

באלט

באופרה

הרוסית

מאת אדה דוברובצקי

סצינות המחול תופסות מקום מרכזי באופרה ובבאלט הרוסי, ולא במקרה סרג' דיאגילב בחר להעלות את הבאלט "Le Festin" בעונה הפריסאית הראשונה של ה-Ballets Russes. היצירה מורכבת מקטעים נבחרים מתוך אופרות ובאלטים רוסיים, עם מחולות פרי עטם של גדולי הכוריאוגרפים הרוסים, פטיפה, איבנוב, גורסקי ופוקין, בביצוע כוכבים כמו פבלובה, קשסינסקייה וניז'ינסקי.

סצינות הריקוד הופיעו באופרה הרוסית כבר במאה ה-18, כשמלחינים רוסיים רק החלו מחברים אופרות. הם הלחינו אופרות על פי המתכונת המערבית, ובמערב סצינות באלט היו רכיב הכרחי בכל אופרה המיועדת להצגה ב-Grand Opera. הריקודים מילאו תפקיד של דיורטימנטו (שעשוע, אוסף של ריקודים כפי שהם משולבים באופרה הצרפתית) או רקע מחולי לאירועים נבחרים בעלילה. מלחינים רבים (מ' סוקולובסקי, מ' מטינסקי, י' פומין, בין היתר) שילבו באופרות שלהם קטעי באלט קלאסי והם בוצעו על ידי רקדני מוסדות הריקוד שהחלו מוקמים ברוסיה ב-1738.

בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-19 הכניס המלחין מיכאל גלינקה כמה חידושים בדרך שילוב סצינות הבאלט באופרות, ובעקבותיו הלכו מלחינים נוספים, כמו בורודין ורימסקי-קורסקוב. באופרות האפיות של גלינקה, סצינות המחול שימשו לא רק כאמצעי גיוון אלא גם תמכו בהתפתחות הקונפליקט העלילתי. "חיים למען הצאר" (1836) שלו נחשבת לאופרה הרוסית-לאומית הראשונה וכזו לנקודת מפנה בהתפתחות האופרה הרוסית, וסצינות המחול בה הן בסגנון ריקודי אופי, המתבססים על מחולות-עם שהותאמו לבמה, במקום בסגנון הבאלט הקלאסי.

סצינות הריקוד הופיעו באופרה הרוסית כבר במאה ה-18, כשמלחינים רוסיים רק החלו מחברים אופרות. הם הלחינו אופרות על פי המתכונת המערבית, ובמערב סצינות באלט היו רכיב הכרחי בכל אופרה

המיועדת להצגה ב-GRAND OPERA



א. בוגוסלבסקייה במזורקה
מתוך האופרה "חיים למען הצאר", מאת גלינקה
E. BOGISLAVSKAIA DANCING THE MAZURKA FROM
"A LIFE FOR THE TZAR"

ב"חיים למען הצאר" מתוארת המלחמה בין הרוסים לפולנים. השירה משמשת לאיפיון המחנה הרוסי והריקודים לאיפיון המחנה הפולני. במערכה השנייה של האופרה מתואר המחנה הפולני באמצעות ארבעה ריקודים הבנויים במתכונת סוויטה, כלומר מחרוזת של קטעים שונים באופיים. בבחירת סדר הקטעים הושפע גלינקה ממבנה הסימפוניה הקלאסית, המורכבת בדרך כלל גם היא מארבעה חלקים. בהשראתה יצר מעין גשר בין הריקוד הראשון (פולוניז) והאחרון (מזורקה). מה שמאחד אותם הוא "האופי התוקפני" שלהם (משקל שניהם

3/4 אך קצב הפולוניז מתון יותר מקצב המזורקה). לפי תפיסת המלחין, ריקודי הפולוניז והמזורקה והמוסיקה שלהם מסמלים כוח ותוקפנות, ולכן התאימו בעיניו כלייט-מוטיב לאיפיון האצולה הפולנית. תפקיד שני הריקודים האמצעיים בסוויטה - הקראקוביאק והוואלס - להפיג את המתח,

מאוד מהאקזוטיות המתייפייפת, שתפקידה לגוון את הצד המוסיקלי והחזותי של האופרה.

סיום המערכה השנייה מורכב מסוויטה של ארבעה מחולות, שהמוטיבים שלהם מתפתחים ונשזרים זה בזה כמו שטיח מזרחי מופלא - ריקוד הנערות, הגברים, הילדים וההמונים. **ריקוד הנערות** מרחף, עדין וחולמני, **ריקוד הגברים** נמרץ ופראי, **ריקוד הילדים** בנוי ממוטיבים קצרים, מלווים בחיקוי צלילים של כלי נגינה עממיים, ו**ריקוד ההמונים** הוא רב משתתפים ולוהט. הדרמטורגיה המוסיקלית של הסצנה מבוססת על הניגודיות בין שלושת הריקודים הראשונים, וחזרה, לא מדויקת, עליהם במחול המסיים. כך, כל מרכיבי המחולות מתאחדים בתנועה משותפת ויוצרים ציורפים קונטרפונקטיים, והשיתוף נקטע בנקודת השיא.

צייקובסקי, ממיסדי הבאלט הרוסי הקלאסי ומלחין אופראי גדול, הביא את תפקיד המחולות באופרה הדרמטית לשיאים חדשים, כפי שניתן לראות ב"איבגני אוניגין" ו"דאמה

המתח שנוצר בסצנה הטראגית שקדמה לה, מאריכה את זמן ההמתנה לקראת השיא הבא וגם יוצרת מתח מסוג חדש, באמצעות הריקוד הנמרץ והחס, שמכין את הצופה לקראת הטרגדיה הבאה - כשהגיבורה לומדת על מות האובה.

באופרה "חובנשצ'ינה" מאת **מוסורגסקי** יש שילוב של עקרונות האופרה האפית והדרמטית. המחול הפרסי מתפקד כמפיג מתח ודוחה את התפתחות האירועים העיקריים, אבל הוא גם תומך בעלילה, כי הוא משתלב בהכנת הצופים לקראת אחד השיאים המזעזעים של היצירה - רצח הנסיך חובנסקי. המחולות באופרה זאת התפרסמו בזכות המוסיקה המזרחית הנפלאה שכתב מוסורגסקי, עם פיתולי מלודיה וקצב חופשי, ופרימה בלרינות **כאנה פבלובה ומאיה פליסצקיייה** כיכבו בהם.

פסטורל מתוך האופרה "דאמה פיק"

מאת צייקובסקי

PASTORALE FROM TCHAIKOVSKY'S "PIQUE - DAME"

שכן הקראקוביאק נחשב למחול עממי, עשיר והומוריסטי, והוואלס היה מוכר כמחול חושני ואינטימי. לוואלס העניק גלינקה סינקופות והדגשות שנלקחו מהפולקלור הפולני, אחרי שהחליט לשלבו במחזרות הריקודים הפולניים, אף שמקורו אינו פולני ולכאורה אינו שייך לשם. לריקודים אלה תפקיד דרמטי נוסף - באמצעותם מתאר המלחין את דיוקן גיבורי העלילה.

ב"רוסלאן ולודמילה" (1842), האופרה השנייה שכתב גלינקה, תופס הבאלט מקום חשוב עוד יותר מבחינה כמותית ומתפרש על פני שתי מערכות. מנקודת המבט של הדרמה, תפקיד קטעי הבאלט דומה לתפקידים ב"חיים למען הצאר", כלומר, המלחין מאפיין באמצעותם את הדמויות המתעמתות בעלילה - את הדמויות החיוביות, שמטרתן לשחרר את לודמילה משלטונו של המכשף הרע צ'רנומור, מצד אחד, מול הדמויות השליליות, שמפריעות להן להשיג את מטרתן, מצד שני.

המערכה הרביעית מתרחשת במלכות צ'רנומור. למכשף הרע גלינקה לא ייעד תפקיד קולי באופרה, ולאפייוונו הוא נשען על קטעי מחול ועל המוסיקה. הריקודים תופסים מקום מרכזי במערכה זאת. הסצנה נפתחת בקטע מחול שנודע לימים כ"צעידת צ'רנומור" (ממנה התפתחה מסורת של צעידות באופרות, ב"יהודית" מאת סרוב, למשל, וב"תרנגול הזהב" של רימסקי-קורסקוב, והמוסיקה של הצעידה שימשה מודל ליצירת דמויות דמיוניות בכל סוגי המוסיקה הרוסית במאה ה-19), וסצנה מחולית זו היתה לאבן הפינה של הבאלט הרוסי האגדתי, שבו הנושא המרכזי הוא העימות בין כוחות הרוע וכוחות הטוב. בנוסף לצעידה, כוללת המערכה גם סוויטה בת שלושה מחולות מזרחיים - מחול טורקי, מחול ערבי ולזגינקה. המחול הטורקי "מרחף" וחושני, המחול הערבי זריז, נועז וחם, ומחול הלזגינקה סוער. המוסיקה של גלינקה יוצרת במערכה הרביעית אווירה של ממלכה דמיונית ומאפיינת את דמות המכשף באמצעות אפקטים בלתי צפויים בשפה ההרמונית, כגון מוטיבים מסורבלים, ניגודים של אוניסוני כבדים ואקורדים שקופים, ניגודי רגיסטרים וגוני תיזמור.

במערכה השלישית הריקודים חשובים פחות מאשר במערכה הרביעית. הם מתארים עלמות בגן קסום, בסגנון הבאלט הקלאסי, ותפקידם הוא של דיוורטימנטו בלבד.

אחרי גלינקה המשיכו מלחינים רוסים לשלב סצנות ריקוד באופרות שלהם, אבל באופרות הדרמטיות תפקידן השתנה. בניגוד לאופרה האפית, באופרה הדרמטית התפתחות הקונפליקט מהירה ונמרצת. סצנות המחול השתנו בהתאם - במקום לתמוך ולהמריץ את מהלך העלילה, כמו שעשו באופרות האפיות, תפקידן היה להפיג את המתח ולדחות את רגעי השיא הדרמטיים. הראשון שהשתמש בהם כך היה המלחין אלכסנדר דרגומיז'סקי, באופרה "רוסלקה" (1855), ורובינשטיין וצייקובסקי הלכו בעקבותיו. ולפעמים לסצנות המחול היתה משמעות מעבר למה שיועד להן. למשל, סצנת הריקוד הגרוזיני באופרה "דמון" מאת רובינשטיין מפיגה את

בניגוד לאופרה האפית, באופרה הדרמטית התפתחות הקונפליקט מהירה ונמרצת. סצנות המחול השתנו בהתאם - במקום לתמוך ולהמריץ את מהלך העלילה, כמו שעשו באופרות האפיות, תפקידן היה להפיג את המתח ולדחות את רגעי השיא הדרמטיים

פיק". התמונה הרביעית ב"איבגני אוניגין" היא של נשף בבית הגיבורה, והמלחין בחר לפתוח אותה בוואלס. צייקובסקי השתמש במחזרות הוואלסים בהשראת חוקי ההתפתחות הסימפונית, כלומר, תוך הדגשת האחדות בין הוואלסים השונים באמצעות הקצב והנושאים המוסיקליים. הוואלסים מתפקדים כמאפיינים את הגיבורה, וניתן למצוא בהם רמזים למריבה הגדולה העומדת להתרחש. תפקיד מחול הפולוניזו נשף שבמערכה השישית ליצור

גם "הנסיך איגור", אופרה מאת **בורודין**, שזורה מחולות מזרחיים, שהמפורסמים בהם הם "מחולות הפולוביצים". המערכה השנייה נפתחת עם ריקוד עלמות חן, לצלילי אמצעים מוסיקליים כמו הדגשת האילתור לקו המלודי והחלפת מקצבים. במערכה השלישית מודגשת אכזריות הלוחמים הפולוביצים לעומת עדינות הנערות. מוסיקת מארש, עם ההרמוניות הנוקשות והקצב המודגש, מציגה את הלוחם הפולוביצ'י כגס וצמא דם. הקטע הזה גם רחוק

סצינות הריקודים באופרות
 הרוסיות השפיעו על אופן
 התפתחות הבאלט הקלאסי בארץ
 זאת. שולבו בהן מחולות על
 טהרת הבאלט הקלאסי אבל גם
 ריקודי אופי. שילוב בין שני סוגי
 המחולות ניתן לראות, למשל,
 ב"היפהפייה הנמה" של
 צ'ייקובסקי ו"ריימונדה"
 מאת גלזנוב



מחולות פולובציים מתוך האופרה "הנסיך איגור"

מאת בורודין

"POLOVETSIA DANCES", FROM BORODIN'S OPERA "PRINCE IGOR"

הפוגה ולעב את השתלשלות האירועים.
 מחולות עם תיפקודים דומים ניתן למצוא גם
 ב"דאמה פיק", אופרה המבוססת על סיפור
 מאת פושקין. על פי הצעתו של וסיולוסקי,
 מנהל התיאטראות הקיסריים, העביר המלחין
 את הסיפור מהמאה ה-19 ל-18, והשינוי הזה
 איפשר להכניס סצינה משעשעת של מחול
 הקונטרדאנס, מחול טיפוסי לתקופת יקטרינה
 הגדולה. סצינת הפסטוראל באופרה היא מעין
 "תיאטרון בתוך תיאטרון", מאופיינת במזימות
 אהבה ועשירה בצעידות, פנטומימות וריקודי
 חצר, כגון הסאראבאנד, המינואט
 והסיציליאנה.

סצינות הריקודים באופרות הרוסיות השפיעו
 על אופן התפתחות הבאלט הקלאסי בארץ
 זאת. שולבו בהן מחולות על טהרת הבאלט
 הקלאסי אבל גם ריקודי אופי. שילוב בין שני
 סוגי המחולות ניתן לראות, למשל,
 ב"היפהפייה הנמה" של צ'ייקובסקי
 ו"ריימונדה" מאת גלזנוב.

סטרווינסקי יצר סוג חדש של מוסיקה בשם
 "באלט סימפוני". הוא לא הסתפק בהשפעה
 של המבנה הסימפוני, אלא נטש את מבנה
 הסוויטה מכל וכל לטובת מעבר למבנה
 סימפוני. שלושת הבאלטים הראשונים שלו,
 "ציפור האש", "פטרשקה" ו"פולחן האביב"
 כתובים אחרי המעבר הזה, שנחשב למהפכני
 בזמנו, והוא לא היה מתרחש בלא התפתחות
 המחול באופרות הרוסיות, שקדמה לו.



מערכה שניה מתוך האופרה "חיים למען הצאר" מאת גלינקה
 FROM THE SECOND ACT OF GLINKA'S OPERA "A LIFE FOR THE TZAR"

