

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך



בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



מפתח

תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

הקטור ברליוז

סימפוניה פנטסטית

קונצרט התזמורת הפילהרמונית
אוקטובר 2002

LEV0110352 - 000 - 003



011035200990

צוות המדרשה למוסיקה

דוגמאות תווים
איה גל

עריכה
שולמית פינגולד

עריכה גרפית
איה גל

כתיבה:
ד"ר רבקה אלקושי
איה גל
עודדה הררי
רון לוי
שולמית פינגולד

הבאה לדפוס
שולמית פינגולד

מבוא:
ד"ר תומר לב

מבוא: מוסיקה "תוכניתית" ומוסיקה "אבסולוטית"

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

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

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

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

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

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

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

מלחיני הבארוק לגלו על גישה זו והחליפו אותה בגישה מופשטת יותר שכונתה לימים בשם "תורת האפקטים". גישה זו תפשה את המוסיקה כשפה מעשה ידי אדם, היכולה לייצג באמצעים צליליים תכנים הבעתיים ספציפיים, כגון כעס, פחד, יגון וכו'. במהלך התקופה הצטברו מוסכמות, לפיהן מהלכים מוסיקליים מסויימים מייצגים רגשות מסויימים או מצבים מסויימים. ועל-ידי "הפעלת" המהלך המוסיקלי הספציפי "יופעלו" הרגשות המקבילים אצל המאזינים - זה

מול זה. במקביל לגישה זו, שרווחה בעיקר באופרה, אך חילחלה גם למוסיקה הכלית, המשיכו גם נסיונות לא-מעטים לכלול במוסיקה את אותם דימויים צליליים המתארים את העולם הקונקרטי השובב.

את התקופה הקלאסית, למרות שאף בה היו הבטים תכניתיים לחלק מן היצירות האינסטרומנטליות, אפשר לראות כעידן הנשלט על ידי "מוסיקה אבסולוטית". עידן "ההשכלה" אשר נתן דגש רב למסגרת, ל"שפה", לאיזון וללוגיקה, מצא את ביטויו ביצירות של "מוסיקה טהורה", מופשטת, המונעת בכח תהליכים מוסיקליים בלבד.

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

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

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

עולם הרומנטיקה נשאב, איפוא, אל תוך ראייה תוכניתית הולכת וגוברת של המוסיקה עד כי מחנה שלם מתוכו הגיע לשלילה מוחלטת של המוסיקה האבסולוטית. ברליוז, ליסט, ואגנר והנוהים אחריהם יצאו במתקפה חריפה כנגד ממשיכי המסורת ה"אבסולוטיות" במוסיקה וראו אותם כשמרנים מאובנים, המייצגים תפישת עולם מיושנת, שזמנה עבר. עבורם לא יכולה היתה להתקבל על הדעת כל מוסיקה כלית שאינה תוכניתית. לעומתם, מלחינים

כברהמס יצאו במתקפת-נגד להגנת המוסיקה , וטענו כי יש לה תוקף פנימי נצח, שאינו תלוי באופנות תקופתיות כאלה ואחרות.

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

"הסימפונייה הפנטסטית" או "אפיזודות מחיי אמן" **מאת לואי הקטור ברליוז (11.12.1803 - 8.3.1869)**

על המלחין

לואי הקטור ברליוז נולד בעיירה קטנה בצרפת (לה קוט-סנט-אנדרה) ב-11 בדצמבר 1803 ונפטר בפריס ב-8 במרץ 1869.

אביו של ברליוז היה רופא בעיירה כפרית, שמרחבי שדותיה וקרבתה לאלפים היוו מקור להשראה ארוכת טווח על ברליוז. את השכלתו התרבותית הרחבה והעמוקה רכש ברליוז מפי אביו אשר הקנה לו ידע בלטינית, בשירה ספרות ופילוסופיה, ואף שקד עמו על ספרי גיאוגרפיה ומסעות אשר נטעו בנער געגועים אל מחוזות רחוקים. גם את תחילת דרכו המוסיקלית הוא חייב לאביו אשר למדו נגינה בפלזיולט ובחליל. לבו של ברליוז הצעיר נמשך למוסיקה ותוך זמן קצר למד לנגן בחליל וגיטרה אצל מורים מקומיים, בעוד הרמוניה וקונטרפונקט למד מספרים בכוחות עצמו. בגיל צעיר ביותר אף החל בהלחנה.

דעתו של האב לא הייתה נוחה מהרעיון של קריירה מוסיקלית לבנו, והוא נחוש היה בדעתו להפוך את הבן לרופא כמוהו. אך למרות שבשנת 1824 סיים את חוק לימודיו בתחום המדעים, נמלט מבית-ספר לרפואה בפריס אליו שלחו אביו, ואת המוסיקה לא אבה לזנוח. ניסיונות ההלחנה הראשונים של ברליוז נחלו כישלון חרוץ וכיוון שהוריו קצצו את תמיכתם הפיננסית לאות מחאה על הכוון בו בחר בנם בחייו, הוא שקע בחובות כספיים, כשהוא משתכר בקושי כדי מחייתו משיעורים פרטיים, ניצוח על מקהלה ומספר מאמרים לעתון (בכך פתח פתח למה שעתיד היה להפוך למקור ההכנסה העיקרי שלו כמבקר מוסיקלי).

פריס פתחה בפניו של ברליוז הצעיר עולם עשיר של "תרבות חיה". שם החל בלימודים מוסיקליים בקונסרבטוריון אצל גדולי המורים, ושם אף נחשף ליצירות ספרותיות, תיאטרליות ומוסיקליות של גדולי אמני העולם: "בטהובן פתח בפני עולם חדש של מוסיקה כשם ששייקספיר גילה לי יקום חדש של שירה". ברליוז החל בתקופה אינטנסיבית של יצירה, ובצידה שקד רבות על תכנון, ארגון וניצוח של קונצרטים המוקדשים ליצירותיו. הוא הפך לדמות מדוברת בבירה הצרפתית, ואף זכה ב"פרס רומא" הנכסף.

הרפתקאות האהבים של ברליוז, שהתחילו בגיל צעיר מאוד, השפיעו רבות על מהלך חייו ויצירתו. בהיותו נער בן 12, התאהב ברליוז באסטל, נערה המבוגרת ממנו בשש שנים, ואליה התנהג בהערצה מביכה. הוא אף הלחין בעבורה מלודיה לירית, שהפכה בבוא הזמן ל"אידיאה פקס" של "הסימפונייה הפנטסטית". פרשת האהבה הסתיימה עד מהרה, ואולם, כעבור 50 שנה, לאחר שתי פרשיות נישואין סוערות, חיפש ברליוז ואף מצא את אהובת נעוריו. עתה, בהיותה בת 65, נדהמה האישה לשמוע מפיו של ברליוז כי היא אהבת חייו היחידה.

בהיותו בן 24 הסתבך ברליוז בפרשת האהבה הסוערת ביותר של חייו. בסתיו של 1827 הגיעה הלהקה השיקספירית האנגלית לפריס לשורת הופעות. התפקיד של אופליה ב"המלט" בוצע ע"י שחקנית ממוצא אירי בשם הרייט סמיתסון. ברליוז נכח באותה הצגה, וממקום מושבו באולם התאהב בשחקנית, או ליתר דיוק, בדמות השיקספירית ותה בצעה... הוא עזב את האולם בסערת רגשות וניסה לבוא במגע עם אהובתו דרך מכתבים ותכופים שכתב לה אף שלא זכו למענה. בתוך כל זה חיבר ברליוז את שתי יצירותיו החשובות הראשונות: תמונות מתוך "פאוסט" (1829) ו"הסימפונייה הפנטסטית" (1830). ברליוז ערך את נגינת הבכורה של "הסימפונייה הפנטסטית" לכבודה של הרייט סמיתסון כדי לזכות בהערצתה. המופע זכה לניצחון מוחץ אך האהובה לא שמעה אותו. לבסוף, לאחר פרשת חיזורים קדחתנית, ולאחר שכוכבה של הרייט סמיתסון דעך והיא נקלעה לקשיים כספיים, נישאו השניים.

חייהם המשותפים, אשר בהם התפקח ברליוז להבחין בין הדמות הריאלית של הרייט סמיתסון לבין הדמויות אותן ייצגה על הבמה, נועדו כצפוי לכישלון ופרדה. ברליוז מצא נוחם בפרשת אהבה חדשה עם מארי רצ'ו, זמרת ממוצא צרפתי-ספרדי שלוותה אותו במסעות הקונצרטים שלו, שהפכה רעייתו השנייה, אך לא שכח את להט אהבתו להרייט. וכשזו הפכה לנכה בערוב ימיה, טיפל בה ברליוז ברוך ובחיבה.

למרות השגיו, עדיין היתה הקריירה הקומפוזיטורית של ברליוז בכי רע. יצירותיו היו שנויות במחלוקת. הן נחשבו למקוריות ומהפכניות, אך ערכן המוסיקלי – אמנותי הוטל בספק: הן נחשבו מחוסרות-טעם, תמימות או מוקצנות ו"מופרזות". בשנת 1842 חל מפנה בקריירה של ברליוז: בעוד פריס מסתייגת ממנו, יצירותיו החלו להיות מבוצעות ברחבי אירופה. כיוון שברליוז מנע הוצאה לאור של הסימפוניות שלו על מנת למנוע ביצוע ש"לא יהיה בשליטתו המלאה", נוצר מצב בו היה חייב "לצאת בעקבות יצירותיו" באופן אישי. הוא ביקר בבלגיה וגרמניה, וסיורי קונצרטים נוספים הביאוהו לאוסטריה, אנגליה ורוסיה ופרסמו את שמו כמלחין ומנצח. במסעות אלה השלים ברליוז כתיבת יצירות וחיבור "מסה על תורת הכלים", אחד החיבורים החשובים ביותר על תזמור.

שנות חייו האחרונות של ברליוז עמדו בסימן המוות: לאחר ששתי אחיותיו ושתי נשותיו נפטרו, היה מות בנו היחיד בשנת 1867 המהלומה האחרונה. חבריו התמעטו, בריאותו התערערה והוא הסתגר בביתו בפריס כשהוא מרבה לבקר בבתי הקברות. ברליוז מת בפריס ב-8 במרץ 1869 ונקבר בבית הקברות של מונמארטר. מרש האבל מתוך "הסימפוניה הפנטסטית" היה תפילת האשכבה שלו.

בחיבתו כמלחין הכירו רק לאחר מותו, אך עד היום הוא נתון במחלוקת.

יצירותיו העיקריות של ברליוז הן:

- מתחום המוסיקה המקהלתית: רקוויאם; רומיאו ויוליה, סימפונייה דרמטית; קללת פאוסט; טה דאום; ילדות ישו
- מתחום האופרה: בנוונטו צ'יליני; הטרויאנים; ביאטריס ובנדיקט;
- מתחום המוסיקה התזמורתית: הסימפוניה הפנטסטית; המלך ליר, פתיחה; הרולד באיטליה; שודד הים, פתיחה;
- מתחום המוסיקה הקולית: שירים איריים; לילות קיץ.

האדם והמוסיקה על רקע תקופתם

רעיונות המהפכה הצרפתית של "חופש שוויון ואחוה" השפיעו על מלחינים של ראשית המאה ה-19 אשר שאפו להפוך את האומנות ל"הומניסטית", דהיינו לתת ביטוי באמצעות האומנות לרגשות והלכי-רוח של בני אנוש. לזרם זה באומנות, הנקרא "הזרם הרומנטי", השתייך ברליוז, ועמו גם סופרים וציירים יידועי-שם, כגון הצייר איז'ן דלאקרואה והסופר ויקטור הוגו.

ברליוז היה רומנטיקן אמיתי לא רק ביצירתו אלא גם בחייו האינטנסיביים, האינדיבידואליים והסוערים. בברליוז ניתן למצוא את כל התכונות האופייניות לרומנטיקן בן המאה ה-19 כמו למשל, מפגן ראוה של רגשות מוגזמים, תנודות קיצוניות בין מלנכוליה רגשנית והתרוממות-רוח, תשוקות חולמניות המפנות מקום לייסורים לוחטים, מאבק בגורל (שבחלקו הגדול אינו אלא פרי דמיון) והאלהת ה"אני".

ברליוז נחשב לרומנטיקן הראשון בעולם המוסיקה. ב"סימפוניה הפנטסטית" מתבטאת הרומנטיקה בעיקר בשלושה מרכיבים:

א. מוסיקה תזמורתית-תוכניתית.
בתקופה הרומנטית ניכרת נטייה חזקה מצד המלחינים למזג תכנים ספרותיים בעבודתם. נטייה זו באה לידי ביטוי בשתי דרכים: בשילוב אומנותי של טקסט (של גדולי הסופרים כגון שיקספיר וגיתה ועוד) ביצירות מוסיקליות דרמטיות או קוליות (כגון שירים או אופרות), או בהלחנת "סימפוניות תוכניתיות". נקודת המוצא של ברליוז בבחירת נושא ועיבודו היא "חוץ-מוסיקלית", שאולה מן הספרות, עם נטייה לכיוון יצירת דרמה תזמורתית תיאטרלית המאופיינת בסערת רגשות רבת ניגודים ובחילופי אווירה קיצוניים.
ברליוז מייצג את החריגה מן הטהור ("המוסיקה האבסולוטית" שאינה תלויה בביטוי התוכני) אל התמונתי והתוכנית, את הניצול של נושאים סיפורתיים לצורכי עיבוד מוסיקלי ואת השימוש החופשי בהתפרצויות הרגש.

ב. התרחבות המבנה המוסיקלי.
בצורה ובסגנון מייצג ברליוז את הניתוק המוחלט הראשון מן המסורת הקלאסית ואת החריגה מן המבנים המוגדרים אל מבנים נרחבים וגמישים. ברליוז יצר צורה חדשה הנקראת "הסימפוניה התוכניתית" ובכך הוא מייצג את הנטייה של המלחינים בתקופה הרומנטית לחרוג מן הצורה החמורה של הסימפוניה והקונצ'רטו הקלאסיים אל צורות מוסיקליות יותר רחבות. שימוש ב"אידיאה פיקס", כלומר ברעיון מוסיקלי מסוים המופיע בכל פרקי היצירה ומקשר ביניהם, הוא אמצעי חדשני הפורץ את צורת הסימפוניה הקלאסית לצורה מוסיקלית מורחבת ומקיפה.

ג. הגדלת ההיקף התזמורתי.
השאיפה לקני-מידה גדולים הביאה מלחינים לכתיבת יצירות להרכבי-ענק (מקהלות ותזמורות רבות-משתתפים) וכן להדגשת הגיוון התזמורתי. הרכבי-ענק, ניסיונות וחיפושים מתמידים אחר שילובי קולות וגוונים חדשים וחיפושי תזמור בהרכבים שונים של כלי-נגינה מייצגים את סגנון ההלחנה של ברליוז, ושל מלחינים שהלכו בעקבותיו כמו למשל ליסט, וואגנר ומהלר. הודות לברליוז זכו כלים כמו הנבל והקרן האנגלית למקום קבוע בתזמורת.

על היצירה

סימפוניה מוקדמת זו של ברליוז, שבאה לאחר סדרה של יצירות ווקאליות, היתה נסיון מכוון ומודע לעיבוד רעיונות פואטיים ודרמטיים במסגרת של סימפוניה "בטהובנית".

הסימפוניה הפנטסטית הולחנה בין השנים 1830-1 בהיות ברליוז בן 27. היצירה הנה אב-טיפוס תוכניתית והיא מתארת "אפיזודות חיים של אמן אחד: סימפוניה פנטסטית בחמישה פרקים".

ברליוז חש כי יש הכרח בהסברת תוכן היצירה באופן מפורש, וכך לקראת ביצוע הבכורה (ב-5 לדצמבר 1830), הוא מצא לנכון להציג למאזינים את תוכנה. לפי דבריו: "מכיוון שכל אחד מחלקי הדרמה-הכללית הזו אינו אלא פיתוח מוסיקלי של סיטואציות מסויימות, מוצא המחבר לנחוץ להציג את התוכן מראש. על המאזינים להתייחס לתוכנית כאילו הייתה טקסט מדובר של אופרה".

סיפור העלילה של הסימפוניה הוא סיפורו של מוסיקאי צעיר, רגיש ובעל דמיון, אשר הרעיל את עצמו באופיום בגלל אהבה נכזבת. הסם לא הספיק כדי להמיתו, אך שיקע אותו בתרדמה ארוכה ורצופת חזיונות מוזרים. הזיותיו, ריגשותיו וזכרונותיו

מוצאים ביטוי במוחו החולה בצורה דמיונית מוסיקלית. אפילו אהובתו של האמן הצעיר מופיעה במחשבותיו בכל אשר יפנה בצורת מנגינה קבועה: "אידיאה פיקס".

בשלב מאוחר יותר ויתר ברליוז על הצגת תוכן העלילה והסתפק בשמותיהם התיאוריים של חמשת הפרקים, "בתקווה שהסימפוניה תעורר עניין במובנה המוסיקלי בלבד":

פרק א: "חלומות ותשוקות" – אפסיונטה.

פרק זה מתאר חלומות של חיים מלאי תאוה בגין גרוי הקסם של אישה;

פרק ב: "נשף" – ולס.

הפרק מתאר את האומן בתוך המולת חגיגה;

פרק ג: "בכפר" – פסטורלה.

אווירה שלוה המופרת על ידי הופעתה של דמות ה"אהובה";

פרק ד: "תהלוכה אל הגרדום" – מרש אבל.

הפרק מתאר את הוצאתו להורג של הגיבור שנידון למוות בעוון רציחת אהובתו;

5. "שבת-המכשפות" – מחול מכשפות.

בפרק הסיום מבוא איטי הופך לריקוד גרוטסקי ומהומת גהינום פראית עם צלצולי פעמונים ושירת "דיאס אירה" ("יום הדין").

כאמור לעיל, מנגינה קבועה, המכונה בפי המלחין "אידיאה פיקס" (רעיון קבוע - כפייתו), מלווה את כל פרקי הסימפוניה.

הכותרת שנתן ברליוז למלודיה מרמזת על תפקידה התכניתי ביצירה: לייצג דמות מסויימת (במקרה זה ה"אהובה") החוזרת בקביעות. הרעיון המלודי מופיע בצמוד להופעתה של הדמות, או אף בעת הזכרתה בלבד. תופעה זו של רעיון מנחה, יושמה אחר-כך ביתר שאת על ידי ריכרד וגנר באופרות שלו (לייט מוטיב).

אך ל"אידיאה פיקס", וללייט מוטיב המאוחר יותר, יש תפקיד נוסף, מוסיקלי, של האחדת פרקי היצירות. בתקופות קודמות, מבוסס כל פרק על רעיון מלודי משלו. אפשר אמנם לעתים מזומנות למצוא קשרים מלודיים בין פרקיה של יצירה רב פרקית, אלא שבדרך כלל הם סמויים, ולעתים אף המלחין אינו מודע להם...

אחת היצירות הראשונות בהן בנויה יצירה סימפונית מסביב למוטיב אחד היא הסימפוניה החמישית של בטהובן. אלא שבעוד שאצל בטהובן חוזר "מוטיב הגורל" כתא, אשר ממנו בנויה הסימפוניה וממנו היא מתפתחת מתוך הגיון מוסיקלי אבסולוטי, הרי אצל ברליוז ב"סימפוניה הפנטסטית", יש לרעיון המוסיקלי פונקציות מוסיקליות שונות בכל פרק, ולעתים נוכחותו הנה "חריגה" לנוף הפרקי.

למשל:

- בפרק הראשון ה"אידיאה פיקס" מהווה את הנושא הראשי בפרק הבנוי ב"צורת סונטה";
- בפרק השני, היא מופיעה כנושא של ה"טריו" בפרק דמוי סקרצו;
- בפרק השלישי, היא מגבשת מסביבה את השיא המוסיקלי-הדרמטי של הפרק;
- בפרק הרביעי היא מופיעה כ"אורחת" לרגע, ללא פונקציה מוסיקלית כלשהי;
- בפרק החמישי היא "מככבת" במבוא בלבד.

תופעה נוספת הקשורה ב"אידיאה פיקס" היא התופעה של ה"טרנספורמציה התמטית". מדובר למעשה בסוג של "וריאנט" או "וריאציה" של המוטיב או הנושא החוזרים בהם הוא מופיע בפרקים השונים.

גם ל"טרנספורמציה התמטית" תפקיד כפול: מחד, היא כפופה, כמובן, לתוכן העלילתי של היצירה, והשינויים מתייחסים לאווירה, או ל"מצב רוחה" של הדמות. אך מאידך, היא משקפת תהליך מוסיקלי של מעין "הסתגלות" של הנושא המוסיקלי ל"סביבתו המוסיקלית החדשה" - שינוי סולם, שינוי משקל, שינוי טמפו. וכיוצ"ב.

בדיקת הופעותיה של ה"אידיאה פיקס" בפרקים השונים של הסימפוניה, תבחין בשינויים אלה בקלות:

"Reveries, Passions"
Allegro agitato e appassionato assai
p < < poco *sf* >

ff FULL ORCHESTRA, CORNETS

"A Ball"
Allegro non troppo
OBOE & FLUTE
p espressivo

"Scene in the Fields"
Adagio
OBOE & FLUTE
p espressivo

"Dream of a Witches' Sabbath"
Allegro
f *tr* *tr* *tr* *tr* *cresc.*
f E♭ CLARINET

יש האומרים כי המלודיה שבחר ברליוז לשמש כ"אידיאה פיקס" ב"סימפוניה הפנטסטית" היא המנגינה אותה חיבר ליום הולדתה ה-18 של אסטל, מושא הערצתו דאז, כשהיה בן שתים עשרה שנים. כפי שאפשר לראות זוהי מנגינה מורכבת מאד, המשקפת תכונות מובהקות של מלודיה מן התקופה ה"רומנטית":

- היא אינה נקלטת באופן מיידי, אך הופכת "ידידותית יותר" ככל שהופעותיה נשנות;
- יש בה אורך נשימה - (ארכה ארבעים תבות!);
- הפיסוק בה אינו סימטרי;
- מנעדה גדול ביותר;
- היא מכילה מספר רעיונות הנובעים זה מזה;
- בתוך המלודיה עצמה מובנה פיתוח מוטיבי המבוסס על פרגמנטים ממנה;
- יש בה כוונות המכוונות אל שיאים מספר.

המלודיה בנוייה משלוש חטיבות שלכל אחת מהן מוטיב מוסיקלי מרכזי אחר (ראה סימון במלודיה). אפשר להבחין כיצד כל חטיבה מכילה פיתוח מוסיקלי ושיא משל עצמה, וכיצד "צומחת" המלודיה באופן קוהרנטי בין כל החטיבות, ונוחתת אל סיומה:

בחטיבה הראשונה של הנושא שתי פסוקיות שלהן מבנה, מקצב וקונטור דומים. הפסוקית השנייה, מרחיבה את המנעד של הראשונה, ומגיעה לשיא פנימי קצר הבא על פתרונו.

החטיבה השנייה מפתחת בסקוונצות עולות את מוטיב הסיום של החטיבה הראשונה

החטיבה השלישית קאדנציאלית. מתחילה בסקוונצה יורדת של מרווח יורד, ומתפרקת אלי סיום מתפתל.

- הסממנים הסגנוניים העיקריים ב"סימפוניה הפנטסטית" הם:
- הרחבת הצורה הקלאסית של הסימפוניה ע"י תכנון יצירה סימפונית בת חמישה פרקים;
 - האחדה של הפרקים בעזרת מלודיה אחת המופיעה, בשינויים קלים, בכל אחד מהם (אידיאה פיקס)
 - הצמדת החומר המוסיקלי באופן הדוק לתוכן פרוגרמטי;
 - תזמור מסיבי הכולל כלים מיוחדים ביניהם: 2 קורנטים, 4 טימפני, 2 נבלים.

דיון מפורט יותר בתכונות הבולטות ייערך להלן בהקשר עם הפרקים עצמם.

פרק ראשון

Reveries, Passions (״חלומות ותשוקות״)
לרגו-אלגרו אגיטטו

״בתחילה הוא מעלה בזכרונו את תחושת האי-נוחות, את התשוקות חסרות המטרה ואת הזכאוונות או התרוממיות הרוח חסרי היסוד שהיו נחלתו טרם פגש באהובתו. לאחר מכן באים החתפרצות הוולקנית של האהבה שהציתה בו, הזיוניו וסבלו, התקפי הקנאה והרכות והנחמה שמצא בדת״

הפרק הראשון מורכב משני חלקים: לרגו – מבוא איטי; ואלגרו נסער ומאד נרגש. המבוא האיטי שמשכו כפרק שלם בפני עצמו מאופיין על-ידי שינויים של מפעם ומצבי רוח המתאימים לסיטואציה של חלום שמתוארת על-ידי ברליוז בתכנית הנלוות ליצירה.

המנגינה הארוכה בכינורות מעומעמים שפותחת את המבוא מבטאת לפי דבריו של המלחין: ״את העצב הרב של לב צעיר שלראשונה נתפס בכבלים של אהבה חסרת תקווה״.

המבוא מורכב משני חלקים עיקריים שהשני שבהם הוא וריאציה של הראשון. כל חלק מורכב משתי חטיבות מנוגדות באופיין.

פרק האלגרו שבא בעקבות המבוא כתוב בצורת סונטה שעברה שינוי. הנושא הראשון, המנוגן על-ידי כינורות, הוא ה״אידאה פיקס״ שחוזרת כחוט השני לאורך כל פרקי הסימפוניה, ומייצגת את דמות האהובה הבלתי מושגת. את המנגינה שעולה ומתפשטת בהדרגה מתאר ברליוז כ״מלאת תשוקה אך באותו זמן אצילית וביישנית״.

The musical score consists of five staves of music in G major, 2/4 time. The first staff begins with the instruction *espress.* and features a dynamic marking of *poco sf*. The second staff includes *sf* and *dolce*. The third staff is marked *animando* and *cresc.*. The fourth staff contains *rit.*, *a tempo*, *dim.*, *p*, *poco f > p*, and *sf*. The fifth staff features a *sf* dynamic marking and includes triplet markings.

בפיתוח, משתמש המלחין בקטע מתוך ה"אידאה פיקס" ובונה מתח באמצעות סולמות כרומטיים עולים ויורדים בכינורות. ההסתערות של המוסיקה נקטעת באופן פתאומי על-ידי דממה מוחלטת שאותה ניתן לפרש בצורות שונות. לקראת סוף הפרק מופיע שיא נוסף אשר בו התזמורת המלאה מנגנת גרסה מלהיבה של ה"אידאה פיקס". הפרק מסתיים באקורדים איטיים שמתארים את "הניחומים הדתיים".

סימני דרך

מבוא

כלי הנשיפה מעץ, פותחים את היצירה, כאילו יש מאין, במעין "הזמנה קצרה להאזנה" המצטברת מתנועת טריוולות באוניסון אל אקורד ממושך וחרישי. הטונליות היא דו מינור.

מתוך האקורד מושכים כינורות מעומעמים נושא ארוך ורב הבעה. למרות הטמפו האיטי, הנושא חדור אי שקט. הוא שזור הגדים מוסיקליים קצרים מופרדים זה מזה בשהיות ממושכות, ומלווה במעין "כתמים" כהים וקווים קונטרפונקטיים רכים על-ידי שאר כלי הקשת, כולם מעומעמים; הוא נע מעלה ומטה בחלקו בצלילים סמוכים ובמנעד צר ובחלקו במרווחים גדולים, בחלקו זורם בנשימה רחבה ובחלקו קטוע במעין "אנחות" קצרות.

הטונליות עוברת למזיזור, נגני כלי הקשת מסירים את העמעמים, והכינורות מנגנים בסטקטו מנגינה חדורת עליצות פתאומית בצלילים קצרים וקפיציים. מעין סקרצו הצובר תנופה ועוצמה. את הכינורות מלווים כלי נשיפה.

ע"מ 2-3.

משב רוח רענן זה אשר רומז, אולי, על "התרוממויות הרוח חסרות היסוד" נמוג כהרף עין, והאטה קלה מובילה לרפריזה בוריאציה. החומר של "ההזמנה" מופיע בצורה מורחבת בהשתתפות כל התזמורת, בעוד האבוב מוסיף מעל לטריולות נעימה משלו.

המנגינה הארוכה של הכינורות חוזרת זורמת הפעם בבטחה, ללא הפסקות, בצליל מלא ומרקם עשיר, בלווי הרמוני של מי במול מזיזור ועם רקע של כלי נשיפה שמנגנים סקסטולות של חלקי ששה עשר.

לקראת סוף המנגינה, הלווי של כלי הנשיפה נרגע והמוסיקה שוקעת אל תוך סיום מדומה ולנקודת עוגב.

מעל נקודת העוגב מופיעים פרגמנטים מתוך מנגינות שנשמעו בחלק הראשון וביניהם בולט במיוחד הפרגמנט מתוך המנגינה ה"סקרצית".

החטיבה האחרונה הזאת מתפקדת כגשר אל האלגרו.

אלגרו

המפעם של האלגרו מהיר פי ארבעה מהמפעם של המבוא. הסולם – דו מז'ור. אקורדים קטועים בעוצמות משתנות משמשים כמבוא קצר אל ה"נושא הראשון" – ה"רעיון המרכזי" שהוא ה"אידיאה פיקס". המנגינה מטפסת בהדרגה למעלה על רקע אקורדים קטועים היוצרים לוי עצבני.



מייד עם תום ה"נושא הראשון" מתחיל הגשר.



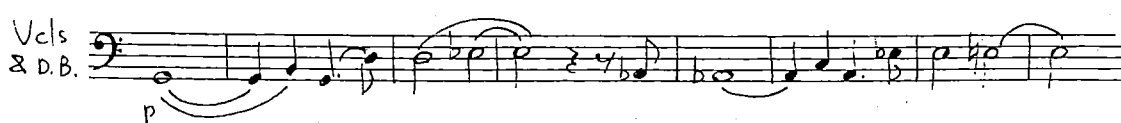
תחילתו הסוערת ("עם אש") ורבת העוצמה, מייצגת את תשוקתו הבווערת של האמן. תוך שניות הסערה שוככת אך רק לרגע קט. הסערה משתלטת שוב ואף מתרחבת עד שהיא מובילה ל"נושא השני" שמורכב משתי פסוקיות שחופפות ביניהן:



הראשונה שמבוצעת על-ידי החליל עולה ומאזכרת את ה"אידיאה פיקס"; השנייה, שמבוצעת על-ידי הכינורות – יורדת. שתי הפסוקיות מנהלות ביניהן משחק הרמוני מעניין בין סול מז'ור ומי מינור. ה"נושא השני" קצר, האכספוזיציה מסתיימת בקדנצה ברורה על סול מז'ור.

האכספוזיציה כולה חוזרת שוב, ועוברת את תוך הפיתוח ללא כל נקודת חיתוך.

בפתח חלק הפיתוח משמיעים הבסיס פרגמנט מתוך ה"אידיאה פיקס" וחוזרים עליו בסקוונצות.



צמצום ריתמי ועליה הדרגתית בגובה ובעוצמה מסתיימים בדהרה.
 בעקבותיה חוזרת הפסוקית השניה "היורדת" מתוך ה"נושא השני".



שרשרת של עליות וירידות כרומטיות בכלי הקשת (בסטקטו) מתגברות בשיאים על-ידי כלי נשיפה עולות בהדרגה בגובה ובעוצמה עד לשיא שנקטע באופן פתאומי ואחריו הפסקה כללית שנמשכת שלוש תיבות רצופות.

נקודת עוגב בקרן ולווי קצבי של כלי קשת מכינים כניסה של ה"אידאה פיקסי" שמופיעה בשלמותה בסולם סול מז'ור, קוינטה מעל הטונליות שלה באכספוזיציה. הלווי הקצבי משרה על הנושא המוכר אווירה אופטימית כלשהו המתפתחת בצורה דרמטית.



לקראת סוף הנושא המקצב של הלווי משתנה ונרגע.

קטע מעבר כרומטי קצר שמתחיל בעוצמה נמוכה ומתגבר בהדרגה מוביל לחטיבה חדשה שמבוססת על הפסוקית השניה - היורדת - מתוך הנושא השני. היא מופיעה תחילה בוריאציה מהירה ואחר-כך בכניסות פוגליות.



קדנצה אותנטית ברורה לדו מז'ור, מסמנת את תחילתו של קטע שקט שמבוסס על הרחבה של הקטע המקביל שהופיע באמצע הגשר הסוער בתצוגה.



האטה, נגיעה בטונליות לה מז'ור, חזרה לטמפו - ואנו בפתחה של חטיבה חדשה המציגה באבוב נושא חדש, לירי, שכקודמיו, אף הוא ארוך ממדים, ומטפס כלפי מעלה. בעוד הנושא מתנגן לאיטו נשמע ברקע לוי פוגלי המבוסס על פרגמנטים מתוך ה"איידאה פיקס".

בסופה של חטיבה זו – עליה לקראת שיא – ותחילת הרפריזה.

הטונליות דו מז'ור. כל התזמורת מנגנת בעוצמה רבה. ה"איידאה פיקס" מופיעה בגרסה סינקופית עם לוי מלא תנועה שמתפתח לשיאים חדשים.

באמצע התנופה, אנימטו, צמצום התזמורת, וצניחה רגעית של העוצמה ומיד עליה כרומטית וקרשצינדו שמביאים להאטה ולאזכור פוגלי של פרגמנט מתוך ה"איידאה פיקס".

הטמפו חוזר לקדמותו, העלייה הכרומטית המהירה מתרחבת, מגיעה לשיא של עצמה ואנרגיה, ומשם צונחת אל קודה שקטה ואיטית שכוללת: ירידה כרומטית באבוב, אזכור אחרון של ה"אידיאה פיקס", ושורה של אקורדים על קדנצה פלגלית בסולם דו מז'ור.

פרק שני.

Un bal ("נשף")
ולס, אלגרו נון טרופו.

"האמן מבקר בנשף, אבל ההמולה, העליצות והחגיגות השורות שם אינן מצליחות להסיח את דעתו. ה"אידיאה פיקס" חוזרת וממשיכה לענות אותו. נוכל לדמות כי דמותה של האהובה מופיעה לרגעים לעיני הגיבור מבין סיבובי המון הזוגות הרוקדים, מנצצת ונעלמת – כפי שמלודיית האידיאה פיקס מבליחה לרגע כשהיא מטמיעה לתוכה את קצב הוולס ומשתלבת גם במלודיית הוולס - ונעלמת, בעוד מוסיקת הנשף נמשכת".

ברליוז יצר אוירה אמיתית של ולס – שהוא הריקוד הפופולרי ביותר בתקופה הרומנטית. המוסיקה מציגה את הזוהר וההדר האופייניים לנשף של החברה הגבוהה בזמנו.

על-פי המורשת הקלאסית של הסימפוניה, לאחר הפרקים הראשונים שהם פרקים מורכבים, דרמטיים, רגשיים או מהורריים, נחוצה הרפיית מתח. זהו תפקידו של הפרק ה"קליל" שהופיע לעתים כפרק שלישי, ולעתים כפרק שני. לשם כך כתבו המלחינים פרק בסגנון ריקודי, בתנועה זורמת ובמבנה פשוט של א. ב. א. היידן ומוצרט, בהתחשב בסגנון המחול הפופולרי של החברה הגבוהה בתקופתם, כתבו מינואט; בטהובן, איש המהפכה שמרד בשלטון החברה הגבוהה, כתב סקרצו; ברליוז בחר לכתוב את הפרק השני הריקודי של הסימפוניה בסגנון הולס, ובכך קישר בין התיפקוד המוסיקלי של הפרק לבין התיפקוד התכניתי שלו. המבנה הקלאסי של א.ב.א. מופיע באופן כללי בלבד. למעשה כולל הפרק חמש חטיבות הזורמות זו לתוך זו: פתיחה קצרה, חטיבה ראשית, אפיזודה המבוססת על האידיאה פיקס (מעין טריו), חזרה (לא מדויקת) על החטיבה הראשית, וקודה ארוכה.

תכונות בולטות:

- פרק שהמרכיב הבולט והכוח המניע שלו הוא המלודיה.
- מלודיה יפה וארוכה שזורמת בתנופה ובאורך נשימה, בצלילים מהירים.
- סגנון/משקל ומקצב וולס, המודגש על-ידי ליווי בפיגורציה של אום-פה-פה.
- חטיבות הזורמות זו לתוך זו ללא חיתוך ברור ביניהן.
- תפקיד בולט לשני הנבלים

סימני דרך

הפתיחה.

הכניסה אל תוך הפרק הנה כמו מתוך חלום: רחש הטרמולו בכלי הקשת מהווה בסיס להתפתחות הולכת וגוברת: שמונה כניסות ארפגיים עולים בבסיס ובשני נבלים מגיעות עד פורטיסימו;

אליהם מצטרפים גם כלי הנשיפה מעץ. הפתיחה מסתיימת בסולמות יורדים.

חטיבה ראשית

אל הסולמות היורדים מסוף חטיבת הפתיחה מתחברת תבנית הליווי האופיינית של הולס, המכין בשלושה אומ-פה-פה את כניסת המלודיה הראשית של הפרק.

המלודיה החביבה הנישאת על-ידי הכינורות, בנויה משלוש יחידות מלודיות. בראשונה שני פסוקים דומים וסימטריים. בכל אחד מהם שתי פסוקיות, פותח וסוגר. התנועה הסולמית של המלודיה - מלאת תנופה, מהירה, סוחפת וסיבובית, כיאה לריקוד הוולס.

ביחידה השניה שני פסוקים בהם המלודיה פותחת בצליל גבוה, וממשיכה בירידה הדרגתית, בליווי עליון של פיזיקטו ונבלים.



היחידה השלישית מאופיינת בעיקרה בצלילים חוזרים. תנועת הולס נמשכת באמצעות הדגשה בתחילת כל תיבה וצלילים פועמים בהמשכה.



לאחר שלושת היחידות נמשך הקצב הסוחף ללא מלודיה ברורה; במקומה נשמעים גלים מלודיים רצופי מתח ושינויי עוצמה מהירים, המובילים אל חזרה של היחידה המלודית הראשונה.

בפסוקית האחרונה שלה מפנה דרמטי: באמצעות סקוונצות עולות של מוטיב קצר מתפתח ועולה קרשנדו גדול בקצב חריף;

מעבר פתאומי לפיאניסימו ודעיכה מהירה על-ידי ירידה כרומטית, הנשמעת מאיימת במדת-מה, מבשרים את המעבר לחטיבה הבאה.

חטיבה אמצעית (טריו)

רחש הטרמולו בכלי הקשת מכין את הכניסה של ה"אידיאה פיקס" המתארת את דמות האהובה שהופיעה לפתע בינות לזוגות המרקדים. המלודיה שעברה טרנספורמציה תמטית, על מנת להתאים לקצב הולס, נשמעת בשקט במשקל משולש באוניסון של חליל ואבוב, אחר-כך בחליל וקלרינט.



בתחילת ה"איידאה פיקס" תבנית הליווי של הולס נעלמת, כאילו תפסה הדמות את כל ישותו ותשומת לבו של האמן. אחר-כך היא מופיעה מחדש. בו בזמן עם ה"איידאה פיקס" בכלי הנשיפה, נשמעים שברירים רבים של מלודיית הוולס בכלי הקשת הרודפים זה אחר זה כבקנון, ומתערבים (בתור קונטרפונקט) במלודיית ה"איידאה פיקס".



הם נדחסים ומתקצרים ומתגברים יחד עם עליית המתח במלודיית ה"איידאה פיקס". כאשר מסתיימת מלודיית האיידאה פיקס, מחקים הכינורות את סיומה. נוצרת רגיעה זמנית באמצעות מוטיבים ריתמיים קצרצרים ושקטים, הנזרקים כמה פעמים בין כלי הקשת לכלי הנשיפה מעץ.



אלה מובילים אל אקורד ממושך בכל התזמורת בפורטיסימו, המהווה אות לחזרת הוולס.

רפריזה של החטיבה הראשית

המבנה דומה מאוד למבנה של ההופעה הראשונה של החטיבה הראשית: שלושת היחידות המלודיות, אחריהן קטע המעבר. אבל התיזמור הפעם הרבה יותר עשיר, מבריק ומרשים. המרקם של הליווי מתעשר במוטיבים ריתמיים בכלי הנשיפה מעץ, ובמוטיבים קישוטיים בכינורות. בפסוקית השניה של המלודיה מצטרפים גם הנבלים לחגיגה.

לאחר שלושת חלקי המלודיה מופיע כמו קודם מעבר המסתיים בדעיכה של כלי הנשיפה, ואחריה עצירה מוחלטת – כל התזמורת שותקת במשך תיבה שלמה, ויוצרת דריכת ציפיה לקראת שובה של מלודיית הוולס.

ואמנם, כמו בהופעה הקודמת, חוזר כעת חלקה הראשון של מלודיית הוולס, עם חזרה והרחבה של הפסוקית האחרונה ועם האטה קלה – וסיום על הטוניקה.

קודה

התנועה נרגשת, נמרצת וסוחפת יותר, ומושכת בכוח לקראת סיום. הקודה מתחילה בפסוק קשתי: פותח ובו פסוקיות בנות צלילים פועמים בכלי הנשיפה, וסוגר בצלילים פועמים בכלי הקשת. (בדומה ליחידה המלודית השלישית של החטיבה הראשית.)



הפסוק הזה חוזר בתיזמור מלא יותר, ו"נשפך" אל ההמשך בתנועה חסרת מנוחה: העוצמה מקסימלית, התיזמור מלא והתנועה הולכת ומסתחררת עוד ועוד. המהלך ההרמוני מוביל (מדומיננטה לטוניקה) לאקורד סיום –

אבל לפתע, בפיאניסימו, בוקעת כבחלום מלודית האידאה פיקס מן הקלרינט, כמעט ללא ליווי:



היא משתנה מעט ומתעכבת לרגע... ואז פורצת כל התזמורת ביחד בפורטיסימו, בפסוק שרובו אקורדים בריתמוס משותף.

אחריהם המלודיה הראשית של הוולס במטמורפוזה דרך עליה מרגיסטר נמוך וגבוה, דרך התעצמות ותיזמור מתעשר, עם ציפוף הקצב (סטרינגנדו) והדגשת האום-פה-פה - מגיעה לשיא של מהירות, תנועתיות וסחרור - במעין שגעון! אקורדים נמרצים וחזקים של כל התזמורת עוצרים את הסחרור וחותמים את הפרק.

פרק שלישי

Scene aux champs ("תמונה בכפר")

אדג'יו

"לבדו, בערב קיץ בכפר, הוא שומע ממרחק שני רועים שקוראים זה לזה בנגנם בקרנות האלפים שלהם. הדואט הפסטורלי שלהם, הרשרוש הנעים של העצים הנעים ברכות עם הרוח, והתקווה שאהובתו תהייה אולי שלו – כל אלה מערסלים אותו בחלומות, ממלאים את ליבו בשלווה נדירה, ומזמנים צבעים בהירים יותר למחשבותיו. אבל אהובתו מופיעה בחלומו מחדש, ליבו מתכווץ ומתעוות, והוא מתמלא בחששות קודרים. האם יתכן כי היא הולכה אותו שולל? אחד הרועים חוזר שוב על מנגינתו הכפרית, השני איננו עונה. השמש שוקעת. רעמים מתגלגלים ממרחקים – בדידות – שקט."

פרק זה מתפקד כפרק האיטי של הסימפוניה. הפתיחה והסיום של הפרק מדגישים את תחושת המרחבים של הכפר והאווירה הפסטורלית באופן תכנית-חיקויי מובהק: תמונת נוף וקולות הקרנות של הרועים. החלקים הפנימיים של הפרק אינם עוסקים בחיקוי צלילי של תמונת טבע אלא בתאור הרגשות של הגיבור: חוסר המנוחה בו הוא שרוי והחזיונות הקודרים האופפים אותו. ברליוז הצהיר על הצורך בשילוב בין התכניתי והמוסיקלי בדבריו על דרדור הרעמים שבחטיבה המסיימת: "התכוונתי לא רק לחקות את הרעם, אלא לגרום לכך שהשקט ייתפס באופן מובהק יותר, וכך להעצים את הרושם של אי-נוחות, צער ובדידות כואבת." מבנה הפרק כולל חמש חטיבות: פתיחה- חטיבה עיקרית-חטיבה אמצעית- חזרת החטיבה העיקרית- קודה. ה"אידיאה פיקס" מופיעה בחטיבה האמצעית, ושברירים ממנה גם בחטיבה העיקרית החוזרת.

תכונות בולטות

- מפעם מתון ושלוו ומשקל של שש שמיניות הנושאים אופי פסטורלי מובהק בחטיבות החיצוניות ואופי רוגש וסוער בחטיבות הפנימיות.
- שינויים רבים ותכופים בעוצמה.
- אפקטים תיזמוריים מיוחדים הנוצרים בין השאר באמצעות הכמות המוגדלת של הבסונים, הקרנות והטימפני, ואפשרויות המצלול הנובעות מכך.
- החטיבות השונות מתחברות זו לזו בזרימה רצופה, והמעבר מזו לזו אינו מורגש בחלק מן המעברים.

סימני דרך

הפתיחה

לאחר אירועי הנשף חווה הגיבור את הנוף הפתוח בכפר: נוצרת תחושת מרחב, אווירה פסטורלית מעודנת, ענוגה ושלווה אך יחד עם זאת, חזרת תחושת בדידות ומועקת מה.

הפרק נפתח בדו-שיח בין שני כלים סולנים: קרן אנגלית (בקדמת הבמה), ובמרחק ממנה, מאחורי הקלעים (על-פי הוראת הפרטיטורה) אבוב. אופיו של השיח רציטיטיבי במקצת.

Ob.
Hn.

הדואט מעוצב מחמש פסוקיות כפולות של מלודיה רגועה ונעימה, מעין קריאות רועים מהר להר. האבוב מחקה את מלודיות הקרן; לעתים ממשיכה הקרן ומלווה את החיקוי של האבוב. הפסוקיות קצרות, חלקן מסתיימות בצליל ממושך, כאלו מהדהד בין ההרים. לאחר שתי פסוקיות חיקוי מצטרפות הויולות ומלוות את הדואט בטרמולו שקט במיוחד.

חלק א.

ללא חציצה, ביחד עם הצליל האחרון של האבוב והקרן האנגלית, מתחילה המלודיה של החטיבה באוניסון של חלילים וכנורות, עם כתמי צבע קלים המלווים בשהיות שבין המשפטים המלודיים.



בעוד בחלק הפותח זורמת המלודיה בשלווה ללא קיטוע. הסוגר הארוך של מלודיה זו (בדוגמת התוים הבאה) מזכיר בכמה ממרכיביו את האידיאה פיקס. הקו הכללי קשתי, הוא רצוף סקוונצות עולות במקצב מנוקד, ועוצמתן הולכת ומתגברת. זוהי הבעה של תשוקה, געגועים ומשיכה לעבר יעד בלתי מושג האהובה.



המלודיה הזאת חוזרת שוב בהכפלות של חלילים וכנורות, הפעם המרקם וגם התיזמור עשיר ומורכב יותר. סיומה של המלודיה בפעם השניה מתרחב ונע בנחת לקראת סיומה. בהמשך - צליל פועם בפורטה ואחריו סקוונצות יורדות במקצב מנוקד, וסיום רך.

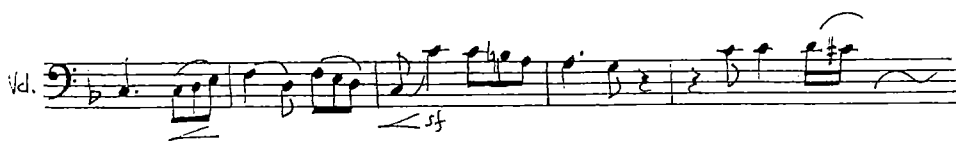
המשך החטיבה מביא חומר תמטי דומה אבל בטונליות חדשה, ובהרחבה קלה. האוירה השלווה מפנה בהדרגה את מקומה למתח מסוים אות למועקה המלווה את הגיבור. המתח גואה באמצעות התפתחות של תפנית טונלית: מהלך מודולטורי אקורדי הכולל מוטיב ריתמי במקצב מנוקד, בחלוקה פנימית המנוגדת למשקל.



ההתרגשות והמתח דועכים בהדרגה, ואז בוקע דואט זעיר בין הכינורות לאבוב. אלה קריאות שקטות מאוד במוטיב קצרצר של סקונדה יורדת, והן מפיגות את המתח באופי הפסטורלי שלהן.



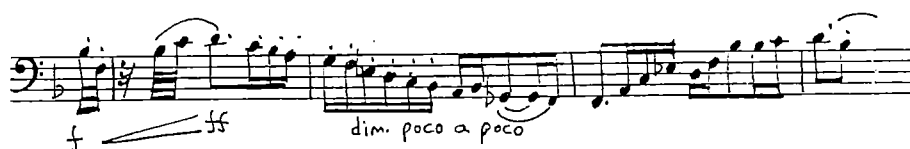
מיד אחריהן נשמעת המלודיה הזורמת שפתחה את החטיבה, הפעם ברגיסטר נמוך, בויולות וצילים, ובטונליות חדשה (דו מג'ור). מלווים אותה הכינורות בפיציקטו עדין או בפיגורות בעלות קו מלודי מפותל, יחד עם כלי הנשיפה מעץ.



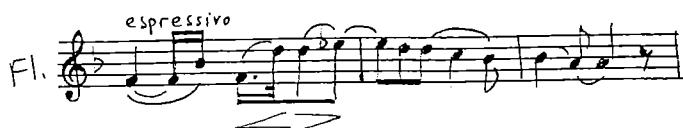
המלודיה שעוצמתה גברה נקטעת פתאום, נשארת כאלו תלויה באוויר בפורטה מבלי להגיע לטונליות ברורה. ואחרי החיתוך – פיאניסימו אשר ממנו צומח קטע קצר של פיתוח, המוביל במהרה להתאחדות התזמורת כולה במלוא העוצמה לכמה צלילים של קדנצה.

חלק ב.

הבסונים, הצילים והקונטרבסים מסתערים לפתע בגלים כהים של עוצמה מתחלפת, על רקע אי-שקט הנוצר בטרמולו של כלי הקשת.



מתוכם מגיחה ה"אידאה פיקס", הנשמעת בחלילים ובאבוב, בנגינה עדינה ורבת הבעה.



אלא שהגלים הכהים מתפרצים שוב ושוב אל תוך המלודיה העדינה בדחיסות ובאגרסיביות הולכת וגוברת, ודוחקים אותה מן החלל הצלילי עד שהפסוקית האחרונה של האידאה פיקס נשארת תלויה על צליל גבוה וממושך מבלי להפתר...

כלי הקשת בטרמולו מתוח מובילים אל השיא של הפרק, המסתיים בסדרת אקורדים במלוא העוצמה, בכל התזמורת ובמקצב אחיד המובילים לדעיכה הדרגתית ולהאטה שאחריה ממריאים לרגע החלילים והאבוב ונוחתים אל קדנצה נינוחה שלאחריה חטיבה מלודית ממושכת לירית רגועה וחרישית.

חלק אי.

מן הסיום השקט עד מאוד של החטיבה הקודמת בוקעת ועולה חזרה על המלודיה הזורמת של חלק א, אבל היא חבויה בפיגורות מהירות של הזיולות והכינורות השניים בלבד;

בהדרגה מתפתחת התעצמות: הכינורות הראשונים במלודיה קונטרפונקטית מהירה ודחוסה מוסיפיים דינמיות ומתח, ועולים עם כל כלי הקשת לרגיסטרים גבוהים. חלקה המסיים של המלודיה גדל ומתרחב, ועוצמתו משתנה בגלים עד לסיום בקדנצה שקטה.

אחריה בוקע שבריר-איזכור של האידאה פיקס, העובר פעמיים בין החליל לקלרינט ולאבוב.

האידאה פיקס מעוררת שוב התרגשות-מה, בגלים של קרשנדו ובהשתתפות הטימפני. מבעד לרחש שלשונים בוקע שבריר של האידאה פיקס, אבל בקצב פי-שניים איטי יותר, פעם בכינורות ופעם בקרנות.

חזרה על מהלך הפיתוח מחלקו הראשון של הפרק, עם המוטיב הריתמי המנוקד בסקסטות יורדות, מחזק את הדומיננטה לקראת ההגעה אל הטונליות הראשית. אחר-כך דועכת בהדרגה העוצמה, ועם רחשי שלשונים שקטים בחליל מסתיימת החטיבה לאט ובנחת.

קודה.

הגיבור מתעורר מהזיותו הטרופות וחששותיו על בגידת האהובה, ומוצא עצמו שוב בתמונה פסטורלית בדומה לפתיחה, אבל עם רמזים מדאיגים לעתיד ... הקרן האנגלית חוזרת ומשמיעה את קריאת הרועה, כמו בפתיחה, אבל ללא תגובה: האבוב - הרועה השני - איננו עונה. קולם המתגלגל של הטימפני, בחיקוי מדויק לרעמים בטבע, צופן בחובו איום לעתיד.

הפרק מסתיים בצלילי פיאניסימו בכלי הקשת.

פרק רביעי

Marche au supplice ("תהלוכה אל הגרדום")
אלגרטו נון טרופו

"במר ייאשו מנסה האומן לאבד עצמו לדעת על-ידי נטילת מנת-יתר של סמי אופיום, ואולם הסם אינו די חזק מכדי לקטול אותו, ובמקום מכת-מוות מביא עליו חלומות אימה. האומן חולם שרצח את אהובתו, נידון למוות, והוא מובל לגרדום. רעיון האידיאה פיקס צף במוחו אך מסתיים מייד עם נחיתת להב התליין."

הפרק הרביעי הוא מרש אבל דרמטי. התזמור המיוחד עם דרדור התופים, המסמל מצעד, משווה לפרק אופי של טכס דרמטי מבעית. הפרק כולל ארבעה חלקים: מבוא קצר, מארש, חטיבת-ביניים וקטע סיום. המבוא הפותח את הפרק הוא קודר ומאיים. המארש שלפעמים הוא אפל ופראי ולפעמים מפואר ומרשים, מאופיין בצלילים מעומעמים של פסיעות כבדות המתחלפים בהתפרצויות סואנות ועזות ביותר. המארש, שהוא במשקל זוגי כמקובל בצעידה, בנוי משני נושאים עיקריים השונים זה מזה בכיוונם המלודי, באופן התזמור ובמקצב: הנושא הראשון, תנועתו היא בסולם יורד על פני שתי אוקטבות, נשען על תבנית מקצב פולחנית חוזרת על עצמה. הנושא הבלתי-יציב באופיו הריתמי והדינמי, מופיע חמש פעמים ברציפות; בכל פעם בוריאציה אינסטרומנטלית וסגנונית חדשה עם חיתוכי-ביניים של כלי הנשיפה המתפרצים:



הנושא השני נישא בפי כלי המתכת, הוא בקו עלייה והוא בעל אופי שמח ומלא חיות, כתרועה חגיגית. הנושא השני מאופיין במקצב מנוקד:



חטיבת הפיתוח הנה קטע פיתוח של הנושא הראשון ושל המקצבים המנוקדים מן הנושא השני. בחטיבת הפיתוח שב ומופיע הנושא הראשון של המארש ומוביל אל סערה סוחפת במקצב מנוקד. הסערה נפסקת בפתאומיות. חלק הסיום מציג את נושא האידיאה פיקס בקלרינט סולו כתזכורת קצרה לאהובתו של האומן העולה בדמיונו. ראשו של האומן נערף בתרועות פנפר פרועות בסיום.

סימני דרך

המבוא

תופי-הדוד פותחים את הפרק בדרדור סולו חרישי של נקישות שקטות מלאות מתח ומסתוריות עם תבנית ריתמית קצרה של טרזולות, בעוד כלי-המיתר הנמוכים משמיעים אקורדים בפיציקטו בטוניקה סול מינור:



בצליל מעומעם ושקט נכנסות הקרנות עם מוטיב סינקופי קצר ושקט, שהוא רמז מקדים לנושא השני של המארש אשר יופיע במלואו בהמשך:



דרדור התופים ומוטיב הקרנות נשמעים ארבע פעמים לסירוגין תוך התעבות הדרגתית של כלי-הנשיפה, ואחר-כך צמצום וריסוק הפסוק הריתמי לפרגמט ההתחלה שלו. קרשנדו נמרץ בתופים מוביל אל אקורד טוטי רועם המסיים את המבוא הקצר. דממה קצרה מפרידה בין המבוא לבין המארש.

המארש

הנושא הראשון מוצג בכלי-הקשת הנמוכים באוניסונו ובדימינואנדו. הנושא המתחיל ב - ff נמוג ל - p. (ראה דוגמת תווים מס. 1). הנושא חוזר פעם שניה בויאולות ובצילי, ואליו מתווסף קו מלודי קונטרפונקטי בכיוון מנוגד אותה משמיע הבסון:



הנושא הראשון חוזר בפעם השלישית בכינורות בלגטו עם תנועה קונטרפונקטית מנוגדת בכלי-הקשת הנמוכים בסטקטו.



כך נוצר קונטרסט של גוון במרקם הפנימי, בעוד תופי-הדוד משמיעים ברקע את הדרדור הזכור מן המבוא. אקורד חזק טוטי סוגר אפיזודה זו. הנושא חוזר בכינורות בפעם הרביעית תוך שהוא "נחתך" ע"י אקורדים חדים.

ההופעה החמישית של הנושא מתבצעת על-ידי כלי-הקשת הנמוכים (צ'לו וקונטרבאס) בפריטה, בעוד הבסון משמיע קול עצמאי בשמיניות תמידיות. הכינורות מתווספים עם קול שלישי ומנוגד בסולם עולה, שהוא היפוכו התמטי של הנושא הראשי:



האפיזודה הכוללת את חמש התצוגות של הנושא הראשון מסתיימת עם חזרה על הפרגמנט הכרומטי המסיים.

סולם עולה כגליסנדו בקרשנדו עז ופתאומי מוביל אל הנושא השני. עתה מוצג הנושא השני בטוטי של כלי-נשיפה עם ליווי פעמות בתופי-הדוד (senza sord. בניגוד לעמעום בו הוצג הנושא הראשון). הנושא רועם, בוטה, יציב ותגייגי (ראה דוגמת תווים מס. 2). הנושא השני מופיע פעמיים עם קטע-ביניים תרועתי בכלי-הנשיפה ממתכת אשר מפריד ומגשר בין הופעה להופעה.

קטע תזכורת מן הנושא הראשון מתפרק ונמוג תוך כדי ירידה. תופי-הדוד מקדימים את הופעתו של הנושא השני. הנושא השני חוזר פעמיים, כאשר בין הופעה להופעה נשמעת נגינת-ביניים (החומר התמטי בנגינות-הביניים מבוסס על הנושא השני המתפרק לרסיסים). לאחר אזכור נוסף של הנושא הראשון המתפרק לחלקיקיו במהלך תאוצתו כלפי מטה, מתחילה חטיבת הפיתוח.

חטיבת הפיתוח

חטיבת הפיתוח מתחילה בעיבוד הנושא הראשון: הבסון משמיע את הנושא בירידה בעוד הטרומבון והטובה משמיעים אותו בעליה. ניגודים מלודיים אלה יוצרים מתח הצובר תאוצה, כאשר השמיניות התמידיות בכלי-הנשיפה מעץ והפיגורות העצבניות והמהירות בכלי-הקשת הרועמים מגבירים את המתח. קרשנדו עז מוביל אל הנושא הראשון הדועך מעוצמה של *ff* - *pp*. הנושא הראשון נודד באופן מודולרי, משנה את כיוון הילוכו מלמטה למעלה ומסתיים באקורד חזק של כל כלי התזמורת.

כלי-הקשת פותחים בתאוצה קינטית סוחפת בקטע המבוסס על מוטיב מעגלי מסתחרר במקצב מנוקד:



תרועות פנפר במקצב מנוקד בכלי-הנשיפה מעץ קוטעות את הדהרה הפראית.



נגינת ביניים מוליכה בירידה כרומטית בכלי הנשיפה מעץ ובכלי הקשת אל חלק הסיום.

חלק הסיום

המערבולת הסוערת מתפוגגת לפתע כאשר אפיזודה קצרה של התפרקות מובילה לנושא המוטו (האידיאה פיקס) הנשמע במתיקות ובתשוקה (dolce assai e appassionato) בקלרנית סולו.



אקורד פתאומי וחזק גודע את נושא ה"אידיאה פיקס" באיבו בדומה להרהור אהבה אחרון הנפסק עיני מהלומת המוות. הדרמה המוסיקלית מגיעה לסופה עם דרדור תופים ועם תרועות פנפר רמות וממושכות.

פרק חמישי

Songe d'un Nuit du Sabbat (הזיה על לילה של שבת*).
לרגטו

"הוא (האמן) רואה את עצמו בתוך הילולת מכשפות, באמצע חברות מפחידות של רוחות, מכשפים ומפלצות מסוגים שונים שנאספו לכבוד הלווייתו. קולות משונים, אנחות, פרצי צחוק, זעקות רחוקות הנענות על ידי זעקות אחרות. המנגינה של האחובה מופיעה שוב, אך היא איבדה את אפיה האצילי והביישני. היא רק מנגינת ריקוד, מרושעת, פשוטה וגרוטסקית: זו היא, הבאה להצטרף להילולה. שאגת שמחה מקדמת את בואה. היא משתתפת באורגיה השטנית. פעמון קבורה, פרודיה מעוותת על Dies Irae, ריקוד מעגל של המכשפות. הריקוד וה- Dies Irae משתלבים זה בזה."

*שבת, במקרה זה, היא הילולת מכשפות.

פרק זה הוא פרק חמישי, בתקופה בה היו רוב היצירות הסימפוניות נאמנות למבנה של ארבעה פרקים. יש הטוענים, כי המבנה של חמישה פרקים הוא שלב בשבירת המבנים הקלאסיים, והוכחה לכך שבזרם התכניתי הצורה משועבדת לתוכן. (כידוע, בטהובן הציג בסימפוניה השישית שלו (1808) חמישה פרקים, שגם להם כותרות תכניותיות).

אחרים טוענים, כי למעשה נשמר המבנה של ארבעה פרקים, ואילו הפרק הרביעי הוא בעצם מבוא לפרק החמישי. טענות אלה מסתמכות על כך שהפרק הרביעי קצר מאד יחסית לפרקים האחרים, וגם קשור בתכנון לפרק החמישי. שומן התייחס לשני הפרקים כאל "שני חלקים של חלום אחד".

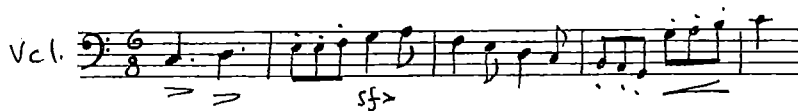
בהתאם למורשת הקלאסית, מבוסס הפרק על שני נושאים מנוגדים באפיים, אך במקום לאזן האחד את השני הם מסמלים שני גופים הנאבקים ביניהם. נושא "רונדו המכשפות" בכלי הקשת מסמל את עולם השאול, הכישוף, התוהו והגרוטסקה. מנגינת ה-Dies Irae מסמלת את עולם הכנסיה, הגאולה והשמים. על פי ברליוז, בסוף הפרק העולמות הללו מתמזגים ביניהם ללא הכר. אך לפני שמתחילה ההתמודדות בין שתי ישויות מוסיקליות אלו, שולטת בפרק מנגינת ה"אידיאה פיקס" שלוותה את היצירה מתחילתה. כאן היא מופיעה בטרנספורמציה "מכשפית" וגרוטסקית, ונעלמת לבלי שוב.

ה-Dies Irae הוא פיוט מן המאה ה-12, הכתוב בלטינית, ומהווה חלק מן הרקוויאם (תפילת האשכבה הנוצרית). פיוט זה עוסק ב"יום הזעם" (יום הדין) שהוא היום שבו יישפטו בני האדם על פי מעשיהם ויישלחו לשאול או לגן העדן. המנגינה העתיקה והמסורתית של הפיוט מופיעה ב"Liberal Usualis", שהוא אחד מספרי התפילות של הכנסיה הקתולית. זוהי מנגינה המוכרת לכל קתולי, וציטוט שלה מעלה מיד את רגשות האבל והיראה הכרוכים בה.

Original Gregorian chant:



אל מול הנוכחות החזקה של ה"דיאס אירה" היה צורך להעמיד נושא שווה ערך בכוחו, שלא יאבד את זהותו המיוחדת גם כשהוא "מתערבב" עם נושא אחר. ואכן, הנושא של רונדו המכשפות מתחיל בשני צלילים מודגשים המובילים לעליה נמרצת בסקונדות. מיד אחריה ירידה באותה דרך, אך ברגע שיש סכנה שהמנגינה תהפוך סימטרית, נשבר הקו ע"י קפיצה לקדנצה מלודית קצרה והחלטית:



התוכן העלילתי של הפרק החמישי "מזמין" התייחסות מיוחדת לגוני צליל. ואמנם אין ספק כי פרק זה יכול להוות דוגמה מצויינת ליחסו המיוחד, ואפילו החושני, של ברליוז לגוון של הכלים. התייחסות זו מקבלת משנה תוקף בספר התזמור שכתב (1843) Grand Traite' d'Instrumentation. הנה ציטוט בקשר לכלי הנקרא סרפנט, שהוא כלי עץ נמוך עם פית מתכת, ששימש באותה תקופה רק בכנסיות. בפרק זה הוא מחליף את האופיקלייד:

"הצליל הברברי במהותו של הסרפנט מתאים יותר לפולחנים הדתיים שטופי הדם של הדרואידים מאשר לאלה של הכנסייה הקתולית. מותר לחרוג מכך רק אם משתמשים בסרפנט ברקויאם, להכפלת המזמור המפחיד "דיאס אירה". שם קולו הקר והחלול מתאים ללא ספק."

ברליוז חושב על האפקטים התזמוריים השונים בדקדקנות רבה. הנה ציטוט נוסף מספר התזמור, שגם הוא מתקשר לפרק החמישי:

"כדי להשיג צליל עמוק ונמוך יותר מהצליל הנמוך ביותר של הטימפני, השתמשתי בתוף בס העומד על צידו, כמו תוף צבאי, ועליו מכים שני מתופפים בו-זמנית." תוף הבס של ברליוז היה גליל ארוך (בשונה מתוף הבס של היום), והוא הורה להעמיד אותו על אחד מצדיו המכוסים עור ולהקיש על הצד השני. באחת הגירסאות הוא אף מבקש לכסות את התוף בבד. כמו-כן נתן ברליוז הוראות באילו מקשים להשתמש, כדי להשיג אפקט מדויק.

לתצוגה הראשונה של ריקוד המכשפות בוחר ברליוז בקלרינט ב-מי^b. גם בחירה זו היא משמעותית. ברליוז כותב על כך: "הקלרינט הקטן ב-מי^b יוצר צליל חודר, אשר מן ה-לה הגבוה ומעלה יכול להשמע גם ומחוספס. ...השתמשו בו להפוך מנגינה למגוחכת, להשפיל אותה ולעשותה המונית.... הצד הדרמטי של היצירה דרש שינוי מוזר זה."

בביקורת הידועה של פטיס על ההשמעה הראשונה של הסימפוניה לחוג של יודים ומקורבים, הוא מתייחס לפרק החמישי התייחסות בוטה: "פרק זה הוא ערבוב של טריויאליות, גרוטסקיות וברבריות. זוהי חגיגה פרועה של רעש ולא של מוסיקה. העט נופל מידי!"

ללא ספק תרם פרק זה לדעתו של פטיס על ברליוז: "אין לו כל חוש למלודיה, ורק מושג קלוש במקצב. ההרמוניה שלו, המתבססת על גיבוב צלילים בערמות מפלצתיות, היא שטוחה ומונוטונית. .. אך יש לו חוש לתזמור, ולכן מוטב יעשה אם יתרכז במציאת צרופים שאחרים יוכלו להשתמש בהם."

אכן, ביקורת קשה. מתוכה אנו מבינים כמה דברים:

1. הקהל, ואפילו מוסיקאים, חפשו עדיין במוסיקה מנגינות והרמוניות הניתנות להבנה.
2. ברליוז אכן הצליח ליצור את האוירה הפרועה והגרוטסקית אותה רצה לעצב...
3. אפילו מבקרו הגדול נאלץ להודות בכשרונו הגדול של ברליוז בשטח התזמור.

הפרק כתוב ב-דו מז'ור, ורוב הכלים הם ב-דו. אפשר היה לצפות ממתזמר כה רב דמיון כמו ברליוז לבחור את הסולמות של פרקי היצירה על פי צרכי הכלים, אך - למרבה הפלא - כנראה שהבחירה היא על פי מעגל טונלי שגרתי למדי, כך שפרק זה סוגר את המעגל עם הפרק הראשון:

I דו מינור - II לה מז'ור - III פה מז'ור - IV סול מינור - V דו מז'ור

סימני דרך

הפרק בנוי כסיפור טוב. תחילה הוא בונה אוירה, אחר כך מציג את הכוחות, בונה את המאבק ביניהם, ובעזרת שורה של הפתעות משאיר אותנו במתח עד הסוף.

את אוירת הפתיחה המייצגת את "חבורות הרוחות המפחידות" למיניהן יוצר ברליוז באמצעות חלל אקוסטי "ריק" המתמלא לאיטו ב"דמויות" מוסיקליות שלהן מצלול ייחודי ומוזר, המגיחות ונעלמות כלעומת שבאו: כלי קשת מעומעמים בטרמולנדו שקט ומסתורי; נהמות נמוכות ומאיימות של הצילי והקונטרבסים; כלי עץ הפורצים באקורד מוקטן-מוקטן חריף, וכנורות העונים להם בחריקות צורמות ומוזרות. חלוקת הזמן אינה מוגדרת, אין תחושה של טונליות, ואין יודעים למה לצפות.

לאחר פיציקטו עולה בכלי הקשת נכנסים כלי המתכת ברצף אקורדים (המבשר את תפקידם בהמשך) ונדמה כי מגיעים לטונליות מסוימת וכי הפתיחה נגמרה, אך שוב אין פתרון, וקולות שונים ומשונים ממשיכים לבקוע מכוונים שונים בתזמורת: כלי נשיפה גבוהים, קרן בודדת מעומעמת, בסונים וכלי קשת. כל הפתיחה הזאת חוזרת שוב, ורק אז נכנס הנושא הראשון.

מנגינת הנושא הראשון הלא היא היא ה"אידיאה פיקס", מעוצבת כמנגינת גייג גרוטסקי. את האופי הלעגני מקבלת המנגינה מן הקישוטים המצטרפים אל רוב הצלילים, ומצלילו של הקלרינט הבודד, המגיע כאילו מרחוק. את האפקט המאיים יוצרת שתיקתה של התזמורת, והליווי בטימפני חרישי.

הנושא נקטע ע"י אקורד מהמם בעצמתו של כל התזמורת, המתחילה את ההילולה בהרכב מלא. הקלרינט חוזר שוב על הנושא הראשון, הפעם במלוא ארכו ובמלוא הדרו, ומצטרפים אליו כלי העץ ואחר כך כלי הקשת. הריקוד הולך ונעשה סוער יותר, אך מיד מועד וצונח בירידה בלתי נשלטת.

נסיון קצר להחיות את הריקוד, שבו מופיע לראשונה שבריר ממה שיהיה בהמשך הנושא של "רונדו המכשפות", מסתיים בכשלוון, כאשר גורם נוסף נכנס לתמונה: כלי הקשת הנמוכים, בירידה ובהשקטה פתאומית, מכינים את הרקע לכניסת כוחות הכנסיה חמורי הסבר.

Vcl. sf f p dim. ppp

תחילה מצלצלים הפעמונים לבדם, בכבדות מהדהדת. מדי פעם מנסים כלי הקשת להתפרץ שוב בריקוד שלהם, אך הפעמונים מכבידים את קולם ואינם מאפשרים זאת.

כשהאווירה הוכנה, נכנס הנושא השני. כמו הנושא הראשון, גם הוא מוצג חשוף לחלוטין, ללא כל ליווי פרט להדהוד הפעמונים ברקע. קולו המשונה והחלול נוצר על ידי הצרוף המוזר של בסון ואופיקלייד באוניסונו. זו היא המנגינה העתיקה של ה"דיאס אירה":

Bn.

האווירה החגיגית מתחילה להשתנות כאשר נפתח מאבק איתנים בין שני הכוחות (השאול והכנסיה), שכל אחד מהם מיוצג על ידי קבוצת כלים שונה. כל קבוצה משתמשת במנגינת ה"דיאס אירה" ככלי הנשק שלה. הקרנות והטרומבונים יוצאים לקרב כאשר הם הופכים את ה"דיאס אירה" לקורל עצבני וחזק. הקורל מבוצע בטרצות מקבילות, המזכירות את האורגנום הכנסייתי:

Hns. f

כלי העץ וכלי הקשת הגבוהים עונים בלעג, תוך שינוי מקצב ה"דיאס אירה" והפיכתו לגייג קופצני וגרוטסקי, המזכיר את ריקוד האהובה-מכשפה. אז מסתיים השלב הראשון במאבק, על ידי מחווה תקיפה של גליסנדו בעליה:

Fl. f

שלב נוסף בנוי באותה צורה: פסוק של ה"דיאס אירה" מוצג בצורתו החגיגית, בצלילים ארוכים ובליווי פעמונים. מיד לאחר מכן קורל בכלי המתכת, ולבסוף תשובה לעגנית של הכלים הגבוהים, ומחווה סיום של גליסנדו בעליה. התהליך כולו חוזר פעם שלישית.

כדאי לציין, כי בכל החלק הזה, ובכל קבוצות הכלים, המרקם הומוריתמי.

מעבר קצר מציג בפנינו את נשקם של הכוחות בשלב הבא של המאבק:
* כלי הקשת בנושא פוגלי, המייצג את "רונדו המכשפות".

בניגוד לקפיציות שאפיינה את הגייג בצורתו הקודמת, נושא זה מסודר ומאופיין במהלכי סקונדה. הוא מתחיל להתקרב למוסיקה הכנסייתית המושכלת והבנויה היטב.

* כלי המתכת באקורדים הומוריתמיים הנתקעים באמצע (תרתני משמע..). ומפריעים לזרימה. "הפרעה" זו תתחזק בהמשך ותהפוך לסינקופית.
אם כלי המתכת מייצגים את הכנסיה, הרי כאן כבר נכנס בהם טירוף מסוים.



מיד לאחר המעבר מתחיל פוגטו על הנושא של כלי הקשת, עם הפרעות חוזרות ונשנות של כלי המתכת. כלי העץ מתחילים להצטרף, אך מתלבטים - לעתים הם מצטרפים לנושא של כלי הקשת, ולפעמים לכלי המתכת.

את הפוגטו קוטעת תרועה חגיגית של כלי המתכת:



התרועה זוכה לתגובה נפחדת דמוית ציוצים של כלי העץ הגבוהים ושל הכנורות.

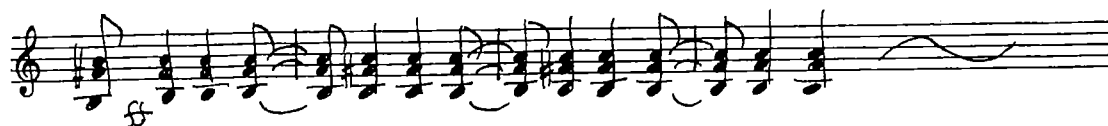


תרועה נוספת בוקעת, הפעם יותר גבוהה ויותר חזקה, ואחריה תגובת הצלילים הגבוהים. כך חוזרת התופעה מספר פעמים, כאשר בכל פעם התרועה עולה ומתחזקת וכמוה גם התגובה.

מעבר קצר ומאיים מזכיר את נהמות הפתיחה. המעבר מוביל אל אזכור של מנגינת ה"דיאס אירה" בכלים הנמוכים (צ'לי ובסון) כשהיא שקטה, מקוצרת ונטולת כל כוח.

מתוך השקט עולה שוב הפוגטו, כשהוא הולך וצובר עצמה והופך צפוף וכרומטי, עד הגיעו לשיא.

ברגע השיא נעלמים המנגינה, המקצב, המשקל, ההרמוניה - נשארים רק העצמה והגובה, תוך חזרה אובססיבית על צליל אחד.



מתוך ההתפרקות מתחילה ההתמזגות: ריקוד המכשפות מתחיל שוב בכלי הקשת, ויחד אתו ה"דיאס אירה" בכלי הנשיפה, בצלילים ארוכים. שני הכוחות פועלים יחד, והם בעלי עצמה שווה.

לזמן קצר נדמה שכוחות השאול הוכרעו, כאשר ריקוד המכשפות נמס והופך תחת ה"דיאס אירה" לגליסנדי עולים ויורדים. אך ברגע שה"דיאס אירה" פוסק, חוזרות המכשפות לחיים, וקולן נשמע בחריקת כלי הקשת המכים בעזרת חלק העץ של הקשת על המיתרים (col legno battuta). כלי העץ מצטרפים, ובפיהם הצעה מעניינת: אותו ריקוד מכשפות, אך בצלילים ארוכים (אוגמנטציה), המאפיינים דווקא את כוחות הכנסיה...



אך מיד הם מתעשתים וחוזרים לגחך בעזרת טרילים ואחר כך בקפיצות ובסטקטו:



כוח הכנסיה אינו מאפשר למכשפות להשתלט, ומודיע על נוכחותו בארבעה אקורדים תקיפים ועזים.

מאבק סופי מתחולל, ובו מתמזגים שני הכוחות לבלי הכר: המרקם, הצבע המתכתי והעצמה המאפיינים את הכנסיה מקבלים את המקצב ואת המנגינה של ריקוד המכשפות. הכוח המשותף הולך ומתגבר עד הסיום בטרצה מזוירית רבת עצמה.