התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית

בשיתוף עם

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

"מפתח" – תכנית לחינוך מוסיקלי ולקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית

שומאן: סימפוניה מס' 3 ("הריינית")

רחמנינוב: רפסודיה על נושא מאת פגניני

סטרווינסקי: סואיטה מתוך "ציפור האש" (1919)

ינואר 2006
תשס"ו

מפגMT 90

מפגשים עם "מוסיקה חיה" : שומאן

LEV0127375 - 000 - 005

012737501712

צוות המדרשה למוסיקה

עורכת:
שולמית פינגולד

דוגמאות תווים:
איתמר ארגוב

כותבים:
איה גל
עודדה הררי
ד"ר רון לוי
ד"ר דוצ'י ליכטנשטיין
שולמית פינגולד

הבאה לדפוס:
שולמית פינגולד

מס MT 90
127375
005
15/1/06

היצירות:

רוברט שומן (1810-1856)
סימפוניה מס' 3 ("הריינית")
עמוד 11

Robert Schumann (1810-1856)
Symphony no.3 ("Rhenish")

סרגי וואסילביץ' רחמנינוב (1873-1943)
רפסודיה על נושא מאת פגניני
עמוד 39

Sergey Vassilievich Rachmaninov (1873-1943)
Rhapsody on a theme by Paganini

איגור פיאודורוביץ' סטרווינסקי (1882-1971)
סואיטה מתוך "ציפור האש"((1919)
עמוד 71

Igor Feodorovich Stravinsky (1882-1971)
Firebird Suite (1919)

רומנטיקה +

המוזיקה הרומנטית, המזוהה עם נטייה גוברת להבעה רגשית, סובייקטיבית, ספוגת אנרגיה ופנטזיה, מצאה את ביטוייה ביצירות בנות המאה ה-19 המעוגנות בתפיסות אסתטיות והלחנתיות שונות ואף יריבות.

המחנה השמרני התאפיין במגמת שימור הצורה הקלאסית המסורתית תוך הטמאת תכנים רומנטיים במימדים חדשים.

ברהמס לדוגמא, זוהה עם המחנה השמרני בכתיבה הסימפונית ובאימוץ התפיסה המופשטת של היצירה, קרי, המוזיקה כתופעה צלילית נטולת תוכן חוץ- מוזיקלי, מעבר לצליליה שלה.

לעומתו ליסט וואגנר , לדוגמא, ניסו להמעיט מחשיבותו של ברהמס ואף לגלגו בגלוי על יצירותיו. הם דחקו הצידה את הז'אנרים והטכניקות המוזיקליים הקשורים לצורות ולמבנים הקלאסיים, את הטונאליות היציבה, ואף את הנטייה הרומנטית בבחינת תבנית שאליה מעוצב תוכן חדש.

המוזיקה התכניתית, הצורה היחידה במינה שנגזרת מן התוכן עצמו(הפואמה הסימפונית), המיניאטורות לפסנתר בעלות צורות מטושטשות ואמירה מינימליסטית, הליד החושף עולם רגשי מורכב, והתפיסה האופראית החדשה מבית וואגנר הפכו לז'אנרים המרכזיים של האסכולה הרומנטית החדשה.

רוברט שומן (1810-1856), סרגיי רחמנינוב (1873-1943), ואיגור סטרווינסקי (1882-1971), הציבו בפני בני תקופתם רעיונות מוסיקליים חדשים, טכניקות ביצוע נועזות, וגישות קומפוזיציה אשר העצימו את דרכי הביטוי הסגנוני של זמנם מזה או סללו נקודות מפנה מזה.

אף כי שניים מבין שלושה היוצרים האריכו ימים עמוק אל תוך המאה העשרים, ורחוק מגבולות הרומנטיקה במוזיקה, ניתן למתוח קווים משותפים העולים מתוך המורשת האמנותית של המאה ה- 19 כמו לדוגמא :

- מיצוי מרבי של הכלי;
- מיצוי מרבי של מצלול התזמורת;
- מתן ביטוי לתכניתיות או לרעיונות סוגסטיביים;
- מתן ביטוי ללאומיות;
- העצמת המטענים הרגשיים – הליריים;
- העצמת היכולות הוירטואוזיות;

בין הניגודים המורכבים שאפיינו את הדיאלקטיקה של הרומנטיקה בולט הקונפליקט בין הפן האינטימי והמופנם- הלירי ובין הפן המוחצן , הוירטואוזי והטכני.

תופעת הוירטואוזיות לא הייתה בלעדית למאה ה- 19. המאה ה-16 לדוגמא חושפת את מגמת הוירטואוזיות בספרי הלימוד ובאוספי היצירות ללאוטה ולויולה דה גמבה; אחריהם שמשו הקלוויקורד והכינור כר נרחב לטיפוח נגינה תובענית ומוחצנת. מאוחר יותר, במאה ה-18 כובשים הקסטרטי את במות האופרה ולצדן, לראשונה בתולדות הביצוע הקולי באירופה, עולה קרנן של הזמרות הוירטואוזיות הפורצות את הגבולות המקובלים של הקול האנושי .

במאה ה-19 הכינור והפסנתר הם כלי הנגינה המרכזיים הזוכים לכתיבה מרובה הן לפי מגמה וירטואוזית, והן לפי גישה לירית ומופנמת.
הפסנתר אשר מראשית המאה ה-19 זכה ליצירות, עיבודים וטרנסקריפציות של יצירות סימפוניות וקאמריות, לארבע ידיים ולשני פסנתרים, הפך לכלי המובהק של הרומנטיקה המספק בעת ובעונה אחת את המדיום האינטימי בסלונים הבורגניים ואת זה הפומבי באולמי הקונצרטים.
אך מעל לכל , המאה ה- 19 , חושפת קונפליקט אסתטי סביב נושא הוירטואוזיות והופכת אותה לסוגיה מוסרית : לא עוד אקרובטיקה טכנית לכשעצמה, כי אם וירטואוזיות המשרתת את הפואטיקה המוזיקלית.

ניקולו פגניני, אשר כבש את במות אולמי הקונצרטים ברחבי אירופה החל משנת 1820, היה למופת בעיני שומן, ליסט ושופן. אך שלושתם , יריבים מוצהרים של וירטואוזיות טכנית ומוחצנת בפני עצמה , העמידו אותה לרשות המטענים ההבעתיים, ובכך מנעו הם כל חשד או זיקה אפשרית בין היסוד הטריוויאלי הטמון בתפיסה הוירטואוזית, הטכנית הטהורה , ובין הרפרטואר לפסנתר המבריק פרי עטם.

שומן, ליסט ושופן התמודדו עם הסוגיה הזאת ויצרו אידיאל חדש ומורכב הממזג את הליריקה והווירטואוזיות במעברים אינטימיים ליד אלה המבריקים והתובעניים, בין הרוך והמתיקות לבין המרץ והחיוניות. הטכניקה המפותחת המגדילה את המנעדים , הרגיסטרים, הצבעים ומנעד הדקויות הארטיקולטיביות, כל אלה נוכחות ביצירתם של אמני הרומנטיקה המרכזיים, כמדיום למטען האקספרסיבי והדרמטי הטמון בן.

רוברט שומן וסרגיי רחמנינוב, הרחוקים זה מזה שנות דור , מבטאים ביצירותיהם את רוח המלודיה הרומנטית הערבה והאינטנסיבית כאחד.
רחמנינוב, בשונה משומאן, מעצים כידוע את ההיבט הווירטואוזי תוך מיצוי המצלול הפסנתרני כשווה ערך לזה התזמורתי, ומרחיק את גבולות הרומנטיקה עם החצנת המטען הרגשי- הדרמטי של ז'אנר הרפסודיה החופשי והפסאודו- מאולתר, על הנושא ועל הווריאציות שבה.

איגור סטרווינסקי ממשיך באימוץ מגמת התכניתיות והלאומיות במוסיקה ביצירתו המוקדמת "ציפור האש", ובכך הוא שומר על שלהי המסורת של המאה ה- 19. הוא מתחבר אל המצלול התזמורתי תוך

מיצוי מרבי של הפקת הצליל, אך מוסיף לו ממד נועז בהדגשת הצבע, הריתמוס והיחסים האנכיים עד לקבלת נוף קליידוסקופי.

רחמנינוב מסרב להזדהות עם מגמה חדשנית כלשהי לזמנו ואף לא עם זו המעלה ביודעין את פן הלאומיות במוסיקה. הוא נתפש בעיני מבקריו כמלחין שמרן אשר אינו שובר מוסכמות בתחום ההרמוניה והמרקם. שפתו של רחמנינוב מתקבלת כמופשטת ולמרות שאין שפתו דומה לזו של רוברט שומן, הוא מצטרף לממד *האוניברסלי* העולה מיצירתו של המלחין הגרמני.

שומן ורחמנינוב נמנים על היוצרים הבולטים אשר אמצו את 24 הקפריצ'י אופוס 1 של פגניני ועיבדו אותם לפסנתר. שומאן היה החלוץ מבין מלחיני הרומנטיקה שבחרו באתגר מעין זה(1832). כ- מאה שנה לאחר מכן רחמנינוב הוסיף לרפסודיה את מימד התזמורת ובכך הפכה היא למעין קונצ'רטו לפסנתר חדור השפעות מסגנונו של מורו פיוטר צ'ייקובסקי.

שומן וסטרווינסקי מצטטים באמצעים שונים לחנים עתיקים ממורשת עמם; זה הראשון על דרך הסוגסטיה או האסוציאציה החופשית, בעוד שסטרווינסקי מצייר במוסיקה תכנים ודימויים מזה, ומצטט לחנים עממיים עתיקים מזה.

רחמנינוב וסטרווינסקי נתפסים דרך יצירותיהם כיוצרים המחצינים את המצלול וממצים אותו עד תום על גורמי הארטיקולציה והדינמיקה. ובכך מציבים הם את אחד מן העקרונות הסגנוניים של הרומנטיקה, קרי, התזמורת בכל הדרה ומיטבה.

כתבה: ד"ר דוצ'י ליכטנשטיין

סימפוניה מס. 3, ה"ריינית", אופוס 97 במי במול מז'ור

מאת רוברט שומן (29.7.1856 – 8.7.1810)

על המלחין

רוברט שומן נולד בעיר צוויקאו שבגרמניה. אביו היה בעל השכלה ספרותית רחבה, עסק בעריכה ובהוצאה לאור, וחיבב על בנו את הספרות הרומנטית הגרמנית, ובמיוחד את הסופר ז'אן פול. שומן למד נגינה בפסנתר אצל מורה מקומי, שגילה במהרה את כישרונו יוצא הדופן, אבל אמו לא עודדה אותו לעסוק במוזיקה, ולאחר מותו של אביו שלחה אותו ללמוד משפטים באוניברסיטת לייפציג. כיוון שהתעניינותו במקצוע המשפטים הייתה מועטה, הקדיש את מרב זמנו לנגינה בפסנתר, ולמד אצל המורה המהולל ויק. במקביל הוא הרחיב את אופקיו המוזיקליים: האזין לקונצרטים של תזמורת הגוונדהאוס, התעמק ביצירות באך, והתיידד עם סופרים, משוררים ומוזיקאים. לאחר שנה של לימודי משפטים בהיידלברג, החליט כי אין זה ייעודו, וחזר ללייפציג ללימודי הפסנתרנות כמקצוע. המורה הידוע פרידריך ויק האמין בכישרונותיו והזמין אותו לגור בביתו, סיטואציה שהפגישה את רוברט הצעיר עם קלרה, בתו של ויק. שומן וקלרה, שהייתה אף היא פסנתרנית מחוננת ומלחינה, נקשרו בעבותות אהבה, נאבקו על אהבתם אל מול התנגדותו העקשנית של אביה, ובסופו של דבר באו בברית הנישואין. כשאצבעו של שומן נפגעה (כנראה ממתקן שהמציא כדי לשפר את הווירטואוזיות שלו) נאלץ לוותר על קריירה פסנתרנית, ומאז הייתה קלרה למבצעת מסורה של יצירותיו. משנקטעה הקריירה הפסנתרנית שלו הפנה שומן את עיקר מרצו להלחנה ולכתיבת ביקורת מוזיקלית: בשנת 1834 החל לפרסם את "כתב העת החדש למוזיקה" והביא בו בקורות על הרמה הנמוכה והשטחיות של המוזיקה הגרמנית באותן שנים, וקבל על-כך שאיננה ממשיכה את דרכם של בטהובן, שוברט ווובר. שומן עקב אחר מלחינים צעירים בראשית דרכם, גילה את גאונותם, התפעל והתלהב מהם, ופרסם אותם בכתב העת שערך. כך פעל למען שופן, מנדלסון וברהמס, וגם שיבח את ברליוז, וואגנר וליסט למרות שלא תמך ברעיונותיהם ולא היה שותף לזרם החדש שהציבו בהלחנה.

בתקופתו של שומן הקשר והאינטרקציה בין האמנויות והאמנים, במיוחד בין המוזיקה לספרות ולשירה, היה קשר אמיץ ופורה יותר מאשר בכל תקופה אחרת. בכתב העת שלו כתב שומן תחת שני שמות בדויים המייצגים שתי דמויות – פלורסטאן ואויזיביוס. שניהם חברים באגודת "חבר דויד" שהמציא, ואשר מטרתה הייתה ללחום בבערות וברדידות המוזיקלית של מבצעים ומלחינים, שהיו קרויים בפיו "פיליסטינים", כלומר פלשתים. פלורסטאן הוא האקסטאטי, הסוער, הנלהב, האימפולסיבי. אויזיביוס - רגיש, לירי, מהורהר, מופנם, חולמני. שתי הדמויות רשומות במלים ומאופיינות בצלילים ביצירות לפסנתר כמו הקרנבל, מחולות חבר דויד, ערבסקה, ובשירים לקול ופסנתר – הלידר. דמות נוספת היא מאסטר ראורו, המתון והמיושב בדעתו, אשא שמו מורכב מהברות מתוך שמותיהם של קלרה ורוברט שומן.

בתחילת דרכו כמלחין כתב שומן בעיקר יצירות לפסנתר. כשזכה סוף-סוף להתחתן עם קלרה בשנת 1840, הביא הדבר לפרץ של הלחנת לידר: המחזורים "אהבת אישה וחייה", ו"אהבת המשורר". אחר-כך

כתב שתי סימפוניות, יצירות רבות וחשובות בתחום המוזיקה הקאמרית, ויצירות למקהלה. בשנת 1843 נתמנה למורה לקומפוזיציה בלייפציג, אבל לא התמיד בכך. מחלת הנפש ממנה סבל קטעה מדי פעם את התקופות הפוריות שלו, אם-כי לא לאורך זמן. משנת 1845 שוב חזר והלחין רבות מיצירותיו החשובות, ביניהן הקונצ'רטו לפסנתר, תמונות מתוך פאוסט, הפתיחה מנפרד, והאופרה ג'נובבה (שלא זכתה להצלחה). בשנת 1850 נתמנה למנצח התזמורת והמקהלה של העיר דיסלדורף אשר בקרבת נהר הריין. רשמיו והתפעלותו מן הנופים והסביבה האנושית של איזור הריין שלא הכיר קודם לכן, השפיעו על כתיבת הסימפוניה השלישית, ה"ריינית". הוא הוסיף וכתב יצירות נוספות לפסנתר, להרכבים קאמריים, קונצ'רטו לצ'לו ותזמורת, רקוויאם למקהלה ולידר. בשנת 1852 חלה שוב הדרדרות במצבו, והוא אושפז. מאז ועד מותו כעבור ארבע שנים לא חזר למשרתו וגם לא להלחנה.

על הסגנון

שומן הוא נציג מובהק של הרומנטיקה הגרמנית הצעירה. ההשראה של הספרות והשירה הייתה דומיננטית ביצירתו: הוא מבטא הלכי רוח, תמונות טבע, יצירי דמיון, גיבורים ספרותיים - אבל המוזיקה לא גולשת לסגנון של מוזיקה תוכניתית, ונשמר הקשר אל המוזיקה הקלאסית. שומן העריץ את בטהובן והתייחס למבנה ולצורת הסונטה שלו בכתיבת הסימפוניות. היצירות הקאמריות הן המשך למסורת של היידן, מוצרט ובטהובן. הוא ממשיך דרכו של שוברט בקשר ההדוק בין המילה והצליל בלידר. לאיחוד הפרקים ביצירות מחזוריות השתמש לעתים ברמזים כגון אותיות שם ההופכות לצלילים, או מוטיב העובר מפרק לפרק תוך מוטציות, או מהלך הרמוני משותף. האיפיונים המנוגדים של פלורסטאן ואויזיביוס ניכרים במוזיקה עצמה גם כשאינם מומחשים במלים. הדמיון המוזיקלי שלו כמלחין רומנטי, מהווה כוח מוביל ודוחף ביצירה, לעתים יותר מאשר המבנה. גם הריתמוס הוא כוח מניע חשוב: הוא מנצל אמצעים ריתמיים כמו סינקופה, המיולה, הזזות, פוליריתמוס ושולט בהם ביד אמן. המלודיות מצטיינות ביופי, בדמיון, ובקווים רחבים; ההרמוניה שלו עשירה ביותר, הוא בולט בחידוש ההרמוני של המנעות מן הטוניקה, במעין טונליות פסיכולוגית. בכל יצירותיו שומן נאמן לעצמו ולאידאלים שהציג בכתב העת שלו, והביטוי הלירי הוא זה המאפיין אותו.

על היצירה

הסימפוניה ה"ריינית" נכתבה בשנת 1850. עד אז שומן גר ויצר בעיקר בסכסוניה. כשהוזמן לנצח על תזמורת דיסלדורף, התוודע לראשונה לארץ הריין, לתושביה ולנופיה, ורשמיו באו לידי ביטוי בסימפוניה זו. הנופים והטירות שראה בנסיעתו במורד הריין, הכפרים ותושביהם, השפיעו על הלוך הרוחות ביצירה אשר ברקע שלה (שאיננו תיאורי) תמונות מלאות חיוניות של חיי ארץ הריין. על-פי המוזיקולוג שפיטה מדובר ברוח רומנטית, ארצית ורוחנית חליפות, השורה על הסימפוניה: הנהר הרחב זורם ושר לעצמו על הלורליי; ריחות האפרים, קולות פעמונים וטל הערב, צריחי המבצרים והטירות הימי-ביניימים, חגיגות בכפרים עם תזמורות ריקודים עממיות, מצב-רוח טוב, - איפיונים מובהקים של רומנטיקה גרמנית. נהר הריין איננו סתם נהר העובר דרך גרמניה; זהו מושג פוליטי ולאומי, ערש האגדות והשירה הגרמנית.

שומן התקבל בחיבה רבה ובהערכה על-ידי אנשי העיר דיסלדורף, והיה אופטימי ומאושר לקראת תפקידיו החדשים בניצוח ובהלחנה. האופטימיות וההתלהבות נתנו את אותותיהן הברורים באווירה השורה על הסימפוניה ה"ריינית". בפרק הרביעי, הנוסף, (בסימפוניה חמשה פרקים) נתן שומן ביטוי לתחושותיו הדתיות בעת הטקס החגיגי של הכתרת קרדינל חדש בכנסיית העיר קלן. אומנם הסימפוניה ה"ריינית" היא הסימפוניה האחרונה שכתב שומן, אך בריאותו המידרדרת כלל לא מורגשת ביצירה. (ניתן לגלות קשר אל הארואיקה של בטהובן ששומן העריץ במיוחד, בפרק הראשון.)

פרק ראשון - ויווצ'ה – vivace (מלא חיים)

<u>על הפרק</u>

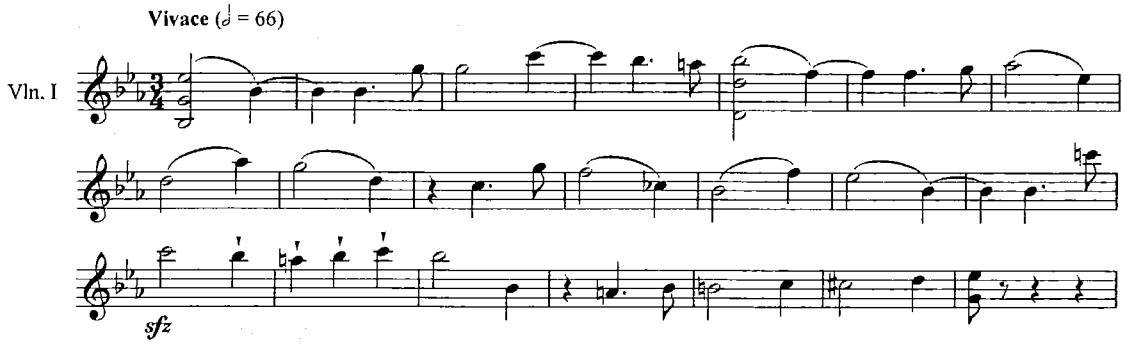
הפרק הראשון פותח בתנופה גדולה, בהסתערות, בהיקף רחב של הנושא הראשי, ובמצב רוח חיובי ונמרץ. המבנה קלאסי: תצוגה, פיתוח, מחזר וקודה ביחסים מאוזנים, נושא הראשון פלורסטאני, (עם פוטנציאל לליריות בשבריריו), הנושא השני לירי.

בפיתוח מנצל שומן בעיקר את הנושא השני, לסירוגין עם הגד אפיזודי שאופיו דוחק ומאיץ.

הקווים הסקוונציאליים הארוכים של הפיתוח מתייחסים לקווים דומים ב"ארואיקה" של בטהובן, אלא שאצל שומן הם דחוסים ונוקשים יותר. השראת בטהובן ניכרת גם בהכנה הממושכת, הנרגשת והדרמטית, לקראת חזרה אל הטונליות הראשית. שומן מפתיע כשהוא מציג רעיון חדש במקום בלתי צפוי: במחזר לקראת סיום הנושא השני: קנטבילה חדש רחב יותר, המעניק אפשרות ליתר אנרגיה בקודה.

<u>הנושאים</u>

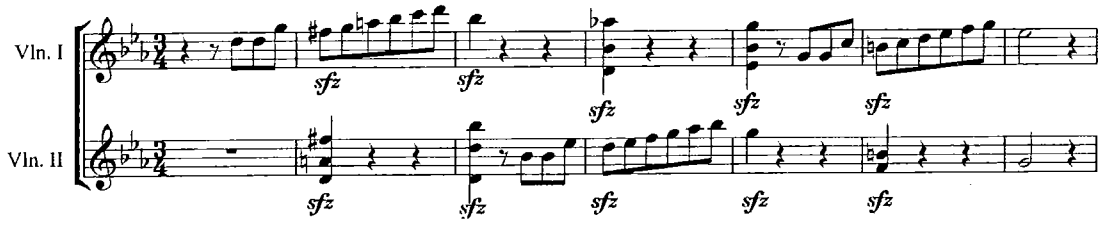
<u>הנושא הראשון</u> מז'ורי, מסתער באון, מלא שמחת חיים, נלהב, ובו שני גרעינים: האחד בכיוון נסיקה במרווחים גדולים ובמקצב מנוקד וסינקופי; השני במקצב פשוט ורך במרווחי קוורטה בכיווני הלוך ושוב. ניתן להבחין במלודיה בחמש פסוקיות; הראשונה סוערת ודוחפת, בשתי הפסוקיות הבאות (הסקוונציאליות) המלודיה יורדת בנינוחות, אחר-כך ממריאה שוב לרגע בדחיפת סינקופה, ובפסוקית החמישית האחרונה נסגרת במהלך כרומטי.



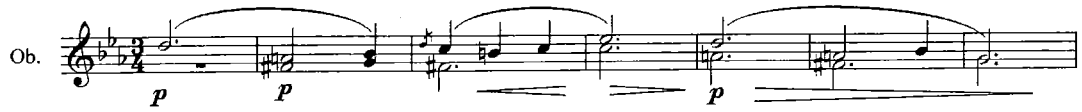
בהאזנה ראשונה, ללא פרטיטורה, ניתן לתפוס את הנושא לפחות בפסוקית הראשונה, כמלודיה רחבה במקצב כפול, או כהמיולה.

קו הבס חוזר מדי פעם במהלך הפרק אל המקצב הכפול הזה כניגוד למהלכי מקצב שונים ברבדים אחרים, ויוצר בכך מתח ריתמי התורם לדחף ולאנרגיה של הפרק.

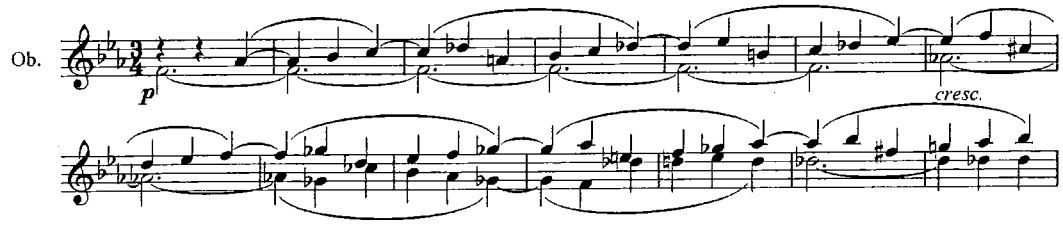
<u>היגד נוסף</u>: כשהנושא חוזר, מופיע לאחר הפסוקית הראשונה הגד חדש, במקצב צפוף ורצוף, בכמה סקוונצות. הוא מתפקד באופן בולט במעברים החשובים שבפרק.



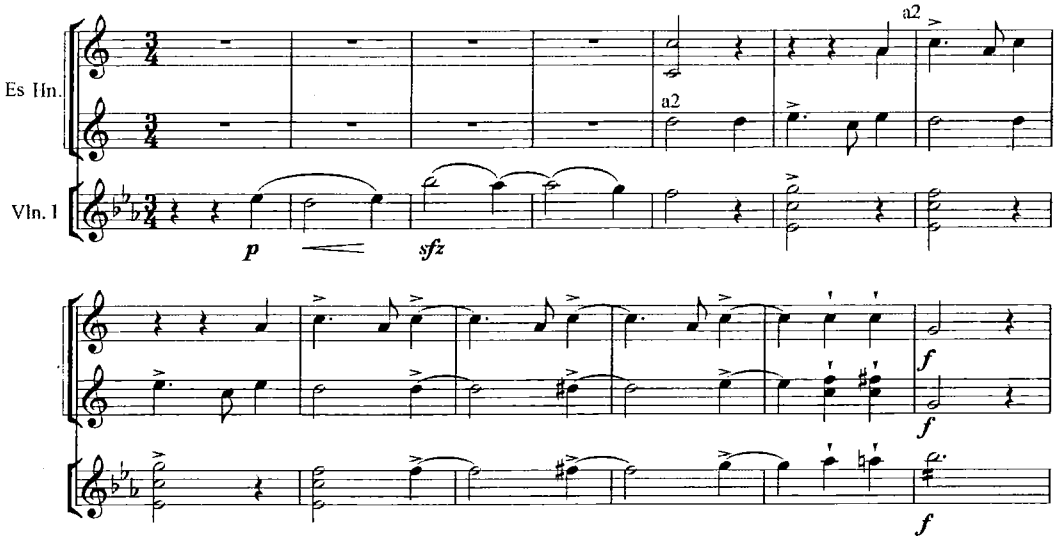
<u>הנושא השני</u> מינורי ,רך, תוהה, מבקש שהייה, ספקן



<u>אפיזודה</u> המופיעה במהלך הפיתוח מתפקדת ככוח דוחק ומאיץ, ומתאפיינת במקצב סינקופי

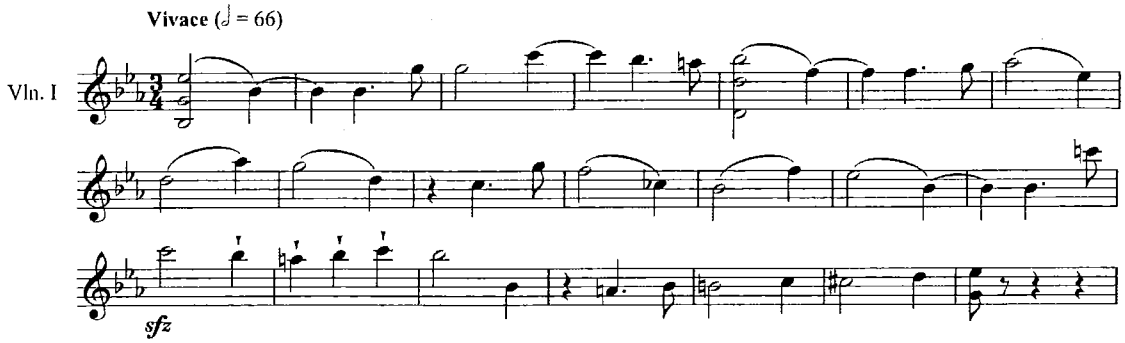


בקודה מכניס שומן במקום בלתי צפוי נושא נוסף, ומרענן ומחדש באמצעותו את הזרימה לקראת הסיום

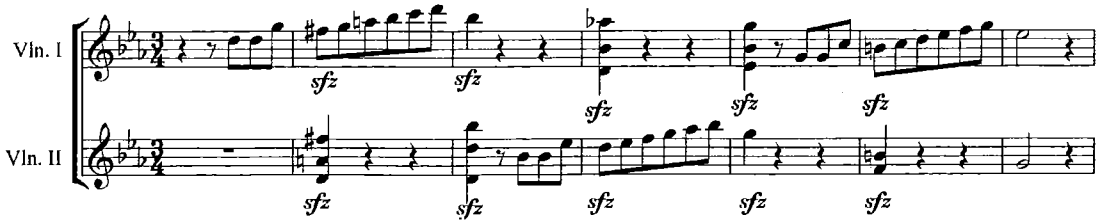


סימני דרך

התזמורת כולה פוצחת בהתלהבות בנושא הראשון בתחושה של התרוממות רוח, במלודיה ההולכת ונטווית ביריעה רחבה, ללא חזרות

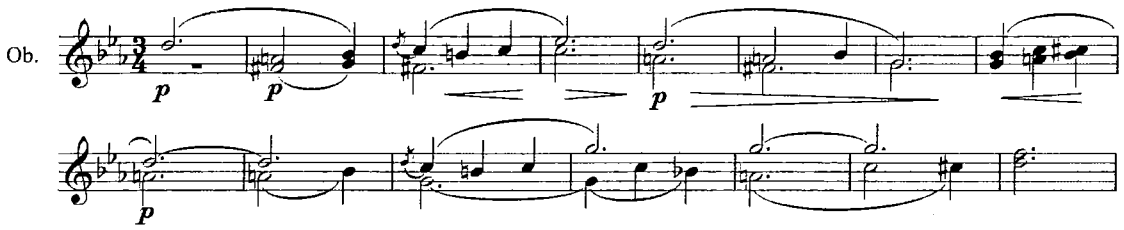


הפסוקית האחרונה שלה – עליה כרומטית - מחזירה אל הנושא הראשון, הפעם באופי חגיגי יותר, כשקרנות מנגנות את הפסוקית הראשונה. אבל ההיגד הנוסף קוטע את המלודיה בסקוונצות המודולטוריות שלו, בכיוון מינורי

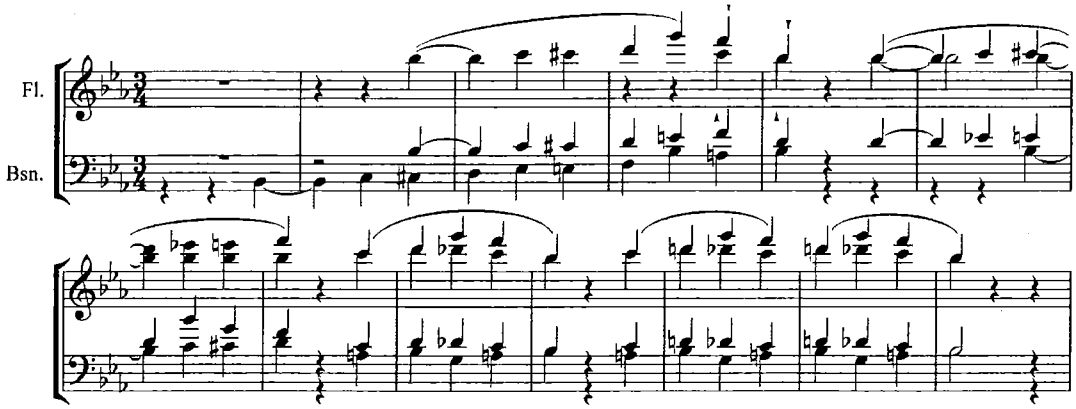


אחר-כך בא מעבר: קרשנדים קצרים על שני אקורדים, לסירוגין עם מהלכים סולמיים ובהמשך ארפג'יים.

חזרות בצלילים נמוכים על הגרעין המנוקד של הנושא, מובילות אל תרועות הופעה חגיגית של הנושא במלואו (בליווי נשמעים חיקויים קצרים). אחריו מופיע שוב ההיגד הנוסף, שמוביל הפעם לסולם חדש, והקרשנדי החוזרים (על שני אקורדים) מאשרים אותו. הדילול בתיזמור וירידת העוצמה מכינים את כניסת האבוב בנושא השני בסול מינור



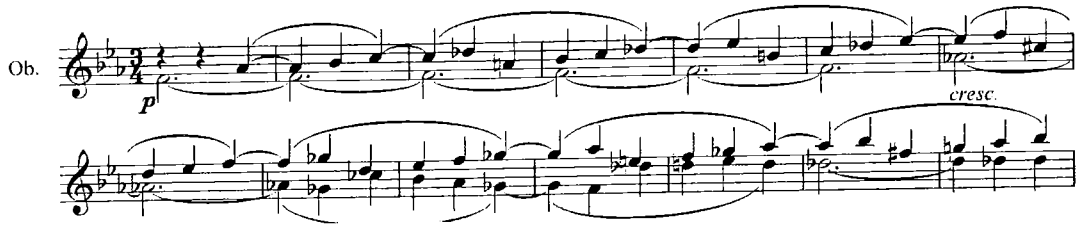
הנושא השני, לירי ורך, ללא כלי נשיפה ממתכת. אחרי הפסוקית השניה שלו והתראה בטרומבונים מתפרץ שוב הנושא הראשון כוריאנט בשני גלים מודולטוריים, והם שוככים אל פיאנו ואל הנושא השני. הפסוקית השנייה שלו נקטעת: שוב הקרשנדו באקורדים לסירוגין עם מהלכים עולים כמה פעמים בהתעצמות עד פורטיסימו. המוטיב המנוקד של הנושא הראשי במלא העוצמה, שוב בקרנות, מוביל לסיום בסי במול מז'ור. מתחילה קודטה בפיאנו בשני מהלכים כרומטיים עולים



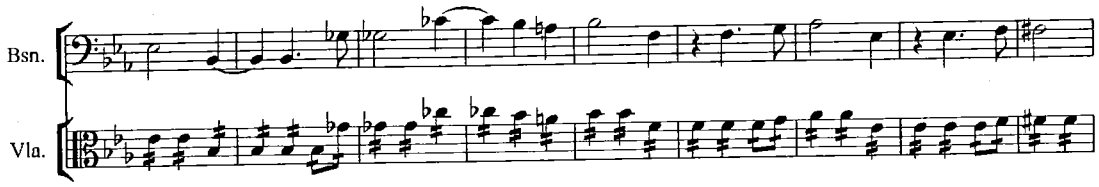
שלושה שברירים שהתפרקו מהם מאשרים את הטונליות. חזרות על המוטיב המנוקד מרגיעות, ומעבירות אל פיאנו בסולם סול מינור.

הפתעת פורטיסימו באקורד כללי, ממנו נובעים בצלילים הנמוכים שני מהלכים בקו מתאר קמור, עם "זנב" (כפול) שקט בעליה. הנושא השני מופיע, חוזר ומתפצל לשבריר וריאנטים, והם עוברים לרצף מתפתח, סקוונציאלי מודולטורי. אחר-כך מתנגח בו המוטיב המנוקד של הנושא הראשון עם עוצמה מתגברת, ההיגד הנוסף עם הדגשות חריפות מתגלגל כמה פעמים עד לשיא מסויים, ואחר-כך, בפיאנו, ממשיך כליווי לנושא השני.

התעצמות הנושא השני עוברת לחזרות נמרצות על המוטיב המנוקד עם צלילים ממושכים בירידה. שוב מתחלפת העוצמה לפיאנו בווריאנט של הנושא השני.



שברירים שלו בסקוונצות הולכים ועולים וצוברים קרשנדו. האנרגיה שנצברה מתעכבת לרגע על פיאנו ומיד ממשיכה בווריאנט של הנושא הראשון המשמש כמעבר וכצבירת עוצמה. כעת מופיע הנושא עצמו בפורטה, בטונליות רחוקה – סי מז'ור, בכל התזמורת ובעוצמה מלאה. הנושא מתנקז אל מעבר של קרשנדי גואים, אחר-כך הדגשות, ואז אל נקודת עוגב קצרה על סי במול, שמעליה הבסונים עם כלי קשת בטרמולו מנגנים וריאנט של הנושא הראשון במי במול מינור



הנושא חוזר מיד בווריאנט גבוה יותר ומתוח יותר, בפה דיאז מז'ור, והטרמולו מוסיף למתח. לאחר כמה הדגשות, מוביל קו יורד מרגיע לפיאנו ולנושא השני בצלילים גבוהים. גם הוא חוזר בצלילים בסולם גבוהים יותר, בהתעצמות. מקצב מנוקד חותך כמה פעמים, ואז בפיאנו שבריר של הנושא השני חוזר כמה פעמים בסקוונצות מודולטוריות.

הקרנות בסולו מרשים בתרועה הנהפכת לנושא הראשון, מעל נקודת עוגב על סי במול. אחרי תחילת הנושא – ירידה בקרנות, בצלילים נמשכים, מעל נקודת עוגב על סי במול. מקצב תרועתי קצר

בטרומבונים ואחריו בקרנות מוציא מנקודת העוגב. שברירי תרועות הנושא עונים זה לזה בעוצמה גוברת קודם בגל אחד, ואחרי מעבר בגל שני מודולטורי, עד שהם גולשים לטונליות הראשית כמעט מבלי משים, אם כי בעוצמה מקסימלית.

חטיבת המחזר נפתחת בטונליות הראשית בהופעה של הנושא במלואו הדרו, עם טרמולו בכלי הקשת (המגביר את ההתרגשות מן ההופעה המחודשת במלואה). מן הפסוקית הכרומטית המסיימת את הנושא מתפתח מעבר עם הדגשות בגלים מודולטוריים, עד שהעוצמה שוככת בהדרגה, ומכינה את הנושא השני שנכנס כמו קודם בפיאנו, בליריות ורגישות. אחר-כך תרועה קצרה בטרומבון, ואחריה ווריאנט-שבריר של תחילת הנושא הראשון, שחוזר שוב ומוביל בהדרגה ובדקרשנדו אל חזרה על הנושא השני בפיאנו ובתיזמור דליל יותר.

כעת מופיע הגד המעבר הצפוף המסתיים באקורדים מודגשים, הוא חוזר בגלים, ואחריו וריאנטים סינקופיים של תחילת הנושא הראשון בעוצמה גדולה, בכיכוב הקרנות, מובילים אל סיום קדנציאלי מבריק בטונליות הראשית.

בפתיחת הקודה היגד מלודי שקט, והמענה לו בשבריר של הנושא הראשון בפורטיסימו בכלים הנמוכים ובראשם הקרנות .

ההיגד חוזר בפיאנו, ואחריו, באקורדים סינקופיים בעליה, מתחוללת התעצמות מהירה בתיזמור מלא ועשיר. מכאן ועד הסיום מכבב מקצב סינקופי במרקם הומוריתמי (כשכלי הקשת בטרמולו) בפורטיסימו, במנעד רחב, בנוסח סקוונצה מורחבת, עד שמשתלטת ופועמת נקודת עוגב של הטונליות הראשית מי במול מז'ור, ומעליה אקורדי הסיום.

פרק שני - סקרצו - Scherzo (Molto moderato) (מהתלה)

שומן התכוון לקרוא לפרק השני "בוקר על הריין", כותרת שרומזת לתמונת טבע שלווה, ומקבלת אישור מסויים בהוראה "מולטו מודרטו". האווירה הרכה והמלודיות הנעימה של הפרק מרחיקים אותו מאופי של סקרצנדו, והמבנה הריקודי הברור עם חטיבות קצרות החוזרות על עצמן מפנה את המבט למסורת של פרק המינואט בסימפוניה הקלאסית. המבנה: A B A B A Coda דומה למתכונת רונדו. חלקי המבנה שונים במשכיהם ובטונליות שלהם.

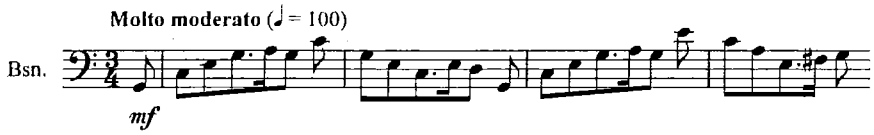
החלק	הסולם	כמות	מאפיינים
A	דו מז'ור	24+24	שני חלקים שונים במלודיה ,קצב ומרקם
B	לה מינור	32	מעל נקודת עוגב על "דו"

A,	לה מז'ור	8	
B,	מודולטורי, ללה מינור	22	מודולטורי, מסתיים על הדומיננטה של לה מינור.
A,,	דו מז'ור	21	
קודה	דו מז'ור	34	

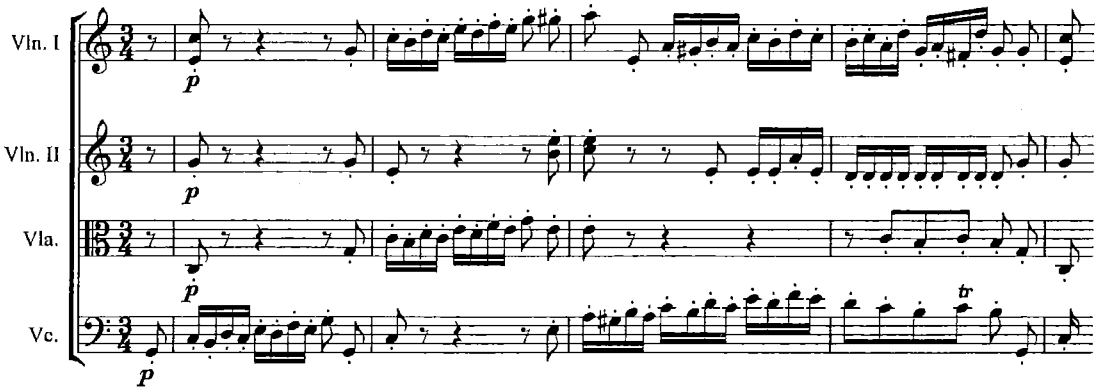
הפרק מצייר תמונה של חגיגה כפרית בצל עצי הטברנה, שם רוקדים הזוגות מעין לנדלר נינוח.

הנושאים

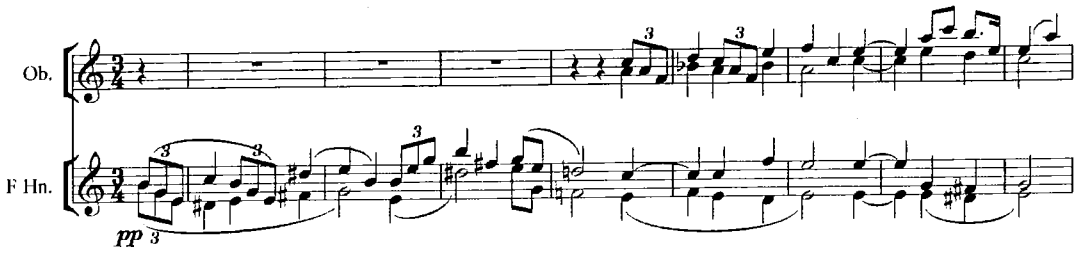
<u>נושא ראשון חטיבות A</u> : מלודיה בקו מתאר קמור במהלך ארפג'י, בלגטו, הליווי בסגנון "אום-פה", בהיגדים קצרים ותואמים. פותחים בנגינה הכלים הנמוכים.



<u>הגד מנוגד</u> במהלכי סקונדה העולים בפיתולים, בסטקטו, במרקם חיקויי.

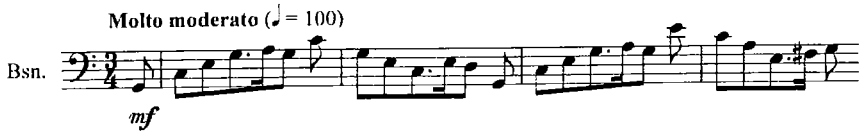


נושא הטריו B מלודיה מסתורית, חרישית, בגוון קרנות עמום, במקצב הכולל שלשונים. בליווי הקונטרפונקטי מופיע היגד הסטקטו.



סימני דרך

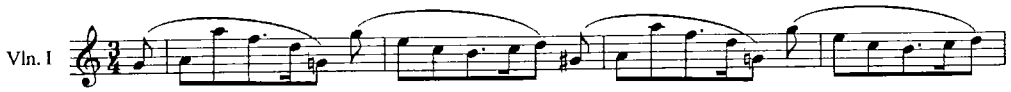
הפרק נפתח בצלילי לגטו נמוכים באוניסון עם ליווי שקט, בזרימה רגועה.



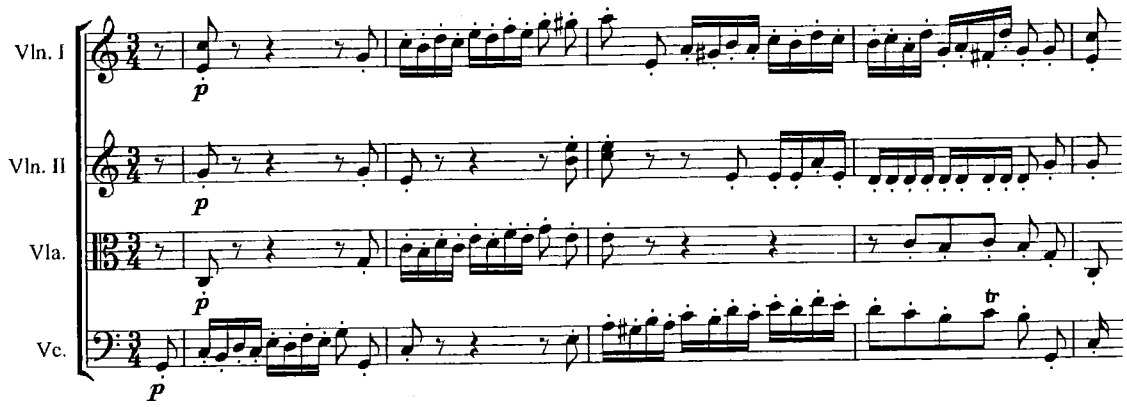
ההיגדים הקצרים עונים זה לזה על-ידי שינוי הכיוון.

הפסוק חוזר שוב בעוצמה גדולה יותר, ומסתיים כקודם על הדומיננטה.

הצלילים הגבוהים בפסוק הבא הם וריאנט של הנושא תוך היפוך בכיוון ההיגדים. הם זורמים בנועם, ולאחר ריטנוטו קטן מחזירים בקצב ועוצמה מחודשת אל הטוניקה.

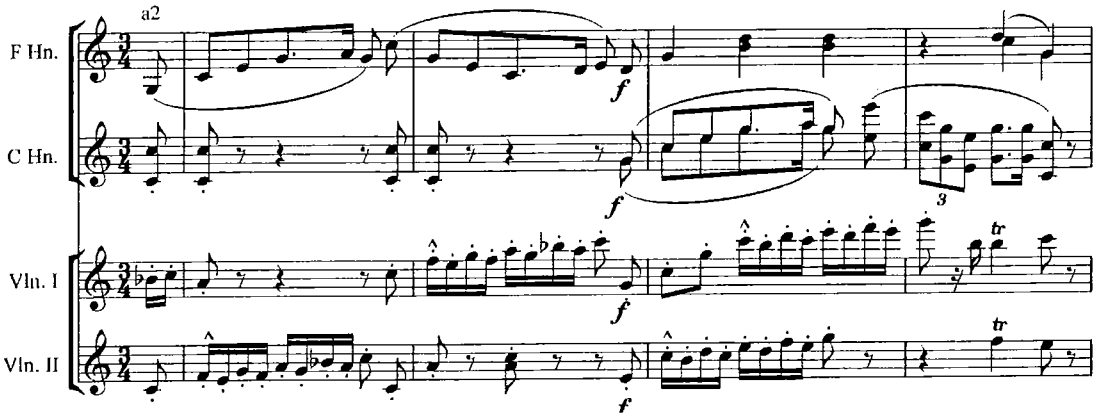


הפסוק הוריאטיבי הזה חוזר במדויק. אחריו בפיאנו נושא חדש בסטקטו בטונליות הראשית דו מז'ור.



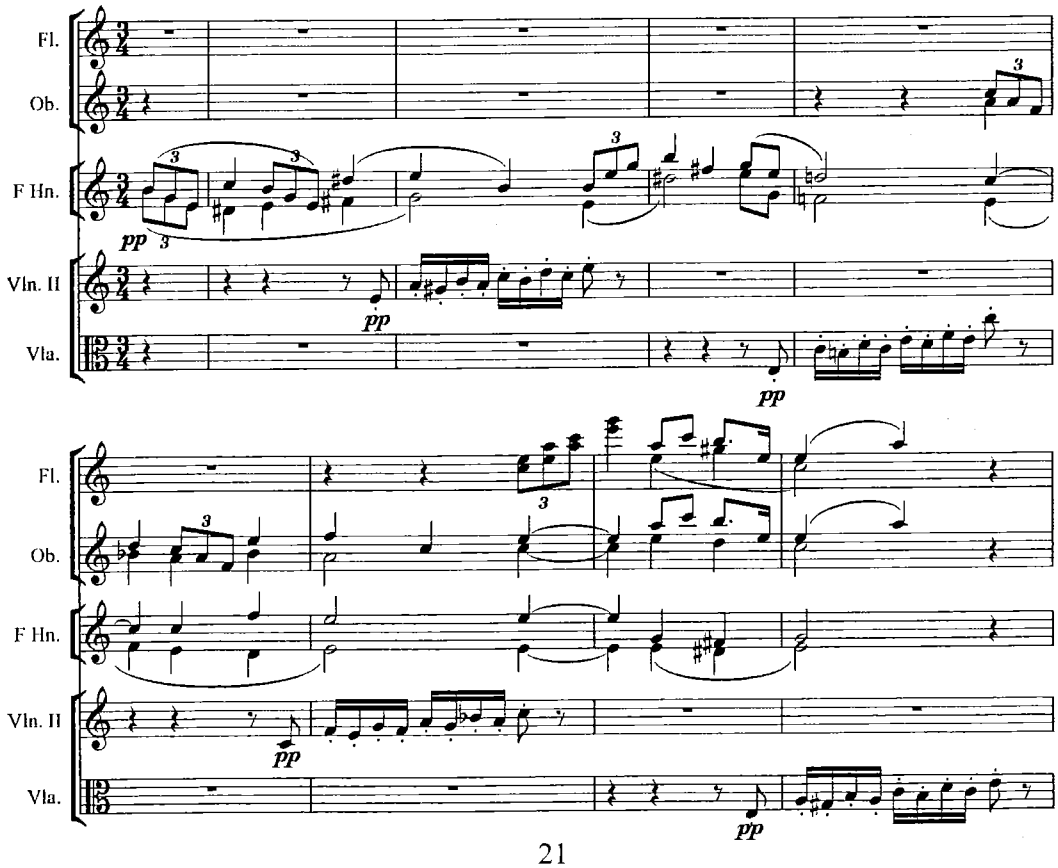
בחלק זה של החטיבה היגדים מתפתלים בסטקטו בעליה, בחיקויים הרודפים זה את זה.

הפסוק הבא חוזר על הקודם. בפסוק שאחריו מתהפך כיוון ההיגד כלפי מטה, ממשיכים החיקויים, ולבסוף מתערבות הקרנות עם המלודיה של הנושא הראשון בלגטו, והפסוק נסגר (עם שלשון) בטונליות הראשית.



אחר-כך חוזרים שוב היגדי הסטקטו היורד עם חיקויים, התערבות הקרנות בנושא הראשון והחזרה לטוניקה.

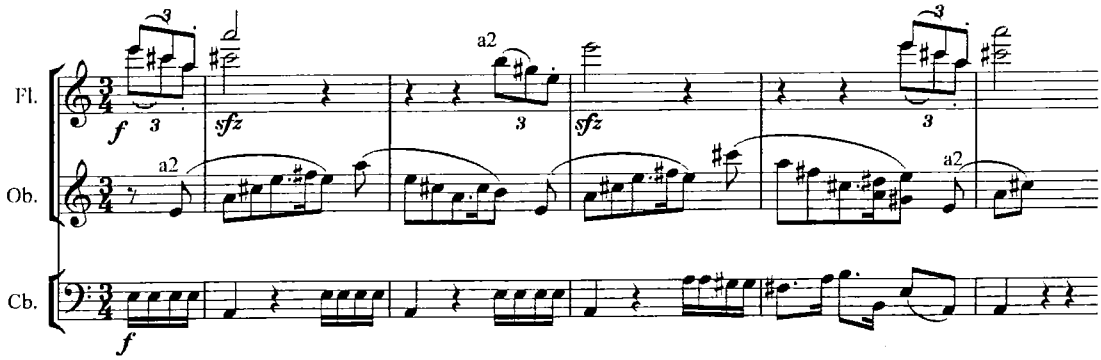
הקרנות באווירה מסתורית ושקטה, בלגטו, פותחות את הטריו במלודיה נוגעת ללב בפסוקיות סימטריות; את הפסוק הסוגר של המלודיה מציגים החלילים והאבובים מעל הקרנות. היגד הסטקטו מלווה כקונטרפוקט עדין.



המשפט חוזר במלואו, וכמו קודם לכן היגד הסטקטו מלווה בעדינות את כלי הנשיפה מידי פעם, ללא חיקויים.

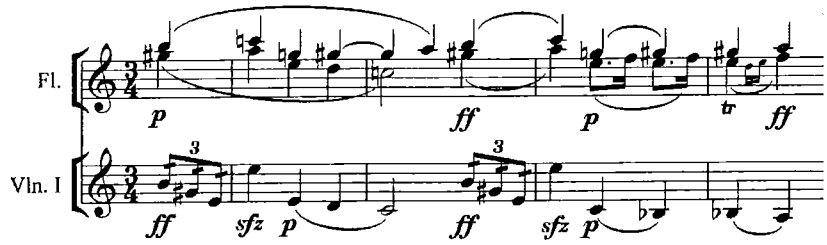
המלודיה הבאה עונה בשקט לקודמתה במהלך מלודי הפוך – קודם ירידה ואחריה עליה, עם יותר מהלכי שלשונים.

הנושא הראשון חוזר בעוצמה רבה בתזמור עשיר (הכינורות בטרמולו), ועמו הפתעה: שלשון בוטה בירידה מקדים את הנושא, (וכנגדו מקצב מחזק טוניקה בבס.)

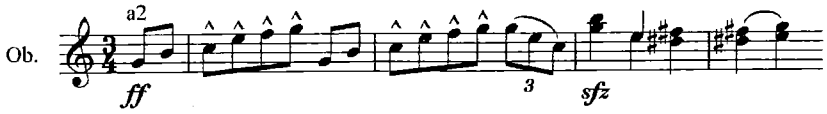


לאחר חזרה על הנושא בפורטיסימו לפתע משתנה האווירה:

בפיאנו, בחילופי דינמיקה מהירים ובתיזמור שונה פותח את המשפט המוזיקלי החדש ווריאנט רחוק של מלודיית הקרנות:



עונה לו כסוגר הגד חדש נמרץ ומודגש בהומוריתמוס ובפורטה.

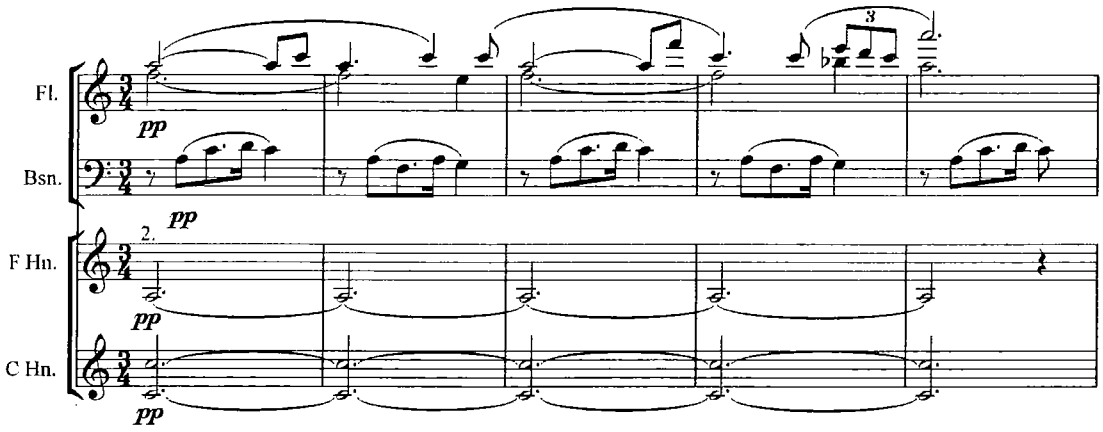


חזרה נוספת של שני הפסוקים הולכת ומתארכת.

את החטיבה מסיימת מלודיית הקרנות בכל כלי הנשיפה, עם סיום בשבריר-זנב המושך מעל נקודת עוגב אל חזרת הנושא הראשון.

הנושא הראשון בפורטה, ליווי ה"אום-פ-פה" בולט יותר מאשר בתחילת הפרק; כשהפסוק חוזר מחזקות הקרנות והטרומבונים את המקצב המנוקד. אחרי-כן בפיאנו הפסוק הווריאטיבי המוכר, המסתיים בהאטה וחזרה מועצמת לטוניקה. אחריו הכיוון היורד של היגד הסיום חוזר בהדגשות וחיקוי, והמשכו בפיאנו כשובל לנושא: אותו הגד חוזר כמה פעמים.

<u>קודה:</u> מן הצלילים השקטים האלה נובע לפתע רעיון חדש - מלודיה שלווה ורגועה,



מתוכה פורץ ההיגד הראשון של הנושא הראשון, שזז לפי דרגות הקדנצה ההרמונית, בעוצמה מלאה וחזקה עם טרמולו בכינורות. הקרנות ממתנות את ההתלהבות בתרועותיהן, שאר הכלים עונים לתרועות באותו אופי נינוח כמה פעמים.

לאחר שהעוצמה נחלשת חוזרים בפיאנו הגדים חוזרים של הנושא הראשון, בהדרגה הם שוקעים למטה ועולים מעט, ואז אקורדים חרישיים מאוד בפיציקטו מסיימים את הפרק.

כתבה: עודדה הררי

פרק שלישי – Moderato מודרטו (מתון)

זהו פרק קצר ומלודי, ב-להb מז'ור. מבנהו חפשי, והוא מבוסס על שלש מלודיות זורמות ושירתיות. מלודיות אלה אינן "נושאים" במובן שיש לנושא בפרק סימפוני, כי שומן אינו מפתח אותן ואינו משתמש בהן כחומר גלם לעיבוד. ההרגשה היא שזהו פשוט שיר היוצא מעומק הלב. פרט למבנה החפשי ולזרימה, מתחזק הדימוי של שיר בעקבות עיצוב המלודיות עצמן: מנעד המתאים לשירה, חלוקה למשפטים קצרים וברורים והימנעות מוירטואוזיות אינסטרומנטלית.

התזמור של שומן מוסיף לאווירה הלירית. בפרק זה מנגנים כלי הקשת וכלי העץ, ללא טימפני וללא כלי הנשיפה ממתכת, המופיעים בפרקים האחרים. הקרנות לבדן מצטרפות אל כלי העץ, כמקובל.

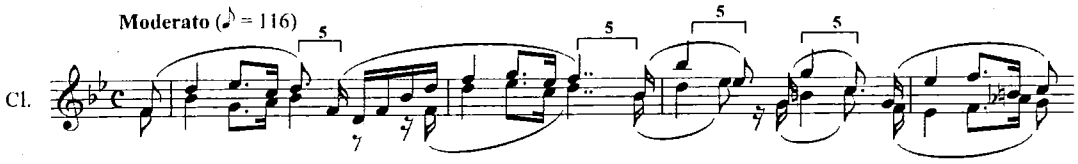
אפשר לחלק את הפרק לשלשה חלקים עיקריים:

חלק ראשון ובו תצוגה של שלש המלודיות;

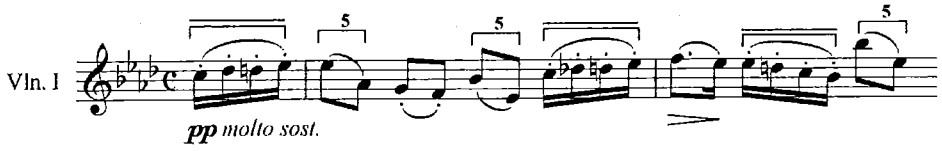
חלק שני באורך כמעט זהה, ובו יש מעין קולאז' של שלש המלודיות;

חלק שלישי , מעט קצר יותר, המהווה חטיבת סיום.

המלודיה הראשונה, ב-לה b מז'ור, מוצגת ע"י כלי הנשיפה מעץ. היא מתחילה בקפיצה, וקפיצות מאפיינות אותה לכל ארכה. במיוחד מאפיינות אותה קפיצות של קוינטה בירידה.



המלודיה השניה מנוגנת בידי כלי הקשת, ומופיעה כהמשך ישיר למלודיה הראשונה. גם היא מאופיינת בקפיצות, המופיעות לסרוגין עם מהלכים כרומטיים קצרים של ארבעה חלקי 16.



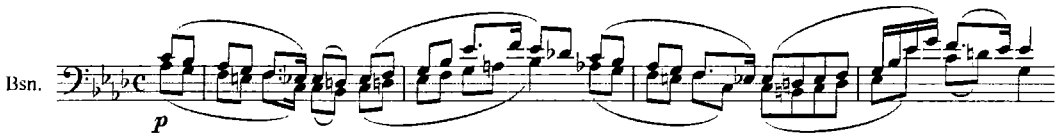
מלודיה זו היא מודולטורית, ומובילה לסולמות שונים – תחילה ל-מי b מז'ור , אחר כך ל-דו b מז'ור ולבסוף שוב ל-להb מז'ור. למרות המודולטוריות, אין למלודיה אופי של גשר. היא מורכבת ממשפטים קצרים שעונים אחד לשני, במבנה סגור ומובחן, ולא במבנה אפייני לקטע מעבר.

בשתי המלודיות החלוקה למשפטים ברורה, והמשפטים זהים בארכם, דבר שעלול ליצור שבלוניות מסויימת, אך שומן נמנע מכך על ידי ארגון לא שגרתי של רצף המשפטים. שומן מפתיע מדי פעם על ידי הארכה, או עם סיום פתוח במקום שהציפייה היא לסיום סגור.

המלודיה השלישית לקוחה מתוך יצירה קודמת של שומן: הטריו של נובלט מס' 1 לפסנתר.

מלודיה זו נעה בצעדים, בקווים ארוכים של ירידה ועליה בטרצות מקבילות. היא מוצגת על ידי כלי הקשת הנמוכים והבסונים.

המלודיה היא ב- מיb מז'ור.



כדאי לשים לב אל ההזזה המשקלית של המלודיה. באופן טבעי אין במלודיה זו קדמה, והיא מתיישבת יפה בתוך משקל 4/4 . למרות זאת "הזיז" שומן את המלודיה באופן שנוצרה קדמה של רבע, וכך שינה את ההטעמה הטבעית.

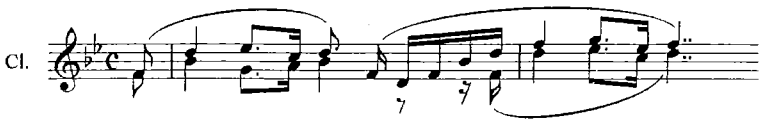
ההזזה אינה נעשית בפתאומיות, אלא היא מוכנה מקודם בעזרת המלודיה השנייה, שגם אותה הוא מביא עם קדמה בת רבע.

לאחר התצוגה הראשונה של שלש המלודיות הן מתחלפות זו בזו בחלק השני.

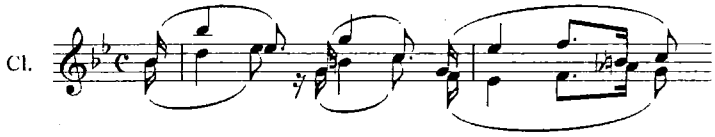
חטיבת הסיום מתחילה בהאטה, כאשר התזמורת נעה ברבעים (לעומת התנועה בשמיניות ובחלקי 16 המאפיינת את שלש המלודיות). גם חטיבה זו מבוססת על אינטראקציה בין שלש המלודיות, עד הסיום הנמוג ב -ppp ובפיציקטו עדין.

סימני דרך – פרק III

הפרק מתחיל בהצגת המלודיה הראשונה בצלילם החם והשירתי של הקלרינטים והבסונים, בליווי עדין של הויולות. במשפט הראשון שני היגדים המופיעים כסקוונצה עולה, עם סיום פתוח.

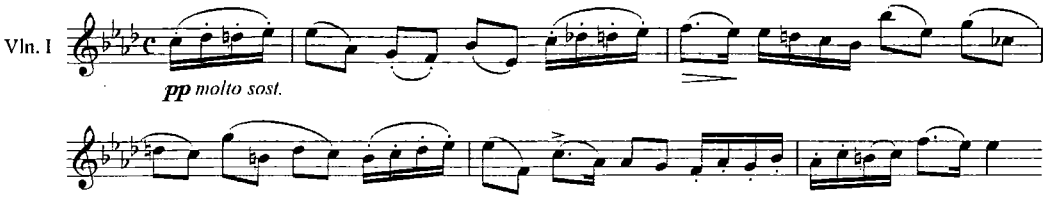


המשפט השני הוא מענה לראשון, ומתחיל בשני היגדים המהווים סקוונצה בירידה. הציפייה היא לסיום סגור, אך חלה תפנית הרמונית המשאירה את המשפט פתוח עוד יותר.



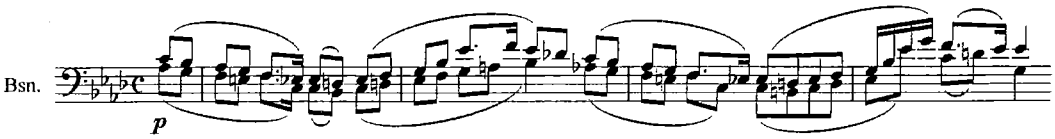
הכינורות הראשונים נוטלים את הובלת המלודיה במשפט נוסף באורך מלא, משפט שנשמע תחילה כמעבר, אך לקראת סיומו מסתבר כי הוא המשפט הסוגר.
בו בזמן עם השמעתו של משפט זה מאזכרים הקלרינטים את תחילת המלודיה.

המלודיה השנייה מתחילה כהמשך של המלודיה הקודמת, ומנוגנת ע"י הכינורות הראשונים. כל משפט במלודיה זו הוא בן תיבה, ועד הקדנצה יש בה חמישה משפטים. הרעיון המבני חוזר על זה של המלודיה הראשונה: מבנה כאילו סימטרי של ארבעה היגדים העונים אחד לשני, ועוד משפט סגירה. הקדנצה היא על מי b מז'ור.



מלודיה זו חוזרת שוב, אך עם שינויים טונליים והרמוניים.
שני משפטים סקוונציאליים מובילים אותנו בטבעיות אל קדנצה ב- דו b מז'ור.
שני משפטים נוספים ומשפט סגירה, מובילים אותנו הפעם חזרה אל לה b מז'ור. המהלך המלודי מוכר מהופעתה הראשונה של המלודיה, אך שומן מוסיף הדגשות המקנות למלודיה נופך פתטי מעט.

דיאלוג קצר בין המלודיה השנייה בכלי הקשת והמלודיה הראשונה בכלי העץ מכין את כניסתה של המלודיה השלישית. מלודיה זו מנוגנת ע"י הויולות והבסונים, בצליל מלא וזורם. יש בה ארבעה משפטים בני תיבה. לכל משפט כיוון ברור והם מופיעים לסרוגין: משפט יורד - משפט עולה - משפט יורד - משפט עולה. הפעם הסגירה היא, כצפוי, אחרי ארבעה משפטים. גם המקצב חוזר על עצמו בכל ארבעת המשפטים, עם ווריאנט במשפט האחרון.

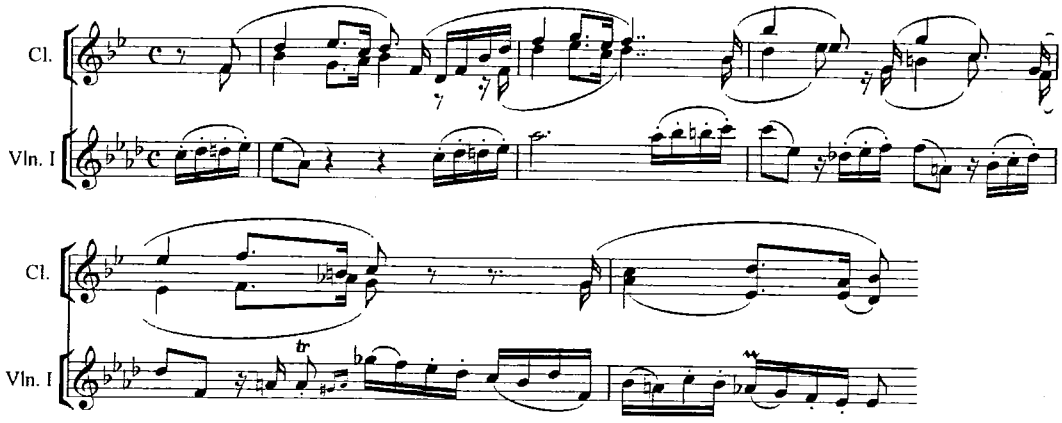


המלודיה השנייה חוזרת, והפעם מובילה אותנו בתום ארבעה משפטים אל סולם סול מינור.

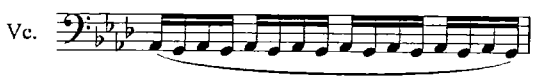
שני משפטים נוספים מובילים אל מי b מז'ור. כדאי לציין את הקדנצה המדומה על מי b מז'ור, המשאירה את המלודיה ללא סיום.

דיאלוג קצר בין המלודיה השלישית בכלי העץ לבין המלודיה השנייה מכין את חזרתה של המלודיה השלישית, בהופעה דומה להופעתה הראשונה, אך בתזמור מלא יותר, המתגבר את המלודיה עצמה בחלילים ובקלרינטים ואת הליווי בכלי הקשת הנמוכים.

המלודיה השנייה בכינור הראשון יוצרת מעין מעבר קצר לחזרתה של המלודיה הראשונה בקלרינטים ובבסונים. הפעם מפתיע שומן בחזרה פוליפונית של שתי מלודיות יחד – המלודיה הראשונה והמלודיה השנייה. קטע פוליפוני זה מסתיים בסולם הטוניקה – לה b מז'ור.



חטיבת הסיום מתחילה בצלילים ארוכים של כל התזמורת. טרמולנדו איטי של כלי הקשת הנמוכים מהווה נקודת עוגב על הטוניקה. טרמולנדו זה יוצר רקע להתרחשויות המלודיות ומשרה אוירה של ציפייה.



מעל לרקע זה מאזכרת התזמורת פרגמנטים מתוך שלש המלודיות, עד הסיום בפיציקטו עדין.

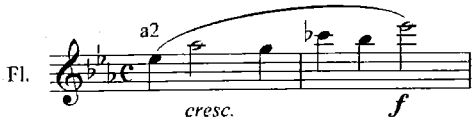
פרק רביעי – Maestoso – מאסטוזו (בהדר מלכות)

פרק זה נכתב, כנראה, בעקבות התרשמותו של שומן מביקורו בכנסיה המרשימה של קלן. זהו פרק מונומנטאלי, המזכיר ברוחו ובטכניקות הכתיבה שלו את המוזיקה הנוצרית המסורתית, למן המוזיקה הפוליפונית העתיקה, דרך הכורלים של באך ועד המוזיקה הדתית של מוצרט.

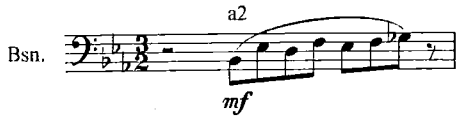
זהו פרק איטי, שכולו דרמטיות ומתח אצור. בניגוד לשלווה השורה על התזמור של הפרק השלישי, כאן בולטים דווקא כלי המתכת והטימפני. יש שימוש רב בהדגשות ובחוסר בהירות הרמונית. אמצעים אחדים יוצרים הרגשה של אינסופיות: צלילים ארוכים מאד, אוגמנטציה על גבי אוגמנטציה, וסקוונציאליות תמידית.

החומר המוזיקלי של הפרק מבוסס על רעיון מוזיקלי אחד של קוורטות עולות השלובות זו בזו. רעיון זה מובע בשני אופנים :

האופן ראשון בצלילים ממושכים וב"תשלובת קוורטות" טהורה (יכונה להלן "המוטיב הרחב"):



השני במעין דימינוציה ווריאטיבית "הממלאת" את המרווח השני (יכונה להלן "המוטיב התנועתי"):



אלמנט נוסף החוזר ומופיע ומעניק אף הוא תנועתיות לפרק הוא המקצב המנוקד השזור תחילה רק לקראת סיומים משמעותיים, ולאחר מכן בגוף הנושאים עצמם.

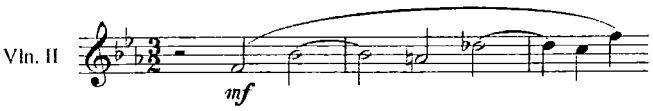
למרות אחדותו והמשכיותו של הפרק אפשר להבחין בו בשלוש חטיבות:

החטיבה הראשונה היא כורל בן משפט אחד ארוך, העולה מעלה מעלה כמשקפים את צריחי הכנסיה. הכורל מוצג תחילה ע"י הטרומבונים, אך בהמשך הוא חוזר פעמיים נוספות בתזמור שונה, כך שהוא ממשיך לעלות ברגיסטר. מן הצליל הפותח את הכורל (מיb קטן) ועד הצליל המסיים (מיb שלישי) אנו עדים לעליה רצופה של שלש אוקטבות. המהלך המלודי של הכורל מבוסס על המוטיב הרחבן, אך המוטיב התנועתי כבר מופיע כמעבר בין המשפטים.

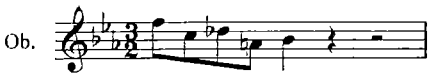
האווירה הדרמטית בחלק זה נוצרת בעזרת הדגשות פתאומיות, רגעים של טרמולנדו בטימפני, תזמור בו מובלטים כלי המתכת, ובעיקר באמצעות המהלך ההרמוני עצמו, מהלך הצובר מתח לכל ארכו, עד האקורד האחרון.

החטיבה השנייה של הפרק היא פוליפונית, דמוית פוגה. שני המוטיבים משמשים בה כחומרי גלם, ומופיעים בו בזמן, בדרך כלל בסקוונצות. נוצר עימות בין הקווים הארוכים וההמשכיים של המוטיב הראשון לבין ההיגדים הקצרים והמקוטעים של המוטיב השני.

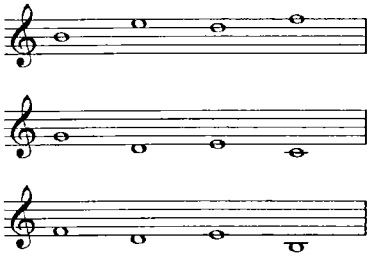
המוטיב הרחב מופיע גם באוגמנטציה:



המוטיב התנועתי מופיע גם בראי:



מעניין לציין כי הראי והסרטן של פרגמנט זה דומים:



המשקל בחלק זה של הפרק הוא 3/2, משקל שבאך משתמש בו ביצירות חגיגיות (למשל: הפרק האחרון בקנטטה 150)

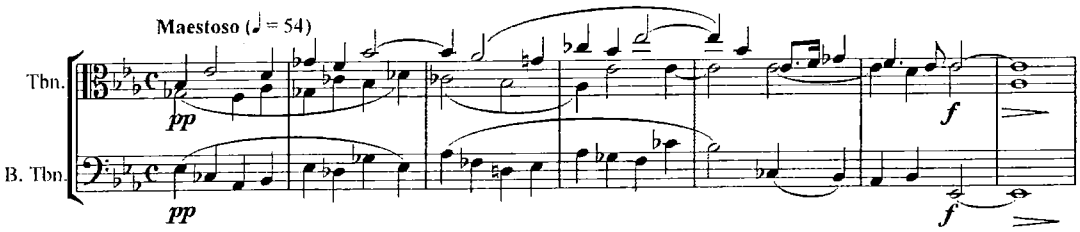
החטיבה השלישית היא חטיבת הסיום ב-4/2. הקווים הארוכים נעשים ארוכים עוד יותר, אך כלי הקשת מעלים את המתח באמצעות תנועה מתמדת וטרמולנדו דרמטי עד לתרועה של כלי הנשיפה, המציינת את הקודה.

שלש התיבות האחרונות של הפרק מסכמות את החמרים הדרמטיים: צלילים ארוכים, טרמולנדו בטימפני ובכלי הקשת, ושלש הדגשות של כל התזמורת.

המבנה והטיפול המרקמי בפרק, כמו גם אווירתו הכללית מעלים מחשבה שהוא מהווה אולי מעין מחווה לצורות הבארוקיות בעלות חלקים שוני מרקם, כמו פרלוד ופוגה למשל.

סימני דרך

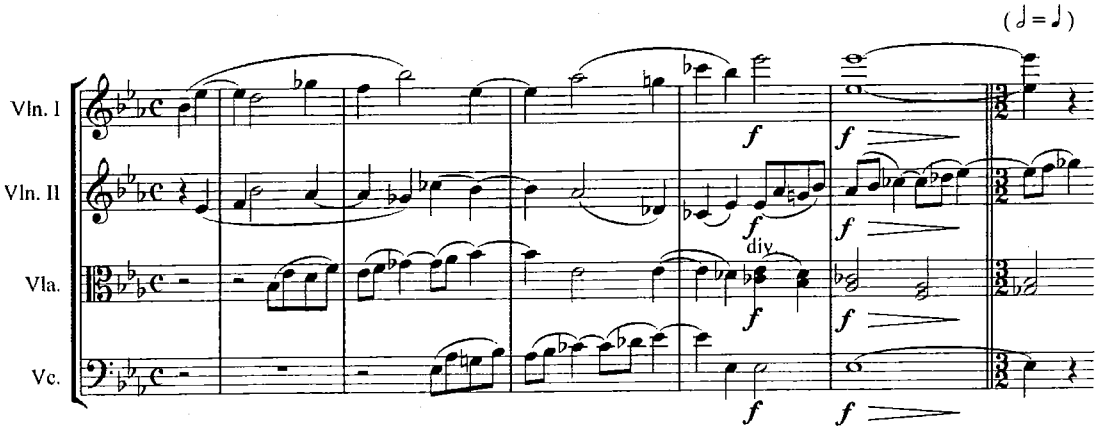
הפרק מתחיל באקורד מודגש של טרומבונים, בסונים וקרנות. ממנו מתפתח כורל איטי ושלו בכלי הנשיפה. ברקע נשמע ליווי פיציקטו של כלי הקשת. המהלך ההרמוני של הכורל הוא מפותח ושומר על מתח לאורך זמן, אך אינו מודולטורי. הוא מתחיל ומסתיים באותו סולם (מיb מינור). את סיומו של הכורל רחב הנשימה מסמן המוטיב הריתמי המנוקד.



הדגשה נוספת, בליווי טרמולנדו בטימפני, מובילה אל מעבר קצר בכלי הקשת המבוסס על המוטיב התנועתי.

הדגשה נוספת, והאווירה מתבהרת כשכלי הקשת וכלי העץ הגבוהים נוטלים את ההובלה ומשמיעים את הכורל ברגיסטר גבוה יותר. הכלים הנמוכים נשמעים בצעדים מדודים התומכים בכורל המרחף.

הכורל ממשיך לטפס מעלה מעלה מעל לנקודת עוגב, ולקראת סיום מתחילות רמיזות לתהליכים פוליפוניים מעבי מרקם המבוססים על כניסות קנוניות ושילוב של המוטיב התנועתי.



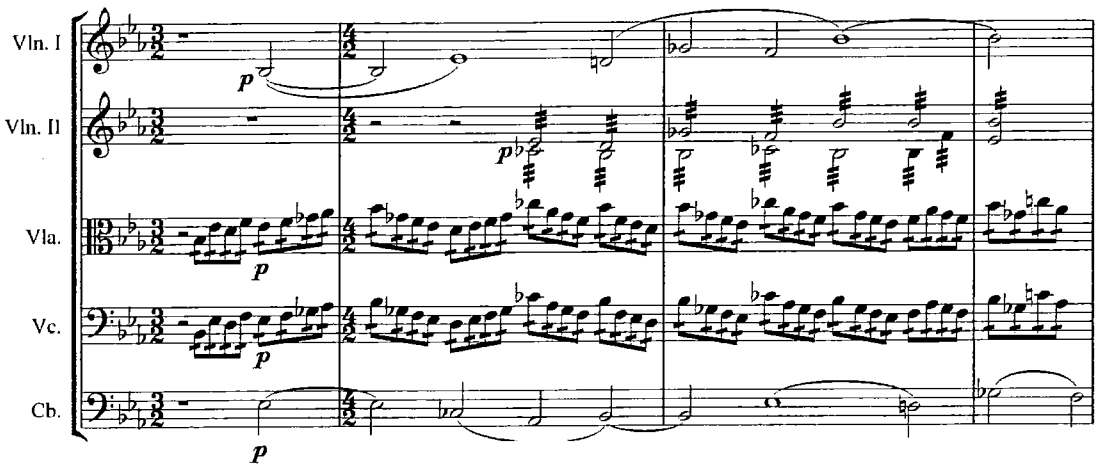
הסיום של חלק זה דרמטי ומזכיר את תחילתו, בשתי הדגשות ובטרמולנדו של הטימפני המתפוגגים לאיטם.

החלק השני מתחיל בהצגה קצרה של המוטיב התנועתי ע"י צ'לי ובסונים. כלי הקשת הנמוכים, בחיזוקם של אבובים ובסונים, מתחילים למתוח את הקווים הארוכים של המוטיב הרחב, קוים שלתוכם "מגיח" מדי פעם המוטיב התנועתי הקצר. מוטיב זה מופיע בתחילה בצורתו המקורית, אך בגיחותיו הבאות הוא מספח אליו את המקצב המנוקד המוסיף לו כווניות ותנופה.

"משחק" זה של שני המוטיבים נדחס עוד יותר לאחר ששלשה צלילים עוקבים בירידה המודגשים בכינורות מבשרים על הצפפה ב"גיחותיו" של המוטיב התנועתי, המופיע מספר פעמים בסקוונצות ואחר כך בראי.

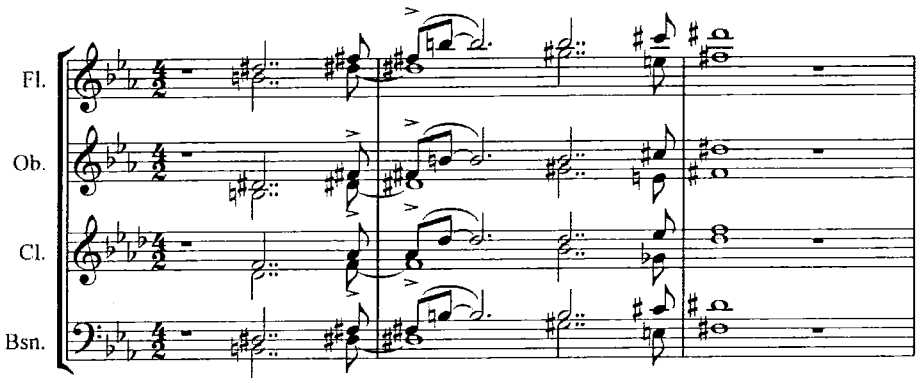
במקביל להופעותיו הנדחסות של המוטיב התנועתי, נוטלים הצ'לי והטרומבונים את הובלתו של המוטיב הרחב. מנגינת הכורל מופיעה באוגמנטציה, והכינורות וכלי העץ מחקים את הכלים הנמוכים. המרקם מתעבה והדינמיקה והמתח גוברים בצורה משמעותית.

שתי הדגשות בטימפניקוטעות את תהליך ההתעצמות בשיאו, ומבשרות על מעבר לחטיבת הסיום. התזמורת מתפצלת לשניים: כלי הנשיפה והכינורות הראשונים מותחים את צלילי המוטיב הראשון ההולכים ומתארכים, בעוד צלילי מרבית כלי הקשת מתקצרים מאד, כאשר הם מבצעים טרמולנדו מתוח בתבניות מלודיות עולות ויורדות.



בכי

אצל הכינור הראשון מופיע אזכור של המוטיב השני באוגמנטציה:



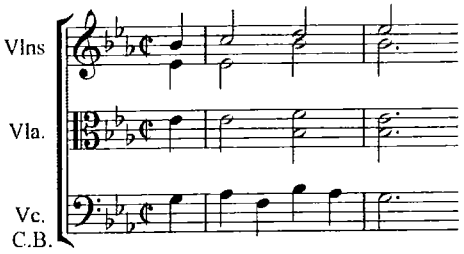
הפסקה כללית עוצרת את הזרימה, ומכינה לתרועה חגיגית של כלי הנשיפה, ב-סי מז'ור (!)

לאחר מעבר קצר בכלי הקשת חוזרת התרועה פעם נוספת, והפעם נמשכים ממנה קוים ארוכים ביותר, המטשטשים את ספירת הזמן ויוצרים רושם של נצחיות ואין סופיות. שלש הדגשות איטיות ורציניות מחזירות אותנו למציאות ומסיימות את הפרק.

פרק חמישי – Vivace (ויואצ'ה) מלא חיים

בניגוד גמור לפרק הקודם, פרק זה מביא תחושה של שחרור וקלות. אופיו של הפרק ריקודי ועליז, והוא שוטף קדימה בשמחה כמו נהר הריין על שמו נקראת הסימפוניה.

כבר ארבעת הצלילים הראשונים של המלודיה מעידים על העליצות ועל האופטימיות של פרק זה:



מדי פעם נעצרת הזרימה ע"י שינוי כלשהו באווירה, אולי כדי להתבונן במראה כלשהו על החוף, אך מיד היא שבה לקדמותה. המרקם הוא בדרך כלל הומוריתמי, וכל התזמורת רוקדת יחד. שומן משתעשע בתבניות המקצב. הוא מחליף מקצבים פשוטים במקצבים מנוקדים, משתמש בסינקופות ובהדגשות הנוגדות את המשקל, ומשחק בדימינוציה ובאוגמנטציה, בהיפוכים ובסימטריה.

הנושא הראשון ארוך ובנוי מכמה משפטים. החלוקה הברורה למשפטים קצרים עלולה הייתה לקטוע את הזרימה, אך שומן מנצל מספר טכניקות כדי ליצור קו ארוך:

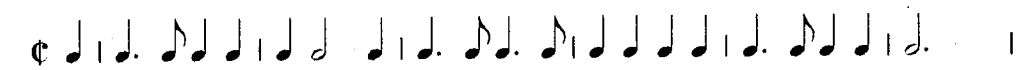
* למרות הדיאטוניות והפשטות ההרמונית, נמנע שומן מן הטוניקה (מi מז'ור) ומגיע אליה רק בסופו של הנושא.

* המשפטים הם בעלי אורכים שונים, ולא כולם "מרובעים". אורך המשפטים הולך ומתקצר.

* לקראת סופו של הנושא משולבות בו סינקופות, ששומרות על האנרגטיות שלו עד הקדנצה.

המשפט הראשון הוא בן 8 תיבות, ומחולק לארבעה היגדים קצרים ושווים בארכם. המקצב פשוט, אך מסודר באופן סימטרי (abba)

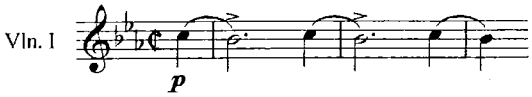
המשפט השני הוא בן 6 תיבות, המחולקות ל-3 היגדים קצרים ושווי אורך. גם משפט זה מראה סימטריות במקצב, ואפייניות לו תבניות מנוקדות.



המשפט השלישי הוא בן 4 תיבות, ללא חלוקה פנימית, ואופייניות לו הדגשות של פעמות חלשות, תחילה ע"י סימני ארטיקולציה ואחר כך ע"י סינקופות.

האפיזודות העוצרות את הזרימה שונות זו מזו באופיין ובאווירתן.

האפיזודה הראשונה, המופיעה מיד לאחר הקדנצה המסיימת את הנושא, היא בעלת אופי "מתחנחן" מאפיין אותה מוטיב בן שני צלילים המהווים סקונדה בירידה, הראשון קדמה והשני ארוך ממנו פי 3 (היפוך עם אוגמנטציה לתבנית המנוקדת שאפיינה את המשפט השני של הנושא).



המוטיב חוזר בווריאנטים מלודיים וריתמיים ובסקוונצה.

מלודיה זו תחזור עוד מספר פעמים בפרק, בשינויים קלים ובקיצור.

אפיזודות נוספות מבוצעות בכלי המתכת: תרועת קרנות, תרועת חצוצרה ומלודיה עולה בטרצות, גם היא בקרנות.

מבנהו של הפרק הוא א-ב-א, כאשר א' הוא רצף של מלודיות, ובראשן הנושא, ואילו ב' הוא פיתוח.

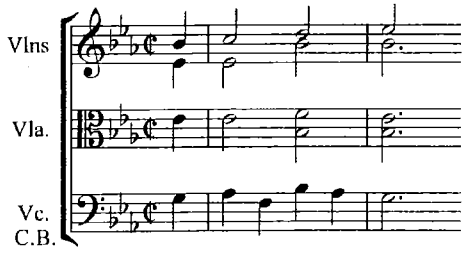
הפיתוח מבוסס על שילוב של מוטיבים שונים מן הנושא הראשון וגם משני המוטיבים המוכרים מן הפרק הרביעי של הסימפוניה. דומה שאווירת העליצות של תחילת הפרק נפרשת למעין הרהור הקשור בפרק הקתדרלה.

אחרי הפיתוח יש חזרה על כל הרצף המלודי של החלק הראשון, אך בתזמור עשיר יותר ובעצמה גבוהה.

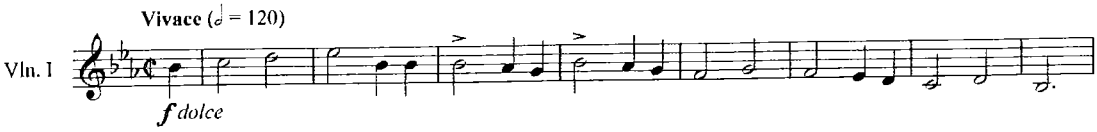
הפרק מסתיים בחטיבת סיום חגיגית בעלת אופי תרועתי.

סימני דרך

הפרק מתחיל בהכרזה אופטימית של כלי הקשת עם כלי העץ.

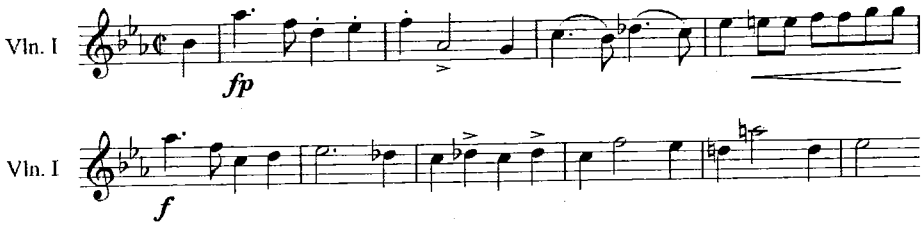


מן ההכרזה מתפתח המשפט הראשון של הריקוד

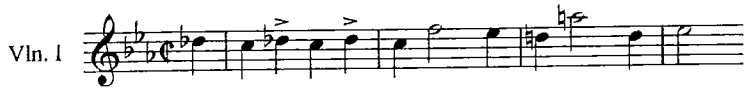


המשפט חוזר בתזמור מלא יותר, בתוספת של טרומבונים, אבובים וטימפני, המעניקים לו עוד עצמה.

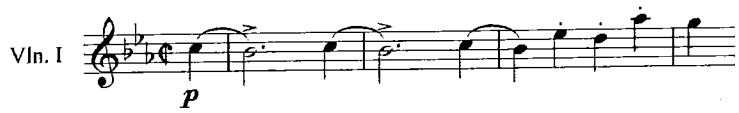
המשפט הבא, קפיצי ובמקצב מנוקד, חוזר לתזמור המצומצם של כלי קשת וכלי עץ.



הטרומבונים והטימפני מצטרפים למשפט הקצר והאנרגטי המסיים את הנושא:

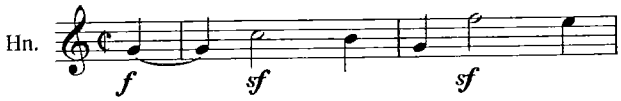


עצירה ראשונה של הזרימה מתרחשת עם הופעתה של המלודיה ה"מתחנחנת" בכלי הקשת

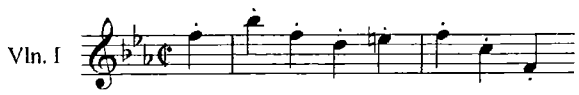


המשפט השני של הנושא חוזר ואחריו קיצור של המשפט השלישי, עד קדנצה נוספת על הטוניקה.

העצירה הבאה היא בתרועה של הקרנות, המחקה את המוטיב הסינקופי של המשפט השלישי (שהוא גם המוטיב הראשון בפרק הקודם)



כלי הקשת לוקחים את המוטיב חזרה, והופכים אותו לגשר מודולטורי ע"י חזרה עליו בהצפפה, בדימינוציה ובסקוונצות, תוך הדגשות ה"מזיזות" את ההטעמות של המשקל ויוצרות תחושה פוליריתמית. בתוך הגשר מופיע מוטיב חדש שיתבטא בפיתוח. זהו וריאנט ריתמי על תחילת המשפט השני של הנושא:



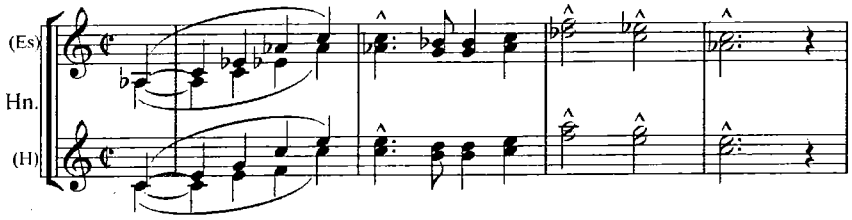
הגשר מסתיים בקדנצה על סי b מז'ור (סולם הדומיננטה). תרועת חצוצרה מבשרת לכאורה על בואו של הנושא השני, אך במקומו מופיע אזכור של האפיזודה הראשונה, ואחריה מיד מתחיל פיתוח.

הפיתוח ארוך ועשיר ומשלב מוטיבים מכל החלק הראשון תוך כדי שיטוט הרמוני.

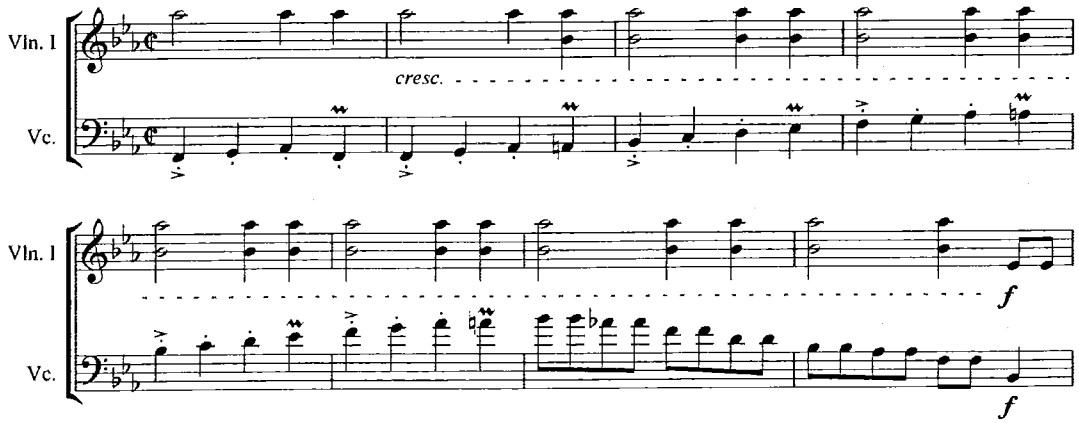
כן משולב בו המוטיב ה"תנועתי" של הפרק הקודם.

בניגוד לחלק הראשון של הפרק, הפיתוח הוא ברובו פוליפוני, וכולל גם חיקויים (קנוניים או דחויים) בין קבוצות כלים שונות.

השטף של הפיתוח נעצר פתאום ע"י הקרנות, במלודיה עולה ב-סי מז'ור המאזכרת את הפרק הראשון של הסימפוניה.

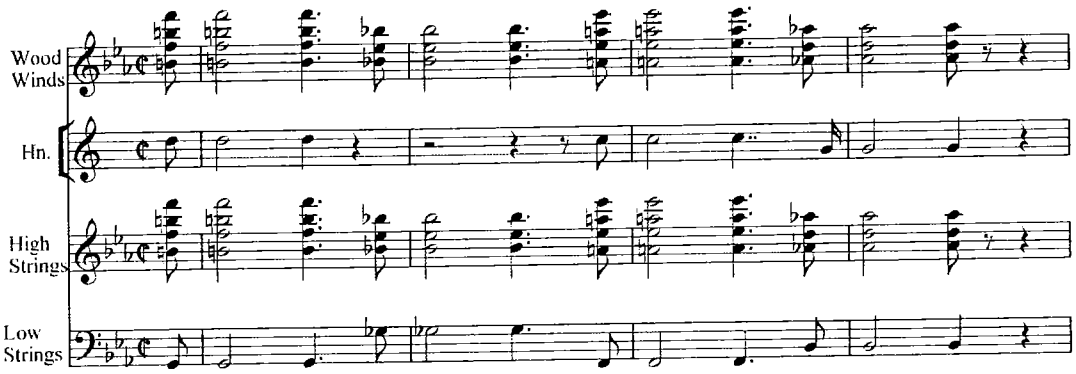


הכינורות עם הקלרינטים חוזרים על המלודיה פעם אחת כלשונה ופעם שניה בקיצור, ומיד גולשים לקטע מעבר קצר וסוער בקרשנדו. המעבר בנוי משני קולות: רוב כלי התזמורת חוזרים על צליל אחד, ואילו כלי הקשת הנמוכים והבסונים עולים עליה רצופה של שתי אוקטבות.

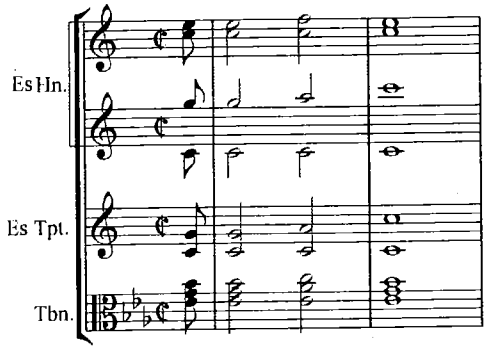


המעבר מעורר ציפייה לחזרתו של הנושא הראשון. לרגע נראה כי הציפייה לא התמלאה, כאשר במקום תחילתו של הנושא נשמעת מלודית הקרנות, אך בתזמור מלא. כאן מתחכם שומן ויוצר חפיפה: התיבה השנייה של תרועת הקרנות הופכת – בעזרת המקצב הזהה – לתיבה הראשונה של הנושא הראשון. הנושא

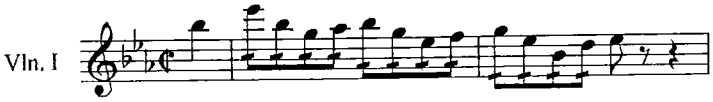
חוזר במלוא ההתלהבות והעצמה, ובעקבותיו כל החלק הראשון של הפרק, כולל אפיזודות ומעברים, עד שהתזמורת הופכת לבסוף לכלי נקישה גדול במוטיב מקצבי אחד:



דו שיח קצר בין הצ'לי לבין הכנורות וכלי הנשיפה אינו מצליח לעצור את המרוץ אל חטיבת הסיום.
חטיבה זו נפתחת בתרועה בת ארבעה צלילים של כלי המתכת. תרועה זו מזכירה את ההכרזה בת ארבעת הצלילים שהתחילה את הפרק.



כלי הקשת מגיבים לתרועה בריצה על פני המוטיב המוכר מן הפיתוח



התרחשות זו חוזרת שוב, ואחריה אזכור לפרק השני – תחילה הכורל ואחר כך החלק הפוליפוני.
העצמה והמהירות מתגברות, והתזמורת כולה חוזרת שוב ושוב על המקצב המנוקד
עד הסיום המלא, המחוזק בשתי הדגשות.

כתבה: איה גל

רפסודיה על נושא מאת פגניני
מאת סרגיי רחמנינוב (28.3.1943 – 1.4.1873)

<u>על המלחין</u>

סרגיי רחמנינוב, מלחין, פסנתרן ומנצח, נולד בשנת 1873 כבן בן רביעי למשפחה בת שישה ילדים , בעיר נווגרוד שברוסיה. הוריו היו מוזיקאים חובבים, ואמו הייתה מורתו הראשונה לפסנתר. אביו, קצין לשעבר בצבא הרוסי, ירד מנכסיו טרם הולדתו של סרגיי. עסקי האחוזות של בית רחמנינוב התמוטטו עד לפשיטת רגל.

המצוקות הכלכליות של משפחת רחמנינוב לא היו לסרגיי הצעיר למכשול. הוא גדל והתפתח בקרב משפחה חמה ואוהבת ונתמך בלהט על ידה להמשך לימודי מוזיקה.

בשנת 1882 עברה המשפחה להתגורר בעיר סן פטרסבורג בחיפוש אחר מקורות פרנסה. המעבר לא התנהל על מי מנוחות. מגפת הדיפטריה פרצה בעיר, ואחת מבנות המשפחה שלמה בחייה. אמו של סרגיי לא חדלה מלהאשים את בעלה על המעבר למגורים צנועים בעיר הגדולה, על המשברים הכלכליים הנוספים ועל מות הבת סופיה. הוריו של סרגיי נפרדו.

בסן פטרסבורג למד סרגיי בקונסרבטוריון. הוא היה אמנם תלמיד מזהיר אלא שלא שקד על לימודיו. סבתו, שהיה לה בטחון מלא בכישוריו של הנער החליטה ששינוי מקום ייטיב עמו. היא דאגה לכך שסרגיי יעבור לגור וללמוד אצל המורה הקפדן ניקולאי זביארב במוסקבה. סרגיי רחמנינוב זכה אצל מורו להשכלה נרחבת בתחומי דעת רבים: לימודי שפות, ספרות, היסטוריה וכמובן מוזיקה. עד מהרה התקבל ללימודים בקונסרבטוריון במוסקבה.

במהלך לימודיו בקונסרבטוריון הרבה רחמנינוב להשתתף בחוגי בית פרטיים, שם הכיר את המוזיקאים המובילים ברוסיה של אותה תקופה - ביניהם אנטון רובינשטיין, ארנסקי וצ'יקובסקי. האחרון אף הפך במהרה לדמות שלה השפעה גדולה ביותר על המלחין הצעיר.

בקיץ 1890 שהה רחמנינוב באחוזה מבודדת של בני משפחת סאטין לא הרחק ממוסקבה. האוירה השלווה, הנוף והטבע, העניקו לו השראה וסביבה הולמת להתמסרות למלאכת ההלחנה. מאוחר יותר, בעקבות נישואיו לאחת מבנות משפחת סאטין, הפכה האחוזה למקום מגוריו הקבוע, ובה הלחין את מרבית יצירותיו (כ – 85% !!) .

עוד בהיותו סטודנט החל רחמנינוב בחיבור יצירותיו המוקדמות. את הקונצ'רטו הראשון לפסנתר הלחין בשנת 1891, ושנה מאוחר יותר הלחין את הפרליוד בדו דיאז מינור שנחשב ליצירתו הפופולרית ביותר ואף שימשה כהדרן ברוב הופעותיו העתידיות כפסנתרן. האופרה הראשונה שלו, הוצגה לראשונה בשנת 1893 בתיאטרון ה"בולשוי" במוסקבה וזכתה להצלחה.

דרך ההלחנה קיווה רחמנינוב להשיג את עצמאותו הכלכלית. אך מגמה זו הייתה לסלע מחלוקת בינו לבין מורו זביארב אשר רקם תכניות לעתיד תלמידו בתחום הפסנתרנות. דרכיהם נפרדו .

לעומת הצלחותיו הראשונות, בכורתה של הסימפוניה הראשונה, שהולחנה ובוצעה בניצוחו של גלזונוב בשנת 1895, ספגה בקורות קשות אשר גרמו לרחמנינוב לאלם יצירתי למשך כמה שנים. רחמנינוב הפקיד את הטיפול במשבריו הנפשיים בידי הנאורולוג ד"ר ניקולאי דאהל אשר הפעיל בהצלחה את טכניקת ההיפנוזה ועורר בו מחדש את האמון העצמי. בהדרגה שב רחמנינוב אל חיק היצירה. לד"ר דאהל הקדיש רחמנינוב את הקונצ'רטו השני לפסנתר, שחובר בשנת 1899 ואשר נחשב לאחת היצירות הנודעות והאהובות ביותר מן הרפרטואר של המוזיקה האמנותית עד עצם היום הזה.

בתקופה קשה זו של משבר ביצירה, ובתווכו ובתמיכתו של איל תעשייה אמיד, נתמנה רחמנינוב למנצח משנה של להקת האופרה הרוסית הפרטית במוסקבה ובכך החל את הקריירה השלישית שלו במקביל לפסנתרנות ולהלחנה. באותה להקת אופרה פגש את זמר הבס שליאפין עמו רקם ידידות. שני המוזיקאים הרבו בחקר האופרות של רימסקי קורסקוב ומוסורגסקי.

בשנת 1899 יצא רחמנינוב לראשונה מחוץ לגבולות מולדתו, והופיע בלונדון כפסנתרן מלחין ומנצח. את הבקורות החמות ביותר קצר דווקא על אמנות הניצוח שלו.

בשל אי היציבות הפוליטית ברוסיה, נאלצה משפחת רחמנינוב לעזוב את גבולות רוסיה פעמיים במהלך שנת 1906: בפעם הראשונה לפיזה שבאיטליה ובפעם השנייה לדרזדן שבגרמניה, שם התגורר רחמנינוב כמה חדשים והלחין את הסימפוניה השנייה ואת הסונטה הראשונה לפסנתר. מדרזדן חזר למולדתו ולאחוזתו.

הביקור הבא של רחמנינוב באירופה המערבית היה בשנת 1907, עת נטל חלק ב"עונה הרוסית" בהפקתו של דיאגילב בפאריס.

בשנת 1909 ערך את ביקורו הראשון בארה"ב שם ביצע את הקונצ'רטו השלישי לפסנתר. הוא- שב לרוסיה בשנת 1912.

במשך שנות מלחמת העולם הראשונה (החל בשנת 1914) ערך רחמנינוב סיור הופעות בדרום רוסיה למען הצבא. אך המצב הכאוטי שהשתרר ברוסיה בשנת 1917, עליית המשטר הסובייטי והפגיעה ברכוש המשפחתי, הניעו אותו להגיש בקשה לצאת את מולדתו. כיוון שבקשתו נדחתה, הוא ניצל הזמנה למסע הופעות בשטוקהולם על מנת לעזוב, הוא ומשפחתו, את רוסיה לצמיתות.

לאחר שהות קצרה בסקנדינביה, עקר רחמנינוב לארה"ב אשר שמשה לו בסיס לפיתוח קריירה חדשה כפסנתרן סולן, קריירה אשר הבטיחה את הכנסותיו הפיננסיות. בתקופה זו אף חתם על חוזה הקלטות.

בדרך כלל נמנע רחמנינוב מלהביע בקורת על המתחולל בברית המועצות אך לאחר שחתם בשנת 1931 על הצהרה בגנות המשטר הסובייטי, נאסרה המוזיקה שלו לביצוע . "החרם" החזיק מעמד שנתיים בלבד.

על אף שקבע את בסיסו בארה"ב, רחמנינוב חלק את פעילותו ואת מחוזות מגוריו על פי עונות השנה: בחורף שהה במעונו בניו יורק, וביתו הניו-יורקי שמש מרכז לאורחים ומהגרים רוסיים. בקיץ התגורר בפרבר של פריז, ובעיר זו אף הקים בית הוצאה לאור. משנת 1923 בילה את ימי הקיץ בוילה ליד אגם לוצרן בשוייץ שם בנה למשפחתו אחוזת נופש, בדמותה של אחוזת סאטין האהובה, ודאג להפיח בה אווירה של אחוזה רוסית.

געגועיו של רחמנינוב למולדתו הלכו וגברו ובריאותו הלכה והדרדרה. אך למרות מצבו הבריאותי הירוד לא חדל מכתיבת מוסיקה. יצירותיו, שחלקן נכתב בשוייץ וחלקן בארה"ב, כוללות את הסימפוניה השלישית, קונצ'רטו מס' 4 לפסנתר ותזמורת, רפסודיה על נושא של פאגניני, ואת האחרונה מביניהן, מחולות סימפוניים הניזונים ממזמורים רוסיים אורתודוקסיים של מולדתו האהובה.

יובל השלושים להופעותיו הראשונות בארה"ב התקיימו ברוב הדר, כאשר הוא מופיע כפסנתרן, קומפוזיטור או מנצח על מרבית יצירותיו החשובות ואחר כך מעביר את שרביט המנצחים ליוג'ין אורמנדי, שעה שהוא עצמו יושב ליד הפסנתר.

רחמנינוב היה מצטט פתגם רוסי עתיק בשעת הרהורים וביקורת עצמית:*"אם אחרי שתי ארנבות אתה רודף, מי יערוב לך כי תלכוד אחת?"* ומפרש:" *בשעה שאני עוסק בקונצרטים, אינני מסוגל לחבר, בשעה שמתעורר בי הרצון לכתיבה , הרייני חייב להתרכז כולי במלאכתי זאת; אינני יכול לגעת אז בפסנתר. כאשר אני מנצח אינני מסוגל לא לחבר וגם לא לנגן קונצרטים...אני מוכרח להתרכז באותה מלאכה שאני עוסק בה, במידה שאיננה מאפשרת לי לעסוק בכל דבר אחר".*

על אף חולשתו הרבה ערך סיור הופעות נוסף ברחבי ארה"ב בחורף של 1942. הוא נפטר חודשים ספורים לאחר מכן בביתו אשר בבורלי הילס ממחלת סרטן שלא התגלתה בעתה. בן שבעים היה במותו.

על סגנונו

סרגיי רחמנינוב היה אחד מגדולי הפסנתרנים של המאה העשרים כפי שאפשר להווכח מההקלטות שהשאיר אחריו. אך שמו ייחרט בהיסטוריה המוזיקלית בעיקר כמלחין.

רחמנינוב היה אחרון המלחינים של המסורת הרומנטית הרוסית, ממשיכם של צ'ייקובסקי ורימסקי קורסקוב מהם ירש את המלודיות הארוכות, הרחבות, ספוגות המלאנכוליה והסנטימנטאליות.

האופרות שכתב לא נחלו הצלחה מרובה כיוון שפגמים בליברטי שלהן לא התאימו לביצוע בימתי. לעומת זאת שיריו, הנמנים היום על הטובים שבשירים האמנותיים הרוסיים, ויצירותיו האינסטרומנטאליות – הסימפוניות ושלושה מבין ארבעת הקונצ'רטי לפסנתר ותזמורת – הפכו להיות מעמודי התווך של הרפרטואר הרומנטי המאוחר. על כל אלה, מאפילה הפופולריות הרבה של יצירותיו האהובות לפסנתר סולו.

רחמנינוב התנגד בחריפות לרוחות החדשות אשר נשבו בקרב מלחיני תחילת המאה העשרים. לא אחת התייחס אל המוזיקה בת זמנו כאל נסיגה סגנונית, נעדרת רגש. בהתייחסותו את הזרם האקספרסיוניסטי במוזיקה התבטא: "*מוזיקה אינה צבע וריתמוס בלבד. היא אמורה לחשוף את המטען הרגשי שבלב.*"
בשנותיו האחרונות הפך סגנונו למתוחכם יותר, כפי שניתן להבחין בווריאציות קורלי לפסנתר, ברפסודיה על נושא של פגניני, במחזור השירים האחרון ובמחולות הסימפוניים.

<u>על היצירה</u>

המונח רפסודיה מציין שהיצירה הנה אינסטרומנטלית וכתובה בפרק אחד. לעתים קרובות לרפסודיה מבנה חפשי והיא מבוססת על חומר עממי (מנהג שקבע לו אחיזה לקראת סוף המאה ה - 19). לא כן במקרה של הרפסודיה אופ. 43 של רחמנינוב שהנה פרק מובנה של נושא ווריציות לפסנתר ותזמורת סימפונית המבוסס על שתי מנגינות מולחנות מראש: הראשונה, הקפריצ'יו לכינור מס.24 בלה מינור, האחרון מתוך סדרת הקפריצ'יוס לכינור, אופוס 1 מאת פגניני; והשנייה מנגינת "הדיאס אירה" (יום הדין) שמקורה בימי הביניים ואשר מהווה חלק ממיסת האשכבה (הרקויאם) של הנוצרים.

המנהג שמלחין אחד כותב יצירה המבוססת על נושא של מלחין אחר אינו חריג. במוזיקה של ימי הביניים והרנסנס היה זה נוהל מקובל לבנות יצירות פוליפוניות המבוססות על מנגינות קיימות (Cantus prius factus) ואף בתקופות מאוחרות יותר קיימות לא מעט דוגמאות לכך, בעיקר בז'אנר של הווריאציות. כמו למשל: ווריאציות של בטהובן על נושא מאת מוצרט או ווריאציות של ברהמס על נושא מאת היידן.

מעניין לציין כי רחמנינוב לא היה המלחין היחידי שהתאהב בקפריצ'יוס של פגניני. 24 הקפריצ'יוס לכינור מאת פגניני הפכו למשימה מאתגרת בעיני רבים ממלחיני הרומנטיקה. רוברט שומאן אמץ אותם במסגרת של אטיודים לפסנתר (אופוס 3 ואופוס 10), ופרנץ ליסט שנולד דור אחד אחרי פגניני ונימנה על מעריציו המושבעים, כתב עיבוד לפסנתר לוואריאציות של פגניני. הקפריצ'יו האחרון של פגניני, מס' 24, הפך למוקד התעניינות יחודי. הוא שימש כנושא ל- 28 וואריאציות לפסנתר מאת ברהמס (אופוס 24) , ול- 24 וואריאציות לפסנתר ותזמורת מאת רחמנינוב (אופוס 43). יש להניח שהתקדים של ברהמס הפך לאתגר מעניין בעיני רחמנינוב, אשר הפך את הרעיון כולו לואריאציות קונצרטנטיות או קונצ'רטו על וואריאציות לפסנתר ותזמורת.
מהו אם כן סוד משיכתו של פגניני?
ניקולו פגניני (1782-1840) היה כנר ומלחין איטלקי שנחשב לגדול הכנרים הוירטואוזיים בכל הזמנים. ולמעשה עיצב את אידיאל הוירטואוזיות בתקופה הרומנטית. הופעתו המהפנטת אף גרמה לבני דורו לחשוב שהוירטואוזיות שלו נבעה מכוחות שטניים.

הוא היה חלוץ בתחום טכניקת הנגינה בכינור, ראשון שהשתמש בצלילים עיליים, כיוון את כינורו כדי להשיג אפקטים מיוחדים, השתמש במספר סגנונות של נגינה בקשת, וניצל סטקטו ופיציקטו ללא תקדים. הוא הוכיח שהכינור מסוגל להפיק תעלולים אקרובטיים מסובכים שלא נשמעו כמותם עד אז.
פגניני לא יכול היה להסתפק ברפרטואר פרי עטם של יוצרים אחרים אשר לא הציבו בפניו אתגרים. לפיכך,על מנת להפגין את מלוא יכולתו, הלחין את יצירותיו שנועדו לביצוע בהופעותיו.

הרפסודיה על נושא של פגניני המכונה גם בתכתובת עם ידידו, פנטזיה בצורת ווריאציות על נושא של פגניני, הולחנה ובוצעה לראשונה בבלטימור בשנת 1934, והנה בין היצירות האחרונות, שהלחין רחמנינוב.

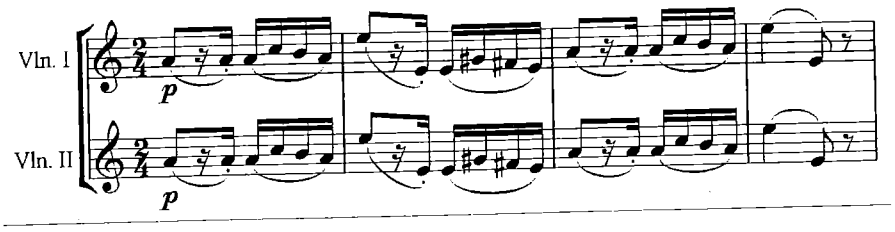
בהשראתם של פגניני וליסט חיבר רחמנינוב מגוון עשיר של להטוטים טכניים לפסנתר ופסיפס מגוון של מצלולים לתזמורת. שני הגופים הללו מוסיפים מן המרץ, החיות והעניין. ביצירתו של רחמנינוב עולים יסודות של אלתור, ברוח ז'אנר הרפסודיה החופשי ואף קטוע, אך בעיקרה זוהי סדרה של ווריאציות הערוכות במסגרת של מבנה מוגדר וברור.

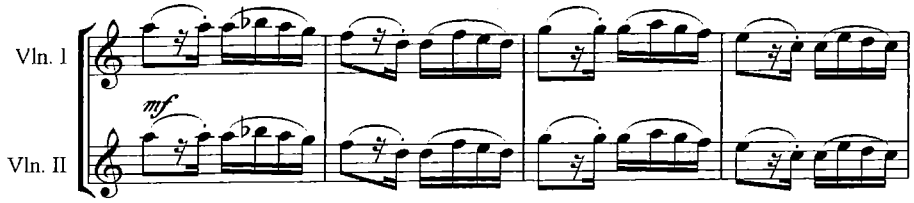
הוריאציות משמשות במידה מסוימת מעין פרודיה על נושא מופתי, שלובת הערכה ולגלוג, המעצימה מצבי רוח שונים ואף מנוגדים, שנעים בין משחק ושעשוע ועד מרירות, התפרצות, ריפיון ועצב.
נוכחותו של נושא "יום הדין" בכפיפה חת עם הנושא של פגניני מביא לידי המחשה חריפה וייחודית את הניגודים הדיאלקטיים בין אופני ההבעה ששני נושאים אלה מייצגים. המתח בא לידי ביטוי בעיקר במפגש הבלתי אפשרי בין העצבנות היבשושית משהו של הנושא של פגניני גדוש האנרגיה, הגורר אחריו עושר בלתי נלאה של המצאה לבין ה"דיאס אירה" עתיק היומין הניצב יציב, ללא שינוי, למרות הכוחות השטניים המשתוללים סביבו.

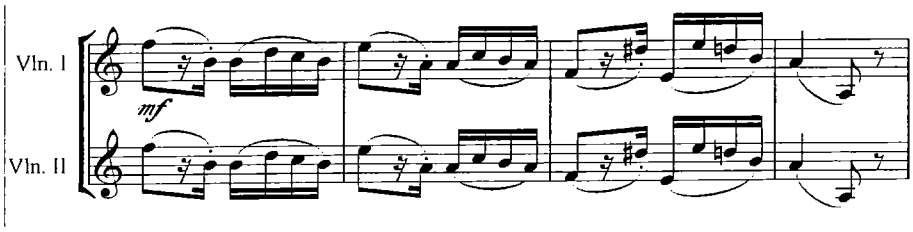
תכונות בולטות

<u>הנושא של פגניני</u>

הנושא של פגניני מורכב משני חלקים: א' ו-ב'.

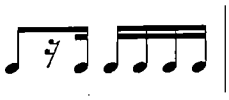






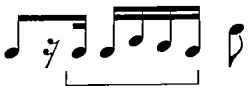
חלק א' כולל ארבע תיבות ואילו חלק ב' - שמונה. כל חלק חוזר פעמיים ברצף.

את שני החלקים מאחד מוטיב ריתמי משותף:

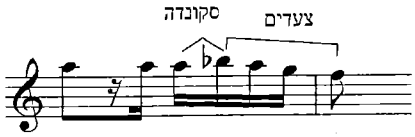


יחד עם זאת לכל אחד משני החלקים יש מוטיב מלודי משלו.

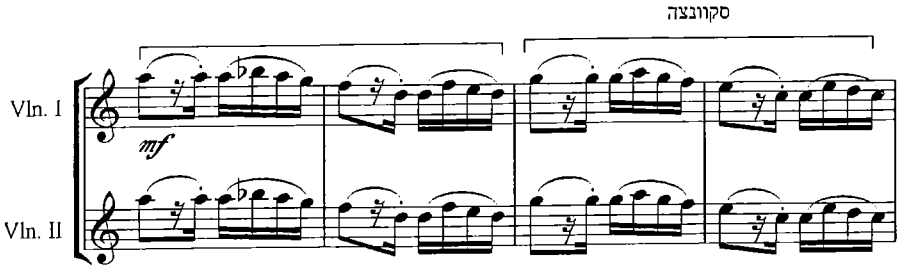
המוטיב המלודי של החלק הראשון (להלן המוטיב הראשון) מורכב מהצליל הראשון בסולם, קישוט שלו, במנעד טרצה, שמתפקד כתבנית מקשרת וכדחף ריתמי, וקפיצה של קוינטה בעליה אל הצליל החמישי.



המוטיב המלודי של החלק השני (להלן המוטיב השני) מתחיל אף הוא בצליל הראשון של הסולם, עוטף אותו, ויורד אל הצליל השישי בסולם.

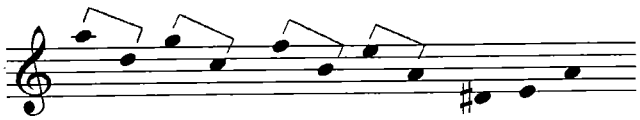


המוטיב הזה חוזר כסקוונצה, כשהוא משולב בואריאנט של המוטיב הראשון.



השלד המלודי של החלק הראשון (להלן שלד ראשון) כולל את צליל הטוניקה, הדומיננטה מעליו והדומיננטה מתחתיו:

השלד המלודי של החלק השני (להלן שלד שני) נע בסקוונצות של קוינטות יורדות :



המהלך ההרמוני של הנושא הנו:

I – V – I – V

I – V – I – V

V/IV – IV – V/III – III – VI – II – V – I - IV6# - V7 - I

<u>הוואריאציות</u>

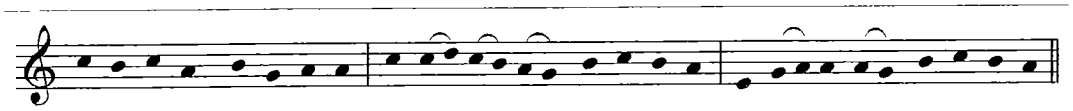
רחמנינוב מאיר את הנושא של פגניני מזוויות שונות ומגוונות ומגייס לצורך כך את הטכניקה המבריקה של הפסנתר ואת הקשת הרחבה של גווני התזמורת. הוא מציג את הנושא בהלכי רוח שונים ומנוגדים. כאלה שמתאפיינים בקלילות ואפילו לגלוג או קריצת עין וכאלה שמביעים השתפכות נפש, עצב וקדרות.

את האופי הלגלגני משיג רחמנינוב באמצעות הוספת אקורדים צורמים במקומות בלתי צפויים ועל-ידי כך שהוא משתמש בגוונים חריגים של כלי התזמורת.

הסבר אפשרי לצלילים הקודרים בתוך האווירה השמחה שמאפיינת את היצירה בכללותה ניתן למצוא בעובדה שבעת כתיבתה, רחמנינוב היה בגלות מארצו, מנותק ממקורות יצירתו ובערוב ימיו.

יתכן גם שהיצירה מבטאת געגועים אל הסגנון הרומנטי שעבר מן העולם ובמקביל אירוניה עצמית שהיא תוצאה של קריאת המציאות המוזיקלית בתחילת המאה ה - 20.

הדיאס אירה



מזמור "יום הדין" בנוי שלושה פסוקים. בחלקן של הואריאציות מופיע הפסוק הראשון בשלמותו בצורה בולטת בחלקן ישנם אזכורים בלבד.

מבנה כללי של היצירה

שלא כמקובל בפרקי וואריאציות, מקדים רחמנינוב את הצגת הנושא במבוא קצר ובוואריאציה המקדימה את הנושא (לתזמורת בלבד). רק לאחר מכן הוא מציג את הנושא של פגניני (עדיין בתזמורת), ומייד לאחריו נכנס הפסנתר בוואריאציה השניה - כסולן.

הוואריאציות מכונסות בחמש חטיבות. בכל חטיבה מושמעות הוואריאציות ברצף. בין החטיבות שהיות קלות.

- החטיבה הראשונה (מבוא, וואריאציה ראשונה, נושא וואריאציות שניה עד חמישית) היא בטונליות של לה מינור ומאופיינת במפעם מהיר ומשקל זוגי. הוואריאציה השישית, באופי של אלתור, משמשת כמעבר, ובסיומה הפסקה קלה.
- החטיבה השניה (וואריאציות שביעית עד עשירית) מציגה לראשונה את הציטוט של מנגינת יום הדין. היא מתחילה במפעם איטי ומסתיימת גם היא בהפסקה קצרה. הוואריאציה האחת-עשרה האיטית והאלתורית משמשת כמעבר.
- החטיבה השלישית (וואריאציות שתים-עשרה עד חמש-עשרה) מעבירה אל סולם הסוב-דומיננטה (רה מינור) והמז'ור המקביל שלו (פה מז'ור). היא מאופיינת במשקל משולש ואף מציגה נושא חדש. היא פותחת בקצב המינואט ומסתיימת באקורד ממושך.
- החטיבה הרביעית (וואריאציות שש-עשרה עד שמונה-עשרה) מתרחקת מאד מבחינה טונלית אל סי במול מינור והמז'ור המקביל שלו (רה במול מז'ור) ובשיאה היא מציגה מנגינה רומנטית המתבססת על היפוך המוטיב הראשון בנושא של פגניני. בתחילתה חוזר המשקל להיות זוגי ובסיומה – אקורד ממושך.
- החטיבה האחרונה (וואריאציות תשע-עשרה עד עשרים וארבע) מתאפיינת בחזרה אל הטוניקה לה מינור ובמפעם מהיר.

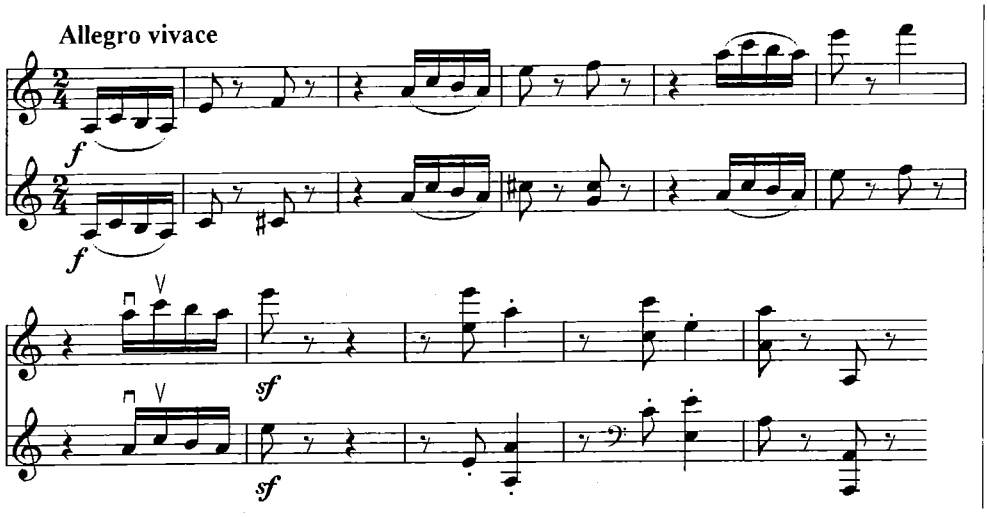
להלן טבלה המתארת את ההתרחשויות לפי סדרן:

חטיבה	החלק ביצירה	טונליות	מפעם	משקל	מלודיה	שהי
ראשונה	מבוא	לה מינור	אלגרו	2/4		
	וריאציה I	"	"	"		
	נושא	"	"	"		
	וריאציה II	"	"	"		
	וריאציהIII	"	"	"		
	וריאציהIV	"	"	"		
	וריאציהV	"	"	"		
	וריאציהVI	"	"	"	באופי אלתורי	+
שנייה	וריאציהVII	"	מודרטו	"	מנגינת יום הדין	
	וריאציהVIII	"	אלגרו	"		
	וריאציהIX	"	"	"		
	וריאציהX	"	"	4/4	מנגינת יום הדין	+
	וריאציהXI	"	מודרטו	3/4	באופי אלתורי	
שלישית	וריאציהXII	רה מינור	מינואט	"		
	וריאציהXIII	"	אלגרו	"		
	וריאציהXIV	פה מז'ור	אלגרו	"	נושא חדש	
	וריאציהXV	"	יותר מהר	"		+
רביעית	וריאציהXVI	סי במול מינור	אלגרטו	2/4		
	וריאציהXVII	"	אלגרטו	12/8		
	וריאציהXVIII	רה במול מז'ור	אנדנטה	3/4	מנגינה רומנטית	+
חמישית	וריאציהXIX	לה מינור	ויוצ'ה	4/4		
	וריאציהXX	"	יותר מהיר	"		
	וריאציהXXI	"	"	"		
	וריאציהXXII	"	אלה ברווה	"		
	וריאציהXXIII	"	"	2/4		
	וריאציהXXIV	"	קצת פחות מהיר	4/4	אזכור של מנגינת יום הדין	

סימני דרך

מבוא:

המבוא הקצרצר מבוסס כולו על המוטיב הראשון מתוך הנושא של פגניני, ה"מטפס" באוקטבות במעלה התזמורת, מגיע לשיא וצולל במהירות.



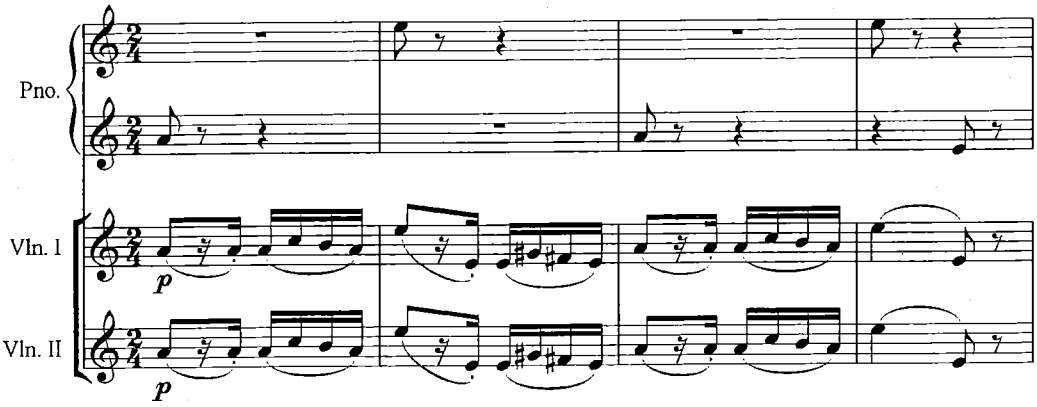
וואריאציה ראשונה (מקדימה)

וואריאציה זו משמשת רמז לבאות: התזמורת מנגנת את צלילי השלד של הנושא בצלילים קצרים מקוטעים וחרישיים הפזורים נקודתית בין הכלים השונים. ברקע נשמעות נגיעות קלות בכלי הקשה המוסיפות גוון מצלצל.

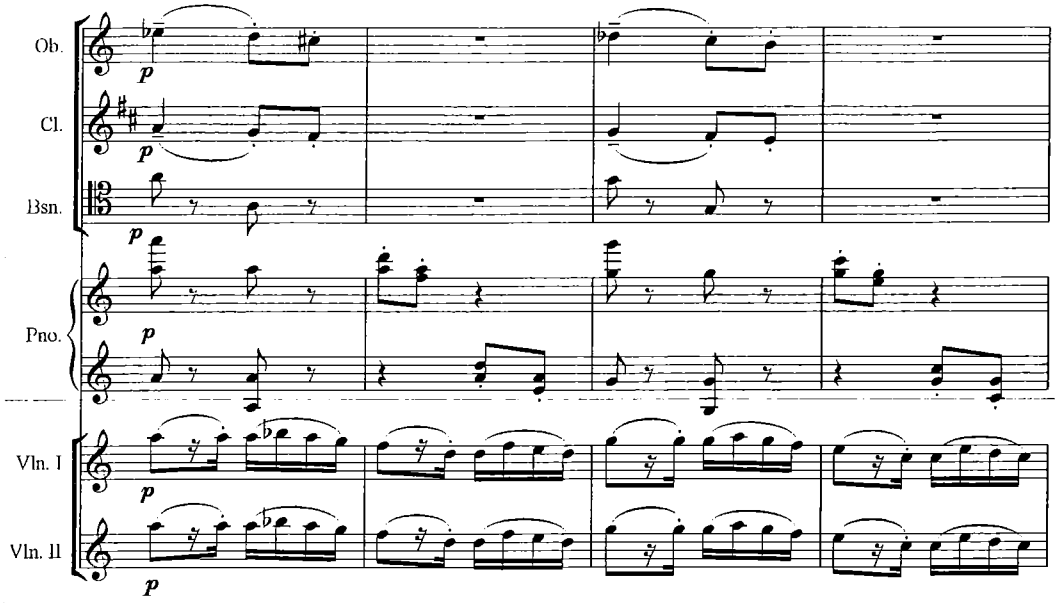
משך הוואריאציה כמשכו המלא של הנושא: פעמיים החלק הראשון, ופעמיים החלק השני.

נושא

מנגינת הנושא של פגניני מופיעה במלואה, מבוצעת בעדינות באוניסון של שתי קבוצות הכינורות. את הכינורות מלווה הפסנתר המדגיש את צלילי השלד של המלודיה.

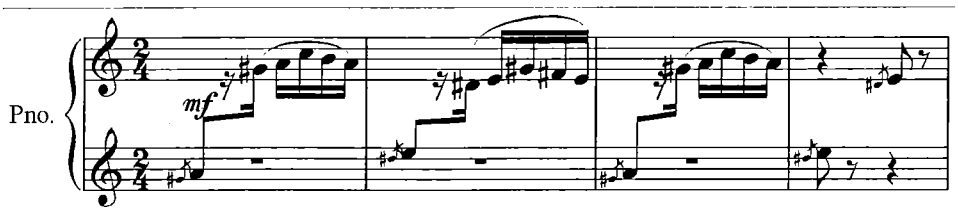


בעת החזרה של החלק השני, תפקיד הפסנתר מתעדן ומצטופף, כשלעזרתו באים כלי הנשיפה מעץ.

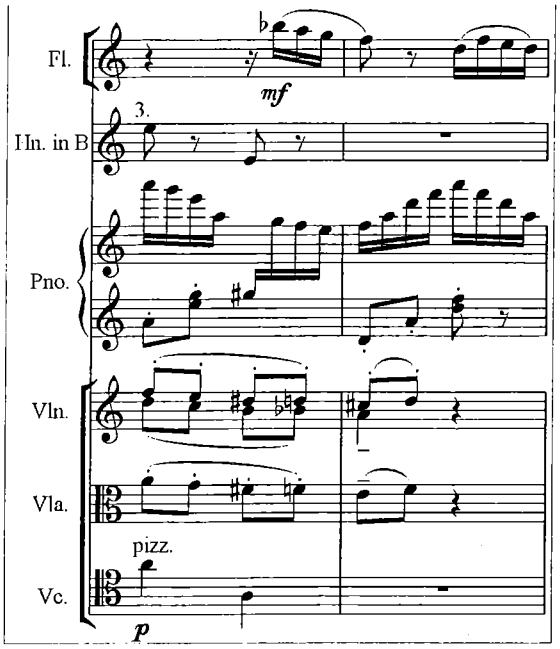


<u>וואריאציה שנייה</u>

הנושא מופיע בנגינת הפסנתר בקו מלודי יחיד. הקישוטים הקצרצרים (פורשלג) המקדימים את צלילי השלד הראשון ונגיעות הקרן והחצוצרה המטעימים אותם מעניקים לו אופי זוויתי.



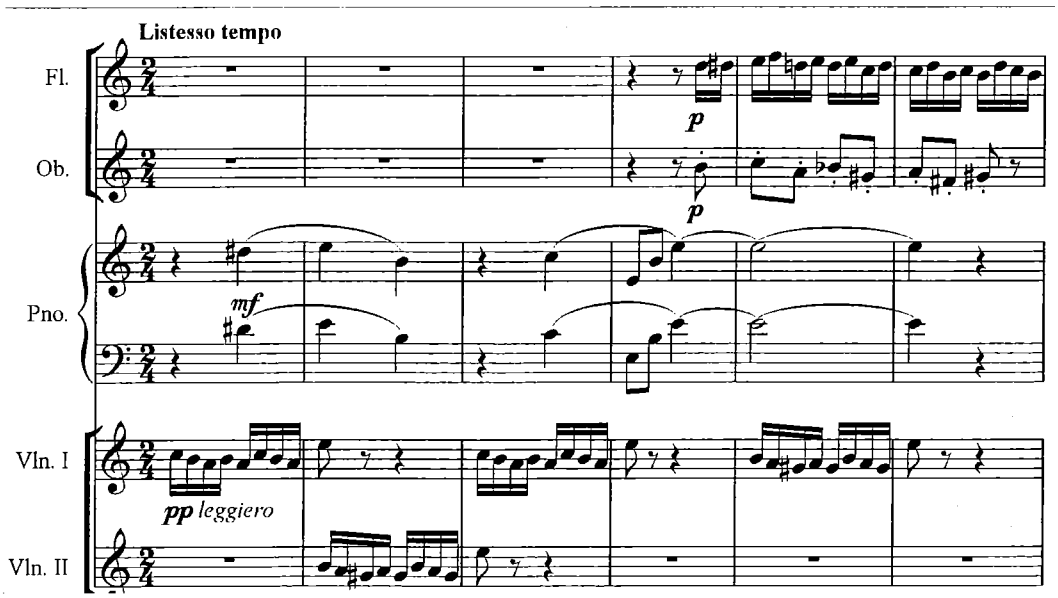
בחלק השני מתעשר המרקם בסולמות יורדים המופיעים בקול נוסף בפסנתר, ובחזרה על חלק זה המנגינה משורטטת על-ידי חליל וקלרינט לסירוגין, הסולמות עוברים לכלי הקשת, ואילו הפסנתר מלווה בארפז'ים שמסתירים בתוכם את צלילי השלד השני.



<u>וואריאציה שלישית</u>

זוהי וואריאציה המתרחקת מן הנושא. הנוכחות של השלד ההרמוני והמלודי מורגשת אך לא באופן מפורש.

בחלק הראשון מנהלים הכינורות דו-שיח "פטפטני" בחלקי ששה עשר המתבסס על המוטיב הראשון , בתוספת הרחבה בחליל. הפסנתר מנגן קו קונטרפונקטי שירתי משלו באוניסונו בלגטו.

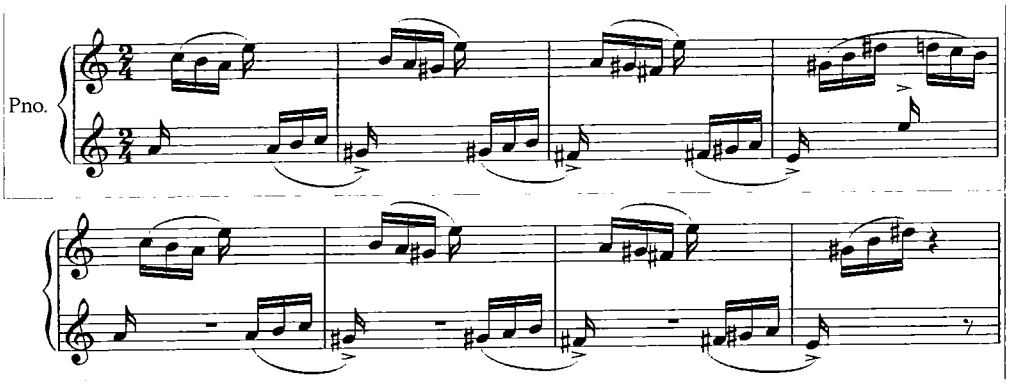


בחלק השני הפסנתר ממשיך באותה מתכונת אך הכינורות נעים במקביל.

וואריאציה רביעית

הוואריאציה מתמקדת במוטיב הראשון שחוזר מספר רב של פעמים בפסנתר לסרוגין עם כלי התזמורת.

היא פותחת בדיאלוג מהיר בין יד ימין ובין יד שמאל של הפסנתרן כמו בסרט שמריצים במהירות כפולה:



החזרה על החלק הראשון, בצלילים גבוהים מתוגברים בצלילי כלי נשיפה מעץ, ובירידה "ספרדית" (טטרכורד פריגי) .

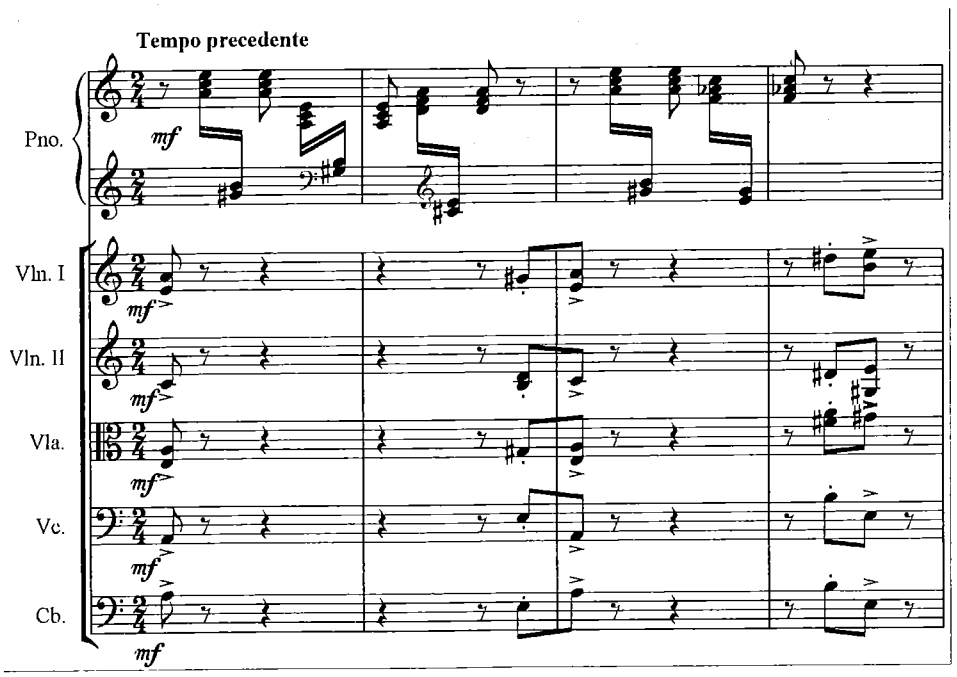
החלק השני מדגיש מהלך כרומטי יורד. החזרה עליו - בלגטו "רומנטי".

הוואריאציה מסתיימת בקרשנדו באופי הטוקטה, ומוביל אל הוואריאציה הבאה.

וואריאציה חמישית

גירסה תזזיתית של הנושא בפסנתר הנשענת על צלילי השלד הראשון והשני .

החלק הראשון של הוואריאציה נשען כולו על תבנית חוזרת העוברת בין הפסנתר לתזמורת המסתפקת במענים קצרים:

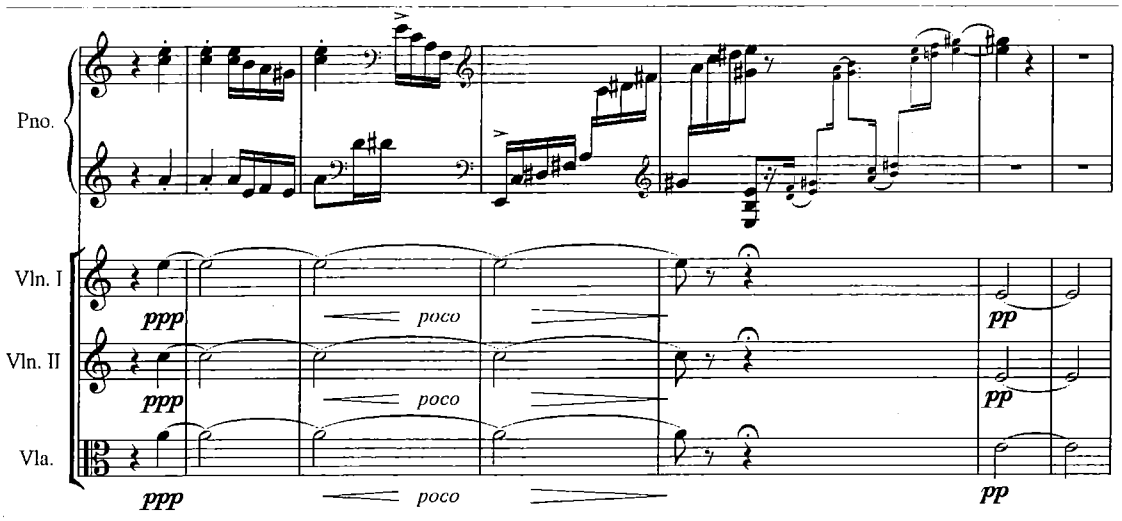


בחלק השני של הווריאציה נשמרת הרוח התזזיתית אך התבנית הופכת מורכבת יותר ושובבנית יותר במנעד רחב וקפיצות במרווחים גדולים.

<u>ווריאציה ששית</u>

ווריאציה "מרחפת", אלתורית. מעין הרהורים על הנושא. התמקדות בצליל מי.

הפסנתר מנגן שני פסוקים חוזרים על רקע צלילים נמשכים בכלי קשת. הפסוק פותח בנימה סקרצנדית-היתולית אך לקראת סיומו כאילו מתפרק, משתהה ותוהה



חלקה השני של הווריאציה שומר על האופי הקפריזי, בעוד הפסנתר משתעשע על פני כל המקלדת בהגדים קצרים, המאורגנים בשני משפטים חוזרים הבנויים כפסוק "פותח" ופסוק "סוגר". כל פסוק "מסומן" על-ידי כניסות של המוטיב הראשון בכלי נשיפה מעץ.

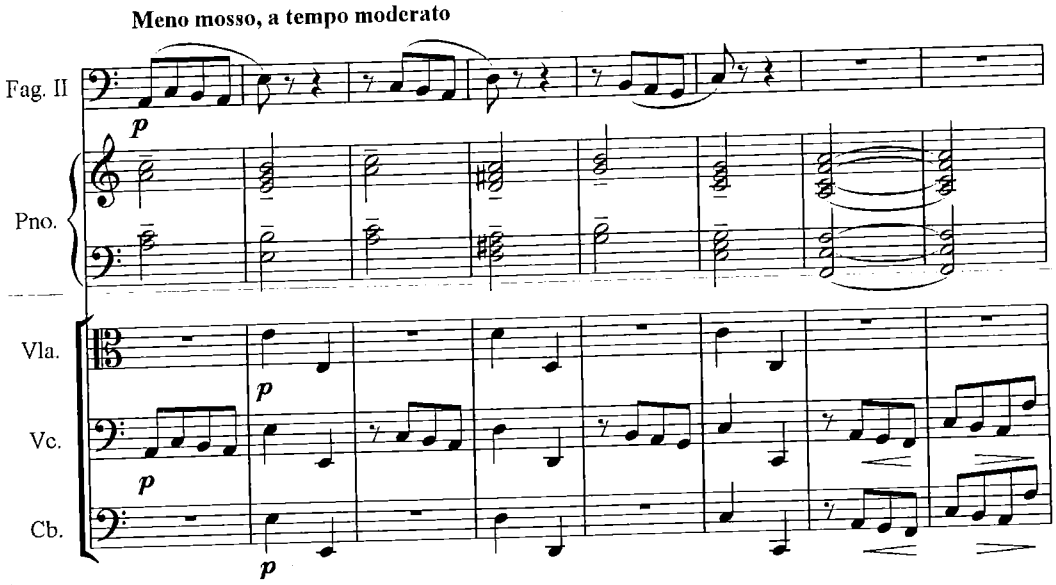
החזרה מועשרת במצלול, מרקם והצפפה ריתמית.

לווריאציה מעין קודטה בה הקרן האנגלית (סולו) נוטלת את הבכורה מן הפסנתר ומשמיעה שתי הרחבות של המוטיב הראשון (השני מביניהם על רקע שינוי הרמוני).

הווריאציה מתפוגגת עד להפסקה.

<u>ווריאציה שביעית</u>

אווירת ה"חלום" מתחלפת במצב רוח רציני וקודר. הפסנתר מצטט את הפסוק הראשון מתוך מנגינת יום הדין (דיאס אירה) הכבדה עם הרמון מודלי. ברקע, המוטיב הראשון מתוך הנושא מנוגן שוב ושוב בצלילים נמוכים איטיים וחרישיים באוניסון של הבסון וצ'לים בפיציקטו. מדי פעם צץ המוטיב הראשון בצלילים מהירים בכינורות.



בחלק השני מפתח הפסנתר את המוטיב ההתחלתי של ה"דיאס אירה", בעוד הכלים הנמוכים ממשיכים בשלהם, ונקישות הטימפני מוסיפות לאוירה הקודרת.

צלילן החם של הקרנות מעשיר את החזרה של החלק השני המושמעת באוקטבה גבוה יותר.

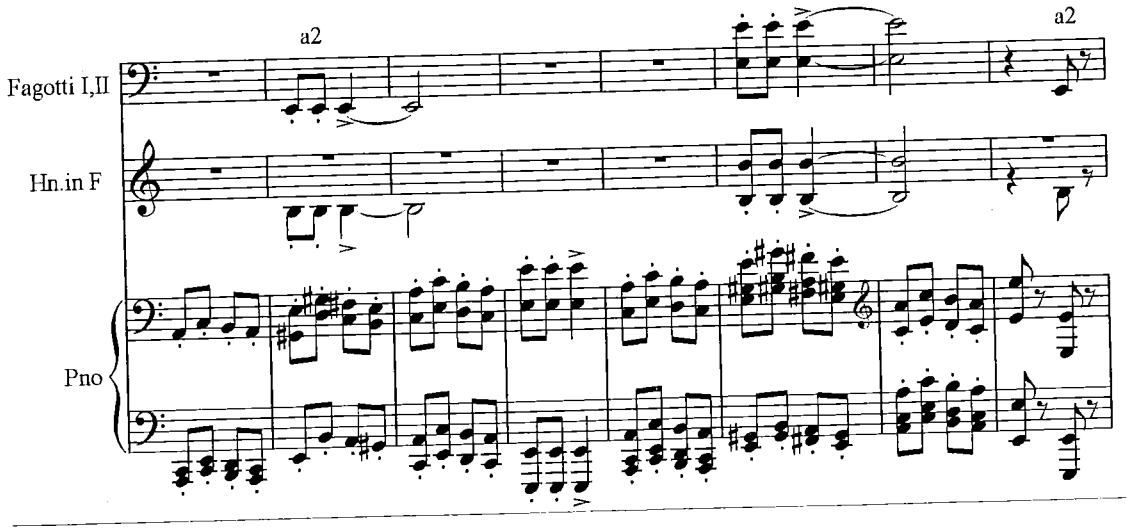
איזכורי ה"נצנוצים" של המוטיב הראשון מסיימים את הווארייאציה.

<u>ווארייאציה שמינית</u>

חזרה למפעם המהיר. ולווארייאציה קרובה למדי לנושא המקורי.

הפסנתר מנגן את החלק הראשון של הווארייאציה בתנועת שמיניות רצופה ובסגנון נקישתי כמו בטוקטה.

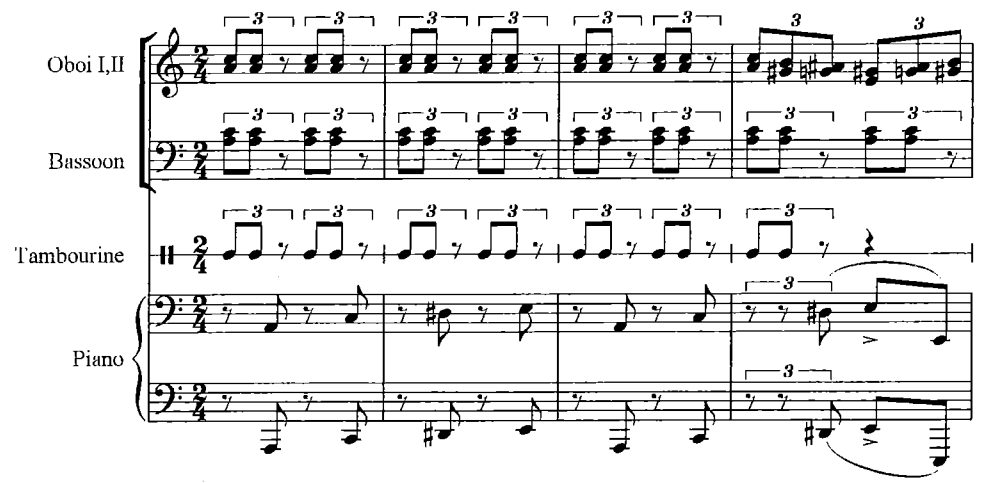
התזמורת מעשירה את המרקם ב"נצנוצי" המוטיב הראשון בערכים ריתמיים שונים ובתבניות נקישתיות העוברות בין הכלים



החלק השני מבוצע כדו שיח בין התזמורת והפסנתר. דו-שיח שנהיה ערני יותר ודחוס יותר בהדרגה.

<u>וואריאציה תשיעית</u>

התזמורת – כלי הנשיפה מעץ, כלי הקשה וכלי קשת המנגנים עם קשתות הפוכות (על העץ במקום השערות) - מנגנת אקורדים במקצב המבוסס על שלושנים (טריולות) ומזכיר דהרה של סוס. במקביל, מנגן הפסנתר ב- off beat ובאוניסון וריאנט של השלד המלודי הראשון.



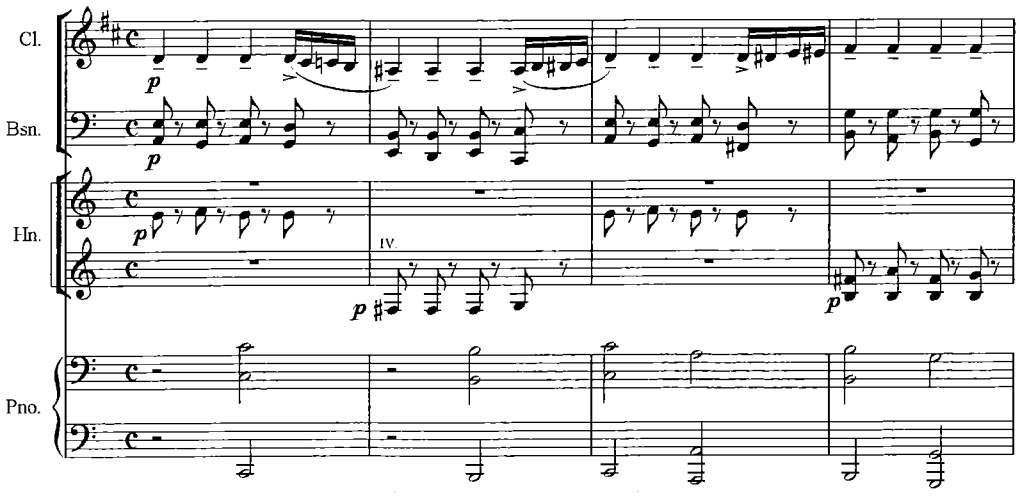
בחלקה השני של הוואריאציה, התזמורת, בשמרה עדיין על המוטיב הריתמי של הדהרה, מתרכזת בגרעין של הסקונדה הקטנה מתוך המוטיב השני, בעוד הפסנתר מעבה את מרקמו לכלל גלים מצופפים ומתנפצים של אקורדים מסיביים.

בסופי המשפטים נאלמת התזמורת ומותירה את הפסנתר לבדו גועש במורד המקלדת בסולמות כרומטיים ובארפזים עד שהוא צולל ונעלם.

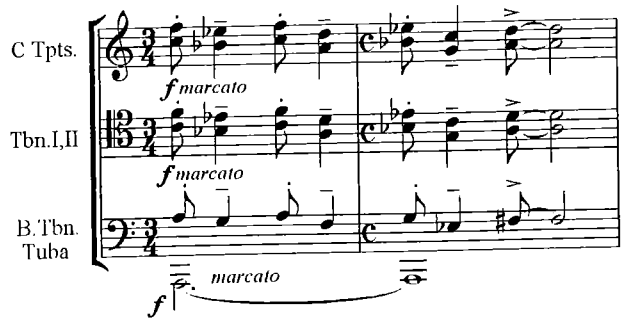
<u>וואריאציה עשירית</u>

מנגינת יום הדין היא המושכת תשומת לב בוואריאציה זו. היא מופיעה ארבע פעמים רצופות:

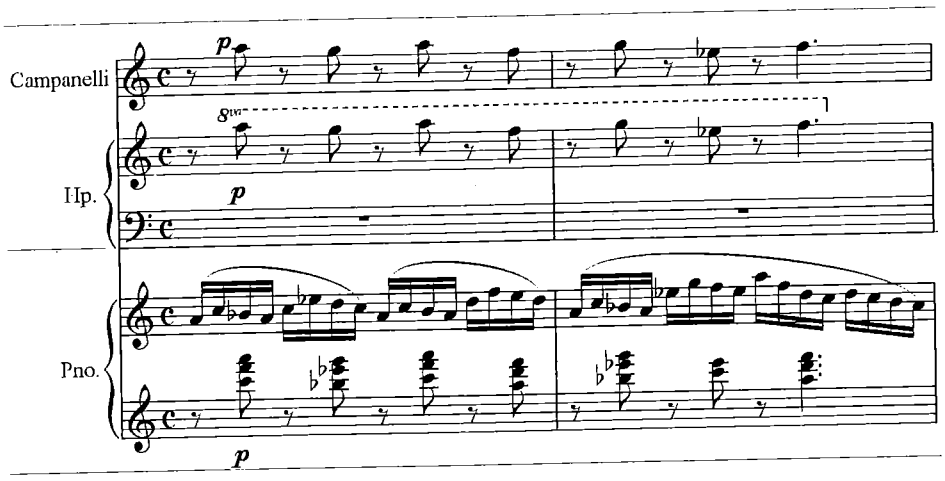
- בצלילים איטיים נמוכים וקודרים בפסנתר על רקע של דופק פועם בתזמורת וגלישות קלרינטים;



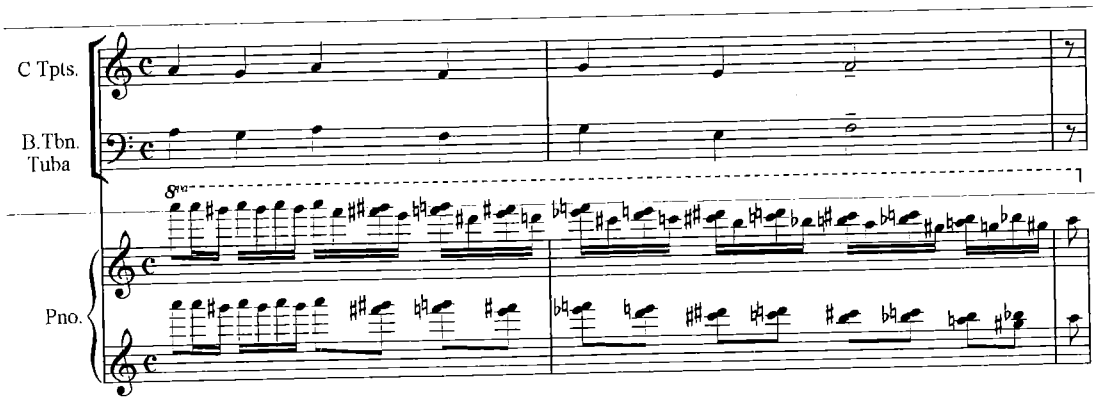
- בגירסה ג'אזית רעשנית וסינקופית של הפסנתר יחד עם חצוצרות וטרומבונים ;



- בצלילים קצרים וגבוהים ב off beat של נבל ופעמונים על רקע תנועה מוטורית מהירה בפסנתר;



- בצלילים נמוכים של טרומבונים וחצוצרות על רקע סולמות כרומטיים יורדים בפסנתר ובחלילים.

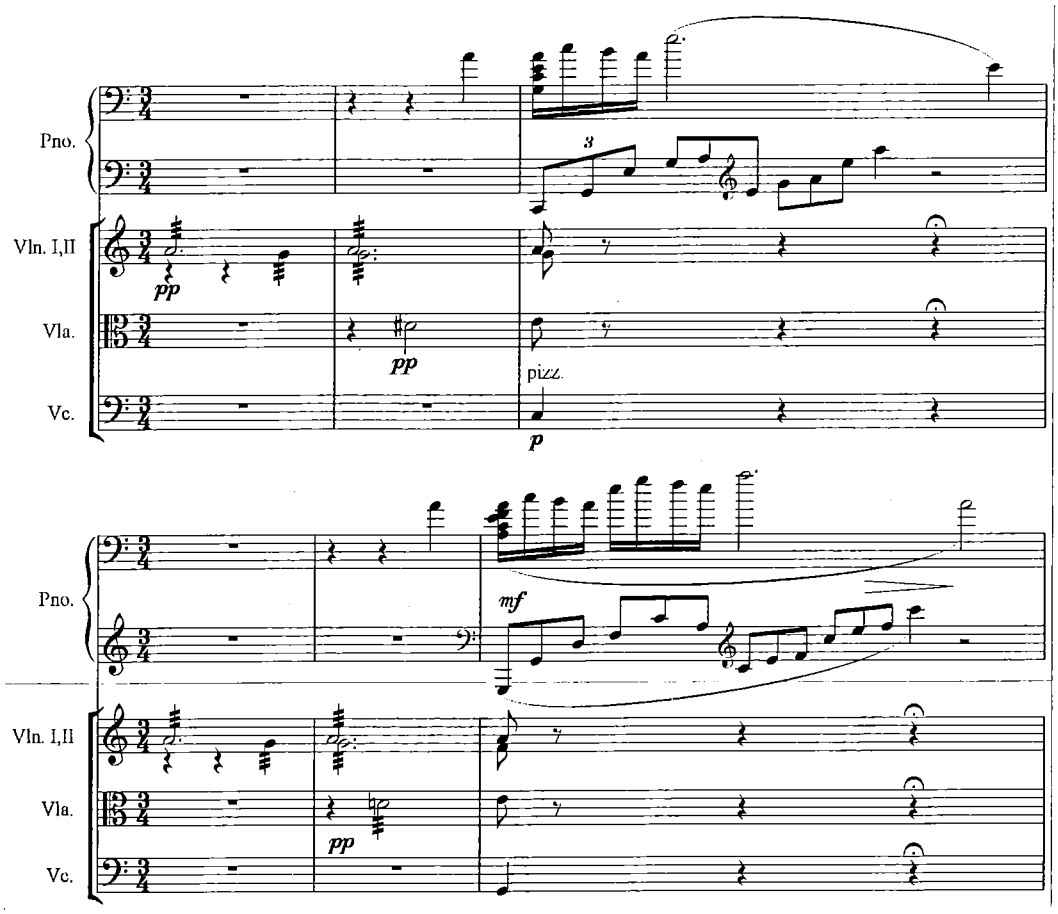


לאורכה של כל הווריאציה אפשר לשמוע ברקע אזכורים של המוטיב הראשון.

<u>ווריאציה אחת-עשרה</u>

וריאציה אלתורית בריתמוס חפשי.

בתחילה הפסנתר מאלתר על המוטיב העיקרי ברוח רומנטית - אימפרסיוניסטית על רקע של טרמולו עדין וחרישי בכלי הקשת.



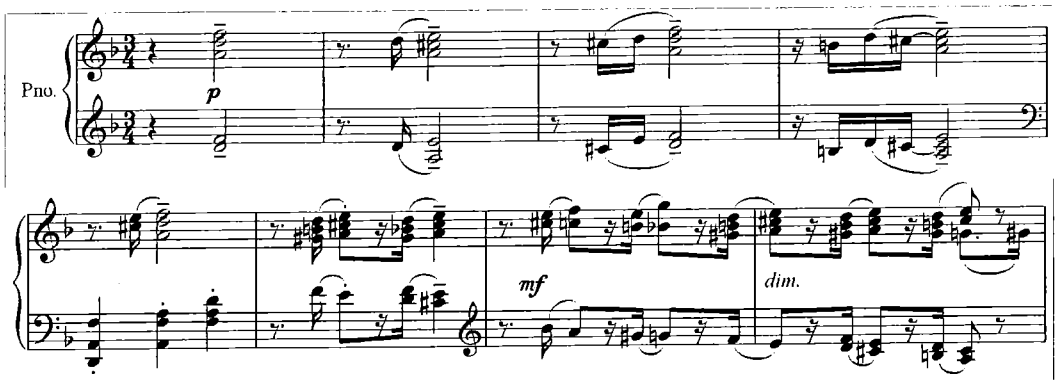
לאחר דממה, בחלק השני של הווריאציה כלי הנשיפה נוטלים לידם את האלתור על המוטיב השני והראשון (המופיעים בסדר זה), בעוד הפסנתר מפליג בפסז'ים וירטואוזיים עדיני צליל נוסח ליסט, נתמך בגליסנדי של הנבל.

הווריאציה נמוגה באזכורי המוטיב הראשון.

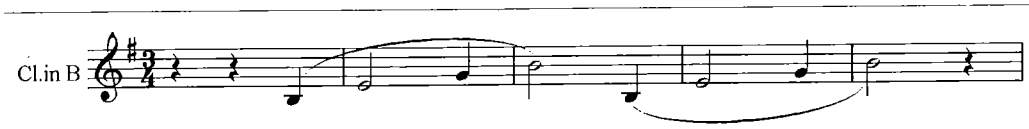
<u>וואריאציה שתים-עשרה</u>

ריקוד מלנכולי במפעם ובמשקל של מינואט ובטונליות חדשה - רה מינור מתחיל חרישית ונהיה בהדרגה יותר ויותר רגשי.

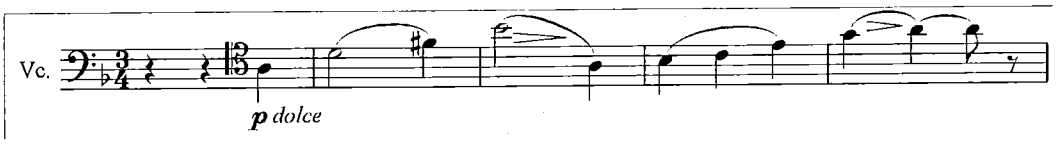
הפסנתר מנגן תפקיד מאד רומנטי שמבוסס על המוטיב השני.



הליווי בתזמורת מתחיל בצלילי השלד שמנוגנים על-ידי כינורות, קלרניטות, וקרנות (כל אחד בתורו).



ממשיך בסולו שירתי של הצ'לים ,שמצטרף אל הפסנתר בדואט סנטימנטלי

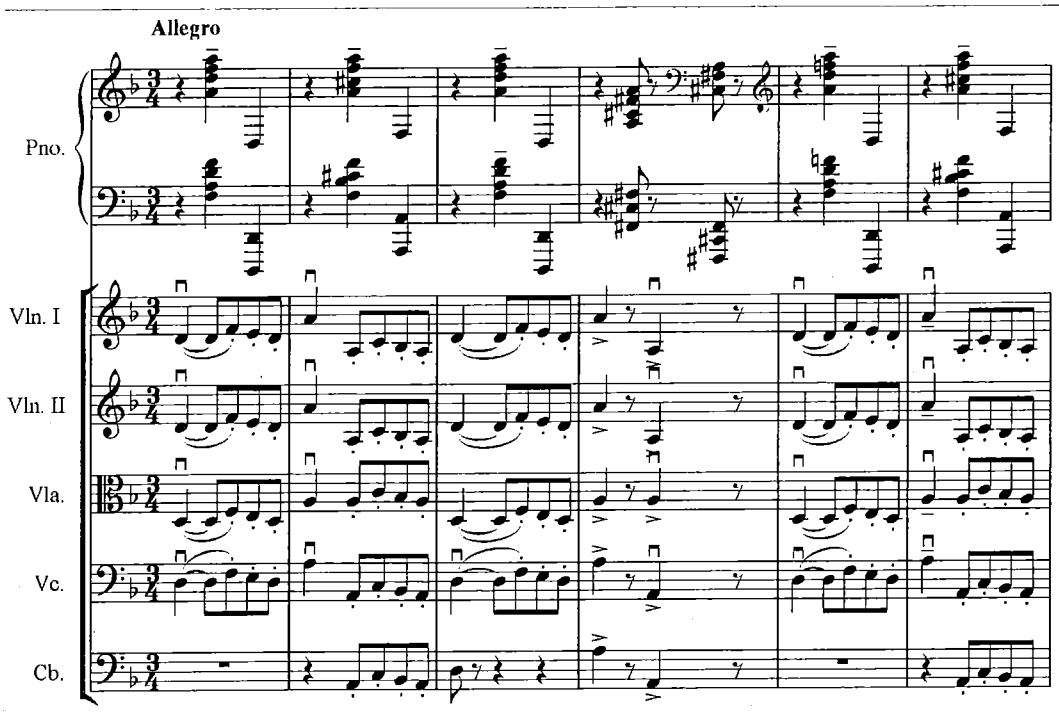


ומסתיים במלודיות קונטרפונקטיות באבוב, בקלרינט ובקרן.

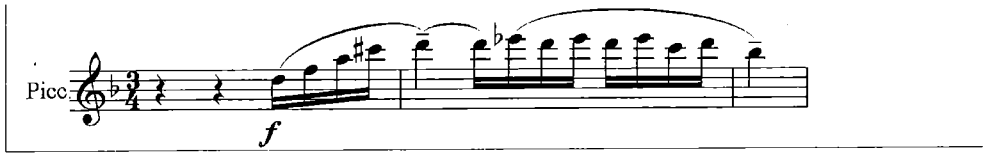
וואריאציה שלוש-עשרה

וואריאציה מהירה ונמרצת המתקרבת חזרה אל הנושא של פגניני.

הנושא מנוגן באוניסונו על-ידי כלי הקשת . הוא נבדל מן המקור בטונליות (רה מינור במקום לה מינור) ובמשקל (3/4 במקום 2/4). הפסנתר מלווה באקורדים בתבנית ריתמית קבועה.



בחזרה על החלק השני מצטרפים כלי הנשיפה מעץ שמעטרים את הנושא בצלילים מהירים.

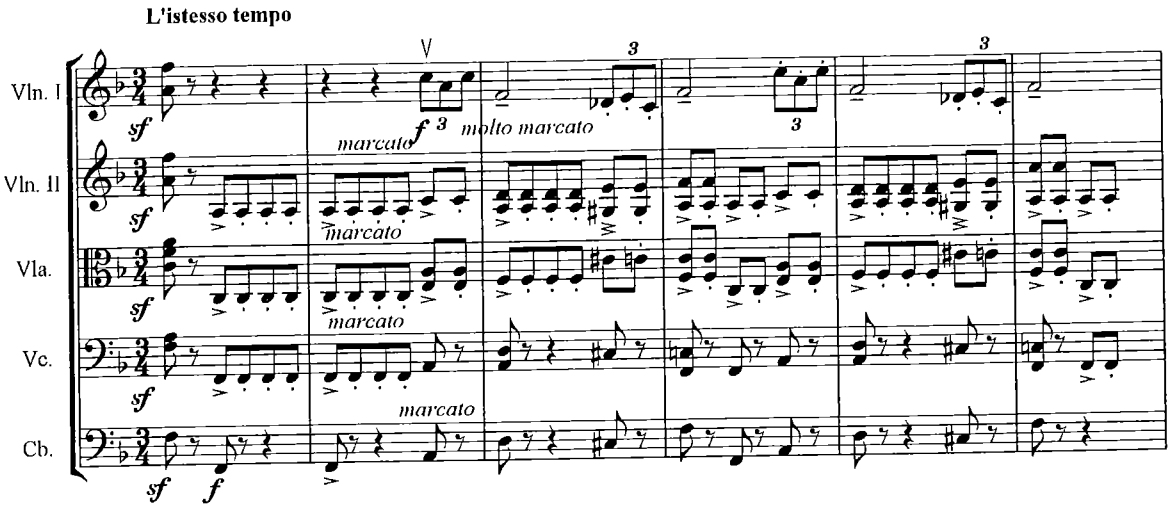


<u>וואריאציה ארבע-עשרה</u>

מעבר מהיר וחד מוביל לוואריאציה מז'ורית בסולם פה.

לאחר סדרת אקורדים פועמים כלי נשיפה וכינורות מבצעים נושא תרועתי הלקוח כמו מסרט מלחמה.

הנושא מתמקד בצליל פה אך מסתיים בדומיננטה (דו).

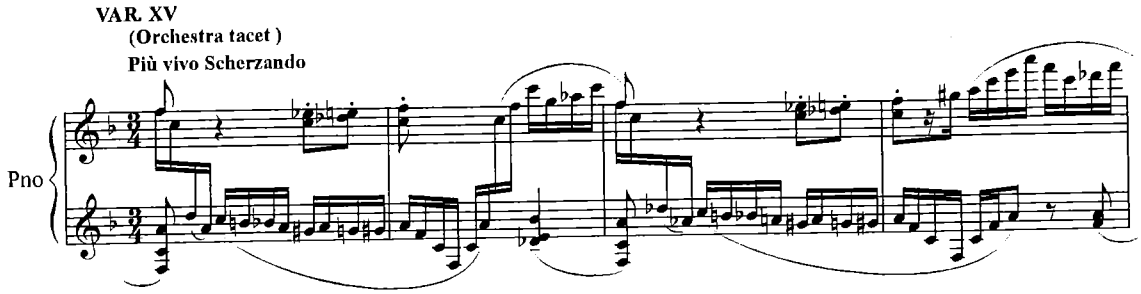


עם סיומו של הנושא מבצע הפסנתר סדרת אקורדים עזים ומיד אחר-כך הנושא המלחמתי חוזר ביתר שאת על-ידי כלי נשיפה ממתכת.

הוואריאציה מגיעה לשיא שמתפוגג תוך חזרות מרובות על מוטיב הסיום של הנושא התרועתי..

<u>וואריאציה חמש-עשרה</u>

כהמשך טבעי, ללא הפסקה, הפסנתר מנגן קטע סולו מהיר ווירטואוזי שמתמקד אף הוא בצליל פה. ארפזים מתמזגים בסולמות, בפיגורציות סקוונציאליות ובמוטיבים ריתמיים קפיצים במעין "פרפטואום מובילה" זורם וחסר מנוחה.

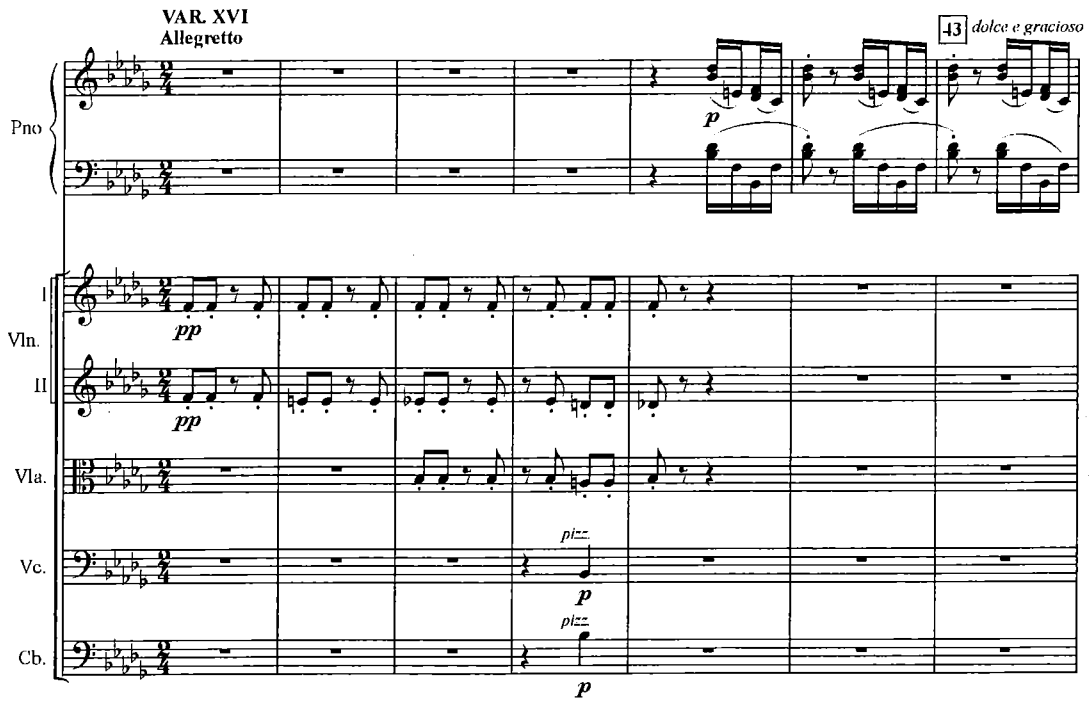


בהמשך, מצטרפים חלקים של התזמורת לליווי חרישי שכמעט אינו מורגש, אך משפיע על הפסנתר ההופך שירתי ורומנטי קמעא.

לקראת הסוף אבוב, קרן וקלרינט מאזכרים כל אחד בתורו את המוטיב של הנושא ה"מלחמתי". הפסנתר מגביר את העוצמה, מטפס לצליל גבוה, משתהה מעט ומסיים באקורד פה מז'ור שקט וממושך.

<u>וואריאציה שש-עשרה</u>

תבניות פועמות על צליל פה חרישי בכינורות הופך בהדרגה לקוינטה של אקורד סי במול מינור. הפסנתר מלטף ארפז' של האקורד.



מלמול כינורות עונה לאבוב המאזכר את המוטיב והשלד הראשון. בעקבותיו של האבוב הקרן האנגלית ואחריה שוב האבוב. ה"ליטוף" והפעימות נמשכים.

מלמול הכינורות נשמע שוב ומבשר הפעם את בואה של הקרן המנגנת ארפז' רחב על אקורד סי במול מינור ומנהלת דו-שיח עם כינור סולו המאזכר את המוטיב השני על רקע לווי אימפרסיוניסטי של הפסנתר.

גלישה כרומטית בחליל ובבסון מקדימה סולו ארוך של הקלרינט שמבוסס על אותו וריאנט של המוטיב השני. הפסנתר ממשיך לעטר את הסביבה המוזיקלית .

לקראת סוף הוואריאציה הקרן האנגלית והאבוב, כל אחד בתורו, משמיעים את המוטיב והשלד הראשונים

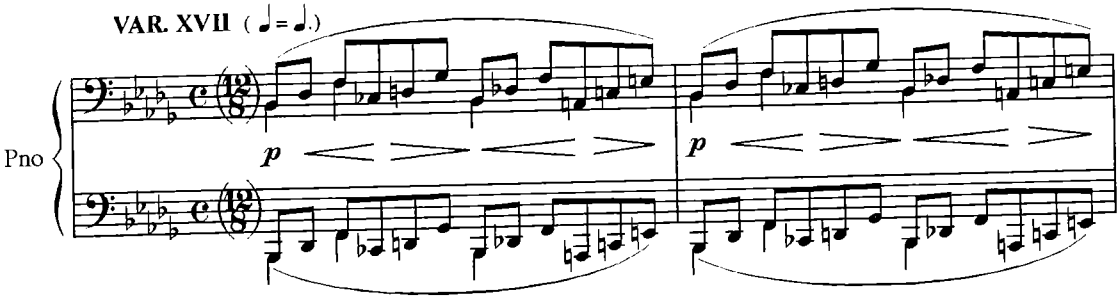
.

הוואריאציה מסתיימת במלמול אחרון של הכינורות.

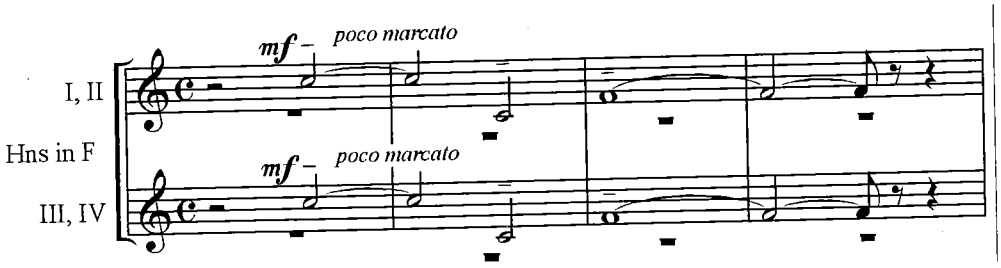
<u>וואריאציה שבע-עשרה</u>

וואריאציה זו מהווה המשך ישיר לוואריאציה הקודמת.

הפסנתר מנגן תבנית מלודית מפותלת המתפתחת מצלילי השלד של הנושא, במשקל האמביוולנטי של 12/8 . התבנית נשארת במתכונת קבועה לאורך כל הוואריאציה.



מעל הליווי של הפסנתר כלי נשיפה מושכים באוניסונו את צלילי השלד הראשון.



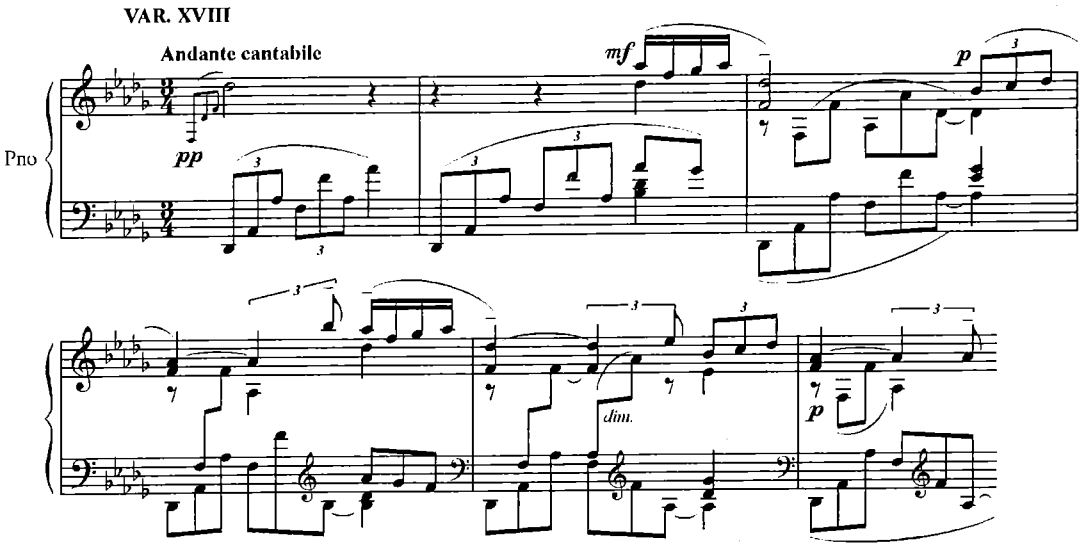
במהלך הוואריאציה מטעים הפסנתר צלילים שונים מתוך התבנית המלודית, ויוצר קווים בעלי משמעות חדשה. יחד עם זאת הוא נע בין חלוקות שונות של שתים עשרה השמיניות.

כלי הנשיפה ממשיכים במשיכת קווי השלד ותוך כדי כך נוגעים בסולמות שונים.

בסיומה של הוואריאציה מודולציה לרה במול מז'ור בצליליו החמים של הצ'לו הממשיך תפקידם של כלי הנשיפה.

<u>וואריאציה שמונה-עשרה</u>

הפסנתר מנגן לבד מנגינה רומנטית שמבוססת על הפוך ראי של המוטיב הראשון. הוא מלווה את המלודיה בתבניות דמויות נוקטורן



המשכה של המלודיה מביא אף הוא את ההיפוך של המוטיב השני.

המנגינה הרומנטית חוזרת ביתר רגש בידי כינורות וצ'לי, כשהיא מלווה באקורדים של הפסנתר ומורחבת על-ידי כינורות הנוסקים כלפי מעלה ומביאים אותה לשיא.

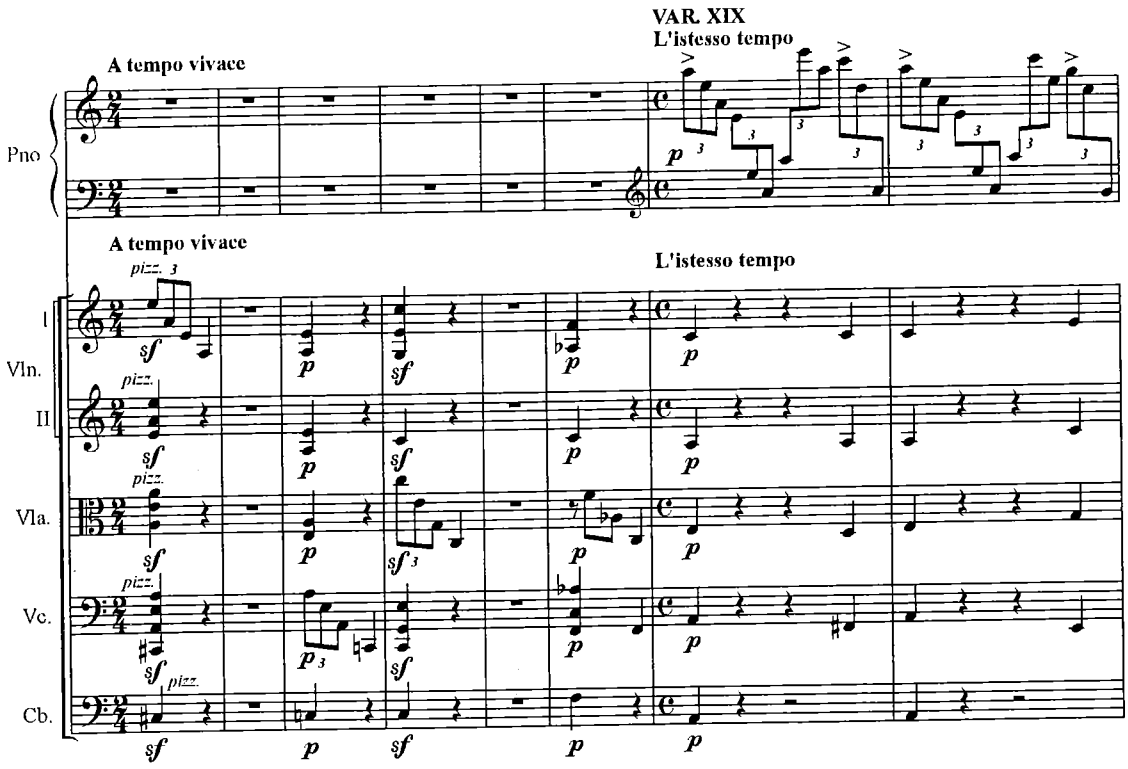
ההתפרצות השלישית של המלודיה היא ביתר שאת, אוקטבה מעל , באוניסונו של כלי קשת.

בהדרגה נרגעת האוירה, המצלול והמרקם מצטללים עד שלבסוף הפסנתר נשאר עם עצמו כמו בתחילת הוואריאציה.

לקראת סוף הוואריאציה חלה מעין שבירה מרובת שתיקות. הסיום הוא באקורד ממושך על הטוניקה רה במול מז'ור.

<u>וואריאציה תשע-עשרה</u>

מבוא תזמורתי קצרצר וקטוע במפעם מהיר מחזיר אותנו אל הטוניקה של היצירה – לה מינור ומכין את כניסת הפסנתר שמנגן ארפז'ים בטריולות (כמו טיפות של גשם) סביב צליל השלד לה. ברקע כלי הקשת נותנים תמיכה של צלילים קצרים בפריטה.



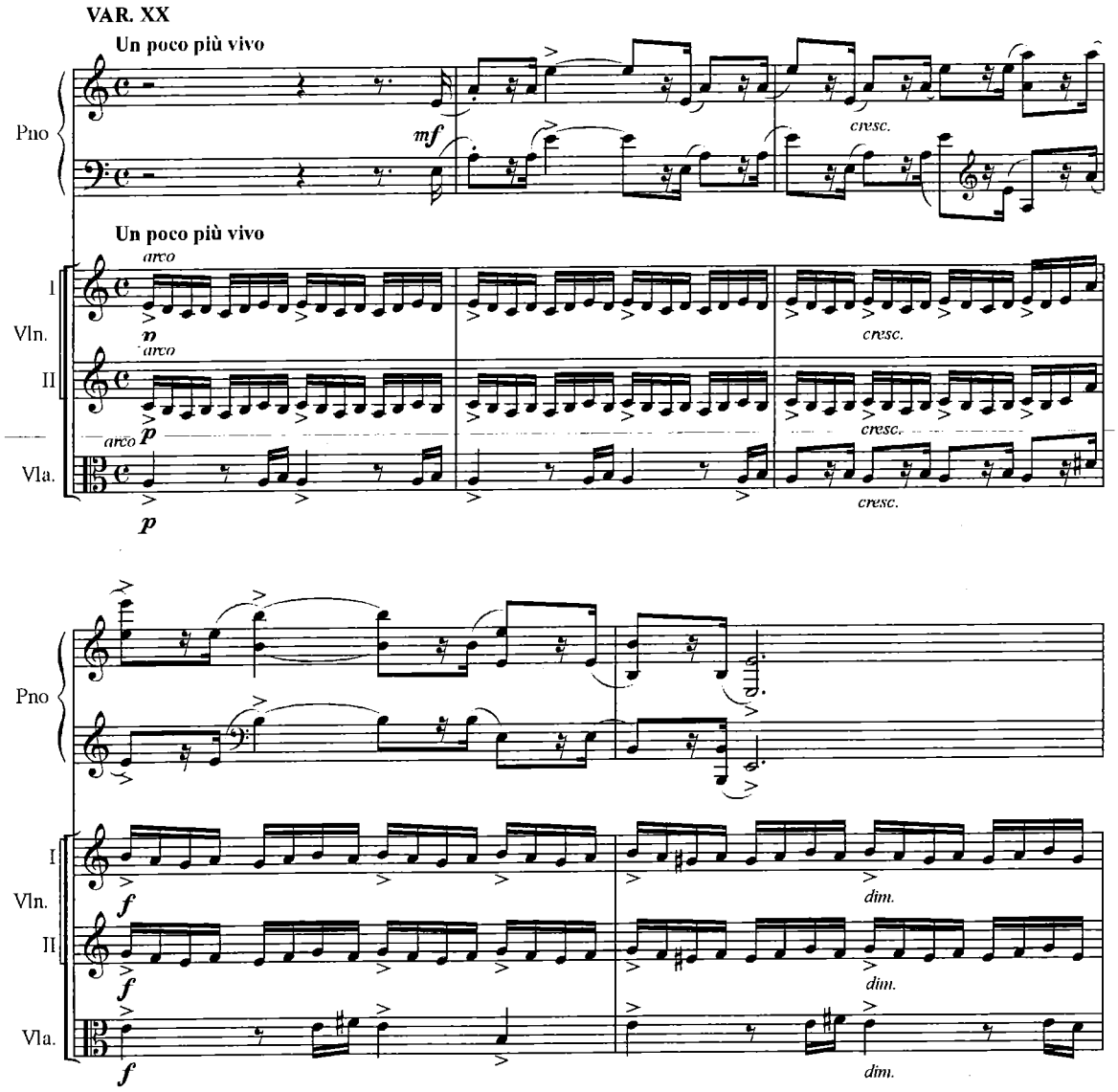
מבעד ל"טיפות" אפשר להבחין בברור בצלילי השלד של המלודיה המקורית של פגניני, ובמבנה המקורי של הנושא.

ווריאציה עשרים

הטמפו מואץ. הכינורות, בצלילים מהירים החגים מסביב לציר, דוחפים כמו מנוע.

מעליהם, המקצב והקפיצות של הפסנתר ,המתפתחות מצלילי השלד הראשון , מזכירים שעטה של סוסים.

בחלק השני של הווריאציה, משורבבים אל תוך התנועה אקורדים שכאילו עוצרים את השעטה.

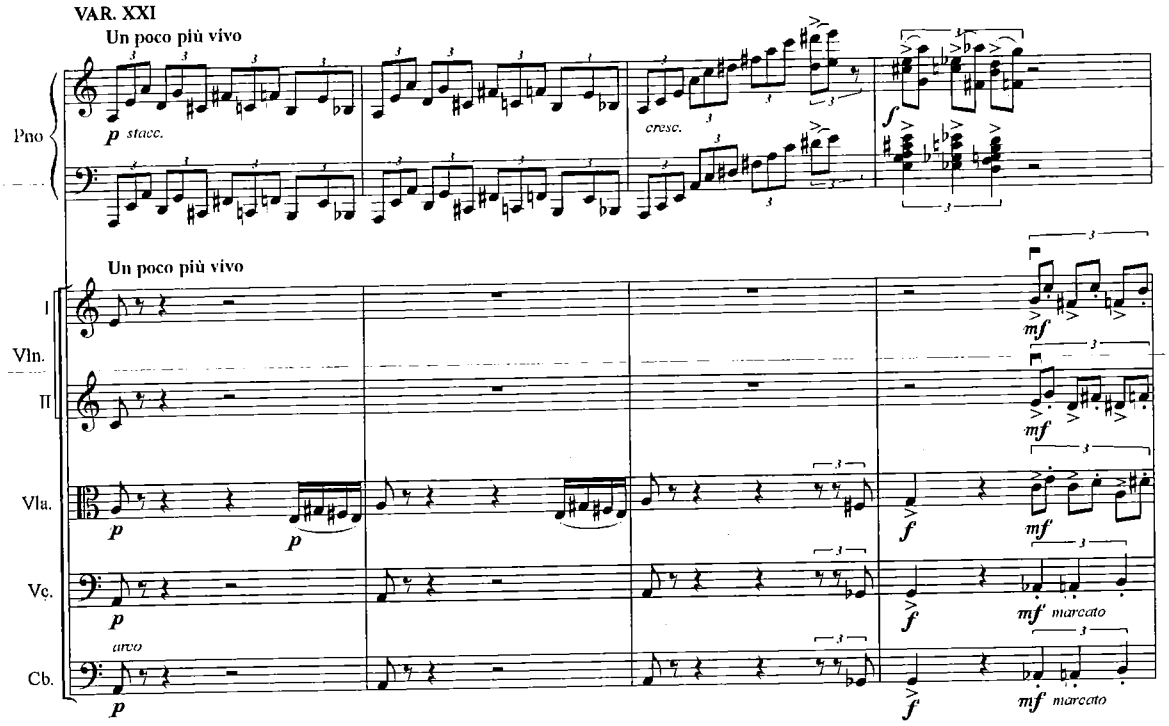


בחזרה על החלק השני מתחדדים האקורדים ומתחזקים עד לידי אפקט של הפתעה.

<u>וואריאציה עשרים ואחת</u>

האצה נוספת. הפסנתר עובר לתנועה קפיצית וסוערת של טריולות שארוגות סביב המוטיב השני.

בעוד "ניצוצות" של המוטיב הראשון נזרקים אל החלל האקוסטי.



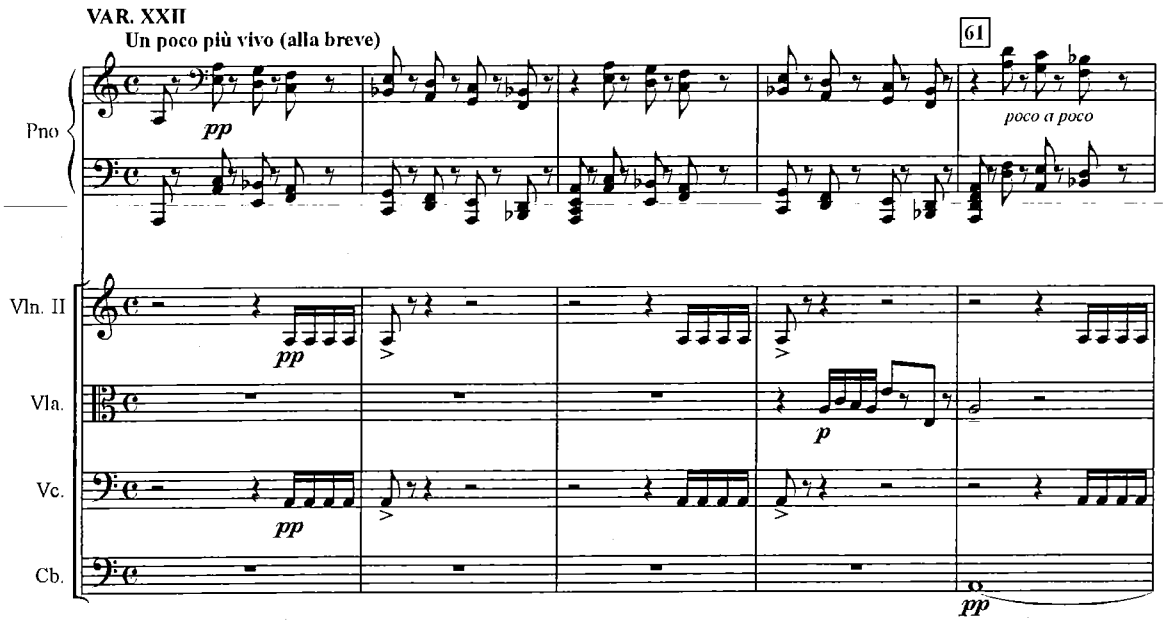
סיומי הפסוקים בחלקה הראשון של הוואריאציה עזים ופראיים, ועוזרים לחוש בחיתוך המבני של הוואריאציה.

החלק השני דומה מאד באופיו לראשון, אך נקל יותר לעקוב בו אחרי קו המתאר של הנושא המקורי, וסיומי הפסוקים מעודנים ודקים יותר.

<u>וואריאציה עשרים ושתיים</u>

עוד האצה. המשקל עובר לאלה ברווה.

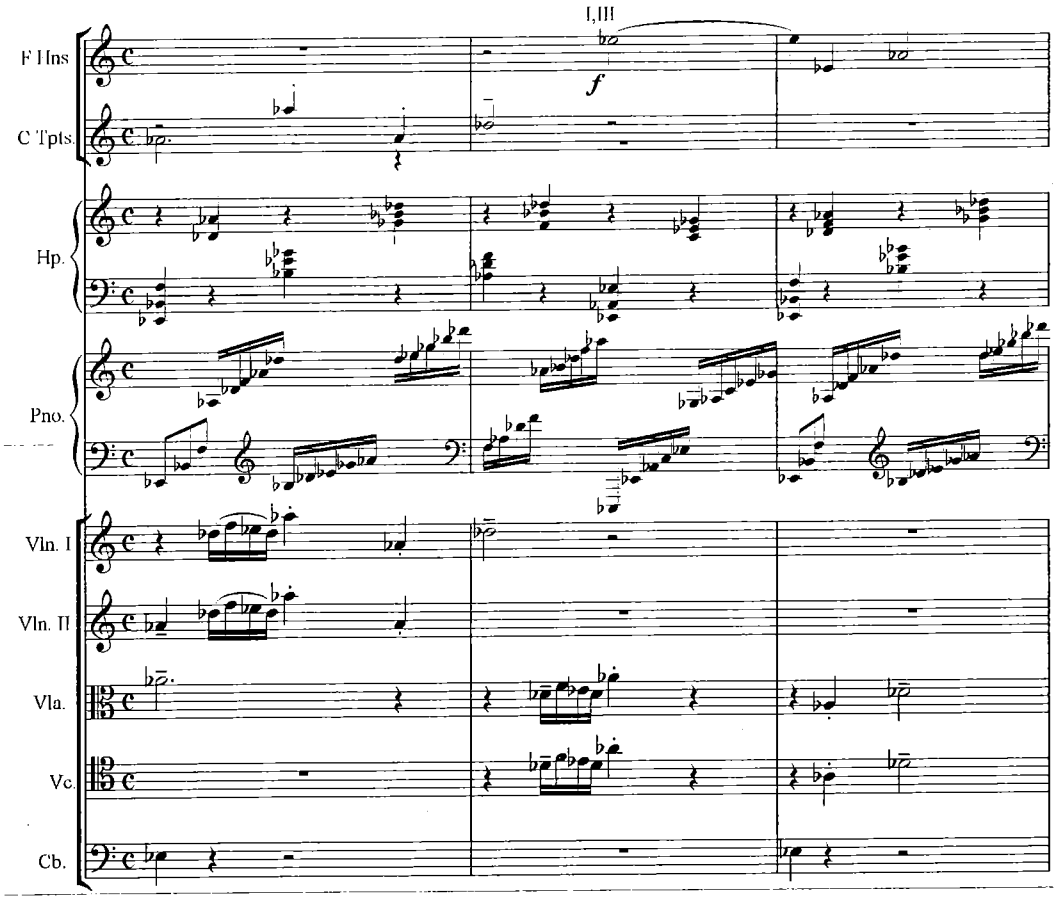
הפסנתר מנגן פעמות של אקורדים יורדים בצלילי מודוס פריגי, בנימה של שיר לכת קדורני. הבסים מושכים נקודת עוגב על הטוניקה "לה". כלי קשת וטימפני "זורקים" מדי פעם את המוטיב הראשון, או את מקצבו בלבד.



צלילי הפסנתר עולים בסקוונצות, העוצמה גוברת והמתח עולה כמו במותחן. הפעמות מתחלפות בהדרגה לטריולות הממשיכות לצבור אנרגיה. הכינורות "צווחים" והמוזיקה מגיעה בעזרת כלי מתכת ומצלתיים לשיא מרשים.

העוצמה נשברת בבת אחת. נקודת העוגב מתחלפת ל"מיb". הפסנתר שעובר לנגינת פסג'ים, והלווי התזמורתי שמשתנה ללגטו נשמעים כמו גלים בים סוער ושוב שיא.

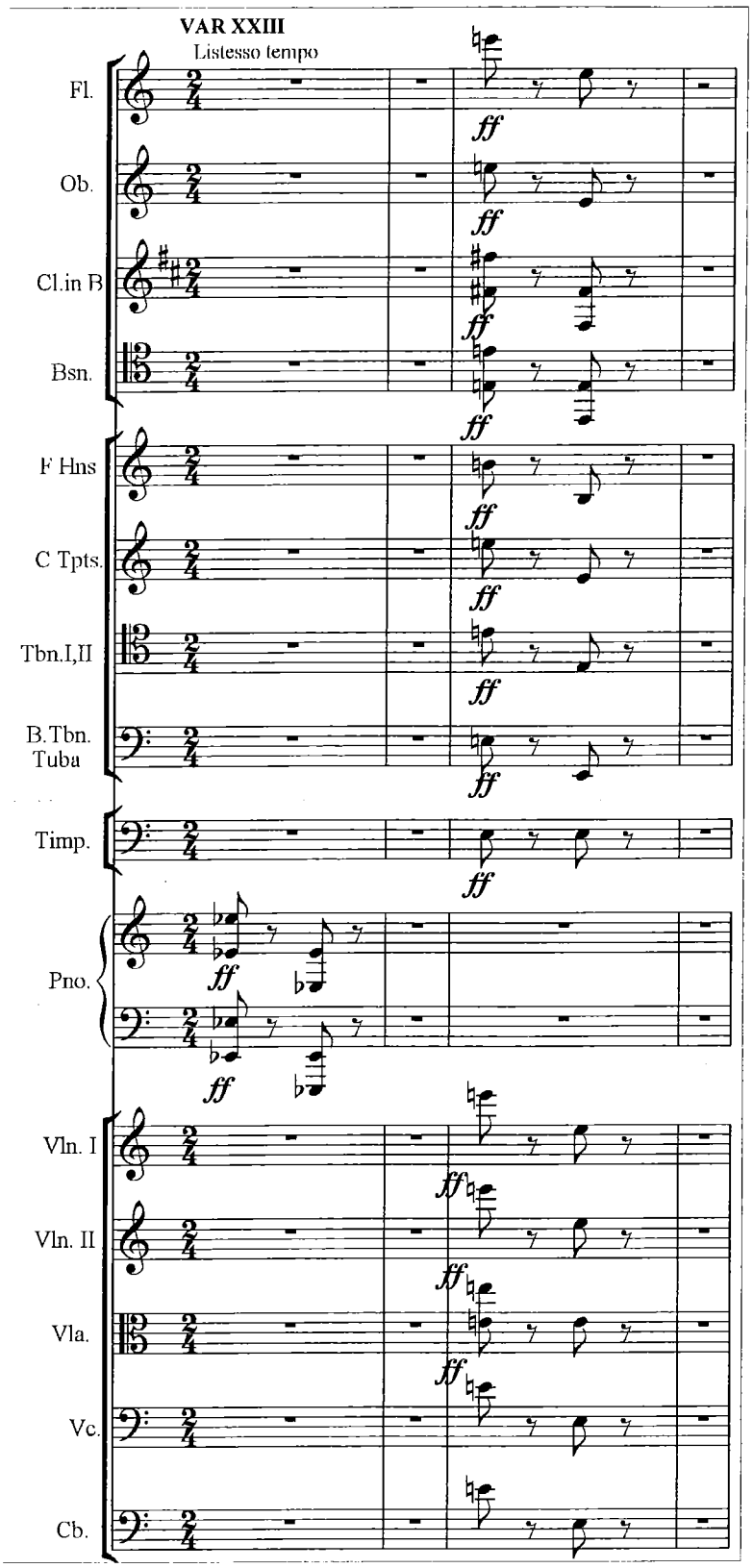
ה"גלים" של הפסנתר ממשיכים לגעוש אך כאקורדים מפורקים ובתזמורת כלי הקשת וכלי הנשיפה מאזכרים את המוטיב הראשי בנימה של תרועה.



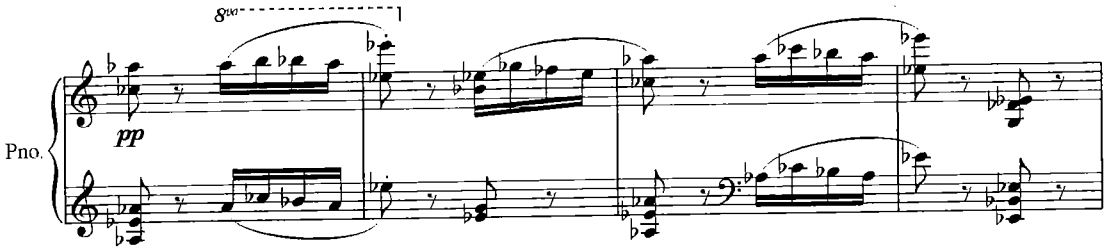
המשקל מתחלף למשולש. הסערה מתגברת ומגיעה לשיא קטוע אשר בהמשכו סולו של פסנתר , המשמש כקדנצה של קונצ'רטו.

<u>וואריאציה עשרים ושלוש</u>

הסולו מסתיים בקפיצה של אוקטבה בירידה ולאחריה הפסקה. התזמורת חוזרת על אותה קפיצה חצי טון יותר גבוה ושוב הפסקה.


VAR XXIII
Listesso tempo
Fl.
Ob.
Cl.in B
Bsn.
F Hns
C Tpts.
Tbn.I,II
B.Tbn.
Tuba
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff

השיא נשבר. הפסנתר, בעדינות מרובה, מתחיל בנגינת החלק הראשון של הנושא בסולם לה במול מז'ור.



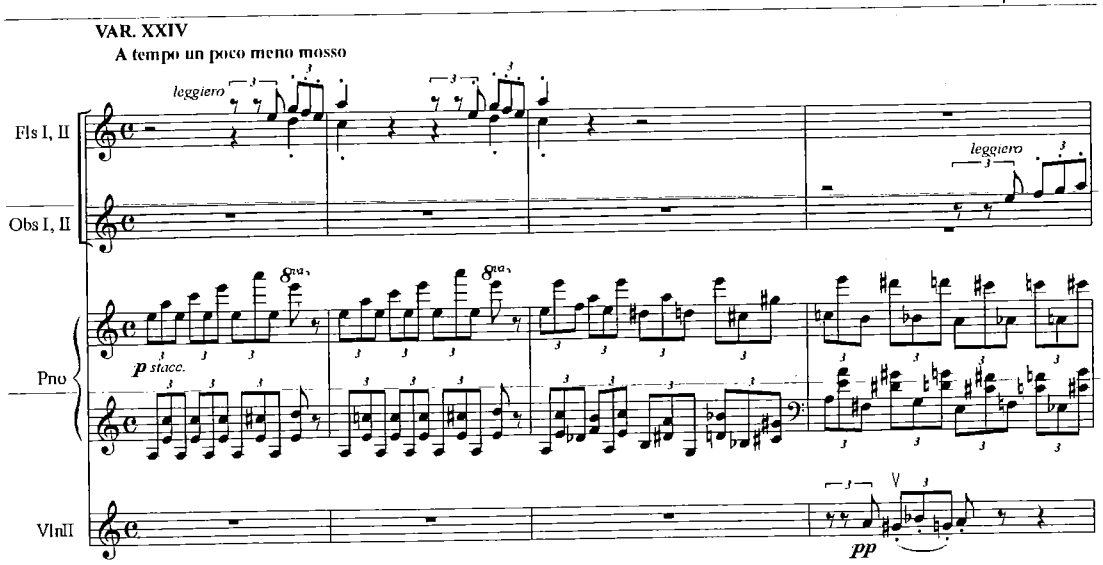
התזמורת חוזרת על אותו הקטע חצי טון מעל, בעוד הפסנתר מטעים את צלילי השלד.

הפסנתר בליווי התזמורת משמיע פעמיים את החלק השני של הנושא בגרסה מזורזת. סיום החלק השני מורחב על-ידי חזרה עקשנית אל הטוניקה לה. לאחר מכן הפסנתר מטפס פעמיים לבד אל הטוניקה ונקטע בגסות על-ידי התזמורת.

בקטע קצר בעל אופי אלתורי הווריאציה מגיעה למעין סיום מדומה (דרגה ששית) תוך כדי החלשה והאטה.

<u>וואריאציה עשרים וארבע</u>

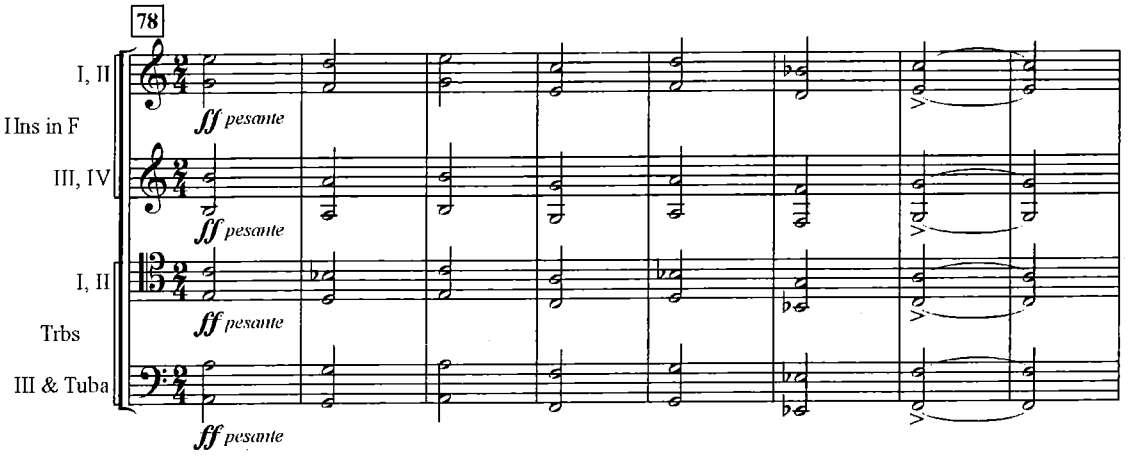
הפסנתר מנגן עיבוד קליל של המוטיב הראשון והשני וברקע כלי תזמורת שונים רומזים על המוטיב הראשון.



הפסנתר עובר ללגטו ומטפס בהדרגה באמצעות גרסה כרומטית של המוטיב השני.

חזרה לאופי הקליל (סקרצנדו).

קטע מהיר ואנרגטי יותר מוביל לכניסה ולאזכור קצר אך מרשים של מנגינת יום הדין (הדיאס אירה) בכלי נשיפה ממתכת.



משם ואילך הפסנתר בעזרת התזמורת שועטים אל הסיום שבאופן מפתיע נגמר בפיאנו במעין קריצה: שני אקורדים קצרים בפיאנו ופרגמנט מתוך המוטיב הראשון.

כתב: ד"ר רון לוי

"ציפור האש" – סוויטה מתוך הבלט (גרסת 1919)

מאת איגור סטרווינסקי (6.4.1971-17.6.1882)

על המלחין

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

משחר ילדותו ביקר סטרווינסקי במופעי בלט ואופרה בבית האופרה המלכותי בפטרסבורג, ובגיל תשע, החל בלימודי נגינה בפסנתר שנתמכו בשיעורי הרמוניה וקונטרפונקט. נטייתו להשתעשע באלתורים מוסיקליים הובילה אותו בהדרגה אל ההלחנה. הוריו של סטרווינסקי הועידו אותו לעסוק במשפטים. אך לימודי המשפטים באוניברסיטה לא משכו את ליבו, ולאחר זמן מה נטש את לימודיו החליט להקדיש חייו למוסיקה. בעת לימודיו באוניברסיטה פגש במלחין ובמורה המפורסם ניקולאי רימסקי-קורסקוב, שהיה אביו של אחד מחבריו לספסל הלימודים. רימסקי-קורסקוב הפך להיות לסטרווינסקי מורה, מדריך ויועץ מוסיקלי, ולאחר מות אביו של סטרווינסקי, שימש לו גם כדמות אב.

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

המעורבות העמוקה של סטרווינסקי בלהקת הבלט של דיאגילב ומופיעה בפאריס, הביאה אותו למפגש עם חברת האמנים הפריסאית שהיוותה אז את המוגד הבינלאומי של העולם האמנותי. ואמנם, יצירות הבלט שנמנו לעיל, יש בהן עדיין מהשפעת מורהו – רימסקי קורסקוב והן חדורות באהבה לשיר העם הרוסי; אך מאידך הן משופעות בחידושים מוסיקליים סגנוניים מרחיקי לכת, ובנטייה אל הצלילים, האגדות והפולחנים של עבר ותרבויות רחוקות (נטייה שאפיינה רבים בן האמנים האירופיים באותה תקופה).

בתקופתו עבודתו עם ה"בלט הרוסי" נדד סטרווינסקי, יחד עם משפחתו הצעירה שהקים בינתיים, בין ביתו שברוסיה, לבין פריס (שם בוצעו יצירותיו) והעיירה קלארנס (Clarens) שבשווייץ (שם שהתה המשפחה למטרות מרפא ומנוחה).

אחר פרוץ מלחמת העולם הראשונה בשנת 1914, נמנע שווייץ למקום מקלט קבוע למוסיקאי הגולה. בגלות, המשיך ליצור יצירות שה"רוח הרוסית" מרחפת עליהן.

לאחר מלחמת העולם הראשונה, שינה סטרווינסקי את כוונו המוסיקלי. את מקומו של הביטוי השורשי העממי, או הנהייה אחרי האקזוטי הרחוק מן ה"כאן" וה"עכשיו" תפסה משיכתו אל המוסיקה ה"אוניברסאלית" של

העבר הקרוס באירופה; את מקומן של התזמורות הגדולות שאפיינו את יצירותיו המוקדמות, תפסו הרכבים קטנים ו"חסכוניים": כמו מרבית מן המלחינים האירופאים באותה תקופה שהושפעו במאורעות המלחמה ותוצאותיה, סטרוויבסקי 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 להישאר בשוויץ ה"ניטרלית" , והוא עבר עם משפחתו לצרפת, שם שהה בתקופה ש"בין שתי המלחמות", שכיינו עד שנת 1939.

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

המעבר לארה"ב לא הביא עמו שינוי מיידי בסגנונו של המלחין. בשנים הראשונות דבק עדיין בסגנון הניאוקלאסי. מאוחר יותר, לאחר מותו של ארנולד שנברג (שאף הוא היגר לארה"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 להידרדר. הוא פטר בביתו שבניו יורק, ונקבר בוונציה, לא רחוק מקברו של דיאגילב.

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

<u>על היצירה</u>

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

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

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

העלילה מתבססת על אגדת-עם רוסית:

נסיך צעיר ונאה בשם איוון צארביץ', רודף אחר ציפור-אש יפהפייה על מנת לצוד אותה.

תוך כדי מרדף, הוא נכנס אל תוך גן קסום. בגן המופלא נטועים עצים שפירותיהם עשויים כולם זהב טהור. הציפור מעופפת מסביב לאחד העצים, ואיוון מצליח לתפוש אותה.

כיוון שנמכרו רחמיו על הציפור היפהפיה, הוא מחליט לשחרר אותה. לאות תודה, היא נותנת לו מתנה את אחת מנוצותיה ומבטיחה לו כי אם יקלע לצרה כלשהי, עליו לנופף בנוצה, והיא תבוא לעזרתו. היא רוקדת ריקוד פראי ומופלא, ונעלמת.

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

עתה, משהיה איוון בתוך גנו של קשצ'יי, היה נתון בסכנה. אך הוא לא ידע זאת. בעומדו לעזוב את הגן, ראה מחזה מופלא שריתק אותו למקומו: שלוש עשרה נסיכות נאות רוקדות ריקוד מעגל. ובין הנסיכות, אחת יפה במיוחד השובה את לבבו...

המלך הרשע ונתיניו השטניים מבחינים באיוון וכבר הם שמים פעמיהם אליו על מות להפכו לאבן. איוון נבהל. אך ברגע האחרון הוא נזכר בציפור האש היפהפיה, שולף את הנוצה, ומזעיק אותה לעזרתו...

הציפור מגיעה, ושרה שיר ערש המפיל תרדמה כבדה על המלך קשצ'יי ונתיניו. בעוד שם ישנים, מגלה הציפור לאיוון, כי נשמתו בת האלמוות של הרשע, נתונה בתוך שליפת ביצה. אם תמצא הביצה, ושליפתה תבוקע, תפרח לה נשמתו של קשצ'יי – והוא ימות...

הציפור מובילה את איוון אל הביצה הנסתרת, ואיוון מצליח לשבור אותה.

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

השפה המוסיקלית של היצירה:

נאמר על "ציפור האש" כי יותר משהיא מחדשת בסגנונה, היא מסכמת סגנונות קיימים של מלחינים שהשפעתם הייתה חזקה על סטרווינסקי הצעיר: רימסקי קורסקוב, בלקירב, גלזונוב, צ'יקובסקי, ואפילו של ראוול ודביסי.

יחד עם זאת, אין ספק כי יש בה אלמנטים חדשים, מקוריים המזכירים כבר את סגנונו הבשל יותר של סטרווינסקי.

אחת מן התכונות הבולטות ביצירה היא התזמור שלה. זהו תזמור צבעוני, היוצר נוף צלילי קלידוסקופי של צבעים המשתנים במהירות. סטרווינסקי משתמש בכלים הרבים של התזמורת הגדולה, תוך כדי מיצוי האפשרויות השונות של הפקת הצליל וצירופי כלים שונים.

לדוגמה אפשר להזכיר ריבוי גליסנדי בנבל ובכלי הקשת; מגוון של הפקות בכלי הקשת כגון טרמולו, פלז'ולטים, פיציקאטו, עמעמים; מעברים של נושאים ומוטיבים בין כלי לכלי ובין רגיסטר לרגיסטר ועוד.

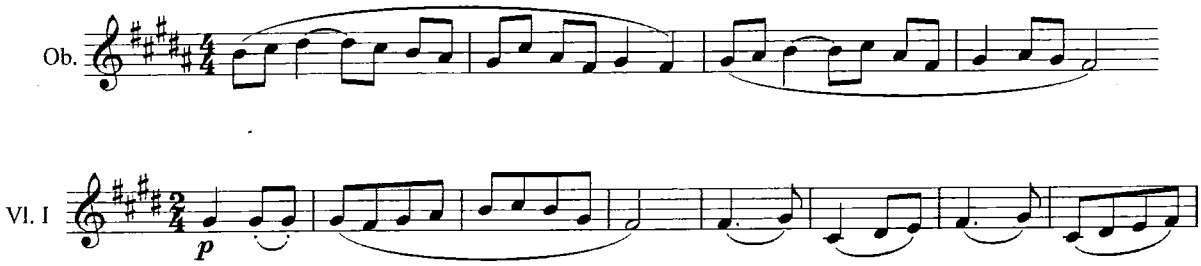
תכונה בולטת נוספת היא הציוריות של המוסיקה הבאה לתאר את הסיטואציות השונות בעלילה.

מער לדימויים צליליים התומכים באווירה, בולט כאן כישרונו הייחודי של סטרווינסקי לבטא תנועות, מחוות פיסיקליות ואת המצבים הפסיכולוגיים המניבים אותם, באמצעים מוסיקליים טהורים.

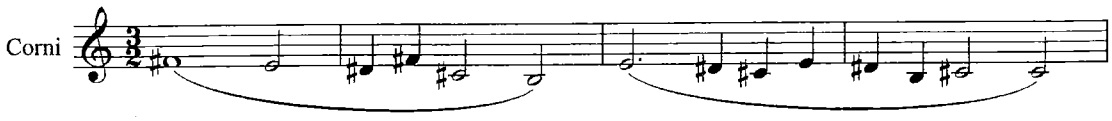
דוגמה בולטת לתכונה זו נמצאת במחול ציפור האש שיש בו דימויים נפלאים של צבעים בוהקים וכנפיים רוטטות במעופן.

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

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



השלישי, בלדה עממית פופולארית ממחוז סמולנסקי מוביל את הפינאלה.



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

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

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

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

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

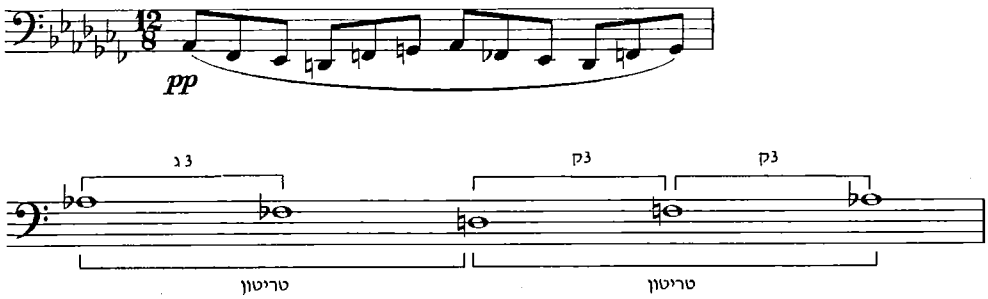
הגרעין המוסיקלי המשמש את הפרקים המתארים את ה"על-טבעי" הקסום של היצירה מבוסס על רצף של מרווחים המוצגים בצלילים הראשונים של היצירה, הסרטן שלהם, ה"ראי", והסרטן של ה"ראי".

(מעניין לראות כיצד כבר בתחילת דרכו השתמש סטרווינסקי באמצעים ששרתו אותו נאמנה בסוף חייו עת הלחין בסגנון הסריאלי).

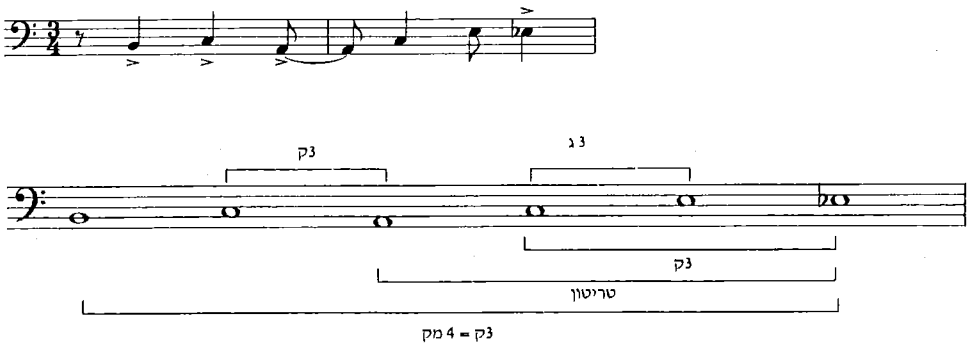
המרווחים המאפיינים הנם טרצות גדולות וקטנות המקופלות בתוך טריטון.

לדוגמה:

תחילת המבוא

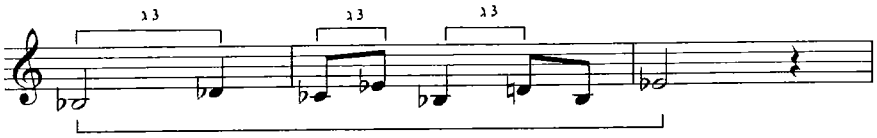


הנושא הראשי של קשצ'יי



מרווח הטריטון מאוד שכיח. הן הפן התכניתי הוא מבטא את האובססיה של הטריטון כדימוי של הרע ומן הפן המוסיקלי הוא מובא כאלמנט חדיש התופש את מקומה של הקוינטה.

בשיר הערש, הבא להרגיע את הדמוניות, הטרצות הקטנות והגדולות מקופלות אל תוך קוורטה זכה.



ייחודיותו של סטרווינסקי בכל הנוגע לעולם הריתמי, אף היא מתגלה כבר ביצירה זו.

אמנם המשפטים במקרים רבים נדמים סימטריים אך סטרווינסקי מפר את הסימטריות הפנימית של המשפטים על ידי חלוקו מגוונות של הפסוקים, המשפט ואף הפעמה.

ריבוי הקישוטים, ופולירתמיות אף הם מסייעים לתחושת הטשטוש הריתמי.

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

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

בגרסה זו שישה פרקים:

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

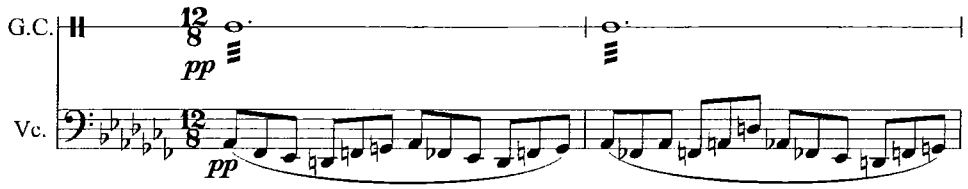
רצף הפרקים תואם את העלילה, ומבוסס על ניגודים מוסיקליים ביניהם.

מעקב בעת האזנה:

מבוא

במבוא נוצרת אווירה מסתורית קודרת ומאיימת:

מעל לטרמולו חרישי בתוך הבס, נשמעים צלילים קצובים בכלי הקשת הנמוכים.



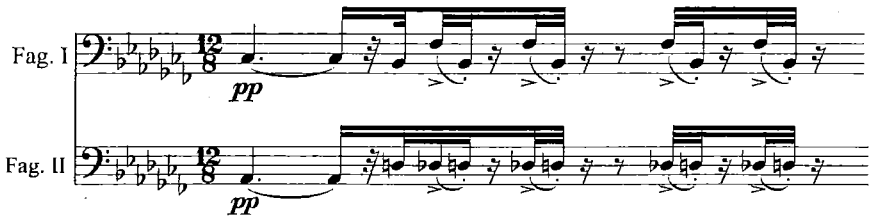
התבנית המלודית החוזרת, הנעה בתוך מסגרת קבועה נשמעת כצעדים הולכים וקרבים.

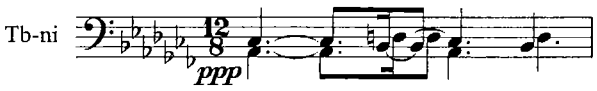
את המרקם מעבות תבניות מקצביות קצרות המושמעות בכלי הנשיפה אף הן בצלילים חרישיים ונמוכים:

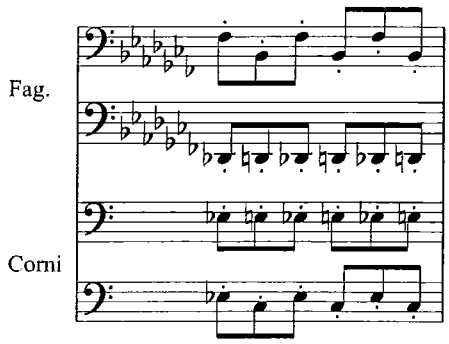
דוג 2

דוג 3

דוג 4



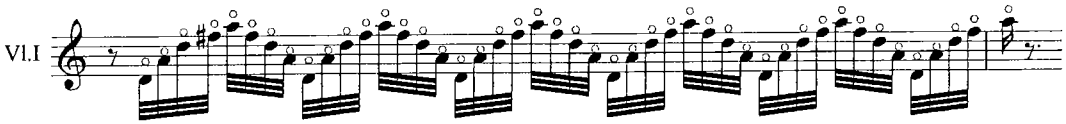




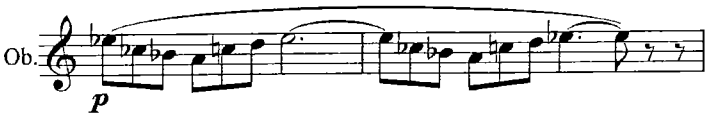
מידי פעם קוטעות תבניות אלה את הצעדים, משתלטות על החלל האקוסטי המתעורר, ומטפסות מעלה מעלה.

הצעדים נעלמים.

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



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



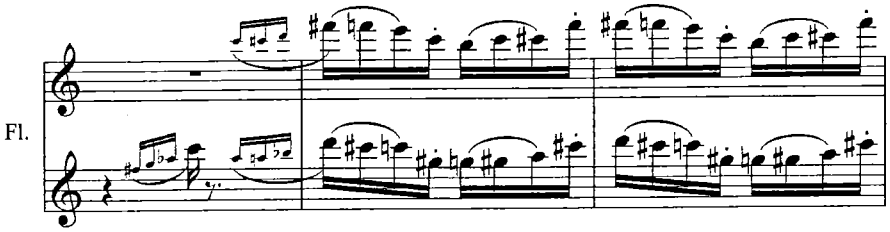
הצעדים חוזרים ונעלמים במרחק.

<u>מחול ציפור האש:</u>

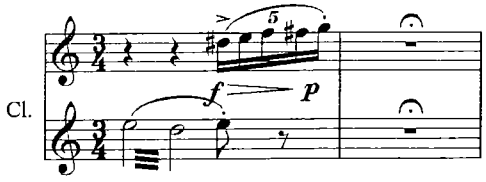
הופעתה הפתאומית של ציפור האש מהווה ניגוד גמור לפרק שקדם לה. אווירת עליצות מחליפה את אווירת המסתורין הקודרת, הרגיסטר הנמוך נפתח ונוסק אל על והצעדים האיטיים והכבדים מתחלפים בתנועת מעוף.
הפרק נפתח במעין "צביטה" צלילית של כלי הקשת ולאחריו טרמולו מהיר:

אלה מבשרים את בוא הציפור.

דימוי צלילי מרחף שכולו קלילות, צבע ותנופה מתאר את מעופה של הציפור:

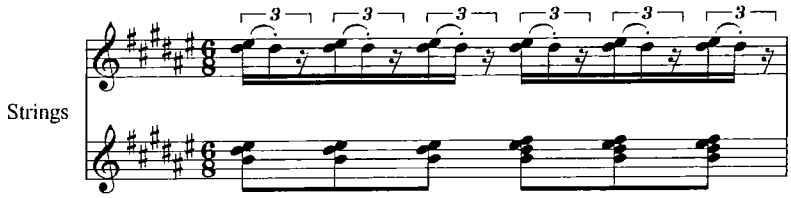


המעוף נפסק בחטף על ידי מחוות קצרות ועוקבות של צלילים חריפים יותר המובילות אל דממה ארוכה בכל התזמורת:

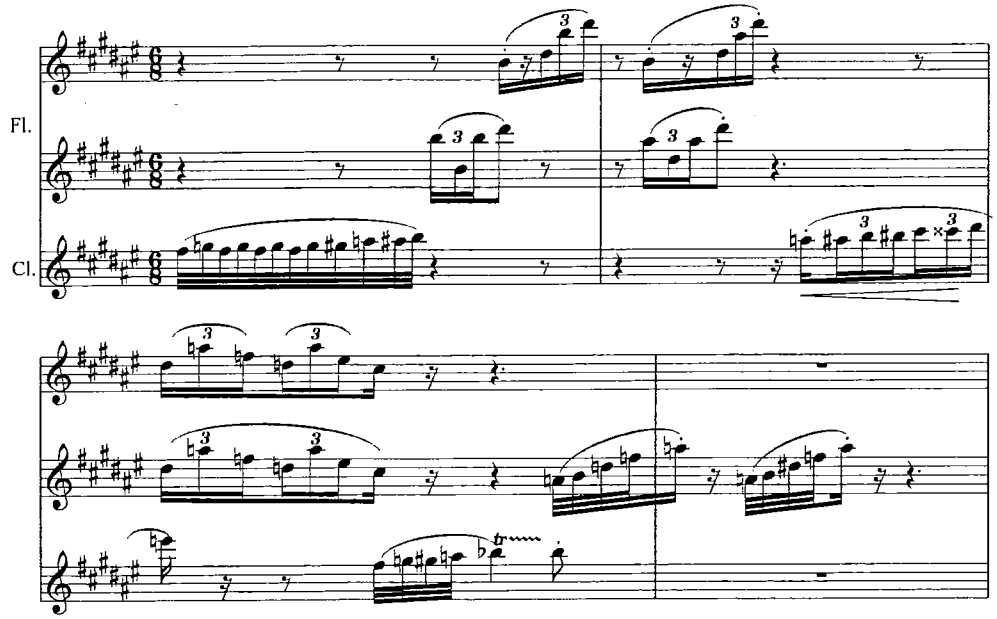


האם נתפסה ציפור האש?

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



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



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

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

מחול הנסיכות

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

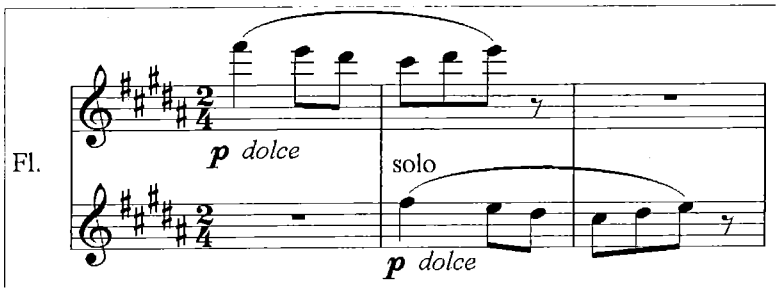
מבוא – א – פיתוח – ב – ב – פיתוח

מבוא – א – פיתוח – ב' – ב' – פיתוח

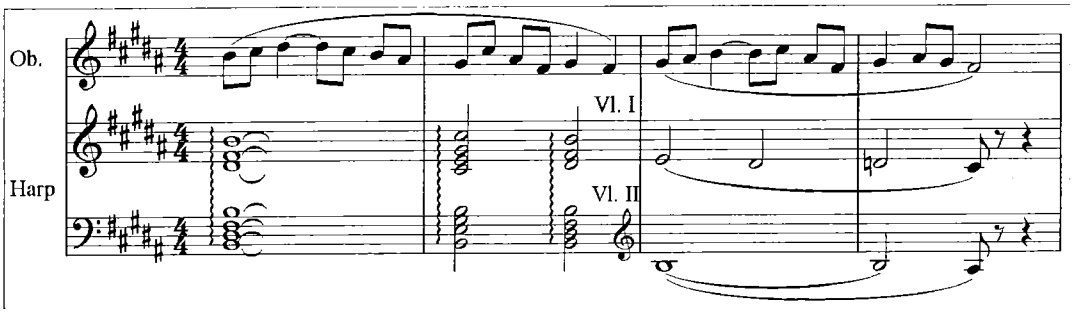
סיום (המבוסס על ב').

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

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

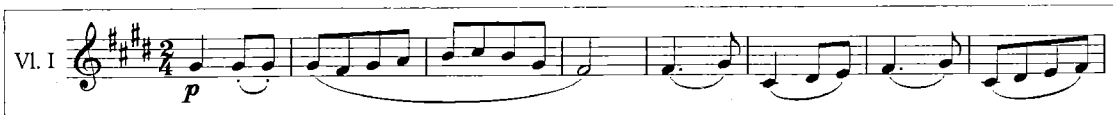


מבוא זה מוביל היישר אל שיר העם הראשון הנשמע בצליליו השירתיים של האבוב ומלווה גפריטתו העדינה של הנבל המתחלפת בצלילים מעומעמים של כינורות:



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

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

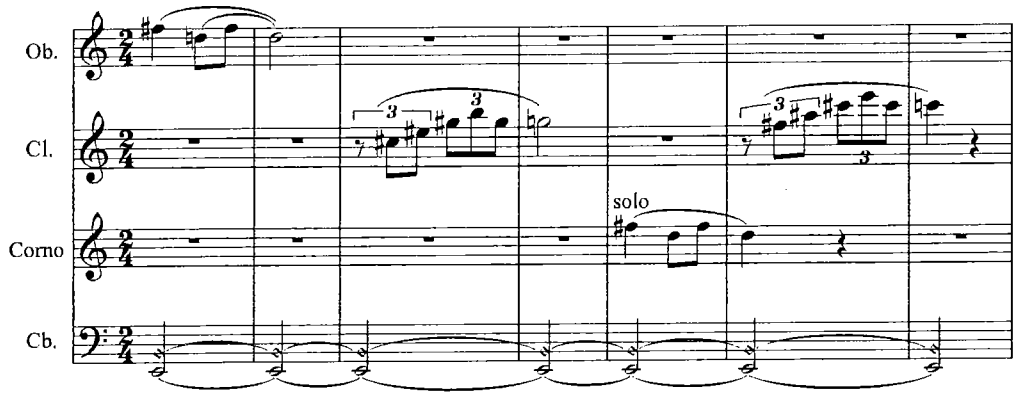


שיר זה חוזר על עצמו במרקם מעובה יותר ועם סיומת אחרת, ומוביל אל חטיבת פיתח שבה דו-שיח בין כלים.

סיומה של החטיבה הראשונה מעורר ציפייה אל חזרה, ציפייה שאמנם מתממשת.

תחילתה זהה, אך המשכה עובר אל נגינת בסון וקרן יער.

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



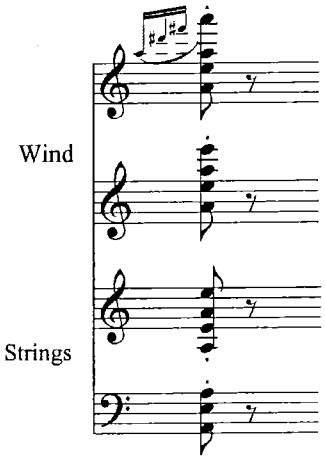
<u>מחול השאול של המלך קשצ'יי ונתיניו</u>

זהו מחול פראי בו כוחות השאול השטניים מתפרצים באיום.

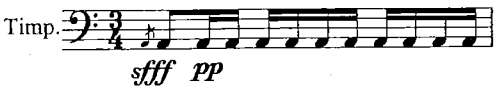
סטרווינסקי משתמש בצבעים חריפים של תזמור, ובצע הרמוני המושפע על ידי מוסורגסקי (אקורדים קוורטליים או "צורמים"). מבחינת הקצב, יש מגוון חלוקות מתוך נתיבה ואיפולו מתוך הפעמה.

המלודיה עצמה, הממוסגרת מתוך טריטון, יוצרת אפקט גרוטסקי המודגש על ידי המקצב הסינקופה העוקצני, והתזמור.

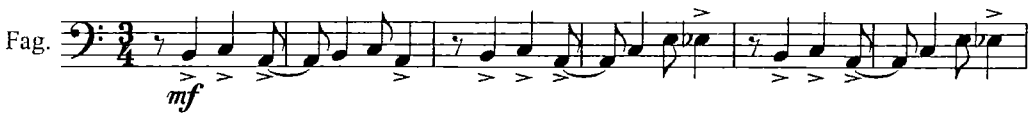
הפרק נפתח בצליל חד מבהיל בעוצמתו:



מייד לאחריו מופיעה תבנית מקצב מהירה בטימפאני:

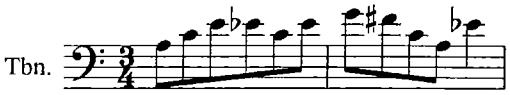


תבנית זו משמשת רקע לנושא העיקרי של הפרק המופיע בעוצמה מרובה בצלילים חדים של בסון וקרנות:



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

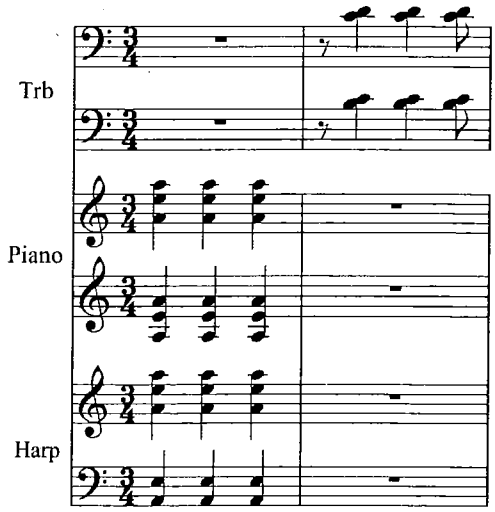
הנושא נענה על ידי הטרומבונים:



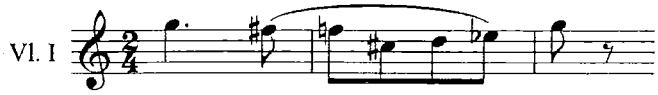
הנושא חוזר שוב ושוב, כשהצלי החד קוטע אותו מידי פעם בתדירות הולכת וגוברת.

לרגע קט משתנה הנימה עם מעבר הנושא לחלילים.

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

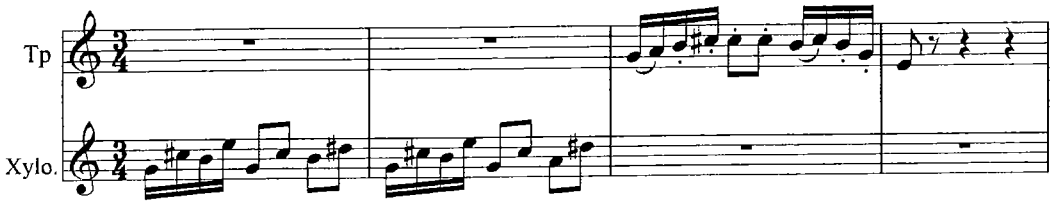


בחטיבה קצרה זו, מופיעים קרעי מלודיה לירית מעל תשתית של צלילים מהירים המזכירים במקצת את המוסיקה של ציפור האש.



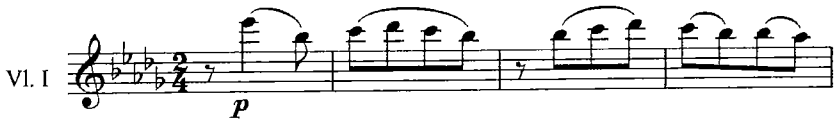
(משם אל חטיבת פיתוח של הנושא העיקרי הזורק את המוטיבים מכלי לכלי כבמשחק).

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



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

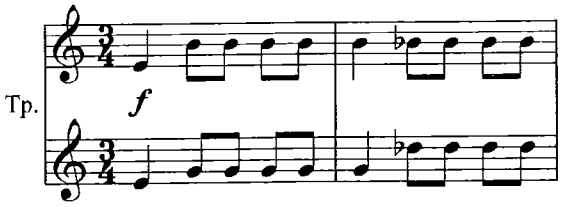
מעל להתרחשות הסוערת משמיע הכינור מלודיה שירתית:



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

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

תרועת חצוצרות חודרת אל המרקם ומשתלטת עליו לזמן מה:



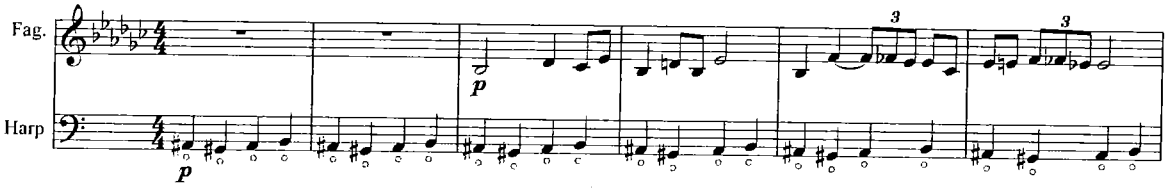
היא מתערבת בסחרור הכולל המביא אל סיום הפרק.

שיר ערש

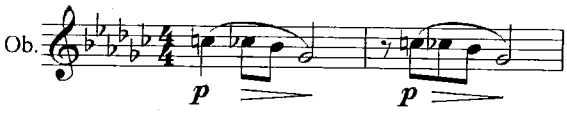
פרק זה בה להשרות שלווה על הכוחות הדמוניים ולהרדימם. לשם כך, יש על המוסיקה לפשוט מעליה את על התזזית של הפרק הקודם באחת:

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

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

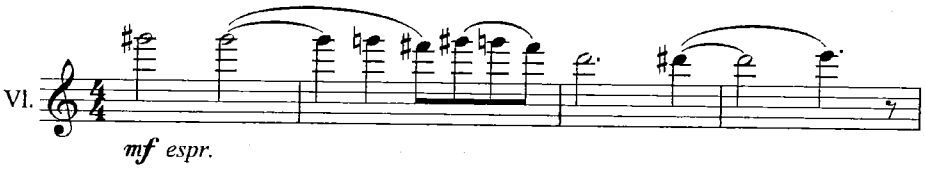


האבוב נענה בשתי תבניות מלודיות קצרות הנשמעות כ"אנחות":



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

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



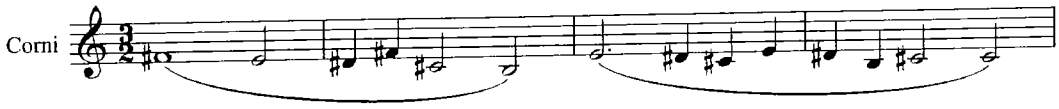
ושוב גלישת הנבל המעבירה אל התופעה נוספת של המנגינה החדשה. בפעם השנייה כוחה ההבעתי כאילו מתגבר, אך בסופה הוא דועך ומעביר חזרה אל המלודיה של שיר הערש הנשמע שוב בבסון בשינויים קלים, עטוף כבחלום בצלילי כינורות רוטטים, ואל הצעדים הרכים שבתבנית האוסטינטו.

האבוב נאנח בתשובה, הפעם שלוש פעמים.

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

סיום

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

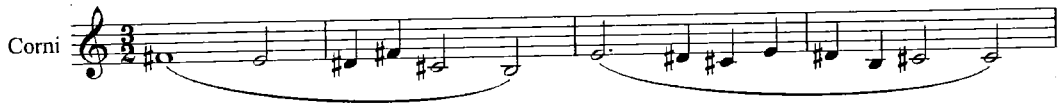


הטונאליות של המלודיה אינה מובהקת, ויכולה להישמע כמודוס על דו#, או כסי מז'ור שלא מגיע אל פתרון. משקלה, 3/2, אף הוא אינו מוחלט, ואפשר לפרשו בדרכים אחדות.

המנגינה חוזרת שוב ושוב לאורך הפרק לעתים באורכה המלא, לעתים בצורה חלקית או מוארכת על ידי תנועה סיבובית של צליליה האחרונים, כשהיא משנה כלים, עוצמות ומקצב. אך עיקר השינויים נערכים בסביבה הצלילית העוטפת.

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

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

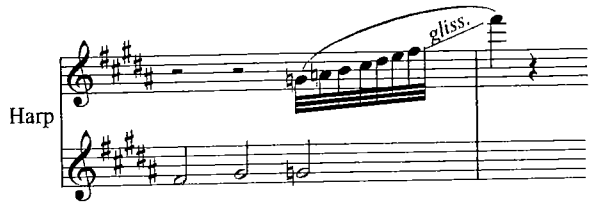


2. חזרה כמעט מדויקת.

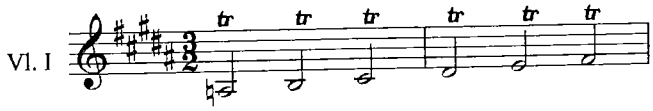
גליסנדו בנבל מעביר אל ההופעה השלישית.

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

גליסנדו נוסף, עשיר יותר מעביר אל הופעה נוספת



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



הופעה זו מתארכת על ידי "זנב" סירקולרי המוצמד לסיומה. הקו הסולמי מתעבה. התנופה שהופיעה בנבל, נמצאת עתה אצל הכינורות המעבירה אל –

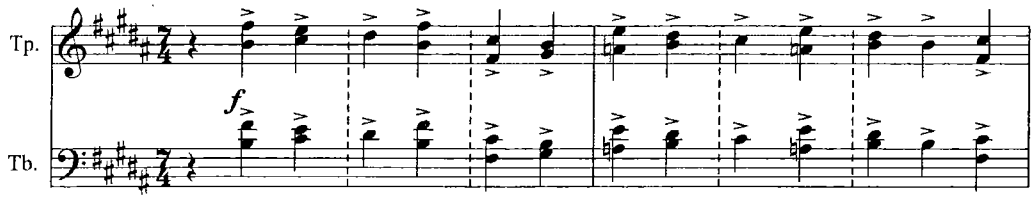
4. הופעה מעובה של הנושא, המוכפל בכה כלים ובמרווח הטרצה.

5. הופעה בתזמורת מלאה ובעוצמה של fff.

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

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

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



7. הופעה חוזרת באותה המתכונת.

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

9. הופעה חלקית המעבירה ישירות אל –

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

הפרק מסתיים בקול תרועה רמה.

כתבה: שולמית פינגולד