

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי לחינוך



בשותף עם

התזמורת הפילהרמונית
הישראלית



תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה
"מפתח" 

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

קונצרטים של התזמורת הפילהרמונית הישראלית

בנג'מין בריטן: מדריך לתזמורת לבני הנעורים

וולפגנג אמדאוס מוצרט: קונצ'רטו לפסנתר מס' 25, ק' 503

פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי: סימפוניה מס' 5

פברואר 2002

LEV0110353 - 000 - 004



011035301208

צוות המדרשה למוסיקה

דוגמאות תווים:
איתמר ארגוב

עורכת:
שולמית פינגולד

כותבים:
איה גל
עודדה הררי
ד"ר רון לוי

הבאה לדפוס:
שולמית פינגולד

תוכן העניינים

היצירות:

בנג'מין בריטן (1913-1976)
מדריך לתזמורת לבני הנעורים

Benjamin Britten (1913-1976)
Young Person's Guide to the Orchestra

וולפגנג אמדאוס מוצרט (1756-1791)
קונצ'רטו לפסנתר מס' 25 בדו מז'ור, ק' 503

W.A.Mozart (1756-1791)
Piano Concerto no.25 in C, K. 503

פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי (1840-1893)
סימפוניה מס' 5 במי מינור, אופוס 64

Piotr Ilych Tchaikovsky (1840- 1893)
Symphony no.5 in E minor, op.64

**"מדריך התזמורת לבני הנועורים" אופוס 34
(וריאציות ופוגה על נושא מאת פרסל)
מאת בנג'מין בריטן (22.11.1913 – 4.12.1976)**

על המלחין

בנג'מין בריטן היה מלחין, פסנתרן ומנצח אנגלי, והווה דמות בולטת בדור שבין שתי מלחמות העולם.

אביו של בריטן היה רופא שיניים ואילו אמו פסנתרנית-זמרת חובבת שבגינה התנסותו הראשונית במוסיקה החלה כבר בינקותו. בגיל שנתיים היה מבלה זמן רב ליד הפסנתר, בגיל חמש שנים החל להלחין, בשנתו השביעית היה נוהג לקחת למיטתו תווים של אופרות וסימפוניות לעיון, ובהיותו בן עשר, כאשר הבחין בו לראשונה המלחין האנגלי פרנק ברידג', כבר היו באמתחתו יצירות רבות. ברידג', שהיה יוצא דופן באנגליה בכך שהתעניין ביצירותיהם של שנברג וברטוק, תרם רבות להרחבת אופקיו של תלמידו המוכשר.

בשנת 1930, החל בריטן את לימודיו במכללה המלכותית למוסיקה, שם טיפח בעיקר את כישוריו הפסנתרניים. באשר לא מצא סיפוק בעולם ההלחנה האנגלי, נסע לוינה ותכנן ללמוד אצל אלבן ברג, תכנית אשר לא יצאה לפועל בשל התנגדויות מן הבית.

מותו של אביו אילץ את בריטן לחפש אמצעי מחיה, והוא מצא תעסוקה במשרד הדואר הממשלתי, שם הלחין מוסיקת רקע או מוסיקה אינסידנטלית לסרטים דוקומנטריים. בתקופה זו אף עסק בהלחנת מוסיקה לסרטים מסחריים. תוך כדי עיסוקים אלה פגש במשורר וו. ה. אודן, מפגש שהביא אחריו שיתוף פעולה יצירתי ענף, שלא חסר פניות פוליטיות.

משהחלו רוחות המלחמה לנשוב באירופה, השתקע בריטן בארה"ב. תחילה התגורר בניו יורק יחד עם ידידו משכבר הימים אודן, אך לאחר מכן עבר למקום מגורים שקט בקליפורניה שם שהה כשלוש שנים.

בשנת 1942 החליט בריטן לשוב למולדתו למרות דעותיו הפציפיסטיות. הוא שוחרר מחובת שרות צבאי, אך תרם את חלקו למאמץ המלחמתי בכך שהופיע בבתי חולים, במקלטים ועוד.

את פרסומו הבין-לאומי הקנתה לו האופרה פיטר גריימס אשר הצגת הבכורה שלה היתה גם ערב הפתיחה מחדש של בית האופרה הלונדוני שנסגר כמה שנים לפני כן עקב הפצצות הנאציות.

יצירה נוספת שהקנתה לו מעמד בינלאומי היתה "רקוויאם המלחמה", בה נמצא ביטוי לדיעותיו הפציפיסטיות של בריטן.

חייו של בריטן היו סדורים וקבועים. הוא נהג להקדיש זמן מידי יום ביומו להלחנה, פעילות ספורטיבית ומנוחה. כמו כן תכנן וניהל במשך שנים רבות את פסטיבל אלדבורג, ששימש בית למוסיקה אנגלית מודרנית-אקספרימנטליות, והקדיש מרץ רב לחינוך מוסיקלי, בעיקר להלחנה לילדים.

בשלוש שנותיו האחרונות סבל בריטן ממחלת לב קשה, ממנה אף נפטר כשהוא בן ששים ושלוש שנים.

על היצירה

בשנת 1946, נתבקש בריטן להלחין מוסיקה עבור סרט דוקומנטרי לילדים. המטרה שהוצבה בפני המלחין היתה חינוכית: להציג בפני בני הנעורים את כלי התזמורת הסימפונית על משפחותיהם.

על מנת להגשים מטרה זו בחר בריטן בשילוב של שתי צורות מוסיקליות:

- " נושא עם ואריאציות " – צורה אשר מעצם טיבה שופכת אור חדש על הנושא בכל אחת מהופעותיו, ולפיכך מתאימה לתצוגה, ו"הארה" של כל כלי מכלי התזמורת תוך הבלטת תכונותיו הבלטות;
- "פוגה" – צורה אשר במהותה מצוי עיקרון של מרקם המתעבה ותופח תוך שזירה וצבירה של קולות בצורה ספיראלית, ולפיכך מתאימה ל"הרכבה" מחדש של התזמורת מכלים בודדים ומשפחות הכלים למיניהם לכלל רקמה תזמורתית שלמה.

בריטן, שראה עצמו כמלחין אנגלי הממשיך את המסורת המפוארת של מלחינים אנגלים, העריץ את המלחין האנגלי הבארוקי הנרי פרסל (1658-1695), והחליט לבסס את היצירה על נעימה (Rondeau) מתוך המוסיקה שפרסל הלחין עבור מחזה אנגלי בשם "עבדלאזר", או "נקמת המורי". בריטן כינה את היצירה שלו וריאציות ופוגה על נושא מאת פרסל – אבל הוא נתן לה כותרת שניה זו הידועה יותר כיום: "מדריך התזמורת לבני הנעורים".

היצירה במקורה כוללת דברי הסבר וקישור אשר נכתבו על ידי אריק קרוזייה, אך עקב שקיפותה הרבה של היצירה והיותה קוהרנטית בסגנונה, היא זכתה לקריירה קונצרטנטית עצמאית, מנותקת מן הסרט ודברי ההסבר כאחד.

מטרת היצירה קוראת, כמובן, לשימוש בתזמורת עשירה ומגוונת הכוללת: כלי נשיפה מעץ: פיקולו, 2 חלילים, 2 אבובים, 2 קלרינטים, 2 בסונים. כלי נשיפה ממתכת: 4 קרנות, 2 חצוצרות, 3 טרומבונים, טובה. כלי הקשה: תופי דוד, תוף באס, מצילתיים, תוף מרים, שלישי, תוף צבאי, תיבה סינית, קסילופון, קסטנייטות, גונג, ושוט. כלי מיתר: כינורות ראשונים ושניים, ויולות, צ'לי, קונטרבסים, נבל.

הנושא של פרסל מורכב משלוש פסוקיות:

- בראשונה שני רעיונות מרכזיים:
 1. ארפזי בעליה בצלילים ממושכים ומוטעמים
 2. קו קשתי בצלילים סמוכים קפיציים ומהירים
- הפסוקית השנייה בנויה סקוונצות יורדות של מוטיב תוזר המבוסס על אקורד שבור המופיע לסרוגין עם צלילים ממושכים המהווים מעין קול נוסף-עליון

- הפסוקית השלישית מסיימת בשלושה הגדים נמרצים

The image shows a musical score for the first two staves of the piece. The first staff begins with a forte (f) dynamic and contains a melodic line with a first ending bracket. The second staff continues the melody with a second ending bracket and a third ending bracket. The music is in 3/4 time and G major.

ביצירה שלוש חטיבות עיקריות:

- שש הופעות של הנושא מאת פרסל: הנושא מושמע לראשונה בתזמור מלא; חוזר בשינויים קלים על ידי כל אחת מארבע משפחות כלי התזמורת הסימפונית; מופיע שוב לסיכום בתזמור מלא.
- סדרה של שלוש-עשרה ואריאציות על הנושא המציגות כל אחד מכלי התזמורת בוואריאציה מיוחדת. סדר הופעתם של הכלים הוא מן הגבוה לנמוך בכל משפחת כלים. הרעיון המוסיקלי הראשון של הנושא של פרסל, מהווה בסיס לרבות מן הוואריאציות, אם כי חלקן שאובות דווקא מרעיונות נוספים.
- פוגה, החותמת את היצירה ובה מצטרפים הכלים זה לאחר זה, בנושא מקורי מאת בריטן, עד לסינתזה חדשה של התזמורת המלאה הכורכת יחד את שני הנושאים.

ב"סימני הדרך" ליצירה שיפורטו להלן, ישולבו דברי ההסבר של אריק קרוזייה.

סימני דרך:

(לקריאה לפני תחילת המוסיקה)

"המלחין כתב יצירה זו במיוחד כדי להציג בפניכם את כלי הנגינה בתזמורת. קיימים ארבעה צוותים של נגנים: המיתרים, כלי הנשיפה מעץ, כלי הנשיפה ממתכת וכלי ההקשה. בכל אחד מצוותים אלה נמצאים כלים שלהם דמיון משפחתי. יש להם פחות או יותר אותו צליל, המופק בצורה דומה. בכלי המיתר מנגנים בעזרת קשת או פריטה באצבעות. בכלי הנשיפה מעץ וממתכת נושפים תוך כדי נשימה. בכלי ההקשה – מכים. בתחילת היצירה תשמעו נושא מאת המלחין האנגלי הדגול הנרי פרסל, כשהוא מנוגן על ידי כל התזמורת, וכל אחת ממשפחות הכלים."

חטיבת הנושא:

הנושא מופיע לראשונה בתזמור מלא, בעוצמה רבה. מלא הוד וחגיגות.

לאחר ההופעה בתזמור מלא, הנושא מופיע ארבע פעמים נוספות, כל פעם מושמע, בטונליות אחרת ובשינויים קלים, על ידי משפחת כלים אחת, בין ההופעות השונות מעברים קצרים המשמשים רקע להסברים, ומאפשרים זמן "טיולי" על הבמה מקבוצת נגנים למשנה.

- "כלי הנשיפה מעץ הם למעשה התפתחויות שונות של הצפצפה. הם בנויים מעץ"
- "כלי הנשיפה הראשונים ממתכת היו חצוצרות וקרנות ציד. אלה הם צאצאיהם המודרניים."
- "בכלי המיתר, גדולים וקטנים, מפיקים צליל על ידי חיכוך בקשת, או פריטה באצבעות. בן הדוד של כלי הקשת – הנבל – צליליו מופקים תמיד בפריטה"

• "קבוצת כלי ההקשה כוללת תופים, גונגים, טמבורינים וכל חפץ אחר עליו אתם יכולים להכות...לאחר שתשמעו אותם, כל התזמורת תחזור שוב על המנגינה המקורית".

על-ידי הצגת הנושא בדרך זו, בריטן מאפשר לנו להשוות את הצלילים המיוחדים של ארבעת קבוצות התזמורת, "ממוסגרים" על ידי עיצוב מלכותי של המנגינה של פרסל עבור כל התזמורת.

מעקב בהאזנה אחר הופעת הנושא בכלים השונים מגלה התרחקות הדרגתית מן המנגינה המקורית, כך שלמעשה גם חטיבה זו היא מעין חטיבת ואריאציות. מעניינת במיוחד היא הופעת המלודיה אצל כלי ההקשה: הטימפני חוזר בעקשנות על מוטיב הארפז', בעוד יתר כלי הנקישו "מתפרעים" בינות להופעותיו.



חטיבת הוריאציות:

"עתה הבה ונשמע כל כלי מנגן ואריאציה משלו"

כאמור, זוהי סדרה של ואריאציות המבוססות על המנגינה של פרסל עבור כל אחד מכלי התזמורת לפי סדר. מעניין לעקוב ולבדוק באיזה מחלקי הנושא המקורי "משתעשע" בריטן בכל ואריאציה, כיצד הוא מפגין את יחודיותו של כל כלי, ועד כמה הוא אריאציות מתרחקות או מתקרבות לנושא המקורי.

קבוצה ראשונה: כלי הנשיפה מעץ

ואריאציה ראשונה:

"הגבוה מבין צוות כלי הנשיפה מעץ הוא קולו הבהיר והמתוק של החליל, ועמו צלילו החודר של אחיו הקטן – הפיקולו"

ואריאציה המבוססת על המוטיב המרכזי, אך רחוקה למדי מן הנושא. המשקל זוגי, הטמפו מהיר הצלילים קופצניים והאווירה עליזה. שני החלילים מתחילים, בלווי צלילי נבל, וכינורות שמנגנים טרמולו. הפיקולו מצטרף מלווה בצלילים מנצנצים של השליש.



ואריאציה שניה:

"לאבובים צליל ענוג, נוגה, אך הם יכולים להיות בעלי עוצמה כאשר המלחין חפץ בכך".

הואריאציה פותחת בצלילי הארפז' מן הנושא המקורי. היא לירית, מלנכולית, בטמפו איטי ובצליל רך. זוהי וריאציה קרובה למדי לנושא, למרות השינויים שבה. האבובים מגלים תכונות ליריות בצד יכולת להפיק צלילים שופעי מרץ ועצמה. את האבובים מלווים אקורדים קצביים של כלי מיתר, ודרדור שקט בתופי הדוד.

Oboe

pp espress.

ואריאציה שלישית:
 "הקלרינטים הם קלי תנועה, צלילים ערב, חלק, זך ועשיר"

זוהי ואריאציה הנשמעת רחוקה מאד מן המקור. מפעמה מתון, משקלה 6/8, וצליליה קצים ומהירים.

שני קלרינטים בדו-שיח חיקויי של ארפגיים מבעבעים מגלה קלילות ושובבות. בחלק האמצעי מופגנת וירטואוזיות כשהקלרינטים קופצים ועטים מצלילים גבוהים לנמוכים ובחזרה.

I

Cl. in Bb

II

f

f sempre

ואריאציה רביעית:
 "הבסונים הנם הגדולים מבין כלי הנשיפה מעץ. לכן צלילים הוא הנמוך ביותר"

הואריאציה פותחת במוטיב המרכזי, אך סגנון שיר הלכת המוענק לה על ידי המקצב החד והמבריק וגונו של התוף הצבאי המלווה, משווים לה אופי שונה לחלוטין. אופיו רב הפנים של הבסון מודגש על ידי מתן תפקידים מנוגדים לשני הבסונים המופיעים בדו שיח: האחד שירת, לירי ואקספרסיבי, ואילו השני קופצני ומבודח.

I

Bsns.

II

p dolce

f

קבוצה שניה: כלי המיתר

ואריאציה חמישית:
 "הקולות הגבוהים ביותר במשפחת כלי המיתר שייכים לכינורות. הם מחולקים לשתי קבוצות: כינורות ראשונים, וכינורות שניים"

זוהי ואריאציה מבריקה וריקודית בסגנון של פולונו. הכינורות מתפצלים לשתי קבוצות שוות: כינורות ראשונים, ושניים, המנהלים ביניהם שירת מענה. הלוגי הקיצבי החזק לפולקה ניתן בעיקר לכלי המתכת. המוטיב השולט בואריאציה זו הוא מוטיב הארפז', אם כי הוא מופיע בצורה שונה המדגישה חזרות על צליל בודד. בסיום הוואריאציה, הכינורות מנגנים אקורדים בפיציקטו.

Vls. Brillante - alla polacca

ff con forza

וריאציה ששית:

"הויולות גדולות במקצת מן הכינורות, ולכן צלילן מעט נמוך ועמוק יותר".

מצב הרוח נהיה יותר רציני כאשר הויולות בעלי הצליל הכהה מנגנות פסוקים עולים ויורדים בצלילי המוטיב המרכזי (הארפזי), המכסים את כל המנעד שלהן. מוטיב ריתמי סינקופי, מוסיף נופח חדש לאוירה. הליווי שקט ודליל באקורדים בסטקטו בכלי נשיפה.

Vla.

dolce e commodo

f *pp*

ואריאציה שביעית:

"הצליל שרים בעושר ובחמימות מופלאים. הקשיבו לקולם הערב".

ואריאציה בקצב ולס איטי מאד. המנגינה הזימרית הארוכה והמתחננת - מתאימה בצורה מושלמת לצליל החם והעשיר של הצילים. הקו המלודי, בצלילים סמוכים ובסינקופה מאחרת, מתרחק במידה רבה מן הנושא העיקרי.

Vlc.

ואריאציה שמינית:

"לקונטרבסים תפקיד ה"סבא" במשפחת כלי המיתר. צלילם כבד ו"רוטני" במקצת".

הואריאציה מבוססת בברור על מוטיב הארפזי המרכזי, החוזר ומופיע בסקוונצות בעליה בתפקיד הקונטרבסים. הקונטרבסים, המתחילים בכבדות ובאיטיות, מאיצים בהדרגה את תנועתם, ומראים, בנימה הומוריסטית במקצת, שאף הם יכולים להיות קלי-תנועה. לאחר השיא, מתהפך הכוון. הליווי - בחלילים, אבובים, בסונים, ותוף מרים - מציע ניגוד חריף בגוון הצליל.

Flts. *pp*

Oboe II *pp*

Bsn. II *pp*

Tamb. *ppp*

Bass *pp*

ואריאציה תשיעית:

"לנבל ארבעים ושבעה מיתרים, ושבעה פדלים המשנים את גבה צליל המיתרים"

זוהי ואריאציה באופי מלכותי ומלא הוד. טרמולו של כלי מיתר, עם התנגשויות שקטות במצילתיים ובגונג, מציגים רקע של רשרוש לאקורדים מלאים, ארפגיים וגליסנדים אופייניים הנשמעים בצליליו המעודנים והקסומים של הנבל.

Harp

f

8^{va}-7

קבוצה שלישית: משפחת כלי הנשיפה ממתכת

ואריאציה עשירית:

"את משפחת כלי הנשיפה ממתכת פותחות הקרנות. אלה, עשויות צינורות נחושת המלופפות לכדי צורה מעגלית".

צלילן התרועתי והמבריק של הקרנות במעין "קריאות" במקצבים מנוקדים, מופיע מעל לרקעים היוצרים ניגוד בטרמולו של כלי קשת, דרדורים שקטים בתופי הדוד ותנועה גלית של הנבל. זוהי ואריאציה רחוקה מאד מן הנושא.

Horns

mf

ff

p

וריאציה אחת-עשרה"

"אני מניח שכולכם מכירים את קולן של החצוצרות.."

החצוצרות בעלות הצליל המבריק במרדף דוהר וקצבי זו אחר זו. המוטיב הריתמי מופיע גם בלווי העיקש של התוף הצבאי. צלילי הארפזי חבויים היטב בנעימת החצוצרות.

Trpts.

pp

pp

S.D.

pp molto marcato

ואריאציה שתיים-עשרה:

"לטרומבונים קולות כבדים ומתכתיים. הטובה-כבדה ומסורבלת עוד יותר..."

שלושה טרומבונים פותחים במוטיב הנענה על ידי כלי נשיפה אחרים. בהמשך, פסוקים צועדים בטרומבונים, מדגימים את האיכות הזוהרת של צלילים, מגובים על ידי אקורדים לכלי עץ, חצוצרות, קרנות וקונטרבסים. הטובה נכנסת בגאיונות ואחריה אקורדים רציניים ועשירים לכל ארבעת כלי המתכת המזכירים את סדרת הסקוונצות מן הנושא הראשי.



קבוצה רביעית: משפחת כלי ההקשה

ואריאציה שלוש עשרה:

"יש מספר עצום של כלי הקשה. אי אפשר להשמיע את כולם אך הנה החשובים שבהם:

- תחילה תופי הדוד המכונים טימפני
- תוף הבאס והמצילתיים
- תוף מרים ושליש
- תוף צבאי ותיבה סינית
- קסילופון
- קסטינטות וגונג
- ולבסוף, לפני שכולם מנגנים ביחד – השוט

וריאציה אחרונה זו ארוכה מקודמותיה, ומוקדשת לכל כלי ההקשה. הוריאציה נשענת על מקצב חוזר בכלי הקשת המשמש כרקע מתמיד. הכלי המרכזי הוא הטימפני, שנושאו משמש כמעין פיזמון חוזר.



בין הופעותיו משורבבים בקטעי ביניים כל יתר כלי הנקישה, רובם בזוגות שלהם צלילים מנוגדים באפיים. הוריאציה מסתיימת בנגינה משותפת ססגונית ורעשנית של כל כלי ההקשה.

חטיבת הפוגה

"לאחר שפרקנו את התזמורת לגורמיה, הבה ונרכיב אותה מחדש - בפוגה. הכלים נכנסים בזה אחר זה, בסדר הקודם. הראשון פותח הפיקולו. בסוף היצירה, ישמיעו כלי הנשיפה ממתכת את נעימתו היפה של הנרי פרסל, בעוד כל היתר ימשיכו וינגנו את נושא הפוגה של בנג'מין בריטן"

על אף שגם הוא נשען במדה מסויימת על אקורד משולש שבור, נושא הפוגה, שהולחן על ידי בריטן עצמו, מנוגד באופיו העצבני והערני מן הנושא החגיגי של פרסל.



הכלים השונים נכנסים בזה אחר זה תוך אמירת הנושא ויוצרים עד מהרה מרקם עמוס ואחוז תזזית. עם הגיע הפוגה לשיא חוזרת המנגינה של פרסל באיטיות מלכותית ורבת הדר בכלי המתכת, בעוד שכלי המיתר וכלי העץ ממשיכים לנגן את הפוגה רבת התנופה של בריטן.

קונצ'רטו לפסנתר ולתזמורת ב-דו מז'ור מס. 25, ק. 503
מאת וולפגנג אמדאוס מוצרט (1756.1.27 - 1791.12.5)

על המלחין:

חינוכו המוסיקלי של יוהנס כריסוסטומוס וולפגאנג אמדיאוס (בלטינית: תיאופילוס) מוצרט החל מיום הוולדו. אביו, לאופולד, שהיה נגן מוכשר, קומפוזיטור ומוסיקאי החצר בזלצבורג, טיפח את כשרונם המוסיקלי של שני ילדיו - הבת הבכורה אנה וולפגנג הצעיר.

מוצרט ניגן מגיל שלש והלחין מגיל חמש, ובגיל שש החל לקיים מסעות ברחבי אירופה בחברת אביו ואחותו. שני הילדים הוצגו בחצרות האצולה והמלוכה ושעשעו את המבוגרים כשהם מפליאים לנגן ומבצעים "פעלולים" כגון: נגינה בידיים מכוסות, בעיניים עצומות וכד'.

רוב חייו של מוצרט הצעיר עברו עליו בנסיעות, בהן המשיך גם לבדו כאשר התבגר. בכל מסעותיו אלה נשאר תמיד תחת פיקוח צמוד של האב שקיבל דיווח שוטף על מעשיו של בנו ועל כל יצירה שהלחין.

אך מסעות אלה לא היו לצורך הופעות ראוותניות בלבד. ליאופולד סבר שהמפגש עם מוסיקאים ולקחת חלק בפעילויות שונות עם אנשי מקצוע הנם אמצעים יעילים להתפתחותו המוסיקלית של בנו הצעיר. ואמנם, במשך המסעות שערך מוצרט בשנות נעוריו בילה בכל המרכזים המוסיקליים באירופה, נפגש עם המוסיקאים החשובים והמקובלים ועשה הכרה עם הרפרטואר האופייני שלהם: עם J.C.Bach, דמות נודעת באולמי הקונצרטים של לונדון; בפריז עם C.P.E.Bach שפרסם אז את הסונטות למקלדת ברוח הרוקוקו; באיטליה, ב-La Scala במילנו התוודע אל האופרות של Piccinni ו-Jommelli ועם הסמפוניות של Sammartini; בוינה השתתף עם Clementi (מן הפסנתרנים הוירטואוזים של התקופה) בתחרות יוקרתית לפסנתר בנוכחות הקיסר יוסף ה-2, ונפגש פעמים אחדות עם היידן אשר נאות להאזין לרביעיות המיתרים שהקדיש לכבודו.

זכרונו הפנומנלי ורגישותו לכל ניואנס מוסיקלי איפשרו לו ללמוד מכל יצירה ששמע, להפנים כל רעיון וכל חידוש ולבטאם בדרכו שלו. אין זה מפתיע אם כן שבמסעו הראשון לאיטליה, בגיל שלש עשרה, התקבל בזכות כשרונותיו לאקדמיה הפילהרמונית של בולוניה, לצד מוסיקאים מבוגרים ומנוסים, ומשך תשומת לב רבה. שם גם החל לכתוב בקצב מהיר ובהספק יוצא דופן.

במשך הזמן נחשף מוצרט כנגן וירטואוז, ומגיל שתיים-עשרה החלו להעריכו גם כמלחין ולהזמין ממנו את יצירותיו. בגיל שלש-עשרה מונה ל"קונצרטמייסטר" בחצר של זלצבורג - מינוי של כבוד ללא כל שכר בצידו, ואשר לא ארך זמן רב.

מוצרט, בהשפעת אביו, ניסה במשך כל ימי חייו להתקבל למשרה קבועה כמוסיקאי חצר באחת מחצרות אירופה. אולם, למרות כשרונו הגלוי לכל ולמרות חריצותו בכתובה, לא צלח הדבר בידו. באירופה של המאה ה-18 - לא היה די בכשרון, והיה צורך באופי צייתני ומתון כדי לשרת את האצולה. מוצרט האינדיבידואליסט, בעל הרגשות הסוערים, שלא נמנע מלנבל את פיו ולהביע את דעתו כראות עיניו, הרתיע את הפטרונים הפוטנציאליים, וכך נשאר נע ונד עד סוף ימיו, בתחושה של אשמה תמידית כלפי אביו, וללא מקור פרנסה.

בבגרותו השתקע מוצרט בעיר וינה אך למרות זאת הוא המשיך במסעות עד סוף ימיו. הוא ביקר בלייפציג, פראג, פרנקפורט דרזדן מינכן ומנהיים, שם השמיע מיצירותיו הסימפוניות, הקאמריות והאופראיות.

שנת 1787 הייתה למפנה במהלך חייו של מוצרט. אביו ליאופולד עמו נשאר כל חייו בקשר הדוק ביותר נפטר, ומותו השפיע לרעה על מצב רוחו של מוצרט ועל התנהגותו. זו גם השנה בה הגיע מוצרט לראשונה לפראג, שם זכה להצלחה גדולה ושמו הלך לפניו גם בביקורים הבאים. למרות הצלחותיו של מוצרט, מצבו הפיננסי הלך והדרדר, והדבר גרם לו לעוגמת נפש מרובה. בשנת 1791, נפל למשכב, אך המשיך בהלחנה אינטנסיבית של הרקוויאם, יצירתו האחרונה, עד יום מותו, והוא בן שלשים וחמש בלבד.

דמותו המרתקת והמגוון הגדול של יצירתו, הולידו כמות גדולה של ביוגרפיות מזוויות ראייה שונות. למעשה, הביוגרפיה הראשונה שנכתבה על מלחין שנפטר הייתה על מוצרט, בשנת 1798. תוך כדי כתיבת הביוגרפיות השונות השתבש ושונה המידע בקשר לחייו ולרפרטואר פרי עטו, עובדה שנתנה תנופה למחקרים רבים על חייו ונסיבות יצירתו.

הרשימה הכרונולוגית של יצירות מוצרט היא רשימת קשל (Koechel), על שם הבוטנאי וחוקר המינרלים לודביג פון קשל, שהיה מעריץ גדול של מוצרט והחל לערוך את הרשימה במחצית המאה ה-19. הרשימה הולכת ומתעדכנת עד היום, בעקבות גילויים חדשים.

הקונצ'רטי לפסנתר של מוצרט:

מוצרט כתב קונצ'רטי רבים לכלים שונים. הקונצ'רטי לפסנתר שלו, נחשבים לגולת הכותרת של ז'אנר זה.

מוצרט החל את דרכו בעולם הקונצ'רטי לפסנתר כילד בן עשר, כאשר עיבד סונטות וקונצ'רטי של מלחינים אחרים לצורך נגינתו כסולן עם תזמורות בלונדון ובזלצבורג. הקונצ'רטי המקורי הראשון שכתב הוא הקונצ'רטו ק. 175, ב-רה מז'ור. הוא נכתב בהיות מוצרט בן 16, כאשר היה כבר סולן ידוע ומאחוריו כמה עשרות יצירות, בהן שש אופרות וכעשרים סימפוניות.

מוצרט הלחין עשרים ושלושה קונצ'רטי לפסנתר. רובם נכתבו לנגינתו שלו, ואך בודדים נכתבו על פי הזמנה לנגינתם של אחרים, בעיקר פסנתרניות. למשל: הקונצ'רטו היחיד לשלושה פסנתרים נכתב לרוזנת לורדון ולשתי בנותיה (כאשר אחד התפקידים פשוט במיוחד, כי הבת שנגנה אותו לא הצטיינה בלימודי הנגינה...). שני קונצ'רטי נכתבו לתלמידות שלו, וקונצ'רטו לשני פסנתרים נכתב לנגינתו יחד עם אחותו.

מוצרט בחר לכתוב את כל הקונצ'רטי שלו בסולמות מז'וריים, פרט לשניים מאוחרים שנכתבו במינור. הקונצ'רטי נכתבו בדרך כלל בקבוצות, כאשר מוצרט עובד במקביל על כמה יצירות. חמישה עשר מן הקונצ'רטי נכתבו תוך ארבע שנים (1782-1786), ומתוכם ששה בשנה אחת! יש האומרים, כי מוצרט כתב בכל פעם זוג יצירות במצב רוח מנוגד.

המלחינים שקדמו למוצרט התיחסו לקונצ'רטו כלז'אנר בידורי וכתבו לו מוסיקה גלנטית בעיקרה, ואילו מוצרט ראה בקונצ'רטו צורה שאיננה נופלת מן הסימפוניה ומן הסונטה מבחינת העבודה התמטית, אירגון המבנה והכרחיות הפיתוח. כל אלה מבלי לאבד את הפן המשעשע והמוחצן של הקונצ'רטו. (יש הטוענים כי בפסגים היפים ביותר בקונצ'רטי שלו מוצרט האופראי רוטט ורוגש מתחת לגלנטיות ולוירטואוזיות של הקונצ'רטו.)

כמו כן מקובל היה להבליט את הסולן ואת נגינתו המבריקה על חשבון התזמורת. אך מוצרט רואה את שני הגופים (תזמורת ופסנתר) כשותפים שווים להגשת המוסיקה. כל גוף תורם את המיטב שבו: התזמורת תורמת את צבעיה ואת האפשרויות הדינמיות

שלה, והפסנתר את הקישוטיים, הוירטואוזיות והפן האישי. הם משולבים זה בזה תוך איזון מושלם, כאשר בכל פעם גוף אחר מקבל את מרכז הבמה.

הקונצ'רטי של מוצרט משקפים את התפתחות הפסנתר במאה ה-18. הכותרת המקובלת ליצירות כאלה באותה תקופה היא: "קונצ'רטו לקלוסין או לפורטה-פיאנו", ומוצרט כותב לפעמים "קונצ'רטו לקלוויצימבלו", אך אפשר לראות בבירור איך מוצרט מנצל את האפשרויות של הכלי החדש פורטה-פיאנו, וכותב יותר ויותר באופן שאיננו אפקטיבי בצימבלו, אך יוצר רושם רב בפסנתר. לדוגמא: כתיבת משפטים של טרצות מקבילות בלגטו, ליווי של בס אלברטי במרווחים קטנים, צלילים ארוכים בפרקים האיטיים, מהלכי אוקטבות מקבילות וניצול מלוא המנעד (חמש אוקטבות) של הפסנתר ליצירת עומק צלילי.

הקונצ'רטי של מוצרט הם בעלי שלשה פרקים: מהיר - איטי - מהיר.

- הפרק הראשון הוא בצורת הסונטה, לעתים קרובות עם תצוגה כפולה: התזמורת מתחילה ומנגנת את שני הנושאים בסולם הטוניקה, ואז נכנס הסולן ומנגן תצוגה רגילה, על פי יחסי הטונליות המקובלים. הפיתוח מנוגן במשותף על ידי הפסנתר והתזמורת, וכן גם הרפריזה. יש המוצאים בפרקים הראשונים שילוב עם צורת הריטורנלו המוכרת מן הקונצ'רטו הבארוקי, בגלל חילוף לסרוגין בין קטעים תזמורתיים וקטעים סולניים. בתוך המהלך ההרמוני המסיים את הפרק ("קדנצה") שמור לסולן מקום מיוחד, בו התזמורת נאלמת דום והסולן מנגן לבדו, כשהוא מאלתר על החומרים המוסיקליים של הפרק. זהו המקום בו מוכיח הסולן את כושר ההמצאה ואת היכולת הוירטואוזית שלו. (הכינוי "קדנצה" בא לקטע זה על שום מיקומו, באמצע מהלך קדנצאלי המסיים ריטורנלו של התזמורת). במשך הזמן כתב מוצרט מספר קדנצות לחלק מהקונצ'רטי, והן יצאו לאור באוסף. גם פסנתרנים מאוחרים יותר השאירו קדנצות כתובות, אך עד היום יש בידי הנגן האפשרות לאלתר בעצמו.

- הפרק השני הוא איטי ולירי, ומבנהו משתנה מיצירה ליצירה. בחלק גדול מן הקונצ'רטי כתוב הליווי בתפקיד הפסנתר רק בסקיצה, כשם שהיה נהוג בתקופת הבארוק, ובעיקר משום, שכאמור לעיל, הביצוע ברוב המקרים היה בידי מוצרט עצמו, ויש להניח כי מילא והשלים את הליווי בפיגורציות שונות של האקורדים. מאותה סיבה נשאר פתוח גם נושא הקישוטיים המלודית. מוצרט לא הרבה לכתוב קישוטים, אך ביצע אותם תוך כדי הנגינה, כיום, נשארת ההחלטה בידי הפסנתרן, האם וכמה לקשט.

- גם מבנהו של הפרק האחרון אינו קבוע, אך ניכרת העדפה לצורת הרונדו, כמקובל בתקופה. בתקופה הקלאסית התמקדה תשומת הלב באופן מיוחד בקהל המאזינים, אשר בניגוד לתקופות קודמות לא היה בעל השכלה מוסיקלית. על רקע זה נתפס הרונדו כמתאים לסיום: יש בו מנגינה אחת קליטה וחוזרת, המאפשרת לקהל לזכור את היצירה, ולעומתה אפיוזדות המאפשרות פיתוח מוסיקלי, יצירת עניין ובניית אינטראקציה מיוחדת בין הסולן לתזמורת.

רבים מבין הקונצ'רטי של מוצרט נכתבו ל"מנויים": היתה זו תופעה חדשה, של קהל אשר קנה כרטיסים על מנת להאזין ליצירות. כאמור, לא היה זה קהל אשר לו השכלה מוסיקלית מעמיקה, ומוצרט, אשר מחד כתב את הקונצ'רטי מתוך ידיעה לאיזה קהל הוא כותב, ומה הוא מבקש, לא ויתר, מאידך, על איכות מוסיקלית, על תחכום ועל מבנים מדוייקים לצד המצאות מעניינות. בשנת 1782 הוא כותב לאביו:

"קונצ'רטי אלה הינם ממוצע מלא אושר בין קל לבין קשה. הם מבריקים מאוד, נעימים לאוזן וטבעיים, מבלי שיהיו משעממים. ישנם קטעים פה ושם שרק המבינים יכולים לקבל מהם סיפוק, אך קטעים אלה כתובים בדרך כזו, שגם הבלתי מלומדים ייהנו מהם מבלי לדעת מדוע."

הקונצ'רטי המאוחרים של מוצרט התחבבו מאד על הקהל ועל הפסנתרנים של המאה ה - 19, בזכות המאפיינים הרומנטיים וההבעתיים שלהם, שחלק מהם אנו יכולים למצוא גם בקונצ'רטו ק. 503, בו נדון בהמשך.

רק שבעה מן הקונצ'רטי לפסנתר יצאו לאור בתקופת חייו של מוצרט, רובם קונצ'רטי מוקדמים. כל השאר, יחד עם יצירות רבות אחרות, זכו להוצאה רק אחרי מותו.

על היצירה:

הקונצ'רטו ק. 503 בדו מג'ור נכתב בשנת 1786, כאפילוג לסדרת הקונצ'רטי הבוגרים שנכתבו תוך שנתיים. לאחר תקופה ארוכה של הליכה בתלם וקבלת מוסכמות, פרץ מוצרט בשנת 1784 לעצמאות. לפריצה זו היו כמה משמעויות: השתחררות מפטרונות של חצר זלצבורג, נתוק הקשר האמיץ אל אביו, ואובדן מקור פרנסה בטוח, אבדן אשר השפיע רבות על כל מהלך חייו ויצירתו.

עצמאותו היצירתית של מוצרט באה לידי ביטוי מייד עם הלחנת האופרות "נישואי פיגרו" ו"דון ג'ובאני", והקונצ'רטי הידועים והמצליחים שנכתבו בתקופה שבין שתי האופרות, מק. 449 ועד ק. 503.

בקונצ'רטו ק. 503, לקראת סופה של התקופה ה"נ"ל, פנה מוצרט אל כתיבה יותר עדינה, יותר לירית, אך ללא פיחות בביטוי האישי האקספרסיבי והאינטנסיבי; ניכרת נטייה לפיזיות, ליתר חופש בצורה ובטכניקה; נטייה להחליק ניגודים ולהדגיש זרימה אחידה. הדבר מתבטא בין השאר בטשטוש הגבולות בין מודוס מז'ור ומינור; בטוויחה פתוחה ומשוחררת של הנושאים; בהאחדה של הפרקים באמצעות מוטיב הפושט ולובש צורה במלודיות השונות של הפרק או היצירה ובריבוי מלודיות במקום שני נושאים, כמקובל בצורת הסונטה המסורתית.

פרק ראשון:

אלגרו מאסטוזו,
Allegro Maestoso

המוסיקולוג Tovey קרא לו ה"קיסר" של מוצרט, בגלל אופיו המתון, המלכותי וההדור; גם בזונו מצטרף להערכה כי זהו הפרק הבוגר והמפואר ביותר מבין כל הפרקים הראשונים של הקונצ'רטי של מוצרט, פרק המקדים ומנבא את הקונצ'רטי של בטהובן. יתכן שדווקא תכונה זו, המתבטאת בין היתר באיפוק ובסטטיות מסוימת היא שגרמה לק. 503 לפופולריות פחותה מזו של קונצ'רטי אחרים, תוססים ומלהיבים יותר. נושאי הפרק ברובם סימטריים, אציליים, ללא קפיצות גדולות, בצעד מדוד. התזמור מבריק וכולל חוץ מכלי הקשת וכלי הנשיפה מעץ (למעט קלרינטים), גם חצוצרות, קרנות וטימפני, שרב חלקם באיכות המלכותית, בתרועות ובסיומים החגיגיים.

חילופי מודוס בין מג'ור למינור מצעפים מפעם לפעם את האווירה הבהירה שמשרה סולם הטוניקה דו מג'ור.

המבנה גמיש ולעתיים מפתיע, ומהווה מיזוג של צורת הסונטה וצורת הקונצ'רטו – ריטורנלו, בדגש על עקרונות פיתוח מוטיבי.

עקרון נוסף, אהוב על מוצרט, המודגש בפרק זה הוא עקרון האחדות בתוך שינוי. מוטיב בעל אופי ריתמי תנועתי חולש למעשה על כל הפרק:



קדמה של 3 שמיניות ואחריה שני רבעים דוג 1א

מוטיב זה, המופיע בתוך נושאים, קווים מלווים ואפיוזדות, מקנה לפרק אחדות תמטית במידה כזו, שמוצרט מרשה לעצמו לגוון את הפרק בשלל נושאים המופיעים בסולמות לא צפויים:

הנושא הראשון של הפרק הוא בסולם הטוניקה - דו מז'ור ואופיו פנפרי "תרועתי":



הנושא השני, בתצוגת התזמורת, אופיו קליל, והוא מופיע הן בגרסה מינורית, והן בגרסה מז'ורית על צליל מרכזי - דו:



בתצוגת השנייה, של הפסנתר הסולן, נמצאים שני נושאים חדשים המחליפים את הנושא השני המקורי. האחד,

מעין אפיוזדה בסולם מי במול מז'ור:



השני, מלודיה שירתית ועדינה בסול מז'ור, בנטייה למינוריזציה:



סימני דרך

הפרק נפתח במפעם מתון, חגיגי ומלכותי. הקרנות, החצוצרות והטימפני מעניקים לפתיחה הזו גוון של תרועה. אופי זה, המוקרן כבר בתבות הפתיחה, מעניק לכל הקונצ'רטו את אופיו המיוחד.



התרועה נשמעת פעמיים. תחילה בצלילי אקורד הטוניקה, ולאחר מכן על אקורד הדומיננטה. האתנחתות שבין התרועות, מביאות אמירת אגב בתיזמור שקוף של בסונים ואבובים, ובנטייה למינוריזציה. אמירות אלו מוסיפות לאווירה גוון כהה, מתינות, הוד והדר.

לאחר שוך תרועות המבוא, מציגים כלי הקשת את המוטיב החולש על הפרק כולו. המוטיב מופיע בחיקויים שבין הכינור הראשון והכינור השני, והוא דוחף ומקדם את הזרימה.

VI. I

המוטיב נעטף בסולמות העולים עוד ועוד, וממשיך 'בפרץ של אנרגיה בעוד המרקם שמעליו הולך ומתעבה וזורם בעוז אל המטרה: מודולציה אל הדומיננטה - סול. על-כך מצהירות פעימות המוטיב הריתמי על רה, הסולמות היורדים, והאקורדים של הקדנצה ההרמונית בטונליות החדשה. חטיבת הנושא הראשון מסתיימת במוטיב הריתמי הפועם ומכה על סול באוניסון נמוך של כל התזמורת, ויוצר ציפייה לחזרת הטוניקה דו-.

הנושא השני מביא אווירה מנוגדת: מן המוטיב הריתמי נובעת מלודיה שירתית ושקטה המוצגת בכנורות במודוס המינורי של דו, עם נגיעות בסולם מי במול מזיור.

VI. I

אבובים חוזרים על המלודיה, הפעם במזיור, בעוד כלי נשיפה אחרים מעטרים אותה בקוים קונטרפונקטיים.

כלי התרועה - החצוצרות הקרנות והטימפני, משחקים בוריאנט של המוטיב הריתמי במשחק "פינג-פונג" עם שאר התזמורת, ובכך מסיימים את חטיבת הנושא השני.

פסוק מלודי עדין וגלי, הנובע אף הוא מן המוטיב הריתמי וחולף בין כלי הקשת לכלי הנשיפה מעץ, משמש כאתנחתא רגועה וכנושא סיום:

VI. I

המוטיב הריתמי, הולך ומתפתח דרך חיקויים בין כלי הקשת לבין כלי הנשיפה מעץ, ומוביל אל סיום חגיגי של התצוגה התזמורתית.

שלא כמקובל, התצוגה השניה איננה נפתחת בנושא הראשי בפסנתר, אלא במעין מבוא אפיזודי, אלתורי באופיו, בו כלי הקשת מעודדים את הפסנתר להתגבר על היסוסי המקוטעים:

The musical score consists of two staves. The top staff is for Piano (Pno) and the bottom staff is for Violin I (Vi. I). Both are in common time (C). The piano part begins with a melodic line featuring triplets and trills. The violin part provides a rhythmic accompaniment with trills.

ואומנם הוא עובר בהדרגה משברירי מלודיה וריאטיביים של המוטיב הריתמי, אל פסגיים הפותחים את השער לנושא הראשי רב הרושם.

את התרועה הראשונה משמיעה התזמורת בלבד. בתרועה השניה מנסה הפסנתר לכבוש לו את השליטה באמצעות הברק הפסנתרני החודר דרך "חלונות" האתנחתות.

בהמשך מנצנצים הפסגיים המבריקים של הפסנתר מבעד למרקם התזמורתי הרגוע המציג את המוטיב הריתמי בהתגלמותו המינורית. בהדרגה תופסים הסולמות של הפסנתר את מקומם כקונטרפונקט וירטואוזי למוטיב הריתמי בתזמורת, ודרך המינוריזציה והמודולציה, וב"פינג-פונג" נמרץ של המוטיב הריתמי בין הכנורות הראשונים לבין התזמורת כולה, מגיע סיומה של חטיבת הנושא הראשון בטונליות סול.

במקום הנושא השני בסול, כמקובל, משתרבת כאן מלודיה חדשה הבנויה מפסוק פותח באופי רך וענוג, בכיוון יורד ובטונליות לא צפויה: מי במול מגיור. הפסוק הסוגר מציג פנים נוספות של המוטיב הריתמי, ונפתח לתהליך מודולטורי.

The musical score consists of two staves. The top staff is for Piano (Pno) and the bottom staff is for Violin I (Vi. I). Both are in common time (C). The piano part features a melodic line with trills and a trill. The violin part features a rhythmic accompaniment with trills.

הפסגיים המבריקים של הפסנתר ממשיכים בתהליך זה המתייצב לבסוף בטונליות הדומיננטה סול, ואז, כנושא שני, מופיעה מלודיה חדשה נוספת בכיוון עולה, מלודיה שירתית ועדינה, וגם בה רמז למינוריזציה.



כלי הנשיפה חוזרים על המלודיה הזאת, והפסנתר מלווה אותם בפסגיים מהירים. בהמשך תופסים הפסגיים את הבכורה, והתזמורת מלווה במוטיב הריתמי.

מעניין לציין כי שני נושאים מלודיים אחרונים אלה אינם זהים (!!!) לנושא השני שהוצג בתצוגת התזמורת, אך חולקים עמו במדה מסויימת את המוטיב הראשי של הפרק.

את התנופה שלקראת סיום התצוגה עוצרים ומרגיעים לרגע כלי הנשיפה מעץ (פעמיים). כשהתזמורת פוצחת בסולמות עולים, מתגברת הזרימה והתנופה ומגיעה לסיום בקדנצה ובהצהרת אוניסון כללית של המוטיב הריתמי, על צליל הדומיננטה סול.

בתחילת חטיבת הפיתוח, הפסנתר מחקה את האוניסון המסיים של הטוטי התזמורתי במוטיב הריתמי, אבל בצליל אחר, סי, ומתווה בכך את הדרך לאופי המודולטורי של חטיבת הפיתוח. המלודיה שתיפקדה בתצוגה הראשונה התזמורתית כנושא שני בדי, היא עתה המנוף לפיתוח ולמודולציות.

מלודיה זו מופיעה פעמיים בשלמותה, במבנה של פסוק פותח ופסוק סוגר, פעם בפסנתר ופעם בכלי הנשיפה, תוך תזוזות טונליות. בין הופעה אחת למשנה פועם בעוז המוטיב הריתמי.

סקוונצות עולות של הפסוק הפותח בפסנתר, מובילות אל פסגיים מבריקים של סולמות וארפגיים לסירוגין, בעוד התזמורת ממשיכה בחיקויים בפסוק הפותח של המלודיה, כך שנוצר מרקם קונטרפונקטי עם מעברים מודולטוריים ההולכים ומצטופפים. העלמות של המוטיב הריתמי והדחיסה של הארפגיים בפסנתר מובילה אל שיא ה"נשפך" ללא חיתוך אל תחילת הרפריזה ואל חזרה לטוניקה.

הרפריזה נפתחת בהוד והדר בשתי התרועות בטונליות המקורית דו מג'ור. אל התרועה השניה מצטרף גם הפסנתר הממשיך בזרימה מהירה של פסגיים. הם מהווים חלק ממרקם עשיר שעיקרו משחק חיקויים במוטיב הריתמי. מרקם זה נמשך לאורך זמן, ועובר מינוריזציה המובילה אל שיא: כל התזמורת באקורדים על הדומיננטה סול במוטיב הריתמי, ב"פינג-פונג" כנגד הכינורות הראשונים.

האפיזודה ה"משורבבת" של המלודיה הלירית במי במול מג'ור חוזרת, עם געגוע מינורי עוד יותר רגשני.

אחר-כך עוברת המלודיה למינור, ממנו נובע מעין פיתוח קצר שממנו נשלחים פסגיים המובילים אל הנושא השני בפסנתר, והפעם כמעט כולו בטוניקה דו מג'ור. הנושא הזה עובר אל התזמורת המפתחת אותו, בזמן שהפסנתר רץ בפסגיים ארפגיים כקונטרפונקט למוטיבים הנ"ל. גם כאן בולטת הנטייה למינור, ואחריה התפתחות מודולטורית.

בשילוב נפלא של שתי התצוגות, מופיע עתה, לאחר החזרה של שני הנושאים ה"שניים" של תצוגת הפסנתר, הנושא השני של התצוגה התזמורתית, בכלי הנשיפה בליווי הפסנתר בסולם דו מג'ור.

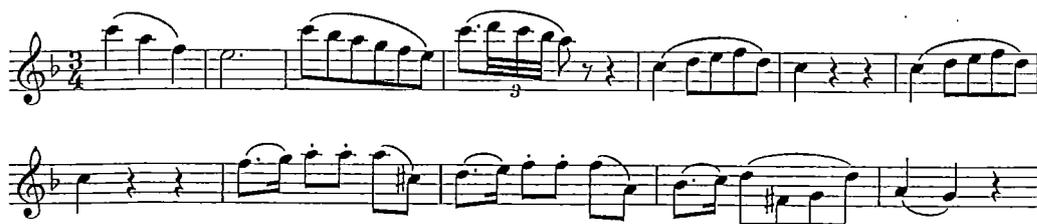
הוירטואוזיות של תפקיד הפסנתר מגיעה כאן לשיאים חדשים, ובמהלכם מרגיעות שוב לרגע האתנחתות של כלי הנשיפה. הזרימה המואצת מתגברת על-ידי נקודות עוגב דומיננטיות בכלים שונים ועל-ידי טרילרים ממושכים בפסנתר. אחריהם נח הפסנתר לרגע כדי לאגור כוחות לקראת הקדנצה, ובינתיים בתזמורת מתעבה המרקם באמצעות המוטיב הריתמי והסולמות העולים, ונחתך בבת אחת על הדומיננטה כדי לפנות מקום לקדנצה של הסולן. תפקידו של הפסנתר מסתיים בקדנצה. (מוצרט, שכתב לעצמו קדנצות לחלק ניכר מן הקונצ'רטי לפסנתר, לא כתב קדנצה לקונצ'רטו זה.)

אחרי הקדנצה חוזרת התזמורת, ולאחר ה"פינג-פונג" המוכר על המוטיב הריתמי, הפעם על דו, חלה הפוגה קצרה מאוד באמצעות מלודיה שקטה מן התצוגה הראשונה, הפעם לא בפסנתר אלא בכלי הקשת. אחריה מתפתח במהירות, באמצעות חיקויים במוטיב הריתמי, מרקם מלא ודחוס שחוזר ומדגיש, עד לסיום הנמרץ והחגיגי, את הטוניקה דו בכל כלי התזמורת.

פרק שני:

אנדנטה Andante

הפרק בטונליות פה מגיור מצטיין בזרימה שלווה ומתונה, בשירתיות ובחום – פרק באופי רומנטי, בדומה לפרקים שניים בקונצ'רטי רבים. מצב הרוח החגיגי והיציב של הפרק הראשון משתנה בפרק זה לאוירה מעודנת ומאופקת יותר, לליריות שקטה. בפרקים המהירים מספקים הפסגיים ברק, וירטואוזיות, תנופתיות וקידום של הדרמטיות, בעוד שבפרק השני תפקידם לעטר, למלא ולקשט. התיזמור עשיר: צירופים רבים ושונים של כלי התזמורת והעמדתם כמלוויים או כסולנים, תורמים גיוון וחידוש תכוף במצלולים, עם הפסנתר וגם בלעדיו. מקומן החשוב של הקרנות בתזמור תורם לתחושת הרגישות והחמימות, ואילו החצוצרות והתופים שאופיים מוחצן ומבריק, נעדרים מן הפרק הזה. הנושא הראשי של הפרק, הוא מלודיה שירתית ורחבה:



נושא זה, כמו גם הנושאים המוסיקליים האחרים בפרק, מתאפיינים בכך שהם מורכבים מפסוקים הבאים ברציפות בזה אחר זה, כשכל אחד מהם מעלה רעיון מוסיקלי שונה. תכונה זו גורמת לכך, שהפרק נשמע כמחרוזת אקראית של נושאים מוסיקליים משובצים כבפסיפס. אלא שלא כן הוא: הנעימה הראשונה, החוזרת בשלמות שלוש פעמים במהלך הפרק ומשמשת לו כעין "מוטו", מחלקת אותו לשלוש חטיבות ברורות, שלהן מבנה הגיוני.

סימני דרך:

החטיבה הראשונה מוצגת כולה על ידי התזמורת לבדה.

המלודיה הראשית שירתית ורחבה, בזרימה מתונה והדורה. היא בנויה משלושה פסוקים, כל אחד ואיפיוניו:

- הראשון בקווים מלודיים יורדים באיטיות ובנחת:

- השני, באבובים, בצעדים קצת יותר זריזים המעוטרים בפסגי דמוי אילתור בחליל:

- השלישי, התנועתי יותר בגלל המקצב המנוקד, הסקוונצות, והמרווחים הגדולים בירידה, מזמין תשובה:

בהמשכה של החטיבה שהיא מעין מענה לנושא זה, גם כן כמה רעיונות מוסיקליים: הראשון רך וקליל נישא בכינורות מעל תנועה מוטורית נמרצת:

מלודיה זו בנויה שלוש חוליות החותרות אל צליל גבוה, ומתגלגלת לתהום בסולם יורד הנעצר באקורד מפתיע.

הרעיון השני קצר, ולמעשה אפשר לומר כי הוא פתרון של אקורד הסיום המפתיע דרך קישוטים בחליל ובאבובים:

השלישי, בדומה לפסוק השלישי במלודיה הראשית, בנוי משלושה שברירים בתבנית מקצב מנוקדת. הוא סוגר את החטיבה בסולם עולה ובסיום על פעמה בלתי מודגשת.



בחטיבה האמצעית "עולה על הבמה" הפסנתר הסולן. נדמה לרגע שהוא יכב לבדו בחזרה על המלודיה הראשונה, אבל במהרה מצטרפת התזמורת וצובעת את צליליו בגוונים המתחלפים בתדירות. את הפסוק השני מנגנים האבובים, ואת הפסג' המעטר אותם כבאלתור מציג הפסנתר. גם הרעיון "המנוקד" מבוצע בשיתוף פעולה של הפסנתר וכלי הנשיפה.

בשלב זה, מציג הפסנתר מלודיה חדשה רגשנית ומפותלת. למלודיה שני חלקים ברורים והיא בסולם דו מז'ור:



הטונליות החדשה והכיוונים המשתנים במלודיה זו פותחים חלון לנוף חדש ושונה. אך במפתיע, אין מוצרט ממשיד להזרים חומרים חדשים, אלא חוזר אל חומרים מן החטיבה הקודמת: הרעיון הקליל, על התנועה המוטורית הנמרצת המלווה אותו והרעיון הקצר המסיים. הפעם הפסנתר הוא המציג את הרעיון והגלגול כלפי מטה מוביל אל תהום עמוקה יותר.

האופי המלודי של הפרק נעלם. מתחיל קטע ממושך למדי, שלו אופי פיתוחי ואשר נשען על פיגורציות מגוונות בפסנתר ובכלי הנשיפה. תהליך של מתח הרמוני שנוצר מנקודת עוגב ממושכת מאד בבס, מחזיר אל סולם הטוניקה ואל פתיחת החטיבה השלישית בוריאנט של הנושא הראשי.

תחילת המלודיה הראשית נחבאת בצלילים המהירים של הפסנתר. אך לאחר מכן, אפשר לזהות בודאות את רצף הרעיונות של הנושא לפי סדרם המקורי. מעבר לכך המלודיה ש"שורבבה" בחטיבה נעלמת, והמענה המקורי חוזר, הפעם בסולם הטוניקה, מתגלגל לתהום עמוקה עוד יותר, ויוצא ממנה בכרומטיות קצרה ובאמצעות הסיומת הרגילה.

לפני שהוא מסיים את הפרק, מביא מוצרט בשנית את הקטע שלו אופי פיתוחי, המוביל אל קדנצה סולנית קצרצרה.

אחריה חותם את הפרק הפסוק שחתם גם את החטיבה הראשונה, כאן בהרחבה: פעם אחת בכלי הנשיפה לבדם, ובפעם השניה בצרוף הפסנתר המעשיר ומקשט את הסיום.

פרק שלישי:

אלגרטו Allegretto

הפרק כתוב בטונליות הראשית דו מג'ור, במבנה של רונדו-סונטה. ההגדרה של רונדו-סונטה מזמנת עימות בין העקרונות של כל אחד משני המבנים. בכל-אופן, הרושם של אחדות גובר בפרק זה על הרושם של מבנה קונטרסטי המאפיין את צורת הרונדו, ויחד עם זאת אין קושי להבדיל בין החטיבות השונות של הפרק. הנושא הראשי באופי ריקודי בסגנון הגבוט, לא מהיר מדי. המלודיה פשוטה, בהירה ואופטימית:



הארטיקולציה המיוחדת בנושא הראשי גורמת להזזות המעניקות למלודיה הפשוטה מקוריות וחינניות. המינוריזציה בפיתוחן של הנושא החביב הזה רומזת שיש לו גם פן רציני, והוא אומנם ממומש אחר-כך בחטיבת הפיתוח של הפרק. רוב הנושאים האחרים בפרק הם באווירה ובאופי דומים. המפעם מתון באופן יחסי, כפי שהיה בשני הפרקים הקודמים. העליזות והתסיסה האופייניות לפרקי הרונדו המג'וריים של מוצרט, לובשת כאן גוון מאופק משהו, מעומעם במקצת גם עקב המשחק במודוס המינורי. בכל זאת התחושה הכללית היא של תנועה וזרימה כמעט ללא מעצור. לכך תורמים הפסגיים הוירטואוזיים הרבים בתפקיד הפסנתר. הם מצטיינים בחילופים תכופים בין חלוקה זוגית לחלוקה משולשת של השמיניות, דבר התורם לתחושת הדחיסה, התנופה והמרץ. התיזמור מגוון ומענין, החצוצרות והטימפני תופסים שוב, כמו בפרק הראשון, תפקיד חשוב המתבטא בתפארתם של הפתיחה והסיום של הפרק.

סימני דרך

המשפט הראשון של הנושא הראשי, על שני פסוקין, מושמע לראשונה על ידי כלי הקשת:



המשכו של הנושא, אף הוא בשני פסוקים, מחולק בין כלי הנשיפה והכינורות.

ענן קל מאפיל לרגע על הנושא הבהיר: חיקוי מינורי של הסוגר האחרון, מעוטר בסולמות. הענן חולף במהרה, והכל שוב בהיר: כל התזמורת עונה בפסג' ובו ריצת טרילולות מלאת מרץ וחדווה, והריטורנלו של הפרק מסתיים בשלושה אקורדים החלטיים על הטוניקה דו.

הפסנתר מציג נושא חדש, מגוון מאוד מבחינה ריתמית, מנוגד מבחינה מלודית לסימטריה ולפשטות של הנושא הראשי.



גם נושא זה נפתח אל פסג' מהיר ומבריק של טריולות המבהיר את מטרתה של החטיבה כולה: מודולציה מדו לסול מג'ור.

בתחילת הפסג' התזמורת שותקת ומקשיבה לפסנתר, אח"כ מלווה אותו, ואפילו מתעמתת מולו ברמזים קונטרפונקטיים של הנושא המלודי.

המרוץ מתמתן ונעצר לרגע, כדי להצמיח ממנו מלודיה חדשה בפסנתר: נושא פשוט בסול מג'ור, המתגלגל מטה בפיגורציות מוכרות ובריתמוס פשוט ואחיד:



מנקודת מבט של צורת הסונטה, זהו הנושא השני. כשהתזמורת חוזרת על הנושא, פורץ הפסנתר בשעטה בפסג' נוסף של טריולות, וכך נוצר ניגוד ריתמי בין הרבדים השונים של המרקם, בנוסף לניגוד המלודי-פיגורטיבי.

נקודת עוגב על סול (עשרים ושתיים תיבות!), שמעליה ממשיך הפסנתר בחגיגת המוני פסגיים, כשהוא מתחלף מפעם לפעם עם התזמורת בתפקיד המוביל, יוצרת ציפייה ברורה לקראת חזרת חטיבת הנושא הראשי: הריטורנלו.

מתחיל הפסנתר לבדו, בנושא הראשי. אחריו חוזרת התזמורת כולה בעוצמה רבה על הנושא. ה"ענן המאפיל" הנמוך והמינורי מופיע גם הוא, והפעם הוא מסיט לכיוון מינורי שונה - לסולם לה מינור, הסולם המקביל.

נושא דרמטי בלה מינור מוצג על-ידי הפסנתר.



מיד עם סיומו מריעה התזמורת בשלושה אקורדים, ובאמצעותם עוברים לטונליות חדשה - פה מג'ור - ולנושא חדש בפסנתר באופי של שיר המתערסל לו בנעימות על-פני תבנית מקצב חוזרת:



האבוב ואחריו החליל חוזרים על הנושא.

מתחיל פיתוח בפסנתר: המלודיה מתפרסת ומתרחבת, הליווי נדחס לריצת טריולות כלי הנשיפה מצטרפים למרקם שהולך ונעשה קונטרפונקטי, הנושא ממשיך להתפצל בדרמטיות דרך מודולציות, המתנקזות לבסוף, עם סולו לאבוב, אל נקודת עוגב ממושכת על סול. לאחר כל הייתלאותי הנ"ל, מאיץ ומריץ אותנו הפסנתר לבדו בפסגה ארוך אל הופעה נוספת של הריטורנלו.

מנקודת מבט של צורת הסונטה, זהו המקום בו מתחילה הרפריזה, המורכבת, אמנם, מחלקים של חטיבות קודמות:

- הנושא הראשי הגבוטי והעליו, מופיע בחציו הראשון בלבד, קודם בפסנתר לבדו, ואחר-כך בחגיגות בתזמורת כולה.
- כהשלמה לו - הפסגה של הפסנתר, שבחטיבה השנייה תפקד לצורך מודולציה, מחזק עתה את הטונליות דו בעזרת התזמורת.

לבסוף משתהה הפסנתר על שבריר מסיוס הפסגה, ויוצר ציפייה אל הנושא השני:



נושא זה מופיע בפסנתר, הפעם בדו, ראשית בתמיכת כלי הקשת; שנית בעוז, באוניסון של כלי הנשיפה מעץ, כשהפסנתר מתעמת כנגדם בפסגים יורדים ועולים:

פסגים סוחפים של הפסנתר בדחיסויות שונות, לבד או בליווי התזמורת התומכת, דוחפים ומובילים במרץ אל החטיבה האחרונה ואל הנושא הראשי.

חטיבת הקודה מתחילה בחזרה על הנושא הראשי במלואו. אחרי חזרה מעוטרת על הנושא, עם סטייה קלה אל היענין המינורי, באים פסגים של הפסנתר, ומכאן ואילך כל התנועה זורמת בכוח בכיוון הסיוס.

הדהירה כלפי הסיוס נעצרת לעתים עם חדירתם של אלמנטים מוכרים מתוך הפיתוח.

למשל:

- החליל המתלווה אל הפסגיים של הפסנתר :



- הפסנתר המציג שבריר נוסף :



אבל היא מתחדשת במהרה באמצעות הדחיסה הריתמית אל הטריולות, הפסגיים המחליפים במהירות כיוון, הטרילרים עם החליל והאבוב, יחד עם הקרנות והטימפני בנקודת עוגב על הדומיננטה. ממש ברגע האחרון לפני הסיום מנסה גם התזמורת את כוחה בריצת הטריולות ובכך היא חותמת בתנופה מרשימה וחגיגית את הקונצ'רטו כולו.

סימפוזיה במי מינור, מס. 5, אופ' 64 מאת פיוטר איליץ' צייקובסקי (6. 11. 1893 - 7. 5. 1840)

על המלחין:

פיוטר איליץ' צייקובסקי (Pyotr Ilyich Tchaikovsky) נולד בעיירה קטנה בשם ווטקינסק. בה עבד אביו כמהנדס מכרות. בהיותו בן עשר, עברה משפחתו להתגורר בסט' פטרבורג. את לימודיו האוניברסיטאיים עשה צייקובסקי בבית הספר למשפטים. משסיים לימודיו בהיותו בן תשע-עשרה שנים, החל לעבוד כפקיד ממשלתי. עקב משיכתו הרבה למוסיקה נרשם בגיל עשרים ואחת ללימודים בקונסרבטוריון של סט' פטרבורג, ושנה לאחר מכן, אף התפטר מעבודתו הפקידותית והחליט להתמסר למוסיקה.

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

השנה 1877 היוותה מפנה דרמטי בחייו של צייקובסקי. בשנה זו חלו נישואיו לתלמידתו, נישואין שנועדו ככל הנראה לחפות על עובדת היותו הומוסקסואל, ואשר התפרקו כשבועיים לאחר החתונה, כאשר ניסה להתאבד במימיו הקפואים של הנהר במוסקבה.

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

בשנים שלאחר מכן הרבה צייקובסקי להופיע ברחבי אירופה כמנצח על יצירותיו, ובשנת 1891 אף הוזמן להופיע בארצות הברית בערים ניו יורק, וושינגטון ופילדלפיה. למרות שנחל הצלחה, הוא לא קנה לעצמו שלוה.

בשנת 1893, ניצח צייקובסקי על קונצרט בכורה של יצירתו האחרונה – הסימפוזיה הששית ("הפאתטית"). פרקה האחרון של היצירה, פרק איטי המבטא יאוש, מצטייר בדיעבד כתחושה מוקדמת של המלחין את קיצו המתקרב. ואמנם, הוא נפטר ימים ספורים לאחר הבכורה, כשהוא בן חמישים ושלוש שנים.

צייקובסקי החשיב את עצמו כמלחין רוסי, אבל היו בסגנונו גם יסודות של מוסיקה צרפתית, איטלקית וגרמנית. השפעות אלו הפכו את יצירותיו למערביות ולאוניברסליות יותר בהשוואה ליצירותיהם של מלחינים רוסיים אחרים כמו רימסקי קורסקוב או מוסורגסקי. הוא יצר סינתזה בין יסודות לאומיים ליסודות אוניברסליים תוך עיצוב שפה סגנונית סובייקטיבית ומלאת רגש. הנימה המלנכולית הפכה למאפיין בולט ברבות מיצירותיו

על היצירה:

בין השנים 1881 ו-1888 היה צ'ייקובסקי עסוק בעיקר בנסיעות ומעט בהלחנה. הדברים הגיעו לידי כך שהמלחין החל לחשוש שמא יבש מעיין יצירתו. בשנת 1888 חל שינוי לטובה. צ'ייקובסקי מבטא אותו במכתב ששגר לפטרוניו מדאם פון מאק: "חשוב לי מאד להוכיח לא רק לאחרים אלא גם לעצמי, שעדיין לא "התייבשתי" בתורת מלחין. האם כבר ספרתי לך שבכוונתי לכתוב סימפוניה? ההתחלה הייתה קשה, ואולם עתה דומה שההשראה כבר נחה עלי. עוד נראה!"

צ'ייקובסקי צדק בתחושותיו. הסימפוניה החדשה (החמישית) אמנם הולחנה והושלמה תוך זמן קצר – שלושה שבועות בלבד. ואולם, למרבה הצער, הביצועים הראשונים של הסימפוניה לא נחלו הצלחה בקרב קהל המאזינים, והתגובה הצוננת גרמה לערעור בטחונו העצמי של המלחין כפי שניתן להוכיח ממכתב נוסף ששלח צ'ייקובסקי למדאם פון מאק: "אחרי שני ביצועים של הסימפוניה החדשה שלי בפטרבורג וביצוע אחד בפראג, הגעתי לכלל מסקנה שהיא כשלון. יש בה משהו דוחה, משהו מיותר, עשוי טלאי על טלאי ולא אמיתי, שהקהל מרגיש אותו בחוש... ההכרה בזאת גורמת לי דקירה של מוסר כליות וחוסר שביעות רצון מעצמי. האומנם אני שחוק, כפי שאומרים כולם? האמנם אינני מסוגל אלא לשוב ולחזור בשינויים קלים על צורת הביטוי המוקדמת שלי?..."

אך כפי שקרה לא אחת בהיסטוריה, ההצלחה של היצירה לא אחרה לבוא. מספר חדשים לאחר מכן ביצע אותה צ'ייקובסקי בהמבורג שם היא התקבלה בהתלהבות רבה. גם המלחין יוהנס ברהמס שנוכח בחזרה לקונצרט הגיב בחיוב: הוא מצא את הסימפוניה "מענגת, חוץ מאשר הפרק האחרון". בעקבות התגובה האוהדת שינה גם צ'ייקובסקי את דעתו: "עכשיו אני אוהב אותה הרבה יותר". כיום תופסת הסימפוניה החמישית של צ'ייקובסקי מקום מכובד ברפרטואר של כל תזמורת סימפונית לצדן של הסימפוניה הרביעית והסימפוניה הששית של המלחין.

לסימפוניה 4 פרקים:

- אנדנטה-אלגרו קון אנימה.
(Andante – Allegro con anima)
- אנדנטה קנטבילה, קון אלקונה ליסנצה – מודרטו קון אנימה
(Andante cantabile' con alcun licenza – Moderato con anima)
- ולס. אלגרו מודרטו.
Valse (Allegro moderato)
- פינלה. אנדנטה מאסטוזו-אלגרו ויוצ'ה.
Finale.(Andante maestoso–Allegro vivace)

גם בסימפוניה החמישית, כמו ברביעית, מאוחדים ארבעת פרקי הסימפוניה בנושא המשמש כמוטו. הטיפול הדרמטי בנושא יכול להעלות את ההשערה, שלמרות שצ'ייקובסקי אינו אומר זאת במפורש, הוא מתייחס גם כאן לנושא המוטו כאל "הגורל" שאין להמלט ממנו.

פרק ראשון - אנדנטה. אלגרו קון אנימה
(Andante – Allegro con anima)

המבנה הכללי של הפרק הראשון הוא צורת סונטה עם מבוא וקודה.

המבוא מבוסס כולו על נושא אחד (בסולם מי מינור), אפל ומאיים, החוזר ומופיע בוריאנטים שונים.

Cl. in A

הוא בנוי משלושה הגדים:

- הראשון הוא מעין תרועה מאיימת ומופנמת המופיעה פעמיים (בסקוונצה)
- השני הוא קו מלודי יורד ועגמומי, המופיע אף הוא פעמיים
- בשלישי שני צלילים הנפתחים כבתהייה.

החזרות על כל אבר מן הנושא מוסיפה לאווירת הנכאים.

מעבר למבוא, מופיע נושא זה, בטרנספורמציות תמטיות שונות, ברגעים דרמטיים בכל יתר פרקי היצירה, ומשמש כמעין "מוטו" ליצירה כולה.

פרק האלגרו הוא בצורת סונטה מקובלת.

בחטיבת הנושא הראשון מלודיה אחת, קיצבית, וקופצנית:

Fag.

למלודיה שני חלקים ברורים החוזר כל אחד פעמיים (בשינויים קלים). החלק השני מהווה מעין פיתוח לראשון.

Fl.

דוגמה 3

כמקובל בסימפוניות מן התקופה הרומנטית זוכה הנושא הראשון לפיתוח מידי, המוסיף לו נופך של דרמטיות ועוצמה.

בחטיבת הנושא השני מוצגים שלושה נושאים:

הראשון מביניהם (להלן נושא שני) לירי ורב הבעה:

VI.

sfp *mf cresc.* *ff* *p*

השני (נושא שלישי) קצר, ולו אופי של נושא מעבר. עיקרו דו שיח בין אקורדים ססגוניים בכלי נשיפה מעץ לבין פסוקית שירתית בכלי הקשת:

Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.

sf *sf* *sf* *sf*

האחרון (נושא רביעי) שירתי והבעתי ונשען על שורה של סינקופות מאחרות:

VI. I *molto cantabile ed espr.*

p

סימני דרך:

מבוא - Andante

הפרק פותח בתצוגה של נושא קודר הנשמע כתרועה מופנמת בצלילים חרישיים ונמוכים של הקלרינטים בלווי כבד, מודלי, של כלי קשת.

Cl. in A

1. *p* *piu f* *mf*
2. *mf* *p*
3.

העגמומיות הנוצרת מן הנטייה היורדת של הקווים המלודיים מובילה אל תחושת תהייה עקב ריבוי של "סיומים מדומים", וסיומו של הנושא העוצר על הדומיננטה.

ואריאציה של הנושא מושמעת באותו הרכב ומסתיימת גם היא על הדומיננטה ובשהייה ממושכת.

הנושא מושמע בשלישית, בוריאציה נוספת שבה המוטיבים הראשון והשלישי חוזרים שלוש פעמים, כל פעם בהירמון מודלי שונה. גם ואריאציה זו מסתיימת כשהיא פתוחה.

בכל אחת מהופעות אלו של הנושא יש מעין "גל" של עוצמה: פתיחה חרישית, התעצמות רגעית, ודעיכה.

Allegro con anima

הקדמה קצרה בכלי-קשת מעצבת את המפעם במשקל 6/8.

מעל לתשתית זו קלרינט ובסון סולו משמיעים מנגינה המבוססת על מוטיב ריתמי קופצני.



במשפט השני של הנושא, שהוא לירי יותר, מצטרף החליל.

הנושא זוכה לפיתוח מיידי: כינורות מנגנים את המשפט הראשון של הנושא בלוי פסגיים בוהקים ומהירים של כלי נשיפה מעץ. העוצמה גוברת, והפסגיים המהירים של כלי הנשיפה קוטעים פסוקיות הולכות ומתקצרות מתוך הנושא המושמע בכינורות. הרחבה של הפסוקית הראשונה מובילה לשיא בטוטי שבנוי סביב המוטיב המנוקד, שברירים אחרים מתוך הנושא והפסגיים המהירים.



בסוף הטוטי, ציטוט מלא יותר של הנושא.

כל האנרגיה שנצברה במהלך הטוטי מתנקזת לתוך הנושא השני.



זהו נושא רב עוצמה וטעון מבחינה רגשית המושמע על-ידי כלי קשת בלוי סמלי של כלי נשיפה.

הנושא עובר אל כלי הנשיפה ומלווים אותו כלי קשת בפריטה. האווירה נרגעת בהדרגה.

אקורד פתאומי של כלי הקשת בפריטה עזה מוביל אל הסולם רה מז'ור ואל הנושא השלישי שהוא ספק נושא, ספק חטיבת מעבר:

אקורדים ריתמיים המבוצעים בכלי נשיפה מעץ מושמעים לסרוגין עם פסוק לירי המבוצע על-ידי כלי קשת. הנושא השלישי מושמע פעמיים, מתרחב ונרגע לקראת סופו.

ללא כל מעבר או שהייה, כינורות מבצעים בהרבה הבעה את הנושא הרביעי, השירתי והסינקופי, שמלווה בפוליריתמיות על-ידי כלי נשיפה וכלי קשת.

הנושא חוזר ומתפתח בעליה כרומטית לשיא שבו מככבות הפסוקיות הראשונות של הנושא הראשון והאקורדים מתוך הנושא השלישי על נקודת עוגב "רה".

התצוגה אינה מסתיימת בנקודת חיתוך ברורה, והפיתוח צומח מתוכה במעין עיבוד קאמרי ושקט של הנושא השלישי.

מעל לבס פועם בכלי הקשת הנמוכים ובלווית שברירים מתוך הנושא השלישי בכלי הנשיפה מעץ, מופיעות פסוקיות מתוך הנושא הראשון כשהן עוברות כבמשחק בין כלי הקשת.

בבת אחת מועצמת האווירה ומופיעה חטיבה סוערת המזכירה את הטוטי בתצוגה: תרועות רמות בתבנית הריתמית של הנושא הראשון בשילוב פסגים מהירים. האווירה נרגעת, ובעוד תבניות מתוך הנושא הראשון והשלישי ממשיכים להדהד ברקע, מתרחש פיתוח קנוני של הנושא השני בכלי הקשת.

חטיבת הפיתוח ממשיכה להתגלגל בין חיקויים קנוניים של שברירי הנושא הראשון בכלי נשיפה, דו שיח בין האקורדים מהנושא השלישי עם הפסגים, ודו-שיח נוסף בין כלי המתכת ושאר התזמורת על התבנית הריתמית של הנושא הראשון. כל אלה תוך שהעוצמה והדחיסות הולכים וגוברים.

גזירה ריתמית של הנושאים ודימינואנדו משמעותי, מציינים את סוף הפיתוח ומעבירים אל הרפריזה.

את הנושא הראשון של הרפריזה משמיע הבסון, ומוביל אל חזרה מדויקת למדי על כל חמרי התצוגה, למעט שינויים בתזמור והשינויים הטונליים המתבקשים.

תחילתה של הקודה, נשמעת כפיתוח שני. בהמשכה, הנושא הראשון מעובד בקרשצינדו מלא חיים אשר בשיאו מופיע מהלך באס הפועם בעוז ומתייצב לבסוף על תבנית אוסטינטו בטרכורד יורד, בעוד הקולות העליונים "מתעקשים" עם הנושא הראשון.

VI. II

The musical score for VI. II consists of two staves. The top staff is for Violoncello (Vlc.) and the bottom staff is for another instrument. Both staves are in 6/8 time and G major. The first measure of each staff is marked *mf* and the second measure is marked *dim.*

דימינואנדו מוביל לסיום קודר של הפרק הראשון.

פרק שני

אנדנטה קנטבילה, קון אלקון ליסנצה – מודרטו קון אנימה
(Andante cantabile' con alcun licenza – Moderato con anima)

כפי שמעידה כותרת הפרק, מפעמו איטי, אופיו שירתי, והוא מבוצע בחופשיות רבה. הפרק שזור נעימות שירתיות, החוזרות ומופיעות בתזמור צבעוני, המעניק להן בכל פעם גוון שונה.

המבנה הכללי של הפרק השני הוא תלת-חלקי עם קודה קצרה. שלוש נעימות עיקריות משמשות בסיס לפרק:

• הנושא הראשי:

Cor. I Solo

The musical score for Cor. I Solo is a single staff in 12/8 time and G major. It begins with a *mf* dynamic and ends with a *dim.* dynamic. The melody is characterized by a slow, lyrical feel with some grace notes.

זוהי נעימה מלנכולית הבעתית ורחבה, הנעה בצלילים סמוכים ומשופעת בסיומים רכים דמויי "אנחות". היא בנויה חוליות חוליות של גיטות חוזרות שלהן מקצב והבעה דומים.

• נושא משני:



נעימה אופטימית יותר, במרווחים גדולים ומנעד רחב.

שני נושאים אלה מופיעים בחטיבת ה- Andante של הפרק.

• נושא חטיבת הביניים:



נעימה זו, בגוון מזרחי כלשהו, מסתלסלת ועמוסה בכרומטיות עיטורית.

הנעימות חוזרות פעמים רבות ואף נתונות לתהליכי פיתוח, סקוונציאליים וחיקויים ברובם, המשמשים לבניית השיאים הסנטימנטליים שהפרק משופע בהם.

פעמיים במשך הפרק, מחריד נושא ה"מוטו" אשר פתח את היצירה את השלווה בהופיעו בפתאומיות במלוא עוצמתו.

סימני דרך:

Andante cantabile

הפרק השני פותח ברצף של אקורדים ארוכים ואפלים בסגנון המנוני המנוגנים על-ידי כלי קשת. (תחילתה של סדרת האקורדים בסולם סי מינור וסיומה בסולם רה מז'ור).



האקורדים עוברים אל מאחורי הקלעים ומשמשים כרקע לקרן סולנית הנכנסת ומשמיעה מנגינה נוגה ומהורהרת. זהו הנושא הראשי של הפרק:

Cor. I Solo



אל מנגינת הקרן, הזורמת באיטיות, מצטרף, כצל, קלרינט.

האווירה מתבהרת, המהירות מואצת מעט, ואבוב סולו מציג מנגינה משוחררת ואופטימית המשמשת כנושא משני (הסולם-פה# מז'ור). ברקע, כלי הקשת בתנועה פועמת של טריליות.



האטה. המוטיב של המנגינה החדשה מתגלגל אל הקלרינט, אחריו לבסוף, וממנו לקונטרבס. כניסות רצופות של צילו, ויולה, וכינור שני מובילות חזרה אל המנגינה הראשית, הפעם בביצוע יותר רחב ורומנטי של הצילי המלווים בקווים קונטרפונקטיים בכלי נשיפה.

הצילי עוברים אל גירסה חופשית של הנושא, והמוסיקה מטפסת ועולה לשיא הנקטע בפתאומיות אל דממה דקה.

התנועה מתחדשת כאשר הצילי נכנסים שוב, הפעם בנגינת הנושא המשני. המוסיקה מטפסת ועולה שנית לשיא גבוה יותר, ממנו היא יורדת בהדרגה, מובילה אל חטיבת הביניים של הפרק: Moderato con anima.

בחטיבה זו מוצגת מנגינה קלילה ומעוטרת המסתלסלת מעל לליווי חרישי בכלי הקשת. הנעימה מופיעה תחילה בקלרינט וחוזרת בבסון סולו.



חטיבת פיתוח המבוססת על רב שיח חיקויי של המוטיב הראשון מתוך המנגינה מעבירה אותו ברצף, מכלי הקשת, אל כלי הנשיפה, ובהמשך - בשיח בין שתי קבוצות הכלים.

אבוב סולן חוזר ומשמיע את המנגינה הקלילה בשלמותה ואחריה מועצמת המוסיקה ונדחסת ומובילה לכניסה רבת עוצמה של נושא המוטו מן הפרק הראשון בכלי הנשיפה. חטיבה זו של הפרק מסתיימת בשלושה אקורדים שלאחריהם הפסקה.

Tempo I

אקורדים מסתוריים בפיציקטו, הנשמעים כהד עמום לשלושת האקורדים שסיימו את החטיבה הקודמת, מכינים את כניסת הנושא העיקרי בכינורות הראשונים. את הנושא מלווים קווים קונטרפונקטים באבוב, קלרינט וקרן. המשך הנושא מנוגן על-ידי קרנות ובסונים בלווי כלי נשיפה מעץ שמנגנים פסגים סולמיים מהירים.

המוסיקה מתעצמת עד לשיא שבו מנוגנת המנגינה העיקרית על-ידי כלי הנשיפה במפעם מהיר יותר כאשר ברקע כלי הקשת מנגנים לוי חסר מנוחה. המוסיקה מטפסת שוב לשיא חדש שבו מכב הנושא המשני, האופטימי.

אחרי השיא, נראה כי מגיעים אל רגיעה ואל סיום, אך באופן פתאומי חוזר שוב נושא המוטו במלוא עוצמתו. הוא נעלם כלעומת שבא, ולאחר מעבר שקט המאפשר התאוששות מן התדהמה מופיעה הקודה ובה הנושא המשני המושמע ברכות עם לוו של שמיניות בכלי הנשיפה. כניסה של הקלרינט חותמת את הפרק.

פרק שלישי

ואלס, אלגרו מודרטו
Valse (Allegro moderato)

הפרק השלישי, כמקובל בסימפוניה, הוא סקרצו. כבמקרים רבים, משמש פרק הסקרצו מקום להכנסת ז'אנר מסויים של מחול. במקרה זה זהו ואלס, המזכיר במידה רבה את המוסיקה לבלט של צ'ייקובסקי.

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

הסקרצו החינני מתבסס כולו על נושא אחד, הבנוי מחוליות סימטריות, וקולח בתנופה סיבובית של מחול הוואלס:



מבנה הסקרצו דו חלקי, כשבכל חלק שתי חטיבות: בראשונה מוצג הנושא, ובשניה מעין פיתוח שלו. (א-ב-א-ב')

הטריו מלא החיים, מנוגד לסקרצו באופיו ובחמריו התמטיים. הוא אינו מביא מלודיה של ממש כנושא, אלא מתאפיין בריצות של ספיקטו המתעופפות בין כלי הקשת:



מבנה הטריו תלת חלקי. החטיבה האמצעית בו מהווה פיתוח של הנושא המופיע בשתי החטיבות הקיצוניות.

בקודה מופיע אזכור של נושא המוטו מהפרק הראשון.

סימני דרך:

הפרק פותח, ללא כל מבוא, בהשמעת הנושא הראשי, שהוא ואלס סנטימנטלי הבנוי משני משפטים:



נושא זה הוא נעימה המבוצעת "במתיקות חיננית", והבנויה מחוליות שלהן גיסטה חוזרת. לריתמוס תנופה סיבובית.

המשפט הפותח מנוגן על-ידי כינורות. הלוי העדין של כלי-קשת, קרנות ובסונים, מבליע את הפעמה הראשונה בכל תבה, ומעניק לואלס אווריריות חולמנית.

המשפט הסוגר מבוצע אף הוא על-ידי כינורות אך באוקטבה יותר גבוהה ובלווי רגשני. ההטעמה בליווי עוברת למקומה הטבעי בתחילת התבה.

בין שני המשפטים הסימטריים, מעבר קצר המטעים את התנופה הסיבובית של מחול הוואלס.

בחטיבה השנייה, מופיעה מנגינה מופנמת יותר שמבוססת על המוטיב הקצבי של הנושא. היא חוזרת פעמיים, מבוצעת קודם על-ידי אבוב ובסון סולו ואחר-כך על-ידי קלרינט סולו.



הנושא הראשון חוזר בגוון תזמורי שונה: קלרינט ובסון סולו משמיעים את הפסוק הפותח, וכלי נשיפה בלווי כרומטי של כלי קשת מבצעים הרחבה של הפסוק הסוגר.

החטיבה השנייה מהווה פרפרזה להופעתה הקודמת ומאופיינת בסיומת במרווחים גדולים במקצב סינקופי.



בסון סולו מנגן גרסה זו, ולאחר מכן חוזרים עליה כלי הנשיפה מעץ.

הטריו פורץ אל תוך החלל האקוסטי בפתאומיות, מהווה בתנועתו העצבנית כלשהו ניגוד לנינוחות של הסקרצו.

בחלקו הראשון של הטריו, כינורות רצים בספיקטו:



הנושא, המהווה פסוק קצר וחטוף, חוזר פעם נוספת.

הויולות ממשיכות במעין וריאציה שאף היא מופיעה פעמיים ברצף.

חלקו השני של הטריו הנו חטיבת פיתוח לחומר התמטי: מוטיב מתוך הנושא הרץ נודד בין כלי התזמורת השונים במעין "פרפטואום מובילה" נטול מנוחה, המתרחק לקראת סיומו.

החלק הראשון של הטריו חוזר במדויק.

כאשר חוזר הסקרצו, נראה כי צייקובסקי ממאן להפרד מן הטריו: הפסוק הפותח מבוצע על-ידי אבובים בלווי מוטיב רץ מתוך הנושא של הטריו.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the Oboe (Ob.), the middle for Violin I (VI. I), and the bottom for Violoncello (Vlc.). The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Oboe part features a melodic line with some rests. The Violin I part has a rhythmic, sixteenth-note pattern. The Violoncello part has a similar rhythmic pattern, often in octaves with the violin.

ההמשך הוא חזרה מדויקת על הסקרצו הראשון.

הטונליות מגיעה אל הטוניקה, ומתחילה הקודה. כינורות מנגנים מנגינה שמבוססת על מוטיב מתוך נושא האלס הסנטימנטלי ומופיעה פעמיים ברצף:

The second system shows a single staff for Violin I (VI. I). The music continues in the same key and time signature. It features a melodic line with dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

המנגינה מטפסת ועולה בקרשצינדו וסוגרת בקדנצה אותנטית לטוניקה.

קלרינטים ובסונים לוחשים גרסה מבשרת רע של נושא המוטו, הנשמע כמעין "רוח רפאים".

The third system shows a single staff for Clarinet and Bassoon. The music is in the same key and time signature. It features a melodic line with dynamic markings of *pp* (pianissimo).

הפרק מסתיים בעוצמה ברצף של אקורדים על קדנצה פלאגלית.

פרק רביעי

פינלה. אנדנטה מאסטוזו – אלגרו ויוציה
Finale.(Andante maestoso–Allegro vivace)

הפרק הרביעי בסימפוניה משתחרר מ"רוח הנכאים" אפופת היאוש, והוא סוער, מלא חיוניות, ומרשים בפארו והדרו.

הפרק כתוב בצורת סונטה עם מבוא איטי וקודה.

כמו בפרק הראשון, החומר הבסיסי של המבוא האיטי והממושך הוא נושא ה"מוטו", שכבר ייחסנו לו פונקציה דומה לזו של "נושא הגורל" בסימפוניה הרביעית. אלא שהפעם הוא מופיע באופי מלכותי וגאוני בטוניקה מזוירית (מי מזויר). שלא כמו בפרק הראשון, אין נושא זה מופיע במבוא בלבד, אלא מופיע, כארוע דרמטי ורב רושם גם בגוף הפרק עצמו.

בפרק ה"אלגרו" מוצגים נושאים חדשים:

הנושא הראשון הוא גועש ורב תנופה:



כמו נושאים אחרים בסימפוניה מבוסס נושא זה על תבנית ריתמית חוזרת, ויש בו שני משפטים שכל אחד מהם חוזר פעמיים ברצף.

בנוסף לנושא זה, מוצגים בחטיבת הנושא הראשון שתי נעימות נוספות:
האחת קלילה באופייה ומבוססת על תבנית ריתמית מנוקדת:

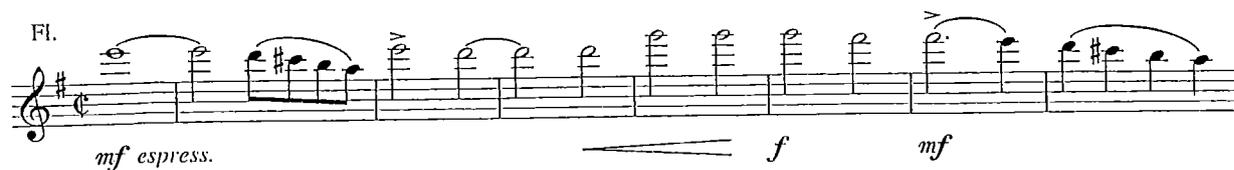


השניה באופי רחב ושירתי:



מעניין לציין כי קיים "דמיון משפחתי" בין שלושת המלודיות בחטיבת הנושא הראשון.

בחטיבת הנושא השני מופיע נושא לירי, שוב בטונליות של רה מזויר האופיינית ליצירה.



סימני דרד:

כלי הקשת משמיעים גרסה חגיגית ומזוירית של נושא המוטו. כלי הנשיפה המלווים, ביניהם הטובה, מוסיפים לו ממד של עומק.

Fag. a2

Tuba

Vlc.

לאחר שני משפטים, תורעות החצוצרות והקרנות כמרחוק את המקצב של נושא המוטו על רקע פיציקטו של שמיניות בכלי הקשת:

Cor.

VI.

לאחריהן, בצליל חרישי, פסוק כורלי בכלי הנשיפה.

Cor.

Tps.

Tbs.

Tb+Tuba

החטיבה כולה חוזרת בשנית, בגוני תזמור שונים ובמרקם עשיר יותר:

- כלי נשיפה מעץ משמיעים את נושא המוטו על רקע של טריליות בכלי קשת וקו קונטרפונקטי בבסונים ובקרנות.
- קריאות החצוצרה חוזרות בלוי קצבי אינטנסיבי יותר.
- רצף האקורדים הכורליים ארוך יותר ובצליל עז.

העוצמה נחלשת. תוף טימפני מדרדר נקודת עוגב על הצליל "סולי" ומעליה נשמעים הדים הולכים ונחלשים של הפסוק הכורלי המסיימים את המבוא.

קרשצינדו קצרצר של דרדור התוף מוביל אל חטיבת האלגרו ויוציה, ומעל נקודת העוגב הנמשכת בקונטרבסים, נשמע הנושא הראשון הנמרץ והגועש בכינורות:



הוא חוזר פעמים רבות ובמשנה תוקף בצלילים קטועים ומרקם מעובה.

האופי משתנה בבת אחת: תבנית קלילה במקצב מנוקד ובלגטו, עוברת בין כלי הנשיפה מעץ והקונטרבסים לסירוגין, עטופים צלילי פריטה ועל רקע של צלילים מהירים החוזרים על עצמם:



התבנית המנוקדת מתחלפת במנגינה "רומנטית" רחבה ושירתית בכלי קשת:



מנגינה זו חוזרת מספר רב של פעמים עם חיקויים קונוניים על רקע של נקודת עוגב ושמיניות פועמות בעוז, תוך שהיא מטפסת עד לשיא.

לאחר השיא, הרפיה קצרה של המתח על רקע אוסטינטו:



האוסטינטו מוביל אל חטיבת הנושא השני. זהו נושא שירתי רחב ומלא הבעה המושמע על-ידי חלילים ומלווה בלווי סינקופי דינמי.



הכינורות חוזרים על הנושא השירתי ומפתחים אותו עד לשיא המוביל היישר אל חטיבת הפיתוח. נושא המוטו מתפרץ במלוא הדרו בכלי המתכת. הפסגים הסולמיים המהירים המלווים אותו משווים לתחילת הפיתוח רוח של סערה.

פרפרזה על הנושא הראשון מופיעה בטוטי של כל התזמורת ואל תוכה משתרבות תרועות כלי מתכת המשתלטות על החלל האקוסטי.

פיתוח של הנושא השני העובר בין כלי הנשיפה מעץ, מוביל אל קטע שקט, מעין תפילה כורלית הבנויה מחילופים בין אקורדים חוזרים בכלי נשיפה ואוסטינטו סביב הצליל "מיי" בכלי קשת. הטונליות נודדת עד שהיא מגיעה את הטוניקה. בהמשך, אחד הנושאים המשניים מופיע מעל ומתחת לאוסטינטו שנגזר מהצלילים הראשונים של הנושא הראשון.

חטיבת הפיתוח מסתיימת בדימינוואנדו מרשים הכולל מודולציות נועזות. הנושא המשני מצטמצם לאקורדים חוזרים, בעוד האוסטינטו שנגזר מהנושא הראשון מבסס את הטוניקה ("מיי").

הרפריזה מתחילה עם התפרצות פתאומית של פרפרזה על הנושא הראשון המופיעה בבאס ומשמשת לזוי לנושא חדש בעל אופי חגיגי:



שאר המרכיבים של התצוגה מופיעים פחות או יותר בסדר המקורי שלהם:

- קטע הבנוי סביב התבנית הקלילה,
- קטע הבנוי סביב התבנית "הרומנטית",
- עליה לשיא, הרפיה של המתח,
- נושא שני שירתי, ופיתוחו.

הטונליות של הנושא השני נועזת למדי - פה דיאז מזיור. כשהטונליות מגיעה לדומיננטה (סי), מופיע המקצב של נושא המוטו. רצף של אקורדים מכין את הכניסה של הקודה.

טוטי רב עוצמה.

המפעם מואט במקצת. כלי מתכת מנגנים מוטיבים מתוך נושא המוטו על רקע טריולות בכלי קשת ונקודת עוגב על הדומיננטה בבסים ובטימפני.

המהירות מואצת שוב. כלי המתכת תורעים בצליל חוזר (דומיננטה) את המקצב של נושא המוטו על רקע שמיניות פועמות בכלי קשת. סדרת אקורדים מאיטה ועוצרת בשהייה.

המפעם מואט, ובחגיגות מלכותית ובקצב של מארש, בטוניקה מזיורית, ובתנועה מוטורית רציפה בכלי עץ מוליכה המוסיקה אל כניסה מפוארת של נושא המוטו השלם בכלי הקשת. נושא המוטו השלם מופיע כמארש ניצחון מזיורי מלווה בקווים קונטרפונקטיים חדשים שמוסיפים לו ברק.

המפעם חוזר לפרסטו והמוסיקה עוסקת בנושאים המשניים.

הסימפוניה מסתיימת בעליזות רבה כאשר בתווך נשמע הנושא הראשי של הפרק הראשון.