התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית

בשיתוף עם

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

מפתח

תכנית לחינוך מוסיקלי ולקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

קונצרטים של התזמורת הפילהרמונית הישראלית

"מזרח – מערב ומה שבמרחב שלנו"

אפריל 2005 – ניסן תשס"ה

מכללת לוינסקי לחינוך
הספריה

מפגMT 90

מפגשים עם "מוסיקה חיה" : קונצר

LEV0120835 - 000 - 001

012083501596

צוות המדרשה למוסיקה

עורכת
שולמית פינגולד

כתיבת תווים
איתמר ארגוב

כותבים
עודדה הררי
שרית טאובר
דוצ'י ליכטנשטיין
שולמית פינגולד

הבאה לדפוס
שולמית פינגולד

מכללת לוינסקי לחינוך
הספריה

תכן העניינים:

מבוא : לאומיות ואקזוטיציזם- מגמות במוסיקה האמנותית

היצירות:

עמ' 1

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

Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), "Schecherezade", 2nd. mov. "The Tale of the Kalender Prince"

עמ' 17

ג'וזפה ורדי (1813-1901) "אאידה", מתוך מערכה ראשונה ושנייה "ריקוד הכוהנות"
"ריקוד העבדים המורים הצעירים"

Giuseppe Verdi (1813-1901), "Aida", "Sacred Dance of the Sacerdotesse", "Dance of the Young Moorish Slaves"

עמ' 27

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

Camille Saint-Saens (1835-1921), "Samson et Dalila", 3rd. act, "Bacchanalia"

עמ' 41

"שור דודי", נעימה תימנית

"Shur Dodie", Yemenite traditional tune

עמ' 43

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

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

עמ' 57

וויסאם ג'ובראן (1970) "מחוץ לאאידה" לאנסמבל מעורב

Wisam Gibran (1970) "Out of Aida" for mixed Ensamble

עמ' 63

סלים אל מסרי, "למבדה יתסננה"

Salim el Massri , "Lamma Bada Yatatana"

עמ' 65

אדהם בק אלסנטורי, "לונגה שהינז"

Adham Beq Elsanturi " Longa Shahinaz"

עמ' 67

שני שירי עם פרסיים בעיבוד בוסתן שאול: "שיר השיכור", "גולאגנדום".

"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 וצזאר 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" שאיפיין את מייסד הקונסרבטוריון, אנטון רובינשטיין, ואת סגל ההוראה שלו.

על היצירה

הסויטה 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.

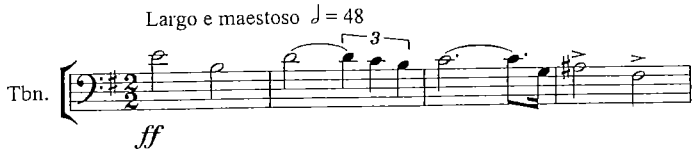
דברי ההקדמה של המלחין, הרשומים בראש הפרטיטורה, מתארים את הסולטאן שחריאר שנהג לקפד את פתיל חייהן של נשותיו לאחר ליל כלולותיהן. שחרזאדה, אחת מנשותיו הרבות, שידעה את גורלן המר של קודמותיה, התחכמה לסולטאן.
היא החלה לספר לו סיפורים ששאבה מפיוטי המשוררים ומשירי העם והאגדות, והצליחה לשכנעו לדחות את הוצאתה להורג 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:

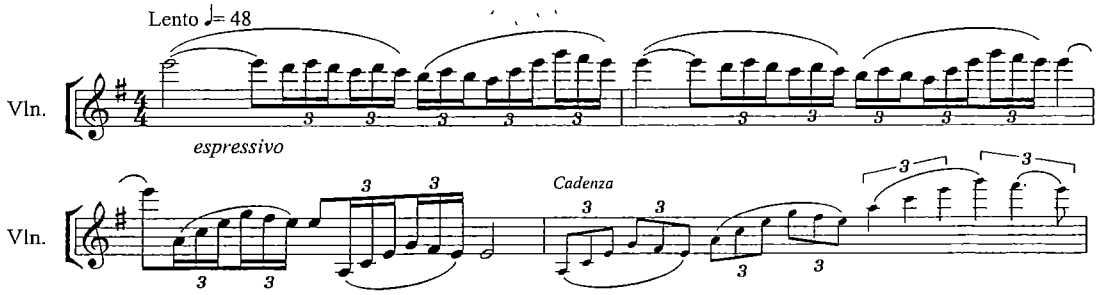
1. "הים וספינתו של סינבד"
2. "סיפורו של נסיך קאלאנדאר"
3. "הנסיך והנסיכה הצעירים"
4. "חגיגה בבגדד, הים , התנפצות הספינה אל שרטון, סיום"

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:



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 רצ'יטיבי דמוי אלתור, הזורם בסלסולים ללא תחושת משקל או פעמה מסביב לצליל מרכזי "מי".

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

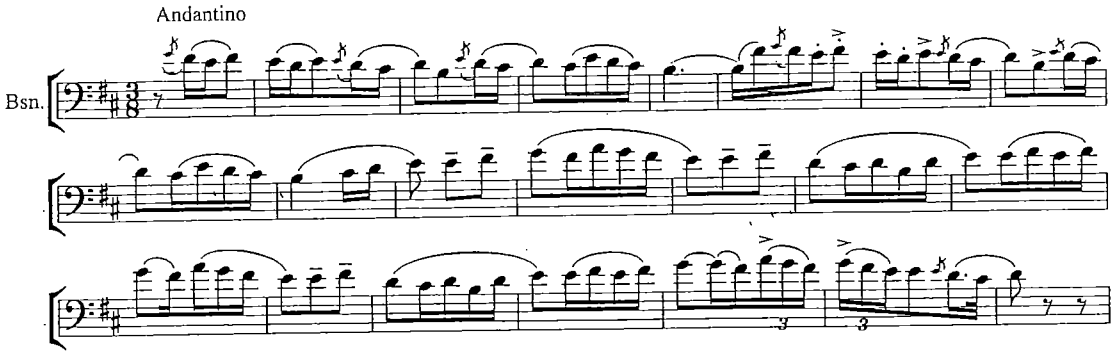
<u>מבנה הפרק:</u>

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	<u>נושא הפנפרות</u> תצוגה * פיתוח * *אלתור* * סקרצו פיתוח * מרש * אלתור * גשר	נעימת הנסיך	נושא הסולטאן

הפרק מציג שני נושאים עיקריים:

<u>נעימת הנסיך קאלאנדר:</u>
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 מכתיב כל קצב הרמוני.

לנושא שלוש פסוקיות:

הראשונה, החוזרת פעמיים, היא בת חמש תבות. היא נפתחת במהלך סקוונציאלי בירידה.

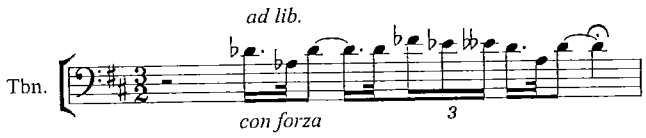
השניה, החוזרת אף היא פעמיים היא בת ארבע תבות ונפתחת במהלך סקונדות במגמת עלייה.

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.

<u>נושא הפנפרות</u>

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:

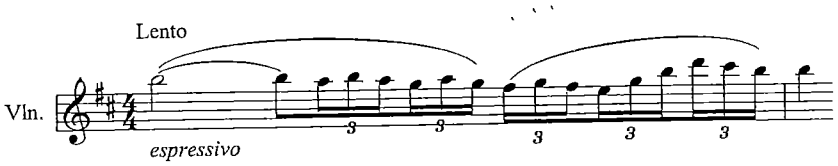
- "נושא שחרזאדה" דמוי האלתור הערבסקי מופיע כמבוא לפרק;
- "נושא הסולטאן", משתרבב מידי פעם אל תוך ה"סיפור", ואף משמש סיום לפרק כולו.

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 הסקסגוניים של התקופה, ומבליטים בפרק זה, בין השאר, את מוטיב הפנפרים.

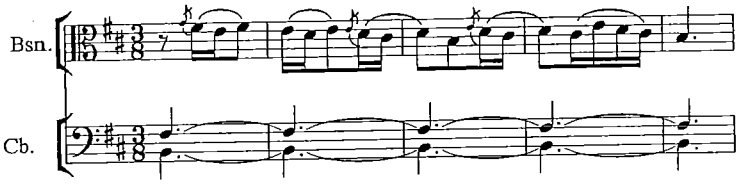
מעקב בעת האזנה

הפרק נפתח בפרלוד קצר של כינור סולו בליווי נבל. בפרליוד מושמעת בטמפו איטי (Lento) הנעימה הרצ'יטטיבית של שחראזדה. בסיומה קדנצה המובילה לחטיבה הראשונה.



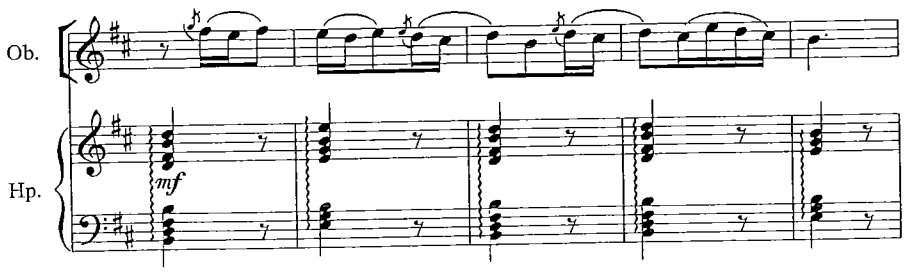
חטיבה ראשונה

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

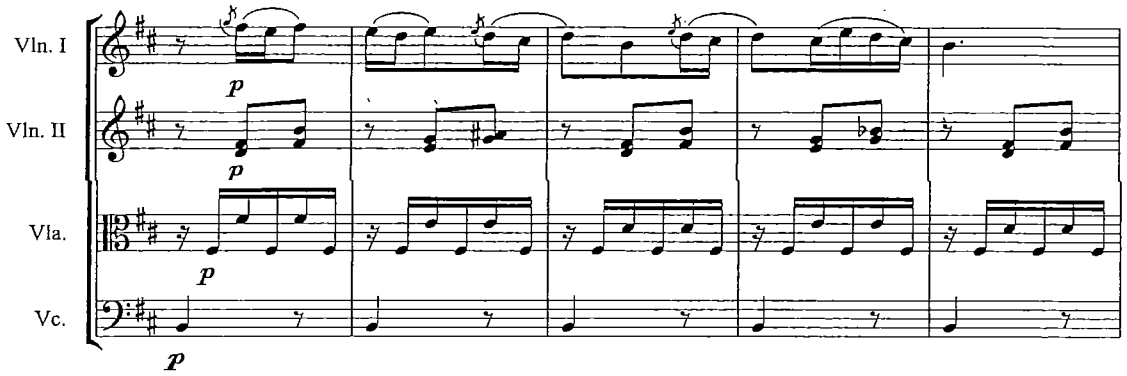


ברקע מלווים הקונטרבאסים בנקודות עוגב ארוכות על מרווח של קווינטה.
ההרמוניה בעיקרה סטאטית ועדיין נשמר המרקם הקאמרי שמאפיין את הפרלוד לפרק.

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.

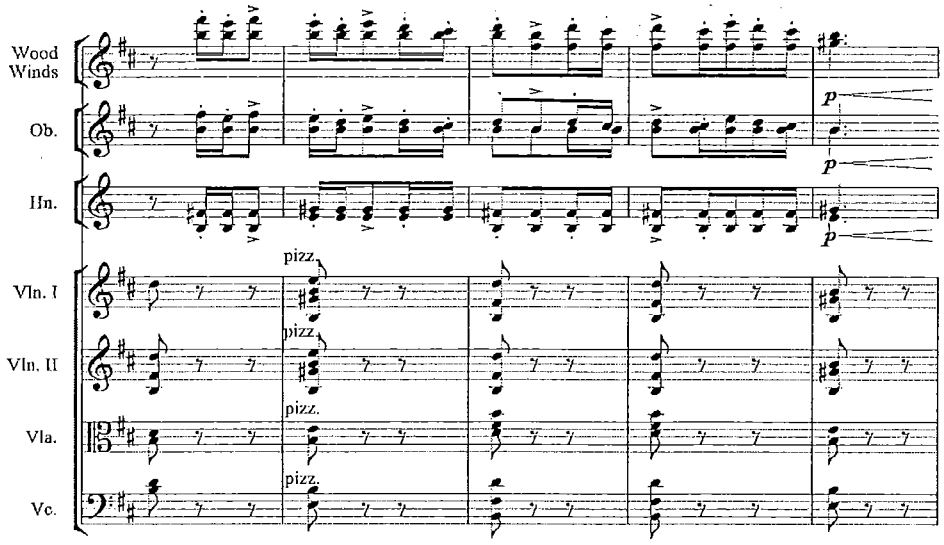


הכינורות מצטרפים לתזמורת ומנגנים את הנושא בפעם השלישית בטמפו מהיר עוד יותר (Poco piu mosso) .



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 הצ'לו בצבעו הכהה אל הכינורות. העוצמה הולכת וגוברת, בעיקר בחלק ה"זנב" של הנושא.

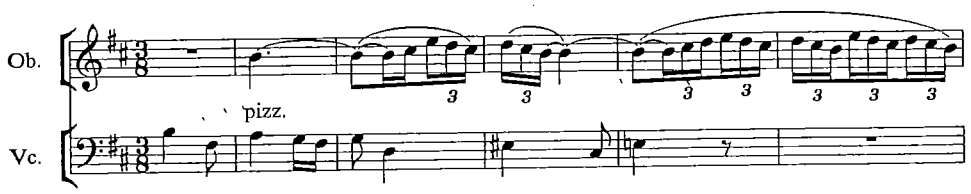
הצמיחה התזמורתית נמשכת. בפעם הרביעית מופיע הנושא במרקם תזמורתי מלא ובאופי נמרץ un poco piu animato .
כלי הנשיפה בצבעם המבריק נושאים את המנגינה ברגיסטר גבוה כשברקע מלווים הטימפאני בטרמולו , וכלי הקשת בפיצ'יקאטו.



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.

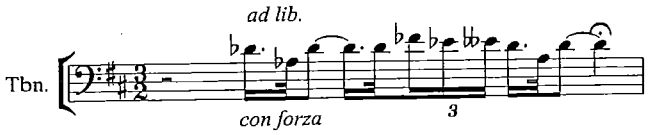
אל תוך בליל הפרגמנטים "מתגנב" נושא הסולטאן בצ'לי ובקונטרבאס בעוד האבוב מנגן את "זנב" הנושא.



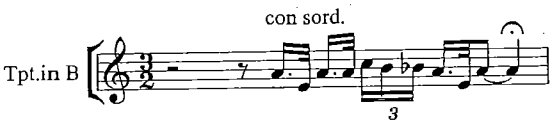
ג'סטה עצבנית מעבירה אל החטיבה שנייה של הפרק.

<u>חטיבה שנייה</u>

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:



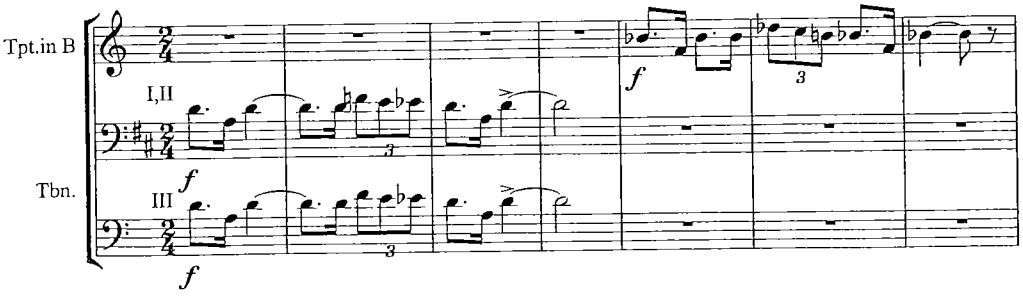
חצוצרה מעומעמת מחקה את התרועה בדימינוציה ריתמית כמעין הד רחוק.



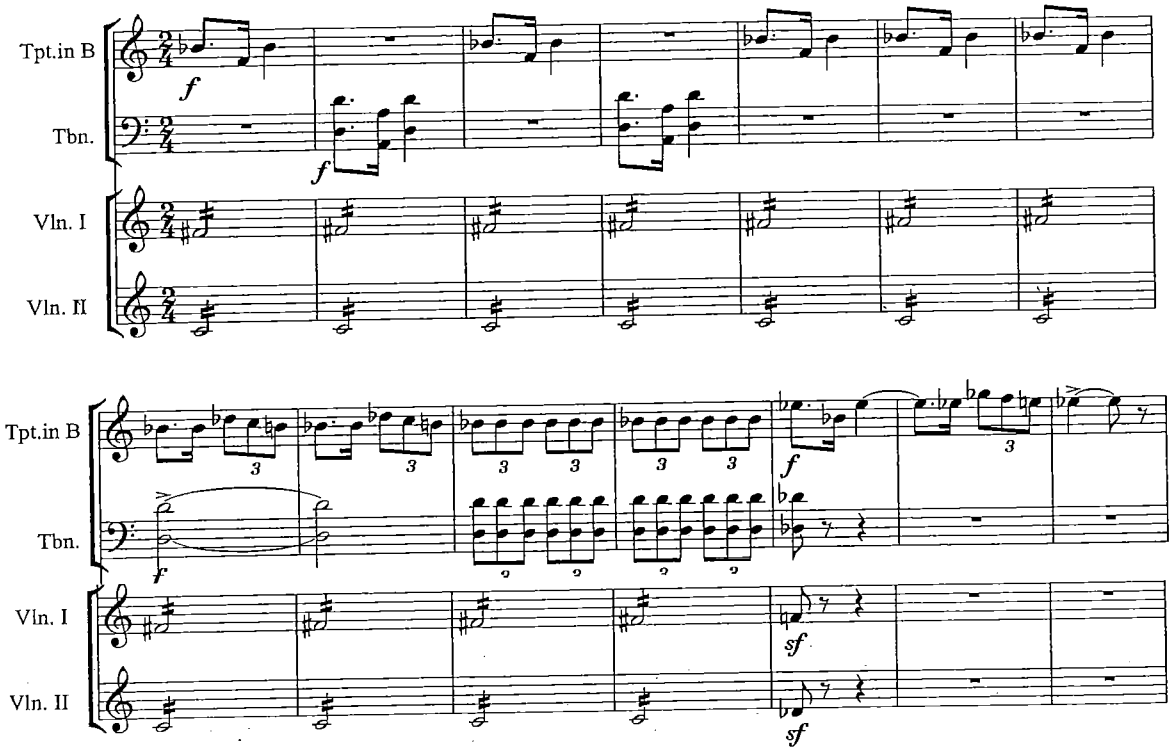
ברקע ממשיכים הכינורות בטרמולו במרווח טריטון, ויוצרים אווירה מתוחה.

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

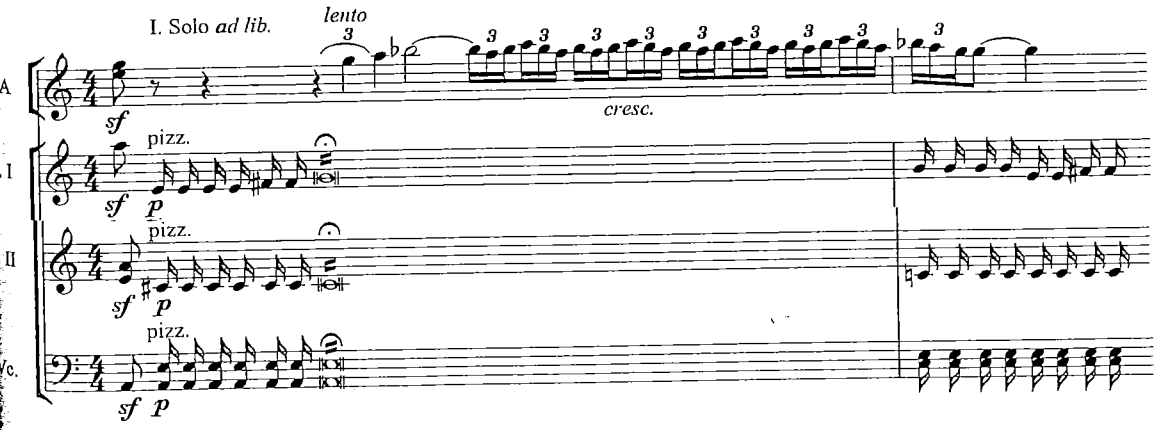
בהמשך הופך המשקל לשני רבעים. ה"ג'סטות העצבניות" חוזרות, ובעקבותיהן פרגמנטים מן הנושא משמשים לפיתוח מגוון ומושמעים במרקם חיקויי של מענים בין כלים שונים בתזמורת:



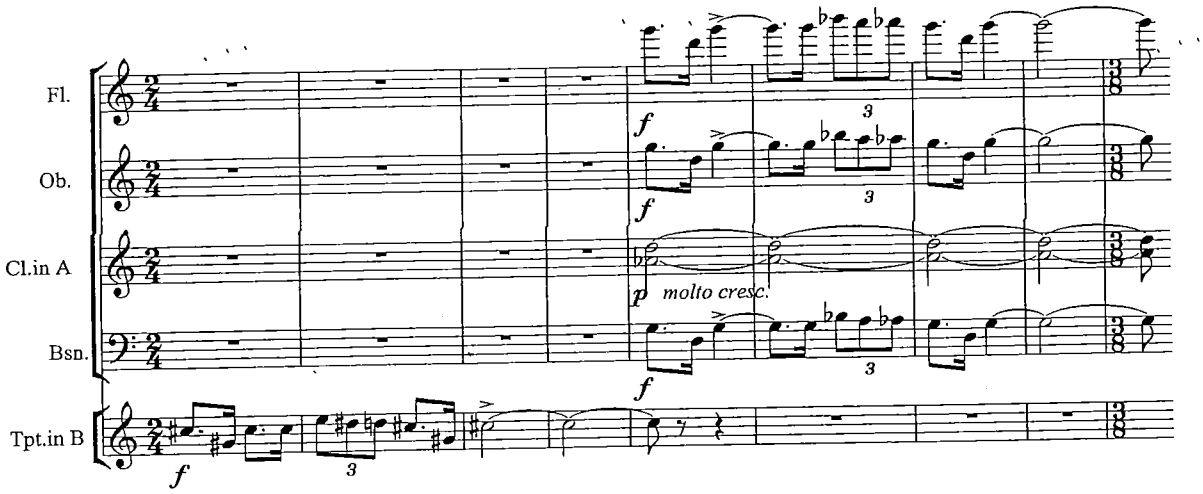
יחידות החיקוי הולכות ומתקצרות כש"מוטיב התרועה" נפרד מ"מוטיב הדחף".
הפיתוח מוביל למעין קודטה בה כלי הנשיפה ממתכת מנגנים מקצב של טריולות,
הכינורות מנגנים בטרמולו, העוצמה גוברת, ובשיא פורצת התרועה בחצוצרה
כשאליה מצטרפים כל כלי הנשיפה ובעקבותיהם כל התזמורת.



האופי מתרכך בפתאומיות. הטמפו הופך Moderato assai , והקלרינט מנגן ברוח
אלתורית-רצ'יטטיבית אזכורים מנעימת הנסיך. לעומתו, כלי הקשת מלווים
בפריטה הפועמת סדיר.

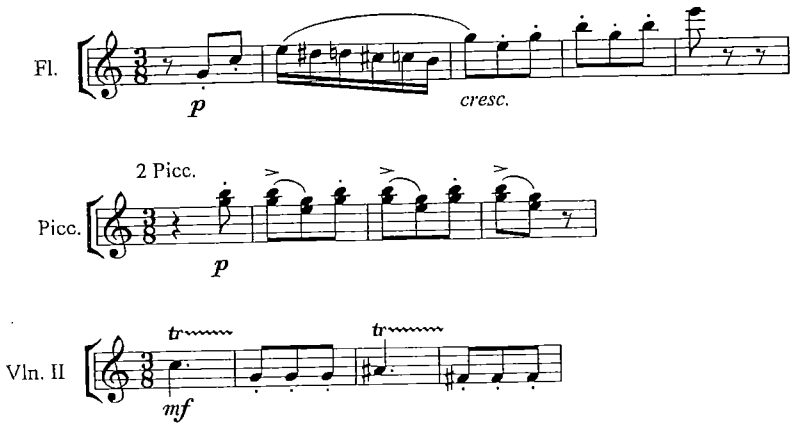


אל החלל האקוסטי פורצות במפתיע החצוצרות המריעות את נושא הפנפרות. כלי הנשיפה מעץ מחקים אותן:



תרועות אלו מכינות את חטיבת הסקרצו.

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



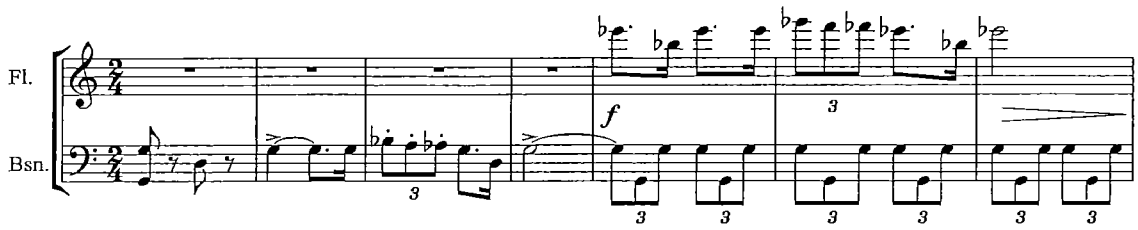
הג'ספות נענות בנושא הפנפרות – בחצוצרה סולו – המסכם את השרשרת.

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).

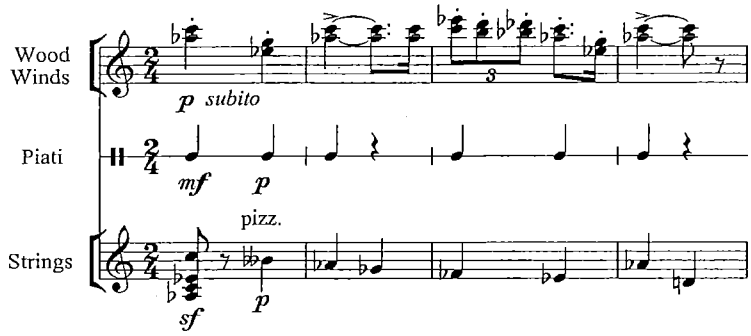
הכלים הנמוכים של התזמורת מנגנים את הנושא בחגיגיות עצורה, והחליל והאבוב עונים להם בצמצום רתמי של הנושא.



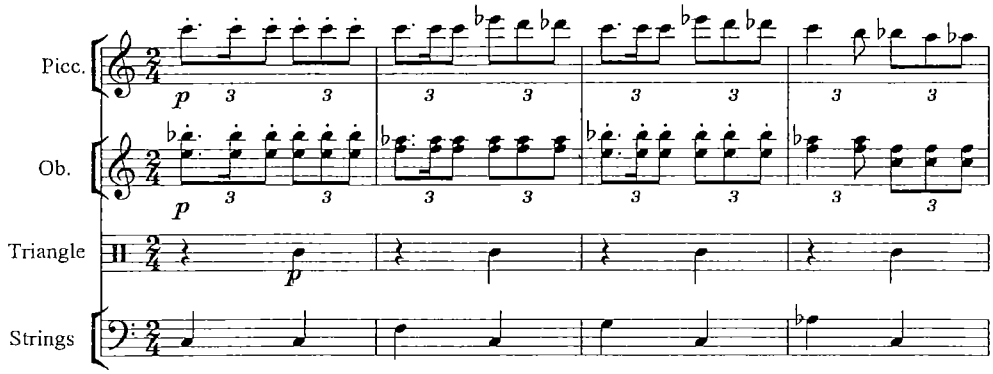
דו-השיח חוזר פעמיים.

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 החרישיים של כלי הנשיפה:



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



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 – רצ'יטטיבית 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 פיציקאטו פועם.

סיום הקטע הרצ'יטאטיבי 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.

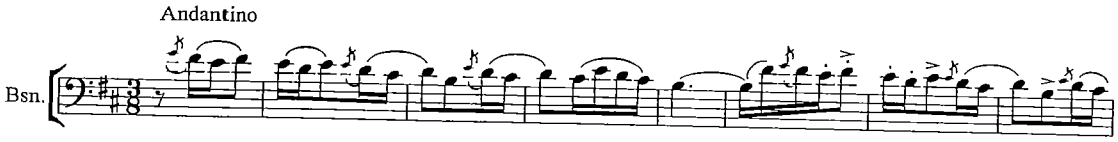
הצעות לפעילויות:

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

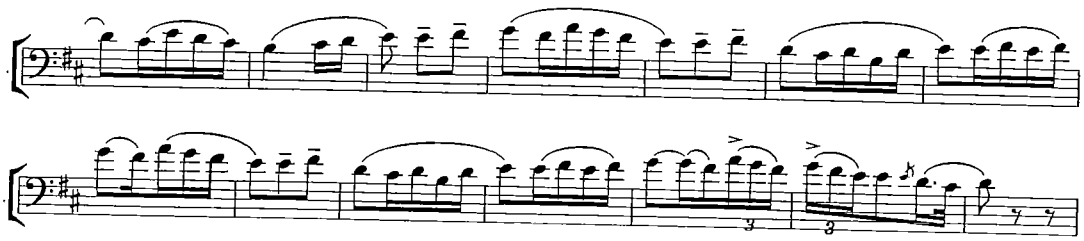
- על דרך השמיעה והאוריינות: האזנה וזיהוי התבנית היורדת הדיאטונית הכתובה על הלוח לעומת התבנית הכרומטית המעוטרת, אף היא מסומנת על הלוח;

- 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.

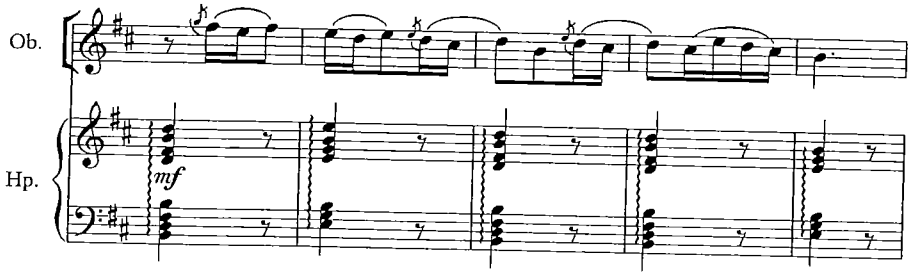
2. הקניית המנגינה של "הנסיך" (ברוח שיר עם סלאבי) תוך דגש על הנוסחה הסקוונציאלית היורדת הפותחת את חלקה הראשון לעומת מהלכי סקונדות עולות של חלקה השני :



- 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 :

- הכינור והנבל המציגים את נעימת שחרזאדה (דמוי ערבסקות)
- הבאסון והאבוב המשמיעים את נעימת הנסיך(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 "הנסיך" המרבה להופיע במהלך 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.

שני ריקודים מזרחיים מן האופרה "אאידה"

מאת ג'וזפה ורדי (27.1.1901 – 10.10.1813)

<u>על המלחין</u>

ג'וזפה ורדי נולד בשנת 1813 בכפר קטן בצפון איטליה למשפחה ענייה. למרות שלהוריו לא היה די כסף על מנת לאפשר לו לימודי מוזיקה מסודרים, הצליח ללמוד ולהתקדם בנגינה, ובגיל שתים-עשרה התמנה לנגן העוגב בטקסים של הכנסייה המקומית. מאוחר יותר נשלח ורדי הצעיר ללמוד בעיירה סמוכה, ושם לקח אותו תחת חסותו סוחר אמיד שהיה חובב מוזיקה, ומימן את לימודי המוזיקה שלו. כשסיים ורדי את לימודיו זכה במשרה חשובה כמנצח, נשא אשה, הוליד שני ילדים ואושרה של המשפחה היה רב. אך גורל אכזר הנחית על ורדי אסונות בזה אחר זה : שני ילדיו מתו כתוצאה ממחלה, ומייד לאחר מכן נפטרה גם אשתו הצעירה. השנים הבאות הביאו עמן קושי נוסף: האופרות הראשונות שהלחין לא נחלו הצלחה וירדו במהירות מן הבמה.

עם האופרה "נבוקו" (נבוכדנאצר) שנכתבה בשנת 1842 חלה תפנית חדה, וההצלחה החלה להאיר לו פנים. הפרק המפורסם מתוכה – מקהלת העבדים העבריים – נתפס כבעל משמעות פוליטית ועורר אצל הקהל האיטלקי רגשות לאומיים נלהבים. מאז נמשכו ההלחנה וההצלחה של ורדי לאורך שנים רבות: הוא כתב אופרה חדשה כמעט בכל שנה, ובכמה מן האופרות ביטא - באמצעות בחירת הליברטו ובאמצעות האפיון המוסיקלי של הדמויות – גם את דעותיו הפוליטיות. בשנת 1861 נבחר לבית הנבחרים האיטלקי, והיה אהוב ומקובל על הקהל האיטלקי. האופרות שלו הוצגו גם על במות רומא, פריז, מוסקבה וקהיר. הסגנון המוסיקלי שלו מצטיין בדרמטיות, בפשטות, בחום ובמעורבות עמוקה באופיין של הדמויות, ובעיצוב תכונותיהן האנושיות ורגשותיהן. המלודיה והזמרים הם הכוח המוביל והשולט במוסיקה, והתזמורת מלווה ותומכת אותם. האופרות הידועות ביותר של ורדי הן: מקבת, ריגולטו, הטרובדור, לה טרוויאטה, נשף המסכות, כוחו של גורל, דון קרלוס, אאידה, אותלו, ופאלסטף.

ורדי הלך לעולמו בשיבה טובה בראשית המאה העשרים. רבות מן האופרות שלו ממשיכות לעלות על הבמה ולגרום לקהל התרגשות, מעורבות וחוויה עמוקה.

<u>על האופרה אאידה</u>

בשנת 1869, פנה המשנה למלך מצרים אל ורדי, בבקשה "להלחין אופרה לארץ רחוקה מאד". הכוונה הייתה להעלות את האופרה בתיאטרון החדש בקהיר, לרגל פתיחת תעלת סואץ. ורדי סרב בתוקף.

בעת שהותו בפריס באביב 1870, נשנתה הפנייה, הפעם בצורה אישית יותר, כשהיא מלווה בהצעה של סכום נכבד של כסף באם ישנה המלחין את דעתו. ורדי נשאר בסרובו.

בפעם השלישית, כמה שבועות מאוחר יותר, לוותה הפנייה בתקציר העלילה. דמיונו של ורדי הוצת, והוא נאות להלחין את האופרה.

העלילה של האופרה "אאידה" מבוססת על סיפור של סופר צרפתי, שהתמחה בתרבות מצרים. ורדי עיבד את הסיפור, הוסיף לו כמה רעיונות משלו, ומסר אותו לליברטיסט אנטוניו גיזלנצוני, שהשתתף בשירה

מכללת לוינסקי לחינוך
הספריה

בכמה אופרות אחרות של ורדי. השניים עבדו על האופרה, שתוכננה לינואר 1871, בקדחתנות. אך מלחמת פרוסיה צרפת שפרצה ביולי 1870 שבשה את התקשורת עם מצרים, והבכורה נדחתה לחודש דצמבר 1871.

התגובות היו מעורבות. מחד, ההצלחה בקרב הקהל הייתה גדולה. מאידך, נשמעו בקורות חריפות על האופרה על כי נכתבה ב"רוח וגנרית".

הנושא האקזוטי, לא גרם לורדי לנסיון לכתב מוזיקה מצרית. למעשה זו אופרה איטלקית, וכן הדמויות אינן "מזרחיות" במובהק. יחד עם זאת, הצבעוניות והברק של המוזיקה, משווים לה רושם אקזוטי.

<u>תקציר העלילה</u>

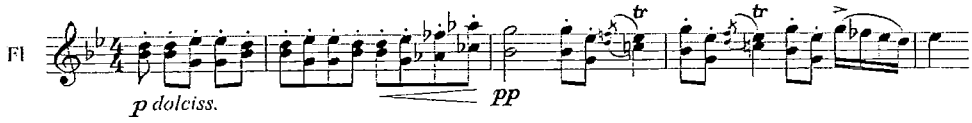
אאידה, בת מלך אתיופיה, נלקחה בשבי על ידי הצבא המצרי, וניתנה לבת המלך אמנריס לשפחה. שתי הנשים – אמנריס ואאידה - מאוהבות בסתר בשר הצבא רדמס. רדמס עומד לצאת לקרב נגד הצבא האתיופי, והעם המצרי מריע לו ומאחל לו נצחון. הכוהנות במקדש מחוללות ומאחלות לרדמס הצלחה. כאשר הוא חוזר מן הקרב עטור נצחון, מבטיח לו המלך כי יירש אותו בבוא יומו, ויישא את בתו אמנריס לאשה, אבל רדמס מאוהב בסתר באאידה. רדמס מבקש מן המלך לשחרר את השבויים האתיופים שהביא כעבדים, והמלך נענה לבקשתו. אאידה מוציאה בעורמה סוד צבאי מרדמס, סוד שיעזור לבני-עמה ולאביה, מלך אתיופיה, לנצח במלחמתם במצרים, ונמלטת. הדבר מתגלה לאמנריס, ואז רדמס נאסר באשמת בגידה. במשפטו הוא מסרב להינצל באמצעות נישואים לאמנריס, ולכן הוא נשפט למוות. אאידה שהצליחה להמלט, חוזרת למצרים על מנת להתאחד עם אהובה רדמס ולמות יחד עמו.

<u>**ריקוד הכוהנות**</u>

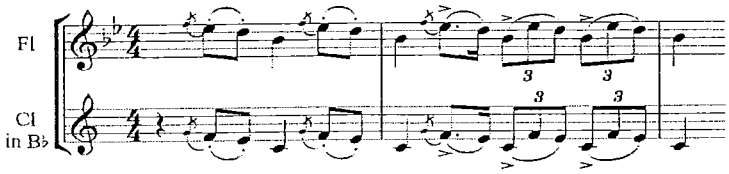
במוסיקה של הריקוד משולבים מרכיבים ואפיונים מזרחיים, ואלה מעניקים תבלין מיוחד למצלולים של המוסיקה המערבית (המסורתית) באופן מעודן, בתזמור שקוף ובאמצעים מצומצמים. המפעם מתון ושלו.

<u>תכונות מוסיקליות "מזרחיות"</u>

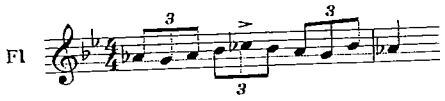
- מנעד מלודי קטן
- טטרקורד עם סקונדה מוגדלת (בדומה למכאם חיג'אז)



- מלודיה בהכפלת אוקטבות וללא ליווי



- ליווי על-ידי נקודת עוגב
- מהלך מלודי מסולסל בסקונדות, במנעד טטרקורד

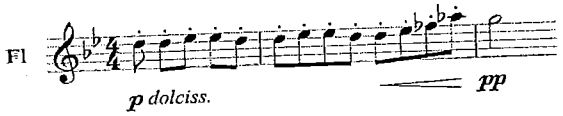


כלי הנשיפה מעץ מובילים כמעט את כל הריקוד.

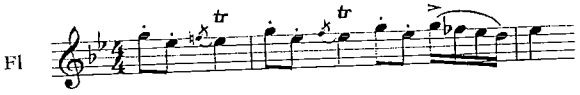
מבנה הריקוד הוא תלת חטיבתי – **א. ב. א'.**

בחטיבה הראשונה שני משפטים בעלי אופי שונה שביניהם מעבר קצר.

המשפט הראשון, אופיו קפיצי וקליל. אפשר להבחין בו בפסוק פותח ופסוק סוגר המופיעים כל אחד פעמיים. הפסוק הפותח מתאפיין במוטיב חוזר של סקונדה קטנה (טון מוביל), ברצף ריתמי של שמיניות, ובכיוון עולה.

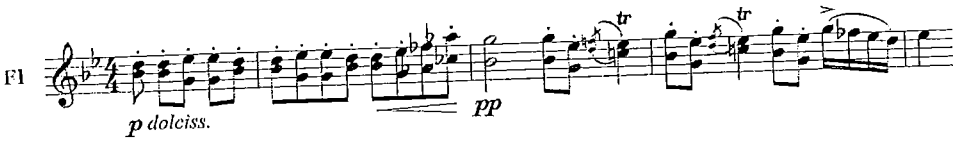


בפסוק הסוגר מוטיב ריתמי שונה, הכיוון בירידה והמרווח השולט הוא הטרצה.

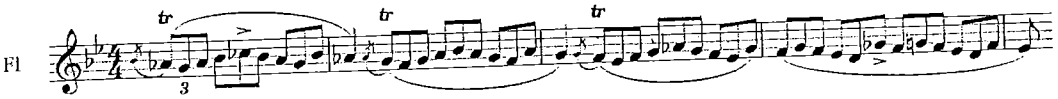


הסקונדה המוגדלת מאפיינת את הסולמיות בשני הפסוקים האלה. המוסיקה כולה שקטה ועדינה.

המעבר מתאפיין במרקם של אוקטבות מקבילות, ובהגברת העוצמה. המוטיב דומה למוטיב של הפסוק הסוגר, עם קישוט בתחילתו.

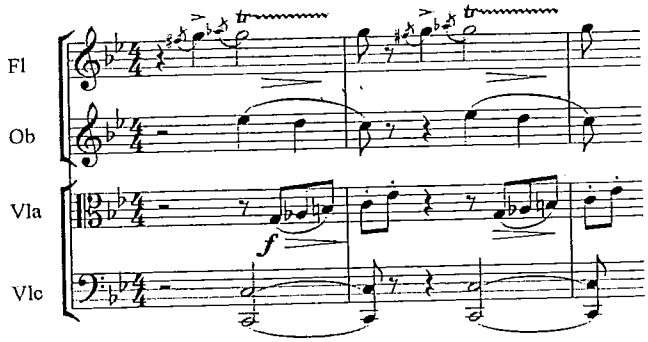


המשפט השני מורכב ממלודיה של שלוש חוליות סקוונציאליות, השלישית ממושכת יותר.

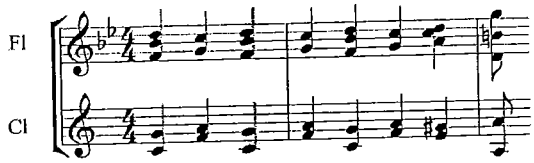


החטיבה השנייה מנוגדת לראשונה : היא נפתחת בעוצמה מלאה, ובסולם חדש – מעין דו מינור. כלי הקשת מתבלטים בתיזמור.

את הפסוקית הפותחת מאפיין מרקם המעמת רגיסטר גבוה מול רגיסטר נמוך: דו-שיח בין מוטיב מקושט וטרילר ברגיסטר הגבוה, לבין מוטיב סולמי עולה עם סקונדה מוגדלת ברגיסטר נמוך מאוד.

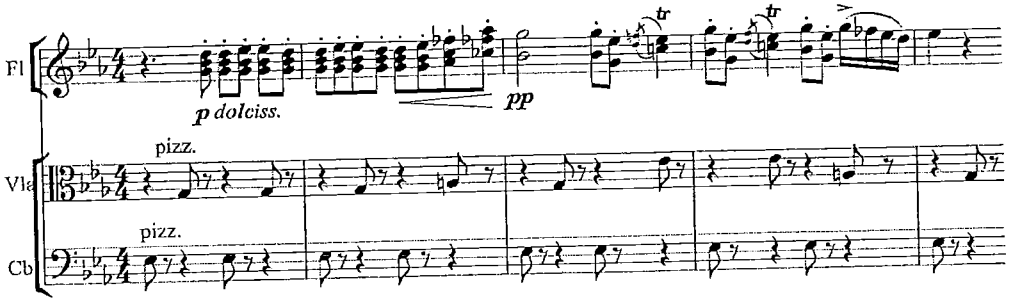


אחר-כך כניגוד לפסוקית הפותחת באה פסוקית סוגרת בפיאניסימו ובאקורדים במרקם כורלי.



מעקב בעת ההאזנה

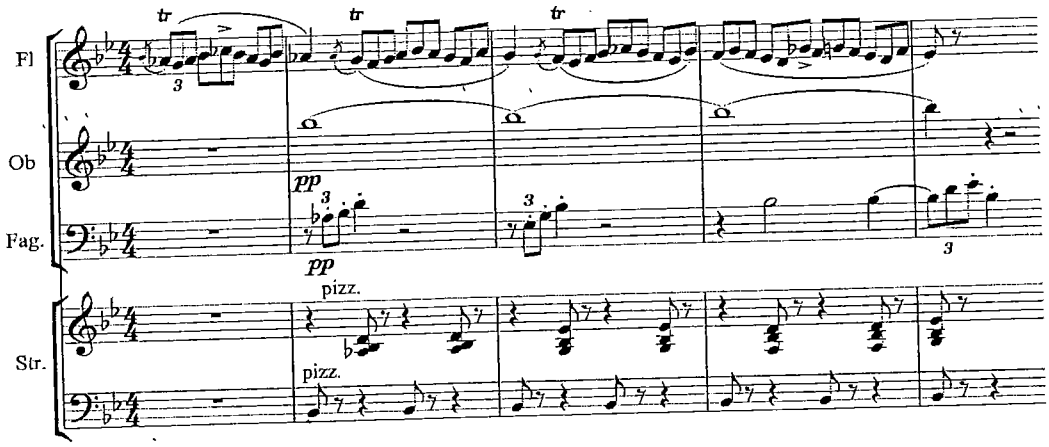
שלושה חלילים, המציגים במתיקות רבה (dolcissimo) נעימה קלילה וקפיצית בניחוח מזרחי, פותחים את ריקוד הכוהנות:



כלי הקשת מלווים בפיציקטו עדין במקצב אום-פה.

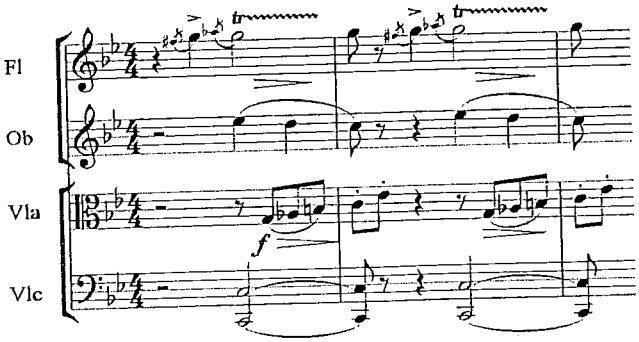
הנעימה חוזרת בשנית.

כלי הנשיפה מעץ נכנסים באוניסון ללא ליווי, בהיגד מעגלי החוזר על עצמו, ומעבירים אל נעימה נוספת, רכה, המתערסלת רכות כלפי מטה.

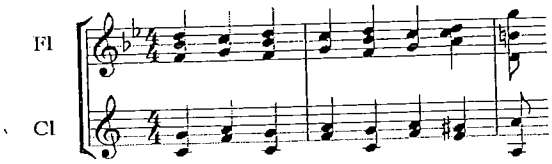


אל הליווי האקורדי העדין במקצב אום-פה מצטרף האבוב בהשמעת צליל חודר וממושך ברגיסטר גבוה, ואילו הבסון משרבב אמירותיו בסופי הפסוקיות.

ריקוד הכוהנות המעודן נקטע בפתאומיות על ידי כניסתו רבת העוצמה והנוכחות של רדמס.
כלי הנשיפה באמירה החלטית בצלילים גבוהים מעומתים אל מול כלי הקשת המסתערים בתחתית התזמורת. כל זאת מעל לנקודת עוגב ממושכת:



כלי נשיפה מעץ נענים באמירה סטטית ומעודנת.

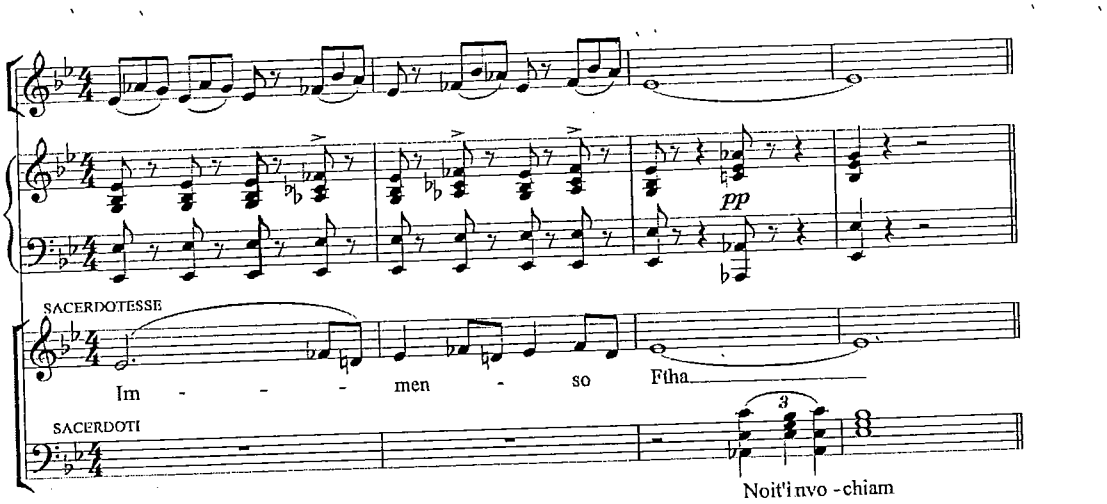


ההיגד התקיף חוזר בשנית עם וריאנטים ריתמיים ומלודיים המעניקים לו עוצמת יתר. גם התשובה המעודנת מעוטרת ועשירה יותר.

החטיבה הראשונה של ריקוד הכוהנות חוזרת בשינויים קלים:

המשפט הראשון מופיע רק פעם אחת. אחריו המעבר כפי שהיה מלכתחילה. המשפט השלישי מופיע פעם אחת ללא שינוי כמו בחלק הראשון. בפעם השניה הוא מתקצר והופך למעין קודטה לריקוד.

בסיום הריקוד מצטרפים הכוהנים והכוהנות במילות תפילה.



<u>ריקוד העבדים המורים</u>

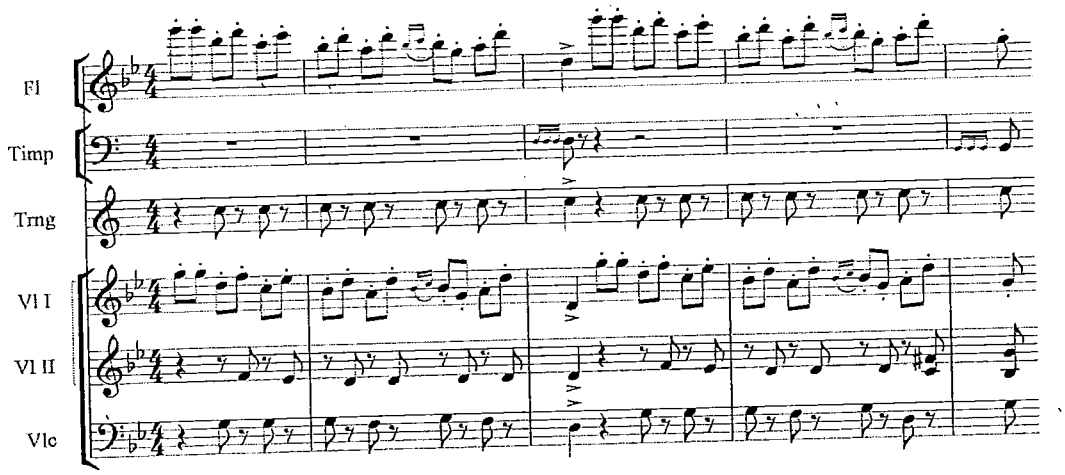
המפעם מהיר, קליל, כל הריקוד מנוגן בסטקטו, סוחף ודוחף קדימה ללא הרף. התיזמור כולל כלי נקישה, מהם מתבלטים במיוחד השליש, והמצלתיים המדגישים סיומי פסוקיות. המלודיה משתרעת על-פני מנעד רחב ומתקדמת במרווחי קפיצות. הפיסוק ברור וסימטרי. חלק ניכר מן הליווי הוא במקצב אום-פה. הסולמיות ברובה במינור טבעי.

המבנה של הריקוד הוא בזוגות של פסוקיות קצרצרות - האחת פותחת והשנייה סוגרת - המשמשות חוליות הרודפות זו אחר זו במבנה דמוי רונדו:

אא' – בב' - ג ג' – אא' – בב' – דד'- –הה' – אא' – בב' | וווו – א מעובה – ב מעובה ומקוצר.

מעקב בעת בהאזנה

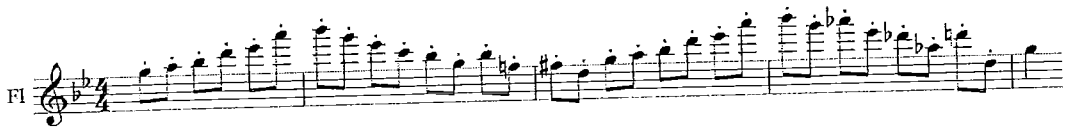
כלי הנשיפה מעץ, בליווית הכינורות פותחים בנעימה קפיצית ,קלילה וסוחפת.



הליווי הוא בכלי הקשת שאליהם מצטרף המשולש בצליליו הזכים

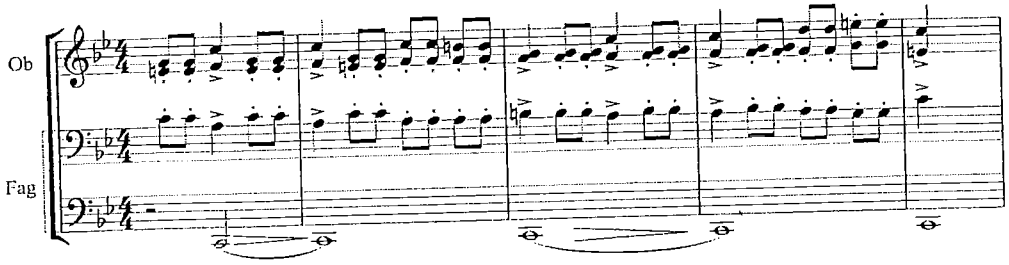
סופי הפסוקים מוטעמים בעוז על ידי כלי ההקשה והקרנות.

משפט שני, שמתארו קשתי, מנעדו רחב ומרווחיו גדולים מעצים את התנופה

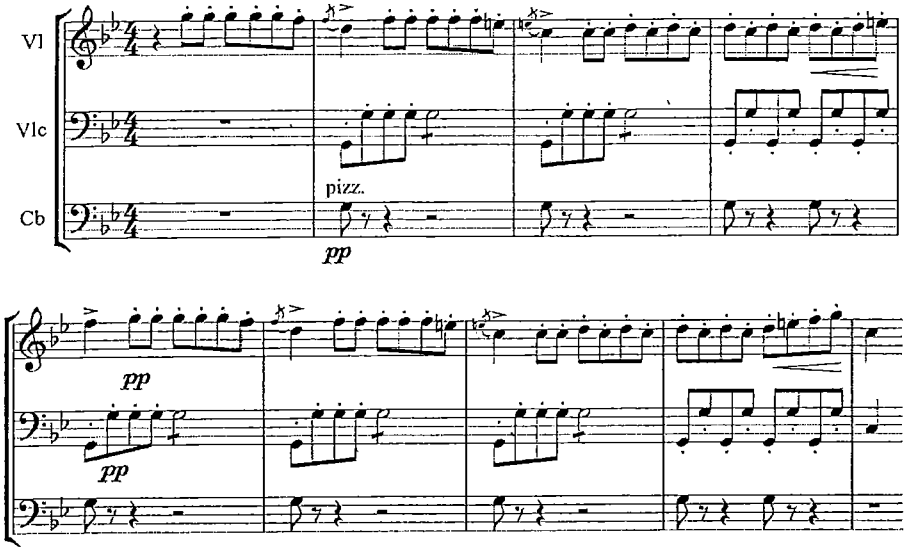


זוג פסוקיות מעבר, במעין דו שיח בין רגיסטרים, בתזמור של כלי קשת ובסון, מחזירות אל חטיבת שתי החוליות הקודמות המופיעות בשלמותן כבראשונה.

האווירה משתנה באחת , וכלי הנשיפה מעץ, בצליל עמום במקצת, ומעל לנקודת עוגב ממושכת בבסון ובצ'לים משמיעים נעימה ריתמית נוקשת



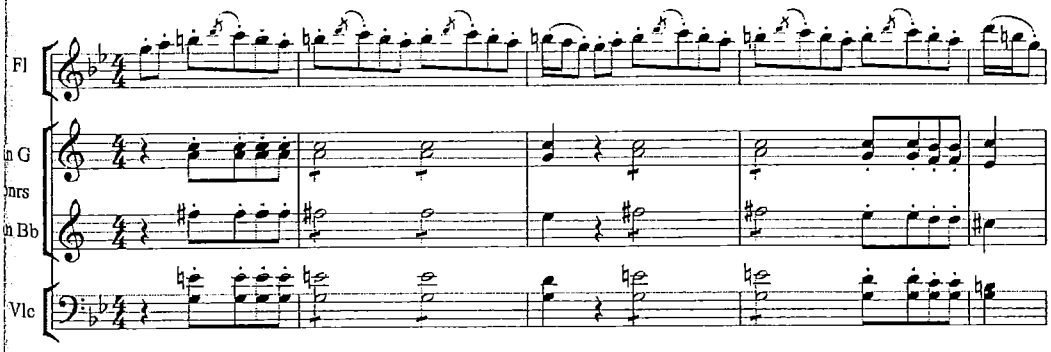
כלי הקשת עונים להם בנעימה נוקשת משלהם



הפסוקיות כפולות בארכן מאלו של החוליות הקודמות.

חטיבת שתי החוליות הראשונות חוזרת שוב במלואה.

המרקם מתעבה בבת אחת, והעוצמה מתגברת (ff). תזמורת מלאה, במקצב מצופף, משמיעים פסוק חדש, הנע סביב ציר, וחוזר על עצמו כמה פעמים בשינויי הסיומות:



שתי החוליות הראשונות מסיימות את הריקוד.

הראשונה, באורכה המלא- אך במרקם מעובה ובקול תרועה רמה, ואילו השנייה, מקוטעת, ומשמשת כקודטה לריקוד כולו.

הצעות לפעילויות:

ריקוד הכוהנות

א. האזנה למשפט הראשון.

- הבחנה במרכיבי הגוון והמהלכים המלודיים. ניתן לערוך חידון תכונות על דרך המסיחים, כמו :
  - מנגינה בקפיצות/ מנגינה בצעדים סמוכים
  - מנגינה בחלילים/ליווי בכלי קשת
  - מנגינה בכלי קשת/ליווי בחלילים
  - בלגטו/בסטקטו
  - בדינמיקה קבועה ושקטה/ בדינמיקה קבועה וחזקה
  - ליווי בפיציקטו/ ליווי בקשת
  - באופי קודר/ באופי עדין
  - בתנועה יורדת-עולה/בתנועה עולה - יורדת

- מעקב בתנועת יד באוויר אחר תרשים של קו מתאר של המלודיה תוך הדגשת הדקויות שבין חצאי הטונים לסקונדה המוגדלת, בכיוון עולה ויורד, וציון הטריל בכל אחת מהופעותיו.
- לימוד ושינון התבניות הריתמיות האופייניות לכל שכבת כלים(תבנית החלילים ותבנית כלי הקשת) ופיצולן בין שתי קבוצות תלמידים, בעוצמה שקטה ולפי הברות שונות : לי-לי- בתפקיד החלילים, אום-פק לתפקיד כלי הקשת

- תאור המשפט בתנועה במרחב תוך ציון הפסוקיות (פותח- סוגר) והסיומות בהתאם

- תאור המעבר המסולסל והמעגלי בתנועת ידיים אחידה ומקבילה המתארת את מרקם האוניסונו המוגבר מעט

ב. האזנה למשפט השני

- לימוד הנושא השני על דרך ההשוואה עם הראשון תוך התייחסות אל:
  - הפיסוק הסימטרי המשותף
  - הגוונים השונים
  - המקצב המשותף בליווי
  - המהלך הריתמי השונה
  - המהלכים הסקונדליים הדומים
  - הדינמיקה המשותפת
  - הרגיסטר השונה

ג. האזנה אל כל הריקוד ודיון על השוני בין שתי החטיבות העיקריות על מאפייני האופי, הגוון,והעוצמה.

ד. האזנה לריקוד תוך רישום המבנה והתייחסות אל השינויים הקלים החלים על החטיבה הראשונה החוזרת (א.ב.א').

ריקוד העבדים המורים הקטנים

1. האזנה וסיכום מילולי על מאפייני הטמפו, הגוון והארטיקולציה.
2. האזנה וסימון המנוחות והסיומות ברישום, עד להבחנת הפסוקים לפי זוגות -זוגות.
3. לימוד התבניות המלו-ריתמיות של שש הפסוקיות;
4. חידון זיהוי בין תבניות הפסוקיות לפי תרשימים גראפיים קצרים או לפי תווים, לפי נגינת המורה.
5. האזנה לפסוקיות והעלאת הצעות לרישום הגראפי שלהן או לתאורן בתנועה תוך התייחסות אל הכיווניות, אל הבדלי העוצמה , הרגיסטר והגוון

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 בקונסבטוריון 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 בביירויט 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 קונצרטים 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 בקונצרטים והעלה אופרות של לולי ושרפנטייה מן המאות הקודמות;
- הוא השפיע על התפתחויות וחידושים במוסיקה הצרפתית כשכתב פואמות סימפוניות בהשפעת ליסט, ואף היה חלוץ המלחינים בכתיבת מוסיקה לסרט קולנוע...
- בשנת 1871 הקים את "החברה הלאומית למוסיקה", שעודדה ביצוע מוסיקה חדישה של מלחינים צעירים כמו פורה, צזאר 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!

<u>שפתו המוסיקלית</u> 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 מדוייקת 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.

<u>על היצירה</u>

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 בויימר, 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 אותן, שמשון מאבד את כוחו ומוסגר לפלשתים.

מערכה שלישית
תמונהראשונה
שמשון – אסור בחבלים, מנוקר עיינים וגזוז מחלפות – מובל אל מותו תוך שהוא מתחנן לאלוהים כי ישיב לו את כוחו.

תמונה שניה (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 אסוציאציטיבית 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 חג'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 בקוינטה, ו/או על אוסטינטו ריתמי.

המבנה

בבלט אפשר להבחין בשבע חטיבות המופיעות בסדר הבא:

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

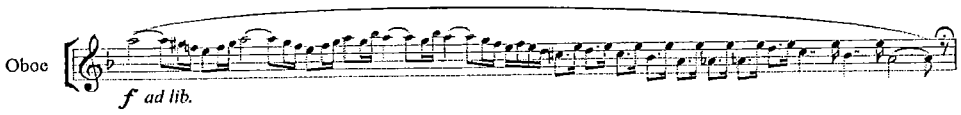
- הפתיחה מנותקת לחלוטין מיתר הפרק.
- בשלוש החטיבות הריקודיות מוצגים הנושאים המרכזיים.
- החטיבה הרביעית מסכמת את הנושאים הריקודיים.
- החטיבה החמישית מהווה מעין ציר שאחריו משתלשלת חזרה תמציתית על הנושאים השונים(חטיבה 6), וזו זורמת אל קודה סוערת (חטיבה 7).

סקירת הנושאים

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

נושא הפתיחה

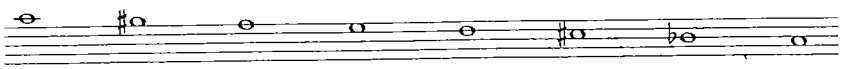
נושא זה , המופיע פעם אחת בלבד בכל הפרק משמש כמבוא- אולי בתפקיד הכרוז המקדים את הבלט.



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



- המנעד המצומצם;
- קו המתאר המלודי הערבסקי;

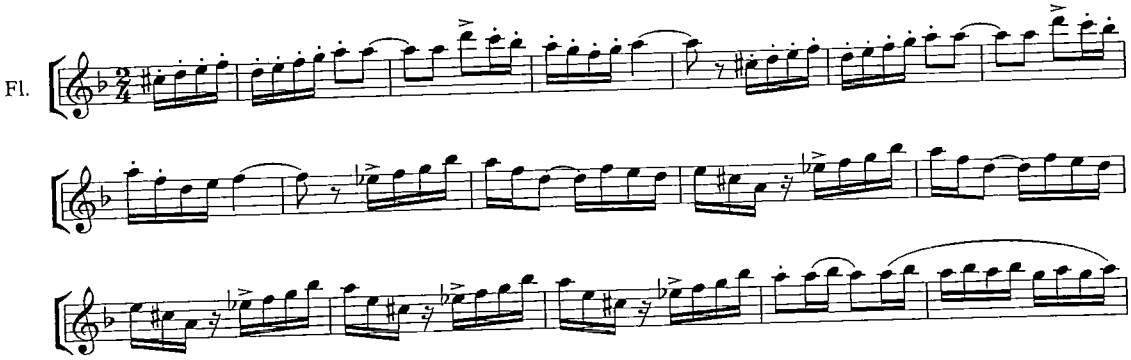
- המלודיה הנעה בין שני צירים (מי – לה), או מסביב לצליל מרכזי אחד;
- הרצ'יטטיב הנשען על נקודת עוגב בצליל מתמשך.

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.

<u>נושא החטיבה הראשונה</u>

הנושא בחטיבה זו אופיו ריקודי וסוחף:

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

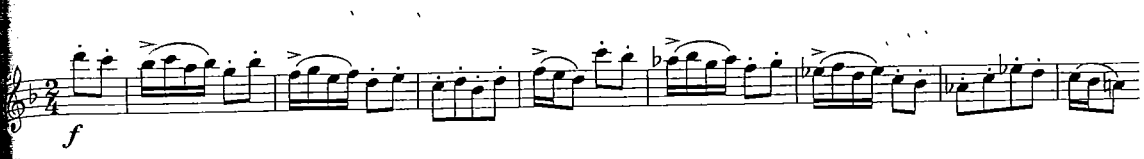


הצליל "לה" שהיה המרכזי בפתיחה, מתברר כאן בדיעבד כמעין דומיננטה של סולם רה מינור. יחד עם זאת, קיימים רמזים מודליים (כמו למשל הסמיכות של דו# ומיb). המהלכים המלודיים סקונדיים ברובם.

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

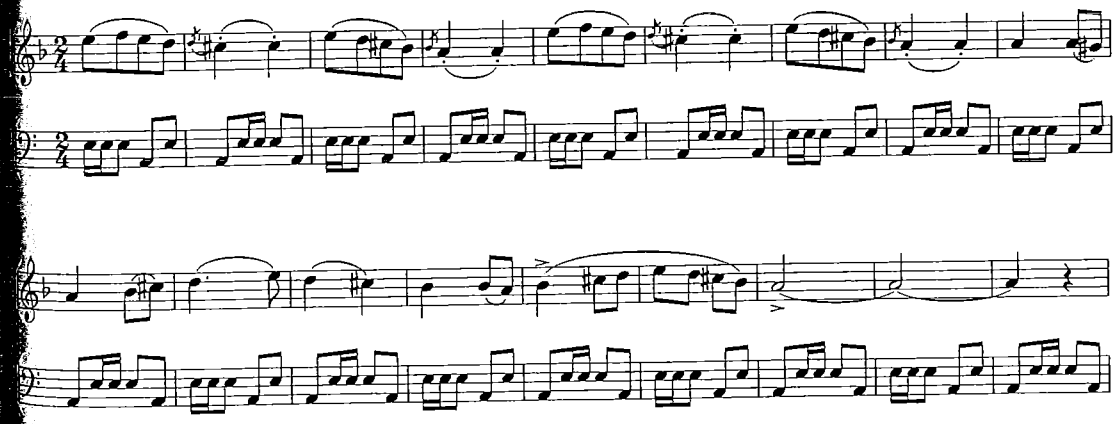
לחומר התמטי של החטיבה השנייה יש אופי של חטיבת מעבר.
אפשר להבחין בו בשני חלקים, אחד בנטיית עלייה, והשני בנטיית ירידה.



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.



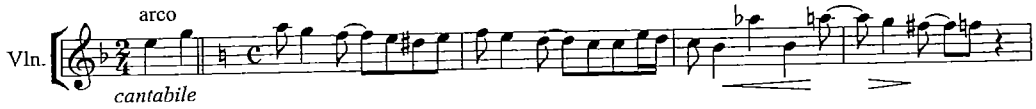
מאפייניו הבולטים:

- 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 :

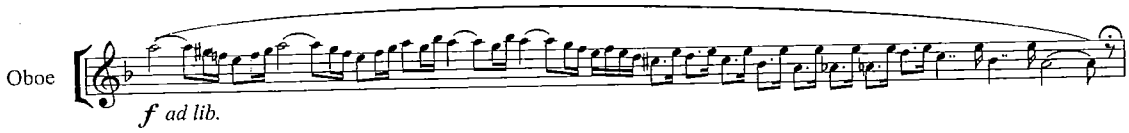


זוהי מלודיה באופי מתון ושירתי הכתובה בסולם דו מג'ור. היא נעה ברובה בתנועת סקונדות, רצופת צלילים שוהים המעשירים אותה בסינקופות רכות ומידי פעם צוברת רגשנות רומנטית בבקפיצות במרווחים גדולים. פסוקיה זורמים זה לתוך זה ללא נשימה.

מעקב בעת האזנה

פתיחה

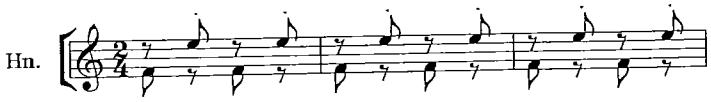
הבלט נפתח בצליל ממושך הנשמע בגוון ה"מאנפף" של האבוב. מסביב לצליל זה מתפתחות תבניות סירקולריות הנפתחות לכלל קדנצה לאבוב סולו שלה אופי אלתורי-רצ'יטטיבי במקצב חופשי :



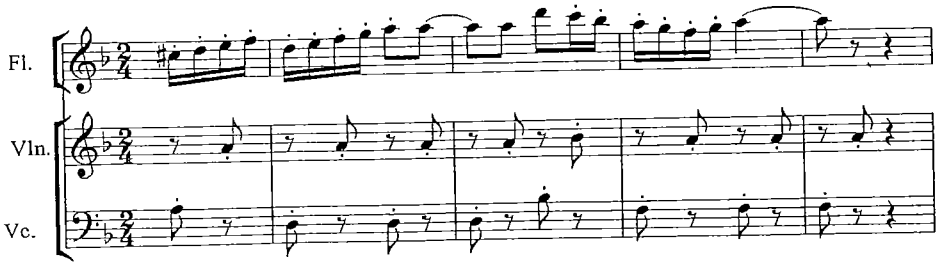
המנעד הצר נפרש כמניפה, ושב ומתכווץ עד שהוא נעצר שוב על צליל ממושך.

חטיבה ראשונה

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



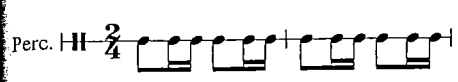
מעל לתשתית זו, העוברת עתה לכלי הקשת, נשמעת בכלי הנשיפה מעין מלודיה קפיצית ורבת תנופה, המטעימה מקצבים סינקופיים :



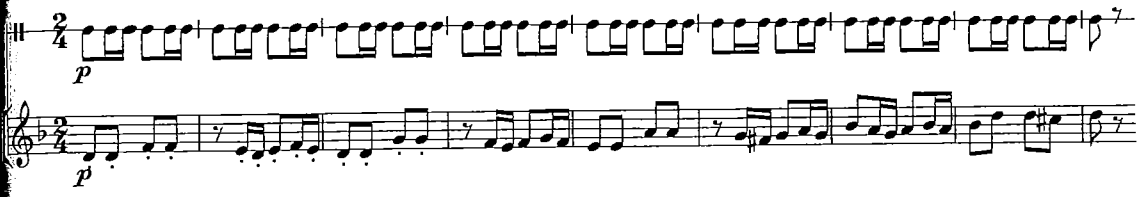
המשכה הקטוע יוצר תחושת האצה.

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

<u>חטיבה שנייה</u>
התנופה הגועשת מפנה את מקומה באחת לתבנית מקצבית "ספרדית" המושמעת חרישית בכלי נקישה מעץ.

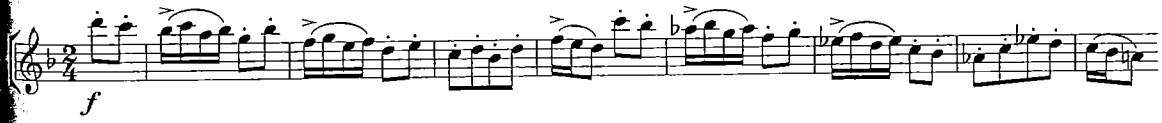


מבלי משים ובשקט מצטרפים אליה כלי הקשת, בסדרת תבניות מלוריתמיות שלהן אופי פסג'י ההולכות ומטפסות כלפי מעלה.



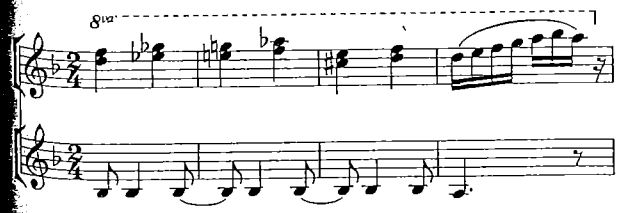
סדרת התבניות חוזרת בקרשנדו בתזמור מלא.

משפט מוסיקלי חדש, בכיוון יורד, אף הוא באופי פסג'י, שומר על האינטנסיביות והאופי המקצבי:

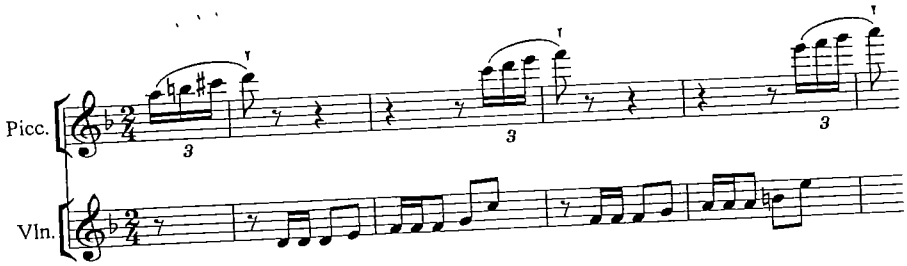


החזרות הסקוונציאליות על המשפט, פיצול המוטיבים, והתזמור הכולל כלי נשיפה ממתכת ומצלתיים יוצרים תחושת התעצמות.

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

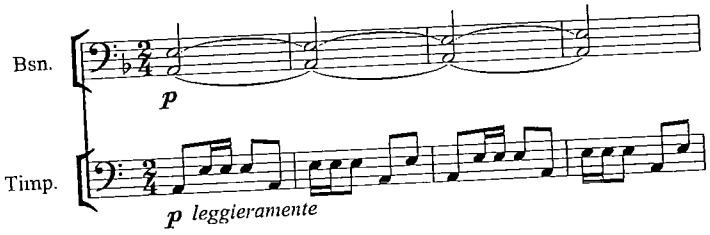


לקראת סיום החטיבה האווירה הולכת ונרגעת. כלי הקשת חוזרים שוב ושוב על וריאנטים עולים ויורדים של המוטיב הסולמי כשמעליהם כלי הנשיפה מעץ בצליפות עולות.

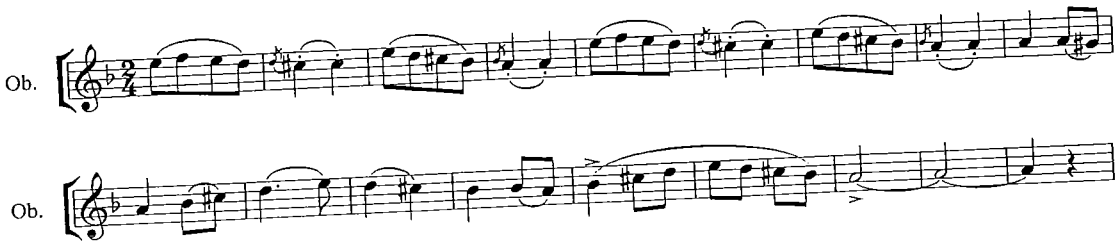


<u>חטיבה שלישית.</u>

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



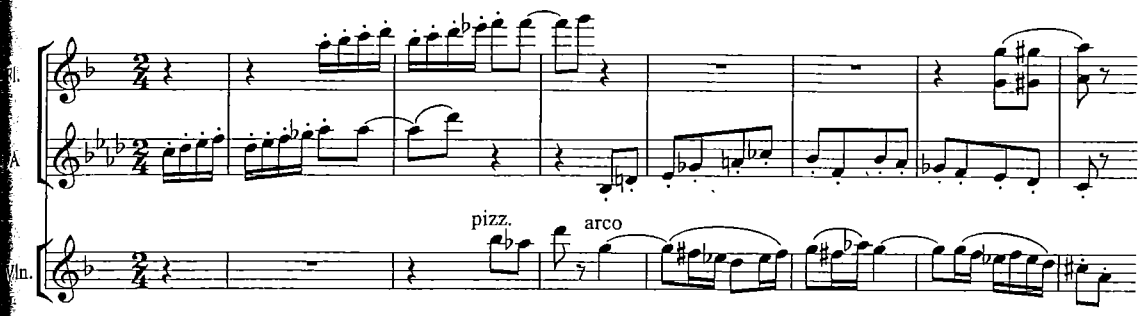
מעל לתשתית זו, מסתלסלת מלודיה ערבסקית באוניסון של אבוב קלרינט ונבלים:



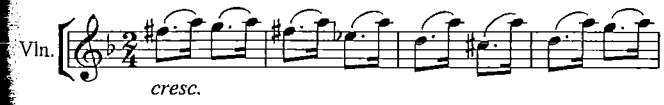
המלודיה חוזרת בתיזמור מורחב ומועצם, ונקודת העוגב מתפרשת גם על רגיסטר גבוה. הטימפני ממשיכים באוסטינטו, ומסיימים את החטיבה לאחר העלמה של המלודיה.

חטיבה רביעית.

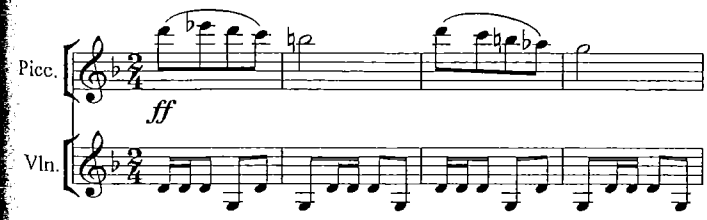
זוהי חטיבה של סיכום ואזכור הנושאים שהופיעו עד כאן במתכונת של פיתוח:
תחילה מופיעה הפסוקית הראשונה של נעימת הריקוד שהכרנו בחטיבה הראשונה.
היא עוברת דרך סקוונצות מודולטוריות, המתחלפות לסרוגין בסקוונצות של מוטיב
טטרקורדי-"חג'אזי" שלו קו מתאר קעור(יורד ועולה), ומלווה בתבניות ארפז'יות
קפיציות בקו מתאר קשתי-קמור.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



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



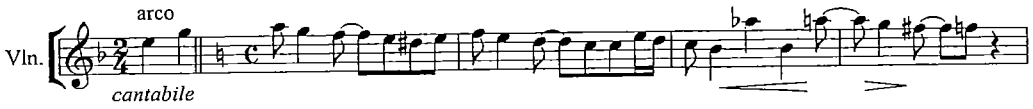
את החטיבה חותם איזכור ווריאטיבי קטוע של המלודיה הערבית באוניסון של כלי
הנשיפה מעץ, אותו מלווה אוסטינטו במקצב ה"ספרדי", הפעם לא בטימפני אלא
בצלילים הנמוכים של כלי הקשת.



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"חג'אזי ה"קעור" מן החטיבה הרביעית מגיח בפתאומיות אל החלל האקוסטי. גם כאן הוא חוזר ונזרק בסקוונצות מודולטוריות בין קבוצות כלים שונות .

בהמשך נשמע הנושא הפסג'י הריתמי הקטוע מן החטיבה השניה, 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

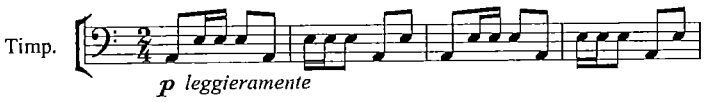
- לימוד תבנית המקצב של המלודיה המזרחית-ערבית:

(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 התזמורתי, 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:

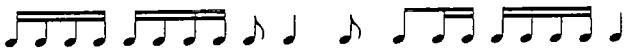


(ברך שמאל =לה; ברך ימין=מי;)

- 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 טטאט ט-טפ טפטפ ט---" פעמיים.



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

.4

- נגינת תבנית המקצב האוסטינטית ה"ספרדית" בטפיחות על הברכיים.
מומלץ להתחיל בטפיחה איטית ובהדרגה להאיץ את הביצוע. (לבחור את הילדים המסוגלים לבצע את המקצב במהירות ובדייקנות, ולתת להם לנגן אותו במקלות ובתיבות סיניות).
- לימוד תבנית המקצב הפסג'ית 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).

נעימה תימנית

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

בָּה - צוּ - עָ - יָה - צִבְּ דְר - הָ - דִי - דוֹ שוּר

בָּה - צוּ - עָ - יָה - צִבְּ דְר - הָ - דִי - דוֹ שוּר

2

בָּה - צוּ - עָ - יָה - צִבְּ יוֹת - רָ - אָ דוּד - גְ בֵּין בָּה - צוּ - עָ - יָה - צִבְּ

3

יוֹת - רָ - אָ יוֹת - רָ - אָ דוּד - גְ בֵּין דוּד - גְ בֵּין

4

לְהַר לָה - נָעָ הָ - מָ - עָ צָה - תֵּךְ הָ - מָ - עָ צָה - תֵּךְ

רָה - מָ - זָ - וָ שִׁיר - בָּ יוֹן - צָ

5

רָה - הֵךְ - וָ הוֹד - בָּ זָ - עָ אוֹן - גְ אֵה - אֵךְ דָ - דָ - עָבְ יָ - אָ - וָ

רָה - הֵךְ - וָ הוֹד - בָּ הָ הָ הָ הָ הָ

"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 ג'אזיות 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"מובילי" במדינה המתגבשת, זכה פעמים מספר ב"פרס יואל אנגל" ואפילו ב"פרס ישראלי" 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 הים-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, וכותרתה הראשונית היתה "סוויטה ישראלית".

ליצירה חמישה פרקים, שאף כותרותיהם שונו במשך הזמן:

- מ "פרליוד" ל"פרולוג"
- מ "שיר" ל"שיר השירים"
- מ "מנגינה תימנית" ל"נעימה תימנית"
- מ "רצ'יטטיב" (הרהורים) ל"סיאסטה"(מנוחה)
- מ "רונדו" (ריקוד) 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, הצ'מבלו 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

בָּה - צוּ - עָ יָה - צְבָ דְר - הָ דְר - הָ דִי - דוֹ שׁוּר

בָּה - צוּ - עָ יָה - צְבָ דְר - הָ דְר - הָ דִי - דוֹ שׁוּר

2

בָּה - צוּ - עָ יָה - צְבָ יוֹת - ך - אָ דוּד - גָ בֵּין בָּה - צוּ - עָ יָה - צְבָ

3

יוֹת - ך - אָ יוֹת - ך - אָ דוּד - גָ בֵּין דוּד - גָ בֵּין

4

לְהַר לָה - נְעָ דָּ - מָ - עָ צָה - תֵּךְ צָה - תֵּךְ דָּ - מָ - עָ

רָה - מָ - זָ - וְ שִׁיר - בָּ יוֹן - צָ

5

רָה - הַדָּ - וְ הוֹד - בָּ זָדָ - עָ אוֹן - גָ אָה - אֵךְ דָ - דָ - עָבָ יִ - אָ - וְ

הָ הָ הָ הָ הָ רָה - הַדָּ - וְ הוֹד - בָּ

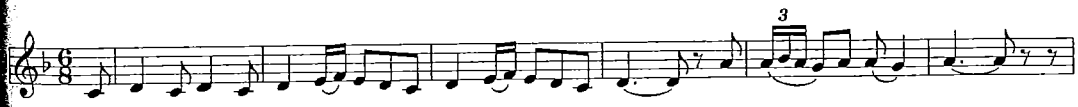
השיוך הצלילי למודוס מסוים קשה. לאורך השיר מפוזרים צלילים ממושכים המשמשים כ"תחנות" אשר מסביבן וביניהן נעות התבניות המלודיות. הצלילים המרכזיים הנם: סול, רה, לה ודו. כל אחד מהם משנה את הפונקציה שלו לאורך השיר.
השיר מבוסס, כללית, על מודוס שצלילו המרכזי "רה". הסקסטה שלו מתחלפת בין "סי במול" ל"סי בקר" ולכן הצבע המודלי שלו משתנה בין דורי לאאולי. 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.

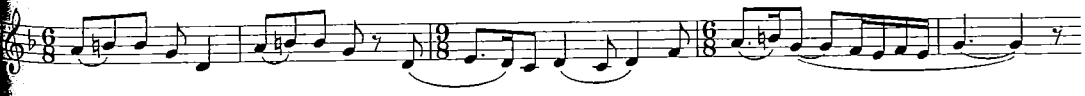
כיוון שלפרק מסגרת מצומצמת, והשיר ארוך ומורכב, אין מקום לטיפול בנושא בכוון של פיתוח ממשי. בן-חיים מביא למעשה את פסוקי השיר כסדרם, בזה אחר זה. אלא שאין לראות כאן ציטוט ישיר של המלודיה:

- 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:

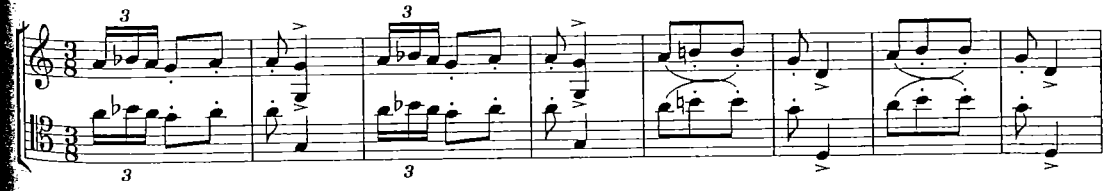
פסוק 2 מהשיר



פסוק 3 מהשיר

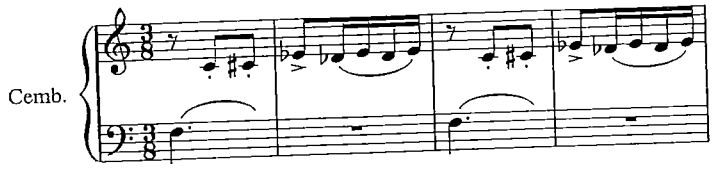


פסוק 3 מהיצירה

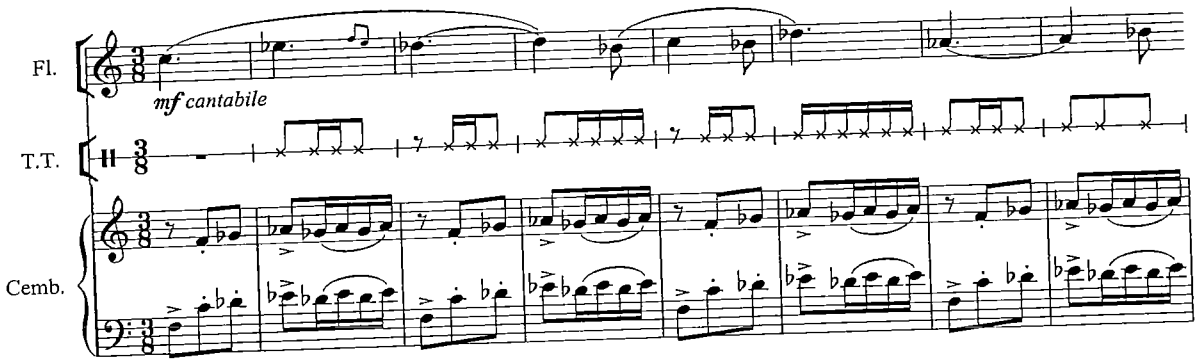


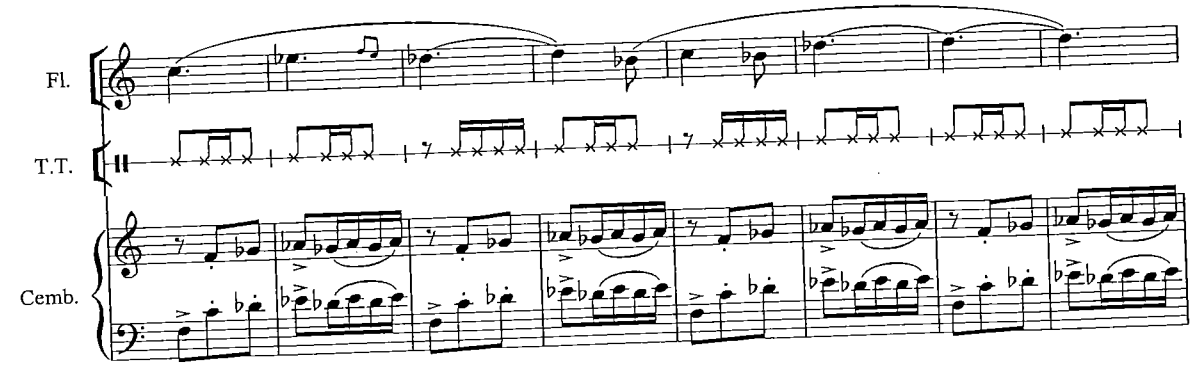
מעקב בעת האזנה

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



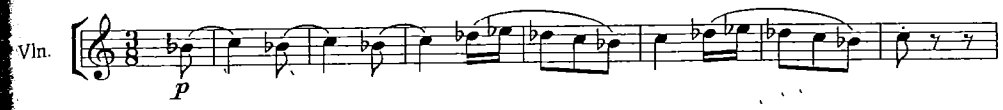
מרקם האוסטינטו מתעשר ומשנה את צבעו ההרמוני, ומעליו משמיע החליל את הפסוק הראשון, השירתי, מתוך הנעימה התימנית "שור דודי":





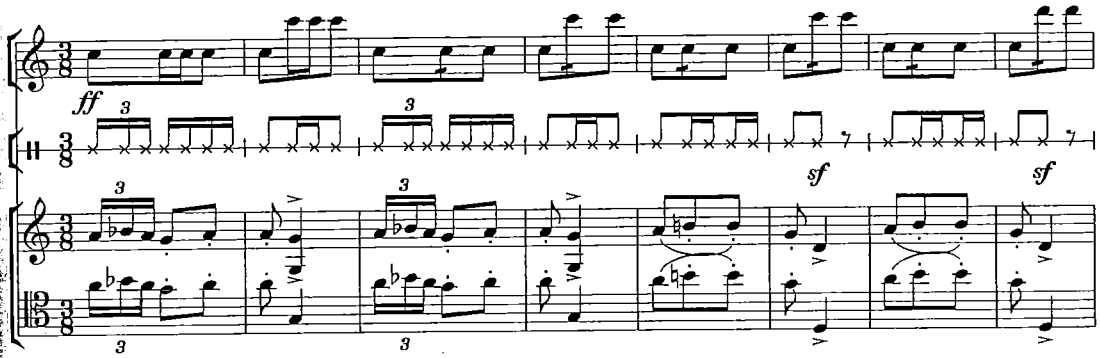
משנוטלים האבוב והבסון את הפסוק, מצטרפות פריטות כלי הקשת אל האוסטינטו והוא משנה גוון בשנית.

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



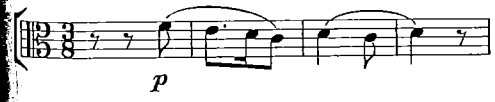
ההתרחשות העמלנית ברקע ממשיכה.

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



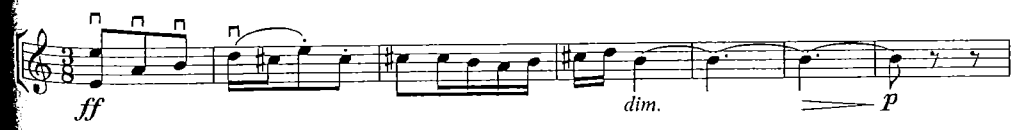
הפסוק חוזר שוב בתזמור מצלצל וסגוני עוד יותר.

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 :

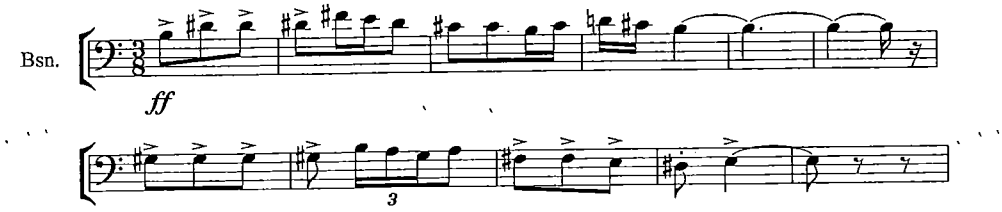


בסוף התהליך סולם הנוסק מעלה מעלה בתבניות ריתמיות חדות כשהוא צובר עוצמה וברק.

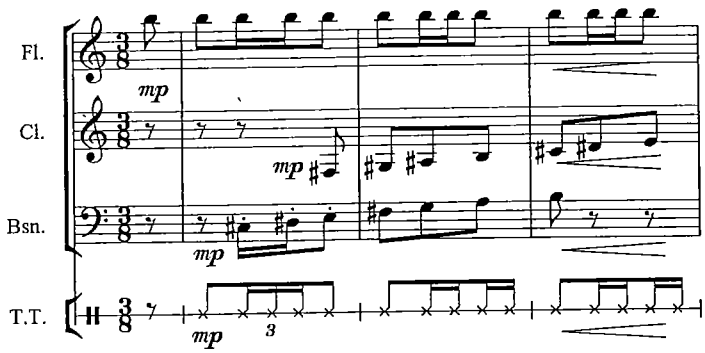
בשיאו הוא מוביל אל הופעה רצופה של כל חלקה השני של הנעימה התימנית :
הפסוקית הראשונה חוזרת פעמיים באוניסון של כלי הקשת :



השנייה, מספחת אליה גם את כלי הנשיפה:

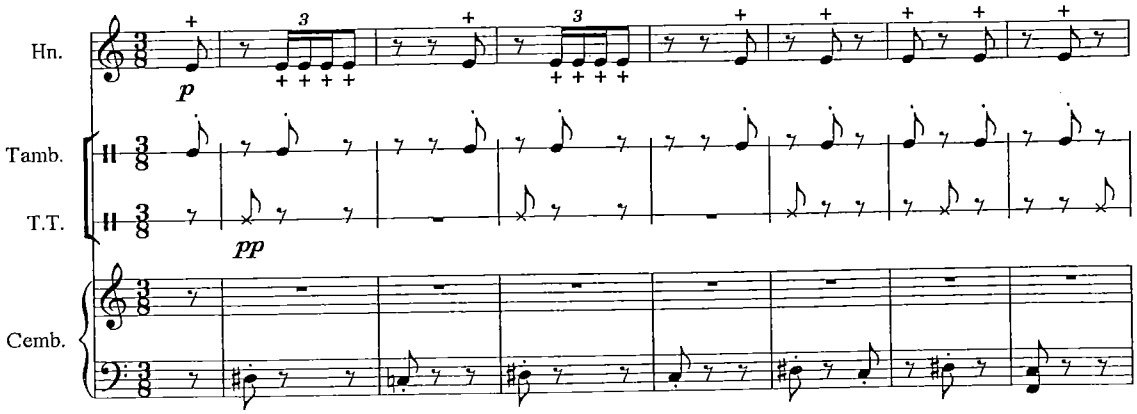


בין פסוקית לפסוקית, משתרבבות קריאות רמות של התזמורת:



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- שניחוחו 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 בשלוה ובמרקם שקוף וצובר לאיטו עוצמה וברק;

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

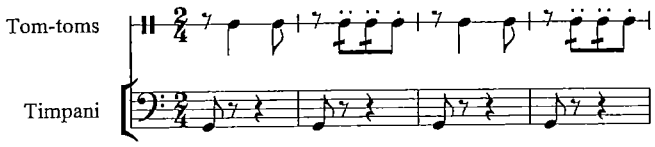
אלא שהפעם, נקטע הרצף באיבו, ושברירים מוכרים מן המלודיה ומתבניות הליווי כאילו "צפים" בחלל הנרגע לאיטו.

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...

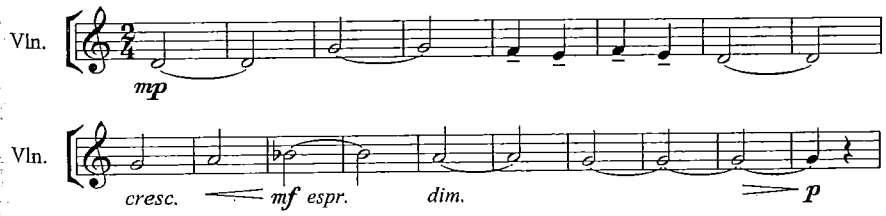
ולאחר עוד אזכור מלודי קצרצר מופיע האקורד המסיים.

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 :



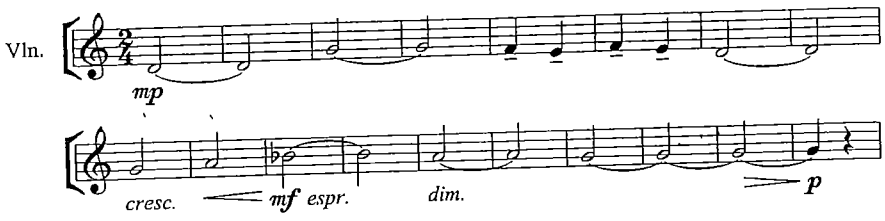
העיטורים והסטיות הכרומטיות הקלות של המלודיה מעניקות לו "ניחוח מזרחי" כלשהו. למרות אופיו העממי, אין נושא זה נשען על ציטוט נעימה קיימת, אלא הוא נושא מקורי של בן-חיים.
במהלך החטיבות, חוזר הנושא הרבה פעמים ...ברציפות, תוך תהליך של הצטברות כלית ומרקמית המביאה אותו להתעצמות עד לשיא.
אל מול חלק מהופעותיו של הנושא הריקודי מוצב נושא נגדי, המנוני באופיו, בהילוך איטי ומקצב מדוד :



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-

התזמורתי:

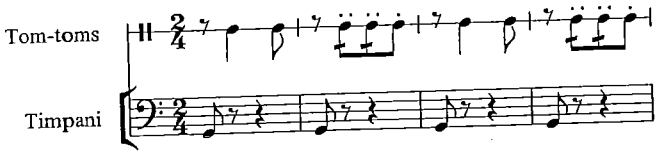


והסולני:

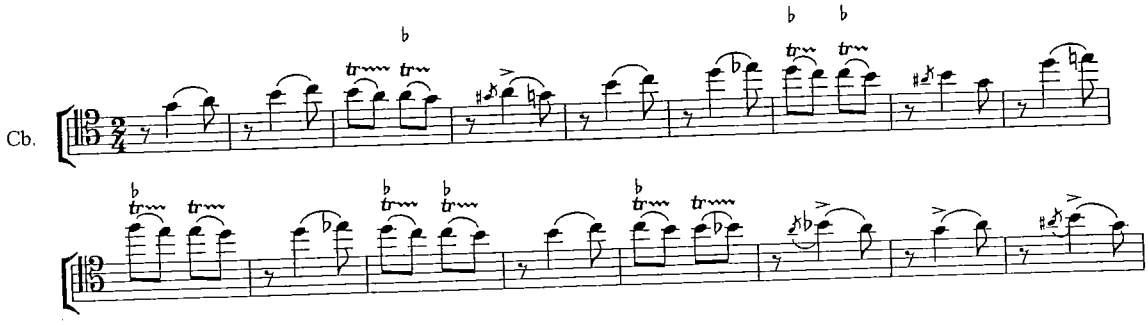
מתפתלים בטונליות לא ברורה בנטייה מודלית, משקלן מתחלף, ומפגשם עם הקווים המלווים יוצר דיסוננטים נועזים.

<u>מעקב בעת האזנה</u>

הפרק פותח בתבנית מקצבית חוזרת המהדהדת חרישית בתופים:

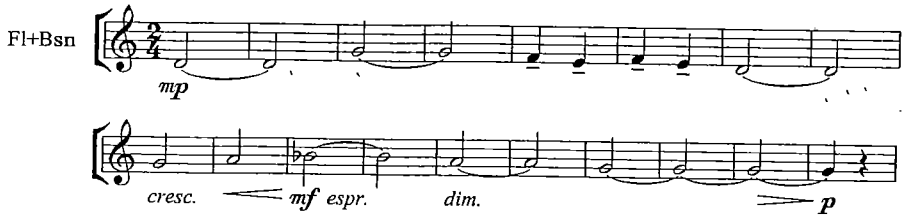


בעוד הצ'מבלו מצטרף בגונו המתכתי אל התבנית החוזרת, עולה מתוכה מלודיה בצלילי קונטרבס סולן:



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:

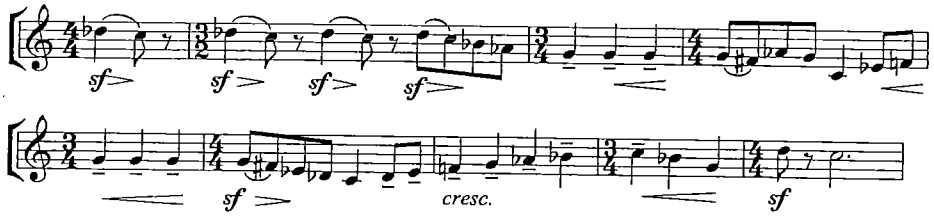


האוסטינטו הקצבי מתעבה , והפסוק מושמע בפעם הרביעית, הפעם בכינורות ובויולות. צלילם הבהיר של כלי הקשת הגבוהים, בתוספת הוראת הביצוע Grazioso מעניקים לנושא חזות רעננה יותר.

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 צלצוליו של תף מרים מעשירים את התבנית הקצבית החוזרת.

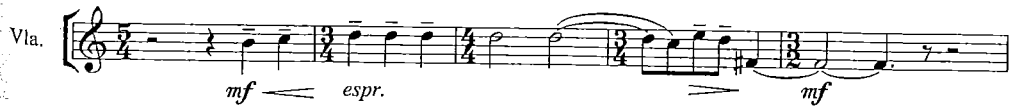
גשר קצר מעביר אל החטיבה השנייה, הנרגשת של הפרק (Agitato), בו מופיע נושא חדש, תקיף ונמרץ:



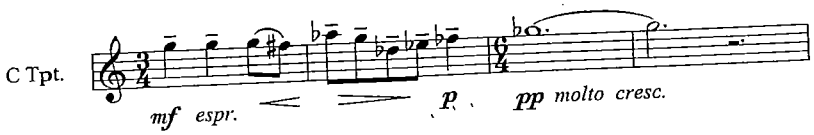
הנושא חוזר שנית תוך שהוא עובר תהליכי פיתוח וצובר עוצמה ותרועתיות ב"טוטי" תזמורתי רווי אופוריה אקסטטית.

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:

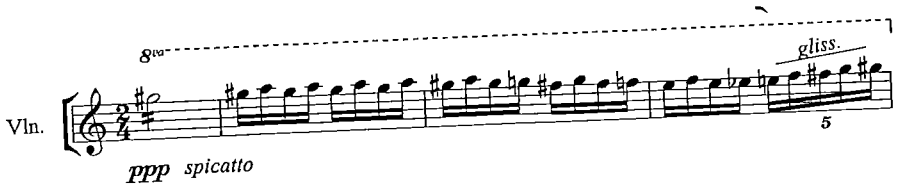


חצוצרה המשבשת במפגיע את האווירה האינטימית חוזרת על המוטיב המסיים של הכינור:



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:



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 בלווית כלי הקשה, המלווים בתבניות ריתמיות אוסטינטיות השאובות מתוך יצירתו של בן חיים (דוגמאות במעקב לעיל).

4.
- האזנה למחצית הראשונה של הפרק השלישי של "מחזות ישראלי" תוך מעקב אחרי סדר הופעתם של הפסוקים.
- הצבעה על ההבדלים **הבולטים** 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	א	ב	א
א	א	ב	א
א	ב		
א	ב		
א	ב	א	א	א.

- 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;

"מחוץ ל"אאידה"- OUT OF AIDA

מאת ויסאם ג'ובראן (11.12.1970 -)

ויסאם ג'ובראן, יליד נצרת, הוא חתן פרס ראש הממשלה למלחינים לשנת תשס"ד (2004). הוא החל את לימודי הכינור אצל אביו בהיותו בן ארבע. למד במוסקבה ובברלין בהדרכתם של שניטקה, דניסוב, ליגטי, קורטאג' ואחרים.

הסימפוניה "גילגמש" פרי עטו בוצעה בידי התזמורת הסימפונית של מוסקבה.

ג'ובראן הלחין יצירות רבות לסולנים, להרכבים קאמריים, יצירות תזמורתיות ומוסיקה אלקטרונית. לאחרונה חיבר את פס הקול לסרטו של תופיק אבו ואיל "צימאון", אשר הוצג בפסטיבל קאן האחרון וזכה בפרסים חשובים בארץ ובעולם.

ג'ובראן הקים בשנת 2000 את הקולג' למוסיקה ולאומנויות בנצרת ומשמש כמנהלו. כמו כן, הוא מנהל את התזמורת היהודית-ערבית של הנוער המוסיקלי, וחבר בהרכב היהודי-ערבי של התזמורת הפילהרמונית הישראלית. ג'ובראן מרבה להופיע כנגן עוד ועוסק גם בכתיבת שירה. שני ספרים מפרי עטו יצאו לאור ותורגמו לשפות שונות.

<u>על היצירה</u>

ב- "מחוץ לאאידה" (Out of Aida) בחר ויסאם ג'ובראן ב-"שאילת" נושא מתחום המוזיקה הקלאסית האירופאית. היצירה "מחוץ לאאידה" מציגה את הצד המזרחי ביצירתו של ורדי כחלק אמצעי ביצירה. הקטע המהיר בצורת ה"לונגה" הטורקית, המופיע כמסגרת בתחילת היצירה ובסיומה, מייצג אולי גם את מה ששומעים ברחוב בקהיר במהלכה של הצגת "אאידה" באופרה. יותר מכך מייצגת היצירה כולה, את ההוויה הישראלית, שרעיון הרב-תרבותיות הולך ומשתרש בה כמציאות חברתית.

Flute

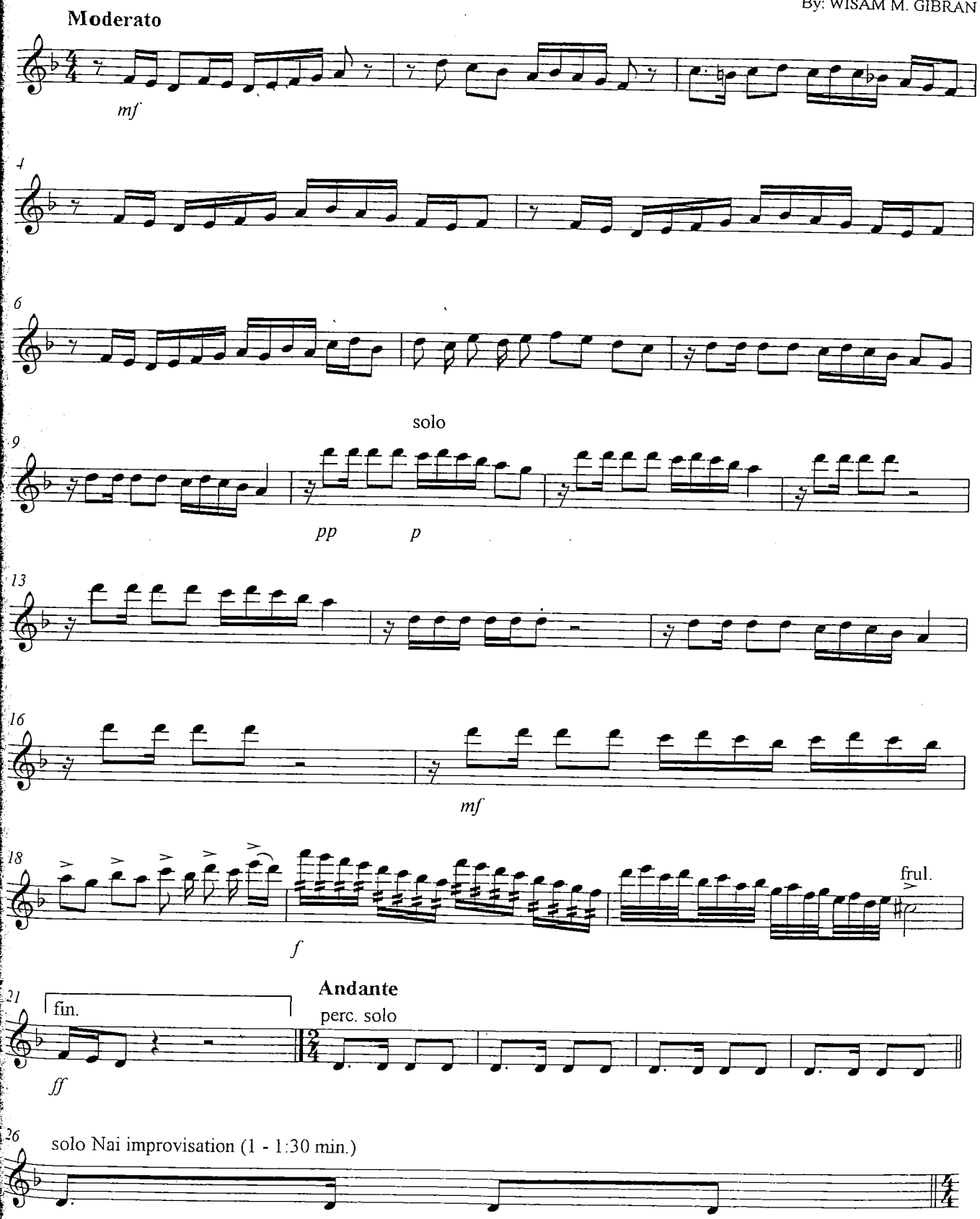
Out of Aida

for

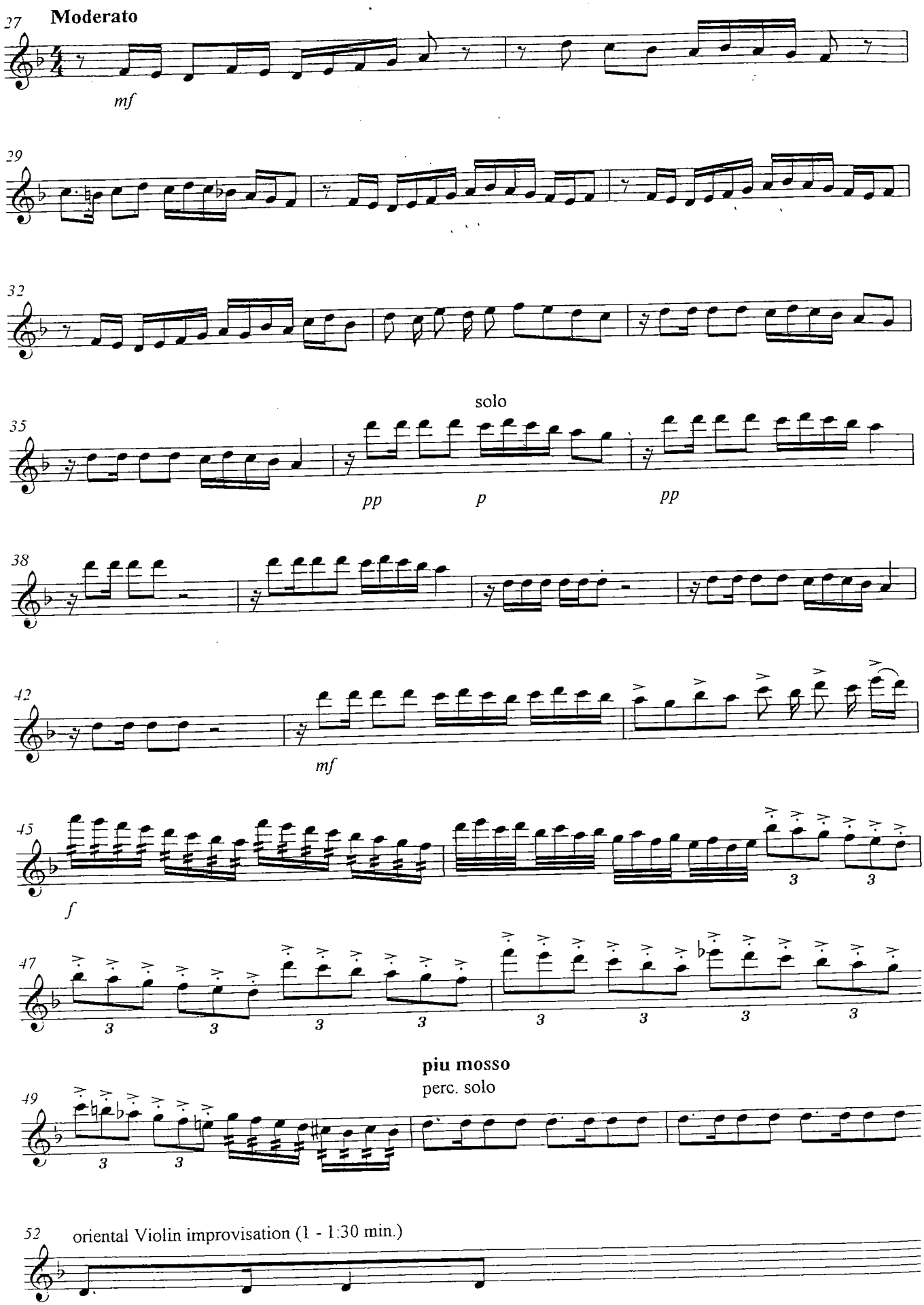
mixed Ensamble

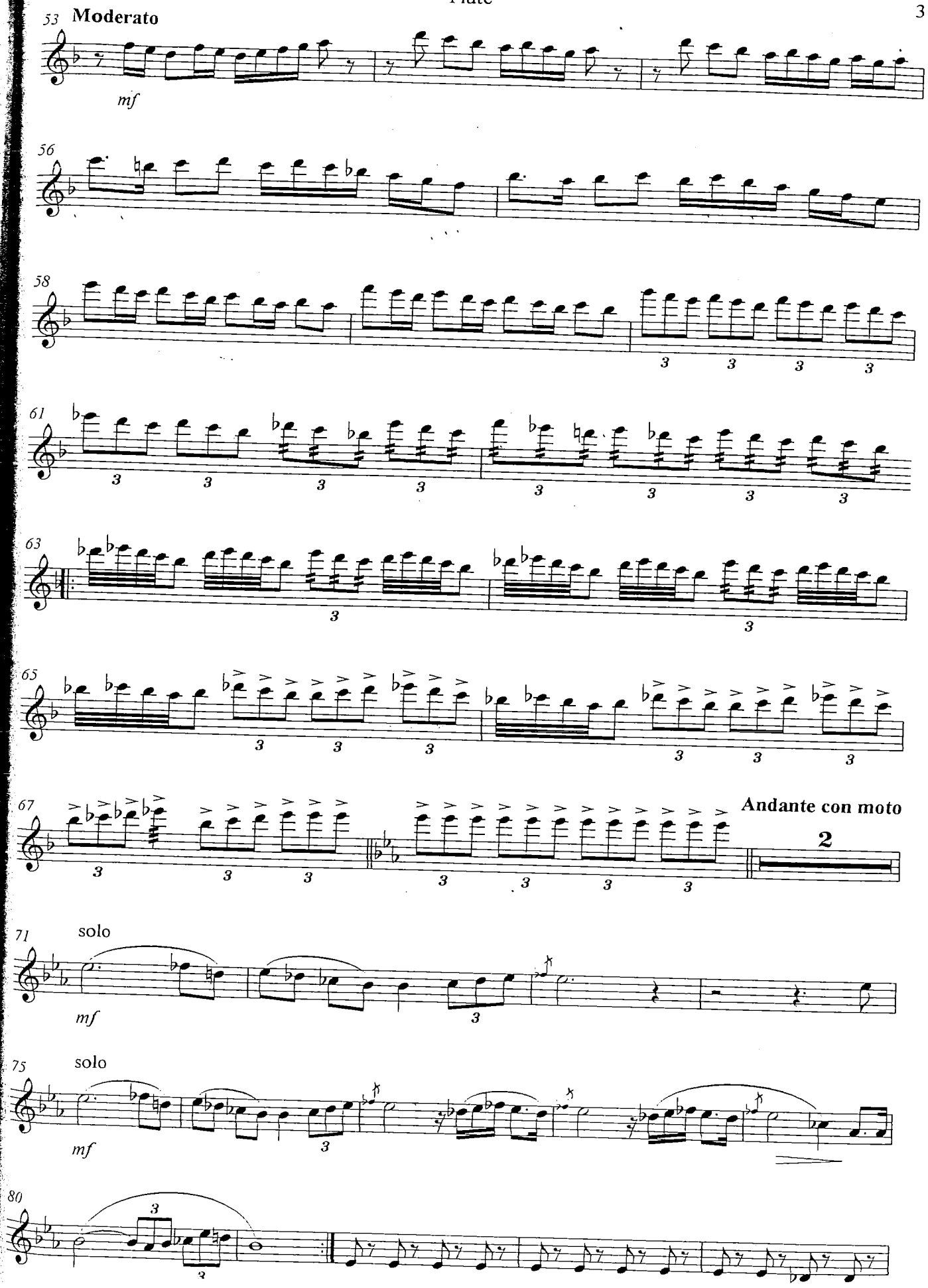
Nazareth, May - July 2004

By: WISAM M. GIBRAN

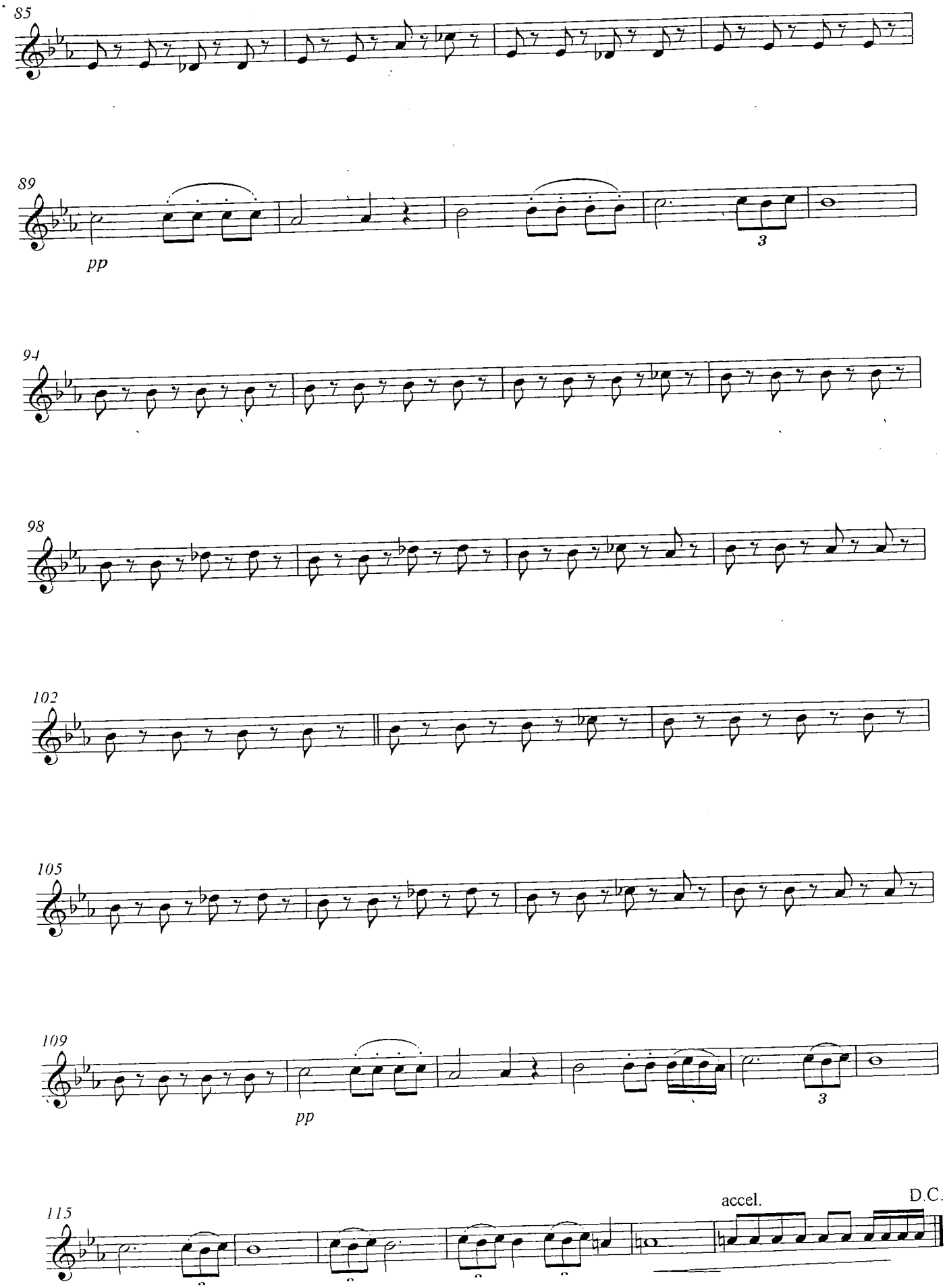


Flute


27
Moderato
mf
29
32
35
solo
pp
p
pp
38
42
mf
45
f
3
3
47
3
3
3
3
3
3
3
3
piu mosso
perc. solo
49
3
3
52
oriental Violin improvisation (1 - 1:30 min.)


53
Moderato
mf
56
58
61
63
65
67
Andante con moto
2
71
solo
mf
75
solo
mf
80

Flute



LAMMA BADA YATATANA

מאת סלים אל מסרי

(לפי ליווי התבנית סמאעי תקיל)*

היצירה מייצגת את ז'אנר המואשח המשלב בין השפה הערבית הספרותית ובין זו העממית. התכן של המואשח נוגע בנושאים חברתיים, נושאי אהבה, שכרות ועוד. כתיבת המואשח נועדה להלחנה והיא מזוהה עם האמנות האנדלוסית.

מקור המילה מואשח: מושח, מטפחת מעוטרת של אישה , בדומה לשיר המקושט במילים נאות.

הטקסט, על המילים והמשפטים שבו , מאורגן במשקל קבוע, ואינו מחויב חריזה.

תרגום חופשי: כאשר אהובתי מתהלכת לה בתנועה מפותלת , יופיה הקסום כובש את הלב .

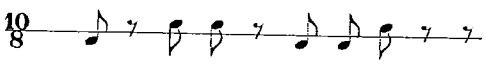
לָמַבָּדָה יְתָסָנְנָה (2),
אָמָאן, אָמָאן, אמאן, אמאן (לשירת הקהל: הצילו!, הצילו!)
חוּ בֵּבִּי גְ'מָאלוֹ פָתַנְנָה
אמַאן, אמַאן, אמאן, אמאן

<u>מאפיינים מוסיקליים בולטים:</u>

- המואשח מתחלק לשלושה חלקים:
  - דוֹר
  - כָאנָה (הבית) , ביצירה זו משמש הבית מעין וריאנט של חלקה הראשון
  - דוֹר
  -
- הלחן בנוי ממהלכים בצלילים סמוכים.
- המשקל מחובר ומורכב ממשקלים זוגיים ואי- זוגיים , סימטרים וא-סימטרים

$\frac{10}{8} \left| \frac{3}{8}\ \frac{2}{8}\ \frac{2}{8}\ \frac{3}{8} \right.$

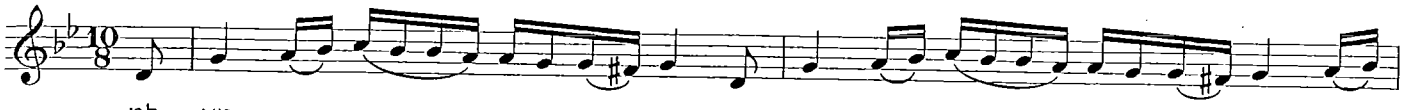
- הליווי בתבנית הקשה הקבועה דום ♩ תק ♪ (סמאעי תקיל)*

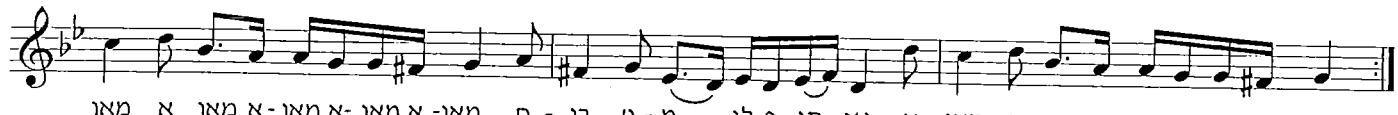


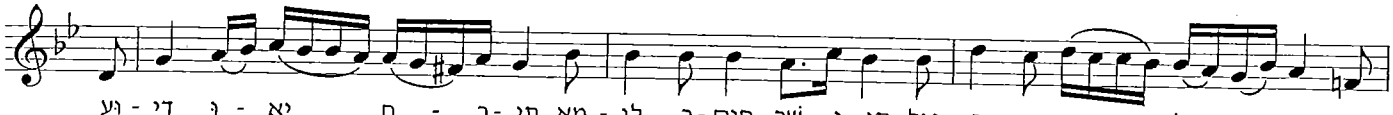
- המקאם נהוונד (מקביל לסולם המערבי סול מינור, הרמוני וטבעי).

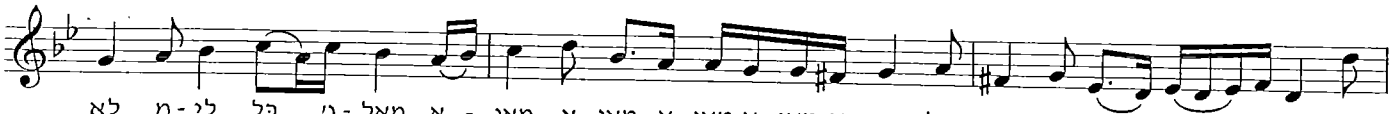
- המרקם באוניסונו, כאופייני למסורת המוסיקלית הערבית . המבצעים , נגני עוד, קנון, כינור ונאי, מכפילים את המנגינה ותומכים בזמר.

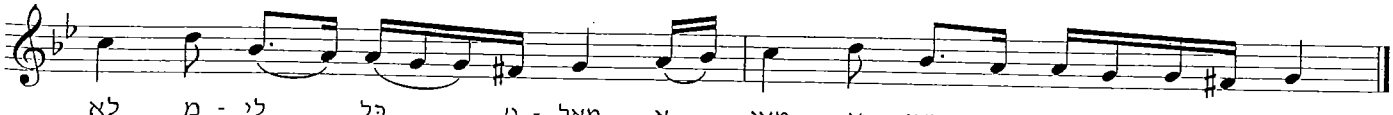
Lamma Bada Yatathna











"לונגה שהנז"

לחן: אדהם בק אלסנטורי

ז'אנר מוסיקלי בצורת רונדו ובמשקל זוגי.

המבנה: 4 בתים שונים (4 כאנות) המחוברים ביניהם על ידי פזמון (תסלים- T):

AT BT CT DT

המקאם: שהנז, מעין סולם רה מינור עם מרכז על סול, עם סטיות פנימיות המשתנות מבית לבית .

התסלים בסגנון "מערבי", נפתח במהלכי אקורדים עולים -בארפז'ים על רה מז'ור, ועל הספטאקורד), ונמשך בסקוונצות יורדות

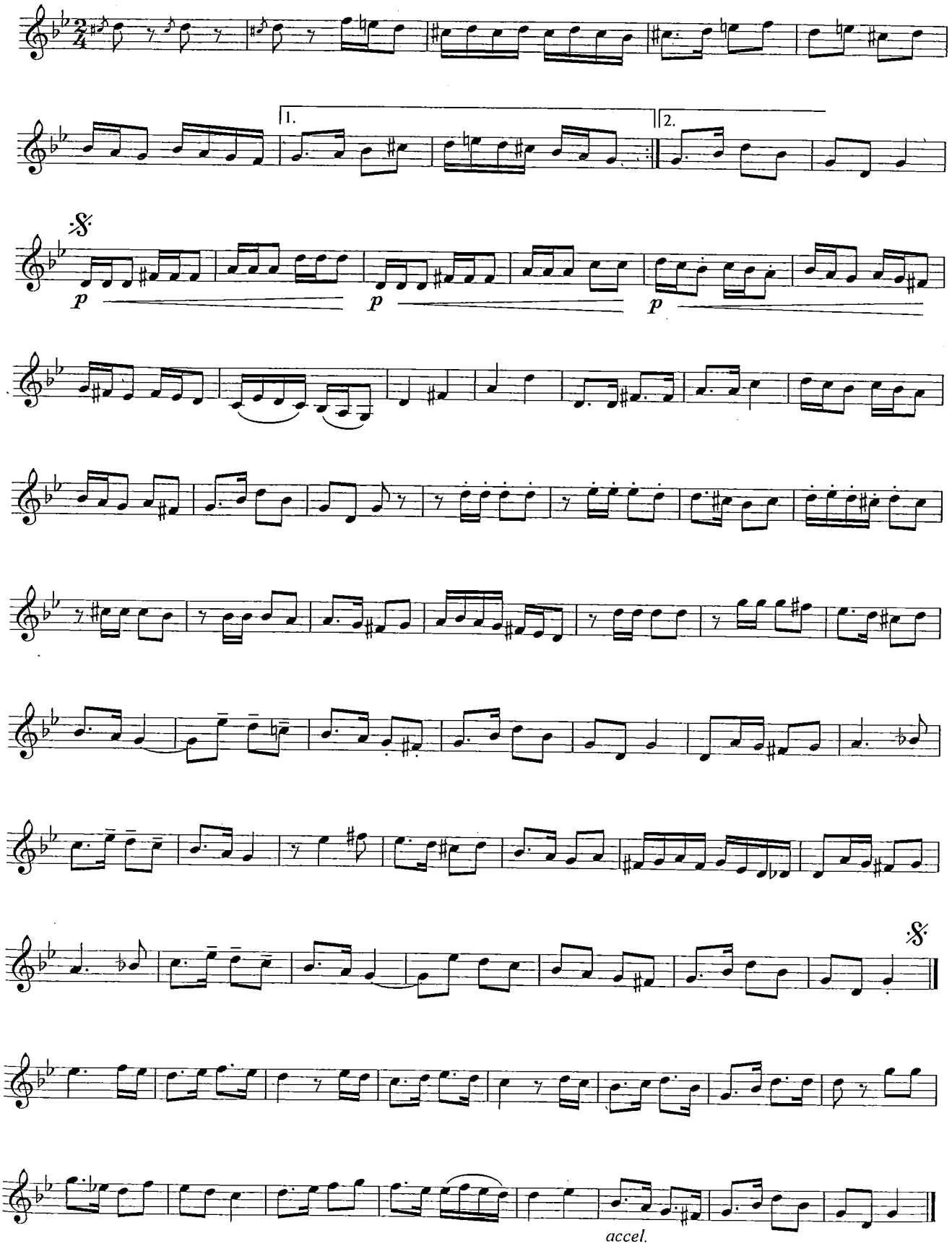
A הכאנה הראשון (הבית הראשון) במקאם נאכריז עם סקונדה מוגדלת.

B הכאנה השני נפתח תוך הדגשת המקאם שנהז "הטהור",(עם שתי סקונדות מוגדלות החל מתיבה 35) ולקראת סיומו חוזר אל המרכז סול האופייני לתסלים שלאחריו.

C הכאנה השלישי נפתח בשינוי טמפו על טטראקורד חדש לה- סי b - דו- רה, ונמשך במעין תשובה במקאם המקורי שנהז.

D הכאנה הרביעי נפתח ברצ'יטטיב בעל אופי חדש על מי b, במהלך סקוונציאלי על תבנית של שלושה צלילים (פה-מי b-רה, מי b-רה- דו, רה-דו-סי נ), סביב סולם סול מינור (נהוונד). המשכו מפתיע בטטראקורד סול-פה-מי b – רה, ובהמשכו חזרה אל מי b כהכנה וחזרה אל התסלים (החל מתיבה 71).

Longa Shahinaz



שני שירי עם פרסיים, עיבוד: בוסתן שאול

שיר השיכור

פרח אחד צעיר כרגע הנץ

ידי לא משגת להגיע אליו

ואף הוא לא נופל אלי מאליו

שיכור אני , שיכור מאהבה

שיכור מהחוחים שלך, שפצעו את ידי.

הו, האל שמעל ראשי

אל תתן לי למות

את הבת שלה נתתי שבועתי

רוצה אני לראות

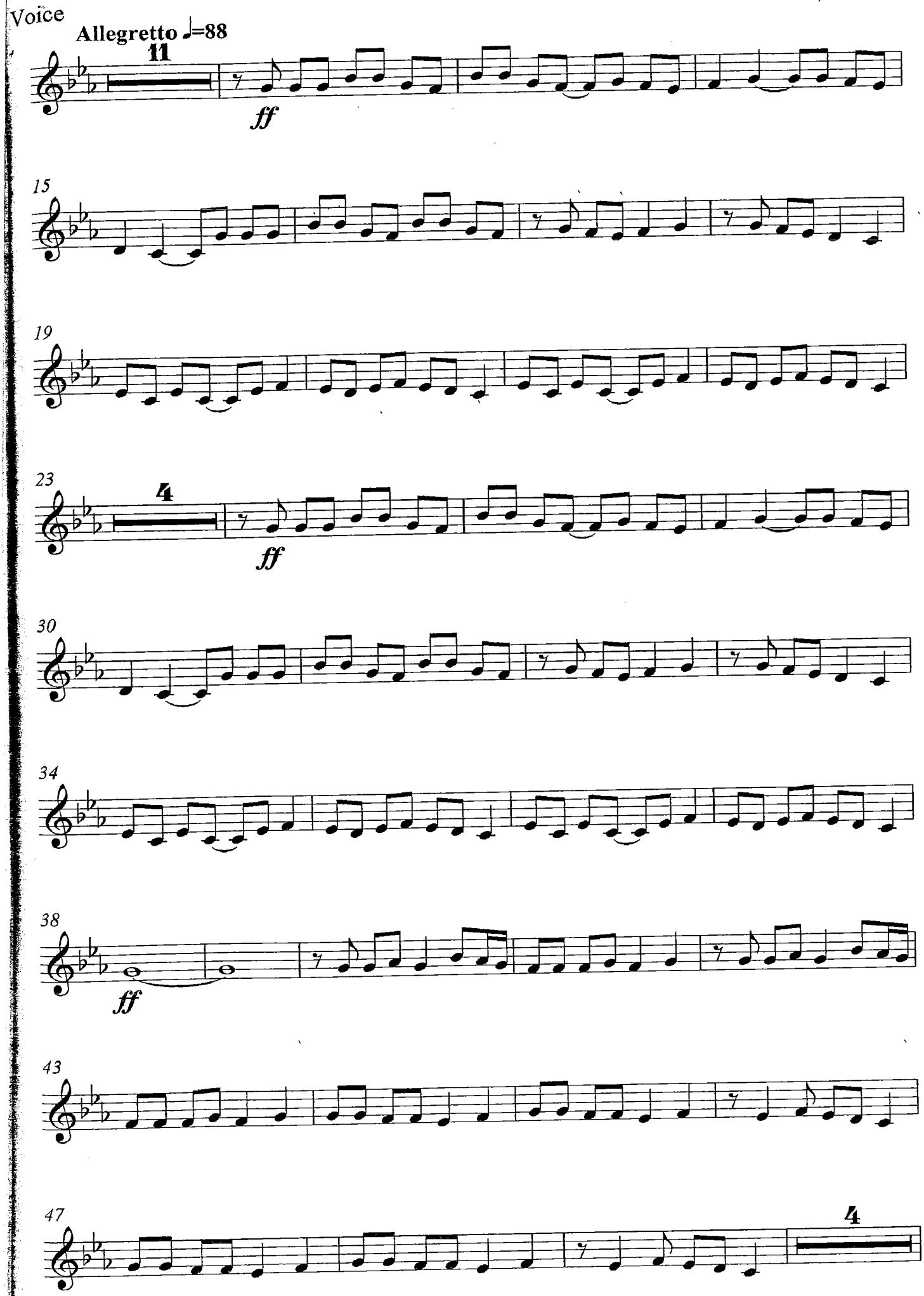
שיכור אני שיכור מאהבה

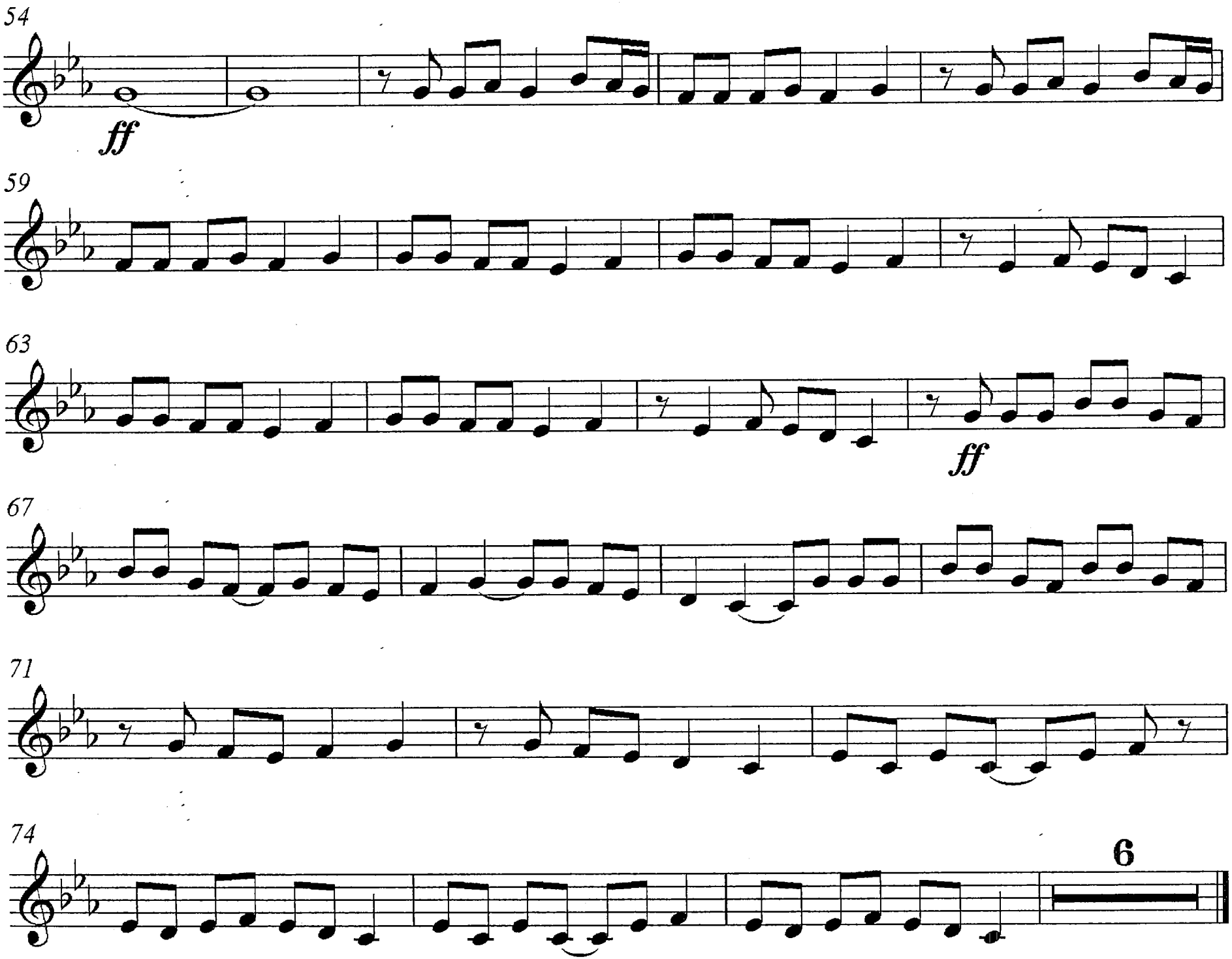
שיכור מהחוחים שלך

שפצעו את ידי

שיר השיכור

עיבוד: בוסתן שאול




54
ff
59
63
ff
67
71
74
6

גולגנדום (פרח החיטה)

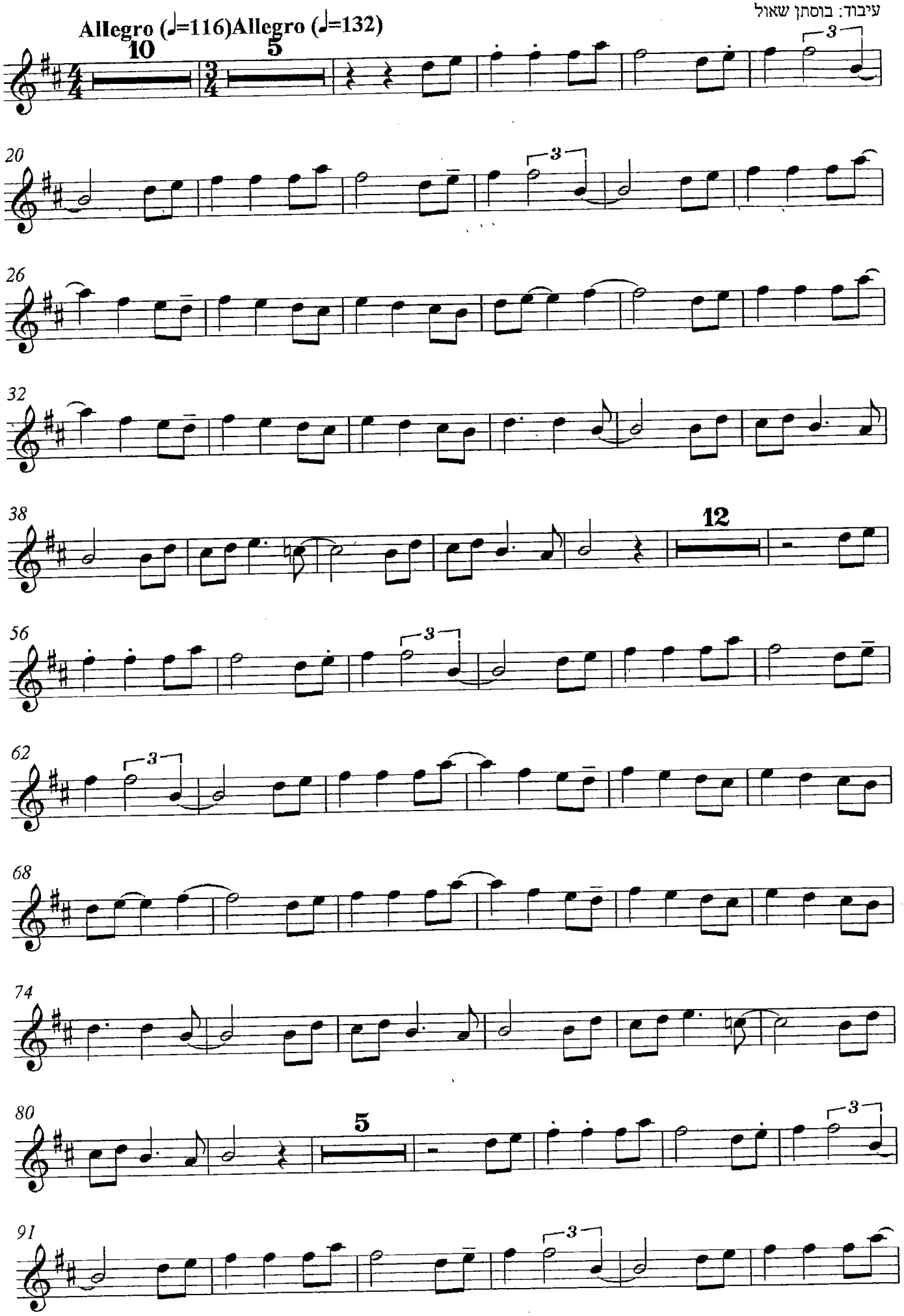
פרח החיטה הנץ
פרח החיטה יקיר
אותו אקצור כך וכך
פרח החיטה יקיר

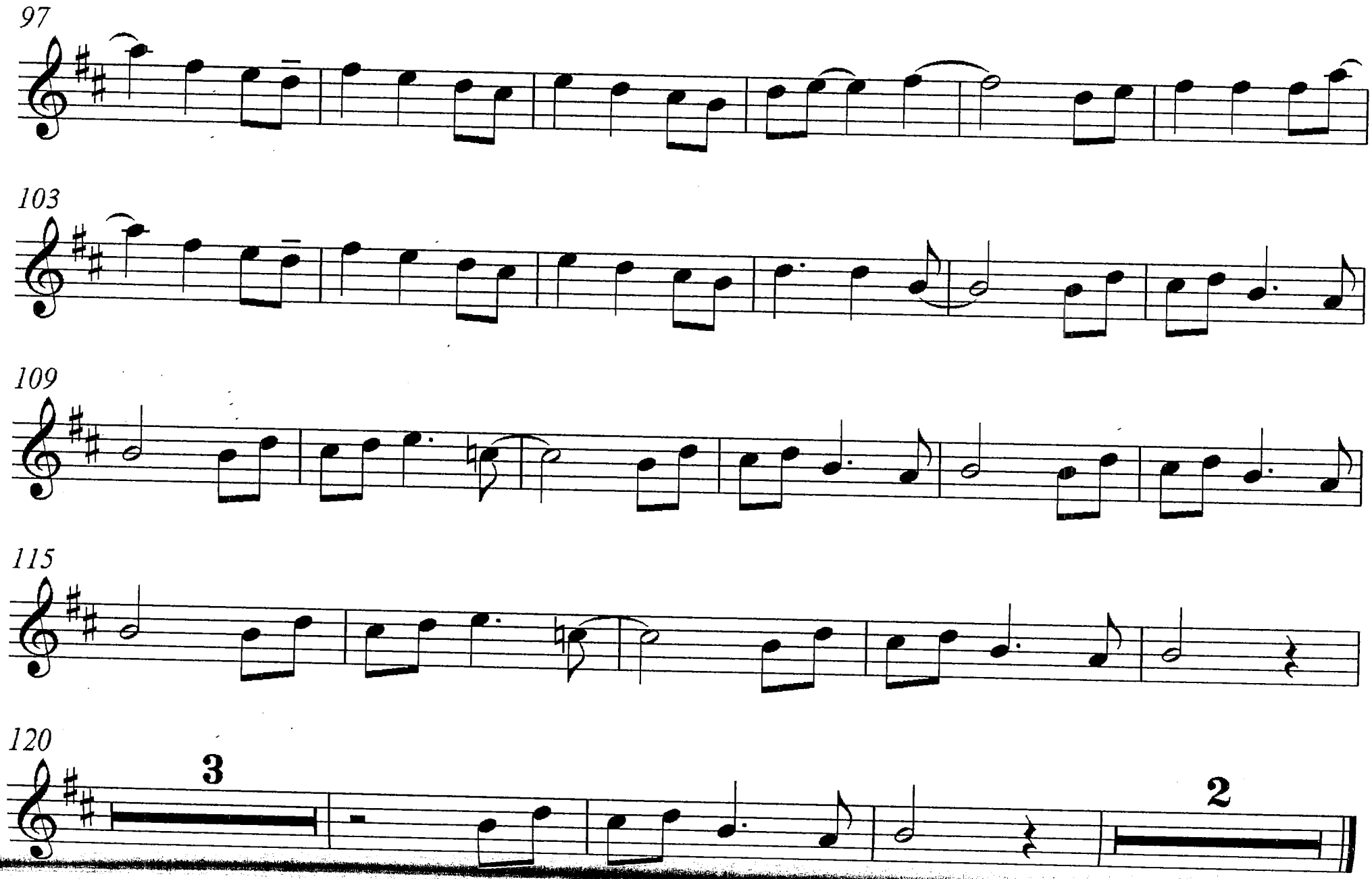
פרח החיטה הנץ
פרח החיטה יקיר
התבואה שלי הבשילה
וכבר אין לי דאגות.

Voice

גולאגאנדום

לחן: פרסי עממי
עיבוד: בוסתן שאול




97
103
109
115
120
3
2