



המדרשה למוסיקה  
מכללת לוינסקי  
לחינוך

בשיתוף עם

התזמורת  
הפילהרמונית  
הישראלית



"מפתח" – תכנית לחינוך מוסיקלי ולקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

## קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית

שומאן: סימפוניה מס' 3 ("הריינית")

רחמנינוב: רפסודיה על נושא מאת פגניני

סטרובינסקי: סואיטה מתוך "ציפור האש" (1919)

ינואר 2006  
תשס"ו

## צוות המדרשה למוסיקה

**דוגמאות תווים:**  
איתמר ארגוב

**עורכת:**  
שולמית פינגולד

**כותבים:**  
איה גל  
עודדה הררי  
ד"ר רון לוי  
ד"ר דוצי ליכטנשטיין  
שולמית פינגולד

**הבאה לדפוס:**  
שולמית פינגולד

**היצירות:**

**עמוד 11**

**רוברט שומן (1810-1856)  
סימפוניה מס' 3 ("הריינית")**

**Robert Schumann (1810-1856)  
Symphony no.3 ("Rhenish")**

**עמוד 39**

**סרגי וואסילביץ' רחמנינוב (1873-1943)  
רפסודיה על נושא מאת פגניני**

**Sergey Vassilievich Rachmaninov (1873-1943)  
Rhapsody on a theme by Paganini**

**עמוד 71**

**איגור פיאודורוביץ' סטרווינסקי (1882-1971)  
סואיטה מתוך "ציפור האש" (1919)**

**Igor Feodorovich Stravinsky (1882-1971)  
Firebird Suite (1919)**

## רומנטיקה +

המוזיקה הרומנטית, המזוהה עם נטייה גוברת להבעה רגשית, סובייקטיבית, ספוגת אנרגיה ופנטזיה, מצאה את ביטוייה ביצירות בנות המאה ה-19 המעוגנות בתפיסות אסתטיות והלחנתיות שונות ואף יריבות.

המחנה השמרני התאפיין במגמת שימור הצורה הקלאסית המסורתית תוך הטמאת תכנים רומנטיים במימדים חדשים.

ברהמס לדוגמא, זוהה עם המחנה השמרני בכתיבה הסימפונית ובאימוץ התפיסה המופשטת של היצירה, קרי, המוזיקה כתופעה צלילית נטולת תוכן חוץ-מוזיקלי, מעבר לצליליה שלה.

לעומתו ליסט וואגנר, לדוגמא, ניסו להמעיט מחשיבותו של ברהמס ואף לגלגו בגלוי על יצירותיו. הם דחקו הצידה את הז'אנרים והטכניקות המוזיקליים הקשורים לצורות ולמבנים הקלאסיים, את הטונאליות היציבה, ואף את הנטייה הרומנטית בבחינת תבנית שאליה מעוצב תוכן חדש.

המוזיקה התכניתית, הצורה היחידה במינה שנגזרת מן התוכן עצמו (הפואמה הסימפונית), המיניאטורות לפסנתר בעלות צורות מטושטשות ואמירה מינימליסטית, הליד החושף עולם רגשי מורכב, והתפיסה האופראית החדשה מבית וואגנר הפכו לז'אנרים המרכזיים של האסכולה הרומנטית החדשה.

רוברט שומן (1810-1856), סרגיי רחמנינוב (1873-1943), ואיגור סטרווינסקי (1882-1971), הציבו בפני בני תקופתם רעיונות מוסיקליים חדשים, טכניקות ביצוע נועזות, וגישות קומפוזיציה אשר העצימו את דרכי הביטוי הסגנוני של זמנם מזה או סללו נקודות מפנה מזה.

אף כי שניים מבין שלושה היוצרים האריכו ימים עמוק אל תוך המאה העשרים, ורחוק מגבולות הרומנטיקה במוזיקה, ניתן למתוח קווים משותפים העולים מתוך המורשת האמנותית של המאה ה-19 כמו לדוגמא:

- מיצוי מרבי של הכלי;
- מיצוי מרבי של מצלול התזמורת;
- מתן ביטוי לתכניתיות או לרעיונות סוגסטיביים;
- מתן ביטוי ללאומיות;
- העצמת המטענים הרגשיים – הליריים;
- העצמת היכולות הוירטואוזיות;

בין הניגודים המורכבים שאפיינו את הדיאלקטיקה של הרומנטיקה בולט הקונפליקט בין הפן האינטימי והמופנם-הלירי ובין הפן המוחצן, הוירטואוזי והטכני.

תופעת הוירטואוזיות לא הייתה בלעדית למאה ה-19. המאה ה-16 לדוגמא חושפת את מגמת הוירטואוזיות בספרי הלימוד ובאוספי היצירות ללאוטה ולוילה דה גמבה; אחריהם שמשו הקלוויקורד והכינור כר נרחב לטיפוח נגינה תובענית ומוחצנת. מאוחר יותר, במאה ה-18 כובשים הקסטרטי את במות האופרה ולצדן, לראשונה בתולדות הביצוע הקולי באירופה, עולה קרנן של הזמרות הוירטואוזיות הפורצות את הגבולות המקובלים של הקול האנושי.

במאה ה-19 הכינור והפסנתר הם כלי הנגינה המרכזיים הזוכים לכתיבה מרובה הן לפי מגמה וירטואוזית, והן לפי גישה לירית ומופנמת.

הפסנתר אשר מראשית המאה ה-19 זכה ליצירות, עיבודים וטרנסקריפציות של יצירות סימפוניות וקאמריות, לארבע ידיים ולשני פסנתרים, הפך לכלי המובהק של הרומנטיקה המספק בעת ובעונה אחת את המדיום האינטימי בסלונים הבורגניים ואת זה הפומבי באולמי הקונצרטים. אך מעל לכל, המאה ה-19, חושפת קונפליקט אסתטי סביב נושא הוירטואוזיות והופכת אותה לסוגיה מוסרית: לא עוד אקרובטיקה טכנית לכשעצמה, כי אם וירטואוזיות המשרתת את הפואטיקה המוזיקלית.

ניקולו פגניני, אשר כבש את במות אולמי הקונצרטים ברחבי אירופה החל משנת 1820, היה למופת בעיני שומן, ליסט ושופן. אך שלושתם, יריבים מוצהרים של וירטואוזיות טכנית ומוחצנת בפני עצמה, העמידו אותה לרשות המטענים ההבעתיים, ובכך מנעו הם כל חשד או זיקה אפשרית בין היסוד הטריטוריאלי הטמון בתפיסה הוירטואוזית, הטכנית הטהורה, ובין הרפרטואר לפסנתר המבריק פרי עטם.

שומן, ליסט ושופן התמודדו עם הסוגיה הזאת ויצרו אידיאל חדש ומורכב הממזג את הליריקה והוירטואוזיות במעברים אינטימיים ליד אלה המבריקים והתובעניים, בין הרוך והמתיקות לבין המרץ והחיוניות. הטכניקה המפותחת המגדילה את המנעדים, הרגיסטרים, הצבעים ומנעד הדקויות הארטיקולטיביות, כל אלה נוכחות ביצירתם של אמני הרומנטיקה המרכזיים, כמדיום למטען האקספרסיבי והדרמטי הטמון בן.

רוברט שומן וסרגיי רחמינינוב, הרחוקים זה מזה שנות דור, מבטאים ביצירותיהם את רוח המלודיה הרומנטית הערבה והאינטנסיבית כאחד.

רחמינינוב, בשונה משומאן, מעצים כידוע את ההיבט הוירטואוזי תוך מיצוי המצלול הפסנתרני כשווה ערך לזה התזמורתי, ומרחיק את גבולות הרומנטיקה עם החצנת המטען הרגשי-הדרמטי של ז'אנר הרפסודיה החופשי והפסאודו-מאולתר, על הנושא ועל הוואריאציות שבה.

איגור סטרווינסקי ממשיך באימוץ מגמת התכניתיות והלאומיות במוסיקה ביצירתו המקדמת "ציפור האש", ובכך הוא שומר על שלהי המסורת של המאה ה-19. הוא מתחבר אל המצלול התזמורתי תוך

מיצוי מרבי של הפקת הצליל, אך מוסיף לו ממד נועז בהדגשת הצבע, הריתמוס והיחסים האנכיים עד לקבלת נוף קליידוסקופי.

רחמנינוב מסרב להזדהות עם מגמה חדשנית כלשהי לזמנו ואף לא עם זו המעלה ביודעין את פן הלאומיות במוסיקה. הוא נתפש בעיני מבקריו כמלחין שמרן אשר אינו שובר מוסכמות בתחום ההרמוניה והמרקם. שפתו של רחמנינוב מתקבלת כמופשטת ולמרות שאין שפתו דומה לזו של רוברט שומן, הוא מצטרף לממד האוניברסלי העולה מיצירתו של המלחין הגרמני.

שומן ורחמנינוב נמנים על היוצרים הבולטים אשר אמצו את 24 הקפריצ'י אופוס 1 של פגניני ועיבדו אותם לפסנתר. שומאן היה החלוץ מבין מלחיני הרומנטיקה שבחרו באתגר מעין זה (1832). כ- מאה שנה לאחר מכן רחמנינוב הוסיף לרפסודיה את מימד התזמורת ובכך הפכה היא למעין קונצ'רטו לפסנתר חדור השפעות מסגנונו של מורו פיוטר צ'ייקובסקי.

שומן וסטרווינסקי מצטטים באמצעים שונים לחנים עתיקים ממורשת עמם; זה הראשון על דרך הסוגסטיה או האסוציאציה החופשית, בעוד שסטרווינסקי מצייר במוסיקה תכנים ודימויים מזה, ומצטט לחנים עממיים עתיקים מזה.

רחמנינוב וסטרווינסקי נתפסים דרך יצירותיהם כיוצרים המחצינים את המצלול וממצים אותו עד תום על גורמי הארטיקולציה והדינמיקה. ובכך מציבים הם את אחד מן העקרונות הסגנוניים של הרומנטיקה, קרי, התזמורת בכל הדרה ומיטבה.

כתבה: ד"ר דוצ'י ליכטנשטיין

סימפוזייה מס. 3, ה"ריינית", אופוס 97 במי במול מז'ור

מאת רוברט שומן ( 8.7.1810 – 29.7.1856 )

### על המלחין

רוברט שומן נולד בעיר צוויקאו שבגרמניה. אביו היה בעל השכלה ספרותית רחבה, עסק בעריכה ובהוצאה לאור, וחיבב על בנו את הספרות הרומנטית הגרמנית, ובמיוחד את הסופר ז'אן פול. שומן למד נגינה בפסנתר אצל מורה מקומי, שגילה במהרה את כישרונו יוצא הדופן, אבל אמו לא עודדה אותו לעסוק במוזיקה, ולאחר מותו של אביו שלחה אותו ללמוד משפטים באוניברסיטת לייפציג. כיוון שהתעניינותו במקצוע המשפטים הייתה מועטה, הקדיש את מרב זמנו לנגינה בפסנתר, ולמד אצל המורה המהולל ויק. במקביל הוא הרחיב את אופקיו המוזיקליים: האזין לקונצרטים של תזמורת הגוונדהאוס, התעמק ביצירות באך, והתיידד עם סופרים, משוררים ומוזיקאים. לאחר שנה של לימודי משפטים בהיידלברג, החליט כי אין זה ייעודו, וחזר ללייפציג ללימודי הפסנתרנות כמקצוע. המורה הידוע פרידריך ויק האמין בכישרונותיו והזמין אותו לגור בביתו, סיטואציה שהפגישה את רוברט הצעיר עם קלרה, בתו של ויק. שומן וקלרה, שהייתה אף היא פסנתרנית מחוננת ומלחינה, נקשרו בעבותות אהבה, נאבקו על אהבתם אל מול התנגדותו העקשנית של אביה, ובסופו של דבר באו בברית הנישואין. כשאצבעו של שומן נפגעה (כנראה ממתקן שהמציא כדי לשפר את הווירטואוזיות שלו) נאלץ לוותר על קריירה פסנתרנית, ומאז הייתה קלרה למבצעת מסורה של יצירותיו. משנקטעה הקריירה הפסנתרנית שלו הפנה שומן את עיקר מרצו להלחנה ולכתיבת ביקורת מוזיקלית: בשנת 1834 החל לפרסם את "כתב העת החדש למוזיקה" והביא בו בקורות על הרמה הנמוכה והשטחיות של המוזיקה הגרמנית באותן שנים, וקבל על-כך שאיננה ממשיכה את דרכם של בטהובן, שוברט ווובר. שומן עקב אחר מלחינים צעירים בראשית דרכם, גילה את גאונותם, התפעל והתלהב מהם, ופרסם אותם בכתב העת שערך. כך פעל למען שופן, מנדלסון וברהמס, וגם שיבח את ברליוז, וואגנר וליסט למרות שלא תמך ברעיונותיהם ולא היה שותף לזרם החדש שהציבו בהלחנה.

בתקופתו של שומן הקשר והאינטרקציה בין האמנויות והאמנים, במיוחד בין המוזיקה לספרות ולשירה, היה קשר אמיץ ופורה יותר מאשר בכל תקופה אחרת. בכתב העת שלו כתב שומן תחת שני שמות בדויים המייצגים שתי דמויות – פלורסטאן ואויזיביוס. שניהם חברים באגודת "חבר דויד" שהמציא, ואשר מטרתה הייתה ללחום בבערות וברדידות המוזיקלית של מבצעים ומלחינים, שהיו קרויים בפיו "פיליסטינים", כלומר פלשתיים. פלורסטאן הוא האקסטאטי, הסוער, הנלהב, האימפולסיבי. אויזיביוס - רגיש, לירי, מהורהר, מופנם, חולמני. שתי הדמויות רשומות במלים ומאופיינות בצלילים ביצירות לפסנתר כמו הקרנבל, מחולות חבר דויד, ערבסקה, ובשירים לקול ופסנתר – הלידר. דמות נוספת היא מאסטר רארו, המתון והמיושב בדעתו, אשא שמו מורכב מהברות מתוך שמותיהם של קלרה ורוברט שומן.

בתחילת דרכו כמלחין כתב שומן בעיקר יצירות לפסנתר. כשזכה סוף-סוף להתחתן עם קלרה בשנת 1840, הביא הדבר לפרץ של הלחנת לידר: המחזורים "אהבת אישה וחייה", ו"אהבת המשורר". אחר-כך

כתב שתי סימפוניות, יצירות רבות וחשובות בתחום המוזיקה הקאמרית, ויצירות למקהלה. בשנת 1843 נתמנה למורה לקומפוזיציה בלייפציג, אבל לא התמיד בכך. מחלת הנפש ממנה סבל קטעה מדי פעם את התקופות הפוריות שלו, אם-כי לא לאורך זמן. משנת 1845 שוב חזר והלחין רבות מיצירותיו החשובות, ביניהן הקונצ'רטו לפסנתר, תמונות מתוך פאוסט, הפתיחה מנפרד, והאופרה ג'נובבה (שלא זכתה להצלחה). בשנת 1850 נתמנה למנצח התזמורת והמקהלה של העיר דיסלדורף אשר בקרבת נהר הריין. רשמיו והתפעלותו מן הנופים והסביבה האנושית של איזור הריין שלא הכיר קודם לכן, השפיעו על כתיבת הסימפוניה השלישית, ה"ריינית". הוא הוסיף וכתב יצירות נוספות לפסנתר, להרכבים קאמריים, קונצ'רטו לצ'לו ותזמורת, רקוויאם למקהלה ולידר. בשנת 1852 חלה שוב הדרדרות במצבו, והוא אושפז. מאז ועד מותו כעבור ארבע שנים לא חזר למשרתו וגם לא להלחנה.

### על הסגנון

שומן הוא נציג מובהק של הרומנטיקה הגרמנית הצעירה. ההשראה של הספרות והשירה הייתה דומיננטית ביצירתו: הוא מבטא הלכי רוח, תמונות טבע, יצירי דמיון, גיבורים ספרותיים - אבל המוזיקה לא גולשת לסגנון של מוזיקה תוכניתית, ונשמר הקשר אל המוזיקה הקלאסית. שומן העריץ את בטהובן והתייחס למבנה ולצורת הסונטה שלו בכתיבת הסימפוניות. היצירות הקאמריות הן המשך למסורת של היידן, מוצרט ובטהובן. הוא ממשיך דרכו של שוברט בקשר ההדוק בין המילה והצליל בלידר. לאיחוד הפרקים ביצירות מחזוריות השתמש לעתים ברמזים כגון אותיות שם ההופכות לצלילים, או מוטיב העובר מפרק לפרק תוך מוטציות, או מהלך הרמוני משותף. האיפיונים המנוגדים של פלורסטאן ואויזיבוס ניכרים במוזיקה עצמה גם כשאינם מומחשים במלים. הדמיון המוזיקלי שלו כמלחין רומנטי, מהווה כוח מוביל ודוחף ביצירה, לעתים יותר מאשר המבנה. גם הריתמוס הוא כוח מניע חשוב: הוא מנצל אמצעים ריתמיים כמו סינקופה, המיולה, הזזות, פוליריתמוס ושולט בהם ביד אמן. המלודיות מצטיינות ביופי, בדמיון, ובקווים רחבים; ההרמוניה שלו עשירה ביותר, הוא בולט בחידוש ההרמוני של המנעות מן הטוניקה, במעין טונליות פסיכולוגית. בכל יצירותיו שומן נאמן לעצמו ולאידאלים שהציג בכתב העת שלו, והביטוי הלירי הוא זה המאפיין אותו.

### על היצירה

הסימפוניה ה"ריינית" נכתבה בשנת 1850. עד אז שומן גר ויצר בעיקר בסכסוניה. כשהוזמן לנצח על תזמורת דיסלדורף, התוודע לראשונה לארץ הריין, לתושביה ולנופיה, ורשמיו באו לידי ביטוי בסימפוניה זו. הנופים והטירות שראה בנסיעתו במורד הריין, הכפרים ותושביהם, השפיעו על הלוח הרוחות ביצירה אשר ברקע שלה (שאיננו תיאורי) תמונות מלאות חיוניות של חיי ארץ הריין. על-פי המוזיקולוג שפיטה מדובר ברוח רומנטית, ארצית ורוחנית חליפות, השורה על הסימפוניה: הנהר הרחב זורם ושר לעצמו על הלורליי; ריחות האפרים, קולות פעמונים וטל הערב, צריחי המבצרים והטירות הימי-ביניים, חגיגות בכפרים עם תזמורות ריקודים עממיות, מצב-רוח טוב, - איפיונים מובהקים של רומנטיקה גרמנית. נהר הריין איננו סתם נהר העובר דרך גרמניה; זהו מושג פוליטי ולאומי, ערש האגדות והשירה הגרמנית.



שומן התקבל בחיבה רבה ובהערכה על-ידי אנשי העיר דיסלדורף, והיה אופטימי ומאושר לקראת תפקידו החדשים בניצוח ובהלחנה. האופטימיות וההתלהבות נתנו את אותותיהן הברורים באווירה השורה על הסימפוניה ה"ריינית". בפרק הרביעי, הנוסף, (בסימפוניה חמשה פרקים) נתן שומן ביטוי לתחושותיו הדתיות בעת הטקס החגיגי של הכתרת קרדינל חדש בכנסיית העיר קלן. אומנם הסימפוניה ה"ריינית" היא הסימפוניה האחרונה שכתב שומן, אך בריאותו המידרדרת כלל לא מורגשת ביצירה. (ניתן לגלות קשר אל הארואיקה של בטהובן ששומן העריץ במיוחד, בפרק הראשון.)

### פרק ראשון - ויוצ'ה - *vivace* (מלא חיים)

#### על הפרק

הפרק הראשון פותח בתנופה גדולה, בהסתערות, בהיקף רחב של הנושא הראשי, ובמצב רוח חיובי ונמרץ. המבנה קלאסי: תצוגה, פיתוח, מחזור וקודה ביחסים מאוזנים, נושא הראשון פלורסטאני, (עם פוטנציאל לליריות בשבריריו), הנושא השני לירי.

בפיתוח מנצל שומן בעיקר את הנושא השני, לסירוגין עם הגד אפיזודי שאופיו דוחק ומאיץ. הקווים הסקוונציאליים הארוכים של הפיתוח מתייחסים לקווים דומים ב"ארואיקה" של בטהובן, אלא שאצל שומן הם דחוסים ונוקשים יותר. השראת בטהובן ניכרת גם בהכנה הממושכת, הנרגשת והדרמטית, לקראת חזרה אל הטונליות הראשית. שומן מפתיע כשהוא מציג רעיון חדש במקום בלתי צפוי: במחזור לקראת סיום הנושא השני: קנטבילה חדש רחב יותר, המעניק אפשרות ליתר אנרגיה בקודה.

#### הנושאים

הנושא הראשון מזוירי, מסתער באון, מלא שמחת חיים, נלהב, ובו שני גרעינים: האחד בכיוון נסיקה במרווחים גדולים ובמקצב מנוקד וסינקופי; השני במקצב פשוט ורך במרווחי קוורטה בכיווני הלוך ושוב. ניתן להבחין במלודיה בחמש פסוקיות; הראשונה סוערת ודוחפת, בשתי הפסוקיות הבאות (הסקוונציאליות) המלודיה יורדת בנינוחות, אחר-כך ממריאה שוב לרגע בדחיפת סינקופה, ובפסוקית החמישית האחרונה נסגרת במהלך כרומטי.

**Vivace** (♩ = 66)

Vln. I

בהאזנה ראשונה, ללא פרטיטורה, ניתן לתפוס את הנושא לפחות בפסוקית הראשונה, כמלודיה רחבה במקצב כפול, או כהמיולה.

קו הבס חוזר מדי פעם במהלך הפרק אל המקצב הכפול הזה כניגוד למהלכי מקצב שונים ברבדים אחרים, ויוצר בכך מתח ריתמי התורם לדחף ולאנרגיה של הפרק.

היגד נוסף: כשהנושא חוזר, מופיע לאחר הפסוקית הראשונה הגד חדש, במקצב צפוף ורצוף, בכמה סקוונצות. הוא מתפקד באופן בולט במעברים החשובים שבפרק.

הנושא השני מינורי, רך, תודה, מבקש שהייה, ספקן

אפיזודה המופיעה במהלך הפיתוח מתפקדת ככוח דוחק ומאיץ, ומתאפיינת במקצב סינקופי

בקודה מכניס שומן במקום בלתי צפוי נושא נוסף, ומרענן ומחדש באמצעותו את הזרימה לקראת הסיום

Es Hn.

Vln. I

*p* *sfz* *f*

a2

### סימני דרך

התזמורת כולה פוצחת בהתלהבות בנושא הראשון בתחושה של התרוממות רוח, במלודיה ההולכת ונטוית ביריעה רחבה, ללא חזרות

Vivace (♩ = 66)

Vln. I

*sfz*

הפסוקית האחרונה שלה – עליה כרומטית - מחזירה אל הנושא הראשון, הפעם באופי חגיגי יותר, כשקרנות מגנות את הפסוקית הראשונה. אבל ההיגד הנוסף קוטע את המלודיה בסקוונצות המודולטוריות שלו, בכיוון מינורי

Vln. I

Vln. II

*sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

*sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

אחר-כך בא מעבר: קרשנדים קצרים על שני אקורדים, לסירוגין עם מהלכים סולמיים ובהמשך ארפג'יים.

חזרות בצלילים נמוכים על הגרעין המנוקד של הנושא, מובילות אל תרועות הופעה חגיגית של הנושא במלואו (בליווי נשמעים חיקויים קצרים). אחריו מופיע שוב ההיגד הנוסף, שמוביל הפעם לסולם חדש, והקרשנדי החוזרים (על שני אקורדים) מאשרים אותו. הדילול בתיזמור וירידת העוצמה מכינים את כניסת האבוב בנושא השני בסול מינור

The image shows a musical score for an Oboe (Ob.) in 3/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a dynamic marking of 'p' (piano). The music features a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The second staff continues the piece, also starting with a 'p' dynamic. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

הנושא השני, לירי ורך, ללא כלי נשיפה ממתכת. אחרי הפסוקית השניה שלו והתראה בטרומבונים מתפרץ שוב הנושא הראשון כווריאנט בשני גלים מודולטוריים, והם שוככים אל פיאנו ואל הנושא השני. הפסוקית השנייה שלו נקטעת: שוב הקרשנדו באקורדים לסירוגין עם מהלכים עולים כמה פעמים בהתעצמות עד פורטיסימו. המוטיב המנוקד של הנושא הראשי במלא העוצמה, שוב בקרנות, מוביל לסיום בסי במול מז'ור. מתחילה קודטה בפיאנו בשני מהלכים כרומטיים עולים

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Bassoon (Bsn.) in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a Flute staff on top and a Bassoon staff on the bottom. The second system has a Flute staff on top and a Bassoon staff on the bottom. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

שלושה שברירים שהתפרקו מהם מאשרים את הטונליות. חזרות על המוטיב המנוקד מרגיעות, ומעבירות אל פיאנו בסולם סול מינור.

הפתעת פורטיסימו באקורד כללי, ממנו נובעים בצלילים הנמוכים שני מהלכים בקו מתאר קמור, עם "זנב" (כפול) שקט בעליה. הנושא השני מופיע, חוזר ומתפצל לשברירי וריאנטים, והם עוברים לרצף מתפתח, סקוונציאלי מודולטורי. אחר-כך מתנגח בו המוטיב המנוקד של הנושא הראשון עם עוצמה מתגברת, ההיגד הנוסף עם הדגשות חריפות מתגלגל כמה פעמים עד לשיא מסויים, ואחר-כך, בפיאנו, ממשיך כליווי לנושא השני.

התעצמות הנושא השני עוברת לחזרות נמרצות על המוטיב המנוקד עם צלילים ממושכים בירידה. שוב מתחלפת העוצמה לפיאנו בווריאנט של הנושא השני.

Ob.

*p* *cresc.*

שברירים שלו בסקוונצות הולכים ועולים וצוברים קרשנדו. האנרגיה שנצברה מתעכבת לרגע על פיאנו ומיד ממשיכה בווריאנט של הנושא הראשון המשמש כמעבר וכצבירת עוצמה. כעת מופיע הנושא עצמו בפורטה, בטונליות רחוקה – סי מז'ור, בכל התזמורת ובעוצמה מלאה. הנושא מתנקז אל מעבר של קרשנדי גואים, אחר-כך הדגשות, ואז אל נקודת עוגב קצרה על סי במול, שמעליה הבסונים עם כלי קשת בטרמולו מנגנים וריאנט של הנושא הראשון במי במול מינור

Bsn.

Vla.

הנושא חוזר מיד בווריאנט גבוה יותר ומתוח יותר, בפה דיאז מז'ור, והטרמולו מוסיף למתח. לאחר כמה הדגשות, מוביל קו יורד מרגיע לפיאנו ולנושא השני בצלילים גבוהים. גם הוא חוזר בצלילים בסולם גבוהים יותר, בהתעצמות. מקצב מנוקד חותך כמה פעמים, ואז בפיאנו שבריר של הנושא השני חוזר כמה פעמים בסקוונצות מודולטוריות.

הקרנות בסולו מרשים בתרועה הנהפכת לנושא הראשון, מעל נקודת עוגב על סי במול. אחרי תחילת הנושא – ירידה בקרנות, בצלילים נמשכים, מעל נקודת עוגב על סי במול. מקצב תרועתי קצר

בטרומבונים ואחריו בקרנות מוציא מנקודת העוגב. שברירי תרועות הנושא עונים זה לזה בעוצמה גוברת קודם בגל אחד, ואחרי מעבר בגל שני מודולטורי, עד שהם גולשים לטונליות הראשית כמעט מבלי משים, אם כי בעוצמה מקסימלית.

חטיבת המחזור נפתחת בטונליות הראשית בהופעה של הנושא במלואו הדרו, עם טרמולו בכלי הקשת (המגביר את ההתרגשות מן ההופעה המחודשת במלואה). מן הפסוקית הכרומטית המסיימת את הנושא מתפתח מעבר עם הדגשות בגלים מודולטוריים, עד שהעוצמה שוככת בהדרגה, ומכינה את הנושא השני שנכנס כמו קודם בפיאנו, בליריות ורגישות. אחר-כך תרועה קצרה בטרומבון, ואחריה וריאנט-שבריר של תחילת הנושא הראשון, שחוזר שוב ומוביל בהדרגה ובדקדקנות אל חזרה על הנושא השני בפיאנו ובתיזמור דליל יותר.

כעת מופיע הגד המעבר הצפוף המסתיים באקורדים מודגשים, הוא חוזר בגלים, ואחריו וריאנטים סינקופיים של תחילת הנושא הראשון בעוצמה גדולה, בכיכוב הקרנות, מובילים אל סיום קדנציאלי מבריק בטונליות הראשית.

בפתיחת הקודה היגד מלודי שקט, והמענה לו בשבריר של הנושא הראשון בפורטיסימו בכלים הנמוכים ובראשם הקרנות.

ההיגד חוזר בפיאנו, ואחריו, באקורדים סינקופיים בעליה, מתחוללת התעצמות מהירה בתיזמור מלא ועשיר. מכאן ועד הסיום מכבב מקצב סינקופי במרקם הומוריתימי (כשכלי הקשת בטרמולו) בפורטיסימו, במנעד רחב, בנוסח סקוונצה מורחבת, עד שמשתלטת ופועמת נקודת עוגב של הטונליות הראשית מי במול מז'ור, ומעליה אקורדי הסיום.

### פרק שני - סקרצו - Scherzo (Molto moderato) (מהתלה)

שומן התכוון לקרוא לפרק השני "בוקר על הריין", כותרת שרומזת לתמונת טבע שלווה, ומקבלת אישור מסויים בהוראה "מולטו מודרטו". האווירה הרכה והמלודיות הנעימה של הפרק מרחיקים אותו מאופי של סקרצנדו, והמבנה הריקודי הברור עם חטיבות קצרות החוזרות על עצמן מפנה את המבט למסורת של פרק המינואט בסימפוניה הקלאסית. המבנה: A B A B A Coda דומה למתכונת רונדו. חלקי המבנה שונים במשניהם ובטונליות שלהם.

החלק	הסולם	כמות	מאפיינים
A	דו מז'ור	24+24	שני חלקים שונים במלודיה, קצב ומרקם
B	לה מינור	32	מעל נקודת עוגב על "דו"

	8	לה מז'ור	A,
מודולטורי, מסתיים על הדומיננטה של לה מינור.	22	מודולטורי, ללה מינור	B,
	21	דו מז'ור	A,,
	34	דו מז'ור	קודה

הפרק מצייר תמונה של חגיגה כפרית בצל עצי הטברנה, שם רוקדים הזוגות מעין לנדלר נינוח.

### הנושאים

נושא ראשון חטיבות A : מלודיה בקו מתאר קמור במהלך ארפג'י, בלגטו, הליווי בסגנון "אום-פה", בהיגדים קצרים ותואמים. פותחים בנגינה הכלים הנמוכים.

Molto moderato ( $\text{♩} = 100$ )

Bsn. *mf*

הגד מנוגד במהלכי סקונדה העולים בפיתולים, בסטקטו, במרקם חיקויי.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

נושא הטריו B מלודיה מסתורית, חרישית, בגוון קרנות עמום, במקצב הכולל שלשונים. בליווי הקונטרפונקטי מופיע היגד הסטקטו.

### סימני דרך

הפרק נפתח בצלילי לגטו נמוכים באוניסון עם ליווי שקט, בזרימה רגועה.

Molto moderato ( $\text{♩} = 100$ )

ההיגדים הקצרים עונים זה לזה על-ידי שינוי הכיוון.

הפסוק חוזר שוב בעוצמה גדולה יותר, ומסתיים כקודם על הדומיננטה.

הצלילים הגבוהים בפסוק הבא הם ווריאנט של הנושא תוך היפוך בכיוון ההיגדים. הם זורמים בנועם, ולאחר ריטנוטו קטן מחזירים בקצב ועוצמה מהודשת אל הטוניקה.

הפסוק הווריאטיבי הזה חוזר במדויק. אחריו בפיאנו נושא חדש בסטקטו בטונליות הראשית דו מז'ור.



בחלק זה של החטיבה היגדים מתפתלים בסטקטו בעליה, בחיקויים הרודפים זה את זה. הפסוק הבא חוזר על הקודם. בפסוק שאחריו מתהפך כיוון ההיגד כלפי מטה, ממשיכים החיקויים, ולבסוף מתערבות הקרנות עם המלודיה של הנושא הראשון בלגטו, והפסוק נסגר (עם שלשון) בטונליות הראשית.

אחר-כך חוזרים שוב היגדי הסטקטו היורד עם חיקויים, התערבות הקרנות בנושא הראשון והחזרה לטוניקה.

הקרנות באווירה מסתורית ושקטה, בלגטו, פותחות את הטריו במלודיה נוגעת ללב בפסוקיות סימטריות; את הפסוק הסוגר של המלודיה מציגים החלילים והאבובים מעל הקרנות. היגד הסטקטו מלווה כקונטרפוקט עדין.

המשפט חוזר במלואו, וכמו קודם לכן היגד הסטקטו מלווה בעדינות את כלי הנשיפה מידי פעם, ללא חיקויים.

המלודיה הבאה עונה בשקט לקודמתה במהלך מלודי הפוך – קודם ירידה ואחריה עליה, עם יותר מהלכי שלשונים.

הנושא הראשון חוזר בעוצמה רבה בתזמור עשיר (הכינורות בטרמולו), ועמו הפתעה: שלשון בוטה בירידה מקדים את הנושא, (וכנגדו מקצב מחזק טוניקה בבס).

לאחר חזרה על הנושא בפורטיסימו לפתע משתנה האווירה: בפיאנו, בחילופי דינמיקה מהירים ובתיזמור שונה פותח את המשפט המוזיקלי החדש ווריאנט רחוק של מלודיית הקרנות:

עונה לו כסוגר הגד חדש נמרץ ומודגש בהומוריתמוס ובפורטה.

חזרה נוספת של שני הפסוקים הולכת ומתארכת.

את החטיבה מסיימת מלודיית הקרנות בכל כלי הנשיפה, עם סיום בשבריר-זנב המושך מעל נקודת עוגב אל חזרת הנושא הראשון.

הנושא הראשון בפורטה, ליווי ה"אום-פ-פה" בולט יותר מאשר בתחילת הפרק; כשהפסוק חוזר מחזקות הקרנות והטרומבונים את המקצב המנוקד. אחרי-כן בפיאנו הפסוק הווריאטיבי המוכר, המסתיים בהאטה וחזרה מועצמת לטוניקה. אחרי הכיוון היורד של היגד הסיום חוזר בהדגשות וזיקוי, והמשכו בפיאנו כשובל לנושא: אותו הגד חוזר כמה פעמים.

קודה: מן הצלילים השקטים האלה נובע לפתע רעיון חדש - מלודיה שלווה ורגועה,

מתוכה פורץ ההיגד הראשון של הנושא הראשון, שזו לפי דרגות הקדנצה ההרמונית, בעוצמה מלאה וחזקה עם טרמולו בכינורות. הקרנות ממתנות את ההתלהבות בתרועותיהן, שאר הכלים עונים לתרועות באותו אופי נינוח כמה פעמים. לאחר שהעוצמה נחלשת חוזרים בפיאנו הגדים חוזרים של הנושא הראשון, בהדרגה הם שוקעים למטה ועולים מעט, ואז אקורדים חרישיים מאוד בפיציקטו מסיימים את הפרק.

כתבה: עודדה הררי

### פרק שלישי – Moderato מודרטו (מתון)

זהו פרק קצר ומלודי, ב-לה b מז'ור. מבנהו חפשי, והוא מבוסס על שלש מלודיות זורמות ושירתיות. מלודיות אלה אינן "נושאים" במובן שיש לנושא בפרק סימפוני, כי שומן אינו מפתח אותן ואינו משתמש בהן כחומר גלם לעיבוד. ההרגשה היא שזהו פשוט שיר היוצא מעומק הלב. פרט למבנה החפשי ולזרימה, מתחזק הדימוי של שיר בעקבות עיצוב המלודיות עצמן: מנעד המתאים לשירה, חלוקה למשפטים קצרים וברורים והימנעות מוירטואוזיות אינסטרומנטלית.

התזמור של שומן מוסיף לאווירה הלירית. בפרק זה מנגנים כלי הקשת וכלי העץ, ללא טימפני וללא כלי הנשיפה ממתכת, המופיעים בפרקים האחרים. הקרנות לבדן מצטרפות אל כלי העץ, כמקובל.

אפשר לחלק את הפרק לשלשה חלקים עיקריים:

חלק ראשון ובו תצוגה של שלש המלודיות;

חלק שני באורך כמעט זהה, ובו יש מעין קולאז' של שלש המלודיות;

חלק שלישי, מעט קצר יותר, המהווה חטיבת סיום.

המלודיה הראשונה, ב-לה b מז'ור, מוצגת ע"י כלי הנשיפה מעץ. היא מתחילה בקפיצה, וקפיצות מאפיינות אותה לכל ארכה. במיוחד מאפיינות אותה קפיצות של קוינטה בירידה.

המלודיה השנייה מנוגנת בידי כלי הקשת, ומופיעה כהמשך ישיר למלודיה הראשונה. גם היא מאופיינת בקפיצות, המופיעות לסרוגין עם מהלכים כרומטיים קצרים של ארבעה חלקי 16.

מלודיה זו היא מודולטורית, ומובילה לסולמות שונים – תחילה ל-מי b מז'ור, אחר כך ל-דו b מז'ור ולבסוף שוב ל-לה b מז'ור. למרות המודולטוריות, אין למלודיה אופי של גשר. היא מורכבת ממשפטים קצרים שעונים אחד לשני, במבנה סגור ומובחן, ולא במבנה אפייני לקטע מעבר.

בשתי המלודיות החלוקה למשפטים ברורה, והמשפטים זהים בארכם, דבר שעלול ליצור שבלוניות מסוימת, אך שומן נמנע מכך על ידי ארגון לא שגרתי של רצף המשפטים. שומן מפתיע מדי פעם על ידי הארכה, או עם סיום פתוח במקום שהציפייה היא לסיום סגור.

המלודיה השלישית לקוחה מתוך יצירה קודמת של שומן: הטריו של נובלט מס' 1 לפסנתר.  
 מלודיה זו נעה בצעדים, בקווים ארוכים של ירידה ועליה בטרצות מקבילות. היא מוצגת על ידי כלי הקשת  
 הנמוכים והבסונים.  
 המלודיה היא ב- מיב מז'ור.



כדאי לשים לב אל ההזזה המשקלית של המלודיה. באופן טבעי אין במלודיה זו קדמה, והיא מתיישבת יפה  
 בתוך משקל 4/4. למרות זאת "הזיזו" שומן את המלודיה באופן שנוצרה קדמה של רבע, וכך שינה את  
 ההטעמה הטבעית.  
 ההזזה אינה נעשית בפתאומיות, אלא היא מוכנה מקודם בעזרת המלודיה השנייה, שגם אותה הוא מביא  
 עם קדמה בת רבע.

לאחר התצוגה הראשונה של שלש המלודיות הן מתחלפות זו בזו בחלק השני.  
 חטיבת הסיום מתחילה בהאטה, כאשר התזמורת נעה ברבעים (לעומת התנועה בשמיניות ובחלקי 16  
 המאפיינת את שלש המלודיות). גם חטיבה זו מבוססת על אינטראקציה בין שלש המלודיות, עד הסיום  
 הנמוג ב- ppp ובפיציקטו עדין.

### סימני דרך – פרק III

הפרק מתחיל בהצגת המלודיה הראשונה בצלילים החם והשירתי של הקלרינטים והבסונים, בליווי עדין  
 של הויולות. במשפט הראשון שני היגדים המופיעים כסקוונצה עולה, עם סיום פתוח.

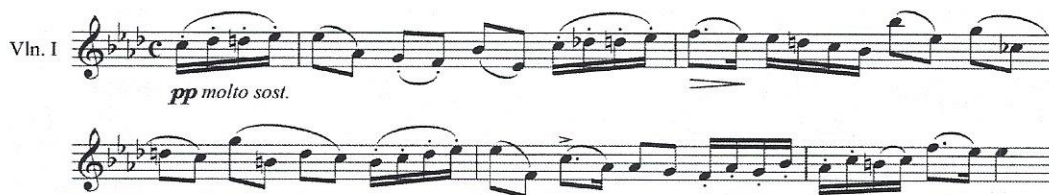


המשפט השני הוא מענה לראשון, ומתחיל בשני היגדים המהווים סקוונצה בירידה. הציפייה היא לסיים סגור, אך חלה תפנית הרמונית המשאירה את המשפט פתוח עוד יותר.



הכינורות הראשונים נוטלים את הובלת המלודיה במשפט נוסף באורך מלא, משפט שנשמע תחילה כמעבר, אך לקראת סיומו מסתבר כי הוא המשפט הסגור. בו בזמן עם השמעתו של משפט זה מאזכרים הקלרינטים את תחילת המלודיה.

המלודיה השנייה מתחילה כהמשך של המלודיה הקודמת, ומנוגנת ע"י הכינורות הראשונים. כל משפט במלודיה זו הוא בן תיבה, ועד הקדנצה יש בה חמישה משפטים. הרעיון המבני חוזר על זה של המלודיה הראשונה: מבנה כאילו סימטרי של ארבעה היגדים העונים אחד לשני, ועוד משפט סגירה. הקדנצה היא על מי b מז'ור.



מלודיה זו חוזרת שוב, אך עם שינויים טונליים והרמוניים. שני משפטים סקוונציאליים מובילים אותנו בטבעיות אל קדנצה ב- b מז'ור. שני משפטים נוספים ומשפט סגירה, מובילים אותנו הפעם חזרה אל לה b מז'ור. המהלך המלודי מוכר מהופעתה הראשונה של המלודיה, אך שומן מוסיף הדגשות המקנות למלודיה נופך פתטי מעט.

דיאלוג קצר בין המלודיה השנייה בכלי הקשת והמלודיה הראשונה בכלי העץ מכין את כניסתה של המלודיה השלישית. מלודיה זו מנוגנת ע"י הויולות והבסונים, בצליל מלא וזורם. יש בה ארבעה משפטים בני תיבה. לכל משפט כיוון ברור והם מופיעים לסרוגין: משפט יורד - משפט עולה - משפט יורד - משפט עולה. הפעם הסגירה היא, כצפוי, אחרי ארבעה משפטים. גם המקצב חוזר על עצמו בכל ארבעת המשפטים, עם ווריאנט במשפט האחרון.



המלודיה השנייה חוזרת, והפעם מובילה אותנו בתום ארבעה משפטים אל סולם סול מינור.

שני משפטים נוספים מובילים אל מי b מז'ור. כדאי לציין את הקדנצה המדומה על מי b מז'ור, המשאירה את המלודיה ללא סיום.

דיאלוג קצר בין המלודיה השלישית בכלי העץ לבין המלודיה השנייה מכין את חזרתה של המלודיה השלישית, בהופעה דומה להופעתה הראשונה, אך בתזמור מלא יותר, המתגבר את המלודיה עצמה בחלילים ובקלרינטים ואת הליווי בכלי הקשת הנמוכים.

המלודיה השנייה בכינור הראשון יוצרת מעין מעבר קצר לחזרתה של המלודיה הראשונה בקלרינטים ובבסונים. הפעם מפתיע שומן בחזרה פוליפונית של שתי מלודיות יחד – המלודיה הראשונה והמלודיה השנייה. קטע פוליפוני זה מסתיים בסולם הטוניקה – לה b מז'ור.

חטיבת הסיום מתחילה בצלילים ארוכים של כל התזמורת. טרמולנדו איטי של כלי הקשת הנמוכים מהווה נקודת עוגב על הטוניקה. טרמולנדו זה יוצר רקע להתרחשויות המלודיות ומשרה אווירה של ציפייה.

מעל לרקע זה מאזכרת התזמורת פרגמנטים מתוך שלוש המלודיות, עד הסיום בפיציקטו עדין.

### פרק רביעי – *Maestoso* – מאסטוזו ( בהדר מלכות )

פרק זה נכתב, כנראה, בעקבות התרשמותו של שומן מביקורו בכנסיה המרשימה של קלן. זהו פרק מונומנטאלי, המזכיר ברוחו ובטכניקות הכתיבה שלו את המוזיקה הנוצרית המסורתית, למן המוזיקה הפוליונית העתיקה, דרך הכורלים של באך ועד המוזיקה הדתית של מוצרט.

זהו פרק איטי, שכולו דרמטיות ומתח אצור. בניגוד לשלווה השורה על התזמור של הפרק השלישי, כאן בולטים דווקא כלי המתכת והטימפני. יש שימוש רב בהדגשות ובחוסר בהירות הרמונית. אמצעים אחדים יוצרים הרגשה של אינסופיות: צלילים ארוכים מאד, אוגמנטציה על גבי אוגמנטציה, וסקוונציאליות תמידית.

החומר המוזיקלי של הפרק מבוסס על רעיון מוזיקלי אחד של קוורטות עולות השלובות זו בזו. רעיון זה מובע בשני אופנים :

האופן ראשון בצלילים ממושכים וב"תשלובת קוורטות" טהורה (יכונה להלן "המוטיב הרחב"):



השני במעין דימינוציה וואריאטיבית "הממלאת" את המרווח השני (יכונה להלן "המוטיב התנועתי"):



אלמנט נוסף החוזר ומופיע ומעניק אף הוא תנועתי לפרק הוא המקצב המנוקד השזור תחילה רק לקראת סיומים משמעותיים, ולאחר מכן בגוף הנושאים עצמם.

למרות אחדותו והמשכיותו של הפרק אפשר להבחין בו בשלוש חטיבות:

החטיבה הראשונה היא כורל בן משפט אחד ארוך, העולה מעלה מעלה כמשקפים את צריחי הכנסיה. הכורל מוצג תחילה ע"י הטורמבונים, אך בהמשך הוא חוזר פעמיים נוספות בתזמור שונה, כך שהוא ממשיך לעלות ברגיסטר. מן הצליל הפותח את הכורל (מי8 קטן) ועד הצליל המסיים (מי8 שלישי) אנו עדים לעליה רצופה של שלש אוקטבות. המהלך המלודי של הכורל מבוסס על המוטיב הרחב, אך המוטיב התנועתי כבר מופיע כמעבר בין המשפטים.



האווירה הדרמטית בחלק זה נוצרת בעזרת הדגשות פתאומיות, רגעים של טרמולנדו בטימפני, תזמור בו מובלטים כלי המתכת, ובעיקר באמצעות המהלך ההרמוני עצמו, מהלך הצובר מתח לכל ארכו, עד האקורד האחרון.

החטיבה השנייה של הפרק היא פוליפונית, דמוית פוגה. שני המוטיבים משמשים בה כחומרי גלם, ומופיעים בו בזמן, בדרך כלל בסקוונצות. נוצר עימות בין הקווים הארוכים והמשכיים של המוטיב הראשון לבין ההיגדים הקצרים והמקוטעים של המוטיב השני.

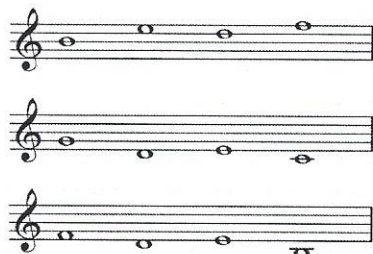
המוטיב הרחב מופיע גם באוגמנטציה:



המוטיב התנועתי מופיע גם בראי:



מעניין לציין כי הראי והסרטן של פרגמנט זה דומים:



המשקל בחלק זה של הפרק הוא 3/2, משקל שבאך משתמש בו ביצירות חגיגיות (למשל: הפרק האחרון בקנטטה 150)

החטיבה השלישית היא חטיבת הסיום ב-4/2. הקווים הארוכים נעשים ארוכים עוד יותר, אך כלי הקשת מעלים את המתח באמצעות תנועה מתמדת וטרמולנדו דרמטי עד לתרועה של כלי הנשיפה, המציינת את הקודה.

שלוש התיבות האחרונות של הפרק מסכמות את החמרים הדרמטיים: צלילים ארוכים, טרמולנדו בטימפני ובכלי הקשת, ושלוש הדגשות של כל התזמורת.

המבנה והטיפול המרקמי בפרק, כמו גם אווירתו הכללית מעלים מחשבה שהוא מהווה אולי מעין מחווה לצורות הבארוקיות בעלות חלקים שוני מרקם, כמו פרלוד ופוגה למשל.

### סימני דרך

הפרק מתחיל באקורד מודגש של טרומבונים, בסונים וקרנות. ממנו מתפתח כורל איטי ושלו בכלי הנשיפה. ברקע נשמע ליווי פיצ'קטו של כלי הקשת. המהלך ההרמוני של הכורל הוא מפותח ושומר על מתח לאורך זמן, אך אינו מודולטורי. הוא מתחיל ומסתיים באותו סולם (מיס מינור). את סיומו של הכורל רחב הנשימה מסמן המוטיב הריתמי המנוקד.

הדגשה נוספת, בליווי טרמולנדו בטימפני, מובילה אל מעבר קצר בכלי הקשת המבוסס על המוטיב התנועתי.

הדגשה נוספת, והאווירה מתבהרת כשכלי הקשת וכלי העץ הגבוהים נוטלים את ההובלה ומשמיעים את הכורל ברגיסטר גבוה יותר. הכלים הנמוכים נשמעים בצעדים מדודים התומכים בכורל המרחף. הכורל ממשיך לטפס מעלה מעלה מעל לנקודת עוגב, ולקראת סיום מתחילות רמיזות לתהליכים פוליפוניים מעבי מרקם המבוססים על כניסות קנוניות ושילוב של המוטיב התנועתי.

הסיום של חלק זה דרמטי ומזכיר את תחילתו, בשתי הדגשות ובטרמולנדו של הטימפני המתפוגגים לאיטם.

החלק השני מתחיל בהצגה קצרה של המוטיב התנועתי ע"י צ'לי ובסונים. כלי הקשת הנמוכים, בחיזוקם של אבובים ובסונים, מתחילים למתוח את הקווים הארוכים של המוטיב הרחב, קוים שלתוכם "מגיח" מדי פעם המוטיב התנועתי הקצר. מוטיב זה מופיע בתחילה בצורתו המקורית, אך בגיחותיו הבאות הוא מספח אליו את המקצב המנוקד המוסיף לו כוונות ותנופה.

"משחק" זה של שני המוטיבים נדחס עוד יותר לאחר ששלשה צלילים עוקבים בירידה המודגשים בכינורות מבשרים על הצפפה ב"גיחותיו" של המוטיב התנועתי, המופיע מספר פעמים בסקוונצות ואחר כך בראי.

במקביל להופעותיו הנדחסות של המוטיב התנועתי, נוטלים הצ'לי והטרומבונים את הובלתו של המוטיב הרחב. מנגינת הכורל מופיעה באוגמנטציה, והכינורות וכלי העץ מחקים את הכלים הנמוכים. המרקם מתעבה והדינמיקה והמתח גוברים בצורה משמעותית.

שתי הדגשות בטימפניקותות את תהליך ההתעצמות בשיאו, ומבשרות על מעבר לחטיבת הסיום. התזמורת מתפצלת לשניים: כלי הנשיפה והכינורות הראשונים מותחים את צלילי המוטיב הראשון ההולכים ומתארכים, בעוד צלילי מרבית כלי הקשת מתקצרים מאד, כאשר הם מבצעים טרמולנדו מתוח בתבניות מלודיות עולות ויורדות.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 3/2 time and begins with a dynamic marking of *p* (piano). The Violin I part has a melodic line with a long note in the first measure. The Violin II part has a more active line with many notes. The Viola and Violoncello parts have a similar active line. The Contrabass part has a more active line with many notes. The score is divided into four measures.

בכי

אצל הכינור הראשון מופיע אזכור של המוטיב השני באוגמנטציה:

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a melodic line in the upper staves (Flute and Oboe) and a supporting harmonic line in the lower staves (Clarinet and Bassoon). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

הפסקה כללית עוצרת את הזרימה, ומכינה לתרועה חגיגית של כלי הנשיפה, ב-סי מז'ור (!)

לאחר מעבר קצר בכלי הקשת חוזרת התרועה פעם נוספת, והפעם נמשכים ממנה קוים ארוכים ביותר, המטשטשים את ספירת הזמן ויוצרים רושם של נצחיות ואין סופיות. שלש הדגשות איטיות ורציניות מחזירות אותנו למציאות ומסיימות את הפרק.



המשפט השלישי הוא בן 4 תיבות, ללא חלוקה פנימית, ואופייניות לו הדגשות של פעמות חלשות, תחילה ע"י סימני ארטיקולציה ואחר כך ע"י סינקופות.



האפיזודות העוצרות את הזרימה שונות זו מזו באופיין ובאווירתן. האפיזודה הראשונה, המופיעה מיד לאחר הקדנצה המסיימת את הנושא, היא בעלת אופי "מתחנחן" מאפיין אותה מוטיב בן שני צלילים המהווים סקונדה בירידה, הראשון קדמה והשני ארוך ממנו פי 3 (היפוך עם אוגמנטציה לתבנית המנוקדת שאפיינה את המשפט השני של הנושא).



המוטיב חוזר בווריאנטים מלודיים וריתמיים ובסקוונצה. מלודיה זו תחזור עוד מספר פעמים בפרק, בשינויים קלים ובקיצור.

אפיזודות נוספות מבוצעות בכלי המתכת: תרועת קרנות, תרועת חצוצרה ומלודיה עולה בטרצות, גם היא בקרנות.

מבנהו של הפרק הוא א-ב-א, כאשר א' הוא רצף של מלודיות, ובראשן הנושא, ואילו ב' הוא פיתוח. הפיתוח מבוסס על שילוב של מוטיבים שונים מן הנושא הראשון וגם משני המוטיבים המוכרים מן הפרק הרביעי של הסימפוניה. דומה שאווירת העליצות של תחילת הפרק נפרשת למעין הרהור הקשור בפרק הקתדרלה.

אחרי הפיתוח יש חזרה על כל הרצף המלודי של החלק הראשון, אך בתזמור עשיר יותר ובעצמה גבוהה. הפרק מסתיים בחטיבת סיום חגיגת בעלת אופי תרועתי.

### סימני דרך

הפרק מתחיל בהכרזה אופטימית של כלי הקשת עם כלי העץ.



מן ההכרזה מתפתח המשפט הראשון של הריקוד

Vivace ( $\text{♩} = 120$ )

Vln. I *f dolce*

המשפט חוזר בתזמור מלא יותר, בתוספת של טרומבונים, אבובים וטימפני, המעניקים לו עוד עצמה.

המשפט הבא, קפיצי ובמקצב מנוקד, חוזר לתזמור המצומצם של כלי קשת וכלי עץ.

Vln. I *fp*

Vln. I *f*

הטרומבונים והטימפני מצטרפים למשפט הקצר והאנרגטי המסיים את הנושא:

Vln. I

עצירה ראשונה של הזרימה מתרחשת עם הופעתה של המלודיה ה"מתחננת" בכלי הקשת

Vln. I *p*

המשפט השני של הנושא חוזר ואחריו קיצור של המשפט השלישי, עד קדנצה נוספת על הטוניקה.

העצירה הבאה היא בתרועה של הקרנות, המחקה את המוטיב הסינקופי של המשפט השלישי (שהוא גם המוטיב הראשון בפרק הקודם)

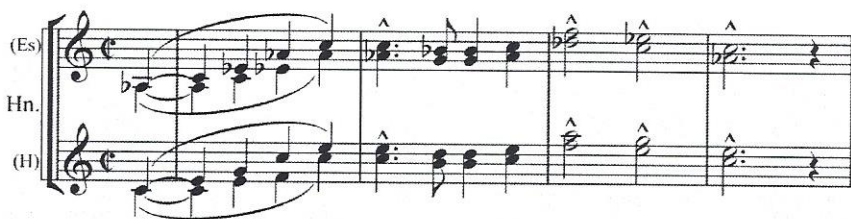
Hn. *f sf sf*

כלי הקשת לוקחים את המוטיב חזרה, והופכים אותו לגשר מודולטורי ע"י חזרה עליו בהצפפה, בדימינציה ובסקוונצות, תוך הדגשות ה"מזיזות" את ההטעמות של המשקל ויוצרות תחושה פוליריתמית. בתוך הגשר מופיע מוטיב חדש שיתבטא בפיתוח. זהו וריאנט ריתמי על תחילת המשפט השני של הנושא:

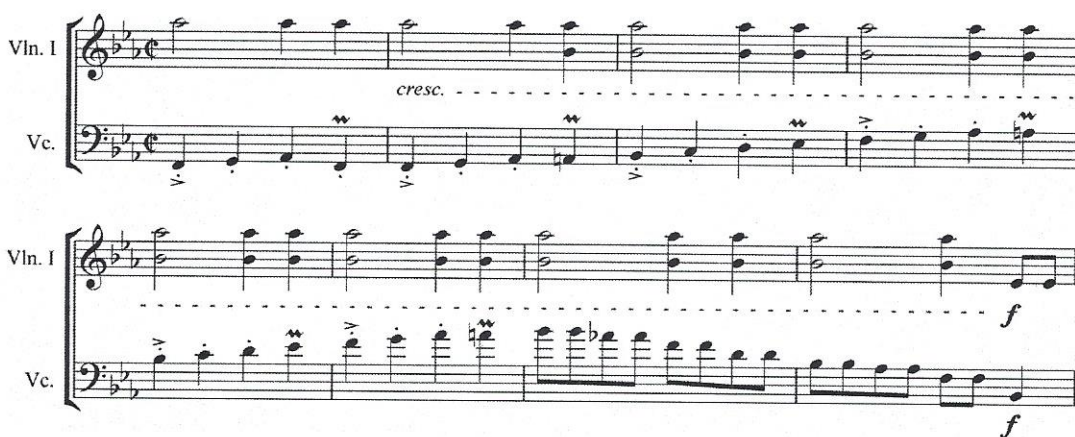


הגשר מסתיים בקדנצה על סי־ב מז'ור (סולם הדומיננטה). תרועת חצוצרה מבשרת לכאורה על בואו של הנושא השני, אך במקומו מופיע אזכור של האפיזודה הראשונה, ואחריה מיד מתחיל פיתוח.

הפיתוח ארוך ועשיר ומשלב מוטיבים מכל החלק הראשון תוך כדי שיטוט הרמוני. כן משולב בו המוטיב ה"תנועתי" של הפרק הקודם. בניגוד לחלק הראשון של הפרק, הפיתוח הוא ברובו פוליפוני, וכולל גם חיקויים (קנוניים או דחויים) בין קבוצות כלים שונות. השטף של הפיתוח נעצר פתאום ע"י הקרנות, במלודיה עולה ב-סי־ב מז'ור המאזכרת את הפרק הראשון של הסימפוניה.



הכינורות עם הקלרינטים חוזרים על המלודיה פעם אחת כלשונה ופעם שניה בקיצור, ומיד גולשים לקטע מעבר קצר וסוער בקרשנדו. המעבר בנוי משני קולות: רוב כלי התזמורת חוזרים על צליל אחד, ואילו כלי הקשת הנמוכים והבסונים עולים עליה רצופה של שתי אוקטבות.



המעבר מעורר ציפייה לחזרתו של הנושא הראשון. לרגע נראה כי הציפייה לא התמלאה, כאשר במקום תחילתו של הנושא נשמעת מלודית הקרנות, אך בתזמור מלא. כאן מתחכם שומן ויוצר חפיפה: התיבה השנייה של תרועת הקרנות הופכת – בעזרת המקצב הזהה – לתיבה הראשונה של הנושא הראשון. הנושא



חוזר במלוא ההתלהבות והעצמה, ובעקבותיו כל החלק הראשון של הפרק, כולל אפיזודות ומעברים, עד שהתזמורת הופכת לבסוף לכלי נקישה גדול במוטיב מקצבי אחד:

Wood Winds  
Hn.  
High Strings  
Low Strings

דו שיח קצר בין הצ'לי לבין הכנורות וכלי הנשיפה אינו מצליח לעצור את המרוץ אל חטיבת הסיום. חטיבה זו נפתחת בתרועה בת ארבעה צלילים של כלי המתכת. תרועה זו מזכירה את ההכרזה בת ארבעת הצלילים שהתחילה את הפרק.

Es Hn.  
Es Tpt.  
Tbn.

כלי הקשת מגיבים לתרועה בריצה על פני המוטיב המוכר מן הפיתוח

Vln. I

התרחשות זו חוזרת שוב, ואחריה אזכור לפרק השני – תחילה הכורל ואחר כך החלק הפוליפוני. העצמה והמהירות מתגברות, והתזמורת כולה חוזרת שוב ושוב על המקצב המנוקד עד הסיום המלא, המחוזק בשתי הדגשות.

כתבה: איה גל