התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית

בשיתוף עם

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

מפגMT 90

מפגשים עם "מוסיקה חיה" : מוסיק
מוסיקה ומחול

LEV0117251 - 001 - 006

011725100661

מפתח

תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"
"הפילהרמונית רוקדת"-
מוסיקה ומחול

יוהן סבסטיאן באך, גבוט וג'יג , מתוך הסוויטה מס' 3 ברה מז'ור

וולפגאנג אמדאוס מוצרט, ריקוד גרמני מס' 3 , ק. 605

יוהנס ברהמס, ריקוד הונגרי מס' 5

אנטונין דבוז'ק, ריקודים סלבוניים מס' 2 ו- 8

פיוטור איליץ' צ'ייקובסקי, ולס וריקוד הברבורים מתוך הסוויטה לבלט "אגם הברבורים"

סרגיי פרוקופייף, ריקוד החרבות וגבוט מתוך הבלט "רומיאו ויוליה"

איגור סטרווינסקי, מחול רוסי מתוך הבלט "פטרושקה"

L004

מכללה לוינסקי לחינוך
הספרייה

צוות המדרשה למוסיקה

עורכת

שולמית פינגולד

דוגמאות תווים

איתמר ארגוב

עזרה בעריכה

דוצ'י ליכטנשטיין

כותבות

ד"ר רבקה אלקושי

איה גל

עודדה הררי

שרית טאובר

דוצ'י ליכטנשטיין

שולמית פינגולד

הבאה לדפוס

שולמית פינגולד

תוכן העניינים

מבוא עמוד 6

היצירות:

יוהן סבסטיאן באך (1685- 1750) עמוד 10
גבוט וג'יג מתוך הסוויטה מס' 3 ברה מז'ור

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Gavotte & Gigue, Suite no.3 in D minor

וולפגאנג אמדאוס מוצרט (1756-1791) עמוד 20
ריקוד גרמני מס' 3, ק.605

Wolgang Amadeus Mozart (1756-1791)
German Dance no.3 in C, K.605

יוהנס ברהמס (1833-1897) עמוד 30
ריקוד הונגרי מס' 5

Johannes Brahms (1833-1897)
Hungarian Dance no.5

אנטונין דבוז'ק (1841-1904) עמוד 36
ריקודים סלבוניים מס' 2 ו- 8

Antonin Dvorak (1841-1904)
Slavonic Dances no.2 & 8

פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי (1840-1893) עמוד 56
ואלס וריקוד הברבורים מתוך הסוויטה לבלט "אגם הברבורים"

Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)
Valse & Dance of the Little Swans, from the Ballet Suite "Swan Lake"

סרגיי סרגייביץ' פרוקופייף (1891-1953) עמוד 70
ריקוד החרבות וגבוט מתוך הבלט "רומיאו ויוליה"

Sergey Sergeyevich Prokofiev (1891-1953)
Dance of the Swords & Gavotte from the Ballet "Romeo and Julia"

איגור פיאודורוביץ' סטרווינסקי (1882-1971) עמוד 81
ריקוד רוסי מתוך הבלט "פטרושקה"

Igor Feodorovich Stravinsky (1882-1971)
Russian Dance from the Ballet "Petrushka"

"הפילהרמונית רוקדת"

מוזיקה ומחול- ביחד ולחוד

מבוא

האדם רוקד בכל הזדמנות, לעיתים לצלילי המוזיקה הנשמעים בחלל החיצוני לו, ולעיתים לפי קצבו הפנימי. כל תרבות הצמיחה מסורות של ריקודים פונקציונליים המבוצעים לצלילי שירה, הקשה או נגינה, לרגל חגים ומועדים, טקסי התבגרות, קבורה, לוחמה ומלחמה, ועוד. כל תרבות אף הצמיחה צורות וכוראוגרפיות עממיות ואמנותיות החל מריקודי יחיד או זוגות, דרך ריקודי מעגל, ועד לצורות נחש, הצטלבויות, ריקודי גשר ושרשרת, "הלוך וחזור", "שמאל ימין" , וכוראוגרפיות אופייניות לבלט.

המנגינה והקשות הקצב אינן בגדר ליווי בלבד. יש מקום להניח שהיסוד הקצבי הטמון במוטיב מוזיקלי כלשהו הוא אשר מוליד את זה של הריקוד עצמו.

בשונה מן הליווי הריתמי , הליווי הכלי , המלודי, הוא בדרך כלל תוצר של תופעה אופיינית לכל תרבות: ז'אנר **שירי הריקוד**. לעיתים מילותיהם של שירי הריקוד משתכחות במרוצת הזמן ולחניהם מעובדים לביצוע כלי נגינה, כמקורות לליווי ריתמי-מלודי.

סוגיית קשרי הגומלין בין אמנות המוזיקה ואמנות המחול , וכן בין המלחין ובין הכוראוגראף, נתונות לדיון עד עצם ימינו בהיותן אמנויות שיוצרות יחדיו תהליכים טעוני הבעה , אינטנסיביות ודינמיקה.

את מהות הזיקה בין אמנות המוזיקה ואמנות המחול -שהיו והנן שזורות זו בזו בקצב ובאנרגיה- ניתן לבדוק על פי ציר הנע בין קשרי גומלין, קשרי תלות, ועד לאוטונומיה ביניהן. כל אלה לאור תפיסות אסתטיות בהן מעוגנות שתי האמנויות האלה על פי הפונקציה שלהן, ועל רקע התקופות, החברות והתרבויות השונות.

המידע על תמורות והתפתחויות שחלו על הריקוד האמנותי באירופה מתועד בפילוסופיה, בספרות הכללית ובכתבי יד מוזיקליים, ואף מתוארת בציור ובפיסול.

ביוון העתיקה הוגדרה ההבחנה הברורה בין חוש הראייה הקולט ותופס את האמנות החזותית כתופעה אובייקטיבית של מבנים וצורות, בעוד השמע הוא החוש הנגיש לנשמה, לרוח ולרגש, קרי, הצליל נתפש כתופעה סובייקטיבית.

עם התפתחות הדפוס בתקופת הרנסנס מקבל הריקוד האמנותי משנה תוקף במסגרת של כללים מדוייקים ,כתובים, פרי מחשבה חמורה ומדוקדקת שנקבעו על ידי מורים מקצועיים . על המשותף והשונה בין הריקודים מן הערים השונות ניתן ללמוד ,בין השאר, מן המסופר על הנשף המפואר שערכה המלכה קאטרינה די מדיצ'י ב- 1565 :" בשעת המשתה רקדו קבוצות של נשים מאזורי צרפת השונים, כל אחת בנוסח מולדתה, אם לקול תופים, או לצלילי כינורות וחלילים".

האינטרמצו האיטלקי של שלהי המאה ה- 16 והולדתה של האופרה בברוק המוקדם היו יסודות ממריצים להפקה בימתית מבטיחה שצרפה קטעי שירה ונגינה, משחק ומחול.

ריקודי החצר כמו הברנלה האיטלקית והסקוטית, האלמנדה הגרמנית, הגבוט הצרפתי, הריקוד הקאנרי מאיי- הקאנריים , הצ'אקונה והסרבנד ממקור האיברו-אמריקאי, כל אלה קלטו אלמנטים עממיים אשר נדחו בהדרגה הצידה בהשפעת הנטיות האסתטיות שהכתיבו את עיצוב ריקוד החצר עד לשינוי יסודי. התנועות העזות, הפסיעות הגסות, והקפיצות "ירדו מעל הבמה". התנועה המצומצמת היא זו שהשתלטה כתנאי ראשון בכל ריקודי החברה החצרנית. ריבוי הריקודים במשקלים זוגיים וצמצומם ההדרגתי של אלה בעלי משקל משולש -שחייבו צעדים מורחבי תנועה- המחישו מגמה אסתטית זו.

הסוויטה על כל מגוון הריקודים שלה היתה מקור לשינויים בהתאם לפונקציה שלה ; ראשיתה כידוע, שרשרת של מחולות להרקדה, אך המשכה כמוסיקה להאזנה משעשעת המבוצעת להאזנת סועדים רמי מעלה עד להפיכתה לצורה קונצרטנטית .
כן גם המינואט. ראשיתו ריקוד ששמש להנאת הרוקדים בחצר, והמשכו כפרק קונצרטנטי בז'אנרים סימפוניים. אך מעל לכל המינואט היה סמל לגינוני החצר בצרפת, בימי לואי ה- 13, ולואי ה- 14. יסודה של "האקדמיה המלכותית למוסיקה ולריקוד" בתמיכה ועידוד של המלך לואי ה- 14 בשנת 1661 היה ביטוי מובהק לקשרי גומלין הדוקים בין שתי האמנויות. ואמנם, מוסיקאים וכוראוגרפים עבדו בשיתוף פעולה הדוק להפקות מפוארות ואקסטרוואגאנטיות שכללו קטעי שירה, מחול, ואינטרלודים ופרלודים אינסטרומנטליים. ז'אן בפטיסט לולי, רקדן ומלחין ואחראי על ההפקות החצר של לואי ה- 14, , הדק את קשרי הגומלין בין אמנות המחול והמוסיקה דרך ז'אנר הדיברטימנטו הצרפתי (צרופי שירים וריקודים לרגל אירועים מכובדים, בעלי הקדמות הכרזתיות ביותר ששרתו את הכוראוגרפיות לתהלוכות). חלקם של כוריאוגרפיות אלו אף שובצו בין מערכות של האופרות פרי ידיו.
גם אנגליה זכתה במקביל לז'אנר המאסק - masque ; עיני המעצבים, המלחינים והאמנים האנגליים לא משו מן הנעשה בארמונות פאריז וורסאי. הם אמצו את ריקודי המסכות, חיברו שירים וכתבו קטעי המחזה אשר נשזרו יחדיו להפקה בימתית אחת.

עם שקיעתה של תקופת חצרות המלוכה והאצילים, הפך המעמד הבורגני לצרכן המרכזי במאות ה- 18 וה- 19. אמנם מעמד זה אמץ את נימוסיו מהווי החצר, אולם יחד עם זאת הוא עיצב בהדרגה את סגנונותיו הייחודיים לו. בשונה לריקודי החצר הפכו הקונטרדנס, הריקוד הגרמני, והלנדלר לדוגמא, לז'אנרים מוסיקליים מרכזיים בשל איפיונם העירני, מלא החיות. לא עוד התנועה המצומצמת והמאופקת. לא עוד הפסיעות הקצובות. לא עוד "הצעד המחושב והמדוקדק". במקומן תנועות חופשיות יותר המביעות שמחת חיים; מעוף ורוחב. ריקודים כמו הלנדלר אשר נתקיימו מאז דורות רבים באזורים הכפריים בגרמניה וסביבותיה פרצו עתה את גבולות הכפר וחדרו אל הסלונים של הבורגנות.
גם אופנת הלבוש השתנתה במקביל: המלבושים הכבדים והמסובכים של ימי הסוויטה והמנואט , פינו את מקומם לבגדים רחבים שהתירו תנועה חופשית וקלילה יותר לצעדים האפייניים לריקודים הסלוניים החדשים.

בין שלהי המאה ה- 18 לראשית המאה - 19, חדר הוואלס אל הסלונים הבורגניים של הערים. הוואלס בעל המשקל המשולש בטא את התפיסה של תנועת גוף עזה, מרחפת רחיפה קלילה, בהבעה אינטנסיבית עד לאקסטזה. בשל איפיוניו אין זה מפליא שהוואלס לא חדר אל תוככי החצרות , אלא המשיך להיות מזוהה עם המעמד הבורגני הגבוה ועם מעמד הביניים ברחבי אירופה.

במקביל לוואלס, עולים ריקוד הגאלופ והפולקה ממקור בוהמי, המזורקה הפולנית, הטרנטלה האיטלקית, הפולוניז הפולני. הם מולחנים לצרכי הרקדה בפועל, אך בד בבד מופיעים הם על דרך העיבוד, הציטוט או האימוץ ביצירות סימפוניות, ביצירות לפסנתר ובאופרות, כביטוי מובהק לתפיסה הלאומית במוסיקה האמנותית.

ברהמס, ברליוז, שופן, דבוז'אק וברטוק מצאו את דרכם להיות מומחשים במוסיקה המצרפת גבהי צליל אל קצב ובו בזמן אין היא תמיד שותפה למחול.

גם המוסיקה לבלט השיגה שיא חדש נוסף במחצית הראשונה של המאה התשע עשרה; התפיסה הכוריאוגראפית הייחודית לה זכה הבאלט "הקלאסי" של המאה ה- 19, וכן המוסיקה הסימפונית העשירה העניקו לבלט מפנה סגנוני חדש. הבלט נבנה על בסיס הרפרטואר הסימפוני של התקופה אם בהשפעת התפיסה הלאומית מזה, או על פי הסגנון האוניברסלי-קוסמופוליטי מזה. כל במות אירופה זכו ליצירות בלט בעלות איכויות מחודשות וקהל השוחרים הלך וגדל. המוסיקה של שומאן, שוברט, ברליוז, פונקיאלי, בורודין, צ'ייקובסקי, פרוקופיף, שוסטקוביץ, דליב, דה- פייה חצ'טוריאן, הונצחה כמקור ליצירות באלט מופתיות.

במקביל למפנה הסגנוני שחל במוסיקה של המאה העשרים, נרשמו תמורות משמעותיות בתולדות המחול המכונה "מודרני" .

שאלות מאתגרות הועלו בקרב הכוריאוגרפיים הרוסים, האנגלים והצרפתים:

האם המוסיקה היא אשר תזכה למעמד מועדף בשל היותה מקור השראה למחול? או שמא שתי האמנויות בנות זוג שוות מעמד הן?

האם המוסיקה והמחול בלתי נפרדות הן?

האם המוסיקה תומכת בריקוד, או שמא היא משתלטת עליו?,

האם על המוסיקה לשרת את המחול עד כדי הלחנתה עם תום בניית הכוראוגרפיה?

ולצד כל אלה - החלופה הקיצונית: הניסיון לעצמאות ו"שחרור "מכבלי המוסיקה", התפיסה שהולידה את יצירת המחול "הדוממת" נטולת הצליל.

ואמנם, המוסיקה הפכה בידי הכוראוגרפיים של המאה העשרים לנושא מכריע אשר השפיע על עיצוב המחול.

איזדורה דונקאן (1877-1927) הציגה רסיטל במחול על פי פרלודים ומזורקות לפסנתר של שופן ואף "העזה לגעת" בסימפוניה השביעית של בטהובן : וכך היה שלאחר השמעת הפרק הראשון יצאה הרקדנית הגדולה אל הבמה ורקדה את שלושה הפרקים הבאים של הסימפוניה. כמו איזדורה דונקאן כך גם אלכסנדר זחרוף. הם הסתייגו מן האסתטיקה המערבית המסורתית והתלותית שמגמתה **לרקוד עם המוסיקה, לרקוד לצלילי המוסיקה,** והעמידו את גישתם החדשנית ששאפה **לרקוד את המוסיקה עצמה ("להסתכל עליה", להביט בה")**, , דרך ג'סטות

דרמטיות של המוסיקה הסימפונית, האבסולוטית , התכניתית וזו של השיר האמנותי, ובמקביל: **"לשמוע את הריקוד".**

כבר מראשית העשור חברו המלחינים עם יוצרי המחול האמנותי: סטרווינסקי, דביסי, ראוול, מיו, דה פייה וריכרד שטראוס כתבו יצירות רבות להזמנתם של דיאגילב וניז'ינסקי, של מישל פוקין ומאוחר יותר של ג'ורג' באלנשין להרכבים שונים , ובגרסאות שונות.
בזכות הנגישות אל הרדיו והתקליטים נבנו הכוריאוגרפות בעקבות מוסיקה סימפונית מושמעת.
הכוראוגראף של המאה העשרים חשף קשת רחבה של מקורות השראה דרך סגנונות, תקופות , והרכבי ביצוע שונים. קונצ'רטי וסימפוניות של מוצרט ורביעיות של היידן ככבו ומכבים ברפרטואר הבלט המודרני לצדן של הסימפוניות של בטהובן, שומאן, מאהלר, או שוסטקוביץ; יצירות קלסיות מפוסקות היטב לצידן של יצירות פוליפוניות מובהקות, ווקאליות, כליות, חילוניות וכנסייתיות.

גם הפדגוג והמוסיקאי השווייצרי אמיל ז'אק דאלקרוז (1865-1950), התמודד עם סוגיות הגותיות הנוגעות לקשר בין שתי האמנויות; הוא אף הציע סדרה של מקבילות משותפות הניתנות להעברה בין המוסיקה והתנועה , בהשפעת התפיסה הרומנטית הרואה בתופעה האמנותית הסונורית והבימתית כוליות, שלמות אורגנית אחת:

במוסיקה	**בתנועה**
תנועת גובה	תנוחות וז'סטות במרחב
גוון	צורות גוף שונות (ע"פ מין המבצעים)
משך	משך
זמן	זמן
ריתמוס	ריתמוס
דמימות	הפסקה
מלודיה	תנועה רציפה אחת
קונטרפונקט	תנועות מנוגדות
אקורדים	ז'סטות בקבוצות
מהלכים הרמונים	מהלכי תנועות, ומהלכים בקבוצות
פיסוק	פיסוק
מבנה	חלוקת תנועות במרחב ובזמן
תזמור	בניית צורות גוף שונות או מנוגדות(לפי מין המבצעים)

תכנית הקונצרט "הפילהרמונית רוקדת" חושפת מבחר יצירות שחוברו למחול, שנכתבו בהשראת המחול או שמשו להשראת הכוראוגרפים. מוסיקה אבסולוטית ומוסיקה תכניתית, מוסיקה שלובת אלמנטים עממיים ומוסיקה ברוח אוניברסלית-מערבית. זו שלצלילה רקדו בחצרות, וזו שבוצעה בסלוניים הבורגניים של המאה ה- 19; זו של הבלט הרומנטי וזו של המודרני.

גאבוט וג'יג מתוך סוויטה תזמורתית מס. 3

מאת יוהאן סבסטיאן באך (21.3.1685-28.7.1750)

על המלחין

יוהן סבסטיאן באך נולד באייזנאך , עיירה קטנה במחוז תורינגיה, ערש הפרוטסטנטיזם. אחד מאבות המשפחה הראשונים המוזכר בכתובים נדד להונגריה והתיישב שם, עד שמאוחר יותר אילצה אותו העוינות לדתו הפרוטסטנטית לחזור משם.

אביו של באך שהיה מוסיקאי באייזנאך, מת כשבאך היה בן עשר בלבד. יוהן סבסטיאן ואחיו יעקוב , שהיה מבוגר ממנו בשלוש שנים, נלקחו תחת חסותו של אחיהם המבוגר יותר , יוהן כריסטוף לאורדרוף השוכנת בין אייזנאך ווימאר.
באך למד לנגן בכלי מנעגעים אצל אחיו, ואז החל להעתיק את יצירותיהם של מלחינים שונים, ותוך כדי כך ללמוד אותן – הרגל שליווה אותו כל ימי חייו. העתקה נבונה הייתה אמצעי עזר חשוב למלחין מתחיל.

באך היה בעל קול ערב במיוחד, על כן נדרש לשיר הן במקהלת בית הספר והן במקהלת הכנסייה. בגיל חמש עשרה עזב את בית אחיו והצטרף למקהלה הראשית של הכנסייה בעיר לונבורג. באך חפץ להתקדם בתחום נגינה בעוגב; הוא הרחיק עד להמבורג ווליבק כדי לשמוע את גדולי הנגנים של התקופה אשר הטביעו את חותמם על המשך הקריירה שלו.
בשנת 1703 קבל באך משרת נגן עוגב ראשי בארנשטאדט, בה הותקן עוגב חדש. שם קבל משכורת נאה ואף נותר לו זמן ללמוד.
מאוחר יותר, עת קבל חופשה של חדש ימים, הלך באך ברגל עד לעיר ליבק ולהמבורג ולמד אצל דיטריך בוקסטהודה; השפעת המורה הייתה מכרעת על באך הצעיר.

באך חש שמקום עבודתו בארנשטדט צר מדי לכישרונותיו ולמעוף שלו.
הוא נתמנה לנגן העוגב של כנסיית החצר וימאר ואף נגן בתזמורת החצר.
עם יצירותיו המוקדמות לעוגב , כוראל ווריאציות, טוקאטות ראוותניות ופוגות. שמו של באך החל להתפרסם למרחוק כטוב שבנגני העוגב, כמומחה לעוגבים ואף הוזמן לשמש כיועץ בבניית עוגבים . באך נתמנה לקונצרטמייסטר, ואחד מתפקידיו היה לכתוב קנטטות לכנסיית החצר.
בשנת 1717 החל באך את התקופה המאושרת בחייו; ואמנם לאחר אכזבתו על שלא התמנה למנהל המוסיקלי (קפלמייסטר) , עזב את ויימר ועבר לנסיכות קיתן, בה קבל את משרת קפלמייסטר.
הנסיך היה ידידותי מאד כלפי באך. הוא הפנה את מלוא תשומת הלב לכתיבת רפרטואר חילוני ובמשך שש שנים שפעו מעטו הקונצ'רטי הברנדנבורגים, הסוויטות לתזמורת, קונצ'רטו וסונטות למגוון רחב של כלי נגינה. הוא כתב גם הרבה מוסיקה לצ'מבלו, את "הפנטזיה הכרומטית" והפוגה, את הסוויטות הצרפתיות והאנגליות ואת הספר הראשון של "הפסנתר המשווה".

מותה של אשתו הראשונה ונישואי הנסיך לנסיכה צעירה שלא גילתה עניין במוסיקה הניעו את באך לעזוב את קיתן ולעבור לעיר לייפציג בעיקבות משרת הקנטור שהתפנה בכנסיית סאן תומס.
אפשרויות הלימוד של בניו ברמה גבוהה היה יעד מכריע בין שיקולי הדעת של באך בבואו להחליט על מקום מגורים ועבודה; העיר לייפציג נראתה לבאך טובה יותר מקיתן מבחינה זו. באך נישא פעמיים, הוא היה אב לעשרים בנים ובנות, מהם 10 המשיכו במסורת המוסיקלית המשפחתית כנגנים וכמלחינים.
בלייפציג באך נאלץ לבזבז את כוחו על ויכוחים מנהלתיים, על קובלנות והאשמות מטעמם של העירייה, האוניברסיטה והכנסייה. על אף זאת הייתה תקופת לייפציג פוריה לגבי באך. בלייפציג כתב באך את המגניפיקט, למעלה ממאתיים קנטטות, את הפסיונים, את המיסה בסי מינור, את המשך "הפסנתר המשווה", את המנחה המוסיקלית. זו הייתה כתיבה מונומנטלית שמצה את המרב והמיטב של ז'אנרים, מרקמים וצורות אופייניות לבארוק.

באך התעוור בשנת 1749, וזמן לאחר ניתוח עיניים כושל, נפטר ב- 1750.

על הסוויטה

פרוש המלה סוויטה הוא סדרה . הכוונה היא למחולות השזורים כמחרוזת ומופיעים בזה אחר זה, מנוגדים במפעמם, במשקלם, במקצבם ובאופיים.

הניגודיות בין הפרקים מאוזנת על ידי אחידות בסולם ובמבנה של כל מחולות הסוויטה.

על הסוויטות לתזמורת של יוהאן סבסטיאן באך

ידועות ארבע סוויטות לתזמורת מאת יוהן סבסטיאן באך.

זמן ומקום הלחנתן של הסויטות לוטה בערפל. יש הסוברים שנכתבו בין השנים 1713-1723, עת שהה באך בקאטן בשירותו של הנסיך ליאופולד. סברה זו מבוססת על העובדה כי בעת שהותו שם התמקד באך בעיקר בהלחנה של מוסיקה כלית, כולל הקונצ'רטי הברנדנבורגיים.

יש הטוענים כי לפחות שתיים מן הסויטות הולחנו בלייפציג אחרי שנת 1723. סברה זו מבוססת על הסגנון של הסוויטות.

הטיפוס של סוויטה תזמורתית שהיה אהוד על המלחינים הגרמניים וביניהם באך הוא תולדה של האוברטורות והריקודים מן האופרות והבלטים שהלחין לולי לחצר המלוכה הצרפתי בזמנו של לואי ה- 14 . טיפוס זה של סוויטה מכונה לעתים סוויטה-אוברטורה או בגרמנית פשוט "אוברטורה", וזאת הודות לפרק הראשון שהוא תמיד במבנה של פתיחה צרפתית: דהיינו, חטיבה ראשונה חגיגית ואיטית במקצבים מנוקדים, ואקדמים סולמיים מהירים, שלאחריה חטיבה מהירה ופוגלית. לעתים חוזרת המוסיקה של החטיבה האיטית לסיום הפרק.

אך למרות שהמבנה הכללי הוא צרפתי, הסגנון המוסיקלי בסוויטות התזמורתיות הוא בבחינת "מפגש טעמים", וזאת מכיוון שהמלחין שובר לעתים את המרקם הפוגלי בקטעי סולו אפיזודיים המזכירים את הקונצ'רטי האיטלקיים.בכל סוויטה, בוחר באך כלי המשמש למעשה בתפקיד סולו, וההרכב הכלי הייחודי שנוצר על ידי כך בכל סוויטה, מעניק לה אופי מיוחד: שני אבובים ובסון המכבים בסוויטה הראשונה מעניקים לה ברק; חליל בשנייה תורם לאינטימיות הקאמרית שלה למרות החלקים הוירטואוזיים שבו; הכינור בשלישית, יחדע ם תוספת החצוצרות והתופיסבשתי הסוויטות האחרונות הופכות אותן למתאימות לאירועים ציבוריים במקומות פתוחים.

למעט פרקים אחדים, רב פרקי הסוויטות לתזמורת של באך הם ריקודים בסגנון צרפתי ובמבנה דו-חלקי. חלקם מופיעים בזוגות, כאשר הראשון נבין השניים חוזר שוב אחרי השני בנוסח המנואט והטריו בסימפוניות הקלאסיות.

סוויטה מס. 3

על הגאבוט

הגאבוט נקרא על שמם של בני גליל הררי בדרום צרפת. זהו ריקוד עליז ומהיר בדרך כלל במשקל של ארבעה רבעים עם אקדם של שתי פעמות.

הוא היה מקובל במאה ה -17 בין אנשי החצר הצרפתית, ומשם התפשט לארות אירופאיות אחרות.

בסוויטות מופיע הגאבוט במבנה דו-חלקי, וכל חלק מופיע פעמיים. החלק השני דומה מאד לראשון ,ובשניהם אותם מקצבים.

לעתים קרובות מופיעים בסוויטה שני גאבוטים, שהשני מהם הוא בעל אופי כפרי יותר, ומהווה מעין ריקוד ביניים המוביל חזרה אל הגאבוט הראשון

הגאבוט מתוך סוויטה מס.3

בסוויטה השלישית לתזמורת מאת באך מופיעים שני גאבוטים המאורגנים בצורה תלת חלקית:

גאבוט ראשון - גאבוט שני - גאבוט ראשון.

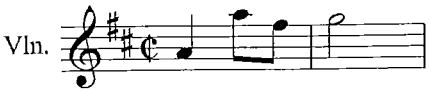
הגאבוט הראשון בנוי משני חלקים.

בחלקו הראשון שני משפטים המתייחסים זה לזה כמשפט פותח ומשפט סוגר.

בתחילת המשפט הראשון מוצג מוטיב ריתמי אופייני:

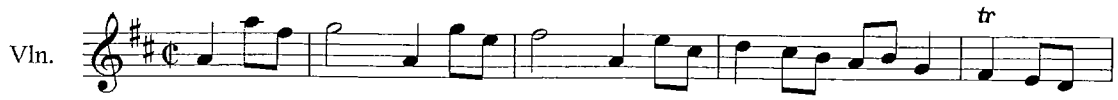
הכיווניות הריתמית שיוצר מוטיב זה אל הצליל הממושך דומיננטית במחול כולו.

מבחינה מלודית, מאופיין מוטיב זה בקפיצת הכנה מצליל נמוך, וכניסה אל הצליל הממושך הגבוה, והמוטעם דרך לולאה צרה:

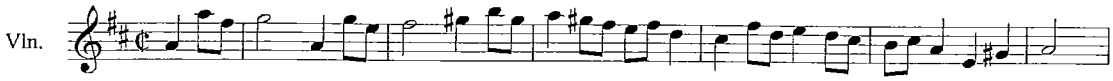


גם תכונה זו נשמרת כל לאורכו של הגאבוט.

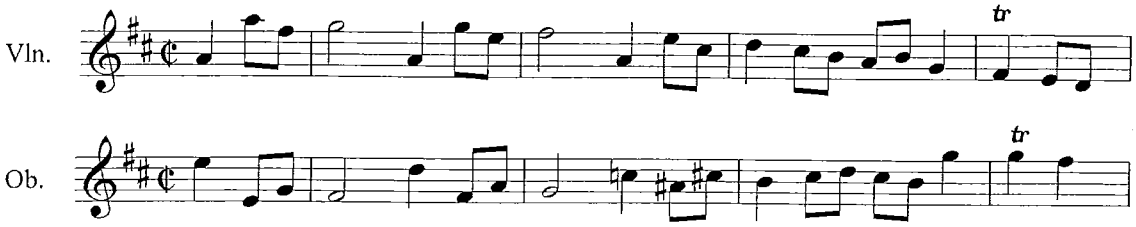
במשפט הפותח, שלושה מוטיבים דומים, המופיעים בזה אחר זה במעין מדרגות יורדות המובילות כלפי מטה – אל סיום חלקי.



המשפט הסוגר, מתחיל כחזרה על קודמו, אך המדרגה השלישית מטפסת הפעם כלפי מעלה, מסיטה את הריקוד מן הטונליות המקורית (רה מז'ור), ומפרה את הסימטריה ביוצרה צורך לירידה ממושכת יותר אל סיום הנושא כולו- בסולם הדומיננטה (לה מז'ור):



החלק השני של הגאבוט ארוך יותר, ומכיל ארבעה משפטים סימטריים.
הוא פותח במשפט המהווה היפוך למשפט הפותח של החלק הראשון. דהיינו- הופעת מוטיב מרכזי ובו קפיצה כלפי מטה , היפוך כוונה של הלולאה, וסיום חלקי של המשפט בשאיפה כלפי מעלה:



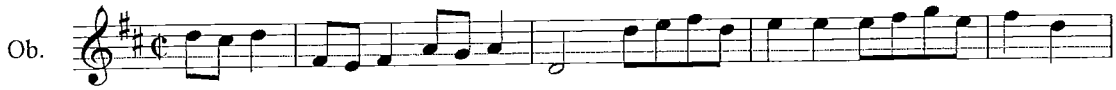
המשפט העונה לו, חוזר אל הרעיונות הקודמים ומושך אל הסולם המקביל –סי מינור.

זוג המשפטים האחרון הוא מעין סיכום המביא רעיונות ומוטיבים משני החלקים. בסיומו חוזר הריקוד אל הסולם המקורי – רה מז'ור .

המרקם של הגאבוט ברובו הומוריתמי.
התזמור בעיקרו של כלי קשת ושני אבובים, כשהחצוצרות והטימפני מחזקים פסוקיות אחדות ומדגישים על ידי כך את המבנה.

הגאבוט השני אף הוא בנוי שני חלקים.

בעוד הגאבוט הראשון הומוגני מאד , הרי בשני קיימת הנגדה בין שתי הפסוקיות של המשפט.



פסוקית ראשונה	פסוקית שנייה
תקיפה ונמרצת	זורמת בקלילות
נעה בקפיצות גדולות ובמנעד רחב בתבניות קבועות ומוזזות על צלילי אקורד משולש	נעה בחפשיות בצלילים סמוכים ובמנעד צר
תבנית מקצב קצרה – חוזרת ארבע פעמים	תבנית מקצב ארוכה – חוזרת פעמיים
אוניסון של כל הכלים	רקמה של קולות עצמאיים
תזמורת מלאה	קבוצת כלים מצומצמת (אבובים כינורות ויולות)

דו-שיח זה מהווה בסיס לגאבוט השני כולו, ויוצר מעין סדרת וריאציות קצרצרות .

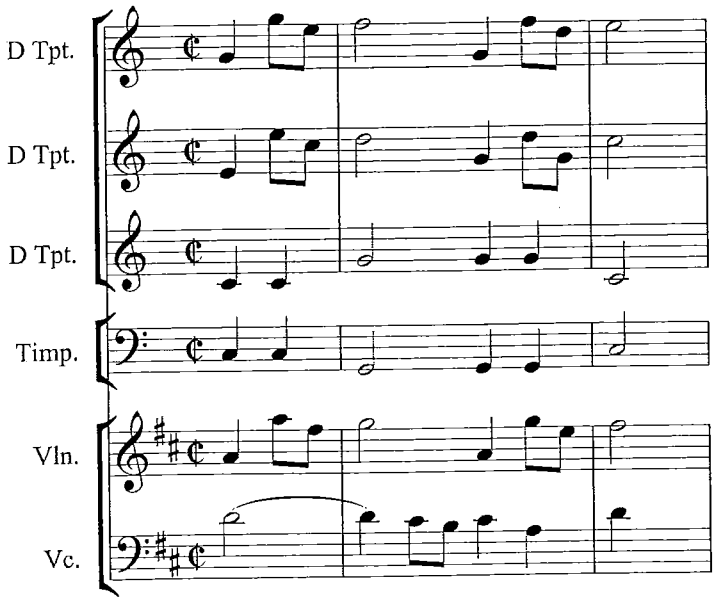
המבנה הטונלי: רה מז'ור – לה מז'ור

לה מז'ור – סי מינור - רה מז'ור

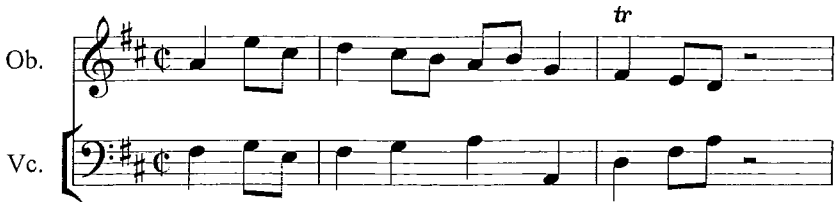
מעקב בעת ההאזנה

גאבוט ראשון

תזמורת עשירה, הכוללת שלוש חצוצרות וטימפני, משמיעה שתי הכרזות קצרות ומבריקות הפותחות את המחול



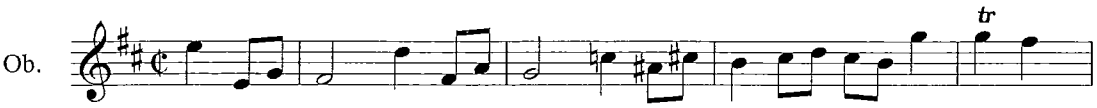
המשכו של המשפט מצלצל רך יותר בקבוצת כלים מצומצמת יותר שאינה כוללת את צלילי המתכת, והוא מתגלגל כלפי מטה אל סיום חלקי.



ההכרזות המבריקות חוזרות בשנית, ולאחריהן שוב נעלם הצליל המתכתי, והמשפט מתגלגל אל סיומו בדרך ארוכה קצת יותר.

כל החטיבה חוזרת בשנית.

קבוצת הכלים המצומצמת פותחת את חלקו השני של הגאבוט בנושא מהופך כיוונים :



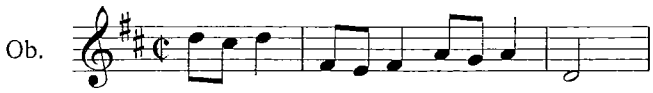
היא חוזרת והופכת אותו במשפט נוסף .

זוג המשפטים האחרון מביא בתחילה מעין וריאנט של הנושא הפותח ולאחריו את הגרסה המהופכת המביאה אל הסיום.
בניגוד לחלקו הראשון של הנושא, הרי בחטיבה אחרונה זו, מצטרפים כלי המתכת והטימפני אל הפסוקיות הסוגרות, ולא אל הפותחות, וכך מסתיים הגאבוט בקול תרועה.

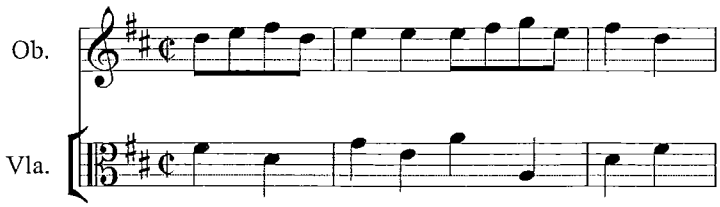
גם החלק השני של הגאבוט חוזר בשנית.

<u>גאבוט שני</u>

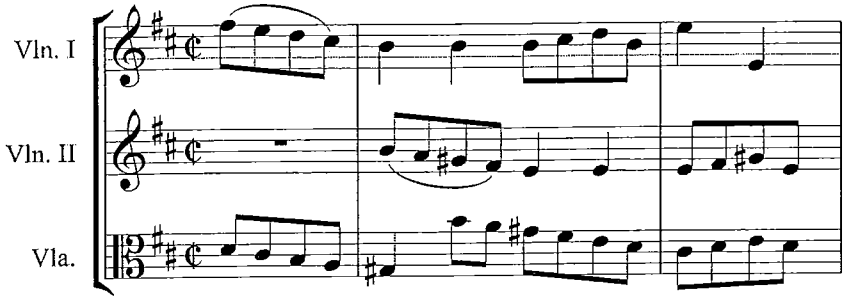
התזמורת המורחבת משמיעה באוניסון היגד תקיף :



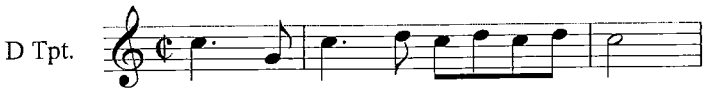
כלי הקשת והאבובים עונים ברוך במרקם פוליפוני הנשען על בס מהלך :



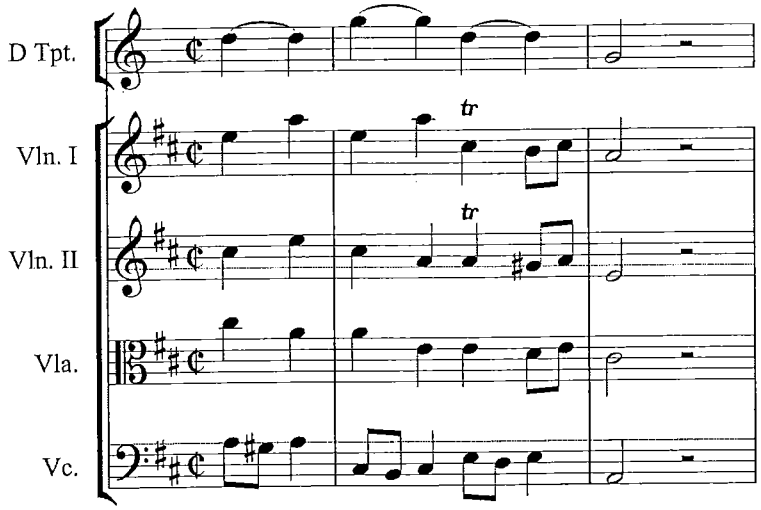
ההיגד התקיף חוזר שוב באוניסון, ולאחריו חוזר שוב ההיגד הפוליפוני הרך, הפעם בהרחבה ובפיתוח של מעין קנון:



וריאנט של ההיגד הראשון האוניסוני מופיע, הפעם בליווית חצוצרה אחת בלבד שלה מוטיב משלה:

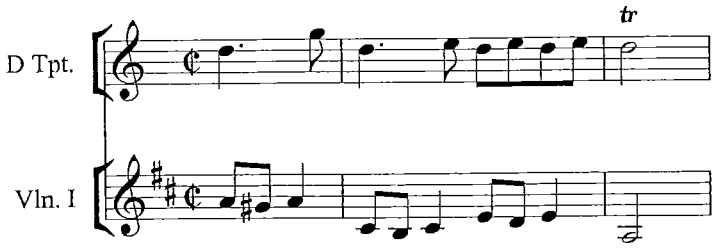


ושוב תנועה מתגלגלת על גבי בס פועם מובילה אל קדנצה תרועתית, בה מופיע, סמוי בקול הבס, ההיגד התקיף:

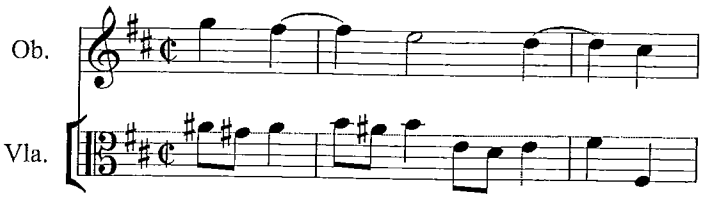


החטיבה כולה חוזרת פעם נוספת.

כלי הקשת בהיגד האוניסוני התקיף פותחים את החלק השני בליווית היגד החצוצרה:



הם נענים על ידי פסוקית בצלילים שוהים, מעל להיגד המקורי הסמוי שוב בבס



וריאנט נוסף-נענה הפעם בצורה החלטית יותר.

וריאנט מבריק אחרון הנתמך בכלי המתכת, נענה שוב על ידי הקבוצה המצומצמת.

הריקוד מסתיים במשפט מסכם, המכיל רעיונות שונים מתוך הגאבוט השני כולו.

גם חטיבה זו חוזרת פעם נוספת.

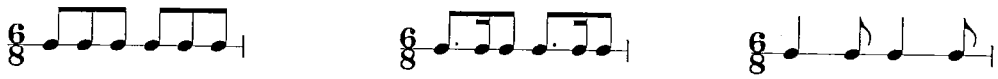
<u>על הג'יג</u>

פרושו – באנגלית 0לפי אחת הגרסאות) – ריקוד

מוצאו אירי , אנגלי, או סקוטי.

הוא ריקוד כפרי מן המאה ה-16, מהיר, מלהיב ונמרץ.

בדרך כלל הנו במשקל זוגי, ומורכב מיחידות רתמיות שכל אחת מהן נחלקת לשלוש



במאה ה- 17 עלה הג'יג לגדולה והיה לריקוד החצר, ולאחר מכן הפך לפרק המסיים בקביעות את הסוויטה הבארוקית.

הצורה הכללית של הג'יג אף היא דו-חלקית, וכל חלק חוזר בה פעמיים.

בדרך כלל, ובעיקר בפרק של באך הג'יג פוליפוני יותר מיתר הריקודים של הסוויטה, ולעתים קרובות מבנהו פוגלי.

<u>הג'יג מתוך סוויטה מס. 3</u>

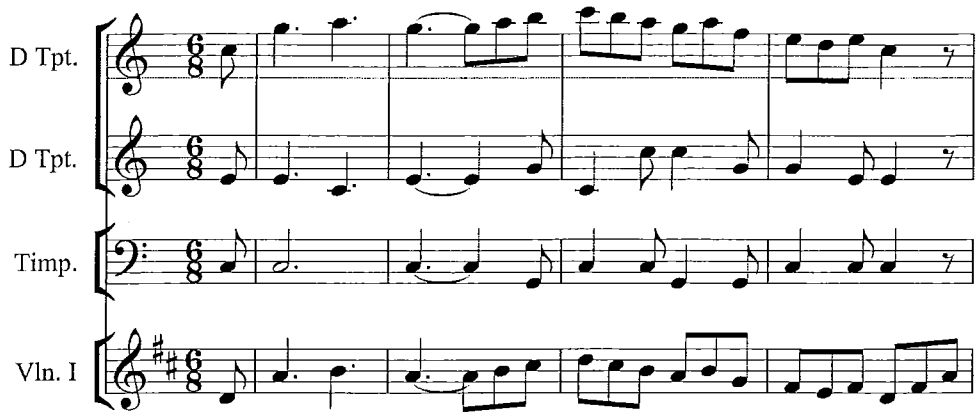
התכונות המוסיקליות הבולטות בג'יג מתוך הסוויטה מס. 3 של באך הן :

- פתיחה תרועתית שבהמשכה זרימה בלתי פוסקת בשלישונים
- החצוצרות משתלבות ברצף כלי הקשת לתיחום הפיסוק, ולצבע
- המבנה מאופיין בפסוקים פותחים קצרים, ובמענים ארוכים של הפסוקים הסוגרים

מכללת לוינסקי לחינוך
הספרייה

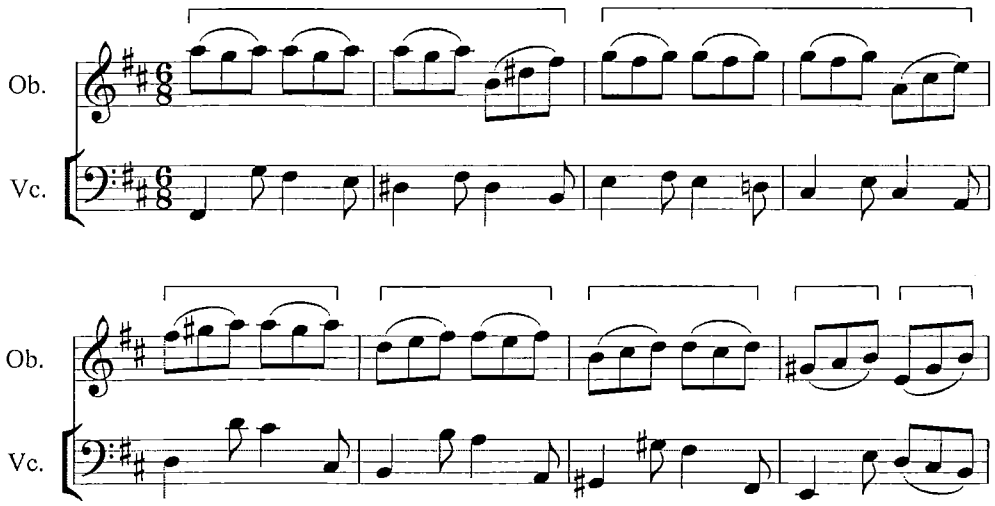
מעקב בעת ההאזנה

התזמורת בשלמותה משמיעה הכרזה של שלושה צלילים עוצרים המתפרקת לתנועת צלילים מהירים הנתמכים במקצבי דהרה בטימפני ובכלים הנמוכים:

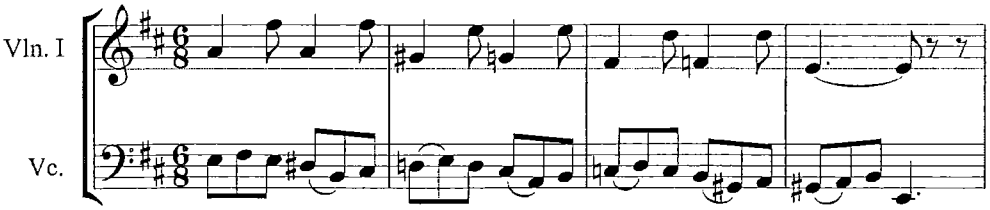


כלי הקשת והאבובים חוזרים על ההכרזה בצלילים גבוהים יותר. גם הכרזה זו מתפרקת אל תנועת הצלילים המהירים.

התנועה ממשיכה, כשהיא יורדת בהדרגה בתבניות סקוונציאליות ההולכות ומתקצרות:

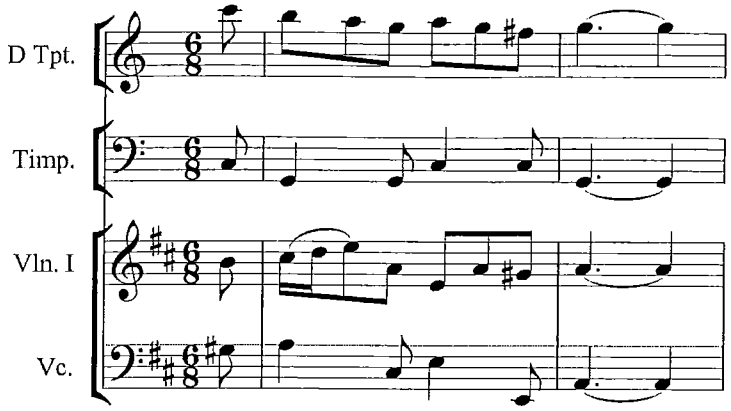


התפקידים מתהפכים: האבובים והכינור דוהרים ואילו הבס ממהר בצלילים הנמוכים:



לקראת הסיום, מזנקת המלודיה לצלילים הגבוהים על מנת לסיים בצליל ההתחלתי.

כלי המתכת והטימפני חוברים שוב לאמירה החותמת את החלק:



החלק השני של הג'יג פותח אף הוא בהכרזות העוצרות המתפרקות לתנועת הצלילים המהירים .

תנועת הצלילים המהירה ממשיכה לעלות בלווית ברק כלי המתכת המוסיפים לצבירת האנרגיה. אחר כך מתחילה נחיתה קלה, בתבניות מלודיות הנשמעות רכות יותר עקב התנועה הפוליפונית המחליפה את הדהרה.

הכרזה עוצרת אחרונה של התזמורת המלאה, מובילה אל סדרות נוספות של סקוונצות עולות ויורדות בקבוצת הכלים המצומצמת, בתבניות משתנות של צלילים מהירים המובילות אל הסיום החגיגי. גם כאן חוברת קבוצת החצוצרות אל היגד הסיום המרשים.

ריקוד גרמני, ק.605, מס' 3 בדו מז'ור

מאת וולפגאנג אמדאוס מוצרט (26.1.1756 -5.12.1791)

על המלחין

יוהנס כריסוסטומוס וולפגאנג אמדאוס מוצרט החל את החינוך המוסיקלי שלו מיום שנולד, מאחר שאביו שהיה נגן מוכשר, קומפוזיטור ומוסיקאי החצר בזלצבורג. האב, ליאופולטיפח את כישרונם המוסיקלי של שני ילדיו- הבת הבכורה אנה וולפגאנג הצעיר.

וולפגאנג ניגן מגיל שלוש והלחין מגיל חמש, ובגיל שש החל לנסוע ברחבי אירופה בחברת אביו ואחותו. שני הילדים הוצגו בחצרות האצולה והמלוכה ושעשעו את המבוגרים כשהם מנגנים להפליא 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 ודיווח שוטף על מעשיו ועל כל יצירה שהלחין.

במשך הזמן נחשף מוצרט כנגן וירטואוז, ומגיל שתים-עשרה החלו להעריכו גם כמלחין ולהזמין ממנו את יצירותיו. בגיל שלש-עשרה מונה ל"קונצטמייסטר" בחצר זלצבורג- מינו של כבוד ללא שכר בצידו.

חינוכו המוסיקלי לא התנהל בדרכים מקובלות ומסודרות. אביו סבר שהמפגש עם מוסיקאים ולקיחת חלק בפעילויות שונות עם אנשי מקצוע הנם אמצעים יעילים להתפתחותו המוסיקלית של בנו הצעיר. במשך שנות מסעותיו בילה מוצרט בכל המרכזים המוסיקליים באירופה, נפגש עם המוסיקאים החשובים והמקובלים ועשה הכרה עם הרפרטואר האופייני שלהם: עם יוהן כריסטיאן באך, דמות נודעת באולמי הקונצרטים בלונדון; בפריז עם קארל פיליפ עמנואל באך שפרסם אז את הסונטות למקלדת ברוח הרוקוקו; באיטליה, ב-La Scala התוודע אל האופרות של Piccini ושל Jommelli ועם הסמפוניות של Sammartini; בוינה השתתף עם Clementi (מן הפסנתרנים הוירטואזים של התקופה) בתחרות יוקרתית לפסנתר בנוכחות הקיסר יוזף ה- 2, ונפגש פעמים אחדות עם היידן אשר נאות להאזין לרביעות המיתרים שהקדיש לכבודו.

זכרונו הפנומנלי ורגישותו לדקויות מוסיקליות איפשרו לו ללמוד מכל יצירה ששמע, להפנים כל רעיון וכל חידוש ולבטאם בדרכו שלו.

במשך כל חייו ניסה מוצרט , בהשפעת אביו, להתקבל למשרה קבועה כמוסיקאי חצר; אולם, למרות כשרונו הגלוי לכל ולמרות חריצותו בכתיבה, 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, ובתחושה של אשמה תמידית כלפי אביו.

בין מסעותיו עם אמו הגיע למינכן, מנהיים (שם הכיר את אלויזה ובר והתאהב בה) , ופריז, לשם הגיעו בעיצומה של "מלחמת הבופונים" שבמרכזה סוגיית השפה המושרת והסגנון המוסיקלי של האופרה.
בפריז מתה עליו אימו ממחלה. זו הייתה מכה למוצרט, והדבר ניכר ממכתביו. מוצרט חזר לזלצבורג לאחר שישה חדשים, והועסק מחדש בזלצבורג בשרות הארכיבישוף Colloredo. הצלחת הבכורה של האופרה "אידומנאו" במינכן תרמה להזמנות רבות נוספות. הוא נענה לבקשתו של לארכיבישוף והצטרף אליו לוינה, אך לאחר זמן קצר הוא פוטר שוב ממשרתו בשל סרובו להסתגל לתנאי ההארחה הנחותים, לדבריו, "לצידם של המשרתים והטבחים"...

מוצרט התארח שוב אצל משפחת ובר אשר עברה ממנהיים לוינה. אלויזה נישאה בינתיים לבן זוג אחר, ומוצרט שנמשך לאחותו הצעירה, זמרת הסופרן קונסטנצה ובר, בקש את ידה ב- 1782 לאחר שקבל את הסכמת אביו ליאופולד. וינה הופכת למקום מושבו החדש של מוצרט ומשפחתו.

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 מגיע מוצרט לראשונה לפראג, וזוכה להצלחה גדולה. שמו הלך לפניו גם בביקורים הבאים.

מוצרט המשיך במסעותיו עד סוף ימיו. יצירותיו בוצעו על ידיו או בניצוחו בלייפציג, פראג, פרנקפורט, דרזדן, מנהיים.
למרות הצלחותיו , מצבו הפיננסי של מוצרט הדרדר; בשנת 1791 מוצרט נופל למשכב, ספוג עוגמת נפש וחולי . כידוע הוא המשיך בהלחנה אינטנסיבית של הרקוויאם אך נפטר בהיותו בן שלושים וחמש בלבד, טרם סיומה.
מן ההתכתבות הענפה שנהל , בין היתר, עם אביו, עם אחותו ואנשים נוספים נחשפו עולמו הרגשי והיחס אל זולתו. הוא התעניין באנשים וביחסים ביניהם, דבר שבא לידי ביטוי נפלא ביצירותיו הדרמטיות, בעיצוב הנושאים המייצגים דמויות או מצבים בהם מוצגת מערכת אנושית מורכבת.

למרות חינוכו הקתולי מוצרט היה חבר נאמן ומסור באגודת "הבונים החפשיים", אגודה ששמה לה למטרה להיטיב וליצור אחווה בין בני אדם. גם הרעיונות ותחושת ההשתייכות שהקנו לו "הבונים החופשיים" באו לידי ביטוי במכתביו וביצירותיו.

השפעת יצירותיו על מוסיקאי אירופה הייתה גדולה ביותר. בשנות חייו הקצרות הספיק מוצרט לכתוב כמות עצומה של יצירות במגוון רחב של ז'אנרים תוך מזיגה ואיזון מופלא בין תכן לצורה, בין ישן וחדש, בין פופולארי וקליל ובין מתוחכם ומעודן.

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

וינה הקוסמופוליטית

במהלך המאה ה-18 הפכה וינה למרכז קוסמופוליטי בו הפוליטיקה, התרבות וההגות הפכו ליסודות ממריצים בחברה לאור רעיונות הנאורות. האימפריה האוסטרית בעידן יוזף השני נהנתה ממימוש הרעיונות של "תנועת ההשכלה"; הוא הלאים את נכסיו לטובת צרכי המדינה והציבור בתחום החינוך, התרבות והאמנות.

עקרונות החופש, השיוויון והאחווה- מבית המהפכה הצרפתית- נתנו את אותותיהם המעשיים בכל תחומי ההשכלה. המגמה להפצת התרבות והאוריינות בפלחי אוכלוסיות רחבות, הייתה ביטוי מובהק שממנו נגזרו מערכות חדשות להרגלי הצריכה של האמנויות בכלל ושל המוסיקה בפרט.

ואמנם חיי המוסיקה חלחלו בכל המעמדות , בחיי היום יום, בחגיגות ובטקסים הלאומיים.

על רקע זה אין זה מפתיע שבד בבד עם הרחבת התשתיות להפקת הקונצרט הפומבי בבתי התיאטרון ובחדרים רחבי ממדים, נהנו תושבי וינה מנשפי ריקודים בסלונים המלכותיים ששופצו מחדש במיוחד למטרה זו עד לעיצוב שני אולמות סמוכים , בגדלים שונים, ותזמורת צמודה לכל אחד מהם : ה- Redutensale.

אורחים מן האצולה , מן הבורגנות הגבוהה וממעמד הביניים נהרו לסלוני הריקודים בתחפושות ומסכות מהודרות.

גם מוצרט –שזה עתה נישא לקונסטנצה ווبר והפך את וינה למקום מושבו החדש- נהג לפקוד את סלוני הריקודים; תאור משנת 1786 מעיד על וולפגאנג אמדאוס מסתובב באחד מנשפי המסכות מחופש לפילוסוף הודי המפיץ עלונים על תורתו של זרתוסטרא, מייסד דת הפרסים.

עונת הריקודים

זו הייתה תקופה שהיטיבה עם מוצרט מבחינה כלכלית : הביקוש לכתיבת ריקודים הלך וגבר והתמורה הכספית עבור הזמנתם נסקה במקביל. מוצרט נתמנה למלחין החצר והצליח לכלכל את משפחתו בכבוד במהלך שתי עונות ריקודים: 1788- 1791. גם נפשו ידעה רווחה עת הקדיש את מרב הזמן להלחנת סדרות ריקודים לשרות אלפי המרקדים בסלונים המלכותיים. יצא איפוא שוולפגאנג אמדאוס, אשר נהג שנים לפני כן להשתעשע בנשפי הריקודים כאחד ממאות צרכני הבידור של וינה, הפך לאחד המלחינים המרכזיים שסיפק את הנעימות הפופולריות לאירועים המבוקשים ביותר בעיר.

המנואט , הקונטרה-דנס והריקוד הגרמני היו הז'אנרים הבולטים שלצלילם נבנו כוריאוגרפיות להרקדת המונים, במעגלים ובזוגות.

את מחזור שלושה עשר הריקודים הגרמניים, K.600, 602, 605 חיבר מוצרט במשך שבועיים ימים במהלך חדש פברואר :

"13 ריקודים גרמנים, 13 טריו וקודה, מבית הסלון המלכותי, 1791".

המחזור עשיר באטרקציות ואפקטים מוסיקליים אותם הוסיף מוצרט כדי להפתיע את קהל המרקדים, כמו לדוגמא אפקטים של חליל פיקולו לתאור ציוץ ציפורים, צלילי ההארדי-גארדי

המזוהים עם נעימות רחוב פופולאריות, צלצול פעמוני מזחלות השלג המזכירים את מראות החורף.

כנהוג בימיו, גם מוצרט הבליט את משפחת כלי הנשיפה והעצים את הנפח שלה בלב שתי תזמורות הריקודים שנצבו בסלונים המלכותיים .

הודות למוציאים לאור אשר בתום כל נשף נהגו להפיץ את ריקודי "הבכורה" בעיבוד לפסנתר, הפכו הנעימות הקליטות חיש מהר לנחלת כל בית וינאי.

<u>ריקוד גרמני מס' 3 בדו מז'ור</u>

הריקוד הגרמני בישר במידה מסויימת את הרוח של הואלס. קצבו המהיר ואופיו הנמרץ הרחיקו אותו מן המנואט, למרות הקשר המבני והמרקמי ביניהם, והפכוהו לאופנתי ביותר מבין ריקודי התקופה.

מספר מאפיינים בולטים משותפים לכל חלקי הריקוד מס' 3 :

- סימטריה בין חלקיו, משפטיו ופסוקיו ;
- התמקדות על היחסים טוניקה-דומיננטה ;
- רעיונות מוסיקליים קצרים וקליטים ;
- חזרה וסקוונצה של כל רעיון או מוטיב ;
- מרקם הומופוני שקוף ;
- יחסי ניגוד והשלמה בין הרעיונות השונים.

כל אלה מצביעים ללא ספק על מיצוי מובהק של אחדים מן המאפיינים הסגנוניים של "הקלסיקה" הוינאית ששרתו היטב את המימד הפונקציונלי –הבידורי לאוכלוסיות רחבות של החברה.

מאפיין ייחודי לריקוד זה הוא תזמורו :

- שני נציגים בלבד ממשפחת כלי הקשת : כינורות וקונטרבס ;
- משפחת כלי הנשיפה מעץ בנוכחות נכבדה – פיקולו, אבוב, קלרינט ובסון ;
- קרנות וחצוצרות ;
- כלי הקשה : טימפני ופעמונים.

מוצרט אינו משתמש בכל הכלים העומדים לרשותו לאורך כל הריקוד, אלא מתאים לכל חלק את התזמור המתאים.

הריקוד מס' 3 בדו מז'ור מחולק לשלושה חלקים :

חלק ראשון - טריו("מזחלת השלג")- קודה.

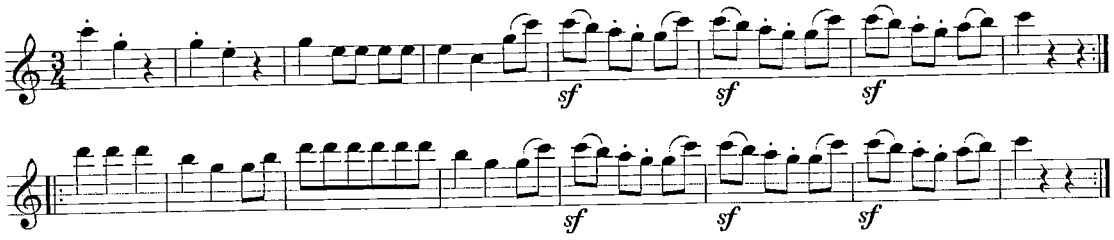
מבנה זה נבדל משאר הריקודים הגרמניים בשל הוספת פרק הקודה, המשלב בתוכו את חטיבת הטריו.

א	-	טריו	-	א	-	קודה
א-ב :‖ ג-ב :‖		ד :‖ ה :‖		א-ב ג-ב		ו - ד- ה - ז

חלקו הראשון של הריקוד (**א**) הנו בעל אופי מתפרץ ונמרץ ; גווני כלי הנשיפה מעץ (פיקולו, אבוב ובסון) תורמים לאופיו התרועתי .

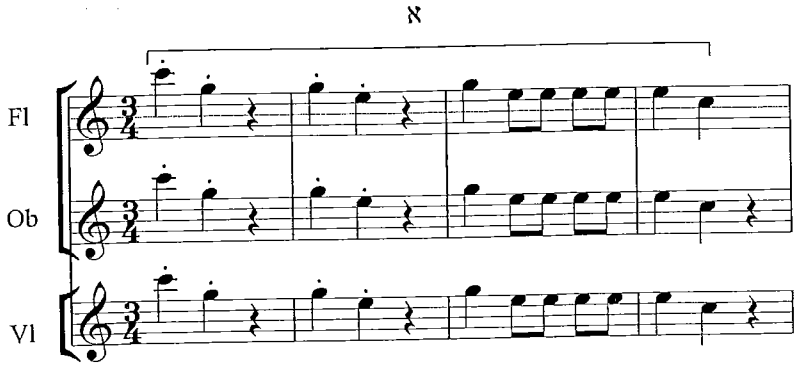
חלק זה בנוי משני משפטים סימטריים ורעיונות מוסיקליים הטבועים בעיקר במהלך מלודי-הרמוני סביב הטוניקה דו.

כל משפט כולל שני פסוקים המשלימים זה את זה במהלכים מלוריתמיים שונים ובחזרות פנימיות על המוטיבים הבולטים. לשני המשפטים פסוק סוגר משותף.



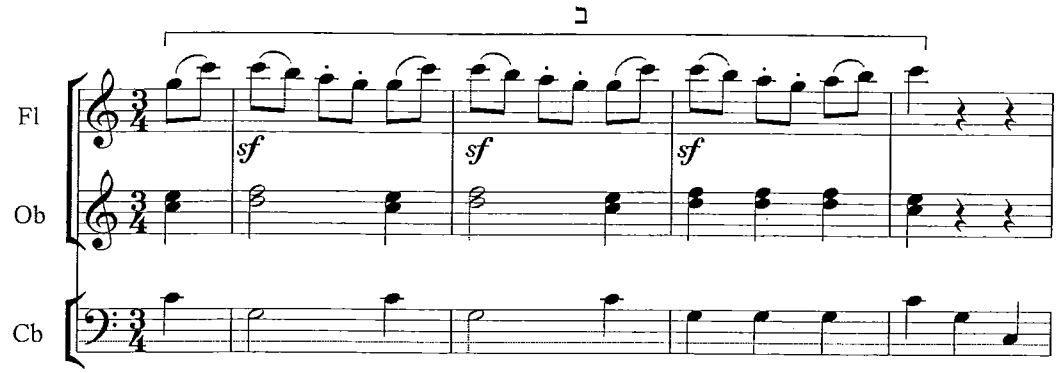
למשפט הראשון פסוק פותח (א) המתאפיין ב :

- מרקם הומוריתמי ;
- קו מתאר יורד בקפיצות על פני אוקטבה תוך ביסוס האקורד דו מז'ור ;
- אופי הכרזתי המודגש עם הדמימה שבפעמה השלישית העוצרת ומותחת בו בזמן את ההשתלשלות המוסיקלית

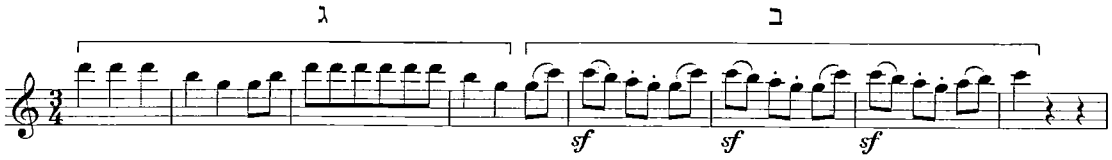


הפסוק הסוגר (ב) מתאפיין ב:

- קו מתאר בעלייה ובתנועה קשתית
- אופי זורם המודגש בשל המהלכים הסקונדיאליים



המשפט השני נפתח בפסוק פותח מלא עוז (ג), הנע הלוך ושוב ברגיסטר גבוה על פני אקורד הדומיננטה סול. הוא נענה בפסוק סוגר (ב) המשותף לשני המשפטים.



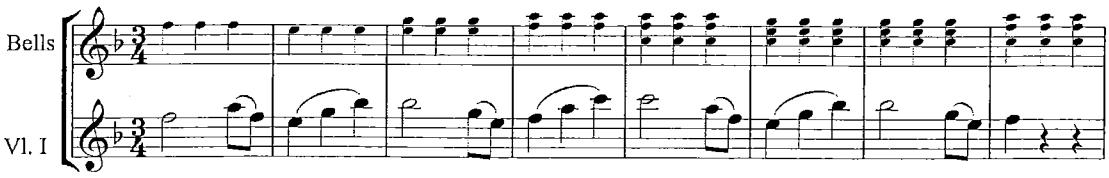
הטריו: "מזחלת השלג".

כותרתו של הטריו מומחשת בעזרת גווני הפעמונים וקרנות היער המצטרפים אל התזמורת במקומם של הפיקולו והאבוב.

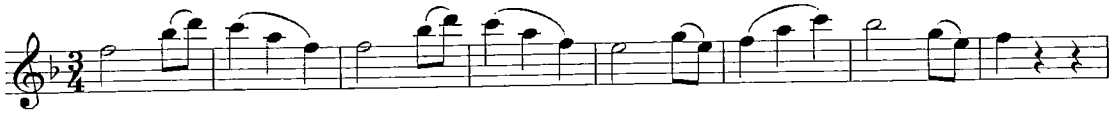
מאפייני הטריו באים לידי ביטוי על ידי:

- מרקם שקוף, אווירי;
- תזמור מצומצם;
- מהלך מלוריתמי שירתי;
- אופי עדין ונינוח;
- דקויות קונטרפונקטיות של קרנות היער;
- ניגודי עוצמה בין שני חלקי הטריו.

הטריו בנוי משני משפטים סימטריים החוזרים על עצמם. המשפט הראשון, בקו מתאר המתגלגל מטה- מעלה במרווחי טרצות ובעוצמה שקטה



המשפט השני, במעין היפוך קל של קו המתאר ביחס למשפט הקודם, צובר עוצמה ושזור תרועות של קרנות יער על הצליל סול בקפיצות של אוקטבה.



הקודה

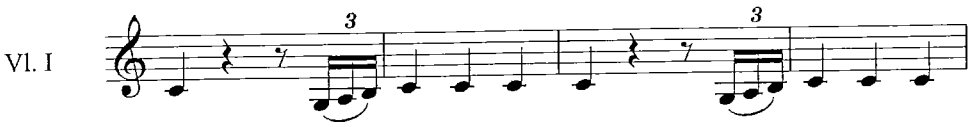
בחטיבה זו מופיעים זה בצד זה סיכום הרעיונות ומצבי הרוח של שני החלקים הקודמים, בצד רעיונות חדשים שלא הופיעו קודם לכן.

הרעיונות המסכמים:

- פתיחה וסיום הכרזתיים ברוח החלק הראשון של היצירה (א);
- אימוץ ושזירת חטיבת הטריו במלואה;
- תזמור מלא הממצה את ההרכבים הכליים שאיפיינו את שני החלקים הראשונים של הריקוד.

הרעיונות המוסיקליים החדשים של חטיבת הקודה:

- קיטוב והקצנה בין גווני הכלים והרגיסטר במהלך החלק הראשון; דוגמאות 4- 5 זו לאחר זו.
- מיצוי מרבי של התזמורת;
- מילוי ריתמי ומרווחי בערכים קצרים ובקישוטים;
- השענות על צלילי האקורד המשולש.

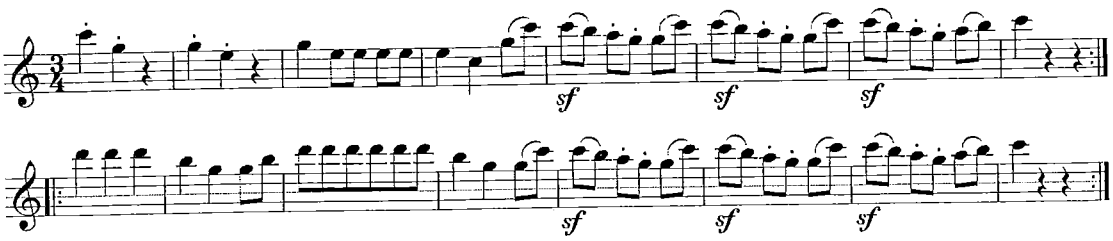


מעקב בעת האזנה:

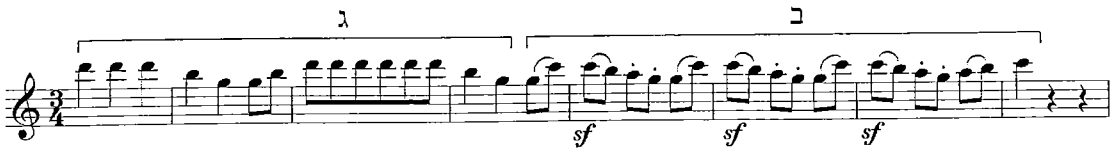
שתי הכרזות תזמורתיות עזות, בסקוונצה יורדת, פותחות את הריקוד;

בהמשכן נשמע פנפר קצרצר המתחבר למוטיב קשתי הזורם בצעדים וחוזר שלוש פעמים עד תום המשפט.

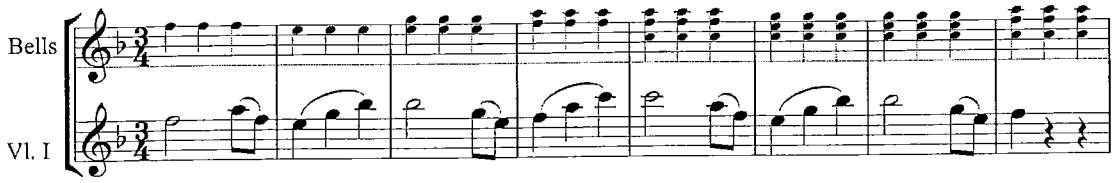
ההיגד החגיגי כולו חוזר על עצמו.



התזמורת מעצימה את האופי ההכרזתי בפנפרים ברגיסטרים גבוהים ואחריהם מופיע שוב המוטיב הקשתי הזורם של הפסוק הסוגר.
גם משפט זה חוזר על עצמו.



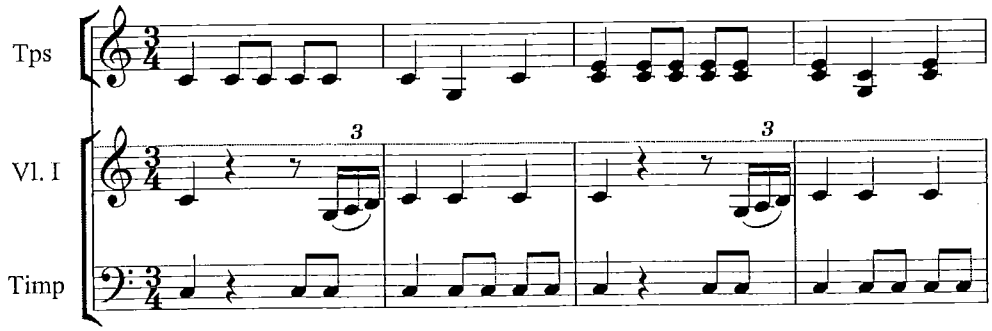
צלצולי הפעמונים, הנשמעים מעל נעימות קשתיות רכות וחיננניות זורמות זו אל תוככי זו, מבשרים את אופיו העדין של הטריו. המרקם השקוף והמצומצם מוסיף מן הנועם על כל המשפט הראשון של הטריו החוזר על עצמו.



צלילי הקרן הראשונה במרווחי אוקטבה משתלטים על ראשית המשפט השני ; בת זוגתה עונה לה בהמשך. המשפט חוזר ומדגיש שוב את הדקויות הקונטרפונקטיות של הקרנות בלב המרקם השקוף.

חלק **א** של הריקוד חוזר בשלמותו – ללא חזרות פנימיות.

פנפרים נמוכים בחצוצרות, מלווים במוטיבים קצרים ועמומים בכלי הקשת ובטימפני פותחים את חטיבת הקודה התהלוכתית והפומפוזית ;



המוטיבים הקצרים עוברים אל הצלילים המבריקים של הפיקולו והאבוב , המופיעים בצורה קוטבית אל מול כלי הקשת במוטיבים ריתמיים משלימים.

מעבר קצרצר על גבי צלילים שוהים באבוב וכניסה חוזרת של הפעמונים מבשרים את שובו של הטריו בטונליות המקורית ובמרקם עשיר.

התזמורת ממשיכה בפעמותיה העזות והחצוצרה מזכירה את מוטיב האוקטבה שלה.

המצלול האקורדי המז'ורי המובהק בטוטי , נע בין פעמות מודגשות על צלילי דומיננטה וטוניקה ; החצוצרות משמיעות את תרועותיהן במהלכים מקבילים יורדים ומסביבם פועמים הצלילים החוזרים של כל אחד מתפקידי התזמורת, עד לעצירתם ההדרגתית בהפרשי זמן.

החצוצרה משלימה את תפקידה בהשמעה האחרונה של תרועת האוקטבה.

מחול הונגרי מס. 5

מאת יוהנס ברהמס (7.5.1833-3.4.1897)

על המלחין

יוהנס ברהמס נולד בעיר המבורג אשר בגרמניה למשפחה דלת אמצעים. בגיל שש החל ללמוד פסנתר אצל אביו שהיה נגן קונטרבס בתזמורת, ובהמשך אצל מורה מקומי. כישרונו הרב ניכר מיד והוא המשיך את לימודיו אצל המורה הידוע בהמבורג, אדוארד מרקסן , אשר הקנה לו חינוך מוסיקלי מקיף בנגינה , קומפוזיציה ותיאוריה. בגיל חמש - עשרה הופיע לראשונה כסולן, ובכדי לעזור בפרנסת המשפחה עיבד יצירות לתזמורת קטנה וניגן בבית מרזח.

בשנת 1853 פגש ברהמס את הכנר ההונגרי אדוארד רמני , שהתרשם עמוקות מכישרונו של ברהמס, והזמינו לצאת עימו כפסנתרן מלווה למסע קונצרטים. במסע זה התוודע ברהמס לכמה מהחשובים שבמוסיקאים הגרמניים, שהיו לעמיתים רבי השפעה על מהלך חייו. בהנובר הוצג בפני הכנר הווירטואוז יוסף יואכים, שהיה מעורב גם הוא בחייו של ברהמס. (בהמשך נודעה לו השפעה רבה על חייו). בביקורו בווימר ערך יואכים הכרות בין ברהמס לבין המלחין ליסט, שהתלהב ושיבח את יצירותיו של ברהמס. ואילו כשניגן ליסט את יצירותיו שלו בפני ברהמס, זה האחרון נרדם.

בביקורו בדיסלדורף הכיר ברהמס את רוברט שומאן ורעיתו קלרה, מוסיקאית מחוננת אף היא. בני הזוג התרשמו עמוקות מיצירותיו של ברהמס. שומאן הוא הראשון שהכיר בגאוניותו של ברהמס, ואף פרסם אודותיו מאמר בו טען כי ברהמס הינו "האיש הנותן את הביטוי המצוין והאידיאלי לרוח הזמן". כך, בעקבות אותו המאמר התפרסם ברהמס בן העשרים בן לילה. הקשר בין ברהמס לבין בני הזוג שומאן היה מורכב. ברהמס היה מאוהב בקלרה, וכששומאן לקה בנפשו ואושפז, הגיע ברהמס לסייע לקלרה. לאחר מותו של שומאן נשמרה הידידות בין קלרה לבין ברהמס במשך שנים רבות. מכתביו אליה היו מלאים ברגשות רבים, וברהמס העריך מאוד את שיפוטה המוסיקלי. הם לא מימשו את ידידותם, ולמרות שלברהמס היו עוד מספר פרשיות אהבים במהלך השנים, הרי שלא נישא מעולם.

בשנת 1857 כששימש ברהמס תקופה קצרה כמורה למוסיקה של הנסיך ליפא-דאטמולד, כתב את יצירותיו הראשונות לתזמורת, וביניהם קונצ'רטו מס.1 לפסנתר ותזמורת. למרות שהקונצרט נחל כישלון, הוא לא נואש והמשיך בהלחנה.

בין השנים 1860 -1863 ברהמס עבד כמנצח מקהלת נשים בהמבורג. הוא עיבד שירי עם וכתב יצירות מקוריות להרכב זה. בתקופה זו נסע לראשונה לווינה, אוסטריה , שם הופיע כפסנתרן ברביעיות שלו לפסנתר (בסול מינור ולה מאזור) ב"וריאציות על נושא מאת הנדל" . הווינאים התרשמו מברהמס יותר כפסנתרן מאשר כמלחין.

בשנת 1868 בוצע בעיר ברמן הרקוויאם הגרמני, שנכתב בעקבות מות אמו של ברהמס, וזכה להצלחה אדירה.

בשנת 1869,החליט לעזוב את גרמניה ולהשתקע בווינה ,שם עבד כמורה לפסנתר, ובשנת 1872 התמנה כמנהל " אגודת שוחרי המוסיקה" המפורסמת.

ברהמס הקדיש שנים של מחשבה ליצירותיו התזמורתיות הראשונות. בדומה למלחינים רבים אחרים, עמד נפעם מול יצירות המופת הסימפוניות של בטהובן, ולא היה בטוח ביכולתו להלחין סימפוניה משלו. הסימפוניה הראשונה שלו הושלמה ב-1876 ועד מהרה הודבק לה הכינוי "העשירית של בטהובן". לאחר מכן הלחין את שלושת הסימפוניות הנוספות שלו, שנכתבו בין השנים 1877 -1884.

בשנת 1887 חיבר את יצירתו התזמורתית האחרונה , הקונצ'רטו הכפול לכינור ולצ'לו, שנכתב ליואכים.

ברהמס טיפח קשרי עבודה ממושכים עם תזמורת החצר של מייינינגן , שביצעה רבות מיצירותיו במסעות הופעותיה. בשנת 1891 התרשם מאוד מנגינתו של קלרניתן התזמורת , והדבר הוביל לכתיבת ארבע יצירות לקלרינט, וביניהן החמישייה לקלרינט הנחשבת לאחת מיצירותיו הטובות ביותר. הכנסותיו מהתמלוגים על יצירותיו פרנסו אותו ושיחררוהו מהצורך לצאת לסיורי הופעות תכופים או לעבוד במשרה של מוסיקאי חצר.

בשנת 1896 מתה קלרה שומאן, וברהמס נסע במשך ארבעים שעות רצופות בכדי להשתתף בהלווייתה. המאמץ גרם להתדרדרות קשה בבריאותו, שהייתה רופפת ממילא. לאחר שהות קצרה במעיינות מרפא , חזר ברהמס התשוש לווינה וכעבור שנה מת מסרטן הכבד.

ברהמס חיבר מוסיקה לכל סוגי ההרכבים המוסיקליים האפשריים (פרט למוסיקה בימתית). אומנם מקובל לראות בו מלחין רומנטי, אבל המבנים המוסיקליים שיצר הם קלאסיים. מחשבתו המוסיקלית של ברהמס היא סימפונית, בעיקר משום שההרמוניה ממלאת אצלו תפקיד פונקציונאלי ולא קולוריסטי. .בכתיבתו בולטים המרקמים העשירים, המתקבלים משזירה צפופה של מלודיות.

<u>על היצירה</u>

המחולות ההונגריים הינם אוסף של עשרים ואחד ריקודים שנכתבו לפסנתר בארבע ידיים, וחוברו בשנים 1869- 1852. הם פורסמו בארבעה כרכים (שניים בשנת 1869, והנותרים בשנת 1880).

בשנת 1872 עיבד ברהמס לפסנתר סולו את מחולות מספר 10 - 1 ושנה לאחר מכן עיבד לתזמורת מחולות מספר. רוב המלודיות של הריקודים הן עממיות, או צועניות (ברוח ריקוד הצ'ארדש) ופחות מאפיינות את סגנון המוסיקה ההונגרית.

<u>ריקוד מספר 5</u>

המאפיינים המוסיקליים הבולטים בריקוד זה :

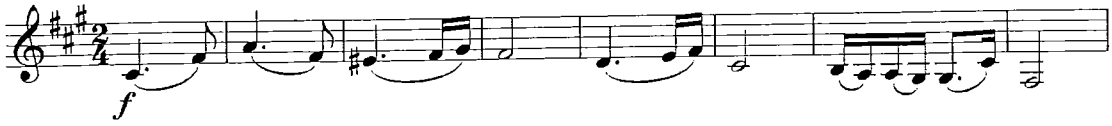
- אופי סוער ונמרץ ;
- תבניות סינקופיות מגוונות ;
- סימטריה בפיסוק ;
- רוח "עממית" ;
- חילופי עוצמה מפעם ותזמור בתוך כל נושא ובין הנושאים.

הריקוד בנוי שרשרת נושאים המאופיינים בחזרות מרובות של היגדים קצרים.

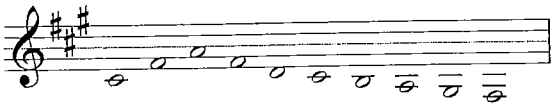
הנושאים מאוגדים במבנה כולל של **א – ב – א**

<u>סקירת הנושאים</u>

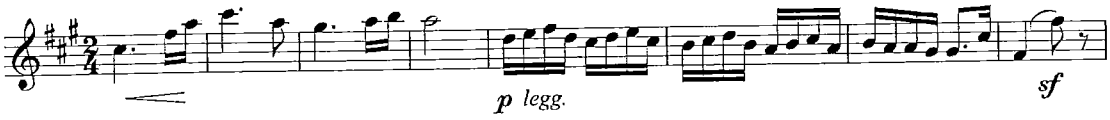
הנושא הראשון בנוי מארבעה משפטים דומים שבכל אחד מהם שתי פסוקיות סימטריות.
הוא מאופיין במקצבים מנוקדים ובמוטיבים קצרים וקטועים:



הקו המלודי פותח בעלייה, והמשכו בירידה מדורגת.
במשפט הראשון השלד המלודי של הנושא:



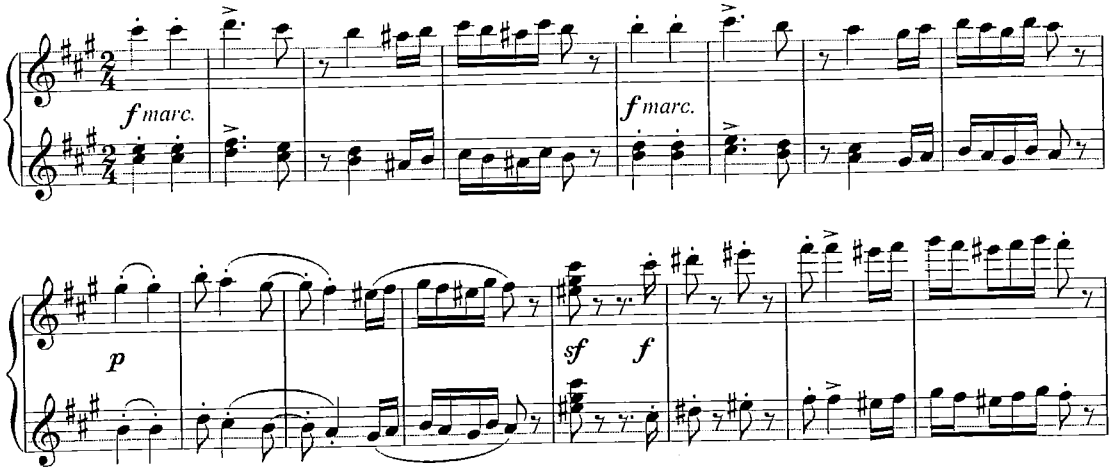
דחיסת פריסת הצלילים בזמן קצר. משם "מתגלגל" הנושא מטה בלולאות מהירות:



הדינמיקה במשפט זה מדגישה את האנרגיה של ההתרחשות הצלילית.

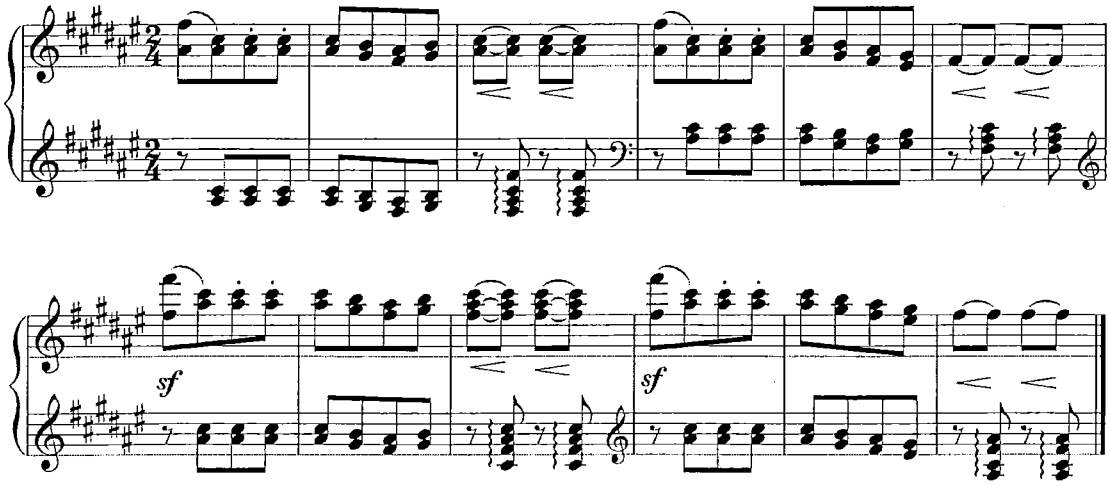
שני המשפטים הבאים מהווים חזרה המקצינה את התהליך. המשפט השלישי גבוה באוקטבה, ואילו הרביעי הנו בתנופה של עלייה תלולה עוד יותר.

הנושא השני , בניגוד לראשון, מאופיין במנעד מצומצם ובתנועת מרווחים צרה. תבניות המקצב המנוקדות נשמרות במידת מה, אך המאפיין הריתמי הבולט הוא הסינקופה:



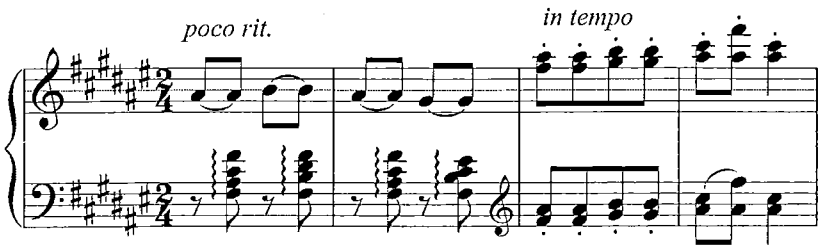
מבנהו של הנושא – היגד קצר החוזר שלוש פעמים בסקוונצות יורדות, ופסוק נוסף – מסיים.

הנושא השלישי בעל אופי של ריקוד סוחף (vivace). הוא בנוי ארבעה היגדים קצרים ודומים המאופיינים בחזרה נקישתית על צליל בודד, בהדגשות בלתי צפויות, ובפיסוק חריג שבו שלוש תיבות (במקום ארבע תיבות כביתר הנושאים).



גם כאן חלה עלייה באוקטבה בחזרה על המשפט.

הנושא הרביעי הנו קפריזי ורווי ניגודים:

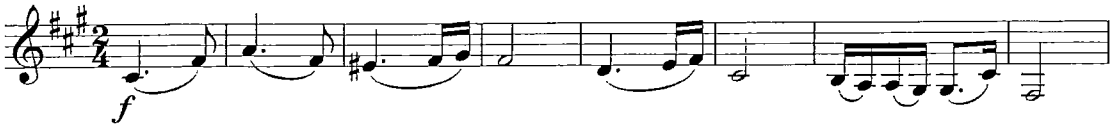


תחילתו איטית, עם הטעמה על כל צליל, ובמהלך סקונדי סביב ציר- והמשכו חפוז , קפיצי, ובמנעד גדול.

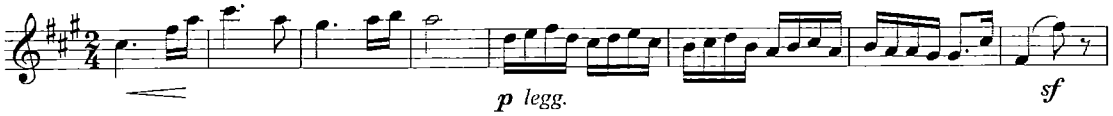
מעקב בעת ההאזנה

א

הריקוד נפתח בקצב סוער ונמרץ בכלי הקשת הנמוכים. המקצב המנוקד של המלודיה והליווי במקצב ה"אום-פה" , מושכים קדימה בעוז.

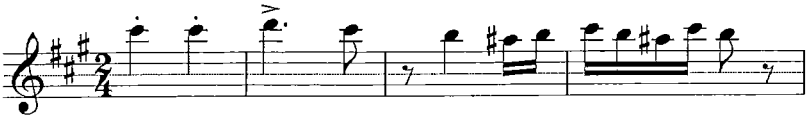


המלודיה חוזרת גבוה יותר וחזק יותר, ובהמשכה צלילים שקטים המתגלגלים מטה במהירות ונחתמים בחיתוך חד.



שוב חוזרת המלודיה הנמרצת, הפעם בתיזמור עשיר ובעוצמה גדולה יותר, בעוד ליווי ה"אום-פה" ממשיך. בהופעתה החוזרת ממריאים הצלילים לגובה, מתגלגלים מטה, ונסגרים בספורצנדו.

מלודיה חדשה, סוחפת עוד יותר, נשמעת בעוצמה חזקה ובתזמור מבריק עם נקישות מצלתיים נמרצות.



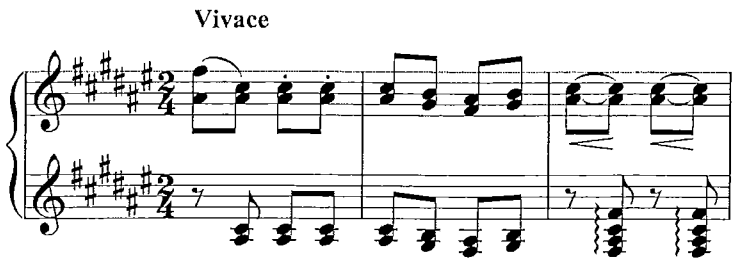
לאחר שני פסוקים סקוונציאליים חלה הפסקה כללית מפתיעה: ברגש, בהאטה גדולה ובצלילים עדינים נכנסים הכינורות בסקוונצה נוספת, לא מדוייקת.

מיד חוזרת כל התזמורת "לסורה": אקורד ספורצנדו קוטע בחריפות את העדינות, ומחזיר מיד את הריקוד הסוער לעוצמה המלאה, לברק כלי נשיפה ממתכת, ולקצב הנמרץ.

חלק זה חוזר במדוייק

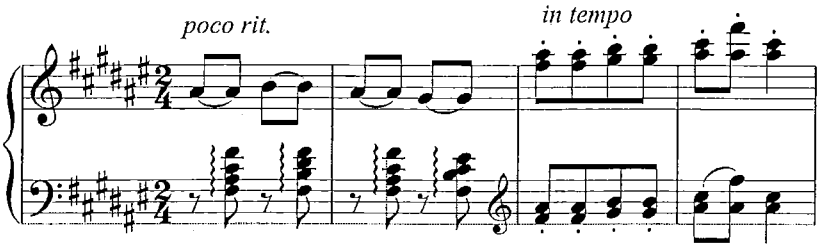
ב

הריקוד מסתחרר עוד יותר מהר (vivace): vhds קצר בצלילי בצלילים צפופים ומוטעמים מסתיים באמירה בוטה.



ההיגד חוזר שוב.

בהיגד הבא הקצב מתמתן לרגע, כשהליווי מעכב קמעא את צלילי המלודיה. אבל מיד התזמורת כולה כאילו מתחרטת, וחוזרת לקצב הסוער ולצלילים הצפופים:



התהליך חוזר על עצמו שלוש פעמים נוספות.

א

כמו בתחילת הריקוד: המלודיה הסוערת בכלי קשת נמוכים, במקצב המנוקד, בשתי הפסוקיות שלה. הפעם היא ממריאה בעלייה תלולה עוד יותר, ומשם היא מתגלגלת מטה בצלילים צפופים, המסתיימים באקורד ספורצנדו.

אחריה מופיעה שוב החטיבה השניה, הכוללת את ההפסקה המפתיעה, שאחריה בפיאנו ולאט מספרים הכינורות משהו ,אישי מאוד,...
אבל התזמורת כולה קוטעת אותם בכוח ובמרץ.

שלושה אקורדים חזקים מכריזים בקיצור רב ובהחלטיות על סיום הריקוד.

ריקודים סלבוניים אופוס 46, מס. 2 ומס. 8

מאת אנטונין דבוז'אק (8.9.1841-5.5.1904)

על המלחין

אנטונין דבוז'אק נולד בצ'כיה , בעיירה קטנה ושקטה בשם גלהוצבש השוכנת על גדות נהר המולדבה מצפון לפראג הבירה. אביו, שהיה פונדקאי וקצב צנוע, היה מושפע בכישורים מוסיקליים: הוא ניגן בסיטר ובכינור, שר והשתתף בתזמורת הכפר, ואף הלחין מספר ריקודים פשוטים את 63 שנות חייו של דבוז'אק נוהגים לחלק לחמש תקופות כדלקמן:

א. 1841-1873- תקופת הילדות ופעילות מוסיקלית מוקדמת

ב. 1873-1884- הכרה במעמדו כמלחין עד לפרסומו הבינלאומי

ג. 1884-1892- שנות יצירה והצלחה

ד. 1892-1895- תקופת פעילות בארצות הברית

ה. 1895-1904- בחזרה לפראג – השנים האחרונות

בילדותו למד דבוז'אק לנגן בכינור, בויולה ובאורגן בהדרכת מורים מן הכפר. אולם עיקר הכשרתו המוסיקלית המוקדמת באה לא מהאזנה למוסיקת-העם הבוהמית שנוגנה בכפרו על ידי תזמורות נוודים. כשרונו היה כה בולט, עד שבמהרה החל לשעשע את לקוחות הפונדק של אביו בנעימות עממיות, וכן לנגן בכנסיות סמוכות ולהשתתף בתזמורת כפרו.

בן שתים- עשרה שנים היה כאשר חדל מלימודיו בבית הספר, ולמורת רוחו החל לעבוד כשולית קצב. את ימי נעוריו המוקדמים השקיע דבוז'אק בבית המרזח של אביו, אך בשנת 1857, בהיותו בן שש עשרה, הסכים האב, למרות שהיה עני מרוד, לשחרר את בנו מהתעסוקה המשפחתית, ולשלחו לפראג לבית הספר לנגינה באורגן. בעת שהותו שם , שיפר דבוז'אק את יכולתו לנגן בויולה וזכה בהשכלה המוסיקלית המסורתית שלה נדרש כל נגן כנסייה. בשל מצוקתו הכלכלית עברו שנותיו בפראג בלימודים מאומצים, בניסיונות להשתכר למחייתו בנגינה בבתי קפה, וכן בהלחנה לעיתים מזומנות. כמו כן , נפתח בפניו לראשונה עולם המוסיקה הקלאסית הרומנטית הגרמנית, והא התוודע ליצירות שוברט, בטהובן, ליסט וואגנר.

בשנת 1873 נישא דבוז'אק לאנה צ'רמקובה, אחותה של אהובתו ז'וספינה, אשר לא נענתה לאהבתו. בתקופה זו התפרנס מהוראת מוסיקה.

בין השנים 1873-1884 החל דבוז'אק לזכות בהכרה ראשונה כמלחין. אחת מן היצירות שהלחין באותה תקופה היא "מנגינות מורביה", וזו זכתה אותו בהערכה רבה. בתחושת עידוד פנה דבוז'אק להלחנת סימפוניה. במקביל, ומתוך ביקורת עצמית הולכת וגוברת, השמיד חלק ניכר מיצירותיו המוקדמות.

בין השנים 1886-1890 ניצח דבוז'אק על יצירותיו גם בגרמניה, באנגליה, בהונגריה וברוסיה. ברהמס, שהכיר בכשרונו, הפך לגורם מרכזי בפרסום שמו ובהפצת יצירותיו, עד כי שמו נודע בכל רחבי אירופה ובעיקר באנגליה. דבוז'אק היה אסיר תודה למיטיבו כל ימי חייו.

תהילתו של דבוז'אק הגיעה עד מהרה אל עבר לאוקיינוס האטלנטי, ובשנת 1892 הוא הוזמן לשמש כמורה לקומפוזיציה ותזמור, וכן כמנצח וכמנהל הקונסרבטוריון הלאומי למוסיקה בניו יורק. אחרי סדרת מופעי פרדה ברחבי בוהמיה ומורביה, הפליג דבוז'אק לארצות הברית, בדיוק בתקופה בה חגג העם האמריקאי

ארבע מאות שנה לגילוי אמריקה. הצבעוניות הרבגונית של "העולם החדש" כבשה את לבו של דבוז'אק, ובמהרה החל להתקרב למוסיקת העם האמריקאי.
למרות הצלחתו הבינלאומית, לא התרחק דבוז'אק מאהבתו לארצו- צ'כיה. הוא היה מודע לסבלם של בני עמו תחת השילטון האוסטרי של קיסרי בית הבסבורג, ולאיבה ולהתנשאות המתמשכת של העמים דוברי הגרמנית כלפי האומה הצ'כית.
הוא סבל מגעגועים למולדתו ולילדיו שנותרו שם. על מנת להתגבר על געגועיו אלה , היה מבלה את עונות הקיץ בכפר הצ'כי ספילוויל (Spillville), אשר בצפון – מזרח מדינת איובה , שתושביו היו ממוצא בוהמי. דבוז'אק התקבל על ידי תושבי כפר זה בהערצה. בעיירה זו הלחין דבוז'אק את הסימפוניה התשיעית "מן העולם החדש".

בשנת 1895 שב דבוז'אק לארץ מולדתו. הוא שהה בעיר הבירה פראג, ובה פעל כמלחין, כמורה וכמנהל הקונסרבטוריון למוסיקה על ליומו האחרון. עיקר עיסוקו הקומפוזיטורי התמקד בתקופה זו בכתיבת אופרות.
מותו הפתאומי של דבוז'אק בא כתוצאה מטרשת בעורקי המוח. בטכס ממלכתי נקבר המלחין הנערץ בבית הקברות "וישהרד" של גדולי האומה הצ'כית, ומותו הפך ליום אבל לאומי.
על הרפרטואר העשיר שהותיר נמנות היצירות התזמורתיות הכוללות בין השאר תשע סימפוניות, קונצ'רטי, פתיחות, סוויטות ופואמות סימפוניות, וכן תשע אופרות, חיבורים קאמריים, מוסיקה כנסייתית קולית ומקהלתית.
סגנון ההלחנה של דבוז'אק הושפע משלושה גורמים עיקריים :

- הסגנון הקלאסי הוינאי
- הסגנון הרומנטי הגרמני
- התעוררות המוסיקה הלאומית

כמו מלחינים רבים בני זמנו, הושפע דבוז'אק מן התופעה של ההתעוררות הלאומית . דבוז'אק , שהושפע עמוקות מסמטנה הקשיש ממנו ב- 17 שנה, הפנה את מחשבתו לכתיבה מוסיקה בוהמית, מתוך דחף ויחס אוהד לפולקלור הצ'כי. הוא הגיע לשיאים מרשימים בהשגת קשרי הגומלין שבין הניב העממי- לאומי לבין המדיום האמנותי המסורתי, וזאת על ידי הטמעת אלמנטים עממיים והמצאת דרכים אפקטיביות לנצלם ברפרטואר תזמורתי ומקהלתי, במדיה של המוסיקה הקאמרית ובזו של האופרה.
מלחינים אחרים אשר השפיעו על דבוז'אק בתקופות שונות בחייו הם ברליוז, שומן, מנדלסון, ליסט, ובר וורדי.

<u>על היצירה</u>

הריקודים הסלבוניים של דבוז'אק נכתבו בתקופת ההתעוררות של המוסיקה הלאומית באירופה, במחצית השניה של המאה התשע-עשרה. לאחר הפרסום וההצלחה לה זכו הריקודים ההונגריים של ברהמס (שהיה ידידו ומעודדו של דבוז'אק בראשית דרכו), קיבל דבוז'אק הזמנה מבית ההוצאה לאור הידוע סימרוק להלחין גם סדרת ריקודים לאומיים צ'כיים. הקשר העמוק שלו אל המקצבים והמלוס העממי מצא כר פעולה פורה בהלחנת שמונת הריקודים אופוס 46, שנכתבו ראשית לדואו- פסנתר, ואח"כ עובדו על-ידו לתזמורת. בעקבות ההתלהבות של הקהל מן הריקודים האלה חיבר דבוז'אק כעבור כמה שנים סדרה נוספת של ריקודים סלבוניים, אופוס 72.

דבוז'אק התבסס בכתיבתו על המקצבים המיוחדים המאפיינים את הריקודים הצ'כיים, ואילו המלודיות הן כולן פרי עטו – שלא כמו בריקודים ההונגריים של ברהמס, שצוטטו בהם מלודיות עממיות. על-פי האיפיונים הריתמיים ניתן להבחין בסגנונות של ריקודים עממיים מקובלים: בפוריאנט – ריקוד השחצן המתרברב, בפולקה, בסוסדסקה – ריקוד של מצבי רוח מתחלפים, בסקוצ'נה – ריקוד קופצני המזכיר את הג'יג, ובדומקה אוקראינית.

הריקודים הסלבוניים מציגים את מסירותו ואת אהבתו של דבוז'אק למולדתו, ואת המרץ, אהבת האדם, ושמחת החיים שאפיינו אותו.

הריקודים מצטיינים בחיוניות , בעליצות, במלודיות מענגות, בעושר הרמוני, בטכניקת הלחנה מתוחכמת, ובווריאטיביות רבה מאוד. הווריאטיביות מתבטאת בקו המלודי, ובמיוחד בולט הדבר בתזמור, ברגיסטרציה ובפיגורציה – בחזרות הרבות על מלודיות.

דבריו של דבוז'אק על הלחנה מאמתים את הנשמע במוסיקה שלו: "אם יש לך רעיון יפה – אין בכך שום דבר מיוחד. הרעיון נובע מתוך עצמו כישות עצמאית, ואם הוא יפה וטוב, זה לא בזכות האדם שהרעיון הוא שלו. אבל לפתח את הרעיון היטב ולעשות ממנו משהו בעל ערך – זהו החלק הקשה ביותר – **זוהי אמנות**!

כשדבוז'אק מעביר מן הרישום המוקדם אל הצליל התזמורתי, הוא מתכוון לכך ש "אין שום כלי שמקבל תפקיד סתמי של מילוי, אלא כל כלי מדבר בשפה צחה האופיינית רק לו"

<u>ריקוד מס. 2.</u>

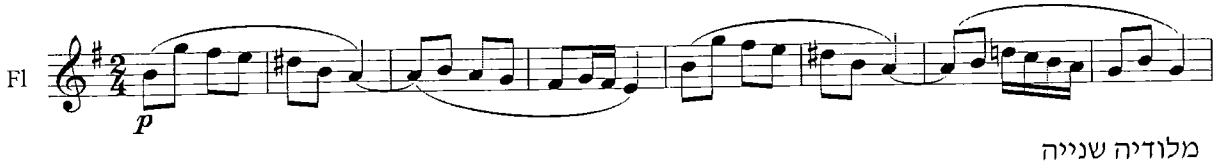
אוירה נינוחה ונעימה פותחת את הריקוד מס. 2 . (Allegretto scherzando), והיא איננה משתנה גם כשהמפעם מתחלף והופך לערני וריקודי באופיו. (Allegro vivo)

חילופי המפעם וההאטות המתונות בסיומים, תוחמים את החטיבות באופן ברור.

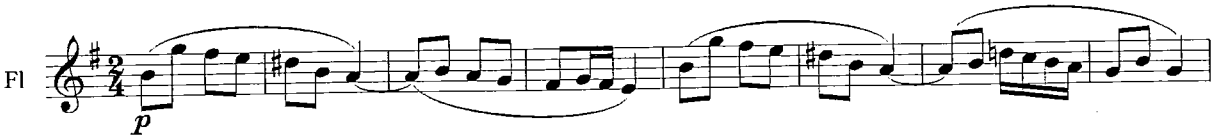
בריקוד שלוש מלודיות:

דוגמאות

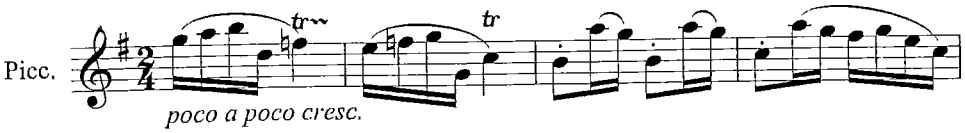
- מלודיה ראשונה



- מלודיה שנייה



- מלודיה שלישית



הן חוזרות ומתחלפות זו בזו, ומופיעות בווריאנטים רבים ומגוונים. המבנה שלהן ברוב ההופעות סימטרי. בקטעי המעבר ובקודה הסימטריה הזאת מופרת.

המפעם והאופי של שתי המלודיות הראשונות מנוגדים, אבל משותף לשתיהן קו מלודי הנפתח בקפיצה אחת גדולה בכיוון עולה, ובמרווחים קטנים רבים בכיוון כללי יורד.

למלודיה השלישית קו מלודי מפותל ורב קפיצות, כלי יותר באופיו. לעתים היא מופיעה יחד עם אחת מהמלודיות האחרות בתור קול נוסף.

המבנה הטונלי של הריקוד מסורתי. המעברים בין מי מינור לסול מג'ור תכופים ואופייניים. כמו כן יש מעברים למרכזים טונליים סמוכים, בדרך כלל מלווים בחילופי מפעם, ומופיעים בעת המעברים ממלודיה למלודיה, או מחלק לחלק.

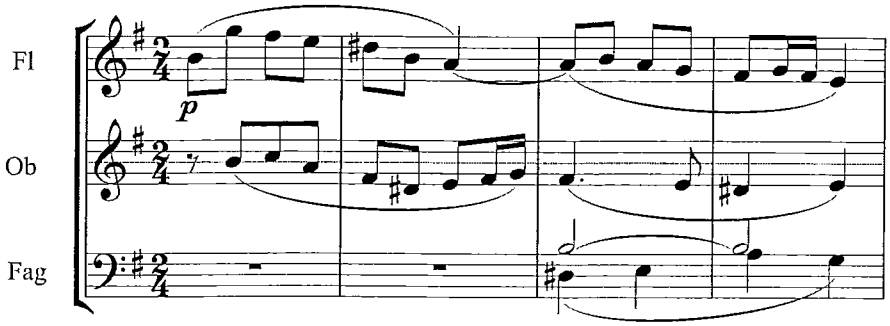
המבנה הכללי של הריקוד הוא מעין רונדו חופשי, בו מופיעות לסירוגין, בכמויות שונות, שתי המלודיות העיקריות; השלישית חוצצת ביניהן, מופיעה בנוסף להן, ולבסוף "מנווטת" את הקודה.

א - ב - א - ג - ב - א+ג - ב+ג - קודה: ג - א - ג

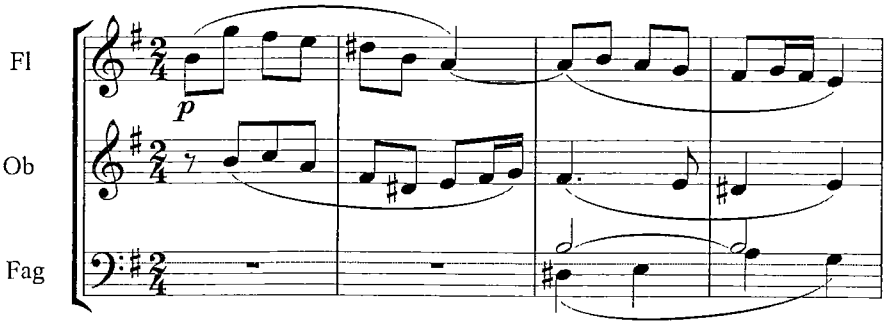
<u>המלודיות והווריאנטים שלהן</u>

<u>המלודיה הראשונה</u>

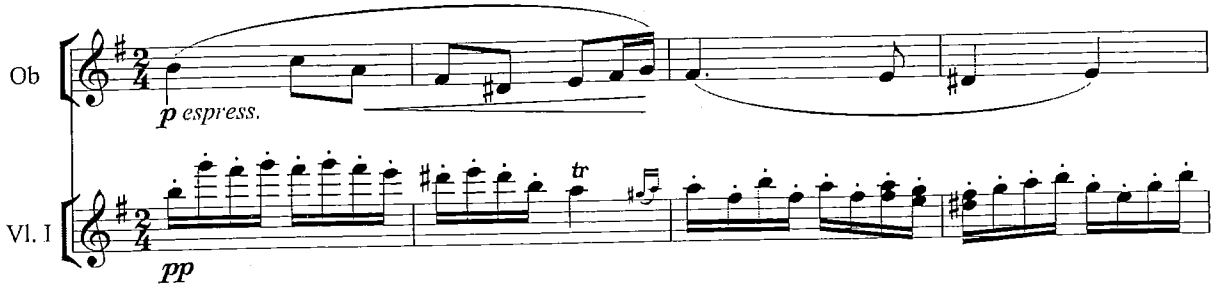
שירתית, שלווה וזורמת בנחת בחליל, במפעם מתון. הפסוקית הראשונה מסתיימת בטוניקה המינורית, והפסוקית השנייה במג'ור המקביל. שאר כלי הנשיפה מעץ מוסיפים למרקם קו פוליפוני עדין, וכלים אחרים מלווים במקצב "אום-פה" שקט.



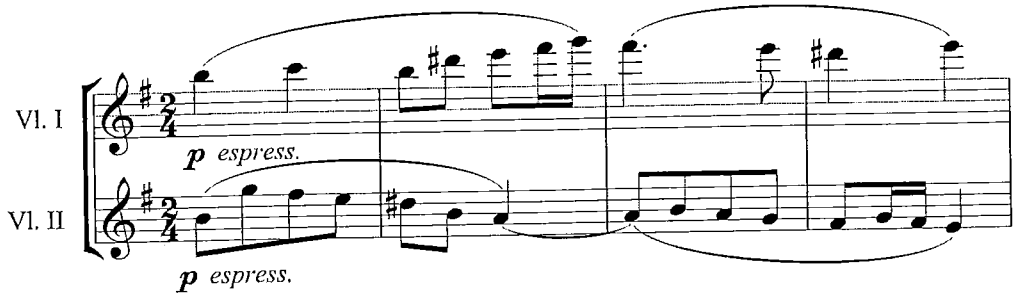
וריאנט ראשון – המלודיה מקושטת והקווים הפוליפוניים מוכפלים בכלי הקשת.



וריאנט שני – המלודיה בפיאניסימו, נסתרת בתוך רצף של חלקי שש-עשרה קופצניים. המרקם פוליפוני.

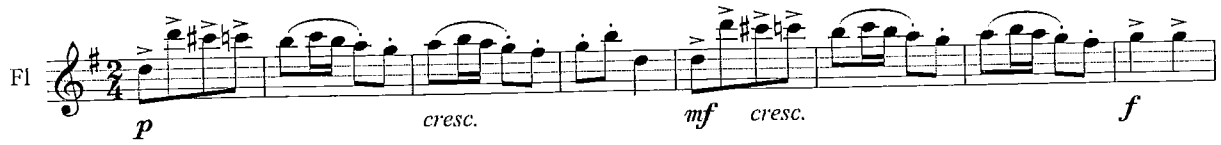


וריאנט שלישי – מעל המלודיה קו פוליפוני גבוה יותר, שמתחרה בה.

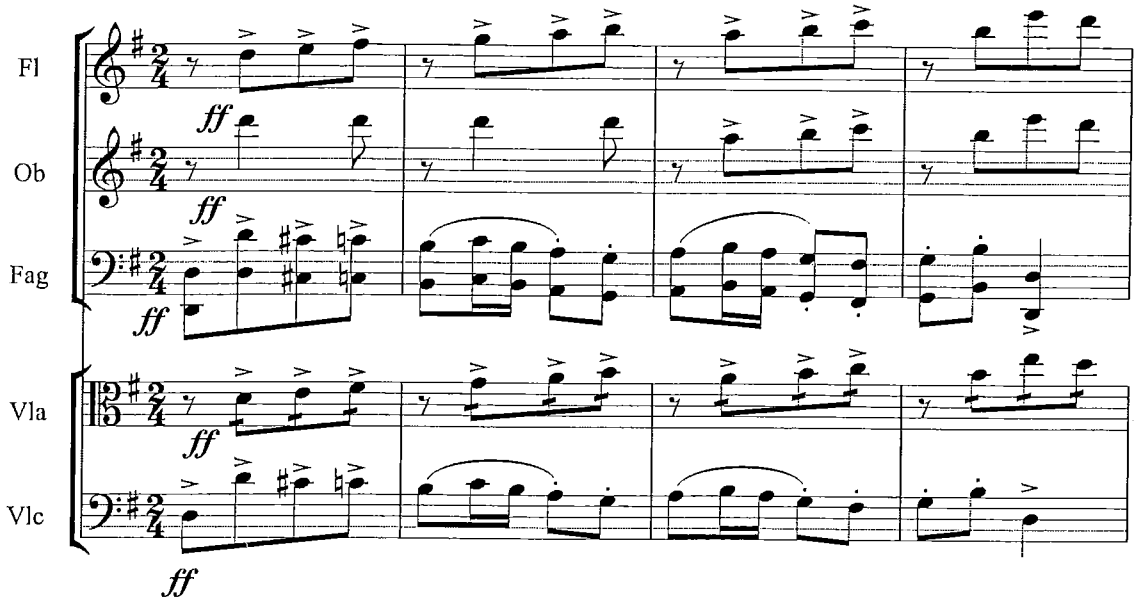


וריאנט רביעי – חלק ניכר של הכלים מכפיל את המלודיה, העוצמה פורטיסימו. הפסוקית השנייה בפיאנו, והסיום שלה בטוניקה.

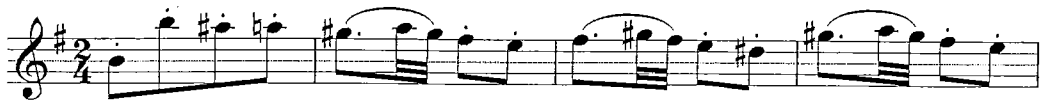
<u>המלודיה השניה</u> ריקודית באופן מובהק, עליזה וקופצנית, במפעם מהיר יותר.



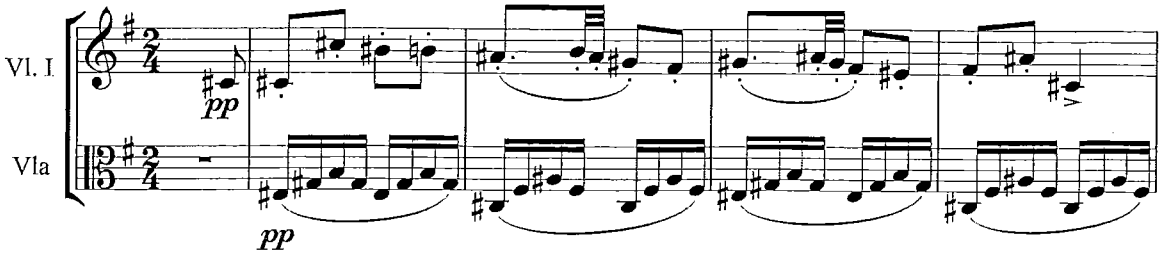
ווריאנט ראשון: המלודיה מנוגנת בכל כלי הבס, ומעליה מהלך של סקוונצות קצרות המאפיל עליה. הכל בפורטיסימו.



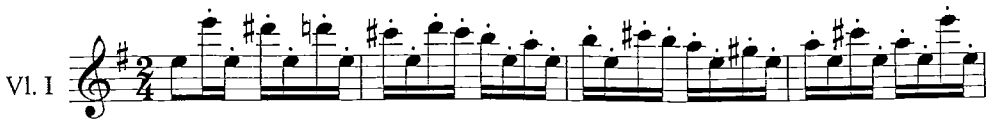
ווריאנט שני במודולציה, המקצב שובבי יותר, המרקם שקוף ושקט.



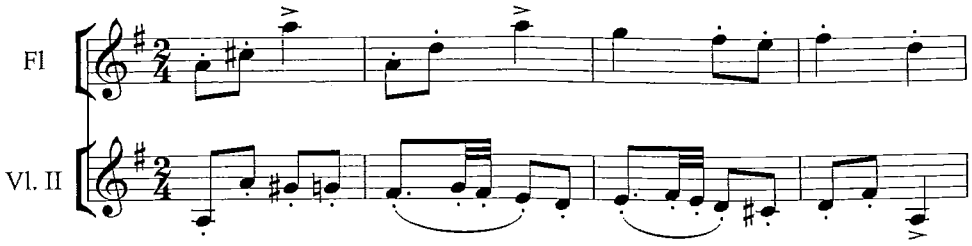
ווריאנט רגוע (tranquillo) בפיאניסימו, במודולציה נוספת, עם ליווי חרישי של אלברטי בס בכלי הקשת הנמוכים.



ווריאנט רביעי בו המלודיה בטרמולו של הכינורות.



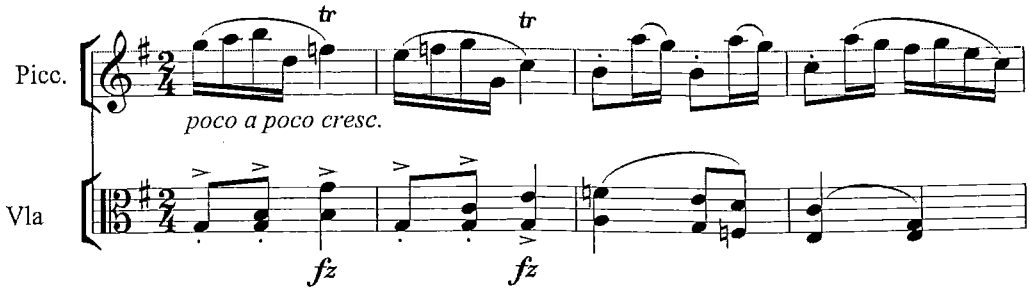
ווריאנט חמשי, בו המלודיה השלישית מתחרה עם המלודיה השנייה. שתיהן בו-בזמן.



בוריאנט הששי הגיוון הקל במקצב כפי שהיה בוריאנט השני, אלא שכאן התזמורת כולה בפורטה ובמרקם סמיך למדי.

<u>מלודיה שלישית</u>

במלודיה זו שני רבדים מלודיים שונים: העליון בפיקולו ואבוב, כפרי,רוקע, מפותל ומקושט; הנמוך בקלרינט וויולה ללא קישוטים ובסטקטו.



כשהמלודיה חוזרת, הרובד שקודם היה נמוך נמצא כעת ברגיסטר העליון של התזמורת, והוא בולט וברור.

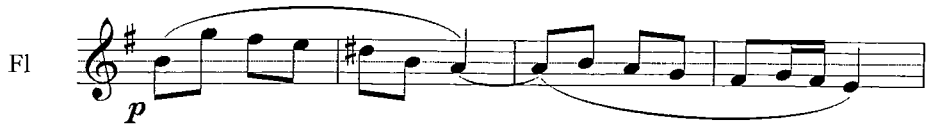
ווריאנט הקודה: בפורטיסימו, כל כלי הנשיפה מעץ מרעימים במלודייה המסולסלת, ובהמשכה היא הולכת ומתפרקת לשברירים

מעקב בזמן ההאזנה

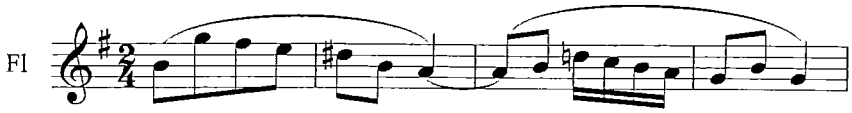
הריקוד נפתח במעין הרמת מסך, באקורד ממושך ומלא של הטוניקה, המנוגן על-ידי רוב התזמורת.

חטיבה ראשונה

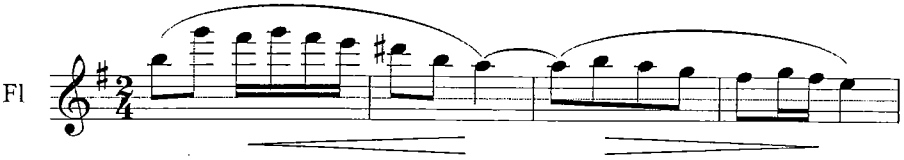
המלודיה הראשית, הרחבה, מופיעה בכלי נשיפה מעץ בזרימה שלווה ועדינה , בליווי כלי הקשת והקרנות.



לפסוקית הזאת במינור עונה פסוקית כמעט זהה שמסתיימת בנחת במג'ור המקביל;



המשפט בן שתי הפסוקיות חוזר עם קישוטים, בתיזמור מלא ובמרקם מועשר בקווים פוליפוניים.

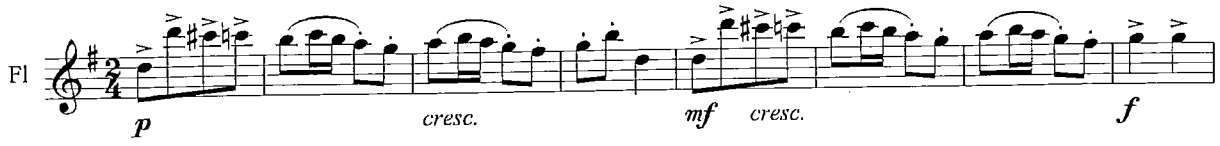


סיומו של המשפט גנדרני במקצת, ומאיט הילוכו כמו על קצות אצבעותיו.

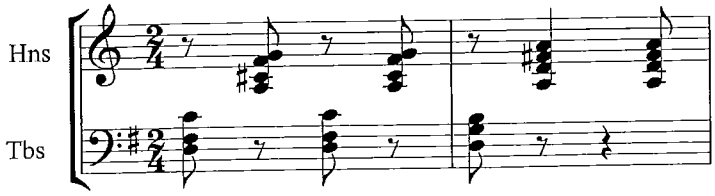
כל החטיבה חוזרת במלואה.

חטיבה שנייה

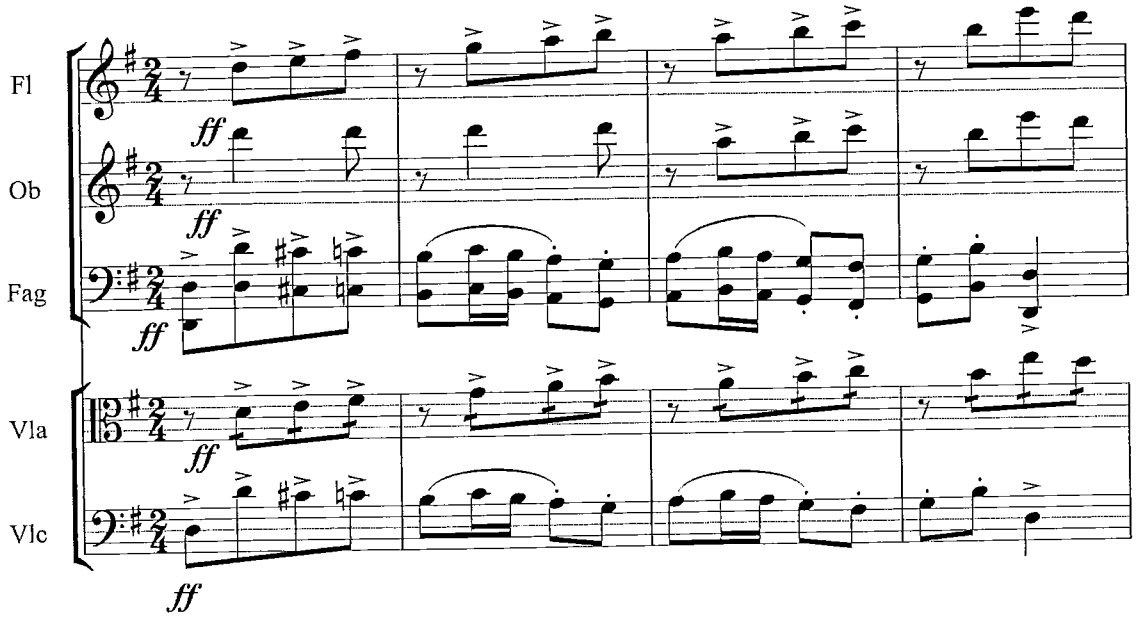
מלודיה חדשה במפעם ריקודי מהיר יותר, קופצנית ומוטעמת , מופיעה באוניסון של כלי הנשיפה מעץ. היא מתחילה בצלילים שקטים ההולכים וצוברים עוצמה.



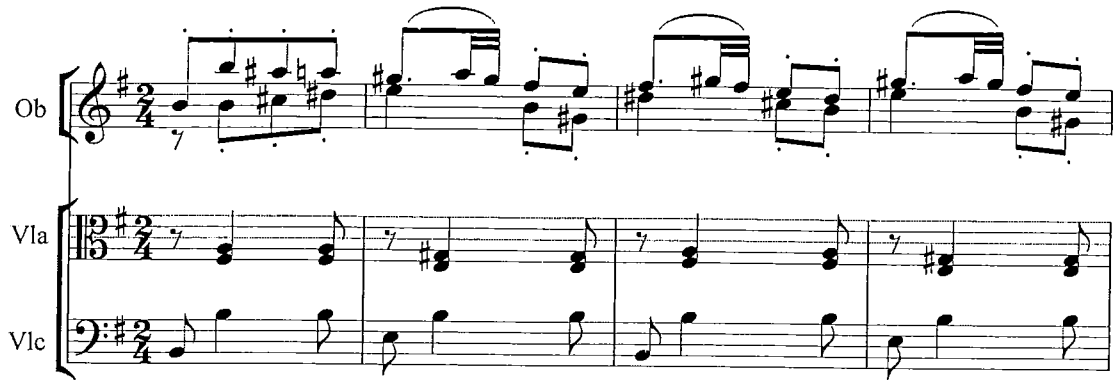
מתחתיה, תבנית ריתמית חוזרת בכלי הקשת.



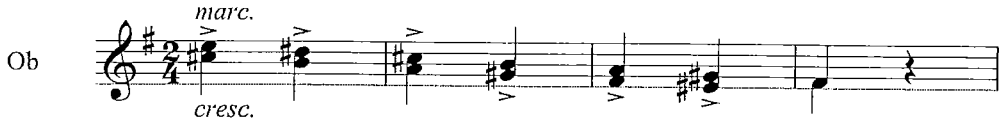
המשפט כולו חוזר בעיבוי מרקמי ובעוצמה כל-כך "גרנדיוזית" עד שקשה למאזין לגלות את המלודיה שחוזרת כעת בבסים.



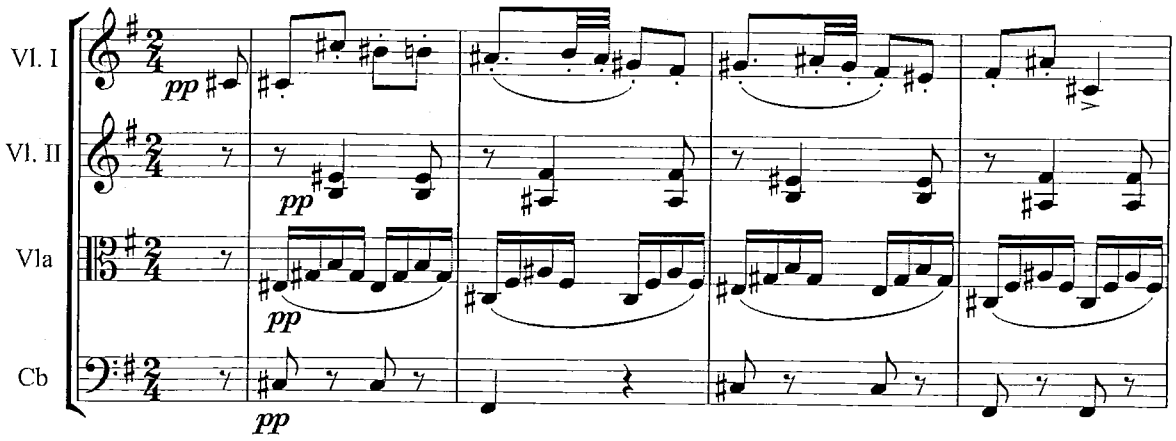
האקורד הנמרץ המסיים את המשפט הרועם משמש כציר טונלי. אחריו חוזרת המלודיה הריקודית בצלילי האבוב בואריאנט, בטונליות חדשה ובתיזמור שקוף ודליל:



סיומו של הוריאנט הולך ומתרחב בצעדי פעמה, ומוביל לטרנספוזיציה נוספת:



הופעה נוספת, שלווה יותר, של המלודיה הריקודית, בתיזמור מעודן חדש ובתוספת קולות רוחשים של כלי הקשת הנמוכים מהווה את הוריאנט האחרון בסדרה.

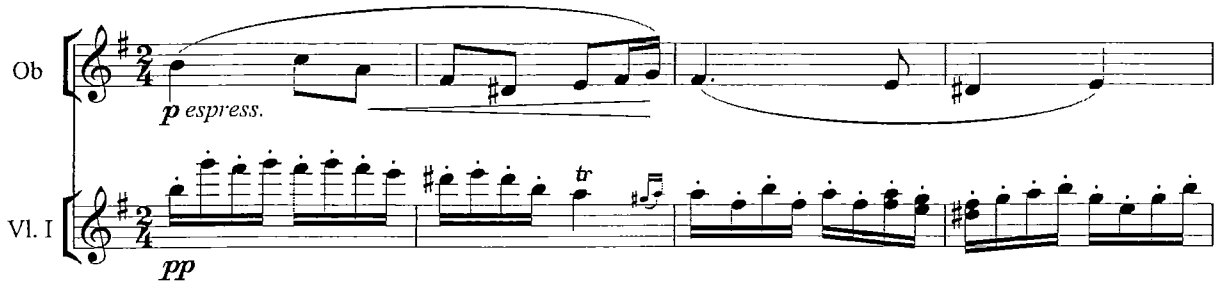


הסיום שלה מוביל על-ידי התרחבות של הפסוקית, האטה וטרנספוזיציה אל החטיבה הבאה.

חטיבה שלישית

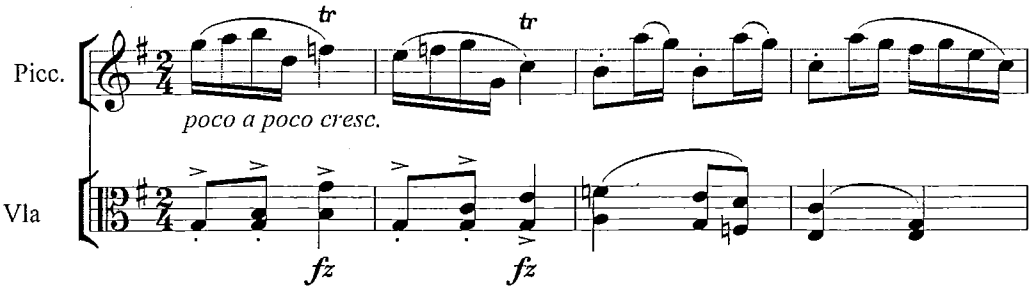
המלודיה הראשית הרחבה והשלווה מופיעה מחדש, בליווי מרקם עשיר השונה מעט מקודמיו. הפסוקית השניה של המלודיה מסתיימת כמו קודם במג'ור, אבל בהאטה ובפיאניסימו.

אחריה ואריאנט של אותה המלודיה, המעוטרת בהצטופפות של צלילים מהירים ושקטים בכינורות, בעוד כלי הנשיפה מתחרים בהם במלודיה שונה, לירית.



חטיבה רביעית

מפעם ערני ומהיר במלודיה חדשה בכלי הנשיפה, בנימה עממית מחוספסת ורוקעת פותח חטיבה נוספת עם קישוטי טרילרים. הויולות משמיעות נושא נגדי:



התעצמות פתאומית מובילה אל ההמשך, בו המלודיה השלטת היא ווריאנט של הנושא הנגדי של הויולות שהופיע בווריאנט הקודם.

אקורד נמרץ וחתוך מסיים את חטיבת המעבר הזו.

חטיבה חמישית

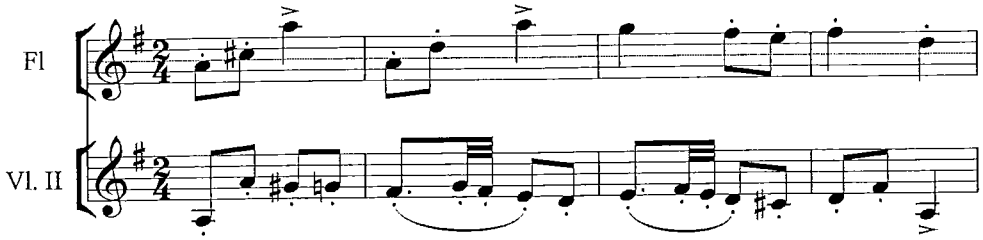
במרקם שקוף חוזרת המלודיה הקופצנית והמהירה, הפעם בפיאנו ובטונליות אחרת. האבוב מתבלט,ואליו מצטרפים הכינורות בטרמולו שקט.

בחזרה הבאה על המלודיה חל מפנה טונלי יחד עם עוצמה מקסימלית של תזמור מלא.

חטיבה ששית

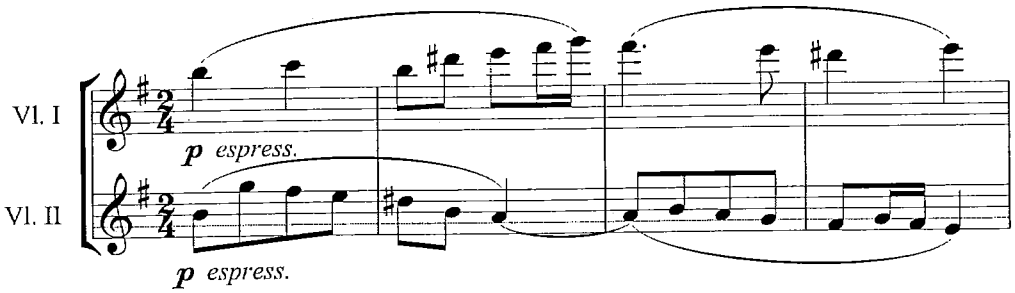
השקטה פתאומית של הדינמיקה מביאה עמה צרוף של שתי מלודיות קודמות:

המלודיה הקופצנית של החטיבה השנייה ברגיסטר נמוך בכינורות, ומעליה הנושא הנגדי של הוילה מהחטיבה הרביעית בכלי הנשיפה הגבוהים.



סיומה הולך ונעשה אטי במידה ניכרת, וממנו נובע מעבר שלוו שמתמשך וחורג מן הפיסוק הסימטרי הקודם. מוטיב מלודי שחוזר במג'ור משרה בהדרגה רגיעה, עד למפעם האטי המקורי.

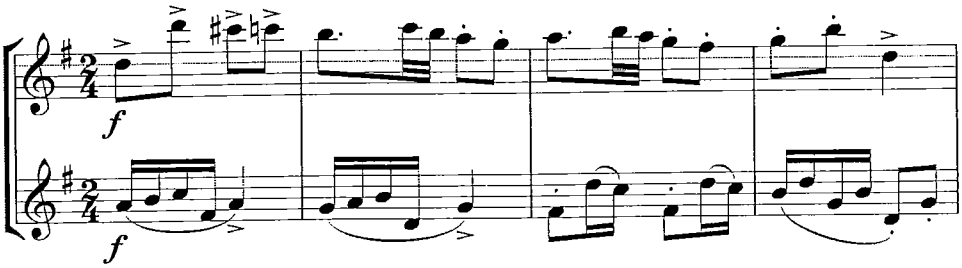
כעת מופיעה המלודיה הראשית – שתי פסוקיות - בטונליות הראשית, בקלרינטים ובכינור השני, בעוד שהחליל והכינור הראשון מנגנים מעליה מלודיה אחרת.



בהמשך חוזרת המלודיה בואריאנט המוכר של הצלילים הצפופים הקופצניים והמהירים בכינורות. בסיומה – האטה.

חטיבה שביעית

המלודיה הריקודית מתפרצת בקצבה הערני, אך במרקם אחר, בו חבויה המלודיה השלישית- בעלת הנימה העממית.



בשתי הפסוקיות הבאות חילוף בין רובדי המרקם: המלודיה השלישית בכותרת, ואילו המלודיה הריקודית מתחבאת בבסים. העוצמה והתיזמור מקסימליים וגרנדיוזיים.

חטיבת הקודה

מכאן והלאה מתחיל הסחרור של הקודה, בו מנוצל מוטיב של המלודיה השלישית לשבירת הסימטריה של הפסוקיות, קודם בעוצמה מלאה, ואחר-כך בשקט יחסי; די מהר הסחרור הזה נרגע ומוביל אל מפעם מתון, ואל המלודיה הראשית.

בתחילה היא מנוגנת במלוא הדרה, במרקם מלא ועשיר. ואילו בהמשך העוצמה פוחתת וסיומה המינורי מפתיע.

אחר-כך, בשלווה רבה, במתינות ובנועם, מובילה המלודיה בנימה העממית את הקודטה.

הריקוד מסתיים סופית באקורדים ממושכים מאוד.

ריקוד מס. 8

הריקוד הולחן בקצב ה"פוריאנטי" – ריקוד בוהמי עממי סוער, שאופיו שובבי וחצוף, מעין סקרצו.

תכונות בולטות

- מפעמו מהיר והוא מאופיין בחילופי משקל סמויים המעניקים לו תנופה ומרץ. המשקל הרשום הוא שלושה רבעים, אבל ההדגשות והסינקופות יוצרות תבנית משקלית אופיינית המשמשת בסיס למחול כולו: 3+3+2+2+2.
- חילופי הדינמיקה בולטים בקיצוניותם: בחלק מן הריקוד המעברים מפורטיסימו לפיאנו אינם מדורגים.
- הפיסוק ברור וחד-משמעי, וכל משפט חוזר פעמיים;
- המבנה הכולל פשוט וברור. המבנה הפנימי, סבוך קצת יותר:

א ב - א - קודה

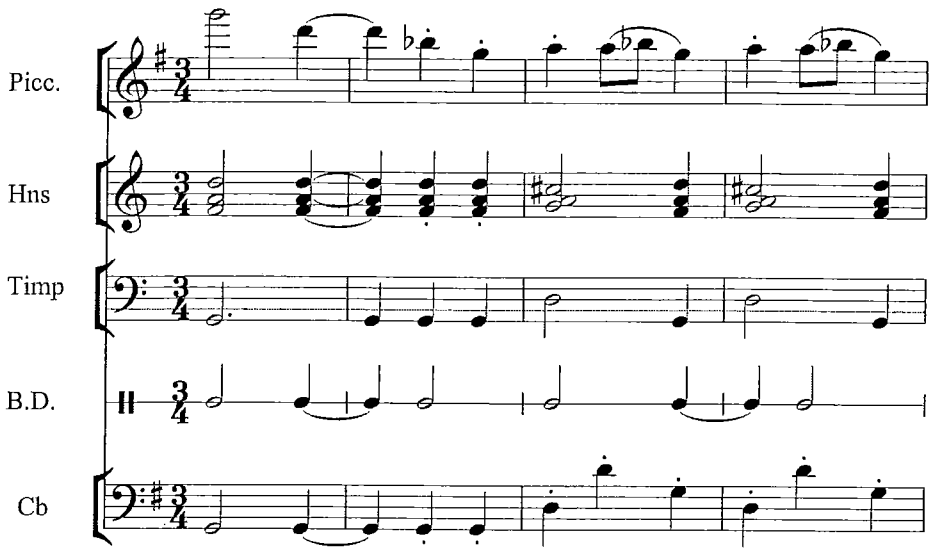
א-ב-א-ג-ב'-ד-א-קודטה |||| ה – ה'+ זנב |||| א-ב-א-ג-ב'-ד-א |||

- התזמור מבריק ומרשים, בהשתתפות כל קבוצות הכלים, כולל כלי הנקישה. לכן המוסיקה קליטה וסוחפת למן הרגע הראשון של ההאזנה.
- הגיוון והוואריטיביות בתחומי המלודיה, התיזמור והמרקם הולכים ונחשפים ותורמים להנאה עם האזנות נוספות.

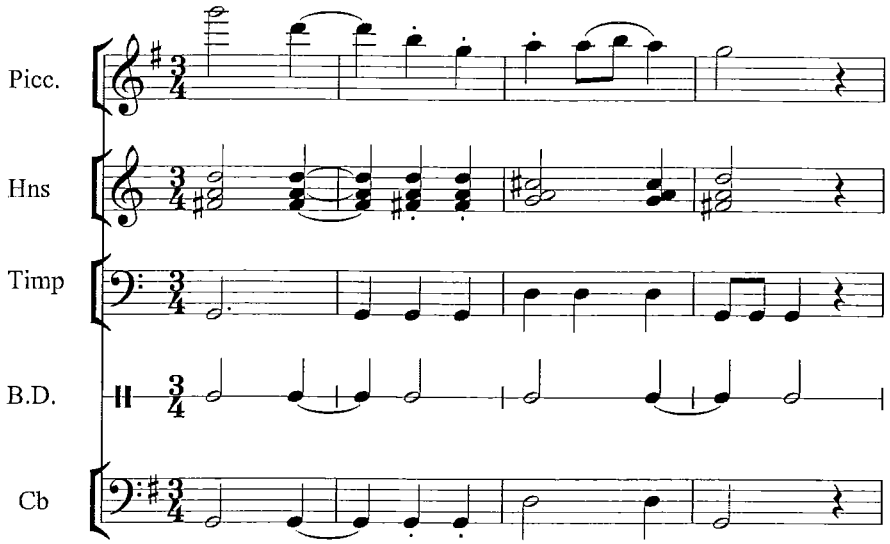
הנושא הראשי ופיתוחו

ה"מנוע" החזק של כל הריקוד הוא הפסוקית הראשונה. זהו הגד בעל נוכחות חזקה, המכריז "אני כאן!" המרץ, הזרימה והתנופה המאפיינים היגד זה נוצרים בעקבות התיזמור העשיר, עוצמת הפורטיסימו, חילופי המשקל, המקצב שערכיו הולכים ומתקצרים, ארטיקולצית הסטקטו, המרקם ההומוריתמי ברובו, והכיוון המלודי מובהק של ירידה בצעדי ארפג' של אקורד הטוניקה.

בסיומו מופיעים צעדי טפיפה קלים ומפזזים אל צליל הטוניקה התחתון.

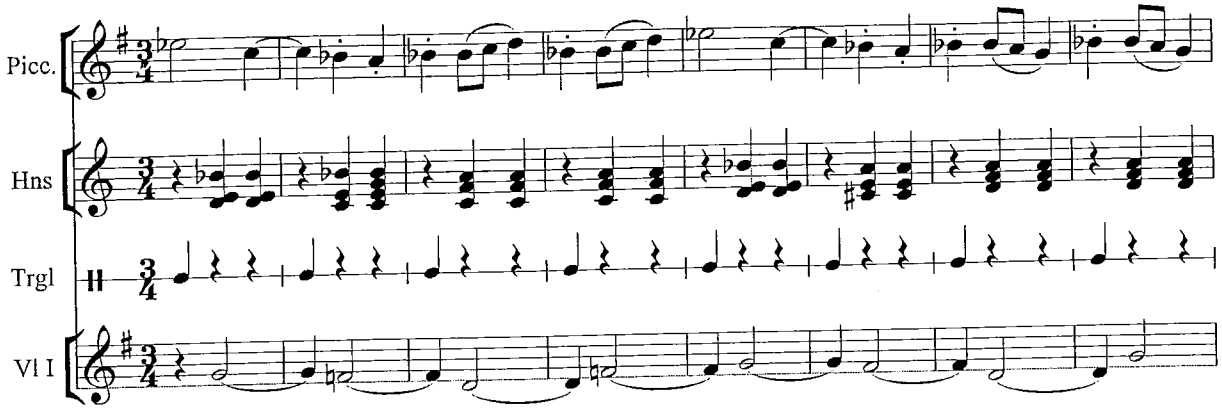


לפסוקית הראשונה, הפותחת, המינורית, צמודה לאורך כל הריקוד בת דמותה הסוגרת,המז'ורית.

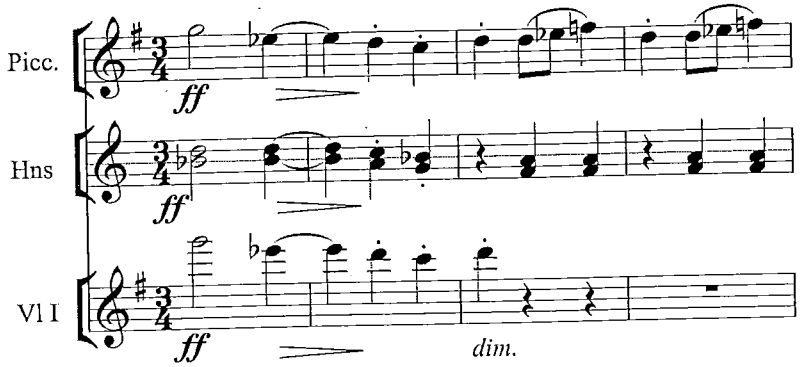


תבנית המקצב של הפוריאנט מופיעה עוד פעמים אחדות אך במלודיות שונות, היוצרות תחושה של ווריאנטים:

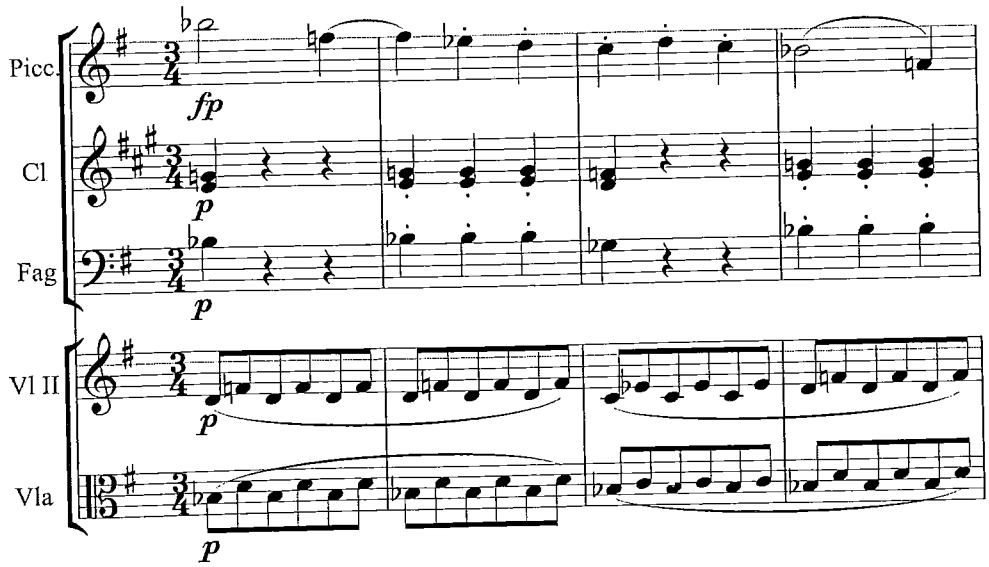
- משתנה המלודיה; נשמרים תבנית המקצב, והכיוון היורד. העוצמה הפוכה – פיאנו; המרקם מכיל רבדים נוספים- אחד רחב ולירי, המשמש כנושא נגדי; השני ליווי קצבי – ריקודי.



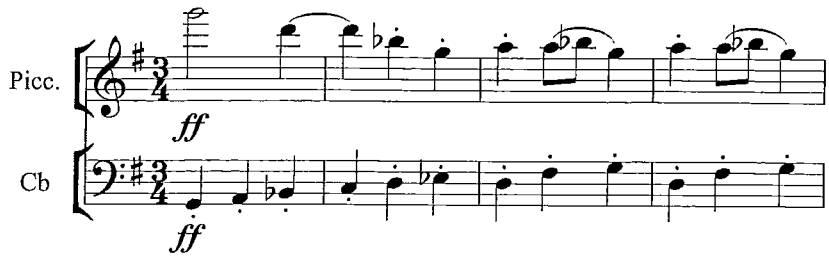
- אותה המלודיה, מופיעה בטונליות אחרת, בניגודים דינמיים פתאומיים, ובמרקם הומוריתמי.



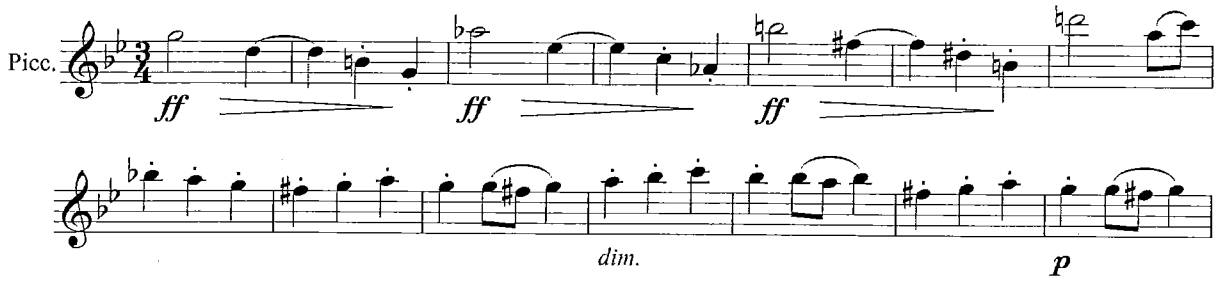
- נוסחת מקצב "מגוהצת" - ללא שמיניות במלודיה מופיעה במרקם שקוף, ובפיאנו:



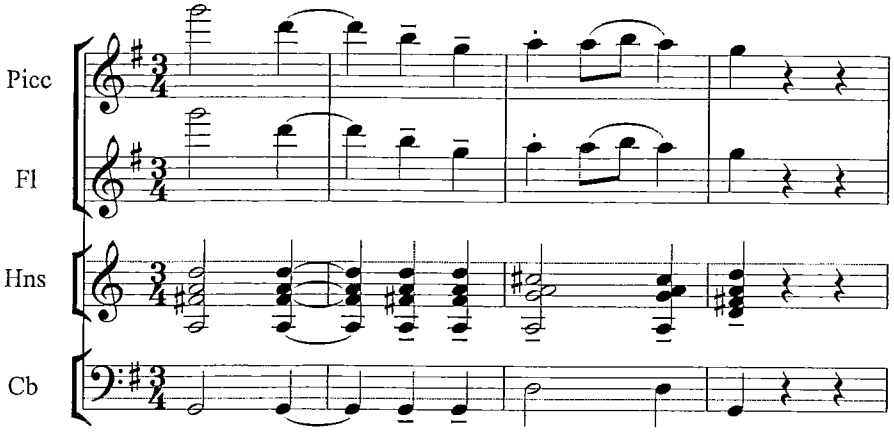
- וריאנט מרקמי מופיע לפני המעבר אל החטיבה האמצעית. כלי הבס מכל קבוצות התזמורת מנגנים "בס מהלך" בכיוון עולה. לעומת זאת, בהופעה הראשונה של הנושא היה הבס סטטי למדי. המלודיה נשמרת.



- בקודה עובר הנושא פירוק לגורמים:

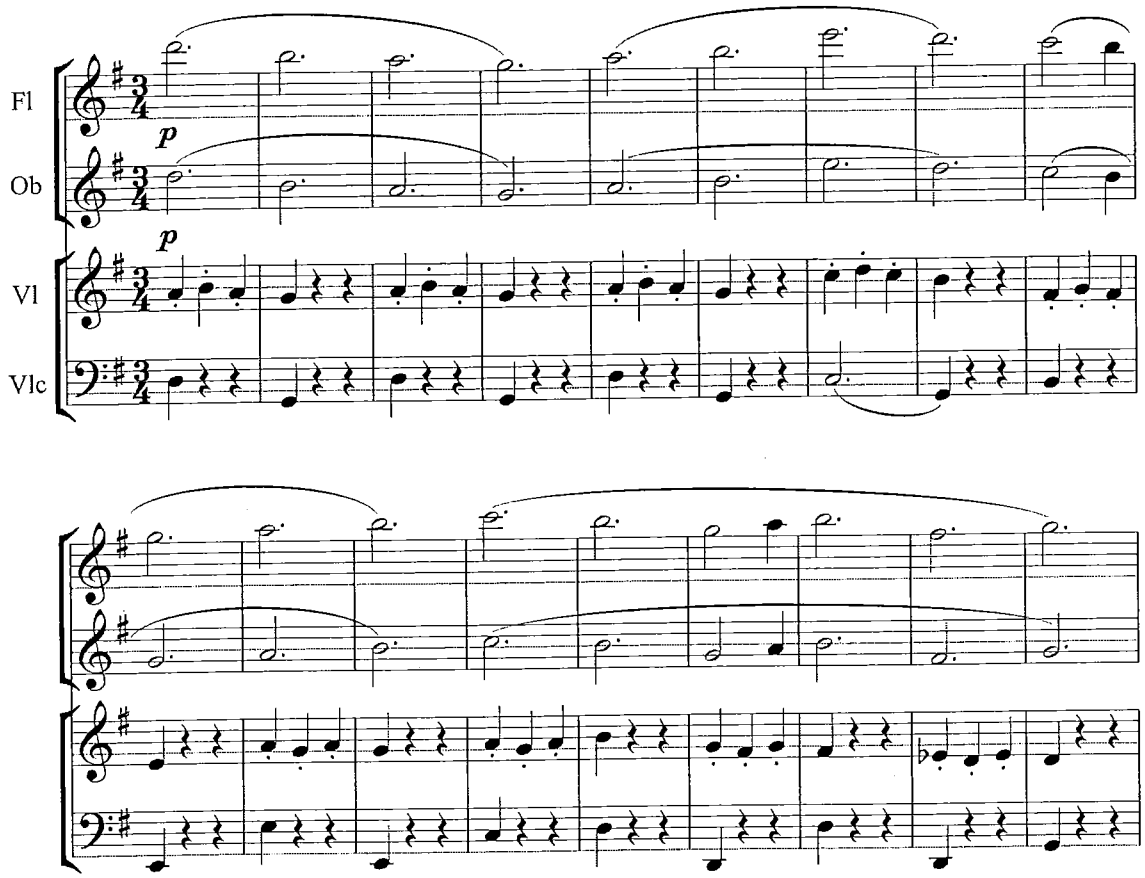


- הריקוד כולו נחתם בהיגד הראשון:

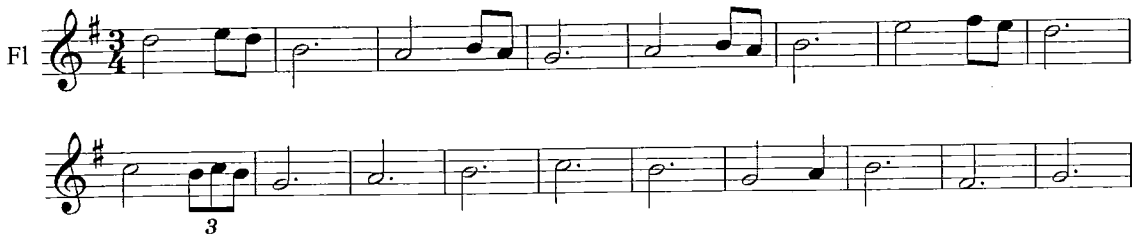


הנושא השני

לעומת התזזית חסרת המנוחה של הנושא הראשון, הנושא השני הוא לירי, שלוו, מרגיע, שקט; ערכי המקצב שווים וממושכים, המלודיה שירתית מאוד, ולה מנעד לא גדול ומרווחים שרובם סקונדות. היא נפרשת ביריעה רחבה ארוכת נשימה. משמיעים אותה רק חליל ואבוב באוניסון באוקטבה, עם ליווי עדין וחרישי בכלי הקשת, בתבנית מקצב חוזרת, הלקוחה מסוף הנושא הראשי.



למלודיה ווריאנט קישוטי :



מעקב בשעת ההאזנה

חטיבה		אופי	דינמיקה	מקצב	תזמור	מרקם	טונליות	מבנה
א	א	מלא תנופה, סוחף	ff	תבנית הפוריאנט	תזמורת מלאה	הומוריתמי	סול מינור סול מז'ור	משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים
	ב	עדין, רך, מרחף	p	תבנית הפוריאנט	כלי קשת כלי עץ משולש	שקוף. מופיע נושא נגדי לירי	סול מינור	משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים
	א	מלא תנופה, סוחף	ff	תבנית הפוריאנט	תזמורת מלאה	הומוריתמי	סול מינור סול מז'ור	משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים
	ג	ריקודי, קופצני	p	בקצב הואלס	חלקי	הומופוני בליווי אום-פה-פה	סול מז'ור	משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים
	ב'	קליל	ניגודים ff-p	תבנית הפוריאנט	תזמורת מלאה / חלקית	ללא הנושא הנגדי	סי b מז'ור	משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים
	ד	רגוע	P עם הדגשות. קרשנדו לקראת הסיום	תבנית הפוריאנט "מגוהצת"		מתעבה בהדרגה בתוספת רבדים מעטרים. הנושא עובר מכלי לכלי: פיקולו ואבוב; אבוב וכינור; טרומבונים וצ'לו.	סיb מז'ור	חוזר שלוש פעמים
	א	גרנדיוזי	ff	תבנית הפוריאנט	מלא	הומוריתמי על גבי בס מהלך	סול מינור סול מז'ור	משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים
קודטה		שברירים מן הנושא הולכים ומתפוגגים						

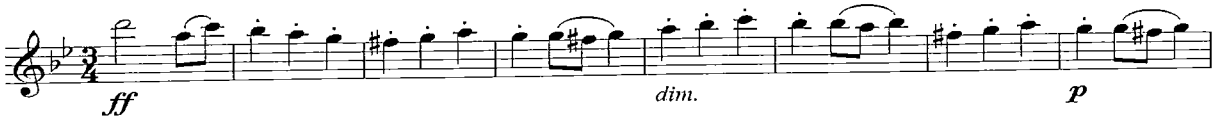
חטיבה		אופי	דינמיקה	תזמור	מרקם	טונליות
ב	ה	לירי	חרישית	חליל עם אבוב, בליווי חרישי של כלי הקשת.	המלודיה באוניסון באוקטבה מעל תבנית ריתמית חוזרת	סול מז'ור
	ה'	לירי - מקושט	חרישית	נוסף פיקולו למלודיה; ולליווי מצטרפים קלרינט, קרנות, ואחרים.	מועשר	סול מז'ור

עם החזרות על הפסוקית האחרונה של הנושא הלירי מואט הקצב כהכנה וכמעבר אל חטיבה **א'** החוזרת במדוייק. משפט ה"גרנדיוזו" סוגר את החזרה על כל חלק **א**.

<u>הקודה</u>

נפתחת בהתפרצות "איתנים" של כל התזמורת בפורטיסימו במוטיב הפותח של הריקוד , העובר תהליך של סקוונצות כרומטיות :

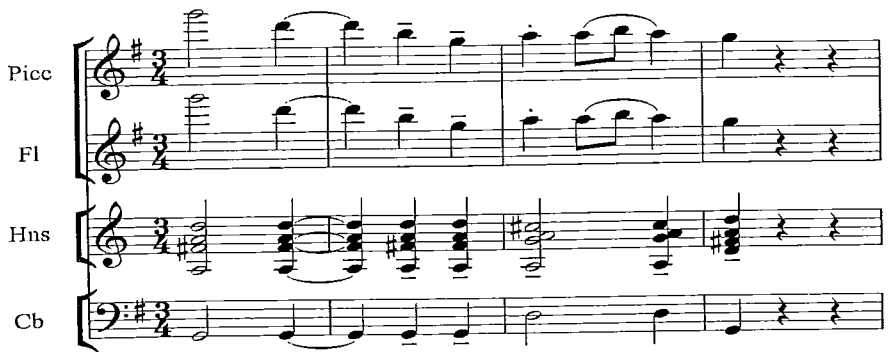
הנושא ממשיך להתפרק, ושבריריו חוזרים :



המשפט הראשון הזה של הקודה חוזר, ועם העוצמה ההולכת ופוחתת "מתפזרים ונושרים" ממנו עוד ועוד שבריריים, בצלילים יותר ויותר נמוכים, במרקם הולך ופוחת.

בליווי פיאניסימו של האוסטינטו חוזרת המלודיה הלירית של חטיבה **ב**, וגם אחריה משתרכים שבריריה יותר ויותר לאט.

לפתע מתפרצת כל התזמורת בפורטיסימו בנושא הראשי, הפעם סגור, ללא חזרה, ועם התרועה הרמה הזאת מסתיים הריקוד, ומסתיימת סדרת הריקודים הסלבוניים אופוס 46.



הסויטה "אגם הברבורים"

מאת פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי (7.5.1840 – 6.11.1893)

על המלחין

פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי נולד בעיירה הרוסית הקטנה ווטקינסק, בה עבד אביו כמהנדס מכרות. מגיל צעיר, אהב פיוטר לנגן ולאלתר על גבי הפסנתר. בהיותו בן שמונה עברה המשפחה לגור בעיר הגדולה סנט-פטרסבורג. פיוטר איליץ' למד משפטים ועבד כפקיד ממשלתי, ובגיל עשרים ואחת החליט לנצל את זמנו הפנוי ונרשם ללימודים בקונסרבטוריון. הוא למד הלחנה אצל המורה המפורסם אנטון רובינשטיין, אשר עודד אותו להתפטר מעבודתו ולהתמסר למוסיקה.

הצטיינותו בתחום המוסיקה הייתה כה בולטת, שעם סיום לימודיו התמנה למורה להרמוניה בקונסרבטוריון של מוסקבה. במשרה זו החזיק שתים עשרה שנים, ובמקביל החל לעסוק בהלחנה. כתיבתו כללה ז'אנרים מגוונים כגון: סימפוניות, אופרות, מוסיקה לבלט, מוסיקה קאמרית, יצירות לפסנתר ושירים. החל משנת 1870 סייר באופן קבוע באירופה,שם ניצח על יצירותיו ויצר קשרים עם מלחינים אחרים.

באותה תקופה פעלה ברוסיה "החמישייה הרוסית". הייתה זו קבוצה של מלחינים אשר שמה לה למטרה ליצור מוסיקה לאומית רוסית, המבוססת על חמרים עממיים.
הם ניסו להשפיע על צ'ייקובסקי ללכת בדרכם, אך הוא סרב להגביל את עצמו לחמרים בהם עסקו. למרות שהושפע מן "החמישייה" ושילב ביצירותיו מנגינות עממיות, נעימות בהשראת הרוח הלאומית וספורים הלקוחים מן התרבות הרוסית המסורתית, נשארה כתיבתו המוסיקלית מגוונת וקוסמופוליטית.

בשנת 1877 החל להתכתב עם אלמנה עשירה בשם נדז'דה פון-מק. היא הפכה לפטרוניתו, דאגה לכלכלתו ואפשרה לו להתמסר באופן בלעדי להלחנה. קשר המכתבים ביניהם נמשך שלש עשרה שנים, למרות שבהתאם לתנאים שהציבה מדם פון-מק לא נפגשו השניים פנים אל פנים ולו פעם אחת.

למרות ההערכה הרבה שהקיפה אותו ותנאי החיים הנוחים להם זכה, לא היה צ'ייקובסקי חסון בנפשו, והוא לקה מספר פעמים בהתמוטטויות עצבים. הגורמים לכך היו בין היתר - הפסקה פתאומית של הקשר עם פטרוניתו ללא כל הסבר מצידה ונישואיו הכושלים לתלמידתו שנועדו, ככל הנראה, לחפות על עובדת היותו הומוסקסואל, ואף הביאו אותו לניסיון התאבדות במימיו הקפואים של הנהר במוסקבה.

למרות אירועים טרגיים אלה אשר העכירו את רוחו של האומן, יצא צ'ייקובסקי בשנת 1891, בעקבות הזמנה, למסע הופעות בארה"ב בערים וושינגטון ופילדלפיה.
בשנת 1893 התקיים קונצרט הבכורה של יצירתו האחרונה, הסימפוניה ה"פתטית", עליה ניצח בעצמו. הוא נפטר מכולרה רק תשעה ימים לאחר בכורה זו, לאחר ששתה מים מזוהמים.

על השפה המוסיקלית של צ׳ייקובסקי

צ׳ייקובסקי החשיב את עצמו למלחין רוסי, אך היו במוסיקה שלו גם יסודות של מוסיקה צרפתית איטלקית וגרמנית. השפעות אלו הפכו את יצירותיו למערביות ולאוניברסליות יותר בהשוואה ליצירותיהם של בני זמנו, מלחיני ה״חמישייה הרוסית״ כמו רימסקי קורסקוב ומוסורגסקי. צ׳ייקובסקי יצר סינתזה בין יסודות לאומיים ויסודות אוניברסליים תוך עיצוב שפה סגנונית סובייקטיבית וחדורת רגש.

הנימה המלנכולית הפכה למאפיין בולט ברבות מיצירותיו האינסטרומנטליות והווקאליות.

במוסיקה של צ׳יקובסקי שזורות נעימות שירתיות רבות, אשר יופיין נחשף מחדש בכל אחת מהופעותיהן בזכות התזמור הצבעוני המיוחד והעשיר. המטען הרגשי של המוסיקה של צ׳ייקובסקי בא לידי ביטוי בניגודים קיצוניים במפעם, בדינמיקה ובחומר התמטי.

על היצירה

הבלט ״אגם הברבורים״ אופ. 20 בוצע לראשונה בגירסה מצומצמת בשנת 1877, ובגירסה המלאה שהוצאה לאור בשנת 1895 לאחר מותו של צ׳ייקובסקי.

הסוויטה לבלט הנה גרסה מקוצרת של הבלט שנועדה להשמעה באולמות קונצרטים. יש בה ששה ריקודים שלוקטו מתוך המערכות השונות של הבלט המקורי לאו דוקא לפי סדר הופעתם.

זהו סיפור אגדה על נסיכה בשם אודט, שהקוסם הרשע פון רוטברט חטף אותה והפך אותה לברבור. יחד אתה הפכו גם נערותיה לברבורים. אודט ונערותיה שוכנות בתוככי אגם אשר נוצר מן הדמעות ששפכו בצר להם הוריה של אודט לאחר חטיפתה. עם רדת הלילה, הופכות אודט ונערותיה לעלמות חן, אך עם עלות השחר הן שבות להיות ברבורים. רק מגע הקסם של אוהב שיישבע לאודט שבועת אמונים, יוכל להסיר את הקללה הרובצת על הנערות.

ואמנם, באחד הלילות מגיע לאגם הנסיך זיגפריד, ורואה את אודט מחוללת לאור הירח. הוא מתאהב בה, וכמובן שגם היא משיבה לו אהבה. הקוסם הרשע המופיע לפתע מבחין בזוג האוהבים, מנסה לחבל באהבתם ושולח אל הנסיך זיגרפריד את בתו אודיל המתחזה לנסיכה אודט. הנסיך אינו מבחין בחילופין בין הנערות, ומצהיר בפומבי, בטירתו של הקוסם, על אהבתו לאודיל המתחזה. הופעתה של אודט, מבהירה לנסיך את טעותו המרה, והוא יוצא בעקבותיה עד למימי האגם, שם הם מתאחדים במותם.

אך ההקרבה של זיגפריד לא הייתה לשוא. כי בעקבותיה מאבד הקוסם את כוח הקסם שלו, טירתו נחרבת וכל מי שהוא כישף, כולל נערותיה של אודיל, משתחרר וחוזר להיות בן-אנוש.

מעניין לציין, כי התפקיד הכפול של אודט ושל אודיל, שהן זהות במראה ושונות באופי, נרקד באופן מסורתי ע״י אותה רקדנית. זהו תפקיד תובעני ביותר מבחינת ההבעה שבו.

שני הפרקים בתכנית הם הוואלס מתוך המערכה הראשונה, וריקוד הברבורים הקטנים מתוך המערכה השנייה.

ריקוד הואלס

ריקוד הואלס, שהוא הריקוד הפופולרי ביותר בתקופה הרומנטית, הוא ריקוד זוגות בעל אופי זורם המבוסס על תנופה סיבובית מתמדת.

הוא נמצא במוסיקה העממית והאמנותית כאחד. מוצאו מן הריקוד הכפרי "לנדלר" שהיה נפוץ בסוף המאה ה – 18 באוסטריה ובגרמניה. מפעמו מהיר ומשקלו משולש.

לוואלס תבנית ליווי אופיינית ובה מוטעמת הפעמה הראשונה המופיעה בצליל נמוך, ולאחריה שתי פעמות קלות בצלילים גבוהים יותר (אום – פה – פה).

המרקם האפייני לואלס הוא הומופוני - מנגינה וליווי.

המבנה האופייני לוואלסים הוא מחרוזת של נעימות שונות הבאות זו לאחר זו, תוך יצירת חטיבות פנימיות ברורות.

פרק הוואלס

מבנה

פרק הואלס בסוויטה ארוך למדי. הוא מורכב מחטיבות קצרות רבות ונפרדות זו מזו באופן ברור. עם זאת, אפשר לחלק את הפרק לשתי חטיבות:

חטיבה ראשונה

מבוא - נעימה I - נעימה II - נעימה III +וריאציות - נעימה I - נעימה II

חטיבה שנייה

נעימה IV - נעימהV - נעימה IV // נעימה VI - נעימה VII - נעימה VI - קודה

תכונות בולטות

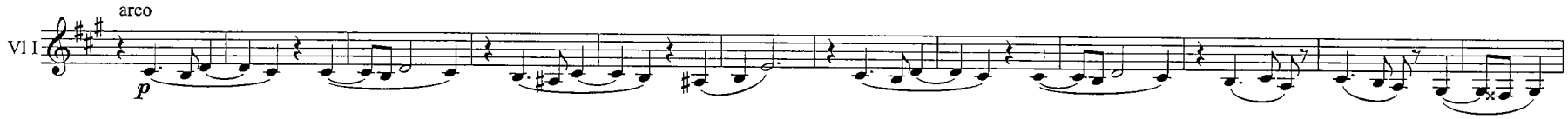
- מוסיקה מרחפת, בתנועה מתמדת של מחול הואלס;
- ניגוד והשלמה בין תבנית האום-פה-פה המלווה לבין תבניות מקצב סינקופליות במלודיות;
- הנגדה בין קווי המתאר המלודיים בין הנעימות העוקבות;
- גיוון כלי בין החטיבות: הבלטת קבוצות כלים שונות לנעימות השונות;
- ניגודי עוצמה חריפים בין הנעימות השונות
- פיסוק סימטרי עם שוני בהקבצות פנימיות של מוטיבים בין הנעימות
- מרקם הומופוני הנשען ברובו על תבנית ליווי של אום –פה -פה

סריקת הנעימות

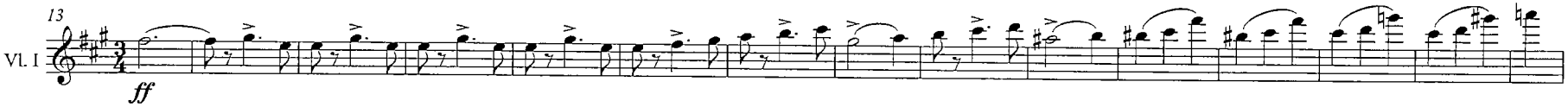
חטיבה ראשונה

	נעימה ראשונה	נעימה שנייה	נעימה שלישית
טונליות	לה מז'ור	לה מז'ור	פה# מינור
איפיונים מלודיים	תאים סירקולריים במנעד צר	הכנה סטטית ותנופה בעלייה במנעד גדול	חזרה על צליל
תבנית מקצב אפיינית			
אופי	שירתי, מתרפק, קטיפתי	הכרזתי, סוער	סטטי המתפתח לחגיגי
תיזמור	כלי קשת	תזמור מלא	כלי נשיפה מעץ וכלי הקשה מצלצלים בליווי כלי קשת
דינמיקה	p	ff	P-mf-ff

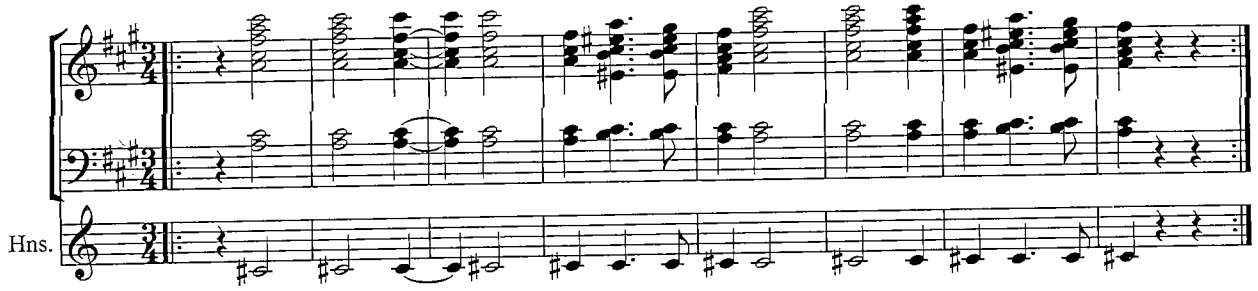
מנגינה 1



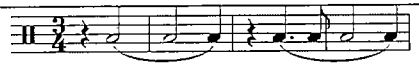
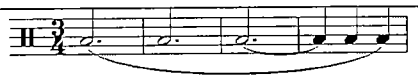
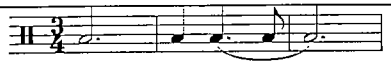
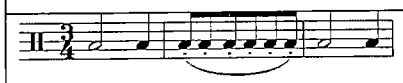
מנגינה 2

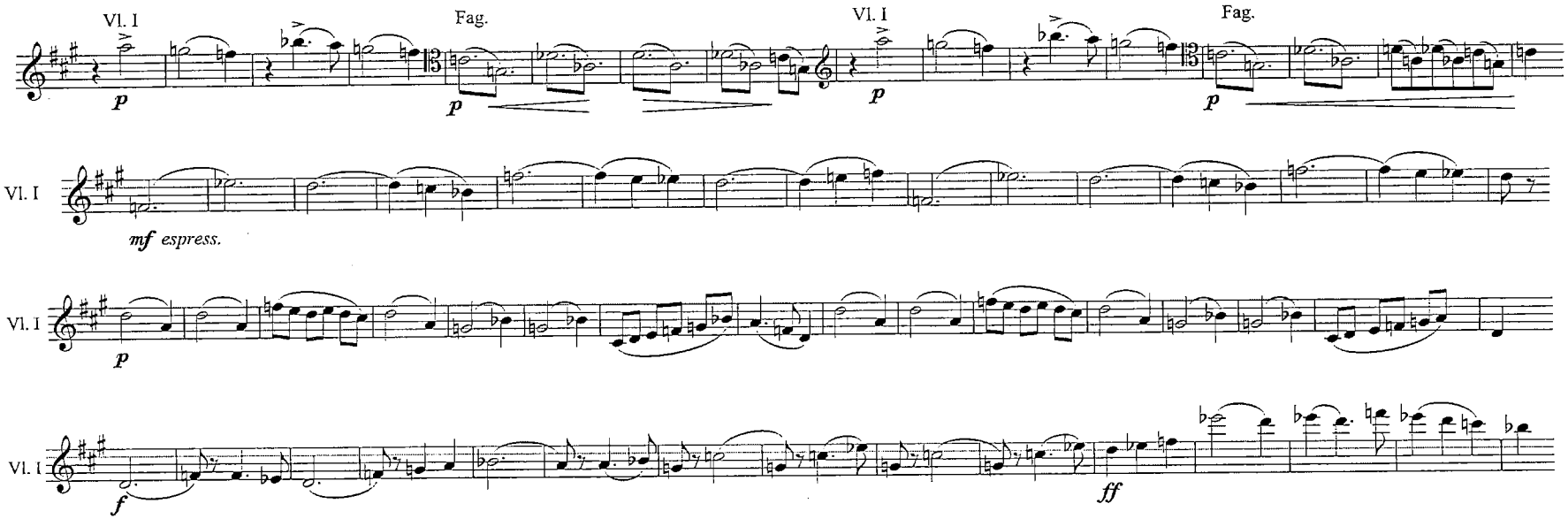


מנגינה 3



חטיבה שנייה

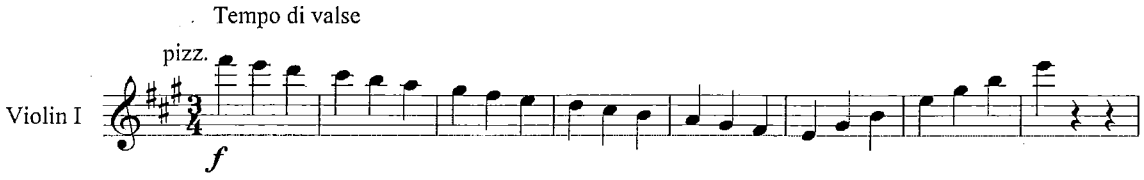
	נעימה רביעית	נעימה חמישית	נעימה שישית	נעימה שביעית
טונליות	פה מז'ור	סי bמז'ור	רה מינור	סי b מז'ור
אפיונים מלודיים	ירידה בצעדים מול קשת כרומטית במנעד צר	קשת רחבה הנפתחת במרווחים גדולים בעלייה	קשתות קמורות קטנות המטפסות בעלייה מדורגת	ג'יסטות מנוגדות ומשלימות של מרווחים חוזרים ומעברים סולמיים
תבנית מקצב אפיינית				
אופי	במתיקות (dolce)	הבעתי (espressivo)	נמרץ	קופצני
תיזמור	דו-שיח בין כינורות לקלרינטים ומשולשים	כלי קשת עם קונטרפונקט של קורנט	כלי קשת בעיטור חלילים	דו שיח בין כלי קשת לכלי נשיפה מעץ
דינמיקה	p	mf	p	f



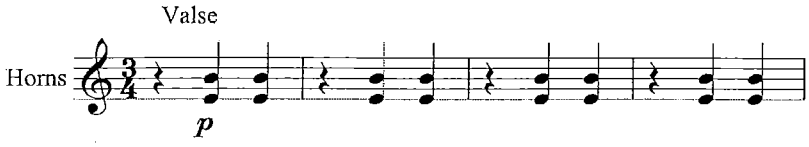
מעקב בעת ההאזנה

חטיבה ראשונה

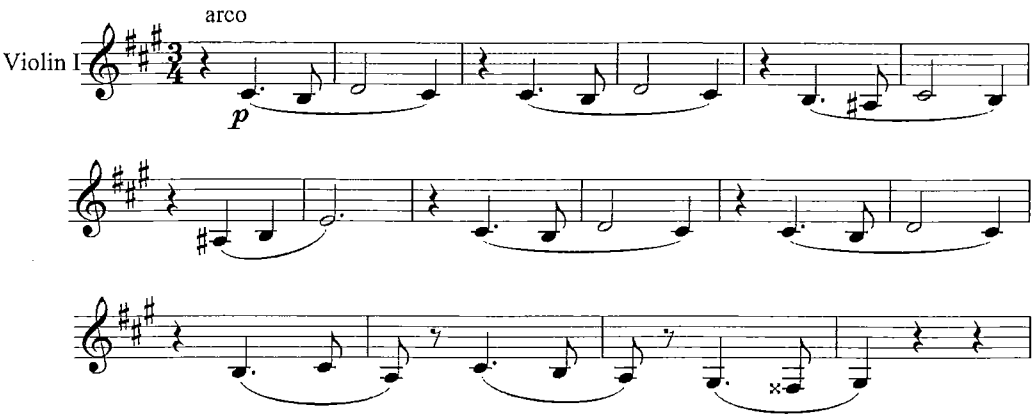
אוניסון של כלי קשת בצלילי פיציקטו ובתנועה היורדת בצעדים סמוכים מסתיים בתנועה עולה שאליה מצטרפת התזמורת במלואה. זהו מבוא המהווה מעין הזמנה למחול:



הופעה חשופה של תבנית אום-פה- פה בקונטרבס ובקרנות מבססת את תחושת הואלס:



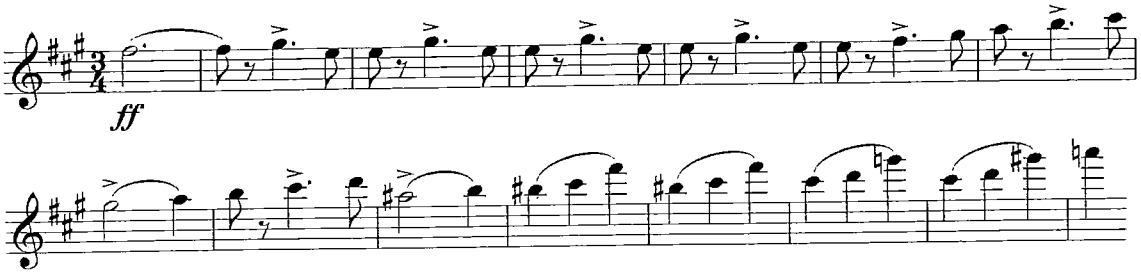
מעל לתשתית האום – פה – פה מציגים כינורות בגוון כהה ועמום את הנעימה הראשונה:



לנעימה אופי מתרפק וקטיפתי, ולה שני פסוקים המאופיינים בסדרת תאים קטנים בתנועה סיבובית הנפתחת לקראת סיום.

תנופה של צלילי הויולה מובילים אל הופעה חוזרת של הנעימה, באוקטבה גבוה יותר ובתוספת כלים: הויולה מצטרפת לכנורות, וכלי העץ מעטרים בעדינות.

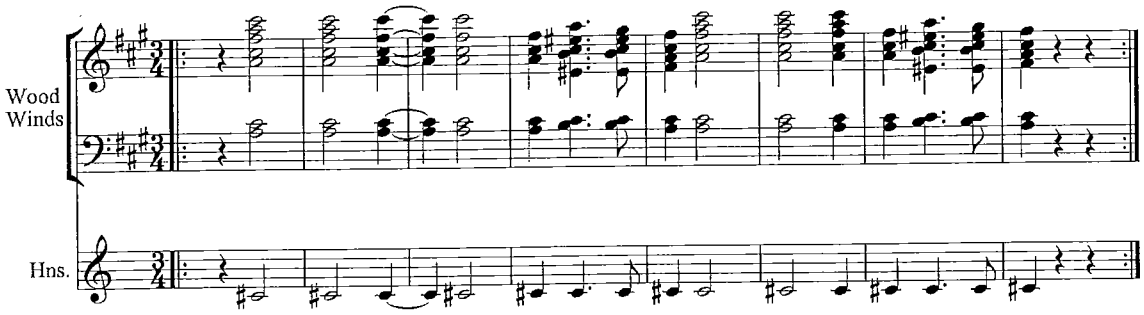
דרדור תופים וצליל ארוך תרועתי ורב עוצמה המושמע על ידי כל התזמורת פותחים את הנעימה השנייה ההכרזתית ומלאת העוז:



הנעימה מתפתחת, עולה מעלה מעלה ומספר הכלים המשתתפים גדל. מצטרפים כלי הנקישה ה"מצלצלים" ומתוכם מתבלטת המצילה המוסיפה ברק וערנות.

סחרור רב עוצמה מוביל את הנעימה השנייה אל סיומה הברור וההחלטי שלאחריו הפסקה קצרה.

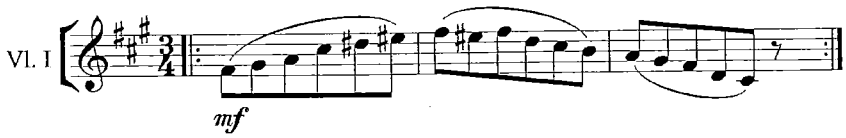
הנעימה השלישית עוצרת את זרימת הואלס ומעבירה לעולם שונה:



תבנית הליווי האופיינית לואלס נעלמת, והנעימה מופיעה בכלי הנשיפה הגבוהים במרקם הומוריתמי ובחזרה סטטית על מצלול אחד. המקצב הסינקופי, הנוגד את המשקל המשולש ויוצר תחושה של משקל זוגי, אף הוא תורם לתחושה הסטטית.

הנעימה מופיעה פעמיים, כשבין פסוקיה צלצולי המשולש העדינים.

הופעתה השלישית היא מעין וריאציה הצוברת עוצמה כשאליה מתלווה קול נוסף בכלי הקשת בצלילים מהירים עולים ויורדים המזכירים כמעין "סערה".



הוריאציה חוזרת אף היא פעמיים.

כלי הקשת נוטלים גרסה נוספת של הנעימה המטעימה את הרעיון הריתמי, בעוד חלילים וקלרינטים מעטרים אותה בתנועת הצלילים המהירה.

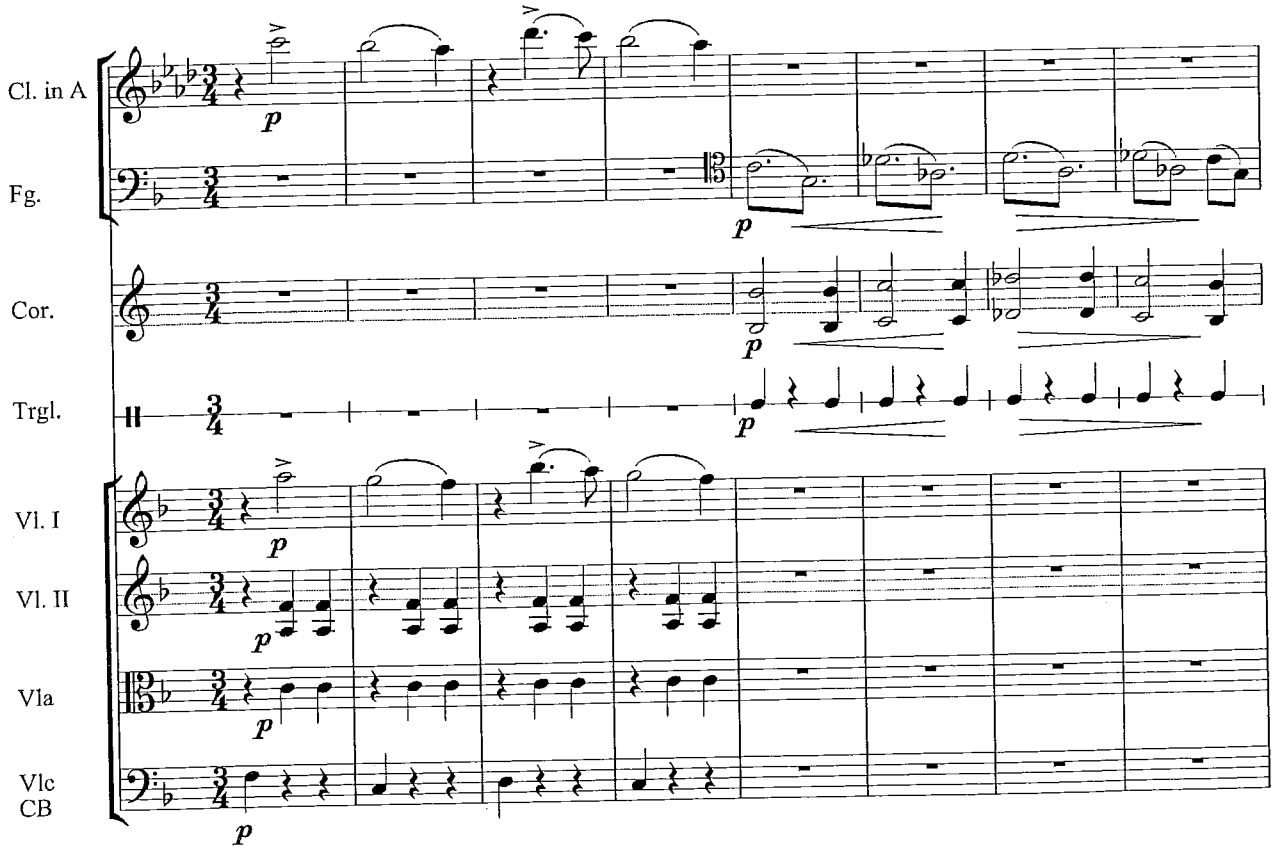
גלגול מעודן יותר של הנעימה, מביא את ריצת הצלילים המהירים בחליל ובפיקולו, בעוד הרעיון הריתמי של הנעימה עצמה מושמע בפיציקטו של כלי הקשת.

מעבר קצר הנשען על שבבים חוזרים מתוך ריצת הצלילים המהירים מוליך אותנו אל הווריאציה האחרונה. וריאציה זו חוזרת אל הנושא המקורי, בחגיגיות ובמלוא העצמה. כלי המתכת, שלא השתתפו עד עתה (פרט לקרנות), מצטרפים לחגיגה. שתי קבוצות כלי הנשיפה מריעות את המנגינה, וכלי הקשת מלווים בצלילים המהירים.

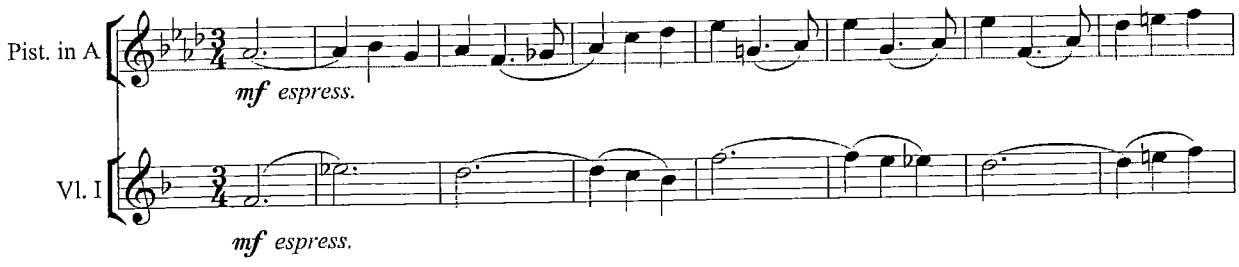
האווירה נרגעת מעט עם חזרתן של שתי הנעימות הפותחות זו אחר זו כבראשונה, ומובילות היישר אל החטיבה השנייה.

<u>חטיבה שנייה</u>

החטיבה פותחת בנעימה "ואלסית" (הנעימה הרביעית) בכינורות וקלרינטים המושמעת מעל לליווי אום-פה-פה מעודן בכלי הקשת, ומנהלת דו-שיח עם מהלך כרומטי גלי בכלי הנשיפה מעץ המלווים בצלצולי המשולש:



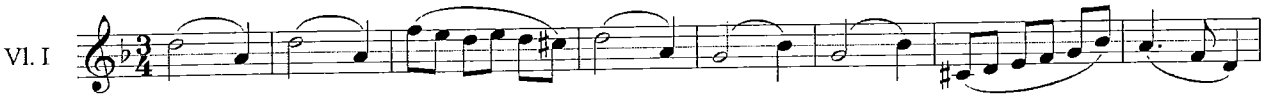
כבת זוג לנעימה ה"וואלסית" מופיעה נעימה אקספרסיבית (הנעימה החמישית) המשלבת שני קווים מלודיים נפרדים הכרוכים יחדיו: הכינורות בנעימה רחבת מנעד הנפרשת במרווחים רחבים, וכנגדה הקורנט, בנעימה סינקופית שלה קו מלודי סיבובי -



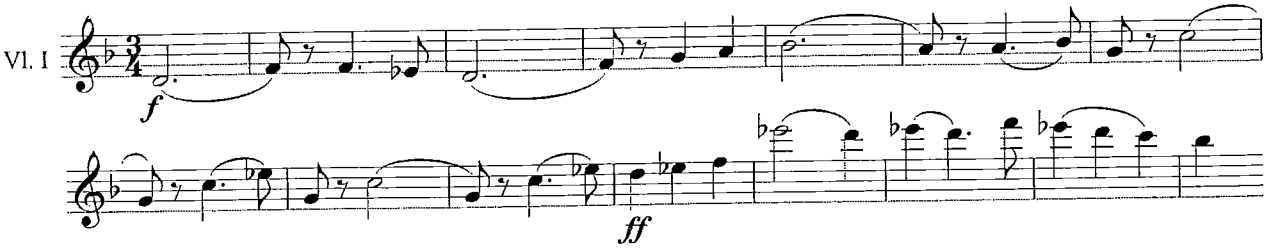
גם נעימה זו, ככל היתר, חוזרת פעמיים.

הנעימה הרביעית חוזרת, וסוגרת את הגוש הראשון בחטיבה זו.

הנעימה השישית מופיעה בכינורות ומביאה עמה משב רוח רענן של עממיות ושל תנופה. אל הכינורות מלווים נצנוצי חליל עדינים, האלמנט הסינקופי נעלם לראשונה, והליווי של האום- פה –פה בולט ומוביל:



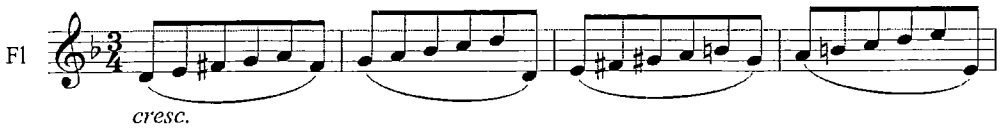
הנעימה צנועה , ומובילה אל הנעימה השביעית:



נעימה זו מטפסת לאיטה לגובה, ופותחת מנעד רחב. לכל אורכה היא מהווה משך התפתחותי אחד עד לדרמטיות. לקראת הסיום מצטרפת כל התזמורת לשורה של אקורדים מקבילים ב-ff.

המנגינה השישית נשמעת שוב פעמיים, ומסיימת את הגוש השני בחטיבה.

בסיומה של החזרה מנצל המלחין את תבנית הצלילים המהירים, והופך אותה לקטע מעבר סקוונציאלי זריז, ארוך וצובר מתח המביא אל ההתרחשות בשיאה.



<u>קודה</u>

הקודה הארוכה נפתחת בחזרה על הנעימה השלישית בתזמור מלא, במרקם הומוריתמי ובעוצמה מרובה (ff). העוצמה, והתזמור נשארים במלואם עד הסוף, והמרקם ההומוריתמי מוסיף עושר וחגיגיות, כאילו כל התזמורת כולה רוקדת ושרה בהתלהבות סוחפת.

בצד מוטיבים ורעיונות שהופיעו קודם לכן בואלס, נשמעים גם רעיונות מלודיים חדשים .

הפרק מסתיים בשיא העצמה, בכמה תיבות של צלילים קצרים ומודגשים.

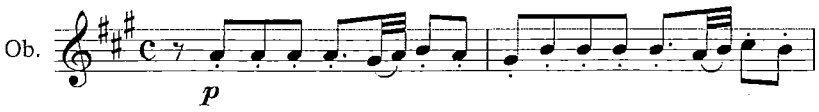
<u>"ריקוד הברבורים הקטנים"</u>

ריקוד זה הוא קצרצר ועדין, ועם זאת - אחד הקטעים הידועים והפופולריים בבלט "אגם הברבורים". הריקוד מיועד לנערותיה של אודט, שאף הן הפכו לברבורים בעקבותיה.

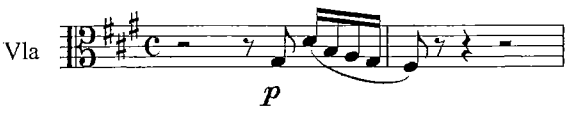
מבנהו של הריקוד: א – ב – א - קודטה.

בחטיבה הפותחת מנגינה קצרה שלה אווירה הומוריסטית. המנגינה מורכבת ממשחק בין כמה חומרים מוסיקליים:

בחלקה הראשון בולטת חזרה על צליל אחד המובילה אל מוטיב סיבובי חטוף.

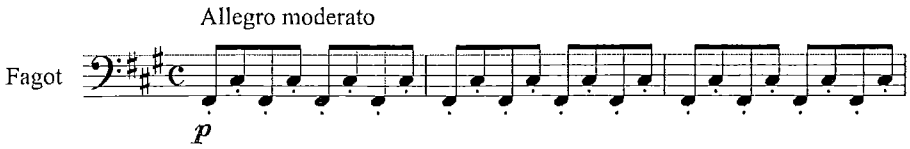


בחלקה השני ניתורים במנעד מתרחב הנענים ברצף של מספר צלילים בירידה.

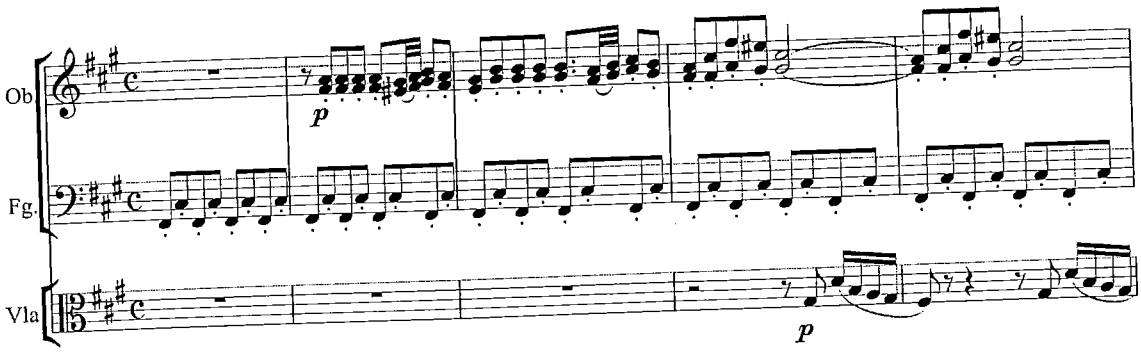


התזמור עדין ביותר, והמרקם שקוף:

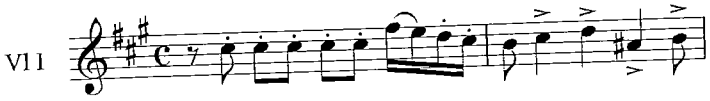
הבסון, בסטקטו עדין ומכני משמש כתשתית אוסטינטית



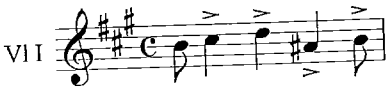
ומעליו שני אבובים, בצלילים קפיציים ובטרצות מקבילות, משמיעים את המנגינה.
את המענה משמיעות הוילות.



החטיבה האמצעית בנוייה משפט חוזר שבו פסוק פותח ופסוק סוגר השונים זה מזה בסיומת בלבד. בצורה זו שומעים למעשה את אותו החומר המלודי ארבע פעמים רצופות.
המלודיה בחטיבה זו נשענת ברובה על שניים מן החומרים התמטיים הבולטים בחטיבה הקודמת: החזרה על צליל בודד, ורצף הצלילים היורדים. תבנית משמעותית המתווספת לשני חומרים אלה היא תבנית סינקופית מודגשת המוסיפה משקל ותוכן



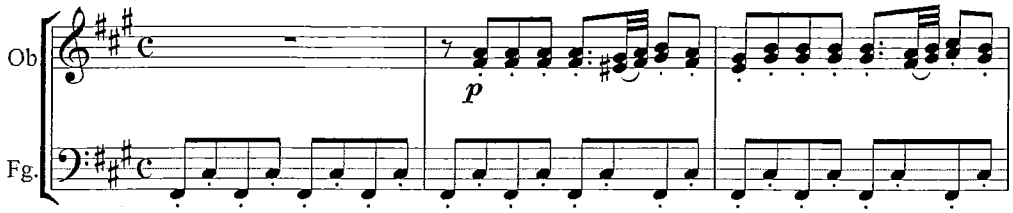
כלי הקשת "משתלטים" בחטיבה זו על החלל האקוסטי: הכינורות הראשונים משמיעים את המנגינה, ושאר כלי הקשת מלווים.
המרקם נשאר שקוף. התשתית המכנית נעלמת, ובמקומה משתעשעים המנגינה והליווי בחילופין של הטעמות "רגילות" של פעמות לעומת סינקופות או נגיעתו ב "Off beat"



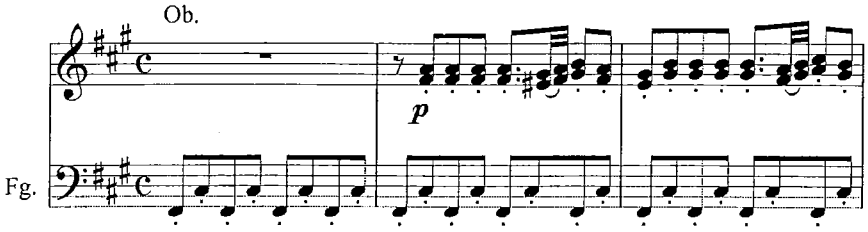
החטיבה הסוגרת זהה לזו הפותחת, אך מביאה בסיומה קודטה הנשענת על חומרים קודמים.

מעקב בעת ההאזנה

שני בסונים פותחים את הריקוד בהציגם תשתית אוסטינטית קפיצית ופועמת. מעליהם משמיע זוג אבובים, בתנועה מקבילה, בצלילים חרישיים ובסטקטו, מנגינה שובבה וחיננית שופעת הומור.

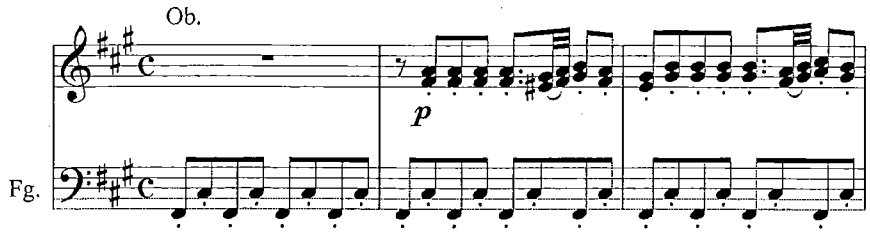


בחלקה השני של המנגינה תומך הקלרינט באבובים, והויולות עונות להם בתבנית קצרה:



המנגינה חוזרת, הפעם בקלרינטים, כשהחלילים מכפילים אותם אוקטבה גבוה יותר. הקרנות מעבות את החלק השני, והכינורות השניים מצטרפים למענה הויולות.

בחטיבה האמצעית של הפרק כלי הנשיפה מפנים את מקומם לכלי קשת.
התשתית האוסטינטית נעלמת, ומופיעה מנגינה חדשה המורכבת מאותם חמרים מוסיקליים כקודמתה. תבנית של סינקופות מודגשות, המשתלבת בין חומרים הקודמים מעניקה למלודיה זו יותר משקל ומהווה ניגוד לקלילות של שאר החמרים.



הפסוק הפותח של מנגינה זו מנוגן ע"י הכנורות הראשונים לבדם, כשהם נשענים על ליווי קליל של כלי הקשת, ובפסוק הסוגר, המהווה חזרה כמעט מדוייקת על הפותח, מצטרפים החלילים באוקטבה גבוהה יותר. כל המנגינה חוזרת פעמיים.

המנגינה הראשונה חוזרת, ועמה התשתית הפועמת .

הריקוד מסתיים בקודטה קצרה ועדינה בנגינת כלי העץ, ובשני אקורדים מודגשים של התזמורת

הסויטה "רומיאו ויוליה" מס. 2 אופוס 64b

מאת סרגיי פרוקופייב (23.4.1891-5.3.1953)

על המלחין

הקומפוזיטור והפסנתרן הרוסי סרגיי פרוקופייב נולד באוקראינה, בבית מטופח ומגונן. האב, סרגיי אלכסנדרוביץ', היה מנהל עסקים מצליח והאם, מריה ציטקובה, שהייתה פסנתרנית מחוננת, משכילה ובעלת נטייה לאומנות, קרבה את בנה למוזיקה בכך שהייתה מנגנת לפניו בהתמדה בהיותו ילד. כילדם היחיד שנותר בחיים (לאחר ששתי אחיותיו הבוגרות נפטרו בילדותן) טיפחו ההורים את בנם למוזיקה אך גם לנושאים אחרים: מתמטיקה, ספרות, צרפתית, אומנות, מדע ושחמט. במאמר אוטוביוגראפי תיאר פרוקופייב את חוויותיו המוזיקליות כילד:

"הייתי מטפס אל מקלדת הפסנתר ומנסה לנגן. לא הייתי מסוגל לרשום מנגינות אך הייתי מצייר תווים, ממש כשם שילדים אחרים מציירים רכבות ואנשים, זאת מפני שתכניד היו לנגד עיני תווים המונחים על מדף הפסנתר".

בגיל ארבע, משהחל ללמוד לנגן בפסנתר, ניסה הילד את כוחו בהלחנת קטעים קצרים לפסנתר. בגיל שבע, לאחר שצפה באופרות בסן-פטרבורג, חיבר אופרה בשם "הענק", שבוצעה בחוג המשפחה.

בגיל 13 (שנת 1903) החל פרוקופייב ללמוד בקונסרבטוריון של סן-פטרבורג, זאת בהמלצת גלזנוב, קומפוזיטור ופרופסור במוסד זה. עשר שנים רצופות שקד פרוקופייב על ספסל הלימודים ובה בעת כתב ופרסם מספר רב של חיבורים. קונצ'רטו לפסנתר מס' 1 שיבר, בוצע על-ידו כעבודת-גמר, למורת רוחו של מורהו גלזנוב אשר אטם את אוזניו למשמע הצלילים ונמלט מן האולם, רוטן על החירות הרבה של התלמיד.

מכאן ואילך הלחין פרוקופייב בהתמדה תוך שהוא מפתח את הרגלו להלחין בו-זמנית מספר רב של יצירות המתלכדות לסדרות ולמחזורי-שירים.

בין השנים 19-1913 יצא פרוקופייב מרוסיה למסע הופעות במערב: בצרפת, אנגליה, שוויץ ואיטליה. ברומא ביצע קונצ'רטו לפסנתר נוסף שחיבר, והיצירה עוררה שערורייה בצלילה הדיסוננטיים ובטכניקת האוסטינטו האובססיבי המאפיין אותה. ביומנו ציין פרוקופייב כי במתכוון נקט בהלחנה פרובוקטיבית; מטרתו הייתה לזכות בתשומת-לב דומה לזו לה זכה סטרווינסקי, המלחין הרוסי הדגול בן דורו. במסעותיו באירופה בא פרוקופייב במגע עם סטרווינסקי וכן עם הכורואוגרף הנודע דיאגילב.

בשנת 1918 עזב פרוקופייב את רוסיה למסע הופעות בניו-יורק וטוקיו. למראית-עין הייתה זו נסיעה לזמן קצר, אך פרוקופייב לא התכוון כלל לחזור לרוסיה.

חייו של פרוקופייב במערב איכזבוהו. בארה"ב לא הצליח פרוקופייב להתחרות ברחמנינוף, (הפסנתרן הוירטואוז והמלחיקה רוסי שהיגר לארה"ב והתקבל שם כאומן פעיל ומצליח ביותר), ובאירופה נחשב לשני במעלה אחרי סטרווינסקי.

אמנם שנותיו של פרוקופייב בארה"ב היו פוריות ויצירותיו הוכתרו בהצלחה, אך פרוקופייב תיאר שנותיו בנכר כתהליך איטי של כשלון, והאשים את התנאים הגרועים שאיפיינו את חיי המוסיקה באירופה ובאמריקה.

הוא שב למולדתו עם רעייתו לינה ושני בניו כ"חוזר בתשובה" ואכן הוא מתקבל בזרועות פתוחות.

ואולם, עד מהרה ננעלה עליו המלכודת לתוכה נכנס. בתקופה זו שבה שב פרוקופייב לרוסיה, הגיע כוחו של השליט הרודן יוזף סטלין לשיא מפלצתי של טיהורים. פרוקופייב התבקש להחזיר את דרכונו, ומעתה לא יכול היה לצאת עוד מרוסיה. כמלחין, היה זהיר ומוכן להתאים עצמו לתנאים המתהווים. בין השנים 9-1935 עסק בהלחנת יצירות לסימול שנת היובל למותו של פושקין ונפנה לסוגות שהיו אהודות על המדיניות הסובייטית: "פתיחה רוסית" אופוס 72 המבוססת על שירי-עם רוסיים, מחזור שירים עם טקסטים פטריוטיים, מארשים אופוס 69 לכלי נשיפה, וארבע קנטאטות פטריוטיות, כמו למשל "אלכסנדר נבסקי" אופוס 78 שהיא היצירה היחידה שזכתה להלל מחוץ לרוסיה. ליום-הולדת גיל 60 של סטלין חיבר יצירה בשם "יחי סטלין" (*"Zdravitsa"*) וקנטאטה אופוס 85 המבוססת על שירי-עם של הלאומים השונים ברוסיה, ומהללת את המנהיג סטלין. רק שתי יצירות של פרוקופייב שחיבר לאחר שובו לרוסיה לא מסומנות כפוליטיות: קונצ'רטו לצ'לו אופוס 58 (1939) והבלט "רומיאו ויוליה" (1936) עליו נדון בהמשך. כמו כן, החל פרוקופייב בשנים אלה להלחין יצירות לילדים אולי עבור בניו המתבגרים: מוזיקה לילדים אופוס 67, שירי ילדים אופוס 68 וסיפור אגדה סימפוני "פטר והזאב" אופוס 67. ובשנים הבאות, אחרי הפסקה, חזר פרוקופייב לחיבור אופרה. (1939): "סמיון קוטקו" (Semyon Kotko) שעוררה ויכוח אידיאולוגי ו"אירוסין ונזירות" (Obrucheniye v monastïre).

שנתיים חלפו ורוסיה נכלאה למלחמת העולם השנייה. ב - 21 ליוני, 1941 תקפה גרמניה את ברית-המועצות. כשפלשו הנאצים לרוסיה התגורר פרוקופייב בפרבר של מוסקבה ועסק בכתיבת הבלט "סינדרלה". מעתה הקדיש עצמו המלחין למאמץ "המלחמה הגדולה על המולדת" בחיבור מארשים צבאיים, שירים עממיים אנטי-פשיסטיים וחיבורים המשקפים רוח גבורה כמו הסונטה לפסנתר מס' 7, הידועה בשמה "סונטת סטלינגרד". בתקופה זו זכה פרוקופייב לתואר הכבוד Honoured Artist of the RSFSR ופונה למקום מבטחים יחד עם שאר אומני האומה.

הפיקוח על האומנות במשך מלחמת העולם השנייה לא היה קפדני ביותר ברוסיה, ויצירות רוסיות שביטאו סטיות מן "הריאליזם הסוציאליסטי" עוררו עניין רב במערב. ואולם, עם תום המלחמה, בין השנים 8-1946 יצאו חוקים חדשים ברוסיה שהשפיעו על חיי התרבות, ובעצם שיתקו אותם כליל עד למותו של סטלין. החוקים נקבעו ע"י אנדריי זדאנוב (Andrey Zhdanov) (שמת לפתע ב-1948) ומכאן המונח "זדנובצ'ינה" ("Zhdanovschchina") לתקופה איומה זו של דיכוי האומנות. החוקים הגבילו את העיתונות, התיאטרון, הקולנוע והמוזיקה. המלחינים הרוסיים נדרשו מעתה

לשקף את אחדות המפלגה, להדגיש את המסורת העממית הרוסית ולהבליט צביון רוסי חיובי. ב-10 בפברואר 1948, הכריז הוועד המרכזי של המפלגה הקומוניסטית על קו מוזיקלי חדש.

בתחילה, לא הושפע פרוקופייב מהחוקים החדשים ושקד על חיבור יצירות כמו סוויטות סימפוניות וסימפוניה שישית שהתכוון להקדיש לבטהובן. ואולם, עד מהרה נכלל גם פרוקופייב בכתב האישום של ז'דאנוב יחד עם שוסטקוביץ', חצ'טוריאן, ניקולאי מיאסקובסקי, ויסאריון שבאלין ואחרים. המסמך הוקיע את יצירותיהם בשל "עיוותים פורמאליים, מגמות אנטי-דמוקרטיות, שלילת העקרונות הבסיסיים של המוזיקה הקלאסית, הפצה והטפה לא-טונאליות, לדיסוננס ולדיס-הרמוניה ונטיות דקדנטיות בכל אורח המחשבה". המלחינים ברוסיה הבינו היטב את משמעות החרם עבורם; אלה שנזנפו איבדו את יכולתם ליצור ולפרסם. פרוקופייב, הנמצא בשיא כוחו היוצר, הושלך לפתע ממרום שבתו. ארבעה ימים אחרי חרם מורדלי, הוטל איסור על ביצוע של חלק מיצירותיו, בגלל "שגיאות אומנותיות" בהם הואשם במכתב שהוקרא בפומבי בפגישה רמת דרג. הרשעתו של פרוקופייב הייתה מוגדרת:

"מוסקבה, 14 לפברואר 1949. סגנון יצירתו של פרוקופייב עוצב במידה רבה בתקופת שהותו במערב... אין הוא מסוגל לשקף את גדולת עמנו. המוזיקה שלו זרה לחלוטין למציאות שלנו..."

ועוד נכתב:

"תוחרמנה היצירות הבאות של המלחינים הסובייטיים שעד כה היוו חלק מתוכניות הקונצרטים: פרוקופייב, סוויטה סימפונית '1941'; 'הלל לסיום המלחמה', 'שיר פסטיבלי', קנטאטה לרגל חגיגות השלושים למהפכת אוקטובר' 'בלדה לנער האלמוני', סונטה לפסנתר מס. 6..."

עבור פרוקופייב הייתה זו מהלומת מוות ממנה לא התאושש. מאז שנת 1948 היה לאיש עצבני, חולה וחסר ביטחון לחלוטין. במכתב של השפלה עצמית מן ה – 16 לאוקטובר הודה בטעויותיו האומנותיות ובמאמציו לתיקון לקויות. המכתב הוקרא בכנס המלחינים הסובייטיים ב-17 לפברואר בזו הלשון:

"אלמנטים פורמאליים היו חלק בלתי נפרד מהמוזיקה... נראה שזה בא לי מן המגע עם המערב... תחת השפעות המערב אני אשם בפורמליזם וכן בא-טונליות. ואולם, ביצירות כמו 'רומיאו ויוליה', 'אלכסנדר נבסקי', 'יחי סטלין' והסימפוניה החמישית מקווה אני שהצלחתי להתגבר על מגמות אלה... באופרה החדשה שלי "סיפור על אדם אמיתי" אני מתכוון לכתוב קטעים קונטרפונקטיים והחומר יילקח מכמה שירי-עם מעניינים מצפון רוסיה".

המכתב מסתיים בתודה למפלגה על ההנחיות הברורות שלה.

שלושה ימים אחרי הקראת המכתב נאסרה רעייתו של פרוקופייב בעוון ריגול ובגידה ונדונה לעשרים שנות מאסר עם עבודות כפיה.

שנה אח"כ ב-16 למרץ 1949, הוצא חרם נגד פרוקופייב חתום ע"י סטלין עצמו. פרוקופייב לא יוכל עוד לשקם את עצמו. מעתה הוא ינסה לעשות מאמץ גדול יותר להפיס את דעת השלטונות. הוא יכתוב אורטוריה "על משמר השלום" המגנה מחרחרי מלחמה מערביים ושר הלל לשלום הסובייטי; הוא יחבר סימפוניה קולית בשם "מדורת חורף" בה ישתמש בסגנון ערב לאוזן שאותו תבעה האסתטיקה הסובייטית החדשה. אך למרות שפרוקופייב ניסה בכל כוחו להתאים עצמו לדרישות השלטון הוא נכשל. במכתב שכתב לאיגוד הקומפוזיטורים התאונן על אי-הצדק:

"הקדשתי עצמי ואת כוחי ליצירות ברוח המפלגה. עמלתי ללא הפוגה במשך שנה על אופרה סובייטית עם מלודיות פשוטות ומובנות. הגיבור מבטא אהבה למולדת ופטריוטיזם. הביקורת של החברים מכאיבה לי ביותר. עם זאת מעדיף אני לחבר אופרות על נושאים סובייטיים ולסבול ביקורת מאשר לא להלחין כלל."

שנות חייו האחרונות עברו על פרוקופייב במעונו הכפרי שבקרבת מוסקבה. כאבי-ראש, עצבנות והתקפי לב חמורים תקפוהו והרופאים אסרו עליו לעבוד. מצבו הכלכלי הורע שכן ליצירותיו אין דורש.

בשנת 1951 קיימו קונצרט מיוחד לכבוד יום הולדתו השישים בו השמיעו מיצירותיו. ואולם, המלחין שהיה חולה מכדי להיות נוכח בקונצרט, האזין ליצירותיו שבקעו ממקלט הרדיו בביתו.

ב – 5 למרץ 1953 מת פרוקופייב משטף דם במות. האירוע חלף כמעט ללא הבחנה, שכן יום זה היה גם יום מותו של סטלין.

<u>על סגנונו המוזיקלי</u>

רבות מיצירותיו של פרוקופייב, בעיקר אלה שהן משוחררות מהכרזות פוליטיות, תופסות מקום חשוב ברפרטואר המוזיקלי הבינלאומי, ובצדק; פרוקופייב נחשב לאחד המלחינים העיקריים של המאה העשרים. יצירותיו הבולטות הן **בלטים:** "ליצן" (צ'וט), "עידן הפלדה", "הבן האובד", "רומאו ויוליה", "סינדרלה", "פרח הסלע". **אופרות:** "אהבה לשלושה תפוזים", "מלאך האש", "אירוסין במנזר", "סיפו על האדם האמיתי", "מלחמה ושלום"; **מוזיקה למקהלה:** "אלכסנדר נייבסקי", "בלדה על הנער האלמוני", "מדורת חורף", "על משמר השלום"; **מוזיקה תזמורתית:** 7 סימפוניות, 5 קונצ'רטי לפסנתר, 2 קונצ'רטי לפסנתר, סויטות כגון "הסוויטה הסקיטית", "לויטנאט קיז'ה", "רומיאו ויוליה", "פטר והזאב" לקריין ולתזמורת, ויצירות רבות בתחום המוזיקה הקאמרית והמוזיקה הקולית.

פרוקופייב הגדיר את עצמו כמלחין "ניאו-קלאסי" דהיינו, מלחין השואף לאמץ ולחקות את הסגנון הקלאסי של המאה השמונה-עשרה. ואולם, סגנונו המוקדם של פרוקופייב הוא חדשני ופרובוקטיבי. פרוקופייב נקט גם בקו של חידושים ובחיפוש אחר שפה הרמונית אינדיבידואלית.

נימה זו של חידוש בולטת בתחילת דרכו כאשר ניסה לאמץ מגמות מוזיקליות עכשוויות. כמלחין צעיר הוא הקפיץ את מאזיניו בגווני צליל וצירופי צליל פרובוקטיביים, אקורדים שאינם מקובלים, מודולציות חורגות מן המקובל, מנגינות קפריזיות, דיסוננסים רבים ושינויים טונאליים מוזרים. מלחינים כגון סטרווינסקי וסקריאבין, שנחשבו חדשניים, היו לו דוגמא ומקור השראה. הייתה זו מוזיקה שהקדימה את שעתה. רק בשנת 1917 חשף פרוקופייב צד שונה בסגנונו המוזיקלי הוא הסגנון ה"ניאו-קלאסי" זאת בסונטות, קונצ'רטי, גאבוטים ו"סינפונייטה", בהם הוא מחקה את הסגנון הקלאסי של המאה השמונה-עשרה. יצירתו הידועה ה"סימפוניה הקלאסית" ברה מינור אופוס 25 הייתה ניסיון מודע להלחין במבנה ובממדי התזמור של הסימפוניה הקלאסית. המטרה הייתה לתאר כיצד היה היידן כותב סימפוניה אילו חי במאה העשרים. פרוקופייב הכריז: "חשבתי שאילו היידן היה חי כיום הוא היה מלחין בדיוק כפי שנהג בעבר אלא שהיה כולל גם משהו חדשני באופן ההלחנה שלו. רציתי להלחין סימפוניה כזאת; סימפוניה בסגנון הקלאסי". ה"סימפוניה הקלאסית" ברה מינור אכן נושאת סממנים קלאסיים וברוקיים במבנה, בחומר התמאטי ובניב ההרמוני אך שזורים בה גם אמצעים הרמוניים וריתמיים של המאה העשרים. היצירה של פרוקופייב הקדימה את התנועה הניאו-קלאסית שנתקבלה אז ע"י רוב המלחינים העולמיים והגיעה לשיאה ב-1920.

לאורך כל הדרך נתקלו יצירותיו של פרוקופייב במידה רבה של עוינות, התנגדות וביקורת מצד הקהל והמבקרים.

בהמשך חייו מייצג פרוקופייב אומן דגול שאולץ באיומים לאמץ שפה של בירוקרטים צרי אופק, להתכחש לכישרונותיו, להשפיל את עצמו בפומבי בוידויים והאשמות עצמיות מסוג שהיה שכיח בפוליטיקה התרבותית של ארצו בתקופת סטלין. השאלה הפתוחה לגבי סגנונו האומנותי היא כיצד להתייחס ליצירותיו הרבות שנכתבו במוטיבציה סובייטית, בהם לפונקציה הפוליטית יש קדימות עד כי לאומנות לשמה אין רלוונטיות של ממש. למרות של פרוקופייב לא היה תפקיד פוליטי ומעולם הוא לא היה חבר במפלגה הקומוניסטית (בניגוד למלחינים רבים אחרים, לרבות שוסטקוביץ'), נשאל את עצמנו תמיד האם יצירותיו הפוליטיות הולחנו מתוך יושרה גאונית או שיש לראותן כניסיון לקונפורמיות בלבד?

<u>הבלט "רומיאו ויוליה"</u>

אחד הבלטים המאוחרים יותר של פרוקופייב ומן המפורסמים ביותר שחיבר הוא הבלט "רומיאו ויוליה" אופוס 84 (1936) לפי "רומיאו ויוליה" מאת שייקספיר. הבולשוי דחה את היצירה כמסובכת מדי, ובית-הספר לכוריאוגרפיה בלנינגרד ביטל את החוזה שנחתם עמו בשנת 1937. הבכורה נערכה רק ב-1938. בלנינגרד זכתה היצירה לביצוע מופלא (1940) עם הפרימה בלרינה גלינה אולנובה (Galina Ulanova) בתפקיד יוליה. לבקשת הכוריאוגרף לאוניד לברובסקי (Leonid Lavrovsky) ערך פרוקופייב שינויים רבים והלחין שני קטעים נוספים (מס. 14, "וריאציות יוליה" ומס' 20 "וריאציות רומיאו"). היצירה הפכה לחלון ראווה סובייטי ועד מהרה הוכנסה לרפרטואר הבינלאומי.

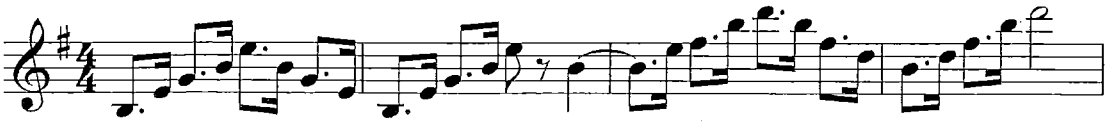
מתוך הבלט "רומיאו ויוליה" הוציא פרוקופייב לא פחות משלוש סוויטות שהפכו לחלק מן הרפרטואר הסימפוני המקובל: שתי סוויטות סימפוניות (אופוס a64 ו – b) ואוסף של עשרה קטעי פסנתר (אופוס 75). הסוויטות בוצעו בהצלחה רבה בין השנים 1936-7.

הסוויטה הנשמעת לרוב באולמות הקונצרטים היא הסוויטה השנייה אופוס b 64. סוויטה זו מורכבת משבעה קטעים: הפרק הראשון "מונטאגי וקאפולט", , מאופיין באווירה מבשרת רעות, המבטאת תחושה קשה של איבה עמוקה השוררת בקרב אצילי העיר וורונה שבאיטליה. מבחינה תוכנית, מייצג הפרק את מלחמת הדמים ארוכת שנים בין שתי משפחות אצילים: משפחת מונטאגי ומשפחת קאפולט. על רקע שנאת המשפחות תתפתח אהבה עזה ובלתי אפשרית בין שני צעירים: רומיאו לבית מונטאגי ויוליה לבית קאפולט. אהבה עזה בין בני רומיאו ויוליה ושנאה עזה בין בני משפחותיהם תביא בסופו של דבר למותם הטרגי של בני הזוג. החלק השני והשלישי של הסוויטה משרטטים את דיוקן הדמויות המוזכרות בשמות הפרקים: "יוליה, הנערה התמימה" ו"האח לורנצו". הפרק הרביעי הוא "מחול" ערני ומלא חיים. אהבתו של רומיאו ליוליה מושמעת בפרק הפיוטי והענוג החמישי: "פרידת רומיאו ויוליה". הפרק השישי הוא מחול דינאמי המכונה "מחול המשרתות מאיי הודו המערבית", המתאר את הנערות הרוקדות עם הפנינים שהעניק פאריס ליוליה ארוסתו. הסוויטה מסתיימת בפרק "קברם של רומיאו ויוליה", מוזיקה קודרת ועצובה המסיימת את הדראמה.

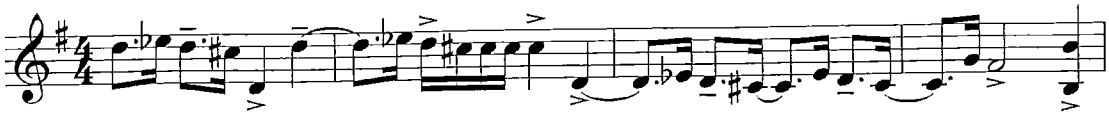
סגנון ההלחנה של שני פרקי הסוויטה "רומאיו ויוליה" אופוס 64b הוא "ניאו-קלאסי" הן במבנה החלקים והחטיבות והן בארגון הפסוקים והמשפטים. החלקים מנוגדים באופיים, במפעם, במשקל ובחומר המלוריתמי.
מבחינה מלודית, ריתמית והרמונית ההלחנה של שני הפרקים אינה שמרנית כלל; בדרכו הקפריזית מחבר פרוקופייב קפיצות של מרווחים בנושאי הפרקים, ובעיקר מביא אקורדים מורכבים וכרומטיים אחרי אקורדים פשוטים וקושר אקורדים שמרניים זה בזה בהתייחסויות שאינן שמרניות כלל ועיקר.

"מונטאגי וקאפולט" מתוך "רומיאו ויוליה", סויטה מס. 2 אופוס 64b

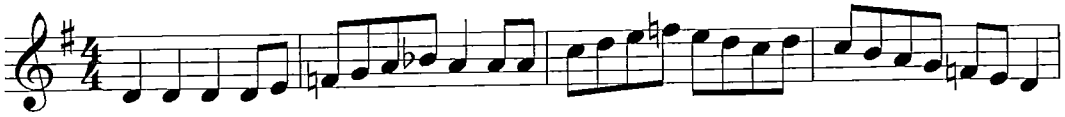
הפרק הראשון הוא בעל מבנה תלת-חלקי **א ב א** עם מבוא קצר;
הנושא הראשון בנוי מארפז'ים של צלילי הטוניקה במקצב מנוקד



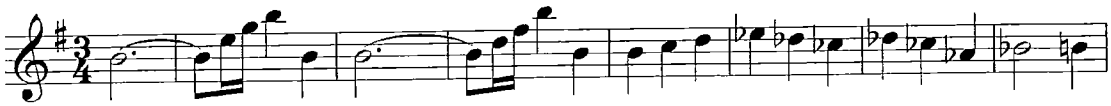
המשכו של הנושא הוא כעין תשובה לחלקו הראשון. קטע "התשובה", המאופיין בקפיצות מרווחים וסינקופות, מסתיים בקדנצה על הדומיננטה .



הנושא השלישי מאופיין בצורת הקשת, בתנועה בצלילים סמוכים, בתנועה זורמת של צלילים המובילים אל תחנות ארוכות ובמבנה סימטרי פריודי .



הנושא של חלק **ב'** בנוי משני ארפז'ים ומוטיב כרומטי בעל מבנה קשתי. ההנגדה של הקו המלודי מועצמת על ידי המקצב. בארפז'ים הוא קפריזי, ובקו הכרומטי הוא בתנועה אחידה של רבעים :



<u>פרק ה"גבוט" מתוך הסויטה "רומיאו ויוליה"</u>

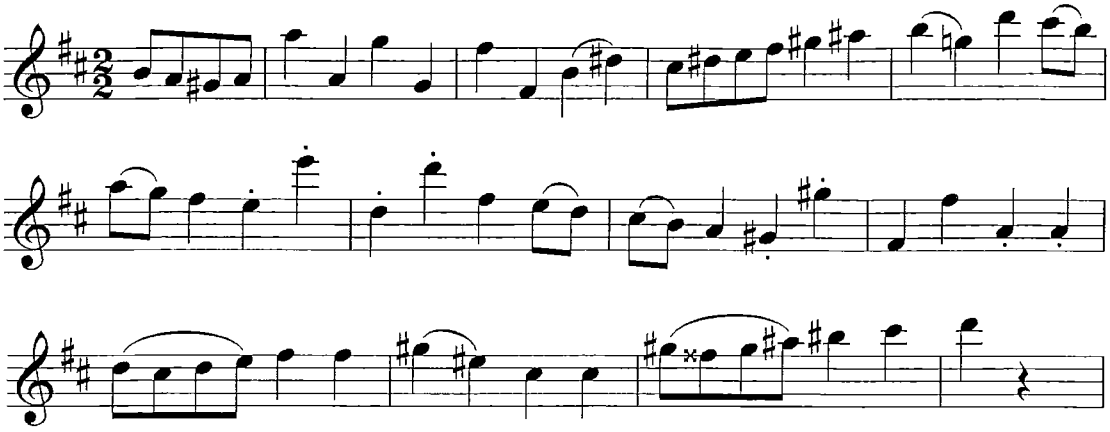
מי שמכיר את הגבוט הקצרצר, פרקה השלישי של "הסימפוניה הקלאסית", ייהנה עד מאוד מן ההומור השובבי וההפתעות הצפויות לו בפרק שלפנינו - ה"גבוט" מתוך הסוויטה "רומיאו ויוליה" - המבוסס על אותם נושאים ממש.

"גאבוט" הינו מחול עתיק המופיע לעיתים קרובות במסגרת הסוויטה הברוקית. תנועתו אלגנטית, במשקל זוגי (ארבעה רבעים) ועם קדמה של שני רבעים. כל אלה נמצאים בנושא הפותח של הפרק.

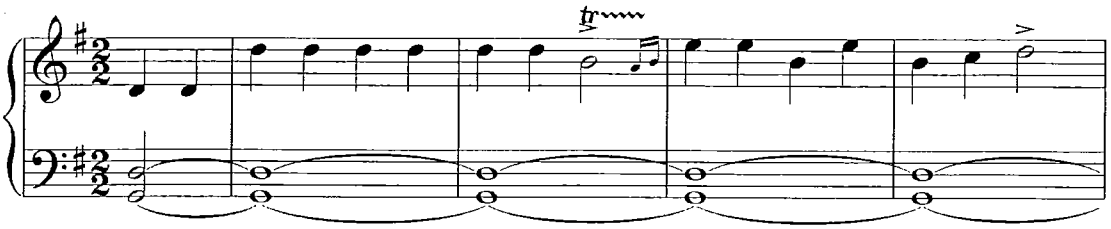
המבנה של פרק ה"גבוט" הוא דו-חלקי (Binary Form), ובו שני חלקים מנוגדים (**א** ו **ב**) החוזרים לסירוגין, עם ווריאציות מלודיות, הרמוניות וריתמיות מפתיעות, ועם גיוון תזמורי מעניין והומוריסטי. סתירות והפתעות מסוג זה גודשות את פרק ה"גבוט" כולו.

המנגינה הפותחת מוזרה מעט, זאת משום שחלקה השני סוטה מן המסלול ההרמוני הקלאסי, דהיינו מן הטוניקה רה מז'ור, אל הסולמות הרחוקים סי מז'ור, פה-דיאז מז'ור ודו-דיאז מז'ור (!) ובחזרה לטוניקה. נדידה הרמונית זו יוצרת תחושה של סתירות והפתעות כבר בפתיחה.

להלן הנושא הראשון המכונה A המופיע בטוטי תזמורתי מלא ועשיר:



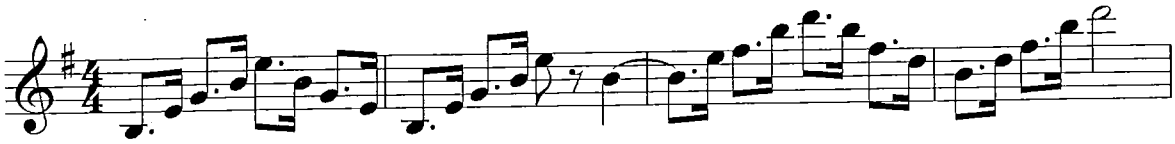
חלקו השני של הפרק שהוא מעין "מוזט" (חמת חלילים) הנשען על נקודת אורגן. ה"מוזט" הוא בסול מז'ור, שקט מאוד (PP) ומנוגן סטקטו. בתכונות הדינאמיקה ובארטיקולציה שונה ה"מוזט" מחלק **א**.



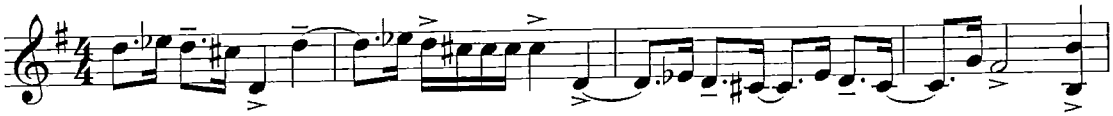
4.1 מעקב בעת האזנה

פרק ראשון "מונטאגי וקאפולט"

הריקוד מתחיל בהקדמה של ארבעה אקורדים כבדים וכהים בטוניקה מי מינור, במשקל זוגי. מעליהם נשמע הנושא הראשון המנוגן בכלי הקשת הגבוהים ובקלרינט.

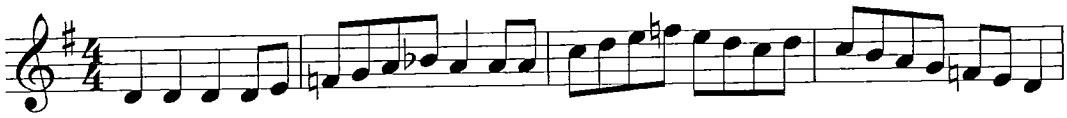


המשכו של הנושא הוא כעין תשובה לחלקו הראשון. ומאופיין בקפיצות מרווחים וסינקופיות:



הנושא הראשון חוזר על עצמו עם שינויים הרמוניים ומודולציה כרומטית המתרחקת מן הסולם המקורי.

הקרנות משמיעות את הנושא השני, הקשתי, רב-העוצמה על רקע מוטיב ארפז'ים מנוקד חוזר בכלי הקשת.



הנושא הראשון חוזר במקוצר במנעד גבוה בחליל ובכלי הקשת הגבוהים.

האבוב והכינורות ברגיסטר נמוך משמיעים את חלקו השני של הנושא באופן מקוצר.

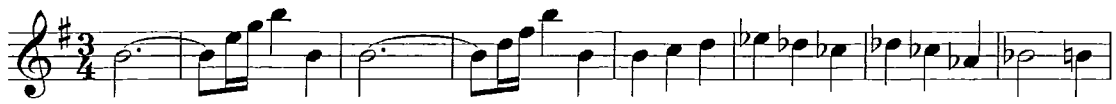
הטרומבון משמיע את הנושא השני, המסתיים בסולם יורד המבוצע בטוטי תזמורתי.

הליווי הכבד של ההקדמה חוזר בכלי הנשיפה ממתכת, והנושא הראשון מצוטט במלואו בקלרינט ובכינורות.

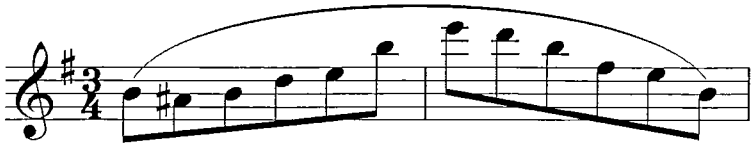
חלק **א** מסתיים בקדנצה של שני אקורדים של דומיננטה-טוניקה.

עתה מתחלפת האווירה. המשקל משולש והטמפו מתון ורגוע (Moderato tranquillo).

הנושא של חלק **ב** נשמע בחליל באופן ענוג (dolce) ושקט (p) בסולם המוצא.



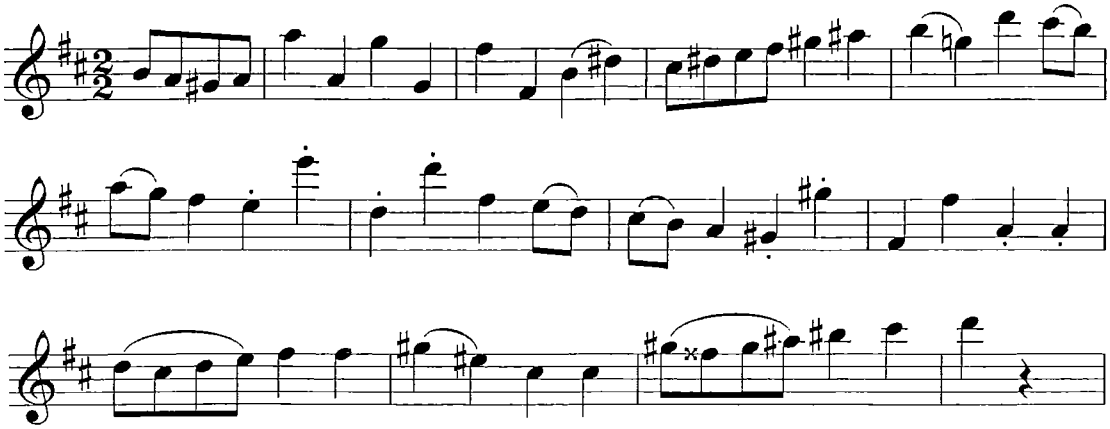
ארבע פעמים חוזר הנושא השלישי בחליל. ברקע נשמעים התופים המדגישים את הפעמה וכלי המיתר המנגנים קול עצמאי שקט (pp) של ארפז'ים עולים-יורדים באופן מקוטע (pizz.) ועמום (con sord.) (איור 5):



הפרק הראשון מסתיים עם חזרה על חלק A - Allegro pesante.
שתי חזרות על הנושא הראשון בשלמותו מביאות את הפרק לסיום עם קדנצה קלאסית טיפוסית במי מינור (דומיננטה-טוניקה).

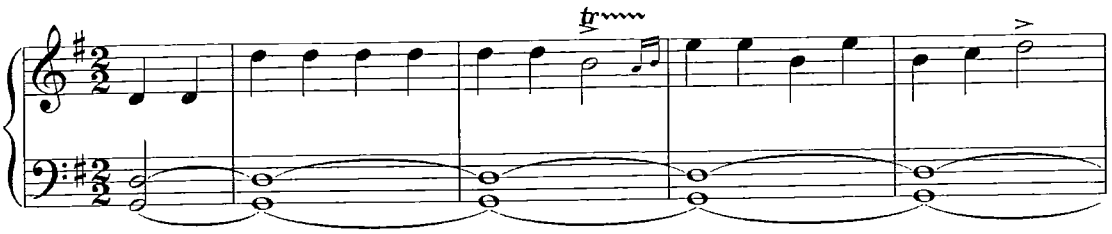
<u>פרק הגאבוט</u>

אחרי הקדמה קצרה וקצובה של ששה אקורדים בטוניקה רה מז'ור נשמע הנושא הראשון. המנגינה הפותחת מוזרה ויוצרת תחושה של סתירות והפתעות כבר בפתיחה.



נושא **א** חוזר מחלקו האמצעי, וכל זאת בטוטי תזמורתי ובעוצמה.

עתה מגיע נושאו של חלק ה "מוזט" – **ב**, מעל לנקודת עוגב ממושכת:



חלק **ב** חוזר על עצמו בווריאציה ריתמית כאשרה רבעים הופכים לשמיניות בתפקיד האבוב. הוא מסתיים בקדנצה תוך דילול המרקם התזמורתי.

חלק **א** חוזר במלוא הדרו עם שינויים מפתיעים בהמשכו, כאשר המנגינה בכינור ובחליל משתנה, ומובילה לציטוט מודולטורי ומפתיע של הנושא ברגיסטר הגבוה בכינורות.

החלק מסתיים באקורד הטוניקה בפורטיסימו.

המשכו של חלק **א** מואט לפתע (poco rit.) ומבוצע למקוטעין (pizz.) בווריאציות חדשות מלאות הומור, המסתיימות בטוניקה.

חלק **ב** חוזר ומפתיע שוב בווריאציות הרמוניות חדשות, ומודולציות רחוקות, המסתיימות "בתמימות" בסולם הדומיננטה - סול מז'ור.

חלק **א** חוזר בווריאציה כרומטית. התזמור המלא מתפרק באחת להרכב מצומצם וחריג הכולל אבוב קלרינט נבל ופסנתר. המשכו הורייאטיבי מסתיים בטוניקה.

בפעם האחרונה חוזר חלק **ב** והמשכו מפתיע בטמפו המואט מאוד, אך בעיקר בנגינת הסולו של הפגוטים עם ליווי כלי הקשת.

חלק **א**, המסיים את הגבוט, גדוש ווריאציות מלודיות ומעשי משובה תזמורתיים, כאשר הנושא נודד בין הכלים המתפצלים לתת-קבוצות (div.) ומשתלבים מחדש, לסירוגין. הפגוט בצליליו המקוטעים מצחיק בסיום קליל שפורח נעלם עם שני אקורדים של דומיננטה-טוניקה כאילו לא קרה דבר...

ריקוד רוסי מתוך "פטרושקה" בורלסקה בארבע תמונות

מאת איגור סטרוינסקי (17.6.1982-6.4.1971)

על המלחין

איגור פיודורוביץ' סטרוינסקי (Igor Fyodorovich Stravinsky) נולד בעיירה אורניינבאום שברוסיה . אביו, פיודור, ניחן בקול בס ערב, והופיע כזמר אופרה בבתי אופרה בקייב ובסנט פטרסבורג. איגור, שהיה השלישי מבין ארבעה בנים, חילק את ימי ילדותו בין העיר פטרסבורג (בחורפים - שם למד בבית הספר) לבין הכפר (בקייצים - עת התארחה משפחתו באחוזות קרובים ומכרים).

משחר ילדותו ביקר סטרוינסקי במופעי בלט ואופרה בבית האופרה המלכותי בפטרסכורג, ובגיל תשע, החל בלימודי נגינה בפסנתר שנתמכו בשיעורי הרמוניה וקונטרפונט. נטייתו להשתעשע באלתורים מוסיקליים הובילה אותו בהדרגה אל ההלחנה.

הוריו של סטרוינסקי הועידו אותו לעסוק במשפטים. אך לימודי המשפטים באוניברסיטה לא משכו את ליבו, ולאחר זמן מה נטש את לימודיו והחליט להקדיש חייו למוסיקה.
בעת לימודיו באוניברסיטה פגש במלחין ובמורה המפורסם ניקולאי רימסקי- קורסקוב , שהיה אביו של אחד מחבריו לספסל הלימודים. רימסקי-קורסקוב הפך להיות לסטרוינסקי מורה, מדריך ויועץ מוסיקלי, ולאחר מות אביו של סטרוינסקי, שימש לו גם כדמות אב.

בשנת 1909 שמע דיאגילב , האמרגן הידוע, את יצירתו של סטרוינסקי "סקרצו פנטסטי", והתרשם מאד מכשרונו של המלחין הצעיר. אז התחיל הקשר החשוב בין שני האישים: דיאגילב, שהיה ממארגני המופעים הרוסיים בפאריס , הזמין מוסיקה לבלט אצל סטרוינסקי הצעיר, ואילו אמנות המחול עוררה את דמיונו של המלחין והובילה ליצירת שלושת הבלטים הגדולים המהווים את מוקד ה"תקופה הראשונה" בחייו היצירתיים: "ציפור האש", "פטרושקה" ו"פולחן האביב".

המעורבות העמוקה של סטרוינסקי בלהקת הבלט של דיאגילב ומופעיה בפאריס, הביאה אותו למפגש עם חברת האמנים הפאריסאית שהוותה אז את המוקד הבינלאומי של העולם האמנותי. ואמנם, יצירות הבלט שנמנו לעיל, יש בהן עדיין מהשפעת מורו- רימסקי קורסקוב והן חדורות באהבה לשיר העם הרוסי; אך מאידך הן משופעות בחידושים מוסיקליים סגנוניים מרחיקי לכת , ובנטייה אל הצלילים , האגדות והפולחנים של עבר קדום ותרבויות רחוקות (נטייה שאפיינה רבים מן האמנים האירופאיים באותה תקופה).

בתקופת עבודתו עם ה"בלט הרוסי" נדד סטרוינסקי, יחד עם משפחתו הצעירה שהקים בינתיים, בין ביתו שברוסיה, לבין פריס (שם בוצעו יצירותיו) והעיירה קלארנס (clarens) שבשוייץ (שם שהתה המשפחה למטרות מרפא ומנוחה).

אחר פרוץ מלחמת העולם הראשונה בשנת 1914, נמנע מסטרווינסקי לחזור לארץ מולדתו, ולאחר פרוץ מהפכת אוקטובר ברוסיה, הופכת שוויץ למקום מקלט קבוע למוסיקאי הגולה. בגלות, המשיך ליצור יצירות שה"רוח הרוסית" מרחפת עליהן.

לאחר מלחמת העולם הראשונה, שינה סטרווינסקי את כוונו המוסיקלי. את מקומו של הביטוי השורשי העממי, או הנהייה אחרי האקזוטי הרחוק מן ה"כאן" וה"עכשיו" תפסה משיכתו אל המוסיקה ה"אוניברסלית" של העבר הקרוב באירופה; את מקומן של התזמורות הגדולות שאפיינו את יצירותיו המוקדמות, תפסו הרכבים קטנים ו"חסכוניים": כמו מרבית מן המלחינים האירופאיים באותה תקופה שהושפעו ממאורעות המלחמה ותוצאותיה, סטרוינסקי נכנס לעידן של סגנון "ניאוקלאסי" המאופיין באיפוק, במסגרות צורניות וסולמיות ברורות ומסורתיות, בפשטות ,בשקיפות ובנגישות אל קהל רחב.

אחרי מלחמת העולם הראשונה לא היה עוד צורך לסטרווינסקי להשאר בשוויץ ה"נייטרלית", והוא עבר עם משפחתו לצרפת, שם שהה בתקופה ש"בין שתי המלחמות", דהיינו עד עד שנת 1939.

הדי המלחמה הממשמשת ובאה, ומגפה של שחפת שקטפה את חייהן של שלוש נשים ממשפחתו הקרובה (אמו, אשתו ובתו) , דחפו את סטרווינסקי לשינוי נוסף גדול בחייו: להענות להזמנות ליצירות, לסדרת הרצאות ולמשרה אוניברסיטאית שהגיעו אליו באותה עת מארה"ב. גם הפעם ה"ביקור" הופך לקבע: סטרווינסקי השתקע בארה"ב (בהוליווד) ולאחר שנים מעטות קיבל אזרחות אמריקאית ונשאר בה עד יום מותו.

המעבר לארה"ב לא הביא עמו שינוי מיידי בסגנונו של המלחין. בשנים הראשונות דבק עדיין בסגנון הניאוקלאסי. מאוחר יותר, לאחר מותו של ארנולד שנברג, (שאף הוא היגר לאר"הב בעת המלחמה) פנה סטרווינסקי להלחנה סריאלית. בסגנון זה אף כתב את יצירתו " אברהם ויצחק" שהלחין עבור הפסטיבל הישראלי. ביצירה זו שר הזמר את סיפור העקדה כלשונו, בעברית.

עם הגיע המלחין לגבורות, נערכו לכבודו חגיגות ממלכתיות במולדתו החדשה. אך אין ספק שגולת הכותרת בחגיגות אלו היה ביקורו בברית – המועצות, באדמת מולדתו, לאחר שנעדר ממנה קרוב לחצי מאה ונחשב שם לאישיות בלתי רצויה..

בשנת 1967 החלה בריאותו של סטרווינסקי להדרדר. הוא נפטר בביתו שבניו יורק, ונקבר בונציה, לא הרחק מקברו של דיאגילב.

חייו של איגור סטרווינסקי שהיה מעמודי התווך של המאה ה – 20 , היו מגוונים וכך גם המוסיקה שלו שעברה שינויים סגנוניים מהותיים. על אף זאת, מבט כולל על יצירתו מראה עקביות פנימית. ההשפעות הרבות שספג, הוטמעו כולן באמירה אישית וייחודית.

על היצירה

"פטרושקה" הנה במקורה יצירה לבלט שהלחין סטרווינסקי עבור להקת הבלט של דיאגילב להופעתה בפאריס בשנת 1911.

מקורה של היצירה בקטע קונצרטנטי לפסנתר ותזמורת שהלחין סטרווינסקי בעת שהותו ליד אגם ג'נבה, כשהוא מתכנן כבר את הלחנתו של "פולחן האביב". הוא מספר: "בדמיוני היתה תמונה ברורה של בובת עץ, שהופחה בה לפתע רוח חיים. הבובה משתוללת על פני המקלדת באקורדים שטניים ומוציאה את התזמורת מכליה. התזמורת הכועסת מאיימת על הבובה – הפסנתר – בתרועות נזעמות . התוצאה, רעש איום המגיע לשיא וממוטט את הבובה המסכנה".

דמות זו, החייה סטרווינסקי בזכרונו מילדותו ברוסיה. בעת הירידים, הייתה מופיעה עגלתו של בעל תיאטרון הבובות, ומתוכה הייתה בוקעת למרחקים הזעקה - "פטרושקה בא! פטרושקה בא! לא היה ילד בשכונה שלא זנח את כל מעשיו על מנת לחזות במחזות בהם היה לפטרושקה תפקיד של שובב אלים אך מלא קסם.

ואמנם, כאשר החליטו דיאגילב וסטרווינסקי להפוך את קטע הפסנתר ביצירה לבלט, שתל אותו סטרוינסקי ביריד הנערך לרגל המאסלניצה – חג החמאה – יריד רווי צבעים קולות וניחוחות שלא נמחו מזכרונו של סטרווינסקי. אלא שדמותו של "פטרושקה" הפכה עורה מן הקצה אל הקצה. בבלט היא אמנם בובה, אך מופנמת. זוהי דמותו של הליצן המשעשע את קהלו, בעוד מתחת למסכה הצוהלת מסתתרת דמות אומללה. דמות זו של הליצן שהתגבשה לקראת סוף המאה ה – 19 , ואפשר למצאה ביצירות אמנות רבות (הליצן המאופר בלבן, עם דמעה על לחיו), נשענת על דמותו של פיירו ב"קומדיה דל ארטה" האיטלקית מן המאה ה –16 , בה היה מופיע כדמות מופנמת הלבושה לבן. יתר הדמויות בעלילה אף הן שאולות מן ה"קומדיה דל ארטה": הבובה הבלרינה הנה בת דמותה של קולומבינה, ואילו המאורי המוחצן הוא בן דמותו של ארלקינו, הליצן התככן הלבוש שחורים.

כמקובל אצל דיאגילב, הורכב צוות של אומנים לעבודת הפקה משותפת: סרגיי דיאגילב – המפיק; איגור סטרווינסקי - המלחין; מיכאל פוקין – הכוריאוגרף ואלכסנדר בנוא- איש רוח רב פעלים וכשרונות- כבמאי ותפאורן. כולם כאחד עסקו בתהליך יצירתו של הבלט.

הבלט "פטרושקה" בנוי כתיאטרון בתוך תיאטרון. שתי התמונות החיצוניות מייצגות עולם מציאותי – אם כי מן העבר – של היריד הקרנבלי שהיה נערך לכבוד "חג החמאה" על ההמולות והרוח הקרקסית שבו. שתי התמונות הפנימיות הן מחזה של תיאטרון בובות, המייצג עולם דמיוני, שבו מיוחסות לבובות תכונות אנושיות של תשוקות ,סבל ויסורים. לקראת הסוף מתערבים העולמות זה בזה.

תקציר העלילה

<u>תמונה ראשונה:</u> *1830_בכבר האדמירלית בפטרבורג.* יריד צבעוני, רב המולה, ורווי ניחוחות. מתוך ההמון צצות דמויות של רקדניות, מנגנים בתיבות נגינה, כרוז, חבורת שיכורים, ובעל תיאטרון זקן ופיקח, המנחה את הקהל בחלילו אל עבר התיאטרון. המסך עולה, ושלוש בובות מבצעות ריקוד רוסי: בובה-בלרינה; "פטרושקה" הליצן; מאורי – אציל כהה עור ויפה-תואר.

<u>תמונה שנייה</u>: *תאו העלוב של פטרושקה.* פטרושקה נבעט אל תאו על ידי בעל התיאטרון. הוא שונא את בעל התיאטרון ומביע זאת בקללות ומכות אגרוף, אך הוא חש רגשות אהבה ועדנה כלפי

הבובה-הבלרינה בעת שהוא חולם עליה. כשהיא באה לבקרו הוא מביע את אהבתו בקפיצות מגושמות המבריחות אותה מתאו. היא בורחת. פטרושקה מיואש.

<u>תמונה שלישית</u>: *תאו המהודר של המאורי*. המאורי משתעשע באגוז קוקוס וסוגד לו. הופעתו המרשימה מקסימה את הבלרינה הרוקדת למענו ריקוד קצר. הוא מצטרף אליה למחול הואלס. פטרושקה המקנא מופיע, ומתפתח מרדף. הבובה-בלרינה מתעלפת.

<u>תמונה רביעית</u>: *ערב ביריד. מחוץ לתיאטרון*. ההמולה בשיאה. סדרה של דמויות חולפת בסך: אומנות, מאלף חיות עם דב מרקד, סוחר מלווה בצועניות, עגלונים, חבורת מחופשים. פטרושקה יוצא מן התיאטרון אל היריד והמאורי דולק אחריו ומכה אותו בחרבו. פטרושקה נפצע פצעי מוות הוא גוסס. שוטר מרגיע את הקהל. בעל התיאטרון מראה לקהל כי מדובר בבובה.. דמותו של פטרושקה המת מופיעה על גג התיאטרון צוחקת ומשוחררת...

<u>השפה המוסיקלית</u>

שפתה המוסיקלית של היצירה אינה אחידה, ויש בה השפעות מהשפעות שונות של המוסיקה בסוף המאה ה -19 ותחילת המאה ה – 20. יחד עם זאת אפשר לחוש בה את חותמו הייחודי של סטרווינסקי.

בין **המלודיות** המופיעות ב"פטרושקה" נמצאות מלודיות השאובות מן המוסיקה העממית הרוסית, ואפילו שיר צרפתי אחד. מלודיות אלה מאופיינות על פי רוב במשקל ברור, בדיאטוניקה, במרווחים צרים ובפיסוק סימטרי. המלודיות המקוריות של סטרווינסקי חלקן נוטות לעבר מאפיינים אלה, והן, לפיכך, פסאודו-עממיות, אך חלקן כבר מסגיר את האופי הקטוע ה"פרוזאי" של המלודיות האופייניות לו בהמשך יצירתו.

המקצבים ביצירה אף הם, בחלקם, נוטים לכוון המסורתי בעיקר בקטעי המחול המובנים. אך המקצבים המאפיינים את סטרווינסקי המבוגר - הנועזים, המתפרצים, אשר משחררים את המקצב מ"עריצותו של קו התיבה", נוכחותם כבר מוחשת ביצירה זו.

שפתו **ההרמונית** של סטרווינסקי ביצירה זו אף היא מגוונת ביותר, ואפשר למצוא בה, זה לצד זה, ליוויים דיאטוניים-טונליים לשירי העם, אקורדים בנויים על סולם הטונים השלמים, קלסטרים, אקורדים קויינטליים, הרמוניזציה מודלית, מהלכים הרמוניים כרומטיים ואקורדים בי-טונליים ("אקורד פטרושקה" המפורסם).

מבחינת **המבנה**, קיימת תערובת של ריקודים מובנים אל מול מוסיקה פרוזאית-תיאורית. בריקודים המובנים, נעצרת העלילה, והמוסיקה שלהם נוטה למבנים פשוטים, חטיבתיים ומסורתיים. לעומת זאת בקטעים התיאוריים, המוסיקה אינה מתגבשת לכלל מבנה כלשהו, אלא היא קטועה, מוטיבית, ונעה קדימה ללא חזרות. היא עונה לתיאורים כגון: "טכניקת מספריים", קולאז', מוזאיקה, וכיוצ"ב.

המרקם של "פטרושקה", כבר מסגיר תכונות שיבואו לידי ביטוי מאוחר יותר. זהו מרקם שאינו נופל בתוך הקטגוריות המקובלות של הומופוניה או פוליפוניה, אלא בנוי רבדים רבדים אחד על גבי רעהו. לעתים קרובות אין לכאורה כל קשר בין רובד אחד למשנהו, וכל רובד מכונס בתוך עצמו בטיפול אוסטינטי-סיקולרי של מוטיבים או היגדים.

תזמורה הייחודי של היצירה מהווה נקודת מפנה במוסיקה של המאה ה – 20. התזמור חורג מן השגרה בצרופי גוונים, הפקות צליל חדשות, הצללה שקופה אל מול דחיסות עמוסה, צרוף הפסנתר אל התזמורת בהתייחסות של כלי נקישה ועוד

הריקוד הרוסי

הריקוד הרוסי מהווה חטיבה ברורה ומובחנת לקראת סיומה של התמונה הראשונה של הבלט. הריקוד שמופיע לאחר שבעל התיאטרון , בעזרת חליל הקסמים שלו, העביר את הקהל מעולם המציאות אל עולם הדמיון - מהווה את נקודת המפנה בין העלילה ה"חיצונית", דהיינו, עוד מופע בשרשרת המופעים המאכלסים את התמונה הראשונה, לבין העלילה ה"פנימית"- הדרמה המתרחשת בין שלוש הדמויות המרכזיות של תיאטרון הבובות.

תחילה מעיר חלילו של בעל התיאטרון את הבובות לתנועה, והן רוקדות את הריקוד כל אחת בהתאם לאופייה: פטרושקה המופנם שמוט אברים ומכונס כל כולו פנימה; הבובה הרקדנית חסרת מפרקים ומתוחה על קצות אצבעותיה; המאורי המוחצן זקוף ראש וחזה , כשגפיו מופנים כלפי חוץ.

לאחר מכן מתנתקות הבובות לכאורה מן החוטים הקושרים אותן לבעל התיאטרון, הופכות בשר ודם ומביאות את תמצית העלילה: פטרושקה מחזר בחשאי אחרי הבובה הרקדנית, היא מחזרת אחרי המאורי המשיב לה אהבה, ובינו לבין פטרושקה המקנא מתפתח מרדף קצר.

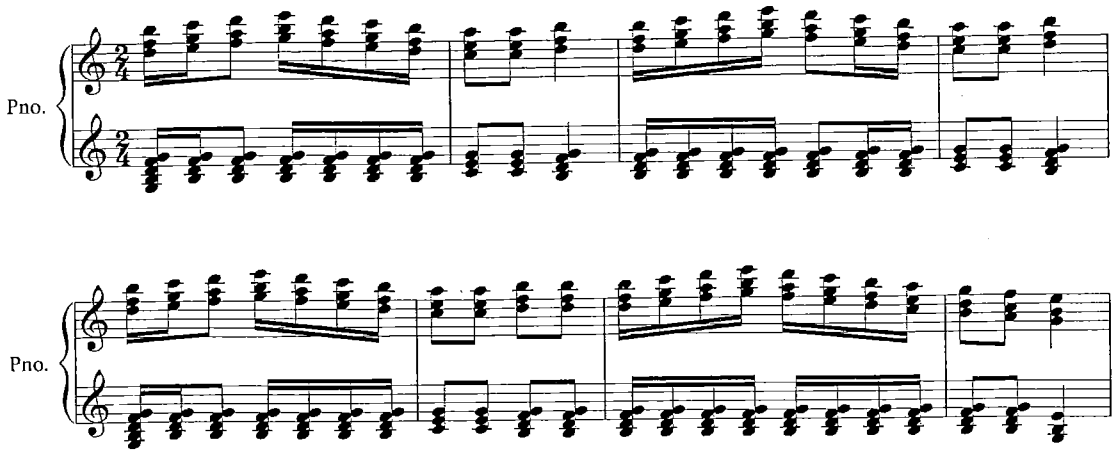
על המוסיקה של הריקוד הרוסי הגיב בנוא הבמאי: "....מוסיקת קסמים אמיתית, שבה פזיזות שטנית מתחלפת בסטייה חדה ומוזרה לרכות. ואז – לאחר שיא של התפרצות פתאומית, נקטעת ומגיעה לסיומה".

המבנה המוסיקלי של הפרק חטיבתי. כל חטיבה נשענת על אחד מתוך שני חומרים תמטיים המובאים לסרוגין .

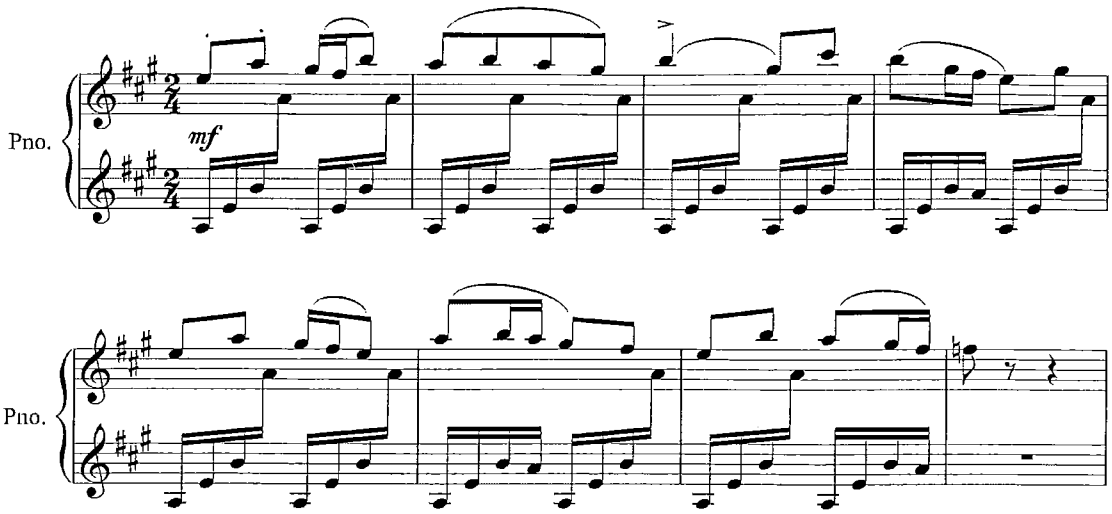
הסדר בו מופיעות החטיבות:

א - ב - א - ב - מעבר - א

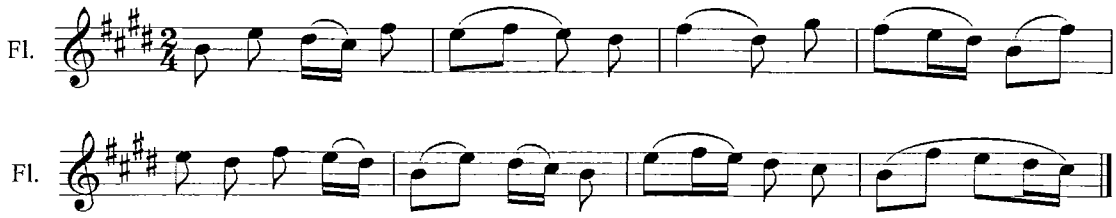
הראשון מבין שני החומרים, מוצג בתחילת הריקוד במלואו.



השני, משתרבב אל תוך הפרק בצורת אזכורים קצרים, ומתגבש לאיטו לקראת הופעתו המלאה.



בעוד הנושא הראשון, שלו תכונות של שיר עממי הוא פרי המצאתו של סטרווינסקי, הרי שהשני, שמאפייניו קרובים יותר לרוח ההלחנה של סטרווינסקי - הנו דווקא ציטוט של שיר עממי רוסי המושר בדרך כלל בחג נוצרי לזכרו של יוחנן המטביל.



<u>תכונות בולטות</u>

נושא ראשון:

- אופי תקיף, מבריק וסוחף;
- מלודיה הבנוייה תנועת סקונדות עולה ויורדת במנעד קוינטה;
- ריבוי חזרות על מוטיבים בשינויים מזעריים;
- משקל ברור ותבניות מקצב פשוטות;
- חיתוך ברור של פסוקים;
- מרקם גושי-הומופוני הנע בכוונים מקבילים.

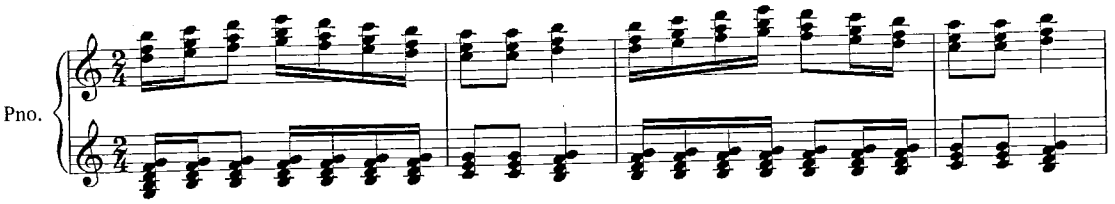
נושא שני:

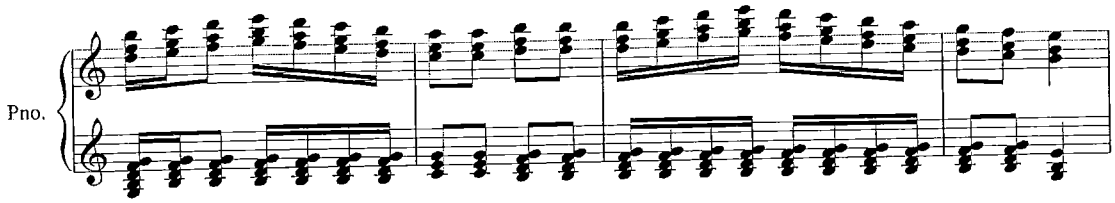
- אופי קפריציוזי, קופצני וחסר מנוחה;
- מלודיה זיגזגית שמרובה בה מרווח הקוורטה העולה;
- תנועה סירקולרית ללא חזרות;
- משקל לא ברור;
- פיסוק מעורפל וקטוע;
- מרקם מבוסס על שכבות של אוסטינטי.

<u>מעקב בעת ההאזנה</u>

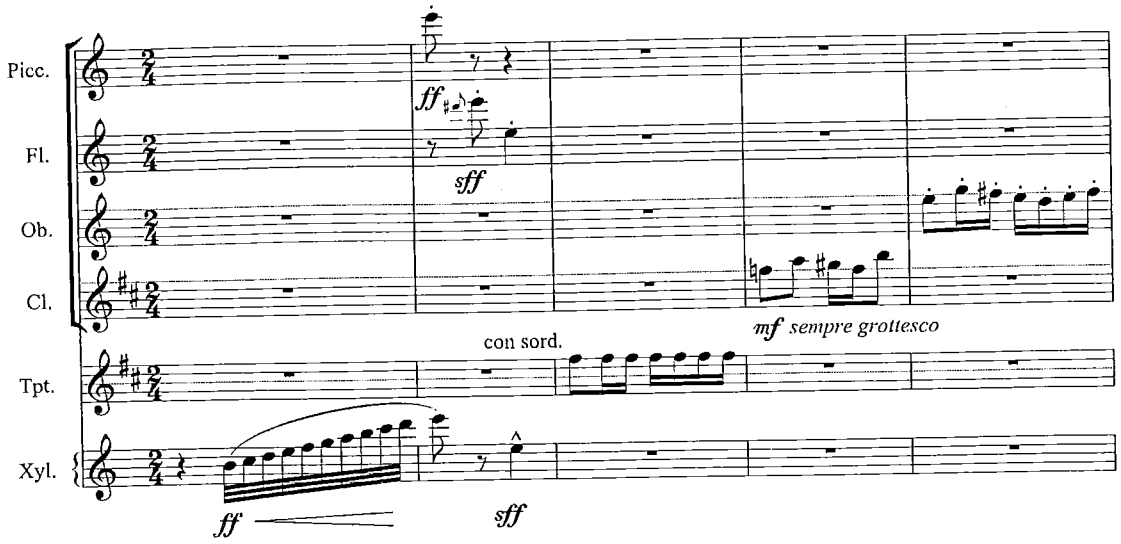
דרדור תופים מכניס אל תוך התמונה....

תזמורת רעשנית, אליה מצטרף פסנתר, מציגה מלודיה נמרצת המתרוצצת הלוך ושוב במנעד צר בקווים מקבילים של כל כליה:

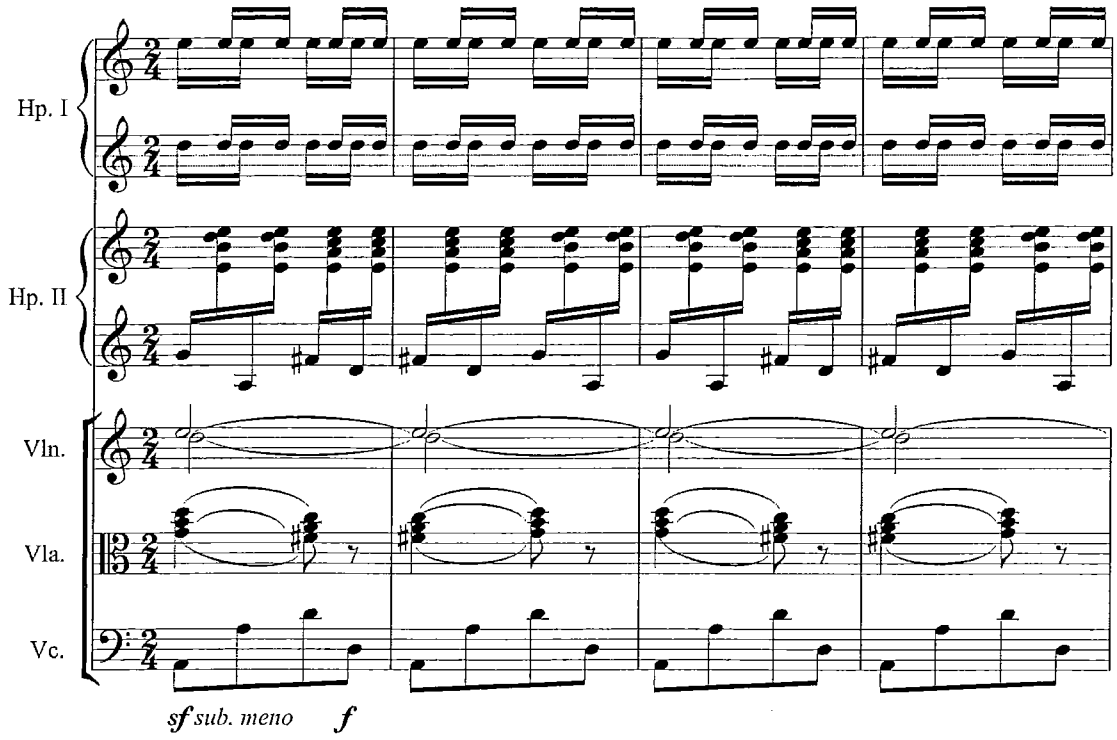




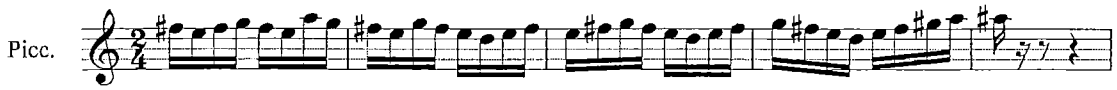
גליסנדו מבריק בפסנתר ובכסילופון מעביר אל מלודיה קופצנית וקפריציוזית שקרעיה מפוזרים בין כלי הנשיפה:



המלודיה נשענת על ליווי של שכבות אוסטינטו בנבלים, פסנתר וכלי קשת:

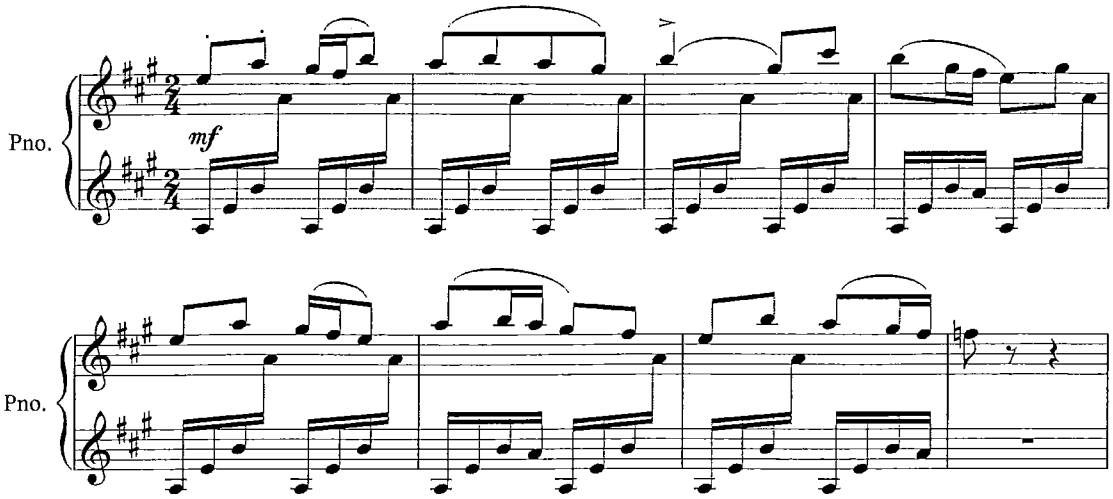


המלודיה הקצרה מופיעה שוב, והשבריר האחרון שלה חוזר על עצמו פעמים רבות, נכנס לסחרור מהיר, מטפס ועולה מעלה מעלה תוך שהוא צובר בהדרגה תנופה עוצמה ומהירות, מעבה את מרקמו ומעשיר את התזמור.



עליה גדולה שבסיומה גליסנדו נוסף, מחזיה את המלודיה הראשונה ביתר תנופה וצלצולים.

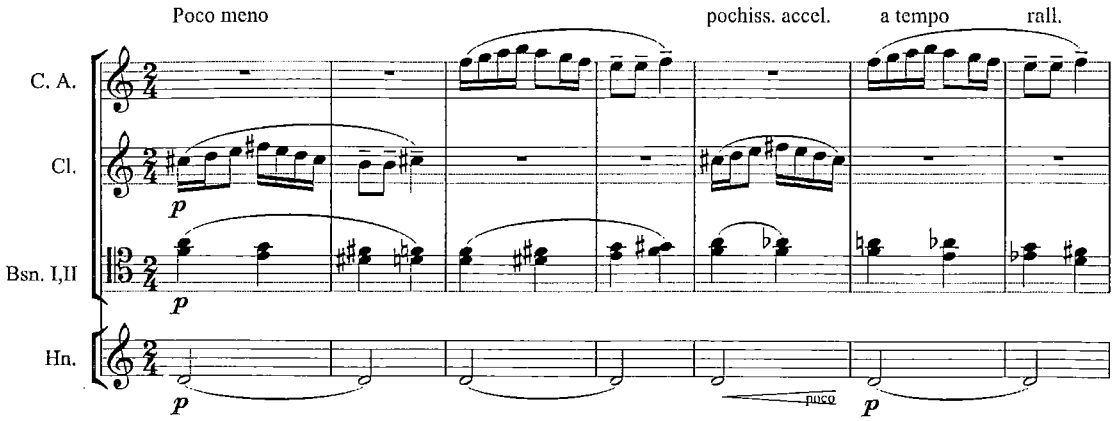
קרעי המלודיה השנייה מופיעים שוב, ארוכים קצת יותר, אל עדיין נקטעים על ידי "קריאות ביניים" נזעמות של התזמורת עד שהם מתגבשים לתצוגה מלאה של הנושא בפסנתר:



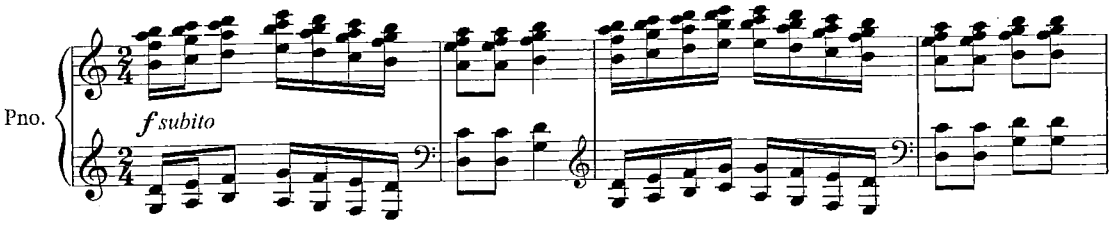
תנועה עולה ויורדת לסרוגין בכלים המלווים, נותנת אשליה של תיבת נגינה.

לאחר התצוגה המלאה, שוב נכנסים אלמנטים מתוך הנושא לסחרור, הפעם איטי יותר, ובצלילים מעודנים שאינם צוברים אנרגיה.
שינויי הגוון, העוצמה, האינטנסיביות, המרקם והדינמיקה בחטיבה זו מעלים בדמיון שיוכים ספציפיים לדמויות המחוללות.

בעוד קרעי הנושא השני מרחפים בחלל האקוסטי, חודרים בהדרגה היגדים מתוך הנושא הראשון, אך באווירה שונה לחלוטין. אלה היגדים עדינים, שלווים,בכלים סולניים, עצמה חרישית ומרקם שקוף, שעוצמתם ומהירותם הולכות וקטנות.
אפשר לדמות את הבובות המחוללות כמאבדות מכח חיותם הרגעי...

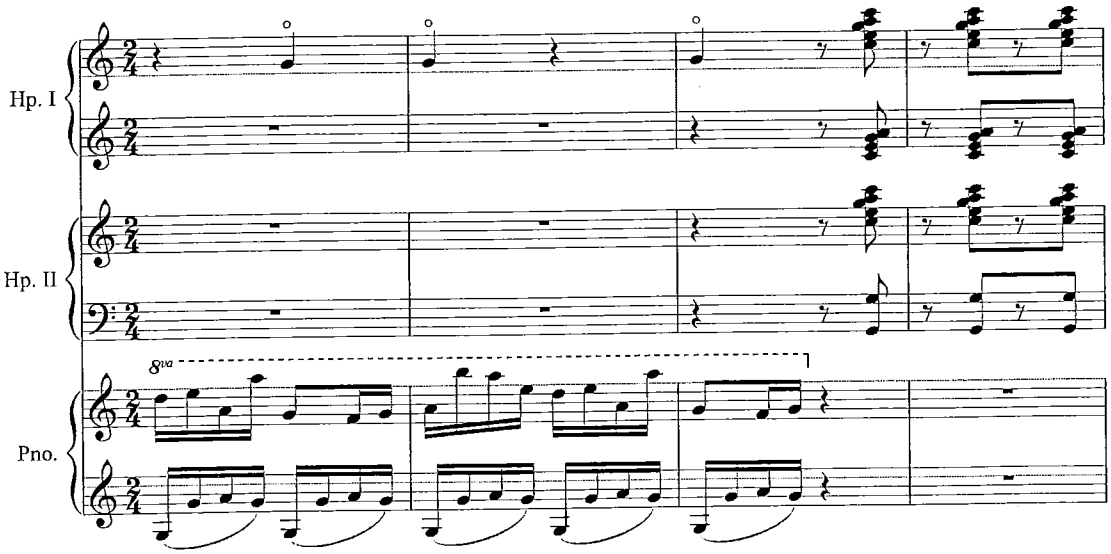


ואז,בפתאומיות, כאילו "מתחו את קפיציו", מחזיר פסנתר סולן את הנושא הראשון במלוא עוצמתו ומרצו:



התזמורת נוטלת את הנושא ומשתעשעת בו בדו-שיח בין כלי נשיפה לכלי קשת. הפסנתר ממשיך ללוות בפיגורציות וירטואוזיות.

הפיגורציות של הפסנתר כמו מאבדות מהקשרן המוסיקלי אל החומרים התמטיים, ומתארות באופן פרוזאי את המרדף בין פטרושקה למאורי בצלילים החוזים מראש את ההתרחשות בתמונות הבאות.



הריקוד מסתיים בפתאומיות בעצירה פתאומית של המרדף ובאקורדים נחרצים ב – fff.

דרדור תופים מעביר אל התמונה הבאה....

מכללה לוינסקי לחינוך
הספרייה