



תכנית מפתח לחינוך מוזיקלי ולקשר עם הקהילה

התזמורת  
הפילהרמונית  
הישראלית



מנהל מוזיקלי: זובין מהטה

**"הפילהרמונית רוקדת"**  
**התכנית לכתות ג'-ו', סמסטר ב', תשע"ח**

**תוכן העניינים:**

עמ' 3	מבוא
עמ' 7	יוהן סבסטיאן באך - גבוט מתוך הסוויטה מס' 3 ברה מז'ור
עמ' 17	וולפגנג אמדאוס מוצרט - ריקוד גרמני מס' 3, ק. 605

## צוות המדרשה למוזיקה

**דוגמאות תווים**  
איתמר ארגוב

**עורכת**  
שולמית פינגולד

**עזרה בעריכה**  
ד"ר דוציי ליכטנשטיין

**כותבים**  
עודדה הררי  
שרית טאובר  
ד"ר דוציי ליכטנשטיין  
שולמית פינגולד

## ”הפילהרמונית רוקדת”

מבוא

האדם רוקד בכל הזדמנות, לעיתים לצלילי המוזיקה הנשמעים בחלל החיצוני לו, ולעיתים לפי קצבו הפנימי. כל תרבות הצמיחה מסורות של ריקודים פונקציונליים המבוצעים לצלילי שירה, הקשה או נגינה, לרגל חגים ומועדים, טקסי התבגרות, קבורה, לוחמה ומלחמה, ועוד. כל תרבות אף הצמיחה צורות וכוראוגרפיות עממיות ואמנותיות החל מריקודי יחיד או זוגות, דרך ריקודי מעגל, ועד לצורות נחש, הצטלבויות, ריקודי גשר ושרשרת, ”הלוך וחזור”, ”שמאל ימין”, וכוראוגרפיות אופייניות לבלט.

המנגינה והקשות הקצב אינן בגדר ליווי בלבד. יש מקום להניח שהיסוד הקצבי הטמון במוטיב מוזיקלי כלשהו הוא אשר מוליד את זה של הריקוד עצמו.

בשונה מן הליווי הריתמי, הליווי הכלי, המלוּדי, הוא בדרך כלל תוצר של תופעה אופיינית לכל תרבות: ז'אנר **שירי הריקוד**. לעיתים מילותיהם של שירי הריקוד משתכחות במרוצת הזמן ולחניהם מעובדים לביצוע כלי נגינה, כמקורות לליווי ריתמי-מלוּדי.

סוגיית קשרי הגומלין בין אמנות המוזיקה ואמנות המחול, וכן בין המלחין ובין הכוראוגראף, נתונות לדיון עד עצם ימינו בהיותן אמנויות שיוצרות יחדיו תהליכים טעוני הבעה, אינטנסיביות ודינמיקה.

את מהות הזיקה בין אמנות המוזיקה ואמנות המחול - שהיו והנן שזורות זו בזו בקצב ובאנרגיה - ניתן לבדוק על פי ציר הנע בין קשרי גומלין, קשרי תלות, ועד לאוטונומיה ביניהן. כל אלה לאור תפיסות אסתטיות בהן מעוגנות שתי האמנויות האלה על פי הפונקציה שלהן, ועל רקע התקופות, החברות והתרבויות השונות.

המידע על תמורות והתפתחויות שחלו על הריקוד האמנותי באירופה מתועד בפילוסופיה, בספרות הכללית ובכתבי יד מוזיקליים, ואף מתוארת בציור ובפיסול.

ביוון העתיקה הוגדרה ההבחנה הברורה בין חוש הראייה הקולט ותופס את האמנות החזותית כתופעה אובייקטיבית של מבנים וצורות, בעוד השמע הוא החוש הנגיש לנשמה, לרוח ולרגש, קרי, הצליל נתפש כתופעה סובייקטיבית.

עם התפתחות הדפוס בתקופת הרנסנס מקבל הריקוד האמנותי משנה תוקף במסגרת של כללים מדוייקים, כתובים, פרי מחשבה חמורה ומדוקדקת שנקבעו על ידי מורים מקצועיים. על המשותף והשונה בין הריקודים מן הערים השונות ניתן ללמוד, בין השאר, מן המסופר על הנשף המפואר שערכה המלכה קאטרינה די מדיצ'י ב-1565: ”בשעת המשתה רקדו קבוצות של נשים מאזורי צרפת השונים, כל אחת בנוסח מולדתה, אם לקול תופים, או לצלילי כינורות וחלילים”.

האינטרמצו האיטלקי של שלהי המאה ה-16 והולדתה של האופרה בברוק המוקדם היו יסודות ממריצים להפקה בימתית מבטיחה שצרפה קטעי שירה ונגינה, משחק ומחול.

ריקודי החצר כמו הברנלה האיטלקית והסקוטית, האלמנדה הגרמנית, הגבוט הצרפתי, הריקוד הקאנרי מאיי-הקאנריים, הציאקונה והסרבנד ממקור האיברו-אמריקאי, כל אלה קלטו אלמנטים עממיים אשר נדחו בהדרגה הצידה בהשפעת הנטיות האסתטיות שהכתיבו את עיצוב ריקוד החצר עד לשינוי יסודי. התנועות העזות, הפסיעות הגסות, והקפיצות ”ירדו מעל הבמה”. התנועה המצומצמת היא זו שהשתלטה

כתנאי ראשון בכל ריקודי החברה החצרנית. ריבוי הריקודים במשקלים זוגיים וצמצומם ההדרגתי של אלה בעלי משקל משולש -שחייבו צעדים מורחבי תנועה - המחישו מגמה אסתטית זו.

הסוויטה על כל מגוון הריקודים שלה היתה מקור לשינויים בהתאם לפונקציה שלה; ראשיתה כידוע, שרשרת של מחולות להרקדה, אך המשכה כמוסיקה להאזנה משעשעת המבוצעת להאזנת סועדים רמי מעלה עד להפיכתה לצורה קונצרטנטית.

כן גם המינואט. ראשיתו ריקוד ששמש להנאת הרוקדים בחצר, והמשכו כפרק קונצרטנטי בז'אנרים סימפוניים. אך מעל לכל המינואט היה סמל לגינוני החצר בצרפת, בימי לואי ה-13, ולואי ה-14. יסודה של "האקדמיה המלכותית למוסיקה ולריקוד" בתמיכה ועידוד של המלך לואי ה-14 בשנת 1661 היה ביטוי מובהק לקשרי גומלין הדוקים בין שתי האמנויות. ואמנם, מוסיקאים וכוראוגרפים עבדו בשיתוף פעולה הדוק להפקות מפוארות ואקסטרווגאנטיות שכללו קטעי שירה, מחול, ואינטרלודים ופרלודים אינסטרומנטליים. ז'אן בפטיסט לולי, רקדן ומלחין ואחראי על ההפקות החצר של לואי ה-14, הדק את קשרי הגומלין בין אמנות המחול והמוסיקה דרך ז'אנר הדיברטימנטו הצרפתי (צרופי שירים וריקודים לרגל אירועים מכובדים, בעלי הקדמות הכרזתיות ביותר ששרתו את הכוראוגרפיות לתהלוכות). חלקם של כוריאוגרפיות אלו אף שובצו בין מערכות של האופרות פרי ידיו.

גם אנגליה זכתה במקביל לז'אנר המאסק - masque; עיני המעצבים, המלחינים והאמנים האנגליים לא משו מן הנעשה בארמונות פאריז וורסאי. הם אמצו את ריקודי המסכות, חיברו שירים וכתבו קטעי המחזה אשר נשזרו יחדיו להפקה בימתית אחת.

עם שקיעתה של תקופת חצרות המלוכה והאצילים, הפך המעמד הבורגני לצרכן המרכזי במאות ה-18 וה-19. אמנם מעמד זה אמצ את נימוסיו מהווי החצר, אולם יחד עם זאת הוא עיצב בהדרגה את סגנונותיו הייחודיים לו. בשונה לריקודי החצר הפכו הקונטרדנס, הריקוד הגרמני, והלנדלר לדוגמא, לז'אנרים מוסיקליים מרכזיים בשל איפיונם העירני, מלא החיות. לא עוד התנועה המצומצמת והמאופקת. לא עוד הפסיעות הקצובות. לא עוד "הצעד המחושב והמדוקדק". במקומן תנועות חופשיות יותר המביעות שמחת חיים; מעוף ורוחב. ריקודים כמו הלנדלר אשר נתקיימו מאז דורות רבים באזורים הכפריים בגרמניה וסביבותיה פרצו עתה את גבולות הכפר וחדרו אל הסלונים של הבורגנות. גם אופנת הלבוש השתנתה במקביל: המלבושים הכבדים והמסובכים של ימי הסוויטה והמינואט, פינו את מקומם לבגדים רחבים שהתירו תנועה חופשית וקלילה יותר לצעדים האפייניים לריקודים הסלוניים החדשים.

בין שלהי המאה ה-18 לראשית המאה ה-19, חדר הוואלס אל הסלונים הבורגניים של הערים. הוואלס בעל המשקל המשולש בטא את התפיסה של תנועת גוף עזה, מרחפת רחיפה קלילה, בהבעה אינטנסיבית עד לאקסטזה. בשל איפיוניו אין זה מפליא שהוואלס לא חדר אל תוככי החצרות, אלא המשיך להיות מזהה עם המעמד הבורגני הגבוה ועם מעמד הביניים ברחבי אירופה.

במקביל לוואלס, עולים ריקוד הגאלופ והפולקה ממקור בוהמי, המזורקה הפולנית, הטרנטלה האיטלקית, הפולוניז הפולני. הם מולחנים לצרכי הרקדה בפועל, אך בד בבד מופיעים הם על דרך העיבוד, הציטוט או האימוץ ביצירות סימפוניות, ביצירות לפסנתר ובאופרות, כביטוי מובהק לתפיסה הלאומית במוסיקה האמנותית.

ברהמס, ברליוז, שופן, דבוז'אק וברטוק מצאו את דרכם להיות מומחשים במוסיקה המצרפת גבהי צליל אל קצב ובו בזמן אין היא תמיד שותפה למחול.

גם המוזיקה לבלט השיגה שיא חדש נוסף במחצית הראשונה של המאה התשע עשרה; התפיסה הכוריאוגרפית הייחודית לה זכה הבאלט "הקלאסי" של המאה ה-19, וכן המוסיקה הסימפונית העשירה העניקו לבלט מפנה סגנוני חדש. הבלט נבנה על בסיס הרפרטואר הסימפוני של התקופה אם בהשפעת התפיסה הלאומית מזה, או על פי הסגנון האוניברסלי-קוסמופוליטי מזה. כל במות אירופה זכו ליצירות בלט בעלות איכויות מחודשות וקהל השוחרים הלך וגדל. המוסיקה של שומאן, שוברט, ברליוז, פונקיאלי, בורודין, צ'ייקובסקי, פרוקופיץ, שוסטקוביץ, דליב, דה-פייה חצ'טוריאן, הונצחה כמקור ליצירות באלט מופתיות.

במקביל למפנה הסגנוני שחל במוסיקה של המאה העשרים, נרשמו תמורות משמעותיות בתולדות המחול המכונה "מודרני".

שאלות מאתגרות הועלו בקרב הכוריאוגרפים הרוסים, האנגלים והצרפתים: האם המוסיקה היא אשר תזכה למעמד מועדף בשל היותה מקור השראה למחול? או שמא שתי האמנויות בנות זוג שוות מעמד הן?

האם המוזיקה והמחול בלתי נפרדות הן?  
האם המוזיקה תומכת בריקוד, או שמא היא משתלטת עליו?  
האם על המוזיקה לשרת את המחול עד כדי הלחנתה עם תום בניית הכוראוגרפיה?  
ולצד כל אלה - החלופה הקיצונית: הניסיון לעצמאות ו"שחרור" מכבלי המוזיקה, התפיסה שהולידה את יצירת המחול "הדוממת" נטולת הצליל.

ואמנם, המוזיקה הפכה בידי הכוראוגרפים של המאה העשרים לנושא מכריע אשר השפיע על עיצוב המחול. איזדורה דונקאן (1877-1927) הציגה רסיטל במחול על פי פרלודים ומזורקות לפסנתר של שופן ואף "העזה לגעת" בסימפוניה השביעית של בטהובן: וכך היה שלאחר השמעת הפרק הראשון יצאה הרקדנית הגדולה אל הבמה ורקדה את שלושה הפרקים הבאים של הסימפוניה. כמו איזדורה דונקאן כך גם אלכסנדר ז'חרוף. הם הסתייגו מן האסתטיקה המערבית המסורתית והתלותית שמגמתה **לרקוד עם המוסיקה, לרקוד לצלילי המוסיקה**, והעמידו את גישתם החדשנית ששאפה **לרקוד את המוסיקה עצמה ("להסתכל עליה", להביט בה)**, דרך ג'סטות דרמטיות של המוסיקה הסימפונית, האבסולוטית, התכניתית וזו של השיר האמנותי, ובמקביל: **"לשמע את הריקוד"**.

כבר מראשית העשור חברו המלחינים עם יוצרי המחול האמנותי: סטרווינסקי, דביסי, ראוול, מיו, דה פייה וריכרד שטראוס כתבו יצירות רבות להזמנתם של דיאגילב וניז'ינסקי, של מישל פוקין ומאוחר יותר של ג'ורג' באלנשין להרכבים שונים, ובגרסאות שונות.

בזכות הנגישות אל הרדיו והתקליטים נבנו הכוריאוגרפות בעקבות מוסיקה סימפונית מושמעת. הכוראוגראף של המאה העשרים חשף קשת רחבה של מקורות השראה דרך סגנונות, תקופות, והרכבי ביצוע שונים. קונצ'רטי וסימפוניות של מוצרט ורביעיות של היידן ככבו ומככבים ברפרטואר הבלט המודרני לצדן של הסימפוניות של בטהובן, שומאן, מאהלר, או שוסטקוביץ; יצירות קלסיות מפוסקות היטב לצידן של יצירות פוליפוניות מובהקות, ווקאליות, כליות, חילוניות וכנסייתיות.

גם הפדגוג והמוסיקאי השווייצרי אמיל ז'אק דאלקרוז (1865-1950), התמודד עם סוגיות הגותיות הנוגעות לקשר בין שתי האמנויות; הוא אף הציע סדרה של מקבילות משותפות הניתנות להעברה בין המוסיקה והתנועה, בהשפעת התפיסה הרומנטית הרואה בתופעה האמנותית הסונורית והבימתית כוליות, שלמות אורגנית אחת:

<b>במוסיקה</b>	<b>בתנועה</b>
תנועת גובה	תנוחות וז'סטות במרחב
גוון	צורות גוף שונות (ע"פ מין המבצעים)
משך	משך
זמן	זמן
ריתמוס	ריתמוס
דמימות	הפסקה
מלודיה	תנועה רציפה אחת
קונטרפונקט	תנועות מנוגדות
אקורדים	ז'סטות בקבוצות
מהלכים הרמוניים	מהלכי תנועות, ומהלכים בקבוצות
פיסוק	פיסוק
מבנה	חלוקת תנועות במרחב ובזמן
תזמור	בניית צורות גוף שונות או מנוגדות(לפי מין המבצעים)

תכנית הקונצרט "הפילהרמונית רוקדת" חושפת מבחר יצירות שחוברו למחול, שנכתבו בהשראת המחול או שמשו להשראת הכוראוגרפים. מוזיקה אבסולוטית ומוסיקה תכניתית, מוזיקה שלובת אלמנטים עממיים ומוסיקה ברוח אוניברסלית-מערבית. זו שלצליליה רקדו בחצרות, וזו שבוצעה בסלונים הבורגניים של המאה ה-19; זו של הבלט הרומנטי וזו של המודרני, זו ששרשיה בכפר וזו שהושמעה בעיר.

### **על המלחין**

יוהן סבסטיאן באך נולד באייזנאך, עיירה קטנה במחוז תורנינגיה, ערש הפרוטסטנטיזם. אחד מאבות המשפחה הראשונים המוזכר בכתובים נדד להונגריה והתיישב שם, עד שמאוחר יותר אילצה אותו העוינות לדתו הפרוטסטנטית לחזור משם.

אביו של באך שהיה מוסיקאי באייזנאך, מת כשבאך היה בן עשר בלבד. יוהן סבסטיאן ואחיו יעקוב, שהיה מבוגר ממנו בשלוש שנים, נלקחו תחת חסותו של אחיהם המבוגר יותר, יוהן כריסטוף לאורדרוף השוכנת בין אייזנאך ווימאר.

באך למד לנגן בכלי מנענעים אצל אחיו, ואז החל להעתיק את יצירותיהם של מלחינים שונים, ותוך כדי כך ללמוד אותן – הרגל שליווה אותו כל ימי חייו. העתקה נבונה הייתה אמצעי עזר חשוב למלחין מתחיל.

באך היה בעל קול ערב במיוחד, על כן נדרש לשיר הן במקהלת בית הספר והן במקהלת הכנסייה. בגיל חמש עשרה עזב את בית אחיו והצטרף למקהלה הראשית של הכנסייה בעיר לונבורג. באך חפץ להתקדם בתחום נגינה בעוגב; הוא הרחיק עד להמבורג וויליבק כדי לשמוע את גדולי הנגנים של התקופה אשר הטביעו את חותמם על המשך הקריירה שלו.

בשנת 1703 קבל באך משרת נגן עוגב ראשי בארנשטאדט, בה הותקן עוגב חדש. שם קבל משכורת נאה ואף נותר לו זמן ללמוד.

מאוחר יותר, עת קבל חופשה של חדש ימים, הלך באך ברגל עד לעיר ליבק ולהמבורג ולמד אצל דיטריך בוקסטהודה; השפעת המורה הייתה מכרעת על באך הצעיר.

באך חש שמקום עבודתו בארנשטאדט צר מדי לכישרונותיו ולמעוף שלו.

הוא נתמנה לנגן העוגב של כנסיית החצר וימאר ואף נגן בתזמורת החצר.

עם יצירותיו המוקדמות לעוגב, כוראל ווריאציות, טוקאטות ראוותניות ופוגות. שמו של באך החל להתפרסם למרחוק כטוב שבנגני העוגב, כמומחה לעוגבים ואף הוזמן לשמש כיועץ בבניית עוגבים. באך נתמנה לקונצרטמיסטר, ואחד מתפקידיו היה לכתוב קנטטות לכנסיית החצר.

בשנת 1717 החל באך את התקופה המאושרת בחייו; ואמנם לאחר אכזבתו על שלא התמנה למנהל המוסיקלי (קפלמייסטר), עזב את ויימר ועבר לנסיכות קיתן, בה קבל את משרת קפלמייסטר.

הנסיך היה ידידותי מאד כלפי באך. הוא הפנה את מלוא תשומת הלב לכתובת רפרטואר חילוני ובמשך שש שנים שפעו מעטו הקונצ'רטי הברנדנבורגים, הסוויטות לתזמורת, קונצ'רטו וסונטות למגוון רחב של כלי נגינה. הוא כתב גם הרבה מוסיקה לצ'מבלו, את "הפנטזיה הכרומטית" והפוגה, את הסוויטות הצרפתיות והאנגליות ואת הספר הראשון של "הפסנתר המשווה".

מותה של אשתו הראשונה ונישואי הנסיך לנסיכה צעירה שלא גילתה עניין במוסיקה הניעו את באך לעזוב את קיתן ולעבור לעיר לייפציג בעיקבות משרת הקנטור שהתפנה בכנסיית סאן תומס.

אפשרויות הלימוד של בניו ברמה גבוהה היה יעד מכריע בין שיקולי הדעת של באך בבואו להחליט על מקום מגורים ועבודה; העיר לייפציג נראתה לבאך טובה יותר מקיתן מבחינה זו. באך נישא פעמיים, הוא היה אב לעשרים בנים ובנות, מהם 10 המשיכו במסורת המוסיקלית המשפחתית כנגנים וכמלחינים.

בלייפציג באך נאלץ לבזבז את כוחו על ויכוחים מנהלתיים, על קובלנות והאשמות מטעמים של העירייה, האוניברסיטה והכנסייה. על אף זאת הייתה תקופת לייפציג פוריה לגבי באך. בלייפציג כתב באך את המגניפיקט, למעלה ממאתיים קנטטות, את הפסיונים, את המיסה בסי מינור, את המשך "הפסנתר המשווה", את המנחה המוסיקלית. זו הייתה כתיבה מונומנטלית שמצה את המרב והמיטב של ז'אנרים, מרקמים וצורות אופייניות לבארוק.

באך התעורר בשנת 1749, וזמן לאחר ניתוח עיניים כושל, נפטר ב- 1750.

### על הסוויטה

פרוש המלה סוויטה הוא סדרה. הכוונה היא למחולות השזורים כמחרוזת ומופיעים בזה אחר זה, מנוגדים במפעם, במשקלם, במקצבם ובאופיים. הניגודיות בין הפרקים מאוזנת על ידי אחידות בסולם ובמבנה של כל מחולות הסוויטה.

### על הסוויטות לתזמורת של יוהאן סבסטיאן באך

ידועות ארבע סוויטות לתזמורת מאת יוהן סבסטיאן באך. זמן ומקום הלחנתן של הסוויטות לוטה בערפל. יש הסוברים שנכתבו בין השנים 1713-1723, עת שהה באך בקאטן בשירותו של הנסיך ליאופולד. סברה זו מבוססת על העובדה כי בעת שהותו שם התמקד באך בעיקר בהלחנה של מוסיקה כלית, כולל הקונצ'רטי הברנדנבורגיים. יש הטוענים כי לפחות שתיים מן הסוויטות הולחנו בלייפציג אחרי שנת 1723. סברה זו מבוססת על הסגנון של הסוויטות.

הטיפול של סוויטה תזמורתית שהיה אהוד על המלחינים הגרמניים וביניהם באך הוא תולדה של האוברטורות והריקודים מן האופרות והבלטים שהלחין לולי לחצר המלוכה הצרפתי בזמנו של לואי ה-14. טיפוס זה של סוויטה מכונה לעתים סוויטה-אוברטורה או בגרמנית פשוט "אוברטורה", וזאת הודות לפרק הראשון שהוא תמיד במבנה של פתיחה צרפתית: דהיינו, חטיבה ראשונה חגיגית ואיטית במקצבים מנוקדים, ואקדמים סולמיים מהירים, שלאחריה חטיבה מהירה ופוגאלית. לעתים חוזרת המוסיקה של החטיבה האיטית לסיום הפרק.

אך למרות שהמבנה הכללי הוא צרפתי, הסגנון המוסיקלי בסוויטות התזמורתיות הוא בבחינת "מפגש טעמים", וזאת מכיוון שהמלחין שובר לעתים את המרקם הפוגלי בקטעי סולו אפיזודיים המזכירים את הקונצ'רטי האיטלקיים. בכל סוויטה, בוחר באך כלי המשמש למעשה בתפקיד סולו, וההרכב הכלי הייחודי שנוצר על ידי כך בכל סוויטה, מעניק לה אופי מיוחד: שני אבובים ובסון המככבים בסוויטה הראשונה מעניקים לה ברק; חליל בשנייה תורם לאינטימיות הקאמרית שלה למרות החלקים הוירטואוזיים שבו; הכינור בשלישית, יחד עם תוספת החצוצרות והתופים בשתי הסוויטות האחרונות הופכות אותן למתאימות לאירועים ציבוריים במקומות פתוחים.

למעט פרקים אחדים, רוב פרקי הסוויטות לתזמורת של באך הם ריקודים בסגנון צרפתי ובמבנה דו-חלקי. חלקם מופיעים בזוגות, כאשר הראשון מבין השניים חוזר שוב אחרי השני בנוסח המנואט והטריו בסימפוניות הקלאסיות.



### סוויטה מס. 3

#### על הגאבוט

הגאבוט נקרא על שמם של בני גליל הררי בדרום צרפת. זהו ריקוד עליז ומהיר בדרך כלל במשקל של ארבעה רבעים עם אקדם של שתי פעמות.

הוא היה מקובל במאה ה-17 בין אנשי החצר הצרפתית, ומשם התפשט לארות אירופאיות אחרות. בסוויטות מופיע הגאבוט במבנה דו-חלקי, וכל חלק מופיע פעמיים. החלק השני דומה מאד לראשון, ובשניהם אותם מקצבים.

לעתים קרובות מופיעים בסוויטה שני גאבוטים, שהשני מהם הוא בעל אופי כפרי יותר, ומהווה מעין ריקוד בייניים המוביל חזרה אל הגאבוט הראשון

#### הגאבוט מתוך סוויטה מס. 3

בסוויטה השלישית לתזמורת מאת באך מופיעים שני גאבוטים המאורגנים בצורה תלת חלקית:

**גאבוט ראשון - גאבוט שני - גאבוט ראשון.**

הגאבוט הראשון בנוי משני חלקים.

בחלקו הראשון שני משפטים המתייחסים זה לזה כמשפט פותח ומשפט סוגר.

בתחילת המשפט הראשון מוצג מוטיב ריתמי אופייני:



הכיווניות הריתמית שיוצר מוטיב זה אל הצליל הממושך דומיננטית במחול כולו.

מבחינה מלודית, מאופיין מוטיב זה בקפיצת הכנה מצליל נמוך, וכניסה אל הצליל הממושך הגבוה, והמוטעם דרך לולאה צרה:



גם תכונה זו נשמרת כל לאורכו של הגאבוט.

במשפט הפותח, שלושה מוטיבים דומים, המופיעים בזה אחר זה במעין מדרגות יורדות המובילות כלפי מטה – אל סיום חלקי.



הסוגר, מתחיל כחזרה על קודמו, אך המדרגה השלישית מטפסת הפעם כלפי מעלה, מסיטה את הריקוד מן

הטונליות המקורית (רה מז'ור), ומפרה את הסימטריה ביוצרה צורך לירידה ממושכת יותר אל סיום הנושא כולו- בסולם הדומיננטה (לה מז'ור):



החלק השני של הגאבוט ארוך יותר, ומכיל ארבעה משפטים סימטריים. הוא פותח במשפט המהווה היפוך למשפט הפותח של החלק הראשון. דהיינו- הופעת מוטיב מרכזי ובו קפיצה כלפי מטה, היפוך כוונה של הלולאה, וסיום חלקי של המשפט בשאיפה כלפי מעלה:



המשפט העונה לו, חוזר אל הרעיונות הקודמים ומושך אל הסולם המקביל – סי מינור.

זוג המשפטים האחרון הוא מעין סיכום המביא רעיונות ומוטיבים משני החלקים. בסיומו חוזר הריקוד אל הסולם המקורי – רה מז'ור.

המרקם של הגאבוט ברובו הומוריתמי. התזמור בעיקרו של כלי קשת ושני אבובים, כשהחצוצרות והטימפני מחזקים פסוקיות אחדות ומדגישים על ידי כך את המבנה.

הגאבוט השני אף הוא בנוי שני חלקים. בעוד הגאבוט הראשון הומוגני מאד, הרי בשני קיימת הנגדה בין שתי הפסוקיות של המשפט.



פסוקית ראשונה	פסוקית שנייה
תקיפה ונמרצת	זורמת בקלילות
נעה בקפיצות גדולות ובמנעד רחב בתבניות קבועות ומוזזות על צלילי אקורד משולש	נעה בחפשיות בצלילים סמוכים ובמנעד צר
תבנית מקצב קצרה – חוזרת ארבע פעמים	תבנית מקצב ארוכה – חוזרת פעמיים
אוניסון של כל הכלים	רקמה של קולות עצמאיים
תזמורת מלאה	קבוצת כלים מצומצמת (אבובים כינורות ויולות)

דו-שיח זה מהווה בסיס לגאבוט השני כולו, ויוצר מעין סדרת וריאציות קצרצרות.

המבנה הטונלי: רה מז'ור – לה מז'ור  
לה מז'ור – סי מינור - רה מז'ור

### מעקב בעת ההאזנה

#### גאבוט ראשון

תזמורת עשירה, הכוללת שלוש חצוצרות וטימפני, משמיעה שתי הכרזות קצרות ומבריקות הפותחות את המחול

המשכו של המשפט מצלצל רך יותר בקבוצת כלים מצומצמת יותר שאינה כוללת את צלילי המתכת, והוא מתגלגל כלפי מטה אל סיום חלקי.

ההכרזות המבריקות חוזרות בשנית, ולאחריהן שוב נעלם הצליל המתכתי, והמשפט מתגלגל אל סיומו בדרך ארוכה קצת יותר.

כל החטיבה חוזרת בשנית.

קבוצת הכלים המצומצמת פותחת את חלקו השני של הגאבוט בנושא מהופך כיוונים:

היא חוזרת והופכת אותו במשפט נוסף.

זוג המשפטים האחרון מביא בתחילה מעין וריאנט של הנושא הפותח ולאחריו את הגרסה המהופכת המביאה אל הסיום.

בניגוד לחלקו הראשון של הנושא, הרי בחטיבה אחרונה זו, מצטרפים כלי המתכת והטימפני אל הפסוקיות הסוגרות, ולא אל הפותחות, וכך מסתיים הגאבוט בקול תרועה.

גם החלק השני של הגאבוט חוזר בשנית.

### גאבוט שני

התזמורת המורחבת משמיעה באוניסון היגד תקיף:

כלי הקשת והאבובים עונים ברוך במרקם פוליפוני הנשען על בס מהלך:

ההיגד התקיף חוזר שוב באוניסון, ולאחריו חוזר שוב ההיגד הפוליפוני הרך, הפעם בהרחבה ובפיתוח של מעין קנון:

ואריאנט של ההיגד הראשון האוניסוני מופיע, הפעם בליוויית חצוצרה אחת בלבד שלה מוטיב משלה:

ושוב תנועה מתגלגלת על גבי בס פועם מובילה אל קדנצה תרועתית, בה מופיע, סמוי בקול הבס, ההיגד התקיף:

החטיבה כולה חוזרת פעם נוספת.

כלי הקשת בהיגד האוניסוני התקיף פותחים את החלק השני בליוויית היגד החצוצרה:

הם נענים על ידי פסוקית בצלילים שוהים, מעל להיגד המקורי הסמוי שוב בבס

Ob.   
Vla. 

ואריאנט נוסף-נענה הפעם בצורה החלטית יותר.

ואריאנט מבריק אחרון הנתמך בכלי המתכת, נענה שוב על ידי הקבוצה המצומצמת.

הריקוד מסתיים במשפט מסכם, המכיל רעיונות שונים מתוך הגאבוט השני כולו.

גם חטיבה זו חוזרת פעם נוספת.

### הצעות לפעילויות

על ריקוד הגאבוט, מאפייניו ורקעו:

- האזנה לגאבוט הראשון תוך התרשמות מן האופי האווירה והתזמור;
- שיוך ריקוד הגאבוט לרקעי ו ההיסטוריים, הגיאוגרפיים, והחברתיים;
- עמידה על התכונות המוסיקליות המאפיינות את ריקוד הגאבוט;
- האזנה לגאבוט השני, והשוואת התכונות הבולטות;
- האזנה לשי הגאבוטים ברצף, והתייחסות להופעתם במבנה א-ב-א (בדומה למנואט וטריו);
- השלמת מידע על ז'אנר הסוויטה ועל המלחין.

### גאבוט ראשון

1. תגובה בתנועה לזרימת האנרגיה:

- תגובה בתנועה ו/או בעזרת כדור לתנופה והעצירה של המוטיב הפותח;

Vln. 

- תגובה כנ"ל לתחושה ה"מתגלגלת" של המשך התנועה;

Vln. 

- מציאת תנוחה מתאימה לסיום המשפט הפותח;
- דיון בסיבות המובילות לתחושות התנופה, העצירה או ה"גילגול": כוונים מלודיים, גודל המרווחים, ערכים ריתמיים, אקדס, מצלול ותזמור.
- ביצוע כנ"ל של המשפט השני:
- תשומת לב לאי הסימטריה בין המשפטים;

○ התאמת תנוחה מתאימה לסיום המלא של הפסוק הסוגר ;

- ביצוע מסכם בתנועה של החלק הראשון של הגבוט הראשון ;

Vln.

- נסיון לבצע את החלק השני של הגאבוט הראשון באמצעות התנועות שנמצאו בחלק הראשון: מציאת הדומה והשונה בתחושות, הנמקת השוני, ומציאת חלופות מתאימות לתנועות.
- ביצוע בתנועה של הגאבוט הראשון בשלמותו.

## 2. פעילות אוריינית:

- מעקב, קריאה בשפת מקצב, ביצוע בנגינה או הכתבה ריתמית – של מקצב הגאבוט הראשון (כולו או חלקים ממנו) ;
- הצבת התווים של המשפט הראשון של הגאבוט, אל מול המשפט הראשון בחלקו השני – וקשירת המתאר הגרפי של התווים (היפוך "ראי") עם הנשמע (בנגינת המורה, או בשירה – מלווה בתנועת יד הממחישה את הכוונים והמרווחים).

Vln.

- השוואה בין המצלולים השונים :
  - האזנה לגאבוט והבחנה במצלול "המבריק" (הכולל טימפני וחוצצרות) אל מול "הרד" ;
  - הבחנה במקום הופעתם השונה של המצלולים ה"מבריקים" בחלק הראשון של הגאבוט (פסוקים פותחים) ובחלקו השני (פסוקים סוגרים) ;

○ השוואת המצלול "הנשמע" אל מול התיזמור "הנראה" בפרטיטורה.

## גאבוט שני

1. מבט כולל על הגאבוט השני :

- האזנה לגאבוט והבחנה בהנגדה המתמדת בין הפסוקיות הפותחות והסוגרות (אופי תקיף וחגיגי אל מול קליל וזורם);
- עמידה על המרכיבים המוסיקליים הגורמים להנגדה זו (תזמור, מצלול, מרקם, מקצב, "התנהגות" מלודית);
- ביטוי בתנועה לתכונה בולטת זו.

2. הכרות עם ומעקב אחרי הרעיון המוסיקלי העיקרי בפרק :



- האזנה לפסוקית הראשונה – בנגינת המורה, ואחר כך מן ההקלטה;
- חזרה בהקשה, בדיבור ריתמי ובשירה;
- איפיון מילולי של התכונות המוסיקליות הבולטות (אופי, "התנהגות" מלודית, מרקם, תזמור, מקצב)
- מעקב אחר הופעתו של הרעיון לאורך הגאבוט - זיהויו ואיתורו – בצורתו הגלויה (באוניסון) או בצורתיו הסמויות ( בתוספת קולות קונטרפונקטיים, או כשהוא חבוי בצלילי הבס).



### על המלחין

יוהנס כריסוסטומוס וולפגאנג אמדאוס מוצרט החל את החינוך המוסיקלי שלו מיום שנולד, מאחר שאביו שהיה נגן מוכשר, קומפוזיטור ומוסיקאי החצר בזלצבורג. האב, ליאופולטיפח את כישרונם המוסיקלי של שני ילדיו- הבת הבכורה אנה וולפגאנג הצעיר. וולפגאנג ניגן מגיל שלוש והלחין מגיל חמש, ובגיל שש החל לנסוע ברחבי אירופה בחברת אביו ואחותו. שני הילדים הוצגו בחצרות האצולה והמלוכה ושעשעו את המבוגרים כשהם מנגנים להפליא ומבצעים "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 שתים-עשרה החלו להעריכו גם כמלחין ולהזמין ממנו את יצירותיו. בגיל שלש-עשרה מונה ל"קונצטמייסטר" בחצר זלצבורג- מינו של כבוד ללא שכר בצידו.

חינוכו המוסיקלי לא התנהל בדרכים מקובלות ומסודרות. אביו סבר שהמפגש עם מוסיקאים ולקייחת חלק בפעילויות שונות עם אנשי מקצוע הנם אמצעים יעילים להתפתחותו המוסיקלית של בנו הצעיר. במשך שנות מסעותיו בילה מוצרט בכל המרכזים המוסיקליים באירופה, נפגש עם המוסיקאים החשובים והמקובלים ועשה הכרה עם הרפרטואר האופייני שלהם: עם יוהן כריסטיאן באך, דמות נודעת באולמי הקונצרטים בלונדון; בפריז עם קארל פיליפ עמנואל באך שפרסם אז את הסונטות למקלדת ברוח הרוקוקו; באיטליה, ב-La Scala התוודע אל האופרות של Piccini ושל Jommelli ועם הסמפוניות של Sammartini; בווינה השתתף עם Clementi (מן הפסנתרנים הוירטואזים של התקופה) בתחרות יוקרתית לפסנתר בנוכחות הקיסר יוזף ה-2, ונפגש פעמים אחדות עם היידן אשר נאות להאזין לרביעות המיתרים שהקדיש לכבודו.

זכרונו הפנומנלי ורגישותו לדקויות מוסיקליות איפשרו לו ללמוד מכל יצירה ששמע, להפנים כל רעיון וכל חידוש ולבטאם בדרכו שלו.

במשך כל חייו ניסה מוצרט, בהשפעת אביו, להתקבל למשרה קבועה כמוסיקאי חצר; אולם, למרות כשרונו הגלוי לכל ולמרות חריצותו בכתיבה, 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 הפטרונים הפוטנציאליים, וכך נשאר נע ונד עד סוף ימיו, ובתחושה של אשמה תמידית כלפי אביו.

בין מסעותיו עם אמו הגיע למינכן, מנהיים (שם הכיר את אלויזה ובר והתאהב בה), ופריז, לשם הגיעו בעיצומה של "מלחמת הבופונים" שבמרכזה סוגיית השפה המושרת והסגנון המוסיקלי של האופרה. בפריז מתה עליו אימו ממחלה. זו הייתה מכה למוצרט, והדבר ניכר ממכתביו. מוצרט חזר לזלצבורג לאחר שישה חדשים, והועסק מחדש בזלצבורג בשרות הארכיבישוף Colloredo. הצלחת הבכורה של האופרה "אידומנאו" במינכן תרמה להזמנות רבות נוספות. הוא נענה לבקשתו של לארכיבישוף והצטרף אליו לוינה, אך לאחר זמן קצר הוא פוטר שוב ממשרתו בשל סרובו להסתגל לתנאי ההארכה הנחותים, לדבריו, "לצידם של המשרתים והטבחים"...

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

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

מוצרט המשיך במסעותיו עד סוף ימיו. יצירותיו בוצעו על ידיו או בניצוחו בלייפציג, פראג, פרנקפורט, דרזדן, מנהיים.

למרות הצלחותיו, מצבו הפיננסי של מוצרט הדרדר; בשנת 1791 מוצרט נופל למשכב, ספוג עוגמת נפש וחולי. כידוע הוא המשיך בהלחנה אינטנסיבית של הרקוויאם אך נפטר בהיותו בן שלושים וחמש בלבד, טרם סיומה.

מן ההתכתבות הענפה שנהל, בין היתר, עם אביו, עם אחותו ואנשים נוספים נחשפו עולמו הרגשי והיחס אל זולתו. הוא התעניין באנשים וביחסים ביניהם, דבר שבא לידי ביטוי נפלא ביצירותיו הדרמטיות, בעיצוב הנושאים המייצגים דמויות או מצבים בהם מוצגת מערכת אנושית מורכבת.

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

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

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

## וינה הקוסמופוליטית

במהלך המאה ה-18 הפכה וינה למרכז קוסמופוליטי בו הפוליטיקה, התרבות וההגות הפכו ליסודות ממריצים בחברה לאור רעיונות הנאורות. האימפריה האוסטרית בעידן יוזף השני נהנתה ממימוש הרעיונות של "תנועת ההשכלה"; 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. המגמה להפצת התרבות והאוריינות בפלחי אוכלוסיות רחבות, הייתה ביטוי מובהק שממנו נגזרו מערכות חדשות להרגלי הצריכה של האמנויות בכלל ושל המוסיקה בפרט.

ואמנם חיי המוסיקה חלחלו בכל המעמדות, בחיי היום יום, בחגיגות ובטקסים הלאומיים.

על רקע זה אין זה מפתיע שבד בבד עם הרחבת התשתיות להפקת הקונצרט הפומבי בבתי התיאטרון ובחדרים רחבי ממדים, נהנו תושבי וינה מנשפי ריקודים בסלונים המלכותיים ששופצו מחדש במיוחד למטרה זו עד לעיצוב שני אולמות סמוכים, בגדלים שונים, ותזמורת צמודה לכל אחד מהם: ה-Redutensale.

אורחים מן האצולה, מן הבורגנות הגבוהה וממעמד הביניים נהרו לסלוני הריקודים בתחפושות ומסכות מהודרות.

גם מוצרט – שזה עתה נישא לקונסטנצה וובר והפך את וינה למקום מושבו החדש- נהג לפקוד את סלוני הריקודים; תאור משנת 1786 מעיד על וולפגאנג אמדאוס מסתובב באחד מנשפי המסכות מחופש לפילוסוף הודי המפיץ עלונים על תורתו של זרתוסטרא, מייסד דת הפרסים.

## עונת הריקודים

זו הייתה תקופה שהיטיבה עם מוצרט מבחינה כלכלית: הביקוש לכתיבת ריקודים הלך וגבר והתמורה הכספית עבור הזמנתם נסקה במקביל. מוצרט נתמנה למלחין החצר והצליח לכלכל את משפחתו בכבוד במהלך שתי עונות ריקודים: 1788-1791. גם נפשו ידעה רווחה עת הקדיש את מרב הזמן להלחנת סדרות ריקודים לשרות אלפי המרקדים בסלונים המלכותיים. יצא איפוא שוולפגאנג אמדאוס, אשר נהג שנים לפני כן להשתעשע בנשפי הריקודים כאחד ממאות צרכני הבידור של וינה, הפך לאחד המלחינים המרכזיים שסיפק את הנעימות הפופולריות לאירועים המבוקשים ביותר בעיר.

המנואט, הקונטרה-דנס והריקוד הגרמני היו הז'אנרים הבולטים שלצלילים נבנו כוריאוגרפיות להרקדת המונים, במעגלים ובזוגות.

את מחזור שלושה עשר הריקודים הגרמניים, K.600, 602, 605 חיבר מוצרט במשך שבועיים ימים במהלך חדש פברואר:

"13 ריקודים גרמניים, 13 טריו וקודה, מבית הסלון המלכותי, 1791".

המחזור עשיר באטרקציות ואפקטים מוסיקליים אותם הוסיף מוצרט כדי להפתיע את קהל המרקדים, כמו לדוגמה אפקטים של חליל פיקולו לתאור ציוץ ציפורים, צלילי ההארדי-גארדי המזוהים עם נעימות רחוב פופולאריות, צלצול פעמוני מזחלות השלג המזכירים את מראות החורף.

כנהוג בימיו, גם מוצרט הבליט את משפחת כלי הנשיפה והעצים את הנפח שלה בלב שתי תזמורות הריקודים שנצבו בסלונים המלכותיים.

הודות למוציאים לאור אשר בתום כל נשף נהגו להפיץ את ריקודי "הבכורה" בעיבוד לפסנתר, הפכו הנעימות הקליטות חיש מהר לנחלת כל בית וינאי.

### ריקוד גרמני מס' 3 בדו מז'ור

הריקוד הגרמני בישר במידה מסויימת את הרוח של הוואלס. קצבו המהיר ואופיו הנמרץ הרחיקו אותו מן המנואט, למרות הקשר המבני והמרקמי ביניהם, והפכוהו לאופנתי ביותר מבין ריקודי התקופה. מספר מאפיינים בולטים משותפים לכל חלקי הריקוד מס' 3:

- סימטריה בין חלקיו, משפטיו ופסוקיו;
- התמקדות על היחסים טוניקה-דומיננטה;
- רעיונות מוסיקליים קצרים וקליטים;
- חזרה וסקוונצה של כל רעיון או מוטיב;
- מרקם הומופוני שקוף;
- יחסי ניגוד והשלמה בין הרעיונות השונים.

כל אלה מצביעים ללא ספק על מיצוי מובהק של אחדים מן המאפיינים הסגנוניים של "הקלסיקה" הוינאית ששרתנו היטב את המימד הפונקציונלי – הבידורי לאוכלוסיות רחבות של החברה. מאפיין ייחודי לריקוד זה הוא תזמורו:

- שני נציגים בלבד ממשפחת כלי הקשת: כינורות וקונטרבס;
- משפחת כלי הנשיפה מעץ בנוכחות נכבדה – פיקולו, אבוב, קלרינט ובסון;
- קרנות וחצוצרות;
- כלי הקשה: טימפני ופעמונים.

מוצרט אינו משתמש בכל הכלים העומדים לרשותו לאורך כל הריקוד, אלא מתאים לכל חלק את התזמור המתאים.

### הריקוד מס' 3 בדו מז'ור מחולק לשלושה חלקים:

חלק ראשון - טריו("מזחלת השלג")- קודה.

מבנה זה נבדל משאר הריקודים הגרמניים בשל הוספת פרק הקודה, המשלב בתוכו את חטיבת הטריו.

<b>א</b>	-	<b>טריו</b>	-	<b>א</b>	-	<b>קודה</b>
א-ב:    ג-ב:		ד:    ה:		א-ב ג-ב		ו - ד - ה - ז

חלקו הראשון של הריקוד (**א**) הנו בעל אופי מתפרץ ונמרץ; גווני כלי הנשיפה מעץ (פיקולו, אבוב ובסון) תורמים לאופיו התרועתי.

חלק זה בנוי משני משפטים סימטריים ורעיונות מוסיקליים הטבועים בעיקר במהלך מלודי-הרמוני סביב הטוניקה דו.

כל משפט כולל שני פסוקים המשלימים זה את זה במהלכים מלוריתמיים שונים ובחזרות פנימיות על המוטיבים הבולטים. לשני המשפטים פסוק סוגר משותף.

למשפט הראשון פסוק פותח (א) המתאפיין ב:

- מרקם הומוריתמי;
- קו מתאר יורד בקפיצות על פני אוקטבה תוך ביסוס האקורד דו מז'ור;
- אופי הכרזתי המודגש עם הדמימה שבפעמה השלישית העוצרת ומותחת בו בזמן את ההשתלשלות המוסיקלית

הפסוק הסוגר (ב) מתאפיין ב:

- קו מתאר בעלייה ובתנועה קשתית
- אופי זורם המודגש בשל המהלכים הסקונדיאליים

המשפט השני נפתח בפסוק פותח מלא עוז (ג), הנע הלוך ושוב ברגיסטר גבוה על פני אקורד הדומיננטה סול. הוא נענה בפסוק סוגר (ב) המשותף לשני המשפטים.

:"מזחלת השלג".

כותרתו של הטריו מומחשת בעזרת גווני הפעמונים וקרנות היער המצטרפים אל התזמורת במקומם של הפיקולו והאבוב.

מאפייני הטריו באים לידי ביטוי על ידי:

- מרקם שקוף, אוורירי;
- תזמור מצומצם;
- מהלך מלוריתמי שירתי;
- אופי עדין ונינוח;
- דקויות קונטרפונקטיות של קרנות היער;
- ניגודי עוצמה בין שני חלקי הטריו.

הטריו בנוי משני משפטים סימטריים החוזרים על עצמם. המשפט הראשון, בקו מתאר המתגלגל מטה-מעלה במרווחי טרצות ובעוצמה שקטה

המשפט השני, במעין היפוך קל של קו המתאר ביחס למשפט הקודם, צובר עוצמה ושזור תרועות של קרנות יער על הצליל סול בקפיצות של אוקטבה.



### הקודה

בחטיבה זו מופיעים זה בצד זה סיכום הרעיונות ומצבי הרוח של שני החלקים הקודמים, בצד רעיונות חדשים שלא הופיעו קודם לכן. הרעיונות המסכמים:

פתיחה וסיום הכרזתיים ברוח החלק הראשון של היצירה (א);  
אימוץ ושזירת חטיבת הטריו במלואה;  
תזמור מלא הממצה את ההרכבים הכליים שאיפיינו את שני החלקים הראשונים של הריקוד.

הרעיונות המוסיקליים החדשים של חטיבת הקודה:

- קיטוב והקצנה בין גווני הכלים והרגיסטר במהלך החלק הראשון; דוגמאות 4-5 זו לאחר זו.
- מיצוי מרבי של התזמורת;
- מילוי ריתמי ומרווחי בערכים קצרים ובקישוטים;
- השענות על צלילי האקורד המשולש.



### מעקב בעת האזנה:

שתי הכרזות תזמורתיות עזות, בסקוונצה יורדת, פותחות את הריקוד; בהמשך נשמע פנפר קצרצר המתחבר למוטיב קשתי הזורם בצעדים וחוזר שלוש פעמים עד תום המשפט. ההיגד החגיגי כולו חוזר על עצמו.

התזמורת מעצימה את האופי ההכרזתי בפנפרים ברגיסטרים גבוהים ואחריהם מופיע שוב המוטיב הקשתי הזורם של הפסוק הסוגר. גם משפט זה חוזר על עצמו.

הפעמונים, הנשמעים מעל נעימות קשתיות רכות וחינניות זורמות זו אל תוככי זו, משרים את אופיו העדין של הטריו. המרקם השקוף והמצומצם מוסיף מן הנועם על כל המשפט הראשון של הטריו החוזר על עצמו.

צלילי הקרן הראשונה במרווחי אוקטבה משתלטים על ראשית המשפט השני; בת זוגתה עונה לה בהמשך. המשפט חוזר ומדגיש שוב את הדקויות הקונטרפונקטיות של הקרנות בלב המרקם השקוף.

חלק X של הריקוד חוזר בשלמותו – ללא חזרות פנימיות.

פנפרים נמוכים בחצוצרות, מלווים במוטיבים קצרים ועמומים בכלי הקשת ובטימפני פותחים את חטיבת הקודה התהלוכתית והפומפוזית;

המוטיבים הקצרים עוברים אל הצלילים המבריקים של הפיקולו והאבוב, המופיעים בצורה קוטבית אל מול כלי הקשת במוטיבים ריתמיים משלימים.



מעבר קצרצר על גבי צלילים שוהים באבוב וכניסה חוזרת של הפעמונים מבשרים את שובו של הטריז בטונליות המקורית ובמרקם עשיר.

התזמורת ממשיכה בפעמותיה העזות והחוצצרה מזכירה את מוטיב האוקטבה שלה. המצלול האקורדי המזוירי המובהק בטוטי, נע בין פעמות מודגשות על צלילי דומיננטה וטוניקה; החוצצרות משמיעות את תרועותיהן במהלכים מקבילים יורדים ומסביבם פועמים הצלילים החוזרים של כל אחד מתפקידי התזמורת, עד לעצירתם ההדרגתית בהפרשי זמן. החוצצרה משלימה את תפקידה בהשמעה האחרונה של תרועת האוקטבה.

## הצעות לפעילויות

1. תרגילי הכנה לביסוס סולם דו מז'ור:

- שירת הסולם במשקל משולש, בירידה ובעלייה, ברבעים ובשמיניות;
- שירת הסולם במשקל משולש ובדגש על דרגות טוניקה דומיננטה (בליווי אום-פה-פה);
- שירת הסולם במשקל משולש, בעוצמה, טמפו וארטיקולציה מגוונים ומפתיעים;
- שירה מלודית של מרווחי טרצה, קווינטה ואוקטבה;
- שירת אקורד דו מז'ור, מפורק ובארפז;
- שירת ארפז' תוך פיצולו בין קבוצת תלמידים;
- הכתבה והשלמת צלילי סולם יורד ו/או עולה;
- הכרה וזיהוי סולם דו מז'ור במהלך שתי אוקטבות;
- הכתבה והשלמת צלילי הסולם סביב מרווחי טרצה, קווינטה ואוקטבה;
- סימון בתנועת ה"יד המזמרת" על אקורד דו מז'ור לפי ארבע ה"תחנות" היורדות;

(מומלץ לסיים את כל אחד מתרגילי הביסוס במשקל משולש ובטמפו המתקרב אל זה המקורי)

2. הבחנה בפיסוק וברעיונות המוסיקליים של חלק א':

- האזנה וסימון בתנועת יד באוויר את ארבע התחנות היורדות בפסוק הפותח;
- האזנה וסימון בתנועת יד סיבובית באוויר את הפסוק הסוגר;
- חזרה על החלוקה במשפט השני;
- תנועה במרחב להמחשת הפיסוק, ולהמחשת השונה והמשותף בין שני המשפטים;

3. התמצאות בפרטיטורה, חלק א' :

- מעקב אחר פרטיטורה מצומצמת (8 תיבות ראשונות בתפקידי הפיקולו, האבוב והכינורות) והבחנה במשותף ובשונה בין התפקידים ;

- חידון : השמעת תיבות מתוך תפקידי הפיקולו, האבוב, הכינור הראשון, הכינור השני ;
- שירת חלק א' על פי אחד מתפקידי הפרטיטורה הפנימיים (תוך מעקב אחרי התפקיד הרשום בנפרד, ותוך מעקב אחר שיבוצו בפרטיטורה) :

פסוק פותח

פסוק סוגר

פסוק פותח

פסוק סוגר

4. זיהוי מאפייני הטריו על פי מבחר הצעות מנוגדות או שונות :

- משקל זוגי/ משולש ;
- בצלילי חצוצרה/ בצלילי פיקולו גבוהים/ בקרנות יער ;
- בתופים/ בפעמונים ;
- באופי מסתער/ באופי עדין ;
- בעוצמה חזקה/ בעוצמה שקטה ומתגברת ;

5. השוואה בין שני חלקיו הראשונים של הריקוד בהאזנה רציפה אליהם, והשלמת המאפיינים הבולטים המתאימים ;

6. ביסוס סולם פה מז'ור בקריאת תווים ובשירה ;

- לימוד תפקיד הבס לשירה/ או לנגינה בעת האזנה לפסוק הראשון של הטריו :



- מעקב בשירה אחר הצלילים המרכזיים של הפסוק השני של הטריו :



- שילוב צלילי מטלופון /ו/ או שירת אוקטבות לתפקיד תרועות הקרן בפסוק השני של הטריו :



קודה :

7. הבחנה ברעיונות המוסיקלים החדשים וברעיונות החוזרים (הטריו)

- שירה או נגינה של פנפרים על פי ההצטרות והעיבוי של אקורד דו מז'ור הפותח את הקודה ;
- שילוב פעמוניות לצלילי הטריו החוזר ושירת קו הבס על פי צלילי טוניקה - דומיננטה בסולם המקורי, וצרוף צלילי הקרן ;
- עבודה בתנועה המתארת את עיקרי המאפיינים של הקודה, לפי קבוצות, זוגות או יחידים :

○ סגנון הכרזתי ועיבוי הדרגתי של התזמור בחלקה הראשון ;

○ מעבר מואט ;

○ שילוב הטריו - האורירי, העדין והנינוח - והבלטת התרועות הקונטרפונקטיות של הקרן ;

- המחזת הסיום "הבומבסטי" בטוטי וצמצום הדרגתי של המרקם על פי הכלים "העוזבים" את הבמה הדימיונית.

