

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך



בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



מפתח

תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית

בטהובן: הפתיחה "אגמונט"

צ'ייקובסקי: סימפוניה מס' 4

ינואר 2001

צוות המדרשה למוסיקה

עורך לשוני:

מיקי גורן

עורכת גרפית:

טל רוקמן

עורכים:

דוצי ליכטנשטיין
שולמית פינגולד

כותבים:

איה גל
די"ר תומר לב
אלכסנדרה כץ
די"ר רון לוי
שולמית פינגולד

דוגמאות תווים:

איה גל

תוכן הענינים:

עמוד

1

מבוא: מוסיקה "תוכניתית" ומוסיקה "אבסולוטית"

היצירות:

4

לודוויג ון בטהובן (1770-1827)
הפתיחה "אגמונט", אופוס 84

Ludwig Van Beethoven (1770-1827)
"Egmont" Overture, op. 84

16

פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי (1840-1893)
סימפוניה מס' 4 ב-פה מינור, אופוס 36

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)
Symphony no. 4 in f minor, op. 36

מוסיקה "תוכניתית" ומוסיקה "אבסולוטית"

המוסיקה הינה המופשטת באמנויות. זהו סוד גדולתה. זה היה גם "עקב אכילס" שלה בתקופות שפל שונות, שפקדו אותה במהלך ההיסטוריה.

כאמנות לא מילולית, בלתי מושגית ושאינה זקוקה לכל תיווך של עצמים - המוסיקה מבקיעה ישירות אל תוך הרבדים העמוקים ביותר שלנו: אל תוך מרחב פנימי, הוליסטי, שבו עדיין "הכל קשור עם הכל": החל מאינסטינקטים גופניים, דרך תהליכים ריגושיים וכלה בתפקודים של התודעה. חסידיה הגדולים של המוסיקה, מיוון העתיקה ועד הפילוסופים הרומנטיים הגדולים, ראו במופשטות זו את הדרגה הגבוהה ביותר, שאליה אמנות יכולה להגיע. בזכות מופשטותה, הרומנטיקאים אף שמו אותה בראש פירמידת האמנויות וקבעו כי "כל האמנויות שואפות אל דרגת המוסיקה".

מנגד, המקטרגים ראו במופשטות זו נקודת תורפה, והצביעו על חוסר יכולתה של המוסיקה להעביר מסרים קונקרטיים, ליצור הלך-רוח חד משמעי, או לטרם עידן ההקלטות) להשאיר עקבות מוצקים בשטח - לאחר התפוגגותו של הצליל האחרון.

לפיכך אין להתפלא על כך שבמשך אלף ושש מאות השנים הראשונות של ההיסטוריה המערבית היה רובה המכריע של היצירה המוסיקלית בשירותה של המילה: אם במסגרת טקסי תפילה כנסייתיים, אם כתמיכה לשירה חילונית כזו או אחרת ואם כחלק מיצירת אמנות רב-תחומית - מהתיאטרון היווני ועד המדריגל והאופרה.

רק בתקופת הבארוק (המאה ה-17) מתחיל להתפתח לו ז'אנר נפרד, עקבי ועצמאי של מוסיקה "אבסולוטית", המבוצעת באמצעות כלים בלבד, המנותקת מכל טקסט שהוא והנשלטת על-ידי תהליכים מוסיקליים-מופשטים, שמקורם בהגיון הפנימי של החומר המוסיקלי ותו-לא. אם בתחילת תקופת הבארוק מדובר היה על ז'אנר נסיוני, מצומצם בהיקפו; הרי שלקראת סוף התקופה מתהפכת המגמה והמוסיקה הכלית ה"אבסולוטית" הופכת להיות חלק-הארי בכתיבה של התקופה.

למרות הצלחתו הרבה של המדיום הכלי, האבסולוטי, נעשו ניסיונות רבים לגשר בין התהליכים המוסיקליים המופשטים לבין "משמעות" קונקרטית יותר. ניסיונות אלו מעידים על הצורך של רבים מאיתנו, יוצרים ומאזינים, לחפש משמעויות חוץ-מוסיקליות בתוך החומרים והתהליכים המוסיקליים המופשטים ולמצוא נקודות אחיזה קונקרטיות, כבסיס לקליטה, להבנה ולפרשנות של היצירות המוסיקליות.

תכנית הקונצרט, בה דנה חוברת זו, מאפשרת לנו להתוודע אל כמה מההישגים היותר מוצלחים ומפורסמים שבניסיונות גישור אלו. שלוש היצירות מייצגות הן שלוש תקופות שונות (בארוק, קלאסיקה, רומנטיקה) והן שלושה תחומי-משנה של המוסיקה ה"תוכניתית".

"עונות השנה" של ויואלדי מייצגת ז'אנר שלם בבארוק, של "מוסיקה תיאורית", המתבססת בחלקים נרחבים שלה על חיקויי מצבים שונים, המוכרים לנו מן העולם הסובב אותנו - בעיקר תופעות טבע שונות.

"אגמונט" של בטהובן נכתבה כפתיחה למחזה, עבורו חיבר בטהובן שורה שלמה של קטעי-מוסיקה. קטעים אלו מייצגים ז'אנר תיאטרלי שלם, שהתפתח במרוצת הדורות, ואשר זכה לכינוי "מוסיקת אגב" (מוסיקה אינסידנטלית) למחזות. הקטעים המוסיקליים בז'אנר זה שזורים אל תוך המחזה עצמו, אם כפתיחה, אם כקטעי-ביניים בין תמונות-המחזה ואם בתוך התמונות עצמן: כגורם פעיל, המשחק תפקיד בין שורות הטקסט השונות.

הסימפוניה הרביעית של צ'ייקובסקי היא אחת הדוגמאות המפורסמות ביותר ל"מוסיקה תכניתית" במובן הרומנטי, המקובל, של המושג: מוסיקה, הנכתבת בהשראתה של תכנית חוץ-מוסיקלית, כשתכנית זו:

1. משפיעה בצורה מהותית על עצם התהליכים המוסיקליים, המתרחשים ביצירה;

2. מעצבת את האופן בו עלינו לפרש אותה כמאזינים.

בכל אחת מן הדוגמאות הללו אנו יכולים לראות טיפול שונה ברבדים החוץ-מוסיקליים שביצירות. שוני זה נובע הן מן ההבדלים בין הסגנונות המוסיקליים, והן מתוך ההגדרות האסתטיות, שהשתנו מתקופה לתקופה, בכל הנוגע למהותה של ה"תכניתיות" במוסיקה.

בתקופת הרנסנס המאוחר רווחה גישה תיאורית בחלקים נרחבים מן המוסיקה שהולחנה באותה תקופה. גישה זו רווחה בעיקר במדריגלים וכללה "תמונות צליליות" פלסטיות ביותר שתארו אחת לאחת תופעות טבע, בעלי חיים, פעולות אנושיות שונות וכו'.

מלחיני הבארוק לגלו על גישה זו והחליפו אותה בגישה מופשטת יותר שכוונתה לימים בשם "תורת האפקטים". גישה זו תפשה את המוסיקה כשפה מעשה ידי אדם, היכולה לייצג באמצעים צליליים תכנים הבעתיים ספציפיים, כגון כעס, פחד, יגון וכו'. במהלך התקופה הצטברו מוסכמות, לפיהן מהלכים מוסיקליים מסוימים מייצגים רגשות מסוימים או מצבים מסוימים. ועל-ידי "הפעלת" המהלך המוסיקלי הספציפי "יופעלו" הרגשות המקבילים אצל המאזינים - זה מול זה. במקביל לגישה זו, שרווחה בעיקר באופרה, אך חלחה גם למוסיקה הכללית, המשיכו גם נסיונות לא-מעטים לכלול במוסיקה את אותם דימויים צליליים המתארים את העולם הקונקרטי הסובב.

אך את שיאה של החשיבה התכניתית ניתן לראות במאה ה-19. את מקור ההשראה לחשיבה זו ראו הרומנטיקאים ב"רעיון הפואטי", ששולב ביצירותיו הגדולות של בטהובן. יצירות אלו, שעמדו בזכות עצמן כיצירות מוסיקליות מופשטות, שילבו בתוכן גם נקודות-מוצא רעיוניות-פילוסופיות. נקודות-מוצא אלו איפשרו רובד פרשנות נוסף, חוץ-מוסיקלי, לתהליכים המוסיקליים המתרחשים ביצירות. רעיונות פואטיים אלו היו, בחלקם, עם אחיזה של ממש בעובדות, וחלקם ללא אחיזה של ממש בעובדות. אך כוחם והשפעתם היה עצום. סמפוניות כמו ה"ארואיקה" או ה"חמישית" זכו לתילי-תילים של פרשנויות תכניתיות והביאו להבנה חדשה של המדיום הסימפוני.

הרומנטיקאים הגדולים "שיכללו" את הרעיון הפואטי לכדי תכניתיות צרופה: ברליוז, בסימפוניה הפנטסטית, כבר מספק תכנית מפורטת לכל אחד מפרקי היצירה והופך את התהליך המופשט, של הצגת נושא מוסיקלי ופיתוחו, לכדי הצגה תיאטרלית של דמות והשינויים העוברים עליה כתוצאה מן ה"עלילה" שמאחורי הצלילים. בסימפוניה "הרולד באיטליה" מגדיל ברליוז לעשות ומספק גם כלי-סולו (הווילה) כדי לייצג את הגיבור לא רק באמצעות נושא מוסיקלי ספציפי, אלא גם באמצעות כלי ספציפי.

"תור הזהב" של התוכניתיות מגיע עם פרנץ ליסט, אשר משכלל את התוכניתיות לכדי תפישת-עולם מוסיקלית קיצונית והופך אותה לכלי הביטוי העיקרי שלו. את הסימפוניה הקלאסית הוא ממיר ב"פואמה סימפונית": צורה חדשה, המשלבת תכנית ספרותית (הפואמה) עם תהליכים סימפוניים. את פיתוח הנושאים הקלאסי הוא ממיר ב"טרנספורמציות תמטיות", במהלכן משתנים הנושאים/דמויות ל"נגד אוזנינו" בשורה של תמורות וגלגולים מרחיקי לכת. גלגולים אלו מייצגים - שלב אחר שלב - את התפתחות העלילה. ואגנר, ב"דרמות המוסיקליות", משכלל את הטכניקות התוכניתיות הללו לשיאים שלא יאומנו באמצעות ה"לייטמוטיבים": אוסף של מוטיבים ראשוניים, המייצגים, כל-אחד, דמות, מצב או רובד פסיכולוגי מתוך העלילה. הצגתם, השתנותם, איחודם והפרדתם משקפים את מערך האירועים העלילתי ואת המיפוי הרגשי בתוך היצירה המוסיקלית.

עולם הרומנטיקה נשאב, איפוא, אל תוך ראייה תוכניתית הולכת וגוברת של המוסיקה עד כי מחנה שלם מתוכו הגיע לשלילה מוחלטת של המוסיקה האבסולוטית. ברליוז, ליסט, ואגנר והנהיגים אחריהם יצאו במתקפה חריפה כנגד ממשיכי המסורות ה"אבסולוטיות" במוסיקה וראו אותם כשמרנים מאובנים, המייצגים תפישת עולם מיושנת, שזמנה עבר. עבורם לא יכולה היתה להתקבל על הדעת כל מוסיקה כלית שאינה תוכניתית. לעומתם, מלחינים כברהמס יצאו במתקפת-נגד להגנת המוסיקה, וטענו כי יש לה תוקף פנימי נצחי, שאינו תלוי באופנות תקופתיות כאלה ואחרות.

השאלות המועלות בסקירה זו, באשר לתקפותה של המוסיקה האבסולוטית, באשר לאפקטיביות של מסרים קונקרטיים באמצעים תוכניתיים ובאשר למערך היחסים בין שני סוגי הז'אנרים - המשיכו לשמש קרקע פורייה לדיונים אינסופיים ברמה המוסיקלית והאסתטית-פילוסופית. לפולמוס מסוג זה יש תקפות יתרה בתקופתנו - תקופה של שבר תקשורתי חסר תקדים בין היוצרים לבין קהל מאזיניהם.

הפתיחה "אגמונט" אופ' 84 מאת לודוויג ון בטהובן (16.12.1770 - 26.3.1827)

על המלחין בתקופה בה נכתבה היצירה

- נהוג לחלק את שנות יצירתו של בטהובן לשלוש תקופות:
- תקופה ראשונה: עד 1802 - תקופה של גיבוש סגנונו האישי וכתובת שתי הסימפוניות הראשונות, רביעיות כלי קשת וסונטות לפסנתר.
 - תקופה שנייה: 1802 - 1816 - התקופה העיקרית והפורה ביצירתו, בה כתב את הסימפוניות מס' 3 עד 8, אופרה, פתיחות, קונצ'רטי לפסנתר ולכינור, סונטות, יצירות קאמריות, אורטוריה, מיסה, קנטטה ועוד.
 - תקופה שלישית: 1816 - 1827 - תקופה שסגנונה מופנם יותר, ובה יצירות מורכבות כמו "הסימפוניה התשיעית", "מיסה סולמניס", הרביעיות האחרונות ועוד.

הפתיחה "אגמונט" נכתבה בשנת 1810, כמוסיקה בימתית למחזה של הסופר והמשורר הגרמני הגדול, בן זמנו של בטהובן - יוהן וולפגנג גתה. בטהובן בן הארבעים שהה אז בווינה, כשהוא נהנה מחברתם ומחסותם הכלכלית של ידידים בני המעמד הגבוה. וינה, שהייתה מרכז תרבותי חשוב, איפשרה לבטהובן להיפגש עם טובי הכותבים, הן בתחום המוסיקה והן בתחום הספרות. הווינאים העריכו אותו ביותר הן כפסנתרן-מבצע והן כמלחין. עם זאת, חייו היו רחוקים מלהתנהל על מי-מנוחות. ראשית, היה עליו לדאוג לאחיו ולבני משפחותיהם לאחר מות האב. תפקיד זה לא היה קל לאור מזגם הרע וחינוכם הקלוקל של האחרונים. שנית, כשנה לפני-כן סבל בטהובן מאהבה נכזבת, שלא יכלה להתממש בשל הבדלי המעמדות שהיו בינו לבין אהובתו.

כשמונה שנים לפני כתיבת "אגמונט" הסתבר לבטהובן כי החירשות ההולכת וגוברת ממנה סבל אינה ניתנת לריפוי, ותהפוך עם הזמן לחירשות מוחלטת. דבר זה גרם לו לייאוש ולייסורי נפש עד כדי רצון למות. במכתב לאחיו, המכונה בשם "צוואת הייליגנשטאט" (על שם העיירה בה שהה בעת כתיבתו), הוא מתאר את ייסוריו ואת החלטתו להמשיך לחיות בגלל ייעודו בעולם - להביא מסר רוחני לבני-האדם. הצלחתו האישית להתגבר על הייאוש והסבל הביאה את בטהובן להזדהות עם גבורה והתגברות באשר הם, ולשאיפה להעביר לבני אנוש מסר רוחני זה. נושאים אלה באים לידי ביטוי בסיפור של "אגמונט".

בשנת 1803 כתב בטהובן את הסימפוניה החשובה שלו, סימפוניה מס' 3 המכונה "ארואיקה". סימפוניה זו מוקדשת לנושא הגבורה ובוחנת אותה מהיבטים שונים. במקור הקדיש בטהובן את הסימפוניה לנפוליון, כאשר זה התקשר עדיין עם הרעיונות הנשגבים של חופש, שוויון ואחוזה ששילבו את אירופה בסוף המאה ה-18. אולם משהתברר כי נפוליון היה רק סמל ריק לרעיונות אלה ובפועל היה שליט עריץ, מחק בטהובן את ההקדשה והשאיר את הרעיון המופשט מבלי לייחסו לאיש מסוים.

יש להניח שאותם אידיאלים של חופש ושל גבורה שהמשיכו להעסיק את בטהובן, שבו את ליבו גם במחזהו של גתה. בעת כתיבת המוסיקה הוא כותב לגתה:

"החייתי את אגמונט המהלל במוסיקה שהיא כה אינטנסיבית, כמו רגשותיי בעת קריאת המחזה".

סיפור היצירה

גיבור המחזה הטראגי הוא צ'ארלס, דוכס אגמונט, משליטי הולנד במאה ה-16. אגמונט מתנגד לדיכוי ארצו על-ידי ספרד, תחת שלטונו של הדוכס מאלבה. הדוכס כולא אותו ומוציאו להורג.

להעצמת הטרגדיה הוסיף גתה דמות של אהובה, קלרכן, המרעילה את עצמה כשמתברר לה כי אגמונט עומד למות.

בלילה שלפני מותו רואה אגמונט חזיון בחלומו: הוא רואה את החירות, בדמותה של קלרכן, מכתירה אותו למנצח. למחרת הוא הולך אל מותו לא כמובס אלא כגיבור, ונושא נאום בזכות ניצחון הרוח. הליכתו של אגמונט לגרדום מתרחשת לצלילי מרש ניצחון, שהוא ההתייחסות היחידה למוסיקה המופיעה גם במחזה עצמו.

יש בהופעת מוסיקה זו אירוניה מסוימת: על פי הסיפור ההיסטורי מצווה אלבה על החוצצרות להריע כדי להחריש את נאום הפרידה חוצב הלהבות של אגמונט. אותה תרועה הופכת את ההליכה לגרדום למצעד ניצחון, שהוא סמל לשחרור רוחני ולגבורה. כך אין הדוכס מאלבה מצליח לדכא את אגמונט, אלא להפך - מחזק את המסר שלו.

הדמויות במחזה מחולקות באופן ברור ל"טובים" ול"רעים", כאשר הקונפליקט הוא בין הכובש הרע לבין הגיבור הטוב, שבלבו רעיונות של אחווה וחירות.

בטהובן אינו מתאר בפתיחה זו את עלילת המחזה ואף אינו מכין את הקהל לנושאים המוסיקליים שילוו אותו. הוא מתאר את ההזדהות הרגשית שלו עם הגבורה ועם המאבק בין טוב לרע, במקרה זה - בין דיכוי לחירות.

מעניין לציין שבטהובן לא הספיק לסיים את כתיבת הפתיחה להצגת הבכורה, שהתקיימה בתאריך 24.8.1810. הפתיחה בוצעה לראשונה רק בהופעה הרביעית.

הפתיחה התזמורתית כסוגה מוסיקלית

הפתיחה התזמורתית נוצרה לראשונה כיצירה אינסטרומנטלית עצמאית בתקופת הבארוק, בדרך כלל כפרק מקדים ליצירה בימתית - אופרה, אורטוריה, מחזה - או ליצירה תזמורתית כגון סוויטה.

במאה ה-18 נוצר הרעיון של קישור בין הפתיחה לבין היצירה הבימתית, על-ידי שילוב נושאים מוסיקליים מתוך היצירה הבימתית בתוך הפתיחה, או על-ידי שימוש בפתיחה להכנה רגשית לקראת התמונה הפותחת את ההצגה או את האופרה.

במאה ה-19 מקבלת הפתיחה צורה חד-פרקית בצורת סונטה, לעתים בתוספת מבוא או קודה, או שניהם כאחד. זו היא גם צורת היצירה שלפנינו.

בטהובן כתב עוד מספר פתיחות תזמורתיות, ביניהן: "פרומתיאוס", "ליאונורה", "קוריולוס", "חורבות אתונה" ועוד.

מבנה היצירה והאמצעים האמנותיים בהם משתמש המלחין

הפתיחה "אגמונט" היא פרק סימפוני בצורת סונטה-אלגרו:

- מבוא איטי (Sostenuto ma non troppo)

- חטיבה עיקרית ובה תצוגה, פיתוח ורפריזה

- קודה (Allegro con brio).

המבוא האיטי מציג הן את הרעיונות המוסיקליים והן את הרעיון הרגשי של המחזה. הרעיונות המוסיקליים המוצגים במבוא הם שני המוטיבים העיקריים אשר יהוו את חומר הגלם המוסיקלי ליצירה כולה:

1. המוטיב הראשון - קדמה קצרה ואחריה שני צלילים ארוכים. בפעם הראשונה הוא מופיע בצורה הבאה (תיבות 2 - 3):



2. המוטיב השני: קו מיתאר יורד ולפניו עלייה של סקונדה. בפעם הראשונה הוא מופיע בצורה הבאה (תיבה 15):



בטהובן מפתח מוטיבים אלה באמצעים שונים כגון: דימינוציה ואוגמנטציה, קיצור והארכה, סטרטו, היפוך ווריאנטים מלודיים וריתמיים. המוטיבים מופיעים גם כסקוונצות וגם במרקמים וברגיסטרים שונים. לעתים הם משמשים כחומר נושאי לעתים כחומר למודולציה או למעבר.

דוגמה למוטיב מס' 1 בנושא השני:

דוגמה למוטיב מס' 2 במעבר מן המבוא אל הנושא הראשון:

דוגמאות נוספות ל"גלגוליי" המוטיבים ניתן לראות בנספחים א' ו-ב'.

הרעיון הרגשי הוא "המסע הרוחני" שעובר הגיבור - מההתלבטות והקונפליקט שמשתקפים במבוא ועד לתחושת הניצחון שמופיעה בקודה. חוקרי מוסיקה שונים ייחסו לקונפליקט משמעויות שונות. חלק ראו בו קונפליקט בין הטוב והרע המיוצגים בדמויותיהם של אגמונט ושל הדוכס מאלבה; אחרים התייחסו אליו כאל הקונפליקט בין אגמונט הכלוא לאהובתו קלרכן, הנגלית אליו בדמותה של החירות; פירוש אחר מדבר על מאבק והשתחררות של עם מדוכא מעם מדכא. אין פירוש אחד יותר את רעהו, ולפני כולם עומדת המוסיקה בכל מורכבותה ויופיה.

רעיון רגשי זה בא לידי ביטוי בכמה אופנים:

1. הקונפליקט - העמדת שתי "סביבות צליליות" זו מול זו (תיבות 2 - 7):

הסביבות הצליליות מנוגדות זו לזו בפרמטרים אחדים:

מרכיב מוסיקלי	תיבות 2 - 5	תיבות 5 - 7
תזמור ורגיסטר	כלי קשת בצלילים נמוכים	כלי נשיפה מעץ בצלילים גבוהים
מרקם	הומוריתמי	פוליפוני
דינמיקה	פורטה	פיאנו
ארטיקולציה	סטקאטו	לגאטו
קו המיתאר של המנגינה	מהלכי סקונדה	קפיצה בולטת בהתחלה

הניגודיות המוסיקלית המובאת בדוגמה תהפוך אחר-כך לנושא השני של הפרק המרכזי (ראו דוגמה להשוואה בנספחים).

2. תחושת הקדרות מתבטאת בבחירת הסולם - פה מינור.
 3. רעיון ההתלבטות והפתרון בא לידי ביטוי בולט במישור הטונאלי:
 • המבוא מתחיל בצליל אחד ארוך עם פרמאטה של כל התזמורת. הוא יוצר תחושת ציפייה שאינה נפתרת, וגורם לתחושת חוסר בהירות (ראו דוגמאות להשוואה בנספחים).

• המהלך ההרמוני שאחרי הצליל הבודד מסיט אותנו מיד מן הטוניקה. בטוהובן יוצר באמצעים שונים מערכת של ציפיות שאינן נפתרות: סקוונצות הרמוניות, קדנצות, חזרות, שימוש בדינמיקה לא צפויה ועוד.

למעשה, ההתלבטות נמשכת לאורך כל המבוא, והקביעה ההחלטית של הטוניקה נעשית אך ורק בנושא הראשון (ראו דוגמאות להשוואה בנספחים).
 להתלבטות הטונאלית מסייעים הרגיסטר הנמוך במיוחד, המוסיף נופך של אינטנסיביות דרמטית, וכן הטמפו האיטי והעצירות הריתמיות הנוצרות על-ידי הדמימות.

4. תחושת היציאה מן החושך לאור באה לידי ביטוי במעבר חד מן הסולם ה"טראגיי" פה מינור בחטיבה המרכזית, אל מרש הניצחון ה"מבריק" בקודה, הכתוב בסולם פה מג'ור (ראו דוגמאות להשוואה בנספחים).

5. תחושת הספק מחלחלת גם כתוצאה ממהלכים הרמוניים, מלודיים או מבניים מפתיעים, אשר אינם מממשים את הציפיות שנוצרו על-ידי כיוון הזרימה המוסיקלית. דוגמה לכך היא הפיכתו של המעבר הסקוונציאלי המופיע אחרי הנושא הראשון (החל בתיבה 41) לגשר מודולטורי (החל בתיבה 66).

סימני דרך

א. המבוא

המבוא נפתח בצליל ארוך של כל התזמורת. מיד לאחר-מכן מתחיל מהלך הרמוני במרקם הומוריתמי, המנוגן בכלי הקשת ברגיסטר נמוך ובארטיקולציה מוטעמת (מרקאטו). הזרימה נקטעת על-ידי הפסקות תכופות. כאן מוצג גם המוטיב הראשון שישמש חומר גלם ליצירה כולה.

Chords: Fm, Fm Eb Ab, Ab G Cm, G C

Staff 1: Vlns. I

Staff 2: Vlns. II

Staff 3: Vla.

Staff 4: Vcl.

Staff 5: D.B.

Dynamic markings: *f*, *marc.*, *p*

מיד לאחר-מכן מוצג ה"מענה" המנוגד למוטיב הראשון בכלי הנשיפה מעץ, במרקם חיקויי ובדינמיקה שקטה.

Staff 1: 2 Obs.

Staff 2: 2 Cls. (Bb)

Staff 3: 2 Bns.

Dynamic marking: *p*

מהלך זה חוזר פעם נוספת, תוך קיצור ההיגד ההומוריתמי והארכת ה"מענה" בכיוון טונאלי שונה.

בתיבה הבאה מוצג המוטיב השני, שישמש כמוטיב מרכזי בהמשך.

Staff 1: Vln. I

ושם גם מתחיל מעבר בן ארבע-עשרה תיבות, אל הנושא הראשון.

הנושא חוזר בשלישית כאשר כלי הנשיפה מפתיעים במוטיב שונה, בסולם רחוק (ג'ה מג'ור!) ובצורת כתיבה יוצאת דופן של סקסטאקורדים מקבילים.

פיתוח

קודטה קצרה וסוערת מובילה אל הפיתוח הסוער ומלא המתח. אופיו של הפיתוח מעוצב על-ידי חזרה אובססיבית על אותו צליל בשמיניות מהירות. חזרה זו מבוצעת על-ידי כלי הקשת, כאשר מעליהם איזכורים של המוטיב השני בכלי הנשיפה. בתחילת הפיתוח שלושה משפטים זהים במבנה ובאורך (8 תיבות), שבסופו של כל אחד מהם קדנצה מודגשת. נוצרת ציפייה למשפט נוסף כזה, אלא שכאן בא שינוי - מתחילה "רפריזה מדומה" בכלי הקשת הנמוכים, המשתמשים שוב באותו מוטיב כדי להכין את הקרקע לכניסת הנושא הראשון של הרפריזה ה"אמיתית".

רפריזה

הנושא הראשון חוזר ללא כל שינוי.

הנושא השני מופיע ברפריזה בסולם רה במול מג'ור, ולא בסולם פה מג'ור כפי שניתן היה לצפות; כנראה כדי לא "לבזבז" את ההופעה המרשימה של פה מג'ור בקודה.

בשונה מן התצוגה, מופיע הנושא השני ברפריזה פעם נוספת אך בחילופי תפקידים: כלי הנשיפה מנגנים את תחילת הנושא וכלי הקשת עונים. הפעם מנגנות הקרנות, ביחד עם קלרינטים ובסונים.

הרפריזה מסתיימת "באור": על הדומיננטה, בפעמה השלישית הלא מוטעמת של התיבה. אחריה באה דמימה. מעבר קצר ושקט דמוי תפילה מוביל אל הקודה.

ג. הקודה

הקודה, כאמור, היא מרש ניצחון. היא כתובה בסולם פה מג'ור, סולם מבריק שבו הטרומבונים ב-פה והקרנות ב-פה נשמעים במיטבם. ואכן, הצליל השליט בחלק זה הוא צלילם של כלי המתכת. כדי להוסיף ברק מחליף בטהובן את אחד החלילים בפיקולו, וצלילו מחזק את האסוציאציה של תזמורת מצעדים.

המוטיבים הם תרועתיים, לדוגמה:

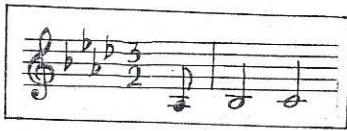
ההרמוניה פשוטה וברורה וסובבת סביב דומיננטה וטוניקה, התזמור מלא והמרקם הומופוני.

לאורך מספר תיבות נדמה כי מתחילה להיווצר פוליפוניה, כאשר כלי הקשת הנמוכים, בתמיכתם של הבסונים מתחילים לנגן תבנית של אוסטינטו, ומעליה מתרחש קונטרפונקט בקנון בין שני הכינורות. נוצרת ציפייה לפוגה, שאופיינית בתקופה הקלאסית לפרקי סיום חגיגיים. אך הפוגה אינה נוצרת, וחיש מהר חוזר המרקם ההומופוני לשלוט בכיפה.

הקו של הכינורות במקום זה מזכיר קו של פיקולו בתזמורת מצעדים.

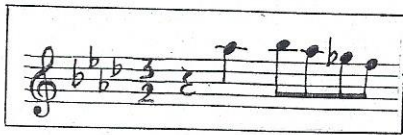
תבנית האוסטינטו היא בעצם מהלך בס פשוט של $I > VI > V/V > V$, אשר לכל צליל בו (פה - רה - סול - דו) נוסף טון מוביל עליון או תחתון. הטונים הכרומטיים "מרכיבים" את הקו הנוקשה ויוצרים כיווניות וזרימה קדימה.

הצליל המתכתי, התרועעיות של המוטיבים והמרקם ההומופוני והמלא לא היו שלמים ללא מרכיב הדינמיקה. ואכן, מיד לאחר התיבות הראשונות של הקודה נקבעת דינמיקה של פורטה-פורטיסימו, אשר שולטת בקודה עד סופה ומותירה את המאזינים בהרגשה של התלהבות וגבורה.



נספח א' - המוטיב הראשון

מקום	שינויים ומניפולציות	דוגמה
תיבות 21 - 22 סוף המבוא	דימינוציה, קיצור וריאנט מלודי	
תיבות 36 - 37 נושא I	וריאנט ריתמי וריאנט מלודי (ירידה)	
תיבות 39 - 40 מעבר אחרי נושא I	הארכה וריאנט מלודי	
תיבות 51-50 מעבר אחרי נושא I	דימינוציה, הארכת הקדמה סטרטו	
תיבות 66 - 67 גשר	וריאנט מלודי	
תיבות 82 - 83 נושא II	דימינוציה	
תיבות 108 - 106 קודטה	הארכה	
תיבות 209 - 211 רפריזה	הארכה (או וריאנט לדוגמה הקודמת)	
תיבות 216 - 217 רפריזה	וריאנט ריתמי ומלודי	



נספח ב' - המוטיב השני

מקום	שינויים ומניפולציות	דוגמה
תיבה 24 סוף המבוא	אוגמנטציה	
תיבות 25 - 27 לפני הנושא הראשון	סטרטו	
תיבות 29 - 36 נושא ראשון	אוגמנטציה, הארכה, וריאנט מלודי	
תיבה 216 גשר (ברפריזה)	ראי	
תיבות 217 - 224 גשר (ברפריזה)	אוגמנטציה	
תיבות 291 - 293 מבוא לחלק השלישי	ראי דימינוציה	
תיבה 294 מבוא לחלק השלישי	ראי, הארכה וריאנט ריתמי	
תיבה 315 מרש	הארכה	
תיבה 241 מרש	ראי וריאנט ריתמי	

נספח ג': רעיונות תוכניתיים - השוואה עם דוגמאות מספרות המוסיקה של המאות ה-18 וה-19.

1. דוגמה לקונפליקט הבא לידי ביטוי בין שתי סביבות צליליות מנוגדות: הפרק "לקרימוזה" מתוך ה"רקוויאם" של מוצרט. שם העימות הוא בין הגורל המר של החוטאים לבין הגורל השמימי של המבורכים.
2. דוגמה להתחלת היצירה בצליל אחד ארוך של כל התזמורת: הפתיחה לאורטוריה "בריאת העולם" של היידן (יצירה זו נכתבה שנים ספורות לפני "אגמונט", וידוע לנו כי בטהובן היה מעריץ גדול של היידן ולמד ממנו הרבה). הרעיון של היידן הוא ליצור חוסר סדר וחוסר יציבות, כדי להמחיש את התוהו-ובוהו שקדמו לבריאה.
- דוגמה מנוגדת (אם כי לא ביצירה תוכניתית): תחילת הסימפוניה מס' 41 ("יופיטר") של מוצרט. גם שם מתחילה התזמורת באוניסון על צליל הטוניקה של היצירה, אך יש עיצוב ברור ומובהק של דו מז'ור, הן על-ידי קדמה בת שלושה צלילים המובילה אל הצליל הארוך, והן על-ידי ההחלטיות המקצבית (בניגוד לפרמאטה אצל היידן ואצל בטהובן) והחזרה על הצליל.
3. דוגמאות לחוסר יציבות טונאלית כאמצעי ביטוי עיקרי: יש דוגמאות רבות מן הרומנטיקה. שתי דוגמאות בולטות הן הפרלוד מס' 4 של שופן, שבו יש מערכת ציפיות טונאליות שאינן נפתרות, והפרלוד ל"טריסטן ואיזולדה" של וגנר.
4. דוגמאות למעבר פתאומי ממג'ור למינור, הקשור ליציאה מן החושך לאור: א. פרק הפתיחה (requiem aeternam) ל"רקוויאם" של מוצרט, במקום בו מושרות המילים "ואור עולמים" (et lux perpetuam). ב. באורטוריה "בריאת העולם" של היידן, אחרי הרצייטיב הראשון, במקום בו נכנסת המקהלה עם המילה "licht" (אור) באקורד מג'ורי פתאומי ורועם.