

**קיצור תולדות המוזיקה**

**למגזר החרדי**

הספר "קיצור תולדות המוסיקה למגזר החרדי" מיועד לתלמידות מגמות המוסיקה השייכות לחינוך המוכר שאינן רשמי.

הספר סוקר את התפתחות המוסיקה המערבית האמנותית מימי הביניים ועד המאה עשרים, בליווי דוגמאות מוסיקליות התואמות את החינוך החרדי. הדוגמאות המוסיקליות הן בגדר המלצה בלבד, כל מורה מוזמנת להוסיף דוגמאות ממדף הספרים האישי שלה, ובכך להעשיר את עולמן המוסיקלי של תלמידות המגמה.

#### **ועדת היגוי:**

ד"ר יעל שי, מפמ"ר מוזיקה

רות אלמליח, מפקחת מרכזת אגף מוכר שאינן רשמי

אביטל ברנר, מדריכה ארצית למגמות המוזיקה במגזר החרדי

#### **שמות הכותבות לפי סדר הא"ב:**

שפרה כהן

רחל קציר

רות שוורץ

ברכה שניצר

גיטי שפיץ

**ליווי מקצועי, עריכה והבאה לדפוס:** אביטל ברנר

**קראה והעירה:** ד"ר יעל שי, מפמ"ר מוזיקה

**עריכה לשונית:** ליאורה הרציג

**עריכת תווים:** צילה שורץ מדיני

6	תקופת ימי הביניים
6	קנטוס גרגוריאנוס
6	התפתחות התיווי
8	המודוסים
8	הפוליפוניה
9	המוטט
9	מוזיקה חילונית
12	תקופת הרנסאנס, 1450-1600
12	ההומניזם
13	מוזיקה דתית
14	קונטרה-רפורמציה
14	מוזיקה חילונית
14	מוזיקה ווקאלית (קולית)
18	מוזיקה כלית
21	יצירות כליות
23	תקופת הבארוק
23	מבוא
24	המוסיקה הרב-קולית בתקופת הבארוק
25	המוזיקה האינסטרומנטלית לצורתיה
26	התפתחות התזמורת
26	אפיונים סגנוניים של מוזיקת הבארוק
27	התפתחות צורנית בתחום המוזיקה הכלית
27	הסוויטה
28	הקונצ'רטו גרוסו
29	פְּרָלוד
29	פוגה
30	שקוון

.....	מספר הבחנות בין נושא ווריאציות בארוקיים (שאקון)
31	לבין נושא ווריאציות קלאסיים
34	התקופה הקלאסית
38	ניגודים בקלאסיקה
38	מקצב בקלאסיקה
38	מרקם בקלאסיקה
39	מלודיה בקלאסיקה
39	דינמיקה, הפסנתר
39	התזמורת הקלאסית
39	הז'אנרים בקלאסיקה
42	הקונצ'רטו הקלאסי (לכלי סולו ולתזמורת) - מאת מוצרט
43	פרנץ יוזף היידן (1809-1732)
55	בטהובן – אפיונים רומנטיים בשלהי הקלאסיקה
65	הווריאציה - סקירה היסטורית
67	רומנטיקה
67	רקע היסטורי
68	יחסי מלחין-קהל בתקופה הרומנטית
68	ז'אנרים חדשים
69	מיניאטורות לפסנתר
71	רומנטיקה "שמרנית" לעומת רומנטיקה "מודרניסטית"
72	הרומנטיקה המודרניסטית
77	סיכום
78	המאה ה-20
79	אימפרסיוניזם
84	אקספרסיוניזם – ארנולד שנברג (1951-1875)
85	מוזיקה דודקפונית (מוזיקת שנים עשר הטונים)
87	פרימיטיביזם
87	מינימליזם

88	מוזיקה רפטיטיבית
89	מוזיקה קונספטואלית
91	מוזיקה קונקרטיבית ומוזיקה אלקטרואקוסטית
93	מבנים וצורות במאה ה-20

## תקופת ימי הביניים

ימי הביניים כשמש כן הם - הזמן שבין שתי תקופות שהתאפיינו בהערצת תרבות יוון, הלוא הן יוון הקדומה והרנסנס. תקופה זו, שהתפרשה על פני 1,000 שנים, עמדה בסימן שליטתה הגמורה של הכנסייה הקתולית. עקב כך הייתה הצמיחה התרבותית מבוקרת ולכן אטית מאוד. לכך התלוו קשיים אובייקטיביים, כמו רעב, קור ומחלות. התוצאה הברורה הייתה אנאלפביתיות ובורות.

גם התרבות המוזיקלית התפתחה לאט בימי הביניים המוקדמים. תחילתה הייתה במאה ה-6, ובמאה ה-11 כבר נכתבה מוזיקה בתווים. אך היכולת לכתוב ולקרוא מוזיקה הייתה שמורה לנזירים, זמרי מקהלת הכנסייה, ולמחברי המוזיקה הדתית. במקביל למוזיקה הכנסייתית הייתה גם מוזיקה לצרכים חילוניים, אך זו לא נרשמה ולא תועדה, אלא הועברה בעל פה מאב לבן וממורה לתלמידו.

### קנטוס גרגוריאנוס

הלחנים של הכנסייה הקתולית נקראים **מזמורים (קנטוסים) גרגוריאניים** על שם מי שליקט וערך אותם - האפיפיור גרגוריוס הראשון (540-605). בתחילת המאה ה-10 קטלגו אותם מוזיקאים שעבדו בשירות הכנסייה.

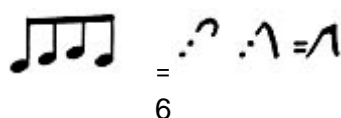
הקנטוס הוא לחן חד-קולי, **מונופוני**, המבוסס על המודוסים הכנסייתיים. הוא נועד לזמרה בלבד ללא ליווי כלי. הכנסייה אסרה את השימוש בכלי נגינה, כי ביוון העתיקה הם ליוו את הפולחן שנחשב בימי הביניים לעבודת אלילים.

המלודיה בימי הביניים היא בעלת מנעד צלילים מצומצם - עד אוקטבה, והקו המוזיקלי הוא קשתי ורגוע. המנגינה מתקדמת במרווחים קטנים, ללא קפיצות.

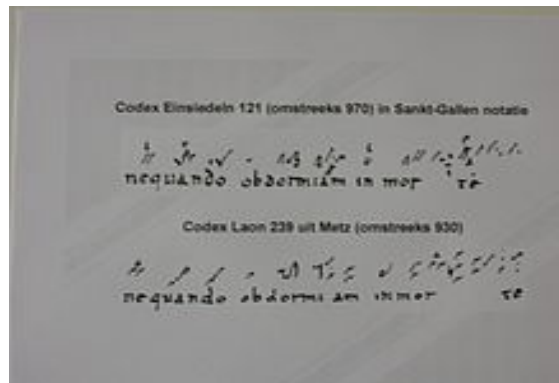
חלק מהמזמורים הושאלו כנראה ממזמורי התפילה היהודיים בבית המקדש שיצאו לגלות, בתוספת השפעות יווניות ורומיות שהסתפחו להם עם השנים. מזמורים אלה היו חסרי מקצב ומשקל משלהם כיוון שהתבססו על המשקל המילולי של הטקסט. ספר המזמורים שערך האפיפיור גרגוריוס מכיל כ-600 קנטוסים שהיו שגורים היטב על לשונם של נזירי הכנסייה הקתולית, ובמשך מאות שנים אחר כך שימשו בסיס למוזיקה הרב-קולית.

### התפתחות התיווי

שיטת התיווי המוכרת לנו היום ראשיתה בכנסייה מימי הביניים. השלב הראשון של סימון המנגינה היה סימנים הרשומים מעל המילים והמציינים את המלודיה; אלה הן ה**נוֹיְמוֹת**, והן החלו להופיע במאה ה-7. בדומה לטעמי המקרא, כדי להבדיל בין קודש לחול, הנוימות אינן מציינות צלילים בודדים, אלא קבוצת צלילים היוצרת קו מלודי.

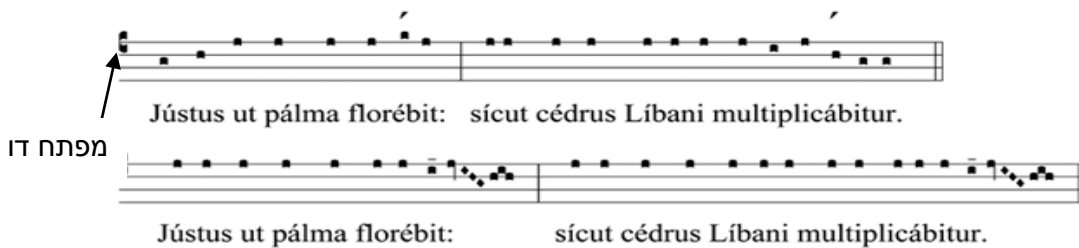


זהו סגנון זמרה מעוטר, שבו לכל הברה מספר צלילים. הוא מכונה **מְלִיסְמָטִי**. לא היה מקום לערכים ריתמיים, וכפי שהוסבר לעיל גם לא היה צורך בהם, כיוון שהמשקל התבסס על המשקל של הטקסט.



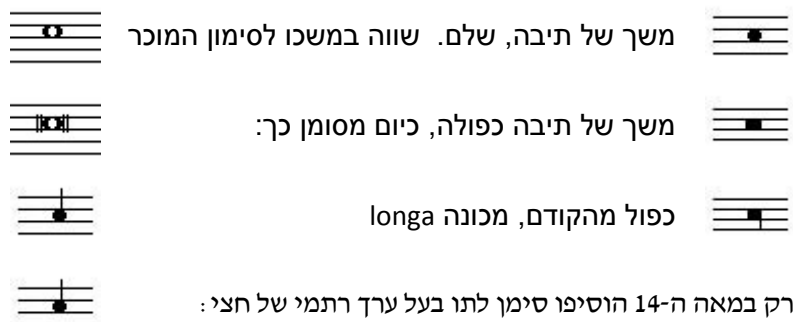
במאה ה-9, עם ראשית התפתחותה של המוזיקה הרב-קולית, גבר הצורך בדיוק רב יותר של סימון הצלילים. הפתרון היה הוספת קו מעל המילים; מעליו ומתחתיו ניתן היה לכתוב את הנוימות ולהגדיר את גובה הצליל.

השלב הבא היה הוספת קווים לכל צליל, באופן מפורט יותר, אך התווים היו אך ורק תזכורת לזמרים, שלמעשה ידעו את המזמורים בעל פה.



במאה ה-11 נקבעה דרך שימושית לקרוא גם מנגינה חדשה ולא מוכרת: הנזיר גואידו מהעיר ארצו שבאיטליה הנהיג מערכת של ארבעה קווים שעליהם וביניהם נכתבו הנוימות. הוא הוסיף מפתחות - **מפתח פה ומפתח דו** (ומאוחר יותר גם **מפתח סול**) שמציינים את גובהם המדויק של התווים.

במאה ה-13 החלו לסמן את משך התווים על ידי צורתו של התו:



סימנים לתווים קצרים כמו רבע ושמיניית נוספו רק בתקופת הרנסנס, במאות ה-15 וה-16.

## המודוסים

המוזיקה בימי הביניים וגם בתקופה שלאחריה, תקופת הרנסנס, התבססה על סולמות שונים, על מערכות רבות של צלילים במסגרת אוקטבה שנקראים **מודוסים**.

כל סולם המסתיים בצליל שאינו מותק (כלומר: עם דיאז או במול), נקרא מודוס. לדוגמה: סולם המסתיים בצליל סול הוא מודוס סול שנקרא **מקסולידי**; מודוס מי נקרא **פריגי**, מודוס רה נקרא **דורי**, ומודוס פה נקרא **לידי**. גם המז'ור והמינור הם מודוסים: הסולם המסתיים בדו, סולם המז'ור, הוא המודוס **היוני**, ואילו הסולם המסתיים בלה, סולם המינור, נקרא **אולי**.

מודוסים אלו היו בשימוש בכנסייה ובמוזיקה החילונית במשך מאות שנים. במאה ה-17 התגבשו המודוסים לשני סולמות - המז'ור והמינור - על פי הכללים ההרמוניים שהונהגו אז.

השימוש במודוסים התחדש במאה ה-20 עם השבירה של הטוניקה המז'ורית-מינורית המקובלת.

## הפוליפוניה

מאות שנים התבססה המוזיקה המערבית על מנגינה חד-קולית - **מונופוניה**. אך בנקודת זמן כלשהו בין השנים 700 ל-900 נולדה **המוזיקה הפוליפונית**. נזירים במקהלות הכנסייה החלו לאלתר ולהוסיף קו מלודי מעל הקנטוס הגרגוריאני; קו זה הכפיל את המנגינה המקורית, אך באוקטבה מעליה. שני הקולות נעו במקביל צליל אחר צליל במרווח קבוע של אוקטבה, או, בשלב מתקדם יותר, במרווחים של קווינטה או קוורטה. זו הצורה המוקדמת ביותר של הפוליפוניה והיא נקראת: **אורגנום**.

יש 3 סוגי אורגנום:

- **אורגנום מקביל**: שירה של מספר קולות בו-זמנית במרווחים של קווינטות וקוורטות. הקולות היו צמודים למרווח מסוים וצועדים במקביל מתחילת הקטע ועד סופו.
- **אורגנום חופשי**: במקום התנועה המקבילה הקפדנית ששלטה בקו המלודי הנוסף, התפתחה תנועה משוחררת בעלת קו משל עצמה. התנועה הייתה לעתים נגדית: כאשר הקנטוס היה בעלייה, הקו הנוסף היה בירידה. במאה ה-12 נוספו גם מרווחי הטרצות והסקסטות.
- **אורגנום מליסמטי**: צמח מאימפרוביזציה (אָלְתוֹר) במאות ה-12 וה-13. הקול הנוסף מסתלסל ושר צלילים קצרים ורבים מעל צלילי הקנטוס הארוכים.

בכל סוגי האורגנום הקו הבסיסי הוא הקנטוס גרגוריאנוס אשר מכונה: **קנטוס פירמוס**, כלומר, קבוע.



## אסכולת נוטרדם

כנסיית נוטרדם בפריז הייתה במאה ה-12 מרכז תרבותי. לידה פעלה אוניברסיטה שמשכה אליה את טובי המוחות והעניקה תארים אקדמאיים. חשיבותה של אסכולת נוטרדם מתבטאת בשני מישורים: חידוש קצבי (הריתמי) וחידוש פוליפוני.

האורגנום המליסמטי יצר שני קולות שונים זה מזה לא רק במלודיה שלהם, אלא גם בריתמוס. בעוד הקול התחתון, הקנטוס פירמוס, נע בצלילים ארוכים מאוד, צליל לכל הברה, הקול שמעליו מסתלסל ומזמר צלילים רבים מעל כל הברה, וממילא, קצרים יותר. הקצב של צלילי הקו העליון אינו נקבע על פי הטקסט.

בנוטרדם הכניסו את הממד הקצבי, והקול הנוסף המליסמטי קיבל מקצב ברור שנתמך גם בתיווי.

סגנון מוזיקלי רב-קולי חדש שהתפתח באסכולת זו נקרא גם הוא אורגנום. אך לעומת האורגנום שהיה ידוע עד אז, קלל האורגנום החדש גם פוליפוניה בת שלושה וארבעה קולות, שזרמו בחופשיות, בפעמה המחולקת לשלוש ובטמפו מהיר למדי. סגנון זה נקרא **אורגנום מליסמטי מעוטר**. גם כאן לא נעדר הקנטוס פירמוס, אלא היה חבוי בקול התחתון בצלילים ארוכים ומתמשכים. גם מי שהכיר את המנגינה המקורית התקשה לזהותה, כיוון שחרגה מטווח הזיכרון הממוצע.

חידוש נוסף מבית מדרשה של אסכולת נוטרדם היה ציון שמם של המלחינים, שעד אז פעלו באנונימיות גמורה. ידוע לנו על שני מלחינים מאסכולת זו: **לאונ'ן ופרוט'ן** שיצירותיהם נשתמרו עד ימינו.

## המוטט

המוטט הוא סוג מורכב ומפותח יותר של פוליפוניה שהתפתח במאה ה-13 וה-14.

אופייני למוטט ריבוי הקולות, אך לעומת יצירות פוליפוניות קודמות, הובאו עתה בקולות העליונים טקסטים חדשים – שונים מאלה שהובאו ביתר הקולות. התוצאה הייתה ריבוי קולות וטקסטים ופעמים גם ריבוי לשונות. יתר על כן, השירה נעשתה **הברתית** ולא דווקא מליסמטית כי לכל קול נוספו מילים. לימים הפך המוטט לסוגה דתית רב-קולית למקהלה.

## מוזיקה חילונית

לאורך השנים התקיימה לצד המוזיקה הדתית גם מוזיקה חילונית. עם זאת, לא ידוע לנו הרבה על טיבה ומהותה כיוון שהכנסייה לא הייתה מעוניינת לפרסמה ועל כן גם לא העלתה אותה על הכתב. למרבה המזל נשתמר שריד אחד של מוזיקה חילונית מאנגליה והוא **קנון הקיץ**. זהו קנון לשישה קולות שמספר על האביב, על הכבשים הרועות באחו ועל הפריחה. ברקע נשמע בס אוסטינטו ששר "קול קוקו" שוב ושוב לאורך כל הקנון. תעודה מוזיקלית זו מוכיחה שגם מוזיקאים חילוניים שלחו ידם בכתבה פוליפונית.

**P**mer ifiamen in. Hude fing cucu. Swoyef sed and blowef

*Perspicax epicola que dignatio celicus agrico*

med and springf pe wde nu. Sing cucu tve bletet after

*la pro uital vicio filio non partent exposu*

lomb. lhouy after calue cu Bulluc stertep. bucke uertep

*it mortis exicio Qui captiuos semiuuos*

gurtie sing cucu. Cucu cucu Wel singes pu cucu ne siwik

*a suplicio Vice donat, et secum coronat, in ce*

pu nauer nu.

*u so u o.*

Hanc rotam cantare possunt quatuor socii a paucio  
ribus autem qm a tribus ut saltem duobus no debet  
dici. preter eos qui dicunt pedem. Cantet autem sic. Sacen  
taly ceteris inchoat cu his q tenet pede. Et cu uenerit  
ad pnam notam post cruce inchoat alius. Et sic de ceteris.

Singli u repauesit ad pauaciones septas  
in alibi: spacio unius longe note.

Sing cucu nu. Sing cucu.

*hoc repetit un quocient op est.  
faciens pauacionem in fine*

**Pes**

Sing cucu. Sing cucu nu.

*hoc dicit ali pauans in medio tu in  
fine. Si immediate repetit pncipiu.*





נגנים ומשוררים מתקופה זו (המאות ה-12 וה-13) נקראו **טרוֹבָדוּרִים** או טרוורים, והם באו לרוב ממשפחות אצולה בצרפת. בגרמניה הם נקראו **מיניזינגרים**. המיניזינגרים פעלו מהמאה ה-11, אך שיריהם תועדו בכתב רק החל מהמאה ה-13, אחרי שעברו מפה לאוזן במשך כמה דורות.

הטרובדורים והטרוורים חיברו לשיריהם מנגינה חד-קולית בלבד. המלודיה שלהם מתייחדת ביסוד חדש והוא: חזרה על חלקים בתוך המנגינה. במלודיה משפטים החוזרים במדויק או בגרסה קצת אחרת ומהווים נקודת אחיזה נוחה לזיהוי ולזכירה.

המוזיקה של הטרובדורים והטרוורים מצטיינת בבהירות רבה גם בגלל מבנה המשפט הברור והסימטרי.

דוגמה: קנון קיץ

## Summer is icumen in

Anon. (c. 1260)

1 Su - mer is i - cu - men in, 2 Lhu - de sing cuc - cu!

5 Gro - weth sed and blo - weth med And springth the wo - de nu,

9 Sing cuc - cu! A - we ble - teth af - ter lomb, Lhouth

13 af - ter cal - ve cu. Bul - loc ster - teth, buc - ke ver - teth,

17 Mu - rie sing cuc - cu! Cuc - cu, cuc - cu, wel

21 sing - ges the cuc - cu; Ne swik thu na - ver nu.

"Foot" 1 Sing cuc - cu nu. 2 Sing cuc - cu.

"רגל" (ליווי)

אנגלית עתיקה	נוסח באנגלית מודרנית	נוסח עברי (מרים גרוס לוין)
Sumer is icumen in, Lhude sing cuccu! Groweth sed and bloweth med And springth the wode nu, Sing cuccu! Awe bleteth after lomb, Lhouth after calve cu. Bulloc sterteth, bucke verteth, Murie sing cuccu! Cuccu, cuccu, Wel singges the cuccu; Ne swik thu naver nu. <i>Foot (or Bass)</i> Sing cuccu nu, Sing cuccu.	Sumer is a-coming in, Loudly sing cuckoo! Groweth seed and bloweth mead And springs the wood anew, Sing cuckoo! Ewe bleateth after lamb, Calf Loweth after cow. Bullock starteth, buck farteth, Merry sing cuckoo! Cuckoo, cuckoo, Well singest thou cuckoo; Nor cease thou never now. <i>Foot (or Bass)</i> Sing cuckoo, Sing cuckoo now!	בא אביב, אביב הגיע קול קורא קוקו, ציץ פורח נותן ריח גיל יגיל כל עץ. קול קוקו! הכבשים רוקדים באחו שם ישחקו. שש האיל ובחיל יען קול קוקו קוקו קוקו! קול נפלא הוא שיר מזמור, שוב ושנה ושוב חזור "רגל" (בס) שיר קוקו, שיר קוקו!

## תקופת הרנסאנס, 1450-1600

המאות ה-15 וה-16 מכונות בהיסטוריה תקופת הרנסאנס. רנסאנס פירושו לידה מחדש, תחייה. ואכן, לאחר תקופת ימי הביניים, שבנתה תרבות-נגד לתרבות יוון, החלו להחיות מחדש את תרבות יוון. בתקופה זו חלה התפתחות עצומה באמנויות הציור, הפיסול והאדריכלות, וכמו בתקופת יוון הקלאסית העריכו אז את היופי, הקדמה והחידוש. הרנסאנס יצר אידאה של אמנות, שסיפקה גם את צרכיו האסתטיים של האדם: תמונות לתערוכת ראוה, אדריכלות של קיר חזית, מוזיקה לשם הנאה ולא רק לצורכי פולחן דתי.

### ההומניזם

המצאת הדפוס, גילוי יבשות חדשות, ההכרה שהעולם עגול, עליית חשיבותה של התרבות – כל אלה ואחרים סייעו בצמיחתה של השקפת עולם שלפיה האדם הוא מרכז הבריאה. ההומניזם, ובמילים

אחרות יתרון האדם על פני יתר הברואים ויתר התופעות ביקום, קיבל מקום של כבוד, ועם זאת לא גרע ממעמד הכנסייה.

חשיבותו של האדם התבטאה בכל תחומי האמנות. הציור והפיסול התמקדו בדמויות אנוש יפות תואר, וגם במוזיקה חלו שינויים על פי נוחות האדם וצרכיו: המוזיקה הדתית התחשבה אז במאזין ונכתבה באופן הנעים יותר לאוזנינו מהמרווחים "הזכים" של ימי הביניים. מרקמה הפוליפוני היה של ומרווח יותר מהעומס ומהדחיסות של מרקם המוטט. לצד המוזיקה הדתית התפתחה ברנסאנס מוזיקה חילונית, שבה כלי הנגינה תופסים מקום עצמאי.

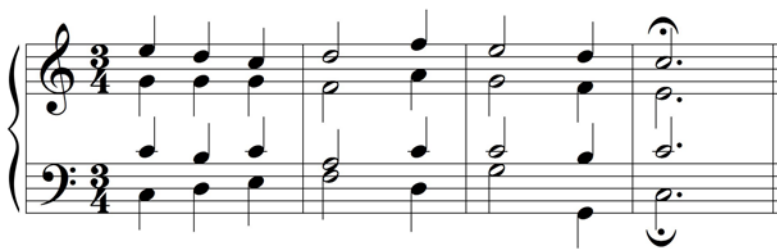
## מוזיקה דתית

### רפורמציה

בשנת 1517 תלה כומר צעיר, מרטין לותר (1483-1546), על דלתות הכנסייה בעיר ויטנברג שבגרמניה את "95 התזות נגד הטיית המשפט" – מסמך שביטא את התנגדותו לשחיתותה של הכנסייה הקתולית. לותר הביא בסופו של דבר לפילוג בכנסייה הקיימת ולהקמתה של הכנסייה הפרוטסטנטית לצד הכנסייה הקתולית. השינוי במוזיקה הדתית היה אחד השינויים שחוללה תנועת הרפורמציה של לותר בפולחן הדתי. לותר רצה פולחן בשפתו של העם, הוא שאף לכך שבאי הכנסייה יצטרפו לזמרה ויבינו את הנאמר: לא עוד מוטט רב-קולי בעל טקסטים שונים ובלתי מובנים, אלא קטע מקהלתי ובו מנגינה ברורה הנמצאת בקול הגבוה - בסופרן, והמושרת בשפת העם - בגרמנית, לעתים בליווי עוגב; זהו **הכורל הלותרני**.

על אף שהכורל מכיל ארבעה קולות שונים, המקצב שלהם הוא **הומוֹרִיתָמי**, כלומר מקצב אחיד, שבו כל הקולות נעים בו-זמנית במהלך אקורדי, ושבו הרב-קוליות אינה מפריעה להבנת המילים.

### דוגמה לכורל:



מלבד הממד המאוזן (ממד הרחב) שבו לכל קול יש קו מלודי, מוסיפה ההומוֹרִיתָמיות את הממד המאונך (ממד האורך) היוצר את ההרמוניה.

התפתחות מוזיקלית זאת, כלומר היווצרותה של ההרמוניה, מקבילה להתפתחות שחלה בציור: מראשית המאה ה-15 החלו להכניס ממד נוסף גם בציור, הוא ממד הפרספקטיבה.

ליאונרדו דה וינצ'י (1452-1519) שהיה רב-אמן - צייר, פסל, אדריכל, מהנדס ואף מוזיקאי - הסביר כי התפיסה הכוללת של הפרפורציה, כלומר יחסם ההדדי של משטחים שונים זה לזה, יוצרת הרמוניה, המעלה בעין תחושה דומה לזו של האוזן המקשיבה לצלילי המוזיקה. לפיכך אופיינית לתקופת הרנסאנס שימת הלב להרמוניה המוזיקלית, לקונטרפונקט שפירושו "נקודה מול נקודה". זאת לעומת התקופה הקודמת - תקופת ימי הביניים - שבה הבליט הסגנון את הקולות האופקיים, הזורמים קדימה אגב השתלבות מסוימת זה בזה.

המרקם של הכורל, שהוא למעשה שילוב בין רב-קוליות להומופוניה, יושאל בתקופות הבאות לסוגות שונות, קוליות ואף כליות ("מרקם כורלי").

## קונטרה-רפורמציה

בין 1545 ל-1563 התכנסו ראשי הכנסייה הקתולית בעיר טרנטו שבצפון איטליה להחליט על דרכי התמודדות עם תנועת הרפורמציה הלותרנית. תנועת-הנגד הקתולית שצמחה בעקבות כך נקראה קונטרה-רפורמציה.

במה שנוגע למוזיקה הפולחנית, הוחלט לכתוב מוזיקה שמילותיה ברורות, שהפשטות הגרגוריאנית שורה עליה, ללא קפיצות מלודיות, ללא צלילים כרומטיים ודיסוננטיים רבים. הייתה זו מוזיקה רגועה ונעדרת ריגושים, וזאת ברוח החלטותיה של הקונטרה-רפורמציה כי בכנסייה "ייאסרו כל סוגי המוזיקה שמעורב בהם דבר מעורר-יצרים או בלתי טהור".

התאורטיקן האיטלקי צרלינו (1517-1590) חיבר חוקי קונטרפונקט חמורים, שבאו לידי ביטוי ביצירות המוזיקה של ג'ובני פיירלואיג'י דה פלסטרינה (1525-1594). הסגנון המוזיקלי שהתפתח כתוצאה מכך נחשב למעודן וטהור, וטוהר אסתטי זה קיבל את הכינוי "אמנות מושלמת" (Ars Perfecta). בני התקופה הוקסמו ממנו וראו בו אידאל שיש לשאוף אליו. הם האמינו כי הציות לכללים המוזיקליים ייצור את האיזון המושלם ואת שלוות הביטוי.

ההערצה לפלסטרינה הניבה ספרי לימוד על סגנון זה, שמאז המאה ה-18 הוא נקרא "קונטרפונקט פלסטרינה".

## מוזיקה חילונית

### מוזיקה ווקאלית (קולית)

השקפתם של אנשי הרנסאנס ורעיון ההומניזם הביאו לעלייתה של המוזיקה החילונית, שעמדה אז בראש הסולם מבחינת חשיבותה. הדבר התבטא בשפע שירים חילוניים בנושאים שונים, בהם נושאי טבע וחברה. אבל גם במוזיקה האינסטרומנטלית (הכלית) חלה התפתחות ניכרת.

המצאת הדפוס ב-1436 בקירוב והשימוש בו להפצת מוזיקה, חיזקו את המגמה החילונית במוזיקה. המוזיקה מצאה לה מעתה קהל צרכנים של ממש, בעיקר מבני המעמד הבינוני.

חלוץ המוציאים לאור במוזיקה היה אוטביאנו די פטרוצ'י, שפרסם בוונציה ב-1501 ספר תווים ראשון, ובו 100 שירים. כעבור כ-30 שנה נוסדה בצרפת הוצאת המוזיקה של פייר אטניאן (1494-1552).

## השנסון הצרפתי

אטניאן חולל בצרפת אָפּנה חדשה: אלה הם השנסונים, כלומר שירים צרפתיים חילוניים, שהפכו מיד ללהיט והתפרסמו בכמויות עצומות ובמהדורות חוזרות. השינוי חל בין השאר בעקבות שכלול בהדפסה שהנהיג אטניאן - הוא קיצר את משך ההדפסה והפחית את עלות ההוצאה לאור, אם כי במחיר ויתור מסוים על החזות האסתטית של התווים. השנסונים היו שירים פשוטים ונחמדים בארבעה או בחמישה קולות.

סוג נוסף של שירים היו על בסיס "תכנית", כלומר שירים ארוכים המתארים במוחשיות רבה אירועים ומעמדים שונים, למשל קרב, שירת ציפורים, פטפוטי נשים, ציד. מחברם של שירים אלה, קלמן זינקן (1485-1558), היה בין המלחינים המפורסמים בצרפת.

תכונה אופיינית לשנסון היא התחלתו בתבנית קצבית קבועה: חלק מהשנסונים מבוססים על רב-קוליות חיקויית, בעוד אחרים שומרים על מלודיה פשוטה בקול העליון, במרקם כורלי או בליווי הרמוני בלאוטה.

☞ האזנה: "הקרב" מאת זינקן

זוהי אחת מיצירותיו הגדולות והמפורסמות של זינקן, והיא נחלקת לשניים: הזמנה לבני צרפת לשמוע את סיפור הניצחון של המצביא פרנסואה; תיאור חי של הקרב עד לניצחון.

## המדריגל האיטלקי

באיטליה התפתחה מסורת נפרדת של שירים חילוניים. המוקדמים שבהם, **פרוטולות**, היו בעלי אופי עממי ונהנו מפופולריות רבה. פטרוצ'י הוציא לאור כמה כרכים של פרוטולות לארבעה קולות או לקול יחיד בליווי לאוטה. לפרוטולה מרקם פשוט, מקצבים קבועים ותבנית חוזרת. עם מחברי הפרוטולות נמנים גם לא-איטלקים, בהם המלחין הצרפתי ז'וסקן דה פרה (1450/55-1521).

☞ האזנה: "הצרצר" (אָל גְּרִילו) מאת ז'וסקן דה פרה

שירים מסוג נוסף היו ה**באלטי**. שירים אלה הכילו כמה בתים במנגינה חוזרת, במרקם הומופוני המזכיר כורל, עם פזמון חוזר פה-לה-לה. המרקם בפזמון הוא בדרך כלל פוליפוני והפה-לה-לה נשמע שוב ושוב בחיקוי בין הקולות.

☞ האזנה: "הניצחון" מאת גסטולדי (1550-1622)

כל החיילים צועדים חמושים אל המבצר  
אני יורה חצים מדויקים ואיני פוחד כלל.  
טור חיילים מאוחד הצועד באומץ,  
הם נראים כגיבורים היוצאים נגד האויב.

בסביבות העשור השני של המאה ה-16 הופיע סוג נוסף של שיר רב-קולי, רציני ואמנותי יותר, הקרוי **מדריגל**.

המדריגל היה הסוג המוזיקלי הראשון שהעלה את איטליה על המפה כמעצמה מוזיקלית.

החידושים המוזיקליים במדריגל התבטאו במבנה, במרקם וביחס בין מילה לצליל. לפני המדריגל שלטו בשירים החילוניים צורות קבועות ומבנה של בתים חוזרים, כמו בשיר ה**סטרופי** - טקסט הבנוי מבתים שונים אך מושרים במנגינה חוזרת. במדריגל ויתרו על אלמנט החזרה, והיצירה נכתבה לפי טקסט מתמשך ובהתייחס לתוכנו.

הגישה הרוותמת את המנגינה לתיאור המילים והתוכן נפוצה מאוד בכתיבת המדריגלים, והיא מוצאת ביטוי בכתיבי התאורטיקנים בני התקופה, למשל יואנס טינקטוריס:

עלינו לבחור בהרמוניה וריתמוס הדומים לאופי העניינים הכלולים בדיבור כדי שכתוצאה מגורמים אלה תיווצר מלודיה המתאימה למטרה[...]. לא יהיה זה מתאים אם בניסוח שמח הוא ישתמש בהרמוניה עצובה ובריתמוס מתון, או יורשה להשתמש בהרמוניה עליזה ובריתמוס קל ומהיר בעניינים קודרים ומלאי דמע. להיפך, על המוסיקאי להשתמש במלודיות עליזות ובריתמוסים מהירים בנושאים שמחים, בהרמוניות עצובות ובריתמוסים מתונים בנושאים עצובים, כך שכל דבר יעשה במידה הראויה לו (מבוא למוסיקה, האוניברסיטה הפתוחה, כרך ד', יחידות 11-12, עמ' 110).

המלחין הביע את הרגש המתואר בעזרת אופייה של המנגינה. למשל, בכי ועצב הוא מתאר על ידי הרמוניה מפתיעה, מילים המציינות תנועה ומקומות (כגון קפיצה, ירידה, שמים ותהום) הוא מתאר על ידי צלילים גבוהים ונמוכים, מילים המציינות זמן ומספר (כגון מהר ופעמיים) - על ידי מקצב מהיר וחזרה על צליל. דוגמה לכך היא השיר "אל גרילו", שבו המנגינה נמשכת בסלסול ארוך לתיאור המילים "זמן רב". סוג הלחנה זה הוא **ציור בצלילים**, שהיה כה רווח במדריגלים עד כי נקרא **מדריגליזם**. לרוב נכתב המדריגל במרקם פוליפוני.

📖 האזנה: solo e pensoso מאת לוקה מרנציו (1553-1599) למילים מאת פטררקה (1304-1374)

בדד בלב שדות, בלב תפוס הרהורים,  
מודד שבילים בצעדי שחוח,  
נושא עיני, כמו נכון לברוח  
מכל עקבות אדם הניכרים בחול.  
(תרגום: עידו אברבאיה)

את הבדידות, העצב וההרהורים מתארת המנגינה על ידי מהלך כרומטי אטי בקול העליון, המטפס ללא הפסקה. בו-בזמן נשמעים בקולות האחרים, בשורה של חיקויים, מוטיבים המורכבים מרצף של טרצות יורדות במנעד של דצימה, שאף הם נועדו לתאר דכדוך, או כאב.



## Solo e pensoso

L. Marenzio (c. 1553-1599)

C  
So - lo\_e pen - so - so\_i più de -

A  
So-lo\_e pen - so-so\_i più de - ser - ti cam - pi i più de -

T  
So - lo\_e pen - so - so\_i più de - ser - ti cam - pi i più de -

Q  
So - lo\_e pen - so - so\_i più de - ser - ti

B  
So-lo\_e pen - so-so\_i più de -

C  
ser - ti cam - pi Vo mi

A  
ser - ti cam - pi Vo mi - su - ran - do vo mi

T  
ser - ti cam - pi Vo mi - su - ran - do\_a pas - si tar - di\_e

Q  
cam - pi Vo mi - su - ran - do\_a pas - si tar

B  
ser - ti cam - pi Vo mi - su - ran - do\_a pas - si tar - di\_e

המדריגל האיטלקי הגיע לשיאו בראשית המאה ה-17. הבעת הרגשות הקיצוניות התפתחה במהלכים כרומטיים נועזים, שלא נודעו כמוהם במסורת הכתיבה המודלית של אותה תקופה.

### המדריגל האנגלי

גם באנגליה של המלכה אליזבת התפרסמו המדריגלים האיטלקיים והיו מופת לחיקוי.

בין המלחינים המפורסמים נזכיר את תומס מורלי (1557-1602). המדריגלים שחיבר הם קלילים, מהירי-תנועה ונוחים לשירה.

☞ האזנה: "האביב", באלט מאת תומס מורלי

☞ האזנה: מדריגל מאת תומס וילקס (1575-1623)

המדריגל נכתב לכבוד המלכה אליזבת, והוא מבוצע בשישה קולות. הוא מתאר דמות היורדת במדרון עם מלוויה, ולעומתה המלכה, המכונה "אוריאנה", עולה במדרון. אל המלכה מצטרפים בהדרגה מלוויה של הדמות הראשונה, שניים ואחר כך שלושה. במדריגל בולט במיוחד הציור בצלילים, כאשר המוזיקה מתארת את התנועות בסולמות יורדים ועולים ובשירה במספר קולות לפי המסופר: שניים ואחר שלושה ואז כולם יחד. כאשר מסופר בטקסט על הדמות הבודדת, יש שירת סולו, ובמילה "לנצח" הקולות מחקים זה את זה ללא הפסקה.

מלחין נוסף הוא ג'ון דאולנד (1563-1626), שהמוזיקה שלו הייתה מלנכולית, לפי האפנה המוזיקלית בתקופתו. דאולנד כתב יצירה שבה השתמש במשחק המילים בכותרת: *Semper Dowland, semper dolens* ("תמיד דאולנד, תמיד מדוכא"), ועליה נאמר כי היא מסכמת חלק ניכר מיצירתו. הוא גם היה נגן לאוטה וכתב שירים לקול אחד בליווי לאוטה.

## מוזיקה כלית

על קיומם של כלי נגינה בימי הביניים ידוע לנו מציורים ומתיאורים של התקופה. על אף שלא הגיע לידינו מימי הביניים הרבה חומר מוזיקלי לכלים, יש להניח שהייתה מוזיקה כלית באירועים חברתיים, בנשפי ריקודים ולהכפלת שירתם של הזמרים.

מעמדה של המוזיקה הכלית ברנסאנס היה עדיין נחות משל המוזיקה הקולית. יצירות רבות נכתבו ללא ציון הכלי שנועדו לו, ולעתים אף נכתב בראש היצירה: "נועד לשירה או לנגינה". מכאן ניתן ללמוד שברנסאנס לא מוצתה יכולתו של כלי הנגינה בהשוואה ליכולת הקולית.

בתקופה זו חלה התקדמות בפיתוח המוזיקה החילונית הכלית: הואצה בניית הכלים, והמוזיקה שנכתבה להם השתכללה והייתה מורכבת יותר. המלחינים לא הסתפקו עוד בתפקידם המלוודי של כלי הנגינה בהכפלת הזמרה, והיצירות השתמשו עתה במנעד רחב ובפסז'ים האופייניים לכל כלי וכלי.

אידאל האיזון והשלווה, כמו גם השפעתה של המוזיקה הקולית, תרמו להתפתחות גרסאות אחדות של אותו כלי בגדלים שונים. באמצעות שינויי הגודל בכלים כמו לאוטה, ויולה וחלילית, התאפשר להרכיב אנסמבלים בעלי גוון אחיד ומנעד מורחב, כפי שמתקבל במקהלה.

באנגליה של המאה ה-17, אנסמבלים של שלושה עד שמונה כלים בני משפחה אחת נקראו

**"קונסורט שלם".**

## מוזיקה לריקודים

מוזיקה לריקודים היא צורך חברתי, וסביר להניח שהתקיימה לאורך השנים לצד המוזיקה הדתית. בסוף המאה ה-16 גובשו תבניות קבועות יחסית לכל ריקוד וריקוד. בעקבות התפתחות ריקודי החצר, התפתחה גם המוזיקה; לכל ריקוד חוברה מוזיקה המתאימה לו והמושפעת מצורתו וממבנהו.

הריקודים התבצעו בדרך כלל בצמדים מנוגדים בזה אחר זה, לדוגמה: ריקוד אטי במשקל זוגי ולאחריו ריקוד מהיר במשקל משולש.

## • פואן

זהו ריקוד מתקופת הרנסאנס שמקורו בספרד. הריקוד גם נכלל בריקודי הסוויטה בתקופת הבארוק. פואן פירושו טווס, שם שהביע חגיגות, אצילות, כובד ראש וטקסיות. הפואן הוא ריקוד בארבעה רבעים.

## • גיארד

מקור הריקוד באיטליה. מדובר בריקוד עליו, במשקל שלושה-רבעים. הגיארד נרקד בדרך כלל לאחר הפואן. במקרים רבים השתמשו המלחינים במלודיה של הפואן גם לצורת הגיארד בשינוי המקצב, כמו בדוגמה שלפנינו.

### Pavane and Galliard

C. Gervaise (1525-1583)

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 1-8) is in 4/4 time. The second system (measures 9-16) is in 4/4 time. The third system (measures 17-25) is in 3/4 time. The fourth system (measures 26-34) is in 3/4 time. The score is written for two staves, treble and bass clef.

האזנה: פואן וגיארד מאת פייר אטניאן (1552-1494)

צמדים נוספים שהופיעו מאוחר יותר בסוויטה הבארוקית הם אלה:

- **אלמנד** – ריקוד אטי במשקל זוגי; ולאחריו **קורנט** – ריקוד מהיר, במשקל משולש, לרוב עם קדמה.
- **סרבנד** – ריקוד אטי במשקל משולש וישבו הפעמה השנייה מודגשת; ג'יג – ריקוד מהיר במשקל המחולק לשלוש שמיניות, כלומר משקלים של 12/8, 9/8, 6/8.

## נושא וריאציות

השירים הפופולריים הופיעו פעמים רבות בליווי לאוטה או בהכפלה של כלי נשיפה ("האביב" מאת תומס מורלי), ולעתים קרובות מילא כלי נגינה את תפקידו של קול חסר במארג הקולות המקהלתי. היה זה אך טבעי שכלים ינגנו את השירים המוכרים גם באופן עצמאי ללא הזמר. ואכן, במשך הזמן היוו השירים מעין **קנטוס פירמוס**, שנגנים החלו להוסיף עליו סלסולים וקישוטים משלהם וליצור סדרת וריאציות המעטרות את מנגינת השיר ומזכירות אותו ברמז מפעם לפעם.

במיוחד הלאוטה הוצרכה למלא את הצלילים הארוכים באקורדים המפורקים כדי לשמור על אורך הצליל, שכן בכלי פריטה, הצליל גווע ואינו נמשך כמו בכלי נשיפה. בתקופות מאוחרות יותר ניסו לחקות סגנון זה גם בצ'מבלו, והסגנון נקרא אז **סגנון הלאוטה** או **הסגנון השבור**.

☞ האזנה: "can she excuse my wrongs" (דאולנד)

שיר זה של ג'ון דאולנד זכה לעיבודים רבים, בהם וריאציות שהוא עצמו כתב ללאוטה. עיבוד מפורסם נוסף לווריאציות חיבר המלחין יעקב ואן אייק (1590-1657), נגן חליליות עיוור שחיבר וריאציות רבות לחלילית על שירים רנסאנסיים מוכרים.

☞ האזנה: "גבורה" (דאולנד/ואן אייק)

הביצוע בדוגמה זאת משמיע בצורה ברורה את שירו של דאולנד, ולאחריו את הווריאציה, גם היא מאת ואן אייק.

שימו לב לסולם שבו חוברו שני השירים האחרונים - המודוס הדורי. אך סולם זה אינו שולט על כל השיר, ויש שינויים רבים בתוך השיר ומעברים בין מזיור למינור.

במוזיקה של המאה ה-16 וה-17 עדיין נשמרה לעתים קרובות המסורת של **מוזיקה פְּקֵטָה**, שלפיה לא תמיד מציינים את **סימני ההיתק** בתווים בהנחה כי המבצע המשכיל ידע לשנות את התו בעצמו על פי ההקשר וכדי להימנע מ**טריטון**. על פי רוב דובר בהנמכת הדרגה השישית בסולם מינורי ובהגבהת התו השלישי, **טרצה פיקרדית**, כפי שאנו שומעים בשיר "גבורה". גם כאשר מופיע סימן ההיתק, הוא מצוין מעל התו ולא לצדו.

נוהג זה (של שימוש ביסודות מה"מוזיקה פְּקֵטָה") גרם פעמים רבות לשינוי ולבלבול בנוסח המקורי של היצירה, במיוחד בסוגה "וריאציה" שאופייה הוא אלתורי ממילא ושהעמידה כר נרחב למחקר.

# Bravade

J. Dowland (1564-1636)  
J. van Eyck (c. 1590-1657)

## יצירות כליות

לבד מן המוזיקה לריקודים ווריאציות על נושאים מוכרים, נכתבה גם מוזיקה לכלים העומדת בפני עצמה. אך גם סוגה זו מושפעת מהסגנון הקולי:

- **ריצ'רקר** - יצירה רב-קולית, פוליפונית, המבוצעת בדרך כלל על ידי קונסורט ומתבססת על חיקוי בין הקולות. הרעיון לקוח מן המדריגל, שגם בו נמצא את האפיונים שמנינו כאן. הריצ'רקר מסמן את בואה של הפוגה הבארוקית.

### האזנה

- ריצ'רקר מאת ג'ובני בסנו בביצוע קונסורט ויול
- ריצ'רקר מאת ג'ובני בסנו בביצוע קונסורט נשיפה עם פייה כפולה

### קנצונה

קנצונות רבות שאובות משנסונים. המלודיה לקוחה משיר והעיבוד הוא כלי. הקנצונות גם כונו על שם השיר שממנו נלקחו.

הקנצונה היא יצירה עם חלקים (עדיין לא פרקים), השונים באופיים והמושמעים ברצף. כמו בשנסון, היא פותחת בדרך כלל במקצב של רבע, שתי שמיניות, רבע.

כמו השנסון והמדריגל, גם הקנצונה היא פוליפונית וחיקויית, אך לעתים יש בה מרקם הומופוני.

הקנצונה היא קודמתה של הסונטה הבארוקית, שבה חלקי הקנצונה הפכו לפרקים בסונטה המנוגדים באופיים.

האזנה 🎧

○ קנצונה מאת ג'ובאני גבריאלי (1553-1612) להרכב ויולים וכלי נשיפה ממתכת

○ קנצונה מאת ג'ירולמו פרסקובלדי (1543-1623)

### detta La Bernardinia

G. Frescobaldi (1583-1643)

Sorano or tenor recorder

Basso Continuo

7

13

## תקופת הבארוק

### מבוא

בארוק הוא הסגנון האמנותי ששלט באירופה מסוף המאה ה-16 ועד אמצע המאה ה-18. הבארוק התאפיין בסגנון רגשי, בתנועתיות ובפאר. בניגוד לסגנון הרנסאנס שהתאפיין בסימטריה וברוגע ופנה אל השכל - התאפיין הבארוק במורכבות, בשילוב של ניגודים, בתנועה ובדרמטיות ובפנייה אל הרגש והדמיון.

מקורו של המונח "בארוק" הוא כנראה המילה הפורטוגלית Baroco, שמשמעותה "פנינה בעלת צורה חריגה". בתחילת המאה ה-18 השתמשו מבקרי האמנות במילה Baroco כדי לתאר דבר בלתי מושלם, כיוון שאמנות הבארוק נחשבה לאנטי-קלאסית (לא אסתטית) בהשוואה לאמנות הרנסאנס. אולם מאמצע המאה ה-19 הופסקה הביקורת על הסגנון הבארוקי המצועצע; משם ואילך שימש המונח בארוק לתיאור תקופה היסטורית שלמה, שמלבד הסגנון האמנותי, היא מתאפיינת גם בסגנון מוזיקלי וכן בסגנון ספרותי ומדעי.

בתולדות התרבות מתייחדת תקופת הבארוק בהולדתה של החשיבה המודרנית. ראשיתה של החשיבה הפילוסופית המודרנית, המבוססת על לוגיקה (תורת ההיגיון), הייתה הגותו של הפילוסוף הגדול דקרט (Descartes), ואילו החשיבה המדעית המודרנית המבוססת על ניסוי והוכחה, ולצדה החשיבה המתמטית המודרנית, פותחו וגובשו על ידי המדענים הגדולים קפלר, גלילאו, לייבניץ וניוטון. הודות להישגיהם המדעיים (וכן הודות לשכלול מכשירי המדידה והמכשירים האופטיים) השתנתה תמונת העולם של האנושות, והסתבר לראשונה כי האדם, ואף כדור הארץ, אינם מרכז היקום. במקביל התחזק כוחה של הכנסייה וגברה הנטייה למיסטיקה ולאמונה במופלא.

מצד אחד היה הרצון לחשוף ולגלות את האמת הן מבחינה מדעית והן מבחינה פילוסופית, ומצד שני באמנות הבארוק התקיימה הנטייה להסתיר ולטשטש את הקווים הטבעיים בריבוי של קישוטים. כפילות זו מתבלטת בנימוסי החברה: יחסים בין אנשים מלאים דקויות של נימוסים וגינונים. היא מתבלטת גם באמנות השימושית: חפצים קטנים וגדולים (ואף מבנים) עמוסי קישוטים וסלסולים המסתירים את קווי המתאר ואת צורתם הפונקציונלית. מצד אחד יש נטייה לכסות ולטשטש את הצורה החיצונית ומצד שני יש חיפוש אחר אמצעי הבעה אשר יחשפו את נפתולי הנפש.

כאשר באים לבנות מבנה ממשי (בניין) או אמנותי (יצירה ספרותית, יצירה מוזיקלית, יצירת אמנות) יש "תכנית-על" והישענות על ראייה פרספקטיבית רחבה, אך במקביל יש עומס של פרטים (דוגמה טובה הוא ארמון ורסאי). באמנות השימושית מסתמכים הרבה על מוטיב אחד, שחוזר ונשנה באופן כמעט אובססיבי.

כל סוגי האמנות הבארוקית מצטיינים בתנועתיות חזקה. תנוחותיהם של הפסלים מפותלות, חזיתות המבנים קעורות וקמורות לסירוגין, כרכובי הגגות מפותלים. תנועות הריקוד יוצרות זרימה בלתי פוסקת. זוהי שעתן הגדולה של המזרקות - המים מסמלים שפע ויוצרים זרימה ותנועה.

המרכזים התרבותיים באירופה הם גם המרכזים המוזיקליים: איטליה, צרפת וגרמניה, ובתקופה מסוימת גם אנגליה.

### **בארוק איטלקי לעומת בארוק צרפתי**

- בארוק איטלקי - מרכזו ברומא במקום מושבו של האפיפיור. כדי למשוך את ההמון חזרה אל הנצרות הקתולית (הקונטרה-רפורמציה) הזמין האפיפיור אדריכלים שיבנו כנסיות מפוארות וציירים ופסלים רבים שיקשטו אותן.
- בארוק צרפתי - הבארוק הצרפתי היה בחסות המלך והתרכז בשני ארמונות: האחד בפריז והשני בוורסאי. הבארוק הצרפתי התאפיין בקישוטיים מופלגת.

### **מוזיקה חד-קולית**

במאה ה-17 מתפתחות צורות מוזיקליות חדשות - רצ'יטיב, אריה וליווי תזמורתי. **הרצ'יטיב** הוא צורה של זמרת-סולו באופרה ובאורטוריה, שנועדה לחקות דיבור - דקלום מושר ואשר תפקידו לקדם את העלילה, ואילו **האריה** (באיטלקית: נעימה, שיר) היא זמרת סולו עם ליווי כלי מתוך האופרה או האורטוריה שתפקידה להפגין את היופי המלודי באופרה, אך היא איננה מקדמת את העלילה.

בעקבות צורות אלו, חלו שינויים והתפתחויות חשובות מבחינת החוקים ההרמוניים ואפשרויות התזמור. עם התפתחותן של האורטוריה והאופרה כצורות מוזיקליות דרמטיות שמבוססות על טקסט דתי או חילוני עם תלבושות ופעילות על הבמה או כמקהלת סולנים מלווה בתזמורת בלבד, עולה ערכה של זמרת-היחיד, אם ברצ'יטיב ואם באריה, מה שמאפשר הופעה של קול יחיד המלווה בכלי נגינה - מונודיה. השיטה הקונטרפונקטיות, שעל פיה היו המלחינים משמיעים יחד כמה קולות עצמאיים בסגנון המבוסס על חיקוי, מפנה את מקומה להרמוניה, שהולמת יותר את הזמרה המונודית. כתוצאה מעליית הערך של זמרת היחיד, נוצרה צורת ליווי, אשר במשך 200 שנה ויותר שימשה לצורכי הרצ'יטיב והאריה והיא - הבס הממוספר (ראו הרחבה, בסו קונטינואו).

במקביל להתפתחותן של השיטה המונודית החדשה ותורת ההרמוניה, נדחקו המודוסים השונים לטובת שימוש נרחב בסולמות המזוריים והמינוריים, שכן סולמות אלה מאפשרים תיאום הרמוני המבוסס על הטוניקה, הדומיננטה והקדנצה (ראו הרחבה בהמשך - הרמוניה).

### **המוסיקה הרב-קולית בתקופת הבארוק**

אשר לפוליפוניה, אשר התאפיינה בסגנון המשלב יחד כמה קווים מלודיים עצמאיים - היא לא בטלה ולא נזנחה לגמרי. אמנם ירד קרנה באופרות ובאורטוריות של הבארוק המוקדם, אך היא המשיכה להתקיים במוזיקה האינסטרומנטלית (הכלית) וגם במוזיקה הווקלית (קולית). על מוזיקת הבארוק ניתן לומר כי כמעט כל פסוק בה משתייך לשיטת המזור והמינור. הארגון הטונלי מאפשר מעבר, בעזרת מודולציה, לסולמות קרובים. מודולציות אלה יוצרות תחושה של זרימה ותנועה. מוזיקת הבארוק גם נבדלת



מקודמותיה מבחינת הריתמוס; בעבר היה שימוש בריתמוס החופשי, והקולות זרמו בהתאם להטעמה המילולית של הטקסט. המוזיקה של תקופות ימי הביניים והרנסאנס כתובה ללא קווי תיבה; לא כן המוזיקה של באך, למשל, שבה המשקל ברור וקבוע.

## המוזיקה האינסטרומנטלית לצורותיה

השימוש במונודיה (באופרה ובאורטוריה) סלל בעקיפין דרכים חדשות לכלי הנגינה. כבר בתקופת המדריגל הרב-קולי - אשר היה סוג של מוזיקה קולית חילונית, ללא ליווי, שבה מרקם מורכב של חמישה או שישה קולות ואשר שימש להבעת מגוון רחב של רגשות עם טקסט חופשי מולחן באמצעים מוזיקליים מגוונים - נעשה מאמץ להמציא אמצעי ביצוע אפקטיביים יותר; במקומות שהיו קשים לזמרה השתמשו בוויולה כתחליף לקול. כשהתברר שהכלים מבצעים בקלות את מה שקשה לזמר, החלו המלחינים לכתוב במיוחד לכלי נגינה, אלא שהכתיבה לכלים הזכירה עדיין את הכתיבה לקולות זמרה. אפשר היה להכפיל קול על ידי כלי, או להחליפו בכלי נגינה. לפעמים היו משתמשים בספר מדריגלים שיועד במקורו לקולות זמרה כספר תווים לכלי נגינה. חלק מהמדריגלים נכתבו לוויולות או לקולות. זו הייתה התפיסה הכלית הבראשיתית. אלא שעד מהרה נתגלו ההבדלים בין המהלכים המתאימים לקול האנושי ובין אלה ההולמים יותר את כלי הנגינה. יתר על כן, זוהה השוני בין מהלכים המתאימים לאצבעותיו של נגן כלי המקלדת (צ'מבלו, עוגב) לעומת כלי הקשת או כלי הנשיפה; כלומר - התפתחה בהדרגה ההתחשבות באופיו המיוחד של הכלי וביכולותיו הטכניות. הכרה זו הובילה לפיתוח סגנונות ייחודיים לכלי הנגינה השונים ולעיצוב יצירות מוזיקליות המתאימות לנגינת פסנתר או כלים אחרים.

בהתפתחות זו של סגנון כלי עצמאי נודע חלק חשוב לאימפרוביזציה (אלתור): הנגן מנסה תחילה את כלי הנגינה שלפניו ובודק את אפשרויותיו. הוא מפיק ממנו מהלכים שונים, עיטורים וכיוצא באלה. זמן מה הוא "משתעשע" באלה, ואחר כך הוא עובר לאקורדים "כדי לנסות את ריאותיו של הכלי", כפי שאמר באך בזמנו על האימפרוביזציה שלו בעוגב. כך מתפתחת לה צורה כלית עצמאית, הפותחת בצלילים מהירים, מרפרפים ומסולסלים ואחר כך עוברת לאקורדים מלאים, כבדים. לצורה זו נהגו לקרוא **פנטזיה** כי הייתה בעלת אופי אלתורי, וגם **טוקטה** (מהמילה "טוקרה") שמובנה לנגן בכלי. המבצע היה רשאי לסיים את היצירה בכל נקודת קדנצה הנראית לו.

לפעמים עברו הנגנים (לפי מידת כישרונם) לשלב ולשזור זו בזו מנגינות עצמאיות בדרך רב-קולית מובהקת, כאילו מדובר בזמרה משוכללת של מקהלה. על ידי כך הצליחו להפיק מכלי הנגינה בניין פוליפוני הדומה לאלה של המוזיקה הקולית, דהיינו **לקנון** או **לפוגה**. לאחר זמן, אחרי שהחלק הרב-קולי ביצירה מעין זו קיבל יתר חשיבות ועצמאות, הצליח המלחין לא פעם לצרף שני סוגים של אימפרוביזציה. כך למשל מתקיימים אצל באך **פנטזיה ופוגה**, **טוקטה ופוגה**, וגם **פרלוד ופוגה**.

השימוש באימפרוביזציה (אלתור) הוביל לפיתוחה של צורה מוזיקלית נוספת - **וריאציה**. המדובר בפרקים מוזיקליים המסתמכים על נושא-יסוד אחד המשמש כעין שלד. בהמשך לשלד הזה רוקם הנגן סדרה של עיטורים ותוספות חופשיות, ואלה הן הווריאציות.

בתקופת הבארוק מתפתחת גם **הסוויטה** (ראו להלן הרחבה), שצמחה מצורות ריקוד רווחות. תחילת כללה הסוויטה שני פרקי ריקוד מנוגדים (לרוב פאוואן מתון וגליארד[מהיר]), ויש אשר הקדימו לשני פרקים אלה את פרק הפרלוד (פתיחה). עם הזמן הורחבה מסגרת הסוויטה וכללה ריקודים נוספים.

ראוי להדגיש כבר כאן כי אמנות צירופם של כלי נגינה אחדים ליצירת תזמורת הייתה אז בראשית דרכה. הרכב הכלים היה מקרי, ו"התזמורת" הכילה קבוצות של ויולות בגדלים שונים, קבוצות חלילים וכדומה. לפעמים צירפו יחד כלים ממשפחות שונות, ואף זה בדרך מקרה.

## התפתחות התזמורת

צירופו של ליווי תזמורתי לאופרה סייע בלי ספק לפיתוח הנגינה הכלית והצעיד את חטיבת הליווי הכלית לקראת עיצוב התזמורת המודרנית. הכתיבה לכלי נגינה והביצוע הכלי העלו את הצורך לשפר ולשכלל את כלי הנגינה. הוויאולה (כלי המיתרים הנודע מימי הביניים) השתכלל לצורת הכינור המודרני, ובתי מלאכה לכינורות הוקמו בארצות שונות באירופה. השתכללו גם כלי המקלדת של הדורות הקודמים, ובמאה ה-17 נודעים שניים מהם: ההרפסיקורד, הוא הצ'מבלו, והקלאוויקורד. שניהם התאימו לביצוע של פוגות, טוקטות, סוויטות, פנטזיות וסונטות. עם שכלול כלי הנגינה קמו אסכולות של נגנים בכינור ובצ'מבלו, אשר פיתחו טכניקה וירטואוזיות. אסכולות אלו הם שסייעו להתפתחות הטכניקה של הפסנתר אשר ירש את מקום הצ'מבלו (על כלי התזמורת הבארוקית ראו להלן - תזמור).

## אפיונים סגנוניים של מוזיקת הבארוק

- התפתחות המוזיקה הכלית – ההיפרדות מהטקסט.
- ניגודים רבים בין חלקי היצירה השונים (לא בתוך החלקים עצמם) - לכל פרק מוזיקלי הבעה אחת מתחילתו ועד סופו (כלומר: בתוך הפרק עצמו אין התפתחות הרגש או שינוי שלו, כמו שיקרה בתקופות מאוחרות יותר). עיקרון זה מכונה "תורת האפקטים".
- **בסו קונטינואו** – ברוב היצירות הבארוקיות שאינן כתובות רק למקלדת, יש תפקיד הנקרא "בסו קונטינואו". התפקיד מורכב מקו בס וממילוי הרמוני. לרוב אין המילוי ההרמוני רשום בקולות קוויים, אלא כ"בס ממוספר". כלומר: מתחת לצלילי הבס כתובים מספרים המציינים איזה אקורד אמור להיות מנוגן, אך הנגן בעצמו מחליט על אופן נגינת האקורד (בדומה לאותיות המציינות אקורדים במוזיקה הקלה של ימינו). את תפקיד הקונטינואו אפשר לנגן בכל כלי המקלדת.
- התפתחות הדינמיקה – מלחינים החלו לכתוב הוראות דינמיות מעל התווים, אך עדיין השתמשו בטווח צר מאוד של שינויי עצמה.
- המרקם – בסוף תקופת הבארוק שולט המרקם הפוליפוני (כמה קולות הנעים יחד וכולם עצמאיים וזהים בחשיבותם), מרקם זה יוצר עומס רב על המאזין.

## הרמוניה

- בתקופת הבארוק מתגבש המעבר מהמערכת המודאלית אל המערכת הטונלית של מז'ור-מינור.

## מלודיה

- קישוטיות וצבעוניות, ריבוי פרטים, סלסולים ואלתורים.
- שפע תנועה - אין הפסקות, והמלודיה זורמת ללא הפסקה.
- פיסוק לא סימטרי.

## מקצב וטמפו

- הנטייה לגוון ולהשתמש בניגודים הביאה לחיבור יצירות רב-פרקיות, שהפרקים בהן מנוגדים במהירותם ושונים באפיים, וכן ליצירת צמדי פרקים בעלי אופי מנוגד, כמו: רציטטיב ואריה או פרלוד ופוגה. צמדים אלה מייצגים גם את שני האופנים המנוגדים לטיפול במקצב: מצד אחד מקצב חפשי לחלוטין, מגוון, בעל אופי אלתורי, כמו ברציטטיב או ביצירות האלתוריות לכלי מקלדת; מצד שני, בתקופת הבארוק החל השימוש בקווי תיבה תוך הקפדה על המשקל, וכן חזרה על תבנית מקצב אחת שוב ושוב ללא שינוי, לעתים לאורך כל הפרק - סקוונצות.

## התפתחות צורנית בתחום המוזיקה הכלית

- צורות כליות חד-פרקיות (לכלים סולניים): פנטזיה, טוקטה, פרלוד, פוגה, פסקליה, שאקון.
- צורות כליות רב-פרקיות: סונטה, פרטיטה, סוויטה, קונצ'רטו.

## תזמור

- המשפחה העיקרית היא משפחת כלי הקשת. לצ'מבלו תפקידי ליווי וסולו. כלי נשיפה מעץ: חליליות, חלילים, אבוב, בסון, קורנט, קרנות. כלי נשיפה ממתכת: בעיקר חצוצרות. על פי רוב, כלי הנשיפה אינם ממלאים תפקיד ראשי. שימוש מועט בכלי ההקשה ולהדגשות בלבד (תוף דוד מהמאה ה-18).

## הסוויטה

**סוויטה** – סדרה של מחולות הבאים ברצף. הסוויטה נוגנה בעת הסעודה בחצר המלך או בגן כדי לשמח את הלבבות. מוצאה של הסוויטה באנגליה, בצרפת ובגרמניה. בגרמניה נוגנה הסוויטה בכלי נשיפה תחת כיפת השמים; בצרפת הייתה חלק מתכנית השעשועים של חצר המלך; באנגליה נוגנה בחגיגות החצר תחת כיפת השמים בתור הפתעה.

## מבנה הסוויטה

**אוברטורה** - לכל יצירה בימתית (הצגה, אופרה, אורטוריה) בתקופת הבארוק יש פתיחה שמטרתה למקד את הקהל. הסוויטה גם היא נועדה להופעה לקהל ולכן גם לה הייתה פתיחה בעלת משקל ורושם שהסבה את תשומת לבם של השומעים.

מבנה האוברטורה: לפי המסורת הצרפתית תחילה מבוא הומופוני כבד ומפואר – "גרווה", אחריו חלק ביניים נמרץ שיש בו סגנון חיקויי (פוליפוני) וכלי סולו שמנגנים, ולסיום שוב ה"גרווה" הפותח, אך הפעם עם שינויים ומקוצר יותר. לחלקים האטיים מקצב מנוקד.

לאחר הפתיחה היו מנגנים סדרה של ריקודים השונים זה מזה באופיים ובמשקלם.

### **אלה הם הריקודים העיקריים שהרכיבו את הסוויטה במרוצת השנים:**

- **אלמנד** – מוצאו בגרמניה, אופיו רציני, אך לא כבד, המהירות בינונית והמשקל זוגי.
- **קורנט** – פירושו "בריצה". הריקוד הוא במשקל משולש מהיר מאוד, בעל אופי קונטרפונקטי, ומוצאו בצרפת.
- **סרבנד** – מוצאו בספרד, והוא מתבצע בצעד מתון במשקל משולש, בעל מרקם הומופוני.
- **ג'יג** – מקורו בריקוד מהיר ממוצא אנגלי/אירי. משקלו העליון, המהיר והנמרץ (12/8, 3/8, 6/8) התחבב על המלחינים והם הכניסוהו לסוויטה.

בדרך כלל נהגו המלחינים לשבץ ריקודים נוספים בין הריקודים העיקריים, ולא תמיד הקפידו לכלול את כל ארבעת הריקודים העיקריים.

ריקודים נוספים שהוכנסו לסוויטה: בורָה, מינואט, פולונו, גבוט, פורלאן, פספיה, בדינרי ועוד.

## **הקונצ'רטו גרוסו**

שורש המילה **קונצ'רטו** הוא הפועל הלטיני Concertare, שיש לו פירוש כפול: להתווכח, להתחרות, וגם לפעול מתוך שיתוף פעולה והסכמה. שתי המשמעויות הולמות את הז'אנר שלפנינו, מאחר שהקונצ'רטו הוא יצירה המבוססת בעיקר על היחסים בין סולן או קבוצת סולנים לתזמורת. יחסים אלה לובשים לעתים צורה של עימות - למשל כשהסולן והתזמורת כמו מתחרים ביניהם למי יש מנגינה יפה יותר, עצמה רבה יותר או וירטואוזיות מרשימה יותר. פעמים אחרות אלה הם יחסים של שיתוף פעולה, כשהתזמורת מלווה את הסולן ותומכת בו, או אף כשהסולן הוא המלווה את התזמורת, או כשכלים בודדים מתוך התזמורת מצטרפים אל הסולן הראשי כסולני-משנה.

בתקופת הבארוק גם התפתחה סוגה מוזיקלית שבה מול התזמורת הגדולה עומדת קבוצה מצומצמת של כלי סולו. שתי הקבוצות מנגנות לסירוגין, וצבע נגינתה של התזמורת הגדולה הוא ניגוד לצבע נגינתה של קבוצת הסולו (פיאנו, בלחש, ברוב תנועה). שתי התזמורות מנגנות יחד, או בדו-שיח, או בניגוד זו לזו ועוד. קבוצת הסולו נקראת **קונצ'רטינו**, והתזמורת הגדולה - **ריפיינו**. הלהקה כולה נקראת **גרוסו** (גדול). מכאן המונח **קונצ'רטו גרוסו**.

הקונצ'רטו גרוסו כולל לרוב שלושה פרקים: הפרק הראשון הוא בצורת **ריטורנלו** הכולל חלק שחוזר פעמיים על ידי התזמורת ופעמיים על ידי קבוצת הסולנים בין חלקים שונים בדומה לרונדו. אך בשונה מהרונדו, החלק החוזר יופיע במלואו רק בתחילת הפרק ובסופו, ואילו במהלך הפרק יופיעו רק חלקים ממנו, כעין "תזכורות". החלק החוזר מכונה אף הוא ריטורנלו. הריטורנלי (צורת הרבים של ריטורנלו) לרוב יציבים מבחינה טונאלית. החלקים השונים המופיעים בין ההופעות החוזרות של הריטורנלו נקראים אפיזודות ובהם המלחין משתמש ברעיונות הלקוחים מהריטורנלו.

בתקופת הבארוק רווח גם **הקונצ'רטו לכלי סולו**. יש יצירות למבחר סולנים (בעיקר כינור, כלי מקלדת וחלילים), שפרקיהם במגוון מבנים והמשותף להם הוא עקרון הריטורנלו בפרק הראשון.

הפרק השני של הקונצ'רטו גרוסו הוא לרוב אטי והשלישי - בדרך כלל מהיר ועליו.

## פְּרָלוּד

הפרלוד הוא קטע מוזיקלי ששימושו המקורי היה פתיחה ליצירה או ליווי של כניסת הקהל לקונצרט. על פי רוב כולל הפרלוד נושא אחד, שעובר עיבוד קונטרפונקטי. אין לו צורה מסוימת, ולרוב הוא עושה רושם של פרק מוזיקה מאולתר (כאילו הנגן "מנסה" את הכלי לפני שינגן עליו באמת).

באך כתב פרלוד לכל אחת מ-48 הפוגות שלו ("הפסנתר המשווה"). אין שום אחידות בפרלודים האלה מבחינת הסגנון והצורה, ונראה כאילו נכתבו כדי להכין את המאזין לקראת הפוגה הבאה.

במהלך ההיסטוריה חוברו פרלודים גם על ידי מלחינים נוספים, אך אלה הן יצירות עצמאיות לחלוטין ולא פרקי מבוא. השם פרלוד אפיין ביצירות אלה קטע מוזיקלי שאינו מחייב את המחבר לצורה מסוימת ולעיצוב מגובש.

## פוגה

הפוגה היא צורה פוליפונית חיקויית ופירוש המילה הוא "בריחה". הפוגה כוללת משפט מלודי קצר יותר הנקרא נושא, שעובר ונמסר מקול אחד למשנהו; מתקבל הרושם שהקול החדש המתחיל את פסוקו רודף את הקול שקדם לו ו"ברח" מפניו. בצורה זו יש נושא עיקרי וכן תפקידים. בקולות (גבהים) שונים (סופרן, אלט, טנור, בס). התפקידים יבוצעו על ידי כלי אחד (למשל פסנתר בעל מנעד רחב), או על ידי כלים שונים או קולות אנשים בגבהים שונים. כל פוגה כוללת **תצוגה (אקספוזיציה)**, שבה הקול הראשון משמיע את הנושא ולאחר מכן ממשיך במנגינה עצמאית משלו; כאשר הקול הראשון סיים את השמעת הנושא, משמיע הקול השני את הנושא ועם סיומו ממשיך במנגינה משלו. כך כל הקולות בפוגה.

**עם סיום הצגת הנושא על ידי כל הקולות, תם חלק התצוגה.**

חלקים אחרים בפוגה, שבהם לא שומעים את הנושא עצמו כי אם פסקות הנרקמות מתוך המוטיבים של הנושא, נקראים **אפיזודות**.

**הנושא הנגדי** הוא מלודיה המהווה קונטרפונקט לנושא ומופיעה במקביל אליו בעת התצוגה ולאורך הפוגה. הקול הראשון, הנקרא "נושא" (דוקס), ייכנס בפעם הראשונה בטוניקה (סולם המוצא שבו מתחילה היצירה). הקול השני, הנקרא "מענה" (קומס), ייכנס בדרך כלל בסולם הדומיננטה (הסולם שמתחיל מהדרגה החמישית של סולם המוצא), הקול השלישי (המכונה גם הוא "נושא") ייכנס בטוניקה, ואילו הרביעי (המכונה גם הוא "מענה") ייכנס בדומיננטה. ה"מענה" יכול להיות תשובה טונאלית או ראלית. **תשובה טונאלית** אינה שומרת בדיוקנות על גודל המרווחים שמהם מורכב הנושא (ועם זאת שומרת על הכיוון המלודי) כדי שלא תצטרך לצאת ממסגרת הסולם, ואילו **הראלית** שומרת בדיוקנות מרבית על המרווחים שמהם מורכב הנושא ועל כן לא תמיד היא נשארת במסגרת הסולם.

כאשר יש חזרה אל הסולם המקורי בסוף הפוגה, הפוגה מקבלת לפעמים חיזוק מיוחד על ידי **הסטרטו** (צָפֶף) – הסמכה יתרה של המענה אל הנושא עד כי הוא מושמע בטרם כילה הנושא את דברו, בדומה לקנון.

יש לציין שבהמשך הפוגה, כאשר הנושא מופיע שוב, הוא עשוי להופיע בכל מיני ווריאציות: בצורה מוגדלת (הרחבת המקצב), בשינוי מקצב, בהיפוך (מרווח עולה-יורד ומרווח יורד-עולה). יש פוגות בעלות שניים או שלושה נושאים והן נקראות "כפולות" או משולשות. הפוגה היא צורת מוזיקה "חצית" (לא צפויה מבחינה מבנית) ולא "מעגלית" (צפויה מבחינה מבנית). היא אינה מחולקת לחטיבות, אלא מאופיינת בזרימה והמשכיות.

**פוגָה** - פוגה בזעיר אנפין.

## שאקון

סוג של וריאציה שהייתה רווחת כבר במאה ה-16, אך הגיעה למלוא התפתחותה במאה ה-17. בסוג זה של וריאציה יש מוטיב בסיסי המופיע בהתמדה בבאס בעוד הקולות האחרים מקיימים פְסָקָה מוזיקלית שונה על אותו הבאס, וכך נוצרות הווריאציות. לקראת התקופה הקלסית המוזיקה החלה לנהוג יתר חירות, ובמוטיב הבסיסי השתמשו גם ביתר הקולות, לא רק בבאס. השאקון ממלא למעשה את שתי המגמות העיקריות של המוזיקה: יציבות וגיבוש מזה, וחיידוש וחופש מזה. את היציב מסמלים הצעדים הקבועים שבבאס, ואילו הפעולה החופשית מוצאת את ביטוייה במנגינות המשתנות המופיעות מעליו בכל פעם. את השיטה הזאת כינו גם "גראונד", כלומר: יסוד.

**השאקון בסוויטה**: השאקון הוא במקורו מחול ספרדי במשקל משולש. הוא אומץ על ידי האיטלקים והצרפתים כאחד. באיטליה נהפך השאקון לשורת וריאציות מעל **באס אוסטינטו**. בצרפת, לעומת זאת, היה זה מחול אטי בעל הדרת כבוד, הבנוי בצורת רונדו: ארבע התיבות הראשונות מופיעות כמעין פזמון חוזר, וביניהן מפרידות אפיזודות מנוגדות בנות שמונה תיבות המכונות "בתים" (couplets).

## מספר הבחנות בין נושא ווריאציות בארוקיים (שקון) לבין נושא ווריאציות קלאסיים

שקון	נושא ווריאציות	
<ul style="list-style-type: none"> <li>הנושא אינו חטיבתי ולעתים אפילו אינו נגמר בטוניקה. הוא בעל אופי מתמשך. אין הפרדה בין הווריאציות.</li> <li>הנושא קצר - בדרך כלל לא יותר מ-8 תיבות.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>הנושא חטיבתי. מדובר בחטיבה מוזיקלית ברורה ומאורגנת הנגמרת בטוניקה. יש הפרדה ברורה בין הווריאציות.</li> <li>הנושא ארוך. בדרך כלל מונה 32 תיבות. לנושא מבנה קבוע והוא עשוי לכלול כמה חלקים עם חזרות.</li> </ul>	<b>נושא</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>הנושא אינו בעל אופי שירתי.</li> <li>הנושא מופיע בדרך כלל בקו העליון בתוך המרקם המוזיקלי. בווריאציות הוא עובר שינויים רבים ולעתים אף נעלם.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>הנושא הוא בעל אופי שירתי.</li> <li>הנושא מופיע בדרך כלל <b>בבאס</b>. הוא אינו משתנה כלל לאורך הווריאציות. השינויים מתרחשים בקולות שמעליו.</li> </ul>	<b>מלודיה</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>פוליפוניה - קולות מלודיים עצמאיים.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>הומופוניה - קול עיקרי עם קולות תומכים.</li> </ul>	<b>מרקם</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>הנושא מורכב בדרך כלל מסקוונצות ומתבניות ריתמיות חוזרות.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>מקצב מאוד מגוון.</li> </ul>	<b>מקצב</b>

### שקון מאת פֶּכְלֶבֶל

יצירה זו מתפקדת הן כשקון בעל נושא החוזר בעקביות בבאס והן כקנון: קנון בשלושה קולות שבו קו הבאס הוא תבנית היסוד שעליה נשען הבניין כולו.

# Kanon und Gigue

J. Pachelbel (1653-1706)

The musical score is arranged for three violins (VI. I, VI. II, VI. III) and a Continuo. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems, each containing four staves. The first system shows the initial measures where the violins are mostly silent, and the Continuo provides a rhythmic foundation. The second system (measures 9-16) introduces the main melodic theme in the first violin. The third system (measures 17-20) continues the development of the theme. The fourth system (measures 21-24) features a more active first violin part with sixteenth-note patterns, while the other instruments continue to support the harmonic structure.



25

System 1 (measures 25-28): Four staves (treble, alto, tenor, bass) in G major. Measures 25-28 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the upper staves and a simple bass line.

29

System 2 (measures 29-32): Four staves. Measures 29-32 show a continuation of the rhythmic pattern with some rests in the upper staves.

33

System 3 (measures 33-36): Four staves. Measures 33-36 continue the piece with similar rhythmic motifs.

37

System 4 (measures 37-40): Four staves. Measures 37-40 introduce a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the upper staves.

41

System 5 (measures 41-44): Four staves. Measures 41-44 feature a highly rhythmic section with dense sixteenth-note patterns in the upper staves.

45

System 1 (measures 45-48): The first staff (treble clef) contains a simple melody of quarter notes with rests. The second staff (treble clef) features a complex, fast-moving accompaniment with many sixteenth notes. The third staff (treble clef) has a similar accompaniment pattern. The fourth staff (bass clef) provides a simple bass line with quarter notes.

49

System 2 (measures 49-52): The first staff (treble clef) continues the simple melody. The second and third staves (treble clef) continue the complex accompaniment. The fourth staff (bass clef) continues the simple bass line.

53

System 3 (measures 53-56): The first staff (treble clef) features a more active melody with eighth notes. The second and third staves (treble clef) continue the complex accompaniment. The fourth staff (bass clef) continues the simple bass line.

57

System 4 (measures 57-60): The first staff (treble clef) continues the active melody. The second and third staves (treble clef) continue the complex accompaniment. The fourth staff (bass clef) continues the simple bass line.

61

System 5 (measures 61-64): The first staff (treble clef) continues the active melody. The second and third staves (treble clef) continue the complex accompaniment. The fourth staff (bass clef) continues the simple bass line.

65

System 1: Measures 65-68. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the lower staves and a more active melody in the upper staves.

69

System 2: Measures 69-72. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a steady eighth-note accompaniment and an active melody.

73

System 3: Measures 73-76. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a steady eighth-note accompaniment and an active melody.

77

System 4: Measures 77-80. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a steady eighth-note accompaniment and an active melody.

81

System 5: Measures 81-84. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a steady eighth-note accompaniment and an active melody.

85

System 1 (measures 85-88): Four staves (treble and bass clefs) in D major. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic support with chords and moving lines. The bass staff has a steady accompaniment.

89

System 2 (measures 89-92): Continuation of the previous system. The melodic line in the top staff continues with similar rhythmic patterns. The accompaniment remains consistent.

93

System 3 (measures 93-96): Continuation of the previous system. The melodic line in the top staff continues with similar rhythmic patterns. The accompaniment remains consistent.

97

System 4 (measures 97-104): Continuation of the previous system. The melodic line in the top staff continues with similar rhythmic patterns. The accompaniment remains consistent.

105

System 5 (measures 105-112): Continuation of the previous system. The melodic line in the top staff continues with similar rhythmic patterns. The accompaniment remains consistent. The system ends with a double bar line.

## התקופה הקלאסית

חובבי המוזיקה התרגלו לראות בעידן המוזיקה הקלאסית (המחצית השנייה של המאה ה-18) את תחילתו של העידן המודרני. מסורת זו נקבעה במאה ה-19, בתקופה שבה המוזיקה שלפני היידן (1809-1732) או מוצרט (1756-1791) נחשבה ל"עתיקה". במחצית השנייה של המאה ה-18 התרחשו מאורעות היסטוריים חשובים, ובראשם עלייתו של המעמד הבינוני על חשבונה של האצולה. תהליך זה הוביל בסופו של דבר למהפכה האמריקנית (1776), למהפכה הצרפתית (1789) ולהצהרת זכויות האזרח וזכויות האדם בשתי מדינות אלה (1789). אולי לראשונה בהיסטוריה חלה אז התקדמות - אף כי ממושכת, אטית ורצופת נסיגות - לקראת יתר חירות לבני האדם. תהליכים אלה קשורים גם בזרמים האינטלקטואליים המכונים "תנועת ההשכלה" (או "עידן הנאורות"). בטהובן, גדול המלחינים בתקופה זו, ראה עצמו מגויס לאידאליים החדשים. מלחינים דגולים בני הדור הקודם, כמו היידן ומוצרט, לא גילו מעורבות חברתית יתרה. היידן פעל שנים רבות בשירות הנסיך אסטרזהאזי (כמשרת!), ורק לאחר מות פטרונו זכה בעיקר תהילתו.

תהיה זו מסקנה חפוזה לחפש מכנה משותף ישיר בין מהלכים חברתיים ורוחניים כאלה ובין התפתחויות מוזיקליות ספציפיות (כמו צורת הסונטה שתידון בהמשך הפרק), אך ראוי לזכור כי לתמורות האמנותיות היה קשר לא מקרי עם עלייתה של הבורגנות, וכי בתקופה זו התרופף החיבור המובן מאליו בין מוזיקה אמנותית לבין מעמד האצולה. אשר להשקפותיו האסתטיות של הדור - במאה ה-18 יצאו אנשי רוח רבים בקריאה ל"פשטות" ול"טבעיות". נזכיר שניים: הפילוסוף הצרפתי ז'אן-ז'אק רוסו, שהססמה "חזרה אל הטבע" יוחסה לו בידי מבקריו, ויוהן יואכים וינקלמן, מאבות הארכאולוגיה המודרנית, שהעריך את התרבות הקלאסית של יוון ורומא וקרא לבני דורו לחקות את "הפשטות הנאצלת" שלהם (בעיקר התכוון לאדריכלות ולפיסול). אולי וינקלמן הוא שגרם בעקיפין להענקת התואר "קלאסי" גם לסגנון המוזיקה של שלהי המאה ה-18. קלאסי הוא דבר בעל חשיבות תמידית, ואינו תלוי בזמן ובאפנה.

באמצע המאה ה-18 כבר נראו מלחיני הבארוק הגדולים כשייכים לעבר. הנדל נשאר אמנם דמות נערצת, אך על באך לגלגו עוד בימי חייו שהוא מלחין מיושן וכבד. היותו מומחה גדול בכתיבת פוגות, שאותה עת כבר נחשבו למצוות אנשים מלומדה, לא הרשים את הדור הצעיר. גם העובדה שבשנות חייו האחרונות הפך באך את הפוגה לגולת הכותרת ביצירתו (כפי שרואים בין השאר ביצירותיו **אמנות הפוגה והמנחה המוזיקלית**) לא עשתה אותו לפופולרי. לא רק הצעירים מאסו בפוגות: גם ב-500 הקונצ'רטי של ויוולדי, הקשיש מבאך, נחפש לשווא קטע במרקם של פוגה וכמו כן ב-500 הסונטות למקלדת של דומניקו סקרלטי, בן גילו של באך. לכל היותר, הפוגה נותרה עניין של הכנסייה. לחיי היום-יום העדיפו את המרקם ההומופוני הפשוט של מנגינה וליווי. תבנית ליווי ליצירות מוזיקליות, המבוססת על אקורד מפורק שצליליו חוזרים בתבנית ריתמית קבועה המכונה **באס אלברטי** היא תוצאה קלאסית של העדפה זו. המדובר בנוסחת הפירוק של האקורדים, שנעשתה כה שגורה במאה ה-18. כמו כן, ביצירות הקלאסיות רווחו פסוקים סימטריים, אך בניגוד לתקופת הבארוק, הם הוגבלו בעיקר לסוג מסוים של מוזיקה: לריקודים או לשירים ברוח עממית. ההעדפה שניתנה להם בסגנון הקלאסי משקפת את האידאל של תקופת ההשכלה - בהירות ופשטות. הדברים אמורים לגבי ראשית הסגנון הקלאסי, ואילו בפסגת התפתחותו של סגנון זה אצל "שלושת הגדולים" - מוצרט, היידן וטהובן - ניכרת נטייה לפתוח גם פרקים נועזים ומורכבים בנושאים סימטריים ותמימים לכאורה, המגיעים בהמשך להתפתחויות מסעירות ובלתי צפויות. גם מהלך זה אופייני לסגנון הקלאסי, נוסף על אידאל הטבעיות והפשטות הנאצלת.

להתהוותו של הסגנון הקלאסי תרמו מלחינים רבים מכל ארצות אירופה ומאסכולות שונות, כמו אלה שהתרכזו סביב התזמורת של מנהיים בגרמניה, מלחינים איטלקים, צ'כים ורבים אחרים. לשיאו הגיע הסגנון בקלאסיקה הווינאית. וינה, שהייתה מרכז מוזיקלי בין-לאומי מן המאה ה-17 ועד לראשית המאה ה-20, שאבה אליה את מיטב הכישרונות המוזיקליים מכל הארצות, ובתקופה זו הייתה ביתם של שלושת המלחינים הגדולים בסגנון הקלאסי: יוזף היידן, וולפגנג אמדאוס מוצרט ולודוויג ון בטהובן. מוצרט ובטהובן למדו והושפעו ללא ספק מהיידן הקשיש מהם. אך ההשפעה לא הייתה חד-כיוונית, כי לאחר מותו של מוצרט ניכר חותמן של יצירותיו גם ביצירותיו המאוחרות של היידן.

### **התקופה הקלאסית - מאפיינים מוזיקליים סגנוניים**

התקופה הקלאסית היא נקודת מפנה היסטורית. זוהי תקופת ההשכלה, האמונה בקדמה ובהיגיון, הערעור על זכויות האריסטוקרטיה. מלחמת המעמד הבינוני בתקופה זו על זכויותיו הייתה הכנה למהפכות בצרפת ובאמריקה בסוף המאה ה-18. המהפכה באה לידי ביטוי גם באמנות, והסגנון הבארוקי הכבד פינה את מקומו לסגנון קליל יותר, לסגנון הקלאסי שמעלה על נס פשטות ואצילות, קווים מודגשים, צורות ברורות ונושאים מוכרים. במילים אחרות: זניחת הפוליפוניה לטובת מלודיה והרמוניה פשוטה (אם כי הפוליפוניה לא נעלמה לגמרי).

מלחיני אמצע המאה ה-18 חשפו את המאזינים למוזיקה שהכילה רעיונות מנוגדים בתחום מצבי הרוח, הנושאים וכיוצא באלה.

### **ניגודים בקלאסיקה**

בזמן שבבארוק המאוחר הקפידו על אווירה אחידה בפרק כולו, היצירות הקלאסיות היו גמישות יותר מבחינת האווירה. מוזיקה דרמטית התחלפה באמצע הפרק לריקוד קליל, ניגודים נוצרו בתוך הפרק עצמו (ולא רק בין הפרקים) על ידי הופעתם במקביל של מספר נושאים - לעתים שונים מאוד זה מזה, לעתים מתחרים זה בזה, או מהווים התאמה והשלמה. תופעה זו של ריבוי נושאים (המכונה "דואליות") עשויה להזכיר לנו נפשות במחזה שהיחסים ביניהן יוצרים התפתחות דרמטית. חלים שינויים מידיים או הדרגתיים, עליות וירידות, קונפליקט. זוהי מוזיקה בעלת צורה אחידה ועושר של רגשות.

### **מקצב בקלאסיקה**

יש חופשיות, אפשרויות גיוון – בניגוד למקצב האחיד והמשכי בבארוק הבא לידי ביטוי בריבוי של **סקוונצות**, יש הפסקות לא צפויות, הסטות של ההטעמה הריתמית ממקומה הטבעי אל מקום לא מוטעם המכונות **סינקופות**, משכי זמן מגוונים, שינויים מידיים או הדרגתיים. אף שביצירה הקלאסית יש תבניות ריתמיות מגוונות, היא שומרת על פשטות יחסית ונמנעת מערכים ריתמיים קיצוניים.

### **מרקם בקלאסיקה**

בסוף הבארוק היה המרקם הרווח פוליפוניה. בקלאסיקה מתקיימת הומופוניה. יש מעברים בין מרקמים שונים, למשל יצירה המתחילה במרקם הומופוניה, מתפתחת במקומות של מתח למרקם פוליפוניה.

## מלודיה בקלאסיקה

המלודיה סימטרית, טונלית, חטיבתית, קלה לשירה ולשינון. גם למלודיות של היצירות המתוחכמות ביותר נמצא נימה של שיר עם פופולרי. מלחינים שאלו ליצירותיהם נושאים מתוך שירי עם. מקובל לומר על המוזיקה (גם הכלית) של התקופה כי היא מעין "שירה מנוגנת".

## דינמיקה, הפסנתר

ניסיון המלחינים לבטא רגשות הצריך שינויים דינמיים. התפתחו הקרשנדו והדימינואנדו, ומספרים כי מאזינים ששמעו את הבדלי העצמה בפעם הראשונה התרוממו גם הם עם עליית הצליל, איש מכיסאו! השאיפה לשינויים דינמיים בטווח רחב יותר הביאה להחלפת הצימבלו וההרפסיקורד בפסנתר. הפסנתר הומצא כבר ב-1700. כשנכנס לבתים, זכה הפסנתר בפופולריות עצומה ולו רק בגלל היכולת לנגן בכלי אחד מנגינה וליווי.

## ביטול הבאס הממוספר

המוזיקה הפכה לפחות אלתורית. מלחינים קלאסיים רצו יותר שליטה על ביצוע היצירה והעדיפו אפוא לכתוב את כל הקולות והתפקידים ולהשאיר פחות מקום לספונטניות ולאלתור שהיו עיקרון חשוב בשיטת הליווי של הבאס הממוספר (חוץ מהקדנצות בקונצ'רטי לכלי סולו, שבהם הותר לנגנים בתקופה זו להמשיך ולאלתר).

## התזמורת הקלאסית

בקלאסיקה נוצרת התזמורת הסימפונית שמיוצגות בה ארבע משפחות הכלים: כלי קשת, כלי נשיפה מעץ, כלי נשיפה ממתכת וכלי הקשה. יש עתה התייחסות לאופיו של כל כלי, לגון הצליל המופק ממנו, ואין הכפלת קולות סתם בין כלים שונים. הקבוצה החשובה היא קבוצת **כלי הקשת**, את המנגינה הראשית מנגן בדרך כלל הכינור הראשון. **כלי נשיפה מעץ**: פיקולו, חליל, אבוב, קלרינט, קרן אנגלית ובסון (פגוט); אלה מנגנים תפקידי ניגוד או מלודיות סולו. **כלי נשיפה ממתכת**: חצוצרה, טרומבון, קרן יער וטובה. תפקידם הוא בעיקר תוספת עצמה ותוספת הרמונית ובדרך כלל אינם מנגנים את המנגינה הראשית. **טימפאני** – משמשים למתן קצב ולהדגשות. התזמורת הופכת לאנסמבל גמיש שמהלכיו נתונים להכרעתו של המלחין.

## הז'אנרים בקלאסיקה

הז'אנרים בקלאסיקה הם רבי-פרקים (שלושה או ארבעה פרקים) עם ניגודי אופי ומהירות ביניהם כמבנה הסונטה. כל ז'אנר מורכב מפרקים בעלי צורת ארגון שונה: רונדו, נושא ווריאציות, מנואט ואחרים.

בכל הז'אנרים הפרק הראשון בנוי בצורת סונטה-אלגרו, הפרק השני הוא אנדנטה, הפרק השלישי הוא בעל אופי קליל - לרוב בצורת מנואט - והפרק הרביעי (פינלה - סיום) הוא מהיר, עליו וחגיגי.

## הסונטה-אלגרו - צורת הפרק הראשון

התצוגה תופיע בדרך כלל פעמיים	<p><b>תצוגה</b></p> <p>בחלק זה של הפרק המלחין מציג בפנינו את הנושאים העיקריים שעליהם מושתת הפרק כולו. הם יופיעו בסדר הזה:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ חטיבת נושא ראשון - נושא פותח או כמה נושאים, כולם בטוניקה.</li> <li>✓ מעבר שבו מתבצעת מודולציה לסולם חדש.</li> <li>✓ חטיבת נושא שני - נושא אחד או כמה נושאים, כולם בסולם החדש.</li> <li>✓ קודה - מבססת את הסולם החדש ולפעמים מכילה נושאי סיום.</li> </ul>
	<p><b>פיתוח</b></p> <p>בחלק זה מפתח המלחין נושא אחד או יותר מהנושאים שהובאו בתצוגה, או נושאים חדשים. הפיתוח יכול להיות ריתמי, חילוף הרמוני מהיר ומודולציות, מלודי, דו-שיח המהווה עימות בין שני נושאים ועוד. לקראת סוף החלק הזה, שב סולם הטוניקה ומתבסס לקראת המְחֶזֶר.</p>
	<p>בחלק זה מופיעה שוב התצוגה בשלמותה או בשינויים קלים. כמו כן מתרחשים שינויים מוטיביים והרמוניים בגלל מעברה של חטיבת הנושא השני לטוניקה.</p> <p>הנושא שסיים את התצוגה משמש לעתים נושא מסיים של הפרק כולו ולפעמים הוא אף מורחב.</p> <p>בקונצ'רטו לכלי סולו תופיע באמצע הקודה: סיום הפרק - <b>קדנצה</b>. הקדנצה היא קטע נגינה המאולתר על ידי הנגן על הכלי הסולן ללא ליווי של התזמורת. אחרי הקדנצה תבוא קודה חגיגית שמנוגנת על ידי כל התזמורת.</p>

## צורת הסונטה-אלגרו מבחינה הרמונית

הנושאים מופיעים בסלמות שונים זה מזה ( ניגודיות).

### בתצוגה

כאשר נושא ראשון (או חטיבת נושאים ראשונה) מגיע בסולם מז'ורי - נושא שני (או חטיבת נושאים שנייה) יופיע בסולם הדומיננטה (גם מז'ורי).

כאשר נושא ראשון מגיע בסולם מינורי - נושא שני יופיע בסולם המז'ורי המקביל (הסולם היושב על הדרגה השלישית של הסולם המינורי שבו פתחה היצירה) **במחזר**.

שני הנושאים יופיעו **בסולם המוצא** (הסולם שבו נפתחה היצירה).



ההבדל העיקרי בין הז'אנרים הוא הגוף התזמורתי המבצע אותם. קיימים עוד הבדלים קטנים.

קורטט - רביעיית כלי קשת	סונטה	קונצ'רטו	סימפוניה	
ארבעת כלי הקשת	3-1 כלים	הרכב של תזמורת סימפונית וסולן	הרכב תזמורתי של כל משפחות הכלים	
סונטה אלגרו	סונטה אלגרו	מושתת על צורת הסונטה-אלגרו; בסופו קדנצה	סונטה אלגרו	<b>פרק ראשון</b>
אנדנטה	אנדנטה	אנדנטה	אנדנטה	<b>פרק שני</b>
מנואט	מנואט	פינאלה - מהיר וחגיגי	מנואט	<b>פרק שלישי</b>
פינאלה - מהיר וחגיגי	פינאלה - מהיר וחגיגי	פינאלה - מהיר וחגיגי בדרך כלל היה מופיע ב-3 פרקים	פינאלה - מהיר וחגיגי	<b>פרק רביעי</b>

**קדנצה** - בסוף הפרק הראשון של הקונצ'רטו לכלי סולן, יבוא חלק קצר הנקרא קדנצה, ובו מפגין הנגן את כישורו ויכולתו הוירטואוזית בנגינת קטע סולו (ללא ליווי התזמורת). בקדנצה מאלתר הנגן על החומר המוזיקלי שהוצג בפרק. לאחר הקדנצה יבוא בדרך כלל סיום חגיגי של התזמורת.

**מנואט** - זהו פרק מוזיקלי אשר יועד במקורו לריקודים (חלק מריקודי הסוויטה הבארוקית). בתקופה הקלאסית הפכו אותו המלחינים לפרק השלישי בגלל המבנה המגוון שלו וכדי ללכוד את תשומת לבם של המאזינים.

להלן הרחבה על הסימפוניה והקונצ'רטו :

### **הסימפוניה**

הסימפוניה היא יצירה נרחבת לתזמורת (יש בה ייצוג לכל משפחות הכלים), בעלת ארבעה פרקים בדרך כלל (לעתים שלושה).

**הפרק הראשון** - בנוי בצורת סונטה-אלגרו בטמפו מהיר.

**הפרק השני** - אטי, בצורה חופשית, לעתים שיר (AA')

**הפרק השלישי** - מנואט, מקצב בינוני (מאוחר יותר יובא פרק זה בצורת סקרצו).

**הפרק הרביעי** - לרוב בצורת רונדו/רונדו-סונטה, או נושא ווריאציות בטמפו מהיר (פעמים יופיע אף הוא בצורת סונטה-אלגרו).

לפעמים מקדים מבוא מתון את הפרק המהיר הראשון של הסימפוניה.

### **הקונצ'רטו הקלאסי (לכלי סולו ולתזמורת) - מאת מוצרט**

מי שיצר ועיצב את ז'אנר הקונצ'רטו הקלאסי ונחשב בו למחדש גדול היה וולפגנג אמדאוס מוצרט. מבחינת המבנה אין למעשה קונצ'רטו "טיפוסי" של מוצרט - כל אחד מהקונצ'רטי ייחודי בדרכו. עם זאת הפרק הראשון מורכב משתי תצוגות. התצוגה הראשונה נפתחת על ידי התזמורת המלאה והיא בנויה כמו חטיבת התצוגה של פרק סונטה, אך ללא מודולציה. עם כניסת הסולן מתחילה התצוגה השנייה, שעשויה להידמות בנושאייה לתצוגת התזמורת, או שהיא שונה ממנה מאוד. השוני עשוי להתבטא בהצגת נושאים חדשים על ידי הסולן, אך עיקר השוני הוא הרמוני. רק בתצוגת הסולן מתבצעת המודולציה המרכזית לסולם חדש, וזאת לקראת הופעתו של הנושא השני. במסגרת צורת הסונטה בפרק קונצ'רטו של מוצרט, אנו עשויים לפגוש מגוון של נושאים מלודיים - לעתים אפילו עד חמישה נושאים שונים בכל אחת מן התצוגות (זו של התזמורת וזו של הסולן) ונושא נוסף בחטיבת הפיתוח. הפרק השני, האטי בקונצ'רטו של מוצרט מופיע במגוון של מבנים, ואילו לפרק השלישי יש בדרך כלל צורת רונדו - צורה מחזורית עם "פזמון חוזר" במתכונת א-ב-א-ג-א-ב-א. צורה זו רווחה בפרקים האחרונים של יצירות רבות-פרקים בתקופה הקלאסית, במיוחד בקונצ'רטי. הפרק השלישי נפתח ברוב המקרים ללא מבוא תזמורתי, בנגינת הפסנתר לבדו. לאפיזודה האמצעית (ג) יש פעמים רבות אופי שונה, שעשוי להתבטא גם בטמפו (מהירות). לעתים משולבת צורת הרונדו עם צורת הסונטה לצורת רונדו-סונטה שהיא מחידושי הסגנון הקלאסי.

### **לסיכום:**

הקונצ'רטו לכלי סולו ולתזמורת מורכב משלושה פרקים: מהיר, אטי, מהיר.

**הפרק הראשון** מושתת על צורת הסונטה-אלגרו, ובסופו יש **קדנצה** – קטע המנוגן על ידי כלי הסולו ללא ליווי, ובו מתאפשר לנגן להפגין את מלוא יכולתו וזריזותו הטכנית ולעתים גם כושר אלתור (אימפרוביזציה).

**הפרק השני** הוא אנדנטה לירי. לעתים הופיע גם הוא בצורת סונטה.

**הפרק השלישי** הוא לרוב בצורת רונדו קל. גם יש פרקים אחרונים שנכתבו בצורת סונטה או רונדו-סונטה.

קיימים שלושה סוגים של יחסים בין הסולן לתזמורת בקונצ'רטי מהתקופה הקלאסית ואילך: הקונצ'רטו שבו הושג איזון מלא בין התזמורת לכלי הסולו, למשל אצל מוצרט; הקונצ'רטו שבו מתבלט כלי הסולו, ואילו לתזמורת תפקיד מלווה בלבד, למשל אצל שופן; והקונצ'רטו שהוא כעין סימפוניה בהשתתפות הסולן, למשל אצל ברהמס. בין שלושה סוגים אלה יש כמובן מעברים רבים.

## **פרנץ יוזף היידן (1732-1809)**

יוזף היידן, אחד משלושת עמודי התווך של הסגנון הקלאסי, זכה כבר בחייו להערצה כללית שלא דעכה מאז. מעולם לא חדלו להתפעל מהמקוריות שלו, מההפתעות ההיידניות ומחוש ההומור החביב, המתגלה באלף ואחת פנים כמעט בכל יצירותיו. אחד הביטויים להערצה זו הם הכינויים שניתנו ליצירותיו הנודעות. מדובר בעיקר בסימפוניות וברביעיות מיתרים. לפחות 35 סימפוניות שלו (מתוך 104) ידועות בכינויים שונים, אך לא היידן הוא שנתן את כינויי החיבה הללו ליצירותיו: "ההפתעה", "השעון", "המלכה", "התרנגולת" ועוד, אלא מוזיקאים או מעריצים אלמוניים. היידן היה מלחין שופע בכל סוגי היצירה: אופרות, אורטוריות, שירים, סונטות לפסנתר, מספר עצום של שלישיות לבריטון (כלי נשיפה ממתכת), שהיידן חיבר במיוחד עבור מעבידו הנסיך אסתרזאי, שהיטיב לנגן בכלי זה, ועוד. אבל שני הסוגים העיקריים שקשה לתאר בלעדיהם את התפתחות המוזיקה הם רביעיית המיתרים והסימפוניה של היידן. במאה ה-19 הוא כונה "אבי הסימפוניה". בכך יש אולי הגזמה, אבל בוודאי מגיע לו התואר "אבי רביעיית המיתרים". היידן הוא המלחין החשוב הראשון ששחרר את ההרכב של רביעיית המיתרים מהדגם הבארוקי של קונטינואו, שוויתר על מילוי ההרמוניות בצ'מבלו, ובעיקר שהפך את הוויולה ואת הצ'לו לשותפים שווי-זכויות במדיום הרביעייה והקנה לה עומק ורצינות שלא נודעו עד אז.

### **סימפוניה מס' 94 מאת היידן ("סימפונית ההפתעה")**

**פרק ראשון - ויואצ'ה אסאי (חי מאוד)**

הפרק בנוי בצורת סונטה-אלגרו.

תוכן הפרק:

<p>מבוא - אדאגיו קנטאבילה (אטי באופן זמרתלי): דו-שיח בין כלי נשיפה לכלי קשת.</p>	
<p>✓ הנושא הראשון: מופיע שלוש פעמים. ✓ נושא מעבר: בעל אופי סולמי מהיר. ✓ הנושא השני: מופיע פעמיים, בפעם השנייה עם קישוטים. ✓ קודה.</p>	<p>תצוגה (חזרת פעמיים)</p>
<p>✓ פיתוח תחילת הנושא הראשון. ✓ נושא ראשון, פיתוח ריתמי 1:</p>  <p>✓ נושא ראשון, פיתוח ריתמי 2:</p> 	<p>פיתוח</p>
<p>✓ B1 הנושא הראשון. ✓ נושא מעבר סולמי. ✓ מוטיבים הלקוחים מהנושא הראשון. ✓ שקט פתאומי והמשך חטיבת הנושא הראשון. ✓ הנושא השני. ✓ קודה.</p>	<p>מחזר</p>

נושאי תצוגת הפרק הראשון

פתיחה

Adagio cantabile



אטית, מובאת בצורת דו-שיח בין כלי נשיפה לכלי קשת. אחריו בא קרשנדו על צלילים כרומטיים ועצירה על דומיננט ספטאקורד. נוצרים מתח וציפייה להגעתו של הנושא הראשון.

**נושא ראשון:** בנוי ממוטיב קצר החוזר בסקוונצה, ולאחריו סיום על הטוניקה.



**נושא מעבר** בעל אופי סולמי עם הכנה סינקופלית.



**נושא שני:** לירי, חוזר פעמיים, בפעם השנייה עם קישוטים כרומטיים בכלי הקשת על המנגינה העיקרית של הנושא.



### פרק שני - אנדנטה

הפרק בנוי בצורת נושא ווריאציות. הנושא הוא קצר, ברור מאוד, סימטרי ושירת. יש ארבע וריאציות על הנושא.

**מבנה הנושא :** ||: A :||: BA' :||

Andante

*p* *ten.* *ten.* *ten.* *pp*

<sup>10</sup> *ff* *p*

<sup>19</sup> *ten.* *ten.* *p*

<sup>26</sup> *ten.* *ten.*

להלן תיאור ההתרחשויות המוזיקליות בכל אחת מהווריאציות :

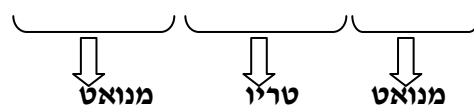
<p><b>וריאציה א'</b></p> <p><b>A :</b> הנושא מנוגן בכלי הקשת הנמוכים, ואילו הכינורות והחלילים מנהלים מעין דו- שיח עם הנושא. לכאורה הנושא הוא השאלה, והנעימה בכינורות היא התשובה.</p> <p><b>BA' :</b> הנושא מנוגן שוב בכלי הקשת הנמוכים, הפעם הוא מקבל אופי של ליווי, והכינורות מלמעלה מנגנים נעימה חביבה שתופסת את עמדת הכבוד.</p>
<p><b>וריאציה ב'</b></p> <p>שינוי אווירה חד שנוצר על ידי :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>מעבר לסולם מינורי (סולם דו מינור).</li> <li>הנושא מנוגן תחילה ב-ff ונעלמת כל הקלילות שאפיינה אותו בהופעתו המקורית ובווריאציה הראשונה.</li> <li>הנושא מופיע ברגיסטר נמוך ובמונופוניה - חד-קוליות : כל הכלים מנגנים אותו התפקיד.</li> </ul> <p><b>A :</b> מסתיים בסולם המקביל (דו מינור לעומת מי במול מז'ור - שני הסולמות בעלי אותם סימני היתק).</p> <p><b>BA' :</b> חלק זה משמש נקודת המתח והשיא של הפרק כולו, המתח מובע על ידי :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>שימוש במוטיב ריתמי חוזר.</li> <li>מעבר בין סולמות רבים. אין מנוחה מבחינה הרמונית, אלא המוטיב "נזרק" מסולם לסולם.</li> <li>לקראת הסוף יש "גזירה" של חלק קטן מהמוטיב וחזרה רק עליו. מתקבלת הרגשת מתח.</li> <li>בסוף הווריאציה המתח מתפוגג ("כאילו לא קרה כלום...") לקראת הווריאציה השלישית.</li> </ul>
<p><b>וריאציה ג'</b></p> <p><b>A :</b> חלק זה מופיע פעמיים : בפעם הראשונה הנושא עובר לכלי הנשיפה והאופי הוא קליל. הערכים הריתמיים מתקצרים לחלקי 16, כלי הקשת מלווים.</p> <p>בפעם השנייה : הנושא יורד לכלי הקשת בקצב המקורי שלו, ולכלי הנשיפה נוספת מלודיה מלמעלה</p> <p><b>BA' :</b> הנושא נשמע כחזרה כמעט מדויקת בכלי הקשת מלמטה, והחלילים ממשיכים במנגינה משלהם.</p>
<p><b>וריאציה ד'</b></p> <p><b>A :</b> חלק זה מופיע פעמיים : בפעם הראשונה, כל התזמורת מנגנת את הנושא בחגיגות, וכלי הקשת הנמוכים מדגישים את השמינית השנייה והרביעית בכל תיבה.</p> <p>בפעם השנייה : העצמה יורדת ל-p, הנושא כמעט נעלם, אך הוויולה והצ'לו מנגנים את חלקו, ובמקומו מופיעה מנגינה חדשה המזכירה מאוד נושא זה.</p> <p><b>BA' :</b> חלק זה מופיע פעמיים : בפעם הראשונה מנוגן עדיין בעצמה נמוכה, אך בפעם השנייה הווריאציה נגמרת שוב באופי חגיגי ומרשים מאוד בתזמור מלא.</p> <p><b>קודה :</b> הנושא שוב נשמע "עייף וחולמני" (שינויים הרמוניים), הפרק מסתיים בארבע תיבות ב-pp.</p>

### פרק שלישי: מנואט

המנואט היה במקורו חלק מריקודי הסוויטה הבארוקית. המלחינים הקלאסיים בחרו בו בתור הפרק השלישי של הסימפוניה. אופיו הריקודי והקל השתלב יפה לאחר הפרק השני האטי ולפני פרק הסיום החגיגי.

### מבנה המנואט

||: A :||: BA :||: C :||: DC :|| A || BA ||



חלק המנואט מגיע בתזמור גדול, וחלק הטריו מגיע בתזמור מצומצם. נוצר אפקט של חזק-חלש-חזק.

## המשותף למנואט הבארוקי ולמנואט הקלאסי

- הגשה תלת-חלקית: מנואט, טריו, מנואט, כפי שהיה נהוג לעתים בבארוק (בבארוק צירפו שני מנואטים או מנואט וטריו וסגרו במנואט הראשון, כך שנוצרה תבנית תלת-חלקית של א' ב' א').
- משקל משולש.

## השונה בין המנואט הבארוקי והמנואט והקלאסי

- בקלאסיקה התזמורת היא סימפונית. בבארוק ההרכבים היו יותר מזדמנים ופחות קבועים.
- בקלאסיקה, מאמצע המאה ה-18 ואילך, כבר לא רקדו את המנואט, רק האזינו לו. לכן לא היה הכרח לבנות את הפרק לפי צעדי הריקוד ממש.
- בקלאסיקה : טווח רחב יותר של שינויים דינמיים - קרשנדו ודימינואנדו.
- בקלאסיקה : חלק הטריו הוא לאו דווקא לשלושה סולנים, אלא בו המלחין משתמש בהרכב מצומצם יותר ולא בכל התזמורת המלאה רק הרכב יותר קטן.

המלודיות של המנואט הן בסגנון בארוקי, ויש הרבה סקוונצות.

### המנואט:

Menuetto  
Allegro molto

The musical score for the Minuet is written for piano in 3/4 time and G major. It is marked 'Allegro molto'. The first system (measures 1-6) begins with a forte (f) dynamic. The second system (measures 7-12) begins with a piano (p) dynamic. The third system (measures 13-18) begins with a forte (f) dynamic. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

### הטריו:

Trio

The musical score for the Trio is written for piano in 3/4 time and G major. It is marked 'Trio' and begins with a piano (p) dynamic. The piece features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. It concludes with a double bar line and repeat dots.



## פרק רביעי: אלגרו די מולטו (מהיר וחי מאוד)

הפרק בנוי בצורת רונדו-סונטה, כלומר עונה על הקריטריונים של צורת הרונדו ושל צורת הסונטה-אלגרו. כדי שפרק בצורת סונטה-אלגרו יוכל להיחשב לרונדו, הנושא הראשון שמוצג בפרק מקבל חשיבות מיוחדת והופך להיות החלק החוזר. כל הפיתוחים שבין הופעותיו של הנושא הראשון הופכים להיות החלקים שבין החלק החוזר (גם הנושא השני!). הנושא הראשון יגיע בשלמותו ובסולם המוצא גם בתחילת הפיתוח. זאת להבדיל מפרק הבנוי בצורת הסונטה-אלגרו (ולא בצורת רונדו), שבו הנושא הראשון מופיע בתחילת הפיתוח, בדרך כלל עם מודולציות ולא דווקא בשלמותו. כמו כן, התצוגה תופיע פעם אחת בלבד כדי למנוע חזרה של חלקים בצורת הרונדו.

### תוכן הפרק

תצוגה	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ חטיבת נושא ראשון - סול מז'ור. נושא ראשון מופיע פעמיים עם מעבר קצר בין הפעם הראשונה לשנייה.</li> <li>✓ מעבר לנושא שני.</li> <li>✓ נושא שני - רה מז'ור.</li> <li>✓ קודה.</li> </ul>
פיתוח	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ נושא ראשון בשלמותו בסולם המוצא.</li> <li>✓ פיתוח דרמטי.</li> <li>✓ נושא ראשון.</li> <li>✓ פיתוח נושא ראשון - שינוי אופי, הופך למינורי.</li> </ul>
מחזור	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ נושא ראשון.</li> <li>✓ מעבר של דו- שיח בין כלי נשיפה לכלי קשת</li> <li>✓ נושא שני בסולם המוצא</li> <li>✓ קודה : מוטיבים מהנושא הראשון, תופים, קרשנדו וסיום מרשים.</li> </ul>

### להלן הדגמות תווים של הנושאים מהתצוגה

נושא ראשון: בעל קדמה בערכים קצרים שנותנת תנופה לנושא. הנושא חי ונמרץ מאוד.

בעל פראזה פותחת ופראזה סוגרת.

Finale  
Allegro di molto

**נושא שני:** יש בו ניגודיות בכיוון המלודי: כעין שאלה ותשובה, כאשר השאלה יורדת על פני אוקטבה (מרה לרה) והתשובה מחזירה אותנו למעלה בחזרה.

### וולפגאנג אמדאוס מוצרט (1756-1791)

"ולפיכך יותר מששוקדת המוזיקה של מוצרט על החומר "הטבעי", - דהיינו: המלודיה- שוקדת היא על שלמות הצורה של היצירה המוזיקלית. מלחינים רבים הצליחו למצוא מנגינות, שפעולתם על השומע גדולה לאין ערוך מפעולתם של נושאי מוצרט, ובמנגינות אילו נעוצה סיבת "הצלחתן" הישירה של יצירות המחברים הללו. אך את שורש היופי המופלא והבלתי מושג של [מהיצירות מוצרט יש לחפש בתחום אחר לגמרי: בצורה, שבה הוא מביע את רעיונותיו, באופן פיתוחם, בזה כיצד הוא מאירם פעם בפעם באור חדש, כיצד הוא מקשרם ברעיונות חדשים, ובעובדה, שכל אחת מיצירותיו, על תוכנה, צורתה, ולשונה, היא עולם בפני עצמו".

### "מוזיקת לילה זעירה" - סרנדה בסול מז'ור מאת מוצרט

סרנדה (באיטלקית = שיר ערב) היא נעימה שהיו שרים או מנגנים בחוץ לעת ערב. במאה ה-18 קראו סרנדה גם למוזיקה קלה יותר מבחינת האורך או התוכן, וכן למוזיקה קאמרית בהרכב כלי מצומצם.

יצירה זעירה ואהובה זו היא סרנדה לתזמורת מיתרים.

**פרקי הסרנדה** - אלגרו, רומנסה, מנואט, רונדו.

פרק האלגרו הוא בצורת סונטה. לאחר כל נושא יש פיתוח ומעבר לנושא שני וכן הלאה.

חלק הפיתוח הוא קצר, ולאחר מכן מגיע המחזור.

המעבר מסול מז'ור לרה מתבצע על ידי ביסוס הדרגה החמישית בסולם המוצא, שהיא הטוניקה של הסולם החדש.

## תכונות קלאסיות

תחושה טונלית חזקה, שפע מלודיות (אפילו הפיתוח הוא שירת), צורת הסונטה : שלושה נושאים מנוגדים באופיים (f לעומת p, קצבי לעומת מלודי).

## תוכן הפרק

<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ נושא ראשון - ריתמי, מנוגן ב-<i>f</i> (סול מז'ור).</li> <li>✓ מעבר.</li> <li>✓ נושא שני - לירי, מנוגן ב-<i>p</i> (סול מז'ור).</li> <li>✓ מעבר (מבוסס על סולם רה מז'ור המנוגן בעלייה, ולאחר מכן יש ביסוס של הטונליות החדשה).</li> <li>✓ נושא שלישי - עליז (רה מז'ור).</li> <li>✓ נושא סיום.</li> <li>✓ קודה.</li> </ul>	<b>תצוגה (חוזרת פעמים)</b>
<p>הפיתוח קצר ומבוסס בעיקר על נושא ראשון ונושא הסיום.</p> <p>הפיתוח כולל מודולציות רבות לסולמות אחרים.</p>	<b>פיתוח</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ נושא ראשון- ריתמי, מנוגן ב-<i>f</i> (סול מז'ור).</li> <li>✓ מעבר.</li> <li>✓ נושא שני - לירי, מנוגן ב-<i>p</i> (סול מז'ור).</li> <li>✓ מעבר - שונה מהתצוגה.</li> <li>✓ נושא שלישי - עליז (סול מז'ור- סולם המוצא).</li> <li>✓ נושא סיום.</li> <li>✓ קודה.</li> </ul>	<b>מחזור</b>

## נושאי תצוגת הפרק הראשון

**נושא ראשון:** החלטי ותקיף במקצת, מבוסס בעיקר על הדרגה הראשונה. ההפסקות, שלאחריהן יש צליל מקדים לטוניקה בקוורטה עולה, מקנות לו את היציבות.

נושא שני: שירתי, צועד בצעדים קטנים. מעמיד ניגוד לנושא הראשון שבו יש קפיצות גדולות.

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vlc.

*p* *p* *p* *p* *sf* *sf* *sf* *sf*

נושא שלישי ונושא סיום: הנושא השלישי מתאפיין בירידה בסקונדות על צלילים מהירים, הפסקות קצרות וחזרה על צליל אחד בסטקטו כמעט שתי תיבות. כל זה משווה לו אופי שובבי במקצת. נושא הסיום קליל ושירתי.

פרק ראשון מתוך קונצ'רטו לפסנתר ולתזמורת מס' 20 מאת מוצרט

הפרק מושתת על צורת הסונטה.

### תוכן הפרק

תצוגה	✓ תצוגת התזמורת:
	נושא ראשון
	מעבר
	נושא שני
	קודה
	✓ הכנת התזמורת לקראת כניסת הפסנתר.
	✓ תצוגה משולבת של נושאי הפסנתר עם נושאי התזמורת:
	נושא ראשון של הפסנתר נושא ראשון של התזמורת (מבוצע בליווי הפסנתר);
	נושא שני של התזמורת (מבוצע בדו-שיח עם הפסנתר).
	נושא שני של הפסנתר (מנוגן פעמיים; בפעם השנייה האבוב מנגן את הנושא והפסנתר מלווה).

סולו של הפסנתר (התזמורת כגוף מלווה ותומך בלבד).

<b>פיתוח</b>	<p>הכנה התזמורת לקראת כניסת הפסנתר</p> <p><b>נושא ראשון של תצוגת הפסנתר</b></p> <p>נושא ראשון של תצוגת התזמורת</p> <p><b>נושא ראשון של תצוגת הפסנתר</b></p> <p>נושא ראשון של תצוגת התזמורת</p> <p><b>נושא ראשון של תצוגת הפסנתר</b></p> <p>הפיתוח בצורת דו-שיח בין שני הנושאים הראשונים (של התזמורת ושל הפסנתר)</p>
--------------	---

סולו של הפסנתר (התזמורת כגוף מלווה ותומך בלבד).

<b>מחזר</b>	<p>נושא ראשון של התזמורת (מבוצע בליווי הפסנתר).</p> <p>מעבר.</p> <p>נושא שני של התזמורת (מבוצע בדו-שיח עם הפסנתר).</p> <p>נושא שני של הפסנתר (כנ"ל, פעם שנייה עם האבוב).</p>
-------------	--

סולו של הפסנתר (התזמורת כגוף מלווה ותומך בלבד).

הכנת התזמורת לקדנצה.

קדנצה.

קודה.

### נושאי תצוגת הפרק הראשון

**נושא ראשון של התזמורת:** סינקופלי, חרישי, כרומטי, הדגשות בקונטרבס על תחילת כל תיבה כדי לייצב את הפעמה כניגוד לסינקופות במלודיה העיקרית בכינורות.

נושא שני של התזמורת: בצורת דו-שיח בין האבובים לחלילים, בנוי מסקוונצות בכיוון עולה. לאחר מכן הדו-שיח עובר לכינורות - שוב בסקוונצות בירידה.

נושא ראשון של הפסנתר: לירי מאוד, המשפט מורכב מחמש "אמירות", תחושה של התפתחות במלודיה מ"אמירה" ל"אמירה" על ידי הצטמצמות של הערכים הריתמיים.

נושא שני של הפסנתר: בצורת דו-שיח. השאלה יותר שירתית והתשובה יותר ריתמית. מיד לאחר הופעתו הראשונה, הנושא השני מופיע שוב בדו-שיח בין האבובים לחלילים, ובמקביל הפסנתר נכנס ב"תשובה" בכיוון מלודי יורד ובצלילים מהירים כניגוד לעלייה במלודיה העיקרית.

## לודוויג ון בטהובן (1770-1827): המעבר מהקלאסיקה לרומנטיקה

[...] ואילו אצל בטהובן אין צורה זו משמשת אלא בחינת דפוס שבו יצק תוכן חדש בהחלט. במסגרת החיבור הסימפוני מתפתחת אצלו דרמה אמיתית וחזקה, ומאחוריה עומד- רעיון! הרעיון הזה הוא המקור, שממנו נובעים הנושאים, הוא המעצב את המבנה הדרמטי, הוא הנותן טעם להתפרצות הרגשות, והוא משמש יסוד לבניין הפורמאלי של הסימפוניה. והנה את הרעיון הנסתר הזה נתקשו לתפוס בני דורו של בטהובן. וכן לא יכלו להבין את ההתפשטות הרחבה של יצירתו ואת ערכיה הדרמטיים. אכן, זהו אותו יסוד חדש, אשר קבע כיוון חדש באומנות הקומפוזיציה של הדורות הבאים. אלא שרעיונותיו של בטהובן עדיין בגדר אבסטרקציה גמורה (כגון: "ההירואיקה", "הגורלי") בעוד שהמלחינים שבאו אחריו ביססו את המוזיקה שלהם על רעיונות פיוטיים מסוימים, ואפילו על שירים וסיפורים שלמים.

ניתן להבחין בשלוש תקופות מוגדרות היטב בהתפתחותו היוצרת של בטהובן. **בתקופה הראשונה** משקפות יצירותיו את הרושם הכבד של הסמכות ושל מסורת העבר. יצירותיו בתקופה זו נשמעות כאילו השתייכו לתקופתם של היידן ומוצרט. אבל אפילו במוזיקה זאת, של תקופת ה"טירונות", אפשר להבחין מפעם לפעם בנימה של קוצר רוח כלפי המסורת. בין השאר ניתן לראות זאת בסונטות המוקדמות ובסימפוניה הראשונה.

**תקופתו השנייה של בטהובן עוטה צל:** ניטל עליו לעמוד פנים אל פנים מול עובדת התחרשותו. התרחבה שפתו המוזיקלית, והדבר בא לביטוי בגישה אישית יותר, במסגרות רחבות יותר, ובלשון הרמונית טונלית נועזת יותר. יצירות מופת של תקופה זו, למשל הסימפונייה החמישית, נחשבות בעיני רבים כמבשרות את לידתה של התקופה הרומנטית. בתקופה זו שינה בטהובן את הכללים והחוקים מיסודם, ולעתים גם ויתר עליהם, כדי שלא יעמדו למכשול לתביעותיו האמנותיות. גם את הטכניקה הרחיב בתקופה זו; כדי לתת מרחב מחיה לרעיונותיו, היה הכרח להרחיב את המבנה של הסימפונייה, הקונצ'רטו, הסונטה והרביעייה, היה צורך להעשיר את אוצר הביטויים ההרמוני כדי שאפשר יהיה להביע בו רגשות ורעיונות שרק לעתים רחוקות ביותר מצאו להם עד כה ביטוי במוזיקה.

**בתקופתו השלישית** היה הקרע מן העבר חריף מאי-פעם. הדבר בא לביטוי בהתכנסות פנימה, במגוון ובריבוי החומרים, שהיו בלתי מסורתיים בהצגתם ובעיבודם ובעלי חותם אישי מובהק.

## בטהובן – אפיונים רומנטיים בשלהי הקלאסיקה

השפעות על אופיו ודרכי יצירתו	אירועים בחייו
רצון לפרוץ מסגרת.	<b>ילדות קשה</b> - כפייה מצד אביו לנגן לצורכי ממון וכבוד.
בכל תקופה אחרת לא יכול היה בטהובן להשליט את האני היוצר שלו בעוז כה רב, להינתק בהחלטיות כזאת מן העבר ולפנות לאפיקים חדשים בעצמאות כזאת (הרגשת חשיבות וערך עצמי ומודעות עצמית מופרזת: "גם אני מלך").	<b>המהפכה הצרפתית</b> - רוח המהפכה הצרפתית שפשטה בכל אירופה מעוררת בכל מקום למרד במוסכמות. נתערערו כיסאות מלכות ומסורות התנפצו בזרם הסוחף של רעיונות חדשים של פילוסופים בני התקופה, שקראו לחופש פוליטי ואינטלקטואלי.
הסתגרות בתוך עצמו, הרגשה שלא מבינים אותו, כעס, תסכול, התרחקות מהחברה והתכנסות.	<b>חירשות</b> - בגיל 31 החל בטהובן מכיר באותות הראשונים של איבוד חוש השמע. ברגישותו הרבה ניסה בטהובן להעלים את מפלתו זו בעיני הציבור, אבל עד מהרה נאלץ לחדול מלנגן בפומבי ולהתרחק מכל אלה שלא נמנו עם ידידיו הקרובים ביותר.

- הצורה משמשת דפוס שבו יצק בטהובן תוכן חדש. מאחורי החיבור הסימפוני עומד רעיון, שממנו נובעים הנושאים. הוא המעצב את המבנה הדרמטי. הוא הנותן טעם להתפרצות הרגשית והוא המשמש יסוד לבניין הצורני של המוזיקה.
- הרחבת הצורה מכל הכיוונים. כל פרק ביצירתו של בטהובן מתרחב למידותיו של חיבור שלם אצל מלחיני הסימפוניה האחרים.
- הרחבת התזמורת (יצירותיו נוגנו באולמות גדולים יותר) והוספת כלים חדשים (למשל הוספת טרומבונים בפרק הרביעי של הסימפוניה החמישית).
- המנואט (על פי רוב הפרק השלישי בסימפוניה) שוב איננו ריקוד הדור של חצר המלכות. המשקל של שלושה-רבעים והמבנה התלת-חלקי הועתקו מהמנואט המסורתי, אבל בכך מסתיים הדמיון. אצל בטהובן זוהי מוזיקה מלאת תנועה ונועזת. משלב מסוים משתנה פרק המנואט בסימפוניה לצורה מוזיקלית פרי רוחו הקרויה "סקרצו", שפירושו מהתלה מוזיקלית.
- חוסר סימטריות במשפט המוזיקלי.
- בטהובן הרחיק לכת גם בדרכי השימוש בטונליות. הפתיחה הבלתי מקובלת של הסימפוניה הראשונה הדהימה את הקהל הווינאי של תקופתו. וכי מי זה שמע על סימפוניה בסולם דו מז'ור הנפתחת בסולם פה מז'ור ואחר כך עוברת דרך סולמות לה מינור וסול מז'ור בטרם תגיע אל הטונליות היסודית שלה? מוזיקה כזאת - הערבה כל כך לאוזננו כיום - עשתה רושם מדהים בשנת 1800 כאשר שאר הסימפוניות הקלאסיות היו פותחות כרגיל בצלילים המרכיבים את דרגות היסוד של הסולם שבו היצירה כתובה.

### בטהובן - הסימפוניה החמישית ("סימפונית הגורל"), פרק ראשון

תוכן הפרק

<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ נושא ראשון (נושא ריתמי) ..</li> <li>✓ פיתוח קצר לנושא ראשון ..</li> <li>✓ נושא שני.</li> <li>✓ קודה.</li> </ul>	<p><b>חזרת פעמיים תצוגה</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ פיתוח הנושא הראשון (במרקם פוליפוני).</li> <li>✓ פיתוח חלקו הראשון של הנושא השני.</li> <li>✓ פיתוח של מוטיב קצר מהחלק הראשון של הנושא השני.</li> </ul>	<p><b>פיתוח</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ נושא ראשון.</li> <li>✓ <b>קטע קצר מאוד של סולו באבוב.</b></li> <li>✓ המשך פיתוח הנושא הראשון.</li> <li>✓ נושא שני.</li> <li>✓ קודה.</li> </ul>	<p><b>מחזר</b></p>
<p><b>אפילוג ("סוף דבר")</b></p>	



תכונות רומנטיות הבאות לידי ביטוי בפרק הראשון:

- פיתוח הנושאים כבר בתוך התצוגה.
- רעיון חוץ-מוזיקלי (סימפוניית "הגורל").
- אפילוג: חלק שלם נוסף שמהווה סיום **לאחר** השלמת צורת הסונטה (ולא קודה קצרה בסוף הפיתוח כמו ביצירות הקלאסיות).
- אחדות החומר המוזיקלי, בעיקר על ידי שימוש רב בנושא הראשון.

### נושאי תצוגת הפרק הראשון

**נושא ראשון:** מוטיב קצר, ריתמי החוזר בסקוונצות ועובר בין הכלים השונים. נוצרת פוליפוניה ועל ידי כך נוצר מתח. יש חלוקה לא ברורה של המשפטים והם אינם סימטריים.

Allegro con brio

Strings and Clarinets *ff*

*p*

*cresc.*

10

**נושא שני:** נגזר מהמוטיב של הנושא הראשון. מתחיל בקרנות וממשיך בכלי נשיפה מעץ. מקבל אופי שירתי והומופוני. הפוליפוניה העמוסה "מתרוקנת" מעט.

Cors.

*ff*

Vlns.

*p dolce*

10

## בטהובן - הסימפוניה השלישית ("הירואיקה"), פרק רביעי

הפרק בנוי בצורת נושא ווריאציות (בתחילתו הוא מזכיר את השאקון הבארוקי כשהנושא מופיע בבאס ומעליו מתרחשים השינויים). בווריאציה השלישית מופיע לפתע נושא חדש "ומתעמת" עם הנושא המקורי בפוליפוניה. לאחר מעבר מתוח, הנושא החדש מקבל את הבכורה וממשיך להוביל בווריאציות עד סוף הפרק. מדי פעם יש תזכורות מהנושא המקורי שפתח את הפרק.


הנושא הפותח:

The image shows the opening theme of the fourth movement of Beethoven's Third Symphony, "The Heroic". It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody of eighth and quarter notes. The second staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes, and then transitions to a piano (*p*) dynamic with a sustained note.

הנושא המוביל עד סוף הפרק:

The image shows the leading theme of the fourth movement of Beethoven's Third Symphony, "The Heroic". It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff features a melody of dotted quarter notes and eighth notes. The second staff provides a rhythmic accompaniment of quarter notes.

**תרשים הפרק כסיכום לחומר הנלמד:**

<b>חטיבה ראשונה</b>	<p>הקדמה – ה"כרוז" על דומיננט ספטאקורד.          הנושא – הנושא הוא דו-חלקי.  <b>אופיו:</b> תבנית באס הקוראת למילוי.  <b>וריאציה א':</b>          כלי קשת. הנושא מופיע בקול האמצעי (כינור שני).          הצלילים הקצרים של תחילת הנושא מתארכים, הכינור הראשון והצ'לו ממלאים את החללים הקוראים למילוי.  <b>וריאציה ב':</b>          הנושא מופיע בקול העליון (כינור ראשון).          התפתחות ריתמית – משמיניות לשלושונים.          התפתחות דינמית – התגברות הדרגתית של העצמה ולאחר מכן נפילה פתאומית ל-p.  <b>וריאציה ג':</b>          נוספים כלי נשיפה. התזמור הופך למלא יותר.          הנושא המקורי יורד לתפקיד באס ומעליו מגיע הנושא החדש באבוב.</p>
<b>מעבר ראשון</b>	<p>מעברים הרמוניים הגורמים לאופי סוער ובלתי יציב.          מתח הנוצר על ידי הצטברות הדרגתית של כלים, עצמה, כניסות צפופות ודיסוננסים.          אופי פוגלי (פוליפוניה): כל כלי שנכנס מציג את עצמו באמצעות ארבע הצלילים הראשונים של הנושא המקורי, אך בסולם המינורי המקביל - דו מינור - עם סיום שונה - ישנן 5 כניסות של הנושא.</p> 
<b>חטיבה שנייה</b>	<p><b>וריאציה ד':</b>          ירידה פתאומית בעצמה ובמספר הכלים (נשארים הכלים הגבוהים בלבד).          אווירה קלילה – הנושא החדש מתפרק לצלילים קצרים יותר.  <b>וריאציה ה':</b>          אופי של שיר לכת חמור במקצת.          ארבעת הצלילים הראשונים של הנושא המקורי שולטים בבאס.</p>
<b>מעבר שני</b>	<p>הצטברות הדרגתית של קולות, עלייה בעצמה ובמתח על לנקודת שיא. מסתיים בציפייה להמשך על ידי טריל על צליל ועצירה על דומיננט ספטאקורד (פירוט מתחת לטבלה).</p>

<b>וריאציה ו':</b>	<b>חטיבה שלישית</b>
<p>הנושא החדש מקבל ממד חדש של עומק על ידי שינויים בהרכב הכלים, הרמוניה, מהירות, גוון ושינוי הבאס (נעלם הבאס מהנושא המקורי). האופי חגיגי.</p>	
<b>וריאציה ז':</b>	
<p>הנושא החדש מנוגן בכלים רבים ובעצמה רבה (הקרנות בולטים).</p>	
<p><b>קודה</b> : התחלה חדשה של אזור לא יציב מבחינה הרמונית, הצטברות של עצמה.</p>	
<p>פתרון על ידי התפרצות פתאומית של צלילים מהירים, חזרה לסולם מי במול מזיור, תזכורת קצרה של הנושא החדש וסיום דרמטי ביותר.</p>	

מעבר שני - פירוט ההתרחשויות המוזיקליות :

- הנושא החדש.
- צלילי הבאס של הנושא המקורי עם הנושא החדש.
- פיתוח של ארבעת צלילי הבאס מהנושא המקורי.
- הנושא החדש מנוגן בעדינות בכלי נשיפה מעץ.
- הנושא החדש מנוגן בעצמה - כלי נשיפה ממתכת.
- ארבעת צלילי הנושא המקורי - דרמטי.
- סיום הדומה ל"כרוז" שפתח את הפרק.

**בפרק יש אווירה תכניתית למרות שאין לו תוכן מוגדר.**

**בטהובן - קונצ'רטו לפסנתר מס' 3 בדו מינור, פרק ראשון**

**תוכן הפרק:**

<b>תצוגת התזמורת</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ נושא ראשון – מורכב משני משפטים.</li> <li>✓ פיתוח נושא ראשון – מעבר לסולם המקביל ולאופי חגיגי.</li> <li>✓ מעבר קצר מאוד לנושא שני.</li> <li>✓ נושא שני.</li> <li>✓ פיתוח נושא שני.</li> <li>✓ קודה – פיתוח הרמוני</li> <li>פיתוח מקצבי.</li> <li>פיתוח מרקמי (פוליפוניה).</li> </ul>
----------------------	--

<p><b>תצוגת הסולן</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ פתיחה של הפסנתר</li> <li>✓ נושא ראשון – מכיל שני המשפטים.</li> <li>✓ פיתוח נושא ראשון – התזמורת עם הפסנתר.</li> <li>✓ מעבר קצר לנושא שני.</li> <li>✓ נושא שני – פעם ראשונה בפסנתר, פעם שנייה בתזמורת.</li> <li>✓ פיתוח נושא שני בפסנתר.</li> <li>✓ קודה – פיתוח מקצבי של הפסנתר והתזמורת.</li> <li>✓ טריל ארוך של הפסנתר (ברקע נושא ראשון) וסיום.</li> </ul>
<p><b>פיתוח</b></p>	<p>✓ התזמורת פותחת בחגיגיות.</p> <p><b>סולו של הפסנתר :</b></p>  <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ פיתוח המקצב מתחילת הנושא הראשון : (מסומן במסגרת בתוך דוגמת התווים).</li> <li>✓ המשך פיתוח נושא ראשון (צלילים ארוכים בעלייה מתחילת הנושא).</li> <li>✓ טריל ארוך של הפסנתר לסיום.</li> </ul>
<p><b>מחזר</b></p>	<p><b>נושא ראשון - התזמורת</b></p> <p><b>סולו של הפסנתר :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ פיתוח נושא ראשון שונה מהתצוגה.</li> <li>✓ מעבר עם טריל של הפסנתר לנושא שני.</li> <li>✓ נושא שני.</li> <li>✓ פיתוח נושא שני על ידי התזמורת.</li> <li>✓ קודה – פיתוח מקצבי.</li> <li>✓ התזמורת נכנסת בהדרגה.</li> <li>✓ סיום הפסנתר בטריל ארוך וירידה.</li> <li>✓ פיתוח הרמוני.</li> <li>✓ סיום חגיגי ביותר לקראת כניסת הפסנתר בקדנצה.</li> </ul>
<b>קדנצה</b>	
<b>קודה</b>	

- הרחבה מרבית של הצורה :
  - ✓ פיתוח של הנושאים בתוך התצוגה.
  - ✓ במחזור יש שימוש באפשרויות פיתוח אחרות, אין חזרה מדויקת על התצוגה, אלא הזדמנות להציג רעיונות חדשים נוספים.
  - ✓ קודה ארוכה מאוד ובתוכה פיתוח של חומר מהתצוגה.
- אחידות - שני נושאים בלבד העוברים בין התזמורת והסולן.
- וירטואוזיות רגשית.

### נושאי תצוגת הפרק הראשון

**נושא ראשון:** מורכב משני משפטים. משפט ראשון בעל אופי ריתמי במקצת, שכולל רעיון החוזר בסקוונצה בכלי נשיפה מעץ. במשפט השני נעימה לירית בכינורות.

**Allegro con brio**

The score begins with a 'Tutti' marking. The first system shows the Wind section and Violin I (VI) with dynamics *p* and *sf*. The second system continues with VI and Timp, with dynamics *p*, *sf*, and *ff*.

**נושא שני:** מורכב מארבע "אמירות" כרומטיקה.

The score is divided into four numbered sections (1, 2, 3, 4) with dashed lines. It includes parts for Cl (Clarinet), Hrn (Horn), and Bssn (Bassoon). The notation shows various melodic lines and harmonic structures.

**פתיחת חלק הסולו של הפסנתר: סולם עולה באוניסון שלוש פעמים כמבוא לנושא הראשון.**



הסיום ה"כמעט קבוע" של הפסנתר לאחר כל חלק סולו: טריל ארוך כאשר כלי הנשיפה ברקע משמיעים את תחילת הנושא הראשון, ולאחר מכן ירידה סולמית מהירה ומרשימה מאוד.

**השוואה בין שני הפרקים הראשונים מתוך הקונצ'רטי לכלי סולו מאת מוצארט ובטהובן.**

צורת הסונטה היא צורה דרמתית מעיקרה. עקרון הדואליות בסונטה הוא העימות בין שני הנושאים המשתתפים: התצוגה היא כעין "הצגה מוקדמת" של שני הנושאים, הפיתוח הוא התרחשות דרמתית בין שני הנושאים, והמחזור הוא חזרה על התצוגה, אלא שכאן יש איחוד הרמוני בין שני הנושאים. צורת הסונטה התקבלה כפרק הראשון בכל הז'אנרים הקלאסיים (סונטה, סימפוניה, רביעייה לכלי קשת וקונצ'רטו לכלי סולו).

בבואם לבנות את הפרק הראשון של הקונצ'רטו בצורת סונטה, עמדו המלחינים בפני אתגרים חדשים מבחינת המבנה, מאחר שז'אנר הקונצ'רטו כשלעצמו מיוסד על עימות או התחרות בין שני גופים - התזמורת והסולן. האתגר היה לצקת את שני הגופים הללו לתוך צורת הסונטה הדרמתית וליצור איזון כלשהו ביחס שבין התזמורת לסולן.

**מוצארט:** מלחין המייצג את הלך הרוח הקלאסי של סימטריה, איזון וארגון מבני ברורים מאוד. הוא מייצר איזון מושלם בין הסולן לתזמורת בכך שהוא מעמיד "שתי הצגות על במה אחת" - שני נושאים לתזמורת ועוד שני נושאים שונים לסולן. הפרק בנוי אפוא משתי תצוגות נפרדות: התצוגה הראשונה מיועדת לתזמורת, ואילו בשנייה, הוא מציג את נושאי הסולו כאשר ביניהם מופיעים שוב נושאי התזמורת מהתצוגה הראשונה. בפיתוח מתאחדות שתי התצוגות לדרמה מוזיקלית אחת המורכבת גם מהנושאים של הפסנתר וגם מהנושאים של התזמורת.

**בטהובן:** הקונצ'רטו עדיין מאוזן מבחינת היחס שבין הסולן לתזמורת. בשונה ממוצארט שהרבה בנושאים, בטהובן מציג שני נושאים בלבד העוברים לאורך היצירה בין הסולן לתזמורת; ועם זאת, הפרק מגוון ביותר תודות לאמצעי הפיתוח והדרמתיות.

כמי שמייצג את התפרצות הרגש והאנדיבידואליות, מקדיש בטהובן יחס מיוחד לסולן. בכל פעם שהסולן מנגן יש פתיחה וסיום מרשימים מאוד, שבהם הוא מודיע, כביכול, על בואו או על סיום תפקידו. טווח ההבעה של הסולן רחב מאוד - מהחולמניות והליריות השקטה והמרגשת ועד לסערת רגשות.



## הווריאציה - סקירה היסטורית

<p>הפירוש המילולי הוא <b>שינוי</b>. במוזיקה מגדירים בשם זה את <b>החזרה</b> על מנגינה, או על רעיון מוזיקלי נתון (הוא ה"נושא" של הווריאציה) תוך שינויים מסוימים במלודיה עצמה, בריתמוס או בהרמוניה. בכל וריאציה מטפל המלחין <b>במנגינה השלמה</b>, והשינויים מתחוללים במנגינה כולה מתחילתה ועד סופה. בכל וריאציה יישמר <b>אחד</b> מן היסודות של המנגינה המקורית (המלודיה, הריתמוס, ההרמוניה וכו') כדי לקיים את הקשר שבין הנושא ובין הווריאציות שלו.</p> <p>כאשר מוזיקה מורכבת <b>ממוטיבים</b> חוזרים ונשנים אגב שינויים מסוימים (כמו התחלת הסימפוניה החמישית של בטהובן), אין מדברים על וריאציה כי אם על וריאנט. כך נוהגים לעשות בחלק הפיתוח בסונטה או בסימפוניה.</p> <p>הווריאציה עתיקת ימים כמו המוזיקה. יסודה בנטייה טבעית של הזמר או הנגן הפרימיטיבי, שבעת החזרה על המנגינה פעמים אחדות הוא נותן בה שינוי-מה בכל פעם: עיטור כלשהו, סלסול, סטייה ריתמית קלה וכיוצא באלה. כך התחילה הווריאציה וכך היא "מאולתרת" עדיין בזמרה ובנגינה העממית-פרימיטיבית בימינו. מלכתחילה הייתה הכוונה <b>להאריך</b> בהשמעת מוזיקה כלשהי בלי להלאות את המאזין.</p>	<p>הגדרה</p> <p>מטרה</p>
<p>במוזיקה הכלית הופיעה הווריאציה לראשונה בשירי הריקוד של נגני הוויולה הספרדים במאה ה-16. הם היו מלווים את השירה שלהם בנגינת ויולה, דרך אלתור, ובכל פעם היו משנים ומגוונים את הליווי. הטכניקה הייתה פשוטה למדי: המנגינה קושטה בעיטורים או שהייתה מועתקת ממז'ור למינור ולהפך, או שהליווי היה משתנה בה וכיוצא באלה.</p> <p>חשוב לציין כי גם הסוויטה בראשיתה נוצרה בשיטת הווריאציה: תחילה היו רוקדים ריקוד מסוים בטמפו אטי, לאחר מכן היו חוזרים עליו בטמפו מהיר או שהיו משנים את המשקל-מזוגי למשולש ולהפך.</p>	<p>המאה ה-16</p>
<p>שיטה אחרת של הווריאציה, שכבר הייתה קיימת במאה ה-16 אך הגיעה להתפתחות מלאה במאה ה-17, היא הווריאציה על מוטיב יסודי המופיע <b>בהתמדה</b> בבאס. שאר הקולות מקיימים בכל פעם פסקה מוזיקלית שונה על אותו הבאס, וכך נוצרות הווריאציות. בזמן מאוחר יותר החלו לנהוג ביתר חירות והיו מעבירים את המוטיב היסודי גם ליתר הקולות שמחוץ לבאס. צורות אלו נודעו בשמות הנרדפים שאקונה ופאסאקליה. כך ממלאת הצי'אקונה את שתי המגמות העיקריות של המוזיקה: יציבות וגיבוש מזה וחיידוש וחופש מזה. את היציב מסמלים הצעדים הקבועים שבבאס, ואילו הפעולה החופשית מוצאת את ביטויה במהלכים הגמישים והמשתנים בכל פעם. את השיטה הזו כינו באנגליה בשם "גראונד" כלומר "יסוד".</p> <p>פרסל כתב כמה חיבורים בסגנון זה. בסוג הצי'אקונה נודעו המלחינים הנדל, ובייחוד – באך.</p>	<p>תקופת הבארוק</p>
<p>בין מלחיני המוזיקה הקלאסית מתבלט היידן בווריאציות שלו: הוא טיפל בהן ביתר רחבות וחירות מאלה שקדמו לו. בידי הקלאסיקנים, ובייחוד אצל היידן, הופכת הווריאציה מתחבולה של עיטור וקישוט לאמצעי המשווה לנושא אופי חדש. אצלו ממלאת הווריאציה תפקיד חשוב בסימפוניות ובסונטות וכן במוזיקה הקאמרית. גם מוצארט בונה לפעמים פרקים חשובים בסונטות ובמוזיקה הקאמרית שלו בשיטת הווריאציות. מלבד אלה כתב מוצארט הרבה וריאציות כחיבורים עצמאיים. במרבית החיבורים האלה הוא משתמש בנושאים הלקוחים משירי עם או מיצירתם של מלחינים אחרים. דוגמאות מפורסמות לשימוש ביצירתם של אחרים כנושא לחיבור וריאציות הן, למשל, הווריאציות שכתב בטהובן על נושא מאת דיאבלי; או ברהמס – על נושא של היידן. אולם כאשר המלחין משתמש בשיטת הווריאציות לבניין פרק של חיבור מחזורי כמו בסונטה או בסימפוניה, הוא בוחר כנושא רק מנגינה משלו ואינו פונה לשום מקום אחר.</p>	<p>התקופה הקלאסית</p>

<p>בטהובן העלה את הווריאציה לשיאים גבוהים ביותר בכך שהרחיב את תחומיה כדרכו בכל צורות המוזיקה שירש מקודמיו ושילב בה ביטוי עז ונמרץ לעומק רגשי ולסערת רגשות.</p>	
<p>במוזיקה הרומנטית לא טופחה הווריאציה כמו בדור הקודם: הרומנטיקן אינו נוטה לעיבוד שטחי וממושך ולניצול ממצה של רעיון מוזיקלי אחד. יוצא מכלל זה הוא ברהמס, אשר גם במקרים אחרים גילה דמיון לקלאסיקנים. הוא פעל גדולות בשטח הווריאציה והחיה גם את שיטת הצ'אקונה – בפינאלה של הסימפוניה הרביעית שלו.</p>	<p>התקופה הרומנטית</p>
<p>הווריאציה מעסיקה גם את מלחיני המוזיקה המודרנית. אך הפעם מתייחס המלחין ביתר חירות לשיטה זאת. לעתים הוא מקצר את הנושא או מרחיב אותו – שלא כמו אצל הקלאסיקנים או הרומנטיקנים.</p> <p>בין מלחיני המאה ה-19 והמאה ה-20 אשר עשו שימוש בשיטת הווריאציות אפשר למנות את אלגר, ריכרד שטראוס, רגר ורבים אחרים. שיטה מיוחדת של וריאציה היא שיטת "שנים עשר הטונים" של שנברג. כיסוד החיבור מניח שנברג שורה בת 12 צלילים והם חוזרים באותו הסדר בכל וריאציה. כך נשמר הקשר בין הווריאציה לבין הנושא, ואילו ביחס לריתמוס ולהרמוניה – הווריאציות חופשיות לגמרי. אצל מלחינים חדשים ניכרת הנטייה להחיות את הווריאציה מהסוג העתיק של הפסאקליה.</p>	<p>המאה ה-20</p>
<p>גם במוזיקה הישראלית החדשה מופיעה הווריאציה כאמצעי ביטוי לנושאים רציניים. בין החיבורים המיוסדים על שיטת הווריאציה יצוינו בין היתר "שנים עשר שבטי ישראל" מאת שטרנברג ו"העלייה" – וריאציות לתזמורת על השיר "מעוז צור" מאת קאמינסקי.</p>	<p>המוזיקה הישראלית החדשה</p>

חשוב להעיר כי אין לראות את הווריאציה כצורה מוזיקלית, כמו הפוגה, למשל, או "הפרק הראשון של הסונטה", או "צורת השיר" וכו'. היות והווריאציה היא קודם כול שיטת טיפול בנושא, דיברנו על שיטת הווריאציות. יצירת ווריאציות היא צירוף סתם של חטיבות בזו אחר זו בלי שתיווצר על ידי כך תבנית צורתית כלשהי.

## רומנטיקה

### רקע היסטורי

מבחינות מסוימות, אנו עדיין במוזיקה של התקופה הרומנטית; כשמדובר במוזיקה "רצינית" (קלאסית), להבדיל ממוזיקה פופולרית, רוב המאזינים נשאו שבויים במוזיקה הרומנטית ובמאה ה-19. רוב הרפרטואר של התזמורות הסימפוניות מורכב מיצירות בנות המאה ה-19, המושמעות ללא הרף גם כמוזיקת רקע, ואילו לשמיעת מוזיקה מאוחרת יותר, כולל מוזיקה חדישה, קיים מחסום אצל רוב המאזינים.

הרומנטיקה הייתה תנועה אינטלקטואלית ואמנותית שהתפתחה במערב אירופה בשלהי המאה ה-18. ככלל, הרומנטיקנים יצאו כנגד משנתה של תנועת הנאורות, שמשלה בחיים האינטלקטואליים במערב אירופה ובמרכז לאורך רוב המאה ה-18. **במקום האוניברסליזם – האדם באשר הוא אדם [...], העלתה הרומנטיקה על נס את [...]. החד-פעמי שבאדם מסוים, המכוון לעצמו, מתוך עצמו, את האמת האישית שלו, שאינה בהכרח משותפת לאחרים (ויקיפדיה).**

הרומנטיקה באה לידי ביטוי בכל תחומי האמנות: ציור, ספרות, שירה ומוזיקה. היא הושפעה מאירועים שקרו במאה ה-18 - המהפכה הצרפתית והמהפכה האמריקאית והפצת רעיונות כגון "חופש, שוויון ואחוה". רעיונות אלה של המאה ה-18 הוגשמו במאה ה-19 ושימשו כוח מניע למלחמות החירות והעצמאות - אם על רקע לאומי או על רקע זכויות האדם.

במאה ה-19 נולדו הסוציאליזם, הקומוניזם, הנציונליזם והליברליזם, ואף כי השמרנים ניסו לשמור על הסדר הישן ברוב המשטרים, היו חירויות שכבר התבססו בלי שניתן לסגת מהן, למשל חופש הביטוי, חופש הדת והאמונה, חופש ההתארגנות והחירות הכלכלית.

על רקע זה צמח זרם אמנות שהעמיד את נפש האדם במרכז היצירה. בניגוד לתקופה הקלאסית, שבה ביטאה האמנות אידאלים אובייקטיביים ואוניברסליים, ברומנטיקה ביקשה האמנות לבטא רגשות אנושיים, מצבי רוח; האמנות הפכה לסובייקטיבית ובעלת נימה אישית מובהקת. תופעה זו מכונה "אינדיבידואליזם": פנייה לעולמו הפנימי של האדם - לרגשותיו, למחשבותיו, לחלומותיו, לדמיונותיו או לכל דבר שהוא בוחר להביע.

## יחסי מלחין-קהל בתקופה הרומנטית

במאה ה-18 חל המעבר מקהל מאזינים קטן, הומוגני ותרבותי, מבני המעמד העליון, לקהל גדול מהמעמד הבינוני המתפתח, שחסר לעתים את הטעם המשובח של קודמיו האריסטוקרטים.

בחינת הרפרטואר של מלחיני התקופה הרומנטית הדגולים מצביעה על קיצוניות שלא הייתה עד כה. מצד אחד נכתבו יצירות ענק: הז'אנרים הקלאסיים, כמו הסימפוניה והקונצ'רטו, נמתחו והתארכו, התזמורת עצמה גדלה, ונכתבו יצירות גרנדיוזיות כמו הסימפוניות של גוסטב מאהלר שלביצוען נדרשו תזמורות ענק. מצד שני, מלחינים גדולים התרכזו בכתיבת "יצירות קטנות": בתקופה הרומנטית התגבשה התפיסה של "האמן האינדיבידואליסט", שאינו כותב עבור בן אצולה או פטרון או לכבוד אירוע מסוים, כקודמיו, אלא מונע על ידי השראה. האמן האינדיבידואליסט עוסק ברגשותיו העמוקים ביותר ואינו מעוניין לחשוף אותם בפני הציבור הגדול והלא-אנין של אולמות הקונצרטים, אלא בפני חוג מצומצם של מקורביו. כך התפתחו ז'אנרים חדשים של "מיניאטורות" – יצירות קטנות ואינטימיות מלאות רגש.

### ז'אנרים חדשים

#### הליד הגרמני

הליד ("השיר האמנותי") הוא החשוב מבין הז'אנרים החדשים ברומנטיקה, והשפעתו על המוזיקה הכללית הייתה עצומה. גם מוצרט ובטהובן כתבו לידר. אך מי שהשווה את חשיבותו לזו של המוזיקה הכללית היה פרנץ שוברט (1797-1828).

שוברט נולד בווינה, עירם של היידן, מוצרט ובטהובן. רק חוג ידידים מצומצם עמד על גאונותו עוד בימי חייו, ובעיקר תהילתו זכה אחרי מותו. שוברט נחשב ל"אבי הליד הגרמני" – אבי השיר האמנותי. שיריו בוצעו בערבים שכונו "שוברטיאדות", שבהם התאספו שוברט וידידיו למפגשים של עשייה מוזיקלית.

גישתו של שוברט לליד הייתה חדשנית; ב-600 שירים ויותר פרי עטו חקר והרחיב את האפשרויות של הז'אנר יותר מכל מלחין לפניו. בניגוד למלחינים שקדמו לו, שהדגישו את תפקידו של הזמר, הקנה שוברט לפסנתר חשיבות גדולה לא פחותה מזו של התפקיד הקולי. התפתחותו המכנית של הפסנתר בימיו של שוברט הרחיבה את תפקידו – לא עוד מלווה בלבד, אלא כלי בעל עצמה שלא נודעה כמוה, רמת קושי גבוהה, ליריות מתמשכת ומרקמים עשירים. במילים אחרות, הקו של הפסנתר היה עתה יצירה בפני עצמה.

#### "שר היער"

הן הקו הקולי בלידר של שוברט והן הפסנתר משרתים את הפואמה. גישה זו הכתיבה לשוברט את הצורות המוזיקליות שבחר לפואמות השונות. שוברט אהב את הצורה הסטרופית והרבה להשתמש בה, אך את הליד המפורסם "שר היער", אף שהטקסט שלו כתוב במבנה סטרופי הכולל בתים חוזרים בעלי מבנה דומה - הוא הלחין בצורה חופשית, הנוצרת מן הדרמה שבפואמה.

כל אחד מן המשתתפים בדרמה - הקריין, האב, הבן ושר היער - מתאפיין בתפקיד קולי ייחודי, המבטא את מקומו בעלילה. כשהקו הקולי נכנס, הפסנתר כבר מבצע את הדרמה ומנגן טריליות באוקטבות לתיאור דהרת הסוס בלילה הסוער. פחדיו של הילד וניסיונות ההרגעה של האב הם במינור, ואילו דברי-החלקות של שר היער – במז'ור. את פחדו המתעצם של הילד מבטא המלחין בדיסונאנסים ובעלייה בגובה הצליל עם כל קריאת פחד נוספת שלו, והטונליות מתערפלת. האב, המנסה להשרות ביטחון, מגיב בכל פעם בטונליות אליה הגיע הבן ומבסס אותה. הקו של שר היער חלק ושירתי, אך לקראת הסוף, כאשר הוא מסיר את המסכה הלבבית מפניו, יש מודולציה פתאומית ממי במול מז'ור לרה מינור והמנגינה השיריתת מגיעה לסיום פתאומי. "שר היער" הוא מופת לדרך שבה השיר והמוזיקה פועלים יחד כדי ליצור את הליד.

☞ האזנה: **שוברט - "שר היער"**

### "דג השמך"

הליד "דג השמך" נראה תמים למדי. הפסנתר ממלא את תפקיד הנחל ומשמש רקע לדייג שמנסה לדוג את דג השמך. המלודיה מקבלת אופי אנרגטי תודות למפעם המהיר ולארטיקולציה שנמנעת מחיבור השמיניות בלגטו. הצורה היא סטרופית, ורק בבית האחרון יש מספר שינויים הבאים לבטא את הדרמה הנסתרת בליד – דג השמך נלכד בערמומיות על ידי הדייג. המלודיה בבית זה הופכת לדרמתית יותר: יש בה הרבה חזרות על צלילים ודמימות במקומות לא צפויים.

☞ האזנה: **שוברט - "דג השמך"**

### מחזורי השירים "בת הטוחן" ו"מסע החורף"

שני מחזורי השירים "בת הטוחן" ו"מסע החורף" הם מיצירותיו היפות ביותר של שוברט. השיר האחרון מתוך "מסע החורף" הוא "איש תיבת הנגינה". השיר מתאר את המשורר שמצטרף לנגן רחוב שמתהלך יחד בחורף הקר עם תיבת נגינה ומנסה ללא הצלחה לזכות בנדבה מהעוברים ושבים. המנגינה החדגונית של תיבת הנגינה מבוצעת על ידי הפסנתר ומהווה רקע עגום לסיום המחזור כולו. על הרקע החדגוני של תיבת הנגינה, מבטא הקו של הזמר את הבדידות והניכור שהם מנת חלקו של המשורר. גם הקווינטות הריקות תורמות להרגשה זו. המקצב המונוטוני מבטא ייאוש והסיום בדומיננטה מבטא אי-ודאות.

☞ האזנה: **שוברט - "איש תיבת הנגינה"**

התפתחותו הייחודית של הליד במאה ה-19 השפיעה באופן ניכר על נושאים כמו שירתיות כלית, טכניקת הלחנה ואסוציאציות מוזיקליות הקשורות למילים; כל אלה יצרו קשר רצוף בין הליד למוזיקה הכלית. מעתה לא שולבו ביצירות כליות רק תכונות ספציפיות של הליד, כמו מלודיה, ליווי או צורה, אלא מגוון רחב של רגשות ומצבי רוח האופייניים לטקסטים של לידר.

## מיניאטורות לפסנתר

התפתחותו המכנית של הפסנתר הפכה אותו לכלי הדומיננטי של המאה ה-19. מכלי הקשה מוגבל ביכולותיו המלודיות, הפך הפסנתר לכלי בעל עצמות וגוונים שמלחיני העבר לא חלמו עליהם. הפסנתר היה

הכלי המושלם לביצוע רפרטואר עשיר, החל מקונצ'רטי ראוותניים עד להצהרות קצרות של רושם רגעי. מלחינים חשובים שכתבו מוזיקה תזמורתית הקדישו את מרצם גם להלחנת יצירות קצרות שהן ז'אנר בפני עצמו - המיניאטורה. זהו קטע אופי קצר המביע רגש או מצב רוח מסוים באופן מידי. לעתים הוא נשמע כאילו המוזיקה כבר הייתה קיימת לפני התחלת היצירה, והוא ממשיך להדהד בדמיונו של המאזין לאחר סיומו.

"שירים ללא מילים" היא הכותרת שנתן **פליקס מנדלסון ברתולדי (1809-1847)** לשמונה אוספים של קטעים לפסנתר (48 שירים בסך הכול), שזכו לפופולריות עצומה שלא פגה עד היום. הרעיון של מנדלסון אינו חדש – אצל שוברט אלה הם "אימפרומפטי" או "מומנטים מוזיקליים", ואצל שופן אלה "נוקטורניס". פרט להם גם חוברו רומנסות ועוד כותרות. כיד דמיונו של המלחין. בדרך כלל היו אלו יצירות פשוטות או פשוטות לכאורה, בעלות מבנה פשוט למדי (א-ב-א וצורות דומות), שלמרבה הפלא אינן קצרות כלל: הן כוללות חטיבות חוזרות רבות. רבים מקטעי המוזיקה הללו מחקים את המרקם של השיר הפואטי ואף מעמידים אתגר לטכניקה פסנתרנית חדשה כזו או אחרת.

ביצירות אלה משתקף המלחין הרומנטי כאינדיבידואליסט שעוסק ברגשות ואינו זקוק לקהל מאזינים - כביכול הוא מנגן רק לעצמו. אחת התוצאות של גישה זו היא שהמלחין אינו מרגיש צורך לרכז או לצמצם את המוזיקה. באימפרומפטו אופוס 90, מס' 1 מאת שוברט, המלודיה אינה עוברת תהליך פיתוח האופייני לקלאסיקה, אלא חוזרת על עצמה שוב ושוב ו"נצבעת" בכל פעם בצבע שונה על ידי ההרמוניה המשתנה.

☞ האזנה: **שוברט – אימפרומפטו בדו מינור אופוס 90, מס' 1**

☞ האזנה: **מנדלסון – מבחר מ"שירים ללא מילים"**

מלחין נוסף שפעל לצדו של מנדלסון והיה ממעריציו הגדולים של שוברט הוא **רוברט שומאן (-1856 1810)**. שומאן היה מבקר מוזיקלי, וב-1834 ייסד את "כתב עת החדש למוזיקה" שקיבל על עצמו לברור את המלחינים הגאונים ועל ידי כך להילחם בבינוניות במוזיקה. כבר ביצירותיהם המוקדמות של רבים מהמלחינים הרומנטיקנים, כמו שופן וברהמס, הכיר שומאן בניצני הגדולה.

את דעותיו הביע תחת שני שמות בדויים מהספרות הרומנטית, פלורסטן ואאוזביוס, שייצגו, בהתאמה, האחד את הצד האקסטטי המלא אנרגיה, והשני את הצד הרגיש, המהורהר. גם על חלק מיצירותיו לפסנתר חתם בשמות אלו.

שומאן כתב כמה מחזורי מיניאטורות לפסנתר כמו "קרנבל" אופוס 9, שבו שילב שני קטעים שמהווים מעין "דיוקן מוזיקלי" של שתי הדמויות המאפיינות את אישיותו. גם עובדה זו ממחישה עד כמה ראה המלחין הרומנטי במוזיקה אמצעי להבעת רגשותיו ולא עוד כלי ביטוי אוניברסלי, אובייקטיבי. אאוזביוס החולמני מתבטא בחלוקת הפעמה לערכים ריתמיים לא-סימטריים כמו ספטולות, קווינטולות וטרילולות,

ובטמפו אטי ודינמיקה שקטה. פלורסטן התזזיתי מנוגן בטמפו מהיר יותר, בעצמה רבה יותר ויש קפיצות גדולות במלודיה.

### 📌 האזנה: שומאן – אאוזביוס ופלורסטן מתוך "קרנבל" אופוס 9

מחזור מיניאטורות נוסף שכתב לפסנתר הוא "תמונות ילדות". באוסף הקטעים מציג שומאן ברגישות ובחן תמונות שונות מעולמם של ילדים: בקטע "תופסת" יש מנגינה סולמית מהירה במרקם הומופוני, ומדי פעם מופיעה הדגשה המבטאת את ה"תפיסה". בקטע "הפרש על הסוס" מבטא המוטיב הריתמי המנוקד, החוזר שוב ושוב, את דהרת הסוס, ובקטע "ילד נרדם" המנגינה היא ברגיסטר נמוך, יש מוטיב ריתמי חוזר והאטה הדרגתית.

### 📌 האזנה: שומאן – "תמונות ילדות" אופוס 15

הפסנתר היה ממלכתו של המלחין הפולני פרדריך פרנסואה שופן (1810-1849), וכל יצירותיו החשובות נכתבו לכלי זה. אין אף יצירה של שופן ללא השתתפות הפסנתר. שופן היה פסנתרן וירטואוז ומורה מעולה, וכמו כן חידש רבות בטכניקה של הכלי. סגנונו הוא אינטימי ומלא רגש, ועל אף שהוא מלחין כלי מובהק, משייכים אותו לקבוצת המלחינים "הרומנטיקנים המשוררים", שהליד היה להם מקור השראה עיקרי.

מלבד הנוקטורנים השירתיים ומלאי הרגש שהזכרנו, הרבה שופן לכתוב ריקודים: מזורקות, ואלסים ופולונזים, כולם במשקל משולש. המזורקה היא ריקוד מחבל מזור שבפולין, ועם השנים היא הפכה כמעט לסמל לאומי. הריקוד כולל קפיצות והפסוקים שלו מסתיימים בשתי רקיעות רגל. לכן במוזיקה של המזורקה יש הדגשות אופייניות על הפעמה השנייה או השלישית במקום על הראשונה. הפולונז, לעומת זאת, דומה יותר להליכה חגיגית, וגם הוא נתפס כמאפיין לאומי חשוב. המזורקות של שופן לא נועדו כמובן לריקוד, ולרוב שימשו אמצעי הבעה למצב רוח מלנכולי. רוב המזורקות של שופן הן אטיות, מינוריות, ואינן מזכירות את הלך הרוח העממי האופייני לריקוד. מן הסתם באו להביע את געגועיו של שופן לפולין מולדתו שעזב לבלי שוב בגיל עשרים; בגיל עשרים עזב אותה, ונאסר עליו לחזור אליה. הוא לא המוכר והאצילי הופך אצל שופן לריקוד מהיר מאוד ובדרך כלל ווירטואוזי.

### 📌 האזנה: שופן – מבחר מזורקות, פולונזים, ואלסים

## רומנטיקה "שמרנית" לעומת רומנטיקה "מודרניסטית"

באמצע המאה ה-19 התגבשו במרכז אירופה שני מחנות בעלי השקפות מוזיקליות מנוגדות. המלחינים שהשתייכו לזרם השמרני רצו לשמור אמונים לצורת הסונטה המסורתית ולז'אנרים הרב-פרקיים שהתגבשו בקלאסיקה, כמו הסימפוניה והקונצ'רטו. הם דיברו על מוזיקה אבסולוטית – "מוזיקה לשמה". ראש המחנה השמרני – אדוארד הנסליק, טען כי המוזיקה אינה צריכה ואינה יכולה להביע דבר מחוץ לעצמה. לעומתם, המלחינים המודרניסטיים נטו למיזוג אמנויות.

## הרומנטיקה המודרניסטית

המלחינים החשובים במחנה זה היו **ליסט** (1811-1886) ו**ואגנר** (1813-1883), שהעדיפו צורות מוזיקליות חופשיות השואבות השראה מרעיון פיוטי; המוזיקה שלהם הייתה תוכניתית ושאהבה מתכנים ספרותיים. חידוש בולט היה השימוש בנושא מוזיקלי לא רק כאלמנט מבני טהור, אלא גם כמייצג דמות או רעיון המלווים את היצירה לכל אורכה (לייטמוטיב).

ליסט הוא שמוסס את גבולותיה של הסימפוניה/סונטה ויצר צורה חדשה בת פרק אחד, שהייתה מעין היתוך של כל הפרקים בסימפוניה המסורתית. הוא קרא לה "פואמה סימפונית". כל פואמה סימפונית של לייסט, או של ההולכים בעקבותיו, הייתה מבוססת על רעיון ספרותי או על יצירה ספרותית. מגמה זו, של איחוד הפרקים השונים לז'אנר בן פרק אחד, חוזרת אצל לייסט לא רק ביצירות שכותרתן "פואמה סימפונית", אלא גם ביצירות אחרות – למשל בשני הקונצ'רטי לפסנתר. לייסט ליכד את הפואמה הסימפונית שלו על ידי הטכניקה של הטרנספורמציה התמטית, כאשר מוטיב יחיד החוזר ונשמע לאורך היצירה, עובר שינויים ומשקף את מצבי הרוח המשתנים שמקורם ביצירה החוץ-מוסיקלית שברקע. טכניקה זו בולטת במיוחד בפואמה הסימפונית "הפרלודים". היא מבוססת על מוטיב בן שלושה צלילים המופיע בתצורות שונות ובגלגולים שונים ומשקף בתהפוכותיו את נושאי השיר שהיצירה מבוססת עליו. גם מבחינה טונלית והרמונית חולל לייסט מהפכה: כמעט כל הפואמות הסימפוניות שלו מתחילות ב"ערפל טונלי" גדוש כרומטיות. בפואמה "טאסו", למשל, עוברות כארבע דקות עד שמגיע הנושא באקורד הטוניקה. חוסר הבהירות הטונלי יוצר את הרושם שצורת הסונטה אצלו מכילה יותר מבואות וקטעי פיתוח מאשר תצוגה ורפריזה.

☞ האזנה: **ליסט – פואמה סימפונית "טאסו"**

☞ האזנה: **ליסט – פואמה סימפונית "הפרלודים"**

הדרמה הגדולה היא רק היבט אחד של המוזיקה של לייסט. לא פחות מכך קשור לייסט בדעת הקהל למוזיקה מבריקה, וירטואוזית ובעלת גוון לאומי, שכן לייסט היה פטריוט הונגרי. הרפסודיות ההונגריות, ובעיקר מס' 2, נכתבו בהשראת מוזיקה צוענית ששמע בנעוריו ונועדו במכוון לפרוט על הנימה הלאומית.

☞ האזנה: **ליסט – רפסודיה הונגרית מס' 2**

דוגמה לסימפוניה תוכניתית המכילה לייטמוטיב היא יצירתו של המלחין הצרפתי **הקטור ברליוז** (1803-1869) "הסימפוניה הפנטסטית". ברליוז היה מגדולי החדשנים במוזיקה. "בטהובן איננו, ורק ברליוז לבדו יוכל להחיותו", אמר עליו פגניני. ברליוז מייצג את הניתוק המוחלט הראשון מהמסורת הקלאסית, את החריגה מן המבנים המוגדרים אל מבנים רחבים וגמישים יותר ואת המעבר למוזיקה התמונתית והתוכניתית. במוזיקה שלו נמצא תנודות קיצוניות של הרגש - מהתרוממות הרוח ועד



מלנכוליה. "הסימפוזיה הפנטסטית" היא בת חמישה פרקים. ברליוז משלב בה רעיון מלוודי קבוע: "אידאה פיקס", שכל הופעה שלה מסמלת דמות מסוימת מן התכנית שהיצירה מסתמכת עליה. האידאה פיקס, דוגמה מובהקת לטרנספורמציה תמטית, עוברת כחוט מקשר בין הפרקים ומשתנה בקיצוניות במהלך היצירה.

📌 האזנה: ברליוז – "הסימפוזיה הפנטסטית" בדו מינור

## הרומנטיקה השמרנית

המלחינים השמרניים יצקו את התכנים הרומנטיים לצורות הקיימות מהתקופה הקלאסית, ומתוך עיקרון לא נצמדו לרעיון חוץ-מוזיקלי. התוכן הרומנטי של המלחינים השמרניים הוביל כמובן לשינויים בז'אנרים הקיימים: מספר הפרקים בז'אנרים החשובים, כמו הסימפוזיה והסונטה, שוב אינם קבועים כמו בקלאסיקה. צורת הסונטה הורחבה – נוספו נושאים, ובדרך כלל פיתח המלחין את הנושאים כבר בתוך התצוגה. גם צורת הפיתוח של הנושאים השתנתה. המלחינים הרומנטיים נטו לחזור על הנושאים שוב ושוב בשינויים שונים, כמו שינויי גוון או הרמוניה, לעומת המלחינים הקלאסיים שנטו יותר לפתח מוטיבים קטנים מתוך הנושאים השלמים. אופן הפיתוח הרומנטי, הכולל חזרתיות רבה, תרם אף הוא להרחבת הצורה.

"הסימפוזיה הבלתי גמורה" של שוברט קיבלה את שמה מכיוון שהיא מונה רק שני פרקים. לעומתה, סימפוזיות אחרות מאת המלחין כוללות יותר מארבעה פרקים. את "הסימפוזיה הבלתי גמורה" הלחין שוברט ב-1822, והלך הרוח הרומנטי ניכר בה בהיבטים שונים: במבנה - שני פרקים בלבד לעומת ארבעה פרקים כמקובל בסימפוזיות הקלאסיות; בהיקף - הסימפוזיה אורכת כחצי שעה (כל אחד משני הפרקים שווה לאורכה הממוצע של סימפוזיה בת ארבעה פרקים מאת היידן); בתוכן המוזיקלי: היצירה נפתחת בנושא-מבוא אטי בקונטרבס, ואחריו שני נושאי הפרק העוברים תהליך פיתוח כבר בתצוגה. בחלק הפיתוח משתמש שוברט בחומר של נושא-המבוא.

📌 האזנה: שוברט - "הסימפוזיה הבלתי גמורה", מס' 8

הקונצ'רטו הרומנטי שונה מהקונצ'רטו הקלאסי בכך שמופר האיזון בין הסולן לתזמורת לטובת הסולן. בקונצ'רטו לכינור במי מינור מאת **מנדלסון** (1809-1847) פותח הכינור את היצירה, וכמעט לכל אורך הפרק הוא משמש סולן והתזמורת מלווה אותו. הקדנצה מופיעה באמצע הפרק ולא בסופו, כמו בקונצ'רטו הקלאסי. עוד תכונות רומנטיות ביצירה: אין תצוגות נפרדות בעלות נושאים שונים לסולן ולתזמורת, אלא מתקיימת אחידות בחומר המוזיקלי; פיתוח הנושאים מתרחש כבר בתצוגה; רעיונות חדשים מופיעים ברפריזה; כל הפרקים מנוגנים ברצף.

📌 האזנה: מנדלסון – קונצ'רטו לכינור במי מינור

בדומה למנדלסון ובשונה ממלחיני הקונצ'רטו של ראשית המאה ה-19, לא ראה שומן בקונצ'רטו של מוצארט מודל מרכזי. ואכן, בפרק הראשון של הקונצ'רטו לפסנתר בלה מינור אין תצוגה כפולה של הנושאים השונים שחולקים הסולן והתזמורת כי אם הצגה יחידה. אלמנטים חדשניים ניכרים גם בשפה ההרמונית העשירה בקדנצה המוקפדת של הפרק הראשון, בחיבור הפרקים השני והשלישי ליחידה אחת ובקשרים המובהקים בין הנושאים השזורים בשלושת פרקי היצירה. היצירה גם משלבת אלמנטים מסורתיים, למשל הזיקה הברורה לצורת הסונטה (חטיבה פיתוחית משמעותית בפרק הראשון ורפריזה מלאה בפרקים הראשון והשלישי). שומן הגדיר את יצירתו כ"משהו שבין סימפוניה, קונצ'רטו וגרנד-סונטה".

#### 👉 האזנה: שומאן – קונצ'רטו לפסנתר בלה מינור

הקונצ'רטו לפסנתר מאת גריג (1843-1907) מסתמך באופן בולט למדי על הקונצ'רטו של שומאן: מלבד הסולם הזהה לה מינור, גם משפט הפתיחה הנמרץ בפסנתר באקורדים יורדים מזכיר את פתיחת הקונצ'רטו של שומאן. עוד קווי דמיון בין היצירות: את הנושא הראשון מציגה התזמורת, והפסנתר מצטרף לאחר מכן. התצוגה מסתיימת בחטיבה מהירה וסוערת בהוראת animato והפרק השני מוביל אל השלישי באמצעות קרנות יער. הפרק הראשון כתוב בצורת סונטה ברורה ושמרנית, ואילו הפרק השלישי כתוב בצורת סונטה חופשית למדי (לדוגמה, חטיבת הפיתוח מציגה חומר חדש). היצירה וירטואוזית ביותר, ויש בה מרוח המוזיקה הנורבגית העממית. הדבר מתבטא בריבוי המלודיות השירתיות ובשימוש במקצבים של ריקודי עם נורבגיים.

#### 👉 האזנה: גריג – קונצ'רטו לפסנתר בלה מינור

המלחין הבולט ביותר במחנה השמרני היה יוהנס ברהמס (1833-1897). ברהמס לא אהב את המוזיקה התוכניתית של ליסט וואגנר. רוב המוזיקה שכתב היא אבסולוטית. הוא העדיף אמנות טהורה, אובייקטיבית ויותר מכול – קלאסית. הוא נטה לצורה הפוליפונית ונמשך למבנים בארוקיים כמו קונצ'רטו גרוסו, ואריאציות, פוגה ופסאקאליה. היות והמוזיקה של ברהמס נגדה את המוזיקה של ליסט וואגנר ונראתה כמתבוננת לאחור ולא לפני, היו שחשבו אותו למשעמם ומיושן. אך מרבית המוזיקאים רבי-השפעה של וינה הכירו בגאונותו והבחינו בכך שנטייתו הברורה אל הקלאסיות מתמזגת עם הרומנטיות. ברהמס ממוזג את חופש הרגשות וגמישות המחשבה הרומנטיים עם שמירה קפדנית על מבנים מסורתיים.

אחת מפסגות המוזיקה של ברהמס היא הסימפוניה הרביעית במי מינור. הפרק הראשון בצורת סונטה מצטיין בטווח רחב של רגשות ובדרמתיות, אך השיא של היצירה הוא הפרק הרביעי. הפרק בנוי בצורת שאקון, הנושא מוצג פעמים כמלודיה, פעמים כליווי, פעמים כנושא נגדי ופעמים הוא עובר במהירות בין הקולות השונים. לפעמים קשה מאוד לזהות אותו.

הפרק בנוי כנושא עם סדרה של 15 וריאציות, ולאחריהן עוד 15 וריאציות, המהוות חזרה חופשית על הסדרה הראשונה. הפרק הוא מלאכת מחשבת של וריאציות שונות ומגוונות, מחד גיסא, ובעלות אחידות מדהימה, מאידך גיסא.

#### 👉 האזנה: ברהמס – הסימפוניה הרביעית במי מינור, פרק רביעי

## לאומיות במאה ה-19

במחצית השנייה של המאה ה-19 הפכה הלאומיות לאחד המרכיבים הבולטים באמנויות, בהן המוזיקה. תופעה זו קשורה בתהליכים היסטוריים ובשינויים פוליטיים וחברתיים שחלו בתקופה זו וגם קודם לכן. במאה ה-19, שבה עברו מהעולם שרידי המשטר הפאודלי והתבססו המשטרים האימפריאליסטיים, היה צפוי שתתרחש התעוררות גדולה בתודעתם ובתרבותם הלאומית של העמים. המהפכה האמריקאית (1776) והמהפכה הצרפתית (1789) ביססו רעיון חדש: מקור הסמכות והריבונות אינו המלך, אלא העם. רעיון זה דחף עמים שונים להגדיר את עצמם מבחינה לאומית ולקבוע את דמותה של מדינתם. קבוצות לאומיות רבות ביקשו להשתחרר מעול השלטון הזר, או להתנתק משותפות עם לאום אחר; קבוצות שונות של אותו לאום, שהיו מפורדות, ביקשו להתאחד. כיבושי נפוליאון יצרו גם הם אווירה של סולידריות בתוך הארצות הכבושות והובילו אף הם לאיחוד קבוצות שונות שהיו מפורדות קודם לכן. גל ההתקוממויות ברחבי אירופה הגיע לשיאו ב-1848 וזכה לכינוי "אביב העמים". החל תהליך של "חיפוש שורשים" ועיסוק בתרבות עממית ובנושאים עממיים.

ביטוי הרגשות הלאומיים ניכר בעיקר אצל האומות שנשלטו בידי זרים, אולם ההתעוררות הלאומית הורגשה גם אצל אומות בעלות שלטון עצמאי. בבוהמיה, שהפכה לחלק מצי'כיה, צמחה אסכולה לאומית חדשה שעמה נמנו המלחינים **בדז'יך סמטנה** (1824-1884) ו**אנטונין דבוז'אק** (1841-1904). סמטנה חיבר מחזור של שש פואמות סימפוניות תחת הכותרת "מולדתי". המפורסמת ביותר היא פואמה סימפונית מס' 2 – "מולדובה", שבה הוא מתאר את נהר המולדובה המפורסם בזרימתו על רקע נופים טיפוסיים שלגדותיו, ובה מנגינה עממית המסמלת את הנהר עצמו.

### 👉 האזנה : סמטנה – "מולדובה" מתוך "מולדתי"

המוזיקה הלאומית הייחודית ביותר צמחה ברוסיה, והאב המייסד שלה היה **מיכאיל גלינקה** (1804-1857). גלינקה שאף ליצור מוזיקה רוסית בעלת צביון לאומי.

**פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי** (1803-1893) היה בשלהי המאה ה-19 פופולרי מכל מלחין רוסי אחר בן דורו, וכך הוא עד היום. אין מתחרים לזרימה המלודית והסנטימנטלית של המוזיקה שלו ולרוח הרוסית המובהקת שביצירותיו. עיקר פרסומו של צ'ייקובסקי בא מהמוזיקה שחיבר לבלט. יצירותיו הנודעות ביותר לבלט הן "אגם הברבורים" (1876) ו"מפצח האגוזים" (1892).

שש הסימפוניות של צ'ייקובסקי כתובות במתכונת הקלאסית, אך משתמשות בטכניקות החדשות של המאה ה-19, כמו טרנספורמציה תמטית ומחזוריות. בכל ארבעת הפרקים של הסימפוניה החמישית במי מינור, למשל, חוזר ומופיע מוטו - נושא שהוצג במבוא האטי לפרק הראשון. אופי הנושא משתנה מפרק לפרק: הוא נשמע קודר במבוא, לוחמני בפרק השני, משלים עם תחושת הכישלון בסוף הפרק השלישי ומריע בתרועת ניצחון בפרק האחרון.

גם בסימפוניה הרביעית בפה מינור מופיעה טרנספורמציה תמטית בנושא אותו מכנה צ'ייקובסקי "הגורל". יצירה זו הינה בעלת נימה רצינית, קודרת משהו, אך פרק הסקרצו, שבו כלי הקשת מנגנים רק בפיציקטו, מהווה אתנחתה קלה ומרעננת. המלודיה במרכז הפרק מתאפיינת ברוח רוסית עממית. בפרק הרביעי משתמש צ'ייקובסקי בשיר-עם רוסי, "עץ הלבנה", בנושא שני בצורת סונטה. נושא זה, המתאפיין בהלך רוח עגמומי, מבטא, לדברי צ'ייקובסקי, את סבלו של האמן לעומת שמחת ההמונים המוצגת בנושא ראשון. במהלך הפרק עובר נושא "שיר העם" טרנספורמציות טונליות, ריתמיות, של גוון ושל מרקם, המשנות את אופיו, ולקראת הסיום הוא הופך למעין מארש חגיגי המוביל לסיום אופטימי ומלא אנרגיה.

המוזיקה של צ'ייקובסקי נשמעת לאוזנינו כמוזיקה רוסית מובהקת. אך עבור "החמישייה הרוסית" שלהלן נחשב צ'ייקובסקי לאירופאי מדי, שכן את חינוכו קיבל בקונסרבטוריון הראשון ברוסיה מידיו של המוזיקאי אנטון רובינשטיין, שהתעניין בעיקר ברפרטואר האירופאי הכללי של זמנו.

### 👉 האזנה: צ'ייקובסקי – סימפוניה רביעית בפה מינור, פרקים שלישי ורביעי

המלחינים שהתפרסמו כיוצרי מוזיקה רוסית שורשית, אותנטית יותר מזו שנוצרה בחוגי הקונסרבטוריון, הם "החמישייה הרוסית":

- אלכסנדר בורודין 1833-1877
- סזאר קואי 1835-1918
- מילי בלקירב 1837-1910
- מודסט מוסורגסקי 1839-1881
- ניקולאי רימסקי קורסקוב 1844-1908

המנגינות הרוסיות שונות בהחלט מהאופי המזוירי-מינורי המקובל במערב אירופה. הן מבוססות על המודוסים של הכנסייה הרוסית ולעתים הן בעלות משקלים מעורבים (כמו שבע שמיניות) או משקלים מתחלפים והרמוניות מאולתרות הזרות לאוזן המערבית. חברי החמישייה השתמשו בשירי העם הרוסיים המקוריים ובעקרונות של מרכיביהם כדי להעניק ליצירותיהם אופי לאומי מובהק. מנגינה מעין זו פותחת את היצירה "תמונות בתערוכה" מאת מוסורגסקי, שהיה המקורי והנועז מבין החמישה

### 👉 האזנה: מוסורגסקי – "תמונות בתערוכה"

מלחינים נוספים שגילו נטיות לאומיות הם שופן הפולני (בעיקר במזורקות ובפולונזים), ליסט ההונגרי (בעיקר ברפסודיות ההונגריות), גריג הנורבגי וסיבליוס הפיני.

לאומיות במוזיקה באה אפוא לידי ביטוי באמצעים הבאים:

- א. שימוש במנגינות עממיות, לדוגמה: צ'ייקובסקי, סימפוניה מס' 4 בפה מינור, פרק ראשון.
- ב. חיקוי הלך הרוח והסגנון של המנגינה העממית, לדוגמה: מוסורגסקי, התמונה הפותחת את היצירה "תמונות בתערוכה".

- ג. תיאור נופי המולדת, לדוגמה: סמטנה, "מולדובה" מתוך סדרת הפואמות הסימפוניות "מולדתי"; סיבליוס, "פינלנדיה".
- ד. תיאור מאורעות היסטוריים, לדוגמה: צ'יקובסקי, "1812" - יצירה המתארת את מפלתו של נפוליאון ברוסיה; בורודין - "בערבות אסיה התיכונה".
- ה. שימוש בסיפורי עם המפארים את ייחודו וגבורתו של העם, לדוגמה: גריג, "פר גינט".

## סיכום

אין עוד מאה המצטיינת בתמורות מוזיקליות כה עמוקות כמו המאה ה-19. יצירות שחברו בתחילתה (למשל יצירות קוליות מאת היידן), נחשבו בסופה למוזיקה "קלאסית" אם לא "עתיקה". כיום, לעומת זאת, רבים נרתעים מיצירות בנות כ-100 שנים (למשל יצירות אטונליות מאת שנברג או "פולחן האביב" מאת סטרווינסקי) בטענה שהן מודרניות מדי. מבט ברפרטואר העיקרי של התמורות הסימפוניות מראה כי לגבי רוב חובבי המוזיקה הקלאסית בימינו המאה ה-19 עשרה עדיין לא הסתיימה.

אחרי ליסט וואגנר לא שב העולם המוזיקלי לקדמותו. חידושיהם לא היו נטולי בעיות מבחינה אסתטית, אך אין ספק שהשפעתם על המלחינים שבתקופתם ולאחריה הייתה רבה - אם על ידי אימוץ החידושים ההרמוניים, הצורניים והתוכניים שלהם, או על ידי דחייתם המתבטאת בהתנגדות ובהתמודדות מתמדת עם יצירתם. המוזיקה של וואגנר ביצירתו "טריסטאן ואיזולדה" היא דיסוננטית, אקספרסיבית, כרומטית ונודדת במודולציות מסולם לסולם, עד כי המאזין כמעט מאבד את תחושת הטונליות; וכהגדרתו של ברנשטיין: המאזין תועה כאנייה טרופה בים של טונליות בלתי מוגדרת. המלחינים הפוסט-ואגנריים שרויים בין המצרים, כי התהליכים הטונליים נעשו כה חופשיים עד שאין עוד מה לחדש מבחינת השחרור הטונלי.

בסוף המאה ה-19, עם המוזיקה של מאהלר וטראוס, נפרדנו מרומנטיקה אגדית.

## המאה ה-20

המוזיקה של המאה ה-20 מתאפיינת בזרמים רבים ושונים. כדי להבין את הזרמים הללו ולעמוד על המשותף להם ועל המבדיל ביניהם, יש תחילה לבחון את נתוני הרקע של התקופה: התנאים החברתיים, התנאים הכלכליים והפוליטיים, ההתפתחויות המדעיות והפילוסופיות.

מלחמת העולם הראשונה (1914), השפל הכלכלי הגדול (סוף שנות העשרים), מלחמת העולם השנייה (1939) והמצאת האטום – כל אלה הם חלק ממה שהתרחש בעולם ויצר אווירה של בלבול, חרדה ומבוכה. מבחינה אמנותית נוצר ניכור בין האמן לבין ערכי החברה, שררו ציניות וסלידה מרגשנות.

במבט כולל, מה שאפיין את הזרמים השונים הוא אימוץ הדיסוננט כמרכיב יסודי במקום הקונסוננס, ויתור על הטונליות המסורתית והשאיפה להיות צפויים פחות ככל האפשר; כל אלה מקשים על התמצאותו של המאזין במרחב הצלילי.

\*\*\*

לקראת סוף המאה ה-19 החלה הטונליות של המז'ור-מינור להתערער. אחרי כ-300 שנה של ביסוס היצירה המוזיקלית על מהלכים הרמוניים פונקציונליים ועל יחסים בין סולמות בתוך מעגל הקווינטות, נוצר הצורך להתרחק ולשנות את הפונקציונליות ואת הצבעים ההרמוניים. השינויים התרחשו בכמה דרכים במקביל:

1. שימוש בהרמוניה מודאלית ובפונקציונליות שלה (למשל: ברוב המודוסים אין טון מוביל ואין צורך "לפתור" את האקורד על הדרגה החמישית אל הטוניקה).
2. יצירת רצפים טונליים ללא פתרון ושימוש בהרמוניות "משוטטות", באקורדים לא ברורים מבחינה טונלית (כמו הספטאקורד המוקטן-מוקטן) ובמעברים פתאומיים מסולם לסולם ללא מודולציה.
3. שימוש בכרומטיקה עשירה, המטשטשת את השאיפה אל הטוניקה.
4. שימוש באקורדים כבצבעים ולא כפונקציות בסולם (המלחינים שעשו את השימוש הרב ביותר באקורדים כבצבעים הם קלוד דביסי הצרפתי ואלכסנדר סקריאבין הרוסי).

בתחילת המאה ה-20 נוספו:

- **צבעים הרמוניים**, כמו סולם הטונים השלמים, הסולם האוקטוני והרמוניות קוורטליות.
- **שימוש בטריטון ללא פתרון** כמרווח המטשטש זהות טונלית ברורה.
- **פוליטונליות**: הופעתם של סולמות שונים בו-זמנית.

שינויים אלה הובילו מצד אחד אל טונליות חדשה ומצד שני אל א-טונליות.

**הטונליות החדשה** נשענת על צליל מרכזי, שהמרכזיות שלו תלויה באופן הופעתו ביצירה (בניגוד גמור להרמוניה המבוססת על מז'ור-מינור, שבה הטוניקה היא הצליל המרכזי ללא כל קשר להופעתה הפיזית ביצירה, ואפילו אם אינה מופיעה כלל!).

את הצליל המרכזי בטונליות החדשה, או אפילו כמה צלילים, מבססים על ידי:

- הופעתם בתדירות גבוהה;
- הופעתם במקומות מטריים חשובים;
- הופעתם ברגיסטר בולט;
- הופעתם בסיומי קטעים או משפטים;

ועוד.

**הא-טונליות** נוצרת תחילה באופן ספונטני. היצירות הא-טונליות הראשונות מבוססות על משחק בקבוצת צלילים שנבחרו ליצירה, אך שאין ביניהם היררכיה ידועה מראש (כלומר: אין צלילים חשובים יותר מאחרים).

כתוצאה מן ההתנתקות של ההרמוניה מן הפונקציונליות המסורתית, משתנה הגישה אל קונסוננס ודיסוננס. אין צורך עוד לפתור דיסוננס ואין שאיפה אל הקונסוננס. הדיסוננס הופך למצלול עצמאי שהשימוש בו חופשי ובלתי מוגבל.

במאה ה-20, עם שינוי המיקוד של היצירה משתנה גם סדר החשיבות של הפרמטרים המוזיקליים. יצירות רבות מתמקדות במקצב, בשינויי עצמה, בהדגשות, במצלולי תזמור, בהפקת צלילים, בתהליך ההיווצרות של הסביבה הצלילית, בתפיסה חוץ-מוזיקלית ("קונספט") ועוד.

## **אימפרסיוניזם**

אימפרסיוניזם – משמעו התרשמות (Impression), ובפועל הכוונה היא להצגת האובייקט ללא רגשות סובייקטיביים של האמן, בטשטוש ובאופן חלומי. תחילה התבטא האימפרסיוניזם בציור. תמונתו של קלוד מונה – "זריחה" (Impression) מצוירת כמו מתוך ערפל, כולה כתמי צבע שנועדו להביע התרשמות ולא דווקא לדייק בפרטים. מאוחר יותר השתמש דביסי ברעיונות האימפרסיוניסטיים במוזיקה. המלחינים הדומיננטיים בזרם האימפרסיוניסטי במוזיקה היו דביסי וראול.

## **דביסי (1862-1918)**

דביסי היה פסנתרן קונצרטנים מצליח. בעקבות קשריו עם אמנים אימפרסיוניסטיים מתחומי הציור, השירה והספרות, החל גם הוא ליצור במוזיקה ברוח אימפרסיוניסטית. דביסי היה היחיד שהצלח

למצות את כל האפשרויות של הכיוון האימפרסיוניסטי להבעה מוזיקלית משוכללת. היו מלחינים אימפרסיוניסטיים נוספים, כמו ראוול וסאטי, אך דביסי עלה על כולם בתיאורם של עולמות החלום והאור-צל, שבהם מרחפים יצורים דמיוניים ללא רגשות. ריחות וצבעים בתערובת בלתי מציאותית ממלאים את יצירותיו ולרגעים מספר משכיחים מאתנו את מציאות חיינו ומעשינו. לרגעים אנו נמצאים בעולם הזוי, שיותר משאפשר לתארו באמצעות המכחול והמילה, אפשר לתארו באמצעים מוזיקליים.

### תכונות האימפרסיוניזם במוזיקה

דביסי השתמש בסולם הטונים השלמים, מה שיצר היעדר מרכז טונלי ברור. ביצירותיו יש הרבה דיסוננטים, האקורדים נעים בחופשיות וזרים לחלוטין לטונליות. זוהי תפיסה חדשה של הרמוניה. חוקי ההרמוניה המסורתית משתנים: אפשר להביא קווינטות או קוורטות מקבילות, אפשר לוותר על הקדנצה, למצלול מתוספים גוונים חדשים.

מבחינת הרייתמוס – אין משקל קבוע, פעמה מתמשכת בלתי נפסקת. לרושם הערפול של התזמור תורמים כלים כמו נבל, חליל, שילוב של כלי נשיפה מעץ עם כלי הקשה. המנעדים הם בלתי שגרתיים, לדוגמה: חליל בצלילים נמוכים.

המוזיקה האימפרסיוניסטית מספקת למאזינים חוויה מוזיקלית קלה יותר לקליטה מן הסימפוניות המורכבות של הקלסיקאים הגדולים, מן העושר המלודי והצלילי, מן ההתרגשות הנפשית של המוזיקה הרומנטית. מה שנדרש עתה מן המאזין הוא לב פתוח ורוח ערה, להתמסר למלחין ולהתמכר לקסם של עולמות רחוקים בלתי ידועים.

עיון בכמה יצירות מאת דביסי ידגים לנו את הסגנון האימפרסיוניסטי.

### מנחת פאון - 1892

היצירה הראשונה שהכריזה על הולדתו של האימפרסיוניזם במוזיקה היא פרלוד סימפוני תזמורתי. דביסי כתב את היצירה בהשראת שיר מאת המשורר הצרפתי סטפן מלארמה "מנחת פאון".

השיר מתאר יצור דמיוני הנקרא פאון שחי ביער בין הריחות, הצבעים, הפרחים, הציפורים. היצירה פותחת בנושא סולו לחליל במנעד נמוך – הפאון. לאורך היצירה הנושא חוזר לעתים, אך בכל פעם אקורדים אחרים מלווים אותו.

הנושא:





מרווח טריטון מאפיין את כל היצירה. סימני ההיתק בתחילת היצירה שייכים לסולם מי מז'ור, אך רובה של היצירה רחוק מסולם זה; הירידה הכרומטית, הטריטון שלא מן הסולם, האקורדים הזרים לטונליות והדיסוננטים הרבים.

הנבל דומיננטי ביצירה, מה שיוצר את תחושות הטשטוש והאי-בהירות. הפעמה מתמשכת ומטושטשת ויוצרת אווירה חלומית.

## הים – La mer – 1905

יצירה בעלת שלושה פרקים המתארת את הים.

- פרק I – מעלות השחר ועד הצהריים על פני הים.
- פרק II – משחק הגלים.
- פרק III – דו-שיח בין הרוח והים.

### הפרק הראשון

אין מבנה מוגדר. יצירה נועזת וקשה לניתוח. דביסי עצמו לא כתב לה תכנית, אלא תיאר צבע, מצב רוח, הלך רוח וכדומה. שישה נושאים עיקריים מופיעים לסירוגין. כל נושא מתאר גוון שונה של הים בשעה אחרת ביום.

אחרי מבוא קצר בא נענוע בכלי מיתר, המצייר את משחק המים והגלים. כלי נשיפה משתתפים בנעימות קצרות. הצבעים והצלילים מתחלפים כל רגע כמו ים שאינו שקט לעולם. בכל ששת נושאי היצירה ניתן להבחין במאפיינים אימפרסיוניסטיים:

א. משקל מתחלף ומקצב מורכב (קשתות המחוברות את הצלילים לארוכים מאוד ומטושטשים את הפעמה)

ב. היעדר טונליות (לסימני ההיתק המצוינים על יד המפתח אין משמעות). ג. תזמור מורכב מכלי נשיפה ברגיסטרים פחות מקובלים, מנבל וכלי קשת במנעדים קיצוניים.

The image displays a musical score for the first movement of 'La Mer' by Debussy. It consists of six staves of music. The first staff is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The third staff is in 6/8 time with a key signature of three flats (Bbb). The fourth staff is in 6/8 time with a key signature of three flats (Bbb). The fifth staff is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The sixth staff is in 6/8 time with a key signature of three flats (Bbb). The music features complex rhythms, including triplets and syncopation, and is characterized by its impressionistic style.

## יצירתו של דביסי לפסנתר

### הפרלודים

דביסי היה מחדש גדול לא רק ביצירות לתזמורת, אלא גם בפסנתר. אחרי ששופן וליסט מיצו עד תום את האפשרויות הטכניות של הפסנתר, הצליח דביסי לחדש עוד על ידי חקר ופיתוח של מגוון דקויות טונליות. במסגרת היכולות של כל כלי - כלי התזמורת והפסנתר - עלה בידו להפיק גוני צליל חדשים ושונים מהותית ממה שהיה עד כה. עיקר השינוי מתבטא בפרלודים. הגוונים החדשים, האפקטים והאווירה שיוצרת לשונו ההרמונית וגישתו החדשה לתהודה, העניקו למקלדת צורת הבעה חדשה.

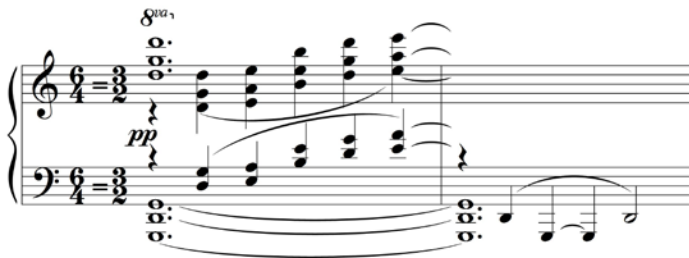
לכל אחד מ-24 הפרלודים מבנה חופשי, והוא נושא אופי של אלתור. הפרלוד הוא מצב רוח או רושם מהיר וחולף, מאופק ואובייקטיבי, שלעתיים גם אינו משקף את כותרת היצירה (ואכן דביסי נהג לציין את הכותרת בסוף היצירה ולא בתחילתה כמקובל).

### קתדרלה שוקעת (פרלוד מס' 10)

באור הבוקר הבהיר מתנשאת הקתדרלה מעל הגלים. הפעמונים מצלצלים, גלים מלחשים, זמרים שרים, אך אט-אט שוקעת הקתדרלה ונעלמת במעמקי הים והצלילים אתה.

ביצירה שני נושאים:

1. גלי הים



2. זמרה



המקצב והטונליות אופייניים לזרם האימפרסיוניזם החידוש ביצירה הוא במצלול של הפסנתר: הנגינה הבו-זמנית ברגיסטרים קיצוניים בפסנתר מצירת גוון של צליל פעמונים, והמרווחים המקבילים בעלייה נשמעים כמו נבל.

## ערבסקות

ערבסקה היא מוטיב עיטורי המציין מערך מופשט של קווים וצורות החוזרים כדגם. הערבסקה המוזיקלית עשירה בסלסולים וקישוטים, בעלת מבנה חופשי, פסנתר מחקה את הנבל, הרמוניה אימפרסיוניסטית, מה שיוצר רגעי ערפול רבים. דביסי חיבר שתי ערבסקות.

## מוריס ראוול (1875-1937)

לרוב מזכירים בנשימה אחת את ראוול עם דביסי בהקשר של האימפרסיוניזם. אך האימפרסיוניזם אצל ראוול הוא חיצוני- הריתמוס, המלודיות, ההרמוניות וכדומה. אך לא נשמע אצלו את הערפול והרכות של דביסי.

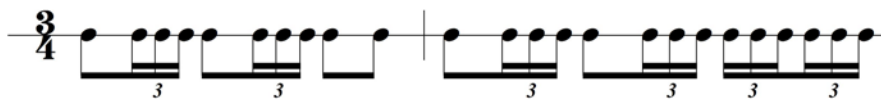
ראוול הוא מלחין חד, חריף, מסודר ונמרץ. ביצירותיו ניכרת השפעה ספרדית, הן מלאות הומור, אירוניה וחריפות. ראוול משלב מודוסים במלודיה, ההרמוניה שלו היא נועזת והרפתקנית, יצירותיו מבטאות מצבי רוח מתחלפים ועושות שימוש בפולי-טונליות.

ראוול היה אמן התזמור (למשל, הוא תזמר את "תמונות בתערוכה" מאת מוסורגסקי מפסנתר לתזמורת). למרות חידושיו בתחומים רבים היה ראוול שמרני מאוד בכל הקשור לצורה ולארגון.

## בולרו

עיקרה של היצירה – קרשנדו ארוך של 17 דקות מבחינת העצמה, הגוון, המרקם והגובה. לכל אורכה של היצירה תבנית מקצב קבועה, המשמשת כאוסטינטו, בתחילה על ידי כלי הקשה בלבד ואחר כך עם כלים מלודיים.

## תבנית המקצב:



## אריק סאטי (1866-1925)

סאטי קדם כרונולוגית לדביסי וראוול. הוא היה החלוץ בשבירת המוסכמות, נציג ראשון לאטונליות, לפולי-טונליות ולהרמוניה בלתי מסורתית.

אישיותו המוזרה וסלידתו מיומרות מוזיקלית יצרה מוזיקה מיוחדת במינה שלא תמיד מוערכת התקבלה בהערכה על ידי הקהל. דביסי וראוול היו ידידים ותלמידים של סאטי ואהבו את מקוריותו.

סאטי כתב יצירות מוזרות לחלוטין עם שמות משונים כמו "פרלודים רכרוכיים לכלב" או "שלוש יצירות דמויות אגס" (כתגובה לביקורת שקיבל על יצירותיו חסרות הצורה).

לעתים גם כתב הוראות ביצוע קומיות. לדוגמה, ביצירתו לפסנתר "רוגזות" כלולות מספר תיבות פשוטות של מוזיקה שיש לחזור עליהן 840 פעמים...

ב-1917 כתב יצירה לבלט – "תהלוכה" - שעוררה את זעם הקהל בביצוע הראשון כי התזמורת כללה מכונת כתיבה, אזעקה, אקדח וגלגל רולטה...

בדיחותיו היו לשם מחאה על המוזיקה היומרתית. הוא סגד לפשטות צרופה.

לקראת סוף חייו כתב סאטי יצירה בשם "סוקרטס" - יצירת מופת שארך זמן עד שרכשה את אמון מאזיניה, כי הקהל לא האמין שסאטי יכתוב יצירה כה רצינית.

## הגמנופיידות של סאטי (Gymnopedies)

הגמנופיידות הן יצירות עם מלודיה צוננת המותאמת לאקורדים פשוטים. מדי פעם משולבים בה מעברים הרמוניים מפתיעים.

הגמנופיידה הראשונה נקראת "אטי וכואב", השנייה "אטי ועצוב" והשלישית – "אטי וכבד".

## תיאור אוטומטי

ביצירה יש מקצב קבוע ביד שמאל החוזר בגובה שונה ובצלילים ארוכים, ומדי פעם יש הערות ביד ימין.

## אקספרסיוניזם – ארנולד שנברג (1875-1951)

בני הדור הראשון של המאה ה-20 התייחסו לטונליות המסורתית ביחס כפול. מצד אחד הם לא חדלו להסתמך על סולמות מזוריים ומינוריים ועל מודוסים דיאטוניים כעל קרקע מוצקה המוכרת לכל מאזין, אך הוסיפו עליהם מודוסים שונים ומשונים: סולמות פנטטוניים, סולם הטונים השלמים, הסולם האוקטטוני – לעתים תוך התנגשות בו-זמנית של שני מודוסים (או שני סולמות עם צלילי יסוד שונים) בעת

ובעונה אחת (ביטונליות). סולמות אלה תורמים לצבעוניות צלילית ולעושר הרמוני בלתי רגיל, האופייניים למוזיקה של ראשית המאה ה-20.

לעומתם, המלחין היהודי-אוסטרי ארנולד שנברג הלך בדרך קיצונית בהרבה, לא רק שהוא עבר מהפך סגנוני כשכבר היה מלחין בוגר ודי מבוסס, אלא ממש החליף את שפתו המוזיקלית.

בתחילת דרכו עדיין חיבר שנברג יצירות ברוח מסורתית כממשיך דרכם של וגנר ומאהלר, אך כבר ב-1906 מתרבים ביצירותיו סימני חריגה מהטונליות המסורתית, לעתים כאילו נגד רצונו, אך הוא חש מהלך זה כהכרחי. התפתחות זו לא חלה רק אצלו, אלא הורגשה בחלל האוויר של וינה כולה.

שנברג פיתח שיטה חדשה, דודקפוניה. שיטה שהייתה ראקציה לטונליות שלכאורה מיצתה עצמה לחלוטין. את הדודקפוניה הגדיר במילים אלה: "קומפוזיציה בשנים עשר טונים הקשורים זה לזה בלבד".

### **מוזיקה דודקפונית (מוזיקת שנים עשר הטונים)**

את שיטת ההלחנה המכונה "מוזיקת שנים עשר הטונים" ניסח ארנולד שנברג ב-1920 כניסיון ליצור מסגרת ליצירת מוזיקה א-טונלית, שבה לא מתקיימת היררכיה בין 12 הצלילים השונים ואין עדיפות לשום צליל. שנברג העמיד את המסגרת הצלילית הבלתי היררכית כאמצעי להשתחרר מן המערכת הסולמית ההיררכית ששלטה במוזיקה במשך מאות שנים.

ההלחנה הדודקפונית מבוססת על קביעת "שורה" (סריה) של 12 צלילים בעלי גובה שונה. שורה זו היא מעין בסיס נושאי ליצירה, והיצירה כולה תתבסס על חזרות של השורה כולה, מבלי לחזור על צליל אחד פעמיים. אין התוצאה היא ששום צליל אינו מובלט באמצעות חזרה או על ידי מהלך המוביל אליו או ממנו. אין לפרק את השורה ולהשתמש רק בחלקים ממנה.

את השורה אפשר להציג גם ברוטציה, כלומר:

- ראי (Inversion) – היפוך כיווני המרווחים
- סרטן (Retrograde) – מן הסוף להתחלה
- ראי של הסרטן (או סרטן של הראי)

כמו כן אפשר להסתכל על השורה בצורה אנכית, כהרמוניה.

אם יש מספר קולות או תפקידים, אפשר לעצב לכל אחד מהם שורה משלו. את השורה אפשר לכתוב בגובה המקורי, אך אפשר לכתוב אותה גם ב-11 טרנספוזיציות שונות. גם את הטרנספורמציות (ראי, סרטן וכו') אפשר לכתוב בטרנספוזיציה, כך שהשורה יכולה להתבטא ב-48 אפשרויות שונות.

טכניקת הלחנה זו שבתה את דמיונם של מלחינים רבים. הראשונים להשתמש בה כבסיס ליצירותיהם היו שנברג ותלמידיו הידועים אנטון וברן (Webern) ואלבן ברג (Berg). שלשותם מכונים "האסכולה הווינאית השנייה".

לאורך המאה ה-20, ובעיקר אחרי מלחמת העולם השנייה, התפתחה הטכניקה הסריאלית והשתלטה לא רק על גובה הצלילים, אלא גם על פרמטרים אחרים כמו מקצב, עצמה, ארטיקולציה ועוד, עד שהפכה ל"סריאליזם טוטלי". במקרים קיצוניים אפשר למצוא ביצירה אקורד בו לכל אחד מן הצלילים עצמה שונה וארטיקולציה שונה.

באמצע המאה, עם תחילת השימוש במחשב, הזינו מלחינים צרפתים (בראשם פייר בולֶז) מחשב בשורות של כל הפרמטרים, עם הנחיות לגבי המניפולציות, ויצרו יצירה שהיא פלט של הוראות אלה. הסריאליזם הטוטלי הוא דוגמה קיצונית (ולא ממש מוזיקלית) של השליטה הגמורה של המלחין ביצירתו. השיטה עוררה מחלוקת גדולה בין שנברג ובין המתנגדים למוזיקה שלו, שראו אותה כ"אינטלקטואלית" מדי וחוללו מהומות בעת ביצוע יצירותיו.

שנברג היה גם צייר אקספרסיוניסטי מוכשר ביותר וחבר טוב של ציירים שדגלו באקספרסיוניזם. טענת האמנים האקספרסיוניסטים הייתה שאותו המקום נראה לנו שונה כשאנחנו במצבי רוח שונים. הם ראו חוסר כנות ואפילו צביעות בעידון ההרמוניה וביופי הכפוי באמנות. הם הראו ביצירותיהם את העוני, הכיעור, הרוע והסבל מבלי ליפות את המציאות. אקספרסיוניסט נודע הוא אדוארד מונק שיצר את ציורו המפורסם "הצעקה" הממחיש את האימה והכאב ללא חשש.

יש הרואים את האטונליות במוזיקה כמקבילה לאקספרסיוניזם. שנברג חיפש את דרכי הביטוי של "הרגש הטהור", ללא כבלי המסורת או מגבלות הטונליות והסולמות המקובלים.

דוגמה ליצירה של שנברג המביעה את האקספרסיוניזם וכתובה על פי שיטת הדודקפוניה היא "הפליט מוורשה"

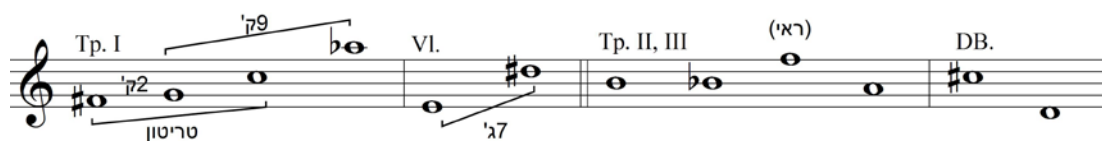
### **הפליט מוורשה**

זוהי קנטטה לקריין, מקהלת גברים ותזמורת. הנושא החוץ מוזיקלי הוא אכזריות הנאצים במלחמת העולם השנייה במחנות הריכוז.

כתיבת הטקסט מציאותית עד אכזרית וכתבתו של שנברג על פי חוקי הדודקפוניה התאימה עצמה אליה להפליא. כל האימה והזוועה של חיים במחנה ריכוז מוצאות את ביטוין במוזיקה באמצעות הדיסוננטים הצורמים, הטריטונים, צורת הדיבור – שירה, מלודיה סטטית סביב צליל אחד, גווי התזמורת והמקצב.

בגישה ההרמונית לא נמצא אקורדים קלאסיים בתוספת של דיסוננטים "להכעיס", אלא אין הבחנה למעשה בין קונסוננס לדיסוננס. שנברג נמנע מצירופים קונסוננטיים מדי המזכירים את האקורד המשולש כדי לא ליצור רמז לטונליות מסורתית או להעדפת טון מרכזי. זאת, לא משום שהעדיף עקרונית את הדיסוננטים על פני הקונסוננטים, אלא בעיקר מאיזה צורך ב"העדפה מתקנת" כלפי הדיסוננטים, שעד כה נחשבו לדחויים.

## סדרת 12 הצלילים של "הפליט מורשה":



### פרימיטיביזם

זרם שהחל באמנות הציור ושפנה אל הצופים בישירות ובלי תחכום. הציור הפרימיטיביסטי מתייחס אינו עוסק בעומק ובפרספקטיבה, הקווים הפשוטים וכתמי הצבע הגדולים מבטאים רעיונות מחיי האדם הפשוט, ולעתים נוצר רושם של שטחיות ואף מעט ילדותיות.

במוזיקה ניסה סטרווינסקי לנסח שפה מוזיקלית חדשה. השימוש שעשה בפוליריתמיות (רב-מקצביות), בפולימטריה (רב-משקליות), בחלקי מלודיות חוזרות, בשקט פתאומי, בתזמור מיוחד המורכב בעיקר מכלי הקשה וכלי נשיפה ממתכת – שימוש זה יוצר דיסוננטים המביעים מתח רב וסגנון מוזיקלי חדשני.

דוגמה ליצירה המביעה רעיונות אלו היא "פולחן האביב", שבבסיסה רעיון פרימיטיבי מעולמו של האדם הפשוט. נכתבה לבלט, והכוראוגרפיה היא מאת ניז'ינסקי.

ביצירה זו, הופכת התזמורת פעמים רבות למעין כלי נקישה אחד גדול. המקצב נעלם לטובת חזרה אובססיבית על הפעמה. המשקלים מתחלפים באופן בלתי צפוי, כך שבעצם אין משקל. אין ביצירה מנגינה ואין בהמהלך הרמוני, רק אוסף צלילים דיסוננטי שחוזר שוב ושוב עם הדגשות רבות ובלתי צפויות. האווירה שנוצרת היא סביבה צלילית בעלת עוצמה ונוכחות שכובשת את המאזין.

### מינימליזם

המוזיקה המינימליסטית צמחה במקביל להתפתחות המינימליזם באמנות הפלסטית. אסכולה מוזיקלית זו היא תגובה למבול המידע ולעושר העצום והבלתי נשלט של החמרים האמנותיים והמוזיקליים ששטף את עולם האמנות. מוזיקה זו מבוססת על תבניות קצרות וחוזרות. העניין בה נובע מן השילוב בין התבניות הקצרות ומן המשחק ביניהן. היצירות המינימליסטיות דלות בחומרים צליליים, אך משתמשות בצורה מגוונת ומעניינת בשילוב המשולש בין זמן, חלל (אקוסטי) ואנרגיה.

שני סגנונות שונים של מוזיקה מינימליסטית התפתחו בארצות הברית (ג'ון קייג'י, טרי ריילי, סטיב רייך, פיליפ גלאס ועוד) ובמזרח אירופה (גאורגי ליגטי, קז'ישטוף פֶּנְדֶּרְצֶקִי, אַרווֹ פֶּאָרְט ועוד).

פיליפ גלאס – קטע מתוך איינשטיין על החוף (1975)

## מוזיקה רפטיטיבית

במאה ה-20 מוסט הדגש במוזיקה מן המלודיה וההרמוניה אל פרמטרים אחרים.

המוזיקה הרפטיטיבית מבליטה את טכניקת הכתיבה ואת תהליך היווצרות היצירה שעד כה היו רק ברקע. תבניות האוסטינטו, ששימשו עד אז כתבניות ליווי וכרקע למלודיה, מגיעות אל קדמת הבמה.

המוזיקה הרפטיטיבית, שצמחה בשנות השישים של המאה ה-20, מבוססת על מוטיב או משפט מוזיקלי קצר, שחוזרים על עצמם עד אין סוף. ההתפתחות במוזיקה כזו בדרך כלל אינה בתוך קול אחד, אלא במערך בין הקולות:

1. קולות שונים עשויים להצטרף או לצאת, עם חומר מלודי זהה או שונה, וכך משתנה הגוון של היצירה.

2. קולות שונים עשויים להתקדם במהירויות שונות, בעקבות זאת ההרמוניה משתנה.

3. לכל קול מקצב משלו, ובעקבות כך נוצרים מעגלים ריתמיים וכן דחיסה או ריווח של המקצב.

המוזיקה הרפטיטיבית מנצלת את כל האפשרויות הצליליות, כולל סרטים מגנטיים מוקלטים ומעובדים, כלים מקובלים ובלתי מקובלים, קולות גוף, קולות טבע ועוד.

למוזיקה הרפטיטיבית מספר היבטים מעניינים, המהווים חידוש בעולם המוזיקה:

1. איזון בין תבניות קצרות לבין התמשכות אין-סופית.

2. חלוקת זמן שרירותית. ההתחלה והסיום של כל יצירה או קטע יכולים להתרחש בכל נקודה בזמן, בלי כל התניה של החומר המוזיקלי.

3. המלחין מתווה את המסגרת ליצירה, אך לא תמיד יש לו שליטה על התקדמותה.

4. היערכותו של המאזין לשמיעת יצירה כזו שונה מההיערכות הרגילה לשמיעת מוזיקה. מצד אחד – לא נדרש מן המאזין מאמץ אינטלקטואלי להבין ולפענח את האירועים, ומצד שני נדרשים ריכוז ומעורבות לאורך זמן.

המוזיקה הרפטיטיבית, שצמחה מתוך המינימליזם, רכשה לה קהל רחב בהרבה מ המקובל בין חובבי המוזיקה המודרנית, בעיקר קהל צעיר ומלומד אשר צמח על ברכי מוזיקת הרוק. במשך הזמן, ועם התפתחות הסינתסייזר והעיבוד האלקטרוני, השפיע סוג זה של מוזיקה גם על המוזיקה הקלה (למשל: מוזיקת "טראנס").

### סטיב רייך – מוזיקה ל-18 נגנים (1974)

הכלים ביצירה זו הם כינור, צ'לו, שתי קלרנינות, ארבעה קולות נשים, ארבעה פסנתרים, שלוש מרימבות, שני קסילופונים ומטלופון.

במשך 28 דקות חוזרת ונשנית תבנית ריתמית סטטית של מוזיקה בסטקטו עם התפתחות מזערית.



יצירה נוספת להאזנה :

סטיב רייך – מוזיקה למחיאות כפיים (clapping music)

## מוזיקה קונספטואלית

המוזיקה הקונספטואלית (מושגית) היא מוזיקה שהמסר שלה הוא חוץ-מוזיקלי, והיא איננה עומדת בפני עצמה ללא ההסבר שמאחוריה. זרם זה צמח במקביל לאמנות הקונספטואלית, אשר מעמידה במרכזה "אמירה" שהיא רוצה להבליט.

גם אמנים ומוזיקאים שאינם כותבים יצירות קונספטואליות נדרשים היום לתת הסבר על יצירותיהם. אמן עכשווי אינו יכול להסתפק באמירתו המפורסמת של מנדלסון "מה שרציתי לומר כבר אמרתי בצלילים". אנו עדים לכך שיותר ויותר מלל מלווה את היצירות, גם אם הן אינן קונספטואליות, המסר שלהן הוא מוזיקלי גרדא.

הנציג המובהק של המוזיקה הקונספטואלית הוא ג'ון קייג'י, אחד הנסיינים הגדולים של המאה ה-20, אשר מתח את גבולות המוזיקה הרבה מעבר למקובל. בספרו המפורסם *Silence* שכתוב כשלעצמו כיצירה בעלת מרקמים, צורות וחלוקת חלל, הוא מבהיר כי "המוזיקה היא הדבר הנפלא שקורה כאשר לא נותנים למחשבות או לרגשות להפריע בדרך". המקריות, הזרימה ותהליך ההתהוות מעניינים אותו יותר מאשר התוצר המוגמר.

הדוגמה הקיצונית לגישה זו היא היצירה "4'33", המתווה מסגרת של זמן ומקום (ויש לה אפילו מבנה – א-ב-א), אך אין בה אפילו צליל אחד שקבע המלחין. יש הוראה לעצור באמצע היצירה לארבע דקות ושלושים ושלוש שניות כך שהתוכן הצלילי שלה נוצר ומתהווה כתוצאת הזמן והמקום ונקבע על סמך תגובת הקהל או הסביבה הצלילית.

## צ'רלס אייבס (1874-1954) – שאלה ללא מענה

יצירה עם רעיון פילוסופי המובע באופן מוחשי במהלכה.

היצירה כוללת שלושה סוגי מצלול עצמאיים: כלי קשת, חצוצרה וארבעה חלילים.

כלי הקשת מציגים את השתיקה. המלודיה לא משתנה, אין בה תחושת פעמה, היא מבטאת הרגשת נצחיות, תחושה טונלית חזקה.

The image shows a musical score for the piece "Question Without Answer" by Charles Ives. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), and Cello (Vcl). The score is written in treble clef for the violins and bass clef for the viola and cello. The music is characterized by long, sustained notes with a high degree of polytonality, where different instruments play notes that are not in the same key or mode, creating a complex, layered sound. The notes are often held for long durations, creating a sense of timelessness and stillness.

החצוצרה - במרווחים לא צפויים ולא מוגדרים בחוקיות מסוימת - מפריעה את השקט הנצחי ב"שאלה" – שבע פעמים - כשבכל פעם מופיע אותו קו מלודי.



שתי המטאפורות המוזיקליות הללו (השקט הנצחי והשאלה) מתארות רעיון פילוסופי עמוק, מעין מפגש של השקט הנצחי והבטוח ששום שאלה לא תחריד אותו. החלילים מייצגים מעין תשובה לשאלה שמציגה החצוצרה.

כל פעם מבטאים הצלילים אותו רעיון עצמו, אך מפעם אחת לשנייה הצלילים נעשים דיסוננטיים יותר, קולניים, תובעניים, והמפעם שלהם מהיר יותר.

כאשר נשאלת השאלה בפעם האחרונה, אנו נשארים עם השקט הלא-מופרע, והשאלה ממשיכה לרחף באוויר ללא מענה.

### מוזיקה אלאטורית - מוזיקה מקרית

המרכיב העיקרי במבנה של המוזיקה האלאטורית הוא המקריות, וזו משפיעה גם על התוכן הצלילי. הצורה הפשוטה של מקריות היא האלתור, המאפשר לכל נגן לעצב את המוזיקה כרצונו. צורות מורכבות יותר הן בחירת אפשרויות מוזיקליות שונות מתוך מבחר מסוים על ידי הטלת קובייה, או באופן שרירותי אחר. אפשרות אחרת היא מתן מסגרת, המתמלאת בתוכן ספציפי על פי הנסיבות, כמו היצירה של קייגי שנזכרה למעלה או יצירה אחרת שלו, "נופים דמיוניים מס' 4" (1951), שבה 12 מכשירי רדיו המכוונים לתחנות שונות באופן מקרי מוגברים או מוחלשים באופן שרירותי על פי בחירה רגעית.

למוזיקה האלאטורית מסר קונספטואלי חשוב בדבר אבדן השליטה של המלחין ביצירתו. לדעתו של קייגי, חלוץ המוזיקה האלאטורית, אין למלחין צורך לשלוט ביצירה אלא עליו רק לאפשר לה לקרות.

אסכולה זאת קמה בין היתר כתגובה לשליטה הקיצונית ביצירה שהפגין הסריאליזם הטוטלי, שליטה שהגיעה לתחום אינטלקטואלי גבוה אך לחוסר מוזיקליות, לחוסר זרימה ולחוסר טבעיות.

דרך פחות קיצונית ונפוצה בהרבה לגרום ליצירה להיות אחרת בכל פעם, היא לתת הנחיות כלליות לנגינה, ולא דווקא צלילים ספציפיים או מקצבים מוגדרים. למשל: "בקטע זה נגנו מבחר צלילים מתוך רגיסטר מסוים הכי מהר שאתם יכולים". שילוב מרכיבים רנדומליים ביצירה בדרך זו או אחרת הוא היום דבר מקובל בסגנונות כתיבה שונים. מלחינים בולטים באסכולה זאת הם יאניס קסנקיס, ארל בראון, מורטון פלדמן ואחרים.

מובן מאליו, כי התיווי המסורתי לא תמיד יצלח ליצירות מסוג זה, ויש לפתח תיווי חדש.

### ג'ון קייג' - סונטות לפסנתר מוכן (שנות הארבעים)

"הפסנתר המוכן" הוא פסנתר המשמש מעין כלי הקשה, לאחר שחפצים שונים הודקו אל מיתריו. המצאה זו של קייג' נוצרה מתוך אילוץ למצוא סוג חדש של צלילים בתוך חדר שלא היה בו מקום ליותר מאשר פסנתר.

קייג' חיבר יצירות רבות לפסנתר מוכן. בסונטות ובאינטרלודים שחיבר בשנות הארבעים, הוא מנסה צליליות וחלוקת זמן שמזכירות את המזרח הרחוק, בצירוף מבנים מערביים (סונטות), במובן של התקופה הקלאסית).

## מוזיקה קונקרטיית ומוזיקה אלקטרואקוסטית

חיפוש אחר גוונים חדשים במוזיקה והפיכת הצליל עצמו לעניין המרכזי (בניגוד למנגינה, הרמוניה וכד') מובילים להתפתחות אפשרויות יצירה מיוחדות. חומר הגלם של **המוזיקה הקונקרטיית** הם צלילים מחיי היום-יום, כמו רעשי מנוע, חריקת דלת, המיית הגלים וכד', המעובדים או המאורגנים בצורה מסוימת.

**המוזיקה האלקטרואקוסטית** משתמשת במכשירים אלקטרוניים כדי לשנות צלילים, ליצור צלילים ולקבץ צלילים ליצירה מורכבת. לצד יצירות הקיימות אך ורק על סרט אלקטרוני, יש יצירות רבות המשלבות הקלטה מושמעת עם נגינה חיה.

### אדגר וארז (Edgard Varese, 1883-1965)

המלחין אדגר וארז הוא יליד צרפת, אך החל מ-1915 פעל בארה"ב, במקביל לסטרווינסקי ולשנברג. גם הוא בין המלחינים שחיפשו דרכים חדשות במוזיקה. חיפושיו ורעיונותיו הובילו אותו לפריצת דרך בכיוונים השונים מאלה של שאר המלחינים. וארז נשאר אוונגרדיסט, חדשן ואינדיבידואליסט עד יצירתו האחרונה.

כתיבתו של וארז חדשנית בכמה מובנים :

1. הוא חושב על היצירה המוזיקלית באופן מרחבי. לדעתו, הצלילים הם ישויות תלת-ממדיות הנעות במרחב בעזרת האנרגיה של הריתמוס, והמצלולים נוצרים מן המפגשים ביניהם.

אחת מיצירותיו המפורסמות היא "פואמה אלקטרונית", שהוזמנה לביתן של "פיליפס" ביריד העולמי בבריסל ב-1958. היצירה כתובה לסרט אלקטרוני ול-400 רמקולים, שפוזרו סביב-סביב ושידרו את היצירה באופן שמילאה את המרחב כולו. יש לציין כי וארז ערך גרסה סטראופונית של היצירה לצורך הקלטה, והאיכויות המרחביות נשמרות בה, גם ללא השידור המרחבי.

2. המבנים המסורתיים של היצירות המוזיקליות אינם מתאימים לו. הוא מתאר את יצירותיו כמורכבות משטחים ומנפחים, באופן דומה למבנים הקוביסטיים. כך נוצרים מקבצים צלילים דיסוננטיים וסטטיים למדי, המצטרפים והנפרדים בעזרת המקצב. יש ביצירות שלו מתח פנימי רב, אך אין בהן התקדמות במובן המקובל.

3. הגוון של הצליל (וצירופי הגוונים) הם הדבר החשוב לו. מאחר שהצליל הוא ישות עצמאית, כל סוג של צליל כשיר להשתתף ביצירה. וארז הוא מאבות המוזיקה הקונקרטיית והמוזיקה האלקטרונית. וארז עבד בסטודיו למוזיקה אלקטרונית וערך ניסויים רבים בעיבוד של צלילים. למעשה, הוא זה שפרץ את הדרך לצלילים המעובדים - משילוב סרט אלקטרוני ביצירה עם כלים קונבנציונליים ועד לכתיבת יצירה אלקטרונית.

4. בגלל העניין שלו בגוון, כל יצירה כתובה להרכב שונה. רוב ההרכבים הצטרפו לצורך יצירה מסוימת ואין הם ההרכבים המקובלים.

וארז עצמו היה פעיל מאד בזירת המוזיקה האמריקנית בשנות העשרים. הוא עודד ביצוע של מוזיקה אוונגרדית והיה המארגן והמנצח של סדרת קונצרטים שבה הושמעה מוזיקה חדשנית, שלא היה סיכוי לכלול אותה ברפרטואר של הקונצרטים הרגילים.

### **היצירה Ionization (1930)**

יצירה זו נכתבה להרכב של 13 נגני כלי נגינה, שכל אחד מהם מנגן במספר כלים. רוב הכלים הם כלים מקובלים, וחלקם נדירים יותר (סדן, סלפ-סטיק וסוגים שונים של גונג). אליהם נוספות סירנות בעלות שני גובהי צליל. ההוראות של וארז מדויקות מאוד, כולל סוג המקושים שבהם משתמשים, הקוטר המדויק של הגונגים, סידור הכלים וכדומה. התיווי הוא קונבנציונלי כי וארז מעוניין בתוצאה מדויקת.

אין ביצירה שימוש בגובה צליל במובן המקובל, אך יש שימוש בגובה היחסי של הצלילים כדי ליצור צירופים שונים. הגוונים, הצירופים והקשר בין הכלים הם עיקרה של היצירה.

## מבנים וצורות במאה ה-20

לצד החיפושים אחר טונליות חדשה, קיימים במאה ה-20 חיפושים אחר מבנים וצורות חדשים או מחודשים. המלחינים לא יכלו להסתפק עוד בקווי ההתפתחות של המבנים המסורתיים, ויחסים חדשים החלו להיווצר בין החלקים השונים המרכיבים את היצירה.

1. הנאוקלאסיקה – המלחינים הנאוקלאסיים ובראשם סטרווינסקי, פרוקופייב, הינדמית וברטוק) השתמשו במסגרות צורניות קיימות, כמו צורת הסונטה, אך עיצבו אותן לפי צורכיהם. הם השתמשו במסגרת הצורנית כנקודת ייחוס, שממנה יוכלו לפתח את הרעיונות המוזיקליים שלהם.
2. הקולאז' – המבנה הקולאז'י מצרף יחד מספר סביבות צליליות שלכאורה אין ביניהן קשר התפתחותי או נושאי. היצירה "השאלה ללא מענה" מאת צ'רלס אייבס מדגימה מבנה קולאז'י.
3. מבנה מקטעי – מאפיין בעיקר את יצירותיהם של סטרווינסקי ושל וארז. היצירה כתובה באופן מסורתי, אך בכל מספר תיבות מתחלפת הסביבה הצלילית: המלודיה התזמור, העצמה ועוד.
4. מבנה של מובייל – יש מספר קטעים, שהנגנים (או המנצח) יכולים לבחור מהם ולערכם כרצונם. המלחין המקושר עם מבנים כאלה הוא ג'ורג' קראמב.
5. מבנה סימטרי – חצי היצירה מתקדם באופן רגיל, והחצי השני חוזר עליו בהיפוך, מבחינת מהלך הצלילים המרכזיים, ההתפתחות, הכניסות וכדומה. מלחין שהרבה לכתוב באופן זה הוא בלה ברטוק.

## השימוש בקול במוזיקה של המאה ה-20

העיסוק בגוון במאה ה-20 עודד חיפוש גוונים חדשים של כלים ואופני הפקה חדשים (נקישות על הכלי, פסנתר מוכן, נשיפה תוך דיבור בכלי הנשיפה, שימוש ברגיסטרים קיצוניים ועוד). גם הקול האנושי זוכה לטיפול דומה. מן הזמר נדרש להפיק קשת רחבה של צלילים מלבד הצליל השירי (גניחה, אנחה, צעקה, נקישת לשון ועוד). הקול גם זוכה לצורות רבות של עיבוד אלקטרוני. גם משתנה השימוש במילים ובהברות, והמילים מפורקות להברות וליחידות צליל ומחוברות מחדש באופן שונה. חזרות רבות על הברה או על מילה מקנות להן משמעות חדשה. המילה הופכת לחומר גלם צלילי, נוסף (או למרות) להיותה יחידת משמעות.

השירה הדיבורית של שנברג מרחיבה את אפשרויות הביצוע הקולי, אך שומרת עדיין על המילה כשלמות. היצירה "סקוונצה מס' 3 לקול נשי" מאת לוצ'יאנו בריו מדגימה מגוון רחב של הפקות קוליות, במקביל לפירוק המילים ליחידות צליל. הפואמה, שנבחרה לא רק בגלל הצליליות שלה אלא גם בגלל המשמעות, מוסתרת בעצם על ידי הפירוק וההרכבה בדומה לתהליך שעובר נושא דומם של ציור מופשט. יצירה זו היא אחת משורה של "סקוונצות" שכתב בריו לכלים סולניים שונים. אלה הן יצירות המותחות את גבולות היכולת של הכלים. העובדה כי הקול הוא אחד הכלים מוכיחה כי היחס אליו הוא כמו לכל כלי אחר.