

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך



בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



מפתח

תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית
בטהובן: הפתיחה "אגמונט"
צ'ייקובסקי: סימפוניה מס' 4

ינואר 2001

מכללת לוינסקי לחינוך
מוסיקה

LEV0101089 - 000 - 005



010108901956

צוות המדרשה למוסיקה

עורכים:

דוצ'י ליכטנשטיין
שולמית פינגולד

עורך לשוני:

מיקי גורן

כותבים:

איה גל
ד"ר תומר לב
אלכסנדרה כץ
ד"ר רון לוי
שולמית פינגולד

עורכת גרפית:

טל רוקמן

דוגמאות תווים:

איה גל

תוכן הענינים:

עמוד

1 מבוא: מוסיקה "תוכניתית" ומוסיקה "אבסולוטית"

היצירות:

4 לודוויג ון בטהובן (1770-1827)
הפתיחה "אגמונט", אופוס 84

Ludwig Van Beethoven (1770-1827)
"Egmont" Overture, op. 84

16 פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי (1840-1893)
סימפוניה מס' 4 ב-ב פה מינור, אופוס 36

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)
Symphony no. 4 in f minor, op. 36

מוסיקה "תוכניתית" ומוסיקה "אבסולוטית"

המוסיקה הינה המופשטת באמנויות. זהו סוד גדולתה. זה היה גם "עקב אכילס" שלה בתקופות שפל שונות, שפקדו אותה במהלך ההיסטוריה.

כאמנות לא מילולית, בלתי מושגית ושאינה זקוקה לכל תיווך של עצמים - המוסיקה מבקיעה ישירות אל תוך הרבדים העמוקים ביותר שלנו: אל תוך מרחב פנימי, הוליסטי, שבו עדיין "הכל קשור עם הכל": החל מאינסטינקטים גופניים, דרך תהליכים ריגושיים וכלה בתפקודים של התודעה. חסידיה הגדולים של המוסיקה, מיוון העתיקה ועד הפילוסופים הרומנטיים הגדולים, ראו במופשטות זו את הדרגה הגבוהה ביותר, שאליה אמנות יכולה להגיע. בזכות מופשטותה, הרומנטיקאים אף שמו אותה בראש פירמידת האמנויות וקבעו כי "כל האמנויות שואפות אל דרגת המוסיקה".

מנגד, המקטרגים ראו במופשטות זו נקודת תורפה, והצביעו על חוסר יכולתה של המוסיקה להעביר מסרים קונקרטיים, ליצור הלך-רוח חד משמעי, או (טרם עידן ההקלטות) להשאיר עקבות מוצקים בשטח - לאחר התפוגגותו של הצליל האחרון.

לפיכך אין להתפלא על כך שבמשך אלף ושש מאות השנים הראשונות של ההיסטוריה המערבית היה רובה המכריע של היצירה המוסיקלית בשירותה של המילה: אם במסגרת טקסי תפילה כנסייתיים, אם כתמיכה לשירה חילונית כזו או אחרת ואם כחלק מיצירת אמנות רב-תחומית - מהתיאטרון היווני ועד המדריגל והאופרה.

רק בתקופת הבארוק (המאה ה-17) מתחיל להתפתח לו ז'אנר נפרד, עקבי ועצמאי של מוסיקה "אבסולוטית", המבוצעת באמצעות כלים בלבד, המנותקת מכל טקסט שהוא והנשלטת על-ידי תהליכים מוסיקליים-מופשטים, שמקורם בהגיון הפנימי של החומר המוסיקלי ותו-לא. אם בתחילת תקופת הבארוק מדובר היה על ז'אנר נסיוני, מצומצם בהיקפו; הרי שלקראת סוף התקופה מתהפכת המגמה והמוסיקה הכלית ה"אבסולוטית" הופכת להיות חלק-הארי בכתיבה של התקופה.

למרות הצלחתו הרבה של המדיום הכלי, האבסולוטי, נעשו ניסיונות רבים לגשר בין התהליכים המוסיקליים המופשטים לבין "משמעות" קונקרטיית יותר. ניסיונות אלו מעידים על הצורך של רבים מאיתנו, יוצרים ומאזינים, לחפש משמעויות חוץ-מוסיקליות בתוך החומרים והתהליכים המוסיקליים המופשטים ולמצוא נקודות אחיזה קונקרטיות, כבסיס לקליטה, להבנה ולפרשנות של היצירות המוסיקליות.

תכנית הקונצרט, בה דנה חוברת זו, מאפשרת לנו להתוודע אל כמה מההישגים היותר מוצלחים ומפורסמים שבניסיונות גישור אלו. שלוש היצירות מייצגות הן שלוש תקופות שונות (בארוק, קלאסיקה, רומנטיקה) והן שלושה תחומי-משנה של המוסיקה ה"תוכניתית".

"עונות השנה" של ויואלדי מייצגת ז'אנר שלם בבארוק, של "מוסיקה תיאורית", המתבססת בחלקים נרחבים שלה על חיקויי מצבים שונים, המוכרים לנו מן העולם הסובב אותנו - בעיקר תופעות טבע שונות.

"אגמונט" של בטהובן נכתבה כפתיחה למחזה, עבורו חיבר בטהובן שורה שלמה של קטעי-מוסיקה. קטעים אלו מייצגים ז'אנר תיאטרלי שלם, שהתפתח במרוצת הדורות, ואשר זכה לכינוי "מוסיקת אגב" (מוסיקה אינסידנטלית) למחזות. הקטעים המוסיקליים בז'אנר זה שזורים אל תוך המחזה עצמו, אם כפתיחה, אם כקטעי-ביניים בין תמונות-המחזה ואם בתוך התמונות עצמן: כגורם פעיל, המשחק תפקיד בין שורות הטקסט השונות.

הסימפוניה הרביעית של צ'ייקובסקי היא אחת הדוגמאות המפורסמות ביותר ל"מוסיקה תכניתית" במובן הרומנטי, המקובל, של המושג: מוסיקה, הנכתבת בהשראתה של תכנית חוץ-מוסיקלית, כשתכנית זו:

1. משפיעה בצורה מהותית על עצם התהליכים המוסיקליים, המתרחשים

ביצירה;

2. מעצבת את האופן בו עלינו לפרש אותה כמאזינים.

בכל אחת מן הדוגמאות הללו אנו יכולים לראות טיפול שונה ברבדים החוץ-מוסיקליים שביצירות. שוני זה נובע הן מן ההבדלים בין הסגנונות המוסיקליים, והן מתוך ההגדרות האסתטיות, שהשתנו מתקופה לתקופה, בכל הנוגע למהותה של ה"תכניתיות" במוסיקה.

בתקופת הרנסנס המאוחר רווחה גישה תיאורית בחלקים נרחבים מן המוסיקה שהולחנה באותה תקופה. גישה זו רווחה בעיקר במדריגלים וכללה "תמונות צליליות" פלסטיות ביותר שתארו אחת לאחת תופעות טבע, בעלי חיים, פעולות אנושיות שונות וכו'.

מלחיני הבארוק לגלו על גישה זו והחליפו אותה בגישה מופשטת יותר שכונתה לימים בשם "תורת האפקטים". גישה זו תפשה את המוסיקה כשפה מעשה ידי אדם, היכולה לייצג באמצעים צליליים תכנים הבעתיים ספציפיים, כגון כעס, פחד, יגון וכו'. במהלך התקופה הצטברו מוסכמות, לפיהן מהלכים מוסיקליים מסוימים מייצגים רגשות מסוימים או מצבים מסוימים. ועל-ידי "הפעלת" המהלך המוסיקלי הספציפי "יופעלו" הרגשות המקבילים אצל המאזינים - זה מול זה. במקביל לגישה זו, שרווחה בעיקר באופרה, אך חלחלה גם למוסיקה הכלית, המשיכו גם נסיונות לא-מעטים לכלול במוסיקה את אותם דימויים צליליים המתארים את העולם הקונקרטי הסובב.

אך את שיאה של החשיבה התכניתית ניתן לראות במאה ה-19. את מקור ההשראה לחשיבה זו ראו הרומנטיקאים ב"רעיון הפואטי", ששולב ביצירותיו הגדולות של בטהובן. יצירות אלו, שעמדו בזכות עצמן כיצירות מוסיקליות מופשטות, שילבו בתוכן גם נקודות-מוצא רעיוניות-פילוסופיות. נקודות-מוצא אלו איפשרו רובד פרשנות נוסף, חוץ-מוסיקלי, לתהליכים המוזיקליים המתרחשים ביצירות. רעיונות פואטיים אלו היו, בחלקם, עם אחיזה של ממש בעובדות, וחלקם ללא אחיזה של ממש בעובדות. אך כוחם והשפעתם היה עצום. סמפוניות כמו ה"ארואיקה" או ה"חמישית" זכו לתילי-תילים של פרשנויות תכניתיות והביאו להבנה חדשה של המדיום הסימפוני.

הרומנטיקאים הגדולים "שיכללו" את הרעיון הפואטי לכדי תכניתיות צרופה: ברליוז, בסימפונייה הפנטסטית, כבר מספק תכנית מפורטת לכל אחד מפרקי היצירה והופך את התהליך המופשט, של הצגת נושא מוסיקלי ופיתוחו, לכדי הצגה תיאטרלית של דמות והשינויים העוברים עליה כתוצאה מן ה"עלילה" שמאחורי הצלילים. בסימפונייה "הרולד באיטליה" מגדיל ברליוז לעשות ומספק גם כלי-סולו (הויולה) כדי לייצג את הגיבור לא רק באמצעות נושא מוסיקלי ספציפי, אלא גם באמצעות כלי ספציפי.

"תור הזהב" של התוכניתיות מגיע עם פרנץ ליסט, אשר משכלל את התוכניתיות לכדי תפישת-עולם מוסיקלית קיצונית והופך אותה לכלי הביטוי העיקרי שלו. את הסימפונייה הקלאסית הוא ממיר ב"פואמה סימפונית": צורה חדשה, המשלבת תכנית ספרותית (הפואמה) עם תהליכים סימפוניים. את פיתוח הנושאים הקלאסי הוא ממיר ב"טרנספורמציות תמטיות", במהלכן משתנים הנושאים/דמויות ל"נגד אוזנינו" בשורה של תמורות וגלגולים מרחיקי לכת. גלגולים אלו מייצגים - שלב אחר שלב - את התפתחות העלילה. ואגנר, ב"דרמות המוסיקליות", משכלל את הטכניקות התוכניתיות הללו לשיאים שלא יאומנו באמצעות ה"לייטמוטיבים": אוסף של מוטיבים ראשוניים, המייצגים, כל-אחד, דמות, מצב או רובד פסיכולוגי מתוך העלילה. הצגתם, השתנותם, איחודם והפרדתם משקפים את מערך האירועים העלילתי ואת המיפוי הרגשי בתוך היצירה המוסיקלית.

עולם הרומנטיקה נשאב, איפוא, אל תוך ראייה תוכניתית הולכת וגוברת של המוסיקה עד כי מחנה שלם מתוכו הגיע לשליטה מוחלטת של המוסיקה האבסולוטית. ברליוז, ליסט, ואגנר והנוהים אחריהם יצאו במתקפה חריפה כנגד ממשיכי המסורות ה"אבסולוטיות" במוסיקה זראו אותם כשמרנים מאובנים, המייצגים תפישת עולם מיושנת, שזמנה עבר. עבורם לא יכולה היתה להתקבל על הדעת כל מוסיקה כלית שאינה תוכניתית. לעומתם, מלחינים כברהמס יצאו במתקפת-נגד להגנת המוסיקה, וטענו כי יש לה תוקף פנימי נצחי, שאינו תלוי באופנות תקופתיות כאלה ואחרות.

השאלות המועלות בסקירה זו, באשר לתקפותה של המוסיקה האבסולוטית, באשר לאפקטיביות של מסרים קונקרטיים באמצעים תוכניתיים ובאשר למערך היחסים בין שני סוגי הז'אנרים - המשיכו לשמש קרקע פורייה לדיונים אינסופיים ברמה המוסיקלית והאסתטית-פילוסופית. לפולמוס מסוג זה יש תקפות יתרה בתקופתנו - תקופה של שבר תקשורתי חסר תקדים בין היוצרים לבין קהל מאזיניהם.

הפתיחה "אגמונט" אופ' 84
מאת לודוויג ון בטהובן (16.12.1770 - 26.3.1827)

על המלחין בתקופה בה נכתבה היצירה

- נהוג לחלק את שנות יצירתו של בטהובן לשלוש תקופות:
- תקופה ראשונה: עד 1802 - תקופה של גיבוש סגנונו האישי וכתובת שתי הסימפוניות הראשונות, רביעיות כלי קשת וסונטות לפסנתר.
 - תקופה שנייה: 1802 - 1816 - התקופה העיקרית והפורת ביצירתו, בה כתב את הסימפוניות מס' 3 עד 8, אופרה, פתיחות, קונצ'רטי לפסנתר ולכינור, סונטות, יצירות קאמריות, אורטוריה, מיסה, קנטטה ועוד.
 - תקופה שלישית: 1816 - 1827 - תקופה שסגנונה מופנם יותר, ובה יצירות מורכבות כמו "הסימפוניה התשיעית", "מיסה סולמניס", הרביעיות האחרונות ועוד.

הפתיחה "אגמונט" נכתבה בשנת 1810, כמוסיקה בימתית למחזה של הסופר והמשורר הגרמני הגדול, בן זמנו של בטהובן - יוהן וולפגנג גתה. בטהובן בן הארבעים שהה אז בווינה, כשהוא נהנה מחברתם ומחסותם הכלכלית של ידידים בני המעמד הגבוה. וינה, שהייתה מרכז תרבותי חשוב, איפשרה לבטהובן להיפגש עם טובי הכותבים, הן בתחום המוסיקה והן בתחום הספרות. הווינאים העריכו אותו ביותר הן כפסנתרן-מבצע והן כמלחין. עם זאת, חיינו היו רחוקים מלהתנהל על מי-מנוחות. ראשית, היה עליו לדאוג לאחיו ולבני משפחותיהם לאחר מות האב. תפקיד זה לא היה קל לאור מזגם הרע וחינוכם הקלוקל של האחרונים. שנית, כשנה לפני-כן סבל בטהובן מאהבה נכזבת, שלא יכלה להתממש בשל הבדלי המעמדות שהיו בינו לבין אהובתו.

כשמונה שנים לפני כתיבת "אגמונט" הסתבר לבטהובן כי החירשות ההולכת וגוברת ממנה סבל אינה ניתנת לריפוי, ותהפוך עם הזמן לחירשות מוחלטת. דבר זה גרם לו לייאוש ולייסורי נפש עד כדי רצון למות. במכתב לאחיו, המכונה בשם "צוואת הייליגנשטאט" (על שם העיירה בה שהה בעת כתיבתו), הוא מתאר את ייסוריו ואת החלטתו להמשיך לחיות בגלל ייעודו בעולם - להביא מסר רוחני לבני-האדם. הצלחתו האישית להתגבר על הייאוש והסבל הביאה את בטהובן להזדהות עם גבורה והתגברות באשר הם, ולשאיפה להעביר לבני אנוש מסר רוחני זה. נושאים אלה באים לידי ביטוי בסיפור של "אגמונט".

בשנת 1803 כתב בטהובן את הסימפוניה החשובה שלו, סימפוניה מס' 3 המכונה "ארואיקה". סימפוניה זו מוקדשת לנושא הגבורה ובוחנת אותה מהיבטים שונים. במקור הקדיש בטהובן את הסימפוניה לנפוליון, כאשר זה התקשר עדיין עם הרעיונות הנשגבים של חופש, שוויון ואחוה ששילהבו את אירופה בסוף המאה ה-18. אולם משהתברר כי נפוליון היה רק סמל ריק לרעיונות אלה ובפועל היה שליט עריץ, מחק בטהובן את ההקדשה והשאיר את הרעיון המופשט מבלי ליחסו לאיש מסוים.

יש להניח שאותם אידיאליים של חופש ושל גבורה שהמשיכו להעסיק את בטהובן, שבו את ליבו גם במחזהו של גתה. בעת כתיבת המוסיקה הוא כותב לגתה:

"החייתי את אגמונט המהולל במוסיקה שהיא כה אינטנסיבית, כמו רגשותיי בעת קריאת המחזה".

סיפור היצירה

גיבור המחזה הטראגי הוא צ'ארלס, דוכס אגמונט, משליטי הולנד במאה ה-16. אגמונט מתנגד לדיכוי ארצו על-ידי ספרד, תחת שלטונו של הדוכס מאלבה. הדוכס כולא אותו ומוציאו להורג.

להעצמת הטרגדיה הוסיף גתה דמות של אהובה, קלרכן, המרעילה את עצמה כשמתברר לה כי אגמונט עומד למות.

בלילה שלפני מותו רואה אגמונט חזיון בחלומו: הוא רואה את החירות, בדמותה של קלרכן, מכתירה אותו למנצח. למחרת הוא הולך אל מותו לא כמובס אלא כגיבור, ונושא נאום בזכות ניצחון הרוח. הליכתו של אגמונט לגרדום מתרחשת לצילי מרש ניצחון, שהוא ההתייחסות היחידה למוסיקה המופיעה גם במחזה עצמו.

יש בהופעת מוסיקה זו אירוניה מסוימת: על פי הסיפור ההיסטורי מצווה אלבה על החצוצרות להריע כדי להחריש את נאום הפרידה חוצב הלהבות של אגמונט. אותה תרועה הופכת את ההליכה לגרדום למצעד ניצחון, שהוא סמל לשחרור רוחני ולגבורה. כך אין הדוכס מאלבה מצליח לדכא את אגמונט, אלא להפך - מחזק את המסר שלו.

הדמויות במחזה מחולקות באופן ברור ל"טובים" ול"רעים", כאשר הקונפליקט הוא בין הכובש הרע לבין הגיבור הטוב, שבלבו רעיונות של אחווה וחירות.

בטהובן אינו מתאר בפתיחה זו את עלילת המחזה ואף אינו מכין את הקהל לנושאים המוסיקליים שילוו אותו. הוא מתאר את ההזדהות הרגשית שלו עם הגבורה ועם המאבק בין טוב לרע, במקרה זה - בין דיכוי לחירות.

מעניין לציין שבטהובן לא הספיק לסיים את כתיבת הפתיחה להצגת הבכורה, שהתקיימה בתאריך 24.8.1810. הפתיחה בוצעה לראשונה רק בהופעה הרביעית.

הפתיחה התזמורתית כסוגה מוסיקלית

הפתיחה התזמורתית נוצרה לראשונה כיצירה אינסטרומנטלית עצמאית בתקופת הבארוק, בדרך כלל כפרק מקדים ליצירה בימתית - אופרה, אורטוריה, מחזה - או ליצירה תזמורתית כגון סוויטה.

במאה ה-18 נוצר הרעיון של קישור בין הפתיחה לבין היצירה הבימתית, על-ידי שילוב נושאים מוסיקליים מתוך היצירה הבימתית בתוך הפתיחה, או על-ידי שימוש בפתיחה להכנה רגשית לקראת התמונה הפותחת את ההצגה או את האופרה.

במאה ה-19 מקבלת הפתיחה צורה חד-פרקית בצורת סונטה, לעתים בתוספת מבוא או קודה, או שניהם כאחד. זו היא גם צורת היצירה שלפנינו.

בטהובן כתב עוד מספר פתיחות תזמורתיות, ביניהן: "פרומתיאוס", "ליאונורה", "קוריולוס", "חורבות אתונה" ועוד.

מבנה היצירה והאמצעים האמנותיים בהם משתמש המלחין

הפתיחה "אגמונט" היא פרק סימפוני בצורת סונטה-אלגרו:
- מבוא איטי (Sostenuto ma non troppo)
- חטיבה עיקרית ובה תצוגה, פיתוח ורפריזה
- קודה (Allegro con brio).

המבוא האיטי מציג הן את הרעיונות המוסיקליים והן את הרעיון הרגשי של המחזה. הרעיונות המוסיקליים המוצגים במבוא הם שני המוטיבים העיקריים אשר יהוו את חומר הגלם המוסיקלי ליצירה כולה:

1. המוטיב הראשון - קדמה קצרה ואחריה שני צלילים ארוכים. בפעם הראשונה הוא מופיע בצורה הבאה (תיבות 2 - 3):



2. המוטיב השני: קו מיתאר יורד ולפניו עלייה של סקונדה. בפעם הראשונה הוא מופיע בצורה הבאה (תיבה 15):



בטהובן מפתח מוטיבים אלה באמצעים שונים כגון: דימינוציה ואוגמנטציה, קיצור והארכה, סטרטו, היפוך ווריאנטים מלודיים וריתמיים. המוטיבים מופיעים גם כסקוונצות וגם במרקמים וברגיסטרים שונים. לעתים הם משמשים כחומר נושאי ולעתים כחומר למודולציה או למעבר.

דוגמה למוטיב מס' 1 בנושא השני:

דוגמה למוטיב מס' 2 במעבר מן המבוא אל הנושא הראשון:

דוגמאות נוספות ל"גלגול" המוטיבים ניתן לראות בנספחים א' ו-ב'.

הרעיון הרגשי הוא "המסע הרוחני" שעובר הגיבור - מההתלבטות והקונפליקט שמשתקפים במבוא ועד לתחושת הניצחון שמופיעה בקודה. חוקרי מוסיקה שונים ייחסו לקונפליקט משמעויות שונות. חלק ראו בו קונפליקט בין הטוב והרע המיוצגים בדמויותיהם של אגמונט ושל הדוכס מאלבה; אחרים התייחסו אליו כאל הקונפליקט בין אגמונט הכלוא לאהבתו קלרכן, הנגלית אליו בדמותה של החירות; פירוש אחר מדבר על מאבק והשתחררות של עם מדוכא מעם מדכא. אין פירוש אחד סותר את רעהו, ולפני כולם עומדת המוסיקה בכל מורכבותה ויופייה.

רעיון רגשי זה בא לידי ביטוי בכמה אופנים:

1. הקונפליקט - העמדת שתי "סביבות צליליות" זו מול זו (תיבות 2 - 7):

הסביבות הצליליות מנוגדות זו לזו בפרמטרים אחדים:

מרכיב מוסיקלי	תיבות 2 - 5	תיבות 5 - 7
תזמור ורגיסטר	כלי קשת בצלילים נמוכים	כלי נשיפה מעץ בצלילים גבוהים
מרקם	הומוריתמי	פוליפוני
דינמיקה	פורטה	פיאנו
ארטיקולציה	סטקאטו	לגאטו
קו המיתאר של המנגינה	מהלכי סקונדה	קפיצה בולטת בהתחלה

הניגודיות המוסיקלית המובאת בדוגמה תהפוך אחר-כך לנושא השני של הפרק המרכזי (ראו דוגמה להשוואה בנספחים).

2. תחושת הקדרות מתבטאת בבחירת הסולם - פה מינור.
 3. רעיון ההתלבטות והפתרון בא לידי ביטוי בולט במישור הטונאלי:
 • המבוא מתחיל בצליל אחד ארוך עם פרמאטה של כל התזמורת. הוא יוצר תחושת ציפייה שאינה נפתרת, וגורם לתחושת חוסר בהירות (ראו דוגמאות להשוואה בנספחים).

• המהלך ההרמוני שאחרי הצליל הבודד מסיט אותנו מיד מן הטוניקה. בטהובן יוצר באמצעים שונים מערכת של ציפיות שאינן נפתרות: סקוונצות הרמוניות, קדנצות, חזרות, שימוש בדינמיקה לא צפויה ועוד.

למעשה, ההתלבטות נמשכת לאורך כל המבוא, והקביעה ההחלטית של הטוניקה נעשית אך ורק בנושא הראשון (ראו דוגמאות להשוואה בנספחים).
 להתלבטות הטונאלית מסייעים הרגיסטר הנמוך במיוחד, המוסיף נופך של אינטנסיביות דרמטית, וכן הטמפו האיטי והעצירות הריתמיות הנוצרות על-ידי הדמימות.

4. תחושת היציאה מן החושך לאור באה לידי ביטוי במעבר חד מן הסולם ה"טראגי" פה מינור בחטיבה המרכזית, אל מרש הניצחון ה"מבריק" בקודה, הכתוב בסולם פה מג'ור (ראו דוגמאות להשוואה בנספחים).

5. תחושת הספק מחלחלת גם כתוצאה ממהלכים הרמוניים, מלודיים או מבניים מפתיעים, אשר אינם מממשים את הציפיות שנוצרו על-ידי כיוון הזרימה המוסיקלית. דוגמה לכך היא הפיכתו של המעבר הסקוונציאלי המופיע אחרי הנושא הראשון (החל בתיבה 41) לגשר מודולטורי (החל בתיבה 66).

סימני דרך

א. המבוא

המבוא נפתח בצליל ארוך של כל התזמורת. מיד לאחר-מכן מתחיל מהלך הרמוני במרקם הומורייתמי, המנוגן בכלי הקשת ברגיסטר נמוך ובארטיקולציה מוטעמת (מרקאטו). הזרימה נקטעת על-ידי הפסקות תכופות. כאן מוצג גם המוטיב הראשון שישמש חומר גלם ליצירה כולה.

Chords: Fm, Fm Eb Ab, Ab G Cm, G C

מיד לאחר-מכן מוצג ה"מענה" המנוגד למוטיב הראשון בכלי הנשיפה מעץ, במרקם חיקויי ובדינמיקה שקטה.

מהלך זה חוזר פעם נוספת, תוך קיצור ההיגד ההומורייתמי והארכת ה"מענה" בכיוון טונאלי שונה.

בתיבה הבאה מוצג המוטיב השני, שישמש כמוטיב מרכזי בהמשך.

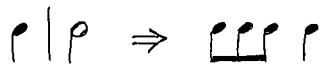
ושם גם מתחיל מעבר בן ארבע-עשרה תיבות, אל הנושא הראשון.

ב. החטיבה המרכזית

חטיבה זו היא בצורת סונטה. הנושא הראשון הוא בסולם פה מינור, ומאפיינת אותו ירידה גדולה (שתי אוקטבות) והחלטית המבוצעת בצילי.



הדגש על הקדמה מסיט את תחושת המשקל מתחושה משולשת לתחושה זוגית, מה שמחזק את תקיפותו של הנושא. המהירות גדלה, דבר היוצר זרימה, אך גם תחושת קוצר רוח נוכח גודש האירועים. הנושא ממשיך בקטע סקוונציאלי, שגרעינו הוא המוטיב הראשון שצבר תאוצה על-ידי דימינוציה והארכת הקדמה.



קטע זה מכין את חזרת הנושא הראשון, אך הפעם בכינורות ובתזמור מלא. המעבר הסקוונציאלי חוזר גם הוא, אך הפעם הוא הופך לגשר מודולטורי אל הנושא השני.

הנושא השני הוא, כמקובל, בסולם המג'ור (לה במול מג'ור). נושא זה מביא את תמצית הקונפליקט המאפיין את המבוא. הפעם הוא קצוב, סימטרי, בטונאליות ברורה ולובש צורה של "שיחת מענה" בין כלי הקשת לכלי הנשיפה.

הנושא חוזר בשלישית כאשר כלי הנשיפה מפתיעים במוטיב שונה, בסולם רחוק (ג'ה מג'ור!) ובצורת כתיבה יוצאת דופן של סקסטאקורדים מקבילים.

המוטיבים הם תרועתיים, לדוגמה:

ההרמוניה פשוטה וברורה וסובבת סביב דומיננטה וטוניקה, התזמור מלא והמרקם הומופוני.

לאורך מספר תיבות נדמה כי מתחילה להיווצר פוליפוניה, כאשר כלי הקשת הנמוכים, בתמיכתם של הבסונים מתחילים לנגן תבנית של אוסטינטו, ומעליה מתרחש קונטרפונקט בקנון בין שני הכינורות. נוצרת ציפייה לפוגה, שאופיינית בתקופה הקלאסית לפרקי סיום חגיגיים. אך הפוגה אינה נוצרת, וחיש מהר חוזר המרקם ההומופוני לשלוט בכיפה. הקו של הכינורות במקום זה מזכיר קו של פיקולו בתזמורת מצעדים.

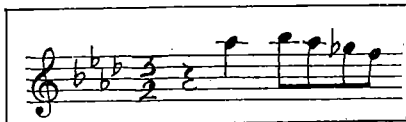
תבנית האוסטינטו היא בעצם מהלך בס פשוט של $I > VI > V/V > V$, אשר לכל צליל בו (פה - רה - סול - דו) נוסף טון מוביל עליון או תחתון. הטונים הכרומטיים "מרככים" את הקו הנוקשה ויוצרים כיווניות וזרימה קדימה.

הצליל המתכתי, התרועעיות של המוטיבים והמרקם ההומופוני והמלא לא היו שלמים ללא מרכיב הדינמיקה. ואכן, מיד לאחר התיבות הראשונות של הקודה נקבעת דינמיקה של פורטה-פורטיסימו, אשר שולטת בקודה עד סופה ומותירה את המאזינים בהרגשה של התלהבות וגבורה.



נספח א' - המוטיב הראשון

מקום	שינויים ומניפולציות	דוגמה
תיבות 21 - 22 סוף המבוא	דימינוציה, קיצור וריאנט מלוודי	
תיבות 36 - 37 נושא I	וריאנט ריתמי וריאנט מלוודי (ירידה)	
תיבות 39 - 40 מעבר אחרי נושא I	הארכה וריאנט מלוודי	
תיבות 51-50 מעבר אחרי נושא I	דימינוציה, הארכת הקדמה סטרטו	
תיבות 66 - 67 גשר	וריאנט מלוודי	
תיבות 82 - 83 נושא II	דימינוציה	
תיבות 106 - 108 קודטה	הארכה	
תיבות 209 - 211 רפריזה	הארכה (או וריאנט לדוגמה הקודמת)	
תיבות 216 - 217 רפריזה	וריאנט ריתמי ומלוודי	



נספח ב' - המוטיב השני

מקום	שינויים ומניפולציות	דוגמה
תיבה 24 סוף המבוא	אוגמנטציה	
תיבות 25 - 27 לפני הנושא הראשון	סטרטו	
תיבות 29 - 36 נושא ראשון	אוגמנטציה, הארכה, וריאנט מלודי	
תיבה 216 גשר (ברפריזה)	ראי	
תיבות 217 - 224 גשר (ברפריזה)	אוגמנטציה	
תיבות 291 - 293 מבוא לחלק השלישי	ראי דימינוציה	
תיבה 294 מבוא לחלק השלישי	ראי, הארכה וריאנט ריתמי	
תיבה 315 מרש	הארכה	
תיבה 241 מרש	ראי וריאנט ריתמי	

נספח ג': רעיונות תוכניתיים - השוואה עם דוגמאות מספרות המוסיקה של המאות ה-18 וה-19.

1. דוגמה לקונפליקט הבא לידי ביטוי בין שתי סביבות צליליות מנוגדות: הפרק "לקרימוזה" מתוך ה"רקוויאם" של מוצרט. שם העימות הוא בין הגורל המר של החוטאים לבין הגורל השמימי של המבורכים.

2. דוגמה להתחלת היצירה בצליל אחד ארוך של כל התזמורת: הפתיחה לאורטוריה "בריאת העולם" של היידן (יצירה זו נכתבה שנים ספורות לפני "אגמונט", וידוע לנו כי בטהובן היה מעריץ גדול של היידן ולמד ממנו הרבה). הרעיון של היידן הוא ליצור חוסר סדר וחוסר יציבות, כדי להמחיש את התוהו-ובוהו שקדמו לבריאה.

דוגמה מנוגדת (אם כי לא ביצירה תוכניתית): תחילת הסימפוניה מס' 41 ("יופיטר") של מוצרט. גם שם מתחילה התזמורת באוניסון על צליל הטוניקה של היצירה, אך יש עיצוב ברור ומובהק של דו מז'ור, הן על-ידי קדמה בת שלושה צלילים המובילה אל הצליל הארוך, והן על-ידי ההחלטיות המקצבית (בניגוד לפרמאטה אצל היידן ואצל בטהובן) והחזרה על הצליל.

3. דוגמאות לחוסר יציבות טונאלית כאמצעי ביטוי עיקרי: יש דוגמאות רבות מן הרומנטיקה. שתי דוגמאות בולטות הן הפרלוד מס' 4 של שופן, שבו יש מערכת ציפיות טונאליות שאינן נפתרות, והפרלוד ל"טריסטן ואיזולדה" של וגנר.

4. דוגמאות למעבר פתאומי ממג'ור למינור, הקשור ליציאה מן החושך לאור: א. פרק הפתיחה (requiem aeternam) ל"רקוויאם" של מוצרט, במקום בו מושרות המילים "ואור עולמים" (et lux perpetuam).

ב. באורטוריה "בריאת העולם" של היידן, אחרי הרציטטיב הראשון, במקום בו נכנסת המקהלה עם המילה "licht" (אור) באקורד מג'ורי פתאומי ורועם.

סימפוניה מס' 4 ב-פה מינור, אופוס 36
מאת פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי (7.5.1840 - 6.11.1893)

על המלחין

המלחין הרוסי הנודע פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי נולד בעיירה קטנה בשם ווטקינסק, שבה אביו עבד כמהנדס מכרות. בגיל עשר עברה משפחתו להתגורר בסטי פטרסבורג. לאחר שהשלים את לימודיו בבית הספר למשפטים בגיל תשע-עשרה, החל צ'ייקובסקי לעבוד כפקיד ממשלתי. בגיל עשרים-ואחת נרשם ללימודים בקונסרבטוריון של סטי פטרסבורג, ושנה לאחר-מכן התפטר מעבודתו הפקידותית והחליט להתמסר למוסיקה.

הצטיינותו בתחום המוסיקה הייתה כה בולטת, שעם סיום לימודיו בקונסרבטוריון התמנה כמורה להרמוניה בקונסרבטוריון של מוסקבה, משרה בה התמיד שנים-עשרה שנה. כפיצוי על ההתחלה המאוחרת בקריירה המוסיקלית שלו, היה קצב ההלחנה שלו מהיר ביותר, וכתיבתו הקיפה ז'אנרים שונים כמו הסימפוניה, האופרה והפואמה הסימפונית. יצירתו התזמורתית הגדולה הראשונה "רומיאו ויוליה" הולחנה בגיל שלושים.

נישואיו לתלמידתו, נישואין שנועדו ככל הנראה לחפות על עובדת היותו הומוסקסואל, היוו מפנה דרמטי בחייו. השנה הייתה 1877, וכשבועיים לאחר החתונה ניסה צ'ייקובסקי להתאבד במימיו הקפואים של הנהר במוסקבה. זמן קצר לאחר-מכן הוא נפרד מאשתו.

באותה שנה רכש צ'ייקובסקי את אמונה של אלמנה עשירה בשם נדז'דה פון מאק, שהפכה לפטרונית שלו, דאגה לכלכלתו ואיפשרה לו להתמסר באופן בלעדי להלחנה. מדאם פון מאק התנתה את תמיכתה בו בכך שהקשר ביניהם יהיה קשר מכתבים בלבד. בין השניים נרקמו יחסי ידידות עמוקים. במכתביו הרבה צ'ייקובסקי לשתף את פטרוניתו בחוויותיו העמוקות בעת כתיבת יצירותיו. התמיכה הכספית של מדאם פון מאק וקשר המכתבים ביניהם נמשך ארבע-עשרה שנה, ונפסק באופן פתאומי ללא כל הסבר מצדה. גם עובדה זו העכירה את רוחו של האמן.

בשנים שלאחר-מכן הרבה צ'ייקובסקי להופיע ברחבי אירופה כמנצח על יצירותיו. למרות שנחל הצלחה הוא לא קנה לעצמו שלוה. בשנת 1891 הוזמן להופיע בארצות-הברית, בערים ניו יורק, וושינגטון ופילדלפיה.

בשנת 1893 ניצח צ'ייקובסקי על קונצרט בכורה של יצירתו האחרונה - הסימפוניה השישית ("הפתתית"). פרקה האחרון של היצירה, פרק איטי המבטא ייאוש, מצטייר בדיעבד כתחושה מוקדמת של המלחין שקצו מתקרבו. ואמנם, הוא נפטר ימים ספורים לאחר הבכורה, בגיל חמישים-ושלוש בסך הכול.

על המוסיקה של צ'ייקובסקי

צ'ייקובסקי החשיב את עצמו כמלחין רוסי, אבל היו בסגנונו גם יסודות של מוסיקה צרפתית, איטלקית וגרמנית. השפעות אלה הפכו את יצירותיו למערביות ולאוניברסליות יותר בהשוואה ליצירותיהם של מלחינים רוסיים כמו רימסקי-קורסקוב ומוסורגסקי. הוא יצר סינתזה בין יסודות לאומיים ליסודות אוניברסליים תוך עיצוב שפה סגנונית סובייקטיבית מלאת רגש. הנימה המלנכולית הפכה למאפיין בולט ברבות מיצירותיו.

צ'ייקובסקי היה מלחין פורה הן בתחום האינסטרומנטלי והן בתחום הווקאלי. על יצירותיו התזמורתיות הפופולריות ביותר נמנות הסימפוניות הרביעית (1877), החמישית (1888) והשישית ("הפתטית" - 1893); הקונצ'רטו הראשון לפסנתר (1875); הקונצ'רטו לכינור (1878); הפתיחה-פנטזיה "רומיאו ויוליה" (1869) והפתיחה "1812".

המוסיקה שכתב צ'ייקובסקי לבלטים "אגם הברבורים" (1876), "היפהפייה הנרדמת"

(1889) ו"מפצח האגוזים" (1892) תרמה רבות לחיזוק מעמדו כמלחין מפורסם ברחבי העולם, והפכה לנכסי צאן ברזל של רפרטואר המוסיקה הקלאסית הפופולרית עד ימינו.

שתיים מבין שמונה האופרות שהלחין, "יבגני אונייגין" (1878) ו"פיק דאם" (1890), מבוצעות לעתים תכופות למדי בבתי אופרה ברחבי העולם.

במוסיקה של צ'ייקובסקי שזורות נעימות שירתיות רבות, אשר יופיין נחשף מחדש בכל אחת מהופעותיהן החוזרות תודות לתזמור צבעוני המעניק להן בכל פעם אופי וצבע אחרים.

תזמורו הצבעוני של צ'ייקובסקי מושפע מברליוז ומאופיין בניגודים בין כלי קשת, כלי נשיפה מעץ, וכלי נשיפה ממתכת ובחילופים ביניהם.

המטען הרגשי שבמוסיקה של צ'ייקובסקי בא לידי ביטוי בניגודים קיצוניים במפעם, בדינאמיקה, בחומר התמאטי ובתהליכים אינטנסיביים ביותר שמובילים לשיא.

הרעיון התוכני של הסימפוניה הרביעית

במכתב לידידתו-פטרוניתו מדאם פון מאק, לה הקדיש צ'ייקובסקי את הסימפוניה הרביעית, חושף המלחין את הרעיונות התוכניים של יצירתו: תחושות המצוקה והבדידות של האדם, מאבקו בגורלו וחיפושיו אחר מקור שמחה ונחמה בקרב בני עמו.

ניתן לראות במכתב זה מסמך אנושי אותנטי המאפשר להתבונן ביצירה מזווית ראייה בלתי שגרתית ולהתייחס אליה, כדברי המלחין, כאל "וידוי מוסיקלי" המשמש "הד נאמן" לרגשותיו. נעקוב עתה אחרי נושאי היצירה לאור מילותיו של צ'ייקובסקי במכתבו למדאם פון מאק:

"המבוא הוא הגרעין של הסימפוניה כולה, וללא ספק הרעיון המרכזי שלה. הגורל - אותנו כוח בלתי נמנע החוסם את שאיפותינו לאושר ומונע מאיתנו להשיגו... התלוי כחרב דמוקלס מעל ראשנו והמרעיל את נפשותינו - הנו כוח בלתי מנוצח, אשר אינו מאפשר לנו לחמוק ממנו."

"נושא הגורל" מאופיין בתרועה דרמטית על צליל חוזר באוניסון של קרנות ובסונים, במפעם איטי ובמקצב מנוקד (מזכיר את מוטיב הגורל מתוך הסימפוניה החמישית מאת בטהובן).



"אין לך דרך אלא להיכנע ולקונן."

הנושא הראשון מאופיין בירידה מלודית בחצאי-טונים, שהיא מהלך אופייני למוטיב האנחה בקינות מתקופת הבארוק. הוא מוצג בכלי הקשת בהבעתיות רבה.



"תחושה של ייאוש ללא מוצא הולכת וגוברת."

תחושת חוסר המנוחה משתקפת במהלכים מנוגדים של סקוונצות מטפסות מעלה באינטנסיביות הולכת וגוברת, לעומת צלילה עמוקה וקודרת אל רגיסטרים נמוכים.

"שמא נפנה מן המציאות ונצלול אל מעמקי החלומות?"

הבריחה אל החלום באה לידי ביטוי במעבר מסולם פה מינור לסולם המג'ורי המקביל, במעבר ממרקם דחוס למרקם אוורירי, בירידה פתאומית בעוצמה ובהרמוניה מעורפלת.

"הו, אושר! חלום מתוק ואהוב חובק אותי. ישות זוהרת ושלווה מכוונת את צעדיי."

האושר מתואר בנושא השני, שתחילתו בדילוגים קלים והמשכו בתבניות כרומטיות יורדות העוברות כבמשחק בין כלי הנשיפה מעץ.

"כמה נפלא! כמה מרוחק נשמע עתה הנושא הראשון של האלגרו."

על גבי תשתית של אוסטינטו חרישי בטימפני מופיע הנושא הראשון כזיכרון רחוק.

"הנפש מעמיקה עוד ועוד לשקוע בחלומות. כל האפל והקודר נשכח, הנה האושר!!"

נושא חגיגי ומלא הוד בסולם סי מגיור ממחיש את היציאה מן הסבל הקודר אל האושר הזוהר.



"אין זה אלא חלום, והגורל מעיר אותנו בקשיחות..."



"וכך כל החיים הם מעבר מתמיד מן האמת הקודרת לחלומות האושר החומקים. אין מפלט. הגלים הודפים אותנו אנה ואנה עד שהים בולע אותנו. זאת בערך תוכנית הפרק הראשון."

"הפרק השני מבטא את המלנכוליה המשתלטת עליך עם רדת ערב, כשאתה לבדך, עייף בתום יום עבודה, וספר הקריאה שלך נשמט מבין אצבעותיך מבלי שתבחין בזאת."

נושא שירתי בגון צליל עמום של אבוב סולו במפעם איטי למדי, משרה נימה של תוגה על ראשיתו של הפרק.



"תהלוכה ארוכה של זיכרונות נושנים עוברת בסך. עצוב לחשוב כמה רבים הדברים שכבר חלפו ואינם! ובכל זאת זיכרונות הנעורים הללו מתוקים."

אופיו המלנכולי של הנושא הופך קליל יותר: הוא מושמע בצלילם החם של הצילי והבסון, כשהוא עטוף בצלילים בהירים ומהירים ברגיסטר גבוה של כינורות, חלילים וקלרינטים.

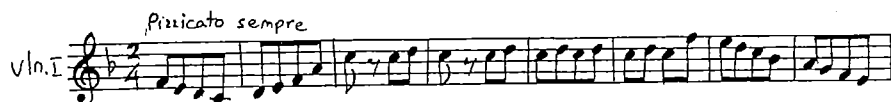
"אנו מתחרטים על העבר, אבל אין לנו לא האומץ ולא הרצון לפתוח בחיים חדשים. אנו יגעים מחיינו. ברצון ננוח קמעא, נשקיף לאחור ונזכור: היו זמנים שבהם פעם דם צעיר בעורקינו והחיים סיפקו לנו את כל שאיוותה נפשנו."

חטיבה חדשה בסולם פה מגיור מציגה נושא במפעם מהיר ובמקצב ריקודי המייצג את זיכרונות הנעורים.

"היו גם רגעי צער, אובדן שאין להשיבו. כל זה נשאר הרוחק כל-כך בעבר. כמה עצוב, אבל מתוק לשקוע בדברים אלה!"

"הפרק השלישי אינו מבטא רגשות מוגדרים. הוא בנוי מערבסקות גחמניות, חזיונות החולפים בדמיונו של אדם שלגם מעט יין... הלך רוחו אינו שמח ואינו עצוב, אין הוא מהרהר בשום דבר. הוא נותן דרור לדמיונו לנדוד לאשר יחפוץ. ואילו זה האחרון, מתחיל לצייר תמונות מוזרות..."

החזיונות החולפים והמוזרים משתקפים בתבניות מלודיות המשוטטות בין הכלים במפעם מהיר, בגון צליל ייחודי וחריג של פריטה מתמדת בכל כלי הקשת ובסטינות טונליות.



"מבין כל אלה, עולה לפתע בזיכרון תמונת איכר שתוי ושיר רחוב אחד."

מבין צלילי הפריטה בוקע לפתע צליל חודר וממושך באבוב, המוביל אל נושא עליו בסגנון עממי המאופיין בקישוטים מהירי-מקצב.



"צליליה של תזמורת צבאית נשמעים ממרחקים."

"שיר לכת" צבאי, בצלילים קטועים וחרישיים של כלי נשיפה ממתכת, ממחיש דימוי זה.



"דימויים אלה העוברים במוחנו תלויים מן המציאות. הם מבלבלים, פראיים ומוזרים."

"הפרק הרביעי. אם אינך יכול למצוא בתוך עצמך מקור לשמחה - הבט באחרים. צא אל המון העם החוגג וראה במו-עיניך כיצד הם נהנים, בהתמכרם בשלמות לרגשות השמחה. זוהי תמונה של שמחת חג עממית."

הפרק הרביעי מתאר את "מסעו הנפשי" של האמן: מנבכי הייאוש התהומי של אדם בודד ורדוף גורל, בוקעת לאיטה תחושה של תקווה, תקווה השואבת את כוחה משמחתם של אחרים. תקווה המאפשרת לו להמשיך לחיות.

בפרק שלושה נושאים המייצגים שני קטבים רגשיים:

בקוטב האחד נמצאים -

- הנושא הפותח את הפרק, המאופיין בלהט, בעוצמה מרובה, במהירות מסחררת, בשעטה באוניסון על-פני שתי אוקטבות יורדות, ובתזמור מלא:



- נושא תרועתי וחגיגי המופיע תדיר בצמידות לנושא הפותח. החגיגות נוצרות מתבניות המקצב החוזרות, מן המרקם ההומופוני ומהתזמור המבריק:



שני נושאים אלה מייצגים ככל הנראה את העם החוגג המתמכר לשמחותיו.
בקוטב השני מוצב שיר עם רוסי בשם "עץ הלבנה".

הקווים המלודיים היורדים, הפסוקים המופרדים זה מזה בשתקים ארוכים, סיומות הפסוקים דמויות האנחה, הדינמיקה החרשית והבורדון המלווה מעניקים לנושא זה נימה של תוגה:



לנושא מוסיקלי זה ניתן לייחס משמעויות אחדות:

- נימת התוגה השרויה עליו ותצוגתו בנגינת אבוב סולו, כקוטב מנוגד לרוח הסוערת של הנושאים האחרים בפרק, משייכת אותו לדמותו הנכאה של האמן הבודד.
- עצם היותו שיר עממי מצביעה על הרעיון של הפרק כולו: החיים עתירי השמחה של העם הפשוט הם התשובה ההולמת לאינטלקטואל הסובל.
- לבחירתו של השיר המסוים הזה יש משמעויות נוספת: בפולקלור הרוסי שימש עץ הלבנה כלפיך המגן מפני הרוחות הרעות.

"טרם הספקת להיטמע בשמחת ההמונים וכבר בא הגורל שאינו יודע לאות ומזכיר לך את קיומו."



"האחרים אינם מבחינים בך כלל. הם אינם נותנים בך ולו מבט אחד. הם אינם מבחינים בבדידותך ובעיצבונך. כמה עליזים ושמחים הם כולם! כמה שפר עליהם גורלם בהיות רגשותיהם ישירים ופשוטים כל-כך. עליך להאשים את עצמך בלבד. אל תוסיף לומר כי העולם כולו שרוי בצער. האושר אכן קיים, פשוט וטהור. שמח בשמחתם של אחרים. אחרי ככלות הכול - אפשר להמשיך לחיות."

הדעיכה המוחלטת של "נושא הגורל" והטרנספורמציה שעובר השיר "עץ הלבנה" - ממלנכוליה לשמחה סוחפת - משקפים פסקה זו ממכתבו של צ'ייקובסקי.

המכתב מסתיים במילים הבאות:

"איני יכול לומר לך על הסימפוניה יותר מוזאת, ידידה יקרה, מטבע הדברים, התיאור שלי אינו ברור ואינו מספק. אבל כאן טמון ייחודה של המוסיקה הכלית: איננו יכולים לנתח אותה. במקום שהמילים חדלות המוסיקה מתחילה, כדבריו של היינה..."

על היצירה

לסימפוניה, הכתובה בסולם פה מינור, ארבעה פרקים:
- אנדנטה סוסטנטו - מודרטו קון אנימה
- אנדנטינו אין מודו די קנצונה
- סקרצו
- פינאלה.

נושא "הגורל" הפותח את היצירה משמש מוטו ליצירה כולה. הוא מופיע מספר פעמים בפרק הראשון ולאחר-מכן בפרק הרביעי. בכך הוא מעניק לסימפוניה צורה מחזורית.

מעבר לשותפות בנושא "הגורל" קיים ביצירה קשר תמאטי העובר בין ארבעת פרקי הסימפוניה: מהלך של רצף סקונדות בירידה במנעד של קוורטה (או קווינטה). קשר זה יוצר זרימה ומעבר ישיר בין כל פרקי הסימפוניה ותורם אף הוא לתחושת השלמות של היצירה.

פרק ראשון

הפרק הראשון בנוי בצורת סונטה בתוספת מבוא וקודה. כחומר מוסיקלי עיקרי לפיתוח ולליווי משמש הנושא הראשון של התצוגה. נושא המבוא ("הגורל") חוזר במהלך כל הפרק וממלא שתי פונקציות: מתן אחדות לפרק והפרדה בין החטיבות.

סימני דרך

המבוא - אנדנטה סוסטנטו

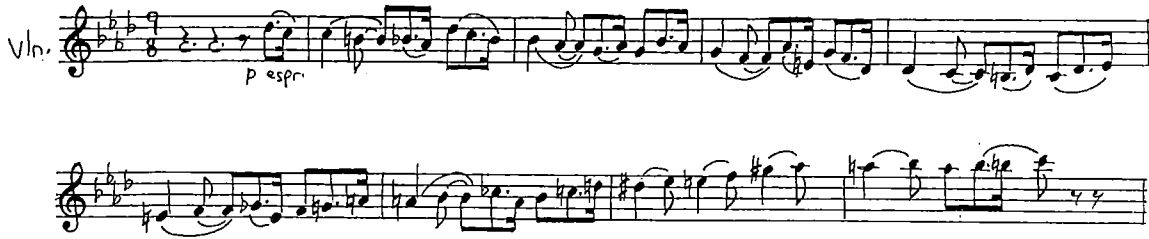
המבוא פותח בתרועה מאיימת, בביצוע קרנות ובסונים (נושא "הגורל").



תרועה זו הולכת ומתעצמת עד שהיא מגיעה לשיא. מהצלילים האחרונים של התרועה נמשך מעבר שמוביל בטבעיות אל הנושא הראשון של התצוגה.

התצוגה - מודרטו קון אנימה

הנושא הראשון מתנהל במקצב של ואלס ומהול בעצב. הוא נע בלולאות של מרווחים קטנים וכרומטיים, בפסוקיות קצרות וקטועות שמקצבן חוזר.



החומר התמאטי של הנושא הראשון זוכה להרחבה מסיבית באמצעות טכניקות פיתוח רבות: חזרות; וריאנטים הכוללים שינויי מרקם, תזמור, ארטיקולציה ודינמיקה; היפוכים מלודיים; עיבוד מרקמי פוגאלי; תהליכים ריתמיים של צמצום והרחבה; גזירה של הנושא עד לגרעינו הריתמי ועוד.

חטיבת הנושא הראשון מסתיימת באופן פתאומי, והאווירה הסוערת הופכת להיות בבת-אחת עדינה. קלרינט ובסון מציגים במתיקות ובחינניות מוטיב חדש, מגיורי בליווי כלי קשת חרישיים. המהירות מואטת בהדרגה עד לתחילת הנושא השני.

הנושא השני הוא ב-לה במול מינור (במקום במג'ור, כמקובל). אופיו קופצני והוא מוצג על-ידי קלרינט.



ברקע נשמעים ליווי עדין של כלי קשת וארפגי עולה ויורד בוויולות. הארפגי מתפתח למנגינה נגדית עצמאית בעלת אופי שירתני המושמעת על-ידי קבוצת הצ'לי, כשמעליה מבצעים החלילים והאבובים את הנושא השני הקופצני.



המנגינה הנגדית חוזרת בביצוע חלילים ואבובים וברקע מנוגן הנושא השני על-ידי הבסונים.

נושא שלישי, פסטורלי, בסולם סי מג'ור מוצג על-ידי כינורות בטרצות מקבילות.



הנושא השלישי מלווה על-ידי אוסטינטו בטימפני.

הכינורות נענים על-ידי כלי נשיפה מעץ, המשמיעים גירסה מקוצרת של הנושא הראשון בפיאניסימו.

המהירות מואצת בהדרגה והתפקידים מתחלפים: את הנושא הפסטורלי משמיעים עתה כלי נשיפה מעץ ואת הגירסה המקוצרת של הנושא הראשון משמיעים כלי קשת. אל האוסטינטו של הטימפני מצטרפים הקונטרבסים בפריטה. העוצמה גוברת עד לפורטה-פורטיסימו.

כלי קשת וחליל משמיעים נושא חדש, רחב וחגיגי בסולם סי מג'ור שתחילתו מזכירה את הנושא של פרק הפינאלה מן הסימפוניה החמישית מאת בטהובן (סימפונית "הגורלי"), אך בהיפוך.



המשכו של הנושא (באוניסון) גזור מהנושא הראשון. הנושא החדש חוזר בקרנות. שורה של סינקופות באוניסון של כל התזמורת נותנת תנופה לסיום התצוגה.

חצוצרות המשמיעות את נושא "הגורלי" בעוצמה רבה על גבי דרדור תופים, מכריזות על תחילת חטיבת הפיתוח.

חטיבת הפיתוח

כלי קשת וכלי נשיפה מעץ משמיעים פרגמנטים מתוך הנושא הראשון ומהיפוכו. צילי משמיעים פרגמנטים מתוך המנגינה הנגדית העצמאית. כינורות וויולות מפתחים את המנגינה הנגדית, ומובילים בשורה של סקוונצות את המוסיקה לשיא, שאליו מצטרפות החצוצרות המשמיעות את תרועת "הגורל" שלוש פעמים. השיא שאליו הגיעה חטיבת הפיתוח מוביל אל החזרה לתצוגה.

הרפריזה

כלי קשת וכלי נשיפה מעץ מנגנים באוניסון את הנושא הראשון בעוצמה רבה על רקע של טרמולו של צילי ובסים ודרדור תופים. הסולם אינו מקובל - רה מינור. החזרה על חטיבת הנושא הראשון מקוצרת מאוד.

הנושא השני מופיע גם הוא בסולם רה מינור, והמנגינה הנגדית שהושמעה בתצוגה על-ידי קבוצת הצילי מבוצעת כאן על-ידי קרן סולו ואחר-כך על-ידי אבוב.

המנגינה הפסטורלית חוזרת ללא שינוי וכך גם כל שאר התצוגה.

חזרה על נושא "הגורל" בחצוצרות ובכלי נשיפה מעץ בליווי דרדור של תופים מבשרת את תחילת הקודה.

הקודה

חלילים וקלרינטים מציגים נושא שירתי בטרצות.



ברקע נקודת עוגב ב-רה במול ופרגמנטים של הנושא הראשון בעלייה ובירידה.

הסולם חוזר לטוניקה פה מינור. המהירות גוברת. כלי קשת מנגנים את הנושא השירתי בגירסה מהירה וקופצנית שאליה מצטרפת תרועת "הגורל".

לפני סוף הפרק מופיע איזכור של הנושא הראשון בהרחבה ובטרמולו.

הפרק מסתיים בסיום מהיר באוניסון של כל כלי התזמורת על הטוניקה פה.

פרק שני - אנדנטינו אין מודו די קנצונה

הפרק השני מורכב משלוש חטיבות: A B A, ומסתיים בקודה. החטיבה הראשונה בסולם סי במול מינור מבוססת על מנגינה שירתית בסגנון עממי, המורכבת משני חלקים: a ו-b.

החטיבה השנייה בסולם פה מג'ור, מבוססת על מנגינה בעלת אופי ריקודי שאף היא בסגנון עממי. הקודה מבוססת על החלק הראשון של המנגינה השירתית.

חטיבה A

אבוב סולו משמיע את חלקה הראשון (a) של מנגינה שירתית בסגנון עממי, המורכבת משני פסוקים המשלימים אחד את האחר. את האבוב מלווים כלי קשת בפריטה.



קבוצת הצ'לי מנגנת שוב את אותה פריודה בליווי כלי נשיפה.

כינורות וצ'לי באוניסון מציגים את החלק השני (b) של המנגינה, שהוא רחב ופתוח יותר. מלווים אותם כלי נשיפה בצלילים רחבים ובתבנית מקצבית חוזרת.

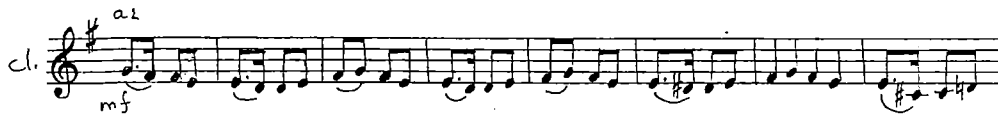


מהלך סקוונציאלי עולה מפתח חלק זה של המנגינה, מרחיב אותו ומביא אותו עד לשיא של דחיסות. לאחריו - ירידה הדרגתית. התבנית המקצבית החוזרת בכלי הנשיפה מלווה את כל ההתרחשות.

החטיבה חוזרת בשנית אך בשינויי תזמור ומרקם, המעניקים לה קלילות וזרימה. חלקה האחרון מוביל אל החטיבה השנייה של הפרק.

חטיבה B - פיו מוסו

קלרינטים ובסונים מציגים מנגינה ערנית בעלת אופי ריקודי בסולם פה מג'ור.



כלי קשת באוניסון חוזרים על המנגינה בשינוי קל בלוויית מנגינה נגדית כרומטית המושמעת בכלי נשיפה. מיד לאחר-מכן חוזרת המנגינה בהיפוך תפקידים ובעוצמה חזקה.

גשר המהווה מעין חטיבת פיתוח סקוונציאלית קצרה הנשענת על נקודת עוגב, מוביל אל חזרה רבת עוצמה של הנושא, שמהווה את נקודת השיא של הפרק.

גשר נוסף, אף הוא על תשתית של נקודת עוגב וסקוונצות, מביא את החטיבה השנייה לרגיעה, ומוביל חזרה אל המנגינה השירתית.

חטיבה A (השנייה)

כנורות משמיעים את שני פסוקי הפריודה שמרכיבים את החלק הראשון של המנגינה השירתית. כלי נשיפה מעץ מלווים את המנגינה בפרגמנטים שמזכירים את סוף הנושא השני של הפרק הראשון.

החלק השני של המנגינה חוזר אך חלים בו שינויים. מעבר ארוך יחסית שכולל פרגמנטים מתוך החלק הראשון של המנגינה ומסתיים בשורה של סקוונצות המושמעות על-ידי קבוצת הצ'לי - מוביל אל הקודה.

הקודה

בסוף סולו משמיע את הפריודה שמרכיבה את החלק הראשון של המנגינה השירתית (ראשו של הפסוק השני מקוצץ). את הבסון מלווים בעדינות כלי הקשת. פרגמנטים מתוך המנגינה מביאים את הפרק השני אל סיומו השלו.

פרק שלישי - סקרצו (פיציקטו אוסטינטו)

במבט כללי בנוי הפרק, בדומה לפרקי סקרצו אחרים, משלוש חטיבות עיקריות: סקרצו-טריו-סקרצו, כשהחטיבה השלישית מהווה חזרה על החטיבה הראשונה.

הפרק מכיל שלושה חומרים תמאטיים שונים:

הראשון מהווה בסיס לחטיבה הראשונה (סקרצו): נושא "האיכר השתוי".

השניים האחרים מופיעים בחטיבה האמצעית (טריו): נושא "שיר הרחוב" ונושא "התהלכה הצבאית". שני נושאים אלה מוצגים בנפרד זה מזה אך בהמשך מובאים בו-זמנית.

המעבר אל חזרת הסקרצו משובץ בשברירים ממנו החודרים בהדרגה אל הטריו.

הפרק מסתיים בקודה המשלבת בתוכה את שלושת החומרים התמאטיים שתוארו לעיל.

התזמור מהווה את אחד ממאפייניו הבולטים והייחודיים של הפרק. כל אחד מן הנושאים מובא בקבוצת כלים הומוגנית ובהפקת צליל אחידה:

- נושא "האיכר השתוי" - בפיציקטו של כלי הקשת, ומכאן כינויו של הפרק.
- נושא "שיר הרחוב" - בקבוצת כלי הנשיפה מעץ.
- נושא "התהלכה הצבאית" - בצלילים מקוטעים וחרישיים של כלי הנשיפה ממתכת וטימפני.

כשם שהחומרים התמאטיים מתערבבים ביניהם במהלך הפרק, כך גם קבוצות הכלים עוברות ממצב של "הפרדת כוחות" לדו-שיח ולהתמזגות.

סימני דרך:

הפרק פותח במנגינה סוחפת ומהירה בסולם פה מג'ור, המושמעת על-ידי כלי קשת בפיציקטו ומזכיר מצלולים של תזמורת כלי פריטה רוסית (דומברה).



החטיבה כולה מהווה רצף של אפיזודות קצרצרות וסימטריות שכל אחת מהן חוזרת פעמיים. המלודיות השונות עוקבות זו אחר זו בתנועה מוטורית ללא הפוגה, ונוודות מעלה ומטה בין כלי הקשת השונים ובין סולמות שונים.

מנוחה רגעית על צליל ארוך של האבוב מכריזה על תחילת החטיבה השנייה. הצביון העממי-הרוסי מודגש כאן באופן מיוחד על-ידי שתי מנגינות:

א. מנגינה ראשונה בעלת אופי ריקודי, הנשמעת כמו "שיר רחוב" עליו, מופיעה בפעם הראשונה באבוב ובהמשך עוברת לכלים אחרים תוך צבירת עוצמה ואינטנסיביות.



המלודיה מעוטרת בקישוטים והתזמור מזכיר את צלילי ה"גרמושקה" הרוסית (מעין אקורדיון).

הקטע כולו קצר ובנוי משלוש חטיבות. הראשונה והשלישית חוזרות, ואילו האמצעית מהווה מעין חטיבת פיתוח.

ב. מנגינה שנייה, "תהלוכה צבאית" עליזה, מושמעת על-ידי כלי נשיפה ממתכת בליווי טימפני ותרועת פיקולו. הנושא של המנגינה הוא מעין וריאנט ריתמי של נושא החטיבה הראשונה של הפרק.



המשפט הראשון של נושא "התהלוכה הצבאית" מופיע פעמיים, ובהמשך שתי המנגינות של החטיבה השנייה מושמעות זו על גבי זו כשהן יוצרות מרקם קונטרפונקטי.

שברירים מתוך מנגינת ה"פיציקטו" של החטיבה הראשונה משתרבים אל תוך המרקם, תחילה בכלי נשיפה ולאחר-מכן בכלי הקשת, ומובילים בהמשך אל חזרה מדויקת של החטיבה הראשונה.

קודה: פרגמנטים מכל הנושאים מופיעים בזה אחר זה בעוצמה חזקה עד לארפגי שזורים לתוך האקורד פה מג'ור, ומסיים בפיאנו-פיאניסימו את הפרק.

פרק רביעי - פינאלה

הפרק הרביעי מבוסס על שני היגדים מוסיקליים המנוגדים זה לזה בכל מרכיביהם. האחד הוא מעין הכרזה סוערת חגיגית ונמרצת, ואילו האחר הנו שיר עם שקט ונוגה.

במהלך הפרק מופיעים היגדים אלה לסירוגין. ההיגד ההכרזתי חוזר ללא שינוי (בסולם הפרק - פה מג'ור), כשהוא צמוד לנושא חגיגי ותרועתי. חזרות אלה, המשמשות מעין ריטורנלי, מקנות לפרק מאפיינים של צורת רונדו. בין הופעותיו של הריטורנלו, מופיעות חטיבות ביניים המהוות סדרות של וריאציות על נושא שיר העם. לעומת החטיבות הקבועות המבוססות על נושאי "ההכרזה" ו"התרועה", עובר נושא "שיר העם" טרנספורמציות טונליות, ריתמיות, של גוון ושל מרקם, המשנות את אופיו. לקראת הסיום עובר נושא זה שינוי קיצוני המעניק לו אופי סוער בדומה לנושא "ההכרזה".

סימני דרך

הפרק פותח במעין הכרזה: צליל ממושך וגבוה מתפרק אל תוך פרץ צלילי כלי קשת וכלי נשיפה מעץ, ומתגלגל נמרצות כלפי מטה במנעד של שתי אוקטבות.

נושא קצר ואינטנסיבי זה בנוי משתי פראזות שכל אחת מהן מסתיימת בהבזקים רועמים של סימפני ומצלתיים. שתי הפראזות מהוות חזרה האחת על רעותה למעט בסיום: הראשונה מסתיימת בפה מג'ור בעוד שהשנייה מעבירה אותנו לדו מג'ור.

תחילתה של תשתית אוסטינטי חרישית מבשרת את הופעת הנושא השני בסולם לה מינור, נושא בהלך רוח נוגה המנוגד לחלוטין לקודמו. כזכור נושא זה מבוסס על שיר עם רוסי.

פסוקי המלודיה המושמעים בכלי נשיפה מעץ, מופרדים זה מזה על ידי הפסקות שאל תוכן משורבבים קטעי סולמות מהירים בכלי הקשת.

גשר המבוסס על סיומת הפסוקים וקטעי הסולמות מתעצם ומוביל אל חזרה מדויקת ומלאה של הנושא הראשון.

נושא חדש וחגיגי המהווה המשך ישיר לנושא הראשון מושמע על-ידי כל התזמורת. נושא זה מתפתח אל תוך קודטה קצרה, המביאה את חטיבת התצוגה אל סיומה הברור בסולם פה מג'ור.

החטיבה הבאה של הפרק מבוססת על נושא "שיר העם", הנשמע שוב ושוב בווריאציות ובפיתוח. ארבע הופעותיו הראשונות שומרות על קרבה גדולה לנושא כפי שהוצג לראשונה, תוך שהן בונות תהליך של התעצמות וסערה באמצעות שינויים בתזמור, בדינמיקה ובמרקם.

בהופעותיו האחרונות מתרחק "שיר העם" מן הגרעין התמאטי ודומה יותר לתהליך פיתוח מאשר לווריאציות. הופעות אלה יוצרות גל נוסף של התעצמות לקראת שיא.

הופעה ראשונה: המלודיה מופיעה באוניסון באבוב ובבסון, עם "מילוי ההפסקות" בפעימות פיציקטו חרישיות בכלי הקשת.

הופעה שנייה: המלודיה מעובה בהכפלה בטרצות בזוגות של כלי נשיפה מעץ (חלילים, קלרינטים ובסונים), ומלווה בריצה סולמית של כלי קשת.
 "מילוי ההפסקות" - בצלילי קרן ופיגורציות סולמיות בכלי הקשת הנמוכים.

Musical score for Flute (Fls.) and Violins & Double Basses (Vcls. & D.B.). The score is in 4/4 time and features a melodic line for the flute and a rhythmic accompaniment for the strings.

הופעה שלישית: המלודיה - בקרן הנתמכת בטרומבונים וטובה - מושמעת על רקע "זמזום" כלי הקשת הגבוהים ה"מטפסים" מעלה מעלה בסולמות.
 "מילוי ההפסקות" - במצלולים דיסוננטיים החוזרים על עצמם במקצב של שלשונים.

Musical score for Flute (Fls.) and Horns (Hns. (F)). The score is in 4/4 time and features a melodic line for the flute and a rhythmic accompaniment for the horns.

הופעה רביעית: המלודיה רועמת בפורטה-פורטיסימו בטרומבונים, טובות וקונטרבסים על רקע סוער של תנועה מהירה בשברירי סולמות בכיוונים מנוגדים בכל כלי הקשת ובכלי הנשיפה מעץ.
 "מילוי ההפסקות" - במכות מצלתיים חריפות.

Musical score for Basses (Bns.), Trumpets & Tubas (Trb.s. & Tuba), and Cymbals & Bass Drums (C.Ymb. & B.Dr.). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic accompaniment for the percussion and a melodic line for the basses.

הופעה חמישית: נשענת על שתי הפסוקיות הראשונות של השיר בלבד. המלודיה הנשמעת בחלילים ובאבובים מועברת בסקוונצות לסולמות שונים. "מילוי ההפסקות" - בתבנית עדינה בכלי הקשת.

הופעה שישית: זוהי למעשה חטיבת פיתוח נרחבת וסוערת המבוססת אף היא על הפסוקיות הראשונות של נושא השיר. התבניות עוברות תהליכי צמצום והרחבה ושזורות זו בתוך זו במרקם עשיר בכל התזמורת. בסיומה של הופעה זו - גשר המעביר אותנו חזרה אל הנושא הראשון.

הנושא הראשון ה"הכרזתי", בגירסתו המחוברת אל הנושא השלישי ואל הקודטה, מופיע במלואו.

לאחריו, סדרה חדשה של הופעות וריאציוניות של נושא השיר.

הופעה ראשונה: המלודיה באוניסון בקבוצות הכינורות מאופיינת ב"אנחות" של סקונדות קטנות בירידה. "מילוי ההפסקות" - בקרנות, במשולש ובכלי הקשת הנמוכים.

הופעה שניה: ללא שינוי, למעט תוספת של ערבסקות מהירות בנימה מזרחית בחליל, הבאות למלא את ההפסקות.

הופעה שלישית: וריאציה נוספת, עדיין בכינורות, עוברת לסולם דו מג'ור. המלודיה נשענת על קווים כרומטיים יורדים בבס, בעוד שהפיגורציות הערבסקיות בחליל מוסיפות למלא את ההפסקות.

Musical score for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the violins and a bass line in the cellos and double basses.

הופעה רביעית: זוהי חטיבת פיתוח סקוונציאלית בקנון המבוססת על הפסוקיות הראשונות של השיר. הנושא עובר תהליכי צמצום וגזירה ושברירי פסוקיו מתפשטים בין כל כלי התזמורת תוך שהם צוברים תאוצה ועוצמה.

Musical score for Clarinet in Bb and Bassoon. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the clarinet and a bass line in the bassoon.

הופעה חמישית: מופיעה בשיאו של הגל הקודם. אף היא בקנון של שתי הפסוקיות הראשונות של השיר בכלי נשיפה ממתכת ובכלי ההקשה הנמוכים. שאר התזמורת גועשת סביב בשברירים מתוך הנושא.

Musical score for Flute, Horns, and Trombones. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the flute and a bass line in the horns and trombones.

אל תוך החלל הצלילי מתפרץ נושא "הגורל" בתרועה רמה של כלי הנשיפה. הוא נקטע ודועך בהדרגה אל קול דממה דקה.

על רקע נקודת עוגב על צליל הדומיננטה (דו) חלה התעוררות הדרגתית המבוססת על הנושא השלישי, ומובילה אל הופעה נוספת ונמרצת של נושא ההכרזה מתחילת הפרק.

לאחריו נכנסים לסחרור קדחתני וסוחף קרעי הנושאים השונים של הפרק.

הפרק מסתיים בסדרת אקורדים רועמים.