגמנטים ביוונית עתיקה מאת המשורר אלקמן (המאה ה-VII לפה"ס), בתרגומו לעברית של המלחין

יצירה זו היא עיבוד של היצירה משנת 1996 למקהלת גברים.<sup>9</sup> העיבוד הוא מרחיק לכת. תפקידי ארבעת קולות הגברים מועברים למצו סופרן, לכינור ולצ'לו ובה בשעה נוסף חומר חדש לשני כלי הקשת. זו יצירה קמרית לשלישיה ששולטת בה הבעה עדינה ומופנמת. כמו במקור המקהלת, נמנע בראון מלהטיל על הזמרת לשיר ביוונית עתיקה, אך גם בשירה בעברית (הדורשת דיקציה בהירה במיוחד) בא לידי ביטוי משהו מעולמו המיוחד של אותו משורר רחוק.

7. **שני שירים לקול ולפסנתר** (י' בראון 206) (2002, 2005) מאת משה שמיר (1921-2004)

חוט מחשבה (1965)<sup>10</sup>

אל תשכחי (1979)

9 ראה פרק 10, מס' 9, לדיון מפורט.

10 כמעט, כל שירי משה שמיר, תל-אביב, 1991, עמ' 65.

שני שירים אלה מצטרפים אל צמד שירי בנימין גלאי,<sup>11</sup> כדיאלוג אמנותי בין שני יוצרים, הפעם בהגיעם לגיל שמונים כמעט בעת ובעונה אחת. בראון צירף לפרטיטורה הקדשה לידידו הותיק:

”למשה יקירי  
בהגיענו יחד לגבורות  
ולזכר צעידתנו יחד  
בשבילי פרדס  
מילדות לנעורים  
מנעורים לבגרות  
ומבגרות לשיבה טובה  
אביב תשס”ב

הפואמה חוט מחשבה נכתבה בשנת 1965. זו פואמה רעיונית ארוכה של משה שמיר, המבטאת את השקפת עולמו הלאומית עוד לפני שעבר אל התנועה לארץ ישראל השלמה אחרי מלחמת ששת הימים:

”ארץ ענייה של קו מסילה אחד  
מדינה צרה שיושבת משני עברי הקו האחד  
וכשעוברת רכבת בלילה, בלילה,  
שומעים אותה בערך כל תושבי המדינה  
לאט לאט מן הדרום לצפון

בפרשנותו המוסיקלית בחר בראון ברעיון התנועה של רכבת הניתן לתרגום לרעיון מוסיקלי של תנועה קצבית סדירה, השולטת בכל חלקו הראשון של השיר. השיר נפתח במבוא ארוך לפסנתר ובו שני קולות עצמאיים – מקצב ומוטיב שמיניות עולה, ואליהם מצטרף הקול במקצבי דיבור קצרים. חלקו השני של השיר מתאר את האדם היושב על המרפסת ומאזין לשאון הרכבת מאז קום המדינה. המשקל מתחלף לשש שמיניות אך התנועה הקצבית האחידה נמשכת.

הפואמה השניה, אל תשכחי<sup>12</sup> היא בעלת אופי לאומי רב-הוד:

גם כאשר תפקחי את עיניך אל בוקר חוזר  
אל תשכחי את הלילה הזה  
את צליפת הרוחות, את חשכת המשעול  
את הסלע הזה, את כובד העול  
את שבועת לא תיפול

11 ראה פרק זה, מס' 5.

12 פואמה זו לא נכללה בקובץ כמעט (למרות שהוא אמור לכלול את כל שירי משה שמיר).

בחיבור המוסיקה נמנע בראון מכל התייחסות לקונוטציות הלאומיות של הפואמה של שמיר, והתמקד בתיאור הטבע הפיזי בדרך של קווים מלודיים טונאליים-קונסוננטיים במשפטים בני ארבע תיבות, הנמנעים מסדירות מוחלטת באמצעות שינויי משקל. שני השירים הם שירי טבע עשירים במלודיות מתנגנות, ללא כל התייחסות להיבטים הרעיוניים-פוליטיים השולטים בשירתו של משה שמיר.

8. **עוללות, משירי היינריך היינה** (י' בראון 212),  
(Spätlese, Heinrich Heine Gedichte) לבאריטון ופסנתר  
13(2006)

1. Andere beten zur Madonne .
2. Katharina .
3. Das Fräulein .
4. Don Henriquez .
5. Das Weib .
6. Das Herz ist mir bedrückt .
7. Fragen .
8. Es war ein Traum .
9. Frühlingsfeier .
10. Nach dem Leben kommt der Tod .

מחזור שירים זה הוא יצירתו היחידה של יחזקאל בראון שנכתבה בגרמנית. שלא כמרבית מייסדי המוסיקה ביישוב ובישראל שנותרו מעוגנים בתרבות ובשפה הגרמנית (כגון פאול בן-חיים-פרנקנבורגר, יוסף טל-גרינטל, חיים (היינץ) אלכסנדר, אריך וולטר שטרנברג) לבראון לא נותרו כל זכרונות מגרמניה, הוא צמח והתחנך במציאות העברית-קיבוצית וטיפח אוריינטציה צרפתית חזקה. עם זאת, כילד גדל יחזקאל בתוך התרבות הגרמנית<sup>14</sup> והמחזור שחיבר בשנתו השמונים וארבע מהווה מבט נוסטלגי לימי ילדותו הרחוקים. בראון עצמו ערך את המחזור מתוך המאות הרבות של שירי היינה, ולפואמות שבחר אין נושא משותף. עם זאת, משותף להן המבנה הפיזי:

---

13 ראה נתנאל זלבסקי, הנאורות כאידיאל אסתטי וסגנוני בלקט השירים 'עוללות' מאת יחזקאל בראון לשיריו של היינריך היינה, חיבור לתואר מוסמך במוסיקה. אוניברסיטת תל-אביב, פברואר 2011. החיבור נכתב בהדרכת פרופ' תמר רחום והוא כולל תמלול של ראיונות מוקלטים אחדים של המחבר עם המלחין. בעקבות חיבור היצירה זכה המחזור של היינה בתרגום מעולה ורגיש של עדה ברודסקי. הביצוע בדוגמאות האודיו הוא של אנדריאס רייבנשפיס, בריטון ועדי בר בפסנתר.

14 ראה פרק 1.

כולן קצרות, בנות שניים עד שלושה בתים כל אחת. שולט בו תהליך המשכי של התקדרות. הוא נפתח בנימה של הומור ועליצות בשני השירים הפותחים. בשיר השלישי מתגנבת נימת עצבות בציור העלמה הנוגה הניצבת לבדה על שפת הים. הקדרות משתלטת על הפואמה החמישית המספרת על הצעיר הנקרע מאהובתו קלת הדעת ומוצא להורג בתליה על גנבה. הגיגים עגומים על החיים שולטים בפואמה הששית והשביעית, והפסימיות מגיעה לשיאה בשלושת השירים המסיימים.

מבחינת הקונספציה (התפיסה) המוסיקלית, המודל הבולט למחזור זה הוא המחזור אהבת משורר (*Dichter Liebe*) לשירי היינה של רוברט שומן, כפי שיצירותיו הקמריות של ברהמס שימשו כמודל לרבות מיצירותיו הקמריות של בראון, במיוחד להקסגון (' בראון 180) ומוסיקה לשלישייה כפולה (' בראון 188).<sup>15</sup> כמו בשיריו של שומן, לפסנתר ניתן תפקיד עצמאי רחב במיוחד, הכולל פתיחות וסיימים ארוכים וקטעי ביניים ממושכים. בולט הדבר במיוחד בשיר הראשון אשר בו מופיעים קול הזמר והפסנתר לסירוגין.

דוגמת שמע 12/4 שיר 1

היינה גלה מרצונו לפאריס לאחר שלא עמד בגילויי האנטישמיות החריפים בגרמניה בתקופת הרסטורציה, אולם הוא לא התגבר על געגועיו למולדתו ולצליל השפה הגרמנית בה כתב את כל שירתו. את געגועיו ביטא בשיר זה *היה חלום*. על שיר זה, השמיני במחזור, כתב בראון לנתנאל זלבסקי:

"...שיר זה, לפחות בשבילי, הוא המרגש ביותר בכל המחזור, אולי המרגש ביותר בין כל שירי היינה שני מכיר. אני רואה בו וידוי אישי מאד של היינה ללא כחל ושרק, ללא העמדת פנים, ללא אירוניה, היינה במערומיו, בכל פגיעותו, בכל חוסר הישע שלו. ושוב: הסיום בגרמנית הפשוטה ביותר, כקביעת עובדה יבשה: *זה היה חלום* (זהו סדר המלים במקור. לא "היה זה" ולא "היה זה אך" המליצי). סיום זה, ובעצם כל השיר, מביא אותי תמיד עד לדמעות. המוסיקה כתבה את עצמה. לא אני עשיתי אותה. כשאני מלחין, אני תמיד 'חושב' בצלילים, לא ברעיונות, לא במלים, לא במושגים. השיקולים שלי לרוב בלתי מודעים, אבל זה היה אחד מאותם המקרים המאושרים הנדירים בהם התווים זרמו להם מהר, כאילו מתוך טראנס." בראון חוזר על משפטים וחלקי משפטים, טכניקה אופיינית למלחיני הליד הגרמני. החזרות משקפות את דרך קריאת הפואמה: המלחין חוזר וקורא את הטקסט הפיוטי, חוזר על משפטים המעוררים בו תגובה רגשית חזקה, וכך מבטאת המוסיקה את פרשנותו

האישית לפואמה. הטבלה הבאה מציגה את השיר בגרסתו המקורית,  
בגרסתו של בראון, וכן את תרגומה של עדה ברודסקי.

דוגמת שמע 12/5

## Vaterland

בראון	מקור	
Ich hatte einst ein schönes Vaterland	Ich hatte einst ein schönes Vaterland	הַיְתָה לִי מְכוֹרָה יְפֵהפִיָּה
Der Eichenbaum	Der Eichenbaum	עֵץ הָאֵלֹן
Wuchs dort so hoch, Der Eichenbaum Wuchs dort so hoch, Der Eichenbaum Wuchs dort so hoch, Ich hatte einst ein schönes Vaterland Die Veilchen nickten sanft	Wuchs dort so hoch, die Veilchen nickten sanft	צִמַּח גְּבוֹה שָׁם, סִגְלִיּוֹת רֵאשׁוֹן בְּרֶךְ הַגִּידוֹ
Es war ein Traum	Es war ein Traum	הָיָה זֶה אֶךְ חֲלוֹם
Es war ein Traum		
בית שני	בית שני	
Das küßte mich auf deutsch und sprach auf deutsch	Das küßte mich auf deutsch und sprach auf deutsch	בְּגֵרְמָנִית הִיא נִשְׁקָתָנִי וְאָמְרָה בְּגֵרְמָנִית
Man glaubt es kaum	Man glaubt es kaum	(כְּלוֹם צָלִיל מָרוֹם
Wie gut es klang Man glaubt es kaum Wie gut es klang	Wie gut es klang das Wort "Ich liebe dich"	שִׁמְעָה אֲזֵנַי אֶת הַמְּלֶה Ich liebe dich
Das küßte mich auf deutsch und sprach auf deutsch		
das Wort "Ich liebe dich" das Wort "Ich liebe dich"		
Es war ein Traum Es war ein Traum	Es war ein Traum	הָיָה זֶה אֶךְ חֲלוֹם
נגינת בינים ארוכה בפסנתר Es war ein Traum Es war ein Traum		

המחזור מסתיים באחד משיריו הקודרים ביותר של היינה. שיר זה עשוי להתפרש גם כמונולוג של בראון עצמו המופנה אל רעייתו האהובה, שולמית, ומבטא את הצד האפל בנפשו של המלחין בשנתו השמונים וארבע, כאשר בריאותו החלה להתערער. הרגש

השליט בפואמה מתמקד בשורה המסיימת, בתרגום מילולי: אחרי החיים בא המוות. במוסיקה בולטת השפעת שירו הקודר של שוברט, הכפיל (*Der Doppelgänger*). כמותו הוא נפתח במוטיב ברגיסטר הנמוך של הפסנתר הנע לאיטו בתבנית אוסטינטו השולטת גם בתפקיד הקול.

דוגמת שמע 12/6

הקשר ההדוק בין המחזור לבין השפה מחייב את ביצועו אך ורק בגרמנית.

### 9. האניות עוזבות את אילת בלילה (י' בראון A, B 210), לקול ופסנתר, פואמה מאת דרור בר-און (2006)

דרור בר-און היה בן-אחיו של יחזקאל, בן. במלחמת יום כיפור נהרג דרור בהיותו בן 19, על יד מזרעת בית ג'אן. פואמת אהבה מעודנת זו שחיבר דרור מאורגנת בשלושה בתים שרבות בהן חזרות על שורות, כגון:

האניות עוזבות את אילת בלילה  
ורוח קל נושב בין הרציפים  
האניות עוזבות את אילת בלילה  
ואת נותרת בדר על החוף

חזרות אלה גם מופיעות במוסיקה ומקרבות את השיר ל'שטח האפור' שבין אמנותי לעממי. עם זאת, בראון נמנע באופן עקבי בשיריו מסדירות מטריית של 2+2 תיבות. גם הרקע ההרמוני בפסנתר נמנע מפשטנות ומאפיינים אותו אקורדים מוקטנים ומוגדלים (דוגמת תווים 12/2).

הטוניקה, לה מזור, מרומזת במהלך השיר אולם מופיעה רק בקדנצה המסיימת שלו.

### 10. מן העיירה (י' בראון A 215), לטנור, כינור ופסנתר (2007)<sup>16</sup>

גרסה זו קרובה להצגת התיאטרון המקורית יותר מאשר הגרסה התזמורתית. היא דורשת מהטנור יכולת משחק והזדהות עם נעימת הדיבור וסגנון השירה החסידי והיא מהווה אידיאליזציה ורומנטיזציה של עולם זה. היוזמה לחיבור היצירה הייתה של הכנרת חיה לבני, אשר הזמינה אותה מהמלחין ואשר ניגנה את תפקידה בסגנון כליזמרי מובהק. עמה השתתפו בביצוע הזמר אריה בורשטין אשר הציג אותה כתמונה תיאטרונית, והפסנתרן אייל באט.

16 ראה פרק 6, מס' 17 על הגרסה לכינור ולתזמורת.



שירים לקול ופסנתר או קול והרכב קמרי

♩ = 80

*p*

ha-'o - ni - yot 'oz -

*p*

6

2

- vot et Ei - lat bal - lai - la \_\_\_ ve - ru - a'h kal no - shev 'al har-tzi -

11

*f* *dim.*

-fim ha-'o - ni - yot 'oz - vot et Ei - lat bal-

*f*

17

*p*

-lai - la \_\_\_ ve - 'at no-tart ba - dad 'al ha - 'hof \_\_\_ mit-toch ha

דוגמת תווים 12/2



# אנטומיה של יחסי מילה וצליל:

## המקרה של תרזה די מון<sup>1</sup>

נפתלי וגנר

”אחד הדברים שאני מקפיד עליו במיוחד כשאני מלחין טקסט עברי, בין אם הוא מקראי או מאוחר יותר, או שייך לשירה העברית החדשה, היא ההגשה הטובה ביותר והנכונה ביותר של הטקסט, כלומר, בשבילי המילים הן החלק החשוב ביותר של המוסיקה.”<sup>2</sup>

כך מעיד על עצמו יחזקאל בראון ולמעשה מגדיר את עצמו כמלחין מוטה-טקסט (text-oriented composer), בכל האמור ליצירותיו הווקאליות בשפה העברית. הנאמנות לנתוני הטקסט יכולה להתבטא בשני מישורים שונים – במישור התוכני-הבעתי ובמישור הפרוזודי. אולם מהאופן שבו התנסח בראון ניכר יתר דגש על ההיבט הפרוזודי, שהרי נאמר לנו שהמילים הן ”החלק החשוב ביותר של המוסיקה”, והמוסיקה הטבועה במילים כשהן לעצמן (עוד בטרם הולחנו) הרי היא נישאת בהטעמות, במצלולים ובשאר התכונות הבלתי-תוכניות של הטקסט.

בפרק הנוכחי נבחן את זיקתו של בראון למילה הכתובה כפי שהיא מתגלית במחזור השירים *אהבתה של תרזה די מון* (לקול, חליל, נבל וקונטרבס, 1962)<sup>3</sup> המבוסס על מחזור סונטות מפרי עטה של לאה גולדברג.<sup>4</sup> יצירה זו משקפת להפליא את השתדלותו להטות אוזן קשבת לנתוני הטקסט. ככוונתנו לתנות על מידת ההתאמה השוררת בין ההטעמה המוסיקלית וההטעמה הפואטית בכמה מהשירים במחזור; כמו כן נבחן כיצד ההטעמה המוסיקלית משרתת את הטקסט מבחינת תוכנו, שהרי

1 פרק זה מושתת על המאמר הבא: וגנר, נפתלי. ”בין שיר זמר לשיר אמנותי: הפנטמטר היאמבי כמקרה מבחן” *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*. עורכת: עדינה פורטוביץ (2009).

2 יחזקאל בראון, ”המוסיקה המסורתית בעבודתי כמלחין”. דוכן 15, 171-175.

3 גולדברג, לאה. ”אהבתה של תרזה די מון”, *כתבים: שירים ב'*, הוצאת ספרית פועלים (1972), 156 עד 167.

4 העיון במחזור השירים של יחזקאל בראון למילותיה של לאה גולדברג – ”אהבתה של תרזה די מון” – מתבסס על הגרסא לסופרן ולפסנתר מ-1962, בהוצאת המכון למוסיקה ישראלית (ממ”י). תל-אביב.

הפרוזודיה איננה מנותקת מהבעת המסר. אולם ראשית חכמה נפנה לדבר המשוררת שהוקלט לפני ביצוע היצירה:

תרוה די מון הייתה אישה מן האצולה הצרפתית, שחייתה בסוף המאה הט"ז בסביבות אביניון שבפרובנס. בהיותה בת ארבעים בערך התאהבה באיטלקי צעיר, ששימש מחנך לבניה, והקדישה לו כארבעים ואחת סונטות. כאשר עזב האיטלקי הצעיר את ביתה, שרפה את כל שיריה והיא עצמה פרשה למנזר. זכר שיריה נשאר רק כאגדה בפני בני דורה. הדברים האלה מצאתי בשנת 1951 כאשר עבדתי באנגליה על ספרי על פטרארקה. מצאתי את זה בספר שאיננו מהימן ביותר והוא עוסק בפטררקיזם, דהיינו, בהשפעת פטרארקה בצרפת ובאיטליה במאות השש עשרה והשבע עשרה. האם הייתה תרוה די מון דמות של ממש או משל הייתה אין איש יודע. את שמה לא מצאתי בשום מקום אחר, אין מזכירים אותה, לא באנציקלופדיות ולא בספרי תולדות הספרות. ודאי הייתה אגדה מהלכת. ברור שמהשירים שנכתבו או לא נכתבו לא נשאר זכר. לי קסמה האגדה והאפשרות לכתוב שירים בנוסח המשורר שאהבתי, פטררקה, ועוד יותר בנוסח של משוררת צרפתייה שהייתה מהמשוררות המקורבות לפליאר הצרפתי, לואיז לאֶבֶה. מתוך כך יכול המשורר בן ימינו לעשות בשירים אלה כרצונו ולהרחיק אותם מעליו על ידי סטיליזציה. מכאן שלעיתים השירים יפם יתר על המידה בנוסח הדור ההוא. ויש גם זמיר וגם ורד, אותם הדברים שלא הייתי מכניסה לשיר מתקופתנו או מתקופה אחרת. על כל פנים מי שיבקש את המקור ההיסטורי לשירים אלה לא ימצא אותו. הם כתובים בנוסח של התקופה ההיא.

מסיפור הרקע עולה אפוא, שהמשוררת גמרה אומר לשחזר מדמיונה את שיריה של אותה תרוה, כפי שהייתה כותבת אותם לו הייתה קיימת במציאות. כיצד אפשר לשחזר אגדה עתיקה המושתתת כביכול על זיכרון ערטילאי? אדם יכול כמובן לשחזר את התנסויותיו הוא, מתוך אמונה שאהבה היא אהבה ואכזבה היא אכזבה ואף גיל, מעמד, מוסכמות ודימוי עצמי, כל אלה הם עניינים אנושיים החוזרים על עצמם בכל הדורות ולפיכך ניתנים לשחזור גם ממרחק במרחב ובזמן. אולם המשוררת חיפשה אחיזה מוצקה יותר שתחבר אותה עם אותה בת אצילים רחוקה בזמן ובמקום ומצאה אותה בצורה הפואטית, אותה היא אמצה במלוא החומרה וההקפדה. כל הסונטות נוצקו באותו הדפוס: ארבע עשרה שורות של פנטמטר יאמבי מדויק, ללא כל סטיות, הנחות או הקלות, המתחלק לשני קוטרנים (בתים בני ארבע שורות כ"א) ושני טרצינים (בתים בני שלוש שורות כ"א). אולם במסגרת הנוקשה הזאת

הפיחה המשוררת רוח חיים שוקקת. כשם שבמישור התוכני העמידה, במסגרת הלך הרוח הכללי, שפע של ביטויים רגשיים שונים ולמעשה כל סונטה כתובה מזווית רגשית אחרת, כך גם במישור הפרוזודי, כאשר המבנה הפנימי של השורות, אופני הצטרפותן ומתכונות החריזה שלהן יוצרים יחדיו תמונה קלידוסקופית המשתנה ומתגוננת בהתמדה. אנו מקבלים, אפוא, במסגרת של פרופורציות קלאסיות נוקשות, תמונה פועמת רבת-פנים. מי שמקבל על עצמו להלחין את מחזור הסונטות צריך למצוא את המקבילה המוסיקלית לשילוב שבין החומרה החיצונית לבין הגמישות הפנימית; בין סערת הרגשות לבין הראיה המפוקחת; בין הקבילה לבין הקבלה; בין התסכול לבין ההתרפקות.

יחזקאל בראון לא הפיק משירתה של גולדברג זיקוקי די-נור אלא הלחין אותה בעדינות צלולה וחסכנית. את פתרונו לבעיית הריבוי שבאחדות והאחדות שבריבוי הוא מצא בדמות הצירוף הפרדוקסאלי-כמעט של עמימות אימפרסיוניסטית עם שקיפות אקוורלית, המזכיר מקצת מיצירתו של מוריס רוול. הוא העדיף שלא להקצין מוסיקלית את הניגודים הרגשיים המובנים בסונטות אלא דווקא לרכך אותם, תוך העדפת הנימה המופנמת, המפוקחת והמרוחקת על זו המתריסה והמוחצנת. הוא הלחין עשר מתוך 12 הסונטות, תוך הכנסת שינויים קלים בסדר הופעתן במחזור. הסדר המקורי נשמר בעיקר בהתחלת המחזור ובסופו (שתי הסונטות הראשונות והשתיים האחרונות מופיעות כסדרן). אחת משתי הסונטות שהשמיט – "ולו אותי גירשת למדבר" – היא אולי הסונטה הרוגשת ביותר במחזור וריגושה גובל במזוכיזם. כל מלחין אחר היה עט עליה כמוצא שלל רב. יתכן שבראון וויתר עליה מפני שלא היה ביכולתו לשוות לה את הנימה המאופקת שנקט בשאר השירים, נימה של ריגוש מרוסן העולה לעתים על גדותיו אך חוזר למוסרותיו. בניגוד למשוררת, בראון לא קיבל על עצמו אילוצים חמורים מבחינת חוקי החיבור הפורמאליים. אולם כנגד זה הוא החמיר עם עצמו מבחינה אסתטית, דבר המתבטא בהצרה מרצון של מרחב ההבעה. הלחן אמנם זורם רוב הזמן חופשי ונינוח, אך הנינוחות הזאת נקנתה ככל הנראה במשמעת עצמית לא פחות חמורה מזו הטבועה בטקסט.

אפשר לעיין ביצירה מזווית ראייה שונות ומגוונות ביניהן הזווית המודאלית, ההרמונית והמרקמית. בעיונו הנוכחי נדבוק, כאמור, בהיבט הפרוזודי ונראה כיצד המשקל הפואטי הופך למקצב מוסיקלי. הדבר מתבקש, לאור הארגון הפרוזודי המובנה בסונטות ולנוכח השתדלותו של המלחין לבוא לקראת המשוררת ולשמר את פירות עמלה, וזאת מבלי לכבול את ידי עצמו ולוותר על חירותו הקומפוזיטורית. כדי לעמוד על ערכו-המוסף הקצבי של הלחן עלינו להקדים ולתבונן בטקסט כשהוא לעצמו ולבחון את הפוטנציאל הריתמי הטמון בו.

לכאורה, היצמדות לדפוס הטעמה אחד – פנטמטר יאמבי – במהלכו של מחזור בן תריסר סונטות, עלול להקנות ליצירה תחושה של מונוטוניות ריתמית, שהרי הדפוס חוזר על עצמו מאה שישים ושמונה פעמים, כמספר הטורים במחזור. אלא שבפועל הטור השירי עשוי להתארגן בכל פעם מחדש לפי ההירארכיה השוררת בין ההרמות.<sup>5</sup> בכל רצף טקסטואלי אפשר לאתר מוקדי-הטעמה המבליטים מילה זו או אחרת באמצעות הטעמת-יתר של אחת מהברותיה. במסגרת המצומצמת של הפנטמטר מסתמנים בדרך כלל (אך לא בהכרח) שני מוקדי הטעמה עיקריים. הכוונה להטעמות-על המשקפות את נטיותיה התחביריות, הרטוריות והפואטיות של השורה:

- המוקד הראשון עשוי להופיע בפאזות משתנות (על ההרמה הראשונה, השנייה, השלישית ואפילו הרביעית של הפנטמטר).
- המוקד השני הוא קבוע ועולה בקנה אחד עם ההרמה החמישית והאחרונה של הפנטמטר, המטעימה בד"כ את החרוז.

לדוגמה, בשורה הפותחת את המחזור כולו מסתמנים שני מוקדים. האחד, על ההטעמה השלישית והשני על ההטעמה החמישית (הספרור העילי מציין את מספרן הסידורי של ההרמות):

5      4      3      2      1

קָל־לָה נַמְר־צַת זו ש־פָּה ק־לֶל־תִּי

מיקוד ההטעמה עשוי להסתמן באורח חד-משמעי או להיות נתון לאינטרפרטציה. במקרה דלעיל המוקדים ממש מזדקרים לאוזן. המוקד הראשון הולך ונרחק קדימה:

- המילה "קללה" מוטעמת בשל היותה מלרעית.
- בצירוף "קללה נמרצת" מועתק מרכז הכובד למילה "נמרצת", מכיוון שההטעמה החזקה יותר נוטה ליפול בעברית על תואר השם. יש בכך היגיון, מכיוון שהתואר "נמרצת" הוא המייחד קללה זו מקללות אחרות.
- הצירוף "קללה נמרצת זו" מביא לידי העתקה נוספת של מרכז הכובד קדימה אל עבר ה"זו", המתפקדת כ"כינוי רומז", המלמד אותנו שמדובר בקללה מסוימת ולא בקללה סתם.

מתקבל אפוא צירוף שמני מוטה-סוף שהולך ומתחדד ממלה למלה, וכך גם מלחין אותו יחזקאל בראון (תיבות 5 עד 7). המילה "זו" מתקבלת אצלו כפסגה במשך וכפסגה בגובה. המנגינה חותרת ומטפסת לעברה (מי-פה-#-סול) כשהיא מלווה בסקסט-אקורדים מינוריים ההולכים ונעכרים אל מול נקודת עוגב. כל אלה חוברים יחדיו כדי לעצב את מוקד ההטעמה הראשון במחזור הנפתח בנימה קודרת למדיי.

5 ראה נספח טרמינולוגי (בסוף הפרק).

אנטומיה של יחסי מילה וצליל: המקרה של תרזה די מון

ההליך ההתחדדות שתואר לעיל דרש עד כה רק שלוש תבניות יאמביות מתוך הפנטמטר. שני היאמבים שנותרו לפליטה מאפשרים לו להמשיך ולהתפתח לקראת מוקד ההטעמה השני – "שבה קוללתי". צירוף נמרץ זה מייחד את הקללה הנמרצת, הרובצת על הדוברת, משאר הקללות הנמרצות הרובצות לפתחה של האנושות כולה. בראון מבטא זאת בלחנו בתנועה לצליל פסגה גבוה יותר – 'סי' (ראו תיבות 7 עד 8). אמנם הפסגה נופלת על השפלה, אבל בדרך זו ההעפלה בגובה נמשכת ממש עד קצה השורה.

הדוברת מוסיפה לייחד את הקללה בשורה הבאה, המרחיבה את הצירוף השמני (הספרור העילי מציין את המספר הסידורי של ההרמות בפנטמטר היאמבי):

5 4 3 2 1  
ש-ה-תמי-מים קוך-אים לה א-ה-כה

גם כאן שני המוקדים מסתמנים בבהירות רבה ובראון נחלץ לבנות בלחנו שיא נוסף, גבוה יותר, באמצעות צליל הפסגה 'רה' הנופל על "תמימים", דהיינו על המוקד הראשון (ראו תיבות 8 עד 10). גם פסגה זו היא בדרכה אל שיאו של הבית (מ' גבוה) הנופל על מילת הקריאה "קה" הפותחת את מחציתו השניה (ראו תיבה 9). על הסונטה הראשונה וקללותיה נשוב ונדבר בהמשך.

נוכחנו בינתיים שבפנטמטר היאמבי מסתמנים בד"כ שני מוקדים. אפשר, אפוא, לסווג אותם לפי מיקומו של המוקד הראשון בפנטמטר, שהרי המוקד האחרון נופל בקביעות על ההרמה החמישית. להלן דוגמאות לארבעת הטיפוסים האפשריים, כולם מתוך הסונטה התשיעית (השביעית, במחזור המולחן).

5 4 3 2 1  
טיפוס ראשון - מוקד ראשון על ההרמה הראשונה: עם ב-ק-ר י-ק-מ-ני ב-ר-כה

5 4 3 2 1  
טיפוס שני - מוקד ראשון על ההרמה השנייה: מ-ס - לו-ני י-ג-מ-ס-לו-ך

5 4 3 2 1  
טיפוס שלישי - מוקד ראשון על ההרמה השלישית: ד-ר-ים-ר-ים-מ-אד א-ה-ב-נו-ח

5 4 3 2 1  
טיפוס רביעי - מוקד ראשון על ההרמה הרביעית: אף לא י-ח ב-ש-ג-ה-אור

שכיחות ההופעה משתנה מטיפוס לטיפוס. הטיפוס השני (מוקד על ההטעמה השניה) הוא הרווח ביותר ואחריו השלישי. הטיפוס הראשון נדיר יחסית והרביעי נדיר מאוד מכיוון שהמוקד הראשון סמוך מידי למוקד השני. כפי שניווכח בהמשך, הדפוסים

מתערכים כל הזמן ביניהם וספק אם ימצא בית שירי (קוטרן או טרצין) שבו שורר טיפוס אחד בלבד.

לכל טיפוס אפשר להתאים ברירת-מחדל מטריית. בדרך זו אפשר לתרגם את המשקל הפואטי למשקל מוסיקלי פוטנציאלי. להלן המחשה שיטתית של הפוטנציאל המטריי הגלום בכל אחד מארבעת הטיפוסים. כל 'נוסחה' משתרעת על פני שתי תיבות של ארבע פעמות (הקווים האנכיים הם קווי תיבה). כל פעמה כוללת שתי הברות – האחת מורמת והשנייה מושפלת. כל ההברות שוות בערך הריתמי שלהן (אם הפעמה היא רבע הרי שההברה נמשכת שמינית); הכוכביות הן בגדר 'הפוגות'. אורכה של הפוגה הוא כאורך הברה. ההפוגות עשויות להתגלם בהפסקות או בהארכת משך ההברה שקדמה להן. ההפוגות משלימות את הפנטמטרים לאוקטמטרים, כך שמספר הפעמות כמספר ההרמות. הספרור העילי מציין את מחזוריות הפעמות בתיבה. הקווקוו העילי מכמת את הפעמות מבחינת כובד משקלן. בדרך זו המשקל המוסיקלי כופה הירארכיה על ההרמות של הפנטמטר היאמבי. מקומם הטבעי של מוקדי ההטעמה (המודפסים בהבלטה) הוא אפוא על הפעמה הכבדה ביותר בכל תיבה. כאשר שורר תיאום מרבי אכן ממוקמים המוקדים על הפעמות הכבדות ביותר. כיוון שעסקינן בכרירות מחדל, הרי שהנוסחאות הותרות לתיאום מרבי. אולם כמה מהן ממחישות מצבים אופייניים של אי-תיאום, כאשר מוקד ההטעמה איננו נופל על הפעמה הכבדה בתיבה. במקרים אלו יש לפצות את המוקד המקופח (כפי שנראה בוריאנט של הנוסחה השלישית). כל נוסחה מוצגת בשני מופעים, כשהראשון שבהם מסתיים בהשפלה (סיום מלעילי) והשני בהרמה (סיום מלרעי).<sup>6</sup>

6 על שיטת הניתוח הפרוזודית-מוסיקלית הנקוטה פה, ובכלל זה על שיטת הרישום הכרוכה בה – ראה נספח מתודולוגי (בסוף הפרק).



### נוסחה 1

תכונותיה: קדמה חד־הברתית, הפרדה קיצונית בין השורות, פרופיל ריתמי שטוח.

$$\begin{array}{cccccccc}
 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 \\
 - & = & - & \equiv & - & = & - & \equiv \\
 * * * * * ט & | & ט-ט & | & ט-ט-ט & | & ט-ט-ט-ט & | & ט-ט-ט-ט-ט
 \end{array}$$
  

$$\begin{array}{cccccccc}
 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 \\
 - & = & - & \equiv & - & = & - & \equiv \\
 * * * * * ט & | & ט-ט & | & ט-ט-ט & | & ט-ט-ט-ט & | & ט-ט-ט-ט-ט
 \end{array}$$

### נוסחה 2

תכונותיה: היא מחלקת את השורה המולחנת לשני רצפים בלתי־סימטריים: הראשון – קצר, השני – ארוך, כך שמתהווה התפתחות 'טבעית' ונינוחה מהקצר אל הארוך; צמד ההפוגות מחזק את מיקוד ההרמה השנייה, השורות נפרדות במידה מספקת אך לא יתר על המידה; הקדמה שלו תלת־הברתית (נוחה להלחנה).

$$\begin{array}{cccccccc}
 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 \\
 = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \\
 * * * ט & | & ט-ט & | & ט-ט-ט & | & ט-ט-ט-ט & | & ט-ט-ט-ט-ט
 \end{array}$$
  

$$\begin{array}{cccccccc}
 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 \\
 = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \\
 * * * * * ט & | & ט-ט & | & ט-ט-ט & | & ט-ט-ט-ט & | & ט-ט-ט-ט-ט
 \end{array}$$

### נוסחה 2ב – וריאנט במשקל משולש

תכונותיה: היעדר פרגמנטאציה של השורה; דירוג ההטעמות מתקבל בשתי רמות בלבד; המוקד על ההרמה השנייה איננו מחוזק באמצעות גורם המשך; פרופיל ריתמי שטוח.

$$\begin{array}{ccccccc}
 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 3 \\
 - & = & - & - & = & - \\
 * & ט & | & ט-ט & | & ט-ט-ט & | & ט-ט-ט-ט
 \end{array}$$
  

$$\begin{array}{ccccccc}
 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 3 \\
 - & = & - & - & = & - \\
 * & * & ט & | & ט-ט & | & ט-ט-ט & | & ט-ט-ט-ט
 \end{array}$$

**ניסוח 3**

תכונותיה/חולשותיה: היא מתחלקת לשני רצפים בלתי־סימטריים: הראשון – ארוך, השני – קצר; ההפרדה בין הרצפים גדולה מההפרדה בין השורות; הקדמה בת חמש ההברות ארוכה ומורכבת.

$$\begin{array}{cccccccc}
 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 \\
 - & \equiv & - & = & - & \equiv & - & = \\
 * & * & * & * & * & * & * & * \\
 \text{ט-ט} & | & \text{ט-ט} & - & \text{ט-ט} & * & * & * \\
 * & * & * & * & * & * & * & * \\
 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 \\
 - & \equiv & - & = & - & \equiv & - & = \\
 * & * & * & * & * & * & * & * \\
 \text{ט-ט} & | & \text{ט-ט} & - & \text{ט-ט} & * & * & * \\
 * & * & * & * & * & * & * & *
 \end{array}$$

**ניסוח 3**

יתרונותיה: קיצור הקדמה מחמש הברות לשלוש. המוקד המקופח זוכה לפיצוי באמצעות גורם המשך; ההפרדה בין הרצפים איננה כה גדולה כמו בניסוח 3 (שתי הפוגות במקום ארבע):

$$\begin{array}{cccccccc}
 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & \\
 = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \\
 * & * & * & * & * & * & * & * \\
 \text{ט-ט} & | & \text{ט-ט} & - & \text{ט-ט} & * & * & * \\
 * & * & * & * & * & * & * & * \\
 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & \\
 = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \\
 * & * & * & * & * & * & * & * \\
 \text{ט-ט} & | & \text{ט-ט} & - & \text{ט-ט} & * & * & * \\
 * & * & * & * & * & * & * & *
 \end{array}$$

**ניסוח 4**

$$\begin{array}{cccccccc}
 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 \\
 \equiv & - & = & - & \equiv & - & = & - \\
 * & * & * & * & * & * & * & * \\
 \text{ט} & | & \text{ט-ט} & - & \text{ט-ט} & * & * & * \\
 * & * & * & * & * & * & * & * \\
 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 \\
 \equiv & - & = & - & \equiv & - & = & - \\
 * & * & * & * & * & * & * & * \\
 \text{ט} & | & \text{ט-ט} & - & \text{ט-ט} & * & * & *
 \end{array}$$

מנוסחה לנוסחה הולכת הקדמה ומתארכת. הקדמה המינימאלית בהלחנה של פנטמטר יאמבי היא בת הברה אחת. קדמות ארוכות מכניסות מורכבות ועניין ללחן, אם אכן המלחין נענה להן ולתכתביהן. מעשה ההלחנה האמנותי ניכר בשני סימני היכר מנוגדים: מצד אחד אמור המלחין הרגיש לנתוני הטקסט לבטא את דירוג ההרמות, להבליט את מוקדי ההטעמה ולהוביל אליהם; מצד שני יצירתיותו ניכרת ביכולתו לחרוג מהתכתבים הללו. הציות למערכת ההטעמות המדורגת המובנית בטקסט עשויה להביא אותו לאמץ את אחת הנוסחאות דלעיל. אולם נוסחאות אלו אינן בלעדיות והוא יכול להמציא דרכים מקוריות משלו ולא דווקא לדבוק בנוסחאות המתבקשות. עצם עירוב הטיפוסים לכדי רצף משתנה בתוך כל בית מחייב אותו להתגמש ולבצע מעבר חלק מטיפוס אחד למשנהו. נתייחס, אפוא, לנוסחאות הנתונות כ'ברירות מחדל' שהקומפוזיציה עשויה לעשות בהן שימוש, לשנות אותן או להציע להן תחליפים. התחליפים עשויים להיטיב עם הטקסט או לפגום בו. שיבוש מערכת ההטעמה המובנה בטקסט עשויה לנבוע מהתעלמות ורישול, או להפך – להעיד על תחכום ומקוריות. בזמר הקל קיימת הנטייה לדבוק בנוסחה אחת לאורך זמן, גם אם היא מתאימה למבנה הפרוזודי של השורה הפותחת לבדה (או אף זה לא). מהלחן הקרוי 'אמנותי' אנו מצפים ליתר גמישות, הן במעבר תכוף יותר ממתכונת אחת לאחרת, הן בחריגות יצירתיות מברירות המחדל.<sup>7</sup>

כשם שהדפוס הקבוע של פנטמטר יאמבי אינו מונע אופני הטעמה מגוונים של הטורים השיריים, כך גם המבנה הנוקשה של סונטה איננו מונע אופני חריזה מרובים ומשוכללים. אין שתי סונטות במחזור שלפנינו המציגות אותה מתכונת חריזה. הגיוון העיקרי מתבטא בבתיים מרובעי השורות, העשירים בטיפוסי חריזה שונים, באופני הדהוד שונים (כאופן שבו הבית השני מהדהד את חרוזי הבית הראשון), באופני העירוב של חריזה מלעילית עם חריזה מלרעית ועוד. אולם השפעתה של החריזה על לחניו של בראון מועטה יחסית להשפעתם של גורמי ארגון פרוזודיים אחרים: הוא קשוב להשתנות המתמדת של מוקדי ההטעמה ולאופן הצטרפותן של השורות זו לזו, הכרוך לא פעם בגלישות תחביריות משורה לשורה. כאשר צירוף תחבירי מתחיל בשורה אחת וגולש לשורה העוקבת: "הה, חן את יום סתוי, אשר היה / צלול ורם כאור הצהריים" (מתוך סונטה הראשונה במחזור). יש המכנים תופעה זאת 'פסיחה'. התופעה מציינת אי־תיאום בין היחידה הפואטית לבין היחידה תחבירית.

בראון נוטה להלחנה הברתית שוויונית שאפשר לכנותה 'ג'וסטו־סילאבית'. אפשר להבחין אצלו בשני ערכים ריתמיים עיקריים: האחד (הקצר) נועד להרצה השוטפת של ההברות והשני (הארוך) – להשתהויות על מוקדי ההטעמה. ברירת

7 לבחינת מופעי הפנטמטר היאמבי בזמר העברי ראה לעיל הפנייה בהערה מס' 1.

המחדל הראשונה שלו היא שמיניות, הנעות לעבר המוקד הקרוב; ברירת המחדל הקצובה למוקד הראשון הוא רבע מנוקד; ברירת המחדל למוקד השני תלויה-חריזה, כשסיומת מלרעית משתרעת על חצי וסיומת מלעילית מפוצלת לשני רבעים. בראון נוטה אפוא לצמצם את מגוון הערכים הריתמיים למינימום ההכרחי. למעשה הוא מסתפק בערך קצר ושוויוני ובערך ארוך לשם יצירת אתנחים ולהבלטה במשך של מוקדי ההטעמה. גם תנועת הליווי מושתתת בעיקרה על זרימה מתמדת של שמיניות. זוהי מעין שגרה ריתמית שאין כל מניעה מלחרוג ממנה לפרקים. ברירת המחדל המטרית של בראון היא מעבר חופשי ממשקל זוגי או מרובע למשקל משולש. גישה קומפוזיטורית זו מאפשרת לו טיפול גמיש למדיי בטקסט, ללא מחויבות למסגרת קצבית סדירה. הוא משחרר עצמו מהמסגרת הפנטמטרית החמורה של המשוררת, אך הוא קשוב לנתוני הטקסט בכל הקשור למוקדי ההטעמה. כאשר היחידות התחביריות אינן תואמות את השורות ואף צולכות אותן הוא נותן זכות בכורה לתחביר, גם אם הדבר מטשטש כליל את המשקל הפואטי. המגמה 'לזרום עם הטקסט', המתבטאת בגמישות הקצבית, מתיישבת עם הגמישות הטונאלית, המתבטאת בין השאר באלמנטים מודאליים ובמומנטים פנטטוניים.<sup>8</sup>

ניתן לשער שתכונות אלו של הלחן מושפעות מאותן תפיסות אסתטיות שהביאו את המלחין לשהות במחיצת נזירי סולם בראשית שנות החמישים (גם הוא, כמו תרזה די מון, פרש למנזר).<sup>9</sup> הנינוחות הריתמית, כשהיא כרוכה במודאליות, הולמת את מחזור הסונטות שלפנינו. אמנם לא מדובר בטקסט דתי ארכאי אלא בשירת אהבה חילונית, אך הפנייה לעבר קושרת בין הלחן והטקסט, שהרי לאה גולדברג השימה עצמה משחזרת את שירתה האבודה של תרזה די מון שנכתבה באביניון בשלהי המאה השש-עשרה. גישתו הקומפוזיטורית של בראון תומכת אם כן בבחירתה הפואטית של גולדברג. יתר על כן, הקונטרפונקטיקה המודאלית הזורמת בריתמוס 'טבעי' מחברת בין רנסנס-צרפתי וזרמים מסוימים במוסיקה הישראלית. נעיין עתה במבחר שירים וניווכח כיצד יחזקאל בראון מגווט את דרכו הקומפוזיטורית בין התמרורים הפרוזודיים שמציבה לו המשוררת.

8 התמונה הקצבית המתוארת לעיל ניכרת במיוחד בשיר הראשון, השני, השלישי, השביעי והתשיעי. השיר החריג ביותר מבחינה זו הוא השיר השישי, המושתת על קצביות רגולארית ועל מגוון שונה של ערכים ריתמיים.

9 ראה: רסיוק, משה. יחזקאל בראון והשפעת הזמרה הגרגוריאנית על יצירתו. עבודת דוקטור, אוניברסיטת ת"א, 2012.

## קללה נמרצת<sup>10</sup>

כבר הבית הראשון של השיר הראשון מעמת את המלחין עם מערך פרוזודי תובעני למדיי: השורות נבדלות זו מזו במערך מוקדי ההטעמה: השורה הראשונה והרביעית נוקטות מוקד על ההרמה השלישית; השורה השנייה והשלישית מתמקדות בהרמה השנייה; בשורה השלישית מוטעמת ההשפלה הראשונה, דבר היוצר 'דיסוננס' עם התבנית היאמבית (הספרור מציין את מספרן הסידורי של ההרמות בפנטמטר).<sup>11</sup>

- |    |  |   |   |   |   |  |
|----|--|---|---|---|---|--|
|    | 5  | 4 | 3 | 2 | 1 |  |
| 1. | קל-לה נמ-ר-צת <b>זו</b> ש-בה קו- <b>לל</b> -תי           |   |   |   |   | טיפוס שלישי (מוקד על ההרמה השלישית)                          |
|    |  |   |   |   |   |  |
|    | 5  | 4 | 3 | 2 | 1 |  |
| 2. | ש-ה-תמי- <b>מים</b> קור-אים לה א-ה- <b>בה</b>            |   |   |   |   | טיפוס שני (מוקד על ההרמה השנייה)                             |
|    |  |   |   |   |   |  |
|    | 5  | 4 | 3 | 2 | 1 |  |
| 3. | <b>הה</b> , לו ת- <b>דע</b> מה ב-עי-ני ש- <b>פל</b> -תי, |   |   |   |   | טיפוס שני (מוקד על ההרמה השנייה<br>אך גם על ההשפלה הראשונה!) |
|    |  |   |   |   |   |  |
|    | 5  | 4 | 3 | 2 | 1 |  |
| 4. | איך מת-ב-זה נפ- <b>שי</b> ב-מכ-או- <b>בה</b>             |   |   |   |   | טיפוס שלישי (מוקד על ההרמה שלישית)                           |

אילו נפל שיר זה בידי מלחין של הזמר הקל, חזקה עליו שהיה מלחין אותו במתכונת אחידה, קרוב לוודאי לפי הנוסחה השנייה, המסתדרת איכשהו עם כל השורות אך איננה תואמת בשלמות אף אחת מהן. הבה וננסה להיות מתוחכמים קצת יותר ולהשתמש במבחר מתוך הנוסחאות המרובעות שהצבנו למעלה, תוך ניסיון לעבור באופן חלק בין נוסחאות עוקבות. לאור הסדרה היפותטית זאת נעיין, לאחר מכן, בגרסה המולחנת בפועל.

10 הסונטות אינן נושאות כותרות. כותרות המשנה שהוכנסו כאן מבוססות על המילים הפותחות.  
11 אותה מילת קריאה פותחת גם את השורות 9 ו-11, דבר המחייב גם שם טיפול מוסיקלי ייחודי.

## הסדרה היפותטית:

- נוסחה 3א
- $$\begin{array}{cccccccc} 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 \\ = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - & = \end{array}$$
1. קל-לה נמך-צת | זו \* \* \* \* \* ש-בה קן-לל-תי- \* \* \*
- נוסחה 2א
- $$\begin{array}{cccccccc} 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 \\ = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \end{array}$$
2. ש-ה-תמי-מים \* \* קוך-אים לה א-ה-בה- \* \* \*- \* \* \*  
2 1 4 3 2 1 4  
- ≡ - = - ≡ -
- נוסחה 2א
3. קה, לו ת-דע \* \*- \* \* \* \* מה ב-עי-ני ש-פל-תי, \*  
2 1 4 3 2 1 4 3  
- ≡ - = - ≡ -
- נוסחה 3א
4. איך מת-ב-זה נפ-שי \* \* \* \* \* ב-מך-או-בה- \* \*- \*

מיקוד ההרמה השלישית בשורות החיצוניות מעורר שימוש בנוסחה-3. דא עקא, שנוסחה זו מביאה בכנפיה כמה רעות חולות, ביניהן – קיטוע השורה בשיירה של הפוגות. בנוסף, במהלך הקדמה הארוכה לשורה 4 משתבשת הטעמת המילה "מתבנה". השורות הפנימיות מטעימות בחוזקה את ההרמה השנייה ולפיכך מעודדות את השימוש בנוסחה 2. שורה 2 אמנם מקבלת עליה בהסכמה את עולו של דפוס זה, אך שורה 3 מתפתלת תחתיו בחוסר נוחיות, על שהוא נמנע מלהטעים את מילת הקריאה הפותחת – 'קה' הנופלת על השפלה תוך מרידה בתבנית היאמבית. גם המילה "בְּעֵינַי" איננה יוצאת נשכרת מדירוג ההטעמות שכופה עליה הנוסחה. אולם למרות חוסר השלמות של ההסדרה דלעיל, מגולם בה ניסיון לבוא לקראת דרישותיו הפרוודיות של הטקסט, תוך נקיטת צעד בלתי פופולארי – הימנעות ממתכונת אחידה והתרת השימוש בדפוסים ארוכי-קדמה, אך תוך שמירה על משקל מוסיקלי אחיד. יחזקאל בראון נוקט עמדה רדיקלית יותר ומלחין כל שורה בדפוס קצבי אחר, כדלקמן:

אנטומיה של יחסי מילה וצליל: המקרה של תרזה די מון

- 3 2 1 3 2 1 2 1  
 = - ≡ - - ≡ - =
1. קל-לה נמ-ר-צת | זו \* \* ש-ב-ה ק-ל-ל-ק-ל-תי- \* \*  
 מודיפיקציה של נוסחה 3
- 2 1 3 2 1 4  
 - = - - = -
2. ש-ה-תמ-י-מים קו-ך-אים לה א-ה-ב-ה \*-\*-\*  
 נוסחה 2ב
- 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1  
 - ≡ - = - ≡ - = - ≡
3. ה-ה \* , לו ת \*-\*-\* ע \*-\*-\* | מה- \* \* ע-י-נ- \* \* ש-פ-ל-ל-תי- \* ,  
 מבנה סינגולארי
- 4 3 2 1 4 3 2 1 3  
 - = - ≡ - = - ≡ -
4. איך מ-ת-ב-ן-ה \*-\*-\* נפ-שי ב-מ-כ-א-ו-ב-ה \*-\*-\* \* \* \*  
 נוסחה 2א

בנבדל מההסדרה ההיפותטית דלעיל, בראון איננו מחויב למשמעת מטריית קפדנית, כך שיש בידו להחליף משקלים מוסיקליים כאוות נפשו – מזוגי למשולש למרובע. שינויי המשקל הללו ניכרים לנוכח המטרומ המרובע השולט בחמש התיבות הפסנתרניות שקדמו לכניסת הקו הווקאלי, כמו ללמדנו שלמוסיקה הטהורה כללים משלה ולמוסיקה נושאת-טקסט כללים משלה. שינויי המשקל אינם שרירותיים:

- התיבה הזוגית הפותחת משתלבת בקדמה המורכבת החותרת לקראת הפעמה הכבדה של התיבה המשולשת. התיבה המשולשת עצמה מתהווה עקב קיצור רצף ההפוגות הקוטע את השורה לפי נוסחה 3 המתבקשת כאן (השווה לשורה 1 בהסדרה המוצגת בתרשים הקודם).
- התיבה המרובעת מחברת את שורה 1 עם שורה 2, שהיא עצמה מושתתת על נוסחה 2 בגרסתה הדחוסה והרציפה יותר ('הווריאנט המשולש').
- בשורה 3 נוקט בראון ארגון קצבי סינגולארי (שאינו תואם נוסחה כלשהי): הוא מטעים שתי הברות מושפלות – "הה" ו"מה" – המוצאות עצמן באותה פאזה מטריית כבדת-משקל, כשההקבלה ביניהן נתמכת ע"י סקוונצה מלודית; וכאילו כדי להסביר לנו את מעשה רוממות ההשפלות הוא מטעים גם את המילה "שפלתי".
- בשורה הרביעית נמנע בראון מנוסחה 3 המתבקשת לכאורה ומעדיף להמירו בנוסחה 2 כפשוטה. בדרך זו הוא נמנע מסילוף המילה "מתבזה", אך נאלץ לפצל, שלא כדרך הטבע, את הצירוף "מתבזה נפשי".

הבית השני איננו אלא חזרה וריאטיבית על הבית הראשון. בראון מגמיש את הלחן בהתאם לשינויי המיקוד החלים בו, ואינו נוקט סטרופיות פשוטה כמו זאת הרווחת בזמר הקל. עיקר היצירתיות הקצבית בבית זה מתנקז לשורה השביעית, שהיא מעין הכלאה של נוסחה 2 עם נוסחה 3. המקצב מגיב לצירוף הפותח "איכה ישלים" אך גם לצירוף המורחב "איכה ישלים לבי". המלחין כאילו נוכח פתאום, בזמן אמיתי, שמוקד ההטעמה צריך היה ליפול על "לבי" ולא על "ישלים". מיוחדות זו של שורה 7 אנלוגית לחריגותה של שורה 3: שתיהן מושתתות על אותה סקוונצה הרמונית, אך מציגות דפוסי קצב שונים המגיבים על נתונים פואטיים שונים. אולם גם בראון מוכן להתפשר ובשורה 8 הוא שובר את הצירוף "מבט אחד" כשם ששבר את "מתבזה נפשי". בדרך זו זוכים שני הבתים לאותה סיומת:

5. נוסחה-2א
- $$\begin{array}{cccccc} 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 \\ - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \end{array}$$
- ב-תל-ת-לי \* \* מ-ק-סיף קָבֵר חוּט שִׁי-|בָּה \* \* ,
6. נוסחה-2א
- $$\begin{array}{cccccc} 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 3 \\ - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \end{array}$$
- חֶק-מת-ח-|י-|- \* \* \* \* \* רֹמ-מ-מ-תי-|ג-|ד-|ל-תי-| \* ,
7. מבנה סינגולארי
- $$\begin{array}{cccccccc} 3 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 \\ = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - & = & - & \equiv \end{array}$$
- \* א-י-בָּה יֶשׁ-לי-|- \* \* \* \* \* ל-|ב-י-|- \* \* \* \* \* ש-כָּה \* \* \* \* \* נו-|א-ל \* \* \* \* \* ת-י-| \* \*
8. נוסחה-2א
- $$\begin{array}{cccccc} 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 \\ = & - & \equiv & - & = & - & \equiv & - \end{array}$$
- ב-ג-ל-ל מ-|ב-|ט \* \* \* \* \* א-|ט \* \* \* \* \* ל-|א תְּשׁו-|בָּה \* \* \* \* \* .

נוכחנו שהלחן של שני הקוורטנים גמיש למדי. הוא מממש באופן חופשי את ברירות המחדל, תוך השמטת הפוגות להגברת הרצף ונקיטת חילופי משקל לשבירת הסימטריה. השירה המדודה מקבלת בדרך הלחן זרימה של פרוזה.

שני הטרכינים שנותרו מציבים אתגרי הלחנה הנובעים מאי־תאומים שונים:

- בשורות 9, 11 ו־13 (כמו בשורה 3) מוטעמת ההברה הפותחת, דבר החותר כנגד המשקל היאמבי: "הַה, חֵן את יום סתוי", "הַה חוס על בגרותי", "וְזוֹ הַחֶרְפָּה".
- בעוד החריזה (א-ב-ג, א-ב-ג) תומכת בהפרדה הסטנדרטית לשני בתים קצרים בני שלוש שורות, הרי שהאתחלות המוטעמות מושכות בכיוון חלוקה צולבת לשלושה צמד־שורות. אפשר לכנות את התופעה – 'המיולה פואטית'.
- החלוקה הזוגית נתמכת גם ע"י שתי 'גלישות': הגלישה התחברית משורה 9 לשורה 10 מאחדת אותן לצמד רציף. גם שורות 13 ו־14 נוטות להוות צמד בשל גלישה מתונה יותר.



- הפתיח המוטעם של שורות 9 ו-11 מאפשר לשמוע בכל אחת מהן חילוף רגעי מיאמב לטרוכא ("חן את יום סת-ני", "חוס על בג-רו-תי"). מבחינה מוסיקלית, קיים אבדן רגעי של תחושת הקדמה הפנימית.

חלוקה לשני טרצינים בהתאם לחריזה:	חלוקה לשלושה צמדי שורות:
9 הה, חן את יום-סתני אשר היה	9 הה, חן את יום-סתני אשר היה
10 צלול ורם באור הצהרים,	10 צלול ורם באור הצהרים,
11 הה, חוס על בגרותי ותבונתה.	11 הה, חוס על בגרותי ותבונתה.
12 שלות-לילי בורחת כצביה.	12 שלות-לילי בורחת כצביה.
13 זו החרפה; אך אעצום עינים	13 זו החרפה; אך אעצום עינים
14 יזעק בשרי המתמרד: אתה!	14 יזעק בשרי המתמרד: אתה!

בראון מעניק ביטוי מוסיקלי לכל החריגות הללו:

- הוא מחלק את שני הבתים לשלושה צמדי שורות, ובכל זאת מתחיל את השורה הרביעית (שורה 12) כמעין פרפראזה על התחלת שורה 9, וכך רומז קלות על החלוקה לטרצינים שהטשטשה במלל ובלחן.
- הוא מאריך את מילת הקריאה ועובר ל'הלחנה טרוכאית' על המילים "חן את יום סתווי"
- חוזר להלחנה יאמבית באמצע שורה 9 עם המילים "אשר היה / צלול ורם"
- בדרך זו הוא גם תומך בגלישה ומאחד את השורות 9 ו-10.
- טיפול דומה מקבל צמד השורות 11 ו-12 הנפתח כקודמו במילת הקריאה – "הה". אך בהיעדר גלישה מקיים המלחין הפרדה ברורה בין שתי השורות, כשהראשונה מקבלת טיפול טרוכאי והשנייה – יאמבי.
- שורות 13 ו-14 משחזרות את שורות 3 ו-4 תוך הקניית אופי סיומי 'זועק' בעליה לשורה האחרונה. בין שני צמדי השורות הללו (זה המסיים את הבית הראשון וזה המסיים את הבית האחרון) שוררת זיקה תוכנית ברורה, המתבטאת בהקבלה בין "שפלתי" ו"איך מתבזה נפשי" בבית הראשון ל"זו החרפה" בבית האחרון; וכן בין מכאוב הנפש בשורה 4 לזעקת הבשר בשורה 14. גם ה"עיניים" מופיעות בשני אתרים מקבילים (3 ו-13), אם כי לא במשמעות זהה. ההקבלה המוסיקלית מוציאה אפוא לאור את ההקבלות הטקסטואליות.
- הפסגה בגובה החלה על "זו" בשורה 13 גורמת לנו להיזכר ב"זו" משורה 1 וכך לקשר את "החרפה" עם "הקללה הנמצת". ההתאהבות היא "קללה" וההתאוות היא "חרפה".

- החריגה הטרוכאית כביכול גורמת ליחידה בת שני הבתים הקצרים להיבדל היטב משני הבתים הארוכים, כך שהשיר נוטה לקבל את "צורת הבאר" (א-א-ב), כאשר כל אחת מהחטיבות הללו (1-4, 5-8, 9-14) מסתיימות במעין רפרייזן-מוסיקלי (3-4, 7-8, 13-14) כשבכל רפרייזן נמצא דבר מה המייחד אותו משאר הרפרייזים, לאור הטקסט המשתנה.

## ציפור עיוורת

בשיר התשיעי במחזור (מס' 11 בקובץ המקורי) מכוננת המשוררת הקבלה ברורה בין שני הבתים הפותחים, המתגלה במחציתם השנייה של בתים אלו (השווה שורות 3-4 עם שורות 7-8). הקבלה זו מוצאת ביטויה בלחן בפריודה רחבת היקף המשתרעת על פני צמד הבתים, כשהראשון שבהם מתפקד כ"antecedent והשני כ"consequent. למרות שהבתים נבדלים במחוות המלודיות המובילות לסיימות השונות, הרי שהם מולחנים לכל אורכם לפי אותה מתכונת קצבית. כיוון שנתוני המלל של שני הבתים הללו אינם זהים מבחינה פרוזודית, היה על בראון להסכיך עם פשרה מסוימת ולכפות מתכונת של בית אחד על משנהו. הוא בחר לדרייך דווקא בבית השני ולהשליך את מתכונתו על הבית הראשון. ראו בשתי השורות הראשונות של הבית הראשון כיצד מוקדי ההטעמה (המודפסים בהבלטה) נופלים בפאזות מטריית חלשות יחסית (ראו ספרור עילי).<sup>12</sup>

1.  $\begin{matrix} 3 & 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 3 & 2 \\ \text{ך-תוך ל-בִּי קְלוּ-אָה-}^* \text{-ז-פֹּר ע-ן-}^* \text{-ך-ת}^* & & & & & & & \\ 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & \end{matrix}$
2.  $\begin{matrix} \text{ן-קול שי-רָה מ-תוק מ-רִים | ן-ך-}^* \text{-ד,}^* & & & & & & & \\ 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & \end{matrix}$
3.  $\begin{matrix} \text{א-בַל א-תָה}^* \text{-אָ שֶׁר מ-אָס-תְּ | בִי-}^* \text{-}^* & & & & & & & \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & \end{matrix}$
4.  $\begin{matrix} \text{לפ-תו-ם לא תא-בָה אַת סְגוֹר-ל-בִי-}^* \text{-}^* \text{-}^* & & & & & & & \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & \end{matrix}$

בבית השני ניכר תיאום טוב יותר מאשר בקודמו. בצירוף "נצודה כונכיה" ה"כונכיה" היא שנוטה לעלות על המוקד, בעוד שהלחן מרבה להטעים דווקא את ה"נצודה". אולם אל דאגה, הכונכיה זוכה לפיצוי באמצעות פסגה בולטת של העקומה המלודית (ראו תיבות 18 עד 19).

12 מכאן ואילך הושמט הקווקו העילי המבטא את דירוג ההטעמות לפי הפאזה המטרית שלהן. הדירוג נתון ממילא בספרור הפעמות: במשקל מרובע, למשל, הפעמה הראשונה והשלישית כבדות (הראשונה כבדה מהשלישית) והשנייה והרביעית קלות.

- 3 2 1 3 2 1 3 2  
 5. ב-ף-לו-מות-לי-לי-לי \* - \* - \* - \* - \* כ-כ-מכ-מך-ת \* \* \*  
 3 2 1 4 3 2 1  
 6. נ-צו-נה-קון-ק-נה-ן-סוד-דו-ך-ך-ך-ך-ך-ך \* \* \* ,  
 2 1 4 3 2 1 4  
 7. א-כל-א-א-א \* \* \* ש-פ-ה-ק-ך-ך-ך | לי- \* \* \*  
 1 2 1 2 1 2 1  
 8. ל-ך-עת-לא-תא-נה-את-סוד-לי-לי-לי- \* \* \* \*

בבית הראשון נפגעת במיוחד השורה השנייה: בצירוף "וקול שירה" מוטעם הנסמך ("קול") יותר מהסומך ("שירה"). באשר לשורה הראשונה, היא כחומר ביד היוצר, שכן מוקדי הטעמה אינם מסתמנים באופן נחרץ. לו הייתה נאמרת בפשטות היה סדר המילים בה מתהפך לאמור: "ציפור עיוורת כלואה בתוך לבי". במקרה כזה נוטה היה המשפט להתמקד ולהתפצל כדלקמן: "ציפור עיוורת ---- כלואה בתוך לבי". אולם משנתהפך סדר המילים, כדי לשמר את הפנטמטר האימבי המוקפד, נוטה המשפט להתמקד ולהתפצל באופן שונה: "בתוך לבי ---- כלואה ציפור עיוורת. בראון איננו הולך בדרך זו. הוא מעתיק את הצורה קדימה וגורס "בתוך לבי כלואה ---- ציפור עיוורת". נראה אפוא שיש כאן השלכה לאחור: המתכונת התואמת באופן סביר את השורות 5 ו-6 מארגנת באופן מלאכותי במקצת את השורות 1 ו-2. גם בשורות 3 ו-7 אין נתוני המלל חד-משמעתיים, אבל הפעם, באופן יוצא מן הכלל, ההתלבטות חלה דווקא על המוקד השני. במקום להטעים את החרוז – ההרמה החמישית בפנטמטר – קיימת כאן גריטאציה כלפי ההרמה הרביעית דווקא: "מאסת בי", "יקרת לי". אולם בראון בכל זאת מעדיף להטעים את ההרמה החמישית: "מאסת בי" ו"יקרת לי". ספק אם הוא עושה זאת כדי להדגיש את החריוה. סביר יותר שהוא מבקש לחדד בדרך זו את ההנגדה בין הנמען והדוברת, בין "אתה" לבין "אני" (כשה"אני" מתגלם ב"בי" וב"לי").

שורות 4 ו-8 מולחנות ללא צורה. בדרך זו מתחדדת ההנגדה בין הסיום הפתוח של שורה 4 לסיום הסגור הפיקארדי של שורה 8. שורה 4 זוכה לקדנצה פתוחה למרות שהנמען מסרב לפתוח את סגור ליבה של הדוברת; ואילו שורה 8 זוכה לקדנצה סגורה, החותמת את סוד-לילה של הדוברת בפני הנמען שאינו מעוניין לדעת אותו. את שני הטרצינים אפשר היה להסדיר בעקביות לפי נוסחה 2א, להוציא שורה 9, המעודדת את השימוש בנוסחה 3:

## הסדרה היפותטית:

נוסחה-3א	3 2 1 4 3 2 1 4 3	9. ו-מ-נת פּי נ-בוא * * * * * ו-ב-ש-ל-ה-ב-ת * * *
נוסחה-2א	3 2 1 4 3 2 1 4	10. ש-ל-נה נ-ב-חית * * * * * א-ת נ-ל-י נ-איר, * * * *
נוסחה-2א	3 2 1 4 3 2 1 4	11. נ-היר נ-ר-ב * * * * * י-ג-ר א-ת ש-מו-רו-ת * * * *
-----		
נוסחה-2א	3 2 1 4 3 2 1 4	12. נ-מ-יד א-לי * * * * * ה-א-נ-ה-ק-ש-ב-ת * * *
נוסחה-2א	3 2 1 4 3 2 1 4	13. נ-א-זין * * * * * ל-ל-ח-ש נ-ל-שיר * * * *
נוסחה-2א	2 1 4 3 2 1 4	14. ע-ד ב-נ-דיו * * * * * א-פ-קיד א-ת או-צ-רו-ת * * *

השורות, כשהן לעצמן, בנויות כך היטב, להוציא את ההחמצה של הגלישה משורה 9 ל-10. הבלטת הגלישה חיונית כאן במיוחד להבנת המשמעות: אם קוראים את שורה 10 כעומדת בפני עצמה, מתקבל שיבוש דקדוקי בוטה: "שלווה נצחית את ים לילי יאיר", שהרי היה צריך להיאמר "תאיר". אולם את ים הלילה מאיר המוות ולא השלווה, והמוות עושה זאת באמצעות שלהבת השלווה הנצחית. מכאן שיש לומר ברצף אחד את הצירוף "ובשלהבת שלווה נצחית", משמע, לחבר את שורה 9 ל-10, וכך נוהג בראון. לחנו מייטיב לאחד את השורות 9 ו-10 לכדי רצף אחד, משמע, להאיר את הגלישה בשלהבת המנגינה.

מודיפיקציה של נוסחה 3א	2 1 3 2 1 3 2 1	9. * * * * * ו-מ-נת פּי נ-בוא * * * * * ו-ב-ש-ל-ה-ב-ת * * *
מבנה סינגולארי	2 1 2 1 2 1 2 1	10. ש-ל-נה * * * * * נ-ב-חית * * * * * א-ת   נ-ל-י נ-איר * * * * * ר,
מודיפיקציה של נוסחה 3א	2 1 3 2 1 2 1	11. נ-היר נ-ר-ב * * * * * י-ג-ר א-ת ש-מו-רו-ת * * * *
-----		
נוסחה-1	3 2 1 4 3 2 1	12. נ-מ-יד א-לי ה-א-נ-ה-ק-ש-ב-ת * * * * *
נוסחה-2א	2 1 2 1 2 1 2 1	13. נ-א-זין * * * * * ל-ל-ח-ש נ-ל-שיר * * * * * ר
מבנה סינגולארי	2 1 3 2 1 2 1	14. ע-ד ב-נ-דיו * * * * * א-פ-קיד א-ת או-צ-רו-ת * * * * * י

אנטומיה של יחסי מילה וצליל: המקרה של תרזה די מון

בשורה 12 הצמיד בראון את ה"יצמיד אלי" אל "האוזן הקשבת" כדברה של המשוררת. בסופו של דבר רק שורה 13 מצייתת לנוסחה 2א כלשונה.

### איני רוצה

דפואסי הקצב, בהם עסקנו עד כה, היו בעיקרם אפשרויות מימוש ריתמיות סבירות של יחידת משקל פואטית נתונה – הפנטמטר היאמבי. הדפוס הקצבי מבליט אפוא את השורה השירית ומסמן אותה כיחידה דיסקרטית. כאשר התחביר חותר תחת עצמאותה של השורה – היחידה התחבירית צולבת את היחידה הפואטית – הרי שאין עוד אפשרות לעשות שימוש בדפואסים הקצביים הללו כפשוטם מבלי לסלף את הטקסט. השיר השני במחזור הוא בכחינת פסגה של אי־תאום בין יחידת השורה לבין היחידות התחביריות. בבית הראשון כל השורות עולות על גדותיהן וגולשות. הצירוף "איני רוצה", המציין את הרישא של כל יחידה תחבירית, ממוקם בשלוש פאות שונות על פני הפנטמטר היאמבי. אם נסנכרן אותן נקבל שלוש יחידות תחביריות בלתי שוות בארך, במקום ארבע יחידות פנטמטריות שוות.

בית ראשון לפי הפיסוק  
איני רוצה כל לילה בחלום לראות אותך,  
איני רוצה לרעוד בהיפתח דלתי,  
איני רוצה לחשוב עליך כל שעות היום.

בית ראשון לפי המשקל הפואטי  
1. איני רוצה כל לילה בחלום  
2. לראות אותך, איני רוצה לרעוד  
3. בהיפתח דלתי, איני רוצה  
4. לחשוב עליך כל שעות היום.

הלחן מתעלם מהמשקל הפואטי ודבק ביחידות התחביריות תוך שהוא מציית לסימני הפיסוק. הבית הראשון מולחן אפוא כשלוש פראזות, שכל אחת מהן פותחת במילים "איני רוצה", כך שכל המופעים של "איני רוצה" נופלים באותה פאזה מטרתית. הפנטמטר היאמבי נעשה נסתר מהאוזן והטקסט מולחן כאילו היה בגדר שירה בלתי־מושקלת ובלתי־מחורזת.

$$\begin{array}{cccccc} \text{פראזה ראשונה} \\ \hline 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \\ * \text{אי-ני רו-} & \text{צה-} & * & * & \text{כל} & | & \text{ל-י-קה ב-ה-לום} \end{array} \quad .1$$

$$\begin{array}{cccccc} \text{פראזה שנייה} \\ \hline 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \\ \text{ל-ך-אות או-ה-} & \text{ד-} & * & * & * & | & * \text{אי-ני רו-} & \text{צה-} & \text{ל-ך-עד} \end{array} \quad .2$$

$$\begin{array}{cccccc} \text{פראזה שלישית} \\ \hline 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \\ \text{ב-ה-פ-תח דל-} & \text{ת-י-} & * & * & * & | & * \text{אי-ני רו-} & \text{צה-} & * & * \end{array} \quad .3$$

$$\begin{array}{cccccc} \\ \hline 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \\ \text{ל-ה-} & \text{ש-ב-} & \text{ע-} & \text{ל-י-} & \text{ד-} & | & \text{פ-ל-} & \text{ש-} & \text{ע-} & \text{ו-} & \text{ת-} & \text{ה-} & \text{י-} & \text{ו-} & * & * & * & \text{.ם} \end{array} \quad .4$$

הפתיח – "איני רוצה" מעורר כמובן קדמה תלת-הברתית, ואכן עקבותיה של נוסחה 2 ניכרות בשלושת הפראזות. בראשונה והשלישית היא פשוט מתארכת כדי להכיל יחידה שירית בת 14 הברות במקום 10; בפראזה השנייה היא מתארכת כדי להכיל 12 הברות אך נדחסת ע"י השמטת צמד הפוגות אחרי המילה "רוצה". במילים אחרות היא מסתגלת לסיטואציה החדשה, תוך השתחררות מלפיתתו של הפנטמטר – היאמבי.

הבית השני איננו נופל מהראשון בגלישותיו. שלושת השורות הראשונות מהוות משפט רציף אחד אשר גולדברג אינה מוצאת לנכון לפסק אותו, כאילו יש לקרוא אותו בנשימה אחת. אפשר לחלק את הבית לשלוש יחידות תחביריות, שהשנייה שבהן פותחת שוב בצירוף "איני רוצה". רק היחידה האחרונה תואמת טור שירי (שורה 8):

- |   |  |
|---|--|
| <p>בית שני לפי יחידות תחביריות<br/>ובמבטן הער של נערות בנות שבע-עשרה<br/>איני רוצה לראות שחוק-ניצחון וכוז ועקיצה.<br/>באהבה הזאת איני רוצה!</p> | <p>בית שני לפי המשקל הפואטי<br/>5. ובמבטן הער של נערות<br/>6. בנות שבע-עשרה איני רוצה לראות<br/>7. שחוק-ניצחון וכוז ועקיצה.<br/>8. באהבה הזאת איני רוצה!</p> |
|---|--|

### בית שני לפי הלחן

5 ו-6. ובמבטן הער

של נערות בנות שבע-עשרה

איני רוצה לראות

7. שחוק ניצחון ובוז ועקיצה.

8. באהבה הזאת איני רוצה!

תוספת: איני רוצה!

השוואה בין שלושת הרישומים דלעיל (משקל פואטי, תחביר ולחן) מלמדת שבראון הלך בדרך משלו, המפשרת, במידת-מה, בין דרישות התחביר לנתוני המשקל הפואטי:

- הוא מאחד את השורות 5 ו-6 ובכך הוא מקיים את הגלישה משורה 5 ל-6 אך מבלי להבליט את הגלישה משורה 6 לשורה 7. ה'פראזה' נפרשת בשלושה גלים, כך שמתהווה מעין 'המיולה פואטית': שלוש יחידות נפרדות המשתרעות על פני שני טורי-שיר (ראו בהתאמה תיבות 20 עד 21, 22 עד 24 ו-25 עד 26). בדרך זו מטשטשת החריזה בין "נערות" לבין "לראות", אלא שטשטוש זה נובע מעצם הגלישה.

- הוא מבודד את שורה 7, כך שהיא שומרת על עצמאותה המקורית. כך הוא מחציץ את מבעי השמחה לאיד – "שחוק ניצחון ובוז ועקיצה".
- שלא כדרכו, הוא חוזר על שורה 8 במפלס גבוה יותר כדי להעצים את ההתרסה – "איני רוצה!"

הלחן אינו חף משיבושי הטעמה, אלא שכל שיבוש משרת מטרה מסויימת:

- הגיית המספר שבע-עשרה משתבשת מבחינת דירוג ההטעמות (שבע-עשרה במקום **שבע-עשרה**), אולם הטעמת הסיפא יוצרת מומנטום כלפי הגל השלישי ("איני רוצה לראות"): הצליל 'לה', המסיים את הגל השני, הוא זה הפותח את הגל השלישי (תיבה 24).

- בצירוף "שחוק-ניצחון" מתבטא השיבוש בכך שהנסמך (שחוק) מוטעם ביתר שאת מהסומך (ניצחון). בדרך זו הסמיכות עלולה להתפרק ואנו עלולים לקלוט את הצירוף כך: "שחוק, ניצחון ובוז ועקיצה". אולם בראון מצא לנכון להתמקד במילה "שחוק" ולהשיג אפקט מימטי של צחוק לעגני מדרדר, שהדוברת מדמה לשמוע אותו בוקע מפי הנערות. בדרך זו משתמע שהשחוק הוא שמכיל, בעיניה, את הניצחון (תבוסתה שלה) את הבוז ואת העקיצה.

- החלשת הסומך "ניצחון" מאפשרת לו להטעים את "בוז" ולהפריד אותו מן ה"עקיצה" וכך שלושת מרכיבי הפרנויה של הדוברת – השחוק, הבוז והעקיצה

– מודגשים כל-אחד באופן ייחודי משלו (השחקן בגובה, הבזו במשך, והעקיצה בעצם הפרדתה מהשאר).

כדי לעמוד על מורכבות הטקסט המולחן, מן הראוי לערוך מיפוי מפורט של גורמי הבולטות השונים ולראות את משחק הגומלין שביניהם.<sup>13</sup> הגורמים שנבחרו לצורך המיפוי הם כדלקמן:

**פסגה בגובה** – צליל הגבוה משכניו המיידים.

**פסגה במשך** – צליל הבולט באורכו לעומת שכניו.

**חילוף הרמוני** – מופע מובהק של אקורד חדש.

**הטעמה רטורית** – מוקדי הטעמה.

**ספרור הפעמות** בכל תיבה רשומה. יש לזכור שתחושת המחזוריות המטרית של פעמות כבדות (1) וקלות (2) נקבעת על-פי שאר גורמי הבולטות. לפיכך יש להעמיד למבחן את תקפותם של קווי התיבה שרשם המלחין.

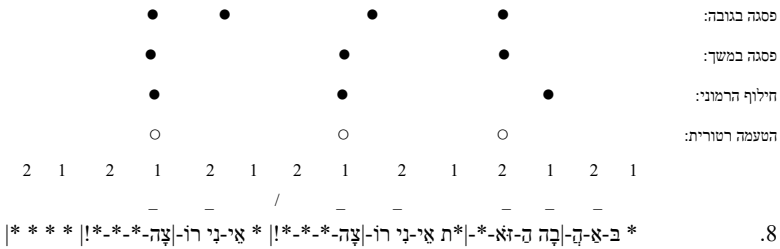
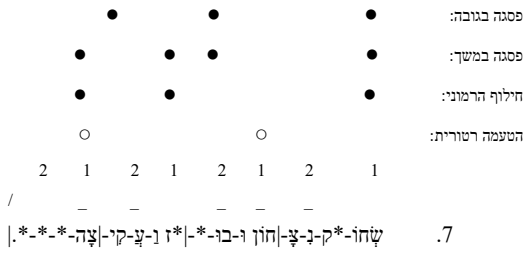
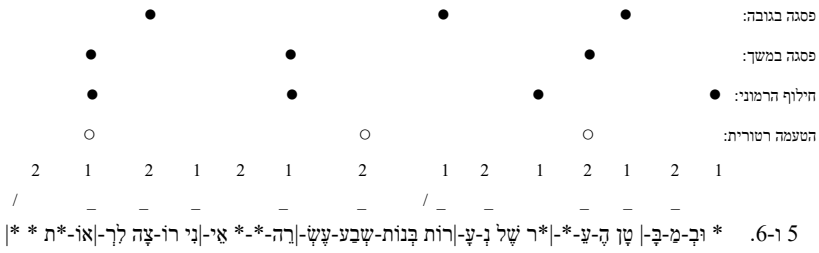
**הפנטמטר היאמב** – ההרמות מצוינות בקר-עילי ( - ) וסיומו של כל פנטמטר מסומן בלוכסן (/).

מכל אלה, הפנטמטר היאמבי וההטעמה הרטורית קדמו ללחן ואין זה מובטח שהלחן יממש אותן. התרשים מאפשר לבחון באיזו מידה תומכים המרכיבים המוסיקליים במרכיבים הפרוזודיים. כאשר גורם בולטות מסוים חל על הברה מסוימת הוא מצוין מעליה בעיגול (●):

13 גורם בולטות, משמע – פרמטר התורם להבלטתה של הברה נתונה. גורמי בולטות שונים עשויים לפעול יחדיו בתיאום או באי-תיאום. כאשר כמה גורמים מבליטים את אותה הברה שורר ביניהם תיאום וכאשר הם מבליטים הברות שונות שורר ביניהם אי-תיאום. במצב של אי-תיאום קיימת תחרות בין ההברות על תחושת ההטעמה של המאזין. כמעט בלתי אפשרי לערוך תחשיב כמותי של גורמי הבולטות השונים. לעתים גורם אחד עשוי לעצב הברה מוטעמת למרות ששלל גורמים פועלים להבלטתה של הברה אחרת.



אנטומיה של יחסי מילה וצליל: המקרה של תרזה די מון



מיפוי גורמי הבולטות ממחיש את אי-התיאום השורר ביניהם:

- אי-תיאום קיצוני שורר ברצף המאחד את השורות 5 ו-6. רק על ההברה המסיימת ("איני רוצה") קיים סינכרון מלא של כל גורמי הבולטות המוסיקליים ביניהם לבין עצמם וביניהם לבין גורמי הבולטות הטקסטואליים (ההטעמה הרטורית וההרמה היאמבית).
- תיאום מרבי בין הגורמים המוסיקליים לבין עצמם (משך, גובה, הרמוניה ומטרם) מופיע בתחילת שורה 7. כך מתקנת הגייתה של המילה "שחוק", הנופלת, שלא כראוי, על השפלה, לפי מתכונת הפנטמטר היאמבי. מחיר התיקון הוא שיבוש יחס ההטעמה בין סומך ונסמך בצירוף "שחוק ניצחון", כפי שכבר הוסבר לעיל.
- שלוש פסגות במשך נופלות דווקא על פעמות קלות ומהוות הבלטה סינקופטית של המילים "ער", "בוז" ו"זאת". במקרה של "במבטן הער" ובמקרה של "באהבה הזאת" מפצה הפסגה במשך על כך שההטעמה הרטורית נפלה על פעמה קלה

וזכתה להטעמה מטרתית חלשה. במקרה השלישי, הפסגה במשך שינתה כביכול את הרטוריקה והטעימה את המילה "בוז". המילים "בוז" ו"זאת" מובלטות גם באמצעות פסגות בגובה.

- החילוף ההרמוני הוא הגורם העקבי ביותר התומך במשקל הזוגי לאורך שני הקוטרונים. בבית הראשון הסתמנה ההרמוניה בבהירות מרבית והתחלפה בכל תיבה (תיבות 4 עד 17). בבית השני אשר בו עסקינו, החילוף ההרמוני מתבצע בד"כ בכל שתי תיבות, כך שמסתמן היפר-מטרם בן ארבע פעמות, אלא שהחילוף אינו עקבי ותיחומו של כל אקורד אינו מזדקר לאוזן כמו בבית הראשון.
- עפ"ר אין סתירה בין הפעמות של המשקל המוסיקלי לבין ההרמות של הפנטמטר: ההברות המורמות נופלות תמיד על הפעמה (על השמינית הראשונה בכל רבע) וההרמות המושפלות נופלות שלא על הפעמה (דהיינו, על השמינית השנייה של כל רבע), להוציא את המקרה של "שחוק", בתחילת שורה 7, שכבר דובר בו רבות.
- ההטעמות הרטוריות אינן נופלות תמיד על הפעמה הכבדה, אך כאשר הן נופלות על הפעמה הקלה הן זוכות, כאמור, לפיצוי ע"י פסגה במשך, להוציא את מקרה ה"שבע-עשרה" שכבר נדון לעיל.

לסיכום, ההרמוניה מכוננת את המשקל המוסיקלי; הקו הווקאלי נבנה מעליה בהתאם למחזוריות היאמבית; ההטעמה הרטורית מכוננת את עצמה בעזרת דירוג הפעמות (כברות וקלות) ובעזרת גורם המשך, כאשר גורם הגובה לעתים תומך ולעתים סותר. מפאת הגלישות אין הפנטמטר משחק תפקיד מרכזי בארגון המערך הפרוזודי-מוסיקלי, כך שאין טעם לעשות שימוש בטיפוסים ובנוסחאות שהתוויון קודם לכן. בשורות 5 ו-6 הפנטמטר מטושטש לגמרי; בשורה 7 הפנטמטר מולחן באורח סינגולארי; רק שורה 8 מצייתת לרפוס מוכן מראש (הווריאנט של נוסחה 3).

כשאנו נתקלים בסונטה עתירת אי-תיאומים ורבת-גלישות כמו זו, אנו שואלים את עצמנו האם הפנטמטר היאמבי איננו יותר מקולב סתמי, לתלות בו את המלל. האם יש לו בכלל השפעה על האוזן או אפילו על תודעת הקורא. ומה לגבי המקריא: האם הוא יכול לשמר בהגיתו עקבות כלשהם של המשקל הפואטי מבלי לסלף את התחביר? יתכן שלנוכח ההתמדה העיקשת בפנטמטר היאמבי לאורך המחזור כולו, הרי שאין הוא חדל לפעם ברקע גם אם עקרונות ארגון אחרים מאפילים עליו פה ושם (מה עוד, שהמשוררת נמנעת מלטשטש את הפנטמטר בשני הבתים המסיימים – הטריצינים – שלא נעסוק בהם פה). פעימת רקע זו לא תגווע בין אם הקריין ימצא דרך לבטא את קיומה ובין אם לא. נוכחנו שהמלחין, המשול לאותו קריין היפותטי, מבליע את הפנטמטר בבית הראשון אך בבית השני הוא משקם אותו כבר בשורה השביעית – שורה אחת לפני שעושה זאת המשוררת.

שאלת קיומו ברקע של המשקל הפואטי מנסרת ביתר שאת לנוכח מתכונת החרוזה יוצאת הדופן, שעצם קיומה תלוי בקיומו: בבית הראשון שוררת חריזה בין השורה הפותחת לזו הסוגרת, כשהשורות האמצעיות מוצאות להן חרוז רק בבית השני. או מנקודת ראות אחרת, החרוזה בבית השני מבוססת על השורות הבלתי מתחרזות בבית הראשון. עובדות אלו עשויות אולי לצאת לאור (ולהזדקר לאוזן) בתנאים של משקליות ברורה שיש בה כדי להציג לראווה את נפלאות החרוזה. במיוחד צריכים להדהד באוזנינו חרוזי הבית הראשון – **"לרעוד"** ו**"רוצה"** – כדי להישאר תלויים בחלל האוויר עד שימצאו את גאולתם בחרוזי הבית השני – **"לראות"**, **"ועקיצה"**. אלא שהגלישות התחביריות, המטשטשות את יחידת השורה, מעלימות קשרי חריזה ארוכי טווח כאלה. האם המשוררת העמידה משחק וירטואוזי בין המרכיבים הפואטיים שכל קיומו על הנייר המודפס?

למעשה אין מאמצי החרוזה הולכים לטמיון. הם הופכים לקשרי מצלול שאינם חומקים מהאוזן. חרוזי הבית השני בהחלט מזכירים לנו עם הופעתם צירופים מתוך הבית הראשון, למרות הטשטוש של סופי השורות. **"לראות"** ו**"לרעוד"** מופיעים שניהם בשורה השנייה בסמיכות המבטיחה שהם יתפסו את האוזן למרות הבדילי הפאזה שלהם, וזו תקשר אותם מבחינה מצלולית עם **"נערות"** וכמובן עם **"לראות"** המופיעים רק בבית השני (שורות 5 ו-6 בהתאמה). כך גם ה**"איני רוצה"** החוזר ונשנה בבית הראשון, כך שאין קושי לקשר אליו את **"ועקיצה"** כשזו מופיעה בבית השני, מה עוד שחריזת **"עקיצה"** ו**"רוצה"** חוזרת ונחזרת בבית השני עצמו.

הלחן תומך במקצת במשחקי המצלול האמורים. הוא מבליט באמצעות פסגה בגובה את **"לרעוד"** בבית הראשון ומבליט את **"לראות"** בבית השני כאשר הוא מסרב לגלוש משורה 6 לשורה 7. הצירוף **"איני רוצה"** אמנם מוכחד כחרוז פוטנציאלי בסוף שורה 3, אך הוא זוכה להטעמה מטריית כאשר הוא פותח את שלושת היחידות התחביריות של הבית הראשון (ובהתאמה את שלושת הפראזות הראשונות בלחן), כך שאין כל קושי לקשר אליו מצלולית את ה**"עקיצה"** הסוגרת את שורה 7. עם זאת הוא אינו משכיל לשמר את הזיקה בין **"חלום"** ל**"היום"** (שורות 1 ו-4 בהתאמה).

## מחלוני וגם מחלונך

הסונטה התשיעית, במחזור המקורי, פשוטה מהאחרות במבנה ובתוכן אך לא פחות פיוטית מהן. היא ממעטת בגלישות, ומתמידה בחריזה מלרעית (להוציא את השורות הפותחות את הטרצינים). הסונטה נצמדת כולה לרעיון גאוני בפשטותו – תחושת הקרבה אל הנמען, שקונה לעצמה הדוברת, מיוסדת על תיווך של אובייקטים חיצוניים (מעין פטישיזם מרוכך). החלונות – **"חלוני"** ו**"חלונך"** אינם נשקפים זה אל זה, אך

הם תוחמים תווך משותף, שביום הוא בגדר מרחב ויזואלי ובלילה הוא הופך למרחב שמע. ביום – "אותו הגן נשקף, אותו הנוף" ובלילה "שר אותו זמיר עצמו".

גרסתו של יחזקאל בראון לשיר יוצרת, לפחות ברגע הראשון, רושם של שיר פופולארי.<sup>14</sup> מרקם הליווי בד בכד עם המהלך ההרמוני הפותח שותפים ליצירת הרושם הזה, ואף כניסת הקו הקולי איננה מפיגה אותו. אין ספק שבשיר זה התקרב בראון לעולמה של המוסיקה הפופולארית יותר מאשר בכל שיר אחר משירי המחזור.<sup>15</sup> גם הצורה הכללית פשוטה למדיי – א-א' – ב-ב – ועולה בקנה אחד עם מבנה הסונטה: הקוטרנים מולחנים באופן שונה מהטרצינים. עם זאת המחוות הפופולאריות אינן מפיקעות את השיר מהסוגה האמנותית והדבר מתבטא קודם כל במגוון לחני השורות: 7 מתוך 14 שורות נבדלות זו מזו במנגינתן. שני הקוטרנים מצטרפים לכדי 'פריודה' רחבה (תופעה שכבר נתקלנו בה במחזור השירים הנוכחי).

גם צורתם הפנימית של שני הבתים איננה שגרתית: השורה הראשונה והאחרונה בבית הראשון מולחנות באופן זהה, דבר התואם את דפוס החרוזה של בית זה והוא א-ב-ב-א (מתכונת חריזה המתקשרת לסונטה הפטררקית). ההרמוניה, ועמה המרקם, הולכים ומתנערים במהלך השיר מהקלישאה הפותחת II→V→I→V:II בפה-מז'ור (ראו תיבות 1 עד 4). נוסחה זו תורמת הרבה להקניית האופי הפופולארי-לכאורה של השיר אך בהמשך מוטלת הטונאליות של פה מז'ור בספק: השיר הולך ומקבל צביון מודאלי ושני חלקיו העיקריים מסתיימים באקורדים של סול מז'ור, או ליתר דיוק – סול מינור עם טרצה פיקארדית (ראו תיבה 18).

תכונה אחרת, המרחיקה את השיר מהסוגה הפופולארית, מתבטאת בריבוי לחני-השורות ונעוצה בהיבט הפרוזודי. כדי לעמוד על כך יש לבחון גם הפעם את הטקסט כשהוא לעצמו: למרות פשטותה היחסית של הסונטה, מופיע בה המוקד הראשון בארבע פאזות שונות (המוקד השני, ניצב כרגיל בסוף השורה). אמנם מיקוד ההרמה השנייה שכיח בשיר יותר ממיקוד ההרמות האחרות, אך אין הוא מופיע אלא בשש

14 במאמר המקורי, ממנו נגזר הפרק הנוכחי (ראה הערה 1) נערכה השוואה מדוקדקת בין גרסתו של בראון לגרסתה של נורית הירש לשיר, במטרה להמחיש את ההבדל בין הלחנה פופולארית להלחנה אמנותית.

15 עולמה של המוסיקה הפופולארית איננו זר לבראון, אם כי אפשר לומר שגיותו אל תחום המוסיקה הקלה רוממו את מושאי מעורבותו בה ולעתים אף קרבו אותה למוסיקה אמנותית. בהקשר זה מן הראוי להזכיר את מאמרו של עודד אסף "וימלט קין – הגלוי והסמוי", *חדשות המכון למוסיקה ישראלית* (1993) 6-11. בראון עצמו עיבד שירים לפסטיבל הזמר. בפסטיבל של 1961 נכללו שלושה שירים בעיבודו. כמו כן היה מעורב בהכנת העיבודים הקוליים לשיריו של שמוליק קראוס ללהקת 'החלונות הגבוהים'.

מתוך 14 השורות השונות. נמצא בשיר ששה דפוסי־קצב שונים, רובם מציינים לנסחאות 1 עד 3.<sup>16</sup>

להלן מצבי תיאום ואי־תיאום בין הנתונים הפרוזודיים המובנים במלל לבין ההיבט הפרוזודי של השיר כפי שהולחן. לגבי כל שורה נציין לפי איזה טיפוס היא כתובה ולפי איזו נוסחה הלחין אותה בראון. כאשר המספר הסידורי של הטיפוס והמספר הסידורי של הנוסחה זהים, הרי לפנינו מצב של תיאום מרבי. אך גם כאשר נוקט בראון דפוס סינגולארי עדין יתכן תיאום, אם מוקדי ההטעמה נופלים בפאזות מטרתיות מוטעמות (דהיינו, על פעמות כבודת):

---

16 בגרסתה הפופולארית של נורית הירש השיר השורות כולן מולחנות לפי נוסחה 2א, בין אם היא תואמת את המבנה הפרוזודי ובין אם לאו. הירש אף הרחיקה עשות ורבעה את הטרצינים לכדי קוטרנים ע"י הכפלה שרירותית של שורה זו או אחרת.



ריבוי הנוסחאות שנקט בראון לא נועד להבטיח תיאום הרמטי. אפשר רק לנסות ולעמוד על מניעיו הצורניים וההבעתיים לחרוג מתיאום אופטימאלי:

- בשורה 3 בבית הראשון הוא ככל הנראה מעוניין להימנע מלחזור על נוסחה 2 א שהיא הנוסחה הרווחת.
- בשורה 7 הוא מעוניין בהקבלה מלודית מדויקת לשורה 3, במסגרת המבנה הפריודי החובק את שני הבתים הראשונים.
- באותו אופן שורה 13 מקבילה לשורה 10 ושואלת ממנה את מנגינתה ומקצבה, מבלי להתחשב בהשתנות הנסיבות הפרוזודיות.
- בשורה 14, המסיימת את השיר כולו, נמנע בראון מהדפוס השגרתי המתבקש (נוסחה 2) ויפה הוא עושה. בדרך זו הוא מבדל את סוף השיר מתחילתו ומקצה לו סיום מובחן (זה שהופיע רק פעם אחת לפני כן, בשורה 2). כך הוא גם מאריך במגע הפרידה ומבודד את מילת הסיום – "בדידותך".

**לסיכום**, יחזקאל בראון נוקט שלל אמצעים ותחבולות כדי לעקוב בלחנו אחרי התמורות התכופות בדירוג ההטעמות המסתמנות במלל. הוא מרבה בדפוסים ריתמיים שונים המהווים מענה למגוון הטיפוסים הפרוזודיים שמציב בפניו הטקסט הפואטי. הלחן מגיב בגמישות על הטקסט המשתנה, אם בנקיטת הנוסחאות הרגולאריות המתבקשות, אם בהעמדת מבנים ייחודיים או מודיפיקציות של הנוסחאות האמורות. אין הלחן מחויב למבנים רגולאריים או סימטריים ושינויי משקל בלתי-מחזוריים הם בגדר חזון נפרץ. אין הוא מתעלם מגלישות תחביריות, הגורמות לו לעתים להפנות עורף ליחידת הטור השירי, אותה הוא נוטש לטובת היחידה הסינטקטית. במילים אחרות, הוא מגלה נכונות קומפוזיטורית לתת ביטוי לכל הדקויות הפרוזודיות המופיעות בטקסט. כאשר הוא מוצא לנכון לחרוג בלחנו מנתוני ההטעמה המוכנים במלל הוא עושה זאת בעיקר מטעמים הבעתיים, בהעדיפו להעניק ביטוי מוסיקלי לתוכנו האקספרסיבי של הטקסט על-פני דקויות בפרט זה או אחר של המבנה הפרוזודי. בסקירה דלעיל עמדנו על היבט צר של יחסי מילה וצליל במחזור המולחן אהבתה של תרזה די מון. מיעטנו להתייחס למרכיבים מוסיקליים הקשורים בגורם הגובה – מודאליות, הרמוניה, עקומות מלודיות וכיוצא באלו. עיקר תשומת הלב ניתנה לטיפול הקומפוזיטורי באלמנטים פרוזודיים הקשורים למשקל הפואטי, וגם בחינה זו יושמה במבחר שירים מצומצם מתוך המחזור. המחזור עדיין פתוח לניתוח מוסיקלי מקיף שישלים את כל שהחסרנו כאן.

## נספח טרמינולוגי

**הטעמה** היא מונח כללי המציין התנשאות של אירוע צלילי על פני שכניו שאינם מוטעמים. בד"כ ניחס מונח זה ליחידות ורבאליות, דהיינו להברות. את מושג ההטעמה ניתן להמיר בהקשרים שונים במושגים אחרים, כפי שעולה מהפירוט הבא:

**הרמות והשפלות:** דפוסי המשקל הפואטי מוגדרים ע"י הופעה מחזורית של הברות מורמות ומושפלות (מוטעמות ובלתי מוטעמות). פנטמטר יאמבי מלא הוא רצף של עשר הברות, כאשר כל הברה שמספרה הסידורי זוגי היא מורמת וכל הברה אי־זוגית היא מושפלת. במילים אחרות, לפנינו שורה המורכבת מחמש תבניות יאמביות (מכאן "פנטמטר") שכל אחת מהן כוללת שתי הברות – הראשונה מושפלת והשנייה מורמת.

**הטעמה לכסיקאלית:** הטעמת המילה הבודדת לפי המקובל בשפה. בכל מילה קיימת הברה אחת מוטעמת. כאשר שורר תיאום מוחלט בין המשקל הפואטי וההטעמה הלכסיקאלית, הרי שההרמות תיפולנה על הברות מוטעמות וההשפלות על הברות בלתי מוטעמות. זוהי התאמה אופטימאלית המעמידה בפני המשורר אילוצים בלתי ניתנים למימוש, כך שאין מנוס מפשרות. מופעים של הברה בלתי מוטעמת על הרמה נסבלים ונסלחים ואף אינם נחשבים לחרגה. פחות רצוי שהברות מוטעמות במובהק תיפולנה על השפלות. לעתים אי־תיאומים עשויים להיתפס כהעשרה של המרקם הפרוזודי. קשה לקבוע במסמרות באילו נסיבות אי־תיאום יחשב כפשרה נסבלת ובאילו נסיבות יחשב כתחכום יקר מציאות.

**פעמה כבדה ופעמה קלה:** מונחים אלה מתייחסים למשקל המוסיקלי שאנו רואים עצמנו פטורים כאן מלרדת לפרטיו. נזכיר רק את העובדה הבסיסית שהמשקל המוסיקלי איננו מתמצה בהירארכיה בינארית בין פעמות כבדות וקלות (מוטעמות ובלתי־מוטעמות). הירארכיה שוררת גם במיקרו, מתחת לרמת הפעמה (כאשר הפעמה היא 'רבע' שוררת הירארכיה של כבד וקל גם בקרב השמיניות או בקרב חלקי השש־עשרה) וגם במאקרו, בין הפעמות הכבדות לבין עצמן, ברמת התיבה וברמה ההיפּר־מטרית. בטקסט המולחן (ועוד קודם לכן, בטקסט המדוקלם), ההברות מתפזרות על פני הפאזות השונות של המשקל המוסיקלי ומדורגות לפי תכתיביו. דירוג ההברות מאפשר מתן ביטוי להטעמה הרטורית.

**הטעמה רטורית:** ברצף טקסטואלי נתון (מוקרא או מדובר) אנו נוטים להטעים מילים מסוימות יותר מאחרות. אמנם אפשר לקרוא את אותו טקסט עם הדגשות שונות, אך בדרך כלל קיימת ברירת מחדל לרצף טקסטואלי נתון מבחינת מיקום מוקדי ההטעמה שלו. בטקסט מולחן או מדוקלם יש לנצל את דירוג הפעמות הכבדות כדי



אנטומיה של יחסי מילה וצליל: המקרה של תרזה די מון

לתמוך ככל האפשר בהטעמה הרטורית. במקרה של שיר מחורז וממושקל מן הראוי לתמוך במידת האפשר (במסגרת ברירת המחדל) בנקודות החרוזה.

גורמי בולטות: אירוע קולי (כמו הברה) עשוי להתבלט על פני שכניו בזכות גורמים שונים כמו פסגה בגובה, הארכה במשך, הגברת העוצמה. במוסיקה מולחנת עשויים גורמים רבים נוספים לתרום להבלטתו של אירוע צלילי נתון (חילוף הרמוני בליווי, דיסוננס הדורש פיתרון, קישוט, שינוי מרקם ועוד). כאשר גורמי הבולטות אינם מסונכרנים ביניהם נוצר מצב שבו אירועים צליליים שונים מובלטים ע"י גורמים שונים ומתחרים ביניהם על ההטעמה. ההטעמה היא אפוא פועל יוצא משקלול גורמי הבולטות למיניהם. אין לזהות בולטות עם הטעמה. כמה אירועים קוליים עוקבים עשויים להתבלט, כ"א ע"י גורם אחר, אולם לבסוף רק אחד מהם נחשב מוטעם.

השורה והטור: היחידה המשמעותית של המשקל הפואטי היא הטור. השורה אינה אלא ביטוי הגראפי השכיח של הטור השירי על הניר המודפס. המשורר רשאי כמובן לפצל את הטור מבחינה גראפית כרצונו, כך שאין מחויבות אבסולוטית לכך שהשורות תמיד תשקפנה את הטורים. כיוון שברפרטואר הנדון כאן אין כמעט אי-תיאומים כאלה (הפנטמטר היאמבי המודפס משתרע על פני שורה אחת), בחרנו להשתמש במונח 'שורה' בהוראה כפולה המאחדת את המובן הפואטי עם ביטוי הגראפי.

## מקורות מתודולוגיים

הסברים נוספים של המחבר לגבי שיטת הניתוח הפרוזודי-מוסיקלי הנקוטה פה ודוגמאות נוספות ליישומה של שיטה זו כלולים במקורות הבאים:

את המלל, את הלחן ואת מה שביניהם: משקל פואטי ומוסיקלי בשירי סשה ארגוב. הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים (2003), פרק שני, עמודים 16-41; מילון מונחים, עמודים 225-230.

"הטטרמטר הסנדלרי: אלטרמן בנוסח ארגוב". *Min-Ad: Israel Studies in Musicology*. Online, עורכת: עדינה פורטוביץ (2005).

"ככה סתם אך לא סתם ככה: עימות בין משקל פואטי למשקל מוסיקלי בשירי סשה ארגוב". מחקרי ירושלים בספרות עברית כרך כ', עורכים: מיכל ארבל, אריאל הירשפלד, יהושוע לוינסון (2006), 39-51.

רשף, יעל ונפתלי וגנר, "שאלה של טעם: המרת משקליו של ביאליק בדרך ההלחנה" *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*. עורכת: עדינה פורטוביץ (2006).

רשף, יעל ונפתלי וגנר, "לישר את הדורי המשקל": מהטעמה אשכנזית להטעמה דקדוקית בשירי ביאליק המולחנים לילדים. מחקרי ירושלים כרך כב', עורכים: אריאל הירשפלד וחנן חבר (2008).

"בין שיר זמר לשיר אמנותי: הפנטמטר היאמבי כמקרה מבחן" *Min-Ad: Israel* *Studies in Musicology Online*. עורכת: עדינה פורטוביץ (2009).

דוגמת שמע 13/1

תרזה די מון בביצוע: זהרירה חריפאי – שירה וקריאה, אורי שהם – חליל, עדנה בוכמן – נבל ודב כץ – קונטרבס.

# העיבודים

רתם לוז ורקפת בר-שדה

יחזקאל בראון הכין במהלך חייו עיבודים רבים. חלקם אינם מתועדים בתווים, והם מוקלטים בתקליטים, תקליטונים ושידורי רדיו (שחלקם כבר אינו קיים).<sup>1</sup> חלק מהעיבודים נעשה עבור להקות וגופי זמר לשירים שהפכו לנכסי צאן ברזל של הזמר העברי בשנות הששים. עיבודים אחרים נעשו עבור תקליטון לשירי ילדים של המלחינה שולמית ליפשיץ, למקהלות ועוד. בראון התעניין במוסיקה של יהודי עדות שונות, ואסף מנגינות מסורתיות. חלק מהאוסף יצא לאור בחוברת שערך בשנת 1977.<sup>2</sup> חלק ממנגינות אלה עיבד בראון להרכבים שונים. בפרק שלפניכם, נתייחס לעיבודים לפי קטגוריות של שירי המקור וכן ההרכבים הקוליים ו/או הכללים. העיבודים יחולקו לפי הקטגוריות השונות כדלקמן:

עיבודים לשירים פופולריים, עיבודים לשירי ילדים, עיבודים לשירים עבריים, עיבודים למוסיקה של יהודי עדות שונות, עיבודים שנכתבו לקול ופסנתר, למקהלה א-קפלה, למקהלה עם כלים, להרכבים כלים וקוליים ולתלמידי כלי בהרכבים שונים. בנוסף, בראון עיבד יצירות מקוריות להרכבים חדשים. מכל קטגוריה נבחרו דוגמה אחת או שתיים בתווים/שמע.

## עיבודים אבודים ועיבודים שנמצאו

בתחילת שנת 2015, רתם לוז בדקה את האוסף של הזמרת הלנה (נחמה) הנדל ז"ל, שנמצא בארכיון למוסיקה ישראלית באוניברסיטת תל-אביב, כדי לחפש את העיבודים לשני קולות וגיטרה, עליהם כותב בראון בספרו **מחשבות על דף תווים** להלן: "הגיע אלי צמד חמד עם גיטרה: נחמה ולייזר או, בשמם המלא, נחמה הנדל ורון לייזרוביץ (לימים: רן אלירן). הם סיפרו לי כי אמרגן גדול (את שמו שכחתי) לוקח אותם לאמריקה. לקראת הנסיעה הם ביקשו שאעשה להם סידרת עיבודים לשירים עבריים בשני קולות וגיטרה. מהר התברר לי כי שניהם מוכשרים מאד ואף יודעים לשיר מתווים. עשיתי בשבילם לא מעט עיבודים, מהם זכור לטוב במיוחד

1 ניתן לשמוע חלק מהקלטות אלה באתרים שונים כגון: זמרשת ו-youtube.

2 יחזקאל בראון, *שבעים ושבעה לחגים יהודיים מסודתיים*, תווים בעריכת יחזקאל בראון, נמצאים בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי. כמו כן, יצאו בתל-אביב: מפעלי תרבות וחינוך, הספרייה למוסיקה ע"ש ניסמוב מס' 274, 1981.

שירו של גיל אלדמע **אנה פנה דודך** (י' בראון 238). לימים שימש עיבוד זה שלי את המלחין אנדרה היירו בשיעורי הקומפוזיציה שלו כמופת לכתיבה דו־קולית. צמד הזמרים הצעיר והגיטרה שלהם הובאו לארצות הברית של אמריקה. האמרגן אף הסב את שמם ל'רן ונמה'. תחת שם זה הם הופיעו ברחבי ארצות הברית ואף הפיקו כמה תקליטי ארץ־נגן.<sup>3</sup>



תמונה 1: עטיפת תקליט של 'רן ונמה'

העיבודים לרן ונמה לא נמצאו באוסף אך לעומת זאת התגלה כתב יד, שלא היה ידוע לפני כן, של עיבוד לשיר של טשרניחובסקי: **על מלא רוחב ים התכלת** (י' בראון 266) ולחן של יוסף מילט. העיבוד הוא לקול, חליל, גיטרה ובאס.<sup>4</sup>

3 יחזקאל בראון, *מחשבות על דף תווים*, ירושלים: ארכיון המלחין בספריה הלאומית בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית בירושלים, עמוד 22.

4 כתב היד של העיבוד נמצא באוסף של הלנה הנדל ז"ל בארכיון למוסיקה ישראלית באוניברסיטת תל־אביב.

Handwritten musical score for the song "Ela Na" (על מלא רוחב ים התכלת). The score is written for Violin, Flute, Guitar, and Voice. It includes handwritten notes in Hebrew and a circled number 7. The tempo is marked as ♩ = 72. The score is divided into three systems, each with a double bar line. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The second and third systems continue the melody and accompaniment.

תמונה 2: העמוד הראשון של כתב היד של על מלא רוחב ים התכלת

כתב יד נוסף, של זמר יין למילים של אורי צולר ולחן של דב כרמל, נמצא באוסף של אבנר איתי, שנמסר באביב של 2015 לארכיון בתל-אביב.<sup>5</sup> אבנר איתי, שהיה מנצחה של 'מקהלת האיחוד' באותה תקופה, סיפר שהעיבוד בוצע באירוע של התנועה הקיבוצית פעם אחת בלבד בשנות הששים, בהשתתפות של כמה מקהלות, ביניהן מקהלת האיחוד, מקהלת השומר הצעיר ומקהלת הקיבוץ המאוחד, וכן נגנים. בעיון באתר שירה עובדת [http://shira-ovedet.kibbutz.org.il/cgi-webaxy/sal/sal.pl?ID=511757\\_shira&act=show&dbid=shira\\_creators&dataid=112799](http://shira-ovedet.kibbutz.org.il/cgi-webaxy/sal/sal.pl?ID=511757_shira&act=show&dbid=shira_creators&dataid=112799)<sup>6</sup> מסתבר, שהשיר נקרא זמר יין (י' בראון 72) ונכתב למסיבת חתונות בקיבוץ דליה.

5 כתב היד של העיבוד נמצא באוסף של אבנר איתי בארכיון למוסיקה ישראלית באוניברסיטת תל-אביב.

6 כניסה לאתר ב-10.8.2015.

רשום על התווים קופירייט משנת 1966 של ענות. ענות היתה חוברת שירים. העיבוד הוא לסולן, מקהלה מעורבת עם כלים שונים: גיטרה, באס, שתי חצוצרות, טרומבון, קלרנית ותופים.

על עיבודים אבודים כתב בראון בספרו:

"מיום שעברנו לגור בתל-אביב מצאנו עצמנו במרכז חיי המוסיקה בעיר. גארי ברתניני חזר זה עתה מלימודיו בצרפת. גארי הדינאמי החל מייד לפעול. אחד המפעלים הראשונים שלו היה הקמת מקהלה, שכל חבריה היו צעירים, בעלי השכלה מוסיקלית, קוראי תווים, ונלהבים למוסיקה ולזמרה. כזאת הייתה מקהלת 'דינת' בראשית דרכה. גארי פנה אלי בהצעה לעבד כמה שירים עבור 'דינת'. ואני מעודי לא כתבתי למקהלה, מלבד אולי משהו קטן למקהלת הקיבוץ. אף על פי כן הסכמתי, ועשיתי שלשה-ארבעה עיבודים שעד היום מקהלות מרבות לשיר אותם. לא עברו ימים אחדים וגארי פנה אלי שוב, הפעם בתוקף תפקידו ב'קול ישראל', שאכתוב מנגינות ועיבודים לט"ו בשבט. התווים היו צריכים להיות מוכנים להקלטה תוך כמה ימים. לתמיהתי על קוצר הזמן ענה גארי: 'לך יש יד קלה, ולא תהיה לך בעיה. ועד היום אני תוהה: איזה חוש ששי הנחה את גארי לפנות דווקא אלי? ועל סמך מה אמר שיש לי "יד קלה"? ואני זה לא מכבר עליתי משדות הפלחה של עמק יזרעאל, ואני עדיין מהלך ברחובות תל-אביב ובטרקליניה בנעלי עבודה, כי טרם קניתי לי 'נעלי ארון'. מבין שירי ט"ו בשבט שעשיתי זכורים לטוב שניים. האחד שיר מענה לשני קולות מתוך ספר *יחזקאל* המתחיל במלים ונתן עץ השדה את פרוו (י' בראון A, B 18) והוא מושר עד היום. השני עיבוד לשירו של מרדכי זעירא המתחיל במילים ברחבי כרמי מולדת השקד כבר פורח. את זה עיבדתי לקול אשה עם כלי קשת וכלי מתכת, בהשפעת קנצונות של גבריאלי ששמעתי באותה תקופה. העיבוד הזה הוקלט בניצוחי ושודר ברדיו. הזמרת הייתה רבקה רז, אם אינני טועה. עם תום ההקלטה השארתי את התווים על עמוד המנצחים והלכתי הביתה. התווים הלכו לאיבוד. תוך כדי כך, וממש באותם הימים, פנה אלי מאיר הרניק מ'קול ישראל' בהצעה לעבד מחרוזת שירים עבריים בשביל *תזמרת 'קול ישראל'* בהרכבה המלא. ואני מימי לא כתבתי לתזמרת סימפונית וגם לא למדתי איך עושים זאת. ומאיר הרניק הוסיף: ההקלטה תהיה בעוד שבועיים באולם 'מק"א בירושלים, ואתה תנצח עליה. ואני מימי לא ניצחתי על תזמרת סימפונית וגם לא למדתי איך עושים זאת.

אז מה עשיתי? – 'קפצתי למים העמוקים' כמו שאומרים. תוך שבוע הייתה מוכנה פרטיטורה עבה של כמאה עמודים, להרכב סימפוני מלא שבמלאים, כולל סוללה מרשימה של כלי מתכת וסוללה לא פחות מרשימה של כלי נגישה. את ההפגזה חטפתי ישר בפנים כשניצחתי כעבור שבוע על התזמרת בירושלים. החוויה הייתה מהממת, אבל לא הייתה לי כל הפתעה. הייתי נפעם וגאה על כי אני מקבל בחזרה

במלוא העצמה והדייקנות את מה שתיארתי לי בדמיני כשכתבתי את התווים. עם תום ההקלטה השארתי את כתבי־יד התווים על עמוד המנצחים באולם ימק"א בירושלים ונסעתי הביתה. גם התווים האלה הלכו לאיבוד.<sup>7</sup>  
בראון סיפר עוד בזכרונותיו על עיבודים:

"עוד אנו גרים ברחוב הירקון (עם מבט על הים), והנה מופיע צמד בחורים עם גיטרה. הם קראו לעצמם 'הדודאים'. לאחד, ישראל גוריון שמו, קול טנור עדין שהזכיר לי את צליל האבוב. לשני קול בריטון מחוספס במקצת, שהזכיר לי צליל של טרומבון. ושמו של זה בני אמדורסקי. 'הדודאים', כפי שמתבקש מן השם, אהבו לשיר שירים ליריים ושירי אהבה. עיבדתי בשבילם כמה שירים עבריים. ביניהם זכור לטוב שירו של ידידיה גורוכוב־אדמון **שדמתי** (' בראון 243), ויותר מזה זכור לטוב **שיר התן** (' בראון 265) של יוחנן זראי. למנגינה זאת, יפהפייה ונוגעת אל הלב בפשטותה, מצאתי לנחוץ והרשיתי לעצמי להוסיף זנב ללא מלים, המזכיר במשהו את יללת התנים של לילות ילדותי."<sup>8</sup>

על עיבודים אבודים נוספים, כתב בראון: "את הרומנסות הספרדיות גיליתי הודות לנחמה הנדל. בין עיבודים רבים שעשיתי בשבילה היו גם כמה לחנים בעלי יופי נדיר, עם מילים בשפת לאדינו, היא שפתם של היהודים שגורשו מספרד בשנת 1492 ונפוצו על פני כל ארצות הים התיכון וגם הלאה מזה. מקצת מצאצאיהם מדברים עד היום הזה בשפת לאדינו, שהיא ניב של ספרדית עתיקה, כשם שאידיש היא ניב של גרמנית עתיקה. נחמה הראתה לי את אוסף הרומנסות של יצחק לוי Judéo-Espagnols, ואורו עיני: גיליתי אוצר יקר של מנגינות יפהפיות שלא ידעתי על קיומו, אף על פי שכמה מן המנגינות היו ידועות לי בגרסה עברית, למשל שירים של נחום נרדי, אשר עכשו התברר לי כי לא נרדי חיבר אותם. שאלתי את יצחק לוי איך אפשר להשיג את הספר שלו, והוא שלח לי עותק. הלחנתי **שבע רומנסות (ספרדיות)** (' בראון 78 A, B) מתוך האוסף בשביל מצו־סופרן ופסנתר. שרה אותם לראשונה לوسی ארנון. לבקשתו של יצחק לוי עיבדתי את תפקיד הפסנתר לאנסמבל של אבוב, צ'לו ונבל, ובעיבוד זה הוקלטו הרומנסות, עם לوسی ארנון, ושודרו ברדיו (התווים נשארו באולפן ההקלטה והלכו לאיבוד)."<sup>9</sup>

על חיפוש אחר שירים מתוך המסורת היהודית לעיבודים, ושירי פסח, כתב המלחין: "מדי פעם הועלו במדור המוסיקה יוזמות להקמת מפעלים שונים בתחום

7 יחזקאל בראון, *מחשבות על דף תווים*, ירושלים: ארכיון המלחין בספריה הלאומית בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית בירושלים, עמודים 16-15.  
8 יחזקאל בראון, *מחשבות על דף תווים*, ירושלים: ארכיון המלחין בספריה הלאומית בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית בירושלים, עמוד 22.  
9 יחזקאל בראון, *מחשבות על דף תווים*, ירושלים: ארכיון המלחין בספריה הלאומית בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית בירושלים, עמוד 27-28.

המוסיקה. כמה מיוזמות אלה הניבו לזמן מה פרי, כמו הוצאת ספרים בתחום המוסיקה, במיוחד פרסום סדרת מונוגרפיות על מלחינים ישראליים. יזמות אחרות טבעו בים של דיבורים ודיונים ובסוף ירדו מעל סדר היום. זה היה גורלה של תכנית משותפת שלי ושל ד"ר ספירו לטיפוח הזמר העברי המסורתי. בתוך כך הציע לי ד"ר ספירו לאסוף, לערוך ולהוציא לאור קובץ שירי ליל הסדר לפי מסורות של עדות ישראל השונות. התחלתי בעבודת האיסוף: ביקרתי במכון למוסיקה דתית שב'היכל שלמה' בירושלים ובעזרת אביגדור הרצוג שהיה מופקד על המכון רשמתי כמה מנגינות יפות ומעניינות שלא היו ידועות לי. ביקרתי בכיתו את מאיר נוי, בעל אוסף השירים היהודיים הגדול ביותר הידוע לי, בעברית ובאידיש, ורשמתי משירי פסח כהנה וכהנה. ביקרתי גם אצל אליהו הכהן, גדול המומחים בתחום הזמר העברי, וגם אצלו יצאתי נשכר. עשיתי רשימה ארוכה של שירים המועמדים לקובץ שירי ליל הסדר, אך הקובץ לא יצא לאור. לימים עיבדתי חמשה עשר משירי ליל הסדר, מן היפים ביותר שמצאתי, למקהלה א־קפלה. הבאתי את העיבודים שלי אל הנרי קלאוזנר, שהיה אז מנהל מדור המוסיקה ב'מרכז לתרבות' של 'ההסתדרות' (או בשמה המלא: 'ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ ישראל'). הנרי הסכים להוציא אותם לאור, אך ביקש את רשותי להציע את השירים לאקו"ם כמועמדים לקבלת פרס או מלגה שתעזור לו במימון ההוצאה לאור. ברוב טפשותי הסכמתי, אף על פי שתמיד סלדתי מתחרויות, מלגות ופרסים למיניהם. הוועדה הנכבדה מטעם אקו"ם שבדקה את שירי פסח שלי מצאה שהם אינם ראויים להוצאה לאור. לימים חמשה - עשר שירי פסח (י' בראון 127) שלי יצאו לאור על ידי המכון למוסיקה ישראלית והיום הם מושרים על ידי מקהלות בכל העולם וגם כלולים בתקליטור שכולו שירי מקהלה שלי בהוצאת 'בית התפוצות'.<sup>10</sup>

החיפוש אחר מנגינות מסורתיות הביא את בראון למפגשים אישיים מעניינים. על אחד מהם כתב בזכרונותיו: "ביקשו אותי מטעם הרדיו לגשת אל ד"ר ניצני ברמת גן ולרשום מפיו שיר. הדוקטור, איש בראשית העשור התשיעי לחייו, קיבל אותי בחמימות. הוא ידע מראש על בואי. מייד עם בואי הסביר לי כי 'ניצני' הוא צורה עברית של שמו המקורי: Genazzani על שם עיר מולדתו Genazzano שבאיטליה, וכי בבית הכנסת בו הוא מתפלל הוא משתדל לשמר את המסורת המוסיקלית של יהודי עיר מולדתו, וכי הוא מצליח להקנות לילדי השכונה את הלחנים שהוא זוכר מימי ילדותו. את כל זה סיפר לי הדוקטור ניצני כשעיניו נוצצות. הוא שר לי את שירו של רבי יהודה הלוי יונה מה תהגי (י' בראון 106) בניגון רך ויפה, במודוס מז'ורי, כמו רבים משירי בית הכנסת במסורת של יהודי איטליה. רשמתי את השיר

10 יחזקאל בראון, מחשבות על דף תווים, ירושלים: ארכיון המלחין בספריה הלאומית בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית בירושלים, עמוד 48.



ובבית עיבדתי אותו, כפי שהתבקשתי, לסופרן ומקהלה בשתי גרסאות: אחת עם תזמרת סימפונית ואחת עם פסנתר. הגרסה עם תזמרת הושמעה בירושלים בערב חגיגי שהוקדש לשירי ירושלים ושודרה ברדיו. הפרטיטורה נשארה על ה'פולט' של המנצח והלכה לאיבוד. הגרסה עם פסנתר שרדה ובדרך לא דרך הגיעה אל מנצחי מקהלות, ומהם אלי ואל המו"ל. שירו של ד"ר ניצני מרמת גן ממשיך לחיות בפי מקהלות בארץ ובחוץ לארץ.<sup>11</sup>

על העיבוד של השיר **ירושלים של זהב** (י' בראון 141) כתב בראון: "ארקי פוהיולה ביקש ממני לעשות בשביל מקהלת 'טפיולה' עיבוד חדש לשירה של נעמי שמר **ירושלים של זהב**. כאשר שאלתי את נעמי היא ענתה לי במאור פנים, כי היא תקבל בשמחה כל עיבוד שאעשה לשירה ונתנה לי את התווים בחתימת ידה. עיבדתי את השיר למקהלת נשים ולפסנתר. עיבוד זה הוא לכל הדעות אחד מן הדברים היפים והמרגשים ביותר שעשיתי אי-פעם."<sup>12</sup>

### עיבודים לשירים פופולריים

כפי שנכתב לעיל, בראון הכין עיבודים שונים ללהקות פופולריות וחלקם אבדו. בשיחה עם בראון ואשתו שולמית בשנת 2013<sup>13</sup>, התברר שבראון נהג ללמד את הזמרים לשיר את התפקידים השונים, ולא תמיד שמר כתבי יד. כך למשל לא נשמרו העיבודים הקוליים לשלושת השירים הראשונים שביצעה להקת 'החלונות הגבוהים' – אריק איינשטיין, שמוליק קראוס וג'וזי כץ. בהמשך סיפרו יחזקאל ושולמית שהתווים של **וימלט קין** (י' בראון 57) אבדו אף הם, ובראון שיחזר אותם מההקלטה, כדי לכתוב אותם למקהלה. במהלך החיפוש אחר דוגמה מתאימה נמצא עיבוד למקהלה מעורבת א-קפלה לשיר של נורית הירש **ללכת שבי אחרייך** (י' בראון 130) למילים של אהוד מנור<sup>14</sup>.

- 
- |    |  |
|----|--|
| 11 | יחזקאל בראון, <i>מחשבות על דף תווים</i> , ירושלים: ארכיון המלחין בספריה הלאומית בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית בירושלים, עמודים 53-54.   |
| 12 | יחזקאל בראון, <i>מחשבות על דף תווים</i> , ירושלים: ארכיון המלחין בספריה הלאומית בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית בירושלים, עמוד 119. מקהלת 'טפיולה' היא מקהלת ילדים מפורסמת מהלסינקי שבפינלנד. ארקי פוהיולה הוא מנצחה. |
| 13 | השיחה נרשמה ע"י רתם לוז בכתב יד ונמצאת באוסף הפרטי בביתה.  |
| 14 | נורית הירש, <i>מלאך מסולם יעקב</i> , שירי מקהלה, בעריכת הנרי קלאוזנר וסמי צור (תל-אביב: הספריה למוסיקה ע"ש נסימוב מס' 302, מפעלי תרבות וחינוך בע"מ, 1984), עמודים 23-18.   |



תמונה 3: הקדשה אישית ליחזקאל בראון שכתבה נורית הירש על חוברת שירה

העיבוד כתוב בסולם פה מינור. הבית הראשון מתחיל בהפרדת שני הקולות העליונים משני הקולות התחתונים. שני הקולות העליונים נושאים את המלודיה ונעים באוניסון ולאחריו בטרצות מקבילות. שני הקולות התחתונים שרים לסירוגין כמענה לקולות העליונים. הבית מסתיים בדרגה הראשונה של פה מינור.

הפזמון בנוי ברובו מתנועה אחידה של הקולות ברבעים ובשמיניות כמו מחקים צורת הליכה המתאימה לטקסט ללכת שבי אחריך. המרווחים הבולטים בין הקולות הם טרצות מקבילות והמרקם דומה למרקם של מוטט קונדוקטוס ומרמז על חוויה עתיקה המזכירה את קיומה העתיק של ארץ ישראל. בכך נוצרת התאמה של המוסיקה לרוח הטקסט.

הבית השני כתוב בדומה לבית הראשון, רק בהיפוך תפקידים. המלודיה כתובה לשני הקולות התחתונים ושני הקולות העליונים משמשים כלווי וכמענה לקולות התחתונים.

הבית השלישי כתוב בצורת מוטט קונדוקטוס. רק הסופן נושא את המלודיה ושאר הקולות משמשים כלווי. גם בבית זה בולט השימוש בטרצות מקבילות, בעיקר בין קול הסופן לקול האלט.

עיבוד זה מתאפיין בתנועה מגוונת של המלודיה בין הקולות השונים בכל אחד מבתי השיר, בשימוש תכוף בטרצות מקבילות בין הקולות וכן במבנה המזכיר מוטט קונדוקטוס הכולל תנועת קולות אחידה בשמיניות וברבעים.

## עיבודים לשירי ילדים

בשיחה עם יחזקאל ושולמית בראון משנת 2013 שנזכרה לעיל, דובר על להקת 'החלונות הגבוהים'. אריק איינשטיין, שהיה חבר בלהקה, שיכנע את בראון להפיק תקליטון לשירי ילדים בשירתה של ביתו רתם (52 B/p). בראון כתב עיבודים לשירי הילדים שהלחינה שולמית ליפשיץ, שהיתה תלמידתו. גירסת הפסנתר של העיבודים הודפסה בחוברת<sup>15</sup>. העיבודים נכתבו להרכב כלים וזמרת, והוקלטו באולפן 'מקולית' שכבר אינו קיים. הנגנים היו חברי הפילהרמונית: יונה אטלינגר – קלרנית, מרדכי רכטמן – בסון, אליהו טרנר – אבוב, פייר דל וסקובו – קרן צרפתית וגדעון שטיינר – כלי נקיש<sup>16</sup>.



דוגמת תווים 17/14/1

דוגמת שמע 18/14/1

העיבוד לשיר ילדים זה כתוב בדו מז'ור ובנוי משתי פריודות סימטריות. כל פריודה מחולקת לשני חלקים. הראשון מסתיים בדרגה החמישית והשני בדרגה ראשונה. הליווי כתוב בצורה של באס אלברטי וכל תיבה כוללת שתי תבניות של ארבעה חלקי שש עשרה בצורה קונסיסטנטית מתחילת השיר ועד לסיומו. הפשוטות המירקמית והטונאלית והשימוש בבאס אלברטי מתאימים לשיר ילדים מבחינת התוכן ו'מזמינה' פסנתרנים צעירים ומתחילים להתנסות גם בנגינה של עיבוד זה.

15 שולמית ליפשיץ, (עיבוד בראון, יחזקאל), בקר טוב (A52), שירים ומנגינות לילדים, הגרסה לפסנתר (תל-אביב: הוצאת 'רפת' ישראל), לא כתובה (מצוינת) שנת הדפסה. קופירייט 1963.

16 כתב היד המקורי נמצא בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי, בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית בירושלים.

17 "יש לי קוביות קטנות" מילים: פניה ברגשטיין, לחן: שולמית ליפשיץ, עיבוד יחזקאל בראון הגרסה לפסנתר. תיבות 1-2.

18 רתם בראון שדה שידי ילדים, עיבוד וניצוח יחזקאל בראון תקליטון מס' 54127 בהוצאת חברת מקולית. השיר "יש לי קוביות קטנות".



תמונה 4: עטיפת התקליטון

## עיבודים לשירים עבריים

לאט וחפשי

Solo

Coro

הו הו מה לה-לי - ב שם לות-קו-ה מה לל - י מ תן הו לל - י מ תן הו

דוגמת תווים  $19/4/2$ 

העיבוד כתוב במי מינור. השורה הראשונה בשיר כתובה לסולן בלבד כחיקוי לקריאתו של התן. בשורה השנייה נוסף קול נגדי שמוביל לסיומו של המשפט בדרגה השישית. השורה השלישית היא בעלת מרקם מלא יותר מקודמתה באמצעות הוספה של קול אמצעי בכתיבה של טרצות מקבילות לקול העליון. השורה האחרונה בשיר זה לשורה השנייה, ולאחר מכן מופיע ה'זנב' שהוסיף המלחין. חלק זה מזכיר יללות תנים באמצעות חיקויים בין הקול הראשון לקול השני במרווחים של קווינטות. לקראת סיום הפרזה שני הקולות מתאחדים באותו המוטיב ובטרצות מקבילות.

19 "שיר התן" מילים: מ. סחר, לחן: יוחנן זראי תיבות 4-1.

העיבוד כתוב בסולם מי מינור. הבית הראשון מתחיל בהקדמה כלית הנושאת את המלודיה של הנושא בחליל, מלווה באקורדים בגיטרה בדרגות ראשונה, חמישית, ששית וחמישית, ונתמך מבחינה הרמונית על ידי הבאס. הבית הראשון של השיר מתחיל בלווי קונטרפונקט של הגיטרה בלבד, המחקה את תנועת הגלים באמצעות שימוש בזוגות של שמיניות במרווחים קרובים זה לזה. לאחר מכן חוזרת השורה האחרונה של הבית הראשון במרקם מלא: החליל מכפיל את הקול, הגיטרה ממשיכה במרקם קונטרפונקט ובתוספת אקורדים, והבאס מספק תמיכה הרמונית. בית זה מסתיים בקדנצה בדרגות חמישית-ראשונה ומיד לאחריו מתחיל הבית השני בדרגה החמישית. בית זה מתאפיין במרקם מלא: החליל נושא מנגינה נגדית לאורך כל הבית, הגיטרה משמשת ביצירת קול נגדי ובהמשך בצורת אקורדים. הבאס מספק תמיכה הרמונית.

השיר כולו חוזר על עצמו ואולם בחזרתו, הבית הראשון מבוצע ללא קול. החליל נושא את המלודיה, הגיטרה מספקת אקורדים (הרמוניה) והבאס נושא מנגינה נגדית. הבית השני כתוב באופן כמעט זהה לצורה שבה הופיע בפעם הראשונה. בסיום שתי החזרות מופיעה קדנצה הדומה לתיבות הפתיחה של השיר. סיומו של השיר בקדנצה פלגאלית בדרגות רביעית-ראשונה ובטרצה פיקרדית.

בשיר זה בולט במיוחד השימוש המגוון והשינויים התכופים בצירופי הקולות שיוצרים מרקם משתנה במהלכו.

דוגמה נוספת לעיבוד לשיר עברי היא על מלוא רוחב ים התכלת (י' בראון 266).

דוגמת שמע 2/14<sup>20</sup>

## עיבודים לקול ופסנתר

דוגמת שמע 3/14<sup>21</sup>

שיר עתיק זה, הכתוב בלדינו וידוע בתרגומו לעברית בשם שחרחורת, מופיע כאן בשפת המקור ועוסק בנערה בעלת גוון עור שחום שמספרת שבעברה היה עורה צח אבל שמש של קיץ שזפה אותו. השיר ממשיך בתיאור הנערה כשחומה וחיננית, בעלת עיניים שחורות. הנערה אומרת שהמלחים קוראים לה מן הים ואם יקראו לה שוב – תלך עימם. בהמשך השיר יש תיאור של בגדיה ומלבושה וכן תיאור של חתנה לעתיד. השיר קליל וכתוב בשוככות, בעליזות ובהומור.

20 "על מלוא רוחב ים התכלת" שירה נחמה הנדל.

21 שבע רומנסות ספרדיות לקול ופסנתר שיר מספר 7. ביצוע: אתי קאן-לוי – סופראן, גלילה ריבנר – פסנתר, מרכז המוסיקה 'משכנות שאננים' ב-1985.

העיבוד כתוב בסולם סול מינור ומתאפיין בדומיננטיות של תפקיד הפסנתר ובשימוש באלמנטים (במרכיבים) מוסיקליים שנועדו לבטא את האווירה הקלילה והשובבה של השיר. העיבוד נפתח בהקדמה של הפסנתר בסינקופות בערכים של שמיניות ורבעים ובכרומטיקה בקול הפנימי. השימוש בסינקופות נמשך לאורך כל השיר ויוצר קלילות. מנעד הפסנתר עולה לעתים על זה של הקול ויוצר חילופי תפקידים ביניהם ואווירה קופצנית. כמו כן בולטים בשיר חיקויים של הפסנתר בטרצות וכן תנועה של סקונדרות יורדות, לרוב לצליל הטוניקה. לכל אלה נוספים אלמנטים (מרכיבים) המאפיינים את כתיבתו של המלחין: שימוש באקורדים המבוססים על מרווחי קוורטות וספטימות בקולות הפנימיים.

### עיבודים למקהלה א-קפלה

S. *mf*

A. *mf*

T. *mf*

B. *p*

יֵצ - מַח שָׁ - לוֹם רַב מְ - אֶר -  
 YITS - MACH SHA - LOM RAV ME - AR -  
 PEACE AND GOOD WILL O LAND FROM

יֵצ - מַח שָׁ - לוֹם שָׁ - לוֹם רַב מְ - אֶר -  
 YITS - MACH SHA - LOM SHA - LOM RAV ME - AR -  
 PEACE AND GOOD WILL GOOD WILL O LAND FROM

תִּי - יֵצ - מַח שָׁ - לוֹם רַב  
 -TI - YITS - MACH SHA - LOM RAV  
 DAYS PEACE AND GOOD WILL O

דוגמת תווים 22/14/3

**ניצני שלום** (י' בראון 27) חובר בשנת 1960 למילים של יצחק (אליה) נבון ולחן ספרדי מסורתי. העיבוד חובר עבור מקהלת 'רינת' בארבעה קולות וכתוב בפה מג'ור ביחד עם מודוס 'אהבה רבה'. הפתיחה במנגינה בכס, שאליו מצטרפים הקולות האחרים בקונטרפונקט. בראון משתמש בחיקויים ובאוסטינטו חזרתי של התבנית הרתמית על פה. העיבוד שקוף, כך שניתן להבין את המילים. לדוגמה, בתיבות 8-10 ניתן לראות שיש חזרה על המילה 'שלום' בטנור, כדי להצטרף במילה זו לקולות האחרים.

22 "ניצני שלום", עיבוד למילים של יצחק (אליה) נבון ולחן ספרדי מסורתי למקהלה מעורבת א-קפלה תיבות 8-11.

## עיבודים למקהלה עם כלים

השיר שנבחר כדוגמה לעיבוד למקהלה עם כלים (במקרה זה פסנתר) הוא "ירושלים של זהב" של נעמי שמר (מילים ולחן). כפי שנזכר לעיל, בראון כתב על נסיבות כתיבת העיבוד בזכרונותיו. שיר זה הוא אחד השירים הפופולריים ביותר בזמר העברי, וסמל לאיחודה של העיר בעקבות מלחמת ששת הימים. באתר "הזמנה לפיוט" <http://www.piyut.org.il/textual/369.html><sup>23</sup>, נכתב שטדי קולק, ראש עיריית ירושלים דאז, הזמין שיר מיוחד על ירושלים לפסטיבל הזמר של תשכ"ז, שנערך במוצאי יום העצמאות 1967. גיל אלדמע, מעורכי הפסטיבל, פנה לנעמי שמר בבקשה לכתוב שיר על ירושלים. שלושה שבועות לאחר הופעת הבכורה של השיר בשירתה של הזמרת שולי נתן, פרצה מלחמת ששת הימים. בעקבות כך, הוסיפה נעמי שמר בית, שבו היא מנגידה את מצבה של ירושלים לפני ואחרי המלחמה. מקור השם "ירושלים של זהב" לקוח מהאגדה התלמודית על רבי עקיבא ואשתו רחל שהיתה בת עשירים. רבי עקיבא מבטיח לרחל באגדה, שיתן לה "ירושלים של זהב: תכשיט שעליו מצויירת ירושלים. עיבוד נוסף למקהלת נשים בשני קולות, נכתב ע"י גיל אלדמע<sup>24</sup>.

דוגמת שמע 14/4<sup>25</sup>

העיבוד כתוב בפה פריגי. מודוס עתיק זה מסמל את רוח הטקסט העוסק בעיר ירושלים. הסופרן נושא את הטקסט לאורך כל השיר ולפני כל בית בשיר יש הקדמה בת ארבע תיבות של הפסנתר. לאורך כל העיבוד מופיעים צלילי דרון ביד שמאל של הפסנתר, המספקים תמיכה הרמונית ליצירה ונושאים גם הם אופי עתיק ומתאימים לטקסט. מרקם העיבוד מגוון מאוד. מרקם העיבוד מגוון מאד, כך שבכל בית יש חלוקת קולות שונה ואילו הפזמון כתוב בצורה זהה בכל אחת מן החזרות שלו. הבית הראשון מוצג כפריודה סימטרית אשר כל אחד מחלקיה מתחיל בקול הסופרן בלבד וממשיך בחיקויים קלים. לקראת כל קדנצה יש תנועה אחידה של הקולות. הבית השני מתאפיין בתנועה אחידה של כל הקולות כדוגמת מוטט קונדוקטוס עתיק בהתאמה לטקסט, ואילו הבית השלישי מתחיל בשירת סולו בחלקו הראשון, ובחלקו השני ממשיך את צורת הקונדוקטוס. הפזמון בכל אחד מחלקי השיר כתוב בצורת חיקויים ובמרקם מלא של כל הקולות.

23 כניסה לאתר ב־11.8.2015.

24 נעמי שמר, (מילים ולחן), אלדמע, גיל (עיבוד), בעריכת איתמר ארגוב, שירים למקהלה, מחווה לגיל אלדמע, השתלמות קיץ ארצית למורים למוסיקה תשס"ז, תל-אביב: המזכירות הפדגוגית אגף המפמ"רים הפיקוח על החינוך המוסיקלי משרד החינוך, 2007.

25 ירושלים של זהב, מילים ולחן נעמי שמר, עיבוד יחזקאל בראון למקהלת נשים בשלושה קולות ופסנתר, מקהלת העירוני בניצוח מאיה שביט ליווי פסנתר – בתיה שטיינבוך-לורנצן, בהוצאת בית התפוצות 1995 בעריכת אבנר בהט.

## עיבודים להרכבים קוליים וכליים

שרקיה, מוסיקה לשלישיית כלי פריטה: מנדולינה, גיטרה וצ'מבלו תיבות 1-2

Vivo ♩ = 84

26 14/4 דוגמת תווים

27 14/5 דוגמת שמע

"יום אחד הופיעו אצלי שלשה בחורים עם גיטרה. זה היה בסוף שנות החמישים של המאה הקודמת. שלשת הבחורים האלה היו שחקנים צעירים מן תיאטרון הקאמרי שהחליטו להקים שלישיית זמר: אריק לביא, צבי בורודו, ושמעון ישראלי עם קול הבאס העמוק שלו. אחד מהם, אינני זוכר מי, פרט על מיתרי הגיטרה. זאת הייתה להקת 'שלשת המיתרים'. הביא אותם אלי המשורר מיכאל רגב. מיכאל הגיע אלינו לקיבוץ משמר העמק בסוף שנות הארבעים במסגרת 'שנת שירות' של בוגרי תיכון. הוא היה אז, ונשאר עד היום, נער רגיש ורומנטי ותמיד מאוהב. הוא כתב שירי נוף וטבע ורומנטיקה כפרית. שירים נרגשים מלאי סימני קריאה ושלש נקודות. כמה משיריו הביא אתו לפגישה עם 'שלשת המיתרים'. שניים מהם הלחנתי. אחד מהם, ושמו שרקיה ('י' בראון 14 A), שמענו זה עתה. 'שרקיה' היא מילה ערבית ופירושה 'מזרחית', כלומר: רוח חמה שבאה מן המזרח, מה שקוראים היום 'חמסין'.<sup>26</sup> שרקיה הולחנה בשנת 1957 ויצאה לאור בעיבוד למקהלה מעורבת בהוצאת 'מפעלי תרבות'. עברו שנים, ובשנת 2003 עיבד המלחין את שרקיה לשלושה כלי פריטה: מנדולינה, גיטרה וצ'מבלו. בשנת 1995, זכה השיר לעיבוד חדש למצו-סופרן/ טנור בליווי פסנתר.

- 26 שרקיה, מוסיקה לשלישיית כלי פריטה: מנדולינה, גיטרה וצ'מבלו תיבות 1-2.  
 27 שרקיה, מילים מיכאל רגב, לחן ועיבוד יחזקאל בראון ביצוע: 'שלושת המיתרים'.  
 28 יחזקאל בראון, מתוך כתביו (הכנה לתוכנית רדיו ששודרה ברשת ג' בעריכת עפרה הלפמן). קובץ מתוך המחשב של המלחין משנת 2007, שנמצא במכון למוסיקה ישראלית. התווים יצאו בשנת 1963 בהוצאת מפ"ת, מודן.





תמונה 5: הטייפ המקורי של 'שרקיה'

## עיבודים לתלמידי כלי בהרכבים שונים

זמירות לבסון ופסנתר (עיבוד), תיבות 1-3

**Andante con moto**

Bassoon

Piano

<sup>29</sup>דוגמת תווים 14/5

<sup>30</sup>דוגמת שמע 14/6

- 29 זמירות לבסון ופסנתר (עיבוד), תיבות 1-3.
- 30 זמירות לבסון ופסנתר, ביצוע: עוזי שלו ורתם לוז (The Phoenix – Romeo Records .2012).

## זמירות (י' בראון 104)

"ב-1974 הוזמנו יצירות לתלמידים לסדרה למוסיקה חינוכית ע"ש אליעזר פרי – שתי המנגינות הראשונות הן של השיר לכה דודי לקראת כלה, פני שבת נקבלה: הראשונה לחן ספרדי מסאלוניקי<sup>31</sup>. המנגינה השלישית דרוו יקרא – בראון רשם את הלחן שלה מפי אליהו גמליאל. היצירה בוצעה במשך השנים ע"י תלמידים במסגרות שונות וזכתה לביצוע אמנותי קונצרטי של עוזי שלו ורתם לוז בבית הספרים הלאומי באפריל 2012 ולהקלטה מסחרית"<sup>32</sup>.

## עיבודים של יצירות מקוריות

דירה להשכיר לקריין ותזמורת. מילים – לאה גולדברג, מוסיקה – יחזקאל בראון. תיבות 1-3

Moderato ♩ = 72-76

דוגמת תווים 14/6<sup>33</sup>

- 31 מתוך 77 לחנים יהודים מסורתיים (י' בראון 109) מ-1977 בעריכת המלחין בהוצאת אונ' תל-אביב – יצא לאור גם בהוצאת הספרייה למוסיקה ע"ש ניסימוב מס' 274 משנת 1981.
- 32 יחזקאל בראון, *The Poenix*, זמירות לבסון ופסנתר, ביצוע: עוזי שלו – בסון ורתם לוז – פסנתר, מתוך אלבום כפול מיצירות יחזקאל בראון ורתם לוז בהוצאת Romeo Records, 2012.
- 33 דירה להשכיר לקריין ותזמורת. מילים – לאה גולדברג, מוסיקה – יחזקאל בראון, תיבות 1-3.

דורה להשכיר לקריין, חליל ופסנתר. תיבות 1-3

Moderato ♩ = 72-76

<sup>34</sup> דוגמת תווים 14/7

<sup>35</sup> דוגמת שמע 14/7

<sup>36</sup> דוגמת שמע 14/8

הנסיבות לכתיבת היצירה מוזכרות לעיל בפרק 9, על המוסיקה לתיאטרון, מחול וקולנוע.

בראון כתב גם:

"הלחנתי את הגרסה המקורית של מוסיקה זאת כסדרת עיטורים מוסיקליים לקריין, חליל ופסנתר שבביל הצגת פנטומימה. יותר מאוחר, לצורך השמעה באולם הקונצרטים ללא פנטומימה, הוספתי קטעי קישור כלווי לדברי הקריין. עוד יותר מאוחר, לבקשת התזמורת הקאמרית הישראלית, תזמרתי את המוסיקה לכלי קשת ולכלי נשיפה עם קרן<sup>37</sup>.

המוסיקה מעטרת כל דמות בסיפורה של לאה גולדברג בצלילים אופייניים. כך למשל, כשמסופר על התרנגולת אנחנו שומעים צלילי קרקור וכשמסופר על הקוקייה אנחנו שומעים קריאת 'קר-קר' וצלילי ואלס אלגנטי, כיאה לגברת מגונדרת. כך גם, כשמסופר על העכבר שעזב לפתע אל דירתו, אנחנו שומעים מוסיקה חפווזה ועצבנית, כמו התרוצצות של עכבר. וכן הלאה, כל דמות וצליליה האופייניים. המוסיקה משרתת את הסיפור.

אך זה לא הכל. אילו הייתה למוסיקה אך ורק תפקיד של משרתת, הייתי משתעמם מאוד תוך כדי כתיבתה וקהל המאזינים היה משתעמם עם השמעתה. מוסיקה אינה

34 דידה להשכיר (י' בראון 21 A) לקריין, חליל ופסנתר. תיבות 1-3.

35 דידה להשכיר לקריין ותזמורת, ביצוע: רמה סמסונוב והתזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוח שלום רונלי ריקליס.

36 דידה להשכיר לקריין, חליל ופסנתר, ביצוע: אלי גורנשטיין – קריין, יוסי ארנהיים – חליל, אירית רובל-לוי – פסנתר.

37 יחזקאל בראון, דידה להשכיר, עיבוד לקריין ותזמורת קאמרית, IMI 150A (תל-אביב: המכון למוסיקה ישראלית, 1974). (י' בראון 21 B).

מוסיקה ללא ערך סגולי משלה, ללא עצמת הבעה משלה, ללא 'סיפור' משלה, סיפור שאי אפשר לתרגם למילים.<sup>38</sup>

היצירה 'דירה להשכיר' חוברת בשנת 1959 בתחילה לקריין בליווי חליל ופסנתר. בראון עיבד את היצירה לקריין ותזמורת קאמרית ב-1968, וגירסא זו יצאה לאור ב-1974. התזמורת כוללת חליל, אבוב, קלרנית בסי, בסון, קרן בפה, ויולה, צ'לו ובס. ההשוואה בין ההתחלה של הגירסא הקאמרית לעיבוד התזמורתי מראה, שתפקיד החליל המקורי מתחלק בין החליל והאבוב, ואת תפקיד הפסנתר הרתמי בסטקטו מחליפים כלי הקשת בפזיקטו ביחד עם הקלרנית. האוקטבות בטרמולו בחלקי שש עשרה של הפסנתר, מנוגנות על ידי הבסון והקרן. (ראה תיבות 1-3 במקור ובעיבוד). בהמשך, הבסון והקלרנית, תורמים לאווירת הג'אז בקטע בו מופיעה החתולה ה'כושית'. התזמור השקוף שומר על הסגנון המקורי של היצירה ונותן מקום של כבוד לטקסט של לאה גולדברג.

38 יחזקאל בראון, מתוך דברים על יצירות משנת 2009. קובץ מתוך המחשב של המלחין שנמצא במכון למוסיקה ישראלית.

# סוף דבר

רתם לוז

המונוגרף על חייו ויצירתו של אבי, יחזקאל בראון, התחיל להתרקם ולהכתב בשנותיו האחרונות. הספר כולל חלקים רבים בקולו של המלחין מתוך ספרי זכרונות, דברים על יצירות וקטעים מראיונות. הפרקים האוטוביוגרפיים כוללים קטעים מתוך זכרונות המלחין משובצים בהארות. העריכה של פרקים אלה נועדה לשרטט את דמותו של המלחין כאיש צעיר מתוך אירועים והשפעות. מצד אחד ניסיתי להבליט את הקטעים שבהם הוא מדבר על צלילים, קולות ויצירות ששמע בילדותו. מצד שני רציתי להדגיש בסיפור חייו את הפיצול התרבותי שחוה כבנה של אם ממוצא גרמני-פולני קתולי ואב יהודי. סברתי, שיש מקום להבליט את הפיצול המשפחתי, שמצד אחד אבא שלי נלחם נגד הגרמנים בבריגדה היהודית במלחמת העולם השנייה, ובו בזמן הדוד שלו מילן, שהיה גרמני נלהב, נהרג כחיל בחזית המזרחית. מילן היה אחד מאחיה של סופי – יהודית, אמו של אבי, שנהרגו במלחמת העולם השנייה. גם בן הדוד היינץ, בנו של האח האנס, נפטר במלחמה. אחים ואחיינים של סבי אברהם בראון, היו בצד השני של המתרס וניספו בשואה. את הפיצול גם ראיתי בהשפעות המוסיקליות של שירי עם גרמניים ויצירות קלאסיות, מוסיקה חסידית, שירת תימניות ומוסיקה ערבית.

אני חושבת שאבי התקשה להחליט מה יהיה כשיגדל עד יום מותו, בגלל סקרנותו האינסופית שגרמה לו להתעניין בנושאים רבים. יתכן שמסיבה זו, הוא מתייחס בזכרונותיו לאלות הגורל, שלא פעם גררו אותו לעיסוק במוסיקה. אחת מאלות גורל אלה, התגשמה בדמותה של אמי, שולמית ז"ל, שיש מי שאמר עליה, שהיתה אחת הדמויות החשובות ביותר במוסיקה הישראלית, וזאת מבלי שכתבה אפילו תו אחד. תוך כדי הכנת הקטלוג של היצירות, מצאנו את עצמנו בעיצומה של משימה, שהתחילה עוד בחייו של בראון, והיא לוודא שכל יצירה וכתב יד, ימצאו את מקומם בספריות ומוסדות שידועים לקהל הרחב. במסגרת תהליך זה, המכוון למוסיקה ישראלית לקח על עצמו לטפל ביצירות שחוברו משנת 2000 ואילך וטרם יצאו לאור.

במהלך הדאגה ליצירות וכתבי היד, גיליתי שני כתבי יד של עיבודים, באוספים של הארכיון למוסיקה ישראלית באוניברסיטת תל-אביב. כשנשאלתי, האם עשויים להמצא כתבים נוספים ענתי, שזה בהחלט אפשרי. בראון נהג להשאיר עיבודים על כן המנצחים וללכת הביתה אחרי הקלטות, כך שאולי משהו מכל זה נשמר.

אבא שלי היה איש של אנשים. דבר זה בא לידי ביטוי ביצירות הרבות שכתב למבצעים וגופי ביצוע בארץ ובעולם, ובקשרים האישיים החמים שיצר עם מרביתם. לכל אחד ואחד מאנשים יקרים אלה יש חלק חשוב ביצירתו.

בראון סיפר בראיון עם העורך ב"קול ישראל", ברוך אסקרוב, שאחת ההשפעות המוסיקליות המוקדמות, היוו הצלילים השונים של המשאבות כפרדסים, והקונטרפונקט שלהם, ביחד עם יללות התנים. השילוב של הזכרונות הצליליים המוקדמים ביחד עם ניתוחים של יצירות, אינו מתיימר לתת תשובות על "מה נמצא למלחין בראש". זהו ניסיון צנוע, לתת רקע על החיים, היצירות המוסיקליות, השפעות ובעיקר להפנות את הקורא למקורות השונים, לתווים ולכתבי היד.

המונוגרף נכתב תוך רצון למצוא הד בליבם של קוראים רבים ככל האפשר. ירצה מי מהם לעבור באופן יסודי על התווים ביחד עם קריאת הספר, ואחר ידלג על הפרטים האנליטיים ויתעניין דווקא בסיפורים. כולי תקווה שקלענו למטרה בעניין זה. לפני כמה ימים, מסרתי לארכיון של אבא שלי בבית הספרים הלאומי בירושלים פנקס, ובו מילים של הייקו שונים בכתב ידו. מלבד שירה ותרגומי שירים משפות קלאסיות, אבא שלי כתב על הרמוניה ועל מלודיה, והתעמק בנושאים שונים במהלך חייו. הקטלוג במונוגרף כולל את יצירותיו, אך אינו מפרט את כתביו ואת התקליטים והתקליטורים של יצירותיו. לגבי ההקלטות, הסיבה היא שהקטלוג מהווה רשימה מקיפה ככל האפשר של היצירות, והקלטות הולכות ונאספות תוך כתיבת מילים אלה. לגבי כתבים, הספר כתוב על יחזקאל בראון המלחין. יש איזכורים לגבי פעילותו כתאורטיקן וחוקר, אך הם אינם העיקר. את כתביו של בראון אפשר למצוא בארכיון שלו. חלק מהקלטות יצירותיו נמצא בספריות של מחלקת המוסיקה ברחבי הארץ. ישנן הקלטות מסחריות, שניתן להשיג או לרכוש. דוגמאות השמע שניתנו בספר, נגישות לקוראים באינטרנט.

לבסוף, אני רוצה להודות בחום למורי ורבי יהואש הירשברג, שנענה לבקשתי לכתוב את המונוגרף, וצירף אותי למסע זה.

רתם לוז

27 באוגוסט 2015

שנה למותו של יחזקאל בראון

# יצירותיו של יחזקאל בראון

## רשימה כרונולוגית

רתם לוז ורקפת בר־שדה

רשימת היצירות להלן היא מקיפה ונועדה לתת פרטים חשובים כמו שם היצירה, הוצאה, המקום בו ניתן למצוא או לרכוש את התווים, זמן הביצוע המועדף ועוד. הרשימה כתובה לפי סוגים כגון: יצירות תזמורתיות, יצירות קאמריות, יצירות למקהלה א־קפלה וכו'. היצירות בכל סוג רשומות על פי סדר חיבורן (המלחין לא רשם את התאריכים המדויקים בכל יצירה, לכן הסדר נקבע באופן משוער, בהסתמך על ראיונות ומקורות נוספים). יצירות שאין להן תאריך, כתובות בסוף הרשימה. שמות היצירות רשומים בעמודת הכותרת. שמות הפרקים וזמן ביצועם אינם מפורטים. שמות הוצאות התווים והספריות המרכזיות בהן ניתן למצוא את היצירות, ירשמו בקיצור לפי המפתח הבא:

ממ"י – מכון למוסיקה ישראלית – המכון למוסיקה ישראלית בתל־אביב.  
היצירות מקוטלגות לפי מספרי ממ"י (IMI).

מממ"י – מרכז המידע למוסיקה בישראל שליד המכון למוסיקה ישראלית, תל־אביב. מרבית היצירות שחוברו משנת 2000 ואילך הודפסו ויצאו בהוצאה עצמית של המלחין. מרביתן יצאו לאור בהוצאת המכון למוסיקה ישראלית. הנותרות, נמצאות בספרייה של מרכז המידע למוסיקה בישראל.

ס"ל – ספרייה לאומית – הארכיון של יחזקאל בראון נמצא באגף המוסיקה בבית הספרים הלאומי (בספרייה הלאומית) בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית בירושלים. בארכיון מצויים כתבי יד ותווים מודפסים שלא יצאו לאור. לפיכך יצוינו יצירות אלה בכתבי יד. יצירות שנמצאות בארכיון המלחין ויצאו לאור בהוצאות אחרות יצוינו בהערות בעמודה של ההוצאה.

מפ"ת, מודן – מפעלי תרבות – מרכז לתרבות, המחלקה לתרבות וחינוך של הוועד הפועל של ההסתדרות ובית ההוצאה שלה בתל־אביב. ההוצאה נרכשה ע"י הוצאת מודן ושמה הנוכחי הינו – מפעלי תרבות וחינוך, מודן. ניתן למצוא את היצירות בהוצאה זו גם בארכיון המלחין בבית הספרים הלאומי.

א"ת – אור־תו – הוצאת 'פרום' תל־אביב וכן ההוצאה של מאיר רימון 'Israel Brass Woodwind Publication' נרכשו ע"י הוצאת אור־תו. לפיכך ראשי התיבות הן של הוצאת אור־תו.

ט"ק – טרנסקונטיננטל (Transcontinental) – בית הוצאה לאור אמריקאי.

הערות והארות כלליות ירשמו בעמודה נפרדת. הערות שקשורות לכותרות היצירות ולשמות ההוצאות ירשמו בעמודות המתאימות בסוגריים. ליצירותיו של יחזקאל בראון אין מספרי אופוס אך ליצירות שיצאו בהוצאות שונות יש מס' קטלוגי שירשם בעמודה של ההוצאה. היצירות וכתבי היד שנמצאים בארכיון בספריה הלאומית בירושלים מקוטלגים לפי אותיות ומספרים, אך מכיוון שתהליך הקטלוג הוא דינאמי ועשוי להשתנות, לא יצוינו פרטים אלה בטבלה והקורא יוכל למצוא אותם על נקלה בקטלוג של הספריה לפי הסוגים השונים.

המספר הסידורי של כל יצירה מורכב ממספר ובמידת הצורך גם מאות. האות – A, B, C... מתייחסת לגרסאות שונות של אותה יצירה. כאשר הפריט הוא חלק מיצירה, יסומן "p"/, כלומר "partial" – "חלקי". אם הפריט כולל יותר מיצירה אחת, ירשמו המספרים הקטלוגיים והגרסאות – למשל: 11 C, 12 B. תמצית פסנתר תיכתב ב'הערות'. המספר הסידורי יתווסף לשמות היצירות בספר, כפי שמקובל. רשימה זו כוללת תווים מודפסים וכתבי יד. במהלך שנות יצירתו של בראון, הוקלטו יצירות ועיבודים שלא נרשמו בתווים, או שהפרטיטורות שלהם אבדו. ניתן להאזין לחלק מהקלטות אלה בספריה הלאומית ובאתרי אינטרנט שונים. כתבי הרשימה הרשו לעצמם להוסיף יצירות ידועות, שכתבי היד שלהן עדיין לא נמצאו (לדוגמה המוסיקה למחזה 'ימים של זהב').

בתהליך הכנת רשימה זו נמצאו כתבי יד וחוברות שלא היו ידועים (ולא נרשמו בקטלוגים שונים בארץ ובעולם). לפיכך, יש מקום לקוות שימצאו בעתיד תווים נוספים.



מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
1	1947	בנתיב חרוב כורע	נתן יונתן	קול, פסנתר	כתב יד, ס"ל		הוזמן על ידי גארי ברויני
2	1947	כארו המרוממתי		קול	כתב יד, ס"ל	2'	בראון עיכב את השיר למקהלת בנות ב-2003
3	1948	שיר עצוב	יחזקאל בראון, 1939		מקהלת בנות (S, A)		
4	1949	ד' פרקי נגינה		שני בסונים	IMI 6551	5'	יצא לאור ב-1974
5	1950	הדרך לאילת	חיים חפר	מקהלה מעורבת אקפלה	'נגן' העיכור כ - ס"ל בשם "הדרך לאילת"		עיכור ללחן מאת מאיר נוי. נמצא באוסף של מאיר נוי
6	1951	אגרת האביב, טוויטה		חליל, אבוב, קלרינט, בסון	IMI 289	11'	
7 A	1953	זר פרחים	אנדה עמירי ופניה ברגשטיין	מצד סופרן (או טנור), פסנתר	IMI 6591-I	8'	יצא לאור ב-1970
7 B	1953	זר פרחים	אנדה עמירי ופניה ברגשטיין	מצד סופרן (או טנור) ורביעיית כלי נשיפה של עץ, קונטרבס וכלי נקישות	IMI 6591-II	8'	יצא לאור ב-1992
8	1954	כי תבוא אל הארץ	ויקיא י"ט, 23	סופרן, אלט ומקהלת גברים א-קפלה	IMI 8224		עיכור ללחן תימני עממי
9	1954	שבת בכפר	מתחיהו שלם	סופרן, אלט ומקהלת גברים א-קפלה	כתב יד, ס"ל		עיכור ללחן מאת מתחיהו שלם
10	1954/1987	סונטה		חליל	IMI 6708	11'	בעבר יצאה לאור בהוצאת המוסיקה הישראליית תחת השם "שלושה פרקי מחול". ב-1987 יצאה גירסה חדשה יצא לאור ב-2001
11 A	1956	שירי היינה והשושן	לאה גולדברג	סופרן, פסנתר	IMI 200-I	10'	

הערת	זמן	הוצאה	הרכב	מילים	כותרת	תאריך	מספר סידורי
		IMI 200-II	מצויסרופדן, תזמורת קאמרית	לאה גולדברג	שיירי היגנה והשושן	1956	11 B
עיבוד לילה מואת אמיתי נאמן		כתב יד, ס"ל	מקהלה בשני קולות (S, A)	מיכאל קשטן	נגנון עתיק	1956	12
יצא לאור ב-1966	12'	IMI 67	פסנתר		סונטה לפסנתר	1957	13
נכתב לשלושת המיתרים ולשלישיית ערבוב'	3'	מפ"ת, מורדן	מקהלה מעורבת א'קפלה	מיכאל רגב	שרקיה	1957	14 A
נכתב לשלושת המיתרים ולשלישיית ערבוב'	3'	כתב יד, ס"ל	מקהלה מעורבת א'קפלה	מיכאל רגב	תפילת איכר	1957	15 A
העיבוד לכלי פריטה חובר ב-2003, היצירה יצאה לאור ב-2014	3'	IMI 8183	מנודלזינה, גיטרה, צ'מבלו		שרקיה, מוסיקה לשלישיית כלי פריטה	1957	14 B
הגירסה לקול ופסנתר של שרקיה יצאה לאור ב-1995	5'	IMI 6589	מצויסרופדן או טנור, פסנתר	מיכאל רגב	שיירי שירים – שרקיה ותפילת איכר	1957	14 C, 15 B
	25'	IMI 6728	חליל, תזמורת כללי קשת		קונצ'רטו	1957	16
עיבוד לילחנים מאת יותנט ברהמס, נמצא בספרייה הלאומית		מפ"ת, מורדן	מקהלה מעורבת א'קפלה	יעקב שרת	שלושה שיירי עם	1958	17
	4'	מפ"ת, מורדן	סולו ופיקולה עם מוזיאון סת"פ	יחזקאל ל"ד, 27	ונתן עץ השדה את פריי	1959	18 A
נכתב לסודן ופרד	4'	מפ"ת, מורדן	שני קולות שירים	יחזקאל ל"ד, 27	ונתן עץ השדה את פריי	1959	18 B

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
19	1959	מאזרה	נחום, מאה 13	סופרן, חליל, כינור, ויולה, צ'לו	IMI 6174	4'	
20	1959	מוזמור לכלי קשת		תזמורת כלי קשת	IMI 6763	15'	
21 A	1959	דירה להשכיר	לאה גולדברג	קריין, חליל, פסנתר	IMI 150-I	19'	יצא לאור ב- 1971
21 B	1959	דירה להשכיר	לאה גולדברג	קריין, תזמורת קאמרית	IMI 150-II	19'	הגירסה לקריין ותזמורת קאמרית חוברת ב-1968
22	1960	וקרב פזוריני מבין תמריים	יהודה שרת	מקהלה מעורבת א-קפלה	מפ"ת, מורדן		
23	1960	ליובל שיר	יהודה שרת	מקהלה מעורבת א-קפלה	מפ"ת, מורדן		חוברת בשימונה עם יהודה שרת
24	1960	רונו נא	גרשון פלוטקין	מקהלה מעורבת א-קפלה	IMI 9007	2'	עיבוד ללחן מאת אלכסנדר ארצוב
25	1960	מומרי לכבי	שרה לוי תנאי (מילים) מבוסס על לחן יהודי תימני מסורתי	מקהלה בשני קולות (S, A)	IMI 9008	3'	עיבוד. מתוך: זמרי לוי, בית התפוצות, עמ' 88, 1996
26	1960	ויניקונו רכש מסלע ושמן מחלמיש צור	דברים ל"ב, י"ג	מקהלה בשני קולות (S, A)	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן מאת גיל אלרבע
27	1960	ניצני שלום	יצחק (אליה) נבון	מקהלה מעורבת א-קפלה	IMI 9009	3'	עיבוד ללחן ספרדי מסורתי
28	1960	מוזמור להסתדרות, קנטטה		טנור, סופרן, קריין, מקהלה מעורבת, תזמורת	מפ"ת, מורדן		קיימת גם תמצית לפסנתר

מספר סידורי	תאריך	כתורת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
29	1960	אלותים אשאלה	שלוש שבוי	מקהלה מעורבת א-קפלה	מפ"ת, מורדן	3'	עיבוד ללחן מאת שרה לוי תנאי. מתוך: זמרי לוי, בית התפוצות, עמ' 24, 1996
30	1961	שיר תנודד	שרה לוי תנאי, מילים ולחן	מקהלת קולות נשים א-קפלה	IMI 8225		עיבור
31	1961	שמעו שמעו	מתחיתו שלם, מילים ולחן	מקהלת קולות נשים א-קפלה	IMI 8226		עיבור
32	1961	אור תבצלות	שרה לוי תנאי	מקהלה בשני קולות (S, A)	כתב יד, ס"ל		עיבור למנגינה עממית מזרחית
33	1961	הנמלה	ע' הלל	מקהלת ילדים (או נשים) וכלי נקישוה	IMI 6134	2'	יצא לאור ב-1970 מתוך הספר 'בוקר טוב' בהוצאת הקיבוץ המאוחד
34	1961	האח הגיע הסתיו	מרים גרוס-לויז	קאנון בארבעה קולות	כתב יד, ס"ל		מתוך הספר 'בוקר טוב' בהוצאת הקיבוץ המאוחד
35	1961	ככלות ייני תרד עייני	שלמה אבן גבירול	מקהלה בשני קולות (סופרן, אלט)	כתב יד, ס"ל		עיבור ללחן מאת בתה באיי
36	1961	אני לודודי ודודי לי	שיר השירים	מקהלה בשלושה קולות (סופרן, אלט, טנור)	כתב יד, ס"ל		עיבור ללחן מאת יוסף הדר
37	1961	הליצן	מורדכי לבנון	מקהלה בשני קולות (סופרן, אלט)	כתב יד, ס"ל		עיבור ללחן מאת בני ברמן
38	1961	בואו לחולל נערה ונער	אוריאל אופק	מקהלה בשלושה קולות (סופרן, אלט, טנור)	כתב יד, ס"ל		עיבור ללחן מאת יוסף הדר
39	1991	מה גאוו על הדורים רוג'י מבשר משמייע	ישעיהו ג'ב, ד'	מקהלה בשני קולות (סופרן, אלט)	כתב יד, ס"ל		עיבור ללחן מאת יוסף ספיבק

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
40	1961	אוהל קטן	אביגיל בנימין	מקהלה בשני קולות (סופרן, אלט)	כתב די, ס"ל		עיבוד ללחן מאת אביגיל מר"ם
41	1961	יבקע צורים במדבר	תהלים ע"ח, ט"ז	מקהלה בשלושה קולות (סופרן, אלט, טנור)	כתב די, ס"ל		עיבוד ללחן מאת אהרון שפי
42	1961	כנו אתיכם לחרכם ומזמורתיכם לירמיה	יואל ד', י'	מקהלה בשני קולות (סופרן, אלט)	כתב די, ס"ל		עיבוד ללחן מאת אמיתי נאמן
43	1961	הללויה הללו אל עמק הירדן, פירקי מחוול לתשעה נגנים	תהלים ק"ג, א'	מקהלה בשני קולות (סופרן, אלט)	כתב די, ס"ל		עיבוד ללחן מאת עמי מעיני
44 A	1961			חליל, קלרינט, בריטון, קרן, חצוצרה, טרומבון, כלי נקישת, פסנתר	IMI 6764-I	25'	
44 B	1961	דיוורסימונטו לתזמורת		תזמורת סימפוניית, פסנתר	IMI 6764-II	20'	העיבוד לתזמורת ופסנתר תזכר ב-2006 ויצא לאור ב-2014
45	1962	משחקים בשניים		פסנתר	IMI 6717	6'	
46	1962	שלושה רישומים		נבל	IMI 7071	7'	
47	1962	12 יצירות לכלי נקישת		3 כלי נקישת	כתב די, ס"ל		עיבוד של לתזמורת שונים

הערות	זמן	הוצאה	הרכב	מילים	כותרת	תאריך	מספר סידורי
יציא לאור ב-1962 בהוצאת: Mills Music, NYC וב-1964 בהוצאת המכון למוסיקה ישראלית	5'	IMI 6710	חזן (שגור או בריטור), מקהלה מעורבת, עוגב	תהלים צ"ח	תהלים צ"ח	1962	48
עיצוב לילהן מסורתי. יציא לאור ב-1962	4'	IMI 7104	מקהלה נערים או נשים בשולשה קולות א-קפלה	זמירות לשבת	צור משלו אכלנו	1962	49
הגירסה המקורית לקול ופסנתר מ-1962	23'	IMI 303-I	אלט, פסנתר	לאה גולדברג	אהבתה של תרזה די מון	1962	50 A
טרנספוזיציה	23'	IMI 303-II	סופרן, פסנתר	לאה גולדברג	אהבתה של תרזה די מון	1962	50 B
טרנספוזיציה	23'	IMI 303-III	מצוי-סופרן, פסנתר	לאה גולדברג	אהבתה של תרזה די מון	1962	50 C
הגירסה הקאמרית המקורית מ-1962	23'	IMI 303-IV	אלט, חליל, נבל, קונטרבס	לאה גולדברג	אהבתה של תרזה די מון	1962	50 D
טרנספוזיציה	23'	IMI 303-V	סופרן, חליל, נבל, קונטרבס	לאה גולדברג	אהבתה של תרזה די מון	1962	50 E
טרנספוזיציה	23'	IMI 303-VI	מצוי-סופרן, חליל, נבל, קונטרבס	לאה גולדברג	אהבתה של תרזה די מון	1962	50 F
בראון חיבר את הגרסה לסופרן ותזמורת קאמרית ב-1966	23'	IMI 303-VII	סופרן, תזמורת קאמרית	לאה גולדברג	אהבתה של תרזה די מון	1962	50 G

הערות	זמן	הוצאה	הרכב	מילים	כותרת	תאריך	מספר סידורי
בראון חיבר גירסה קאמריה אחרת לשני שירים מהיצירה		IMI 303-VIII	מצוסינופן, חליל, פסנתר	לאה גולדברג	שני שירים מתוך אהבתה של תרזה די מון	1962	50 H/ק
מוסיקה למחול	5'	IMI 6701	בסון, כלי נקישוה		עוף החול	1963	51
עיבודים ללחנים מאת שוילמית ליפשיץ		הוצאת 'ירקפת' ישראל	פסנתר	מקורות שונים	בוקר טוב, שירים ומנגינות לילדים	1963	52 A
עיבוד חלק מהלחנים מבוקר טוב.העיבוד יצא בתקליטון בהוצאת 'מקוליית', מסי' קטלוגי 54127. רתם בראון כתו של המלחין, שרה בליווי נגנים מהתזמורת הפלהמונית. יצא לאור ב-1968		כתב יד, ס"ל	קול, אבוב, קלרנית, תופים, צ'מבלו, בסון, כלי נקישוה	מקורות שונים	שירי ילדים – עיבודים של חלק מהשירים ב"בוקר טוב"	1963	52 B/ק
מוסיקה למחזה		כתב יד, ס"ל	קולות, פסנתר	ברנדן ביהן	בן ערובה	1963	53 A
במקור השיר נכתב להצגה 'בן ערובה'. נכתב ל'דוואים'		כתב יד, ס"ל	שני קולות שווים	טי' כרמי	אם תהיי שלי	1963	53 B/ק
עיבוד ללחן מאת ניסים ניסמוב	3'	מפ"ת, מורדן	מקהלה מעורבת א-קפלה	אפרים תלמי	אביב	1963	54
מוסיקה לסטט		כתב יד, ס"ל	חליל, בסון, קינד, חצוצרה, כלי נקישוה, פסנתר, בס		חולבן	1963	55
עיבוד		כתב יד, ס"ל	סופרן, אלט או טנור, בס	מתוך הפיוט: יגדל בתפילת שחרית	תורת אמת	1963	56

הערות	זמן	הוצאה	הרכב	מילים	כותרת	תאריך	מספר סידורי
יצא לאור ב-1973	3'	מפ"ת, מודן	מקהלת גברים איקפלה	יעקוב שברתי	וימלט קיץ	1963	57
חובר במקור כמוסיקה לסרטים 'גונבשור בלי ראשי', 'אולימפיאדת השחמט' ו'ישער הגיא' בכימורי דוד גרינברג. בראון חיבר את פסקול ב-1994.	15'	IMI 7003	קלרנית בס', חוצצרת, כלי נקישות, קונטרבס	פסקול		1963	58
כתב היד המקורי נמצא בספרייה הלאומית							
קיים עיבוד לתזמורת קאמרית שנגנו על ידי המלחין.	20'	IMI 6709	חזן בריתון, מקהלה מעורבת, עוגב	תפילת ערבית לשבת	עורבית לשבת	1964	59
מוסיקה למחזה מאת אאוריפידס	4'	IMI 76	נבל		דושות בחופשה	1964	60
יצא לאור ב-1973	7'	IMI 203	פיקולו, חליל, קול, מקהלה, כלי נקישות		אלקטרה	1964	61
יצא לאור ב-1992	5'	IMI 6590	קלרנית, קול, פסנתר	ע' הלל	שלושה פרקים	1965	62
עיבוד			מקהלת ילדים (נשים), חליליות או כלים אחרים, כלי נקישות	מקורות שונים	ששה שירים	1965	63
חובר במקור למחזה "הלילה לאיש" מאת משה שמיר, יצא לאור ב-1983	19'	IMI 6374	תזמורת סמפוניית	בראש כל פרק מופיע פסוק ממגילת רות)	עישוריים למגילת רות (המלישה פרקים)	1965	65



מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
66	1965	ימים של זדה	שלמה שבא	אלט ופסנתר או אלט ונבל	כתב יד של התווים לא נמצא		המוסיקה נכתבה למחזה עבור תיאטרון חיפה בבימוי יוסף מילוא ותפאורה של נחום גוטמן. קיים עיבוד מוקלט לחסכית, בבימוי אברהם ניניו בספריה הלאומית
67	1965	פייטים קטנים		שלשה נגני כלי נקיש, פסנתר	IMI 233	12'	יצא לאור ב-1971, חובר במקור כמוסיקה למחזל עבור התיאטרון ארית בלב
68	1965	את שלי	מתוך כץ	אלט ופסנתר או אלט ונבל	מפ"ת, מורדן	4'	עיבוד ללחן עממי
69	1965	מגן אבות	מתוך 'ערכית לשבת'	מקהלה מעורבת א-קפלה	מפ"ת, מורדן	3'	עיבוד ללחן מאת חנינא קרצ'בסקי
70	1965	המעפילים	לויז קיפניס	מקהלה מעורבת א-קפלה	מפ"ת, מורדן		מוסיקה למחזה
71 A	1966	חיובל של קיבוץ איילת השחר	חיים גורי	מקהלה, תזמורת, רקדנים	כתב יד, ס"ל		מנגינה ועיבוד. נמצא בתוך: 'חיובל של קיבוץ איילת השחר'. נכתב ל'זרואים'
71 B/ק	1966	שירי לי על תפוח	חיים גורי	שני קולות שווים	בתוך 30 שנים דודאים, זמורה ביתן, עמ' 51, 1987		

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
72	1966	זמר יי	אורי צילר	קול, מקהלה מעורבת, קלרנינג, גיטרה, תופים, בס, שתי חצוצרות, טרומבון	כתב יד, ארכיון למוסיקה ישראלית, ת"א		עיבוד ללחן מאת דב כרמל
73	1966	הוישלה מאוסטורפולי	יעקוב אורלנד	מקהלה אקפלה	כתב יד, ס"ל		מוסיקה למחזה מאת יעקוב אורלנד לזכר שמואל סגל
74 A	1966	לא יאומן כי יסופר	ע' הלל (לקט משירי)	מספר, צ'מבלו	כתב יד, ס"ל		
74 B	1966	לא יאומן כי יסופר	ע' הלל (לקט משירי)	מספר, פיקולו/חליל, פסנתר	ממל"י		נכתב לליאור איתן ב-2010
75	1967	מבוא ופסקליה	יוסי גמזו	נבל	IMI 6702	5'	
76	1967	בשעריך ירושלים	יוסי גמזו	מקהלה מעורבת, קרן, חצוצרה, תוף סנר, פסנתר/עוגב	IMI 7088	3'	במקור נכתב לזמר יהורם גאון, בליווי חצוצרה ואקורדיון, בלילה אחרי כניסת הצנחנים לעיר העתיקה
77	1967	הגיע מבמבר	מרים ילן שטקליס	קול בלבד	כתב יד, ס"ל		
78 A	1968	שבע רומנסות ספרדיות	מתוך האוסף של יצחק לוי "רומנסות ושירי עם ספרדים"	מצוטרופדן, פסנתר	IMI 165	15'	עיבוד, יצא לאור ב-1987

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
78 B	1968	שבע רומנסות ספרדיות	מתוך האוסף של יצחק לוי "רומנסות ושירי עם ספרדים"	מקהלה מעורבת, פסנתר	א"ת		מעבד: ג'ושוע ג'ייקובסון
79	1968	פרקי פסנתר למנג'נים צעירים		פסנתר	א"ת		
80	1968	קינת השוטה		ויולה	IMI 202	5'	היצירה חוברת במקור למחול ויצאה לאור ב-1973
81 A	1968	נוח		פסנתר, כלי נקישות, פסנתר, קונטרבס	כתב יד, ס"ל	3'	מוסיקה למחזה של אנדרה אובה
81 B/ק	1968	בעקבות החמול	ט' כרמי	מקהלה נעדרת, פסנתר	IMI-6497I	3'	מבוסס על שיר מתוך המחזה 'נוח' מ-1968. חובר ב-1984
81 C/ק	1968	בעקבות החמול		קונטרבס, פסנתר	IMI 6497-II	3'	מבוסס על שיר מתוך המחזה 'נוח' מ-1968. חובר ב-2005, יצא לאור ב-2014
82	1968	האוצר		מקהלה מעורבת, תזמורת קאמרית קטנה	כתב יד, ס"ל		מוסיקה למחזה לפי סיפור מאת שלום עליכם
83 A	1969	סונטה לקרן ופסנתר		קרן כפה, פסנתר	IMI 343	14'	
83 B	1969	קונצ'רטו לקרן		קרן, תזמורת כלי קשת	IMI 6159	14'	עיבוד של הסונטה לקרן ופסנתר. חובר ב-1978
84	1969	ערביית מוסיקלית קטנה		קרן, פסנתר	IMI 344	7'	

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
85	1969	החופש הגדול	עי' הלל	מקהלת ילדים (אנ נשים) ושני כליים מלודיים	IMI 6133	2'	
86	1970	שנים עשר קאנונים	ח'נ ביאליק, פניה ברגשטיין, עממי, שמואל נבו, מרים ילן-שטקליס, נתן אלתרמן	מקהלת ילדים, שניים-ארבעה קולות א-קפלה	IMI 6132		
87	1970	שבת	שמואל דוד לוצאטן	מקהלת מעורבת א-קפלה	כתב יד, ס"ל	2'	עיבור
88	1971	סרנדה מס' 1		תזמורת קאמרית	IMI 239	12'	
89	1973	שיר השירים פרק ג'	שיר השירים, ג'	מקהלה מעורבת א-קפלה	992035	12'	
90	1974	גלגולו של ניגון		קלרנית	IMI 433	5'	
91	1974	היפרכולה		קלרנית	IMI 434	3'	
92	1974	ארבעה פיקי נגינה קלים		שתי קלרנות	IMI 435	7'	
93	1974	גיל מתומן		שתי קלרנות	IMI 436	6'	
94	1974	שלוש רומנסות של יהודי ספרד		קלרנית, פסנתר	IMI 437	4'	עיבור
95	1974	שלושה ניגונים חסידיים	ניגון ר' מליצובאוויץ', ניגון ר' יוספשל שוב מאדה"ב, ניגון ר' נתמן מברסלב	קלרנית, פסנתר	IMI 438	7'	עיבור
96	1974	סונטינה		בסוף	IMI 439	10'	

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
97	1974	עשבים שוטים צ'ירי כירי כום, שלישה שירי הזרזול לשני כסונים על פני לחנים של יהודי אשכנז		בסוף שני כסונים	IMI 440 IMI 441	5' 5'	עירוב
99	1974	תשרת כסום שחר Tubae Cantus Ante Lucem		שתי טובות	IMI 442	7'	
100	1974	שלישה פרקי נגינה קלים		שני טרומבונים	IMI 443	10'	
101	1974	ארכעה פרקי נגינה שלוש נעימות		שתי טובות	IMI 444	6'	
102	1974	מסורחות לשובת שלוש נעימות		טובה, פסנתר	IMI 445	5'	עירוב
103	1974	מסורחות לערב שבת זמירות		טובה, פסנתר	IMI 446	7'	עירוב
104	1974	שלושה שירי ציון		בסוף, פסנתר	IMI 498	5'	עירוב
105	1974	יונה מוח תחגי		בסוף, פסנתר	IMI 499	6'	עירוב
106	1975	של יחודי פירנצה	ר' יהודה הלוי	מקהלה מעורבת, פסנתר	IMI 6175	3'	עירוב על פני לחן מסורתי של יחודי פירנצה

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
107	1975	הזי אריאל אריאל	לקט מדרשים מאגדות החורבן, נערך לשידור בתקופת הימים הנוראים על ידי משה סרסל	מקהלה מעורבת, קריין	כתב יד, ס"ל	30'	
108 A	1976	אקדמות שנים-עשר פליליירים לקרן		קרן	IMI 6160	25'	יצא לאור ב-1985 בהוצאת מאיר ריימן: Israel Brass, Woodwind Publication, א"ת, מוקדש לנגן הקרן רפי בראון (כנו של המלחין) ואשתו קורנליה בראון-בקר
108B	1976	שנים-עשר אטירים		הצוירה	IMI 8178	33'	עיבוד של היפרליירים לקרן. חובר ב-2008, יצא לאור ב-2014
109	1977	77 לחנים יהודים מסותרים	יחזקאל בראון עורך		בית ההוצאה של אגודת הסטודנטים, אוניברסיטת ת"א: מפ"ת, מורן		יצא לאור ב-1981
110	1977	הלכות תקיעת שופר	מתוך מסכת ראש השנה	מקהלה מעורבת, שמונה כלי נשיפה	IMI 6321	20'	יש תמצית פנטור
111	1977	תהלים קי"ז	תהלים קי"ז	מקהלה מעורבת א-קפלה	מפ"ת, מורן	3'	

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
112	1977	גן נעול	מתוך שיר השירים	מקהלה מעורבת א'קפלה	מפ"ת, מורדן	2'	עיבוד ללחן מאת שלמה ארד
113	1977	מים		כלי נגישה, פסנתר, בס	כתב יד, ס"ל	2'	מוסיקה לסרט
114	1978	אוזן עולם	מתוך תפילת שחרית	מקהלה מעורבת א'קפלה	IMI 6319	2'	עיבוד לפי נוסח יהודי ג'רבה
115	1978	מולצ'נר (תשנ"ז), רומנסה יהודית ספרדית		מקהלה מעורבת א'קפלה	IMI 6320	2'	עיבוד
116	1978	לכה וודי, פיט לערב שבת	שלמה הלוי אלקביץ	מקהלה מעורבת א'קפלה. נכתב למקהלת האיחוד	IMI 6316	3'	עיבוד ללחן מסורתי בנוסח יהודי תימן
117	1978	דרור יקרא	דונש בן לברט, מאה 10	מקהלה מעורבת א'קפלה	IMI 6318	3'	עיבוד על פי שלוש גרסאות של יהודי המזרח
118 A	1979	שירי לילית		וילנה, פסנתר	IMI 6254-I	20'	
118 B	1979	שירי לילית		וילנה, תזמורת סימפונית	IMI 6254-II	20'	
119	1979	מחולות סימפוניים (סימפונית מחול)		תזמורת סימפונית	IMI 7072	19'	בראון עיבד מוסיקה למחול בשם 'שמשון ורלילה', שחיבר ב-1964; כתב הירד של המקור לא נשמר
120	1979	שלושה פרקי הלל	תהלים קי"א-קי"ג	מקהלה מעורבת א'קפלה	מפ"ת, מורדן וגם ט"ק 993488	10'	
121 A	1980	ורד ורד מה רחוק אתה? Royz Royz vi vay'bis tu?	הרכב מרימנוב בידיש	קול, פסנתר	כתב יד, ס"ל	2'	לחן: הרכב מרימנוב

הערות	זמן	הוצאה	הרכב	מילים	כותבת	תאריך	מספר סידורי
לחן: הרב מירימנוב	2'	IMI 6317	מקהלה מעורבת א-קפלה	הרב מירימנוב ב"ידיש	ורד ורד מה רחוק אתה? Royz Royz vi vayl bis tu?	1980	121 B
השיירים חוכרו במקור עבור המחזה 'סיפור אורי' חובר ב-2007, יצא לאור ב-2014	8'	IMI 6592-I	מצוירסופדן (או סגור), פסנתר	בנימין גלאי מתוך 'מסע צפונה'	שני שירים	1980	122 A
עכבר ללחן מאת רב כרמל	3'	IMI 6592-II	סופרן, פסנתר	בנימין גלאי מתוך 'מסע צפונה'	שני שירים	1980	122 B
מוקדש לפסנתרנית רתם לור, בתו של המלחין המילים בלטינית	22'	IMI 6416	מקהלה מעורבת א-קפלה	שיר השיירים פרק ר' פסק ש"ץ	עורר צפון	1980	123
	6'	IMI 7408	מצוירסופדן, חליל	שיר השיירים פרק ר' פסק ש"ץ	נופים זרים	1981	124
		IMI 6403	שמונה-עשר קאנונים לשניים עד המישה קולות	Titus Lucretius Carus תהלים	המנון לוונוס	1981	125
עיבורים	25'	IMI 6486	מקהלה מעורבת א-קפלה	תהלים	פסקי תהלים	1982	126
	5'	IMI 6458	חליל, אבוב, קלרנית	מז ההגדה של פסח	תמישה עשר שירי פסח	1982	127
חובר ב-1991	5'	כתב יד, ס"ל	שלוש חלילות	תהלים ק"ג-ק"ח	מחול זומר	1983	128 A
יש תמצית פסנתר	40'	IMI 6794	סגור, מקהלה מעורבת, תזמורת קאמרית	תהלים ק"ג-ק"ח	מחול זומר	1983	128 B
מעבר: ג'זשוע ג'יקובסון		ממל"י	סגור, מקהלה מעורבת, שמיינית כלי נשיפה ממתכת	תהלים ק"ג	חלוציה מתוך 'הל'ל'	1983	129 B/ק



מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
130	1984	לילכת שבי אחריך	אהוד מנור	מקהלה מעורבת א'קפלה	מתוך: 'מלאך מסולם יעקב', מפ"ת, מודן, עמ' 18-23		עיבוד לילחן מאת נורית הירש
131	1984	מומורים ופזמונות מאת ח"צ ביאליק I: טוֹטס דהבי	ח"צ ביאליק	מקהלה נערת, פסנתר	IMI 6494	12'	
132 A	1984	מומורים ופזמונות מאת ח"צ ביאליק II: שני שירי קודש	ח"צ ביאליק	מקהלה נערת, פסנתר	IMI 6495	6'	
132 B/ק	1984	שבת המלכה	ח"צ ביאליק	סופרן, חליל, נבל	IMI 6989	3'	מתוך: מוזמורים ופזמונות מאת ח"צ ביאליק II חובר ב-1993
133	1984	מומורים ופזמונות מאת ח"צ ביאליק III: משירי אריז ישראל	ח"צ ביאליק	מקהלה נערת, פסנתר	IMI 6496	5'	
134	1984	שיציון ברו מז'ז'ר		צ'לו, פסנתר	IMI 6552	12'	
135	1985	ישמחת לבב		חליל, תזמורת קאמרית	IMI 6484	23'	יש תמצית פסנתר
136	1985	ליל נא אמון	נתן אלתרמן	סופרן, מקהלה מעורבת, תזמורת קאמרית	IMI 6498	40'	יש תמצית פסנתר

הערות	זמן	הוצאה	הרכב	מילים	כותרת	תאריך	מספר סידורי
הפרק הרביעי מבוטס על שיר מתוך המחזה 'נה מ-1968'	17'	IMI 6588	כינור, פסנתר		פרוזי צהרית, זמש בגטלית	1985	137
עיבוד לשיר לא ידוע בלטינית		כתב יד, סיל	פסנתר	על פי שירה של פרוץ' שמועון אפלבאום	מרש	1985	138
		אפריים מרוכס, הוצ'ליה	שתי חליליות		24 תרעילים קאנוניים, או קאנוניים לחלילית	1985	139
	6'	IMI 6575	מקהלה מעורבת א-קפלה	שירי עם יוונים עתיקים	שלושה שירי עם עתיקים	1986	140
עיבוד ללחן מאת נעמי שמר	4'	IMI 6603	מקהלת נשים בשלושה קולות, פסנתר	נעמי שמר	ירושלים של זהב	1986	141
	8'	IMI 6584	סופרן, מקהלה, אבוב	ישעיהו, לקט פסוקים	על הר גבורה, מוטט	1987	142
	10'	IMI 6606	מקהלה מעורבת א-קפלה	תהלים, סליחות, שירי שמחה	ניגונים	1987	143
עיבוד ללחן מאת נעמי שמר	3'	IMI 6658	מקהלה מעורבת בשלושה קולות א-קפלה	נעמי שמר	ליל הייתה לי	1987	144
	23'	IMI 6585	קלרנית בלה, תזמורת סימפונית, פסנתר		קונצ'רטו לקלרנית	1987	145
יש תמצית פסנתר	4'	IMI 6725	רביעייה קולית, כלי נגישה, בס, פסנתר	נתן אלתרמן	האם השלשית	1988	146

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
147	1988	שלישית פסנתר 1 מס' 1		פסנתר, כינור, צ'לו	IMI 6757	20'	
148	1989	עופילי שחר, מחרוזת שירים	יחזקאל בראון: שירי הייקו, חורגם לאנגלית	מקהלה מעורבת א-קפלה	IMI 6792	15'	
149	1989	מחרוזת ליוסף היידן, 3 סונטות		שלישית הליליות (שני סופרנים ואלט או שני טנורים ובס)	IMI 68541-III	7', 8', 12'	שלוש חוברות
150	1990	פנטזיה		נבל	IMI 6827	8'	
151	1990	כינורו של דוד	תהלים, ברכות, מדרש	נער סופרן, מקהלת לידים בשלושה קולות, תזמורת סמפונית	IMI 6840	18'	יש תמצית פסנתר
152	1991	ארכעה פרקי מקלדת		מקלדת	IMI 6944	12'	נכתב במקור לנגן המזמבלו גרעין מאיר
153	1991	קומפוזיצו לנבל		נבל, תזמורת קאמרית וטימפני	IMI 6902	18'	יצא לאור ב-1993. הוקדש לניבליאית עדינה הריעה. יש תמצית פסנתר
154	1992	מוזורים ופומונות מאת ח"צ ביאליק :V מן העיירה	ח"צ ביאליק	מקהלה מעורבת א-קפלה	IMI 6948	11'	
155	1992	משלים, קניטטה	משלי	מקהלת ילדים בשלושה קולות, חליל, נבל	IMI 6957	15'	

העדרת	זמן	הוצאה	הרכב	מילים	כותרת	תאריך	מספר סידורי
עשרים ושמונה קאנונים		IMI 6962 I-II	מקהלה בשניים-שלושה קולות שווים א-קפלה	משלי	משלי שלמה	1993	156
יש תמצית פסנתר	25'	IMI 6972	פסנתר, תזמורת סמפונית		קונצ'רטו לפסנתר	1993	157
עיבוד ללחן מאת אלכסנדר ארגוב	5'	IMI 6988	מקהלה מעורבת, פסנתר	ע' הלל	סופת גשם	1993	158
עיבוד ללחן מאת יינון גאמן		כתב יד, ס"ל	מקהלה מעורבת א-קפלה	ר' יהודה הלוי	המו גלים	1994	159
	14'	IMI 7000	אבוב, כינור, ויולה, צ'ל		שחרית	1994	160
	6'	IMI 7015	מקהלה נעדרת בשלושה קולות א-קפלה (SSA)	בלתי ידוע	שני שירים מימי הביניים	1994	161
הוקדש לפסטיבל פעמון ולמנצחת טובה רשת. יש תמצית פסנתר	15'	IMI 6884	טנור, מקהלה מעורבת, אבוב, נבל, כלי קשת	מתוך תהלים ד', כ"ג, קמ"ח	למנצח על הגחית	1995	162
שלוש חוברות		IMI 7033-I-III	שתיים-שלוש ויולות		ל"ז פרוקי נגינה	1995	163
נכתב לשלישיית 'ענבר'	25'	IMI 7057	פסנתר, כינור, צ'ל		שלישיית פסנתר 2 מס' 2	1995	164
יש תמצית פסנתר	8'	IMI 7058-I	בריטן, מקהלה מעורבת, תזמורת, נבל	ישעיהו	... והיה...	1995	165 A
יש תמצית פסנתר	8'	IMI 7058-II	בריטן, מקהלה מעורבת, תזמורת קאמרית	ישעיהו	"... והיה..."	1995	165 B
	4'	IMI 7063	אלט, כינור	שיר השירים	שחרות אני	1995	166

הערות	זמן	הוצאה	הרכב	מילים	כותרת	תאריך	מספר סידורי
	20'	IMI 8164	גיטרה		פריטיטו, מזווה לג'יירולמו פרסקובלדי	1995	167
	18'	IMI 7067	תצוגה, פסנתר	ויקיא י"ט	סונטה	1996	168
עיבוד לנעימה הימנית. יצא לאור ב-1996		מתוך: זמרי לך, בית התפוצות, עמ' 40	שלישה קולות שווים, חליליות, כלי נקיש		כי תבוא	1996	169
היצירה מוקדשת לאביו של המנצח של מקלה הזמיר ג'ושוע ג'ייקובסון: Nathaniel	9'	IMI 7079	מקהלה מעורבת בשישה קולות, קלרינט	ח'ג ביאליק	חיה איש	1996	170 A
חובר ב-2000	9'	ממל"י	מקהלה מעורבת א-קפלה	ח'ג ביאליק	חיה איש	1996	170 B
	21'	IMI 7087-I	מקהלה גברים א-קפלה	אלקמן, תורגם מיוונית עתיקה בידי המלחין	קול הקורא הצליל	1996	171 A
	21'	IMI 7087-II	מצוטטרופן, כינור, צ'לו	אלקמן, תורגם מיוונית עתיקה בידי המלחין	קול הקורא הצליל	1996	171 B
יצא לאור ב-2000	21'	IMI 7087-III	מקהלה מעורבת א-קפלה	אלקמן, תורגם מיוונית עתיקה בידי המלחין	קול הקורא הצליל	1996	171 C
מוקדש לעמליה הנכדה, בתו של רפי	6'	IMI 7101	נבל		ערביה מוסיקלית קטנה לעמליה	1996	172
	19'	IMI 7014-I	טרומבון, פסנתר		סונטה	1997	173 A
יצא לאור ב-2002	19'	IMI 7014-II	צ'לו, פסנתר		סונטה	1997	173 B

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
174	1997	ווסרניה		תזמורת קאמרית	IMI 7122	21'	
175	1997	על חורבות תפילה לזכר יחזקאל סיגט		חליל, טימפני, תזמורת כלי קשת	IMI 7125	13'	נכתב לבקשת החלילן אישטון נאגי Istvan Nagy
176	1997	משיצי איציק	איציק מנגור, תרגום מייריש לעברית: יעקוב אורלנד	סופרן, אלט, פסנתר	IMI 7133	11'	
177	1997	והיה נער קטן	ח"צ ביאליק	מקהלת נערות בשולשה קולות א-קפלה	IMI 7138	16'	
178	1997	שיציון בשולשה		פסנתר, כינור, צ'לו	IMI 7143	17'	
179	1998	יום ויום	יוכבד בת מרים	קול, צ'לו, פסנתר	IMI 7159	18'	
180	1998	הקסגון, ריוורסימנטו		שני כינורות, שתי ויולות, שני צ'לי	IMI 7179	23'	
181	1998	פנטזיה לירית		גיטרה, תזמורת קאמרית	IMI 8186	21'	
182	1999	ציפור בנן	ח"צ ביאליק	מקהלת נערים בשולשה קולות א-קפלה	IMI 7198	11'	
183	2000	אראלי מעלה גלגלן של נגנון עתיק		ויולה, פסנתר	IMI 7245	15'	וריאציות למנגינות עתיקות
184	2000	מורש לוח גזר	יחזקאל בראון	קריין, מקהלה מעורבת, פסנתר	IMI 7486	22'	
185 A	2000	פסנתריין		סנטור ושליליית פסנתר (כינור, פסנתר, צ'לו)	IMI 7517-I	18'	

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
185 B	2000	פסנתריז		סבפור, תזמורת קאמרית	IMI 7517-II	30'	חובר ב-2003, יצא לאור ב-2014
186	2000	רביעיית כלי קשת		כלי קשת	IMI 8213	28'	מקדישת לרעייתו של המלחיץ שולה בראון
187	2001	מנין בא החושך	דני כהן	קול, קלרינט	IMI 7420	8'	
188	2001	מוסיקה לשלישייה כפולה		שני פסנתרים, שני כינורות, שני צ'לי	IMI 8197	28'	
189	2001	אשת חיל	משלי ל"א: י"ג-ל"א	מקהלה בארבעה קולות, פסנתר	IMI 8193	24'	ששה פרקים
190 A	2002	מוסיקה לכלי פריטה		מנדולינה, גיטרה, צ'מבלו	IMI 8216	20'	
190 B	2002	שלישיית פסנתר 4' מס' 4		פסנתר, כינור, צ'לי	IMI 8196	20'	
191	2002	מגיש הכסף	מתוך ה'שור השביעי' של נתן אלתרמן	מקהלה מעורבת, פסנתר	IMI 8173	8'	מקדיש לזידיאן לזר, מנהלת ומייסדת מקהלת הזמיר
192	2002	אורות, שבעה פיוטי לילה	יחזקאל בראון – שירי הייך. כולל תרגום מקורי לאנגלית	סופרן, כינור, צ'לי, פסנתר	IMI 8198	18'	מילים מקוריות מאת המלחיץ
193	2003	דברי קהלת בן דוד	לקט פסוקים מתוך קהלת	מקהלה מעורבת, פסנתר	IMI 8165	24'	
194	2003	סונטה ללסון ופסנתר		בסוף, פסנתר	IMI 8185	21'	מקדיש לנגן הכסוף עוזי של
A 195	2003	שש בגסלות		ויברפון, פסנתר	IMI 8181-I	20'	

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
195	2003	שש בגשלות		שיגי פסנתריים	IMI 8181-II	20'	חובר ב-2005
196	2003	סונטה		קונטרבס, פסנתר	IMI 8170	25'	
197 A	2003	עת הזמיר הגיע	שיר השירים	מקהלה מעורבת, פסנתר	IMI 8174-I	9'	
197 B	2003	עת הזמיר הגיע	שיר השירים	מקהלה מעורבת בהלפשה קולות, תזמורת סימפונית	IMI 8174-II	9'	חובר ב-2007, יצא לאור ב-2014
198	2004	עזת כמוות אהבה	שיר השירים	מצ'רסופרן, פסנתר, כינור, צ'לו	IMI 8184	22'	
199	2004	תרועות חג		טובה, פסנתר	IMI 8210	18'	
200	2004	סונטה לארבע ידיים		פסנתר בארבע ידיים	IMI 8171	14'	לזכרו של המלחין והמורה אלכסנדר אוריה בוסקוביץ'
201	2004	סונטה		מנדולינה, גיטרה	IMI 8201	14'	
202	2004	על עופות וחיות אחרות	יחזקאל בראון	סופרן, אלט, בריטון אקפלה	IMI 8194	15'	
203	2004	לאלתר		רביעיית מנדולינות	IMI 8214		
204	2005/9	II סונטה לפסנתר		פסנתר	IMI 8199	22'	גידיסה מוזיקנת חוברת ב-2009 מוקדש לפסנתרנית רתם לוי, בתו של המלחין
205	2005	מוסיקה לשילשיית כלי קשת		כינור, ויולה, צ'לו	IMI 8200	17'	
206	2005	שיגי שירים	משה שמידי (חוט מחשבה, 2002; אל תשכח, 2005)	קול, פסנתר	IMI 8206		



הערות	זמן	הוצאה	הרכב	מילים	כותרת	תאריך	מספר סידורי
הגירסה הסופית חוברת ב-2008 והוקדשה למנצח סטנלי ספרבר	16'	IMI 8190	מקהלה מעורבת איקבלה	לקט אמרות מתוך 'פרכי אבות'	הם אמרו	2005/8	207
	8'	IMI 8169	פסנתר		סונטינה לפסנתר	2006	208
	17'	IMI 8209	חלילית אלט, צ'לו בארוק וצ'מבלו או, חליל צר, צ'לו ופסנתר		טריי סונטה	2006	209
		IMI 8207-I	מצויסופרן, פסנתר	דרור כרי-און, בן אחיו של המלחין, שנפל במלחמת יום הכיפורים	האזניות עוזבות את אלת כלילה	2006	210 A
		IMI 8207-II	אלט, פסנתר	דרור כרי-און	האזניות עוזבות את אלת כלילה	2006	210 B
	13'	IMI 8187	קול, תזמורת	לקט פסוקים מתוך מגילת איכה	איכה ישבה בדרך Quomodo sedet sola	2006	211
		IMI 8211	באריטון, פסנתר	הינריך היינה	עוללות משיירי היינה	2006	212
	22'	IMI 8202	פסנתר, כינור, ויולה, צ'לו		רביעיית פסנתר	2007	213
		IMI 8188	סופרן, פסנתר, כינור, צ'לו	ר' יהודה הלוי	יפה נוף משיירי ציון	2007	214
מבוסס על המוזיקה למחזה "הרישלה מאוסטורפורלי" מ-1966		IMI 8167-I	טנור – שחקן, כינור, פסנתר	יעקוב אוורלנד	מן תעייירת, מחרוזת שירים ומחולות	2007	215 A
מבוסס על המוזיקה למחזה "הרישלה מאוסטורפורלי"		IMI 8167-II	כינור, תזמורת קאמרית		מן תעייירת, טוויטה לכינור ותזמורת	2007	215 B

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
215 C	2007	מן תעייירת, סוויטה	עמוס סי' י"א-ט"ז	קלרנית, כלי קשת	IMI 8167-III		מבוסס על המוסיקה למחזה "הירשלה מאוסטרופולי"
216	2007	ביום הזוא		מקהלה בתמישה קולות, פסנתר	IMI 8192	11'	
217	2007	דמויות מקדם		קונטרבס	IMI 8172	11'	בהשראת דמויות תת"כיות
218	2008	עשית הכל לברך	ימימה מילוא	קול, פסנתר	IMI 8208	10'	
219	2008	פנטזיה לשלישיית פסנתר		פסנתר, כינור, צ'לו	IMI 8180	19'	
220	2008	נרודים	יחזקאל בראון	מקהלה נערות א-קפלה	IMI 8195	2'	
221	2008	סונטה לכינור ולגיטרה		כינור, גיטרה	IMI 8189	17'	
222	2008	שלושה פיוטים מסותרים	רפאל ענתבי' רפא צירי, לחן ספרדי. ארון הסלילות, לחן ספרדי ירושלמי. 'מה נאור וגלי המבשר', לחן בבלי	מקהלה בשלושה וארבעה קולות א-קפלה	IMI 8191	6'	עיבוד
223	2008	הוי העברים	ר' יהודה הלוי	סופרן, פסנתר, כינור, צ'לו	IMI 8137		
224	2008	אור גדול	ישעיה, לקט פסוקים	קול, קורן, תזמורת כלי קשת	IMI 8203	12'	יש תמצית פסנתר

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
225	2009	סימפוזיה קונצרנטית		כינוי, תזמורת קאמרית	IMI 8166	25'	יש תמצית פסנתר
226	2009	סונטה פיקולה		פיקולו, פסנתר	IMI 8212	17'	מוקדש לנגן הפיקולו ליאור איתן
227	2009	תיקון הגשם והשל	שלמה אבן גבירול, אלמוני	קונטרטו שגור, ויולה דה גמבה, צ'מבלו	IMI 8205	20'	עיצוב לשני פיוטים מסורתיים
228	2009	שלישייה		פיקולו, בסון, פסנתר	IMI 8176	20'	
229	2009	קינת דוד	שמואל ב', א', ט"ז-י"ז	חמישייה קולית, עוגב, חמישיית כלי קשת	IMI 8175		
230	2010	חיי אדם	אברהם אבן עזרא	קונטרטו שגור, עזר, דרבוקה	IMI 8182	10'	
231	2011	שירי מעלות	תהלים	רביעייה קולית, שני אבוכים, עוגב, חמישיית כלי קשת	IMI 8274		
232	2012	רביעייה		בסון, כינור, ויולה, צ'לו	IMI 8204	16'	הוקדש לנגן הבסון עזרי שלן
233	2012	12 פוליודים לפיקולו		פיקולו	IMI 8179		נכתב לליאור איתן
234	2012	מוסיקה לחמישיית כלי מתכת		קדן, שתי חצוצרות, טרומבון וטובה	IMI 8215	10'	
235	2012	חמישיית כלי נשיפה		חליל, אבוב, קלרונט, בסון וקריד	IMI 8177	14'	נכתבה לחלילין ליאור איתן

הערות	זמן	הוצאה	הרכב	מילים	כותרת	תאריך	מספר סידורי
עיצוב ללחן מאת דוד זהבי. נכתב לרן ונמה (רן אליך ונחמה/הלנה הנרל)	3'	מפ"ת, מורדן	אלט, בריטון, גיטרה	יעקוב פיכמן	אורחה במדבר		236 A
עיצוב ללחן מאת דוד זהבי. נכתב ל'שלושת המיתרים' עיצוב ללחן מאת מודרי	4'	מפ"ת מורדן	מקחלה מעורבת אקפלה	יעקוב פיכמן	אורחה במדבר		236 B
עיצוב ללחן מאת מודרי ועירא. נכתב לרבקה ור הוקלט ב-1965	2'	מפ"ת, מורדן	קול, גיטרה, כלי נשיפה של עץ, תופים	עימנואל הרוסי	אל תצא		237
עיצוב ללחן מאת גיל אלדמע. נכתב לרן ונמה (לרן אליך ונחמה/הלנה הנרל)	5'	מפ"ת, מורדן	אלט, בריטון, גיטרה	שיר השירים	אנה פנה דורך		238
עיצוב ללחן מאת עמנואל זמיר. נכתב לרן ונמה (רן אליך ונחמה/הלנה הנרל)	3'	מפ"ת, מורדן	אלט, בריטון, גיטרה	עמנואל זמיר	דבקה החמור		239
עיצוב ללחן מאת דוד זהבי. נכתב לנחמה/הלנה הנרל	3'	מפ"ת, מורדן	אלט, חליל, גיטרה	יהושע רבינוב	ירדה השבת		240
רבקה עיצוב ללחן מאת יעקוב קניז. נכתב ל'פרכרים הוקלט ב-1964'	3'	מפ"ת, מורדן	שני קולות ושתי גיטרות	ע' הלל	קציר		241
עיצוב ללחן מאת מתחיהו שלם. נכתב לרן, נמה (רן אליך ונחמה/הלנה הנרל) ומקהלת רינת	3'	מפ"ת, מורדן	אלט, בריטון, גיטרה, מקחלה מעורבת	מתחיהו שלם	שבולת בשדה		242

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
243		שודמתי	יצחק שנהר	שני קולות שווים	מפ"ת, מורן	3'	עיבוד ללחן מאת ירדיה ארמון גוריוכוב. נכתב ל'דודאים'
244		שושנה בין החוחים	עממי	אלט, בריטון, גיטרה	מפ"ת, מורן	3'	עיבוד ללחן מאת ינון נאמן. נכתב לנחמה/הלנה הנרל
245		אל ארמות לכיש	עמנואל זמיר	אלט, בריטון, גיטרה	מפ"ת, מורן	3'	עיבוד ללחן מאת עמנואל זמיר. נכתב לרן ננמה (רן אלירן ונחמה/הלנה הנרל)
246		החוחל על הגג	אנדה עמרי-פיקרפלד	מקהלה מעורבת א-קפלה	מפ"ת, מורן	3'	עיבוד ללחן עממי. נכתב למקהלת רננים
247		נעמה	אברהם בר ערו	מפ"ת, מורן	מפ"ת, מורן	4'	עיבוד ללחן מאת שלמה בירן בירדמן נכתב לאסתר עופרים ולגבעון זינגר
248		על גבעות שיר אבדיק	אלכסנדר פן	שני קולות שווים	מפ"ת, מורן	4'	עיבוד ללחן מודרני זעירא. נכתב ל'דודאים'
249		שיר הנוקדים	משה דור	שני קולות שווים	בתוך 30 שנים ודודאים, זמורה ביתן, עמ' 16, 1987		עיבוד ללחן מאת יוסף הדר. נכתב ל'דודאים'.
250		שיר הבוקרים	יעקוב אורלנר	מקהלה מעורבת א-קפלה	מפ"ת, מורן		עיבוד ללחן מאת מודרני אלרי נויקי. נכתב ל'שלושת המתירים'
251	-	ישם מדבר	תהלים פירק ק"ז, ל"ה	שני קולות שווים א-קפלה	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן מאת עמנואל עמירן

מספר סידורי	תאריך	כותרת	כותבת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
252		והיה כעץ שתול	תהלים פ"א, ג'	יוסף הפסמן	שני קולות שווים	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן מאת אמיתי נאמן
253		אנו נחיה הראשונים	יוסף הפסמן	שמואל כס	מקהלה מעורבת אקפלה	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן עממי רוסי
254		שני אורחים (יונה ויון)	שמואל כס	תהלים פ"ד ק"א, א'	מקהלה מעורבת, פסנתר, כלי נגינה, כלי קשת	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן מאת מרק לברי
255		זנה מה טוב	תהלים פ"ד ק"א, א'	חיים חפר	שני קולות שווים	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן מאת ירדיה אדמון גורוכוב
256		הצליל	מרדכי קשתן	מרדכי קשתן	מקהלה מעורבת, פסנתר, כלי נגינה, כלי קשת	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן מאת אלכסנדר ארצוב
257		למנוח	חיים חפר	חיים חפר	שני קולות נשים	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן מאת אלכסנדר ארצוב
258		שירי מקהלה לילדים	למדוכר שאנו, זמרי ליל, אנה הלך דורך, הדרך לא אדעה ויעור	למדוכר שאנו, זמרי ליל, אנה הלך דורך, הדרך לא אדעה ויעור	מקהלה ילדים אקפלה	כתב יד, ס"ל		עיבודים ללחנים שונים. הורפסו בתוכרת "שירי מקהלה לילדים" ב-1978
259		שבת שלום	מסרתי	מסרתי	שני סופרנים אקפלה	כתב יד, ס"ל		עבור ללחן מאת ניסן מלמד
260		המכתב	דירי מנוסי	דירי מנוסי	אלט, בריטון, גיטרה	כתב יד, ס"ל		עיבוד לנעימה עממית. נכתב לרן ונמה (רן אלרץ ונתמה/הלנה הנדל)
261		גרי ליל	אורון אשמן	אורון אשמן	גיטרה, שני קולות שווים	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן מאת ירדיה אדמון גורוכוב. שיר זה אפשר לשיר גם כסקוברה יותר נמוך.

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
262 A		אריצה עלינו	שמואל נבון	מקהלה מעורבת, שני חלילים, כלי נגינה, גיטרה, באס	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן שמואל נבון. נכתב למקהלת רנגים
262 B		אריצה עלינו	שמואל נבון	מקהלה מעורבת א-קפלה	מפ"ת, מודן	3'	עיבוד ללחן מאת שמואל נבון. נכתב למקהלת רנגים
263		ביכורי חיישה	ניסן כהן מלמד	שני קולות א-קפלה	כתב יד, ס"ל		עיבוד ללחן מאת ניסן כהן מלמד
264		שלוש עליכם	א' נוסח עממי ב' נוסח יהודי צאנו	למקהלה מעורבת א-קפלה	כתב יד, ס"ל		עיבוד
265		שיר חתן	משה סחר	שני קולות א-קפלה	מפ"ת, מודן		עיבוד ללחן מאת יוחנן דזאי
266		על מלוא רוחב ים המבלת	שאל טשרניחובסקי	קול, חליל, גיטרה, בס	כתב יד, ארכיון למוסיקה ישראלית, ת"א		עיבוד ללחן מאת יוסף מילט
267		הרב		מקהלה מעורבת, קרן אנגלית, קלרנית, בס טימפני, כלי נגינה, בס	כתב יד, ס"ל		מוסיקה למחזה מאת ישראל אלרז
268		הענק וגנו	אוסקר ווילד	קולות, כליים	כתב יד, ס"ל		מוסיקה למחזה לידים
269		מוסיקה למחזה קלאסי			כתב יד, ס"ל		נכתב עבור קיבוץ עין דור (קיים רק חלק ממנו)
270		מוסיקה למחזה לילדים			כתב יד, ס"ל		קיים רק חלק
271		לילה ביער		חליליות, קולות, כלי נגינה	כתב יד, ס"ל		מוסיקה למחזה לילדים.
272		סיפור אורייה	בנימין גלאי	קולות, פסנתר	כתב יד, ס"ל		נכתב לקיבוץ משמר העמק מוסיקה למחזה

מספר סידורי	תאריך	כותרת	מילים	הרכב	הוצאה	זמן	הערות
273		מתי מותר מתי אסור	רפאל ספורטה יעקוב דוד קמזון	חליל, תצורה, ויברפון, אורגן, פסנתר, כלי נקישת, בס	כתב יד, ס"ל		מוסיקה למחזה
		מו מו פרה טובה	רפאל ספורטה	קול ופסנתר	ממל"י		
		שדה	יעקוב דוד קמזון	קול ופסנתר	ממל"י		
		שעון	אנדה עמיר- פינקפלד	קול, כלי נקישת, וכלי נשיפה של עץ	ממל"י		
277		עברית, עברית אות לסדרת שיעורים בעברית בטלוויזיה הישראלית	לויז קיפניס	קול, חליל, תצורה, תופים, כלי נקישת, פסנתר, בס	כתב יד, ס"ל		נמצא ב"מזמורת ג' – שירים למקהלה" נמצא באוסף של מאיר נוי עבור ללחן של יצחק בן צבי
		אן אתה הולך אבא טוב שלי	לויז קיפניס	מקהלה בשולשה קולות	כתב יד, ס"ל		
		ערב שבת	עמוס אטינגר	קול	כתב יד, ס"ל		
		סביבון השלום	יצחק בן צבי	ארבעה קולות	כתב יד, ס"ל		
		ערכית מוסיקלית קטנה לקרן ופסנתר	281	קרן ופסנתר	IMI 344	7'	באחד הקטלוגים ישנם שהיצירה חזרה ב-1969
		לא ידוע תאריך החזרה. יצא לאור ב-1982					