התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית

בשיתוף עם

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

מפתח
תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית
"צלילים במעבורת הזמן"

גבריאלי: קנצונה על הטון השביעי לכלי נשיפה ממתכת
ויואלדי: "האביב" מתוך "ארבע עונות השנה"
מוצרט: קונצ'רטו לפסנתר ותזמורת, ק' 467 בדו מז'ור, פרק שני ושלישי
צ'ייקובסקי: סמפוניה מס' 4, פרק רביעי
סטרווינסקי: "ציפור האש"

נובמבר 2001

מפגMT 90

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

LEV0110354 - 000 - 002

011035401298

צוות המדרשה למוסיקה

עורכת:
שולמית פינגולד

כותבים:
איה גל
אלכסנדרה כץ
ד"ר רון לוי
דוצ'י ליכטנשטיין
שולמית פינגולד

דוגמאות תווים:
איתמר ארגוב
איה גל

הבאה לדפוס:
שולמית פינגולד

תוכן העניינים:

מבוא

. מבחר תמורות בהתפתחות התזמורת המערבית

היצירות:

ג'ובאני גבריאלי (1553?-1612)
קנצונה על הטון השביעי בשמונה קולות, מס' 2

Giovanni Gabrieli (1553?-1612)
Canzon septimi toni, a 8, no.2

אנטוניו ויואלדי (1675-1741)
"האביב", קונצ'רטו גרוסו מס' 1, מתוך "ארבע עונות השנה"

Antonio Vivaldi (1675-1741)
"Spring", Concerto grosso no.1, "The Four Seasons"

וו. א. מוצרט (1791-1756): קונצ'רטו לפסנתר ותזמורת, ק' 467 בדו מז'ור, מס'21
פרק שני ושלישי

W. A.Mozart(1756-1791): Piano Concerto K.467 in C, no.21, 2nd. & 3rd. mov.

פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי (1840-1893): סמפוניה מס' 4 ב-פה מינור, אופוס 36,
פרק רביעי

Piotr Ilych Tchaikovsky (1840-1893): Symphony no.4 in f minor, op.36, 4th. mov.

איגור סטרווינסקי (1882-1971): "ציפור האש"

Igor Stravinsky (1882-1971): "The Fire Bird"

מבוא: מבחר תמורות בהתפתחות התזמורת המערבית

מקור המלה "אורקסטרה" הוא יווני, ופרושו: המשטח העגול שלפני במת התיאטרון שעליו נצבה המקהלה אשר השתתפה בביצוע הטרגדיה היוונית. בתחילת המאה השבע-עשרה הועתק המושג אל זירת האופרה, וציין את המשטח שלפני במת התיאטרון עליו נמצאו הנגנים שלוו את האופרות הראשונות. רק במאה השמונה-עשרה החלו להשתמש במילה "אורקסטרה" במשמעותה הנוכחית דהיינו- גוף הנגנים עצמו.

התשובה לשאלה מתי והיכן נוסדה התזמורת האירופית הראשונה, תלויה בתשובה לשאלה אחרת: מהם הקריטריונים שעל פיהם נקבע מהו הרכב כלי הנגינה היוצר תזמורת. האם הדבר תלוי במספר הנגנים, בהרכב כלי הנגינה, או אולי בגורם נוסף? ההגדרה הרחבה של תזמורת קובעת שהתנאי לכך שהרכב של כלי נגינה יהיה זכאי להקרא תזמורת הוא שימצאו בו מספר נגנים שינגנו תפקיד זהה, ובאותו הכלי. הגדרה זו פוסלת אם כן את כל ההרכבים שפעלו בימי הביניים והרנסנס, הן כמלווים של מוסיקה קולית והן כמבצעים של מוסיקה כלית עצמאית, וזאת משום שבגופים אלו נכח נציג אחד בלבד מכל כלי.

הדעה הרווחת היא שהניצנים הראשונים של התזמורת מצויים באינטרמדי. דהיינו, בקטעי הביניים המוסיקליים שהושמעו בין המערכות של מופעי הבידור בחצרות השליטים במחצית השנייה של המאה השש-עשרה. כיוון שהאינטרמדי היו גם אחד המקורות העיקריים של האופרה, אך טבעי הדבר שבית הגידול של התזמורת עבר אף הוא אל האופרה. לתזמורות שליוו את האופרות הראשונות בתחילת הבארוק לא היה תקן אחיד של הרכב כלי. מכאן נובע, שבכל אופרה היה הרכב כלים מזדמן אחר, שכיום יכול אולי להראות לנו כאוסף מוזר של כלי נגינה.

במשך המאה השבע-עשרה, צומצם גודלה של התזמורת האופראית על מנת למנוע מכלי הנגינה להאפיל על קולם של הזמרים. בד בבד ,הושם דגש על כלי הקשת שצלילם עדין, ואילו השימוש בכלי הנשיפה שצלילם חזק יחסית נעשה בזהירות.

תזמורת כלי הקשת הבארוקית הנודעת ביותר פעלה בחצרו של לואי ה – 14 בצרפת, וכללה בשלב הראשון 24 כינורות. מאוחר יותר נוספו כלי קשת נמוכים וכלי נשיפה (חלילים, אבובים וקרנות).

השימוש בתזמורת באופרה ובז'אנרים הווקאליים שהניבה(האורטוריה, הפסיון והקנטטה), היה מגוון: בפתיחה, בקטעי הביניים ובקטעי המקהלה נגנה התזמורת במלואה, את האריות ליווה הרכב מצומצם של כלי קשת, שהורחב לעיתים על ידי כלי נשיפה סולן, ואילו את הרצ'יטטיבים לווה בסו-קונטינואו –כלי אחד או שניים המשמיעים את הבס (צ'לו או בסון), וכלי מקלדת המספק את ההרמוניה (צ'מבלו או עוגב).

לצד התזמורות האופראיות היו קיימות גם תזמורות אשר ביצעו מוסיקה כלית עצמאית כמו סוויטות, קונצ'רטי גרוסי וקונצ'רטי סולי. הרכבן לא היה שונה: גם הן התבססו על גרעין קבוע של כלי קשת וכללו קבוצה שנגנה בסו קונטינואו. ברצותם, הוסיפו המלחינים חליל או שניים, אבובים, אולי קרנות, ולעתים חצוצרה ותופי דוד.
בכל התזמורות הבארוקיות בלט אפקט של ניגוד, בעיקר של דינמיקה ושל גוונים. מקובל היה לעמת קבוצות כלים של כלי קשת וכלי נקישה ולקבל אפקטים של "אור וצל".

במהלך המאה השמונה –עשרה גובשה בהדרגה מתכונת חדשה לתזמורת אשר, במידה מסויימת של גמישות, נשמרה על ידי כל המלחינים. התזמורת ששמשה כמודל פעלה בחצר מנהיים וכללה: עשרים כינורות, ארבע ויולות, ארבעה צ'לים וארבעה קונטרבסים; שני חלילים, שני אבובים ושני בסונים; ארבע קרנות, חצוצרה ושני תופי דוד.

התפתחות התזמורת בתקופה הקלאסית קשורה בעיקר עם התפתחות הסימפוניה שחלה באמצע המאה השמונה –עשרה. הסימפוניות המוקדמות של היידן ומוצרט נכתבו לתזמורת שהורכבה על פי המודל הבארוקי. ואולם בהדרגה, ותרו המלחינים על הבסו קונטינואו והצ'מבלו, ומאידך החלו להתווסף כלים נוספים. מוצרט למשל, היה הראשון שהוסיף את הקלרינט, כלי חדש יחסית, ליצירותיו התזמורתיות.

לקראת סוף המאה השמונה-עשרה ארבעת הסוגים העיקריים של כלי הנשיפה מעץ (חליל, אבוב, קלרינט ובסון),הופיעו בזוגות ,ויצרו מעין "מקהלה" בלתי תלויה של כלי נשיפה מעץ. שתי חצוצרות ותופי דוד, נכללו אף הם בין כלי התזמורת, ואילו שתי קרנות נועדו "לקשור" יחד את המרקם. מבחינת מספר המשתתפים, גדל מספר הנגנים מעשרים עד לחמישים או יותר. למשך תקופת מה, מבנה זה של התזמורת נחשב כסטנדרטי.

בראשית המאה התשע-עשרה, תפקידו של מדריך התזמורת שהיה נתון עד אז בידיו של הכנר הראשי או נגן הצ'מבלו עבר לידיו של אדם מיוחד שתפקידו היה לתאם בין הנגנים ולספק את הפרשנות האמנותית של היצירה – המנצח.

התזמורת המשיכה להתרחב ובזמנו של בטהובן התווספו גם הטרומבונים שעד אז השתתפו רק בתזמורות שליוו את האופרות או המוסיקה הכנסייתית.
מהפך בגישת המלחינים לסקציה של כלי הנשיפה ממתכת חל אחרי שנת 1815 השנה בה הומצאה מערכת השסתומים לכלים אלה. הגמישות שהושגה בזכות השסתומים, יחד עם שכלול הצליל והכוון, הקנו לכלי הנשיפה ממתכת מעמד חשוב בתזמורת הרומנטית של המאה התשע-עשרה, והם הפכו לקבוצה העומדת בזכות עצמה. מספר הקרנות גדל לארבעה, ונוספה גם הטובה על מנת לספק את תפקיד הבאס.

גם קבוצת כלי הנשיפה מעץ העשרה בתקופה זו בגוונים נוספים, וכלים כמו הפיקולו, הקרן האנגלית, הבס-קלרינט והבסון הכפול צורפו לעת הצורך אל ההרכב התזמורתי.
במקביל , התרחבה גם סקצית כלי ההקשה. אל תופי הדוד, צרפו עתה לעתים מזומנות מבחר כלי הקשה נוספים שנועדו להדגיש את המקצבים או לספק צבעוניות.

אחד החלוצים בתחום התזמור הרומנטי היה המלחין הצרפתי הקטור ברליוז. כבר בשנת 1830 כלל ברליוז בסימפוניה שלו נבלים, קבוצות מוגדלות של כלי נשיפה ממתכת וכלי הקשה, וקלרינט במי b. אך הרכב חלוצי זה התבסס למעשה רק במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה תוך שהתזמורת ממשיכה להרחיב את שורותיה ואת טווח צלילה. מלחינים כתבו לעתים קרובות עבור כלי נשיפה מעץ בשלשות וברביעיות, כללו ביצירותיהם כלי מתכת מיוחדים, וכדי לשמור על האיזון הצלילי, הגדילו את מספר נגני כלי הקשת בכל תפקיד.

ראשיתה של המאה העשרים התאפיינה בחוסר אחידות סגנונית. מלחינים פוסט-רומנטיים כמו מאהלר וריכרד שטראוס, המשיכו לכתוב לתזמורות גדולות

יותר ויותר: תזמורת סימפונית יכלה לכלול ארבעים וחמישה כלי נשיפה ממתכת, מגוון גדול של כלי הקשה כמו תופי דוד, פעמונים, עוגב, פסנתר וצ'לסטה,ועוד.
מלחינים אימפרסיוניסטיים, כמו דביוסי וראוול, העדיפו לעומת זאת הרכב תזמורתי צנוע בהרבה, אך העשירו מאד את גוני הצליל באמצעות אין ספור אפקטים תזמורתיים חדשים. מלחינים ניאוקלאסיים כמו סטרוינסקי שבו אל תזמורת מצומצמת יותר, וקיימת מגמה בולטת להלחנת מוסיקה קאמרית בהרכבים משתנים, הנותנת ביטוי מרבי לכל אחד מן הכלים הנוטלים חלק בביצוע היצירה.

ההתפתחות הבולטת ביותר במאה העשרים היא התרחבות מחלקת כלי ההקשה, הכוללת היום עשרות כלים הנתונים בידיהם של ארבעה עד חמישה נגנים.

אחרי מלחמת העולם השנייה, נכתבו על ידי חלק מן המלחינים יצירת המנצלות הצללות וטכניקות חדשות הן בכלי נגינה קונבנציונליים והן בכלים חדשים. במקביל, החלו לשלב צלילים אלקטרוניים במארג המצלולי של התזמורת החיה, וקיימות גם דוגמאות לשימוש בציוד אלקטרו-אקוסטי באולם הקונצרטים על מנת לעוות ולשנות את המצלול התזמורתי בדרך זו או אחרת.

למרות חידושים והמצאות אלה, הרכב התזמורת הסימפונית בימינו עדיין מתבסס על הדגם הקלאסי-רומנטי, והוא כולל כמאה נגנים. את הגרעין מהווה כמו תמיד קבוצת כלי הקשת שנגניה יושבים בקדמת הבמה. במרכז, ממוקמים נגני כלי הנשיפה (שלושה עד ארבעה לכל כלי), ואילו מאחור , ולעתים מסביב, מצויים כל כלי ההקשה.

Canzon septimi toni, a 8, no.2, 1597
ג'ובאני גבריאלי Giovanni Gabrieli
(ונציה, 1553 - 1612)

רקע היסטורי ותרבותי

העיר ונציה הנה אחת הערים , באיטליה בפרט ובאירופה בכלל, אשר שמן ותהילתן הולכים לפניהן :

- יופייה של העיר ונציה מהווה ביטוי לתפיסה ארכיטקטונית ייחודית ומתקדמת המשלבת השפעה ביזנטית מזה ומערבית מזה. פאר בניניה המשתקף במערכת תעלות המים המשמשת כתחליף לכבישים, משמש מוקד עלייה לרגל לתיירים מקצווי תבל עד עצם היום הזה.
- סקרנותם האינטלקטואלית של תושביה היתה שם דבר מאז הווסדה. דוגמה לכך מהווה התופעה שעוד בימי הביניים יצאו ממנה מגלי יבשות נודעים כמו מרקו פולו.
- בשל היותה עיר נמל מרכזית, הצליחה ונציה להעמיד נורמות וסטנדרטים מתקדמים לתקופתם בתחום הכלכלי: כבר ברנסנס המוקדם הפכה, בדומה לפירנצה ומילאנו, לעיר-מדינה אשר בה התפתח הסחר הימי על ידי שליטי הרפובליקה ואנשי האצולה.
- במרוצת המאה ה- 15 הייתה ונציה למובילה גם בתחום התרבות. שלא כמקובל בתקופה זו, לא היתה התרבות הונציאנית מנת חלקה של האצולה השלטת לבד, כי אם גם של הבורגנות הגבוהה והגורמים הכנסייתיים.

ניתן אם כן לומר כי פוליטיקה, כלכלה ותרבות חברו יחדיו והפכו ליסודות ממריצים של ביטויי החברה על כל רבדיה.
בחברה מתוקנת אשר כזאת ובמסגרת שמירת הנורמות והחוקים שהרפובליקה החילה על כל אזרחיה, הרבו לקיים בונציה אירועים פורמליים דתיים וחילוניים כאחד. על רקע זה הפך הטקס בכל אירוע מזמן ליסוד ייצוגי ראשון במעלה של כל מעמדות החברה. כיכר סאן מארקו (**Piazza San Marco**), והבזיליקה המפארת אותה, שמשו תפאורה ראוותנית לקיום תהלוכות לרגל טקסים כגון אלה.
מיצירות אמנות ומדווחים היסטוריים של התקופה אפשר ללמוד על מקומה המרכזי של המוסיקה באירועים. בין היתר, מתבטא הדבר בנוכחותם של שבעה מוסיקאים-מבצעים שהפיקו את צלילם בשבע חצוצרות כסף.

אך תהילתה של וונציה כמרכז מוסיקלי אינה מתמצית באירועי חוצות ראוותניים, אלא גם במסורת מוסיקלית עשירה. אחד מביטוייה של מסורת זו הוא יסודו של ה- **Schola Cantorum** (בשנת 1403), בית ספר שריכז נערים ומבוגרים , והכשיר

זמרים ומורים בעיקר למטרות ביצוע מוסיקה כנסייתית. בגין מוסד מוסיקלי זה הפכה בזיליקת סן מארקו למקום יוקרתי אליו שאפו להתקבל מוסיקאים בעלי שם מרחבי אירופה, כדי לזכות במשרה הרמה של המנהל המוסיקלי ונגן העוגב הראשי (**maestro di capella**).

המבנה הארכיטקטוני של כנסיית סן מארקו , על היציעים והכוכים הרבים שבו, היה לגורם מכריע בסגנון הקומפוזיטורי שהתפתח במאה ה- 16 ובראשית המאה ה-17 בוונציה. שם נולד המושג **cori spezzati**, שמשמעותו "מקהלות מפוצלות":
הרכבים קוליים וכליים נצבו אלה מול אלה בביצוע רפרטואר של שירת מענה, תוך יצירת אפקט מרשים של הד, שאלות ותשובות ומשחקי "אור וצל".
ניגודי העוצמה, ההגדים המקצביים החדים והקצרים, הרוח ההכרזתית של הנושאים המוסיקליים שפתחו את פרקי היצירות ובראש ובראשונה השימוש הרב בכלי הנשיפה ממתכת, הפכו לשפה מוסיקלית אופיינית לונציה שהפכה לשם דבר.

התקופה של סוף המאה ה –16 ותחילת המאה ה – 17 הנה תקופת מעבר בין הסגנון המוסיקלי של הרנסנס לבין זה של הבארוק. מבין כל השינויים הרדיקליים הרבים שחלו במוסיקה ואשר נוגעים בין היתר לטונליות, מרקם, קצב, וצורה, ראוי להתעכב הפעם על מקומה של המוסיקה הכלית העצמאית.
למעשה אפשר לומר כי בתקופה זו חלו ההתעוררות והגיבוש של המוסיקה הכלית המערבית, שעד עתה היתה בעיקרה קולית.
אפשר להבחין בתקופה זו בכמה סוגי יצירות כליות עיקריים: ריקודים, וריאציות, יצירות בגוון חפשי-אילתורי(כמו טוקטה או פרליוד) ויצירות פוליפוניות שנכתבו לפי מודלים ווקאליים.
את הסוג האחרון ניתן לחלק לשתי תת-חטיבות:

- הריצ'רקר והפנטסיה המאמצים את הסגנון הפוליפוני של המוטט, נוטים לכוון מונותמטיות ואשר יובילו בסופו של דבר אל הווצרות הפוגה;
- הקנצונה והקפריצ'יו המאמצים את המודל הווקאלי של השנסון, נוטים לכוון מולטי-סקציונלי ואשר יובילו להתפתחות הסונטה.

במשך הזמן, משתחררים גם ז'אנרים אלה מהשפעת הסגנון הווקאלי האפייני לרנסנס, והרפרטואר האינסטרומנטלי זוכה בעצמאות משלו.

הקנצונה, שדוגמא מתוך הרפרטואר הענף שנכתב בז'אנר זה תוצג בהמשך, נבעה ממודל קולי נפוץ ברנסנס, כמו השאנסון הצרפתי או הקנצונה האיטלקית. זוהי יצירה כלית, הבנויה מחלופה תכופה של חטיבות קצרות המנוגדות אלו מאלו בתחום המקצב, המשקל, הטמפו, המרקם והאופי.

נקודה נוספת הראויה לציון בהקשר עם הקנצונה של גבריאלי היא עליית סגנון הקונצ'רטו (הקומפוזיציה הקולית והכלית המעורבת, בה משתתפים מקהלות , סולניים וכלי נגינה ממשפחות שונות). העיקרון האפייני לסגנון זה הוא משחקי "אור וצל" ועיקרון המשחק בין קבוצות כלים שיש להם מאפיינים מצלוליים שונים. עיקרון זה, עתיד להיות מונח בבסיס גם ביסוד הקונצ'רטו הבארוקי (כפי שאפשר יהיה להווכח ביצירה נוספת – קונצ'רטו ה"אביב" מתוך עונות השנה מאת ויולדי.

על המלחין

ג'ובאני גבריאלי נולד למשפחת מוסיקאים. דודו אנדריאה (ca.1510-1586) נתמנה כמנהל המוסיקלי בכנסיית סן מארקו החל משנת 1566, ואצלו למד ג'ובאני את תורת הקומפוזיציה. בנוסף, השתלם אצל גדול המלחינים של התקופה, אורלנדו די לסו (1532-1794) במינכן. עם מותו של דודו אנדריאה, נתמנה ג'ובאני לתפקיד המנהל המוסיקלי והאורגניסט של הכנסייה.
הוא הרחיב את שורות המוסיקאים ואפשר את קבלתם של מועמדים אשר לא נמנו על הצוות הקבוע של הכנסייה. עובדה זו תרמה להשגים מרחיקי לכת בהיבט הווירטואוזי של הביצוע תוך ניצול מרבי של החללים השונים של הכנסייה, מהם בקע אפקט ההנגדה בין הגופים הסונוריים השונים.
הקונצ'רטו , ההרכב המעורב הקולי והכלי, הפך לשם דבר עם יצירותיו של ג'ובאני גבריאלי. המאפיינים העיקריים היו :

- הרושם המצלולי של ההרכבים הגדולים המפוצלים.
- האקספרסיביות הרבה של הנושאים הבולטים שביצירותיו.

על היצירה:

היצירה נמנית על הקובץ הגדול של מוסיקה כנסייתית שהלחין גבריאלי, ואשר יצא לאור בונציה בשנת 1597 בשם **Symphoniae Sacrae**, כלומר מוסיקה כנסייתית. הקובץ מולחן להרכבים קוליים או כליים משתה ועד ששה-עשר קולות.

מאפייניה המוסיקליים הבולטים :

1. הקנצונה כתובה להרכב כלי של שמונה קולות ובסו קונטינואו.

2. ההרכב בנוי בעקרון של **Cori Spezzati** , במקרה זה, שתי קבוצות בנות ארבעה כלי נשיפה ממתכת כל אחת, הניצבות זו מול זו.

3. העקרון ההלחנתי של ה - **Cori Spezzati** חורג מאנטיפונליות פשוטה ומופיע בצורה מגוונת ומתוחכמת: חזרות מדוייקות; חיקויים קנוניים; שאלות ותשובות; שילוב קונטרפונקטי;

4. הקנצונה בנויה שמונה חטיבות קצרות שונות זו מזו בחומר התמטי שלהן.

5. החומר התמטי ההתחלתי בכל חטיבה הנו ברובו פשוט וקליט מבחינה ריתמית ומלודית, ובמרקם הומוריתמי שולט.

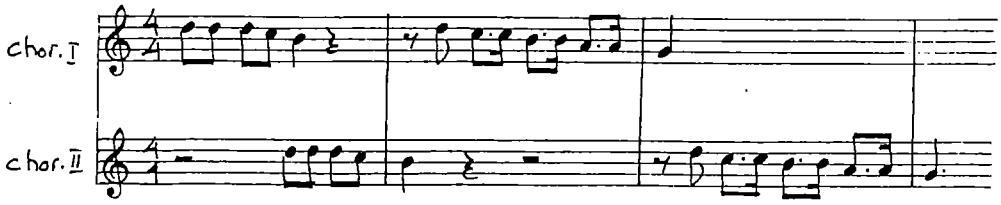
6. בין החטיבות נמצאים קטעי מעבר קדנציאליים, בטמפו איטי, באופי הבעתי, במרקם קונטרפונקטי, בטוטי, ובדגש על שהיות ריתמיות. קטעי מעבר אלה יוצרים הנגדה לחומר הקליט של החטיבות עצמן ומהוות גורם הלחנתי מפתיע .

7. יש נסיון לאחד את החטיבות השונות לכלל יצירה כוללת. הדבר בא לידי ביטוי בהופעה כפולה של חטיבה ריקודית במשקל משולש, ובהבאת החטיבה הראשונה בשנית כחותמת את היצירה כולה.

סימני דרך

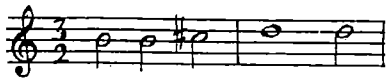
- החטיבה הראשונה הנה במשקל מרובע, ובעלת אופי הכרזתי.

היא מציגה מספר מוטיבים ריתמיים מחודדים בטמפו מהיר, בארטיקולצייה מודגשת ובמרקם הומוריתמי, העוברים במשחק מענה חיקויי בין שתי קבוצות הכלים ה - **Primus Chorus** וה - **Secundus Chorus**.



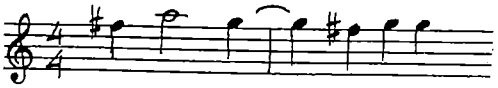
בסיומה של החטיבה, זונח גבריאלי את המרקם ההומוריתמי ואת ההפרדה בין הקבוצות, ומביא נוסחה קדנציאלית בסגנון קונטרפונקטי רחב בשמונה קולות.

- החטיבה השניה מנוגדת לזו הראשונה. היא במשקל משולש, באופי ריקודי ובתנועה מלודית עולה.



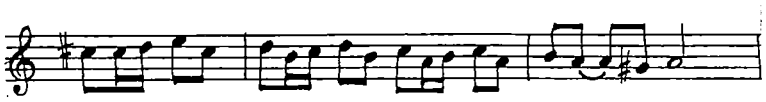
עיקרון המענה מטשטש בה מעט משום שההומוריתמיות אינה מושלמת, קבוצות הכלים חופפות זו את זו, והמענים החיקויים אינם מהווים חזרה מדוייקת אלא מעין "תשובות".

בסיומה של חטיבה זו מופיע קטע מעבר קונטרפונקטי המהווה מעין קדנצה לחטיבה הראשונה, ובו בזמן מכין את החטיבה הבאה בהיותו שוב במשקל מרובע.

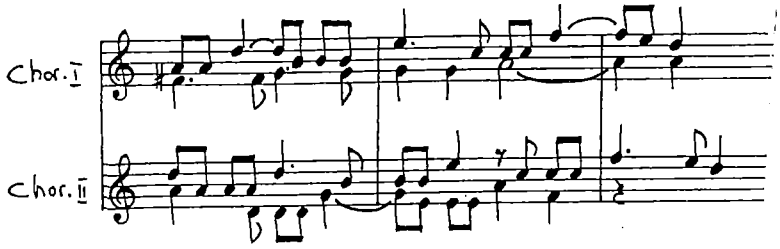


- החטיבה השלישית נפתחת על ידי הקבוצה השנייה של הכלים- **Secundus Chorus** - בתבנית ריתמית קליטה האופיינית לקנצונה .

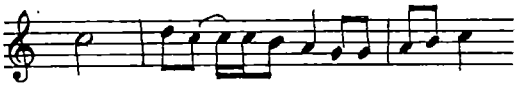
בהמשכה מופיעים שני מהלכים סקוונציאליים מנוגדים:
האחד הוא במהלך יורד על מוטיב ריתמי חריף בתחושה משקלית זוגית ,במרקם הומופוני ובמענים ברורים המפרידים בין קבוצות הכלים.



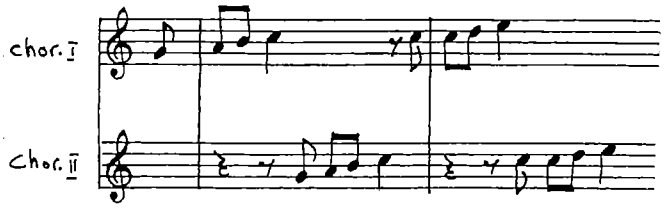
השני במהלך עולה בחיקויים על מוטיב של קוורטה עולה, בתחושה משקלית מעומעמת ובמרקם קונטרפונקטי המשתף כבקנון את שמונה הקולות.
מהלך זה, יכול להתפס גם כמעבר אל החטיבה הבאה.



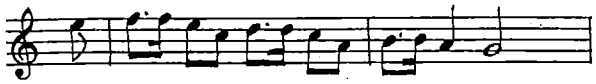
- החטיבה הרביעית, במשקל זוגי, נפתחת בפסוקית שבה תבנית ריתמית המטה לרגע קט את ההטעמות אל עבר משקל משולש.



בסיומה מתפרקת הפסוקית אל שורה של מענים מדוייקים וצפופים על המוטיב המסיים.

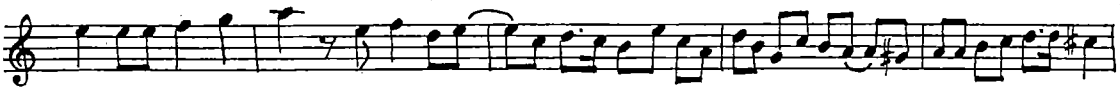


הפסוקית הבאה היא במהלך סקוונציאלי יורד, אף היא במענה בין שתי הקבוצות

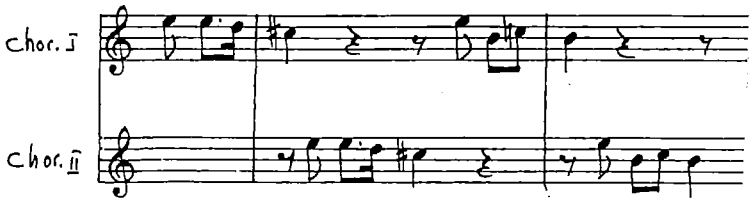


בדומה לשאר החטיבות מסתיימת זו הרביעית במעבר קונטרפונקטי, היוצר תחושה של גורם בלתי צפוי במהלך הרציף של היצירה.

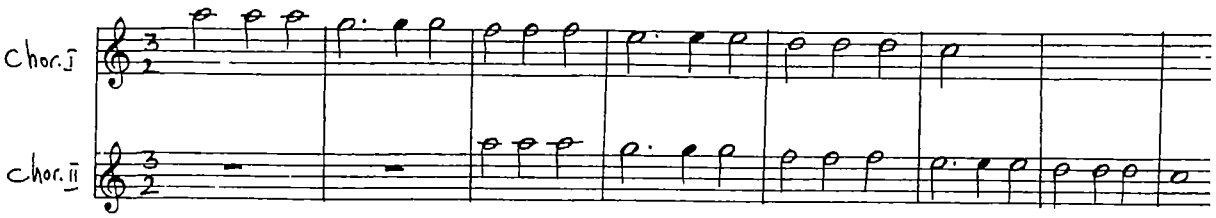
- החטיבה החמישית נבדלת מקודמותיה בכך שהיא מציגה נושא פותח ארוך בקבוצת הכלים הראשונה



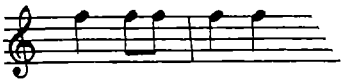
גם חטיבה זו מתפרקת לחלקיקי מוטיבים הנזרקים הלוך ושוב בין קבוצות הכלים



- החטיבה השישית היא שוב במשקל משולש ברור באופי של ריקוד (בדומה לחטיבה השניה). שתי הקבוצות הפותחות במשחקי מענה, מתלכדות לטוטי בסוף החטיבה.



- החטיבה השביעית מבצעת תהליך הפוך : היא היחידה מבין כולן הנפתחת בטוטי בנוסחה ריתמית מובהקת ואופיינית לז'אנר :



ונמשכת בחיקויים על מוטיבים חדשים

- כאמור היצירה מסתיימת בהופעה חוזרת של החטיבה הראשונה , באותה טונאליות אך בהרחבה של הסיום החגיגי.

"ארבע עונות השנה" - קונצ'רטו גרוסו* -

מאת אנטוניו ויואלדי (1675 - ונציה, איטליה - 1741 - וינה, אוסטריה)

על המלחין

אביו של המלחין היה כנר בכנסיית "סן מרקו" בונציה, ואצלו למד אנטוניו ויואלדי נגינה בכינור וקומפוזיציה. בבחרותו פנה ויואלדי ללימודי הדת ובשנת 1703 היה לכומר. מטעמי בריאות רופפת נמנע ממנו מילוי תפקידו ככומר, והוא הקדיש את מירב זמנו לניהול קונסרבטוריון במוסד לנערות יתומות בונציה.

בשל שערד האדום כונה בונציה בשם ה"כומר אדום הראש" (הג'ינג'י).

31 שנה עמד ויואלדי בראש מוסד זה ועסק בהלחנה, בביצועים קונצרטנטיים ובנסיעות ברחבי אירופה.

מיומניהם של נוסעים שעברו בונציה באותה תקופה, מגיעים דווחים נלהבים אודות הקונצרטים בעלי הרמה הגבוהה שבוצעו ע"י "תזמורת המלאכות" - הנערות במוסד שהיו לבושות תמיד בבגדים לבנים.

ויואלדי היה מלחין פורה מאד, יצירותיו כוללות כ-400 קונצ'רטים לסולנים ותזמורת כלי מיתר כ-40 אופרות* ומספר רב של קנטטות*, מוטטות ואורטוריות*.

ויואלדי נחשב היום למלחין (אשר פיתח את הקונצ'רטו לכינור. הקונצ'רטים שלו מצטיינים בציוריות מעניינת, בנושאים מוסיקליים בהירים, במיקצבים נמרצים ובמתח דרמטי בין קטעי התזמורת לקטעי הסולנים. כל אלה הרשימו רבים מבני דורו באיטליה ומחוצה לה, ואף השפיעו על יצירתם של מלחינים רבים.

ידוע, כי י.ס. באך (הגרמני) הכיר את יצירותיו של ויואלדי (האיטלקי) אספן, ואף העתיק כמה מהן לשימושו הפרטי.

על ה"קונצ'רטו"

קונצרטרה - פרושו באיטלקית - להתחרות. הקונצ'רטו - זוהי יצירה תיזמורתית, בה קיים מעין עימות בין הסולן, או קבוצת הסולנים, לבין התיזמורת.

למשל: 9 מבין הקונצ'רטות של ויואלדי, עיבד באך לכלים אחרים.

בסוף המאה ה-17 התגבשה צורת ה"קונצ'רטו גרוסו", בו משתתפים שני גופי ביצוע: האחד כולל מספר קטן של נגנים-סולנים המנגנים יחד, והשני - מספר גדול יותר של נגנים המהווים תזמורת. שני גופים אלה מנגנים לעתים לסרוגין, בזה אחר זה, ולעתים במשותף, כגוף ביצוע אחד.

גרוסו - גדול.

הקונצ'רטו - בנוי על עיקרון הניגודיות המתבטא במרכיבים הבאים:

א. בסדר הפרקים (מהיר - איטי - מהיר).

ב. במיבנה של הפרק המהיר, שבו קטעי ה"טוטי", של התזמורת כולה, כאילו נטועים כעמודים לאורך כל הפרק, ולעומתם קטעי ה"סולי" - קבוצת הסולנים - מהווים את קטעי הביניים ומנוגנים בחופשיות.

טוטי - כולם יחד.

סולי - יחידים.

ג. בתוכן המוסיקלי: מהות צלילית, סולמיות, מיפעם, גוונים ועוצמות וכיו"ב. למשל, מרבית הקטעים חוזרים על עצמם פעמיים ברציפות, ובפעם השניה - בעוצמה חלשה המהווה מעין הד לפעם הראשונה.

בתקופת ה"קונצ'רטו גרוסו" החל להתפתח ה"קונצ'רטו סולו" שבו במקום קבוצת הסולנים המצומצמת מופיע סולן יחיד. בתקופות מאוחרות יותר התפתח ה"קונצ'רטו סולו" לכיוון וירטואוזי שהלך ונעשה נפוץ יותר ויותר.

על היצירה

"עונות השנה" זוהי סידרה של 4 קונצ'רטים לכינור ולתזמורת כלי קשת, המהווה חלק מסידרה רחבה יותר של 12 קונצ'רטים לכינור (אופוס 8) המכונים: "המחלוקת שבין ההרמוניה וההמצאה". ואמנם, פרקי ה"טוטי" מממשים את ההרמוניה הצלילית בין הכלים, תוך שימוש בסיגנון כתיבה שהוא הומופוני בעיקרו, ולעומתם קטעי ה"סולי" אפיזודיים, בעלי אופי אילתורי מנוגנים בצורה חופשית ובסיגנון פוליפוני.

הומופוניה - ריקמה של קולות שונים הנשמעים יחד; הקול העליון נושא את המנגינה העיקרית ושאר הקולות מלווים אותו.

פוליפוניה - רב-קוליות. מירקם המורכב מקולות עצמאיים המופיעי בו-בזמן. כל קול שומר על מהלכו העצמאי (מבחינת המיקצב, המלודי הפיסוק וכיו"ב), אך תוך כדי השתלבות עם קולות אחרים.

בכל קונצ'רטו שלושה פרקים.

הפרקים הראשון והשלישי בכל קונצ'רטו הם מהירים, ובנויים, כאמור, מקטעי טוטי וסולי. בדרך כלל, בפרק ה-I ישנה הבחנה ברורה בין החטיבות, בעוד שבפרק ה-III מורכבות יתר, וגיוון רב.

הפרק השני בכל קונצ'רטו הוא הפרק האיטי.

בנגוד לחלוקה הברורה לחטיבות שבפרקים המהירים, בפרק השני ישנה אחידות מוסיקלית מתחילת הפרק ועד סופו (למעט ב"קיץ" שבו רצף זה אמנם קיים, אך נקטע מידי פעם).

עקרון נוסף המשותף לפרק השני בכל קונצ'רטו הוא הריבודיות: זמריות שקטה בכלי הסולן, מעל תשתית (כפולה בדרך כלל) ביתר הכלים, המשמשת כרקע.
חריג במקרה זה הוא ה"סתיו", שבו אמנם ישנה ריבודיות, אך אין לסולן תפקיד מרכזי.

לכל אחד מ-4 הקונצ'רטים - כותרת של אחת מעונות השנה, והוא מבוסס על סוֹנֶטה איטלקית עתיקה בעלת אופי תאורי. הסונטה מופיעה בשלמותה בתחילת הפרטיטורה* של כל קונצ'רטו, ושורותיה מסומנות באותיות ה-ABC. בתוך הפרטיטורה - מעל לקטע המוסיקלי המתאר שורה מסויימת של הסונטה - מופיעה האות המסמנת אותה וכן חוזרת ומופיעה השורה עצמה מתוך הסונטה.

*סוֹנֶטָה - שיר שמקורו באיטליה בתקופת הרנסנס, בן 14 שורות עם צורת חריזה מיוחדת.
בעברית מכונה "שיר הזהב" על שום הגימטריה (זה"ב = 14).*

מאוחר יותר כתב ויואלדי בתוך הפרטיטורה כזתרות ופרושים מילוליים לדימויים המוסיקליים ביצירה, וזאת בנוסף על קטעי הסונטה.

הערה:

אל ההסבר ליצירה זו מצורף מילון דימויים, המתייחס לבעלי חיים, תאורי טבע, מצבים והתנהגויות אנושיות. (עמודים 77-79).
על מנת להקל על מציאת הדימויים במילון בעת המעקב השמיעתי ו/או קריאת ההסבר, - מוספרו הדימויים ומספריהם הוכנסו בסוגריים אל גוף ההסבר.

קונצ'ירטו מס' 1 "האביב"

הסונטה

א

בָּא הָאָבִיב, הִבְרִיכָה וְשִׂמְחָה
אֶת פָּנָיו יְקַדְּמוּ צִפֳּרִים;
הַמֵּימֵי נְחָלִים מְפַפִּים, בִּבְרֵכָה
נַעֲנִים לְלִטּוּף צִפְרִירִים.

ב

קְדֹרוּ הַשָּׁמַיִם, בְּאוּרִיר חֲשֵׁכָה,
בְּשׂוֹרַת הָאָבִיב בִּבְרָקִים וּרְעָמִים,
הִבְשִׁקּוּט הַסַּעַר, צִפְּזוֹר עֲנָנִים
וְחַדְּשׁוּ צִפֳּרִים רִינָּתָם הַבְּרוּכָה.

ג

וְשָׁם, בִּנְעִימוּת, עַל פַּר הֶשֶׁא פּוֹרֵחַ
לְמַרְגְּלוֹת עֵצִים מְאֻרוּשִׁים בְּדֻמָּמָה
יְנַמְנֵם הָרוֹעֶה אֵצֶל כַּלְבּוֹ הַנּוֹבֵחַ.

ד

הִלְקוֹל חֲלִילִים הָעוֹלְזִים פְּרָמָה
נִימְפּוֹת וְרוֹעִים בְּרִקּוּד פּוֹחֵחַ
הִרְקִיעַ אָבִיב הַזּוֹהֵר בַּחַמָּה.

(© הסונטות תורגמו לעברית ע"י שולמית פינגולד).

הפרק הראשון - אלגרו - פותח בקטע תזמורתי עליז וחגיגי, כעין ריקוד כפרי הנושא עמו את ניחוח העונה. קטע זה חוזר על עצמו בשינויים קלים חמש פעמים במשך הפרק, ויוצר מעין חמישה עמודים, במרחקים סדירים זה מזה; ביניהם קטעי הסולו, מתארים בקווים עדינים ומפורטים יותר את תמונת האביב:

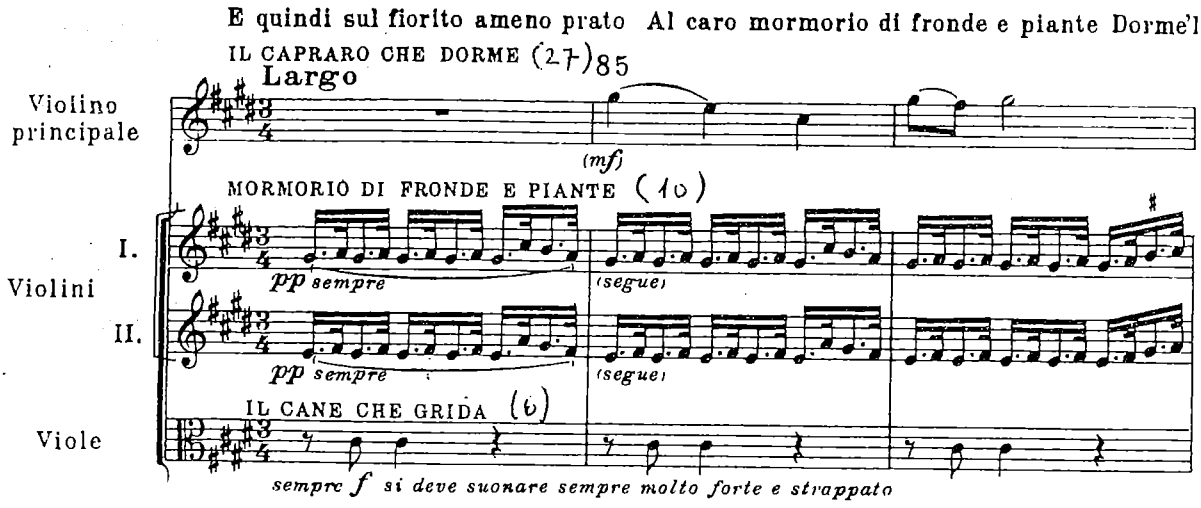
אלגרו - במיפעם מהיר.

סולו 1 - ציוץ הצפורים(1); סולו 2 - המית הנחלים(9);
סולו 3 - ברקים ורעמים(17,16); סולו 4 - שירת הציפורים(1).

(ראה מילון הדימויים עמודים 77-79)

בפרק השני - לרגו - בונה ויואלדי זה מעל זה שלושה רבדים, המתארים מצב אידילי בחיק הטבע - הכנר הסולן "שר" שיר פשוט במנגינה ערבה שויואלדי מכנה אותה בשם "הרועה מנמם"(27), ובו בזמן נשמעים גם "רשרוש העלים והצמחים"(10) והנביחות הקצרות של כלב הרועים(6).

לרגו - במיפעם איטי מאד.



הפרק השלישי - אלגרו - הוא "מחול פסטורלי" עירני, ובו ריקודי נימפות ורועים אגדיים.

פסטורלי - כפרי, של הטבע.

הפרק בנוי במתכונת הדומה לזו של הפרק הראשון (קטעים תזמורתיים מתחלפים לסרוגין בקטעים סולניים).

תכונות מוסיקליות בולטות של הקונצרטו הראשון - "האביב"

פרק א'

1. קטע תזמורתי עליז וחגיגי החוזר כמעין פזמון.
2. חטיבות ברורות של - טוטי (קטעים כלל תזמורתיים), וסולי (קטעים סולניים).
3. דרכי הפקה מיוחדים בסולי - טרילרים* וטרמולו*.
4. מענים: נִגודי עוצמה במשפט החוזר (טכניקת ההד) נִגודי גובה (כלי קשת: צלילים גבוהים מאד בכנורות, ונמוכים מאד בבסים).

פרק ב'

רקמות:

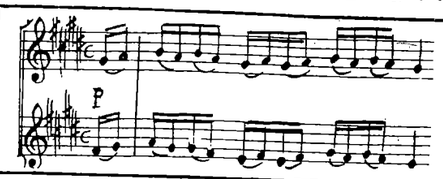
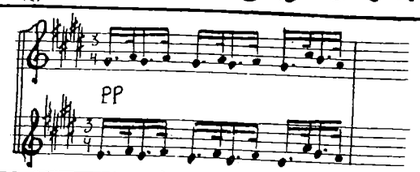
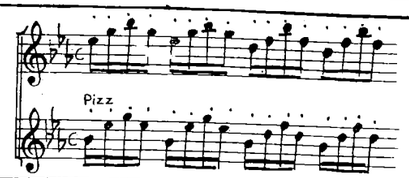
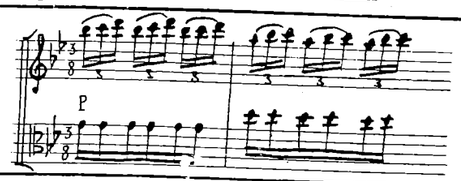
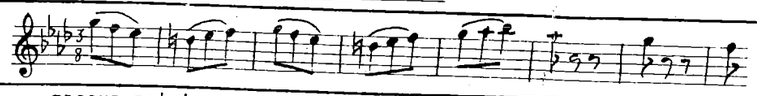
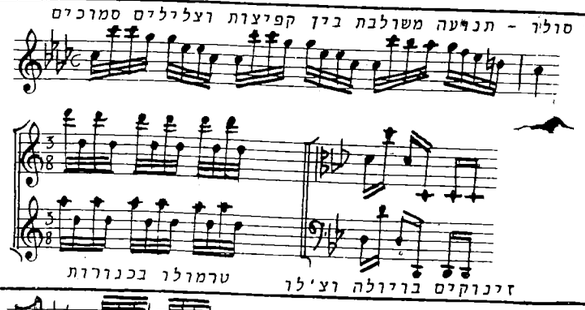
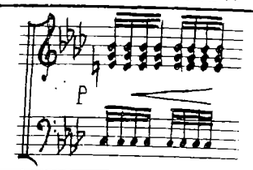
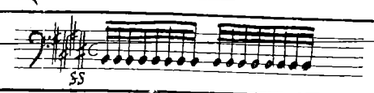
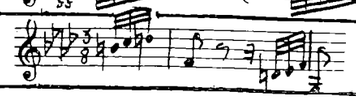
1. זימריות מתמשכת ומיפעם איטי בכינור הסולן.
2. תשתית מיקצבית בנוסחת מיקצב קטועה.
3. תנועה זורמת ברקע.

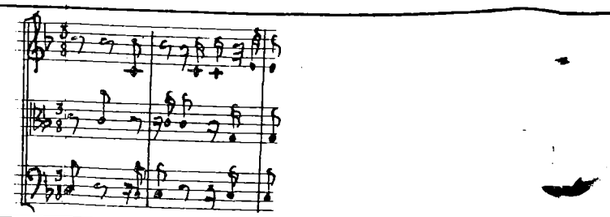
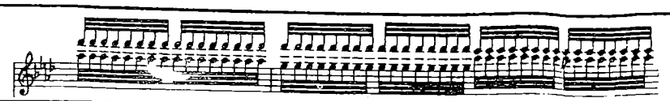
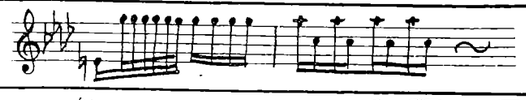
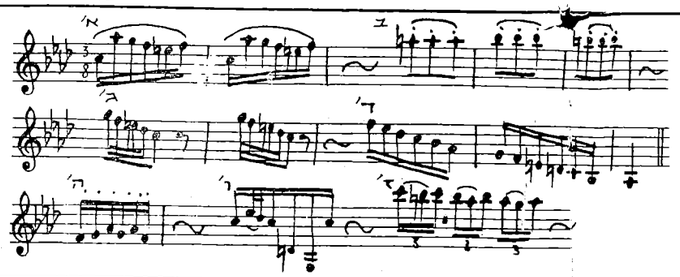
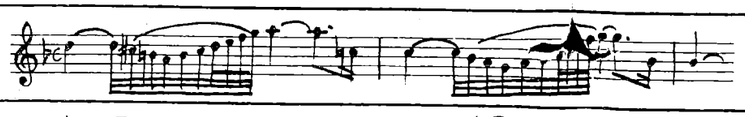
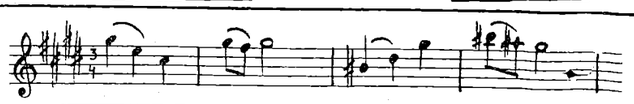
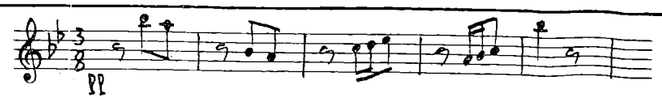
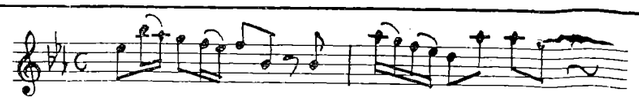
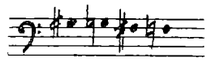
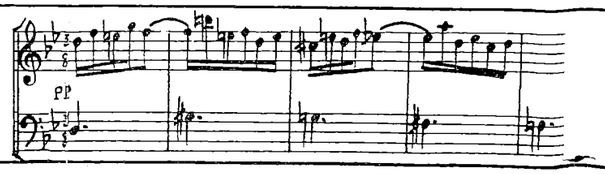
פרק ג'

1. קטע תזמורתי פותח, חגיגי, הנשען על מיקצבי מחול הסיציליאנה, חוזר מספר פעמים.
2. מענים: נִגודי עוצמה במשפט החוזר (טכניקת ההד), ניגודי גובה.
3. כמעט כל הגד מוסיקלי חוזר פעמיים.
4. חילוף סולמי בין מז'ור למינור.

מס.	הדימוי	הסבר מילולי	דוגמאות בתווים	מראה מקום	הסבר מונחים
1	ציפורים	ציוץ הציפורים מחוקה ע"י תבניות מלודיות קצרות, המתחלפות ביניהן, משתלבות זו בזו וחוזרות על עצמן בצורה דמויית אלתור - מבוצעות ע"י שלושה כינורות סולניים בצלילים גבוהים ובהירים.		האביב - פרק ראשון (אלגרו) קטעי סולו ראשון ורביעי.	
2	התור	קולו הערב של התור מתואר בשלוש תבניות מלודיות קצרות החוזרות על עצמן כמה פעמים ברציפות, מבוצעות ע"י הכנר הסולן במתיבות, כשהוא מלווה בצליל ממושך של צילו יחיד.		הקיץ - פרק ראשון (אלגרו) קטע סולו שני	טריל - מסומן tr עטור שמשמעותו רטט, והנוצר ע"י חילוף מהיר של צליל עם הצליל הסמוך. טרמולו - מסומן מונח בלעדי לכלי מיתר ומשמעותו ירעדה. חזרה מהירה על צליל אחד או חלופים מהירים בין שני צלילים.
3	החוחית	ציוץ החוחית נשמע בצלילים גבוהים ובהירים של כנור יחיד ללא לווי, המנוגנים במהירות בטרילים (רטט) או בטרמולו (רעדת הקשת).		הקיץ - פרק ראשון (אלגרו) קטע סולו שני	
4	הקוקיה	קריאת הקוקיה (טרצה בירידה) ומהירים ע"י הכנור הסולן. מוצנעת בתוך נגינת צלילים חוזרים		הקיץ - פרק ראשון (אלגרו) קטע סולו ראשון	טרצה - מרווח בין צליל אחד לשלישי ממנו.
5	זבובים ויתושים	זימזום חרישי הנוצר ע"י הופעתו החרישית של צליל החוזר על עצמו במקצבים מנוקדים, מבוצע בידי שתי קבוצות הכנורות בצלילים הנמוכים של הכנור.		הקיץ - פרק שני (אדג'יו)	מקצבים מנוקדים - צלילים בעלי אורך שונה, הנשמעים לסרוגין - אחד ארוך, אחד קצר, על פי רוב ביחסי זמן של 1:3.
6	כלב רועים	חיקוי לנביחה מושג ע"י צלילים כודדים המבוצעים בזוגות קרובים ע"י הוירולה בעוצמה מרובה ביותר, תוך הכאת הקשת על המיתרים.		האביב - פרק שני (לרגו) (רובד תחתון)	
7	כלבי צייד	מקהלת נביחות זועמות נוצרת ע"י חילוף מהיר של צלילים במרווחים קטנים החוזרים על עצמם, המנוגנים בעוצמה רבה ע"י כל התזמורת.		הסתו - פרק מסיים (אלגרו)	
8	חיה נצודה	א. בריחת החיה מתוארת בקטעי סולו של הכנור, בצלילים מהירים ושווים באורכם, במנעד רחב, ובצלילי האקורד המשולש. ב. עם הפציעה - קטן המנעד, ושווי המשקל הריתמי מתערער. ג. הגסיסה - פרפורים אחרונים בטריל ממושך הגווע לאיטו.		הסתו - פרק מסיים (אלגרו)	מינעד - מן-עד (דיאפזון) - היקף הצלילים.

ט ב ע

מס.	דמוי	הסבר מילולי	דוגמאות בתווים	מראה מקום	הסבר מונחים
9	נחלים ברוח קלה	המית הנחלים מתוארת כתנועה מהירה וגלית של צלילים סמוכים בנגינה חרישית של הסולן והכנורות.		האביב - פרק ראשון (אלגרו) קטע סולו שני	
10	עלים וצחחים	חיקוי של רשרוש עלים וצמחים נוצר ע"י נגינה עדינה וחרישית ביותר (sempre pp) בקבוצת הכנורות כולה של מקצבים מנוקדים בתנועה חוזרת של צלילים סמוכים, קשורים בלגטו ובמפעם איטי.		האביב - פרק שני (לרגו) רובד אמצעי	מקצבים מנוקדים: צלילים בעלי אורך שונה, הנשמעים לסרוגין אחד ארוך, אחד קצר, על פורום ביחסי זמן של 1:3.
11	גשם	חיקוי טיפות הגשם בפריטה על המיתרים (פיציקטו) במיפעם איטי ובעצמה חזקה למדי, בצלילי אקורדים שבורים. הבצוע - בקבוצת הכנורות כולה.		החורף - פרק שני (לרגו)	
12	צפרירים	תנועתם הקלילה של הצפרירים מאופיינת ע"י אי בהירות ריתמית הנוצרת מהנגדה של תנועה מהירה ומחזורית של שלשות צלילים סמוכים בבצוע הכנור, ושל תנועה זוגית מתונה יותר - בויולות.		קיץ - פרק ראשון (אלגרו)	
13	רוח דרומית	נשיבתה החמה והמתונה של הרוח הדרומית, מתוארת בזרימה רכה, איטית ושקטה של צלילים נמוכים המבוצעים ע"י הכנורות והויולות.		חורף - פרק שלישי (פרסטו) תחילת המחצית השניה (לנטו)	
14	רוח עזה רוח צפונית	שריקת הרוחות העזות מתוארת ע"י תנועה מהירה ורבת תנופה של צלילים במינעד גדול ביותר ובעוצמה חזקה. הביצוע שונה ממקרה למקרה (סולן; קבוצה קטנה; תזמורת מלאה). וכן גם החומר הצלילי (תנועה במרווחים קרובים עוקבים; טרמולו; זינוקים במרווחים גדולים מאוד).		קיץ - פרק ראשון (אלגרו) פרק שלישי (פרסטו) החורף - פרק ראשון (אלגרו נון מולטו) פרק שלישי (אלגרו)	מינעד - מן-עד (דיאפזון) היקף הצלילים.
15	רוחות עזות ושונות	סערת הרוחות מתוארת בטרמולו על אקורד אחד, המתחיל חרישית (p) ומתגבר במהירות עד לעוצמה חזקה (ff) מבוצע ע"י כל התזמורת.		החורף - פרק אחרון (אלגרו)	טרמולו: מרנה בלעדי לכלי מיתר ומשמעותה ברעדה. חזרה מהירה על צליל אחד ע"י הרעדת המיתר או חילופים מהירים בין שני צלילים.
16	רעמים	צלילים נמוכים החוזרים על עצמם בטרמולו מהיר מאוד, ובעוצמה חזקה, מבוצעים ע"י התזמורת כולה באוניסון.		האביב - פרק ראשון (אלגרו)	הקיץ - פרק שני (אדג'יו) פרק שלישי (פרסטו)
17	ברקים	האור המבהיק והמהירות החטופה של הברק מתבטאים בשורה עולה של צלילים סמוכים בתנועה מהירה, בפתאומיות ובעוצמה חזקה, בנגינה בצלילים גבוהים ע"י קבוצת הכנורות כולה.		האביב - פרק ראשון (אלגרו)	
18	קרח נשבר	התבקעות הקרח מבוטאת במוטיב קצר המתחיים בשבירה חזקה כלפי מטה, מנוגן ע"י הסולן והתזמורת כולה - באוניסון.		חורף - פרק אחרון (אלגרו)	אוניסון: זהות בגובה של שני קולות או יותר.
19	סערה	סכום כל דימויי הטבע הקשורים במרכיבי סערה, כפי שהופיעו ביצירה כולה - ברקים, רעמים, גשם, רוחות עזות, בר', וכדומה.	ראה לעיל דוגמאות 14 - 17	הקיץ - פרק שלישי (פרסטו)	

מס.	הדימוי	הסבר מילולי	דוגמאות בתווים	מראה מקום	הסבר מונחים
20	רובי צייד	חיקוי קול היריות הבודדות של רובי הצייד נשמע בצלילים בודדים, קצרים וחזקים מנוגנים לכאורה ללא מקצב, בכל פעם ע"י כלי אחר של התזמורת.		הסתו - פרק שלישי	
21	קרנות צייד	חיקוי לתקיעת קרנות הצייד מובא ע"י הסולן בליווי הצ'מבלו, במעין מנגינת תרועה אופיינית (מתבססת על צלילים חוזרים בצלילי אקורד משולש). כל תכנית מלודית חוזרת פעמיים - פעם שנייה בעוצמה קטנה - כעין חיקוי לתשובת הציידים הרחוקים יותר.		הסתו - פרק שלישי	
22	שינויים נוקשות	נקישת השינויים מומחשת ע"י טרמולו חזק ומהיר בצלילים כפולים (מרווחים) וגבוהים, המושמע ע"י הכנר הסולן.		החורף - פרק ראשון	
23	רעידה מקור	הצמרמורת והרעדה כאים-לידי ביטוי בצלילים קצרים וקפיציים החוזרים על עצמם המבוצעים במפעם מתון ובמקצב שווה בהצללה צורמנית במקצת אם כי עדינה, כאשר הסולן מתלווה אליהם בטרילרים קצרים, בצליל גבוה.		החורף - פרק ראשון	
24	ריצה ורקיעת רגליים	תנועת הריצה ושאון רקיעת הרגליים מתוארים ע"י חילופים בין צליל מהיר החוזר על עצמו, המנוגן ע"י קבוצת הכינורות, לבין תנועה רחבה יותר - במינעד גדול ובמקצב מואט - המושמעת ע"י כלל התזמורת.		החורף - פרק ראשון	
25	הליכה על קרח	המלחין מפרט את תנועת ההחלקה והמגלשיים כך: החלקה (דוגמה א') הליכה זהירה (דוגמה ב') מעידה (דוגמה ג') נפילה (דוגמה ד') ריצה קלה (דוגמה ה') ריצה מהירה (דוגמאות ו'-ז').		החורף - פרק שלישי	
26	השכור	תנועתו הכלתי יציבה של האכר המשתכר מאופיינת ע"י אקרובטיקה של הכנור הסולן כנגינה מהירה במינעד גדול, בירידה ובעלייה, תוך מעבר מדורג ממקצב בערכים שווים למקצבים בלתי יציבים.		הסתו - פרק ראשון	מינעד - מן-עד (דיאפזון) - היקף הצלילים
27	רועה מנמנם	שנתו השלווה של הרועה המנמנם ליד עדרו, מאופיינת בנעימה ערבה, בפיסוק ברור וסדיר, המושמעת בנגינה זמרית ע"י הכנר הסולן.		האביב - פרק שני	
28	עייפות קיץ	הריפיון וכהות החושים בעקבות החום הרב, באים לידי ביטוי בקטע תזמורתי חרישי, כמפעם איטי למדי, בו הקו המלודי מטושטש עקב ההפסקות המרובות הקוטעות את רצף הצלילים.		הקיץ - פרק ראשון	
29	ישיבה ליד האח	הנעימות והחמימות הזורמים מן האח ביום חורף, מתוארות במנגינה איטית, בצלילים מקושרים ובפסוקים ארוכים ומחוברים, כנגינה זימרית של הכנר הסולן.		החורף - פרק שני	
30	בכי האכר	מצב רוחו המלנכולי של האכר - ביטויו בתנועת צלילים כרומטית במלודיה ובליווי ההרמוני 		הקיץ - פרק ראשון	כרומטי - צלילים עוקבים סמוכים מאד - מהלך רצוף של של חצאי טונים
31	שנת שיכורים	התרדמה הכבדה, מתוארת בצלילים ממושכים ומעומעמים (סורדינו) בכלי הקשת, כשמתחתם נשמע הצ'מבלו בתנועה עדינה ושלווה בצלילי אקורדים שבורים. (il cembalo arpeggia).	דוגמת תווים/מאחור	הסתו - פרק שני	

קונצ'רטו לפסנתר ולתזמורת ב-דו מז'ור, ק.467
וולפגנג אמדאוס מוצרט (27.1.1756 - 5.12.1791)

על המלחין

יוהנס כריסוסטומוס וולפגאנג אמדיאוס (בלטינית: תיאופילוס) מוצרט החל את החינוך המוסיקלי שלו מיום שנולד, מאחר שאביו היה נגן מוכשר, קומפוזיטור ומוסיקאי החצר בזלצבורג. האב, לאופולד, טיפח את כשרונם המוסיקלי של שני ילדיו - הבת הבכורה אנה וולפגנג הצעיר.

מוצרט הצעיר ניגן מגיל שלש והלחין מגיל חמש, ובגיל שש החל לנסוע ברחבי אירופה בחברת אביו ואחותו. שני הילדים הוצגו בחצרות האצולה והמלוכה ושעשעו את המבוגרים כשהם מנגנים להפליא, אך גם מבצעים "פעלולים" כגון: נגינה בידיים מכוסות, בעיניים עצומות וכד'.

רוב חייו של מוצרט הצעיר עברו עליו בנסיעות, בהן המשיך גם לבדו כאשר התבגר. בכל מסעותיו אלה נשאר תמיד תחת פיקוח צמוד של האב שקיבל דיווח שוטף על מעשיו של בנו ועל כל יצירה שהלחין.

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

חינוכו המוסיקלי לא התנהל בדרכים מקובלות ומסודרות. אביו סבר שהמפגש עם מוסיקאים ולקיחת חלק בפעילויות שונות עם אנשי מקצוע הנם אמצעים יעילים להתפתחותו המוסיקלית של בנו הצעיר. לפיכך,במשך שנות נעוריו בילה מוצרט בכל המרכזים המוסיקליים באירופה ,נפגש עם המוסיקאים החשובים והמקובלים ועשה הכרה עם הרפרטואר האופייני שלהם: עם J.C.Bach ,דמות נודעת באולמי הקונצרטים של לונדון; בפריז עם C.P.E.Bach שפרסם אז את הסונטות למקלדת ברוח הרוקוקו; באיטליה , ב-La Scala במילנו התוודע אל האופרות של Piccinni ו- Jommelli ועם הסמפוניות של Sammartini; בוינה השתתף עם Clementi(מן הפסנתרנים הוירטואוזים של התקופה) בתחרות יוקרתית לפסנתר בנוכחות הקיסר יוסף ה- 2, ונפגש פעמים אחדות עם היידן אשר נאות להאזין לרביעיות המיתרים שהקדיש לכבודו.

זכרונו הפנומנלי ורגישותו לכל ניואנס מוסיקלי איפשרו לו ללמוד מכל יצירה ששמע, להפנים כל רעיון וכל חידוש ולבטאם בדרכו שלו. אין זה מפתיע אם כן שבמסעו הראשון לאיטליה, בגיל שלש עשרה, התקבל בזכות כשרונותיו לאקדמיה הפילהרמונית של בולוניה, לצד מוסיקאים מבוגרים ומנוסים, ומשך תשומת לב רבה. שם גם החל לכתוב בקצב מהיר ובהספק יוצא דופן.

במשך כל חייו ניסה מוצרט, בהשפעת אביו, להתקבל למשרה קבועה כמוסיקאי חצר באחת מחצרות אירופה. אולם, למרות כשרונו הגלוי לכל ולמרות חריצותו בכתיבה, לא צלח הדבר בידו. באירופה של המאה ה – 18 לא היה די בכשרון, והיה צורך באופי צייתני ומתון כדי לשרת את האצולה. מוצרט האינדיבידואליסט, בעל הרגשות הסוערים, שלא נמנע מלנבל את פיו ולהביע את דעתו כראות עיניו, הרתיע את הפטרונים הפוטנציאליים, וכך נשאר נע ונד עד סוף ימיו, ובתחושה של אשמה תמידית כלפי אביו.

בבגרותו השתקע מוצרט בעיר וינה אך למרות זאת הוא המשיך במסעות עד סוף ימיו. הוא ביקר בלייפציג, פראג, פרנקפורט דרזדן מינכן ומנהיים , שם השמיע מיצירותיו הסימפוניות, הקאמריות והאופראיות.

שנת 1787 הייתה למפנה במהלך חייו של מוצרט. אביו ליאופולד עמו נשאר כל חייו בקשר הדוק ביותר נפטר, ומותו השפיע לרעה על מצב רוחו של מוצרט ועל התנהגותו.
זו גם השנה בה הגיע מוצרט לראשונה לפראג, שם זכה להצלחה גדולה ושמו הלך לפניו גם בביקורים הבאים.
למרות הצלחותיו של מוצרט, מצבו הפיננסי הלך והדרדר, והדבר גרם לו לעוגמת נפש מרובה.
בשנת 1791 , נפל למשכב,אך המשיך בהלחנה אינטנסיבית של הרקויאם עד יום מותו בהיותו בן שלשים וחמש בלבד, טרם סיים את יצירתו האחרונה.
דמותו המרתקת והמגוון הגדול של יצירתו, הולידו כמות גדולה של ביוגרפיות בזוויות ראיה שונות. למעשה, הביוגרפיה הראשונה שנכתבה על מלחין שנפטר הייתה על מוצרט, בשנת 1798. תוך כדי כתיבת הביוגרפיות השונות השתבש ושונה המידע בקשר לחייו ולרפרטואר פרי עטו, עובדה שנתנה תנופה למחקרים רבים על חייו ונסיבות יצירתו.
הרשימה הכרונולוגית של יצירות מוצרט היא רשימת קשל (Koechel), על שם הבוטנאי וחוקר המינרלים לודביג פון קשל, שהיה מעריץ גדול של מוצרט והחל לערוך את הרשימה במחצית המאה ה- 19 . הרשימה הולכת ומתעדכנת עד היום, בעקבות גילויים חדשים .

<u>הקונצ'רטי לפסנתר של מוצרט</u>

מבין הקונצ'רטי הרבים שכתב מוצרט לכלים שונים יש לקונצ'רטי לפסנתר מקום של כבוד.
הוא החל את דרכו בעולם הקונצ'רטו לפסנתר כילד בן עשר, כאשר עיבד סונטות של מלחינים אחרים לצורך נגינתו כסולן עם תזמורות בלונדון ובזלצבורג.
הקונצ'רטו המקורי הראשון שכתב הוא הקונצ'רטו ק. 175, ב-רה מז'ור. הוא נכתב בהיות מוצרט בן 16, כאשר היה כבר סולן ידוע ומאחוריו כמה עשרות יצירות, בהן שש אופרות וכעשרים סימפוניות.

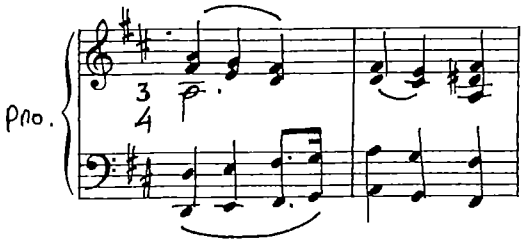
מוצרט הלחין עשרים ושלשה קונצ'רטי לפסנתר. רובם נכתבו לנגינתו שלו, ואך בודדים נכתבו על פי הזמנה לנגינתם של אחרים, בעיקר פסנתרניות. למשל: הקונצ'רטו היחיד לשלשה פסנתרים נכתב לרוזנת לורדון ולשתי בנותיה (כאשר אחד התפקידים פשוט במיוחד, כי הבת שנגנה אותו לא הצטיינה בלימודי הנגינה...) , שני קונצ'רטי נכתבו לתלמידות שלו, וקונצ'רטו לשני פסנתרים נכתב לנגינתו יחד עם אחותו.

מוצרט בחר לכתוב את כל הקונצ'רטי שלו בסולם מז'ורי, פרט לשניים מאוחרים שנכתבו במינור. הקונצ'רטי נכתבו בדרך כלל בקבוצות, כאשר מוצרט עובד במקביל על כמה יצירות. חמישה עשר מן הקונצ'רטי נכתבו תוך ארבע שנים (1782-1786), ומתוכם ששה בשנה אחת! יש האומרים, כי מוצרט כתב בכל פעם זוג יצירות במצב רוח מנוגד.

בתקופתו של מוצרט מקובל היה להבליט את הסולן ואת נגינתו המבריקה על חשבון התזמורת, אך מוצרט רואה את שני הגופים (תזמורת ופסנתר) כשותפים שווים להגשת המוסיקה. כל גוף תורם את המיטב שבו: התזמורת תורמת את צבעיה ואת האפשרויות הדינמיות שלה, והפסנתר את הקישוטיות ואת הוירטואוזיות. הם משולבים זה בזה תוך איזון מושלם, כאשר בכל פעם גוף אחר מקבל את מרכז הבמה.

הקונצ'רטי של מוצרט משקפים את התפתחות הפסנתר במאה ה- 18. הכותרת המקובלת ליצירות כאלה באותה תקופה היא: "קונצ'רטו לקלוויסין או לפורטה-פיאנו", ומוצרט כותב לפעמים "קונצ'רטו לקלוויצ'מבלו", אך אפשר לראות בבירור איך מוצרט מנצל את האפשרויות של הכלי החדש פורטה-פיאנו, וכותב יותר ויותר באופן שאיננו אפקטיבי בצ'מבלו, אך יוצר רושם רב בפסנתר. לדוגמא: כתיבת משפטים של טרצות מקבילות בלגטו, ליווי של בס אלברטי במרווחים קטנים, צלילים ארוכים בפרקים האיטיים, מהלכי אוקטבות מקבילות. כמו כן הוא מנצל את מלוא המנעד (חמש אוקטבות) של הפסנתר ליצירת עומק צלילי.

דוגמא:



הקונצ'רטי הם בעלי שלשה פרקים: מהיר - איטי - מהיר.

הפרק הראשון הוא בצורת הסונטה, לעתים קרובות עם תצוגה כפולה: התזמורת מתחילה ומנגנת את שני הנושאים בסולם הטוניקה, ואז נכנס הסולן ומנגן תצוגה רגילה, על פי יחסי הטונליות המקובלים. הפיתוח מנוגן במשותף על ידי הפסנתר והתזמורת, וכן גם הרפריזה. יש המוצאים בפרקים הראשונים שילוב עם צורת הריטורנלו המוכרת מן הקונצ'רטו הברוקי, בגלל חילוף לסרוגין בין קטעים תזמורתיים וקטעים סולניים.
בתוך המהלך ההרמוני המסיים את הפרק ("קדנצה") שמור לסולן מקום מיוחד, בו התזמורת נאלמת דום והסולן מנגן לבדו, כשהוא מאלתר על החומרים המוסיקליים של הפרק. זהו המקום בו מוכיח הסולן את כושר ההמצאה ואת היכולת הוירטואוזית שלו. בגלל מיקומו, מכונה קטע זה אף הוא "קדנצה". במשך הזמן כתב מוצרט מספר קדנצות לחלק מהקונצ'רטי, והן יצאו לאור באוסף, וגם פסנתרנים מאוחרים יותר השאירו קדנצות כתובות. אך עדיין יש בידי הנגן האפשרות לאלתר בעצמו.

הפרק השני הוא איטי ולירי, ומבנהו משתנה מיצירה ליצירה. בחלק גדול מן הקונצ'רטי כתוב הליווי בתפקיד הפסנתר רק בסקיצה, כשם שהיה נהוג בתקופת הברוק, ובעיקר משום ,שכאמור לעיל , הביצוע ברוב המקרים היה בידי מוצרט עצמו, ויש להניח כי מילא והשלים את הליווי בפיגורציות שונות של האקורדים. מאותה סיבה נשאר גם נושא הקישוטיות המלודית פתוח. מוצרט לא הרבה לכתוב קישוטים, אך ביצע אותם תוך כדי הנגינה. כיום, נשארת ההחלטה בידי הפסנתרן, האם וכמה לקשט.

גם מבנהו של **הפרק האחרון** אינו קבוע, אך ניכרת העדפה לצורת הרונדו, כמקובל בתקופה ביצירות כמו הקונצ'רטו והסימפוניה. בתקופה הקלאסית התמקדה תשומת הלב באופן מיוחד בקהל המאזינים, אשר בניגוד לתקופות קודמות לא היה בעל השכלה מוסיקלית. על רקע זה נתפס הרונדו כמתאים לסיום: יש בו מנגינה

אחת קליטה וחוזרת, המאפשרת לקהל לזכור את היצירה, ולעומתה אפיזודות המאפשרות פיתוח מוסיקלי, יצירת עניין ובניית אינטראקציה מיוחדת בין הסולן לתזמורת.

מוצרט כתב את הקונצ'רטי מתוך ידיעה לאיזה קהל הוא כותב, ומה הוא מבקש, אך לא ויתר על איכות מוסיקלית, על תחכום ועל מבנים מדוייקים לצד המצאות מעניינות. בשנת 1782 הוא כותב לאביו:

"קונצ'רטי אלה הינם ממוצע מלא אושר בין קל לבין קשה. הם מבריקים מאוד, נעימים לאוזן וטבעיים, מבלי שיהיו משעממים. ישנם קטעים פה ושם שרק המבינים יכולים לקבל מהם סיפוק, אך קטעים אלה כתובים בדרך כזו, שגם הבלתי מלומדים יהנו מהם מבלי לדעת מדוע."

הקונצ'רטי המאוחרים של מוצרט התחבבו מאד על הקהל ועל הפסנתרנים של המאה ה - 19, בזכות האיפיונים הרומנטיים וההבעתיים שלהם, שחלק מהם אנו יכולים למצוא גם בקונצ'רטו ק. 467, בו נדון בהמשך.

רק שבעה מן הקונצ'רטי לפסנתר יצאו לאור בתקופת חייו של מוצרט, רובם קונצ'רטי מוקדמים. כל השאר, יחד עם יצירות רבות אחרות, זכו להוצאה רק אחרי מותו.

<u>על היצירה</u>

הקונצ'רטו ק. 467 נכתב בוינה, בשנת 1785. זו היתה עבורו תקופה פורה מאד של הלחנה, ונכתבו בה יצירות רבות. היציאה מזלצבורג לוינה, העיר התרבותית ומלאת חיי החברה ואנשי הרוח, היתה בשבילו כיציאה לחפשי. במשך השנתיים 1784-1785 הוא כתב שמונה קונצ'רטי לפסנתר, עשר רביעיות כלי קשת, חמישיית פסנתר, סונטות אחדות לכנור ולפסנתר, את האופרה "נישואי פיגרו" ועוד. בנו קרל- תומס, שהוא הבן היחיד של מוצרט וקונסטנצה שנשאר בחיים, נולד כשנה לפני כתיבת הקונצ'רטו ושימח מאד את הוריו. יחסיו של מוצרט עם היידן היו קרובים, ואף אביו בא לשהות בביתם של מוצרט וקונסטנצה בוינה.

הקונצ'רטו משקף את העושר הרעיוני ששפע מוצרט באותה תקופה, את הבשלות שלו כקומפוזיטור ואת האיזון המופלא בין תכנון כללי לבין עיבוד של הפרטים. היצירה כתובה כשלמות אחת, עם קשר חזק בין הנושאים של שלשת הפרקים. בסיום אפשר לשמוע ציטוטים מן הפרק הראשון, ואף הפרק השני, האיטי, קשור לאותם רעיונות מוסיקליים.

התזמור של הקונצ'רטו מלא (ללא קלרינט) ומנצל את מלוא האפשרויות הסימפוניות שעמדו לרשותו.

בקונצרט זה יושמעו שני הפרקים האחרונים בלבד.

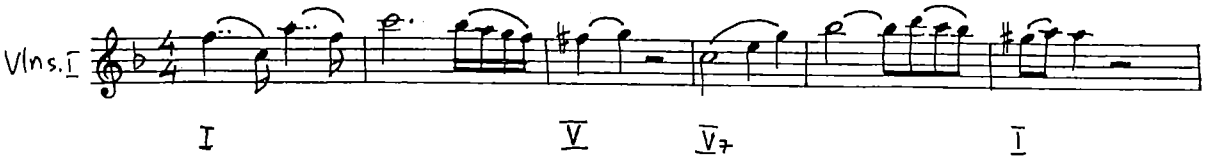
<u>הפרק השני - Andante</u>

פרק זה רחוק מלהיות וירטואוזי, וכל כולו הבעה לירית. אפשר למצוא בו אפיונים רומנטיים רבים, כמו: יצירת קו ארוך ונטישת הסימטריה המאפיינת את הנושאים הקלאסיים; הדגשות פתאומיות; שימוש בשינויי רגיסטר קיצוניים; ריבוי צבעים דיסוננטיים וסוב דומיננטיים. לאורך רוב הפרק תומכת התזמורת בסולן המנגן את

המלודיה, ויוצרת אווירה של מתח חרישי על ידי טריולות בלתי פוסקות ברקע. טריולות אלה יוצרות מתח כפול: הן מעצם החזרה העקשנית על צלילים, והן מן הניגוד הריתמי שנוצר בין המקצב הזוגי של המלודיה לבין החלוקה המשולשת של הליווי.
האוירה המיוחדת נוצרת גם על ידי התזמור: הטימפני והחצוצרות נעלמים, ונשארים רק הכלים הרכים והשקטים. הכנורות והויולות מעומעמים , כלי הקשת הנמוכים מנגנים רוב הזמן בפיציקטו עדין , והפרק כולו - פרט להדגשות - הוא ב-P.

הסולם שבחר מוצרט לפרק זה הוא סולם הסובדומיננטה - פה מז'ור.

לפרק נושא אחד הזורם לאורכו של הפרק כולו. תחילתו הנה לכאורה בסגנון קלאסי מובהק: שני חלקים סימטריים הבנויים כל אחד מאקורד עולה ו"מילויו" בירידה.
פתיחה זו מנוצלת גם לביסוס הטוניקה, על ידי המהלך המקובל :
I - V - V7 - I

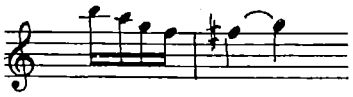


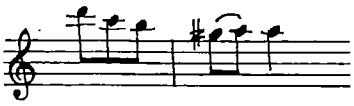
אלא שכבר במשפט פותח זה ניכרת שבירה מסויימת של הסימטריה המקובלת בכך שכל אחת מן הפסוקיות היא בת שלוש תבות ולא שתיים או ארבע כפי שנהוג.

לנושא נימה מתחננת, המושגת על ידי "טיפול" מיוחד בסיומות הפסוקים:

- הגעה אל הצליל המסיים בדרך עקיפה
- הטעמתו על ידי סטייה כרומטית
- השהיה והסטה של צליל הסיום אל פעמה קלה (" סיום נשי")

דוגמאות :

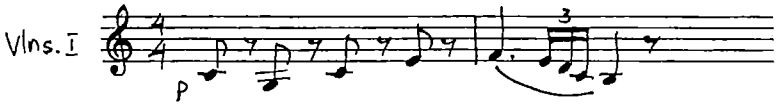
1) 

2) 

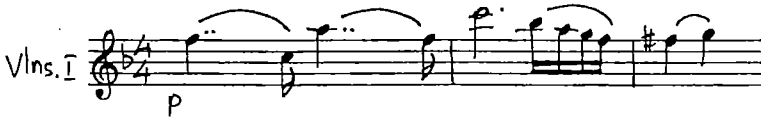
הנושא עצמו עובר לאורכו של הפרק מטונליות לטונליות, עם תוספות ושינויים.
אחד הדברים המעניינים והיפים בפרק הוא לראות איך חוסר המנוחה הטונלי והנדידות הבלתי פוסקות מסולם לסולם מוסוות בתוך קו מלודי קוהרנטי, ללא שום אזור שנשמע כאזור "מעבר", "גשר" או "פיתוח".

מעניין לראות את הקשר בין הנושא של פרק זה לבין הנושא הראשון של הפרק הראשון - זהו, למעשה, עיבוד של אותו רעיון מוסיקלי.

הפרק הראשון:

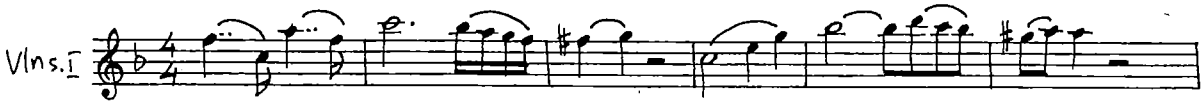


הפרק השני:

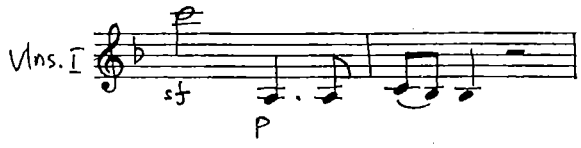


<u>סימני דרך</u>

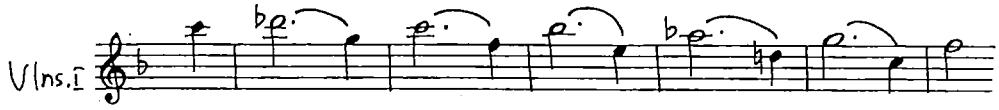
מבוא קצרצר וחרישי בכלי הקשת יוצר מעין מצע לכניסת הנושא הראשון המוגש על ידי הכנורות הראשונים. זהו נושא שירתי המזכיר אריה אופראית, כמו נושאים רבים של פרקים שניים אצל מוצרט.



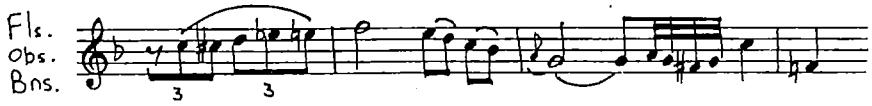
שום דבר בפתיחה אינו מכין אותנו לבאות: הדגשה פתאומית בכל הכלים, וקפיצה ענקית (של דצימה) בירידה - ובבת אחת הופך הנושא מקו חיננו ולירי למהלך עז ודרמטי.



ההמשך מעצים את הדרמה. מתחילה שורת סקוונצות המבוססת על ירידה ב-פה <u>מינור.</u>
הסביבה הצלילית משתנה, והירידה ארוכה ומיוסרת, כאשר כל צליל בה ארוך, מחוזק על ידי קדמה במרווח מלודי רחב, ומביא אתו דיסוננס בלתי פתור.

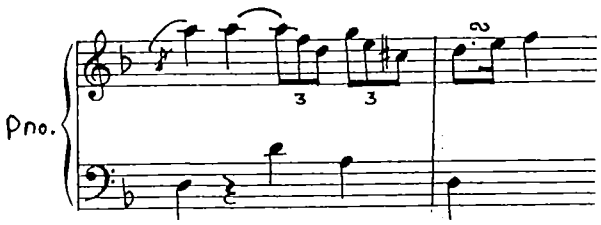


גם אחרי סיום שורת הדיסוננסים אין הקו הארוך נסגר . המלודיה ממשיכה לזרום, וכאילו הכנורות זקוקים לתוספת כוח, מגיעה תגבורת בדמותם של כלי העץ, המתגייסים לתפקיד ועוזרים לסיים סוף סוף את קו הנושא.

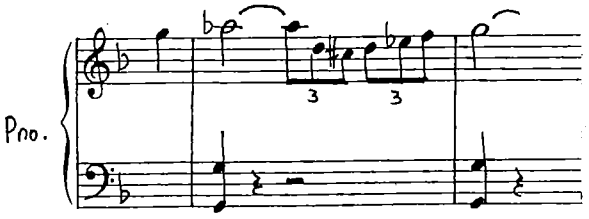


לאחר מעבר קצר המבסס את אקורד הטוניקה, נכנס הפסנתר הסולן.
התזמורת עוברת לליווי עדין של נגיעה ברבעים. הפסנתר משמיע את מנגינת הנושא, ונראה כי יחזור עליו בשלמותו. אך הקפיצות הדרמטיות בירידה אינן מובילות אל סדרת הסקוונצות הפתוחות שהופיעה בתצוגת התזמורת, והנושא המקוצר מסתיים בסולם הטוניקה.

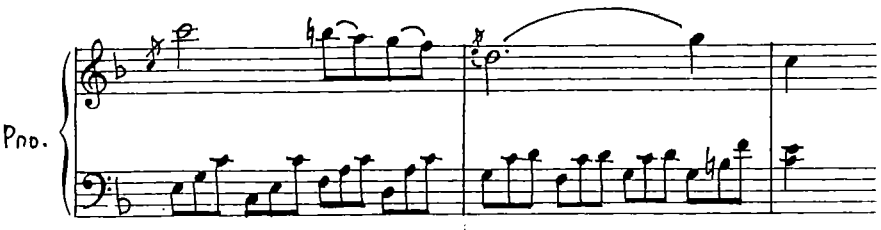
בשרוולו של מוצרט יש הפתעות נוספות:
מודולציה קצרה ופתאומית מעבירה אל סולם רה מינור (הסולם המינורי המקביל לסולם הפרק) והפסנתר מציג רעיון מוסיקלי חדש:



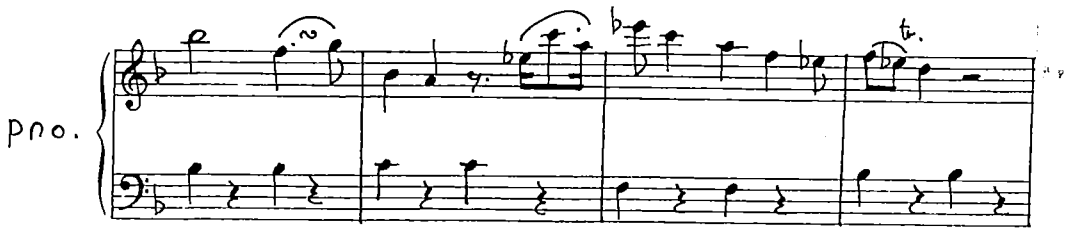
בדיעבד מתברר שזו רק תוספת זמנית, וההמשך הסקוונציאלי של הנושא הראשון, שהושמט מתצוגת הפסנתר, חוזר באופן טבעי ביותר עם וריאנט מלודי.



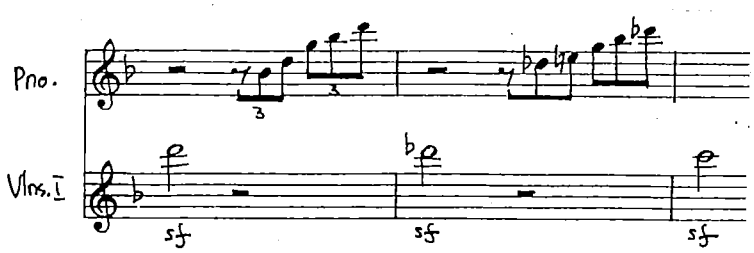
הן הרעיון החדש והן הנושא מנוצלים כדי ליצור מודולציה לסולם הדומיננטה - דו מז'ור.



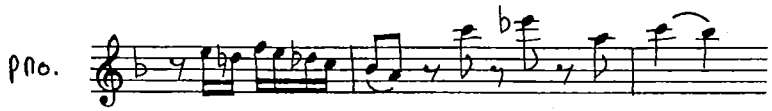
אך מסע החיפושים עדיין לא הסתיים - אחרי נגיעה קלה ב-דו מז'ור ממשיכה הנדידה ההרמונית (אל סול מינור ואל רה מינור), ואז מציע הפסנתר רעיון מוסיקלי חדש, ב-סי b מז'ור, רעיון שיכול להתפרש כעיבוד של הנושא.



גם כאן ההצעה היא זמנית בלבד, וחוזרים להמשך המוכר של הנושא הראשון, עם וריאנט מלודי אחר.



כאן מתחיל הנושא הראשון מחדש, הפעם בסולם לה b מז'ור. הופעה זו מאופיינת בעושר הקישוטי המיוחד שמעניק לה הפסנתר, עד שהיא נשמעת כמעט כמו רעיון חדש.



החזרה אל האזור הסקוונציאלי של הנושא הראשון, מביאה אל הסולם ה"נכון" - פה מז'ור, ואל נוסחת הסיום המוכרת.

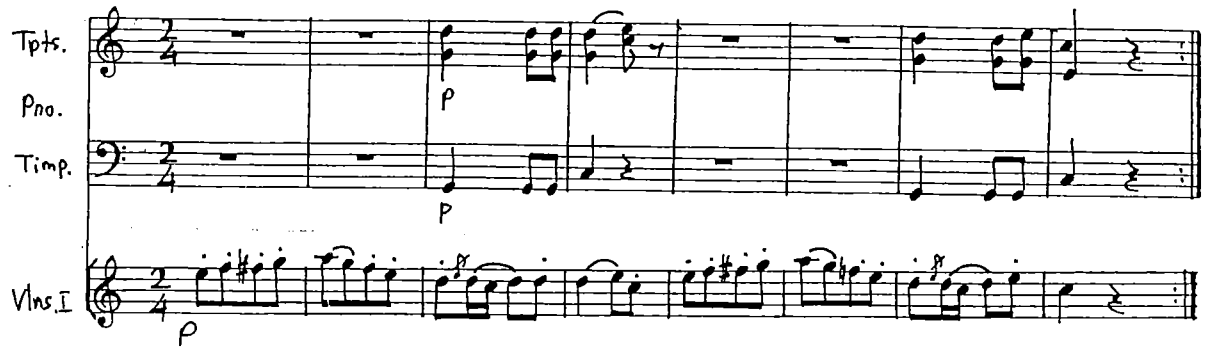
קודה קצרה, הנשענת על אלמנטים מלודיים שכבר הופיעו, מסיימת את הפרק בעדינות אך בהחלטיות ברורה.

<u>הפרק השלישי</u>

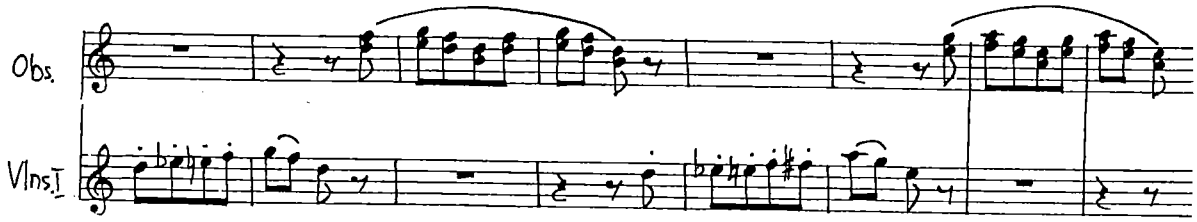
פרק זה מהווה ניגוד מיידי לפרק השני. הוא עליז, שובבי, הומוריסטי, מתחיל כרוח סערה ואינו נח אף לרגע. הוא כתוב בסולם היצירה - דו מז'ור, וצורתו היא צורה מקובלת שהתפתחה בתקופה הקלאסית - צורת "רונדו סונטה". זהו שילוב בין תצוגה של שני נושאים, פיתוח ורפריזה (האפיניים לצורת הסונטה) לבין חזרה

תכופה של הנושא הראשון, המהווה כאן "ריטורנלו" . גם אופי הנושא הראשון (קצר, סימטרי, קליל וקליט, עם הרבה חזרות) אפייני לרונדו.
תפקידו של הסולן מבריק ווירטואוזי, אך גם התזמורת מציגה את כוחה ואת הצבעוניות שלה, ומהווה גוף שווה כוח לפסנתר.

<u>סימני דרך</u>
הנושא הראשון , המופיע בכלי הקשת, עליז, קצר וקופצני, ובעל אופי של ריקוד כפרי. הרושם הכפרי מתחזק על ידי הדגשת סופי הפסוקים בעזרת התזמורת כול ה, בחזרה על צליל אחד, תבנית המזכירה נגינה בכלי נקישה עממיים.

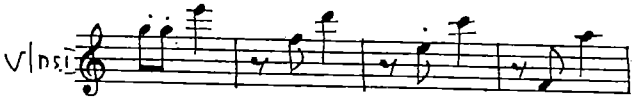


המנגינה הפשוטה והקליטה, הבנויה משפט פותח בן ארבע תיבות ומשפט סוגר בן ארבע תיבות אופיינית מאד לנושא של רונדו. אך מוצרט אינו מסתפק בנושא קצר זה (נושא שיחזור מספר פעמים במשך הפרק), ומרחיב אותו לכדי ריקוד שלם שמבנהו הכולל: **א -א – ב- א- קודטה:**
חלק ב' של הריקוד מתבסס על מענה בין כלי הקשת לכלי הנשיפה, במוטיב הלקוח מ-א':

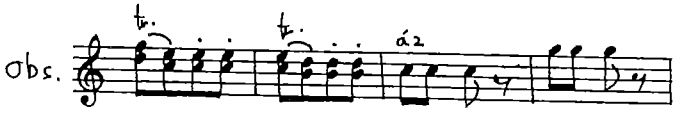


אז נכנס הפסנתר הסולן וחוזר על א'.

הקודטה מנוגנת על ידי כל התזמורת בשמחה וב-f , ומוסיפה אל משחקי המוטיבים שכבר הופיעו, מוטיבים של ריקודים עממיים, כגון:



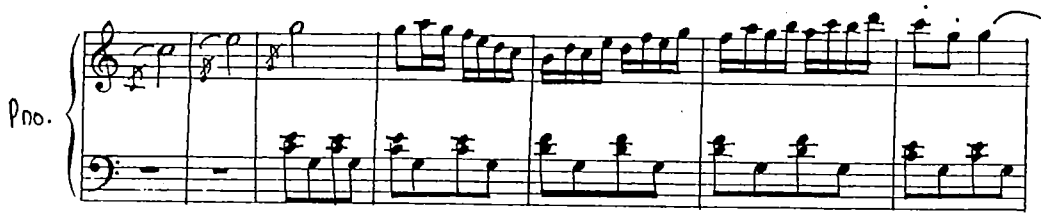
קפיצות:



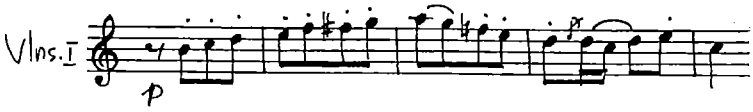
חזרה על צליל במקצב קצר:

הריטורנלו מסתיים בחיתוך ברור והחלטי.

האפיזודה הראשונה מוגשת בעיקרה על ידי הסולן. התחלת האפיזודה מציגה את המוטיב הקושר בין שלושת פרקי הקונצ'רטו המתפרק מייד אל פסג' וירטואוזי:



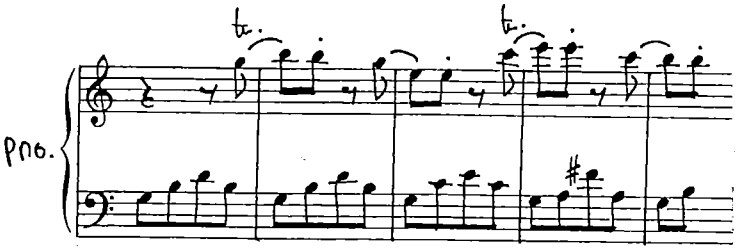
בסוף הפסוק הווירטואוזי מצטרפת התזמורת ומזכירה לנו, כי אנחנו בפרק הרונדו.



הפסנתר "לוקח" את הנושא, ומשתעשע בו כבאלתור.

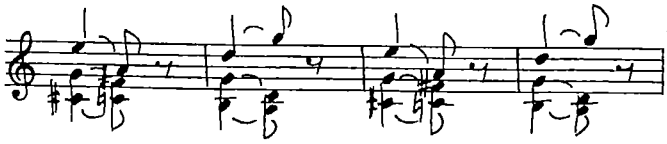
גשר מודולטורי, גם הוא מבריק ומבליט את זריזות אצבעותיו של הפסנתרן, מוביל אל סולם הדומיננטה - סול מז'ור.

הנושא השני , בסול מז'ור, גם הוא בעל אופי עממי, כפרי וקליל:



הנושא מוצג לראשונה בכלי הנשיפה מעץ, ולאחר מכן חוזר עליו הפסנתר שאינו מוותר גם הפעם על הפגנת וירטואוזיות בסולמות מהירים.

הפסנתר עוצר ממרוצתו הסוחפת, ומציג חומר חדש המשמש כנושא סיום לאקספוזיציה:



התזמורת עונה אחריו, וקודטה קצרה ומשעשעת נעצרת בפתאומיות על אקורד מתוח היוצר ציפייה להופעת הריטורנלו, שאמנם מופיע בסולם המקורי - דו מז'ור.

הפעם פותח הפסנתר, ואילו התזמורת מצטרפת מאוחר יותר.

הריטורנלו, המופיע בצורה מקוצרת ובשינויים קלים, נקטע לקראת סופו בסדרה של סיומים מדומים המסמנים את תחילתה של חטיבת הפיתוח.

הפיתוח משתמש במוטיבים מן הריטורנלו, העוברים כבמשחק בין הרגיסטרים השונים של הפסנתר, בין הפסנתר לתזמורת ובין כלי התזמורת לבין עצמם. תוך כדי כך, מתבצע גם "שיטוט טונלי" המגיע לסולמות רחוקים, כפי שאופייני לחטיבות פיתוח בצורת הסונטה.
כמובן שגם בחטיבה זו מובלטת כראוי הווירטואוזיות של הפסנתרן, הפעם אל מול צבעים שונים של קבוצות התזמורת, והאנרגיה הולכת ומצטברת עד לשיא.

שלוש אמירות קצרות וחוזרות בתזמורת, המהוות מעין ציטוט של הריטורנלו הפותח, מובילות אל הרפריזה.

ושוב מופיע הריטורנלו, אך הפעם בתמצות יתר כשהוא מאזכר את האלמנטים העיקריים והבולטים מתוך הגרסה הריקודית המורחבת שהופיעה בתחילת הפרק.

האפיזודה הראשונה חוזרת בשינויים קלים ומובילה אל הנושא השני, המופיע הפעם קודם בפסנתר ואחריו בתזמורת. כמצופה, מופיע הנושא השני ב-דו מז'ור, כמקובל ברפריזה של צורת הסונטה.

הקודטה חוזרת גם היא, ובסופה נעצרת התזמורת על אקורד הדומיננטה, וזהו המקום לקדנצה של הסולן.

הריטורנלו העליז חותם את הפרק ואת היצירה.

סימפוניה מס' 4 ב-פה מינור, אופוס 36
מאת פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי (6.11.1893 - 7.5.1840)

על המלחין

המלחין הרוסי הנודע פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי נולד בעיירה קטנה בשם ווטקינסק, שבה אביו עבד כמהנדס מכרות. בגיל עשר עברה משפחתו להתגורר בסט' פטרסבורג. לאחר שהשלים את לימודיו בבית הספר למשפטים בגיל תשע-עשרה, החל צ'ייקובסקי לעבוד כפקיד ממשלתי. בגיל עשרים-ואחת נרשם ללימודים בקונסרבטוריון של סט' פטרסבורג, ושנה לאחר-מכן התפטר מעבודתו הפקידותית והחליט להתמסר למוסיקה.

הצטיינותו בתחום המוסיקה הייתה כה בולטת, שעם סיום לימודיו בקונסרבטוריון התמנה כמורה להרמוניה בקונסרבטוריון של מוסקבה, משרה בה התמיד שתים-עשרה שנה. כפיצוי על ההתחלה המאוחרת בקריירה המוסיקלית שלו, היה קצב ההלחנה שלו מהיר ביותר, וכתיבתו הקיפה ז'אנרים שונים כמו הסימפוניה, האופרה והפואמה הסימפונית. יצירתו התזמורתית הגדולה הראשונה "רומיאו ויוליה" הולחנה בגיל שלושים.

נישואיו לתלמידתו, נישואין שנועדו ככל הנראה לחפות על עובדת היותו הומוסקסואל, היוו מפנה דרמטי בחייו. השנה הייתה 1877, וכשבועיים לאחר החתונה ניסה צ'ייקובסקי להתאבד במימיו הקפואים של הנהר במוסקבה. זמן קצר לאחר-מכן הוא נפרד מאשתו.
באותה שנה רכש צ'ייקובסקי את אמונה של אלמנה עשירה בשם נדז'דה פון מאק, שהפכה לפטרונית שלו, דאגה לכלכלתו ואיפשרה לו להתמסר באופן בלעדי להלחנה. מדאם פון מאק התנתה את תמיכתה בו בכך שהקשר ביניהם יהיה קשר מכתבים בלבד. בין השניים נרקמו יחסי ידידות עמוקים. במכתביו הרבה צ'ייקובסקי לשתף את פטרוניתו בחוויותיו העמוקות בעת כתיבת יצירותיו. התמיכה הכספית של מדאם פון מאק וקשר המכתבים ביניהם נמשך ארבע-עשרה שנה, ונפסק באופן פתאומי ללא כל הסבר מצדה. גם עובדה זו העכירה את רוחו של האמן.
בשנים שלאחר-מכן הרבה צ'ייקובסקי להופיע ברחבי אירופה כמנצח על יצירותיו. למרות שנחל הצלחה הוא לא קנה לעצמו שלווה. בשנת 1891 הוזמן להופיע בארצות-הברית, בערים ניו יורק, וושינגטון ופילדלפיה.
בשנת 1893 ניצח צ'ייקובסקי על קונצרט בכורה של יצירתו האחרונה - הסימפוניה השישית ("הפתטית"). פרקה האחרון של היצירה, פרק איטי המבטא ייאוש, מצטייר בדיעבד כתחושה מוקדמת של המלחין שקצו מתקרב. ואמנם, הוא נפטר ימים ספורים לאחר הבכורה, בגיל חמישים-ושלוש בסך הכול.

על המוסיקה של צ'ייקובסקי

צ'ייקובסקי החשיב את עצמו כמלחין רוסי, אבל היו בסגנונו גם יסודות של מוסיקה צרפתית, איטלקית וגרמנית. השפעות אלה הפכו את יצירותיו למערביות ולאוניברסליות יותר בהשוואה ליצירותיהם של מלחינים רוסיים כמו רימסקי-קורסקוב ומוסורגסקי. הוא יצר סינתזה בין יסודות לאומיים ליסודות אוניברסליים תוך עיצוב שפה סגנונית סובייקטיבית מלאת רגש. הנימה המלנכולית הפכה למאפיין בולט ברבות מיצירותיו.

צ'ייקובסקי היה מלחין פורה הן בתחום האינסטרומנטלי והן בתחום הווקאלי.
על יצירותיו התזמורתיות הפופולריות ביותר נמנות הסימפוניות הרביעית (1877), החמישית (1888) והשישית ("הפתטית" - 1893); הקונצ'רטו הראשון לפסנתר (1875); הקונצ'רטו לכינור (1878); הפתיחה-פנטזיה "רומיאו ויוליה" (1869) והפתיחה "1812".
המוסיקה שכתב צ'ייקובסקי לבלטים "אגם הברבורים" (1876), "היפהפייה הנרדמת" (1889) ו"מפצח האגוזים" (1892) תרמה רבות לחיזוק מעמדו כמלחין מפורסם ברחבי העולם, והפכה לנכסי צאן ברזל של רפרטואר המוסיקה הקלאסית הפופולארית עד ימינו.
שתיים מבין שמונה האופרות שהלחין, "יבגני אונייגין" (1878) ו"פיק דאם" (1890), מבוצעות לעתים תכופות למדי בבתי אופרה ברחבי העולם.

במוסיקה של צ'ייקובסקי שזורות נעימות שירתיות רבות, אשר יופיין נחשף מחדש בכל אחת מהופעותיהן החוזרות תודות לתזמור צבעוני המעניק להן בכל פעם אופי וצבע אחרים.
תזמורו הצבעוני של צ'ייקובסקי מושפע מברליוז ומאופיין בניגודים בין כלי קשת, כלי נשיפה מעץ, וכלי נשיפה ממתכת ובחילופים ביניהם.
המטען הרגשי שבמוסיקה של צ'ייקובסקי בא לידי ביטוי בניגודים קיצוניים במפעם, בדינאמיקה, בחומר התמאטי ובתהליכים אינטנסיביים ביותר שמובילים לשיא.

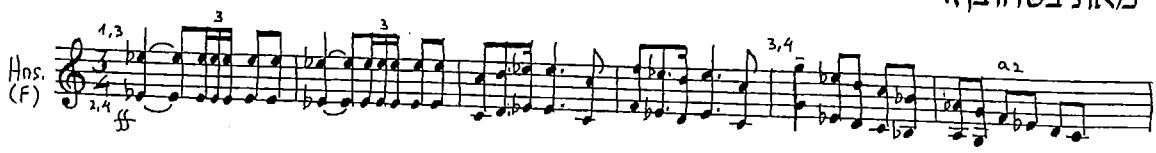
הרעיון התוכניתי של הסימפוניה הרביעית

במכתב לידידתו-פטרוניתו מדאם פון מאק, לה הקדיש צ'ייקובסקי את הסימפוניה הרביעית, חושף המלחין את הרעיונות התוכניתיים של יצירתו: תחושות המצוקה והבדידות של האדם, מאבקו בגורלו וחיפושיו אחר מקור שמחה ונחמה בקרב בני עמו.

ניתן לראות במכתב זה מסמך אנושי אותנטי המאפשר להתבונן ביצירה מזווית ראייה בלתי שגרתית ולהתייחס אליה, כדברי המלחין, כאל "וידוי מוסיקלי" המשמש "הד נאמן" לרגשותיו. נעקוב עתה אחרי נושאי היצירה לאור מילותיו של צ'ייקובסקי במכתבו למדאם פון מאק:

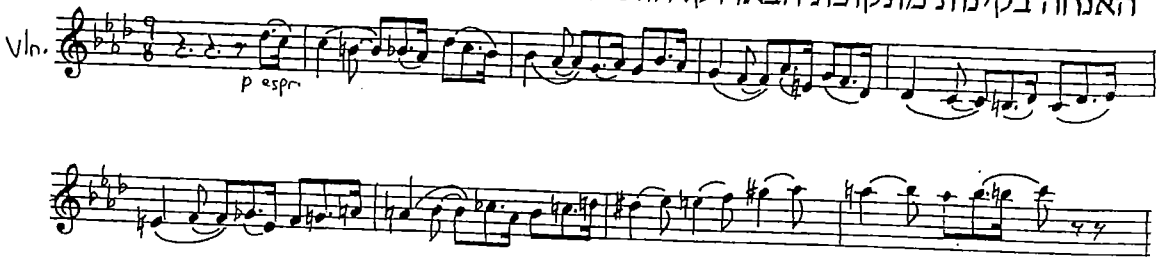
"המבוא הוא הגרעין של הסימפוניה כולה, וללא ספק הרעיון המרכזי שלה. הגורל - אותו כוח בלתי נמנע החוסם את שאיפותינו לאושר ומונע מאיתנו להשיגו... התלוי כחרב דמוקלס מעל ראשנו והמרעיל את נפשותינו - הנו כוח בלתי מנוצח, אשר אינו מאפשר לנו לחמוק ממנו."

"נושא הגורל" מאופיין בתרועה דרמטית על צליל חוזר באוניסון של קרנות ובסונים, במפעם איטי ובמקצב מנוקד (מזכיר את מוטיב הגורל מתוך הסימפוניה החמישית מאת בטהובן).



"אין לך דרך אלא להיכנע ולקונן."

הנושא הראשון מאופיין בירידה מלודית בחצאי-טונים, שהיא מהלך אופייני למוטיב האנחה בקינות מתקופת הבארוק. הוא מוצג בכלי הקשת בהבעתיות רבה.

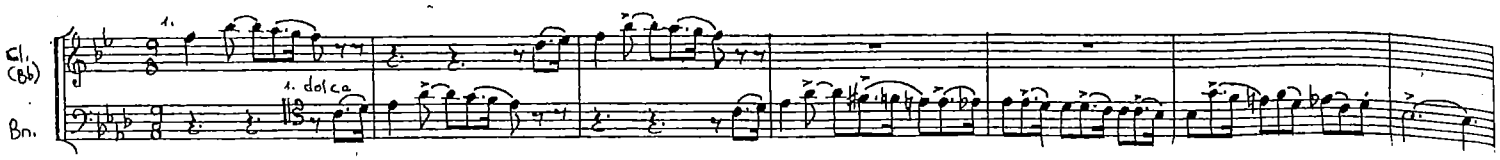


"תחושה של ייאוש ללא מוצא הולכת וגוברת."

תחושת חוסר המנוחה משתקפת במהלכים מנוגדים של סקוונצות מטפסות מעלה באינטנסיביות הולכת וגוברת, לעומת צלילה עמוקה וקודרת אל רגיסטרים נמוכים.

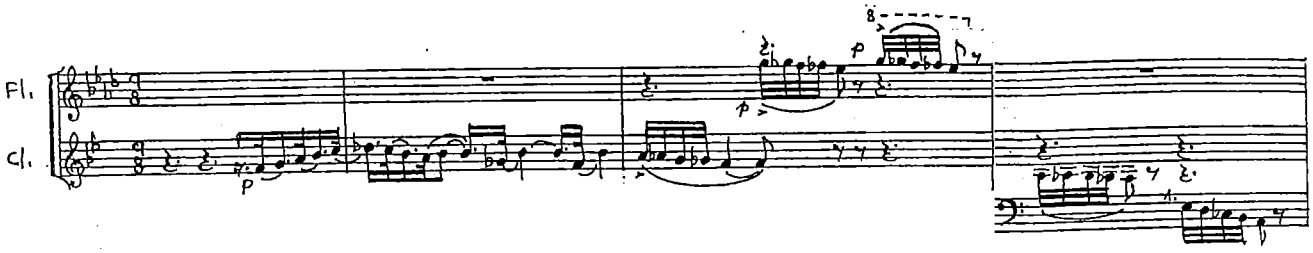
"שמא נפנה מן המציאות ונצלול אל מעמקי החלומות!"

הבריחה אל החלום באה לידי ביטוי במעבר מסולם פה מינור לסולם המג'ורי המקביל, במעבר ממרקם דחוס למרקם אווירי, בירידה פתאומית בעוצמה ובהרמוניה מעורפלת.



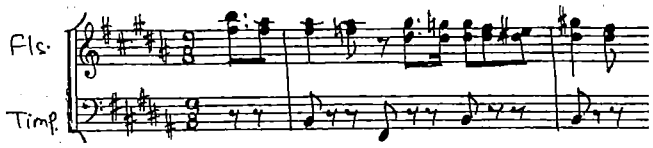
"הו, אושר! חלום מתוק ואהוב חובק אותי. ישות זוהרת ושלווה מכוונת את צעדיי."

האושר מתואר בנושא השני, שתחילתו בדילוגים קלים והמשכו בתבניות כרומטיות יורדות העוברות כבמשחק בין כלי הנשיפה מעץ.



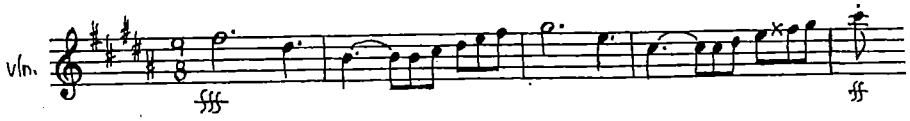
"כמה נפלא! כמה מרוחק נשמע עתה הנושא הראשון של האלגרו."

על גבי תשתית של אוסטינטו חרישי בטימפני מופיע הנושא הראשון כזיכרון רחוק.

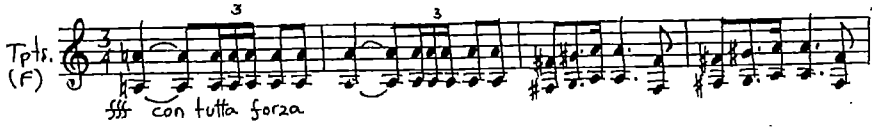


"הנפש מעמיקה עוד ועוד לשקוע בחלומות. כל האפל והקודר נשכח, הנה האושר!"

נושא חגיגי ומלא הוד בסולם סי מג'ור ממחיש את היציאה מן הסבל הקודר אל האושר הזוהר.



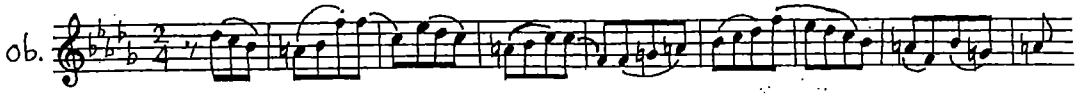
"אין זה אלא חלום, והגורל מעיר אותנו בקשיחות..."



"וכך כל החיים הם מעבר מתמיד מן האמת הקודרת לחלומות האושר החומקים. אין מפלט. הגלים הודפים אותנו אנה ואנה עד שהים בולע אותנו. זאת בערך תוכנית הפרק הראשון."

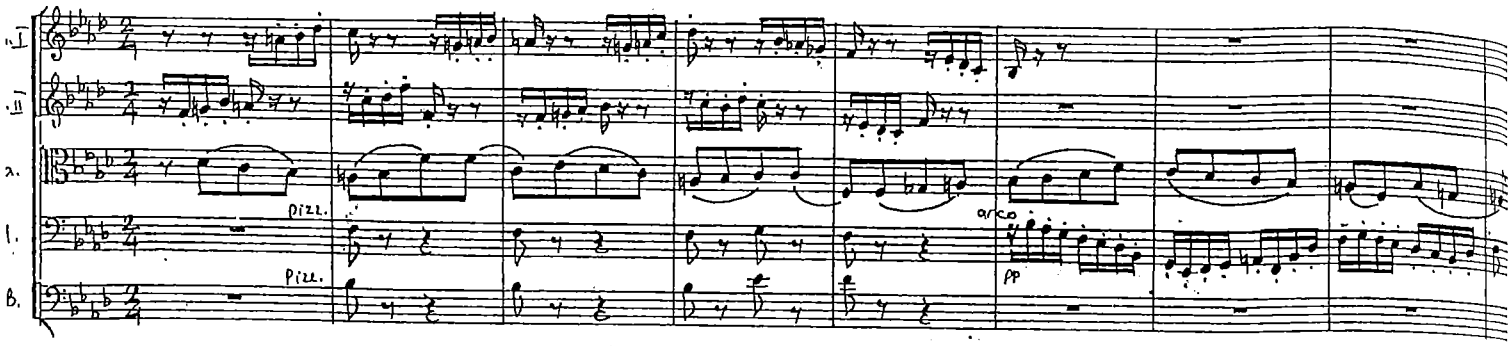
"הפרק השני מבטא את המלנכוליה המשתלטת עליך עם רדת ערב, כשאתה לבדך, עייף בתום יום עבודה, וספר הקריאה שלך נשמט מבין אצבעותיך מבלי שתבחין בזאת."

נושא שירתי בגון צליל עמום של אבוב סולו במפעם איטי למדי, משרה נימה של תוגה על ראשיתו של הפרק.



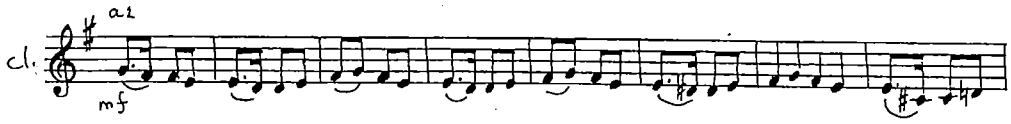
"תהלוכה ארוכה של זיכרונות נושנים עוברת בסך. עצוב לחשוב כמה רבים הדברים שכבר חלפו ואינם! ובכל זאת זיכרונות הנעורים הללו מתוקים."

אופיו המלנכולי של הנושא הופך קליל יותר:
הוא מושמע בצלילם החם של הצ'לי והבסון, כשהוא עטוף בצלילים בהירים ומהירים ברגיסטר גבוה של כינורות, חלילים וקלרינטים.



"אנו מתחרטים על העבר, אבל אין לנו לא האומץ ולא הרצון לפתוח בחיים חדשים. אנו יגעים מחיינו. ברצון נוח קמעא, נשקיף לאחור ונזכור: היו זמנים שבהם פעם דם צעיר בעורקינו והחיים סיפקו לנו את כל שאיוותה נפשנו".

חטיבה חדשה בסולם פה מג'ור מציגה נושא במפעם מהיר ובמקצב ריקודי המייצג את זיכרונות הנעורים.



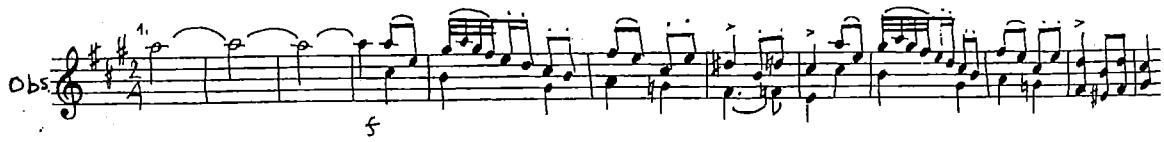
"היו גם רגעי צער, אובדן שאין להשיבו. כל זה נשאר הרחק כל-כך בעבר. כמה עצוב, אבל מתוק לשקוע בדברים אלה!"

"הפרק השלישי אינו מבטא רגשות מוגדרים. הוא בנוי מערבסקות גחמניות, חזיונות החולפים בדמיונו של אדם שלגם מעט יין...
הלך רוחו אינו שמח ואינו עצוב, אין הוא מהרהר בשום דבר.
הוא נותן דרור לדמיונו לנדוד לאשר יחפוץ. ואילו זה האחרון, מתחיל לצייר תמונות מוזרות..."

החזיונות החולפים והמוזרים משתקפים בתבניות מלודיות המשוטטות בין הכלים במפעם מהיר, בגון צליל ייחודי וחריג של פריטה מתמדת בכל כלי הקשת ובסטיות טונליות.

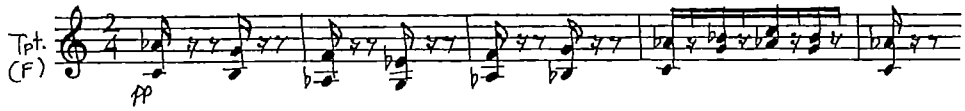
"מבין כל אלה, עולה לפתע בזיכרון תמונת איכר שתוי ושיר רחוב אחד."

מבין צלילי הפריטה בוקע לפתע צליל חודר וממושך באבוב, המוביל אל נושא עליז בסגנון עממי המאופיין בקישוטים מהירי-מקצב.



"צלילים של תזמורת צבאית נשמעים ממרחקים."

"שיר לכת" צבאי, בצלילים קטועים וחרישיים של כלי נשיפה ממתכת, ממחיש דימוי זה.



"דימויים אלה העוברים במוחנו תלושים מן המציאות. הם מבולבלים, פראיים ומוזרים."

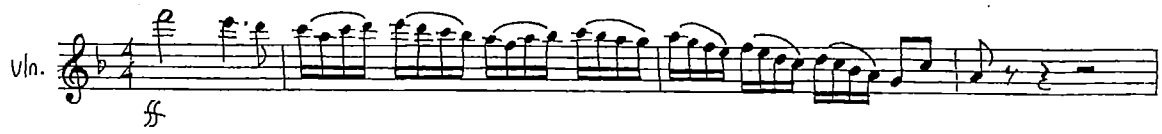
"הפרק הרביעי. אם אינך יכול למצוא בתוך עצמך מקור לשמחה - הבט באחרים. צא אל המון העם החוגג וראה במו-עיניך כיצד הם נהנים, בהתמכרם בשלמות לרגשות השמחה. זוהי תמונה של שמחת חג עממית".

הפרק הרביעי מתאר את "מסעו הנפשי" של האמן: מנבכי הייאוש התהומי של אדם בודד ורדוף גורל, בוקעת לאיטה תחושה של תקווה, תקווה השואבת את כוחה משמחתם של אחרים. תקווה המאפשרת לו להמשיך לחיות.

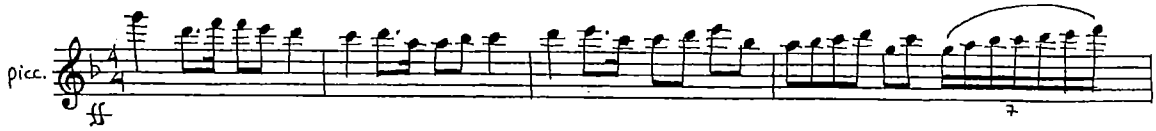
בפרק שלושה נושאים המייצגים שני קטבים רגשיים:

<u>בקוטב האחד נמצאים -</u>

- הנושא הפותח את הפרק, המאופיין בלהט, בעוצמה מרובה, במהירות מסחררת, בשעטה באוניסון על-פני שתי אוקטבות יורדות, ובתזמור מלא:



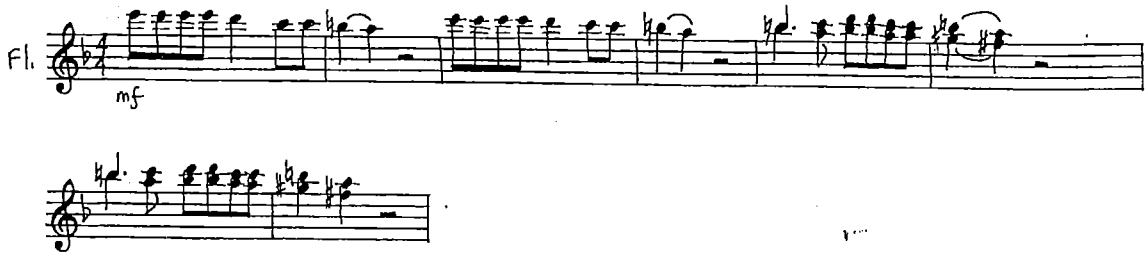
- נושא תרועתי וחגיגי המופיע תדיר בצמידות לנושא הפותח. החגיגיות נוצרת מתבניות המקצב החוזרות ,מן המרקם ההומופוני ומהתזמור המבריק:



שני נושאים אלה מייצגים ככל הנראה את העם החוגג המתמכר לשמחותיו.

בקוטב השני מוצב שיר עם רוסי בשם "עץ הלבנה".

הקווים המלודיים היורדים, הפסוקים המופרדים זה מזה בשתקים ארוכים, סיומות הפסוקים דמויות האנחה, הדינמיקה החרישית והבורדון המלווה מעניקים לנושא זה נימה של תוגה:



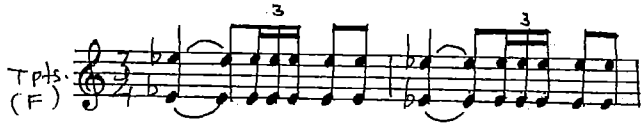
לנושא מוסיקלי זה ניתן לייחס משמעויות אחדות:

- נימת התוגה השרויה עליו ותצוגתו בנגינת אבוב סולו, כקוטב מנוגד לרוח הסוערת של הנושאים האחרים בפרק, משייכת אותו לדמותו הנכאה של האמן הבודד.

- עצם היותו שיר עממי מצביעה על הרעיון של הפרק כולו: החיים עתירי השמחה של העם הפשוט הם התשובה ההולמת לאינטלקטואל הסובל.

- לבחירתו של השיר המסוים הזה יש משמעות נוספת: בפולקלור הרוסי שימש עץ הלבנה כלפיד המגן מפני הרוחות הרעות.

"טרם הספקת להיטמע בשמחת ההמונים וכבר בא הגורל שאינו יודע לאות ומזכיר לך את קיומו."



"האחרים אינם מבחינים בך כלל. הם אינם נותנים בך ולו מבט אחד. הם אינם מבחינים בבדידותך ובעיצבונך. כמה עליזים ושמחים הם כולם! כמה שפר עליהם גורלם בהיות רגשותיהם ישירים ופשוטים כל-כך. עליך להאשים את עצמך בלבד. אל תוסיף לומר כי העולם כולו שרוי בצער. האושר אכן קיים, פשוט וטהור. שמח בשמחתם של אחרים. אחרי ככלות הכול - אפשר להמשיך לחיות."

הדעיכה המוחלטת של "נושא הגורל" והטרנספורמציה שעובר השיר "עץ הלבנה" - ממלנכוליה לשמחה סוחפת - משקפים פסקה זו ממכתבו של צ'ייקובסקי .

המכתב מסתיים במילים הבאות:

"איני יכול לומר לך על הסימפוניה יותר מזאת, ידידה יקרה, מטבע הדברים, התיאור שלי אינו ברור ואינו מספק. אבל כאן טמון ייחודה של המוסיקה הכלית: איננו יכולים לנתח אותה. 'במקום שהמילים חדלות המוסיקה מתחילה', כדבריו של היינה..."

על היצירה

לסימפוניה, הכתובה בסולם פה מינור, ארבעה פרקים:
- אנדנטה סוסטנוטו - מודרטו קון אנימה
- אנדנטינו אין מודו די קנצונה
- סקרצו
- פינאלה.

נושא "הגורל" הפותח את היצירה משמש מוטו ליצירה כולה. הוא מופיע מספר פעמים בפרק הראשון ולאחר-מכן בפרק הרביעי. בכך הוא מעניק לסימפוניה צורה מחזורית.

מעבר לשותפות בנושא "הגורל" קיים ביצירה קשר תמאטי העובר בין ארבעת פרקי הסימפוניה: מהלך של רצף סקונדות בירידה במנעד של קוורטה (או קווינטה).
קשר זה יוצר זרימה ומעבר ישיר בין כל פרקי הסימפוניה ותורם אף הוא לתחושת השלמות של היצירה.

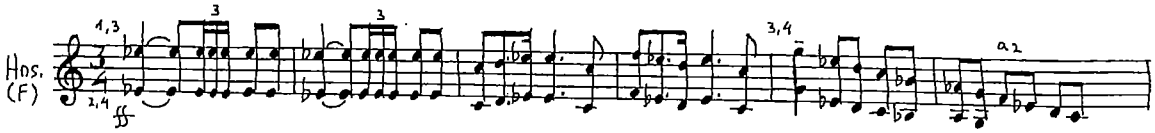
פרק ראשון

הפרק הראשון בנוי בצורת סונטה בתוספת מבוא וקודה. כחומר מוסיקלי עיקרי לפיתוח ולליווי משמש הנושא הראשון של התצוגה. נושא המבוא ("הגורל") חוזר במהלך כל הפרק וממלא שתי פונקציות: מתן אחדות לפרק והפרדה בין החטיבות.

סימני דרך

המבוא - אנדנטה סוסטנוטו

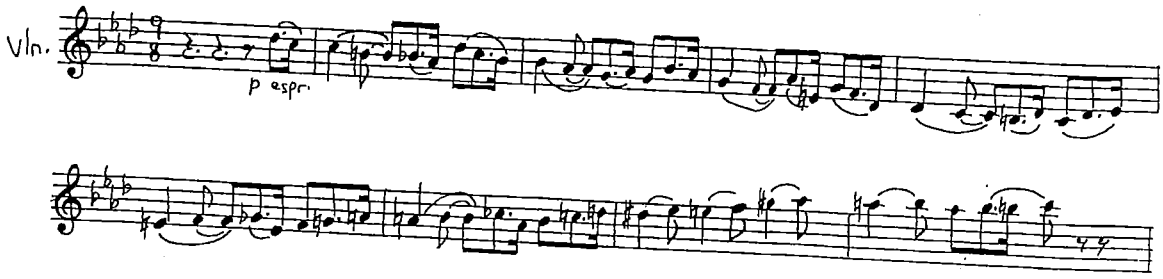
המבוא פותח בתרועה מאיימת, בביצוע קרנות ובסונים (נושא "הגורל").



תרועה זו הולכת ומתעצמת עד שהיא מגיעה לשיא. מהצלילים האחרונים של התרועה נמשך מעבר שמוביל בטבעיות אל הנושא הראשון של התצוגה.

התצוגה - מודרטו קון אנימה

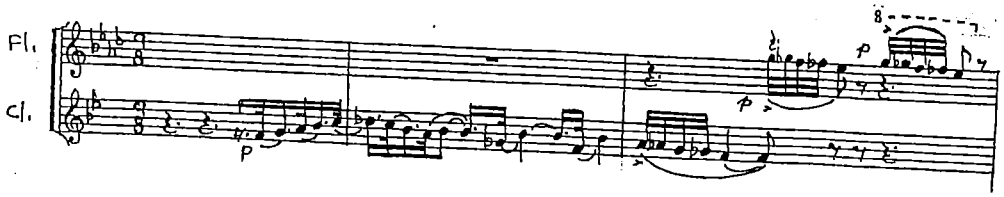
הנושא הראשון מתנהל במקצב של ואלס ומהול בעצב. הוא נע בלולאות של מרווחים קטנים וכרומטיים, בפסוקיות קצרות וקטועות שמקצבן חוזר.



החומר התמאטי של הנושא הראשון זוכה להרחבה מסיבית באמצעות טכניקות פיתוח רבות: חזרות; וריאנטים הכוללים שינויי מרקם, תזמור, ארטיקולציה ודינמיקה; היפוכים מלודיים; עיבוד מרקמי פוגאלי; תהליכים ריתמיים של צמצום והרחבה; גזירה של הנושא עד לגרעינו הריתמי ועוד.

חטיבת הנושא הראשון מסתיימת באופן פתאומי, והאווירה הסוערת הופכת להיות בבת-אחת עדינה. קלרינט ובסון מציגים במתיקות ובחינניות מוטיב חדש, מג'ורי בליווי כלי קשת חרישיים. המהירות מואטת בהדרגה עד לתחילת הנושא השני.

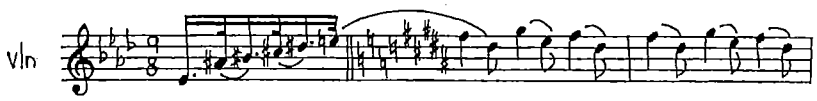
הנושא השני הוא ב-לה במול מינור (במקום במג'ור, כמקובל). אופיו קופצני והוא מוצג על-ידי קלרינט.



ברקע נשמעים ליווי עדין של כלי קשת וארפג' עולה ויורד בוויולות. הארפג' מתפתח למנגינה נגדית עצמאית בעלת אופי שירתי המושמעת על-ידי קבוצת הצ'לי, כשמעליה מבצעים החלילים והאבובים את הנושא השני הקופצני.

המנגינה הנגדית חוזרת בביצוע חלילים ואבובים וברקע מנוגן הנושא השני על-ידי הבסונים.

נושא שלישי, פסטורלי, בסולם סי מג'ור מוצג על-ידי כינורות בטרצות מקבילות.

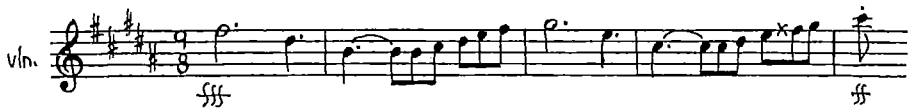


הנושא השלישי מלווה על-ידי אוסטינטו בטימפני.

הכינורות נענים על-ידי כלי נשיפה מעץ, המשמיעים גירסה מקוצרת של הנושא הראשון בפיאניסימו.

המהירות מואצת בהדרגה והתפקידים מתחלפים: את הנושא הפסטורלי משמיעים עתה כלי נשיפה מעץ ואת הגירסה המקוצרת של הנושא הראשון משמיעים כלי קשת. אל האוסטינטו של הטימפני מצטרפים הקונטרבסים בפריטה. העוצמה גוברת עד לפורטה-פורטיסימו.

כלי קשת וחליל משמיעים נושא חדש, רחב וחגיגי בסולם סי מג'ור שתחילתו מזכירה את הנושא של פרק הפינאלה מן הסימפוניה החמישית מאת בטהובן (סימפוניית "הגורל"), אך בהיפוך.



המשכו של הנושא (באוניסון) גזור מהנושא הראשון.
הנושא החדש חוזר בקרנות. שורה של סינקופות באוניסון של כל התזמורת נותנת תנופה לסיום התצוגה.

חצוצרות המשמיעות את נושא "הגורל" בעוצמה רבה על גבי דרדור תופים, מכריזות על תחילת חטיבת הפיתוח.

חטיבת הפיתוח

כלי קשת וכלי נשיפה מעץ משמיעים פרגמנטים מתוך הנושא הראשון ומהיפוכו. צ'לי משמיעים פרגמנטים מתוך המנגינה הנגדית העצמאית. כינורות ויולות מפתחים את המנגינה הנגדית, ומובילים בשורה של סקוונצות את המוסיקה לשיא, שאליו מצטרפות החצוצרות המשמיעות את תרועת "הגורל" שלוש פעמים. השיא שאליו הגיעה חטיבת הפיתוח מוביל אל החזרה לתצוגה.

הרפריזה

כלי קשת וכלי נשיפה מעץ מנגנים באוניסון את הנושא הראשון בעוצמה רבה על רקע של טרמולו של צ'לי ובסים ודרדור תופים. הסולם אינו מקובל - רה מינור. החזרה על חטיבת הנושא הראשון מקוצרת מאוד.

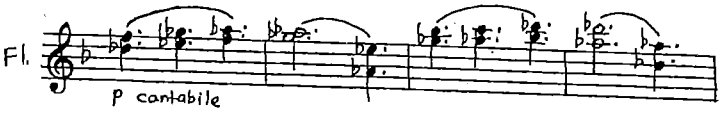
הנושא השני מופיע גם הוא בסולם רה מינור, והמנגינה הנגדית שהושמעה בתצוגה על-ידי קבוצת הצ'לי מבוצעת כאן על-ידי קרן סולו ואחר-כך על-ידי אבוב.

המנגינה הפסטורלית חוזרת ללא שינוי וכך גם כל שאר התצוגה.

חזרה על נושא "הגורל" בחצוצרות ובכלי נשיפה מעץ בליווי דרדור של תופים מבשרת את תחילת הקודה.

הקודה

חלילים וקלרינטים מציגים נושא שירתי בטרצות.



ברקע נקודת עוגב ב-רה במול ופרגמנטים של הנושא הראשון בעלייה ובירידה.

הסולם חוזר לטוניקה פה מינור. המהירות גוברת. כלי קשת מנגנים את הנושא השירתי בגירסה מהירה וקופצנית שאליה מצטרפת תרועת "הגורל".

לפני סוף הפרק מופיע איזכור של הנושא הראשון בהרחבה ובטרמולו.

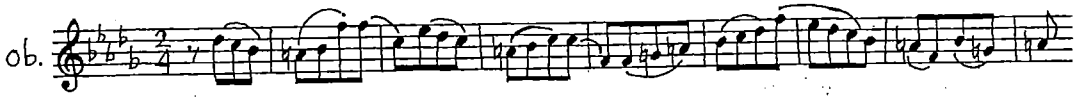
הפרק מסתיים בסיום מהיר באוניסון של כל כלי התזמורת על הטוניקה פה.

פרק שני - אנדנטינו אין מודו די קנצונה

הפרק השני מורכב משלוש חטיבות: A B A, ומסתיים בקודה. החטיבה הראשונה בסולם סי במול מינור מבוססת על מנגינה שירתית בסגנון עממי, המורכבת משני חלקים: a ו-b.
החטיבה השנייה בסולם פה מג'ור, מבוססת על מנגינה בעלת אופי ריקודי שאף היא בסגנון עממי. הקודה מבוססת על החלק הראשון של המנגינה השירתית.

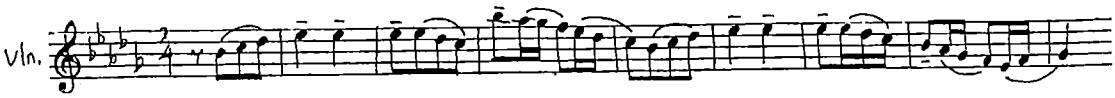
חטיבה A

אבוב סולו משמיע את חלקה הראשון (a) של מנגינה שירתית בסגנון עממי, המורכבת משני פסוקים המשלימים אחד את האחר. את האבוב מלווים כלי קשת בפריטה.



קבוצת הצ'לי מנגנת שוב את אותה פריודה בליווי כלי נשיפה.

כינורות וצ'לי באוניסון מציגים את החלק השני (b) של המנגינה, שהוא רחב ופתוח יותר. מלווים אותם כלי נשיפה בצלילים רחבים ובתבנית מקצבית חוזרת.

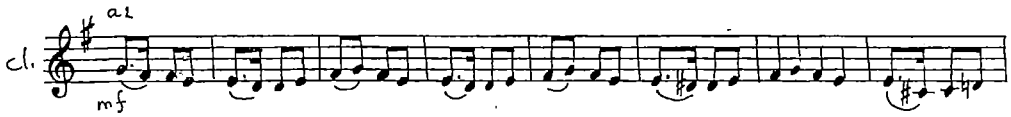


מהלך סקוונציאלי עולה מפתח חלק זה של המנגינה, מרחיב אותו ומביא אותו עד לשיא של דחיסות. לאחריו - ירידה הדרגתית. התבנית המקצבית החוזרת בכלי הנשיפה מלווה את כל ההתרחשות.

החטיבה חוזרת בשנית אך בשינויי תזמור ומרקם, המעניקים לה קלילות וזרימה.
חלקה האחרון מוביל אל החטיבה השנייה של הפרק.

חטיבה B - פיו מוסו

קלרינטים ובסונים מציגים מנגינה ערנית בעלת אופי ריקודי בסולם פה מג'ור.



כלי קשת באוניסון חוזרים על המנגינה בשינוי קל בלוויית מנגינה נגדית כרומטית המושמעת בכלי נשיפה. מיד לאחר-מכן חוזרת המנגינה בהיפוך תפקידים ובעוצמה חזקה.

גשר המהווה מעין חטיבת פיתוח סקוונציאלית קצרה הנשענת על נקודת עוגב, מוביל אל חזרה רבת עוצמה של הנושא, שמהווה את נקודת השיא של הפרק.

גשר נוסף, אף הוא על תשתית של נקודת עוגב וסקוונצות, מביא את החטיבה השנייה לרגיעה, ומוביל חזרה אל המנגינה השירתית.

חטיבה A (השנייה)

כנורות משמיעים את שני פסוקי הפריודה שמרכיבים את החלק הראשון של המנגינה השירתית. כלי נשיפה מעץ מלווים את המנגינה בפרגמנטים שמזכירים את סוף הנושא השני של הפרק הראשון.
החלק השני של המנגינה חוזר אך חלים בו שינויים. מעבר ארוך יחסית שכולל פרגמנטים מתוך החלק הראשון של המנגינה ומסתיים בשורה של סקוונצות המושמעות על-ידי קבוצת הצ'לי - מוביל אל הקודה.

הקודה

בסון סולו משמיע את הפריודה שמרכיבה את החלק הראשון של המנגינה השירתית (ראשו של הפסוק השני מקוצץ). את הבסון מלווים בעדינות כלי הקשת.
פרגמנטים מתוך המנגינה מביאים את הפרק השני אל סיומו השלו.

פרק שלישי - סקרצו (פיציקטו אוסטינטו)

במבט כללי בנוי הפרק, בדומה לפרקי סקרצו אחרים, משלוש חטיבות עיקריות: סקרצו-טריו-סקרצו, כשהחטיבה השלישית מהווה חזרה על החטיבה הראשונה.

הפרק מכיל שלושה חומרים תמאטיים שונים:

הראשון מהווה בסיס לחטיבה הראשונה (סקרצו): נושא "האיכר השתוי".

השניים האחרים מופיעים בחטיבה האמצעית (טריו): נושא "שיר הרחוב" ונושא "התהלוכה הצבאית". שני נושאים אלה מוצגים בנפרד זה מזה אך בהמשך מובאים בו-זמנית.

המעבר אל חזרת הסקרצו משובץ בשברירים ממנו החודרים בהדרגה אל הטריו.

הפרק מסתיים בקודה המשלבת בתוכה את שלושת החומרים התמאטיים שתוארו לעיל.

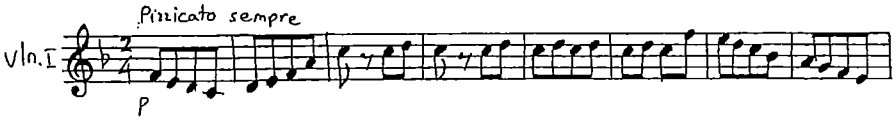
התזמור מהווה את אחד ממאפייניו הבולטים והייחודיים של הפרק. כל אחד מן הנושאים מובא בקבוצת כלים הומוגנית ובהפקת צליל אחידה:

- נושא "האיכר השתוי" - בפיציקטו של כלי הקשת, ומכאן כינויו של הפרק.
- נושא "שיר הרחוב" - בקבוצת כלי הנשיפה מעץ.
- נושא "התהלוכה הצבאית" - בצלילים מקוטעים וחרישיים של כלי הנשיפה ממתכת וטימפני.

כשם שהחומרים התמאטיים מתערבבים ביניהם במהלך הפרק, כך גם קבוצות הכלים עוברות ממצב של "הפרדת כוחות" לדו-שיח ולהתמזגות.

סימני דרך:

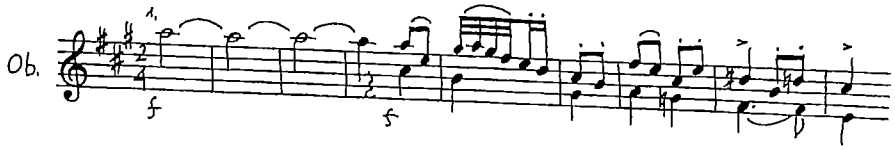
הפרק פותח במנגינה סוחפת ומהירה בסולם פה מג'ור, המושמעת על-ידי כלי קשת בפיציקטו ומזכיר מצלולים של תזמורת כלי פריטה רוסית (דומברה).



החטיבה כולה מהווה רצף של אפיזודות קצרצרות וסימטריות שכל אחת מהן חוזרת פעמיים. המלודיות השונות עוקבות זו אחר זו בתנועה מוטורית ללא הפוגה, ונודדות מעלה ומטה בין כלי הקשת השונים ובין סולמות שונים.

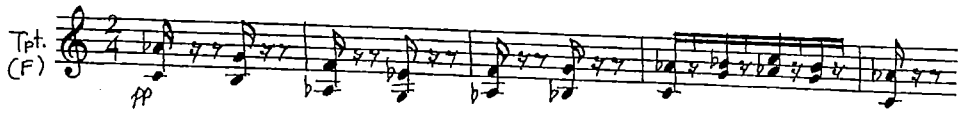
מנוחה רגעית על צליל ארוך של האבוב מכריזה על תחילת החטיבה השנייה. הצביון העממי-הרוסי מודגש כאן באופן מיוחד על-ידי שתי מנגינות:

א. מנגינה ראשונה בעלת אופי ריקודי, הנשמעת כמו "שיר רחוב" עליז, מופיעה בפעם הראשונה באבוב ובהמשך עוברת לכלים אחרים תוך צבירת עוצמה ואינטנסיביות.



המלודיה מעוטרת בקישוטים והתזמור מזכיר את צלילי ה"גרמושקה" הרוסית (מעין אקורדיון).
הקטע כולו קצר ובנוי משלוש חטיבות. הראשונה והשלישית חוזרות, ואילו האמצעית מהווה מעין חטיבת פיתוח.

ב. מנגינה שנייה, "תהלוכה צבאית" עליזה, מושמעת על-ידי כלי נשיפה ממתכת בליווי טימפני ותרועת פיקולו. הנושא של המנגינה הוא מעין וריאנט ריתמי של נושא החטיבה הראשונה של הפרק.



המשפט הראשון של נושא "התהלוכה הצבאית" מופיע פעמיים, ובהמשך שתי המנגינות של החטיבה השנייה מושמעות זו על גבי זו כשהן יוצרות מרקם קונטרפונקטי.

שברירים מתוך מנגינת ה"פיציקטו" של החטיבה הראשונה משתרבבים אל תוך המרקם, תחילה בכלי נשיפה ולאחר-מכן בכלי הקשת, ומובילים בהמשך אל חזרה מדויקת של החטיבה הראשונה.

קודה: פרגמנטים מכל הנושאים מופיעים בזה אחר זה בעוצמה חזקה עד לארפג' שזורם לתוך האקורד פה מג'ור, ומסיים בפיאנו-פיאניסימו את הפרק.

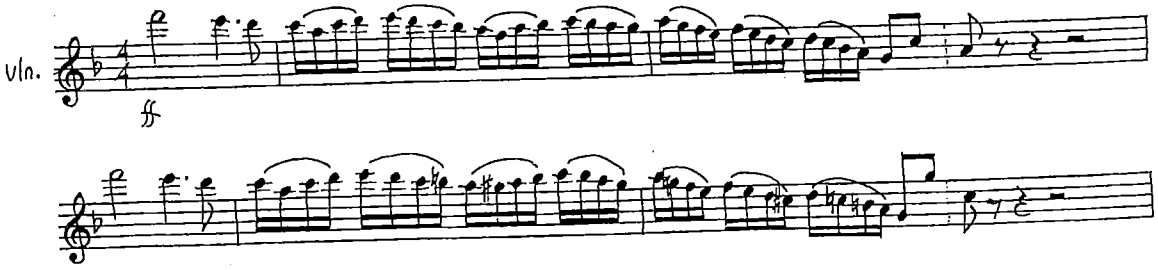
פרק רביעי - פינאלה

הפרק הרביעי מבוסס על שני היגדים מוסיקליים המנוגדים זה לזה בכל מרכיביהם. האחד הוא מעין הכרזה סוערת חגיגית ונמרצת, ואילו האחר הנו שיר עם שקט ונוגה.

במהלך הפרק מופיעים היגדים אלה לסירוגין.
ההיגד ההכרזתי חוזר ללא שינוי (בסולם הפרק - פה מג'ור), כשהוא צמוד לנושא חגיגי ותרועתי. חזרות אלה ,המשמשות מעין ריטורנלי, מקנות לפרק מאפיינים של צורת רונדו.
בין הופעותיו של הריטורנלו, מופיעות חטיבות ביניים המהוות סדרות של וריאציות על נושא שיר העם.
לעומת החטיבות הקבועות המבוססות על נושאי "ההכרזה" ו"התרועה", עובר נושא "שיר העם" טרנספורמציות טונליות, ריתמיות, של גוון ושל מרקם, המשנות את אופיו.
לקראת הסיום עובר נושא זה שינוי קיצוני המעניק לו אופי סוער בדומה לנושא "ההכרזה".

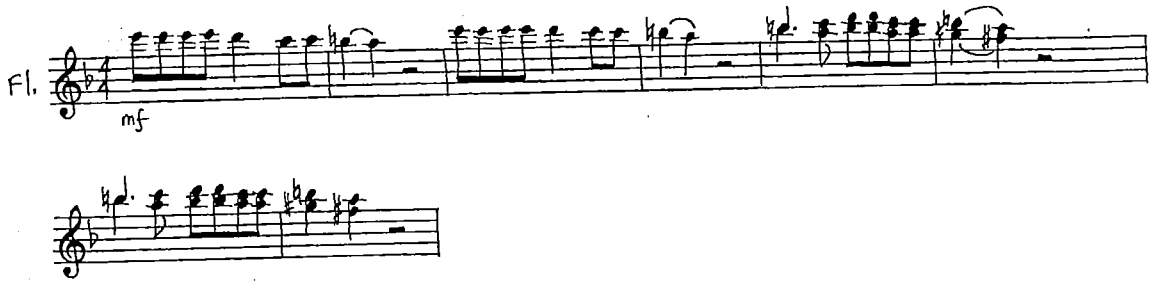
סימני דרך

הפרק פותח במעין הכרזה: צליל ממושך וגבוה מתפרק אל תוך פרץ צלילי כלי קשת וכלי נשיפה מעץ, ומתגלגל נמרצות כלפי מטה במנעד של שתי אוקטבות.

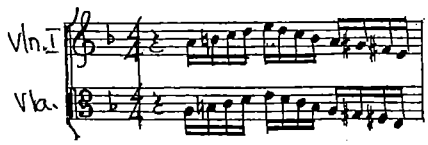


נושא קצר ואינטנסיבי זה בנוי משתי פראזות שכל אחת מהן מסתיימת בהבזקים רועמים של טימפני ומצלתיים. שתי הפראזות מהוות חזרה האחת על רעותה למעט בסיום: הראשונה מסתיימת בפה מג'ור בעוד שהשנייה מעבירה אותנו לדו מג'ור.

תחילתה של תשתית אוסטינטי חרישית מבשרת את הופעת הנושא השני בסולם לה מינור, נושא בהלך רוח נוגה המנוגד לחלוטין לקודמו. כזכור נושא זה מבוסס על שיר עם רוסי.

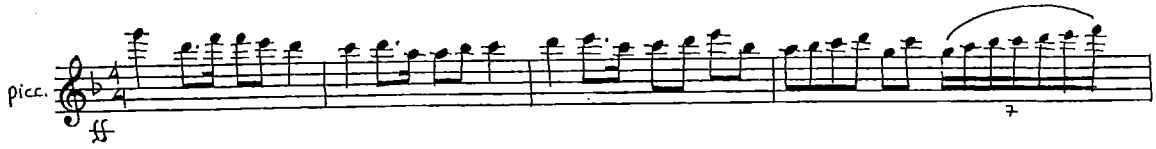


פסוקי המלודיה המושמעים בכלי נשיפה מעץ, מופרדים זה מזה על ידי הפסקות שאל תוכן משורבבים קטעי סולמות מהירים בכלי הקשת.



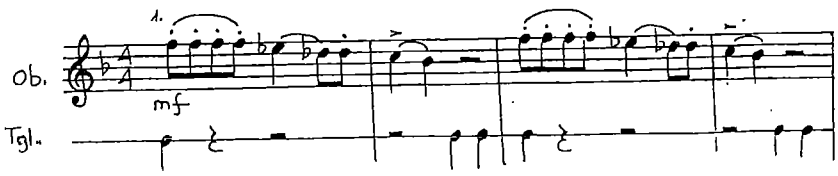
גשר המבוסס על סיומת הפסוקים וקטעי הסולמות מתעצם ומוביל אל חזרה מדויקת ומלאה של הנושא הראשון.

נושא חדש וחגיגי המהווה המשך ישיר לנושא הראשון מושמע על-ידי כל התזמורת. נושא זה מתפתח אל תוך קודטה קצרה, המביאה את חטיבת התצוגה אל סיומה הברור בסולם פה מג'ור.

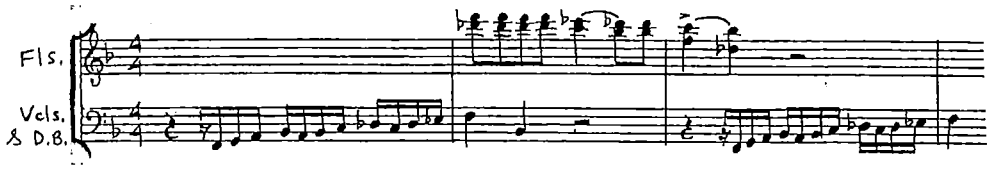


החטיבה הבאה של הפרק מבוססת על נושא "שיר העם", הנשמע שוב ושוב בווריאציות ובפיתוח. ארבע הופעותיו הראשונות שומרות על קרבה גדולה לנושא כפי שהוצג לראשונה, תוך שהן בונות תהליך של התעצמות וסערה באמצעות שינויים בתזמור, בדינמיקה ובמרקם.
בהופעותיו האחרונות מתרחק "שיר העם" מן הגרעין התמאטי ודומה יותר לתהליך פיתוח מאשר לווריאציות. הופעות אלה יוצרות גל נוסף של התעצמות לקראת שיא.

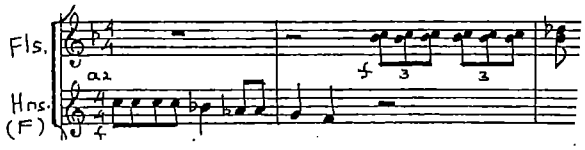
הופעה ראשונה: המלודיה מופיעה באוניסון באבוב ובבסון, עם "מילוי ההפסקות" בפעימות פיציקטו חרישיות בכלי הקשת.



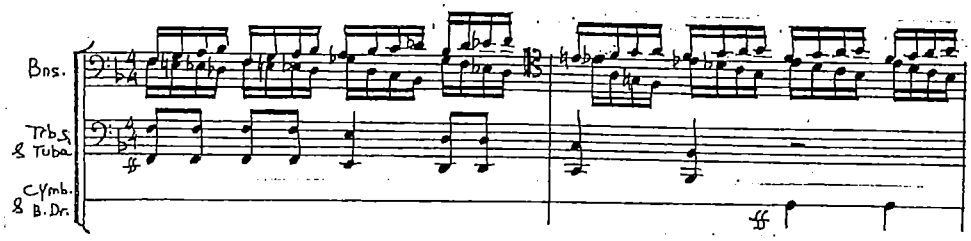
הופעה שנייה: המלודיה מעובה בהכפלה בטרצות בזוגות של כלי נשיפה מעץ (חלילים, קלרינטים ובסונים), ומלווה בריצה סולמית של כלי קשת.
"מילוי ההפסקות" - בצלילי קרן ופיגורציות סולמיות בכלי הקשת הנמוכים.



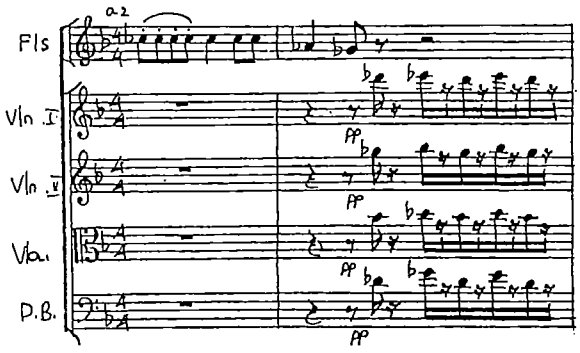
הופעה שלישית: המלודיה - בקרן הנתמכת בטרומבונים וטובה - מושמעת על רקע "זמזום" כלי הקשת הגבוהים ה"מטפסים" מעלה מעלה בסולמות.
"מילוי ההפסקות" - במצלולים דיסוננטיים החוזרים על עצמם במקצב של שלשונים.



הופעה רביעית: המלודיה רועמת בפורטה-פורטיסימו בטרומבונים, טובות וקונטרבסים על רקע סוער של תנועה מהירה בשברירי סולמות בכיוונים מנוגדים בכל כלי הקשת ובכלי הנשיפה מעץ.
"מילוי ההפסקות" - במכות מצלתיים חריפות.



הופעה חמישית: נשענת על שתי הפסוקיות הראשונות של השיר בלבד. המלודיה הנשמעת בחלילים ובאבובים מועברת בסקוונצות לסולמות שונים.
"מילוי ההפסקות" - בתבנית עדינה בכלי הקשת.

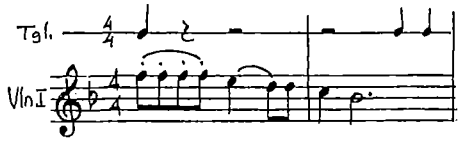


הופעה שישית: זוהי למעשה חטיבת פיתוח נרחבת וסוערת המבוססת אף היא על הפסוקיות הראשונות של נושא השיר. התבניות עוברות תהליכי צמצום והרחבה ושזורות זו בתוך זו במרקם עשיר בכל התזמורת.
בסיומה של הופעה זו - גשר המעביר אותנו חזרה אל הנושא הראשון.

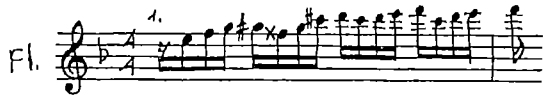
הנושא הראשון ה"הכרזתי", בגירסתו המחוברת אל הנושא השלישי ואל הקודטה, מופיע במלואו.

לאחריו, סדרה חדשה של הופעות וריאציוניות של נושא השיר.

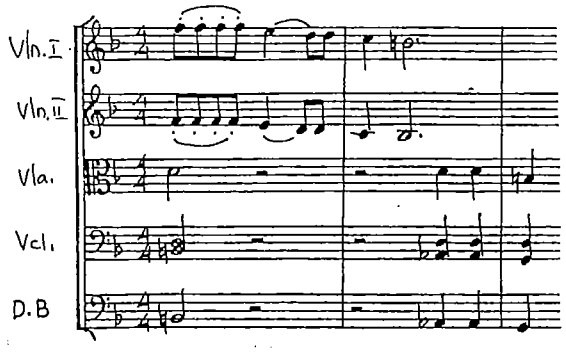
הופעה ראשונה: המלודיה באוניסון בקבוצות הכינורות מאופיינת ב"אנחות" של סקונדות קטנות בירידה.
"מילוי ההפסקות" - בקרנות, במשולש ובכלי הקשת הנמוכים.



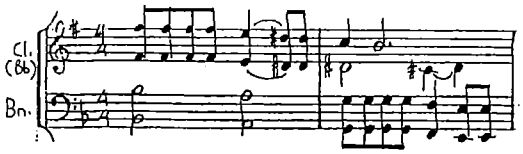
הופעה שניה: ללא שינוי, למעט תוספת של ערבסקות מהירות בנימה מזרחית בחליל, הבאות למלא את ההפסקות.



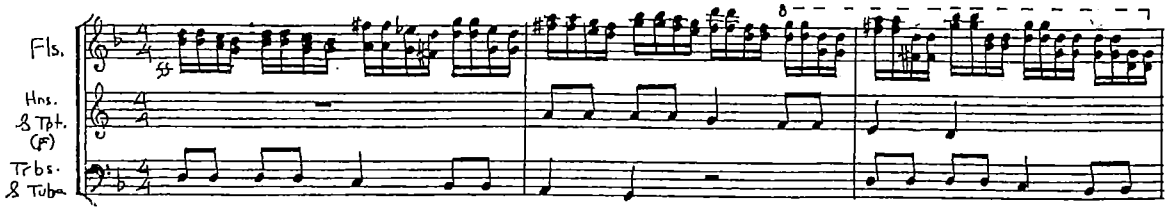
הופעה שלישית: וריאציה נוספת, עדיין בכינורות, עוברת לסולם דו מג'ור. המלודיה נשענת על קווים כרומטיים יורדים בבס, בעוד שהפיגורציות הערבסקיות בחליל מוסיפות למלא את ההפסקות.



הופעה רביעית: זוהי חטיבת פיתוח סקוונציאלית בקנון המבוססת על הפסוקיות הראשונות של השיר. הנושא עובר תהליכי צמצום וגזירה ושברירי פסוקיו מתפשטים בין כל כלי התזמורת תוך שהם צוברים תאוצה ועוצמה .



הופעה חמישית: מופיעה בשיאו של הגל הקודם. אף היא בקנון של שתי הפסוקיות הראשונות של השיר בכלי נשיפה ממתכת ובכלי ההקשה הנמוכים. שאר התזמורת גועשת סביב בשברירים מתוך הנושא.



אל תוך החלל הצלילי מתפרץ נושא "הגורל" בתרועה רמה של כלי הנשיפה. הוא נקטע ודועך בהדרגה אל קול דממה דקה.

על רקע נקודת עוגב על צליל הדומיננטה (דו) חלה התעוררות הדרגתית המבוססת על הנושא השלישי, ומובילה אל הופעה נוספת ונמרצת של נושא ההכרזה מתחילת הפרק.

לאחריו נכנסים לסחרור קדחתני וסוחף קרעי הנושאים השונים של הפרק.

הפרק מסתיים בסדרת אקורדים רועמים.

"ציפור האש" - סויטה מתוך הבלט (גרסת 1919)
מאת איגור סטרווינסקי (17.6.1982-6.4.1971)

על המלחין

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

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

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

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

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

בתקופת עבודתו עם ה"בלט הרוסי" נדד סטרווינסקי, יחד עם משפחתו הצעירה שהקים בינתיים, בין ביתו שברוסיה, לבין פריס (שם בוצעו יצירותיו) והעיירה קלארנס (Clarens) שבשוייץ (שם שהתה המשפחה למטרות מרפא ומנוחה).
אחר פרוץ מלחמת העולם הראשונה בשנת 1914, נמנע מסטרווינסקי לחזור לארץ מולדתו, ולאחר פרוץ מהפכת אוקטובר ברוסיה, הופכת שוייץ למקום מקלט קבוע למוסיקאי הגולה. בגלות, המשיך ליצור יצירות שה"רוח הרוסית" מרחפת עליהן.

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

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

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

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

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

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

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

על היצירה

לאחר ההצלחה הגדולה לה זכתה להקת הבלט של דיאגילב בעונת הקיץ של פאריס, החליט האמרגן הנודע להוסיף לרפרטואר של הלהקה בלט על נושא רוסי. הוא בחר באגדת העם על "ציפור- האש". הכוריאוגרף מיכאל פוקין הרכיב את העלילה, היה אחראי על עיצוב המחול, ואילו מלאכת ההלחנה ניתנה בידי מלחין רוסי נודע בשם ליאדוב.

ליאדוב התמהמה בהלחנת היצירה, ודיאגילב, אשר התרשם עמוקות מן המלחין הצעיר סטרווינסקי, החליט להעביר לידיו את מלאכת ההלחנה.

היצירה בוצעה לראשונה בפאריס בשנת 1910, וזכתה להצלחה מיידית.
המלחין הצעיר והאנונימי הפך להיות אחד המלחינים המפורסמים והמבוקשים באירופה של המאה ה – 20.

העלילה מתבססת על אגדת- עם רוסית:

נסיך צעיר ונאה בשם איוון צארביץ', רודף אחר ציפור-אש יפהפיה על מנת לצוד אותה.
תוך כדי מרדף, הוא נכנס אל תוך גן קסום. בגן המופלא נטועים עצים שפירותיהם עשויים כולם זהב טהור. הציפור מעופפת מסביב לאחד העצים, ואיוון מצליח לתפוש אותה.
כיוון שנכמרו רחמיו על הציפור היפהפיה, הוא מחליט לשחרר אותה. לאות תודה, היא נותנת לו מתנה את אחת מנוצותיה ומבטיחה לו כי אם יקלע לצרה כלשהי, עליו לנופף בנוצה, והיא תבוא לעזרתו. היא רוקדת ריקוד פראי ומופלא, ונעלמת.

הגן הקסום שנכנס אליו איוון בטעות היה של המלך קשצ'יי - מפלצת רשעה ירוקת – אצבעות ובת אלמוות. מנהג מרושע היה לו לקשצ'יי. כל נערה שהיתה פוסעת אל תוך גנו- היה מחזיק בשבי, וכל נער- היה הופך לאבן.

עתה, משהיה איוון בתוך גנו של קשצ'יי, היה נתון בסכנה. אך הוא לא ידע זאת. בעומדו לעזוב את הגן, ראה מחזה מופלא שריתק אותו למקומו: שלוש עשרה נסיכות נאות רוקדות ריקוד מעגל. ובין הנסיכות, אחת יפה במיוחד השובה את לבבו...
המלך הרשע ונתיניו השטניים מבחינים באיוון וכבר הם שמים פעמיהם אליו על מנת להפכו לאבן. איוון נבהל. אך ברגע האחרון הוא נזכר בציפור האש היפהפיה, שולף את הנוצה, ומזעיק אותה לעזרתו...

הציפור מגיעה, ושרה שיר ערש המפיל תרדמה כבדה על המלך קשצ'יי ונתיניו. בעוד הם ישנים, מגלה הציפור לאיוון, כי נשמתו בת האלמוות של הרשע, נתונה בתוך קליפת ביצה. אם תמצא הביצה, וקליפתה תבוקע, תפרח לה נשמתו של קשצ'יי – והוא ימות...
הציפור מובילה את איוון אל הביצה הנסתרת, ואיוון מצליח לשבור אותה.
קשצ'יי מת.

השמחה גדולה: כל פסלי האבן מתעוררים לחיים, כל הנערות השבויות משתחררות מכלאן ואיוון ובחירת לבבו נישאים וחיים חיי אושר.

השפה המוסיקלית של היצירה:

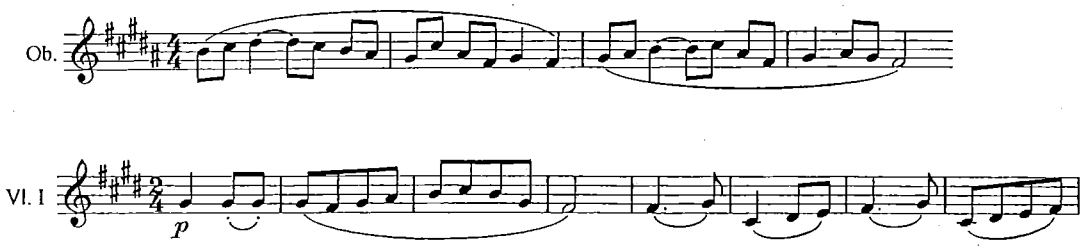
נאמר על "ציפור-האש" כי יותר משהיא מחדשת בסגנונה, היא מסכמת סגנונות קיימים של מלחינים שהשפעתם היתה חזקה על סטרווינסקי הצעיר: רימסקי קורסקוב, בלקירב, גלזונוב, צ'ייקובסקי, ואפילו של ראוול ודביוסי.
יחד עם זאת, אין ספק כי יש בה אלמנטים חדשים, מקוריים המזכירים כבר את סגנונו הבשל יותר של סטרווינסקי.

אחת מן התכונות הבולטות ביצירה היא התזמור שלה. זהו תזמור צבעוני, היוצר נוף צלילי קליידוסקופי של צבעים המשתנים במהירות. סטרווינסקי משתמש בכלים הרבים של התזמורת הגדולה, תוך כדי מיצוי האפשרויות השונות של הפקת הצליל וצירופי כלים שונים.
לדוגמה אפשר להזכיר ריבוי גליסנדי בנבל ובכלי הקשת; מגוון של הפקות בכלי הקשת כגון טרמולו, פלז'ולטים , פיציקטו, עמעמים; מעברים של נושאים ומוטיבים בין כלי לכלי ובין רגיסטר לרגיסטר ועוד.

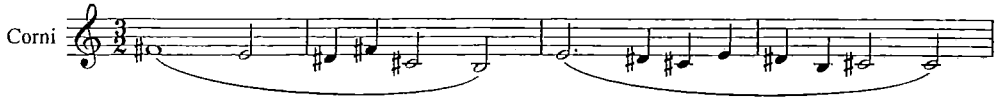
תכונה בולטת נוספת היא הציוריות של המוסיקה הבאה לתאר את הסיטואציות השונות בעלילה.
מעבר לדימויים צליליים התומכים באווירה, בולט כאן כשרונו הייחודי של סטרווינסקי לבטא תנועות, מחוות פיסיקליות ואת המצבים הפסיכולוגיים המניבים אותם, באמצעים מוסיקליים טהורים.
דוגמה בולטת לתכונה זו נמצאת במחול ציפור האש שיש בו דימויים נפלאים של צבעים בוהקים וכנפיים רוטטות במעופן.

במוסיקה לציפור האש משתמש סטרווינסקי בשלושה שירי עם רוסיים, ששניים מהם (הראשון והשלישי) מופיעים באוספי השירים של רימסקי קורסקוב.

הראשון (שיר מנובגורוד) והשני מופיעים בפרק של מחול הנסיכות:



השלישי, בלדה עממית פופולרית ממחוז סמולנסק מוביל את הפינל.



ככל שירי העם, מקצבם פשוט, מנעדם צר, הם זמריים ומבוססים על מודוסים דיאטוניים.

אחד המאפיינים המוסיקליים המעניינים ב"ציפור האש" היא השימוש בחמרים מלודיים והרמוניים על מנת לאפיין דמויות. אין מדובר כאן בשימוש רגיל בלייט מוטיבים (שאף הוא בנמצא ביצירה) אלא בניסיון להבחין בין שתי קבוצות הדמויות המאכלסות את העלילה ואשר שייכות לשני עולמות מנוגדים:

- העולם העל-טבעי אליו שייכים קשצ'יי בן האלמוות, נתיניו (רעים), וציפור האש(טובה)
- עולם בני התמותה ה"רגילים" אליו שייכים הנסיך איוון, ושלוש עשרה הנסיכות הכלואות.

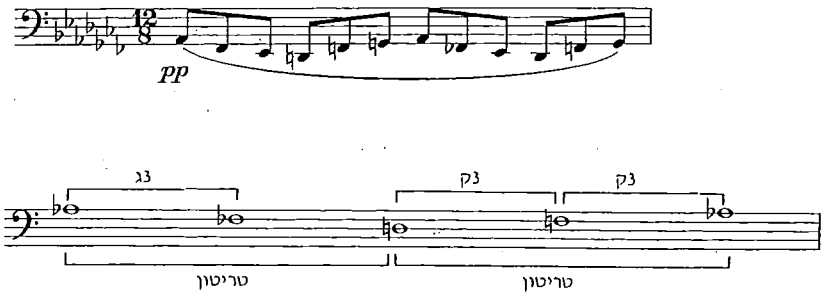
סטרווינסקי משתמש בכרומטיציזם ו"אוצר מלים" הרמוני ומלודי המתבסס על טריטון על מנת לאפיין את הדמויות העל-טבעיות (בין אם הן "טובות" או "רעות") ובסגנון מודלי-דיאטוני לדמויות האנושיות .

לשם כך שואב סטרווינסקי את החומר הצלילי שלו ממערך סולמות מגוון הכולל סולמות דיאטוניים רגילים, מודוסים כנסייתיים וסולמות מלאכותיים כמו סולם הטונים שלמים , סולמות כרומטיים וסולמות אוקטטוניים. יש גם אפקטים של פוליטונליות .

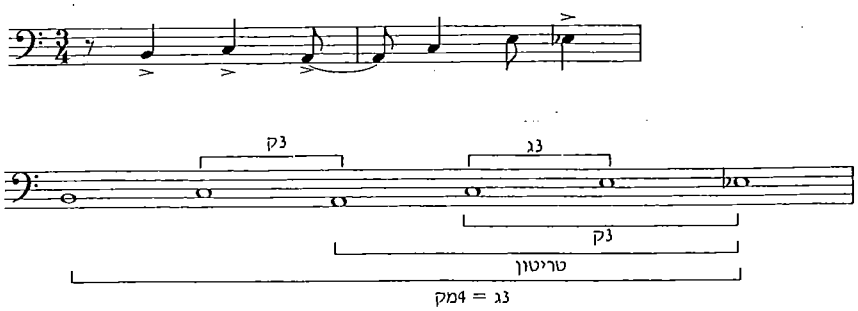
הגרעין המוסיקלי המשמש את הפרקים המתארים את ה"על - טבעי" הקסום של היצירה מבוסס על רצף של מרווחים המוצגים בצלילים הראשונים של היצירה, הסרטן שלהם, ה"ראי," והסרטן של ה"ראי".
(מעניין לראות כיצד כבר בתחילת דרכו השתמש סטרווינסקי באמצעים ששרתו אותו נאמנה בסוף חייו עת הלחין בסגנון הסריאלי)

המרווחים המאפיינים הנם טרצות גדולות וקטנות המקופלות בתוך טריטון:

לדוגמה:
תחילת המבוא



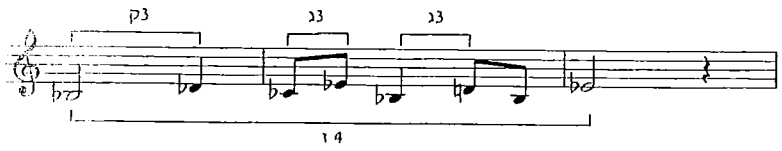
הנושא הראשי של קשצ'יי



מרווח הטריטון מאד שכיח. מן הפן התכניתי הוא מבטא את האובסטיה [illegible] הטריטון כדימוי של הרע ומן הפן המוסיקלי הוא מובא כאלמנט חדיש התופס [illegible] מקומה של הקוינטה.

בשיר הערש, הבא להרגיע את הדמוניות, הטרצות הקטנות והגדולות מקופלות [illegible] תוך קוורטה זכה.

דוגמה



ייחודיותו של סטרוינסקי בכל הנוגע לעולם הריתמי, אף היא מתגלה כבר ביצירה [illegible]

אמנם המשפטים במקרים רבים נדמים סימטריים אך סטרוינסקי מפר [illegible] הסימטריות הפנימית של המשפטים על ידי חלוקות מגוונות של הפסוקים, [illegible] ואף הפעמה.
ריבוי הקישוטים, ופוליריתמיות אף הם מסייעים לתחושת הטשטוש הריתמי.

דוגמה לסוג זה של טיפול ריתמי מצוי בעיקר בפרקי המחול של ציפור [illegible] וקשצ'יי. הפרקים האחרים, פשוטים יותר גם באספקט הריתמי, כמו בכל יתר המרכיבים.

סטרוינסקי ערך מן הבלט סויטה לתזמורת כבר בשנת 1912. לאחר מכן חזר ועיבד אותה עוד פעמיים נוספות. גרסה שנייה נערכה בשנת 1919, וגרסה שלישית נערכה בשנת 1945. אנו מתייחסים לגרסה השנייה.

בגרסה זו ששה פרקים:

- מבוא
- מחול ציפור האש
- מחול הנסיכות (חורובוד)
- מחול השאול של המלך קשצ'יי ונתיניו
- שיר ערש
- סיום.

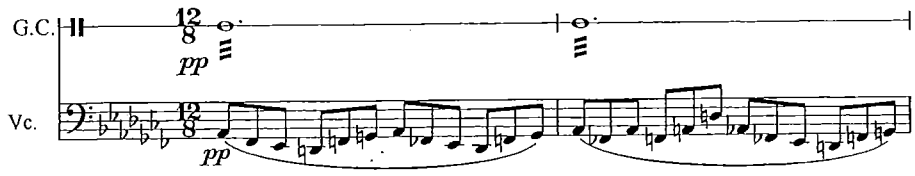
רצף הפרקים תואם את העלילה, ומבוסס על ניגודים מוסיקליים ביניהם.

מעקב בעת האזנה:

מבוא

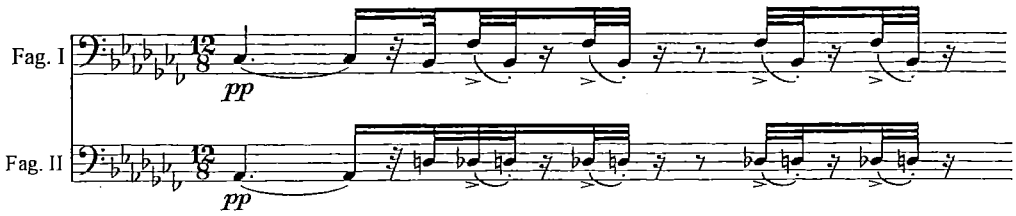
במבוא נוצרת אווירה מסתורית קודרת ומאיימת:
מעל לטרמולו חרישי בתוך הבס, נשמעים צלילים קצובים בכלי הקשת הנמוכים.

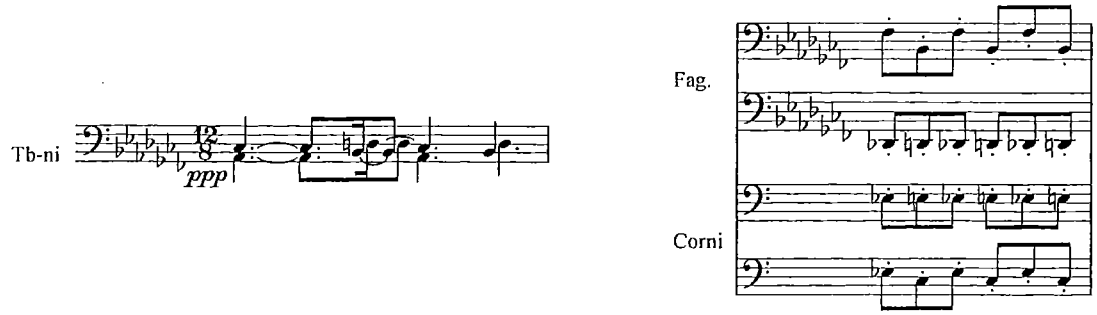
דוג. 1



התבנית המלודית החוזרת, הנעה בתוך מסגרת קבועה נשמעת כצעדים הולכים וקרבים.

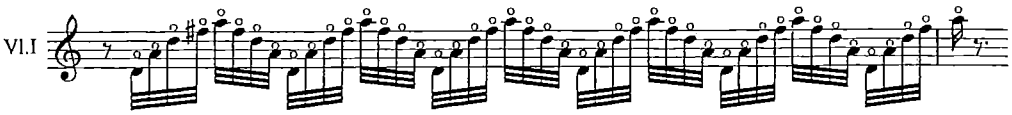
את המרקם מעבות תבניות מקצביות קצרות המושמעות בכלי הנשיפה אף הן בצלילים חרישיים ונמוכים:



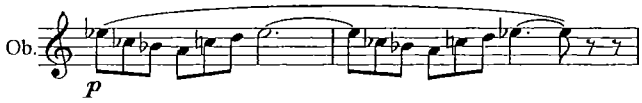


מידי פעם קוטעות תבניות אלה את הצעדים, משתלטות על החלל האקוסטי המתעורר, ומטפסות מעלה מעלה. הצעדים נעלמים.

התבניות משתתקות, ונשמעים כמה כתמי צבע הנוצרים על ידי טרילר, צליל צורמני בקרנות וגלישות מעומעמות של פלז'ולטים בכינורות:



התבנית החוזרת של הצעדים מופיעה לפתע , הפעם בצלילים גבוהים של כלי נשיפה מעץ כשהיא עוברת מכלי לכלי :

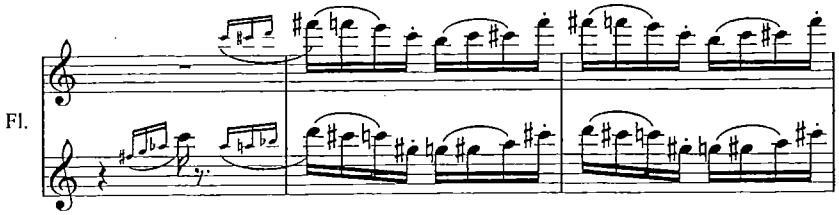


הצעדים חוזרים ונעלמים במרחק.

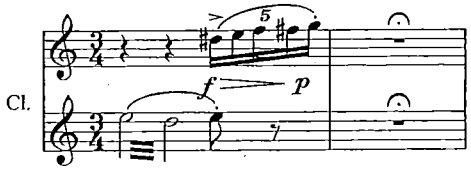
<u>מחול ציפור האש :</u>

הופעתה הפתאומית של ציפור האש מהווה ניגוד גמור לפרק שקדם לה. אווירת עליצות מחליפה את אווירת המסתורין הקודרת, הרגיסטר הנמוך נפתח ונוסק אל על והצעדים האיטיים והכבדים מתחלפים בתנועת מעוף.
הפרק נפתח במעין "צביטה" צלילית של כלי הקשת ולאחריו טרמולו מהיר.

אלה מבשרים את בוא הציפור.
דימוי צלילי מרחף שכולו קלילות, צבע ותנופה מתאר את מעופה של הציפור :



המעוף נפסק בחטף על ידי מחוות קצרות ועוקבות של צלילים חריפים יותר המובילות אל דמימה ארוכה בכל התזמורת :

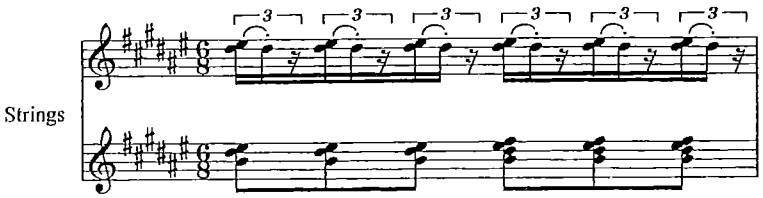


דוגמה 3

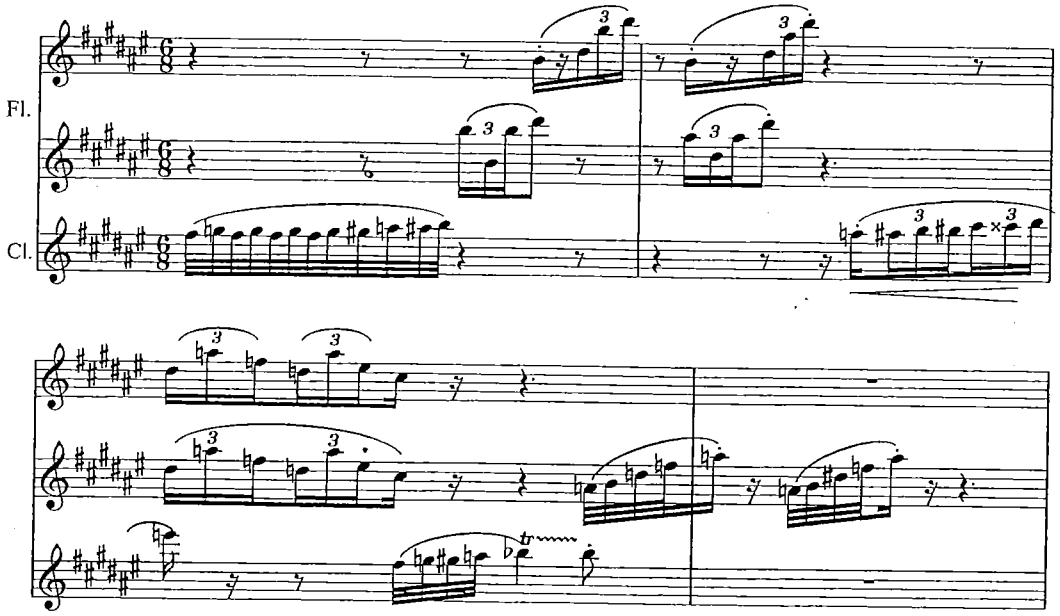
האם נתפסה ציפור האש?

לאחר הדמימה מתחיל מחול הציפור עצמו: התחושה הריתמית המעורפלת מתחלפת במשקל ריקודי מוטעם וברור בפעימה קצובה של כלי קשת :

דוגמה 2



מעל לתשתית זו, נשמע צלילם הבוהק והגבוה של כלי נשיפה מעץ בתנועות מהירות, עולות ויורדות, נקטעות וחוזרות, הנותנות דימוי לתנופה הרחבה של הציפור המחוללת בעליצות:



משפטי המחול בפרק זה סימטריים וחוזרים על עצמם. אך החלוקה הפנימית של המשקלים המשתנה ללא הרף נותנת תחושה של מחול פראי ודמיוני.

כל כלי התזמורת משתתפים במחול ההולך ונעשה סוער יותר ויותר ומגיע לשיאו בגליסנדי חריפים הנפרשים כמניפה בנבל ובכלי הקשת.

המחול מסתיים בטריל ממושך של החליל ובתנופה גולשת אל הטעמה קצרה וחדה.

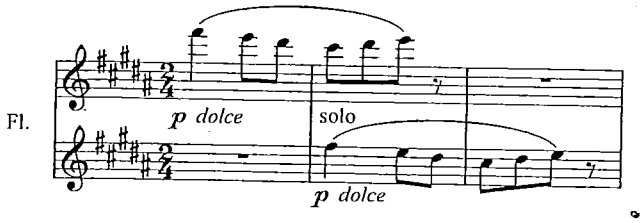
<u>מחול הנסיכות</u>

המוסיקה האווירית והתוססת המתארת את ציפור האש הקסומה מפנה את מקומה למוסיקה מלודית שירתית ורוגעת המאפיינת את הנסיכות. פרק זה מכיל שני שירי עם רוסיים המופיעים לסרוגין. המבנה הכולל הנוצר בפרק הוא דו חלקי לפי הסכמה הבאה:

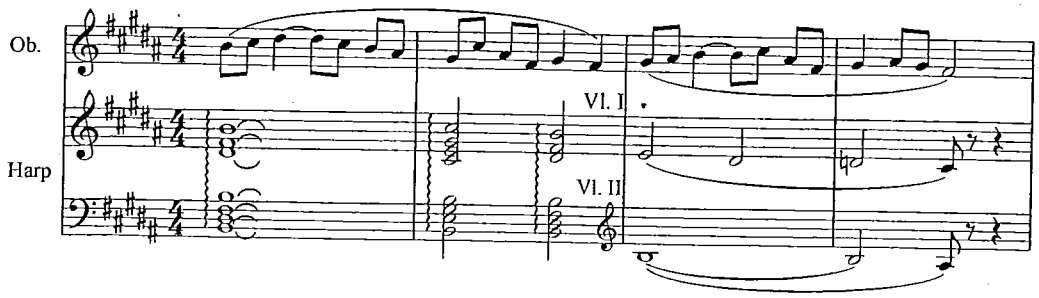
מבוא – א - פיתוח - ב - ב – פיתוח
מבוא – א – פיתוח – ב'- ב' - פיתוח
סיום (המבוסס על ב).

מרקם הפרק שקוף, ויש בו נטיה לרב שיח בין הכלים ולחיקויים פוליפוניים מעודנים.

המחול פותח במעין מבוא קצר המכין את האוירה: קרעי מלודיה המופיעים בקנון בחלילים ומזכירים במקצת את מוטיב הצעדים מן המבוא, נשמעים במתיקות מעל לנקודת עוגב ממושכת בקרנות.

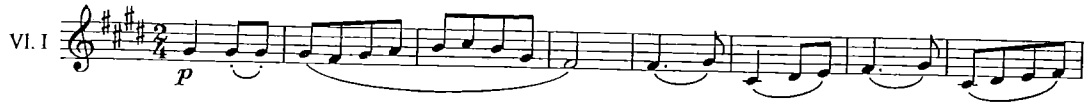


מבוא זה מוביל היישר אל שיר העם הראשון הנשמע בצלילו השירתיים של האבוב ומלווה בפריטתו העדינה של הנבל המתחלפת בצלילים מעומעמים של כינורות:



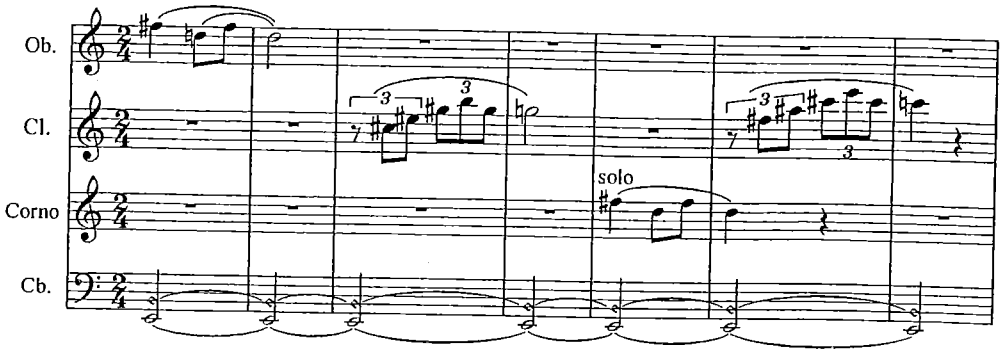
קוים מלודיים גליים הנשמעים כהמשכו של שיר העם משתלבים זה בזה בנגינת כינור סולן, קלרינט ובסון.

שני צלילי פריטה בקונטרבס מחברים אל שיר העם השני המובא בכינורות, נשען על נקודת עוגב:



שיר זה חוזר על עצמו במרקם מעובה יותר ועם סיומת אחרת, ומוביל אל חטיבת פיתוח שבה דו שיח בין כלים.
סיומה של החטיבה הראשונה מעורר ציפיה אל חזרה, ציפיה שאמנם מתממשת.
תחילתה זהה, אך המשכה עובר אל נגינת בסון וקרן יער.

חטיבת הסיום נשארת באווירת הרוגע השורה על הפרק. סולנים בכלי נשפה משמיעים שברירים משיר העם השני:



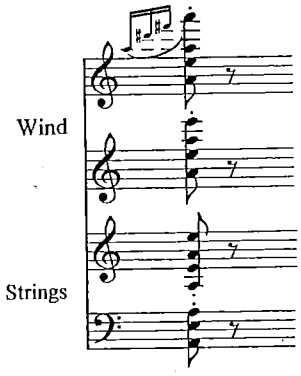
מחול השאול של המלך קשצ'יי ונתיניו

זהו מחול פראי בו כוחות השאול השטניים מתפרצים באיום.

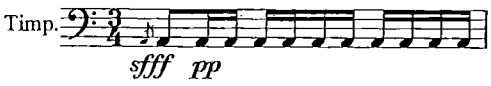
סטרווינסקי משתמש ב צבעים חריפים של תזמור, ובצבע הרמוני המושפע על ידי מוסורגסקי (אקורדים קוורטליים או "צורמים"). מבחינת הקצב, יש מגוון חלוקות בתוך התיבה ואפילו בתוך הפעמה.

המלודיה עצמה, הממוסגרת בתוך טריטון, יוצרת אפקט גרוטסקי המודגש על ידי המקצב הסינקופי העוקצני, והתזמור.

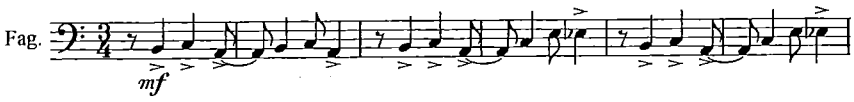
הפרק נפתח בצליל חד מבהיל בעוצמתו:



מייד לאחריו מופיעה תבנית מקצב מהי רה בטימפני:

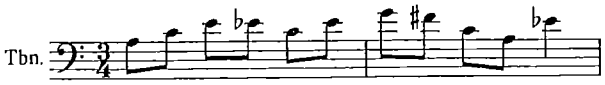


תבנית זו משמשת רקע לנושא העיקרי של הפרק המופיע בעוצמה מרובה בצלילים חדים של בסון וקרנות:



זהו נושא תוקפני וחריף, הסובב סביב גרעין צלילי מצומצם בתבנית מקצב סינקופית החוזרת על עצמה.

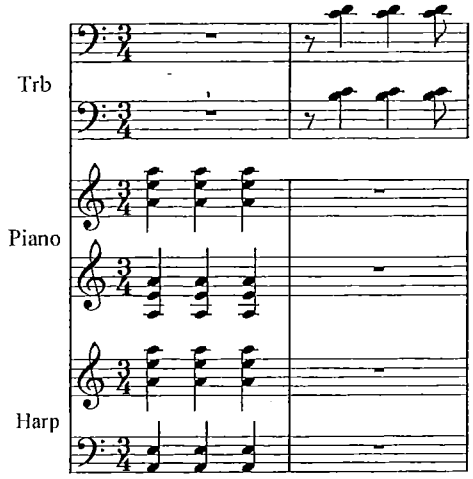
הנושא נענה על ידי הטרומבונים:



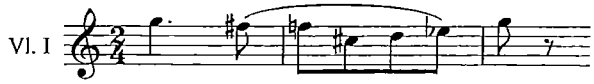
הנושא חוזר שוב ושוב, כשהצליל החד קוטע אותו מידי פעם בתדירות הולכת וגוברת.

לרגע קט משתנה הנימה עם מעבר הנושא לחלילים.

מכות חדות וקצובות בכלי נשיפה ממתכת יוצרות מעין חיץ בין חטיבת הנושא לבין חטיבה חדשה המאופיינת בתנועה מהירה:

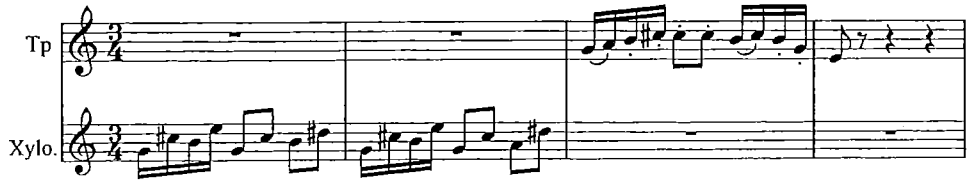


בחטיבה קצרה זו, מופיעים קרעי מלודיה לירית מעל תשתית של צלילים מהירים המזכירים במקצת את המוסיקה של ציפור האש.



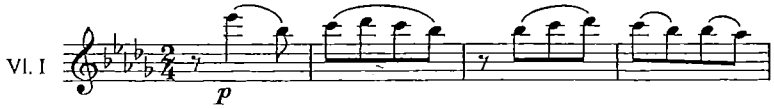
ומשם אל חטיבת פיתוח של הנושא העיקרי הזורק את המוטיבים מכלי לכלי כבמשחק.

הופעה מחודשת של ה"מכות" מעבירה אל חטיבה חדשה המציגה חומר תמטי חדש:



העוצמה והדחיסות מתגברים, קרעי מוטיבים עוברים מכלי לכלי, בתנועה הנוסקת כלפי מעלה.

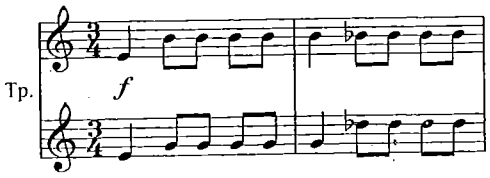
מעל להתרחשות הסוערת משמיע הכינור מלודיה שירתית:



אף היא עוברת מכלי לכלי, נסחפת על גבי הגלים הסוערים שמתחתיה המגיעים לשיאם בתרועות כלי נשיפה וגלישות רחבות בנבל ובפסנתר.

ושוב מתחיל הכל מחדש. בתחילה הנושא הראשון, הפעם בשקט, כצובר כח לפני ההתפרצות הבאה, ולאחריו כל החומרים המוכרים מתערבים אלה באלה, משנים גוונים מתעצמים ומגיעים תוך סחרור לשיאים חדשים.

תרועת חצוצרות חודרת אל המרקם ומשתלטת עליו לזמן מה:



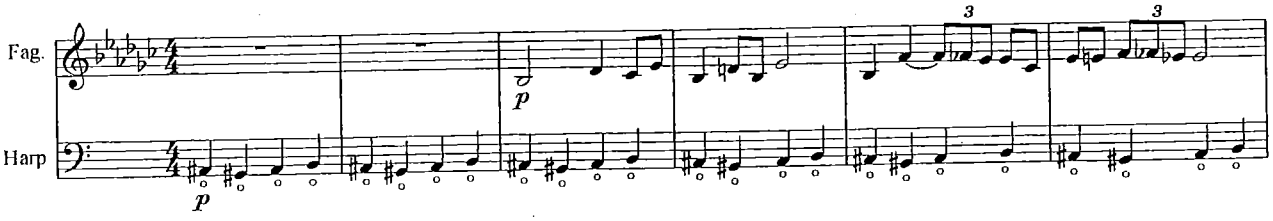
היא מתערבת בסיחרור הכולל המביא אל סיום הפרק.

<u>שיר ערש</u>

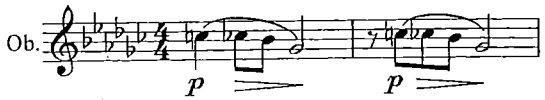
פרק זה בא להשרות שלווה על הכוחות הדמוניים ולהרדימם. לשם כך, יש על המוסיקה לפשוט מעליה את כל התזזית של הפרק הקודם באחת:

- צלילי הנשיפה הזועמים מתחלפים בבסון מתנגן
- הטמפו מואט, הצלילים חרישיים.
- קרעי המוטיבים מפנים מקומם לשיר החוזר על עצמו.
- הטריטון מתחלף בקוורטה זכה, הכרומטיות בדיאטוניות
- ועוד

תבנית אוסטינטית קצרה וסטטית הפועמת בפריטה מהפנטת של צליל הנבל משרה אווירה של רוגע. מעליה נשמע שיר הערש בצלילים זמריים של בסון:

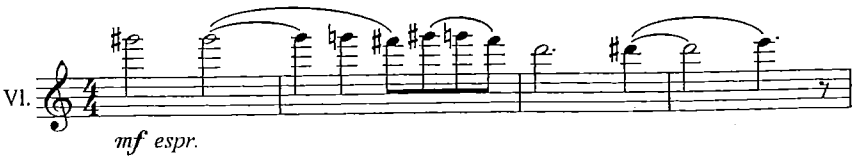


האבוב נענה בשתי תבניות מלודיות קצרות הנשמעות כ "אנחות":



מנגינת שיר הערש חוזרת בשנית, במרקם מעובה מעט אך מבלי להפר את השלווה, ואנחות האבוב נשמעות בתשובה.

גלישה רכה של צלילי נבל מעבירה אל מנגינה נוספת, הבעתית, המושמעת בכינורות ובויולות מעל לליווי עדין הנשמע כמרחוק:



ושוב גלישת הנבל המעבירה אל הופעה נוספת של המנגינה החדשה. בפעם השנייה כוחה ההבעתי כאילו מתגבר, אך בסופה הוא דועך ומעביר חזרה אל המלודיה של

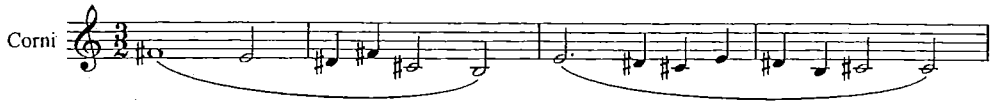
שיר הערש הנשמע שוב בבסון בשינויים קלים, עטוף כבחלום בצלילי כינורות רוטטים, ואל הצעדים הרכים שבתבנית האוסטינטו.

האבוב נאנח בתשובה, הפעם שלוש פעמים.

צלילי הכינור הרוטטים צונחים כלפי מטה באיטיות, ומעבירים ללא הפסקה אל -

<u>סיום</u>

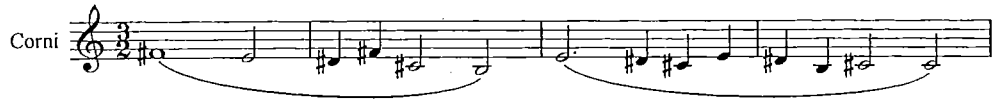
פרק הסיום בנוי בטכניקה של וריאציות הנשענת על שינויי רקע למלודיה חוזרת. המלודיה עצמה, הנה ציטוט של שיר העם השלישי המופיע ביצירה:



הטונליות של המלודיה אינה מובהקת, ויכולה להשמע כמודוס על דו#, או כסי מז'ור שלא מגיע אל פתרון. משקלה, 3/2, אף הוא אינו מוחלט, ואפשר לפרשו בדרכים אחדות.
המנגינה חוזרת שוב ושוב לאורך הפרק לעתים באורכה המלא, לעתים בצורה חלקית או מוארכת על ידי תנועה סיבובית של צליליה האחרונים, כשהיא משנה כלים, עוצמות ומקצב. אך עיקר השינויים נערכים בסביבה הצלילית העוטפת.

בחטיבה הראשונה של הפרק שש הופעות של הנושא. האינטנסיביות והעוצמה גוברים בהדרגה עד לשיא:

1. צלילי כינור רוטטים המהווים המשך טבעי לסיומו של שיר הערש, מהווים מצע חרישי להופעתו הראשונה של הנושא המושמע במתיקות ובשירתיות על ידי קרן סולנית.

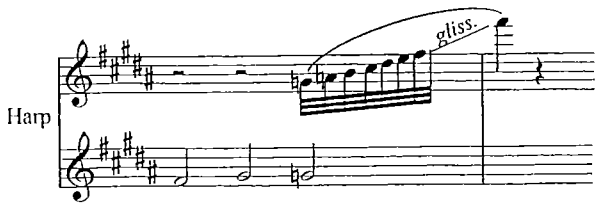


2. חזרה כמעט מדוייקת.

גליסנדו בנבל מעביר אל ההופעה השלישית.

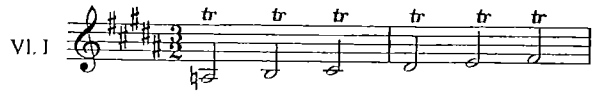
3. המלודיה עוברת לכינורות, ואל המרקם מצטרף קו סולמי עולה בקלרינט.

גליסנדו נוסף, עשיר יותר מעביר אל הופעה נוספת



4. המלודיה נשארת בכינורות ,הקו הסולמי עובר אל כלי קשת רוטטים.

דוג 3



הופעה זו מתארכת על ידי "זנב" סירקולרי המוצמד לסיומה. הקו הסולמי מתעבה.

התנופה שהופיעה בנבל, נמצאת עתה אצל הכינורות ומעבירה אל –

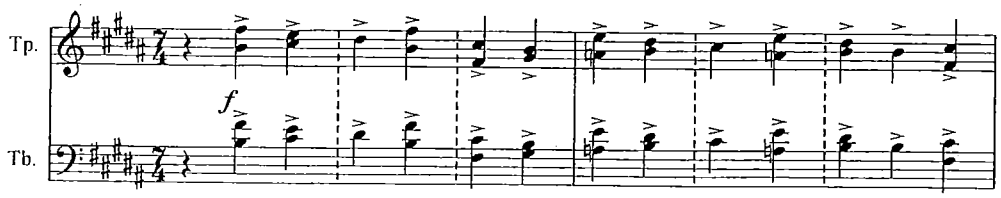
5. הופעה מעובה של הנושא , המוכפל בכמה כלים ובמרווח הטרצה.

6. הופעה בתזמורת מלאה וב עוצמה של **fff**.

בסוף החטיבה מגיע לראשונה צליל הטוניקה – סי, בצורה המוחשת כסיום מלא.
מעבר סירקולרי רוטט מעביר אל החטיבה השנייה של הפרק .

בחטיבה זו חל שינוי בנושא. הוא עובר למשקל של 7/4, במרקם הומוריתמי.

7. הנושא מופיע בעוצמה רבה בארבע חצוצרות . ברקע – נקודת עוגב



8. הופעה חוזרת באותה המתכונת.

9. הנושא מתפרק. חזרות מרובות על חלקו הראשון בלבד, ובצליל יותר גבוה, שלאחריהם הופעה עם זנב "סירקולרי" ארוך מגבירים את האינטנסיביות. בשלב זה מושמע הנושא בכל כלי הנשיפה ממתכת.

10. הופעה חלקית המעבירה ישירות אל

11 – 13 החטיבה השלישית: המנונית, מלכותית, בטמפו איטי (Doppio valore) ובמרקם דחוס של כל התזמורת.

הפרק מסתיים בקול תרועה רמה .