


המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי לחינוך



בשותף עם

התזמורת הפילהרמונית
הישראלית



תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה
"מפתח" 

מפגשים עם "מוסיקה חיה" המוסיקה "הקלאסית" של היידן, מוצרט ובטהובן

וולפגאנג אמדאוס מוצרט: הפתיחה "החטיפה מן ההרמון", ק' 384
ו. א. מוצרט: פרק אחרון מתוך הקונצ'רטו לפסנתר מס' 27, ק' 595
פרנץ יוסף היידן: פרק אחרון מתוך הקונצ'רטו לתצוצרה במי במול מז'ור
לודוויג ואן בטהובן: פרק שני מתוך הסמפוניה מס' 7 בלה מז'ור
לודוויג ואן בטהובן: סקרצו מתוך הסמפוניה מס' 3 ("ארואיקה")

פברואר 2002

צוות המדרשה למוסיקה

דוגמאות תווים:
איתמר ארגוב

עורכת:
שולמית פינגולד

עזרה בעריכה:
דוציי ליכטנשטיין

כותבים:
אילנה איבצן
ד"ר רבקה אלקושי
אלכסנדרה כץ
דוציי ליכטנשטיין
שולמית פינגולד

הבאה לדפוס:
שולמית פינגולד

תכן העניינים:

עמוד 7

מבוא

היצירות:

עמוד 13

וולפגאנג אמדאוס מוצרט (1756-1791)
הפתיחה "החטיפה מן ההרמון", ק' 384

Wolfgang Amadeus Mozart
Overtura "The Abduction from the Seraglio", K.384

עמוד 21

וולפגאנג אמדאוס מוצרט (1756-1791)
הקונצ'רטו לפסנתר מס' 27 בסי במול מז'ור, ק' 595, פרק אחרון
W.A. Mozart (1756-1791)
Piano Concerto no. 27 in B flat, K.595. 3rd. movement

עמוד 29

פרנץ יוסף היידן (1732-1809)
קונצ'רטו לחצוצרה ותזמורת במי במול מז'ור, פרק אחרון
Franz Joseph Haydn (1809-1732)
Trumpet Concerto in E flat, 3rd. movement

עמוד 39

לודוויג ואן בטהובן (1770-1827)
פרק שני מתוך הסמפוניה מס' 7 בלה מז'ור, אופוס 92
Ludwig Van Beethoven (1770-1827)
Symphony no.7 in A, op.92 2nd. Movement

עמוד 51

לודוויג ואן בטהובן
סקרצו מתוך הסמפוניה מס' 3 במי במול מז'ור, אופוס 55
("ארואיקה")
Ludwig Van Beethoven
Symphony no.3 in E flat, op.55 ("Eroica"), Scherzo

מבוא: הקונצרט במאה ה-18

התכנית המוצגת בחוברת זו היא ביטוי מובהק של מסורת שראשיתה בקונצרט הפומבי של המחצית השנייה של המאה ה-18, והיא תקפה בקונצרטים של תזמורות סימפוניות עד עצם היום הזה;

גם המלחינים שיצירותיהם כלולות בחוברת זו, היידן, מוצרט ובטהובן, אשר סגנונם מייצג את "התקופה הקלאסית", כפי שמכנה ההיסטוריה המוסיקלית את המחצית השנייה של המאה ה-18, נחשבים עד היום בין הגדולים שבמלחיני כל התקופות;

ואילו היצירות הגדולות של זמנם: הסימפוניה, הקונצ'רטו, האופרה, יצירות אשר נועדו בזמן לקהל האצולה ולבני המעמד הבינוני- הגבוה, נחשבות לנכסי צאן ברזל לדורות הבאים עד ימינו.

את אחת הסיבות לכל אלה מספק, אולי, ארנולד שנברג, המלחין בן המאה ה-20 אשר חשף מהרהורי לבו בחושבו על שלושת המלחינים הגדולים של התקופה הקלאסית:

מי לא רוצה להשתוות לגאוניות של מוצרט שניחון בדימיון מוסיקלי עשיר, ביכולת המצאת מנגינות יפהפיות? "

"מי לא שואף להשיג את העזות, את הנמרצות ואת הרעיונות הדרמטיים המקוריים של בטהובן, המלחין שנלחם בטבע וגם יכול לזו? "

ועל אותו משקל, ניתן גם להוסיף: מי לא מתקנא בהיידן אשר בתעוזתו קידם פיתח ועיצב את המוסיקה הכלית על ידי חידושים סגנוניים מעניינים, העצמת התזמורת הסימפונית, עצוב הארגון הצורני של הסימפוניה והעמקת התוכן שלה?

שונים היו מסלולי חייהם האישיים והמקצועיים של שלושה המלחינים האלה, אך כפי שמעיד הכינוי שדבק בהם – "האסכולה הוינאית הראשונה" – העיר וינה, מרכז תרבותי ופוליטי מן השורה הראשונה בימים ההם, הייתה נקודת חיבור משמעותית ביניהם; היא זו אשר השפיעה על הלך הרוח של כל אחד מן היוצרים ובד בבד ניזונה מהם והעצימה את תהילתה, בין היתר, בזכותם.

הסיפור הבא ימחיש את מידת ההשפעה ההודדית שנקמה בין גדולי המוסיקה של המאה ה-18: "בשנת 1790 הזדמן המלחין הוותיק יוסף היידן, שנחשב לגדול המלחינים של התקופה, לביצוע של "מיסה" מאת מלחין צעיר בשם בטהובן. הוא התרשם עמוקות מהיצירה, ולאחר פגישה נוספת ביניהם, הזמין היידן את בטהובן להיות לו לתלמיד.

הרוזן ואלדשטיין, שתמך בבטהובן למען יוכל המלחין המבטיח להתקדם בדרכו ההלחנתית ולממש את שאיפותיו, כתב לבן חסותו מכתב ברכה ובו מילות עידוד ליציאתו לוינה למטרת לימוד אצל היידן.

זה היה בשנת 1792, וכך פונה האציל אל בן חסותו: "הנה אתה יוצא לוינה להגשמת שאיפותיך...לך ועבוד, ובעזרת היידן- תזכה ליצור ברוחו של מוצרט".

ואכן, הרוזן ואלדשטיין האמין בבטהובן, וקיווה שיוכל למלא את החלל שהותיר אחריו מוצרט במותו שנה לפני כן.

בטהובן לא אכזב את הרוזן, ובשנת 1800 סיים את כתיבתה של הסימפוניה הראשונה שלו.

וינה בימי היידן, מוצארט ובטהובן הייתה למרכז קוסמופוליטי בו הפוליטיקה, התרבות וההגות הפכו ליסודות ממריצים בחברה לאור רעיונות הנאורות, או מה שמכנים היום, "תנועת ההשכלה". האימפריה האוסטרית בעידן יוזף השני נהנתה ממימוש רעיונות הנאורות שעה שלדוגמא, הוא הלאים את נכסיו לטובת צרכי המדינה והציבור בתחום החינוך, התרבות והאמנות. עקרונות החופש, השוויון והאחוה- מבית המהפכה הצרפתית- נתנו את אותותיהם המעשיים בכל תחומי ההשכלה; האנציקלופדיזם, קרי, המגמה להפצת התרבות והאוריינות בפלחי אוכלוסיות רחבות, היה ביטוי מובהק לעידן זה ממנו נגזרו מערכות חדשות להרגלי הצריכה של האמנויות בכלל ושל המוסיקה בפרט. ואמנם, חיי המוסיקה חלחלו בכל המעמדות החברתיים, בחיי היום יום, בחג ובמועד; בוניה דיווחו ש"אפילו הטבחים נדרשו להוכיח שליטה בנגינת ויולה בעת ראיון עבודה"; ו- Madame de Stael מתארת ביומני De l'Allemagne ש"יהן בעיר והן בכפר חייילים ואיכרים ידעו לנגן"...

על רקע זה, אין זה מפתיע שהקונצרט הפומבי והקונצרט למינויים תפסו תנופה אדירה בקרב המעמד הבינוני הגבוה שלא היתה לו כל השכלה מוסיקלית מסודרת, ואשר עקב נכוס הרגלי הצרכנות של האצולה החל בנהירה אל המופעים המוסיקליים.

התמונה המצטיירת כיום עם העלאת המושג "קונצרט" הנה של אולם, שלו חלל אקוסטי משוכלל, מעוצב שורות שורות של מושבים, ומאוכלס קהל שמטרת בואו הנה האזנה ממוקדת ליצירות המוסיקליות המבוצעות בידי גופי הביצוע השונים, ואשר זכות נוכחותו בארוע מוקנית לו בעקבות רכישת כרטיסים מוקדמת בקופת האולם.

אולם מיסודו של אולם הקונצרטים המודרני חל רק בשנת 1831, ואילו תחילתו של הקונצרט הפומבי, או כפי שכונה אז "אקדמיה מוסיקלית", היתה בבתי התיאטרון או בחדרים רחבי ממדים, והיתה שונה במהותה מן ה"קונצרט" כפי שתואר לעיל.

אמנם בדומה לתקופות עברו, בהן התחרו המרכזים המוסיקליים ברחבי אירופה על תדמיתו של מלחין החצר שלהם, עידן ההשכלה הצטיין, בין השאר, בפיתוח תשתיות לאמנויות בכלל ולמוסיקה הכללית והבימתית בפרט אשר האיצו את התחרות והעלו את קרנה של כל עיר ובירה באירופה. אולם, בד בבד עם הרחבת התשתיות, נאלצו המלחינים שלא נתמכו על ידי פטרון או שלא הועסקו בבתי מלוכה, לטפל בכל ההיבטים הכרוכים בהפקת הקונצרט הפומבי כדי לבצע את יצירותיהם ולפרסמן. תקציר ההודעה הבאה ממחיש זאת:

"הערב, יום רביעי, 2 באפריל 1800, יתכבד האדון לודוויג ואן בטהובן לערוך בתיאטרון- החצר הלאומי הקיסרי- מלכותי אקאדמיה מוסיקלית גדולה.

כרטיסים ליציע ולמקומות הישיבה באולם להשיג אצל האדון לודוויג ואן בטהובן בדירתו שברחוב "התעלה העמוקה" 241, בקומה השלישית וכן אצל שומר התאים".

ואמנם, בטהובן כתב סמפוניות, ארגן והפיק קונצרטים, ומוכן היה בעצמו למכור כרטיס לכל דורש...

גם מוצרט ידוע בטרחתו הרבה סביב הקונצרטים ל"מנויים" עליהם דווח לאביו במכתביו. אך מעבר לכך, היה לעתים "מתרוצץ" במהלך ערב אחד בין שלושה מקומות שונים לשם ביצוע יצירותיו. ערב "שגרתי" מעין זה תואר במכתבי אביו של וולפגנג, ליאופולד, אל בתו ננרל:

"כל ערב וולפגנג מתרוצץ בין התיאטרון הלאומי ובין אולמי הקונצרטים למינויים ועד לסלונים הפרטיים. מעולם איננו עולים על משכבנו לפני השעה אחת בבקר".

סוגיה נוספת שכרוכה היתה בקונצרט הפומבי היא מידת ההתקבלות של היצירה אצל קהל המאזינים. ואכן, לא תמיד רוו המוסיקאים נחת מקהל מאזיניהם. מדיווח של נגנים ווירטואוזים שנדדו בין הערים המרכזיות אנו למדים על אי שביעות רצונם מן הנוכחים אשר נהגו לשחק בקלפים או להתרענן בשתייה תוך כדי האזנה לסרנדות שהושמעו בכיכרות העיר ובבתי הקיץ של משפחות הבורגנים...

אך שלא כמו בתקופות אחרות, בהן ראו המלחינים עצמם כמי שיושבים במגדלי שן, נישאים מעם ומשלימים עם הנתק עם בני דורם, הרי מלחיני התקופה הקלאסית, ניסו בכל מאודם להגיע אל ולהניע את רגשותיהם של מאזיניהם.

המודעות של מלחיני התקופה למידת העניין, השעמום, ההנאה או האתגר הנגרמים ע"י הקומפוזיציה שלהם הושפעה מן התפיסה האסתטית שרווחה במחצית השנייה של המאה ה-18: המוסיקה כגורם הנאה וסיפוק לחוש השמע. ואכן, בשונה לתפיסה השכלתנית של הבארוק שנודעה למלומדים יודעי סוד, שאפו האסתטיקנים היוצרים והמבצעים של המאה ה-18 לגעת בעולם הרגשי של הקהל המלומד והחובבן כאחד בשפה מוסיקלית ברורה, ישירה וקומוניקטיבית. עדות לכך היא מכתב אחר של מוצארט אל אביו, בו הוא מתאר את מלאכת המזיגה העולה מן הקונצירטי שלו:

"...בין חלקים המהנים את האזן מבלי להיות ריקים מתוכן, ובין קטעים מורכבים יותר, מבריקים יותר, אך מבלי שיהיו משעממים; או לחלופין, בין קטעים קלים לקליטה, לבין אחרים שרק המבינים במוסיקה ידעו להעריכם, אך גם אלה שאינם מבינים יהנו מהם מבלי לדעת מדוע".

המודעות לקהל המאזינים והרצון להניע את רגשותיו הביאו את מלחיני התקופה לעצב שפה מוסיקלית שתהיה קרובה ונגישה לכל דכפין. הדבר בא לידי ביטוי באמצעים אחדים:

- השענות על חומרי גלם עממיים, פסבדו-עממיים, ידידותיים מוכרים וקליטים (מתוך רפרטואר הריקודים, המארשים, שירי העם, מוסיקת ציד, מוסיקה צבאית, מוסיקה "תורכית" ועוד) ועיצובם לכדי שפה אמנותית;
- השענות על גורם הגיוון בין החומרים המוסיקליים המוצגים ברצף הפרק וברצף היצירה כולה: בשונה מן היצירה הבארוקית אשר נשענה על "גלגולו" של נושא אחד, ואשר היתה מיועדת למאזין המשכיל, הובאה "תהלוכה" שלמה של מלודיות וחמרים תמטיים ה"תופסים" את תשומת לבו של המאזין ההדיוט.
- השענות על עקרון ה"דואליזם" – הניגוד וההשלמה – אשר סיפק את היסוד הדרמטי ביצירה. עיקרון-על זה הנחה תפיסה הלחנתית שנגעה:
א. בתחומי המוסיקה השונים: הסולמות, קו המתאר של המנגינות, האופי, הטמפו, התזמור ועוד.

ב. בממדים שונים: ניגודים בין פרקי היצירה, ניגודים בין נושאי הפרק, ניגודים בין דרכי עיבוד הנושא בתוך הפרק.

• עיצוב השפה האקספרסיבית- הרטורית של חומרי הגלם המוסיקליים על דרך הבהירות, הפשטות, התמצות והגמישות כמו למשל:
-גיבוש הפריודיזציה של החומרים המוסיקליים והרעיונות המרכזיים: המבנה המפוסק, המאוזן והחטיבתי החל מעיצוב המוטיב, הנושא, המשפט, דרך עיצוב החטיבה ועד לפרק כולו וליצירה בכללותה;

-עיצוב מלודיה ברורה, קליטה וידידותית המעוררת תהייה או שאלה ומחייבת תשובה או פתרון

-דגש על המרקם ההומופוני, בו הבס משרת את המנגינה, ומאפשר את קליטתה

העקרונות ההלחנותיים הללו תקפים בכל הז'אנרים שגובשו במאה ה-18 ומעוגנים בדרכי הבעה שקופים שמחדדים דקויות רגשיות ומצבי רוח שונים. תכנית הקונצ'רטים המקובלת במאה ה-18 חושפת אותם הן על פי מבחר הז'אנרים וסדר הצגתם, והן על פי המאפיינים המוסיקליים הבולטים בכל אחת מן היצירות.

תכנית הקונצ'רט הסימפוני במאה ה-18 נבנתה בדרך כלל במתכונת הבאה:

1. פתיחה- אוברטורה, כלומר פרק קצר יחסית, קל לקליטה, המקדים את תחילת העלילה באופרה או במחזה, או כל יצירה חד- פרקית קצרה אחרת שהתאימה לפתיחת האירוע המוסיקלי.
האוברטורה של המאה ה-18 מאמצת את הדגם האיטלקי, כלומר שלושה חלקים, על פי עקרון ההנגדה: חטיבה פותחת מהירה, אמצעית איטית וחטיבה מסיימת מהירה.

2. קונצ'רטו, לסולן ותזמורת; יצירה רב- פרקית החושפת את האתגר העומד בפני הסולן- הוירטואוז בהתמודדותו מול תפקידי התזמורת ובשל כך מושך את מלוא תשומת הלב של קהל המאזינים.
בשונה לקונצ'רטו של הבארוק שנשען על המוטיב או הגרעין הקצר המקבל את משמעותו תוך עיבודו במרקם קונטרפונקטי, הקונצ'רטו של הסגנון הקלאסי נשען על מנגינה הבנויה מפסוקים ומשפטים אשר לה משמעות וכוח הבעה משל עצמה.

3. סימפונייה- היצירה הרב- פרקית הארוכה והמורכבת ביותר בתכנית, גדושה במצבי רוח ורגשות קיצוניים ועשירה ברעיונות מוסיקליים.
הסימפונייה על מרכיביה הצורניים והתכניים הקרינה על שאר הצורות התזמורתיות והפכה אותן לנגזרות ממנה: ניתן לומר שרוב הקונצ'רטי

הקלאסיים הם סימפוניות לכלים סולניים ולתזמורת, והפתיחות והסימפוניות בנויות על פי הדגם הצורני התלת-חלקי האופייני לפרק הראשון של הסימפוניה. היידן, ומאוחר יותר בטהובן, הם אשר קבעו את אמות המידה של הצורה והתוכן של הסימפוניה הקלאסית. היידן עיצב את הצורה על כל פרקיה ואף יצק את יסודות התזמור של הסימפוניה בעוד שבטהובן חקר את הרעיונות המוסיקליים וארגונם דרך אפשרויות הבעה לאין גבול; על כן הוא אף האריך את פרקיה; ואכן לפניו לא נכתבה סימפוניה שביצועה נמשך יותר משעה, כמו לדוגמא הסימפוניה התשיעית שלו.

הצורה הסימפונית הפכה לז'אנר המובהק ביותר להשראת היוצרים במהלך הדורות ורשמה לפנייה שורה ארוכה של יצירות מופת, פרי עטם של מלחינים רבים, משיאי הרפרטואר המערבי.

הפתיחה לאופרה "החטיפה מן ההרמון" ק. 384
מאת וולפגנג אמדאוס מוצרט (-1756.1.26 1791.12.5)

על המלחין

וולפגנג אמדאוס מוצרט נולד בזלצבורג בשנת 1756. הוא החל לנגן בפסנתר בגיל שלוש ולהלחין עוד בטרם מלאו לו חמש שנים. אביו, לאופולד, ששימש כמלחין בחצר הארכיבישוף של זלצבורג, היה איש רוח בעל שיעור קומה. לאחר שזיהה את גאוונותו של בנו ויתר על הקריירה שלו והתמסר לעיצוב השכלתו של וולפגנג הצעיר: הוא לימד את בנו לנגן בכינור ובפסנתר, תאוריה של המוסיקה, לאטינית ועוד. האב סבר שהופעות בערים מרכזיות ברחבי אירופה הן חלק חשוב בחינוך המוסיקאלי של ילדיו. משום כך יצא עם מוצרט בן השש ואחותו נאנרל, שהיתה אף היא פסנתרנית מוכשרת, לסידרת מופעים ברחבי אירופה. סיבה נוספת שבעטיה שוטט לאופולד מוצרט עם שני ילדיו באירופה והציגם ממש כ"לוליני קירקס", נעוצה בהיבט חברתי: כדאי לזכור שעד שלהי המאה השמונה עשרה היו קונצרטים פומביים בחזקת חידוש. הסיכויים כי יצירותיו של מלחין כלשהו תבוצענה היו קלושים אלא אם כן נמנה עם סגל המשרתים בחצרו של מלך או בן אצולה. זו היתה אחת מעובדות החיים המוסיקליים; ללא פטרון, המלחין נשאר, למעשה, ללא מקורות פרנסה... חשיפת הילדים בפני שליטי אירופה, הגבירה, לדעת ליאופולד, את הסיכוי שבנו יזכה במשרת נגן ראשי וכך יוכל להקים תזמורת או אפילו בית אופרה משלו. כך קרה שמצד אחד היתה למוצרט ילדות מפרכת רצופה מחלות תוך הטלטלות בקרונות מסע על פני דרכים מסוכנות ומשובשות, ומצד שני השהייה במרכזי המוסיקה באירופה (מינכן, וינה, מנהיים, פריס, לונדון, איטליה ועוד) הוותה הזדמנות לספיגת סגנונות מוסיקליים שונים.

בשובו ממסעותיו קיבל מוצרט משרת כנר בזאלצבורג, ואז הלחין חמישה קונצ'רטי לכינור, סרנדות לכלי קשת וסימפוניות. אך תסכולו של מוצרט ממשרתו זו הלך וגבר: לחצר הזאלצבורגית לא היו האמצעים המתאימים להפקות אופרה; קולורדו, הארכיבישוף של זאלצבורג הגביל את מוצרט לכתיבת מוסיקה כנסיתית ואופראית וכן הערים בפניו קשיים כשרצה לצאת למסעות. לאחר מריבות סולק מוצרט משירותו של הארכיבישוף והשתקע בווינה. הוא היה למוסיקאי עצמאי וסבל מבעיות פרנסה וממצוקה כספית עד סוף חייו.

מוצרט היה רב אמן בכל הצורות בהן הלחין: סימפוניות, קונצ'רטי, אופרות, יצירות להרכבים קאמריים ומוסיקה לפסנתר. כפסנתרן מחונן השתתף לא פעם ב"קרבנות קלידים" – תחרויות בין פסנתרנים שהיו באופנה במאות השמונה עשרה והתשע עשרה. אחת התחרויות המפורסמות היתה בין מוצרט לבין מוציו קלמנטי (מלחין ווירטואוז מבריק). בתחרות, שאורגנה כדי לשעשע את הקיסר, היה על הנגנים להפגין את יכולתם בנגינה מהדף של סונטות אחדות, ולאחר יחד על נושא נתון. קלמנטי התלהב מיריבו, ומוצרט, לעומתו, טען כי קלמנטי חסר טעם ורגש ומרשים בעיקר מבחינה טכנית.

רמת יצירתו של מוצרט קבעה אמות מידה של איכויות שהיו מופת ומקור השראה לדורות רבים של מלחינים. מכיוון שהיה מוסיקאי משוטט היה בעל שליטה בכל האופנות המוסיקליות ובסגנונות הלאומיים האירופאיים. הוא השכיל לשלב ביצירתו סגנונות מגוונים שעברו דרך המסך של גאוונותו האישית.

האופרות שחוברו עד לעשורים הראשונים של המאה ה-18 היו בנוסח של אופרה סריה (אופרה רצינית); היא מאופיינת בנושאים רציניים, בד"כ שאובים מן המיתולוגיה, באריות וברציטטיבים דרמטיים ומורכבים ובשפה האיטלקית. אין זה מפתיע שלאור עליית המעמד הבורגני הגבוה בתקופת ההשכלה, אשר מלא את אולמי הקונצרטים, עולה קרנה של האופרה בופה (האופרה הקומית) המספקת נושאים קליליים, דמויות מן היום יום, סגנון מוסיקלי גלאנטי עם סימטריה מלודית, סטרופיות, ליווי פשוט, זיקה למקצבים ריקודיים וקישויות מגוונות. האופרה בופה קבלה פרשנויות שונות בארצות השונות; לדוגמא, זו האיטלקית הייתה כולה מושרת, בעוד שהזינגשפיל הגרמני והטונדיה הספרדית היו שלובים דיאלוגים מדוברים ומדוקלמים בשפת המקום. השילוב בין אופרה סריה לבופה מתרחש בעשרים האחרונים של המאה ה-18. הטרגדיה והקומדיה "נדבקות זו מזו", ניזונות זו מזו, תפיסה שנתנה את אותותיה בכתבי וולטיר, ובמחזות של גולדיני ודידרו. הרפרטואר האופראי הענף של מוצרט מכיל את כל הסגנונות; "אידומנאו" לדוגמא היא אופרה סריה; "החטיפה מן הארמון" ו"חליל הקסם" הן זינגשפיל, "נישאו פיגארו" היא אופרה בופה, בעוד ש"דון ג'ובאני" ממזג עקרונות מן האופרה הסריה והאופרה הבופה כאחד.

כתיבת אופרות הייתה תמיד בראש מעייניו של מוצרט. עוד בהיותו בן עשר הלחין אופרה (שלא הועלתה בגין תככים). בבגרותו המוקדמת עת נסע שלוש פעמים לאיטליה, ארץ האופרה, הלחין שתי אופרות שהוצגו במילנו: "מיטרידטה" (1771) ו"לוצ'יה סילה" (1772).

הכתיבה האופראית הבוגרת של מוצרט מיוצגת על ידי "אידומנאו" שהועלתה לראשונה במינכן ב-1781. המוסיקה דרמטית וציורית כאחד; דרך השימוש במקלה ובסצנות הראוותניות מצביעה על השפעת "הטרגדיה הלירית" הצרפתית והאופרה הסריה של גלוק.

אחרי "אידומנאו" מוצרט התמסר לכתיבת הזינגשפיל והאופרה בופה; התדירה אל הרבדים הפסיכולוגיים של הדמויות והעיצוב המוסיקלי שלהן כמו גם של הסצנות עצמן העלו את הז'אנר לדרגה חדשה של איכות ורצינות: תזמור עשיר בכלי נשיפה מעץ, אנסמבלים שונים המאפיינים סצנות או דמויות שונות, הרכבים קוליים בסוף כל מערכה שמבליטים ומייחדים את גווני הקול השונים של הדמויות, וירטואוזיות קולית ודימיון מוסיקלי היוצר מלודיות ומרקמים ייחודיים לכל דמות וסיטואציה.

על האופרה "החטיפה מן ההרמון" (Die Entführung aus dem Serail)

שנת 1781, השנה בה הלחין מוצרט את "החטיפה מן ההרמון", הייתה "שנת התבגרות" בחייו. זו השנה בה עזב את עיר מולדתו זלצבורג לצמיתות והתרחק מעינו המשגיחה והלוחצת של אביו; זו השנה בה ביצע את עריקתו משרות הארכיבישוף של זלצבורג שהיה מעסיקו השנוא; זו השנה בה התיישב בווינה אחראי למעשיו, חופשי ליצור אך גם בודד לגורלו; וזו השנה בה קשר את קשריו הראשונים עם אישה – קונסטנצה לבית משפחת ובר – ואף נשא אותה לאישה, בלי הסכמתו המלאה של אביו.

בשנה זו התבקש מוצרט להלחין אופרה עבור התיאטרון המלכותי בווינה, בחסות המלך האוסטרי יוזף ה-II. גוטליב סטפני הבן, שהיה בעל תפקיד אדמיניסטרטיבי בתיאטרון, חיבר את הליברית המבוסס על מחזה מאת כריסטוף פרידריך ברצני. האופרה שהלחין מוצרט בהתלהבות לתמליל של סטפני כונתה "החטיפה מן

ההרמון" או "קונסטנצה ובלמונטה". הצגת הבכורה התקיימה בוינה ב-16 ליולי 1782 וזכתה להצלחה מיידית. נישואי מוצרט לקונסטנצה לבית ובר נערכו ימים ספורים אחרי הצגת הבכורה, וייתכן כי יש קשר מסוים בין חיי היוצר לבין היצירה, שכן "קונסטנצה" הוא לא רק שם רעייתו הטרייה, אלא גם שמה של גיבורת האופרה.

העלילה מתרחשת בתורכיה באמצע המאה ה-16- בארמונו של השליט התורכי סלים פחה. משתתפים סלים פחה (דיבור), קונסטנצה הספרדייה מבנות אצילים והמשרתת שלה האנגלייה בלונדה, בתפקידי סופרן, בלמונטה הספרדי הצעיר והאציל ומשרתו פדריו, בתפקידי טנור ואוסמין האכזר, ראש השרתים בארמון הפחה, בתפקיד באס.

קונסטנצה, אהובתו של בלמונטה, בלונדה ופדריו (זוג אוהבים) נפלו בשבי שודדי-ים ונמכרו לעבדות לשליט התורכי סלים פחה. השליט מעוניין בהתמסרותה של קונסטנצה מרצון ולא מאונס, אך זו מספרת על אהבתה האמיתית לבלמונטה המחפש אחריה. למען אהבתה לבחיר לבה, מוכנה קונסטנצה לקבל על עצמה בגבורה עינויים ומוות.

בלמונטה חש להציל את אהובתו השבויה בארמון התורכי. יחד עם פדריו משרתו השבוי הוא מנסה לשחרר את הנשים החטופות. על השניים להתגבר על אוסמין, משרתו האכזר והערמומי של סלים פחה. ניסיון הבריחה מן ההרמון נכשל. ואז, בניגוד למצופה, מתגלה רוחו האצילית של סלים פחה אשר מגלה סובלנות והבנה גם כאשר מתברר כי בלמונטה הוא בנו של האיום שבאויביו. במקום לנקום גומל סלים פחה טובה לשבוייו, משחרר אותם ברוב נדיבותו ומשלחם למולדתם. היצירה מסתיימת בשיר הלל לגדלות-הנפש של השליט התורכי.

נושא האופרה אינו חדש ואף לא מקורי. סיפורים על נערות חטופות שהובאו להרמונותיהם של שליטי המזרח ושוחררו על-ידי אהוביהן היו נפוצים ומקובלים במחזות ובאופרות. גם אותן תבלין מוזר ומיוחד של "תורכיות וינאית" היה אהוב עד מאוד על בני אירופה במאה ה-18. במכתב שכתב מוצרט לאביו מיד לאחר קבלת הליברית, הוא התהדר באופנה תורכית זו שאימץ.

מעבר לסממנים התוכניים, למושג "תורכי" יש משמעות מוסיקלית בתקופה הקלאסית. "תורכי" פירושו מנגינה פשוטה, בקצב המארש, בסולם מזרחי-כביכול שהוא מינורי (לה מינור בד"כ) ותזמור גס לכלים רעשניים בניסיון ליצור רעש מופרז. רוב הכלים ה"תורכיים" הם כלי רעש, חסרי גובה מוגדר ובלתי ניתנים לכיוון. מקורו של ה"גוון התורכי" בתזמור הוא בתזמורות הצבאיות של פלאנגות האימפריה העותומנית, שמצעדיהן רעמו במחזות אירופה עוד בימי מוצרט.

מה מקורה של ה"תורכיות הווינאית" בימי מוצרט?

אפנת האקזוטיקה והאוריינטליזם אשר בז'אנר התורכי נולדה מתוך עימות בן מאות שנים בין אירופה במערב והאימפריה התורכית במזרח, ומתוך הטראומה שהיוותה האימפריה העותומנית לגבי כמה ממדינות מרכז אירופה, ובעיקר – הונגריה, אוסטריה וונציה. מאז המצור הראשון על וינה (1529) ועד המצור האחרון (1683) היוותה האימפריה העותומנית איום על אוסטריה. כל מדינה שנלחמה באימפריה המזרחית נגעה בסוג מיוחד של אכזריות ושיטות עינויים. החברה התורכית לא הציבה סייגים על כוחם של שליטיה, ועל רקע זה נוצר המיתוס התורכי העסוק באלימות ובתענוגות.

אין כמעט "סיפור תורכי" ללא ארמון/הרמון המכיל אישה כלואה, החשופה למעלליו של השליט. באלמנט תוכני זה משתקפת עוינות דתית של הנצרות כלפי האיסלאם, כאשר אירופה הנוצרית מיוצגת ע"י נערה נוצרית עדינה ואצילית הפועלת בצו תרבות האהבה המוסר הטהור, וקדושת הנישואין, ואילו האיסלאם מיוצג ע"י נשות ההרמון הנתונות לחסדי השליט וקיימות רק כדי לספק את יצריו.

על האוברטורה לאופרה "החטיפה מן ההרמון"

על הפתיחה לאופרה "החטיפה מן ההרמון" כתב מוצרט לאביו בגאווה: "אבי היקר מאוד... שלחתי לך רק 14 תיבות מן הפתיחה, שהיא קצרה ומלאת מעברים מהירים בין פורטה לפיאנו. המוסיקה התורכית באה תמיד בפורטה. הפתיחה עוברת דרך כמה סולמות, ואני בספק אם מישהו, אפילו אם לא ישן לילה קודם לכן, יוכל להירדם לשמעה..." (וינה, 26 בספטמבר 1781).

לתזמורת הסטנדרטית של פרק הפתיחה מצטרף פיקולו, וומשפחת כלי הקשה מורחבת לכלול תוף גדול, (או "תוף תורכי" כפי שנקרא באותם ימים), משולש ומצלתיים הנחשבים כלים טיפוסיים של "תורכיות". התזמור האקזוטי מפגין נוכחות בקטעי הפורטה, והאווירה הפסוודו-אוריינטלית מושגת גם על-ידי שילוב מלודיות המזכירות את המארש התורכי.

הפתיחה מחולקת לשלושה חלקים: פרסטו – אנדנטה – פרסטו. הפרסטו מבריק ואקטיבי, בסולם דו-מז'ור עם פורטה של "מוסיקה תורכית". ה"אנדנטה" עדין, מצומצם בהרכבו ומופיע בסולם דו-מינור. אופיו השרתי והעצוב עומד כניגוד ל"פרסטו" הסוער והמז'ורי של החטיבה הראשונה. "נושא האנדנטה" הוא נושא האריה של בלמונטה אשר תפתח את המערכה הראשונה של האופרה.

בכתב היד המקורי של מוצרט, הפרסטו החוזר אחרי קטע האנדנטה לא מגיע לסיום מלא אלא זורם היישר אל תוך האריה של בלמונטה הפותחת את המערכה הראשונה. החומר המוסיקלי של אריה זו הוא חזרה על נושאי האנדנטה אבל בסולם דו-מז'ור. ואולם, הגרסה הקונצרטית שחברה על-ידי יוהן אנדרי, העורך של מוצרט, מביאה תצוגה שלמה של הנושא השני המובילה אל קודה רעשנית וסיום מלא של הפרק.

מעקב בעת האזנה לפרק הפתיחה (בגרסה הקונצרטית)

הפרק נפתח בנושא קליל ועליז דמוי מארש, בעוצמה שקטה, במהלך סקוונציאלי של במסגרת של אקורד דו מז'ור.



בהמשך הנושא עונה התזמורת כולה – על התוספת ה"תורכית" שלה – תוף גדול, משולש, מצלתיים וחליל פיקולו – ויוצאת מגדרה ברעש עצום. מענה התזמורת מוביל בירידת סולם רועמת חזרה אל נקודת הפתיחה.



עתה חוזר "נושא המארש" בפיאנו בקלרינט ובכלי הקשת, וממשיך בטוטי רועם ב"מוטיב המענה" המורחב בסיומו.

חטיבת המעבר היא באופי סוער, רצופת ניגודי עוצמה, ובמהלכה נשמעים סולמות עולים, סקוונצות, חזרות, מענים ואיזכורים מלודיים מתוך נושא המארש.



חטיבת המעבר מוליכה אל סולם הדומיננטה בסול מז'ור.

בנגינה שקטה של הפגוט וכלי הקשת נשמע עתה ה"נושא השני" בסול מז'ור, והוא אינו אלא וריאציה על "מוטיב המענה":



ה"נושא השני" חוזר בעוצמה מרובה במצלול "התורכי".

בטוטי רועם מתחיל פיתוח סקוונציאלי של הנושא השני. המשכו של הפיתוח מאופיין בניגודים דינמיים בין משפטי פיאונו לבין התפרצויות של טוטי רעשני. החומר התמטי של קטע פיתוח זה מבוסס על הנושאים הקודמים. החטיבה הראשונה של הפתיחה באה אל סיומה בחיתוך ברור בסולם סול מז'ור.

החטיבה השנייה, חטיבת האנדנטה, נפתחת בטמפו איטי, בנושא שירתי ועצוב, בסולם מינורי.



הנושא מתחיל כסולו חרישי בכינורות, מטפס מעלה בפיתול איטי משובץ הפסקות, וכולו אומר אנחה.

האבוב חוזר על "נושא האנדנטה" ומסיימו בנחיתת אנחה.

עתה הולך המרקם ומתעבה תוך יצירת קרשנדו, כאשר החומר התימטי מורכב מחזרות סקוונציאליות. הקטע הסקוונציאלי שב ונסוג אל "נושא האנדנטה" המתחיל בכינור וממשיך באבוב.

עיבוד קצר של "נושא האנדנטה" מוליך לסיומו ההססני של החטיבה השנייה.

החלק השלישי של הפתיחה הוא חזרה על חלקה הראשון ה"פרסטו". תחילה מופיע "נושא המארש", המופיע בכלי הקשת ובקלרנית. "מוטיב המענה" מוליך בטוטי רועש אל נקודת הפתיחה. "נושא המארש" ו"מוטיב המענה" חוזרים על עצמם.

חטיבת המעבר מובילה אל הנושא השני, ואחרי תצוגה שלמה עליו מגיע הפרק אל הקודה המסיימת אותו בטוטי בתרועה רמה.

האווירה העליזה של הסיום מבטיחה יצירה קלילה ופשוטה. ואולם, בל נטעה! אם נאזין לאופרה עצמה ניווכח שהיא הרבה יותר מורכבת ממה שנרמז באוברטורה "תורכית" זו.

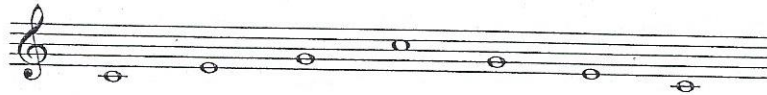
פעילויות בעת האזנה

1. הקשת התבניות המקצביות הצמודות למשטחי המצלול "התורכי" בחטיבה הראשונה, בכל הרכב כלי הקשה מצוי ולפי התרשים הריתמי הבא:

The image shows ten staves of musical notation. The first three staves are relatively simple, featuring eighth and sixteenth notes with accents. The fourth staff introduces a more complex pattern with sixteenth-note runs. The fifth and sixth staves continue with rhythmic patterns, including some with accents. The seventh and eighth staves feature more intricate sixteenth-note passages. The ninth and tenth staves conclude the exercise with rhythmic patterns similar to the earlier staves, including some with accents.

○ הקשת המקצב ב-f עד ff ובטמפו פרסטו ללא כל מוסיקה נלווית
○ הקשת המקצב במקביל למוסיקה המושמעת

2. "סימון תנועה בחלל" - ביד המזמרת- של אקורד דו מז'ור עם ארבע תחנות בעלייה ובירידה.



3. חזרה על פעולה זו תוך מעקב אחר "נושא המארשי" ו"מוטיב המענה" המושמעים.
4. תאור בתנועה בחלל או בציור של "נושא האנדנטה" תוך הקפדה על קו המתאר שלו בעלייה, ההפסקות לפני כל "אנחה", הדינמיקה והארטיקולציה האופייניים לו.
5. התנסות בתנועות ניצוח אנכיות מהירות בחטיבת הפרסטו ובתנועות מטוטלת אופקיות אטיות ומערסלות בחטיבת האנדנטה.