

המדרשה למוסיקה  
מכללת לוינסקי  
לחינוך



בשיתוף עם

התזמורת  
הפילהרמונית  
הישראלית



מפתח

תכנון לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

## מפגשים עם "מוסיקה חיה"

**וולפגאנג אמדאוס מוצרט**

(1791-1756)

AVE VERUM CORPUS K.618

SYMPHONY in C, no. 34 K.338

Missa in Cm, K.427

תשס"ב

2001

LEV0104351 - 000 - 001



010435101807

## צוות המדרשה למוסיקה

### **עורכת:**

שולמית פינגולד

### **עזרה בעריכה:**

דוציי ליכטנשטיין

### **כותבים:**

איה גל

ד"ר רון לוי

שולמית פינגולד

משה רסיוק

### **דוגמאות תווים:**

איה גל

נעמי פלדמן

### **עריכה גרפית:**

איה גל

### **הבאה לדפוס:**

שולמית פינגולד

תוכן העניינים:

עמוד

מבוא

4

. על המלחין

. על סגנונו של מוצרט

. על תקופת ההשכלה

. על המוסיקה הכנסייתית במחצית  
השנייה של המאה ה-18

. על המוסיקה הדתית של מוצרט

. על הסמפוניה הקלאסית

. על הסמפוניות של מוצרט

היצירות:

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

19 מיסה בדו מינור, K.427

44 סימפוניה מס' 34 בדו מז'ור, K. 338

## מבוא

### על המלחין

יוהנס כריסוסטומוס וולפגאנג אמדיאוס (בלטינית: תיאופילוס) מוצרט החל את החינוך המוסיקלי שלו מיום שנולד, מאחר שאביו היה נגן מוכשר, קומפוזיטור ומוסיקאי החצר בזלצבורג. האב, לאופולד, טיפח את כשרונם המוסיקלי של שני ילדיו - הבת הבכורה אנה ווולפגנג הצעיר.

מוצרט הצעיר ניגן מגיל שלש והלחין מגיל חמש, ובגיל שש החל לנסוע ברחבי אירופה בחברת אביו ואחותו. שני הילדים הוצגו בחצרות האצולה והמלוכה ושעשעו את המבוגרים כשהם מנגנים להפליא, אך גם מבצעים "פעלולים" כגון: נגינה בידיים מכוסות, בעיניים עצומות וכד'.

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

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

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

זכרונו הפנומנלי ורגישותו לכל ניואנס מוסיקלי איפשרו לו ללמוד מכל יצירה ששמע, להפנים כל רעיון וכל חידוש ולבטאם בדרכו שלו. כך היה המקרה של לדוגמא, ה-Miserere של Allegri לו זכה להאזין ברומא, בקאפלה סיסטינה, ולשחזרו מאוחר יותר בעל פה.

אין זה מפתיע אם כן שבמסעו הראשון לאיטליה, בגיל שלש עשרה, התקבל בזכות כשרונותיו לאקדמיה הפילהרמונית של בולוניה, לצד מוסיקאים מבוגרים ומנוסים, ומשך תשומת לב רבה. שם גם החל לכתוב בקצב מהיר ובהספק יוצא דופן.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### על סגנונו של מוצרט

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

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

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

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

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

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

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

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

### על תקופת ההשכלה

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

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

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

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

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

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

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

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

### על המוסיקה הדתית במחצית השנייה של המאה ה-18

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

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

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

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

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

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

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



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

### על המוסיקה הדתית של מוצרט

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

מעט היצירות שכתב משקפות את החפש והעצמאות להלחין בהתאם לנטיותיו האישיות ללא ההגבלות הסגנוניות שחלו עליו קדם לכן:

. כתיבת יצירות דתיות בסולמות שונים וריבוי טונאלי אף בין פרקי המיסה עצמה (לעומת השימוש החוזר בסולם דו מז'ור ברפרטואר הדתי שחיבר עד כה)

. האווירה כבדה וכהה ולא עליצית בלבד

. התזמורת גדולה ואקספרסיבית

. המבנה מאוזן

. השפעה פוליפונית בארוקית טיפוסית

היצירה המשקפת סגנון זה באפן מובהק היא המיסה בדו מינור, K.427 המושמעת בקונצרט זה, שאף שלא הושלמה, תופסת היא מקום נכבד ביותר בין יצירותיו הכנסייתיות.

מאז הלחנת מיסה זו (שכאמור לא הושלמה) ועד שנתו האחרונה, לא הלחין מוצרט כל יצירה דתית.

בשנתו האחרונה חזר מוצרט לכתיבה כנסייתית (אם משום תחושת מותו הקרב ואם משום הסיבה הפרוזאית יותר של כוונתו להתמנות כקפלמייסטר בכנסיית סנט סטפן בווינה...).

בשנה זו כתב את המוטט Ave Verum המושמע בקונצרט זה, ואת הרקוויאם הנודע שאת הלחנתו לא הספיק לסיים.

### על הסימפוניה הקלאסית

הסימפוניה הקלאסית היא יצירה אינסטרומנטלית רב פרקית. היא התפתחה באמצעות מספר גורמים מקבילים:

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

פרקי הסימפוניה הם שלשה או ארבעה:

הפרק הראשון מהיר (אלגרו) ובצורת הסונטה.

הפרק השני איטי, ואפיו שירתי, לירי או דרמטי. צורתו אינה קבועה.

הפרק האחרון מהיר ומלהיב, בדרך כלל עם נושא קליט, ובמידה והסימפוניה כוללת ארבעה פרקים, הפרק השלישי הינו ברוב המקרים מנואט וטריו, קטע בעל אופי ריקודי שתפקידו להוות אתנחתא בין שני פרקים עשירים בחומר: הפרק השני והפרק האחרון.

הפרקים קשורים זה לזה מבחינה טונלית.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

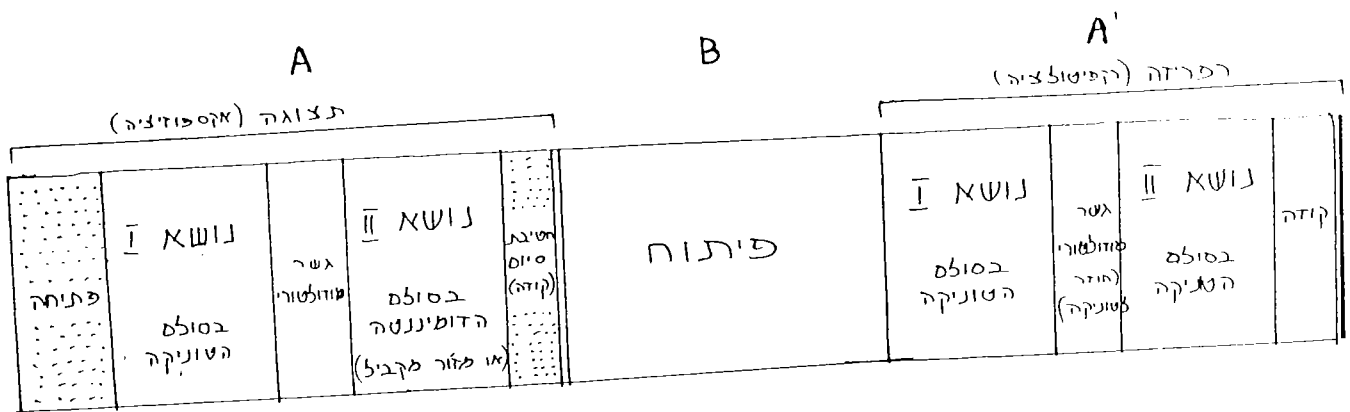
הסצנה האחרונה היא הרפריזה. זו היא חזרה על התצוגה, אך עם שינויים מתבקשים - בעיקר - סיום בסולם הטוניקה, ולא בסולם הקרוב בו הסתיימה התצוגה.

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

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

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

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



### על הסימפוניות של מוצרט

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

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

הסימפוניות הראשונות של מוצרט נכתבו בלונדון (כאמור, בגיל שמונה) בסגנון הגלנטי-רוקוקו. סימפוניות אלו היו יצירות קצרות בעלות מבנה פשוט ואופי חנני: קלות, נאיביות ומלאות קלישאות. מי שהשפיע על כתיבתו בזמן זה היה בעיקר יוהן כריסטיאן באך, בשל סגנונו שהושפע מן ה"אופרה בופה" האיטלקית. עם זאת,

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

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

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

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

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

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

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

## "AVE VERUM CORPUS"; מוטט K.618 ברה מזיור

מוטט הוא יצירה קולית, בדרך כלל על טקסט דתי המשמש בתפילה. הוא כתוב בד"כ בלטינית אך גם בשפות מדוברות.

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

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

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

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

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

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

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

*Cujus latus perforatum*

שגו, שכולו פצע,

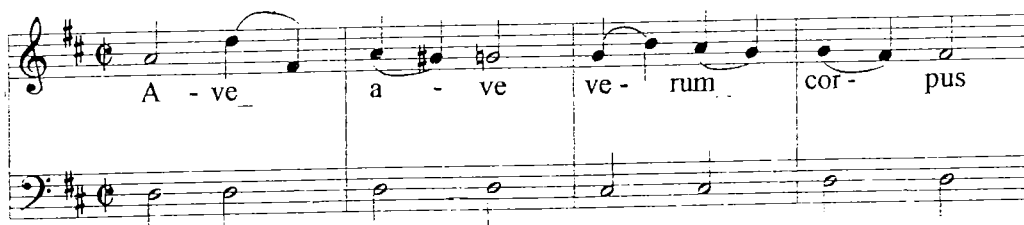
*Unda fluxit et sanguine  
Esto nobis praegustatum  
In Mortis ex*

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

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

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

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



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



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

Musical score for the phrase "Cujus latus perierit". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass staff provides a simple accompaniment with notes: C3 (half), G2 (half), F#2 (half), E2 (half), D2 (half), C2 (half).

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

Immolatum (הקרבה) - ספטקורד מוקטן מוקטן

Musical score for the Immolatum chord. It shows two staves: treble and bass. The treble staff contains a chord symbol #8. The bass staff contains a chord symbol 8.

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

Musical score for the Cruce chord. It shows two staves: treble and bass. The treble staff has a melodic line: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The bass staff has a simple accompaniment: C3 (half), G2 (half), F#2 (half), E2 (half), D2 (half), C2 (half).

Sanguine (מדממים) - ספטקורד מוקטן מוקטן

Musical score for the Sanguine chord. It shows two staves: treble and bass. The treble staff contains a chord symbol 8. The bass staff contains a chord symbol 8.



## סימני דרך:

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



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

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



בסיום המשפט קדנצה אותנטית בסולם לה מז'ור.

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



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

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

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

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

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

המוטט מסתיים בהגד תזמורתית קצר המבסס את הטוניקה.

## המיסה בדו מינור ק. 427

המיסה, הטקס המרכזי בפולחן הקתולי, היא זיכרון לסעודה האחרונה של ישו והשליחים. היא מהווה גם חזרה סמלית על הסעודה, בכך שהמאמינים מקבלים את לחם הקדש ויין הקדש - גופו ודמו של ישו. מיסות נאמרות, או מושרות, בכנסייה מדי יום ביומו ומשתנות לפי ימי השבוע, חגים ומועדים, או אירועים מיוחדים. יש בה תפילות קבועות ומשתנות וחלקים מושרים או מדוקלמים. החל מן הרנסנס העדיפו המלחינים להלחין רק את חמשת הפרקים המושרים בעלי הטקסט הקבוע: קירייה, גלוריה, קרדו, סנקטוס ואגנוס דאי.

### א. כללי

המיסה בדו מינור היא אחת מהיצירות העמוקות ורבות ההוד ביותר של מוצרט. למרות שנכתבה ב"תקופת זלצבורג" שלו, אין היא משתייכת בסגנונה לרפרטואר המיסות שכתב באותה תקופה, ואף נסיבות הלחנתה יוצאות דופן: בשנת 1782 תיכנן מוצרט להנשא לבחירת ליבו, קונסטנצה ובר. קונסטנצה חלתה, ומוצרט נדר שאם תבריא ונישואיו יצאו אל הפועל, ילחין מיסה לרגל ארוע זה. קונסטנצה אמנם הבריאה ממחלתה והנישואין נקבעו לאביב של 1783 בזלצבורג. התברר כי נדרו של מוצרט לא היה בגדר מס שפתיים בלבד, ולמועד החתונה אמנם החל בהלחנת המיסה אלא שלא הספיק לסיימה. קיימת עדות של ננרל, אחותו של מוצרט כי המיסה בוצעה (כנראה בביצוע בכורה) בכנסייה בזלצבורג ב-26 לאוקטובר 1783 עם אשתו קונסטנצה כאחת הסולניות. כיוון שהביצוע היה בכנסייה, קרוב לודאי שכלל גם קטעים מתוך יצירות מוקדמות של המלחין להשלמת החסר, ואולם אין לנו שום מידע לגבי טבעם. (כאן אולי המקום לציין שקיימת גירסה שלמה של המיסה משנת 1897, בעריכת אלויס שמיט, בהוצאת ברייטקופף והרטל, שכוללת קטעים מתוך יצירות דתיות מוקדמות של מוצרט). הפרקים שמוצרט הספיק להשלימם הם הקירייה, הגלוריה, הסנקטוס, הבנדיקטוס, ושני חלקים מתוך הקרדו. כך שחסרים האגנוס ומחצית מהקרדו.

ההרכבים בשלושה עשר פרקי המיסה המולחנים מגוונים, ומשתנים מפרק לפרק בהתאם לאופיו. המיסה מכילה קטעי מקהלה (כולל מקהלה כפולה בשמונה קולות) קטעי סולו ואנסמבלים קוליים לשני קולות סופראן וטנור. התזמורת המורחבת כוללת קרנות, חצוצרות, שלושה טרומבונים וטימפני בנוסף לכלי הנגינה הרגילים במיסות הגדולות של מוצרט (אבובים, בסונים תזמורת כלי קשת ואורגן) המשמש ככלי קונטינואו).

החלוקה של הגלוריה לשבעה פרקים וההפרדה של ה - INCARNATUS מהקרדו מבהירים את כוונתו של מוצרט לכתוב מיסה בדגם של קנטטה. ככלל ניתן לאמר שעל המיסה שורה רוח ברוקית שניכרת בקטעים הקונטרפונקטיים (בזמן שמוצרט כתב את המיסה, הוא התוודע למוסיקה של באך), ובקטעי המקהלה בסגנון המסיבי של הנדל (במיוחד בגלוריה). לאלה יש להוסיף את ההשפעות הנפוליטניות (קולרטורה וברק) שקיימות בקטעי הסולו של הסופרן.

הקשר בין המשמעות של הטקסט והמוסיקה הדוק לאורך כל המיסה, עם זאת הטווח של התוכן הרגשי-המוסיקלי רחב ביותר. לדוגמא, הקירייה מלנכולי ואילו הגלוריה, כניגוד, צוהלת, דרמטית, ואבלה לסירוגין.

מבחינת הצורה, נדמה שאצל מוצרט השיקולים המוסיקליים גוברים על השיקולים הליטורגיים: מילים או פסוקים קצרים של הטקסט חוזרים לעתים או חופפים; פסוקים טקסטואליים מופרדים לפעמים על-ידי מספר תיבות של לזוי; שינויים של סולם, מירקם, וקו מיתאר מספקים גיוון וניגוד. התוצאה שמתקבלת היא סדרה של צורות מוסיקליות המתאפיינות באיזון, פרופורציה, אחידות וניגוד.

## kyrie

אנדנטה מודרטו

הטקסט של פרק הפתיחה של המיסה מונה שלוש קריאת קצרות בלבד ששתיים מהן זהות:

<i>Kyrie Eleyson</i>	האדון, רחם עלינו
<i>Christe Eleyson</i>	כריסטוס, רחם עלינו
<i>kyrie Eleyson</i>	האדון, רחם עלינו

מיעוט המלים, המבנה התלת חלקי של הטקסט והעובדה שבנוסח התפילה חוזר כל זוג מלים שלוש פעמים ברצף, משפיע על המבנה המוסיקלי של הפרק ומזמין השענות על מוטיבים קצרים וחזרות או פיתוח של טקסט מוסיקלי. במידה מסוימת המוסיקה של הפרק משקפת תפיסה הלחנתית "רצינית" המיועדת לכנסיה ונשענת על נושאים חמורי סבר ותחכום הרמוני. הרגשות ה"כבדים" של חרטה, צער ובקשת רחמים מתבטאים בפרק בצורה ציורית התואמת את תורת האפקטים הבארוקית: הסולם מינורי (דו מינור), הקווים המלודים יורדים, יש שימוש מרובה ב"מוטיב האנחה" (סקונדה בירידה), הטמפו איטי, יש תבניות ריתמיות החוזרות מונוטונית ויוצרות מתיחות, יש ריבוי במהלכים כרומטיים (ובמיוחד השענות על "למנטו בס" המביא קו כרומטי יורד) ועוד.

מבנה הפרק תלת חלקי (א ב א). ניגודיות חלקיו משתקפת באווירה: כהה לעומת בהיר; בטונליות: דו מינור לעומת מיס מז'ור; בהרכב: תזמורת מלאה ומקהלה מעורבת לעומת סולו סופראן מלווה בתזמורת כלי קשת; ובחומרים תמטיים שונים.

### סימני דרך:

היצירה פותחת במבוא תזמורתי קודר וחרשי. הכינורות הראשונים משמיעים נושא רציטיבי מעל לתשתית ריתמית חוזרת בכלי הקשת הנמוכים, ומציג חומרים תמטיים שיתפתחו בהמשך הפרק: אקורד שבור בירידה המתפרק לתנועת חלקי ששה-עשר.



המקהלה נכנסת בהצטברות קולות קנונית ודחוסה במעין הכרזה המשדרת אופטימיות מסויימת הנובעת מן הקו המלודי העולה והמנעד הרחב.



מייד לאחר ההכרזה, מופיע נושא מלודי כרומטי בקולות הסופראן של המקהלה.  
הכרומטיקה היורדת באה להביע ולהדגיש את בקשת הרחמים שבטקסט.



נושא זה עובר בין הקולות והכלים ומשתלב עם הנושא האינסטרומנטלי שפתח את הפרק שחודר עתה גם אל קולות המקהלה כנושא נגדי.  
אל המרקם המשולב מצטרף אלמנט שלישי, ריתמי במהותו, המופיע בתפקיד הקונטינאו ומוסיף נופך דרמטי לאוירה.



שלושת הנושאים מתפתחים, צוברים עוצמה ומגיעים לשיא המתפוגג לקראת סוף החטיבה, שם חוזר שוב המבוא, הפעם בהרכב משולב של המקהלה וכלי הקשת.

אינטרלוד תזמורתי מעודן מוביל אל החלק האמצעי של הפרק (Christe Eleyson) שבו סולו סופראן ומקהלה במרקם של שירת מענה רספונסוריאלי. כלומר, הסופראן פותח והמקהלה עונה לו כקהל.



הדרמטיות גוברת, והמשפטים נקטעים בשהיות ממושכות ובהבדלים קיצוניים של דינמיקה ורגיסטר.

בחלק השלישי של הפרק, שוב חזרה אל הנושאים של החטיבה הראשונה, הפעם בעוצמה מרובה ומרקם עשיר.



לקראת סוף הפרק סיום מדומה, ולאחריו סיום רגוע בסולם דו מז'ור.

**Gloria**  
אלגרו ויוציה

לעומת תפילת ה-kyrie שבה מלים מועטות, הרי חטיבת הגלוריה במיסה הליטורגית משופעת בטקסט. במיסה בדו מינור בה אנו עוסקים, בחר מוצרט לחלק את הטקסט לשבע חטיבות, ולהקדיש לכל חטיבה פרק מוסיקלי נפרד.

הפרק הראשון, הנושא את שם החטיבה כולה, מתייחס אל המשפט הראשון:

*et in terra pax hominibus bona voluntatis*      *Gloria in excelsis Deo*  
"ובארץ, שלום על בני אדם שוחרי טוב".      "יהי כבוד אלהים במרום,

שני חלקי המשפט מובאים בפרק כניגודים משלימים:

- חלקו הראשון חגיגי ומלא עוצמה והוד, במרקם פוליפוני עשיר, מקצבים תרועתיים, מלודיות המבוססות על אקורד דו מז'ור בעלייה או הכרזות נמרצות על צליל רסיטציה חוזר.
- חלקו השני רך, שלו ומעודן, במרקם שקוף-הומוריתמי ברובו- בצלילים ממושכים על רקע פיגורציות מעודנות בליווי התזמורתי, ובמלודיות סקונדריות בירידה שלהן נטייה כרומטית.

הניגודים באים לתאר ולהביע:      "כבוד"      אל מול "שלום"  
"אלוהות"      אל מול "בני אנוש"  
"מרומים"      אל מול "ארץ"

הפרק בנוי מסדרת חילופין של שתי החטיבות לסרוגין.

**סימני דרך:**

הפרק נפתח בתרועה רמה של מלוא התזמורת במקצבים " צבאיים" שעל רקעם מכריזה המקהלה בחגיגות את המילה Gloria.

Violin II (Vln. II) part: Treble clef, 4/4 time, starting with a rhythmic pattern of eighth notes.

Viola (Vla.) part: Treble clef, 4/4 time, starting with a rhythmic pattern of eighth notes.

Soprano (Sop.) part: Treble clef, 4/4 time, starting with a melodic line. Lyrics: Glo - ri - a

לאחר התרועה, מופיעה חטיבה נמרצת המבוססת על נושא מזיורי בוחק ורב עוצמה באקורד דו מזיור עולה (מרומים?) המעובד במרקם פוליפוני חיקויי (הקולות נכנסים בזה אחר זה מן הנמוך אל הגבוה) ונשען על המוטיבים התרועתיים של הפסוק הפותח.

Glo - ri - a in ex cel

סיומה של החטיבה בקריאות נרגשות של המקהלה במלה In Excelsis (במרומים).

S in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis  
 A in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis  
 T in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis  
 B in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis

החטיבה השנייה באה לתאר תופעה שונה לחלוטין. האוירה שלוה והמלודיה לירית, בנטייה יורדת (ארץ?).

Sop. *P* et in ter - ra, in ter-ra pax ho - mi-ni-bus

לאחר תצוגת הנושא, הקולות מתאספים באיטיות ובהדרגה (מן הגבוה אל הנמוך) ויוצרים אקורדים מוקטנים.

אל המרקם מתווספים הכינורות בפיגורציה ריתמית מעודנת:



אולם השלווה מופרת בפתאומיות על ידי הנושא התרועתי של הגלוריה על המקצב ההכרזתי שלו והקווים הסולמיים בעליה המתארים את גדולת האל במרומיו. הפרק מסתיים באווירה רוגעת עם שובה של החטיבה השנייה.

### Laudamus Te

אלגרו אפרטו

הטקסט שבחטיבה זו מתוך הגלוריה מביא מספר אמירות קצרות הבאות להלל, לברך, לרומם ולפאר את האל:

*Laudamus Te, Benedicamus Te, Adoramus Te, Glorificamus Te.*

מוצרט בחר להלחין פרק זה כאריה אופראית איטלקית לסופראן קולרטורה ולתזמורת מצומצמת שבה כלי קשת אבובים וקרנות, והברק הוירטואוזי של התפקיד הקולי מעניק דגש להאדרת גדולתו של האל. קולרטורה זו הנה, ללא ספק, מפגן ראווה של יכולת טכנית וכוללת קפיצות במרווחים גדולים, סולמות מהירים, פסגיים סקוונציאליים וטרילרים ממושכים.



הפרק כולו הוא מעין פרק קונצרטנטי לקול ולתזמורת: יש בו תצוגה כפולה של הנושא-תחילה בתזמורת ואחר כך אצל הסולן- יש בו חטיבת פיתוח קצרה ורפריזה. בתצוגה אפשר להבחין בשני נושאים האחד בסולם הטוניקה- פה מזיור, והשני בסולם הדומיננטה- דו מזיור. ברפריזה, מופיעים שני הנושאים בסולם הטוניקה. לריטורנלי התזמורתיים אופי פסגיי מובהק.

### סימני דרך:

הפרק פותח בהשמעת תמצית של הנושא הראשון על ידי התזמורת.



שתי ההכרזות הפותחות את הנושא במרווחי קוינטה וקוורטה בעלייה מתקשרים אל הטקסט שכולו הלל.



לאחר תצוגת המשפט הראשון עוברת התזמורת לפסג' סולמי סקוונציאלי ומהיר המסתיים על אתנה דומיננטי. פסג' זה ישמש בהמשך כבסיס לריטורנלי התזמורתיים.

הסופראן נכנס עם גרסה מורחבת ומלאה יותר של הנושא, כאשר ברקע שומרת התזמורת על שני המומרים שהציגה בתחילה.

בהגיע הטקסט אל המלה *Glorificamus* (נפאר) מבצע הסולן מליסמה ארוכה ווירטואוזית באופי מובהק של קולרטורה אופראית.

נושא חדש וחינני מוצג על ידי הכינורות בסולם דו מז'ור, ומתפתח מעין דו שיח קצר בין הכינורות לסולו הסופראן

הריטורנלו התזמורתי מוביל אל מעין חטיבת פיתוח קצרה, בה מרוכז כל הטקסט של הפרק בהגדים מוסיקליים קצרים המופיעים כקנון בין הקול הסולן לבין האבוב.

אינטרלוד תזמורתי מוביל אל חזרה של החטיבה הראשונה בשינויים קלים.

הפרק מסתיים בריטורנלו התזמורתי המהיר.

### Gratias אדאגיו

*Gratias agimus  
Tibi Propter Magna m  
Gloriam tuam*

נקדמה פניך בתודה  
על הודך ועל הדרך

זהו פרק קצרצר עוצמתי וחמור סבר המולחן למקהלה בחמישה קולות ותזמורת מצומצמת. הטקסט המלא המובע בתמציתיות וכמעט ללא חזרות מופיע פעמיים

ברציפות. בין שתי ההופעות, יש הרפיה רגעית של העוצמה בחזרה חרישית על המלה *Gratias*.

התכונות המוסיקליות הבולטות של הפרק:

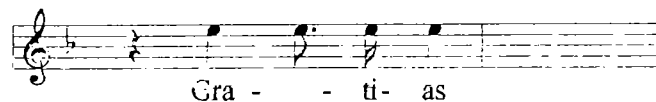
- שרשרת מתמשכת של פתרונות הרמוניים של אקורדים מתוחים (מוקטנים ברובם)



- תבנית ריתמית חוזרת העוטפת את המקהלה בדו שיח בין כינורות לכלי הקשת הנמוכים



- הלחנה רציטיבית של הטקסט במרקם דחוס והומוריתמי.



הפרק כתוב בסולם לה מינור אולם התחושה הטונלית אינה ברורה ומופיעה לראשונה לקראת סוף הפרק. התפניות ההרמוניות המרובות בפרק, כמו גם האקורדים המוקטנים, יוצרים מתח שאינו מרפה אלא רק בתיבות הסיום.

## Domine אלגרו מודרטו

הטקסט של הפרק הוא שיר הלל לישו בן האלוהים השוכן במרומים.  
הפרק הוא דואט לשני קולות סופראן בלויית תזמורת כלי קשת ועוגב.

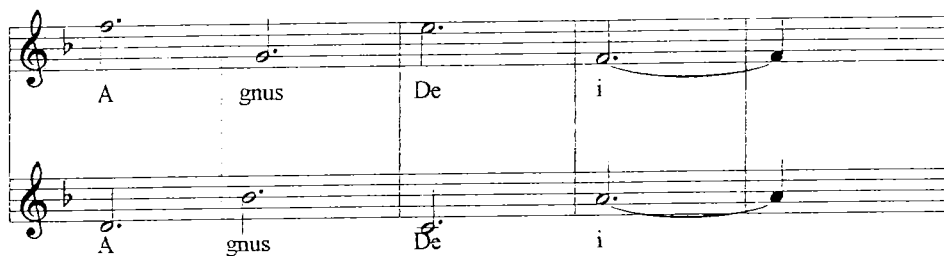
הוא מבוסס על נושא לירי, בסולם רה מינור המשווה לו אוירה של שלווה ורוגע:



המוטיב המוסיקלי החשוב ביותר בפרק הוא מוטיב של צלילים ממושכים  
ב"קפיצות" של מרווחים רחבים:



מוטיב זה מלווה בדרך כלל את המלים "שה האלוהים" (*Agnus Dei*). הוא מופיע  
בכל אחד מן הקולות, וגם בדואט, שם הוא יוצר "הצלבה קולית" שייתכן שהיא  
דימוי צלילי לרעיון הצליבה של ישו שהיא אנלוגיה להעלאת שה לקורבן.



### סימני דרך:

פתיחה תזמורתית קצרה מציגה את הנושא הראשי בפרק ומשרה אוירה של רוגע.  
מייד לאחריה, נכנס קול הסופראן הראשון בשירת המשפט הראשון מתוך הטקסט:

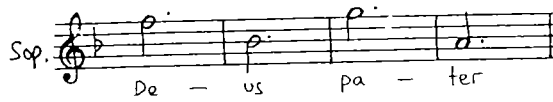
*Domine Deus, Rex Coelestis  
Patris Omnipotens*

האדון האלוהים שוכן במרומים, אבינו הכל יכול.



התזמורת מלווה את שירתה בנעימה הרוגעת בה פתחה את הפרק.

לקראת סוף המשפט מופיע לראשונה "מוטיב הצלב"



הכניסה של הסופראן השני, מציגה את הטקסט של המשפט השני. כאן המלודיה המושרת הנה זו שהוצגה לראשונה על ידי התזמורת. אך בסולם פה מז'ור (הסולם המקביל לרה מינור).

" אדוננו בנו יחידו של האלוהים ... שה אלוהים בן לאביו "

סטיות כרומטיות המובילות אל הסולם תורמות לאוירה יותר נוגה.

דואט שבו דו שיח קצר השאוב ממוטיב הצלב מוביל חזרה אל סולם הטוניקה ואל הריטורנלו התזמורתי הפותח.



בהמשך הדואט האוירה הופכת רוגשת מעט בהופיע ווקאליזות וירטואוזיות בקולות הסולו, בזה אחר זה, על המילה *Patris*.



הופעה חוזרת של "מוטיב הצלב" מובילה אל סיום הפרק בריטורנלו מקוצר.

## Qui Tollis

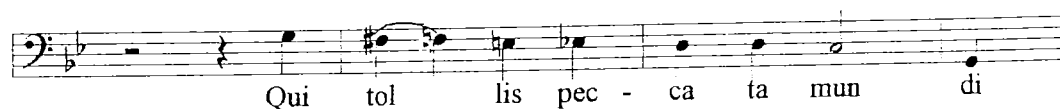
לרגו

<i>Qui Tollis Peccata Mundi</i>	אתה המעביר חטאי עולם
<i>Miserere Nobis</i>	רחם עלינו
<i>Qui Tollis Peccata Mundi</i>	אתה המעביר חטאי עולם
<i>Suscipe Deprecationem Nostram</i>	קבל את תחנונינו
<i>Qui Sedes ad Dexteram Patris</i>	אתה היושב לימין האב
<i>Miserere Nobis</i>	רחם עלינו.

פרק זה נחשב לאחד מן המרשימים ביותר מבין הפרקים הכנסייתיים של מוצרט. הטקסט של הפרק מזכיר את זה של ה - *kyrie* : רגשות כבדים של חרטה ובקשת רחמים. בהתאם, גם פרק זה הוא חמור סבר, איטי, כבד ורציני, כולו עטוף תוגה וסבל.

ללא כל קדנצות נקודות חיתוך או נשימות, נדמה הפרק ליריעה אחת, לכתם אחד של צבע המשנה גוונים באיטיות. ( יש המשווים אותו ל"התגודדות של המוני מאמינים בעלי תשובה ומוכי יאוש מסביב לצלב")

הסולם הכהה של הפרק – סול מינור - משמש נקודת מוצא להרמוניות אפלות, כרומטיציזם צפוף וקווים מלודיים זוחלים. ראוי לציון בעניין זה את קו הבס הכרומטי היורד (קו זה מכונה מאז הרנסנס "למנטו בס" כלומר "בס אבל").



תחושת האבלות מהריפה עוד יותר עקב תבנית המקצב המנוקדת החוזרת לאורך כל הפרק.



המרקס של הפרק מיוחד, ומגיע לשיא של עוצמה על ידי שימוש בשתי מקהלות בנות ארבעה קולות כל אחת. ניכרת כאן השפעה של טכניקה בארוקית של שירת מענה בין שתי מקהלות. בתחילה עונות המקהלות זו לזו "במרחק" של משפט שלם, כשרק מילות הסיום והפתיחה חופפות (overlapping). בהמשך, המוטיבים מתקצרים, וצפיפות הכניסות גוברת.

דוגמה תבות 40 41 שתי המקהלות 29

Choir: I  
Sop.

mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re,

Choir: II  
Sop.

mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re

רעיון דרמטי נוסף של מוצרט נוגע לתחום הדינמיקה ומופיע פעמיים במשך הפרק: העוצמה החזקה בה מאופיין הפרק כולו צונחת בפתאומיות ללחישה על מנת לחזור זמן קצר לאחר מכן באותה פתאומיות. יש להניח כי תופעה זו נובעת מתוך משמעות הטקסט. היא מופיעה במלים:

( *Miserere Nobis* ) רחם עלינו  
 ( *Suscipe Deprecation Nostram* ) וקבל את תחנונינו

### Quoniam אלגרו

הטקסט הליטורגי בפרק זה מתאר שלוש תכונות בלעדיות שקושרת הדת הנוצרית לישו:

<i>Quoniam Tu Solus Sanctus</i>	אין קדוש מבלעדיך
<i>Quoniam Tu Solus Dominus</i>	אין אדון מבלעדיך
<i>Quoniam Tu Solus Altissimus</i>	אין עליון מבלעדיך

ייתכן ושילוש זה הוא הסיבה לכך שהפרק מולחן להרכב קולי של שלושה סולנים (שני סופראנים וטנור). התזמורת בפרק זה בהרכב מצומצם של כלי קשת, אבובים בסונים וקונטינואו.

האווירה בפרק שלוה ואופטימית ומהווה ניגוד גמור לאווירת האבל ששרתה על הפרק הקודם.

מבנה הפרק, כמו רבים אחרים במיסה, תלת חלקי (א. ב. א.), כשהחלק האמצעי מהווה חטיבת פיתוח קצרה.

המרקם הוא בדרך כלל פוליפוני חיקויי. בנקודות מסוימות מתלכדים הקולות לכדי אמירה הומוריתמית הבאה להדגיש טקסט זה או אחר ומציינת בדרך כלל את נקודות החיתוך בין החטיבות המוסיקליות.

הפרק מבוסס על נושא אחד שעיקרו מוטיב הכרזתי בקווינטה יורדת ( על המלה החוזרת *Quoniam* ) ולאחריו קפיצה של סקסטה בעלייה המתמלאת בהדרגה בסקונדות יורדות בסינקופות.

Quo ni-am tu so-lus san-tus

מעבר לנושא זה בולטת בפרק ווקאליזה ארוכה של תנועת שמיניות רציפה למלה "קדוש" "Sanctus" שהיא לא ספק המלה המרכזית בפרק.



סולם הפרק: מי מינור.

### סימני דרך:

הפרק פותח בחטיבה תזמורתית המציגה את הנושא הראשי של הפרק ( כמעין (Moto Beginning). הקולות חוזרים על הנושא שהוצג על ידי התזמורת בכניסות פוליפוניות חיקוייות בדומה לתצוגה של פוגה. כל קול נושא שורה אחרת של הטקסט הליטורגי:

<i>Quoniam Tu Solus Sanctus</i>	סופראן II
<i>Quoniam Tu Solus Dominus</i>	סופראן I
<i>Quoniam Tu Solus Altissimus</i>	סנור

כאמור לעיל, זוכה המילה סנקטוס לווקאליזה ארוכה ומסולסלת. ווקאליזה זו, המתחילה בסופראן השני, חודרת גם לתפקידי שני הסולנים האחרים. אחריה, מתלכדים שלושת הקולות להכרזה הומוריתמית בשתי השורות הנותרות של הטקסט:

*Quoniam Tu Solus Dominus*  
*Quoniam Tu Solus Altissimus*



חטיבה זו מסתיימת בסולם סול מז'ור.

אינטרלוד תזמורתי קצר מעביר אל חטיבת פיתוח שבה כניסות קנוניות צפופות, בכוץ ריתמי של הנושא:

דוגמה מסומנת ע 265 33

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus san - ctus, tu so - lus san - ctus

גם כאן, מתנקזת הווקאליזיה הארוכה אל אחדות הומוריתמית המובילה הפעם אל הרפריזה, בה חוזרת החטיבה הראשונה בשינויים קלים.

התלכדות הומוריתמית נוספת להכרזה חוזרת ונשנית של המלה *Altissimus* מבשרת את סיומו של הפרק שבו ריטורנלו תזמורתי הגיגי.

### Jesu Christe

אדאגיו

פרק קצרצר המהווה מעין פרלוד לפרק הסיום של הגלוריה. התזמור מלא ועשיר וכולל כלי נשיפה ממתכת וטימפני.

הקריאה בשמו של ישו מהדהדת בעוצמה חגיגית ארבע פעמים. בפעמיים הראשונות במרקם שיש בו תנועה פוליפונית כלשהי, ובפעמיים הנוספות במרקם הומוריתמי אחד.

הסולם הוא דו מז'ור ומסתיים באתנח דומיננטי.

דוגמה מהדף 34



## Cum Sancto Spiritu

(ישו כריסטוס)

השרוי יחד עם רוח הקודש

בזיו האל האב

אמן

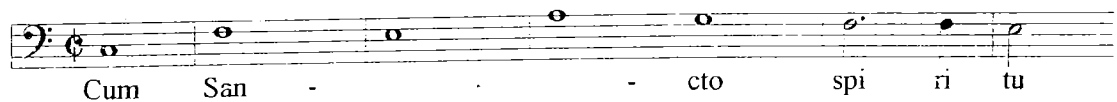
*Cum Sancto Spiritu  
In Gloria Dei Patris  
Amen*

פרק זה המלא אופטימיות חגיגית מסיים את חטיבת הגלוריה בפוגה ארוכה ומורכבת המהווה מלאכת מחשבת מאד אופיינית למוצרט הבשל. ביסוס פרק כה ארוך על גבי טקסט כה קצר גורם כמובן לחזרות מרובות על מלים, ומליסמות ארוכות הנשמעות כווקליזה.

על אף זרימתה הבלתי פוסקת, אפשר להבחין בפוגה בנקודת חיתוך מוסיקלית החוצה את הפרק לשני חלקים.

הפרק נשען על שלושה חומרים תמטיים עקריים:

- נושא עיקרי הנשמע כ"קנטוס פירמוס" בשל צליליו הארוכים ובנוי ממרווחי קוורטה זכה בעליה.



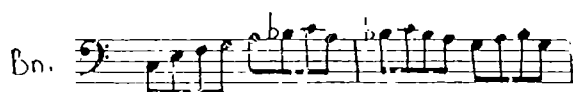
נושא זה מופיע עם המלים Cum Sancto Spiritu

- נושא נגדי הבנוי מערכים ריתמיים קצרים יותר ותנועת סקונדות ומהווה ניגוד קונטרפונקטי לקול העיקרי.



הנושא הנגדי מביא מליסמה ארוכה למלה Gloria.

- תנועת שמיניות רציפה בקו מלודי המתפתל בסקונדות משמש כנושא נגדי לנושא העיקרי במחצית השנייה של הפרק.

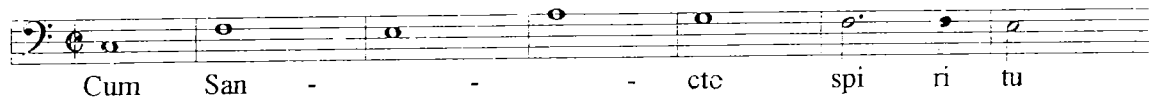


נושא זה משמש בעיקר לווקליזה הארוכה במלה אמן.

לאורך כל הפוגה הכלים מכפילים את הקולות.

### סימני דרך:

הפוגה פותחת בנושא העיקרי בהצטברות קולות מן הנמוך לגבוה.

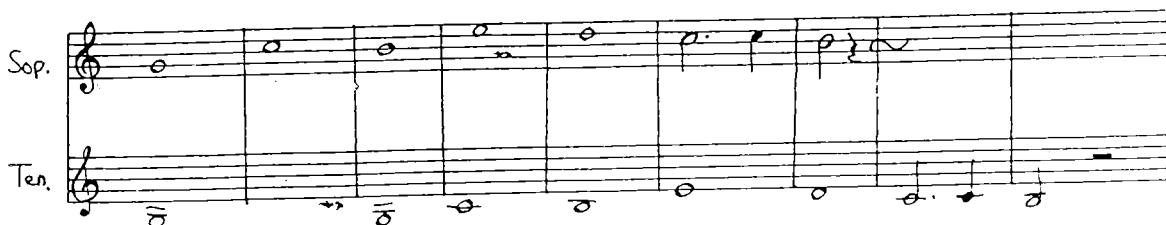


כיוון שהמקצב של הנושא העיקרי "נייטרלי", הרי הנושא הנגדי המצטרף בהמשכו מסב אליו תשומת לב מרובה ואף מופיע בשעשועים קנוניים ופוליפוניים בין הקולות השונים. כמו כן הוא משמש כחומר גלם לאפיוזדות.

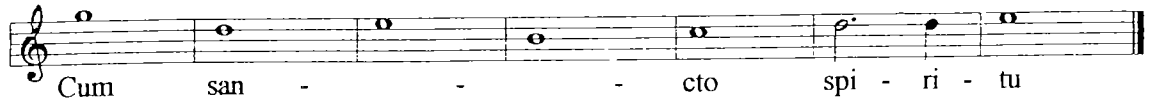


חדירת אלמנט השמיניות אל המרקם מבשרת את סיום החטיבה הראשונה של הפרק כשהמשפט האחרון מביא ירידה כרומטית טעונה.

המחצית השנייה של הפרק ממשיכה את התהליך. הנושא הנגדי מתחלף בתנועת השמיניות הרציפה והמורכבות הפוליפוניית גוברת:  
• הצפפת כניסת הקולות (סטרטו)



• הופעת הנושא בהיפוך



נקודת עוגב מתמשכת ומעוטרת בקולות הגבוהים עוצרת את זרימת הפוגה. מתחתיה קו כרומטי עולה בבס. שני מרכיבים אלה מבשרים את סיומו הקרב של הפרק.



אפיזודה פוליפונית חיקויית בנושא הנגדי של המחצית הראשונה של הפרק מובילה אל ציטוט אחרון של הנושא, הפעם באוניסון של כל המקהלה ("אמן"). הגד זה מלווה בתנועת השמיניות – הפעם בתזמורת. הפרק מסתיים בקדנצה קצרה והחלטית.

**Credo**

אלגרו מאסטוזו

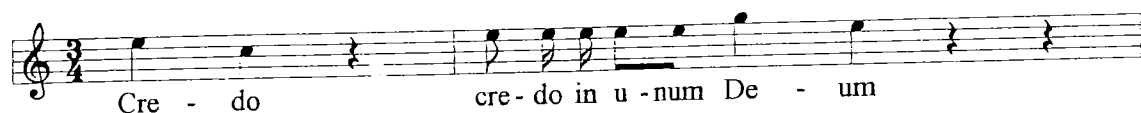
פרק זה כתוב למקהלה בחמישה קולות (שני תפקידי סופראן) ותזמורת מצומצמת שבה אבובים, בסונים קרנות וכלי קשת. הסולם שבחר מוצרט לפרק חגיגי ונמרץ זה הוא דו מז'ור. משקלו של הפרק משולש, ומאפיינת אותו תבנית מקצבית חוזרת בת שלושה צלילים. כיוון שבפרק הקרדו שבמיסה הליטורגית כמויות גדולות של טקסט, הלחין מוצרט את מרביתו של הפרק (כפי שהיה מקובל באותה תקופה) בהלחנה סילבית (צליל להברה), במרקם קורדלי ובריבוי צלילים חוזרים, כך שהוא נשמע לעתים כרציטטיב למקהלה. יחד עם זאת במקומות מסויימים, בדרך כלל בהלחנת מילות מפתח של הטקסט נפתח המרקם הדחוס לכלול קטעי פוליפוניה מליסמתיים וזימרתיים יותר.

סימני דרד:

הקרדו נפתח במבוא תזמורתי קצר הבנוי כשירת מענה בין כלי הקשת לכלי הנשיפה ומציג את התבנית המקצבית הבסיסית:



על הרקע של המבוא התזמורתי, נכנסת המקהלה ושרה כאיש אחד במרקם הומוריתמי: *"Credo in Unum Deum, Patrem Omnipotentem, Factorum Coeli et Terra, Visibilium Omnium et Invisibilium"*  
(*"אני מאמין באל אחד, האב הכל יכול, עושה שמיים וארץ, אשר לו כל הנגלות והנסתרות"*).



בשתי המילים האחרונות מתפרק המרקם הקורדלי והרציטיביבי של המקהלה לסדרת חיקויים פוליפונית של מוטיב המאופיין בקפיצות ונוצרת תחושה של מסתוריות.



הקטע הראשון של המקהלה מסתיים בקדנצה על סול מזיור.

אינטרלוד קצר של כינורות, צילים ובסים מוביל תוך התעצמות אל הכניסה הבאה של המקהלה:

*"CREDO IN UNUM DEUM, JESUM CHRISTUM, FILIUM DEI UNIGENTIUM, ET EX PATRE NATUM ANTE OMNIA SAECULA."*

(*"אני מאמין בהאדון האחד, ישו כריסטוס, בנו יחידו של האלהים, ילוד האב מאז ומעולם"*).



האווירה דומה להתחלה וכך גם הליווי של התזמורת. הנטייה הדיקלומית של הכניסות הקודמות מתגברת, וההיגד המוסיקלי כולו מושר על צליל חוזר בשינויים הרמוניים קלים.

לקראת סוף החטיבה מתפרק שוב המרקם לפוליפוניה זמרתית ורכה (Ante) מעל לרסיטציה של הבסיס במוטו המילולי "קרדו".

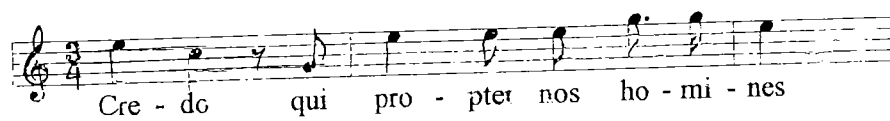
הקטע השני מסתיים בקדנצה על לה מינור.

אינטרלוד נוסף של כלי הקשת מוביל אל הכניסה הבאה של המקהלה:  
"Deum De Deo, Lumen De Lunine, Deum Verum De Deo Vero, Genitum, Non Factum, Consubstantialem Patri, Per Quem Omnia Facta Sunt"  
("אלהים בן האלהים, אור מאורו, אל אמת בן אל אמת, הנוולד ולא נעשה, שעצמות האב עצמותו ועל ידו נברא הכל").



קטע זה פותח במשחק מרקמי של מענים קנוניים קצרים בין הקולות הנמוכים לבין הגבוהים ומתפתח לכלל פוליפוניה חיקויית. הוא מסתיים על-ידי כלי הקשת בקדנצה על דו מז'ור.

בנקודה זו נכנסת שוב המקהלה ושרה:  
"Credo Qui Propter Nos Homines Et Propter Nostram Salutem Descendit De Coelis."  
("אני מאמין, אשר למעננו ולמען שלומנו, מן השמיים ירד").



זוהי מעין חזרה על הכניסה הראשונה לרבות הליווי של התזמורת. הפרק מסתיים בחזרות רבות של המילה: "Descendit" ("ירד") שמצוירת בקו מלודי יורד.



## Et incarnatus est

אנדנטה

פרק זה, שהוא החטיבה השניה של הטקסט של הקרדו הליטורגי מולחן כאריה לסופרן סולו בלווי תזמורת קאמרית הכוללת את חטיבת כלי הקשת בתוספת חליל יחיד, אבוב יחיד ובסון יחיד שלהם תפקידים סולניים נכבדים בפרק.

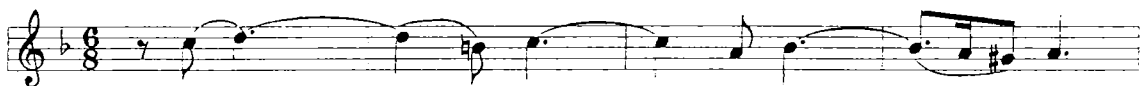
אריה מעודנת זו, שהיא קישוטית ומליסמטית ביותר ונושאת חותם ברור של השפעה אופראית איטלקית, הוקדשה בעליל לקונסטנצה מוצרט עם נישואיהם, ואף בוצעה על ידה בביצוע הבכורה של המיסה.

לפרק מבנה ברור ובו מסגרת של ריטורנלו תזמורתי הפותח ומסיים את הפרק, בעוד החטיבה המהווה את האריה עצמה מבוססת על חומר מוסיקלי שונה המופיע בדו שיח בין תפקיד הסולו הזמרי לבין כלי הנשיפה הסולניים.

הטמפו המתון, המשקל הפסטורלי של 6/8, המלודיה הנעה בצלילים קרובים, המרקם השקוף והטונליות המזיורית ה"רכה" של הסולם פה מזיז משווים לפרק אוירה רגועה וזורמת.

### סימני דרך:

הפרק פותח במבוא תזמורתי מלנכולי בכלי הקשת הנוצר על ידי קו מלודי היורד בפיתולים כרומטיים:



בהמשך, האוירה מתבהרת קמעא כשכלי הנשיפה מעץ מנגנים קווים מלוודיים עולים בחיקוי.



את המבוא מסיימים כלי הקשת בקדנצה על הטוניקה של פה מזיור.

בנקודה זו נכנס הסופרן סולו ושר בלווי עדין של כלי הקשת ותוך דו-שיח עם כלי הנשיפה:

*"Et Incarnatus Est De Spiritu Sancto  
Ex Maria Virgine, Et Homo Factus Est."*  
(*"והוא היה בשר ודם ברוח הקודש יצא מרחם מריה הבתולה ונעשה אדם."*)



תפקיד הסופראן חוזר על "Et Homo Factus Est" "ונעשה אדם" שלוש פעמים נוספות (פעם ראשונה ושלישית באופן מליסמטי) כאשר בכל פעם הוא מגיע לצליל יותר גבוה. החזרות נשמעות כרצף בזכות קישור של כלי הנשיפה המשמיעים חיקויים לסופי המשפטים וההרמוניה המודולטורית שמובילה בסיום לדו מזיור (הדומיננטה).

אחרי אינטרלוד קצרצר ("מלנכולי") בכלי הנשיפה, המאופיין בפיגורות סקוונציאליות יורדות, הפסוק השלם חוזר בצורה כמעט מדויקת אך בצורה יותר מעוטרת ובפרישה על מנעד רחב ביותר על "ET HOMO FACTUS EST" "ונעשה אדם". החטיבה מורחבת על ידי שלוש חזרות מליסמטיות על המלה FACTUS "נעשה". החזרה השלישית כתובה כקדנצה קונצרטנטית ארוכה שנישמעת כדו-שיח בין תפקיד הסופראן וכלי הנשיפה הסולניים ומובילה מהדומיננטה חזרה אל הטוניקה. הקדנצה, היא מעין פיתוח של קטע כלי הנשיפה במבוא.

הפרק מסתיים בקודה קצרה שמתבססת על החומר מוסיקלי ("המלנכולי") מהפתיחה בביצוע כלי הקשת והנשיפה.

### sanctus לרגו

הטקסט הליטורגי של הסנקטוס קצר ומכיל שלוש חטיבות:

- חזרה משולשת על המילה sanctus ("קדוש")
- השלמת המשפט התנכי – "אלוהי צבאות, מלוא כל הארץ כבודו"
- בקשה לישועה - "הושע-נא במרומים"

במקביל, ניתן להבחין בפרק בחטיבות מוסיקליות השונות זו מזו באוירה הכוללת, בחומרים התמטיים ובדרכי עיבודם:

המילה "קדוש" זוכה לאוירה חגיגית, לסולם דו מזיור זוהר, למרקם סמיך בתזמור מלא ולרסיטציה הומוריתמית על אקורד חוזר; רסיטציה זו נענית על ידי כלי הנשיפה במוטיב תרועתי במקצב מנוקד.

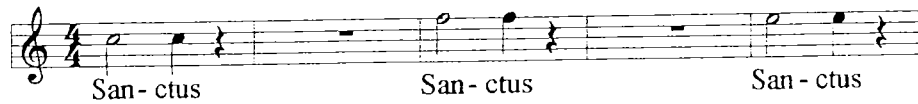
המשפט המשלים מביא אוירה מנוגדת של התעלות דקה במענים רציטיביים של המקהלה; הם נשענים על נקודת עוגב על צליל הטוניקה ואוסטינטו עצבני של הכינורות.

שתי חטיבות אלו משמשות כמבוא להושע-נא המולחן, כמקובל, בסגנון פוגלי "מלומד". זוהי פוגה בארבעה קולות הבנויה לתלפיות בהופעה לסרוגין של תצוגות ואפיוזדות ונשענת על שני חומרים תמטיים מנוגדים המופיעים יחד כנושא עיקרי וכנושא נגדי.

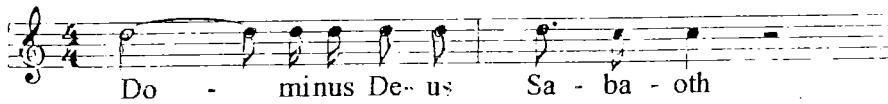


סימני דרך:

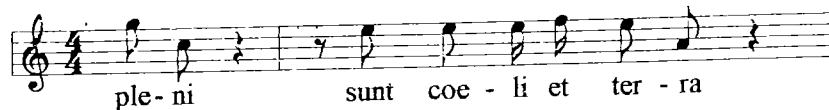
המקהלה בחמישה קולות בתמיכת כל התזמורת הכוללת בנקודה זו של היצירה גם כלי נשיפה ממתכת ותופים, חוזרת שלוש פעמים על המילה "SANCTUS" ("קדוש") בהוד ובהדר.



האווירה מתחלפת בבת אחת: הדינמיקה צונחת לפיאנו, כינורות ממלמלים מעין תפילה והמקהלה שרה בחרדת קודש "*Dominus Deus Sabaoth*" ("האדון אלוהי צבאות"). בהמשך מתעבה המרקם, והמקהלה חוזרת על אותן מילים בפה אחד (במרקם הומוריתמי), במקצב דחוס ובעוצמה מרובה.

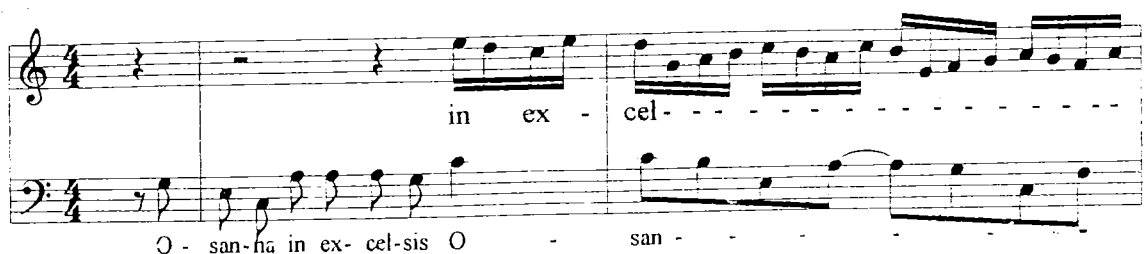


את המילים: "*Pleni Sunt Coeli Et Terra*" ("מלאים שמיים וארץ את כבודך") שרה המקהלה בקול מלא במנעד רחב וקפיצות במרווחים מלודיים גדולים תוך תמיכה של כל התזמורת ובמיוחד של הכינורות המנגנים צלילים כפולים ופסגיים מהירים.



המוסיקה נעצרת על הדומיננטה ובעקבותיה – הפסקה כללית.

מכאן ועד סוף הפרק, המקהלה שרה "*Osanna In Excelsis*" ("הושע-נא במרומים").



כאמור, זוהי פוגה בארבעה קולות (קולות המקהלה מוכפלים על-ידי כלי התזמורת) המביעה בטחון רב, ונשענת על נושא עיקרי חגיגי, ונושא נגדי עיטורי בתנועה מהירה של חלקי ששה-עשר המצייר במליסמה את המילה "*Excelsis*" ("במרומים").

מעבר להופעות החוזרות ונישנות של הנושאים, הריהם זוכים לפיתוח עשיר באפיזודות.

לקראת הסוף נעצרת הזרימה הפוגלית הסוחפת וה"הושע-נא" מסתיים בתרועות כלי הנשיפה ובמרקם הומוריתמי של המקהלה המקנה למילים משנה תוקף.

## BENEDICTUS

אלגרו קומוודו

הפרק כתוב בסולם לה מינור, להרכב של ארבעה זמרים סולנים (שני קולות סופראן, טנור ובס), מקהלה בארבעה קולות, ותזמורת מצומצמת של כלי קשת, אבובים בסונים וקרנות.

פרק זה, המהווה למעשה חלק בלתי נפרד מן הסנקטוס, מתבסס על משפט מילולי אחד: " ברוך הבא בשם האדון". הקשר לפרק הקודם בא לידי ביטוי בשתי דרכים:

- הנושא הנגדי מתוך הפוגה של ה"הושע-נא" משמש בסיס לריטורנלו התזמורתי בפרק;
- הפרק מסתיים במעין תמצית של ה"הושע-נא" (כולל הטקסט).

מבנה הפרק מזכיר מבנה של קונצ'רטו-ריטורנלו:

- ריטורנלו תזמורתי המציג את הנושא הראשון ולאחריו חומר באופי של גשר. (הסולם לה מינור והסיום על הדומיננטה).
- תצוגת הנושא הראשון בקוורטט הקולי (לה מינור)
- תצוגת הנושא השני בקוורטט הקולי (סולם דו מז'ור) עם סיום קדנציאלי מפותח.
- ריטורנלו תזמורתי המבוסס על חומר ה"גשר"
- חטיבת פיתוח מודולטורית הנשענת על החומרים התמטיים שהוצגו
- מעין רפריזה של שני הנושאים (לה מינור)
- ריטורנלו תזמורתי כנ"ל
- קודה המהווה, כאמור, תמצית של ה"הושע-נא" מן הפרק הקודם (דו מז'ור)

### סימני דרך:

במעבר מן הסנקטוס לבנדיקטוס הטונליות משתנה מזו מז'ור ללה מינור והתזמורת מצטמצמת לתזמורת קאמרית. כינורות ואבובים מציגים מנגינה רכה ונינוחה שחוזרת קוינטה מעל ומסתיימת בקדנצה על הדומיננטה.



כלי הקשת ממשיכים אל תנועה זורמת שהיא למעשה מעין ציטוט של הנושא המליסמטי "In Excelsis" מתוך ה"הושע-נא" והריטורנלו מסתיים בקדנצה ברורה.

המילים "BENEDICTUS QUI VENIT" ("ברוך הבא") מוצגות בשני קולות הסופראן בזה אחר זה במנגינה שפתחה את הפרק. הקולות הנוספים מצטרפים וכולם מסיימים ב "In Nomine Domini" ("בשם האדון") על הדומיננטה של לה מינור.

מודלציה קצרצרה ופתאומית בתזמורת מחזירה לטונליות של דו מז'ור.

הנושא השני, המבוסס על ארפג' עולה ויורד של אקורד דו מז'ור מוצג בקול הבס, ומלווה בטרמולו חרישי בכלי קשת.



את הבסיס מחקים בסדר עולה הטנורים, ושני קולות הסופראן. פתיח קצר זה מוביל למליסמות ארוכות ומסולסלות בשני קולות הסופראן המבוססות על הפיגורות של "In Excelsis" מתוך ה"הושע-נא" ומופיעות יחד עם פיתוח פוליפוני חיקויי של המוטיב הריתמי מתוך הנושא השני. הסולנים והתזמורת "משחקים" ביניהם בחומרים אלה לסרוגין.

הגדים חוזרים והחלטיים של הטקסט "In Nomine Domini" במרקם הומוריתמי מסיימים את החטיבה בקדנצה מוחלטת.



אינטרלוד תזמורתי המבוסס על נושא ה"הושע-נא" מסתיים בכניסה מחודשת של המקהלה; היא מביאה חטיבת פיתוח נרחבת ומודולטורית של המנגינה הרכה מתחילת הפרק.



הקטע המקהלתי מוביל חזרה לטונליות של לה מינור ולמעין רפריזה של הקטעים הקודמים.

הבנדיקטוס מסתיים בתנופה בגירסה מקוצרת של ה"הושע-נא" מהסנקטוס.

## סימפוניה מס' 34 ב-דו מז'ור ק. 338

### על היצירה

את הסימפוניה מס' 34 כתב מוצרט בשנת 1780, בעת שהות קצרה בזלצבורג, אחרי מסע לפריס ולמנהיים. בשתי ערים אלה הושפע הן ע"י ארועים אישיים (מות אמו, אהבה ונישואין) והן ע"י החידושים המוסיקליים שהציגו התזמורות המצויינות, שנודעו בכל אירופה.

בפריס למד מוצרט את הסגנון הקליל, השובבי והמקושט שהיה אז באפנה, ובעיקר התחבר לעולם האופרה.

במנהיים התרשם עמוקות מתזמורת הווירטואוזים המקומית, מאפשרויות תזמור חדשות שנגלו לפניו, מן השימוש בקלרינט, ומניצול האפקטים הדינמיים של התזמורת. כל אלה השפיעו על המשך כתיבתו, והשפעה זו ניכרת מאד ביצירה זו.

בסימפוניה זו שלשה פרקים, על פי הסדר המקובל: מהיר-איטי-מהיר. כל הפרקים הם בצורת הסונטה.

היא מתוזמרת ל-2 אבובים, 2 בסונים, 2 קרנות, 2 חצוצרות, טימפני וסקצית כלי קשת. כל הכלים הם ב-דו (כולל הקרנות), דבר המאפשר צליל פתוח ונינוח בכלי הנשיפה.

כמו במחציתן של עשרים הסמפוניות האחרונות, גם בסמפוניה זו אין שימוש בחלילים. האם גוון החליל ורכותו לא התאימו לרוח הסמפוניות האחרונות? התשובה אינה ברורה, אך יחד עם זאת יש לציין שבמאה ה-18 הרכב כלי הנשיפה בתזמורת לא היה קבוע והוא השתנה מיצירה ליצירה. הקלרינט היה הכלי החדש יחסית, ומוצרט הכיר אותו רק במנהיים ככלי תזמורתי והשתמש בו רק בסימפוניות מס' 31, 35, 39, 40.

### פרק ראשון - Allegro vivace

פרק זה הוא בצורת הסונטה.

הנושא הראשון והנושא השני של הפרק מנוגדים בטונליות, באופי, במרווחים, במקצב, במרקם ובחלוקה הפנימית.

הנושא הראשון מוצג מיד, ללא פתיחה. זהו נושא תרועתי והחלטי, שמתחיל בביסוס הטוניקה על ידי אקורד דו מז'ור בעליה, ואז יורד בסקונדות אל הדומיננטה.

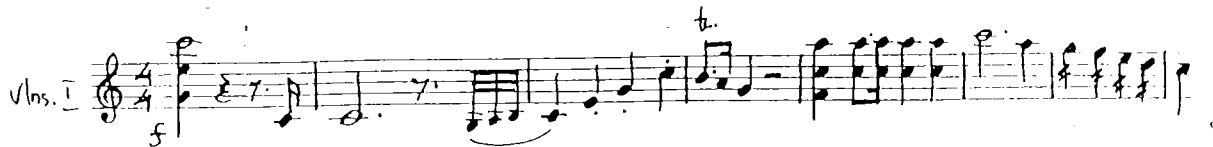


ביסוס הנושא הראשון על אקורד אפייני מאד לקלסיקה, ומופיע בצורות שונות ומגוונות.

האקורד העולה מופיע ב-f ומתוזמר באוניסונו, דבר המוסיף לתרועתיות ולעצמה שלו. עיצוב הנושא הפותח הייה אופייני לסימפוניות של מלחיני מנהיים שבוודאי גם השפיעו על סגנונו. יחד עם זאת, החוש הדרמטי שלו מעניק להצגת הנושא לבוש

יותר מורכב, הוא מוצג תוך כדי "משחק": עוצר את זרימתו מדי פעם, ולתוך מהלכו ההחלטי חודרים רגעי היסוס מפתיעים ומשעשעים.

הנושא בפשטות (כפי שאיננו מופיע ביצירה!):



"הנושא המהוסס" (כפי שהוא מופיע ביצירה):



רעיון ההיסוס מקבל ביטוי גם בגשר המודולטורי המעביר אל הנושא השני. הפעם זהו היסוס הרמוני:

מוצרט מביא מיד את הדומיננטה של סול (רה מז'ור) ואת אקורד סול מז'ור, אבל כאן הוא מתחיל שוב להסס ובודק כל מיני אקורדים מעל נקודת העוגב סול, ביניהם סול מינור ואקורד "גרמני" (האקורד הגרמני הוא בעל אופי דומיננטי ומבוסס על סקסטה מוגדלת. הוא נפתר לדומיננטה) תהליך זה גורם לתחושה של ניסוי וטעיה, עד "שמוצאים את ה-סול הנכון".

לעומת הנושא הראשון, המבוסס על אקורד, מציג הנושא השני סוג אחר של מלודיות קלאסיות. השלד של מלודיות כאלה הוא מהלך סקונדות, כשוט ואף נאיבי לעתים, שנוספו לו צלילים מקשטים.

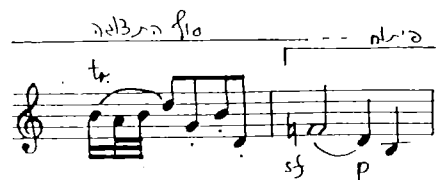
השלד:



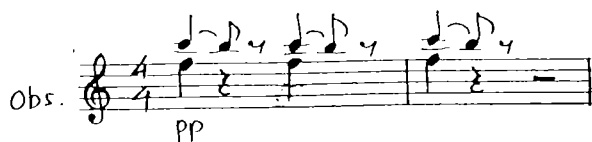
המנגינה עם התוספות :



חטיבת הסיום ארוכה יחסית, ונשארת ב-סול מז'ור. הפיתוח מתחיל כהמשך של חטיבת הסיום, ודבר זה מהווה שבירה מסוימת של הסגנון. כפי שצוין למעלה, אחד האיפיונים של הסגנון הקלאסי הוא יצירת הבדלים ברורים בין חלקים שונים. התהליך המקובל בפרק בעל מבנה סונטה הוא עצירה מוחלטת, כולל קדנצה אותנטית, בסוף התצוגה, ובדרך כלל גם חזרה על התצוגה, ורק אז מתחיל הפיתוח. בפרק זה יוצר מוצרט רגע של חוסר בהירות, כאשר התצוגה איננה מסתיימת באקורד הצפוי, והפיתוח מופיע תוך כדי הציפיה לסיום התצוגה.



בפיתוח עצמו אין "הפתעות", והוא מסתיים בצורה ברורה באקורד הדומיננטה, שאחריו הפסקה קצרה.

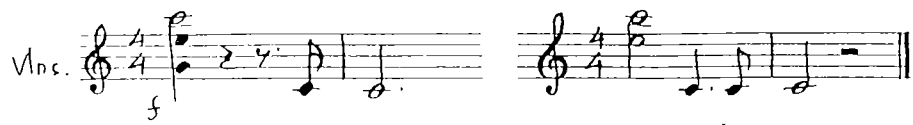


זהו סימן מובהק לכניסת הנושא הראשון ולהתחלת הרפריזה. אבל - שימו לב! הרפריזה אינה רגילה.

הנושא הראשון אמנם נכנס במקום המתאים, ובדיוק באותו אופן שהופיע בתחילת הסימפוניה, אך מוצרט שוב מרשה לעצמו "משחק" קטן. באותו מקום שם נעצר הנושא והיה רגע של היסוס מינורי, הנושא מתפרק והופך למעין המשך של הפיתוח. האם זו רפריזה מדומה? - אם הנושא היה מובא בהמשך בשלמותו, אפשר היה לפרש זאת כך. אך במקום זה מופיע הנושא השני, בסולם הטוניקה. רק אחרי הנושא השני מובא שוב הנושא הראשון, כך שנוצרת מעין "רפריזה הפוכה". הנושא מובא בקיצור, והופך לחטיבת סיום מבריקה וחגיגית.

(שוב ניכרת כאן השפעה של סגנון מנהיים, שם השתמשו לעתים קרובות בנושא הראשון כדי לסיים את הפרק.)

הצלילים המסיימים את הפרק הם אזכור של הצלילים הראשונים בו :



תחילת הפרק

סיום הפרק

**סימני דרך:**

הפרק נפתח בתרועה של כל התזמורת באוניסונו - תחילת הנושא הראשון.



ההחלטיות נקטעת על ידי שתי תיבות של ק, ושוב חוזרים לנושא. משחק זה מופיע פעם נוספת, וקרשנדו מוביל אותנו למוטיב העובר בין כלי הנשיפה ומתחיל את הגשר:



הגשר מסתיים בסולם מהיר באוניסונו לעבר אקורד הדומיננטה של סול, שאחריו הפסקה, וזהו הסימן לבואו של הנושא השני.



הנושא השני, בעל אופי עדין ושקט, מופיע פעמיים.



בפעם השנייה הוא ממשיך לעבר קטע מעבר ההופך לחטיבת סיום ארוכה. חטיבה זו מסתיימת בשתי תיבות של כנורות בלבד.



הפיתוח מתחבר ישירות לחטיבת הסיום, כאילו הוא המשך שלה. במקום האקורד הצפוי (סול מזיור) מופיע פתאום אקורד ובו פה א, מוכפל בכל כלי הקשת. מפנה זה מתחיל סדרה של אקורדים דרמטיים ומודגשים, מעל נקודת העוגב סול, המתחילים את הפיתוח. מהלך קצר זה מוליך דווקא אל הסולם הרחוק להב מזיור, ממנו מתחיל השיטוט ההרמוני, תוך שילוב חמרים מלודיים מן הנושאים. הפיתוח מסתיים ב-pp על אקורד הדומיננטה, וכך יוצר ציפיה לכניסת הנושא הראשון ולהתחלת הרפריזה.

הנושא הראשון חוזר במלוא העצמה והתרועתיות, אך מיד לאחר ההתחלה הופך לגשר מודולטורי אל הנושא השני.

הנושא השני מופיע כמו בתצוגה, אך ב-דו מזיור, ואחריו חטיבת הסיום. במקום בו צפוי הסיום, מופיע שוב הנושא הראשון בקיצור, ואז קודה המסיימת את הפרק.

### פרק שני - *Andante di molto*

פרק זה כתוב בסולם פה מזיור, וגם הוא בצורת הסונטה. רבים מן הפרקים השניים של מוצרט הם שירתיים עד כדי השוואתם לאריות אופראיות, וגם פרק זה בכללם.

מנגינת הנושא הראשון, מנגינה יפה ושירתית, מטעה לחשוב שהיא פשוטה, אך למעשה בנייתה אמנותית ומתוחכמת. היא מנצלת חזרות מסוגים שונים (סקוונצה, הד, חזרה מדויקת), תוך שימוש בשתי טכניקות של "דחיסת זמן" - דימינוציה וסטרטו. באופן זה נוצרת התקדמות של המנגינה והובלה לקראת שיא.

הנושא הראשון:

הנושא השני (ב-דו מזיור) אינו מנוגד באפיו לראשון, אלא משלים אותו ומבליט את הריקודיות ואת החינניות שלו. הקו המלודי נוטה לירידה, לעומת העליה בנושא הראשון, אך גם כאן הנושא מתחיל בסקוונצה ומופיע פעמיים.

מאחר ששני הנושאים דומים באפיים, אין כאן מקום להתפתחויות דרמטיות, והפיתוח הוא קצר.

ברפריזה, הפעם, אין הפתעות, והיא חוזרת על התצוגה בסולם הטוניקה. בסוף הרפריזה חוזר מוצרט על מה שעשה בפרק הראשון, ולפני סיום הוא מאזכר את ההתחלה של הנושא הראשון.

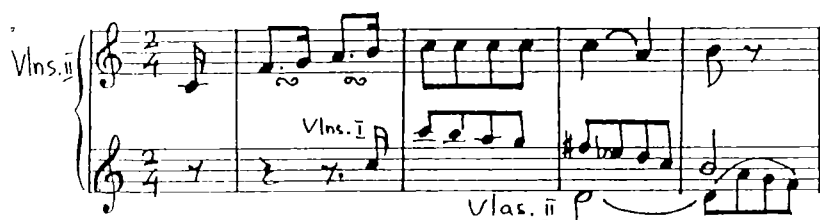


## סימני דרך:

הנושא הראשון שירתי ומעודן:



המנגינה יורדת באוקטבה ועוברת לכנור השני, בעוד שאר הקולות משמיעים מנגינות קונטרפונקטיות. הקונטרפונקטים מעשירים את המרקם, אך אינם מושכים את תשומת הלב מן המנגינה הראשית.



עתה מתחיל גשר אל הנושא השני, הנושא השני מופיע במרקם שקוף של כנורות בלבד.




הפיתוח הוא קצר, ויש בו שימוש בפרגמנטים מן הנושא הראשון. החלוקה הפנימית של הפיתוח זוגית וסימטרית, דבר המאפשר לו להשתלב באופי הריקודי של הפרק כולו.

ההכנה לחזרת הנושא הראשון נעשית על ידי איזכור המוטיב הפותח אותו, ועצירה על אקורד הדומיננטה כשאחריו הפסקה.



הנושא הראשון חוזר פעמיים בווריאנטים מקצביים קטנים, ואחריו גשר והנושא השני בסולם הטוניקה. גם הנושא השני חוזר פעמיים, ואחריו קודה. הפרק מסתיים באזכור נוסף של התחלת הנושא הראשון.

### פרק שלישי - *Finale - Allegro vivace*

גם פרק זה הוא במבנה סונטה, וכתוב ב-דו מז'ור. כיאות לפרק סיום הוא מהיר ומבריק, ומזכיר במשקלו (6/8) ובמקצבו (  ) את הגייג, המהווה פרק סיום לרוב היצירות האינסטרומנטליות הרב-פרקיות בתקופת הברוק. מצד שני הוא מזכיר סקרצו, בגלל התנועה התזזיתית והבלתי פוסקת של שלשוני שמיניות.

בפרק זה שלשה נושאים, הדומים זה לזה במהירות, באנרגטיות ובמקצב, אך מעניין להשוות ביניהם מבחינת המבנה המלודי.

הנושא הראשון מבוסס על סולם עולה, והמנעד שלו רחב מאד, וכך נוצרת תחושה של תנופה ושל פריצה קדימה.



הנושא השני מתחיל בשהייה במקום, מתקדם בעליה באוקטבה אך נסוג מיד, ואז יורד קצת. הוא איננו פורץ קדימה, אלא מבסס את שני הצלילים המרכזיים רה ו-סול. נוצרת תחושה של השארות במקום.



הנושא השלישי הוא מעין סינתזה בין שני הנושאים הקודמים. חלקו הראשון "נשאר במקום", וחלקו השני צובר תנופה בירידה. חלוקה זו מודגשת בעזרת חלוקת הנושא בין קבוצות כלים שונות.



בפרק זה מובלטים במיוחד אפקטים של תזמור: קבוצות כלים קטנות מנגנות לבד לעומת טוטי, אוניסונו לעומת מרקס הומופוני, שינויים תכופים ומודגשים בדינמיקה, שימוש בקרשנדו של כל התזמורת ובהדגשות. גם אלה הושפעו, ללא ספק, מן האפקטים ששמע מוצרט במנהיים.

## סימני דרך:

הפרק מתחיל בנושא הראשון. תחילה 4 תיבות באוניסונו וב-f, המהוות מעין פתיחה. אחריהן באות עוד 4 תיבות משלימות, שהן מלודיות יותר וב-p. הנושא חוזר פעמיים:

גשר מודולטורי מוביל אל הנושא השני (ב-סול מז'ור), שגם הוא חוזר פעמיים - פעם בסיום פתוח ופעם בסיום סגור.

מיד אחריו מופיע הנושא השלישי (גם הוא ב-סול מז'ור). נושא זה מבוסס על מענה בין שתי קבוצות כלים - תחילה בין שני רגיסטרים בכלי הקשת, ואחר כך בין האבובים לכלי הקשת.

גלגול של רעיון מן הנושא השלישי מתחיל את חטיבת הסיום הארוכה והמרשימה. כאן מובלט קולם של הבסונים, יחד עם כלי הקשת הנמוכים. כל התצוגה חוזרת פעמיים.

הפיתוח מתחיל בחומר מלודי מן הנושא השלישי, וממשיך בסקוונצות ובמענים בין קבוצות כלים.

הצליל דו באוניסונו, בטוטי וב-f מבשר את חזרת הנושא הראשון.  
ברפריזה אין הפתעות, ונל החלקים מופיעים כסדרם.

תרועה של כל התזמורת באוניסונו על אקורד דו מז'ור מסיימת את הפרק ואת  
היצירה.



#### סיכום

זוהי סימפוניה מלאת חיים, שיש בה מכל טוב:  
פרק ראשון חגיגי, עליז ומלא הפתעות, פרק שני ריקודי ומעודן, ופרק אחרון מהיר  
ומבריק. יש בה מנגינות יפות ושובות לב, לעומת מהלכים הרמוניים מעניינים למביני  
דבר. יש בה תזמור מעניין, המנצל את הגוונים השונים של התזמורת, אך מושך  
תשומת לב רק במידה הראויה.  
יש כאן איזון מושלם בין פשטות ותחכום, ובין צורה ותוכן.