



המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



"מפתח" - תכנית לחינוך מוסיקלי ולקשר עם הקהילה



מפגשים עם "מוסיקה חיה" קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית

פרנץ שוברט : סימפוניה מס' 5 בסי במול מז'ור, ד' 485

וולפגנג אמדאוס מוצרט : קונצ'רטו לכינור מס' 4, ק' 218

איגור סטרווינסקי : ~~סימפונייה מס' 1~~ סולחן האב'ק

ספטמבר 2006

תשס"ז

MT90 מפג

מפגשים עם "מוסיקה חיה" :

LV1 LEV01-000 1



133266-10

צוות המדרשה למוסיקה

עורכת

שולמית פינגולד

דוגמאות תווים:

איתמר ארגוב

כותבות

ד"ר אילנה איבצן

איה גל

שולמית פינגולד

הבאה לדפוס

שולמית פינגולד

היצירות והמלחינים

עמוד 7

פרנץ פטר שוברט (1828-1797)
סימפוניה מס' 5 בסי במול מז'ור, ד' 485

Franz Peter Schubert (1797-1828)
Symphony no.5 in B flat, D.485

עמוד 37

וולפגאנג אמדאוס מוצרט (1791-1756)
קונצ'רטו לכינור מס' 4, ק' 218

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Violin Concerto no.4, K.218

עמוד 59

איגור סטרווינסקי (1882-1971)

סוויטה "ציפור האש" פולחן האביב

Igor Stravinsky (1882-1971)

Suite "~~The FireBird~~" *The rite of spring*

סימפוזייה מספר 5 בסי במול מז'ור D 485
מאת פרנץ שוברט (19.11.1828-31.11.1797)

על המלחין

פרנץ שוברט נולד ב-31 בינואר 1979 בפרבר הווינאי ליכטנטל והיה בנו הרביעי של מורה ומנהל בית ספר היסודי בכפר. את ראשית חינוכו המוזיקלי קיבל מאביו ומאחיו ולמד נגינה בפסנתר ובכינור. האב סיפח מאד את הנגינה בצוותא בקרב בני המשפחה ועד מהרה האפיל שוברט הצעיר בכישרונו על כל בני הבית. בגיל אחת עשרה התקבל שוברט לבית הספר של הכנסייה כנער מקהלה, והמשיך בצורה מעמיקה בלימודי מוזיקה – תיאוריה ונגינה בעוגב. באותה שנה זכה במלגת לימודים של הקונוויקט – הקולג' הקיסרי שליד הכנסייה המלכותית בווינה. הוא התמנה ככנר ראשי בתזמורת בית הספר ומדי פעם אף מילא את מקומו של מנצחה. בשנים אלה החל שוברט לחבר את יצירותיו הראשונות: קטעי פסנתר ל-ארבע ידיים, שלוש רביעיות כלי קשת, מספר פתיחות ואופרטה בלתי גמורה. משעזב את הקולג' בשנת 1813 כדי להתמחות בהוראה, שב הביתה לכפר ליכטנטל להורות בבית הספר היסודי בו למד אביו. באותה שנה התחיל ללמוד קומפוזיציה באופן פרטי אצל אנטוניו סליירי. בשנים 1813-1816, שנות העבודה בבית הספר, המשיך להלחין וחבר חמש רביעיות כלי קשת, שלוש מיסות, שלוש סימפוניות ואופרה ראשונה. שוברט היה מורה קפדן ולא זכה להצלחה בתחום ההוראה. עקב כך החליט להקדיש זמנו להלחנת מוזיקה בלבד ועבר להתגורר בווינה הבירה עם ידידו המשורר פרנץ פון שובר. מכאן ואילך ליוו אותו בעיות כלכליות לאורך כל חייו. למשפחתו לא הייתה יכולת לסייע לו כספית, והוא זכה רק לתמיכה מועטה ביותר מפטרוגים כדוגמת משפחת אסטרזוי שהעסיקה אותו כמורה לפסנתר לבתם בחופשות הקיץ (בשנים 1818-1924), אך נמנעה מלהציע לו משרה קבועה. הוא הרבה להלחין יצירות קאמריות, יצירות לפסנתר ולידר, אולם הוצאתן לאור הביאה לו הכנסה זעומה אם כי קבועה. שאיפתו להתעשר מכתיבת אופרות דוגמת המלחין הנערץ עליו – רוסיני – נכשלה: תשע האופרות והאופרטה שהלחין לא היו מוכרות בתקופתו ולמעשה נשכחו.

שוברט בילה מדי בוקר ליד שולחן הכתיבה, והתרכז במלאכת ההלחנה. תודות לשקדנותו הצליח לחבר יצירות רבות במשך תקופה לא ארוכה של כעשרים שנה. בשעות אחר הצהריים אהב לבקר את חבריו, ערך פיקניקים בכפר או ביקר באחד מבתי הקפה בווינה על מנת לקרוא עיתון, לשתות קקאו חם ולשוחח עם עמיתיו על העולם. הוא היה אדם חברותי מאד שהכיר את כולם: פקידים, דוורים, משוררים, שחקנים, נגנים, זמרי אופרה ובטלנים צעירים ועשירים. בערבים נפגשו שוברט וחבריו בכל פעם בבית אחר על מנת לשוחח, לשחק משחקי חברה, לאכל ולשתות ומעל לכל - לשמוע מוזיקה. במפגשים החברתיים בבתי הקפה או בפונדקים רקדו לצלילי המוזיקה ששוברט אלתר ליד הפסנתר וכשנפסקו הריקודים היה נוהג להשמיע לקהל את יצירותיו האחרונות. המפגשים הללו זכו לכינוי "שוברטיאדות"

משום שהושמעו בהן יצירות לפסנתר ובעיקר לידר פרי עטו של שוברט. במרבית המקרים שר את הלידר זמר הבריטון מיכאל פוגל בליווי המלחין עצמו.

בשנת 1822 בהיותו בן 25, לקה במחלת העגבת שהביאה אותו לכדי ייאוש ודיכאון אך לא פגעה בכושרו היצירתי. עדות לכך היא מחזור השירים "הטוחנת היפה" אשר חובר כאשר היה מאושפז בבית החולים. מחזור השירים הזה מבטא הרבה שמחה אולם סיומה העצוב מרמז על הנימה הטראגית שהובילה למחזור השירים הבא – "מסע החורף". בחמש השנים האחרונות לחייו שהה תקופות ארוכות בבית החולים. מחלת העגבת השחיתה את גופו כשמוחו מורעל מהמחשבה על הגורל הבלתי נמנע הצפוי לו. למרות זאת עלה בידו לסלק ממחשבתו הרהורי מוות, וחיבר אחדות מיצירותיו הטובות: שירים, יצירות לפסנתר כמו המומנטים המוזיקליים, אימפרומפטו, שלוש הסונטות האחרונות לפסנתר וכן חמישיית המיתרים בדו מז'ור ד' 899. זמן קצר לאחר שסיים את החמישייה החל השלב האחרון במחלתו והוא מת ב-19 בנובמבר 1828 בדמי ימיו בגיל 31 בלבד. הוא הוטמן על פי בקשתו ליד קברו של בטהובן ועל מצבתו חרותה הכתובת שכתב המשורר הרומנטי גריפלפארצר: "אמנות המוזיקה הטמינה כאן אוצר יקר ותקוות גדולות אף ממנו".

פרנץ שוברט לא זכה לתהילה בחייו למרות כישורנותו המזהירים. הוא לא היה נגן וירטואוז אם כי היה פסנתרן פעיל במסיבות ובקונצרטים. הוא היה מן המלחינים הבולטים של התקופה הרומנטית המוקדמת, וחי בוינה בתקופה תוססת של פעילות אומנותית נרחבת. המוזיקה שלו נאחזת בדמות הגיבור הרומנטי שטופחה בספרות ובציור.

כיום מפורסם פרנץ שוברט בראש וראשונה בזכות יצירותיו הקוליות: יותר משש מאות לידר, שלושה תריסרי יצירות מקהלתיות, שבע מיסות, רקוויאם, אורטוריה ויצירות כנסיות קצרות. האופרות שחבר לא זיכו אותו בהצלחה.

בתחום הקאמרי הלחין שמינייה, שתי חמישיות מיתרים, חמש עשרה רביעיות מיתרים, שלוש שלישיות, סונטה לכינור, ויצירות שונות לפסנתר: סונטות, אימפרומפטו, ולסים, סדרות ואריציה ועוד. בתחום הסימפוני חיבר תשע סימפוניות ופתיחות.

יצירותיו קוטלגו על יד המלומד בן המאה העשרים, דויטש, ולכן מסומנות באות D.

על היצירה

שש הסימפוניות הראשונות של שוברט הן יצירות מוקדמות אותן הספיק להשלים לפני הגיעו לגיל 20. יצירות אלה חוברו להנאתם של קהל אניני הטעם הוינאיים ויועדו עבור תזמורת חובבים - אנסמבל העיר המלכותית-קיסרית קונביקט בה שהה המלחין לצרכי לימודים. הזמנת היצירות כללה דרישה לתזמור במתכונת קלאסית וכן בקשה להקצות תפקיד בולט לחליל ולאבוב סולו.

מבחינות רבות ניתן להתייחס לסימפוניות הראשונות כאל יצירות ניסיוניות: שוברט למד באמצעות חיבורן את רזי הסגנון של ענקי הקלאסיקה, ובולטת בהן השפעתם של היידן, מוצרט, בטהובן המוקדם ואף רוסיני. המוזיקה המוקדמת של שוברט נשמעת בלתי מקורית כביכול אולם חותמו של המלחין טבוע הן במנגינות היפות ובפרט בפרמטר ההרמוני.

את הסימפוניה החמישית, הטובה והפופולרית מבין שש הסימפוניות הראשונות, החל שוברט לחבר בחודש ספטמבר 1816 ומלאכת הכתיבה הסתיימה כחודש לאחר מכן ב-3 באוקטובר. זמן קצר לאחר מכן בוצעה היצירה בידי תזמורת חובבים פרטית אשר צמחה מאנסמבל של רביעיית כלי קשת משפחתית. הסימפוניה פורסמה לראשונה שנים רבות מאוחר יותר בשנת 1885.

הסימפוניה החמישית של שוברט מזכירה במובנים רבים את סימפוניה מספר 40 של מוצרט. גישתו השמרנית של שוברט באה לידי ביטוי במבנה השקוף והברור וביכולת לעקוב בקלות אחר המוזיקה. הפרטיטורה מציגה תזמור קלאסי מצומצם: חליל אחד, שני אבובים, שני בסונים, שתי קרנות וכלי קשת. נעדרים בה הקלרניטים, החצוצרות וכלי ההקשה - עובדה אשר משפיעה על הגוון ויוצרת לאווירה כללית נינוחה, קלילה ואוורירית.

כל פרקי הסימפוניה החמישית, בדומה לשאר הסימפוניות של שוברט, מבוססים על הצורות הקלאסיות.

פרק ראשון - אלגרו - בצורת סונטה

פרק שני - אנדנטה קון מוטו - תלת חלקי (מורחב)

פרק שלישי - תלת חלקי: מנואט - טריו - מנואט

פרק רביעי אלגרו ויווצ'ה - בצורת הסונטה

הגורמים המקנים לסימפוניה רעננות, נעימות, אווריריות ושקיפות קלאסית טמונים בראש וראשונה בפרמטר המלודי. המלודיות נפלאות ורובן שירתיות. הפיסוק בקו המלודי ברור מאד, השימוש בפריודות שכיח ביותר, וקיימות חזרות על משפטים מלודיים. כמו כן בולטת ביותר שליטת הטונאליות המז'וריות בפרקים השונים. תופעות אלו מחזקות את הנגישות למוזיקה ואת קליטותה.

המנגינות מנוגנות על פי רוב בכינורות או בחלילים ובאבובים. הבסונים והקרנות משמשים רק למילוי הרמוני. העדר קלרניטים, חצוצרות וטימפני מקנים ליצירה גוון סגנוני קלאסי - גלנטי.

המקוריות של שוברט בסימפוניה והיסוד הרומנטי שבה נעוצים בהרמוניה, הן ברמת המקרו - בין החטיבות, והן ברמת המיקרו - בתוך הפרזות. המהלכים ההרמוניים המפתיעים בתוך היצירה נוצרו מתוך המשיכה של המלחין לפרמטר ההרמוני שרתק אותו במיוחד. התחכומים ההרמוניים אינם פוגמים בנגישות ובזרימה הרעננה של היצירה ורק אוזניים חדות ומעקב אחר המוזיקה בפרטיטורה מגלים אותם.

פרק ראשון – אלגרו

על הפרק

הפרק הראשון קליל וערני והוא מאורגן בצורת אלגרו סונטה ובה, כמקובל, שלוש חטיבות גדולות: תצוגה, פיתוח ורפריזה. בתצוגה מוצגים ארבעה חומרים: נושא ראשון, גשר, נושא שני ונושא סיום. בתצוגה הנושא הראשון בסולם הטוניקה, ושאר הנושאים בסולם הדומיננטה. החריגה של שוברט מן המודל המסורתי של צורת הסונטה היא הטונאליות ברפריזה. שוברט מוותר על רפריזה קלאסית חד טונאלית בסולם האם. ומשאיר מתח הרמוני גם ברפריזה המתחילה בסולם הסובדומיננטה ועוברת לסולם הטוניקה.

הטבלה הבאה משקפת את ההבדלים ההרמוניים בין צורת סונטה קלאסית מול צורת הסונטה כפי שהיא מיושמת בפרק זה.

טונאליות בתצוגה קלאסית	טונאליות בתצוגה של שוברט בפרק זה	טונאליות ברפריזה קלאסית	טונאליות ברפריזה של שוברט בפרק זה	
סולם הטוניקה Bb	סולם הטוניקה Bb	Bb	Eb	נושא ראשון
מודולציה F←Bb	מודולציה F←Bb	Bb	Bb←Eb	גשר
סולם דומיננטה F	סולם הדומיננטה F	Bb	Bb	נושא שני

הטבלה מראה כי בתצוגה צמוד שוברט לחלוטין למתכונת צורת הסונטה הקלאסית. לעומת זאת הרפריזה שבפרק הנוכחי איננה מתחילה בסולם הטוניקה (Bb) אלא בסולם הסובדומיננטה (Eb) ורק בגשר חלה מודולציה לסולם הטוניקה הנשאר עד לסיום הפרק. הווה אומר שוברט וויתר על ההאחדה הטונאלית ברפריזה והשאיר בה את אותה דרגת מתח טונאלי בין שני הנושאים כפי שקיימת בתצוגה. תופעה כזו קיימת גם אצל קלאסיקנים אך אצלם היא שולית וחריגה. מבחינה תמטית שוברט נשאר קלאסי לחלוטין: ניגוד בין נושאים בתצוגה, וחזרה על אותם נושאים בסדר זהה ברפריזה. השוני הסולמי יוצר הבדלים גם בגוון הכלים.

הנושאים בפרק הראשון

בתחילת הנושא הקדמה קצרצרה בנוסח כורלי המנוגנת בכלי הנשיפה מעץ. סידרת האקורדים מהווה מעגל פונקציונאלי מלא (דרגות: I, V, II₅₆, VI, I).

Allegro

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Bsn. *pp*

באמצע הכורל נכנס במשב רוח מרענן פרגמנט סולמי המנוגן בסטקטו בכינורות. הפרגמנט צובר אנרגיה ומתח הרמוני וגולש בירידה אל עבר הפתרון - נקודת הפתיחה של מנגינת הנושא.

Vln. 1 *pp*

הנושא הראשון בסי במול מז'ור ערני קפיצי וקליל.

ראשיתו ביחידה מלודית בת שתי תיבות המאופיינת במקצב מנוקד, כיוון עולה ומבנה מלודי של אקורד משולש.

תבנית זו משמשת אבן בניין לנושא כולו בשילוב עם תבנית מלודית מנוגדת הנעה בצלילים סמוכים בירידה בתנועת שמיניות

הנושא סימטרי ובנוי מפריודה סגורה שפסוקה הראשון מסתיים על דומיננטה והשני על הטוניקה.

צליל סיום הנושא הראשון מהווה את נקודת ההתחלה של הגשר.

הגשר צומח מהחומר המלודי של הנושא ראשון, תוך הרחבת מנעד והגברה דינאמית:

Fl
Ob
Bsn
Hn
VI.1,2
Vlc
Cb

תחילתו של הגשר בולטת לאוזן בגלל שינוי דינאמי ותזמורי. התחלפות פתאומית של הדינאמיקה מפיאניסימו לפורטה וכן ריבוי של הוראת ספורצנדו המפרים את הרועע.

ההגברה הדינאמית מתרחשת גם על ידי הכפלת הקו המלודי. הפעם הוא לא מנוגן בכינורות בלבד אלא מוכפל בחליל ובשני האבובים. כמו כן מוכפלים צלילי הקנון של כלי הקשת הנמוכים בפגוט.

בגשר מתרחשת מודולציה כרומטית מסולם הטוניקה – סי במול מז'ור אל סולם הדומיננטה – פה מז'ור והוא מסתיים באתנח דומיננטי, דו, של הסולם החדש. אקורד איטלקי מוביל אל הצליל דו המנוגן

באוניסונו בתבנית ריתמית סוגרת | - | ♩ ♩ ♩ ♩

הגבול בין הגשר לנושא הבא ברור מאוד הן בעקבות הקדנצה - אתנח דומיננטי, הן בגלל ההתלכדות באוניסונו של כל התזמורת, ובפרט בשל ההפסקה באורך חצי תיבה.

הנושא השני בסולם הדומיננטה (פה מז'ור) במלודיה שקטה ועדינה המשלבת רכות וקפיציות. תחילתה בנויה משתי פסוקיות. הפסוקית הפותחת נעצרת על סובדומיננטה (אקורד סול מינור), ואילו פסוקית המענה נסגרת על אקורד הטוניקה (אקורד פה מז'ור).

VI

סימני דרך

הפרק נפתח בהקדמה כורלית חרישית של כלי הנשיפה מעץ.

אל הכורל השלו מתפרצת קבוצת הכינורות בפרגמנט סולמי קפיצי המוביל אל הנושא הראשון.

הנעימה הערבית של הנושא ראשון פותחת בארפג'ים עולים וממשיכה בירידה סולמית. היא נתונה בידי הכינורות וחוזרת בהד קנוני בכלי הקשת הנמוכים:

הפסוק השני שבנושא משתעשע קלות בשתי התבניות הבסיסיות שהוצגו ונעצר על נקודת עוגב דומיננטית. מעליה מופיע דו שיח בין החליל לבין הכינורות היוצר ציפייה אל חזרת הנעימה של הנושא הראשון.

הנושא הראשון חוזר והפעם מלווה התבנית המקצבית המנוקדת המופיעה בכלי הקשת הנמוכים בחליל המשמיע את התבנית היורדת.

נקודת הסיום של הנושא באקורד הטוניקה מהווה גם את תחילתו של הגשר.

מנגינת הגשר מתחילה בציטוט של תחילת נושא ראשון אם כי היא מייד פורצת מעלה למנעד של שתי אוקטבות:

תבנית המענה היא בכיוון יורד:

שתי התבניות, העולה והיורדת, חוזרות בוואריאנטים אחדים, ומתפרקת במעין שעשוע קנוני הצובר אנרגיה מרובה. תוך כדי כך מתרחשת המודולציה.

סיום הגשר – על נקודת עוגב דומיננטית (ד1) – חד ברור והחלטי ומוביל אל הנושא השני.

חל מפנה בולט בדינאמיקה. הכינורות מציגים נעימה חיננית ושקטה, הפותחת בפסוקית שאלה, ונענית
ובפסוקית תשובה:

צמד הפסוקיות הנ"ל חוזר בתזמור מורחב ודו שיח בין כלי הנשיפה מעץ לבין הכינורות.

הנושא מתפתח קמעא בגלים עולים ויורדים, ומוביל אל דקלמציה הומורתמית במקצב מנוקד ומהלכים
כרומטיים המבשרת את סיום התצוגה

המשפט האחרון של התצוגה מסיים אותה בסערה.

החליל והאבוב משמיעים ואריאנט ריתמי חרישי ומעודן של מוטיב הראש של הנושא הראשון, משולב בפרגמנט הסולמי היורד מן ההקדמה המושמע על ידי הכינור הראשון.

ברקע מושכים כלי הקשת צלילים ממושכים.

שני המוטיבים ממשיכים בשעשוע המשותף תוך שהם נודדים לסולמות רחוקים.

האווירה משתנה באופן פתאומי והופכת תוקפנית ועזה:

אלמנט מן הנושא השני חודר ומשתלט על ההתרחשות בתבנית ריתמית חוזרת ונגזרת הצונחת מטה לאיטה במהלכים סקוונציאליים סולמיים המובילים לרפריזה.

הרפריזה זהה מבחינה תמטית לתצוגה. כל הנושאים חוזרים בסדר זהה אם כי בטונאליות אחרת..

פרק שני – אנדנטה קון מרטו

על הפרק

הפרק השני הינו הפרק האיטי בסימפוניה. הוא כתוב במשקל שש שמיניות אך בשל הטמפו המתון הוא מצלצל כמשקל משולש ולא זוגי (מידת השוני בין משקל זוגי ומשולש תלויה מאד באינטרפרטציה של המנצח ונמצא הקלטות לכאן ולכאן).

הפרק שני, הפרק האיטי בסימפוניה, הוא לירי ושירתי ועל כן כתוב לעיתים מזומנות בצורת השיר - צורה תלת חלקית. יש פרקים איטיים המאורגנים בצורת נושא וואריאציות ואחרים - בצורת סונטה. האזנה ראשונה לפרק הנוכחי מובילה להתרשמות שאכן מדובר כאן בצורת השיר - מבנה תלת חלקי (ABA). מסתבר שהציפייה הזאת מתממשת עקרונית, אלא ששוברט הרחיב את מימדי הפרק לצורה תלת חלקית מורחבת:

A1 B1 A2 B2 A3 →

החזרה המשולשת של החלק הראשון במהלך הפרק מזכירה במובן מסוים את הרעיון של פזמון חוזר אם כי ברור שאין כאן רונדו. החזרה על כל חטיבה בשינויים מובילה לרעיון הבסיסי של וואריאציות אם כי לא מדובר כאן כמובן בצורת נושא וואריאציות מובהקת. שוברט ארגן את המוזיקה במבנה הממזג עקרונות מתוך שלוש הצורות שהוזכרו: צורה תלת חלקית, רונדו ונושא וואריאציות.

הפרק השני הוא המורכב ביותר ביצירה מבחינה הרמונית והוא מכיל מודולציות דיאטוניות וכרומטיות ונקודות אנהרמוניות. המלחין מפליג למחזות רחוקים - הוא מגיע לסולמות רחוקים כמו למשל מודולציה מסולם מי במול מז'ור לסולם דו במול מז'ור, או מעבר מסולם סי מינור (במעגל הקוינטות של הדיאזים) לסולם סול מינור (במעגל הקוינטות של הבמולים). בהקשר זה יש לציין קיום יחסים טרציאליים בין מרכזים טונאליים - שמהווים עיקרון הרמוני מאפיין ברומנטיקה בכלל ואצל שוברט בפרט. בעוד שבקלאסיקה היחסים הטונאליים מושתתים ברובם על מעגלי הקוינטות הרי כאן נוסף מעגל ההרמוני חשוב והוא מעגל הטרצות.

הפרק השני הוא הארוך מבין ארבעת פרקי הסימפוניה. שוברט מותח את הפרק מעבר לצורת השיר התלת חלקית המקובלת. הדבר איפשר למלחין להחיל פיתוחים ברמות שונות בחלקים החוזרים (שכן אף חזרה איננה העתקה מדוייקת). שוברט נצל את החזרות גם לשם עריכת שינויים הרמוניים מעניינים.

הסדר הכרונולוגי של החטיבות בפרק שני

→ חטיבות	A1	B1	A2	B2	A3
מספרי תיבות	1-23	24-66	67-89	90-117	118-141

כפי שנאמר קודם לכן - החלקים החוזרים אינם העתקה מדוייקת ותמיד ימצאו וואריאנטים בולטים פחות או יותר.

ההבדל הבולט ביותר בין החלקים השונים הוא במרכיב ההרמוני, כפי שמוכיחה הטבלה הבאה.

השוואת טונאליות בחלקים החוזרים שבפרק

החלקים החוזרים	הסלמות
A1	Eb
A2	→ Eb Ebm
A3	→ Eb Cb Eb
B1	→Cb Bm Gm Cm Eb
B2	→Gb F#m Dbm Eb

חלק A ו B שונים זה מזה בכל: במימדים, במנגינות, בפיסוק הפנימי, בטונאליות בתיזמור ובעוצמה.

חלק A בנוי במבנה דו חלקי מחזורי a ||: b a' ||

חלק a הפותח נשמע כמנואט קלאסי מובהק למרות שהוא כתוב במשקל 6/8 : בגלל הטמפו האיטי, הוא מצלצל כמשקל משולש.

חלק a יותר מלודי בהשוואה לחלק b.

הפרזות שבחלק A מאורגנות בצורת השיר שבו ארבע פרזות: aaba'

הפרק נפתח במלודיה מסוגנת וסימטרית. בקטע a הפרזה הראשונה חוזרת פעמיים בתזמור שונה.

VI. 1

קטע b מהווה פיתוח של ה-a. כאן בולטת מאד הא-סימטריה. ההרחבה והסיומת הכרומטית יוצרים מתח לקראת חזרה קטע הראשון.

חלק A נסגר עם ואריאנט של משפט כשמוטיב הראש וואריאנטים שלו עוברים בין הכלים השונים.

בחלק B, בדומה לתחילתה של הסימפוניה, שלוש תיבות ומחצה של מעין הקדמה המכינה את בואה של המלודיה.

ההקדמה לחלק B מורכבת מארפג' מתוח היוצר מודולציה כרומטית לעבר סולם דו במול מז'ור.



חלק B ארוך יותר וצפוי פחות מקודמו. אין כאן מנגינה שירתית כפי שיכולנו למצוא בתחילת הפרק אלא פיסות של מוטיבים מלודיים הזוכים לפיתוח מתמיד. המוטיב הראשון המתחיל בארפג' עולה בכלי קשת הזוכה למענה בכלי נשיפה.



המוטיב השני בחלק B הוא מהלך סולמי יורד בבאס המוביל לנקודת עוגב.



שוברט מהתל בנו במעט משום שהוא מוביל את המוזיקה לנקודת עוגב מדומה. הווה אומר הצליל רה, איננו נקודת העוגב הנדרשת (שכן הגעה לסולם האם – מי במול מז'ור מצריכה נקודת עוגב סי במול). בהמשך, המוזיקה מגיעה לנקודת עוגב מדומה נוספת – סול.



הכרומטיות המלודית וההתכוונות לעבר שלוש נקודות עוגב שונות יוצרת מתח מוגבר וצפייה לחזרת החלק הראשון בסולם האם.

חלק 2A שונה מקודמו בעיקר עקב המינוריזציה בסיום.

חלק 2 B מהווה למעשה טרנספוזיציה בקווינטה למעלה.

חלק 3A (בסולם האם מי במול מז'ור) ארוך יותר ובאמצעו מושתלת הרחבה לאיזור טונאלי מרוחק.

הקדנצה הפרה-סיומית מובילה מאקורד הדומיננטה (Bb) אל דרגה שישית מונמכת (Cb).

סימני דרך

הפרק פותח בנעימה שירית, איטית ורחבת מנעד המושמעת בידי כלי הקשת.

Andante con moto

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vlc.

p

שני פסוקיה, המקיימים ביניהם יחס של פסוק פותח ופסוק סוגר, מסתיימים במעין קידה, עובדה המעניקה לה אופי של ריקוד.

הנעימה חוזרת בשנית, מועשרת בגוני כלי הנשיפה מעין המכפילים את תפקידי כלי הקשת.

ההרכב המועשר ממשיך ומשמיע פסוק נוסף המפתח את החומר התמטי שהוצג.

VI. 1

גם פסוק זה זוכה לחזרה, אך בהיסט סקוונציאלי נמוך יותר

למשפט השלישי מהלכים כרומטיים רכים. הוא מושמע על ידי הכינור, כשהחליל מלווה תחילה באוניסון ואחר כך מצטרף אל הכינור השני בקונטרפונקט עדין.

כיוון שפסוק זה ארוך יותר – המלחין מוותר על החזרה המלאה עליו ומשמיע לו הד עדין - בו מתחלפים תפקידי הכלים.

בחזרה אל החומר של הפסוק הפותח, נותר מוטיב הראש המתחיל בכינורות ועובר בדו שיח בינם לבין החליל והאבוב תוך עיבוי המרקם:

הפסוקית המסיימת זהה לזו של המשפט הראשון בפרק – באוקטבה יותר גבוה גם משפט זה נענה בהד, החוזר פעמיים

החטיבה השנייה של הפרק פותחת בהקדמה ובה ארפג' מוקטן העולה ומתגבר:

הבסים בליווי מוטורי כרומטי המסתיים בקדנצה.

היישר ממנו צומחת המלודיה בארפג' מז'ורי עולה בכלי קשת הנענה בקו מלודי יורד בכלי נשיפה:

המלודיה ממשיכה ומפכה בנחת ונסגרת בקדנצה מלאה – ברו במול.

המלודיה מוגשת בשנית, הפעם על ידי החליל ובמינור יזציה. המענה – בפגוט וכינורות:

במרכז ההתרחשות מתייצב עתה מהלך מסיבי יורד בבאס המוביל לנקודת עוגב רה. הוא מלווה בג'סטות משלימות בכלי הנשיפה מעץ שלאחריהן סיומת מלודית מעוגלת.

על גבי נקודת העוגב המוטעמת בצליל חוזר בכינורות מנהלים כלי הנשיפה מעץ דו שיח קצר עם כלי הקשת הנמוכים.

בסיומו מוביל מקטע כרומטי בכלים הנמוכים לנקודת עוגב חדשה סול, בעוד הכינורות וכלי הנשיפה צונחים בצלילים ממושכים שחלקם מחוזקים בהדגשות עזות.

הדו-שיח חוזר בטונאליות החדשה.

לקראת סיום מתייצבת נקודת העוגב על סי במול, וקרעי מלודיה מן הדו-שיח הקודם מטפסים במהלך סקוונציאלי המוביל בסופו של דבר אל חזרת החטיבה הראשית של הפרק.

החטיבה החוזרת מושמעת כבראשונה, על שלושת משפטיה, למעט ואריאנטים עיטוריים במלודיה

הפסקות המסיימת את החטיבה, על שני הדיה, מושמעים במינור.

ושוב חוזרת החטיבה השנייה, דומה להופעתה הראשונה – אך בסולם אחר סידרת הצלילים היורדים בבאס מתארכת הפעם עד להגעה לדומיננטה – סי במול.

החזרה האחרונה של החטיבה הראשית מקוצרת: מתוך ארבעת חטיבות המשנה שלה מושמעים רק הראשון והאחרון – המוביל אל סיום מדומה הפותח את הקודה, המבוססת על אלמנט הארפז' העולה וקידת הסיומת הריקודית

הפרק ננעל חרישית בפרזה קדנציאלית החוזרת פעמיים בתיזמור שונה:



פרק שלישי - מנואט - אלגרו מולטו

על הפרק

הטמפו של פרק המנואט בסימפוניות קלסיות הוא בדרך כלל מתון. הוראת המהירות של שוברט – אלגרו מולטו גורמת לידי כך שהפרק מצלצל כסקרצו. המשקל הרשום על יד המפתח, כמקובל במנואט, הוא שלושה רבעים. אולם בשל הטמפו המהיר המוזיקה איננה מצלצלת במשקל משולש אלא זוגי, כמו שש שמיניות (תופעה הפוכה לזו הקיימת בפרק שני - שם רשום משקל שש שמיניות אך בשל הטמפו האיטי הוא נשמע כמשקל משולש).

אחרי הרצינות והכהות ההרמונית בפרק שני מלחין שוברט בפרק זה מוזיקה פשוטה יותר שיש בה עקבות של מוזיקה עממית גרמנית. החן והרעננות שבה טמונים בבהירות הצורנית, במלודיה השירית המורכבת מפרזות ברורות וסימטריות, בריבוי פריודות, במנגינות הכמו עממיות, במרקם הומופוני ושקוף ובהרמוניה קלאסית וקונבנציונאלית יחסית.

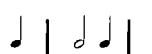
המבנה של הפרק הוא מסורתי לחלוטין: מנואט, טריו, מנואט, כשכל אחד מהם הוא דו חלקי מחזורי.



כמקובל מקיים המלחין את רעיון הניגודיות בין המנואט לבין הטריו. ההבדל הבולטים:

- הטונאליות: המנואט בסולם סול מינור ואילו הטריו – בסול מז'ור.
- מנגינת המנואט פותחת בארפג' עולה ואילו הטריו – בארפג' יורד.
- המנואט בדינאמיקה חזקה – פורטה ואילו הטריו שקט – בפיאנו.
- שני חלקי המנואט מושתתים על אותו חומר מלודי ובטריו החלק האמצעי מציג מנגינה חדשה
- מבחינת הטקסטורה: המנואט פותח בנימה הכרזתית ובאוניסונו של כל התזמורת ואילו הטריו במרקם אקורדי – הומופוני רק בכלי הקשת.

נקודות הדמיון בין המנואט לטריו הן בריתמוס ובחומר המלודי. התכניות הריתמיות של שני החלקים

דומות ובפרט תבנית הראש המתחילה בקדמה: רבע חצי, רבע חצי. 

סיומי המשפטים הברורים המזכירים ריקוד פסבדו עממי קיימים לאורך כל הפרק הן במנואט והן בטריו. (אי אפשר להימנע מהאסוציאציה בין המנואט של מוצרט בסימפוניה מספר 40 לבין תחילת המנואט של שוברט בסימפוניה החמישית. שניהם באותה טונאליות (סולם סול מינור), שניהם נפתחים במצלול מלא של כל התזמורת, ושני המנואטים פותחים במלודיה ארפג'ית עולה - קורטסקסטאקורד של אקורד הטוניקה סול מינור. כמו כן המקצב ההתחלתי הפותח זהה).

סימני דרך

המנואט פותח באוניסונו המושמע על ידי כל כלי התזמורת בארפג' עולה ויורד של אקורד הטוניקה



עונה להם קבוצת כלי הקשת במשפט תשובה בארפג' הדומיננטה, המסתיים על הטוניקה.



משפט האוניסונו הראשון חוזר אך עם סיומת הרמונית שונה – עצירה על אקורד הסובמדיאנטה (Eb):

המשפט האחרון מורחב ובתוכו מודולציה לסולם המז'ור המקביל. חלקו המורחב קפיצי ריקודי ומעודן, וסיומו בקו כרומטי יורד:



האווירה משתנה והופכת שירתית ורכה.

המוטיב הארפזי (בסולם המקביל) מופיע בכינורות בשני גלים – עולים ויורדים מעל לתשתית פועמת:

כלי הקשת הנמוכים נוטלים אותו באון בעוד החליל משמיע מעליו מוטיב רווי רגש.

כל התהליך חוזר נמוך יותר, ואחר כך הארפג' ממשיך להתגלגל לחליל, לאבוב ולבסוף לכינורות ולכל התזמורת – בעוצמה מרובה.

מעל גבי נקודת עוגב דומיננטית (D7) נדרכת הציפייה לקראת שובה של החטיבה הראשונה..

חלק A' – ארוך יותר וכולל מעין פיתוח.

כבר הפרזה הראשונה זוכה לתוספת סקוונצות מטפסות בכרומטיות:

לאחר מכן נכנס האלמנט השירתי מחטיבה B'. הוא הולך ומתעצם ומוביל אל סיום המנואט בפרזה כרומטית יורדת:

הכינור והבסון, באוניסון, פותחים את הטריו במלודיה בעלת ניחוח כפרי בקו מלודי גלי במנעד רחב

המשכה של המלודיה ב"תגבור" של כלים נוספים – ובסגירת המשפט על הטוניקה.

במרבית הזמן יש נקודת עוגב מתמשכת המעניקה את הניחוח הכפרי.

כבכל מנואט - קטע זה חוזר פעמיים.

הכינור והבסון מציגים מנגינה חדשה המתחילה בסולם הדומיננטה המינורית (רה מינורי), ונענית בהד של

חלילים ואבובים

המנגינה חוזרת בסקוונצה בסולם דו מז'ור.

החומר התמטי עובר פיתוח קל, והטריו מסתיים בפסוקית הסוגרת של המשפט הראשון.

גם חלק זה חוזר פעמיים.

עם סיום הטריו חוזרים, כמקובל, למנואט (אותו מנגנים ללא חזרות).

פרק רביעי – אלגרו ויוצ'ה

על הפרק

הפרק האחרון הוא ערני, שופע חיוניות וקלילות, ומסיים את הסימפוניה בנימה אופטימית ומחויכת. המנגינה האוורירית, הסימטרית והחיננית שפותחת את הפרק יוצרת רושם שמכאן תצמח צורת רונדו. אשליה זאת מתחזקת תודות למבנה הנושא הראשון שהינו דו חלקית מחזורי || A || B A' ||. מבנה מסוג זה נדיר למדי לגבי נושאים בצורת סונטה (צורה דו חלקית מחזורית שכיחה בפרקי מנואט, פיזמון ברונדו ונושא של ואריציה). בדיעבד מסתבר ששוברט בחר לסיים את הסימפוניה בפרק בצורת הסונטה. הצמידות של המלחין למודל צורת הסונטה הקלאסית בפרק זה מלאה הן מבחינה תמטית והן מבחינה טונאלית. בתצוגה מובאים שלושה נושאים, הראשון בסולם הטוניקה והאחרים בסולם הדומיננטה. ברפריזה חוזרים כל הנושאים בטונאליות אחת. בגשר בין נושא ראשון לשני כרומטיות ונקודות דיסוננטיות אחדות. מאפיינים אלה של הגשר נשמרים גם ברפריזה למרות השוני בתיפקודו (ברפריזה הגשר איננו מודולנטי).

השוואה בין התצוגה לרפריזה בפרק האחרון

<u>הנושאים</u>	<u>הטונאליות בתצוגה</u>	<u>הטונאליות ברפריזה</u>
נושא ראשון	Bb תיבות 1-47	Bb תיבות 207-283
גשר	תיבות 47-78	תיבות 283-320
נושא שני	F תיבות 79-125	Bb תיבות 321-352
נושא סיום	Fm תיבות 125-152 → F	Bb תיבות 353-394 → Bb

הנושא ראשון קליל וחינני:

Allegro vivace

מנגינת הנושא הראשון גלית, קלילה ושקטה.

הגשר מביא רוח תקיפה ופותח בחוזקה בסדרת צלילים מודגשים בספורצנדו:

המודולציה מתרחשת באופן מתוחכם: מסולם סול במול מז'ור (דרגה VI מונמכת) דרך סולם רה במול מז'ור וממנו ירידה כרומטית לז'ו (דומיננטה של סולם פה מז'ור).

הנושא שני מנוגד לראשון בקצב ובקו המלודי. המקצב המרכזי בנושא ראשון הוא שמיניות. לעומת זאת הנושא השני פותח בצליל ארוך (חצי) וגורם לשוני באנרגיה ובזרימה. הקו המלודי בנושא ראשון בנוי מסקונדות וטרצות ואילו ייחודו של הנושא השני הוא מרווח הסקסטה המשולב באמצעו. הסקסטה בכיוון יורד ובהמשך עולה, היא מן המאפיינים הרומנטיים במלודיה. תחילתו שתי פסוקיות בהילוך יורד

הפרזה השנייה פותחת במרווח סקסטה עולה ובנויה אף היא משתי פסוקיות סימטריות:

חלקו השני של הנושא השני משמש לו מעין קודטה מאשרת ומחזקת בסולם פה מינור – מתחיל מ-פה שלישי ויורד במנעד אוקטבה. הוא חוזר פעמיים ברצף.

נושא הסיום מורכב משני משפטים מלוויים שונים המשפט הראשון חוזר לטונאליות המזורית (F) ומציג סולם יורד המעוטר במקצב טריולות: המשפט השני חגיגי משהו בשל המקצב המנוקד שבו:

הפיתוח מושתת על מוטיב הטטרקורד בעלייה וירידה ומוטיב הטריציה היורדת השאובים מן הנושא הראשון. שני המוטיבים נעים בקנון בין כלי קשת נמוכים לאבוב. הטטרקורד דיאטוני בתחילה וכרומטי בהמשך, זו לסולמות שונים. בסיומה של חטיבת הפיתוח איזור מורחב על נקודת עוגב דומיננטית – פה – המכינה את הקרקע לקראת הרפריזה:

סימני דרך

הכינורות פותחים את הפרק בנעימה קלילה קפיצית ועליזה. ליווי כלי הקשת הנותרים חסכני ופשוט

Allegro vivace

המשפט הראשון נשאר פתוח ומסתיים על הדומיננטה.

הנעימה חוזרת, הפעם באוקטבה גבוה יותר, חזק יותר ובלווית החליל המכפיל אותה.

הסיום של המשפט שונה, ומאפשר את סגירתו.

ג'סטה חינונית בת ארבעה צלילים, השאובים מתוך סיומו של המשפט, חוזרת שלוש פעמים ברצף, ומתגלגלת אל תוך פסוק שבו כעין מעני חיקוי בין כלי הקשת לבין כלי הנשיפה מעץ מעל לנקודת עוגב על הצליל דו

פסוק זה חוזר שוב, בעוצמה רבה, במרקם עשיר יותר וגבוה יותר – מעל נקודת עוגב על פה.

המלודיה ההתחלתית חוזרת בכינורות, ואת מוטיב הראש – הטטרקורד העולה, מחקים כלי הקשת הנמוכים: ויולות+צלילים+קונטרבאסים:

תוך כדי כך מתגברת העוצמה וטרמולו מהיר בכלי הקשת הגבוהים משתלט על המרקם.
הנושא הראשון מסתיים בפרגמנט שמוסוויית בו כרומטיקה בכוון יורד:

כל החלק השני של הנושא חוזר פעם נוספת

בגשר מתגברת העוצמה לפורטיסימו ומשתררת תחושה של כוחניות..

תחילתו בארפג' הומוריתמי של התזמורת כולה:

מוטיב הראש, הטטרקורד העולה (סיב, דו, רה, מיב), מתרחב לסולמות עולים ויורדים הנודדים בין כלי הקשת לכלי הנשיפה:

ריבוי הוראות הספורצנדו, והתנופה המהירה בכלי הקשת משרים תזזיתיות.

מהלך מלודי תקיף בבס, ומעליהם סינקופה מייצרים מתח נוסף:

כל שלושת האלמנטים חוזרים שוב לפי סדרם נמוך יותר, ומובילים לקודטה שבסיומה אתנה דומיננטי שלאחריו פרמטה.

הנושא השני מחזיר את הלך הרוח הערב והשקט.
הכינור מציג את הפסוק הראשון, החוזר פעמיים מעל תשתית פועמת בכלי הקשת

הפסוק השני שאף הוא מושמע פעמיים, אך בטרנספוזיציה, עונה:

שתי הפרזות חוזרות במדויק עם הכפלת התפקיד המלודי בידי החליל.
סיומו העדין של הנושא כמו מקבל חיזוק נוסף בפסוק בקו יורד ומסכם בכלי הנשיפה

הפסוק חוזר בשנית כמאשר.

כינורות בפסוק מעודן המדרדר מטה בסולמיות מעוטרת בשלושנים נענים בתרועות של כלי הנשיפה
במקצב מנוקד ובנימה חגיגית

משפט זה חוזר בשלמותו – ולאחריו היגד תקיף והחלטי המסיים את חטיבת התצוגה בהוד והדר.

חטיבת הפיתוח מתחילה באווירה רגועה. מוטיב הטטרכורד בעלייה וירידה ומוטיב הטרצה היורדת
השאובים מן הנושא הראשון מופיעים בקנון בין כלי קשת נמוכים לאבוב:

העוצמה מתגברת. כלים אחרים נכנסים אל המשחק.

הטרצה היורדת מרחיבה את מנעדה ומקבלת צביון תקיף עקב הספורצנדו על צלילה הראשון:

הטטרכורד הדיאטוני הופך לכרומטי ונווד בין הכלים השונים. למולו יורדים כלי הקשת לאיטם בסולם עד
שהם נעצרים על מטוטלת של סקונדה קטנה.

התהליך חוזר, עד שמגיעים לנקודת עוגב על צליל הדומיננטה – פה.

קטעי הטטרכורד משתעשעים מעל נקודת העוגב – ושתי ירידות סולמיות מכינות את הופעת הרפריזה.

ברפריזה חוזרים הנושאים (נושא ראשון, גשר, נושא שני, נושא סיום) – כולם בסולם הטוניקה.

על המלחין:

חינוכו המוזיקלי של יוהנס כריסוסטומוס וולפגאנג אמדיאוס (בלטינית: תיאופילוס) מוצרט החל מיום הולדו. אביו, לאופולד, שהיה גן מוכשר, קומפוזיטור ומוזיקאי החצר בזלצבורג, טיפח את כשרונם המוזיקלי של שני ילדיו - הבת הבכורה אנה וולפגנג הצעיר.

מוצרט ניגן מגיל שלש והלחין מגיל חמש, ובגיל שש החל לקיים מסעות ברחבי אירופה בחברת אביו ואחותו. שני הילדים הוצגו בחצרות האצולה והמלוכה ושעשעו את המבוגרים כשהם מפליאים לנגן ומבצעים "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.

אך מסעות אלה לא היו לצורך הופעות ראוותניות בלבד. ליאופולד סבר שהמפגש עם מוזיקאים ולקחת חלק בפעילויות שונות עם אנשי מקצוע הנם אמצעים יעילים להתפתחותו המוזיקלית של בנו הצעיר. ואמנם, במשך המסעות שערך מוצרט בשנות נעוריו בילה בכל המרכזים המוזיקליים באירופה, נפגש עם המוזיקאים 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 הסימפוניות של Sammartini; בוינה השתתף עם Clementi (מן הפסנתרנים הוירטואוזים של התקופה) בתחרות יוקרתית לפסנתר בנוכחות הקיסר יוסף השני, ונפגש פעמים אחדות עם היידן אשר נאות להאזין לרביעיות המיתרים שהקדיש לכבודו.

זכרוננו הפנומנלי ורגישותו לכל ניואנס מוזיקלי אפשרו 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 כישרונותיו לאקדמיה הפילהרמונית של בולוניה, לצד מוזיקאים מבוגרים ומנוסים, ומשך תשומת לב רבה. שם גם החל לכתוב בקצב מהיר ובהספק יוצא דופן.

במשך הזמן נחשף מוצרט כנגן וירטואוז, ומגיל שתיים-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, ואשר לא ארך זמן רב.

מוצרט, בהשפעת אביו, ניסה במשך כל ימי חייו להתקבל למשרה קבועה כמוזיקאי חצר באחת מחצרות אירופה. אולם, למרות כישרונו הגלוי לכל ולמרות חריצותו בכתיבה, לא צלח הדבר בידו. באירופה של המאה ה-18 - לא היה די בכשרון, והיה צורך באופי צייתי 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, בתחושה של אשמה תמידית כלפי אביו, וללא מקור פרנסה.

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 הרקוואם, יצירתו האחרונה, עד יום מותו, והוא בן שלשים וחמש בלבד.

דמותו המרתקת והמגוון הגדול של יצירתו, הולידו כמות גדולה של ביוגרפיות מזוויות ראייה שונות. למעשה, הביוגרפיה הראשונה שנכתבה על מלחין שנפטר הייתה על מוצרט, בשנת 1798. תוך כדי כתיבת הביוגרפיות השונות השתבש ושונה המידע בקשר לחייו ולפרטואר 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.

על היצירה

חמשת הקונצ'רטי לכינור של מוצרט נכתבו כולם באותה שנה – 1775, כאשר שרת קונצ'רטמיסטר בחצר הארכיבישוף של זלצבורג. באותה תקופה היה מוצרט עסוק מאד בכתיבת מוזיקה לפי הזמנה, כולל אופרות, יצירות דתיות ויצירות לאירועים שונים. הקונצ'רטי לכינור יוצאי דופן במובן זה, שהם נכתבו לא על פי הזמנה, אלא כדי למלא צורך פנימי של מוצרט. ביצועיהם הראשונים של הקונצ'רטי לא היו פומביים, אלא בחוג מצומצם, כשהם מבוצעים על ידי וולפגנג ואביו חליפות (לעתים וולפגנג ליד הפסנתר ואביו בכינור, ולפעמים להיפך). הקונצ'רטי נוגנו בהנאה ובהצלחה על ידי התזמורת של זלצבורג, בה ניגנו גם מוצרט ואביו, כשהסולן הוא הנגן הראשי של התזמורת, הכנר אנטוניו ברונטי.

מבנה היצירה הוא כמקובל בקונצ'רטו קלאסי – 3 פרקים (מהיר-איטי-מהיר)

פרק ראשון: אלגרו, בסולם רה מז'ור

פרק שני : אנדנטה קנטבילה, בסולם לה מז'ור

פרק שלישי: רונדו – אנדנטה גרציוזו; אלגרו מה נון טרופו, בסולם רה מז'ור

בכל פרק מפרקי הקונצ'רטו, לקראת הסיום, נותן מוצרט מקום לקדנצה של הסולן. הקדנצות נתנו אפשרות של וירטואוזיות וחופש מבע ויצירתיות לסולן, והסבו הנאה גם גם לקהל שבא להתפעל מיכולת הנגינה של הסולן ומכושר האלתור שלו.

- הנושאים המוזיקליים של שלשת הפרקים שונים זה מזה, אך יש להם הרבה תכונות משותפות:
1. כל הנושאים שירתיים, מתאימים לביצוע ווקאלי-אופראי, ואינם מאפיינים דווקא כלי מסוים. יש הטוענים כי העולם הצילילי העיקרי של מוצרט הוא עולם האופרה, ולכן גם רוב הנושאים ביצירותיו מזכירים אריות אופראיות. כמו כן נמצא דמיון בין נושאים של הקונצ'רטי לבין מלודיות באופרה שנכתבה ע"י מוצרט בעת כתיבת הקונצ'רטי - "איל רה פסטורה"
 2. סגנונם של הנושאים שונה, אך אורכם דומה (כ-16 תיבות), והחלוקה הפנימית זוגית.
 3. הנושאים ברובם דיאטוניים, וההרמוניה פשוטה ומבוססת על דרגות ראשיות.

בכל הפרקים מציג מוצרט מבחר רעיונות מלודיים המובאים ברצף, ומעט מאד קטעי מעבר או פיתוח. המלודיות אינן נובעות זו מזו ולרוב אין ביניהן קשר מוטיבי או סדר מחייב, ובכל זאת נוצרת ביניהן זרימה נעימה וטבעית.

לא נמצא ביצירה אירועים דרמטיים ויוצאי דופן מבחינת ההבעה, ויש הרגשה של פשטות ושיקפות. התחכום והייחוד של מוצרט נמצאים מתחת לפני השטח, ובגלים רק אם מקדישים תשומת לב למציאתם. כמה דוגמאות לכך יובאו בדיון על נושאי הפרק הראשון. יצירת פשטות, שיקפות וזרימה מהד ושימוש בתחכום קומפוזיטורי המיועד למביני-דבר מאידך הוא אחד האידיאלים האמנותיים של התקופה ונזכר בכתבים רבים. שילוב זה, המיושם על ידי מוצרט בהצלחה רבה, מאפשר ליצירה להישאר מעניינת גם מעבר לגבולות הזמן, המקום והסגנון.

ההרכב התזמורתי הוא צנוע, וכולל תזמורת כלי קשת, שני אבובים ושתי קרנות.

פרק ראשון – Allegro

מבנה הפרק הוא כמקובל בקונצ'רטו קלאסי - צורת סונטה הכוללת תצוגה כפולה, פיתוח ורפרייזה. כבר בנושא הראשון אפשר לראות שילוב בין שני סגנונות מלודיים: חלקו הראשון של הנושא (4 תיבות) הוא בעל אופי תרועתי. הוא מבוסס על אקורד מפורק של הטוניקה, עליו חוזרים במהירויות שונות

Vln. I
Allegro
f

חלקו השני של הנושא הוא גלנטי (מעודן וחינני). הוא מבוסס על מהלכים סקונדליים, ולעומת המבחר המצומצם של הצלילים בחלק הראשון, יש בחלק זה הרחבת מה של צלילי הסולם, ושימוש בכרומטיקה עדינה לשם קישוט. גם חלק זה של הנושא מחולק לשלש "רביעיות" של תיבות:

רביעייה שנייה קלה וקפיצית

רביעייה שלישית רבת עוצמה ותנופה:

רביעייה רביעית המחזקת את קודמתה:

ל-16 התיבות של הנושא מצטרפות עוד שתי תיבות המחזקות את הסיום, מעין קודטה. קודטה כזאת אינה דרושה בדרך כלל בסיומו של נושא ראשון. היא מזכירה את הכתיבה האופראית, כאשר לאחר סיומה של אריה דואגת התזמורת לכמה תיבות של "סגירה". במקרה זה הקודטה מסתיימת באקורד הדומיננטה, ולכן היא משמשת גם כמעבר וכהכנה לנושא השני.

כאשר מסתכלים על חמשת החלקים של הנושא הראשון (ארבע "רביעיות" וסיום), מגלים תופעה מעניינת של משחק עם חלוקת הזמן. בעוד שעל פני השטח חלוקת הנושא סימטרית ו"מרובעת", הרי בין החלקים לבין עצמם רואים מעין דחיסה של הזמן: החלק הראשון מתחיל בפעמה הראשונה של התיבה, החלק השני מתחיל בקדמה של רבע לפני, החלק השלישי והרביעי (שהתחלה שלהם זהה מבחינה מלודית) מתחילים בקדמה בת שני רבעים, והסיום מתחיל בקדמה של שלשה וחצי רבעים, כמעט כל התיבה הקודמת.

הנושא השני מופיע בתצוגה הראשונה בסולם הטוניקה ובתצוגה השנייה בסולם הדומיננטה, כמקובל בפרק כזה.

לאחר שבנושא הראשון מוצגות שתי מלודיות בעלות פרמטרים מנוגדים, נראה שקשה יהיה למצוא נושא שני שיהווה בכל זאת השלמה וניגוד לנושא הראשון.

מוצרט עושה זאת, בין היתר, ע"י הפיכת הסדר: חלקו הראשון של הנושא השני מבוסס על מהלכים סקונדליים בעלי אופי חניני עם כרומטיקה עדינה, ואילו החלק השני מבוסס על קפיצות בין שני צלילים חוזרים.

גם נושא זה מחולק ליחידות בנות 4 תיבות:

רביעייה ראשונה ורביעייה שנייה הן פסוקית פותחת ופסוקית סוגרת של מלודיה בת שמונה תיבות. (המחפשים ימצאו כי גם כל פסוקית בת ארבע תיבות מחולקת באופן סימטרי לשתי תיבות פותחות ושתי תיבות סוגרות).

כאמור, מלודיה זו היא סקונדלית, שירתית ומעודנת:

ארבע התיבות הבאות מבוססות על תבנית מלוריתמית חוזרת – קפיצה בין צליל הדומיננטה לצליל הטוניקה וחזור, בתנועה בין רגיסטרים שונים ובין גוונים שונים.

הרביעייה האחרונה "מפצה" על הקפיצתיות ועל מיעוט הצלילים של הרביעייה הקודמת ע"י סולם יורד:

כמו בנושא הראשון, נוספות גם לנושא השני ארבע תיבות של סגירה בתנועה מהירה והחלטית.

התצוגה הראשונה מסתיימת בקודטה המציגה עוד דוגמא מעניינת למשחקי חלוקת הזמן של מוצרט. אם מחלקים אותה חלוקה פנימית על פי התבניות המלוריתמיות, רואים כי התבנית הראשונה מנוגנת לאורך שתי תיבות, השנייה לאורך תיבה והשלישית לאורך חצי תיבה.



התיבה האחרונה של הקודטה משמשת בתפקיד כפול: מצד אחד היא מסיימת את התצוגה הראשונה, ומצד שני היא מטרימה את הנושא הראשון ומכינה את כניסתו.

מוצרט מעניק פן מעניין למלודיות הצפויות בדרכים אחדות:

- ❖ שילוב מעברים חדים בין דינמיקה שקטה לעוצמה מרובה כדרך לשבירת הסימטריה.
- ❖ האצות והאטות של תבניות מלודיות כגון קיצור ערכים ריתמיים (דימינוציה), הצפפה של סקוונצות.
- ❖ קשרים מעניינים בין תבניות מלוריתמיות בשני הנושאים.
- ❖ חלקים המשמשים בתפקיד כפול. למשל: התיבה הראשונה המשמשת הן בתפקיד פתיחה והן בתפקיד סיום, גשר המשמש גם קדנצה ועוד.
- ❖ דרכים שונות ליצירת איזון בין מלודיה, מקצב ותזמור.

סימני דרך

הפרק נפתח בהכרזה תרועתית רבת עוצמה באוניסון של כלי הקשת וכלי הנשיפה:



האווירה משתנה באחת: קבוצת הכינורות משמיעות פסוקית קלילה וקפיצית בליווי עדין של הויולות. ברקע- צליל ממושך של הקרנות:

הפסוקית חוזרת בסקוונצה.

מייד לאחריה מופיע משפט נמרץ המושמע בעוצמה מרובה ועיבוד מרקמי עשיר:

A musical score for a string quartet and woodwinds. The instruments are Oboe (Ob.), Cor. (D), Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabass (Vlc Cb). The score is in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked 'f' (forte). The Oboe part has a melodic line with a slur over the first two measures. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

משפט זה חוזר כולו בשינויים קלים.

הקודטה הנמרצת של הנושא הראשון קצרה ומסתיימת באקורד הדומיננטה, וכך – ללא כל גשר – מכין מוצרט את כניסת הנושא השני.

הנושא השני, המופיע גם הוא בסולם הטוניקה (רה מז'ור), הוא בעל אופי חם שירתני. הוא מוצג ברגיסטר הנמוך של הכינורות הראשונים בליווי עדין של שאר כלי הקשת.

A musical score for Violin 1 (VI. 1) in G major, common time. The tempo is marked 'p' (piano). The melody is a simple, lyrical line with a slur over the first two measures and a dynamic change to 'f' (forte) in the third measure.

בפסוקית השנייה מוכפלת המלודיה ע"י האבוב. גם בנושא זה ישנם משחקים דינאמיים.

המשכו של הנושא מבוסס על מוטיב מלוריתמי קצר וקריאתי הנע כבמשחק בין רגיסטרים וגוונים שונים מעל לליווי קפיצי ומשועשע בכלי הקשת:

הנושא מסתיים במהלך יורד בסטקטו עדין:

שינוי פתאומי בדינאמיקה מביא אתו קודטה ריקודית, זורמת ועליזה המבוצעת ע"י כל התזמורת. הקודטה מסתיימת בטוטי על צליל הטוניקה.

התצוגה השנייה מתחילה בהצגת הנושא הראשון ע"י הכינור הסולן, באוקטאבה יותר גבוה מאשר בתצוגת התזמורת. הנגינה ברגיסטר הגבוה מבליטה אותו מעל לתזמורת ומשווה לו ברק וזן. בעת כניסת הסולן, התזמורת מפנה מקום והופכת לרקע עדין בלבד.

הסולן, שניגן את ארבע התיבות הראשונות של הנושא כפשוטן, מתחיל לשנות את הנושא בהדרגה. את ארבע התיבות הבאות הוא רק מקשט:

ואילו בהמשך הוא נוטש את הנושא כפי שהוצג ע"י התזמורת ומציע רעיון מלודי חדש, בעל אופי ריקודי, המתפתח ל"ריצה" וירטואוזית עולה ויורדת.

שתי תיבות הסגירה של הנושא "מועתקות" ע"י התזמורת מסוף התצוגה הראשונה.

הסולן מנגן וריאנט על הנושא השני, כאילו הוא מתכוון להישאר בסולם הטוניקה:

אך בהמשך הופך הווריאנט לגשר מודולטורי בעל אופי של קדנצה:

הסולן ממשיך ומנגן רוב הזמן לבדו כשהוא מפליא בנגינה זריזה. הוא מפגין את שליטתו בכלי כשהוא עובר תכופות בין:

פיגורציות וירטואוזיות במרווחים גדולים

פיגורציות סירקולריות בסקוונצות

ועליה וירידה בסולמות ובארפזים.



פה ושם מגיבה התזמורת או עונה:



הגשר מסתיים באקורד תקיף של הסולם החדש – לה מז'ור (סולם הדומיננטה של הפרק) ארכו של הגשר ומפגן הוירטואוזיות המאפיין אותו משנים את יחסי הזמן בין התצוגות והופכים את תצוגת הסולן למשמעותית הרבה יותר מן התצוגה הראשונה.

את הנושא השני מציג הסולן בסולם לה מז'ור. המשפט הראשון הוא ברגיסטר נמוך, והשני ברגיסטר גבוה יותר, במינור ובתוספת כרומטיקה:



התכנית המלוריתמית הקצרה המאפיינת את חלקו השני של הנושא עוברת הפעם בין הסולן לבין כל כלי התזמורת, כשהסולן מסתיר אותה מדי פעם בעזרת ארפזים וקפיצות.



בהמשך קופץ הכינור לאוקטבה השלישית ומפליא לסלסל בגבהים עד הקדנצה המסיימת את התצוגה. הכינורות משמיעים את הקודטה, והכינור הסולן חוזר עליה, אולם צליל הסיום המצופה (לה) איננו מופיע, ובמקומו יש סטייה אל הצליל סול, המתחיל את הפיתוח.

תחילתו של הפיתוח בכלי הקשת המשמיעים אתנחתא לירית ושירתית עם הכינור הסולן.

בהמשך מפליג הסולן אל הפגנה וירטואוזית, בליווי עדין של כלי הקשת ונגיעות מזדמנות של האבובים. כפי שמקובל בפיתוח, משתמש הסולן בפרגמנטים מתוך הנושאים, ומציג כל אחד מהם בווריאנטים ובסדרה ארוכה של מהלכים סקוונציאליים.

לקראת סוף הפיתוח נעצר הכינור הסולן על צליל הדומיננטה – לה - בעוד התזמורת מובילה חזרה אל הרפריזה ואל הסולם רה מז'ור.

ברפריזה מוותר הסולן על חלקו הראשון של הנושא הראשון, ומתחיל מיד במלודיה החדשה, שהוצגה על ידיו בתצוגה השנייה. המלודיה מופיעה באותו סולם (רה מז'ור) ובאותו רגיסטר כמו בתצוגה.



הסולן אינו מוותר על הגשר הארוך והוירטואוזי, למרות שהפעם אין צורך במודולציה. הנושא השני מתחיל כסדרו, בסולם הטוניקה וברגיסטר נמוך



כמקובל בפרק ראשון של קונצ'רטו, נעצרת התזמורת באמצע הקודטה, על אקורד קדנציאלי המכין את הדומיננטה, ומאפשרת לסולן לאלתר קדנצה משלו – בקדנצה מפגין הסולן וירטואוזיות, הומור וכושר המצאה.

שמונה תיבות סיום נמרצות חותמות את הפרק.

פרק שני – *Andante cantabile*

פרק זה כתוב בסולם לה מז'ור.

זהו פרק איטי ושירתי במשקל 3/4, ולמרות היותו איטי הוא חינוני וזורם. המרקם השולט הוא הומופוני, כאשר הסולן מנגן את המלודיה והתזמורת מלווה, מגיבה או מחקה.

מבנהו של הפרק דו-חלקי. בכל חלק שתי חטיבות ברורות. בחלקו הראשון החטיבות הן בהתאמה בסולם לה מז'ור ומי מז'ור (סולם הדומיננטה) שביניהם גשר קצר. בחלקו השני שתי החטיבות בסולם הטוניקה. בחטיבה הראשונה שולטת נעימה אחת, ואילו בשנייה נמצא שני רעיונות מלודיים בזה אחר זה. יש הרואים במבנה זה צורת שיר במבנה דו חלקי, ויש הרואים בו צורת סונטה שחסרה בה חטיבת הפיתוח. כמו בפרק הראשון, לקראת סיום הפרק יש מקום לקדנצה של הסולן. דמיון נוסף לפרק הראשון קשור לנושאים. בשני הפרקים הנושאים הם מלודיות ערכות הניתנות לשירה, ומחולקות לחלקים ברורים בעלי מספר זוגי של תיבות. המלודיות ברובן דיאטוניות, וצלילים כרומטיים משמשים מדי פעם לקישוט ולעיטור. המהלכים ההרמוניים פשוטים וצפויים, אין שימוש בשינויים דינמיים, הוירטואוזיות מתונה ובסך הכל מוצרט נמנע מדרמה ומהפתעות ומתמכר לזרימה ולשירתיות.

בפרק שלושה רעיונות מלודיים מרכזיים:

הראשון מזכיר במידת מה מנואט בשל המשקל המשולש ובשל הסיום ה"נשי" של פסוקיו.

השני שומר על המבנה הסקוונציאלי ועל הסיומים ה"נשיים".

השלישי קפיצי וריקודי מעט

הפרק נפתח בהצגת הנושא הראשון השירתי והרוגע על ידי התזמורת.
למרות המלודיה הנעה, ההרמוניה נשארת כל ארבע התיבות על הדרגה הראשונה

בפסוקית השנייה של הנושא, בניגוד לרוגע ולריקודיות של הפסוקית הראשונה, מתרחשת צבירת אנרגיה, באמצעות סקוונצה עולה וכן בעזרת הסינקופה והערכים המהירים המאפיינים את המקצב.

פסוקית זו, המוארכת במקצת, מסתיימת על הדרגה השישית, המעוררת ציפייה לסגירה. זו מגיעה בדמות "זנב" קצר שלאחריו גשרון המהווה הכנה לכניסת הסולן. נרמזת מודולציה אל סולם הדומיננטה, אך מייד מתבצעת חזרה לטוניקה:

הנושא הראשון מוצג בשנית. הפסוקית הראשונה מושרת על ידי הכינור הסולן, לאחר מכן נוטלת התזמורת את הפסוקית הבאה, בעוד הכינור הסולן שוהה על צליל גבוה וממושך המתפרק בהמשך בירידה ומסיים את הנושא.

עם סיום הנושא מופיע הזנב, אך הפעם הוא מוביל אל סולם הדומיננטה ואל הנושא השני.

הפעם מוצג הנושא המלודי על ידי הסולן, בליווי עדין של התזמורת

הסולן משיע שנית את הנושא, אך באוקטבה נמוך יותר. האבובים צובעים את הנושא בצלילים ממושכים.

גם לנושא מלודי זה "זנבנב" המוצג על ידי הסולן וזוכה למענה חיקויי מן התזמורת.

הסולן מציע רעיון מלודי נוסף, המקבל נופך ריקודי מן הליווי הקפיצי והמעודן של הכינורות:

כאשר חוזר הסולן על הנושא, עונים לו שברירי חיקויים באבובים ובכינור הראשון

קודטה קצרה, שגם בה נשמר אלמנט החיקוי בין הסולן לאבוב, מעבירה אותנו אל סולם הטוניקה ואל הרפריזה.

הנושא הראשון חוזר בנגינת הסולן והתזמורת יחד, עם וריאנטים קלים. הסולן מנגן ברגיסטר נמוך במיוחד, המשתלב בתוך התזמורת:

לביצוע הנושא השני, (בסולם הטוניקה) קופץ הסולן לרגיסטר גבוה ובולט, והתזמורת מסתפקת בליווי:



שוב קופץ הכינור לרגיסטר נמוך, לביצוע הפסוקית החוזרת.

הרעיון המלודי הכולל משחק חיקויים בין הסולן והתזמורת מופיע שוב, ואחריו הקודטה – מורחבת.

התזמורת נעצרת, וניתן מקום לקדנצה של הסולן- המוזמן בפרק זה להפליא בנגינה הבעתית רבת דמיון. שלא כמו בפרק הקודם, בו חתמה התזמורת את הפרק במשפט קצר, מפתחים הסולן והתזמורת חטיבה נרחבת יותר, בעלת אופי חופשי, הנשענת על חומרים קודמים. לכשמגיעה הפסוקית המסיימת יש הפתעה נוספת: במקום אקורד מסיים, מתחיל פסוק מלודי נוסף, המסתיים בפתאומיות ובסיום חלקי כתלוי באוויר - ומזמינה להתחיל את הפרק האחרון.



פרק שלישי – Rondeau: Andante grazioso- Allegro ma non troppo

פרק זה עליז, מגוון ומשעשע. כדרכו של מוצרט בחלק מיצירותיו, הוא מרבה בתופעות של "הומור מוזיקלי": משמיט את הצפוי ומביא את המפתיע.

על פי הכותרת זהו רונדו. אלא שרונדו מסורתי מביא בצורה מסודרת את קטעי הריטורנלי לסרוגין עם רונדלים כשהם נובעים זה מזה ומובילים זה אל זה. הרונדי של הקונצ'רטי לכינור של מוצרט שונים מן הרונדי המסורתיים המופיעים בפרקים האחרונים של הקונצ'רטי לקרן או לפסנתר שחיבר, בכך שאינם מהווים קו אחד מתחילת הפרק ועד סופו. נוצרת כאן תחושה של קולאז' - העניין בפרק אינו נובע מן המלודיות עצמן, מלודיות צפויות למדי ודומות למלודיות של הפרקים הקודמים, אלא מחיבורן המפתיע זו עם זו.

הריטורנלו (*Andante grazioso*) הוא מלודיה חינונית ומעודנת במפעם מתון ובמשקל זוגי עם קדמה של פעמה אחת. הוא בן שמונה תיבות בלבד, וכמו הנושאים בפרקים האחרים הוא דיאטוני, מבוסס על הרמוניה פשוטה ובנוי בצורה סימטרית זוגית.

כרונדלים משמשים בפרק זה שתי אפיזודות:

אפיזודה ראשונה

מזכירה את מחול הג'יג: מהירה וריקודית (*Allegro ma non troppo*) ובמשקל 6/8

הג'יג מחולק ל- 2 חלקים עיקריים שביניהם גשר.

חלקו הראשון, בסולם רה מז'ור, בנוי זוגות של פסוקיות בנות שתי תיבות.

הראשונים שבהם:

Allegro ma non troppo

לכל זוג פסוקיות מלודיה שונה, והן לא ממש קשורות זו בזו או נובעות זו מזו. הן מתחברות אחת לשניה כחרוזים בשרשרת צבעונית. המרקם הוא מנגינה וליווי, אך התזמור הולך ומתעבה מחוליה לחוליה. סיומו של חלק זה וירטואוזי ופיתוחי.

גם חלקו השני של הג'יג דומה במבנהו. הפעם מופיעות זוגות פסוקיות כשירת מענה בין התזמורת לסולן, ובהמשך קטע בעל אופי אלתורי, המפגין וירטואוזיות של הסולן. תחילתו של חלק זה:

אפיזודה שנייה

המפעם המתון של הריטורנלו נשמר וכן הזוגיות של המשקל (שני חצאים). המשקל, הקדמה בת חצי התיבה, המלודיה הריקודית והסיומים ה"נשיים" משווים לה אופי של גאבוט.
 הגאבוט הנמצא במרכזו של הפרק כולו, בנוי בצורה תלת חלקית (א- ב - א), עם פסז' חופשי ווירטואוזי בסוף החטיבה האמצעית.

גם באפיזודה זו אפשר להבחין במלודיות החוזרות על עצמן ואשרפיסוקן סימטרי.
 המלודיה של החטיבה הראשונה מבוססת על מהלך של טטרקורד המופיע בסקונצה יורדת.

המלודיה מופיעה בשני קולות מקבילים על פי רב בתנועתם עם "חיזוקים" הרמוניים בסופי הפסוקיות.

למלודיה של החטיבה השנייה אופי של ריקוד עממי-ארכאי, במנעד צר וצעדים סקונדריים. העממיות מודגשת על ידי נקודת העוגב עליה נשענת המלודיה

במהלך הפרק הג'יג והריטורנלו מופיעים במלואם או בחלקם.

המבנה הסכמאטי של הפרק הנוצר על ידי סדר הופעת החטיבות השונות הוא למעשה תלת חלקי:

ריטורנלו - ג'יג - ריטורנלו - ג'יג עם פיתוח גאבוט
 א - ב - א - ב - א
 ג

ריטורנלו מקוצר - ג'יג חלקי -- קדנצה - ריטורנלו מקוצר - ג'יג חלקי: א' - ב' - א' - ב'

הפרק כתוב בסולם הטוניקה של היצירה - רה מז'ור

סימני דרך

כינור סולן מציג את הפסוקית הפותחת הנעימה הראשונה שהיא קלילה וריקודית.


Andante grazioso



VI. solo

התזמורת מלווה בצניעות.

העוצמה משתנה. התזמורת כולה פותחת בעוז את הפסוקית השנייה של הנושא, אך הסולן נוטל ממנה את הבכורה ומסיים את המשפט בנימה קלילה ושואלת



Ob.

VI. solo

VI. 1

הריטורנלו חוזר, אולם הפתעה מזומנת למאזין: מיד לאחר ארבע התיבות הראשונות "מהססת" המנגינה ונעצרת, ובבת אחת מתפרץ הג'יג, המהווה את האפיזודה הראשונה. המפעם והמשקל השונים נותנים תחושה של "חדירת" יצירה חדשה אל תוך הקונצ'רטו. הסולן מציג נעימה קפיצית הנעה הלוך ושוב בצלילי הסולם:

Allegro ma non troppo



VI. solo

רעיון מלודי שונה וקצר, מוצג ארבע פעמים זו אחר זו



VI. solo

משפט נוסף מחולל מחול רב קידות, ומזמין חזרה על עצמו בסיום סגור



VI. solo

זוג פסוקיות נוסף מסכם חלק זה של הריקוד במענה בין התזמורת לסולן.

מצעד המחוללים פוסק כאשר פרגמנט מן הפסוקית האחרונה פותח בסדרה של סקוונצות שגוררת אחריה פיגורציות נוספות בחיקויים סקוונציאליים. המהווים גשר מודולטורי המוביל אל סולם הדומיננטה – לה מז'ור.

חלקה השני של האפיזודה מתחיל כריקוד ב-לה מז'ור המתחלק בין התזמורת לבין הסולן:

הסולן מפליג אל פסו' וירטואוזי שעיקרו סולמות עולים ויורדים המתחלפים מאוחר יותר בארפז'ים. את הג'יג חותם זוג פסוקיות מן החלק הראשון של האפיזודה, הפעם בסולם לה מז'ור.

הריטורנלו חוזר כבתחילה, בסולם הטוניקה. כמו בהופעתו הראשונה, הוא אינו מגיע לכדי סיום, ולאחר היסוס קל ודומיה קצרה מתפרץ שוב הג'יג.

חלקו הראשון של הג'יג מופיע כבראשונה, אך לאחר שני הזוגות הפותחים של הפסוקיות אין גשר, כי אם קטע פיתוח המבוצע בעיקר בידי הסולן, עם נגיעות קלות של התזמורת. תחילתו של הפיתוח היא משחק בפרגמנטים מוכרים אך עיקר תכנו המוזיקלי – ארפז'ים מהירים ומבריקים של הסולן, תוך מעבר תכוף בין סולמות.

לקראת סוף הפיתוח מתכהה הברק, ופסוק מלודי ריקודי העובר תהליך מינוריזציה מסיים אותו במודולציה לסולם הסובדומיננטה – סול מז'ור

מיד (וללא חזרה על הריטורנלו) מתחילה האפיזודה השנייה, בסולם סול מז'ור. המפעם חוזר להיות מתון והמשקל זוגי. הכינור הסולן בלוויית קול קונטרפונקטי של הכינור הראשון מציג נעימה חיננית דמויית גאבוט

Andante grazioso

בפסוקית הסוגרת יש וריאנט כרומטי על המלודיה. התזמורת חוזרת כהד על שתי התיבות הסוגרות. הסולן והכינור הראשון, שוב בקולות מקבילים, מציגים נעימה נוספת, ששומרת על מאפייני הגאבוט. את הנעימה מלווה נקודת עוגב על צליל הטוניקה, העוטפת את המלודיה משני צידיה ומושמעת על ידי הכנר הסולן והאבוט.

התזמורת חוזרת על המלודיה, ואף הכינור הסולן מצטרף לחזרה. סיומה של המלודיה נדחה ע"י הפסקות בלתי צפויות וחזרות על הפסוקית האחרונה או על חלק ממנה, באופן של מענה בין הסולן לתזמורת.

גשר מודולטורי המבוסס על קטעים סולמיים עולים ויורדים מחזיר לסולם רה מז'ור. הגשר מנוגן בידי הסולן, ובסופו דו-שיח קצר עם התזמורת.

כלי הנשיפה חוזרים על המלודיה הראשונה של הגאבוט בלווית טריל ארוך אצל הכינור הסולן, הפעם ב-
 רה מז'ור. הסולן מצטרף לפסוקית החוזרת, אך מפתיע בהפיכתה למינורית ובשינוי הסיום תוך עצירה
 דורכת ציפייה לחזרת הריטורנלו:



ואכן, לאחר שהייה קצרה הריטורנלו חוזר, ובכך מתחיל את ה"רפריזה". למעשה, יש כאן רק אזכור של
 הריטורנלו, ומיד מתפרצת המלודיה הריקודית שאפיינה את חלקו השני של הג'יג, הפעם ב- רה מז'ור.
 (בפעם הראשונה היא הופיעה ב-לה מז'ור)

Allegro ma non troppo



הפסז' בעל האופי החופשי והוירטואוזי חוזר גם הוא ונעצר על אקורד הדומיננטה בציפייה לחזרה נוספת
 של הריטורנלו (או לקדנצה של הסולן).

לאחר אזכור נוסף של הריטורנלו חוזרים חלקים אחרים מן הג'יג – זוג הפסוקיות השלישי מופיע תחילה,
 וזוג הפסוקיות השני מופיע אחריו ומשמש כקודטה המסיימת את הפרק ההולך ונמוג כמתרחק..

"פולחן האביב" תמונות מרוסיה הפגאנית
מאת איגור סטרווינסקי (17.6.1982-6.4.1971)

על המלחין

איגור פיודורוביץ' סטרווינסקי (Igor Fyodorovich Stravinsky) נולד בעיירה אורניינבאום שברוסיה. אביו, פיודור, ניהן 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 התארח 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 מוזיקליים 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 למוזיקה. בעת לימודיו באוניברסיטה פגש במלחין ובמורה המפורסם ניקולאי רימסקי-קורסקוב, שהיה אביו של אחד מחבריו לספסל הלימודים. רימסקי-קורסקוב הפך להיות לסטרווינסקי מורה, מדרך ויועץ מוזיקלי, 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 מוזיקה 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 חדרות באהבה לשיר העם הרוסי; אך מאידך הן משופעות בחידושים מוזיקליים 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) והעירה קלארנס (Clarens) שבשווייץ (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 למוזיקאי הגולה. בגלות, המשיך ליצור יצירות שה"רוח הרוסית" מרחפת עליהן.

לאחר מלחמת העולם הראשונה, שינה סטרווינסקי את כוונו המוזיקלי. את מקומו של הביטוי השורשי העממי, או הנהייה אחרי האקזוטי הרחוק מן ה"כאן" וה"עכשיו" תפסה משיכתו אל המוזיקה 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, סטרווינסקי 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 שנת 1939. הדי המלחמה הממשמשת ובאה, ומגפה של שחפת שקטפה את חייהן של שלושה 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 מיידני בסגנונו של המלחין. בשנים הראשונות דבק עדיין בסגנון הניאוקלאסי. מאוחר יותר, לאחר מותו של ארנולד שנברג, (שאף הוא היגר לאר"ב 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 מעמדי התווך של המאה ה-20, היו מגוונים וכך גם המוזיקה שלו שעברה שינויים סגנוניים מהותיים. על אף זאת, מבט כולל על יצירתו מראה עקביות פנימית. ההשפעות הרבות שספג, הוטמעו כולן באמירה אישית וייחודית.

על הרצפציה של היצירה

"חוויה טראומטית" ... "נסיון להחריב את המוזיקה כאמנות" ... "ליל פרעות" ... אלה היו חלק מן הביקורות שהושמעו על פולחן האביב לאחר הצגת הבכורה של הבלט, שהתקיימה בתיאטרון "שאנו אליזה" בפריס במאי 1913.

ואמנם, הצגת בכורה זו נחשבת לאחת השערוריות המוזיקליות המפורסמות ביותר. עם השמע צלילי המוזיקה הראשונים החלו באולם צחקוקים; ומייד אחרי עלות המסך הפכו הצחקוקים לגל גואה של קריאות מחאה קולניות. הקהל – כדברי עדי ראייה – "התקומם, צחק, השתולל, צעק, השתעל ושרק... הרקדנים לא יכלו לשמו את המוזיקה לצליליה רקדו, וזאת למרות עוצמת הנגינה שעלתה על כל מה שמלחין הפיק אי פעם מתזמורת"...

מספרים עוד – כי המלחין הצעיר בן השלושים העריץ את קור רוחו ושלוותו הסטואית של של המנצח פייר מונטה – שעמד באומץ נגד השתוללות הקהל. סטרווינסקי עצמו, ויחד עמו הכוריאוגרף ניז'ינסקי, ברחו מזעמו של הקהל דרך חלון אחורי...

לאחר ההצלחה המיידית לה זכו שני הבלטים הקודמים של סטרווינסקי – "ציפור האש" ופטרושקה" שנכתבו רק שנים ספורות לפני "פולחן האביב", הפגיעה התגובה החריפה של השוללים.

סטרווינסקי האשים ברבות הימים את הכוריאוגרפיה בכשלון של היצירה, ומביא כעדות לכך את העובדה ששנה לאחר מכן, בשנת 1914 זכתה היצירה בגרסתה הסימפונית – ללא כוריאוגרפיה – להצלחה מסחררת והרשימה את האינטליגנציה הפריזאית שוחרת התרבות.

יש המסבירים את יחסו השלילי של הקהל בהרגל לשמוע מוזיקה אחרת לחלוטין. הקהל המעוטר בנוצות ותכשיטים למד לצפות ל"אביבים" מתקתקים – ואילו כאן, פגעה בו המוזיקה כסופה. היא היתה ברוטלית, פראית. תוקפנית.

בשנת 1913 ה"פולחן" לא דמה לשום יצירה מוזיקלית אחרת. משהו בסיסי השתנה. המוזיקה נראתה כמעוותת את כל התפיסות המקובלות על יופי, הרמוניה, צליל והבעה. החידושים המהפכניים זעזעו את העקרונות האסתטיים המצויים.

אבל "פולחן האביב" לא עמדה לבדה על המדוכה באותה תקופה. האמנות האירופית כולה הייתה שקועה בתחילת המאה העשרים בחיפושים אחרי דרכים חדשות של הבעה. חיפושי הדרך הללו, שכוננו אחר כך בכינוי הכולל "מודרניזם", הלכו בשני כוונים מנוגדים. הכוון האחד, שבא לידי ביטוי בזרמים כמו ה"פוטוריזם" או ה"אקספרסיוניזם" נשא פניו אל העתיד – וניסה לחפש אמצעים חדשים על בסיס "שריפת המוזיאון" ... הכוון השני, שהושפע רבות מן "התערוכה הבינלאומית" שהתקיימה בפאריז בשנת 1889 (במלאת 100 שנה למהפכה הצרפתית) – עוררה במודרניזם את ההתעניינות ברחוק מן הכאן והעכשיו, ופתחה פתח ל"פרימיטיביזם" שספג השראתו מן האמנות השבטית והפולחנית מאפריקה, המזרח הרחוק ודרום אמריקה. השפעה זו באה לידי ביטוי גם על זרמים כמו ה"פוביזם" או ה"קוביזם".

גם ברוסיה, שעמדה על סף משבר משלה באותה תקופה הייתה נטייה לעבר העבר הרחוק – שסימל איום וסכנה.

סטרווינסקי שטעם משני העולמות, הרוסי והמערב אירופי, ונטה בעת ובעונה אחת אל המסורת ואל הרצון להשתחרר מן המסורת ולהשתלב בעולם האבאנגארדי החדש - מסמל ב"פולחן האביב" שילוב מופלא של שמרנות וחדשנות. מחד יש בה הסתכלות אל אחרונות, אל שבטיות ועמי טבע, ומאידך מסממני העולם האורבאני הקפיטליסטי על עצבנותו וחדותו.

את המודרניזם הרדיקלי החדשני של "פולחן האביב" ניתן לראות כצומח מרקע שכולל את המורשת הרוסית של סטרווינסקי.

תמונת מרוסיה הפגאנית

הבלט "פולחן האביב" נכתב על סף מלחמת העולם הראשונה. בשכנות ל"פרומתיאוס" של סקריאבין, "כחול הזקן" של ברטוק, הסוויטה הסקיתית" של פרוקופייב, "דפניס וכלואה" של ראוויל "פיירו הסהרורי" של שנברג והסימפוניה העשירית של מהלר. למרות השוני הברור בסגנון המוזיקלי, יש להן יסוד משותף בקשור לאווירה החברתית של אותה תקופה: תחושת האסון המתקרב. תחושה זו באה לידי ביטוי באינטנסיפיקציה של הרגשות עד כדי אלימות, ופחד בפני הבלתי צפוי.

על מנת להמחיש רגשות אלה במוזיקה, נדרשו אמצעים אקספרסיביים חדשים. ה"טעם" החדש ששיקף מראות אקזוטיים, איתני טבע, מחולות יצריים ורגשות עזים בא לידי ביטוי בקונטורים מלודיים חדים, צבעוניות חריפה, מקצבים תוזיתיים והנגדות עזות.

"הורותה" של היצירה החלה מייד אחרי חיבור הבלט "ציפור האש", דהיינו בשנת 1910. המשיכה אל הפולחני האגדתי והקדום מחד, ואהבת שיר העם הרוסי מאידך, הולידו בסטרווינסקי רעיון של יצירה שתביא "תמונת מרוסיה הפגאנית" רעיון שהלהיב את דיאגילב, ראש הלהקה של "הבלט הרוסי". סטרווינסקי ראה לנגד עיניו תמונה של פולחן אלילי, בו זקני השבט יושבים במעגל וצופים בריקוד מוות של הנערה שהם מקריבים כקורבן לאל האביב על מנת לזכות בטובו.

אך כתיבת היצירה נדחתה עד לאחר הבכורה של "פטרושקה". בניגוד לבלטים קודמים, אותם יצר צוות ובו מלחין, כוריאוגרף, מפיק ותפאורן - היה התהליך כאן שונה. לדברי סטרווינסקי אין "פולחן האביב" יצירה אנקדוטית הנשענת על עלילה במובנה הפשוט של המלה, אלא יצירה ארכיטקטונית שבה נסיון להמחיש להביע ולהחיות מצבים, הלכי נפש ותרבות.

"הרעיון בא מן המוזיקה - ולא המוזיקה מן הרעיון" אומר המלחין. "הכוריאוגרפיה בנויה על המוזיקה" לאור דברים אלה, אין פלא שסטרווינסקי פנה לעזרה לאתנוגרף, הארכיאולוג והאמן הידוע ניקולס רוריק. רוריק, ממקורביה של הנסיכה טנישובה, שמר על קשרים אמיצים עם המסורת והעבר הרחוק של העמים הסלביים. הוא היה מוקסם מאורח חייהם, פולחניהם ומלבושם, והם היו ההשראה של יצירתו האמנותית ומאמריו המדעיים באותה תקופה.

סטרווינסקי פנה אל רוריק כבר בשנת 1910, והפך אותו לשותפו בפרוייקט. בקולבורציה עם רוריק תוכננו הסצנות, עד לדיוק אתנוגרפי מלא בכל הפרטים. גם המלודיות העממיות, הפרטיטורה כוללת תשע מגנינות עם מזהות, נמצאו לאחר חיפוש מדוקדק באוספים ואנתולוגיות, או שוכתבו והועתקו מפי זמרים, אף הן מתוך ראייה של אותנטיות אתנוגרפית.

השפה המוזיקלית של היצירה

הרצפציה הראשונית של "פולחן האביב", שגבלה בפיאסקו, הפכה את היצירה לסמל של האתגר המודרניסטי. וכך, עוטה היצירה הלה של חדשנות ושינוי. אם נוסיף על כך את עדותו של סטרווינסקי עצמו כי אין מדובר כאן בתזמור חדש או טכניקת הלחנה חדשה אלא בשינוי מהותי של המוזיקה, הרי אין פלא שיש המציבים את "פולחן האביב" כיצירה הפותחת את המאה העשרים.

למרות זאת אפשר לומר כי היצירה ספוגה כולה בדיכוטומיה של מודרניזם מול מסורת:

- ❖ טונאליות מול אטונאליות;
- ❖ קונסוננס מול דיסוננס;
- ❖ המשכיות מול קיטוע;
- ❖ אחדות מול פרגמנטציה;
- ❖ ציטוט מול הטמעה
- ❖ מקצבים מדודים מול תזזיתיים – ועוד.

להלן הצבעה על כמה מן המאפיינים הבולטים:

צורה ומבנה

המאפיין הצורני הבולט ביותר ביצירה הוא חוסר ההמשכיות, או במילים אחרות - הקיטוע. ליצירה שני חלקים מובחנים זה מזה, שכל אחד מהם מכיל תמונות נפרדות שלהן כותרת משלהן וזהות מוזיקלית משלהן.

גם בתוך התמונות אפשר להבחין בחוסר המשכיות הנגרמת על ידי קיטוע פתאומי של רצף תנועתי, על ידי חיתוך חד של מהלך מלודי, או על ידי שרבוך חומרים זרים אל תוך המרקם. למשל: אחד עשר האקורדים החריפים בסיום התמונה של "מעגלי המסתורין של בנות הנעורים".

את חוסר ההמשכיות הצורנית מדגישה עוד יותר התכונה של ניגודיות דיכוטומית, והעמדתם של ניגודים זה מול זה וזה ליד זה. ניגודים אלה קיימים בין התמונות לבין עצמן: למשל בניגוד בין "ההלל לנבחרת", הפרוע והמתפרץ לבין "מעגלי המסתורין של בנות הנעורים" הנשמע לפניו ברכות מעגלית. אך ניגודים אלה נמצאים בתוך הפרקים עצמם, והם משווים להם תכונה "קוביסטית", לעתים פרגמנטרית.

ניגודים אלה הם חלק מהותי בתוך המבנה הכולל של היצירה, הבנויה, כאמור, משני חלקים מקבילים. בכל חלק קו התפתחות כללי בו מתחלפות התמונות, שעל פי רב מנוגדות זו לזו בעוצמות בתנועות ובדחיסויות – מהתחלות שקטות, המתחילות כמעט מחלל צלילי ריק, כוון ההולך ומתגבר ומטפס דרך שיאי ביניים אל הפסגה הגבוהה ביותר – בסוף החלק.

יש המשווים את התהליך לתחרית של קו אופק עם הרים ועמקים.

מרקם

אחד המאפיינים הבולטים ביצירה היא הצורה בה מארגן סטרווינסקי את הרקמה הצלילית. אי אפשר לדבר כאן על מרקמים קונבנציונליים של פוליפוניה הומופוניה מונופוניה והטרופוניה במובנם הטהור, אם כי, כמובן, אפשר להרחיב מושגים אלה ולהגמישם על מנת להחילם על התופעות המרקמיות ביצירה. המינוח המתאים יותר למרקמים ב"פולחן האביב" הם מונחים מתחום הטקסטורה של חומרים. דהיינו: פשוט, דליל, שקוף, דק – אל מול – מורכב, דחוס, מעובה, צפוף, וכיוצ"ב. ההנגדה והקיטוע שדובר עליהם לעיל באים לידי ביטוי גם במרכיב זה.

אחת הנטיות הבולטות במרקם היא המורכבות שלו. סטרווינסקי בונה מורכבות זו על ידי ריבוי שכבות של הצללה. הוא עושה סופראימפוזיציה של קווים מלודיים שונים אחד על השני עם השענות על מתודות אוסטינטיות: לכל כלי מוטיב משלו החוזר על עצמו בעקשנות. הכלים נכנסים בזה אחר זה למעין מערבולת ההולכת ומתעבה עד לשיא.

תהליך זה מתגלה בעוצמתו המלאה בעיקר באפיזודות המסיימות של שני החלקים ביצירה: "ריקוד האדמה" "ומחול הקורבן".

This page of musical score is organized into several systems of staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), and Strings (Str.). The score is divided into five measures across the page. The Flute and Oboe parts are written in a single system. The Clarinet and Bassoon parts are written in a single system. The Trumpet and Trombone parts are written in a single system. The Tuba part is written in a single system. The Timpani part is written in a single system. The Strings part is written in a single system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

הטיפול המרקמי משפיע באופן ישיר גם על פרמטרים מוזיקליים אחרים. השפעה אחת היא על הטיפול במלודיה. הרכבה של שני קווים מלודיים זה על גבי זה, בדרך כלל שונים זה מזה במרכז הטונלי, יוצרת מפגשים דיסוננטיים ה"צובעים" את המלודיות בצבע כהה.

מלודיה

כפי שכבר נאמר, הרבה מן החומרים המלודיים של "פולחן האביב" שאובים משירים עממיים עתיקים סלביים. ככאלה, הם דיאטוניים, פשוטים במבנם, מקצבם מדוד, מנעדם מצומצם, וצעדיהם המלודיים סמוכים. עם זאת, רק לעתים רחוקות שירים אלה מצוטטים כפי שהם במלואם. הם מופיעים בצורה קטועה:

מפוזרים בין הכלים השונים:

או אף מוטמעים ביצירה בתהליך שבסופו הפכו לטקסטורה מוזיקלית שמקורותיה אינם ברי הכר באופן מיידי.

בהרבה מן המקרים נלקחו מתוך השירים פורמולות לקוניות בנות שלושה עד ארבעה צלילים בלבד, אשר כיאה למקורם הם דיאטוניים. סטרווינסקי מטפל בהם בדרכים חדשות המעידות על הגיון התפתחותי חדש. הבסיס לטיפול בחומרים המלודיים הוא החזרה הוואריאטיבית. שלא כמו בפיתוח מוטיב קונבנציונאלי הנשען רבות על סקוונצות, חוזרים תאי הצליל על אותם הצלילים, אלא שבדרך כלל הם מטופלים ריתמית: קיים הסט משקלי המזיז את הצלילים מפעמות חזקות לחלשות ולהפך, אם זה כתוצאה מחילופי משקל, סידור אחר של הצלילים, דגשים בלתי צפויים או שוני בתבנית הריתמית.

Lento $J = 50$
solo ad lib.

con sord.

הרמוניה

כשם שהמלודיה ביצירה מאופיינת ברובה בדיאטוניות פשוטה, הרי שהמרכיב ההרמוני נוטה לכוון של הדיסוננס המובהק המגיע עד לתחושה של שימוש בקלסטרים. אך החשיבות של השימוש בדיסוננס אינו רק בצבע ההרמוני, אלא בשינוי כולל של התפיסה שההרמוניה המסורתית, על צליליה היציבים והבלתי יציבים משמשת למעשה את הכח המניע של המבנה מן הפסוק ועד לתכנון הכולל של היצירה. כל דיסוננס שדורש פתרון, או כל צליל בלתי יציב השואף להגיע ליציב ממנו מספקים כח מניע זה.

כאשר מציב סטרווינסקי אקורד שהנו כה דיסוננטי עד שהאוזן אינה מסוגלת לחוש כל פתרון אפשרי, הרי המוזיקה הופכת סטטית, ואינה דורשת תנועה הרמונית. זה מה שנהוג היה לכנות באותה תקופה בשם "האמנציפציה של הדיסוננס".

הסטטיות ההרמונית אף מתגברת על ידי חזרה אינסופית על אותו אקורד דיסוננטי

Tempo giusto $\text{♩} = 50$

sempre simile

Vln. 2 *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

Vla. *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

Vc. *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

Cb. *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

או תנועת מטוטלת בין שתי הרמוניות המונעות התקדמות

Largo $\text{♩} = 48$

Fl. *p*

E♭ Cl. *p*

Cl.(B) *p*

יש דרכים אחדות לפרש את מבנה האקורדים של סטרווינסקי. היום יש השואבים אותה מסולם אוקטונוי, יש התולים אותה בחישובים מתמטיים סבוכים, ויש המחפשים בה את האמצעים המקובלים של אותה תקופה – השימוש בפוליטוניות שנועדה לשבש את כח המשיכה של טונליות יחידה. כבר בהזדמנות קודמת השתמש סטרווינסקי ב"אקורד פטרושקה" שהיה צרוף של אקורד דו מז'ור ואקורד של פה # מז'ור (מרחק של טריטון). יש הטוענים כי אקורד הגרעין של פולחן האביב הנו אקורד ביטונלי אף הוא, המורכב מאקורד מי מז'ור (בגרסה המאוחרת יותר פה# מז'ור) וספטאקורד דומיננטי על מיב.



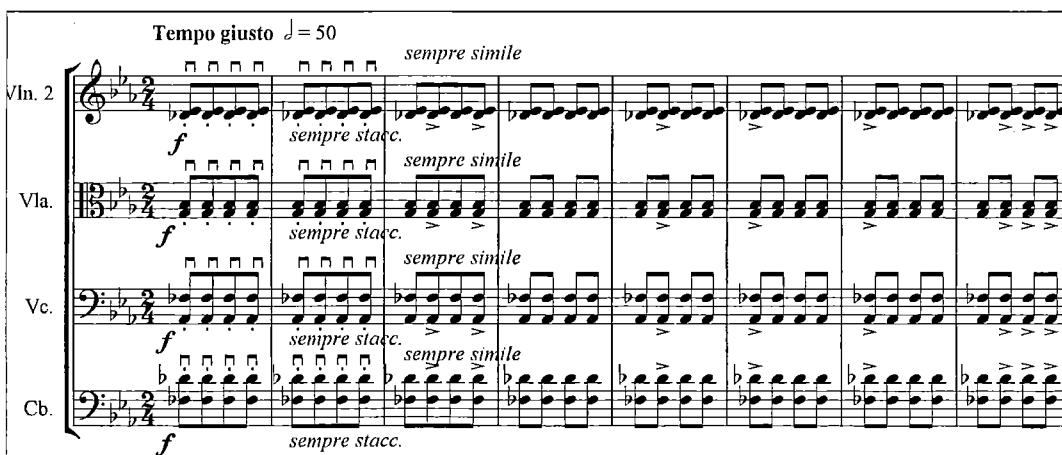
קצב

חשיבות מיוחדת מוענקת למרכיב מוזיקלי זה. הוא אף תופס את מקומה המסורתי של ההרמוניה כמרכיב סטרוקטורלי וכ"דלק למנוע של היצירה". התכונה העיקרית במקצבים הנה חוסר הסדירות שלהם. חוסר סדירות זו נובע מכמה גורמים. ביניהם:

- ❖ טמפו רובטו – ריבוי של פרמטות על צלילים או דמימות, והוראות מילוליות המצביעות על טיפול חופשי במקצב



- ❖ הדגשות חריפות ובלתי צפויות על גבי רקע פועם: קונטרסט בין אחדות לבין אי אחדות



❖ חילופי משקל תכופים ובלתי ניתנים למעקב

Vln. 1
 ♩ = 126
sempre f
 div. non div. div.

❖ מקצבים בלתי סדירים

Vln. 1
 Vln. 2
Prestissimo
ff *ff*
 6 3 3

❖ מקצבים תזזיתיים

E♭ Cl.
 Vln. 2
 Vc.
con sord.
 3 *pizz.*

אלמנט נוסף הקשור אל נושא הקצב נוגע גם בהיבט המרקמי: השימוש בפוליריתמיה. כאמור, סטרווינסקי צובר שכבות שונות זו על גבי זו. שלכל אחת משכבות אלה זהות ריתמית-משקלית משלה, אשר נוגדת את התבניות האחרות המושמעות בו בזמן. תופעה זו שכיחה ביותר ביצירה זו, ואצל סטרווינסקי בכלל.

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone
Horn
Violin
Viola
Cello
Double Bass
Percussion
Soprano
Alto
Tenor
Bass

הצללה

מרכיב הגוון ב"פולחן האביב" הוא פקטור מבני חזק. אין מדובר כאן בתזמור זה או אחר של מלודיה, אלא בבניית הצללה שלה פונקציה כפולה: האחת לשרת את הדרמטיזציה והעלילה, והשנייה להוות גורם מבני על ידי קונטרסטים של צבע.

לרשותו של סטרווינסקי ביצירה זו תזמורת עשירה ביותר:

פיקולו, שלושה חלילים, חליל קונטרלטו, ארבעה אבובים, קרן אנגלית, קלרינט פיקולו, שלושה קלרינטים, קלרינט בס, ארבעה בסונים וקונטרבסון;

שמונה קרנות, חצוצרה קטנה, ארבע חצוצרות, שלושה טרומבונים ושתי טובות;

טימפני קטן, טימפני גדול, משולש, טמבורין, גוארו, פעמונים עתיקים, מצילות, תוף גדול וטם-טם;

כינורות ראשונים, כינורות שניים, ויולות, צ'לי וקונטרבסים.

סטרווינסקי משתמש בצרופים שונים של הכלים ומנצל את העוצמה האדירה שיכולה לתת תזמורת כזו, כשהיא מועשרת במרקם מורכב והצללות חריפות פוליטוניות, לעומת יצירת מרקם שקוף על ידי בחירת כלי סולו.

אחד מן המאפיינים במרכיב הגוון הוא השימוש הלא קונבנציונלי בכלים.

לדוגמא – המלודיה הפותחת, השירתית, נשמעת כנעימת רועים בצליליו הגבוהים של הבסון, שבדרך כלל משמש ככלי המביא עמו צליל בס נמוך

Lento $J = 50$
solo ad lib.

Bsn.

3 3 5

או דוגמא אחרת - האקורדים הפותחים את התמונה של מחולות בני הנעורים (פעמי אביב), אופיים פרקוסיבי מאד. אך סטרווינסקי מפקיד אותם בידי כלי הקשת, המזוהים בדרך כלל עם זמרתיות. שוב דוג 1 פעמי אביב

השפה המוזיקלית כאמצעי דרמטורגי

ב"פולחן האביב" אפשר להבחין בשלושה טיפוסים של תמונות הנובעות מן הסיטואציה הדרמטית:

- ❖ סצנות הנערות (מעגלי אביב, מעגלי המיסתורין של בנות הנעורים)
- ❖ הסצנות הגבריות (פעמי אביב, משחק החטיפה, משחק השבטים היריבים, מחול האדמה, הלל לנבחרת)
- ❖ העולם המיסטי של ה"זקנים" (תהלוכת זקן השבט, הסגידה לאדמה, העלאת הרוחות של האבות הקדמונים, מעשה הפולחן של האבות הקדמונים)

כל טיפוס כזה זוכה לטיפול מוזיקלי שונה, ומשמש כעין "רצועה" שלה מרכיבים מוזיקליים בולטים. הסצנות הנשיות הן ליריות, פסטורליות, בצלילים חרישיים, גוון רך ותנועה מתונה. המרכיב הדומיננטי בהן היא המלודיה. הסצנות ה"גבריות" סוערות וגועשות, מאופיינות במרץ אדיר, עיבוי מאסיבי של הצללה, עוצמה רבה ותנועה יצרית סוחפת המעמידה את הריתמוס כאלמנט דומיננטי. סצנות העולם המיסטי של זקני השבת הן מופנמות, ספוגות אווירת מסתורין, ומאופיינים בהרמוניה ארכאית, צבעים כהים וקודרים מקצבים מדודים בתנועה הנוטה לאיפוק. האינטראקציה בין הרצועות היא הבסיס המוזיקלי של המבנה הדרמטי: ההנגדה והחדירה ההדדית של שני טיפוסים הרצועות הראשונים זו לתוך זו מהווה את הבסיס של החלק הראשון, המתאר את הרעיון הארכאי של הקשר ההדוק של האדם אל האדמה, ואת המשחקים והמחולות השבטיים. הקונפליקט בין השתיים הראשונות לשלישית מהווה את הבסיס המוזיקלי בחלק השני – הדרמה של הקורבן – הספוג אמונה מסתורית ופחד מפני הבלתי ידוע, אווירת פולחן ואיפוק גם ברגעי הסערה.

תוכן היצירה

שני מוטיבים רעיוניים משמשים מעין ציר למוזיקה ולתמונות הבלט. האחד: "ההולדות הנפלאה של הטבע" – הכולל את מלחמת כוחות ההתחדשות האביביים בכוחות החורף; השני: חיים אנושיים בשבטים ברבריים – ברוסיה האלילית, הארכאית. הגיבורים הם האנשים של רוסיה הפגאנית, המודרכים על ידי אינסטינקטים של קיום והמשכיות השבת; הקשורים לאדמה, לאיתני הטבע ולמחזוריות העונות; הדועכים בבוא החורף הממית הכל, ומתעוררים עם בוא האביב המחייב את פוריות הטבע. העלילה:

במחולות ומשחקים אביביים של נערים ונערות מתעוררים אנשי השבת. זקן השבת הנערץ עליהם מנצח על פולחנים. כדי להביא את האביב, נבחרת לקרבן נערה צעירה. היא מוקפת ברוחות אבות קדמונים המחוללים סביבה, והיא רוקדת ריקוד מוות רווי אקסטזה עד אבדן החושים. היא צונחת ללא רוח חיים, ונשאת אל על בידי זקני השבת.

להלן סדר התמונות, תכנן ומאפייניהן המוזיקליים הבולטים:

מאפיינים מוזיקליים בולטים	תכנן	תמונה	חלק
<ul style="list-style-type: none"> - "סימפונית בוקר" המתארת את השבע המתעורר לזריחת - גרעינים מלודיים המתפתחים באופן סירקולרי - השמש האביבית 	<ul style="list-style-type: none"> - תהליך של התעצמות מכת עיבוי המרקמים 	מבוא	הסגדה לאדמה
<ul style="list-style-type: none"> - דופק פועם בדגשים בלתי צפויים - שימוש בנעימות עממיות קצרות - אקורדים ביטונליים - מבנה קולאז'י - מרקם בנוי - שכבות של אוסטינטי - שימוש חריג של קבוצות כלים 	<ul style="list-style-type: none"> - הבורת נערים ונערות מחוללים מתגרים אלה באלה. - רעננות אביבית המסמלת את התחדשות החיים 	פעמי אביב - מחול בני הנעורים	
<ul style="list-style-type: none"> - תבניות תרועתיות קצרות וברורות החוזרות בצורה בלתי סדירה - תנועה סוחפת שאינה מרפה לאורך הפרק כולו - גושי צלילים משתבצים ברצף התנועה - ריתמוס מורכב ובלתי סדיר מבחינת המשקל והמרקם 	<ul style="list-style-type: none"> - תחרות אימפולסיביות גברית. הטיפת הנערה הנבחרת. 	משחק החטיפה	
<ul style="list-style-type: none"> - חטיבות מנוגדות המתחלפות לסרוגין - שימוש בשירים עממיים 	<ul style="list-style-type: none"> - מבנה סגור: פתיחה וסיום זהים 	מעגלי אביב	
<ul style="list-style-type: none"> - חומר מלודי מבוסס על שתי נעימות ארכאיות צפוניות - תנועה מהירה ומפתעת 	<ul style="list-style-type: none"> - הנשים מחוללות במעגל - זרימה רכה אל מול התנועה החריפה - קרב בין חבורות שבטיות. הדגשת האלמנט האקטיבי האזורי 	משחק השבטים היריבים	
<ul style="list-style-type: none"> - הילוך איטי - השענות על תבנית אוסטינטי מלודית - תבניות מצטברות סביב קו מרכזי בעוצמה מתגברת עד לשיא 	<ul style="list-style-type: none"> - זקן השבט מגיע אל המקום, מסביבו מתגודדים מעריציו - אלמנט מיסטי כהה מתמודד עם החיות החזותיות 	תהלכות זקן השבט	
<ul style="list-style-type: none"> - אוררת מיסטרין - תפורת, כאילו מקרית, של תבניות שונות 	<ul style="list-style-type: none"> - חרדת קודש. זקן השבט נושק לאדמה. 	הסגדה לאדמה	
<ul style="list-style-type: none"> - מאסטריות וכבודות - אין מלוס - במקומי - כיווני כח בתנועה המצטברים לסחרור 	<ul style="list-style-type: none"> - אנרגיה אדירה של כוחות חיות המשתחררים ממשטה החורף 	מחול האדמה	

מאפיינים מוזיקליים בולטים	תוכן	תמונה	חלק הקרבן
<ul style="list-style-type: none"> - חזיון לילי ומיסטורי - מלודיה איטית ושקטה - מקום המרכז מתפזרת של תבניות שונות וקבועות 	<p>תמונת טבע. שחר מפזיע מן האפלולית. בדממה מתחדשים -</p>	מבוא	הקרבן
<ul style="list-style-type: none"> - נעימות עממיות, ארכאיות - הנעה מתונה - מיצוי הגוון והרגיסטר 	<p>הנעה נחשית מתחלת של הנעות המחלולות. מסתמנת -</p>	מעגלי המסתורין של כנות הנעורים	
<ul style="list-style-type: none"> - תבניות נמרצות, קצרות ומפתיעות - שמחה "המונית" 	<p>ההמון מקיף את הנעה המשותקת מפורד</p>	הלל לנבחרת	
<ul style="list-style-type: none"> - אוירה של טקס ציטור - הלופה לא סדורה בין שתי תבניות פולחניות שונות 	<p>נפתח עולם חדש - קודר. רוחות האבות הקדמונים מועלים -</p>	העלאה באוב של האבות הקדמונים	
<ul style="list-style-type: none"> - אוירה קודרת - מבנה סגור (הסיום חוזר בשינוי קל על הפתיחה) - חזרות מרובות על הנשא הראשי בעוצמה הולכת וגוברת 	<p>רוחות האבות עורכים טקס פולחני - שמנים</p>	פולחן האבות הקדמונים	
<ul style="list-style-type: none"> - פסיפס תבניות מקצב חזרות שרץ הופעתו מפתיע - שיא התעצמות מול מפולת או דממה חטופה - מבנה מחזורי 	<p>הנעה הנבחרת רוקדת את עצמה למוות</p>	מחול הקרבן	

להלן סדר התמונות ומאפייניהן הבולטים:

חלק	תמונה	מאפיינים מוזיקליים בולטים
הסגידה לאדמה	מבוא	- גרעינים מלודיים המתפתחים באופן סירקולרי - תהליך של התעצמות מכח עיבוי המרקמים
	פעמי אביב	- דופק פועם בדגשים בלתי צפויים - שימוש בנעימות עממיות קצרות - אקורדים ביטונליים - מבנה קולאזי - מרקם בנוי - שכבות של אוסטינטי - שימוש חריג של קבוצות כלים
	משחק החטיפה	- תבניות תרועתיות קצרות וברורות החוזרות בצורה בלתי סדירה - תנועה סוחפת שאינה מרפה לאורך הפרק כולו - גושי צלילים משתבצים ברצף התנועה - ריתמוס מורכב ובלתי סדיר מבחינת המשקל והמרקם
	מעגלי אביב	- מבנה סגור: פתיחה וסיום זהים - חטיבות מנוגדות המתחלפות לסרוגין - שימוש בשירים עממיים
	משחק השבטים היריבים	- גושים של תבניות כגון "קוביזם" מוזיקלי - חומר מלודי מבוסס על שתי נעימות ארכאיות צפוניות - תנועה מהירה ומסתערת
	תהלכות זקן השבט	-הילוך איטי -השענות על תבנית אוסטינטית מלוריתמית -תבניות מצטברות סביב קו מרכזי בעוצמה מתגברת עד לשיא
	הסגידה לאדמה	- אווירת מיסתורין - תפוזרת, כאילו מקרית, של תבניות שונות
	מחול האדמה	- מאסיביות וכבדות - אין מלוס. במקומו – כיווני כח בתנועה המצטברים לסחרור
הקרובן	מבוא	
	מעגלי המסתורין של בנות הנעורים	
	הלל לנבחרת	
	העלאה באוב של האבות הקדמונים	
	פולחן האבות הקדמונים	
	מחול הקורבן	

סימני דרך

מבוא

צלילי בסון במשלבו הגבוה משמיעים נעימה אלתורית כשל חליל רועים

Lento $\text{♩} = 50$
solo ad lib.

הבסון ממשיך בנעימתו בעוד סביבו מתעוררים קולות נוספים.

קרן אנגלית נענית לו מרחוק במוטיב משלה

Eng. Hn. solo
p espress.

מתפתח דו שיה קצר.

אל המרחב הצלילי מתווספים האבוב בקריאתו הנוקבת, וקלרינט הפיקולו בתנועתו הכרומטית- עיטורית- אקספרסיבית:

אט אט מתמלא החלל בדמויות נוספות: המגיחות מכל פינה. הצללות ותבניות שונות מצטרפות בהדרגה להוויה מתעוררת...

רגיעה מסויימת משתררת עם התלכד כלי העץ לתנועה סטטית זורמת לאיטה

שריקת הפיקולו מתסיסה את האווירה, והתנועה גוברת ומצטופפת. מתחוללים תהליכי גאות ושפל בהצללה. הצטברויות והתפרקויות, הציפוף ריתמי והרפייתו, התגברות העוצמה והחלשותה – כשמעל ההתרחשות בולטת קריאתו של קלרינט הפיקולו



התזמורת מסתחררת אל גאות צלילית מלאה ומבריקה, ואז, בשיאה, היא נקטעת בפתאומיות.

הנעימה האילתורית הפותחת חוזרת בצלילי הבסון במשלבו הגבוה. אל תוכה משתרבבים שברירים פועמים שהם מברשיה של התמונה הבאה.



פעמי אביב

השברירים הפועמים מתחלפים באקורד דחוס וצורמני הנוקש בעקשנות (32 פעמים) על גבי מיתרי כלי הקשת, מחזק על ידי הדגשות חריפות ומפתיעות באי סדירותן

Tempo giusto $\text{♩} = 50$

Musical score for Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The piece is marked 'Tempo giusto' with a tempo of 50 quarter notes per minute. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'sempre stacc.' (sempre staccato), and performance instructions like 'sempre simile'.

האקורד מתפרק לתנועה מהירה בכלי הנשיפה מעץ הנמוכים, אך חוזר ומתגבש לסדרת נקישות ארוכה עוד יותר (40 נקישות)

מעל לתשתית המתמידה מעוררות שתי שריקות פיקולו הופעה של שברירי מנגינות המשוטטת באופן חופשי במרחב הצלילי

Picc. *sf sf*

Ob. *f* 3

C Tpt. *f* 3

Vln. I *sf sf*

הצטברות התבניות ממשיכה. העוצמה, התזוית והדחיסות גוברים עד לשיא, שנקטע באחת על ידי סדרה שלישית של האקורד הנוקש (הפעם 52 פעמים) בהופעה השלישית של החטיבה הנוקשת משתלבים קטעי נעימה עממית בבסונים

Bsn. *f*

Cbsn. *f*

בהמשך מתלווה אליה מנגינת חיקוי ב"צביטות" של צליליו הגבוהים של החליל מעין מפולת עזה קוטעת את ההתרחשות בפתאומיות. לאחריה מתחדשת הנקישה אך נשית ומעודנת, מפורקת בשנית לצלילי ארפז'.

הופעתו של טריל ממושך וחרישי בחלק מן הכלים מבשרת שינוי. ואמנם מתוך המרקם צומחת נעימה שירית, אף היא עממית, תחילתה בקרנות, ואחר כך היא עוברת כבמשחק בין החלילים, מנהלת דו שיח עם החצוצרות.

Fl. *p*

Hn.

האינטנסיביות גדלה עם הופעתו הבלתי צפויה של נושא עממי חדש, מעובה וקצוב בחצוצרות

הנושא החדש נעלם כפי שבא, מתיר אחריו את הרקעים התנועתיים בהצללה שקופה, הצוברת מחדש את דחיסותה.

קטעי המנגינה העממית השירית חוזרים, והם נשנים בצליליו החדים של הפיקולו כנעים על צירם. בהצטברות מתמדת נסחפים לסחרור תבניות והצללות שונות, כשהן הולכות ומתקצרות ככל שהסחרור גובר, ויוצרות אפקט של רב-קוליות ססגונית כבקליידוסקופ. מכות עזות ובלתי סדירות חודרות אל תוך התנועה התזזיתית הסוחפת קדימה עד להופעתה הפתאומית של התמונה הבאה.

משחק החטיפה

אקורד עמום וממושך שעל רקעו "מכות" תופים בלתי סדירות פותח את התמונה. "פנפרות" עזות בוקעות בכלי הנשיפה

התנועה תוססת. מכות התופים חוזרות, ונשמעת מידי פעם תנופה עולה או יורדת. קרן היער מצטרפת במעין תרועת ציד,

מתפתח דו שיח קצר ודחוס בין "תרועת הציד" ה"פנפרות"

מכות התופים חוזרות וגורפות את התזמורת כולה למרדף, כל כלי בתבנית קצרה ואופיינית החוזרת בעקשנות. צלילי התזמורת עולים ויורדים ונשמעים שמשוחררי רסן. בוקעים שברירי תרועות.

הצלילים מתלכדים ל"ריצה" משותפת קופצנית



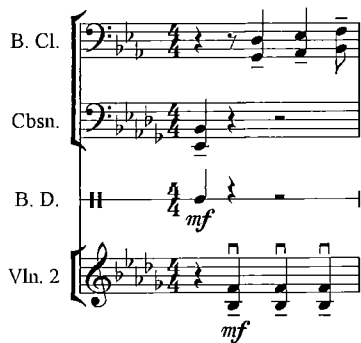
התופים מצטרפים לריצה, "תרועות הציד" חוזרות, התזמורת מטפסת בתנופה כלפי מעלה ונוחתת במעין מפולת חזקה אל מכות תוף המביאות בעקבותיהן גם את ה"פנפרות".
 התנועה המסתחררת חוזרת. אקורדים עזים כמכות פטישים קוטעים את ה"פנפרות" והתנועה המסתחררת ומסיימים את התמונה.

מעגלי אביב

מתוך הסערה של מחול החטיפה צומח טריל שקט ומתמשך בצלילי חלילים מעליו מרחפת מלודיה ארכאית ואידילית בקלרינט



לאחר שהייה קצרה פותח מחול הנערות בצלילים נמוכים ועמומים של כלי העץ בתבנית ריתמית סינקופית החוזרת על עצמה כתשתית.



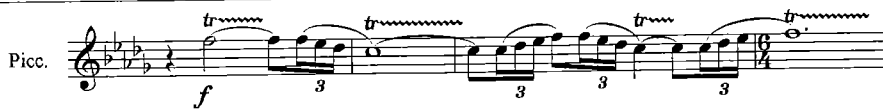
אל תוכה שוזר האבוב שברירים קצרים וארוכים של מלודיה עדינה ומעוטרת



התשתית הסינקופית משנה רגיסטר, ואת מקומה של המלודיה העדינה תופסת מלודיה נוספת, בקרנות, קצובה ומעובה העולה מתוך התשתית. (מלודיה זו הופיעה כבר בנושא בתמונה של "פעמי אביב")



מעל נוסף רובד נוסף, עיטורי ואלתורי בכלי העץ הגבוהים



התשתית נחשפת לכה, והמלודיה העדינה חוזרת ונשמעת.

בהתעצמות פתאומית של התזמורת כולה, נשמעת המלודיה הקצובה שוב ושוב, חוזרת ומשתבללת סביב עצמה תוך שהיא מתעבה וצוברת עוצמה.

אל תוך המהלך מתפרצים צלילים צורמניים בגוון מתכתי המפריעים לזרימת המחול ו"משלתים" עליו עד לעצירתו המוחלטת.

שתי "שריקות" חדות – בפיקולו ובחליל – כאילו מזעיקות תנועת סחרור מהירה הנקטעת על ידי מכות חדות בלתי סדירות ובלתי צפויות.



חזרה פתאומית של הטרייל ומעליו המלודיה האידילית סוגרת את המעגל.

משחק השבטים היריבים

התמונה פותחת בנקישות מהדהדות ובלתי סדירות בטרומבונים בטימפנים ובטובות המצטרפות למעין נהמה.

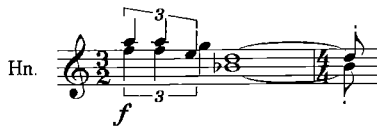
הקרנות פורצות בנעימה נמרצת בעוצמה מרובה



המנגינה נקטעת בתרועות רמות בטרומבונים ובטובות המלווים בהמולת כלי הנשיפה מעץ



המנגינה הנמרצת והתרועות הרמות קוטעים זה את זה עד שהקרנות עוצרות את התנועה:



מכאן ואילך מתפתח קרב בין נהמת הטימפני הבלתי סדירה לבין המנגינה הנמרצת המופיעה בוריאנטים סירקולריים שונים ובקבוצות כלים שונות. רצף הופעותיהם לסירוגין של החומרים השונים יוצר תחושה של התמודדות ויריבות.

אל תוך ההתגוששות חודרת נעימה רכה ולירית בצלילי אבובים וקלרינטים, ולאחר מכן בחלילים



היא נקטעת באבה על ידי המנגינה הנמרצת המופיעה בכל התזמורת, אך חוזרת שוב ושוב בגוונים שונים וברגיסטרים שונים. בהדרגה - היא הולכת וממלאה את המרקם הצלילי כולו.

דהרות עולות בכלי הקשת הופכות לשעטה מוטורית המהווה תשתית למנגינה הנמרצת. מידי פעם נקטעת המנגינה הנמרצת במעני התרועות הרמות. לעתים הקיטוע תוקפני ותדיר, ולעתים מניח למנגינה להשתבלל ביתר חופשיות.

לפתע חודרת תנופה סולמית העולה אל טריל ממושך. לאחריה חוזרת המנגינה הנמרצת בוריאנטים נוספים. ברקע ממשיכות ונשמעות דהרות כלי הקשת. לאחר הופעה נוספת של הטריל נפסקת הדהרה בפתאומיות, ואז חוזרת הנעימה הלירית באופי שונה, נמרץ יותר. בד בבד מופיע אלמנט זר, כבד ומאיים בצליליהן הנמוכים של הטובות בלוויית התף הגדול.

Musical score for Tenors (B), Trombone (Tba.), Double Bass (B. D.), and Violin 1 (Vln. 1). The score is in 4/4 time and B-flat major. The Tenors part starts with a melodic line marked *mf*. The Double Bass part has a rhythmic accompaniment. The Violin 1 part has a rhythmic accompaniment marked *f* and *ff*.

האלמנט הנוסף מייצג את תהלוכת "זקן השבט". מכאן ואילך ממשיכות במקביל שתי ההתרחשויות הצליליות: הנעימה הלירית חוזרת שוב ושוב מעובה בהכפלות שונות של כלי התזמורת. ואילו התבנית של "זקן השבט" חוזרת בכבוד עיקשת וללא שינוי כמאובנת.

לקראת הסוף מצטרפות אל המרקם הצלילי תקיעות רמות של הקרנות המבשרות את התמונה הבאה.

תהלוכת זקן השבט

מבלי לשנות את מפעמה ממשיכה התנועה הכבדה והעיקשת של "זקן השבט" ההופכת בתמונה זו לנושא המרכזי.

Musical score for Tenors (B) and Trombone (Tba.). The score is in 4/4 time and B-flat major. The Tenors part has a melodic line. The Trombone part has a rhythmic accompaniment.

תקיעת הקרנות ממשיכה ומלווה אותה בהופכה לתבנית מלודית תרועתית

Musical score for Horn (Hn.). The score is in 4/4 time and B-flat major. The Horn part has a melodic line.

בהדרגה מתגודדות סביב שני המוטיבים הללו תבניות והצללות ההולכות ומתגברות, מצטברות ומתגעשות בשכבות של אוסטינטי, כל כלי ותבניתו העיקשת.

הבולטים מביניהן:

כלי הנקישה

תרועת ההצוצרות

ההתרחשות מגיעה לשיא של עוצמה ודחיסות ריתמית, מצלולית ומרקמית בתזמורת מלאה ועשירה, ובתוכה כמעט ונבלעת דמותו של זקן השבט.

הסגידה לאדמה

המהומה נקטעת באחת כבמכת סכין ומשתררת אווירת קדושה דוממת.

מעל לצלילים ממושכים וחרישיים בבסונים, מהדהדות פעימות קטועות כפעימות לב.

Lento ♩ = 42

התמונה מסתיימת באקורד ערטיילאי, מסתורי וחרישי בפלז'ולטים של כלי הקשת

High strings
ppp

Low strings
ppp

ריקוד האדמה

על רקע דרדרור תופים מהיר ועצבני מובילה תנופה חריפה העולה ומובילה אל סדרת "מכות" חריפות בלתי צפויות ובלתי סדירות.

Prestissimo

Vln. 1
f sf

Vln. 2
sf

קריאות נרגשות וצפופות מצטרפות מידי פעם וקוטעות את רצף המכות והתנופות בזמנים בלתי צפויים. על כל ההתרחשות שורה רוח תזזית. לפתע פוחתת העוצמה והמרקם נעשה דליל יותר. מתוכו בוקעים צלילי הקרן מלווים בצלילי קלרינט בס בתבנית סולמית העולה בטונים שלמים

B. Cl.
p

Hn.
p sub

בהדרגה חוזרת התנועה וצוברת אנרגיה תוך שהיא סוחפת עמה תבניות נוספות וכלים נוספים למערבולת ההולכת ומתעצמת הולכת ומצטופפת באקסטזה. בשיאה של האורגיה הפרועה נוספות על כל המהומה שריקות חדות של כלי הנשיפה הגבוהים מעץ המביאים אל סיומו של הפרק.

חלק שני: הקורבן

מבוא

לילה

תחילתו של המבוא לחלק השני של "פולחן האביב" באווירת-לילה מסתורית שקטה: תנועת מטוטלת של רחשים מתרחבים ומתכווצים בכלי הנשיפה מעץ

Largo ♩ = 48

Fl. *p*

E♭ Cl. *p*

Cl. (B) *p*

מעל לתשתית זו צפים רמזים מלודיים דקים אצל הכינור הראשון. תוך כדי תנועה מקבילה, עולה ויורדת, בכלי העץ, מתגבשים רמזי הכינור לכלל מלודיה מרחפת בצלילי פלזולט גבוהים

Vln. I

המנגינה "פולשת" גם אל כלים אחרים, ולאחר שהיא נשמעת ברקמה כורלית בצלילים חמים של ויולות – היא נקטעת ומשתררת דומיה. חצוצרות מעומעמות מציגים מוטיב המופיע, מגשש ונעלם.

C Tpt.

לזמן קצר חוזר ווריאנט של המלודיה בקרנות, עטוף בצלילי פלזולט זכים בכינורות, ואז חוזר ונשמע מוטיב החצוצרות המעומעמות – והפעם על מנת לחזור ולהישמע בעקשנות שוב ושוב.

החלל הצלילי מתמלא אט אט בתבניות קבועות בתפוזרת כאילו מקרית, בתוך מסגרת של נקודת עוגב בצלילים מתמשכים בכלי הקשת הנמוכים וכלי העץ הגבוהים:

המרקם הולך ומתעבה, התבניות מצטופפות, ונעימת החצוצרות המעומעמות עוברת לקלרינטים

לקראת המעבר לתמונה הבאה מזכירות הקרנות פעם נוספת את שתי הנעימות הראשיות בזו אחר זו.

מעגלי המיסתורין של בנות הנעורים

חורבוק

בהמשך ישיר למבוא, מושמעת הנעימה השירית של המבוא בכלי המיתר בתנועה מקבילה המעבה ומעשירה אותה. מתחיה פועמים צלילים עמומים בפיציקטו של כלי הקשת.

"צביטה" צלילית שלאחריה טריל רוטט וממושך מזמנים מעגלים חדשים. מעל צלילי מיתרים רוטטים חליל אלט סולן משמיע נעימה זמרתית-עממית-ארכאית.

הנעימה מתעבה ומקבלת גוון צורמני כלשהו בקווים מלודיים מקבילים ההולכים ומתרבים, ועוברים בין קבוצות הכלים.

הכל נקטע באחת, ומעל לפריטות פועמות נשמעת קינת חלילים

גם קינה זו חוזרת בקביעות תוך שהיא מתעבה בקווים צורמניים ברקמה הומוריתמית, ולאחר מכן חוזרת הנעימה הראשית, השירית, החוזרת מספר רב של פעמים בגוונים בעיבויים וברגיסטרים שונים, תוך שהיא שומרת את אוירת המתינות הזמרתית.

גורם זר ומתכתי קוטע את התנועה.

דומייה קצרה, ולאחריה חוזר הנושא הזמרתי, מעובה עוד יותר, ומתפתח אל תוך המשך.

ה"גורם הזר" חוזר, והפעם על מנת להשתלט על החלל הצלילי. תחילתו אטית, אך המשכו בסחרור מואץ המביא את התזמורת כולה לנסיקה תלולה אל אקורד מוטעם שאחריו דממה קצרה.

אחת עשרה מהלומות עזות כאילו מנפצות את הלומותיהן של בנות הנעורים, ומהוות גשר אל התמונה הבאה

divisi - 4 timp.

הלל לנבחרת

בחירה וקידוש של היפהפיה הנבחרת לקרבן

מתוך המהלומות מתפרצות באנרגיה פראית תבניות הולמות-שורקות במנעד רחב

Musical score for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Trombone (Tba.), and Timpani (Timp.). The score is in 8/8 time. Dynamics include *f* and *ff*.

אלה מתחלפות לסרוגין עם סדרת פעימות חדות ובורקות

Musical score for Oboe (Ob), Horns (Hns), Strings, and Strings. The score is in 8/8 time. Dynamics include *ff* and *f*.

תנופה חריפה כלפי מעלה מביאה בעקבותיה את סדרת הפעימות – הפעם כהות ועמומות.

Musical score for Bassoon (Bsn.), Timpani (Timp.), and Bass Drum (B. D.). The score is in 7/4 time. Dynamics include *f*.

התנופה והפעימות מופיעים שוב, ארוכות יותר, ואז חודרת אליהן בשנית התבנית הראית השורקת.
אל שלל התבניות הקיימות הקוטעות זו את זו מצטרפות קריאות מתכתיות

התבניות השורקות נעלמות, ואת מקומן תופסות קריאות מתכתיות נוקפות – צורמניות:

אף הן נקטעות מידי פעם בסדרת הפעימות העמומות.
תרועת הצוצרות חריפה מובילה אל שקט עצבני ודורך ציפייה בו חשופות הפעימות העמומות לבדן.
אל תוכן מתפרצות מידי פעם קריאות נרגשות של כלי המתכת מלוות בתנועה סולמית עולה ויורדת בכלי
העץ והקשת

התזמורת מתלכדת לתנועה בהילוך איטי וקצוב (molto allargando)

molto Allargando

High instruments

Vla
Vlc

התמונה חוזרת לקדמותה: פסיפס של שריקות, קריאות מתכתיות וצלילים פועמים.

העלאה באוב של האבות הקדמונים

סיאנס ספיריטואליסטי

התמונה פותחת בנקישה מהדהדת ממנה מתמשך צליל נמוך ועמום. מעליו, בצלילים בוהקים וצורמנים של כלי הנשיפה מופיע מקצב טקסי כבד

Ob.

Hn.

Vc.

fff

ff

p

המקצב נקטע על ידי דרדור תופים ההולך ומתעצם עד התנפצו בנקישה נוספת, המובילה אל הד קלוש של המקצב הטקסי בכלי הקשת.

Timp.

B. D.

Vln. 1

Vln. 2

pp

ff

pp

pp

דרדור תופים נוסף מתנפץ, ולאחריו חוזר בעוז המקצב הטקסי בכלי הנשיפה ממתכת, ולאחריו ההד הקלוש בכלי הקשת

דרדור תופים נוסף מוביל אל הופעה עמומה של המקצב הטקסי בבסונים מעומעמים

הדרדור תופים המתנפץ פעם אחרונה מוביל אל אזכור קצר של המקצב הטקסי..

מעשה הפולחן של האבות

הכנות לקראת הקרבת הקורבן

קרנות ותופים משמיעים מעין צעדים רחוקים חרישיים איטיים ומסתוריים

הקרן האנגלית שולחת קריאתה לחלל

לאחר זמן היא נענית על ידי החליל ומתפתח דו שיח קודר. הצעדים נמשכים

אט אט מתרחקים הצעדים ונמוגים

במקומם בא תיפוף מדוד ההופך לרקע פועם לצלילי חליל המתפתלים בתנועה מתמדת

אל הרקמה הקבועה הזאת מוסיפות חצוצרות מעומעמות את הנושא המלודי העיקרי של התמונה – מנגינה קצרה בנימה מקוננת

את הרקמה הקבועה, המתמידה, עוטפים עתה צלילים קסומים בכלי הקשת... עיבוי מפתיע של הרקמה הצלילית והעצמה דיסוננטית של המצלול כולו מביאה את הופעתו החוזרת של הנושא, הפעם באבובים וקרנות.

האחידות מתנפצת פתאום לרסיסים של מענים קצרים בין כלי התזמורת. עם התחדש המקצב המדוד, חוזר שוב הנושא, כשהוא נשמע הפעם כהמנון רב הדר. העוצמה רבה, מרקם עשיר ורב שכבתי, וכולטים טרילים וקישוטים לרוב.

ההמנון נקטע באופן פתאומי, ומתחדשים הצעדים הרחוקים והמסתוריים, כשמעליהם הדו-שיח האלתורי, הפעם בין החצוצרה לחליל.

הכל הולך ודועך. הקלרינטים מאלתרים עם המוטיבים של הדו-שיח בפרפורי גסיסה אחרונים

מחול הקורבן

הנערה הנבחרת רוקדת ריקוד מוות פראי

צליליו הדועכים האחרונים של הבס קלרינט מן התמונה האחרונה מובילים הישר אל סערה משולחת רסן בעוצמה אדירה.
לאחר "מכה" פותחת, התזמורת כולה מתלכדת אל תבנית ריתמית שמקצבה פרוע ובלתי צפוי

Vln. 1 $\text{♩} = 126$
sempre f div. non div. div.

התבנית חוזרת שוב ושוב בוואריאנטים קלים ובלתי סדירים, ואל תוכה משתרבים קרעי מוטיבים תרועתיים-צורמניים בכלי המתכת

נקישות טימפני נוספות אל המרקם ומוסיפות לו קדרות עמומה

Timp.

לפתע נשמעות פעימות שקטות אך צוברות מתח, בעקביות עקשנית אך בלתי סדירה.
מעליהן – פורצים מוטיבים מתכתיים, שריקת חליל והדהוד תופים

Fl. *f*
G Fl. *f*
C Tpt. con sord.
Tbn. con sord. marc. 5
Timp.

רצף הפעימות מתעצם ומתעבה באחת. המוטיבים מעליהם הולכים ומצטופפים, הולכים ומתגברים, ונזרקים אל החלל הצלילי מכל עבר ברגיסטרים שונים וכלים שונים.

התזמורת כולה מתלכדת בדקלום צעקני של מקצב בלתי סדיר המוביל את מפולת.

לאחריה מתחדשות הפעימות העמומות צוברות המתח. מעליהן מתגבשות מערבולות צלילים גבוהים בכינורות ובפיקולו

לאחר הרף עין דומם התבנית הריתמית של תחילת התמונה חוזרת כבראשונה עם קרעי המוטיבים הצורמניים שמעליה.

נקישות טימפני פרועות מתוגברות במצילות קוטעות אותה ומובילות אל חטיבה חדשה שאופייה תרועתי-מתכתי.

המרקם עמוס בהיגדים קצרים. כל כלי והיגדו, אמירתו העקשנית והחוזרת. מתוך תשתית הומה זו בוקעים קרעי מוטיבים תרועתיים

הכל הולך ומתעצם עד לשיא הנקטע לפתע על ידי התבנית הבלתי סדירה שפתחה את התמונה – ומייד חוזר השיא ביתר שאת, הולך ומתגבר עד להצללה עמוסה בייצריות עזה ומחרישת אוזניים.

חוזרת החטיבה שפתחה את התמונה.

שוב המקצב הבלתי סדיר, ומסביבו מתגודדים קרעי מוטיבים תוקפניים. המרקם הולך ומתעבה, הדינמיקה הולכת ומתעצמת, ומספר המוטיבים השונים המצטרפים אל הזעקה הולך ומתרבה.

טריל מעודן של כינור מפסיק באחת את הכל. שקט קצרצר. תנופה סולמית בחלילים. שריקת פיקולו – ומכת מוות אדירה.