

"מחזות ישראל" סוויטה לתזמורת
מאת פאול בן חיים (5.7.1897 – 14.1.1984)

על המלחין

פאול בן-חיים (פרנקנבורגר) נולד לאביו היינריך פרנקנבורגר, שהיה משפטן חשוב ומוכר במינכן, שהיתה אז אחת הערים המרכזיות של התרבות הגרמנית. הוא היה אדם דתי אך כדברי בנו "לא דוגמטי", ואף שרת בה כראש הקהילה היהודית. אמו של פאול, אנה לבית שולמן, אשר היתה פסנתרנית חובבת, באה ממשפחה מבוססת כלכלית, שרב בניה התבוללו, ואף התנצרו.

פאול קבל חינוך הומניסטי אופייני, והוריו אף שלחו אותו ללמוד נגינה בכינור וזאת למרות שמורו בבית הספר היסודי טען כי אין לו שמיעה מוסיקלית טובה (בדיעבד נודע כי יש לו שמיעה אבסולוטית...). עד מהרה התברר כי פאול מתעניין יותר בצלילו המלא ואפשרויותיו ההרמוניות והקונטרפונקטיות של הפסנתר. התעניינותו המרכזית לא היתה בשטח המוסיקה אלא בלימודים קלסיים, אך משהופסקו לימודיו בגימנזיום עקב פרוץ מלחמת העולם הראשונה, החל ללמוד פסנתר וקומפוזיציה באקדמיה למוסיקה במינכן. לאחר שנתיים, משגוייס לצבא הגרמני, כבר היו באמתחתו מספר יצירות שהלחין. תקופת המלחמה הייתה קשה במיוחד לפאול. מעבר לחימה עצמה, איבד בתקופה זו את אחיו ואת אמו.

משסיים לימודיו באקדמיה (1920), עסק במשרות מרכזיות בניצוח (באופרה של מינכן ובאוגסבורג), אך את מירב זמנו הקדיש להלחנה, בעיקר בתחום הליד, המוסיקה הקאמרית ומוסיקה למקהלה אקפלה.

לבטיו הסגנוניים היו רבים. סגנונו הראשוני היה פוסט-רומנטי, אחר כך הפכו יצירותיו "נועזות" יותר; יצירותיו מאופיינות בנטייה פוליפונית "נוסח באך", אך גם בכתיבה פשוטה וישירה; סגנונו נתון להשפעות ג'אזיות ו"שירי קברט", אך מצד שני גם להשפעת מסורת בית-הכנסת.

למרות ששמו של פאול פרנקנבורגר הלך לפניו, משגאה הגל הראשון של האנטישמיות בשנת 1931, החל להרגיש בתוצאותיו. במשך השנתיים הנוספות בהן שהה בגרמניה, התרחש אצלו התהליך שהביא בסופו של דבר לעלייתו לארץ-ישראל (1933).

משעלה ארצה, התיישב בתל-אביב, אותה כנה "עיר אירופאית מודרנית הצומחת על גבי חולות נודדים" ושינה את שם משפחתו מפרנקנבורגר לבן-חיים. ההתאקלמות לא היתה קלה. שינוי האוויר והאווירה, והמפגש עם התרבות החדשה הממו את המלחין הצעיר, שאף הגיב על כך במכתביו. תחילה התפרנס למחייתו ממתן שיעורים בנגינה בפסנתר ובקומפוזיציה, וכפסנתרן מלווה, אך תוך זמן קצר יחסית ביסס לעצמו מעמד כמלחין ה"מוביל" במדינה המתגבשת, זכה פעמים מספר ב"פרס יואל אנגל" ואפילו ב"פרס ישראל" היוקרתי (1957).

למרות שבן-חיים שמר כל ימיו על סגנון הלחנה שאוב מן המורשת המערבית-אירופית, המפגש עם התרבות המזרחית גרם למהפך בסגנונו. הוא חיפש ומצא סינתזה בין שני העולמות: "בעיית הסינתזה של מזרח ומערב מעסיקה מוסיקאים בכל רחבי תבל. אם נתרום, עקב ישיבתנו בארץ המגשרת בין מזרח למערב, ולו תרומה צנועה למציאתה של סינתזה זאת, נהיה מאושרים" ואמנם בן-חיים הוא הבולט מבין מלחיני ה"אסכולה היס-תיכונית" אשר שמה לה למטרה לעצב מוסיקה ישראלית לאומית המבוססת על סוג כזה של סינתזה.

על היצירה

"מחזות ישראל" הנה סוויטה תזמורתית שהולחנה בשנת 1951 להזמנתו של מרק לברי, שהיה אז מנהל התכניות ב"קול ישראל לגולה". היא שייכת לקבוצת היצירות שהולחנו זמן קצר לאחר קום המדינה, וכותרתה הראשונית היתה "סוויטה ישראלית".

ליצירה חמישה פרקים, שאף כותרותיהם שונו במשך הזמן:

- מ "פרלוד"
- מ "שיר"
- מ "מנגינה תימנית"
- מ "רציטיטיב" (הרהורים)
- מ "רונדו" (ריקוד)
- ל"פרולוג"
- ל"שיר השירים"
- ל"נעימה תימנית"
- ל"סיאסטה" (מנוחה)
- ל"חגיגה"

שינוי הכותרות מצביע, אולי, על נסיון לצאת ממונחים מוסיקליים אוניברסליים אל כותרות "מקומיות" ומוחשיות יותר.

נהוג לשייך את היצירה לסוגה של "סוויטה פולקלוריסטית", כיוון שמופיעים בה מרכיבים של שירים וריקודים ברוח עממית ופשוטה. אגב, זו הסוויטה הפולקלוריסטית היחידה שהלחין בן-חיים.

אך למרות נגישותה התקשורתית, הרי מבחינה סגנונית-מוסיקלית היצירה "מטפלת" בחומרי היסוד הפשוטים יחסית, בתחכום ובמיומנות קומפוזיטורית גבוהה. מחד גיסא הנושאים "זוכים" ל"מגע יד מערבי": לפיתוח אינטנסיבי; לשילובים קונטרפונקטיים; לקצביות מורכבת; לגוון והברקות הרמוניות; לפיסוק אסימטרי; לתזמור בהצללות ואפקטים יחודיים המופקים מכלי תזמורת סימפונית. מאידך גיסא היא מביאה עמה "משב רוח מזרחי" בקווים המלודיים הנעים סביב צליל מרכזי אחד, בעיטורים ובסלסולים הכרומטיים, בחיקוי הצללות וגוונים מזרחיים בבניית מרקמים הנשענים על אוסטינטי ריתמיים ועוד. אין ספק ש"מחזות ישראל" היא אחת הדוגמאות הבולטות ברפרטואר הישראלי של סינתזה בין מזרח למערב.

היצירה כתובה לתזמורת סימפונית קאמרית הכוללת כלי קשת, זוגות של כלי נשיפה (למעט טרומבונים וטובה) וסוללה עשירה של כלי נגינה. את ההרכב מייחדת השתתפותם של כלי פריטה, הצ'מבלו והנבל, אשר תורמים להצללתה המעודנת, ומהווים מעין תחליף מערבי לכלים ערביים כמו העוד והקנון, אשר בן-חיים התרשם מהם ביותר.

פרק שלישי: נעימה תימנית

ה"נעימה התימנית" על שמה קרוי הפרק היא למעשה השיר התימני "שור דודי" אותו עיבד פאול בן-חיים עבור ברכה צפירה, לקול חליל ואבוב, זמן קצר לפני הלחנת הסוויטה "מחזות ישראל".
המנגינה המקורית ארוכה ומורכבת, ואפשר להבחין בה בחמישה חלקים המתייחסים לשורות הטקסטואליות:

1

קה - צו - ע - יה - צב - זר - ק - זר - ק - די - דו שור

קה - צו - ע - יה - צב - זר - ק - זר - ק - די - דו שור

2

קה - צו - ע - יה - צב - יות - ז - א - דוד - ג - יות - ז - א - דוד - ג - בין - קה - צו - ע - יה - צב

3

יות - ז - א - יות - ז - א - דוד - ג - בין - דוד - ג - בין

4

קה - צו - ע - יה - צב - ית - ק - מ - ע - צה - תך - קה - צו - ע - יה - צב - ית - ק - מ - ע - צה - תך - קה - צו - ע - יה - צב - ית - ק - מ - ע - צה - תך

קה - צו - ע - יה - צב - ית - ק - מ - ע - צה - תך - קה - צו - ע - יה - צב - ית - ק - מ - ע - צה - תך

5

קה - צו - ע - יה - צב - ית - ק - מ - ע - צה - תך - קה - צו - ע - יה - צב - ית - ק - מ - ע - צה - תך

קה - צו - ע - יה - צב - ית - ק - מ - ע - צה - תך - קה - צו - ע - יה - צב - ית - ק - מ - ע - צה - תך

השיוך הצלילי למודוס מסוים קשה. לאורך השיר מפוזרים צלילים ממושכים המשמשים כ"תחנות" אשר מסביבן וביניהן נעות התבניות המלודיות. הצלילים המרכזיים הנם: סול, רה, לה ודו. כל אחד מהם משנה את הפונקציה שלו לאורך השיר.

השיר מבוסס, כללית, על מודוס שצלילו המרכזי "רה". הסקסטה שלו מתחלפת בין "סי במול" ל"סי בקר" ולכן הצבע המודלי שלו משתנה בין דורי לאולי. אך לעתים נוצרת תחושה של התקה למודוס יוני על פה (דוג 4), או אפילו למודוס ספק יוני ספק מיקסולידי על "דו" (דוג 5).

גם מבחינת ההתייחסות הריתמית יש בשיר גוון רב, שאינו נחלק בצורה מובהקת בחלוקה המקובלת של "תקסים" חופשי המשמש כמבוא לחטיבה ממושקלת וקצבית, אלא, לאורך השיר כולו, האופי הקצבי משתנה תדיר מאיטי למהיר, מחפשי לקצוב.

כיוון שלפרק מסגרת מצומצמת, והשיר ארוך ומורכב, אין מקום לטיפול בנושא בכיוון של פיתוח ממשי. בן-חיים מביא למעשה את פסוקי השיר כסדרם, בזה אחר זה. אלא שאין לראות כאן ציטוט ישיר של המלודיה:

- המורכבות המודלית של השיר, פותחת פתח לפרשנויות הרמוניות שונות, ובן-חיים מנצל עד תומן. הוא מסיט את המלודיה ואת תבניות הליווי, משלב ומצרף, עורך מודולציות, ואפילו משנה את גדל המרווחים במלודיה עצמה, תוך שהוא שומר על קו המתאר.
- הליווי בנוי תבניות ריתמיות ומלודיות קצרות וחוזרות, ובן-חיים מתאים אליהן את הנעימה העממית בהובלת קולות מעניינת ומורכבת.
- פסוקי המלודיה מופיעים לעתים בשלמותם, אך יש והם מופרדים למוטיבים, ואף מופיעים בשילובים חדשים שלא לפי פסוקי השיר:

פסוק 2 מהשיר



פסוק 3 מהשיר



פסוק 3 מהיצירה

Vln.

Cb.

מעקב בעת האזנה

הפרק נפתח בתבנית אוסטינטית חסרת מנוחה הנשמעת חרישית בכלי פריטה וכלי נקישא בהצללה דמויית כלים מזרחיים:

Cemb.

מרקם האוסטינטו מתעשר ומשנה את צבעו ההרמוני, ומעליו משמיע החליל את הפסוק הראשון, השירתי, מתוך הנעימה התימנית "שור דודי":

Fl. *mf cantabile*

T.T.

Cemb.

Fl.

T.T.

Cemb.

משנוטלים האבוב והבסון את הפסוק, מצטרפות פריטות כלי הקשת אל האוסטינטו והוא משנה גוון בשנית.

פסוקה השני של הנעימה, הקטוע והקפיצי, מושמע תחילה בכינורות, משם הוא נודד בסקוונצות אל כלי הקשת הנמוכים, ומשם אל משפחת כלי הקשת בשלמותה:



ההתרחשות העמלנית ברקע ממשיכה.

הפסוק השלישי ביצירה מהווה נדבך נוסף בצבירת העוצמה. אל כל כלי המיתר (כולל הנבל והצימבלו) מצטרפים גם כלי הנשיפה בנגינה רוקעת של המלודיה, בעוד שכבות האוסטינטו שופעות הצלולים ממלאות את החלל האקוסטי:

הפסוק חוזר שוב בתזמור מצלצל וססגוני עוד יותר.

בבת אחת שוקט הכל. ותבנית קצרה, השאובה מהמשך הנעימה התימנית, מופיעה בכלי הקשת הנמוכים ומתחילה גל נוסף של הצטברות כלית בעוד היא חוזרת על עצמה שוב ושוב:



בסוף התהליך סולם הנוסק מעלה מעלה בתבניות ריתמיות חדות כשהוא צובר עוצמה וברק.

בשיאו הוא מוביל אל הופעה רצופה של כל חלקה השני של הנעימה התימנית: הפסוקית הראשונה חוזרת פעמיים באוניסון של כלי הקשת:



השנייה, מספחת אליה גם את כלי הנשיפה:

בין פסוקית לפסוקית, משתרבות קריאות רמות של התזמורת:

גשר הולך ודועך, המבוסס על מוטיב הסקונדה העולה מתוך הנעימה, מוביל את החטיבה הראשונה של הפרק אל סיומה.

תוך כדי דעיכה, מתחיל להתגבש אוסטינטו חדש- נוקש- שניחותו מזרחי עוד יותר:

על רקעו מתחילים לחזור קטעי הנעימה בשינויי תזמור מרקם ואווירה:

- הפסוק הראשון מופיע תחילה בבסון ואחר כך בקלרינט וכלי קשת נמוכים;
- הפסוק השני – מופיע פעמיים בלבד (במקום שלוש);
- הפסוק השלישי מתחיל בשלוח ובמרקם שקוף וצובר לאיטו עוצמה וברק;

הסולם הנוסק מעלה חוזר, ובעקבותיו, כמקודם, ממשיכה הנעימה להשמע.

אלא שהפעם, נקטע הרצף באיבו, ושברירים מוכרים מן המלודיה ומתבניות הליווי כאילו "צפים" בחלל הנרגע לאיטו.

האות להגיע סיומו של הפרק נתן עם החזרה אל תבנית האוסטינטו הראשונה שפתחה אותו.

ואמנם – גל אחרון, מואץ, של תבניות מסתחררות מגיע אל שיא רגעי... נוחת...

ולאחר עוד אזכור מלודי קצרצר מופיע האקורד המסיים.

פרק חמישי: חגיגה

מבנהו של פרק זה הוא תלת חלקי: א – ב – א'. החטיבה הראשונה והאחרונה מבוססות שתיהן על נושא אחד, מהיר ונמרץ, שתבניות המקצב הסינקופיות שלו משוות לו אופי ריקודי:

Tom-toms

Timpani

העיטורים והסטיות הכרומטיות הקלות של המלודיה מעניקות לו "ניחוח מזרחי" כלשהו. למרות אופיו העממי, אין נושא זה נשען על ציטוט נעימה קיימת, אלא הוא נושא מקורי של בן-חיים.

במהלך החטיבות, חוזר הנושא הרבה פעמים... ברציפות, תוך תהליך של הצטברות כלית ומרקמית המביאה אותו להתעצמות עד לשיא.

אל מול חלק מהופעותיו של הנושא הריקודי מוצב נושא נגדי, המנוני באופיו, בהילוך איטי ומקצב מדוד:

Vln. *mp*

Vln. *cresc.* *mf espr.* *dim.* *p*

בחלקו הראשון הוא כלוא בתוך טטרקורד ספק מינורי ספק דורי. בחלו השני הוא פורץ את ה"מחסום" כלפי מעלה.

החטיבה האמצעית מביאה חומר תמטי שאופיו שונה לחלוטין. שני הנושאים המופיעים בה-

התזמורת:

Vln. 

והסולני:

Vla. 

מתפתלים בטונליות לא ברורה בנטייה מודלית, משקלן מתחלף, ומפגשם עם הקווים המלווים יוצר דיסוננטים נועזים.

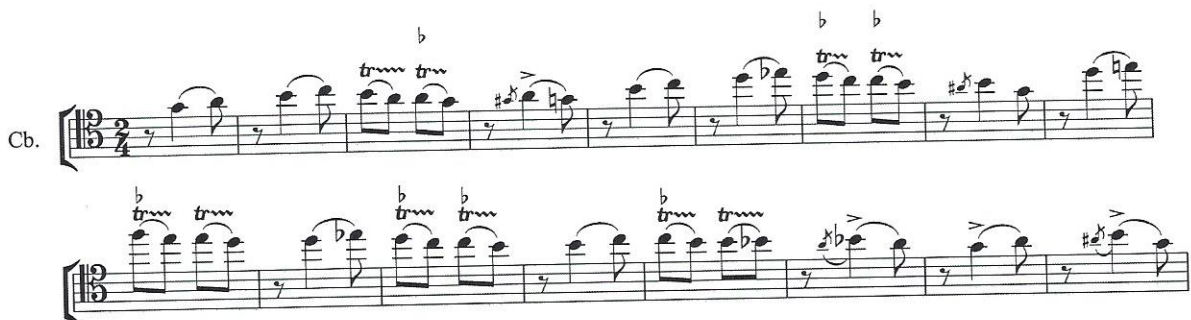
מעקב בעת האזנה

הפרק פותח בתבנית מקצבית חוזרת המהדהדת חרישית בתופים:

Tom-toms 

Timpani 

בעוד הצימבלו מצטרף בגונו המתכתי אל התבנית החוזרת, עולה מתוכה מלודיה בצלילי קונטרבס סולן:

Cb. 

הפסוק המלודי חוזר בצלילי הקלרינט.

עם השמע הפסוק בפעם השלישית, הפעם באוניסון של קלרינטים וויולות, מצטרף אליו נושא המנוני המשמש כנושא מלווה, ומושמע על ידי חליל ובסון:

Fl+Bsn

האוסטינטו הקצבי מתעבה, והפסוק מושמע בפעם הרביעית, הפעם בכינורות ובוויולות. צלילם הבהיר של כלי הקשת הגבוהים, בתוספת הוראת הביצוע *Grazioso* מעניקים לנושא חזות רעננה יותר.

בפעם החמישית, מתגברת העוצמה עוד יותר. חלילים ואבובים מצטרפים להשמעת הנושא, בעוד הקלרינטים, הבסונים והקרנות, תורעים את הנושא ההמנוני.

להשמעת הנושא בפעם הששית- מתגייסת התזמורת כולה. הנושא המלוודי נשמע בעוז, בעוד צלוליו של תף מרים מעשירים את התבנית הקצבית החוזרת.

גשר קצר מעביר אל החטיבה השנייה, הנרגשת של הפרק (*Agitato*), בו מופיע נושא חדש, תקיף ונמרץ:

הנושא חוזר שנית תוך שהוא עובר תהליכי פיתוח וצובר עוצמה ותרועתיות ב"טוטי" תזמורתי רווי אופוריה אקסטטית.

האווירה נרגעת באחת.

חזרה "מדומה" על הנושא נקטעת על ידי הרכב קאמרי של חמישיית כלי קשת סולניים (שתי ויולות, שני צ'לי וקונטרבס). הויולה משמיעה נעימה "אישית" מאד, דמויית קדנצה חופשית, בעוד כלי הקשת הנמוכים מלווים אותה:

Vla.

חצוצרה המשבשת במפגיע את האווירה האינטימית חוזרת על המוטיב המסיים של הכינור:

C Tpt.

mf espr. < > *p* *pp molto cresc.*

סולם עולה, רחב נשימה, הולך ומתעצם, ומוביל אל חזרה של החטיבה הראשונה. גם כאן מושמעת שרשרת חזרות על הנושא הריקודי מעל לשכבות אוסטינטו מקצבי, אלא שהאווירה שונה לחלוטין. שתי ההופעות הראשונות של הנושא, העובר בין כלי הנשיפה מעץ, מושמעות חרישית, מלוות ברחשים וצלצולים "ליליים" מסתוריים:

Vln.

ppp spicatto *gliss.*

מעבר קצר שבסופו סולם מהיר בעלייה בצלילו החד של הפיקולו מעביר אל ההופעה האחרונה של הנושא: המלודיה אוגרת עוצמה תוך הצטברות כלית, שכבות האוסטינטו מגובבות זו על זו, והנושא ההמנוני שהופיע קודם לכם כנושא נגדי בכלי הנשיפה, מופיע באוניסון שירתי של כלי הקשת, מתפתח, מתרחב, ומשתלט על החלל האקוסטי.

החטיבה המסיימת את הפרק נשענת על המוטיב הפותח של הנעימה העיקרית של הפרק, ומטפסת בסערה מעלה מעלה.

מפולת אדירה של קווים כרומטיים המתנגשים זה בזה מרמזת על הסיום המתקרב. ואמנם, לאחר דממה רועמת, מגיע אקורד הסיום.

הצעות לפעילויות

פרק שלישי

1.
 - שירה של השיר התימני "שור דודי" בהתאם לתווים כפי שנרשמו מפיה של ברכה צפירה.
 - ליווי השירה בתנועה הממחישה את קו המתאר של המלודיה, הארטיקולציה, את תחושת הזמן ותחושת המתח והפורקן. (תנועות ידיים או תנועה במרחב).
 - דיון במאפייני השיר: מפעם (חפשי וקצוב), תבניות ריתמיות, תבניות מלודיות, תחושת צליל מרכזי, ועוד.
 - איתור צלילים מרכזיים בשיר, והבחנה בינם לבין הצלילים הממושכים.
 - דיון בטקסט המילולי של השיר: מילים מרכזיות, משקל פואטי, סמלים ומשמעות.
2.
 - האזנה לביצוע מוקלט של השיר (קיימים ביצועים רבים: ראומה עבאס, יזהר כהן, גאולה גיל, עובדיה טוביה ועוד)
 - עריכת השוואה בין הגרסאות לבין עצמן, ובין הגרסאות לבין הגרסה ה"כתובה".
 - (לשים דגש על מיקרוטונים, סלסולים, חופש ריתמי, אלתור מלודי, פיסוק ושאר מאפייני ה"מזרח")
 - האזנה לעיבוד של פאול בן-חיים לקול חליל ואבוב.
 - חקירת מהותו של העיבוד (שמירה על סדר, רצף, מלודיה; תוספות כליות ועוד).
 - מקור ועיבוד – דיון כללי.
3.
 - ביצוע השיר בלוויית כלי הקשה, המלווים בתבניות ריתמיות אוסטינטיות השאובות מתוך יצירתו של בן חיים (דוגמאות במעקב לעיל).
4.
 - האזנה למחצית הראשונה של הפרק השלישי של "מחזות ישראל" תוך מעקב אחרי סדר הופעתם של הפסוקים.
 - הצבעה על ההבדלים ה**בולטים** בין השיר המקורי, לבין היצירה.
 - האזנה למחצית השנייה של הפרק – תוך התייחסות דומה.
 - השוואה בין שני חלקי הפרק בכל הנוגע להצללה ומרקם.

פרק חמישי

1.

- הכרות עם שני המוטיבים המקצביים הבונים את הנושא העיקרי:

האחד סינקופי , והשני - ארבעה צלילים שווים בארכם  (בכלי נגינה או בצלילי גוף שונים)

- המחשת השוני ביניהם בעזרת תנועה או בצעדי מחול בתגובה לאלתור בנגינה. לדוגמה: הסינקופות בצעדים דמויי הורה, הצלילים השווים - בשני צעדי ריצה; או: במוטיב הסינקופה צעד קדימה, ובצלילים השווים - שני צעדים אחורה;
- יצירת רצפים שונים עם שני המוטיבים וביצועם - באלתור - במחול - בנגינה.

- האזנה לנושא עצמו בנגינת המורה, והתוודעות למבנה הפנימי שלו:

א	ב	א	א
א	ב	א	א
		ב	א
		ב	א
א	א	א	ב

- שירה/נגינה של נעימת המחול מתוך הפרק (אפשר ללא העיטורים).
- שירה נגינה ומחול - בשלוש קבוצות יחד עם השמעת החטיבה הראשונה של הפרק (שש פעמים). (להגיב על האנרגיה המובעת במוסיקה)

2.

- שירה/נגינה של הנושא ההמנוני.
- ומציאת כוריאוגרפיה מתאימה.
- ביצוע של שני הנושאים בו בזמן בכל דרכי הביצוע המוצעות בסעיף 1 לעיל.

דיון מסכם:

- אתור סממנים מוסיקליים מזרחיים ומערביים ביצירה;
- שיח על ה"אסכולה הים תיכונית" במוסיקה הישראלית;
- מוסיקה לאומית הנשענת על פולקלור - האם? כיצד? (השלבים: ציטוט, עיבוד, "כתיבה ברוח");
- על לאומיות ואקזוטיציזם במוסיקה אמנותית;