



המדרשה למוזיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



תכנית מפתח - תכנית לחינוך מוסיקלי ולקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"
קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית

הפילהרמונית רוקדת

תכנית לכיתות ג'-ו'

פברואר 2009

תשס"ט

מפגשים עם "מוסיקה חיה" ; פברואר 09

LV1 LEV01-000 4



140749-40

צוות המדרשה למוזיקה

דוגמאות תווים
איתמר ארגוב

עורכת
שולמית פינגולד

עזרה בעריכה
ד"ר דוצי ליכטנשטיין

כותבים
ד"ר רבקה אלקושי
פואד ג'ובראן
איה גל
עודדה הררי
שרית טאובר
ד"ר דוצי ליכטנשטיין
שולמית פינגולד

מבוא

היצירות:

פליקס מנדלסון-ברתולדי (1847-1809)
"חלום ליל קיץ", אופוס 21 ואופוס 61
מארש החתונה, סקרצו וריקוד הליצנים

"A Midsummer's Nights Dream", op.21 & 61, Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)
Wedding March, Scherzo and Dance of Clowns

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

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

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

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

פרידריך שופן (1849-1810)
ולס אופוס 64, מס' 2 מתוך הבלט "הסילפידות"

Frédéric Chopin (1810-1849)
Waltz op.64, no.2, from "Les Sylphides"

אנטונין דבוז'יק (1904-1841)
ריקוד סלובני מס' 2

Antonin Dvorak (1841-1904)
Slavonic Dance no.2

מנואל דה פאייה (1946-1876)
ריקוד מס' 1 מתוך "החיים הקצרים"

Manuel de Falla (1876-1946)
Danza, from "La Vida Breve"

סרגיי סרגייביץ' פרוקופייב (1953-1891)
ריקוד האבירים מתוך הבלט "רומיאו ויוליה"

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

ליאונרד ברנשטיין (1990-1918)
סקרצו וממבו מתוך "מחולות סימפוניים"

Leonard Bernstein (1918-1990)
Scherzo and Mambo, "Symphonic Dances"

"הפילהרמונית רוקדת"

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 התבררות, 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: זיאנר שירי הריקוד. לעיתים מילותיהם של שירי הריקוד משתכחות במרוצת הזמן ולחניהם מעובדים לביצוע כלי נגינה, כמקורות לליווי ריתמי-מלווד.

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, הציאקונה 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 ואקסטרווגאנטיות 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 לתהלכות). 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 אמצ 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 והמינואט, פינו את מקומם לבגדים רחבים שהתירו תנועה חופשית וקלילה יותר לצעדים האפייניים לריקודים הסלוניים החדשים.

בין שלהי המאה ה-18 לראשית המאה ה-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 בובהמי, 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 המוזיקה 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, פונקיאל, בורודין, צייקובסקי, פרוקופיץ, שוסטקוביץ, דליב, דה-פייה חציטוריאן, 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 המוזיקה והמחול בלתי נפרדות הן? האם המוזיקה תומכת בריקוד, או שמא היא משתלטת עליו? האם על המוזיקה לשרת את המחול עד כדי הלחנתה עם תום בניית הכוראוגרפיה? ולצד כל אלה - החלופה הקיצונית: הניסיון לעצמאות ו"שחרור" מכבלי המוזיקה, התפיסה שהולידה את יצירת המחול "הדוממת" נטולת הצליל.

ואמנם, המוזיקה 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 ז'ורז'ה. 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, ראול, 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 ומככבים 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 הרמוניים	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. מוזיקה אבסולוטית ומוסיקה תכניתית, מוזיקה שלובת אלמנטים עממיים ומוסיקה ברוח אוניברסלית-מערבית. זו שלצליליה רקדו בחצרות, וזו שבוצעה בסלוניים הבורגניים של המאה ה-19; זו של הבלט הרומנטי וזו של המודרני, זו ששרשיה בכפר וזו שהושמעה בעיר.

"חלום ליל קיץ"
פתיחה אופוס 21 (1826)
מוסיקה למחזה אופוס 61 (1834)
(על-פי המחזה של שקספיר)

על המחזה "חלום ליל קיץ" מאת ויליאם שקספיר

בקומדיה "חלום ליל קיץ" שלושה מעגלים של דמויות, החותכים זה את זה, משתלבים זה בזה, ומסתבכים.

- מעגל דמויות מעולם הדמיון: מלך הפיות אוברון ומלכת הפיות טיטניה, השדון הערמומי פק – שליחו של אוברון, והפיות, בנות לווייתה של טיטניה;
- מעגל בני האצולה: הדוכס השליט תזאוס, כלתו היפוליטה, ארבעה צעירים מאוהבים- הנערות הרמיה והלנה והנערים ליסנדר ודמטריוס;
- מעגל בעלי המלאכה אומנים מפשרטי העם.

התרת הקשרים שנוצרים במהלך העלילה מאפשרת לבסוף סיום חיובי וחגיגי. שקספיר כתב את הקומדיה הזאת בצעירותו, כאשר עדיין העניק ליצורים מעולם הדמיון כוח והשפעה משמעותיים על חייהם של בני התמותה במחזותיו. העלילה מתרחשת (כמעט כולה) ביער קסום ומכושף ליד העיר אתונה, באווירה קלילה ושובבית הרוחשת שינויים ותהפוכות, ובה שפע של מצבים קומיים עד מגוחכים. האהבה מוצגת כאידיאל וכערך בעל חשיבות עליונה, וכשהיא מתממשת – מגיעות הדמויות להרמוניה ולשלווה.

סיפור העלילה

תזאוס שליט אתונה מתכוון לחתונתו עם היפוליטה. לארמונו של תזאוס מגיע אגאוס להתלונן על בתו הרמיה, המסרבת להנשא לדמטריוס, החתן שהועיד לה. תזאוס קובע כי עליה לקבל את החלטת אביה, ובמידה ותסרב לה, עליה להפוך לנזירה או למות. ליסנדר, אהובה של הרמיה מציע לה לברוח אתו ליער באישון לילה, ולהנשא לו בעיר אחרת.

הלנה, חברתה הטובה של הרמיה, מאוהבת בדמטריוס. אך אהבתה אינה נענית: הוא מאוהב בהרמיה. הלנה שומעת על תוכניתם הסודית של הרמיה וליסנדר ומקנאת בזוג המאוהב. היא מספרת לדמטריוס אודות התכנית, וזה יוצא ליער בעקבות הרמיה. הלנה יוצאת אחריו.

באותו זמן נפגשים ביער בעלי המלאכה – האומנים של אתונה, על מנת להכין מחזה שיוצג בחתונתו של תזאוס השליט. סיפור העלילה שבחרו, האמצעים הדלים לתפאורה והדיון על הבימוי מוצגים בהומור ובגיחוך.

ביער אליו בורחים הנאהבים שולטים יצורים מעולם הדמיון: פיות, השדון העליו והערמומי פק, המלך שלהם אוברון והמלכה טיטניה. אוברון דורש מטיטניה שתתן לו את יצור שעשועיה. היא מסרבת לו, וריב פורץ ביניהם. כנקמה בה, שולח אוברון את פק להביא לו פרח מכושף, שעסיסו גורם לישן להתאהב בראשון שייקרה לעיניו לכשיתעורר. ואמנם, לאחר שהפיות שרות לטיטניה שיר ערש ויצאות לעיניהן ביער, מצליח אוברון לכשף את טיטניה הישנה בטיפות מעסיס הפרח.

בינתיים שומע אוברון איך דמטריוס דוחה בתקיפות את אהבתה של הלנה, כאבה ותיסכולה נוגעים לליבו, והוא שולח את פק עם עסיס הפרח המכושף אל דמטריוס על מנת להשכין אהבה בין דמטריוס להלנה. הזוג המאוהב, הרמיה וליסנדר, לאחר הליכה ממושכת ביער, מתעייפים, ונרדמים. פק טועה ומטפטף מן העסיס המכושף על עיני ליסנדר, במקום על עיני דמטריוס, וכשהוא מתעורר, הראשונה הנקריית לעיניו היא דוקא הלנה. הוא מתאהב בה, וחולק לה דברי אהבה. אבל היא, היודעת את אהבתו להרמיה, מקבלת את חיזוריו כלעג וכאכזריות.

היחסים בין ארבעת הצעירים נקלעים אם כן לסבך מכאיב, לתיסכול ולתדהמה. לא רחוק משם עורכים האומנים חזרה מבדחת על ההצגה שלהם. פק השובב מאזין, מכשף את אחד מהם ומחליף את ראשו לראש חמור. כל האחרים נבהלים ובורחים. טיטניה מתעוררת, מתאהבת באומן בעל ראש החמור הנמצא מולה, ומעתירה עליו פיגוקים וממתקים.

אוברון חוזר לבדוק את מעשי משרתו פק, שמח לאיזה של טיטניה, אבל מגלה את המצב המכולבל של ארבעת הצעירים המאוהבים. הוא שולח אותו לתקן את המעוות. פק משתעשע כשהוא שומע את דברי שני הגברים העוגבים על הלנה ורבים ביניהם, ואת דברי שתי הנשים המעונות השופכות האשמות וכעס זו על זו. כשהגברים מתכננים פתרון בדו-קרב, פק גורם במצוות אוברון לערפל כבד בו הם תועים מבלי למצוא זה את זה, מתעייפים וצונחים לישון. גם שתי הנערות המתוסכלות נרדמות, ואז פק מזווג את שני הזוגות כיאות בעזרת העסיס המכושף. גם על עיני טיטניה, שנרדמה כשהחמור בורועותיה, הוא מזה מן העסיס ומשחרר אותה מן הכישוף. כאשר היא מתעוררת ונוכחת לדעת, לבושתה, במי התאהבה, אוברון זוכה מחדש באהבתה וגם בילד שעשועיה.

עם עלות השחר עוזבות הפיות את היער. האומן בעל ראש החמור מתעורר בדמותו האנושית, ותוהה – האם חלום חלם או היתה זאת מציאות? השליט תזאוס ופמלייתו שיצאו היערה לצייד פוגשים בארבעת הצעירים ושומעים מהם את קורותיו המוזרות של הלילה: "היה או לא היה" תמהים כל הנאספים. דמטריוס מצהיר על אהבתו להלנה, ותזאוס מקבל אותה בכרכה ומזמין את שני הזוגות המאושרים לחוג אתו את נישואיהם. בחגיגת החתונה המשולשת מופיעים האומנים במחזה שהכינו, והקהל מגיב בתהייה ובלגלוג על סיפור המעשה המוזר והמצחיק. אוברון וטיטניה המרחפים מעל החגיגה, מברכים את שלושת הזוגות שנישאו. שקספיר שם בפי דמותו של פק את דברי הסיום: פק מתנצל על תעלוליו, ומציע לראות בלילה על כל מאורעותיו רק חלום, שנמוג וגז.

על המוסיקה "חלום ליל קיץ" מאת מנדלסון - אופוס 21 ואופוס 61

במוסיקה "חלום ליל קיץ" מאת פליקס מנדלסון כלולים שני אופוסים: מספר 21 ומספר 61. את הפתיחה אופוס 21 כתב מנדלסון בשנת 1826 בהיותו בן שבע-עשרה, כאות הוקרה למחזה ולמחברו – ויליאם שקספיר. הכינוי "פתיחה", בזמנו של מנדלסון, מתייחס ליצירה סימפונית עצמאית בעלת זיקה לתוכן חוץ-מוסיקלי. הנטינת הרומנטיות של מלחיני התקופה למסתורין, להבעת רגשות ותחושות, לפנטסיה ולחריגה מן המבנים הקלאסיים מצאו את ביטויין בז'אנר ה"פתיחה" (אוברטורה), אשר בו נהגו לתאר אווירה ודמויות ללא כל מחויבות לסדר עוקב של עלילה כלשהי. מנדלסון כתב כמה פתיחות: "חלום ליל קיץ" "רואי-בלא", "מערת פינגל", "ים שקט ומסע צלח".

הקטעים אופוס 61 חוברו על-פי הזמנת מלך פרוסיה, לקראת העלאת המחזה "חלום ליל קיץ" בחצרו בשנת 1843. שבע-עשרה שנים לאחר כתיבת הפתיחה, מנדלסון הוסיף וחיבר עוד 12 קטעים ופינלה, כדי לבצע אותם בין סצנות שונות ובמהלך סצנות, בזמן הצגת המחזה בתיאטרון. הוא חזר אל רעיונות מוסיקליים רבים מן הפתיחה והשתמש בהם בהלחינו את שנים-עשר הקטעים. כיום נהוג לבצע קטעים מסויימים בלבד במעין סוויטה תזמורתית באולמות הקונצרטים: הפתיחה, הסקרצו, האינטרמצו, הנוקטורנו ומרש החתונה. זה האחרון קנה לעצמו חיים פופולריים במיוחד מחוץ לאולמות הקונצרטים.

הפתיחה אופוס 21 overture

בוצעה לראשונה במסגרת משפחתית בנגינת פליקס ואחותו פאני בפסנתר בארבע ידיים, ומאז ועד היום היא ידועה כאחת מן הפנינים של המוסיקה הקלאסית המערבית, וכיצירה המפורסמת ביותר של מנדלסון. כבר בנעורו הכיר מנדלסון היטב וגם אהב מאוד את המחזה של שקספיר "חלום ליל קיץ". במכתב לאחותו פאני סיפר לה: "היום או מחר אתחיל לחלום את חלום ליל קיץ", כלומר להלחין. למרות גילו הצעיר הוא תפס באופן עמוק ובוגר את המורכבות, הרב-שכבתיות והפנטסטיות הגלומים במחזה של שקספיר, וכתב בהשראתו מוסיקה קסומה ומופלאה, המתמזגת ומתלכדת עם רוח המחזה ועם שלל דמויותיו הססגוניות באופן מושלם. בהלחנה הצליח מנדלסון לנטוע בתוך האווירה הרומנטית-תיאורית המובהקת הענות מלאה למשמעת המסורתית של צורת הסונטה.

תכונות מוסיקליות בולטות

- אווירה רומנטית: כישוף, מסתורין, קסם.
- אפקטים תזמוריים חדשניים.
- ביטויים צליליים מקוריים לביטוי שקיפות ותנועה אוורירית וקלילה.
- תיאוריות מעודנת - שאינה מגיעה לכלל תוכניתיות.
- צורת סונטה מסורתית: תצוגה, פיתוח, רפריזה, קודה.

.....

הנושא השלישי: מלודיה שיריתת בלגטו, מלאת רגש וחום, מנוגדת לאופי המרשי. הכינורות נושאים את המלודיה בתמיכת כלי הנשיפה מעץ. הליווי בפעימות קלות בצלילים חוזרים, בערכי מקצב מהירים יותר. החטיבה ממושכת מקודמותיה – ומשכה כמו זה של החטיבה הראשונה.

11. ריקוד הליצנים A dance of clown

כשמסתיים מחזה פירמוס ותסבי, בתמונה הראשונה של המערכה החמישית, מבקש תזאוס מבעלי המלאכה שיוותרו על הצגת האפילוג של המחזה שלהם, ובמקומו ירקדו את ריקוד הברגמסק, הנקרא ריקוד הליצנים. דבריהם של הצופים במחזה, שהם בני מעמד חברתי גבוה, מבטאים יחס של עליונות רצופה אירוניה ואפילו לעג כלפי בעלי המלאכה והמחזה. מגדלסון הלחין את ריקוד הליצנים בתור מוסיקאי כפרי: הוא הניח הצידה את כשרונותיו ומיומנויותיו כמלחין, וכתב בהומור ובפשטות, אולי באופן פרימיטיבי, מוסיקה לריקוד. המוטיבים לקוחים מן הפתיחה, אבל השימוש בהם במכוון גולמני ומגוחך.

המלודיה בתזמורת כולה ובמלוא העוצמה, במרקם הומופוני חד-מקצבי. בפסוקית הראשונה שני היגדים בקו מתאר קעור, ברובו בירידה. בפסוקית השניה קו המתאר קמור ברובו. הפסוקית השלישית דומה מאוד לראשונה.

מבנה חטיבת הנושא הראשי הוא דו-חלקי. סדר הפסוקיות הוא: א. א. ב. א. ב. א.

הנושא השני: בסולם הדומיננטה, במקצב מנוקד באופי רך. הוא מתחיל בכיוון עולה; מקצב המלודיה משותף לרוב התזמורת, חוץ מן הכינורות שמלווים במקצב מנוקד כפול. הפסוקית הראשונה מתארכת מעבר לסימטריה הרגילה על-ידי חזרה על מוטיב. הפסוקית השניה זזה לטונליות חדשה, והשלישית דומה לראשונה.

סדר הפסוקיות כמו בחטיבה הראשונה: א. א. ב. א. ב. א.

הנושא השלישי: מלודיה שירתית בלגטו, מלאת רגש וחום, מנוגדת לאופי המרשי. הכינורות נושאים את המלודיה בתמיכת כלי הנשיפה מעץ. הליווי בפעימות קלות בצלילים חוזרים, בערכי מקצב מהירים יותר. החטיבה ממושכת מקודמותיה – ומשכה כמו זה של החטיבה הראשונה.

VI. I

VI. I

VI. I

VI. I

VI. I

11. ריקוד הליצנים A dance of clown

כשמסתיים מחזה פירמוס ותסבי, בתמונה הראשונה של המערכה החמישית, מבקש תזאוס מבעלי המלאכה שיוותרו על הצגת האפילוג של המחזה שלהם, ובמקומו ירקדו את ריקוד הברגמסק, הנקרא ריקוד הליצנים. דבריהם של הצופים במחזה, שהם בני מעמד חברתי גבוה, מכבאים יחס של עליונות רצופה אירוניה ואפילו לעג כלפי בעלי המלאכה והמחזה. מגדלסון הלחין את ריקוד הליצנים בתור מוסיקאי כפרי: הוא הניח הצידה את כשרונותיו ומיומנויותיו כמלחין, וכתב בהומור ובפשטות, אולי באופן פרימיטיבי, מוסיקה לריקוד. המוטיבים לקוחים מן הפתיחה, אבל השימוש בהם במכוון גולמני ומגוחך.

תכונות ברלשות

אופי ריקודי, מבדה וליצני

משקל אלה-ברווה

פיסוק ריקודי, מובהק: חטיבות בנות שמונה תיבות כל אחת, כל אחת חוזרת פעמיים

אוסטינטי בחלק מן החטיבות

אימוץ נושאים שהופיעו בפתיחה.

אופן הלחנה פשטני, כשל מלחין חסר מיומנות ומעוט כשרון.

הרמוניה פשוטה, ברובה בדרגות היסודיות, בטונליות קבועה.

דרון בחלק מן הריקוד

המבנה: מבוא קצר, שש חטיבות, סיום

הנושאים

נושא ראשון מורכב משני מוטיבים: האחד באופי תנועתי-ריקודי, עולה ויורד בצעדים במנעד קטן, בצלילים קצרים במקצב חוזר. השני בקפיצת ספטימה יורדת, משתהה על צליל ממושך, בעל רושם קומי.



נושא שני מהלך מלודי סולמי עולה, ואחריו שתי סקוונצות עולות במקצב מנוקד.



מזעקב

המבוא מכיל הכרזה-תרועה הולכת ומתרחבת בכלי נשיפה בעיקר, בצלילים חוזרים, באקורד ריק ללא טרצה – אולי כדי ליצור אוירת כפר. הכל בפורטיסימו.

בחטיבה הראשונה הנושא הראשון על שני המוטיבים שלו, ומיד אחריו הנושא השני. החטיבה הראשונה חוזרת כלשונה.

בחטיבה השניה הנושא השני מופיע במינור, מתפתח על-ידי סקוונצות רבות, ונחתם בשני אקורדים נמרצים בפורטיסימו. החטיבה השניה חוזרת.

החטיבה השלישית בצלילים שקטים, בני רבדים: אוסטינטו בצ'לו, במוטיב הנעירות של החמור, ומעליו שתי פסוקיות שבנויות מן המוטיב הראשון של הנושא הראשון.

החטיבה השלישית חוזרת.

החטיבה הרביעית זהה לחטיבה הראשונה, ומופיעה פעמיים.
החטיבה החמישית חוזרת ומנצלת את המוטיב הראשון עד לעייפה, כאוסטינטו עליון בכלי הקשת והנשיפה
הגבוהים של התזמורת. שאר הכלים ברגיסטר בגמוך של התזמורת, "מהדסים" בצעדים גמלוניים ואיטיים
בכיוון יורד.

החטיבה החמישית חוזרת.

החטיבה הששית בעוצמה שקטה, בסקוונצות על המוטיב השני של הנושא הראשון, המוטיב המנוקד.
חטיבה זאת דומה במוטיביקה לחטיבה השניה, אם כי העוצמה שונה.
גם החטיבה הזאת חוזרת במדוייק.

הסיום של הריקוד בפורטיסימו, והוא מתבסס על המוטיב הראשון של הנושא הראשון.

פעילויות לשלושה פרקים מתוך המוסיקה ל"חלום ליל קיץ"

מבוא קצר

במחזה "חלום ליל קיץ" מאת שקספיר שלושה מעגלים של דמויות, משלושה עולמות שונים ורחוקים, והם משתלבים זה בזה במהלך העלילה:

1. עולם הפנטסיה, הקסם, היער והפיות.
2. העולם האנושי – בני האצולה המיוחסים המקורבים לחצר השליט.
3. העולם האנושי – אנשי הכפר העממיים והפשוטים.

סקרצו

א. הבחנה באופי על בסיס מעגלי הדמויות

- 1א. הבחנה בין שני מעגלי הדמויות – הפיות בנות היער הפנטסטי, ובני הכפר, על-ידי הגדרת ההבדלים באופי התנועות שלהם.
- 2א. האזנה לפסוקים הראשונים של שני הפרקים – הסקרצו וריקוד הליצנים, והתאמת וזיהוי כל פרק אל מעגל הדמויות השייך לו.
- 3א. סיכום מאפיינים בולטים ושימוש בשמות תואר כמו קלילות, ריחוף, רפרוף, ללא משקל, ללא עצירה, תנועה אין סופית, סחרור ועוד.

הבחנה באופי על בסיס צפייה

- 1א. צפייה בקטע וידאו מתוך "פנטסיה" של וולט דיסני, כשהפס-קול מושתק לגמרי, ובעקבותיה דיון על התכונות התנועתיות של הפיות: ללא משקל, ללא עצירה- תנועה אינסופית, רכות, עגוליות, סיחרור, סיבוביות – ללא מטרה חשובה, עדינות, תנועה שקטה או ללא קול
- 2א. העברת התכונות התנועתיות לעולם הצלילים: העלאת מושגים, תכונות וזיסטות מוסיקליות התואמות את התכונות התנועתיות הנ"ל.
- 3א. האזנה לסקרצו וסיכום התכונות המוסיקליות המאפיינות אותו: עוצמה שקטה, ערכים קצרים, קצב מהיר, המשכיות ללא סיומים, מוטיבים קצרים, תזמור עדין ושקוף, כלי נשיפה מעץ, (ועוד...)

ב. פיתוח שמיעה וסולפג'י – הכרות עם הנושאים

1. הנושא הראשון: קריאת מקצב התבנית הבסיסית של הנושא הראשון – שתי התיבות הראשונות בלבד - בקצב מתון.

Allegro vivace

2. זיהוי התבנית בזמן האזנה לחטיבת הנושא הראשון בלבד: תגובה בהצבעה עם כל הופעה של המקצב.

3. השוואה בין 8 התיבות של הנושא הראשון לבין מוטיב הטריטון בירידה. במלודיה: מהלך של סקונדות לעומת קפיצה; במקצב: רצף צלילים קצרים לעומת שהייה על צליל.

4. האזנה תוך זיהוי ותגובה לשני הגורמים - הנושא ומוטיב הטריטון. (הטריטון כאמצעי לאיפיון חוץ-מוסיקלי הומוריסטי של דמות החמור במחזה).

5. הנושא השני: קריאת המקצב בקצב מתון. הבחנה: א. בחזרות שונות על המוטיב של שלושה חלקי שש-עשרה בירידה סולמית, הבונים את האופי הסחרורי של הנושא. ב. נקודת המנוחה על הרבע.

6. זיהוי שני הנושאים ומוטיב הטריטון בזמן ההאזנה לחטיבת התצוגה של הפרק, תוך הצבעה על התווים.

ג. מעקב אחר הזרימה וההתפתחות לאורך פרק הסקרצו

7. הבחנה בשינויי אווירה ועוצמה שחלים בפיתוח (מהדקה 1.32 ועד הדקה 3.21)

8. חשיפת התכונות הבונות את השיאים המוסיקליים בתחלת הפיתוח (הגברת העוצמה=קרשנדו, כוון מלודי עולה, כרומטיות, כלי נקישה, מנעד רחב מצלילים נמוכים מאוד ועד לגבוהים, ועוד...)

9. האזנה לפי משימות לחטיבת הפיתוח, כמו:

- מספר ההופעות של הקרשנדו

- יעדי הקרשנדו? (-) - האם השיאים מובילים קדימה, או שאחריהם מורגשת נפילה

(במתח?)

- מידת ההבחנה בנושאים ובמוטיב במהלך הפיתוח

- זיהו המוטיבים לפי הופעה מלאה או חלקית

- תגובה בתנועה לתחושת סחרור וחוסר משקל, ודיון על האמצעים מוסיקליים

הממחישים את התחושה

10. האזנה למחזור (מן הדקה 3.21 ועד הדקה 4.13) וזיהוי הארועים המוזיקליים הבולטים

(נושאים, שברירי נושאים, סחרור, מוטיבים, שינויי עוצמה, ...)

11. דריכת ציפיות לקראת הקודה והסיום, והעלאת השערות על אופיו המוסיקלי: מתפרץ בבת

אחת? מוביל בהדרגה אל שיא? הולך ונעלם? מפתיע בעוצמה קטנה-חלשה?

12. טיכוס לפני האזנה רצופה לפרק, על-ידי העלאת ומניית האמצעים המוסיקליים ששימשו את

המלחין מנדלסון בבניית עולם הקסם והפנטסיה:

ערכים קצרים ומהירים, קלילות ועדינות, תיזמור שקוף ודליל (ללא כלי נשיפה ממתכת),

כרומטיות, שיאים שנעלמים ונמוגים, מוטיבים סקונדיים וסירקולריים, והמבנה הכללי שהוא

מעגלי סגור – פיאנו, קרשנדו, דימינואנדו, פיאנו.

ריקוד הליצנים

הבחנה באופי:

1. האזנה ללא ידיעת שם הפרק, וזיהוי המעגל המתאים מבין שלושה מעגלי הדמויות שבמחזה

לפי אופיו של הפרק.

2. דיון קצר בסיבות לקביעה – הכפריים. במה מתבטאת הפשטות? במלודיות, במרקם, בפיסוק,

ועוד...

פיתוח שמיעה וסולפגי:

1. הבחנה בין צעדים וקפיצות על-פי אלתור מלודי של המורה. תגובה בתנועה בכפות ידיים, או

בצעדים בשטח.

2. תגובה לקפיצה על-פי נגינת הנושא הראשון על-ידי המורה, והתייחסות לכיוון הקפיצה.



3. פענוח המקצב ורישומו בלוח. גילוי הקשר בין תבניות המקצב ותבניות הגובה:

סקונדזות= צעדים בתנועה הזורמת בשמיניות ורבעים, ואילו על הקפיצות שהייה על צליל ממושך.

4. גילוי המהלך המלודי של המוטיב הסקונדי וכתיבתו בתווים.

5. גילוי הכיוון המלודי של הנושא השני, ומקום וכיוון הקפיצות, על-פי התווים.



הפן ההומוריסטי-תוכנית

6. הסבר / סיפור הפן התוכנית של הקפיצה – אוזני התמור שצמחו לאחד הכפריים באמצעות סם הכישוף של פק, התעלולן ממעגל היער והפנטסיה. הגיחוך שבנעירת החמור, וההשתלבות של המעגלים והדמויות בעלילת המחזה.

האזנה בתנועה

7. יצירת מערכת קבועה של תנועות משותפות, בידיים או בשטח, על-פי הצעדים והקפיצות שבנושא הראשון.

8. תגובה בתנועות שנקבעו לנושא הראשון בזמן ההאזנה לכל הריקוד.

9. תגובה לנושא השני על-ידי ביצוע פשוט של פעמות.

10. האזנה בתנועה לכל הריקוד תוך ביצוע התנועות שנקבעו לשני הנושאים.

מרקם והרמוניה:

11. הבחנה באוסטינטו של קפיצות אוקטבה למטה בקול הנמוך (על הדומיננטה סול), שהוא הרחבת מוטיב הנעירה. סימון המקצב החולך ומצטופף באמצעות תנועות. (האוסטינטו מופיע לאחר 35 שניות, בחטיבה השלישית.)

12. שירה ושינון של התבנית הסקוונציאלית היורדת שנשמעת בקול הנמוך – דו1 רה1 דו1 סול קטן, (לאחר דקה ו5 שניות מתחילת הפרק). האזנה בתנועה למורה המנגנת את הסקוונצות היורדות.

א. הבחנה בעקרון התזרה תוך שינוי, והמושג "סקוונצה או מעקובת".

ב. הבחנה בכיוון היורד.

ג. דו-קוליות: ביצוע בשירה של האוסטינטו שבקול העליון – המוכר להם כמוטיב הראשון

בנושא הראשון, בזמן שהמורה תנגן את הסקוונצות.

ד. בזמן ההאזנה הצטרפות בשירה לסקוונצות הנשמעות בקול הנמוך.

ה. ביצוע בשירה של שני הקולות בעזרת נגינת המורה.

13. האזנה בתנועה לכל הריקוד תוך ביצוע תנועותי לכל המרכיבים שנאספו.

14. כשיעורי בית: הכנת עבודה יצירתית: בריבוד / שיר / ציור / סיפור / הלחנה ...

מרש החתונה

א. המרש

הבחנה באופי

1. האזנה לחטיבת הפתיחה של הפרק, (המוכרת היטב לכל האוכלוסייה ותיפקודה הטקסי ידוע:

מצעד החתן והכלה אל החופה) ודיון: על מעגל הדמויות המתאים לאופי הפרק

2. דיון בז'אנר המרש: מתי, מי איך וכיצד צועדים עם מוסיקה כזאת, תוך השוואה למרש צבאי (של צה"ל או של שוברט) ולמרש אבל (בטהובן סימפ. מס. 3 / מהלר סימפ. מס. 5). השיחה תוביל,

יחד עם הדגמת תלמידים לצעידות שונות למוסיקות שונות, לאיפיונים כמו: בהוד ובהדר, בקצב

מתון, בקומה זקופה, בהתרגשות ובשמחה, בגאווה ובחגיגיות.

3. חשיפת האיפיון הכלי והתזמורתי של הז'אנר: הכלים המאפיינים מרש, משמעות וחשיבות

התרועות, והמקצבים האופייניים.

פיתוח שמיעה - סולפג'י וידיעת המוזיקה

4. זיהוי צלילי התרועות כצלילי הארפג'י של אקורד משולש, ומשמעותו כבסיס וכשלד של הסולם במוסיקה המערבית.



5. חשיפת וגילוי רצפים של צלילי הארפג'י הזה בתווים של הנושא הראשון



6. חשיפת סולם דו בירידה בתוך הנושא, דרך שירה, כאמצעי לזיהוי המלודיה א. של הנושא.
7. זיהוי המלודיה ב. באמצעות הבחנה באקורדיקה שבבסיסה: צליל עומד על הטוניקה דו, ארפג'י של הדומיננטה בירידה, ארפג'י הטוניקה בעליה (בדומה לתרועות), ושוב ארפג'י דומיננטה בירידה.



המבנה

8. הבחנה בשלושת המרכיבים תוך האזנה למרש (בלבד, עד האינטרלוד הראשון בדקה ה 1.47),

באמצעות רישום סדר הופעתם: תרועות. א. א. תרועות. א. א. ב. א. ב. א.

9. האזנה תוך הבחנה ורישום המבנה של כל הפרק: מרש, אינטרלוד א. מרש, אינטרלוד ב. מרש.

10. ניתוח השינויים במרש, בסדר של שלושת המרכיבים בשתי החזרות עליו, זו שבין האינטרלודים וזו שבסיום.

11. האזנה בתנועה לכל הפרק על-ידי "המחזותו":

א תגובה תנועתית לתרועות החוזרות במקומות שונים במהלך הפרק.

ב. דיון באיפיונים התנועתיים של הסוג המסויים הזה של ז'אנר המרש, והצעות לביצועם בזמן ההאזנה.

ג. תגובה מתאימה בתנועה לחזרות של המרש:

אפשר להזמין לצעוד עם המרש לא רק חתן וכלה, אלא גם זוגות אחרים, כל זוג בתורו: הורים מצד הכלה, הורים מצד החתן, שושבינים, כבוד הרב והעדים וכו'... (עם שלטים מזהים?)

ב. האינטרלוד הראשון

האופי

5. האזנה לאינטרלוד הראשון כדי להתייחס לשינוי הבולט באופי - המקצב (המנוקד) קבוע במהלך כל המלודיה, אין תרועות וחצוצרות, יש צלילים ממושכים (בקרנות), הכוון המלודי עולה. אפשר לשוחח על אפשרויות ורמזים לתיפקוד החוץ-מוסיקלי על-פי האיפיונים המוסיקליים, ולהמחיש בתנועה.



פיתוח שמיעה וסולפגי

6. הכרה ושירה של צלילי אקורד משולש על סול.

7. גילוי הצלילים הנייל בתווים של נושא האינטרלוד, ואיתור הכיוונים המלודיים המתחלפים.

8, שינון תבנית המקצב המנוקד (שמינית, רבע מנוקד) במחיאות ו/או בכלי נקישת.

9. האזנה לאינטרלוד תוך הצטרפות למקצב בנגינה, והתייחסות לפיסוק (בכל פסוק מנגן ילד אחר?).

10. הבחנה במשך השונה של הפסוקים – ארוכים וקצרים - ובצלילים המתמשכים בסיום כל פסוק.

ג. האינטרלוד השני

האופי, הגוון, הפן החוץ מוסיקלי, הפיסוק, המרקם

11. תגובה בתנועה אינטואיטיבית בזמן ההאזנה לתחילת האינטרלוד השני.

12. התייחסות וניתוח אופי התנועות, וחשיפת המרכיבים המוסיקליים התורמים לכך: שינויים

בתיזמור ובגוון – כלי הקשת מובילים, שינוי בעוצמה, שינוי במקצב - ברובו בפעמות. אופי שירתי, ללא תרועות. אופי של רכות ונועם.

13. הבחנה בליווי הפועם בכלי הנשיפה מעץ:

מנוגד למקצב המלודיה

משתלב לזרימה ולרכות

14. חיפוש משותף של אפשרויות לתיפקוד החוץ-מוסיקלי של האינטרלוד הזה בזמן ההאזנה, תוך מעקב ותגובה על המשכים המשתנים של הפסוקים.

לקראת סיום הפרק

15. האזנה לחטיבת המרש השלישית, ולתרועות שאחריה. מעט לפני סיומן - העלאת הבעיה שעמדה בפני המלחין מנדלסון: איך להמשיך את היצירה?
11. האזנה לחלק מחטיבת הקודה, ובירור האפשרויות להלחנה בהן בחר המלחין והמשמעויות של הצלילים המסיימים; (שינויים בתיזמור ובעוצמה, כיוון מלודי יורד, "תחושה הרמונית" שמושכת לסיום.)
12. האזנה להמשך הקודה ועד לסיום הפרק, תוך תשומת לב לליווי של הטריילר הגבוהים בכלים שונים.

פיתוח שמיעה

- הבחנה בדרכי ההרמון של המורה ובין הרמון התיבה הראשונה של המלודיה לפי מנדלסון:
- הרמון המורה על בסיס הטוניקה בלבד
- הרמון המורה על בסיס טוניקה ודומיננטה
- הרמון המורה לפי דרגות 3, 3, 5, 5, 6
- דיון על העושר ההרמוני בזיקה אל העושר והפאר החוץ-מוסיקליים, תפאורה, בגדי המשתתפים בטקס, הכיבוד, ז"א על עושרם של בני האצולה.

גאבוט 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 מנענעים 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 ולמוד 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 לכתובת 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 לצימבלו, 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 מטעם 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 התעורר 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 הסוויטות 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 הסוויטות 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 תגיית ואיטית במקצבים מנוקדים, ואקדמים סולמיים מהירים, שלאחריה חטיבה מהירה ופוגאלית. 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 המככבים בסוויטה הראשונה מעניקים לה ברק; חליל בשנייה תורם לאינטימיות הקאמרית שלה למרות החלקים הוירטואוזיים שבו; הכינור בשלישית, יחד עם תוספת החצוצרות והתופים בשתי הסוויטות האחרונות הופכות אותן למתאימות לאירועים ציבוריים במקומות פתוחים.

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

סוויטה מס. 3

על הגאבוט

הגאבוט נקרא על שם של בני גליל הררי בדרום צרפת. זהו ריקוד עליו 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 בייניים 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.



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.

גאבוט שני

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:

ואריאנט של ההיגד הראשון האוניסוני מופיע, הפעם בליוויית 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 בליוויית היגד החצוצרה:

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

Ob.
Vla.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Oboe (Ob.) and the bottom staff is for the Viola (Vla.). Both are in the key of D major (one sharp) and common time (C). The Oboe part consists of a series of eighth and quarter notes, while the Viola part has a more complex rhythmic pattern with some accidentals.

ואריאנט נוסף-נענה הפעם בצורה החלטית יותר.

ואריאנט 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.

הצעות לפעילויות

על ריקוד הגאבוט, מאפייניו ורקעו:

- האזנה לגאבוט הראשון תוך התרשמות מן האופי האווירה והתזמור;
- שיוך ריקוד הגאבוט לרקעי ו היסטוריים, הגיאוגרפיים, והחברתיים;
- עמידה על התכונות המוסיקליות המאפיינות את ריקוד הגאבוט;
- האזנה לגאבוט השני, והשוואת התכונות הבולטות;
- האזנה לשי הגאבוטים ברצף, והתייחסות להופעתם במבנה א-ב-א (בדומה למנואט וטריו);
- השלמת מידע על ז'אנר הסוויטה ועל המלחין.

גאבוט ראשון

1. תגובה בתנועה לזרימת האנרגיה:

- תגובה בתנועה ו/או בעזרת כדור לתנופה והעצירה של המוטיב הפותח;

Vln.

The image shows a single staff of musical notation for the Violin (Vln.) in the key of D major and common time. It features a simple melodic line with a few notes and rests.

- תגובה כנ"ל לתחושה ה"מתגלגלת" של המשך התנועה;

Vln.

The image shows a single staff of musical notation for the Violin (Vln.) in the key of D major and common time. It features a melodic line that ends with a trill (tr) on the final note.

- מציאת תנוחה מתאימה לסיום המשפט הפותח;
- דיון בסיבות המובילות לתחושות התנופה, העצירה או ה"גילגול": כוונים מלודיים, גודל המרווחים, ערכים ריתמיים, אקדס, מצלול ותזמור.
- ביצוע כנ"ל של המשפט השני:
- תשומת לב לאי הסימטריה בין המשפטים;

○ התאמת תנוחה מתאימה לסיום המלא של הפסוק הסוגר ;

• ביצוע מסכם בתנועה של החלק הראשון של הגבוט הראשון ;

Vln.

• נסיון לבצע את החלק השני של הגאבוט הראשון באמצעות התנועות שנמצאו בחלק הראשון: מציאת הדומה והשונה בתחושות, הנמקת השוני, ומציאת חלופות מתאימות לתנועות.

• ביצוע בתנועה של הגאבוט הראשון בשלמותו.

2. פעילות אוריינית :

• מעקב , קריאה בשפת מקצב, ביצוע בנגינה או הכתבה ריתמית – של מקצב הגאבוט הראשון (כולו או חלקים ממנו) ;

• הצבת התווים של המשפט הראשון של הגאבוט, אל מול המשפט הראשון בחלקו השני – וקשירת המתאר הגרפי של התווים (היפוך "ראי") עם הנשמע (בנגינת המורה, או בשירה – מלווה בתנועת יד הממחישה את הכוונים והמרווחים).

Vln.

Ob.

• השוואה בין המצלולים השונים :

○ האזנה לגאבוט והבחנה במצלול "המבריק" (הכולל טימפני וחצוצרות) אל מול "הרד" ;

○ הבחנה במקום הופעתם השונה של המצלולים ה"מבריקים" בחלק הראשון של הגאבוט (פסוקים פותחים) ובחלקו השני (פסוקים סוגרים) ;

○ השוואת המצלול "הנשמע" אל מול התיזמור "הנראה" בפרטיטורה.

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; בווינה 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 בכתבת, לא צלח הדבר בידו. באירופה של המאה ה-18 לא היה די בכשרון, והיה צורך באופי צייתי ומתון כדי לשרת את האצולה. מוצרט האינדיבידואליסט, בעל הרגשות הסוערים, שלא נמנע מלנבל את פיו ולהביע את דעתו כראות עיניו, הרתיע את הפטרוניס 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 "איידומנאו" 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 ההארכת הנחותים, לדבריו, "לצידם של המשרתים והטבחיים"...

מוצרט התארח שוב אצל משפחת וובר אשר עברה ממנהיים לוינה. אלויזה נישאה בינתיים לבן זוג אחר, ומוצרט שנמשך לאחותו הצעירה, זמרת הסופרן קונסטנצה וובר, 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 והאחוה- 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 וובר 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 גרמניים, 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, צלצל 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.

ריקוד גרמני מס' 3 בדו מז'ור

הריקוד הגרמני בישר במידה מסויימת את הרוח של הוואלס. 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 התרועעתי. 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

א

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 וחינניות 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 **A** של הריקוד חוזר בשלמותו – ללא חזרות פנימיות.

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

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

מעבר קצר על גבי צלילים שוהים באבוב וכניסה חוזרת של הפעמונים מבשרים את שובו של הטריו בטונליות המקורית ובמרקם עשיר.
התזמורת ממשיכה בפעמותיה העזות והחוצצה מזכירה את מוטיב האוקטבה שלה.
המצלול האקורדי המזוירי המובהק בטוטי, נע בין פעמות מודגשות על צלילי דומיננטה וטוניקה;
החוצרות משמיעות את תרועותיהן במהלכים מקבילים יורדים ומסביבם פועמים הצלילים החוזרים של כל אחד מתפקידי התזמורת, עד לעצירתם ההדרגתית בהפרשי זמן.
החוצצה משלימה את תפקידה בהשמעה האחרונה של תרועת האוקטבה.

הצעות לפעילויות

1. תרגילי הכנה לביסוס סולם דו מז'ור:

- שירת הסולם במשקל משולש, בירידה ובעלייה, ברבעים ובשמיניות;
- שירת הסולם במשקל משולש ובדגש על דרגות טוניקה דומיננטה (בליווי אום-פה-פה);
- שירת הסולם במשקל משולש, בעוצמה, טמפו וארטיקולציה מגוונים ומפתיעים;
- שירה מלודית של מרווחי טרצה, קווינטה ואוקטבה;
- שירת אקורד דו מז'ור, מפורק ובארפו;
- שירת ארפו' תוך פיצולו בין קבוצת תלמידים;
- הכתבה והשלמות צלילי סולם יורד ו/או עולה;
- הכרה וזיהוי סולם דו מז'ור במהלך שתי אוקטבות;
- הכתבה והשלמות צלילי הסולם סביב מרווחי טרצה, קווינטה ואוקטבה;
- סימון בתנועת ה"יד המזמרת" על אקורד דו מז'ור לפי ארבע ה"תחנות" היורדות;

(מומלץ לסיים את כל אחד מתרגילי הביסוס במשקל משולש ובטמפו המתקרב אל זה המקורי)

2. הבחנה בפיסוק וברעיונות המוסיקליים של חלק א':

- האזנה וסימון בתנועת יד באוויר את ארבע התחנות היורדות בפסוק הפותח;
- האזנה וסימון בתנועת יד סיבובית באוויר את הפסוק הסוגר;
- חזרה על החלוקה במשפט השני;
- תנועה במרחב להמחשת הפיסוק, ולהמחשת השונה והמשותף בין שני המשפטים;

3. התמצאות בפרטיטורה, חלק א' :

- מעקב אחר פרטיטורה מצומצמת (8 תיבות ראשונות בתפקידי הפיקולו, האבוב והכינורות) והבחנה במשותף ובשונה בין התפקידים;

- חידון : השמעת תיבות מתוך תפקידי הפיקולו, האבוב, הכינור הראשון, הכינור השני;
- שירת חלק א' על פי אחד מתפקידי הפרטיטורה הפנימיים (תוך מעקב אחרי התפקיד הרשום בנפרד, ותוך מעקב אחר שיבוצו בפרטיטורה):

פסוק פותח

פסוק סוגר

פסוק פותח

פסוק סוגר

4. זיהוי מאפייני הטריו על פי מבחר הצעות מנוגדות או שונות :

- משקל זוגי/ משולש ;
- בצלילי חצוצרה/ בצלילי פיקולו גבוהים/ בקרנות יער ;
- בתופים/ בפעמונים ;
- באופי מסתער/ באופי עדין ;
- בעוצמה חזקה/ בעוצמה שקטה ומתגברת ;

5. השוואה בין שני חלקיו הראשונים של הריקוד בהאזנה רציפה אליהם, והשלמת המאפיינים הבולטים המתאימים ;

6. ביסוס סולם פה מזיזר בקריאת תווים ובשירה ;

- לימוד תפקיד הבס לשירה/ או לנגינה בעת האזנה לפסוק הראשון של הטריו :



- מעקב בשירה אחר הצלילים המרכזיים של הפסוק השני של הטריו :



- שילוב צלילי מטלופון / או שירת אוקטבות לתפקיד תרועות הקרן בפסוק השני של הטריו :



קודה :

7. הבחנה ברעיונות המוסיקלים החדשים וברעיונות החוזרים (הטריו)

- שירה או נגינה של פנפרים על פי ההצטרות והעיבוי של אקורד דו מז'ור הפותח את הקודה ;
- שילוב פעמוניות לצלילי הטריו החוזר ושירת קו הבס על פי צלילי טוניקה - דומיננטה בסולם המקורי, וצ'רף צלילי הקרן ;
- עבודה בתנועה המתארת את עיקרי המאפיינים של הקודה, לפי קבוצות, זוגות או יחידים :

○ סגנון הכרזתי ועיבוי הדרגתי של התזמור בחלקה הראשון ;

○ מעבר מואט ;

○ שילוב הטריו - האורירי, העדין והנינוח - והבלטת התרועות הקונטרפונקטיות

של הקרן ;

- המחזות הסיום "הבומבסטי" בטוטי וצמצום הדרגתי של המרקם על פי הכלים "העוזבים" את הבמה הדימונית.

על המלחין

פרדריק שופן נולד בעיירה ליד ורשה שבפולין, כילד שני מתוך ארבעה, למשפחה בורגנית שוחרת תרבות. בהיותו בן שבעה חדשים עקרה המשפחה לוורשה, ובמשך רוב שנות ילדותו ונעורו גר בבניין הליצאום שבו לימד אביו, שם הכיר אינטלקטואלים ואמנים, וגם משפחות ממעמד גבוה שב"סלונים" שלהן הופיע מגיל צעיר.

שופן למד קומפוזיציה בתיכון מוסיקלי, אך את את הטכניקה הפסנתרנית שלו שיכלל בעצמו. מוריו הכירו בכשרונו יוצא הדופן ובחווות הדעת עליו נכתב כי הוא "גאון מוסיקלי".

עם סיום לימודיו (1829) ניסה לבסס מעמד כפסנתרן קונצרטים בווינה ובוורשה, וזכה לביקורות נלהבות, אך הפרסום הרב הרתיע אותו וגרם לו דיכאון. מסע קונצרטים נוסף במרכז אירופה ניתק אותו בבת אחת ממולדתו וממשפחתו, בעקבות פרוץ המרד הפולני.

שופן השתקע בפריס, מקום בו התמיכה בגולים הפולנים היתה אופנתית באותה עת, ונהנה מן העושר תרבותי והמוסיקלי שהציעה העיר. הוראת הפסנתר הפכה למקור הכנסתו העיקרי. למרות בקשות רבות הוא נמנע מקונצרטים פומביים, אך הרבה להופיע ב"סלונים". לצורך הופעות אלה חיבר מיניאטורות וקטעי אופי לפסנתר סולו, אשר פורסמו בכל רחבי אירופה וזכו להצלחה. הביקורות הטובות עודדו אותו להתרכז בקומפוזיציה. ב-1936 נתגלתה מחלת השחפת בה נאבק עד יום מותו.

בסלון המוסיקלי של ליסט התוודע שופן לסופרת השנויה במחלוקת ז'ורז' סנד, שהפכה להיות דמות מפתח בחייו. העדפותיה של סנד והחלטותיה עיצבו את סדר יומו ואת חייו המקצועיים ואף השפיעו על מצב בריאותו בשנים 1938-1947. בשנים אלה חיבר שופן את רוב יצירותיו הגדולות, ואף ליטש, העמיק ושכלל את סגנון הכתיבה שלו.

ב-1847 הסתיימו יחסיהם של שופן וסנד. הפרידה השפיעה לרעה על שופן. בריאותו הדרדרה יחד עם מצבו הכלכלי. שופן נפטר משחפת בפריס, בשנת-1849.

כל יצירותיו של שופן קשורות לפסנתר. הוא כתב הרבה מאד יצירות לפסנתר סולו, רובן מיניאטורות וקטעי אופי, וחלקן הקטן יצירות בקנה מידה גדול יותר: שלש סונטות, שני קונצ'רטי לפסנתר, פנטזיה ווריאציות. כמו כן כתב מספר יצירות קאמריות: שלישית פסנתר, ויצירות לצ'לו ולפסנתר.

שופן עמד על כך שיצירותיו הן מופשטות, ולא תכניתיות. כקומפוזיטור התעניין בעיקר בצורה ובהרמוניה, ובשני תחומים אלה טבע את חותמו האישי. הקשר שלו לפולין וגעגועיו למולדתו באו לידי ביטוי בחמרים המוסיקליים בהם השתמש ובשמות יצירותיו. הוא כתב 17 שירים פולניים ופנטסיה על נעימות פולניות, אך "הקשר הפולני" שלו נודע בעיקר בשל שני סוגי יצירות המבוססות על ריקודים פולניים – המזורקה והפולונו. שופן לא שימר את הריקודים הללו כלשונם, אלא השתמש ברוחם ובאפיים כדי ליצור יצירות חדשות ומעוצבות ברוח רומנטית. הוא

שינה ושכלל את המבנה והעשיר את ההרמוניה. באותו אופן נהג בסוגות האחרות של קטעים קצרים שכתב – ואלסים, נוקטורניס, בלדות, פרלודים ואטיודים. היכולת הפסנתרנית היוצאת דופן של שופן ואופן הנגינה המועדף עליו (בהנעת פרק כף היד ולא בהנעת הזרועות) השפיעו גם הם על הכתיבה, ולא אחת ציין בתוך יצירותיו הקצרות את האצבוע הנכון כדי לקבל תוצאה פסנתרנית מסויימת. כתיבתו של שופן השפיעה על המוסיקה לפסנתר בכלל, ובפרט על עולם המיניאטורות.

על היצירה

הואלס ב-דו דיאז מינור אופ. 64 מס' 2 נכתב ב-1847, בשנותיו האחרונות של שופן, כאשר היה כבר מלחין בשל בעל סגנון מגובש. הואלס יצא לאור בלייפציג, בלונדון ובפריס, יחד עם "ואלס בן דקה" (אופ 64 מס' 1). שני ואלסים אלה זכו להצלחה מיידית והפכו לוואלסים המפורסמים ביותר של שופן. המהדורה הפריסאית של הואלס מוקדשת לרוזנת שרלוט דה רוטשילד. כמו ואלסים אחרים של שופן, הואלס לא נכתב לצורך ריקוד. המשקל המשולש והזרימה המאפיינים סוגה זו משמשים מצע ליצירה מורכבת מבחינת המבנה, ההרמוניה וההבעה הרגשית. האוירה המרחפת והזורמת של הואלס, התנועה המתמדת והשימוש המושכל בכיווניות המלודית הופכות אותו מתאים לבלט בנוסח "הסילפידות"

על הבלט "הסילפידות"

בשנת 1893 הושמעה, בקונצרט תחת ניצוחו של רימסקי-קורסקוב, סויטה תזמורתית בשם "שופניאנה אופ. 46". סויטה זו התבססה על מספר קטעים לפסנתר של שופן, מתוזמרים בידי אלכסנדר גלזנוב (Glazunov). הסויטה "שופניאנה" שימשה בסיס לכוריאוגרפיה של מיכאיל פוקין (Fokine), אשר עברה מספר גלגולים וניתנו לה מספר שמות, ובצורתה הסופית הפכה לאחת היצירות החשובות בתחום הבלט הקלאסי.

בלט המבוסס על הסויטה "שופניאנה" הוצג לראשונה ב-1907 בתיאטרון מרינסקי בסנט פטרסבורג תחת השם: "חלום רומנטי: בלט למוסיקה של שופן". המבצעות היו תלמידותיו של הכוריאוגרף פוקין בבית הספר המלכותי לבלט, עם רקדניות מפורסמות בתפקידי הסולו ועם הרקדן האגדי ניז'ינסקי בתפקיד הגברי היחיד. יצירה זו כללה ארבע סצנות, לארבעה קטעי מוסיקה שונים מאלה שנכללים ביצירה שאנו מכירים היום. בין הקטעים קשרה דמות, שישבה ליד הפסנתר וסימלה את שופן, ההוגה את הסצנות בדמיונו. פחות מחודש לאחר מכן שינה פוקין את הכוריאוגרפיה לגמרי, והפך אותה לבלט הרומנטי המוכר לנו.

שנתיים לאחר מכן הוצג הבלט בן שמונת הקטעים, בצורה המוכרת לנו היום, ע"י "הבלט הרוסי" של דיאגילב, עם אותם סולנים. הבכורה התקיימה ב-2.6.1909 בתיאטרון שאטלה בפריס. לצורך הופעה זו שינה דיאגילב את שם היצירה מ"שופניאנה" ל"הסילפידות". זאת בעקבות הבלט "הסילפידה" (בלט שנוצר ב-1830 ע"י פיליפו טליוני (Taglioni)) שהוצג שבוע קודם לכן באותו אולם בהצלחה רבה. באמצעות השם ביקש דיאגילב להעזר בהצלחה של "הסילפידה", אך גם

לתאר את האוירה של הבלט שהוא עמד להציג. הסילפידה הינה דמות אגדתית של פיית אוויר, מעין דמות-ערפל, המרחפת אל תוך חייהם של בני התמותה ולוקחת חלק בחיי הרגש שלהם.

הבלט "הסילפידה" מוקדם בכמה עשרות שנים מ"הסילפידות", אבל בין שני הבלטים קשר אמיץ, שראוי להתייחס אליו, ושניהם מהווים ציוני דרך בתולדות הבלט.

הבלט המוקדם יותר, "הסילפידה" (1830) נחשב לבלט הרומנטי הראשון, וסגנונו כונה בידי המשורר תאופיל גוטייה (באירוניה, שהפכה למטבע לשון חיובי) "בלט לבן". זאת על שם השמלות הלבנות הארוכות, השקופות, העשויות מבד מלמלה, שלבשו כל הרקדניות. לבוש זה נועד ליצור הרגשה של ריחוף ואוירה שמיימית, בניגוד גמור לכוריאוגרפיות שהיו נהוגות קודם לכן והבליטו צבעוניות ודרמה וכללו רקיעות ונקישות רגליים. אפיונים נוספים של הבלט הרומנטי * התנועה על הבמה שקטה וכמו מרחפת.

* כל הרקדניות, הן הראשיות והן המשניות, רוקדות על קצות האצבעות (point) בעזרת הנעליים המיוחדות המוכרות לנו היום.

* שימוש בלהקת רקדניות מלוות (corps de ballet), כמעין תפאורה בתנועה, גם בקטעים שהם קטעי סולו או ריקוד בשניים.

* התנועה עצמה שואפת לטוהר סגנוני, ומהווה שורה של וריאציות על מבחר מצומצם של תנוחות ותנועות.

סגנונו הכוריאוגרפי של "הסילפידה" הטביע חותם עז על עולם הבלט, ויחד עם "גיזל" שהופיע מיד אחריו שינה את פני הבלט הקלאסי.

הבלט בו אנו דנים, "הסילפידות", מחקה ומחיה את הדגם שיצר "הסילפידה". גם הוא "בלט לבן", החל מן התלבושות ועד אופן השימוש בלהקה. הדמויות הראשיות הן שלש נשים סולניות (לבשות, כמובן, שמלות מלמלה לבנות) וסולן אחד, לבוש בקטיפה לבנה ושחורה. אך למרות החיקוי הצורני והנאמנות הסגנונית לבלט מ-1830, זהו גם בלט ראשוני ומהפכני וחשיבותו לתולדות הבלט גדולה: זהו הבלט המופשט הראשון. בעוד כל הבלטים הרומנטיים לפניו מציגים עלילה ספרותית כל שהיא (בדרך כלל סיפור אגדה, שמעורבת בו דמות על טבעית) בלט זה מתרכז בתנועה עצמה, בתלוקת החלל הבימתי ובקשר בין הרקדנים. סרגיי דיאגילב, מנהלה האגדי של להקת הבלט הרוסי, נטה לרעיונות חדשים, ובבלט זה קידם יחד עם הכוריאוגרף פוקין את הרעיון שהחל להתגבש באותה תקופה - הרעיון שהמחול הוא אמנות בפני עצמה ולא אמנות המשרתת את המוסיקה או את הדרמה. (כאמור - השם התכניתי "הסילפידות" נקבע לצורך מסחרי בלבד) המוסיקה של שופן, שגם היא מופשטת, זורמת ומרחפת, מתאימה מאד לבלט כזה, ואכן - היצירה "הסילפידות" זכתה להצלחה מן הרגע הראשון. הבלט הרוסי המשיך והציג אותה ברחבי אירופה, וגם להקות נוספות כללו אותה ברפרטואר שלהן. עד היום מוצגת היצירה עם הכוריאוגרפיה של פוקין.

למרות שהכוריאוגרפיה נשארה קבועה, זכתה המוסיקה עצמה למספר רב של תזמורים בידי מלחינים שונים. כבר לגירסה של דיאגילב שונה התזמור של גלזונוב, ומספר קטעים תוזמרו מחדש בידי מוריס קלר (Keller). במשך השנים נוצרו גירסאות מתוזמרות נוספות ע"י טנייב, סטרוינסקי,

קאייה, ליאדוב, צ'רפנין, בריטון, רייטי, בוטניקוף, לירוי אנדרסון יחד עם פטר בודג', ועוד. גירסה פופולרית של תזמור נכתבה ב-1936 ע"י רוי דאגלס. זוהי הגירסה שה"ניו יורק סיטי בלט" רוקד לפיה עד היום.

ריבוי הגירסאות המתוזמרות מראה עד כמה המוסיקה לפסנתר של שופן מהווה אתגר לתזמור.

הבלט "הסילפידות" כולל 8 קטעים, שכל אחד מהם מבוסס על יצירה קצרה של שופן לפסנתר:

1. פולונו ב-לה מז'ור (לעתים מוחלף בפרלוד ב-לה מז'ור אופ. 28 מס' 7, עליו חוזרים בקטע מס' 6)
2. נוקטורן ב-לה במול מז'ור אופ. 32 מס' 2
3. ואלס ב-סול במול מז'ור אופ. 70 מס' 1
4. מזורקה ב-רה מז'ור אופ. 33 מס' 2
5. מזורקה ב-דו מז'ור אופ. 67 מס' 3
6. פרלוד ב-לה מז'ור אופ. 28 מס' 7
7. ואלס ב-דו דיאז מינור אופ. 64 מס' 2
8. גראנד ואלס ב-מי במול מז'ור אופ. 18 מס' 1

כל אחד מן הקטעים יוצר תמונה שונה על הבמה:

* הקטע הראשון הוא פתיחה. המסך עולה על קבוצת נערות בלבן המסודרות על הבמה כתמונה חיה והרקדן ביניהן.

* בקטע השני הלהקה מתחילה לרקוד בתנועות קלות ואוריריות.

* בקטע השלישי רוקדת סולנית ריקוד רך המביע יופי ואושר.

* בריקוד הרביעי מצב הרוח מרומם יותר, והרקדנית חוצה את הבמה באלכסונים, בתנועות קפיצה ארוכות.

* בקטע החמישי רוקד הסולן על רקע להקת הבנות.

* בקטע השישי להקת הבנות מקיפה את המרכז. הרקדנית הסולנית רוקדת ביניהן, אך במנותק מהן, כאילו היא מקשיבה לקול ממרחקים.

* הקטע השביעי, הוואלס אופ. 64 מס' 2, הוא ריקוד בשניים (pas de deux). הרקדן חוצה את הבמה תוך הרמת הרקדנית, בקלילות, כאילו לא נחוץ מאמץ להחזיק אותה. בקטעים המהירים יותר הרקדנית רוקדת במעין ריחוף, ולבסוף כאילו עפה ונעלמת. הבמה נשארת ריקה לרגע.

* הקטע האחרון גם הוא ואלס. כל הלהקה נכנסת, והרקדניות חוצות את הבמה בצורות שונות, נוגעות זו בזו ומרפרפות כפרפרים הממלאים את הבמה. הסולנים מצטרפים בקטעי סולו קצרים, ולבסוף נעמדת כל הלהקה כמו בתמונת הפתיחה.

תכונות מוסיקליות בולטות של הוואלס

הערה: בגלל ריבוי הגירסאות המתוזמרות, ההתייחסות לוואלס תהיה לגירסה המקורית לפסנתר, כפי שנכתבה ע"י שופן, ולא תהיה התייחסות לתזמור כלשהו.

תכונות אפייניות לסוגה, הנשמרות גם כאן:

* משקל משולש

* מרקם של מנגינה וליווי

* תבנית ליווי אפיינית: בס-אקורד-אקורד בכל תיבה.

* המבנה מורכב מחטיבות מובחנות.

תכונות ייחודיות לואלס זה:

* המבנה הסכמטי של הואלס הוא א - ב - ג - ב - א - ב

זהו מבנה טרנרי מורכב, הדומה לרונדו, בעל שלשה נושאים.

* החטיבות השונות הן שוות אורך.

* כל נושא הוא בן 16 תיבות וחוזר פעמיים, פעם עם סיום פתוח ופעם עם סיום סגור.

* ההרמוניה פונקציונלית אך לא-סכמטית. ההתחלות של החטיבות נמנעות מביסוס הטוניקה.

* שימוש רב, אך מעודן, בכרומטיקה.

* שימוש מגוון ומעניין בירידות באורכים שונים ובמהירויות שונות.

נושא א - *Tempo giusto* (במהירות מדודה, המתאימה לואלס).

טונליות: דו# מינור

* מבנה ומקצב: חלוקה ל-4 פסוקיות בנות 4 תיבות. הרעיון המוסיקלי העיקרי מופיע בשתי

הפסוקיות הראשונות: שתי תיבות של צלילים ארוכים בסקונדה קטנה יורדת (מעין אנחה), ושתי

תיבות במקצב קופצני מעודן, הכולל שימוש בהפסקות ובקישוטים.

Tempo giusto

Pno. *mf*

Ped. *

בפסוקית השלישית יש בניית מתח באמצעות הצפפה, יצירת קו עולה וחזרה על צלילים.

Pno. *mf*

Ped. *

הפסוקית האחרונה פורקת את המתח בהדרגה באמצעות ירידה.

בפעם הראשונה: *

Piano score for the first time. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand has a bass line with a 'Ped.' marking under the first measure and asterisks under the first, third, and fifth measures.

בפעם השנייה:

Piano score for the second time. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand has a bass line with a 'P.' marking under the first measure and asterisks under the first, third, and fifth measures.

* הרמוניה: התכותה הבולטת היא החמקמקות ההרמונית. ההרמוניה אמנם פונקציונלית, אך ההרמוניה מתחמקת מן הטוניקה, מרפרפת סביבה ונוגעת-לא נוגעת בה.

לדוגמא: מיד אחרי צליל הבס הראשון, מתרחקת ההרמוניה מן הטוניקה לעבר הדומיננטה. הפסוקית השנייה מתרחקת עוד יותר מן הטוניקה – היא כבר בסולם לה מז'ור, אך מיד לפני שתתבסס הטוניקה החדשה יש שוב תזווה בהרמוניה:

Piano score for the third time. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand has a bass line with a 'Ped.' marking under the first measure and asterisks under the first, third, and fifth measures.

הקו ההרמוני הארוך והמפותל נפתר רק בצליל האחרון של חלק א.

* מלודיה: מוטיב אסקונדה היורדת חוזר באפנים שונים ואף הופך לירידה כרומטית.

Melodic line for the fourth time. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure.

נושא ב - piu' mosso (יותר מהר, עם יותר תנועה)

* טונליות: דו# מינור

נושא זה חוזר שלש פעמים, ומופיע אחרי כל אחד מן הנושאים האחרים.

* כיוון מלודי: ירידה מתיבה לתיבה בקצב איטי ובסקונדות, בד בבד עם ירידה בקצב מהיר ובקפיצות בתוך כל תיבה. השילוב יוצר תחושה אנרגטית ו"סיבובית"

על רקע זה בולט מאד הסיום של הנושא, שהוא גם סיום היצירה כולה: עליה ארוכה וכרומטית אל עבר הצליל הגבוה ביותר ביצירה, באוקטבה הרביעית. עליה זו יוצרת רושם של העלמות באויר, לעבר השמיים, ותכונה זו השפיעה גם על הכוריאוגרפיה, עת הרקדנית כמו פורחת לאויר בסיום הקטע.

נושא ג - piu' lento (יותר לאט)

* טונליות: רהב מז'ור

* חלוקה פנימית בלתי סימטרית, עם משחק מעניין בין המקצב החפשי ודמוי הרובטו לבין המשקל.

* כיוון מלודי: כל פסוקית בפני עצמה היא בכיוון ירידה, אך בין הפסוקיות נבנית עליה גדולה לעבר שיא.

- * הפסוק החוזר הוא וריאנט על הפסוק הראשון, ונוספים לו קישוטים וצלילים עוברים.
- * תבנית הליווי האפיינית לואלס מופיעה בווריאנטים שונים.
- * קו הבס מתאפיין במהלכים כרומטיים.

Più lento

השוואה בין הנושאים :

חלוקה פנימית	סיום	מהלכים מלודיים אפייניים	סולם	נושא א
פסוקיות סימטריות	ירידה אל הטוניקה	מוטיב של סקונדה יורדת	דו # מינור	נושא א
פסוקיות סימטריות	עליה אל הטוניקה	ירידות באורך תיבה	דו # מינור	נושא ב
חלוקה לא צפויה	סיום פתוח, ללא טוניקה	ירידות ארוכות וחפשיות	רהס מז'ור	נושא ג

הצעות לפעילות

1. המחשת המבנה החטיבתי באמצעות תגובה תנועתית שונה לכל נושא.
2. המחשה גרפית ותנועתית של קו המתאר המלודי, וסימון מגוון הירידות השונות זו מזו באורך, במנעד ובמרווחים.
3. הכרות עם הסוגה המוסיקלית :
 - א. מציאת התכונות המשותפות לואלסים שונים.
 - ב. חיבור מנגינת ואלס בעלת התכונות המשותפות שנמצאו.
 - ג. הבחנה בין יצירות במשקל משולש לבין יצירות במשקל זוגי.
4. פיתוח השמיעה : מהלכים דיאטוניים לעומת מהלכים כרומטיים.
 - א. שירת סולם דיאטוני וסולם כרומטי עם שמות הצלילים.
 - ב. זיהוי מהלכים דיאטוניים וכרומטיים בביצוע המורה.
 - ג. האזנה ליצירות שבהן מהלכים כרומטיים בולטים ודיון בדבר השפעתו של המהלך הכרומטי על האזנה ביצירה.
 - ד. סימון המהלכים הכרומטיים בתווי היצירה ומעקב אחריהם בעת ההאזנה.

על המלחין

אנטונין דבוז'אק נולד בצי'כיה, בעיירה קטנה ושקטה בשם גלהוצבש השוכנת על גדות נהר המולדבה מצפון לפראג הבירה. יאביו, 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:

1841-1873 - תקופת הילדות ופעילות מוסיקלית מוקדמת

1873-1884 - הכרה במעמדו כמלחין עד לפרסומו הבינלאומי

1884-1892 - שנות יצירה והצלחה

1892-1895 - תקופת פעילות בארצות הברית

1895-1904 - בתזרה לפראג – השנים האחרונות

בילדותו למד דבוז'אק לנגן בכינור, בוילה 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 שתיים- עשרה שנים היה כאשר חדל מלימודיו בבית הספר, ולמורת רוחו החל לעבוד כשולית קצב. את ימי נעוריו המוקדמים השקיע דבוז'אק בבית המרוח 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 בוילה 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 סימפונייה. 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 ספילווייל (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, וובר וורדי.

על היצירה

הריקודים הסלבוניים של דבוז'אק נכתבו בתקופת ההתעוררות של המוסיקה הלאומית באירופה, במחצית השנייה 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 הגייג, 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".

ריקוד מס. 2

אזירה 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:

• 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 תכופים ואופייניים. כמו כן יש מעברים למרכזים טונליים סמוכים, בדרך כלל מלוויים 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

המלודיות והווריאנטים שלהן

המלודיה הראשונה

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

ווריאנט ראשון – המלודיה מקושטת והקווים הפוליפוניים מוכפלים בכלי הקשת.

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

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

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

המלודיה השנייה ריקודית באופן מובהק, עליזה וקופצנית, במפעם מהיר יותר.

Fl

p *cresc.* *mf* *cresc.* *f*

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

Fl

Ob

Fag

Vla

Vlc

ff

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

Fl

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

ווריאנט רביעי בו המלודיה בטרמולו של הכינורות.

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

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

מלודיה שלישית

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 במגוור 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 בבסיס.

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

Ob

Vla

Vlc

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

Ob

marc.

cresc.

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

VI. I

VI. II

Vla

Cb

pp

pp

pp

pp

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.

Musical score for Ob (Oboe) and VI. I (Violin I). The score is in 2/4 time and G major. The Oboe part starts with a melodic line marked *p espress.* and features a long slur over several measures. The Violin I part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*, with trills (*tr*) in some measures.

חטיבה רביעית

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

Musical score for Picc. (Piccolo) and Vla (Viola). The Piccolo part features a melodic line with trills (*tr*) and is marked *poco a poco cresc.*. The Viola part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *fz* (forzando), with accents (*>*) over the notes.

התעצמות פתאומית מובילה אל ההמשך, בו המלודיה השלטת היא ווריאנט של הנושא הנגדי של היולות 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, ואלני מצטרפים הכינורות בטרמולו שקט.

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

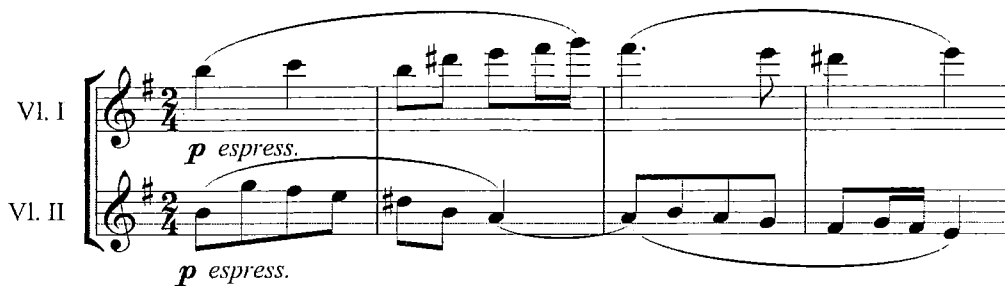
חטיבה ששית

השקטה פתאומית של הדינמיקה מביאה עמה צרוף של שתי מלודיות קודמות: המלודיה הקופצנית של החטיבה השנייה ברגיסטר נמוך בכינורות, ומעליה הנושא הנגדי של הוילוח מהחטיבה הרביעית בכלי הנשיפה הגבוהים.



סיומה הולך ונעשה אטי במידה ניכרת, וממנו נובע מעבר שלוו שמתמשך וחורג מן הפיסוק הסימטרי הקודם. מוטיב מלודי שחוזר במגוון 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 בוואריאנט 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 בבסיס. 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.

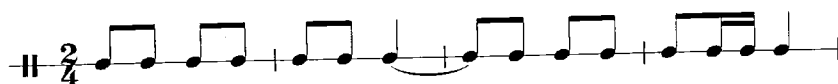
בתחילה היא מנוגנת במלוא הדרה, במרקם מלא ועשיר. ואילו בהמשך העוצמה פוחתת וסיומה המינורי מפתיע.

אחר-כך, בשלווה רבה, במתינות ובנועם, מובילה המלודיה בנימה העממית את הקודטה. הריקוד מסתיים סופית באקורדים ממושכים מאוד.

הצעות לפעילויות

1. הכרת המלודיה הראשית:

- קריאה ושינון המקצב;



- דיון על אופי המלודיה הראשית בעקבות האזנה;
- המחשת האופי והמקצב על-ידי תנועה במרחב;
- הכרת המאגר המלודי בהנחייה של המורה המצביע על תוים של סולם לה בלוח:
 - מהלך סולמי ממי 1 לדו 2;
 - קפיצה ממי 1 לדו 2;
 - דליית המלודיה מתוך הסולם הכתוב, בהנחיית המורה, תוך הקפדה על קצב איטי ומקצב נכון;
- הבחנה בין מרווחים סמוכים לבין קפיצות בעזרת המורה המאלתר בתנועת יד על קו אופקי דמיוני;
- "סימון" המלודיה הראשית על הקו האופקי- הדימוני לפי האזנה;
- דיון על הממצאים;
- מעקב אחר התווים שעל הלוח בעת ההאזנה;



- הבחנה בין הסיום המינורי לבין הסיום המגורי לפי הדגמת המורה בנגינה.

2. הכרת המלודיה השנייה:

מלודיה שנייה



- קריאת המקצב;
- האזנה ודיון על האופי ועל השינוי בארטיקולציה ביחס למלודיה הראשית;
- הבחנה בכיווניות הדומה בין שתי המלודיות לפי ההאזנה בתנועה.

3. זיהוי דרכי הגיוון של המלחין בחזרות על אותה המלודיה:

- האזנה ורישום הסדר של שתי המלודיות על כל החזרות שלהן;
- דיון על מידת הדמיון ו/או השוני בין החזרות השונות על אותה מלודיה;
- דיון באמצעים הקומפוזיטוריים העומדים לרשות המלחין כדי לגוון ולהעשיר את החזרות: גיוון בתחומי המקצב, הקו המלודי, הקישוטים, המרקם, התיזמור, הגוון, וכו'..

4. דריכת ציפיות לגבי המשך הריקוד:

- הצעת מגוון אפשרויות להמשך הריקוד על-ידי המורה ו/או התלמידים:
 - האם יהיו חזרות נוספות על המלודיות המוכרות?
 - האם יופיעו מלודיות חדשות?
 - האם יופיעו אמצעי גיוון נוספים?
 - מה יהיה סדר המלודיות בהמשך?

- האזנה, דיון ומסקנות ראשוניות.

5. הפנמת המבנה הכללי של הריקוד וסימון תוך האזנה:

המבנה הכללי: א- ב- א- ג- ב- א+ג - קודה: ג- א- ג

- גיבוש וקביעה של שני סימונים גרפיים פשוטים לכל אחת משתי המלודיות המוכרות (עבודה בזוגות):

- לכל זוג פס צר של נייר;
- אחד אחראי על רישום הסימון הגרפי למלודיה הראשית, השני אחראי על רישום הסימון הגרפי של המלודיה השנייה;
- שניהם ישרבטו באופן חופשי ובבת-אחת כשישמעו את המלודיה השלישית ואת המעברים.

(התוצאה תהיה מעין תרשים זרימה ארוך של כל המבנה של הריקוד)

- בדיקת התוצאה בעזרת מעקב אחר תרשים הזרימה הארוך של המבנה בשעת האזנה;
- שיתזור הסימון הגרפי בתנועה במרחב על-ידי זוגות התלמידים.



מחול

מתוך האופרה "החיים הקצרים" (La Vida Breve)

מאת מנואל דה פאייה

על היצירה

המחול לקוח מתוך האופרה "החיים הקצרים" (La Vida Breve) המבוססת על תמליל של קרלוס פֶרננדס שו. דה פאייה הלחין את האופרה בשנת 1905 כאופרה במערכה אחת, אך כתב גירסה חדשה לפני הצגת הבכורה שהתקיימה בניס בשנת 1913. הוא חילק את המערכה הבודדת לשתי סצנות וכדי לקשר ביניהן הרחיב את האינטרלוד.

תמצית העלילה

מערכה ראשונה

לסאלוד, נערה צוענייה צעירה, שתי נפשות אהובות: סבתה הזקנה הדואגת לה ומטפלת בה, ופֶאקו, צעיר אנדלוסי איתו היא רוצה לחלוק את חייה. סאלוד חוששת לאבד את אחת משתי אהבותיה אלה, והדבר מעציב אותה מאוד. בינה לבינה היא מטפחת פילוסופיה משלה: "חיים ארוכים מצפים לאלה הצוחקים, וחיים קצרים לאלה הבוכים". סבתה של סאלוד מבשרת לה כי פֶאקו נמצא בדרכו אליה, וסאלוד מאושרת. היחיד שאינו משתתף בשמחה הוא דודה של סאלוד, אשר נודע לו כי פֶאקו משתעשע ברגשותיה של אחייניתו בעוד הוא עומד לשאת לאשה נערה אחרת בשם כרמלה.

אינטרמצו

מראה של גרנדה מלמעלה, מהר סקרה מונטה.

מערכה שנייה

בחצר אשר ברחוב קטן בגרנדה מתקיימת חתונתם של פֶאקו וכרמלה. השמחה רבה, וצלילי שירה ומחול מסתננים אל הרחוב. לפני תום המחולות, סאלוד מציצה לראות על שום מה ולמה השמחה. היא רואה את פֶאקו משוחח וצוחק עם הנערה בעטיה עליה להיפרד ממנו לעד, ופורצת בקינה נוראה. פֶאקו, השומע את קולה של סאלוד, מרגיש שלא בנוח. בעוד המחולות והברכות ממשיכים, נכנסת סאלוד אל החצר, וצונחת ללא רוח חיים לרגליו של פֶאקו. קללתם של הדוד והסבתא מסיימת את האופרה.

המוסיקה של האופרה משלבת מקצבים ריקודיים של פלמנקו, מנגינות מודליות מסולסלות נוסח ה-Canto Hondo ומהלכים הרמוניים "יאגנריאניים" נוסח טריסטאן. נוהגים לציין היום את האופרה המוקדמת הזו בעיקר בשל הבלטים במערכה השניה.

המחול בנוי מנושא מרכזי מהיר בעל מהלך מעגלי הצובר מרץ וסחף, שמקורו ברעיון מוסיקלי המופיע באינטרלוד של היצירה. כל הופעה של הנושא המרכזי "זוכה" בהמשך שונה. לדוגמה:

1. Violins

2. Woodwind
17

3. Violins
23

4. Violins
31

עיבודו של נושא זה יוצר חטיבות המופיעות כ"עמודים" לאורכו של הפרק. בינות ל"עמודים" אלה משובצים שני נושאים נוספים:

- נושא "קפיצי" - לנושא זה שני משפטים ברורים. האחד בן שני פסוקים קצרים וסגורים שסיומם מוטעם:

49

השני ארוך יותר, ועיקרו קווינטות יורדות. גם הוא מסתיים בהטעמה סגורה:

53

בכינורות מופיעה מנגינה "קפיצית" בצלילים קצרים וחוזרים, מוכפלת בצלילים פעמוניים, ומוטעמת בסיומות ריתמיות בקסטנייטות:

היא מופיעה פעמיים נוספות, כל פעם בעוצמה רבה יותר, ובצלילים גבוהים יותר. ברקע ניתן לשמוע בבירור את צלילי הקסטנייטות.

סולם עולה בברק רב ומחזיר אל החטיבה הראשונה, החוזרת במתכונת של חטיבת פיתוח שבה חיקויים, סקוונצות, גזירה של ההיגדים למוטיבים קצרים, נדידה בין כלים שונים ושיטוט טונלי מתמיד.

פעמות איטיות וכבדות בנוסחת "אום-פה", מכינות ומלוות כניסה רבת-עוצמה של מנגינה באופי ספרדי בכינורות ובקרנות:

המנגינה "הכבדה" מופיעה פעם נוספת: הפעם באוקטבה גבוה יותר, ובתוספת חליל ופיקולו.

בהמשך, המנגינה משנה את פניה: היא מופיעה בטונליות חדשה ובאופי קליל וגמיש בכלי הנשיפה מעץ, בליווי פיצ'קטו של כלי הקשת, ופעם נוספת (שוב בטונליות חדשה), באופן הבעתי באבוב.

הסיום הוא נמרץ ומגיע לשיא: היגד הולך ומתקצר של תחילת המנגינה, משובץ בסולמות עולים כברק מובילים אל ההופעה האחרונה של החטיבה העיקרית של המחול.

החטיבה הראשונה חוזרת במתכונתה הראשונה, אך ביתר מרץ ובשינויים קלים של תזמור ומרקם המדגישים את ליווי כלי הנקיש והקסטנייטות.

בסופה של החטיבה – קודה המאזכרת בהתלהבות רבה קרעי אמירות מתוך הפרק.

הצעות לפעילויות

1. היכרות מעמיקה עם שלושת הנושאים המרכזיים במחול:

1.1 הנושא ה"מעגלי"

1.1.1 היכרות עם התא הראשוני של המלודיה:

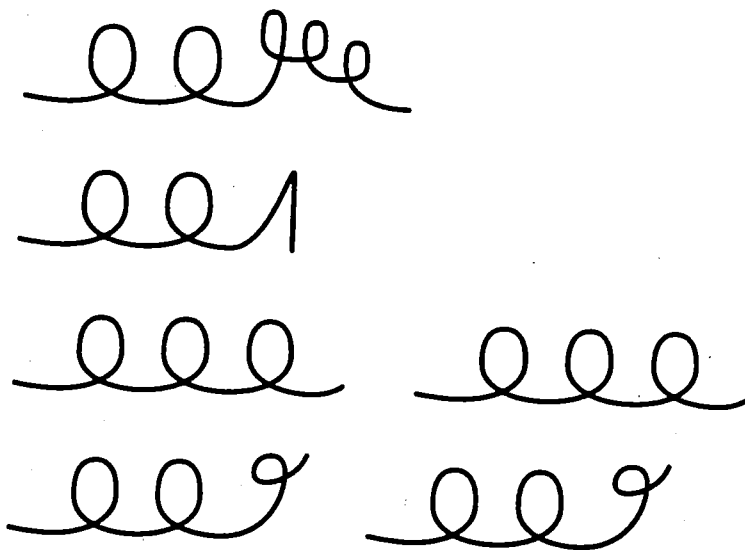


שירה - מעקב אחר התווים - הבחנה ב"מעגליות" מסביב ל"תחנה" - שרטוט גרפי:



1.1.2 האזנה להופעות השונות של הנושא - תוך המחשה של קוֹהֶמְתָּאָר בהתאם:

1.1.2.1 בשרטוט עצמי של קוֹהֶמְתָּאָר לגבי כל הופעה. לדוגמה:



1.1.2.2 בהתאמת קוֹהֶמְתָּאָר לנושא המושמע בנגינת המורה.

1.1.2.3 במעקב אחר קווי־הֶמְתָּאָר תוך האזנה לחטיבה המתאימה ביצירה המוקלטת.

1.2 הנושא ה"קפיצי"

1.2.1 האזנה לנושא מתוך ההקלטה, והטעמה במחיאה של סיומי הפסוקיות, תוך תחושת האורך השונה של הפסוקיות:

1.2.2 שירה ונגינה של סיומות מלודיות:

1.2.2.1 טון מוביל המוליך לטוניקה (המורה משמיע מהלך הרמוני I:V)

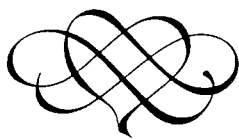
1.2.2.2 סיומות של קווינטה יורדת V:I (מצלילים שונים)

1.2.3 נגינה של שרשרות קווינטות:

1.2.4 שילוב הפעילויות הנ"ל תוך האזנה ליצירה

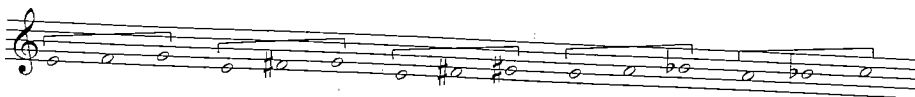
1.3.1 תחושת ההבדל בין משקל 6/4 ל-12/8:

- 1.3.1.1 בחיקוי של מחיאה או תנועה המוצגים על-ידי המורה
- 1.3.1.2 בעבודה על "מקצב משלים" (ברקיעה ומחיאה או בשתי קבוצות)
- 1.3.1.3 יצירת מעבדים רהוטים בין שני המשקלים בתיבות מתחלפות לסירוגין, בנגינה בכלי הקשה (כולם יחד, או בשתי קבוצות עם כלים מתאימים).



1.3.2 ביסוס התחושה של הטריכורדים הפותחים את הפסוקים השונים:

1.3.2.1 בשירה של טריכורדים עולים מצליל נתון:



1.3.2.2 בשירת הטריכורדים במקצב, לפי סדרם בחטיבת הנושא ה"ספרדי" בתחושת זמן פנימית של אורכי הפסוקים המוסיקליים.



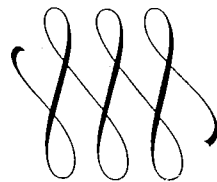
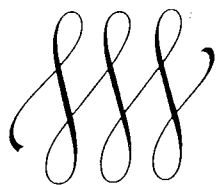
1.3.3 שילוב של הפעמות והטריכורדים:

1.3.3.1 נגינה לפי השרטוט שלהלן:

1.3.3.2 מעקב אחר השרטוט בעת האזנה לנושא ה"ספרדי" המוקלט.

2. ביצוע רציף של הפעילויות המורכבות שבכל סעיף לעיל – ביחד עם האזנה ליצירה המוקלטת.

3. סיכום המבנה הכולל של המחול בטבלה.



הסויטה "רומיאו ויוליה" מס. 2 אופוס b 64

מאת סרגיי פרוקופייב (5.3.1953-23.4.1891)

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 אוטוביוגרפי 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 שתמיד 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 מורחו 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 1913-19 יצא פרוקופייב מרוסיה למסע הופעות במערב: בצרפת, אנגליה, שוויץ ואיטליה. ברומא ביצע קונצ'רטו לפסנתר נוסף שחיבר, והיצירה עוררה שערורייה בצליליה הדיסוננטיים ובטכניקת האוסטינטו האובססיבי המאפיין אותה. ביומנו ציין פרוקופייב כי במתכוון נקט בהלחנה פרובוקטיבית; מטרתו הייתה ליכות 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.

חיינו של פרוקופייב במערב איזבוהו. בארה"ב לא הצליח פרוקופייב להתחרות ברחמנינוף, (הפסנתרן הוירטואוז והמלחין 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 שאיסינו 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 להזיז את דרכו, ומעתה לא יכול היה לצאת עוד מרוסיה. כמלחין, היה זהיר ומוכן להתאים עצמו לתנאים המתהווים. בין השנים 1935-9 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 פטרויטיים, מארשים אופוס 69 לכלי נשיפה, וארבע קנטטאות פטרויטיות, 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 לצילו 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 monastire).

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 1946-8 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 "זדנובציניה" ("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', חציטוריאן, 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 שנזפו 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..."

ויעוד נכתב:

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

עבור פרוקופייב הייתה זו מהלומת מוות ממונה לא התאושש. מאז שנת 1948 היה לאיש עצבני, חולה וחסר ביטחון לחלוטין. במכתב של השפלה עצמית מן ה-16 לאוקטובר הודה בטעותיות 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 ניבסקי', '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 מתרחרי 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 ופטריטיזם. 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 במוח. האירוע חלף כמעט ללא הבחנה, שכן יום זה היה גם יום מותו של סטלין.

על סגנונו המוזיקלי

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, סוויטות 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"סינפוניטה", בהם הוא מחקה את הסגנון הקלאסי של המאה השמונה-עשרה. יצירתו הידועה ה"סימפונייה הקלאסית" ברה מינור אופוס 25 הייתה ניסיון מודע להלחין במבנה ובממדי התזמור של הסימפונייה הקלאסית. המטרה הייתה לתאר כיצד היה היידן כותב סימפונייה 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 סימפונייה כזאת; סימפונייה בסגנון הקלאסי". ה"סימפונייה 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 שכיה 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 עצמו תמיד האם יצירותיו הפוליטיות הולחנו מתוך יושרה גאונית או שיש לראותן כניסיון לקונפורמיות בלבד?

הבלט "רומיאו ויוליה"

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 וקאפולטי", 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 קאפולטי. על רקע שנת המשפחות תפתח אהבה עזה ובלתי אפשרית בין שני צעירים: רומיאו לבית מונטאגי ויוליה לבית קאפולטי. 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 "רומיאו 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 פרקופייב קפיצות של מרווחים בנושאי הפרקים, ובעיקר מביא אקורדים מורכבים וכרומטיים אחרי אקורדים פשוטים וקושר אקורדים שמרניים זה בזה בהתייחסויות שאינן שמרניות כלל ועיקר.

"מונטאגו וקאפולט" (ריקוד האבירים) מתוך "רומיאו ויוליה", סוויטה מס. 2 אופוס 64b

הפרק הראשון הוא בעל מבנה תלת-חלקי **א ב א** עם מבוא קצר; הנושא הראשון בנוי מארפזיים 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 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 תזמורת.

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

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

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

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



הצעות לפעילויות

1. בתחום האוריינות :

- הכרות עם הנושא הראשון
- שילוב בו בזמן של תנועות ניצוח במשקל 4/4 (כל תנועה שווה פעמה) והקשת המקצב של הנושא הראשון:



- בעת ההאזנה, התלמידים מנצחים במשקל 4/4, והמורה מקיש את מקצב הנושא;
- לימוד ושינון המקצב של הנושא הראשון בשפת המקצב (ט—פה)
- שילוב בו בזמן של הקשת פעמות והגיית המקצב בין זוגות תלמידים (ראשית זוג סולנים מדגים; ואחר כך כל הכתה נחלקת לזוגות המחליפים ביניהם את תפקידם לפי סימן מוסכם)

- נגינה בכלי הקשה מלודיים (מטלופונים ואו כסילופונים):

ביסוס והפנמת צליל הדומיננטה של הנושא הראשון:

- ❖ הצליל סי, הפותח את הנושא, ינוגן ראשית על ידי המורה ויושמע שנית על ידי התלמידים במטלופון
- ❖ המורה מנגן את הנושא במלואו, התלמידים מצטרפים בנגינת הצליל סי בכל ראש תיבה;
- ❖ השוואה בין נגינה ללא מעקב בתווים ובין נגינה תוך כדי מעקב אחר התווים; אישוש תחושת אי האיזון שבעיקבות הסינקופה שבתיבה 3, וזיהוייה בכתוב;



- ❖ נגינה ושירה של הצליל סי בליווי טפיחות שקטות על הפעמות המוטעמות;

- הבחנה בקפיצות הגדולות של המלודיה, והתייחסות אל קווי העזר הרומזים על המנעד הרחב של הנושא
- חידון/זיהוי מתוך ארבע התיבות של הנושא הראשון

פעולת סיכום

השוואה בין שלושה הנושאים של חלק א' תוך מעקב אחר שלוש התבניות לפי נגינת המורה

2. פעילות בתחום התנועה :

- החלפת רשמים על אופיו של הנושא הראשון בעת האזנה ;
- התייחסות אל מאפייניו ביחס אל סיפור העלילה של התמונה ;
- תגובה בתנועה בפסיעות קצובות ומתוחות למשמע חלקו הראשון של הנושא ;



- טפיחות על הגפיים בתנועה המתארת את קו המתאר של חלקו השני של הנושא :
תיבות 5-6 ברגיסטר הגבוה, תומחשנה בתנועות פלג הגוף העליון (כתפיים, זרועות, כפות-ידיים), תיבות 7-8, ברגיסטר נמוך, בתנועות פלג הגוף התחתון (ירכיים, ברכיים, כפות-רגליים) ;
- תאור המבנה של הפרק בתנועה במרחב תוך הקפדה על האיפיונים של כל אחד מחלקיו, על החוזר והמשתנה, על המשותף והשונה.

3. פעילות בתחום ההמללה וההמשגה :

דיון מסכם ועריכת טבלה המתייחסת למרכיבים הבולטים של הנושאים והחלקים של הפרק (המשך, הגובה, הארטיקולציה, הדינמיקה והתזמור).

המלחין על רקע התקופה

ליאונרד ברנשטיין נולד בארצות הברית להוריו שהיו מהגרים יהודים מרוסיה. המשפחה לא שמרה על אורח חיים דתי אלא על קשר חם ליהדות, למנהגי החגים ולארוח הספרים היהודי.

כשהיה ליאונרד בן עשר, רכשה המשפחה פסנתר, הוא החל ללמוד, ובמהרה התגלה כשרונו הגדול למוסיקה. כשביקש לבחור במוסיקה כיעוד וכמקצוע, חשש אביו שלני יהפוך ל"כליזמר" נודד, והתנגד לכך. למרות מורת הרוח של אביו למד ברנשטיין באוניברסיטת הרוורד עם טובי המורים והמלחינים נגינה בפסנתר, הלחנה וניצוח, והצטיין בכולם. בין מוריו היו גם מלחינים ידועים כוולטר פיסטון ואהרון קופלנד, וברנשטיין הצעיר הושפע ולמד מהם למזג אלמנטים אמריקאיים אופייניים, כולל אלמנטים פופולריים, בהלחנה של מוסיקה קלאסית ואמנותית. כבר במהלך לימודיו התעניין באופן מעמיק, נוסף על בקיאותו במסורת המוסיקלית האירופית, גם בגילויים שונים של מוסיקה עכשווית, ובאיפיונים מוסיקליים אמריקאיים, במיוחד גיאז; את אלה שילב בסגנונו האישי על בסיס של טונליות מורחבת.

בגיל צעיר ביותר הוזמן "לצקת מים על ידיהם" של מנצחים דגולים כקוסביצקי, ועקב-כך פיתח קריירה עצמאית בניצוח על מיטב התזמורות הסימפוניות האמריקאיות. רוב המנצחים באותה תקופה היו ילידי אירופה, ולכן התלהב קהל הקונצרטים האמריקאי מן המנצח הצעיר יליד ארצות הברית, ונשא אותו על כפיים. באותו זמן (בשנות מלחמת העולם השנייה) עסק ברנשטיין גם בהלחנה, ובין השאר כתב מוסיקה למחזות זמר. הראשון שבהם הוא *On the town*, שלאחר הצלחתו הרבה בברודוויי, צולם גם לסרט על-ידי חברת מ.ג.מ., בכיכובם של ג'ין קלי ופרנק סינטרה.

במהלך כל חייו הצטיין ברנשטיין ברוחב אופקים ובמעורבות חברתית כאמריקאי, כיהודי, וכאיש העולם: - הוא תמך בתזמורת הפילהרמונית הישראלית, ויצא איתה למסעות קונצרטים במקומות שונים בעולם; - עם הקמת מדינת ישראל חש התרגשות עזה וצורך להזדהות, ואז ערך מסע קונצרטים כפסנתרן וכמנצח בפני חיילים, באיזורי קרבות, וברחבי הארץ;

- במשך כל חייו חזר ובא לארץ פעמים רבות כדי לנצח על התזמורת הפילהרמונית;

- לאחר מלחמת יום הכיפורים כתב את היצירה הסמפונית "חליל", לזכר חלילן צעיר ומוכשר שנפל בקרבות;

- הלחין את המחזמר "סיפור הפרברים", העוסק בחייהם הקשים של המהגרים הפורטוריקנים בניו-יורק;

- לאחר רצח קנדי כתב מיסה לפתיחת מרכז על שמו, וניצח שם על ביצוע הבכורה שלה;

- ארגן תזמורת של מנגנים גרמניים וניצח עליה בחגיגות לפילת חומת ברלין ב-1989;

- תמך בהקמת מוסדות לימוד מוסיקליים בארצות רבות, מישראל ועד יפן, וקידם מוסיקאים צעירים ומחוננים.

- היה המנצח האמריקאי הראשון שניצח במילנו על אופרה ב"לה-סקלה";

- כתב, בנוסף ליצירות קלאסיות שונות, גם מוסיקה לתיאטרון, ומוסיקה לסרטים;

- נתן סדרת הרצאות באוניברסיטת הרוורד;

- יזם קונצרטים מוסברים לנוער, ערך, ניצח והגיש אותם. בעקבותיהם ערך, ניתח והגיש תוכניות טלוויזיה

על האזנה למוסיקה (יצא לאור בספר "חדוות המוסיקה");

- ניצח וכיהן כמנהל מוסיקלי של תזמורות מובילות בארצות הברית ובאירופה.

כהערכה וכתודה על פעילויותיו המגוונות זכה בכל אותות הכבוד האמריקאיים, ביניהם 11 פרסי א.מ.י., פרס גראמי, ואחרים.

הקלטות של יצירות רבות בניצוחו התוסס של ברנשטיין, מוכרות ואהובות על ציבור חובבי המוסיקה הקלאסית. ההקלטות של הסימפוניות של מאהלר בניצוחו נתפרסמו במיוחד, בשל מעורבותו העמוקה במוסיקה זו ובשל פרשנותו האישית; כך גם בסימפוניות של בטהובן, ברהמס וסיבליוס בניצוחו. חייו האישיים - סוערים, ססגוניים ולעתים בלתי מקובלים - עוררו לא פעם רעש ציבורי וביקורת. יחד עם זאת נודע בקסם ובכריזמה של אישיות חמה, פתוחה וחיבה. בכינויו "לני" זכה בכל מקום להערצת באי הקונצרטים, ולקבלת פנים אוהדת של מדינאים, אנשי ציבור, אנשי ביהמה, סופרים ואומנים. ברנשטיין הקדיש את כל חייו לאומנות המוסיקה על כל פניה וגווניה, מתוך תחושת מחויבות עמוקה. הוא הלך לעולמו שבע-פעלים בשנת 1990.

סקרצו וממבו מתוך מחולות סימפוניים - "סיפור הפרברים" (1960)

היצירה חוברת כסויטה של מחולות מתוך המחזמר "סיפור הפרברים" המבטא את דפק החיים של העיר ניו יורק. הסויטה זכתה לקיום ברור בפני עצמה על כל רזי האווירה המונחת ביסוד המחזמר. היא עצבנית ותוקפנית, מטילה אימה ומרמזת על אלימות שעתידה להתרחש; רגעי תקווה ואכזבה שלושבים אלה באלה.

הממד התיאטרלי, הבימתי והעלילתי עולה במהלך כל הסויטה ואיתו המקצבים התוססים והערניים לצדה של ליריקה מרגשת, צבעוניות המתבטאת בתזמור ובהרמוניה כאחד במבט אינטגרלי וקולע. היא תוזמרה בידי סיד ראמין וארווין קוסטאל בביקוחו של ליאונרד ברנשטיין.

התזמורת הסימפונית המורחבת מכילה סקסופונים, פסנתר, והרכב עשיר ומגוון של כלי הקשה המתארים נאמנה את המצלול הלטינו- אמריקאי כמו מראקס, קלאוס וויברפון, ואת המתח הטמון בתכניתיות של היצירה כמו משרוקית המזוהה עם סמכות המשטרה.

סדר פרקיה:

פרולוג: אלגרו מודרטו

"אי- שם": אדאג'ו

סקרצו: ויואצ'ה ליג'רו

מאמבו: פרסטו

צ'א- צ'א: אנדנטינו קון גראצ'ה

תמונות המפגש: מנו מוסו

"קור- רוח", פוגה: אלגרטו

הקרב: מולטו אלגרו

סיום: אדאג'ו

פרק הסקרצו מתאר את רגעי החלומות של צעירי השוליים השואפים לברוח ממצוקתם אל עבר מחוזות דימיון אופטימיים. כלי הנשיפה מעץ מעצבים את אופי הסקטו על פני חילופי משקל. הממבו הקצרצר מתאר את הריקוד הכמעט אתלטי מפוארטו ריקו המתנהל באולם ההתעמלות השכונתי, כתחרות בין נציגי שני המחנות היריבים. כלי הנשיפה ממתכת מובילים דרך פיגורות מלור מלוריתמיות טעונות חיוניות ודרמה.