התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית

בשיתוף עם

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

תכנית מפתח - תכנית לחינוך מוסיקלי ולקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית

לודוויג ואן בטהובן: סימפוניה מס' 9 ברה מינור,
אופוס 125

ארנולד שנברג: "הפליט מוורשה", אופוס 46

דצמבר 2006

תשס"ז

מפג MT90

מפגשים עם "מוסיקה חיה" ; דצמבר 006

LV1 LEV01-000 1

134142-10

צוות המדרשה למוסיקה

עורכת
שולמית פינגולד

דוגמאות תווים:
אולג סטסיוק

כותבים
עודדה הררי
ד"ר רון לוי
ד"ר דוצ'י ליכטנשטיין

הבאה לדפוס
שולמית פינגולד

היצירות והמלחינים

לודוויג ואן בטהובן (1770-1827)
סימפוניה מס' 9 "הכוראלית", ברה מינור, אופוס 125

Ludwig Van Beethoven (1770-1827)
Symphony no.9 in D minor, “Choral symphony”, opus 125

ארנולד שנברג (1874-1951)
הפליט מורשה", אופוס 46,

Arnold Franz Walter Schoenberg (1874-1951)
“A Survivor from Warsaw”, op.46

הסימפוניה התשיעית (הכורלית) Op.125 ברה מינור

מאת לודויג ון בטהובן (16.12.1770 -26.3.1827)

על המלחין

המלחין הגרמני הנודע לודוויג ואן בטהובן (Ludwig van Beethoven) נולד בעיר בון, שעל גדות נהר הריין בגרמניה. בן שני היה למשפחה עניה ממוצא הולנדי שהיגרה לגרמניה במאה ה - 18. שבעה אחים היו במשפחה, שארבעה מהם מתו בגיל צעיר.

מיוסרים היו ימי ילדותו של בטהובן. אביו יוהן ואן בטהובן (1740-1792), ששירת כזמר טנור בתזמורת-החצר בבון, היה אלכוהוליסט, ואת זעמו נטה לכלות בבני-ביתו. אמו, מריה מגדלנה לבית קבריץ', הייתה אישה שקטה ועמלנית, שסבלה בהבלגה את מרי גורלה.

חינוכו המוסיקלי של בטהובן בתקופת ילדותו לא היה מסודר, ונתון היה בידי אביו, ובידי ידידים וקרובי משפחה. ואולם, כשרונו המוסיקלי לא אחר להתגלות. בגיל 12 החל לחבר יצירות מוסיקליות שאחדות מהן התפרסמו. היצירה המודפסת הראשונה היא ווריאציות בדו-מינור על מנגינת-לכת איטית של דרסלר.

בהיותו בן 17, נסע בטהובן לווינה כדי להשתלם אצל מוצרט. ואולם, ימים מועטים לאחר בואו לווינה נודע לו שאמו חלתה בשחפת, והוא מיהר לחזור אליה, ואל נטל הדאגות המשפחתיות והכלכליות שהמתינו לו שם. האם נפטרה ממחלתה, ובטהובן נהייה אפוטרופוס המשפחה, כלומר המפרנס של שני אחיו קספר-אנטון-קרל ויוהאן, ושל אביהם, שבינתיים איבד את משרתו והוסיף להרוס את אושרה של משפחתו בשכרותו המתמדת.

בחג-המולד של שנת 1790 נפגש בטהובן עם היידן, אשר הזדמן במקרה לבון, וכתוצאה מפגישה זו החליט לנסוע לווינה ולהשתלם אצלו. בנובמבר 1792 התגשמה תוכנית זו. לאחר הרפתקאות נסיעה קשות, עקר בטהובן לווינה, שהייתה מאז לביתו הקבוע.

בווינה, לא נטל על עצמו בטהובן כל משרה קבועה, ובניגוד לקומפוזיטורים שקדמו לו, לא פעל בשירותם של אצילים, אלא התפרנס מהופעות פומביות, שבהן ביצע את יצירותיו, ומשכר סופרים שקיבל מהמו"לים עבור הוצאתן לאור. בתקופות שהכנסותיו היו מועטות פנה לתומכים. הודות להמלצות ידידים בבון (בעיקר הודות להמלצתו של הרוזן ואלדשטיין) נפתחו בפני בטהובן שערי האריסטוקרטיה, ומידיה בא לו קיומו החומרי. ואולם, למרות שהכנסותיו של בטהובן בווינה היו סבירות, טרדות כלכליות לא הרפו ממנו, וסבלות המשפחה השיגוהו גם שם. בשנת 1795, לאחר מות אביהם, עקרו שני האחים לווינה, ועד מהרה טרוד היה בטהובן בדאגה לקיומם.

בנסיבות חיים אלה סלל בטהובן את דרכו. ביטויו העצמי התקבל בהכרה הולכת וגוברת, וביצועי בכורה של יצירותיו היו למאורע ציבורי ואומנותי רב-חשיבות.

בשנת 1796 ערך סיורים מחוץ לווינה; בכמה מערי גרמניה ובפראג.

בשנת 1800, בהיותו בן 30, החל בטהובן לחוש כי שמיעתו נפגמת. זמן מה הסתיר את סודו, וכאשר גילהו לידידיו, הכריז בעוז כי לא יניח לגורל לחסלו. במכתב שכתב לידידו הרופא ד"ר וגלר, סיפר על מחלת האוזניים בה לקה, ועל ניסיונות הריפוי שלה. במכתב מאוחר יותר הביע הרהורים על מצב בריאותו הרופף תמיד, וציין את מרצו הכביר ואת כוחו להתגבר.

בטהובן המשיך בהלחנה למרות חירשותו המתגברת. בשנת 1801 הוציא לאור אחדות מיצירותיו הקאמריות, ובקונצרטים פומביים בוצעו הסימפוניה הראשונה והבלט "פרומתאוס".

שנת 1802 הייתה שנת משבר לבטהובן כאשר התברר לו ששמיעתו הלקויה אינה ניתנת לריפוי. הוא שקע בדיכאון ובתחושה כי קצו קרב. בסתיו אותה שנה, בזמן ששהה בעיירה היליגנשטט, השוכנת מחוץ לווינה, רשם מסמך דמוי-צוואה אל שני אחיו. במסמך זה המכונה "הצוואה מהייליגנשטאט" (Heiligenstadt (Testament תיאר בטהובן באופן נוגע ללב את ייאושו ואת עוז-רוחו ההרואי כאחד. המצוקה הקנתה תוכן ויעוד חדשים לבטהובן, ושלב יצירתי חדש החל בחייו, הוא השלב שמקובל לכנותו "התקופה האמצעית". בתקופה זו, המשתרעת על פני תריסר שנים, הלחין בטהובן שבע סימפוניות. חלק מן היצירות שהולחנו בתקופה זו, כמו הסימפוניה מס' 3 "ארואיקה", הסימפוניה החמישית והפתיחה "אגמונט", מאופיינות בטון הרואי; צלילי אבל שלאחריהם נשמעות תרועות ניצחון מבשרים כי הלוחם, גם אם מת מות גיבורים, הנציח את שאיפותיו ואת רעיונותיו.

בטהובן הרבה להופיע כפסנתרן, ובמקביל טיפח את ההלחנה לפסנתר, התופסת מקום בולט ברשימת יצירותיו: 60 יצירות חוברו לפסנתר בלבד, וב - 65 יצירות נוספות, הפסנתר הוא אחד מכלי הביצוע.
בשנת 1808, בגלל חירשותו, הפסיק בטהובן את הקריירה הוירטואוזית שלו כפסנתרן, אך המשיך לנצח על יצירותיו.

השנים שבאו אחרי 1812 היו קשות ופחות פוריות לבטהובן אשר סבל מדיכאון החירשות, ומבדידותו ואכזבותיו מחיי-נישואין (הצעת נישואין שהציע בשנת 1810 לעלמה תרזה פון מלפטי נדחתה). גם דאגותיו לאחיינו קרל יוליוס מאריה, בן-אחיו המנוח, עליו היתה לו אפוטרופסות,העיקו עליו.
לרגעי אושר מועטים זכה בטהובן בשנת 1815 בזמן הקונגרס הוינאי, כאשר העתירו עליו אותות כבוד והערכה. באותה שנה התקיימה הופעתו הפומבית האחרונה.

בשנת 1819 הייתה חירשותו של בטהובן מוחלטת, ולא הועילה לו השפופרת, שהממציא יוהאן נפומוק מלצל התקין עבורו. מעתה השתמש בטהובן באורח קבוע בפנקסי-שיחות כדי לתקשר עם אנשי סביבתו. מתוך 400 "פנקסי-השיחה" נשתמרו 140 בערך, ואלה משמשים מקור חשוב להכרת עולמו הפנימי של בטהובן באותם ימים.

ב"תקופה המאוחרת" לחייו התמסר בטהובן ליצירתו בלבד. בין יצירותיו בתקופה זו - ה"מיסה סולמניס" והסימפוניה מס' 9 "הכורלית" עם הסיום הווקלי הנרחב לסולנים ומקהלה למילים של שילר "לחדווה"

Ode (to Joy). שתי יצירות אלו מעידות על המוניטין לו זכה בטהובן גם מחוץ לוינה; המיסה בוצעה לראשונה בסן-פטרסבורג; וההזמנה הראשונית שהביאה להלחנת הסימפוניה התשיעית באה מהאגודה הפילהרמונית בלונדון. בשנת 1824 הוזמן ללונדון ע"י החברה הפילהרמונית המלכותית, אך מפני שסבל ממחלת כבד, לא יכול היה להיענות להזמנה.

בספטמבר 1826 שהה בטהובן יחד עם אחיינו קרל (שקודם לכן ניסה להתאבד) אצל אחיו יוהאן בחווה שעל הדנובה, כ 80 ק"מ מווינה. מצב בריאותו של בטהובן הדרדר. משחזר לוינה, בעודו רושם תוכניות ליצירה חדשה ולסימפוניה עשירית (על פי הזמנת האגודה הפילהרמונית המלכותית של לונדון) נפל בטהובן למשכב, והוא נפטר ביום חורף סוער, בשנת ה-56 לחייו. ההלוויה הייתה רבת-משתתפים; כעשרת אלפים איש ליוו את הארון.

עולמו הפנימי של בטהובן

אם ננסה לתמצת את תחומי ההתעניינות של בטהובן לגבי החברה, ואת התנהגותו בחברה, לנוסחה בסיסית כלשהי, נגיע לשני מונחים החוזרים בהתמדה בכתביו: "חופש ואנושיות". מונחים אלו נתפסו במובן של "Enlightment" (נאורות) היינו, במובן של חופש המחשבה האינדיבידואלי והטבעי, אשר אינו מתחשב בהגבלות הכנסייה, המונרכיה ו\או המרקנטיליזם הכלכלי. זכות הפרט לחופש התפתחותו העצמית, אינדיבידואליזם וחופש מחשבה נתפסו אצל בטהובן כאקסיומות, עליהן נבנית מערכת היחסים האנושית כולה, בין בני-אדם ובין עמים. את זכות חופש הביטוי תבע בטהובן לעצמו, אותה זכות המנוסחת מפורשות כאקסיומה פוליטית ב"הצהרה על זכויות האדם והאזרח" משנת 1789.

מדווח כי בחוג המכרים של בטהובן נהגו לשוחח בפתיחות על נושאים מדיניים, ואפשר היה לגדף ולקלל בלי התחשבות במנהיגים ובכפופים להם. עצמאות הדעות, בה תמך בטהובן בפומבי, קשורה הייתה לא רק לעמדתו הפוליטית, אלא גם לפתיחותו הכללית, ולחופש ההבעה האישית בה דגל, ואשר בעטייה סבל לא מעט ביקורת.

התמורות החברתיות שהביאה המהפכה הצרפתית הניחו לבטהובן לבטא את אישיותו הסובייקטיבית במידה שאי אפשר היה להעלותה על הדעת בדורם של היידן ומוצרט. בניגוד למלחינים בני הדור הקודם, לא ראה עצמו בטהובן כמוסיקאי-משרת או כספק של מוסיקה עבור בני האצולה, אלא כשווה-ערך בזכות כוחו היוצר. הוא אמנם נתמך על-ידי אריסטוקרטים אך לא השתעבד להם. הוא בז לכללי התנהגות ונימוסים, והחשיב קונספציות של מעמד ועושר לבלתי-רלוונטיים, כל עוד הם לא מבוססים על "אנושיות וטוב". זכויות-היתר של האצילים נחשבו בעיניו מיושנים ולא מתאימים לזמנו, והוא בז ליהירות הריקה כמו גם לנכנעות של אדם בפני אדם.

מאידך, תבע בטהובן כבוד לאדם היוצר, ובכך הקדים, או עזר ליצור את התקופה בה המלחין נתפס כגיבור נערץ, מלחין הציבור ונכס האנושות.

מצדם, קבלו חוגי האריסטוקרטיה את בטהובן בהערצה, בסלחנות ובחיבה, ונתנו לו חסות ותמיכה כספית למרות שראו בו אדם גס-רוח, קר-מזג, מחוספס, ודוחה בגין התנהגותו הזועפת והזלזול שנהג בנימוסי האצולה.

בשנת 1812 כתב עליו גיתה לאחר פגישה:

"הוא טיפוס שלא ניתן לאלפו כלל... אומנם הוא לא טועה באומרו שהעולם הוא מקום מתועב, אבל אין הוא הופך בכך את העולם למקום נעים יותר -עבורו או עבור זולתו" (מתוך מכתבי בטהובן מספטמבר 1812 ע' 89).

האספקט של "החיים כסבל", והישגיו של האדם הנאבק בסבלו נחשבו אצל בטהובן לאחד מקווי היסוד של חיי-האדם. המאפיינים העיקריים של בטהובן כבוגר וגישתו לחיים מצויים בהגשמתו של הסבל והגשמת ההרואיזם. הכוח הפנימי האצור ברוחו הטרגית של האדם הנאבק עם מר גורלו, והגבורה האישית מתגלים ביצירותיו בבהירות. האידיאות של נפתולי הנפש וניצחון האדם על כאבו וייאושו בולטים במיוחד בתקופה בה החל לחוש כי שמיעתו הולכת ונפגמת.

<u>סגנונו המוסיקלי של בטהובן</u>

בטהובן השפיע השפעה בלתי רגילה על הציבור בימיו, והופעת חיבור חדש מפרי עטו נחשב למאורע אומנותי וציבורי כאחד. השפעתו הייתה גדולה גם על הדורות שבאו אחריו, ועד היום הוא נחשב לגאון ענק.

ואולם, אינה דומה הכרה להבנה. אף שבטהובן היה נערץ, ולחיבוריו היה ביקוש מצד המו"לים, לא כל יצירותיו היו מובנות לבני דורו. תכופות הגדירו המבקרים את המוסיקה כבלתי מובנת, מוזרה, אבסורדית, סוטה מכללי הרמוניה בסיסיים וגדושה בדיסוננסים ובגיבובי תווים שאין לשאתם. כבר בשנת 1798 ציין אחד המבקרים ששמע את בטהובן מנגן מיצירותיו לפסנתר, שהמוסיקה שלו מלאה "קפיצות נועזות ממוטיב אחד לשני... מתוך שאיפה, כך נראה, להפגין חריגות וחדשנות").

מקומו ההיסטורי של בטהובן הוא בצומת שבין הקלאסיקה והרומנטיקה, כשהוא מסיים את התקופה הקלאסית של היידן ומוצרט ומבשר את בואה של התקופה הרומנטית של מנדלסון, שוברט, שומן ושופן. בטהובן נחשב למלחין המאחד ומגשר בין שני העולמות הללו.

ביצירות הילדות מתקופת בון שולטת אצל בטהובן רוחה של המוסיקה שהייתה מקובלת בזמנם של היידן ומוצרט.

ביטויו העצמי של בטהובן הלך והבשיל בבגרותו, כאשר נגמל והשתחרר מהשפעות היידן ומוצרט הניכרות בחיבוריו הראשונים. בסימפוניה הראשונה, למשל, עדיין נשמעים הדים מו הסגנון הישן, אך מופיעים כבר סממנים של התקופה הרומנטית המוקדמת עם הרחבת השפה ההרמונית.

ביצירותיו של בטהובן מוצאים הרבה נקודות מגע עם הזרם הרומנטי של המחצית הראשונה של המאה ה-19, בעיקר בגישה החופשית לבעיות צורה ותבנית. אף שבטהובן אימץ את הצורות המסורתיות של הסונטה והסימפוניה המקובלים בתקופה הקלאסית, הוא טיפל בהן דרך חירות, הרחיבן ויצק לתוכן תוכן חדש ומקורי. את צורת הסונטה, צורת היסוד בה נקט ביצירות רבות, הרחיב לממדים ענקיים, בעיקר בסימפוניות. באמצעות הקדמות, וחלקי קודה רבי-חשיבות, וכן על-ידי קבוצות נושאים ארוכות, והגדלת ממדיו של כל פרק עד כדי שיעור גודלו של חיבור שלם אצל יוצרי הסימפוניה הקודמים.

אך בצד הגדלת ממדי היצירה, שמר בטהובן על העיקרון של "אחדות הרעיון", היינו עיבודו, פיתוחו וטיפוחו המכוון של מוטיב יסודי אחד לאורך פרק, או לאורך כל פרקי היצירה. עקרון זה בולט בסימפוניה החמישית בה כל הנושאים והמוטיבים נובעים מארבעת צלילי הפתיחה המפורסמים, ובסימפוניה התשיעית, שהפרק האחרון שלה מצטט ומאחד את כל פרקי היצירה.

ביצוע היצירות באולמות גדולים, הביאו את בטהובן להגדלת ממדי התזמורת על-ידי הוספת כלים וקולות, כמו למשל הוספת טרומבונים בפעם הראשונה בסימפוניה החמישית והוספת מקהלה בסיום הסימפוניה התשיעית. את הטכניקה של התזמורת שכלל בטהובן במידה רבה על-ידי שימוש באפקטים חדשים של קרשנדו, התפרצויות פתע וסערות דינמיות המאפיינים את כל תשע הסימפוניות. בכך שם בטהובן קץ לאופי האינטימי והקאמרי של הסימפוניה הקלאסית.

בצד הממדים התופחים והולכים של היצירות הסימפוניות, טיפח בטהובן סוג מיוחד של חיבור קצר - "הבגטלה". גם בכך פותח בטהובן את הדלת בפני מלחיני הרומנטיקה, שהרבו בהלחנת מיניאטורות זעירות לצדן של קומפוזיציות בעלות ממדים גדולים.

הרומנטיקה קשרה את יצירותיו של בטהובן עם אסכולת "המוסיקה התוכניתית", וניסתה לראות ביצירותיו הסימפוניות "פיוטים צליליים" בעלי תוכן תיאורי. הסימפוניה "הפסטורלית", לדוגמא, נתפסה כיצירה תוכניתית המתארת התרשמות ממראות טבע ונוף ותמונות מחיי היום-יום. ואולם, בטהובן עצמו טען כי הבעת הרגש עדיפה ביצירה זו על הציוריות שבה.

טכניקת ההלחנה של בטהובן היתה איטית וארוכה. על כך מעידות הסקיצות הרבות שרשם. לעיתים נבטו הרעיונות במשך שנים עד אשר קיבלו את ניסוחם הסופי. חיבור הסימפוניה התשיעית, למשל, נמשך יותר מעשר שנים, (אם נחשב את הזמן מהסקיצות הראשונות. העיבוד הקפדני, השכלולים והליטושים שעליו מעידות הסקיצות הרבות, מראים כי מתוך בקורת וחוסר סיפוק עצמי נאלץ בטהובן להיאבק עם החומר מאבק קשה, יותר מכפי שיכול המאזין של היום לשער מתוך שטף הרעיונות המוסיקליים, הנשמעים כאילו פרצו בלי כל עמל.

על היצירה

הסימפוניה התשיעית היא שם-דבר לא רק בקרב חובבי מוסיקה קלאסית - זוהי אולי היצירה המפורסמת ביותר של בטהובן. המלודיה של "האודה לשמחה" מן הפרק הרביעי זכתה לפופולריות מדהימה בכל אתר ואתר, גם בתרבויות מרוחקות מן התרבות המערבית. יותר מיצירותיו האחרות של בטהובן, נושאת הסימפוניה התשיעית, בעיקר בפרק הרביעי שלה, מסר כלל-אנושי והומני הנוגע לנפשו של כל אדם באשר הוא.

ידוע כי הרעיון להלחין את האודה של שילר עלה בדעתו של בטהובן כבר ב1793 , ללא קשר לסימפוניה. סימפוניה תשיעית ברה מינור ללא מקהלה, הגה בשנת 1817. העבודה על הפרקים השונים, ההתלבטויות והנסיונות, נמשכו כמה וכמה שנים, ולבסוף בשנת 1823התמזגו והותכו. דחף נוסף לכתיבה נוצר מן הפניה של החברה הפילהרמונית הלונדונית שהזמינה מבטהובן סימפוניה וגם שילמה עבורה. בסופו של דבר התקיים ביצוע הבכורה בוינה בשנת 1824, ונתקבל בהתרגשות ובהתלהבות. בטהובן שנוכח באולם עקב אחר הפרטיטורה ובגלל חרשותו לא שם לב לכך שהנגינה הסתיימה והקהל מריע לו. אחת הזמרות הפנתה אותו אל תשואות הקהל , והוא הודה לו.

הסימפוניה התשיעית נראית כסקירה לאחור ממרומי המצפה אליו הגיע בטהובן בתקופה האחרונה של יצירתו. היא מהווה מעין התבוננות פילוסופית על המאבקים וסערות החיים, תוך זיכוך מן הארצי והאישי. כאן פנה בטהובן מן הטרגיות אל עבר הבשורה לאנושות, באמצעות רעיונות מוסיקליים המבטאים שגב והוד, עוצמה ועזוז, ותוך הסתמכות על הרעיונות הליברליים והמהפכניים המובעים באודה לחרות של שילר משנת 1785.

האופי המרומם והנישא של הסימפוניה התשיעית מרומז מיד בצליליה הראשונים. כבר במבוא הקצר לנושא הראשי מתעוררות ציפיות לנשגבות, לממדי ענק. זאת באמצעים של הממדים המיוחדים: בטווח הגדול של שינויי העוצמה ושינויי הגוון, מידת וכמות ההתפרצויות הפתאומיות, מידת הניגודיות בכל התחומים. כל אלה מעידים על הצפוי בהמשך: הקף גדול של חלל צלילי ושל טווח זמן מיוחד.

הפרקים: 1. אלגרו, מה נון טרופו, און פוקו מאסטוזו

2. מולטו ויווצ'ה (סקרצו)

3. אדג'יו מולטו אה קנטבילה

4. פרסטו

בתחום הצורה הכללית של הסימפוניה ראוי לציין כמה חידושים: בפרק השני מופיע הסקרצו, ואחריו הפרק המתון. בדרך כלל פרק מתון מופיע כפרק שני, והסקרצו או המינואט אחריו.

בפרק הרביעי חריגה מכל המקובל עד אז: א. הנושאים של הפרקים הקודמים מצוטטים בו כאמצעי לאיחוד; ב. זהו פרק קולי-כלי: לתזמורת מצטרפים סולנים-זמרים ומקהלה עם הטקסט של "האודה לשמחה" מאת המשורר שילר.

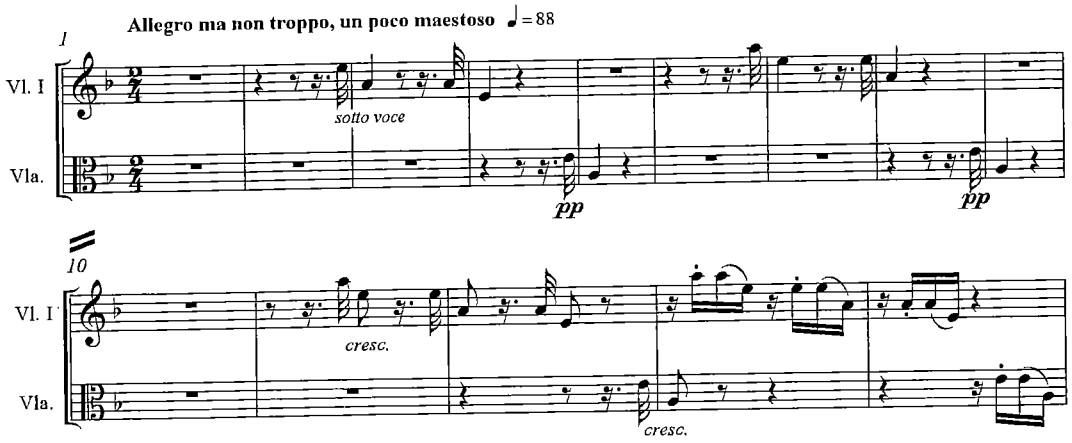
פרק ראשון: Allegro ma non troppo, un poco maestoso

הפרק כולו יוצר רושם של גדולה ונשגבות. . הוא שזור ניגודים חריפים ובלתי צפויים, אפילו בתוך נושא, במהלך זמן מצומצם במיוחד, ובתחומים רבים (בעוצמה; בריתמוס; בז'סטות המלודיות; בתיזמור) המבנה ברור בצורת סונטה: תצוגה, פיתוח, רפריזה, קודה-פיתוח. התיזמור רחב-הקף ועשיר בגוונים.

הנושאים והמוטיבים העיקריים:

קבוצת הנושא הראשון

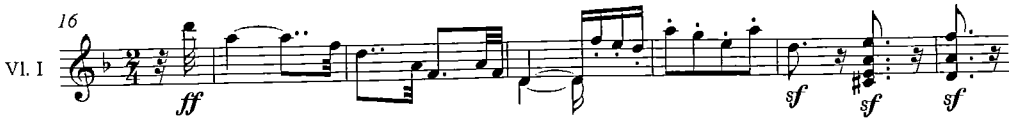
מוטיב הפתיחה : שני צלילים בירידה במרווחי קווינטה וקוורטה משלימה, במקצב מנוקד, מעל רקע רוטט ועמום של נקודת עוגב על קוינטה חלולה:



האוירה הנוצרת היא זו של מסתורין וציפייה לבאות.

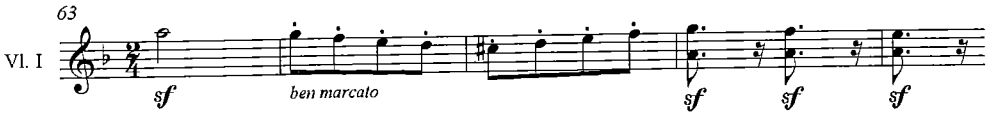
קטע זה, המהווה מעין מבוא של "טרום בריאה", מופיע בפרק שלוש פעמים: בפעם הראשונה הוא נשען על קוינטה של לה-מי (למרות שהסולם הרישמי של הפרק הוא רה מינור): בפעם השנייה, לאחר הופעה ראשונה של הנושא הראשון הוא מופיע בהפתעה גמורה – הפעם על הקוינטה רה-לה (טוניקה); בפעם השלישית, הוא מופיע במעבר אל הפיתוח, פותח בקוינטה לה-מי – ויוצר אשלייה של חזרה מן ההתחלה. הפעם יש מעבר מיידי לקוינטה רה-לה, לפני שהפיתוח מפליג אל סולמות רחוקים.

הנושא הראשי: הוא נושא "בטהובני" מובהק, רווי באנרגיה מתפרצת. המופיע באוניסון כללי בפורטיסימו תוך ביסוס מוחלט של סולם הטוניקה – רה מינור.:



הנושא בנוי משני מרכיבים: האחד – ירידה גועשת בצלילי אקורד הטוניקה במנעד רחב של שתי אוקטבות במוטיב הריתמי היורד בן שני הצלילים, שהחזרות עליו נדחסות במקצב מנוקד; השני מלודי בסטקטו, במנעד קווינטה ובצלילים סמוכים. זה האחרון משמש מאוחר יותר בפיתוח כמנוף סקוונציאלי-קדנציאלי.

יחידת סיכום של חטיבת הנושא הראשון

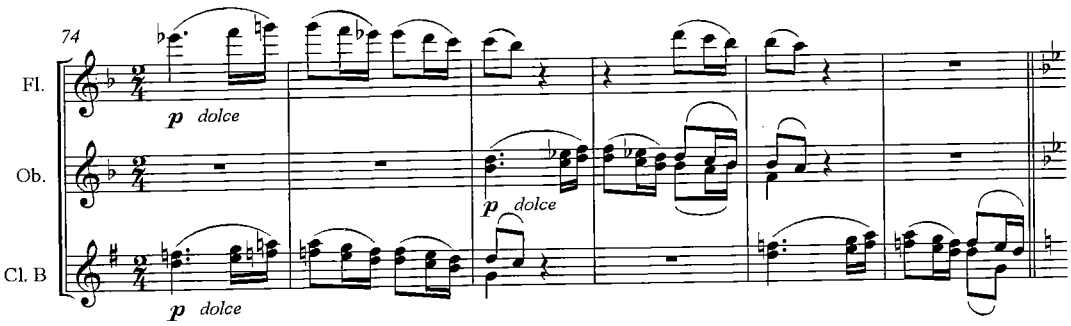


נושא מלודי תמציתי וקצר, במנעד מצומצם, במקצב נינוח, אולי ווריאנט של המרכיב השני של הנושא הראשון. נושא זה היה אחד הראשונים שהופיע כסקיצה לסימפוניה התשיעית בפנקסו של בטהובן.

חטיבת הנושא השני

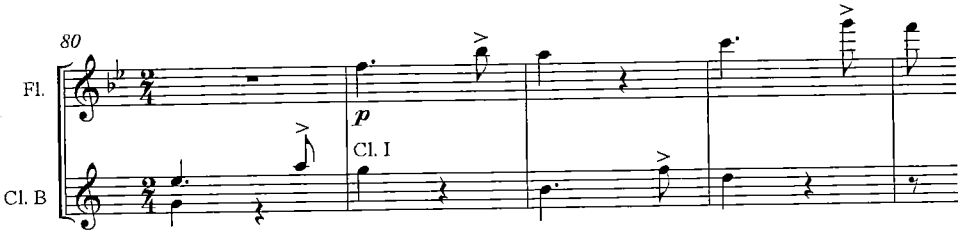
חטיבת הנושא השני כוללת קבוצה גדולה של נושאים מאוגדים תחת גג אחד. הסולם הוא סי במול מז'ור – ביחסי טרצה עם סולם הפרק

נושא מבוא לחטיבה



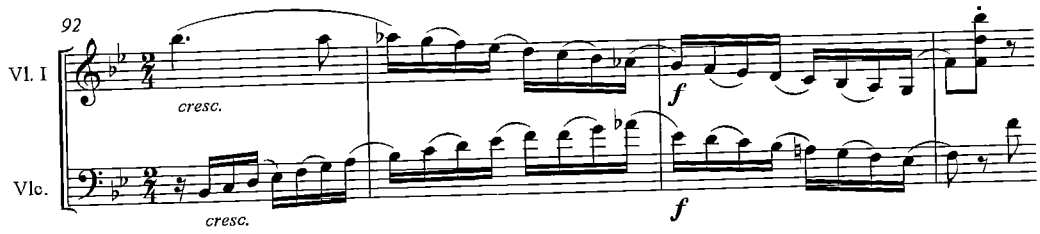
מלודיה עדינה, בהירה, במקצב רך, בקו מתאר קמור, היא בנוייה משלושה צמדי תיבות, העוברים בחיקויים בין כלי הנשיפה מעץ. יש המצביעים על דמיון בינה לבין הנושא הכורלי בפרק הרביעי

נושא שירתי



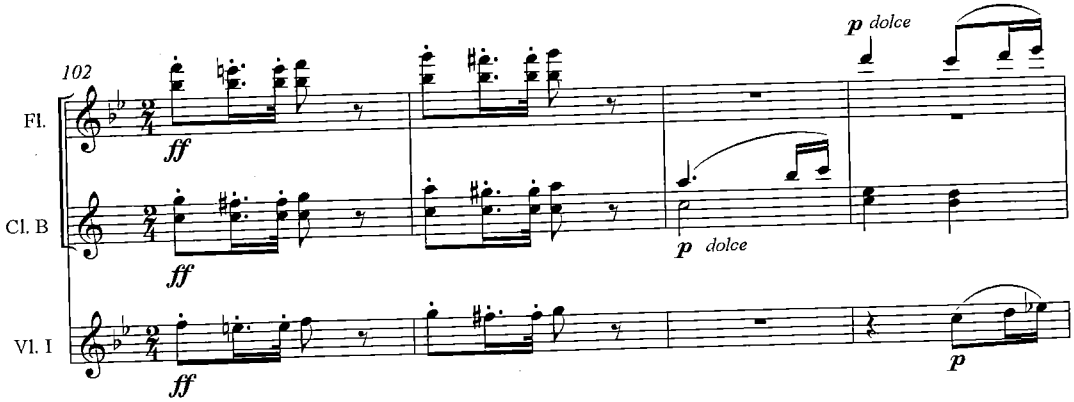
נושא בעל אופי מנחם, שירתי. ממריא בפריסה מלודית רחבה, ומחולק בין כלי הנשיפה.

נושא סולמי



מרכיב סוער, בעל תנועתיות דרמטית, מתחיל במקצב מנוקד המשהה את התנועה אבל מעניק יתר תנופה לסולמיות המהירה שבעקבותיו. הסולמיות מעמתת בחלקה כיוון יורד מול כיוון עולה בו-זמנית.

יחידת סיכום לחטיבת נושא שני

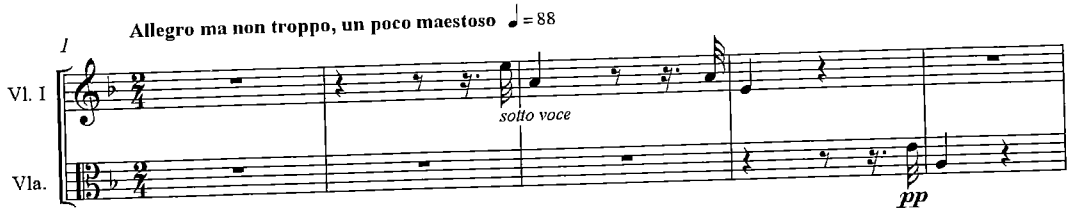


בנויה משתי פסוקיות קצרצרות המציגות ניגוד חריף בכל התחומים: במקצב, בעוצמה, בארטיקולציה, בכלים. במנח, במנעד. החזרה עליהן מודולטורית.

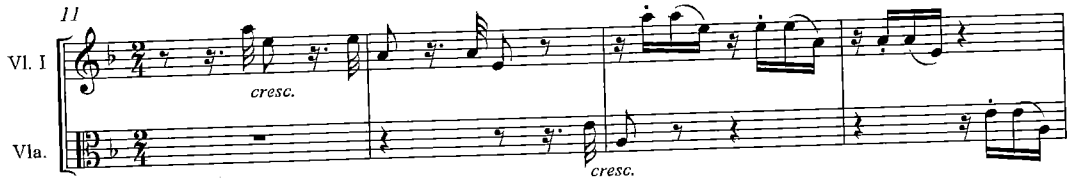
בפסוק הפותח תבנית מקצב מנוקד בצלילי סקונדה קטנה, באופי חודר, תקיף (התבנית הזאת קשורה בקשר אמיץ אל המקצב המנוקד מקבוצת הנושא הראשון); בפסוק הסוגר מלודיה מלטפת ורכה במנעד ספטימה.

סימני דרך

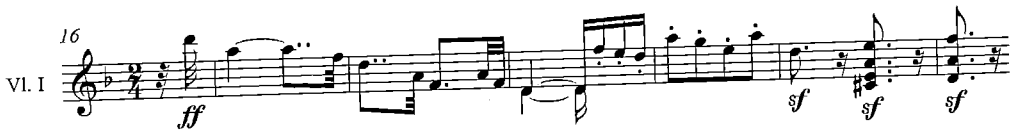
הפרק נפתח ברחש עמום ומסתורי של הכינורות והצ'לי המעובים בצלילים ממושכים של הקרנות. דרך מסך ערפילי זה, מוטיב קצר מפלס לו דרך מלמעלה כלפי מטה בכינורות, בויולות ובבסים.



המשפט חוזר פעם נוספת, ואחר כך מתפתח במהירות קרשנדו גדול, בו המוטיב מופיע ביתר תכיפות ובדחיסה מהירה

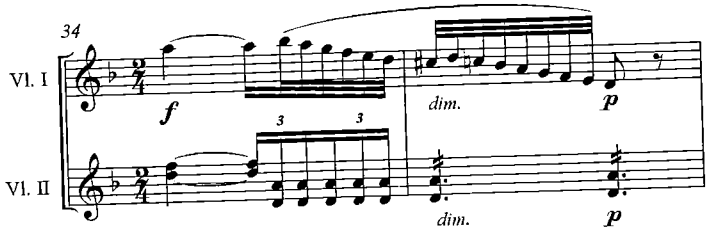


בהגיע הקרשנדו לשיא, "מתפוצצת" כל התזמורת באוניסון בפורטיסימו בהשמעת הנושא הראשי בסולם רה מינור:



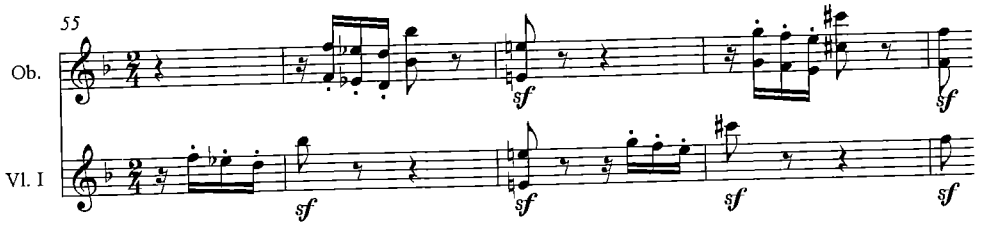
אחרי כמה אקורדים מודגשים, יורד המתח, מופחתת העוצמה, ומתפתח דו שיח קצר בין שני אלמנטים מנוגדים בסקוונצות הרמוניות ומלודיות קצרות.

עוד סדרת אקורדים מוטעמים –עצירה על אקורד קדנציאלי – וקריסה מהירה אל תוך האדמה:



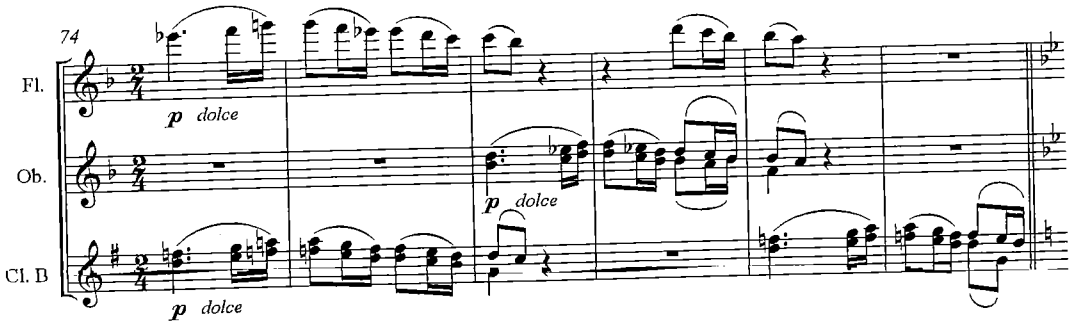
חוזר הרחש המסתורי כמו בפתיחה. הוא חודר בהדרגה אל כל התזמורת, ועמו המוטיב הראשון המפלס דרכו תוך התעצמות אנרגטית, המובילה שוב לתזמורת במלואה בפורטיסימו. ושוב מתלכדת כל התזמורת לאוניסון עז בהשמעת הנושא הראשי, הפעם בסולם מג'ור – סי במול.

שבריר של הנושא, מחלקו השני, חוזר שוב ושוב, כשהוא נזרק מכלי הקשת לכלי הנשיפה ובחזרה.

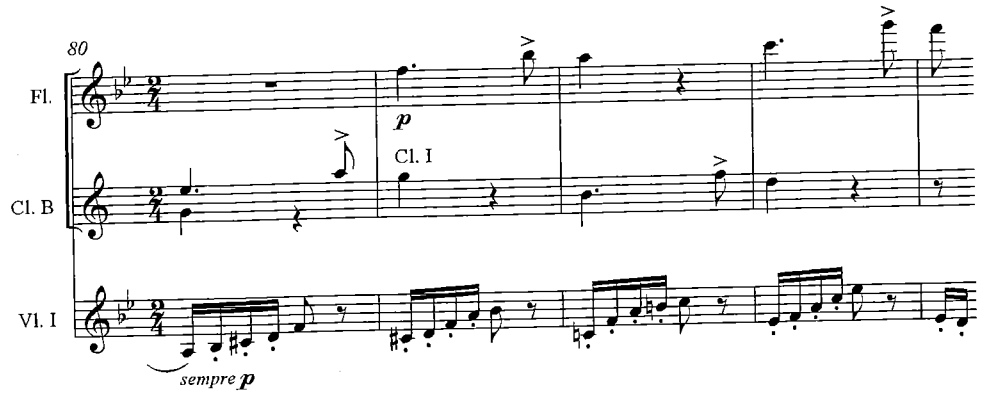


המוטיב מטפס, מצטופף ומתעצם ובסופו של דבר מוביל לנושא מלודי נוסף, בפורטה, המסכם את היחידה:

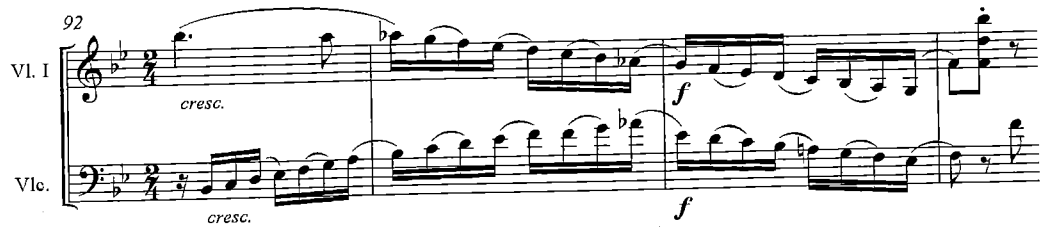
הנושא המודגש הזה חוזר בואריאנט פלורידי ובקנון, ואחריו מתפתחת רגיעה: כלי הנשיפה מעץ במלודיה רכה העוברת מכלי לכלי, ומשמשת כעין מבוא לחטיבת הנושא השני



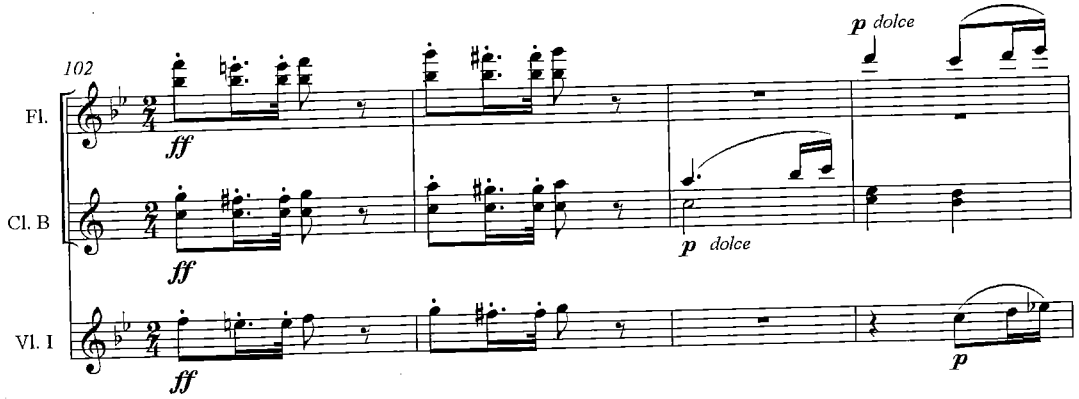
האופי הרך בלגטו נמשך בנושא הממריא בצעדים רחבים ובמקצב מנוקד בכלי הנשיפה, כשמתחתם כלי הקשת בליווי עצבני, ההולך ומתעצם



הווריאנט הסינקופי שלו מוביל להתעצמות מחודשת באמצעות סולמות בכיוונים מנוגדים החוזרים בגלים כמה פעמים, כשהם עוברים בין סולמות שונים

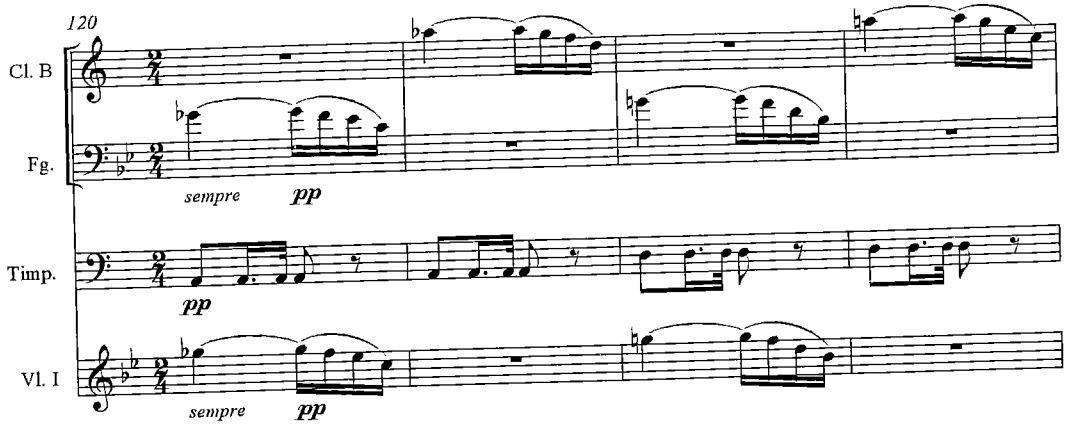


הם מובילים לשיא בפורטיסימו בנושא המסכם את חטיבת הנושא השני, שבו ניגודיות חריפה בין מקצב מנוקד חריף ותובעני, לבין מתיקות מלודית שירתית וענוגה.



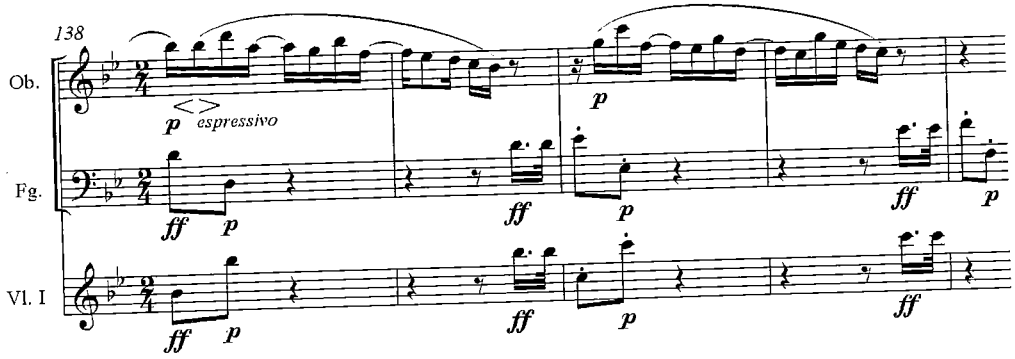
בחזרתו עובר הנושא הזה במפתיע למג'ור.

מבעד לצלילים הממושכים בפיאניסימו בוקע חרישית המקצב התובעני, ואחריו מופיעים סולמות יורדים וריצות מודולטוריות בעליה; אלה מעבירות אל אלמנט מלודי חדש, שירתי, החוזר בהדים, כשהוא נזרק מכלי לכלי, מעל מרקע של הטימפני במקצב המנוקד

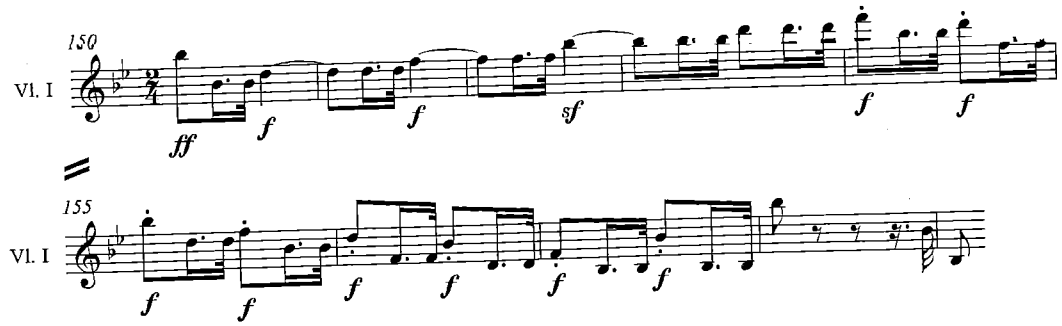


החזרות עליו מתפתחות לקרשנדו, הופעותיו הולכות ונדחסות בזמן. אחר-כך יחידות סולמיות מהירות בקו מתאר קעור רודפות זו את זו ובונות שיא חדש.

תבנית מלודית חדשה, הגולשת ברכות שירתית כלפי מטה בכלי הנשיפה מעץ, הנקטעת מידי פעם על ידי התבנית הריתמית החריפה חוזרת בסקוונצות כמה פעמים



את התצוגה חותמת קודטה שעליה חולש כמנצח המרכיב המנוקד בעוצמה מלאה, בהופעות צפופות בכיוון עולה, אחר-כך בכיוון יורד, ולבסוף בצלילים פועמים לכבוד סיום התצוגה.

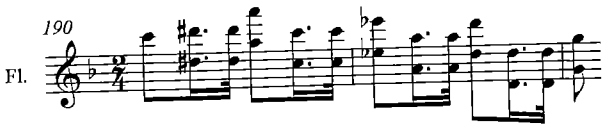


לפתע מתמוטטת חגיגיות הסיום אל תפנית חדה לקראת הפיתוח.

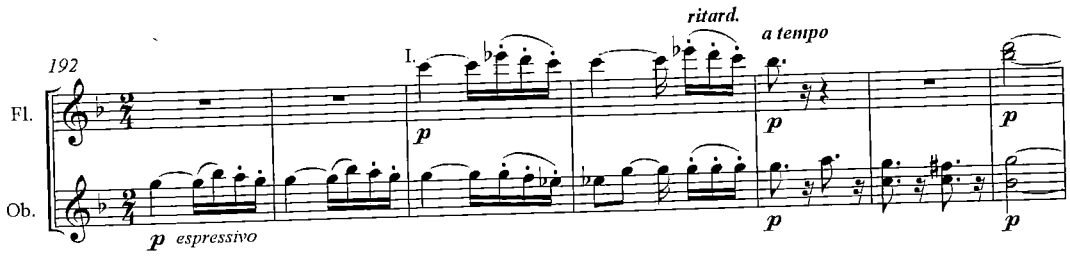
הרחש המסתורי של הפתיחה חוזר כרקע למוטיב שהופעותיו באות כקודם בגל יורד וחרישי בכלי הקשת. מרחוק נשמעים רמזי צלילים בתופים ובחצוצרות, וצלילים ממושכים בקרנות. הפעם הרחש אינו בונה שיא, אלא חוזר בגלים נוספים חרישיים, חלקם בגוון מג'ורי.

הגל החמישי שונה במלודיה ובמרקם. כלי הנשיפה הם הנושאים את המוטיב, והנושא הראשי מתעצב בהדרגה, תוך דיאלוג בין כלי הנשיפה מעץ.

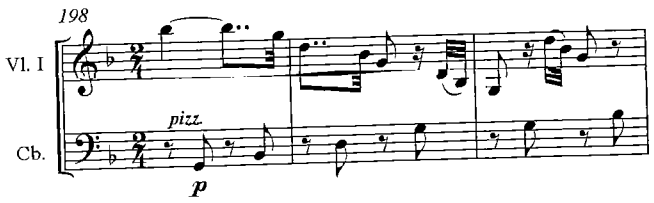
העוצמה מתגברת בבת אחת ואיתה ההתרגשות. המקצב המנוקד מצטופף ולפתע, בדיסקורד חריף מופיעה הירידה האנרגטית וההכרזתית אשר סיימה את התצוגה.



בבת אחת האווירה מתהפכת, ומתפתח- מתגלגל שבריר מלודי הלקוח מן הנושא הראשי, כשהוא נע בדו-שיח בין האבוב והחליל, ובסיומת יורדת מרגיעה ומאיטה (rit.), מאשר את הטונליות סול.



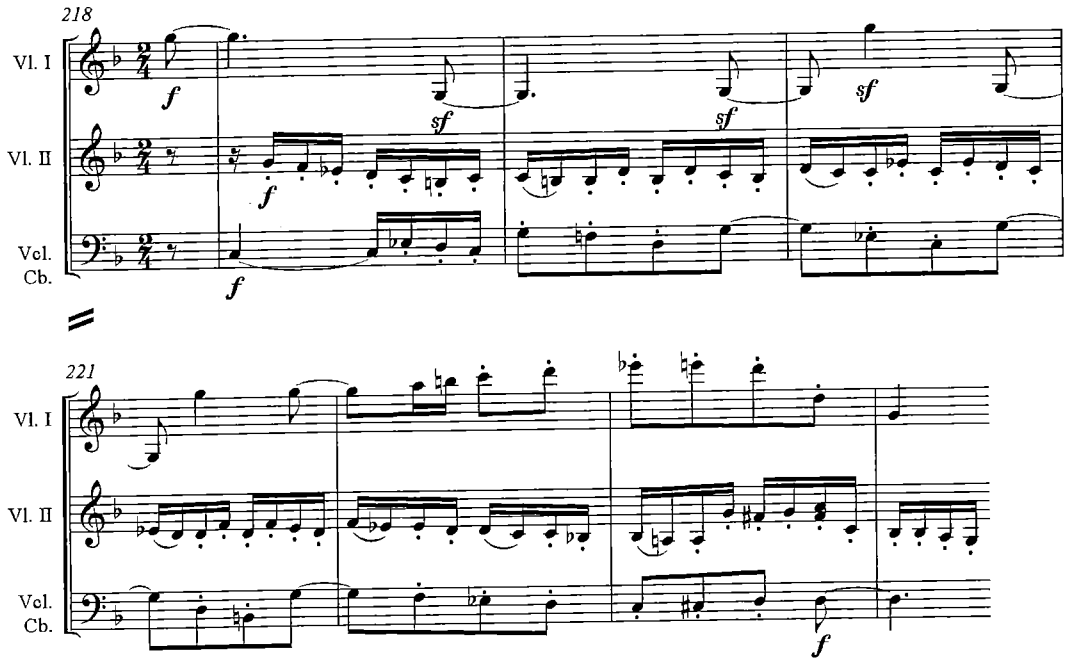
גל חדש של הנושא הראשי חוזר באופי ערני ובמרקם מועשר אל מול פיציקטי בכוון מנוגד בבסים.



מתפתחת התעצמות, התרגשות והדגשות בתבנית הריתמית התובענית, ואחריהן שוב ההכרזה היורדת הצפופה והחריפה.

שוב, בבת אחת, מופיע שבריר המלודיה מן הנושא הראשון עם הסיומת המאיטה והרוגעת, וכאן מסתיימת חטיבת הפיתוח הראשונה.

הכלים הנמוכים מנגנים את כל המרכיב השני של הנושא הראשון, והוא נפרש ומתארך עם סינקופות, כשמעליו, בכינור השני קול נגדי בזרימה מוטורית מהירה, המטפס מעלה בסיומו, ואותם מלווה נושא נגדי נוסף בקפיצות רחבות בחלילים ובכינורות הראשונים .

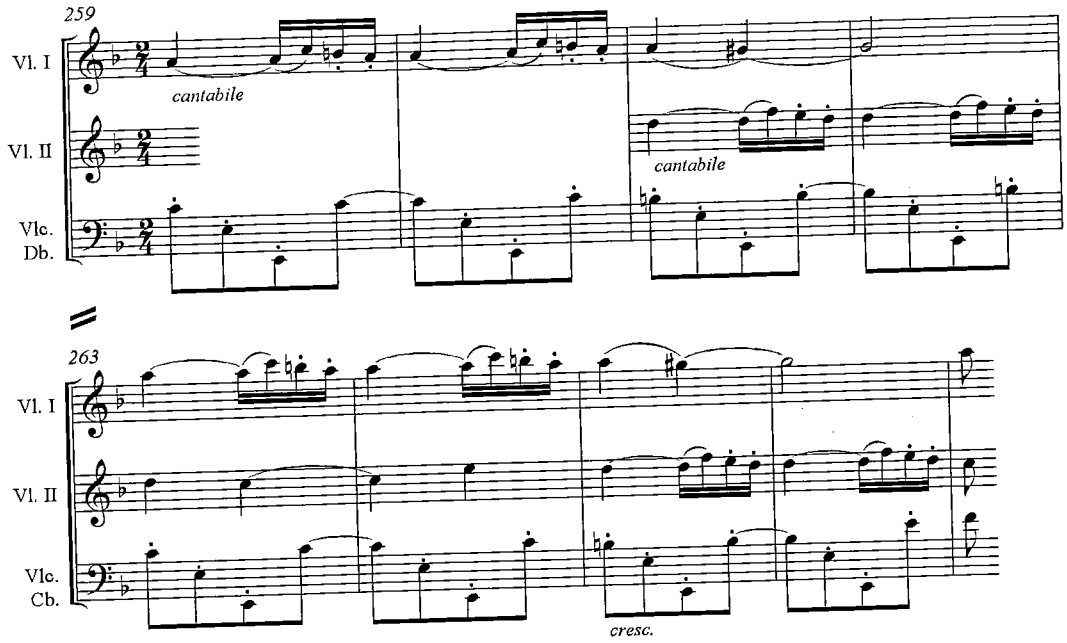


הנושא המלודי הקצר הזה, ושני מלוויו מתבררים בכניסתם השניה כפוגטו משולש שזורם במתינות יחסית. המרקם מתעבה, התפקידים מתחלפים, אך שלושת הנושאים נמצאים בו בזמן כל העת.

אחרי הכניסה השניה באה אפיזודה קצרה ללא הנושא, המסתיימת בצלילים גבוהים. הכניסה השלישית של נושא הפוגטו בצלילים נמוכים מתארכת, הולכת ונעשית מתוחה יותר, מתרחבת למנעד קיצוני, בעוד התנועה של הקול הנגדי בכלי הקשת מוגברת ומהירה יותר. בכניסה הרביעית נוטלים הבסים את התנועה המהירהבעוד הקולות המהירים מפתחים את מוטיב הקפיצות. המודולציות רודפות זו את זו והעוצמה המתגברת רומזת כאלו להכנה לשיא .

אבל השיא מתמוסס ונמוג, והחטיבה השלישית של הפיתוח מתחילה בפיאניסימו, במשחק עדין עם שבריר הנושא.

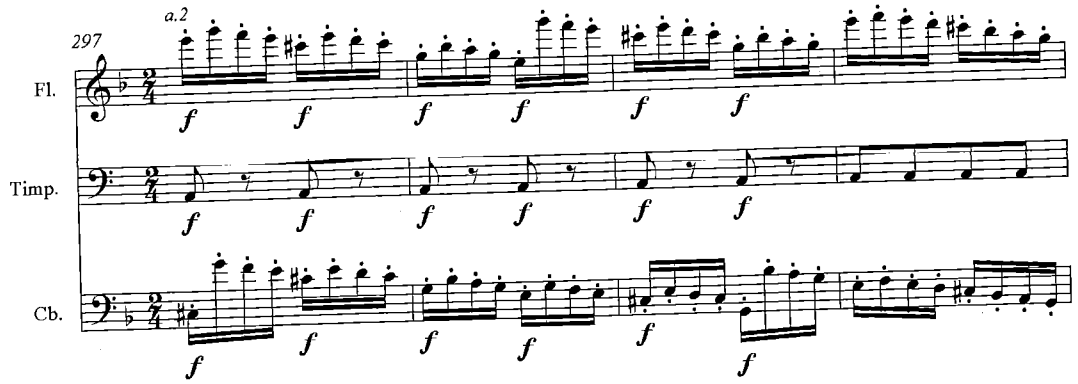
בהוראת cantabile (שירתי) – אותו שבריר מהיר מן הנושא משמש בסיס לדואט שירתי בין הכינורות הראשונים לשניים, המוכפלים באבוב ובחליל, בעוד הצ'לי מלווים במוטיב האיטי יותר מן הנושא של הפוגטו



כלי הנשיפה מעץ מצטרפים ל "משחק המסירות" בשבריר, וכלי הקשת מלווים אותם. העוצמה מתגברת לרגע בהופעות צפופות בירידה , ושוקעת שוב לפיאניסימו.

הנושא המנחם הממריא מקבוצת הנושא השני מרחף ועולה בקנטבילה, וכלי הקשת מפתיעים בווריאנט שלו העובר למג'ור בצלילים רכים. השירתיות והרוגע נמשכים גם כשחוזר "משחק המסירות".

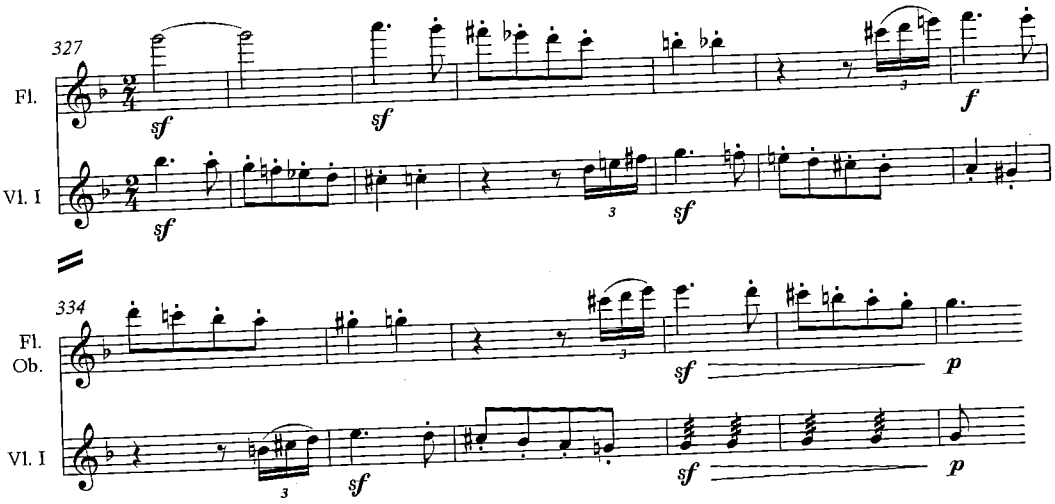
בהמשכו של המשחק מתפתח קרשנדו כללי וכל כלי המיתר וכלי הנשיפה מעץ מתלכדים בסטקטו בסקונצות יורדות של השבריר, מחוזקים באקורדים נמרצים ומוטעמים בטימפני וכלי הנשיפה ממתכת.



סקוונצות אלה מובילות אל הסולם היורד בפורטה אל הרפריזה.

הרפריזה חוזרת אל החומר הגולמי של הפתיחה לפרק. אך לא עוד בעמימות מיסתורית וחרישית אלא בקול תרועה רמה ובתחושת ניצחון מלאת הוד ועוז בכל התזמורת המועצמת על ידי הדגשות אדירות ודרדור רועם של הטימפני.

הווריאנטים מובילים להופעת הנושא על שני חלקיו, הפעם לא עוד באוניסון אלא בהרמוניה מלאה, עם התרחבות בצלילי הסיום שלו. מן הסיום משתרבבות סקוונצות סולמיות בירידה.



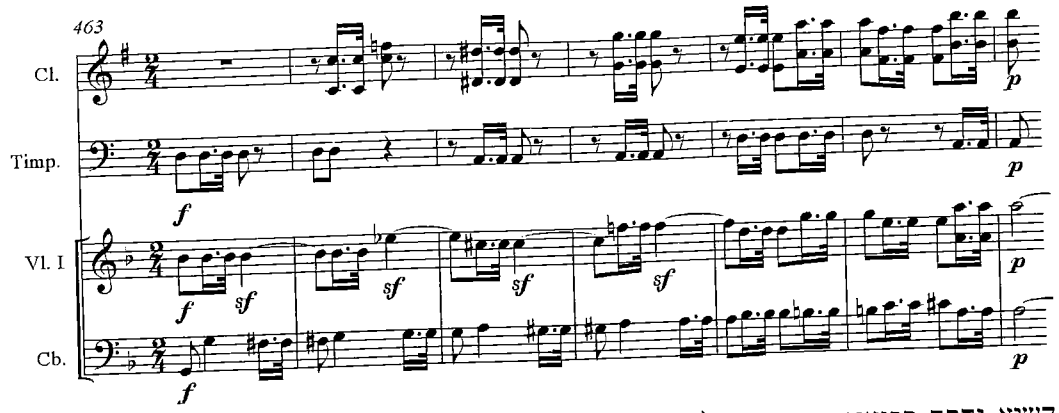
בסקוונצה האחרונה העוצמה וההדגשות שוקעים אל פיאנו ואל אווירה רגועה.

מכאן ואילך זורמת הרפריזה באפיק הרגיל, מקבילה בכל לתצוגה (למעט הטונליות, כמובן):

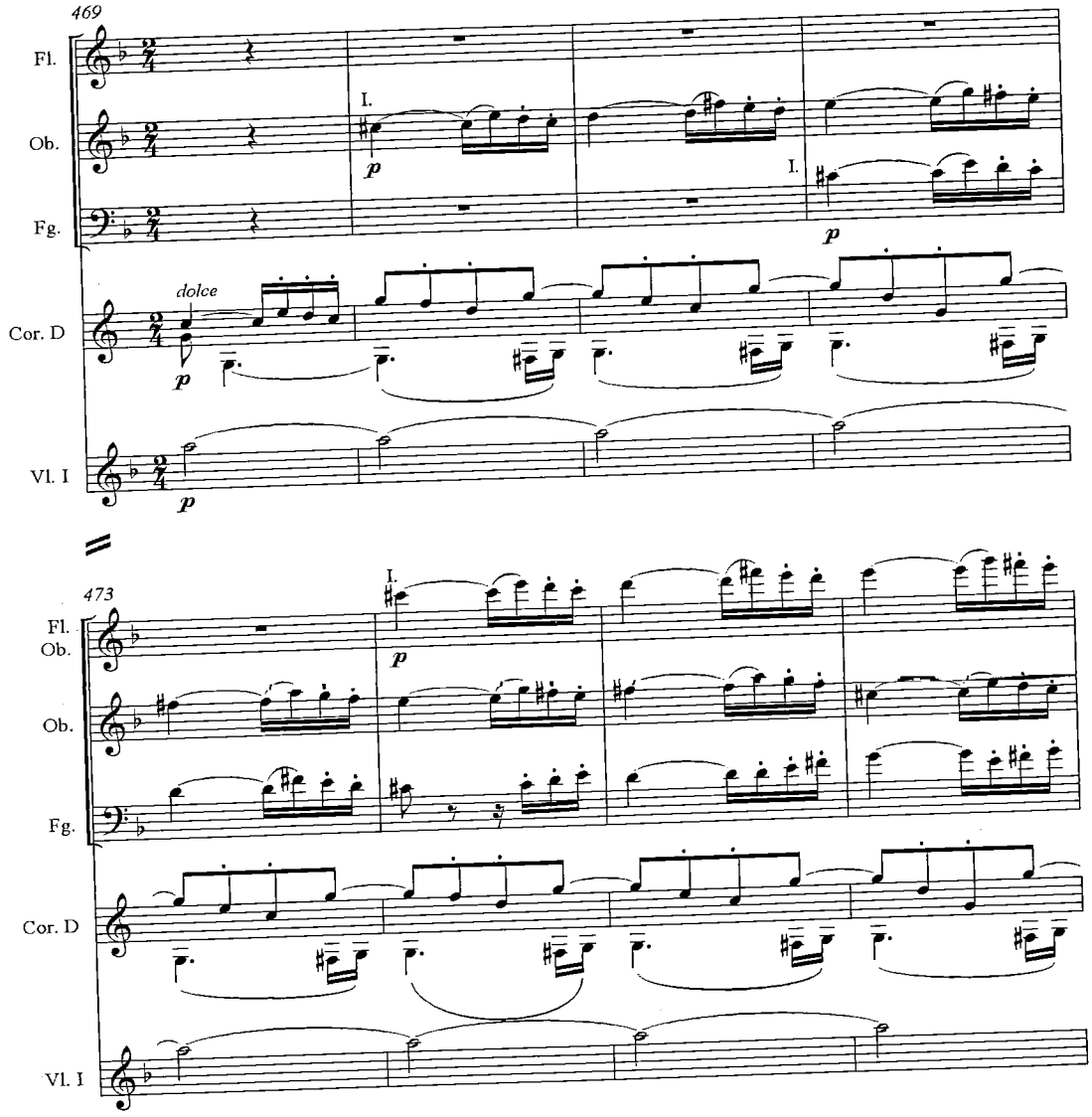
- נושא ההקדמה לנושא השני מטייל בעדינות בין כלי הנשיפה מעץ;
- הנושא הממריא, המנחם, ממשיך את האווירה הלירית ולאחריו הווריאנטים הסינקופיים הרכים;
- הסולמות בכיוונים מנוגדים באים בעוצמה מלאה בגלים שחותרים ומתרוממים אל שיא בעוצמה ובגובה;
- הנושא המסכם של חטיבת הנושא השני הפעם הפותח הנמרץ והחזק במינור ולעומתו הסוגר הריגשי והרך במג'ור;
- המקצב המנוקד הבוקע חרישית מבעד לסולמות;
- האלמנט המלודי היורד ומופיע בסקוונצות;
- ריצת הסולמות הקעורים;
- הגלישה המלודית הנקטעת על ידי המקצב התובעני
- ולבסוף הקודטה של חטיבת הנושא השני כולו, המתנהלת במקצב המנוקד על פני ארפג' הטוניקה רה מינור

ללא שום חיתוך מתחילה פתאום בשקט הקודה: הנושא הראשי בגלים חרישיים שרודפים ונכנסים זה בזה בסקוונצות ובנדידה בין הכלים, מתרחקים טונלית וחוזרים. מולם נע הבס בפיציקטו בתנועה נגדית, ברקע רוטטים הויולות והכינורות השניים, בעוד הקרנות מושכות צלילים ארוכים. הגלים הולכים ומתקצרים, ובהדרגה מתפתח קרשנדו, המגיע לשיאו בסולמות המנוגדים עם עצירה רגעית.

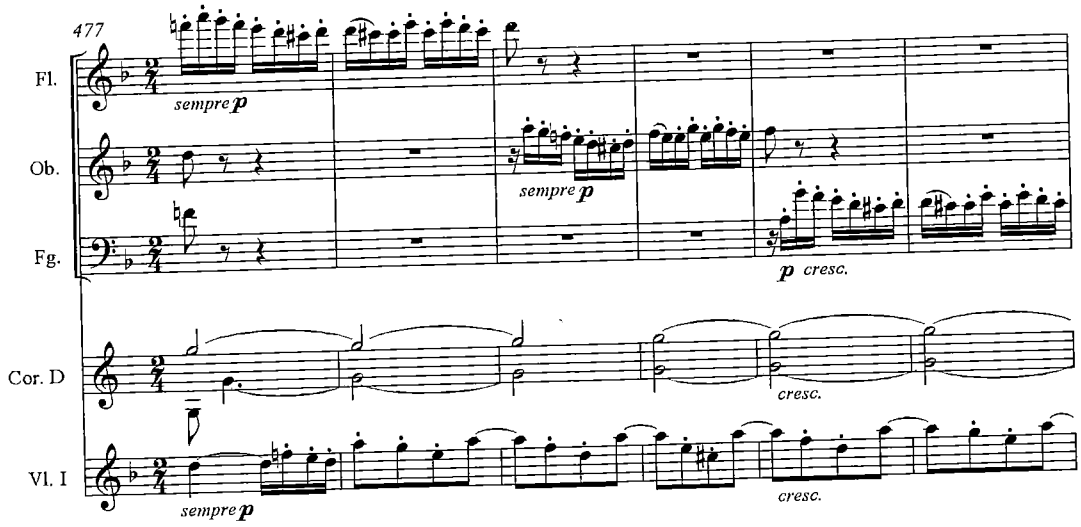
הסולמות שבים וחוזרים בסקוונצות שצוברות מתח, עד שפורץ ועולה המוטיב המנוקד ומאחד את התזמורת ומוביל לשיא.



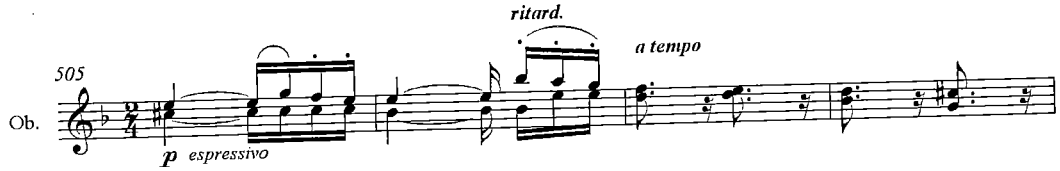
השיא נחתך בפיאנו פתאומי במלודיה מג'ורית המפתיעה בבהירותה – ושוב בטהובן נשאב אל הנושא ששימש כאלמנט מרכזי בפיתוח. הפעם הוא מופיע במתיקות בקרנות ומעליו כלי הנשיפה מעץ בחיקויים המזכירים את הנושא הנגדי מן הפוגטו בפיתוח, בעוד כל המיתרים מושכים צליל ארוך – "לה".



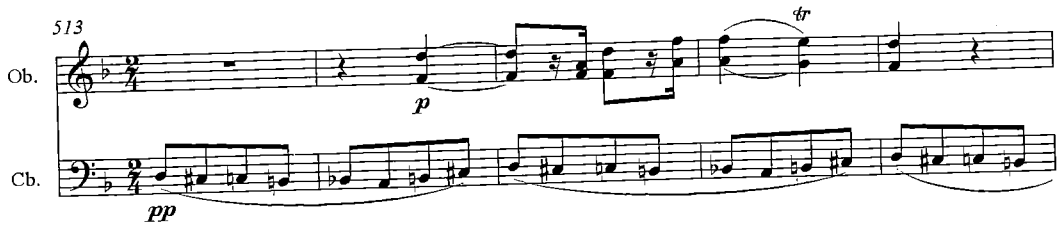
השקט והשלווה נמשכים אך התפקידים מתחלפים: הקרנות מושכות את ה-"לה" הארוך, כלי הקשת, באוניסון נוטלים את התבנית המלודית, וכלי הנשיפה מעץ מעטרים מעליהם.



בהדרגה הולך ונאגר קרשנדו עם העליה הסינקופית בכלי הקשת עד לשיא קצר, שחוזר די מהר לפיאניסימו. הקרשנדו הבא בכל התזמורת מתפתח על הסולמות המתנגשים; לאחר שסולם עולה מגביר את המתח, נחתך לפתע המרקם הסמיך. רק כלי הנשיפה מעץ בפיאנו מאיטים את הקצב עם ציטוט מחטיבת הפיתוח:



הציטוט חוזר שוב בכלי הקשת ומוביל אל רחש חרישי ואטי של הכלים הנמוכים באוסטינטו כרומטי (המטייל בעקשנות בין הטוניקה לדומיננטה), ומהווה מעין נקודת עוגב. אוסטינטו זה מהווה בסיס לנושא מלודי חדש, טרגי ורב הבעה, המופיע בכלי הנשיפה מעץ, ואשר מזכיר את הנושא הראשי במקצבו ובהשענו על צלילי אקורד משולש



בעוד נקודת העוגב הניידת מתעצמת ומטפסת בהדרגה אל כל כלי הקשת בזה לאחר זה, חוזר הנושא המלודי בווריאנטים, אוסף כוח ועוצמה במהירות ונע על-פני הטוניקה. כשמגיע השיא, ההרמוניה פונה ומתעכבת לרגע באקורדים שעומדים על המקצב המנוקד, וכל התזמורת במרחב מקסימלי של עוצמה ומנעד. בהדר של מנצח, בכוח ובעוז רב-רושם מופיע הנושא הראשי באוניסון כללי וחותם את הפרק.

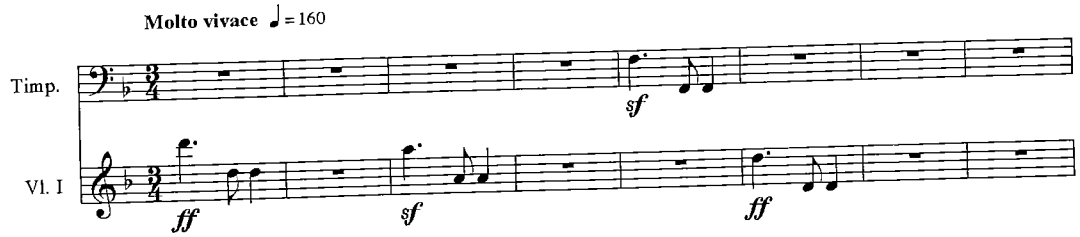
פרק שני: סקרצו (molto vivace)

על הפרק

הפרק נע במהירות רבה עד כדי תחושה של קוצר נשימה, ואופיו חריף וחסר מנוחה. אם מדמים את הפרק הראשון לטרגדיה, אזי הפרק השני הוא מעין דרמה סטירית הנשלטת על-ידי מוטיב בעל אופי גרוטסקי. הפרק בנוי בצורת A B A . ה-A – הסקרצו, הוא בצורת סונטה, במשקל משולש. אחריו טריו באופי מנוגד: נינוח, תמים, פשוט וחביב, במשקל מרובע. הסקרצו חוזר לאחר הטריו, ומסתיים בקודה קצרה עם איזכורים ריגעיים של הטריו. בפרק מופיעות כמה פעמים דומיות כלליות שמשסעות את תחושת ה"פרפטואום מובילה" וגורמות לציפייה טעונה ורבת מתח.

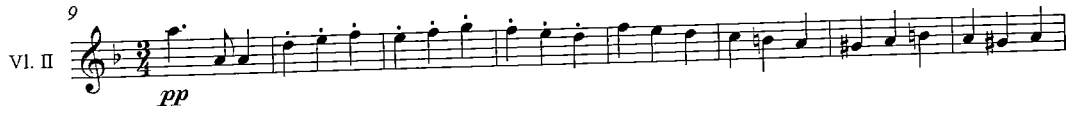
הנושאים

לפרק הסקרצו מעין מבוא הבנוי ממוטיב ריתמי מפתיע, חריף וקשה בקפיצת אוקטבה, באופי גרוטסקי.



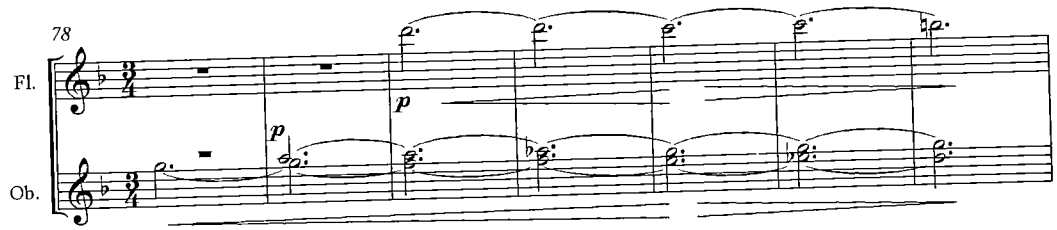
הריתמוס של מוטיב זה דומיננטי במרביתו של הפרק.

הנושא של הסקרצו צומח מתוך קפיצת האוקטבה בזרימה של רצף סולמי מפותל בערכי מקצב שווים ובסטקטו.

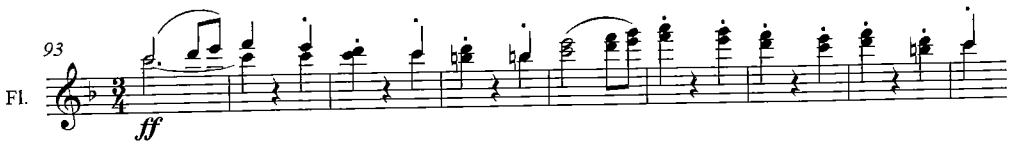


במהלך הפרק מתפקדים המוטיבים השונים של הנושא הזה בכל רמות המרקם: כמלודיה, כקול נגדי קונטרפונקטי, כאוסטינטו, כמנוף מודולטורי, ועוד.

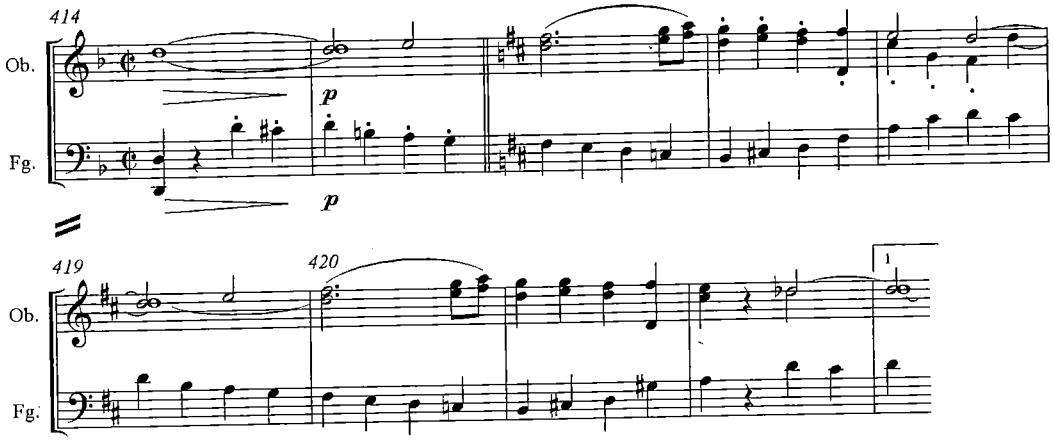
לפני כניסת הנושא השני משתרבב שבריר מלודי לירי במנעד מצומצם, בצלילים ממושכים, בקו מתאר קמור



הנושא השני "מקפץ" ולגלגני, במג'ור: אוגר אנרגיה במקצב דוחף בכיוון עולה, ומפרק אותה במקצב דילוגים

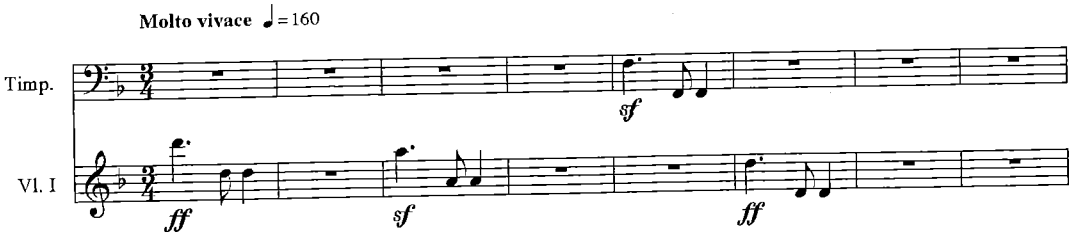


נושא הטריו הוא מלודיה חביבה, פסטורלית, במנעד קטן של קווינטה, במשקל מרובע, במבנה סגור טבעתי: הצליל האחרון הוא הצליל הראשון. את הנושא מלווה נושא נגדי במהלך מתפתל, בו הצלילים בערכי מקצב קבועים.

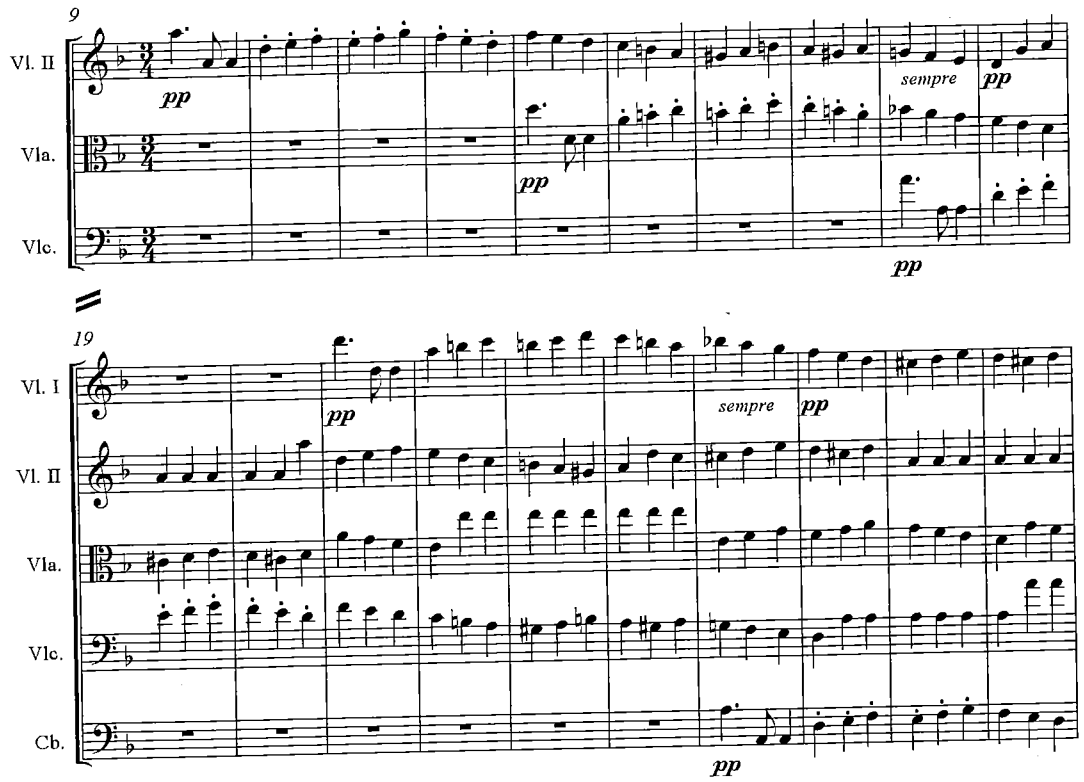


<u>סימני דרך</u>

הפתיחה ב"התנפלות": מוטיב ריתמי תקיף בנחיתה חריפה של אוקטבה, נזרק בכוח מכלי הקשת לטימפני ומשם לכל התזמורת, תוך קיטועים מפתיעים.



בפיאניסימו מופיע הנושא הראשי, בכניסות פוגטו של קבוצות כלי הקשת: כינור שני – ויולה – צ'לו – כינור ראשון:

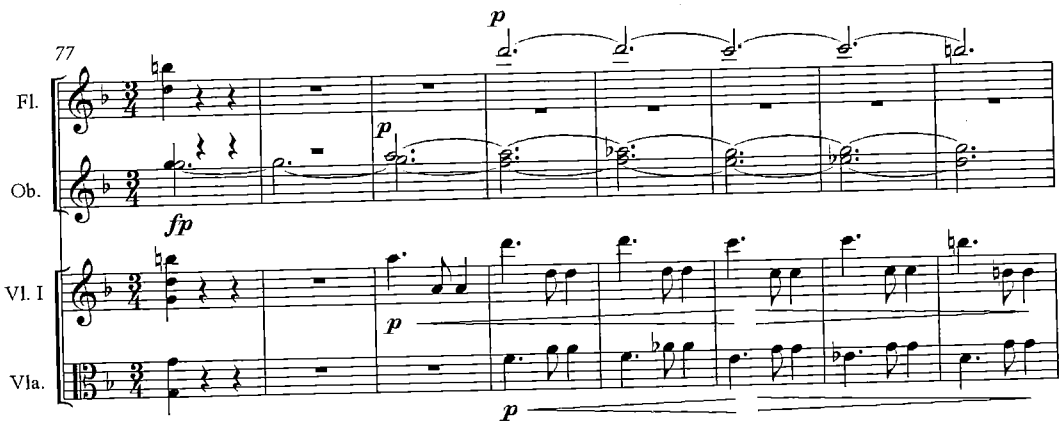


קטעי המהלך הסולמי של הנושא חוזרים שוב ושוב, נגזרים, מתקצרים ומתגלגלים סביב עצמם כבמערבולת.

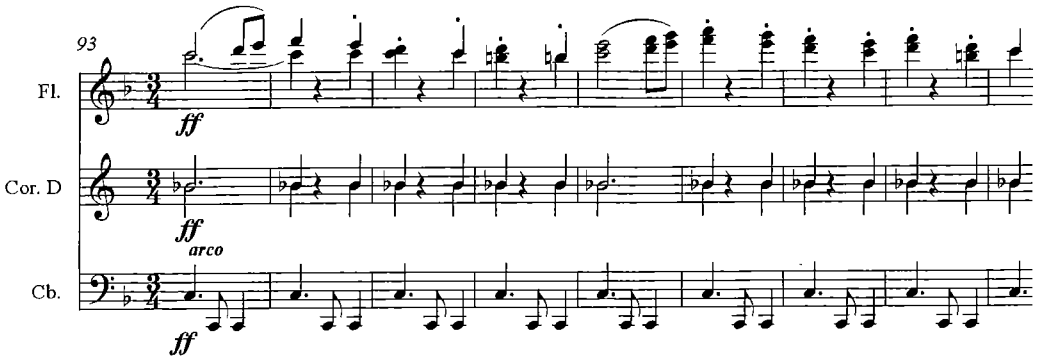
לאחר זמן מה, המרקם הולך ומתעבה, העוצמה גוברת, וכלי הנשיפה והטימפני מוסיפים ברק ועוז.

לכשמגיע השיא, חוזר הנושא כולו בפורטיסימו בתזמורת מלאה, ושוב משתרבבות אחריו חזרות על קטעי המהלך הסולמי, הזורמות יחד עם ההדגשות הצפופות ומושכות בכוח אל שיא חדש.

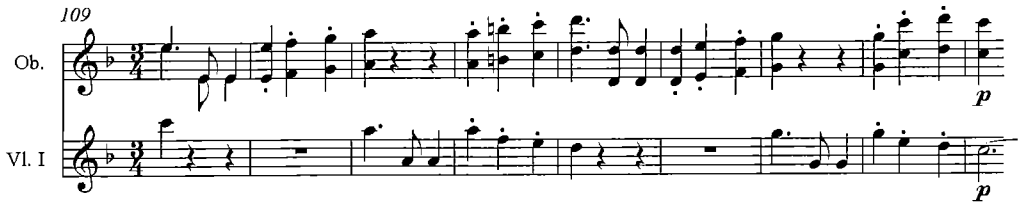
השיא נקטע בבת אחת ומפנה מקום למלודיה עדינה בצלילים ממושכים של כלי הנשיפה מעץ, מלווים במוטיב האוקטבה הריתמי המופיע הפעם חרישית בכלי קשת



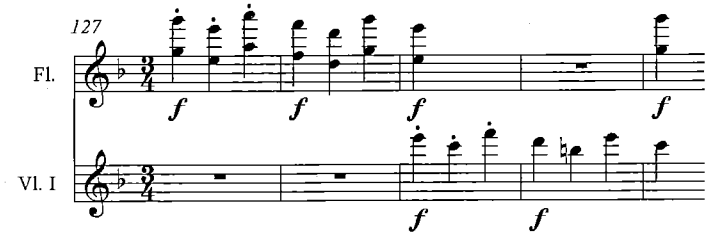
המלודיה העדינה חוזרת בשנית תוך התעצמות, ואז פורץ בכוח הנושא השני עם גיחוך של קרנות וליווי אוסטינטו של מוטיב האוקטבה הריתמי בכלי הקשת בנקודת עוגב על הצליל "דו" המעניק ניחוח עממיות לנושא



הנושא השני חוזר בווריאנט, ואחריו דו-שיח בין כלי הנשיפה לבין כלי הקשת בוריאנט מקוצר של הנושא הראשי



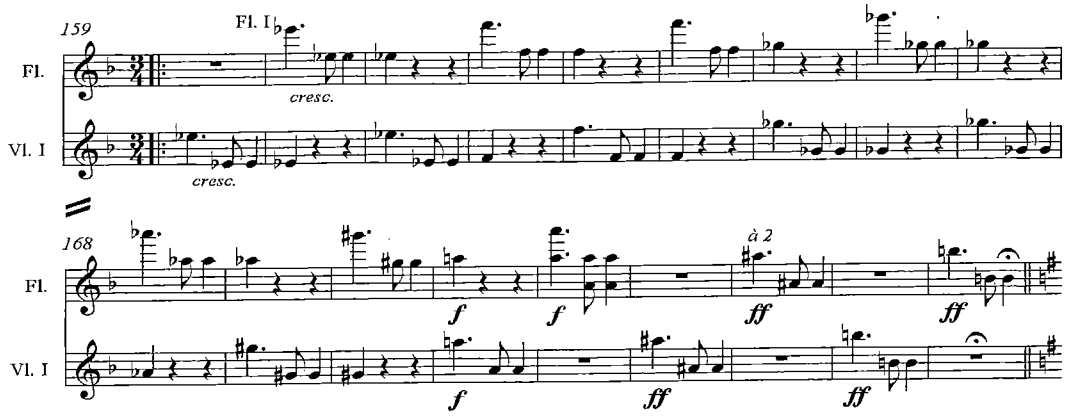
ושוב פיאנו במלודיה קצרה ממנה משתרבב הד קצר שלה, ואחריה שוב דו-שיח בין שתי הקבוצות, נשיפה וקשת :



ואז העוצמה פוחתת, וסולם עולה מוביל לסיום התצוגה, הנחתמת באמצעות כמה חזרות חרישיות על המוטיב הראשי, ואחריהן הפסקת ציפיה מתוחה.

כל התצוגה חוזרת.

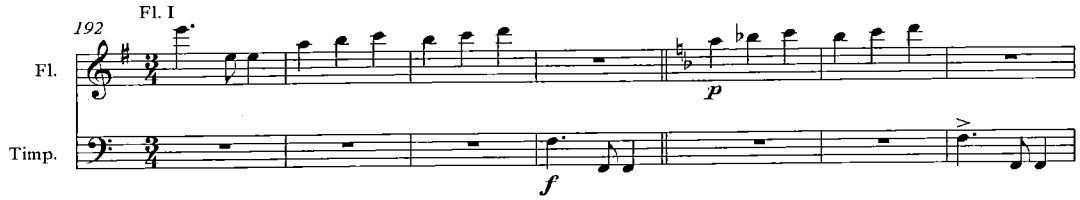
לאחר הדומיה הכללית באה סקוונצה על נוסחת הסיום הקודמת במוטיב האוקטבה הריתמי, וציפיית דומייה נוספת. ואז המוטיב נזרק וזז, נזרק וזז על פני סולם עולה, תוך קרשנדו גדול:



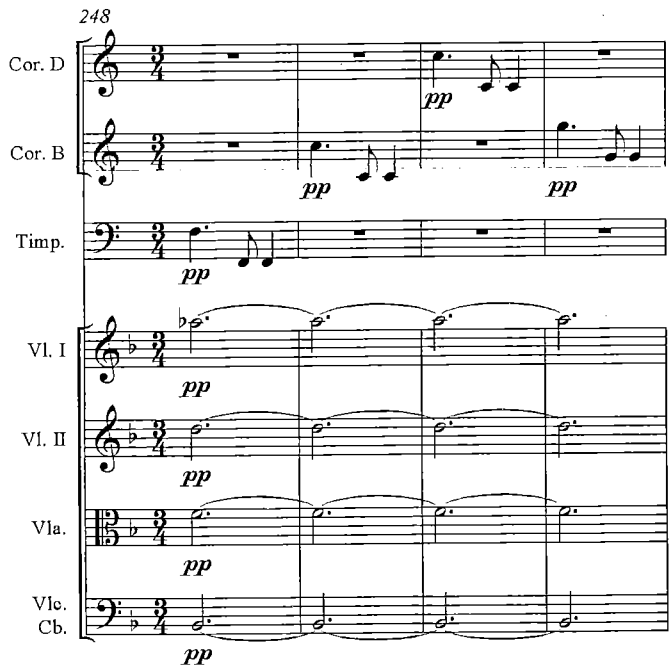
המוטיב האחרון בסולם העולה מוביל לטונליות חדשה (מי מינור) ולרגע נעצרת התנועה בפרמטה ררוכה.

אחר-כך מתחילות בפיאנו ובכלים הנמוכים כניסות פוגטו (במי מינור) בכלי הנשיפה מעץ, בפסוקיות במבנה פסוק מקוצר קמעא – שלוש תבות במקום ארבע (Ritme di tre batuti).

בהמשך, הטימפני בהופעות סולו של המוטיב הריתמי קוטע כמה וכמה פסוקיות:



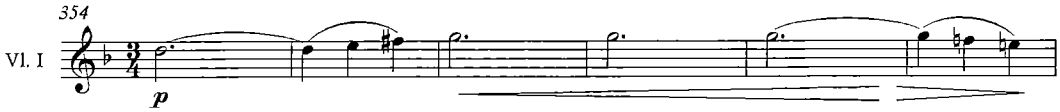
קטעי המהלך הסולמי עוברים בסקוונצות שוב ושוב בין כלי הקשת לכלי הנשיפה, העוצמה עוד יותר שקטה, ומן הפיאניסימו חוזר ובוקע הפוגטו על הנושא הראשי, בתחילה בכלי הנשיפה. אקורד ממושך בכלי הקשת, מלווה במוטיב האוקטבה הריתמי בקרנות ונקישת טימפני, עוצר מידי פעם את תנועת הריצה האנרגטית.



העוצמה גוברת, ואז בפורטיסימו כל התזמורת מתעקשת על אותו המוטיב כמה פעמים כהכנה לרפריזה.
הנושא הראשי ממשיך את הפורטיסימו של כל התזמורת, וכל הכלים הנמוכים מלווים באוסטינטו של המוטיב הריתמי על נקודת עוגב בצליל הטוניקה רה.
המהלך הסולמי של סוף הנושא הולך וחוזר, נפתח ומתארך, נוספות הדגשות צפופות.
ואז – מעבר פתאומי לפיאנו, והתנועה נעצרת במלודיה הלירית בצלילים ממושכים של כלי הנשיפה-ושוב בליווי מוטיב האוקטבה הריתמי של המבוא בכלי הקשת. המלודיה הלירית חוזרת בכלי הנשיפה, אחר-כך בכלי הקשת עם סיום בצליל החם של הצ'לי.

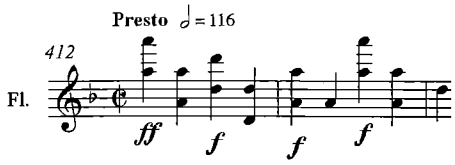
בחזרה נוספת על המלודיה בכלי הנשיפה מתפתח קרשנדו ומוביל שוב אל המוטיב הריתמי בכלי הקשת שמעליו, בכלי הנשיפה, הנושא השני המקפץ-מגחך בפורטיסימו. אחריו הווריאנט שלו, המוביל אל הדו-שיח בין כלי הנשיפה וכלי הקשת ב"תקציר" של הנושא הראשי.

אחר-כך בשקט ובתיזמור דליל מתנגן שבריר מלודיה בכלי הקשת:



הוא עובר לכלי הנשיפה, ומיד חוזרת העוצמה המלאה בדו-שיח שני.

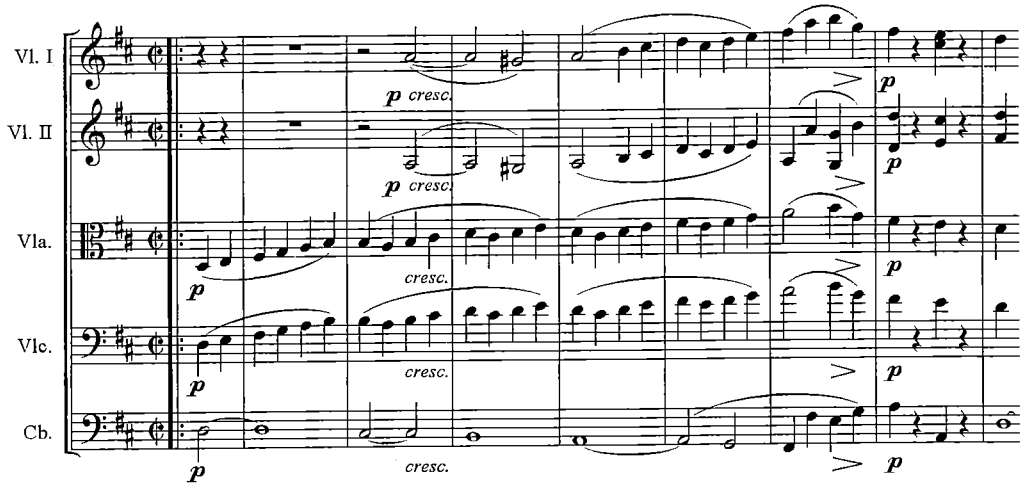
פיאניסימו פתאומי על ארפג' בכיוונים מנוגדים מחזיר אל חזרות על המוטיב הריתמי ואל נוסחת הסיום הרצופה הפסקות ציפייה.
ואז המוטיב בקרשנדו מהיר על רה מגיע אל שיא ואל השתהות על הדומיננטה.
מתחילה קודטה בפיאניסימו, בווריאנט של הנושא הראשי החוזר פעמיים
מוטיב האוקטבה הריתמי – בכל התזמורת – נדחס ומתקצר בסטרינגנדו ובקרשנדו, ולפתע קפיצות אוקטבות במשקל מרובע, וצליל ארוך ומתמשך של הטרומבון במשלבו הגבוה מבשרים את הטריו.



הטריו נפתח בצלילים ממושכים ומרגיעים של הנושא החביב המתנהל בחזרות-טבעת, באבובים וקלרינטים, ומולו בבסון זרימה שקטה ונינוחה בסטקטו בפיתולי הקול הנגדי.

הפסוק חוזר פעמיים.

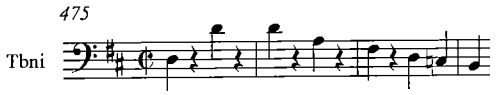
החטיבה השנייה שח הטריו מתחילה בכלי הקשת הנמוכים, והיא עונה לנושא בווריאנט מלודי יפהפה של הקול הנגדי.



הפסוק חוזר בווריאנט.

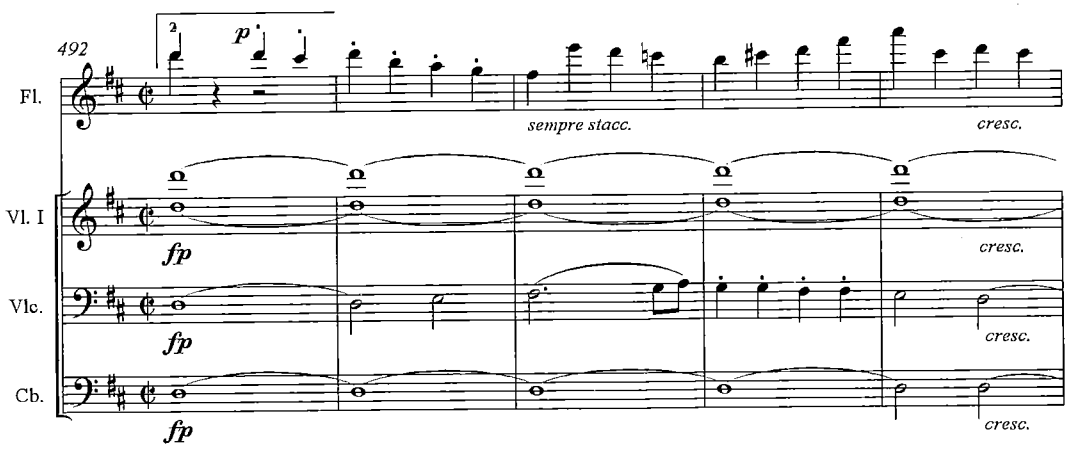
אחר-כך מנגנות הקרנות את נושא הטריו, וכלי הקשת מלווים בקול הנגדי בסטקטו חרישי.

כלי הקשת נעלמים. הבסון נוטל את נושא הטריו בעוד האבוב מנגן את הקול הנגדי. בהדרגה הופכים צלילי הנושא והקול הנגדי למעבר הרמוני ארוך, כורלי של חטיבת כלי הנשיפה מעץ (כולל הקרנות). העוצמה גוברת, ואז מנגנת כל התזמורת את שני הקולות, הנושא בחליל וכינורות, הקול הנגדי, שוב בסטקטו, בכלי הקשת הנמוכים ובבסון. הטרומבונים נכנסים לתמונה הצלילית ומחזקים את תחושת המפעם.



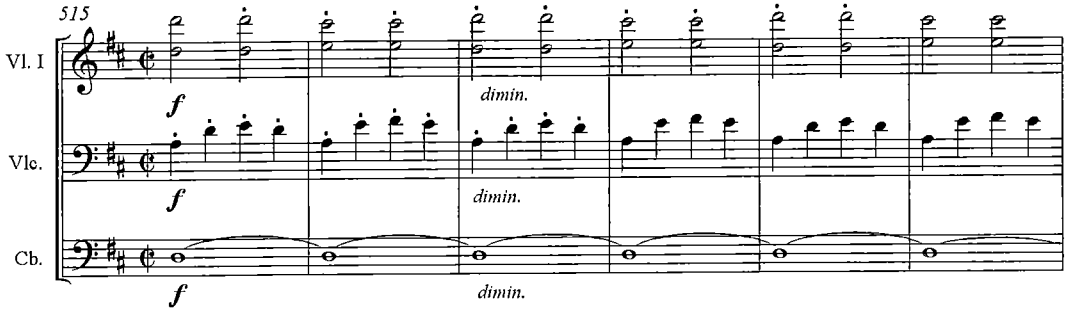
כל החטיבה השנייה של הטריו חוזרת במלואה.

הויולות והצ'לי הקלרינטים והטרומבונים, משמיעים בצלילים חמים ווריאנט של נושא הטריו, כלי העץ בצלילי הנושא הנגדי, והקרנות ויתרת כלי הקשת בנקודת עוגב ממושכת על צליל הטוניקה – רה.



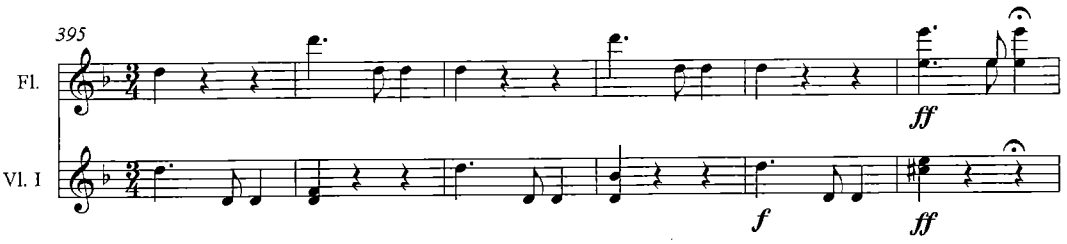
חלה הצטברות כלית, העוצמה גוברת, הטמפו מואט קמעא, התפקידים של הנושא הראשי של הטריו ושל הנושא הנגדי עוברים מקבוצת כלים לקבוצת כלים, וטבעות סירקולריות של חלקי הנושאים הולכות ומתקצרות כשהן עולות ומטפסות בסקוונצות עד לשיא של עוצמה.

המסה הצלילית פוחתת בהדרגה, והתזמורת כמו נעצרת על תבנית חוזרת קצרצרה שנגזרה מן החומר התמטי הקודם



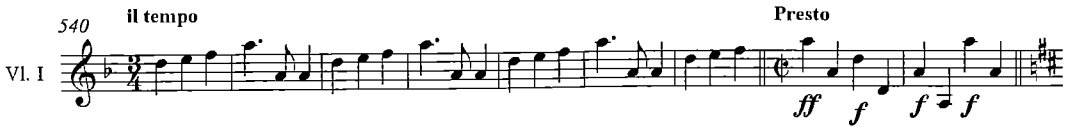
הכל שוקע אל פיאניסימו, אל מינוריזציה ואל שהייה...

לפתע פורץ באון ובדרמטיות אפלה הסקרצו, כמעט כולו. לקראת סיומו שוב הארפג' בפיאניסימו בכיוונים מנוגדים, הפסקה משמעותית, ואז חזרות עקשניות של המוטיב הראשי בטוניקה רה נזרקות בקרשנדו בין כלי הקשת לכלי הנשיפה,



ואז תפנית הרמונית חדה – ושהייה, לקראת הסיום.

מפיאניסימו מטפסת העוצמה בחטיבת הקודה לפורטיסימו כשהיא מביאה קיצור של נושא הסקרצו. הנושא מצטמצם עוד יותר, ואז, לפתע, נשמע המעבר הדחוס בקפיצות האוקטבה המבשר את הטריו:



אזכור קצר של נושא הטריו מבליח לרגע כקרן אור בהירה ומנחמת, אך הפסטורליות נגדעת בפתאומיות, ולאחר הפסקה קצרצרה מופיעות כברק קפיצות האוקטבה הדחוסות, וכהרף עין נעלם הכל.

פרק שלישי (Adagio molto e cantabile)

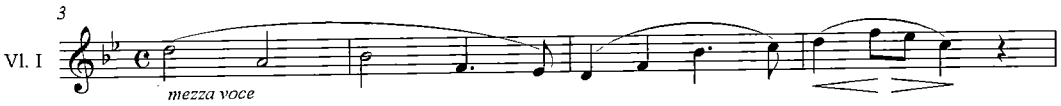
הפרק השלישי בסולם סי במול מז'ור (דרגה שישית של הטונליות המרכזית); הוא באופי מדיטטיבי, מהורהר , שלו ואף , כפי שהרבו לפרש בעבר, פאנתאיסטי במובן של זהות האדם עם אחדות האלוהות, העולם והטבע.

תקדימים של בטהובן לרוח השוררת בפרק זה מובחנים באנדנטה של הטריו אופוס 97, או פרקי האדג'יו של הסונטות אופוס 106 ו- 111.

עיצובו של הפרק במרחב הסימפוניה כולה מתקבל כסוגריים בין הסטאטי והמהורהר, לבין הנלהב והמעורר פליאה , קרי, סוגריים בין שני הפרקים הראשונים ובין הפרק האחרון.

באופן בסיסי פרק זה בנוי כפרק ווריאציות. אלא שמבנהו חריג. יש הרואים בו וריאציות על שני נושאים מתחלפים, יש הרואים בו פרק וריאציות רגיל, הנקטע על ידי חטיבה זרה, ויש הרואים בו אף צורת רונדו סונטה.

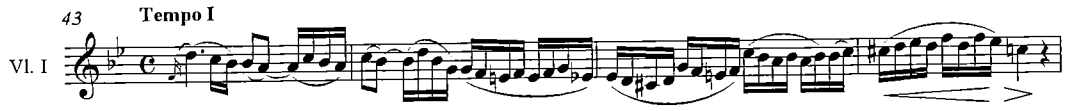
הנושא הראשי , בסולם סיb מז'ור, במפעם איטי (Adagio), במשקל זוגי ברור, שקט ושירתי, ובגוון בהיר.



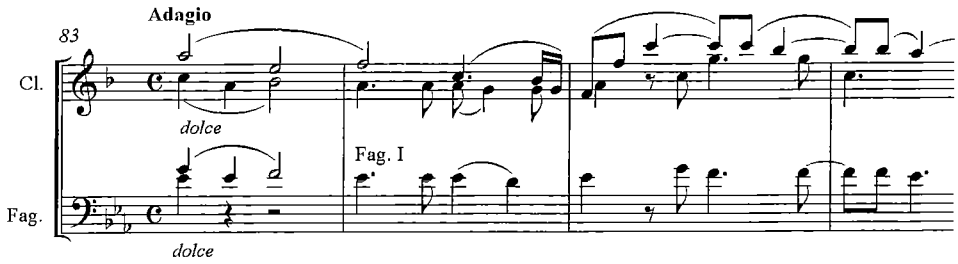
הנושא הראשון בנוי מארבע פסוקיות, ונשען על אקורד הטוניקה.

במשך הפרק, הנושא מופיע פעמים נוספות בווריאציות שונות:

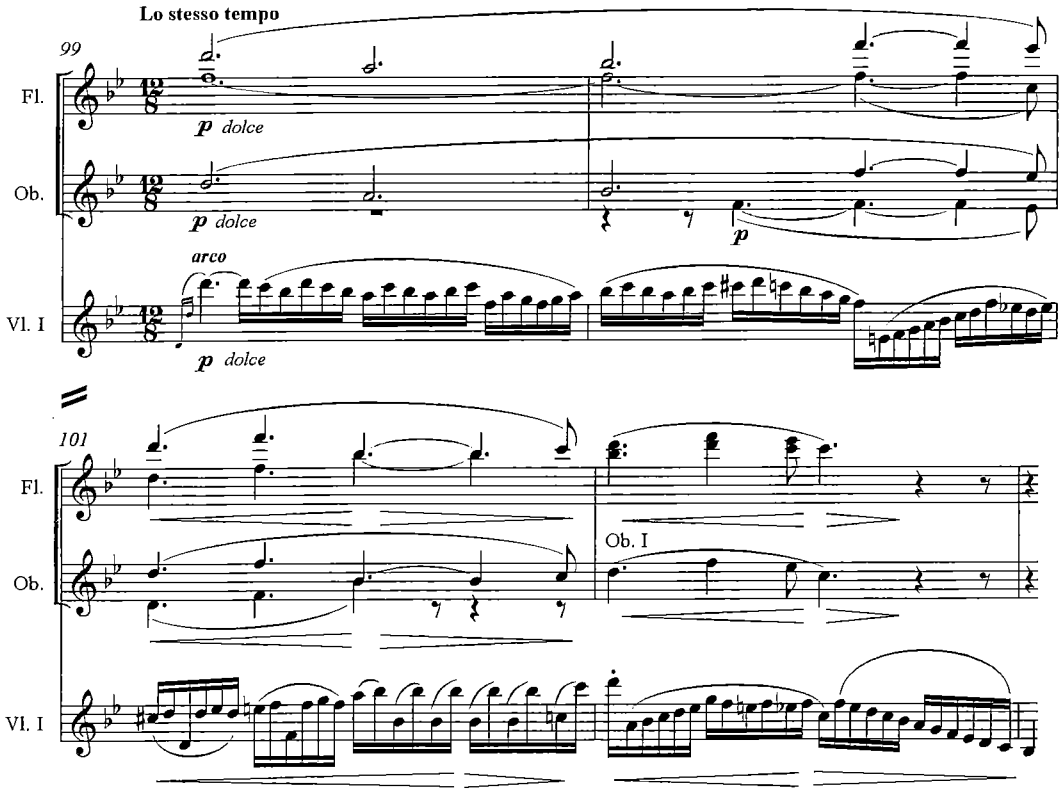
ווריאציה ראשונה על הנושא הראשון, בסיb, על ערכים קצרים של חלקי שש-עשרה ודגשים מלודיים חדשים במהלך הופעתו בכינור



ווריאציה שנייה על הנושא הראשון בידי הקלרינט הראשון ובקונטרפונקט עם הקלרינט השני, והבסונים, זוהי וריאציה מרוחקת מן המקור. איטית ורצינית יותר . פתיחתה המוזרה או המיסתורית מקורה במנעדים וברגיסטרים המרוחקים בין הכלים.

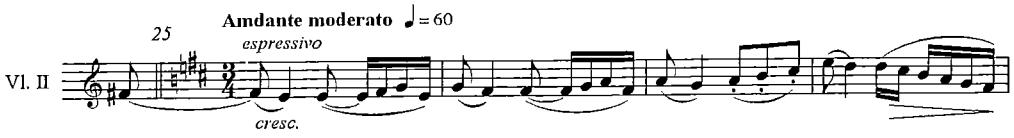


ווריאציה שלישית על הנושא הראשון, בסול מז'ור, במשקל 12/8, מושרת על ידי החליל האבוב והבסון ומעוטרת בצלילים מהירים בכינור הראשון

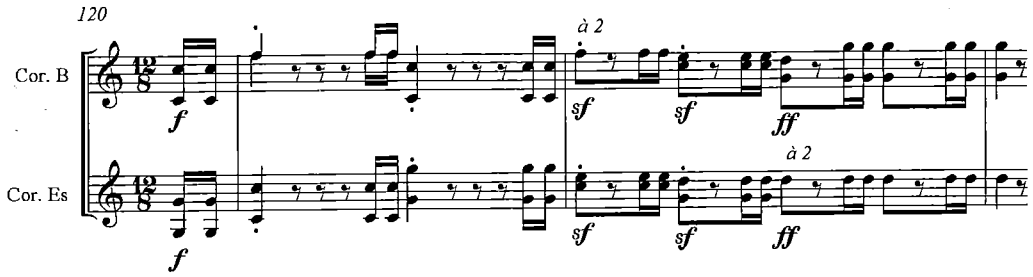


פעמיים במשך הפרק נקטע רצף הוריאציות של נושא האדג'יו על ידי חטיבת אנדנטה (Andante Moderato). פעם ראשונה היא מופיעה בסולם רה מז'ור, ובפעם השנייה בסולם סול מז'ור, בתזמור שונה.

הנושא של האנדנטה, מעבר לכך שהוא הוא במפעם יותר ערני, הוא במשקל משולש, גונו כהה יותר, ואופיו רך , לירי, ואקספרסיבי. נוהגים להגדיר את סגנונו alla polacca. הנגדת המשקל והאופי הופכים את מבנה הפרק לייחודי.



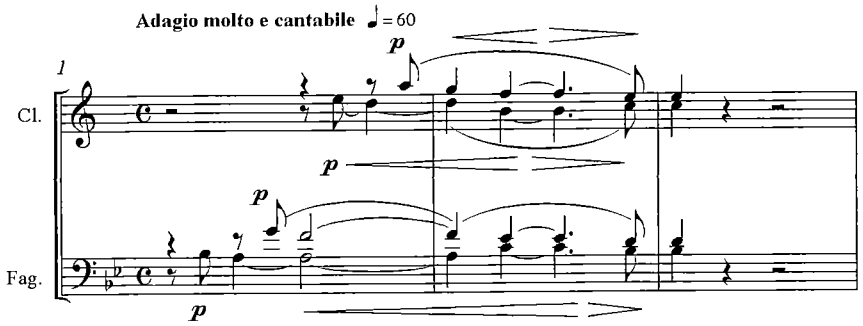
בחלקו האחרון של הפרק חודרת אליו רוח הרואית המנוגדת לאופיו עד כה, ונוצרת על ידי פנפרים עזים של הטוטי, נושא שירתי בכלי הנשיפה מעץ ו"שירת זמיר" בכינורות:



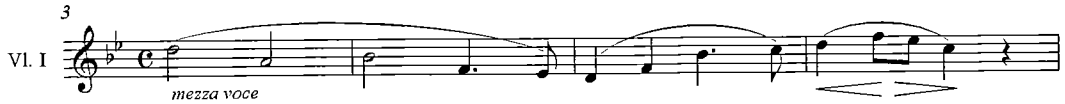
הקודה של הפרק מפגינה עושר תזמורי יוצא דופן. כל התזמורת, כולל הטימפני, מנגינם בצלילים חרישיים ביותר, אפקט שלא היה ידוע בתקופתו של בטהובן, ויש המצביעים על מקום זה כעל הוכחה לדמיונו העשיר של המלחין החרש.

סימני דרך

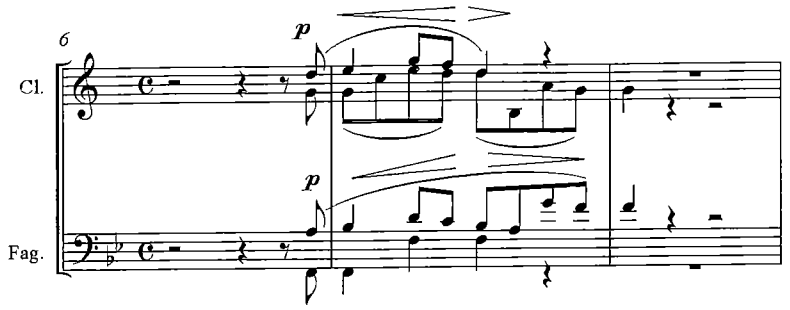
הפרק נפתח במעין חיפוש חרישי אחר מענה בצלילי הבסונים והקלרינטים במוטיב מגשש של סקונדה יורדת



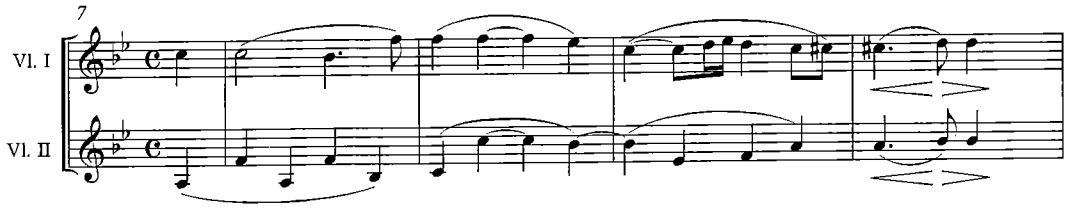
רביעיית המיתרים, ללא קונטרבסים, הכינור בראשם, עונים להם בנושא שמהלכו איטי, מהורהר, רציני. הפסוקית הראשונה של הנושא היא בקו מתאר קעור הפותח בקפיצות בירידה ומאוזן בהמשכו בעליה:



הקלרינטים והבסונים חוזרים על הסיומת בהד

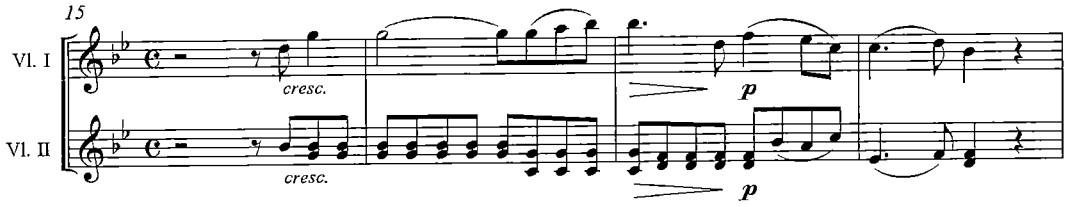


הפסוקית השנייה, בכיווניות עולה ובמהלכים סמוכים יורדים ונטייה כרומטית, מעניקה תחושה של מלנכוליה, ונענית אף היא בהד כלי העץ

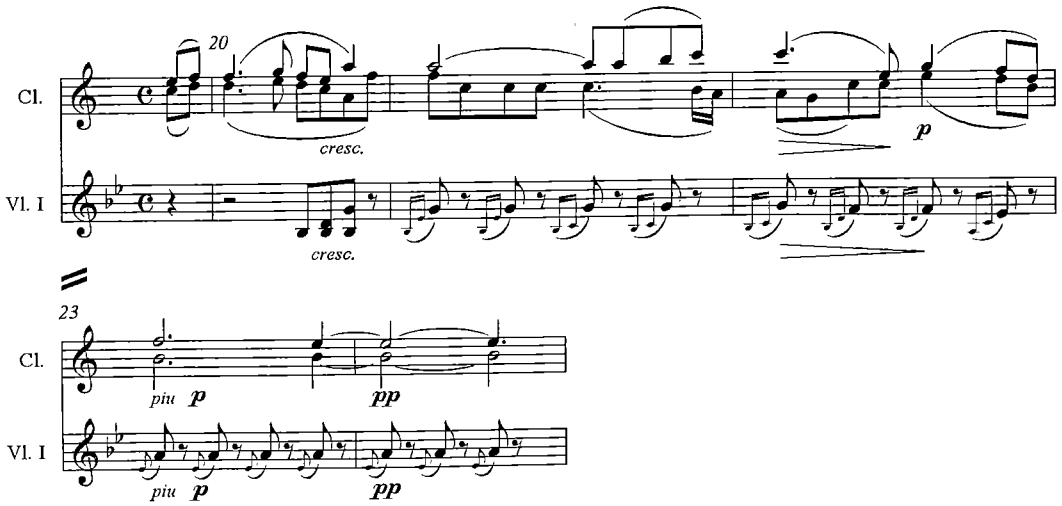


פסוקית שלישית, קצרה, מהווה מעין חזרה על חלק מן הפסוקית הקודמת, וגוררת אחריה את ההד הצפוי

בפסוקית הרביעית הקו המלודי של הכינור הולך ומתרחב מעלה מעלה, מגביר את האופי הלירי וההבעתי של הנושא. גם הליווי הופך יותר אינטנסיבי.

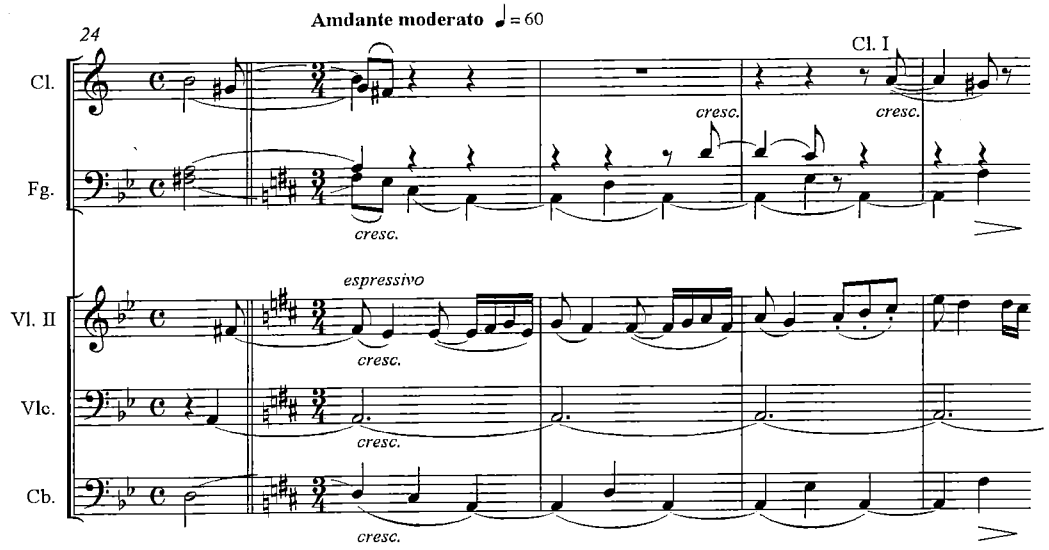


כלי הנשיפה מעץ אינם מסתפקים הפעם בהד, נוטלים את הפסוקית האחרונה וחוזרים עליה כשהם מביאים את המלודיה כולה אל שיאה. כלי הקשת מלווים בארפז'ים שבורים קישוטיים



סיומו החלקי של הפסוק האחרון מוביל אל אקורד פיאניסימו המבשר טמפו חדש וטונליות חדשה. המז'וריות החמה פולשת אל תוך האפיזודה החדשה. רעיון חדש. מלודיה חדשה , חייכנית יותר, שלובת נימה מלנכולית, כאילו מביטה אל המרוחק.

מעל התנועה הגלית והאיטית של הקונטרבס, שרים הכינור השני והויולה. מעליהם גווני הנשיפה מעץ מציירים סיומת נשית וברקע מהדהדת נקודת העוגב של הצ'לו;

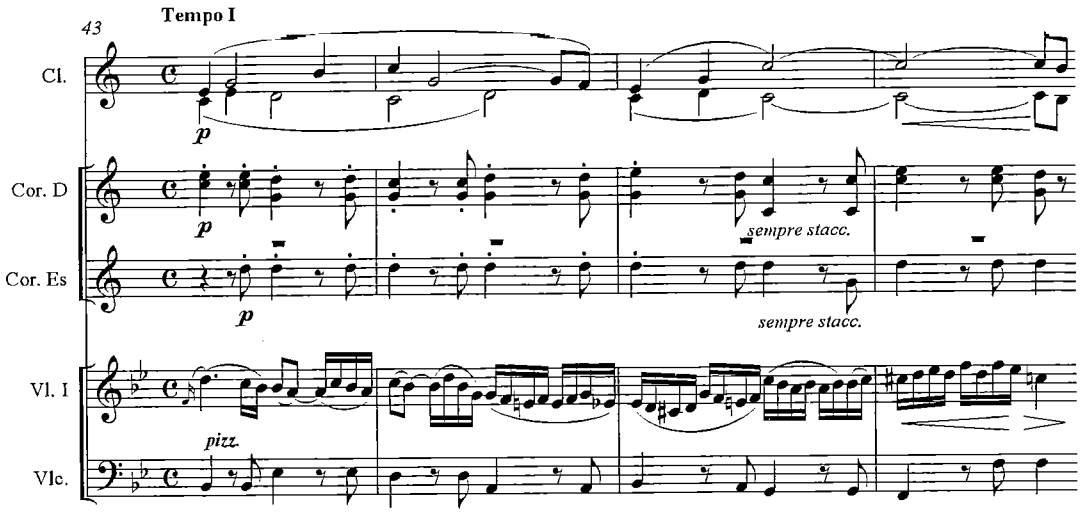


הפריודה חוזרת והפעם ברקמה עשירה יותר, בעוצמה מתגברת, עם צלילי נקודת העוגב בסינקופציה והקונטרבסים בפיציקטו.

סטייה טונאלית מפתיעה וארפז' מהסס שעולה ושוהה – מסיימים את תצוגת שני הרעיונות. האדג'יו חוזר ועמו מתחילה הווריאציה הראשונה של הנושא הראשון.

הווריאציה הפלורידית בתנועה זורמת בכינורות , כשמנגינת הנושא סמוייה בתוך הקו המתפתל.

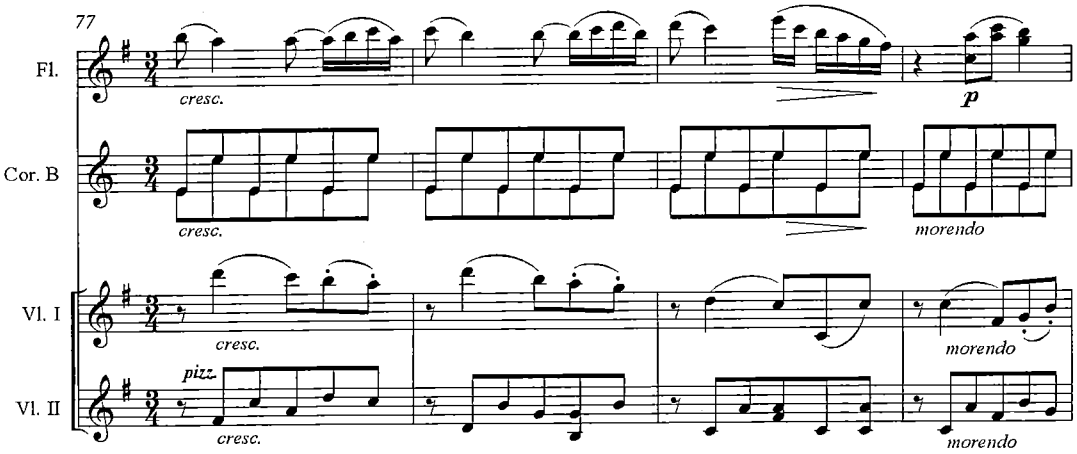
הקלרינטים ממלאים את ההרמוניה, וצלילי הקרנות בסטקטו מחדדים את הקצב בתמיכת הפיציקטו של הצ'לי.



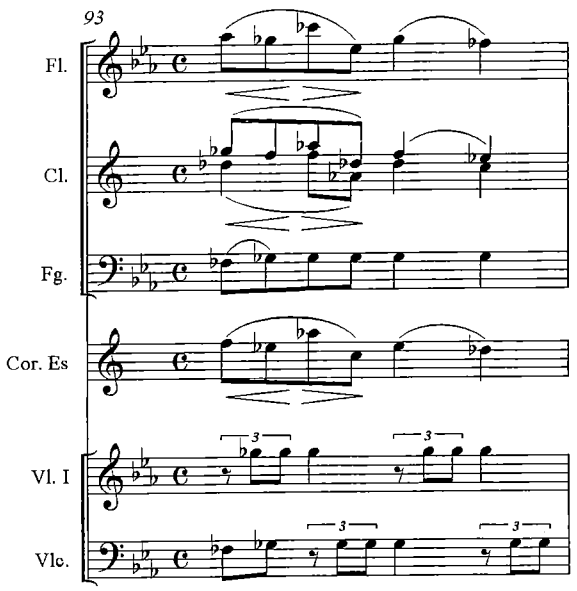
הווריאציה ממשיכה ומפתחת את כל ארבעה הפסוקים, כאשר פריחת הקו המלודי של הכינור הולכת ונפרשת במנעד רחב ובחופש הולך ומתגבר. ההד של כלי הנשיפה מעץ נשמע בסוף כל פסוק כבראשונה, ללא כל וריאציה.

עם סיום הפסוקית האחרונה בוריאציה של הכינורות, שוב נוטלים הקלרינטים את הבכורה בהשמעה חוזרת של הפסוק האחרון. אלא שלא כמו הכינורות הם משמיעים אותו במקורו, ללא ווריאציה. גם הפעם מלווים אותם הארפז'ים הקישוטיים של כלי הקשת.

דעיכה, שהייה ממושכת, סטייה הרמונית חריפה, וחטיבת האנדנטה שוב חוזרת, הפעם בסולם סול מז'ור ובתזמור בהיר יותר. את המלודיה נושאים הפעם כלי הנשיפה מעץ, הקרנות משמיעות את נקודת העוגב, וכלי הקשת עונים כהד במוטיב האקספרסיבי של הסקונדה היורדת השאוב מן הנושא.
בהמשך התנועה הופכת צפופה יותר, הקרנות בנקודת עוגב הקופצת באוקטבות, וסדרה של קויים קונטרפונקטיים בהירים יורדים בכינורות. כלי הקשת מעשירים את המרקם בארפז'ים פועמים בפיציקטו.

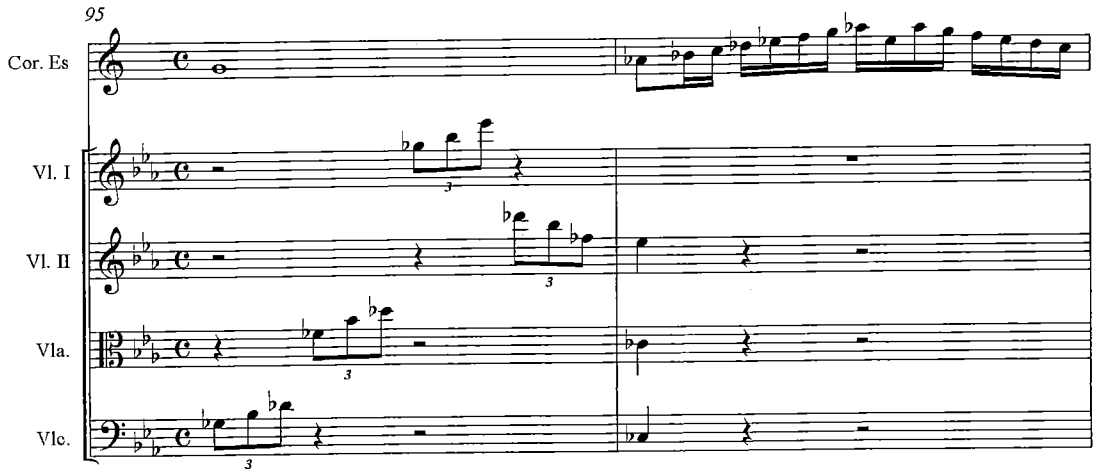


תנופת האנדנטה נעצרת לאיטה בסדרה של שברירי מוטיבים וסטייה טונאלית חריפה – והאדג'יו שב אל קדמותו, באופי יותר מאופק וכהה. בשקט הקלרינט משמיע את המלודיה, ואליו מצטרפת הקרן, תחילה בחיקוי מאוחר, ואחר כך מתלכדת עמו לאמירה אחת יחד עם החליל. מרקם קונטרפונקטי הולך ומתרחב על ידי הקלרינט השני והבסון, וכלי המיתר מקשטים בצלילים חוזרים בפיציקטו המפוזרים בחלל הצלילי.



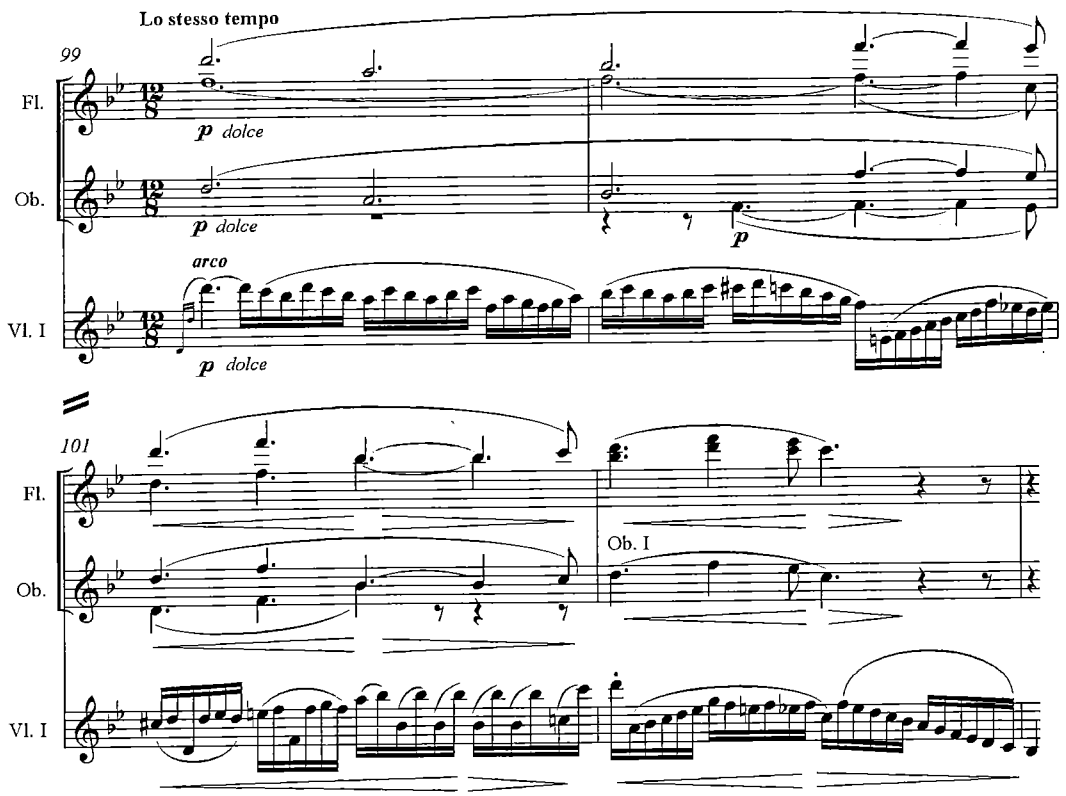
לקטע כולו אווירה מהורהרת, רכה ומרוחקת.

צלילי הפיציקטו של הכינורות הולכים ולובשים צורת שלשונים, והקרן – סולו – עונה להם בצלילים עמומים ומעורפלים ובתנועה סולמית עולה ויורדת.



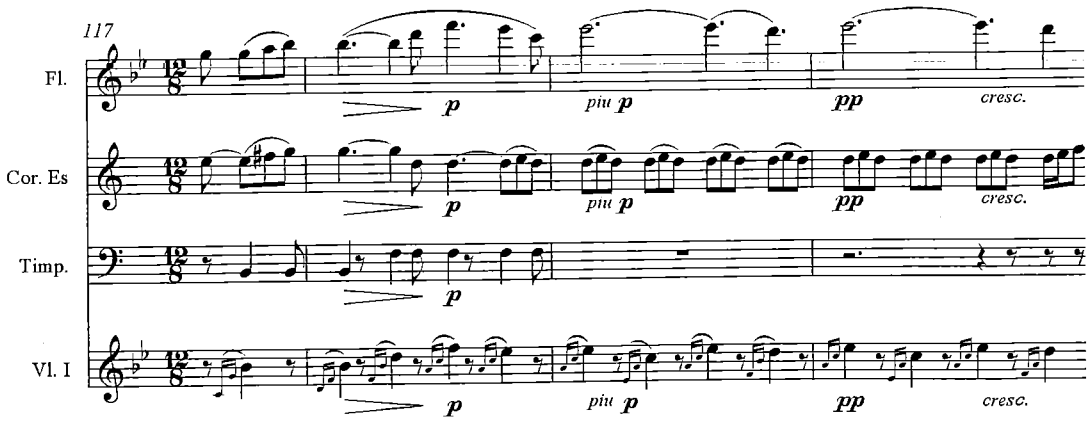
השלושנים חוזרים שוב, אך במקום הקרן העמומה מתבהרת האוירה, המצלול מתמלא ומתעשר, ומודולציה פתאומית אל הסולם המקורי, מובילה אל וואריאציה חדשה ומרהיבה במשקל 12/8.

כלי הנשיפה מעין שרים את המנגינה בצורתה המקורית. הכינור מעטר בערבסקות חדורות הבעה. הטימפני על הפעימות הבלתי מוטעמות מוסיף גוון מסתורי משלו.



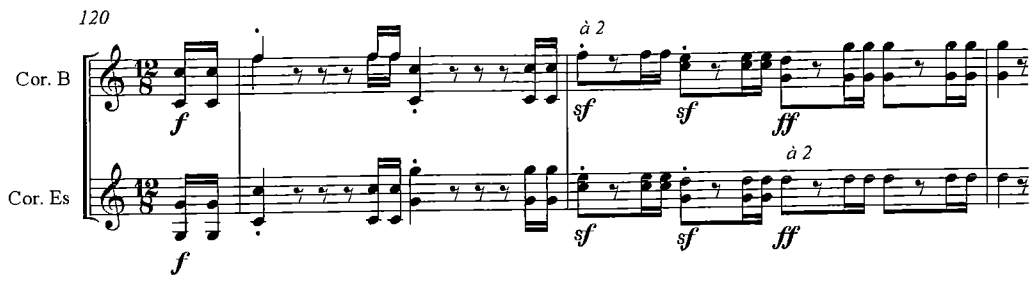
רקמת הכינורות נמשכת ומפליגה על רקע צלילי נשיפה רכים ומצע ריקודי של פיציקטו כלי הקשת. בסוף כל פסוק מפותל כזה, משתתקים הכינורות, ונחשפים כלי הנשיפה העונים בהד כבפעמים הקודמות.

בפסוק האחרון הכינורות מגבירים את מהירותם בפיגורות מבריקות, במקצבים מנוקדים, בחיוניות ובווירטואוזיות, ובגלים גואים של דינמיקה. אחריו שוב נוטלים כלי הנשיפה את השליטה במרקם לידיהם, מלווים באקורדים שבורים ותבנית סקונדרית המשמשת כשל נקודת עוגב בקרן הרביעית.

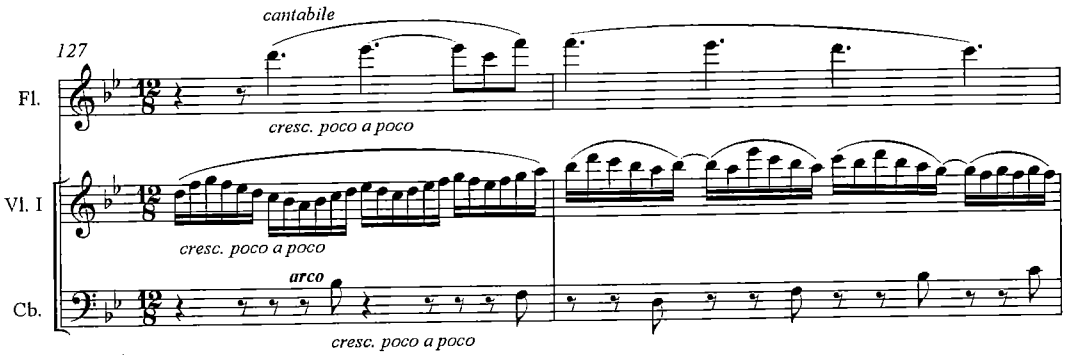


הכל כאילו נרגע - ואז

פנפרות הכרזתיות חדורות רוח ניצחון בוקעות לפתע מכלל התזמורת, כשהחצוצרות, הנכנסות כאן לראשונה בפרק, משוות להן ברק:



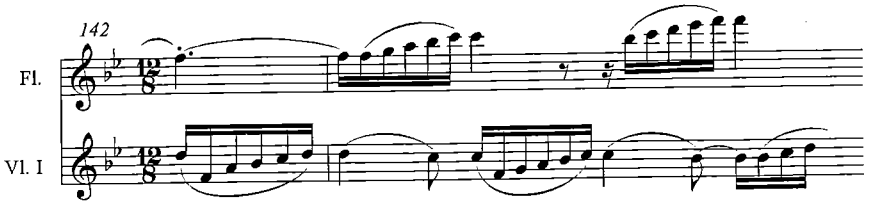
הפנפרות נעלמות, כנכנעות להדים רכים של צלילי הנושא הראשי בכינורות, ונעימה אקספרסיבית, חדשה, הנובעת למעשה ממוטיב הראש של הנושא הראשון, עולה בחליל ובאבוב, בעוד צלילי הצ'לי והקונטרבס מאמצים פרגמנט מתוך מתוך הנושא הראשון, והכינורות מפליגים להנאתם בפיתוליהם המוכרים.



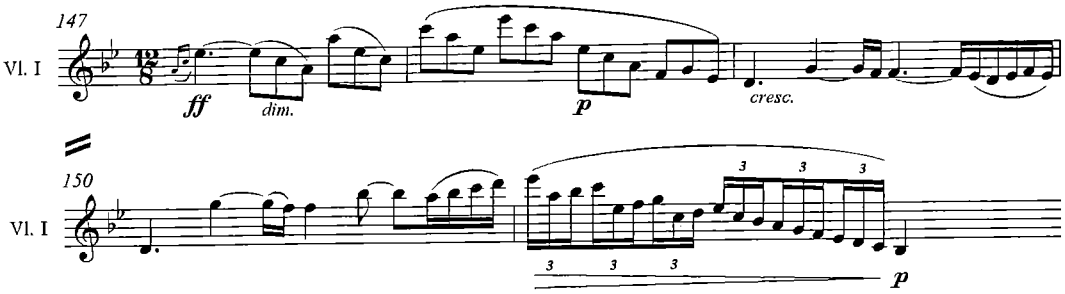
העוצמה הולכת ומתגברת, כלי נשיפה נוספים מצטרפים באוניסון למלודיה, ומשווים לה צליל צורמני משהו. הכינורות במעין טריל איטי ומתחתם כלי הקשת בהקשות עולות עד להתכנסות התזמורת לטוטי להכרזה פנפרית נוספת ברוח של גבורה .

הדים חרישיים של התרועות ממשיכות ונשמעות בעקשנות אצל הכינורות עטופים בצלילים רכים וממושכים הנוחתים במהלך כרומטי..

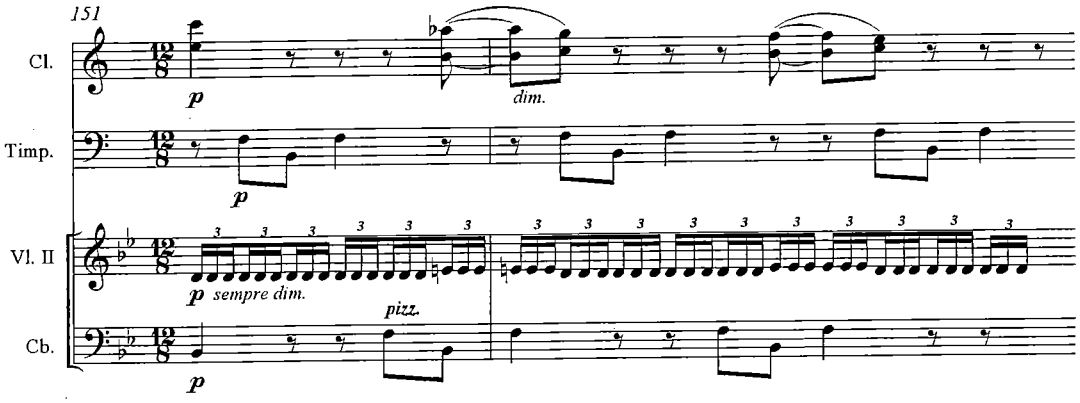
הנעימה החדשה פורחת שוב, הכינורות מזמרים בהגברה ומובילים את הזרקור אל עבר שובל של הדים .



הדחיסות מתעצמת עד שאקורד פתאומי מפסיק את התהליך, ובהבלחה אחרונה, מטפסים הכינורותאל שיא מלודי, ממנו הסצונחים מטה מטה...



רוגע עוטף את המצלול. נשאר חלל מהדהד בדו שיח של טימפני וקונטרבסים, עליהם נאנחים כלי הנשיפה ורוטטים כלי הקשת



מתוך חלל זה מתנשא גל קרשנדו מלכותי אחרון המוביל אל איזכורים של הנושא הראשי.

הפרק מסתיים באקורד סי במול מז'ור עם פיציקטו בכלי הקשת . מיסתורין מבשר את הבאות.

פרק רביעי

"הפרק האחרון של הסימפוניה הנו ביטוי עצום של מוזיקה המתייחדת עם הפואזיה, מתמסרת לה, נכנעת. לא מעשה של האדרת הפואזיה, כי אם העצמתה של סימפוניה החובקת אותה, ושרה אותה, את הפואזיה, והופכת אותה ואת עצמה למהות אידאית אחת". (ריכרד וואגנר)

"במשך שלושה פרקים התפתחה הסימפוניה כדרך כל הסימפוניות. פתאום חל שינוי יסודי במנגנון כולו. במשך שלושה פרקים ישבה המקהלה על הבימה והקשיבה, ככל הקהל, לצלילי התזמורת. עכשיו עליה לקום ולפצוח ברינה. כיצד? איך יוגשם המעבר מהפרקים הכליים אל הפרק הקולי? איך להכשיר את התפרצותם של כל המשתתפים בקריאת החדוה המתרוננת?(מנשה רבינא).

פרידריך שילר

פרידריך שילר נולד במארבאך, גרמניה, ב- 1759; בשנת 1773 התחיל שילר בלימודי משפטים, ב-1775 בלימודי רפואה. ב-1780 השלים את לימודיו ונהייה לרופא צבאי.

הוא החל את הקריירה שלו כקצין צבא צעיר בסוף המאה ה-18, אך נמשך אל כתיבה ספרותית והגותית שהושפעה בעיקר מקנט. כאשר הורו לו להפסיק מכתיבתו הספרותית סרב, וערק מן הצבא. הוא נמלט למנהיים, שם הועלה לראשונה המחזה "השודדים" מפריעטו –בנוכחותו.

שילר הועסק כספרן וכמחזאי במנהיים.

בשנת 1788 הוא נפגש לראשונה עם גתה. בסוף שנה זו קיבל שילר משרת הוראה באוניברסיטה של וינה, ולימד שם היסטוריה. שנה לאחר מכן התחבר עם איש רוח חשוב נוסף של תקופתו: וילהלם פון הומבולדט.

צרפת המהפכנית, כמו "המארסייז" שלה, הסעירו את הדמיון בארצות רבות, לרבות גרמניה. ו שילר, כמו גם בטהובן, נסחף בסערת התקווה שהציתה המהפכה בקרב אנשי הרוח באירופה. בשנת 1792 קיבל, שלא בנוכחותו, אזרחות כבוד מן האסיפה הלאומית של צרפת. כאשר בגרמניה הפכה התקווה הזאת לייאוש ("המארסייז" הובא על כידוניו של נפוליאון...), הפנה גם שילר את גבו למהפכה.

פרידריך שילר מת ב-1805.בן חמישים היה במותו.

יצירתו הענפה של שילר (דרמה, שירה, הגות) מילאה תפקיד מרכזי בהתהוות הספרות הגרמנית ובעצם גם בעיצוב הלאומיות הגרמנית, שלא היתה עדיין בנמצא בימיו. מאז 1934 נושאת האוניברסיטה של וינה את שמו.

יצירותיו החשובות, השודדים (מחזה שהוצא לאור ללא שם המחבר בשנת 1781) , מזימה ואהבה ("טרגדיה בורגנית", 1783), אודה לשמחה (1785, מילותיה שולבו בסימפוניה התשיעית של בטהובן ובהמנון האיחוד האירופאי), דון קרלוס (מחזה, 1787),על החינוך האסתטי של בני האדם (מסה, 1795),

זניות (ביחד עם גתה) (אוסף אמרות שפר, 1797) , מריה סטיוארט (מחזה, 1800), וילהלם טל (מחזה, 1804, התקבל בשווייץ כ"מחזה הלאומי")

שילר היה עד למעבר מהתקופה האבסולוטית לעידן הבורגני ולמהפכה הצרפתית. מכיוון שהבורגנות לא יכלה להתפתח בהיבט הפוליטי תחת האבסולוטיזם של המדינות הגרמנית הקטנות, נודעה לספרות במחצית השנייה של המאה ה-18 חשיבות רבה בהתפתחות המודעות העצמית של הבורגנות. הפאתוס והרגשנות ביצירותיו של שילר עד 1785 הם ביטוי להעלאת ערך האדם, עקרון שהוצב כנגד האבסולוטיזם בפוליטיקה. צורת **הטרגדיה הבורגנית** בתיאטרון המוקדם של שילר עד ל"מזימה ואהבה" מייצג עקרון זה.

לאחר התקופה שבין 1785 ל-1795, שבה פרסם מחזות נודעים כ"דון קרלוס" ומסות חשובות על תאוריית הספרות כגון "על החינוך האסתטי של בני האדם" ו"על שירה נאיבית וסנטימנטלית", יצר שילר בשנים 1795-1805 בעיקר דרמות שאותן ניתן לשייך לתקופת הקלאסיקה הוויימארית, שבה שיתפו פעולה שילר וגתה בהצלחה רבה. במחזות אלו חותר שילר לחינוך האסתטי של בני האדם באמצעות איזון בין מחשבה ורגש והטפה לאיפוק ולהומניזם.

באודה "על השמחה", חבר את רעיונותיו הפואטיים באופטימיות מלאה:

"שמחה, קרן-אלים יפה
בת האליזיום*,
אנחנו נכנסים שיכורי אש
אל משכן קדושתך השמיימי!
הפלא שלך שוב קושר
את מה שפירקה חרב המנהג;
קבצנים יהיו אחיהם של נסיכים,
במקום שנשארו כנפייך העדינות".

בשנת 1793 כתב שילר מחדש את השיר. בגרסתו המחודשת יש מין עדות להיחלשות הלוחמנות שלו, קרוב מאוד למרכז התרבות של הגרמנים בוויימאר של גתה. ההרגל שבגירסה הראשונה כבר אינו "חרב", והקבצנים אינם נזכרים. במקומם ובמקום הנסיכים נכתב: *"כל בני האדם יהיו אחים"*. ובכן, על השיר הזה עבד בטהובן משנת מותו של שילר עד 1824, ובסופו של דבר יצר את פרק המקהלה של הסימפוניה התשיעית שלו, לאחר שהגה בו קרוב לשלושיתשנה.

"האודה לאושר" כפי שכתב אותה שילר, מחולקת לבתים בני שש שורות ובני ארבע שורות לסירוגין. מעל לכל בית בן ארבע שורות רשומה המילה *מקהלה*. טבעי הוא שבטהובן, אשר עיין בהתלהבות בכתבי גתה ושילר, חשב להשתמש במילים אלה בשביל יצירה למקהלה.

בטהובן בחר מתוך האודה את אותם הבתים והסקציות אשר נראו בעיניו הולמים לפינאלה של הסימפוניה. הבית הראשון, וכן הפסוק הראשון של המקהלה משובצים בהעדפה ניכרת בסקציה האחרונה של הפרק.

הבתים והחטיבות אותן בחר בטהובן מתוך שירו של שילר ממצים את הרעיונות שהעסיקו את בטהובן בימי חייו:

- שמחת היצירה
- שיוויון האדם
- האשה כסמל האהבה
- עוצמת הטבע ויופיו
- אמונה בכוח העליון

<u>על המבנה המיוחד של הפרק</u>

הפרק האחרון של הסימפוניה התשיעית של בטהובן העמיד אותה כיצירה פרדיגמטית **בספרות האמנויות בכלל ובתולדות המוזיקה בפרט.**

השילוב של הממד הווקאלי-הסולני , הקאמרי והמקהלתי כאחד - אומץ מאוחר יותר על ידי מלחיני המאה ה- 19 ובזאת נחרטה הסימפוניה התשיעית בתולדות המוזיקה המערבית כנקודת מפנה סגנונית, סונורית וצורנית אשר פתחה את גבולות הז'אנר והרחיבתהו לאופקים חדשים.

זוהי פנטזיה כוראלית ללא תקדים בספרות המוזיקה הסימפונית, הבנוייה מחלופת ווריציות כפולות, אינסטרומנטאליות ווקאליות.

הקרבה אל ז'אנר הפנטזיה הכוראלית מתבטאת בשלושה מישורים:

- הסקציות הכליות והקוליות מוצגות בווריאציות כפולות
- הציר הטונאלי הנע מטוניקה מינורית אל טוניקה מז'ורית
- חלקיקי נושאים, מוטיבים קצרים או רעיונות נרמזים נזרקים אל הבמה ונאספים חזרה עד לתצוגה היציבה והמעוצבת של הנושא המרכזי

מראשיתו הפרק לובש סגנון דמוי רצ'יטטיב; המוזיקה הולכת ומשתחררת מטהרת המצלול האינסטרומנטלי המאורגן, המקובל והקליט כדי לבשר את הרטוריקה ה- quasi parlando של חטיבות השירה השזורות בו.

דימויים רבים הועלו לשמע הפתיחה של הפרק הרביעי:

- ים סוער המשתרע גבוה גבוה, שופך את קצפו ומשטתח על שפתו.
- זעקה פראית
- צווחה של כאוס

- תאווה בלתי מושגת
- פנפר הטרור (לדברי ריכרד וואגנר)

ויש מי שמופתע ותוהה על ניגודי הטמפרמנט בין כל אלה ובין ההצעה התמימה של בטהובן המזמינה את רעיו לנטוש את ההסתערות ואת הכאוס של הצלילים הפותחים את הפרק ולפנות אל עבר שירים נעימים ושמחים: "הו רעי, לא צלילים אלה-
הבה צלילים ערבים מהם נשמיע: חדווה נרננה".

הפרק האחרון של הסימפוניה אינו סטנדרטי ואף לא נצמד לנורמות הצורניות המקובלות לימיו של בטהובן. הצעות שונות הועלו על ידי מוזיקולוגים בבואם לקבוע את מבנה הפרק האחרון של הסימפוניה התשיעית, כמו לדוגמא, צורת סונטה מורחבת, הכלאה בין סונטה אלגרו ורונדו ווריאטיבי, סדרת חטיבות עם ציר של ווריאציות כפולות, פרק המסכם את שלושה הקודמים ואף מקביל אליהם בתמציתיות, ועוד.

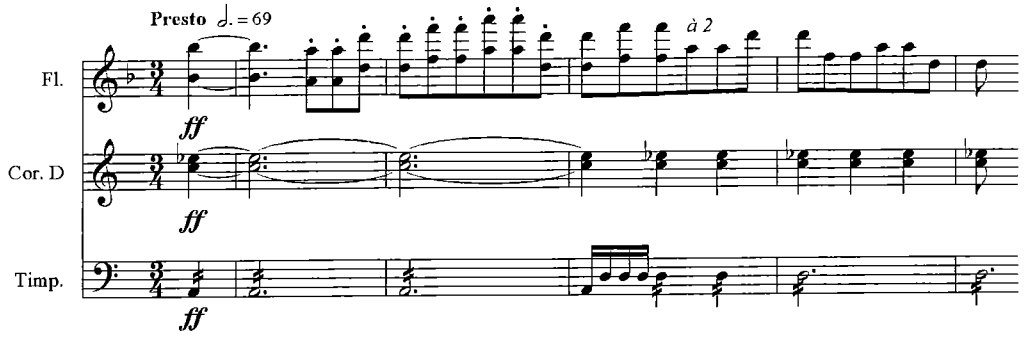
מבנה הפרק מבוסס על עיקרון היחידה המארגנת , במקרה זה יחידת נושא "השמחה " או "האושר" המכונן את הפרק כולו ואף את היצירה כולה , תוך מתן איזון בין אחדות ושוני, פרוק והרכבה.
מעל לעיקרון היחידני המלודי השזור על פני כל היצירה , עולה העיקרון הוואריאטיבי של הפנטזיה הכוראלית במקרו- סטרוקטורה. באופן זה כל המרכיבים המוזיקליים בתחום הטמפו, האופי, המשקל והטונאליות חווים תהליך של צמצום או הרחבה במהלך הפרק כולו.

ניתן לחלק את הפרק האחרון לשלוש חטיבות הנפרסות לשבע סקציות:

<u>חטיבה ראשונה</u>

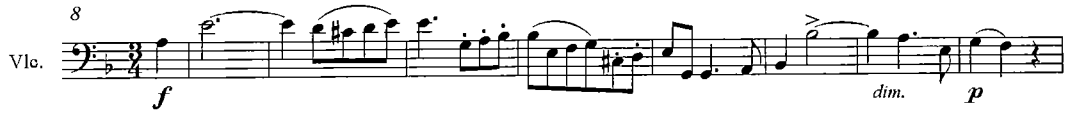
Presto - Allegro ma non troppo – Vivace – Adagio cantabile – Allegro – allegro moderato - allegro

מבוא דרמטי בטמפי משתנים, הנבנה מחלופה מהירה וקיצונית של מאבק ומצבי רוח סוערים; חטיבה זו מקוטעת על ידי רצ'יטטיבים ורעיונות שמקורם בפרקים הראשונים.



המבוא הנפתח באקורד חסר- ללא טרצה- על על דרגת הדומיננטה, נרקם בז'אנר של פנטזיה המלקטת נושאים, מוטיבים ורעיונות מן המוכר בפרקים הקודמים, ומן הפרק הנוכחי.

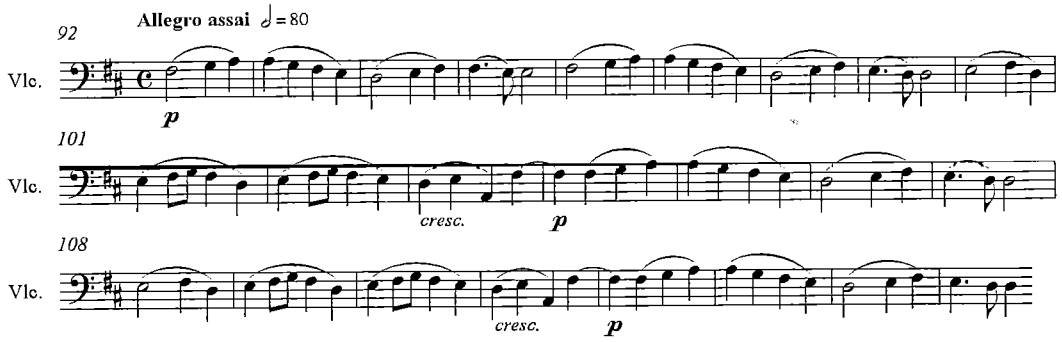
קטעי הרצ'יטטיב מופיעים תמיד בתפקיד הסולו של כלי הקשת הנמוכים כשלידם הוראה מילולית מפורשת: "באופי של רצ'יטטיב, אבל בטמפו". בהוצאה הראשונה של הפרטיטורה, ובהוצאות רבות עד היום, הופיעו ההערות בצרפתית.



Allegro

assai

חטיבת הנושא המרכזי המוצג על ידי כלי הקשת הנמוכים עם נעימת ההמנון לאושר (האודה לשמחה). הצ'לי והבסים אשר זכו עד כה לתפקידים רצ'יטטיביים, פוצחים בתצוגת הנעימה (באוקטבות), חשופה ונטולת כל מעטפת הרמונית, מעין ביטוי לאידאל טהור.



הנושא בנוי מ- 24 תיבות ; 16 הראשונות מתחלקות לשתי פרזות בנות 8 תיבות כל אחת. בכל פרזה פסוקית ראשונה פותחת ושנייה סוגרת. הפרזה השנייה הנה חותמת את הנושא כולו ובכך היא הופכת למעין קודטה.

הנושא קליט, באופי עממי, ובמהלך מלודי סקונדאלי. המנעד הוא של קווינטה. העיצוב הריתמי אף הוא פשוט וקל, בנוי מתבניות מקצב החוזרות על עצמן , כאופייני לנושא האמור לשרת טקסט בשירת רבים נלהבת.

סדרת הווריאנטים הקונטרפונקטיים או המלודיים על הנושא , מתפתחים לפי שיקולי גוון (מהנמוך אל הגבוה והבהיר), עוצמה, ארטיקולציה ומרקם, עד לטוטי עצום ומבריק.

חטיבה שנייה

Presto- Recitativo- Allegro assai

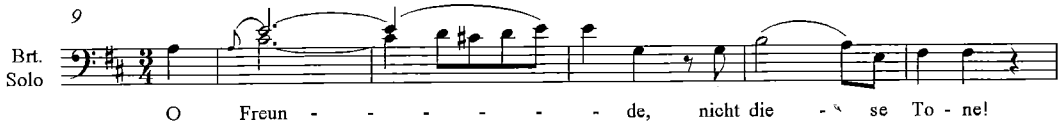
חטיבה זו כוללת :

- פרליוד תזמורתי המחזיר את רעיון ההתפרצות של פתיחת הפרק כולו;
- מבוא רצ'יטטיבי של הבריטון המקדים את הטקסט של שילר; (בטהובן הקדים שלוש שורות משלו לבית הראשון של האודה.):

"הה, חברים, לא הצלילים האלה!
הבה ננגן צלילים מענגים יותר
ומלאי שמחה יותר" (תרגום חופשי, יצחק לאור)

תפקיד הרצ'יטטיב של הבריטון משלב בראשיתו ובסיומו את הרצ'יטטיבים הכליים שהוצגו קודם

לכן



- הבית הראשון של האודה בתצוגה מלאה של המלודיה העיקרית בביצוע בריטון סולו בליווי כלי עם חזרה של המקהלה על חציו השני של הבית, לפי מודל הקודטה של הנושא המקורי

שילובה של האודה של שילר נעשית בחטיבה זו לפי עיקרון הווריאציה בסדר הבא:

- סולו בריטון על הבית הראשון של האודה, זהה לנושא המקורי, ובאוניסונו עם הויולות בפיציקטו; האבוב והקלרינט משתעשעים בקונטרפונקט עדין ביניהם

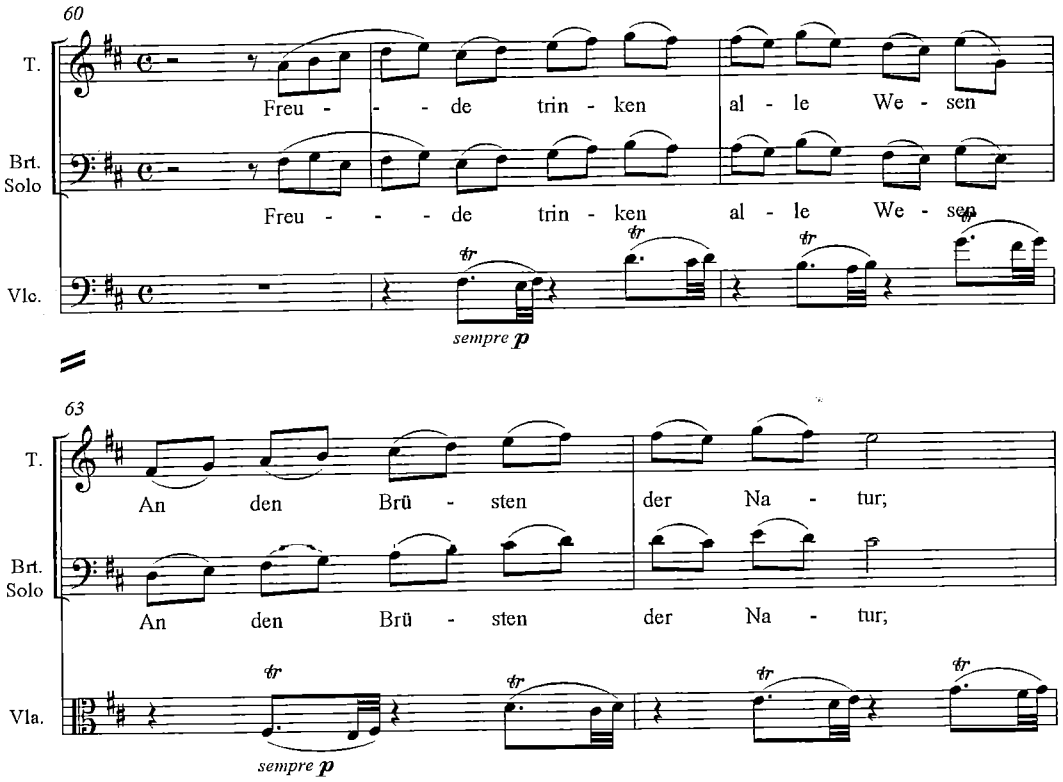
מקהלה(אלט, טנור, בריטון) חוזרת על ארבע השורות האחרונות של הבית לפי הפסוקיות המוסיקליות החותמות את הנושא ("הקודטה" של הנושא), ובאוניסונו עם כלי הקשת. סביבם כלי הנשיפה מעץ מעשירים את המרקם בקוים קונטרפונקטיים מנוגדים על ערכים קצרים

- סולנים (אלט, טנור, בריטון, ובהמשך הסופראן) מראשית הבית השני של האודה. כלי הקשת נאלמים בווריציה זו , מלבד הצ'לי.

מקהלה חוזרת בתמיכת כלי הנשיפה ממתכת על ארבע השורות האחרונות של הבית השני לפי פסוקיות הקודטה של הנושא . ווריאנטים קונטרפונקטיים ומצלולים הרמונים חדשים מעטרים את נעימת ההימנון .

- הבית השלישי של האודה מבוצע בווריאציה על ידי ארבעת הסולנים לפי הצטברות הדרגתית של הקולות- החל מהדואו בין בריטון ובס, הצטרפות האלט, ולבסוף הסופרן; החל ביחסים קונטרפונקטים מתחלפים ועד להאחדה ריתמית.

ווריאציה זו מעצימה הבזקי צבע של משפחת כלי נשיפה מעץ בהכפלות על חלקיקי הנושא או בהטרמות ריתמיות. המרקם הכללי עשיר, מגוון, ואף בתנועה מתמדת.

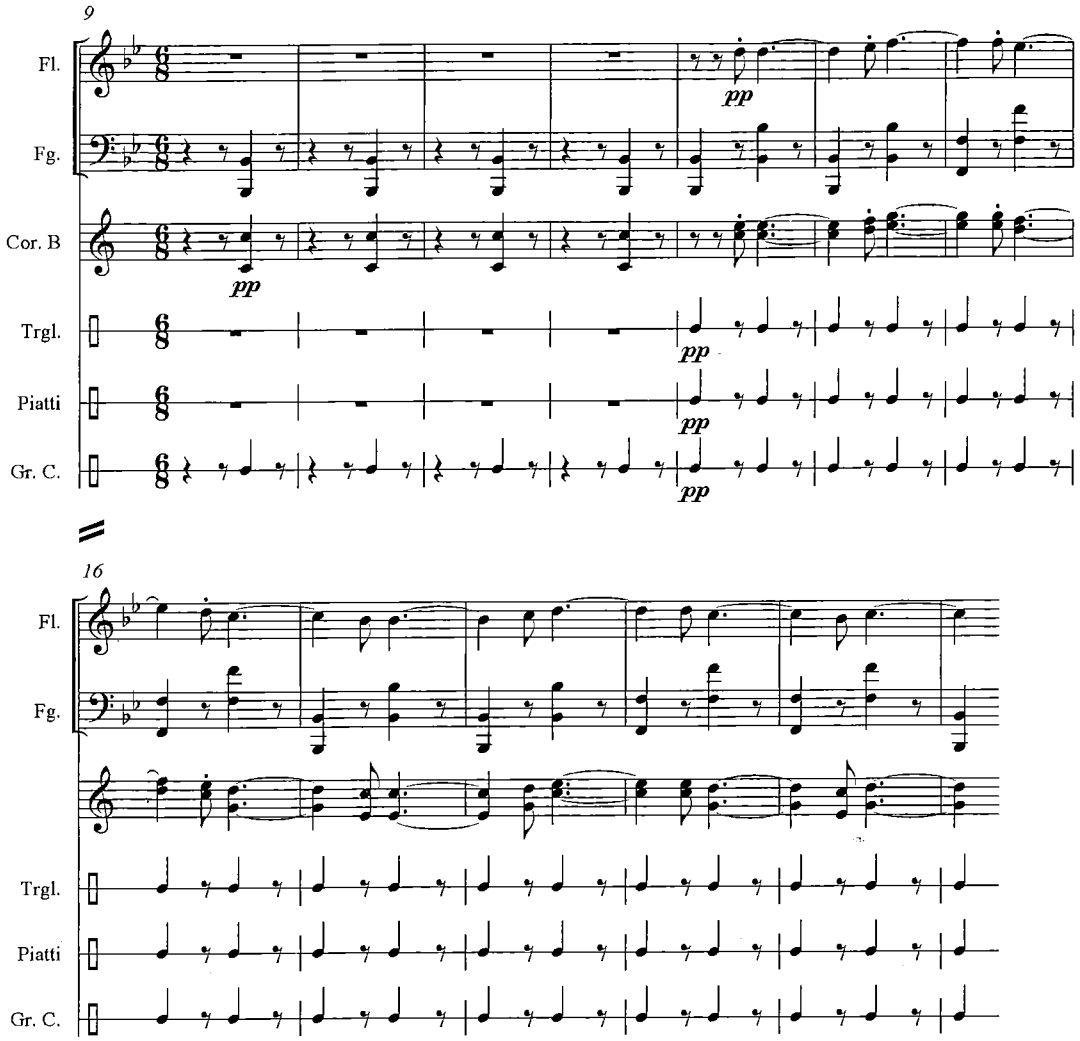


ניתן לסכם את הצגת הבית השלישי לפי:

- אלטרנציה בין רביעיית סולנים ומקהלה
- טוטי של תזמורת ומקהלה על חלופה של מרקמים קונטרפונקטיים עדינים, בלוקים כוראליים עם ערכים ריתמיים ממושכים יותר
- קודטה בעוצמה עזה

Allegro assai vivace Alla Marcia

- ***וואריאצית המארש***, המתאפיינת בעיצוב ריתמי מנוקד ומקפיץ של המלודיה מעניק תנופה לחטיבה כולה; היא משמשת פרק סקרצו למבנה כולו, בטונליות מז'ורית (סי במול מז'ור).



בהדרגה מתעבה המרקם, החל מצלילי הפגוטים והתוף הבודדים, בעוצמה שקטה וקבועה ועד להצטרפות התזמורת כולה

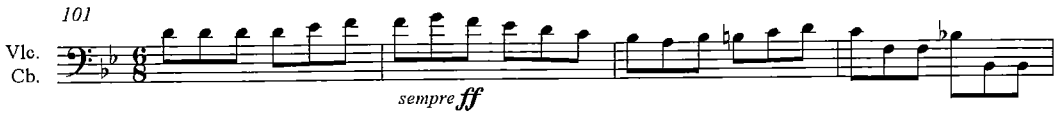
זוהי וואריאציה דמויית חיזיון צבעים, החל מצלילי הפגוטים והתוף, המשך בפיקולו המצטרף לראשונה, וכלה בכל מחלקת כלי ההקשה ונשיפה מעץ המחדדים את ריתמוס המארש הנשמר לאורך זמן מה בעוצמה שקטה, ברוח Alla Turca , ומבשרת סערה הקרבה ובאה.

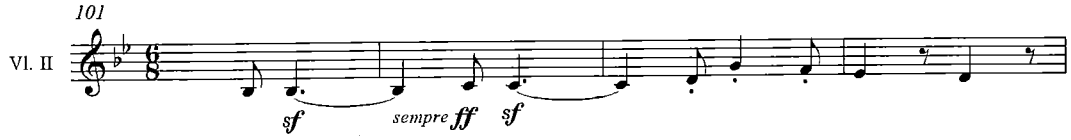
סדר הופעת המבצעים ותפקידם בבית הרביעי של האודה :

- הטנור בקונטרפונקט על הואריאציה הריתמית של הנושא

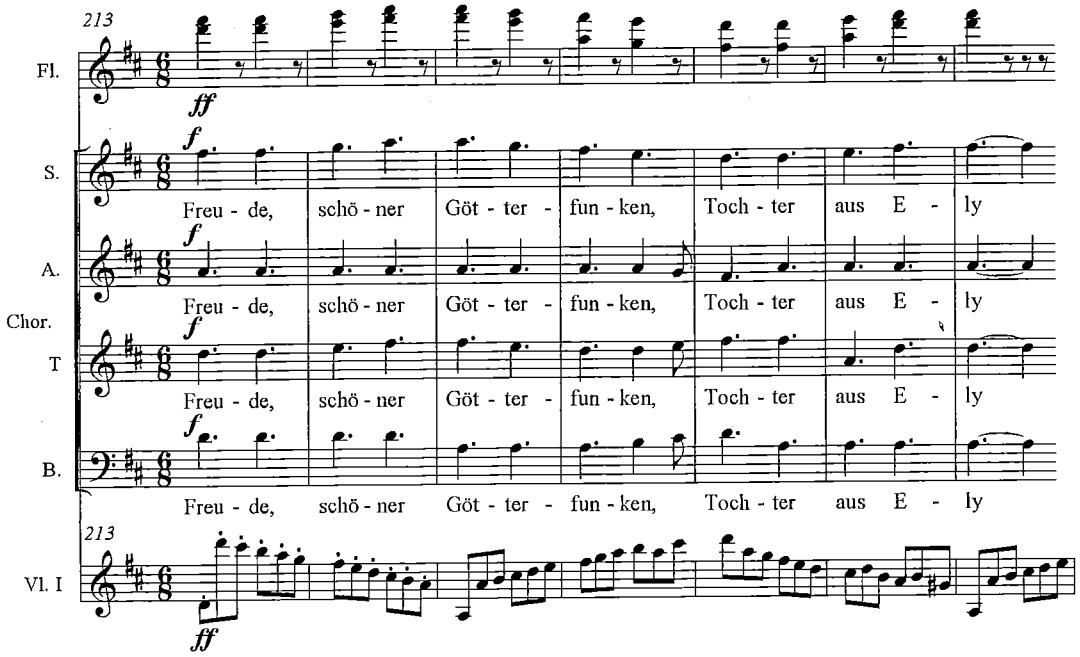
- המקהלה מצטרפת בשתי התיבות האחרונות של הטנור וסביבם תזמור ALLA TURCA

- ***וואריאצייה תזמורתית בפוגאטו*** מעין מאבק תזמורתי, החל מהקונטרפונקט בין שלשוני הבסון והמיתרים הנמוכים ובין הנושא הנגדי של הכינור השני וקלרינט





- ***וואריאציית הניצחון***, בביצוע המקהלה השרה את הבית הראשון של האודה בתמיכת כלי
- נשיפה מעף ומתכת ובליווי המתמיד של הפיגורציות האוופייניות לקבוצת המיתרים. .



<u>חטיבה שלישית</u>

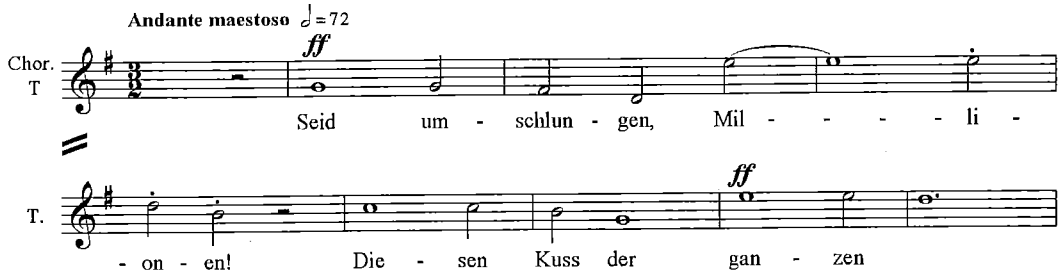
Andante Maestoso

חטיבה זו ממלאה פונקציה של הפרק האיטי של המבנה כולו. יש בה מעבר חד אל משקל 3/2 המחזק את תחושת ההפתעה לאחר התנופה המהירה והבלתי פוסקת של החטיבה הקודמת.

לפרק אווירה תמורה, כמעט רליגיוזית הנוצרת בהשראת שירה גרגוריאנית. הנושא החדש מוצג על ידי מקהלת הגברים בשבועת האחווה וחיזוק האמונה באל

"התאחדו מיליונים"/ "התלכדו אלפי- אלף":

Seid umschlungen , Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder! über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.



הפסוק המילולי הראשון מופיע בקנטטה של בטהובן לרגל הכתרתו של לאופולד ה- II , מלך אוסטריה, ב- 1790.

חטיבה רביעית

AllegroEnergico

וואריאציה שטופת אור ומרץ *, בסגנון פוגאלי.*

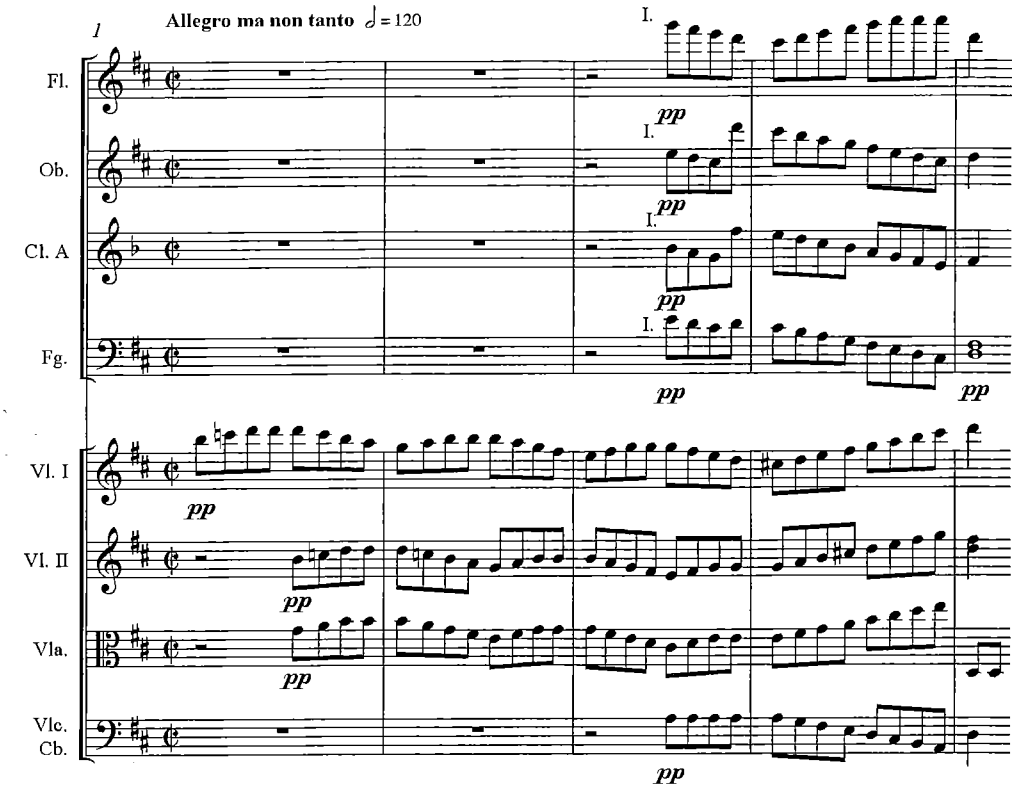
דוג 25

בולטים בה, בין השאר:

- קונטרפונקט בין הנושא הראשי ובין הנושא הנגדי "התאחדו מיליונים" ; שניהם משלימים זה את זה ומעצימים את ההתרוממות הרוח עד לאקסטזה.
- התפקיד תובעני בסופרן להחזיק במהלך 13 תיבות את הצליל לה;
- הניגוד בין הברק המתפרץ בראשית הוואריאציה ובין הפיאניסימו המסתורי המשתרע בהמשך ובסוף הוואריאציה

Allegro ma non tanto- Prestissimo

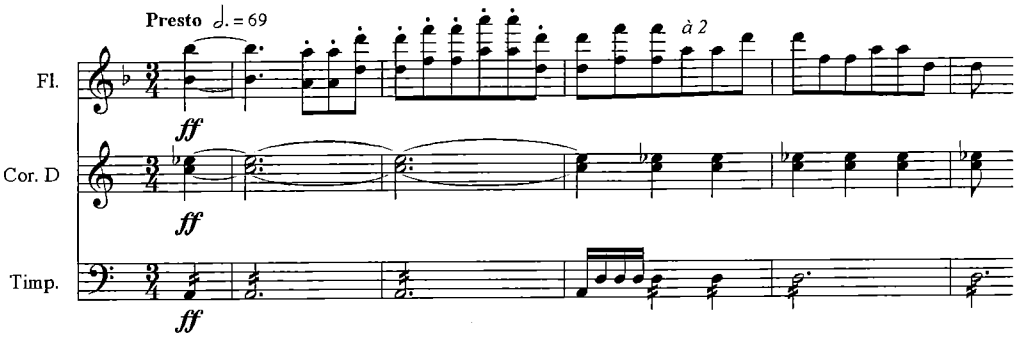
הוואריאציה בדימינוציה מתאפיינת בתחילה במרקמים קונטרפונקטיים ובמענים בין קבוצות הקולות והכלים; בהמשך בולטים הניגודים הסונוריים המפתיעים בין עומס ובהירות, ובין ווקאליזציות על רגיסטרים קיצוניים.



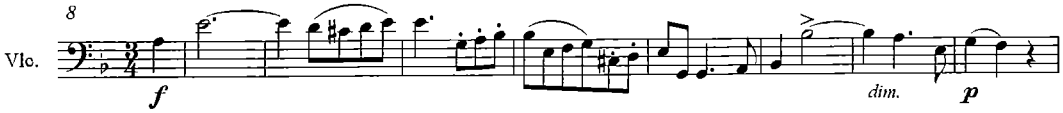
בטהובן מעצים את תהליכי העוצמה והטמפו בחטיבת הקודה המסתיימת בקדנצה מרשימה בצליל רה על פני שש אוקטבות, ומדגיש את אשר עשה במהלך הווריאציה כולה, קרי, מחזק את אמירתו הרוחנית דרך הציטוט החוזר מתוך הבית הראשון של האודה של שילר; אותו בית הממצה את יסודות השמחה, החדווה, האחווה וההתקרבות אל האלוהות במובן הרחב ביותר של המילה ולא במובן המצומצם של המשרתים בקדש.

סימני דרך

בשאגת אימה מתפרצת התזמורת עם אקורד דיסוננטי שלאחריו פנפרות של כלי הנשיפה מעץ באוניסון. תופי הדוד הטרומבונים והחצוצרות ממלאים את ההרמוניה ברצפים הנקטעים ומשאירים מעין וואקום סונורי.



עונים להם בטון מחאה הצ'לי והקונטרבסים כבדי הרצינות. הקו הרצ'יטטיבי, הגווע בסיומו, שואף להדמות לקול האנושי.



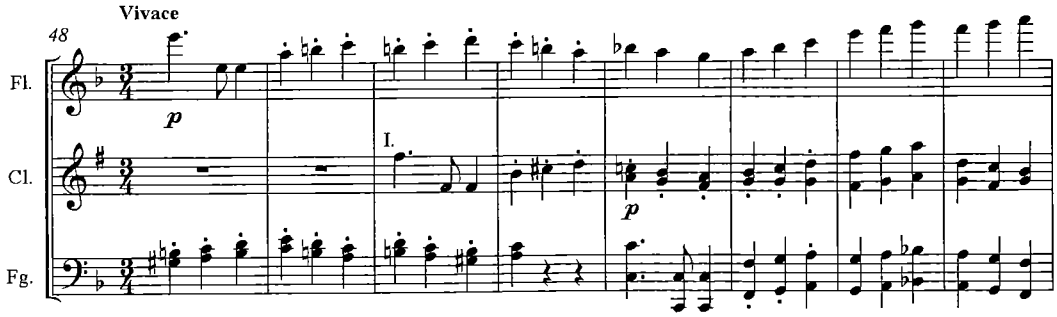
ושוב מתפרצת התזמורת ועמה קריאות החצוצרות והטרמולו בטימפני בהיגד פראי –

ומן המעמקים בוקע לו מענה רצ'יטטיבי נוסף של כלי הקשת הנמוכים;

עולם של רוחות, של צללים ושל זעם עוטף את סיומו של הרצ'יטטיב, וצלילי העבר המסתוריים (מן הפרק הראשון) עולים אל הזירה.

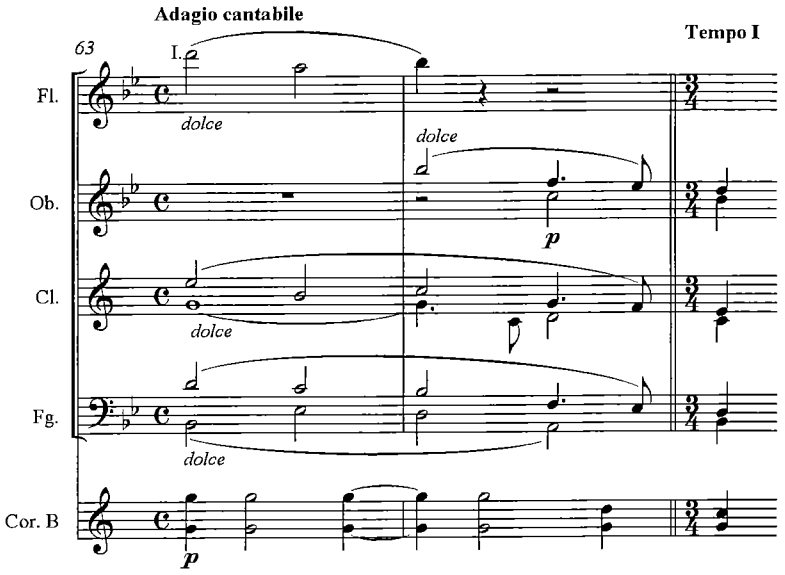
הם נדחקים מייד הצידה על ידי הספטימה הקטנה הפותחת את הרצ'יטטיב השלישי של כלי הקשת הנמוכים.

ה"נאום" מטפס מעלה ונמוג לאיטו אל דמימה מושהית, שלאחריה כלי הנשיפה מעץ מגיחים אל הבמה, ומציעים בעליצות את נושא הסקרצו בכניסות פוגליות



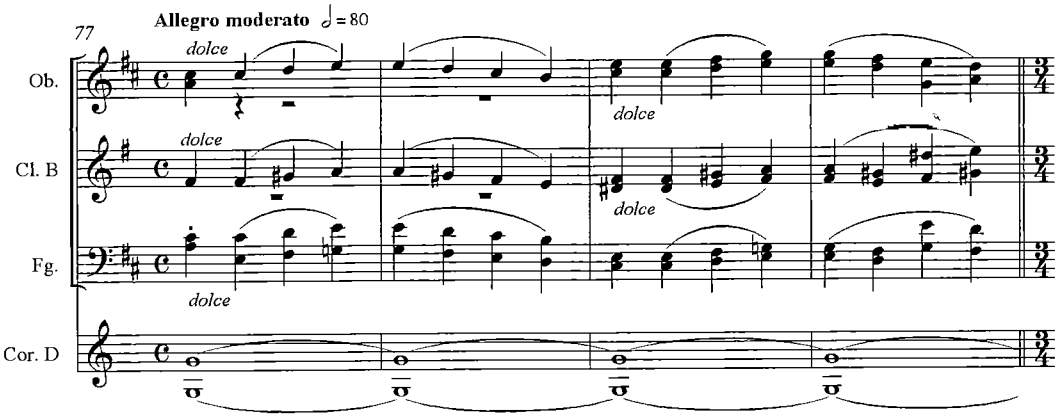
גם הפעם כלי הקשת הנמוכים דוחים בגסות את צלילי המחול, אך הרצ'יטטיב הרביעי מתרכך לקראת סיומו בספק שאלה ספק בקשה

צלילי האדג'יו בכלי הנשיפה מעץ בכיוון יורד (פרק שלישי) ממלאים את החלל הצלילי באווירה שמיימית



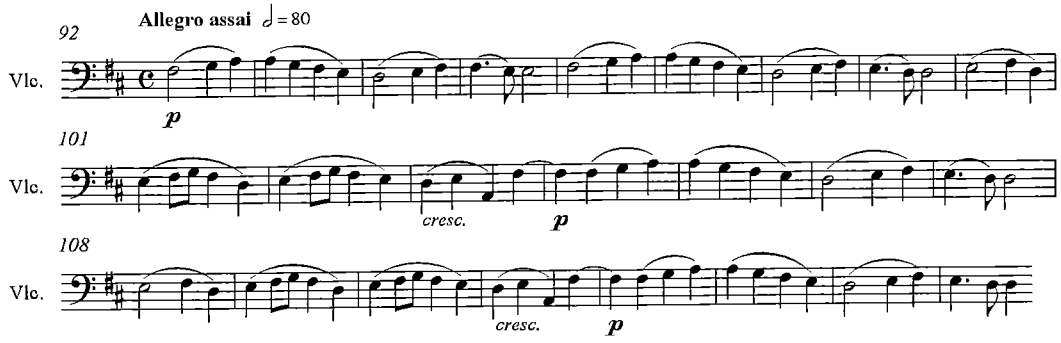
הפעם אין הדחייה מוחלטת. תחילה נשמעת המייה מהסמת בצלילי הבסים, אך מייד היא הופכת עורה, והרצ'יטטיב החמישי מסיים אף הוא בתנופת זעם של קפיצות ומהלכים כרומטיים – שוב תחושת אכזבה.

לכהרף עין, כמתגנב, במצלול מז'ורי בהיר, ומעל לנקודת עוגב בקרנות, נשמעת הבשורה הראשונה של נושא ה"שמחה":

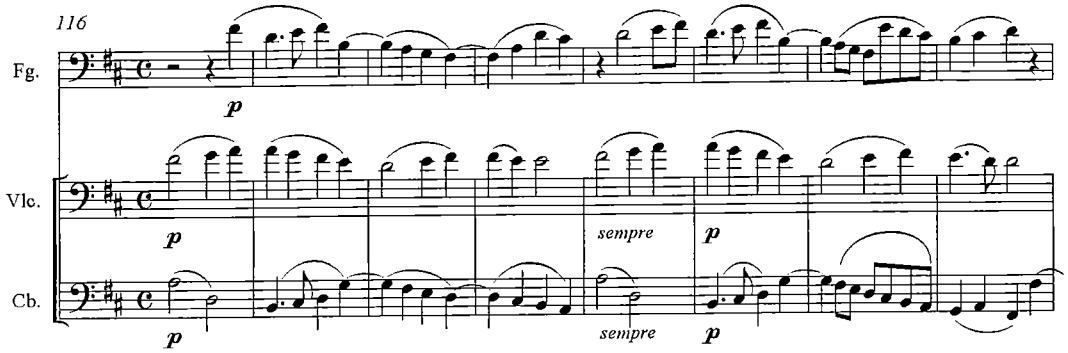


בפעם זו, החמישית, כלי הקשת הנמוכים, מלווים באקורדים נמרצים בכלי נשיפה מעץ, מקדמים את המוטיב החדש בברכה, ברצ'יטטיב ארכני, החדור בתחושה של התרוממות רוח. האישור הסופי ניתן עם הקדנצה בכלי הנשיפה ובטימפני החותמת בגאווה את האמירה חדורת הניצחון.

בלחש חרישי נשמעת תצוגת הנושא בכלי הקשת הנמוכים, כמעין שירה מרחוק, רגועה ופשוטה, נפרשת לאיטה פסוק אחר פסוק

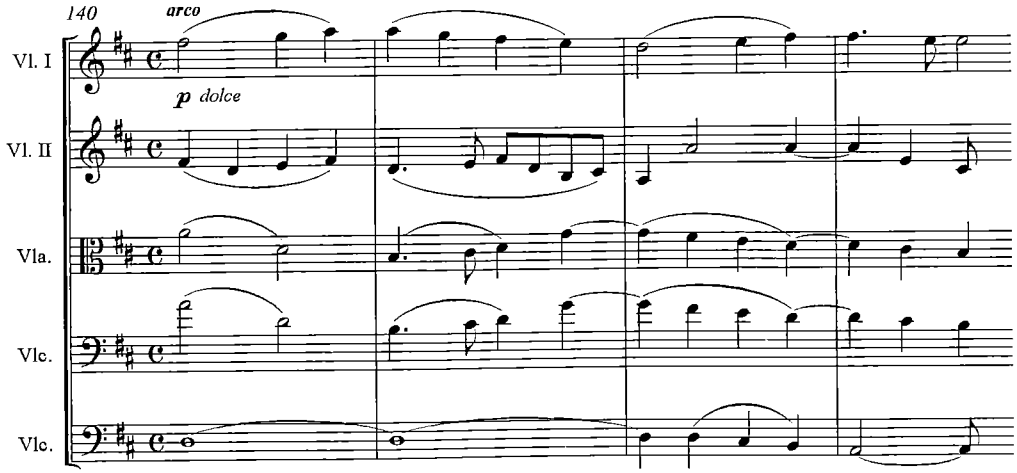


הופעה ואריאטיבית על הנושא מושמעת עם הצטרפות הוילה המכפילה את הצ'לי. לבסים קו עצמאי משלהם, וממול מתפתח קו קונטרפונקטי של הבסון.

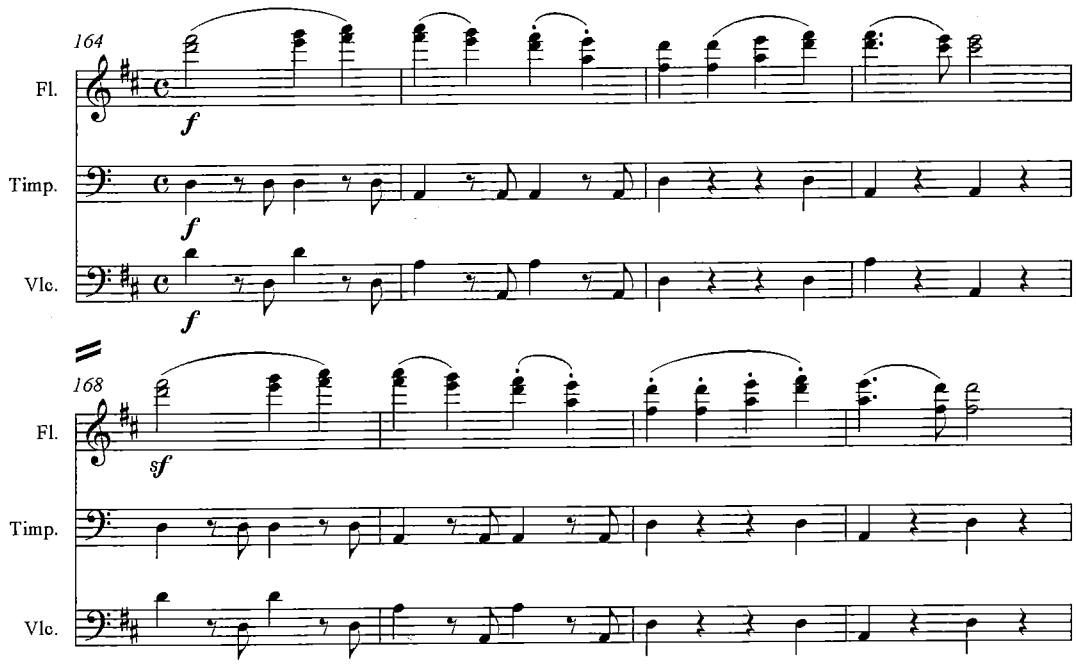


הגוון הולך ומתבהר, ואתו ממריא הרגיסטר.

בוואריאציה בה נוטלים הכינורות את הנושא. העוצמה עדיין שקטה. המרקם מתפתח למעין כורל של כלי הקשת שקויהם מתמזגים ומתחברים זה עם זה . הבסון, המצטרף אל סופי המשפטים, מעשיר את הגוון בצלילו העמוק.

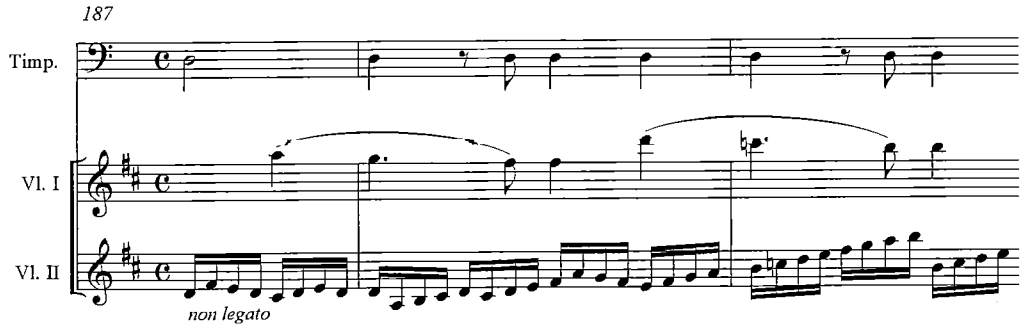


הנעימה מקבלת נופך הרואי: התזמורת כולה בטוטי, הנושא מהדהד בכלי הנשיפה, ויתר הכלים באקורדים ובקפיצות של אוקטבות, ובמקצב של מארש:

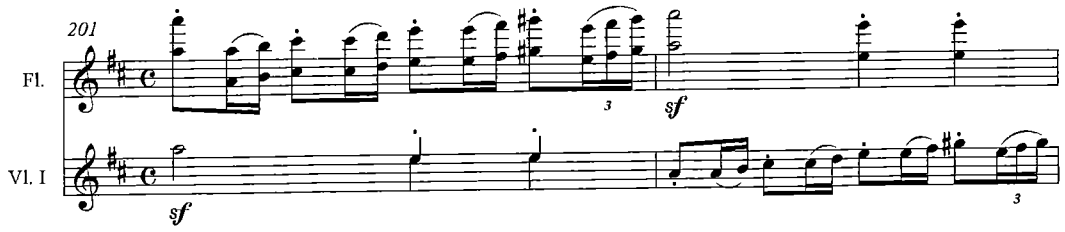


עם תום התצוגה הרביעית של הנושא נפתחת הקודה.

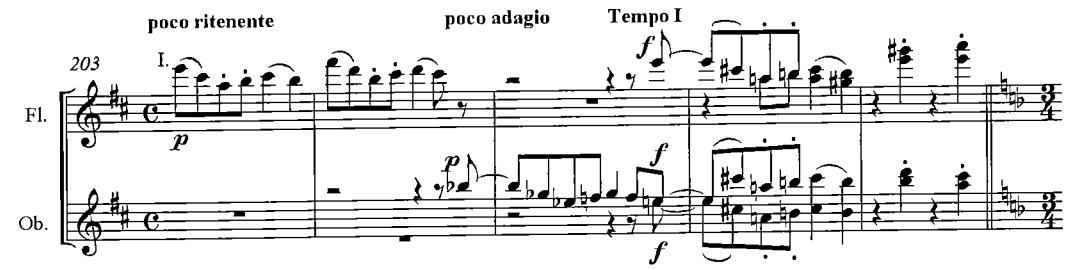
הכינור , הטימפני וכלי הנשיפה חוזרים ומאשרים את תבנית הסיום של הנושא, בעוד כלי הקשת האחרים מלווים במהלכים סולמיים וארפז'יים קלילים ומהירים.



התבנית הריתמית חוזרת שוב ושוב, מטפסת מעלה מעלה בסקוונצות נמרצות, כשהיא הולכת ומתקצרת, וצוברת עוז ועוצמה, עד להגעה לשיא בו נשמעות תרועות עזות בטונליות חדשה כשהן מלוות בפיגורציה חדשה.

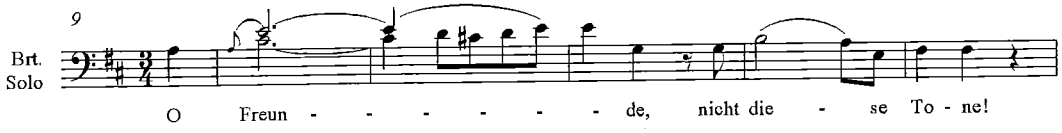


העוצמה נשברת באחת. מוטיב מלודי קצר נודד חרישית בין הכלים, תוך האטה קלה (poco adagio), ומקדים את הקדנצה ההירואית הבאה, שלא כמקובל, על הפעמות הקלות של התיבה



ושוב, לפתע, מתפרצת התזמורת בפעם השלישית בסערת הפנפרות (Presto), אך משתתקת באותה פתאומיות שהחלה בה.

בריטון סולן, ללא כל ליווי כלי פותח ברצ'יטטיב המזכיר את הרצ'יטטיבים הכליים שקדמו לו. מידי פעם נשזרים בקולו קווים מלודים כליים, ובין הפסוקים מתפרצת התזמורת בהיגדים קצרים וחריפים

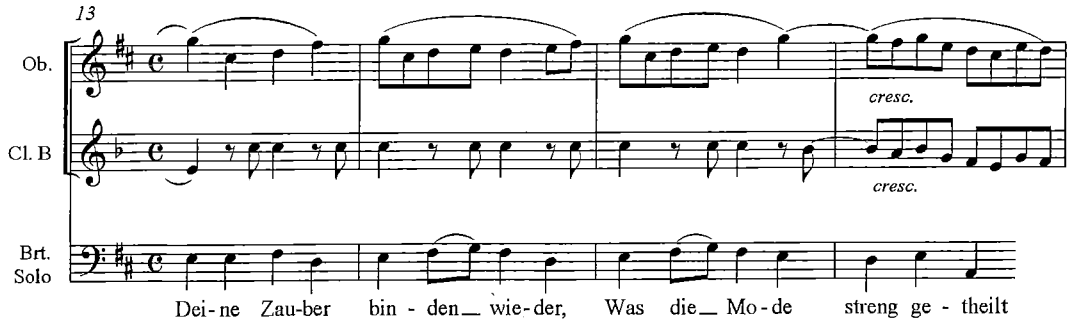


O Freunde, nicht diese Tone!
Sondern lasst uns angenehmere
Stimmen, und freudenvolere

(עברית: א. אשמן)
הו רעי, לא צלילים אלה-
הבה צלילים ערבים מהם נשמיע: חדווה נרננה!

קריאה חוזרת ומלאת מרץ ועוצמה (Allegro assai) של המלה Freude (שמחה) על ידי הבריטון הנענה על ידי המקהלה כולה, מביאה בעקבותיה את נושא השמחה המופיע בכל הדרו בתפקיד הבריטון

המלווה על ידי התזמורת תחילה בצניעות, ואט אט במעטה מרקמי יותר פעיל שבו בולטים האבוב והקלרינט במהלכים קונטרפונקטים.



Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt ;
Alle Menschen warden Brüder,
Wo dein Flügel weilt.

רונו גיל זה נר אלוה
שיר- מזמור לקראת חדווה
בלבבות שכורי-שלהבת
נתיצב על סף נוה
יד קסמיה מאחדת
את אשר החוק יפריד
כל בני אדם אחים הם
באשר כנפה תמריא

המקהלה חוזרת על הפרזה השניה של הנושא ומצלול מלוא כלי הקשת באוניסונו עמה. כלי הנשיפה מעץ בקווים קונטרפונקטיים, הבסון בצלילים קפיציים, ואילו החצוצרות והטימפני מחזקים את הריתמוס.

התזמורת מוסיפה סיומת המהווה גשר אל כניסת רביעיית הסולנים בשירת הבית השני

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

מי אשר השכיל בארץ
לחבר חבר היות
מי מצאה רעיה אוהבת
יתמזג במצהלות
כן אם גם אחת רק נפש
לנפשו קנה- ישמח
אך אשר יחסר כל אלה
ישט הצדה , יתיפח.

פותחים שלושה קולות: האלט והטנור משמיעים את הנושא – בעוד הבריטונים משמיעים קו קונטרפונקטי שירתי תומך הרמוניה.

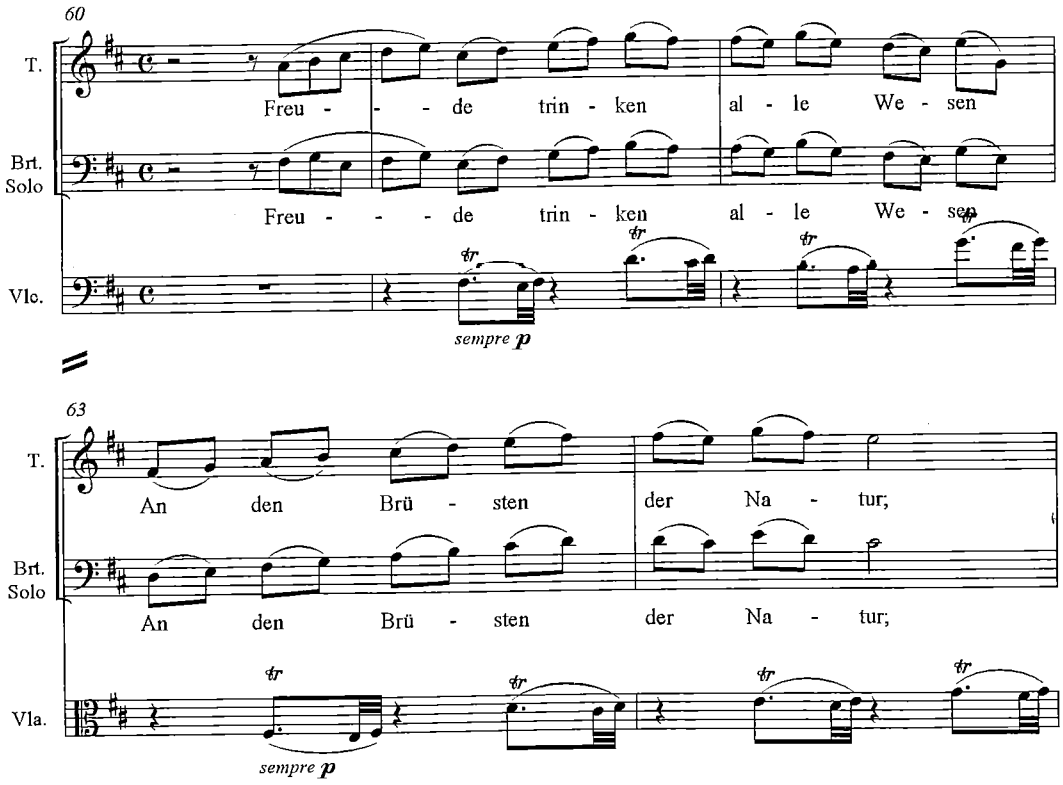
החל בפסוק החוזר של הנושא נוטלת אותו הסופראן, בעוד הצ'לי וכלי הנשיפה מעץ מנהלים ביניהם דו-שיח קונטרפונקטי.

שוב חוזרת המקהלה בעוז על חציו השני של הנושא מחוזקת על ידי מקצבי הטימפני, לקראת סופה היא יורדת בעוצמה - והפעם מופיעה הסיומת הכלית בכלי הנשיפה מעץ.

טנור ובריטון סולי פותחים בואריאנט של הנושא ההולך ונבנה סביב הבית השלישי.

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, gepruft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

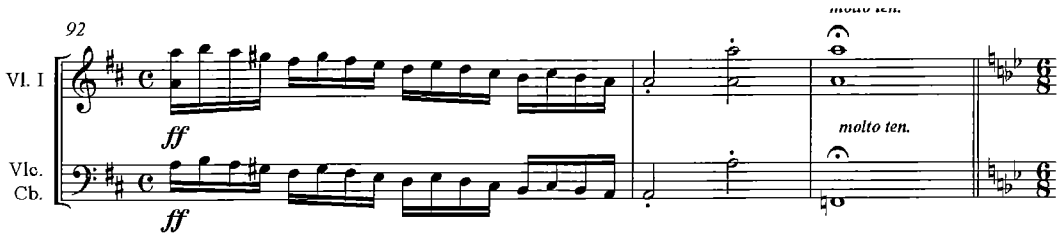
הבריאה חדוה מוזגת
כוס רוה לכל יצור
אם נדיב- לב , גם צר –עין
את עקבות ארחה יתור
תחלוק נשיקות-עדן
ובמות אח תבחן
בעפר תרנין תולעת
במרום – אלפי שנאן



כלי נשיפה מעץ מכפילים לעיתים את תפקידי השירה. הקרן השנייה משמיעה נקודת עוגב פועמת, וטרילים מנצנצים מכלי הקשת

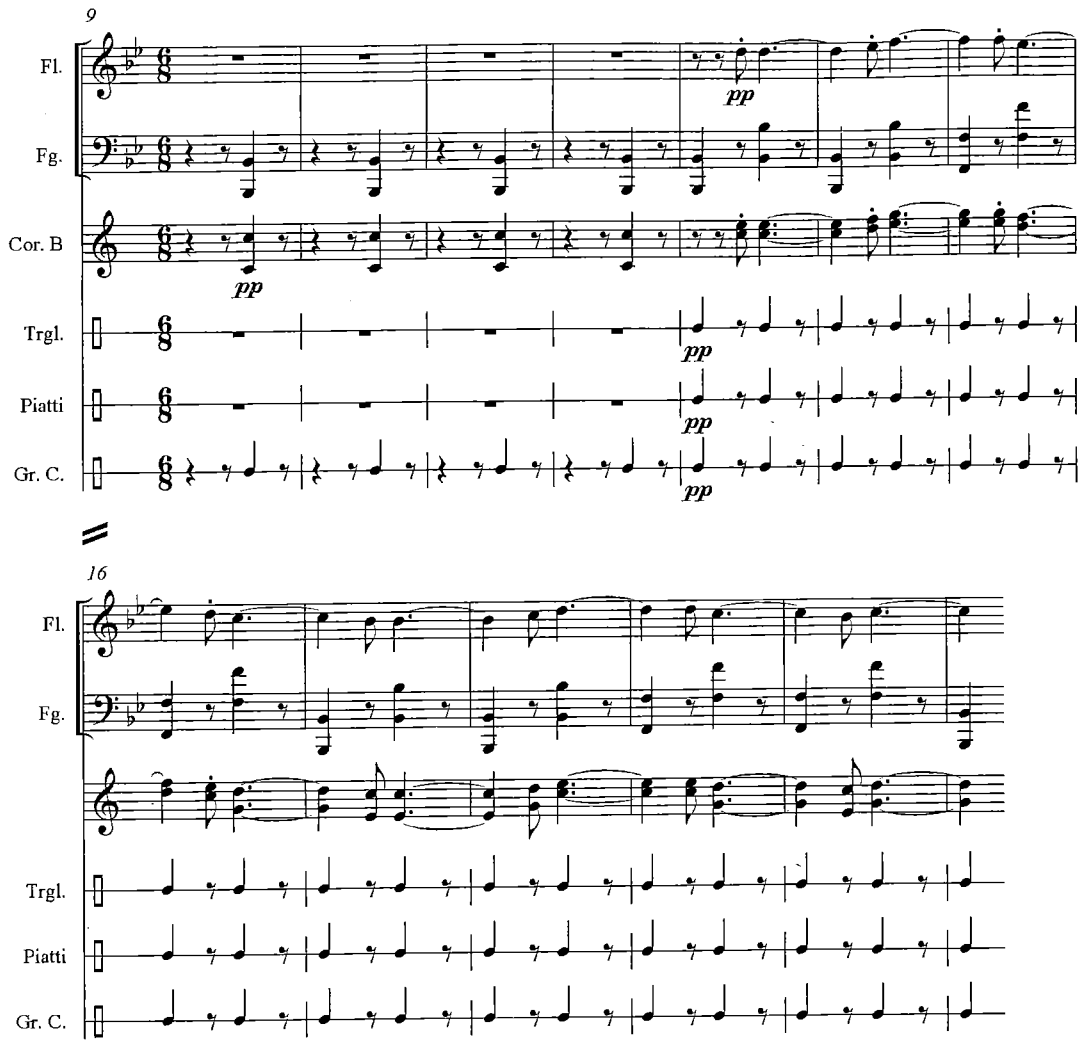
בהמשך, מצטרפת אליהם האלט ולבסוף, במחצית השנייה של הנושא – הסופרן.
ושוב חוזרת המקהלה על המחצית השנייה של הנושא בוריאציה. כלי העץ מחזקים את המקהלה, ונקודת העוגב הפועמת בטימפני ובחצוצרות מעניקה אופי נמרץ. קישוטי כלי הקשת הגבוהים עוטפים את השירה במעין הילה זוהרת.

המקהלה מחרה מחזיקה פסוק האחרון *und der Cherub steht vor Gott*, באקורדים חגיגיים ומורחבים המשתלבים בהרמוניות העצומות של כלי הנשיפה ממתכת וכלי הקשת.
פעמיים מסתערים הבסונים והמיתרים בתנופה יורדת, והחטיבה השנייה של הפרק מסתיימת בקול תרועה של כל התזמורת ובאקורד ממושדביותר – מפתיע ורב רושם.



משתררת דממה הנשברת לצלילי הבסון והקונטרבסון המתעוררים לאיטם בהשמעה חוזרת של צליל הטוניקה של הסולם החדש(סי במול), מלווים בהקשות התופים. קלרינטים וקרן מצטרפים אל המצעד, וכך ווריאציית המארש (Alla Marcia) יוצאת לדרך.

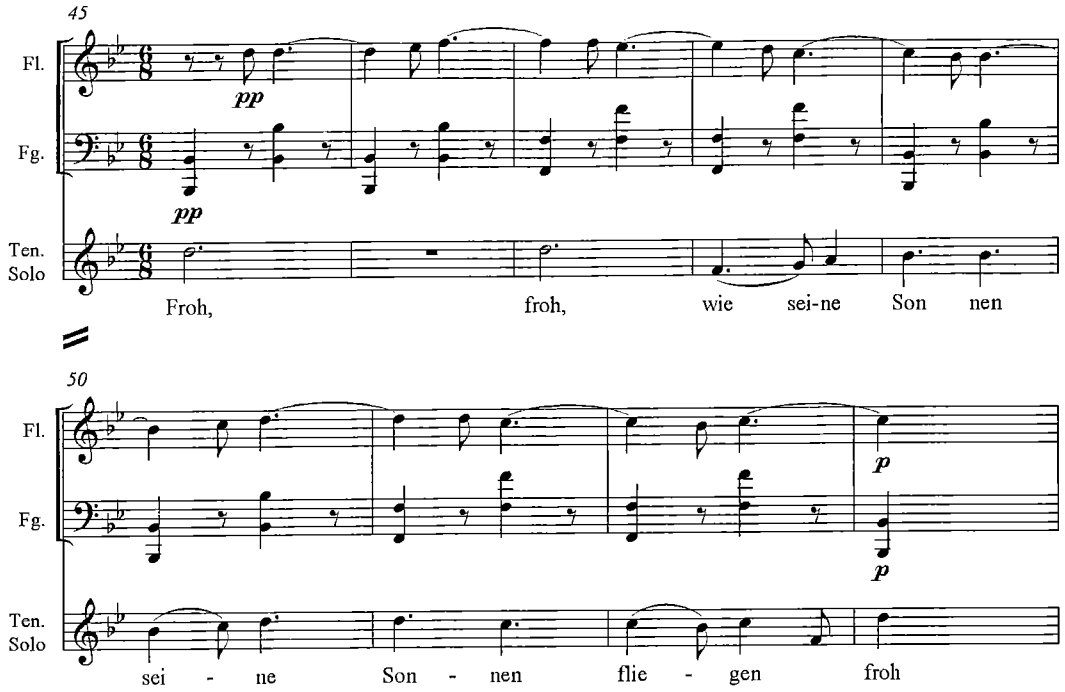
הפיקולו משמיע חרישית את הנושא בלבושו החדש, נתמך על ידי הכפלה בטרצות בקלרינטים ובקרנות. האבובים והחצוצרות תורמים מגוונם, והבסונים וכלי ההקשה כמו מלטפים את פעמות הקצב.



רביעיית המיתרים עונה בהד וכלי נשיפה מעץ ממשיכים בביצוע הפריודה השנייה של הווריאציה. בתום החזרה שוב עונה הד המיתרים, וזמר הטנור פותח בשירה קונטרפונקטית המלווה את אותה הווריאציה עצמה במילות הבית הרביעי:

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

שור, איך ברקיע ידא
צבא שמשות, עליז יהל
ככה רוץ, אחי, צוהל
בטח כגיבור דרכך

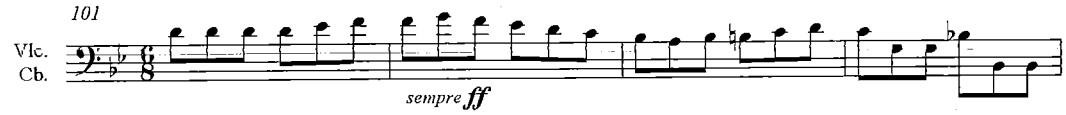


שירתו קטועה, כאילו מפלסת דרכה בקושי בין מקצבי הווריאציה. הדי כלי הקשת ממשיכים להטעים את נקודות החיתוך של המשפטים של הבית הרביעי של האודה.

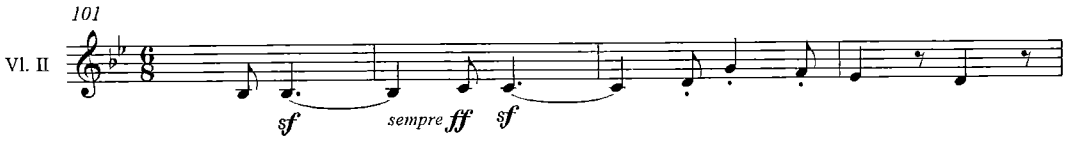
העוצמה גוברת בהדרגה, ומקהלת גברים מצטרפת לטנור במהלך התיבות האחרונות. אפקט העוז והגבורה מושג עם התזמור הצבעוני המזכיר גווני alla turca.

עם תום השירה מתפתח אינטרלוד תזמורתי ארוך בסגנון פוגה כפולה .

הנושא העיקרי, שהוא הנושא המרכזי של הפרק בווריאנט נוסף הבא בתנועה מוטורית של טריולות, מופיע אצל הכלים הנמוכים: הבסונים הצ'לי והקונטרבסים.



הכינורות השניים מצטרפים במעין ווריאנט סינקופי, השאוב ממקצבי המארש.

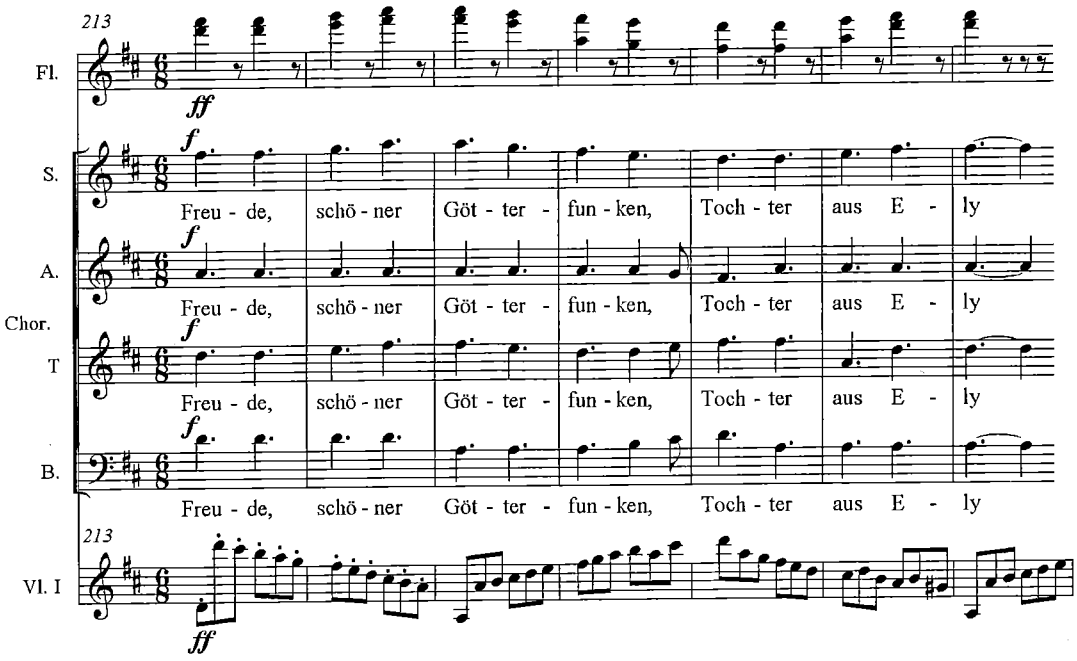


הכניסות רודפות זו את זו, האוירה גועשת. התזמורת כולה עולה לשיאים של התלהבות.ואנרגיה, נודדת בין סולמות אחדים, מפתחת את חלקי הנושא בסקוונצות ארוכות הצוברות אנרגיה וכח, גוזרת אותם,

ומגיעה לשיאה באוניסון רב כח, בו התזמורת כולה נעצרת על נקודת עוגב (בדומיננטה של סי) בקפיצות מזנקות מעלה ומטה בכלי הקשת באוניסונו, וכלי הנשיפה על צליל סינקופי חוזר.

ההמולה נרגעת בבת אחת. ברקע ממשיכות הסינקופות בצלילי נקודת העוגב של הקרנות (על הצליל לה), צבועות לסרוגין בסי מז'ור ובסי מינור; נראה ששוב עומד לעלות הנושא הראשי אל הזירה ; ואכן זה קורה עם המודולציה הפתאומית אל הטוניקה (רה מז'ור).

המקהלה שרה את הבית הראשון במלואו, בארבעה קולות במרקם הומופוני בנוסח המנוני-כוראלי חגיגי. כלי הנשיפה והטימפני מעצימים את ההמנון חדור אווירת הניצחון, וכלי הקשת עוטפים אותו בריצות סולמיות בשלושנים שהיו אופיניים לפוגטו הקודם.

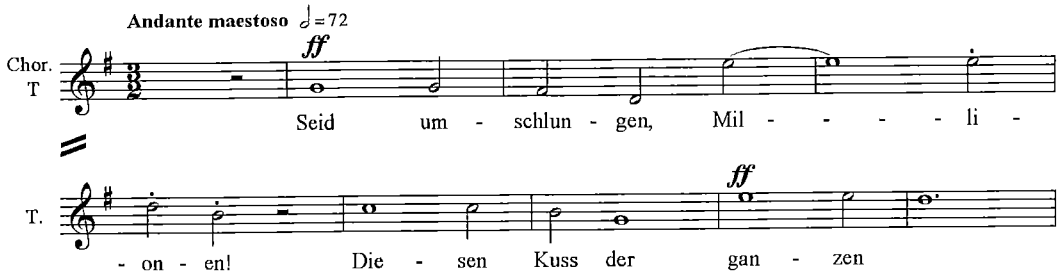


Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt ;
Alle Menschen warden Brüder,
Wo dein Flügel weilt.

רונו גיל זה נר אלוה
שיר- מזמור לקראת חדווה
בלבבות שכורי-שלהבת
נתיצב על סף נוה
יד קסמיה מאחדת
את אשר החוק יפריד
כל בני אדם אחים הם
באשר כנפה תמריא

התזמורת ממשיכה קמעא בקודטה באווירת הניצחון, אך נעצרת בפתאומיות.

פאוזה ארוכה מכשירה את אווירת החומרה הרליגיוזית (Andante Maestoso) של החטיבה הבאה.
מעבר חד, משקל חדש, טונאליות חדשה, רעיון בהשפעת קנטוס פירמוס רחב , חמור ופשוט.
פותחים קולות הגברים (בריטון וטנור) של המקהלה, נתמכים באוניסון על ידי הקונטרבס וטרומבון-בס



זהו שירה של אחוות האדם עלי אדמות.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder!uber 'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

התלכדו, אלפי – אלף
כל העמים, תקעו כף
במרומי שפריר- כוכב
אב רחום ישכון לנצח.

המקהלה המלאה חוזרת על הנושא בהרמון מרשים ורציני, דמוי כוראל, כאשר המלודיה בסופראן. הכוראל הווקאלי נתמך על ידי כלי העץ והטרומבונים. בעוד כלי הקשת והקונטרבסון מהדקים את המרקם בקונטרפונקט חמור אף הוא.

ואז האוניסון התפילתי העתיק חוזר אל זמרי הבס כלי הקשת הנמוכיסוהטרומבונים.

התזמורת מתפזרת במרקם קונטרפונקטי והמקהלה פוצחת בקריאת !Brüder. שני הגופים, מקהלה ותזמורת, משלימים אתָ המרקם הרב קולי, ואט אט עולהו פולשת תחושת מיסתורין.

במפעם מואט (Adagio ma non troppo), בטונליות מינורית. הויולות מתפצלות והאקורדים התזמורתיים מאומצים על ידי המקהלה המעלה את תפילתה בין צלילי כלי נשיפה מעץ, ויולות מפוצלות וצ'לי; יחדיו, מרקם ותזמור, מעלים את זכרון מצלולי העוגב.

33

Adagio ma non troppo, ma divoto ♩ = 60

Fl.

Cl. A

Fg.

Vla.

Vlc.

cresc. *p*

37

Fl.

Cl. A

Fg.

S.

A.

T.

B.

Ihr sturzt nie - der, Mil - - - li - o - nen?

Vla.

Vlc.

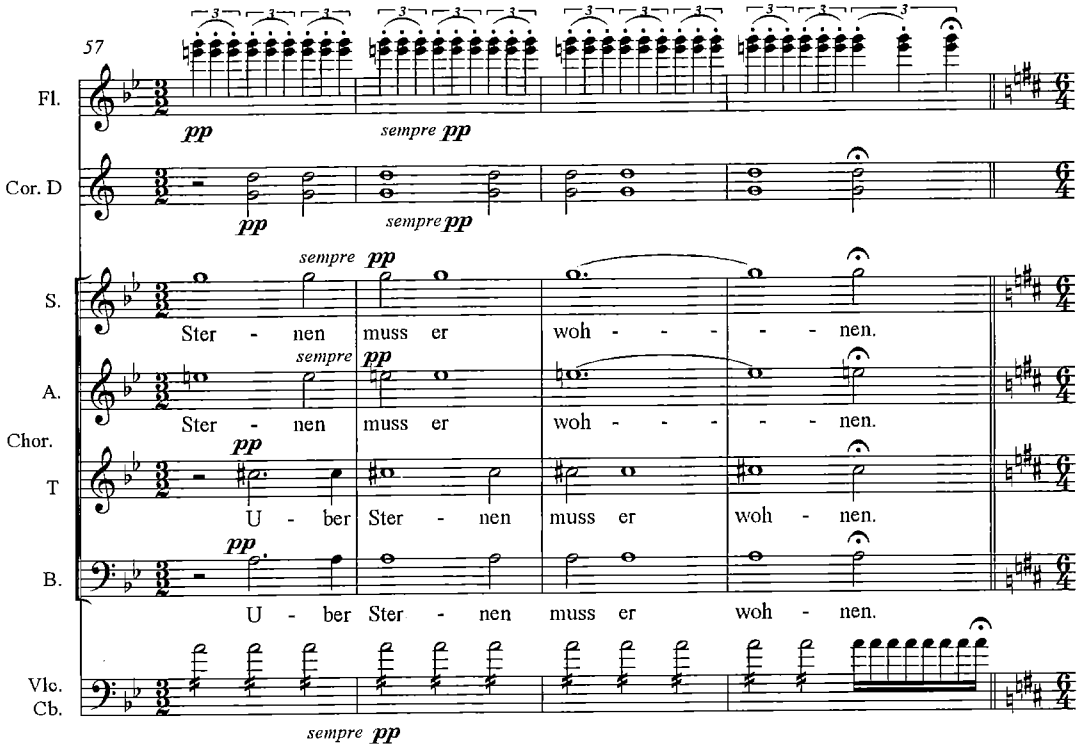
cresc.

Ihr sturzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schopfer, Welt?
Such' ihn uber 'm Sternenzelt!
Uber Sternen muss er wohnen.

מה תרידו אלפי- אלף
בן אדם, קונך דע!
בנגוהות- מרום נודע
אב רחום ישכון לנצח

הניגודים בין הגוונים בולטים. ההנגדה בין אקורדים נחרצים בעוצמה חזקה מאד מזה ובין אחרים רכים ומיסתוריים בולטים אף הם. לבסוף כאילו התנועה נעצרת עם צלילי נקודת עוגב בתפקידים השונים, ועם תזמורת המתמסרת בנינוחות למשטח הפיאניסימו הממושך עד לסימני שאלה הרמוניים בפרמטה.

סוד? מיסתורין?



הווריאציה הבאה מתפרצת באנרגיה מרובה ועוצמה חזקה (Allegro energico, sempre ben) marcato. הנושא קם לתחייה, במשקל ריקודי של 6/4. בעוד זמרות הסופראן של המקהלה שרות את הבית הראשון של נושא האודה בתמיכת חלילים ואבובים; האלטיות משמיעות קונטרפונקט על חלקו השני של המוטיב הרליגיוזי Seid umschlungen, מוכפלות על ידי קלרינטים, כינור שני, טרומבון ראשון ונגיעות של צלילי החצוצרה. הכינורות מחבקים את המרקם בקווים מלודיים סולמיים בתנועה מוטורית של רצף שמיניות.

Allegro energico, sempre ben marcato ♩= 84

S. Freu - de schö - ner Göt - ter-fun - ken Toch - ter aus E - ly - si-um

A. Seid um - schlun - gen Mil - li - o - nen!

Vl. I

S. wir be - tre - ten feu - er - trun - ken Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum!

A. Die - sen Ku der gan - zen Welt! Seid

Vl. I

תחושת חדווה עולה מן המיזוג המצלולי הזה, בטמפו מתון אך חגיגי; סחרור והילולה של גוונים בפוגה כפולה המתגלגלת ונרדפת בין מקהלה ותזמורת, ברגיסטרים שונים, מתוך פירצות מפתיעות. כשקריאות נלהבות של "Freude" (שמחה) ונקישות עזות וקצביות של התופים שוסעות את המרקם.

בשיאה של הפוגה זמרות הסופראן מחזיקות צליל לה גבוה במהלך 13 תיבות במלה "עולם", בעוד כל היתר ממשיכים בשלהם.

S. Welt!

A. Freu - de schö - ner

T. der gan - zen Welt!

B. Seid um - - -

Vl. I non legato

S.

A. Göt - ter - fun - ken Toch - ter aus E - ly - si - um

T. Seid um - - - schlun - gen

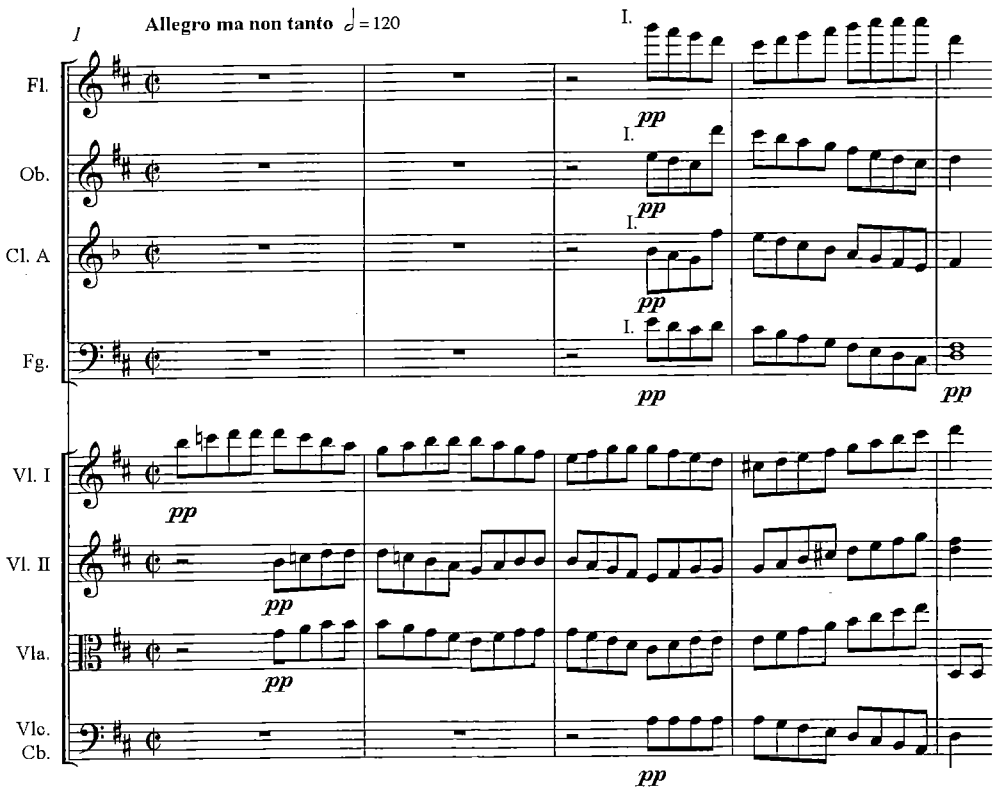
B. -schlun - gen Mil - li - - - o - - nen!

Vl. I

המרץ, העוצמה והברק נקטעים על ידי הפיאניסימו המפתיע. הזמרים נפרדים ושירתם דמוייה להבזקים כרומטיים הנתמכים על ידי כלי הקשת וכלי הנשיפה בליווי סטטי בצלילים חוזרים. כלי הנשיפה מצופפים את ההבזקים, ותנועת הקרשנדו אל עבר עוצמת הפורטה מובילה אל הקריאה החוזרת Brüder.

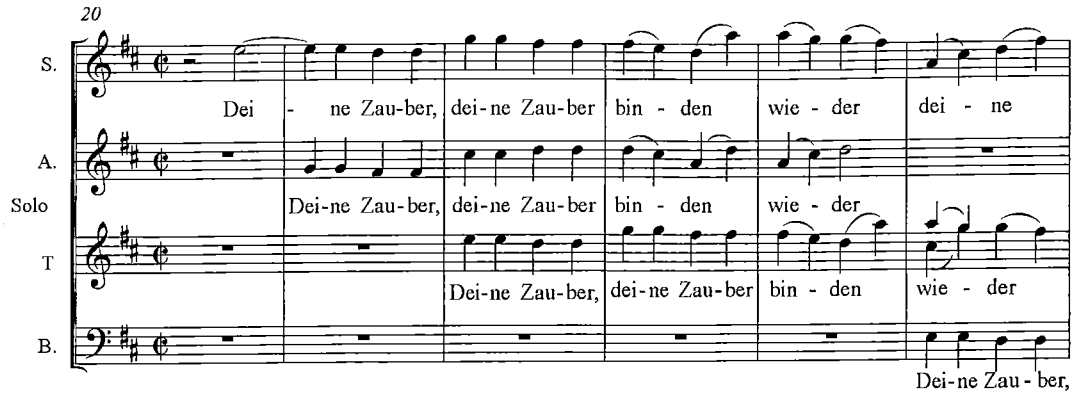
אקורדים חדשים נשמעים מקרב התזמורת והמקהלה; צבע המיסתורין משתלט עם העוצמה השקטה, ההרחבה המקצבית, ונקודת עוגב על צליל לה בכלי הקשת הנמוכים. הווריאציה נחתמת בפרמטה על צליל הסובדומיננטה- סול ובפיאניסימו.

הווריאציה האחרונה (Allegro ma non tanto) פותחת בצמצום ריתמי של הנושא, המופיע בצלילים חרישיים בזיגזג של שמיניות בכינורות הראשונים. שאר כלי הקשת מצטרפים בקאנון צפוף,ומעליהם גווני כלי הנשיפה מעץ בכיוונים מנוגדים.



מעל לנקודת עוגב בויולה ובקרן, נכנסים הסולנים בזוגות בקטעי מלודיה השאובה אף היא מן הנושא הראשי

לאחר חזרה על האינטרלוד התזמורתי הקצר, ואחריו מעני הסולנים, מתפתח קאנון צפוף בין ארבעת הסולנים



מענים מקבילים מזה, וניסיונות קאנוניים מזה, חילופי תפקידים, וכל אלה בתמיכת צלילי נקודת עוגב ממושכת של הקרן.

המקהלה וכלי הקשת חוזרים באוניסון על שירת הסולנים, בעוד הסולנים ממשיכים בתפקידם. נוצר מרקם קונטרפונקטי של חמישה קולות על משפט המפתח של היצירה:

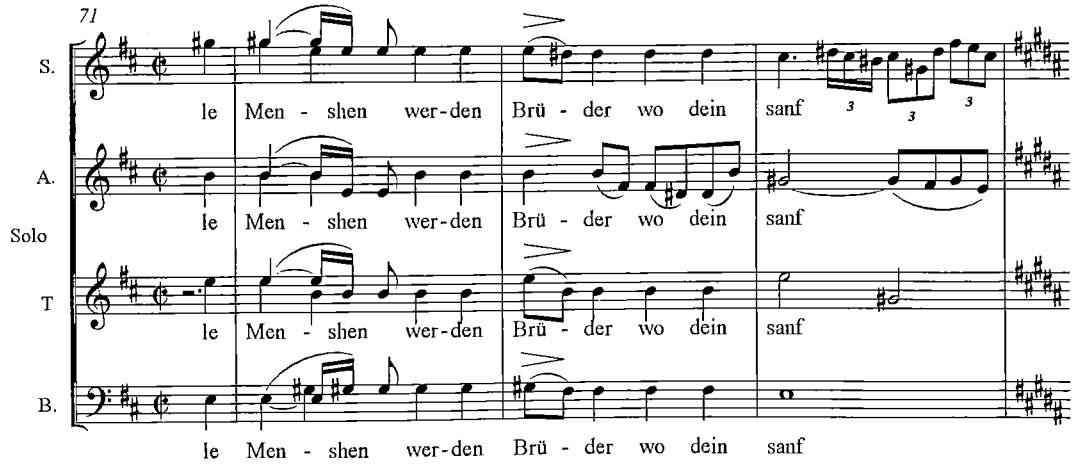
"כל בני האדם יהיו אחים" *Alle Menschen werden Brüder*

הדינמיקה מתעצמת והטמפו מתגבר, ונשמעת שירת מקהלה אופטימית ונמרצת על המילים *alle Menschen* ;

לפתע נשברת העוצמה ומשתרר שקט. הטמפו מואט (poco adagio), המקהלה שרה את המלים *werden Brüder* בפשטות, והקו המלודי של הסופרן שופע קשוטיות. כלי הנשיפה מעץ מלווים במתיקות ובנועם, הכינורות מרחיבים את אמירתם.

הטמפו המהיר חוזר, ועמו חוזר השירה האדירה והאופטימית, המוטיב הנלהב alle Menschen עובר מן המקהלה אל הסולנים.

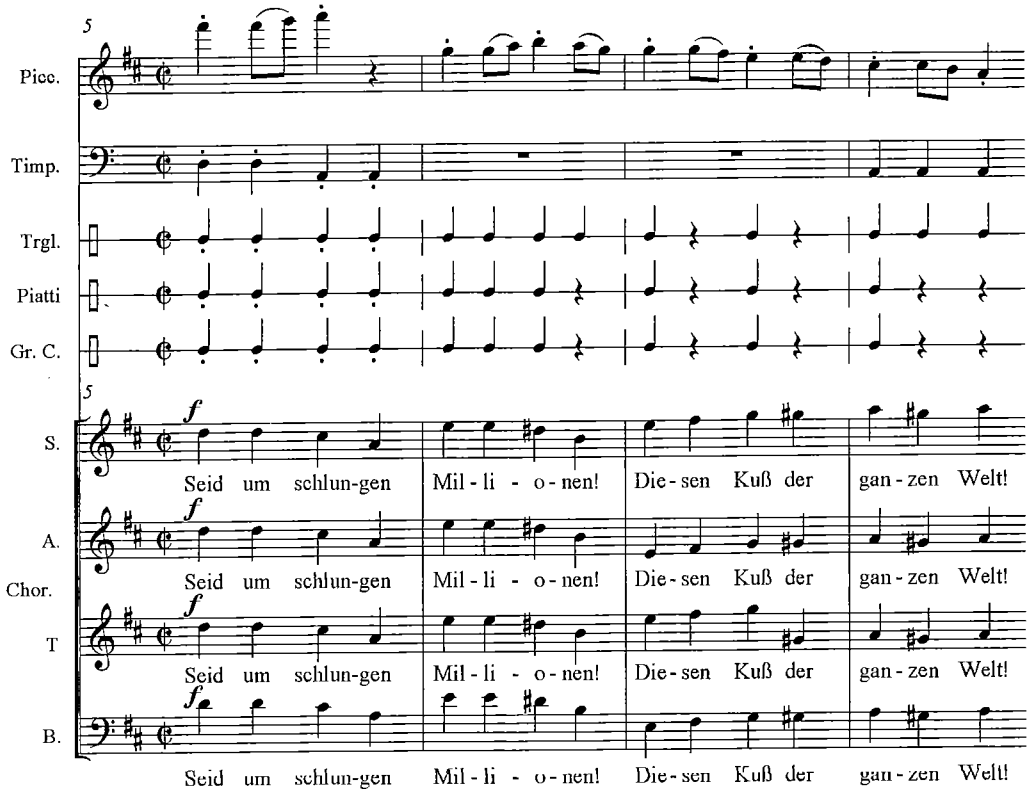
שוב נקטעת הזרימה בפתאומיות, והתזמורת נאלמת דום.רביעיית הסולנים משלבת קולותיה במעין קדנצה חופשית, איטית, שקטה,כשכל הקולות במשלבם הגבוה, ורק ההרמוניות העדינות מפי הקלרינטים והבסונים מלטפים את צלילה.



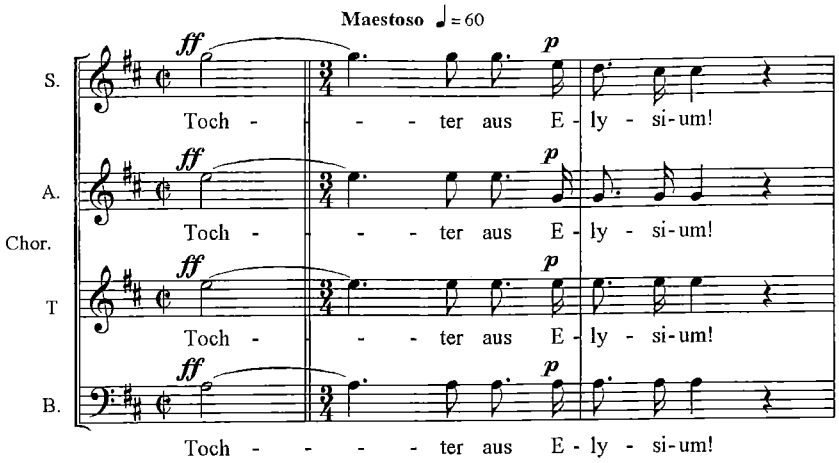
הקולות משתתקים, וכלי הקשת במענים שקטים דמויי מטוטלת צוברים מהירות ועוצמה וסוחפים את ההתרחשות לקראת הקודה סוערת של הסימפוניה.

אוניסונו על צליל הטוניקה רה פותח את הקודה (Prestissimo) . פרץ של שמחה מתפשט לכל עבר. כלי ההקשה מתהדרים בהבזקי המצילה והשליש .

כלי הנשיפה פותחים במוטיב אנרגטי השאוב מראשו של הנושא הרליגיוזי, ואחריהם כלי הקשת והמקהלה חוזרים על מילותיו (Seid umschlungen). בליווי –קונטרפונקט עדין של כלי הנשיפה מעץ. צלילי הפיקולו תורמים לדימוי קרן האור.



סערת סולמות מעל ומתחת עוטפת את המקהלה עד תום תפקידה, ההופך חגיגי והכרזתי יותר ויותר. הסערה נבלמת לזמן קצר (Maestoso) והמקהלה וכלי הנשיפה נשמעים במנגינה לירית, ובחגיגיות עצורה במלים *Tochter aus Elysium*.



בנימה עצורה וחגיגית זו סיימה המקהלה את תפקידה, והתזמורת בפרסטיסימו ובפורטיסימו מזכירה פעם אחת נוספת את מנגינת ההימנון.

דומה כי הטוטי התזמורתי הוא שאגה אל האין סוף. בעוצמה הולכת וגוברת של חגיגיות, כאילו מושג החירות מתגלם בשגב של מוסיקה וטקסט.

האקורד העקשני, החוזר, מכין את הסוף; עדיין נשמעים היטב כלי הנשיפה מעץ בסולם עולה על פני הקשות הטימפני והאוניסונו של כלי הנשיפה ממתכת.

הקדנצה באוניסון חותמת את היצירה המונומנטאלית.

"הפליט מוורשה" אופ. 46

מאת ארנולד שנברג (13.9.1847 – 13.7.1951)

<u>על המלחין</u>

ארנולד שנברג נולד בוינה בשנת 1874. על-פי עדותו הוא החל ללמוד לנגן בכינור בגיל שמונה ובמקביל עשה את צעדיו הראשונים בהלחנה. את הידע המעמיק שלו במוזיקה רכש באמצעות ניתוח פרטיטורות, נגינה בהרכבים קאמריים והאזנה לקונצרטים. הגיבור המוזיקלי הראשון שלו היה ברהמס, אך בהמשך העריץ גם את ואגנר שבאופרות שלו הוא צפה עשרות פעמים.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<u>על המוזיקה של שנברג</u>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

בין השנים 1914 ו-1920, שנברג השלים רק מספר מועט של יצירות מאחר והיה עסוק בפיתוח מתודה יותר שיטתית של ארגון מוזיקה אטונלית. בתחילת שנות ה-1920 הוא פיתח סוף-סוף את מה שהוא כינה בשם "המתודה של הלחנה עם שנים-עשר טונים". הוא יישם את הטכניקה החדשה הזו באופן חלקי ביצירה "חמישה קטעים לפסנתר" אופ. 23, ובסרנדה אופ.24 ולאחר מכן עיבד אותה לפרטי פרטים בסויטה לפסנתר, אופ.25 שתיהן הולחנו בין 1920 ו-1923. יצירות אלו ואחרות מאותה תקופה הינן פחות סוביקטיביות ואקספרסיוניסיות מהמוזיקה המוקדמת והמאוחרת יותר של שנברג. הן משתמשות בצורות מסורתיות כמו צורת סונטה ובסוגי ריקוד מהמאה ה-18 דוגמת המנואט והטריו, הגבוט והג'יג.

שיטת שנים-עשר הטונים אפשרה לשנברג להלחין יצירות נרחבות יותר מאשר אלה שהוא הלחין כאשר השתמש באטונליות חופשית. ב-1928 הוא הלחין את הוריאציות המונומנטליות לתזמורת, ובשנים 1930 עד 1932 הוא כתב את האופרה "משה ואהרון" אשר נחשבת ליצירת מופת.

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

עקרונות שיטת שנים עשר הטונים בזיקה ל"פליט מורשה"

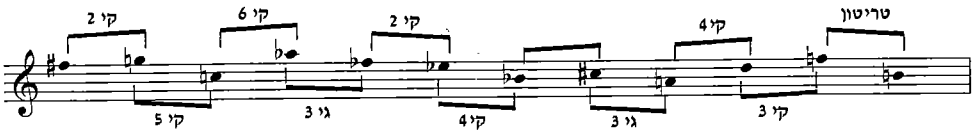
שיטת שנים עשר הטונים נותנת בידי המלחין דרך חדשה של ארגון צלילים ביצירה. דרך שמהווה אלטרנטיבה לטונליות. היא מעניקה חשיבות שווה לכל אחד משנים-עשר הצלילים הכרומטיים במקום להדגיש צליל מרכזי אחד והיררכיה פונקציונלית בין כל הצלילים כמו בשיטה הטונלית. המתודה של שנים עשר הטונים הינה צורה שיטתית של אטונליות.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

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

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

להלן דוגמא לשורה שמשמשת בסיס ל"פליט מוורשה".

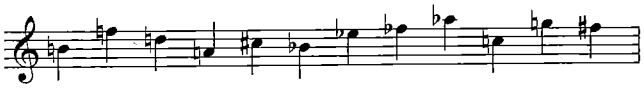
השורה מורכבת משילוב של מרווחים קונסוננטיים ודיסוננטיים וכוללת אפילו שני אקורדים, אך בדומה לשורות שמשמשות יצירות אחרות, רצף הצלילים מונע בכוונה תחילה כל הקשר טונאלי אפשרי.



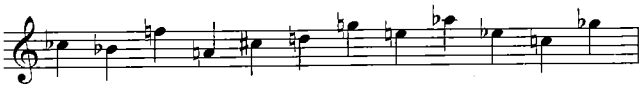
יצירה שלמה נבנית על-ידי שימוש במספר טרנספורמציות של שורה בודדת. השורה יכולה להיות מוצגת בארבע צורות בסיסיות: מקור, היפוך סרטן (מהסוף להתחלה), היפוך ראי וסרטן של היפוך ראי.

להלן ההיפוכים של השורה שמשמשת בסיס ל "הפליט מוורשה":

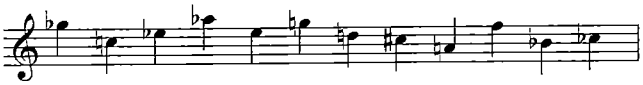
היפוך סרטן



היפוך ראי



סרטן של היפוך ראי.

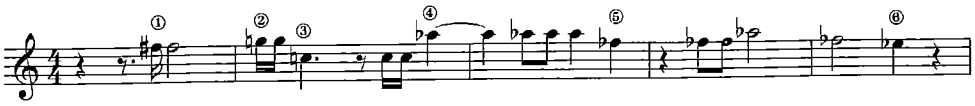


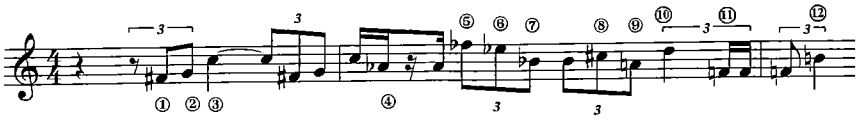
כמו כן ניתן להזיז שורה של צלילים לכל גובה. כלומר היא יכולה להתחיל מכל אחד משנים-עשר הצלילים הכרומטיים, תוך כדי שמירה על התבנית המקורית של מרווחים. זה נכון לגבי כל ארבע הצורות של השורה: מקור, היפוך סרטן, היפוך ראי וסרטן של היפוך ראי.

מאחר ושורה יכולה להתחיל מכל אחד משנים עשר צלילים ולהתקיים בארבע צורות, ישנן 48 (12X4) גרסאות אפשריות לכל שורה. זה מאפשר למלחין מידה רבה של גמישות.

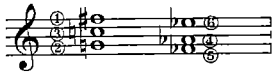
ניתן למקם כל צליל בסדרה בכל רגיסטר. דבר שמאפשר לעצב מגוון אינסופי של צורות מלודיות מסדרה בודדת. כמו כן, העיצוב הריתמי של השורה יכול, כמובן, להשתנות, ובעת עיצוב המלודיה, ניתן לחזור על צלילים פעמים מספר ברצף (אך לא לחזור אל צליל מסויים כל עוד לא נסתיימה השורה או אחת הטרנספורמציות שלה).

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





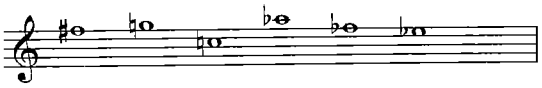
ניתן להציג את צלילי הסדרה בזה אחר זה, ובדרך זו לבנות קו מלודי –כפי שראינו בדוגמאות 5 ו-6 – או להביא אותם בו בזמן ועל ידי כך ליצור אקורדים:

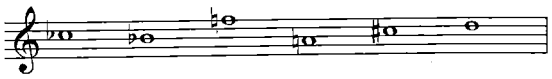


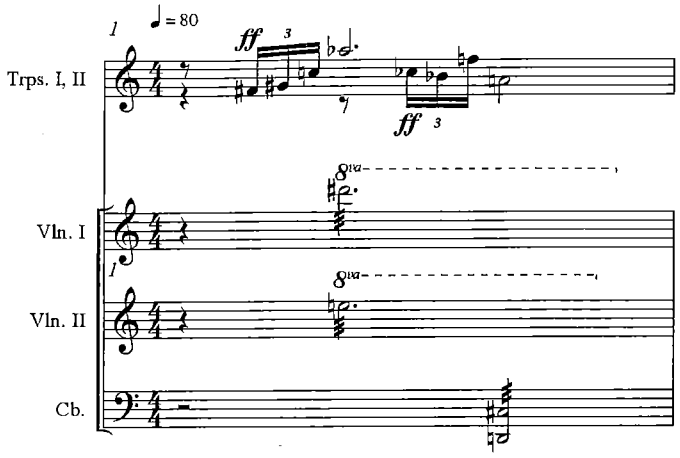
דרכי טיפול אלה מגדילות את הגמישות של השיטה, ומעניקות למלחין חופש ביטוי מוזיקלי למרות השורה הקבועה מראש.

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

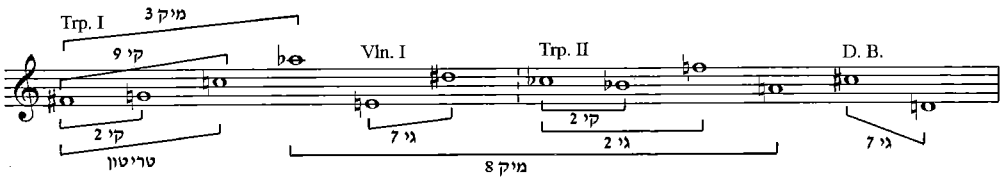
לדוגמא: החומר התימטי שמוצג בפתיחת היצירה מבוסס על ההקסקורד הראשון של שורת המקור ועל ההקסכורד הראשון של שורת היפוך הראי שלו.



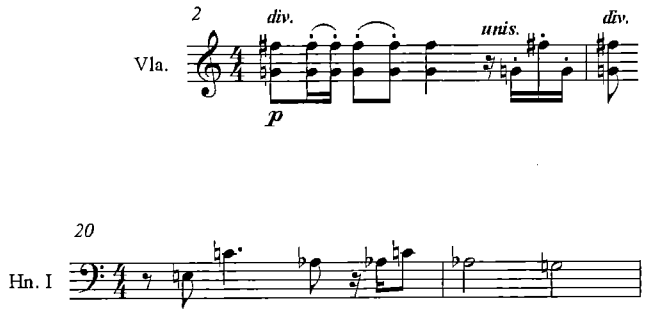




הניצול של שני ההקסקורדים כדי ליצור את הרעיון המוזיקלי הראשון של היצירה מבליט את המרכיבים הדיסוננטיים שלהם אשר תורמים מצדם ליצירת אווירה לחוצה ומאיימת שהולמת את הטקסט:

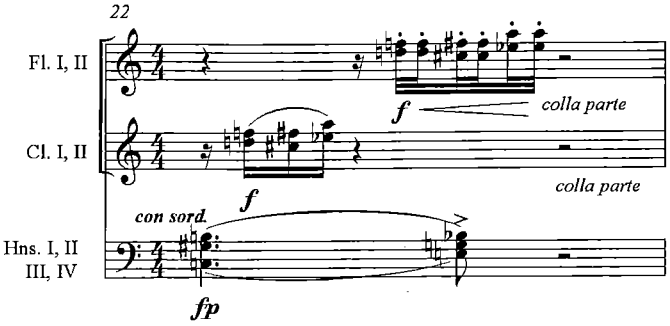


בניגוד ליצירות מוקדמות יותר שלו, הגישה של שנברג לשיטה שנים-עשר הטונים כפי שהיא משתקפת ביצירה הזאת אינה חמורה אלא גמישה וחופשית, כמו אצל תלמידו אלבן ברג. הוא מרשה לעצמו להשתמש בהקסכורדים זהים ברצף (לדוגמא תיבה ראשונה ותיבה שנייה מבוססים על אותם שני הקסכורדים) ולחזור אל אותם צלילים מספר פעמים:



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

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



<u>על היצירה ורקעיה</u>

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

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

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

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

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

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

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

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

הקשר בין המוזיקה לטקסט הדוק ביותר. יחסי הגומלין מוצאים את ביטויים בשלושה אופנים: אפשרות ראשונה – המוזיקה מקדימה את הטקסט ועל-ידי כך מכשירה את האווירה הרצויה; אפשרות שנייה – הטקסט קודם ואילו המוזיקה ממחישה בדיעבד את הנאמר; אפשרות שלישית – הטקסט והמוזיקה הולכים יד ביד ומשלימים זה את זה. באופן כללי ניתן לומר כי היחס בין הטקסט למוזיקה ביצירה מזכיר את הזיקה שבין סרט קולנוע לפס הקול שלו.
כיוון ששנברג הושפע מוגנר באופן מודע, הרי יש המוצאים ביצירה גם היבטים המרמזים על קיומם של מעין לייט מוטיבים:

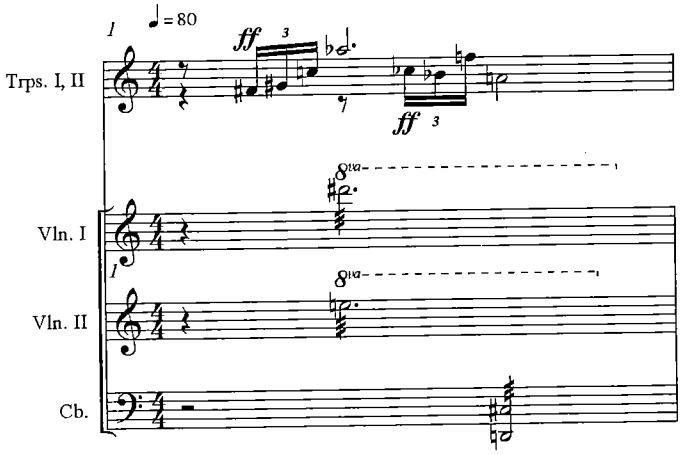
- המוטיב הפותח את היצירה, וחוזר כמה פעמים לאחר מכן, קשור באופן מובהק לגרמנים הנאצים:

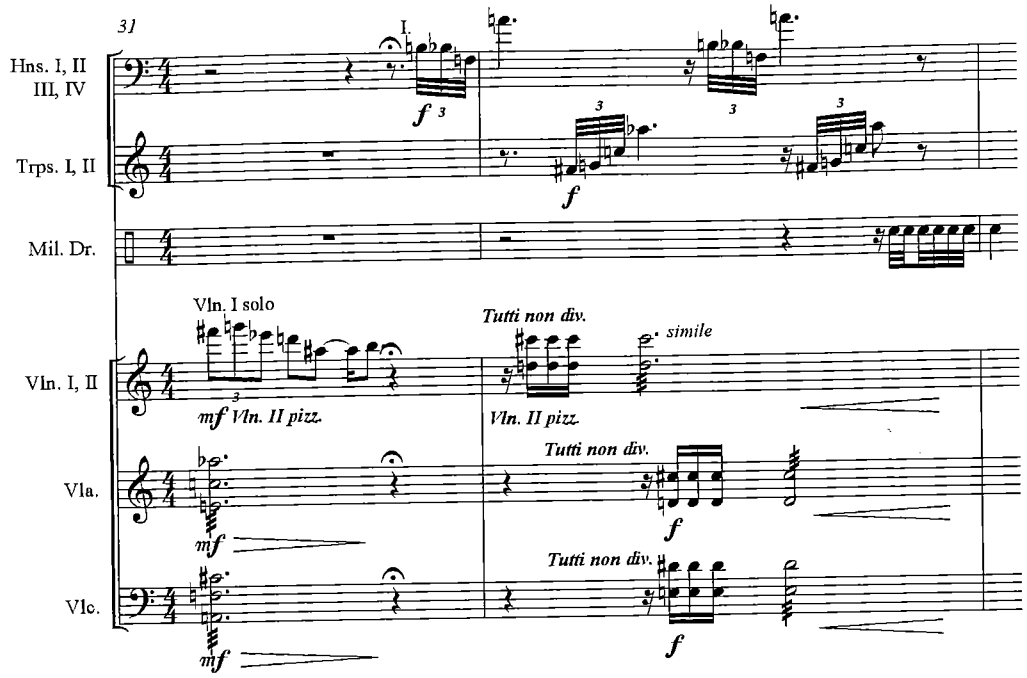
  זהו מוטיב צורמני, תוקפני, עולה בחדותו נתון בדרך כלל בידי כלים חריפי צליל:

דוגמה 10 – רק החצוצרות

דוגמה 16 - 34 חליל אבוב קלרינט

"המוטיב היהודי", הלמנטי, החם





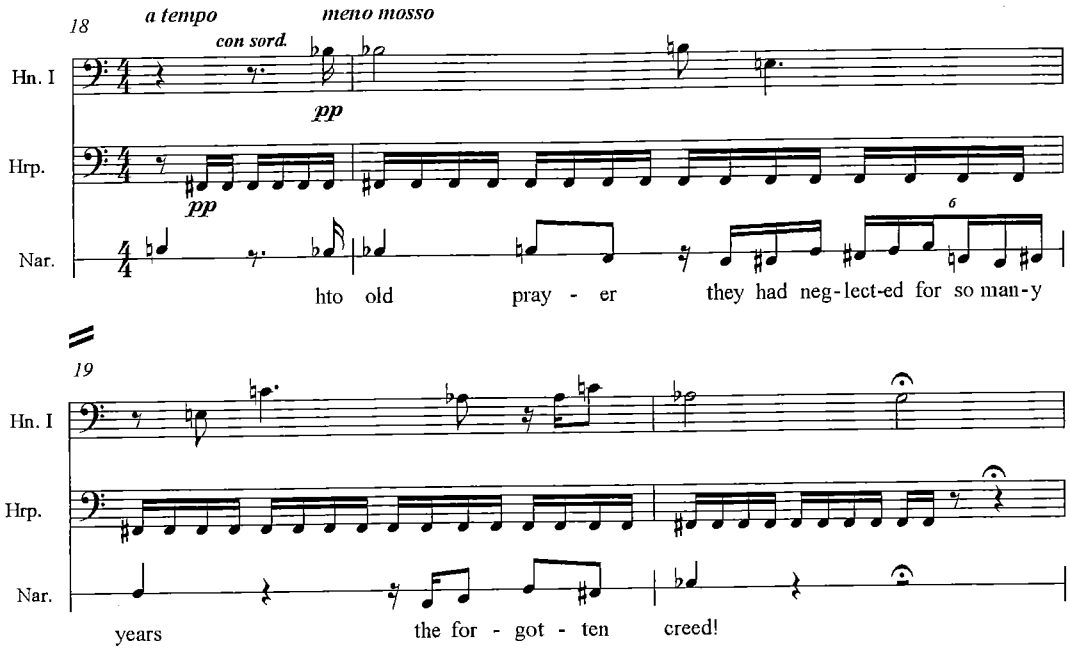
לגבי התזמור: ההרכב של התזמורת גדול ומזכיר יצירות פוסט-רומנטיות רבות אלא שכאן הוא משרת גם את היסוד המלחמתי הדרמטי. התזמורת כוללת שמונה כלי נשיפה מעץ, ארבע קרנות, שלוש חצוצרות, שלושה טרומבונים, טובה, נבל, כלי קשת ואחד-עשר כלי הקשה ביניהם קסילופון, פעמוניה, תוף צבאי, טמבורין, קסטנייטות ועוד. התזמורת בהרכבה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

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

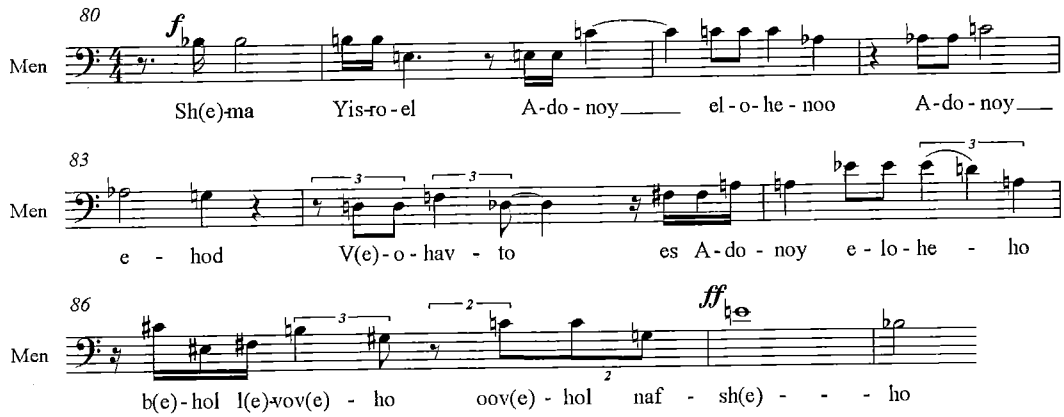
המקהלה שמופיעה לקראת הסוף מורכבת מגברים בלבד אשר שרים באוניסונו ובעברית (רשומה בכתב פונטי) מנגינה שניתן לזהות בה בקלות את השורה המקורית ואת השימוש החופשי בה.
אפשר לומר כי גם התזמור של היצירה תומך תיאטרליות שלה: כלי הנשיפה ממתכת וכלי ההקשה מייצגים את הנאצים, כלי הנשיפה מעץ וכלי הקשת החמים מייצגים את היהודים,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

תיאור כללי של היצירה:

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



שתבוצע לקראת סוף היצירה על-ידי מקהלת הגברים.



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

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

סימני דרך

שתי תרועות צורמניות של חצוצרות ודרדור של תוף צבאי יוצרים את ההקשר של הסיפור. תבניות מלודיות והרמוניות דיסוננטיות, מקצבים תזזיתיים, וצלילים הזויים תורמים לעיצוב אווירה של סיוט: צלילים רוטטים בחלילים, נקישות של קשתות בצ'לים, מקצב "עצבני" בבסונים ובקסילופון, צלילים עיליים בצ'לים, ספטימות יורדות בקלרינטים

ירידה מדורגת של חצאי טונים בכינורות פורטים מובילה אל כניסת הקריין:

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

טרמולו בבאסים ובקלרינטים על המילים "חסר-הכרה"

"אני זוכר רק את הרגע הרע כשכולם החלו לשיר, כאילו תוכנן"

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

"תפילה נושנה שהייתה שכוחה שנים כה רבות – אמונה נשכחה..."

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

"אך אינני זוכר איך הגעתי למטה, לחיות בביבי השופכין של ורשה זמן כה רב..."

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

"היום החל כרגיל. השכמה כשערר עוד החושך. "לצאת!" בין אם ישנת או אם דאגות הדירו שנתך כל הלילה: הפריד אותך מילדיק, מאשתק, מהוריק, בלי לדעת מה ארע להם... ואיך אפשר לישון?

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

""שוב חצוצרות. "צאת! הסמל עוד יכעס!""

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

"הם יצאו. אחדים אט-אט: הנקנים, החולים... אחדים בעריצות עצבנית... הם חוששים מן הסמל. מאהרים ככל יכולתם. לשווא"

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

"יותר מדי רעש. יותר מדי רחש ולא די מהר.

הסמל אץ שואל: "הקשבו!" עמוד דום! למהר! או שמא עלי לעצור קצת בקת הרובה?... נא טוב! אם אתם דווקא רוצים את זה ככה"

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

"הסמל ופיקודיו מכים את כולם: זעיר או נקן, חנק או חלש, אשם או נקי..."

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

"הכאיב לי לשמוע אנחות וקול בכי..."

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

"שמעתי, למרות שנחבלתי קשות, כה קשות שבלי דעת נפלתי."

מנגינה לירית בצ'לו מבטאת את הכאב האישי

"כולנו, על הארץ, בלי יכולת לקום. אץ הוכינו בראש..."

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

""כנראה התעלפתי. פתאום רק שמעתי חיל שאמר: "כולם פה מתים!""

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

"והסמל אל בווה לסלק את כולנו."

ללא ליווי.

"שכבתי אל בצד, חצי מעולף.. סביב היה שקט מוחלט ופחד וכאב"

צלילים ממושכים וחרישיים בבסונים ובקרן. הפחד מתואר על-ידי טרמולו בבסים וצלילים עיליים.

""ושמעתי פקודת הסמל: "לספור!""

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

"הם החלו לאט ובלי סדר: אחת. שתיים. שלוש-ארבע."

פריטה לא סדירה בכלי הקשת.

""הקשב!" שוב הסמל צעק. "למהר! להתחיל שוב מהתחלה!""

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

"בתוך דקה עלי לדעת כמה אספק לתאי הצעיים! לספור!"

טרמולו של כלי קשת בקרשצ'נדו ואקורד חרישי ממושך.

"הם החלו שוב, בתחילה לאט: אחת, שתיים, שלוש, ארבע. אל מהר ויותר מהר. כה מהר שבסוף זה נשמע כדהרה של סוסי פרא... ואל לפתע פתאום, תוך כדי הספירה, הם החלו לשיר "שמע ישראל"...

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

"שמע ישראל אדוני אלוהינו אדוני אחד".

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

"ואהבת את אדוני אלוהיך בכל לבבך ובכל נפשך ובכל מאודך".

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

"והיו הדברים האלה אשר אנוכי מצווך היום על לבבך"

המשך הטריולות, עוצמה חלשה.

"ושיננתם לבניך, ודברת בם בשבתך בביתך ובלכתך בדרך, ובשוכבך ובקומך".

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