

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך

בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



מפתח



תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

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

וולפגאנג אמדאוס מוצרט: הפתיחה "החטיפה מן ההרמון", ק' 384
פרנץ יוסף היידן: פרק אחרון מתוך הקונצ'רטו לחצוצרה במי במול מז'ור
לודוויג ואן בטהובן: פרק אחרון מתוך הקונצ'רטו לפסנתר מס' 2, בסי במול מז'ור
לודוויג ואן בטהובן: פרק ראשון מתוך הסמפוניה מס' 5 בדו מינור, אופוס 67

ינואר 2004

תשס"ד

LEV0113938 - 000 - 002



011393801716

צוות המדרשה למוסיקה

דוגמאות תווים:

איה גל
איתמר ארגוב

עורכת

שולמית פינגולד

עזרה בעריכה

דוצ'י ליכטנשטיין

כותבות:

ד"ר רבקה אלקושי
עודדה הררי
אלכסנדרה כץ
דוצ'י ליכטנשטיין
שולמית פינגולד

הבאה לדפוס:

שולמית פינגולד

תוכן העניינים:

מבוא

היצירות:

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

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Overtura "The Abduction from the Seraglio", K.384

פרנץ יוסף היידן (1732-1809)
קונצ'רטו לחצוצרה ותזמורת במי במול מז'ור, פרק אחרון

Franz Joseph Haydn (1809-1732)
Trumpet Concerto in E flat, 3rd. movement

לודוויג ואן בטהובן (1770-1827)
פרק אחרון מתוך הקונצ'רטו מס' 2 לפסנתר, בסי במול מז'ור

Ludwig Van Beethoven (1770-1827)
Piano Concerto no.2 in B flat, op.19, 3rd. movement

לודוויג ואן בטהובן (1770-1827)
פרק ראשון מתוך הסמפוניה מס' 5 בדו מינור, אופוס 67

Ludwig Van Beethoven (1770-1827)
Symphony no.5 in C minor, op.67 first movement

מבוא: הקונצרט במאה ה-18

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

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

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

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

מי לא רוצה להשתוות לגאונות 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 לזי?"

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; בווינה דיווחו ש"אפילו הטבחים נדרשו להוכיח שליטה בנגינת ויולה בעת ראיין עבודה"; ו- Madame de Stael מתארת ביומני De l'Allemagne ש"הן 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 האיכוו 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 לסלוניים 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 לסרנדוזת 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 "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. סימפוניה- היצירה הרב- פרקית הארוכה והמורכבת ביותר בתכנית, גדושה במצבי רוח ורגשות קיצוניים ועשירה ברעיונות מוסיקליים. הסימפוניה על מרכיביה הצורניים והתכניים הקרינה על שאר הצורות התזמורתיות והפכה אותן לנגזרות ממנה: ניתן לומר שרוב הקונצ'רטי

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

הצורה הסימפונית הפכה 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"לוליני קירקס", נעוצה בהיבט חברתי: כדאי לזכור שעד שלהי המאה השמונה עשרה היו קונצרטים פומביים בחזקת חידוש. הסיכויים כי יצירותיו של מלחין כלשהו תבוצענה היו קלושים אלא אם כן נמנה עם סגל המשרתים בחצרו של מלך או בן אצולה. זו היתה אחת מעובדות החיים המוסיקליים; ללא פטרונו, 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 קאמריים ומוסיקה לפסנתר. כפסנתרן מחונן השתתף לא פעם ב"קרבנות קלידים" – תחרויות בין פסנתרנים שהיו באופנה במאות השמונה עשרה והתשע עשרה. אחת התחרויות המפורסמות היתה בין מוצרט לבין מוציו קלמנטי (מלחין ווירטואוז מבריק). בתחרות, שאורגנה כדי לשעשע את הקיסר, היה על הנגנים להפגין את יכולתם בנגינה מהדף של סונטות אחדות, ולאלתר 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 קליליים, דמויות מן היום יום, סגנון מוסיקלי גלאנטי עם סימטריה מלודית, סטרופיות, ליווי פשוט, זיקה למקצבים ריקודיים וקישוטיות מגוונת. האופרה בופה קבלה פרשנויות שונות בארצות השונות; לדוגמא, זו האיטלקית הייתה כולה מושרת, בעוד שהזינגשפיל הגרמני והטונדייה 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", ניוונות 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" הן זינגשפיל, "נישאו פיגארו" היא אופרה בופה, בעוד ש"דון ג'ובאני" ממזג עקרונות מן האופרה הסריה והאופרה הבופה כאחד.

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

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

אחרי "אידומנאו" מוצרט התמסר לכתיבת הזינגשפיל והאופרה בופה; 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, ורטואוזיות קולית ודימיון מוסיקלי היוצר מלודיות ומרקמים ייחודיים לכל דמות וסיטואציה.

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

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

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

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

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

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

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

נושא האופרה אינו חדש ואף לא מקורי. סיפורים על נערות חטופות שהובאו להרמונותיהם של שליטי המזרח ושוחררו על-ידי אהוביהן היו נפוצים ומקובלים במחזות ובאופרות. גם 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 לכיוונון. 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 הוינאית" בימי מוצרט?

אפנת האקזוטיקה והאוריינטליזם אשר בז'אנר התורכי נולדה מתוך עימות בן מאות שנים בין אירופה במערב והאימפריה התורכית במזרח, ומתוך הטראומה שהיוותה האימפריה 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 מישהו, אפילו אם לא ישן לילה קודם לכן, יוכל להירדם לשמעה..." (וינה, 26 בספטמבר 1781).

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

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

בכתב היד המקורי של מוצרט, הפרסטו החוזר אחרי קטע האנדנטה לא מגיע לסיום מלא אלא זורם היישר אל תוך האריה של בלמונטה הפותחת את המערכה הראשונה. החומר המוסיקלי של אריה זו הוא חזרה על נושאי האנדנטה אבל בסולם דו-מז'ור. ואולם, הגרסה הקונצרטי 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 הקונצרטי)

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 לסיומו ההססני של החטיבה השנייה.

החלק השלישי של הפתיחה הוא חזרה על חלקה הראשון ה"פרסטו". תחילה מופיע "נושא המארש", המופיע בכלי הקשת ובקלרנית. "מוטיב המענה" מוליך בטוטי רועש אל נקודת הפתיחה. "נושא המארש" ו"מוטיב המענה" חוזרים על עצמם. חטיבת המעבר מובילה אל הנושא השני, ואחרי תצוגה שלמה עליו מגיע הפרק אל הקודה המסיימת אותו בטוטי בתרועה רמה.

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

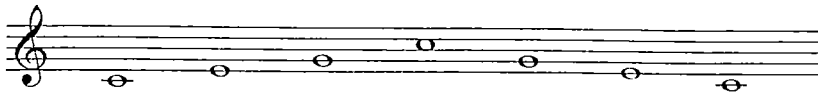
פעילויות בעת האזנה

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

The image shows ten staves of musical notation. The first three staves are relatively simple, featuring eighth notes and quarter notes. The fourth staff introduces a more complex pattern with sixteenth notes. The fifth and sixth staves continue with eighth notes and quarter notes. The seventh and eighth staves feature sixteenth notes and eighth notes. The ninth and tenth staves are the most complex, with the ninth staff having a multi-measure rest and the tenth staff featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

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

על המלחין

יוזף היידן נולד ברוראו, 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 תפאיר 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 שחוה 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 מנציגייה 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 שחלחלה אל יצירותיו הסימפוניות והקאמריות כאחד.

כידוע, בילה היידן את מרבית חייו באחוזתו המבודדת של הנסיך אסטררהאזי. נסיבות אלו שחצו בינו לבין העולם המוסיקלי החיצוני כמו גם הגופים המוסיקליים שהופקדו בידיו 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 (המסי' 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 מסויימות 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 בדינמיקה 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 "נסיכת" 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 "פתוח" 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 בארפזי 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 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 first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the Trumpet (Tp.) in G major, showing a melodic line with eighth and quarter notes. The middle staff is for the Violin (VI.) in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for the Cello (Cb.) in G major, with a melodic line similar to the trumpet part.

The second system continues the instrumental parts. The top staff (Tp.) continues the melodic line. The middle staff (VI.) continues the rhythmic pattern. The bottom staff (Cb.) continues the melodic line. The system concludes with a double bar line.

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"

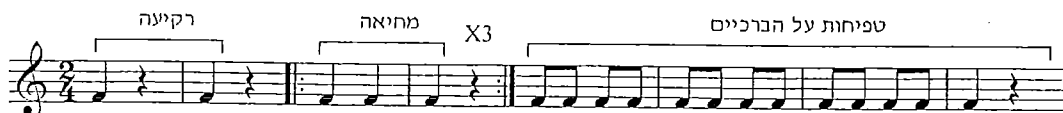


- "תרועת הורדת הדגל"



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:

א	ב	א	ב'	א	ג	א	ב"	קודה

- המורה מצביעה 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.

קונצ'רטו מס. 2 לפסנתר ותזמורת מאת לודוויג ואן בטהובן

על היצירה

הקונצ'רטו מס. 2 בסי במול מג'ור הוא למעשה הראשון מבין חמישה הקונצ'רטי לפסנתר ותזמורת שכתב בטהובן במהלך חייו. בטהובן ביצע בעצמו את תפקיד הפסנתר בהופעת בכורה בשנת 1795, בהיותו בן 25. הקונצ'רטו מסומן כמס. 2 כיוון שהוצאתו לאור נדחתה עד לאחר ההוצאה לאור של הקונצ'רטו שנקרא מס. 1.

השפעתו של מוצרט, אותו העריץ בטהובן הצעיר ושאף להפוך לתלמידו, ניכרת היטב בסגנונו המוסיקלי של הקונצ'רטו, אם כי ניכרים כבר גם סימנים לניב האישי הסגנוני של בטהובן.

מבנה הפרק

הפרק השלישי, הקרוי רונדו, מצטיין במצב-רוח עליו ורווי אנרגיה מתפרצת. נעימות הנושאים, הבנויות באופן סימטרי, מלאות תנועה וקלילות. החטיבות מובחנות היטב, ומבנה הרונדו שקוף. יחד עם זאת אפשר להגדיר את המבנה גם כרונדו-סונטה בשל המצאותם של:

- מעברים באופי של גשר
- מבנה טונלי אופייני לצורת הסונטה
- חטיבה מודולטורית (בדומה לחטיבת הפיתוח בצורת הסונטה)

א וקודה	ב	ד	א	ג	א	ב	א	
ריטורנלו וקודה	גשר אפיזודה 1	אפיזודה 3	ריטורנלו	אפיזודה 2	ריטורנלו	גשר אפיזודה 1	ריטורנלו	מבנה רונדו
נושא ראשון וקודה	נושא שני	מלודיה חדשה	<u>רפריזה:</u> נושא ראשון	פיתוח	פיתוח	גשר ונושא שני	<u>תצוגה:</u> נושא ראשון	צורת סונטה

התבניות הריתמיות המנוגדות

הפרק זורם במרץ ובחיוניות באמצעות עימות חוזר ונשנה בין שתי תבניות יסוד ריתמיות:

- תבנית ראשונה הקלאסית.  המקבילה למשקל הפואטי "יאמבוס" בשירה

תבנית זו היא ערנית ומעט אגרסיבית. היא מאפיינת את נעימת הנושא הראשי בחטיבה א'.

- תבנית שנייה  המקבילה למשקל הפואטי "טרוכיאוס".

זוהי תבנית נינוחה ורכה, והיא מאפיינת את נעימת הנושא השני בחטיבה ב'.

נעימת הנושא הראשון

(1 – 8, פסנתר ולסמן את שתי הפסוקיות ואת ארבע תבניות המקצב היאמביות).

1

הנושא הראשון בנוי באופן סימטרי מזוגות של תיבות, היוצרות פסוקית פותחת ופסוקית סוגרת.

בפסוקית הפותחת מאופיינת התבנית ה"יאמבית" בהדגשות חריפות המטעימות, בניגוד למקובל, את השמיניות הקלות. עובדה זו מעניקה לנעימה פיקנטיות, תנופה, ומרץ שופע.

הפסוקית הסוגרת "פטטנית" ומתגלגלת באופייה, ומשמשת ניגוד ופתרון לתקיפות של הפסוקית הפותחת.

נעימת הנושא השני

(49 – 56, פסנתר, לסמן שתי פסוקיות, זוגות התיבות, ואת כל התבניות הטרוכיאיות)

2

גם נושא זה, כמו הראשון, בנוי באופן סימטרי מזוגות של תיבות, היוצרות פסוקית פותחת ופסוקית סוגרת. תבניות המקצב הטרוכיאי, המתון בדרך-כלל, מסתיימות דווקא בהפתעה בהדגשה חריפה, שדומה לזיסטה ריקודית משעשעת.

במהלך הפרק מופיעים ווריאנטים שונים של תבניות המקצב הבסיסיות:
ווריאנטים של תבנית המקצב היאמבית:

1. לקראת תחילת הקודטה של נעימת הנושא הראשון, בידי התזמורת



3. עם תום הנושא השני, ב"צביטות" הפסנתר



4. בתחילת חטיבה ג' (אפיזודה שנייה המתפקדת כפיתוח)



5. בנעימת האפיזודה השלישית

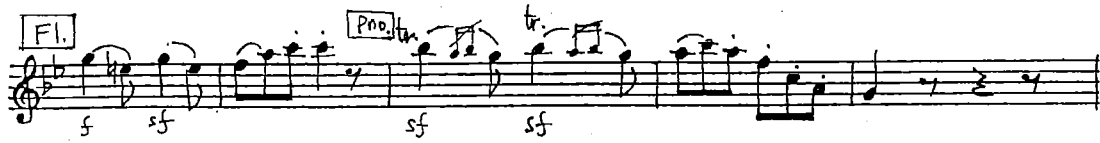


6. לקראת סיום הפרק, בנעימת הנושא הראשון בפסנתר בלבוש מפתיע, במעין היפוך תפקידים של כבד וקל:

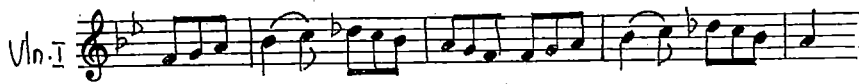


ווריאנטים של תבנית המקצב הטרוכיאית :

1. בדו-שיח בין הפסנתר והתזמורת בגשר שלאחר חטיבה ב' :



2. ברטרנזיציה בתפקיד הכינור הראשון :



3. במהלך הקודה בדו-שיח הקטוע בין הפסנתר והתזמורת



בנוסף לתבניות שהוזכרו לעיל , בולט בפרק רעיון ריתמי נוסף המופיע לראשונה בגשר :



רעיון זה מצטיין באופי חגיגי, הכרזתי, באמצעות צלילים ממושכים העוצרים לרגע את התנועות הנמרצת האופיינית של הפרק. אל תוך המרקם ההומוריתמי משתחלים רמזים של כניסות פוליפוניות בין כלי נשיפה מעץ. רעיון מוסיקלי זה חוזר בפרק בנקודות מפנה מבניות ומכריז בדרך כלל על הופעת הגשר.

וריאנט של הרעיון מופיע בחטיבה ג, חטיבת הפיתוח, כגשר מודולטורי בין ההופעות החוזרות של הנעימה.

The image shows two systems of musical notation for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.). Each system consists of two staves. The first system shows a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The second system continues this line with more eighth notes and rests.

הרעיונות המוסיקליים על הווריאנטים שלהם, עוצבו בפרק זה על ידי בטהובן הצעיר במלאכת מחשבת של הלחנה. הניצול של החומרים התמטיים מעניק רענונות וגיוון רב לדיאלוגים התוססים בין הפסנתר והתזמורת.

מעקב בעת האזנה:

הפסנתר פותח בנעימה הקלילה והריקודית של הנושא הראשון המתאפיינת בתבנית מלוריתמית פיקנטית שבה שתי הטעמות רציפות. המשכו של הנושא בהגד "פטפטני" ומתגלגל במפעם מהיר ובסטקטו. הנעימה הנמרצת מקרינה זרימה בלתי פוסקת על כל הפרק.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of two staves. The first system shows a rhythmic pattern with a long note followed by a series of eighth notes. The second system continues this pattern with more eighth notes and rests.

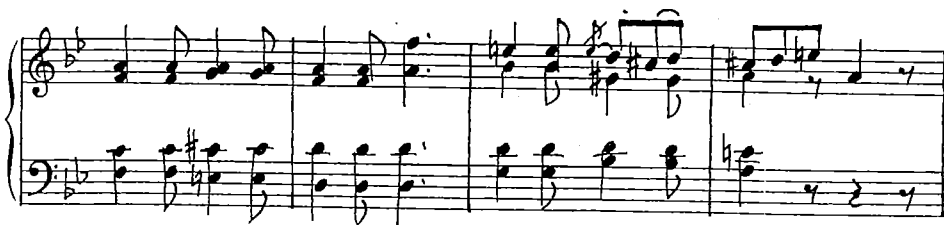
The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of two staves. The first system shows a rhythmic pattern with a long note followed by a series of eighth notes. The second system continues this pattern with more eighth notes and rests.

התזמורת, בטוטי של כלי קשת וכלי נשיפה מעץ, עונה לו נמרצות בחזרה על שני פסוקי הנעימה, ומוסיפה קודטה עם ווריאנט של התבנית ה"פיקנטית". דקויות דינמיות מובילות אל סיום הנושא באקורדים עזים.

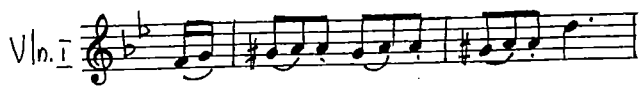
התזמורת מציגה רעיון חגיגי ברוח הכרזה. הצלילים ממושכים והמרקם אחיד עם רמיזות פוליפוניות חיקוייות.



הפסנתר קוטע את ההכרזה התזמורתית בנוכחות משכנעת של היגדים זריזים המטפסים כלפי מעלה. ההופעה השנייה של הרעיון ההכרזתי בידי התזמורת, נקטעת שוב בצלילי הפסנתר המשתלט הפעם על החלל האקוסטי כולו. במעברים סולמיים המתגלגלים מטה מטה מוביל הפסנתר אל מלודיה חדשה, שאופייה ריקודי. זהו הנושא השני. מבנהו של הנושא בסימטריה מאוזנת וברורה, כשבכל פסוק סדרת דילוגים קלים ושיא מוטעם המתפרק אל רצף צלילים עדין בירידה:



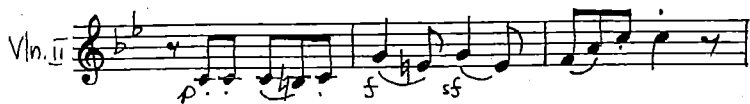
גם כאן עונה התזמורת תוך חזרה על הנושא, אך בואריאנט ריתמי קל.



הפסנתר קוטע אותה ומשלים את שני פסוקיה, לסרוגין עמה, בוריאנט נוסף, פראי יותר, שצליליו מתרוצצים וצפופים:



הדו-שיח בין התזמורת לפסנתר ממשיך תוך כדי הצגת רעיון מוסיקלי חדש המבליט את התבנית ה"טרוכאית":



הפסנתר משלים את המהלך בתנועה יורדת:



וממשיך בפיגורות ריתמיות דמוי "צביטות":



ואריאנט מצופף של צביטות אלו בונה את המעבר המועשר בשילוב עדין של צבעי כלי הנשיפה מעץ המשמיעים תרועות מאופקות, ומפנים מייד את מקומם להמשך המעבר בידי הפסנתר.

הסולן מסתער על המקלדת בגלים של סולמות עולים שביניהם זרועות אתנחתות מעוררות סקרנות לבאות. סולם כרומטי עולה מוביל חזרה אל הנעימה הראשונה המופיעה, כצפוי, ראשית על ידי הסולן ואחריו על ידי התזמורת. הפעם הקודטה המשלימה את חטיבת הנושא הראשון מתארכת והופכת למנוף מודולטורי המבשר, על ידי מהלכים יורדים החוזרים ונשנים בעוצמה גוברת, את חטיבת הפיתוח.

וואריאנט של התבנית ה"פיקנטית" בוקע בפסנתר ויוצר מהלך סינקופי בעוצמה מאופקת ובליווי פיציקטו שקט בכלי הקשת. המוטיב מטפס במהלכו אל עבר שיא, מתגלגל, ופותח בסדרה של מודולציות:

כלי הנשיפה מעץ, בקו מתאר יורד, משמיעים את הרעיון ההכרזתי ומובילים לטונליות חדשה.

המהלך הסינקופי ה"מטפס" חוזר, מתגלגל ונסגר. הרעיון ההכרזתי מופיע שוב ומוביל אל תחנה טונלית חדשה.

בהופעה השלישית המהלך הסינקופי נדחס. הפסנתר מפגין נוכחות נמרצת בטרילרים, מתעמת לרגע עם התזמורת, נשאר לבדו על ה"במה", ובסדרה של פיגורציות פשוטות ההולכות ונמוגות נותן את האות המתבקש לשובו של הנושא הראשון.



נעימת הנושא הראשון, המרכזי, חוזרת שוב בפסנתר בטונאליות הראשית, ובזאת מכריזה על תחילת הרפריזה. היא נענית, כמו בראשית התצוגה של הפרק על ידי טוטי תזמורת נמרץ המסתיים בקודטה. בהמשך מופיע הרעיון ההכרזתי, במרקם המסיבי האופייני לו, ושוב נקטע על ידי הפסנתר בהגדים זריזים בתנועה עולה. אחריו נשמעת נעימה חדשה, שובת לב, במשטח הרמוני אחר.



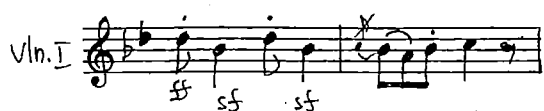
ממנה ממשיך הפסנתר למעברים סולמיים המתגלגלים מטה מטה אל הנעימה הריקודית.

שוב נשמעות ה"צביטות" על ידי הסולן, ובהמשכן כלי הנשיפה מעץ מעשירים את המרקם בצבעים.

הפסנתר מקיף את כל המקלדת בגלים של סולמות עולים, כל גל, השקט מקודמו, מזמן כניסה מפתיעה ברכותה של הנעימה הראשית. רכות זו נובעת מן העיצוב הריתמי החדש, שהוזז ממקומו:

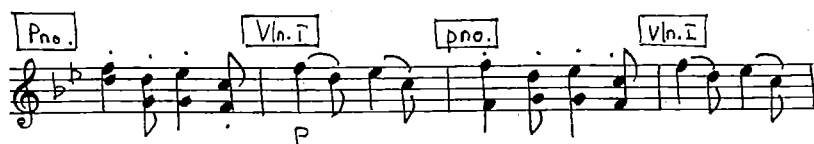


אך התזמורת מחזירה את הנוסח המקורי, הפיקנטי של הנעימה בתפנית חדה ומתעצמת:



הפסנתר מתפרץ אל תוך הטוטי התזמורתי בפיגורציות הגולשות מטה בארפזים ובמהלכים כרומטיים המוליכים אל הקודה.

דו שיח של הגדים קצרצרים בין הפסנתר לכלי הקשת במרקם שקוף, מזכיר את הנעימה הריקודית של הנושא השני בפרק על תבניותיו ה"טרוכאיות":



בתמציתיות רבה מוזכרים חלקי מוטיבים בדו-שיח בין הפסנתר והתזמורת. הפסנתר מנעים באמירות גלנטיות ובצלילים מקושטים, וסביבו התזמורת מלווה באיפוק רב. צלילי הפסנתר על סדרת הטרילרים המתעצמים ודועכים עם נגיעות סונוריות קלות של התזמורת, מרמזים על הסיום ההולך וקרב.

תפנית מפתיעה ובלתי צפויה דוחה את אקורד הסיום: הפסנתר משמיע סדרה של חמישה אקורדים שקטים במשלבו הגבוה. התזמורת מפירה את הרצף הסימטרי הצפוי, ואף מגבירה תחושה של א-סימטריה בפרץ הטוטי המסיים בעוצמה אדירה את הפרק.

הפרק נחתם באקורדים נמרצים וצפופים בשלוש אמירות החלטיות.

הצעות לפעילויות:

1. האזנה לנעימת הנושא הראשון (הריטורנלו), בידי הפסנתר ואח"כ בתזמורת, תוך התייחסות אל:

- האווירה ותכונות האופי שלו
- המרכיבים המוסיקליים היוצרים את האווירה העולה ממנו
- המשתתפים- המבצעים וסדר הופעתם
- עמידה על ההבדלים (זהה, שונה, דומה), בין שתי ההופעות הרציפות של נעימת הריטורנלו

2. שיחה על ז'אנר הקונצ'רטו, על המלחין על רקע תקופתו, ועל קהל המאזינים –הבורגני "החדש", הצורך מוסיקה באולמי קונצרטים.

3. אופציות ללימוד נעימת הריטורנלו:

א.

- התלמידים מאזינים ומתנסים בתאור מהלך הריטורנלו על כל מרכיביו בתנועות מאולתרות.
- המורה מנהלת דיון על המשותף בין התנועות המאולתרות שבהן תארו התלמידים כל אחד ממרכיבי הריטורנלו. (הדיון יעביר את התלמידים מן ההתנסות החושית- המוטורית אל הבחנות קוגניטיביות והמשגתיות)

ב.

- התלמידים מאזינים תוך חיקוי תנועות המוצעות על ידי המורה, המתארות את:
 - האנרגיה הטבועה בריטורנלו
 - קו המתאר
 - הרעיונות הריתמיים
 - ההבדל בין שתי הופעות הנעימה (בפסנתר, בתזמורת)
- שיחה על התחושה של צבירת אנרגיה ודחיסות הנוצרות לקראת סיום הנעימה

ג.

- התלמידים מאזינים תוך מעקב אחר המורה המצביעה על גראף רשום בבריסטול או בשקף, המתאר את התכונות הבולטות של הריטורנלו
- התלמידים מאזינים ומבצעים את מהלך הגראף "באוויר", עם תמיכה והנחייה של המורה לפי הצורך.
- התלמידים מקבלים את הגראף בדף אישי ועוקבים באצבע אחר סימניו תוך האזנה לנעימת הריטורנלו
- הכתה מתחלקת לקבוצות; כל קבוצה תבחר בכלי הקשה המתאימים לתאור תכונות הנעימה ותבצע את הצעתה בעוצמה שקטה
- הכתה מתנסה במעקב אחר התווים של שני הנושאים הראשיים, הרשומים על בריסטול; תחילה על פי נגינת המורה, בטמפו מתון, ועד

לתרגולת מעקב הולמת לטמפו "אלגרו" לקראת ההאזנה אל שני הנושאים של היצירה המוקלטת

4. אפשרויות להבחנת נעימת הריטורנלו במהלך הפרק על פי האופציות שהוצעו בסעיף 3

- התייחסות אל ההופעות החוזרות של הנעימה הראשונה ולמושג "ריטורנלו"
- התלמידים משלימים את סדר הופעת החטיבות החוזרות והשונות על פי הסימון הבא:
א, ב, ...
- התייחסות אל המושג רונדו
- 5. אפשרויות לתאור בתנועה את כל מהלך הפרק- מעין ריאליזציה- (מומלץ להאזין לחטיבות מסויימות תוך תנועה ולחטיבות אחרות ללא תנועה)
- התלמידים מתחלקים לקבוצות קטנות; כל קבוצה תבחר באחד משני הנושאים הראשיים, תגבש הצעה בתנועה ותבצע אותה במהלך ההאזנה
- המורה ילמד מערך תנועות לתאור הפרק בהתייחס אל ההבטים הבאים:
 - הדגשים על הצטברות ודחיסה
 - הדגשים על שתי תבניות המקצב הטבועות בשני הנושאים
 - הדגשים על הדו- שיח בין הפסנתר והתזמורת

סימפוזייה מס. 5 בדו מינור, אופוס 67 מאת לודוויג ואן בטהובן

על היצירה

הסימפוזייה החמישית של בטהובן היא כיום נכס צאן ברזל של הרפרטואר האמנותי המערבי. אפשר אף לומר כי היא הפופולארית ביותר מבין יצירותיו של בטהובן. אך תהליך התקבלותה של הסימפוזייה עד הגיעה למעמד זה, היה תהליך שהיה כרוך בבשלותם של בני דורו של בטהובן להסכין עם שפה סימפוזיית חדשה.

הסימפוזייה הושלמה בשנת 1807 ויצאה לאור בחלקים שונים החל משנת 1809. ביצוע הבכורה של הסימפוזייה בווינה בשנת 1808, היה כישלון חרוץ. יש הטוענים כי גרמו לכך שיקולים מוטעים בעריכת תכנית הקונצרט שהיתה על טהרת "חידושי בטהובן", בגנינתו ותחת שרביטו, והיתה עמוסה ביצירות ענק: שתי סימפוזיות, קונצרטו לפסנתר, פנטזיה כוראלית ועוד. ואמנם, מאוחר יותר, עם ביצועה בלייפציג בפברואר 1809, התקבלה הסימפוזייה החמישית בתשואות ובשבחים, והפופולאריות שלה הרקיעה שחקים במהרה. בלונדון לדוגמא, היא בוצעה 55 פעמים במהלך השנים 1816 - 1871, כלומר, אחת לשנה משך למעלה מחצי מאה. ...

אך לא רק בקרב הקהל אלא גם בקרב מוסיקאים בני זמנו של בטהובן עוררה הסימפוזייה תמיהות והסתייגויות "בשל התרחקותה מן הצורה הקלאסית" או בשל "סערה הרוחות והמהומה המוקצנת העולות מן הפרק האחרון". יחד עם זאת, קמו לח מליצי יושר אשר הבחינו כבר מלכתחילה בתכונותיה הייחודיות אשר חשפיעו מאוחר יותר על עולם הסימפוזייה כולו. בין מליצי יושר אלה יש מקום להזכיר את א.ת.א. הופמן (E.T.A. Hoffman) שראה בה את "התגלמות הממלכה של הכבירות, האדירות והעוצמה, בזכות הגייניוס של בטהובן". הופמן השכיל להבחין בסימפוזייה במבנה הארכיטקטוני המושלם המבוסס על אבני בניין מעטות, וראה בתכונה זו את הבסיס וההוכחה לנשגבותה של המוסיקה.

אך היה בסימפוזייה זו גם ממד אחר: עת פורץ בטהובן את תכני הסימפוזייה הקלאסית ואת צורתה, הוא מעלה חלופה סימפוזיית דרמטית שלא הייתה כמותה. צלליות האימה, היגון, הכמיהה האין סופית, התקווה והחדווה, המלנכוליה והתפרצויות הזעם, כל אלה מתמזגות במאגר בלתי נדלה של תחושות ומצבי רוח קיצוניים ונותנות דרור לדמיונו ומקוריותו של בטהובן.

יש הקושרים את הדרמטיות של הפרק עם מאבקו של בטהובן בהתחרשותו שהלכה וגברה החל משנתו ה-30 לחייו, ורואים בה התגלמות של היחיד הנאבק ומנצח את גורלו האכזרי.

ריכרד וואגנר היטיב לתאר את העימות בין הטרגיות ובין היסוד הרצוני האופטימי כפי שלדבריו מצטייר מפרקי הסימפוזייה החמישית:
"הפרק הראשון - מאבק איתן בין תחושה הרת אסון לבין הבזקי תקווה;
הפרק השני - השלמה מרגיעה וחלומות הרואיים לתקווה ואמונה;
הפרק השלישי - חזיונות פנטסטיים ושקיעה לתהומות כפי שעולים מתוך הנוקטורנו - "סקרצו";
הפרק הרביעי - ניצחון האור".

על רקע זה נקל להבין את כינויו של המוטיב הפותח, שהוענק לו על ידי המלחין עצמו: "מוטיב הגורל הזופק בדלת". כינוי דרמטי זה היה רשום באחת הפתקאות של שינדלר, ידידו ומזכירו האישי של בטהובן, אשר נהג לתעד פרטים רבים מחייו של המלחין, אמירות שלו, סיפורים על מאורעות חייו ועוד.

לעומת אלה הקושרים את אופיה של הסימפוניה בביוגרפיה האישית של המלחין, יש המנתקים את הסימפוניה מן ההקשר האישי המיידני, ורואים בה התייחסות ישירה לזיאנר אשר שלט באותה תקופה של "אחרי מלחמות נפוליאון" במוסיקה (הצרפתית בעיקר), ואשר היה ידוע היטב לבטהובן, והוא הזיאנר של "מוסיקת מלחמה" או "אופרות הצלה", אשר תחילתן הקודרת משקפת את ה"חרדה שלפני", ואילו סיומן הזוהר את "הניצחון שאחרי". אלה מוצאים סימוכין לדבריהם בדמיון שבין התכנון הכללי של הסימפוניה לבין היצירות הללו, ואפילו מוצאים זהות בין "מוטיב הגורל" לבין יצירה של כרוביני, המשמשת כמודל מובהק שלהן.

הסימפוניה החמישית בנויה אמנם על פי המבנה המסורתי: אלגרו, פרק איטי, אלגרו (סקרצו), פרק סיום מהיר. אך נראה ששלושה הפרקים הראשונים הם בגדר בשורה או מבוא לבאות, קרי, לפרק האחרון הנושא עמו את יסוד ההכרעה השקולה שבדרמה.

הפרק הראשון כתוב "בצורת הסונטה" וממקד בתמצות שני רעיונות מוסיקליים העומדים בעימות;

הפרק השני, יחד עם היותו אנרגטי ממזג בתוכו את ההיבט הלירי האופייני לנושא הראשון ובזאת הוא מאשש את יסוד הדואליזם הטמון בפרק הראשון;

תחושת הקדרות העולה מן הפרק השלישי והקול החרשי המסיים אותו מהווים נקודת זינוק, ללא הפסקה, להסתערות של הפרק האחרון, הרביעי, שנועד כאמור, להכריע במאבק בין "החושך והאור".

במסגרת הטונאלית של הסימפוניה מגולמת הסמליות שבין שני היסודות הללו: "החושך" - בסולם המינורי הפותח את הסימפוניה (זו מינור), "ניצחון האור" לעומתו, מתואר בסולם דו מז'ור בפרק האחרון.

התכונה הבולטת ביותר בסימפוניה החמישית היא ההשענות של בטהובן, לאורכה של כל הסימפוניה על ארבעת פרקיה, על מוטיב ריתמי אחד, הוא "מוטיב הגורל". מוטיב זה, הפותח את היצירה כשהוא עומד לבדו, ומהדהד אל תוך הדממה שלפניו ואחריו, מופיע בגלגולים שונים לא רק בפרק הראשון, אלא גם ביתר פרקי הסימפוניה. בזאת יוצר בטהובן, אולי לראשונה בהיסטוריה המוסיקלית, האחדה מוחלטת בין פרקי הסימפוניה, הן מבחינה מוסיקלית טהורה, והן מבחינה "תכניתית" - חוץ מוסיקלית, ומקדים בכך את המלחינים הרומנטיים.

המאפיינים המוסיקליים הבולטים של הסימפוניה:

- Ⓢ שימוש במוטיב ריתמי הפותח את היצירה, עומד בפני עצמו, ושולט כחומר תמאטי עיקרי בהמשכה;
- Ⓢ האחדת פרקי הסימפוניה בעזרת מוטיב מוסיקלי משותף;
- Ⓢ שפע של רעיונות לפיתוח ועיבוד;
- Ⓢ קודה רחבת ממדים;
- Ⓢ תזמור המועשר בכלי נשיפה מעץ וכלי נשיפה ממתכת;
- Ⓢ עצמאות כלי נגינה שבדרך כלל תוזמרו בתפקידים משניים (ויולה, אבוב, קונטרבס)

פרק ראשון (Allegro con brio, מהר ובלהט)

הפרק הראשון בנוי ב"צורת הסונטה":

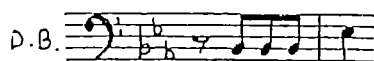
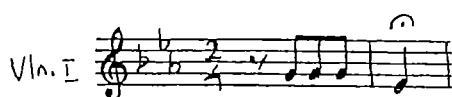
- Ⓢ תצוגה ובה שני נושאים מנוגדים (124 תיבות או 248 עם החזרה)
- Ⓢ פיתוח (127 תיבות)
- Ⓢ רפריזה (127 תיבות)
- Ⓢ קודה (128 תיבות !)

ייחודה של "צורת הסונטה" בפרק זה מתמקד בעיצוב דרמטי של שני נושאים מנוגדים ובסימטריה מובהקת ומפתיעה בין ארבעת החטיבות התחממות את הפרק (חטיבת הקודה שווה בממדיה לאלה של הפיתוח, ובזאת היא הופכת לחטיבת פיתוח נוספת).

"מוטיב הגורל" הוא אשר מגדיר היטב את משטחי ההתרחשויות הדרמטיות של הפרק ומעניק לו האחדה בשל גילגוליו החוזרים, שתי וערב, לכל אחד מרבדיו; הוא מבצבץ מבעד לגוון הצליל, בין אם בתפקיד עיקרי או בתפקיד ליווי, בצלילים גבוהים כבנמוכים.

המוטיב בנוי משלושה צלילים קצרים בעלי משך וגבה זהים השואפים אל הרביעי, השונה מהם: טרצה גדולה בירידה על משך המתארך עד תום הפרמטה המעצימה את תחושת ההפתעה בה החל הפרק. המוטיב מושמע בעוצמה חזקה מאד, בכלי קשת ובקלרינטים ובטונליות מינורית.

דוגמאות למוטיב:



הנושא השני, אותו מבשרת תרועת הקרנות, מבוצע בכלי קשת והוא מנוגד למוטיב "הגורל" באופיו הרך, השירתי והרחב, בסולם מז'ורני, בקו מתאר עולה וקשתי ובעוצמתו השקטה. בשונה מהמוטיב הראשון המופיע על פעמה רפה, המלודיה של הנושא השני נפתחת בראשית התבה, על הפעמה המוטעמת:



שני הנושאים שלובים זה בזה באמצעות הגרעין הריתמי הראשוני והעקשן הפועם מסביבם דרך סקוונצות בין קבוצות כלים שונות. עובדה זו מעניקה מן האחדות לשתי ההתרחשויות הצליליות ומניעה אותן במרץ ובכוח.

כאמור, אפשר להבחין בפרק בשתי חטיבות פיתוח דומות במשכן: חטיבת הפיתוח ה"אותנטית", הנמצאת במרכזו של הפרק, והקודה, המשמשת כחטיבת פיתוח נוספת.

חטיבת הפיתוח מושתתת על המוטיב הריתמי הראשי. אמצעי האזכור שלו עולים מן הזמרקס החיקויי, מהדו-שיח המתנהל בין הכלים השונים ומשינויי הדינמיקה והטמפו. שינויים אלה יוצרים את רגעי הדרמה שבחטיבה זו, השלובה בהסתערויות אינטנסיביות, ואשר זרימתה מתאפיינת, בין השאר, בהתפרצויות עזות.

חטיבת הקודה מציגה שיאים חדשים המבוססים ברובם על מוטיב הגורל והנושא השני של הפרק. אך יחד עם זאת הולך ונרקם בתוכה- בכלי הקשת הגבוהים- חומר תימטי חדש המושתת על מהלך סולם דו מינור אך מצניע בתוכו את האלמנט הכיווני של המוטיב הראשון:



מעקב בעת האזנה:

במעין הפתעה, וללא כל הגד מבשר, נפתח הפרק עם המוטיב הראשון, "מוטיב הגורל", באוניסון של כלי קשת וקלרינטים ובעוצמה מרובה שלאחריה שקט רועם. המוטיב חוזר שנית - בסקוונצה.



בהמשך "נזרק" המוטיב כבמשחק חרישי ושובב בין הכינורות והויולות עד שהוא נעצר פתאומית על צליל ממושך שלאחריו הפסקה.

הצהרה חגיגית נוספת של המוטיב מובילה אל חטיבה פיתוחית קצרה הבנוייה על בסיס הגרעין הראשוני, בתחילה בחיקויים יורדים מכלי הקשת הגבוהים אל הנמוכים ובהמשך בסקוונצות עולות כאשר המוטיב עצמו הולך ממצטופף, מצטמצם, מתעבה וצובר אנרגיה.

לאחר הפסקה דרמטית נוספת, מתגלגלת הנוכחות הריתמית של המוטיב לעבר הנושא השני עם בשורת הקרנות ב-ff, במעבר לסולם מי במול מז'ור:



תרועת הקרנות מובילה אל נושא לירי וזמרתי המושמע בעוצמה שקטה על ידי הכינורות, הנענים בקלרינטים ובחליל. ברקע נשמעים הדיו הקצביים של המוטיב הראשי - "מוטיב הגורל".



פרגמנט אחרון מתוך הנושא מתפתח וצובר עוצמה תוך שילובו עם "מוטיב הגורל" המופיע בכלי הקשת הנמוכים:



במלוא נוכחותה משמיעה התזמורת נושא מסכם בקו מתאר יורד המתמזג בהמשכו עם הגרעין הראשוני:



מוטיב הגורל נשמע כציווי ללא עוררין בסולם המקביל (מיס מז'ור) בסוף התצוגה:



התצוגה חוזרת פעם נוספת.

הכרזה נוספת, מתוחה, של "מוטיב הגורל" פותחת את חטיבת הפיתוח.

בהמשך, שוב "נזרק" המוטיב כבמשחק בין הכלים השונים, בעוד כלים אחרים מעשירים את המרקם בקו רך ושירתי הנוגד ומשלים בו בזמן את האופי הפועם של "מוטיב הגורל". הפעם התהליך ממושך הרבה יותר, דינמי יותר, ומוביל, לאחר סדרה של סקוונצות עולות, להתפרצות של התזמורת כולה בשורה של אקורדים עזים.

התרועה שהקדימה את הנושא השני זוכה אף היא לפיתוח נרחב אשר בהמשכו משטח של אקורדים בדרגות שיש ההולך ונמוג.

זו שיח זה הוא מעין הפוגה לקראת הופעה נוספת של "מוטיב הגורל". הגברה נוספת בעוצמת הנקישות מובילה אל הרפריזה.

את המוטיב הראשי צובע בטהובן ברפריזה בצלילי התזמורת כולה. בהמשך, היא זורמת לדרכה, ונעצרת לרגע קט להשמעת קדנצה קצרצרה של האבוב שגונו המאנפף מעניק לה נימה מלנכולית.



268

מכאן ואילך חטיבת החזרה מתנהלת כסדרה, בשינויים קלים.

מרקם עמוס ופעיל פותח בסערה את חטיבת הקודה, נשען כולו על הריתמוס של "מוטיב הגורל", ונתון לתהליכי פיתוח "ישנים" וחדשים.

תחושת האינטנסיביות במרקם מתבטאת בתחלופה בין דמימות ובין התפרצויות בטוטי על הגרעין הריתמי הבסיסי, עד להסתערות האחרונה של "מוטיב הגורל" המותיר אחריו שובל של הדים בכלי הנשיפה מעץ.

הקדנצות הסופיות מכריזות, חוזר והכרוז, את הכוח הטמון במוטיב הבסיסי שכוון את מהות הפרק ואת אופיו.

הצעות לפעילויות:

1. הכרת שני הנושאים והבחנה בהבדלים שביניהם:

- רישום התווים של שני הנושאים על הלוח ושירת הנושאים בשמות התווים (סולמיזציה);
- התייחסות אל המאפיינים הבולטים של כל אחד מהם;
- שירת הנושאים על פי סימני העוצמה והטמפו הרשומים בשמות התווים או בהברות ההולמות את אופיים:
לנושא הראשון בעיצור "קשה" למשל פה- פה - פה - פאם - (באות פא דגושה)
לנושא השני - לאחר בשורת הקרנות- בעיצור "רך" למשל לו- לו- ...
- האזנה לשני הנושאים ברצף- זה אחר זה- והתייחסות אל הנשמע על סמך הרשום בתווים; או להפך, הקדמת הכתוב לנשמע;
- דיון מסכם על השונה בין שני הנושאים תוך התייחסות ל-

- ❖ מאפיינים מוסיקליים
- ❖ אופי הנושא הנובע מן המאפיינים הללו
- ❖ התחושות המתעוררות במאזין בעקבות אופיים של הנושאים:

נושא ראשון	נושא שני	
אופי	דרמטי	שירתי ורחב
סולם	מינורי	מזוררי
מלודיה	קו מתאר יורד	קו מתאר עולה וקשתי
מוטיב ריתמי	מוטיב ריתמי חריף, הפותח על פעמה קלה ולו שלושה משכים קצרים המובילים אל צליל ממושך	מקצב הנשען על תנועה אחידה של רבעים ומתחיל על פעמה מוטעמת
עוצמה	עוצמה מאד חזקה	עוצמה שקטה
תזמור	כלי קשת וכלי נשיפה מעץ	כלי קשת בלבד

2. התנסות בשירת מוטיב הגורל "במקהלה" על ההברות "פה-פה-פה-פאם" (באות פה דגושה):
 - על פי טמפי שונים ולפי הניצוח של המורה
 - על פי ארטיקולציות ועוצמות שונות
 - בקבוצות שונות, בכניסות בהפרשי זמן ההולכות ומצטמצמות זו מזו עד ליצירת מרקם דמוי- הטרופוני

3. האזנה מבוקרת:
 ① האזנה לאקספוזיציה ותגובה בתנועת יד "הדופקת על הדלת" בהשמע "מוטיב הגורל" או הבזקים ממנו הן בתפקיד מרכזי והן בתפקידי ליווי
 ① האזנה לתצוגה ותגובה על שני הנושאים בשתי קבוצות תלמידים:
 ❖ קבוצה ראשונה בתנועת "הגורל הדופק בדלת"
 ❖ קבוצה שנייה בתנועה "המציירת באוויר" את רוחב הנושא השני לפי קו המתאר שלו
 • בעקבות הפעילות המוטורית שבוצעה על ידי שתי הקבוצות, עריכת דיון השוואתי של תחושות מתח - רפיון, צפוי - מפתיע.

① האזנה מבוקרת ודיון מעמיק סביב כינוי הנושא הראשי ("הגורל") ואמצעי ההמחשה המוסיקליים של מושג זה במהלך הפרק כולו: (התלמידים מתבקשים לרשום רשימה של אמצעי המחשה בתחום הרגיסטר, התזמור והגוון, הדינמיקה והטמפו).