



בית הספר לחינוך מוזיקלי
המדרשה למוזיקה
מכללת לוינסקי לחינוך

בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



תכנית מפתח - תכנית לחינוך מוזיקלי ולקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה" קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית

רוברט שומאן: קונצ'רטו לפסנתר בלה מינור, אופוס 54

דימיטרי שוסטקוביץ': סימפוניה מס' 10 במי מינור, אופוס 93

דצמבר 2009

תש"ע

LV1 LEV01-000 2



145754-20

היצירות

רוברט שומאן (1856-1810)

קונצ'רטו לפסנתר בלה מינור, אופוס 54

Robert Schumann (1810-1856)

Piano Concerto in A minor, opus 54

דימיטרי שוסטקוביץ' (1906-1975)

סימפוניה מס. 10 במי מינור, אופוס 93

Dmitri Shostakovich (1906-1975)

Symphony No. 10 in E minor, opus 93

דוגמאות תווים

איתמר ארגוב

צוות המדרשה למוסיקה

ד"ר רבקה אלקושי

עודדה הררי

עריכה והבאה לדפוס

ד"ר דוץ' ליכטנשטיין

הקונצ'רטו לפסנתר במאה ה-19

מבוא

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 ה'ז'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 קונצ'רטיסט. 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 ממאפייניה 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 ממתנים 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 האידיאלי. 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 הלהנת 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 נושאת 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, ורפריזה 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. נענין בנושא זה:

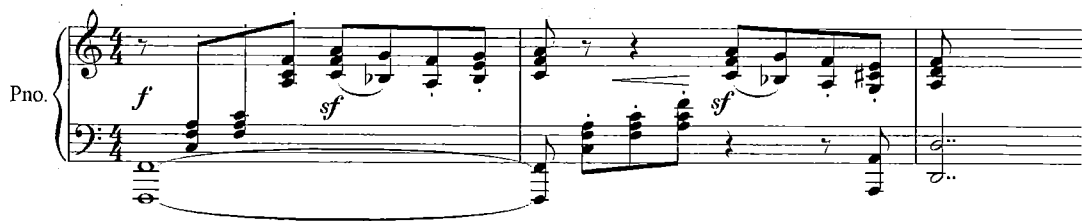
נושא זה לירי באופיו. ניתן לאתר בו כמה מוטיבים בולטים בהם יעשה שומן שימוש בהמשך: הירידה הפותחת בטרצה מדו ללה, העליה בקוינטה מלה למי, ואחר כך הקפיצה בת האוקטבה (לה-לה). קפיצה זו בולטת במיוחד על רקע התנועה בצעדים שקדמה לה, והיא טוענת אנרגיה לחלקו השני של הנושא, בבחינת התערבות של פלורסטן ברוחו המהורהרת של 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 והשוויון בין הסולן לתזמורת, המזוהים כל כך עם יצירתו של שומן, באים כאן לידי ביטוי היטב: הקלרינט משמיע את המלודיה, בעוד הפסנתר מלווה אותו חרש:

חטיבת הפיתוח נחלקת לשני חלקים – הראשון מהורהר ואינטימי באופיו, בעוד השני סוער ונרגש, משלב שוב התפרץ פלורסטן 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 לז'אנר אאוטויות לשמה, אלא מלאכת מחשבת מוקפדת. כניסתה של התזמורת בקודה שלאחר הקדנצה מצביעה אף היא על גישתו של שומן לז'אנר 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 הפיגלה. 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 בבירור 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 מחרים 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 אמנות 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;

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

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

הדו שיח מתנהל בתנודות משתנות של עוצמה והבעה, באמצעות תוספת הדרגתית של כלים, ודהיסות 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 נהחב 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:

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

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

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:

Pno. *p*

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:

Fl. *f sf*

Pno. *f sf*

Vln. I *f sf*

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 מנוגן כעת בגרסתו המקורית, על ידי האבוב. 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
espressivo

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

Musical score for Piano (Pno.) in 2/4 time. The score consists of two staves. The right hand plays chords with dynamics *f* and *sf*. The left hand plays a bass line with chords and dynamics *f* and *sf*. The key signature has one flat (B-flat).

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

Musical score for Oboe (Ob.) in 2/4 time, marked *Allegro molto*. The score is on a single staff with a treble clef. It features a rhythmic melody with accents.

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:

Musical score for Piano (Pno.) and Violoncello (Vc.) in 2/4 time, marked *espressivo*. The Pno. part has two staves with a treble and bass clef. The Vc. part has one staff with a bass clef. The Pno. part features triplets and a melodic line. The Vc. part features a long, expressive melodic line.

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 וההתרוממות רוח בעת ובעונה אחת. שוב מציג הפסנתר את הנושא ומייד פותח בריצות סולמיות כאשר צבעי התזמורת משוכצים בהן. התנועה מהירה וזורמת של הפסנתר שוזרת את המעבר הנעדר מלודיה מוגדרת. ההמשך מתאפיין באפיזודה עם סינקופציה מתמדת התורמת לאנרגטיות ותנופה; זהו הנושא השני:

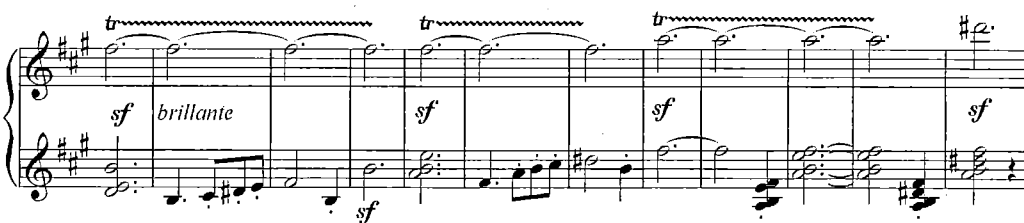
Vln. I 

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

Pno. 

פיגורציות שונות נשמעות בפסנתר בעוד התזמורת עולה עם הרעיון המארשי 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 :

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

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

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

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.

עודדה הררי

הסימפוזייה מס. 10 במי מינור, אופוס 93
מאת דימיטרי שוסטקוביץ' (25.9.1906 - 9.8.1975)

על המלחין

ב-9 בינואר 1905 נאספו מאה אלף רוסים בחזית ארמון החורף של הצאר הרוסי האחרון ניקולאי אלכסנדרוביץ' רומנוב בניסיון להגיש עצומה. המשטרה פתחה באש והרגה אלף איש, ביניהם נשים וילדים. אף שהצאר לא הורה על פתיחת האש, דבק בו הכינוי "איש הדמים". תקופה של אלימות הולכת ומתעצמת פקדה את רוסיה שנה לאחר מכן, היא שנת הולדתו של אחד מהמלחינים הרוסים הנערצים ביותר במאה העשרים - דימיטרי דימיטריאביץ' שוסטקוביץ' Dmitri Dmitriyevich Shostakovich.

דימיטרי היה האמצעי מבין שלושה צאצאים לאביו Dmitri Boleslavovich Shostakovich מהנדס במקצועו, ולאמו Sofiya Vasilievna Kokoulina. רוב בני משפחת שוסטקוביץ' תמכו בדעות ליברליות ובמגמות מהפכניות. הבית בסנט פטרבורג, משמש כיום בית ספר שבחזיתו לוח זיכרון למלחין הנערץ.

דימיטרי שוסטקוביץ' היה ילד פלא. כישרונו התבלט כבר בגיל 8 כאשר למד פסנתר אצל אימו. הוא זכר בעל-פה יצירות שלמות שאימו נגנה, ובגיל 13 התקבל לקונסרבטוריון פטרוגרד שנוהל ע"י המלחין אלכסנדר גלזונוב. המנהל עקב מקרוב אחר התקדמותו של הנער שהשתלם בפסנתר, קומפוזיציה, קונטרפונקט ותולדות המוסיקה. ההישג המוסיקלי הראשון של שוסטקוביץ' היה הסימפוזייה הראשונה שהלחין כעבודת סיום בקונסרבטוריון. היצירה בוצעה בשנת 1926 והמלחין בן 19 בלבד.

עם תום הלימודים החל שוסטקוביץ' בקריירה כפוליה כפסנתרן וכמלחין, אך מסלול הפסנתרנות שלו לא זכה לשבחים; טענו שנגינתו יבשה, חסרת רגש ומקובעת מדי בריתמוס. מעתה התמקד שוסטקוביץ' בהלחנה בלבד, והגביל את הפסנתרנות לביצוע היצירות שחיבר. ב-1928 הלחין את הסימפוזייה השנייה "לאוקטובר" ואת האופרה הקומית "החוטם" לפי גוגול.

בשנים 1929-30 ארגון המוסיקאים הסטליניסטי RAPM מתח ביקורת שלילית על "החוטם" כאופרה פורמליסטית, נטולת נימה של גלוריופיקציה של המשטר הסובייטי. שנה לאחר מכן, החל שוסטקוביץ' לעבוד בתיאטרון הנוער של מעמד הפועלים TRAM בתקווה שפעילות זו תגן עליו מפני התקפות אידיאולוגיות. שוסטקוביץ' צמצם את פעילותו בתיאטרון הנוער; את רוב שעותיו הקדיש לחיבור האופרה "לידי מקבת מחבל מיזנק" עם ליברטו מאת המלחין בשיתוף עם אלכסנדר פריס (Alexander Preis) לפי סיפור מאת ניקוליי לסקוב (Nikolai Leskov). היצירה בוצעה לראשונה ב-1934 וזכתה להצלחה מיידית בברה"מ ובעולם.

בתקופה זו ניהל שוסטקוביץ' מערכת נישואין שהוגדרה כנישואין פתוחים עם אשתו הראשונה (מתוך שלוש) נינה ורזר (Nina Varzar). קשיים בין בני הזוג הביאו לגירושין כעבור שלוש שנים, אף שהקשר התחדש מיד, ונמשך עד למותה של נינה ורזר בשנת 1954.

בשנת 1936 נתקל שוסטקוביץ' בבעיות וקשיים ביחסיו עם הבירוקרטיה הסטליניסטית. יצירותיו סבלו הוקעה, גינוי והחרמה. השנה התחילה עם סדרת מאמרים בעיתון "פראוודה" שתקפו בחריפות את הנטיות המודרניסטיות במוסיקה, בעיקר במאמר שנשא את הכותרת "תוהו ובוהו במקום מוסיקה". השלטון הקומוניסטי החרים את כל היצירות שלא תאמו את רוח "האמנות הסובייטית האמיתית", ביניהם ג'אז ומוסיקה אוונגרדית. שוסטקוביץ' עצמו נודה ויצירותיו הוחרמו. המערכה נוהלה, כך חשבו, ע"י סטלין עצמו. כתוצאה מכך פסקו ההזמנות, ומשכורתו של המלחין צנחה. באותה שנה החלו בחזרות על הסימפוניה הרביעית שכתב, אך האקלים הפוליטי לא אפשר את ביצועה.

תגובתו של שוסטקוביץ' לגינויים הייתה הלחנת הסימפוניה החמישית ב-1937 תחת כותרת המשנה "תשובתו היצירתית של אמן סובייטי לביקורת מוצדקת". היצירה זכתה להצלחה. בתקופה זו החל שוסטקוביץ' בהלחנת רביעיות מיתרים. למרות הויכוח הרשמי, יצירותיו היו פופולאריות והתקבלו באהדה. הוראת קומפוזיציה בקונסרבטוריון שאפשרה הכנסה בטוחה, אך פגעה והפריעה בעבודת ההלחנה.

שנת 1939 מסמלת את הטרור הגדול, במהלכו נכלאו או נרצחו רבים מקרוביו וחבריו של שוסטקוביץ'. הנחמה היחידה בתקופה זו הייתה הולדת הבת גלינה, ב-1936, והבן מקסים ב-1938. במהלך שנת 1941 עת פרוץ המלחמה שפרצה בין גרמניה וברית המועצות, שוסטקוביץ' שהה בלנינגרד הנצורה. בלבוש של כבאי תרם שוסטקוביץ' למאמצי התעמולה והפיץ שידורי רדיו לעם הסובייטי. מידע זה הגיע אף לעיתון Time. בשנה זו כתב שוסטקוביץ' את הפרקים הראשונים של הסימפוניה השביעית המפורסמת - סימפונית "לנינגרד". באוקטובר אותה שנה פונו שוסטקוביץ' ובני משפחתו לקייבישב (Kuybishev) שם סיים את הסימפוניה השביעית המתארת הרואיזם וניצחון. היצירה אומצה כסמל להתנגדות העם הסובייטי בברית המועצות ובמערב. שוסטקוביץ' זכה לשבחים מהמפלגה על הלחנת הסימפוניה החמישית, השישית, ובמיוחד השביעית, שחברה בשעת המצור על לנינגרד, ותיארה את גבורתם של האזרחים.

באביב של 1943 עברו שוסטקוביץ' ומשפחתו לגור במוסקבה בה הולחנה הסימפוניה השמינית. אופייה הכבד והאליים של יצירה זו, המתארת מאבק כנגד מצוקות אנוש, הוחרמה. ב-1945 הולחנה הסימפוניה התשיעית. שוסטקוביץ' המשיך להלחין מוסיקה קאמרית, כמו הטריו לפסנתר אופוס 67 עם פינלה המבוסס עם הנושא היהודי של מחול המתים. המוסיקה הקאמרית ויכולתו של שוסטקוביץ' להביע רגשות אישיים עוררה את התנגדות השלטונות.

שנת 1948 הייתה שנת ה"טיהור התרבותי". בשנה זו, יחד עם מלחינים רבים אחרים, כגון פרוקופייב וארם הצ'טוריאן, גונה שוסטקוביץ' בשנית על היותו "פורמליסט", והמוסיקה שחיבר גונתה כ"מלנכולית" ו"אנטי פטריוטית". רוב יצירותיו הוחרמו, הוא אולץ להתוודות ולהתנצל בפומבי, וזכויות המשפחה נלקחו. בשעות הלילה היה שוסטקוביץ' ממתין למעצרו ברחבה מחוץ לבית, ולא במיטתו, זאת "כדי לא לזעזע את בני הבית הישנים בשעה שייעצרו אותי" (Wilson, 1995:183).

בשנים הבאות נחלקה עבודתו היצירתית של שוסטקוביץ' לשלושה תחומים: מוסיקה לסרטים שעזרה לו לממן את שכר הדירה; יצירות רשמיות שנועדו להשיג שיקום רשמי, ויצירות רציניות "עבור המגירה". אלה האחרונות כללו מחזור שירים "משירה עממית יהודית", יצירה שנכתבה כאשר האנטישמיות שאחרי המלחמה גאתה, ולשוסטקוביץ' היו קשרים הדוקים עם אנשים שנפגעו.

במהלך שנת 1949 הוקלו המגבלות על המוסיקה של שוסטקוביץ', בדרך זו התאפשרה השתתפותו במשלחת סובייטית של מכובדים לארה"ב. בשנה זו כתב שוסטקוביץ' את הקנטטה "שיר היערות" המהלל את סטלין כ"גנן גדול".

שוסטקוביץ' נהייה נציג של הסובייט העליון RSFSR בשנת 1951. "אין בנמצא מוזיקה ללא אידיאולוגיה." כך קבע.

עם מותו של סטלין ב-1953 החל הצעד הגדול ביותר של שוסטקוביץ' לשיקום רשמי. אחרי מותו של סטאלין התרכך בהדרגה יחס השלטונות, ושוסטקוביץ' הועמד בראש המלחינים הסובייטים. ממעמדו החדש תקף ביטויים של אנטישמיות בברה"מ שגברו באותה תקופה. בשנה זו בוצעו לראשונה רבות מ"יצירות המגירה וזו השנה בה חוברת הסימפוניה העשירית.

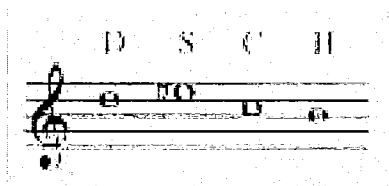
בשנות הארבעים והחמישים היו לשוסטקוביץ' יחסים קרובים עם שתיים מתלמידותיו: גלינה אוסטרובסקאיה ואלמירה נזירובה. זמן קצר אחרי מותה של רעייתו, נינה וורזר ב-1954, נישא שוסטקוביץ' לאשתו השנייה, מרגריטה קיינובה (Margarita Kainova), אך הנישואים לא החזיקו מעמד, והם התגרשו כעבור שלוש שנים.

בשנת 1960 הצטרף שוסטקוביץ' למפלגה הקומוניסטית. צעד זה התפרש במגוון אופנים, החל מהפגנת מחויבות ולויאליות אמיתית ועד לסימן לפחדנות וכניעה ללחץ.

ב-1962 נישא שוסטקוביץ' לרעייתו השלישית אירנה סופינסקאיה בת ה-27, ונשאר נשוי לה עד מותו. בשנה זו חזר שוסטקוביץ' לנושא ההתנגדות לאנטישמיות, עם הסימפוניה השלוש-עשרה "באבי יאר". הסימפוניה מבוססת על פואמה של המשורר הצעיר יבגני יבטושנקו, והוקדשה לזכרם של היהודים שנרצחו בגיא ליד קייב במלחמת העולם השנייה. הפרק הראשון, שעל שמו נקראת הסימפוניה כולה, הוא

על פי השיר "באבי יאר", העוסק באנטישמיות הרוסית כמו גם ברצח יהודי קייב וסביבותיה שבוצע שם במלחמת העולם השנייה.

בעשור האחרון לחייו סבל שוסטקוביץ' מבעיות בריאות, ורבות מיצירותיו מאותה תקופה עסקו במוות. על הסימפוניה מס' 14 אמר שוסטקוביץ' שהסימפוניה כולה היא מחאתו נגד המוות. בריאותו של שוסטקוביץ' התרופפה. הוא סבל מהתקפי אוטם לב וממחלת פרקים שהלכה והחריפה וגרמה לכאבים עזים והגבלת תנועה. מספר פעמים הוא נפל ושבר את רגלו. שוסטקוביץ' נפטר במוסקבה ב-9 באוגוסט 1975 בגיל 69. על קברו קבועה הזחתת המוסיקלית המופיעה בסימפוניה העשירית וביצירות תזמורתיות אחרות.



סגנונו המוסיקלי של שוסטקוביץ'

בשנותיו הראשונות הושפעה הלחנתו של שוסטקוביץ' ממלחינים כמו צ'ייקובסקי, סטרווינסקי ופרוקופייב. השפעתו של מאהלר בלטה אף היא, במיוחד בממדים הרחבים של הסימפוניות, העוברות תכופות מאווירה טראגית לאירוניה חריפה. בשנות ה-30 שינה שוסטקוביץ' כיוון והחל להלחין מוסיקה אוונגרדית וא-טונלית שהושפעה מיצירותיהם של ברטוק ואלבן ברג. שוסטקוביץ' גיבש סגנון אישי ומקורי, שהוא מעין סגנון כלאיים, העושה שימוש חופשי בהרמוניות דיסוננטיות בצד שמירה על טונליות בסגנון ניאו-קלאסי פוסט-רומנטי.

יצירותיו לתזמורת של שוסטקוביץ' כוללות 15 סימפוניות¹ ו-6 קונצ'רטי. היצירות הקאמריות כוללות 15 רביעיות מיתרים, קווינטט פסנתר ושני טריו לפסנתר. מוסיקה לפסנתר כוללת סונטות סולו, פרלודים מוקדמים, וסדרת פרלודים ופוגות מאוחרת. יצירות נוספות כוללות שתי אופרות, 3 יצירות לבלט, וכמות ניכרת של מוסיקה לקולנוע..

¹ סימפוניה מס' 1 בפה מינור, אופ. 10 (1924-25), סימפוניה מס' 2 "לאוקטובר" בסי מז'ור (לתזמורת ולמקהלה), אופ. 14 (1927), סימפוניה מס' 3 "האחד במאי" במי-במול מז'ור (לתזמורת ולמקהלה), אופ. 20 (1929), סימפוניה מס' 4 בדו מינור, אופ. 43 (1935-36), סימפוניה מס' 5 ברה מינור, אופ. 47 (1937), סימפוניה מס' 6 בסי מינור, אופ. 54 (1939), סימפוניה מס' 7 "לנינגרד" בדו מז'ור, אופ. 60 (1941), סימפוניה מס' 8 בדו מינור, אופ. 65 (1943), סימפוניה מס' 9 במי-במול מז'ור, אופ. 70 (1945), סימפוניה מס' 10 במי מינור, אופ. 93 (1953), סימפוניה מס' 11 "שנת 1905" בסול מינור, אופ. 103 (1957), סימפוניה מס' 12 "שנת 1917" ברה מינור, אופ. 112 (1961), סימפוניה מס' 13 "באבי-יאר" בסי-במול מינור (לתזמורת, מקהלת גברים וסולן בס), אופ. 113 (1962), סימפוניה מס' 14 (לתזמורת מצומצמת של כלי-מיתר וכלי הקשה, סופרן ובס), אופ. 135 (1969), סימפוניה מס' 15 בלה מז'ור, אופ. 141 (1971).

הסימפוזיה העשירית: מבט כללי

למרות אי-הביטחון הפוליטי, הצליח שוסטקוביץ' ליצור את היצירות הזכורות ביותר של זמנינו, ולהיחשב ע"י רבים כמלחין הסימפוניות החשוב של המאה העשרים. אחת היצירות היא הסימפוזיה העשירית. שוסטקוביץ' הלחין את הסימפוזיה בקיץ וסתיו של שנת 1953, שנת מותו של סטלין וראשיתה של "הפשרה" תרבותית מסוימת בברית המועצות. זוהי אחת מיצירות המופת הגדולות של המלחין שזכתה להצלחה מיידית במערב ובברית המועצות, שם היא הוכרזה באופן רשמי כ"טרגדיה אופטימיסטית".

הלחנת הסימפוזיה החלה כמה שבועות אחרי מות סטלין, והיצירה הושלמה בזמן קצר יחסית. שוסטקוביץ' עבד מהר: "זוהי אולי לא סגולה" ציין המלחין בצניעות. הסימפוזיה העשירית בוצעה לראשונה ב-17 בדצמבר באותה שנה ע"י התזמורת הפילהרמונית של לנינגרד תחת שרביטו של המנצח יבגני מרוינסקי (Yexgeny Marvinsky). הסימפוזיה מסמלת במידה רבה את השחרור משלטון הרוזן. יש פרשנים הגורסים כי הפרק השני והברוטאלי אינו אלא דיוקן מוזיקלי של סטלין. הפרק השלישי מכיל ציטוטים רבים ממקורות שונים, ונשען על המוטיב הנגזר מראשי תיבות שמו של המלחין DSCH: רה-מי במול-דו-סי. ב"עדות" ספר זיכרונותיו של המלחין, הוא מתוודה:

...לא יכולתי לכתוב אפותיאווה לסטלין, פשוט לא יכולתי. אך תיארתי את סטלין בסימפוזיה העשירית שלי. חיברתי אותה מיד לאחר מותו של סטלין, ואיש עדיין לא ניחש מהו נושא היצירה. ובכן, הנושא הוא סטלין ושנות שלטונו. הפרק השני, הסקרצו, הוא דיוקן מוסיקלי של סטלין, פחות או יותר. יש בפרק זה גם דברים אחרים, כמובן, אך זהו הבסיס (Karl & Robinson, 1997).

הרכב הכלים בסימפוזיה העשירית: 2 חלילים ופיקולו (חליל שני מכפיל את הפיקולו), 2 אבובים וקרן אנגלית (קרן אנגלית מכפילה את האבוב אבוב שלישי), 2 בסונים וקונטרבסון, 4 קרנות, 3 חצוצרות, 3 טרומבונים, טובה, טימפאני, שלישי, טמבורין, תוף סנר, מצלתיים, תוף באס, טם, כסילופון, וכלי מיתר.

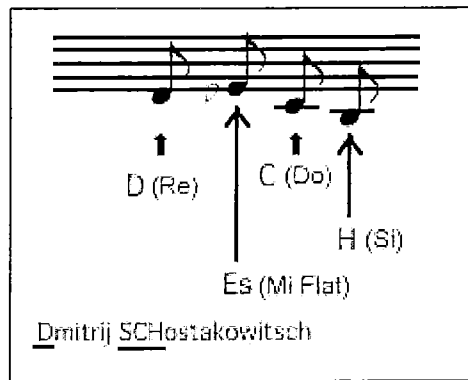
אווירה טרגית שורה על היצירה, לבד מן הפרק האחרון האופטימי והעליו. מבקרים סובייטיים ייחסו לסימפוזיה את נושא "המאבק האידיאולוגי של האמן בינו לבין המציאות" וראו בה "כוחות של רשע בעל משמעות אנושים אוניברסאלית העומדים בדרכה של האנושות אל האושר". גיבור המאבק כנגד כוחות הרשע הוא המלחין עצמו. נושא חשוב המופיע גם בפרקי האלגרו והאנדנטה מורכב מארבעה צלילים, רה – מי במול – דו- סי שבכתב התווים הגרמני הם DSCH - ראשי התיבות בגרמנית של שם המלחין Dimitri SHostakiwitsch.

פרקי הסימפוניה: הסימפוניה כוללת ארבעה פרקים: מודראטו, אלגרו, אלגרטו, אנדנטה-אלגרו.

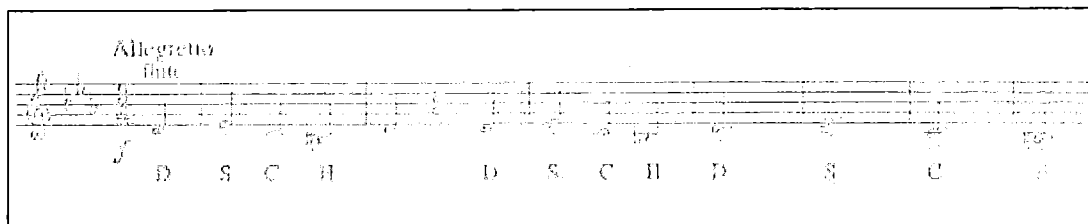
הפרק הראשון "מודראטו" הוא פרק ארוך במיוחד (ארוך מן הפרק השלישי והרביעי גם יחד). אורה מהורהרת ואפלה שורה בו. שוסטקוביץ' עצמו אמר: "יש בפרק זה יותר טמפי איטיים ורגעים ליריים מאשר רגעים דרמטיים, הרואיים וטרגיים" (Steinberg, 1995:564). המוסיקה הנודדת עוצרת יותר מפעם אחת כאילו אינה בטוחה בכיוונה.

הפרק השני "אלגרו" קצר כדי חמישית מהפרק הראשון, וקצר בהרבה מכל יתר הפרקים בסימפוניה. זהו מרש המתפתח וגובר בלא הרף ומתאר את כוחות הרשע. אין כמעט רגע של מנוחה והקלה. הפרק דוהר במהירות תקיפה ואכזרית, והרמה הדינמית של פורטה \ פורטיסימו היא כמעט ללא שבירה עד לנקודת השיא בסוף הפרק. את הפיצוץ הסופי מקדים פסאז' קצר בפיאנופיאניסימו עצור וזועם. כאמור, הפרק משרטט את הפורטרט של סטלין.

הפרק השלישי "אלגרטו" הוא מעין סקרצו הבא אחרי הטרור של הפרק השני. משהו אנושי מתעורר, משהו פתטי בחלקו, וקומי לפעמים. כאן מופיע נושא ה-DSCH - מוטיב המייצג את ראשי התיבות של שם המלחין, תוך שימוש בתרגום הגרמני של השם והתווים: מי-במול מכונה "es" ו-סי-בקר - H. במילים אחרות, רצף הטונים רה, מי-במול, דו, סי נרשם באותיות DSCH כייצוג לשם דימטרי שוסטקוביץ'.



להלן נושא המבוסס על DSCH:



אפשר למצוא רצף של ארבעה תווים אלה בשינוי סדרם, גם בפרק הראשון.

פרק הסיום "אנדנטה-אלגרו" פותח בהקדמה איטית ענוגה המובילה אל נושא מחול מתרונן. היצירה נסוגה למלנכוליה שקטה ואז הכינורות פוצחים לפתע במחול שובב במי-מזור. שני אלמנטים מרכיבים את האנדנטה האיטי: נושא מדיטיבי בכלי מיתר נמוכים וסידרה של קטעי סולו אקספרסיביים ומזרחיים משהו בכלי נשיפה מעץ. בתיבות הסיום מתקדרת העליצות כאילו טרגדיה שורה מתחת לאופטימיזם. נושא ה-DSCH חוזר ומושמע.

הסימפוניה העשירית היא ללא ספק אחת מסימפוניות המופת של ימינו. "טרגדיה אופטימיסטית"; כך כינה תומכיו של שוסטקוביץ'. היצירה הפתיעה את הקהל בטונליות השונה, ובמוסיקה המופנמת והקודרת שעוררה פולמוס לפני שהוכתרה כיצירת מופת.

מעקב בעת האזנה

פרק I – מודרטו (Moderato)

היצירה פותחת בכלי המיתר הנמוכים בצ'לו ובקונטרבס, בצלילים שקטים וכרומטיים באוניסונו, תחילה ללא ליווי הרמוני. אווירה של קדרות ואימה. תיבת הפסקה מופיעה כבר אחרי שתי תיבות.

Moderato $\text{♩} = 96$

הפתיחה צומחת לפסאז' ארוך בכלי מיתר. הזרימה נעצרת ע"י הפסקה נוספת. כינורות וויולות מצטרפים בנקודת עוגב המטשטשת את הטונליות. דקות של ריחוף ותהייה.

כלי המיתר מתמזגים באקורדים דמויי כורל בטונליות ברורה של סול מזור, אך מיד שבים צלילי הפתיחה הכרומטיים ברגיסטר הנמוך של הצ'לי והקונטרבס ומשיבים את אווירת הקדרות. כינורות וויולות מצטרפים בנקודות עוגב מעורפלות ולעיתים באוניסונו. הפסקה נוספת.

פרזה כורלית מתעצמת בקרשנדו קצר ונמוגה בדימינואנדו, כמו נכנעת לכרומטיקה האפלה של צלילי הפתיחה החוזרים בצ'לו ובבאסים. הצ'לי והבסים ממשיכים בגפם באוניסונו כרומטי אפל.

אחרי קטע ארוך של כלי מיתר, משמיע קלרינט סולו מלודיה לירית רחבת ממדים. הטמפו מואץ, ונושא הקלרינט הקונטרסטי מכניס את היצירה לפוקוס טונלי סביב הטון "מי".

Cl. in A

p semplice

cresc. *mf* *dim.* *p > pp*

הכינורות מרחיבים את "מנגינת הקלרינט" הנשזרת במרקם קונטרפונקטי יחד עם המוטיב הכרומטי של הפתיחה. תנועה ריתמית של שמיניות בכינורות מובילה אל טוטי ושיא דינמי בפורטיסימו. כינורות וכלי נשיפה מעץ מתלכדים בעוצמה כוחנית רועמת. עלייה הדרגתית לרגיסטרים הגבוהים ביותר של החליל והאבוב כאשר תנועת שמיניות בפורטיסימו מעצימה את הדרמה. הסערה שוכחת ומוטיב אכספרסיבי בטרצות מקבילות מבוצע בקרנות. המוטיב הולך ועוצר בריטרדנדו. הקלרינט מגן סולו. במרווח צעדים ואחר כך נוסק בהדרגה מעלה:

Cl. in A

a tempo

mf *p*

מנגינת הקלרינט סולו האופטימית זורמת בשירה לירית, מתערבבת בליווי הכרומטי של צלילי הפתיחה המסתוריים. מעל פיציקטו ספוראדיים ובלתי סדירים בכלי המיתר, ובטמפו מואץ, משמיע החליל סולו - נושא חדש בעל טמפרמנט עצבני ומנעד מצומצם:

Fl.

$\text{♩} = 120$

p

כלי המיתר "מאמצים" את נושא החליל ומרחיבים אותו לכדי מלודיה שלימה. ברגיסטר נמוך משמיע קלרינט סולו עיבוד נוסף של החומר התמטי, החוזר בכינורות. תוך עיבוד הנושא בכלי הנשיפה מעץ ובכלי המיתר לסירוגין, מגיעה היצירה לשיא דינמי בכלי הנשיפה מעץ, כשאלה מלווים באקורדים בכלי המיתר. באווירה שקטה ומאיימת מתכווץ המרקם לכדי פתיל דק. בסונים וקונטרטה-בסונים, מלווים בסדרת דרדורים שקטים בטימפאני, מתחילים בפיתוח נושא קודם:

Bsn. $\text{♩} = 108$

האבוב מציג עיבוד חדש לנושא תוך שימוש במקצב סינקופי, ובסקוונצות בכיוון מעלה. האווירה מותססת לכדי שיא ברוטאלי בפורטה פורטיסימו. הנושא פורץ אל תוך שיא ארוך ודרמטי בטוטי, עולה ונוסק בהדרגה ובהתמדה בדיסוננסים כרומטיים עוצרי נשימה.

הנושא חוזר בטרנספורמציה בחליל בטמפו עצבני, עם חצוצרות וקרנות נוהמים. הפיקולו והחליל מקצינים את מנעד הטונים הגבוהים. כלי הנשיפה ממתכת לרבות חצוצרות מעבים את המרקם, וערכי-משך של חלקי שש-עשרה, המועצמים על-ידי הטימפאני וטרמולו בכלי המיתר, מלהיטים את האנרגיה המתפרצות בלא רסן. הנושא מורחב באוניסונו כרומטי בשמיניות בכלי המיתר עם ליווי בכלי הנשיפה כולל טרומבונים, טובה וטרמולו בטימפאני, כל אלה ממשיכים את השיא הדרמטי בלא הרפיה. קטע השיא נמשך ונמשך עם טימפאני ותופי מצעד (snare drums) המגביהים את הלהבות. מוטיב הפתיחה הכרומטי זוכים לתשומת לב מרובה בקטע השטני הזה.

בתנועה מהירה מסולם לסולם, שוקטת המוסיקה סוף סוף. מגיעים לחלק המחזור. מוטיב הפתיחה הכרומטי נעלם. המרקם מצטמק באופן קיצוני לתיבה של כינור סולו אכספרסיבי איליו מתלווים כלי המיתר. הצ'לו מרגיע את הלך הרוחות במוטיב סקוונציאלי של סקונדות מעוטר בפיציקטו בכלי מיתר. "נושא החליל" מופיע בקלרינט הנותר בודד במערכה, ואליו מצטרף קלרינט שני בדואט אופראי בטרצות עם ליווי פיציקטו בכלי מיתר:

Cl. in A

בקודה נשמעת חזרה על נושא ההקדמה. המוטיב הסקוונציאלי של הצ'לו חוזר בכינורות, מלווה בפיציקטו שקט בכלי המיתר, מתפתח למוטיב כרומטי בעליה. על בסיס נושא זה, נשמע סולו בקלרינט, ואחריו סולו אופטימי בחליל, הנוסק לרגיסטר גבוה ומשתלב עם האבוב המאזכר את המוטיב הכרומטי של הפתיחה. כלי המיתר חוזרים על הנושא בפורטה, והיצירה שוקעת לתוך סיום חרישי וכרומטי, מעורטל בטרמולו פיאניסימו בטימפני. את הפרק מסיימת מלודיה בחליל ואחר-כך בפיקולו, מלווים בפיציקטו של כלי מיתר

וטרמולו שקט בטימפני. קטע פרידה נשמע כדואט של שני פיקולו. מהלכים כרומטיים הולכים ונעלמים בתיבות הסיום. נותר רק פיקולו יחיד, נתמך ע"י טימפאני וכלי מיתר. הסולם הוא מי מינור.

פרק II – אלגרו (Allegro)

הפרק דמוי הסקרצו, פותח בהקדמה פרועה ואינטנסיבית בכלי המיתר, בסקונדות בעלייה. אבובים וקלרניות משמיעים את הנושא הראשון "השטני" על רקע הליווי הפסקני של ההקדמה:

Ob. I, II
Ob. III
Eb Cl.
Bb Cl. I, II

ff

הנושא "השטני" נוסק ומתרחב, נקטע ע"י התוף הצבאי, ונשמע בכינורות בפורטיסימו תקיף. טרומבונים וטובות משמיעים תרועה קצרה וכוחנית, מלווה בריצות של חלקי שש-עשרה בכלי הנשיפה מעץ, ותיפוף טימפאני ותוף צבאי. להלן הנושא שיכונה "נושא התרועות":

Tbn.

f

I.

דהרה כרומטית של חלקי שש-עשרה עולה וגואה, מגיעה לטרופ דעת דיסוננטי בלתי פוסק מחריש אוזניים עם נקישות תופים, דרדור, והתנגשויות מצלתיים. קרנות וטרומבונים מוכפלים ע"י כלי הנשיפה מעץ מציגים נושא חדש בחצאים. "נושא החצאים" מלווה בספורצנדי בכלי מיתר, בסונים וקונטרה-בסונים. להלן "נושא החצאים":

"נושא החצאים" מתרחב, חוזר בחצוצרות, ומסתיים באקורד דיסוננטי בפורטיסימו (fff). המרקם מתכווץ לפתע, רק כלי המיתר דוהרים קדימה בשעטה עם "מוטיב דהירות" מתוח. להלן המוטיב שיכונה "מוטיב דהירות":

קטע קצר ומנוגד בפיאנו, המבוסס על "מוטיב דהירות" מכין את ההתפרצות הסופית. הפרק מסתיים בטוטי כרומטי ודיסוננטי. כלי הנשיפה ממתכת מובילים אל קדנצה העולה בגליסנדו מהיר אל אקורד סיום חד ורועם.

פרק III: אלגרטו (Allegretto)

הכינורות פותחים בנושא אלגי ואכספרסיבי, נושא המבוסס על שמו של המלחין:

הנושא מעובד בצורה פוליפונית כקנון, עובר מודולציות, ווריאציות בקלרינט, אלה נקטעות לסירוגין ע"י תרועת כלי נשיפה מעץ, במקצב חוזר של שתי שמיניות – חצי. מוטיב זה יכונה "המוטיב הקצבי". החלילים ברגיסטר גבוה מרחיבים את "המוטיב הקצבי" עם ליווי עדין של השליש. "המוטיב הקצבי" מתעצם בפורטה משתלט ושוכך. חליל סולו בליווי קלרינט מפתח את הנושא באופן כרומטי, יורד ושוקט. נושא CDSH חוזר בכינורות בסולם המוצא של הפרק - דו מינור:



הפגוט חוזר על נושא ה-DSCH מלווה בכלי הקשת בסטקטו ובתיפוף שקט. הצ'לי והקונטרבסים שואטים קדימה עם "המוטיב הקצבי", נקטעים על-ידי הקרן סולו הבולמת את המעוף בנושא נינוח המבוסס על מרווח הקוורטה בעליה ובירידה, נושא החוזר על עצמו כהד:



נושא הקוורטות נשמע שוב ושוב, מפוצל ע"י אפיזודה שקטה ומעורפלת בכלי המיתר, בחלילים, בפיקולו ובחליל המפתחים את נושא הקרן, עם פיציקאטו בכלי מיתר. נושא ה-DSCH חוזר בקרן אנגלית, איליה מצטרף האבוב. הכינורות משמיעים מחול שמח הפותח ברפטיציות, סטקאטו, ומקצב חוזר עם ליווי אוסטינטו בכלי נשיפה ממתכת, טמבורין, מצלתיים ותוף-באס:



נושא ה-DSCH חוזר בכלי המיתר ברגיסטר נמוך, בתקיפות ובעוצמה. הנושא מתפתח לשיא פרוע בטוטי של כל הכלים באוסטינטו ריתמי מודגש על-ידי כלי ההקשה, הכולל רבע וארבע שמיניות. קרן סולו משמיע את מוטיב הקוורטות ומרסן את המתקפה הסונורית. התזמורת עונה בפראות והקרן משמיע שוב את תרועת ההרגעה. הסערה שוכחת עם נושא רגוע ומערסל בכלי המיתר:

בדיאלוג עדין ורגוע, חוזרת הקרן על נושא הקוורטות והכינור מצטט את נושא ה-DSCH ברגיסטר גבוה, לסירוגין. הכינור מצטט את נושא ה-DSCH בשלמותו, הפעם ברגיסטר נמוך ועם ליווי עדין ומופנם של כלי קשת וכלי הקשה, ועם פיציקטו בצ'לי. בפעם האחרונה משמיעה הקרן את "נושא הקוורטות" ולסיום, "מצייץ" הפיקולו את שמו של המלחין לפי צלילי הקוד הידוע DSCH.

פרק IV – אנדנטה-אלגרו (Andante-Allegro)

הפרק נפתח בצלילים איטיים ושקטים של הצ'לי והבאסים:

האבוב ממשיך במנגינה ארוכה רווית געגועים מלווה בכינורות. החליל נושא את המנגינה הלאה מעל נקודת עוגב מתמשכת בכלי המיתר. שקט. הצ'לי והבסים חוזרים על נושא הפתיחה. הבסון חוזר על הנושא בווריאציה מלווה בכלי הקשת. סולו אבוב מגביר את העוצמה והסולו מסתיים בהד. סולו חליל מאמץ את מנגינת האבוב וממשיכה כלפי מעלה. הפיקולו חוזר כהד על סוף המשפט. הקלרינט והחליל משמיעים מוטיב קצר בקווינטות אשר נקטע ע"י נושא כרומטי בכינורות, חוזר בווריאציה בקלרינט ובחליל, נקטע שנית ע"י מהלכים כרומטיים בכלי המיתר, וחוזר בעקשנות בקלרינט ובחליל בטרנס פוזיציה.

מענה הד נשמע פעמיים בסיום האנדנטה:



מוטיב הקוינטה הופך לפתע לנושא ה"אלגרו"; נושא עליז ותוסס במי מז'ור נשמע בכלי המיתר עם מקצב אופייני חוזר הכולל שמינית עם קדמה של חלק שש-עשרה. הפיקולו מאמץ את נושא האלגרו המסחרר, כשהוא מוכפל בחליל ומלווה ע"י הקלרינט. אחרי דו-שיח חפוז בין כלי המיתר וכלי הנשיפה מעץ, הולך המחול ומסחרר. החליל, האבוב והקלרינט חוזרים על הנושא בווריאציה. פסאז' מהיר בכלי מיתר ובכלי נשיפה מעץ מוביל לנושא בפגוט ובכלי המיתר הנמוכים; נושא סטקאטו המבוסס על הקוינטה. נושא המחול - "מחול הסטקטו" מתפתח תוך שהוא מקוטע ע"י פסאז'ים סוערים בכלי המיתר בחלקי שש-



עשרה מהירים בסולמות עולים ויורדים.

הפסאז'ים המהירים מלווים באקורדים דיסוננטיים על כל פעימה שנייה בתיבה (משקל שלושה רבעים). דו-שיח בין כלי המיתר ובין החליל והפיקולו המאופיין בסולמות כרומטיים מסתיים במוטיב דמוי טריל, ומיד אחריו נושא נמרץ בכלי הנשיפה מעץ:



מחול סוער בכלי הנשיפה ממתכת מלווה בשריקות דמויי טריל בכל כלי הנשיפה מעץ וכלי המיתר יוצרים שיא אנרגטי סוער. כלי הקשה ומצלתיים מוסיפים עוצמה ופראות הנחתמת ע"י נושא ה-DSCH בטוטי פורטיסימו. לפתע חוזר הנושא הפותח את הפרק בכלי מיתר נמוכים בפיאנו. הנושא נשנה בכינורות עם ליווי ערפילי של כלי מיתר בטונים ארוכים דמויי נקודת עוגב. נושא ה-DSCH חוזר באוגמנטציה ע"י הטרומבון. נושא הפתיחה מעובד באבוב ובקלרינט ומוביל אל נושא ה-DSCH, הנשמע שוב באוגמנטציה בטרומבון. כלי מיתר בסורדינו משמיעים את נושא הפתיחה ככורל חרישי המוביל פעם נוספת לציטוט נושא ה-DSCH בטרומבונים. אלמנט קומי משמיע הפגוט עם מנגינת סטקאטו מוזרה המלווה בקלילות בכלי הקשה:



הנושא מתפתח תוך נדידה לסירוגין בין כלי המיתר וכלי הנשיפה מעץ. טוטי במקצב חוזר, הכולל שמינית עם קדמה של חלק שש-עשרה, חותם פסאז'ים סוערים של חלקי שש-עשרה וריצות בירידה ובעליה. הקדנצה המסתיימת בגליסנדו טוטי בעליה בפורטיסימו רועם.

מקורות

סטנלי, ג'ון (1995). דמיטרי שוסטקוביץ 1906-1975, מוסיקה קלאסית: גדולי המלחינים ויצירות המופת שלהם. הפריט לקוח מתוך הפרק "ראשית המאה ה-20" בספר. הוצאה לאור שבא.

Karl, G. & Robinson, J. (1997). Shostakivich's tenth symphony and the musical expression of cognitively complex emotions. USA: Cornell Univ/ Press (pp. 154-179).

Steinberg, M. (1998). The Smphony. New York, Oxford University Press.

Wilson, E. (1995). *Shostakovich: A Life Remembered*. UK: Faber and Faber.

ד"ר רבקה אלקושי