

"הפליט מוורשה" אופ. 46

מאת ארנולד שנברג (13.9.1847 – 13.7.1951)

על המלחין

ארנולד שנברג נולד בווינה בשנת 1847. על-פי עדותו הוא החל ללמוד לנגן בכינור בגיל שמונה ובמקביל עשה את צעדיו הראשונים בהלחנה. את הידע המעמיק שלו במוזיקה רכש באמצעות ניתוח פרטיטורות, נגינה בהרכבים קאמריים והאזנה לקונצרטים. הגיבור המוזיקלי הראשון שלו היה ברהמס, אך בהמשך העריץ גם את ואגנר שבאופרות שלו הוא צפה עשרות פעמים.

בהגיעו לגיל שש-עשרה התייתם מאביו ונאלץ לעבוד במשך מספר שנים לפרנסתו כפקיד בבנק. כאשר איבד את משרתו בגיל עשרים ואחת, החליט להקדיש את עצמו למוזיקה. למחייתו השתכר מניצוח על מקהלה של פועלים ומתזמור אופרטות שנכתבו על-ידי מלחינים פופולאריים בני דורו. יצירותיו המוקדמות התקבלו בקרירות הן מצד הציבור הוינאי השמרני והן מצד מבקרי המוזיקה.

שנברג החל להורות תיאוריה של המוזיקה וקומפוזיציה בשנת 1904. בזכות אישיותו קנה את אהבתם ונאמנותם של תלמידיו. שניים מהם, אלבן ברג ואנטון וברן הפכו בעצמם למלחינים ידועים.

בשנת 1908 נקט שנברג בצעד מהפכני כאשר נטש את השיטה הטונלית המסורתית. למרות שהיה מודע להתנגדות הצפויה ממהלך שכזה האמין שהוא ממלא שליחות: "יש לי תפקיד...אני משמש רק כשופר של רעיון".

התפוקה המוזיקלית שלו בין השנים 1908 ו-1915 הייתה מרשימה. בנוסף להלחנת יצירות בקצב מסחרר, הוא פרסם ספר ללימוד הרמוניה, כתב בעצמו ליברטי עבור יצירותיו והציג ציורים פרי מכחולו בתערוכות של ציירים אקספרסיוניסטים גרמנים.

אחרי התקופה הפורייה הזו נדם קולו של שנברג במשך שמונה שנים שבהן התחוללה מלחמת העולם הראשונה ואירופה ליקקה את פצעה. השנים האלו נוצלו על-ידי שנברג לחיפוש דרך שתאפשר לו לארגן את המשאבים המוזיקליים החדשים אותם גילה. לבסוף בקיץ 1921 הוא בישר לאחד מתלמידיו "מצאתי תגלית שתבטיח את עליונות המוזיקה הגרמנית למשך מאה השנים הבאות". משנת 1923 עד 1925 פרסם שנברג יצירות שבהן הוא השתמש בשיטת שנים הטונים החדשה שאותה הוא פיתח.

למרות שיצירותיו לא מצאו את דרכן לקהל הרחב, מלחינים חשובים רבים גילו יחס של הערכה כלפיהן. בגיל חמישים ואחת זכה שנברג במינוי אקדמי חשוב: מנהל כתת-אמן בקומפוזיציה באקדמיה של ברלין.

התקופה הזו של הכרה רשמית במעמדו של שנברג נקטעה בשנת 1933, כאשר הנאצים צברו כוח בגרמניה והוא פוטר מסגל המורים באקדמיה. החוויה המטלטלת הזו גרמה לו לחזור אל חיק היהדות (הוא התנצר בגיל שמונה עשרה). באותה שנה עזבו הוא ומשפחתו את גרמניה והיגרו לארה"ב. שם הצטרף לסגל המורים של אוניברסיטת קליפורניה בלוס אנג'לס.

למרבה הצער לא רווה שנברג נחת במולדתו החדשה. יצירותיו בוצעו רק לעתים נדירות ובקשתו למענק מטעם קרן גוגנהיים נדחתה. בגיל שבעים הוא אולץ לפרוש לגמלאות עם פנסיה זעומה.

בשנת 1947 הוא כתב: "אני מודע לכך שאיני יכול לצפות להבנה מלאה של יצירתי לפני שיחלפו מספר עשורים. ואני יודע – שבלי קשר להצלחה או אי הצלחה, זוהי חובתי ההיסטורית לכתוב את מה שהיעוד שלי מצווה עלי לכתוב".

ואולם ההערכה לפועלו הגיעה מוקדם מכפי ששנברג ציפה לה. לאחר מותו ב-1951, אומצה שיטת שנים עשר הטונים על-ידי מלחינים רבים ברחבי העולם ויש לה השפעה רבה עד עצם היום הזה.

על המוזיקה של שנברג

נקודת המוצא של שנברג הייתה המוזיקה של וגנר, ברהמס ומאהלר. ביצירותיו המוקדמות כמו שישית המיתרים "ליל הוד" (1899) ניתן לזהות הרבה מרכיבים של הסגנון הרומנטי המאוחר. המוזיקה עזה מבחינה רגשית ולעתים קרובות בעלת תוכן ספרותי.

כמה מיצירותיו המוקדמות כתובות לתזמורת ענקיות שהיו נפוצות בקרב מלחינים רומנטיים מאוחרים. לדוגמה הקנטטה הענקית "השירים של גואר" (1901, תזמור 1911) כתובה לחמישה זמרים סולנים, קריין, ארבע מקהלות ותזמורת נרחבת שכוללת כחמישים נגנים בכלי-נשיפה. תחושה של סוביקטיביות מוקרנת באמצעות דיסוננסים שנפתרים בדרכים לא צפויות ובאמצעות מנגינות זוויתיות בעלות מנעד רחב וקפיצות גדולות. קיים שימוש בולט בהרמוניה כרומטית, או באקורדים עם צלילים שאינם שייכים לסולם מז'ורי או מינורי קיים. המשיכה של מרכז טונלי מוחלשת כיוון שהמוזיקה חולפת במהירות על פני סולמות רחוקים מהסולם העיקרי.

במשך השנים 1903 עד 1907, שנברג התרחק עוד יותר מהשפה ההרמונית של הרומנטיקאים המאוחרים. ביצירות כמו הסימפוניה הקאמרית אופ. 9 (1906) לחמישה עשר כלי סולו הוא משתמש בסולמות של טונים שלמים ואקורדים שבנויים על קוורטות.

בערך ב-1908, שנברג החל להלחין מוזיקה אטונלית (ללא סולם). למרות שמדובר בהתפתחות מהפכנית, האטונליות התפתחה כתוצאה מהתמקדות מוקדמת יותר של שנברג בהרמוניה כרומטית וניצול חופשי של כל שנים עשר הטונים בסולם הכרומטי. ואולם, ביצירותיו האטונליות, כל שנים עשר הטונים מנוצלים ללא קשר לזיקה המסורתית שלהם לסולמות מז'וריים ומינוריים.

דיסוננסים פטורים מהצורך להיפתר לקונסוננסים. ביצירות משנת 1900 עד 1914, שנברג מנע במכוון אקורדים משולשים, מהלכים הרמוניים מסורתיים וסולמות מז'וריים ומינוריים כדי לעקוף כל תחושה של טונליות. חשוב לציין שלכל יצירה אטונלית יש אמצעים משלה להשגת אחדות. יצירה מוזיקלית צומחת בדרך כלל ממספר מוטיבים קצרים שמשתנים בדרכים מגוונות.

על היצירות האטונליות הידועות ביותר של שנברג נמנים "חמישה קטעים לתזמורת" אופ. 16 (1909) ו"פיירו הסהרורי" אופ. 21 (1912) שמורכב מ-21 שירים.

המנגינות המשוננות, האפקטים הכליים החדשניים וניגודים קיצוניים של עוצמות ורגיסטרים במוזיקה של שנברג מזכירים את הדמויות המעוותות והצבעיים המזעזעים בציורים האקספרסיוניסטים. המרקם הוא פוליפוני ומאד מורכב. אורך המשפטים לא סדיר ואין חזרות מלודיות. "פיירו הסהרורי" ויצירות אחרות

של שנברג דורשות סגנון מיוחד של ביצוע קולי מעין אמצע הדרך בין דבור ושירה. סגנון זה נקרא בגרמנית sprechstimme (קולדבור). התפקיד הקולי רשום בכתב תווים אבל איקסים קטנים במקום עיגולים מקובלים מציינים שגובה הצלילים יחסי בלבד.

השפה הטונלית של שנברג אומצה מיד על-ידי תלמידיו אלבן ברג ואנטון וברן. יצירותיהם האטונליות המוקדמות, בדומה לשנברג, נטו לרגשנות קיצונית ונמשכו זמן קצר. ללא שיטה מוזיקלית דוגמת טונליות, שלושת המלחינים יכלו ליצור יצירות נרחבות רק כאשר היה בידיהם טקסט ארוך ששימש כגורם מאחד.

בין השנים 1914 ו-1920, שנברג השלים רק מספר מועט של יצירות מאחר והיה עסוק בפיתוח מתודה יותר שיטתית של ארגון מוזיקה אטונלית. בתחילת שנות ה-1920 הוא פיתח סוף-סוף את מה שהוא כינה בשם "המתודה של הלחנה עם שנים-עשר טונים". הוא יישם את הטכניקה החדשה הזו באופן חלקי ביצירה "חמישה קטעים לפסנתר" אופ. 23, ובסרנדה אופ. 24 ולאחר מכן עיבד אותה לפרטי פרטים בסויטה לפסנתר, אופ. 25 שתיהן הולחנו בין 1920 ו-1923. יצירות אלו ואחרות מאותה תקופה הינן פחות סוביקטיביות ואקספרסיוניסטיות מהמוזיקה המוקדמת והמאוחרת יותר של שנברג. הן משתמשות בצורות מסורתיות כמו צורת סונטה ובסוגי ריקוד מהמאה ה-18 דוגמת המנואט והטריו, הגבוט והג'יג. שיטת שנים-עשר הטונים אפשרה לשנברג להלחין יצירות נרחבות יותר מאשר אלה שהוא הלחין כאשר השתמש באטונליות חופשית. ב-1928 הוא הלחין את הוריאציות המונומנטליות לתזמורת, ובשנים 1930 עד 1932 הוא כתב את האופרה "משה ואהרן" אשר נחשבת ליצירת מופת.

מזמן הגעתו לארה"ב בשנת 1933 ועד מותו ב-1951, שנברג השתמש בשיטת שנים עשר הטונים ביצירות רבות ומגוונות כולל הקונצ'רטו לכינור אופ. 36 (1936), הרביעייה לכלי קשת מס. 4 אופ. 37 (1936), הקונצ'רטו לפסנתר אופ. 42 (1942) והקנטטה "הפליט מוורשה" אופ. 46 (1947).

עקרונות שיטת שנים עשר הטונים בזיקה ל"פליט מוורשה"

שיטת שנים עשר הטונים נותנת בידי המלחין דרך חדשה של ארגון צלילים ביצירה. דרך שמהווה אלטרנטיבה לטונליות. היא מעניקה חשיבות שווה לכל אחד משנים-עשר הצלילים הכרומטיים במקום להדגיש צליל מרכזי אחד והיררכיה פונקציונלית בין כל הצלילים כמו בשיטה הטונלית. המתודה של שנים עשר הטונים הינה צורה שיטתית של אטונליות. היא צמחה מהשאיפה של שנברג להשתית את המוזיקה שלו באופן מודע על רעיון מאחד.

ביצירה הכתובה בשיטת שנים-עשר הטונים כל הצלילים נגזרים מסידור מסוים של שנים עשר הצלילים הכרומטיים. הסדר הזה או הרעיון המאחד נקרא שורה, סדרה, מערכת או סריה. המלחין יוצר שורה

ייחודית של צלילים עבור כל יצירה. בכל שורה כזו מופיעים כל שנים עשר הצלילים, כל אחד פעם רחב בלבד. הבחירה של שורות הינה למעשה אינסופית. השורה חייבת להיבנות בתשומת לב מרובה מאחר והיא משפיעה על היצירה כולה, וממנה נגזרים כל מנגינה וכל אקורד.

להלן דוגמא לשורה שמשמשת בסיס ל"פליט מוורשה".

השורה מורכבת משילוב של מרווחים קונסוננטיים ודיסוננטיים וכוללת אפילו שני אקורדים, אך בדומה לשורות שמשמשות יצירות אחרות, רצף הצלילים מונע בכוונה תחילה כל הקשר טונאלי אפשרי.



יצירה שלמה נבנית על-ידי שימוש במספר טרנספורמציות של שורה בודדת. השורה יכולה להיות מוצגת בארבע צורות בסיסיות: מקור, היפוך סרטן (מהסוף להתחלה), היפוך ראי וסרטן של היפוך ראי. להלן ההיפוכים של השורה שמשמשת בסיס ל "הפליט מוורשה":

היפוך סרטן



היפוך ראי



סרטן של היפוך ראי.



כמו כן ניתן להזיז שורה של צלילים לכל גובה. כלומר היא יכולה להתחיל מכל אחד משנים-עשר הצלילים הכרומטיים, תוך כדי שמירה על התבנית המקורית של מרווחים. זה נכון לגבי כל ארבע הצורות של השורה: מקור, היפוך סרטן, היפוך ראי וסרטן של היפוך ראי.

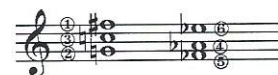
מאחר ושורה יכולה להתחיל מכל אחד משנים עשר צלילים ולהתקיים בארבע צורות, ישנן $48 (12 \times 4)$ גרסאות אפשריות לכל שורה. זה מאפשר למלחין מידה רבה של גמישות.

ניתן למקם כל צליל בסדרה בכל רגיסטר. דבר שמאפשר לעצב מגוון אינסופי של צורות מלודיות מסדרה בודדת. כמו כן, העיצוב הריתמי של השורה יכול, כמובן, להשתנות, ובעת עיצוב המלודיה, ניתן לחזור על צלילים פעמים מספר ברצף (אך לא לחזור אל צליל מסויים כל עוד לא נסתיימה השורה או אחת הטרנספורמציות שלה).

לדוגמה שני הקטעים הבאים מתוך "הפליט מוורשה" המבוססים על אותה סדרה עצמה:



ניתן להציג את צלילי הסדרה בזה אחר זה, ובדרך זו לבנות קו מלודי – כפי שראינו בדוגמאות 5 ו-6 – או להביא אותם בו בזמן ועל ידי כך ליצור אקורדים:



דרכי טיפול אלה מגדילות את הגמישות של השיטה, ומעניקות למלחין חופש ביטוי מוזיקלי למרות השורה הקבועה מראש.

הטיפול של שנברג בשורה ביצירתו "הפליט מוורשה" הינו ייחודי: במקום לעבוד עם סדרות שלמות של 12 טונים, שנברג עובד עם חצאי סדרות, כלומר עם הקסכורדים.

לדוגמא: החומר התימטי שמוצג בפתיחת היצירה מבוסס על ההקסקורד הראשון של שורת המקור ועל ההקסכורד הראשון של שורת היפוך הראי שלו.



הניצול של שני ההקסקורדים כדי ליצור את הרעיון המוזיקלי הראשון של היצירה מבליט את המרכיבים הדיסוננטיים שלהם אשר תורמים מצדם ליצירת אווירה לחוצה ומאיימת שהולמת את הטקסט:

בניגוד ליצירות מוקדמות יותר שלו, הגישה של שנברג לשיטה שנים-עשר הטונים כפי שהיא משתקפת ביצירה הזאת אינה חמורה אלא גמישה וחופשית, כמו אצל תלמידו אלבן ברג. הוא מרשה לעצמו להשתמש בהקסקורדים זהים ברצף (לדוגמא תיבה ראשונה ותיבה שנייה מבוססים על אותם שני הקסקורדים) ולחזור אל אותם צלילים מספר פעמים:

בדוגמה זו, אף אפשר לחוש במשיכה טונלית ברורה, תופעה הנוגדת בתכלית את הגישה הדודקפונית החמורה.

כמו כן, הוא מרשה לעצמו "לפרק" את השורה ולהרכיב מחדש את שנים עשר הצלילים בסדר אחר

על היצירה ורקעיה

"הפליט מוורשה", קנטטה דרמטית לקריין, מקהלת גברים ותזמורת, הוברת בשנת 1947 כאשר למלחין מלאו 72 שנה.

שנברג כתב את הטקסט בעצמו כשהוא מבסס אותו באופן חלקי על עדות אישית שניתנה על-ידי תלמידו רנה לייבוביץ, מוזיקאי בזכות עצמו, שהיה בין הניצולים של גטו וורשה.

על משמעות הטקסטו לגביו של שנברג כתב המלחין במכתב ששלח לקורט ליסט בראשון לנובמבר 1948:

"... בראש ובראשונה זוהי אזהרה לכל היהודים לבל ישכחו את אשר עוללו לנו, לבל ישכחו כי גם אלה שלא עוללו זאת בעצמם הסכימו עימם (עם הנאצים) ורבים מהם מצאו לנכון להתייחס אלינו בדרך זו. אל לנו לשכוח זאת לעולם, גם אם לא נעשו דברים מעין אלה בדיוק בדרך שאני מתאר ב"פליט מוורשה". אין לכך חשיבות. העיקר הוא כי ראיתי זאת בדמינוני. ל"שמע ישראל" בסוף היצירה יש משמעות מיוחדת לגבי. אני סבור כי תפילת "שמע ישראל" היא הזדהות עם האמונה, מעין וידוי של היהודי. זוהי חשיבתנו אודות האל האחד, הנצחי, הבלתי נראה, האוסר חיקויים, האוסר עשיית פסל או תמונה וכיוצא בזה – נושאים שאולי כבר היכרתם אם קראתם את "דרך התנ"ך" ואת "משה ואהרון" שלי. הנס בעיני הוא, כי כל האנשים, אשר אולי שכחו במשך השנים כי יהודים הם, לפתע, כשהם ניצבים אל מול המוות, הם נזכרים מי הם באמת. זהו בעיני דבר גדול ומופלא..."

הטקסט כתוב בשיטה רטרוספקטיבית: הסיטואציה הדרמטית של אמירת ה"שמע ישראל" מסופרת בהתחלה. לאחר מכן ישנו מעבר לפלשבק המגולל ומתאר את סדר היום והתנאים בגטו. לקראת סיום מופיעה התפילה "שמע ישראל" במלואה כשהיא מושרת בפי מקהלת גברים.

תפקיד הקריין כתוב בטכניקה מיוחדת שמשלבת דבור עם שירה הנקראת "שפרכגזאנג" (שירה דיבורית) או, שפרכשטימה" (קול דיבורי), ואשר פותחה על-ידי שנברג. המקצבים של המילים המדוברות כתובים בצורה מדויקת אבל שינויי הגובה מופיעים בצורה מרומזת בלבד.

במכתב שכתב שנברג לרנה לייבוויץ בשנים-עשר לנובמבר 1948 הוא התייחס לביצוע תפקיד הקרין: "הדבר החשוב ביותר הוא לא לשיר. שכן, מתוך זימרה נוצרים מוטיבים, ומוטיבים חייבים לפתח. מוטיבים יוצרים התחייבויות שאין בדעתי לעמוד בהן"

פרט נוסף ראוי לציון לגבי הטקסט הוא השילוב של שלוש שפות: רוב הטקסט כתוב באנגלית, ישנם ציטוטים של קריאות הסמל הנאצי בגרמנית ואילו תפילת "שמע ישראל" מושרת במקור העברי.

הקשר בין המוזיקה לטקסט הדוק ביותר. יחסי הגומלין מוצאים את ביטויים בשלושה אופנים: אפשרות ראשונה – המוזיקה מקדימה את הטקסט ועל-ידי כך מכשירה את האווירה הרצויה; אפשרות שנייה – הטקסט קודם ואילו המוזיקה ממחישה בדיעבד את הנאמר; אפשרות שלישית – הטקסט והמוזיקה הולכים יד ביד ומשלימים זה את זה. באופן כללי ניתן לומר כי היחס בין הטקסט למוזיקה ביצירה מזכיר את הזיקה שבין סרט קולנוע לפס הקול שלו.

כיוון ששנברג הושפע מוגבר באופן מודע, הרי יש המוצאים ביצירה גם היבטים המרמזים על קיומם של מעין לייט מוטיבים:

- המוטיב הפותח את היצירה, וחוזר כמה פעמים לאחר מכן, קשור באופן מובהק לגרמנים הנאצים:

זהו מוטיב צורמני, תוקפני, עולה בחזותו נתון בדרך כלל בידי כלים חריפי צליל:

דוגמה 10 – רק החצוצרות

דוגמה 16 - 34 חליל אבוב קלרינט

"המוטיב היהודי", הלמנטי, החם

1 $\text{♩} = 80$
ff 3
 Trps. I, II
 Vln. I
 Vln. II
 Cb.

31

לגבי התזמור: ההרכב של התזמורת גדול ומזכיר יצירות פוסט-רומנטיות רבות אלא שכאן הוא משרת גם את היסוד המלחמתי הדרמטי. התזמורת כוללת שמונה כלי נשיפה מעץ, ארבע קרנות, שלושה חצוצרות, שלושה טרומבונים, טובה, נבל, כלי קשת ואחד-עשר כלי הקשה ביניהם קסילופון, פעמוניה, תוף צבאי, טמבורין, קסטנייטות ועוד. התזמורת בהרכבה המלא מופיעה רק לקראת הסוף בליווי מקהלת הגברים.

השימוש בכלי הנגינה מגוון כיאה ליצירה מודרנית טיפוסית וכולל הפקת צלילים לא קונבנציונאליים: צלילים עמומים (sordino), צלילים עיליים ופלז'ולטים, נקישות על המיתרים בקשת הפוכה (con legno), צלילים צורמים (כתוצאה ממשיכת הקשת בסמוך לגשר), צלילים רועדים (באמצעות הרעדת הלשון בעת הנשיפה). טרילים גבוהים מאד בכלי נשיפה ועוד.

המקהלה שמופיעה לקראת הסוף מורכבת מגברים בלבד אשר שרים באוניסונו ובעברית (רשומה בכתב פונטי) מנגינה שניתן לזהות בה בקלות את השורה המקורית ואת השימוש החופשי בה. אפשר לומר כי גם התזמור של היצירה תומך תיאטרליות שלה: כלי הנשיפה ממתכת וכלי הקשה מייצגים את הנאצים, כלי הנשיפה מעץ וכלי הקשה החמים מייצגים את היהודים, ואילו הטוטי האחרון עם מקהלת הגברים את נצחון הרוח והאמונה.

תיאור כללי של היצירה:

היצירה פותחת במבוא תזמורתי שנותן ביטוי לאווירת הסיוט ששררה בזמן שחיילים נאצים העירו את יהודי ורשה כדי לשלחם למחנות מוות. סמוך לתחילת דבריו הקריין מדבר על "התפילה העתיקה שאותה היהודים זנחו במשך שנים רבות" כאשר ברקע מתנגנת לה המנגינה של "שמע ישראל"

18 *a tempo* *meno mosso*
con sord.
Hn. I *pp*
Hrp. *pp*
Nar. hto old pray - er they had neg-lect-ed for so man-y

19
Hn. I
Hrp.
Nar. years the for - got - ten creed!

שתבוצע לקראת סוף היצירה על-ידי מקהלת הגברים.

80 *f*
Men Sh(e)ma Yis-ro-el A-do - noy el - o - he - noo A - do - noy
83
Men e - hod V(e) - o - hav - to es A - do - noy e - lo - he - ho
86 *ff*
Men b(e) - hol l(e) - vov(e) - ho oov(e) - hol naf - sh(e) - - - ho

בהמשך מתארים הקריין והכלים המוזיקליים תיאור מוזיקלי חי במיוחד כיצד התחולל ה"חיסול" וכיצד הנאצים ספרו את קורבנותיהם: "הם התחילו שנית, בהתחלה לאט, אחת, שתיים, שלוש, ארבע אחר כך הפכו מהירים יותר ויותר..." המוזיקה עצמה מאיצה ומתעצמת.

שירת היהודים כפה אחד את תפילת "שמע ישראל" היא השיא של היצירה – לקראת סופה – כניסה רבת עוצמה של מקהלת גברים באוניסון. השירה בעברית מהווה ניגוד דרמטי לאנגלית ולגרמנית שקדמו לה והיא המנגינה הרחבה היחידה ביצירה.

שתי תרועות צורמניות של הצוצרות ודרדור של תוף צבאי יוצרים את ההקשר של הסיפור. תבניות מלודיות והרמוניות דיסוננטיות, מקצבים תזזיתיים, וצלילים הזויים תורמים לעיצוב אווירה של סיוט: צלילים רוטטים בחלילים, נקישות של קשתות בצ'לים, מקצב "עצבני" בבסונים ובקסילופון, צלילים עיליים בצ'לים, ספטימות יורדות בקלרינטים ירידה מדורגת של חצאי טונים בכינורות פורטים מובילה אל כניסת הקריין:

"אני יכאל לזכור הכל. הייתי חסר-הכרה כנראה רוב הזמן."

טרמולו בבאסים ובקלרינטים על המילים "חסר-הכרה"

"אני זוכר רק את הרצף הרט כשכופט החלו לשיר, כאילו תוכנן"

כלי-קשת פותחים בפעמות מקוטעות שמתחלפות לשמיניות, טרילולות וחלקי ששה-עשר. המלודיה עולה לשיא. והעוצמה מתגברת.

"תפילה נוסה שהייתה שכוחה שניט כה רבות – אמונה נשכחה..."

תחילת המנגינה של "שמע ישראל" מתנגנת ברקע על ידי קרן עמומה מלווה בארפג' גלי של כלי קשת עמומים שמקפיצים את קשתותיהם על המיתרים.

"אק אינני זוכר איך הצאתי למטה, לחיות במימי השופכי של ורשה זמן

כה רב..."

ליווי סמלי של הבזקי צלילים. ירידה מלודית מקבילה באבוב ובקלרינט מבליטה את הזמן הממושך.

"היום החל כראי. השכמה כששרר עוד החושק. "לצאת!" בין אם ישנת

או אם דאגת הדירו שנתק כל הליפה: הפרידו אותך מילדיך, מאשתך,

מהוריק, בלי לדעת מה ארצ להט... ואיך אפשר לישון?

קטע דרמטי: הקרין מתחיל. תרועת הצוצרה. טרילולות של חצאי טונים באבובים ובקלרינטים מתארות את החושך. תרועה בחליל ופורטיסימו פתאומי מקדימים את הפקודה "לצאת". טרילולות בפריטה מבטאות את אי השקט מרוב דאגה. קטע הבעתי בכינורות וביוללות מלווה את הפרידה מהמשפחה. צלילים גבוהים באבוב, מקצב "עצבני" בבסונים וויולות ועוצמה גבוהה מבטאים את הדאגה לגורל המשפחה. הקטע מסתיים בירידה מלודית ודימינואנדו של כינור סולו.

"וואס חוצות. "צאט! הסאף צוז יכאס!"

מוטיב התרועה מתגלגל בעוצמה בין חצוצרה וקרנות. דרדור של התוף הצבאי מסמן את כניסת הקריין. המשך גלגול מוטיב התרועה מהבסים לכלי הנשיפה מעץ ולכינורות.

**"הט יזאו. אחזיט אט-טאט: הזקניט, החולפיט... אחזיט הזריזות
צבניט... הט חושפיט מן הסאף. מחהריט ככא יכאפט. לפוא"**

סולו קטוע של צ'לו ונקישות של קשתות ממחישים את הצעדים ההססנים של החלשים.

"יותר מדי רע. יותר מדי רחש ולא די מהכ."

הסאף אז שואט: "הקשבי!" צמוז דוט! לאהר! או שחא צלי לצוז קצת

בקת הרובה?... נא טוב! אט אתם דווקא רוציט את זה ככה"

מקצבים מהירים לא סדירים בקסילופון, מצלתיים ותופים חרישיים מבטאים את הניסיון להאיץ את הקצב. טרילים צווחניים בפיקולו ובקרן מדגישים את האיום להשתמש בקת של רובה.

**"הסאף ופיקודיו מביט את כואט: צעיר או זקן, חזק או חלש, אט או
נקי!"**

הסיטואציה של המכות מועצמת על-ידי צלילים רוטטים בפורטיסימו של חלילים, טרמולו של נבל וויולות במשיכה של הקשתות בסמוך לגשר.

"הכאיב לי לפוע אנחות וקול ככו..."

סקוונצות של שתי חצוצרות שנעות במקביל ואבובים יחד עם קלרינטים שמנגנים חצי טון בירידה משקפים את הכאב והאנחות.

"שעתי, לארות שנחפתי קשות, כה קשות שאפי דעת נפאתי."

מנגינה לירית בצ'לו מבטאת את הכאב האישי

"כואנו, על הארץ, באי יכאפט לקוט. אז הוכינו כראש..."

קפיצות של טריטון וספטימה גדולה מבוצעות על-ידי אבובים, קלרינטים וכינורות מתארות את המכות ולאחריהן אקורד רוטט של טרומבונים ואוניסונו של חצאי טונים בירידה (כאב, סבל), דימינואנדו, צלילים עיליים (סחרחורת?) ועצירה מלאה.

”כנראה התצלפתי. כתאום רק שמצתי ח'ף אמר: "כואם פה
מת'ם!"

שקט מוחלט ואחריו קו מתודי יורד שמבוצע בהבעה יתרה על-ידי הקונטרבסים.

”והסמל אץ צוה לפלך את כואנו.”

ללא ליווי.

”שכתי אץ בצד, ח'צי מצולף.. סביה היה שקט מוחלט ופחד וכאב”
צלילים ממושכים וחרישיים בבסונים ובקרן. הפחד מתואר על-ידי טרמולו בבסים וצלילים עיליים.

”ושמצתי פקודת הסמל: "לספור!"

מוטיב התרועה במקור ובהיפוך מבוצע על-ידי הצ'לים והויולות בפורטה פתאומי מקדים את כניסת הקרין.
על המילה "לספור" – טרמולו צווחני שלי כלי נשיפה מעץ.

”הם החלו לאט ובלי סדר: אחת. שת"ם. פלופ-ארבא.”

פריטה לא סדירה בכלי הקשת.

”הקשה! שם הסמל צעק. "למה! להתחיל שם מהתחלה!"

טרמולו צווחני של כלי נשיפה מעץ ובעקבותיו טרמולו חרישי ליד הגשר של כלי הקשת שמתחלף
בקפיצות מלודיות גדולות בעוצמה בכלי העץ.

”בתוך דקה עלו לדעת כמה אספק לתאי האני! לספור!”

טרמולו של כלי קשת בקרשצ'נדו ואקורד חרישי ממושך.

”הם החלו שם, התחילה לאט: אחת, שת"ם, פלופ, ארבא. אץ מהר

ויותר מהר. כה מהר שסוף זה נשמע כדהרה של סוסי פרא... ואץ

לפתע כתאום, תוך כדי הספירה, הם החלו לשר "שמא ישראף"...

המוזיקה מתחילה לאט ונמוך יחסית, מתעצמת, מאיצה ועולה בהדרגה עד לשיא. המקצב הוא של טרילולות "דוהרות". בשיא זו הפעם היחידה בכל היצירה שהתזמורת מנגנת בהרכב מלא.

"מע ישראל אדוני אלהינו אדוני אחד"

מקהלת גברים עם הכפלה של טרומבונים שרים את התפילה העתיקה באוניסונו ובצלילים ממושכים ובליווי כרומטי עולה של בסונים, קרנות וכלי קשת נמוכים בטרילולות ובקרשצ'נדו.

"ואהבת את אדוני אלהיך בכל לבבך ובכל נפשך ובכל מאודך"

הצלילים של המנגינה מתקצרים, הקו המלודי והליווי עולים לשיא במילה "נפשך" (צלילים ארוכים). אחרי השיא מעבר לטרילולות.

"והיו הדברים האלה אשר אנכי מצוה היום על לבבך"

המשך הטרילולות, עוצמה חלשה.

"ושיננתם לבניך, ודברתם בו בשבתך בביתך ובארכתך, ובשוכבך ובקומך"

תבנית מקצב מנוקדת חוזרת בכלי נשיפה (אוניסונו) בליווי פריטה, מתחלפת במקצב של חלקי ששה-עשר (כלי עץ וקשת גבוהים), פיאנו פתאומי וקרשצ'נדו עד לסיום "הירואי" קצר.