התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית

בשיתוף עם

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

מפתח
תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

קונצרטים של התזמורת הפילהרמונית הישראלית

אפריל – מאי 2001

לודוויג ואן בטהובן : סימפוניה מס' 3 ("ארואיקה")
מקס ברוך: קונצ'רטו לכינור בסול מינור
צ'רלס אייבס: השאלה ללא מענה
בלה ברטוק: מוסיקה למיתרים, כלי הקשה וצ'לסטה

מפגMT 90

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

LEV0102275 - 000 - 002

010227501143

צוות המדרשה למוסיקה

עורכת:

שולמית פינגולד

כותבים:

ד"ר רבקה אלקושי
איה גל
עודדה הררי
ד"ר תומר לב
ד"ר רון לוי
שולמית פינגולד

דוגמאות תווים ועריכה גראפית:

איה גל

תוכן העניינים:

	עמוד
מבוא	3
היצירות:	
לודוויג ואן בטהובן (1770-1827): סימפוניה מס' 3 ("ארואיקה") במי במול מז'ור אופוס 55 Ludwig Van Beethoven(1770-1827): Symphony no.3 ("Eroica") in Eb major op.55	5
מקס ברוך (1838-1920) קונצ'רטו לכינור בסול מינור Max Bruch (1920-1838): Violin Concerto in g minor	24
צ'רלס אייבס (1874-1954) השאלה ללא מענה Charles Ives (1874-1954) The Unanswered Question	31
בלה ברטוק (1881-1945) מוסיקה למיתרים, כלי הקשה וצ'לסטה Béla Bartók (1874-1945) Music for string instruments, percussion and celesta	35

מבוא: "שלושה חלוצים ושמרן אחד"

על אוואנגרד, על שמרנות ועל איכות אמנותית

תכנית הקונצרטים, לה מוקדשת חוברת זו, תציג ארבעה יוצרים, אשר שלושה מהם נחשבים, ללא ספק, לפורצי דרך מרכזיים בתולדות המוסיקה: בטהובן, ברטוק וצ'רלס אייבס. כל אחד מן המלחינים הללו הדהים את בני-תקופתו ברעיונות מוסיקליים נועזים ובטכניקות כתיבה נסיוניות, אשר שברו מוסכמות וסללו דרכי-ביטוי חדשות, אשר לא עלו על הדעת קודם לכן.

יצירותיהם של השלושה היו הרחק מעבר לסטנדרט המקובל של התקופה בה חיו ורבים מבני דורם התנגדו לקבל אותן והתקשו לעכלן. לפחות שניים מתוך השלושה (ברטוק ואייבס) שילמו על חדשנותם מחיר מקצועי יקר וסבלו מאי הכרה של מעגלים רחבים חלק ניכר מחייהם (ברטוק אף הגיע לכדי מצוקה כלכלית קיומית). רק בסוף חייהם, או אף לאחר מותם, הפכו רעיונותיהם של החלוצים הללו למופת ולקונצנזוס - ובעצם לסטנדרט החדש של התקופה שבאה לאחר מכן.

מלחיני התקופות הבאות עתידים היו לראות ב'מורדים של אתמול' מופת, מודל לחיקוי ו"אנציקלופדיה טכנית" ממנה יכלו לשאוב רעיונות וטכניקות לרוב. היותם חלוצים לפני המחנה של בני-דורם העניק להם וליצירתם את הכינוי "אוואנגרד" (בתרגום חופשי מצרפתית: ההולכים לפני המחנה). וכך, באופן טבעי, האוואנגרד של אתמול היה לסטנדרט של היום. אך לא לעולם חוסן: גם כלפיו היו עתידים לקום מהפכנים חדשים, אשר ניפצו את הקיים, סללו דרכים חדשות והיו ל"אוואנגרד" הבא בתור.

כניגוד מוחלט לשלושה החלוצים הנ"ל עומד ארכי-שמרן: מקס ברוך. ברוך, מלחין רומנטי גרמני, היה בן דורו של ברהמס, אך האריך ימים עמוק אל תוך המאה העשרים ונפטר רק לאחר תום מלה"ע הראשונה, בשנת 1920. בשנות חייו הארוכות ליווה ברוך מן הצד מהפכות רבות שעברו על המוסיקה האמנותית: מהאופרות הראשונות של ואגנר ועד ל"מעשה בחייל" של סטרוינסקי ו"פיירו הסהרורי" של שנברג. אך בניגוד למלחינים אחרים בני-דורו, אשר התהפוכות הסוערות השפיעו גם על סגנונם האישי, נותר ברוך מקובע בכתיבה הרומנטית הסטנדרטית ולא הראה שום צורך לשבור מוסכמות כאלה ואחרות. עולם ההרמוניה המסורתית והמלודיה הרומנטית העריבה סיפק אותו לחלוטין והעניק לו השראה מספקת עד סוף ימיו. העובדה שבשנותיו האחרונות נותר חריג ומבודד ונתפש ע"י עמיתיו כשריד ארכאולוגי מהלך - לא הסיטה אותו מדרכו האמנותית בכהוא זה.

בטהובן, ברטוק ואייבס זכו בסופו של דבר להערצה עצומה על חדשנותם ואילו ברוך - לקיתונות של בוז על שמרנותו. וכך, למרות שמספר יצירות פרי-עטו של ברוך נותרו אהובות מאד על הקהל ועל הנגנים עד ימינו, משקלו הסגולי של ברוך בקרב החוקרים והמלומדים הלך והתפוגג, עד שהפך להערת שוליים בדברי ימי המוסיקה האמנותית.

השאלה העולה מתוך המקרים הקוטביים הללו היא שאלה ערכית מרתקת: האם היום, שנים רבות לאחר חיבור היצירות הנ"ל, יש ערך כלשהו לחדשנות או לשמרנות שנודעו ליצירות בתקופת חיבורן? האם יצירותיהם של בטהובן, ברטוק או אייבס ראויות גם היום לערך מוסף משום שחידשו ואילו יצירתו של ברוך ראויה לפיחות

משום שהורכבה מחומרים קיימים? או שמא עלינו לשפוט את היצירות אך ורק ע״פ סגולותיהן הפנימיות ולהתעלם לחלוטין מן ההקשר ההסטורי, שהיה טוב לתקופתו אך איבד כל משמעות עבור המאזין בן-זמננו?

עד לאחרונה, הנטייה שרווחה בקרב מוסיקאים וחוקרי מוסיקה היתה לקדש את החדשנות, ולראות בה ערך יסודי ומהותי, שחייב להימצא ב׳יצירת המופת׳. נטייה זו התאימה מאד לאורח החשיבה המודרניסטי, אשר קידש את הקידמה וראה בה ערך עליון בכל התחומים: כשם שהיה חשוב להתקדם ולחדש במדע ובטכנולוגיה, כך היה חיוני לחדש גם באמנויות. וכשם שאין משמעות לתגלית מדעית או טכנולוגית שאינה מחדשת דבר - כך גם אין כל משמעות ליצירת אמנות שלא פותחת עבורינו אופקים חדשים, שלא נודעו קודם לכן. ולפיכך, יצירות שלא חידשו - ואפילו היו כתובות היטב ונתקבלו היטב על-ידי הקהל - נתפשו כנחותות: אופנה חולפת, שאין לה ערך אמנותי אמיתי ואין לה שום הצדקה להיכנס לרפרטואר הקבע של יצירות המופת הנצחיות. יצירותיהם של מנדלסון, רחמנינוב, פולנק, ברנשטיין ואחרים סבלו מאד בשל כך וזכו להערכה הסטורית נמוכה, שפעמים רבות לא היה לה קשר לרמת היצירות עצמן.

בשנים האחרונות, עקב הפניית העורף למודרניזם ואימוץ אורח מחשבה גמיש יותר ושיפוטי פחות, ערכה של הקידמה כערך אמנותי כשלעצמו - ירד פלאים. היום, כאשר רבים מודים כי ה״קידמה״ באמנויות הגיעה למבוי סתום ויוצרים רבים הפנו לה עורף, מתחזקת המגמה לשפוט את יצירת האמנות ע״פ תכונותיה העצמיות, בלא להתחשב בהכרח בהקשר ההיסטורי שלה. לפי השקפה זו, עניין הקידמה והחדשנות טוב לטכנולוגיה ולמדעים אך הרבה פחות משמעותי לאמנויות. יצירת אמנות אפקטיבית היא יצירת אמנות אפקטיבית - נקודה. ולכן, אם מקס ברוך כתב היטב - למי אכפת היום, שנים כה רבות אחרי, אם יצירתו חידשה לתקופתה או לא? ע״פ גישה זו, ה״אוואנגרד״ כערך אמנותי משמעותי בתחומי ההערכה ההסטורית והמחקר. אך כשמגיעים לאולם הקונצרטים - לא צריך להיות לו ערך בפני עצמו.

כך או כך, הוויכוח בין הגישות השונות בעיצומו. ויכוח זה מספק לנו כר נרחב לדיון מרתק ויש בו פוטנציאל רב לחידוד כלי ההערכה והשיפוט של המאזינים, בבואם להעריך יצירת אמנות וותיקה מן הרפרטואר.

"ארואיקה" - סימפוניה מס. 3 במי b מז'ור
מאת לודויג ון בטהובן (16.12.1770-26.3.1827)

על המלחין

לודויג ון בטהובן נולד בבון לאב מוסיקאי. בילדותו למד לנגן בכלי המקלדת: צ'מבלו, פסנתר ועוגב, ובכלי הקשת - כינור ויולה. אביו חינך אותו ביד קשה על מנת למצות את כשרונו המוסיקלי. כבר בגיל צעיר החל להופיע ולנגן בחצר המלוכה.

תחת אפוטרופסות המלחין הגרמני כריסטיאן גוטליב נפה, הלחין בטהובן את יצירותיו הראשונות. כמו כן נשלח לוינה ללמוד אצל מוצרט, ולאחר מכן אצל היידן. בעת שהותו שם הצליח להתחבב על הקהל הוינאי וגם רכש לעצמו מעמד כמלחין.

בהיותו בן 19 פרצה המהפכה הצרפתית. המאורע ההיסטורי הכביר, וקרבתו לגרמניה השפיעו על אישיותו ועל יצירתו. אופיו המרדני, עצמאותו ומעורבותו הפוליטית- הביאוהו לאימוץ נלהב של רעיונות המהפכה "חופש, שוויון ואחווה". הוא ניסה לבטא רעיונות אלה במוסיקה שלו.

חייו של בטהובן לא התנהלו על מי מנוחות. עוד בגיל צעיר נאלץ לתמוך כלכלית במשפחתו מפאת בעיות האלכוהוליזם של אביו, ולאחר מות האב היה עליו לדאוג לאחיו ובני משפחותיהם ולהתמודד עם אופיים הקלוקל.

גם חיי האהבה שלו היו מסובכים. חוג החברים שלו טען כי בטהובן תמיד היה מאוהב, אלא שבחר תמיד בנשים לא זמינות - נשואות או אריסטוקרטיות. ידוע המכתב שכתב ל"אהובתי בת האלמוות" שכנראה לא נשלח אף פעם...

בגיל שלושים החל לאבד את כושר השמיעה. בהדרגה נאלץ לוותר על הנגינה, והקדיש עצמו רק להלחנה. שלוש שנות חייו האחרונות עברו עליו בחרשות מלאה אך הדבר לא מנע בעדו מלהלחין דווקא אז אחדות מיצירות המופת הגדולות ביותר.

חייו הקשים של בטהובן ואופיו הרגיש גרמו לו לעבור בחייו כמה משברים נפשיים. אולי הקשה ביותר הוא זה שהניע אותו, בשנת 1802 לכתוב את המכתב ששגר לאחיו המכונה בשם "צוואת הייליגנשטדט" (על שם העיירה בה שהה בעת כתיבתו). במכתב הוא מתאר את ייסוריו וייאושו שגרמו לו כי ישאל נפשו למות, ואת החלטתו להמשיך ולהאבק על מנת להביא מסר רוחני לבני האדם.

תהליך היצירה אצל בטהובן שיקף אף הוא את אופיו חסר המנוחה. זה היה תהליך ממושך מלא מאבקים פנימיים ובקורת עצמית חריפה. (על כך מעידות הטיוטות המרובות לכל יצירה). הוא עמל קשה, ותוך התייסרות תמידית כדי לממש את רעיונותיו המוסיקליים. בטהובן עצמו התוודה במכתב: " הרעיון הבסיסי לעולם אינו מרפה ממני הוא צומח ועולה אט אט עד שהוא מגיע לשיעור קומתו. אני שומעו בכל היקפו כאילו הוא עומד כשבריר לפני רוחי...בטרם אני רושמו- מתנגנים הצלילים בדמיוני, שואגים ורועמים עד שהם מופיעים לפני כתווים".

נהוג לחלק את שנות יצירתו של בטהובן לשלוש תקופות:

- תקופה ראשונה: עד 1802 - תקופה של גיבוש סגנונו האישי וכתיבת שתי הסימפוניות הראשונות, רביעיות כלי קשת וסונטות לפסנתר. סגנונו בתקופה זו קרוב לרוח הקלאסית ומשקף את השפעת מוריו.
- תקופה שנייה: 1802 - 1816 - התקופה העיקרית והפורה ביצירתו בה כתב את הסימפוניות מס.3 עד 8, אופרה, פתיחות, קונצ'רטי לפסנתר ולכינור, סונטות, יצירות קאמריות, אורטוריה, מיסה, קנטטה ועוד. זו התקופה בה פרץ סגנונו היחודי של המלחין את הקונבנציות המקובלות של ההלחנה.תקופה חדורת הרואיזם, מרדנות ועוצמת ביטוי חריפה.
- תקופה שלישית 1816 - 1827 - תקופה שסגנונה מופנם יותר ובה יצירות מורכבות כמו הסימפוניה התשיעית, "מיסה סולמניס", הרביעיות האחרונות ועוד.

<u>על היצירה</u>

הסימפוניה השלישית של בטהובן, ה"ארואיקה" היא נקודת ציון חשובה בהתפתחות הסימפוניה כז'אנר. היא הושלמה בשנת 1803 לאחר יותר מארבע שנים של הלחנה. בראש ובראשונה היא מהווה הרחבה של ממדי הסימפוניה הרבה מעבר למה שהיה נהוג קודם לכן. יש המשערים כי הרחבה זו לא באה מן האספקט הצורני-מוסיקלי הטהור, אלא הושפעה גם מן העובדה כי אל עולם הסמפוניה הבטהובנית חדר לראשונה האספקט החוץ מוסיקלי המבשר את תחילתה של הרומנטיקה: הרעיון הפיוטי-פילוסופי-חברתי שהעסיק את המלחין במידה מרובה.
נהוג לחשוב כי בטהובן התכוון להקדיש את הסימפוניה לנפולאון אשר השפיע עליו עמוקות ברעיונות החופש שהביא עמו. בטהובן ראה בדמות נפולאון את "משחרר האנושות"; וציפה, כמו רבבות אדם ברחבי אירופה, למימוש הכרזות המהפכה הצרפתית במתן דרור לכל העמים; אלא משהכתיר נפולאון את עצמו לקיסר, רבו הזעם והאכזבה, ובטהובן מחק את שמו של נפולאון מעמוד השער, ובמקומו כתב: "לזכרו של אדם גדול".
השם "ארואיקה" שהוענק ליצירה מצביע על תוכנה: סימפונית הגבורה, אשר במרכזה נמצא האידיאל של האדם המושלם, של גיבור הרוח המחפש אחר האמת.

מעבר להרחבת הממדים ולחדירת הרעיון הפיוטי -רעיון הגבורה העומד בבסיס היצירה ומלווה את רוחה, מביאה הסימפוניה חידושים רבים כמו: הרחבת התזמורת הסימפונית; מתן תפקידים סולניים לכלי הנשיפה מעץ וממתכת; פריצה צורנית של מסגרות מסורתיות כמו צורת הסונטה, הצורה התלת חלקית וצורת הוריאציות.
בביצוע הבכורה שלה, בשנת 1805, התקבלה הסימפוניה ברגשות מעורבים של התפעלות והנאה לצד ביקורות לא מעודדות וגילוי חוסר הבנה. כעבור זמן לא רב התקבלה כאחת מיצירות המופת, וזוכה לביצועים רבים עד ימינו.

לסימפוניה ארבעה פרקים:

פרק א' - אלגרו קון בריו
פרק ב' - "מרש אבל" אדאג'יו אסאי
פרק ג' - "סקרצו" אלגרו ויואצ'ה
פרק ד' - "פינאלה" אלגרו מולטו

פרק ראשון:

הפרק הראשון בסימפוניה בנוי , כמקובל, בצורת סונטה-אלגרו. אפשר להבחין בו ב-

- מבוא קצר
- תצוגה
- חטיבת פיתוח
- רפריזה
- קודה

למרות המבנה המחזורי הסגור, מתייחס בטהובן אל הצורה ביתר חופש, ומעניק לה תחושה של צמיחה והתפתחות לכל אורכה. יש המייחסים תהליך צמיחה זה לרעיון החוץ מוסיקלי של הפרק, דהיינו להתפתחות דמותו של ה"גיבור".

תפיסה זאת, כמו גם ממדיו הארוכים של הפרק, מחייבים התייחסות חדשה אל המבנה התמטי:

- הצורך בריבוי חומרים תמטיים;
- הצורך במידה רבה של גמישות בחומרים אלה;
- הצורך בנושאים "פתוחים" על מנת להמנע מקדנצות תכופות מידי שעלולות לקטוע את הרציפות והזרימה;
- הצורך בנושאים קליטים ומזוהים בקלות על מנת לשמור על קוהרנטיות מבנית.

כתוצאה מכך, רוב הנושאים בפרק זה אין להם מלודיה לירית העומדת בפני עצמה והם נתונים כל הזמן להליכי פתוח או קשורים זה אל זה כבשרשרת. לעומת זאת זהותם ההרמונית או הריתמית מודגשת, ואפשר להבחין בהם בברור גם כשהם מופיעים סימולטנית זה על גבי זה.
כל האמור לעיל הביא בהכרח לשינויים מבניים וטונליים הנובעים זה מזה ואשר אינם עונים ל"סכמה" המסורתית של צורת הסונטה.

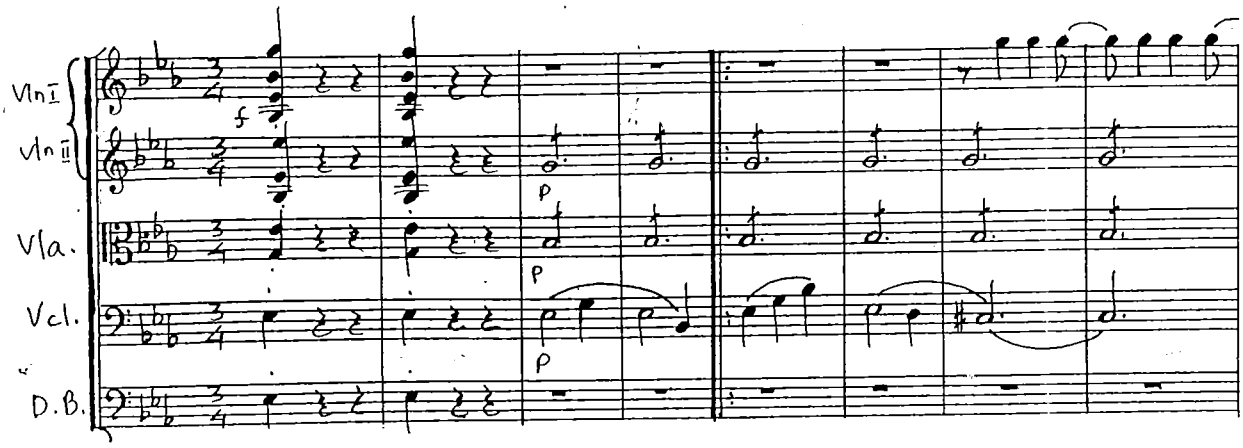
לדוגמא:
הנושא הראשון בפרק מופיע בתחילה כנושא שקט ולירי, הטומן בתוכו פוטנציאל תרועתי הממומש במהלכו של הפרק ומגיע לשיאו ברפריזה.
כתוצאה מתהליך זה (המקביל, אולי, לתהליך צמיחתה של הדמות ההרואית), אין לנושא אופי מוגדר מראש, שאפשר לעמת אותו עם נושא שני המנוגד לו. ואכן, במקום נושא שני מוגדר ומעוצב היטב, מביא בטהובן בתצוגה שרשרת רעיונות תמטיים קצרים ומנוגדים זה לזה. את פונקצית הניגוד לנושא הראשון בפזה ה"תרועתית" שלו ממלא נושא לירי המופיע לראשונה בחטיבת הפיתוח - תופעה שבהחלט אינה מקובלת בז'אנר זה. זאת ועוד, כיוון שהנושא הלירי מוצג לראשונה בחטיבת הפיתוח, אין הוא זוכה לפיתוח ממצה, ולפיכך הקודה המסיימת את הפרק מקבלת ממדי ענק ומשמשת כחטיבת פיתוח שניה.

אין ספק שהתרחשויות מעין אלה מעצימות את המתח ואת הדרמה של הפרק ומהוות נקודת מפנה סגנונית בתולדות הסימפוניה.

סימני דרך:

הפרק נפתח במבוא קצר ומיוחד: שני אקורדים של אקורד הטוניקה (מי♭ מז'ור) המושמעים בעצמה מרובה בכל כלי התזמורת.

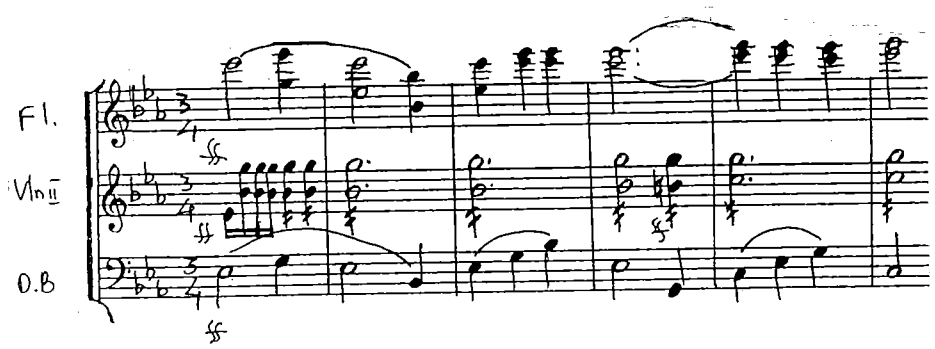
מיד אחריהם מתחילה חטיבת התצוגה בהשמעת הנושא הראשון בנגינה חרישית של הצ'לים:



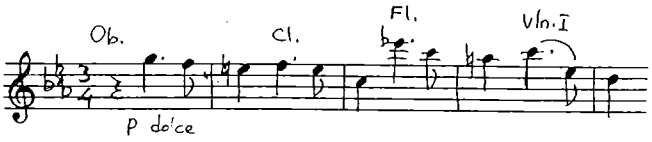
זהו נושא פשוט המבוסס על צלילי האקורד המשולש של הטוניקה כשהוא נע מעלה ומטה כבתנועת מטוטלת.

הליווי המוטורי, הסטייה של הנושא אל צליל בלתי צפוי (דו #) והצטרפות הכינורות בצליל חוזר וסינקופי, מוסיפים לנושא השלו סממן של חוסר מנוחה המבשר את הדרמה העתידה להתחולל בפרק.

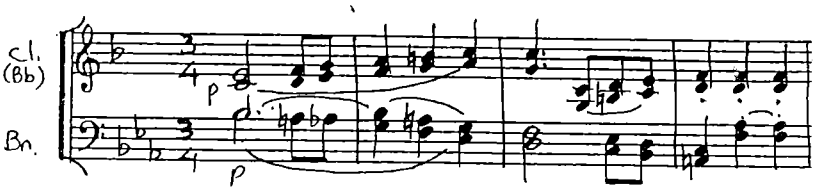
הנושא חוזר בשנית, אך הפעם הוא נתון לתהליכי פיתוח מגבירי מתח ועוצמה: פיצול למוטיבים, סקוונצות, הזזות ריתמיות, הטעמות חריפות ועיבוי מרקמי ומצלולי.
בסופו של התהליך מוכרז הנושא בעוצמה מרובה על ידי התזמורת המלאה - כמעין סיכום:



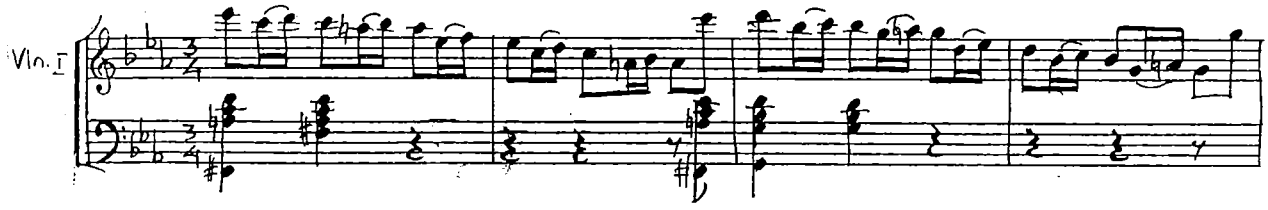
בשלב זה מתחילה שרשרת רעיונות תמטיים הרודפים זה את זה בתחושות ניגוד חריפות:
הראשון בשרשרת הוא מוטיב לירי המפסיק באחת את תחושת הכח של הנושא הראשון ועובר כבמשחק בין הכלים השונים:



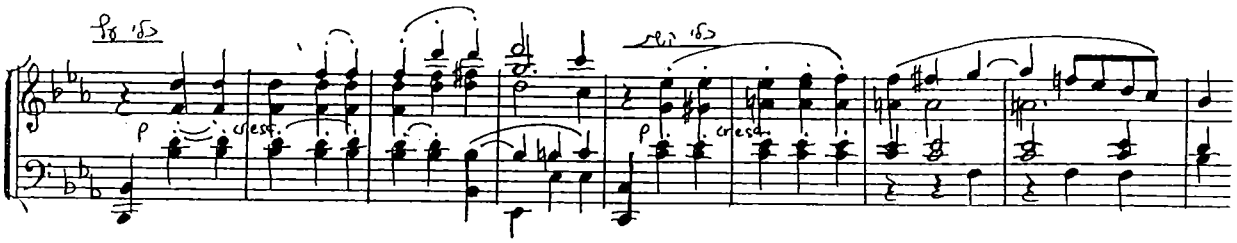
השני סטטי ומלא הבעה:



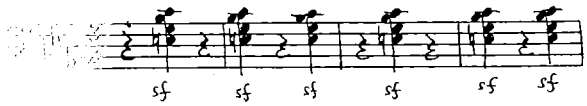
השלישי הנו שורה של מעברים מאיצים בכלי הקשת המשולבים ומופסקים על ידי אקורדים תוקפניים וקטועים בתזמורת כולה:



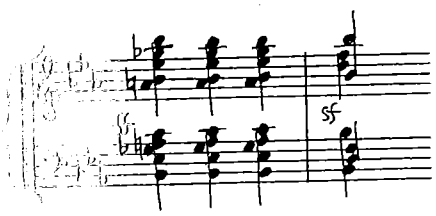
כל אלה מוליכים אל הנושא השני המנוגד באופיו להצטברות הדינמית המקדימה אותו, כעין קינה העולה ועוברת מכלי הנשיפה מעץ אל כלי הקשת:



עוצמת הנגינה בתזמורת גוברת בהדרגה עד לנקודת שיא חדשה שבה ששה אקורדים
רמים דמויי הלמות פטיש:

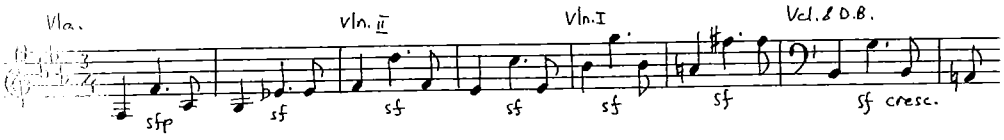


רגיעה רגעית מובילה אל סיום התצוגה בשלושה אקורדים "זועמים" שזכו
"דיסוננס ברברי". זהו צרוף ייחודי ונועז של אקורד הטוניקה והדומיננטה

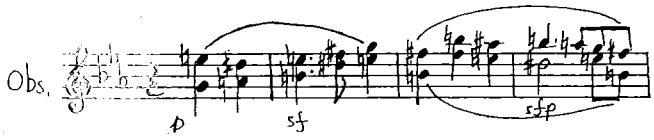


תחושת הזעם דועכת ומתחילה חטיבת הפיתוח. המוטיבים העיקריים שהופיעו בתצוגת הפרק מהווים כעת חומר לעיבוד בידי היוצר, המצליח לעורר תחושות מאבק בין אור וחושך, סערה, חיפוש וציפייה.

תבניות המקצב הקצרות מנושא המעבר הראשון עוברות בין הכלים השונים ומובילות אל פרגמנטים מתוך הנושא הראשון העולים בסקוונצות כרומטיות מלווים במעברים המאיצים של כלי הקשת תוך שהעצמה מתגברת מ - pp ל - ff בזמן קצר מאד.
הופעה מחודשת ברוח ריקודית קלילה של תבניות נושא המעבר מובילות אל פוגטו המתחיל גל של התעצמות. התעצמות זו נבנית באמצעות התגברות הדינמיקה, האצת הטמפו ומורכבות הרקמה, ומובילה אל התפרצותו של שיא תזמורתי חדש הבא לידי ביטוי באקורדים עזים, הטעמות שלא במקומן, הצללה נוקשה של כלי נשיפה ממתכת ודיסוננסים חריפים.



לאחר רגיעה הדרגתית עולה ובוקעת נעימה רוגעת ומלנכולית בצלילי האבובים.



זהו רעיון מוסיקלי חדש שלא הופיע קודם לכן בתצוגה, ומהווה עוד תופעה של ניגוד והשלמה לנושא הראשון, ה"הרואי", השב ועולה מולה בנוכחות חריפה עוד יותר מלווה בתנועה קפיצית חדה של כלי הקשת.

בהמשך נשמעים המוטיבים העיקריים בדו-שיח ובחיקויים בין כלי נשיפה מעץ, קרנות וכלי קשת. הפעם ההתקדמות היא אל שיא דינמי שקט היוצר ציפייה לפורקן המתיחות . בעוד הדי אקורד הדומיננטה מהדהדים עדיין בכלי הקשת, מופיע הנושא הראשון בצלילי הקרן ובסולם הטוניקה ומוביל אל הרפריזה.

הרפריזה חוזרת על אירועי התצוגה בשינויים קלים של "קיצורי דרך" ושינויי טונליות שנובעים מעצם "צורת הסונטה" (נושא שני בטוניקה ולא בדומיננטה).

הרפריזה מובילה היישר אל קודה נרחבת המשמשת כחטיבת פיתוח נוספת.
היא מבוססת בעיקרה על פיתוחם של הנושא הראשון וה"נושא החדש" מחטיבת הפיתוח כשהם מופיעים לסרוגין מעומתים זה עם זה.
בינות לשברירי הנושאים ומסביבם מופיעים לאורך כל הקודה מוטיבים קלילים ומשועשעים מנוגדים להלך רוחו הדרמטי של הפרק.

לקראת הסיום מתעצם גל נוסף אל שיא: התזמורת במלואה, החצוצרות מדגישות אקורדים החוזרים ונשנים והסיום מגיע במלוא העוז - כהמנון נצחון.

פרק שני

הפרק השני בסימפוניה הוא מרש אבל. סבורים שהוא נכתב בעקבות מותו של הגנרל האנגלי אברקרומבי בקרב ליד אלכסנדריה בשנת 1801. השערה זו נתמכת על ידי עדויות שמסרו ידידיו של בטהובן וכן עקב העובדה שסקיצות של הפרק נתחברו באביב 1801, בעוד הפרקים האחרים הולחנו בשנת 1803.
בטהובן התעניין במרש כז'אנר לאורך כל חיי יצירתו. זאת אפשר להסיק מקיומם של כחמישים פרקים או חטיבות בז'אנר זה ביצירותיו. שלושה מתוך אלה מכונים "מרש אבל" : "מרש אבל על מותו של גיבור" בסונטה לפסנתר בלה b מז'ור אופ.26 שהולחנה בשנת 1800, הפרק השני מתוך הסימפוניה "ארואיקה" אופ. 55 שנכתבה בשנת 1803, וה"מרש ללאונורה פרוהסקה" שהולחן בשנת 1815.

הז'אנר של מרש האבל היה נפוץ מאד בתקופה זו, בעיקר בצרפת בתקופת המהפכה ולאחריה. סביר להניח כי בטהובן הכיר יצירות אחדות בז'אנר זה. דוגמה אחת שהתפרסמה היא "מרש אבל" מאת גוסק. אחרת היא "מרש אבל למותו של גנרל הוש" מאת כרוביני, שיש הטוענים כי קיים קשר בין נושאה המוסיקלי ובין הנושא המוסיקלי של מרש האבל מן ה"ארואיקה".

מבנה הפרק מהווה הרחבה ומורכבות של הצורה התלת חלקית המקובלת של מרש- טריו-מרש: עם התחלת החזרה של המרש לאחר הטריו, הוא נקטע, על ידי אפיזודה פוגלית נרחבת, שלאחריה חוזר המרש בשלמותו. הפרק מסתיים בקודה.

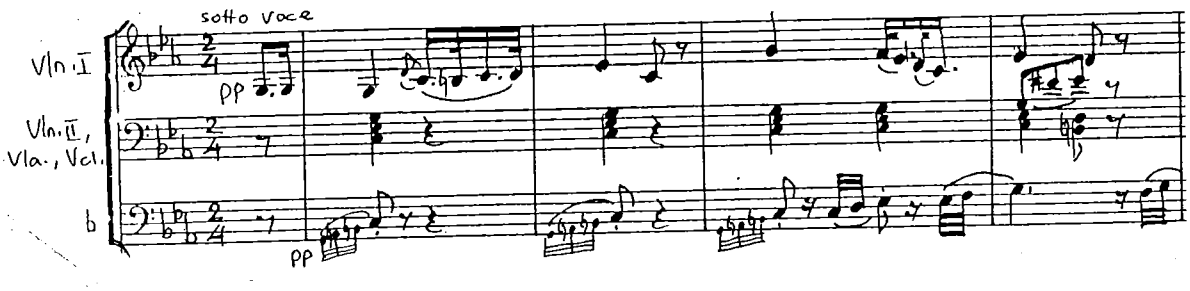
מרש	-	***טריו***	-	***מרש***	-	***פוגטו***	-	***מרש***	-	***קודה***
דו מינור		דו מז'ור		דו מינור		פה מינור		דו מינור		

באמצעות מבנה זה מצליח בטהובן לפרוש מגוון רחב של הבעות רגשיות, ולהגיע לשיאים של הבעה תוך שמירה מקסימלית של אחדות והגיון צורני.

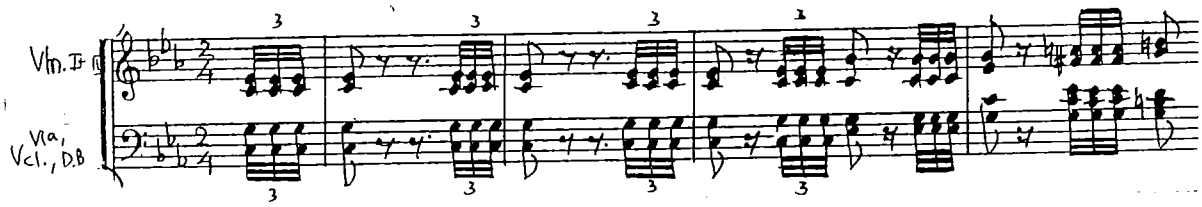
הפרק בכללותו נחשב לאחד מן הפרקים הסימפוניים המצליחים להביע בעוצמה רבה רגשות וכאב פנימי. לשם כך מגייס המלחין את כל האמצעים המוסיקליים העומדים לרשותו: סולם מינורי, הרמוניה חריפה משופעת באקורדים מוקטנים ומונמכים, תזמור כהה, רגיסטרציה נמוכה, מלודיות בנטייה יורדת, שימוש מרובה ב"מוטיב האנחה" (סקונדות קטנות בירידה), ריבוי צלילים חוזרים, מקצבים אופייניים למרש אבל, מעברים חריפים ומפתיעים בדינמיקה, קטיעה ופרוק של המלודיה ועוד.

<u>סימני דרך:</u>

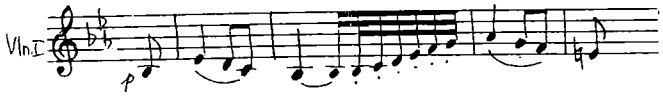
הפרק פותח בהצגתו של הנושא הראשי:
זוהי למעשה חטיבה ארוכה ואיטית שלה שני חלקים המופיעים לסירוגין:
האחד הוא קודר ואיטי, בסולם דו מינור, ובו הכינורות במשלבם הנמוך משמיעים נעימת קינה מעל לליווי חרישי דמוי "מרש אבל" ביתר כלי הקשת.



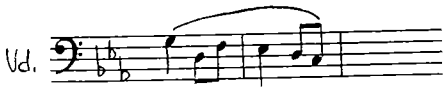
חלק זה של הנושא חוזר שנית בצליליו החודרים של האבוב, בעוד כל כלי הקשת מתאחדים בנגינה דמוית תוף עמום במקצב של מרש האבל .



בסיומה של הופעתו השנייה של חלק זה מתבהרת קמעא האווירה. המעבר מסולם הפרק דו מינור לסולם המקביל המז'ורי - מי b מז'ור, מבשר את הופעת חלקו השני של הנושא שהוא מלודיה חדשה קשתית ושירתית הנשמעת כמעין "ניחומים" לנושא הקודר שקדם לה.

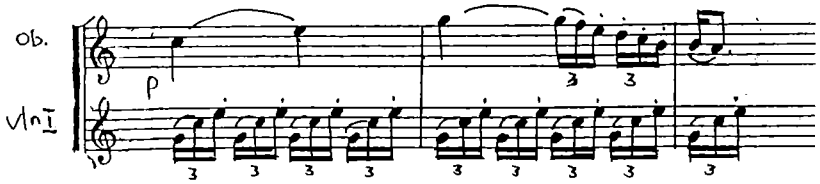


פסוק מלודי הנשען על נקודת עוגב בצליל סול מחזיר אל סולם המוצא - דו מינור.

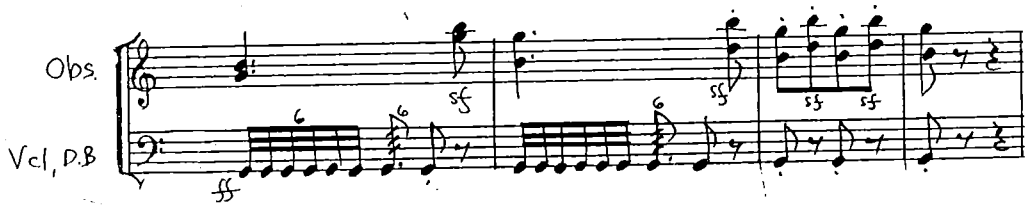


גשר רווי אנחות בצלילי צ'לו מעביר אל אזכור קצר (בסולם פה מינור) של הנושא הקודר שלאחריו חוזרת המלודיה ה"מנחמת". הפעם היא מושמעת בכלי הנשיפה מעץ וכלי הקשת משווים לה נימה כהה יותר בליווי המקצבי דמוי "מרש האבל". החטיבה מסתיימת בקודטה דרמטית המחזירה אל אווירת הנכאים.

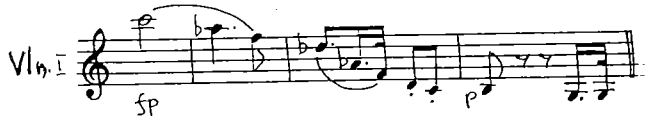
האפיזודה הבאה הנה בחזקת "טריו" המופיע כחטיבת ביניים בכל מרש. אופיו הבהיר והמאוורר נובע מסולמו - דו מז'ור , מן המלודיה הקשתית והפשוטה, מצלילי החליל הזכים המשמיעים אותה ומן הטריולות המתערסלות בליווי.



האפיזודה כולה בנויה בצורה תלת חלקית- מעין א - ב - א'. בסופי המשפטים חודרים פרצי תרועות עזות ודוקרניות בכלי הנשיפה ממתכת המלוות בטרמולו רועם אל תוך האווירה הפסטורלית כאילו מזכירות את כלליותו הקודרת של הפרק.

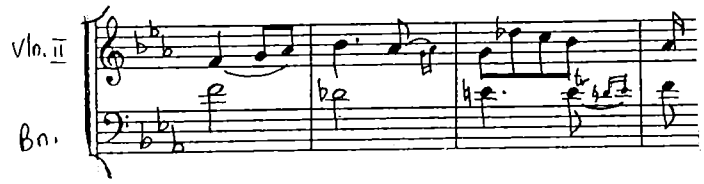


ארפז' "נפוליטני" בכלי הקשת שוקע אלי תהום ויוצר את הציפייה לחזרת חטיבת מרש האבל:

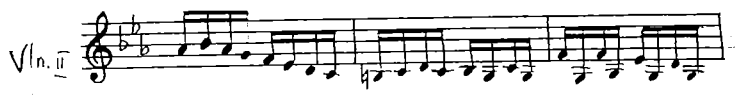


תחילתה של החזרה זהה לתחילת הפרק אך במהלך הפסוק הראשון חלה סטייה לסולם פה מינור המעבירה במפתיע אל חטיבה פוגלית רחבת ממדים.

לפוגטו שני נושאים המופיעים במקביל עם ההתחלה. האחד בכינורות והשני בויולות ובסונים:

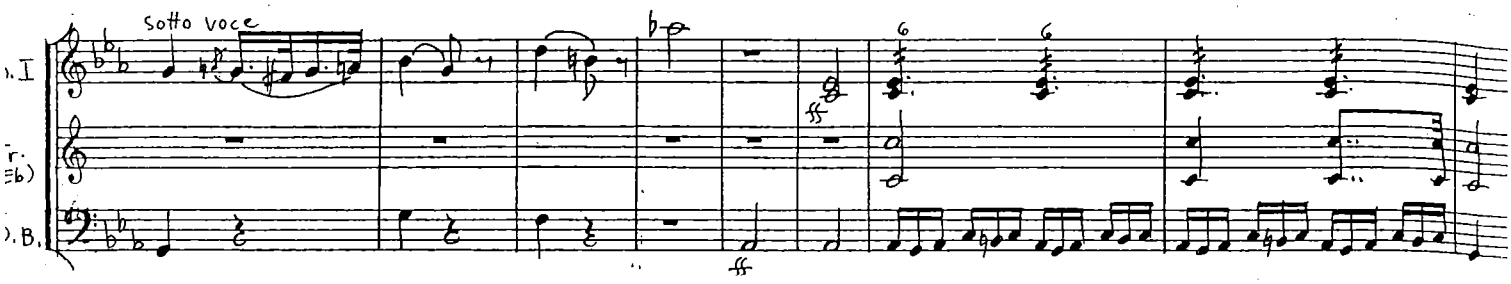


בהמשך מצטרף קו קונטרפונקטי נוסף המשמש כנושא מלווה:

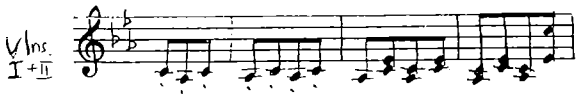


הכניסות התכופות, המרקם המתעבה, העוצמה הגוברת, המצלול המועשר והציפוף הריתמי מביאים את הפרק לשיא ממושך של מתח ודרמטיות על נקודת עוגב בצליל הדומיננטה של סולם סול מינור.

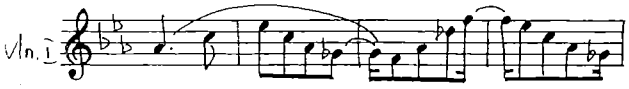
המתח נקטע באחת ומעביר אל אזכור קצר של נושא "מרש האבל" הנשמע בלחישה מהוססת הנענית בשאגה ממעמקים : תרועות כלי הנשיפה ממתכת, טרמולו עז בכלי הקשת וטריולות מאיימות בקונטרבסים.



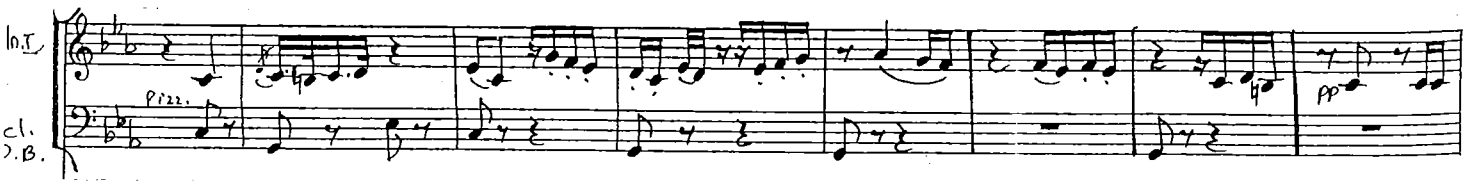
האוירה נרגעת בהדרגה ומבינות לצלילים עוטפים נשמע המשכה של חטיבת "מרש האבל" בשלמות.
סופה של החטיבה מתאפיין בעליה בדרמטיות ועצירה פתאומית על אקורד של סיום מדומה . לאחריו, שבירה פתאומית אל מעין תקתוק קודר ואיטי של שעון הזמן :



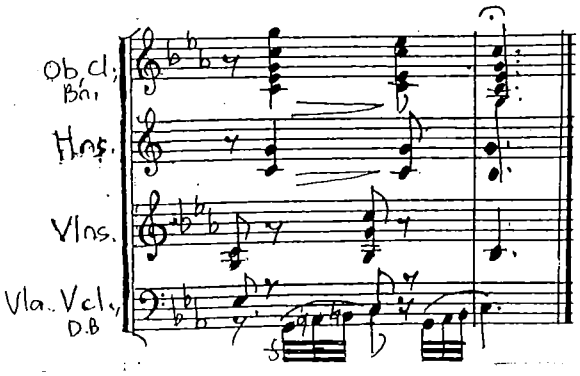
מעליו מרחפת מלודיה שלוה וזוהרת בסולם לה b מז'ור .



היא נמוגה בהדרגה, והפרק מסתיים באמירה נוספת וחרישית של נושא "מרש האבל" המתפרק לשברירים.



הסיום המוחלט בא , תוך סגירת מעגל, עם המוטיב דמוי דרדור התופים בקונטרבס שפתח את הפרק:



<u>פרק שלישי:</u>

פרק זה מהווה פריצת דרך בעולם הסימפוניה. זו הפעם הראשונה בסימפוניה שהפרק השלישי אינו מנואט, (שנשאר בסימפוניה כשריד יחידי מן הסויטה הבארוקית), אלא מוחלף בז'אנר אחר, הסקרצו, ההולם יותר את יתר פרקיה. עד עתה החליף הסקרצו את המנואט רק בהרכבים קטנים יותר (בעיקר ברביעיות של היידן) מעתה ואילך יהיה מקובל כי הפרק השלישי בסימפוניה יהיה הסקרצו ולא המנואט.
הסקרצו, שפרוש שמו הוא "מהתלה", שומר על כמה מאפיינים של המנואט: משקלו משולש, ומבנהו תלת חלקי:

סקרצו	טריו	סקרצו
A :||:B A :||	**a :||:b a :||**	**→ A :||: B A :||**

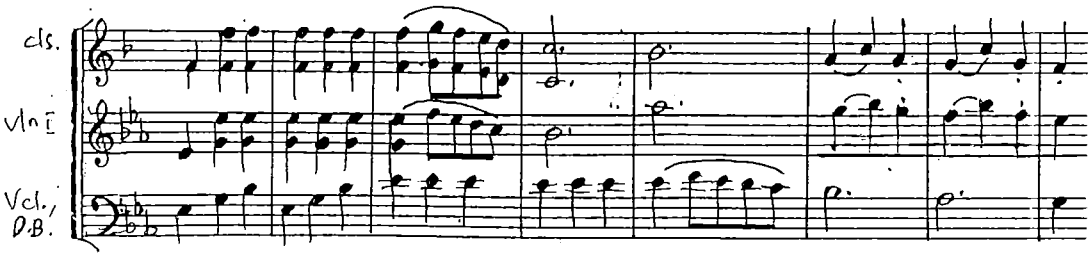
אך הוא מהיר יותר ומצא בתנועה מתמדת.
אופיו של הטריו מנוגד לאופי הסקרצו ושונה ממנו בתזמור, בדינמיקה ואף בטונליות.

<u>סימני דרך:</u>

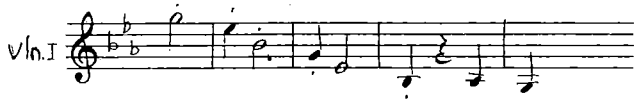
<u>סקרצו:</u>
הפרק פותח באווישה מהירה שקטה ומסתורית בתנועת מטוטלת מוטורית בין שני צלילים בכלי הקשת הנפתחת אל עלייה כרומטית. זו משמשת מנוף לנעימה מלאת חיים המבוססת על סולם יורד של סי b מז'ור ומושמעת על ידי האבוב:

התהליך חוזר על עצמו שלוש פעמים כשהנושא מושמע על ידי כלים שונים אך תמיד בינות ומעל למצע של צלילים קפיציים וחרישיים בכלי הקשת. בפעם השלישית הוא מתפתח ומורחב אך מייד חוזר אל האוירה והחמרים הראשוניים.

נדמה כי כל ההתרחשות עומדת לחזור על עצמה אך הדינמיקה השקטה, הכרומטיות הזוחלת והתנועה העצבנית והמהירה יוצרים מתח שנפרץ בבת אחת אל הכרזה רמה של הנושא בכל התזמורת:



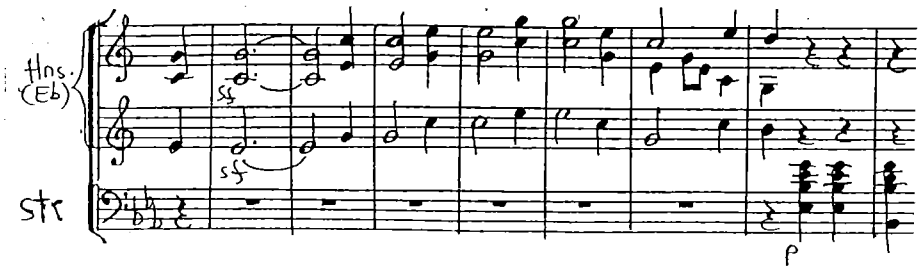
הנושא נתון לתהליכי פיתוח סקוונציאליים זרועי הדגשות רמות עד שהתנועה המוטורית נקטעת על ידי סדרות של ארפז'ים יורדים בהטעמות מוסטות המטשטשות את המשקל המשולש של הפרק:



דו-שיח קצר בין כלי הקשת וכלי הנשיפה מעץ במוטיב המטוטלת מחזיר את התנועה המוטורית המתעצמת ומביאה את הסקרצו אל סיומו.

הסקרצו חוזר פעם נוספת כשפתיחתו מקוצצת קמעא.

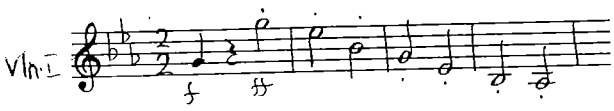
<u>טריו:</u>
הטריו מבוסס על תרועה של שלוש קרנות המזכירה תרועת ציד:



לתרועה שני פסוקים האחד פותח והשני סוגר. סיומי הפסוקים נענים בנוסחה קצרה על ידי כלי הקשת והאבובים.
התרועה חוזרת בשלמותה פעמיים.
קטע ביניים שאופיו רך וזורם יותר מעביר אל הופעה נוספת של התרועה שהפעם היא מפותחת ונרחבת יותר.
גם חלק זה של הטריו חוזר פעמיים.

<u>סקרצו</u>

לאחר הטריו חוזר שוב הסקרצו מתחילתו בשינויים קלים.
השינוי הבולט ביותר מתרחש באזור הארפז'ים היורדים הקוטעים את התנועה:
בטהובן אינו מסתפק בטשטוש המשקל על ידי הטעמות כפי שעשה קודם לכן אלא משנה את המשקל המשולש למשך זמן קצר למשקל של שני חצאים, דבר המדגיש את עצירתה הרגעית של התנועה המוטורית באופן משמעותי:



הזרימה מתחדשת, והסקרצו מגיע אל סיומו בקודה תרועתית ומבריקה.

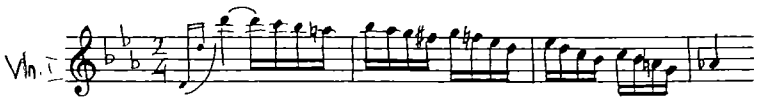
<u>פרק רביעי</u>

את הפרק הרביעי כמו את שאר פרקי הסימפוניה, נוטים לייחס לדמות של "גיבור" ספציפי: הדמות המיתולוגית פרומתאוס. העדויות הפעם אינן מפי יודעי דבר, אלא מסתמכות על סמיכות מוסיקלית: הנושא המלודי הראשי של הפרק מופיע בשלוש יצירות קודמות של בטהובן - קונטרדנס, וריאציות לפסנתר אופ. 35, והריקוד המסיים של המוסיקה לבלט "יצורי פרומתאוס" אופ. 43. בתכניה הרשמית למופע הבלט המקורי תואר פרומתאוס כ-"רוח אשר גלתה כי יצורי האנוש בתקופתה שקועים בבורות עמוקה, עידנה אותם באמצעות מדע ואמנות, והביאה אותם לידי הרגלי חיים תרבותיים". דמות כזו, הקרובה יותר אל אמן שמימי מאשר לגיבור בשר ודם, סימלה ללא ספק בעיני בטהובן, כמו בעיני בני דורו, את התגלמות הגבורה בדרגתה הגבוהה ביותר.

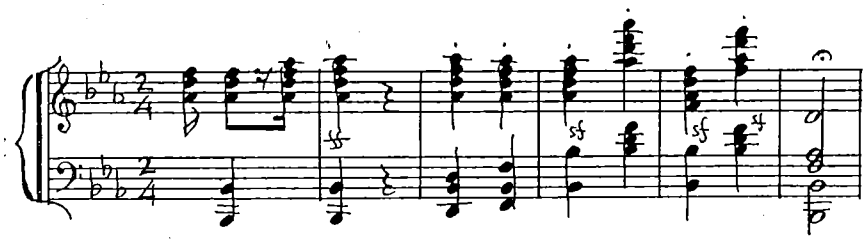
גם בפרק זה, משתית בטהובן את הצורה על ז'אנר קיים ומקובל בזמנו- נושא ווריאציות - וגם כאן הוא פורץ את גבולותיה של הצורה המסורתית והופך אותה לפרק סימפוני מורכב ואדיר ממדים. בטהובן משתמש בנושא המוסיקלי כשהוא "מטפל" בנפרד ב"בס" וב"מלודיה" כבחומרים תמטיים נפרדים, נוקט מידה רבה של חופש בעודו מחדיר אל תוך צורת הוריאציות אפיזודות פוגליות, "מרש הונגרי" ווריאציות דמויות כורל, ואף מוסיף הקדמה וקודה; יחד עם זאת הוא שומר על קוהרנטיות ורציפות לאורך הפרק כולו.

סימני דרך:

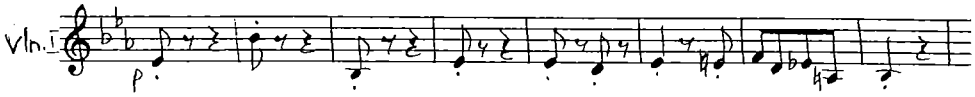
הפרק פותח בפרץ צלילים סוער השוצף כלפי מטה בפיגורציות סולמיות במנעד רחב בכל כלי הקשת. בתחילתו הוא בצלילי "סולם לא נכון" אך לאחר מכן הוא "מתקן את עצמו" ומגיע לסולם הפרק - מי b מז'ור.



פרץ הצלילים נבלם על ידי סדרת אקורדים חריפים בכל התזמורת ושהייה ארוכה על אקורד הדומיננטה היוצרת ציפייה דרוכה להמשך.

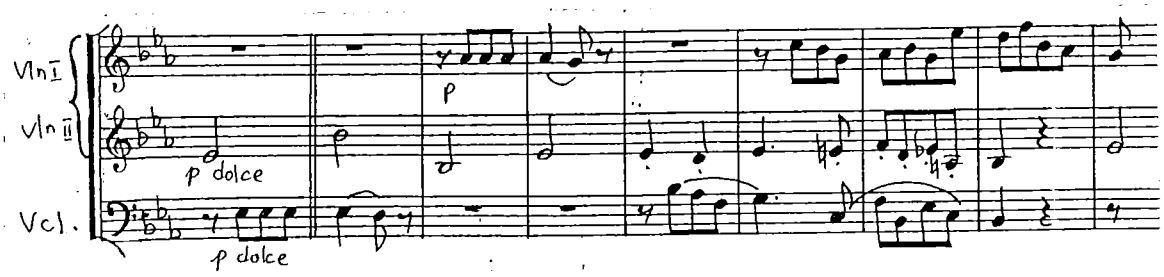


מתוך הדממה, כשהסערה הקודמת עדיין מהדהדת באוזנינו, מגיח "נושא הבס" בפריטה חרישית של כלי הקשת. זהו נושא המורכב מצלילים בודדים כשחלליו מרובים מצלילו. כל אחד משני פסוקיו חוזר פעמיים: פעם אחת באוניסון של כלי הקשת בלבד, ובפעם השניה כשהוא נענה בהד של כלי הנשיפה מעץ.

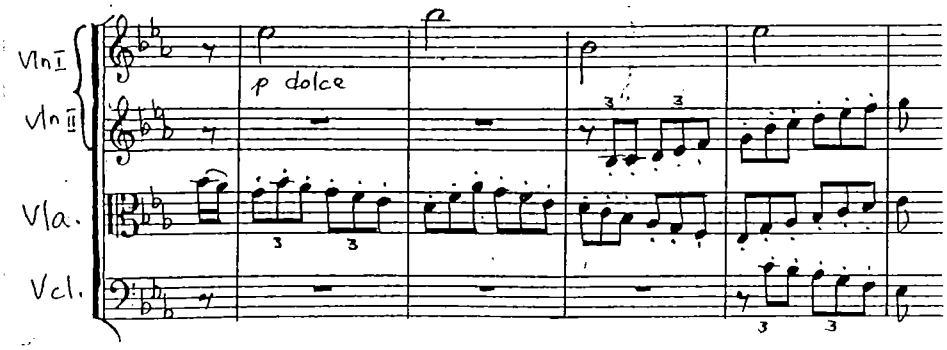


הנושא ה"שלדי" קורם עור וגידים במהלכן של שלוש וריאציות בהן מתעבה המרקם, מתעצמת ההצללה, מצטופפים הצלילים ומתרחב המנעד:

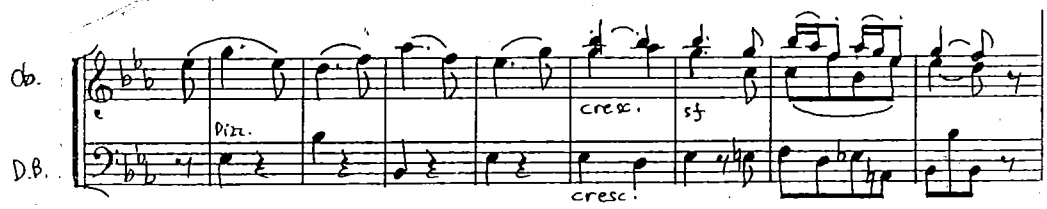
בוריאציה הראשונה נמצא הנושא אצל הכינורות השניים כשהוא מלופף בקטעי מנגינה המושמעים על ידי הכינורות הראשונים והצ'לים:



בשניה הוא מטפס אל הכינורות הראשונים כשמתחתיו זורמים כל כלי הקשת בתנועה קונטרפונקטית מוגברת של שלישונים בכוונים מנוגדים:

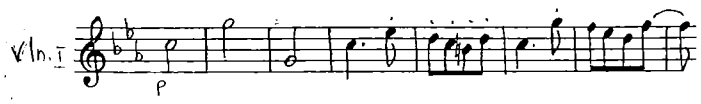


ובשלישית, בנוסף להמשך העיבוי המרקמי וה"קרשנדו" הריתמי, אף ניתנת באפו רוח חיים: הוא תופס את מקומו הטבעי כבס הרמוני, ומאפשר לרכז את מלוא תשומת הלב במלודיה החדשה המרחפת מעליובקלילות וריקודיות הומוריסטית מעט -תחילה בצלילי אבוב חרשיים ולאחר מכן בעוצמה בכלי הקשת: "נושא הסופראן", הלא הוא נושא "פרומתאוס".



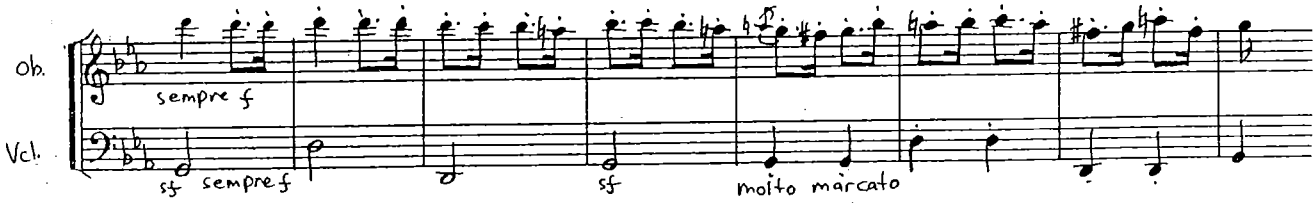
משפט קצר ובו מעבר לסולם דו מינור מסיים את החטיבה הראשונה של הפרק ומשמש גשר אל החטיבה הבאה.

נוצרת ציפייה לוריאציות נוספות, הפעם על הנעימה החדשה, אך ציפייה זו לא באה על סיפוקה. בטהובן פונה שנית אל עבר ארבעה הצלילים הראשונים מתוך נושא הבס ומצמיד אליהם המשך שונה:

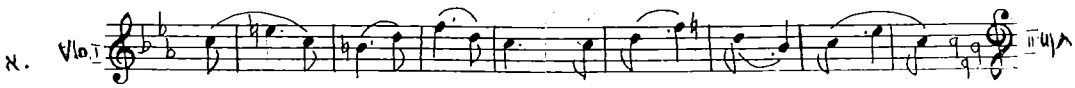


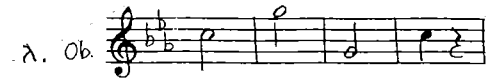
נושא זה משמש עתה בסיס לפוגטו הבונה בהדרגה את שיאו הראשון של הפרק: הכלים מצטרפים בזה אחר זה, כאשר כל אחד מהם מציג את עצמו באמצעות אותם צלילים; המרקם מתעבה, העוצמה גוברת, הכניסות הולכות ומצטופפות, המרווחים המלודיים גדלים וההצללה הופכת יותר ויותר דיסוננטית.

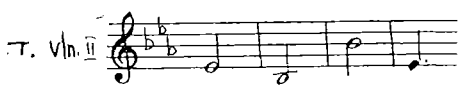
המתח מתפרק בבת אחת אל וריאציה נוספת, הפעם, כצפוי, על "נושא הסופראן" אך בגרסה מינורית.
בתחילתה, כשהיא מושמעת בחליל המלווה בעדינות בכלי הקשת, היא וריאציה קרובה המביאה את המנגינה בצורתה המוכרת. אך בהמשכה חל תהליך של התפתחות פנימית בו החזרות על הפסוקים הן וריאציות בפני עצמן ההולכות ומתרחקות מן הנושא.
"וריאציה כפולה" זו מובילה אל אפיזודה נמרצת ברוח של "מרש הונגרי" אשר מקצביו המנוקדים נשענים על ארבעת צליליו הראשונים של "נושא הבס".



ה"מרש" מסתיים בקול ענות גבורה, ואחריו מופיעה שוב נעימת "נושא הסופראן".
זו נקטעת באיבה, ושיא חדש הולך ונבנה בחטיבה פוגלית נוספת הדומה במאפייניה לקודמתה, אך מורכבת ממנה: החומר התמטי כולל את שני הנושאים-נושא הבס ונושא הסופראן(בהזזה ריתמית)- ושניהם מופיעים גם בצורתם המקורית וגם בהיפוך:



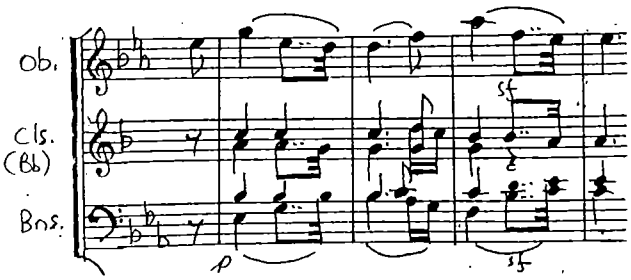




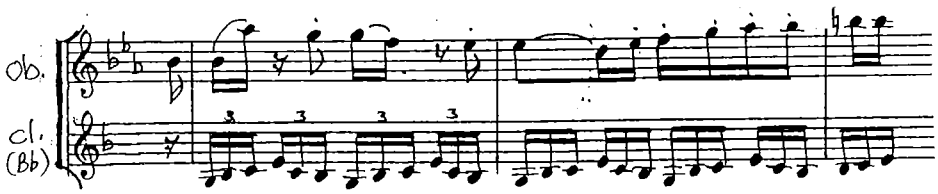
בפוגטו ממצה זה באה הדואליות של "נושא הבס" ו"נושא הסופראן" לסיומה. החל מנקודה זו נעלם "נושא הבס" לחלוטין. כנראה סיים את תפקידו והוא משאיר את הזירה לשליטתו המלאה של "נושא הסופראן".

הגל השני של ההצטברות הפוגלית נעצר בשיאו על אקורד הדומיננטה - בדומה לשהייה לאחר המבוא לפרק- וכך נוצרת שוב ציפייה דרוכה להמשך:

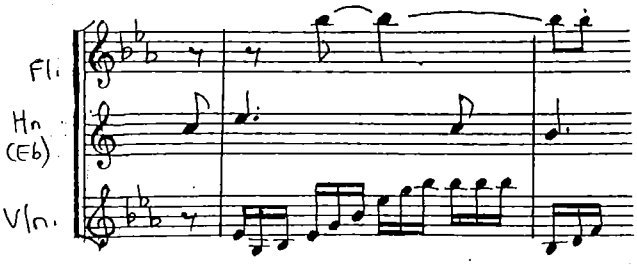
מרכיב ההפתעה הוא מוחלט: מופיעה אמנם וריאציה נוספת של "נושא הסופראן" אך באוירה שונה לחלוטין. זהו מעין המנון תפילה נוסח כורל איטי ומופנם שפסוקו הראשון מופיע תחילה בכלי הנשיפה מעץ וחוזר בכלי הקשת:



גם וריאציה זו הנה "וריאציה כפולה", ופסוקו השני של נושא מובא באוירה פסטורלית מעל לליווי גלי בשלישונים:



הוריאציה הבאה משמרת את הטמפו האיטי והחגיגי אך צוברת עוצמה רבה בכל כלי התזמורת ומביאה את הכרזת "נושא הסופראן " לשיאה בכלים רבים שהבולטים מביניהם הן הקרנות:



אזכור מרומז של וריאציה נוספת מביא אל בנייתו של שיא חדש: המרקם מתעבה, העוצמה גוברת, המנעד מתרחב, הדיסוננסים מתרבים והסולמות מתחלפים.

כאשר נדמה כי הושגה הפסגה האפשרית מתמוסס הכל אל ערפיליות מסתורית וחרישית.

עוד בטרם ניתן להתאושש מן ההפתעה, פורץ אל תוך החלל האקוסטי פרץ הצלילים השוצף מן המבוא המוליך היישר אל תוך הקודה הנמרצת המסיימת את הפרק בברק ובתנועה סוחפת.

קונצ'רטו לכינור מספר 1 בסול מינור אופוס 2
מאת מקס ברוך (6.1.1838-20.10.1920)

על המלחין

המלחין מקס ברוך (Max Bruch), בן המאה התשע-עשרה, נולד בעיר קלן אשר בגרמניה. את חינוכו המוסיקלי הראשון קבל מאמו, שהייתה זמרת סופראן ומורה לפסנתר, ובשעורים משלימים בתאוריה מוסיקלית. את דרכו המוסיקלית החל כילד מחונן וכמלחין צעיר ומעורר ציפיות. כבר בגיל 11 הלחין יצירות קאמריות ופתיחה תזמורתית, ושנתיים לאחר מכן הלחין סימפוניה. הלחנתה של רביעיית מיתרים בשנת 1851 זיכתה אותו בפרס ובמענקים כספיים אשר אפשרו לו לרכוש השכלה מוסיקלית רחבה בתחומי הקומפוזיציה, התיאוריה והנגינה בפסנתר.
בהיות ברוך בן 20 הוא תפס עמדה כמורה למוסיקה, מלחין ומנצח, תחילה בעיר מולדתו קלן, ואחר-כך במנהיים, ברלין, ליברפול, בון וברסלאו. מאוחר יותר בשנת 1891 העניקה לו האקדמיה של ברלין תואר פרופסור ובכך הכירה בו כמלחין חשוב וכאישיות המטביעה את חותמה על חיי המוסיקה בגרמניה. משנת 1892 ועד לפרישתו בשנת 1910 היה פרופסור לקומפוזיציה בבית הספר הגבוה של ברלין. נפטר כעבור עשר שנים בגיל 83 .

יש המתרשמים בעיקר מחיבוריו הווקליים של ברוך, ביניהם קטעי מקהלה, שירים קנטטות ואורטוריות; אחרים משבחים את היצירות התזמורתיות הכוללות את הקונצ'רטי לכינור, סרנדות, רומנסות, פנטזיות, סימפוניות ומוסיקה קאמרית. כיום ידוע רק חלק קטן ממכלול יצירתו הפורה והמגוון של ברוך. הוא זכור בעיקר בזכות שלוש יצירות: הקונצ'רטו לכינור מספר 1 בסול מינור, הפנטזיה הסקוטית לכינור ולתזמורת אופוס 46 והווריאציות לצ'לו ופסנתר על מנגינת "כל נדרי".

סגנונו המוסיקלי של ברוך

חוקרים סבורים כי כח ההלחנה של ברוך ובעיקר סוד הצלחתו בקרב בני דורו טמונים באופייה המלודי של המוסיקה שלו, בהבעתה האפית וברמתה הטכנית הגבוהה. ברוך נטה להלחין מוסיקה הנקלטת בקלות על-ידי ציבור המאזינים. למרות שחייו נמשכו אל תוך המאה העשרים, הוא נשאר רומנטיקן נמרץ ומושרש, שדבק באידיאלים המוסיקליים של ימי נעוריו, ובכך עמד בסתירה חדה למגמות המתקדמות של שנברג ושל ה"אסכולה הגרמנית החדשה" שפעלה בימיו. הוא מצא עניין רב בשירי-עם של לאומים שונים וסגנונו המלודי הושפע מכך במידה רבה. מנגינות עם שונות - ולשיות, סקוטיות, רוסיות או גרמניות - עובדו על ידו, ובהם ראה מקור ראשוני למלודיה בכל סוגיה. על נטייתו למוסיקה העממית דיבר בגאווה; כך למשל, ציין כי המנגינות העממיות ביצירתו "פנטזיה סקוטית" לוקטו במהלך מסעו באנגליה, ולא צוטטו באופן שרירותי מספרים. עניין מיוחד מצא ברוך בשירי-עם יהודיים אותם עיבד בחלק מיצירותיו. את היצירה "כל נדרי" חיבר כמחווה של ידידות כלפי הקהילה היהודית בליברפול, בעת ששמש שם כמנצח וכמנהל החברה הפילהרמונית, בין השנים 1880-1883. יצירה זו הביאה לטעות הנפוצה, לפיה היה ממוצא יהודי. אבל לפי דבריו, "אף כי פרוטסטנטי אני, נגעה המנגינה הנפלאה ללבי".

על היצירה

המונח "קונצ'רטו" מציין ביצוע מוסיקלי שבו מוצג לראווה כלי יחיד (ו[illegible] שני כלים ויותר) מול תזמורת. במשך דורות, נשמר בקונצ'רטו האידיאל ש[illegible] היחיד ("סולו") לעומת התזמורת כולה ("טוטי"), לעיתים בקולקטיביות [illegible] באורח יותר אינדיבידואלי. הקונצ'רטו בתקופה הרומנטית נבע מהשקפ[illegible] מסוימת המקדישה תשומת לב לביטוי האינדיבידואלי של היחיד. זוהי גם [illegible] בה טופח המבצע כמי שמפגין ראווה וירטואוזית בצורה מבריקה ומהממת.

מבין שלושה הקונצ'רטי לכינור שהלחין ברוך, הפך הקונצ'רטו לכינור מספר [illegible] מינור לפופולרי ביותר. הקונצ'רטו, אשר דורש מן הכנר הסולן נגינה וי[illegible] ביותר, היא אחת היצירות האהודות ביותר הן על הכנרים והן על קהל ה[illegible] הסקיצות הראשונות ליצירה נעשו כבר בשנת 1857. היצירה הושלמה בש[illegible] והוקדשה כמחווה של ידידות למלחין והכנר ההונגרי הנודע יוסף [illegible] (1831-1907).

יש והכינור הסולן מופיע ככלי יחיד המנגן בסגנון חופשי ואלתורי, ושיווי המ[illegible] הסולן והתזמורת מתאזן כדיאלוג בין יחיד וקבוצה. קטעי הסולו ש[illegible] במקומות אלה עשויים להזכיר למאזין פרקי "קדנצה" המאפיינים את ה[illegible] הקלאסי-רומנטי, בהם מנגן כלי הסולו ללא כל ליווי, וניתנת לו האפשרות [illegible] יכולת טכנית גבוהה ולעיתים כושר אלתור. במקומות אחרים בקונצ'רטו [illegible] הכינור ככלי דומיננטי, כשכל התזמורת הופכת לגוף מלווה, משני בחשיבותו. [illegible] לעמדתו של הסולן כיחיד מול קבוצה, ניתן לו לאורך כל הפרק אופי וירטואו[illegible] ותפקיד ראוותני מובהק. הראוותנות מתבטאת באפקטים מיוחדים בתפקיד הכינור, כמו למשל, פסז'ים זריזים ומהירים, מרווחים ואקורדים ("double stops") (הכינור הוא כלי חד-קווי בישותו), ונגינה ברגיסטר הגבוה ביותר.

הקונצ'רטו בסול מינור מאת ברוך כולל שלושה פרקים:

1. מבוא: אלגרו מודרטו (Vorspiel: Allegro moderato)
2. אדג'יו (Adagio)
3. פינלה: אלגרו אנרג'יקו (Finale: Allegro energico)

פרק ראשון (אלגרו מודרטו)

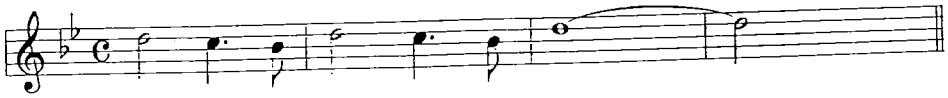
במקום לפתוח את הקונצ'רטו בפרק מרשים במבנה הסונטה, לפי הקונבנציות של הקונצ'רטו הקלאסי או הרומנטי, נפתח הקונצ'רטו לכינור מאת ברוך בפרלוד המשמש כ"הקדמה" המקשרת אל הפרק השני האיטי באמצעות מעבר תזמורתי.

אך פרלוד זה, שממדיו גדולים הרבה מעבר למקובל בפרלודים מסורתיים, מגוון נושאיו גדול אף הוא מזה של פרליוד טיפוסי הנשען על פיגורציה אחת כמו גם מבנהו החופשי והרפסודי של הפרק -הציב קושי רב בפני רבים שראו בו אלמנטים של "כשלון". לעומתם, גורסים אחרים כי תכונות אלו אינן מאפילות כלל על הסדר והגיבוש היסודי המאפיינים את הפרק.

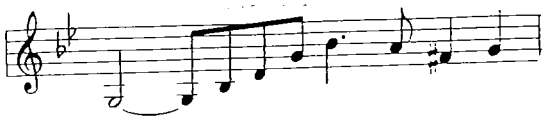
הפרק כולו הוא בטמפו מהיר למדי המתחיל ומסתיים בדיאלוג בסגנון רצ'יטטיב בין התזמורת והכנר הסולן . בחטיבה המרכזית של הפרק, בין שני הדיאלוגים, שני נושאים מוסיקליים הנתונים לפיתוח.

סימני דרך

אחרי טרמולו בתופי הדוד נשמע בכלי הנשיפה מוטיב לירי דמוי כורל. זהו "נושא ההקדמה" של הפרק הראשון:

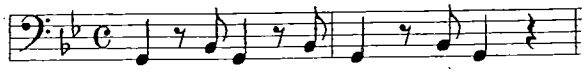


בתגובה ל"נושא ההקדמה" משיב הכינור מענה סולו מפותל בסגנון דקלומי. תשובת הסולן אינה מלווה בידי תזמורת ונשמעת כעין תגובת יחיד מול רבים, עומדת כניגוד חריף לכורל התזמורתי של "נושא ההקדמה":



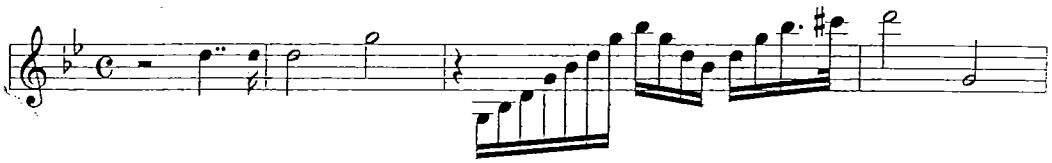
דו-שיח חופשי אך דרמטי זה בין התזמורת והכנר הסולן חוזר שלוש פעמים. בכל חזרה על "נושא ההקדמה", הולך ומתעבה, הולך ומתעצם כוחה של התזמורת. במקביל הולכת ומחריפה תחושת הקונטרסט שבין הסולן הבודד לבין הקבוצה המתעצמת.

שתי ההופעות הראשונות של "נושא ההקדמה" נענות ברצ'יטטיב סולו של הכינור, ואולם, החזרה השלישית ורבת-העוצמה מכולן נמוגה אל תוך טרמולו כהה המתפתח לבאס ריתמי מתמיד וחוזר (אוסטינטו). האוסטינטו סביב צליל הטוניקה - סול -מחזק מאוד את תחושת הטונליות של סולם המוצא - סול מינור.

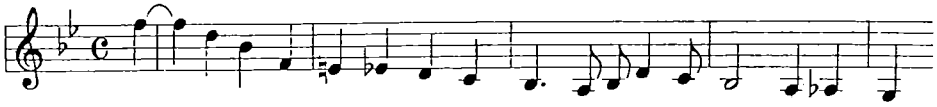


מעל הבאס הריתמי החוזר משמיע הכינור הסולן נושא חדש, נמרץ וקולח. זה הוא הנושא הראשי של הפרק הראשון. לנושא וירטואוזי זה נופך לוהט ונלהב. סולם

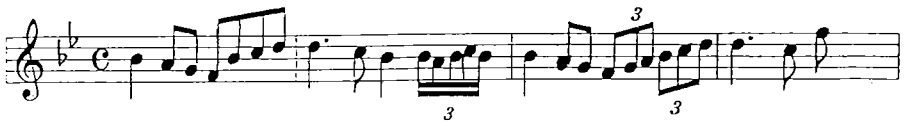
המוצא סול-מינור שעוצב על-ידי דיאלוג הפתיחה שבין הכורל התזמורתי ומענה הסולן בהקדמה, מחוזק עתה על-ידי הנושא הראשון הבנוי מעל ליווי האוסטינטו.



הנושא הראשון מפנה את מקומו לנושא שני פחות דוחק ויותר זמרתי. נושא זה מבוצע בכינור הסולן בליווי כלי המיתר. אפקט גוונים מעניין נוצר עקב כך שהלווי של תזמורת כלי-המיתר הולך ונוסק לרגיסטר גבוה מעל הרגיסטר הנמוך של הסולן ההולך ונוחת מטה. הנושא השני, שאף הוא דרמטי ביותר, מופיע בסולם סי-במול מז'ור (היינו, המז'ור המקביל לסולם המוצא סול-מינור):



בהמשך מסתעף ומתרחב הנושא השני, עדיין בסולם סי-במול מז'ור:



מכאן מתחילה השתלשלות אינטנסיבית אשר מחזירה בסופו של דבר את נושאי ההתחלה, ואחר-כך ישירות, וללא הפסקה, אל תחילת הפרק השני.

דומה כי המלחין מחבב שני אפקטים תזמורתיים: טרמולו אפלולי ודרמטי ובאס פיציקטו קצבי, שכן, לשני אלמנטים אלה הוא שב וחוזר בהתלהבות גלויה. מעל הטרמולו בכינורות ובויולה ומעל באס הפיציקטו הקצבי בצ'לי ובקונטרבאס מפתח הסולן בהתרגשות מתפרצת את הנושא השני במוטיבים ווריאטיביים הקשורים ומסתעפים ממנו. הלהטוטים הוירטואוזיים הממושכים של הסולן נודדים מטה בארפז'ים, מתפתחים לאקורדים, מתקדמים לסולמות כרומטיים ולפיגורות סקוונציאליות זריזות.

מיד אחר-כך מתערבת התזמורת בביצוע הנושא השני באופן דרמטי ביותר, בתנועה חיה ובעוצמה (ff). קטע רב-רושם זה נשמע כעין חטיבת פיתוח של סימפוניה הכתובה במבנה הסונטה הקלאסית-רומנטית. עתה משפותחו באופן דרמטי שני הנושאים העיקריים בפרק, מתקדמים אנו אל החטיבה האחרונה של הפרק המחזירה אותנו אל ראשיתו. חטיבה זו מולחנת בתמציתיות: תחילה שומעים אנו את "נושא ההקדמה" הכורלי הפותח דיאלוג בין תזמורת וסולן. כצפוי, משיב הכנר ב"נאום" סולו בסגנון רצ'יטטיב בלתי מלווה. נאום המענה שונה עתה בפרטים מלודיים וקישוטיים אך דומה במהותו ההרמונית ובמבנה קו-המתאר לזה הראשון

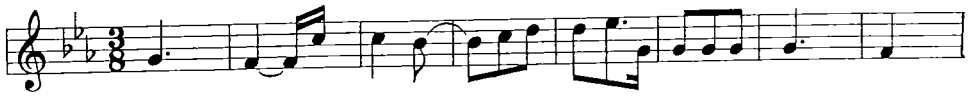
ששמענו בהקדמה. מענה הרצ'יטטיב השני של הכנר הסולן הופך למעין קדנצה קצרה המאפיינת בדרך-כלל פרקים ראשונים של קונצ'רטו. בפעם השלישית והאחרונה משמיעה התזמורת את "נושא ההקדמה" הכורלי, בטוטי בומבסטי רב-רושם, ובהדרגה הופכת אותו לגשר אשר מעביר אותנו היישר אל התחלת הפרק השני, האיטי והמלודי.

פרק שני : אדג'יו

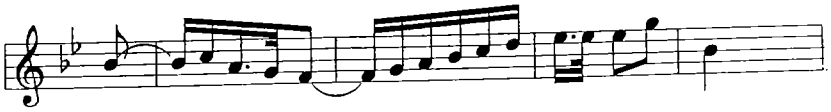
פרק האדג'יו במי-במול מז'ור הוא פרק לירי ביותר ויפה, המבוסס על מלודיה זמרתית חמה והבעתית. הפרק כתוב בצורת הסונטה עם חלק אמצעי המכיל עליה וצמיחה משולהבים. מבחינה תמטית מבוסס הפרק על שלושה נושאים מרכזיים.

סימני דרך

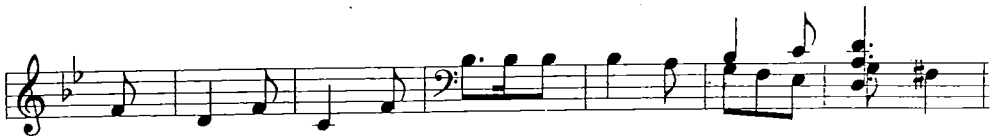
בפתיחת הפרק משמיע הכינור הסולו מלודיה רבת-הבעה מעל ליווי אינטימי. של כלי-המיתר. מלודיה זו היא "הנושא הראשון" בפרק.



מלודיה אחרת, בעלת קו-מתאר של קשת הפוכה, מוצגת מיד בהמשך, אף היא על-ידי הכנר הסולן. מלודיה זו היא "נושא הגשר" שהוא בעל חשיבות בפרק כי הוא תמיד ישמש כאמצעי לביצוע פעילות קרדינלית כמו למשל, סיום תצוגת הנושא השני.

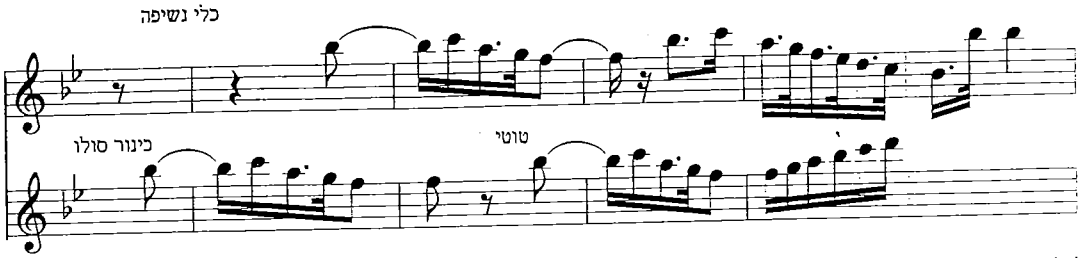


אחרי שהתזמורת והכנר הסולן מפתחים לסירוגין את חלקו הסופי של "נושא הגשר", נשמע נושא חדש. זהו "הנושא השני" המופיע נמוך בבאס הרבה מתחת לפיגורות הליווי המעוטר של כינור הסולו הנוסק ונוחת בסולמות, וארפז'ים. הנושא השני בפשטותו, בשלוותו ובגונם העמוק והחם של הבסונים והקרנות עומד בסתירה חריפה לקולורטורה המעוטרת של כינור הסולו הגבוה.



בסוף תצוגת הנושא השני נעשה המרקם המעוטר של כינור הסולו פשוט יותר ויותר ומסתיים ב"נושא הגשר".

התיבה הראשונה של "נושא הגשר" עוברת בדרך הפיתוח מקבוצה תזמורתית אחת לשניה, זאת בקרשנדו מתלהב בסולם הטוניקה. להלן, תמצית מסכמת של ההתרחשויות המוסיקליות בחלק פיתוח זה:



ההתרחשות האינטנסיבית מסתיימת עם כניסת הנושא השני. הקודה המבוססת על הנושא הראשון מצוטטת בפשטות, ומביאה את הפרק לסיום רגוע ושלו.

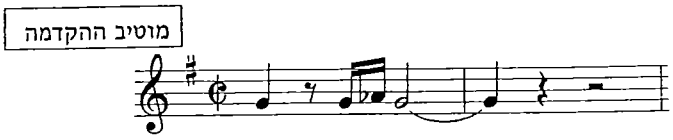
<u>פרק שלישי</u> <u>: (פינלה)</u>

הצגת הראווה של זריזות וירטואוזית, הדורשת כושר טכני גבוה מצד הסולן, מגיעה לשיאים חדשים בפרק הסיום של הקונצ'רטו, המזכיר לנו את פרקי הבראוורה מאת פגניני, גדול הכנרים הוירטואוזים. הפרק האנרגטי מצטיין באווירה ספונטנית וקולחת הזורמת קדימה במלוא ההתלהבות והמרץ.

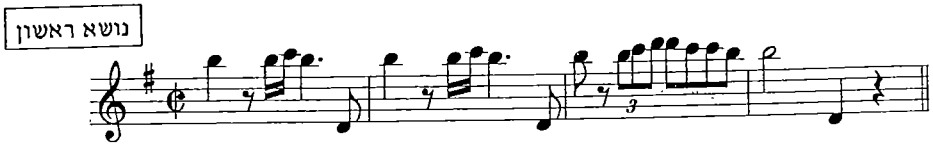
הפרק מתחיל בסולם של הפרק הראשון, היינו, במי-במול מז'ור.
מבחינה תמטית, מבוסס הפרק על שני נושאים עיקריים המוצגים בזה אחר זה, מעובדים ואחר-כך שבים ומושמעים שנית כחלקי ריטורנלו.

<u>סימני דרך</u>

הפרק נפתח בהקדמה קצרה של קרשנדו נרגש. ההקדמה מכילה חזרות על מוטיב המבשר את הנושא הראשון של הפרק. המוטיב, הנשמע על רקע ליווי רוטט בכלי-מיתר, מעובד בסקוונצות ונודד בין כלי התזמורת השונים בדרך מניפולטיבית. התנועה ההרמונית היא סביב סול מז'ור.



התזמורת מתעבה בהדרגה לטוטי רב-עוצמה, ומיד נסוגה לתפקיד מלווה, המאפשר לסולן להשמיע את הנושא הראשון של הפרק באופן מלא. הנושא הראשון מופיע במרקם מעובה של טרצות מקבילות, דבר המשווה לו נופך תזמורתי:

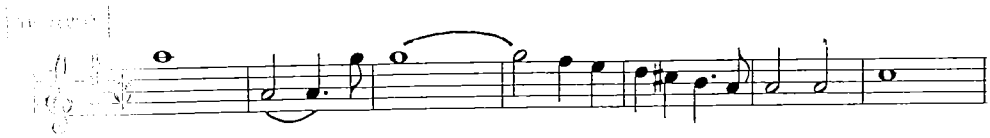


הנושא הראשון בתפקיד הסולן זורם קדימה במרץ רב ובווירטואוזיות, ומ[illegible]
נשמע הנושא פעם נוספת, הפעם בתזמורת בטוטי מלא ורב-עוצמה.

בהמשך, משמיעים הסולן והתזמורת לחילופין את הנושא הראשון, ונ[illegible]
הלאה אל "משחק תפקידים" בו התזמורת חוזרת ומשמיעה את הנושא [illegible]
מפואר וחגיגי ואילו הכינור הסולן מפגין, בין הופעת ריטורנלו תזמורת[illegible]
מערך מגוון של להטוטים: פיגורציות וירטואוזיות , סקוונצות מהירות, [illegible]
מרווחים ואף אקורדים. מפגן הראווה מהווה בסופו של דבר מעבר אל הנו[illegible]

הנושא השני, נשמע תחילה בטוטי תזמורתי מלא ומרהיב ונושא אופי מלכו[illegible]

דוגמה



הסולן שב ומשמיע את הנושא השני, תוך שהוא מוסיף לו ווריאציות ווירטו[illegible]

פסז' נוחת ונוסק בתפקיד הסולן מעביר אותנו אל ריטורנלו נוסף של [illegible]
הראשון, גם הפעם בטוטי תזמורתי מרהיב. הנושא הראשון מעובד בהרחבה, [illegible]
על-ידי התזמורת ואחר-כך על-ידי הסולן.

טריל מתמשך בתפקיד הסולן מעביר אותנו אל ריטורנלו של הנושא השני, שוב בטוטי תזמורתי עשיר וסוער.
קטע דמוי קנון במרחק תיבה מתפתח בהמשך, שבו בסונים, צ'לי, וקונטראבסים מהווים גוש אחד של גוון-תזמורתי מול גוש שני הכולל כינורות, חלילים, אבובים וקלרניתות.

הסולן משתלב בצורה אכספרסיבית, אך עד מהרה מתפרס ומתרחב. בה בעת הולכת התזמורת ומתעצמת בעקשנות.
התעצמות זו מובילה אל הופעה אחרונה ונמרצת של הנושא הראשון בתזמורת הנקטעת מידי פעם בחדות על ידי הסולן המשמיע את גרסתו שלו, הווריאטיבית.

הקונצ'רטו מסתיים בהתפרצות נלהבת של תאוצה (presto), ובהנף ווירטואוזי אחרון של הסולן הצועד כלפי מעלה בלהט רומנטי מרשים.

השאלה ללא מענה
מאת צ'רלס אדוארד אייבס (20.10.1874 - 19.5.1954)

על המלחין

צ'רלס א. אייבס נולד בדנברי, קונטיקט (צפון מזרח ארה"ב), והיה אחד משני בניו של אביו, המוסיקאי ג'ורג' אייבס. ג'ורג' אייבס היה בעל השכלה מוסיקלית פורמלית, וניגן בכלים רבים. הוא ניצח על תזמורות שונות, ועל אף היותו הצעיר במנצחים, נחשבה תזמורתו לטובה ביותר בצבא ארה"ב בזמן מלחמת האזרחים.

כאשר הגיע צ'רלס אייבס לגיל 10, החל אביו ללמדו מוסיקה. כדי לפתח את שמיעתם המוסיקלית של בניו היה מבקש מהם לשיר בסולם אחד, כשהליווי הוא בסולם אחר. כן עודד אותם להשתמש בדיסוננטים , ולשים לב לא רק למוסיקה הקלאסית אלא לכל סוגי המוסיקה הסובבים אותם: תזמורות כלי נשיפה, שירים של הקהילה, המוסיקה של הכנסיה ועוד. במיוחד הסב את תשומת ליבם לצלילים שונים הנשמעים בו זמנית. למשל: שתי תזמורות כלי נשיפה באותו מצעד, כשכל אחת מנגנת משהו אחר; אדם שורק לעצמו בזמן שילד בבית אחר מתאמן בנגינה, ועוד.
יש לציין, כי אביו של אייבס נמשך לניסויים בהצללות שונות, כמו מיקרוטונים (הוא כיוון פסנתר בביתו לנגינה ברבעי טונים), פיזור הצלילים בחלל, פוליטונליות ועוד.
אייבס הושפע עמוקות מאביו, אשר עודד אותו לסקרנות ולחדשנות בתחום הקומפוזיציה.

כילד בקונטיקט שמע אייבס סוגים רבים של מוסיקה, שאת כולם ספג באותה מידה של התעניינות. תזמורות כלי נשיפה ותזמורות קרקס, רגטיים ושירי סטפן פוסטר, מוסיקת קאנטרי, הימנונות בכנסיה, שירה ונגינה ספונטניות, על כל הזיופים שלהן - כל זאת לצד המוסיקה הקלאסית האירופית, אליה התוודע באמצעות אביו.

עד מהרה החל אייבס הצעיר להלחין, ובגיל 12 היה מלחין ומתופף בתזמורת של אביו. כדי להתאמן בתיפוף, היה מתרגל מקצבי תוף על הפסנתר, ולשם כך יצר קבוצה של קלסטרים ודיסוננטים, להם קרא "תיפוף-פסנתרי" ("piano drumming").

בגיל 14 קיבל משרה בשכר כנגן עוגב בכנסיה המקומית, וכך היה לנגן העוגב הצעיר ביותר במדינה.
כשרונו של צ'רלס אייבס התבטא לא רק במוסיקה, אלא גם בספורט. הוא שיחק בייסבול, כדורגל וטניס בנבחרות שונות. הוא עזב את העיסוק בספורט רק בעת לימודיו באוניברסיטה, על פי הוראת אביו, ולמגינת ליבם של המאמנים.

בגיל 19 עבר ללמוד בניו-הייבן, ואף ניגן שם בכנסיה. תוך כדי כך המשיך להלחין ולפתח את שפתו המוסיקלית הייחודית. יצירתו המרכזית בתקופה זו היא עיבודים מקהלתיים למזמורי תהילים (8-1896). בכל אחד ממזמורים אלה יש רעיון קומפוזיטורי אחר. למשל:
במזמור 150 - טרצות מקבילות היוצרות דיסוננטים צפופים, וכן פוגה פן-דיאטונית (פן-דיאטוניות הוא סוג של צליליות המשתמש באופן חפשי בתוספת צלילים לאקורד).
מזמור 67 הוא פוליטונלי.
במזמור 54 - אקורדים של טונים שלמים וקנון של אקורדים דיסוננטיים.
במזמור 24 - מראות כתובות באופן חפשי היוצאות ממרכז אחד.

הוא המלחין האמריקאי הראשון, אשר לא נשען על המודלים האירופיים, אלא יצר מתוך ההוויה האמריקאית אותה חי.

אפשר לומר כי אף העובדה שבחר בביטחון כלכלי שיאפשר לו ליצור בלי להיות תלוי באף אחד, גם היא תואמת את הרוח האמריקאית.
כאשר נשאל לגבי השילוב בין עבודתו כסוכן ביטוח לבין עבודתו היצירתית כמלחין, ענה: "רקמת החיים רוקמת את עצמה לכדי שלמות. אינך יכול ליצור אמנות בפינה, ולצפות שיהיו לה חיים, ממשות ונוכחות. האמנות נובעת ישירות מחוויות החיים, ממחשבה על החיים ומלחיות את החיים. עבודתי במוסיקה עזרה לעסקים שלי, ועבודתי בעסקים עזרה למוסיקה שלי".

בהקשר זה יש לציין, כי כמו רוב תושבי ניו-אינגלנד, הושפע אייבס מרעיונותיהם של הוגי הדעות הטרנסצנדנטליסטים אמרסון (Emerson) ותיורו (thoreau), ויישם את תורותיהם בהלחנתו. למשל: אמרסון דיבר על מרכז אחד ממנו יוצא הכל, ואייבס אמנם השתמש במספר יצירות בצליל מרכזי ממנו נובעת המוסיקה.
ציטוט מדבריו של אמרסון יוכל, אולי, להסביר כיצד הצליח אייבס לשמור במשך שנים כה רבות על מקוריות ושלמות רעיונותיו, למרות ביקורות כה שליליות וחוסר קבלה מצד המוסיקאים והקהל (הציטוט הוא מתוך הרצאה שנשא אמרסון בשנת 1842) :

" הטרנסצנדנטליסט מאמין בפתיחות מתמדת של החשיבה האנושית להשפעות חדשות של אור ושל כוח. הוא מאמין בהשראה ובהתרגשות... הוא מתנגד לכל נסיון לכפות על רוחו חוקים ומידות שאינם שלו. "

אייבס לא רצה להצמד לסגנון מסויים. יותר ענינה אותו מהות היצירה והדרך הנכונה לבטא אותה. הוא האמין בגיוון מוסיקלי ובביטוי אישי, ובשיריו אפשר למצוא סגנונות רבים זה לצד זה.

עם זאת - יש במוסיקה שלו כמה תכונות אופייניות לו:
* שימוש חפשי בקלסתרים ובדיסוננטים, באופן שווה ערך לקונסוננטים.
* פוליטונליות.
* פוליריתמיות, לעתים מורכבת ביותר.
* שימוש נרחב בציטוטים ממקורות מוסיקליים שונים, בעיקר עממיים.
* שילוב חמרים מוסיקליים שאינם מתואמים זה עם זה.
* תאורים "קונקרטיים" של סביבות צליליות חווייתיות.
* נטייה לתכניתיות.

לרוב יצירותיו שמות תאוריים. למשל: "סנטרל פארק בחשכה", "הבריכה", "מראה נוף סתווי מהרי האורן", "ליל אור הסידן", "הטבע הפנימי", "הגונג שעל הוו והסולם" או: "מצעד הכבאים ברחוב הראשי", ועוד.

על היצירה

"השאלה ללא מענה", אותה הגדיר אייבס "הרהורים על נושא רצינים", נכתבה בסמוך ליצירה כלית אחרת- "סנטרל פארק בחשכה" - עליה הוא כתב: "הרהורים על שום דבר רצינים". גרסה ראשונה של היצירה נכתבה בשנת 1906, וגרסה נוספת - השונה רק במעט מבחינה מוסיקלית, אך שונה מאד בתווי -נכתבה בשנים 35-1930.

היצירה מתבססת על שלושה גופים מוסיקליים:

1. קבוצת כלי קשת (רביעיה או תזמורת) המנגנים עם עמעם.
   קבוצה זו צריכה להיות ממוקמת מחוץ לבמה, או רחוק ככל האפשר מהקבוצות האחרות.
2. רביעית חלילים, שהשלישי בהם יכול להתחלף באבוב והרביעי בקלרינט.
3. חצוצרה בודדת (או קרן אנגלית אבוב או קלרינט, בתנאי שקבוצת כלי הנשיפה איננה משתמשת בכלים אלה). גם על החצוצרה להשתמש בעמעם, אלא אם כן הביצוע הוא בחדר גדול מאד.

כל קבוצה מנגנת מוסיקה שונה לחלוטין:

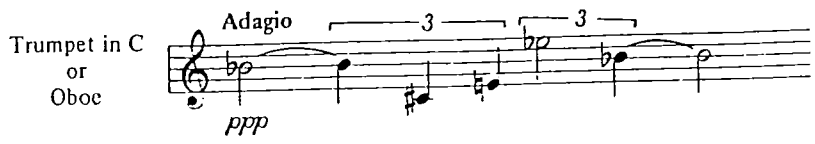
1. המוסיקה של כלי הקשת היא טונלית, דיאטונית ומבוססת על מהלך אקורדים.
   הערכים המקצביים ארוכים ביותר, ומבטלים כל תחושה של משקל או מקצב.
   העצמה - PPP לכל האורך, וכל המעברים מצליל לצליל בלגטו.
   כלי הקשת נשמעים כל הזמן, לאורך כל היצירה.
   בין שתי הגרסאות לא קיים שינוי.

2. המוסיקה של כלי הנשיפה היא א- טונלית, כרומטית, קצבית, במהירות הולכת וגוברת בכל כניסה:

   Adagio, Andante, Allegretto, Allegro, Allegro molto, Presto.

   העצמה מתגברת מ- p עד ffff . הארטיקולציה מגוונת, אך משופעת בהדגשות ובסטקטו.
   כלי הנשיפה אינם נשמעים כל הזמן, אלא מופיעים שש פעמים, ברווחי זמן לא קבועים, כתשובה לחצוצרה. ה"אמירה" שלהם מתארכת לקראת סוף היצירה.
   קיימים שינויים קלים (מלודיים וריתמיים) בין שתי הגרסאות.
3. החצוצרה מופיעה שבע פעמים, במרווחי זמן לא קבועים, לסרוגין עם קבוצת כלי הנשיפה. היא משמיעה פסוק קצר וקבוע, שאיננו ברור מבחינה טונלית וריתמית. כלומר: פסוק המעורר תמיהות.
   בגרסה הראשונה הדינמיקה משתנה בכל הופעה של החצוצרה, אך בגרסה השניה הנגינה היא תמיד ב- P , ורק בסוף ב- PP.
   הבדל נוסף בין שתי הגרסאות הוא בצליל הסיום של הפסוק. בגרסה הראשונה הוא קבוע לכל האורך (סי♭) ובגרסה השניה הוא משתנה לסירוגין בין דו ל-סי.

הפסוק של החצוצרה:



כאמור, המוסיקה של אייבס היא תכניתית, והוא נהג אף לתת הסברים לכוונותיו. בגרסה הראשונה הוא מפרט:

"כלי הקשת .... מייצגים את "שתיקות הדרואידים", אשר אינם יודעים דבר, אינם רואים דבר ואינם שומעים דבר. החצוצרה משמיעה את "השאלה הנצחית של הקיום". היא עושה זאת תמיד באותו גוון קולי. אך הרדיפה אחרי "התשובה הבלתי נראית", המתבצעת על ידי החלילים ויצורי אנוש אחרים, נעשית בהדרגה יותר ויותר אקטיבית, יותר מהירה ובעצמה חזקה יותר: מ- animando ועד con fuoco. תפקיד זה לא צריך להיות מבוצע בדיוק בזמן שצוין, ועליו להיות מעין אימפרומפטו. אם אין מנצח, אחד החלילנים יכול לנצח על החלילים. במשך הזמן, ואחרי "התייעצות סודית", מבינות "התשובות הלוחמות" את חוסר התועלת, ומתחילות ללעוג ל"שאלה".

העימות נגמר לעת עתה. לאחר שהחלילים נעלמים, "השאלה" נשאלת בפעם האחרונה, ו"השתיקות" נשמעות מאחור ב"בדידות בלתי-מופרעת". "

בהוראות הביצוע כותב אייבס:
"על רביעית כלי הקשת לשמור על זמן אחיד. על רביעית החלילים לשמור על זמן מאד לא אחיד." ומוסיף במקום אחר: "רביעית החלילים בזמן נפרד, לגמרי בלתי קשור לכלי הקשת, אך ביחד".

החידושים ביצירה זו מפתיעים ורעננים עד היום:
1. מבחינת המרקם: העמדת שלושה גופים שונים לנגן מוסיקה שונה בו בזמן וללא תאום ביניהם.
2. יצירת שלושה מישורי זמן נפרדים.
3. שינוי התפיסה המסורתית לגבי מוסיקה טונלית או א-טונלית: דווקא הסביבה הטונלית מקבלת אופי סטטי ומאבדת את התנועתיות ואת הכיוונים המאפיינות את המוסיקה הטונלית, והסביבה הא-טונלית הרבה יותר קינטית.

הדיאלוג המוזר בין "שותקים" " שואל" ו"עונים" הנמצאים על מישורים שונים של זמן, מקום וסגנון, ואשר אין ביניהם כל יחסים ריתמיים או קונטרפונקטיים ,נשמע, למרות הכל, קוהרנטי. יש הטוענים כי הוא מייצג או אף חוזה מראש את חוסר התקשורת של זמננו.

השם שנתן אייבס ליצירתו גם הוא רב-משמעי ופתוח לאפשרויות שונות. אולי זו שאלת הקיום האנושי, אבל אולי זו גם השאלה הקיומית של סוגי מוסיקה שונים זה לצד זה, שאלה שבעת כתיבת היצירה היתה "עכשווית" ביותר, עוררה ויכוח במשך שנים לאחר מכן (זוכרים את העימות בין סטרוינסקי לשנברג?) ובמשך הזמן נפתרה מאליה בדיוק באופן שבו פתר אותה אייבס עצמו - יש מקום ויש קיום לכל הסגנונות.
לכן טבעי היה, שכאשר לאונרד ברנשטיין ערך סדרת הרצאות מודגמות על יצירות מפתח במוסיקה המודרנית, הוא קרא לסדרה כולה: "השאלה ללא מענה".

מוסיקה למיתרים כלי הקשה וצ'לסטה
מאת בלה ברטוק (25.3.1881 - 26.9.1945)

על המלחין

בלה ברטוק נולד בהונגריה בשנת 1881, ומת בשנת 1945 בארצות הברית. את החינוך המוסיקלי הראשון קיבל מאמו שהיתה מורה לפסנתר. היא עברה אתו מן העיירה בה נולד אל העיר הגדולה פרסבורג, בה למד נגינה והלחנה, ושם התוודע אל ידידו המלחין דוהנאני. בעקבותיו עבר לבודפשט, למד באקדמיה המלכותית, והתפרסם כפסנתרן מבריק.

התרבות הכללית והמוסיקלית ששלטה באותה תקופה בהונגריה היתה גרמנית רומנטית. ברטוק הושפע בראשית דרכו מברהמס, אחר-כך פנה אל האסכולה של ואגנר וליסט, ורק אחר-כך מצא את דרכו באמצעות קשריו עם התנועה הלאומית ההונגרית, ששאפה להשתחרר מן השליטה של התרבות האוסטרית-גרמנית: היצירה הראשונה שלו לתזמורת היתה פואמה סימפונית על חיי הפטריוט ההונגרי קושוץ.

בשנת 1905 פתח בדרך חדשה, שהשפיעה על חייו ויצירותיו. הוא יצא עם חברו המלחין דוהנאני אל הכפרים המרוחקים מן המטרופולין ומן ההשפעות האוסטרו-גרמניות. הם ערכו מסע מחקר ואיסוף של מנגינות-עם הונגריות מקוריות, כפי שנשמרו אצל זקני הכפרים, ללא השפעות וסילופים של תזמורות צועניות, ושל התרבות האוסטרו-גרמנית. מסע מחקר זה הניב עריכה והוצאה לאור של אוסף שירים עממיים מקוריים. גם בשנים הבאות עסק ברטוק, יחד עם המלחין ההונגרי קודאי, בהקלטה ותיווי של מנגינות ושירים עממיים אצל הכפריים של כל הארצות השכנות, כולל שירי עם מטורקיה ומצפון אפריקה. ברטוק ערך מחקר מדעי על הפולקלור, פרסם אוספים הכוללים כ - 6000 שירי עם, והתפרסם כאתנומוסיקולוג.

בשנת 1911 הקים, ביחד עם מלחינים צעירים, את החברה המוסיקלית ההונגרית החדשה למען מוסיקה חדישה, אבל נתקל בהתנגדות הציבור והביקורת. כשהונגריה השתחררה מן השלטון של אוסטריה לאחר מלחמת העולם השניה, התקבלו יצירותיו הבימתיות של ברטוק: נסיך העץ, כחול הזקן והמנדרין המופלא על-ידי הקהל ההונגרי ברצון. אבל כשהפאשיסט הורטי, עושה דברו של היטלר והנאצים תפס את השלטון בהונגריה – הורדו היצירות מן הבמה. בתקופה זו, היה ברטוק מקובל כמלחין גדול בארצות אירופה יותר מאשר במולדתו. למרות האפשרויות הכלכליות הנוחות שהיו לו בהונגריה העדיף שלא לשתף פעולה עם השלטון הנאצי, והעביר ביקורת גלויה על המצב הפוליטי. חבריו שדאגו לשלומו, הציעו לו לעזוב את מולדתו, בטרם יהיה מאוחר מידי.

בשנת 1940 הגיע ברטוק לארצות הברית. שם ערך מסע קונצרטים לשני פסנתרים עם תלמידתו-אשתו. אוניברסיטת קולומביה העניקה לו תואר דוקטור לשם כבוד, והציעה לו משרה כחוקר פולקלור (במשך כל חייו סירב ברטוק להורות קומפוזיציה). למרות ההתחלה המבטיחה בארץ החדשה, לא זכה ברטוק לחיים מאושרים בארצות הברית. אישיותו הצנועה לא כבשה את הציבור האמריקאי, הוא חש בדידות, הקונצרטים מהם קיווה להתפרנס לא היו רבים, והפסימיות שלו גדלה.

במכתביו טען כי איבד את אמונתו באנשים, במדינות, בכל, וכי כל חודש נוחתת עליו מכה חדשה. כאשר הצטרפה ארצות הברית למלחמה בנאצים בשנת 1942, אף הפנסיה הקטנה, שקיבל כל חודש מהונגריה, פסקה מלהגיע. התזמורות בהונגריה ובגרמניה החרימו את יצירותיו, כך שלא יכול היה לקבל תמלוגים וגם מקור פרנסה זה נסתם.

כאשר חלה ברטוק במחלה קשה, גייסו עבורו ידידיו את תמיכת איגוד הקומפוזיטורים של ארצות הברית וקרנות אחרות, על מנת לזרז את הבראתו ולאפשר לו להמשיך לכתוב ולהלחין. את יצירותיו האחרונות, שהן מן הגדולות והחשובות במכלול יצירתו, כתב לפי הזמנה של גופים שונים. בימיו האחרונים התאמץ להשלים את הקונצ'רטו השלישי לפסנתר. את הקונצ'רטו לויולה השלים וערך חברו וידידו טיבור סרלי. על ערש דווי אמר ברטוק לרופאו: "כמה חבל שעלי לעזוב את העולם הזה כשיש לי עוד כל-כך הרבה מה לומר".

ברטוק הלך לעולמו עני וכמעט בלתי ידוע בקרב מוסיקאים וחובבי מוסיקה. נראה כי היה עליו למות כדי לזכות בפירסום ובהכרה: גל גדול של התענינות ביצירותיו שטף את ארצות הברית. מנצחים, מבצעים, חברות הקלטה, תחנות רדיו ומוציאים לאור מיהרו להעניק לו את הכבוד וההכרה שיכלו לנחם ולעודד אותו, לו הגיעו מוקדם יותר.

ברטוק יצא לדרך כמלחין עם השפעות של ווגנר וליסט, ברהמס ושטראוס. אחר-כך קלט וספג מן האימפרסיוניזם הצרפתי, והקדים במובנים מסוימים טכניקות של שנברג וסטרוינסקי. בצד החדשנות בתחומים רבים, שמר על המורשת הקלאסית, וביטא ליריציזם הרואי "בטהובני" במדה מסוימת. מחקר הפולקלור וההכרות עם סולמות פנטטוניים ומודאליים שחררה אותו מכבלי המז'ור-מינור. הניב האישי שלו תמציתי כגביש, לעתים חמור, לעתים פראי ומתפרץ , ולעתים לירי ומסתורי, ותמיד ייחודי ומקורי.

<u>מיצירותיו החשובות</u>: ריקודים רומניים 1910 ; כחול הזקן 1911 ; אלגרו ברברו 1911 ;המנדרין המופלא 1919 ; out of doors 1926 ; שלושה קונצ'רטי לפסנתר ; שש רביעיות לכלי קשת ; קנטטה פרופנה ; קונטרסטים 1938 ; קונצ'רטו לכינור 1938 ; סונטה לשני פסנתרים וכלי הקשה 1938 ; מוסיקה למיתרים כלי נקישה וצ'לסטה 1936 ; הקונצ'רטו לתזמורת 1944 ; מיקרוקוסמוס לפסנתר 1937 , ועוד...

<u>על היצירה</u>

היצירה נכתבה בשנת 1936 עבור המנצח השוויצרי פאול זאכר והתזמורת הקאמרית של באזל במלאות עשר שנים להיווסדה. ביצוע הבכורה התקיים ב1937 בבאזל ואילו הבכורה ההונגרית התקיימה בבודפשט ב1938.

הרכב כלי הנגינה הוא מאד לא שגרתי וכולל שתי תזמורות מיתרים, כלי הקשה (תוף צבאי עם קפיצים* ובלי קפיצים*, תוף באס, זוג מצילתיים*, זוג מצילתיים קטנים*, טאם-טאם*, טימפני עם פדאל, וקסילופון), נבל, פסנתר וצ'לסטה.

*(כל כלי ההקשה המסומנים בכוכבית נישלטים על-ידי נגן אחד)

ברטוק ציין במפורש את המיקום של הנגנים על הבמה:

צ'לו II	קונטרבס II	קונטרבס I	
ויולה II	תוף באס	טימפני	צ'לו I
כינור IV	מצילתיים	תוף צבאי	ויולה I
כינור III	קסילופון	צ'לסטה	כינור II
	נבל	פסנתר	כינור I

שתי קבוצות המיתרים ממוקמות בשני צידי הבמה כשהן פונות אחת אל השניה אבל באופן כזה שמאחור הן מחוברות באמצעות הקונטרבסים.

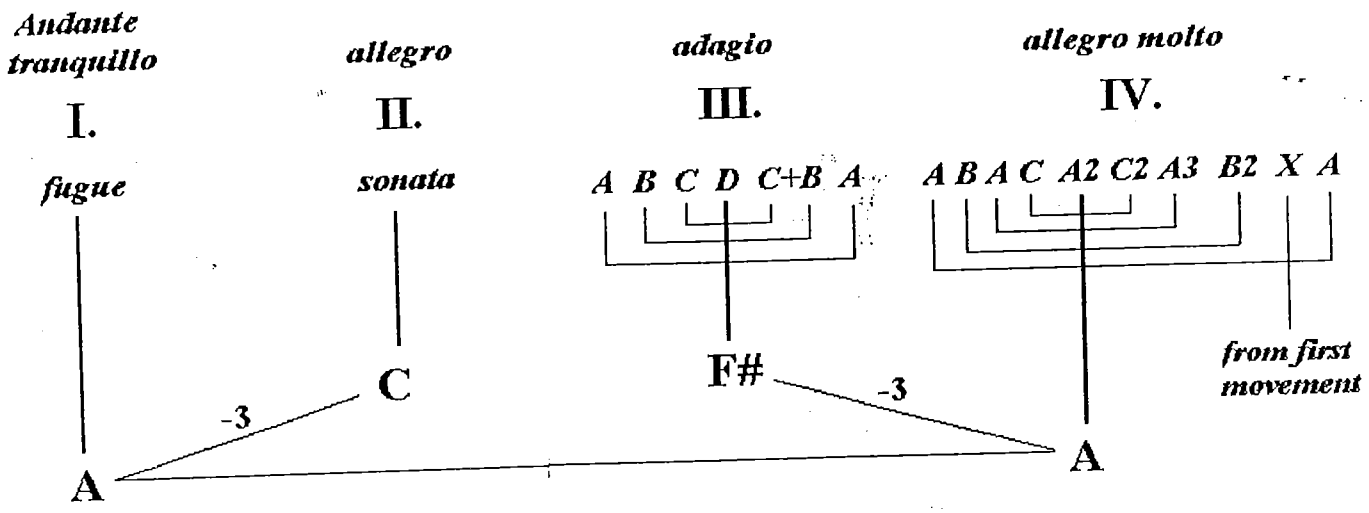
כלי ההקשה ממוקמים במרכז הבמה. גם הם פונים אחד אל השני: טימפני מול תוף באס, תוף צבאי מול מצילתיים, וצ'לסטה מול קסילופון. את הפסנתר משלים הנבל בצד השני.

ברטוק שאף ליצור אפקט סטריאופוני. שתי תזמורות המיתרים מנהלות לעיתים דו-שיח ומדי פעם מתאחדות כמו מקהלות מפוצלות מהמאה ה- 17. הן מנגנות בנפרד, או יחד עם, כלי-הקשה שמקובצים בצירופים שונים. האפקטים שנוסו ברביעיות המיתרים של ברטוק מיושמים כאן: נגינה ליד הגשר, גליסנדי, פיציקטי, טרמולי ועוד.

היצירה כתובה בארבעה פרקים:
אנדנטה טרנקוילו
אלגרו
אדג'יו
אלגרו מולטו.

תוכנם של הפרקים מתואר על-ידי ברטוק עצמו במכתב ששלח אל המוציא לאור שלו ב-1937. ציטוטים מתוך המכתב יבוא להלן במסגרת התייחסות לפרקים הרלבנטיים.

להלן תרשים גרפי של היצירה המדגיש את מבנה הסימטרי:



השפה המוסיקלית של היצירה

בתחילת המאה העשרים חלו שינויים גדולים בשפה המוסיקלית של מלחינים רבים, ביניהם גם ברטוק.
במוסיקה למיתרים כלי הקשה וצ'לסטה ניתן להבחין בשינויים הללו, המתבטאים בתחומים רבים וחשובים: הסולמיות, הטונליות, הפונקציונליות, עיבוד המוטיבים, טכניקות קונטרפונקטיות, האקורדים, המצלולים, התיזמור, והעמדת הכלים על הבמה.

בתחום הסולמיות משתמש ברטוק גם בסולמות דיאטוניים-מודאליים וגם בסולמות כרומטיים. לעתים הקונטרסט ביניהם מנוצל לדרמטיות, לעתים ברטוק מביא לסינתיזה ביניהם. הטונליות ביצירה מתבטאת בביסוס צליל מרכזי מבלי להשתמש כמעט בפונקציונליות (כלומר ביחסי טוניקה, דומיננטה וסוב-דומיננטה). אופייני מאוד גם ציר של שני קטבים, שני מרכזים צליליים, כמו דו – פה #, ולה – מי b, המחלקים את האוקטבה באופן סימטרי.

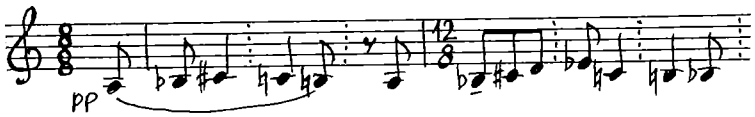
המבנה המסורתי של האקורדים משתנה, וגם אם מופיע המבנה הטרציאלי המסורתי, משמעותו שונה. צירופי צלילים המושמעים בו בזמן במרווחים הרמוניים שאינם דווקא טרצות, מהווים מצלולים שלהם תפקידים הקשורים בצבע, באוירה, ברשמים וביצירת אפקטים שונים, כמו גם תפקיד צורני.

הקו המלודי נבנה ממוטיבים בעלי מנעד מצומצם בדרך כלל. את המוטיבים במוסיקה האמנותית של ברטוק בונים מרווחים כמו סקונדות, קוורטות וספטימות, האופייניים למוסיקה העממית ההונגרית, וכן מהלכים מלודיים סולמיים (כרומטיים או דיאטוניים).

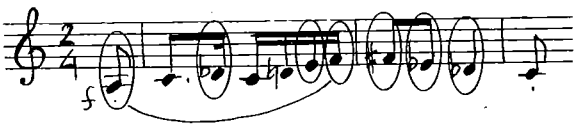
עיבוד המוטיבים מתייחס לטכניקות קונטרפונקטיות, למשל ניגודים בכיווניות המלודית של מוטיבים, טכניקות "ראי" והיפוכי "סרטן". הסימטריה משחקת תפקיד חשוב בעבודה המוטיבית, בטכניקות הקונטרפונקטיות, במרקם, בריתמוס ובצורה.

התחכום הרב בעבודה המוטיבית מאפשר ווריאטיביות עשירה ומגוונת, ומכאן שימוש באותו מוטיב בפרקים שונים, כלומר שאיפה למונותמטיות.

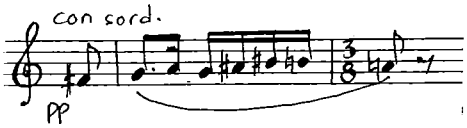
נושא הפוגה, שתי פסוקיות ראשונות:



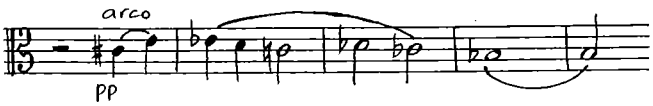
נושא הפרק השני:



נושא הפוגטו בפרק השני:



הנושא החוזר בין החטיבות בפרק השלישי:



ברטוק שהיה מחלוצי האתנומוסיקולוגיה, משתמש ביצירה במקורות עממיים (במיוחד בפרק הרביעי) ,ומשלב אותם באופן אורגני ברקמה האומנותית.

צורת הקשת – עקרון צורני שהתקבל אצל מלחיני המאה העשרים – מצויה בפרק השלישי של היצירה. (ברטוק כתב כבר בצורת הקשת גם ביצירות קודמות כמו OUT OF DOORS)

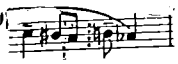
המוסיקולוג לנדווי ואחרים טוענים כי העקרון של חתך הזהב, הידוע מן האמנויות הפלסטיות, שפירושו מיקום השיא של הפרק במקום שקובע יחס מתמטי של 0.618 בין שני חלקי הפרק, מיושם כנראה בפוגה שבפרק הראשון. כנגד דיעה זו טוענים מוסיקולוגים אחרים, שהחוש הפנימי והטבעי של ברטוק לפרופורציות נכונות הוא זה שכיוון אותו להרחיב או לדחוס או לחתוך משפטים מוסיקליים ולהתאים זאת להתפתחות הדינמית של הפרק.

<u>פרק ראשון</u>

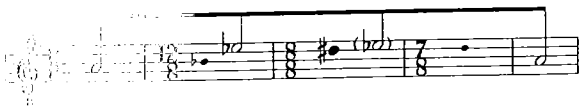
דברי ברטוק על הפרק:

"פרק ראשון (ב"לה") כמו פוגה, בנויה באופן נוקשה. כל כניסה חדשה של הנושא היא בטונליות של קוינטה יותר גבוה (הכניסה השניה, הרביעית, השישית וכו') או בטונליות שנמוכה בקוינטה (כניסה שלישית, חמישית, שביעית, וכו'); בנוסף, שתי כניסות שכנות מאוחרות יותר מופיעות בסטרטו, מספר פעמים; לעיתים, הכניסות מביאות רק שברירים של הנושא. כאשר הטונליות הרחוקה ביותר בשני הכיוונים מושגת (השיא של הפרק), כניסות נוספות מביאות את הנושא בהיפוך, עד אשר הן שוב משיגות את הטונליות העיקרית ("לה"). זה המקום שבו הקודה מתחילה והנושא מופיע בשתי הצורות שלו (מקור והיפוך)."

הפרק הוא פוגה המבוססת על נושא אחד ויחיד (ללא נושא נגדי):



לנושא קו מתאר כולל של קשת המתחיל בלה, מטפס עד מי וחוזר ללה.

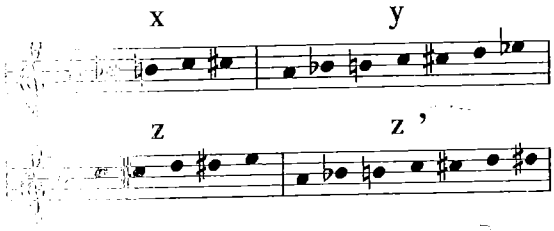


מלאי הצלילים המרכיבים אותו כולל את כל הצלילים הכרומטיים במ[illegible] זה.

השיא של הנושא מוגדר על ידי הקונטור, הצליל הגבוה ביותר וההטעמות הריתמיות.

נושא הפוגה בנוי מארבע פרזות. כל אחת בפני עצמה יש לה קונטור קשתי-מ[illegible] שלושת הראשונות מתחילות ב *לה* וממלאות בהדרגה את המינעד עד *מי*. [illegible] השלישית מהווה את שיא הנושא ואילו הרביעית מחזירה אותו לנקודת [illegible]. הכרומטיות חופשית אך קיימת תחושה ברורה של טוניקה *לה*.

להלן התכן הצלילי של ארבע הפרזות:



המבנה הכללי של הפרק הוא של קשת הבנויה משני חלקים A ו-A'.
A' הוא גירסה מקוצרת של A.

A A'
----------55 56----------88

המבנה הקשתי נוצר בעקבות כמה תהליכים:

1. הדינמיקה: A מתחיל ב -*PP* ומתעצם בהדרגה עד לשיא של *fff*. ואילו A' יורד בהדרגה מהשיא עד ל -*PPP*.
2. טונליות: A מתחיל במרכז טונלי על הצליל *לה* ומתרחק בהדרגה עד לנקודה הטונלית המרוחקת ביותר - *מי b* ואילו A' מתחיל בנקודה הרחוקה ביותר ומתקרב בהדרגה חזרה למרכז הטונלי - *לה*.
3. טיפול בנושאים: בחלק A הנושא מופיע במצב מקור ואילו בחלק A' הנושא מופיע בהיפוך ראי.

4. גזירת הנושא: בחלק A הכניסות בהתחלה מלאות ובהמשך הנושא מיוצג על ידי פרזות בודדות שמגיעות בתהליך גזירה עד לייצוג של צליל בודד. בחלק A' התהליך הפוך. היפוך הראי של הנושא מתגבש בהדרגה עד להופעתו המלאה.
5. מרקם: בחלק A יש הצטברות כלים עד לשיא ובחלק A' הכלים נשמטים בזה אחר זה.
6. מנעד ורגיסטרציה: הפוגה מתחילה ברגיסטר אמצעי ובמנעד מצומצם. הכניסות של הנושא מרחיבות את המנעד הרגיסטרלי על לצלילים גבוהים מאד ונמוכים מאד. ב'A התהליך מתהפך.

תהליך ההתרחקות וההתקרבות הטונלית חופף לכניסות הפוגליות. כל כניסה של הנושא מופיעה קוינטה יותר גבוה או יותר נמוך (לסירוגין). לדוגמא בA הכניסה הראשונה היא בצליל *לה3*, השניה ב-*מי4* (קוינטה מעל), השלישית ב-רה3 (קוינטה מתחת) וכו'. ב'A הכניסה הראשונה היא ב-*מי b* , השניה ב-*סי b* (קוינטה מעל), הכניסה השלישית ב-לה b (קוינטה מתחת) וכו'.

מספר הכניסות בכל חלק הוא 12 כך שסך כל הצלילים העומדים בראש כל כניסה יוצר סולם כרומטי שלם.

<u>מבנה מפורט</u>

<u>חלק A:</u>

חלק A מורכב מארבע חטיבות של כניסות פוגליות שכל אחת מהן היא שלב בהתרחקות מהטוניקה:

1 2 3 4

1----------26,27----------33,34----------44,45----------55

החטיבה הראשונה היא אקספוזיציה הכוללת חמש כניסות של הנושא כמספר הקולות של הפוגה. בכל הכניסות הנושא מופיע בשלמותו. מרחקי הזמן בין הקולות הם שווים .חטיבה זו מושמעת בידי המיתרים בלבד.

החטיבה השניה היא אפיזודה שלאחריה קנון. היא כוללת שתי כניסות צפופות של הנושא. גם בחטיבה זו שולטים כלי המיתר.

החטיבה השלישית היא סטרטו. היא כוללת ארבע כניסות המכילות רק שתי פרזות מתוך הנושא. בחטיבה זו נכנסים כלי ההקשה לראשונה.

החטיבה האחרונה כוללת כניסה אחת בלבד: כינורות מנגנים את הפרזה הראשונה של הנושא. הכינורות מלווים במצילתיים, טימפני ותף בס.

<u>חלק A'</u>

חלק A' מורכב אף הוא מארבע חטיבות פוגליות שכל אחת מהן היא שלב בהתקרבות בחזרה אל הטוניקה.

4 3 2 1

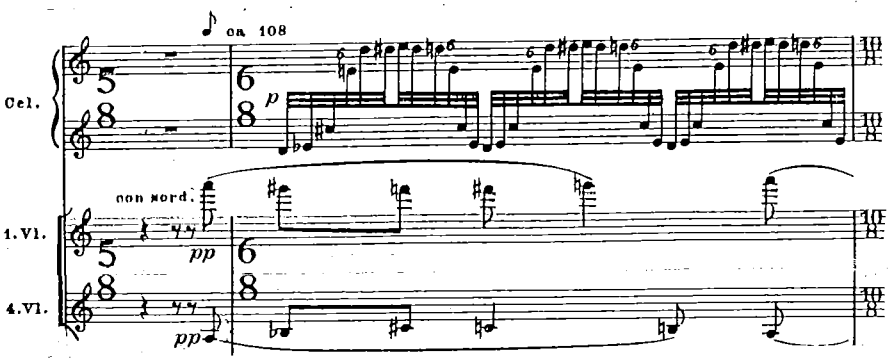
56----------5758----------68 69----------77,78----------88

בחטיבה הראשונה מופיע צליל בודד מתוך הנושא ומתחתיו כניסה של הפרזה הראשונה מתוכו בהיפוך.

בחטיבה השניה קיימות שש כניסות: חלקן מסתפקות בהשמעת צליל בודד מתוך הנושא, וחלקן מהוות היפוך ראי של הפרזה השניה הרביעית או הראשונה מתוכו -- בשלמות או בצורה חלקית. החטיבה מסתיימת בסטרטו.

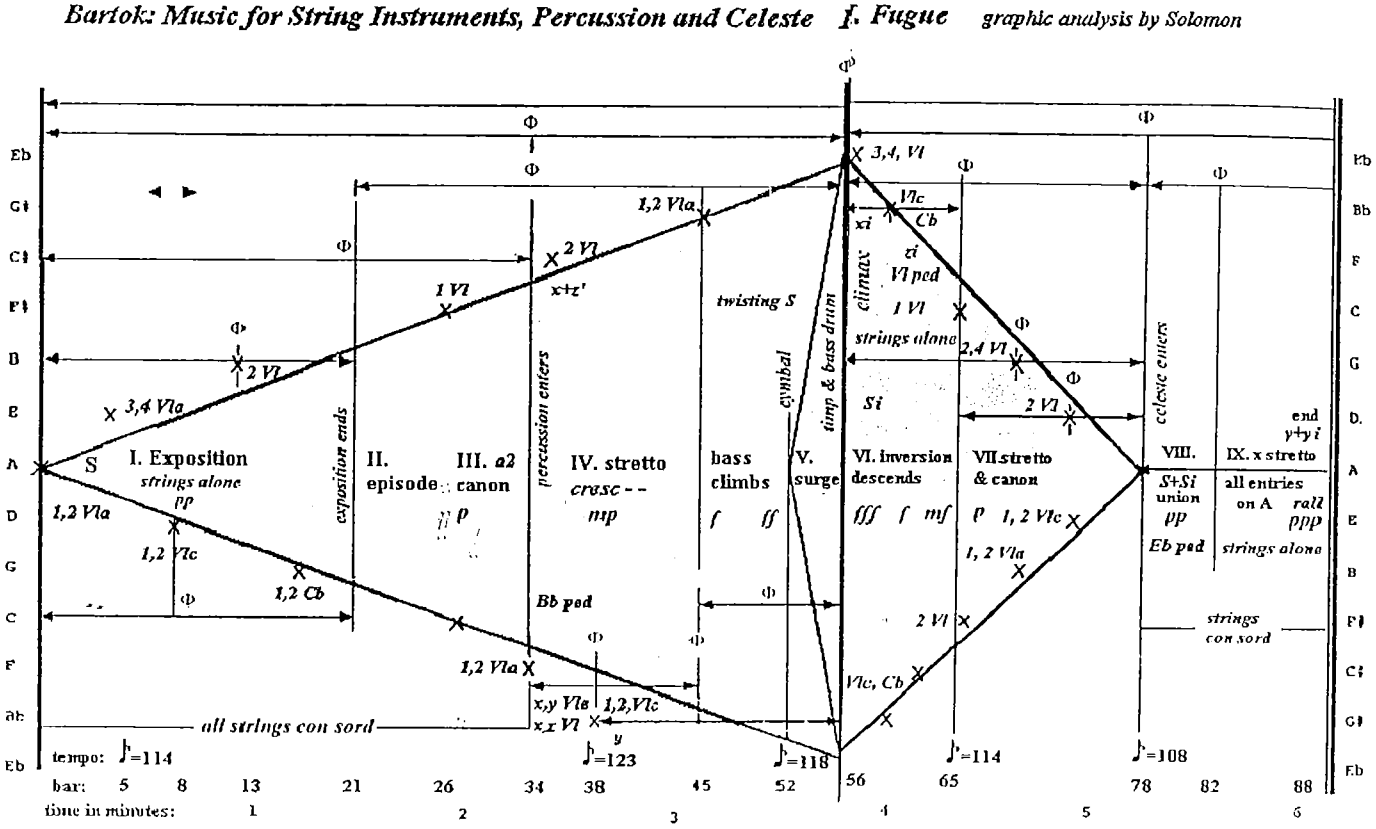
בחטיבה השלישית יש ארבע כניסות: הנושא מופיע עדיין בהיפוך ראי, אך הוא מתגבש בהדרגה עד להופעת הנושא ההפוך בשלמותו. גם כאן מופיעות רב הכניסות בסטרטו.

החטיבה הרביעית היא הקודה המביאה כניסה אחת כפולה: כינורות I מנגנים את הנושא במצב "המקורי" ובאותו זמן כינורות IV משמיעים את היפוך הראי של הנושא על אותו צליל (הטוניקה), ומעל נקודת עוגב של *מי b*.
תחילתה של חטיבה זו בכינורות מעומעמים. בהמשך, נכנסת הצ'לסטה ומשמיעה ארפז'ים מתפתלים הנארגים סביב הנושא והיפוכו. ולבסוף נשארים שוב המיתרים לבדם.



חוקרים ניסו לתת פרשנות סימבולית לקודה של הפרק באמרם כי ברטוק מסמל כאן את הדואליות האוניברסלית של הטבע : דבר והיפוכו.
בסיום הקודה מופיעים שברירים של הנושא בסטרטו עם היפוכיהם.

אנליזה גרפית של הפרק, ע"י סלומון :



סימני דרך

חטיבה A

הפרק פותח באוירה מיסתורית. הנושא הפותח מזדחל בתנועה איטית חרישית וחסרת משקל של ויולות מעומעמות בשתי התזמורות.
הכלים מצטרפים זה אל זה בכניסות הפוגליות . המרקם מתעבה, אך האוירה הערפילית והלוחשת נשמרת למשך זמן רב. (למשך שתי החטיבות הראשונות).

בשלב מסויים נמוג הערפל. הצלילים הופכים בהירים יותר, והטימפני חודר אל החלל האקוסטי בדרדור עמום .
הטימפני משתתק, וכלי הקשת ממשיכים לארוג את קולותיהם בהבעתיות הולכת וגוברת תוך הרחבת המנעד והגברת הדינמיקה. (חטיבה שלישית)

לקראת השיא, נעצרת תנועת ההתרחבות. התזמורת נכנסת אל תוך מערבולת איטית. כלי הקשת העליונים נעים בתנועה סירקולרית סביב צליל אחד, בעוד האחרים מטפסים כלפי מעלה. דרדור חרישי (במצילתיים ואחר כך בטימפני) ההולך ומתעצם, מביא את התזמורת אל אוניסון בצליל אחד (מיb) החוזר ונשמע כהכרזת ניצחון במקצבים סינקופיים. (חטיבה רביעית)

חטיבה A'

תהליך הדעיכה קצר בהרבה מתהליך ההתעצמות. הדחיסות הולכת ופוחתת, הדינמיקה נחלשת, הכניסות מתרחקות, והמוסיקה נמוגה כולה אל תוך מעין סימן שאלה שלאחריו שקיעה איטית אל מצולות. (חטיבות ראשונה ושנייה)

המצלול הופך שקוף וזך. כלי הקשת המעומעמים שוב מתפתלים בצלילי הנושא בכניסות צפופות המובילות אל הקודה שבה משמיעה הצ'לסטה לראשונה את צלילה הכסופים כשהיא אורגת את קוריה הארפז'יים מסביב ובינות לנושא והיפוכו הנשמעים יחד בכינורות.

הפרק מסתיים חרישית. קרעים של הנושא הפזורים ברגיסטרים קיצוניים מתגבשים לאמירה סופית של הפרזה השנייה מתוך הנושא המתלכדת על צליל יחיד : לה.

ברטוק – מוסיקה למיתרים, כלי-הקשה וצ'לסטה (תמצית של פרק א')

	כלי נגינה	תיבה ופעמה	מרחק בזמן	גובה	מרחק בגובה	חומר תימטי	מצב	טכניקה
pp	ויולות	1		לה		נושא שלם	מקור	
1	כינורות	4^{7}	7,8,12,8 שמי'	מי	5	נושא שלם	מקור	
	צ'לי	8^{7}	"	רה	5	נושא שלם	מקור	
	כינורות	12^{7}	"	סי	5	נושא שלם	מקור	
	קונטרבסים	16^{7}	"	סול	5	נושא שלם	מקור	
2	כינורות	26^{8}		פה#	5	נושא שלם	מקור	
	קונטרבסים	27^{3}	2 שמיניות	דו	5	נושא שלם	מקור	סטרטו
3	ויולות	33^{6}		פה	5	פרזה	מקור	
	כינורות	34^{3}	3 שמיניות	דו#	5	פרזה	מקור	סטרטו
	צ'לי	35^{3}	6 שמיניות	סיb	5	פרזה	מקור	סטרטו
	ויולות	35^{9}	6 שמיניות	סול#	5	פרזה	מקור	סטרטו
4	כינורות	44^{10}		מיb	5	פרזה 1	מקור	
fff	צ'לי+בסים	56		מיb		צליל בודד		
3	כינורות	58		סיb	5	צליל בודד		
	כינורות+צ'לי	58^{6}		להb	5	פרזה2	ראי	
	כינורות	61		פה	5	צליל בודד		
	כינור'+צ'לי+בס	62^{5}		רהb	5	(פרזה 4)	ראי	
	כינורות	64^{7}		דו	5	פרזה 1	ראי	
	כינורות	65^{3}	3 שמיניות	פה#	5	פרזה 1	ראי	סטרטו
2	כינורות	68^{5}		סול		נושא שלם	ראי	
	ויולות	69^{2}	2 שמיניות	סי	5	נושא שלם	ראי	סטרטו
	כינורות	72^{7}		רה	5	נושא שלם	ראי	
	צ'לי	73^{2}	2 שמיניות	מי	5	נושא שלם	ראי	סטרטו
1	כינורות	77^{5}		לה	5	נושא שלם	מקור וראי	
ppp								

פרק שני – אלגרו בצורת הסונטה

מדברי ברטוק על הפרק:
"הפרק השני בצורת סונטה. הטונליות הראשית דו, הנושא השני בסול. בפיתוח מופיע, בצורה שונה מאוד, נושא הפוגה של הפרק הראשון (אקורדים של מיתרים בפיצ'יקטו, ופסנתר), אחר-כך הנושא החדש, שמהווה ציפייה לנושא הראשי של הפרק הרביעי, מופיע בפיתוח בדרך החיקוי. המחזר משנה את משקל שני הרבעים של התצוגה למשקל שלוש שמיניות."

מבנה הפרק:

התצוגה:
התצוגה כוללת שלוש חטיבות עיקריות:

- חטיבת הנושא הראשי, נמרצת וסוערת, בעוצמה גוברת והולכת. פיסוקה ברור ונתמך על ידי נקישות הטימפני.
- חטיבת הנושא השני נפתחת בצלילי פיצ'יקטו עדינים וממשיכה בהתעצמות גדולה. היא מתחברת אל החטיבה השלישית בכמה תיבות של טרילים בלבד, ללא מלודיה.
- החטיבה השלישית, חטיבת הנושא הסוגר, יש בה מתח הנוצר מחילופי עוצמה, וממרקמים ותיזמורים מתחלפים. היא מסתיימת באקורדים חוזרים נמרצים.

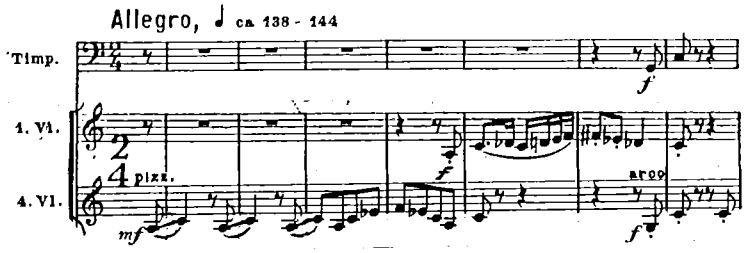
חטיבת הפיתוח:
חטיבה זו כוללת כמה חטיבות המתחברות ונכנסות זו לתוך זו:
חטיבה ראשונה נפתחת בפיצ'יקטו שקט. ממנו צומח מוטיב הקשור לנושא הפוגה בפרק הראשון. מוטיב זה הופך לאוסטינטו בנבל ובאחת מתזמורות המיתרים, ומעליו מתבלט נושא סינקופי דמוי צליפת שוט. החטיבה מסתיימת בדעיכה.
החטיבה הבאה מתחילה בפיצ'יקטו עדין בנושא סולמי, המבשר את הפרק הרביעי. העוצמה, הרגיסטרציה והתיזמור הולכים ומתפתחים עד לשיא. אחריו העוצמה נחלשת במהירות, והסולמיות בכיוון יורד.
החטיבה הבאה היא פוגטו, שנושאו קשור לנושא הפוגה של הפרק הראשון. מכלי הקשת הנמוכים צומח מרקם קונטרפונקטי הכולל את כל כלי הקשת, מגיע לשיא, ומאיט מעט.

הרפריזה:
חטיבת הנושא הראשון נמרצת וסוערת כמו בתצוגה. המשקל מתייצב בהדרגה ל-3/8, ובמשקל זה, בריתמוס מקוצר, מופיע הנושא.
בחטיבה השניה משתנה האוירה לסקרצנדו, עוברת לאספרסיבו ואחריו לנושא השני. מתפתח שיא של עוצמה, ברגיסטר גבוה, בעזרת גליסנדי עולים.
החטיבה האחרונה – הקודה - נפתחת בווריאנט שמקצר את הנושא הראשי, וממנו נובעות ריצות היוצרות תנופה גדולה ונמרצת אל סיום הפרק.

סימני דרך

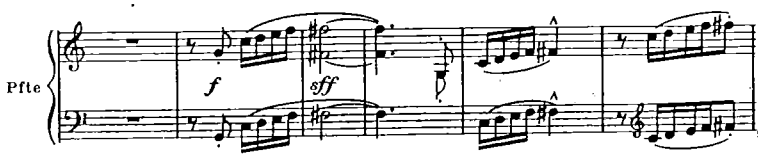
התצוגה

חטיבת הנושא הראשון:
אחרי מבוא קצר על טרצה המדגישה את הצליל המרכזי דו, פורץ הנושא הראשון בסערה באוניסון, לסירוגין בין שתי תזמורות כלי הקשת, ובטימפני.



לאחר הפסוקית הראשונה ממשיך הנושא בפסוקית דומה שלאחריה וריאנטים מקוצרים דמויי סקוונצות. חזרה על הפסוקית הראשונה מסיימת את המשפט הראשון של הפרק. בסיומו, כשאלה, מוטיב הקוורטה בעליה. לטימפני תפקיד תקיף של חיתוך והפרדה בין הפסוקיות של המשפט הראשון.

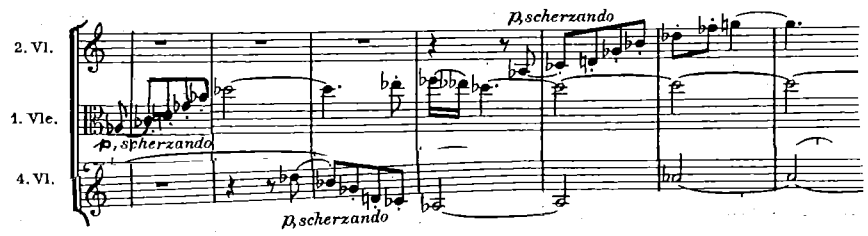
הפסנתר חוזר שלוש פעמים על וריאנט של תחילת הנושא – וכלי הקשת מצטרפים כמעודדים בסיומו של כל וריאנט.



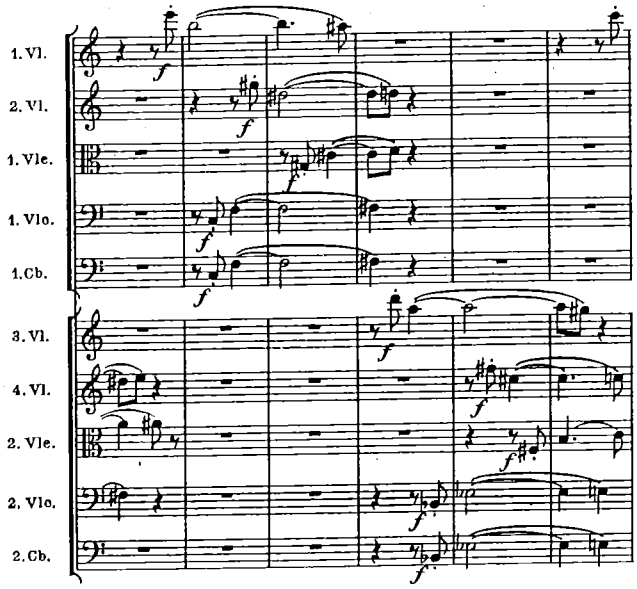
בדוגמא זאת מתבררים מוטיבים מרכזיים בפרק:

- הקוורטה סול- דו והטריטון דו-פה#, שיככבו במהלך כל הפרק כמרווח עולה או יורד, חוזר על עצמו כמה פעמים או "מפוזר" על פני רגיסטרים שונים.
- רצף סולמי בתוך אותם המרווחים, בעליה או בירידה, במילוי סולמי דיאטוני, כרומטי, או מודאלי.

לאחר סולו קצר של הטימפני מנגנות קבוצות כלי הקשת מרקם קונטרפונקטי בעל אופי סקרצנדי על רקע פעימות הטימפני.



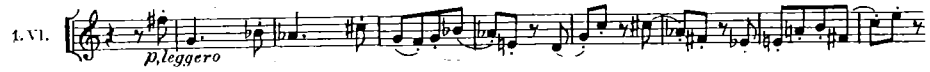
מן המרקם הזה מתפצלות ומתבלטות קוורטות מלודיות הנעות אל טריטונים, ו"נזרקות" מעלה ומטה בין כלי הקשת השונים.



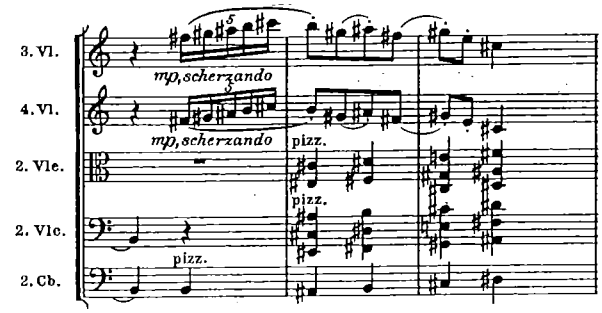
המרקם הולך ונעשה דחוס ונרגש ומוביל אל שיא. הטימפני קוטע בשתי "מכות", ולאחריו משתררת דומיה דרוכה בכל התזמורת.

<u>חטיבת הנושא השני</u>

הנושא השני מופיע בכלי הקשת, באופי קליל, בליווי של פיציקטו.



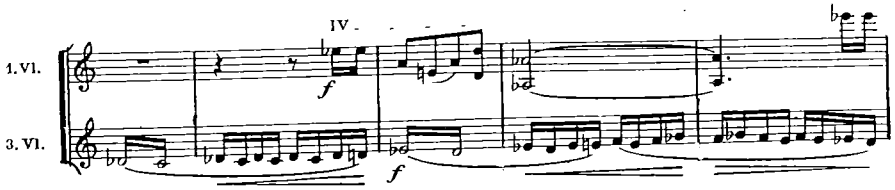
נושא זה חוזר בכלי הקשת הנמוכים, ולאחר מכן מופיע ווריאנט ברוח עממית הנובעת מן הליווי האקורדי הקצוב בפיציקטו. ווריאנט זה מופיע חמש פעמים ברצף.



החלק המסיים את הווריאנט, משנה את כוונו, וממנו מתפצל מוטיב בן שלושה צלילים שצובר כוח רב בסקוונצות עולות, עד שהוא מגיע לשיא, הנקטע בבת-אחת. מרקם של טרילים, ללא מלודיה, מוביל אל הנושא הסוגר.

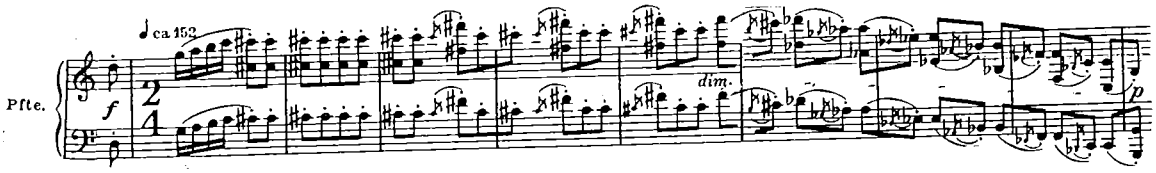
חטיבת הנושא הסוגר

לחטיבה זו אופי סוער ומתוח, והיא סוחפת בכוח אל סיום התצוגה. לנושא הסוגר מהלך מלודי קוורטלי. הוא בנוי מארבע פסוקיות המופיעות על רקע של טרילים.



אחריו הולך ומתפתח בהדרגה שיא של עוצמה במרקם עשיר הכולל מוטיבים שונים בו בזמן: טרמולו בצלילים גבוהים; סולמות כרומטיים ארוכים וקצרים במהירויות שונות ובכיוונים מנוגדים; המלודיה של הנושא הסוגר.

קוורטות עולות מובילות אל סולו בפסנתר בעוצמה גדולה וברגיסטר גבוה. הפסנתר מציג ווריאנט נוסף של הקוורטות מן הנושא הסוגר, הכולל גם טריטון.

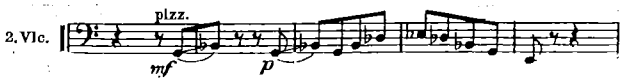


המתח שלקראת סיום התצוגה נמשך מן הטימפני הנוהם בקוורטות, דרך כלי הקשת הממריאים בקוורטות ודו-השיח של הטריטונים - אל סיום רחב הקף של התצוגה: אקורדים מתוחים במקצב סינקופי מסיימים את התצוגה בעוצמה מקסימלית.

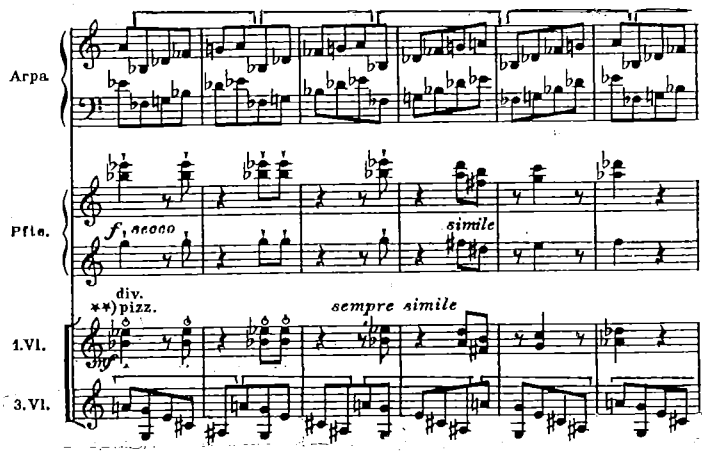
הפיתוח

חטיבה ראשונה

סולו של טימפני על סול מכריז על המעבר לפיתוח. אחריו מופיעה מלודיה הלקוחה מן הפתיחה של הפרק במרקם פוגלי.

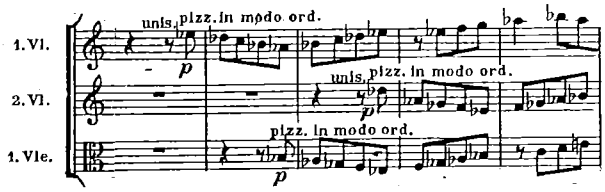


מן המלודיה הזאת צומחים שני אוסטינטי, האחד עולה בנבל והשני יורד בכלי הקשת. הם מלווים מהלך סינקופי של אקורדים במצלול חריף המזכיר צליפות שוט: מגע נקישתי ברגיסטר גבוה של הפסנתר, אליו מתלווים אפקטים מיוחדים של קסילופון וכלי קשת.



העוצמה הולכת וגוברת, מצלולי ה"שוט" מתעבים ומתעשרים, והמתח גובר.
בהמשך חלה התפוגגות מהירה של המתח והעוצמה הולכת ונחלשת.

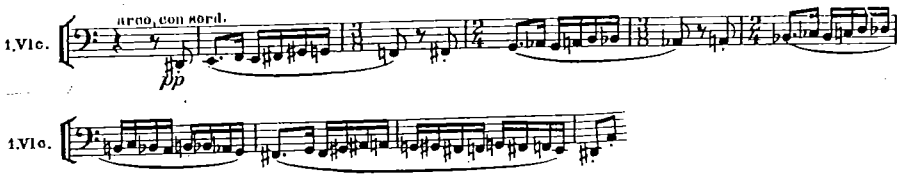
כעת מופיע מוטיב סולמי המרמז מראש על נושא הפרק הרביעי. הצלילים עדינים:
כלי הקשת מופיעים בפיציקטו ובמרקם קונטרפונקטי.



תהליך של התעצמות נובע מן המרקם ההולך ומתעבה, התיזמור המועשר, הצטרפותו של הנבל, חילופי המשקל, העוצמה הגוברת והרגיסטר הגבוה.
לאחר השיא הולך המרקם ונעשה דליל, העוצמה פוחתת עד למינימום, והמוטיב הסולמי מופיע בכיוון יורד בלבד.

<u>חטיבת הפוגטו</u>

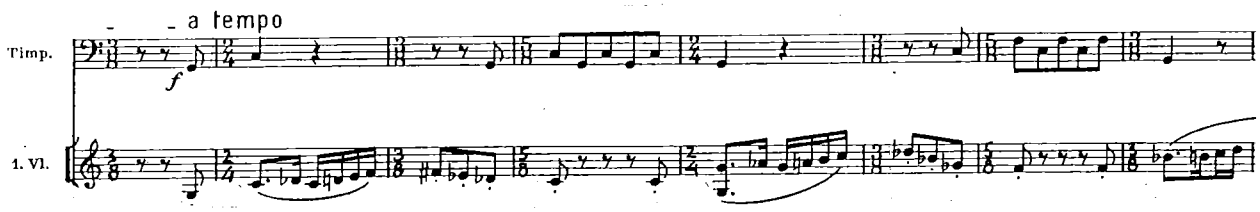
מעבר קצר בטימפני ובכלי הקשת הנמוכים מוביל אל חטיבת הפוגטו, המבוסס על וריאנט של נושא הפוגה בפרק הראשון.



הכניסות הראשונות של הנושא בכלי קשת נמוכים ומעומעמים נשמעות כמו מעבר למסך מעל לריתמוס מגוון שמשמיע הטימפני. בהדרגה עוברים כלי הקשת לנגינה ללא העמעם, והעוצמה גוברת לאט.
מרקם הפוגטו עשיר בטכניקות קונטרפונקטיות שונות, ובצירופים שונים של קבוצת כלי הקשת. שיא הפוגטו נבנה בהדרגה מריצות מהירות, חלקן כרומטיות, וכנגדן מתעקש הטמפני על מוטיב הקוורטה. העוצמה החזקה נפסקת בפתאומיות. מוטיב הקוורטה מתרחב לטריטון, ומוביל אל הרפריזה: העוצמה חוזרת ומתגברת והקצב מואט.

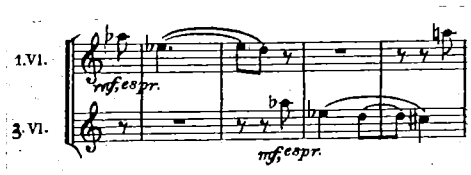
<u>הרפריזה</u>

לאחר הפסקה קצרה מתפרץ הנושא הראשון באוניסון של כל המיתרים. שתי הפסוקיות הראשונות חוזרות בדומה לתצוגה – למעט הצמצום בריתמוס, השתתפות שתי התיזמורות, והסולו המוארך של הטימפני ביניהן.



הפסוקיות הבאות הן וואריאנטים של הנושא, במרקם קונטרפונקטי שמתבלטת בו הקוורטה.

רגיעה זמנית בסקרצנדו שקט מובילה אל מוטיב אספרסיבו ייחודי העובר מתזמורת מיתרים אחת לשניה.

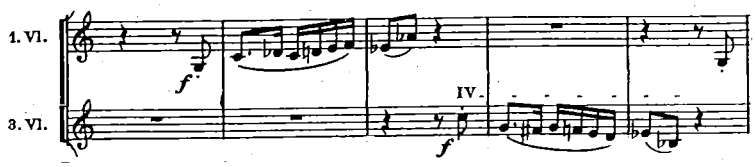


מוטיב זה של קוורטה מלודית הממשיכה לטריטון ולקווינטה , פעם בירידה ופעם בעליה, מוביל אל הנושא השני (במשקל 3/8, לעומת 2/4 בתצוגה).

הנושא השני והנושא הסוגר חוזרים בשינויים קלים בגרסה שהתקצרה ונדחסה בגלל השינוי במשקל.

התנופה לקראת הסיום מתגברת עם הגליסנדי העולים של הפסנתר והנבל, והריצות של כלי הקשת. כמו בתצוגה מכריז הפסנתר על הסיום המתקרב, באמצעות מוטיב הקוורטה.

המפעם הולך ונעשה עוד יותר מהיר כשמתחילה הקודה בוואריאנט נוסף של הנושא הראשון, שנזרק בין שתי תזמורות כלי הקשת.



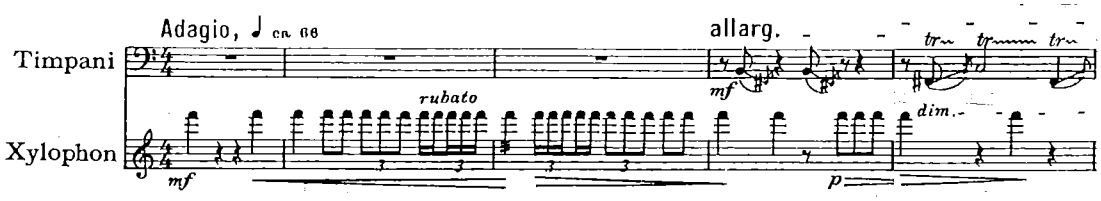
ריצות של סקוונצות בעליה ובירידה בעוצמה רבה, נעצרות בפתאומיות.
הפרק מגיע לסיומו במוטיבים הדומיננטיים של הפרק, ובעצמה מרובה.

<u>פרק שלישי</u> - <u>"מוסיקת לילה"</u>

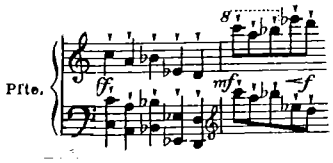
מדברי ברטוק על הפרק:
"פרק שלישי בפה דיאז. צורת גשר (קשת): א ב ג+ד ב' א' ארבעת הפסוקיות של נושא הפוגה שבפרק הראשון משובצות בין החטיבות השונות."

פרק האדג'ו מצטייר כביטוי נוסף לחקר המצלול היחודי שעשה ברטוק ב"מוסיקות הלילה" שלו בכמה יצירות כמו OUT OF DOORS ב -1926-, ברביעיות, ובקונצ'רטו לתזמורת ב - 1944. ברטוק מתאר בצלילי התזמורת חיקוי לקולות טבע ליליים וקונקרטיים כגון צרצרים, צפרדעים ויצורי לילה אחרים. הוא מזמין את המאזין אל תוך אוירה לילית דמויית מיסתורין, אפופת פחדים וחרדות.
את זאת הוא משיג באמצעות מפעם איטי, דינמיקה חרישית , מצלולים של רגיסטרים קיצוניים, הפתעות בהדגשות פתאומיות, הפסקות פתאומיות, גליסנדי, תדירויות קיצוניות, מרווחים חוזרים, מאגר צלילים כרומטי, מוטיבים ומקצבים מסוימים וצירופים כליים ייחודיים.
ייתכן שאלה הם רשמיו מביקורים בכפרים, כשאסף את מנגינות העם, או אולי מביקוריו בבית אחותו, וייתכן שאלה רמזים וזכרונות בלתי מודעים מיצירות שניגן בהופעותיו כפסנתרן – קטעים של קופרן ופרלודים של דביסי.
כל אלה עברו את הפריזמה של סגנונו האישי, והפכו ל"כלי עבודה" לצורך איפיון מוסיקת הלילה שלו.

לפרק צורת קשת. הפתיחה והסיום עוטפים את הפרק באוירה מיוחדת, מסתורית, מלאת ציפיות. זאת באמצעות הקסילופון החוזר על צליל גבוה מאוד, והטימפני בגליסנדו בצלילים נמוכים מאוד. המפעם באופן כללי מתון עד איטי, ומשתנה במידה מועטה כמה וכמה פעמים במהלך הפרק.



נקודת ההתפלגות של הסימטריה במבנה הקשת מצויינת על-ידי תנועה מלודית של "סרטן", בדימינוציה ריתמית.

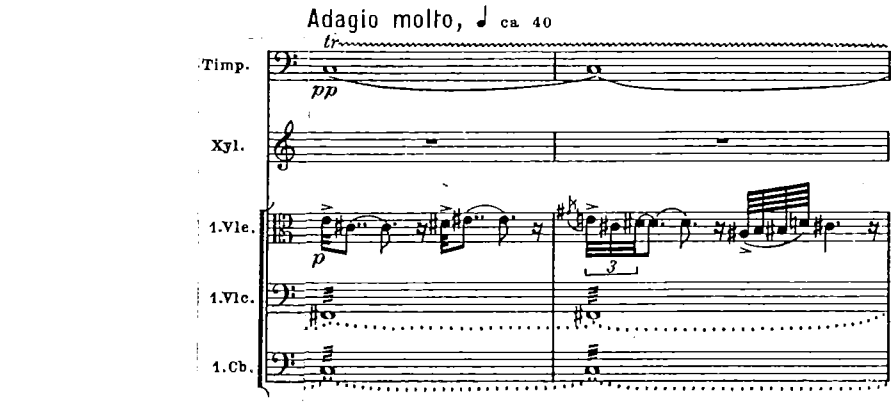


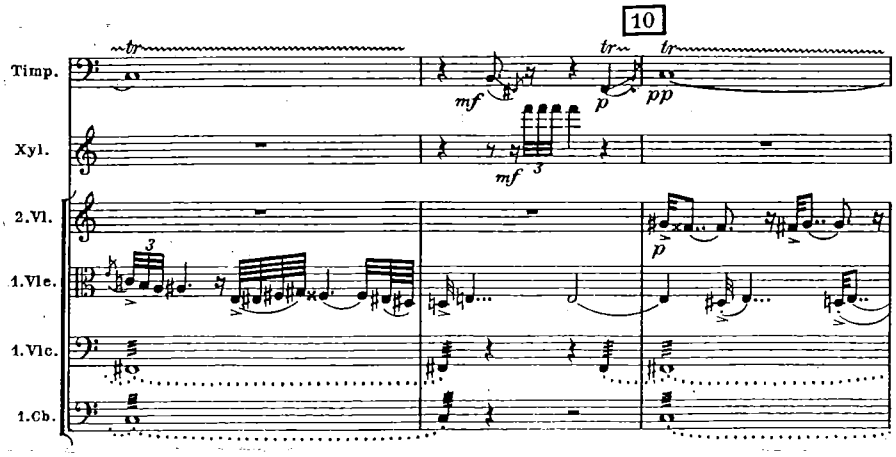
גם התחום של העוצמה מאורגן באופן כללי בצורת קשת, מפיאניסימו לכמה שיאי פורטיסימו בחטיבה האמצעית וחזרה לפיאניסימו.
מוטיבים של נושא הפוגה מן הפרק הראשון משולבים בין החטיבות באופן שהופעתם מסמנת את המעבר מחטיבה לחטיבה.

כל החומרים של הפרק שאובים מנושא הפוגה, והחטיבות השונות מציגות כל אחת פן אחר ושונה של חומרים אלה.
הסולמיות היא כרומטית, הטונליות איננה מוגדרת באופן חד-משמעי, אבל הבסיס של החטיבה הראשונה של הפרק, וכן גם הצלילים האחרונים של הפרק הם הציר דו-פה #.

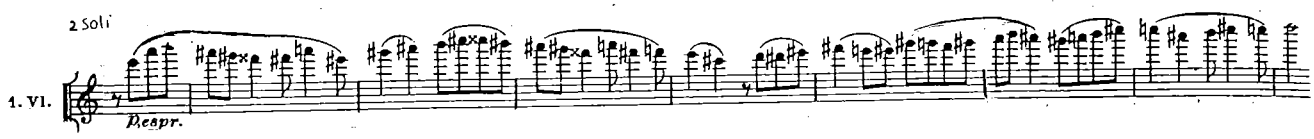
סימני דרך

החטיבה הראשונה נפתחת באוירה של ציפיה וחידתיות. המתח הרב נבנה באמצעות ליווי מהמהם-מאיים בטרמולו ברגיסטר הנמוך של כלי הקשת הנמוכים, על פני הציר הטונלי דו-פה #. המלודיה שמעל הטרמולו הזה קטועה מאוד; כל מוטיב שלה מתחיל בהדגשות "מלעיליות" (כמו בשפה ההונגרית), עובדה התורמת אף היא למתח. בחטיבה שלושה משפטים, עם כל משפט נוסף מתעשר המרקם הפוליפוני, וגוברת העוצמה. המשפט השלישי מסתיים בירידה ברגיסטר ובעוצמה. הקסילופון מסמן את סיומו של כל משפט, וצלילו הגבוה מבהיר מעט את הקדרות.



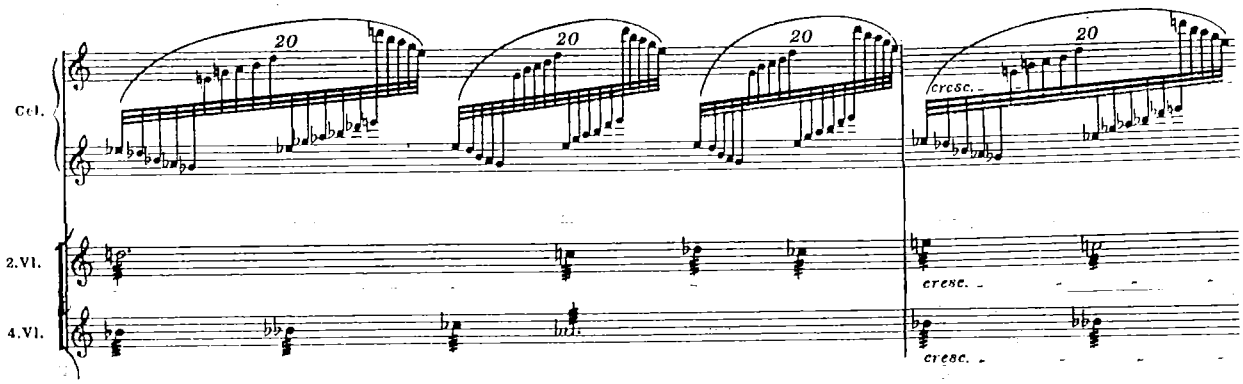


מוטיב איטי מן הפוגה, המופיע בצ׳לי מעביר אותנו אל החטיבה השניה שרובה בצלילים חרישיים. ליווי הטרמולו ממשיך, ומצטרפים אליו כלי קשת גבוהים. מצלול מיוחד של צ׳לסטה וכנורות ברגיסטר גבוה, מנגנים בשקט מלודיה נוגעת ללב, דמויית תחינה. המהלך המלודי שלה מתפתל ועולה בכרומטיות במנעד של אוקטבה, בארבע פסוקיות.



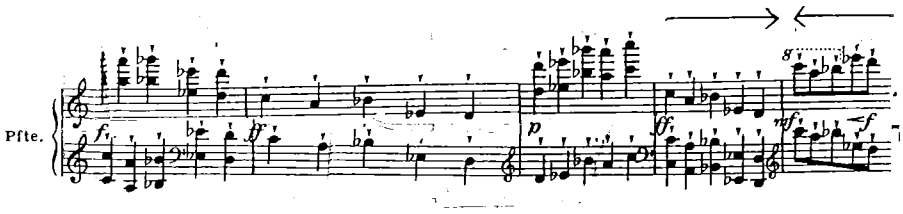
אחריהן מתגברת לרגע העוצמה, ומתבלטים הפסנתר - במוטיב ההדגשות ה״הונגריות״; והקסילופון, והטימפני - בגליסנדי נמוכים ומאיימים. מוטיב מן הפוגה בפיאניסימו מעביר אל החטיבה הבאה.

המלודיה של החטיבה השלישית שנשמעת בכלי קשת בטרמולו, מכוסה על-ידי גליסנדי עולים ויורדים שוב ושוב בפסנתר, בנבל ובצ׳לסטה. נוצר מצלול ייחודי, לילי, רצוף אימה ופחד, המתפתח מפיאניסימו מסתורי ומתגבר בהדרגה עד לתחושת אסון מתקרב. הרושם הזה מתאמת עם שתי הדגשות מרתיעות. השניה שבהן קוטעת בחזקה ובבת אחת את הרקמה של הגליסנדי והטרמולו. במהלך החלק הזה, כלי הקשת, שנשמעים במעומעם, ״מוסרים״ מתזמורת אחת לשניה מוטיב מלודי בן ארבעה או חמשה צלילים כרומטיים, המזכיר שוב את נושא הפוגה.



לאחר החיתוך הנזכר לעיל, עוברים הפסנתר הנבל והצ׳לסטה לנגן מוטיב מלודי שחוזר הרבה פעמים בוואריאנטים רבים: בכיוון עולה או במהופך בירידה; ברבעים או בשמיניות; במגע של קשת או בפיציקטו; בצלילים מודגשים או בטרמולו; כל זאת תוך חילופים חריפים ותכופים בעוצמה. מוטיב זה חוזר שוב ושוב בהכרזות תקיפות ביותר, באוניסון של חלק ניכר מן ההרכב התזמורתי כולו. לקראת סיום החטיבה, פוחתת העוצמה והמרקם הופך קונטרפונקטי: קנון בין כל הכלים.

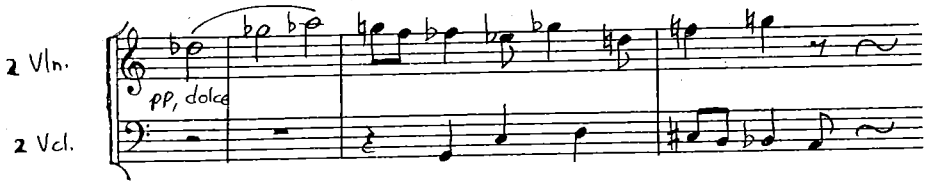
נקודת האמצע של הקשת מצוינת על-ידי השינוי בכיוון המוטיב ובריתמוס שלו: הוא עובר משמיניות לרבעים וכיוונו מתהפך.



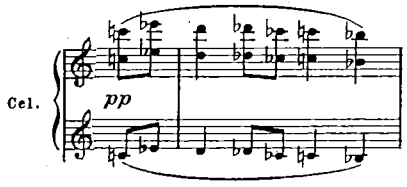
המעבר לחטיבה הרביעית נעשה שוב באמצעות המוטיב מן הפוגה, שמשתלב בשקט בין השברירים ההולכים ונעלמים של המוטיב הנ"ל.

35

החטיבה הרביעית נפתחת במלודיה העצובה דמויית התחינה שהתפתלה בחטיבה השניה. היא חוזרת כעת בכלי הקשת במפעם מתון, על רקע טרמולו חרישי בפסנתר ובנבל, ואוסטינטו בצ'לסטה. שתי תזמורות כלי הקשת מנגנות את המלודיה זו כנגד זו, כמן קנון בין כלי קשת גבוהים לבין כלי קשת נמוכים.

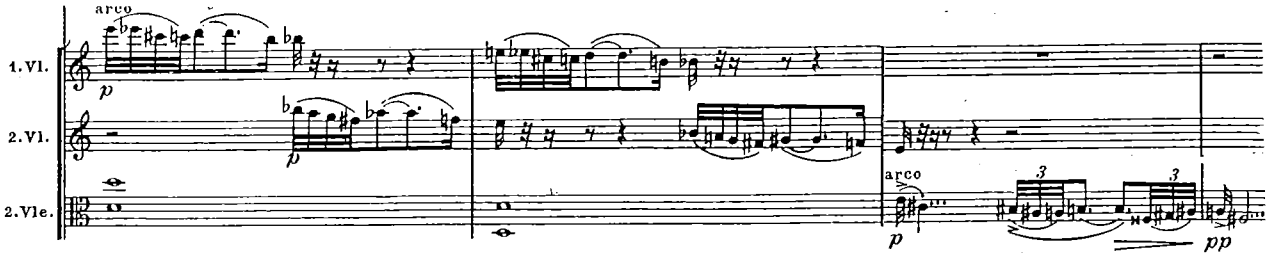


המפעם המואט משדר רגיעה מסוימת, אבל האוירה המסתורית והנוגה, טרם נמוגה. לתוך מרקם שני הקולות מתגנב חרישית המוטיב המעביר מחטיבה לחטיבה.

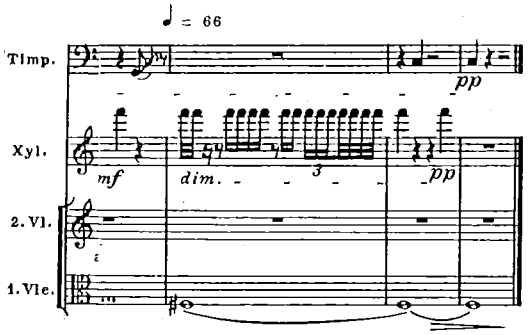


ספורצנדו פתאומי במצלול דיסוננטי מפר את השקט.

החטיבה החמישית קצרה בהרבה מן החטיבה הראשונה המהלך המלודי מקוצר בהשואה למהלך המקורי והוא מלווה בתנועות גליסנדי רבות בטימפני. תוך שש פסוקיות קצרות חלה ירידה מן הרגיסטר הגבוה. האוירה שקטה, נכנעת אך לא מפויסת.



הקסילופון, במקצב מגוון על צליל גבוה חוזר, וביחד עם הטימפני חותם את הפרק כולו בפיאניסימו, כפי שגם פתח אותו.



<u>פרק רביעי</u>

מדברי ברטוק על הפרק:

"פרק רביעי (ב"לה"). תמצית הצורה: ABACDEDFGA; החטיבה G מביאה את נושא הפוגה מהפרק הראשון, הצורה הכרומטית המקורית שלו מוסבת לדיאטוניה."

<u>מבנה כללי</u>

הפרק הרביעי, מעין מחרוזת ריקודים כפריים, בנוי מעשר חטיבות שיוצרות צורת רונדו מורחבת שבה החטיבה הראשונה A מופיעה לאורכו של הפרק שלוש פעמים (בשינויים) והחטיבה D מופיעה פעמיים (בשינויים).
החטיבות מאורגנות בארבעה גושים הנבדלים זה מזה במפעמם.

הגוש הראשון כולל שלוש חטיבות:

A B A'
1----------25 26----------43 44---------51
Allegro Molto

הגוש השני כולל חמש חטיבות:

C D E D' F
52----------73 74--------82 83----------113 114----------135 136----------202
Unpoco meno mosso

הגושים השלישי והרביעי, כוללים חטיבה אחת כל אחד:

G
203----------234
Molto moderato

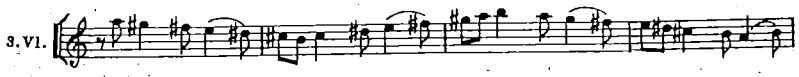
A''
235----------285
Allegro

החטיבה האחרונה (קודה) מורכבת מארבעה קטעים שונים באופיים:

235------243 244---------247 248----------275 276----------285
Allegro Calmo Vivacissimo Meno mosso

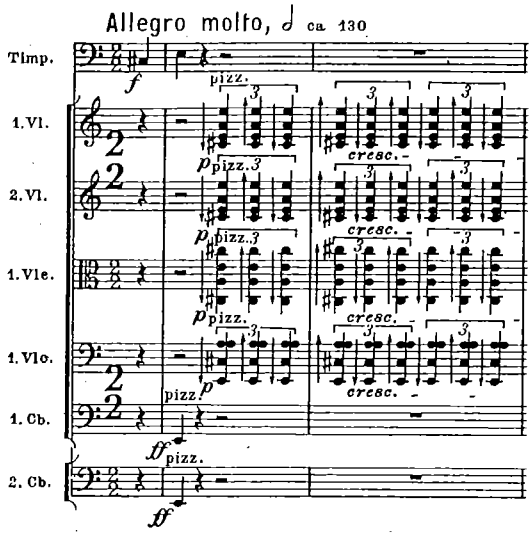
הפרק מתפתח לקראת שיא, חטיבה G, שמציג גירסה דיאטונית של נושא הפוגה מהפרק הראשון.

הנושא המרכזי של הפרק בנוי סביב מודוס לידי על הצלילים *לה* (ירידה, עליה, ירידה). המקצב הוא תבנית ריקוד בולגרי במשקל 8/8 בקבוצות של 3+3+2.

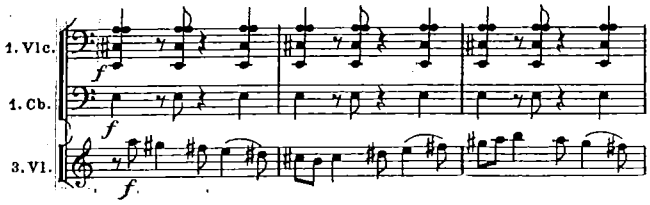


<u>סימני דרך</u>

<u>חטיבה ראשונה (A)</u>
שתי "יריות" פתיחה של טימפני נותנות את האות לתחילת הפינלה.
מיד לאחריהן, פריטה גסה ונמרצת בסגנון עממי מכינה את כניסת הנושא העיקרי בכלי הקשת.



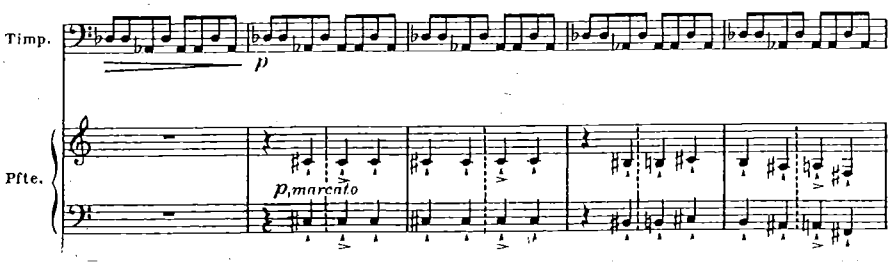
הנושא הנמרץ והקצבי מופיע פעמיים ברציפות: פעם אחת באוניסון של תזמורת המיתרים השנייה עם לווי אקורדי במקצב בולגרי בתזמורת הראשונה, ופעם נוספת בהיפוך תפקידי התזמורות: הנושא באוניסון בתזמורת הראשונה כשהליווי בתזמורת השניה.



המשך החטיבה כולל כניסות פוגליות שהמרווח ביניהן מצטמצם בהדרגה. העצמה והמתח מתגברים.
סוף החטיבה נשמע קטוע.

<u>חטיבה שנייה (B)</u>

חטיבה זו הנה באופי של מוסיקה "פרימיטיביסטית".
החטיבה נפתחת במנגינה המבוצעת בפסנתר במצלולי אוניסון ובמרקטו. תחילתה של המנגינה, בצליל אחד החוזר מספר פעמים. המשכה – כרומטי. את הפסנתר מלווים אוסטינטו בטימפני וכלי קשת בפריטה.



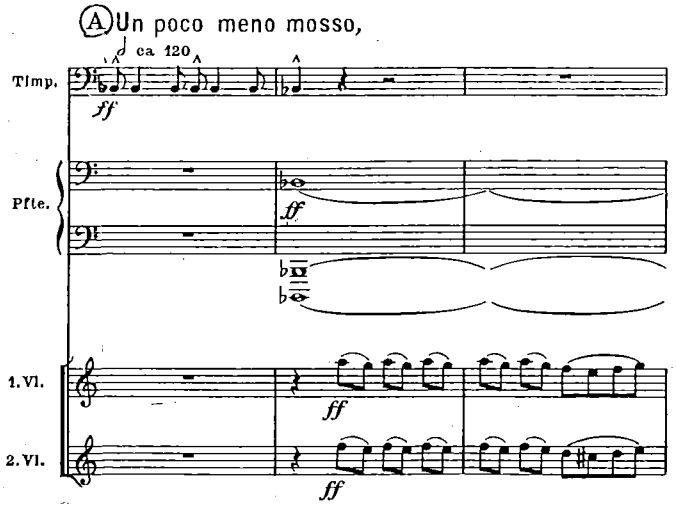
המנגינה מופיעה פעמיים: פעם ראשונה ב-p, פעם שניה מוכפלת באוקטבה גבוהה יותר וב– mf.

החטיבה מסתיימת בקרשצ'נדו ובסינקופות.

חטיבה ראשונה חוזרת (A')
זוהי גירסה מקוצרת של החטיבה הראשונה.
הנושא חוזר פעמיים: פעם אחת הוא מנוגן באוניסון על-ידי תזמורת המיתרים השניה, פעם נוספת הוא מנוגן אוקטבה יותר גבוה ובעוצמה רבה יותר (ff) על-ידי שתי תזמורות המיתרים.

חטיבה שלישית (C)

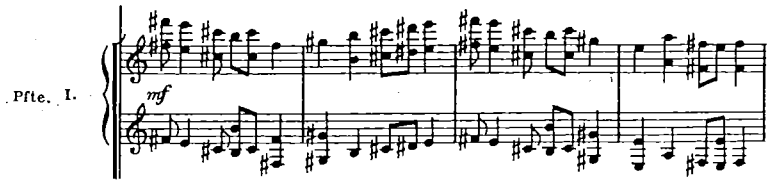
מיקצב סינקופי באוניסונו על הצליל סי♭ הופך לנקודת עוגב ומעליה מנגינה בשמיניות שמלווה על-ידי "מקהלה" של כלי קשת במרקם הומוריתמי הכולל גם את היפוך הראי של המנגינה. (טרצות מקבילות והיפוך ראי).



המקצב הסינקופי חוזר ארבע פעמים ואיתו נקודת העוגב וה"מקהלה" ההומופונית כל פעם בקוורטה יותר גבוה.

חטיבה רביעית (D)

הטמפו מואט במקצת. הפסנתר משמיע מנגינה באופי עממי ובדינמיקה ממוצעת (mf).

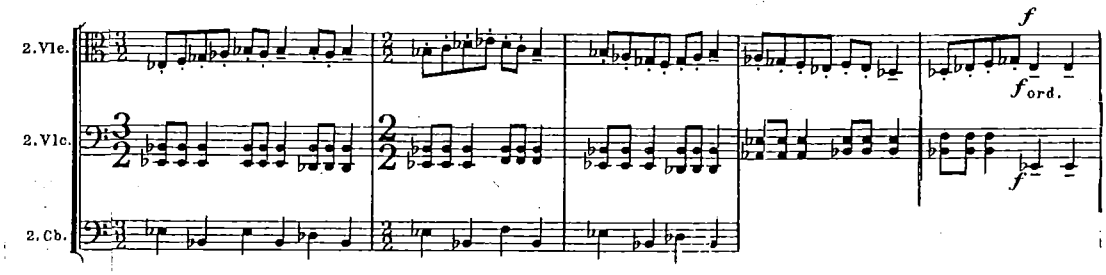


המנגינה חוזרת בכלי-הקשת באוניסון בעוצמה רבה. בלווי - אקורדים סינקופיים בפסנתר, טימפני ונבל .בסיומה של הופעה זו של המנגינה הרחבה ופיתוח.

חטיבה חמישית (E)

המפעם הופך מהיר יותר(Mosso). הדינמיקה יורדת ל- P.

ויולות I ו-II מנגנות מנגינה א-סימטרית במיb דורי. המלודיה כולה בסטקטו אך זרועה בהטעמות ומסתיימת בשתי פעמות חזקות על הטוניקה באוניסון.



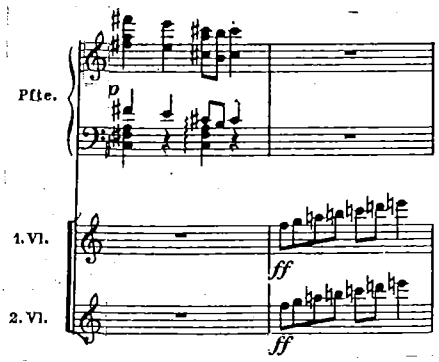
הלווי יציב ופועם: פסנתר מנגן פעמות של אקורד הטוניקה (מיb מינור), קונטרבסים תומכים בבאס בפיציקטו, וצ'לים מנגנים בורדון ריתמי ב-COL LEGNO.

המלודיה עוברת תהליכי פיתוח של גזירה, היפוכים, כניסות פוגליות ווריאציות וקונטרפונקטים נלווים- תוך שהיא עוברת בין כלי הקשת השונים.

החטיבה מסתיימת בקרשצ'נדו על סולם עולה.

חטיבה רביעית חוזרת (D)

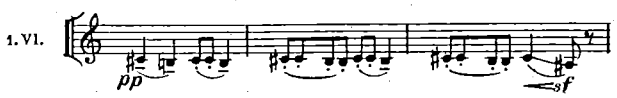
המפעם מואט. הפסנתר מנגן שברירים מתוך נושא החטיבה הרביעית (המנגינה העממית) וביניהם משורבבים חלקי סולמות עולים ויורדים בנגינת כלי-הקשת .



אותם השברירים חוזרים בכינורות, בויולות, בצ'לים, ובקונטרבסים בסטרטו, ועוברים פיתוח סקוונציאלי.

חטיבה ששית (F)

הדינמיקה יורדת ל- PP, מנגינה בסגנון שיר פעוטות מנוגנת על-ידי כינורות I בלווי פסנתר ושאר כלי המיתרים.



המנגינה חוזרת מספר פעמים בוריאנטים, כל פעם יותר גבוה. בשיאה, היא ממשיכה כאוסטינטו שמלווה את הפסנתר במנגינה מן החטיבה השנייה.

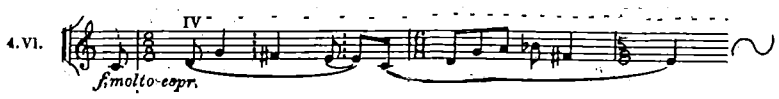
הכינורות מצטרפים ומנגנים את המנגינה בקנון עם הפסנתר.

המפעם מואץ בהדרגה. הקסילופון מצטרף בנגינת החלק הכרומטי של הנושא מן החטיבה השנייה (הפרימיטיביסטית). שתי קבוצות המיתרים מנהלות דו-שיח כרומטי ב- ff ובטרמולו.

בהמשך הן מתאחדות ומביאות את הפרק לשיאו:

חטיבה שביעית (G)

המפעם מואט, המשקל הנשען על פעמות של רבעים מפנה את מקומו למשקל מתחלף בשמיניות.
נושא הפוגה של הפרק הראשון, בלגטו שירתי בכלי הקשת, מופיע בשינוי מקצבי, בפיסוק חדש ובסולם דיאטוני:

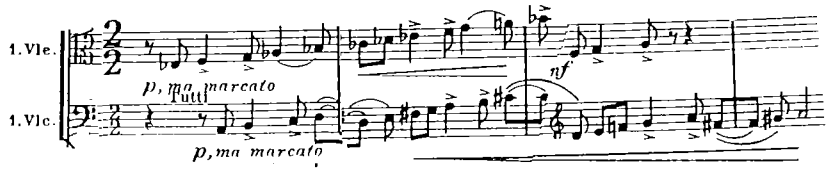


כלי הקשת חוזרים על הנושא, וגם כאן מושמע יחד עמו היפוך חפשי של הנושא – הפעם בצלילי הפסנתר. בתשתית – נקודת עוגב בקונטרבסים.

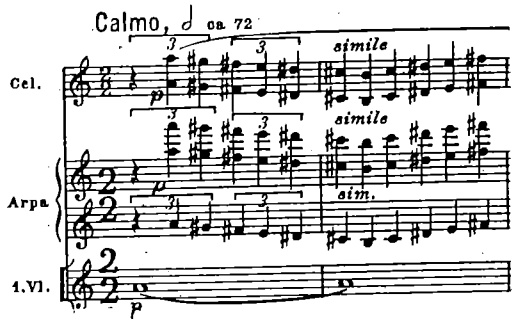
בהמשך מופיעים שברירים של הנושא בחיקוי. המצלול הולך ונעשה שקוף יותר וצלול יותר.
לקראת סוף החטיבה קווים יורדים באופן כרומטי מבוצעים באיטיות רבה על-ידי כלי קשת בטרמולו.
החטיבה מסתיימת עם סולו דמוי אלתור המופיע בצילו.

חטיבה ראשונה חוזרת (״A)

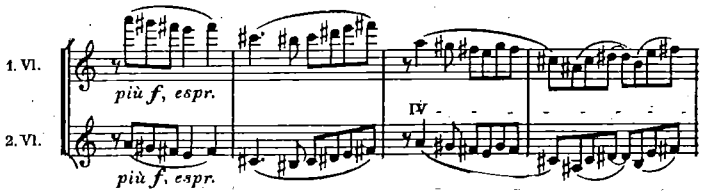
המפעם חוזר להיות מהיר. שבריר בקו עולה מתוך הנושא הלידי חוזר אף הוא. השבריר מופיע בחיקויי סטרטו. המפעם מואץ והדינמיקה מתגברת.



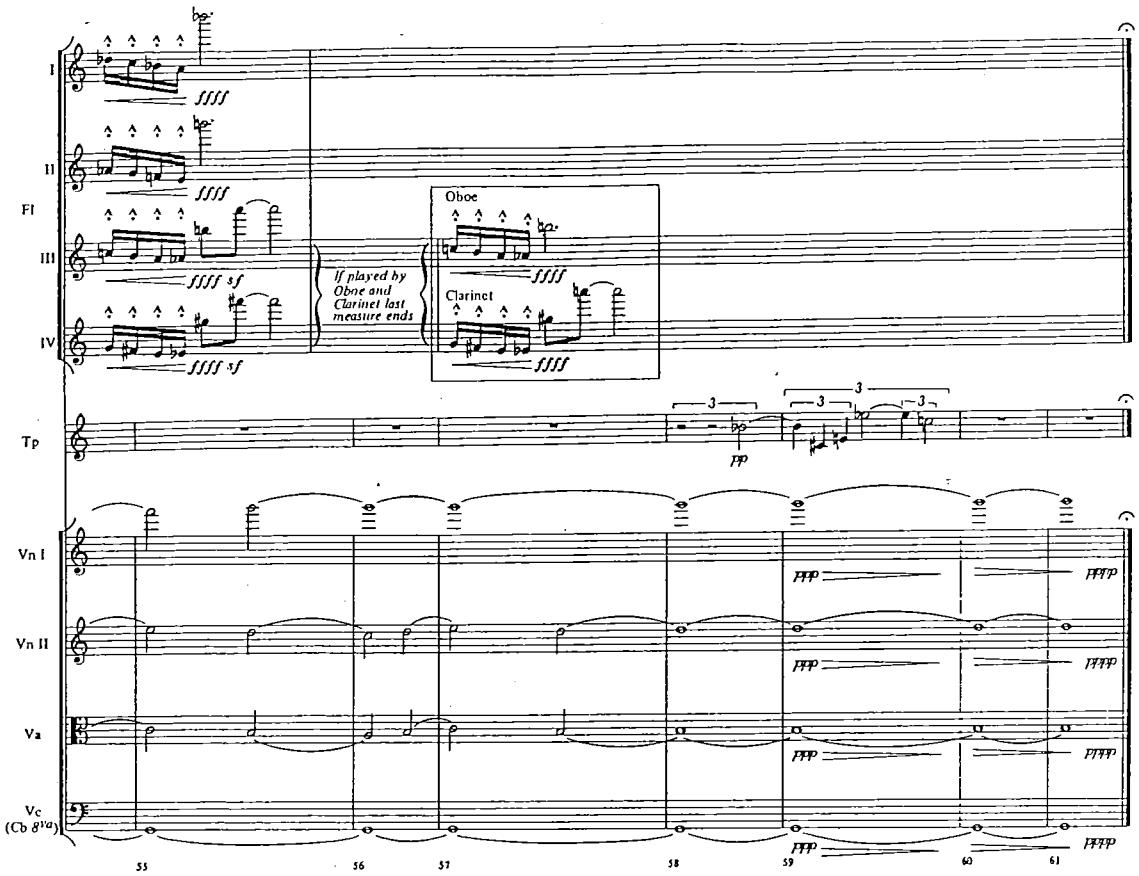
הדינמיקה נחלשת באופן פתאומי, המפעם מואט Calmo, והאופי נרגע: הצ׳לסטה מנגנת יחד עם הנבל גירסה איטית בשלשונים של הנושא הלידי. גם כאן, כמו במקומות אחרים ביצירה, מוסיפה הצ׳לסטה הילה של שמימיות למצלול.



המפעם מואץ פי שניים Vivacissimo , הדינמיקה מתגברת באופן פתאומי, הנושא הלידי מבוצע בצורתו המקורית. המוסיקה עולה באופן הדרגתי ומכילה כניסות של סטרטו. קרשצ׳נדו מוביל אל גירסה איטית Meno mosso ומאד אספרסיבית של הנושא הלידי.



הסיום קצרצר, מהיר והחלטי.


Fl
I
II
III
IV
ffff
ffff
ffff sf
ffff sf
If played by Oboe and Clarinet last measure ends
Oboe
Clarinet
ffff
ffff
Tp
pp
Vn I
Vn II
Va
Vc
(Cb 8va)
ppp
pppp
55
56
57
58
59
60
61

Allegro molto

Fl I II III IV

Tp

Vn I

Vn II

Va

Vc (Cb 8va)

43 44 45 46 47 48 49 50

Allegro-accel. to Presto

Molto agitando

Con fuoco

Fl I II III IV

Tp

(Trumpet holds here until Flutes start.)

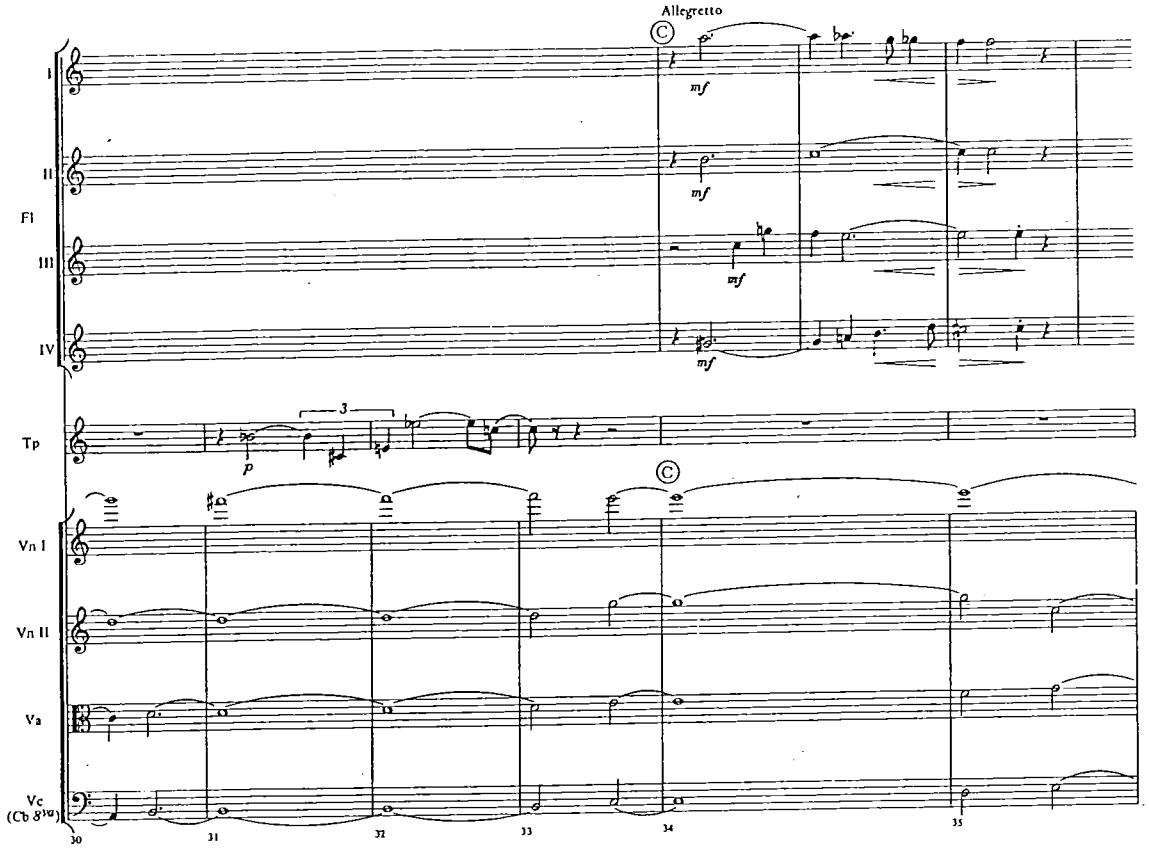
Vn I

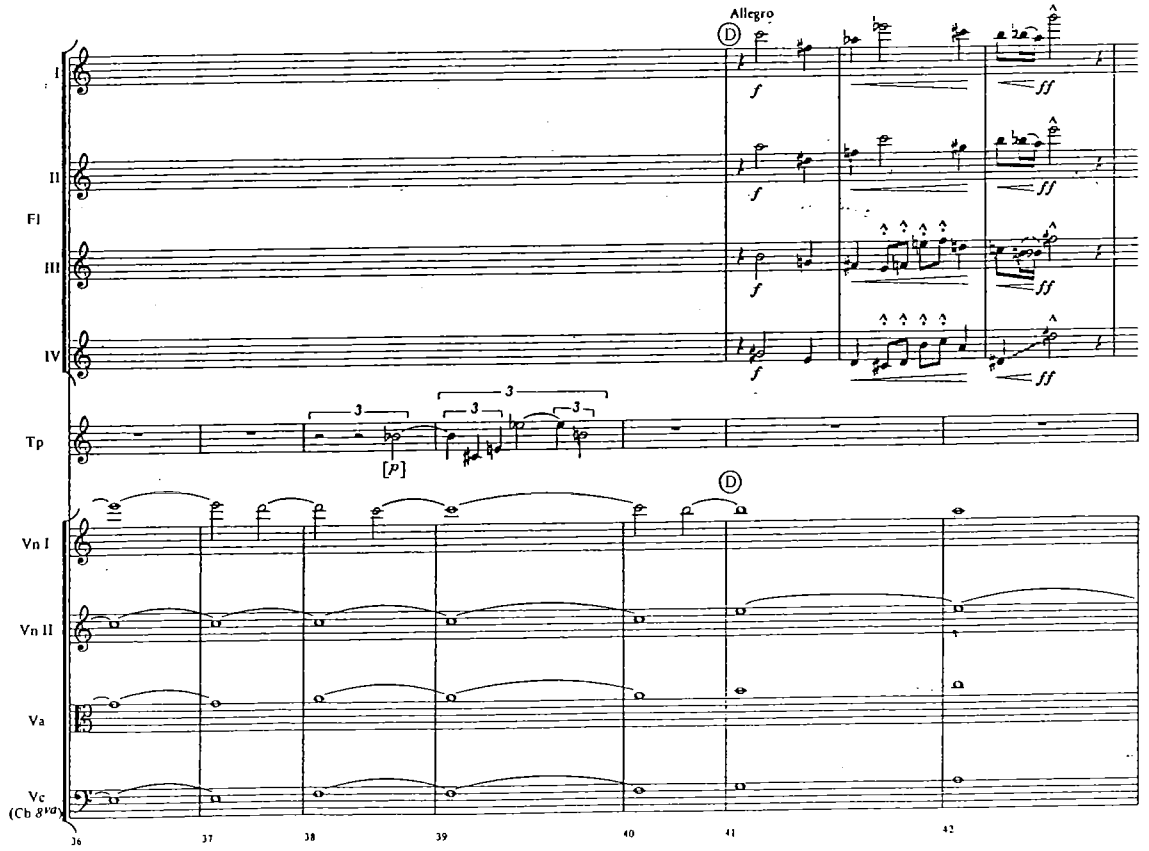
Vn II

Va

Vc (Cb 8va)

51 52 53 54


Allegretto
C
Fl
I
II
III
IV
mf
Tp
p
3
Vn I
Vn II
Va
Vc
(Cb 8va)
30
31
32
33
34
35


Allegro
D
Fl
I
II
III
IV
f
ff
Tp
[p]
3
Vn I
Vn II
Va
Vc
(Cb 8va)
36
37
38
39
40
41
42

A

Adagio

Fl I

Fl II

Fl III

Fl IV

Tp

Vn I

Vn II

Va

Vc (Cb 8va)

18 19 20 21 22 23

Andante

B

Fl I

Fl II

Fl III

Fl IV

Tp

Vn I

Vn II

Va

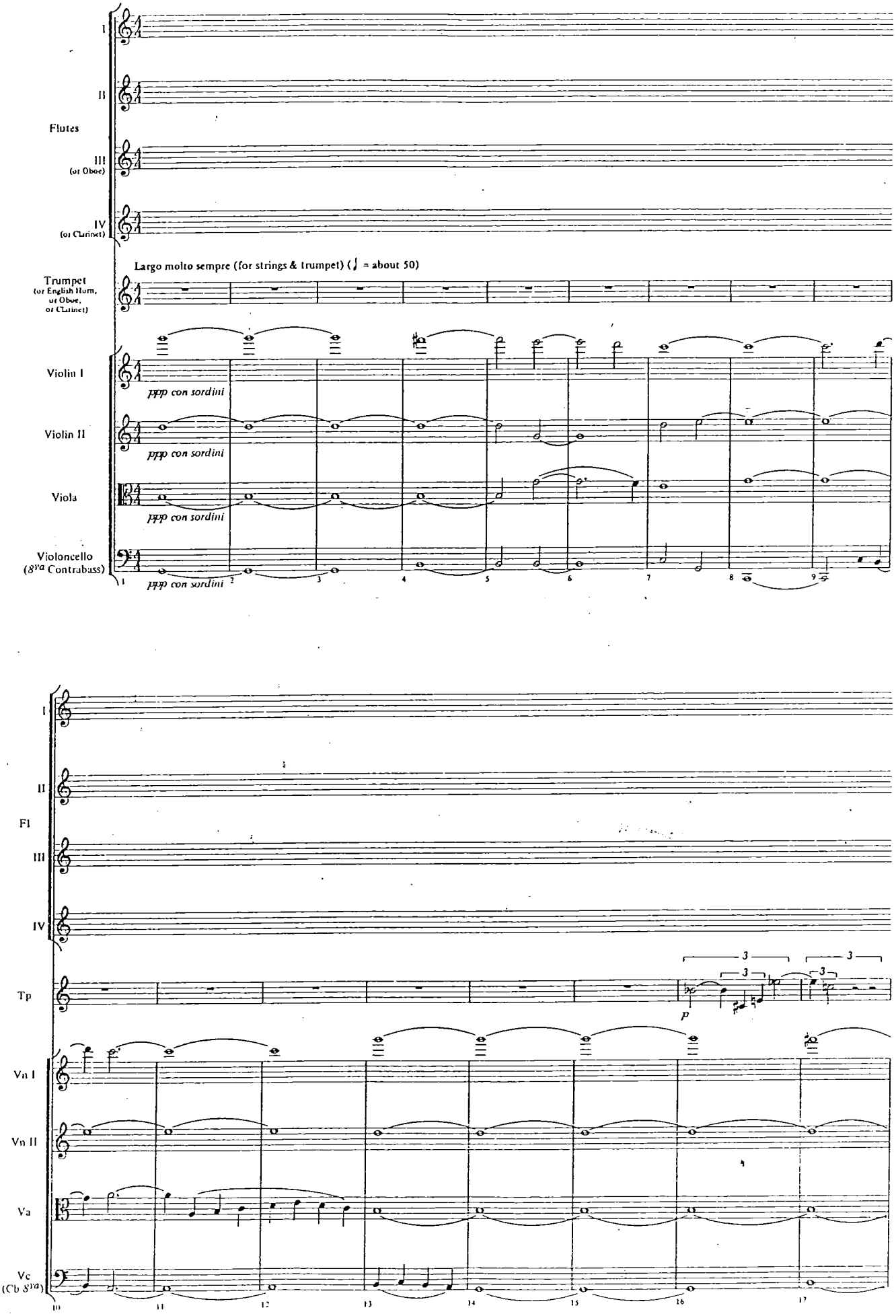
Vc (Cb 8va)

24 25 26 27 28 29

1 (II)

THE UNANSWERED QUESTION (II)

Charles E. Ives
(ca. 1930-35)
Edited by Paul C. Echols and Noel Zahler



Copyright 1953 by Southern Music Publishing Co. Inc.
Copyright Renewed by Peer International Corporation
© Copyright 1984 by Peer International Corporation
International Copyright Secured
All Rights Reserved Including the Right of Performance

Allegro (faster and faster)

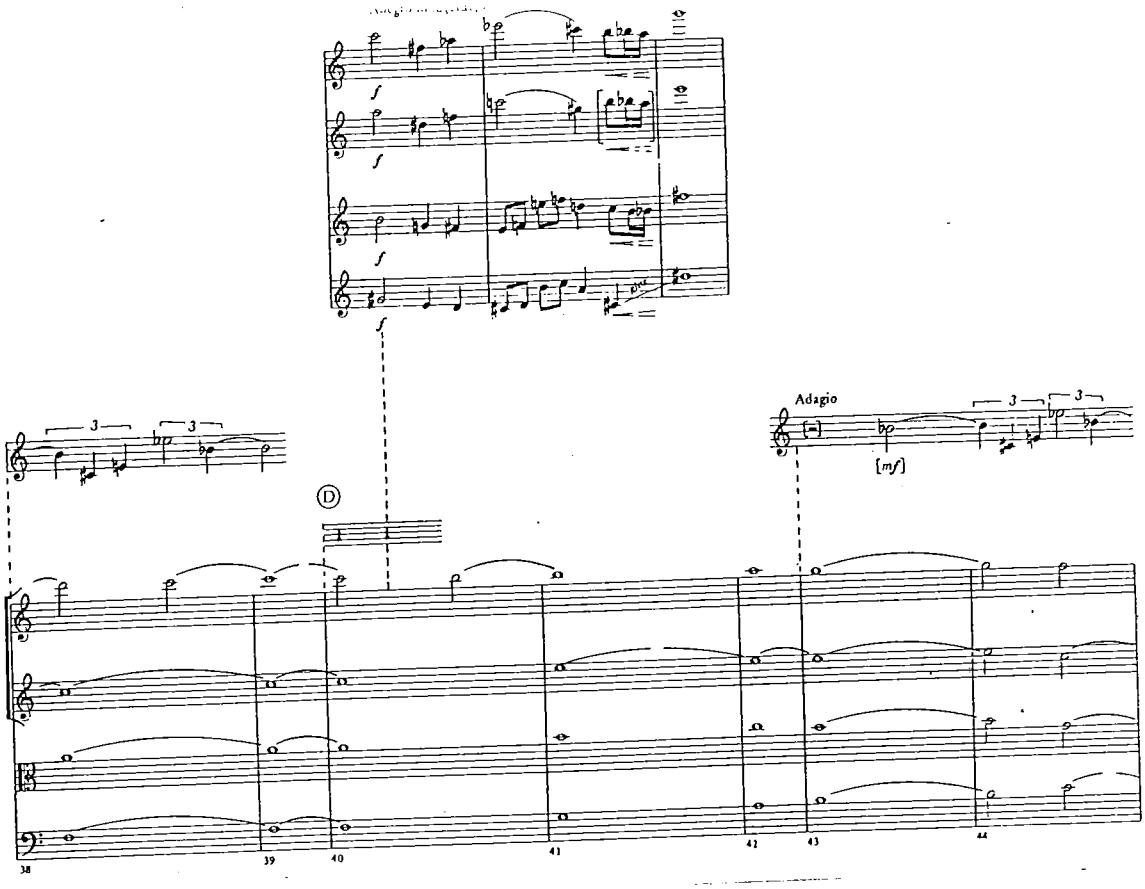
Con fuoco

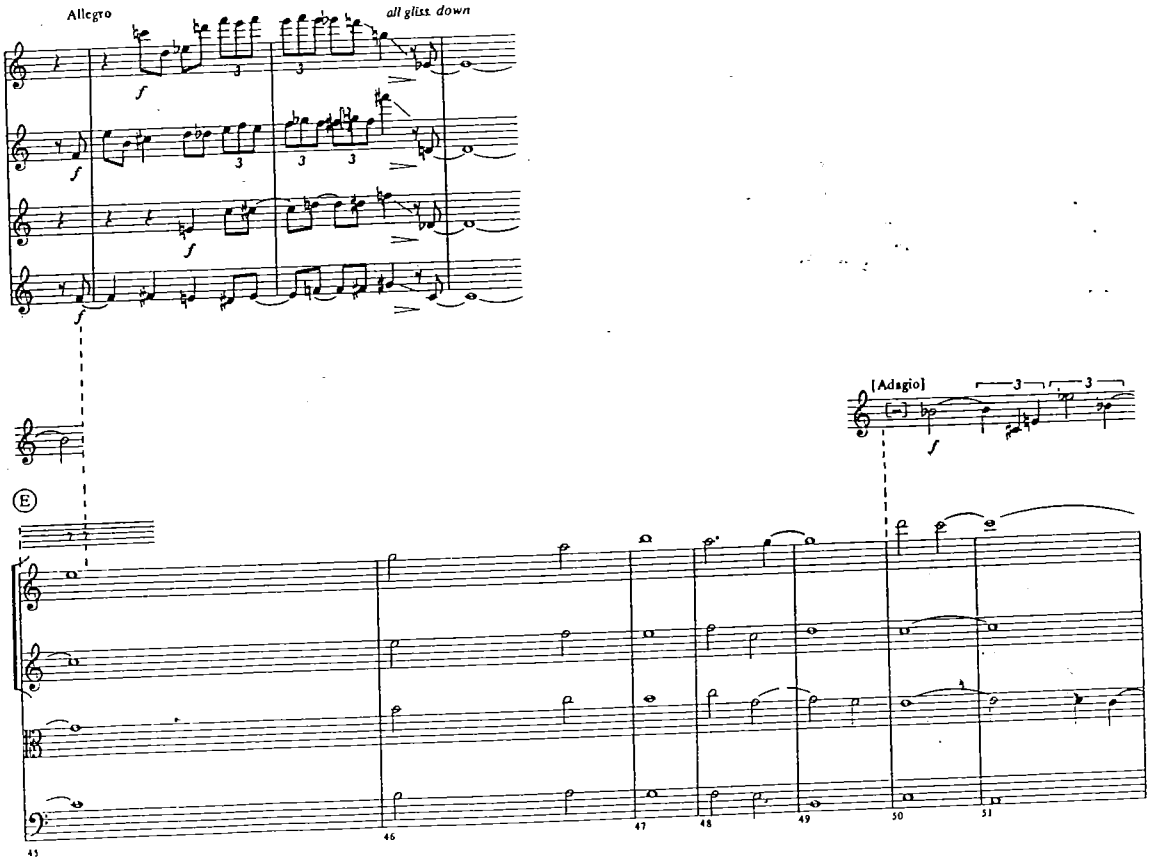
[*FL 4 notes cued in part]

[*Sx include both notes]

Flute q[uartet] gets over its excitement suddenly and s[tring] q[uartet], undisturbed all through, is heard as ever — Question is asked once more and piece ends quietly.

Adagio


Adagio
(mf)
D
38
39
40
41
42
43
44


Allegro
all gliss. down
[Adagio]
E
45
46
47
48
49
50
51

Andante con spirito

mp

mp

mp

mp

B

26 27 28 29 30

Allegretto

mf

mf

mf

mf

Adagio

p

3 3

C

Adagio

mp

31 32 33 34 35 36 37

1 (I)

THE UNANSWERED QUESTION (I)

Adagio (♩ = about 40-50)
(String quartet keeps very even time; flute quartet keeps very uneven time)

Charles E. Ives
(1906)
Edited by Paul C. Echols and Noel Zahler

Violin 1 — *ppp con sordini*
Violin 2 — *ppp con sordini*
Viola — *ppp con sordini*
Violoncello [D.B. all' 8va ad lib.] — *ppp con sordini*

Trumpet in C or Oboe — Adagio — *ppp*

[Adagio]
As a recitative
(Flute quartet in separate time, independently from string quartet but together)

Flute Quartet
1 — *p*
2 — *p*
3 [or Oboe] — *p*
4 [or Clarinet] — *p*

[Adagio] — *pp*

Ⓐ

02 (02)79-851

*String intro. (m. 1–13) from 1930–35 ed.; original 1906 ed. begins at m. 14 (see Preface)

Copyright 1953 by Southern Music Publishing Co. Inc.
Copyright Renewed by Peer International Corporation
© Copyright 1984 by Peer International Corporation
International Copyright Secured
All Rights Reserved Including the Right of Performance