לודוויג ואן בטהובן, סונטה לארבע ידיים ב-רה מזור אופוס 6, פרק ראשון

Ludwig van Beethoven, Sonata for Piano four hands in D major, Op. 6

פרק זה כולל דיון במהות הסוגה המכונה "דואטים לפסנתר בארבע ידיים", והתמקדות בסונטה לארבע ידיים ב-רה מזור אופוס 6 (פרק ראשון) מאת בטהובן. תחילה נביט באופן כללי על המרכיבים המוזיקליים בפרק הראשון של הסונטה, ולאחר מכן ננתח את הפרק על חלקיו ותת-חלקיו. הפרק מסתיים בדיון על היבטים פדגוגיים בהוראת הסונטה והצעות לפעילויות בכיתה. רשימת מקורות ונספח תווים מאפשרים המשך למידה, וכן ביצוע חי של היצירה בכיתה.

דואטים לפסנתר בארבע ידיים (Duets "à quatre mains")

יצירות לפסנתר בארבע ידיים מבוצעות על-ידי שני פסנתרנים המנגנים על מקלדת אחת בו-זמנית. תפקיד ה"פרימו" (primo) הוא התפקיד הרשום בתווים במנעד גבוה עבור הפסנתרן מצדו הימני של הפסנתר; ותפקיד ה"סקונדו" (second) במנעד נמוך עבור הפסנתרן משמאל.

ספרות ענפה לפסנתר בארבע ידיים כוללת עיבודים של יצירות תזמורתיות, ווקליות, ויצירות להרכבים שונים. ואולם, יצירות מקוריות שהולחנו ספציפית לפסנתר בארבע ידיים הן מועטות יחסית. היצירות המודפסות המוקדמות ביותר הן מאת המלחין כריסטיאן הנריך מולר (Christian Heinrich Müller, 1734-1782) שהתפרסמו בעיר דסאו בגרמניה, בשנת 1782, תחת הכותרת *"שלוש סונטות לפסנתר כיצירות כפולות לשני אנשים עם ארבע ידיים"*[1]. המלחין הגרמני ארנסט וילהלם וולף (Ernst Wilhelm Wolf, 1735-1792) הלחין קודם לכן, סונטות למקלדת לשני מבצעים, אך אלה ראו אור רק אחרי מותו. ככול הידוע, היצירות הנזכרות לעיל הן המוקדמות ביותר בספרות הפסנתר לארבע ידיים. עם זאת, הלחנה למספר פסנתרנים המנגנים בו-זמנית על מקלדות נפרדות מוכר מיצירותיו של יוהן סבסטיאן באך שהלחין קונצ'רטי לשתים, שלוש וארבע מקלדות צ'מבלו. בתקופתו של באך, ועד שנת 1770, בנו מקלדות קצרות שלא עלו על חמש אוקטבות, כך שהמרווח בין שני הפסנתרנים היה צר, ונחשב בלתי

---

[1] הכותרת המקורים בגרמנית היא: *Drey Sonaten füre Clavier als Doppelstücke fur zwey Personen mit vier Handen von C. H. Müller*

ראוי להופעה באולם הקונצרטים. סביר שזוהי הסיבה העיקרית לכך שמספר כה זעום של יצירות מוקדמות הולחנו לשני נגנים ומקלדת אחת.

בדור שאחרי באך, עם התפתחות מקלדת ארוכה שהחליפה בהדרגה את הצ'מבלו, החלו להופיע יותר ויותר יצירות מקוריות לפסנתר בארבע ידיים. בנו של באך, יוהן כריסטוף (Johann Christoph Bach, 1642-1703) הלחין מספר סונטות לסוגה זו, ומוצרט בדור הבא חיבר כמות ניכרת של דואטים לפסנתר, שבולטות בהן הסונטות כיחל 497 ו-521. היידן, לעומת זאת, הלחין דיברטימנטו אחד בלבד, שלא ראה אור בימיו. לבו של היידן לא נטה להלחנת דואטים לפסנתר, וכמוהו גם תלמידו הגאון, לודוויג ואן בטהובן (Ludwig van Beethoven, 1770- 1827), שהוסיף לרפרטואר קומץ של חמש יצירות בלבד, וזאת בראשית דרכו בסביבות 1970.[2] מתוך הרפרטואר של בטהובן לפסנתר בארבע ידיים, הסונטה ב-רה מז'ור אופוס 6 נחשבת לחשובה מכולן (e.g., Kagan, 2006).

הסונטה לארבע ידיים ב-רה מזור אופוס 6 (פרק ראשון) מאת בטהובן

הסונטה לפסנתר בארבע ידיים ב-רה מזור אופוס 6 חוברה בין השנים 1796-1797, ופורסמה בשנת 1797. בתקופה זו שהה בטהובן בכרך הגדול וינה לאחר שעזב את עיר הולדתו בון. בשלב זה בטהובן הצעיר בן ה- 26, טרם זכה למוניטין כפסנתרן ומלחין, ולכן, כדי להשלים את הכנסותיו, עסק בהוראת פסנתר, פעילות שלא הצטיין בה, וחש תיעוב כלפיה. (בטהובן נטש כליל את הוראת הפסנתר כעבור שנים ספורות, בסביבות 1805.) לפי הסברה, בטהובן הלחין את הסונטה ב-רה מזור כחומר הוראה לתלמידיו שכן, היצירה איננה מציבה אתגרים וירטואוזיים בתפקידי הפסנתר, והסונטה היא אחת היצירות הקצרות ביותר של בטהובן (אורכה כחמש דקות בלבד). הסונטה כתובה בסגנון הגלנט (galant style), ועשויה להזכיר למאזין את סגנון ההלחנה של מוצרט. בסונטה שני פרקים: אלגרו ורונדו (מודרטו).

בשנים האחרונות, החלו חוקרים להטיל ספק באותנטיות של היצירה, זאת מפני שהיצירה לא יצאה לאור בימיו של בטהובן, ומפני שלא נמצאו סקיצות או מסמכים המעידים על ביצוע הסונטה בפומבי בתקופת

[2] ארבע יצירות נוספות לפסנתר בארבע ידיים מאת בטהובן הן: שמונה וואריאציות על נושא מאת הרוזן וולדשטיין (1792); 6 וואריציות על הנושא "אני חושב עליך" ("Ich denke dein") מאת בטהובן ב-רה מז'ור (1805); שלושה מרשים אופוס 45; ופוגה ב-סי-במול מז'ור אופוס 134 (1824).

חייו של בטהובן. סוברים שהסונטה הולחנה על-ידי אחיו הצעיר, קספר אנטון קארל ואן בטהובן (Kaspar Anton Karl van Beethoven, 1774-1815), שגם שלח ידו בהלחנה .[3]

מבט כללי על מרכיבים מוזיקליים בפרק הראשון של הסונטה ב-רה מז'ור

הפרק הראשון ב-רה מז'ור הוא מהיר (Allegro molto), בעל אופי קליל, אנרגטי במשקל משולש (3\4); הפרק כתוב בצורת הסונטה הקלאסית (סונטה-אלגרו ללא מבוא). צורת הסונטה בתקופה הקלאסית, וכן בסונטה הנדונה, דומה לצורה טרינארית מורכבת ('ABA). פרק האלגרו מאופיין בנושאים מלודיים זורמים וקליטים, המבוססים על תבנית הפריודה הכוללת 4+4 תיבות; היחסים בין תפקיד ה"פרימו" וה"סקונדו" מאופיינים בחיקויים; חלק הפיתוח המבוסס על טכניקת הווריאציה, כולל מודולציות לסולמות רחוקים; המחזר אינו העתק מדויק של התצוגה, אלא משולב בו חלק פיתוח חדש, סממן שמאפיין את בטהובן בתקופה מאוחרת.

ניתוח הפרק הראשון של הסונטה ברה מז'ור

כאמור, הפרק הראשון של הסונטה, כתוב בצורת הסונטה הקלאסית. בפרק ארבעה חלקים: **תצוגה**, פיתוח, מחזר, וקטע סיום (קודה). נעקוב עתה אחר הפרמטרים המוסיקליים המאפיינים כל אחד מן החלקים.

(1) תצוגה (אקספוזיציה) (תיבות 1-56)

התצוגה מורכבת משלושה חלקים עיקריים: קבוצת הנושא הראשון, קבוצת הנושא השני וקבוצת סיום.

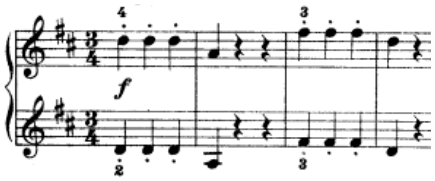
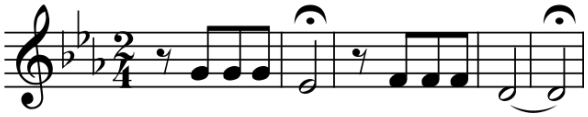
א. קבוצת הנושא הראשון (תיבות 1-8)

קבוצת הנושא הראשון בנויה משתי תמות, שתיהן בסולם הטוניקה רה- מז'ור, ושתיהן במבנה פריודה, 4+4 **תיבות**. התמה הראשונה היא המוטיב הפותח (תיבות 1-4), חלקה הראשון של הפריודה. זהו מוטיב

[3] יצירות נוספות יוחסו בעבר ללודוויג ואן בטהובן, והתגלו שהן מפרי עטו של קספר אחיו, לדוגמא, תריסר מינואטים אופוס, 12; טריו לפסנתר ב-רה מז'ור מס. 3; ורונדו ב-סי–במול מז'ור מס. 6.

נמרץ, תקיף, בסטקטו ופורטה, המורכב משלושה צלילים חוזרים, ואחריהם צליל ארוך בירידה. המוטיב מנוגן באוניסונו בארבע הידיים.

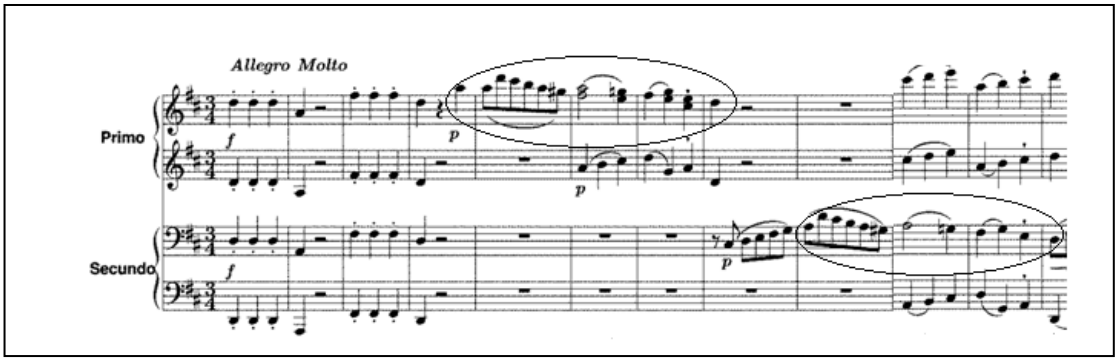
מוטיב הפתיחה מזכיר יצירה אחרת מאת בטהובן המאוחר... אם נאיץ את המקצב ונהפוך את הסולם המז'ורי למינור, נקבל את נושא הפתיחה של הסימפוניה החמישית, המכונה "סימפונית "הגורל" . מעתה נכנה את המוטיב הפותח "מוטיב הגורל". דוגמה 1 מציגה את "מוטיב הגורל" בשתי יצירותיו של בטהובן: בסונטה לארבע ידיים ב-רה מזור ובסימפוניה החמישית ב-דו מינור Op. 67 .

הסונטה לארבע ידיים ב-רה מזור אופוס 6 פרק ראשון	הסימפוניה החמישית ב-דו מינור Op. 67
	

דוגמה 1: מוטיב הפתיחה ("הגורל") בשתי יצירות מאת בטהובן

התמה השנייה – "מוטיב המענה" (תיבות 8-5)

בניגוד למוטיב "הגורל" הריתמי והתקיף, "מוטיב המענה" הוא שירתי, לגטו, עם קו מלודי עולה-יורד דמוי קשת, וסיום בקדנצה I-V. "מוטיב המענה", המופיע תחילה בתפקיד הפרימו, חוזר בחיקוי בתפקיד הסקונדו (תיבות 11-5) ומסתיים עם קדנצה בטוניקה. דוגמה מס. 2 מציגה את "מוטיב המענה".



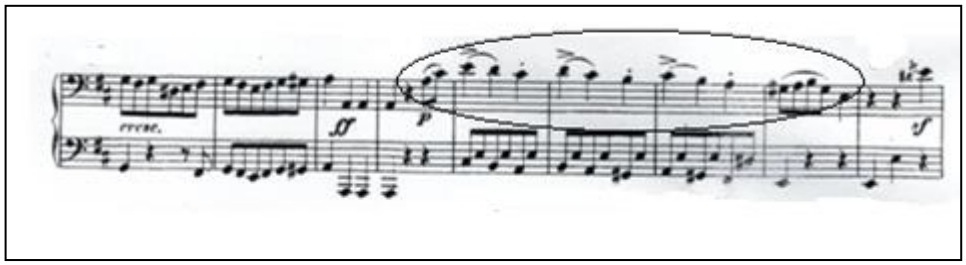
דוגמה 2: "מוטיב המענה" בתפקיד הפרימו וחיקוי המוטיב בתפקיד הסקונדו (תיבות 11-5)

מעבר (גשר מודולטורי) (תיבות 13-25)

מודולציה לסולם הדומיננטה לה-מז'ור מתרחשת באמצעות מוטיב חדש החוזר על עצמו. הגשר המודולטורי הנו מעבר מסולם הנושא הראשון לסולם הנושא השני בדומיננטה.

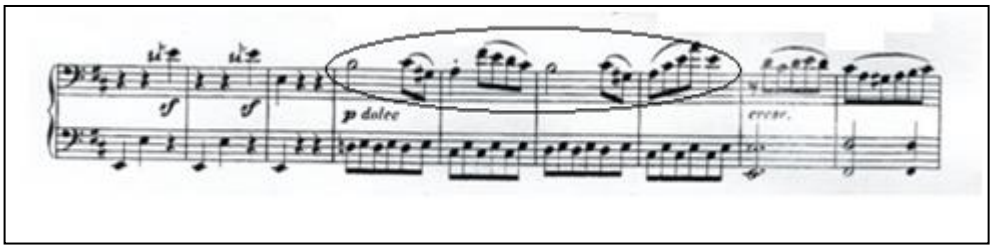
ב. קבוצת הנושא השני (תיבות 25-41)

המוטיב הראשון בקבוצת הנושא השני מוצג תחילה בתפקיד הסקונדו (תיבות 25-29) ואז בחיקוי בפרימו (תיבות 34-37). מוטיב זה מצטיין בהדגשות על הפעימה החזקה. (ראה דוגמה 3)



דוגמה 3: המוטיב הראשון בקבוצת הנושא השני (תיבות 25-29)

המוטיב השני בקבוצת הנושא השני מבוצע במתיקות (dolce). (ראה דוגמה 4).



דוגמה 4: המוטיב השני בקבוצת הנושא השני (תיבות 34-37)

ג. קבוצת סיום (קודטה) (תיבות 38-56)

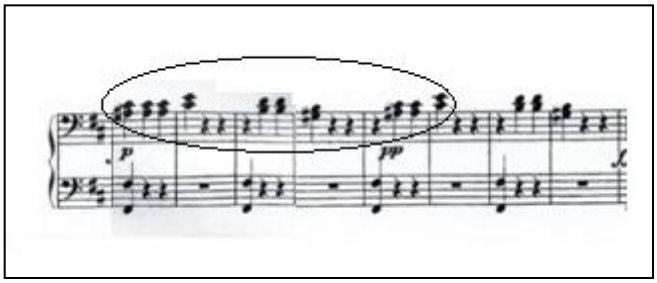
קבוצת סיום (קודטה) חותמת את התצוגה בקדנצה מלאה בסולם הדומיננטה, הוא הסולם של קבוצת הנושאים השנייה. כל אחד מרצף המוטיבים בקודטה אף הוא מסתיים בקדנצה מלאה.

פרק התצוגה חוזר על עצמו בשלמותו.

(2) פיתוח (עיבוד) (תיבות 57-89)

בהשוואה לתצוגה, חלק הפיתוח קצר. העיבוד מתחיל במוטיב "הגורל" ב-לה מז'ור; סולם הדומיננטה שבו הסתיימה התצוגה (תיבות 57-60 בתפקיד הסקונדו). הפיתוח יוצר דרגה גבוהה של חוסר-יציבות טונאלית, הרמונית וריתמית כאשר "מוטיב הגורל" נודד לסולמות רחוקים: מי מינור (תיבות 65-68); ו-

פה מז'ור (תיבות 85-81). באמצעות טכניקת הווריאציה, "מוטיב הגורל" עובר שינויים תמטיים וריתמיים: המוטיב מופיע בהיפוך-ראי, כלומר הטרצה המקורית בעליה מועתקת בצורה הופכית לטרצה בירידה, וזאת בצירוף מקצבים סינקופיים. דוגמה מס. 5 מציגה חלק מהפיתוח הכולל את "מוטיב הגורל" בהיפוך-ראי ומקצב סינקופי (תיבות 84-76). ראה דוגמה 5.



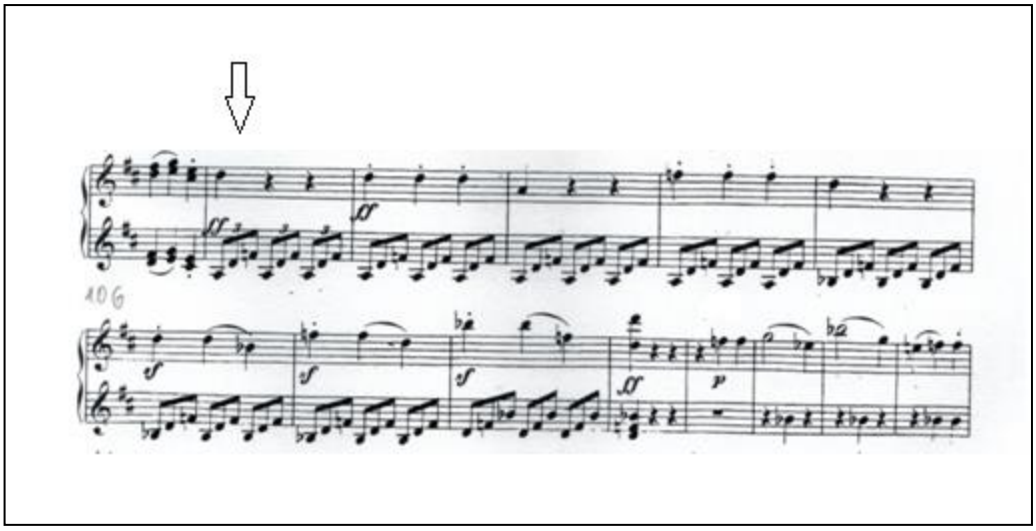
דוגמה 5: "מוטיב הגורל" בפיתוח בהיפוך-ראי ומקצב סינקופי

בסוף הפיתוח, לפני הכניסה לחלק המחזר, פונה המוזיקה אל סולם הטוניקה. באמצעות הרחבה של הספט-אקורד הדומיננטי (A_7), המעבר מכין את חזרתה של קבוצת הנושא הראשון בטוניקה.

(3) מחזר (רפריזה) (תיבות 157-90)

המחזר הוא החלק המעניין ביצירה הודות לשינויים על התצוגה במרכיבי הרמוניה ומרקם. תחילה מופיעה קבוצת הנושא הראשון באותו סולם וכמעט באותה צורה כמו בתצוגה (תיבות 100-90). ואולם, "נושא הגורל" לא נשאר בטוניקה המז'ורית אלא ב-רה מינור, וקדנצה בסי-במול מז'ור (תיבות 109-106) מלווה בטריולות סוערות ב- *ff* ובמרקם פוליפוני דמוי-קנון שבו תפקיד הפרימו מחקה את תפקיד הסקונדו במרווח של תיבה אחת. כאמור, סגנון הלחנה זה מאפיין את בטהובן בבגרותו.

דוגמה 6 מציגה את "מוטיב הגורל" ב-רה מינור ומודולציה לסי-במול מז'ור בתוך המחזר (תיבות 101-109).



דוגמה 6: "מוטיב הגורל" ב-רה מינור במחזר ומודולציה לסי-במול מז'ור

קבוצת הנושא השני במחזר (תיבות 110-146) מופיעה באותה צורה פחות או יותר כמו בתצוגה, עם שינויים מלודיים עיטוריים. המעבר חזרה לסולם הטוניקה רה-מז'ור עובר דרך קדנצה ב-לה מזור (סולם הדומיננטה) (תיבות 119-122).קבוצת הנושא השני במחזר היא בסולם הדומיננטה (תיבות 131-145).

(4) קודה (סיום) (תיבות 146-157)

אחרי קדנצה קצרה (תיבה 145) החותמת את הרפריזה, הפרק ממשיך בקודה המכילה חומר מגוף הפרק, בעיקר מ"מוטיב הגורל". היצירה מסתיימת בתרועה, עם קדנצה מלאה בטוניקה.

היבטים פדגוגגים בהוראת הסונטה מאת בטהובן

'צורה' (structure/form) מהווה מרכיב חיוני בכל האומנויות, הן במוזיקה והן בציור, פיסול, אדריכלות, מחול, ואמנות נרטיבית-פואטית (Schönberg, 1967). המלחין האמריקאי אהרון קופלנד, טוען כי 'צורה' במוזיקה אינה שונה מצורה באמנויות האחרות; בכולן מדובר בארגון קוהרנטי של החומר בו משתמש האומן (Copland, 2002). *"כל יצירת אמנות, בין אם היא בעלת ממדים קטנים ובין אם היא ארוכה, חייבת להיות בנויה לפי תכנית צורנית"* (Prout, 1893, p. 1).

ואולם, תפיסת צורה ביצירה מוזיקלית היא משימה מאתגרת עבור כל מאזין, מורה ותלמיד כאחד (Subotnik, 1996, p. 148), שכן יצירה מוזיקלית, ולו הפשוטה והקצרה ביותר, כוללת חלקים בתוך

חלקים, אלמנטים בתוך אלמנטים, רמות הקבצת שונות ומונחי הקבצה רבים: מוטיב, נושא, פריודה, חיקוי, קנון, וריאציות, קדנצה, אקספוזיציה, קבוצת נושאים, פיתוח, מחזר, ועוד...[4]

הפעילויות בכיתה המוצעות להלן נועדו לפתח 'האזנה מבנית' (Structural hearing), כלומר מודעות לתבניות מוזיקליות קצרות וארוכות. הפעילויות מבוססות על המחשת שני מרכיבי צורה בסיסיים ורלוונטיים ליצירה הנדונה: 'מוטיב' ו'מבנה טרינארי' (כאמור, צורת הסונטה היא צורת טרינארית מורכבת).

המחשת הצורה נעשית דרך שלוש אופנויות פעולה: (1) דרך רישום\ציור (ראה: אלקושי, 1990 להפעלות נוספות, וכן Elkoshi, 2017 למחקר על ציור ומוזיקה); (2) דרך נגינה בכלי הקשה שהיא מרכיב מרכזי בגישת קרל אורף (ראה אלקושי, 1997 למידע מפורט על גישת אורף); (3) דרך תנועה יוריתמית, בדומה לזו המודגשת בגישת ז'אק אמיל דלקרוז (ראה לדוגמה: Landis and Carder, 1972). תחילה נבצע את המשימות ללא שמיעת היצירה. לאחר מכן, נבצע את המשימות תוך כדי האזנה ליצירה. השמעת המוזיקה יכולה להיעשות בביצוע חי על-ידי המורה (ראה נספח תווים) ו\או בהקלטה.

הצעות לפעילויות בכיתה

המוטיב

א. "מוטיב הגורל" ו"מוטיב המענה" ברישום\ציור

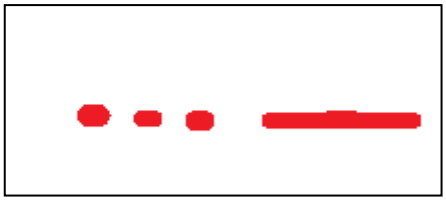
נבטא ברישום את המקצב של מוטיב "הגורל": 'קצר-קצר-קצר-ארוך' - 'נקודה, נקודה, נקודה, קו'.

נבחר עפרון עבה ו\או צבע חזק לייצוג המוטיב התקיף (פורטה). נצייר [**נקודה, נקודה, נקודה, קו**] בכל פעם שנשמע את מוטיב "הגורל" ביצירה. דוגמה 7 מציגה את תרשים "מוטיב הגורל" משמאל לימין.[5]

---

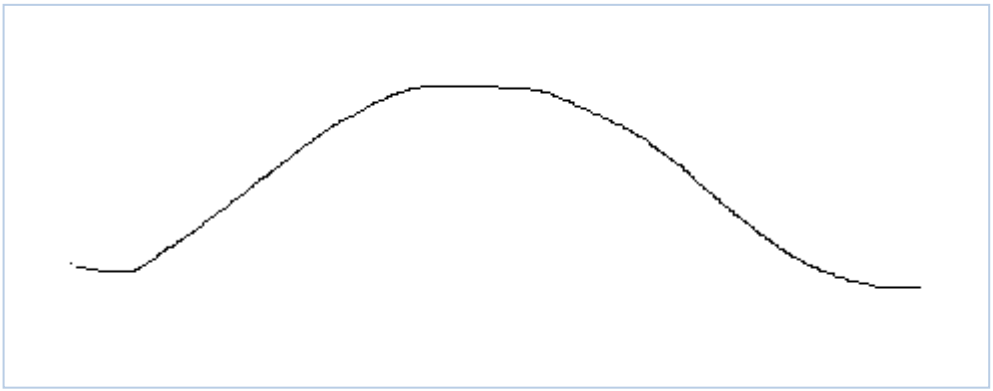
[4] נשים לב שמונחים מוזיקליים שגורים אלה אינם אלא מטפורות שמקורן איננו בחוש השמע דווקא. המונחים "צורה" או "מבנה",לדוגמא, מקורם בעולם החזותי. (ראה Elkoshi, et al, 2017 לדיון מקיף על הנושא).

[5] בתקופת מלחמת העולם השנייה השתמשו במוטיב "הגורל" הקצבי במהדורות החדשות של שירות השידור הבריטי. היה זה קוד המורס המפורסם לאות V עבור Victory כלומר ניצחון.



דוגמה 7: תרשים "מוטיב הגורל"

ב. נצייר את "מוטיב המענה" בצורת קשת לציון הלגטו והקו המלודי העולה ויורד. נצייר קשת בכל פעם שנשמע את "מוטיב המענה" ביצירה (ראה דוגמה 8).

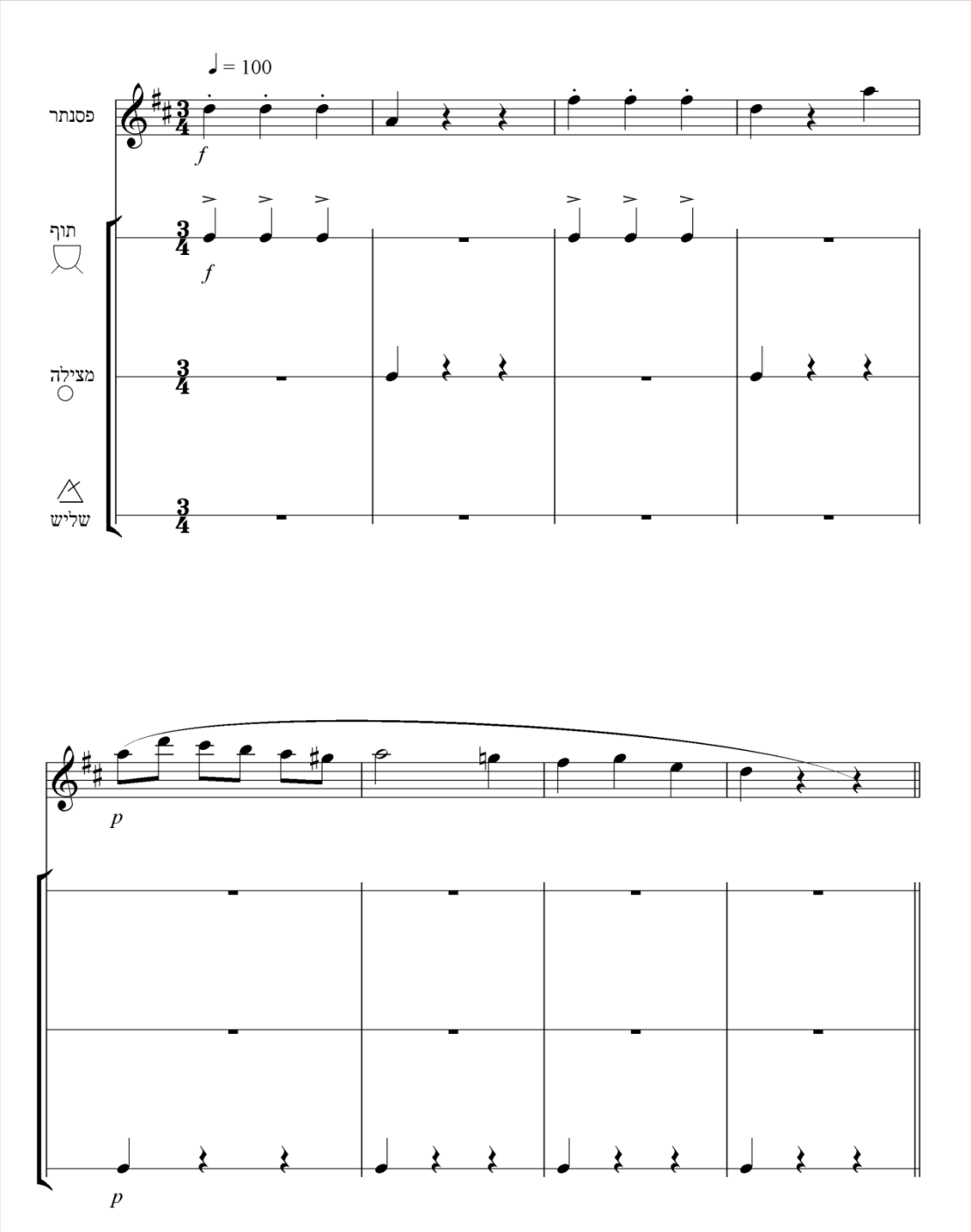


דוגמה 8: תרשים "מוטיב המענה"

ב. "מוטיב הגורל" ו"מוטיב המענה" בתיפוף

א. נתופף את המקצב של "מוטיב הגורל" בכלי הקשה ממברנופוניים, כגון תוף כד או תוף אחר, וכלי אידיאופוני כגון מצילה. ננגן כך: תוף, תוף, תוף, מצילה. שימוש בכלי הקשה ממשפחות צליל שונות, האחד בעל צליל קצר והשני בעל צליל מתמשך, ימחיש את ההבדל בין צלילים קצרים וצליל ארוך ב"מוטיב הגורל".

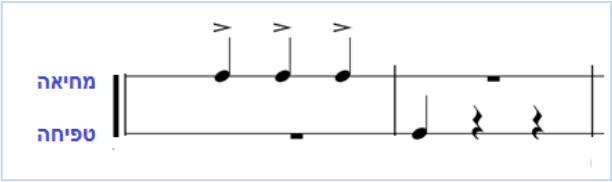
ב. נמחיש את "מוטיב המענה" בכלי הקשה בעל צליל עדין כגון שליש. ננגן ארבע נקישות על כל פעמה ראשונה בתיבה בעדינות וברכות. (ראה דוגמה 9)



דוגמה 9: תיפוף "מוטיב הגורל" ו"מוטיב המענה"

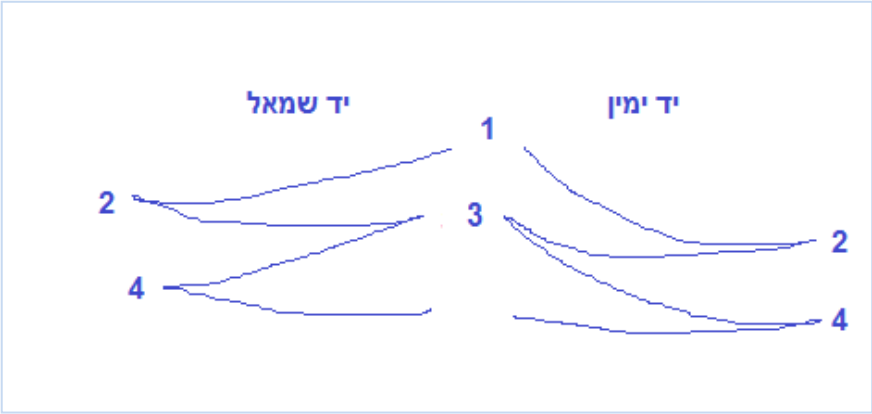
ג. "מוטיב הגורל" בתנועה

נבצע את "מוטיב הגורל" בתיגוף (הקשות גוף) ע"י מחיאות-כף וטפיחה על ירך כך: מחיאה, מחיאה מחיאה, טפיחה. (ראה דוגמה 10)



דוגמה 10: תיגוף "מוטיב הגורל"

ב. נבצע את "מוטיב המענה" בתנועות ניצוח בשתי הידיים ימינה ושמאלה, כך 4 פעמים להמחשת מספר התיבות. ננצח ברכות, לציון האופי השירתי של המוטיב. (ראה דוגמה 11).



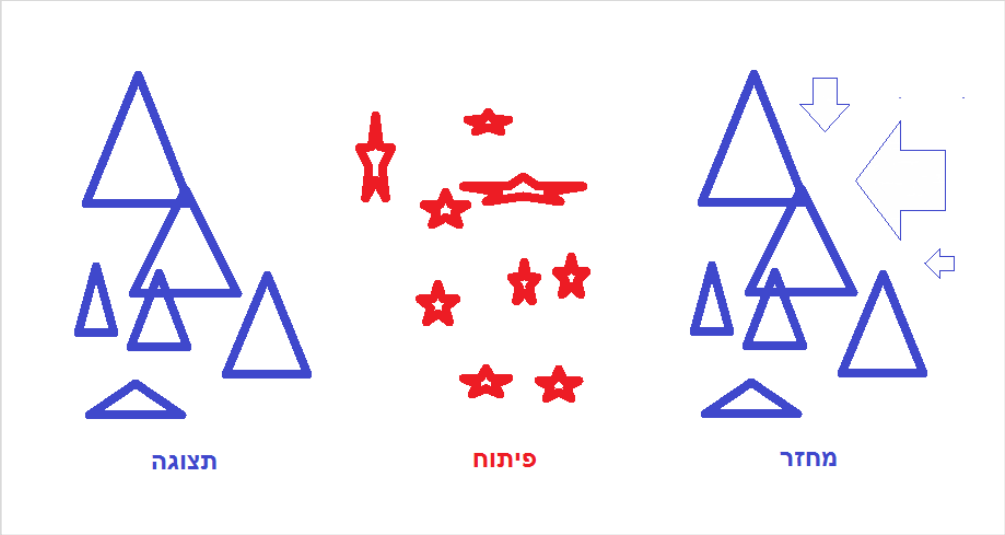
דוגמה 11: ניצוח "מוטיב המענה"

נוכל להמציא תנועות אחרות לכל מוטיב: תנועות נמרצות ל"מוטיב הגורל" ותנועות רכות ל"מוטיב המענה". (לדוגמא, הליכה ברקיעות לעומת ניעות ברכיים מצד לצד בעמידה; תנועות מרפקים לעומת תנועת אצבעות בישיבה על כיסא; תיפוף על שולחן לעומת החלקת כפות הידיים על השולחן או זו בזו...)

המבנה הטרינארי

(א) מבנה טרינארי ברישום\ציור

נצייר ציור במבנה א-ב-א' דוגמת מבנה הסונטה: נצייר ייצוג לחלקים A ו- A' משני צדי הדף בצבע אחד, וייצוג לחלק B ביניהם בצבע אחר. נשים לב שחלק A' אינו העתק מדויק של חלק A אלא העתק עם שינויים. דוגמה 12 מציגה אפשרות אחת מיני רבות. נוכל להמציא ייצוגים מקוריים, לדוגמא, ייצוגים פיגורטיביים (פרחים, בתים). ניתן להשתמש במדבקות צבעוניות ו\או בדבקת חומרים מכל הבא ליד. נוכל לקשט את הכיתה במבנים וטרינאריים גראפיים לרוב, כמיטב הדמיון של התלמידים.



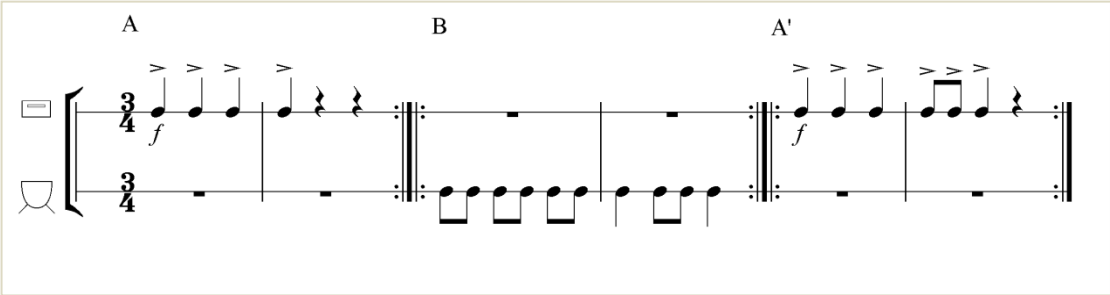
דוגמה 12: ציור במבנה א-ב-א' דוגמת מבנה הסונטה

(ב) מבנה טרינארי בתיפוף

ציורי הילדים ישמשו כפרטיטורה גראפית לאלתור יצירה קצרה בכלי הקשה במבנה טרינארי 'aba.

נבצע את החלקי A ו- A' בכלי הקשה מחומר אחד (למשל עץ או ממתכת), ואת חלק B בכלי הקשה מחומר אחר (למשל עור התוף). לפי אות מוסכם מראש (למשל נקישה בגונג) נעבור מחלק A בקבוצת כלים א' לחלק B בקבוצת כלים ב', ולחלק A' שוב בקבוצת כלים א'.

נמציא מוטיבים ריתמיים שיאפיינו כל חלק. ראה אפשרות בדוגמה 13.



דוגמה 13: מקצבים בכלי הקשה במבנה 'ABA

(ג) מבנה טרינארי בתנועה

נחבר קומפוזיציה תנועתית לביצוע עם תזמורת כלי ההקשה. נבטא את חלק A בפלג גוף אחד (למשל ידיים וזרועות בישיבה על כיסא או בישיבה גב אל גב) ואת חלק B בפלג גוף אחר (למשל, הליכה או הנעת ברכיים

מצד לצד בעמידה). נמציא תנועות חדשות לביצוע בפלג הגוף העליון ובפלג הגוף התחתון, לדוגמא, תנועות ניצוח או נגיעה במצח, צוואר, כתפיים או תנועת אצבעות כייצוג לחלק A; הליכה על בהונות או "צעד תימני" או ניעות ברכיים מצד לצד, צעד-סגור, רקיעות, קפיצות, גרירה, בעיטה באוויר לייצוג חלק B. לאחר תכנון וגיבוש הקומפוזיציה התנועתית ננסה להמציא 'כתב תנועה' לייצוג הכוריאוגרפיה המומצאת.

יצירתיות ואלתור בחינוך המוזיקלי

אלתור בכול מדיום אומנותי נחשב לפעולה יצירתית; זהו מצב שבו יש לנו מטרה מתודית ספציפית, אך אין לנו יעד מוגדר עבור התוצר הגראפי, הכוריאוגראפי ו\או המוזיקלי. לעיתים, נחוש כאוס בכיתה אך בל נירתע מאלתור בחינוך המוזיקלי המשפיע באופן חיובי על הלומדים בפיתוח חשיבה עצמאית (ראה דיון מפורט במאמר מאת Lewis and Lovatt, 2013). תוך כדי הקניית ידע פורמאלי, כגון מונחי הקבצה ביצירה מוזיקלית, האלתור ממחיש את המושגים הנלמדים, מפתח את הדמיון היצירתי, ואין אנו חשים מוגבלים למוסכמות. לכן, בנוסף לפעילויות בכיתה המוצעות כאן, נמציא פעילויות המחשה חדשות להוראת הסונטה ברה מז'ור מאת בטהובן, ולהוראת יצירות מוסיקליות אחרות.

מקורות

אלקושי, ר. (1997). יישום התורה הפדגוגית של קרל אורף. *מפתח: כתב עת למורי מוזיקה*. ירושלים: משרד החינוך, ע"מ 70-43.

אלקושי, ר' (1990). שעשועי אלתור באומר, בצליל ובציור להוראת מוסיקה בקבוצות. חלק א': תכונות הצליל; חלק ב': תמליל ומקצב; חלק ג': תבנית וצורה.

Kagan, S. (2006). Ludwig van Beethoven / Works for Piano Duet: Sonata in D Major, Opus 6; Three Marches, Opus 45; Eight Variations on a Theme by Count Waldstein, WoO 67; Lied "Ich denke dein" with Six Variations, WoO 74; Symphony No. 7, Opus 92. Prague Piano Duo. *The Beethoven Journal*; *San Jose*, Vol. 21, Iss. 1. Retrived from https://search.proquest.com/openview/2cffc50f3cc19ac2ec1fe4cf1f4f43bb/1?pq-origsite=gscholar&cbl=27421 (September 8, 2019)

Copland, A. (2002) [1939]. *What to listen for in music*. New York, NY: Signet Classic.

Elkoshi, R., Russo-Zimet, G. Cohen, D. and Shoat, Y. (2017). *Rainbow Inspirations in Art*. New York, Nova Publication.

Elkoshi, R. (2017). What are the most colorful sounds you ever saw? Exploring children's and adults' Chromasthetic responses to classical music. In R. Elksohi (Ed.) *Rainbow inspirations in art: Exploring color as metaphor in poetry, visual art and music* (pp. 183-222). New York: NOVA Publishers.

Landis, B. & Carder, P. (1972). *The Eclectic Curriculum in American Music Education: Contribution of Dalcroze Kodaly and Orff*, Reston Virginia: MENC.

Lewis, C., & Lovatt, P. J. (2013). Breaking away from set patterns of thinking: Improvisation and divergent thinking. *Thinking Skills and Creativity*, 9, 46-58.

Prout, E. (1893). *Musical form*. London: Augener LTD. Digitized by internet archive. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t2x34tb2n;view=1up;seq=7

Subotnik, R.R. (1996). Deconstructive variations: Music and reason in western society. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Schönberg, A. (1967). *In fundamentals of musical composition*. Gerald Strang and Leonard Stein (Eds.) London: Farber and Farber.
https://musescore.com/user/4215981/scores/1181526

נספח תווים

SONATE

für das Pianoforte zu vier Händen

von

L. van BEETHOVEN.

Op. 6.

Beethovens Werke.

Serie 15. Nº 120.

SECONDO.

Allegro molto.

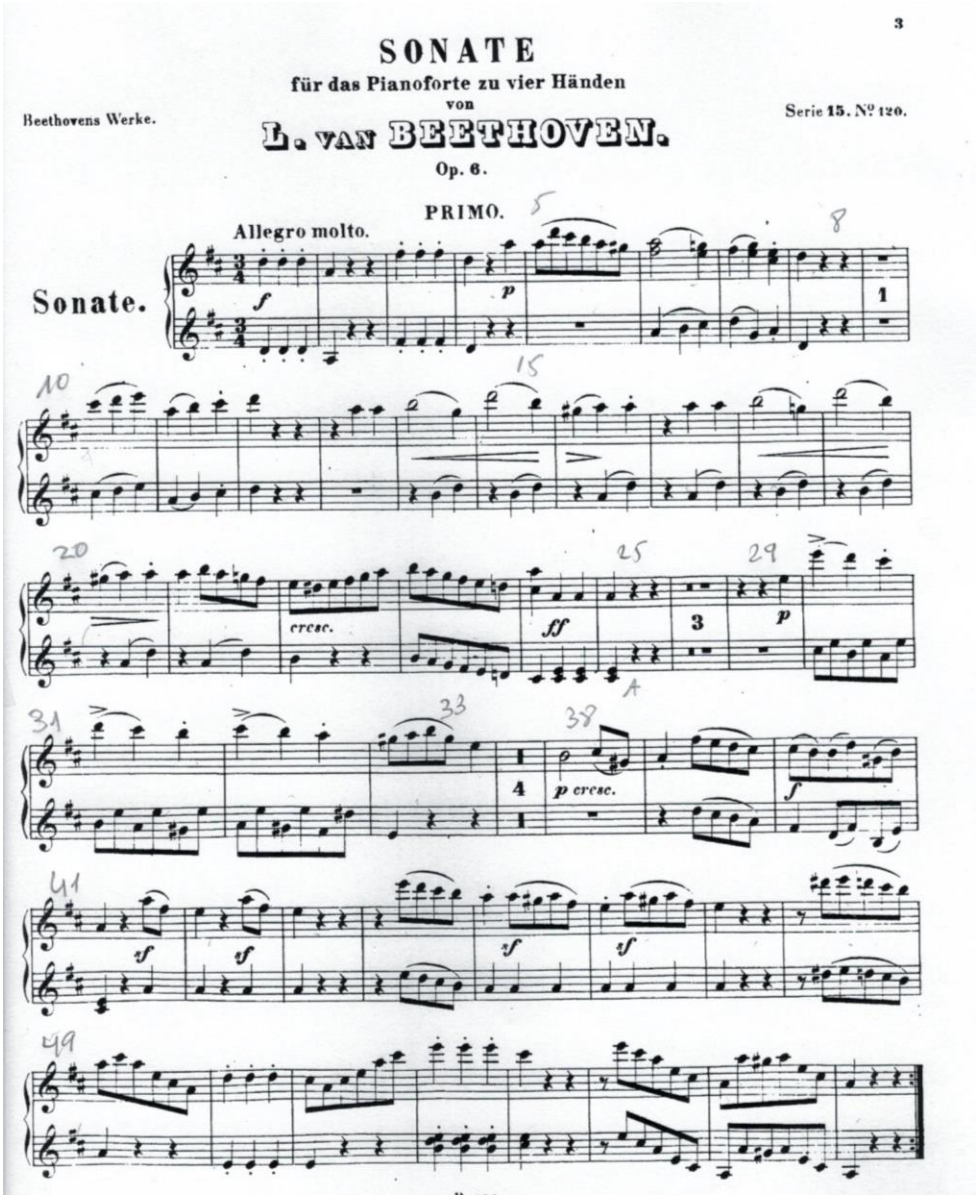
Sonate.

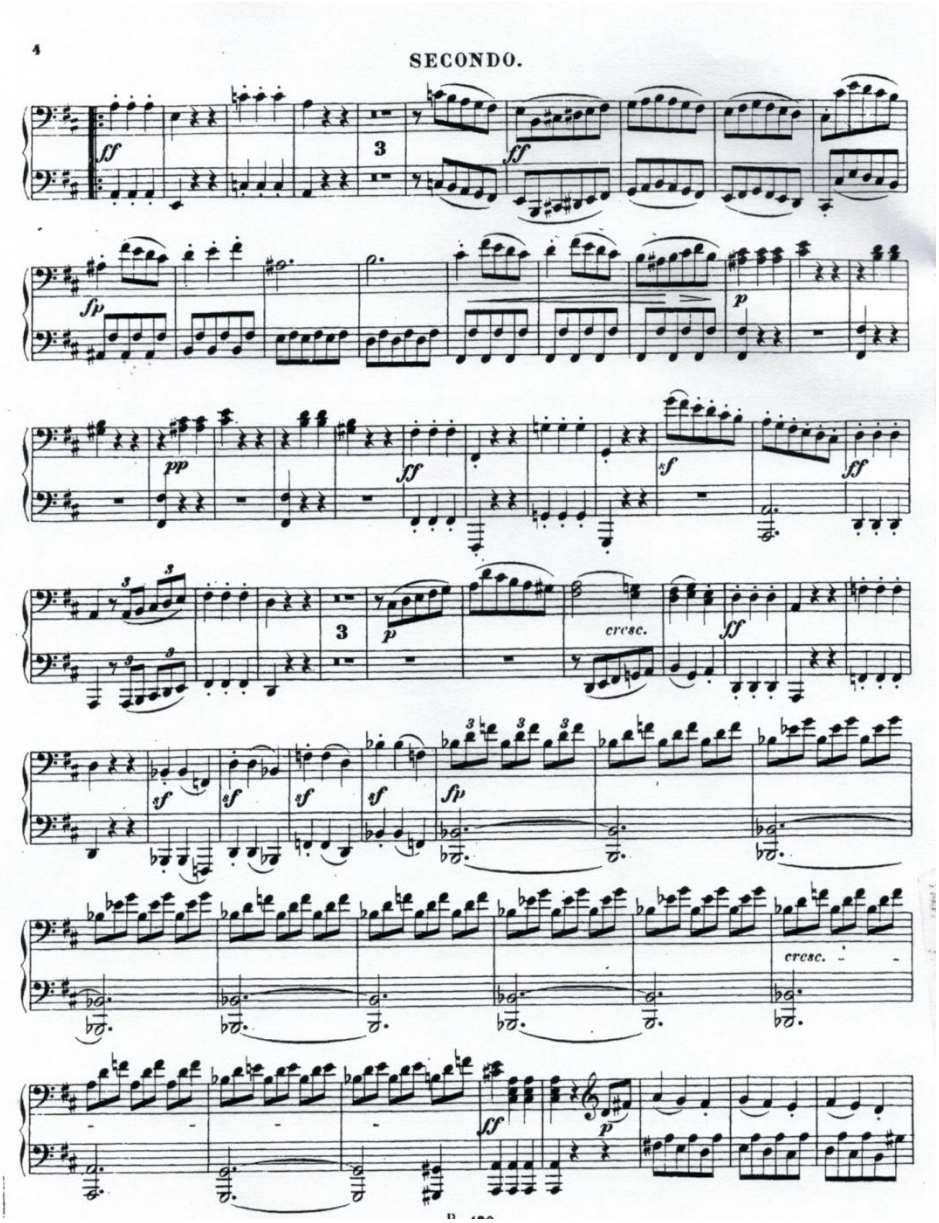
f *p* *cresc.* *ff* *p* *f* *f* *f* *p dolce* *cresc.* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

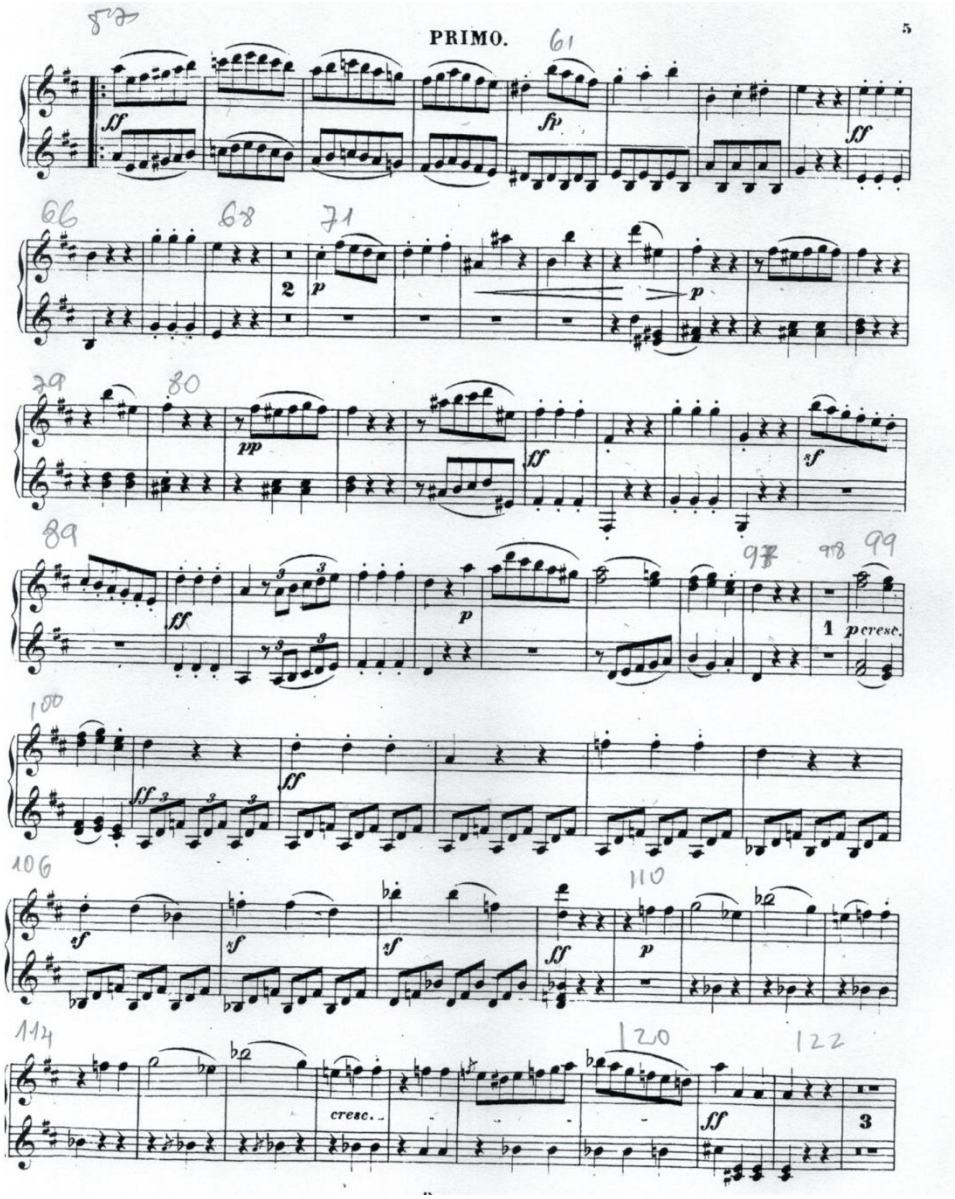
Original-Verleger: A. O. Witzendorf in Wien.

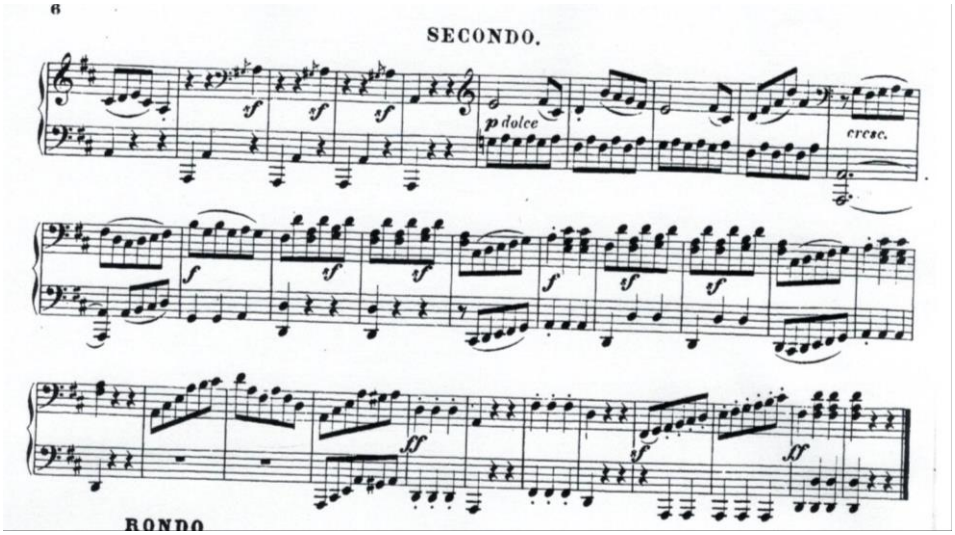
B. 120.

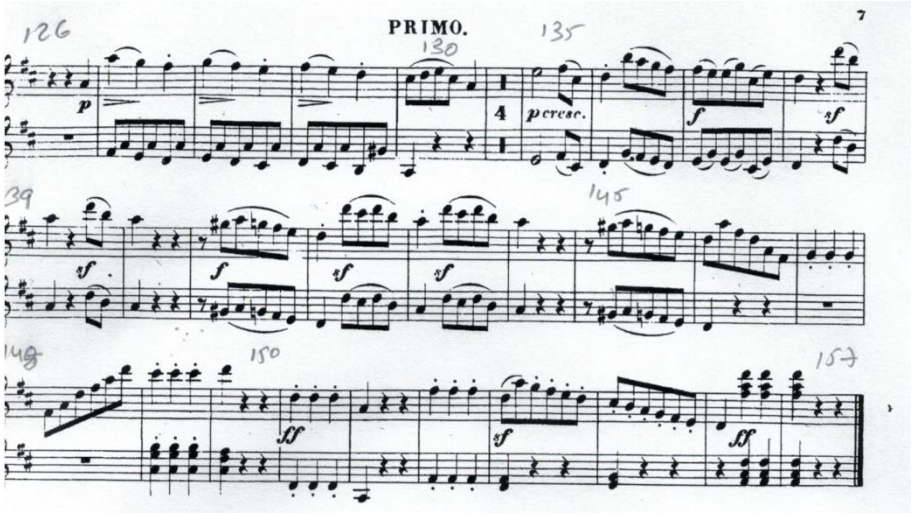
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.


3
SONATE
für das Pianoforte zu vier Händen
von
L. van BEETHOVEN.
Op. 6.
Beethovens Werke.
Serie 15. No 120.
PRIMO.
Allegro molto.
Sonate.
cresc.
ff
p
p cresc.
f
sf


4
SECONDO.
ff
3
ff
sfp
p
pp
ff
sf
ff
3
p
cresc.
ff
sf
sf
sf
sf
sfp
cresc.
ff
p


PRIMO.
5
ff
fp
ff
2
p
p
pp
ff
f
ff
p
1
p cresc.
ff
ff
f
f
f
ff
p
cresc.
ff
3


6
SECONDO.
p dolce
cresc.
RONDO


126
PRIMO.
130
135
7
p
p cresc.
139
145
149
150
157