

"צלילים וטבע"

תכנית "מפתח" לכיתות א'-ב'-ג'

שנה"ל תשע"ד 2013-14

LV1 LEV01-000 1



161759-10

מאה שנים
של הכשרת מורים

בית-הספר לחינוך
המדרשה למיזרח
מכללת לוינסקי לחינוך

בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



תכנית חפתח לחינוך מוסיקלי ולקשר עם הקהילה

תכנית "מפתח" לכיתות א'-ב'-ג'
שנה"ל תשע"ד
"צלילים וטבע"

מנואט מתוך "מוזיקת לילה זעירה"	וולפגנג אמדאוס מוצרט
נושא ושתי וואריאציות מתוך חמישיית "דג השמך"	פרנץ שוברט
ריקוד סלבוני מס' 8	אנטונין דבוז'אק
גני טיולרי, מתוך "תמונות בתערוכה"	מודסט מוסורגסקי
הברבור מתוך "קרנבל החיות"	קאמי סן-סנס
חודש מאי הגיע NOW IS THE MONTH OF MAYING	תומאס מורלי
שבולת בשדה	מתתיהו שלם
ערב של שושנים, מילים: משה דור	יוסף הדר

על המוסיקה התכניתית:

המוסיקה התכניתית הנה מוסיקה אינסטרומנטלית המולחנת בהשראת רעיון חוץ מוסיקלי, טקסט ספרותי, אמנות חזותית, סיפור או ארוע היסטורי. מוסיקה תכניתית הייתה קיימת מאז קיומם של הרכבים כליים ותזמורות. הספרות המוסיקלית האינסטרומנטלית מתקופת הברוק פורשת מבחר עשיר של יצירות תכניתיות שהולחנו על בסיס רעיון חוץ מוסיקלי. יצירתו של אנטוניו ויואלדי, "ארבע עונות השנה", הנה אחת הדוגמאות המובהקות בתקופה זו, בה המוסיקה, המולחנת כתאור **תופעות הטבע**, היא ציורית למדי.

היידן, ומאוחר יותר בטהובן, מחוללים נקודות מפנה סגנוניות ברפרטואר של המוסיקה האבסולוטית שאיפיינה את המאה ה-18; הם מעניקים לסמפוניות שלהם כותרות ושמות חוץ מוסיקליים והופכים אותן לכעין **דרמה מוסיקלית**, או **אירוע מוסיקלי כמעט חזותי** תוך שימוש בתזמור עשיר ושפה מוסיקלית מאד הבעתית. (סמפוניות בעלות שמות כמו "צבאית", "השעון", "הארויקה", "הפאסטוראלית").

במאה ה-19 מגיעה המוסיקה התזמורתית למיצוי מרכי מבחינת הז'אנרים התכניתיים החדשים (כמו **הפואמה הסמפונית** "כה אמר זראטוסטרה" מאת ליסט, ועל פי אותו עיקרון **האוברטורה על רקע אירוע היסטורי** "1812" מאת צ'ייקובסקי, **הסמפוניה התכניתית** - "הסמפוניה הפנטסטית" מאת ברליוז, וכן, **מוסיקה תזמורתית לבאלט** - "מפצח האגוזים" מאת צ'ייקובסקי, "אגם הברבורים" ועוד.

מנואט, מתוך "מוסיקת לילה זעירה"
מאת וולפגאנג אמדאוס מוצרט

המלחין והיצירה על רקע התקופה
למורה ולתלמיד:

מוצרט נולד באוסטריה (זלצבורג 1756, וינה 1791), ארץ בה מדברים גרמנית. הוא החל את חינוכו המוסיקלי מיום שנולד. אביו ליאופולד היה מורו הראשון והוא אשר גילה את בנו כילד פלא מוסיקלי כבר החל מגיל שלוש. ליאופולד מוצרט היה מוסיקאי בחצר המלך, וטיפח את כישורו המוסיקלי של שני ילדיו, הבת הבכורה אנה, ווולפגנג הצעיר. ואכן וולפגאנג הוכיח מגיל מאד צעיר את כישוריו המוסיקליים הן בהלחנה (בהמצאת מנגינות) והן בנגינה על פסנתר.

בהיותו ילד צעיר, החל וולפגנג לנסוע ברחבי אירופה בחברת אביו ואחותו; האחים הצעירים הטיבו לרתק ולשעשע את האצולה בנגינתם המופלאה ובפעלולים כגון: נגינה בידיים מכוסות, בעיניים עצומות ועוד.

למוצרט הייתה ילדות מפרכת רצופה במחלות תוך כדי הטלטלות בקרנות מסע על פני דרכים מסוכנות ומשובשות; אך מסעות מעין אלה נשאו פרי ואפשרו לוולפגנג הצעיר לשהות וללמוד בערים חשובות כמו לונדון, פריז, וינה, ואף לסייר בערי איטליה. בגיל תשע וולפגאנג הלחין יצירה לתזמורת מלאה, **סימפונייה**, ובגיל שתיים עשרה כתב את **האופרה** הראשונה שלו (מעין מחזמר).

יצירותיו קבעו בהדרגה אמות מידה של איכויות שהיו מופת ומקור השראה לדורות רבים של מלחינים.

בזמנו נהגו המלחינים לחבר יצירות יפות ומעניינות גם **להאזנה** וגם לריקוד. **הרכב הנגינה** הכולט ביותר היה **כלי הקשת** (כינור, ויולה, צ'לו וקונטרבס), אך מוצרט גם כתב הרבה יצירות למשפחת **כלי נשיפה מעץ** (חליל, אבוב, קלרינט, בסון). כאשר מוצרט התבגר והתפרסם, נהגו האצילים והמלכים להזמין ממנו יצירות רבות כדי לבדר את אורחיהם בנשפים ובמסיבות ערבי הקיץ שערכו בחצרות שלהם. אחד הריקודים האהובים על האורחים היה המנואט, ריקוד נעים ונוח לתנועה.

(מינואט, פרושו קטן-זעיר)

את המינואט, במשקל משולש, נהגו לרקוד בזוגות, בתנועות מאד אציליות וגאלנטיות, קוקטיות וגנדרניות, פיאה ונאה לנימוסי האורחים בימים ההם.

מטרות ויעדים אופרטיביים מומלצים:
ידיעת היצירה על פי ההתנסויות הבאות:

1. יכולת הבעה חופשית בתנועה (בעמידה, בישיבה, במרחב) לאופי ולג'סטות של המנגינות והחטיבות השונות
2. כשר הבעה מוטורית חופשית לתחושת הפעמה והמשקל, ולהבחנת התבניות המלודיתמיות הבולטות
3. יכולת המשגה והמללה על התכונות הבולטות של הפרק דרך דיון מונחה
4. כושר ביטוי תנועתי במרחב להבחנת התכונות הבולטות של כל חטיבה ושל כל הפרק
5. יכולת השתתפות בדיון מבוקר על דגמי ה"כוריאוגרפיות" המוצגים על ידי זוגות תלמידים

הצעות לפעילויות:

ההצעות שלפניכם אינן מחייבות את הסדר ההיררכי המוצג; הן משמשות רעיונות לבניית יחידות הוראה במהלך לימוד היצירה לקראת הקונצרט, על פי דמת הגיל (כתה א', ב', ג'), על פי מאפייני הכתה והרקע ההתנסותי והלימודי שלה.

על פי ההצעות הרשומות בהמשך, התלמיד יתבקש לבצע את הפעילויות הבאות:

מתחום התנועה

- 1) להגיב בתנועת יד על אורכי הפסוקים והחטיבות ועל סיומם (מנוחה, אתנחתא) במהלך חטיבת המנואט
- 2) לנוע במרחב על פי תגובה ספונטאנית למוסיקה ולהעלות למודעות את המרכיבים המוסיקלים שבאים לידי ביטוי בתנועות השונות במהלך הפעילות
- 3) לנוע במרחב תוך סימון אורכי הפסוקים והמנוחות בכל חלקי הגוף
- 4) להתייחס אל הפסוקים החוזרים תוך הבעת שינויים בתנועה ל"פסוק פותח" ול"פסוק סוגר"

על היצירה על רקע תקופתה

- 5) להביע את תחושותיו ודעתו על אופי המוסיקה והאווירה העולה ממנה
- 6) להשתתף בשיחה על תקופתו של המלחין בעזרת תמונות / ציורים של אלמי הנשפים, תלבושות, גינונים, תנוחות של ריקוד ועוד
- 7) להשתתף בשיחה על בסיס הצגת הרקע על חייו של המלחין (ראה נספח מס' 2)
- 8) להאזין ליצירה, להבחין בהרכב כלי הנגינה המבצע אותה ולצפות בתמונות של ההרכב הכלי (ראה נספח מס' 3)

מתחום ההמללה וההמשגה

- 9) להשוות בין החטיבות על בסיס מאפייני האופי, הרגיסטר-הגובה (על פי תחושות המצביעות על ניגודים כמו: עדין/תוקפני; חזק/שקט; בוטח/מהורהר/מרחף; ועוד)
- 10) להעשיר את "מילון המושגים והמונחים", לדוגמא:
. תנועה מודגשת, תנועה "גלית", תנועה סיבובית, תנועה יורדת, תנועה עולה,
. פעמה, קצב;
. מנוחות, סיומות;
. תפקיד מלווה, תפקיד סולן

מתחום המעקב והאוריינות

- 11) לעקוב אחר קו מתאר במהלך גראפי המתאר את חטיבת המנואט; המהלך הגראפי יוצג על ידי המורה בשקף או בריסטול; אנו ממליצים לתאר בגראף את היסודות הבולטים הבאים:
התנועה המלוריתמית, האתנחתות, החזרות, הקישוטיות, העוצמה והאנרגיה

מכלול תחומי הדעת והמעש כסיכום של תהליך הלימוד של היצירה

- 12) להציע כוריאוגרפיה פשוטה על פי האופי, העוצמה, הארטיקולציה והמבנה של היצירה; מומלץ לאמץ בכוריאוגרפיה את המבעים והמחוות הבאים:

- הליכה זקופה, אצילית ובוטחת בפתחת חטיבת המנואט
- קידה והשתחוות
- סיבוב מהודר
- גפנוף מטפחת; גפנוף מניפה
- כיווני הליכה שונים במרחב
- הפניית ראש אל בן/ת הזוג

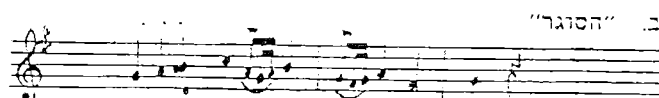
כל אלה אמורים להמחיש את המרכיבים המוסיקלים הבאים:

- צלילי הפתיחה הדרוכים של המנואט במרקם מלא
- משך החצי (בתיבה השנייה, לאחר האקדמ של המנואט)
- סיומי הפסוקים והמשפטים
- הקישוטים
- הניגודים ו/או החזרות בין המשפטים והחטיבות של היצירה

חטיבת המנואט
המשפט המוסיקלי הראשון של המנואט מורכב משני פסוקים:
פסוק "פותר" (כמעט ללא תחושת מנוחה בסיומו)



פסוק "סוגר" המועשר בקישוטים גלנטיים אופייניים לסגנון



המשפט השני הנפתח במעין מעבר בתנועה סיבובית



הפסוק ה"סוגר" את חטיבת המנואט



חטיבת הטריו:



מוצרים

מוצרת דילד



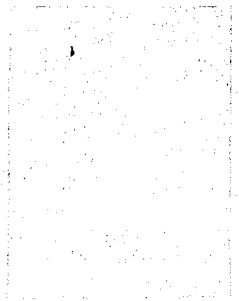
ההוצאה של מוצרים



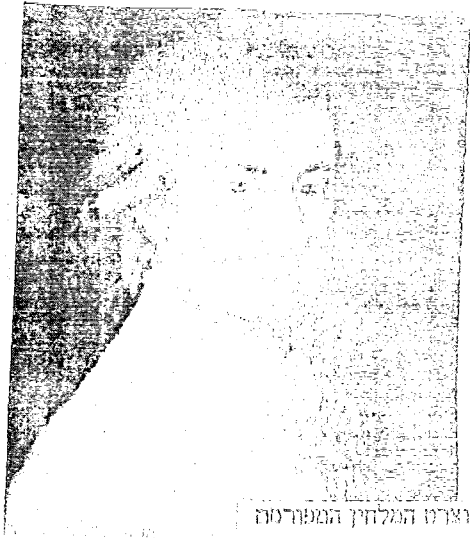
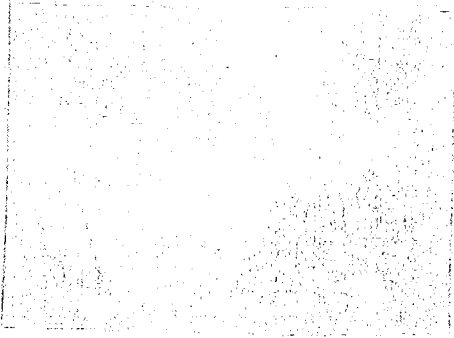
אבא של מוצרים



אבא של מוצרים

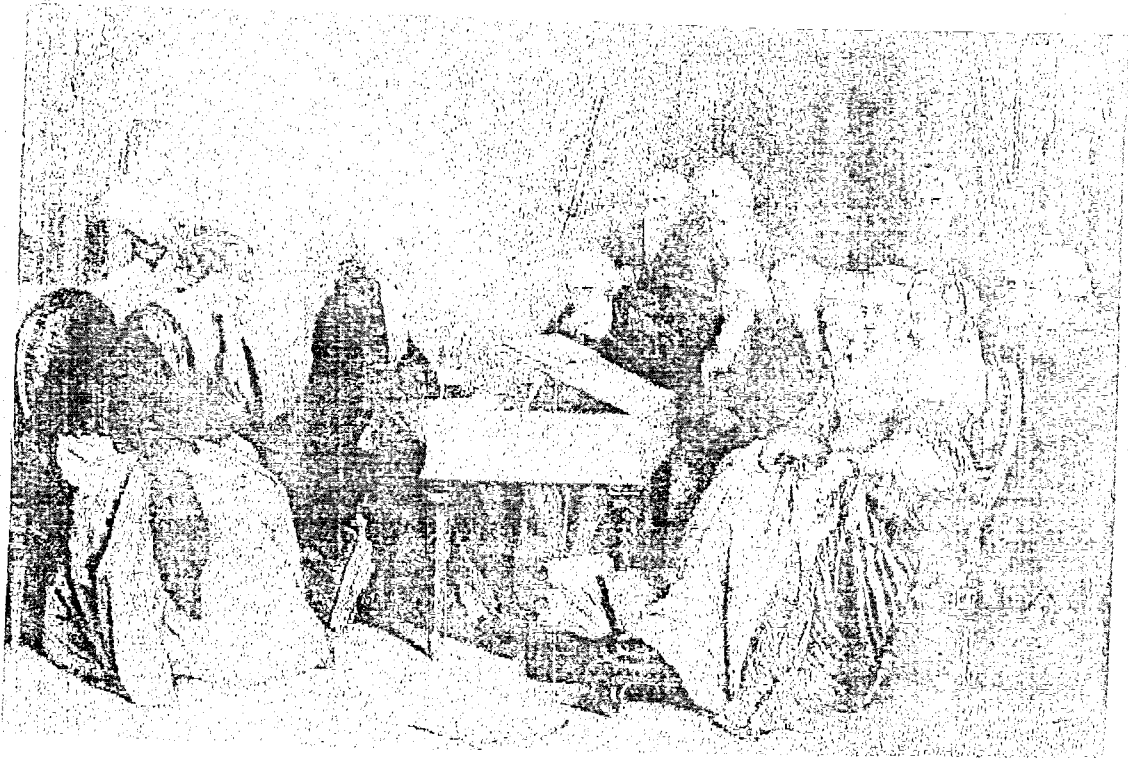


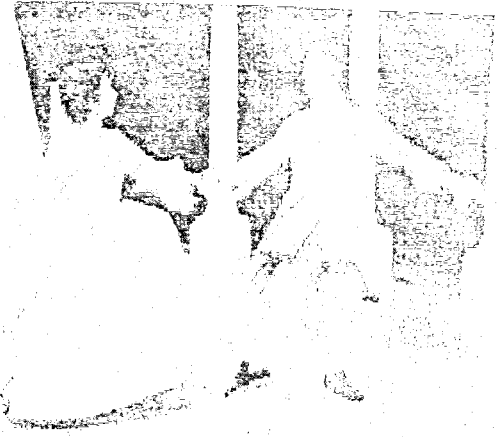
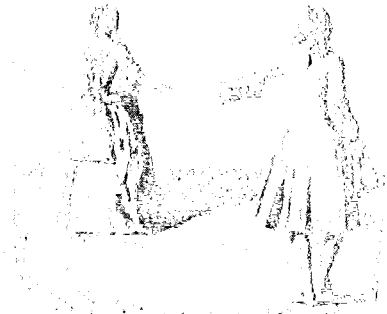
מוצרים מוצגים עם אבא



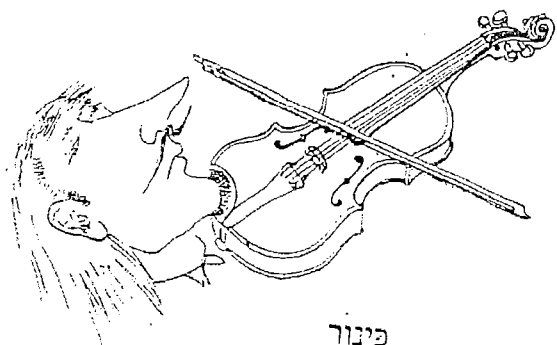
מוצרים המוצגים המפורסמים

מוצרים מוצגים למוצרים

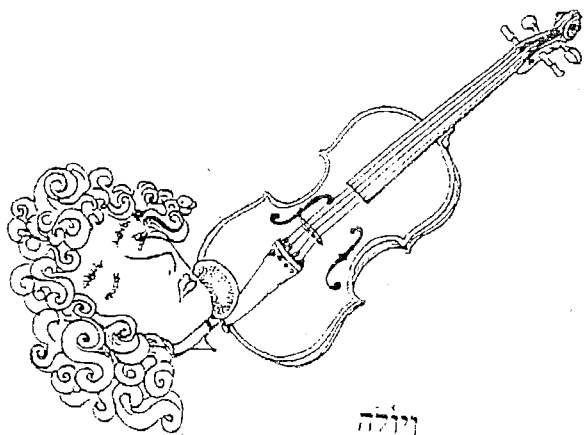




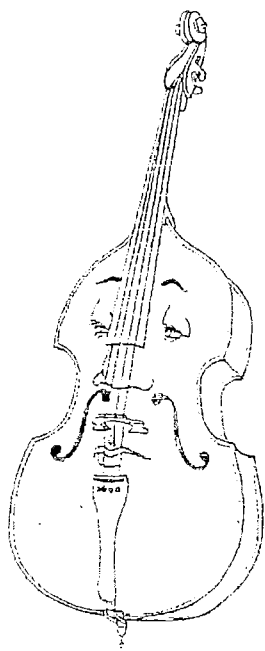
כלי קשת



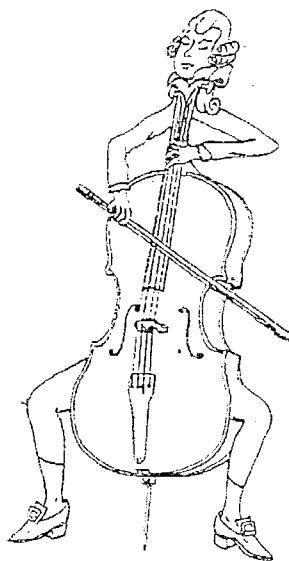
פינור



ויולה



בס



צ'לו

ו.א. מוצרט - מנואט מתוך מוזיקת לילה זעירה

עודדה הררי

הצעות מחודשות

התמקדות במבנה:

מנואט (כ"א משני החלקים חוזר) טריו (כ"א משני החלקים חוזר) מנואט (שני החלקים ללא חזרות).

1. תנועה בצעדים במרחב לאפיון הליכה שמפגינה בטחון, גאווה, מרץ, מצב רוח מרומם, לפי מנגינות מאולתרות.
2. האזנה תוך צעידה לחלק הראשון של המנואט (עד סימן החזרה).
3. האזנה כנ"ל תוך מחיאת פעמות (פעמות של רבעים, או פעמות של חצי מנוקד).
4. האזנה לכל המנואט (ללא הטריו) עם משימה: לצעוד בצעדים נמרצים, לעצור ולהקשיב אם תהיה מוסיקה שונה.
5. להציע תנועות מתאימות בעמידה למוזיקה החדשה, כלומר לרצף השמיניות, ולציין את אופיין.
6. להאזין לכל המנואט (ללא הטריו): צעידה, תנועה בעמידה, צעידה.
7. הבחנה בין רבעים לשמיניות לפי אלתור המורה (במפעם מתון): למחוא או לצעוד ברבעים, להצביע בלבד בשמיניות. האלתור יציג הפתעות במשכו של כל אחד מן השניים, תוך שמירת משקל 3/4.
8. לפי אלתור המורה, הבחנה בין רבעים לשמיניות: ברבעים להצביע בעמידה, בשמיניות לחזור לתנועות שהציעו קודם (לחלק השני של המנואט), לתאר כל תנועה המביעה את ההבחנה בין רבעים ובין שמיניות או "לנגן בפסנתר" בישיבה, או לרוץ בעדינות על קצות האצבעות.
9. קריאת שם לשני ערכי המקצב: ט, טט בהקבלה לרבעים ושמיניות.
10. האזנה לכל המנואט (ללא הטריו): הצבעה (ו/או מחיאות/טפיחות) ברבעים, תנועה בשמיניות.
11. האזנה כנ"ל תוך דקלום חרישי בשפת המקצב.
12. האזנה לכל הפרק "מנואט, טריו, מנואט" עם משמה: במוזיקה המוכרת (המנואט) צועדים ועוצרים לתנועה ושוב צועדים כקודם, אך בהישמע מוזיקה חדשה כורעים על ברך ומאזינים.
13. שיחה בדבר השונה והדומה במוזיקה החדשה: האם יש מקום לצעידה הקודמת? לתנועות בעמידה? האם יש שינוי באופי? האם שמענו שינוי בעוצמה? האם התבלט כלי מסוים?
14. האזנה כמו הקודמת – הטריו בכריעה.
15. המורה תציג צילומים של רקדני מנואט ותקנה באמצעותם מושג כלשהוא על התקופה, על קצב החיים, התלבשות, הקישוטים, מנהגי הנימוס המקובלים – קידות, וכו'...

16. התנסות בתנועה בזוגות על פי אלתור המורה: צעידה ביחד כשכף יד מונחת על כף בן הזוג, בסיום חלק או פסוק של האלתור - קידה אל בן הזוג תוך הפניית כל הגוף אליו.
17. האזנה לכל היצירה בישיבה במעגל למען חיזוק תחושת הפיסוק: כדור או חפץ בידי המורה, היא תחזיק או תעביר את הכדור מיד ליד במהלך החלק, ותמסור את הכדור עם קידה בסיום החלק לתלמיד הראשון במעגל, והוא ימשיך את הסבב: מסירה עם קידה בסיומים.

אופציות לסיכום הלימוד:

א.

1. האזנה בתנועה בזוגות כנ"ל לכל המנואט; בטריו לרדת על ברך מול בן הזוג, בסיומי החלקים נוגעים בכף יד בן הזוג + "קידה".
2. שיפור הכוריאוגרפיה: בטריו תלמיד א. סובב את בן זוגו הכורע בצעדים מתונים ובסיומם קידה; בחלק החוזר מתחלפים.

ב.

1. עבודה בקבוצות של ארבעה – הכנה עצמאית של ריקוד לכל היצירה והצגתו לפני הכתה. (כנראה לא מתאים לכתה א', אולי אפשרי בכיתות ב' ונכון לכתות ג')
2. תגובות (של תלמידים? של המורה!) על ההתאמה והקשר של התנועות שבחרה הקבוצה, לבין המוזיקה! דיון לגבי האופי, הפיסוק, המקצבים, העוצמה והתיזמור – בהתאמה לכוריאוגרפיה שנבחרה.

ג.

הבחנה בקישוטים בסוף החלק הראשון והשני של המנואט, באמצעות שיר מוכר ביותר לתלמידים, שהמורה תנגן אותו עם קישוטים וסלסולים. זה יסביר יותר מכל מלל מהו קישוט בצלילים. וניתן להשוות קישוט בצלילים לקישוט בבגדים (או בסוכה) – הקישוט הוא בעצם תוספת קטנה שאינה משנה את המהות והזהות.

נושא ווריאציה ראשונה, מתוך חמישיית פסנתר "הטרוטה"

מאת פרנץ שוברט (1797 – 1828)

המלחין והיצירה על רקע התקופה

שוברט נולד בסוף המאה השמונה עשרה למשפחה וינאית פשוטה בעלת רקע מוסיקלי. אביו מצא את פרנסתו המצומצמת מהוראה וניהול בית ספר קטן לילדים. הוא טיפח במשפחתו את הנגינה בצוותא: הילד פרנץ ניגן בוילדה ברביעיית כלי הקשת המשפחתית, ולמד מוסיקה אצל אביו ואחיו. כשהתגלו כשרונותיו המיוחדים נשלח ללמוד גם תיאוריה ונגינה בעוגב, ובגיל אחת-עשרה זכה במילגה והתקבל לבית ספר למחוגנים שבחסות החצר הקיסרית. שם ניגן ככנר ראשון בתזמורת, שר במקלה, ניגן מוסיקה קאמרית עם חבריו לספסל הלימודים, למד הלחנה והיה אפילו משנה למנצח.

באחד הימים זכה לפגוש את בטהובן במסגרת קונצרט ביתי, והפגישה במלחין הנערץ עליו גרמה לו להתרגשות רבה והטביעה את חותמה עליו לכל ימי חייו. באופיו היה שוברט ביישן וצנוע במיוחד, וחביב מאוד על חבריו הרבים. הם דחפו ועודדו אותו להציג את יצירותיו בפני המלחין סליירי (שהיה מפורסם בזמנו), וזה קיבל אותו ללימודי הלחנה. לכן עזב שוברט את בית הספר והיה לתלמידו של סליירי. אביו של שוברט טען שמוסיקה והלחנה אינם מקצועות ראויים, ודרש מכנו ללמוד את מקצוע ההוראה, וכך אומנם היה: שוברט היה למורה בבית ספרו של אביו, ובאותו זמן למד גם אצל סליירי, והלחין הרבה יצירות. הוא כתב רביעיות וחמישיות לכלי קשת, מוסיקה למקהלה, סמפוניות, יצירות רבות לפסנתר, ובמיוחד הרבה שירים לקול ופסנתר. בשנת 1818, בהיותו בן עשרים ואחת, עזב את מקצוע ההוראה אותו כלל לא חיבב, והתמסר לכתיבת מוסיקה ולנגינה. אפילו כשישב בבית קפה זרמו המנגינות היפות שלו מדמיונו אל עטו ואל פתקאות שנמצאו לו באותו רגע על שולחנו. הוא הרבה להופיע בבתייהם של עשירי וינה יחד עם ידידיו הרבים, במסבות מוסיקליות שנקראו "שוברטיאדות" על שמו, ובהן ניגנו איתו את יצירותיו הקאמריות, שרו את הלידר היפים שלו כשהוא יושב ליד הפסנתר, הקשיבו לו בנגנו את היצירות הרבות שלו לפסנתר, והריעו לו באהבה ובחום.

דבר זה אומנם הקנה לו פירסום - אבל לא פרנסה. ידידיו אנשי הבוהמה, משוררים ואמנים, הם שתמכו בו והשתדלו בעבורו. במשך ימי חייו הקצרים - הוא מת בהיותו בן

שלושים ואחת בלבד, הספיק לכתוב שפע של יצירות קאמריות, תשע סמפוניות, למעלה משש-מאות שירים לקול ופסנתר, מוסיקה מקהלתית, והרבה יצירות לפסנתר. המוסיקה של שוברט מצטיינת במנגינות הערבות שלה, בהבעה עמוקה וכנה של רגשות, בפשטות ובליריות עדינה. בתפישה הכללית שלה היא ניצבת במעבר מן התקופה הקלאסית אל התקופה הרומנטית.

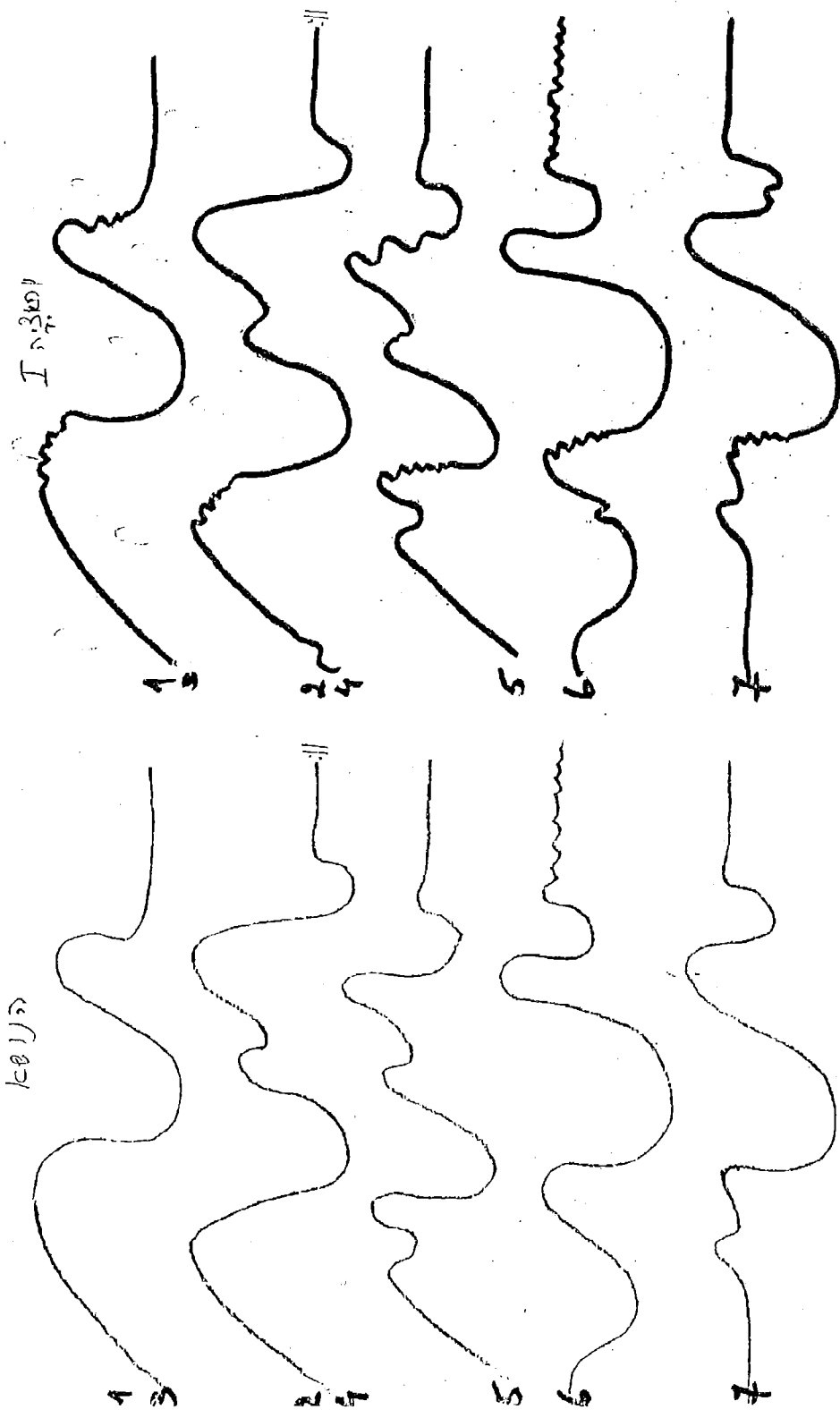


חמישיית "הטרוטה"

היצירה נכתבה בשנת 1819 להרכב ייחודי של כינור, ויולה, צ'לו, קונטרבס ופסנתר. בחמישייה ארבעה פרקים; הפרק הרביעי בנוי בנושא ווריאציות. הנושא הוא מלודיית הליד הקרוי "הטרוטה", אשר נכתב שנתיים קודם לכן. אחרי הנושא מופיעה סדרה של שש ווריאציות. בכל אחת מהן מנגנים כמה כלים את המלודייה "ככתבה וכלשונה", בעוד שאר הכלים מפתחים ווריאציה עליה, ולעתים מאזכרים את תפקיד הפסנתר כפי שהיה בליד.

הנושא והווריאציה הראשונה – השוואה

הווריאציה הראשונה	הנושא
<p><u>המפעם: מתון.</u></p>	<p><u>המפעם: מתון.</u></p>
<p><u>האופי: עליו, שובבי, אבל מעודן.</u></p>	<p><u>האופי: שלו, לירי, חביב, מלודיה אמנותית שמוסווית כשיר פשוט.</u></p>
<p><u>ההרכב: כינור, ויולה, צ'לו, קונטרבס, פסנתר.</u></p>	<p><u>ההרכב: כלי הקשת בלבד, ללא הפסנתר.</u></p>
<p><u>המרקם מורכב: מלודיית הנושא בפסנתר באוקטבות מקבילות, הויולה בפיגורציה קבועה ורציפה של ארפג'ים עולים ויורדים, הכינור והצ'לו בדו-שיח של ארפג', הקונטרבס בליווי של צלילי פיציקטו במקצב קבוע.</u></p>	<p><u>המרקם פשוט וכורלי, אבל מועשר בקווים מלודיים משניים, על הצלילים הממושכים של המלודיה.</u></p>
<p><u>העוצמה – שקטה</u></p>	<p><u>העוצמה שקטה.</u></p>
<p><u>הפיסוק והמבנה: כמו בנושא</u></p>	<p><u>הפיסוק: סימטרי – כל שבע הפסוקיות בנות ארבע</u></p>
<p><u>המקצב: עשיר ומגוון באופן מיוחד – שלשונים</u></p>	<p><u>המבנה: דו-חלקי. בחלק הראשון שמונה תיבות, והוא חוזר פעמיים. בחלק השני שתיים-עשרה</u></p>
<p><u>של חלקי-שש-עשרה בפיגורציות שונות, כנגד המלודיה וקו הבס בזוגות של שמיניות.</u></p>	<p><u>תיבות. המקצב: הקדמה והמקצב המנוקד שאחריה חוזרים</u></p>
<p><u>בפתיחת כל הפסוקיות, ועוד...</u></p>	<p><u>בפתיחת כל הפסוקיות, ועוד...</u></p>



קו המוליך של הסיני

ערוך/תערוך IV אג/תערוך

מחזורי פסוקים ופסוקים אחרים

הנוהל הכללי

Tema Andantino $\frac{1}{3}$

I וריאציה

Var. I

הצעות לפעילויות

1. הכרות יסודית עם הנושא:

א. האזנה והבחנת תכונות האופי, העוצמה והמפעם:

הצעות לכיטויים המתארים תכונות אופי: שובב/ עצוב/ סוער/ רגוע/ משתולל/ שלו/

מהורהר/ בודד/ עליז/ מתפרץ/

הצעות לכיטויים המתארים את העוצמה:

עוצמה קבועה, עוצמה משתנה, עוצמה שקטה, עוצמה מתגברת, עוצמה חזקה, עוצמה

בינונית (מצו), עוצמה נחלשת

הצעות לכיטויים המתארים מפעם:

בקצב קבוע, בקצב משתנה, בקצב מתון, בקצב מואט, בקצב מואץ

האזנה חוזרת לנושא והתייחסות אל מידת ההתאמה לביצוע בשירה: האם הנושא / המנגינה

מתאים לשירה?

ב. זיהוי ההרכב הכלי: משפחת כלי הקשת; הצגת תמונות של ארבעת הכלים ושיחה על

הבדלי הגודל המשפיעים על הבדלי המנעד.

ג. הבחנה במרקם: האם כל כלי מנגן לעצמו, או שהכלים מנגנים כאיש אחד - ביחד?

ד. הכרת הפיסוק באמצעות תנועה לכל פסוק - בשיבה או תוך תנועה במרחב - של

קבוצה או של יחידים (ילד לכל פסוק):

התייחסות אל: 1. החלוקה לפסוקים; 2. מספר הפסוקים; 3. השוואה בין

הפסוקים 1 ו-2; 6 ו-7, והבחנה בהבדלים העדינים ביניהם.

ה. הכנת קו גרפי המאפשר מעקב נוח אחרי מהלך המלודייה ומסמן את החלוקה לפסוקים

(ראה הצעה גרפית).

ו. סיכום הידע והתחושות והפנמתם, באמצעות פעילות יצירתית בתנועה:

קביעת קבוצות בנות ארבעה ילדים – על פי מספר כלי הקשת, כאשר כל קבוצה תיצור

ריקוד שיציג ויביע את התכונות הבולטות שנבחנו ונלמדו. הקבוצות תופענה זו בפני זו.

(מומלץ לערוך דיון מבוקר על כל ריקוד המתייחס לתאור התכונות המוסיקליות שבאו

לידי ביטוי בכל אחת מן הקבוצות.)

2. הווריאציה

- א. האזנה לווריאציה בלבד, ללא כותרת או מידע כלשהו, במרחק זמן מן הנושא - וללא קשר או רמז לנושא.
- ב. האזנה נוספת למען ביטוי תנועתי (בישיבה או במרחב) לאופי הקפצני, השובבי.
- ג. שיחה על ההתרשמות מן המוסיקה, התחושות והזכרונות שעלו, ההבחנות בפרטים שונים. התמקדות בביטויים מילוליים המצביעים על הבדלי האופי בין הנושא והווריאציה (על-פי הזכרון בלבד).
- ד. דיון על הבדלי האופי בין הנושא לבין המוסיקה שהאזינו לה הפעם, באמצעות מושגים מוסיקליים המצביעים על האופי הקפצני והשובבי, ההדגשות, הצלילים הקצרים, הקישוטים וכו'. באמצעות הדיון על הדומה והשונה ייקבע המונח "וריאציה".
- ה. השענות על הקו הגרפי המקורי שהוכן עבור הנושא, מעקב אחר נקודות הפיסוק ומספר הפסוקים המופיעים בווריאציה, ודיון על מידת הזהות / שוני / דמיון בין הנושא והווריאציה.
- ו. האזנה לווריאציה בלבד תוך תשומת לב מיוחדת לכלים ולתפקיד המיוחד את כל אחד מהם.
- ז. האזנה לנושא ולווריאציה ברצף, תוך מעקב - הפעם בתנועה, אחרי כל הפסוקים.
- ח. האזנה תוך ביטוי בתנועה לג'סטה המאפיינת את:
 - א. דו-השיח החיקויי בין הכינור והצ'לו בחלק הראשון של הווריאציה (המחשת הדו-שיח בעזרת חילופים בין יד ימין ויד שמאל או בין שני תלמידים)
 - ב. הטרילרים הגבוהים בחלק השני.
- ט. האזנה מסכמת לנושא ולווריאציה תוך העלאת השערות הנוגעות לתופעת הווריאציה, ולממד הגיוון העולה ממנה (כיצד אפשר לגוון ולשמור בו בזמן במנגינה הראשית?)

על המלחין

אנטונין דבוז'אק נולד בצ'כיה, בעיירה קטנה ושקטה בשם גלהוצבש השוכנת על גדות נהר המולדבה מצפון לפראג הבירה. אביו, שהיה פונדקאי וקצב צנוע, היה מושפע בכישורים מוסיקליים: הוא ניגן בסיטר ובכינור, שר והשתתף בתזמורת הכפר, ואף הלחין מספר ריקודים פשוטים את 63 שנות חייו של דבוז'אק נוהגים לחלק לחמש תקופות כדלקמן:

- א. 1841-1873 - תקופת הילדות ופעילות מוסיקלית מוקדמת
- ב. 1884-1884 - הכרה במעמדו כמלחין עד לפרסומו הבינלאומי
- ג. 1884-1892 - שנות יצירה והצלחה
- ד. 1892-1895 - תקופת פעילות בארצות הברית
- ה. 1895-1904 - בתורה לפראג - השנים האחרונות

בילדותו למד דבוז'אק לנגן בכינור, בוילה ובאורגן בהדרכת מורים מן הכפר. אולם עיקר הכשרתו המוסיקלית המוקדמת באה לא מהאזנה למוסיקת-העם הבוהמית שנוגנה בכפרו על ידי תזמורות נוודים. כשרונו היה כה בולט, עד שבמהרה החל לשעשע את לקוחות הפונדק של אביו בנעימות עממיות, וכן לנגן בכנסיות סמוכות ולהשתתף בתזמורת כפר.

בן שנים-עשרה שנים היה כאשר חדל מלימודיו בבית הספר, ולמורת רוחו החל לעבוד כשולית קצב. את ימי נעוריו המוקדמים השקיע דבוז'אק בבית הנרצח של אביו, אך בשנת 1857, בהיותו בן שש עשרה, הסכים האב, למרות שהיה עני מרוד, לשחרר את בנו מהתעסוקה המשפחתית, ולשלחו לפראג לבית הספר לנגינה באורגן. בעת שהותו שם, שיפר דבוז'אק את יכולתו לנגן בוילה וזכה בהשכלה המוסיקלית המסורתית שלה נדרש כל נגן כנסייה. בשל מצוקתו הכלכלית עברו שנותיו בפראג בלימודים מאומצים, בניסיונות להשתכר למחייתו בנגינה בבתי קפה, וכן בהלחנה לעיתים מזומנות. כמו כן, נפתח בפניו לראשונה עולם המוסיקה הקלאסית הרומנטית הגרמנית, והא התוודע ליצירות שוברט. בטהובן, ליסט וואגנר.

בשנת 1873 נישא דבוז'אק לאנה צ'רמקובה, אחותה של האובתו ז'וספינה, אשר לא נענתה לאהבתו. בתקופה זו התפרנס מהוראת מוסיקה.

בין השנים 1873-1884 החל דבוז'אק לזכות בהכרה ראשונה כמלחין. אחת מן היצירות שהלחין באותה תקופה היא "מנגינות מורביה", וזו זכתה אותו בהערכה רבה. בתחושת עידוד פנה דבוז'אק להלחנת סימפונייה. במקביל, ומתוך ביקורת עצמית הולכת וגוברת, השמיד חלק ניכר מיצירותיו המוקדמות.

בין השנים 1886-1890 ניצח דבוז'אק על יצירותיו גם בגרמניה, באנגליה, בהונגריה וברוסיה. ברהמס, שהכיר בכשרונו, הפך לגורם מרכזי בפרסום שמו ובהפצת יצירותיו, עד כי שמו נודע בכל רחבי אירופה ובעיקר באנגליה. דבוז'אק היה אסיר תודה למיטיבו כל ימי חייו.

תהילתו של דבוז'אק הגיעה עד מהרה אל עבר לאוקיינוס האטלנטי, ובשנת 1892 הוא הוזמן לשמש כמורה לקומפוזיציה ותזמור, וכן כמנצח וכמנהל הקונסרבטוריון הלאומי למוסיקה בניו יורק. אחרי סדרת מופעי פרדה ברחבי בוהמיה ומורביה, הפליג דבוז'אק לארצות הברית, בדיוק בתקופה בה חגג העם האמריקאי

ארבע מאות שנה לגילוי אמריקה. הצבעוניות הרבגונית של "העולם החדש" כבשה את לבו של דבוז'אק, ובמהרה החל להתקרב למוסיקת העם האמריקאי. למרות הצלחתו הבינלאומית, לא התרחק דבוז'אק מאהבתו לארצו- צ'יכה. הוא היה מודע לסבלם של בני עמו תחת השלטון האוסטרי של קיסרי בית הבסבורג, ולאיבה ולהתנשאות המתמשכת של העמים דוברי הגרמנית כלפי האומה הצ'יכית. הוא סבל מגעושים למולדתו ולילדיו שנותרו שם. על מנת להתגבר על געוועיו אלה, היה מבלה את עונות הקיץ בכפר הצ'יכי ספילווייל (Spillville), אשר בצפון - מזרח מדינת איובה, שתושביו היו ממוצא בוהמי. דבוז'אק התקבל על ידי תושבי כפר זה בהערצה. בעיירה זו הלחין דבוז'אק את הסימפוניה התשיעית "מן העולם החדש".

בשנת 1895 שב דבוז'אק לארץ מולדתו. הוא שהה בעיר הבירה פראג, ובה פעל כמלחין, כמורה וכמנהל הקונסרבטוריון למוסיקה על ליומו האחרון. עיקר עיסוקו הקומפוזיטורי התמקד בתקופה זו בכתיבת אופרות. מותו הפתאומי של דבוז'אק בא כתוצאה מטרשת בעורקי המוח. בטכס ממלכתי נקבר המלחין הנערץ בבית הקברות "וישהרד" של גדולי האומה הצ'יכית, ומותו הפך ליום אבל לאומי. על הרפרטואר העשיר שהותיר נמנות היצירות התזמורתיות הכוללות בין השאר תשע סימפוניות, קונצ'רטי, פתיחות, סוויטות ופואמות סימפוניות, וכן תשע אופרות, חיבורים קאמריים, מוסיקה כנסייתית קולית ומקהלתית. סגנון ההלחנה של דבוז'אק הושפע משלושה גורמים עיקריים:

- הסגנון הקלאסי הוינאי
- הסגנון הרומנטי הגרמני
- התעוררות המוסיקה הלאומית

כמו מלחינים רבים בני זמנו, הושפע דבוז'אק מן התופעה של ההתעוררות הלאומית. דבוז'אק, שהושפע עמוקות מסמטנה הקשיש ממנו ב- 17 שנה, הפנה את מחשבתו לכתיבה מוסיקה בוהמית, מתוך דחף ויחס אוהד לפולקלור הצ'יכי. הוא הגיע לשיאים מרשימים בהשגת קשרי הגומלין שבין הניכ העממי- לאומי לבין המדיום האמנותי המסורתי, וזאת על ידי הטמעת אלמנטים עממיים והמצאת דרכים אפקטיביות לנצלם ברפרטואר תזמורתי ומקהלתי, במדיה של המוסיקה הקאמרית ובזו של האופרה. מלחינים אחרים אשר השפיעו על דבוז'אק בתקופות שונות בחייו הם ברליוז, שומן, מנדלסון, ליסט, וובר וורדי.

על היצירה

הריקודים הסלבוניים של דבוז'אק נכתבו בתקופת ההתעוררות של המוסיקה הלאומית באירופה, במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה. לאחר הפרסום וההצלחה לה זכו הריקודים ההונגריים של ברהמס (שהיה ידיו ומעודדו של דבוז'אק בראשית דרכו), קיבל דבוז'אק הזמנה מבית ההוצאה לאור הידוע סימרוק להלחין גם סדרת ריקודים לאומיים צ'יכיים. הקשר העמוק שלו אל המקצבים והמלוס העממי מצא כר פעולה נורה בהלחנת שמונת הריקודים אופוס 46, שנכתבו ראשית לדואו- פסנתר, ואח"כ עובדו על-ידו לתזמורת. בעקבות ההתלהבות של הקהל מן הריקודים האלה חיבר דבוז'אק כעבור כמה שנים סדרה נוספת של ריקודים סלבוניים, אופוס 72.

דבז'אק התבסס בכתיבתו על המקצבים המיוחדים המאפיינים את הריקודים הציכיים, ואילו המלודיות הן כולן פרי עטו – שלא כמו בריקודים ההונגריים של ברהמס, שצוטטו בהם מלודיות עממיות. על-פי האיפיונים הריתמיים ניתן להבחין בסגנונות של ריקודים עממיים מקובלים: בפוריאנט – ריקוד השתצן המתרברב, בפולקה, בסוסדסקה – ריקוד של מצבי רוח מתחלפים, בסקוצ'נה – ריקוד קופצני המזכיר את הגייג, ובדומקה אוקראינית.

הריקודים הסלבוניים מציגים את מסירותו ואת אהבתו של דבז'אק למולדתו, ואת המרץ, אהבת האדם, ושמחת החיים שאפיינו אותו.

הריקודים מצטיינים בחיוניות, בעליצות, במלודיות מענגות, בעושר הרמוני, בטכניקת הלחנה מתוחכמת, ובווריאטיביות רבה מאוד. הווריאטיביות מתבטאת בקו המלודי, ובמיוחד בולט הדבר בתזמור, ברגיסטרציה ובפיגורציה – בחזרות הרבות על מלודיות.

דבריו של דבז'אק על הלחנה מאמתים את הנשמע במוסיקה שלו: "אם יש לך רעיון יפה – אין בכך שום דבר מיוחד. הרעיון נובע מתוך עצמו כישות עצמאית, ואם הוא יפה וטוב, זה לא בזכות האדם שהרעיון הוא שלו. אבל לפתח את הרעיון היטב ולעשות ממנו משהו בעל ערך – זהו החלק הקשה ביותר – זוהי אמנות! כשדבז'אק מעביר מן הרישום המוקדם אל הצליל התזמורתי, הוא מתכוון לכך ש "אין שום כלי שמקבל ונפקיד סתמי של מילוי, אלא כל כלי מדבר בשפה צחה האופיינית רק לו"

ריקוד מס. 8

הריקוד הולחן בקצב ה"פוריאנטי" – ריקוד בוהמי עממי סוער, שאופיו שובבי וחצוף, מעין סקרצו.

תכונות בולטות

- מפעמו מהיר והוא מאופיין בחילופי משקל סמויים המעניקים לו תנופה ומרץ. המשקל הרשום הוא שלושה רבעים, אבל ההדגשות והסינקופות יוצרות תבנית משקלית אופיינית המשמשת בסיס למחול כולו: $2+2+2+3+3$.
- חילופי הדינמיקה בולטים בקיצוניותם: בחלק מן הריקוד המעברים מפורטיסימו לפיאנו אינם מדורגים.
- הפיסוק ברור ותד-משמעי, וכל משפט חוזר פעמיים ;
- המבנה הכולל פשוט וברור. המבנה הפנימי, סבוך קצת יותר:

א	ב	א	א	קודה
א-ב-א-ג-בי-ד-א	ה - ה' + זנב	א-ב-א-ג-בי-ד-א	-	קודה
- התזמור מבריק ומרשים, בהשתתפות כל קבוצות הכלים, כולל כלי הנקישת. לכן המוסיקה קליטה וסוחפת למן הרגע הראשון של ההאזנה.
- הגיוון והוואריטיביות בתחומי המלודיה, התיזמור והמרקם הולכים ונחשפים ותרומים להנאה עם האזנות נוספות.

הנושא הראשי ופיתוחו

ה"מנוע" החזק של כל הריקוד הוא הפסוקית הראשונה. זהו הגד בעל נוכחות חזקה, המכריז "אני כאן!" המרץ, הזרימה והתנופה המאפיינים היגד זה נוצרים בעקבות התיזמור העשיר, עוצמת הפורטיסימו, חילופי הנושקל, המקצב שערכיו הולכים ומתקצרים, ארטיקולצית הסטקטו, המרקם ההומוריתמי ברובו, והכיוון המלודי מובהק של ירידה בצעדי ארפגי של אקורד הטוניקה. בסיומו מופיעים צעדי טפיפה קלים ומפוזים אל צליל הטוניקה התחתון.

Musical score for the first system, featuring Picc., Hns, Timp, B.D., and Cb. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Picc. part has a melodic line with slurs and accents. The Hns part provides harmonic support with chords. The Timp part has a rhythmic pattern. The B.D. part has a simple rhythmic accompaniment. The Cb part has a bass line with slurs and accents.

לפסוקית הראשונה, הפותחת, המינורית, צמודה לאורך כל הריקוד בת דמונה הסוגרת, המזוירת.

Musical score for the second system, featuring Picc., Hns, Timp, B.D., and Cb. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Picc. part continues the melodic line. The Hns part continues the harmonic support. The Timp part continues the rhythmic pattern. The B.D. part continues the simple rhythmic accompaniment. The Cb part continues the bass line with slurs and accents.

תבנית המקצב של הפוריאנט מופיעה עוד פעמים אחדות אך במלודיות שונות, היוצרות תחושה של ווריאנטים:

◦ משתנה המלודיה; נשמרים תבנית המקצב, והכיוון היורד. העוצמה הפוכה - פיאנו; המרקם מכיל רבדים נוספים - אחד רחב ולירי, המשמש כנושא נגדי; השני ליווי קצבי - ריקודי.

Musical score for Piccolo, Horns, Trombone, and Violin I. The score is in 3/4 time and D major. The Piccolo part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Horns part provides harmonic support with chords and sustained notes. The Trombone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part plays a melodic line with slurs and ties.

◦ אותה המלודיה, מופיעה בטונליות אחרת, בניגודים דינמיים פתאומיים, ובמרקם הומוריתמי.

Musical score for Piccolo, Horns, and Violin I. The score is in 3/4 time and D major. The Piccolo part starts with a forte (*ff*) dynamic and features a melodic line. The Horns part also starts with a forte (*ff*) dynamic and provides harmonic support. The Violin I part starts with a forte (*ff*) dynamic and features a melodic line that ends with a *dim.* (diminuendo) marking.

◦ נוסחת מקצב "מגוהצת" - ללא שמיניות במלודיה מופיעה במרקם שקוף, ובפיאנו:

Musical score for Piccolo, Clarinet, Bassoon, Violin II, and Viola. The score is in 3/4 time and D major. The Piccolo part starts with a *sf* (sforzando) dynamic and features a melodic line. The Clarinet part starts with a *p* (piano) dynamic and provides harmonic support. The Bassoon part also starts with a *p* dynamic and provides harmonic support. The Violin II part starts with a *p* dynamic and features a melodic line. The Viola part starts with a *p* dynamic and features a melodic line.

◦ ווריאנט מרקמי מופיע לפני המעבר אל החטיבה האמצעית. כלי הבס מכל קבוצות התזמורת מנגנים "בס מהלך" בכיוון עולה. לעומת זאת, בהופעה הראשונה של הנושא היה הבס סטטי למדי. המלודיה נשמרת.

Picc. *ff*

Cb *ff*

◦ בקודה עובר הנושא פירוק לגורמים:

Picc. *ff* *ff* *ff*

dim. *p*

◦ הריקוד כולו נחתם בהיגד הראשון:

Picc.

Fl

Hns

Cb

הנושא השני

לעומנו התזזית חסרת המנוחה של הנושא הראשון, הנושא השני הוא לירי, שלוו, מרגיע, שקט; ערכי המקצב שווים וממושכים, המלודיה שירתית מאוד, ולה מנעד לא גדול ומרווחים שרובם סקונדות. היא נפרשו ביריעה רחבה ארוכת נשימה. משמיעים אותה רק חליל ואבוב באוניסון באוקטבה, עם ליווי עדין וחרשי בכלי הקשת, בתבנית מקצב חוזרת, הלקוחה מסוף הנושא הראשי.

למלודיה ווריאנט קישוטי :

מבנה	טונליות	מרקם	תזמור	מקצב	דינמיקה	אופי	חטיבה		
משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים	סול מינור סול מז'ור	הומוריתמי	תזמורת מלאה	תבנית הפוריאנט	ff	מלא תנופה, סוחף	א	א'	
משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים	סול מינור	שקוף. מופיע נושא נגדי לירי	כלי קשת כלי עץ משולש	תבנית הפוריאנט	p	עדין, רך, מרחף	ב		
משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים	סול מינור סול מז'ור	הומוריתמי	תזמורת מלאה	תבנית הפוריאנט	ff	מלא תנופה, סוחף	א		
משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים	סול מז'ור	הומופוני בליווי אוס-פה-פה	חלקי	בקצב הואלס	p	ריקודי, קופצני	ג		
משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים	סי ס מז'ור	ללא הנושא הנגדי	תזמורת מלאה / חלקית	תבנית הפוריאנט	ניגודים ff-p	קליל	בי		
חוזר שלוש פעמים	סיס מז'ור	מתעבה בהדרגה בתוספת רבדים מעטרים. הנושא עובר מכלי לכלי: פיקולו ואבוב; אבוב וכינור; טרומבונים וצ'לו.		תבנית הפוריאנט "מגוהצת"	p עם הדגשות. קרשנדו לקראת הסיום	רגוע	ד		
משפט בן שתי פסוקיות חוזר פעמיים	סול מינור סול מז'ור	הומוריתמי על גבי בס מהלך	מלא	תבנית הפוריאנט	ff	גרנדיוזי	א		
קודטה שברירים מן הנושא הולכים ומתפוגגים									

טונליות	מרקם	תזמור	דינמיקה	אופי	חטיבה	
סול מז'ור	המלודיה באוניסון באוקטבה מעל תבנית ריתמית חוזרת	חליל עם אבוב, בליווי חרישי של כלי הקשת.	חרישית	לירי	ה	ב
סול מז'ור	מועשר	נוסף פיקולו למלודיה; ולליווי מצטרפים קלרינט, קרנות, ואתרים.	חרישית	לירי - מקושט	ה'	

עם החזרות על הפטוקית האחרונה של הנושא הלירי מואט הקצב כהכנה וכמעבר אל חטיבה א' החזרת במדוייק. משפט ה"גרנדיוזו" סוגר את החזרה על כל חלק א'.

הקודה

נפתחת בהתפרצות "איתנים" של כל התזמורת בפורטיסימו במוטיב הפותח של הריקוד, העובר תהליך של סקוונצות כרומטיות:



הנושא ממשיך להתפרק, ושבריריו חוזרים:



המשפט הראשון הזה של הקודה חוזר, ועם העוצמה ההולכת ופוחתת "מתפזרים ונושרים" ממנו עוד ועוד שברירים, בצלילים יותר ויותר נמוכים, במרקם הולך ופוחת. בליווי פיאניסימו של האוסטינטו חוזרת המלודיה הלירית של חטיבה א', וגם אחריה משתרכים שבריריה יותר ויותר לאט.

לפתע מתפרצת כל התזמורת בפורטיסימו בנושא הראשי, הפעם סגור, ללא חזרה, ועם התרועה הרמה הזאת מסתיים הריקוד, ומסתיימת סדרת הריקודים הסלבוניים אופוס 46.



ריקוד מס. 8

החטיבה הראשונה

1. האופי:

- התרשמות מן המלודיה הראשונה (על שתי הופעותיה) והמשגת תכונותיה: המרץ, הכוח, הברק, חוסר המנוחה, העוצמה, המקצב, וכו'...
- הנושא הראשי



- ידוע על ידי המורה אודות הרקע של הזאגר, התקופה והמלחין.

2. החילוף הסמוי ממשקל זוגי למשקל משולש:

- שינון תבנית המשקל בחיקוי (על-פי הצעה שבתוים), במפעם מתון
- $2+2+2+3+3$ (משמאל לימין);
- קריאת המקצב של הריקוד בשני נוסחים משקליים שונים מן הלוח, ודיון בהבדל ביניהם;
- כל המקצב לפי משקל משולש (כפי שכתוב);
- כל המקצב לפי המשקל המשתמע (במשקל זוגי ההופך משולש - לפי הנוסחה הנייל);
- שילוב בו-זמני של הקשת פעמות המשקל בידי קבוצת תלמידים אחת, ושל הקשת המקצב בידי קבוצה אחרת;
- דיון בתחושות הריתמיות הנגרמות על ידי הסינקופות, המללה והמשגת תופעת הסינקופה בעזרת סימון התבניות והדגשתן על הלוח בהנחיית המורה;
- ביצוע המשקל במחיאיות וטפיחות בזמן ההאזנה למשפט הראשון.

3. המודליות:

- הבחנה וחידון זיחוי: השוני בין שיר מגזרי לבין המינוריזציה שלו (הפיכתו למודוס מינור) בהתאם לנגינת המורה;
- גילוי סדר המודוסים במלודיה הראשונה (א. מינור ב, מגזר).

4. המהלך המלודי

- שירה על-פי הצבעת המורה על תוים של סולם דו בלוח:
- סולם יורד מדו2 לדו1
- ארפגי יורד מדו2 לדו1

- סימון במול ליד הצליל מי ושירה של הארפג'ה היורד ;
- שירה מתונה – איטית של מקצב הריקוד והוספת התיבה השלישית והרביעית ;
- שינון תוך חזרות על המשפט כולו (פסוקית מינורית ופסוקית מג'ורית), תוך כדי החשת המופעם.

5. הכרת החטיבה הראשונה בשלמותה :

- תיקוי המחיאות והטפיחות של המורה בשני המשפטים הראשונים, בהקפדה על שינויי טמפו ;
- במשפט השלישי, שבו אין סינקופות וחילופי משקל – האזנה ללא מחיאות וטפיחות ;
- דיון בשינויים במשקל ובדינמיקה.

6. ההטיבה השנייה

הנושא השני :

- הבחנה במעבר החד לאופי חדש על-ידי תגובה תנועתית ספונטנית ;
- המללה של ההתרשמות על-ידי ציון תכונות בולטות בהשוואה לתכונות של החטיבה הראשונה ;
- חלוקה לפסוקיות באמצעות החלפת יד בכל פסוקית ;
- דיון בהבדלים במשכים השונים של הפסוקיות ;
- מעקב והתמקדות על סוגי תנועות שונות המתארות את הקישוטים/ הוואריאנטים ;

◦ החלפת רשמים על התנועות ומידת זיקתן אל סוגי הקישוטים השונים וקו המתאר שלהם;

◦ בדיקה חוזרת על בסיס סדרת גראפים לזיהוי שצויירו על ידי המורה.

7. המבנה הכללי של הריקוד:

◦ דריכת ציפיות באשר להמשך הריקוד:

◦ איזה אופציות עומדות בפני המלחין:

▪ לסיים את הריקוד בקודה!

▪ להלחין חטיבה שלישית חדשה?;

▪ להוסיף חטיבה שלישית דומה לחטיבה השניה: או לראשונה?

◦ מסקנות לאחר האזנה לכל הריקוד: בירור המבנה;

◦ הפנמת המבנה באמצעות ביצועו בתנועה במרחב: שלוש קבוצות יגיבו בתורן לשלוש החטיבות

המבנה:

קודה	א	ב	א
	א-ב-א-ג-ב'-ד-א	ה-ה'+זנב	א-ב-א-ג-ב'-ד-א-קודטה

8. הצעות לכוריאוגרפיה:

◦ המקצב של חילופי המשקל הסמויים - בשלושה צעדי רקיעות קדימה, צעד וניעה לצד ימין, צעד וניעה לצד שמאל;

◦ המקצב שכולו במשקל משולש - בדילוגים;

◦ החטיבה השניה - בביצוע סולן או סולנים מעטים;

◦ המחשת החלוקה למשפטים כאמצעות כיוונים במרחב, חלוקה לתת-קבוצות, זוגות, שורות, וכדומה.

"תמונות בתערוכה"

מאת מודסט מוסורגסקי

על המלחין

מודסט מוסורגסקי (1839-1881) נולד בכפר אשר במחוז פסקוב בצפון-מערב רוסיה למשפחה אמידה בעלת אחוזות. משחר ילדותו נהג לאלתר נעימות, וכבר בגיל תשע החל בלימודי פסנתר עם אמו, והגיע תוך זמן קצר להישגים מרשימים.

בשל כישוריו הבולטים בנגינה נשלח לקונסרבטוריון של עירו סן פטרסבורג שם זכה ללמוד אצל טובי המורים משך ארבע שנים, ביניהם עם Anton Herke אשר חשף בפניו רפרטואר עשיר ומגוון ממיטב הספרות המערבית לפסנתר.

אך אביו של מוסורגסקי לא התכוון לגדל מוסיקאי. מודסט פטרוביץ נועד להי צבא בהתאם למסורת המשפחה. בגיל 12 הוא נשלח לפטרסבורג לבית-ספר צבאי, בגיל 17 התקבל לגדוד משמר המלך ואחר-כך לשירותי מדינה אחרים.

בצד הכשרתו הצבאית, הרבה מוסורגסקי בקריאה ובלמוד עצמי בתחומי הפילוסופיה, שפות והיסטוריה, ואף התנסה בפעילות מוסיקלית: במשך ארבע שנים למד פסנתר באופן פרטי והחל עוסק בהלחנה. כאשר סיים בשנת 1856 את בית הספר לקצונה, היו באמתחתו מספר יצירות מוקדמות בתהום האופראי, עובדה שפתחה בפניו את דלתות החברה הגבוהה של סן פטרסבורג שנהנתה לקלוט אל קרבה קצין שנחון בכישורים אמנותיים.

בשנת 1857, לאחר שסיים מוסורגסקי את לימודיו באקדמיה הצבאית, הצטרף לחוג של שני קונפוזיטורים בעלי נטיות לאומיות. האחד היה אלכסנדר דרגומיזקי (1813-1869) והשני מילי בלאקירב (1837-1910). בשנת 1858, לאחר שעבר משבר נפשי קשה, החליט מוסורגסקי להתפטר מן השירות הצבאי ולהתמסר כליל למוסיקה.

יחסיו עם בלאקירב הלכו והעמיקו; יחד הרבו להופיע בריטלים לפסנתר ולעבד להרכב הדואו שלהם את יצירותיהם של בטהובן, שומן, ליסט וגלינקה. למרות שבלאקירב עודד את מוסורגסקי בכתיבת מוסיקה כלית, סינפונית ולפסנתר, מוסורגסקי נמשך לז'אנר הווקאלי.

השיחות והדיונים שניהלו ביניהם על אסתטיקה מוסיקלית הפכו לבסיס אידיאולוגי על פיו התרחב חוג העמיתים שפתח וגבש את האסכולה המוסיקלית הלאומית.

כאשר בשנת 1862 התמסד החוג של בלאקירב וזכה לכינוי "החמישייה הרוסית", נמנה עליהם גם מוסורגסקי.

בלאקירב היה למנהיג החמישייה, וסטאסוב, איש העולם הגדול המעודכן היטב ברפרטואר האירופי של זמנו היה ליועץ החמישייה. במיוחד נהנה מתמיכתו מוסורגסקי אשר יותר מכל יתר חברי החמישייה היה

עדיין בגדר חובב בתחום הקומפוזיציה ומעולם לא עזב את גבולות ארצו ואף לא נהשף לסגנונות ולז'אנרים מרכזיים בארצות אחרות.

ואולם, טרדות פרנסה והתרוששות המשפחה הניאו את מוסורגסקי מעבודת הלחנה רציפה ומרכישת הינוך מוסיקלי מסודר. לפרנסתו חייב היה לעבוד כפקיד תמורת שכר זעום. בריאותו של מוסורגסקי הלכה ונתרופפה.

עם מותה של אמו, בשנת 1865, איבד מוסורגסקי את כוח השליטה בעצמו, מצבו הנפשי הדרדר והוא שקע בדיכאונות ובהתמכרות מוגברת לשתייה.

הוא נפטר בעיר הולדתו, עני וחסר כל שבוע אחד לאחר יום הולדתו ה-42.

בהייו לא זכה מוסורגסקי להערכה על יכולתו המוסיקלית ולעיתים קרובות ראו בו מין "בור" מוסיקלי או תלמיד המגשש את דרכו ומועד. היבוריו נשארו בכתב יד ותוקנו לאחר מותו על-ידי רימסקי-קורסקוב, אשר לקה על עצמו את התפקיד לבער ליקויים מתוך הפרטיטורות של מוסורגסקי.

בין היבוריו החשובים: מוסיקה למקהלה, אופרות "בוריס גודונוב" ו"הובנצ'ינה"; מוסיקה לתזמורת; הפואמה הסימפונית "לילה על הר קרח"; מוסיקה לפסנתר ומוסיקה קולית.

על סגנונו המוסיקלי של מוסורגסקי

מוסורגסקי נחשב ליוצר הלאומי המובהק ביותר במוסיקה הרוסית. כאמור לעיל, הוא שאף להגשים את האידיאל של "החמישייה הרוסית" – ליצור אומנות גדולה שתייצג את הרוח הלאומית. המוסיקה העממית, הניב הכפרי הלירי ואגדות העם ששמע בנעוריו, השפיעו עליו רבות. כך גם מקצבי הריקודים הסלכיים, הברק של פולחן הכנסייה הרוסי הישן, הלחנים הכנסייתיים האורתודוקסיים העתיקים עם סולמות הכנסייה העתיקים והמנוני הנצרות המוקדמים. כל האלמנטים הללו היו חלק בלתי נפרד מיצירתו.

בצד כל אלה, מוסורגסקי נחשב לחדשן, למלהין בלתי צפוי ולמלהין מקורי שהשפעתו על מלחיני המאה העשרים חצתה את גבולותיה של רוסיה והורגשה באירופה כולה. הוא דחה את הערכים המקובלים של יופי, סימטרייה. שיווי-משקל ופרופורציות, קונסוננסים וקולות ערבים. תחת זאת חיפש את "האמת של חיי היום-יום" את ה"ריאליזם" במובן של החיים על כל גוניהם וכיעורם בלי לייפותם. מוסורגסקי לא היסס להשתמש בדיסוננסים, במקצבים פרימיטיביים, במודולציות חריגות, הירמונים ותזמורים בניגוד לכללים ובפקטים עצמיים.

על היצירה

על נסיבות כתיבתה של "תמונות בתערוכה"

מוסורגסקי חיבר את "תמונות בתערוכה" בשנת 1874. הייתה זו שנה עמוסת אירועים שהותירו רשמים עמוקים בנפשו של המלחין:

- האופרה "בוריס גודונוב" הועלתה לראשונה בהצלחה גדולה, אך מיד אחרי חשיפתה סבל מוסורגסקי ממשבר נפשי ומהתקף אלכוהוליות;
- בקיץ אותה שנה, נפטר ידידו, הארכיטקט והצייר ויקטור הארטמן אשר מותו השפיע על מוסורגסקי רבות: מעבר לכך שאיבד ידיד קרוב, רדפה את מוסורגסקי תחושת אשם על כך שזיהה את סימניה המוקדמים של מחלת ידידו ולא עשה, לדעתו, מספיק למענו.

על ראשית הידידות בין מוסורגסקי וויקטור הארטמן ניתן ללמוד מן ההקדשה של המלחין לחברו באחד משירי המחזור The Nursery משנת 1870; הארטמן הוא זה שהמליץ להפיק את המחזור בעיצוב תפאורה ותלבושות ואף היה יועצו בעיצוב התפאורה באופרה "בוריס גודונוב".

ויקטור הארטמן לא נמנה בין האמנים מן השורה הראשונה של חוגי הארכיטקטים והציירים הרוסיים כמו Repin, Perov, Kramskoy, ו-Antolosky; שמו התפרסם בעקב עם הצגת דגם ארכיטקטוני של התיאטרון הלאומי של מוסקבה ביריד הבינלאומי של וינה, דגם שזיכה אותו לאחר מותו במדליית כבוד.

למרות שההיבטים של מהוויבות חברתית ברוח הפופוליזם והריאליזם הרוסי, שהיו מאושיזת אמנותה של ה"חמישייה" נעדרו מיצירותיו של הארטמן, הרי גם סטאסוב, שנכח בתצוגת הדגם בווינה והתרשם ממנו עמוקות, וגם מוסורגסקי ידידו, נמשכו לעבודתו, כנראה בגלל השפעות הזרם הרנסנסי והשראת היסודות העממיים שנכרו ביצירותיו.

לאחר מותו של הארטמן יזם סטאסוב, בתמיכת אגודת הארכיטקטים, תערוכה לזכרו, באקדמיה לאמנויות בסן פטרסבורג. התערוכה שנפתחה בפברואר 1874 הציגה מאות יצירות שמן ומים, דגמים וסקיצות של עיצובים לצרכי צבא, מונומנטים ומבנים ממשלתיים, מוצרי תעשייה, תכשיטנות ועוד.

מוסורגסקי החליט "לצייר במוסיקה" מבחר יצירות מתוך התערוכה והחל במלאכת ההלחנה במרץ רב ובהתרגשות גדולה. בניגוד לדרך ההלחנה של מוסורגסקי, שהייתה מקוטעת וארכה בדרך כלל זמן רב, זכתה היצירה "תמונות בתערוכה" לטיפול אינטנסיבי וכתב היד הושלם תוך עשרים יום.

מוסורגסקי היטיב לתאר במונחים "קולינריים" את תהליך הכתיבה, וכך הוא פותח במכתבו אל סטאסוב: "...הארטמן "מתבשל ורותח" כפי שקרה עם בוריס ("בוריס גודונוב"). צלילים ורעיונות המרחפים באוויר "נטרפים" על ידי עד שקשה להעלותם על הכתב בשל חלופתם התכופה במוחי. ניתן לזהות אותי

מתהלך בתערוכה באינטרלודים (בפרקי הפרומנד). לתמונות כותרות מוזרות: פרומנד, גנומוס, השירה העתיקה, טיילרי, בידלו ועוד..."

על בכורתה של היצירה אין כנמצא כל תיעוד שהוא. מתוך ההתכתבות בין סטאטוב, רימסקי קורסקוב ומוסורגסקי אנו למדים שזה האחרון השמיע לידידו את היצירה.

הדמיון הפורה והמפתיע של מוסורגסקי הותר ב"תמונות בתערוכה" מעין קליידוסקופ קסום של פנטזיות, דמויות ומראות בצבעוניות מקורית ומרתקת שזכתה להערכה רבה. אך לעומת זאת הכתיבה למדיום הפסנתרני שעולה מפרקיה הוגדרה לעיתים קרובות על ידי ידידיו כ"אנטי-פסנתרנית", עובדה שהניעה את רימסקי קורסקוב וגלזנוב לעדן אותה לאחר מותו.

לקראת ההוצאה לאור של "תמונות בתערוכה" מסכם רימסקי קורסקוב את עבודת העריכה: "...משך שנה וחצי עסקתי בכתב ידו של ידידי מוסורגסקי... בפסז'ים האבסורדים... בהשלמת סדר וארגון פנימי בין פרקיה... בהרמוניות ובמודולציות בלתי צפויות... לעיתים נדמה שזוהי יצירה שכוונתה להביע מידה של דילטנטיות: לעיתים היא עושה רושם של העדר יכולת טכנית. יותר מאשר יצירה לפסנתר, נראה כתב היד כסקיצה לתזמור".

ואמנם היצירה זכתה לתזמורים אהדים. התזמור של מוריס ראול, משנת 1929 הוא המפורסם והמבוצע ביותר מתוכם. תזמור זה מהווה מופת של ביטוי נשגב של פרשנות של אמן גדול. תרומתו של ראול העניקה ל"תמונות בתערוכה" תנופה, עניין וקבלה מוצלחת בקרב הקהל הרחב בערי אירופה.

על מבנה היצירה:

"תמונות בתערוכה" היא אוסף של פרקים זעירים, לעיתים אף מיניאטורות מוסיקליות, ללא משנה סדורה או חמורה בכל הנוגע ל"הוקיות" המוסיקלית הצורנית, אם במבנה הפנימי של הפרקים או בצורה בה הם מאוגדים ליצירה אחת.

ניתן לומר שפרקי היצירה הנן מעין פנטזיות ורשמים תכניתיים זעירים. כל פרק כזה נושא כותרת "תכניתית" המקבילה לתמונה אותה צייר הרטמן. הכותרות המקוריות הן בשפות שונות: צרפתית, איטלקית, לטינית, פולנית ורוסית.

מחד, מקבילה יצירה זו לאוספים לפסנתר האופייניים למאה ה-19, פרי עטם של שומן, גריג או שופן. אך בשונה ממרבית "האלבומים לפסנתר" שנכתבו בתקופה זו, העניק מוסורגסקי ל"תמונות בתערוכה" יסוד של אחדות ומידה לא מבוטלת של קוהרנטיות.

בראש ובראשונה נוצרת אחדות זו בזכות הופעתו החוזרות והמשתנות של "הפרומנד" השזור בין פרקי היצירה.

זאת ועוד, הסולם המרכזי של היצירה, מי במול מז'ור, פותח ומסיים את היצירה, וכמו כן מהווה ציר מרכזי ממנו נובעים שאר הסולמות בבניית המאגר הטונאלי כולו.

יסוד מארגן נוסף משתקף מבעד לחלופת מצבי הרוח בין הפרקים העוקבים שמעניקים מידה של איזון בין המטען הדרמטי, הכבד והרציני לבין זה הקומי וה"בידורי"; בין תמונות קודרות ו"כהות" לבין אלו הבהירות והמבריקות.

גם מרכיב הצבעוניות עובר תהליך של מיצוי הדרגתי עד שהוא מגיע לשיאו בפרק האחרון של היצירה, "השער הגדול של קייב", הפרק הטקסי ביותר, שנראה כי אליו מכוון מלוא המשקל והמטען הדרמטי מראשית היצירה.

מבחינת התכנון ההוץ-מוסיקלי של התמונות יש הרואים ברצף הנתון את הסימטריה דלהלן:

השדון	עולם האגדות
הטירה העתיקה	היסטוריה עתיקה
גני טוילרי	החיים בפריס
בידלו	החיים בפולין
בלט האפרוחים	מהתלה
"שמואל" גולדנברג ו"שמיל"	החיים בפולין
שוק לימוז'	החיים בפריס
קטקומבות	היסטוריה עתיקה
באבה- יאגה	עולם האגדות
השער הגדול בקייב	אפנתאוזה

פרקי היצירה לפי סדרם הם:

- פרומנד ראשון
 - השדון
 - פרומנד שני
 - הטירה העתיקה
 - פרומנד שלישי
 - גני טוילרי
 - בידלו
 - פרומנד רביעי
 - בלט האפרוחים
 - "שמואל" גולדנברג ו"שמיל"
 - שוק לימוז'
 - קטקומבות
 - עם המתים, בשפה מתה(פרומנד)
 - באבה- יאגה
 - השער הגדול בקייב
- מי במול מז'ור
 - מי במול מינור
 - לה במול מז'ור
 - סול דיאז מינור
 - סי מז'ור
 - סי מז'ור
 - סול דיאז מינור
 - רה מינור
 - פה מז'ור
 - סי במול מינור
 - מי במול מז'ור
 - סי מינור
 - סי מינור
 - דו מז'ור
 - מי במול מז'ור

המלודיה של כלי הקשת חוזרת, וגם בה נעדרים צלילים.

הסכסופון משמיע את המלודיה שלו בפעם האחרונה (עם תפנית הרמונית קלה בליווי של הקלרינט והויולות), התזמורת מלווה אותו במרקם עדין וחרישי, ההולך ודועך. אקורד הסיום מפתיע בעוצמתו המלאה. בפיציקטו של כל כלי הקשת. הסכסופון לבדו ממשיך להדהד ארוכות לאחר הפיציקטו הקצר.

גני הטוילרי Tuilerics (צרפתית)

רקע לפרק:

ארמון הטוילרי היה אגף של ארמון הלובר. אגף זה נבנה על ידי המלכה קתרינה דה מדיצ'י במאה ה-16. היא לא התגוררה בו מעולם כי נבאו לה שהמקום מועד לפורענות. ואמנם, התרחשו בו כמה אסונות עד שבסופו של דבר הוצת בשנת 1871 על ידי אנשי ה"קומונה הפרזואית" ונשרף עד היסוד. גני הארמון הנקראים על שמו, ואשר עוצבו על ידי לה-נוטרה שהיה גם מעצבם של גני הארמון בורסאי פורחים עד היום.

בגנים נמצאים שני מוזיאונים מן החשובים בפאריס, ומוצבת בו שפעת פסלים בינות לעצים, לפרחים ולמדשאות. בבריכה הנמצאת במרכז הגן משיטים ילדים סירות מפרש, וגלגל ענק המוצב בו הופכו למעין גן שעשועים.

פרק זה מבוסס על תמונה של הארטמן בשם "גני הטוילרי" המופיעה בקטלוג התערוכה, אך אבדה מאז. כמו בפרקים האחרים, אין מוסורגסקי מנסה "לתרגם" את תמונתו של הארטמן, אלא בוחר להתמקד ולהיות את אחד הפרטים בתמונה, בו נראים ילדים משחקים בלווית אומנתם הצעירה.

מוסורגסקי אהב ילדים והם רחשו לו חיבה. לפי עדויות, הוא עצמו ניהן באופי ילדי משהו. דבר זה בא לידי ביטוי בשמות החיבה שהעניק לסובבים אותו, בהתעניינותו באגדות ילדים ובמספר יצירות שכתב, במיוחד ביצירה "The nursery". ביצירתו אודות ילדים השכיל לאפיין אותם במוסיקה מבלי להפוך את המוסיקה לפשטנית מידי.

מאפיינים מוסיקליים בולטים:

- הפרק נושא אופי של סקרצו ;
- מנעד: צלילים גבוהים, בדומה למנעד הקולי של ילדים;
- תזמור: קאמרי באופיו. כלי נשיפה מעץ, קרן, נבל וכלי קשת;
- מרקם: הומופוני;
- הרמוניה: ישנם מצלולים של הרמוניה מסורתית - אקורדים משולשים, אך התחביר ביניהם אינו כמצופה. יש דומיננטיות מסוימת לסי מז'ור אך מוסורגסקי מטשטשה;
- המבנה: דו חלקי מהזורי (Rounded binary form) שתי חטיבות עם אזכור של תחילת החטיבה הראשונה בסיום.
- בחטיבה השנייה שזורים מוטיבים של החלק הראשון.
- שימוש בנוסחאות ובהבניות המחקות דיבור או תנועה. למשל קריאות ילדותיות (טרצה בירידה), ריצה (רצף חלקי שש-עשרה) או לעג (ארפז' יורד בצלילים קפיציים)

איפיון הנושאים:

נושא ראשון: הנושא באורך שתי תיבות ובו שני מוטיבים מנוגדים באופיים:



המוטיב הראשון, החוזר פעמיים, בנוי צלילים במרווח של טרצה בירידה. טרצה בירידה מאפיינת שירי ילדים, ומוסורגסקי השתמש בה לשם יצירת האווירה ה"ילדית". במהלך הפרק עובר מרווח זה תהליך של "מתההה", והופך לקוורטה ולטריטון.

המוטיב השני בנוי רצף של צלילים מהירים (שש-עשריות) הנעים בקלילות. בתחילת התנועה, "דהיפה" המדגישה את הזרימה שחבוא בעקבותיו. המלודיה מאופיינת על ידי סקונדות הנעות בקו מפותל.

נושא שני: הנושא מאורגן בשני פסוקים בני שתי תיבות, היוצרים מעין "שאלה" ו"תשובה" (פתוחה)



בניגוד לצלילים המהירים של הנושא הראשון, בנושא השני זורמת המלודיה בערכים איטיים יותר ובעוצמה חרישית. הג'סטה המלודית החוזרת ונשנית לאורך הנושא מאופיינת על ידי "פתיחה" ובו מהלך כרומאטי של שלוש סקונדות בעליה המעניק תנופה לקפיצה של טריטון או קוורטה. הצליל לה# משמש מעין "עוגן" וחוזר בכל פעם על פעמה כבדה. מאפיינים אלה של הנושא יוצרים אידה רגועה ולירית בניגוד לאופי התזיתי של הנושא הראשון.

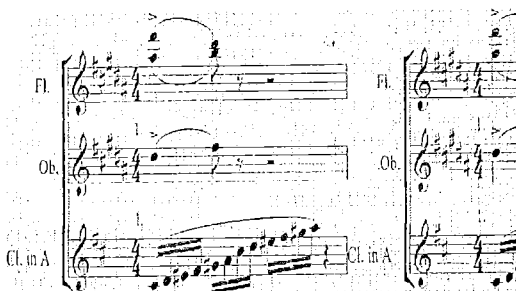
מעקב בעת האזנה:

הנושא הראשון, ה"ילדי" חוזר ארבע פעמים ברציפות. את המוטיב הראשון מנגנים האבוב, הקלרינט והפגוט, ובמוטיב השני מצטרף החליל. בפעמים הראשונות הוא מושמע בצורתו המקורית כשמתחתיו ליווי אוסטינטו המבוסס על המוטיב הראשון.



בפעם השלישית גדלה במקצת האינטנסיביות כש"קריאת" הטרצה "נמתחת" לכלל קוורטה. בפעם הרביעית מתחיל הנושא במוטיב הראשון, אך הציפייה לשמוע את המוטיב השני נגזזה כשהמוטיב הראשון נשמע פעם נוספת. הפעם "מתוח" עד לטריטון. הסימטריה נשברת. הנושא נדחס לתבה אחת. העוצמה מתגברת וכלי הקשת מצטרפים למרקם. כל אלה תורמים להעצמה של האנרגיה. הנושא בוואריאנט המצומצם חוזר שוב, ומוביל אל שיא המתפרק מטה בתנועת צלילים מהירה דמויית צחוק.

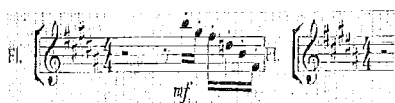
את ההטיבה הראשונה מסיימת הופעה נוספת של הנושא. בתיבה האחרונה מתרחש צמצום נוסף כאשר שני המוטיבים מופיעים בו בזמן: החליל והאבוב מנגנים את המוטיב ראשון שמופיע רק פעם אחת, ובקלרינט מופיע המוטיב השני הנעלם אל תוך החלל האקוסטי:



הנושא השירתי הפותח את החטיבה השנייה מושמע על ידי כלי הקשת.



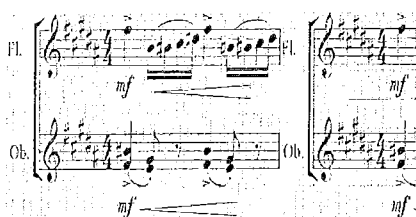
בין שני פסוקיו מתערבים החליל, הקלרינט והנבל בארפז' בירידה הנשמע כצחוק מלגלג. "התערבות" זו, משמרת את רוחה התזזיתי של החטיבה הראשונה:



החליל מצטרף להשמעה נוספת של הפסוק הראשון, אך הציפייה לשמוע את הפסוק השני נגזזה עם השמע בקלרינט נושא חדש הזורם בצלילים מהירים ומזכיר את המוטיב השני מן הנושא הראשון אך בלגטו:



גם הפעם מתרחש תהליך של צמצום הבא לידי ביטוי תחילה בהצפפה ריתמית ובהמשך בדהיסת החומר כולו ליהודת זמן קצרה תוך הגברת הדינמיקה:



גם כאן יוצרת הדחיסה התעצמות של האנרגיה ומובילה לשיא חדש. השילוב של חומרי החטיבה השנייה עם "מוטיב הקריאה ה"ילדי" מן הנושא הראשון, יוצר מעבר טבעי אל חזרת החטיבה הראשונה המאוזכרת במעין ואריאציה. בסיום הפרק ישנה חזרה על פתיחת הפרק והקלרינט שוב נמוג אל תוך החלל האקוסטי בתנועה סולמית עולה.

"הפרוייקט" מהדוף "קרנבל החיות"

מאת קאמיל סן-סנס (1835 – 1921)

המלחין והמנצח על רקע התקופה

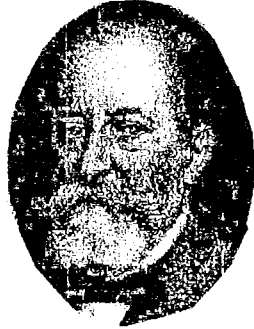
קאמיל סן-סנס נולד בשנת 1835 בארפת. עוד בהיותו ותיק הלך אביו, שהיה נקי ממשלתי צנוע, לעולמו. הוא גדל בבית אמו ודודתו, וכבר בגיל צעיר מאוד נתגלו כשרונותיו המוסיקליים בשיעורי הפסנתר עם אמו. בגיל שלוש למד לקרוא תוים, ומגיל עשר הופיע כפסנתרן בביצוע קונצ'רטי של מוצרט ובטהובן. במקביל, הצטיין גם בכל הלימודים הכלליים, ועד אחרית ימיו המשיך להתעניין בארכיאולוגיה, פיסיקה, אסטרונומיה, ספרות, ציור ותיאטרון. בגיל שלוש-עשרה למד נגינה באורגן בקונסרבטוריון של פריז, ובגיל שש-עשרה למד שם גם זמרה, ליווי והלחנה. כבר בגיל צעיר כתב מוסיקה למגוון רחב של צורות והרכבים, וזכה בפרסים על יצירותיו. גדולי המלחינים כגונו, רוסיני וברליוז היו פטרוניו. כשהתמנה לאורגניסט של כנסיות ידועות, שמע ליסט את נגינתו ואת אילתוריו והכתיר אותו בתואר "גדול האורגניסטים של הדור". נוסף להלחנה ולהופעות כפסנתרן ומנצח בכל רחבי אירופה, עסק סן-סנס גם בהוראת מוסיקה. הוא היה נערץ על תלמידיו כמורה רב-השראה הפותח אופקים לאמנויות המודרניות, אדם צנוע, חביב ומלא הומור בשיחה כמו גם בהלחנה.

התענינותו של סן-סנס חבקה נושאים רבים: הוא לא נרתע מאירגון וניצוח על יצירות של מלחינים שהיו שנויות במחלוקת; פרסם מאמרים בכתבי עת, לעיתים בלשון שנונה וסרקסטית, בעניני מוסיקה; השפיע על הידושים במוסיקה הצרפתית כשכתב, בהשפעת ליסט, פואמות סימפוניות; הקים את "החברה הלאומית למוסיקה" שעודדה ביצוע יצירות של מלחינים צעירים כדביوسی, פורה, רוול ודיוקא; נוסף לכך גילה ענין ביצירות של מלחיני העבר כבאך, לולי ושרפנטייה ודאג לביצוען.

סגנונו המוסיקלי של סן-סנס מורכב משמרנות וחדשנות: בתחום הצורה הוא קרוב למוסיקה הקלאסית ולאיוון המאפיין אותה, רגשותיו מאופקים, מהלכי האקורדים לרוב פשוטים, והוא אמן הקונטרפונקט; יחד עם זאת הוא מביא ליצירותיו מניחוהות המזרה והאקזוטיקה, משקלים בלתי שגרתיים, וסטיות הרמוניות מענינות; והזימור שלו עשיר, ובו גם המצאות צליליות ייחודיות לתיאור תופעות, ולהבעת הומור וקריקטורה.

"קרנבל החיות" נקרא גם "פנטסיה זואולוגית גדולה", ונכתב כנדיחה מוסיקלית לבקשת תלמידו. זוהי פרודיה על בעלי חיים שכמה מהם משמשים כסות למלחינים שרצה ללגלג

עליהם (הפרק "הברבור" מתייחס לבעל החיים בלבד). סן-סנס לא התייחס ליצירה זו בקפדנות, וביקש שלא תבוצע. אבל לאחר מותו נתפרסמה היצירה וזכתה לפופולריות מיוחדת בקרב גדולים וקטנים.



תכונות בולטות

1. אופי שלו ורגוע
2. מלודיה לירית ושירתית בעלת תבנית ווריאטיבית
3. ארטיקולציה בלגטו, רכה
4. מרקם הומופוני מובהק וניגוד בולט בין המלודייה לליווי: מנגינה בידי הצ'לו (הסולן), ליווי בידי הפסנתר (שני פסנתרים מלווים)
5. פיסוק ברור
6. פיגורת ליווי קבועה במשך כל הפרק – השינויים רק בתחום ההרמוניה.

הצעות לפעילויות

1. דיון מְטָרִים על יצירות או שירים בעלי ארטיקולציה בלגטו מובהק שהאזינו לה בעבר
2. שיחה על נגינת לגטו: באיזה כלים היא אפשרית ואפילו מוצלחת, ובאיזה כלים אי אפשר לנגן לגטו.
3. האזנה ל"ברבור": הבחנה בכלי הנגינה המשתתפים ביצירה ובכלי המשמיע את צלילו בלגטו מובהק
4. האזנה ליצירה, הבחנה בפיסוק וסימונו: לכל פסוק תנועה ממושכת המאפיינת לגטו ביד אחת; הפסוק הבא ביד השניה.
5. שילוב האזנה ונשימה: התנסות בשאיפה עם פסוק אחד, ונשימה עם הפסוק הבא; המורה תדגים ותסמן את השאיפות והנשימות שלה ע"פ הפסוקים, והתלמידים ינסו לנשום איתה.

6. דיון על מידת הזיקה בין התכונות המוסיקליות הבולטות שהועלו בשעת ההאזנה לבין בעל הזיזים המתואר במוסיקה, (פתרון החידה מ"י הוא פעל החיים המתואר במוסיקה),

על-ידי שאלות מכוונות כגון:

המוסיקה הוצאת מתאימה לבעל חיים שחי במים, או באויר, או ביבשה?

המוסיקה מתאימה לבעל חיים שהולך על ארבע, או שט, או עף, או זוחל?

(לכל תשובה דרוש נימוק המתייחס למוסיקה ולאופייה).

7. בירור והיחוד הנימוק התכונות של המוסיקה:

האם הצלילים מתארים את תנועת הברבור (כיצד הוא שט במים? או איך הולך על

היבשה?)

האם הצלילים מתארים או מחקים את קולותיו?

8. האזנה תוך חיכוך תנועות המורה המתארות את תנועת ראשו וצווארו של הברבור השט

במים בהתאם או במקביל לתנועות הקו המלודי של הצילו (כך שהזרוע של המורה היא

צוואר הברבור, וכף היד שלה היא ראש הברבור).

9. שיחה על תפקיד הליווי: מה מתאר הליווי של המלודיה בפסנתר; איך להמחיש בתנועות

את תפקידם (במישור האופקי?)

10. תאור הפיסוק, האופי והארטיקולציה באמצעות תנועה בזוגות: אחד מתאר את

התנועה המלודית של הברבור, השני את תנועת הליווי -- המימ. בחום שני פסוקים -

מתחלפים בתפקידים בעזרת סימון אי הנחיית המורה

11. שיחה סיכום: איך מרגיש הברבור במים? איזה אופי הוא משדר? האם נעים להסתכל

על תנועותיו שעה שהוא שט?

מן השיחה ניתן להגיע ל:

מושגים כלליים כגון: אצילות; גאווה; השיבות עצמית; שלוה; מתינות; טבילה; הזדקפות.

מושגים מוסיקליים כגון: לגטו; לאט; פיאנו; פסוק; קרשנדו; כיוון עולה וכיוון יורד,

ואחרים...

1. Now is the month of may - ing, When mer - ry lads are play - ing,
 2. The Spring, clad all in glad - ness, Doh laugh at win - ter's sad - ness, Fa la la la la la la la la, fa la la la la la
 3. Fie then! why sit we mus - ing, Youth's sweet de-light re - fus - ing?

1. Now is the month of may - ing, When mer - ry lads are play - ing,
 2. The Spring, clad all in glad - ness, Doh laugh at win - ter's sad - ness, Fa la la la la la la la la, fa la la la la la
 3. Fie then! why sit we mus - ing, Youth's sweet de-light re - fus - ing?

1. Now is the month of may - ing, When mer - ry lads are play - ing,
 2. The Spring, clad all in glad - ness, Doh laugh at win - ter's sad - ness, Fa la la la la la la la la, fa la la la la la
 3. Fie then! why sit we mus - ing, Youth's sweet de-light re - fus - ing?

1. Now is the month of may - ing, When mer - ry lads are play - ing,
 2. The Spring, clad all in glad - ness, Doh laugh at win - ter's sad - ness, Fa la la la la la la la la, fa la la la la la
 3. Fie then! why sit we mus - ing, Youth's sweet de-light re - fus - ing?

1. Now is the month of may - ing, When mer - ry lads are play - ing,
 2. The Spring, clad all in glad - ness, Doh laugh at win - ter's sad - ness, Fa la la la la la la la la, fa la la la la la
 3. Fie then! why sit we mus - ing, Youth's sweet de-light re - fus - ing?

1. Now is the month of may - ing, When mer - ry lads are play - ing,
 2. The Spring, clad all in glad - ness, Doh laugh at win - ter's sad - ness, Fa la la la la la la la la, fa la la la la la
 3. Fie then! why sit we mus - ing, Youth's sweet de-light re - fus - ing?

1. Now is the month of may - ing, When mer - ry lads are play - ing,
 2. The Spring, clad all in glad - ness, Doh laugh at win - ter's sad - ness, Fa la la la la la la la la, fa la la la la la
 3. Fie then! why sit we mus - ing, Youth's sweet de-light re - fus - ing?

1. Now is the month of may - ing, When mer - ry lads are play - ing,
 2. The Spring, clad all in glad - ness, Doh laugh at win - ter's sad - ness, Fa la la la la la la la la, fa la la la la la
 3. Fie then! why sit we mus - ing, Youth's sweet de-light re - fus - ing?

1. Each with his bon - ny lass Up - on the green - y grass
 2. And to the bag - pipe's sound The nymphs tread out their ground,
 3. Say, dain - ty nymphs, and speak Shall we play bar - ley break? Fa la la la la

1. Each with his bon - ny lass Up - on the green - y grass
 2. And to the bag - pipe's sound The nymphs tread out their ground,
 3. Say, dain - ty nymphs, and speak Shall we play bar - ley break? Fa la la la la

1. Each with his bon - ny lass Up - on the green - y grass
 2. And to the bag - pipe's sound The nymphs tread out their ground,
 3. Say, dain - ty nymphs, and speak Shall we play bar - ley break? Fa la la la la

1. Each with his bon - ny lass Up - on the green - y grass
 2. And to the bag - pipe's sound The nymphs tread out their ground,
 3. Say, dain - ty nymphs, and speak Shall we play bar - ley break? Fa la la la la

תכונות בולטות:

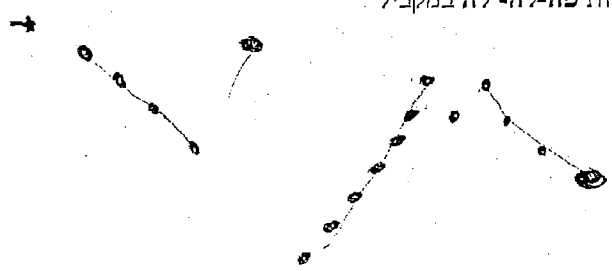
1. מבנה המכיל ארבע חטיבות בנות אורכים שווים (שתי סטרופות-בתים, ושני אינטרלודים):
 - . סטרופה I (מראשית היצירה עד אמצע תיבה 5, כולל אקדם)
 - . אינטרלוד ראשון, משלים ומקשר, על ההברות פה-לה-לה, (אמצע תיבה 5 עד אמצע תיבה 9)
 - . סטרופה II (מסוף תיבה 10 עד אמצע תיבה 14)
 - . אינטרלוד שני, משלים ומסיים, על ההברות פה-לה-לה, (מאמצע תיבה 14 עד הסוף)

א (סטרופה I)	ב (אינטרלוד ראשון)	ג (סטרופה II)	ד (אינטרלוד שני)
--------------	--------------------	---------------	------------------

2. הסטרופות במרקם הומוריתמי, מתפתח במהלכים דיאטונים עד למנעד קווינטה, וחלוקת הטקסט סילאבית (ראה תווים)
3. האינטרלוד הראשון בנוי ממרקם הומוריתמי שלוב מהלך קונטרפונקטי אחד בלבד (תיבה 7), וממהלכי קפיצות
4. האינטרלוד השני מתאפיין במרקם קונטרפונקטי מעודן, ומנעודו מתרחב - דרך קפיצות ומהלכים חלולים - עד לאוקטבה

הצעות לפעילויות

1. האזנה לפתיחת היצירה בביצוע חלילית ותוף והתייחסות אל אופיה ואל הכלים המבצעים
2. לימוד האינטרלוד השני, המסיים, על פי:
 - האזנה לביצוע החלילית בלבד, ומעקב אחר הגראף המתאר את הקפיצות והמהלך הסולמי היורד האופייני אינטרלוד השני המסיים
 - האזנה לביצוע החלילית: מעקב אחר הגרף המתאר את האינטרלוד השני הסוגר ודיבור שקט על ההברות פה-לה-לה במקביל



3. האזנה אל המדריגל כולו, התרשמות ודיון על המבצעים, השפה, מצב הרוח, והמרקם הרב-קולי
4. האזנה אל המדריגל והתייחסות אל ההבדלים בדינמיקה בתוך הסטרופות השונות ובין הסטרופות

שיבולת בשדה

מילים ולחן: מתיתיהו שלם (פולין 1904 – רמת יוחנן, 1975)

המשורר והמלחין מתיתיהו שלם נולד בפולין ב-1904 למשפחה מסורתית חסידית, אליה נשאר קשור ומחובר נפשית גם כשעלה ארצה לקיבוץ בית-אלפא שבעמק יזרעאל. ואכן, מתיתיהו החלוץ נהג לשלוח לאביו את ביכורי יצירתו ואת ניצני מחשבותיו. בשונה מאמנים אחרים אשר עם עלייתם לארץ ישראל, ראו את עצמם כ"מורדים" במסורת ביתם, חיפש מתיתיהו כל הזמן דרכים לשימור הקשר עם מורשת העבר שלו. מבית הוריו החם והפשוט שאב מתיתיהו את אהבתו לארץ ולציונות, ואת קרבתו אל בני אנוש באשר הם, קרבה אל פשוטי העם ואל תרבותם; זאת וכן התרבות המוסיקלית החסידית הפכו למקור ההשראה למנגינותיו החדשות. במידה מסויימת ניתן לכנות את מתיתיהו שלם כמשורר עממי ומלחין אוטודידקטי בעיקרו; ואמנם, אל לימודי המוסיקה הפורמליים הגיע מ. שלם מאוחר יחסית, כאשר תווי הלהנים שלו נכתבו בדרך כלל על ידי המוסיקאי, המנצח והמחנך יהודה שרת.

בדומה למלחינים רבים, ילידי מזרח אירופה, שהתרשמו עמוקות מן הנוף הגיאוגרפי והתרבותי החדש של ארץ ישראל, הגיב מתיתיהו שלם בתוצר עשיר של שירים שהתייחסו לטבע, למלאכות האדמה, להוואי החברתי ולסביבה של החלוצים. זאת ועוד, תהליך היצירה היווה בשבילו תגובה מיידית לחוויות חד-פעמיות, קרי, הבנייה ההתיישבותית תהייה שלמה ומשמעותית כשתלווה בבנייה האמנותית-התרבותית.

תחושת הראשוניות אפפה לא רק את ראשוני התנועה החלוצית שבנו את התשתיות ואת המסגרת החברתית, כי אם את אלה שיצרו את התשתית התרבותית לחג, למועד, לעונות השנה ולמחזור החיים שלהם.

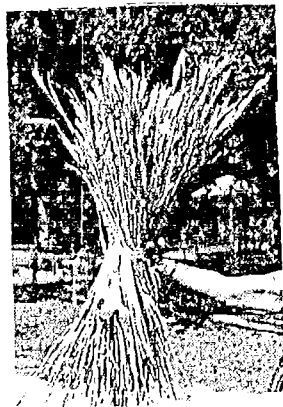
השיר-ריקוד במסגרת מסכחות לחגים, נתן מענה לטבע הנושם והמשתנה בארץ בכלל ובקבוץ בפרט. הזדמנות מעניינת באה לידי מתיתיהו שלם בשעה שנשלח להשתלמות לירושלים בהדרכת בני נוער, מירושלים הוא חזר כעבור שנה כשבאמתחתו הטקסט המלא לחג הקציר והעומר. בהמשך הוא הדביק בהתלהבות את הקיבוץ כולו כאשר לקח על עצמו שתי משימות מרכזיות: השכלול האמנותי של החג וטיפוח המסורת שעל רקעה הוא צומח. הוא עשה כן בבית אלפא, ומאוחר יותר בקיבוץ רמת יוחנן, אליו עבר לאחר הפילוג הפוליטי והמפלגתי שחל בבית אלפא.

על השיר- ריקוד "שבולת בשדה"

מתיתיהו שלם והכוריאוגרפית לאה ברגשטיין, שעבדה בשיתוף פעולה הדוק עם מתיתיהו שלם (הן בקיבוץ בית אלפא והן ברמת יוחנן), ראו את לב החג (חג הפסח) ברגע הקציר עצמו. הרעיון לחבר שיר- מחול הניב את "שבולת בשדה", והוא תוכנן לביצוע על ידי הקוצרים עצמם.

האופי, המקצב והקצב של השיר תאמו לדעתו לפעולת הקציר; על כן נבחרו חברים "כבדי תנועה", שמעולם לא רקדו: היו אלה אנשי משק, שהעבודה בשדה ובמלאכה כבר הפכה לחלק מדמם.

ממעקב אחר יומני העושים בדבר, ניתן ללמוד על הקשיים שהתעוררו לקראת הכנת הטקס. ואמנם, מלאכת הקציר בטקס הבאת העומר מבוסס היה על בחורים, הקוצרים את החיטה בהרמשים, בעוד שהבחורות היו האוספות ומאלמות את אלומות הקמה. טבעי היה לצרף בחורים ובחורות בשירה ובריקוד, אלא שלימי שנות השלושים המאוחרות מסורת המחול היהודי שבגולה הייתה עדיין חזקה, וריקוד משותף לשני המינים לא היה מקובל. לאה ברגשטיין נשענה על המושג המקראי "מחול המחניים" מתוך ספר שיר השירים, ומצאה פתרון להעלאת חברי הקיבוץ משני "המחנות" (בחורים ובחורות). מאוחר יותר, כאשר התגבש המחול הישראלי המתחדש, התערבבו "המחנות" וחוללו במשותף.



א. שְׂבוּלַת בַּשְּׂדֵה
 פֹּרְעָה בְרוּחַ
 מַעֲמַס גֵּרְעִינִים כִּי רַב,

וּבְמַרְחֵב הַרְיִים,
 יוֹם כִּי יִפּוֹחַ,
 הַשֶּׁמֶשׁ כַּתֵּם וְזָהָב.

עוֹרוּ, הוּוּ עוֹרוּ!
 שוֹרוּ, בְּנֵי כְּפָרִים!
 קָמָה זֹאת בְּשִׁלְהָ כָּבֵד
 עַל פְּנֵי הַכְּרִים,
 קָצְרוּ, שְׁלַחוּ מַגֵּל-
 עַת רֵאשִׁית הַקְּצִיר.

ב. שְׂדֵה שְׁעוֹרִים תָּמָה
 זֶר חַג עוֹטְרֶת,
 שִׁפְעַת יָבוֹל וּבִרְכָה,

לְקִרְאֵת בּוֹא הַקּוֹצְרִים
 בְּזוֹהַר מְזֹהֶרֶת,
 חָרַשׁ לְעוֹמֵר מַחֲפָה.

הִבּוּ הַנִּיפּוֹ,
 נִירוּ לָכֶם נִיר
 חַג לְקָמָה,
 עַת רֵאשִׁית הַקְּצִיר
 קָצְרוּ, שְׁלַחוּ מַגֵּל
 עַת רֵאשִׁית הַקְּצִיר.

הַטְּקֵסֵט מֵתָאֵר אֶת הַתְּמוֹנוֹת הַבְּאוֹת בְּבֵית הַרְאִשׁוֹן:

הַשְּׂבוּלִים הַבְּשׂוּלֹת מֵתְכוּפְפוֹת בְּרוּחַ (כּוֹרְעָה בְרוּחַ), בְּשֵׁל הַכּוֹבֵד שֶׁל הַגֵּרְעִינִים בְּתוֹכוֹן.
 עִם רֵדֶת הָעֵרֶב (יוֹם כִּי יִפּוֹחַ), הַשֶּׁמֶשׁ הַמְּלֵאָה דוֹמָה מִלְּכַתֵּם זָהָב בֵּין הָהָרִים.
 עוֹרוּ, וְהַבִּיטוּ בְּשִׂבוּלַת הַבְּשִׁלָּה (בְּקָמָה הַבְּשִׁלָּה) וְהַתְּחִילוּ בְּמֵלֶאכֶת הַקְּצִיר בְּעִזְרַת הַמַּגֵּל.

הַטְּקֵסֵט מֵתָאֵר אֶת הַתְּמוֹנוֹת הַבְּאוֹת בְּבֵית הַשֵּׁנִי:

שְׂדֵה הַשְּׁעוֹרָה מְקוּשֶׁט לַחַג, וְבוֹ שִׁפְעַת שֶׁל שְׂבוּלִים. הַשְּׂדֵה מְאִיר (מְזֹהֶרֶת), וּמִמֵּתִין לְקוֹצְרִים שִׁבּוּאוֹ
 לְקָצוֹר. בּוֹאוּ, הַרִימוּ מַגֵּל (הַבּוֹ, הַנִּיפּוֹ), כִּי חַג לַשְּׂדֵה (קָמָה), עִבְדוּ אוֹתוֹ כִּי זֶה הוּמָן לְרֵאשִׁית הַקְּצִיר.

תכונות בולטות:

1. אופי נמרץ המודגש על ידי המהלך הסינקופלי הפותח את רוב התיבות
2. מבנה הכולל שני חלקים מוסיקליים שונים:
 - חלק ראשון (תיבות 1-4) החוזר על עצמו, מציג את המוטיבים הריטמיים העיקריים של כל השיר במודליות המרכזית רה דורי

- חלק שני וקודה (תיבות 5 עד 8, וקודה) ארוך פי שניים כמעט מזה הראשון, הנו מעין פיתוח של הראשון על ידי :

- . המשך שימוש המוטיב הסינקופלי המאפיין את החלק הראשון
- . הרחבת המנעד (הנע בין "מז'וריציה" על פה, וחזרה אל רה דורי)
- . ניצול מרבי של שני הרגיסטרים הקיצוניים (הגבוה: תיבות 5-6, הנמוך: תיבות 8-עד הסוף)

הקודה כוללת את שלוש התיבות האחרונות של השיר (9-11)

הצעות לפעילויות:

1. התייחסות אל מילות השיר ואל התכן בזיקה אל חיי המלחין ועל רקע הזמן והתקופה
2. דיון על ציפיות בדבר האופי, הקצב והארטיקולציה שיאפיינו את הלחן בזיקה אל פעילות הקציר
3. האזנה אל היצירה המוקלטת ודיון מסכם על התרשמות מתכונות האופי, הקצב, הארטיקולציה בזיקה אל פעילות הקציר
4. התייחסות אל ההרכב המבצע והקשר בינו ובין מלאכת הקציר שנעשתה בימי החלוצים על ידי רבים : הקוצרים(הגברים) והמאלמות (הנשים)
5. האזנה לחלקו הראשון של השיר בביצוע המוקלט וליווי בתנועת יד המתארת את מלאכת הקציר במגל בתנועה נמרצת
6. שירת חלקו הראשון של השיר בהנחיית המורה ובליווי תנועת היד המתארת את תנועת המגל הנמרצת
7. בידוד ולימוד המוטיב הסינקופי והנגזרות שלו: (בהמשך רשומות זו מתחת לזו תיבות 1, 2, 3, 5, 7, 9, 10)

1. ♩ ג ג ג ג ג
2. ♩ ג ג ג ג ג
3. ♩ ג ג ג ג ג
4. ♩ ג ג ג ג ג
5. ♩ ג ג ג ג ג
6. ♩ ג ג ג ג ג
7. ♩ ג ג ג ג ג

9. האזנה לכל השיר בשירת המורה וזיהו:
- החלק בו נשמעים הצלילים הגבוהים ביותר (תיבות 5-6) לפי הרמת יד
- החלק בו נשמעים הצלילים הנמוכים ביותר (תיבות 9-10), לפי הנמכת יד לרצפה

10. הכנת "העמדה בימתית" (כוריאוגרפיה עדינה) לחלקי השיר ולמשתתפים בריקוד:
. מחצית הכתה מתחלקת לקבוצת הקוצרים וקבוצת המאלמות
. הקוצרים האחראיים על תנועה בסינקופה עם מגל ניצבים באמצע "הבמה"
. המאלמות מוכנות בשתי שורות לאיסוף האלומות

. עם השמע צלילי הפתיחה הקוצרים מתנועים במרחב כתנועת "המגל הדימיוני"

. עם השמע החלק הראשון המאלמות יוצאות אל הקוצרים בדילוגים, ונעצרות
בסוף אותו חלק
עם השמע החלק הראשון החוזר, הכנים נעים במעגל בתנועת סינקופה ביד ימין

. עם השמע החלק השני של השיר, הקוצרים והמאלמות מדלגים במעגל לפנים
ולאחור, בראש מורם ובידיים כלפי מעלה (כאות הזמנה לבני הכפרים שבהרים)

. בחלקו השלישי המסיים של השיר (תיבות 9-11), הבנות מתכופפות ואוספות
את השיבולים והכנים רצים או מדלגים אחורה במעגל חיצוני למאלמות
(הכוריאוגרפיה חוזרת על עצמה בבית השני)

11. לימוד שני בתי השיר

השיר "ערב של שושנים"

מלים: משה דור (1932 -) הלחן: יוסף הזר (1926 -)

המלחין והשיר על רקע התקופה

השיר הובר בשנת 1957. התפרסם בביצועו של צמד הדודאים שהחל אז את דרכו, ואף הפך לסימן ההיכר שלהם. שיר זה היה אהוב על שוהרי הזמר העברי, הושר בפייהם של כמה צמדים של זמרים בארץ כמו "העמרנים" ו"הפרברים", בפי הזמרת ריקה זראי, וגם בפי זמרים בינלאומיים ידועי שם.

יוסף הזר נולד בשכונת בורוכוב, היום העיר גבעתיים. הוא מלחין, מורה ומעבד. משה דור הוא משורר ועיתונאי, החל לפרסם את שיריו בשנת 1948.

2 x {
שִׁמְר הוֹמָה יוֹנָה
רֵאשֶׁד מְלֵא טְלָלִים
פִּיךְ אֵל הַבְּקָר שׁוֹשְׁנָה
אֶקְטָפְנִי לִי

לילה יורד לאט...

2 x {
עֶרֶב שֶׁל שׁוֹשְׁנִים
בַּעֲזָא נָא אֵל הַבּוֹסְמָן
מִיּוֹר בְּקוֹמִים וּלְבוֹנָה
לְרִגְלָהּ מִפְתָּן

2 x {
לִילָה יוֹרֵד לְאֵט
וְרוּחַ שׁוֹשֵׁן נוֹשֵׁבָה
הִבֵּה אֶלְחֵשׁ לָהּ שִׁיר בְּלֵאט
זָמַר שֶׁל אֶהְבֵּה

תכונות בולטות

1. האופי: הלחן, כהתאם למלוח השיר, מצטיין בליריות עניגה ובפשטות רכה; זהו שיר רגוע וערב לאוזן, משירי הערב באזירה שלוח לביצוע נינוח בצוותא.

2. המבנה

המבנה המילולי של השיר: א. ב. ג. ב.

המבנה המוסיקלי של השיר: א. ב. א. ב.

המלחין בחר לחזור על מלות הבית השני והלחן שלהן גם לאחר הבית השלישי, ובכך נתן לו תפקיד של פזמון חוזר. שני חלקי המנגינה דומים זה לזה, אין ביניהם ניגוד, אלא דמיון.

3. הכיווניות:

בלחן של חלק א: מהלך מלודי בכיוון עולה ויורד (ראה חרים מוקפים בעיגול).
בלחן של חלק ב: כיוון יורד.

4. המנעד והסולמיות: המנעד מצומצם – סקסטה בלבד; פנטאקורד של סולם רה מינור + הצליל השביעי דו, כלומר השיר בסולם רה דורי.

5. הפיסוק סימטרי וקצר: כל שתי תיבות מהוות פסוקית.

כל הפסוקיות נפתחות בתבנית מקצב זהה בת תיבה אחת, ואחריה צליל ממושך יותר, שאורכו משתנה מפסוקית לפסוקית. הקו המלודי של התבנית פותח, בכל הפסוקיות, ב'ססטה מלודית קישוטית:

מו - נס - ה אל נא צא - נ
ניס - פ - שו של נב - ע

מו - נס - ה אל נא צא - נ
ניס - פ - שו של נב - ע

שנה - ט שושח - רו - י
אט - ל רהי קה - לו

קה - ה - א של מר - י
לאט כ שיר לו חש אק קה - ה

(שחר הומה יונה ראשך קלא סללים פיה אל הכקר שושנה אקטפטו לי.	(קרוב של שושנים נצא נא אל הכסמן כור כקמים ולכונה לרגלך מסמן.
לילה יורד לאט...	(לילה יורד לאט רוח שושן נושבת הבה אלתש לך שיר בלאט ומר של אהבה.

© כל הזכויות שמורות למחברים

על האינטרפרטציה של הדודאים

בביצוע החינני והמלבב של הדודאים ניתן להבחין בגוון הקול השונה של שני הזמרים, וגם בשוני שבין שתי המלודיות שלהם, אם כי רובו של העיבוד הוא בתרצות מקבילות. יש להעיר כי כדי להגיע לשירה נקייה של הילדים - רצוי ללמוד מביצוע המוסר את הלחן המקורי בלבד.

הצעות לפעילויות

1. העלאת הצעות/ השערות של התלמידים לגבי המרכיבים המוסיקליים של הלחן, על בסיס הצגת שמו של השיר בלבד "ערב של שושנים" (ללא הקראת המילים או תאור התכן). מה יהיה המפעם, מה תהיה העוצמה, איזה מין לחן יתאים וכו'...
2. הצגת המלים של השיר בפלקט – (שלושת הבתים, ללא שום רמז שיש חזרה על הבית השני) וניתוח מרכיבי התוכן: מי הדובר בשיר, אל מי הוא פונה, איפה ומתי מתרחש השיר, וכו'... (רושמים בלוח את התשובות בצורה מסודרת)
3. בירור הפרוש של המלים הקשות כגון: בוסתן, מור, לבונה, מפתן, בלאט, טללים, פין, ונטיעתן מחדש בתוך הטקסט. (כמו למשל: ערב של שושנים / בואי נצא אל הגן / ריהות נעימים של בשמים / אניח לרגליך. לילה יורד לאט / ורוח עובר בין השושנים / בואי אגיד לך בשקט שיר באוזן / שיר של אהבה. הגיע בוקר ונשמע קול שקט של יונה / הראש שלך אהובתי רטוב מן הטל / הנה את מסתכלת בבוקר, אהובתי ששמה שושנה, ואני אתן לך נשיקה (בפה).)
3. האזנה לשיר בביצוע הדודאים. הבחנה בגוף המבצע: שני זמרים וגיטרה. השוואת ההשערות המוקדמות של הילדים לגבי הלחן.
4. האזנה נוספת לבדיקה: האם הדודאים שרים באותו סדר בו כתובות המלים בפלקט?
5. ברור המושג "פזמון" – (הבית השני של הטקסט) – חזרה והשוואה לשיר אחר בו מופיע פזמון
6. הבחנה בצלילים הממושכים על-ידי תגובה אליהם בתנועה, בישיבה או במרחב.

7. מעקב אחר הפיסוק בתנועה בזוגות: האחד נע/רוקד/מצייר בגופו - את הפסוק הראשון; השני את הפסוק השני; שניהם ביחד את הפסוק השלישי בן ארבע התיבות. כך בכל הבתים.
8. התייחסות אל המבנה על פי סימון הפיסוק של הלחן על פני כל המלים שבפלקט:
2תבות + 2תיבות + 4תיבות .
9. דיון על אופיו של השיר ועל כלי הנקישה ההולמים לליוויו: באיזה כלי נקישה נוכל ללוות שיר כזה? איך נתאים את גוון הכלים לאופי השיר?
10. האזנה בתוספת נגינת כל נקישה ולפי הניצוח של המורה, תוך מודעות בצורך לליווי עדין, שקוף וזהיר בכלי נקישה בעלי צליל מתאים: משולש, פעמונים, צלצלים של תוף מרים, וכדומה. (מומלץ להקיש רק את הצלילים הממושכים בני ארבע פעמות - על-פי הפעילות בסעיף 6).
11. שירה עם המורה בליווי פסנתר או כלי אחר: השוואה לביצוע של "הדודאים", ודיון בהבדל בין שירה חד-קולית לשירה דו-קולית.
12. אוריינות מקצב: למידה ושינון התבנית המקצבית הראשונה (שתי התיבות הראשונות), עד לביצוע אחד, מדויק ושקט כליווי לשיר.