



המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



תכנית מפתח - תכנית לחינוך מוסיקלי ולקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה" קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית

רוברט שומן – קונצ'רטו לפסנתר אופוס 54 בלה מינור

אדוורד גריג – קונצ'רטו לפסנתר אופוס 16 בלה מינור

יאן סיבליוס – הברבור מטואונלה, מתוך הסוויטה "למינקאינו",
אופוס 22 מס' 3



ינואר 2008

תשס"ח

מפגשים עם "מוסיקה חיה"; ינואר 2008.

LV1 LEV01-000 1



139109-10

כתיבת תווים
איתמר ארגוב

צוות המדרשה
כותבות

עודדה הררי
ד"ר יפעת שוחט – רוזנוולד

הבאה לדפוס
ד"ר דו"צ'י ליכטנשטיין

מכילת המדרשה
הוצאת מוסד הרב קוק

היצירות

עמוד 7

רוברט שומן (1810-1856). קונצ'רטו לפסנתר אופוס 54, בלה מינור

Robert Schumann (1810-1856), Piano Concerto op.54, Am

עמוד 23

אדוורד גריג (1843-1907). קונצ'רטו לפסנתר אופוס 16, בלה מינור

Edward Grieg (1843-1907), Piano Concerto op.16, Am

עמוד 35

יוהן-קריסטיאן-יאן סיבליוס (1865-1957). "הברבור מטואונלה", מתוך
הסוויטה "למינקאינן".

Johan Julius Christian- Jean Sibelius (1865-1957). "The Swan of
Tuonela from "Lemminkainen Suite". op. 22, no.3

על אף העובדה שמבחינות רבות עשו מלחיני המאה ה-19 שימוש במודלים שהניחו קודמיהם בני המאה ה-18, המוסיקה הרומנטית נבדלת בעליל מזו הקלאסית. לצד השימוש בצורת הסונטה, במודלים סימפוניים, ובאופני פיתוח מוטיביים, נמצא התרחבות של השפה ההרמונית, תזמור רחב ועשיר, שימוש גמיש במבנים וצורות, ודרישות וירטואוזיות רבות יותר. התפתחות זו ניתנת בחלקה להסבר באמצעות היחשפותם הגוברת של קהלים בני המעמד הבינוני למוסיקה, אשר הובילה ליצירת מוסיקה רבת רושם, נגינה וירטואוזית עוצרת נשימה, וגידול במספר התזמורות והפסטיבלים למוסיקה למיניהם. תופעות אלה באו לידי ביטוי גם בקונצ'רטו של המאה ה-19, ובפרט בקונצ'רטי לפסנתר, בהיותם כלי ביטוי מרכזי ליכולותיו של הסולן. בהשוואה לפסנתר של המאה ה-18, הכלי של המאה ה-19 היה בעל צליל חזק יותר, ניואנסים דינמיים, מנעד רחב, ופדל משופר. סייעו לכך מיתרי הברזל העבים והחזקים, מסגרת הברזל שהקיפה אותם, והמכניזם של הפטיש המכה בהם. כך התייצב הפסנתר ככלי הבעה ראשון במעלה של המלחינים הרומנטיים - בנגינה סולנית של מיניאטורות אינטימיות או קטעי בראוורה, כשותף לעשייה קאמרית, כמלווה נאמן, וכמובן כסולן המתמודד למול התזמורת הסימפונית המלאה של התקופה. הקונצ'רטי המבריקים של מוצרט הפכו לדגם פרדיגמטי בקרב מלחיני המאה ה-19, אשר נסמכו על היסודות ההרמוניים והצורניים שלהם, כמו גם על יחסי הכוחות שהציגו בין הסולן לתזמורת. בראשית המאה ה-19 עקבו מלחיני קונצ'רטי רבים אחרי מודל הקונצ'רטו הסולני שהניח מוצרט, הכולל אקספוזיציה כפולה לפרק הפותח (הצגת הנושאים בקצרה על ידי התזמורת, בלא המודולציה המקובלת לסולם הדומיננטה, ואחריה כניסת הסולן בחזרה מפורטת יותר של הנושאים, והפעם במודולציה המשווה להם נופך דרמטי). בין כותבי הקונצ'רטי המרכזיים של התקופה ניתן למנות את דוסק (Dussek), הומל (Hummel) ומנדלסון (Mendelssohn). מנדלסון הוא דמות מפתח בדברי ימי הקונצ'רטו, שכן הוא מן הראשונים לפתח את מודל הקונצ'רטי של מוצרט ולטעת בו תכונות רומנטיות מובהקות. בשני הקונצ'רטי שלו לפסנתר (1825, 1837) וביצירות נוספות שהלחין לפסנתר ולתזמורת ניסה מנדלסון את כוחו בכתיבת אקספוזיציה יחידה עבור פרקי הפתיחה (שכן כניסתו המאוחרת של הסולן והחזרה הנושאת עשויות היו לעמעם את הדרמה הטבעית של הז'נר). יצירותיו אף מדגימות שפה הרמונית מתקדמת יחסית, ביחוד בחלקים הסולניים. אין ספק כי הישגיו אלה של מנדלסון היוו נדבך חשוב עליו השתית שומן את הקונצ'רטו שלו לפסנתר (אשר על ביצוע הבכורה שלו ניצח מנדלסון עצמו). בהשפעת מנדלסון, ותחת הדרישה הבלתי מתפשרת לנגינה וירטואוזית מרשימה, החלו מלחינים רבים להתרכז בחלקים הסולניים של הקונצ'רטו ולטעון אותם בפסז'ים טכניים מסובכים ועוצרי נשימה. מלחינים-נגנים דוגמת מושלס (Moscheles) הציעו לקהל קונצ'רטי מרשימים מצד אחד, אך מאידך דלים למדי בתכנים מוסיקליים. גישה זו עוררה עליה את חמתם של מוסיקאים רבים בני התקופה, וראשון המתנגדים לה היה לא אחר מאשר שומן.

קונצ'רטו לפסנתר אופוס 54 בלה מינור (1845)

רוברט שומן (8 ביוני 1810 – 29 ביולי 1856)

על המלחין

רוברט שומן היה מלחין גרמני, בנו של סופר ומוציא לאור אשר נולד בעיר צוויקאו. על אף שהתנסה בלימודי משפטים, התעניינותו במקצוע היתה מועטה. הוא הקדיש את מירב זמנו לנגינה בפסנתר, ולמד אצל המורה המהולל פרידריך ויק, אשר האמין בכשרונותיו והזמין אותו להתגורר בביתו. רוברט שומן וקלרה, בתו של פרידריך ויק, נקשרו בעבותות אהבה, נאבקו על אהבתם מול התנגדותו העיקשת של אביה, ובסופו של דבר באו בברית נישואין.

בהיותו בן עשרים החליט שומן להקדיש את חייו למוסיקה ולהפוך לפסנתרן קונצרטנים. קריירה זו נקטעה לאחר פציעה ביד ימינו, בעקבותיה פנה לעיסוק אינטנסיבי בהלחנה. בשנת 1834 יסד שומן את "כתב העת למוסיקה חדשה" (Neue Zeitschrift für Musik), בו עסק בביקורת על מלחינים ויצירות, והעלה לראשונה על נס מלחינים דוגמת שופן וברהמס. בביקורתו הביא שומן לידי ביטוי את יכולותיו הספרותיות, וכך מיצה את אחד ממאפייניו המרכזיים של המאה ה-19 – הזיקה בין האמנויות השונות. שני שמות בדויים מרבים להופיע בכתביו – פלורסטן האימפולסיבי והסוער, ואאוזביוס הרגשני, הלירי, והחולמני. דמויות אלה השתרבבו גם ליצירותיו של שומן (למשל ליצירתו לפסנתר "ריקודי חבורת בני דוד"), והם מגלמים את יצירתו המוסיקלית ככלל – פרצי אנרגיה, מפלי צלילים ורתמוס סוחף, לעומת קטעים חולמניים ומעודנים.

גם חייו הפרטיים של שומן היו סוערים – בשנת 1833 הוא לקה בהפרעה דכאונית, ממנה סבל כל חייו הבוגרים. את יצירות המופת שלו הלחין בין פרצי המחלה. סקירה מהירה של יצירותיו מעלה כי לאחר התרכזות ראשונית בכתיבה לפסנתר (אשתו והוא היו שניהם פסנתרנים מצויינים), עסק שומן בכתיבת מחזורי שירים, ואחר כך בהלחנה לתזמורת (תקופה שעליה נמנה הקונצ'רטו לפסנתר).

בשנת 1850 התמנה שומן למנהל המקהלה והתזמורת בעיר דיסלדורף, אולם הוא לא הצליח למלא תפקיד זה ביעילות. שנתיים מאוחר יותר הוא פרש ממשרה זו, ולאחר נסיון התאבדות כושל בשנת 1854 אושפז במוסד לחולי נפש, שם עברו עליו השנתיים האחרונות לחייו.

תפיסתו של שומן את מהות הקונצ'רטו

בביקורת על קונצ'רטי חדשים לפסנתר שהופיעה בכתב העת שלו בשנת 1839 כתב שומן: "אנו עדיין ממתינים לגאון שיראה לנו דרך חדשה לשילוב הפסנתר והתזמורת – דרך בה הסולן יחשוף את העושר הטמון בפסנתר, ואילו התזמורת לא תשמש עוד צופה בלבד, אלא שותף פעיל ורבגוני".

בדברים אלה הציג שומן את תפיסת הקונצ'רטו שלו - הוא סלד מוירטואוזיות לשמה ומהתייחסות ליעד זה כאל "מגרש אימונים" להפגנת כוח לשמה. לחילופין, היה הקונצ'רטו בעיניו צורה נעלה, בה יש לשמר את האיזון בין הסולן המבריק ליכולותיה הסימפוניות של התזמורת. בכתב העת שלו התייחס שומן לרבים מן הקונצ'רטי לפסנתר של תקופתו, ביניהם שופן, פילד, מנדלסון, ומושלס. ההיכרות המדוקדקת עם יצירותיהם סיפקה לו תשתית לתפיסתו את הקונצ'רטו האיידאלי. כך למשל ביקר שומן בכתב העת שלו את טכניקת כתיבת הקונצ'רטי של קאלקברנר (Kalkbrenner): "אני נכון להתערב כי המלחין כתב את קטעי הטוטי התזמורתיים אחרי שהלחין את הפסז'ים הסולניים במלואם, ופשוט תחב אותם למקומות הנכונים" (1836).

הקונצ'רטו לפסנתר של שומן

התפתחותו של שומן כמלחין התנהלה תוך נטיה להתרכזות בכתיבה לכלים מסויימים - כל יצירותיו עד שנת 1840 (אופוסים 1-23) נכתבו לפסנתר סולו, וכוללות את מרבית המוסיקה החשובה שלו למדיום זה. 1840 היא "שנת הליד", בה כתב באינטנסיביות שירים לקול ולפסנתר, ואילו בשנת 1841 הפנה את מרצו לכתיבה סימפונית. לצד הלחנת הסימפוניה הראשונה, הוא הוציא תחת ידיו את ה"פנטסיה" (Phantasie) לפסנתר ולתזמורת, אשר לימים תשמש כפרק הפתיחה של הקונצ'רטו. יש בעובדה זו להוכיח את תפיסתו של שומן את הקונצ'רטו ראשית כל כז'נר סימפוני, כפי שמראה ביקורתו בכתב העת. ארבע שנים מאוחר יותר, בקיץ 1845, כתב שומן את הפרק השלישי של הקונצ'רטו, ומיד אחריו את זה השני. מעט לפני כן עקרו בני הזוג שומן ממקום מושבם בלייפציג והתיישבו בדרזדן - תקופה שסימנה הטבה במצבו הבריאותי וראשיתו של שלב פורה ביצירתו. למרות ארבע השנים המפרידות את הפרק הראשון של היצירה משני הבאים אחריו, והעובדה שהפרק השלישי נכתב לפני השני (על אף החיבור האינטגרלי ביניהם), מדגים קונצ'רטו זה לכידות נושאית מרשימה, כאשר ניתן ליחס את מרבית המלודיות המרכזיות לאורך שלושת הפרקים לנושא הפותח את הפרק הראשון. בדומה למנדלסון ובשונה מכותבי הקונצ'רטי של ראשית המאה, לא ראה שומן את הקונצ'רטי של מוצרט כמודל מרכזי. ואכן, בפרק הפתיחה של היצירה לא נמצא אקספוזיציה כפולה (תזמורת, ואחריה סולן), כי אם הצגה יחידה של הנושאים השונים, אותה חולקים הסולן והתזמורת. אלמנטים מתקדמים ניכרים גם בשפה ההרמונית העשירה, בקדנצה המוקפדת של הפרק הראשון, בחיבור הפרקים השני והשלישי ליחידה אחת, ובקשרים המובהקים בין הנושאים השזורים לאורך שלושת הפרקים. יחד עם זאת, יצירה זו משלבת גם אלמנטים מסורתיים, כפי שניכר בזיקה הברורה לצורת הסונטה (חטיבה פיתוחית משמעותית בפרק הראשון, ורפרייזה מלאה בפרקים הראשון והשלישי). ביצוע הבכורה של היצירה התקיים בלייפציג בראשית שנת 1846. קלרה ויק, שהיתה אחת מן הפסנתרנים הבולטים בדורה, היתה הסולנית, ועל הניצוח הופקד מנדלסון.

פרק ראשון – Allegro affetuoso

למרות שפרק זה נכתב במקורו כיצירה עצמאית, והוגדר כ"פנטסיה", הרי הוא מאורגן בצורת סונטה. התזמור העשיר שלו, והדיאלוג אשר מתקיים תכופות בין הסולן לתזמורת, מצדיקים את הגדרתו של שומן את יצירתו כ"משהו שבין סימפוניה, קונצ'רטו וגרנד סונטה". במיטב המסורת הרומנטית, מרבה שומן לקשור את הנושאים השונים הנפרשים לאורך שלושת פרקי הקונצ'רטו. ניתן לומר כי הנושא הפותח את הפרק הראשון משמש מאגר מוטיבי לנושאים הנפרשים לאורך היצירה כולה. נעיין בנושא זה:

Ob. *fp* *espress.* *sf*

נושא זה לירי באופיו. ניתן לאתר בו כמה מוטיבים בולטים בהם יעשה שומן שימוש בהמשך: הירידה הפותחת בטרצה מדו ללה, העליה בקוינטה מלה למי, ואחר כך הקפיצה בת האוקטבה (לה-לה). קפיצה זו בולטת במיוחד על רקע התנועה בצעדים שקדמה לה, והיא טוענת אנרגיה לחלקו השני של הנושא, בבחינת התערבות של פלורסטן ברוחו המהורהרת של אאוזביוס.

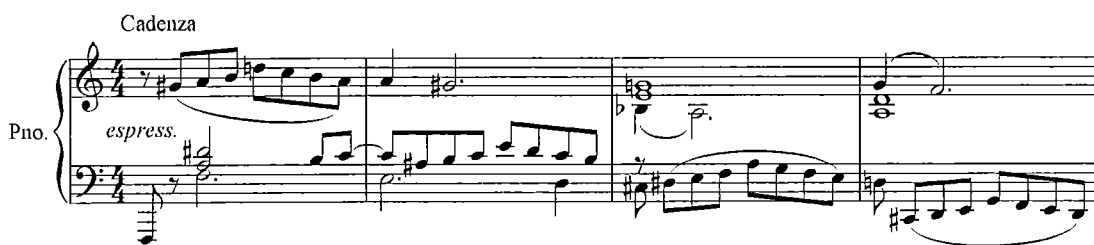
רוחו של הנושא הראשון מהדהדת היטב בנושא השני: פתיחת הטרצה היורדת, העליה בצעדים, והזינוק מעלה במרווח דצימה (השואב את השראתו מקפיצת האוקטבה העולה בנושא הראשון). נושא זה שונה באופיו מנושא הפתיחה, שכן הוא מנוגן בידי הקלרינט בדינמיקה שקטה ובהוראת ביצוע "בהבעתיות" (*espressivo*). השיתוף והשויון בין הסולן לתזמורת, המזוהים כל כך עם יצירתו של שומן, באים כאן לידי ביטוי היטב: הקלרינט משמיע את המלודיה, בעוד הפסנתר מלווה אותו חרש:

Cl. *pp* *espress.* *pp*

חטיבת הפיתוח נחלקת לשני חלקים – הראשון מהורהר ואינטימי באופיו, בעוד השני סוער ונרגש, משל שוב התפרץ פלורסטרן לדברי אאוזביוס. בחלקה הראשון מחליף שומן את משקל C הנמרץ ב-6/4 רחבי נשימה. גם טמפו הפתיחה משתנה כאן ל-Andante espressivo, וסולם הפתיחה הוא לה במול מז'ור אופטימי ורך. עם זאת, הקשר המוטיבי לנושא הפתיחה ברור גם כאן:



הקדנצה המופיעה לקראת סוף הפרק מעניינת מכמה בחינות: ראשית, היא ארוכה, וניכר בה המשקל הרב שיחס לה שומן בתוך הפרק כמכלול. שנית, היא נכתבה בקפידה על ידי שומן עצמו, אשר לא הותיר מקום לאלתור מקרי של מבצע כזה או אחר. לבסוף, מוצגים בה שני מוטיבים חדשים:



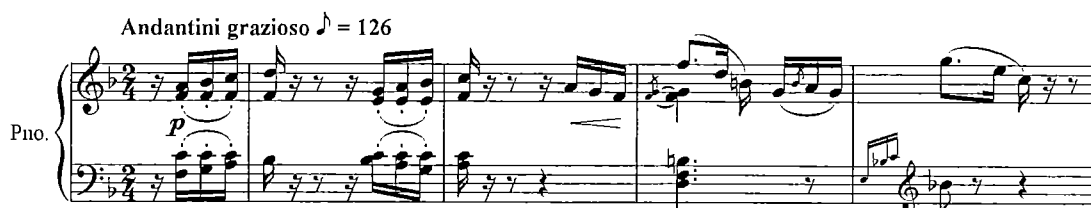
כל זאת לפני העיבוד הצפוי של הנושא הראשון, אשר לו תפקיד כה מרכזי בפרק. כל אלה מדגימים בזעיר אנפין את גישתו של שומן לקונצ'רטו ככלל – לא כלי לוירטואוזיות לשמה, אלא מלאכת מחשבת מוקפדת. כניסתה של התזמורת בקודה שלאחר הקדנצה מצביעה אף היא על גישתו של שומן לז'נר הקונצ'רטו. תכופות היתה הקדנצה הסולנית לב הפרק, ואילו התזמורת חתמה אותה במספר אקורדים פורמליים אשר הובילו לסיומו. בשונה, לאחר הקדנצה הסולנית הוסיף כאן שומן קטע תזמורתי ארוך למדי, במהלכו מופיעה טרנספורמציה נוספת של הנושא המרכזי:



פרק שני – Intermezzo (Andantino grazioso)

את הפרק השני של הקונצ'רטו לפסנתר הלחין שומן במהלך יומיים בלבד (14-16.7.1845). כאמור, היה זה למעשה הפרק האחרון, אשר נכתב לאחר הפינלה. עם זאת, השכיל שומן לחבר אותו בצורה אינטגרלית לפרק הסיום מחד, ומאידך לבסס אותו על הנושא המרכזי של הפרק הראשון. כך, מסגרת הקוורטה העולה של הנושא הפותח מתייחסת בכירור למוטיב הקוינטה העולה של הנושא המרכזי מתוך הפרק הראשון:

Andantini grazioso ♩ = 126



Pno.

שיתוף הפעולה והשוויון בין הפסנתר לתזמורת, בסימנם עומד הקונצ'רטו כולו, ניכרים היטב בפתיחת הפרק – הפסנתר נושא את המלודיה הראשית, בעוד כלי הקשת מחזיקים אחריו באפקט של הד. יש בכותרת "אינטרמצו" לרמז על אופיו האינטימי של פרק זה, אשר מתוזמר לכלי קשת ולכלי נשיפה מעץ בלבד. איכות קאמרית זו באה אף היא לידי ביטוי בשיתוף הפעולה המלא בין התזמורת לפסנתר, אשר בשום רגע אינו מתבלט כוירטואוז ריקני, אלא מאזין בקשב רב לשותפיו לנגינה. מבחינה מבנית מחולק הפרק לשלוש חטיבות – A-B-A'.

גולת הכותרת של הפרק היא הקודה היחודית, אשר מחברת אותו ישירות לפרק השלישי. חיבור אינטגרלי זה בין הפרקים מופיע תכופות ביצירות רומנטיות, אשר אינן מקפידות הקפדה יתרה על חלוקה פרקית פורמלית, ונוטות לאיחוד על-פרקי על בסיס מוטיבים משותפים. אולם במקרה זה החיבור הוא מעשה זמנות אמיתי, אם נזכור כי למעשה הפרק השני נכתב אחרי השלישי.

פרק שלישי – Allegro Vivace

בתחילה התייחס שומן לפרק זה כאל רונדו, אולם בגרסה הסופית מופיעה רק הכותרת "אלגרו ויוצ'ה". מבחינה מבנית, ניתן להתייחס לפרק זה במונחים של צורת סונטה, אולם בשל הדומיננטיות הניכרת של הנושא הראשון (נושא ה"רונדו") ניתן להתייחס אליו גם במונחים של רונדו-סונטה. כך משמשת חטיבת הפיתוח גם כאפיזודה בין חזרות נושא הרונדו. נושא הפתיחה הוא מחווה ברורה לנושא המרכזי של הפרק הראשון, והוא כולל את שלושת האלמנטים המרכזיים שלו – הטרצה היורדת, הקוינטה העולה, והדילוג באוקטבה. עם זאת, רוחו שונה בתכלית, שכן כאן הוא מעוצב כנושא ריקודי בסולם מז'ורי (ראו דוגמת התווים לעיל). באופן מסורתי, פרק הפינלה מספק לסולן את מירב האפשרויות להבעה וירטואוזית, אולם אפילו כאן נזהר שומן מהבעה וירטואוזית לשמה ומקפיד על יחסי כוחות מאוזנים בין הפסנתר לתזמורת. במהלך חטיבת הפיתוח הוא אף משלב מקטע קונטרפונקטי, המפותח לכדי פוגטו – עדות אפשרית לעיסוק האינטנסיבי שלו ביצירותיו של באך זמן קצר לפני כתיבת הפרק. עוד מתאפיין פרק זה בזרימה מתמדת, הנובעת מנסיון מכוון לטשטוש החטיבות הפנימיות המרכיבות אותו על ידי הימנעות מקדנצות על פעימות חלשות, תנועה מתמדת של הפסנתר, וטרנספורמציות בלתי פוסקות של הנושא המרכזי. חטיבת הרפריזה מהווה דוגמה טובה לכך, שכן אין היא כוללת עדיין בראשיתה את ההתבססות הצפויה בסולם הטוניקה (לה מז'ור), אלא מעוגנת בשלב זה בסולם הסוב-דומיננטה (רה מז'ור). השיבה אל הטוניקה מתבססת רק עם הופעתו של הנושא השני.

סימני דרך בעת ההאזנה

פרק ראשון

אקספוזיציה

בטוטי עז ובמוטיב דוהר בירידה משמיע הפסנתר אמירה רתורית רבת כוח ופוסקת;

Pno.

בניגוד מובהק צומחת אחריה מלודיה ענוגה ולירית באבוב, במעטפת חמה של הקלרינט, הבסון והקרן.

Ob.

הפסנתר עונה במענה מהורהר ומדיטטיבי קמעה, ואליו מתווספים כלי הקשת ברובד קונטרפונקטי שירתי ומאופק. (כינור תיבה 19-עד וכולל שלושה רבעים של תיבה 21)
הדינמיקה השקטה הולכת ומתעצמת

Musical score for Piano (Pno.) in 3/4 time, marked *marcato* and *f*. The score consists of two staves, treble and bass clef. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

הדרו שיח מתנהל בתנוודות משתנות של עוצמה והבעה, באמצעות תוספת הדרגתית של כלים, ודחיסות רתמית. הוא מגיע לשיאו בהצהרה ברורה של הפסנתר המקדם את הדיאלוג סימן באמירה נחרצת באוניסונו עולה ויורד, והטוטי מתייצב ומשלים בכל הדרו את תשובתו.
הפסנתר מסכם ומבשר לסרוגין עד שובו אל נושא הפתיחה בהאטה ניכרת. אחריו חוזרת התזמורת כולה כהד. הפסנתר מעשיר את החלל במיצוי נרחב של צליליו, התזמורת צובעת בגווני והקלרינט המשמיע את הנושא השני בשילוב של רכות וסערה – הדינמיקה היא *pp* ונלווית לה הוראת *espressivo* – אולם הטמפו הוא *animato*.
בהמשך מתפתח דיאלוג בין האבוב לפסנתר על מוטיב חדש, נמרץ באופיו:

Musical score for Oboe (Ob.) in 3/4 time, marked *f*. The score consists of a single staff in treble clef. The melody is in 3/4 time.

כעת מופיע רעיון חדש נוסף בפסנתר, רחב נשימה ושקט ביחס לקודמו:

Musical score for Piano (Pno.) in 3/4 time, marked *f*. The score consists of two staves, treble and bass clef. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

הוא עובר לכינורות, ומוליך לבניה הדרגתית עד לנושא המסכם את חטיבת האקספוזיציה. נושא מרשים זה נתון כל כולו בידי התזמורת, בעוד הפסנתר משתתק:

Musical score for Violin I (Vln. I) in 3/4 time, marked *f*. The score consists of a single staff in treble clef. The melody is in 3/4 time.

התזמורת מכריזה על אמירתה חוזר ושנה בטוטי מאסיבי ההולך ונמוג כדי לתת את הבמה לפסנתר, לקלרינט ולתזמורת המובילים אל עבר חטיבת הפיתוח.

הפסנתר והקלרינט מגלגלים ביניהם את נושא הפתיחה, בעוד כלי הקשת מלווים אותם חרישית:



התפרצות של אקורדים מסיביים ומקצב מנוקד מדגישים את חלקה השני של חטיבת הפיתוח, ועמו צלילי הפתיחה של הפרק. הפעם מתגלגל משפט זה ועובר בין הפסנתר לכינורות ולחלילים:



לקראת המעבר לחטיבת הרפריזה מבסס שומן חזרה את לה מינור – סולם הטוניקה של היצירה. המתח הולך ומתגבר, עם הוראת הזירוז של הטמפו (*Più animato*). הפסנתר מציג כעת את הנושא הראשון בטמפו מהיר יותר (*più animato*) ו"בסערה" (*passionato*) תוך חזרה מעגלית וללא נשימות מסודרות, וכך מוסיף לתחושה הסוערת:

**Più animato
passionato**

רפריזה

הנושא הראשון מוגן כעת בגרסתו המקורית, על ידי האכוב. לאחר מכן הוא מופיע כסדרו בפסנתר. בהמשך מופיע המלודיה אשר ציינה את ראשיתה של חטיבת הגשר – גם הפעם בכינורות, תוך התעצמות דינמית מדורגת. ההצהרה התקיפה של הפסנתר, המקדמת את הנושא השני, מופיעה גם הפעם. הנושא השני מופיע כעת בגרסה מז'ורית, ולכן בהירה ואופטימית יותר:

Animato

גם המוטיבים השני והשלישי מופיעים כעת בגרסה מז'ורית. בהמשך מופיע הנושא המסכם אשר חתם את האקספוזיציה, בכדי לבנות כעת מתח לקראת הקדנצה של הסולן.

צלילי סולם הבעתיים פותחים את הקדנצה; זהו מוטיב חדש הנפרש באמצעות כניסות חיקויות

Cadenza

בהמשך משתנה האופי בצלילי מוטיב חגיגי ואף תקיף באופיו, והוא מבוסס על אקורדים הנפרשים במנעד רחב, זהו המוטיב השני החדש של הקדנצה:

עם תום הקדנצה כניסתה של התזמורת נעשית תוך הגברת הטמפו וחילוף למשקל 2/4, המשווה לנגינתה אופי של מרש לכת:

משחק חלופי בין הרכבי נשיפה וקשת עוטפים את זרימת הפסנתר; התנופה האחרונה שלו מובילה את ארבעה האקורדים העזים החותמים את הפרק.

פרק שני

מוטיב סולמי עולה בחנניות וברוך נשמע על ידי הפסנתר וכלי הקשת המשלימים ומלווים. ממנו צומחת מלודיה לירית ורחבה. הפסנתר פותח בדיאלוג חרישי עם התזמורת. הפסנתר חוזר אל נושא הפתיחה, כאשר הפעם חוזרת אחריו התזמורת כולה כהד.

מלודיה רחבה והבעתית בצ'לו מופיעה בעוד הפסנתר מלווה אותה חרישית, ואחר כך משיב לה באשד צלילים משתפכים בירידה:

כלי הנשיפה מעץ מחליפים את הצ'לו והדיאלוג נמשך עם הפסנתר.

גלי עלייה מדורגים ברגיסטר ובמנעד משיגים מן האינטנסיביות במצלול טעון הבעה.

המוטיב הסולמי החנני שב עם הפסנתר ותופס מקום מרכזי. הוא משמיע את הנושא בו נפתח הפרק, בליווי כלי הקשת.

הקודה מחברת ישירות את סיום הפרק לפינלה. מוטיב הפתיחה הולך ומתפוגג, עד לגוויעתו המוחלטת:

כעת משמיעים כלי הנשיפה את מוטיב הטרצה היורדת מעל קריאת הקרנות:

עם החזרה על המוטיב גוברים גם הדינמיקה והטמפו, עד "הולדתו" הנושא המרכזי של פרק הפינלה:

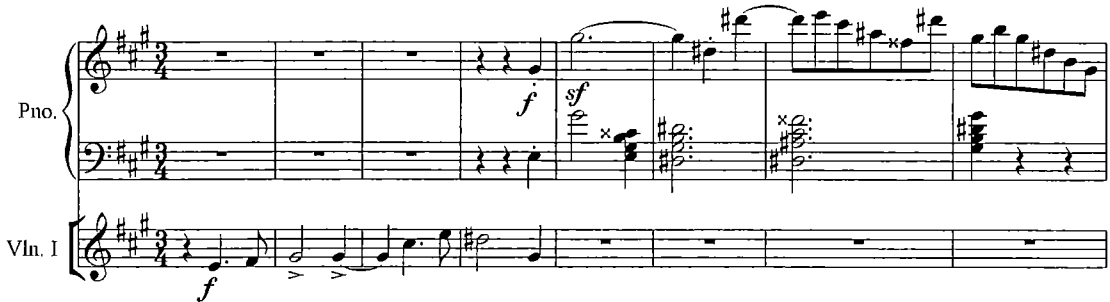
פרק שלישי

הקדמה קצרצרה בכלי נשיפה מזכירה את המוטיב שפתח את היצירה, ומיד אחריה משמיע הפסנתר בשיתוף עם התזמורת רצף של תנופות לקראת הנעימה הנמרצת הפותחת את הרונדו; הגדים סינקופאליים מעניקים מן המתח וההתרומומות רוח בעת ובעונה אחת. שוב מציג הפסנתר את הנושא ומייד פותח בריצות סולמיות כאשר צבעי התזמורת משובצים בהן. התנועה מהירה וזורמת של הפסנתר שוזרת את המעבר הנעדר מלודיה מוגדרת. ההמשך מתאפיין באפיוזודה עם סינקופציה מתמדת התורמת לאנרגטיות ותנופה; זהו הנושא השני:



Vln. I

מעט אחר כך מצטיירת דוגמא מובהקת לחלוקת התפקידים בין הפסנתר לתזמורת, אפילו בפרק וירטואוזי זה, הנעה בין האופי המרשי ובין הנגינה הווירטואוזית במקלדת:



Pno.

Vln. I

פיגורציות שונות נשמעות בפסנתר בעוד התזמורת עולה עם הרעיון המרשי המתגר את הפסנתר בקונטרפונקט מותח ואינטנסיבי.

חטיבת הפיתוח נפתחת בנושא הנמרץ והריקודי בפסנתר, בפריסה מבריקה על פני הצלילים הגבוהים, ותחת טריל גבוה עוד יותר המצטלצל כפעמונים



Pno.

השחקנים הראשיים מעבירים ביניהם את ההצטברויות הדינמיות ואת העומס המרקמי.

מקטע של פוגטו קצר המבוסס על הנושא המרכזי עולה ונבנה במהלך הפיתוח בין כלי התזמורת :

Vln. I

Vla.

p

עם סיום הפוגטו ממשיכה הרוח הפיתוחית, ושימור הדיאלוג בין הפסנתר לכלי התזמורת השונים, במהלך הצובר בהדרגה מתח.

Vln. I

f

בשלב זה מופיע מוטיב הסקונדה העולה, הנתמכת בשני אקורדים מסיביים ועזים, עד לספורצנדו (כמו בפתיחת הקונצ'רטו):

Pno.

f

הנושא הראשי אינו נסוג, והאקורדים המאסיביים אף הם אינם נותנים מרגוע. הנושא הראשי מבצבץ ו"מחפש את דרכו" דרך סולם הסוב-דומיננטה

Fl.

ff

sf

וחטיבת הרפריזה נפתחת בכל הדרה; הנושא נשמע בידי התזמורת והפסנתר לסרוגין. מהלכי שיא חדשים בדינמיקה ובהצפפה ריתמית נשמעים במעין קונטרפונקט מבריק בין המדוד והזורם בין התזמורת והפסנתר.

עד להופעתו של הנושא השני המארשי



התזמורת ממלאה כעת את תפקיד הנושא הראשי בעוד הפסנתר מלווה בפיגורציות חסרות מנוחה.

רק בקודה מתבסס הנושא המרכזי בסולם הטוניקה.

התנופה החדשה בה נטענת המוסיקה עם הכניסה לקודה הולכת וגוברת, ומסתיימת באפקט של "סטרטו"

על ההופעות התכופות של הנושא הראשי.



הפסנתר צובר תנועה ומוסיף סימני דרך על פעמות מודגשות להחזרת הפתיחה של הנושא נפרדת בהדרגה

לקראת סיומו של הפרק.

קונצ'רטו לפסנתר אופוס 16 בלה מינור (1868)

אדוארד גריג (15 ביוני 1843 – 4 בספטמבר 1907)

על המלחין

אדוארד גריג (1843-1907) היה המלחין הנורבגי החשוב ביותר בזמנו, ודמות מפתח במגמת הלאומיות הרומנטית. הוא נולד בעיר ברגן שבנורבגיה, ובהיותו בן חמש עשרה החל את לימודיו בקונסרבטוריון שבעיר לייפציג, גרמניה. במוסד זה התוודע גריג למסורת המוסיקלית של גרמניה, אשר הותירה את חותמה לכל אורך המאה ה-19, ואשר ממנה ניסה גריג במידה רבה להשתחרר כמלחין בוגר. בין מוריו היה וונצל (Wenzel), ידידו הקרוב של שומן, אשר הכיר לגריג את יצירות המופת של מלחין זה. כפי שנראה בהמשך, הקונצ'רטו לפסנתר של שומן שימש מודל מובהק לגריג בבואו לכתוב את הקונצ'רטו שלו. בשנת 1862, עם תום לימודיו בלייפציג, חזר גריג לברגן, ומאז שימשה לו סקנדינביה לא רק מולדת גיאוגרפית ובית פיס, אלא גם מקור השראה בלתי נדלה ליצירתו. השפעה מקומית זו אוננה על ידי סיוריו ברחבי אירופה, בהם הרבה גריג לבוא במגע עם גדולי המלחינים של תקופתו והעמיק את היכרותו עם יצירותיהם.

כלל, היה גריג אמן כתיבת המיניאטורות – בולטים בהן שיריו לקול ופסנתר ועשרות ה"קטעים הליריים" לפסנתר סולו. עיסוקו בצורות מוסיקליות רחבות היקף היה מוגבל כמעט בלעדית לתקופת יצירתו המוקדמת, וכולל סונטה לפסנתר (אופוס 7) ושתי סונטות לכינור ופסנתר (אופוסים 8, 13). הקונצ'רטו לפסנתר פרי עטו חותם במידה רבה את תקופת יצירתו המוקדמת, כמו גם את העיסוק שלו בצורות נרחבות. בתקופה הבאה יתמקד גריג במיניאטורות, וישאב את מקור השראתו המרכזי מן המוסיקה העממית של מולדתו.

גריג והלאומיות

גריג נתפס כאחד ממיצגיה המובהקים של תנועת הלאומיות במוסיקה, שהיא מאבני היסוד של הרפרטואר הרומנטי. בשונה מן הגישה הקוסמופוליטית של תקופת הנאורות (Enlightenment), התחדדו לאורך המאה ה-19 ההבדלים התרבותיים בין עמי אירופה השונים, ורבים מהם שאפו לעצמאות פוליטית. שאיפות העצמאות של מדינות כפולין (מרוסיה) וצ'כיה (מאוסטריה) הובילו לחיפוש מאפיינים תרבותיים יחודיים להם, טיפוח שפות מקומיות, פולקלור יחודי, וכן תכונות מוסיקליים טיפוסיות. יש להדגיש כי השימוש בתכונות מוסיקליות אלה לא נעשה בדרך כלל בצורה מחייבת, אלא בבחינת "תיבול" אקזוטי לשפת ההלחנה המקובלת. ברוח זו התווספו אלמנטים "הונגריים" ליצירותיהם של ברהמס וליסט, מוטיבים "צ'כיים" למוסיקה של דבוז'ק וסמטנה, ועוד. עם זאת, מלחינים רבים ניסו במובהק להשתחרר מן ההגמוניה המוסיקלית הגרמנית (הדומיננטית מאז תקופתם של היידן, מוצרט ובטהובן). שיבוץ אלמנטים עממיים ביצירותיהם (כפי שעשו למשל מוסורגסקי ורימסקי-קורסקוב ברוסיה) סייע בעדם בנסיונות אלה.

גריג, אשר נתפס כמייצגה המובהק של הלאומיות הנורבגית במוסיקה, התחיל את הקריירה שלו בלימודים אינטנסביים של הרפרטואר הגרמני בקונסרבטוריון רב המוניטין בלייפציג. נקודת המפנה המשמעותית בסגנונו התרחשה זמן קצר לאחר ששב למולדתו עם תום לימודיו. בשנת 1865, והוא בן עשרים ושלוש, פגש גריג במלחין הנורבגי הצעיר ריכרד נורדראק (Rikard Nordraak), אשר פתח בפניו את השער למוסיקה העממית של מולדתם המשותפת, וחשף את הפוטנציאל שלה לעיבוד אמנותי. זמן קצר אחר כך הלחין גריג את המחזור הראשון של "קטעים ליריים" לפסנתר, הנושא כותרות כגון "ברוח נורבגית", "מנגינת עם", ו"שיר לאומי". בהמשך הוא אף הוא הירבה לערוך עיבודים להרכבים מגוונים של שירי עם (כגון לפסנתר סולו, למקהלה). שפתו המוסיקלית התעשרה בעקבות ההיחשפות לשיטות ארגון צליל, אופני עיצוב מלודיה, ומקצבי הריקוד של מולדתו. כמה מיצירותיו של גריג נכתבו לנושאים המייצגים את מולדתו (בולטים ביניהם המוסיקה למחזה "פר גינט" מאת הנריק איבסן, ו"סויטת הולברג" אותה הלחין לרגל מלאת מאתיים שנה להולדתו של הפילוסוף הנורבגי). הקונצ'רטו לפסנתר מסכם במידה רבה את תקופת יצירתו הראשונה של גריג, שכן בהמשך יתרכז בכתיבת מיניאטורות. עם זאת, כלולים בו כבר מאפיינים "נורבגיים", ועיקרם מלודיות מקוריות ברוח עממית. בזכות יצירה זו יש המכנים את גריג "אבי הקונצ'רטו הלאומי", ומתייחסים אליה כאל "הקונצ'רטו הנורבגי".

"הקונצ'רטו הנורבגי"

את הקונצ'רטו שלו לפסנתר הלחין גריג בקיץ 1868, עת שהה בחופשה בעיירת קייט ליד קופנהגן. בשונה מיצירותיו הטיפוסיות לפסנתר, קונצ'רטו זה הוא רחב מימדים, ושני פרקיו החיצוניים כתובים בצורת סונטה. בשונה מגישתו הטיפוסית של גריג לפסנתר, יצירה זו היא וירטואוזית ביותר (כפי שניכר בעניין הרב שגילה בה ליסט). על אף שאין בה ציטוטים ישירים של מוסיקה נורבגית עממית, היא ספוגה ברוח זו, כפי שעולה מריבוי המלודיות הליריות שבפרק הראשון ומן המקצבים הריקודיים של ה"האלינג" (halling) וה"ספרינגדנס" (springdans) המופיעים בפרק השלישי. נדמה שחוזקו של הקונצ'רטו טמון ראשית כל בשפע המלודיות שובות הלב שבו. מן העבר השני, ניכר שגריג הצעיר (בן עשרים וחמש) תיזמר אותו לעתים ביד שאינה בוטחת לחלוטין. גם ההסתמכות שלו על צורת הסונטה בפרקים הפותח והמסיים היא שמרנית למדי, בלא נסיון מיוחד לספק זווית התבוננות מקורית עליה (חטיבות הרפריזה, למשל, חוזרות באופן מדויק למדי על חטיבות האקספוזיציה, ואף אינן מגוונות באופן משמעותי את התזמור). אולי בעקבות ההיחשפות ליצירותיו של שומן בעת לימודיו בלייפציג, נסמך גריג במובהק על הקונצ'רטו לפסנתר של שומן בבואו להלחין את יצירתו: ראשית, שני הקונצ'רטי כתובים בסולם לה מינור. שנית, שניהם פותחים במשפט נמרץ של הפסנתר, לאחריו מציגה התזמורת את הנושא הראשון, ואז מצטרף אליה הפסנתר. בנוסף, חטיבות האקספוזיציה בשני פרקי הפתיחה מסתיימות בחטיבת animato מהירה וסוערת יותר מן האירועים שקדמו לה. לבסוף, הפרקים האמצעיים מובילים אל פרקי הפינלה, ובשני המקרים אף נעשה שימוש בקרנות יער בהקשר זה.

פרק ראשון – Allegro molto moderato

הפרק הפותח נתון במבנה של צורת סונטה. סוד קסמו הוא בשפע מלודיות שירתיות, אשר שתיים מהן מזדקרות כנושאים הראשון והשני. הפרק מציב דרישות וירטואוזיות משמעותיות בפני הסולן, אך בה בעת ניכרת בו כתיבה סימפונית של ממש, שכן תכופות מנהלת התזמורת דיאלוג אמיתי עם הפסנתרן. בדומה לפרק הפותח את הקונצ'רטו לפסנתר של שומן, גם כאן מכינה התזמורת את כניסתו הראשונית של הסולן באקורד רועם, ואילו הסולן מציג פרזה רבת רושם, בדינמיקה חזקה, מרקם כורדלי מלא, וכיווניות מלודית יורדת. פרזת הפתיחה של גריג היא אמנם פרי עטו, אך יש בה מאפיין טיפוסי למוסיקה נורבגית – ירידה בסקונדה, ואחריה ירידה בטרצה - מאפיין אשר חוזר ברבות מיצירותיו (כך ברביעיית כלי הקשת שלו, למשל):

Allegro molto moderato ♩ = 84

Pno.

ff

poco rit.

a tempo

stringendo

a tempo

fz

המודל של שומן עמד לנגד עיניו של גריג גם בבואו לכתוב את הקודה התזמורתית, המופיעה לאחר הקדנצה, וחותרת את הפרק כולו. קודה זו הינה ארוכה, וכלי הנשיפה אף מציגים בה גרסה חדשה וסוערת של הנושא הראשון.

פרק שני - Adagio

בדומה לפרק האינטרמצו מתוך הקונצ'רטו לפסנתר של שומן, פרק קצר זה כתוב לתזמורת מצומצמת (בלא כלי נשיפה ממתכת וכלי הקשה), והוא בעל אופי אינטימי ומהורהר. דמיון מובהק לקונצ'רטו של שומן ניכר אף במבנה הפרק (A-B-A'), כמו גם בסיומו, אשר מתחבר ישירות לפרק הפינלה. גריג ודאי היה מודע לתפקיד הקרן בסיום הפרק השני מתוך הקונצ'רטו של שומן, כאשר עשה כאן שימוש בתכונות הצליליות המרוחקות והמסתוריות של הכלי.

החטיבה הראשונה מבוססת על מלודיה פשוטה:

Adagio ♩ = 84
con sordini

Vln. I

החטיבה מתקרבת לסיימה עם פיגורה סוגרת בכינורות, מעל מספר קדנצות בכלי הקשת – שתי קדנצות מדומות (לדרגה השישית של סולם הטוניקה, רה במול מז'ור) ולבסוף בקדנצה אותנטית לטוניקה. מהלך הרמוני מסכם זה יחזור יופיע לקראת סיום הפרק.

sul G

Vln. I

Vc.

עם השיבה לחטיבה הפותחת משמיע הפסנתר לראשונה את נושא הפתיחה, אך הפעם בגירסה תקיפה ורועמת:

Pno.

פרק שלישי – Allegro moderato molto e marcato

בפרק זה מדגים גריג את הרוח העממית בה ספוגות יצירותיו, שכן מוצגות בו שתי מלודיות מרכזיות המאורגנות במקצבי ה"האלינג" וה"שפרינגדנס" – ריקודי עם נורבגיים:

Poco animato

Pno. *p cresc. fz*

Quasi presto ♩ = 80

Pno. *fp fp fp*

עוד מתאפיין פרק זה בוירטואוזיות רבה של תפקיד הסולן, אשר שילובו עם המלודיות העממיות באופיין מסביר את הפופולריות הרבה שלו. הפרק נתון בצורת סונטה, אשר ה"האלינג" משמש כנושא הראשון. שלו, אך גם נושא השני עממי באופיו:

Pno. *fff*

הפעם מתייחס גריג אל צורת הסונטה באופן חופשי למדי – חטיבת הפיתוח אינה עוסקת רק בעיבוד מלודיות מוכרות, אלא בהצגת נושא חדש, המופיע בחליל:

poco tranquillo ♩ = 92

Fl. *f*

סימני דרך בעת ההאזנה

פרק ראשון

אקספוזיציה

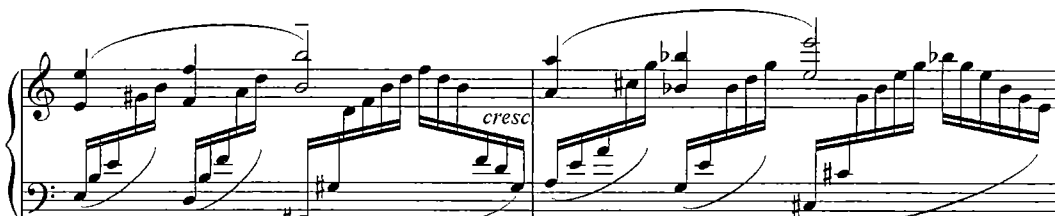

פתיחה רועמת באוניסונו ואחריה מפציע הנושא הראשון בכלי נשיפה מעץ, בשקט ובמתיקות (*dolce*)
בפרופיל רתמי ברור וחלוקה פנימית ברורים:

Fl. 

כלי הקשת נוטלים את הובלת חלקו השני במלודיה רחבת יריעה:

Vln. I 

או אז עובר הנושא הראשון לידי הפסנתר, אשר מגנן את חלקו השני בלוויית ארפג'ים (בדומה לארפג'ים שבפרזת הפתיחה הסולנית):

Pno. 
Vln. I 

במלודיה מלאת חיים של הפסנתר, במקצב מנוקד נפתחת חטיבת הגשר

Pno. 

שיאה של חטיבת האקספוזיציה בנושא המסכם, שם מתפרצת התזמורת במלודיה בה בולטות הטריולות.
 כלי הנשיפה משמיעים את הנושא בתרועה, כאשר כלי הקשת הנמוכים עונים להם בגרסה תקיפה
 המבוססת על פתיחת הנושא הראשון:

פיתוח

הרהור שקט על הנושא הפותח, עובר ומתגלגל בין החליל לקרן, בעוד הפסנתר מלווה אותם בארפג'ים
 שקטים:

הארפג'ים של הפסנתר פותחים בתאוצה אגב הגברת הדינמיקה, מעל התזמורת החוזרת בהצהרה חגיגית
 על ראשית הנושא הראשון.
 כעת משמיע הפסנתר את חלקו השני של הנושא הראשון מעל ארפג'ים:

שיאה של חטיבת הפיתוח מופיע לקראת סיומה, כאשר התזמורת זועקת את מוטיב הפתיחה של הנושא הראשון, בעוד הפסנתר עונה לה בפרזת הפתיחה הדרמטית שלו מראשית הפרק.

רפריזה

רגיעה מורגשת עם פתיחת חטיבת הרפריזה, כאשר הפסנתר משמיע את הנושא הראשון בדינמיקה מהוסה, ואילו התזמורת עונה לו כמעט בלחש. המלודיות הנמנות על חטיבת הגשר מופיעות כסדרן, כפי שהיו לאורך האקספוזיציה. הנושא השני מופיע כעת בגרסה מז'ורית של סולם הטוניקה (בלה מז'ור, ממש כמו ברפריזה של הפרק הפותח את הקונצ'רטו של שומן):

Più tranquillo ♩ = 69

התעצמותו של הנושא השני מוליכה לקדנצה הסולנית הממוקמת לקראת סוף הפרק.
 הקדנצה נפתחת במפגן וירטואוזי המזכיר את רעיון הארפג'ים הנפרשים במנעד רחב. האצת הטמפו
 והגברת הדינמיקה מוליכים להופעת הנושא הראשון, אשר חלקו הראשון ממוקם כעת מעל ארפג'ים רחבי
 נשימה:

Musical score for Piano (Pno.) showing a passage with 'pp legato' and 'sempre' markings. The score is in treble and bass clefs, with a 7-measure rest in the bass line.

סולמות עולים ויורדים במהירות מסחררת מוליכים אותנו אל עבר חלקו השני של הנושא הראשון. מוטיב
 זה נמתח, כאשר סערה בדמותם של ארפג'ים מהירים מתחוללת תחתיו:

Musical score for Piano (Pno.) showing a passage with 'fff' and 'p' markings. The score is in treble and bass clefs, with a 7-measure rest in the bass line.

כתום הקדנצה נכנסת התזמורת לקודה המסכמת. כלי הנשיפה מציגים גירסה חדשה של המוטיב השני
 הלקוח מן הנושא הראשון:

Musical score for Oboe (Ob.) showing a passage with 'Poco più Allegro solo' and 'p' markings. The score is in treble clef.

הטמפו Poco più Allegro תורם אף הוא להתגברות המתח, והפרק כולו מסתיים בתנופה.

פרק שני

חטיבה A

הפרק נפתח במלודיה שקטה בכלי הקשת.

המתח מתחיל להצטבר לאיטו כאשר כלי הנשיפה מצטרפים והמרקם מתעבה, כפי שניכר בדיאלוג של הכינורות והצ'לי:

Musical score for Violin I (Vln. I) and Violoncello (Vc.). The Violin I part is marked *sul G* and features a triplet of eighth notes. The Violoncello part has a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*.

החטיבה מסתיים במהלך הרמוני קדנציאלי. הקרן מצטרפת אליו במוטיב מלודי מסיים:

Musical score for Horn (Hn.). The part starts with a dynamic marking of *ff*, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a dynamic marking of *pp*.

חטיבה B

כעת נכנס לראשונה הפסנתר ומסלסל ארפג'ים עדינים, אולם המתח הולך וגואה הודות להתעבות המרקם והתחזקות הדינמיקה.

בהמשך משמיעה התזמורת את מוטיב הפתיחה, בעוד הפסנתר ממלא אותו בתנועת צלילים מהירה:

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part starts with a dynamic marking of *p*. The Piano part has a dynamic marking of *p* and features a triplet of eighth notes.

חטיבה A'

שיאו של הפרק כאשר משמיע הפסנתר לראשונה את הנושא, בדינמיקה עזה ובהוראת ביצוע מודגשת ו"איכרית" (pesante).

המתח גואה אף יותר הודות לדיאלוג הקונטרפונקטי שמנהל הפסנתר בשלב זם עם הצ'לו והפגוט:

הפיגורה המלודית בה הסתיימה החטיבה הפותחת מופיעה כעת שוב:

בסיום הפרק ממש חוזרת הקרן על מוטיב הסיום כהד, מעל טרילים ענוגים של הפסנתר. או אז מותח הפסנתר ארפג' מסתורי, אשר סיומו מחבר אותנו היישר אל הפרק השלישי:

פרק שלישי

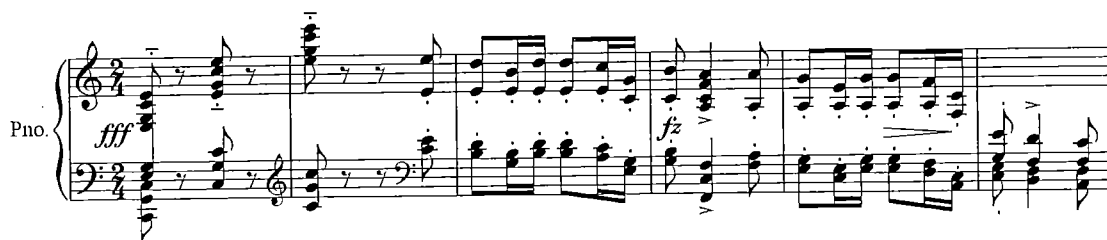
אקספוזיציה

הפרק נפתח בתרועת הכנה של כלי הנשיפה, ובפרזה וירטואוזית של הפסנתר.
כעת מופיע הנושא המרכזי של הפרק – ה"האלינג" – בדינמיקת *f* ובריבוי הדגשות:
[דוגמת תווים – פסנתר שתי הידיים, תיבות 10-19]

התזמורת עוברת לטפל במוטיב הסקונדה מתוך נושא ההאלינג, בעוד הפסנתר מעטר אותה בריצות מהירות:



הפסנתר מגיע אל הנושא השני, גם הוא בעל עוצמה דינמית ניכרת ופרופיל רתמי מודגש:



אזי הולך המתח וגובר, ומגיע לשיאו בנושא המסכם. מוטיב הצלילים החוזרים של מלודיית ההאלינג ניכר כאן היטב:



פיתוח

האווירה האינטנסיבית משתנה באחת. החליל מציג כעת מנגינה פסטורלית, תחת הוראת הטמפו *tranquillo*

התזמורת מצטרפת בהדרגה, וכך הולכת האווירה והופכת אינטנסיבית יותר ויותר.
אולם החטיבה מסתיימת באקורדים שקטים ומהוררים של הפסנתר.

חטיבת הרפריזה חוזרת בבת אחת לטמפו ולאווירה הפותחים של הפרק. הפסנתר משמיע שוב את נושא ההאלינג, ואחריו חוזרות המלודיות השונות כסדרן.
הנושא אשר סיכם את חטיבת האקספוזיציה זוכה כעת לעיבוד דרמטי במיוחד:

Meno Allegro

Piano score for the first system, marked *Meno Allegro* and *con forza*. It includes a quintuplet in the right hand and triplets in the left hand. The Violin I part features a melodic line with a crescendo.

Piano score for the second system, continuing the piano and violin parts with similar rhythmic patterns.

לאחר הקדנצה של הפסנתר מתעצם הטמפו והמשקל הופך למשולש. כך מעובדת מלודיית ההאלינג המקורית כריקוד השפרינגדאנס (בטוניקה מז'ורית).

Piano score for the third system, showing a rhythmic pattern in 3/4 time with a key signature of two sharps. It includes a *fp* (fortissimo) marking.

Piano score for the fourth system, continuing the rhythmic pattern with *fp* markings.

לקראת הסיום ממש מואט קצב העניינים, והמשקל מתחלף חזרה למרובע. כעת נשמעת מלודיית החליל הפסטורלית מראשית חטיבת הפיתוח, אולם פנים שונות לה: בדינמיקה חזקה ובידי כל התזמורת היא נשמעת כעת כמרש נצחון של ממש, המוליך לסיומו המבריק של הפרק:

Flute score for the fifth system, starting with a forte *f* dynamic and featuring a melodic line with triplets.

על המלחין

יאן סיבליוס נולד בעיירה מצפון להלסינקי בירת פינלנד בשנת 1865. אביו היה רופא, ומת כשבנו יאן היה בן שלוש. מגיל חמש נמשך יאן אל הפסנתר, ובגיל שבע קיבל כמה שיעורים מדודתו, ונמשך בעיקר לאילתור. דודו שהיה כנר וחובב מוסיקה עודד אותו ופיתח את אהבתו למוסיקה. בגיל חמש-עשרה התחיל בלימודי מוסיקה רציניים בשיעורי כינור, בנגינה ברביעיה ובנגינה בטריו עם אחיו הצ'לן ואחותו הפסנתרנית. סיבליוס התחיל להתעניין גם בהלחנה, קיבל במתנה ספר הרמוניה, ולמד בכוחות עצמו. יצירותיו הראשונות היו בסגנון קלאסי ורומנטי מוקדם. בשנת 1885 עבר להלסינקי ללימודי משפטים, אבל עזב אותם כעבור שנה לטובת לימודי כינור, וגם שיעורי הלחנה אצל מורה ידוע. בשנת 1889 החליט כי עתידו בהלחנה. בחוג החברתי שלו הכיר והושפע מאומנים חשובים בתחומים שונים, ביניהם הפסנתרן והמלחין בוזוני. לאחר סיום לימודיו בהלסינקי עבר לברלין, למד קונטרפונקט, נחשף לחיי המוסיקה העשירים, לז'אנרים אידאולוגיים ולחיי הלילה של ברלין. אחר-כך עבר ללמוד בווינה. בשנת 1891 חזר להלסינקי, כתב והביא לביצוע יצירות שנתקבלו באהדה רבה בציבור הפיני כי עסקו במורשת הפינית: הסימפוניה הכורלית קולרוו, הסוויטה קרליה, ארבע הפואמות הסימפוניות על הגיבור הלאומי למינקיין, פינלנדיה, והסימפוניות מס. 1 ומס. 2. בקונצ'רטו לכינור משנת 1903 נפרד מן הסגנון הרומנטי של המאה התשע-עשרה, ופיתח סגנון אישי-לאומי חדש. ב-1904 בנה לעצמו בית בכפר ובו בילה שנים רבות עם אשתו ובנותיו עד מותו בשנת 1957. עקב פרסומו בעולם הוא הוזמן לאנגליה ולארה"ב, והיה נערץ על מלחינים צעירים בארצות אלה ובכל ארצות סקנדינביה. סיבליוס כתב שבע סימפוניות, פואמות סימפוניות, מוסיקה לתיאטרון, מוסיקה קאמרית ומוסיקה לקול ולפסנתר.

פינלנד נשלטה שנים רבות על-ידי שוודיה ורוסיה. שפת הדיבור והכתיבה, שפת התרבות של המיעוט העירוני היתה שוודית. המסחר, החינוך והשלטון ניהלו בשפה השוודית. הרוב הכפרי שרמתו הסוציו-אקונומית היתה נמוכה יותר, דיבר פינית. עם ההתעוררות הלאומית באירופה במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה החלו גם בפינלנד להתעניין ולטפח את השפה הפינית, את הפולקלור ואת המסורות העתיקות הפיניות שעברו מדור לדור בעל-פה. סיבליוס הושפע מן התנועה הלאומית הפינית, קרא את המיתולוגיה הפינית הקלוולה, וכתב כל חייו יצירות המתייחסות לגיבורים ולאגדות של הקלוולה. כמו כן התעניין והכיר את הפולקלור המוסיקלי הפיני ושילב את מרכיביו ביצירות שלו, תוך תפיסה אידיאולוגית של נושא הלאומיות במוסיקה. בהרצאתו בשנת 1895 "על הפולקלור והשפעתו על המוסיקה האמנותית" טען סיבליוס כי: 1. מלודיות הפולקלור הן תוצר של הטבע. רק מי שמכיר לעומקה את רוח הפולקלור מסוגל להרמן ולעבד אותן. 2. המרכיב היציב ביותר של הפולקלור הפיני הוא הפנטקורד רה מי פה סול לה. 3. התבניות החוזרות בשירת הקלוולה אינן סטטיות. הזמרים הפיניים ששרים את מזמורי הרונן המלנכוליים

מאלתרים על התבניות כל אחד לפי אישיותו. בפינלנד שחתרה לעצמאות מדינית ותרבותית נחשב סיבליוס לגיבור לאומי נערץ כבר בחייו וכך עד לימינו אלה.

על הסגנון

לאחר שהשתחרר מהשפעות של מלחיני המאה התשע-עשרה גיבש סיבליוס את סגנונו הייחודי: מבנה הנתון להתפתחות הולכת ונמשכת שמושגת על-ידי תהליך מתמיד של טרנספורמציה תמטית, גדילה ליניארית מתוכננת היטב, שליטה בזרימה ובתיזמור כך שמושג צבע תזמורתי עשיר ומגוון, שימוש בלתי מסורתי בהרמוניה מסורתית, בצרוף יסודות מודליים, מרקם שכולל לעתים קול עיקרי שנתמך בשכבות של אוסטינטי מגוונים. המלודיה מתפתחת מרעיונות מוטיביים חוזרים, סירקולריים, במנעד מצומצם. לסיכום, האיפיון הייחודי של המוסיקה של סיבליוס ושל תיאורי הנוף הצפוניים שלו נוצר באמצעות המתח בין ההתפתחות של המוסיקה בזמן, לבין (או לעומת) הסירקולריות המהורהרת והסטטית.

הסיפור של למינקיינן

הגיבור האגדי למינקיינן בא אל גברת הפוהיולה – שהיא ארץ המסתורין והאגדות- ובקש לו לאשה את היפה בבנותיה. היא טענה שעליו ראשית כל להוכיח את גבורתו: עליו לצוד את אייל הקרח. למינקיינן יצא למשימה הקשה, קרא ושר לאל היער וביקש את עזרתו, וכך הצליח לתפוס את האייל במלכודת ולהביא אותו אל גברת פוהיולה. אבל היא דחתה אותו שוב ודרשה ממנו למלא משימה קשה עוד יותר: לצוד את סוס הפלאות. למינקיינן לקח מתג זהב ורסן כסף, וביקש את עזרתו של אל העננים, שימטיר אבני ברד גדולות על סוס הפלאות, וכך היה: הסוס אדום הרעמה הסכים לתקוע את ראשו ברסן הכסף, ולמינקיינן רכב עליו אל הפוהיולה לקבל את אשתו. הפעם דרשה ממנו גברת הפוהיולה למלא משימה קשה שבעתיים: "את בתי תקבל אם תוכל לירות חץ אחד בלבד בברבור הקדוש, בברבור העז ששט במי הטואוני. (הטואוני הוא מלך השאול, אל המוות)".

לאחר דרכים קשות ומאיימות שהגיע סוף-סוף למינקיינן אל הטואוני; שם ארב לו הרועה העוור, משרתו של אל המוות טואוני. הרועה שלה מן המים העכורים של השאול נחש, ותקע אותו בלב הגיבור. למינקיינן נפל לתוך הזרם, אל ממלכת המתים, והרועה קרע אותו לגזרים כעונש על שניסה לפגוע בברבור הקדוש. אמו של למינקיינן חיכתה וציפתה לבנה, ובדרך קסומה גילתה כי הוא פצוע. היא מיהרה בדרך לא דרך, עלתה הרים וירדה בקעות, שאלה את הדרכים, את העצים ואת השמש אייה בנה, ולבסוף נודע לה כי הוא מת בטואוני. היא מיהרה לשם כשהיא נעזרת באלים, שלתה את חלקיו של למינקיינן ממי השאול, חיברה אותם, קראה לאלים שיעזרו לה להחיותו, ואז העלתה אותו מן השאול והחזירה אותו לחיים.

על היצירה

בשנת 1893 הלחין סיבליוס את הנוסח הראשון של "הברבור מטואונלה" בתור פתיחה לאופרה, שלא נכתבה מעולם. בשנת 1895 כתב סיבליוס ארבע פואמות סימפוניות על-פי סיפורי הקלוולה – האפוס העוסק במיתולוגיה הפינית: א. למינקיינן ונערות האי ב. הברבור מטואונלה ג. למינקיינן בטואונלה ד. חזרתו של למינקיינן. אחד מהגיבורים האגדיים של הקלוולה, למינקיינן ששר שירים מקסימים, ומגייס באמצעותם לעזרתו את האלים של כוחות הטבע השונים, יורד אל השאול הפינית – הלוא היא הטואונלה, כדי להרוג את הברבור שהוא שומר הסף שלה. זוהי המשימה האחרונה שעליו למלא כדי להשיג את הכלה המיוחדת שבה הוא חפץ. הוא מוצא שם את מותו, אבל אמו בכוחה ועקשותה, מחזירה אותו לחיים ומעלה אותו מן השאול.

היצירה של סיבליוס אפופה באוירה מיסטית ובתיאורי הטבע הצפוני רב הכוח של פינלנד: יערות ללא שמש, קרים וטחובים, שלג ושקט אין-סופי, מרחבי נוף ומרחבים צליליים ללא גבולות, ובתוכם הברבור - דמות עלומה וקסומה שטה-מרחפת לה בחלל הקפוא והריק. האווירה המלנכולית של היצירה סטטית למדי, והמפעם אטי במיוחד. הכלי הסולן במהלך כל היצירה היא הקרן האנגלית, שצלילה רך וענוג וחודר. המלודיות שלה דומות זו לזו, סובבות סביב אותו הרעיון, ובכל זאת תמיד מתחדשות. מבנה הפסוקים חופשי, ללא תחושת סימטריה, כמין בועות אמביות המשנות תדיר את צורתן, מתפשטות ומצטמצמות מבלי שנוכל לצפות זאת.

המשקל המיוחד של תשעה רבעים במפעם אטי מאוד מטשטש את תחושת המשקל ואפילו את תחושת הפעמה, ובכך תורם לתחושת השיוט במרחבים קסומים. מאוחר יותר, באמצע היצירה, הפעמה מתבררת היטב כשכל הכינורות הראשונים פוצחים בפריטת אוסטינטו.

הסולמיות נוטה למודליות, לעתים נשמעים גם קטעי סולם טונים שלמים, ולעתים נוספים צלילים כרומטיים, ואלה אינם משנים את התחושה שקיים צליל מרכזי. המסה הצלילית זזה ומחליקה ללא מודולציות מסורתיות, ובכל אופן במבט כללי לה מינור הוא המרכז הטונלי של היצירה. התיזמור מורכב ועשיר, ומשרת אפקטים צליליים ציוריים. למשל חלוקת הכינורות לשמונה קבוצות שתפקידיהן שונים; היוולות והצ'לי מחולקים כ"א לשתי קבוצות; תוף הבס והטימפני מנגנים בפיאניסימו דרדור ממושך; לכלי הקשת נקודות עוגב ממושכות, וטרמולו חרישי בצלילים מאוד מאוד גבוהים. המבנה הכללי של היצירה נתפס ראשית על-ידי פתיחה וסיום דומים בצליליהם ובטונליות שלהם – לה מינור, כמו-כן באמצעות התפתחות מסוימת של מתח באמצע היצירה והתפרקותו ההדרגתית לאחר-מכן - מעין מבנה קשתי. אבל הרושם הכללי הוא בכל אופן של ריחוק, של עולם המסתורין והאגדה, של התנהלות אטית מאוד עד כדי סטטיות.

הנושאים

הנושא הראשון מזוהה עם הגוון המיוחד של הקרן האנגלית. המלודיה במבנה של קשת קעורה, מתאפיינת בצליל פותח ממושך ואחריו קישוט במקצב שלשון. המנעד מצומצם והמהלך ברובו סולמי.

Eng. Hn.

מוטיב הארפג' מתפקד כקונטרפונקט מתאחר, העונה לנושא הראשון בארפג' עולה שמנגנים כלי הקשת הנמוכים

Vla.
Vc.

נושא שני בקו מלודי מפותל בסקונדות (+תרצה), שמגיע עד מעל לצליל הפותח ואחר-כך מסיים בו. מיחד אותו המרקם העשיר: שמונה קולות של כינורות במקצב אחיד ובאקורדים מקבילים.

Vln. I

נושא שלישי שהוא מעין ווריאנט חופשי מאוד של הנושא הראשון, רחב יותר במנעדו וכולל מרווחים גדולים יותר בעליה

Meno moderato

Eng. Hn.

נושא רביעי רב הבעה, באוניסון באוקטבות של כלי הקשת. הכיוון המלודי מראה חתירה כלפי מעלה באמצעות מרווחי קפיצות בעליה, אבל סיומי שתי הפסוקיות של הנושא רומזות לקריסה/ויתור/כניעה בגלל החזרה לצליל המוצא הנמוך (סי).

ברוב ההופעות הנושאים בוקעים, משתלבים ועולים זה מתוך זה, באיטיות, בשלווה ובחלל רחב

סימני זרז

חטיבה ראשונה

הפרק נפתח בקול דממה דקה בצלילים עומדים של הצ'לי והקונטרבסים. החלל האקוסטי הולך ומתמלא בנינוחות בצלילי אוקטבות ממושכות על-ידי הוילות, אחר-כך על-ידי הכינורות, תוך קרשנדו. לצליל הגבוה ביותר מצטרפת הקרן האנגלית ופותחת בנושא הראשון.

מיד עונים לה כלי הקשת הנמוכים ומטפסים מעלה במוטיב הארפג'!

מקהלת הכינורות מציגה ברגש עמוק, במקצב משותף ובאקורדים מקבילים את הנושא השני.

ושוב מטפסים הצ'לים במוטיב הארפג', הפעם מעט גבוה יותר. הקרן האנגלית מנגנת את הנושא הראשון, גבוה יותר. שוב בוקע ועולה הארפג', מעט גבוה יותר, והנושא השני מקונן עוד יותר במקהלת הכינורות. הקרן האנגלית מנגנת פסוק שהוא מעין וריאנט חופשי של הנושא הראשון, מעל צלילים גבוהים מאוד הנמשכים בכלי הקשת; הקרן ממשיכה ללא הפסקה לפסוק הבא שנפתח נמוך יותר, בצעדים של ארפג' עולה, ובסיומו הקישוט המוכר של השלשון.



אחריו וריאנט קצר של הנושא הראשון, ובפסוק הבא סקוונצה על-פי הפסוק שהתחיל נמוך בצעדים של ארפג' עולה. את רצף הפסוקים האלה מלווים הכינורות בצלילים גבוהים וממושכים. הרצף הזה מסתיים כשהקרן האנגלית "נופלת" בטריטון אל צליל מפתיע, דיסוננטי, ובשקט שמתהווה אחריו מהמהמות הקרנות הד לטריטון. בהמשך, מעל הכינורות הרוטטים בטרמולו חרישי פוצחת הקרן ברצף וריאנטים המתייחסים לנושא הראשון, ומתעקשים על צליל פתיחה קבוע (סול דיאז). ברצף הזה הולכת ומתפתחת בהדרגה התעצמות.



הנושא הראשון מופיע במדויק בצלילים גבוהים יותר, רטט הכינורות עולה ועוצמתו מתגברת, והנושא מעליהם מופיע שוב גבוה יותר; הכינורות רוטטים ומתעצמים, הקרנות תוקעות, ואיתם הנושא שוב במלוא העוצמה וגבוה עוד יותר - ואז על הצליל המסיים של הנושא, צליל ממושך, הולכת העוצמה ומצטמצמת וקטנה בהדרגה בכל הכלים. מעל כלי הקשת הרוטטים בשקט בצלילים גבוהים ביותר, מגלגלת הקרן האנגלית זוגות סקונדות יורדות, והמתח של רגע השיא ביצירה הולך ומתפוגג.

Eng. Hn.

Vln. I

Eng. Hn.

Vln. I

בפסוקית חדשה בסונים וכלי הקשת הנמוכים וקלרינט מכריזים במקצב אחיד ובמלודיה לא מוכרת על מפנה.

B. Cl.

Vla.

חטיבה שניה

המרקם משתנה: מתבלטת מתוכו פעמה קצובה בביצוע הכינורות הראשונים הפורטים אוסטינטו. על רקע פעימות הפיציקטו מנגנת הקרן האנגלית נושא חדש - הנושא השלישי. המלודיה הולכת ונפרשת דרך כמה קפיצות כלפי מעלה למנעד רחב ולשינוים טונליים.

Meno moderato

Eng. Hn. *p espress.*
pizz.

Vln. I *p*
pizz.

Eng. Hn. *cresc.* *f* *f*

Vln. I

מבעד לצלילים ממושכים בכלים שונים בוקעים צלילי הנבל, שעולים ויורדים בארפג'ים כמה פעמים. תוף הבאס והטרומבון מצטרפים בטרמולו שקט מאוד, ופריטת האוסטינטו נמשכת. הקרן משמיעה מוטיב קצר ומיד עונה לה מוטיב הארפג' בכלי הקשת, שהפעם עולה וממריא עוד ועוד. אחר-כך "מקהלה" של כלי הנשיפה הנמוכים מושכת בפיאניסימו צלילים עמומים כהכנה לכניסת נושא חדש, ואז כל כלי הקשת כולם במרקם מרשים של אוניסון מנגנים ברגש ובכאב את הנושא הרביעי: מלודיה רחבה, שמתאמצת לעלות ולחמם ולחרוג מן האווירה המנוכרת במידת מה.

Vln. I *cantabile*

cresc. *f* *poco dim.*

הקרן האנגלית בצלילים חרישיים, מעל רטט פיאניסימו בכלי הקשת, מאמצת את המלודיה של הנושא החדש וחוזרת עליה פעם נוספת, ולכבודה משתתקים כלי הנשיפה הנמוכים. באותו הזמן דרדור הטימפני ותוף הבאס כל-כך שקטים, שכמעט אינם נשמעים. את המלודיה החדשה הזאת הקרן ממשיכה ומרחיבה על-ידי וריאנט על הפסוקית המסיימת (של הנושא הרביעי). כלי הקשת מושכים צלילים ארוכים, ומהם נובעת המלודיה האחרונה: פרידה מן הטואנולה ומן הברבור באמצעות הנושא השני. על רקע הצלילים האחרונים של הנושא הזה, הנמשכים ונחלשים, עונה הצ'לו במוטיב הארפג' העולה, במקצב משתהה.

The image displays a musical score for Violin I (Vln. I) and Violoncello (Vc.) in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the Violin I part with dynamics *mf cresc.*, *f*, and *dim.*. The Violoncello part has a dynamic of *f dim.*. The second system shows the Violin I part with dynamics *p*, *dolce*, and *dim. molto*. The Violoncello part has dynamics *p*, *dolce*, and *dim. molto*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.