התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית

בשיתוף עם

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

תכנית מפתח - תכנית לחינוך מוסיקלי ולקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"
קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית

מזרח – מערב ומה שבמרחב שלנו

ינואר 2007
תשס"ז

מפג MT90

מפגשים עם "מוסיקה חיה" ; ינואר 2007.

LV1 LEV01-000 3

135060-30

צוות המדרשה למוסיקה

עורכת
שולמית פינגולד

כתיבת תווים
איתמר ארגוב

כותבים
עודדה הררי
שרית טאובר
ד"ר דוצ'י ליכטנשטיין
שולמית פינגולד

תוכן 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), "Schecherezade", 2nd. 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", 3rd. act, "Bacchanalia"

סלים אל מסרי, "למבדה יתסננה"

Salim el Massri , "Lamma Bada Yatatana"

אדהם בק אלסנטורי, "לונגה שהינז"

Adham Beq Elsanturi " Longa Shahinaz"

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ, (1907 – 1964), "סויטה שמית" . "עממיה" , "הודייה"

Alexander Uriyah Boscovich (1907-1964), "Semitic Suite"

מרק לברי (1903 –1967), "עמק" פואמה סימפונית ; פרק הסיום אלגרטו אלגרו וויוצ'ה

Marc Lavry, (1903-1967),"Emek", Symphonic Poem for Orchestra. Dance, Allegretto

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 ולאימוץ 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 - השתרשרות 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 ביטויו 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 הקולוניליסטיות) 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 (אקסטרווגנטיות), 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 "קסמם", 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".

<u>ומה שבמרחב שלנו</u>

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 בפח, 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, קונצ'רטי ומוסיקה אמנותית לפסנתר.

לשילוב של הנעימות היהודיות ממורשת קהילות אירופה עם אלו שמקורן במזרח, ביצירה האמנותית הארץ-ישראלית החדשה שרששים היסטוריים עם באסכולה הלאומחחת האירופית מזה, ולאימוץ תפיסת האקזוטיציזם מזה.
הנוף הגיאוגרפי – תרבותי שנתגלה בארץ ישראל למלחינים ילידי אירופה הפך ל"קסם המזרח" ; צבעיו של אותו נוף ריחותיו וצליליו היו לכח משיכה מרתק שהעניק ליצירתם זהות תרבותית וסגנונית.
בקרב דור האמנים שיצר בארץ בתקופה הטרום-מדינתית ולאחריה, הפך האקזוטיציזם לאחת מביטוייה המובהקים של התפיסה הציונית הלאומית.
אלכסנדר אוריה בוסקוביץ,יליד ריגה אשר בלטביה , מנציגיה הבולטים של תפיסה זו, היטיב לבטאה במניפסט על אודות מחוייבותה שח האמנות לתפיסה הלאומית הציונית:
" מטרתה של האמנות בכלל ושל המוסיקה בפרט,היא לעצב צורה שתכנה מותנה בגורמי המקום והזמן של יוצריה. יצירה כזאת ניזונה 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 להווצרות יצירה כזאת: המקום. ...המאפיין החשוב ביותר במציאות החדשה בארץ ישראל ההוא הנוף...נוף גיאוגרפי...האמצעי ההולם להבעת מציאות זו הוא הפסטורלה המזרחית."
יצירתו "הסויטה השמית" היוותה בשנות הארבעים תגלית והוכחה לקיום סגנון מוסיקלי ייחודי וישראלי המבטא את המגמה האמנותית הים-תיכונית במוסיקה.

גם מרק לברי שזר אל תוך יצירותיו נושאים הלקוחים מן הזמן והמקום – מחיי הארץ ומן הנופים שלה. טרם עלייתו ארצה הלחין את הפואמה הסימפונית "עמק" בה שבץ את מקצב ההורה ו הדימוי האקזוטי והחדשני שזוהה עם החלוצים במחצית הראשונה של המאה העשרים.

"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.

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 האפיניים 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 "הסלאוויות".
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

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.

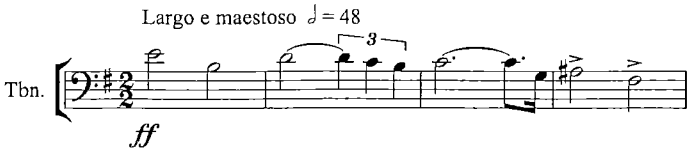
דברי ההקדמה של המלחין, הרשומים בראש הפרטיטורה, מתארים את הסולטאן שחריאר שנהג לקפד את פתיל חייהן של נשותיו לאחר ליל כלולותיהן. שחרזאדה, אחת מנשותיו הרבות, שידעה את גורלן המר של קודמותיה, התחכמה לסולטאן.
היא החלה לספר לו סיפורים ששאבה מפיוטי המשוררים ומשירי העם והאגדות, והצליחה לשכנעו לדחות את הוצאתה להורג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

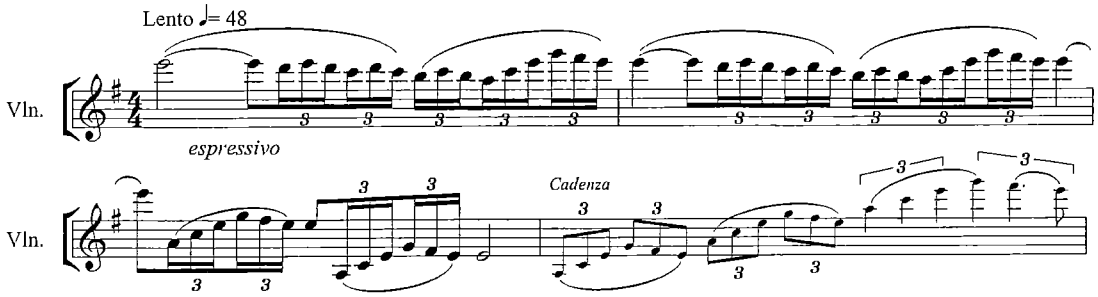
1. "הים וספינתו של סינבד"
2. "סיפורו של נסיך קאלאנדאר"
3. "הנסיך והנסיכה הצעירים"
4. "חגיגה בבגדד, הים , התנפצות הספינה אל שרטון, סיום"

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)

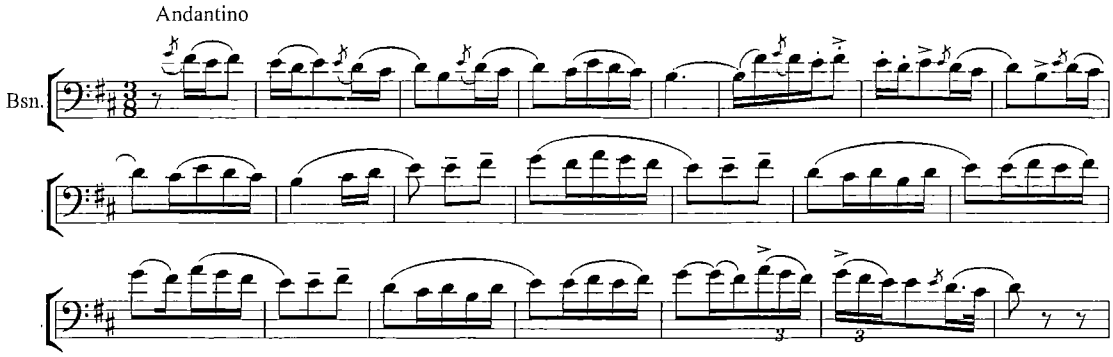
<u>מבנה הפרק:</u>

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

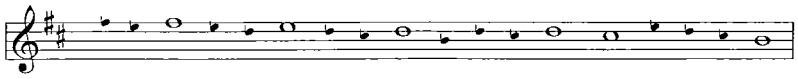
<u>מבוא</u>	<u>א</u>	<u>ב</u>	<u>א</u>	<u>סיום</u>
נושא שחרזדה	נעימת הנסיך	<u>נושא הפנפרות</u> תצוגה * פיתוח * *אלתור* * סקרצו פיתוח * מרש * אלתור * גשר	נעימת הנסיך	נושא הסולטאן

הפרק מציג שני נושאים עיקריים:

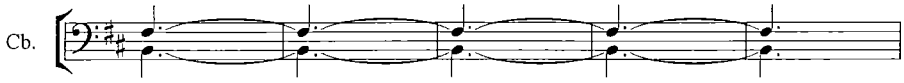
<u>נעימת הנסיך קאלאנדר:</u>
הנושא מזכיר נעימה רוסית עממית.



המלודיה היא בקו מתאר כללי יורד ומעוטר.



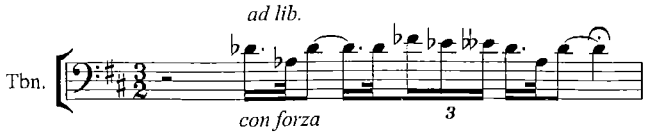
המקצב הבנוי תבניות ריתמיות המוזזות על פני התבה, יוצר ערפול של תחושת המשקל (3/8). תכונה זו מודגשת עוד יותר בשל ה"דרון" הממושך המלווה אותה ואשר אינו מכתיב כל קצב הרמוני.



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:

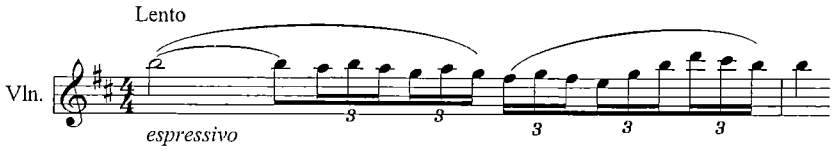
- "נושא שחרזאדה" דמוי האלתור הערבסקי מופיע כמבוא לפרק;
- "נושא הסולטאן", משתרבב מידי פעם אל תוך ה"סיפור", ואף משמש סיום לפרק כולו.

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 .

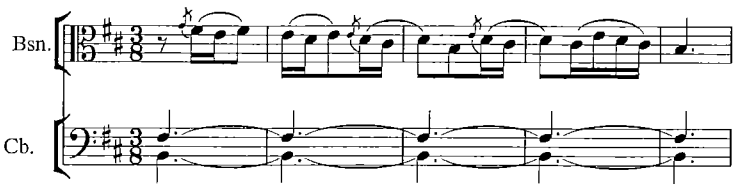
מעקב בעת האזנה

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



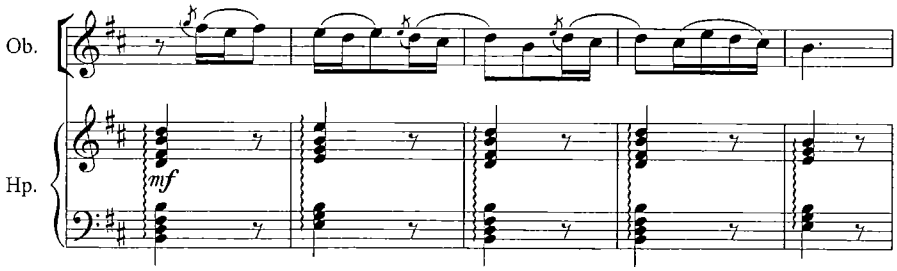
חטיבה ראשונה

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

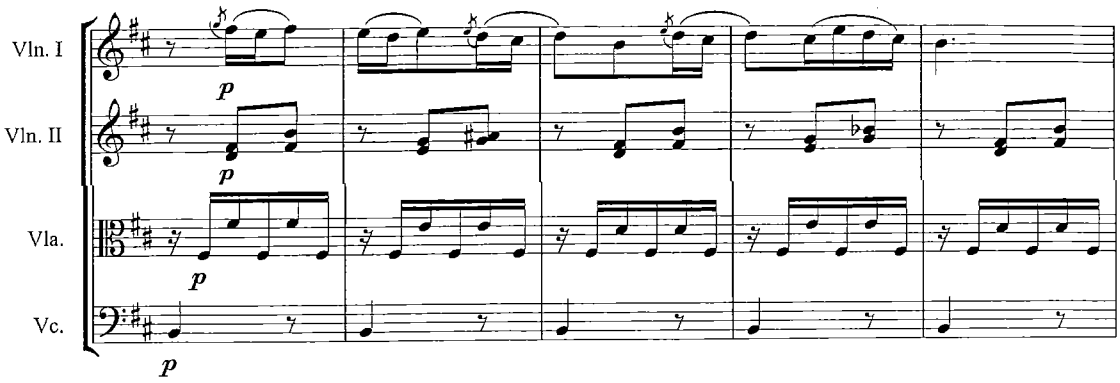


ברקע מלווים הקונטרבאסים בנקודות עוגב ארוכות על מרווח של קווינטה.
ההרמוניה בעיקרה סטאטית ועדיין נשמר המרקם הקאמרי שמאפיין את הפרלוד לפרק.

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.

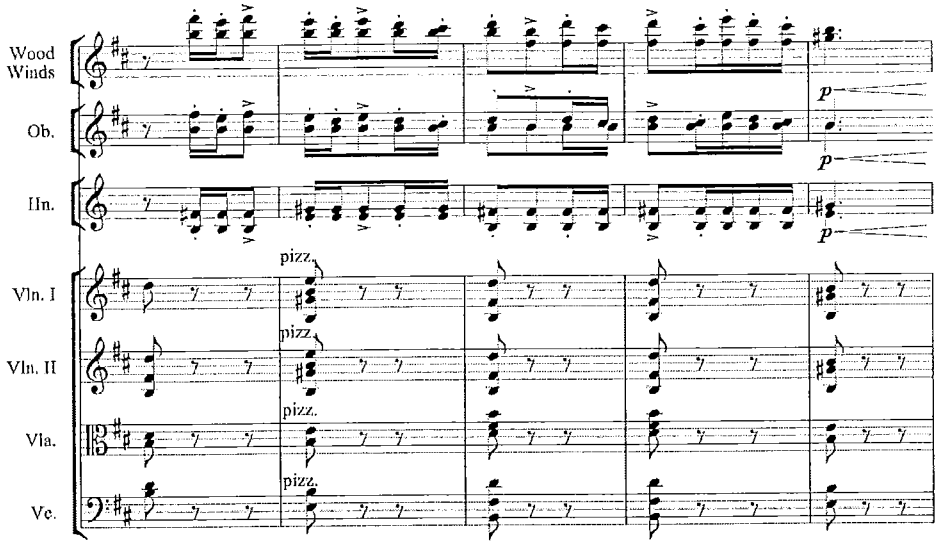


הכינורות מצטרפים לתזמורת ומנגנים את הנושא בפעם השלישית בטמפו מהיר עוד יותר (Poco piu mosso) .



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.

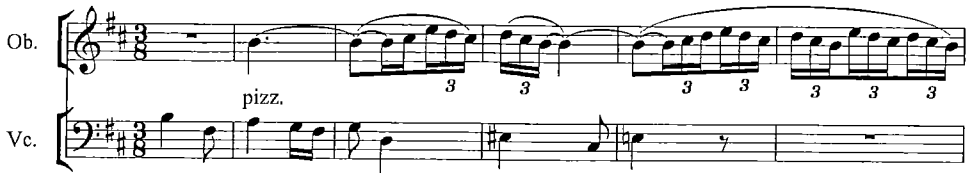
הצמיחה התזמורתית נמשכת. בפעם הרביעית מופיע הנושא במרקם תזמורתי מלא ובאופי נמרץ un poco piu animato .
כלי הנשיפה בצבעם המבריק נושאים את המנגינה ברגיסטר גבוה כשברקע מלווים הטימפאני בטרמולו , וכלי הקשת בפיציקאטו.



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.

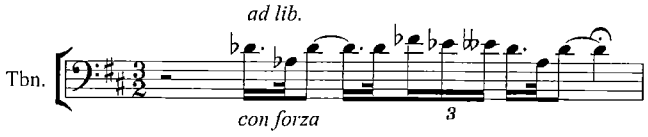
אל תוך בליל הפרגמנטים "מתגנב" נושא הסולטאן בצ'לי ובקונטרבאס בעוד האבוב מנגן את "זנב" הנושא.



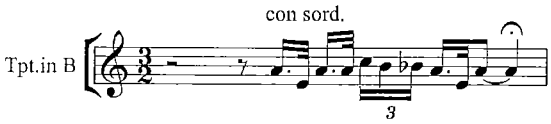
ג'סטה עצבנית מעבירה אל החטיבה שנייה של הפרק.

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:



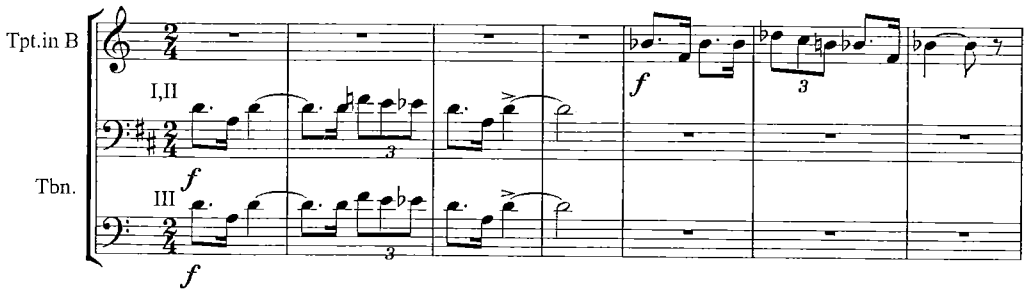
חצוצרה מעומעמת מחקה את התרועה בדימינוציה ריתמית כמעין הד רחוק.



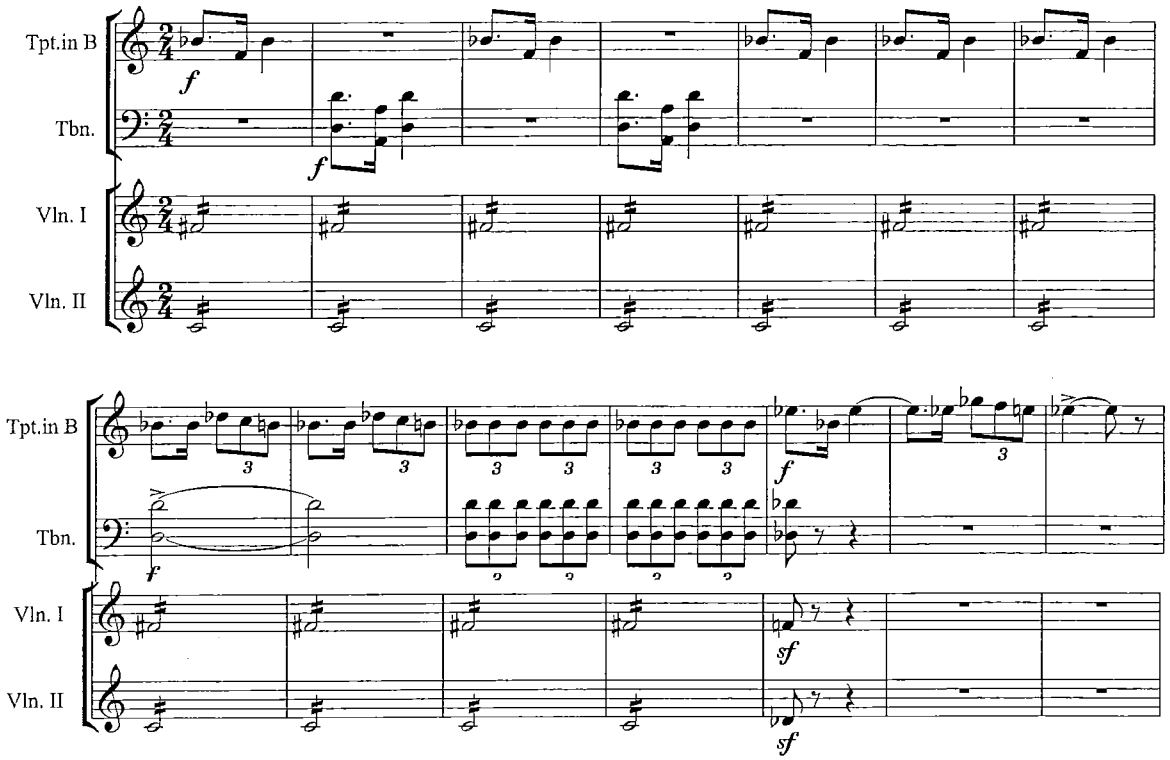
ברקע ממשיכים הכינורות בטרמולו במרווח טריטון, ויוצרים אווירה מתוחה.

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

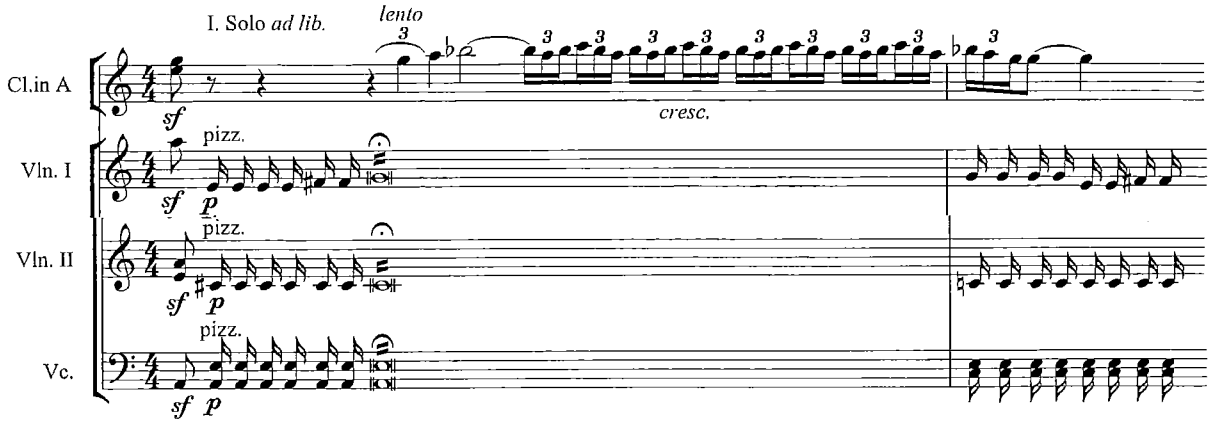
בהמשך הופך המשקל לשני רבעים. ה"ג'סטות העצבניות" חוזרות, ובעקבותיהן פרגמנטים מן הנושא משמשים לפיתוח מגוון ומושמעים במרקם חיקויי של מענים בין כלים שונים בתזמורת:



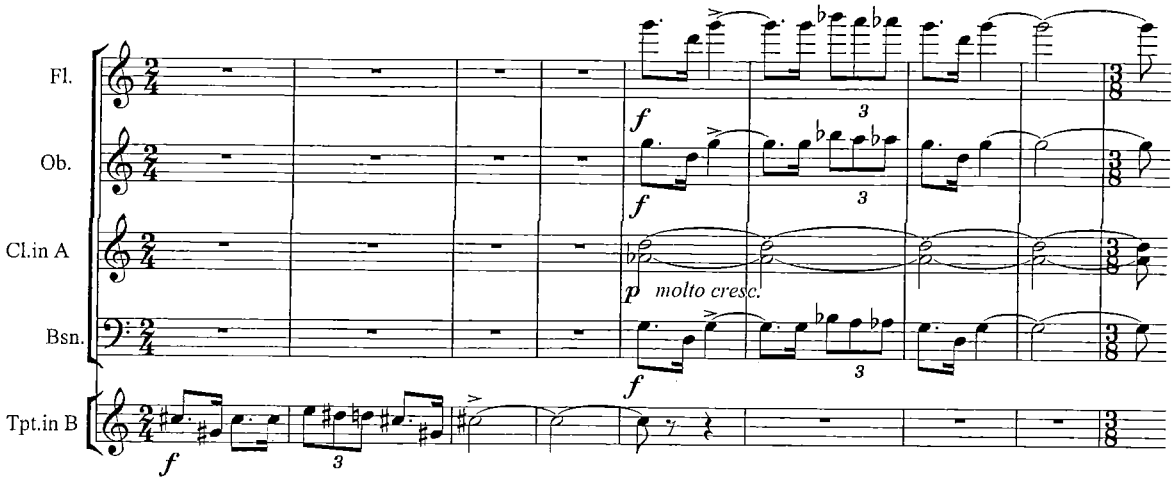
יחידות החיקוי הולכות ומתקצרות כש"מוטיב התרועה" נפרד מ"מוטיב הדחף". הפיתוח מוביל למעין קודטה בה כלי הנשיפה ממתכת מנגנים מקצב של טריולות, הכינורות מנגנים בטרמולו, העוצמה גוברת, ובשיא פורצת התרועה בחצוצרה כשאליה מצטרפים כל כלי הנשיפה ובעקבותיהם כל התזמורת.



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

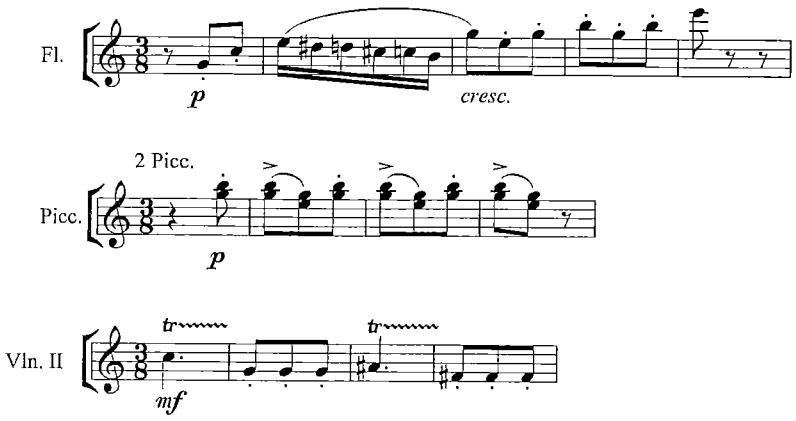


אל החלל האקוסטי פורצות במפתיע החצוצרות המריעות את נושא הפנפרות. כלי הנשיפה מעץ מחקים אותן:



תרועות אלו מכינות את חטיבת הסקרצו.

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



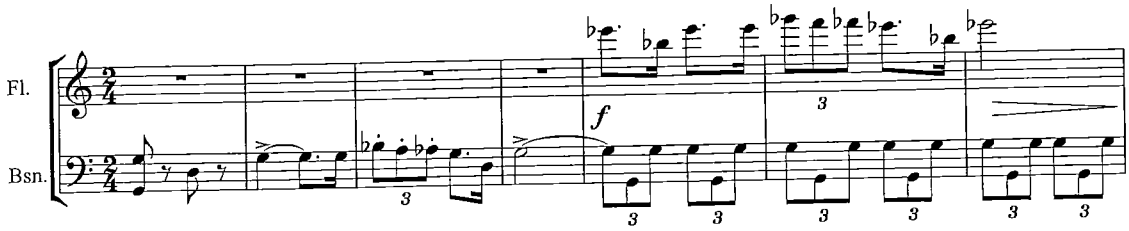
הג'יסטות נענות בנושא הפנפרות – בחצוצרה סולו – המסכם את השרשרת.

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).

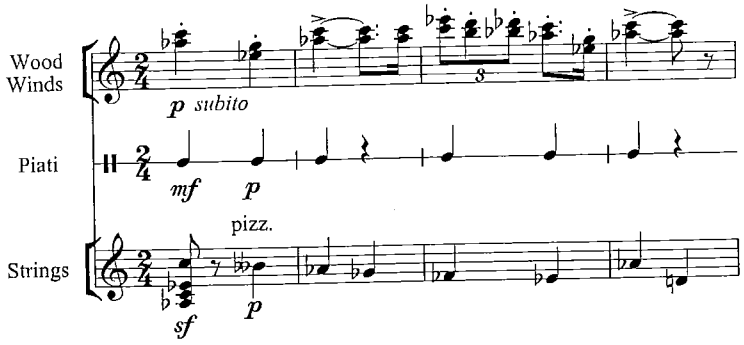
הכלים הנמוכים של התזמורת מנגנים את הנושא בחגיגיות עצורה, והחליל והאבוב עונים להם בצמצום רתמי של הנושא.



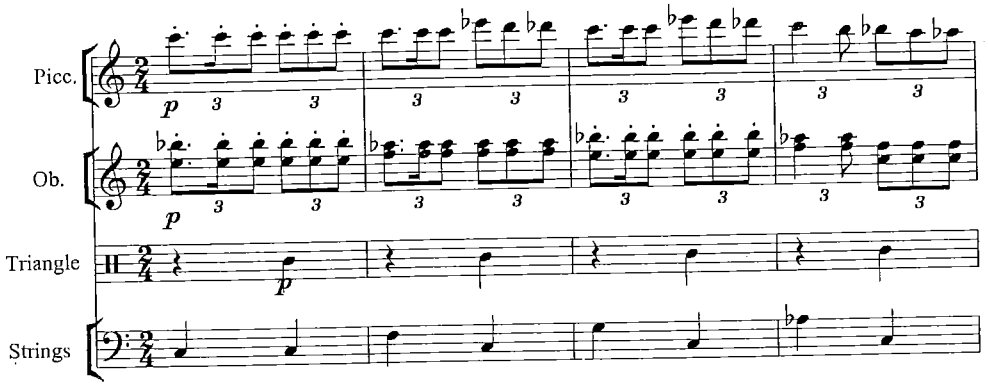
דו-השיח חוזר פעמיים.

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 בצלילים החרישיים של כלי הנשיפה:



הם נענים בצלילים 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.

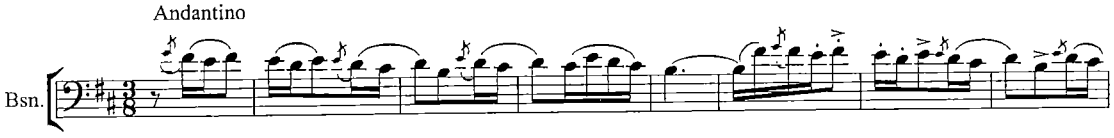
הצעות לפעילויות:

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

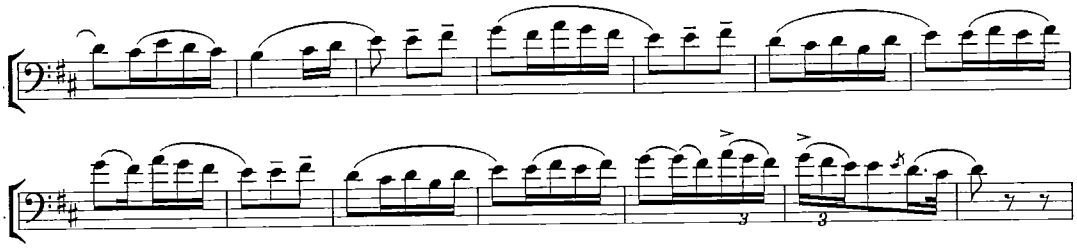
- על דרך השמיעה והאוריינות: האזנה וזיהוי התבנית היורדת הדיאטונית הכתובה על הלוח לעומת התבנית הכרומטית המעוטרת, אף היא מסומנת על הלוח;

- 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.

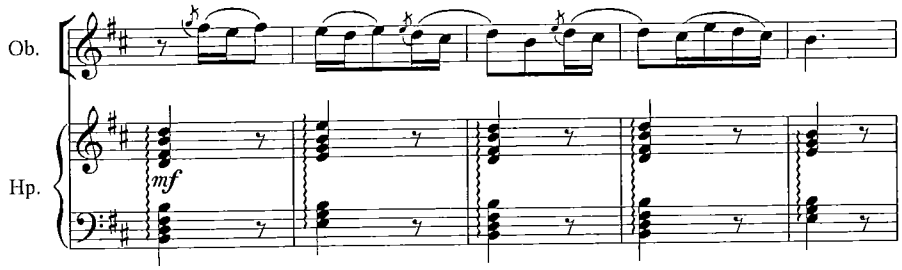
2. הקניית המנגינה של "הנסיך" (ברוח שיר עם סלאבי) תוך דגש על הנוסחה הסקוונציאלית היורדת הפותחת את חלקה הראשון לעומת מהלכי סקונדות עולות של חלקה השני :



- 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.

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"

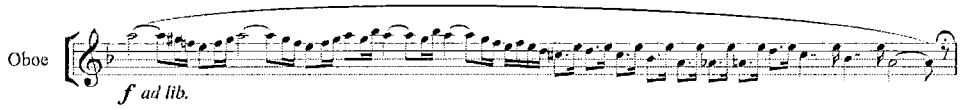
- הפתיחה מנותקת לחלוטין מיתר הפרק.
- בשלוש החטיבות הריקודיות מוצגים הנושאים המרכזיים.
- החטיבה הרביעית מסכמת את הנושאים הריקודיים.
- החטיבה החמישית מהווה מעין ציר שאחריו משתלשלת חזרה תמציתית על הנושאים השונים(חטיבה 6), וזו זורמת אל קודה סוערת (חטיבה 7).

סקירת הנושאים

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

נושא הפתיחה

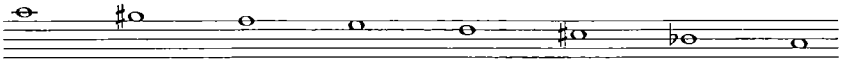
נושא זה , המופיע פעם אחת בלבד בכל הפרק משמש כמבוא- אולי בתפקיד הכרוז המקדים את הבלט.



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;

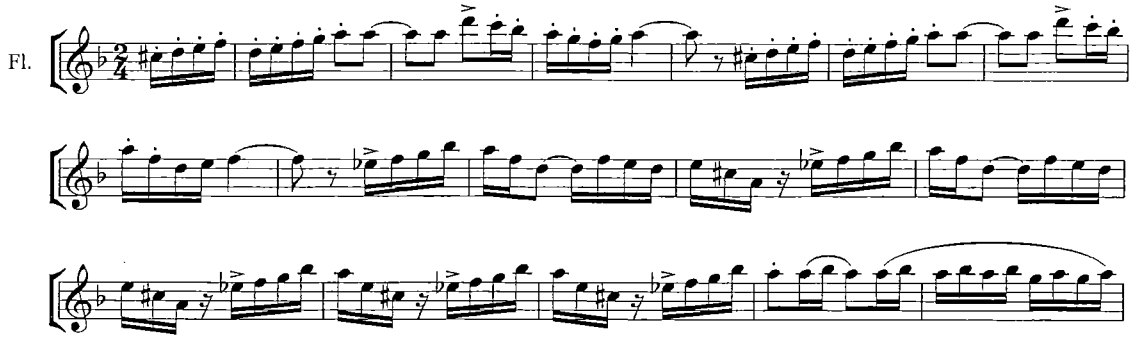
- המלודיה הנעה בין שני צירים (מי – לה), או מסביב לצליל מרכזי אחד ;
- הרצ׳יטטיב הנשען על נקודת עוגב בצליל מתמשך.

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.

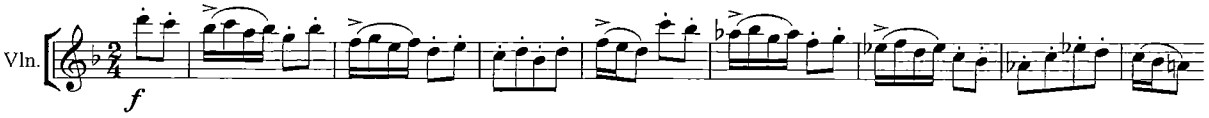


הצליל ״לה״ שהיה המרכזי בפתיחה, מתברר כאן בדיעבד כמעין דומיננטה של סולם רה מינור. יחד עם זאת, קיימים רמזים מודליים (כמו למשל הסמיכות של דו# ומיb). המהלכים המלודיים סקונדיים ברובם.

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

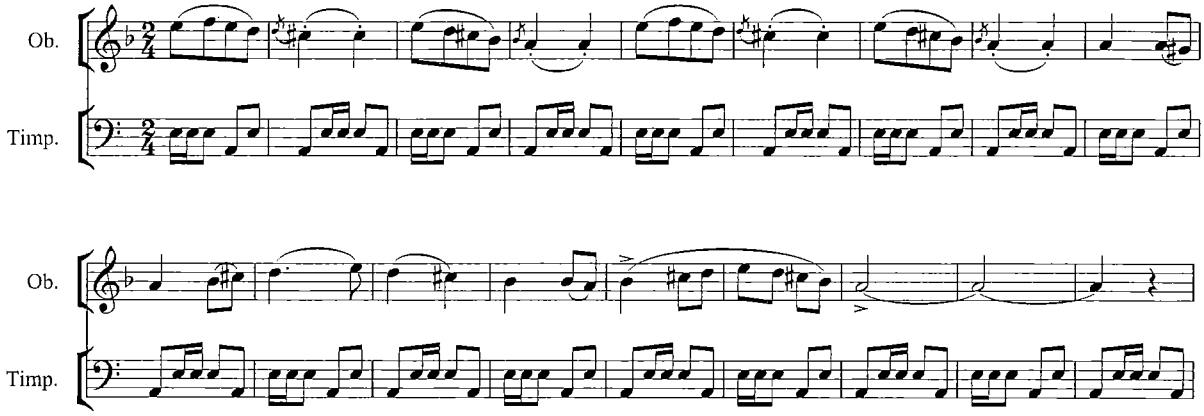
לחומר התמטי של החטיבה השנייה יש אופי של חטיבת מעבר.
אפשר להבחין בו בשני חלקים, אחד בנטיית עלייה, והשני בנטיית ירידה.



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.



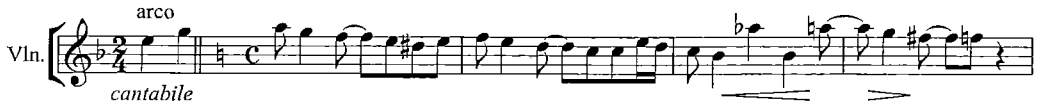
מאפייניו הבולטים:

- 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.

<u>נושא החטיבה החמישית :</u>

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

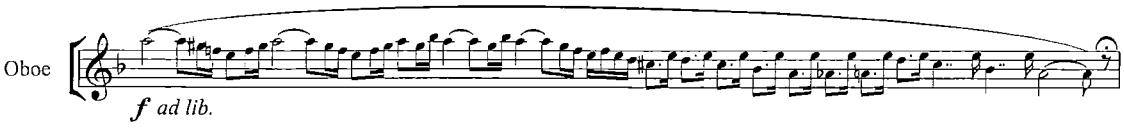


זוהי מלודיה באופי מתון ושירתי הכתובה בסולם דו מג'ור. היא נעה ברובה בתנועת סקונדות, רצופת צלילים שוהים המעשירים אותה בסינקופות רכות ומידי פעם צוברת רגשנות רומנטית בבקפיצות במרווחים גדולים. פסוקיה זורמים זה לתוך זה ללא נשימה.

<u>מעקב בעת האזנה</u>

<u>פתיחה</u>

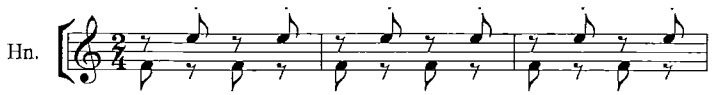
הבלט נפתח בצליל ממושך הנשמע בגוון ה"מאנפף" של האבוב. מסביב לצליל זה מתפתחות תבניות סירקולריות הנפתחות לכלל קדנצה לאבוב סולו שלה אופי אלתורי-רצ'יטטיבי במקצב חופשי :



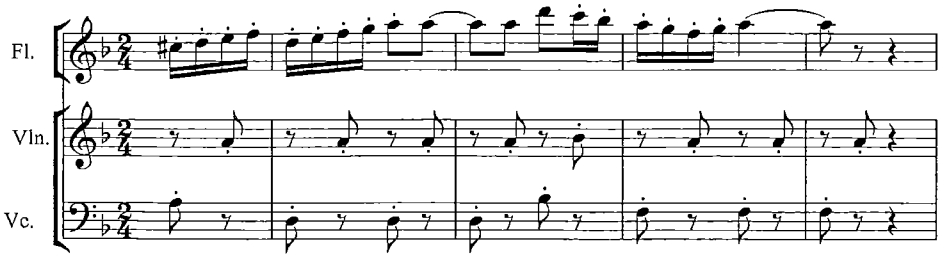
המנעד הצר נפרש כמניפה, ושב ומתכווץ עד שהוא נעצר שוב על צליל ממושך.

<u>חטיבה ראשונה</u>

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



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

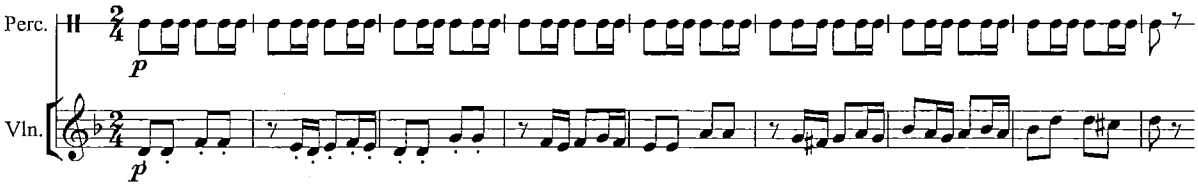


המשכה הקטוע יוצר תחושת האצה.

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

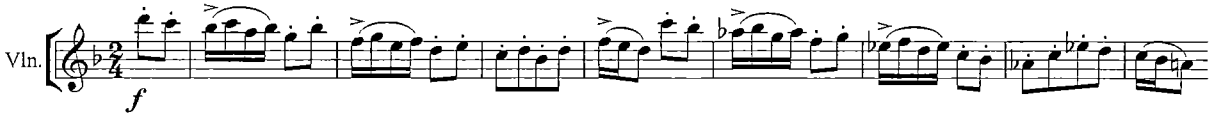
<u>חטיבה שנייה</u>
התנופה הגועשת מפנה את מקומה באחת לתבנית מקצבית "ספרדית" המושמעת חרישית בכלי נקישה מעץ.

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



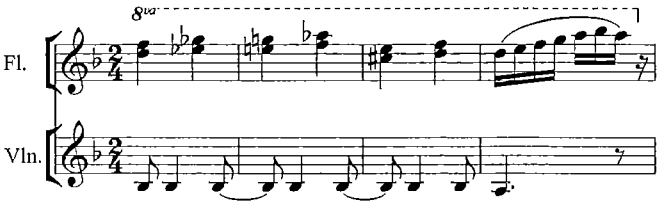
סדרת התבניות חוזרת בקרשנדו בתזמור מלא.

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

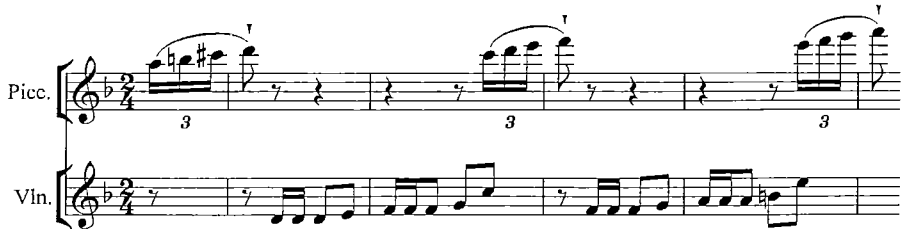


החזרות הסקוונציאליות על המשפט, פיצול המוטיבים, והתזמור הכולל כלי נשיפה ממתכת ומצלתיים יוצרים תחושת התעצמות.

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

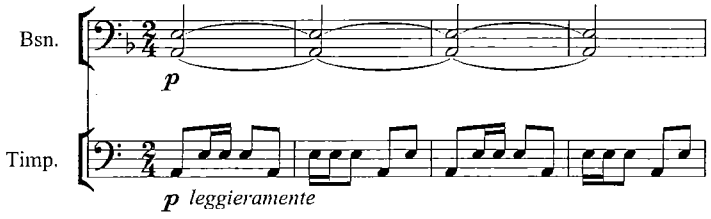


לקראת סיום החטיבה האווירה הולכת ונרגעת. כלי הקשת חוזרים שוב ושוב על וריאנטים עולים ויורדים של המוטיב הסולמי כשמעליהם כלי הנשיפה מעץ בצליפות עולות.

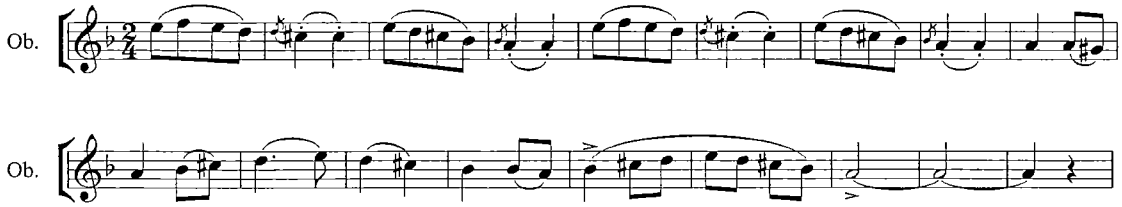


<u>חטיבה שלישית.</u>

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



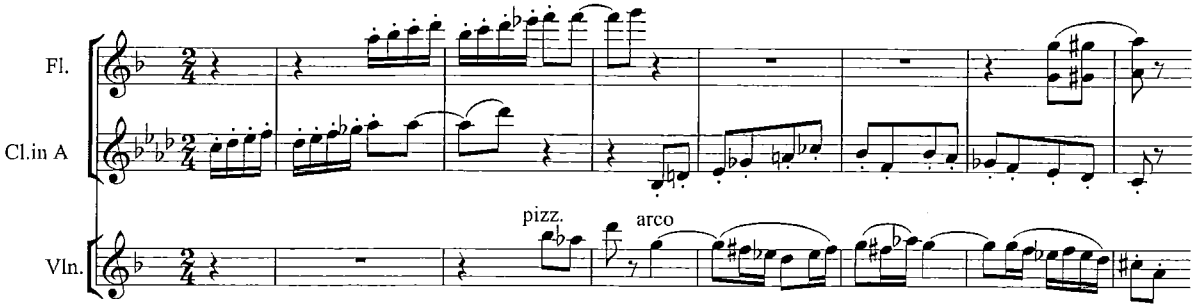
מעל לתשתית זו, מסתלסלת מלודיה ערבסקית באוניסון של אבוב קלרינט ונבלים:



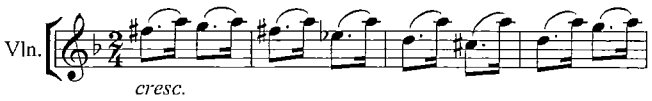
המלודיה חוזרת בתיזמור מורחב ומועצם, ונקודת העוגב מתפרשת גם על רגיסטר גבוה. הטימפני ממשיכים באוסטינטו, ומסיימים את החטיבה לאחר העלמה של המלודיה.

חטיבה רביעית.

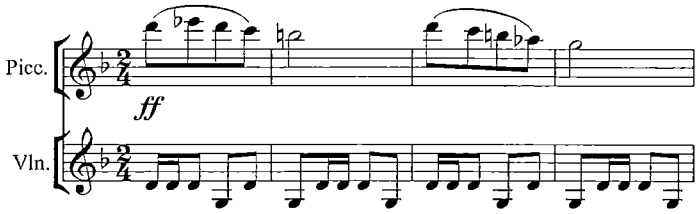
זוהי חטיבה של סיכום ואזכור הנושאים שהופיעו עד כאן במתכונת של פיתוח:
תחילה מופיעה הפסוקית הראשונה של נעימת הריקוד שהכרנו בחטיבה הראשונה. היא עוברת דרך סקוונצות מודולטוריות, המתחלפות לסרוגין בסקוונצות של מוטיב טטרקורדי-"חג'אזי" שלו קו מתאר קעור(יורד ועולה), ומלווה בתבניות ארפז'יות קפיציות בקו מתאר קשתי-קמור. 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.



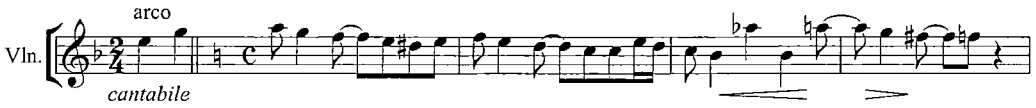
את החטיבה חותם איזכור ווריאטיבי קטוע של המלודיה הערבית באוניסון של כלי הנשיפה מעץ, אותו מלווה אוסטינטו במקצב ה"ספרדי", הפעם לא בטימפני אלא בצלילים הנמוכים של כלי הקשת.



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.

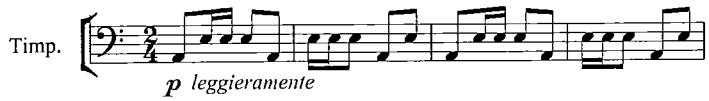
- לימוד תבנית המקצב של המלודיה המזרחית-ערבית:

(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).

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 יָתָסָנָה (2),

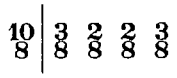
אָמָאן, אָמָאן, אמאן, אמאן (לשירת הקהל : הצילו!, הצילו!)

חוּ בֵּבִּי גֶ'מָאלוֹ פָתַנָנָה

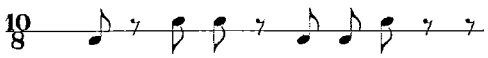
אמַאן, אמַאן, אמאן, אמאן

<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



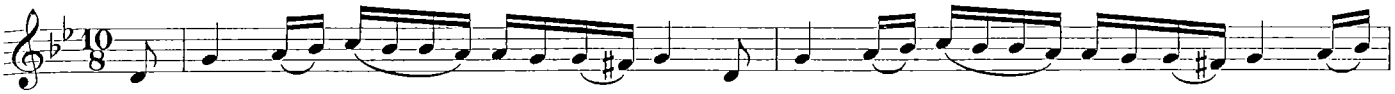
- הליווי בתבנית הקשה הקבועה דום תק (סמאעי תקיל)*

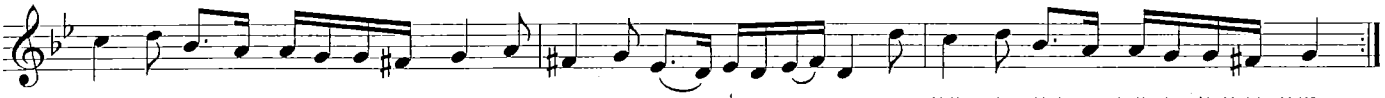


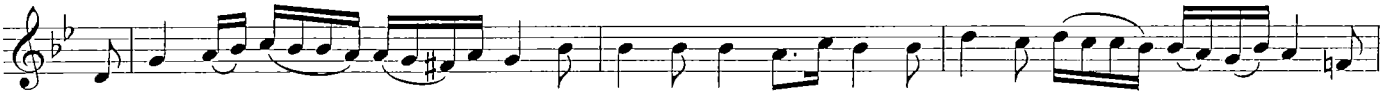
- המקאם נהוונד (מקביל לסולם המערבי סול מינור, הרמוני וטבעי).

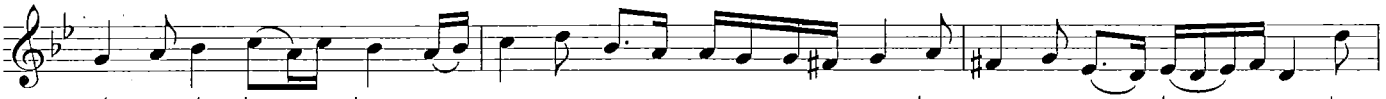
- המרקם באוניסונו, כאופייני למסורת המוסיקלית הערבית . המבצעים , נגני עוד, קנון, כינור ונאי, מכפילים את המנגינה ותומכים בזמר.

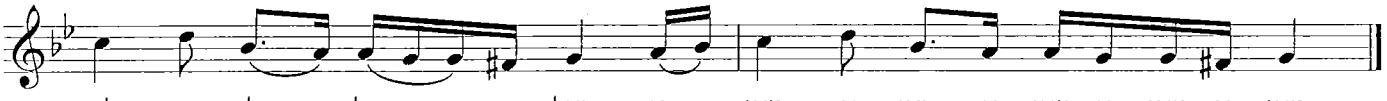
Lamma Bada Yatathna











"לונגה שהֶנְז"

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

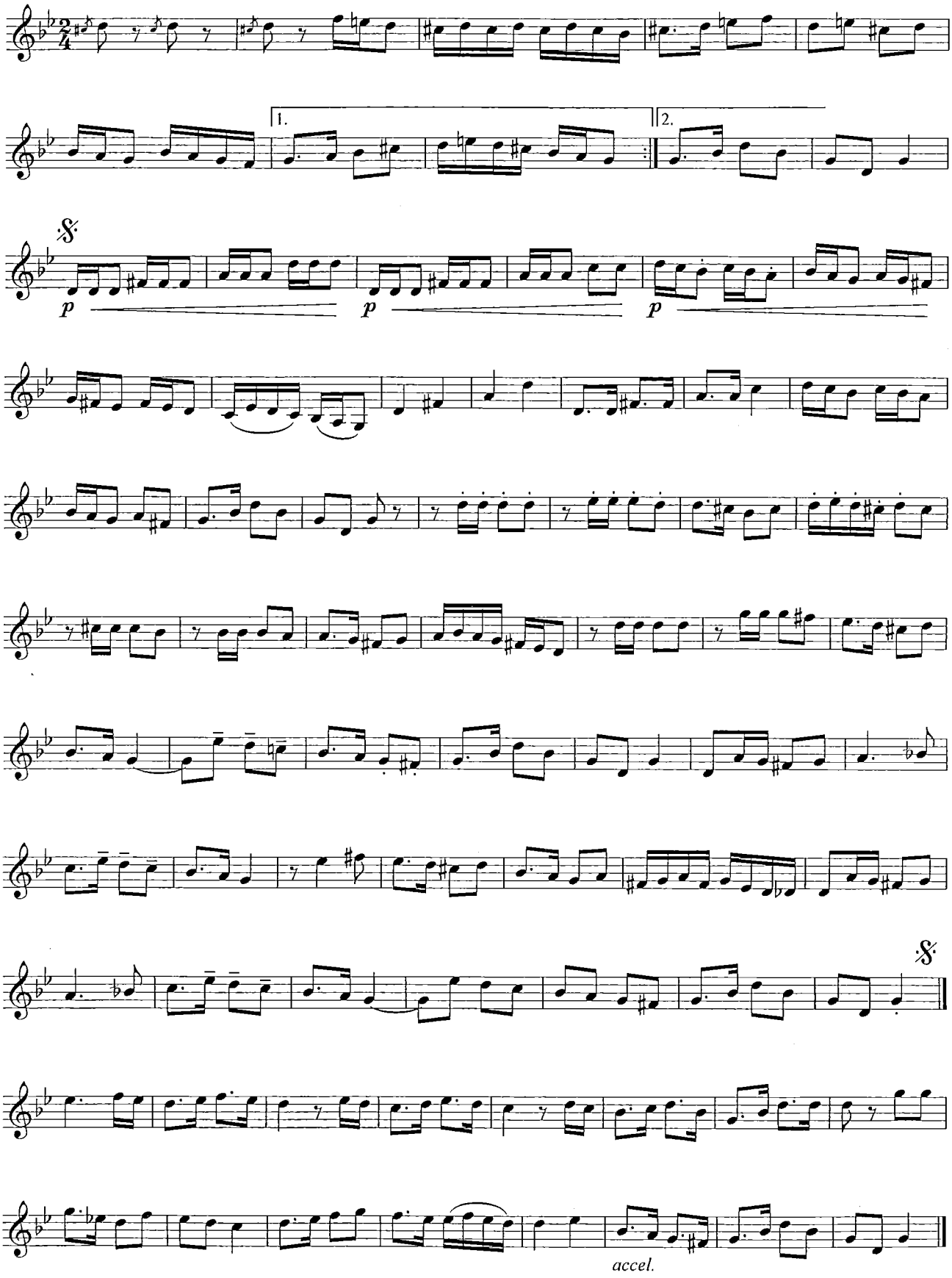
A הכאנה הראשון (הבית הראשון) במקאם נאכריז עם סקונדה מוגדלת.

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



"סויטה שמית"

מאת אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' (1964-1907)

על המלחין

אלכסנדר אוריה בוסקוביץ נולד בעיר קלוז' אשר בטרנסילבניה למשפחת רבנים ידועה מן הזרם החסידי. את השכלתו קנה בגימנסיה "תרבות", שהיקנתה לתלמידיה השכלה יהודית וכללית מנקודת ראות ציונית. את לימודי המוסיקה החל בגיל שמונה בנגינת פסנתר, וכשהתבגר נסע לוינה ולמד אצל מיטב המורים נגינה וקומפוזיציה. משנת 1927 למד בפריז אצל קורטו, פול דיוקא ונדיה בולנג'ה, שהעמיקו את חיבתו היתרה למוסיקה הצרפתית של דביסי ומילו.

בשנת 1930 חזר למולדתו והיה למנצח האופרה הלאומית הרומנית. נוסף לכך הקים תזמורת חובבים יהודית על-שם המלחין גולדמארק וניצח עליה. בוסקוביץ' היה שותף פעיל בהתעוררות הלאומית של יהדות טרנסילבניה, ופרסם מאמר על המוסיקה היהודית בספר שעסק בנושאים יהודיים. הוא דן בו, בהשפעת המוסיקה הרוסית החדשה, בצורך לאסוף ולהדפיס שירי עם יהודיים, וחשף את האופי הלינארי הבלתי הרמוני שלהם. בהשפעת מפעלו של ברטוק ערך בוסקוביץ מסע מחקר להרי הקרפטים שם אסף שירי עם יהודיים, ועיבד אותם לסויטה בשם "שרשרת הזהב" בשנת 1936. לכבוד ביצועה על-ידי התזמורת הפילהרמונית הישראלית בתל-אביב הוזמן בוסקוביץ' לארץ. באותו זמן גברה האנטישמיות ברומניה והוא פוטר ממשרתו כמנצח האופרה הלאומית, ואז החליט להשאר ולהתערות בחיי המוסיקה של ארץ ישראל.

המחשבה או התורה האידיאולוגית שלו אותה ביטא במאמרים ובכתבי עת שונים, קשורה באופן ישיר לכתיבת יצירותיו המוסיקליות. הוא טען כי מוסיקה צריכה לבטא את הזמן ואת המקום בהם היא נוצרת, את ה"מתי" וה"היכן". לכן המלוס היהודי-אירופי של הסויטה "שרשרת הזהב" שכתב ב1936 ברומניה איננו מתאים למוסיקה הארצישראלית החדשה. לדעתו על המלחינים להימנע מרומנטיקה אישית, ובמקומה לשאוב השראה מן הנופים המדבריים של הארץ, מאור השמש החזק, משפת התנ"ך, מצלילי השפה העברית המתחדשת, מן המוסיקה של עדות המזרח, ומן השפה והמוסיקה המקומית הערבית. הוא נאה דרש ונאה קיים: הכין תיווי של כל המקמאת הערביים, כתב עיבוד למוסיקה של להקת נגנים יהודים עירקיים, וכתב שירים ברוח מזרחית לזמרת ברכה צפירה.

בוסקוביץ' הוא זה שטבע בשנות הארבעים את המונח "מוסיקה ים-תיכונית", וביטא את האידיאולוגיה הטמונה בבסיסו בצורה הברורה ביותר בסויטה השמית שלו משנת 1946: מוסיקה אמנותית המשלבת גוון מקומי-מזרחי, נעדר בה המרכיב ההרמוני (חוץ מן הפרק האחרון), המקצבים ריקודיים וברובם א-סימטריים, המרקם מונודי או הטרופוני.

את התוכן החדש המזרחי ביטא בכלי נגינה מערביים. למשל, הפרק השני בקונצ'רטו שלו לאבוב ותזמורת מחקה את כלי הנשיפה המזרחי – הזורנה, במוסיקה בעלת אופי אילתורי המתייחסת לתקסים המזרחי, כשהוא מלווה באוסטינטו ריתמי ללא כל פיתוח הרמוני. בכל-אופן, תפיסתו לגבי הצורה של אותו הפרק היא מערבית.

בוסקוביץ' חיבר יצירות רבות, ביניהן גם מוסיקה לתיאטרון, וכתב ביקורת מוסיקלית בעיתון הארץ. בשנת 1944 היה בין מקימי האקדמיה למוסיקה של תל-אביב ולימד בה תיאוריה וקומפוזיציה.

הוריו שנשארו בעירו קלוז' נספו בשואה, והדבר השפיע באופן עמוק מאוד על חייו.

בשנים הבאות היה נתון ללחצים בתחומים שונים, חלה, וכתב מעט. בין השאר כתב את "שיר המעלות" בשנת 1956. גם כשעבר לכתיבה בשיטה הסריאלית דבק בעקרונותיו והמשיך בחשיבה מוסיקלית בלתי רומנטית, בלתי הרמונית. הקונצ'רטו דה-קמרה שלו הוא באופי מזרחי, קישוטי, והמוטיבים הקטועים מאוחדים באמצעות הסריאליות למבנה על-פי עקרון הטוקטה הבארוקית.

<u>על היצירה</u>

הסויטה השמית היא אחת היצירות המקוריות בספרות המוסיקה הישראלית. בשנות הארבעים היוותה תגלית והוכחה לקיום סגנון מוסיקלי ייחודי וישראלי המבטא את המגמה האמנותית הים-תיכונית במוסיקה.

תחלתה כיצירה לפסנתר, ואחר-כך, במשך כחמש-עשרה שנה עברה כמה גלגולים ועיבודים בידי המלחין, שהתייחס אל עצם תהליך הכתיבה כאל אילתור מתמיד, או כוריאציות על מאקאם של הסויטה הזאת. הנוסח האחרון לתזמורת נערך בידי המלחין ובוצע בשנת 1959.

בסויטה ששה פרקים:

פרלוד, כעין טוקטה

פרק מתון, אינטימי

"עממיה",

"נופיה"

טוקטה מזרחית שניה

"הודייה", רונדו עליז ושמח.

מדברי המבוא של המלחין:

"שם היצירה אומר בצורה שאינה משתמעת לשני פנים, שהמוסיקה בה מדובר מושתתת על עקרונות מוסיקליים האופיניים לעמים השמיים.

'הסויטה השמית' נכתבה תוך שאיפה למבנה וסגנון מוסיקליים, בהם ניתן, לפחות בעיני המלחין, לבטא את 'היכי' ו'מתי' הדיאלקטיים של תימטיקה רוחנית, קולקטיבית בתולדות עמנו. כהטל של הנושאים החוץ-מוסיקליים, מופיעה המוסיקה של 'הסויטה השמית', לכאורה, כמוסיקה עממית אקסטרוברטית מובהקת, אולם למעשה היא מוסיקה של פולקלור מדומה, שהרי אין בה ציטטות מלודיות או ריתמיות כל עיקר....אין מלודיה במובן האירופי, אלא קטעים מלודיים קצרים החוזרים ונשנים בוריציות קלות ואף בלי ואריציות, כמנהג המזרח. .. המלוס של הסויטה נובע מ"ווקאליזציה של האינסטרומנט", בניגוד ל"אינסטרומנטליזציה של הקול האנושי" שאופיינית למוסיקה אירופית...

את מקום ההרמוניה תופסת ההטרופוניה, בבחינת קוויות מעוטרת... "

התיזמור העשיר כולל את כל כלי הנשיפה המקובלים מעץ וממתכת וכל כלי הקשת, נבל, וכלי נקישה רבים, ביניהם גם קסילופון, פעמוניה, מרימבה, ויברפון ושני פסנתרים.

תכונות בולטות

הצללה המעוררת תחושת מיקרוטוניות מזרחית, מעין "אוניסון רב-קולי"

המנעות מטונליות מערבית באמצעות שימוש בצליל מרכזי

באס נח – בורדון, כחיקוי למיתר של צליל קבוע בכלים מזרחיים

סולמיות דיאטונית מודאלית

מלודיה באופי ווקאלי בצעדי סקונדה, בתבניות המבוססות על הטטרקורד

מקצבים ריקודיים, סינקופיים

פיסוק סימטרי וא-סימטרי

סלסולים ועיטורים בסגנון מזרחי, כאילו מאולתרים

מרקם של הטרופוניה עם "התנגשויות" דיסוננטיות מכוונות

רעיון הטטרקורד המשמש כחוט מקשר בין הפרקים

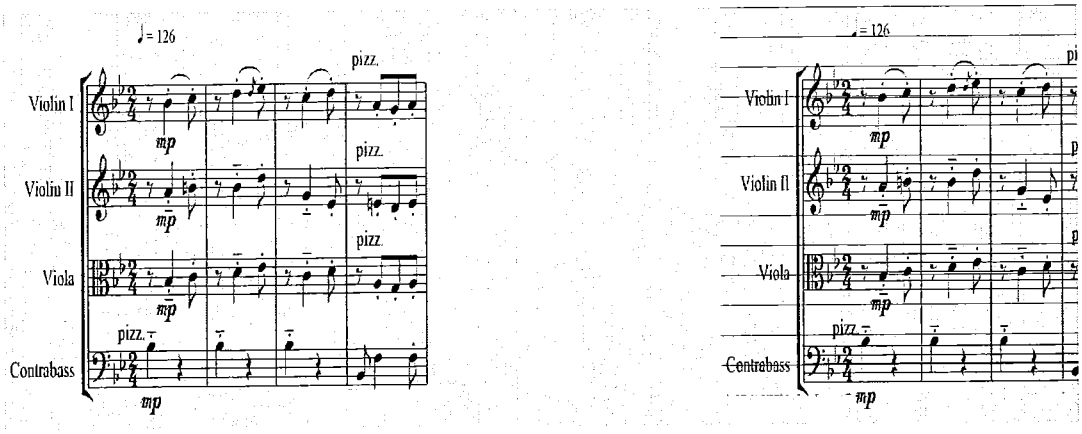
מבנה של פיתוח ואריציוני מתמיד, בשילוב קטעי ביניים

"עממיה"

פרק ריקודי עליז, ערני ומקפיץ, הנשלט ברובו על-ידי מקצב סינקופי, שנובע כנראה ממחול ההורה שהיה חביב על היישוב באותה תקופה.

מבנה הפרק תלת חלקי: א. ב. א. (כולל קודה).

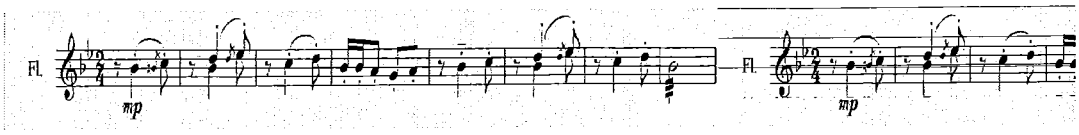
הפרק מתאפיין במרקם הטרופוני (בין השאר באמצעות סקונדות וספטימות הרמוניות הנצמדות אל צלילי המלודיה), ועם צליל מרכזי דמוי בורדון. מוטיב הקברטה מתבלט מפעם לפעם, בעיקר במרקם.



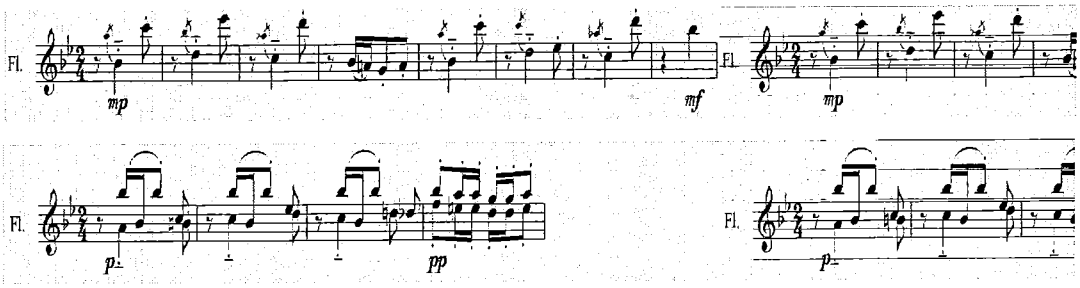
המצלול כולל צלילי פריטה רבים, המחקים כלים מזרחיים כגון קאנון ועוד.

הדינמיקה מתחלפת באופן חד ללא הדרגתיות, וכוללת הדגשות חריפות.

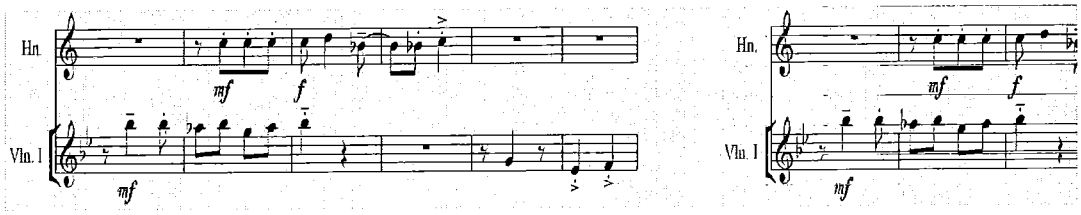
הנושא הראשון מבוסס על מוטיב סקונדה עולה, בנוי מפותח וסוגר סימטריים ודומים מאוד, המסתיימים לרוב בהגברת העוצמה או בהדגשה חריפה (זוהי ז'סטה מוסיקלית המבטאת ז'סטה תנועתית-ריקודית).



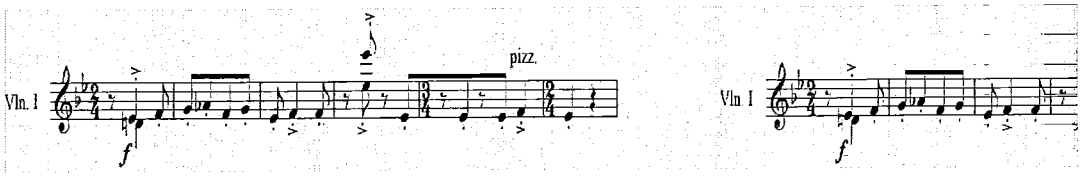
הנושא חוזר ומופיע בווריאנטים רבים, כגון:



בין החזרות הווריאטיביות של הנושא הראשי מופיעים מעברים קצרים בפיסוק א-סימטרי, ובהם נשמעות תזוזות מסוימות מן הצליל המרכזי.

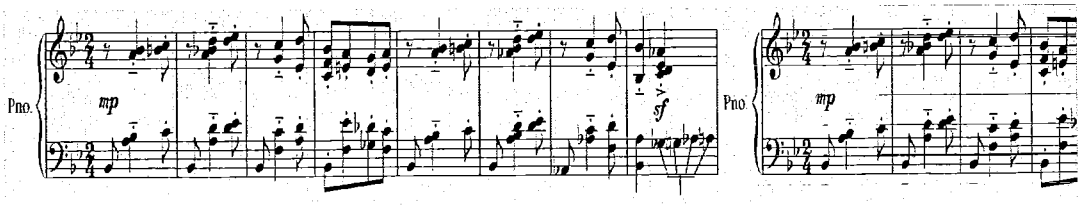


בחלק ב. מופיע נושא שמקצבו שונה - פחות סינקופי בתחלתו, הצליל המרכזי פחות יציב, והמלודיה זזה בסקוונצות. מבחינת המרווחים זהו וריאנט של הנושא הראשון.



מעקב בעת ההאזנה

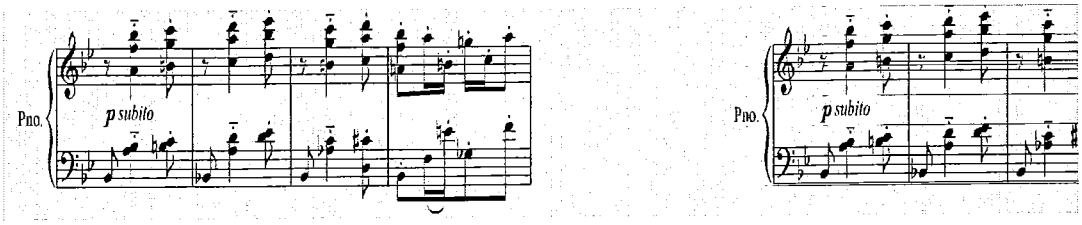
הפרק העליז נפתח בנושא הראשי בתיזמור די עדין, בריקוד קפצני, ונחתך בהדגשה חריפה ומפתיעה.



אחריה חוזר הנושא בווריאנט של קישוטים, ובמקום ההדגשה, משתרבב לתוך סיום הנושא קטע מעבר עם תבנית מלודית שונה בכלי נשיפה ממתכת ובעוצמה חזקה יותר.

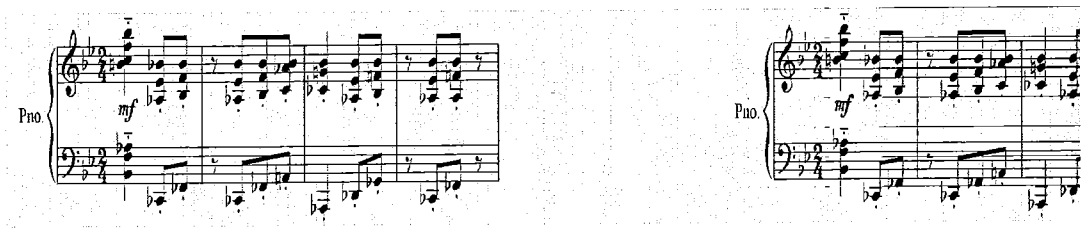
התבנית הזאת חוזרת בווריאנטים ומטיילת בין כלים שונים.

אחר-כך חוזר הנושא ומופיע שוב בשקט, ברגיסטר גבוה יותר ובווריאנט חדש.

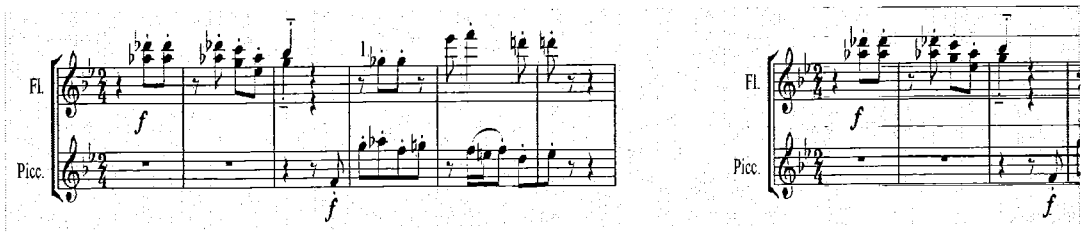


הנושא חוזר שוב בתיזמור שונה.

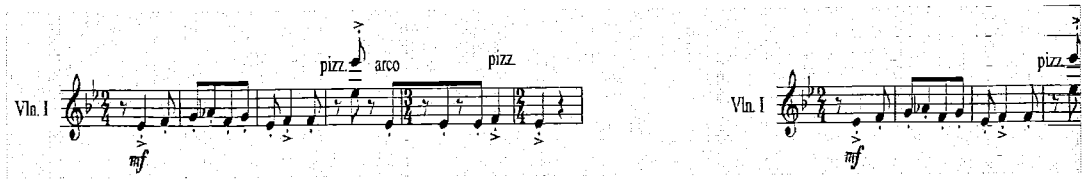
אחר-כך קטע המהווה מעין השהייה ללא מלודיה ברורה, ומנוגן בכלי הנשיפה ממתכת ובכלי נקישה



<u>חלק ב'</u> של הריקוד פורץ בשמחה ובעוצמה מלאה, מעט מהר יותר, בתבנית מלודית חדשה רוויה סלסולים.

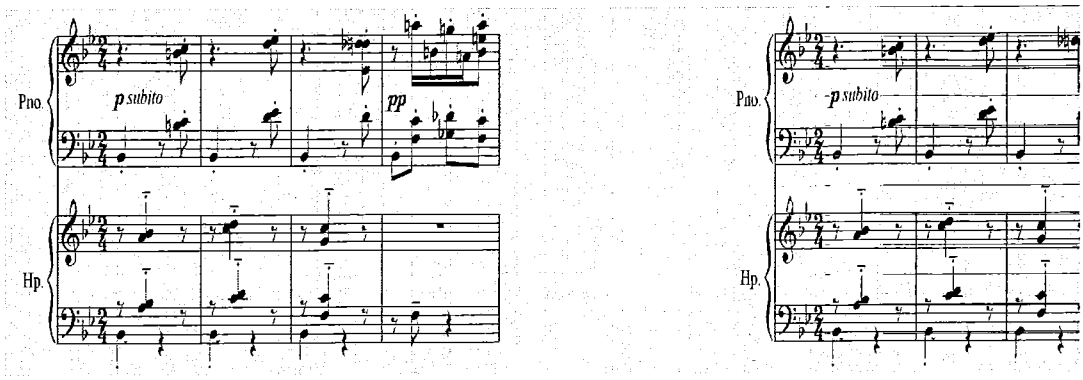


ואחריה הנושא השני

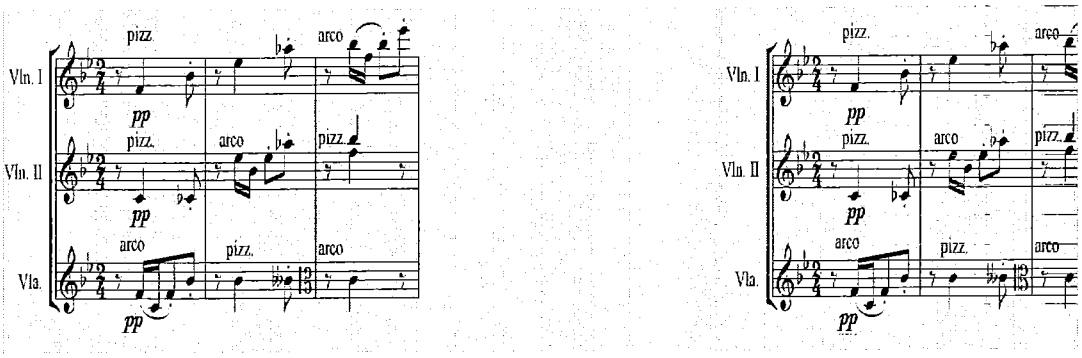


קסילופון ומרימבה וכלי נקישה שונים מצטרפים לשמחה, הרגיסטרציה רחבה יותר בעיקר בצלילים הגבוהים של החלילים והפסנתר, והנושא הקצר חוזר שוב ושוב בגבהים שונים, בתזוזות טונליות, ובתיזמורים מגוונים. אחר-כך משתתקים כלי הנקישה והדילול בתיזמור מוביל אל סיום חלק ב' על-ידי הפסקה כללית.

החלק השלישי א' שוב שקט יותר ומחזיר את הקלילות של הנושא הראשון, ואת היציבות של הבאס-בורדון. המרקם בהיר יותר ואליו מצטרף לראשונה הנבל בצלילו העדינים - כלי פריטה נוסף.



הנושא חוזר בווריאנט נוסף ומסתיים בפיאניסימו. בקודה השקטה ניתן לזהות את שברירי הנושא הראשון, וסינקופות רבות המובילות לרגיעה באמצעות מרקם דליל וכיוון יורד. לקראת סיום הקודה מופיעה תבנית קצרה החוזרת בסקוונצות עולות.



לאחר שהייה על צליל ממושך דו המעכב את ההגעה לסיום, חלה הפתעה: אומנם מופיע הצליל המרכזי סי במול, אבל אחריו קברטה יורדת אל פה: מעין התחמקות מהגדרה חד-משמעית של הצליל המרכזי.

"הודייה"

פרק באופי טקסי וחגיגי, עליז ודינמי, בתנועת פעמות יציבה, מודגשות הפעמות השניה והרביעית. המלודיה נעה בסקונדות בתוך שני טטרקורדים שבמרכזם הצליל סי, עם קישוטים וסלסולים. הסולמיות נוטה למג'ור, עם מצלול מזרחי.

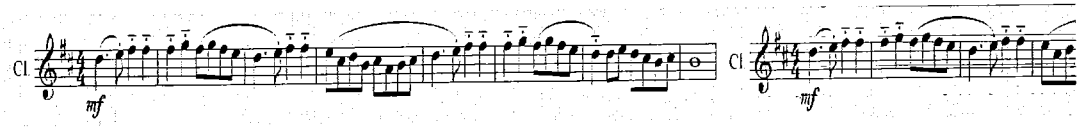
מבנה הפרק: חמש חטיבות שהנושאים א. ב. ג. חוזרים בהן בווריאנטים רבים, בדומה לווריאטיביות של שאר פרקי הסויטה. סדר הנושאים בפרק נתון גם הוא לווריאטיביות. המבנה הוא דמוי וריאציות, אם כי המקומות בהם זז ומתחלף הצליל המרכזי מזכירים/רומזים למבנה של רונדו.

חמש החטיבות:

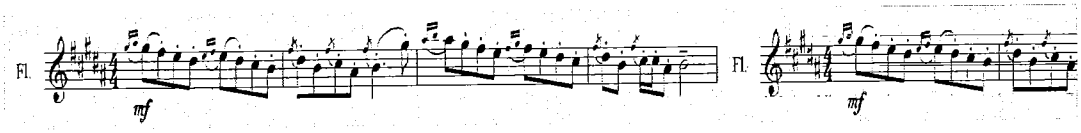
1. א. ב. ג. 2. א. ב. ג. 3. א. ב. 4. א. ג. 5. א. וקודה על-פי ג.

הנושאים:

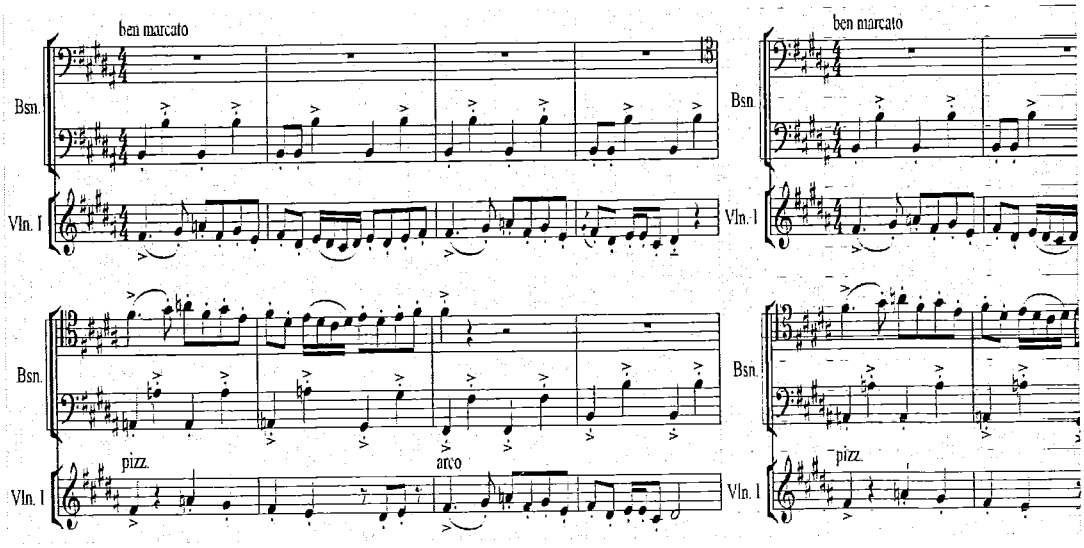
נושא א. מלודיה באופי המנוני ושירתי, בת ארבע פסוקיות סימטריות, במקצב מתון ללא סינקופות, מסתיימת בצליל המרכזי.



נושא ב. מלודיה עשירה בקישוטים, עם כיווניות ברורה המתגלגלת כלפי מטה בשתי סקוונצות המסתיימות שתיהן על הצליל המרכזי.

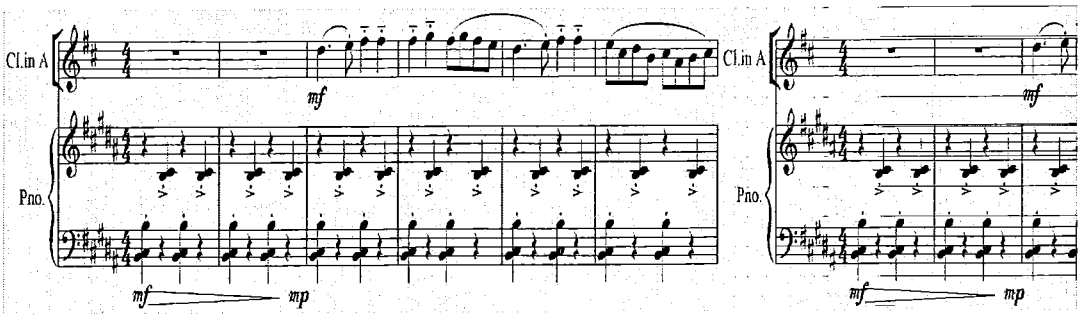


נושא ג. ריקודי יותר מקודמיו, בנוי מארבע פסוקיות דומות שסיומן פתוח, ולכן הוא נע ודוחף להמשך.



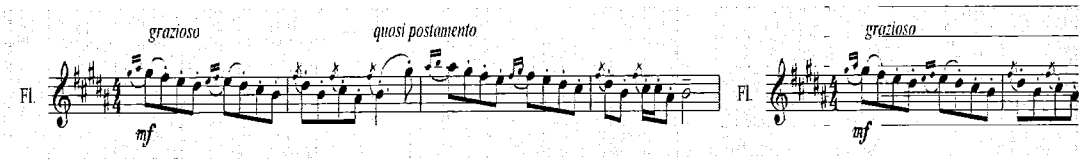
מעקב בעת ההאזנה

חטיבה 1. הצלילים הכבדים של ליווי אום-פה בלבד, ללא מנגינה, קובעים מיד את האווירה החגיגית והטקסית של הפרק. אחריהם – נושא א. אותו מוביל בשירתיות הקלרינט,

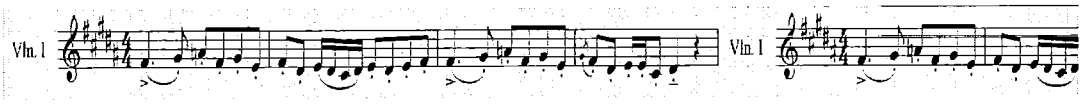


התיזמור שקוף והדינמיקה מתונה. הצליל המרכזי סי פועם ללא הפסק. מדי פעם נוספים למלודיה עיטורים עדינים.

נושא ב. באופי גרציוזו קפצני, התיזמור מתעשר ומתגוון בצ'לסטה, גלוקנשפיל (פעמוניה) וכלי נקישה שונים.



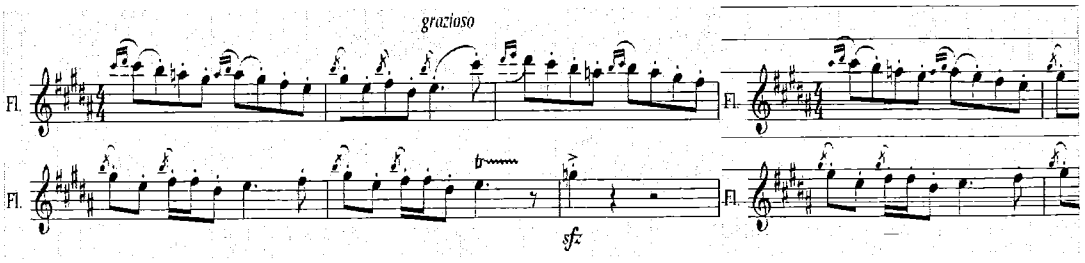
את הנושא ג. מובילים כלי הקשת ברגיסטר אמצעי במשיכות קשת נמרצות.



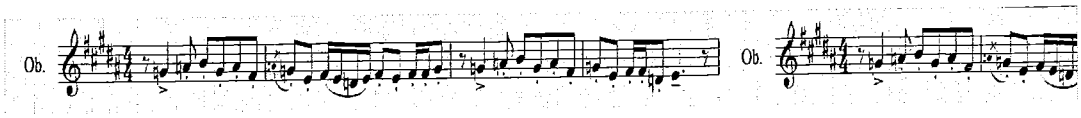
רוב כלי הנשיפה מפנים להם מקום. כשחוזר אותו נושא מתבלט לרגע גוון רך של הקרנות.

חטיבה 2. נושא א. זז לצליל המרכזי מי, ונישא בידי האבוב והקרנות באופי שירתי ובליגטו, בתמיכת הכינורות ושאר התזמורת, עם קול מלווה גבוה מעל מנגינת הנושא.

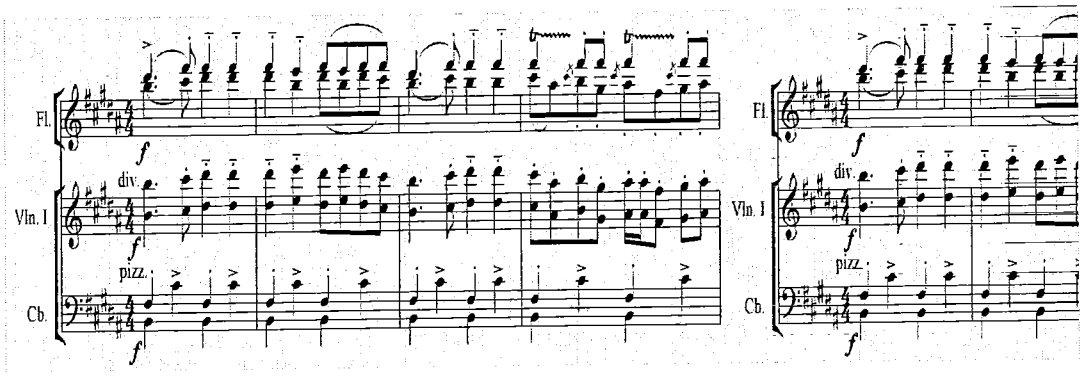
נושא ב. באופי קליל ומבדח, בראשות החלילים ובעזרת השקיפות של הצ'לסטה והפעמונייה. צלילו האחרונים של הנושא מופיעים פעמיים.



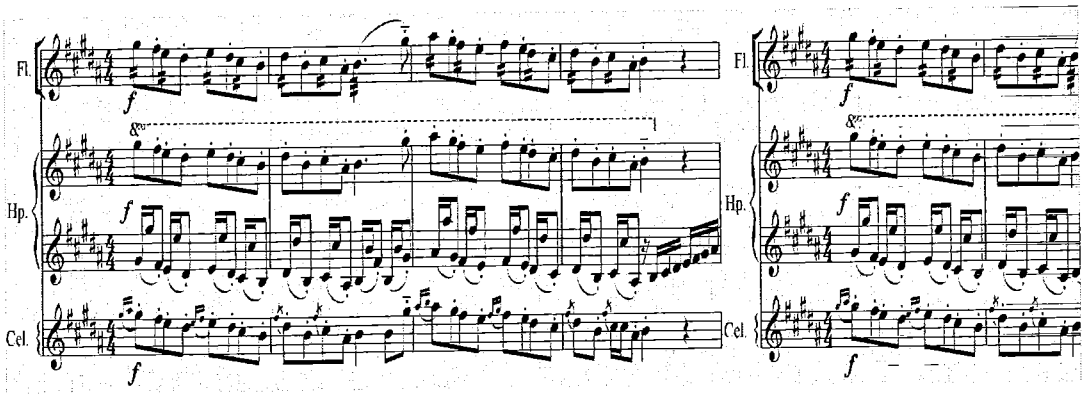
עם <u>נושא ג</u>. חלה תזוזה נוספת לצליל מרכזי סול, ומתבלט הגוון המשולב והמאנפף של אבוב וקלרינט ברגיסטר אמצעי. כשהנושא חוזר, ההדגשות בכלי הנקישה מגישות את הסינקופות שבתחילת כל פסוקית.



<u>חטיבה 3</u>. <u>נושא א</u>. מופיע בכל הדרו בעוצמה מלאה וברגיסטר גבוה (בכל הכלים בהם הדבר אפשרי), וחוזר לצליל המרכזי הראשי – סי. מקצב הליווי ב"אום-פה" עוד יותר כבד! כאן מקום השיא של אמצע הפרק.

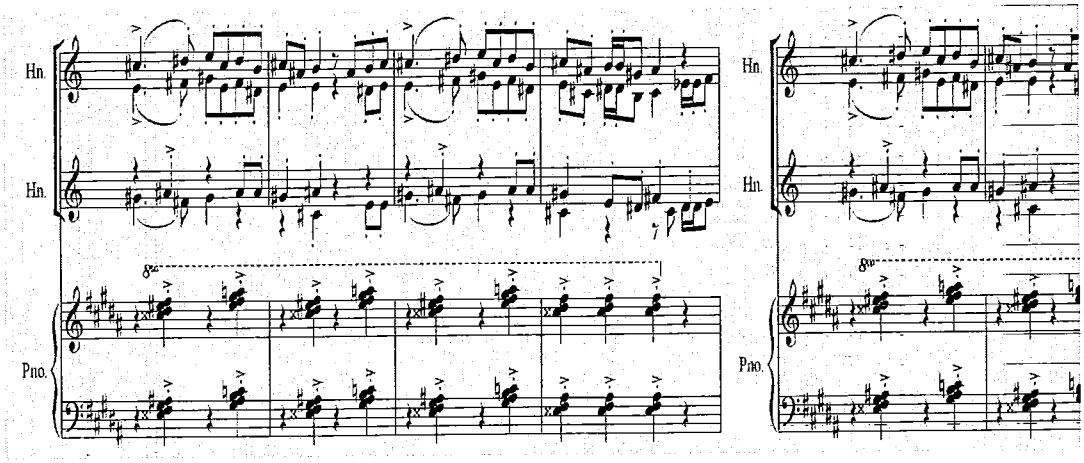


<u>נושא ב</u>. מפחית את המתח בהתגלגלות הקפצנית בכיוון יורד, ובאמצעות התיזמור ה"צובטי": את המלודיה מנגנים כל הנקישה המלודיים: צ'לסטה, פעמוניה, קסילופון ומרימבה, יחד עם הנבל. שאר התזמורת מלווה בעדינות.

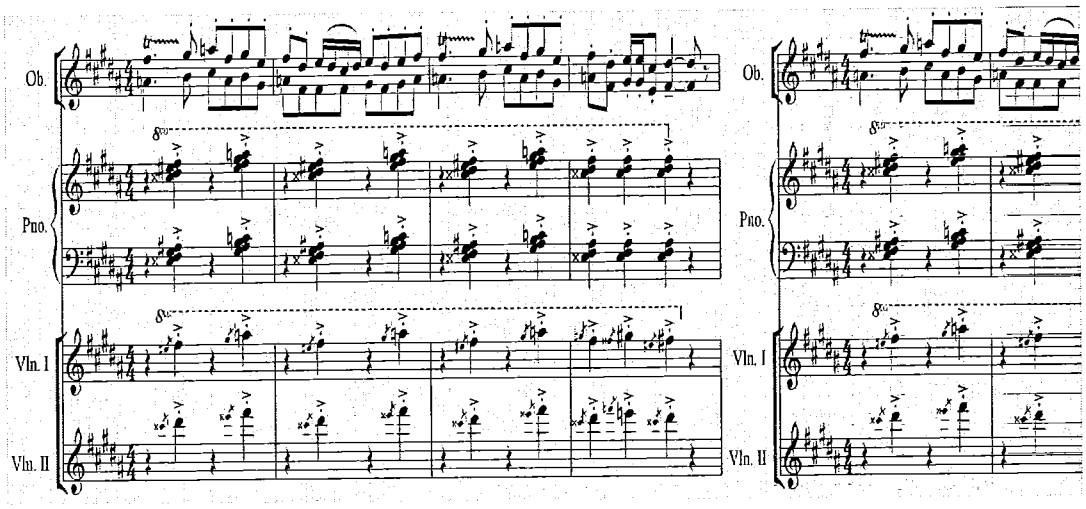


חטיבה 4. נושא א. שאופיו טקסי - הפעם דווקא באופי חדש, קל יותר, בסטקטיסימו של הפיקולו והפסנתר בצלילים הגבוהים, בליווי ויברפון, נבל, כלי קשת ועוד'. ברגיסטר שמתחת למלודיה נשמעים עיטורי הליווי.

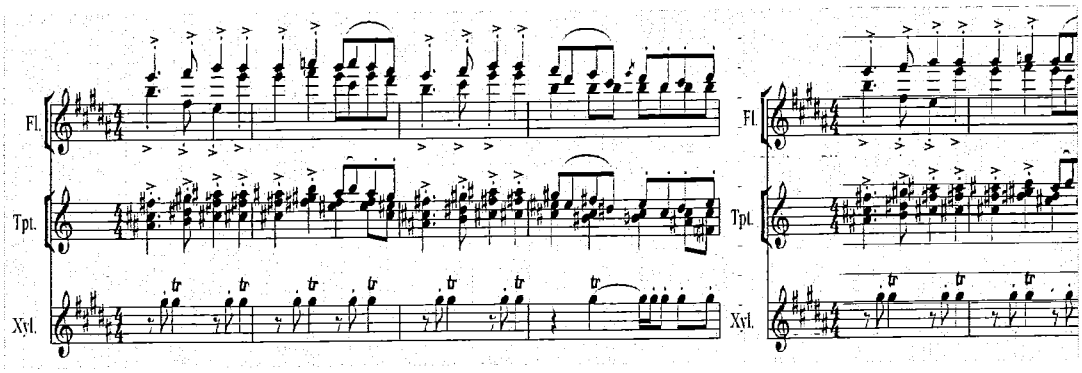
אחריו (נושא ב. חסר) מופיע מיד נושא ג. בצלילים נמוכים יותר של הקרנות, בליווי עשיר המדגיש את הקישוטים על פעמות 2 ו-4.



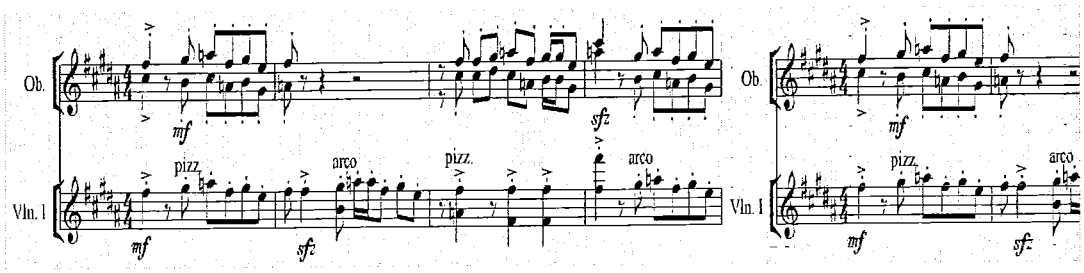
המותח והעוצמה גוברים כשנושא ג. חוזר שוב בחצוצרות, אבובים וקלרינטים, עם קישוטים קפצניים בכלי הקשת ובחלילים. ההדגשות על הפעמות 2 ו-4 ממשיכות להרעים.



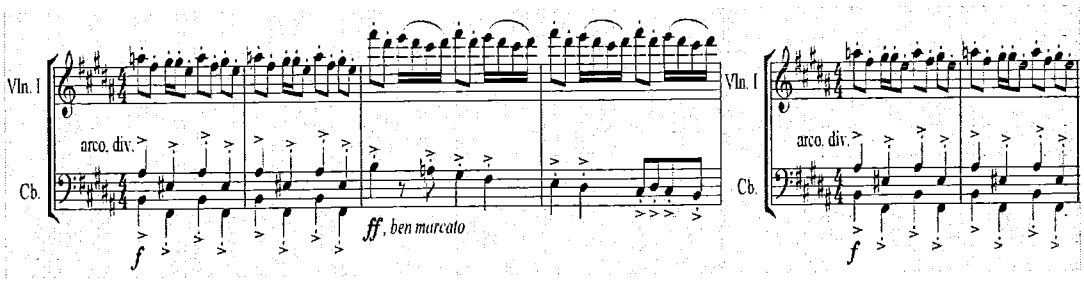
<u>חטיבה 5.</u> <u>נושא א</u>. בשיאו: הקצב מואט, התיזמור מלא ועשיר מכל הבחינות: העוצמה, ההדגשות ודרכי ההפקה ,מגוון הכלים והגוונים, העושר של הצלילים המלווים, והדגשת הרגיסטר העליון. כל המסה הצלילית הזו מופיעה על הצליל המרכזי מי המשמש כתנופת "לקראת" אדירה, בדומה לספטקורד דומיננטי במוסיקה טונלית המושך ודוחף אל הסיום.



<u>נושא ג</u>. מחזיר את הקצב הריקודי, חוזר לצליל המרכזי סי, ומיד הוא מתפרק לשברירים: התיבה הראשונה שלו "נזרקת" הלוך ושוב בין כלים שונים, (ובהפקות מתחלפות – למשל בפיציקטו ובקשת לסירוגין),



המרץ והתנופה "קורעים" שבריר נוסף מן הנושא, והוא סובב ומסתחרר שוב ושוב (מעל צלילי בס סי ופה דיאז לסירוגין)



עד לאקורדים (המועשרים בצלילים סמוכים) בפורטיסימו, חגיגיים ואיטיים, והם מסיימים את הפרק ואת היצירה כולה.

הצעות לפעילויות

"הודייה"

הקניית הנושאים

1.בלוח רשומים צלילים מסול קטן עד פה ראשון ללא מקצב. המורה מוביל את השירה בסקונדות בכיוונים מתחלפים (מאלתר) על-ידי הצבעה על הלוח.

2.קריאה מן הלוח ושינון של המקצב של הנושא הראשון.

3.הובלת השירה במקצב הנכון ע"י הצבעה על התווים חסרי המקצב, כלומר – קליטת הנושא כתרגיל סולפג', עד לשירה בטוחה של הנושא.

4. האזנה ל"הודייה" , הבחנה, זיהוי ותגובה לגבי מספר הפעמים בהן מופיע הנושא

5. קריאת המקצבים של נושא ב' ונושא ג'. עמידה על המאפיין כל אחד משלושת המקצבים.

6. חידון מקצבים: המורה מקישה סדרה קצרה, התלמידים מזהים. (למשל: א' ג' א' ב' ;)

7. האזנה תוך רישום סדר הנושאים (במחברת התלמיד).

8. קריאת הנושאים ב' ו-ג' ע"פ הצבעה של המורה על הצלילים בלוח. (יש להוסיף סול ולה באוקטבה הראשונה)

9.דיון על הכיוון המלודי ותבניות המקצב המאפיינות כל אחד מן הנושאים.

10. האזנה נוספת לפרק ורישום מדויק של סדר הנושאים על הלוח.

11. האזנה לקטע של מוסיקה מזרחית אותנטית ללא שירה (למשל "לונגה שהנאז") וגילוי האיפיונים: שינויים/וריאנטים של המלודיה, הפריטה, המרקם ההטרופוני, וכו'...

12. הבחנה בין מרקם הרמוני למרקם הטרופוני:

- שירה של הנושא הראשון עם **ליווי הרמוני של דרגות ראשונה וחמשית**.
- האזנה נוספת ודיון לזיהוי ההבדלים בין הנושא בשירת הכיתה בליווי הרמוני לבין הנשמע בתזמורת במרקם הטרופוני

13. דיון על שאר ההבדלים: הקישוטים והסלסולים; הכלים, הפריטה והתיזמור; ההדגשות על פעמה 2 ו-4 . שינויי רגיסטר, שינויי עוצמה, הזזות של הצליל המרכזי, וכו'...

14. האזנה בתנועה: והבחנה ברורה בין שלושת הנושאים, תוך התייחסות אל:

- כיוון הקו המלודי
- צלילים ארוכים או קצרים
- הכובד או הקלילות
- הבעה מקיפה של יסודות הטקסיות והריקוד של הפרט ושל הכלל/"השבט והפולחן" ב"הודייה".

"עממיה"

הקניית היסוד הסינקופי

1. הכתה בפעמות, המורה בהקשת סינקופות כמו בשלוש התיבות הראשונות של הנושא. המונח סינקופה והתחושות המלוות אותו. האם מקצב סינקופי מתאים יותר לשיר או לריקוד?

- המורה בפעמות, הכתה בסינקופות.
- קריאת כל המקצב של הנושא מן הלוח. גילוי החלוקה לשתי פסוקיות; הוספת ההדגשה בסיום הנושא.

- בשתי קבוצות: ביצוע המקצב כנגד פעמות בקולות גוף או בכלי נקישה.
- המורה מקישה וריאציה על המקצב כשהתלמידים בפעמות – בירור המושג וריאציה.
- תלמידים מציעים (כסולנים)וריאציות משלהם. אפשר שחלק מן הכתה יתמוך על-ידי הקשת הפעמה והקשת הנושא ביחד עם הסולן בווריאציה.

2. האזנה לפרק וסימון הופעות הנושא על-ידי הצבעה.
3. פיתוח שמיעה וסולפג': "טיול" סולמי בסקונדות ע"פ הצבעת המורה על צלילים בלוח בין לה קטן לפה ראשון (או למתקשים בין דו לפה בלבד).
- סולפג' על-פי הצבעת המורה על צלילי הנושא לפי סדרם, עדיין ללא מקצב.
4. האזנה לפרק וחיבור יחידני בכתיבה (על חמשה) בין המקצב לצלילים, כלומר לכתוב בתווים – גובה ומקצב - את הנושא.
- המורה מנגנת את הנושא בקול אחד בלבד והכתה שרה אתה.
5. האזנה לחלק א' בלבד להבחנת ההבדלים בין הופעות השונות והרבות של הנושא
6. האזנה חוזרת לחלק א' לבירור המרכיבים המוסיקליים המבדילים בין הווריאציות.
7. האזנה להמשך: האם יש נושא נוסף שחוזר כמה פעמים ואפשר לשיר אותו? האם גם בו יש סינקופות?
8. קריאת סולפג' של צלילי הנושא השני מחלק ב', ללא מקצב
9. קריאת והקשת המקצב של הנושא השני.
10. האזנה לכל הפרק וסימון ההופעות של שני הנושאים בהצבעה (של אצבע אחת לנושא הראשון ושתיים לנושא השני.)
11. שירה של הנושא הראשי עם ליווי הרמוני: האם הליווי הזה תואם את הליווי של הנושא בתזמורת?
12. דיון על המרקם ההטרופוני של הליווי, על התיזמור, הכלים, הסלסולים, והדמיון למוסיקה מזרחית, באמצעות לימוד או לפחות האזנה לשיר מזרחי אותנטי כגון "למה באדא יטטאנה"

"עמק" פואמה סימפונית (פרק הסיום אלגרטו אלגרו וויוצ'ה)

מאת מרק לברי (22.12.1903 – 24.3.1967)

על המלחין

מרק לברי נולד בעיר ריגה אשר בלטביה, ושם רכש את ראשית השכלתו המוסיקלית. בשנת 1926 עבר לליפציג ולמד הלחנה בקונסבטוריון ,ועם מורים מפורסמים כשרכן וגלזונוב.

בשנים 9 - 1926 עבד כמנצח האופרה בעיר סארבריקן שבגרמניה , ואחר-כך כמנהל מוסיקלי ומנצח של בית הספר הגבוה למחול שהקים רודולף פון לאבאן בברלין.

בשנים 1929 – 1934 כיהן כמנצח התזמורת הסימפונית של ברלין, וכמנצח האופרה בריגה.

עם עליית הנאציזם בגרמניה נסע לסטוקהולם, ומשם בשנת 1935 נסע כתייר לפלשתינה – ארץ ישראל.

הרדיפות של היהודים במשטר החדש בגרמניה גרמו להחלטתו להשתקע בארץ. בשנת 1941 מונה למנצח האופרה והתזמורת הישראלית, ובשנת 1950 קיבל עליו את הניהול המוסיקלי של "קול ציון לגולה".

בשנת 1962 הוזמן על-ידי אבא חושי ראש עיריית חיפה לקבוע בה את משכנו כאזרח הכבוד שלה, יחד עם אמנים ויוצרים אחרים, ובמשך כמה שנים ניצח על תזמורת חיפה. שם חי וכתב יצירות רבות עד מותו בשנת 1967.

עלייתו ארצה נתנה את אותותיה בסגנון כתיבתו. הוא האמין כי מוסיקה צריכה להיות קומוניקטיבית, ולכן פשוטה והגיונית. מדבריו:

"אישית מעולם לא כפיתי על עצמי רעיונות חדשים לאחר עלייתי. אך ברגע שחדרה השפעת הארץ לתוך אישיותי ולאחר שלמדתי את השפה, התחלתי להשתמש באותו סגנון שאני עדיין משתמש בו, באופן טבעי לגמרי. אני כותב עבור הקהל ואני רוצה שהקהל יבין אותו. אני רוצה שיצירתי תעורר במאזינים אותם רגשות, רעיונות ורשמים, שמהם שאבתי השראה."

בשנת 1937, די סמוך לעלייתו ארצה, כתב את הפואמה הסימפונית "עמק", אחריה את "דן השומר" שהיתה האופרה הראשונה שנכתבה וגם הועלתה בארץ, ואופרה נוספת בשם "תמר ויהודה". לברי כתב שתי סמפוניות, קונצ'רטי לכמה כלים, אורטוריות, קנטטה, סויטות תזמורתיות, ושירים.

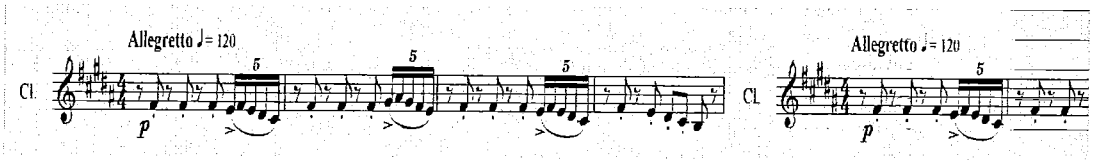
ברבות מיצירותיו הסולמיות מודלית, הנושאים לקוחים מן הזמן והמקום – מחיי הארץ ומן הנופים שלה, ובכמה יצירות בולט מקצב ההורה, שהוא הריקוד האופייני של החלוצים במחצית הראשונה של המאה העשרים.

על היצירה

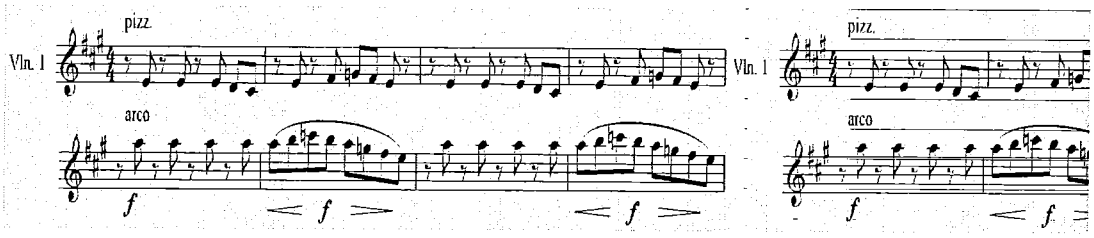
חלקה הראשון של היצירה מציג התפעמות מול נוף העמק - תמונה פסטורלית ברובה. פרק הסיום נפתח במבוא במפעם מתון – אלגרטו, ואחריו ריקוד שבו הולך ומתעצם ריקוד ההורה הסוחף בהתלהבות, כמעט עד לשכרון חושים.

הנושאים בפרק הסיום

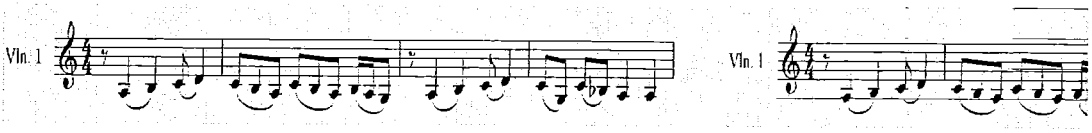
. נושא המבוא שקט ועדין, סינקופי, מעוטר, המהלך המלודי סולמי ומפותל, ודומה מאוד לנושא הראשי של הריקוד - מעין וריאנט שלו.



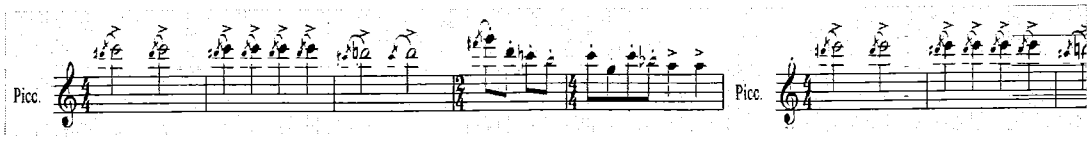
. הנושא הראשי ריקודי באופיו במקצב ההורה, בצלילים חתוכים וקטועים. הסינקופות רבות, הפסוקיות קצרות וסימטריות וכל אחת מהן נפתחת בחזרה על צליל. המהלך המלודי בצעדים סולמיים. חציו הראשון של הנושא נע סביב צליל הדומיננטה מי, ומקצבו הסינקופי מרוכך לעתים בלגטו קצר. חציו השני של הנושא ממוקם בצלילים גבוהים יותר, אופיו תקיף יותר על-ידי החזרה הסינקופית על צליל הפתיחה לה, ואחר-כך מתגלגל ויורד ברצף סולמי שמקצבו מנוגד לסינקופות. סיומו פתוח ומושך להמשך.



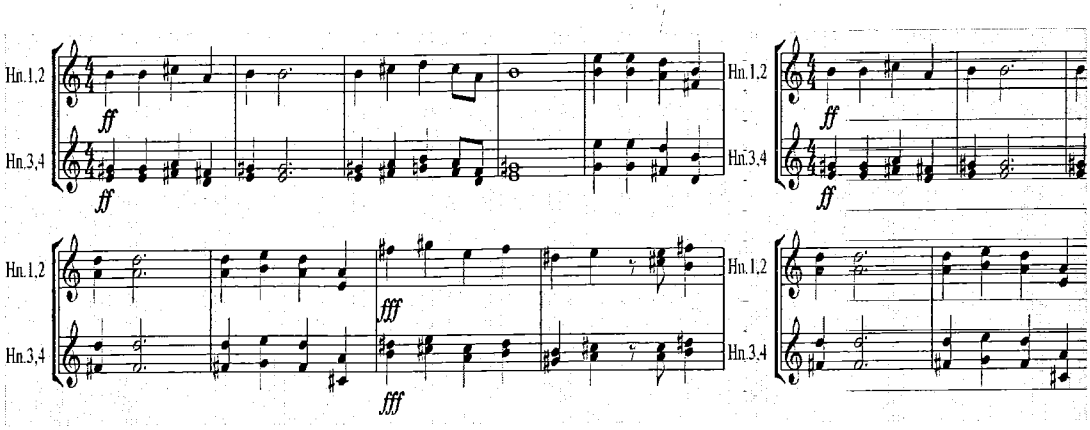
. הנושא השני בנוי בחלקו הראשון מסינקופות שונות, המקצב כולל גם שלשונים מתגלגלים. שתי הפסוקיות בקו מתאר קשתי, ובמהלך מלודי סולמי, עם רמז למודליות פריגית (סי במול). חלקו השני פותח בצלילים גבוהים מאוד וממושכים כמו תרועות עם קישוט; המקצב ללא סינקופות, ובסיומו הרחבה שיוצרת במשקל א-סימטריה.



. הנושא השלישי הוא באופי שירתי ובמקצב מתון, ללא סינקופות. המהלך המלודי הוא בצעדים קטנים ובמרקם הומוריתמי.



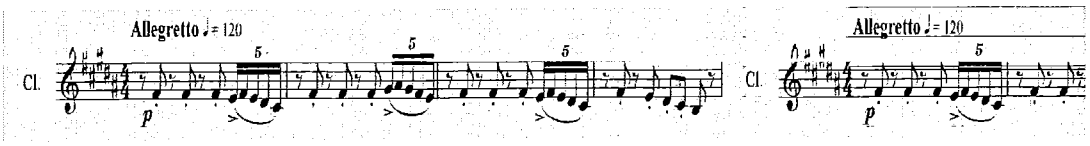
שלוש הפסוקיות הראשונות הן סימטריות , הרביעית נקטעת על-ידי תזוזה טונלית ועוצמה מקסימלית ופתאומית.



מעקב בעת האזנה

המבוא

נפתח באוירה שלוה במלודיה פשוטה וסינקופית עם עיטורים, בקלרינט המלווה במרקם שקוף ודליל.

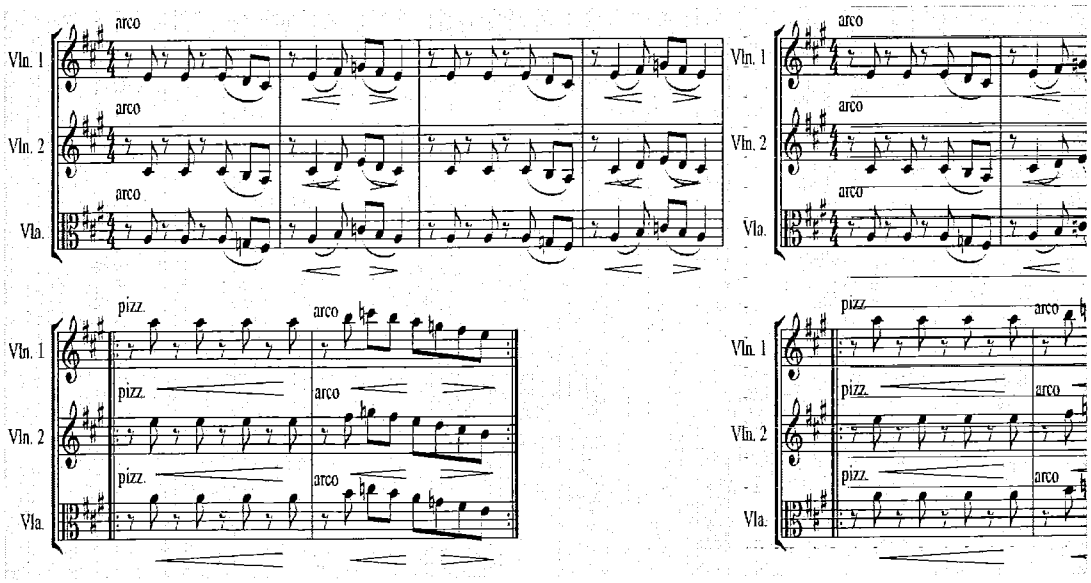


המלודיה חוזרת בתוספת עיטור בחליל, אחר-כך זזה ומופיעה מעט גבוה יותר, והסיום המורחב שלה חורג מן הסימטריה והפשטות שהיו עד כאן.

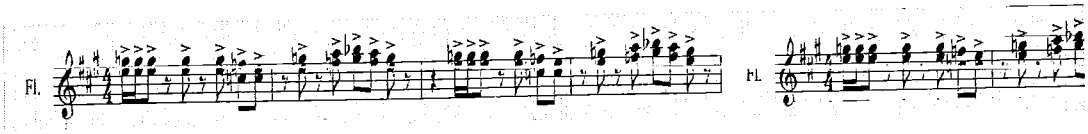
תוף מרים מצטרף למקצב הסינקופי. אותה המלודיה חוזרת ברגיסטר גבוה יותר, בתיזמור מועשר ובעוצמה ומפעם גוברים, ואז מסתיים המבוא.

הריקוד

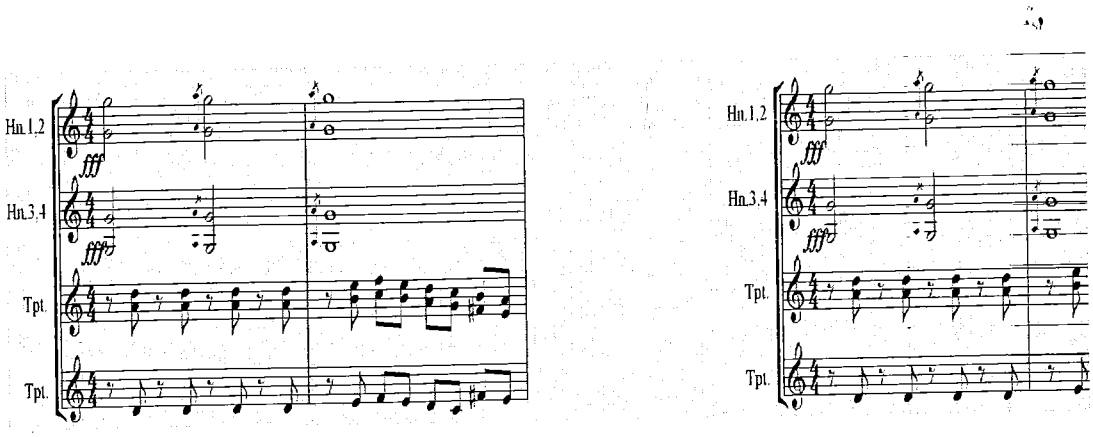
הנושא הראשי נשמע בכלי הקשת באקורדים מקבילים. בחלקו השני מתפתחת התרגשות מסויימת, המפעם מואץ, והתיזמור מועשר.



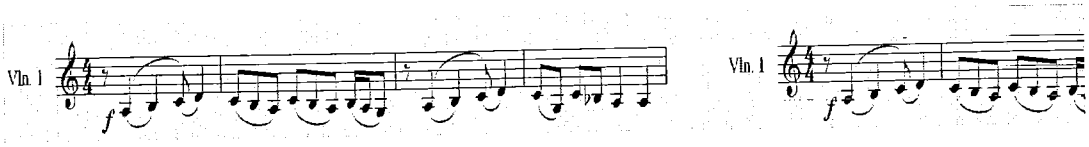
הנושא חוזר בכלי הנשיפה מעץ ובעוצמה מלאה, ונוספים כלי נקישה. בחלקו השני חילופים קיצוניים בין פיאניסימו לפורטה, ואז הנושא חוזר בפורטיסימו בכל הכלים ובמקצב חריף יותר.



בחלקו השני של הנושא מריעות הקרנות מעל המלודיה.

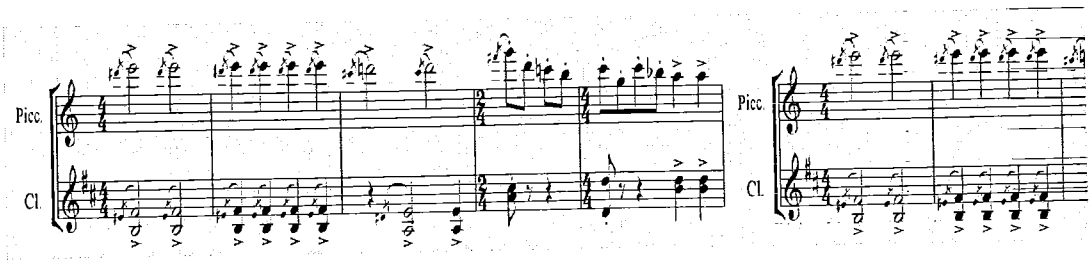


הנושא חוזר ברגיסטר נמוך בכלי המתכת ובעוצמה חזקה. לחלקו השני מצטרפים כל הכלים, ובסיומו כלי הקשת "טסים" בסולם עולה אל הנושא השני

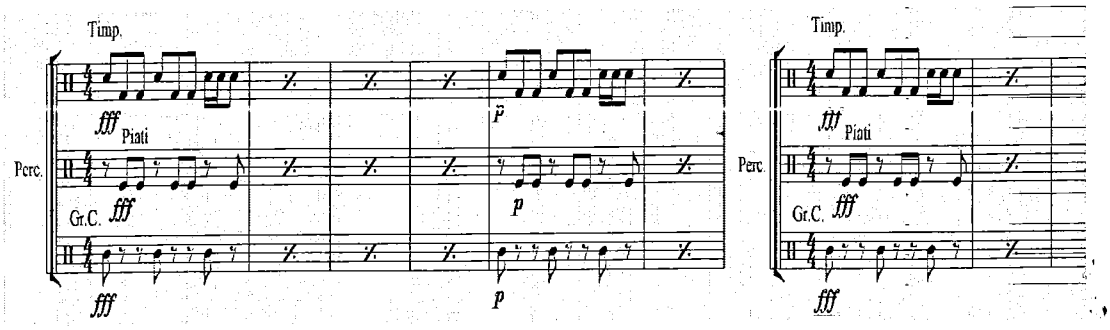


נושא חדש מנוגן ברגיסטר נמוך בכלי קשת ובאקורדים מקבילים,

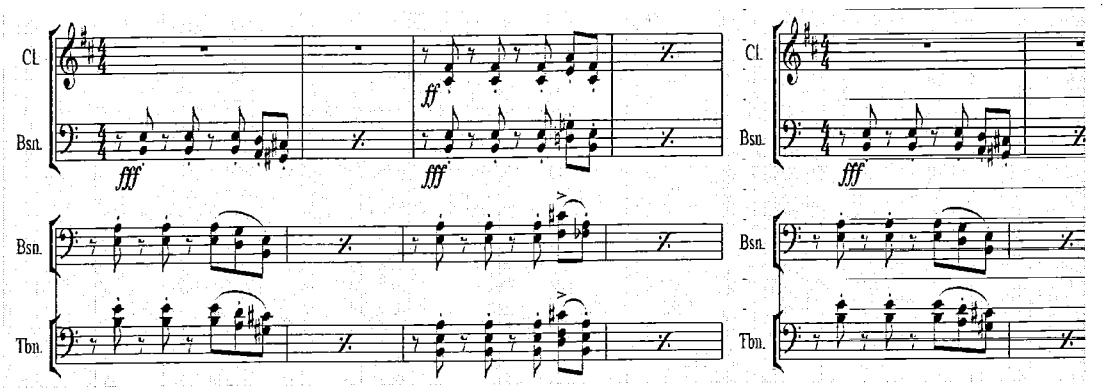
החלק הראשון של הנושא הזה חוזר כשמעליו חלילים ופיקולו "שרקניים". חלקו השני של הנושא השני מסתיים בהרחבה א-סימטרית



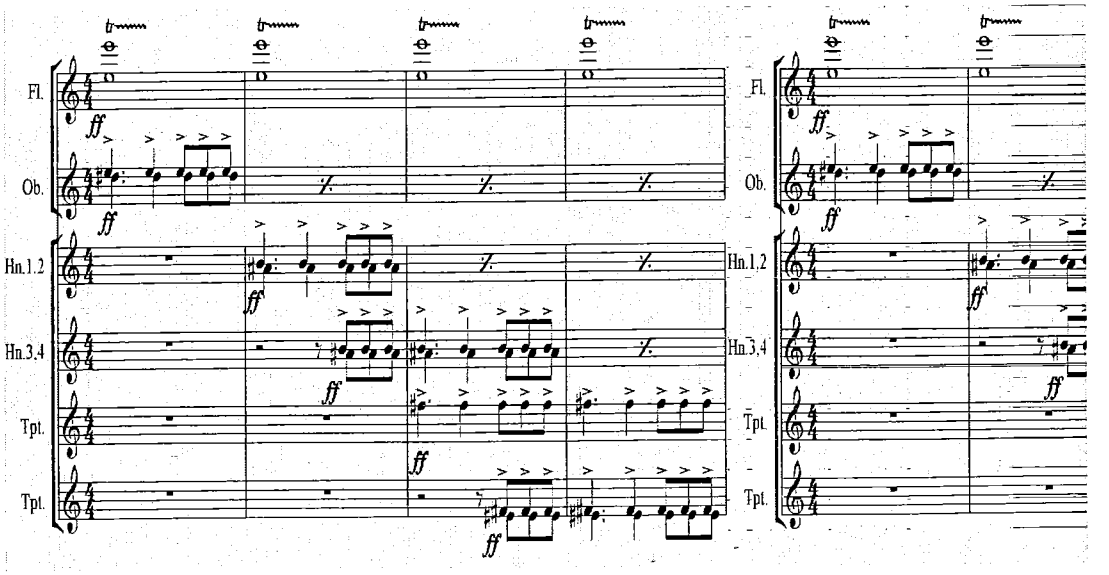
אותו חלק שני חוזר שוב עם אותו הסיום המורחב. אחר-כך חוזר חלקו הראשון של הנושא השני עם הדגשות נמרצות בכל כלי הנשיפה, נקטע וחוזר ביתר עוצמה, לפתע נשארים רק כלי ההקשה



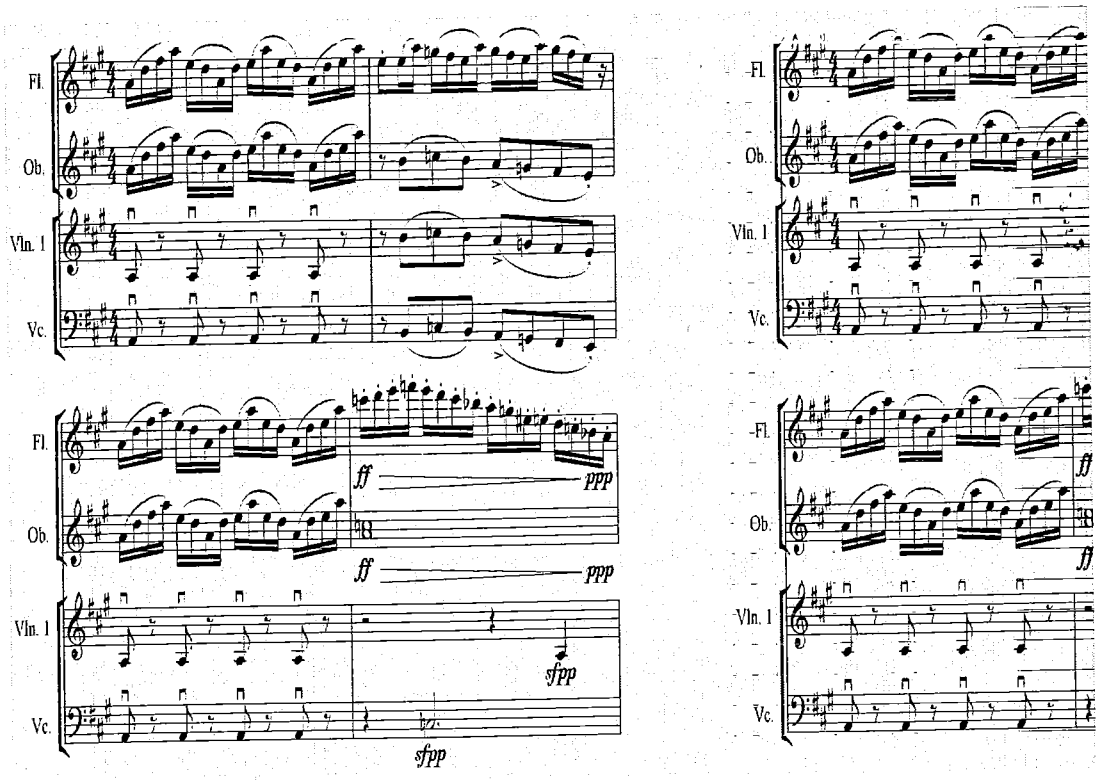
כלי הנשיפה מנהלים דו-שיח על וריאנט חוזר ונשנה של הנושא הראשי



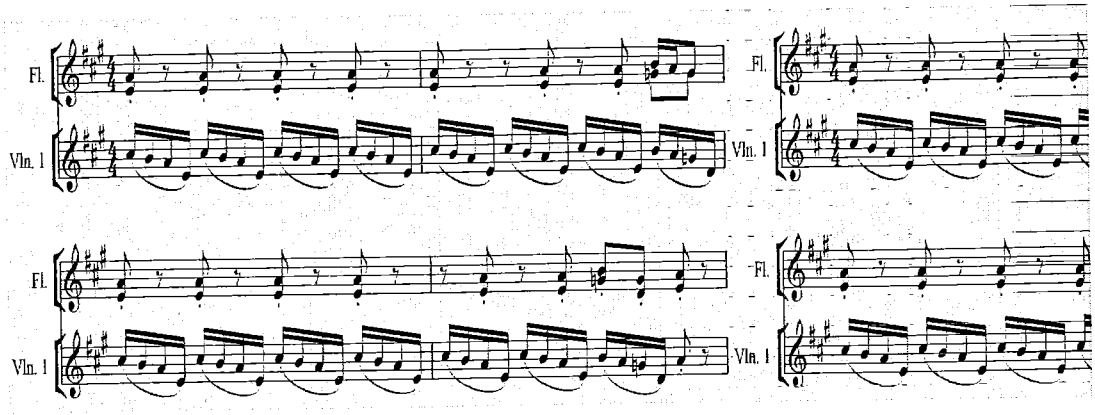
סולם שעולה במהירות בכלי הקשת מוביל אל הכנה לשיא: טרילרים ממושכים מעל וריאנט מקצבי של הנושא הראשי בעוצמה מלאה, מעין נקודת עוגב ההולכת וצוברת מתח וציפייה דרוכה



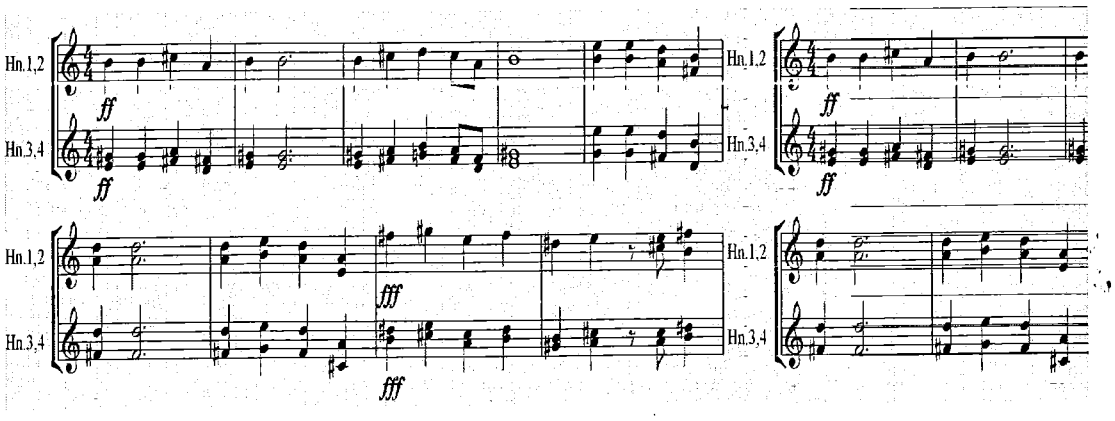
ולפתע! הפסקה כללית – פרמטה- ואז בהוד והדר, בהאטה, בכל כלי התזמורת, באקורדים מקבילים, ובמקצב אחיד מופיע הנושא הראשי. החלק השני של הנושא שוב מהיר, פוחתים כלי המתכת, כלי הנשיפה מעץ מסלסלים ליווי לאוניסון של המלודיה בכלי הקשת



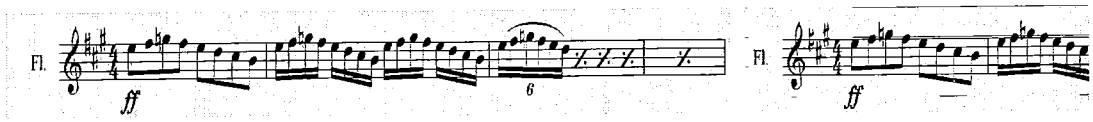
ובבת אחת הם עוברים לפיאניסימו, מן הנושא נותרים רמזים



כל כלי המתכת מריעים בשבריר ברור יותר ואז כל התזמורת מעבירה אל הנושא השלישי בראשות הקרנות



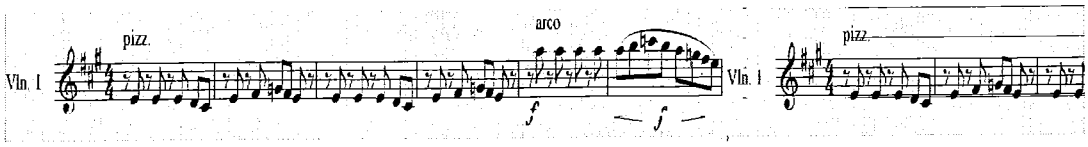
שוב מתפרץ הנושא הראשי בחלקו השני, אחר-כך החלק הראשון, ואז בהתעצמות מפיאנו ועד למלוא העוצמה עולים כל כלי הקשת בסולם, שבריר מן הנושא מסתחרר,



עצירה כללית בפרמטה – וכל התזמורת לאט בפורטה-פורטיסימו באקורדי הסיום.

הצעות לפעילויות

1. הכרת הנושא הראשי (בקצב מתון, נוח ללמידה)



. הקשת פעמות כנגד המורה המקישה את מקצב חלקו הראשון של הנושא.

. ביצוע (בקולות גוף או הכלי הקשה) של אותו המקצב כנגד פעמות בשתי קבוצות.

. החלפת תפקידים על-פי התראות קצרות.

.הכרת המקצב של חלקו השני של אותו הנושא ועמידה על האיפיונים השונים בשני החלקים.

. האזנה למלודיה של הנושא וציור קו המתאר שלה **באוויר.**

. שירת סולפג׳ של הנושא (על פי יד המורה או על-פי תוים בלוח).

. דיון קצר והשערות על פי איפיוני הנושא – לאיזה סוג מוסיקה הוא מתאים.

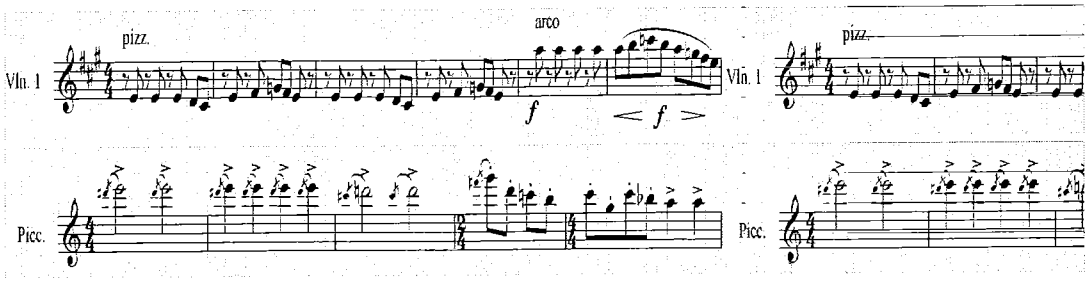
. האזנה לפרק תוך הצבעה בכל פעם שמזהים את הנושא.

. שיחה על האופי, האווירה והתחושות שמעלה המוסיקה.

. הסבר היסטורי (ואידאולוגי) קצר על התקופה בה נכתבה היצירה.

. הבחנה בנושאים אחרים – האזנה נוספת וסימונם במחווה/הצבעה שונה.

2. הנושא השני



. הקשת פעמות כנגד המורה המקישה את חלקו הראשון של הנושא השני.

. הקשת המקצב הנ״ל

. קריאת המקצב של החלק השני הרשום בלוח ללא קווי תיבות.

. גילוי חילופי המשקל.

. גילוי הניגודים בין שני החלקים.

. ״ציור״ **באוויר** של קו המתאר על פי השירה/נגינה של המורה.

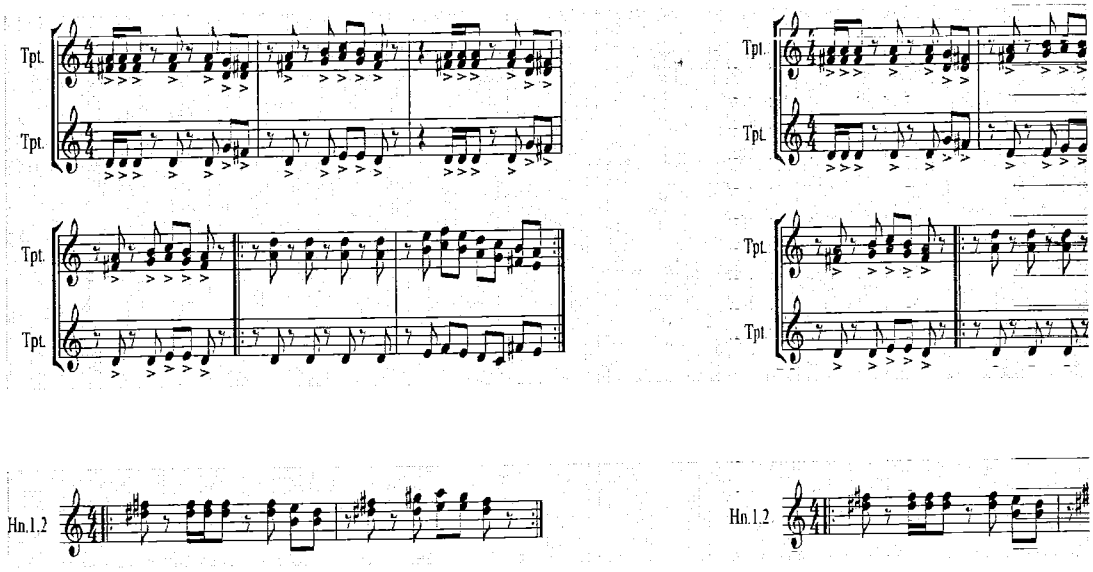
. האזנה וזיהוי הנושאים על-ידי הצבעה על המקצבים/המלודיות של כל הנושאים בדף עבודה.

. רישום קו המתאר בהתאמה מתחת לכל אחד מן הנושאים.

שימוש בחידון : זיהוי חלקי הנושאים (בנגינה או בהקשה ע״י המורה)

. האזנה ומעקב אחרי התווים /קווי המתאר של כל אחד מן הנושאים בשעת האזנה

. זיהוי הווריאנטים על בסיס המקצב של הנושא הראשון



. הצגת צילום או ציור של מעגלי הורה, וציור על-פיהם.