

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך



בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



מפתח

תכנון להיגוף מוסיקלי בקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

וולפגאנג אמדאוס מוצרט

(1791-1756)

AVE VERUM CORPUS K.618

SYMPHONY in C, no. 34 K.338

Missa in Cm, K.427

תשס"ב

צוות המדרשה למוסיקה

עורכת:

שולמית פינגולד

עזרה בעריכה:

דוצ'י ליכטנשטיין

כותבים:

איה גל

די"ר רון לוי

שולמית פינגולד

משה רסיוק

דוגמאות תווים:

איה גל

נעמי פלדמן

עריכה גרפית:

איה גל

הבאה לדפוס:

שולמית פינגולד

תוכן העניינים:

עמוד

4

מבוא

. על המלחין

. על סגנונו של מוצרט

. על תקופת ההשכלה

. על המוסיקה הכנסייתית במחצית
השנייה של המאה ה-18

. על המוסיקה הדתית של מוצרט

. על הסמפוניה הקלאסית

. על הסמפוניות של מוצרט

היצירות:

14 מוטט Ave Verum Corpus, K.618 ברה מז'ור

19 מיסה בדו מינור, K.427

44 סימפוניה מס' 34 בדו מז'ור, K. 338

מבוא

על המלחין

יוהנס כריסוסטומוס וולפגאנג אמדיאוס (בלטינית: תיאופילוס) מוצרט החל את החינוך המוסיקלי שלו מיום שנולד, מאחר שאביו היה נגן מוכשר, קומפוזיטור ומוסיקאי החצר בזלצבורג. האב, לאופולד, טיפח את כשרונם המוסיקלי של שני ילדיו - הבת הבכורה אנה ווולפגנג הצעיר. מוצרט הצעיר ניגן מגיל שלש והלחין מגיל חמש, ובגיל שש החל לנסוע ברחבי אירופה בחברת אביו ואחותו. שני הילדים הוצגו בחצרות האצולה והמלוכה ושעשעו את המבוגרים כשהם מנגנים להפליא, אך גם מבצעים "פעלולים" כגון: נגינה בידיים מכוסות, בעיניים עצומות וכד'.

רוב חייו של מוצרט הצעיר עברו עליו בנסיעות, בהן המשיך גם לבדו כאשר התבגר. בכל מסעותיו אלה נשאר תמיד תחת פיקוח צמוד של האב ודיווח שוטף על מעשיו ועל כל יצירה שהלחין.

במשך הזמן נחשף מוצרט כנגן וירטואוז, ומגיל שתיים-עשרה החלו להעריכו גם כמלחין ולהזמין ממנו את יצירותיו. בגיל שלש-עשרה מונה ל"קונצרטמייסטר" בחצר של זלצבורג - מינוי של כבוד ללא כל שכר בצידו.

חינוכו המוסיקלי לא התנהל בדרכים מקובלות ומסודרות. אביו סבר שהמפגש עם מוסיקאים ולקייחת חלק בפעילויות שונות עם אנשי מקצוע הנם אמצעים יעילים להתפתחותו המוסיקלית של בנו הצעיר. במשך שנות מסעותיו בילה מוצרט בכל המרכזים המוסיקליים באירופה, נפגש עם המוסיקאים החשובים והמקובלים ועשה הכרה עם הרפרטואר האופייני שלהם: עם J.C.Bach, דמות נודעת באולמי הקונצרטים של לונדון; בפריז עם C.P.E.Bach שפרסם אז את הסונטות למקלדת ברוח הרוקוקו; באיטליה, ב-La Scala במילנו התוודע אל האופרות של Piccinni ו-Jommelli ועם הסמפוניות של Sammartini; בווינה השתתף עם Clementi) מן הפסנתרנים הוירטואוזים של התקופה) בתחרות יוקרתית לפסנתר בנוכחות הקיסר יוסף ה-2, ונפגש פעמים אחדות עם היידן אשר נאות להאזין לרביעיות המיתרים שהקדיש לכבודו.

זכרונו הפנומנלי ורגישותו לכל ניואנס מוסיקלי איפשרו לו ללמוד מכל יצירה ששמע, להפנים כל רעיון וכל חידוש ולבטאם בדרכו שלו. כך היה המקרה של , לדוגמא, ה-Miserere של Allegri לו זכה להאזין ברומא, בקאפלה סיסטינה, ולשחזרו מאוחר יותר בעל פה. אין זה מפתיע אם כן שבמסעו הראשון לאיטליה, בגיל שלש עשרה, התקבל בזכות כשרונותיו לאקדמיה הפילהרמונית של בולוניה, לצד מוסיקאים מבוגרים ומנוסים, ומשך תשומת לב רבה. שם גם החל לכתוב בקצב מהיר ובהספק יוצא דופן.

במשך כל חייו ניסה מוצרט, בהשפעת אביו, להתקבל למשרה קבועה כמוסיקאי חצר באחת מחצרות אירופה. אולם, למרות כשרונו הגלוי לכל ולמרות חריצותו בכתובה,

לא צלח הדבר בידו. באירופה של המאה ה-18 לא היה די בכשרון, והיה צורך באופי צייתני ומתון כדי לשרת את האצולה. מוצרט האינדיבידואליסט, בעל הרגשות הסוערים, שלא נמנע מלנבל את פיו ולהביע את דעתו כראות עיניו, הרתיע את הפטרוניים הפוטנציאליים, וכך נשאר נע ונד עד סוף ימיו, ובתחושה של אשמה תמידית כלפי אביו.

דוגמא ליחסים אמביוולנטים בין מוצרט ומעסיקיו היא זו המתוארת עם פיטוריהם של מוצרט ושל אביו (ב-1777) ממשרתם בזלצבורג, בשרות הארכיבישוף Colloredo. בחיפוש אחר מקורות פרנסה חלופיים הוחלט על מסע בליווי אמו של מוצרט, כאשר אביו נשאר בזלצבורג. מוצרט ואמו החלו במסע ארוך ואף מייגע דרך מינכן, ממלכת הבסבורג ומנהיים. במנהיים התאהב מוצרט באלויזה וובר, ולכן שהה שם יותר ממה שתוכנן על ידי אביו הנוזף. ליאופולד צווה על בנו ועל אשתו להמשיך במסעם לפריז. מוצרט הגיע לבירת צרפת בעיצומה של "מלחמת הבופונים" שבמרכזה סוגיית השפה המושרת והסגנון המוסיקלי של האופרה. בפריז מתה עליו אימו ממחלה. זו הייתה מכה קשה למוצרט, והדבר ניכר ממכתביו. מוצרט הצעיר הסיק מייד שפריז לא תבטיח לו תהילה, ולאחר שישה חדשים הוא חזר לזלצבורג דרך אותן התחנות דרכן הגיע אל הבירה הצרפתית.

מוצרט הועסק מחדש בזלצבורג בשרות הארכיבישוף ב-1779. הצלחת הבכורה של האופרה אידומנאו במינכן תרמה להזמנת יצירות נוספות. ב-1781 מוצרט נענה לבקשתו של קולורדו להצטרף אליו לוינה, אך לאחר זמן קצר הוא פוטר שוב ממשרתו בשל סרובו להסתגל לתנאי ההארכה הנחותים, לדבריו, "לצידם של המשרתים והטבחים"...

מוצרט התארח שוב אצל משפחת וובר אשר עברה ממנהיים לוינה. אלויזה נישאה בינתיים לבן זוג אחר, ומוצרט שנמשך לאחותו הצעירה, זמרת הסופרן קונסטנצה וובר, בקש את ידה ב-1782 לאחר שקבל את הסכמת אביו ליאופולד. וינה הופכת למקום מושבו החדש של מוצרט ומשפחתו.

שנת 1787 הייתה למפנה במהלך חייו של מוצרט. אביו ליאופולד עמו נשאר כל חייו בקשר הדוק ביותר נפטר, ומותו השפיע לרעה על מצב רוחו של מוצרט ועל התנהגותו. זו גם השנה בה מגיע מוצרט לראשונה לפראג, שם זכה להצלחה גדולה ושמו הלך לפניו גם בביקורים הבאים.

מוצרט המשיך במסעות עד סוף ימיו. הוא מבקר בלייפציג, פראג, פרנקפורט דרזדן מינכן ומנהיים, שם הוא משמיע מיצירותיו הסימפוניות, הקאמריות והאופראיות.

למרות הצלחותיו של מוצרט, מצבו הפיננסי מדרדר, והדבר גורם לו לעוגמת נפש מרובה. בשנת 1791, הוא נופל למשכב. כידוע, הוא ממשיך בהלחנה אינטנסיבית של הרקוויאם אך נפטר ממחלתו בהיותו בן שלשים וחמש בלבד, טרם סיים את יצירתו האחרונה.

מן ההתכתבות הענפה שנהל, בין היתר, עם אביו, עם אחותו ואנשים אחרים, נחשפו רעיונותיו והרפתקאותיו. למרות מסעותיו הרבים, אין התייחסות במכתביו לתאורי הנוף; במקום זאת בולט הדיווח המפורט על אודות האנשים שפגש והכיר

במהלך מסעותיו. הוא התעניין באנשים וביחסים שביניהם, ודבר זה בא לידי ביטוי
נפלא ביצירותיו הדרמטיות, בעיצוב הנושאים המייצגים דמויות או מצבים בהם
מוצגת מערכת אנושית מעניינת ומורכבת.

למרות חינוכו הקתולי מוצרט היה חבר נאמן ומסור באגודת "הבונים החפשיים",
אגודה ששמה לה למטרה להיטיב וליצור אחווה בין בני אדם. גם הרעיונות ותחושת
ההשתייכות שהקנו לו "הבונים החפשיים" באו לידי ביטוי במכתביו וביצירותיו.

השפעת יצירותיו על מוסיקאי אירופה הייתה גדולה ביותר. ואכן, בשנות חייו
הקצרות הספיק מוצרט לכתוב כמות עצומה של יצירות במגוון רחב של ז'אנרים תוך
מזיגה ואיזון מופלא בין תוכן לצורה, בין ישן וחדש, בין פופולרי וקליל ובין מתוחכם
ומעודן.

דמותו המרתקת והמגוון הגדול של יצירתו, הולידו כמות גדולה של ביוגרפיות
בזוויות ראייה שונות. למעשה, הביוגרפיה הראשונה שנכתבה על מלחין שנפטר
הייתה על מוצרט, בשנת 1798. תוך כדי כתיבת הביוגרפיות השונות השתבש ושונה
המידע בקשר לחייו ולרפרטואר פרי עטו, עובדה שנתנה תנופה למחקרים רבים על
חייו ונסיבות יצירתו.

הרשימה הכרונולוגית של יצירות מוצרט היא רשימת קשל (Koechel), על שם
הבוטנאי וחוקר המינרלים לודביג פון קשל, שהיה מעריץ גדול של מוצרט והחל
לערוך את הרשימה במחצית המאה ה-19. הרשימה הולכת ומתעדכנת עד היום,
בעקבות גילויים חדשים.

על סגנונו של מוצרט

אחד המוסיקאים שהשפיע ביותר על סגנונו של מוצרט היה יוהן כריסטיאן באך,
שכונה "באך הלונדוני". מוצרט פגש אותו במסעו הראשון ללונדון, בגיל שמונה. הוא
עיבד סונטות לפסנתר של י.כ. באך לקונצ'רטי ואף הושפע מעיצוב הנושאים ברוח
המלודיות האיטלקיות. (י.כ. באך רכש את השכלתו המוסיקלית בעיקר באיטליה).
האב לאופולד עודד את בנו ללמוד מבאך את מיומנות הכתיבה המוסיקלית
הקליטה והפופולארית.

בהקשר זה כותב ליאופולד לבנו: "גם מה שנראה קטן או בלתי חשוב יכול להיות
גדול, אם הוא כתוב בטבעיות, בשטף ובסגנון קליל, ויחד עם זאת יש בו תכונות
בסיסיות של יצירה טובה." (1778).

מלחינים נוספים בני זמנו שהשפיעו רבות על מוצרט נמנו בעת ההיא על תזמורת
מנהיים: קרל שטמיץ, יוהן שטמיץ, ווגנזייל, ריכטר ועוד. מוצרט אימץ מיד את
השימוש שלהם בגווני התזמורת, ופיתח אותו הלאה.

בין מוצרט והיידן נרקמה מערכת יחסים מיוחדת למרות הבדלי הגיל והאופי.
שני המלחינים הכירו זה בגאונותו של זה ומצאו שפה מוסיקלית ורעיונית משותפת.
מוצרט הושפע מהרביעיות של היידן, ואף כתב לו רביעיות-מחווה, והיידן מצדו
"ציטט" ביצירותיו חומרים מוסיקליים מיצירותיו של מוצרט. יש האומרים, שעם
מות אביו שימש לו היידן דמות אב בתקופת שהייתו של מוצרט בווינה.

מוצרט היה מלחין נמרץ וספונטני ואף מאלתר מופלא ויחד עם זאת הוא היה מודע מאוד לתהליך הקומפוזיציה על כל דקויותיה. במכתב מפורסם משנת 1770 הוא התייחס אל מלאכת חיבור הקונצ'רטי לפסנתר ברוח זו: "הקונצ'רטי שחיברתי זה עתה הם בדיוק באמצע - בין הקשה מדי לבין הקל מדי. הם מבריקים ומהנים את האוזן, כמובן מבלי להיות ריקים מתוכן. פה ושם יכולים אלה המבינים היטב במוסיקה להנות ולקבל מהם סיפוק מלא, אבל גם אלה שאינם מבינים במוסיקה יהנו מהם, מבלי לדעת מדוע."

הסימפוניות והקונצ'רטי שכתב בשנותיו האחרונות היו קשים מדי למבצעים ולקהל, עובדה שגררה ביטולים של קונצ'רטים שנקבעו משכבר. היום אנו מכירים בעומק ובתחכום של יצירות אלה ומסווגים אותן כיצירות מופת המושמעות בתדירות גבוהה ביותר.

על דמותו המעוררת מחלוקת ועל הקשיים בהתקבלותו בפני פטרוניים או בפני הקהל הרחב ניתן ללמוד מן העובדה הבאה: כאמור, מבין כל בירות אירופה פראג הייתה זו אשר העניקה למוצרט הכרה מיידית. בשעה שיצירותיו לא זכו לפירסום וביצוע בארץ מולדתו לדוגמא, הריע קהל המאזינים של פראג לאופרות ולסמפוניות שלו: נישואי פיגרו, דון גיובאני, סמפוניית פראג, K.504 ועוד; גם בטהובן הגיע לפראג ב-1787 כדי ללמוד עמו. רק לאחר עליית קרנו של מוצרט בבירה הבוהמית, התקבלה בחיוב ובהצלחה יצירתו האופראית והסמפונית בארץ מולדתו; ואכן, ב-1789 לאחר ביצוע הבכורה המוצלח הן של הקונצ'רטו לקלרינט והן של האופרה *Così fan tutte*, בוצע חליל הקסם 20 פעם (!) מעל במת וינה.

הקונצ'רטי והאופרות של מוצרט היו ברבות הימים לסימן ההיכר של ה"ג'ניוס" של מוצרט, קרי, לסגנון הקלאסי שמיזג באופן מושלם את ההיבט הדרמטי והאקספרסיבי עם זה הווירטואוזי. כשר ההמצאה של החומרים המוסיקליים, הנעימות היפהפיות, הזרימה הריתמית הייחודית לשפתו והטיפול התזמורתי רווי החושניות והאקספרסיביות, כל אלה מצויים בעיצובם של האריות והרציטטיבים האופראיים והסימפוניים, כחותם סגנוני אישי משותף לכל הרפרטואר.

על תקופת ההשכלה

התקופה בה חי מוצרט הייתה תקופת מעבר שהביאה שינויים שהיו להם תוצאות מרחיקות לכת בתחומי דת, חינוך, מדינה וחברה ומונעים מכוחה של מה שכינו אז "נאורות" (enlightment) או מה שמכנים היום "תנועת ההשכלה". היתה זו נטייה גוברת והולכת של רציונליזם שהחלה לאיים על הסדר החברתי הישן. אל מול החברה הפיאודלית המסורתית, המבחינה בין מעמד האצולה הנהנה מזכויות יתר בכל שטחי החיים לבין כל יתר האוכלוסיה, מועמדים עתה עקרונות הדוגלים בזכויות הפרט ובשיוויוניות. החיץ בין שליט לנשלט מתערער. הגבולות בין האצולה למעמד הבינוני ובין אוכלוסיה עירונית וכפרית מטשטשים.

התהליך קורה ברחבי היבשת האירופית. בצרפת הוא מוביל למהפכה של ממש בעוד בארצות אחרות הוא מיושם כתהליך הדרגתי שהסיר את האיום המיידי מן היציבות הפוליטית ומנע שפיכות דמים.

האימפריה האוסטרית נמצאת במצב ייחודי. כאן היה ניסיון לכפות רפורמות של נאורות "מלמעלה". רעיונות הנאורות המיובאים לאוסטריה מצרפת, מאנגליה וממדינות צפון גרמניה שם טופחו על ידי סופרים והוגי דעות, הוטמעו באוסטריה דרך אנשי אקדמיה וחוקרים שונים. אך היה זה יוזף השני, קיסר אוסטריה אשר ניסה ליישם תיאוריות אלו במציאות. הקיסרית מריה תרזה ובנה יוזף השני העבירו חלק מנכסיהם לרשות המדינה והציבור, דאגו לחינוך לכל, ארגנו מחדש את החוקה והמשפט, הנהיגו שיטת מיסוי חדשה וביצעו רפורמות חריפות בכנסייה.

התוצאה המוחשית ביותר של הנאורות לגבי המעמד הבינוני היתה חופש המחשבה. הקיסר האמין כי חופש הדיבור וחופש התקשורת יועילו לקידום השוויוניות החברתית.

אך מצב זה לא החזיק מעמד לאורך זמן. לקראת סוף שלטונו היתה נסיגה דרמטית לכיוון משטר דיקוי. הסיבות לכך הן כנראה זרמים ריאקציונריים מקרב האצולה, מלחמות, בעיות כלכליות, וכמובן שימעה של המהפכה הצרפתית שפגעה ישירות באחותו של הקיסר, מרי אנטואנט, והפילה את חתיתה על כל שליטי אירופה.

רבים מחיצו של יוזף השני כוונו אל עבר הכנסייה הקתולית: עושרה המופלג של הכנסייה, המנגנון המנופח שלה, והתדירות הגבוהה של "ימי הקדושים" היו לצנינים בעיני כל, ועכבו את התפתחותה הכלכלית של אוסטריה.

מעבר לכך עוצמתו הרגשית של הפולחן הכנסייתי לא עלתה בקנה אחד עם החשיבה המפוקחת והרציונלית של הוגי ההשכלה.

הצעדים שננקטו כנגד הממסד הדתי היו מרחיקי לכת, על אף מורת רוחה הגלוייה של האפיפיורים ברומא: קוצצו נכסיה של הכנסייה הקתולית, צמצמו זכויות היתר של העובדים ברשותה, הפאר החיצוני של מבני הכנסייה הוגבל, הטקסים הדתיים קוצרו, מנזרים רבים נסגרו, וב"אגרת הסובלנות" שפרסם יוזף השני, הוא שם קץ אף לאפליה נגד הכנסיות שאינן קתוליות.

הרפורמה הגיעה אף למהות המוסיקה ששמשה את התפילות: הפאר האופראי שאיפיין אותה רוסן והונהגה מוסיקה פשוטה יותר שלה נימה עממית. כמובן הוגבל מספר הכלים המלווה את התפילה.

על המוסיקה הדתית במחצית השנייה של המאה ה-18

במחצית השנייה של המאה ה-18 המוסיקה הכנסייתית נדחתה במידה מסויימת לקרן זוית. הקהל הפוטנציאלי מוצא עתה אופציה חלופית באירועים תיאטרליים אופראיים וסימפוניים.

אין זה מפתיע, אם נביא בחשבון את רעיונות ההשכלה המעמידים את יסודות החילוניות וההומניזם במרכז התפיסה.

אך למרות כל זאת, המוסיקה הדתית אינה נעלמת מן הבמה, הוויא ממשיכה להתקיים אפופת מחלוקות ופולמוסים.

בדרך הטבע, מוסד כמו הכנסייה, אשר נשען בצורה כה בסיסית על המשכיות המסורת, דוגל בטעם שמרני.

ציפו מן היצירה הכנסייתית שתהייה רצינית, מאופקת, מושכלת ושתמנע מלהדמות למוסיקה חילונית (סמפונית או אופראית).

התכונות שנחשבו כ"נכונות" בעיני הממסד הדתי היו: שירת א-קאפלה, פוליפוניה "מלומדת" על נושאים מחוכמים, איכות הרמונית עם מודולציות מורכבות, ועוד.

אלא שהמוסיקה שהולחנה באותה תקופה לא תמיד תאמה ציפיות אלה; טעמו של הקהל, כמו גם הנטיות "המודרניות" של המלחינים עצמם, ולעיתים אף רצונם של

השליטים, גרמו לכך שהשפעות מן המוסיקה החילונית (הסימפונית והאופראית) חדרו אל המוסיקה הכנסייתית. אך בעוד הקהל נהנה ממוסיקה כנסייתית זו, הרי יש שראו בה "מנהג פסול". הם לגלו על קטעי "הברוס ברוס" של התזמורת וזעמו על חילול קדושת היכל האל ב"קרקור תרנגוי איטליה". קונפליקט נוסף שהתגלע בקשר למוסיקה הדתית בתקופה היה על רקע אידאולוגי עציק יומין: האם תפקידה של המוסיקה להמחיש את הטקסט? או שמא להאדיר את הפולחן? האם יש לאייר את הטקסט בשימויים מוסיקליים או לשמור על שלמות מוסיקלית צורנית? מסתבר שכל אחד מן המלחינים הקלאסים הגדולים נתן מענה לקונפליקטיים אלה בדרך ייחודית. מוצרט - פנה אל הארכאיזם; שליטנו בטכניקה הפוליפונית אינה מוטלת בספק. היידן - "מודרני" יותר באופיו; המוסיקה הדתית שלו פשוטה, ישירה ופופולארית באופייה. באהובן- מתעלם מן הסוגייה וכותב יצירות סימפוניות- קונצרטנטיות במובהק.

על המוסיקה הדתית של מוצרט

וולפגאנג אמדיאוס מוצרט כתב מוסיקה כנסייתית החל מילדותו המוקדמת ועד ליום מותו. כיוון שאביו שרת כמוסיקאי בכנסיה, נחשף וולפגנג בגיל צעיר ביותר למוסיקה הדתית בעירו זלצבורג, ואף נהג להעתיק פרגמנטים מיצירות דתיות של בני זמנו (מיכאל היידן, קלדרה, הסה) כנראה על מנת להתוודע לסגנון. המוסיקה הכנסייתית שהכיר היתה חדורת אלמנטים איטלקיים שמקורם במוסיקה הונציאנית האנטיפונית, ובאריות הקולרטוריות של האופרה הנאפוליטנית כמו גם אלמנטים אוסטריים עממיים. היצירות הדתיות שכתב מוצרט בתקופת נערותו היו בעיקר בסגנון "מיסה ברוויס" (מיסות קצרות) ורק מאוחר יותר החל לכתוב בסגנון "מיסה סולמניס" (מיסה ארוכה וחמורה יותר). משהחל בנסיעותיו על פני יבשת אירופה, הושפע רבות מסגנון ה"סער והדחף" חדור ניבים רגשיים יותר. בתקופה זו מוצרט מעוניין ליצור צורה מוסיקלית מושלמת, ומתייחס פחות אל המשמעות הטקסטואלית או הליטורגית. תקופה עשירה ביצירות דתיות היא תקופת שירותו של מוצרט בחצר הארכבישוף של זלצבורג קולורדו, שם הועסק כנגן עוגב וכמלחין הכנסייה (קאפלמייסטר). קולורדו הושפע מאד ממדיניות יוזף השני- מדיניות שהיתה מושפעת מרעיונות ההשכלה- ובצד יוזמות הקשורות בניכוס הציבורי של מוסדות תרבות ובידור יישם גם את הרפורמות היוזפיאניות לגבי המוסיקה הכנסייתית: הכנסת המנונים גרמניים, קיצור התפילה, שימוש בסולמות פשוטים (דו מז'ור!) ומבנים בהירים, ועוד. בתקופה זו הסגנון המוסיקלי הדתי של מוצרט קליל, פסטורלי, ריקודי. לאחר שעזב מוצרט את משרתו בחצר הארכבישוף מזלצבורג, בעיקבות ההעדרויות התכופות והממושכות שלו לצרכי נסיעותיו, ההכרח לכתוב יצירות כנסייתיות לא היה קיים עוד, ומוצרט אמנם מיעט בכתיבת מוסיקה דתית.

מעט היצירות שכתב משקפות את החפש והעצמאות להלחין בהתאם לנטיותיו האישיות ללא ההגבלות הסגנוניות שחלו עליו קדם לכן: . כתיבת יצירות דתיות בסולמות שונים וריבוי טונאלי אף בין פרקי המיסה עצמה (לעומת השימוש החוזר בסולם דו מז'ור ברפרטואר הדתי שחיבר עד כה) . האווירה כבדה וכהה ולא עליצית בלבד . התזמורת גדולה ואקספרסיבית . המבנה מאוזן . השפעה פוליפונית בארוקית טיפוסית . היצירה המשקפת סגנון זה באפן מובהק היא המיסה בדו מינור, K.427 המושמעת בקונצרט זה , שאף שלא הושלמה , תופסת היא מקום נכבד ביותר בין יצירותיו הכנסייתיות. מאז הלחנת מיסה זו (שכאמור לא הושלמה) ועד שנתו האחרונה, לא הלחין מוצרט כל יצירה דתית. בשנתו האחרונה חזר מוצרט לכתיבה כנסייתית (אם משום תחושת מותו הקרב ואם משום הסיבה הפרוזאית יותר של כוונתו להתמנות כקפלמייסטר בכנסיית סנט סטפן בווינה...). בשנה זו כתב את המוטט Ave Verum המושמע בקונצרט זה, ואת הרקוויאם הנודע שאת הלחנתו לא הספיק לסיים.

על הסימפוניה הקלאסית

הסימפוניה הקלאסית היא יצירה אינסטרומנטלית רב פרקית . היא התפתחה באמצעות מספר גורמים מקבילים: .
 1. התגבשות ה"פתיחה" (אוברטורה) של היצירות הווקאליות הבימתיות והפיכתה ליצירה אינסטרומנטלית עצמאית.
 2. נגישות המלחינים אל חידושים סגנוניים מאסכולות וזרמים שונים ברחבי אירופה והשפעתם על הכתיבה הסמפונית ועל ריבוי היצירות שברפרטואר זה
 3. הרחבת התזמורת
 4. גידול בקהל צרכני המוסיקה ממעמד הביניים האמיד, אשר הוציא את הקונצרטים מתחום חצרות האצולה אל אולמות ציבוריים.

פרקי הסימפוניה הם שלשה או ארבעה: הפרק הראשון מהיר (אלגרו) ובצורת הסונטה. הפרק השני איטי, ואפיו שירתי, לירי או דרמטי. צורתו אינה קבועה. הפרק האחרון מהיר ומלהיב, בדרך כלל עם נושא קליט, ובמידה והסימפוניה כוללת ארבעה פרקים, הפרק השלישי הינו ברוב המקרים מנואט וטריו, קטע בעל אופי ריקודי שתפקידו להוות אתנחתא בין שני פרקים עשירים בחומר: הפרק השני והפרק האחרון. הפרקים קשורים זה לזה מבחינה טונלית.

צורת הסונטה מגלמת בתוכה את העקרונות הסגנוניים של התקופה הקלאסית. צורה זו היא דגם למבנה של פרק מוסיקלי, מבנה ש"השתלט" כמעט על כל צורה מוסיקלית בסגנון הקלאסי. רוב הפרקים הראשונים של יצירות אינסטרומנטליות רב פרקיות (שמספרן עצום) כתובים על פי תבנית זו, וגם רבים מן הפרקים האחרים, יצירות חד פרקיות ואריות אופראיות.

מחד, מגלמת צורת הסונטה עקרונות אוניברסליים של חזרה ושינוי, ומאידך היא מתאימה עקרונות אלה לקהל הקלאסי, לטעמו ולדרישותיו. קהל זה, הורכב ברובו מחובבי מוסיקה ללא השכלה מעמיקה בקומפוזיציה. השליטה בכלי נגינה, במיוחד בכלי מקלדת, הייתה סממן אפנתי ורצוי שאפיין את מרבית המאזינים באולמי הקונצרטים. יחד עם זאת, עובדה זו לא סתרה את רצונם של צרכני המוסיקה להתבדר, להשתעשע ולהנות באפן ישיר ומיידי בשעת ההאזנה. אין זה מפתיע אם כן שטעם הקהל הכריע בעד חלופה סגנונית חדשה, ובמקום הפוליפוניה של הבארוק, ניכרה העדפה למרקם ההומופוני, למנגינה עם ליווי, למנגינה זמרתית וקליטה במעטפת הרמונית שקופה, במהלכים פשוטים ובמשפטים מוגדרים היטב.

בשונה לתקופות קודמות, בהן רוב היצירות הן חד-נושאיות מתאפיינת התקופה הקלאסית ב-דו נושאיות. ה "מנגינות" עומדות בבסיסה של צורת הסונטה. אלה הנושאים אתם עובד המלחין.

ניתן להגדיר את המבנה הקלסי, על דרך ההשאלה, כמבנה של דרמה או קונפליקט הצפוי לפתרון.

תחילה מוצגות הדמויות הפועלות - שני הנושאים. חטיבה זו נקראת "תצוגה". תשומת לב רבה ניתנת להצגת הנושאים, לאמצעי ההכנה והציפייה לקראת הופעתם. בדומה למרכיבי הדרמה, שני הנושאים אמורים להיות מנוגדים באפיים, כאשר הפרמטרים המוסיקליים (הקצב, הגובה, הדינמיקה, המרקם והתזמור) תורמים ליחסי ההנגדה בין הנושאים.

בדומה לדמויות בדרמה הם משלימים זה את זה, וכל אחד מהם מזמן חומרים מוסיקליים שונים לעבוד אתם.

אחד הפרמטרים העיקריים שיוצרים ניגוד והשלמה בין הנושאים הוא האזור הטונאלי בו כל אחד מהם מופיע, ומידת הקרבה וההתרחקות ביניהם: ביצירה מז'ורית יופיע הנושא השני בסולם הדומיננטה וביצירה מינורית בסולם המז'ור המקביל.

לאחר תצוגת שני הנושאים והמעברים ביניהם (אקספוזיציה) נסגר המסך בחטיבת סיום (קודטה) הנשארת בטונליות של הנושא השני. בדרך כלל חטיבה זו הנה קצרה והחלטיתחזרה על כל חטיבת התצוגה מבססת את ההכרות עם כל החומרים התמטיים.

"המסך" נפתח שוב כאשר לפנינו תפאורה שונה. זהו "חדר המשחקים" של המלחין - הפיתוח. האזור הטונלי איננו ידוע מראש (לעתים קרובות כבר הצלילים הראשונים מסיימים אותנו מסולמות התצוגה). כאן מעמת המלחין בין שני הנושאים, משלבם יחדיו, מפרק אותם לפרגמנטים ונווד אתם מסולם לסולם ועל פני כל גווני התזמורת.

המסך על סצנת הפיתוח יורד בעזרת אקורד הדומיננטה היוצר ציפיה לחזרת הנושא הראשון.

הסצנה האחרונה היא הרפריזה. זו היא חזרה על התצוגה, אך עם שינויים מתבקשים - בעיקר - סיום בסולם הטוניקה, ולא בסולם הקרוב בו הסתיימה התצוגה.

צורת הסונטה היא תבנית סכמטית, שיוצרת מסגרת של הבנה עם הקהל, ומייסדת מערכת ציפיות המאפיינת את הסגנון. תפקידם של המלחינים הוא ליצור את האיזון

בין מענה לציפיות לבין שבירתן, הן למטרת שעשוע והומור, והן למטרת עניין ותחכום.
 לדוגמא:

מאפיין חשוב של הסגנון הקלאסי, הבא לידי ביטוי בצורת הסונטה, היא הפרדה ברורה בין קטעים המהווים נושא (האמירה הסטטית והיציבה) לבין קטעים "מעבריים" (פתיחה, גשר, פיתוח וכד'). יצירת מקום של חוסר בהירות הוא חריגה מן הסכמה, וכך נוצר רגע של מקוריות ועניין. רגע כזה נמצא בסימפוניה מס' 34, כאשר אין הפרדה ברורה בין התצוגה לבין הפיתוח. דוגמא נוספת אפשר למצוא בשינוי העיקרון של שני נושאים. בסימפוניות אחדות של היידן נשמרת הסכמה המבנית, אך אותו נושא משמש בשני האזורים הטונליים. בסימפוניה מס' 34, בפרק השלישי, ישנם שלשה נושאים במקום שניים, ועוד.

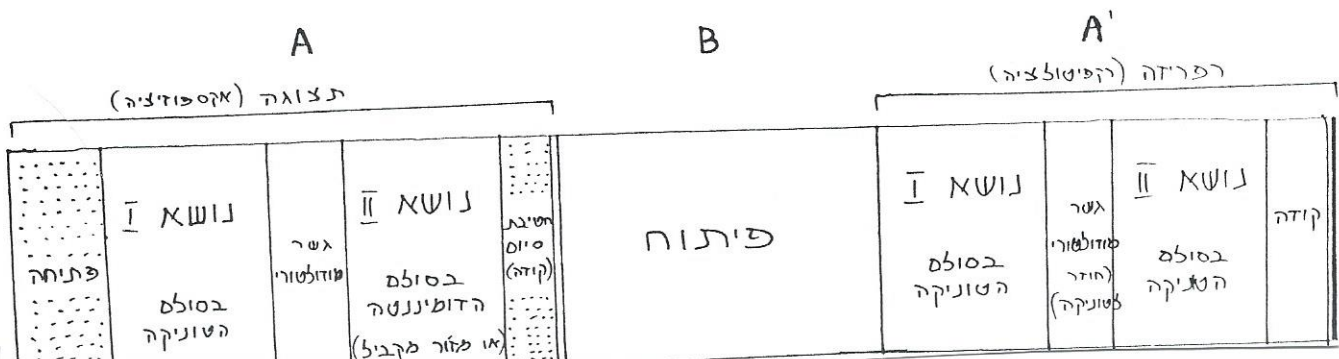
לפניכם סכמה של צורת הסונטה (כוון הזמן הוא משמאל לימין).
 החלקים המנוקדים אינם הכרחיים.

(דוגמא 1)

על הסימפוניות של מוצרט

מוצרט כתב סימפוניות מגיל שמונה (סימפוניה ראשונה בשנת 1764) ועד שנותיו האחרונות, אך פעילותו בתחום זה לא היתה רצופה. הסימפוניות נכתבו בקבוצות, במקומות בהם היתה תזמורת מתאימה לביצוען וקהל מאזינים אוהד. את רוב הסימפוניות שלו כתב מוצרט עד 1778, ובשנים עשרה השנים האחרונות לחייו חבר רק תשע סימפוניות מתוך ה-41 עליהן אנו יודעים.

מוצרט העניק חשיבות גדולה יותר לאופרות ולקונצ'רטי שהלחין מאשר לסימפוניות שלו. גם הקהל של המאה ה-18 ראה בסימפוניה מוסיקה קלה, נעדרת, במידה מסויימת, תחכום וחידושים. אך בכל זאת, אפשר להשתמש בסימפוניות של מוצרט כמעין יומן להתפתחותו המוסיקלית, משום שהן משקפות את רעיונותיו המוסיקליים וההנחות ההשפעה שספג מעבודותיהם של מוסיקאים



אפשר לראות התקדמות גדולה בבשלות הכתיבה מסימפוניה לסימפוניה. כבר בסימפוניה השניה, שנכתבה בגיל תשע, אפשר לראות ניצול יפה של התזמורת, הבלטה משמעותית של שינויים דינמיים בתוך הנושא, בניית פרופורציה נכונה ואיזון בין הפרק האיטי (האמצעי) לשני הפרקים האחרים.

באנגליה ובאיטליה היתה מקובלת באותה עת סימפוניה בעלת שלשה פרקים: מהיר-איטי-מהיר. בגרמניה ובאוסטריה נהגו להוסיף את המנואט כפרק שלישי, ורק אחריו הפינלה. מוצרט החל את כתיבתו בסגנון האיטלקי, אך במשך שנות כתיבתו נכרת נטייה לעבר הנוסח הוינאי. כן חלה התקדמות ממבנה דו חלקי של פרקים לעבר שימוש נרחב ומפותח של צורת הסונטה. חלק מן הפרקים של הסימפוניות הראשונות דומה למבנה הקונצ'רטו הבארוקי, כאשר הנושא הראשון חוזר ב-טוטי (מעין ריטורנלו), ובין הופעותיו יש קטעים קצרים של כלי הנשיפה. חלק מן הפרקים האחרונים הם בסגנון דיברטימנטו, בהשפעת יצירותיו הקאמריות של היידן. המוסיקה הסמפונית של היידן השפיעה רבות על מוצרט, הן במרכיבי הצורה והתכן, הן בתחום בניית הפיתוח והן בתחום התזמור; ואמנם, בהשפעת היידן החל גם מוצרט להשתמש בחצוצרות בסמפוניות שלו.

הסימפוניות שכתב מוצרט באיטליה מראות התפתחות נוספת: בפרק האיטי מתרחשת העצמה של ההבעה הרגשית, בעיקר על ידי המלודיה. ניכרת נטייה לחזור על משפטים קצרים שאינם קשורים לחומר הנושאי, ומתרחב השימוש בקטעי סולו של כלי הנשיפה. אלה יאפיינו את סגנונו של מוצרט עד הסימפוניה האחרונה.

סדרה נוספת של סימפוניות נכתבה עם שובו של מוצרט לזלצבורג, והן כתובות בסגנון הוינאי, קרי, נטיה לשימוש בטכניקה חיקויית, שתלך ותתפתח עד הפרק האחרון בסימפוניה האחרונה, שכולו פוגה בחמישה קולות.

בשובו לאיטליה כתב מוצרט שמונה סימפוניות בשמונה חדשים. סדרה זו היא כעין סינתזה בין הסגנון האיטלקי לסגנון הוינאי. מגוון הסולמות בהם כתובות היצירות גדל, ההרמוניות נעשות מורכבות יותר, והנושאים מתגבשים כמנגינות יפות ומעניינות, עם ניגודים דרמטיים פנימיים. פרק הפינלה מתארך ונעשה פחות משעשע ויותר דרמטי, ונוצר איזון בין ממדי הפרק הראשון והאחרון. הסמפוניות של התקופה הזאת הולכות ומתארכות.

בתחילת 1780 מנסה מוצרט את ידו בכתיבת סימפוניה מינורית (סול מינור), כנראה בהשפעת הסימפוניות המינוריות של היידן.

ככל שהבשיל מוצרט כמלחין, שילב ביצירותיו טכניקות קומפוזיטוריות נוספות. היצירות האחרונות שלו הן כה עשירות מבחינה זו, עד שהקשו על הביצוע ועל ההאזנה, ולא זכו לאהדת הקהל. דוגמאות למורכבות מעין זו הן, כאמור, הפוגה בפרק האחרון של הסימפוניה מס' 41, המנואט הדרמטי בעל ההדגשות החריגות של הסימפוניה מס' 40, המנואט עשיר ההפתעות התזמוריות של הסימפוניה מס' 41 ועוד. נראה שסימפוניות אלה לא נכתבו כדי לרצות את טעם הקהל, אלא כביטוי אישי של המלחין. שבירת הצורות, השימוש הרב בצבעים כרומטיים, ובניית מלודיות והרמוניות מורכבות שתרמו להעצמה רגשית, כל אלה מצביעים כבר לעבר התקופה הרומנטית.

"AVE VERUM CORPUS"; מוטט K.618 ברה מזיור
מוטט הוא יצירה קולית, בדרך כלל על טקסט דתי המשמש בתפילה. הוא כתוב בד"כ בלטינית אך גם בשפות מדוברות.

מוטט זה הינו היצירה הדתית האחרונה אשר הלחנתה הושלמה בידי מוצרט. אחרי המיסה הגדולה והבלתי גמורה אותה הלחין בשנת 1783, חזר מוצרט להלחנת מוסיקה דתית רק בשנת מותו - 1791. בשנה זו הלחין מוטט זה, שהוא מן היצירות האהובות והמבוצעות ביותר של המלחין, ואת הרקוויאם K.626 שאת הלחנתו לא הספיק לסיים לפני מותו. את חזרתו זו של מוצרט אל המוסיקה הדתית, נוהגים לייחס לתחושה של מותו הממשמש ובא אך כנראה שהסיבה לכך היא דוקא כוונתו להתמנות כקפלמייסטר בכנסיית סטפן הקדוש בווינה כממלא מקומו של לאופולד הופמן שחלה אנושות (כוונה שלא מומשה בסופו של דבר).

המוטט "AVE VERUM CORPUS" K.618 נכתב בעיר באדן שלייד וינה. מוצרט שהה בעיר לתקופה קצרה עת הצטרף לרעייתו קונסטנצה, שנהגה לשהות בה למטרת טיפולי בריאות. המוטט מוקדש לחברם המשותף של מוצרט ויוסף היידן אנטון שטול (Anton Stoll), שהיה מורה למוסיקה ומנצח מקהלות נודע בעיר באדן, ואשר ככל הנראה הזמין אצל מוצרט יצירה מקהלתית לקראת אירוע דתי שערך בעיר. לאירוע זה, חגיגת ה - Corpus Christi, שהיה נהוג לחוג בתהלוכה דתית, היתה, ועדיין יש, חשיבות גדולה במיוחד באוסטריה: הוא קשור מחד עם סימבוליקה דתית, ומאידך עם חגיגות הקציר, ובכך נושא משמעות של איחוד "אמהות" הכנסייה עם "אמא אדמה".

אך חשיבותו של המוטט הקטן הזה הנה מעבר לאירוע הבודד לכבודו הולחנה ביצירה זו, כמו גם ברקוויאם, יוצר מוצרט סגנון חדש במוסיקה כנסייתית. זהו סגנון הנוטה לרוח עממית, לבהירות ולפשטות, ותואם את הרפורמות "הנאורות" שהנהיג הקיסר יוזף השני באוסטריה, ואשר ייצגו את הפנייה מן האצולה אל המעמד הבורגני ומכאן מן המתוחכם והקישוטי אל הפשוט והנגיש.

המוטט מולחן להרכב קטן הכולל מקהלה מעורבת לקולות סופראן, אלט טנור ובס, והרכב כלי צנוע של תזמורת כלי קשת ואורגן. המרקם שקוף, הומופוני בעיקרו, המשפטים המוסיקליים שווים באורכם ומובחנים היטב, והליווי הכלי משמש על פי רוב להכפלת קולות המקהלה, כשהצילים הקונטרבסים והאורגן משמשים בתפקיד של בסו קונטינואו.

יחד עם זאת, מכיל המוטט את כל התכונות של מוצרט הבשל. תכונות אלו באות לידי ביטוי במבנה הפנימי האסימטרי של המשפטים, בהמנעות מחזרות מוסיקליות על משפטים, באקורדים ה"דיסוננטיים" הטעונים הדורשים פתרון, במודולציות הנועזות לסולמות רחוקים ובנקודות הפוליפוניות ה"מלומדות" המשובצות בתוך המרקם ההומופוני, כמו גם בביטוי הרגשי העמוק של הטקסט הדתי.

*Ave, verum corpus, natum
De Maria virgine
Vere, Passum immolatum
In cruce Pro homine*

הלל לגוף האמיתי
ילוד מרים הבתולה:
שלמען בני אנוש
על הצלב קורבן עלה:

Cujus latus perforatum

שגוו, שכולו פצע,

*Unda fluxit et sanguine
Esto nobis praegustatum
In Mortis ex*

שותת מים ודם :
היה לנו אות מבשר
בעת מבחן המוות (יום הדין)

המוטט קצר (אורכו 46 תבות בלבד), ומולחן ברצף (Trough Composed). כלומר, אין חלקים חטיבות או משפטים החוזרים במשך היצירה, אלא הטקסט מולחן בצורה רציפה והמשכית. המשפטים המוסיקליים חופפים את משפטי הטקסט, ומסתיימים בקדנצות ברורות. בין שני הבתים מפריד קטע מעבר תזמורתי.

המסגרת הטונלית הכללית היא סולם רה מז'ור, אך מוצרט, למרות המצע הקצר, מבצע מעברים מודולטוריים לסולם הדומיננטה (לה מז'ור) ואף עובר לקראת מחצית המוטט לסולמות רחוקים (פה מז'ור ורה מינור).

מבחינת יחסי טקסט – מוסיקה ניתן לומר כי קיימת השתקפות ברורה של התוכן הרגשי של הטקסט באווירה המוסיקלית:
ההתחלה המתייחסת להולדתו של ישו, רגועה מאד, קו הבס סטטי והקצב ההרמוני שלה מאד איטי :

A musical score for a vocal line in G major, 4/4 time. The melody is: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics are: A - ve - a - ve - rum - cor - pus. The bass line consists of whole notes: G2, F#2, E2, D2, C2.

לעומת זאת, בסיום המוטט, ההתנסות במוות מאופיינת במתיחות הנוצרת על ידי כרומטיקה במלודיה ובעיקר בקו הבס, והקצב ההרמוני הוא מאד מהיר :

A musical score for piano accompaniment in G major, 4/4 time. The right hand has a melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The left hand has a bass line: G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter), F#1 (quarter), E1 (quarter), D1 (quarter), C1 (quarter).

במשפט הדרמטי ביותר המופיע במרכז המוטט ומתאר את הדם הניגר מפצעיו של ישו מבוצעת מודולציה המתרחקת בפתאומיות מסולם המוצא:
(דוג- תבות 22-25 סופ+בס כלי)

בנוסף, יש כאן נטייה חזקה לדימויים מוסיקליים המתיחסים נקודתית מלים מסוימות ("Word painting"). בדרך כלל אלה הן מלים הקשורות לסבל ולכאב, והן מובלטות על ידי אקורדים מוקטנים המשמש כדומיננטה שניונית:

Immolatum (הקרבה) - ספטקורד מוקטן מוקטן

Cruce (צלב) - אקורד משולש מוקטן
(מלת מפתח זו אף זוכה לשיא מלודי)

Sanguine (מדממים) - ספטקורד מוקטן מוקטן

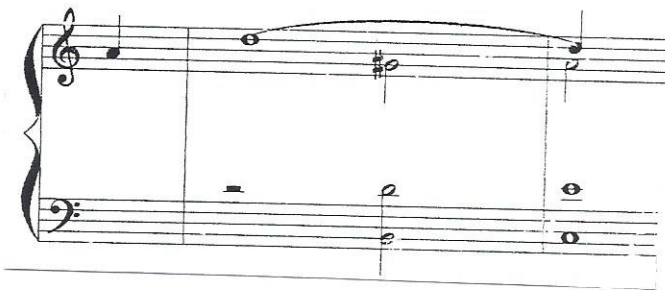
סימני דרך:

המוטט פותח במבוא קצר של שתי תבות, בנגינת התזמורת. פתיח קצר זה מעצב את האווירה ומבסס את הטונליות. המקהלה נכנסת בתבה השלישית. קולות הסופראן נושאים את המלודיה הבנויה מאקורד הטוניקה - רה מז'ור, המופיע במרווחים פרושים, ולאחריו קו מלודי כרומטי צפוף:



אווירת הרוגע והשלווה נוצרת על ידי הסטטיות ההרמונית (נקודת עוגב בבס), ועל ידי הזרימה הריתמית ה"מתערסלת" והמרגיעה. המשפט כולו מסתיים על אתנח דומיננטי.

המוטט מקבל תפנית דרמטית עם המעבר לסולם לה מז'ור: מנעד המנגינה הולך ומתרחב כלפי מעלה כששיאו על הצליל "רה" המופיע חשוף בקולות הסופראן של המקהלה ובכינורות המלוויים, ובכך מדגיש את מלת המפתח cruce (צלב). שאר המקהלה נכנסת באחור ויוצרת אקורד מוקטן המגביר את המתיחות.



בסיום המשפט קדנצה אותנטית בסולם לה מז'ור.

מעבר תזמורתי קצר מציין את סיום הבית הראשון של הטקסט הדתי, ומכין את המאזין למשפט המורכב והמודולטורי ביותר ביצירה. משפט זה "שומט את הקרקע" מבחינת היציבות הטונלית: הוא פותח בלה מז'ור, עובר דרך סולם מרוחק - פה מז'ור, ומסתיים על אתנח דומיננטי של רה מינור. הקווים של כל הקולות מפותלים ומאופיינים בסטיות כרומטיות מסולם המקור. לדוגמא קו הטנור:



בהמשך, מפנה המרקם ההומופוני הפשוט את מקומו לפוליפוניה חיקויית המופיעה כקנון בין קולות הנשים והגברים במקלה:

Soprano: Es - to no - bis prae - gus - ta - tum in
 Alto: Es - to no - bis prae - gus - ta - tum in
 Tenor: Es - to no - bis prae - gus
 Bass: Es - to no - bis prae - gus

חשוב גם לציין כי קולות הגברים בהכנסם, יוצרים ספקורד מזיזר גדול המוסיף לדרמטיות ולבנייה האיטית של המתח.

משפט זה, שהוא האחרון במוטט, בנוי סקוונצות המוליכות אל שיא חדש-אף הוא בחשיפת הסופראן (בלויית הכינורות המלווים) על צליל "רה" גבוה (באוקטבה שניה), כששאר הקולות מצטרפים אליו אחרי מחצית התבה באקורד דומיננטי שניוני. הפעם המלה המוטעמת הנה Mortis (מוות).

את הדרמטיות מגבירה התנועה הנגדית בקולות הקיצוניים: הקו העולה בסופראן, והקו הכרומטי היורד בבס.

המוטט מסתיים בהגדתזמורת קצר המבסס את הטוניקה.