



המדרשה למוסיקה  
מכללת לוינסקי  
לחינוך

בשיתוף עם

התזמורת  
הפילהרמונית  
הישראלית



מפתח



תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

**מפגשים עם "מוסיקה חיה"**

**"מזרח- מערב ומה שבמרחב שלנו"**

מכללת לוינסקי לחינוך  
הספרייה

מרץ 2003 – תשס"ג

LEV0111639 - 000 - 005



011163902490

צוות המדרשה למוסיקה

עורכת

שולמית פינגולד

כתיבת תווים

איתמר ארגוב

כותבים

עודדה הררי

שרית טאובר

דוצ'י ליכטנשטיין

שולמית פינגולד

מאמר על המנון האושר

גיל שוחט

הפקה

דוצ'י ליכטנשטיין

הבאה לדפוס

שולמית פינגולד

## תכן העניינים:

מבוא: לאומיות ואקזוטיציזם: מגמות במוסיקה האמנותית

### היצירות:

ניקולאי רימסקי קורסקוב (1844-1908) "שחרזאדה", פרק שני: "סיפור על הנסיך קאלנדר"

Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), "Scheherazade",  
2<sup>nd</sup>. mov. "The Tale of the Kalender Prince"

קמיל סן-סנס (1835-1921) "שמשון ודלילה", מתוך מערכה שלישית "ריקוד הבכחנליה"

Camille Saint-Saens (1835-1921), "Samson et Dalila", 3<sup>rd</sup>. act, 2<sup>nd</sup>  
scene  
"Bacchanalia"

פאול בן חיים (1884 - 1897) "מחזות ישראל", סוויטה תזמורתית, פרק שלישי  
"נעימה תימנית", פרק חמישי "חגיגה"

Paul Ben Chaim (1897- 1984) "From Israel", Suite for Orchestra,  
3<sup>rd</sup>. mov. "A Yemenite Tune"; last mov. "A Celebration"

גיל שוחט (נולד בישראל ב-1973) "הימנון האושר", יצירה אינטראקטיבית  
לסופרן, מקהלת ילדים ותזמורת

Gil Shohat (Born in Israel, 1973) "Hymn to Happiness", For  
Soprano, Children's Choir and Orchestra

"Lamma Bada Yatatana" (Traditional Arabian Tune)

"Tutta", Farid El Atrash

יאיר דלל, (נולד בישראל ב-1955) "עכו מלכה", לכינור ותזמורת

Yair Dalal, "Akko Malka", for violin and Orchestra

## מבוא: לאומיות ואקזוטיציזם: מגמות במוסיקה האמנותית

בין המוסיקה הלאומית ובין האקזוטיציזם בשלהי המאה ה-19

המחצית השנייה של המאה ה-19 התאפיינה בהתעוררות חזקה של הרגשות הלאומיים. תהליך זה בא לידי ביטוי מובהק באמנויות -וביניהן בעיקר במוסיקה- בשלהי המאה, כאשר כל קבוצה אתנית באירופה עיצבה "מוסיקה לאומית" משלה. הדוגמאות המובהקות לכך הן צ'כיה (סמטנה ודבוז'אק), נורבגיה (גריג), רוסיה ("החמישייה הרוסית") וספרד עם יצירותיהם של דה פאייה, אלבניז וגרנאדוס.

הציטוט, האימוץ, העיבוד והשיבוץ המתוחכם של נעימות עממיות או לחלופין, הלחנתם של חומרים מקוריים דמויי שירים או ריקודים עממיים, הפכו לאמצעים סגנוניים אופייניים ביצירה הסמפונית בשלהי המאה ה-19. בהדרגה פתח המחקר האתנומוסיקולוגי דרך מעמיקה יותר להמנעות מיצירת סטריאוטיפים וסממנים חיצוניים פשטניים ביצירה האמנותית המולחנת, והעלה את המודעות להעמקה ולפיענוח של מאפייני היסוד של כל רפרטואר מסורתי ועל כל הבטיו.

במקביל לאסכולה הלאומית במוסיקה האמנותית, הפכה האקזוטיקה או האקזוטיציזם- למגמה הלחנתית מרכזית בימים ההם. כדברי ההיסטוריון של האמנות ארנולד האוזר: "משברים עמוקים מתחוללים באירופה החל משנות ה-70 של המאה ה-19 במישור הרוחני והמוסרי; משברים המולידים דור בוהמי של השקפות עולם רומנטיות המוצאות בתרבויות העתיקות והרחוקות ביותר הצלה מפני ההרס העצמי, השקיעה האירופית. בעולם האקזוטי מעין זה, במזרח הקסום, תולים האמנים המערביים מראה לא מציאותי של התרבות הפרימיטיבית- הראשונית, תרבות "טהורה ובלתי מזוהמת". האקזוטיקה, קרי, הנטיה ליבוא ולאיימוץ היסוד הזר והחיצוני לתרבות נתונה (בלי שהתרבות הקולטת תאבד את זהותה) הנה אפוא תהליך חד- כיווני. כדי שתופעת האקזוטיציזם תתרחש, הכרחי הוא ששתי התרבויות היוצרות קשר ביניהן תהיינה שונות בדרגת התפתחותן החומרית. שני תנאים לכך: - השתעבדות של אומה אחת לשנייה בתחום הצבאי, המדיני או הכלכלי, וכתוצאה מכך - תנאי שני - השתרשות רעיון ההיררכיה התרבותית, לפיו קיימים עמים "עליוניים" ועמים "נחותים", תרבות גבוהה ותרבות נחותה.

בשני התנאים, הן הקולוניאליזם האירופי (שהתפתח החל מן המאה ה-16) והן מנהיגותן של ארצות מתועשות בין ארצות אירופה עצמן, השרישו את תפיסת האקזוטיציזם ואת ביטוייו באמנויות. הקולוניאליזם העניק לאקזוטיציזם את ממד הזרות, את היסוד הלא מוכר והמיסתורי בשל הריחוק הפיזי והמרחבי של המושבה הנכבשת שנחשבה לתרבות נחותה.

אך תופעת ההיררכיה התרבותית לא הייתה מנת חלקן הבלעדי של המעצמות הקולוניאליסטיות; תפיסת ההיררכיה התרבותית הייתה מצוייה גם בקרב עמי אירופה עצמה, בין הארצות המתועשות, המרכזיות (מטבע הדברים, המעצמות הקולוניאליסטיות) ובין ארצות אירופה בעלות התפתחות חומרית נחותה. באפן זה ניתן להבין כיצד ארצות הפריפריה הבלתי מתועשות כמו ספרד, רוסיה, טורקיה, הונגריה או ארצות סקנדינביה, הפכו למקורות השראה אקזוטיים בעיני מדינות מטרופוליטניות כמו צרפת, אוסטריה, ובמידה מסויימת גם אנגליה. יתר על כן, הדוגמא המוחשית ביותר לתופעת ההיררכיה התרבותית בקרב עמי אירופה,

קשורה לדוגמא, ברוסיה, אשר מחד גיסא נחשבה כאמור בעיני הארצות המתועשות לתרבות מרוחקת ונחותה, אך מאידך גיסא, אמניה הבולטים שפעלו בערים מרכזיות ומפותחות כמו פטרסבורג, שאבו את מקורות ההשראה האקזוטיים מערבות רוסיה המזרחיים או משטחי אלבניה הסמוכה.

בנוסף להקשר הכלכלי והחברתי להיווצרות תופעת האקזוטיציזם, הציע היסוד האקזוטי פתרונות לבעיות אסתטיות שונות באמנות של שלהי המאה ה-19 בכמה היבטים:

- חלופה תכניתית – חוץ מוסיקלית: במקום השימוש בנושאים היסטוריים, מיתולוגיים או תנ"כיים, האקזוטיקה מציעה אווירה של מיסתורין, ארוטיקה, סדיזם, מוזרות מוגזמת (אקסטרואגנטיות), ועוד.
- חלופה הגותית למעמד הבוהמה והאמן המערבי המזוהה עמה, (מעמד המצוי בשלהי המאה ה-19 בלב תהליך של התנוונות האריסטוקרטיה התרבותית), השרוי בשיעמום קיומי, המושפע מרעיונות הניהיליזם והנוטה לנתץ את יחסיו עם הסדר הבורגני ועם התרבות האירופית השלטת
- חלופה סגנונית בשפה הקומפוזיטורית: השענות על "חומר דלק" שהזרים דם חדש של רעננות והתרגשות על בסיס תבניות יסוד ריתמיות ומלודיות לא מערביות, ומאפייני תזמור דמויי כלים ואווירה אקזוטיים

עקב העניין המחודש במוסיקה הלא מערבית במהלך המאה העשרים, חלה תפנית בשימוש במונח "אקזוטי" בקרב חוגי האינטלקטואלים והאמנים. הן העלייה המטאורית של האתנומוסיקולוגיה אשר תרמה למזעור הסממנים הקוריוזיים-הסטריאוטיפיים ביצירה האמנותית, והן המודעות למשמעויות השליליות והמבזות שנלוו לאקזוטיקה ברומנטיקה, נמוג הדימוי הפנטסטי והמיסתורי שבו. התפתחות התיירות ואמצעי התקשורת ההמוניים חשפו את פני המזרח, אפריקה ואמריקה המרכזית והדרומית כתרבויות אשר תחת "קסמס", הסתתרה מציאות של עוני ודלות.

גם אם היחס בין תרבויות עליונות ותרבויות נחותות עומד עדיין בעינו, המוסיקה האירופית של המאה העשרים חושפת את המזעור ההדרגתי בעלילה או בצרכים דרמטיים אקזוטיים-סטריאוטיפיים; ובמקומם עולות פורמולות מצלוליות ופונקציונליות חדשות נטולות תפיסה המעוגנת במזרח "עשיר, קסום ויפה".

### ומה שבמרחב שלנו

מראשיתה של התנועה הציונית, שאפו אנשי העליות השונות ליצור חברה חדשה בארץ ישנה.

החלוצים הראשונים, שהתחילו עובדים את אדמת הארץ, שרו מנגינות שהביאו אתם מארצות מוצאם: אבל כאן בארץ ישראל פגשו העולים זמרה אחרת, זו של תרבויות יהודי המזרח וזו של הערבים. (מלודיות קטנות עם עיטורים וסלסולים, מנגינות בסגנון אלתורי, נעדרות משקל ברור או פעמות מודגשות, כלי נגינה אופייניים לנוף הפיסי והאנושי (סוגי חלילים עממיים, כלי הקשה ועוד). הסגנון העיטורי והמסולסל, השילוב בין המשקל החופשי ובין זה המדוד, ההפקה הקולית מלאת העוז והעוצמה ותבניות המקצב הקשורות לריקוד המלווה בפת, כל אלה ממאפייניהן של התרבויות המזרחיות, שימשו רובד משמעותי בעיצוב הזמר העברי בארץ ישראל.

שיחזור תמונות הטבע, קשור היה בנסיון של האמנים לעצב מוסיקה פסטורלית מתוך אידאליזציה של העבר ושל התקופה המקראית. המלחינים התחילו להשתמש בנעימות ברוח מזרחית, בציטוטים מתוך הלחנים, ואף לעבד אותם כחומר גלם אל תוך המסגרת האינסטרומנטלית ביצירות אמנותיות כמו סימפוניות, קונצירטי ומוסיקה אמנותית לפסנתר.

לשילוב של הנעימות היהודיות ממורשת קהילות אירופה עם אלו שמקורן במזרח, ביצירה האמנותית הארץ-ישראלית החדשה שרששים היסטוריים עם באסכולה הלאומתחת האירופית מזה, ולאִימוץ תפיסת האקזוטיציזם מזה.

הנוף הגיאוגרפי – תרבותי שנתגלה בארץ ישראל למלחינים ילידי אירופה הפך ל"קסם המזרחי" ; צבעיו של אותו נוף ריחותיו וצליליו היו לכח משיכה מרתק שהעניק ליצירתם זהות תרבותית וסגנונית.

בקרב דור האמנים שיצר בארץ בתקופה הטרומ-מדינתית ולאחריה, הפך האקזוטיציזם לאחת מביטוייה המובהקים של התפיסה הציונית הלאומית. אלכסנדר אוריה בוסקוביץ, מנציגיה הבולטים של תפיסה זו, היטיב לבטאה במניפסט על אודות מחויבותה שח האמנות לתפיסה הלאומית הציונית :

" מטרתה של האמנות בכלל ושל המוסיקה בפרט, היא לעצב צורה שתכנה מותנה בגורמי המקום והזמן של יוצריה. יצירה כזאת ניוונה מיחסי גומלין עם סביבתה... בכל ההיסטוריה של היהדות לא קמה יצירה מוסיקלית לאומית (אין לנו עדויות מעשיות מתקופת התנ"ך) זאת כתוצאה מהדרו של התנאי הבסיס להוצרות יצירה כזאת: המקום... המאפיין החשוב ביותר במציאות החדשה בארץ ישראל ההוא הנוף... נוף גיאוגרפי... האמצעי ההולם להבעת מציאות זו הוא הפסטורלה המזרחית."

## "שחרזאדה", סוויטה סימפונית (פרק שני)

מאת ניקולאי רימסקי קורסקוב (18.3.1844 – 21.6.1908)

ניקולאי רימסקי קורסקוב נולד למשפחה אריסטוקרטית רוסית, אשר היה לה קשר עמוק עם חיל הים. ניקולאי החל את לימודי המוסיקה שלו בגיל שש, אך להבדיל ממוסיקאים גדולים אחרים, שהחלו לגלות עניין במוסיקה החל משחר ילדותם, הרי שלמרות כישוריו המוסיקליים הטבעיים הבולטים, יחסו אל אמנות הצלילים היה מלווה באיפוק וברוח צוננת מעט.

באוטוביוגרפיה שלו הוא כותב:

" לפעמים כדי להתבדר, הייתי מנסה לכתוב מוסיקה ותווים. הודות לנטייתי הטבעית, ידעתי עד מהרה להעתיק, על פיסת נייר, קטע כלשהו שנוגן בפסנתר. הייתי בן אחת עשרה כשעלה בדעתי לחבר דואט עם ליווי של פסנתר"..."  
אך במקום אחר: " אינני יכול לומר שבימי ילדותי אהבתי מוסיקה; סבלתי אותה ולמדתי אותה בשקידה מסוימת. לפעמים כדי להתבדר, הייתי שר ומנגן בפסנתר את אשר חלף ברוחי, אך בלי להתרשם עמוקות".

לעומת זאת נמשך ניקולאי הצעיר לכוון אחר לגמרי: אחיו הבכור, קצין בצי, נהג לתאר במכתביו את קסמי מסעותיו הרחוקים, ובניקולאי, שנהג לעיין בהם בשקיקה התעוררה תשוקה למסעות כבר מגיל צעיר.

בהמשך למסורת המשפחתית, בהיותו בן שתיים עשרה נשלח ניקולאי לבית הספר הימי בפטרסבורג כצוער, על מנת להתחיל במסלול צבאי. חיים אלה לא הלמו את תכונותיו האישיות של הנער המתבגר, המשכיל והרגיש, וככל שהתבגר גברה נטייתו להתמסר לנגינה בפסנתר, להאזנה ולהלחנה בזמנו הפנוי.

בפטרסבורג אף החל בביקוריו בביתו של בלאקירב, שם הכיר את המוסיקאים הצעירים מודסט מוסורגסקי וצ'אר קואי.

התקופות בהן יצא להפלגות הצי על פני תבל, הרחיבו את עולם הדמיון וההשראה של המלחין הצעיר. הזכרונות המופלאים ממכתבי אחיו הבכור, חיבתו לספרי מיתולוגיה, אגדות ומחזות קלסיים, והתרשמותו העמוקה מן המראות הנפלאים שנתגלו לעיניו, חברו יחד לכלל התפעלות גדולה מפלאי הטבע ולחוויות עמוקות שהופנמו והשפיעו רבות על יצירתו המוסיקלית.

אך כנראה שתקופות ההפלגה הקשו על רימסקי קורסקוב ויתכן שבשל געגועיו אל ידידיו זנח את המסלול הצבאי הפעיל, נתמנה למנהל התזמורת הצבאית של הצי והצטרף חזרה אל חוג המוסיקאים של פטרסבורג.

"החמישייה הרוסית" (בורודין, מוסורגסקי, קואי, רימסקי קורסקוב עצמו ובאלאקירב) הפכה לדוברת של הסגנון הלאומי; חבריה גבשו בהדרגה תפיסה אסתטית-הלחנתית משותפת: הצורך לתת ביטוי אמנותי למוסיקה העממית הרוסית.

אך אורח חייו של רימסקי קורסקוב היה שונה לחלוטין מחיי חבריו שכונו "חבורת הבלתי מנוצחים". חייו היו חיים בורגניים: הוא חי בשלווה, למען משפחתו ולמען מקצועו. לפיכך, כאשר הוזמן בשנת 1871 לכהן כמורה להלחנה בקונסרבטוריון של פטרסבורג; נעתר להזמנה, אם כי לבטיו היו קשים. כתוצאה מכך נותקו הקשרים בינו ובין מוסורגסקי והחמישייה הרוסית, אשר ראו במינוי זה ויתור על התפיסה הלאומית ופשרה עם הזרם האקדמי "הריאקציוני" שאיפיינו את מייסד הקונסרבטוריון, אנטון רובינשטיין, ואת סגל ההוראה שלו.

בשנת 1883 קבל על עצמו לארגן מחדש עם באלאקירב את הקאפלה של חצר המלכות.  
אך העבודה, הקאפלה, הקונסרבטוריון והקונצרטים החלישו אותו עד להתמוטטות עצבים.  
עם שנתה הראשונה של התפרצות המהפכה, בשנת 1905, נסגר הקונסרבטוריון, ורימסקי קורסקוב פוטר מתפקיד הנהלת הקונסרבטוריון.

הוא נפטר ממחלת אנגינה ב- 21 ביוני 1908.

הוא הותיר במותו שורה ארוכה של תלמידים שהעצימו את חותמה של המוסיקה הרוסית במפנה הסגנוני שבין שתי המאות, כמו סטרווינסקי וגלאזונוב.

### המלחין בראי זמנו

"המחלה הרומנטית" ש"פקדה" את חוגי הבוהמה בארצות אירופה, הגיעה עד רוסיה של שלהי שושלת הצארים, עם התנוונות האצולה התרבותית והשיעמום הקיומי.

ואמנם, שתי מגמות מובהקות המאפיינות את מלחיני המאה התשע עשרה באירופה חברו יחד ביצירתו של רימסקי קורסקוב: הלאומיות והאקזוטיציזם.

משיכתו של האמן אל הרחוק והמיסתורי, אל הקדום המיתי והפגאני, ספקה להשראתו את התכנים הפולחניים והטקסיים, והזינה הן את המקורות הלאומיים-מיתולוגיים האפייניים לערבות מולדתו והן את אלה האקזוטיים המזוהים עם מראות המזרח (מראות חוץ אירופיים).

כנראה שמשיכה זו אף הביאה את המלחין לתת פרוש מקורי לעיקרי "קבוצת החמישיה", שהתבטא אצלו בנסיון להפוך את החומר העממי הבסיסי לחיזיון בו שולטת האווירה האלילית של הטבע ושל העל-אנושי.

וכך, בצד התמסרות למלאכת איסוף ותיעוד של חומרים עממיים שהייתה כרוכה במאמץ רב, אפשר לראות גם פנייה אל "המזרח הקסום", שאין בו מאומה מן "הסלאויות".

יש הסוברים שפנייתו אל המזרח מובנת דווקא על רקע מצבה של רוסיה בסוף המאה ה-19 שנאבקה תחת עול הרודנות מזה ובשורת המהפכה מזה, ואשר החדירה בנפשו רוח פסימית לנוכח חייו בהווה, במציאות מולדתו. כלומר, מעבר לנטייה הכלל אירופית, קיים גם הגורם המקומי, והגורם האישי: רגישות כלפי הבעיות המדיניות והחברתיות של זמנו.

הייתה זו תקופה טראגית לרוסיה, תסיסה ומשברים לאחר רציחתו של הצאר אלכסנדר השני בשנת 1881.

רימסקי קורסקוב סלד מכל רודנות, ורוחות המהפכה הקרבה ובאה לא היטיבו עם מעמדו. רבים ראו בו נציג מובהק של מרד הסטודנטים נגד המשטר הריאקציוני, אחרים זיהו אותו דווקא כחסיד משטר זה בשל תפקידו הייצוגי של המוסד. דוגמא לכך הייתה התנגשויותיו הראשונות עם המשטר בעקבות הצנזורה אשר לא הרשתה להעלות את יצירתו "ליל חג המולד", משום שבהצגה מופיעה מלכה שעלולה להזכיר את קתרינה הגדולה.

תגובתו למהפכת הנפל משנת 1905, שעוררה תקוות גדולות, מתבטאת ביצירתו האחרונה, "תרנגול הזהב". זוהי סאטירה פוליטית חריפה נגד הצארים, שהולבשה עליה אגדה שעל פי החוקרים הוסיפה לסגנונו ממד של מפנה אימפרסיוניסטי מובהק.

רימסקי קורסקוב לא זכה לראות את השפעת יצירתו האחרונה על הקהל הרוסי.



## על היצירה

הסוויטה הסמפונית אופוס 35, "שחרזאדה" (כפי שכונתה על ידי המלחין עצמו), מעידה על העובדה שניקולאי רימסקי קורסקוב נמנה על המייצגים המובהקים של האקזוטיציזם במוסיקה האמנותית של המאה ה-19.

"שחרזאדה" הולחנה ב-1888 בהשראת קטעי עלילות מתוך סיפורי "אלף לילה ולילה". היצירה ממצה את צבעי המזרח על ניחוחותיו ומראותיו האקזוטיים, ומעצבת קליידוסקופ עשיר בחזיונות מוסיקליים מרהיבים.

לסוויטה ארבעה פרקים להם הוסיף רימסקי קורסקוב כותרות תכניתיות. אולם מאוחר יותר הסתייג מן ההשלכות החוץ-מוסיקליות שעלולות היו לקבע את הממד המוסיקלי ולהגבילו על פיהן.

"שחרזאדה" הפכה ברבות הימים (1910) לבלט הפסבדו-אוריינטלי המפורסם ביותר: להקתו הרוסית של הכוריאוגראף והאמרגן דיאגילב הציגה את הבלט בפריז על רקע תפאורה צבעונית ועשירה באלמנטים חזותיים מרשימים ואפקטיים בימתיים מקוריים ביותר לזמן ההוא.

דברי ההקדמה של המלחין, הרשומים בראש הפרטיטורה, מתארים את הסולטאן שחריאר שנהג לקפד את פתיל חייהן של נשותיו לאחר ליל כלולותיהן. שחרזאדה, אחת מנשותיו הרבות, שידעה את גורלן המר של קודמותיה, התחכמה לסולטאן. היא החלה לספר לו סיפורים ששאבה מפיוטי המשוררים ומשירי העם והאגדות, והצליחה לשכנעו לדחות את הוצאתה להורג עד לאחר שתסיים את סיפורה. מידי לילה נהגה לקטוע את דבריה במקום המרתק ביותר, והתמידה בכך למשך אלף לילה ולילה.. ואכן, בשל סקרנותו דחה הסולטאן מדי לילה את הוצאתה להורג, ולבסוף חזר בו מהחלטתו הנוקשה.

כאמור, ליצירה ארבעה פרקים:

ליצירה ארבעה פרקים:

1. "הים וספינתו של סינבד"
2. "סיפורו של נסיך קאלאנדאר"
3. "הנסיך והנסיכה הצעירים"
4. "חגיגה בבגדד, הים, התנפצות הספינה אל שרטון, סיום"

הפרקים ביצירה מנותקים זה מזה באווירה, ובחומרים התמטיים. יחד עם זאת הם מאוגדים לכלל מחזור אחד על ידי שני נושאים מנחים (לייט מוטיבים) החוזרים בין פרקי היצירה ומשורבבים גם בתוכם. האחד הוא הנושא המייצג את הסולטאן האכזר, הרוגז, חסר הסבלנות:

Largo e maestoso  $\text{♩} = 48$

Tbn. *ff*

נושא זה שמרבית הופעותיו בעצמה רבה, בצלילי כלי נשיפה ממתכת בהילוך כבד ומלכותי וברגיסטר נמוך, מאופיין בנטייה יורדת של קו המתאר, ובמרווח של קוורטה בירידה.

הנושא השני, המנוגד לו בתכלית, הוא הנושא המייצג את שחרזדה:

זהו נושא ערבסקי, במקצב רציטיבי דמוי אלתור, הזורם בסלסולים ללא תחושת משקל או פעמה מסביב לצליל מרכזי "מי".

הפרק השני: "סיפורו של נסיך קאלאנדר" (הקאלנדר הוא חבר בכת של נזירים פאקירים נודדים)

מבנה הפרק:

גוף הפרק הוא בצורה תלת חלקית של א - ב - א. לפניו ואחריו, שני הנושאים המנחים (לייט-מוטיבים) של היצירה: נושא שחרזדה ונושא הסולטאן.

מבוא	א	ב	א	סיום
נושא שחרזדה	נעימת הנסיך	נושא הפנפרות תצוגה * פיתוח * אלתור * סקרצו פיתוח * מרש * אלתור * גשר	נעימת הנסיך	נושא הסולטאן

הפרק מציג שני נושאים עיקריים:

נעימת הנסיך קאלאנדר:  
הנושא מזכיר נעימה רוסית עממית.

המלודיה היא בקו מתאר כללי יורד ומעוטר.



המקצב הבנוי תבניות ריתמיות המוזזות על פני התבה, יוצר ערפול של תחושת המשקל (3/8). תכונה זו מודגשת עוד יותר בשל ה"דרון" הממושך המלווה אותה ואשר אינו מנציח כל קצב הרמוני.



לנושא שלוש פסוקיות:  
הראשונה, החוזרת פעמיים, היא בת חמש תבות. היא נפתחת במהלך סקוונציאלי בירידה.  
השנייה, החוזרת אף היא פעמיים היא בת ארבע תבות ונפתחת במהלך סקונדות במגמת עלייה.  
אל סוף הפסוקית השנייה, מוצמד מעין "זנב" מסולסל בטריולות, המזכיר את נושא שחרזדה. ה"זנב" מופיע פעם אחת בלבד וארכו שלוש תבות. (בהופעות נוספות של הנושא, הולך ה"זנב" ומתארך כשהוא מסתלסל מסביב לעצמו).  
"נעימת הנסיך" היא הנעימה המרכזית בחטיבה החוזרת, ובכל פעם יוצרת רצף הופעות במצבי רוח משתנים.

#### נושא הפנפרות

זהו נושא קצר ונמרץ הבנוי מתבנית תרועתית חוזרת שבמרכזה מעין "מוטיב דחף" קטן:



נושא קצר ותמציתי זה, שמרבית הופעותיו, כצפוי, בכלי נשיפה ממתכת, אינו מרפה לאורך זמן ממושך, וחוזר ומופיע בפיתוח ואלתור מגוונים ווריאטיביים לאורך כל החטיבה המרכזית של הפרק.

גם בפרק זה מופיעים, כאמור לעיל, שני הנושאים המייצגים את שתי הדמויות המרכזיות ביצירה:

- "נושא שחרזאדה" דמוי האלתור הערבסקי מופיע כמבוא לפרק;
- "נושא הסולטאן", משתרבב מידי פעם אל תוך ה"סיפור", ואף משמש סיום לפרק כולו.

- ניתן לאפיין את הפרק כולו בשתי תכונות בולטות:
- תבניות מלודיות עיטוריות במנעדים צרים בכיוון יורד ובכלים סולניים (הן בערבסקה של נושא "שחרזאדה" והן בנעימה דמויית שיר עם סלאבי של נושא "הנסיך"),
  - תזמור מבריק האופייני למצלולים הסמפוניים הססגוניים של התקופה, ומבליטים בפרק זה, בין השאר, את מוטיב הפנפרים.

### מעקב בעת האזנה

הפרק נפתח בפרלוד קצר של כינור סולו בליווי נבל. בפרלוד מושמעת בטמפו איטי (Lento) הנעימה הרציטטיבית של שחרזאדה. בסיומה קדנצה המובילה לחטיבה הראשונה.

Vln. *Lento*  
*espressivo*

### חטיבה ראשונה

הטמפו מואץ קמעה: במתינות ובחופש (Capriccioso - Andantino). נעימת הנסיך קאלאנדר מופיעה במלואה בצלילי בסון סולו, המציג אותה במתיקות, בהבעה ובחופש מקצבי.

Bsn.  
Cb.

ברקע מלווים הקונטרבאסים בנקודות עוגב ארוכות על מרווח של קווינטה. ההרמוניה בעיקרה סטאטית ועדיין נשמר המרקם הקאמרי שמאפיין את הפרלוד לפרק.

האבוב מנגן את הנושא בפעם השנייה, בגוון בהיר יותר. הרגיסטר גבוה והתזמור מועשר על ידי הוספות צבע של נבל בנגינת ארפז', חליל וקרנות. הקצב ההרמוני מוחש ומייצב את תחושת המשקל. ההזזות של תבניות המקצב במלודיה מהוות ניגוד לסדירות המשקלית, ובעקבות כך עדיין נשארת תחושת מקצב חופשית למדי.

Ob.  
Hp. *mf*

הכינורות מצטרפים לתזמורת ומנגנים את הנושא בפעם השלישית בטמפו מהיר עוד יותר (Poco piu mosso).

המרקם מתעבה: כלי הנשיפה מלווים בצלילים ממושכים, ואילו כלי הקשת בינם לבין עצמם, יוצרים תשתית ריקודית הנשענת על תבנית מקצב של "אום פה פה" המייצבת סופית את תחושת המפעם והמשקל. בפסוקית השנייה של הנושא, מצטרף הצילו בצבעו הכהה אל הכינורות. העוצמה הולכת וגוברת, בעיקר בחלק ה"זנב" של הנושא.

הצמיחה התזמורתית נמשכת. בפעם הרביעית מופיע הנושא במרקם תזמורתי מלא ובאופי נמרץ un poco piu animato. כלי הנשיפה בצבעם המבריק נושאים את המנגינה ברגיסטר גבוה כשברקע מלווים הטימפאני בטרמולו, וכלי הקשת בפיציקאטו.

תחושת העוצמה מתגברת על ידי חזרות הולכות ונשנות של התבנית המסיימת.

אך ההופעה הרביעית של הנושא אינה מופיעה בשלמותה. לאחר הפסוקית הראשונה מופיע קטע המשמש לסיכום וסיום חטיבת הנושא הראשון: כלים סולניים - צ'לו, אבוב וקרן - משמיעים פרגמנטים מתוך שלושת פסוקי הנושא תוך כדי האטה ודעיכה בעוצמה. אל תוך בליל הפרגמנטים "מתגנב" נושא הסולטאן בצ'לי ובקונטרבאס בעוד האבוב מנגן את "זנב" הנושא.

ג'סטה עצבנית מעבירה אל החטיבה שנייה של הפרק.

### חטיבה שנייה

החטיבה פותחת בטרמולו עז שמעליו נושא תרועתי בטרומבון במשקל שלושה חצאים. נושא פנפרי זה מהווה ניגוד לאופי העממי של נעימת הנסיך שהיה במשקל שלוש שמיניות:

חצוצרה מעומעמת מחקה את התרועה בדימינוציה ריתמית כמעין הד רחוק.

ברקע ממשיכים הכינורות בטרמולו במרווח טריטון, ויוצרים אווירה מתוחה.

לאחר דממה רועמת מגיח לפתע נושא הסולטאן הרוגז בכלי הקשת. לאחריו שוב נשמעות התרועות.

בהמשך הופך המשקל לשני רבעים. ה"ג'סטות העצבניות" חוזרות, ובעקבותיהן פרגמנטים מן הנושא משמשים לפיתוח מגוון ומושמעים במרקם חיקויי של מענים בין כלים שונים בתזמורת:

Musical score for Tpt.in B and Tbn. The Tpt.in B part has two staves, I,II and III, with dynamics *f* and a triplet. The Tbn part has one staff with dynamics *f* and a triplet.

יחידות החיקוי הולכות ומתקצרות כש"מוטיב התרועה" נפרד מ"מוטיב הדחף". הפיתוח מוביל למעין קודטה בה כלי הנשיפה ממתכת מנגנים מקצב של טריולות, הכינורות מנגנים בטרמולו, העוצמה גוברת, ובשיא פורצת התרועה בתצורה כשאליה מצטרפים כל כלי הנשיפה ובעקבותיהם כל התזמורת.

Musical score for Tpt.in B, Tbn, Vln. I, and Vln. II. The Tpt.in B and Tbn parts have dynamics *f*. The Vln. I and Vln. II parts have dynamics *sf*.

Musical score for Tpt.in B, Tbn, Vln. I, and Vln. II. The Tpt.in B and Tbn parts have dynamics *f*. The Vln. I and Vln. II parts have dynamics *sf*.

האופי מתרכז בפתאומיות. הטמפו הופך Moderato assai , והקלרינט מנגן ברוח אלתורית-רציטיטיבית אזכורים מנעימת הנסיך. לעומתו, כלי הקשת מלווים בפריטה הפועמת סדיר.

I. Solo ad lib. *lento*

Cl.in A *sf* *pizz.* *cresc.*

Vln. I *sf* *p* *pizz.*

Vln. II *sf* *p* *pizz.*

Vc. *sf* *p* *pizz.*

אל החלל האקוסטי פורצות במפתיע החצוצרות המריעות את נושא הפנפרות. כלי הנשיפה מעץ מחקים אותן:

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl.in A *p* *molto cresc.*

Bsn. *f*

Tpt.in B *f*

תרועות אלו מכינות את חטיבת הסקרצו.



המשקל הופך לשלוש שמיניות ונוצרת תחושה של האצה. הרגיסטר גבוה, העוצמה שקטה, וכלי הנשיפה משתעשעים בשרשרת של ג'סטות צליליות קפיציות והומוריסטיות במשחק צבעים תזמורתי מעודן.

Fl. *p* *cresc.*

Picc. 2 Picc. *p*

Vln. II *mf*

הג'סטות נענות בנושא הפנפרות - בחצוצרה סולו - המסכם את השרשרת.

חטיבת הסקרצו חוזרת פעמיים (הפעם מחליפה קרן את החצוצרה).

פיתוח נושא הפנפרות ממשיך, ומתחילים להתגבש סממנים של מרש. נושא התרועה פורץ ומופיע כשהוא עובר בין הכלים השונים בהצפפה, תוך כדי התעבות המרקם, האצת המפעם והגברת העוצמה. התזמורת מצטרפת שוב במלואה למעין קודטה: הדחיסות גוברת והולכת והנושא הולך ומתקצר. נוצר שיא המוביל בתנופה אל המפעם המקורי, האיטי יותר (Tempo). (1)

הכלים הנמוכים של התזמורת מנגנים את הנושא בחגיגות עצורה, והחליל והאבוב עונים להם בצמצום רתמי של הנושא.

Fl. *f*

Bsn.

דו-השיח חוזר פעמיים. ✓

✓ מעבר קצר ורב עוצמה בו מתפצלים שני רכיבי הנושא (התרועה ו"מוטיב הדחף") בין משפחות הכלים מוביל למארש תזמורתי על נושא התרועה.

מעל תשתית הליכית הנוצרת בפריטה של כל משפחת כלי הקשת בתמיכת המצלתיים מושמע נושא הפנפרות בצליליהם החרויים של כלי הנשיפה:

Wood Winds *p subito*

Flute *mf p* pizz.

Strings *sf p*

הם נענים בצליליהם המעודנים של כלי הנשיפה מעץ, המשתעשעים ב"מוטיב הדחף" מעל לתשתית ההליכית הפעם בתמיכת המשולש:

Picc. *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Ob. *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Triangle *p*

Strings

כל התהליך החל מדו-השיח החגיגי חוזר בשנית, בשינויי תזמור ומרקם המעניקים לו עוצמה יתרה. הפעם מוביל המרש ישירות אל הקודטה התזמורתית הנשמעת זו הפעם השלישית.

עם סיום המארש מובילה קריאתם של כלי הנשיפה מעץ לחזרתה של החטיבה האילתורית - רציטטיבית המאזכרת מוטיבים מתוך נעימת הנסיך הטמפו Moderato assai, הבסון מנגן סולו (ומחליף את הקלרינט מן ההופעה הקודמת), ובכל סיום פסוק עונים כלי הנשיפה מעץ ברגיסטר גבוה. כל זאת, כשכלי הקשת משמיעים רקע של פיזיקאטו פועם.

סיום הקטע הרציטטיבי הופך לגשר: הטמפו משתנה Allegro molto animato והמוטיב המסולסל מתוך האלתור עובר בין כלים סולניים ומוביל לחטיבה הראשונה.

## חזרה

כמו החטיבה הראשונה, מבוססת חטיבה זו על נעימת הנסיך. אך בעוד שבחטיבה הראשונה יצר המלחין תהליך של צמיחה הדרגתית – בטמפו בדינמיקה ובמרקם - הרי בחטיבת החזרה נקודת ההתחלה היא מרקם תזמורתי כמעט מלא, עוצמה רבה ומפעם מהיר, וסיומה במרקם שקוף, מפעם איטי וצלילים שקטים.

- נעימת הנסיך חוזרת שלוש פעמים, כאשר הפעם השלישית משמשת לסיכום:
- בפעם הראשונה מוצג הנושא ברגיסטר גבוה בכלי הנשיפה מעץ, כשכלי הקשת מלווים בגלי צלילים כרומאטיים ואחר כך בטרמולו ופיציקאטו. "הזנב", יחסית לחטיבה הפותחת, ארוך ומסולסל.
  - בפעם השנייה מנוגן הנושא ברכות וברוחב נשימה על ידי האבוב והכינורות כשהצ'לי וכלים נוספים מצטרפים בהמשך.
  - הפעם השלישית מהווה נקודת שיא: הפסוק הראשון של הנושא מנוגן ברגיסטר נמוך על ידי כלי הקשת ושאר התזמורת, כולל הטימפני, מלווה בהדגשות בלתי צפויות. הפסוק מוארך.

הטמפו מואט, התזמור מתעדן, המרקם הופך שקוף, וכלים סולניים מנגנים ברכות לסרוגין ובשילובים, פרגמנטים משלושת פסוקי הנושא. צלילי הנבל המלווים את כל החטיבה מעניקים לה אווירה חלומית.

עם הופעת נושא הסולטאן, המפעם מואץ, העוצמה גוברת, והפרק מסתיים בקול ענות גבורה.

## הצעות לפעילויות:

1. הבחנה בין קו מתאר יורד דיאטוני במנעד של קווינטה לבין אותו קו מעוטר ומסולסל באורנמנטים האופייניים לנושא "שחרזאדה":

- על דרך השמיעה והאוריינות: האזנה וזיהוי התבנית היורדת הדיאטונית הכתובה על הלוח לעומת התבנית הכרומטית המעוטרת, אף היא מסומנת על הלוח;
- על דרך השמיעה והתנועה: יד "המציירת" באוויר את שני סוגי התבניות על פי נגינת המורה (מומלץ למורה השמיע את ההדגמות בכלי נשיפה או כלי מיתר);
- האזנה לנושא הראשון מתוך ההקלטה התזמורתית ודיון מסכם על סממנים מוסיקליים מלוריתמיים המזוהים עם תרבויות לא מערביות.

2. הקניית המנגינה של "הנסיך" (ברוח שיר עם סלאבי) תוך דגש על הנוסחה הסקוונציאלית היורדת הפותחת את חלקה הראשון לעומת מהלכי סקונדות עולות של חלקה השני:

Andantino

Bsn.

- כל הכתה לומדת לשיר את המנגינה על ההברות טי-לה-לם, טי-לה-לם (אשר תחילתה על פעמה בלתי מוטעמת)
- מחצית הכתה שרה את המנגינה ומחציתה השנייה "פורטת" באוויר את אצבעות יד ימין על הפעמה הראשונה המוטעמת במשקל של 3/8

#### • מחליפים תפקידים

3. הבחנה במידת הזיקה בין כלי הנגינה ובין אופיים של החומרים התמאטיים הבולטים :

- האזנה לארבעה הנושאים המרכזיים ברצף ועל פי ההקלטה המקורית:
- הכינוור והנבל המציגים את נעימת שחרזאדה (דמוי ערבסקות)
- הבאסון והאבוב המשמיעים את נעימת הנסיד (דמוי שיר עם סלאבי)
- כלי נשיפה ממתכת המציגים את מוטיב הפנפר
- טרומבונים בנושא הסולטאן.

4. הפנמת החומרים התמאטיים הבולטים ברצף :

- האזנה לפרק כולו תוך הבחנה בנושאים החוזרים על פי חלוקת הכתה לארבע קבוצות אשר כל אחת מהן אחראית לזיהוי אחד מארבעה הנושאים המרכזיים בתנועת יד "מציירת" תוך הקפדה על שינויי טמפו ודינמיקה; בהשמע הנושאים המעוטרים בטוטי (בעיקר זה של "הנסיד" המרבה להופיע בנהלך הפרק), יש "לצייר" את התנועה באוויר בשתי הידיים.
- הכתה כולה מאזינה וצופה בארבעה תלמידים ה"ממחיזים" בתנועה במרחב את איפיוני שלושת הנושאים השונים
- דיון מבוקר ומונחה על דרכי הביצוע של התלמידים ומידת ההמחשה של התנועות המלודיות-ריתמיות שלהם את תמצית הנושאים ואת האופי שלהם.

**בכחנליה מתוך האופרה "שמשון ודלילה"**  
**מאת קמיל סן-סנס ( 9.10.1835 – 16.12.1921 )**

על המלחין

קמיל סן-סנס נולד בשנת 1835 בצרפת. עוד בהיותו תינוק הלך אביו לעולמו. עד גיל שנתיים שהה בחוות-תינוקות כפרית ואחר כך גדל בבית אמו ודודתו. כשרונותיו נתגלו כבר בינקותו, בשיעורי הפסנתר הראשונים שקבל אצל אמו. בגיל שלוש התוודע לכתב התווים המוסיקליים, ובגיל עשר כבר החל להופיע כפסנתרן בביצוע קונצ'רטי של מוצרט ובטהובן. במקביל, הצטיין גם בכל הלימודים הכלליים, ועד אחרית ימיו המשיך להתעניין בארכיאולוגיה, פיסיקה, פילוסופיה, אסטרונומיה ספרות, ציור ותיאטרון. בגיל שלוש-עשרה התחיל ללמוד נגינה באורגן בקונסרבטוריון של פריז, ובגיל שש-עשרה למד שם גם זמרה, ליווי וקומפוזיציה. כבר בגיל צעיר כתב מוסיקה למגוון רחב של צורות והרכבים, וזכה בפרסים על יצירותיו. גדולי המלחינים, כגונו, רוסיני, ברליוז וליסט היו פטרוניו. כשהתמנה לאורגניסט של כנסיות ידועות, שמע ליסט את אלתוריו והכתיר אותו בתואר "גדול האורגניסטים של הדור".

מעבר להלחנה ולביצוע המוסיקלי עסק סן-סנס גם בהוראה. כמורה היה נערץ על תלמידיו: קפדן במיומנויות ההלחנה, רב-השראה ומעורר התרגשות אינטלקטואלית, פותח אופקים לאמנויות מודרניות. אישיותו הצנועה, החביבה ורווית ההומור קרבה אליו את תלמידיו ב"אקול נידרמייר" עד שהיו לידידיו, ובמיוחד פורה ומשפחתו. ידידות זו אולי פצתה אותו על חיי המשפחה שלו, בהם, בלשון המעטה, לא האירה לו ההצלחה פנים: ילדיו נפטרו כפעוטים, ומאשתו נפרד.

במהלך חייו הארוכים היה סן-סנס מעורב ופעיל מאוד בחיי המוסיקה בצרפת ומחוצה לה:

- הוא ביקר בביירוט בה צפה בהתלהבות באופרות "טבעת הניבלונגים" של ווגנר, וכתב בעקבות כך מאמרים שעוררו תגובות-נגד נמרצות של מלחינים ומבקרים;
- הוא לחץ על השמעת יצירות שומן למרות שנחשבו שמרניות וארגן וניצח על קונצ'רטים מיצירות ליסט, (זאת כאות תודה על תמיכתו של ליסט באופרה "שמשון ודלילה");
- הוא גילה סקרנות ועניין במוסיקות "ישנות" - עזר בהחייאת המוסיקה של באך, דאג למקום ראוי ליצירות מוצרט בקונצ'רטים והעלה אופרות של לולי ושרפנטייה מן המאות הקודמות;
- הוא השפיע על התפתחויות וחידושים במוסיקה הצרפתית כשכתב פואמות סימפוניות בהשפעת ליסט, ואף היה חלוץ המלחינים בכתבת מוסיקה לסרט קולנוע...
- בשנת 1871 הקים את "החברה הלאומית למוסיקה", שעודדה ביצוע מוסיקה חדישה של מלחינים צעירים כמו פורה, צאר פרנק, ללו, שברייה, דביוסי, דיוקא, רוול.

בשנת 1881, כאות הוקרה על פועלו, זכה בכינוי "המוסיקאי הטוב ביותר בצרפת", ונבחר להיות "חבר האקדמיה הצרפתית".

הפרסים על יצירות שהלחין, הניצוח וההופעות כפסנתרן, ופטרון שהוריש לו סכום כסף נכבד כדי שילחין - העניקו לו הכרה ופרסום ללא דאגות פרנסה. כל אלה בצירוף לשונו החדה והסרקסטית ומאמריו הפולמוסיים הקנו לו אויבים לא

מעטים, אבל הם לא זלזלו בכשרונותיו כמלחין: גונו כינה אותו "הבטהובן הצרפתי".

סן-סנס הרבה לערוך מסעות קונצרטים. כמנצח וכפסנתרן הופיע ברחבי צרפת, בגרמניה, ברוסיה (שם פגש את צ'ייקובסקי), בסקנדינביה, באנגליה (בה קיבל תואר לשם כבוד מאוניברסיטאות אוקספורד וקיימברידג'), באלג'יר (שהיתה אהובה עליו ובה העלה חמש אופרות שלו), בדרום אמריקה, במצריים, ובמזרח אסיה. באוסטריה כתב תוך כמה ימים את "קרנבל החיות" או "פנטסיה זואולוגית גדולה" שהיא יצירה מבדחת וסטירית באמצעות פרודיה על מלחינים ידועים - אבל מנע את ביצועה, כדי לשמור על שמו הטוב.

לקראת סוף המאה הלכה ופחתה הפופולריות שלו בצרפת, אבל ברחבי העולם ובמיוחד באנגליה ובארצות הברית שם גם הופיע כמרצה, התקבל תמיד כגדול המלחינים הצרפתיים.

מכלול יצירותיו מגוון ביותר וכולל שלוש-עשרה אופרות, מוסיקה להצגות, אורטוריות, סימפוניות, פואמות סימפוניות, מוסיקה לבלט, קונצ'רטי לפסנתר, כינור וצ'לו, מוסיקה קאמרית, מוסיקה לפסנתר, שירים ומוסיקה למקהלה. מכל אלה רק האופרה "שמשון ודלילה" שייכת לרפרטואר הקבוע של בתי האופרה בעולם. כמו-כן מבוצעים תדיר כמה מן הקונצ'רטים של סן-סנס על ידי טובי הסולנים, וכמובן - קרנבל החיות!

שפתו המוסיקלית של סן-סנס שמרנית. הדבר מתבטא בהלחנה בצורות הקלאסיות המקובלות, בשווי משקל מבני ובמהלכי אקורדים פשוטים וישירים שכונו על ידי סן-סנס עצמו "רצף יפה של אקורדים". יצירותיו מצטיינות במיומנות גבוהה של קונטרפונקט ובטכניקה קומפוזיטורית מדויקת השומרת על כללים. יחד עם זאת המשקלים החופשיים או הבלתי-שגרתיים, התזמור העשיר והסטיות והאלטרציות ההרמוניות מעניקות למוסיקה שלו רוח של קידמה.

נטייתו הגבוהה להומור מתבטאת לא אחת בסטירה ובתאור צלילי קריקטורי של תופעות, יצירות או מלחינים.

הוא מרבה להשתמש בפולקלור אירופי, ונטייתו הברורה אל המזרח מביאה אל כמה וכמה יצירות אווירה אקזוטית ספרדית או ערבית, הבאה לידי ביטוי בשימוש בסולמות מודליים ופנטטוניים. לעומת מאמריו מהם ניתן ללמוד על החשיבות שייחס לסדר, בהירות ודיוק בהלחנה, דבר המתנגש במידה מסוימת עם האסתטיקה של התקופה הרומנטית, הרי התופעות ה"אקזוטיות" במוסיקה שלו קושרות אותו אל רוח התקופה.

### על היצירה

בעת שהותו של סן-סנס בלונדון נהג לעיין בפרטיטורות המקוריות של האורטוריות של הנדל. ייתכן שמהן קיבל את ההשראה להלחנת אורטוריות בכלל, ועל נושאים תנכ"יים בפרט.

ואמנם, "שמשון ודלילה" (1877) נכתבה תחילה כאורטוריה. רק בשלב מאוחר יותר הוסבה לאופרה. תחילה הוצגה על ידי ליסט בווימר, ואילו הצגת הבכורה שלה בפאריס התקיימה רק בשנת 1890. דחיית העלתה של האופרה בפריס, גרמה לסן-סנס עגמת נפש מרובה.

מקור הסיפור, כידוע, בספר שופטים. אבל כותב הליברית, פרדיננד למר, עיבד את העלילה:

### מערכה ראשונה (ככר בעזה)

העברים מקוננים על שעבודם לפלישתים ומתחננים בפני האלוהים לישועה; שמשון מבטיח להם כי יום השחרור קרוב, והם הולכים אחריו לקרב; שמשון הורג את אבימלך, מנהיג הפלישתים; בעוד העברים חוגגים את נצחונם על הפלישתים הנמלטים מפניהם, מקלל הכהן הגדול הפלישתי את שמשון ועמו; נערה פלשתית בשם דלילה ונערותיה עמה, יוצאות לקבל את פני המנצחים, ודלילה מנסה לכבוש את לבו של שמשון.

### מערכה שנייה (ביתה של דלילה)

שמשון בביתה של דלילה; דלילה מצליחה לפתות את שמשון שהופך עבד לתשוקתו; שמשון מגלה לדלילה את סוד כוחו הטמון במחלפותיו, היא גוזזת אותו, שמשון מאבד את כוחו ומוסגר לפלשתים.

### מערכה שלישית

#### תמונה ראשונה

שמשון – אסור בחבלים, מנוקר עיניים וגוזז מחלפות – מובל אל מותו תוך שהוא מתחנן לאלוהים כי ישיב לו את כוחו.

#### תמונה שנייה (מקדש דגון)

הפלישתים חוגגים את ניצחונם בזלילה וסביאה; שמשון קשור בעבותות אל עמודי המקדש; תפילתו של שמשון נענית: כוחו העל-טבעי מושב לו, והוא ממוטט את המקדש על הפלשתים – ועל עצמו.

האופרה מצטיינת בתזמור עשיר, בשימוש בלייטמוטיבים (אולי בהשפעת ווגנר), בדמיון רב, ובאריות עשירות לשני הגיבורים הראשיים, אריות שקידמו ופרסמו את מיטב הזמרים בעולם, והפכו ללהיטים.

### הבכחנליה

המונח "בכחנליה" מתכוון אסוציאטיבית אל העת העתיקה. זהו כינוי לחגיגה לכבוד בכחוס, אל היין היווני, המתבטאת באווירה משולחת רסן, בהילולה של יין, ריקוד ושירה, ואולי גם בשכרות. בצרוף של עתיק אל עתיק, מתיק סן-סנס את הסצנה האירופית אל המזרח התיכון ואל העת התנכ"ית – ומשבץ את הבכחנליה במערכה השלישית של האופרה בעת שהפלישתים חוגגים את נצחונם על העברים. סן-סנס כתב כאן מוסיקה לבלט: ריקודים בסגנונות שונים, המגיעים בסיום לאקסטזה וסחרור נלהב.

סן-סנס הכיר מוסיקה מזרחית מקרוב עקב ביקורו בקהיר ושהותו באלג'יר, שם העלה חמש מן האופרות שלו. הכרות זו עם מאפייני המוסיקה המזרחית באה לידי ביטוי בבכחנליה, אם כי, כצפוי ממלחין אירופי בן המאה התשע עשרה, יותר כקולורציה "אקזוטית" של מוסיקה שהיא בעיקרה מערבית ומבוצעת בכלים מערביים ובתזמורת סימפונית.

הסממנים המזרחיים הבולטים הם:

- סולם חגי'אז בעל סקונדה מוגדלת;
- מהלכים מלודיים סקונדריים;
- מנעד מלודי מצומצם;
- חזרות רבות בחלק גדול מן הפסוקים;
- שימוש מודגש בכלי נגינה בעלי גוון "מאנפף" המזכירים כלים מזרחיים;
- יצירת מרקמים הנשענים על נקודת עוגב בקווינטה, ו/או על אוסטינטו ריתמי.

בבלט אפשר להבחין בשבע חטיבות המופיעות בסדר הבא :

7	6	5	4	3	2	1	
קודה "בכחנלית"	תמצית החטיבות הריקודיות	אפיזודה שלוה	חטיבה מסכמת	שלוש חטיבות ריקודיות			פתיחה אלתורית

- הפתיחה מנותקת לחלוטין מיתר הפרק.
- בשלוש החטיבות הריקודיות מוצגים הנושאים המרכזיים.
- החטיבה הרביעית מסכמת את הנושאים הריקודיים.
- החטיבה החמישית מהווה מעין ציר שאחריו משתלשלת חזרה תמציתית על הנושאים השונים (חטיבה 6), וזו זורמת אל קודה סוערת (חטיבה 7).

### סקירת הנושאים

כאמור, הפרק מבוסס על כמה נושאים שונים באופיים, המספקים לסצנת הבלט באופרה הזדמנות למגוון מחולות.

### נושא הפתיחה

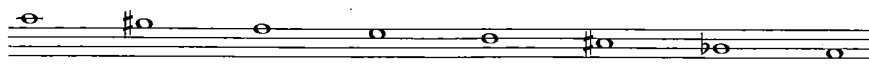
נושא זה, המופיע פעם אחת בלבד בכל הפרק משמש כמבוא-אולי בתפקיד הכרוז המקדים את הבלט.



הבחירה באבוב שהוא הכלי המערבי הקרוב ביותר בגוון צלילו ה"מאנפף" לכלי נשיפה מזרחי, מצביעה על תפקיד נוסף של הנושא, והוא "להכניס" את המאזין-הצופה לאווירה אקזוטית-מזרחית.

למטרה זו השתמש סן-סנס בעוד מאפיינים מוסיקליים בולטים :

- אופיו הרציטיבי-אלתורי, ללא חלוקה משקלית, ובמקצבו החפשי –  
; ad libitum
- הסולמיות החג'אזית (בשני הטטרקורדים סקונדה מוגדלת) ;



- המנעד המצומצם ;
- קו המתאר המלודי הערבסקי ;
- המלודיה הנעה בין שני צירים (מי – לה), או מסביב לצליל מרכזי אחד ;
- הרציטיבי הנשען על נקודת עוגב בצליל מתמשך.



בנושא אפשר להבחין בשני חלקים ברורים: הראשון מחזק את הצליל "לה" בשהיות ממושכות ובסירקולריות סביב הצליל עצמו או בינו לבין הצליל "מי"; השני מבסס את הצליל "מי" בסדרת תבניות מנוקדות היוצרות קו מלודי קעור מתחתיו.

### נושא החטיבה הראשונה

הנושא בחטיבה זו אופיו ריקודי וסוחף:

- המשקל: 2/4
- המפעם: Allegro moderato
- הליווי בתבנית "אום-פה" העיקשת.
- המלודיה בסטקטו עם תבניות מקצב המטעימות סינקופות.

Fl.

The musical score for Flute (Fl.) is written in 2/4 time and consists of six numbered measures. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked with a '1' and a fermata, the second with a '2', the third with a '3', the fourth with a '4', the fifth with a '5' and a fermata, and the sixth with a '6'. The score is presented on three staves.

הצליל "לה" שהיה המרכזי בפתיחה, מתברר כאן בדיעבד כמעין דומיננטה של סולם רה מינור. יחד עם זאת, קיימים רמזים מודליים (כמו למשל הסמיכות של דו# ומיב). המהלכים המלודיים סקונדיים ברובם.

הפיסוק בנושא הוא סימטרי, אך אבריו מתקצרים והולכים. חלקו הראשון משפט הבנוי שני פסוקים בני ארבע תבות כל אחד, המשכו שתי פסוקיות בנות שתי תבות כל אחת, ובהמשך, גזירה נוספת לאברים בני תבה אחת, ואפילו חלקי תבה. (ראה סימון לעיל)

### נושא החטיבה השנייה

לחומר התמטי של החטיבה השנייה יש אופי של חטיבת מעבר.  
אפשר להבחין בו בשני חלקים, אחד בנטיית עלייה, והשני בנטיית ירידה.



שניהם בנויים שרשרת של תבניות ריתמיות דחוסות ומלאות תנופה המהווה מנוף לפיתוח.  
הראשון, הנשען על אוסטינטו ריתמי "ספרדי" מתפתח מצלילים חרישיים עד לשיא השני, שומר על אינטנסיביות גדולה לכל אורכו.

### נושא החטיבה השלישית

נושא זה, המאופיין בניחוח ערבי, מהווה את הליבה של הבלט. הוא גם הנושא הידוע מבין נושאי הבכחנליה.

מאפייניו הבולטים:

- שילוב גוון ייחודי של אוניסון באבוב, קלרינט ונבלים, היוצר גוון "חוץ-מערבי";
- מרקם "נטול הרמוניה": מלודיה באוניסון, נקודת עוגב של קוינטה "ריקה" בכלים הנמוכים ומקצב אוסטינטו בתופים;
- מלודיה הנשענת על צלילי מקאם חיג'אז (על צליל מרכזי – "לה");
- המלודיה בנויה באופן סימטרי שקוף ופשוט, במנעד מצומצם ובפסוקיות קצרות;

התפקיד הבולט של הטימפני, קישוטי הפורשלג של האבוב והקלרינט, ובמיוחד הבולטות של הסקונדה המוגדלת – מעניקים לנושא הזה את אופיו המזרחי המובהק.

נושא החטיבה החמישית :  
 בניגוד ליתר הנושאים בפרק המנסים במידה זו או אחרת לגעת באקזוטיקה  
 המזרחית נושא זה הנו נושא רומנטי-מערבי מובהק :



זוהי מלודיה באופי מתון ושירתי הכתובה בסולם דו מג'ור. היא נעה ברובה בתנועת  
 סקונדות, רצופת צלילים שוהים המעשירים אותה בסינקופות רכות ומידי פעם  
 צוברת רגשנות רומנטית בבקפיצות במרווחים גדולים. פסוקיה זורמים זה לתוך זה  
 ללא נשימה.

### מעקב בעת האזנה

#### פתיחה

הבלט נפתח בצליל ממושך הנשמע בגוון ה"מאנפף" של האבוב. מסביב לצליל זה  
 מתפתחות תבניות סירקולריות הנפתחות לכלל קדנצה לאבוב סולו שלה אופי  
 אלתורי-רציטיטיבי במקצב חופשי :



המנעד הצר נפרש כמניפה, ושב ומתכווץ עד שהוא נעצר שוב על צליל ממושך.

#### חטיבה ראשונה

מקצב "אום-פה" קליל בקרנות יוצר מעבר מידי לאווירה ריקודית.



מעל לתשתית זו, העוברת עתה לכלי הקשת, נשמעת בכלי הנשיפה מעץ מלודיה  
 קפיצית ורבת תנופה, המטעימה מקצבים סינקופיים :



המשכה הקטוע יוצר תחושת האצה.

המלודיה חוזרת בכלי הקשת בשינויים קלים, ובמרקם המועשר בקונטרפונקט של כלי הנשיפה ובאפקטים בכלי נקישה שהבולט מביניהם – המצילתיים. העוצמה הולכת וגוברת בהדרגה.

### חטיבה שנייה

התנופה הגועשת מפנה את מקומה באחת לתבנית מקצבית "ספרדית" המושמעת חרישית בכלי נקישה מעץ.



מבלי משים ובשקט מצטרפים אליה כלי הקשת, בסדרת תבניות מלוריתמיות שלהן אופי פסגיי ההולכות ומטפסות כלפי מעלה.



סדרת התבניות חוזרת בקרשנדו בתזמור מלא.

משפט מוסיקלי חדש, בכיוון יורד, אף הוא באופי פסגיי, שומר על האינטנסיביות והאופי המקצבי:



החזרות הסקוונציאליות על המשפט, פיצול המוטיבים, והתזמור הכולל כלי נשיפה ממתכת ומצלתיים יוצרים תחושת התעצמות.

שיא החטיבה מגיע כשמעל לתשתית פועמת בסינקופות בכלי הקשת, זוחלים כלי הנשיפה בעליות כרומטיות המובילות אל מוטיב סולמי מהיר בעליה החוזר ונשנה.



לקראת סיום החטיבה האווירה הולכת ונרגעת. כלי הקשת חוזרים שוב ושוב על ואריאנטים עולים ויורדים של המוטיב הסולמי כשמעליהם כלי הנשיפה מעץ בצליפות עולות.

### חטיבה שלישית.

אווירה מסתורית בניחוח מזרחי נוצרת על ידי נקודת עוגב בכלי הנשיפה הנמוכים, עליה מורכבת תבנית אוסטינטית בטימפני:

מעל לתשתית זו, מסתלסלת מלודיה ערבסקית באוניסון של אבוב קלרינט ונבלים:

המלודיה חוזרת בתיזמור מורחב ומועצם, ונקודת העוגב מתפרשת גם על רגיסטר גבוה. הטימפני ממשיכים באוסטינטו, ומסיימים את החטיבה לאחר העלמה של המלודיה.

### חטיבה רביעית.

זוהי חטיבה של סיכום ואזכור הנושאים שהופיעו עד כאן במתכונת של פיתוח:  
תחילה מופיעה הפסוקית הראשונה של נעימת הריקוד שהכרנו בחטיבה הראשונה.  
היא עוברת דרך סקוונצות מודולטוריות, המתחלפות לסרוגין בסקוונצות של מוטיב  
טטרקורדי-"חגיאזי" שלו קו מתאר קעור(יורד ועולה), ומלווה בתבניות ארפזיות  
קפיציות בקו מתאר קשתי-קמור. כל התבניות הללו נזרקות ככדור בין קבוצות  
כלים שונות, וגורמות למתח רב ולתחושת סערה.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl.in A), and Violin (Vln.). The score is in 2/4 time and B-flat major. The Flute part features a melodic line with grace notes and slurs. The Clarinet part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Violin part includes a pizzicato section followed by an arco section with slurs and a dynamic marking of *ff*.

בהמשך מאזכרים הכינורות את סלסולי האבוב בפתיחה של הבלט, אך באופי ריתמי  
חריף ונוקשה הנוצר בעזרת כלי הנקישת הרבים.

Musical score for Violin (Vln.). The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *cresc.*

את החטיבה חותם איזכור ווריאטיבי קטוע של המלודיה הערבית באוניסון של כלי  
הנשיפה מעץ, אותו מלווה אוסטינטו במקצב ה"ספרדי", הפעם לא בטימפני אלא  
בצלילים הנמוכים של כלי הקשת.

Musical score for Piccolo (Picc.) and Violin (Vln.). The score is in 2/4 time and B-flat major. The Piccolo part features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *ff*. The Violin part has a rhythmic accompaniment with slurs.

המוטיב ה"ספרדי" נזרק בין כלים שונים ודועך בהדרגה.

### חטיבה חמישית

לאחר הסערה והאיפיונים המזרחיים – רגיעה והפתעה!  
מלודיה שירתית, במפעם מתון, בסגנון מוסיקלי רומנטי-מערבי, זורמת ברחבות  
בכלי הקשת, באוניסון אקספרסיבי.



החלוקה לפסוקיות מובלעת על-ידי הלגטו. הנבל מלווה באקורדים רכים, וכלי  
נשיפה שונים מלווים בצלילים גבוהים במוטיב ה"ספרדי" בגרסה מרוככת.

לאחר חזרה עוברת המלודיה התפתחות הרמונית והעשרה בתזמור, מגיעה לשיא  
ודועכת.

### חטיבה ששית

המוטיב ה"חגיגי" ה"קעור" מן החטיבה הרביעית מגיח בפתאומיות אל החלל  
האקוסטי. גם כאן חוזר ונזרק בסקוונצות מודולטוריות בין קבוצות כלים  
שונות.

בהמשך נשמע הנושא הפסגיי הריתמי הקטוע מן החטיבה השנייה, המלווה  
באוסטינטו המוכר, הפעם בכלי נקישה רבים ומגוונים. הוא מתגנב בצלילים  
שקטים, עולה ומתעצם, עובר לכיוון מלודי יורד ומוסיף יותר ויותר עוצמה.

משנכנסת מלודיית הריקוד הראשונה (מהחטיבה הראשונה) בכלי הקשת, מלווים  
אותה כל כלי הנשיפה בעוצמה חזקה. כלי הנקישה מצטרפים בליווי על ה-off beat.  
ההתעצמות נמשכת במוטיב הסולם העולה של החטיבה השנייה ובטרילר עד לשיא  
שנחתך בבת אחת באקורד חזק.

### חטיבה שביעית

הוראת הביצוע לחטיבה המסיימת בהתאם לשם בכחנליה: "יותר ויותר נרגש".  
פותחים הקונטרבסים והטימפני באוסטינטו ה"ספרדי" במפעם מהיר. כלי הקשת  
ורוב כלי הנשיפה מצטרפים במלודיה הערבית בנגינת אוניסון, הפעם בעוצמה  
ובתיזמור מוגברים. אחר-כך חוזרת המלודיה גבוה יותר, במרקם עוד יותר עשיר,  
בעוצמה גדולה יותר וברגיסטרציה המתפרשת עד למקסימום. שברירי המלודיה  
הולכים ומסתחררים, והכלים הגבוהים מגיעים לשיאי גובה, והסערה גוברת  
וסוחפת עד לצלילי הסיום.

## הצעות לפעילויות

ניתן להעזר בכל אחת מן ההצעות, בכמה מהן או בכולן. וכל המוסיף עליהן – יבורך.

1.

- לימוד תבנית המקצב של המלודיה המזרחית-ערבית:



- (כרטיס המקצב יצוין בצבע כלשהו או בסימן מזהה אחר לפי רמת הכיתה).
- חיבור /אילתור מנגינה בנגינה על גבי מטלופונים תוך הגבלה ל:
  - לוחיות הצלילים הבאים (בסדר יורד): (פה) מי, רה, דו #, סי b, לה.
  - תבנית המקצב הנ"ל.
- ברור ושיחה המתייחסים לסוג המוזיקה אותו מזכירות להם המנגינות שהולחנו.
- האזנה למלודיה מן החטיבה השלישית בביצוע התזמורת, והתאמת ריקוד מזרחי, בסגנון של ריקודי בטן; (אפשר להוסיף תופי מרים לרקדנים/יות או לילדים שמתביישים לרקוד אבל רוצים ללוות בנגינה את הרוקדים).

2.

- לימוד תפקיד הטימפני מן החטיבה השלישית בטפיחות על הברכיים:



- (ברך שמאל = לה; ברך ימין = מי);
- ביצוע (בניצוח המורה) על שתי קבוצות: קבוצת ילדים אחת בטפיחות, קבוצה שנייה בשירה של המלודיה הערבית.
- כנ"ל. אך ביצוע תפקיד הטימפני בשני צלילי מטלופון ו/או קסילופון (לה – מי), בצרוף שירה של המלודיה הערבית.

3.

- דיקלום תבנית המקצב של המלודיה הראשונה בשפת המקצב (אפשר בערכים פי שניים יותר איטיים): "טפטפ טפטפ ט-ט טפטפ ט-ט-ט-ט" פעמיים.



- שירה של שני פסוקי המלודיה בעקבות האזנה: או לנגינת המורה או לקטע המתאים מתוך היצירה. (כרטיס התבנית יצוין גם כן בצבע או בסימן מזהה אחר.)



4.

- נגינת תבנית המקצב האוסטינטית ה"ספרדית" בטפחות על הברכיים. מומלץ להתחיל בטפחה איטית ובהדרגה להאיץ את הביצוע. (לבחור את הילדים המסוגלים לבצע את המקצב במהירות ובדייקנות, ולתת להם לנגן אותו במקלות ובתיבות סיניות).
- לימוד תבנית המקצב הפסגית של החטיבה השנייה:



- (התבנית תצוין בצבע או בסימן מזהה אחר).
- ביצוע סימולטני של שתי תבניות המקצב. (בשתי קבוצות כלים, בדקלום ונגינה, בשני קולות גוף וכד')

5.

- בהאזנה: למצוא את סדר הופעת המנגינות ביצירה על פי הלוחיות המסומנות. (להאזין רק לחלק מן היצירה: מן ההתחלה עד סוף המלודיה המערבית. אחרי ההאזנה לברר מה היה הסדר, והאם הבחינו במנגינות בלתי מוכרות - האבוב, בפתיחה, והמנגינה המערבית השלווה - ומה מאפיין אותן: המפעם, האווירה, הכלים...)

6.

- האזנה לכל הפרק בשלמותו וקיום דיון בשאלות: מהי ההתרחשות שנשמעת לאחר המנגינה השלווה, המערבית: האם השלווה נמשכת עד לסיום? האם המנגינות שהכרנו חוזרות? מה קורה להן? לאיזה אירוע מתאים החלק האחרון, החדש, של היצירה? (הכוונה לחטיבה הששית ולשביעית - הקודה המסתחררת).

7.

- בסיכום - לילדים גדולים, להסביר את המונח בכחנליה, את הקשר לאל היין בכחוס ולשיכרות, ואם רוצים להרחיב - לספר על האופרה שמשון ודלילה, על-כך שכותב הליברית לא עקב אחר מהלך הסיפור המקראי ונתן דרור לדמיונו, ולתאר באיזו סיטואציה באופרה ממוקם הבלט ששמענו. (הפלשתים חוגגים נצחון).

**"מחזות ישראל" סוויטה לתזמורת  
מאת פאול בן חיים (5.7.1897 - 14.1.1984)**

**על המלחין**

פאול בן-חיים (פרנקנבורגר) נולד לאביו היינריך פרנקנבורגר, שהיה משפטן חשוב ומוכר במינכן, שהיתה אז אחת הערים המרכזיות של התרבות הגרמנית. הוא היה אדם דתי אך כדברי בנו "לא דוגמטי", ואף שרת בה כראש הקהילה היהודית. אמו של פאול, אנה לבית שולמן, אשר היתה פסנתרנית חובבת, באה ממשפחה מבוססת כלכלית, שרב בניה התבוללו, ואף התנצרו.

פאול קבל חינוך הומניסטי אופייני, והוריו אף שלחו אותו ללמוד נגינה בכינור וזאת למרות שמורו בבית הספר היסודי טען כי אין לו שמיעה מוסיקלית טובה (בדיעבד נודע כי יש לו שמיעה אבסולוטית...). עד מהרה התברר כי פאול מתעניין יותר בצלילו המלא ואפשרויותיו ההרמוניות והקונטרפונקטיות של הפסנתר. התעניינותו המרכזית לא היתה בשטח המוסיקה אלא בלימודים קלסיים, אך משהופסקו לימודיו בגימנזיום עקב פרוץ מלחמת העולם הראשונה, החל ללמוד פסנתר וקומפוזיציה באקדמיה למוסיקה במינכן. לאחר שנתיים, משגוייס לצבא הגרמני, כבר היו באמתחתו מספר יצירות שהלחין. תקופת המלחמה הייתה קשה במיוחד לפאול. מעבר ללחימה עצמה, איבד בתקופה זו את אחיו ואת אמו.

משסיים לימודיו באקדמיה (1920), עסק במשרות מרכזיות בניצוח (באופרה של מינכן ובאוגסבורג), אך את מירב זמנו הקדיש להלחנה, בעיקר בתחום הליד, המוסיקה הקאמרית ומוסיקה למקהלה אקפלה.

לבטיו הסגנוניים היו רבים. סגנונו הראשוני היה פוסט-רומנטי, אחר כך הפכו יצירותיו "נועזות" יותר; יצירותיו מאופיינות בנטייה פוליפונית "נוסח באך", אך גם בכתיבה פשוטה וישירה; סגנונו נתון להשפעות גיאזיות ו"שירי קברט", אך מצד שני גם להשפעת מסורת בית-הכנסת.

למרות ששמו של פאול פרנקנבורגר הלך לפניו, משגאה הגל הראשון של האנטישמיות בשנת 1931, החל להרגיש בתוצאותיו. במשך השנתיים הנוספות בהן שהה בגרמניה, התרחש אצלו התהליך שהביא בסופו של דבר לעלייתו לארץ-ישראל (1933).

משעלה ארצה, התיישב בתל-אביב, אותה כנה "עיר אירופאית מודרנית הצומחת על גבי חולות נודדים" ושינה את שם משפחתו מפרנקנבורגר לבן-חיים.

ההתאקלמות לא היתה קלה. שינוי האוויר והאווירה, והמפגש עם התרבות החדשה הממו את המלחין הצעיר, שאף הגיב על כך במכתביו.

תחילה התפרנס למחייתו ממתן שיעורים בנגינה בפסנתר ובקומפוזיציה, וכפסנתרן מלווה, אך תוך זמן קצר יחסית ביסס לעצמו מעמד כמלחין ה"מוביל" במדינה המתגבשת, זכה פעמים מספר ב"פרס יואל אנגל" ואפילו ב"פרס ישראל" היוקרתי (1957).

למרות שבן-חיים שמר כל ימיו על סגנון הלחנה שאוב מן המורשת המערבית-אירופית, המפגש עם התרבות המזרחית גרם למהפך בסגנונו. הוא חיפש ומצא סינתזה בין שני העולמות: "בעיית הסינתזה של מזרח ומערב מעסיקה מוסיקאים בכל רחבי תבל. אם נתרום, עקב ישיבתנו בארץ המגשרת בין מזרח למערב, ולו תרומה צנועה למציאתה של סינתזה זאת, נהיה מאושרים" ואמנם בן-חיים הוא הבולט מבין מלחיני ה"אסכולה היס-תיכונית" אשר שמה לה למטרה לעצב מוסיקה ישראלית לאומית המבוססת על סוג כזה של סינתזה.

## על היצירה

"מחזות ישראל" הנה סוויטה תזמורתית שהולחנה בשנת 1951 להזמנתו של מרק לברי, שהיה אז מנהל התכניות ב"קול ישראל לגולה". היא שייכת לקבוצת היצירות שהולחנו זמן קצר לאחר קום המדינה, וכתרתה הראשונית היתה "סוויטה ישראלית".

ליצירה חמישה פרקים, שאף כותרותיהם שונו במשך הזמן:

- מ "פרלוד"
- מ "שיר"
- מ "מנגינה תימנית"
- מ "רציטטיב" (הרהורים)
- מ "רונדו" (ריקוד)
- ל"פרולוג"
- ל"שיר השירים"
- ל"נעימה תימנית"
- ל"סיאסטה" (מנוחה)
- ל"חגיגה"

שינוי הכותרות מצביע, אולי, על נסיון לצאת ממונחים מוסיקליים אוניברסליים אל כותרות "מקומיות" ומוחשיות יותר.

נהוג לשייך את היצירה לסוגה של "סוויטה פולקלוריסטית", כיוון שמופיעים בה מרכיבים של שירים וריקודים ברוח עממית ופשוטה. אגב, זו הסוויטה הפולקלוריסטית היחידה שהלחין בן-חיים.

אך למרות נגישותה התקשורתית, הרי מבחינה סגנונית-מוסיקלית היצירה "מטפלת" בחומרי היסוד הפשוטים יחסית, בתחכום ובמיומנות קומפוזיטורית גבוהה. מחד גיסא הנושאים "זוכים" ל"מגע יד מערבי": לפיתוח אינטנסיבי; לשילובים קונטרפונקטיים; לקצביות מורכבת; לגוון והברקות הרמוניות; לפיסוק אסימטרי; לתזמור בהצללות ואפקטים יחודיים המופקים מכלי תזמורת סימפונית. מאידך גיסא היא מביאה עמה "משב רוח מזרחי" בקווים המלודיים הנעים סביב צליל מרכזי אחד, בעיטורים ובסלסולים הכרומטיים, בחיקוי הצללות וגוונים מזרחיים בבניית מרקמים הנשענים על אוסטינטי ריתמיים ועוד. אין ספק ש"מחזות ישראל" היא אחת הדוגמאות הבולטות ברפרטואר הישראלי של סינתזה בין מזרח למערב.

היצירה כתובה לתזמורת סימפונית קאמרית הכוללת כלי קשת, זוגות של כלי נשיפה (למעט טרומבונים וטובה) וסוללה עשירה של כלי נקישה. את ההרכב מייחדת השתתפותם של כלי פריטה, הצימבלו והנבל, אשר תורמים להצללתה המעודנת, ומהווים מעין תחליף מערבי לכלים ערביים כמו העוד והקנון, אשר בן-חיים התרשם מהם ביותר.

**פרק שלישי: נעימה תימנית**

ה"נעימה התימנית" על שמה קרוי הפרק היא למעשה השיר התימני "שור דודי" אותו עיבד פאול בן-חיים עבור ברכה צפירה, לקול חליל ואבוב, זמן קצר לפני הלחנת הסוויטה "מחזות ישראל". המנגינה המקורית ארוכה ומורכבת, ואפשר להבחין בה בחמישה חלקים המתייחסים לשורות הטקסטואליות:

1



קֵה - צו - עַ - יֵה - צֶבֶק - דָּר - הַ - דִּי - דוּ שׁוֹר



קֵה - צו - עַ - יֵה - צֶבֶק - דָּר - הַ - דִּי - דוּ שׁוֹר

2




קֵה - צו - עַ - יֵה - צֶבֶק - יוֹת־ךָ - אֶדְדֹד - גַּן - בֵּין - קֵה - צו - עַ - יֵה - צֶבֶק

3



יוֹת־ךָ - אֶדְדֹד - יוֹת־ךָ - אֶדְדֹד - גַּן - בֵּין - דוּדֹד - גַּן - בֵּין

4



לְהַר לֵה - נֶעַץ - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ

קֵה - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ - שִׁיר - קֵה - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ

5



קֵה - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ - הוֹד - קֵה - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ - הוֹד - קֵה - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ

קֵה - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ - הוֹד - קֵה - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ - הוֹד - קֵה - מֶ - עַ - צֶה - תֶּךָ

השיוך הצלילי למודוס מסוים קשה. לאורך השיר מפורזים צלילים ממושכים המשמשים כ"תחנות" אשר מסביבן וביניהן נעות התבניות המלודיות. הצלילים המרכזיים הנם: סול, רה, לה ודו. כל אחד מהם משנה את הפונקציה שלו לאורך השיר.

השיר מבוסס, כללית, על מודוס שצלילו המרכזי "רה". הסקסטה שלו מתחלפת בין "סי במול" ל"סי בקר" ולכן הצבע המודלי שלו משתנה בין דורי לאולי. אך לעתים נוצרת תחושה של התקה למודוס יוני על פה (דוג 4), או אפילו למודוס ספק יוני ספק מיקסולידי על "דו" (דוג 5).

גם מבחינת ההתייחסות הריתמית יש בשיר גוון רב, שאינו נחלק בצורה מובהקת בחלוקה המקובלת של "תקסים" חופשי המשמש כמבוא לחטיבה ממושקלת וקצבית, אלא, לאורך השיר כולו, האופי הקצבי משתנה תדיר מאיטי למהיר, מחפשי לקצוב.

כיוון שלפרק מסגרת מצומצמת, והשיר ארוך ומורכב, אין מקום לטיפול בנושא כיוון של פיתוח ממשי. בן-חיים מביא למעשה את פסוקי השיר כסדרם, בזה אחר זה. אלא שאין לראות כאן ציטוט ישיר של המלודיה:

- המורכבות המודלית של השיר, פותחת פתח לפרשנויות הרמוניות שונות, ובן-חיים מנצלן עד תומן. הוא מסיט את המלודיה ואת תבניות הליווי, משלב ומצרף, עורך מודולציות, ואפילו משנה את גדל המרווחים במלודיה עצמה, תוך שהוא שומר על קו המתאר.
- הליווי בנוי תבניות ריתמיות ומלודיות קצרות וחוזרות, ובן-חיים מתאים אליהן את הנעימה העממית בהובלת קולות מעניינת ומורכבת.
- פסוקי המלודיה מופיעים לעתים בשלמותם, אך יש והם מופרדים למוטיבים, ואף מופיעים בשילובים חדשים שלא לפי פסוקי השיר:

### פסוק 2 מהשיר



### פסוק 3 מהשיר



### פסוק 3 מהיצירה

Vln.

Cb.

מעקב בעת האזנה

הפרק נפתח בתבנית אוסטינטית חסרת מנוחה הנשמעת חרישית בכלי פריטה וכלי נקישו בהצללה דמויית כלים מזרחיים:

Cemb.

מרקם האוסטינטו מתעשר ומשנה את צבעו ההרמוני, ומעליו משמיע החליל את הפסוק הראשון, השירתי, מתוך הנעימה התימנית "שור דודי":

Fl. *mf cantabile*

T.T.

Cemb.

Fl.

T.T.

Cemb.

משנוטלים האבוב והבסון את הפסוק, מצטרפות פריטות כלי הקשת אל האוסטינטו והוא משנה גוון בשנית.

פסוקה השני של הנעימה, הקטוע והקפיצי, מושמע תחילה בכינורות, משם הוא נודד בסקוונצות אל כלי הקשת הנמוכים, ומשם אל משפחת כלי הקשת בשלמותה:



ההתרחשות העמלנית ברקע ממשיכה.

הפסוק השלישי ביצירה מהווה נדבך נוסף בצבירת העוצמה. אל כלי המיתר (כולל הנבל והצי'מבלו) מצטרפים גם כלי הנשיפה בנגינה רוקעת של המלודיה, בעוד שכבות האוסטינטו שופעות הצלולים ממלאות את החלל האקוסטי:

הפסוק חוזר שוב בתזמור מצלצל וססגוני עוד יותר.

בבת אחת שוקט הכל. ותבנית קצרה, השאובה מהמשך הנעימה התימנית, מופיעה בכלי הקשת הנמוכים ומתחילה גל נוסף של הצטברות כלית בעוד היא חוזרת על עצמה שוב ושוב:



בסוף התהליך סולם הנוסק מעלה מעלה בתבניות ריתמיות חדות כשהוא צובר עוצמה וברק.

בשיאו הוא מוביל אל הופעה רצופה של כל חלקה השני של הנעימה התימנית: הפסוקית הראשונה חוזרת פעמיים באוניסון של כלי הקשת:



השנייה, מספחת אליה גם את כלי הנשיפה :

בין פסוקית לפסוקית, משתרבות קריאות רמות של התזמורת :

גשר הולך ודועך, המבוסס על מוטיב הסקונדה העולה מתוך הנעימה, מוביל את החטיבה הראשונה של הפרק אל סיומה.

תוך כדי דעיכה, מתחיל להתגבש אוסטינטו חדש- נוקש- שניחותו מזרחי עוד יותר :

על רקעו מתחילים לחזור קטעי הנעימה בשינויי תזמור מרקם ואווירה :

- הפסוק הראשון מופיע תחילה בבסון ואחר כך בקלרינט וכלי קשת נמוכים ;
- הפסוק השני – מופיע פעמיים בלבד (במקום שלוש) ;
- הפסוק השלישי מתחיל בשלוח ובמרקם שקוף וצובר לאיטו עוצמה וברק ;



הסולם הנוסק מעלה חוזר, ובעקבותיו, כמקודם, ממשיכה הנעימה להשמע.

אלא שהפעם, נקטע הרצף באיבו, ושברירים מוכרים מן המלודיה ומתבניות הליווי כאילו "צפים" בחלל הנרגע לאיטו.

האות להגיע סיומו של הפרק נתן עם החזרה אל תבנית האוסטינטו הראשונה שפתחה אותו.

ואמנם – גל אחרון, מואץ, של תבניות מסתחררות מגיע אל שיא רגעי... נוחת...

ולאחר עוד אזכור מלודי קצרצר מופיע האקורד המסיים.

### פרק חמישי: חגיגה

מבנהו של פרק זה הוא תלת חלקי : א – ב – א'. החטיבה הראשונה והאחרונה מבוססות שתיהן על נושא אחד, מהיר ונמרץ, שתבניות המקצב הסינקופיות שלו משוות לו אופי ריקודי:

Tom-toms

Timpani

העיטורים והסטיות הכרומטיות הקלות של המלודיה מעניקות לו "ניחוח מזרחי" כלשהו. למרות אופיו העממי, אין נושא זה נשען על ציטוט נעימה קיימת, אלא הוא נושא מקורי של בן-חיים.

במהלך החטיבות, חוזר הנושא הרבה פעמים... ברציפות, תוך תהליך של הצטברות כלית ומרקמית המביאה אותו להתעצמות עד לשיא.

אל מול חלק מהופעותיו של הנושא הריקודי מוצב נושא נגדי, המנווני באופיו, בהילוך איטי ומקצב מדוד:

Vln. *mp*

Vln. *cresc. mf espr. dim. p*

בחלקו הראשון הוא כלוא בתוך טטרכורד ספק מינורי ספק דורי. בחלו השני הוא פורץ את ה"מחסום" כלפי מעלה.

החטיבה האמצעית מביאה חומר תמטי שאופיו שונה לחלוטין. שני הנושאים המופיעים בה-

התזמורת:

Vln.

mp

cresc. mf espr. dim. p

The violin part consists of two staves. The first staff starts with a mezzo-piano (mp) dynamic. The second staff includes dynamic markings: crescendo (cresc.), mezzo-forte (mf) with emphasis (espr.), decrescendo (dim.), and piano (p).

והסולני:

Vla.

mf espr. mf

The viola part is written on a single staff and features changes in time signature (4/4, 3/4, 3/4, 3/4). It includes dynamic markings of mezzo-forte (mf) and emphasis (espr.).

מתפתלים בטונליות לא ברורה בנטייה מודלית, משקלן מתחלף, ומפגשם עם הקווים המלווים יוצר דיסוננטים נועזים.

### מעקב בעת האזנה

הפרק פותח בתבנית מקצבית חוזרת המהדהדת חרישית בתופים:

Tom-toms

Timpani

The percussion part shows Tom-toms and Timpani. The Tom-toms part has a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Timpani part has a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern of eighth notes.

בעוד הצ'מבלו מצטרף בגונו המתכתי אל התבנית החוזרת, עולה מתוכה מלודיה בצלילי קונטרבס סולן:

Cb.

The cello part is written on two staves. It features a 2/4 time signature and includes dynamic markings (b) and trills (tr). The notation is complex, with many slurs and accents.

הפסוק המלודי חוזר בצלילי הקלרינט.

עם השמע הפסוק בפעם השלישית, הפעם באוניסון של קלרינטים וויולות, מצטרף אליו נושא המנוני המשמש כנושא מלווה, ומושמע על ידי חליל ובסון:

Fl+Bsn

האוסטינטו הקצבי מתעבה, והפסוק מושמע בפעם הרביעית, הפעם בכינורות ובוויולות. צלילם הבהיר של כלי הקשת הגבוהים, בתוספת הוראת הביצוע *Grazioso* מעניקים לנושא חזות רעננה יותר.

בפעם החמישית, מתגברת העוצמה עוד יותר. חלילים ואבובים מצטרפים להשמעת הנושא, בעוד הקלרינטים, הבסונים והקרנות, תורעים את הנושא ההמנוני.

להשמעת הנושא בפעם הששית - מתגייסת התזמורת כולה. הנושא המלודי נשמע בעוז, בעוד צלוליו של תף מרים מעשירים את התבנית הקצבית החוזרת.

גשר קצר מעביר אל החטיבה השנייה, הנרגשת של הפרק (*Agitato*), בו מופיע נושא חדש, תקיף ונמרץ:

הנושא חוזר שנית תוך שהוא עובר תהליכי פיתוח וצובר עוצמה ותרועתיות ב"טוטי" תזמורתי רווי אופוריה אקסטטית.

האווירה נרגעת באחת.

חזרה "מדומה" על הנושא נקטעת על ידי הרכב קאמרי של חמישיית כלי קשת סולניים (שתי ויולות, שני צ'לי וקונטרבס). הויולה משמיעה נעימה "אישית" מאד, דמויית קדנצה חופשית, בעוד כלי הקשת הנמוכים מלווים אותה:

Vla.

חצוצרה המשבשת במפגיע את האווירה האינטימית חוזרת על המוטיב המסיים של הכינור:

C Tpt.

*mf espr.*  $\triangleleft$   $\triangleright$  *p* *pp molto cresc.*

סולם עולה, רחב נשימה, הולך ומתעצם, ומוביל אל חזרה של החטיבה הראשונה. גם כאן מושמעת שרשרת חזרות על הנושא הריקודי מעל לשכבות אוסטינטו מקצבי, אלא שהאווירה שונה לחלוטין. שתי ההופעות הראשונות של הנושא, העובר בין כלי הנשיפה מעץ, מושמעות חרישית, מלוות ברחשים וצלצולים "ליליים" מסתוריים:

Vln.

*ppp spiccato* *gliss.* 5

מעבר קצר שבסופו סולם מהיר בעלייה בצלילו החד של הפיקולו מעביר אל ההופעה האחרונה של הנושא: המלודיה אוגרת עוצמה תוך הצטברות כלית, שכבות האוסטינטו מגובבות זו על זו, והנושא ההמנוני שהופיע קודם לכם כנושא נגדי בכלי הנשיפה, מופיע באוניסון שירתי של כלי הקשת, מתפתח, מתרחב, ומשתלט על החלל האקוסטי.

החטיבה המסיימת את הפרק נשענת על המוטיב הפותח של הנעימה העיקרית של הפרק, ומטפסת בסערה מעלה מעלה.

מפולת אדירה של קווים כרומטיים המתנגשים זה בזה מרמזת על הסיום המתקרב. ואמנם, לאחר דממה רועמת, מגיע אקורד הסיום.

## הצעות לפעילויות

### פרק שלישי

1.
  - שירה של השיר התימני "שור דודי" בהתאם לתווים כפי שנרשמו מפיה של ברכה צפירה.
  - ליווי השירה בתנועה הממחישה את קו המתאר של המלודיה, הארטיקולציה, את תחושת הזמן ותחושת המתח והפורקן. (תנועות ידיים או תנועה במרחב).
  - דיון במאפייני השיר: מפעם (חפשי וקצוב), תבניות ריתמיות, תבניות מלודיות, תחושת צליל מרכזי, ועוד.
  - איתור צלילים מרכזיים בשיר, והבחנה בינם לבין הצלילים הממושכים.
  - דיון בטקסט המילולי של השיר: מילים מרכזיות, משקל פואטי, סמלים ומשמעות.
  
2.
  - האזנה לביצוע מוקלט של השיר (קיימים ביצועים רבים: ראומה עבאס, יזהר כהן, גאולה גיל, עובדיה טוביה ועוד)
  - עריכת השוואה בין הגרסאות לבין עצמן, ובין הגרסאות לבין הגרסה ה"כתובה".
  - (לשים דגש על מיקרוטונים, סלסולים, חופש ריתמי, אלתור מלודי, פיסוק ושאר מאפייני ה"מזרח")
  - האזנה לעיבוד של פאול בן-חיים לקול חליל ואבוב.
  - חקירת מהותו של העיבוד (שמירה על סדר, רצף, מלודיה; תוספות כליות ועוד).
  - מקור ועיבוד – דיון כללי.
  
3.
  - ביצוע השיר בלויית כלי הקשה, המלווים בתבניות ריתמיות אוסטינטיות השאובות מתוך יצירתו של בן חיים (דוגמאות במעקב לעיל).
  
4.
  - האזנה למחצית הראשונה של הפרק השלישי של "מחזות ישראל" תוך מעקב אחרי סדר הופעתם של הפסוקים.
  - הצבעה על ההבדלים ה**בולטים** בין השיר המקורי, לבין היצירה.
  - האזנה למחצית השנייה של הפרק – תוך התייחסות דומה.
  - השוואה בין שני חלקי הפרק בכל הנוגע להצללה ומרקם.

## פרק חמישי

1.

- הכרות עם שני המוטיבים המקצביים הבונים את הנושא העיקרי:

האחד סינקופי ♩ ♪ , , והשני - ארבעה צלילים שווים בארכם ♩ ♩  
(בכלי נגינה או בצלילי גוף שונים)

- המחשת השוני ביניהם בעזרת תנועה או בצעדי מחול בתגובה לאלתור בנגינה. לדוגמה: הסינקופות בצעדים דמויי הורה, הצלילים השווים - בשני צעדי ריצה; או: במוטיב הסינקופה צעד קדימה, ובצלילים השווים - שני צעדים אחורה;
- יצירת רצפים שונים עם שני המוטיבים וביצועם - באלתור - במחול - בנגינה.

- האזנה לנושא עצמו בנגינת המורה, והתוודעות למבנה הפנימי שלו:

א	ב	א	א
א	ב	א	א
		ב	א
		ב	א
א	א	א	ב

- שירה/נגינה של נעימת המחול מתוך הפרק (אפשר ללא העיטורים).
- שירה נגינה ומחול - בשלוש קבוצות יחד עם השמעת החטיבה הראשונה של הפרק (שש פעמים). (להגיב על האנרגיה המובעת במוסיקה)

2.

- שירה/נגינה של הנושא ההמנוני.
- ומציאת כוריאוגרפיה מתאימה.
- ביצוע של שני הנושאים בו בזמן בכל דרכי הביצוע המוצעות בסעיף 1 לעיל.

### דיון מסכם:

- אתור סממנים מוסיקליים מזרחיים ומערביים ביצירה;
- שיח על ה"אסכולה הים תיכונית" במוסיקה הישראלית;
- מוסיקה לאומית הנשענת על פולקלור - האם? כיצד? (השלבים: ציטוט, עיבוד, "כתיבה ברוח");
- על לאומיות ואקזוטיציזם במוסיקה אמנותית;

## המנון לאושר לסופרן, מקהלת ילדים, אנסמבל יהודי-ערבי ותזמורת גיל שוחט (1973 - )

### על המלחין

גיל שוחט נולד בת"א ב-1973 והחל להלחין ולהופיע עם יצירותיו בגיל 12. הוא בוגר הקונסרבטוריון הישראלי למוסיקה ובעל תואר שני מטעם האקדמיה למוסיקה בת"א, ותואר שלישי מהאקדמיה הלאומית למוסיקה סנטה צ'צ'יליה ברומא. את לימודיו השלים בקיימברידג' אנגליה. למד קומפוזיציה אצל אנדרה היידו בישראל, אציו קורגי, איוון ואנדור ולוצ'יאנו בריו באיטליה ואלכסנדר גהר באנגליה. כמו כן למד פסנתר אצל רחל פיינשטיין ואריה ורדי בישראל, סרג'ו פרטיקרוולי באיטליה ומריה קורצ'ו באנגליה.

בגיל 29 באמתחתו של שוחט שלוש אופרות, תשע סימפוניות, שמונה קונצ'רטי לכלים שונים, אורטוריות, מוסיקה למקהלה, מוסיקה קאמרית ומוסיקה לפסנתר. כל יצירותיו בוצעו בבכורה עולמית ורובן זכו לביצועים חוזרים ונשנים בישראל וברחבי אירופה.

הוא זכה בפרסים רבים, ביניהם פרסים מטעם ממשלת איטליה (1995-1996), פרס המועצה הבריטית (1997), פרס ראשון בתחרות ארתור רובינשטיין להלחנה (1997) ומלגות מטעם קרן התרבות אמריקה-ישראל (1990-1998). הוא מלמד קומפוזיציה באקדמיה למוסיקה בת"א ומכהן כמלחין הבית של התזמורת הסימפונית הישראלית ראשון-לציון. בעונה האחרונה זכה גיל בפרס תל-אביב ע"ש רוזנבלום לאומנויות הבמה, כמו-כן זכה בפרס התיאטרון הישראלי עבור האופרה "אלפא ואומגה" בקטגוריית האירוע הבולט של השנה.

גיל שוחט הוא זוכה קרן פרס קיסריה – אדמונד בנימין דה-רוטשילד (2001). בין יצירותיו: שיר השירים, פני המים, חזון העצמות היבשות, סימפוניה ישראלית, סימפונית האש, סימפונית האורות, סימפוניה גרמנית ועוד. לאחרונה הלחין שוחט יצירות לפי הזמנות של הביאנלה של ונציה, התזמורת הסימפונית של בוכוס, התזמורת הסימפונית של ברלין, וכן תזמורות והרכבים מהשורה הראשונה בישראל.

### מהות היצירה

המנון לאושר הינה קנטטה קצרה הכתובה לזמרת סולנית, מקהלת ילדים, או מקהלת נשים, ותזמורת סימפונית מלאה. אנו קוראים לצורה "קנטטה" – כיוון שזוהי הצורה המסורתית הקרובה ביותר לאופי היצירה: יצירה קונצרטנטית – ווקאלית (קולית) המציגה טקסטים שיריים, המושרים על ידי סולנים ומקהלה. נושא הקנטטה שלנו הוא האושר. האושר אצל גיל שוחט איננו ציני או סרקסטי – הוא אושר נאיבי, ראשוני, אושר של ילד, כמו מקהלת הילדים ששרה אותו. המוטיבים המוסיקאליים המזוהים עם האושר ביצירה זו, מביעים למעשה את המסר שלה, כפי שגם מובע בשירו של חנא אבו-חנא "מצחוק של ילדים באשר הם/ ארגתי את מזמור שירי". האושר והשמחה הם המחברים בין כל ילדי העולם.

### הטקסטים של היצירה

עם קבלת ההזמנה פנה המלחין לשני משוררים ישראלים נודעים, על מנת שיכתבו את הטקסטים לקנטטה שנושאה הוא האושר. המשוררת **אגי משעול** חיברה את השירים "שמחה" המושר על ידי הסולנית ו-"המנון האושר" המושר בפינאלה (הסיום) של היצירה על ידי כל הילדים. "שמחה" מתאר את "אקסטזה של

האוושר" (לדברי המלחין): "קיפצתי בשדה/ סוחפת את כלבי בשמחתי". השיר מתאר התפרצות של שמחה של המשוררת ש"לא ידעה את נפשה". השמחה סוחפת את הכלבים, מבריחה את הדרורים מהעץ, ומדהימה את גמל-השלמה. למעשה מקרב האוושר את המשוררת, לא רק אל הטבע ולבעלי החיים, אלא גם למילה עצמה, או ל"רווח בין שתי מילים/ המתקרבות זו לזו, כמו מצלתיים". "המנון האוושר" מתייחס למוטיבים שהופיעו ב"שמחה": השסק והדרור, הסותף והנסחף. ה"אני" בשיר הוא גם המשורר, גם הילד, וגם האוושר לכשעצמו. כל אלה מצהירים "תמיד הייתי/ ותמיד אהיה". המשורר הערבי-ישראלי, מחשובי המשוררים שלנו בשפה הערבית, חנא אבו-חנא, חיבר את השיר "כשמש אביבית", שיר של תקווה ושמחה, שיר המקשר את ילדי העולם בצחוקם וב"לחן הלבבות". פרופ' ששון סומך, שאף יצר את הקשר הראשוני בין המלחין והמשורר, תרגם את השיר והכין את התעתיק שלו: הגייתו באותיות אנגליות – כיוון שכך הוא נכתב בפרטיטורה. שירו של חנא אבו-חנא הוא שיר של שמחה ואוושר, של שמש אביבית, חיוך, תקווה, ניגון, קשת בענן. אך יחד עם כל אלה הוא גם טומן אזהרה: "שימרו על הלחיים הורודות/ מפני האש". משל בידנו להחליט אם אנו רוצים שמש אביבית או אש.

### מבנה היצירה

היצירה מחולקת לשישה חלקים המנוגנים ברצף: החלק הראשון הוא פתיחה תזמורתית, המביאה את כל הנושאים והמוטיבים של היצירה, תוך שימוש בטכניקות תזמורתיות המביעות התלהבות ופרצי שמחה. החלק השני הוא השיר "שמחה" המושר על ידי זמרת הסופרן. החלק השלישי הוא אינטרלוד תזמורתי (קטע ביניים הכתוב לתזמורת ללא זמרים), המשנה את האווירה ואת הסגנון המוסיקאלי ומכניס אותנו לעולם המוסיקה הערבית, תוך מתן סולו רחב ממדים לכלי הערבי – העוד. החלק הרביעי הוא השיר "כשמש אביבית" המושר על ידי הסופרן בליווי התזמורת ואנסמבל יהודי-ערבי, הכולל ארבעה נגני כלים ערביים ושלושה נגני כלים מערביים. השיר מושר בערבית, וגם סגנונו המוסיקאלי מושפע מהמוסיקה הערבית הקלאסית. החלק החמישי הוא אינטרלוד תזמורתי, המאחד מוטיבים מערביים ומזרחיים ומאחד אותם, תוך כדי שהוא מוביל אל הפינאלה הגדול. פינאלה זה, חלקה השישי והאחרון של היצירה, מושר על ידי מקהלות הילדים. בתחילה הם שרים בטכניקת ווקליזה: שירה ללא מילים, המציגה קוים מלודיים המהווים את הפיתוח למוטיב ה"אוושר" אשר ביצירה, לאחר מכן הם שרים את "המנון האוושר".

### המוטיבים והנושאים המוסיקאליים של היצירה

יצירתו המוסיקאלית של גיל שוחט שוחט מציגה שתי מסורות מוסיקאליות הארוגות בה שתי וערב: המסורת המערבית, עם המערכת הטונאלית הטרדיציונאלית, והמסורת הערבית, עם הסולמות המיוחדים שלה. נושא האוושר הראשי (ראה דף דוגמאות) הינו מלודיה טונאלית ארוכה ומובנית. נושא זה מופיע בתחילתה ובסופה של היצירה, כנושא מסכם. זהו למשל הנושא הראשי של "המנון האוושר" אשר מושר על ידי מקהלת הילדים. מתוך נושא ראשי זה נולדים ארבעה מוטיבים, שגם הם קשורים אחד בשני. הראשון הוא מוטיב האוושר המתפרץ (א1-), שהוא המוטיב הראשי בקנטטה. זהו מוטיב של שתי טרצות, הראשונה בעליה והשנייה בירידה, המהוות בסימטרייה שלהן מוטיב אהבה גם ביצירות אחרות של גיל שוחט (כגון: "שיר השירים"). השני הוא הסולם העולה (א2-), שכיוון עליתו מסמל את רוחו והמסר שלו. הוא אף מוטיב מהיר ווירטואוזי, המופיע כמעט תמיד בפורטה.



המוטיב השלישי (ב1-) השייך כבר למוטיבים הערביים, הוא נגזרת של מוטיב א2-, שכן גם הוא מוטיב סולמי ומוטיב עם כיוון של עליה. מוטיב זה הוא מעוצב יותר, מורכב יותר, וכתוב במשקל משולש. המוטיב הרביעי (ב2-), המהווה בדרך כלל את המשכו של מוטיב ב1-, הוא נגזרת ברורה של מוטיב א1- הראשי. הקשר העז בין המוטיבים ה"מערביים" למוטיבים ה"ערביים" – מסמל את האוניברסאליות של האושר, ואת הדומיננטיות שלו ביצירה.

קטעי הסולו של העוד, וכן הקטעים הווקאליים של הזמרת בפרק "כשמש אביבית", כתובים לפי מסורות הסולמות המורכבים הערבים. סולמות אלה בנויים בדרך כלל משני "מאקאמים" ערבים, הכוללים 4 צלילים כל אחד. את הסולמות הללו מצא שוחט בעזרתו של המוסיקאי שלמה זיו-לי, שחקר את הנושא וברשותו אוסף הסולמות הערביים מהגדולים בעולם. ארבעת הסולמות בהם השתמש גיל שוחט מובאים בדפי הדוגמאות. סימני הבמול החצויים מסמלים "חצי במול" – רבע טון מתחת לצליל.

מטון / ואלטע / ואלטע  
אלטע 2/7

Presto

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of four staves. The first staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The second and third staves have a treble clef and a 9/8 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 9/8 time signature. The music includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a series of notes with a wavy line above them, and a dynamic marking 'ff' at the beginning.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It shows a sequence of notes with a '+' sign above the first note.

Hijaz Qar 2/10

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It shows a sequence of notes with a '+' sign above the first note.

Dilanghil 2/10

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It shows a sequence of notes with '+' signs above several notes.

Nagriz 2/10 3

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It shows a sequence of notes with a '+' sign above the first note.

Nahawand 2/10

המנון האוֹשֶׁר

מאת: אבי משה

אני הוא הפרי

אני הצפור,

אני הוא השֶׁסֶק

אני הוא הקרור.

אני התוסס

אני זה שֶׁעָר,

אני הסוֹחֵר

ואני הנֶסֶחֶר.

אני הוא הצָחוק

מתגלגל ועולה,

תמיד הניתי

ותמיד אָהֵיה.

שִׁמְחָה

מאת: אבי משה

לא ידעתי את נפשי

קבצתי בְּדֶשָׁא

סוֹחֶפֶת את קלבי בשמחתי

הצתי בם משוכת סחור

הברחתי דוורים מהעץ

רבתי אתם על השֶׁסֶק

מתסס השמחה שבי

התרגשו בנפי הנספית הקטנות

בקרסלי התסנים

הקפיציים

ואפלו פדהמת הגמל-שלמה

הפנתה אלי כשגופי מקפוז

הוצף אל על

נרצד

ברוח בין שתי מלים

הסתקרבות זו לזו

כמו מצלמים

כְּשֵׁמֶשׁ יְאֻדִּיבֵית

למאמר: חנניא אגד-חנניא

תרגום: ארמאם: ששון סאמק

כְּשֵׁמֶשׁ יְאֻדִּיבֵית, על לִפְתוֹתֵינוּ  
חִינֵךְ שֶׁל עֲלִיצוֹת וְשֶׁל הַקּוֹה  
וּבִיסְמֵינוּ עֵינִים צַפִּיחַ, חִינֵךְ  
לְצַדִּיק שֶׁל נֶגֶן, לְקִשְׁתֵּנוּ

אומר הקנורי  
מצחוק של ילדים באֶשֶׁר הֵם  
אֲרַגְמֵי אֶת מִזְמוֹר - שִׁירֵי  
שֶׁאֵין לְאֲבָהִים אֶת נֶס הַאֲהָבָה  
אֶת לֶחֶן הַלְּבָבוֹת  
שֶׁמֵרַג עַל הַלְּחִים הַדּוֹרוֹת  
מִכְּנֵי דָאֵשׁ.

'ala shafataynā ka-shamsi-rabee' i  
basmatu aamaalinā wal-faraH  
wa-fī yasimeeni l-' uyuuni btihaalun  
li-shubbaki laHnin wa-Qawsi QuzaH.

yaquuku l-kunaariyyu  
min DaHiki TTirli fī kulli arDin  
nasajtu nasheedi  
fa-a' lu-l maHabbata laHna-l Quluubi  
wa-Suunu mina-naari khadda-l wuruudi.

سأصلياً حين الربيع  
بشمه أمالنا والفرع  
وفي ما بين العيون ابتهاج  
لشبابك لمن وقوس قزح

يقول الكناري:  
من ضحكك الطفل في كل أرض  
نجة نسيدي  
فأعلا المحبة  
اسم الطائر

# Lamma Bada Yatathna



א - נא - תנ-ת-י - דא - פ - מא - למ - נא - תנ-ת-י - דא - פ - מא - למ



מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א



א-ל תי-ע-לו - מין בי-ח פיל תי-ו-שפ חים-ר לי-מא תי-ר - ח יא-ו די-וע



א-ל תי-ע-לו - מין בי-ח פיל מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א



מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א מאן-א



**Allegro**



**Vivace**



# TUTTA

פריד אל אטרש

Andante

The Andante section consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a slow, steady pace with a mix of quarter and eighth notes. The second and third staves continue the melodic line with some rhythmic variation, including eighth-note patterns. The fourth staff concludes the section with a first ending bracket over the final few notes.

Moderato

The Moderato section consists of three staves of music. The first staff begins with a second ending bracket over the first few notes. The tempo is noticeably faster than the previous section. The second and third staves continue the melodic line, with the third staff ending with a final cadence in 2/4 time.

Allegretto

The Allegretto section consists of three staves of music. The tempo is even faster. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves continue the melodic line with a focus on eighth-note patterns. The section ends with a fourth ending bracket over the final notes, marked with 'X 4'.

Solo Flute

Back to Solo

The Solo Flute section consists of a single staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is simple and melodic, ending with a final cadence.

# Acco Malca

## פתיחה



## נושא 1



## נושא 2



## נושא 3





## עכו מלכה יצירה לכינוור ולתזמורת מאת יאיר דלאל (1955)

### על המלחין:

יאיר דלאל, מוסיקאי ישראלי, בן להורים יוצאי עיראק, מנגן עוד וכינוור, יוצר, מלחין ואמן מבצע יליד 1955. עיקר התמחותו במוסיקה האתנית ישראלית, מוסיקת עולם ושילוב בין המקורות המסורתיים היהודיים הערביים, בשילוב בין מזרח ומערב, השורשי והמודרני.

יאיר דלאל, מרבה להופיע בהצלחה רבה בארץ ובחו"ל כסולן ויחד עם להקתו. הוא מרצה במוסדות להשכלה גבוהה. לאורך כל עבודתו שם דלאל דגש מיוחד על המסורת המוסיקאלית היהודית ערבית ובעיקר המסורת של יהודי עיראק – בבל כדי להפוך אותה לתרבות חיה ונושמת כחלק מההווה הישראלית.

ליאיר דלאל השכלה מוסיקאלית בתחום הג'אז והמוסיקה הערבית הקלאסית. הידע הרב במוסיקה ונגינתו המרגשת הובילו אותו למפגשים חברתיים ומוסיקאליים עם אומנים בינלאומיים בתחומי המוסיקה השונים.

יאיר דלאל מועמד לפרס מטעם הBBC על פעילותו המוסיקאלית בתחום מוסיקת עולם 2003 – קטגוריית מזרח התיכון.

### על היצירה:

יצירתו של יאיר דלאל ונגינתו שואבת את השראתה מן המקום בו אנו חיים ובעיקר מהמדבר כפי שהדבר בא לידי ביטוי ברבות מיצירותיו. "נפש האדם תבנית נוף מולדתו".

המוסיקה של דלאל מאגדת בתוכה את המסורת המזרחית המפוארת, המתבטאת במגוון עשיר של כלי נגינה עם עוצמת המדבר, הזמן והמרחב.