


המדרשה למוסיקה  
מכללת לוינסקי לחינוך



בשתוף 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 לחצוצרה 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

LV1 LEV01-000 8



106440-80

צוות המדרשה למוסיקה

דוגמאות תווים:  
איתמר ארגוב

עורכת:  
שולמית פינגולד

עזרה בעריכה:  
דוצ'י ליכטנשטיין

כותבים:  
אילנה איבצן  
ד"ר רבקה אלקושי  
אלכסנדרה כץ  
דוצ'י ליכטנשטיין  
שולמית פינגולד

הבאה לדפוס:  
שולמית פינגולד

תכן העניינים:

מבוא

עמוד 7

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 וולפגנג 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. 3<sup>rd</sup>. 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, 3<sup>rd</sup>. 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 2<sup>nd</sup>. 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 בזמנן 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 לז!"

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 ההדדית 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 מוצארט 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 שייאפילו הטבחים נדרשו להוכיח שליטה בנגינת ויולה בעת ראיון עבודה"; ו- Madame de Stael מתארת ביומני De l'Allemagne שיהן בעיר והן בכפר חיילים 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 הכלית 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 "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 הקונצ'רטי 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 המוסיקלים 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 ההלחנתיים 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 וארגונים 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 לזיאנר 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 גאונותו 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"לולייני 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 בזלצבורג, ואז הלחין חמישה קונצ'רטי לכינור, סרנדות לכלי קשת וסימפוניות. אך תסכולו של מוצרט ממשרתו זו הלך וגבר: לחצר הזלצבורגית לא היו האמצעים המתאימים להפקות אופרה; קולורדו, הארכיבישוף של זלצבורג 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 קאמרליים ומוסיקה לפסנתר. כפסנתרן מחונן השתתף לא פעם ב"קרבות 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 המסנן של גאונותו האישית.

## מוצרט והאופרה

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 קלילים, 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 וולטר, ובמחזות של גולדיני ודידרו. הרפרטואר האופראי הענף של מוצרט מכיל את כל הסגנונות; "אידומנאו" לדוגמא היא אופרה סריה; "החטיפה מן הארמון" ו"חליל הקסם" הנן זינגשפיל, "נישואי 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 במקהלה ובסצנות הראוותניות מצביעה על השפעת "הטרגדיה הלירית" הצרפתית והאופרה הסריה של גלוק.

אחרי "אידומנאו" מוצרט התמסר לכתיבת הזינגשפיל והאופרה בופה; החדירה 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 ושחררו על-ידי אהוביהן היו נפוצים ומקובלים במחזות ובאופרות. גם אותו 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 העות'מנית, שמצעדיהן רעמו במחוזות אירופה עוד בימי מוצרט. מה מקורה של ה"תורכיות הווינאית" בימי מוצרט?

אפנת האקזוטיקה והאוריינטליזם אשר בז'אנר התורכי נולדה מתוך עימות בין מאות שנים בין אירופה במערב והאימפריה התורכית במזרח, ומתוך הטראומה שהיוותה האימפריה העות'מנית לגבי כמה ממדינות מרכז אירופה, ובעיקר – הונגריה, אוסטריה וונציה. מאז המצור הראשון על וינה (1529) ועד המצור האחרון (1683) היוותה האימפריה העות'מנית 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 והרמון 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 מישוהו, 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-אורינטלית 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 פיאנו 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 לסיימו ההססני של החטיבה השנייה.

החלק השלישי של הפתיחה הוא חזרה על חלקה הראשון ה"פרסטו". נחילה 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 displays ten staves of musical notation, each representing a rhythmic exercise. The notation is written on a five-line staff with a central clef. The exercises consist of various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, often grouped together. Some staves include rests and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The exercises are designed to be played by a string section, as indicated by the text above.

○ 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 המארש" 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.

**קונצ'רטו לפסנתר מספר 27 ב- סי b מז'ור k. 595**  
**מאת וולפגנג אמדאוס מוצרט (27.1.1756 – 5.12.1791)**

**הקונצ'רטי לפסנתר של מוצרט**

מוצרט הלחין עשרים ושבעה קונצ'רטי לפסנתר, מהם שניים ליותר מסולן אחד. ארבעה הראשונים שאת כתיבתם החל בגיל אחת-עשרה נחשבו בעבר למקוריים אבל כיום ידוע כי כל אחד מהם הוא למעשה "פסטיציוו", כלומר אוסף קטעים של מלחינים שונים שקובצו ועובדו בידי מוצרט. מוצרט כתב קונצ'רטי לכלי קשת ולכלי נשיפה וכמעט כולם חוברו בתקופה המוקדמת בחייו. לעומת זאת הקונצ'רטי לפסנתר נשאר מדיים קבוע להבעה עצמית מגיל צעיר מאד, ולאורך כל חייו עד שנתו האחרונה: עשרים ושבעה הקונצ'רטי לפסנתר משקפים קריירה של עשרים וארבע שנות הלחנה שבהן התוודע למגוון העשיר של כלי מקלדת שהיו בשימוש בתקופתו: צ'מבלו, קלויקורד, פסנתר הפטישים והפסנתר המודרני בעל חמש האוקטבות.

הקונצ'רטי לפסנתר היו מיועדים לשימוש האישי ולביצוע עמיתים למקצוע – תלמידים או חובבים. היתה זו מוסיקה שימושית במובן החיובי של המושג. היא חוברה על מנת להפיג את יכולתו וכישוריו הפסנתרניים בפני הקהל. בתחילה ניגן באקדמיות שונות שבהן נאסף קהל בני אצולה על מנת להאזין למוסיקה. לקראת סוף המאה השמונה עשרה החלה בוונה הפקת קונצ'רטים פומביים באולמות קונצ'רטים מודרניים לקהל הרחב והחלה מכירת כרטיסים למינויים. מוצרט נאלץ להתפרנס מהקונצ'רטים הפומביים, שעבורם כתב מוסיקה חדשה, בפרט קונצ'רטי לפסנתר.

מוצרט ידע שהמוסיקה מיועדת בעיקר לקהל חובבים, וגם היטיב להגדיר את זווית ראייתו בהלחנת קונצ'רטו לקהל הוינאי. באחד ממכתביו הרבים לאביו הוא כותב: "הקונצ'רטי עומדים באמצע הדרך, בין הקשה מדי והקל מדי; הם מזהירים, טבעיים ונעימים לאוזן, מבלי שיהיו ריקים מתוכן. פה ושם יש נקודות שרק מיטיבי הטעם עשויים להעריכם, אך פרקים אלה נכתבו בצורה כזאת, שגם הפחות משכילים עשויים להיות מרוצים, בלי שידעו מדוע".

לקונצ'רטי שלו הוא יצק תכנים מוסיקליים איכותיים ובפרט שפע של מלודיות יפהפיות תוך הפגנת וירטואוזיות של הסולן. ביצירות אלה רקם מוצרט התיחסויות מתוחכמות ומקוריות בין התזמורת לבין הסולן והיצירות בכללותן מהוות מיזוג מושלם בין ליריות, קלילות, מתח ודראמטיות.

**הקונצ'רטו בסי במול מז'ור k. 595**

הקונצ'רטו הולחן בשנת חייו האחרונה של מוצרט – 1791. הבכורה נערכה בווינה בארבעה במאי בביצועו של המלחין עצמו. סגנונו מאופיין בלכידות תמטית בתוך הפרקים וביניהם. הפרקים החיצוניים מהירים, קלילים ואווריריים ואילו הפרק האמצעי איטי לירי ושירת. בשונה מרוב הקונצ'רטי האחרים שבהם ניכרת מגמת ניגודיות גדולה בין הנושאים, בין הפרקים וביחסי הסולן והתזמורת, הרי בקונצ'רטו זה, יסוד הניגודיות מצומצם יותר.



בקונצ'רטו שלושה פרקים:  
 פרק ראשון – אלגרו (בצורת הסונטה)  
 פרק שני - לרגטו (בצורה תלת חלקית (א – ב – א))  
 פרק שלישי – אלגרו (בצורת הרונדו – סונטה)  
 בקונצ'רט זה יושמע הפרק השלישי בלבד.

הקהל שבא להאזין לקונצ'רטו קלאסי ציפה לשמוע בפרק השלישי והאחרון רונדו. מקור המילה רונדו – מעגל, מרמז על מקורו העממי; יש בו יסוד של פזמון חוזר שהושר על ידי הקהל, בעוד שאת קטעי הביניים השמיעו זמרים יחידים. החזרה על חלק מוכר, בפרט אחרי התרחקות ממנו, גורמת הנאה וסיפוק מוסיקאליים. ואמנם פרק זה מושתת על שירו של מוצרט "געגועים לאביב", הספוג רוח תמימות ומתיקות.

הפרק השלישי של הקונצ'רטו הנדון ממוזג בדרך מיוחדת בין צורת רונדו לצורת סונטה.

צורת הסונטה אפיינה במיוחד פרקים ראשונים בסוגות הסימפוניות והקאמריות של המאה – 18. יש בה שלוש חטיבות גדולות: תצוגה, פיתוח ורפריזה, והיא מושתתת על עיקרון ניגודיות בין סולמות ובין נושאים בתוך הפרק:

תצוגה	פיתוח	רפריזה
נושא ראשון בסולם הטוניקה		נושא ראשון בסולם הטוניקה
גשר מודולטורי		גשר לא מודולנטי (לא הכרחי)
נושא שני בסולם חדש		נושא שני בסולם הטוניקה
נושא סיום בסולם החדש		נושא סיום בסולם הטוניקה
קודטה בסולם החדש		קודה בסולם הטוניקה

ההבדל העקרוני בין התצוגה לרפריזה הוא טונאלי: בעוד שבתצוגה יש דואליות טונאלית, ברפריזה יש האחדה טונאלית – כולה בסולם הטוניקה. הפיתוח הוא "שדה הדמיון" של המלחין ובו חל תהליך פיתוח נושא, נושאים או מוטיבים מן החומר שבתצוגה. לעיתים משולב בו גם חומר חדש. הפיתוח יכול להיות מלודי, הרמוני, ריתמי, מרקמי, תזמורי או שילובים ביניהם.

כאמור, בנוי הפרק השלישי ממוזיגה בין צורת רונדו לצורת סונטה. למזיגה זו אין מתכון אחיד. לעתים בולטים מאפייני צורת הסונטה, ולעתים אלה של הרונדו. בקונצ'רטו זה לרונדו יש נוכחות בולטת יותר והציפיה של המאזין לשמוע רונדו מתגשמת במלואה. רק עיון קפדני והתמצאות הרמונית של המוסיקאי המשכיל תגלה את צורת הסונטה בפרק. הסיבה לכך היא שלנושא הפותח את הפרק, והחוזר ומופיע כפזמון בין הנושאים השונים בפרק, יש פרופיל מלודי קליט והוא "תופס" בנקל את תשומת הלב (והאוזן).

סיבה נוספת המטה את הכף לטובת הרונדו היא המבנה הפנימי של הפזמון החוזר שאף הוא מעין רונדו קטן (יפורט בהמשך).

העדות החשובה התומכת בקיומה של צורת סונטה היא שמירה על העיקרון של דואליות טונאלית בתצוגה לעומת האחדה טונאלית ברפריזה.

התרשים המובא להלן מציג את הסכמה הצורנית של צורת הרונדו - סונטה בפרק. את חלקי הרונדו מייצגות האותיות העבריות א ב וכו'. חלקי הסונטה מיוצגים מילולית.

רונדו	א	ב	א	ג	א	ב'	א
סונטה	נושא I	גשר נושא *II	נושא I		נושא I מקוצר	גשר נושא *II	נושא I
	תצוגה		רפריזה	פיתוח			קודה
טונליות	Bb	F ← Bb	Eb	Bbm Fm Dm	Bb	Bb ← Eb	Bb

\* \* שתי הכוכביות מסמנות את מיקום שתי הקדנצות בפרק - החלקים בהם מפגין הסולן וירטואוזיות תוך התבססות על מנגינות מתוך הפרק. נוכחותן של שתי קדנצות בפרק אחד היא נדירה, ובמקרה זה שתיהן נכתבו על ידי המלחין עצמו.

חטיבת הנושא הראשון מהווה את הפזמון החוזר של הרונדו (ריטורנלו). המבנה הפנימי של החטיבה יוצר מעין רונדו קטן שאבריו: a' c a b a .

כפי שכבר צויין לעיל, תחילתו של הנושא המרכזי הפותח את הפרק מזכיר את תחילת השיר של מוצרט "געגועים לאביב" K. 596 . השיר נכתב למילותיו של כריסטיאן אדולף אוברבק. (הנוסח העברי של השיר נכתב בידי יוסף אחאי ונקרא "יורה יקר")



תחילת השיר.

נושא ראשון פסנתר



כפי שאפשר לראות הארפגי' בכוון עולה ויורד במיסגרת אוקטבה הוא רעיון מוסיקלי המשותף לתחילת השיר ולתחילת הנושא הפותח את הפרק. המישקל של השיר ושל הפרק השלישי אף הם זהים – 6/8 והתבנית הריתמית הפותחת זהה. (אגב רעיון הארפגי' העולה הוא גורם תמטי מלכד בשלושת פרקי הקונצ'רטו).

מספורם של הקונצ'רטו ושל השיר בשני מספרי K. עוקבים רומזת על הקשר ביניהם.

אפשר אף להבחין בכך שמנגינה זו היא גורם מלכד בפרק כולו ומשתרבת ברמות שונות ובמיקומים רבים. יתכן שהשמחה לקראת בואו של האביב היתה מקור ההשראה למוסיקה החיננית המאפיינת פרק זה.

### מעקב בעת ההאזנה

חלקה הראשון של חטיבת הנושא הפותח מושמע בפסנתר סולו.



התנופה, התנועעויות והרעננות מושגים על ידי הארפגי' העולה והיורד, הטמפו המהיר והתבנית הריתמית הריקודית במשקל 6/8.

חלק זה של חטיבת הנושא חוזר במדוייק, הפעם בתזמורת מלאה.

חלקה השני של החטיבה מושמע על ידי הפסנתר בלבד. הוא ארוך יותר מקודמו, ומכיל בתוכו חזרות ווריאנטים כאילו ממאן להפרד....



הפסנתר שוב משמיע את החלק הראשון המוביל ישירות אל התפרצות תזמורתית של החלק השלישי:

VI. I

Ob. I



אל תוך חלק אחרון זה, שעיקרו ניגודי עוצמה חריפים, משורבבים רעיונות מלודיים מן הפסוק הראשון.

חטיבת הנושא הראשון מסתיימת באיזכור חיקויי קצר של הפסוק הראשון באבוב ובפגוט.

חטיבה זו, המקבילה, כאמור, לפזמון החוזר של הפרק, סוגרת את המעגל בחיתוך ברור.

הפסנתר משמיע מנגינה חדשה השומרת על האופי הרענן והעליון:

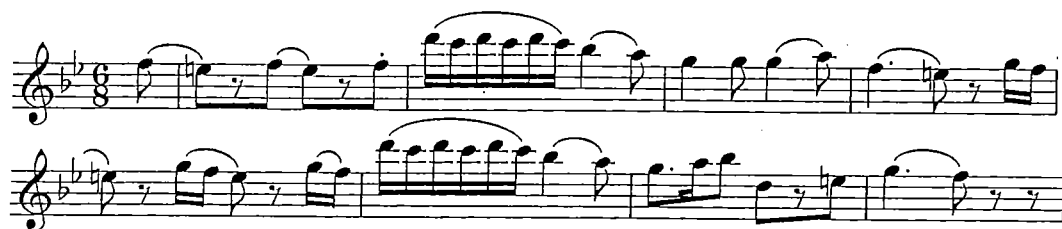


המנגינה המעוצבת בתחילתה בנושא חדש, עוברת אל סדרה של פיתוחים קצרים ופסז'ים מהירים ווירטואוזיים המשווים לחטיבה זו אופי של גשר

באמצע החטיבה חל המעבר לסולם חדש ולקראת סיומה ניתן להבחין שוב בוואריאנט של חלקו הראשון של הפזמון:



האוניסונו של כל התזמורת ושלושה גלי סולמות עולים בפסנתר מבשרים את בואה של מנגינה חדשה נוספת, המהווה את הנושא השני של הפרק:



תבנית המקצב הזוהה למקצב של תחילת הפזמון המוכר שומרת על האופי החינני.

גם נושא זה, כקודמו, נפתח אל ארפג'ים ווירטואוזיים בפסנתר המלווים את הנושא השני הנשמע בתזמורת. ארפז'ים אלה בהתעצמם, אף מובילים אל הקדנצה הראשונה בפרק.

הקדנצה פותחת בסערה המתמתנת על ידי שהיות ממושכות ורגיעה דינמית ויוצרת ציפייה הולכת ומתעצמת אל חזרתו של הפזמון החוזר.



חלקו הראשון של הפזמון אמנם מופיע במלואו בפסנתר סולו ללא ליווי. הופעתו החוזרת בתזמורת נקטעת לקראת סופה ומובילה אל תהליך פיתוחי, תוך שהיא נודדת לסולמות שונים, עוברת כבמשחק בין כלי התזמורת השונים ומשולבת עם נגינה וירטואוזית של סולמות וארפגיים בפסנתר.

סידרת אקורדים קצרים בפסנתר ובתזמורת ושהייה ארוכה על אקורד דומיננטי מבשרים את סיום הפיתוח ויוצרים ציפייה נוספת אל הופעת הפזמון:

חזרה מדומה של תחילת הפזמון החוזר בסולם מי ב מזיור עם "קריצה" לעבר המינור

מכאן ואילך נפגוש את שלוש המנגינות שהכרנו – כולן בסולם הטוניקה סי ב מזיור. הראשונה המופיעה היא מלודית נושא הגשר המתחילה בפסנתר בלבד:

היא כוללת בהמשך ואריאנטים אחדים של חלקו הראשון של הפזמון בסקונצות בפסנתר:

ציטוט נוסף של ואריאנט מופיע באוניסונו של התזמורת ולאחריו סידרת סולמות בין הכלים השונים.

מנגינת הנושא השני מתחילה בפסנתר סולו, בדיוק כפי שהופיעה בפעם ראשונה.



לפני סגירתו הסופית של הפרק, עם סיום הנושא השני, מביא מוצרט קדנצה שניה שהיא ארוכה, חופשית ומורכבת, מבוססת על חלקו הראשון של הפזמון ומשלבת בתוכה טכניקות נגינה מבריקות ווירטואוזיות כמו טרילים, טרמולו, סולמות עולים ויורדים, תוך שהיא יוצרת את שיא הציפייה להגעת הפיזמון החוזר.

הפעם מופיע הנושא במתכונת מלאה כמעט על כל חלקיו a' c a b a- הוא מתחיל בעדינות רבה בפסנתר, מתגבר בהדרגה וסיומו משרה תחושת סחרור.

### הצעות לפעילות

א. הצעות לפעילות עם השיר:

1. למידת השיר "יורה יקר" למלותיו של יוסף אחאי. והשיר "געגועים לאביב" למילותיו של המשורר הגרמני כריסטיאן אדולף אוברבק.

השיר ישמש אמצעי חשוב למעקב אחר המוסיקה בפרק בגלל דמיונו לנושא הראשון.



התמליל מאת יוסף אחאי

בית א'

יורה יקר השקה נא, רווה שדות גנים,  
למען תעלנה, תפרחנה שושנים.  
למען אשתעשע, בינות פרחי הגן,  
כי כה אתגעגע, על ורד על שושן.

בית ב'

יורה יקר הוי בא נא, הפרח שדה וניר,  
כלנו אז נרונה, נפרוץ בגיל ושיר.  
וצפרים ממעל, אז יצטרפו גם הן.  
ושיר ששון אז יעל, מלב עליו רונון.

התמליל מאת כ.א. אוברבק (בתרגום עדה ברודצקי)

<u>בית א'</u>	<u>בית ב'</u>
בוא, ירח-זיו וצבע נא, את העצים ירוק סיגל על שפת הנחל, ישוב, יפרח מתוק עד מה לראות חפצתי סיגליות בכר ולטיול באחו לצאת כבעבר.	אמנם גם תור החורף אינו חסר כל טוב מדשדשים בשלג, חדים חידות לרוב קושרים את העיניים, בונים בתי קלפים יוצאים בתוך מזחלת אל מרחבי נופים

2. עריכת דיון בנקודות הבאות:

- מידת האפשרות של תרגום מלות שיר משפה לשפה;
- התופעה של "החלפת" טקסט של שיר: סיבות ותוצאות;
- מידת הקשר/הדמיון בין הטקסט המקורי של השיר "געגועים לאביב" לבין מלותיו של יוסף אחאי בשיר "יורה יקר"

ב. הצעות לפעילות עם הפרק מתוך הקונצ'רטו

1. פעילות בתנועה סביב חטיבת הנושא הראשון.

(התלמידים עומדים במעגל – שני "סולנים" בתוך המעגל)

בפרזה a - תנועה במרחב בצעדי רדיפה - על ידי "סולן א" (פסנתר סולו)  
חזרה על a - חזרה מדוייקת בצעדי רדיפה במעגל על ידי כלל התלמידים (תזמורת מלאה).

בפרזה b - תנועה סיבובית במרחב – על ידי "סולן ב" (פסנתר סולו)

בפרזה a - חזרה לתנועה במרחב – צעדי רדיפה על ידי סולן א" (פסנתר סולו)

בפרזה c - כניסה אל תוך המעגל ב- f, יציאה ב- p, וצעדי רדיפה באזכור a. בהמשך- ריצה חפשית במרחב. כלל התלמידים (תזמורת מלאה)

בפרזה a' שלושה צעדי רדיפה במרחב על ידי חלק מן התלמידים + שלושה צעדי רדיפה נוספים על ידי חלק אחר של התלמידים (דיאלוג בין אבוב ובסון)  
שני אקורדים מסיימים: תנועות סגירה במקום.

2. מעקב אחר הנושא הראשון ו"גלגוליו" במהלך הפרק.

(התלמידים יושבים על כסאות המוצבים במעגל)

- בהשמע הנושא הראשון במלואו, התלמידים הולכים לפי הפעמה בתוך המעגל.
- בהשמע אזכורים קצרים של הנושא בכל "גלגוליו", התלמידים מתרוממים לעמידה(ללא תזוזה במרחב)
- בהשמע כל שאר החומרים המוסיקליים התלמידים נשארים ישובים קשובים ודרוכים לקראת ההופעות הבאות של הנושא על כל גלגוליו.

## קונצ'רטו לחצוצרה במי במול מז'ור מאת פרנץ יוזף היידן (1.4.1732-31.5.1809)

### על המלחין

יוזף היידן נולד ברווראו, כפר קטן ברחבי האימפריה האוסטרו-הונגרית. חיבתו של אביו למוסיקה עממית השפיעה רבות על התפתחותו של היידן כילד והטביעה חותם על סגנונו כמלחין. בהיותו בן 8, נלקח היידן לוינה והחל לשיר במקהלה של קתדרלת שטפן הקדוש בה למד ושר במשך 10 שנים. בגיל 18 כאשר התחלף קולו, היידן עזב את המקהלה והשקיע את כל כולו בלימודי קומפוזיציה ונגינה.

השינוי הגדול בחייו חל ב- 1761 כאשר התמנה לתפקיד משנה לקפלמייסטר אצל הנסיך אסטרזהזי, בן למשפחת אצולה מהעשירות והחזקות בהונגריה. השלטון הפאודלי שאפיין את אירופה במאה ה- 18, הביא מלחינים רבים לחצרותיהם של אנשי אצולה שהאמינו כי עשייה מוסיקלית תפאור את חצרותיהם. רוב היצירות שהלחין היידן במשך 30 שנות שירותו עבור הנסיך, הולחנו ובוצעו בארמונות של המשפחה. היידן שהה רוב הזמן בארמון מופלא אך מבודד בהונגריה שהיה שייך למשפחת אסטרזהזי וכלל בית אופרה, תיאטרון, שני אולמות קונצרטים ו- 126 חדרי אורחים. הנסיך, שהיה מוסיקאי בזכות עצמו, עשה רבות לטיפוח המוסיקה. דרישתו של הנסיך לקיים הופעה מוסיקלית כלשהי מדי יום ביומו בארמון נענתה על ידי היידן, שהיה הממונה היחיד על המוסיקה. בשנה אחת בלבד נערכו במקום מאה עשרים וחמש הופעות של שבע עשרה אופרות. לאחר עשרים שנים בשירות הנסיך אסטרזהזי, המוסיקה של היידן הפכה פופולרית ומוכרת בכל אירופה.

לאחר מותו של אסטרזהזי נסע היידן ללונדון. לונדון, אשר בסוף המאה השמונה-עשרה, הפכה לעיר הגדולה והעשירה בעולם, קיימה חיי מוסיקה פעילים שמשכו מוסיקאים רבים מרחבי העולם. היידן, אשר התקבל שם כאישיות חשובה, נתבקש על ידי מנהל הקונצרטים, ג'ון פטר סלומון, לכתוב ולנצח על סימפוניות חדשות שיבוצעו באולמות הקונצרטים. בשנים 1791-1792 ו- 1794-1795 חיבר היידן את תריסר הסימפוניות, הידועות כסימפוניות לונדון, ואשר לפי דיווחים מאותה תקופה נחלו הצלחה מרובה.

התהילה שזכה לה היידן בלונדון היוותה פיצוי הולם לשנות הבדידות שחווה בזמן שהותו בארמון של משפחת אסטרזהזי. למעשה, היה אחד מן הראשונים אשר צמח ממעמד שרותי לסטטוס עצמאי והפך לאישיות מפורסמת. הוא הוכר והוזמן על ידי אנשי אצולה, זכה בתואר ד"ר של כבוד מאוניברסיטת אוקספורד ואף התקבל על ידי משפחת המלוכה. היידן אמר בהקשר לשלושים שנות שירותו עבור משפחת אסטרזהזי וקבלתו על ידי האנגלים כי: "מידה של חירות והידיעה שאני כבר לא משרת כבול, ממתיקה את עבודתי".

ב- 1795 שב היידן לוינה, התקבל לעבוד אצל הנסיך החדש למשפחת אסטרזהזי, ניקולאוס השני, והחל לעצב את חיי המוסיקה בחצר החדשה. בשנת 1796 כתב קונצ'רטו לחצוצרה לידידו אנטון ויידינגר, אך בשל העובדה שהנסיך החדש לא נטה חיבה יתרה למוסיקה כלית, החל היידן בחיבור שתי יצירותיו המונומנטליות האחרונות: האורטוריה "בריאת העולם" (1799) ו"עונות השנה" (1809).

היידן פרש מעבודתו אצל משפחת אסטרזהזי ב- 1804, אחרי ארבעים שנות שירות. הוא השתתף בהופעה חגיגית של "בריאת העולם" לכבוד יום-הולדתו השבעים ושישה, וקבלת הפנים שזכה לה כה ריגשה אותו, עד שהיה צורך להחזירו לביתו לפני תום ההופעה. לאחר מכן לא נראה עוד היידן בציבור.

בזמן שכוחותיו הפולשים של נפוליאון הפגזו את וינה שכב היידן בן השבעים ושבע על ערש דווי בביתו שבעיבורה של העיר. כמחווה אחרונה, הציב נפוליאון משמר כבוד מחוץ לביתו בגומפנדורף.



## על המוסיקה של היידן

היידן נחשב לאחד מנציגיה הבולטים ביותר של האסכולה הוינאית, מעמודי התווך של התקופה הקלאסית. חייו היצירתיים של היידן, היו ארוכים במיוחד, וראו תהפוכות סגנוניות רבות מן הבארוק המאוחר, דרך הסגנון הוינאי הקלאסי של אמצע המאה ה-18, ועד לרומנטיציזם של המאה ה-19. הבנת התפתחותו האמנותית של היידן מתבססת על הבנת התמורות המוסיקליות בתקופתו.

שרשיו המוסיקליים של היידן נעוצים במורשת האוסטרית אותה ספג בילדותו. אפשר לומר כי מעולם לא שכח את השירים והריקודים שהכיר באותו כפר קטן שבו גדל ורבות מיצירותיו הן בעלות צביון עממי. מאידך, נעוצים שורשיו במוסיקה האמנותית והדתית של הבארוק המאוחר משם שאב את דרך ההלחנה הקונטרפונקטית שחללהאל יצירותיו הסימפוניות והקאמריות כאחד. כידוע, בילה היידן את מרבית חייו באחוזתו המבודדת של הנסיך אסטרעהאזי. נסיבות אלו שחצו בינו לבין העולם המוסיקלי החיצוני כמו גם הגופים המוסיקליים שהופקדו בידי בתנאים אידיאליים ויוצאי דופן, אפשרו לו להתנסות ברעיונות חדשים אותם הטמיע במסורת מן העבר. אם נוסיף לכך את העובדה שהיידן התנגד לחוקים שרירותיים של הלחנה הרי אין להתפלא על כך שהמוסיקה שלו בישרה התחדשות ומקוריות:

"מה התועלת בחוקים מן הסוג הזה? אמנות הנה חופשית, ולא אמורה להיכתב על פי חוקים מכניים. האוזן המשכילה הינה הישות היחידה בשאלות מן הסוג הזה, ואני מאמין כי יש לי הזכות להכתיב חוקים, כמו לכל אחד אחר".

מגוון יצירותיו רחב ושופע: יותר מ-100 סימפוניות (המס' המדויק אינו ידוע), שפע יצירות קאמריות, קונצ'רטים לכלים שונים, אופרות, אורטוריות ועוד. עד היום נחשב היידן למרכזי מבין מעצבי הסימפוניה. במיוחד בשל מיסודה של צורת האלגרו-סונטה. מעבר לסימפוניות, נחשבות גם רביעיות כלי הקשת, לעבודות החשובות ביותר של היידן. ישנם חוקרים המאמינים כי היידן הוא ה"ממציא" של מבנה רביעיית כלי הקשת. האגדה מספרת כי נסיבות מסוימות מאוד הביאו את היידן לכתוב יצירות לרביעיית כלי קשת. בקיץ 1757 הוא הוזמן לטירה ככנר לביצוע מוסיקה קאמרית. העובדה כי היו בנמצא רק שלושה מוסיקאים נוספים (שני נגני כינור וצ'לן אחד), הביאה את היידן, שהיה אז כבן 25 שנים בלבד, לכתוב את היצירה הראשונה בז'אנר של רביעיות כלי הקשת, שהפך לז'אנר קאמרי מוביל עד עצם היום הזה.

אחד המאפיינים הבולטים במוסיקה של היידן היתה דרכו הייחודית והמקורית בפיתוח חומר תמטי. זו באה לידי ביטוי בחלוקה של הנושאים לפרגמנטים קצרים שאפשרה חזרה עליהם במהירות על ידי כלי נגינה שונים. מיומנותו זו איפשרה לו לבנות פרק שלם מנושא תמטי יחיד. בפרקים מסוג זה, הניגודים נבעו משינויים בטקסטורה, סולם, מקצב, תיזמור ובדינמיקה.

אחת התכונות המפורסמות במוסיקה של היידן היא היותו "הומו לודנס" – האדם המשחק. "אני מעדיף לראות את הצד ההומוריסטי של החיים", אמר פעם היידן. ואמנם, יצירותיו משופעות בהפתעות ובאפקטים קומיים: הפסקות בלתי צפויות, שינויים פתאומיים בטמפו ובדינמיקה וברגיסטר, מודולציות בלתי צפויות, מעברים ממושכים, ועוד.

## על היצירה

הקונצ'רטו לחצוצרה היה יצירתו הכלית האחרונה של היידן, והוקדשה בשנת 1796 לידידו נגן החצוצרה אנטון ויידינגר. אנטון ויידינגר חיפש דרך לשכלל את ביצועי החצוצרה העתיקה, שלא חלו בה שינויים מן המאה ה-15. כתיבת הקונצ'רטו לחצוצרה נועדה לחיזוק מעמדה של החצוצרה אשר קרנה ירדה במהלך המאה ה-18.

### על החצוצרה

שורשיה של החצוצרה המודרנית באים מן החצוצרה הקדומה ( הטבעית ). חצוצרה זו הייתה עשויה קנה גלילי צר וארוך, שבקצהו התרחבות בצורת משפך. קנה החצוצרה השמיע צליל אחד בלבד - "צליל יסודי", ועוד מספר מצומצם של צלילים עיליים. גובה צלילי החצוצרה היה תלוי באורך הקנה.

במאה ה-15 בנו לראשונה את החצוצרה בעלת העקולים - הקנים מתחברים ומתפרקים ממנה בשעת הצורך. פעולה זו שינתה את אורך הקנה, ז"א את אורך עמוד האוויר שפעל בעת הנשיפה.

על - ידי הארכת הקנה, הונמך הצליל היסודי וכך שונתה מערכת הצלילים שניתן היה להפיק. בתקופתם של הנדל ובאך ה חצוצרה הייתה "ניסרכת" התזמורת ונגני החצוצרה הפליאו את קהלם בצלילים מבריקים וגבוהים שהפיקו בעוד הם עומדים בחזית הבמה לפני התזמורת. לאחר תקופת ה"זוהר" של החצוצרה חל משבר במעמדה, ותפקידיה הוגבלו לתרועות ומספר מוגבל של אפשרויות מלודיות דיאטוניות. היה ברור שיש צורך בהמצאת סוג חדש של חצוצרה המסוגלת להפיק גם צלילים כרומטיים ובמנעד רחב יותר.

בשנת 1796, אנטון ויידינגר הציג סוג חדש של חצוצרה - חצוצרת השסתומים. דיווח על כלי חדש זה הופיע ב-"Historisches Taschenbuch" בשנת 1802: "נגן החצוצרה, ויידינגר, פתח חצוצרת שסתומים שמסוגלת לנגן חצאי טונים במנעד של שתי אוקטבות. צלילים אלה נשמעים נקיים ובטוחים. באמת שיפור משמעותי, אך נראה שכתוצאה מהשסתומים, הצלילים של החצוצרה מאבדים משהו מאופיים ומעוצמתם, ומכאן שהם נשמעים יותר כצלילים חזקים של אבוב".

המצאתו של ויידינגר סללה את הדרך לחצוצרה בת זמננו שניבנתה לראשונה בשנת 1820. שלושה השסתומים יוצרים אפשרות לשישה מצבים שונים, שבכל אחד מהם מונמך הצליל בחצי טון. למעשה נוצר כלי הזהה באפשרויותיו ל שש חצוצרות קדומות, או חצוצרה מעוקלת בעלת שישה קנים להוספה. שינוי הצלילים היסודיים מאפשר להפיק צלילים רבים. השסתומים, אשר שוכללו לאחר מכן על ידי סאכס (ממציא הסכסופון), הפכו את החצוצרה לאחד מהכלים החשובים בתזמורת.

היידן מנצל כל צליל וצליל של החצוצרה הכרומטית החדשה שהמציא ידידו ויידינגר וכותב אחת מהיצירות המופלאות שלו - קונצ'רטו לחצוצרה במי במול מג'ור. הבכורה של הקונצ'רטו התקיימה בתאריך 28.3.1800 בווינה. לאחר מכן היצירה נשכחה לכ-130 שנה וחזרה למודעות המבצעים והקהל רק בשנת 1938 כאשר הוקלטה על ידי ה - B.B.C.

לקונצ'רטו שלושה פרקים:

אלגרו - עליז וחינני, המולחן בצורת סונטה  
אנדנטה - פרק שירתי ומלא חן הכתוב בצורה תלת חלקית  
אלגרו - מהיר ונמרץ בצורת רונדו-סונטה.

**פרק שלישי - Allegro**

הפרק האחרון של הקונצ'רטו מאפשר לחצוצרה להופיע במלוא הדרה בקטעי הסולו הוירטואוזיים והמבריקים. זהו פרק נמרץ ומלא חיים שמורגשת בו השפעת הסימפוניות האחרונות של היידן – סימפוניות לונדון. כמקובל בפרקים מסיימים רבים של קונצ'רטי או סימפוניות בתקופה זו של יצירתו, היידן מלחין את הפרק בצורת רונדו – סונטה. כלומר, מבנה המשלב את התכונות האופייניות לרונדו: חזרה על הריטורנלו הפותח ולסונטה: קיומם של שני נושאים וחטיבת פיתוח, במבנה סכמטי מוגדר. כיוון שמדובר בקונצ'רטו, צורת הסונטה מופיעה בהתאם, עם תצוגה כפולה: אחת של התזמורת, ואחת של הסולן.

רונדו	א	ב	א	ב	א	ג	א	ב	קודה
סונטה	תצוגה I	תצוגה II	פיתוח	רפריזה	קודה				

מן התרשים דלעיל אפשר לראות כי בפרק שני נושאים עקריים: הנושא הראשון (א) - הינו מנגינה מלאת מרץ וחיות המתאימה מאד לנגינת החצוצרה:

*Tp*

הנושא בנוי משני משפטים, האחד "פיתוח" והשני "סגור". בכל אחד מן המשפטים שני חלקים ברורים: הראשון:

- פסוקית הנפתחת בקוורטה עולה (אופיינית לתרועה) ומאופיינת במרווחי טרצות
- הפסוקית מורחבת על ידי חזרות המופיעות אחריה כהד

השני:

- פסוקית המאופיינת בסולם יורד

הנושא השני (ב) - תרועתי ואנרגטי.

*VI.*

- הנושא בנוי משני חלקים:
- בראשון שלוש הופעות חוזרות של מוטיב חד בארפז' רחב בירידה, ובתבנית ריתמית חריפה
  - בשני, חזרות מרובות על תבנית רתמית קצרה ו "דוהרת"

**מעקב בעת האזנה:**

הפרק פותח בהצגת הנושא הראשון המושמע בקלילות גנדרנית על ידי הכנורות מעל לליווי קפיצי הפועם בכלי הקשת הגבוהים בלבד, ונעצר על צליל הדומיננטה:

VI.

ללא כל הפוגה חוזר המשפט בשלמותו פעם נוספת, הפעם בעוצמה, ובהשתתפות כל התזמורת. הופעתו השנייה של הנושא נפתחת אל גשר שבסיומו סולם עולה המוביל להופעת הנושא השני:

VI.

נושא סיום קצר וסוער של כל התזמורת בליווי תרועות כלי הנשיפה מביא את תצוגת התזמורת לסיומה ההחלטי על הטוניקה:

Fl.

Timp.

הפסקה רגעית מבשרת על כניסתה של החצוצרה בתצוגה משלה.

החצוצרה פוצחת בנגינת הנושא הראשון, ומביאה אותו בשינויים קלים של טונליות ותזמור:

- החזרה של הנושא הראשון מסתיימת הפעם בטוניקה
- הגשר מורחב ומוביל אל סולם הדומיננטה

בעקבות צליל ממושך בחצוצרה מופיע הנושא השני והפעם, כצפוי, בסולם הדומיננטה.

בהמשכו, הוא מתפרק אל מסע ארוך ובו מגוון של אפשרויות וירטואוזיות של החצוצרה:

- פרזות יורדות ועולות עם טרילים,
- פרזות כרומטיות המנוגנות בלגטו,
- תבניות תרועתיות קצרות
- משחקי חיקוי בין הכלים השונים ובין החצוצרה לתזמורת.

בסיום ה"מסע", מופיעה קודטה קצרה שלאחריה נחיתה אל שהייה ממושכת היוצרת ציפייה לחזרתו של הנושא הראשון:

נושא זה אמנם מופיע כהלכתו בחצוצרה. החזרה על הנושא המתחילה בצלילי התזמורת, סוטה במפתיע לסולם הסובדומיננטה ומובילה אל חטיבת הפיתוח.

אופיה של החטיבה מעוצב על ידי פיתוח חומרים תמאטיים של הפרק המושמעים בכלים השונים:

• החצוצרה פותחת ברכות במוטיב מתוך הנושא הראשון

• כלי קשת מחליפים אותה כשהם מלווים ב"אנחות" של החצוצרה

• האנחות מתחלפות ברצף תבניות תרועתיות קצרות

• סולמות מהירים ונמרצים בכלי הקשת מובילים אל דעיכה היוצרת ציפיה נוספת אל חזרת הנושא הראשון.

חטיבת הרפריזה פותחת בחצוצרה המשמיעה אזכור של הנושא הראשון. מכך התזמורת, בצלילי הגשר, מתפרצת בצלילים נמרצים וחזקים ומובילה אל הנושא השני המופיע שוב בחצוצרה.

גם כאן מתפרק הנושא השני אל סדרה ממושכת של פרזות תרועתיות קצרות בירידה, ארפגיים, קפיצות במרווח אוקטבה וטריל על תיבה שלמה שמכריז על תחילת הקודטה.

הקודטה, שהופעתה הקודמת היתה רק ברמיזה זוכה כאן לפיתוח על רקע של צלילים חרישים בכלי הקשת וכלי הנשיפה מעץ, כשמעל כולם מרחפות תרועות החצוצרה.

הופעה נוספת של הנושא הראשון מבשרת את חטיבת הסיום - הקודה. מיד לאחר ארבעת התיבות הראשונות של הקודה, שבהם משמיעה החצוצרה את הפסוקית הראשונה של הנושא הראשון, נקבעת סדרה של "הפתעות". חיבתו הרבה של היידן להפתעות מוסיקליות באה לידי ביטוי בשינויים פיתאומיים בדינמיקה, שינויים הרמוניים בלתי צפויים והפסקה דרמטית ארוכה.

צלילי החצוצרה מזכירים בפעם האחרונה את הנושא הראשון. תזמורת במלואה מסיימת בפורטיסימו, ברצף "אינסופי" של תבניות סיום:

The musical score consists of two systems, each with three staves. The top staff is for Trumpet (Tp.), the middle for Violin (Vi.), and the bottom for Cello (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system shows the beginning of the 'infinite' ending pattern, with the trumpet playing a simple melody and the strings providing a rhythmic accompaniment. The second system continues this pattern, ending with a final chord in the strings.

## הצעות לפעילות:

1. שיחה מקדימה על האסוציאציות העולות מן ההכרות הקודמת של התלמידים עם צלילי חצוצרה:
  - מבחינה פונקציונלית: טקסים חגיגיים, ארועים ממלכתיים, הרכבי ג'אז ועוד.
  - איפיונים מלודיים וגוניים: תרועתיות, ברק, חדות, מרווחי קוורטה וטרצה וכו'...
2. צפייה בקטעי וידאו שבהן דוגמאות אופייניות של תפקודיה וצלילה של החצוצרה.
3. האזנה למקבץ תרועות חצוצרה מן הרפרטואר של צ.ה.ל. (או בהקלטה, או בנגינה), תוך הצבעה ודיון על נסיבות השמעתן:

- "תרועת הקשב"



- "תרועת הנפת הדגל"

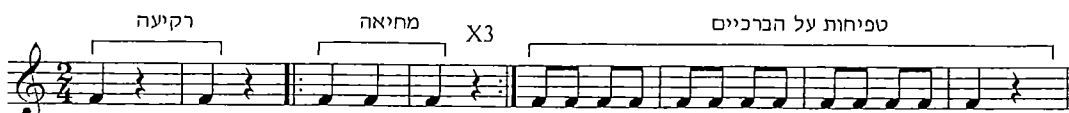


- "תרועת הורדת הדגל"



4. הלחנת תרועות על ידי התלמידים.
  - משני צלילים במרווח של קוורטה זכה
  - עם הוספת צליל נוסף: טרצה מעל לקוורטה (המשלים לקוורט - סקסט מז'ורי)

5. הכרות עם הנושא הראשי של הפרק:
  - להקיש את המקצב הבא:



- להקיש את המקצב כלווי לנגינת הנושא על ידי המורה או להשמעת הנושא מתצוגת החצוצרה בפרק.

- שירה של תמצית המלודיה:



- לשיר את המלודיה כליווי לנגינת הנושא על ידי המורה או להשמעת הנושא מתצוגת החצוצרה (עם המקצב הנ"ל או בלעדיו)

- הבחנה וזיהוי בין שתי הסיימות של הנושא הראשון ("פותרת" ו"סוגרת") בעזרת:

- א. תנועת "היד המזמרת"
- ב. זיהוי התנועה המלודית בתווים

6. האזנה לפרק במלואו תוך מעקב אחר הנושאים והמבצעים בטבלה הבאה:

קודה	ב"	א	ג	א	ב'	א	ב	א

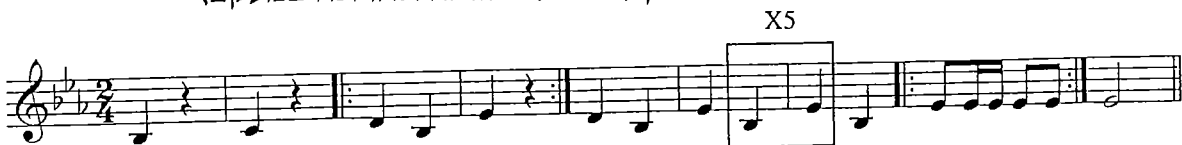
- המורה מצביע/ה בטבלה על הופעת הריטורנלו בלבד.
- התלמיד מציין במקום הנכון בטבלה את המבצעים של הנושא הראשי (תזמורת/חצוצרה סולנית)
- התלמיד מציין את המבצעים של יתר הנושאים/חטיבות בטורים המתאימים בטבלה.

7. השמעת הפרק במלואו, הצטרפות לריטורנלו בשירה ובמקצב שנלמדו בפעילויות קודמות.

8. למצוא תנועה המאפיינת את המוטיב המרכזי בנושא השני, ואת התבנית התרועתית החוזרת.



9. לימוד בנגינה ובשירה את סיום הפרק ( מופיע כדוגמה אחרונה במעקב)



10. להאזין בשלמות לפרק, ולהצטרף במגוון הפעילויות שנלמדו.



**סימפוזיאל מס' 7 בלה-מז'ור אופוס 92**  
**מאת : לודוויג ון בטהובן (16.12.1770 – 26.3.1827)**

**על המלחין**

המלחין הגרמני הנודע לודוויג ואן בטהובן (Ludwig van Beethoven) נולד בעיר בון, שעל גדות נהר הריין בגרמניה. בן שני היה למשפחה עניה ממוצא הולנדי שהיגרה לגרמניה במאה ה-18. שבעה אחים היו במשפחה, שארבעה מהם מתו בגיל צעיר.

מיוסרים היו ימי ילדותו של בטהובן. אביו יוהן ואן בטהובן (1740-1792), ששירת כזמר טנור בתזמורת-החצר בבון, היה אלכוהוליסט, ואת זעמו נטה לכלות בבני-ביתו. אמו, מריה מגדלנה לבית קבריץ', הייתה אישה שקטה ועמלנית, שסבלה בהבלגה את מרי גורלה.

חינוכו המוסיקלי של בטהובן בתקופת ילדותו לא היה מסודר, ונתון היה בידי אביו, ובידי ידידים וקרובי משפחה. ואולם, כשרונו המוסיקלי לא אחר להתגלות. בגיל 12 החל לחבר יצירות מוסיקליות שאחדות מהן התפרסמו. היצירה המודפסת הראשונה היא ווריאציות בדו-מינור על מנגינת-לכת איטית של דרסלר.

בהיותו בן 17, נסע בטהובן לווינה כדי להשתלם אצל מוצרט. ואולם, ימים מועטים לאחר בואו לווינה נודע לו שאמו חלתה בשחפת, והוא מיהר לחזור אליה, ואל נטל הדאגות המשפחתיות והכלכליות שהמתינו לו שם. האם נפטרה ממחלתה, ובטהובן נהייה אפוטרופוס המשפחה, כלומר המפרנס של שני אחיו קספר-אנטון-קרל ויוהאן, ושל אביהם, שבינתיים איבד את משרתו והוסיף להרוס את אושרה של משפחתו בשכרותו המתמדת.

בחג-המולד של שנת 1790 נפגש בטהובן עם היידן, אשר הזדמן במקרה לבון, וכתוצאה מפגישה זו החליט לנסוע לווינה ולהשתלם אצלו. בנובמבר 1792 התגשמה תוכנית זו. לאחר הרפתקאות נסיעה קשות, עקר בטהובן לווינה, שהייתה מאז לביתו הקבוע.

בווינה, לא נטל על עצמו בטהובן כל משרה קבועה, ובניגוד לקומפוזיטורים שקדמו לו, לא פעל בשירותם של אצילים, אלא התפרנס מהופעות פומביות, שבהן ביצע את יצירותיו, ומשכר סופרים שקיבל מהמוזיקאים עבור הוצאתן לאור. בתקופות שהכנסותיו היו מועטות פנה לתומכים. הודות להמלצות ידידים בבון (בעיקר הודות להמלצתו של הרזון ואלדשטיין) נפתחו בפני בטהובן שערי האריסטוקרטיה, ומידיה בא לו קיומו החומרי. ואולם, למרות שהכנסותיו של בטהובן בווינה היו סבירות, טרדות כלכליות לא הרפו ממנו, וסבלות המשפחה השיגוהו גם שם. בשנת 1795, לאחר מות אביהם, עקרו שני האחים לווינה, ועד מהרה טרוד היה בטהובן בדאגה לקיומם.

בנסיבות חיים אלה סלל בטהובן את דרכו. ביטויו העצמי התקבל בהכרה הולכת וגוברת, וביצועי בכורה של יצירותיו היו למאורע ציבורי ואומנותי רב-חשיבות.

בשנת 1796 ערך סיורים מחוץ לווינה; בכמה מערי גרמניה ובפראג. בשנת 1800, בהיותו בן 30, החל בטהובן לחוש כי שמיעתו נפגמת. זמן מה הסתיר את סודו, וכאשר גילהו לידידיו, הכריז בעוז כי לא יניח לגורל לחסלו. במכתב שכתב לידידו הרופא ד"ר וגלר, סיפר על מחלת האוזניים בה לקה, ועל ניסיונות הרפוי שלה. במכתב מאוחר יותר הביע הרהורים על מצב בריאותו הרופף תמיד, וציין את מרצו הכביר ואת כוחו להתגבר.

בטהובן המשיך בהלחנה למרות חירשותו המתגברת. בשנת 1801 הוציא לאור אחדות מיצירותיו הקאמריות, ובקונצרטים פומביים בוצעו הסימפוניה הראשונה והבלט "פרומתאוס".

שנת 1802 הייתה שנת משבר לבטהובן כאשר התברר לו ששמיעתו הלקויה אינה ניתנת לריפוי. הוא שקע בדיכאון ובתחושה כי קצו קרב. בסתיו אותה שנה, בזמן ששהה בעיירה היליגנשטט, השוכנת מחוץ לווינה, רשם מסמך דמוי-צוואה אל שני אחיו. במסמך זה המכונה "הצוואה מהייליגנשטאט" (Heiligenstadt Testament) תיאר בטהובן באופן נוגע ללב את ייאושו ואת עוז-רוחו ההרואי כאחד. המצוקה הקנתה תוכן ויעוד חדשים לבטהובן, ושלב יצירתי חדש החל בחייו, הוא השלב שמקובל לכנותו "התקופה האמצעית". בתקופה זו, המשתרעת על פני תריסר שנים, הלחין בטהובן שבע סימפוניות. חלק מן היצירות שהולחנו בתקופה זו, כמו הסימפוניה מס' 3 "ארואיקה", הסימפוניה החמישית והפתיחה "אגמונט", מאופיינות בטון הרואי; צלילי אבל שלאחריהם נשמעות תרועות ניצחון מבשרים כי הלוחם, גם אם מת מות גיבורים, הנציח את שאיפותיו ואת רעיונותיו.

בטהובן הרבה להופיע כפסנתרן, ובמקביל טיפח את ההלחנה לפסנתר, התופסת מקום בולט ברשימת יצירותיו: 60 יצירות חוברו לפסנתר בלבד, וב- 65 יצירות נוספות, הפסנתר הוא אחד מכלי הביצוע. בשנת 1808, בגלל חירשותו, הפסיק בטהובן את הקריירה הוירטואוזית שלו כפסנתרן, אך המשיך לנצח על יצירותיו.

השנים שבאו אחרי 1812 היו קשות ופחות פוריות לבטהובן אשר סבל מדיכאון החירשות, ומבדידותו ואכזבותיו מחיי-נישואין (הצעת נישואין שהציע בשנת 1810 לעלמה תרזה פון מלפטי נדחתה). גם דאגותיו לאחיינו קרל יוליוס מאריה, בן-אחיו המנוח, עליו היתה לו אפוטרופסות, העיקו עליו. לרגעי אושר מועטים זכה בטהובן בשנת 1815 בזמן הקונגרס הוינאי, כאשר העתירו עליו אותות כבוד והערכה. באותה שנה התקיימה הופעתו הפומבית האחרונה.

בשנת 1819 הייתה חירשותו של בטהובן מוחלטת, ולא הועילה לו השפופרת, שהמציא יוהאן נפומוק מלצל התקין עבורו. מעתה השתמש בטהובן באורח קבוע בפנקסי-שיחות כדי לתקשר עם אנשי סביבתו. מתוך 400 "פנקסי-שיחה" נשתמרו 140 בערך, ואלה משמשים מקור חשוב להכרת עולמו הפנימי של בטהובן באותם ימים.

ב"תקופה המאוחרת" לחייו התמסר בטהובן ליצירתו בלבד. בין יצירותיו בתקופה זו - ה"מיסה סולמניס" והסימפוניה מס' 9 "הכורלית" עם הסיום הווקלי הנרחב לסולנים ומקהלה למילים של שילר "לחדווה" (Ode to Joy). שתי יצירות אלו מעידות על המוניטין לו זכה בטהובן גם מחוץ לווינה; המיסה בוצעה לראשונה בסן-פטרסבורג; וההזמנה הראשונית שהביאה להלחנת הסימפוניה התשיעית באה מהאגודה הפילהרמונית בלונדון. בשנת 1824 הוזמן ללונדון ע"י החברה הפילהרמונית המלכותית, אך מפני שסבל ממחלת כבד, לא יכול היה להיענות להזמנה.

בספטמבר 1826 שהה בטהובן יחד עם אחיינו קרל (שקודם לכן ניסה להתאבד) אצל אחיו יוהאן בחווה שעל הדנובה, כ- 80 ק"מ מווינה. מצב בריאותו של בטהובן הדרדר. משחזר לווינה, בעודו רושם תוכניות ליצירה חדשה ולסימפוניה עשירית (על פי הזמנת האגודה הפילהרמונית המלכותית של לונדון) נפל בטהובן למשכב, והוא נפטר ביום חורף סוער, בשנת ה-56 לחייו. ההלוויה הייתה רבת-משתתפים; כעשרת אלפים איש ליוו את הארון.

## עולמו הפנימי של בטהובן

אם ננסה לתמצת את תחומי ההתעניינות של בטהובן לגבי החברה, ואת התנהגותו בחברה, לנוסחה בסיסית כלשהי, נגיע לשני מונחים החוזרים בהתמדה בכתביו: "חופש ואנושיות". מונחים אלו נתפסו במובן של "Enlightment" היינו, במובן של חופש המחשבה האינדיבידואלי והטבעי, אשר אינו מתחשב בהגבלות הכנסייה, המונרכיה וואו המרקנטיליזם הכלכלי. זכות הפרט לחופש התפתחותו העצמית, אינדיבידואליזם וחופש מחשבה נתפסו אצל בטהובן כאקסיומות, עליהן נבנית מערכת היחסים האנושית כולה, בין בני-אדם ובין עמים. את זכות חופש הביטוי תבע בטהובן לעצמו, אותה זכות המנוסחת מפורשות כאקסיומה פוליטית ב"הצהרה על זכויות האדם והאזרח" משנת 1789.

מדווח כי בחוג המכרים של בטהובן נהגו לשוחח בפתחות על נושאים מדיניים, ואפשר היה לגדף ולקלל בלי התחשבות במנהיגים ובכפופים להם. עצמאות הדעות, בה תמך בטהובן בפומבי, קשורה הייתה לא רק לעמדתו הפוליטית, אלא גם לפתיחותו הכללית, ולחופש ההבעה האישית בה דגל, ואשר בעטייה סבל לא מעט ביקורת.

התמורות החברתיות שהביאה המהפכה הצרפתית הניחו לבטהובן לבטא את אישיותו הסובייקטיבית במידה שאין להעלותה על הדעת בדורם של היידן ומוצרט. בניגוד למלחינים בני הדור הקודם, לא ראה עצמו בטהובן כמוסיקאי-משרת או כספק של מוסיקה עבור בני האצולה, אלא כשווה-ערך בזכות כוחו היוצר. הוא אמנם נתמך על-ידי אריסטוקרטים אך לא השתעבד להם. הוא בז לכללי התנהגות ונימוסים, והחשיב קונספציות של מעמד ועושר לבלתי-רלוונטיים, כל עוד הם לא מבוססים על "אנושיות וטוב". זכויות-היתר של האצילים נחשבו בעיניו מיושנים ולא מתאימים לזמנו, והוא בז ליהירות הריקה כמו גם לנכנעות של אדם בפני אדם.

מאידך, תבע בטהובן כבוד לאדם היוצר, ובכך הקדים, או עזר ליצור את התקופה בה המלחין נתפס כגיבור נערץ, מלחין הציבור ונכס האנושות. מצדו, קבלו חוגי האריסטוקרטיה את בטהובן בהערצה, בסלחנות ובחיבה, ונתנו לו חסות ותמיכה כספית למרות שראו בו אדם גס-רוח, קר-מזג, מחוספס, ודוחה בגין התנהגותו הזועפת והמחוספסת והזלזול שנהג בנימוסי האצולה.

בשנת 1812 כתב עליו גיתה לאחר פגישה:

"הוא טיפוס שלא ניתן לאלפו כלל... אומנם הוא לא טועה באומרו שהעולם הוא מקום מתועב, אבל אין הוא הופך בכך את העולם למקום נעים יותר -עבורו או עבור זולתו" (מתוך מכתבי בטהובן מספטמבר 1812 ע' 89).

האספקט של "החיים כסבל", והישגיו של האדם הנאבק בסבלו נחשבו אצל בטהובן לאחד מקווי היסוד של חיי-האדם. המאפיינים העיקריים של בטהובן כבוגר וגישתו לחיים מצויים בהגשמתו של הסבל והגשמת ההרואיזם. הכוח הפנימי האצור ברוחו הטרגית של האדם הנאבק עם מר גורלו, והגבורה האישית מתגלים ביצירותיו בבהירות. האידיאות של נפתולי הנפש וניצחון האדם על כאבו וייאושו בולטים במיוחד בתקופה בה החל לחוש כי שמיעתו הולכת ונפגמת.

## סגנונו המוסיקלי של בטהובן

בטהובן השפיע השפעה בלתי רגילה על הציבור בימיו, והופעת חיבור חדש מפרי עטו נחשב למאורע אומנותי וציבורי כאחד. השפעתו הייתה גדולה גם על הדורות שבאו אחריו, ועד היום הוא נחשב לגאון ענק. ואולם, אינה דומה הכרה להבנה. אף שבטהובן היה נערץ, ולחיבוריו היה ביקוש מצד המוסיקאים, לא כל יצירותיו היו מובנות לבני דורו. תכופות הגדירו המבקרים את המוסיקה כבלתי מובנת, מוזרה, אבסורדית, סוטה מכללי הרמוניה בסיסיים וגדושה בדיסוננסים ובגיבובי תווים שאין לשאתם. כבר בשנת 1798 ציין אחד המבקרים ששמע את בטהובן מנגן מיצירותיו לפסנתר, שהמוסיקה שלו מלאה "קפיצות נועזות ממוטיב אחד לשני... מתוך שאיפה, כך נראה, להפגין חריגות וחדשנות"...

מקומו ההיסטורי של בטהובן הוא בצומת שבין הקלאסיקה והרומנטיקה, כשהוא מסיים את התקופה הקלאסית של היידן ומוצרט ומבשר את בואה של התקופה הרומנטית של מנדלסון, שוברט, שומן ושופן. בטהובן נחשב למלחין המאחד ומגשר בין שני העולמות האלה.

ביצירות הילדות מתקופת בון שולטת אצל בטהובן רוחה של המוסיקה שהייתה מקובלת בזמנם של היידן ומוצרט.

ביטויי העצמי של בטהובן הלך והבשיל בבגרותו, כאשר נגמל והשתחרר מהשפעות היידן ומוצרט הניכרות בחיבוריו הראשונים. בסימפוניה הראשונה, למשל, עדיין נשמעים הדים מו הסגנון הישן, אך מופיעים כבר סממנים של התקופה הרומנטית המוקדמת עם הרחבת השפה ההרמונית.

ביצירותיו של בטהובן מוצאים הרבה נקודות מגע עם הזרם הרומנטי של המחצית הראשונה של המאה ה-19, בעיקר בגישה החופשית לבעיות צורה ותבנית. אף שבטהובן אימץ את הצורות המסורתיות של הסונטה והסימפוניה המקובלים בתקופה הקלאסית, הוא טיפל בהן דרך חירות, הרחיבן ויצק לתוכן תוכן חדש ומקורי. את צורת הסונטה, צורת היסוד בה נקט ביצירות רבות, הרחיב לממדים ענקיים, בעיקר בסימפוניות. באמצעות הקדמות, וחלקי קודה רבי-חשיבות, וכן על-ידי קבוצות נושאים ארוכות, והגדלת ממדיו של כל פרק עד כדי שיעור גודלו של חיבור שלם אצל יוצרי הסימפוניה הקודמים.

אך בצד הגדלת ממדי היצירה, שמר בטהובן על העיקרון של "אחדות הרעיון", היינו עיבודו, פיתוחו וטיפוחו המכוון של מוטיב יסודי אחד לאורך פרק, או לאורך כל פרקי היצירה. עקרון זה בולט בסימפוניה החמישית בה כל הנושאים והמוטיבים נובעים מארבעת צלילי הפתיחה המפורסמים, ובסימפוניה התשיעית, שהפרק האחרון שלה מצטט ומאחד את כל פרקי היצירה.

ביצוע היצירות באולמות גדולים, הביאו את בטהובן להגדלת ממדי התזמורת על-ידי הוספת כלים וקולות, כמו למשל הוספת טרומבונים בפעם הראשונה בסימפוניה החמישית והוספת מקהלה בסיום הסימפוניה התשיעית. את הטכניקה של התזמורת שכלל בטהובן במידה רבה על-ידי שימוש באפקטים חדשים של קרשנדו, התפרצויות פתע וסערות דינמיות המאפיינים את כל תשע הסימפוניות. בכך שם בטהובן קץ לאופי האינטימי והקאמרי של הסימפוניה הקלאסית.

בצד הממדים התופחים והולכים של היצירות הסימפוניות, טיפח בטהובן סוג מיוחד של חיבור קצר - "הבגטלה". גם בכך פותח בטהובן את הדלת בפני מלחיני

הרומנטיקה, שהרבו בהלחנת מיניאטורות זעירות לצדן של קומפוזיציות בעלות ממדים גדולים.

הרומנטיקה קשרה את יצירותיו של בטהובן עם אסכולת "המוסיקה התוכניתית", וניסתה לראות ביצירותיו הסימפוניות "פיוטים צליליים" בעלי תוכן תיאורי. הסימפוניה "הפסטורלית", לדוגמא, נתפסה כיצירה תוכניתית המתארת התרשמות ממראות טבע ונוף ותמונות מחיי היום-יום. ואולם, בטהובן עצמו טען כי הבעת הרגש עדיפה ביצירה זו על היצירות שבה.

טכניקת ההלחנה של בטהובן היתה איטית וארוכה. על כך מעידות הסקיצות הרבות שרשם. לעיתים נבטו הרעיונות במשך שנים עד אשר קיבלו את ניסוחם הסופי. חיבור הסימפוניה התשיעית, למשל, נמשך יותר מעשר שנים, (אם נחשב את הזמן מהסקיצות הראשונות. העיבוד הקפדני, השכלולים והליטושים שעליו מעידות הסקיצות הרבות, מראים כי מתוך בקורת וחוסר סיפוק עצמי נאלץ בטהובן להיאבק עם החומר מאבק קשה, יותר מכפי שיכול המאזין של היום לשער מתוך שטף הרעיונות המוסיקליים, הנשמעים כאילו פרצו בלי כל עמל.

### על היצירה

בשנת 1811, שלוש שנים אחרי חיבור הסימפוניה השישית, התחיל בטהובן להלחין את הסימפוניה השביעית. להפסקה בחיבור סימפוניות אין סיבה מיוחדת, למעט הנטייה הקלה של בטהובן לחבר סימפוניות בזוגות. זוג הסימפוניות החמישית והשישית דרשו מאמץ וריכוז רב, דבר שגרם לבטהובן לפנות עתה לאימפולס שונה עם שתי הסימפוניות הבאות - השביעית והשמינית.

הסימפוניה השביעית הושלמה בראשית שנת 1812. שנה זו הייתה שנת סבל ומצוקה נפשית לבטהובן מסיבות רבות: חירשותו החמירה מיום ליום; הוא סבל ממצוקה כלכלית עקב קיצוץ ניכר בתקציב הפנסיה שניתן לו על-ידי בני אצולה בשל פירות כללי של המטבע האוסטרי; פרשיית אהבים שסוכלה גרמה לאכזבה; היו חששות עקב המצב הפוליטי הבלתי-יציב, שתמיד היה מענינו של בטהובן. נסיבות אלה עזרו לגבש מאפיינים מסוימים שהסימפוניה משקפת אותם, כמו למשל רצינות חמורת-סבר בפרק השני, בצד סחף סוער של פראות מחוספסת עם נגיעות של הומור קולני וגם בפרק הרביעי.

ב-8 לדצמבר 1813 ניצח בטהובן על הבכורה של הסימפוניה השביעית מתוך הפרטיטורה, זאת בקונצרט שהתקיים באולם הקונצרטים של האוניברסיטה של ווינה. הקונצרט, בו נוגנה יצירה חדשה נוספת "ניצחון ולינגטון" זכה להצלחה מרובה ונחרת עמוק בלב השומעים. על אף הקושי של בטהובן לשמוע, ולמרות תנועותיו המוגזמות וחוסר התאום בזמן, התקבלה הסימפוניה בתשואות.

ההרכב התזמורתי בסימפוניה השביעית הוא: 2 חלילים, 2 אבובים, 2 קלרינטים, 2 בסונים, 2 קרנות, 2 חצוצרות, 2 טימפני ותזמורת כלי-מיתר. היצירה כוללת ארבעה פרקים:

1. Poco sostenuto המוביל ל"ויואצ'ה";
2. אלגרטו;
3. סקרצו פרסטו;
4. פינלה: אלגרו קון בריו.

הסימפוניה פותחת במבוא איטי ואחריו הפרק הראשון שהוא ריתמי, קפריזי ומתפרץ "ויואצ'ה". בכתובת מבוא איטי חוזר בטהובן לאמצעי קלאסי ישן, בו השתמש בסימפוניות קודמות (מס' 1, 2, 4); אלא שכאן משתנה תפיסתו לגבי הפרופורציות, והמבוא מגיע מבחינת היקפו עד כדי ערך של פרק עצמאי.

הפרק השני, אשר זכה להצלחה מיידית בגלל פשטותו, מבנהו הברור והתפתחותו המסודרת, הוא הפרק הידוע והמבוצע ביותר בסימפוניה. פרק זה אינו "אדג'יו" או "אנדנטה" כמקובל, אלא "אלגרטו" מלנכולי, מעין מארש אלגי בלה-מינור ובו חלק אמצעי זורם בלה-מז'ור. האלגרטו והחלק האמצעי חוזרים פעמיים, וקודה קצרה מסיימת את הפרק באופן חולמני. לאורך כל הפרק שולטת תבנית קצב קבועה (רבע ושתי-שמיניות) בעלת אופי מהפנט.

הפרק השלישי הוא "סקרצו" מהיר, "פרסטו" בפה-מז'ור (עם חלק אמצעי ברה-מז'ור). זהו אחד הפרקים העליונים שכתב בטהובן, והארוך יותר מפרקי הסקרצו הרגילים שלו.

פרק הפינלה "אלגרו קון בריו" הוא מעין חיננה פראית בעלת אופי ריקודי סוער וסוחף, והוא מקביל באופיו לפרק הראשון של הסימפוניה.

### פרק שני:

זהו פרק רחב יריעה שלו נימה רצינית וקודרת.

חלקו הראשון של הפרק מבוסס על נושא סטטי שלו תבנית ריתמית חוזרת ומנעד מצומצם.

Vla

*p*

הנושא מורכב משלושה פסוקים במבנה של א' ב' ב'

החטיבה הראשונה של הפרק, מהווה סדרת וריאציות החוזרת ומביאה את הנושא וסביבו מעטפת מרקמית קונטרפונקטית המבליטה את גווני כלי הקשת השונים. מעטפת זו, הנבנית בהדרגה, מעבה את הנושא ברבדי מרקם פנימיים ועוצמת התזמורת הולכת וגוברת עד לשיא המגיע עם הצטרפותם של כלי ההקשה וכלי הנשיפה.

החומר התמטי הבולט בחטיבה זו של הפרק מורכב מיחסי גומלין שבין הנושא הסטטי הפותח לבין "נושא נגדי" רב הבעה המצטרף אליו בהופעתו השניה, ובמשך הזמן "נוטל אליו את הבכורה".

Vc.

*p*

*pp*

הנושא השני בפרק מנוגד לנושא הראשון בשל הזרימה המתמדת של שלושנים המשמשת לו מצע ובגון כלי הנשיפה המחליפים את כלי הקשת..  
 תבנית המקצב הבסיסית של הנושא הראשון (רבע ושתי שמיניות) לא פוסקת עם הופעת הנושא השני; תבנית זו פועמת בעקשנות ובהתמדה בליווי הבאסים ומעניקה תחושה של אחדות וגיבוש.

**מעקב בעת האזנה :**

הפרק פותח באקורד עגמומי בלה-מינור בכלי-הנשיפה מעץ ובקרנות.

לאחריו מופיע לראשונה הנושא העיקרי של הפרק, הרציני והקודר, בצליל חרישי במרקם הומוריתמי ובכלי קשת נמוכים.

Vla

*p*

הקו המלודי של הנושא הראשון מתחיל כצליל החוזר על עצמו, ונפתח אט-אט אל מנעד מצומצם של קוורטה.

משחוזר הנושא בשנית, הוא מופיע בכנורות ולמולו "נושא נגדי" שירתי המופיע בוילה ובצילו ומתפתל סביב ציר.

Vla

*p*

חזרה שלישית של הנושא נשמעת בכלי-המיתר יחד עם הנושא הנגדי כאשר היא אולה והצילו מוסיפים רובד פנימי של פיגורה ריתמית חוזרת.

החזרה הרביעית היא בטוטי דרמטי רב-עוצמה של כל כלי-התזמורת, לרבות הטימפני המדגיש את היחידה הריתמית הבסיסית עליה מבוסס הנושא

Musical score for six instruments: Flute (Fl.), Timpani (Timp.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 2/4 time and consists of five measures. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Timpani part provides a rhythmic accompaniment with a steady pulse. The Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass parts all play a rhythmic pattern of eighth notes, with triplets indicated by the number '3' above the notes.

הפעילות העצמאית של כל רובד מן הרבדים שהצטרפו נמשכת. אנו שומעים "חזרת-הד" על זנבו של "הנושא הראשון", והעוצמה דועכת. "חזרת הד" נוספת בכלי הנשיפה מעץ מביאה לסיומו של סדרת הוריאציות שבחלק הראשון.

Musical score for four instruments: Oboe, Bassoon, Horn in E, and Violin. The score is in 2/4 time and consists of five measures. The Oboe part has a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Horn in E part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part plays a melodic line with slurs and accents.



הנושא השני של הפרק נשמע בקלרנית ובבסון.

זהו נושא רך ועדין, המאופיין בקו מלודי בעל צורת קשת הפוכה. הנושא השני מנוגד לקודמו לא רק בטונליות אלא גם בריתמוס: בעוד שהנושא הראשון מדגיש את הפעמה הקצובה במשקל הזוגי, מאופיין הנושא השני בגמישות מקצבית. לאחר תצוגת הנושא השני, מתחיל קטע שלו אופי פיתוחי, הנשען על הרעיון התמטי של "הקשת הפוכה". מתפתח מוטיב סינקופי באבוב ובקלרינט על רקע של המקצב הפועם הממשיך בהתמדה.

עתה חוזר הנושא הנגדי הפעם בצלילים גבוהים בכלי הנשיפה מעץ כשמתחתיו הנושא הראשון בכלי הקשת. כשהם מלווים בפיגורה פנימית של חלקי-שש-עשרה בפיציקטו

עם דעיכתה של חטיבה זו נשמעת חטיבה פוגלית הנשענת על מוטיבים מן הנושא הראשון:

נושא הפוגה מופיע בו-בזמן עם נושא נגדי המקפץ מולו בתנועה מוטורית של "בס מהלך" במקצב חלקי שש-עשרה. המרקם הפוגלי שהתחיל בצורה מצומצמת בכינורות בלבד, הולך ומתעבה בהדרגה עם כניסת הנושא בכלים שונים. הנושא הראשון עובר בין הכלים השונים, ולובש על-ידי כך גוונים חדשים בכל אחד מחלקיו. כניסתו האחרונה היא בטוטי רועם של כל התזמורת.

עם חזרת-הד על סופו של הנושא הראשון חוזר הנושא השני בקלרנית ובפגוט, כשעמו הלווי הרתמי הפועם בעקשנות בצילו ובבאסים, והרובד הפנימי של הטריולות בכינורות.

שברירים מן הנושא הראשון מתפזרים בין הכלים השונים, מרגיסטר גבוה לרגיסטר נמוך ומצליל מלחש לצליל רועם.

הפרק מתקרב אל סופו עם קדנצה בה הנושא הראשון נודד בעדינות ולסירוגין מקבוצות כלים ברגיסטר גבוה לכלים ברגיסטר נמוך. נגיעות פיציקטו בסמוך לסוף, ושינוי בלתי צפוי בהדגשת קשת (arco) מסיימים את הפרק. סופו של הפרק כראשיתו - עם אקורד לה-מינור עגום בכלי הנשיפה מעץ.

### הצעה לפעילות

1. נגינה בצלילונים:

- נגינת שלד הנושא הראשון ביחידה ריתמית אחידה של משך תיבה שלמה.
- נגינת קו הבס כנייל
- נגינה בשני קולות
- נגינה בשלושה קולות (את הקול האמצעי מבצע המורה)
- (יש להתייחס אל הפיסוק, ותחושת שלושה האברים של הנושא)

2. פעילות בשירה

- לשיר בצלילים ממושכים את שלד הנושא.
- לשיר את שלד הנושא הראשון בלווית הקשה של המקצב של הנושא בכלים ריתמיים



- התלמידים שרים את הנושא הראשון במלואו
- התלמידים שרים את הנושא הראשון, בעוד המורה שר או מנגן את הנושא הנגדי.

3. להשמיע את החטיבה הראשונה (סדרת הוריאציות) תוך מעקב אחר הנושא הראשון בתווים. (בכל ארבע הופעותיו)

4. דיון על דרכי עיבוי המרקם

5. תגובה בתנועה: ריאליזציה של כל אחד מן הרבדים הפעילים במרקם הקונטרפונקטי (כל אחד לחוד, ובצרופים):

- הנושא הראשון
- הנושא הנגדי
- המילוי הפיגורטיבי.

6. פרוק הנושא הראשון בין כלי נגינה מלודיים- כל כלי מבצע תבה אחת.

**"סקרצו" מתוך "ארואיקה" - סימפוניה מס. 3 במי b מז'ור  
מאת לודויג ון בטהובן (16.12.1770 - 26.3.1827)**

**על היצירה**

הסימפוניה השלישית של בטהובן, ה"ארואיקה", היא נקודת ציון חשובה בהתפתחות הסימפוניה כז'אנר. היא הושלמה בשנת 1803 לאחר יותר מארבע שנים של הלחנה. בראש ובראשונה היא מהווה הרחבה של ממדי הסימפוניה הרבה מעבר למה שהיה נהוג קודם לכן. יש המשערים כי הרחבה זו לא באה מן האספקט הצורני-מוסיקלי הטהור אלא הושפעה גם מן העובדה כי אל עולם הסימפוניה הבטהובנית חדר לראשונה האספקט החוץ מוסיקלי המבשר את תחילתה של הרומנטיקה: הרעיון הפיוטי-פילוסופי-חברתי שהעסיק את המלחין במידה מרובה. נהוג לחשוב כי בטהובן התכוון להקדיש את הסימפוניה לנפולאון אשר השפיע עליו עמוקות ברעיונות החופש אשר הביא עמו. בטהובן ראה בדמות נפולאון את "משחרר האנושות", וציפה, כמו רבבות אדם ברחבי אירופה, למימוש הכרזות המהפכה הצרפתית במתן דרוור לכל העמים. אלא משהכתיר נפולאון את עצמו לקיסר, גברו הזעם והאכזבה, ובטהובן שינה את ההקדשה מהתייחסות ישירה אל התייחסות כללית יותר: "לזכרו של אדם גדול". ידועה האנקדוטה המספרת, כי לכשהגיע דבר ההכתרה לאזניו של בטהובן, מחק את שמו של נפולאון מן הפרטיטורה בעוצמת זעם כה רבה, עד שנשאר בה חור...

השם "ארואיקה" שהוענק ליצירה מעיד על תכנה: סימפונית הגבורה, אשר במרכזו נמצא האידיאל של האדם המושלם, של גיבור הרוח המחפש אחר האמת.

מעבר להרחבת הממדים ולחדירת הרעיון הפיוטי, מביאה הסימפוניה חידושים רבים כמו הרחבת התזמורת הסימפונית; מתן תפקידים סולניים לכלי הנשיפה מעץ וממתכת; פריצה צורנית של מסגרות מסורתיות כמו צורת הסונטה, הצורה התלת חלקית וצורה של נושא עם וריאציות.

בביצוע הבכורה שלה, בשנת 1805, התקבלה הסימפוניה ברגשות מעורבים של התפעלות והנאה לצד ביקורות לא מעודדות וגילוי חוסר הבנה. כיום היא נחשבת לאחת מיצירות המופת הבולטות וזוכה לביצועים רבים.

לסימפוניה ארבעה פרקים:

- פרק א': אלגרו קון בריו
- פרק ב': "מרש אבל" אדאגיו אסאי
- פרק ג': "סקרצו" אלגרו ויוצ'ה
- פרק ד': "פינאלה" אלגרו מולטו.

בקונצרט זה יבוצע פרק ה"סקרצו" לבד.

## על פרק הסקרצו:

משמעות השם "סקרצו" (scherzo) הוא "מהתלה". החל מן המאה ה-18, מובא הסקרצו ביצירות רב פרקיות כפרק שלו אופי קליל וטמפו מהיר, ומחליף את המנואט שעד הנה היה השריד האחרון מן הסויטה הבארוקית.

הסקרצו שומר על כמה מאפיינים של המנואט:

- משקלו משולש
- הוא תלת חלקי: סקרצו-טריו-סקרצו
- כל אחד מחלקיו הוא במבנה דו-חלקי מחזורי

סקרצו	טריו	סקרצו
▲ A://:BA://	A://:BA://	A://:BA://

בשונה מן המנואט הוא נמרץ יותר וזורם בתנועה מתמדת.

אופיו של הטריו מנוגד לאופי הסקרצו, ושונה ממנו בתזמור, במרקם, בדינמיקה ולעיתים אף בטונליות.

היצירות הראשונות בהן הופיע הסקרצו היו יצירות רב-פרקיות בעיקר מתחום המוסיקה לפסנתר והמוסיקה הקאמרית. הראשון שהחדיר את הסקרצו לסימפוניה היה בטהובן, בסימפוניה השניה. כך, שהסקרצו בסימפוניה "ארואיקה" מהווה מראשוני פורצי הדרך לפרק מטיפוס זה.

מכאן ואילך הופיע הסקרצו דרך קבע בסימפוניות. אופיו השתנה במשך התקופות: בתחילה היה עדיין קשור אסוציאטיבית ומוסיקלית למנואט, לאחר מכן "קבל" את מאפייניו הבולטים, ובתקופות מאוחרות יותר הווה "בית" לריקודים עממיים שונים שבאו להבליט לאומיות, ואפילו קיבל גוון קודר ומקברי.

## מעקב בעת האזנה

הפרק פותח באוושה מהירה שקטה ומסתורית הנוצרת מתנועת מטוטלת מוטורית בין שני צלילים סמוכים בכלי הקשת הנפתחת אל עלייה כרומטית.



פתיחה זו משמשת מנוף לנעימה מלאת חיים המבוססת על סולם סי ב מז'ור בירידה, ומושמעת על ידי האבוב:



התהליך חוזר על עצמו שלוש פעמים כשהנושא מושמע על ידי כלים שונים אך תמיד בינות ומעל למצע של צלילים קפיציים ורחישיים בכלי הקשת. בפעם השלישית הוא מתפתח ומורחב אך מייד חוזר אל האוירה והחמרים הראשוניים.

נדמה כי כל ההתרחשות עומדת לחזור על עצמה אך הדינמיקה השקטה, הכרומטיות הזוחלת והתנועה העצבנית והמהירה יוצרים מתח שנפרץ בבת אחת אל הכרזה רמה של הנושא בכל התזמורת:

Musical score for Clarinet (Cl.), Violin I (Vln I), and Violoncello (Vc.) in 3/4 time. The score shows a dynamic shift from piano (p) to forte (f) across the measures.

הנושא נתון לתהליכי פיתוח סקוונציאליים זרועי הדגשות רמות עד שהתנועה המוטורית נקטעת על ידי סדרות של ארפזיים יורדים בהטעמות מוסטות המטשטשות את המשקל המשולש של הפרק:

Musical score for Violin I (Vln I) showing a trill (tr) and dynamic markings (sf).

דו-שיח קצר בין כלי הקשת וכלי הנשיפה מעץ במוטיב המטוטלת מחזיר את התנועה המוטורית המתעצמת ומביאה את הסקרצו אל סיומו.

הסקרצו חוזר פעם נוספת כשפתיחתו מקוצצת קמעא.

**טריו:**

הטריו מבוסס על תרועה של שלוש קרנות המזכירה תרועת ציד:

Musical score for Horn (Hn Eb) and Violoncello (Vc.) in 3/4 time, featuring a fortissimo (sfz) dynamic.

לתרועה שני פסוקים האחד פותח והשני סוגר.

סיומי הפסוקים נענים בנוסחה קצרה על ידי כלי הקשת והאבובים.

Musical score for Oboe (Ob.) in 3/4 time.

Musical score for Oboe (Ob.) in 3/4 time.

התרועה חוזרת בשלמותה פעמיים.

קטע ביניים שאופיו רך וזורם יותר



מעביר אל הופעה נוספת של התרועה שהפעם היא מפותחת ונרחבת יותר. גם חלק זה של הטריו חוזר פעמיים.

### סקרצו

לאחר הטריו חוזר שוב הסקרצו מתחילתו בשינויים קלים. השינוי הבולט ביותר מתרחש באזור הארפזיים היורדים הקוטעים את התנועה: בטהובן אינו מסתפק בטשטוש המשקל על ידי הטעמות כפי שעשה קודם לכן אלא משנה את המשקל המשולש למשך זמן קצר למשקל של שני חצאים, דבר המדגיש את עצירתה הרגעית של התנועה המוטורית באופן משמעותי:



הזרימה מתחדשת, והסקרצו מגיע אל סיומו בקודה תרועתית ומבריקה.

### הצעות לפעילויות

#### סקרצו:

1. הכנה בתנועה
  - לבצע תנועה סיבובית קטנה ומהירה באמת היד. להרגיש צבירת אנרגיה. לשחרר בתנועת "זריקה", כלפי מעלה.
  - לחזור על הפעולה פעמים אחדות בעוצמות שונות. לחוש את הקשר בין עוצמת התנועה לגודלה.
2. לחזור על הפעילות הנ"ל במקביל למוסיקה ה"מאוושת" של פתיחת הפרק. עם תחילת ה"מנגינה"- להפסיק את הפעילות, ולהתחילה מחדש עם ה"אוושה" הבאה. להתאים את גודל התנועה לעוצמת הצלילים.
3. לשיר סולם סי b מז'ור בירידה במעקב אחרי התווים:
  - בערכים ריתמיים שווים.



- לפי המקצב הבא:





• ללוות את השירה בתנועת יד המתארת את קו המתאר של המלודיה

4. לתאר בציור גרפי את אופני התנועה המלודית השונים בסקרצו.

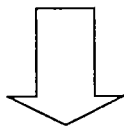
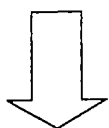
### טריו

5. להאזין לתחילת הטריו – תרועת הקרנות.

- לקשור אסוציאטיבית לסיטואציה של צייד
- להשוות לתרועות החצוצרה מתוך הקונצ'רטו של היידן

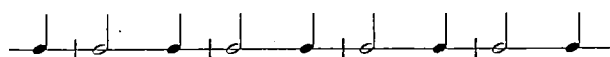
6. פעילות בצלילונים:

• לסדר ששה צלילונים לפי הסדר הבא:



סול שני	מי שני	דו שני	סול ראשון	מי ראשון	דו ראשון
---------	--------	--------	-----------	----------	----------

תלמידים מקישים "תרועות ציד" עם שני מקושים (בשתי ידיים) – לפי המקצב הבא:



(הידיים ממוקמות על צלילונים במרחק צלילון אחד זה מזה, ונעות מעלה ומטה במלודיה במרחק קבוע בין הידיים).