



**ציפי فلاישר**  
מוסיקה להרכבים קטנים

**تسipy Fleisher**  
موسيقى لتشكيلات صغيرة

**TSIPPI FLEISCHER**  
MUSIC FOR SMALL ENSEMBLES



מחוזר השירים נורה רפר נורה (1977) הולחן למילים שבחרתי מותקן ארבעה שירים שונים של מושרים בני זמננו מלבדנו ומסורתית. יצורי מודרמיים המקשר בינויהם. בשיר הראשון מתבונת ביידתו של אדם שבנה לו מחילת עפר בזוח המדבר, בשני הופכת בזיזות זו לסקל נזירים, בשלישי - המזינה בשיאו, אדים איבד את אפיק חייו והוא עומד על סף הטירוף. בשיר הרביעי מופיע לפטעה השקט שלאחר השעה והוא מושר עיי' הזמות ללא ליווי, מעין חלום. הגירסאות השונות נוצרו בויזמינית ומבטאות כלן אוטו רעינו. אני מאמינה שמאזינים שונים, בארץ ובעולם, יוכל להתקרב יותר קלות אל היצירה בזוכות גרסאות שונות אלה.

**הסיטה לפירות הארץ** (1981) מדגישה את אהבתו הגדולה לארכץ. אין זו רק אהבה נשנית-ארצית של טעםם, גדלים וצורות, אלא זו גם פיסיתית את נפי הארץ כמחות פוטיות טבעם הרתמי של ארבעת הפיקס היצירה כתובה לגיטרה: הראשון – נוקל קצב, השני – סוער, השלישי – כבב יחסית, והרביעי בא לסכם יסודות מן הפקים הקודמים. היצירה כתובה לגיטרה – הכל שאחוב היהם במיוחד על העצירים. רצוני לקרב אותם לחיפוש השפה של מוסיקה בת זמנו דוקא באמצעותם כל המוכר להם היבט מסגנון מוסיקלי שונה – הרוק והבייט.

**בעשרה הרסיסים לאבו, קלרינט ובסון** (1984) ניסיתי לבדוק את יחסינו הצבע בין שלושת הכלים, על נקודות המפגש המגוונות שביניהם. השתמשתי בעקבות בסולם ערבי אחד, כאשר גוונים מן המוסיקה הערבית מתמזגים כבעיה הכלים המערביים. היצירה מוקדשת למלחין ההונגרי גיורגי קורטג, אותו פגשתי בבודפשט זמן קצר לפני כתיבת היצירה. מצאתה בשפטו של קורטג תימצאות רב ייחד עם נגעה פיקנטית בפולקלור, כנראה בולטים יסודות אלה בשורת האקוורלים שלו. היצירה הומנה עיי' הפורום למוסיקה בת זמנו "אקוסטיק 7-11".

**חמש המニアטורות לצילו סולו** (1980) הן חמיש טיפות של מצבורו עם סיום מאוד לירי (התיפה השנייה והשלישית מחוברות כאלו ייחד). היצירה פרצה מתוכי באופן ספונטני ועזרה לי להתואוש שמקירה טראגי בחיי הפרטאים. מכאן שמה – התואשות.

The song-cycle **Girl-Butterfly-Girl** (1977) was composed to words which I selected from four different poems by contemporary Lebanese and Syrian poets. I created a dramatic line to connect them to one another: the first song expresses the loneliness of a man who has built himself a place of refuge in the sands of the desert; in the second, this loneliness becomes the anguish of a wanderer; in the third, his distress is at its height — the person has lost his life's direction and is standing on the brink of madness. The fourth song is the calm after the storm and is sung unaccompanied, as if in a dream. The various versions of the song-cycle which came into being simultaneously, all express the same idea; I believe that listeners of many different origins, in Israel and throughout the world, will thus be able to approach the work more easily.

The suite **To the Fruit of My Land** (1981) embodies my great love for my country. This is not only a physical, earthy love of tastes, sizes and shapes, but rather my conception of the landscapes of Israel as a poetic quality. The rhythmic nature of the four pieces varies — the dances of a suite, as it were: the first is in free rhythm, the second is agitated, the third relatively heavy and the fourth summarizes certain elements from the previous movements. The work is written for guitar — an instrument particularly popular amongst today's youngsters. I would like to draw them nearer to contemporary music's search for a vocabulary, through an instrument very familiar to them from a different musical style — Rock and Beat.

In **Ten Fragments for Oboe, Clarinet and Bassoon** (1984), I tried to examine the colour relationships between the three instruments and the variety of points of contact possible between them. I used a single Arabic scale consistently, with the particular colour quality of Arabic music and the timbre of Western instruments blending together. The work is dedicated to the Hungarian composer György Kurtág whom I met in Budapest shortly before its composition. I found in Kurtág's language a concentrated mode of expression together with a piquant flavouring of folklore; the above elements are apparently evident in these ten aquarelles of mine. The work was commissioned by the Forum for Contemporary Music "Acoustic 7-11".

**Five Miniatures for Cello Solo** (1980) are five little bits of mood with an extremely lyrical ending (the second and third little bits are joined to one another). The work burst out of me spontaneously and helped me recover from a tragic event in my personal life. Hence its name — **Resuscitation**.

مجموعة أغاني فتاة فراشة فتاة (١٩٧٧). لُّحت لكلمات اختتها من أربعة قصائد مختلفة لشاعر معاصرين من لبنان وسوريا . لقد أنتجت خطأً دراميًّا يصل بينها : الأغنية الأولى تعبّر عن وحدة الإنسان الذي ينفي مقارنة في قلب الصحراء ، وفي الأغنية الثانية تتحول وحده إلى عنة الجوال ، وفي الثالثة تصل الأزمة إلى ذروتها - فقدان الإنسان مسرى حياته ويصبح على شفا الموتى . في الأغنية الرابعة يظهر فجأة ، المدرب ، الذي يسوق العاصفة ، حيث تنهي المطرة لوحدها ، كما في حلم . لقد تم تلحين النصوص المختلفة في نفس الوقت ، وجعلها تعبّر عن نفس الفكرة ، وذلك لتسهيل تفريغ هذه الموسيقى لمختلف المستمعين . السوبيطا - فاكهة الأرض (١٩٨١) ، توكلد حبي الكبير إلى بلادي . إنه ليس مجرد حب مادي للأذواق والأحجام والأشكال ، إنما أدراك مشاهد الطبيعة في البلاد ، كظاهرة شعرية . طبيعة المجرس الموسيقي هذه الفصول الأربع مختلفة (أشبه برقضات سوبيطا) . الأغنية الأولى تفتقر إلى المجرس الموسيقي ، الثانية صاحبة ، الثالثة تقليل نسبياً والرابعة تجمع بين عناصر الفصول السابقة ، وهذه الموسيقى موضوعة للجيتابة ، الآلة الموسيقية لدى الشباب بشكل خاص . رغبت في ذلك تفريغهم إلى البحث عن اللغة في الموسيقى العصرية بواسطة آداة موسيقية يعرفونها تماماً من لغة موسيقية أخرى - الروك والبيط . في العشر جزئيات للايلوا ، والكلارינيت والإباسون (١٩٨٤) ، حاولت تحصص نسبة اللون بين الأدوات الثلاثة ، حول نقاط اللقاء المتباينة التي قد تترجم بينها . استعملت بالتتابع سلماً موسيقياً عربياً واحداً ، في حين تترنح الأوان الموسيقية عربية في الأوان الأدوات الموسيقية الغربية . لقد قدمت هذه الموسيقى للمعلم الهنغاري (المجري) غورغي كورטاغ ، الذي التقي به في بودادست قبل مدة قصيرة من تأليف هذه الموسيقى . وجدت في لغة كورتاغ تعبيراً مركزاً مع لمسات جذابة ممتعة من الفولكلور . ويبدو أن هذه العناصر بارزة في الجزئيات العشر . وقد طلبت هذه الموسيقى ، فوروم الموسيقى العالمية «كونستيك ٧-١١» . الفصول الخمسة للتشيلو (صollo) مفرد (١٩٨٠) : هي حسن نقاط مزاجية مع خاتمة عاطفية جداً . (النقطة الثانية والثالثة متصلة بعضها البعض) . لقد انبعحت هذه الموسيقى من أعماقي بصورة عفوية وساعدتني على الانتعاش من مصيبة مأساوية في حياتي الخاصة ، ومن هنا اسمها - انتعاش .

# TSippi Fleischer

"...Whereas a modern tradition has come into being in contemporary Arabic poetry, an equivalent musical tradition has not crystallized as yet. An Israeli — not an Arab — woman composer is performing the task"

(Oded Assaf,  
Iton 77 Literary Monthly,  
October 1984)

... في حين انه قد  
تباور تقليد عصري في  
الشعر العربي ، فلم يتبلور  
تقليد موسيقي مواز .  
ملحنة إسرائيلية وليست عربية  
هي التي تقوم بهذه المهمة

(عوديد أسف ،  
عنون ٧٧ ، تشرين أول ١٩٨٤)

"...بعد שכבר התגבשה  
מסורת מודרנית בשירה  
הערבית, טרם התגבשה  
מסורת מוסיקלית מקבילה.  
מלחינה ישראלית, ולא  
ערביה, היא העשו  
את המלאכה"

(עדן אסף,  
עיתון 77, אוקטובר 1984)

# TSIPPI FLEISCHER

## MUSIC FOR SMALL ENSEMBLES

### ABOUT THE COMPOSER –

Perry Roth

II

### SIDE A GIRL-BUTTERFLY-GIRL

Translations have their own melody (Comments of the translator from the Arabic) — Prof. Sasson Somekh

III

Four songs — Impressions of a listener — Dr. Yaffa Binyamini

III

This music and what it says (Stylistic analysis) — Mira Joseph

IV

### SIDE B TO THE FRUIT OF MY LAND

Bitter-sweet sounds — Misha Appelbaum

VIII

### 10 FRAGMENTS FOR OBOE, CLARINET AND BASSOON

Bits and pieces of an Arabic maqām — Avishay Yaar

IX

### RESUSCITATION — 5 MINIATURES FOR CELLO SOLO

The third and its Oriental connotation — Oded Assaf

XI

Hebrew language editing: Atara Ofek, Ofra Peri

English: Gila Abrahamson

Arabic translation and editing: Dr. Mahmoud Abassi, Suheil Radwān

## تسipy فلايشر

### موسيقى لتشكيلات صغيرة

لحة عن الملحة - فيري روت 12

الوجه ١ فتاة فراشة فتاة

وللترجمة لحن أيضاً

(كلمة المترجم من العربية) —

البروفسور ساسون سوميخ

أربع أغاني - اصغاء وانطباع -

الدكتورة يافه بنيماني

الموسيقى ! - ماذا تقول ؟

(تحليل أسلوبى) - ميرا يوسف

## تسيبة موسيقية

### لحنة عن الملحة - فيري روت 12

الوجه

## الوجه ٢ سويطا لفاكهة الأرض

الحان بالحامض - الحلو -

ميشا أفلهام

### عشر جزيئات للأبوا،

### الكلارينيت والباسون

شدرات مقام عربي -

أبيشاي ياعر

### انتعاش - الفصول الخمسة

### للتشريلو (صولو) مفرد

الثالثية والصلة الشرقية -

عوديد أساف

مراجعة لغوية بالعبرية :

عطارة اوفيك ، عوفرا فيري

الترجمة والمراجعة العربية :

الدكتور محمود عباسى ، سهيل رضوان

الترجمة والمراجعة الانجليزية :

جيلا ابراهيمsson .

## צippy פליישר

### מוסיקה להרכבים קטנים

#### על המלחינה — פירוט 2

#### צד א' נערה פרפר נערה

גם לתרגומים יש מנגינה

(דבר המתרגם מערבית) —

פרופי שרון סומך

أربعة شيريم — الأذنة

والترشمות — دير يفه بنيمى

الموسיקה — ما هي أومرت؟

(نيتوخ سגנון) — مירה يوسف

#### צד ב' סוויטה לפירות הארץ

#### צללים בחמוץ-מתוק —

משה אפלבאום

#### 10 רסיסים לאבוב,

#### קלרינט ובסoon

رسיסי מקום עברי —

אביישי יער

#### התואששות —

#### 5 מינייאטורות

#### לצ'לו סולו

הטרצה והקשר המזרחי —

עודד אסף

مراجعة לשונית בעברית :  
عطירה אופק, עפרה פרי

תרגום וمراجعة בעברית :  
ד"ר מחמוד עבאסי, סוהיל רדואן

תרגום וمراجعة באנגלית :  
גילה אברהםsson

# על המלחינה

יצירותיה עד היום לבסמת הקונצרטטים:	— 1977
נערה ושם לימונאץ, פואמה סימפונית (ממ"י)	
נערה פרפר נערה, מחזורי שירים לסופרano או טנור בගירסאות לשני הרכבים — מזרחי ומערבי (ממ"י)	— 1980
התאוששות, חמיש מיניאטורות לצ'ילו סולו (ממ"י)	
השען רוזה לישון (מלחים: מ. לינשטיקליס), למקהלה ילדים או למקהלה נשים (המ"י)	
סיטטה לפירות הארץ לגיטרה סולו (ממ"י)	— 1981
שירשה מדיגלים לאבוב, קלרינט ובסון (ממ"י)	1983 — 1981
עשרה رسיסים לאבוב, קלרינט ובסון (ממ"י)	— 1984
קינה (מלחים: אלזה לסקר-שילד בתרגום י. עמיחי) לסופרano, מקהלה נשים, שני נבלים וכלי הקשה (כתב-יד)	— 1985
ברזל וצמר לקול, חליל וסרגט מגנטית (מוסיקה לבאלט)	
זרומאטיקה לפנסטר עם מיקרופון-מגנט (כתב-יד)	— 1986
זמנית לכינור, חליל וקול (מוסיקה לבאלט)	

בשנת 1983 הקימה ציפי פליישר את קבוצת "מלחינים בעקבות שורשיהם", המקיים מסעות קונצרטטים אשר בהם דנים המלחינים ברזי הקומפוזיציה העכשוית, תוך שיחה עם הקהל והדגמות בעזרת גגנים. מאז סוף שנות ה-70 הצטופה לסלג המורים במחולות למוסיקולוגיה באוניברסיטה ת"א ובר-אילן. במשך שנים רבות הוראה של תיאוריות המוסיקה, פיתחה שיטות חדשות וחשובות ובכוננה לפרסמן בעtid. עתה היא מכינה תיזה בתחום חקר האופרה הקלאסית, במסגרת לימודיה לתואר שלישי במוסיקולוגיה. ציפי פליישר מתגוררת בחיפה, נשואה לבשן אהרון דולגופולסקי ואם לילד. עם תלמידיה הרבים נמנים מלחינים ומנצחים ידועים שם בארץ ובעולם.

פרי רוט

ממ"י — הוצאת המכון למוזיקה הישראלית, ת"א  
המ"י — הוצאת המוסיקה הישראלית, ירושלים

ציפי פליישר נולדה בחיפה סמוך להקמת המדינה (1946) והיא נמנית עם דור המלחינים שהתחנכו בישראל.

הכמיהה עצמאית לפני קום המדינה הביאה עימה את הצורך ליצור תרבויות מוסיקליות חדשות. מניחי יסודות הריאנסים של תרבויות זו היו עסקים בניסיונות לגשר בין מסורות העבר השונות — בעיקר האירופיות, שהיו עמוקות עמוק במהותם — ולא יכולו אף לא רצוי להשחרר מהן. למעשה, הם העתיקו את מஹותם הקודמת למקום החדש, וניסו להטמע את חוויות המפגש הראשון בסוגנון המתגבש.

זו הייתה התשתית המוסיקלית שלתוכה נולדה המלחינה ציפי פליישר. אלא שהיא, להבדיל, לא עקרה הארץ ותרבotta, ושורה ינקו מן הפלוריזם התרבותי של פיסת ארצו. ציפי פליישר קיבלה את חינוכה המוסיקלי מתלמידי דור המייסדים, אנשי דור הבניינים. הללו שאפו להרחיב את אופקיהם, תוך שאיבת מזרמים ביןלאומים וחיפושים נרחצים במערב, בעודם שפעה להעשור את עולמהabisודות מותק תרבותית עמי האזור.

כבת הדור השלישי של מלחינים ישראלים, היא פרצה והקדימה את דורה. ציפי פליישר מוגزة ביצירתה את כל תרבויות המקומות, יחד עם היסודות האיתניים של תרבות המערב, אותן ספגה בבית הוריה ובמשך כל שנות לימודיה. כילידת חיפה — עיר של דמיון חברתי ותרבותי בין יהודים ובני מיעוטים — היה זה אך טבעי לנגן.

את לימודי השישי בביה"ס הריאלי העברי בחיפה בмагמה המזרחנית. לקרה סיום לימודיה שם כתבה מוקפה על אודות הזמר העברי, מחקר אתנומוסיקולוגי, אותו המשיכה לטפח והרחיבה מאז עד היום. במשך כל שנות לימודיה, מילאה תמיד פונקציה של "תרבותנית" בפעילותה הן בתנועת הצופים, הן ב��וי חיות קדמים והן בתתי-חולים למען פצעי הקרב, חייה והחייתה את הוויית הזמר.

אחרת מטבחות המכובקות — פעילותות מקבילות בתחוםים שונים-כביכול, בעת ובעונה אחת; אינם בזכותה תכוניה זו הגיעו לסייעיה בעבודה החיצונית בעמדות הלחנה האמנויות.

בשנת 1967 סיימה את המדרשה למחנכים למוסיקה בת"א והצטרפה לסלג המורים, וב-1970 סיימה את לימודי באקדמיה למוסיקה ע"ש רובין בירושלים במחלקה לתיאוריה וקומפוזיציה. בזמן השלים את לימודי רגשון בלשון עברית, בהיסטוריה של המוזיקה התקיכון ובספרות ערבית באוניברסיטת ת"א.

הodont לחיזוקים הרבים שקיבלה ממורה החשובים יצחק סדי, נעם שריף, מנדי רודן וחיים אלכסנדר, החליטה להתמסר להלחנה, אך לא בטорм הרחיבה את הספקטרום התרבותי שלה. מכאן ואילך היא הופכת לאוטו "אמון מעופף" המफש בכל פינה נידחת עד קצת מציליל המוקם, עד קמצוץ מתוק מסכת חיים מסויימת שהצליחה להציג לתוכה, וככל שטעהה טumo של מקום זה או אחר, משכה אותה הזיקה העזה לפולקלור עוד ועוד. במסעותיה ספגה מתרבויות אגן הים התיכון, ארצות המזרח הקרוב והרחוק, אפריקה על כל חלקה, אוסטרליה וניו זילנד, אמריקה, הקוטב הצפוני וכמהן אירופה המופרתת. לאחרונה ביקרה בהונגריה ובפולין,צד נסיעות שגרתיות לבירות אירופה.

בשנים 1970–1976 למדה ציפי פליישר בלשנות שמיתות לתואר שני באוניברסיטת ת"א, ותוך כדי כך השלים תואר שני בחינוך מוסיקלי מטעם אוניברסיטת ניו יורק. אז כבר החלה בעבודות הלחנה והקימה את שלישית הזמר הנשית "בנות חוה", להקה קולית יהודית בנוף הזמר הישראלי דאז. העבודה עם להקה הניבת אריך-נגן\* שראה אור ב-1973. בשנה זו, שנת מלחמת יום הכיפורים, שבה ציפי פליישר וערכה בין מחנות צבא ועמדות קדמיות בתכניות בידור ואמנות לחילילים.

למרות טראומת המלחמה — שימושה האמנותי מופיע ביצירתה בתקופה יותר מאוחרת — המשיכה ציפי פליישר להתקדם בהלחנת מוסיקה לתיאטרון ובאלט והקדישה את התקופה שבין 1973–1976 לזרים אלה. בין השאר הייתה המנהלת המוסיקלית של תיאטרון לאחרקה הצעיר, הלחינה להקת ענבל, לתיאטרון לילדים ולנווער שליד משרד החינוך והתרבות ולהקת המוחלabin היבנקיוביץ. בתקופה זו נוצרה המוסיקה להציגות "עליל כיינור", "מכתשים, סלים, זרדים", "שייקספיר", "בצל הפלא", "עלילות מיקי מהו", מוסיקה להציגות רדיו ועוד.

שנת 1977 הייתה שנת מפנה בדרך המוסיקלית. בשנה זו הבשילה בה היכולת להלחין לבמת הקונצרטטים. מטענה המוסיקלי מכשיר אותה מזו להתנסות יצירתיות בסוגנות שונים, בטכניקות הלחינה מגוונות ובணויות מזיגה, שבכוומם להביא להצללות מקוריות ולהתחדשות מתמדת. "כל יצירה היא התמודדות עם אתגר חדש, ובראש ובראשוונה — עם קומפלקס-הצבע שאני מдумינית עצמי", היא אומרת.

יתכן כי מלחמת יוון-הכיפורים והזעוז שעבר על האיזור כולם, הם שהולידו את יצירתה החשובה, הפואמה הסימפונית "נערה ושם לימונאץ" — שירה תזמורתית תיאורית לשירו של המשורר הלבנוני-נוצרי שוקי אביש-שקל. יצירה זו, המבטאת את הקרע בו שרו האיזור, משקפת את ה"אני מאמין" של ציפי פליישר. היא מתגלית בה כ"מלחינת המזרח", על כל המשתמע מכך. מיד לאחר מכן הלחינה את מהזור השירים "נערה פרפר נערה" למולטיהם של מושרים לבנוניים וסוריים בගירסאות לשני הרכבים — מזרחי ומערבי.

## ארבעה שירים – האזנה והתרשומות

המלחינה ללחנה ארבעה שירים מתוכה השירה העברית בת' זמנה ואיחדה אותם בהלחנה למזרור רצף אחד. היא בנטה כו דראמטי משלה, לאחר התרשומתה מן המלים.

בכל אחד מן השירים נפרש מצב קיומי של אדם בעולם, בעיקר בעולם המודרני.

בשיר אהזה מספר הדבר שהוא בנה לאל מעלה מוארת ובילה במעלה מוארת זולות, כנראה מתחזק תקויה להתגלות האל. וכן, ציפיה זו התממשה. ההתגלות המיווחלת היא האירוע המרכזי בשיר, והוא מוקמת במרקז. בהמשך ההתגלות התKİימה איפוא אינטראקציה בין הדבר לבין האל. אבל אז בא הבוקר; האל נעלם, ולא שב עוד. לפני איפוא מצב אופני לאדם בעולם המודרני, מצב של אובדן האלים, אשר מי שידע אותו קודם לכן מצר על אובדן.

בاهזיני למוסיקה, התרשמתי עבוקר משלושה דברים:

א. שקט מוסיקלי, השorder בשיר כמעט לכל אורכו, ומיטיב להחדר בו אטמוספירה אקזוטית.

ב. כמות רבה של ציללים גבויים, המבטאים ערגה בלתי פוסקת כלל.

ג. התגברות גדולה בעוצמת המוסיקה במילים "היה הוא בא עדי". שורה מרכזית זו בשיר הופכת גם למרכז הבוויי המוסיקלי ויוצרת מעין شيئا, כאשר הצלילים הגבוהים נעים במרירות, יחסית לשיר כולם, והמלחין נהוגות אז ב"ציפיפות" – אולי כסימן לגעגוע גדול של התרשומות בקשר הדבר.

בשיר השני, **עיפויים**, מספר הדבר שהוא תלוש, מרוחף ללא נקודת אחיזה. הריחוף הזה נובע מטלילה שטטלושו שדים: שד אחד זורה לו מלך על שתי עיניו והשליכו כדורי אל בין רגלי השבט.

שדים נוספים בעטו בו, העיפוו לאגהיהם לעבר המדבר, בנוטלים ממנה את כל היקר לו. כל זאת מבקש הדבר לספר בראשית השיר לאמא הכהוצה. השיר כולם, על שורותיו הקצרות ועל האליטרציות שבו, ממחיש את שברונו של הדבר. השיר נפתח כמו בזעקה, אולי קרייה לעזרה, עובר לביטוי של בהלה מסערת הטלילה ומסתיים כמו באנחה כבושא, המודגשת בחרוז אי.

במוסיקה של ציפוי, מיד עם תחילת השיר, אני שומעת ניגוד דראמטי חריף לשיר הראשון. זאת בשל הצלילים הסוערים והמהירים, הנכנסים מיד לאחר הסיום השקט של "אהזה". רקמת הפוגה, אשר בה כאלו מתחכחות הנימות זוזו, ממחישה היטב את משקל השדים בדבר המבוהל וחסר היישע.

בשיר השלישי, **ארון המתים שמכסהו רחוק**, מעד הדבר על עצמו שהוא עומד על סף הטירוף. הדימוי מצינו במשמעותו רצוף, על אחת כמה וכמה כאשר כולם מצטרפים לו, אשר חסרונו של כל אחד מהם עלול להביאו לידי טירוף, על אחת כמה וכמה כאשר כולם מצטרפים יחד. השיר מסתיים במספר דימויים רביעו עצמה אודוט מצוקתו של הדבר, ומציגים את כמייתו ליציבותו כלשהי בחיו.

במוסיקה לשיר זה נשמעת היטב סערת הטירוף. השקט ה"בראשית" שלפני הסערה הופך במהרה למסקכת של התחלפוויות ושינויים תכופים – גבוה ונמוך, איטי ו מהיר, רוגע וצעק. יש כאן המשך ישיר ל"עיפויים". ההתקפות האורגניות מגיעה לשיאה בצווחה האחרונה, המזכירה הן את כוחות העורבים והן את התפרצונות חסרת-הרסן של אדם היסטורי.

השיר הרביעי, **נעורה פרפר נעורה**, מכניס אותנו לפטע לאוירה אופטימית. הוא כען אגדה המסופרת לילדים. גיבורתו השיר נתונה במצב של חלום יפה. המלה "פרפר" מתארת מיד אל מושגים של חופש, קלילות, יופי וצבעוניות. יקיצתה אינה מביאה לה התמכחות מן החלום; להיפך – מושא החלום חודר למיציאות עולמה, ושוב אין הוא מודעת אם היא "נעורה שעלה חלמה שהיא פרפר/או פרפר החולם שהוא נערחה". מצב זה הוא מצב מתensus, עד בוא השינוי: "ובלילה נשב רום קל". בתחילת השינוי הוא מזער, ואוירת החלום ממשיכה לאפוך גם את הנערה וגם את ברזונה, המctrף אליו. אבל אחר-כך – בחוץ נתקרע. אין בשיר זה יחיי קונקרטי של אשון כלשהו, אבל הקורה חש היבט, כי יש כאן סמל לאירוע הרסני הנגרם מבחוץ, ומשפיע בעוצמה על חייו היחיד.

הלחן לשיר זה מבוצע על-ידי קו אדים בלבד, ללא ליווי. כך, לאחר הצקה הרמה שהושמעה בליווי כלים בסיסיים "ארון המתים שמכסהו רחוק", בולטת ה"דקות" והאנטימיות של קו הזمرة. אוירת החלום ניכרת בגובה הצלילים, תנועות הפרפר ניכרות היטב בסלסוליו הקול. נקודת המפנה מורגשת בצלילים נמנוכים, רῳוי עצב, כאשר מופיעות המלים "יבחו צתקען". המלה "פרפר" הולכת ונמנוגת ומהזין שומע את פרפורי הגסיסה של הפרפר עד לקרע, המומחש היטב בהפרדה הבוררה בין שתי החרבות של המלה המושרת "פר-פר".

מונך נסויי בהנחיית מורים בספרות (בחוראה המשלבת תחומי אמנויות שונות ובחם ציור ומוסיקה), אני ממליצה לשלב האזנה לתקליטי מיוחד זה בסוגרת שיעורי הספרות הניתנים בבי"ס העל-יסודי. לאחר הוראת שירי המשוררים, כדי להשמע את המוסיקה של ציפוי פליישר. המוסיקה מחדירה ביתר-שאת את מלות השירים ואת אווירתם; בכך היא מקרבת את המאזינים לציעירים באופן בלתי-אמצעי אל העולם התרבותי המשתקף בשירים. רצוי להביא בפני התלמידים את הגירסה המערבית תחילתה ואחריה את הגירסה המזרחית. זו הארוחונה היא שלב מתקדם יותר בדרך להיכרות עם תרבויות המזרח. הנחיה מפורטת יותר מובאת במאמרי "מן השירה העברית בת' זמנה – ארגון והפעלה של ייחוזות לימוד לחטיבה העל-יסודית" ("על-שיח", תשמ"ז).

## נעורה פרפר נעורה גם לתרגום יש מנגינה

### (דבר המתרגמים מערבית)

תרגומים מלשון הלשון הוא פעולה יצירתיות ולא העתקה טכנית של "משמעות". לא זו בלבד שהਮתרגמים חייבים להתמודד עם בעיות של חזרה ומשכקל, עם צליל ומקבץ – אלא שעליו לוודאי יסודות, שנעודו ליצור את הרცף הטקסטואלי בשיר המקורי, לא תחמקו מבין אובייקטים שונים ומשונים כדי להתגבר על "מחסרים" תרגומים, כגון קונוטציות תרבותיות והистוריות. הקימיות בלשון המקור וחרשות בלשון שאלה הוא מעביר את השיר. אכן, כך הוא הדבר לגבי כל תרגום, אך בתרגום שירה קשה הדבר ומורכב שבעתים.

השירה העברית של ימיינו עוננה שומרת על יסודות ונורמות שבאו לה מן המורשת הפיוטית הקדmonoית, אשר ראשיתה בתקופת הטרו-אסלאמית והמשכה בראף של 1500 שנים לערך, והיא אשר הניבת התקינות עתיקה בין לשון המקרא ולשון ערב, בשירת "תור הזהב" השכilio להקים את הקשר הלשוני-תרבותי בין לשון המקרא ובאזור הארץ לשלוחה כזרה כמעט בכל הארץ, ועתים גם תרגמו משירת עבר הקדומה לשון ערב הקדומה לשלוחה כמעט בזורה ואולם מתרגמים ישראלי בז'ימיינו יתקשו להפנות אל אוצר-הלשון והתחלבות של יהודה הלוי ואבן גבירול, בבואו לתרגם יצירות מהשירה העברית לתקופותיה. עליו למצואו "מנגינה" חדשה, שתתחבר את הלשון העכשווי של לנו עם זו הקדומה; למehrba הצעיר, עדין לא זכינו לתרגם צורה אחת לשירים יבנוניים טוביים משירת פולין, רוחקות וקרובות, אך שירה לפיך, קיימים בעברית תרגומים טובים משירת פולין, רוחקות וקרובות. המתורגתמת כהלהקה פערבית היא נדירה ביותר. ואילו שיקשה לתרגם את אchmod שוקי ואת אל-ג'יאחרי, בני איסלאמי ואת אל-מונטנג'י בן המאה ה-10, כן יקשה לתרגם את אchmod שוקי ואת אל-ג'יאחרי, בני המאה ה-20, שכתבו בנוסח ניאור-קלאלי.

שונה הדבר כשמדובר בשירה העברית המודרנית והמודרניסטי, וביעיר זו של עשרים השנים האחרונות. משוררים כאונסי אל-חאגן, שוקי אבישי-שקר, מוחמד אל-מאגות ופואד רבקה הצליחו להשתחרר מהנוסח העברי הקלאסי כמעט בבהא-את, וסיגלו את שירותם לנוסח הדומה מאוד זהה של השירה האירופית והאמריקאית של ימיינו. מבחינה זו נעשית מלאכתו של מתרגם דוקא מיצירותם של משוררים אלה בקובץ "נהר פרפר", שהופיע בשנת 1973.

אך בעוד שירים אלה מזמינים מלאכה קלה לתרגם, עלול הקורה – שאינו אמון על הווי החיים והנורמות החברתיות של המזרח העברי (במקורה זה לבנו וטוריה) – להתקשות ביותר בהבנתם. שיבוצים של מראות-כפר, של חיי יומיום ושל סמלים לוקאלים עתיקים במרקם פוייטי – سورיאליסטי או אימאזו-יסטי, מטיל על הקורה מעמסה פרשנית כפולה ומוכפלת. אך דומני שכדי גם כדי המאמץ הזה.

פרופ' שwon סומך

## המוזיקה – מה היא אומרת?

(ניתוח סגןוני)

א. למשפט הזרמה יש תכונות-מבנה טיפוסית: עלייה לשיא בלוויית קרשנדז, שהייה וירידה בלוויית דימינואנדז. הנה שתי דוגמאות:  
 המשפט הוקאלי המתחיל ב"במסותורי שלמלך" ומסתיים ב"ידעו ששות האחים הגנוי" בשיר מס' 1:

The image shows a page from a musical score for 'Nesimah'. The top staff is for the voice, starting with a dynamic of *mp*. It features a mix of common time (3/4, 4/4) and 2/4 time signatures. The lyrics are in Hebrew: 'לה- מה- בָּבָת - גַּעַת טַף- אַלְרָא- לְלָא- רַיְזָה- תֹּו- מִפְּנֵי- בָּבָת'. The bottom staff is for the piano, with dynamics *f*, *mf*, *mp*, and *p*. The lyrics for the piano part are: 'בַּיְמָה- הַנֶּסֶם- בְּדָא- בְּהַפְּתָחָה- שָׁמֶן- עֲמָד- מִתְּאָאוּ בְּדָעַ לְיָוָן- בְּגַעַת- בְּיַעַשְׂתָּא- בְּאַהֲרֹן- הַיְהָה- בְּנֵי- יִשְׂרָאֵל'.

המשפט הפותח את שיר מס' 3, "עומד אני... על אדו החלוץ":

*Rosh Hashanah*

*mp*

*mf*

*f*

רִוחַ-תְּהִ-הָן  
אָמֵר - - -  
לְוָנָה - - -  
לְוָנָה - - -

ב. חילופי משקל תכופים בתוך משפט מוסיקלי אחד, הן במשפטים הוקאליים והן באינטראודום הפליליים.

ר' לדוגמא מתוך שיר מס' 3 :

A musical score for piano, page 7, featuring two staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measures 11 and 12 are shown, with measure 12 concluding with a repeat sign and a three-quarter time signature.

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and a common time signature, with a key signature of one sharp. The bottom staff uses a bass clef and a common time signature, with a key signature of one sharp. Measure 11 starts with a half note in the bass staff, followed by eighth-note pairs in the treble staff. Measure 12 begins with a quarter note in the bass staff, followed by eighth-note pairs in the treble staff.

איןטראלוֹד צָלִי, תפְקִיד הַפְּסָנְטוֹר (תִּבְוֹת 33 – 40)

בתחומי המלודיה

"...בעוד שכבר התגבשה מסורת מודרנית בשירה העברית, לא התגבשה מסורת מוסיקלית מקבילה  
מלחמיה ישראליות ולא ערביות, היא העושה את המלאכה..."  
כתב עוד אסף\*: חידוש הגدول ביצירה זו הוא בהלחנת מוסיקה מודרנית אמנויות לטקסט עברי מודרני, ועל זאת

תהליך הלחנה של מוזר שירים זה, על גירסאותיו השונות, היה מיוחד במיוחד. הוא נכתב ב-1977 ובסוף עברי לשתי הגירסאות הפלויות, המערבית והמזרחית. ביצוע הבכורה היה בפברואר 1979 בבית אריאלה, ת"א, במסגרת "במת מלחין" מטעם איגוד הקומפוזיטורים בישראל. הגירסה הערבית נוספה במאי 1983 ב"צוווא", ת"א, במסגרת אחת מתכניתו "מועדון שירות המקהלה" של

המרכז לתרבותות המקלה דاز, במפגש מיוחד של המועדון שהוקדש לשירה ערבית. הבכורה של המחזור כולה בגירסה המזרחיית עברבית התקיימה במאי 1984 עם מרינה לוייט (סופראן), נשים דקווואר (כינור מזרחי) ותיסיר אליאס (עוז), באירוע בכורת הבית של המכון למוסיקה ישראלית — ומיד אחר-כך באקדמיה למוסיקה שבאוניברסיטת ת'א. זו הגירסה שהוקלטה לתקליטז. שיר מס' 4 עובד למקלה עיי' המלחינה בගירסתו הערבית, להזמנת המקלה הפילהרמוניונית בקייז 1984; מאז הוא מהווה חלק מרפרטואר המקלה, בביבועיה השגתרתיים בארץ ובסירוריה בחו"ל.

הפרטיטוורה עברית אף היא כמו גלגולים, עד לגירסתה הסופית בהוצאה המכוון למוסיקה ישראלית (מספר 6228). הטוניקה הושווה לדו בכל השירים. שיר מס' 3 נכתב במקור בחייב טון גבוה, ברהט, וудין בירישה ראשונית זו הוקלט ע"י רובי ויז'ל-קפסוטו ומופיע כך בתקליט זה. בכל השירים נעשה שימוש אקורדיוני שלוש שפונות (עברית, ערבית, אנגלית) באותיות לטיניות.

תקופות של המלחינה, בהתחשב בכך שכליים מזרחיים כמו עיט ועילים על במת הקונצרטים, שפחות יופיעו בתרבות הערבית ולפניהם כלים מערביים.

זהו ייצור אוניברסלי, חדורת אקספרסיוניזם וקאלי מחד ואימפרסיוניזם מודאי מכאן. האקספרסיוניזם הוקאל מtbody בזمرة, שהוא בין דקלמציה לשטף ריתמי חופשי, רוויית כרומאטיקה – ביצירוף מרוחים 딸וננטיים כטריטוניים, ספטימיות וקווניטות מוגדות. תמנות האימפרסיוניזם המודאי מתקבלת מצירוף כל אלה להרמוניות של הפנתר.

על בסיס זה, המערבי ביסודותיו, נוסף הגיון המזרחי-ערבי בקוראים הליניים, עם השימוש במודוסים הערביים על המיקורוטוניים שלהם והסكونדות המוגדלות, כאשר המיקורוטוניים מבוצעים אף בחצאי טונים. גם המבנה הריתמי, המשופע בחומר סימטריה, מוסיף נוף מזרחי משלו.

נition לחוש את טעם המזוחה בilter שאות בגירסה המזרחית (זمرة בעברית בלינוי כלים מזרחיים). הדבר מתבטא בטקסטורה הדיליה של הקולות הליניארים, בשילוב הפלி המזרחי-יטיפוסי, באינטונציה של הכלים המזרחיים ובדיקציה המיוונית של השפה הערבית. הגירסה המערבית מזגינה נverb את הנטישה של גול עם לגוני הרמוני.

ה-אשורי וה-בבלוני, שפה זו הייתה נפוצה בתקופה זו. תקופה זו הייתה תקופה של אמצעים תרבותיים וטכנולוגיים מתקדמים, אשר אפשרו פיתוחם של מנגנונים מתקדמים. תקופה זו הייתה תקופה של אמצעים תרבותיים וטכנולוגיים מתקדמים, אשר אפשרו פיתוחם של מנגנונים מתקדמים.

זכור כי המחוור בוני מרובת שירים שונים, בעלי חומר מלודי שונה, הקשורים בקשר של ניגודי אווירה וטמפו. בכל זאת ניתן למנות במידוקיק את היסודות המוסיקליים המשותפים לשירים כולם, אשר יוצרו מבלתי סטויי אחד.

בתוכם הארץ

א. המבנה זורם עם הטקסט, חופשי בעיקרו, ואין כפוף לצורות מוסיקליות מסורתיות. כל השירים הם למעשה Through Composed כשהזהירות הרגמנטרית המוערת, אם ישן, אין משמשות כאלמנט צורני. תופעה טיפוסית היא פתיחות אמצעיות, על צלילים נומכים יחסית, בתחילת בית שני (לדוגמה במלים "בְּמִשְׁתָּרֵיו שֶׁל מַדְבֵּר" בשיר מס' 1, ובמלים "עֲבָרוּ מִאּוֹת בְּשֻׁוּים" בשיר מס' 4)

ב. הפרוזות המלודיות-קוליות מנותקות ע"י הפסיקות, כאשר אינטראlodים בילים הם "מללאים את הרוחה" שבין קטעי הזמרה (נזכר למשל את האינטראlodים הבולטים שבין "מערה מוארת" ו"יליות בלתי נחולקה" בשיר מס' 1. וביו שדי ענק" ו"בעתוני לגבהים" בשיר מס' 2).

\* עודד אסף: "פגישה שعود לא היהת", עיתון 77, אוקטובר 1984, עמ' 27.

להלן דוגמאות אחדות מתוך שיר מס' 1 הממחישות את הטכניקה:

הסיל בפסנתר ABOVE מזו הusual. מיל' ולה  
קורומאטיים לccoli. לה-לה גובה הקול.

קו העוד פה-מי נמצא  
באט' (או טנוו) של  
הפנטה. כל שאר  
הגבאים בפסנתר הם  
ביחסים של סדרות  
— גדולות או קטנות  
— לבחים המופיעים  
בחליל, בקול ובعود.

קו הבאס בפסנתר זהה לקו העוד. באקורד  
הראשון — פה-לה-לה(סולול)-סיל — נמצאים  
בקול ובכלים. מיל' כורומאטי מי בחליל.  
באקורד השלישי — פה# ולה שכנים מי ולסול#  
בחליל ברבע חקוקו.

ג. ה"איינטראפטציה" המיוחדת למקרה מביאה להיווצרות גוון מודאלי, הן בתכונות מלודיות (למשל, הדמיון הרב בין המקדים קוֹרְדִּי והמודוס הפריגי תופס מקום בולט), והן בනחתה על נקודות סמיוטיות שבתוכן חבוים מעין מרכזים טונאליים. לעיתים אף קורה הדבר תוך שילוב ביטונאי.

אוחז הפרטיטה יוכלים להבחן כי בשיר מס' 1 יש המשכה בולטת למרכיבים קבועים, שבהם סיל (סיל) ודו# (יתכן חלק מהפה#) הם הגבהים השולטים. המשכה זו מתבטאת הן במיל' הליניארי (פה# ודו#) בולטים ביחסים בין פרוזות עוקבות ו בשלוב בהבים אלה כתחולות וסימונים של הפרוזות) והן במיל' הורטיקלי (בולט סי/סיל בנקודות אתנחתה בباس בשילוב עם פה# ודו#, כאשר "באס" זה מיזוג בפסנתר או בעוד).

נעקב עתה אחר תופעות מרכזיות המיוחדות לכל שיר ושיר.  
בשיר הראשון, המשרה אוירה של מעין "איימפריסוניים מזרחיים", בולטים שברי הפסוקים, בריחת מפונקציונאליות הרמוניית, ריחוף מתמיד לגובה וסחרור טוטאלי מכבי הצורה. מעניין לעקוב כאן אחרי אזכור המקרה: לדוגמא, נעימת העוד בתיבת הפתיחה מבוססת על המקדים סי'קאמ במקומו (מייל-פה-סול-לה-לה), ונעימת הקול בסיום השיר מציגה את מקדים קוֹרְדִּי (המקביל למודוס הפריגי) בטרנספויזיציה:

הפסנתר מסיים אף הוא בסיום פריגי (לאוחז הפרטיטה): בתיבה 52 דו-סי, במקביל לעוד דו-דו#).

כדי לזכור כי לאינטראפטציה יש כאן חלק חשוב במבנה הצורה; לעיתים הם מתקדים כפוסטולודים לפרוזה וקוראלית ולעתים כפרolidים. לפרוזות הווקאליות עצמן יש תוכנה כמעט איחודית: הן עלות לשיאן בועת ובעונה אחת במנעד ובдинאניקה, ואחר-כך יורדות ע"י הנמכתה במנעד והחלשת הדינאניקה.

בשיר השני מבוססת התפישה על פרודוקס: תנעה בלתי פוסקת, מעין חוסר מנוחה, יחד עם יציבות עיקשת שתיצור הרגשה של חריצת גורל. יציבות זו מושגת ע"י השימוש במקום אחד ובמשך קבע לכל אורך השיר (ראסט), כאשר חוסר המנוחה מושג ע"י גיוון רитמי של פנים הפרוזות וחיכוך קולות מתמיד של הרקמה הפוגאלית.

בדוגמא הבאה ניתן להבחן כיצד נעשה השכתב האקווי-ריטמי למספר שפות בפרטיטה; התווים הקטנים מצינים את החריגות בלבד זה. מתחת לקווים הווקאליים שברפרטיטה, שכולם דומים בצלורותם לקו זה, נוספים כМОון קווי הטקסט בשלוש שפות, בתעתיק לטיני. ראה לדוגמא תיבה אחת כפי שモפיעה בפרטיטה:

#### בתוךם הרמונייה והסולימות

א. השימוש הבלוני שיטוי במקאמת הביא לפיתוח שפה הרמוניית מיוחדת במינה; זו מכילה צירופי אקורדים טיפוסיים של קווארטות, קויניניות וסקונדות (כולל מוגדלות) מתוך מגמה לכורומאטיקה יתרה. כרומאטיקה זו מחליף בගירסה הכלים המערביים את המיקרטוניים; לדוגמא, ראה כיצד סולל בקאנון/עוד מתורגם בפסנתר לסלול#-פה# יחד, בשיר מס' 1 (לפני כניסה המלים "לילות בליטי"):

ב. חרב מורכבותם של האקורדים, אשר מונעת אוריינטציה טונאלית ברורה, נשארת הטקסטורה דיללה ורויית מצלולים עדינים; כך ניתן לעקוב בקלות יחסית אחר הטכניקה ההרמוניית. בගירסה המזרחתית מתקבלת מעין פוליפוניה בשלושה קולות וbegirsa המערבית תופסת החרמונייה מקום מרכזי בlijio הוקול, כאשר בפסנתר נספדים דייסוננטים קרובים (בד"כ סקונדות גדולות וקטנות) לתשתית ההרמוניית הבסיסית.

נראה לדוגמא את הפרואה הראשונה, המבוססת על מקום חגי'ז מסול:

מבחן חגייז המקורי

אotto מקום בטרנספויזיה מסוול

פרואה ראשונה בכלים ואחיך בקול  
3

בתחילת השיר, במקומות שהסקונדה המוגדלת בא בה Kontakst Skondali, מורגש היטב הגון המזרחי, האותנטי. לעומת זאת בהמשך השיר ניכר השימוש ה"מערבי" במקאמים, בדרך של אקורדים מפוקרים רבים מעוצבים "צלצול" ספטאקורדי; ראה לדוגמה מקום מתווך האינטראול הדפליל שלפני פתיחה בית שני:

לצד המרכז הтонאני דו, הבולט לכל אורך היצירה תוך שימוש בסיסונדה המוגדרת להל-סי בקו הלהליני-ארקי (בדומה למינור הרמוני), בולט מרכז טונאני על מי. כולנו זוכרים את משפט הפניהה ההטונית-אליפטוקציאונאי; יסתכלו נא אוחזי הפרטיטורה, לדוגמא, בmphלך שבתיות 23-25: במקום אהה מופיעעה קדצתה על מי בקו הקול, בשילוב עס דו בباس של הפסנתר. ועוד: האקורד הקווארטלי המהמסים את השיר, על אף מרכיבותו, משתמש בדו כבאס (פסנתר ועוד); מיויסי בולטים אף הם בין אליליו.

השיר הרביעי, שהוא האנטיקליימקס של המחזור, נבחר בשל היינו שונה. לעומת זאת הנטיקליימקס של המחזור מעירוב של חלום ומציאות, יש נקודת אורך ואופטימיות במלחה "ילדים". הקונספסציה המוסיקלית התבטה ברצון ליצור סמליות לפרפר ולילדים בדרך של שיר נשי וקל, ללא עצומות גנדולות – כעוזן מעוף קליל. התמימותות התפיסה היא בהלחנת שיר אקפקלה לקובל סופריאו, במנעד

החל מ"יבחוּ נתקרעוּ", על פה (חחל מ"יבחוּ נתקרעוּ"), ממש בצדומוד ללחולותה הזרוניות.

הבראה לדיוגטיא להבראת חוויה הוא השואג  
המזרחיים של מוטיב הפהור החוזר בסקוניות רבות.

(תיבות 83–91)

מירה יוסף

**נושא הפגאנטו** הוא המוטיב הפותח בכינור

A musical score for two voices. The top voice starts with a forte dynamic (f) and a eighth-note pattern. The bottom voice enters with a sustained note followed by eighth notes. The key signature changes to one sharp at the end of the measure.

ולאחר כניסה הקול בחיקוי, משמש דוקא הוא כ"נושא נגדי" להופעות החזרות וشنנות של המופיע בכלים.

שם كانوا לאינטראקטיביים מוקם חשוב במבנה הצורה; הם החוצצים בין קטעי השיר שאוטם קבעה המלחינה כ"בתים", אף כי הטקסט במקורו רציף. על-פי הקומפוזיציה מסתתרים "בית א'" במלים "שדי ענק", אח'כ מופיע אינטראקט, וلسירום ("נטלו מאצבעי טבעת-שי וזחב שניגעפעני") יש לנו קודה. המדבר", שוב מופיע אינטראקט, ולסירום ("חומר הסימטריה, הבולט כל-כך במבנה אמן, אלמנט הקודה שאול מן המוסיקה המערבית; אך חומר הסימטריה, הבולט כל-כך במבנה קומפוזיציה זו, הינו בעל טעם מזרחי מובהק. אף האינטראקטים, בנוסף לתפקידם הצורני, נועדו כדי לפרק את מקום ראש הערבי ולהפגין את אפשרות הבניה המלודית הבלתי-נלאית מתווך צלליין

**בשיר ארון המתים שמכסהו רוחק**, הקול הוא המבטא בראש ובראשונה את המזוכה הנפשית. באמצעותו מובאים בנאניות השינויים הדרמטיים בהליך הנפש של הדובר, מן השקט שבטרוף ועד להתרצות ההיסטוריה. مكان ההתעכבות החדרגתית בכל המרכיבים המוסיקליים – מlodיה, ריתמוס, דינמייקה. בולטת מאוד התפתחות היכיוניות המלוודית בתנועה מתמדת כלפי מעלה. גם כאן מתחולק השיר לשני חלקים בלתי שווים, הפעם בהתאם לחלוקת הטקסט, ויש גם חלוקות משנה בבית הראשון. טכניקת הלחינה מתבססת על חזירות. נראה לדוגמא כיצד חזירות פרזות מוסיקליות בוריאניות (אם רתמיים ואם של הרחבה המעד) –

בבית הראשון:

## בבית השני:

הראש של שיר קונבנציונלי כביכול, המבוסס על מלודיה עם ליווי תוך התבאלות הקול (לעומת שני השירים הראשונים, בהם נופל הנטול באופן שווה על הצללים והקובל) מסתבר כמעט, לאחר שחושפים את רוזי התוכן הרמוני של אותו ליווי. כדי להקדיש קצת מקום לשימוש הקפרייזי במקאמאת" כדברי המלחינה, הבולט כאן בעיקר לגבי שניים מהם – חגיאז ונperfizi.

לקראת סיוםו מופיע הפיצ'קטו, המוסיף גוון חדש:



בפרק השני, בעל האופי הריקודי, מתרחבת ירידת מרכז הגובה (pitch). מוטיב ההתחלה, במוטציה הרמוניית בסוף היצירה



לעומת כתחילת היצירה, יוצר אשליה של רפריזה. האופי הרитמי



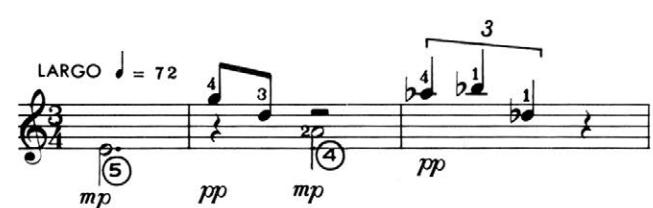
הנמרץ והמשקל העקבי המתחלף  $\frac{7}{8}$ / $\frac{5}{8}$  מכנים את המאוין למשטר קצב "מוחץ", בניגוד לחופשיות הריתמית של הפרק הראשון. לשם הדגשת המקצב הריקודי משתמש המלחינה בנקישות (golpe) על גוף הגיטרה:



הסורה היחסית מתבטאת אף ברמת הדינמייקה שהיא בד"כ ג', בבחירה הפראגמנטים הרитמיים החוזרים ובשימוש במגוון הרמוני-דיסוננטי (נגינה בו-זמןית על שני מיתרים, בניגוד לטרייל):



הכבדות הריתמית הנרבה שבנה ניכון הפרק השלישי מצורפת אל עולם נבחים עשיר ואל רקמת שברי פוגה. פוליפונייה זו באהה כאן לידי ביטוי באלמנט החוזר, המשמש כתחליפן של הנושא בפוגה הבארוקית: מרווח הקווארטה בעלייה. יש להציג מרווח זה ב יתר חריפות בעת הנגינה, ואילו הפסיקאות המזוננות דמוויות הקול הנגדי והאנטරולדים שבפוגות המסורתיות, יש לנגן ביתר קלות. הדוגמא הבאה, מתחילה הפרק, ממחישה רקמה זו:



הקווארטה בולטת אף כמטרה הרמוני עיקרי, מעין אלמנט הרמוני אשר כל המרווחים האחרים (בעיקר טرزות וסקסטות) מתיחסים אליו.

## סוויטה לפירוט הארץ

### צללים בחמוץ-מתוק

"מקור ההשראה לצירה זו הוא תפיסת נוף הארץ כמהות פיזית", לדברי המלחינה. מעניין שדווקא נופי שדות ופרדסים הם שחררו כאן בחזקה על צבעוניותם, עיסיותם וחושניות הארץ.

הגונונים, הצורות והגדלים, הריחות והטעמים, חבירו כאן יחד והוציאו מן הכוח אל הפועל יצירה שלמה בעלת שפה מוסיקלית משלה. הגונונים — אלה מיוצגים בעשור צלילי הגיטרה, על האפשרויות החידשות להפקתם; הצורות והגדלים — משתקפים מבנה וב貌ה וב貌ה-המקצב של כל קל או כבד, מהיר או איטי) וכן ביחסים המבנה שבין הפרקים השונים; הריחות והטעמים — אלה הכוחות הפועלים בעיצובו הסופי של כל פרק ופרק, מבנית יסודות הגובה (pitch) והארטיקולציה. כך מתקבלת בסופו של דבר אוירתו המייחדת של כל פרק ופרק.

טעם הפרי הופך ממתקן לחמוץ (לדוגמה מהקלמנטינה ועד לليمון) במשמעות פירוט החדר) הוא רעיון אסוציאטיבי להבנת היצירה. זו בנויה מטהילה של הפשטות המרכזים הטונאליים, ממרכזיים ספריים ל-12 מרכזים; דהיינו, ככל שהיצירה מתקדמת, הופך הצלול דודקאנוני יותר ויוטר.

אומרת המלחינה: "זהו נסיוו לבחון את מושג הדודקאנוניות לאורך זמן — תוך יצירה אחת לגורם להיווצרותו. עוד נסיוו לבחון — את עשר הצלבים ודרכי הפקת הצליל מן הגיטרה ככלィ סולני, המשקפים את הפוטנציאל הטמון בכללי לכתיבת מוסיקה בתזמוןנו. זאת בצד יסודות מסורתיים בוגנית הגיטרה, שהם יפים מצד ליימלט מהם".

طبع הריתמי של ארבעת הריקודים (הפרקים) שונה זה מזה: הראשון, במקצב חופשי, משרה אוירת פתיחה, ואופיו האילטורי הבולט מזכיר לנו מוסיקה מזרחת; השני, בעל אופי סוער למדי, מזכיר מחול בינה פולקלורית; השלישי, מציג שבריר רקמת פוגה ונע בכבדות יחסית; ואילו ברביעי משתמשים יסודות מוקודמים ליחידה מסכמת.

הפרק הראשון מצטיין במעברים חדים של שינוי אוירה, כאשר בסיסה של הקומפוזיציה מספר תאי-רकמה הקוואזיאילטורי-ימזרחי מסתיע בצליל הגיטרה, המזכיר כאן בצעעו את הקאנון.

צלילי המרכזים של הפרק הם מי, לה ורוה, והם מעצורים בשל צלילי הסולמות הכרומאטי. בפרק זה מופיע שימוש מרוכז באטען טכניים. מיד בתחילתו, למשל, אנו פוגשים בארפז' קליל המסתויים בצליל עלייל (harmonics) ובטריל (על מיתר אחד גם על שני מיתרים) להדגשת המצלול החריף; במקומות זה אף בולט מרווח הקווארטה, שהוא כה אופייני לגיטרה בשל יכולתו:



כדי לציין שתפקידו של הטריל לכל אורך היצירה אין קישוט אלא מוסיקלי-مبני.  
בהמשך אותו פרק אנו נתקלים במלודיה בעלת תוכן צלילי ענוג, וזה מנוגנת בפוזיציה גבוהה ועיי' כד צלולה רך ושירתו:

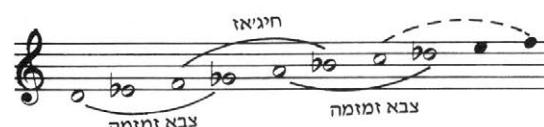


וכן מופיעים בלוקים של אקורדים:



# 10 ריסיסים לאבוב, קלרינט ובסון ריסיסי מקאם עברי

היצירה הזמנתנו ע"י הפורום למוזיקה בת-זמננו "אקוסטיック 7-11" לكونצרט חגי שוחט ליצירות קנדיות וישראליות בנות זמננו. הבכורה התקיימה בחסות השגרירות הקנדית בבית אריאלה, ת"א. יצירה זו מוקדשת למלחון החונגרי גיורג' קורטני, אותו פגשה המלחינה בקייז 1984 בבודפשט. עשרה הקטעים לאבוב, קלרינט ובסון משקפים לדבריה נסיוון חדש לבחוק את יחס הצבע בין שלושה כלים אלה, על נקודות המפגש המגוונות שייתכננו ביניהם. היצירה כתובה במקאם העברי צבאי-זמנית. צבאי-זמנית הוא מן המקאמאות (הסולמות העבריים) שאינם כוללים בתוכם מיקורוטונאליות. הוא נחשב במוזיקה העברית לסולם הנגינה והמלנגוליבי ביותר מכל הסולמות, והוא בניו משרשת טטרוקורדים המבוססת על טטרקורד הצבאי-זמנית (ומכאן שמו):



בנית הסולם במוזיקה העברית מבוססת במידה רבה על עצמאותם המלודית של הטטרוקורדים המציגים ייחודי; דוגמא לכך היא התו רהָל, המופיע בסוף הסולם הניל' כחלק מטטרקורד עצמאי באופיו, אך למרות זאת שייך לסולם המתחיל ברהָן. ביצירתה של צייפוי פליישר, "עשר ריסיסים לאבוב, קלרינט ובסון", הסולם צבאי-זמנית הוא הבאר שמנוה נשאים ריסיס-קטעים אלה.

**1. אובליגאטו — Obligato**

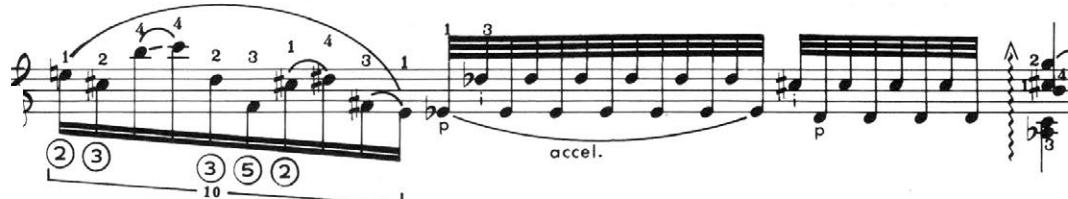
*ad lib.*

בפרק הראשון אנו מוצאים תצוגה בהירה של סולם היצירה. בעוד הבסן מסיים את הרה הראשון של היצירה, נוטל האבוב את הבכורה ועליה בהדרגה ובביטחון דרכ' כל תוו הסולם, ובסיומו של הסולם עוברת המלודיה אל הקלרינט. הפרק מסתתיים בתו סול' ♫ שהואתו זר בסולם. אכן, כבר בפרק הראשון אנו עדים לחופש בבחירה הצלילים ולטבעיות הרבה שבה נעשית הבחירה זו.

**2. קווראל בנוסח ארייה — Chorale à la Arietta (Arietta)**

$\text{♩} = 116$

הפרק הרביעי הוא הוירטואוזי מבין הארבעה, בעיקר בשל השימוש הכמעט שווה-ערך בכל 12 חצאי הטונים שבו. לפיכך האקורדים עשירים ונעוים יותר מאשר בפרקים הקודמים והארפזים המלודים ניחנו בקפיצות גדולות ומהירות; ראה לדוגמא את שבירות האקורד ואת החזרות המהירות של ספטימיות קטנות וגדולות:



חלופי הדינמיות וחילופי האופי מהירים אף הם, כל הקטע הוא ב"זמן חופשי" ("Ad Libitum"), ובכך נשלם ונסגר המעלג בمعنى תזכורת מרוחבת لما שהתרחש בפרק הראשון. הפסגה היחסית מצויה בארבעת צלילי הפונטיצ'ילו (פריטה מודגשת ליד הגשר, המקנה לגיטרה צליל מתכתי) לפני הסיום:



לאחר מכון באה הרגעה הגדולה: היצירה נסגרת בארבעה אקורדים שקטים בגליסאנדי שכיוונויהם מתחלפים, כאילו ירד המסך על הצלילים הנמוגים.

## מישה אפלבאום

סולו האבוב מגרה את המזרחיות שביסודה של יצירה זו ; ואכן, באופן בלתי-נמנע אלו שומעים בפרק זה משלבים במיקרטונאליות, האופיינית כל-כך למוזיקה הערבית.

הטו סול המסיימים את הפרק הקודם מוצאת המשכו בתחילת הפרק הזה, כאשר הוא מעודד מיד לסול גבורה יותר ויתר, סול ♯ בגליסאנדו אל התווים הבאים וכן הלאה, באמצעות לחיצות על הפיה של האבוב בשפטני הננו. בהמשך ישנה הננו את צבע הצליל וכיונו עיי' אצבעו שונה לאותותו.

פרק זה מאפשר חופש רב למבחן. הוא לירי מאד, אילטורי ואפשר לנגן באופןים שונים. הצלילים הנשמעים מצטברים זה בזה, ומבדק איזכר חוטף לא מופיע, לדוגמא, התו המסיימים – דו – אלא רק בסוף הפרק, אחרי שימוש מצטבר בשאר התווים בלבד.

7. קלאסטרים — Clusters

פרק זה נבדק הפטונצייאל הרמוני-צבעוני של הסולום. המנגינה בנויה ברובה מכתמי צבע תימניים.שוב, השימוש בסולום מוגיש את הטטרוקודים העיקריים שבו (בדרך בניית האקורדים). טכניקת הכתיבה בקלאסטרים כאן שונה מאוד מן המקובל ביצירות מן המאה השנייה של המאה ה-20. הקלאסטרים כאן הומוגניים יותר, מעודנים וחסכוניים, והאפקט ההרמוני מונצח בהם לא פחות מאשר הפקט הצבע.

#### 8. דיאלוגים בשלושה — Dialogues for Three

כאמור הכותרת – דיאלוגים (שיחות שניים) בשלושה : אכן, עיקר הפרק מוקדש לשיחות בין שני אלמנטים עיקריים, המוצגים מיד בתחילת הפרק בקלרינט ובאבוב ומתפתחים מיד אחר-כך בבסון, וכן הלאה.

המאזין ישמע בוודאי הדים לפרקים קודמים בפרק הראשון ; באבוב אפשר לשמע פיגורציות מן הפרק השני. הפתיחה בקלרינט מזכירה את הפרק הקודם ואת תפקיים בפרק הראשון ; באבוב אפשר לשמע פיגורציות מן הפרק השני. ככלית, ניתן לומר כי סיכום היצירה מבחינה תימאנטית קורה בפרק זה. דמיויות שונות (כלים שונים) מחליפות תפקיים בין עצמן. מלודיות (סלולמות ומוטיבים מן הפרקים הקודמים) עוברות בין כלי לכלי והmuever אל הפרק הבא חלק וטבעי.

#### 9. פוגה בנוסח קוֹרָאָל — Fuga à la Chorale

הקוֹרָאָל, שהוא אריה, מכתיב לפרק את הזרה AABA, המשמשת כאן באופן טבעי כל-כך כמסגרת לתנועה הגלית שלו ולמלודיה המעודנית, אשר בה פורחים להפליא קווי המלודיות המזרחיות. זרזה זו מאפשרת גם לארים מסווגת של אריה דקה-אפו. המלודיה העיקרית בחילוקו הראשון של הקוראל נמצאת בתפקיד האבוב, והוא בנויה על צלילי הסולם. הקווים הנגדים למנגינה זו שומרו אמנים על האופי המזרחי של הסולם, אך הם חופשיים יותר ; תווים רבים מתגנבים כחיקויים או כחקיקי משפט, החוזרים בצירופים תימאטיים שונים.

#### 3. קלרינט סולו — Clarinet Solo

שינוי אוירה גורר עימיו שינויים רבים אחרים. קטיע סולו זה מורכב מיסודות שונים, הנפוצים במסכת אחת. המאזין יוכל לשמעו כאות הצהרות החלומות בתקילה ורסיסי אלגיה בעקבותיהן. זהו משחך כלשהו, המזכיר מעט מוסיקת נשמה יהודית מלוחה בקרשנדו מאופק ; משחך זה נבנה מטאים מלודיים שנולדו מתוך צלילי הסולם ופיתוחם. מלבד זאת אנו עדים כאן לריגיטרים השונים של הקלארינט כשהם מופיעים במלחופים מהירים.

#### 4. מעין ריקוד עממי — Quasi Folk-dance

היסוד העממי-ריקודי בולט בפרק זה באופןים שונים. המקבב עממי ואני מרכיב מכדי להיות ריקודי. הזרה היא צורת ABA, המופרת מסוגי ריקודים שונים. הגיטות הן מעין ייסודות עממיות – קופיצות רבות הנעשות למרחק טרצה או טריטון בעלייה. הפרק כתוב באופןISON בין שלושת הכללים, המאפשר הצללות שונות בגבהים שונים.

הדגש כאן הוא על שימוש בשני טטרוקודים של צבא-ז'ז'ז'מה וכן שימוש בטטרוקורד החג'יאז ; אף על פי שהפרק מסתים בצליל רה, נראה שהוא מבוסס יותר על סולם הבניי על הצליל סי.

#### 5. בסון סולו — Bassoon Solo

סולו קוּרְעַלְבָּל של הבסון (Largo, soffacato) מאפשר לבחון את פוטונצייאל ההבעה של הבסון. סולו זה בניו על הסולם של היצירהcola – צבא-ז'ז'ז'מה – הפעם כשבסיס הסולם ניצב על מי, ואלו מצלפים עיטורי-היתוך למיניהם. שני ריגיטרים של הבסון מנצלים בפרק זה לשני אופי הבעה שונים. הריגיטר האמצעי-גבוה משמש את המלחינה להציגות ליריות יותר, בעוד שהרגיטר הנמוך משמש למטרות קבניות יותר, ולמלודיות מקוטעות וקטיביות. צלילי הפליז'וליטים באבוב פורשים יריעת שמיים רוחקה וכמעט נעלמה מעל יסורי הבסון ב עמוקים.

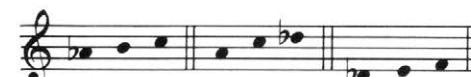
#### 6. אבוב סולו — Oboe Solo

# התואשות – 5 מיניאטורות לצ'לו סולו

## הטרזה והקשר המזרחי

המאזינים לתקליט זה עשויים להיות מופתעים. מקרבתה של יצירה זו, אולי יותר מאשר היצירות, ל"סגנון הבינלאומי" המופר לנו משנות ה-50-60; "התואשות" היא יצירה מופנתה, ולפחות על פני השטח, אין בה צמידות ניב מוקמי-ישראל ויס-תיכוני. אבל לא בלבד שהביטוי היהודי והמקומי, האופייני לציפי פליישר, נחשף כאן ממליל ברבדים שונים: הרי לעקרונות רבים של האוונגרד הריאלי והפוסט-سريיאלי ישי השכלות חוץ-אירופיות, מזרחיות. ניצולו של מבחר גברים ומורוחים מצומצם, במעגלים קטנים; תבניות חוזרות ונשנות בשינויים כרומטיים קטנים, שיש בהם מעין "רטיטה"; משחק במקצבים "נושמים" וغمישים יותר מאשר במקצבים סדריים וסימטריים; דגש על גוון ועל חילופי-גוונים – כל הסמלים המזרחיים האלה, שחדרו לזרמים אירופיים חדישים במוסיקה, העניקו היוזן חוזר למלחינים מן המזרח הרחוק והקרוב, וכן יכולם גם מוסיקאים ישראלים רבים, בני דורות שונים, להיעזר בהם בחיפושים אחר סינתיזיה בין מזרח ומערב. יצירה של ציפי פליישר לצ'לו סולו נכתבה בשנת 1980 והיא מהווה, כאמור, המשך טבעי לדרכה: שימוש בטכניות ובאידויים חדשניים, תוך שמירה על מרכיבים של שפתה האישית והמקומית. יש ביצירה גם ריכוז רב של הבעה, בנוסח שהמלחינה מותארת כ"טיפות של מצב-רווח" – הנחתתו של רגע התואשות מוקראה טראגי בחיה הפרטיים. ליצירה חמישה פרקים קצרים; ואך שהמלחינה מעידה על תחילה כתובה כ"ספונטאני במיוחד", אפשר למצוא בה ארגון של אלמנטים והרכبات לצורות מגבותות.

הפרק הראשון, מהיר ודרמטי, פותח בפרואה שה"ראי" שלה יחולר לפני הסיום, ומשיך מיד בפרואה שתchezור בשלמותה בסיום הפרק. מעגל בן חמישה צלילים משתמש כבסיס לפרק, והוא מתגלגל בין תווים גבוהים ונמוכים; אך דומה שברקע מהדhed תא קטן של שלושה צלילים, היוצרים מרוחך של טרצה קטינה ה"ימתכסה" בטרזה גודלה:



תימרון זה בין טרצה קטנה וגדולה אופייני מאוד למוסיקות מזרחיות ולמודוסים שלהו, ועובד כחות השני ביצירה כולה.

בניגוד לפרק הראשון, המתרכז לרוגעים בצליל הבודד או החוזר ונשנה (עוד מאפיין מזרחי), מבלית הפרק השני את הרצף המלודי, יחד עם אזכורים ל"פוליפוניה נסתרת". המאזין מקבל תחושה של גלים-גלים, שחילופי המשקל הטעkipois מונעים את הסימטריה בהם, גם אם התבניות המלודיות חוזרות. כאנו נרמזות עוד אפשרות מודאלית, מזרחתית במרקורה – זו של "סולם הטוונים השלמים". למעשה, היא נרמזה לרגע אחד כבר לкратת סיומו של הפרק הראשון:



והנה היא בולטת מאוד בפרק הנוכחי, כבר מראשיתו:



זה? התשובה לכך תיתנו בהמשך היצירה.

אין זו פוגה, כמובן: כניסה של קולות המציגים את החומר בمعין קאנון משווים לפרק את התנועה הכלילו בלתי-פסקת, הפליפונית, של קוראל פוגאלי. המלודיה חוזרת אל סולם המקור, צבא-זקומה. בראש ובראשונה מוצגים במנגינה צלילי מקאם זה וرك אחרים מצטרפים-מצדבבים שאר התווים, המשלימים את התמונה לתריסר הצלילים שבשלום הכרומאי. כך גם בתצוגה הראשונה, כשהשלום בעלייה, וגם בתצוגה השנייה כשהשלום בירידה.

בסוף הפרק מוצגים צלילים הנובעים מטטרקורדים של צבא-זקומה, לא באופן פשוטי, כי אם במבטו כולני יותר של סולמיות היצירה. הפרק מסתיים בדגש על התו רה.

### 10. קרנבל – Carnival

הסיום פורק מעליו את כל המחוויות והailozim ורועל באווירת החג של הקרנבל. בכל זאת, האוסטינטו בן שתי התיבות המופיע כאן בפאגו, אין עיקש ממנה... כמובן, הסולם עדין מצוי ומושך בחווית הנושאים, המלודיות, ההרמוניות והמרקזים המתחלפים של הפרק, אך עיקרו של הפרק – הקרנבל עצמו: השעשוע, ההלהצה, הניגודים וההנאה המושכים אל סיום האופטימי של היצירה.

אביישי יעך

הפרק האחרון עצמו סוגר את המעלג באיטיותו ובהבעתו הלירית והקדורית, בכך שהוא פותח בהר ומסיים בסול — כאישור לחידה שלילוֹתָה אונטנו בפרקם הקודמים — ובכך שהගלים המלודיים העולים ויורדים בו (ראה שוב פרק 2 להשוואה) מופיעים בתוכם את המוטיביקה והשיםושים הפאר מודאליים של הייצירה כולה. הנה, למשל, מהזדהות הטרצה הגדולה בתחילת הפרק (משם שם שפתחה את הפרק הראשון) והטרצה הקטנה סיל-סול — בסיסומו! המאזין יבחן בכך היבר ברגע המשיים:

הפרק השלישי מתחבר לשני ללא הפסקה, והוא בנוסח סקרצו. הוא שומר על השטף המלודי של קודמו ומוסיק גוון חדש של פיצ'יקטו. שלא כמו בפרק הקודם, התבניות המלודיות כאן קצרות וקטועות יותר. מיד בפתיחה מופיעות הטרצות הגדולות והקטנות המופרotas לעוד מפרקים קודמים, אם כי כאן — בפייזור גдол:

זמן קצר אחריך — לראשונה ביצירה בכללותה — מגע ריכוז של אותו צירוף של טרצה גדולה וקטנה (הזכיר לנו עוד מהפרק הראשון) לכדי רמז מלודי, שאופיו המזרחי בולט מאוד:

כפי ששמענו קודם, ועוד נשמע בהמשך, הייצירה בכללותה נוגעת ואינה נוגעת ברמזים מזרחיים כאלה; המלודיה המזרחתית ששמענו כאן תחזו, בשינוי ובהרחבה, לקריאת סיום הפרק, והטרצות מהדזהות רק במקוטע ומאהורי מלחכים כרומטיים למדי. צירופה של טרצה גדולה לקווארטה, סמוך לתחילת הפרק (וזאת במנעד של סקסטה, הנשמע כהיפוכו של אקורד מאזורי, אך למעשה אין מתפקד כזו) —

עשוי להתגלגל בסיום הפרק למהלך מורחב כזה:

כבר בשלב זה קולט המאזין את כל רמזי המודוסים וرمזי הסולמות כמאגר אחד, שאפשר לכנותו פאן-מודאלי.

הפרק הבא, הרבייעי, מאשר זאת, אף מושך וחוטים מتوزק פרקים קודמים. אופיו רצ'יטטיבי, חופשי ותוקפני הרובה יותר מקודמי; אך מרוחה הקווארטה מרוכזו בו יותר כאלמנט בונה, וכן נשקף ממנו אותו משחק בטרצה גדולה וקטנה:

ובעוד הארפיגים מדגישים את הקווארטות לאורך הפרק, שב גם סולם הטוונים השלמים וUMBRECH לקריאת סופו:

הצליל הנמוך סול נשמע כאן כבעל מעמד חשוב (ראה פרק 2), והוא נמצא בשורשו של הארפגי הפותח את הפרק ואף מסיים אותו. אין פלא שמעמדו יתחזק בפרק החמישי והאחרון.

Den Liederzyklus **Mädchen — Schmetterling — Mädchen** (1977) komponierte ich zu den Worten von vier Gedichten moderner libanesischer und syrischer Dichter. Ein dramatisches, von mir geschaffenes Band stellt die Verbindung zwischen ihnen her. Das erste Gedicht ist Ausdruck der Einsamkeit des Menschen, der sich immiten der Wüste eine Höhle aus Staub baut; im zweiten verwandelt sich die Einsamkeit zu Wanderleid; im dritten hat die Not einen Höhepunkt erreicht. Der Mensch ist seiner Lebensbahn verlustig gegangen, und er steht am Rande des Wahns. Im vierten Gedicht tritt plötzlich die Ruhe nach dem Sturm ein, und eine Sängerin singt es ohne jede Begleitung, eine fast traumhafte Stimmung entsteht. Die unterschiedlichen Versionen wurden zur gleichen Zeit geschaffen, und sie drücken alle die gleiche Idee aus. Es den verschiedenen Zuhörern im In- und Ausland zu erleichtern, sich der Komposition zu nähern.

**Die Suite für die Früchte des Landes** (1981) ist Ausdruck meiner grossen Liebe für mein Land, eine Liebe, die sich nicht auf das Reale wie Gerüche, Dimensionen und Formen beschränkt, sondern meine Auffassung zeigen soll der Landschaften in ihrer lyrischen Bedeutung. Jeder der vier Abschnitte besitzt einen anderen Rhythmus. Ausgerechnet dem ersten mangelt es an Tempo, der zweite ist sturmisch, der dritte verhältnismäßig schwer, und der vierte wiederholt zusammenfassend die Grundthemen der vorigen Abschnitte. Das Werk wurde für Gitarre komponiert und ist hauptsächlich für die jungen Zuhörer bestimmt. Ihnen sollte die moderne Musik mit einem Instrument nahegebracht werden, das ihnen bereits aus einer anderen musikalischen Sprache, Rock und Beat, bekannt ist.

In **Zehn Spalten für Oboe, Klarinette und Fagott** (1984) experimentierte ich mit dem Farbenverhältnis zwischen den drei Instrumenten, versuchte, ihre verschiedenen möglichen Berührungspunkte herauszufinden. Dabei bediente ich mich konsequent einer arabischen Tonleiter, gleichzeitig vermischen sich die Grundtöne der arabischen Musik mit den Farben der westlichen Instrumente. Das Werk ist dem ungarischen Komponisten György Kurtág gewidmet, dem ich kurze Zeit vor dem Niederschreiben der Komposition in Budapest begegnet war. Kurtág's Sprache weist meiner Ansicht nach einen konzentrierten Ausdruck, gewürzt mit einer Prise Folklore, auf. Und anscheinend spiegeln sich diese Grundsätze auch in den vorliegenden zehn Aquarellen wider. Das Werk entstand auf Bestellung des modernen Musikforums "Akustik 7-11".

**Fünf Miniaturen für ein Cello** (1980) stellen fünf gutgelaunte Spritzer mit einem sehr lyrischen Abschluß dar — dabei hängen der zweite und der dritte scheinbar eng zusammen. Diese Komposition entsprang meiner Feder ganz spontan, und sie hat mir geholfen, ein tragisches Ereignis in meinem Privatleben zu überwinden. Und von hier ruht auch ihr Name **Erholung** her.

J'ai composé ma série de chansons **Fillette Papillon Fillette** (1977) sur les paroles de quatre poèmes écrits par des poètes modernes de Syrie et du Liban. J'ai créé un enchaînement dramatique entre eux: le premier poème exprime la solitude d'un homme qui s'est bâti une grotte en terre dans le désert; dans le deuxième, cette solitude se transforme en douleur de l'errance; dans le troisième, la détresse est à son comble — un homme a perdu le cours de sa vie et se trouve au bord de la folie. Dans le quatrième apparaît soudain le calme après la tempête, et il est interprété par la chanteuse sans accompagnement, comme dans une espèce de rêve. Les différentes versions ont été créées simultanément et expriment toutes la même idée, afin que les divers auditeurs, en Israël et à l'étranger, puissent s'en rapprocher plus aisément.

**La Suite des Fruits d'Israël** (1981) met en relief mon grand amour pour mon pays. Il ne s'agit pas uniquement d'un amour matériel et terrestre fait de saveurs, de tailles et de formes, mais aussi de la façon dont j'appréhende les paysages d'Israël en tant qu'essence poétique. La qualité rythmique des quatre parties est différente (comme dans la suite classique): la première est dépourvue de rythme, la deuxième est passionnée, la troisième relativement lourde et la quatrième résume les motifs des trois premières. Cette œuvre, écrite pour la guitare, est surtout destinée aux jeunes auditeurs, dans l'intention de leur faire saisir la recherche d'un langage musical contemporain à travers un instrument qui leur est parfaitement familier dans un autre langage musical: celui du rock et du beat.

Dans les **Dix Fragments pour Hautbois, Clarinette et Basson** (1984), j'ai tenté de vérifier les relations de couleur entre ces trois instruments sur les divers points de rencontre possibles entre eux. Je me suis servie de façon conséquente d'une gamme arabe de sons, mêlant des motifs musicaux arabes aux couleurs d'instruments occidentaux. Cette œuvre est dédiée au compositeur hongrois György Kurtág, que j'ai eu l'occasion de rencontrer à Budapest peu de temps avant de l'écrire. J'ai trouvé dans la langue musicale de Kurtág une expression concentrée et une relation stimulante avec le folklore. Je crois que son langage musical a influencé ces dix aquarelles. Cette œuvre a été commandée par "Acoustique 7-11", association de musique contemporaine.

Les **Cinq Miniatures pour Solo de Violoncelle** (1980) représentent cinq gouttes d'humour avec une fin très lyrique (les deuxième et troisième gouttes semblant reliées entre elles). Cette œuvre a jailli de moi spontanément et m'a aidé à me remettre d'un événement tragique dans ma vie personnelle, d'où son nom: **Résurrection**.

La serie de canciones **Nina Mariposa Nina** (1977) fue compuesta con la letra que elegí de cuatro poesías de poetas modernos del Líbano y Siria. Entre ellas establecí una vinculación dramática que las relaciona: en la primera se expresa la soledad del hombre que ha consagrado una caverna en medio del páramo, en la segunda esa soledad se convierte en el sufrimiento de quien va errante, en la tercera el protagonista está sumido en el mayor de las angustias: de hecho, ya no decide el curso de su vida y está a punto de perder el juicio. En la cuarta aparece repentinamente la calma que sigue a la tormenta, y esa canción es interpretada por la cantante sin acompañamiento, como una suerte de sueño. Las diversas versiones fueron creadas simultáneamente y todas ellas expresan la misma idea. Ello para que quien la escucha — yasea en Israel como en todo el mundo — pueda comprender la obra con mayor facilidad.

**La Suite de Frutos del País** (1981) señala el profundo amor que siento por mi país. No se trata meramente de un amor físico de gustos, tamaños y formas, sino que mi enfoque abraza los panoramas del país como si representaran una naturaleza poética, lírica. El carácter rítmico de los cuatro capítulos es diferente (como una suerte de suite de bailes): el primero carece precisamente de ritmo, el segundo es tormentoso, el tercero es relativamente pesado y el cuarto resume los fundamentos existentes en los capítulos anteriores. La obra ha sido compuesta para guitarra, teniendo en cuenta principalmente al público joven: quería acercarlos a una búsqueda del lenguaje de la música contemporánea precisamente a través de un instrumento que tan bien conocen de otras expresiones musicales: el rock y el beat.

En **Diez Fragmentos para Oboe, Clarinete y Fagot** (1984) he tratado de examinar la relación que es dado establecer entre esos tres instrumentos, con los diversificados puntos de contacto que pueden surgir entre ellos. He recurrido en forma constante a una escala árabe, en la que los fundamentos de esa música oriental se mezclan con las tonalidades de los instrumentos occidentales. La obra ha sido dedicada al compositor húngaro György Kurtág, a quien encontré en Budapest poco antes de escribir esa pieza musical. Percibí en el lenguaje de Kurtág una expresión concentrada junto con un toque picante de folklore; aparentemente esos elementos sobresalen en sus diez aquarelas. La obra fue encargada por el Foro de Música Contemporánea "Acoustic 7-11".

**Cinco Miniaturas para Violoncelo Solo** (1980). Se trata de cinco destellos de ánimo con un final lírico (el segundo y tercer destello están unidos como si fueran uno). La obra surgió de mi en forma espontánea, y me ayudó a reponerme de un suceso trágico ocurrido en mi vida privada. De allí procede su nombre **Recuperación**.

Цикл песен **Девочка — бабочка — девочка** (1977 г.) состоит из четырех песен. Для цикла я выбрала тексты четырех стихотворений современных ливанских и сирийских поэтов. Между четырьмя песнями я усматриваю драматическую связь: в первой песне находит выражение одиночество человека, уединившегося в пещере, которую он посвятил Богу, во второй песне перед нами одиночество бродяги, дошедшее до степени страдания, а в третьей кульминация страдания: одинокий человек потерял цель и направление в жизни и находится на грани безумия. В четвертой же песне наступает неожиданная тишина после бури. Этую четвертую песнь певица исполняет без сопровождения, как бы во сне. Разные варианты цикла созданы одновременно и имеют то же идеиное содержание. Я написала цикл в нескольких вариантах с целью облегчения восприятия его слушателями, представляющими разные культурные традиции — как в стране, так и за рубежом.

Сюита **Плоды страны моей** (1981 г.) подчеркивает мою любовь к родной земле. Это не только материально-приземленная любовь к вкусам, запахам и формам, но и отвлеченно-поэтическое восприятие родной природы. Ритмическая природа четырех частей сюиты различна (что до известной степени напоминает четыре части классической сюиты): первая часть лишена ритма, вторая часть — бурная, в третьей — относительно тяжелый и медленный ритм, а четвертая подводит итоги предыдущих частей.

**Десять фрагментов для гобоя, кларнета и фагота** (1984 г.) — это поиски в области соотношений красок, возникающих в ансамбле трех духовых инструментов, поиски разнообразных точек соприкосновения, которые между ними возможны. Все десять фрагментов написаны в одном и том же арабском ладу (макам), причем элементы восточной музыки увязываются с тембрами и возможностями западных инструментов. Произведение посвящено венгерскому композитору Дьерду Куртагу, с которым автору довелось встретиться в Будапеште незадолго до создания **Десяти фрагментов**. Как мне представляется, стиль этого произведения испытал влияние музыкального языка Куртага — языка концентрированной музыкальной экспрессии, соединенной с несколькими пикантной фольклорной окраской. Написание **Десяти фрагментов** было приурочено к форуму современной музыки "Акустик 7-11".

**Пять миниатюр для виолончели соло** (1980 г.) — это пять моментальных зарисовок настроения с очень лирической концовкой. Вторая и третья миниатюры соединены между собой. Музыка эта возникла в сознании моем спонтанно и помогла мне оправиться после большого личного горя. Отсюда и второе название произведения — **Возвращение к жизни**.

Words of "Girl-Butterfly-Girl" & details about the poets  
מלות "נערה פרפר נערה"  
ופרטים על המשוררים

Tsippi Fleischer

# TSIPPI FLEISCHER

Music for Small Ensembles

Side A

## GIRL-BUTTERFLY-GIRL (1977)

Song-cycle for soprano with instrumental accompaniment  
Words: from poems by Lebanese and Syrian poets

1. Girl-Butterfly-Girl (soprano) sung in English 2:37  
Robin Weisel-Capsouto — soprano  
Recorded at Kolinar Recording Studios 1984

2. 1. Piece of Earth (soprano, violin & ud) sung in Arabic 2:56  
2. Eyelids (soprano, violin & ud) sung in Arabic 1:28  
3. The Coffin with its Lid Remote (soprano, violin & ud) sung in Arabic 2:18  
4. Girl-Butterfly-Girl (soprano) sung in Arabic 3:38  
Marina Levit — soprano 10:24  
Nissim Daqwar — Oriental violin  
Taysir Elias — ud  
Recorded at Kolinar Recording Studios 1984

3. 1. Piece of Earth (soprano, flute & piano) sung in Hebrew 2:38  
2. Eyelids (soprano, flute & piano) sung in Hebrew 1:10  
3. The Coffin with its Lid Remote (soprano & piano) sung in Hebrew 2:06  
4. Girl-Butterfly-Girl (soprano) sung in Hebrew 2:08  
Robin Weisel-Capsouto — soprano 8:07  
Amir Sela — flute  
Miri Zamir-Capsouto — piano  
Recorded at YMCA, Kol Yisrael Studios 1982

Side B

## 1. TO THE FRUIT OF MY LAND (1981)

Suite for guitar solo  
1. Introduction 2:10  
2. Scherzando 1:09  
3. Largo 2:55  
4. Brillante 2:37  
Uriel Atlas — guitar 8:57  
Recorded at Eshel Recording Studio 1981

## 2. 10 FRAGMENTS FOR OBOE, CLARINET & BASSOON (1984)

1. Obligato 6. Oboe Solo  
2. Chorale à la Aria 7. Clusters  
3. Clarinet Solo 8. Dialogues for Three  
4. Quasi Folk-dance 9. Fuga à la Chorale  
5. Bassoon Solo 10. Carnival 9:40

members of the Israel Sinfonietta Woodwind Quintet:  
Michal Amit — oboe  
Eric Drucker — clarinet  
Hillary Milne — bassoon  
Recorded at YMCA, Kol Yisrael Studios 1985

## 3. RESUSCITATION — 5 MINIATURES FOR CELLO SOLO (1980)

1. Presto  
2. Moderato  
3. Allegro alla scherza  
4. Furioso  
5. Lento (molto espressivo)  
Alexander Kaganovsky — cello 5:06  
Recorded at Tritone Recording Studios 1986

The explanatory booklet attached to this record is also available at record stores in German, French, Spanish and Russian.

Cutting and printing of record: TELDEC, Germany  
Manufactured by: Hataklit, 4 Ben-Yehuda St., Haifa, Tel. 04-645521  
Distribution: Eastronics, 7 Kehilat Saloniiki St., Tel Aviv,  
Tel. 03-473080, 473275 (P.O.Box 39300, Tel Aviv)

Graphic design: Shlomo Rosinger  
Cover drawing: Arona Reiner  
Photo typesetting: "Tarbut" Press, Haifa  
For postal orders (records and scores): P.O.Box 46468, Haifa  
P & C Manufactured by Hataklit P.O.Box 4292 Haifa, Israel 1986

Sincere thanks for assistance in this project to:  
The Arabic Culture Division of the Council for Culture and Arts, Beit Hagefen Haifa, The Kerem Institute Jerusalem, The Jewish-Arab Institute Beit Berl, The Bader Foundation established by Ha'shomer Hatzair, Haifa Museum, Beit Lessin Theatre (The Upper Cellar) Tel Aviv.

## تسيفي فلايسر

موسيقى لشكيلات صغيرة  
الوجه الأول

### فتاة فراشة فتاة (1977)

جموعة أغاني لسوبرانو بمرافقة آلات موسيقية  
كلمات: لشعراء لبنانيين وسوريين

١. فتاة فراشة فتاة (سوبرانو)  
روبين وايزل كفسوطو - سوبرانو  
بالإنجليزية ٢:٣٧  
التسجيل: ستوديو كولينور ١٩٨٤  
٢. الضيعة (سوبرانو ، كمان شرقي وعود)  
بالعربية ٢:٥٦  
٣. الرموش (سوبرانو ، كمان شرقي وعود)  
بالعربية ٢:٢٨  
٤. العنش ذو الغطاء البعيد (سوبرانو ،  
كمان شرقي وعود)  
٥. فتاة فراشة فتاة (سوبرانو)  
بالعربية ٣:٣٨  
٦. مرینا لویت - سوبرانو  
نسمیم دکوار - كمان شرقي  
تیسیر الياس - عود  
٧. التسجيل: ستوديو كولينور ١٩٨٤

٨. الضيعة (سوبرانو ، فلوت وبيانو)  
بالعربية ٢:٣٨  
٩. الرموش (سوبرانو ، فلوت وبيانو)  
بالعربية ١:١٠  
١٠. العنش ذو الغطاء البعيد (سوبرانو وبيانو)  
بالعربية ٢:٠٦  
١١. فتاة فراشة فتاة (سوبرانو)  
روبن وايزل كفسوطو - سوبرانو  
أمير سبلع - فلوت  
ميري زمير - كفسوطو - بيانو  
١٢. التسجيل: ستوديو الراديو ، YMCA ١٩٨٢  
الوجه الثاني

### ١. سويطا لفاكهه الارض (1981)

- جيتراء  
١. افتتاح  
٢. راقص  
٣. بطئ، وموسيقى  
٤. مناسب وبراق  
اورينيل اطلس - جيتاراء  
٥. التسجيل: ستوديو ايشل ١٩٨١

٦. عشر جزيئات لأبوا، كلارينيت وباسون (١٩٨٤)  
أوبيليانتو ٦. أبوا صولو  
٧. كورالل بروح أريه ٧. كلارينيت  
٨. محاكاة ثلاثة ٨. فوجا بروح كورال  
٩. بروح رقصة شعبية ٩. فوجا بروح كورال  
١٠. باسون صولو ١٠. كرنفال  
عاذف آلات النفع للفرقة السيمفونية الاسرائيلية :  
ميخال عبيت - أبوا  
أريك دروكر - كلارينيت  
هيلاري ميلان - باسون  
١١. التسجيل: ستوديو الراديو ، YMCA ١٩٨٥

١٢. انتعاش - ٥ فصول للتشيلو صولو (١٩٨٠)  
١. سريع جداً  
٢. سريعي  
٣. راقص  
٤. غاضب  
٥. عاطفي  
الكتندر كاغنوسي - تشيلو  
١٣. يمكن الحصول على النوتات من معهد الموسيقى الاسرائيلية -  
ص.ب. ١١٢٥٣ تل ابيب  
الكتيب المرفق مع الاسطوانة متوفّر في جوائز الاسطوانات ،  
باللغات الالمانية ، الفرنسية ، الاسانية والروسية .

١٤. تقطيع وطبع الاسطوانة : تلدق ، المانيا  
الانتاج : هتكيلط - حيفا ، شارع بن يهودا ، ٦٤٥٥٢١ - ٤.  
التوزيع : استرونيكس - تل ابيب ٤٧٣٨٠ - ٣.  
التصنيع : شلومو وزنغر  
رسم الغلاف : أحaronna Rabin  
التنفيذ : تربوت - حيفا  
عنوان الحصول على الاسطوانة بالبريد : ص.ب. ٤٦٤٦٨ حيفا  
١٥. انتاج الاسطوانة : هتكيلط ص.ب. ٤٢٩٢ حيفا ، اسرائيل ١٩٨١

خالص الشكر الى الذين ساهموا في هذا المشروع :  
قسم الثقافة العربية في المجلس الشعبي للأدب والفنون ، بيت الكتبة حيفا .  
معهد كيرم القدس ، المعهد اليهودي - العربي بيت بيرل ،  
صندوق بادر التابع للهاشومير هتسعير ، متحف حيفا . صرح بيت لينين تل ابيب .

## צipy Fleischer

موسיקה להרכבים קטנים

צד א'

### נעורה פרפר נעורה (1977)

מחזור שיריים לסופראנן בלויו גללי  
מלחין: מותוך שירי מושרים מלכון ומסורת

١. نعورة فربر نعورة (سوفران) موشرenganiah ٣: 37  
روبني ويولקפסטו - سوفران  
הוקלט באולפני קולינור ١٩٨٤

٢. أحواحة (سوفران, כינור מזרחי וعود) موشر עברית ٢: ٥٦  
عפפאים (سوفראן, כינור מזרחי וعود)

٣. ארונו המתים שמכחה וחוך (سوفראן, כינור מזרחי וعود)

٤. נערה פרפר נעורה (سوفראן) موشر עברית ٣: ٣٨  
מרינה לוייט - سوفראן  
נסים דקוואר - כינור מזרחי

- תיסיר אליאס - עוד  
הוקלט באולפני קולינור ١٩٨٤

٥. أحواحة (سوفראן, חליל ופסנתר) موشر עברית ٣: ٣٨  
עפפאים (سوفראן, חליל ופסנתר)

٦. ארונו המתים שמכחה וחוך (سوفראן ופסנתר)

٧. נערה פרפר נעורה (سوفראן) موشر עברית ٢: ٠٦  
רובי זמיר-קפסטו - سوفראן  
אמיר סעל - חליל

٨. מيري זמיר-קפסטו - פסנתר  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א ١٩٨٢

צד ב'

### 1. סוויטה לפירות הארץ (1981)

גיטרה

١. פתיחה  
٢. ריקודי  
٣. איטי ורחב  
٤. חופשי ומבריק

- אוריאל אטלאס - גיטרה  
הוקלט באולפני אשל ١٩٨١

### 2. 10 ריסיסטים לאבוב, קלרינט ובסון (1984)

- אובלילאטוט ٦. אבוב סולו  
קוראל בנוסח אריה ٧. קלארינט  
קלרינט סולו ٨. דיאלוגים בשלושה  
בעין ריקוד עממי ٩. פוגה בנוסח קוראל  
בסון סולו ١٠. קרנבל

- ٩:٤٠ נגינה חמישית כל הנסיפה של הסינטנייטה הישראלית:  
מייל עמית - אבוב  
אריק דרוקר - קלרינט  
הiliary מייל - בסון

- הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

### 3. התאוששות - ٥ מיניאטורות לצילו סולו (1980)

- מהיר מאד ١. הליכי  
ריקוח ٢.]  
בקעס ٣.]  
שירתי ٤.]  
אלכסנדר קגנובסקי - צילו  
הוקלט באולפני טרייטון 1986

### 4. גיטרה בלחן ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ١.]  
הוקלט באולפני אשל ١٩٨١

### 5. מלחינה של ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ٢.]  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

### 6. התאוששות - ٥ מיניאטורות לצילו סולו (1980)

- מהיר מאד ١.]  
הליכי ٢.]  
ריקוח ٣.]  
בקעס ٤.]  
שירתי ٥.]

### 7. מלחינה של ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ١.]  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

### 8. גיטרה בלחן ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ١.]  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

### 9. גיטרה בלחן ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ١.]  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

### 10. גיטרה בלחן ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ١.]  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

### 11. גיטרה בלחן ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ١.]  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

### 12. גיטרה בלחן ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ١.]  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

### 13. גיטרה בלחן ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ١.]  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

### 14. גיטרה בלחן ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ١.]  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

### 15. גיטרה בלחן ג'יימס ג'ונס (1981)

- ג'יימס ג'ונס ١.]  
הוקלט באולפני הרדיו, ימק"א 1985

DD 35362





## LANDGUT

Fu'ad Rifqa

Auf einem Landgut trauriger Sterne  
Dem Gott baute ich eine Höhle  
Und stellte ein Licht hinein.  
Die Nächte verbrachte ich in ihrem Sand  
Mit den Priestern für die grünen Jahreszeiten.  
Im Verborgenen der Wüste,  
Eingehüllt in eine jungfräuliche Wolke,  
Kam Er zu mir.  
Seine Füße kannten mich,  
Wußten, der Rand der Steine, das bin ich.  
Und es ward Morgen <...>

## UN LOPIN DE TERRE

par Fouad Rifqa

Sur un lopin de terre éclairé d'étoiles tristes  
J'ai bâti à Dieu une grotte  
Et je l'ai éclairée.  
J'y passais des nuits sur son sable  
Avec le mage des vertes saisons.  
Dans le secret du désert,  
Drapé d'une nuée vierge  
Il venait jusqu'à moi,  
Ses pas me connaissaient,  
Savaient que j'étais l'arête des pierres.  
Et il y eut un matin <...>

## TERRENO

Por Eu'ad Rifqa

En mi terreno de tristes estrellas  
a Dios consagré una caverna,  
que iluminé.  
En su arena pasé noches  
con el mago de las estaciones verdes.  
En los lugares secretos del desierto  
envuelto en una nubecita virgen  
solia El venir a mí.  
Sus pies me conocían  
sabiendo que era el borde de las piedras.  
Y fue la mañana <...>

פואד רףקה – נולד בשנת 1933 בכפר פְּרָקָה שבסוריה, ולמד אוניברסיטה האנגליקנית בביירות. בשנות ה-50 למד בברטניה. תרגם מ עברית מבחר שיריו של המשורר הנגרומי יייר מריה רילקה, והשפיעו על משורר זה ניכר במדיטצייה ביצירתו.

שׁוֹקִי אַבִּי-שָׁקָרָא – נולד בשנת 1935 במרעת אל-שָׁקָרָא שבלבנון, ובטל בין חמורותיו העזים שהhaftתו במסנות הרביען לשירה "שְׁעִיר" בשנות ה-60. שימש מורה בבית ספר ואחarcץ עיתוני בביירות. שיריו נעוטות בתקינה ובשלמות ותחבירו מפתיע תמיד, בהיותו מושג בחוכם יסודו מלשון העם יחד עם מבנים ושירים בפזרות אחת.

מוחמד אל-פאג'וט – נולד בשנת 1932 בכפר סלמיין (ליד חמת) בסוריה. הוא מתגורר בדמשק ובvierות לסירוגין. פרסם מסדר ספרי שירה. שירתו אקספרנסיאלית במידה רבה, והוא משוחרת ממשקל ומוריזה קבועה.

אוֹשְׁקִי אַבִּי-שָׁקָרָא – נולד בשנת 1939 למשפטן משכילים וסופרים. משורר פורה וuiteeani פעיל בביירות. התבלט מעל דפי רביעון "שְׁעִיר" בשירותו המהפכני, המשוחררת, הזורה לרוח השירה הערבית והנושאת אותו סוריאליסטי מובהק, כל שיריו כתובים ללא חזרה ומשקל, והוא מרובה להציג מכללי התהבר הערבי הנורמאנטי.

Fu'ad Rifqa — born in 1933 in the village of Kafran, Syria, and studied at the American University in Beirut. In the '50's he served as an officer in the Syrian army and, after demobilization, left for study in Germany. He translated into Arabic a selection of poems by the German poet Reiner Maria Rilke, whose influence is recognisable in his work to a certain degree.

Shawqi Abi-Shaqra — born in 1935 in Mazra'at al-Shawq, Lebanon, stood out among the young poets who participated in the framework of the poetry quarterly "Shi'r" during the '60's. He was a school-teacher in Beirut and later a journalist. His poetry is daring in content and language and his syntax is always surprising, containing as it does elements of folk speech as well as reflections of European structures. He writes both metered and free verse.

Muhammad al-Maghut — born in 1932 in the village of Salmiya (near Hamma) in Syria. He lives alternately in Damascus and Beirut. He has published a number of volumes of poetry which, to a large extent, is experimental and unbound by meter or a regular rhyme scheme.

Unsi al-Hajj — born in 1939 to a family of intellectuals and writers. He is a prolific poet and active journalist in Beirut. He made his mark in the poetry quarterly "Shi'r" with his surprisingly free style, foreign to the spirit of Arabic poetry and unquestionably surrealistic in nature. All his poems are rhymeless and metreless and he consistently disregards the normative rules of Arabic syntax.

فؤاد رفقه - ولد عام ١٩٣٣ في قرية كفرن السورية . درس في الجامعة الامريكية في بيروت . كان ضابطاً في الجيش السوري، وبعد تخرجه من الأكاديمية العسكرية ، سافر إلىmania لمواصلة تحصيله العلمي. ترجم إلى العربية مختارات من أشعار الشاعر الألماني راينر ماريا ريلكا ، الذي ترك انثرا ما على انتاجه . له عدة مجموعات شعرية .

شوقى أبي شقرا - ولد عام ١٩٣٥ في مزرعة السوق ، في لبنان ، من أبرز الشعراء الشباب الذين اشتهروا في إطار مجلة "شعر" الفصلية في السبعينيات . كان معلمًا في مدرسة بيروتية . ثم اشتغل كصحفي . شعره جرى في قماونه واسلوبه . وهو مفاجئ ، دانيا لاحتوائه مزجًا من العناصر اللغوية الشعبية والأوروبية . يكتب الشعر العمودي والحر أبيضا . له عدة مجموعات شعرية .

محمد الماغوط - ولد عام ١٩٣٢ في قرية السلمية (قرب حماة) - في سوريا . يعيش في دمشق وبيروت بالتناوب . نشر عدة مجموعات شعرية . شعر الماغوط تجربة نوعاً ما ، وهو متتحرر من الوزن والقافية .

انسي الحاج - ولد سنة ١٩٣٩ في عائلة أدب وثقافة . شاعر غزير الانساج وصحيحي معروف في بيروت . عرف بانشطته في مجلة "شعر" الفصلية من قصائد رائقة ومحترفة ، وبعدها في روتها عن الشعر العربي . كما تحمل طابعًا سورياناً متميزاً . وهو لا يقتيد بالوزن والقافية في اشعاره جيداً ، كما يكتنف من الحزوج على نحو العربية الكلاسيكي .

## AUGENWIMPERN

Schauqi Abi-Schaqra

Sagt meiner abgehärmten Mutter,  
Ein Teufel mit einem Tablet von Feuer  
Streute mir Salz  
Auf beide Augen und entschwand.  
Er warf mich wie ein Ball  
Den Männern des Stammes zu Füßen  
Und den riesigen Teufeln.  
Mit den Füßen stießen sie mich in die Höhe,  
Hin zum Wüstensand.  
Von meinen Fingern streiften sie  
Einen geschenkten Ring  
Und von den Augenwimpern Gold.

## PAUPIERES

par Chauqui Abi-Chaqra

Dites-le à ma mère épolorée  
Dites-lui qu'un djinn armé d'un plateau de feu  
saupoudra de sel  
mes deux yeux, puis s'en fut.  
Me lance comme une balle  
entre les jambes de la tribu  
et parmi d'immenses démons.  
Ils me projetèrent très haut  
vers les sables du désert,  
arrachèrent de mon doigt  
l'anneau offert,  
effacèrent l'or de mes paupières.

## PESTAÑAS

Por Shauqi Abi-Shaqra

Decid a mi enjuta madre  
que un demonio con una bandeja de fuego  
me echó sal  
en mis dos ojos, y huyó.  
Me lanzó como un balón  
entre las piernas de la tribu  
entre demonios gigantescos.  
Me tiró muy alto  
hacia las arenas del desierto  
y me arrancó de mis dedos  
un anillo regalado  
y el oro de mis pestañas.

## DER SARG MIT ENFERNTEM DECKEL

Muhammad al-Maghut

Ich stehe am Rande des Wahns  
Wie ein Kleinkind, das auf der Fensterbank steht.  
Am Himmel kein Mond,  
Im Bett keine Geliebte.  
Meine Kindheit in weiter Entfernung.  
Mein Alter in weiter Entfernung.  
Mein Land in weiter Entfernung.  
<...>  
Ich laufe hin und her  
Wie ein blinder Strom, der sein Bett an einem  
stürmischen Tag vergaß.  
Ich beneide den Nagel,  
Den ein Holzbrett umarmt, ihn schützt.  
Ich beneide die bluttriefenden Leichen  
in der Wüste,  
Daß die Raben mit ihnen spielen,  
für sie krächzen.

## LE CERCUEIL AU COUVERCLE DISTANT

par Muhammad al-Maghut

Me voici au bord de la folie  
Comme un enfant sur le rebord d'un balcon.  
Ni lune au firmament  
Ni amante sur ma couche  
Mon enfance est lointaine  
Ma vieillesse lointaine  
Ma patrie lointaine  
<Mon exil lointain>  
J'erre de-ci et de-là  
Pareil au fleuve aveugle ayant perdu  
son cours un soir d'orage.  
J'envie le clou  
pour les planches qui l'étreignent, le protègent  
J'envie même les cadavres sanglants  
gisant dans le désert  
pour les corbeaux qui les amusent  
et croassent pour eux.

## EL FERETRO Y SU CUBIERTA DISTANTE

Por Muhammad al-Maghut

Aquí estoy al borde de la locura,  
Como un niño en el alféizar de la ventana.  
No hay luna en el firmamento  
Ni mujer amada en mi lecho  
Mi infancia está lejos  
Mi vejez está lejos  
Mi patria, allí distante,  
<...>  
De aquí para allá deambulo  
Como el río errante desviado de su cauce  
En un día tormentoso.  
Tengo envídia del clavo  
Por las planchas que lo abrazan, lo protegen  
Envídeo a los cadáveres sangrantes,  
que en el desierto yacen  
por los cuervos que los distraen  
graznando para ellos.

## MÄDCHEN-SCHMETTERLING-MÄDCHEN

Unsi al-Hadsch

Einem Mädchen träumte, es sei ein Schmetterling,  
Und als es aufstand,  
wußte es nicht, ob es  
ein Mädchen war, dem träumte, es sei  
ein Schmetterling  
oder  
ein Schmetterling, dem träumte,  
er sei ein Mädchen.  
Hunderte von Jahren vergingen,  
Meine Kinder,  
Und in der Nacht wehte ein leichter Wind.  
Mädchen und Junge laufen wie ein Schmetterling,  
Dem träumt, er sei ein Mädchen mit Junge,  
Denen träumt, sie seien ein Schmetterling.  
<...> Draußen wurde alles zerrissen,  
meine Kinder!  
Ein Schmetterling.

## FILLETE PAPILLON FILLETE

par Ounsi al-Hadj

Une fillette rêve qu'elle est papillon  
et s'éveille  
ne sachant plus si elle est  
fillette se révant papillon  
ou  
papillon se révant fillette.  
Des siècles s'écoulent,  
mes enfants,  
le soir, une brise légère  
une fille et un garçon filent comme un papillon  
révant qu'il est une fille avec un garçon  
qui se révent papillons.  
<...> Dehors, tout s'est déchiqueté,  
mes enfants,  
le papillon.

Traduction française:  
Liliane Servier

## NIÑA-MARIPOSA-NIÑA

Por Unsi al-Hadj

Soñó una niña que mariposa era  
Y cuando se despertó  
Ya no sabía si era ella  
Una niña que soñó ser mariposa  
O una mariposa que soñaba ser niña.  
Así pasaron los siglos,  
mis niños.  
Por la tarde, una suave brisa  
un niño y una niña corren como mariposas  
que sueñan que son una niña con un niño  
que sueñan que son mariposas.  
<...> Fuera, todo se despedaza,  
niños míos,  
la mariposa.

Versión castellana:  
Moshé Yanai