

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך



בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



מפתח

תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

קונצרט התזמורת הפילהרמונית הישראלית
אלבניז: קטעים מתוך סוויטה אספניולה
דה פאיה: לילות בגני ספרד

דצמבר 2000

מכללת לוינסקי לחינוך
הרצליה

LEV0100838 - 000 - 001



010083801807

עמיתים יקרים,

סוד גלוי הוא שמידת ההנאה, התובנה וההזדהות אצל המאזין הצעיר בעת האירוע המוסיקלי, תלויה במידת ההכנה מראש ובתהליך שהוא עובר תוך כדי הכנה זו.

בי"מסע המוסיקלי שלפניכם, אנו רואים בכם, רכזי מגמות המוסיקה והמורים לספרות המוסיקה במוסדות השונים, את הגורם המוביל להצלחה. שותפותכם המלאה בפרויקט יחודי זה, מעניקה לכולנו תחושת בטחון כי התהליך הנכסף - אכן יתרחש.

לקראת מה אנו שואפים להוביל את המאזינים הצעירים?

אנו מאמינים שבזכות ההכנה העשירה והאינטנסיבית, המוצעת בחוברת זו, יוכלו תלמידים לעבור שורה של חוויות משמעותיות:

- מפגש בלתי אמצעי בין המוסיקה למאזינים הצעירים, המפעיל את החושים כולם, מרחיב את עולם הדימויים ומשכלל את יכולת ההנאה האסתטית.
- הפנמה חושית והכרתית של התכנים המוסיקליים באמצעות האזנה/ צפייה דרוכה ומרוכזת והתמודדות של המאזינים הצעירים עם המשמעויות, הפרשנויות וההפשטות הרפלקסיביות.
- שיאו של תהליך הלמידה יהיה, כמובן, ביקור בקונצרט התזמורת והאזנה ל"מוסיקה חיה" מבוצעת במיטבה.

יוזמה זו היא פרי שיתוף של גורמים ציבוריים, אנשי חינוך ומוסיקאים, הרואים בקירוב התלמידים לאולם הקונצרטים תוך הכנה קפדנית ומובנית של תכנית הקונצרט, נדבך חשוב בעיצוב אישיותם המוסיקלית וטעמם האמנותי. שותפים לתכנית:

- * "מפתח" - תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה מטעם התזמורת הפילהרמונית.
- * המדרשה למוסיקה שבמכללת לוינסקי לחינוך, על צוות ההוראה וההדרכה שלה.
- * הפיקוח על החינוך המוסיקלי במשרד החינוך.

אנו מקווים שמנגנון שיתוף הפעולה שנוצר בין כל הגורמים הנ"ל, יסייע ליצירת קהיליית צעירים שוחרי מוסיקה, יעודד את הדור הצעיר לצרוך תרבות ואמנות במיטבה ואף ישפר את מעמדם של האמנים המבצעים בתוך החברה הישראלית.

לסיום, אנו סמוכים ובטוחים ששלבי ההכנה לקראת הקונצרטים יהפכו- בזכות עבודתכם- לרגעים מהנים בפני עצמם; על כך תודתנו נתונה מראש.

בברכה,

ד"ר תומר לב
ראש המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי לחינוך

אירית רוב-לוי
מנהלת תכנית "מפתח"
התזמורת הפילהרמונית

ד"ר תומר לב
ראש המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי לחינוך

צוות המדרשה למוסיקה

עורכים:

ד"ר תומר לב
דוצי ליכטנשטיין
שולמית פינגולד

עורך לשוני:

מיקי גורן

כותבים:

עודדה הררי
ד"ר רון לוי
שולמית פינגולד

עורכת גרפית:

טל רוקמן

דוגמאות תווים:

איה גל

תוכן העניינים

עמוד

הקדמה

1

מבואות:

2

- המוסיקה הספרדית בשלהי המאה ה-19

- התעוררות המוסיקה הלאומית במאה ה-19
- התעוררות המוסיקה הלאומית-אמנותית בספרד
- המוסיקה העממית הספרדית ומאפייניה

5

- האימפרסיוניזם במוסיקה

- הציור האימפרסיוניסטי
- השירה הסימבוליסטית
- אימפרסיוניזם במוסיקה

היצירות:

8

איסאק אלבניז (1860 - 1909): מחולות מתוך "סוויטה ספרדית"

Isaac Albéniz (1860-1909): Dances from "Suita Española"

Granada
Sevilla
Asturias
Aragon
Castilla

"גרנדה"
"סביליה"
"אסטוריאסי"
"ארגון"
"קסטיליה"

27

מנואל דה פאיה (1876 - 1946): "לילות בגני ספרד"

Manuel de Falla (1876-1946): Noches en los jardines de España

"En el Generalife"
"Danza lejana"
"En los jardines de la Sierra de Cordoba"

"בגני החנרליפה"
"מחול ממרחקים"
"בגנים של הררי קורדובה"

הקדמה

המדריך שלפניכם נוצר במטרה ללוות ולהעשיר את תהליך ההכנה שלכם ושל תלמידיכם לקראת השתתפותכם בקונצרט התזמורת הפילהרמונית בהיכל התרבות.

המדריך פונה בו-זמנית למורה ולתלמידים, ומיועד לתמוך בשיחות הרקע המקדימות, בהאזנה ליצירות עצמן ובעיבודן בכיתה.

לפיכך, עוצב מבנה המדריך באופן הבא:

1. סדרת מבואות שבהם משורטט הרקע לשתי היצירות הכלולות בו:

- המוסיקה הספרדית בשלהי המאה ה-19
- האימפרסיוניזם במוסיקה

2. הצגת שתי היצירות להן מוקדש המדריך הכוללת:

- מידע כללי על המלחין ועל היצירה
- "סימני דרך" לצורך מעקב בעת ההאזנה

אנו מקווים כי שפע המידע הכלול בחוברת יהפוך את תהליך ההכנה לחוויה מעשירה ומהנה, וכי שתי היצירות הנידונות ימשיכו ללוות אתכם בעבודתכם עם תלמידים גם בשנים הבאות.

בהצלחה!

צוות המדרשה למוסיקה

המוסיקה הספרדית בשלהי המאה ה-19

התעוררות המוסיקה הלאומית במאה ה-19

המחצית השנייה של המאה ה-19 התאפיינה בהתעוררות חזקה של הרגשות הלאומיים. ייחודה היה בגילוי מחדש של הזהות הלאומית אצל עמים קטנים יחסית, בעיקר במזרח אירופה ובצפונה. עמים אלה חיו שנים רבות תחת כיבוש של עמים גדולים מהם, וכתוצאה מכיבוש זה הם עברו תהליך של דיכוי תרבותי, ולעתים אף איבדו את זהותם וצביונם המקוריים.

לפני ההתעוררות הלאומית נשלטה אירופה כולה על-ידי מספר מצומצם מאוד של תרבויות-על: צרפתית, גרמנית, איטלקית ואנגלית. כאמור, תרבויות אלה הצליחו לטשטש את רוב סממני התרבות המקומית של העמים הקטנים יותר. במספר מקרים אף נשכחה השפה המקומית ונדחקה אל חבלי ארץ מרוחקים, שם נשתמרה אצל איכרים ופשוטי עם בלבד.

נקל לתאר את ההתרגשות העצומה שפקדה את העמים הקטנים של אירופה עם הגילוי המחודש של תרבותם, לשונם, מנהגייהם וטקסיהם. לצורך תהליך העיצוב-מחדש של זהותם, "גייסו" עמים אלה כל סממן תרבותי-לאומי שהבליט את ייחודם: דמויות לאומיות, מלחמות ואירועים בעלי משמעות היסטורית-לאומית, אגדות עם, תיאורי נוף אופייניים, שירים וריקודים עממיים וכיו"ב.

למוסיקה העממית נודעה חשיבות מכרעת בתהליך זה, ומלחינים ואנשי רוח רבים ראו במסורות המוסיקליות המקומיות מעיין השראה אינסופי לבנייה מחדש של הזהות הלאומית. בסוף המאה ה-19, עיצבה כל קבוצה אתנית באירופה "מוסיקה לאומית" משלה. את הדוגמאות המובהקות לכך נמצא בציכיה (סמטנה ודבוז'אק), בנורבגיה (גריג) וברוסיה ("החמישייה הרוסית" - בלקירב, בורודין, רימסקי-קורסקוב, מוסורגסקי וקואי). האומה האחרונה שהצטרפה למצעד זה, וזאת רק בשלהי המאה ה-19 הייתה ספרד.

תחילת המוסיקה הרומנטית הלאומית הייתה על דרך ה"ציטוט". מלחינים אימצו לחנים, ריקודים ושירי עם אותנטיים (שירים עתיקים, שירי איכרים) ועיבדו אותם לסוויטות צבעוניות או ל"פתיחות" שונות ומשונות. נעימות אלה, הולבשו במחלצות סימפוניות והותאמו לאולם הקונצרטים המערב-אירופאי. מאידך גיסא, נעימות מערביות מובהקות תוזמרו בכלים עממיים אופייניים במטרה לסגל להן מצלול לאומי-כביכול. אף שמשקלה הרעיוני, הרגשי, החברתי והמדיני של מוסיקה זו היה רב, הרי שרוב היצירות שנכתבו במתכונת זו נדונו לשטחיות ולעיבוד צבעוני-אך-סתמי של החומרים.

רק בשלהי המאה ה-19 ולקראת המעבר למאה ה-20, הגיע שלב חדש במוסיקה הלאומית - שלב שבו כבר לא היה די ב"גינונים חיצוניים" על מנת לבטא בהצלחה את רוח המוסיקה העממית. המחקר האתני המתפתח פתח דרך מעמיקה ומרתקת הרבה יותר, המבוססת לא על אימוץ פשטני של הנעימות העממיות כשלעצמן, אלא על פענוח מאפייני היסוד שלהן, הפנמתם על-ידי המלחין ושימוש בהם כאבני בניין ליצירות חדשות ומקוריות לחלוטין. תבניות יסוד ריתמיות ומלודיות, מאפיינים של כלים עממיים, מקצבי השפה וה"ניגון" האופייני שלה - כל אלה הפכו להיות "חומר בעירה" שהזרים דם חדש של רעננות והתרגשות למוסיקה של אירופה המזדקנת. בדרך זו שהיא מופשטת בהרבה, יצרו המלחינים מוסיקה ברוח עממית, אך כל כולה הייתה מקורית ופרי דמיונם המוסיקלי.

התעוררות המוסיקה הלאומית-אמנותית בספרד

סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 נחשבים לתקופת התחייה של המוסיקה האמנותית הספרדית, שזוהרה הועם במהלך המאה ה-18. אמנם המוסיקה העממית, מוסיקת הרחוב העירונית, המוסיקה הפופולרית והמוסיקה לריקודים המשיכו לחיות את חייהן הסוערים, אך המקום המרכזי שהיה לספרד באירופה בתחום המוסיקה האמנותית אבד לה.

בשליש השני של המאה ה-19 מתחילה צמיחה מחדש במוסיקה הספרדית, צמיחה הקשורה קשר הדוק להתעוררות הלאומיות והתעוררות המוסיקה הלאומית באירופה: נכתבות סרסואלות, מוסיקה סימפונית, מוסיקה קאמרית, ואף מונחת אבן הפינה למוסיקולוגיה הספרדית.

הבולט מבין מוסיקאי התקופה היה פליפה פדרל (1841-1922), לו נודעה השפעה ישירה וחזקה על התחדשות המוסיקה האמנותית הספרדית. עיקר פעילותו של פדרל הייתה בשנות השמונים של המאה ה-19. הוא עצמו היה מלחין, מוסיקולוג, סופר, מוציא לאור ומורה. גדולתו הייתה בכך שעורר בדור ההמשך את הדחף להמשיך ולחקור את המוסיקה הספרדית העממית. פדרל היווה עבור דור זה מודל רב השראה. את ה"אני מאמין" של פדרל אפשר לתמצת במילותיו הוא: "על האופי של המוסיקה הלאומית האמיתית להימצא לא רק בשיר העממי ובאינסטינקטים של התקופות הפרימיטיביות, אלא גם ביצירות המופת של גדולי המלחינים".

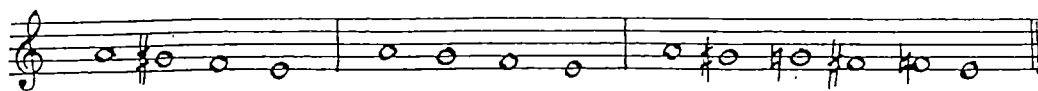
על הצלחתו של פדרל כמורה תעיד העובדה ששלושת המלחינים הספרדים הבולטים של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 נמנו בין תלמידיו: איסאק אלבניז, אנריקו גרנדוס ומנואל דה פאיה. בהשראתו מצאו אלה, כל אחד בדרכו, את השילוב בין המסורת המוסיקלית הספרדית לבין טכניקות הלחנה מערביות-אמנותיות.

המוסיקה העממית הספרדית ומאפייניה

מבנהו הגיאוגרפי והטופוגרפי של חצי-האי האיברי הכתיב את חלוקתו הטבעית למחוזות מוגדרים היטב. כתוצאה ממבנה זה נוצרה הפרדה תרבותית בין המחוזות השונים, ובכל מחוז התגבש דפוס תרבותי האופייני לו. במקביל, מיקומו האסטרטגי של חצי-האי חשף אותו מאז ומעולם לחדירתם של גורמים זרים (הרומאים, הבסקים, הקלטים, הערבים והצוענים), שהשתכנו בו באזורים שונים. כתוצאה מכך, הפכה ספרד להיות בו-זמנית גם אוסף של ניבים נפרדים השומרים בקטאות על ייחודם, וגם כור היתוך של תרבויות.

בלא כל קשר לתפיסתם של הספרדים את הקליידוסקופ התרבותי של עצמם, בנה לו העולם החיצון דימוי אחיד של התרבות העממית הספרדית, ואיפיין אותה במערכת של סמלים ברורים. תופעה זו נכונה גם לגבי המוסיקה הספרדית. וכך, אף שאפשר להצביע בוודאות על הבדלים בין המאפיינים המוסיקליים של האזורים השונים, הרי שכאשר אנו מדברים על "מוסיקה ספרדית", מיד צצות ועולות תכונות בולטות שאי-אפשר לטעות בשיוכן:

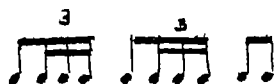
1. נטייה למודאליות (בעיקר פריגית) וכן נטייה להשתמש בסקונדה מוגדלת (נוסח מקאם חיג'אז), בהשפעה ערבית.



2. מלודיות דיאטוניות ברובן, במנעד צר, אשר לעתים בנויות משלושה עד ארבעה צלילים בלבד. תבניות אלה מאורגנות בנוסחאות מלודיות קבועות החוזרות על עצמן (קדנצה פריגית, חזרות כפייתיות על צליל אחד, נפילות של טרצה בסיומות משפטים); קישויות רבה; "סלסולים" דמויי ערבסקות.

3. המשקל הבולט הוא המשקל המשולש. ישנו שימוש רב בהמיולות, דבר היוצר תחושה של משקלים משורגים ("פולימטריות"). למשל, הזמר שר במשקל זוגי בעוד שהליווי הפלי הוא במשקל משולש.

4. תבניות המקצב מגוונות: תבניות השירה הספרדית מתאפיינות בנימת אלתור חופשית מאוד, בעוד שהתבניות המאפיינות את המחול הן קצביות ותוססות. בשני המקרים יש שימוש רב בטרילולות.



5. רבים מן השירים מונופוניים ומלווים במחיאות כף, בכלי הקשה וברקיעות עקב בלבד. יוצאים מכלל זה הם כמובן השירים המלווים בגיטרה, שבהם מופיע ליווי הרמוני.

6. הכלי המספק את ההרמוניה הוא הגיטרה. טכניקת הנגינה בגיטרה גורמת לשתי תופעות אופייניות: האחת - רצף של אקורדים מקבילים, והאחרת - הופעה תכופה של אקורדים דיסוננטיים. במקרים רבים אפשר למצוא חילופים בין שני אקורדים בלבד - טוניקה ודומיננטה.

7. המבנה פתוח בעיקרו, ובנוי משרשרת אפיזודות. אלמנט צורני בולט הוא החזרה על החומרים בווריאציות שונות. הצורה נקבעת במידה מסוימת גם מחילופי ה"קופלה" (הקטע המושר) וה"פאלסטו" (קטעי הביניים הכליים). לעתים מופיע בפתחה פרלוד אלתורי המושפע מן הצורה המזרחית.

8. ההרכב הנפוץ המקובל במוסיקה העממית הספרדית כולל זמרה, ריקוד, גיטרה וקסטנייטות. לגיטרה תפקיד כפול - הן כסולנית והן ככלי מלווה. גם לליווי עצמו יש לה תפקיד כפול: ריתמי והרמוני.

9. הרקדנים והזמרים מופיעים גם כסולנים. גון השירה צרוד, מחוספס ומאונפף.

האימפרסיוניזם במוסיקה

הציור האימפרסיוניסטי

האימפרסיוניזם הוא תנועה אמנותית אשר ראשית צמיחתה בצרפת, בשנות השבעים של המאה ה-19.

מקור השם "אימפרסיוניזם" הוא ציור של קלוד מונה - אחד מראשי התנועה - המתאר זריחה מעל הים, ושכותרתו "אימפרסיון" (רושם). התמונה הוצגה במסגרת תערוכה קבוצתית שהתקיימה בפריז בשנת 1874, ומבקר אמנות אשר צפה בתערוכה וסלד ממנה קרא בלעג לתערוכה כולה על שם תמונתו של מונה "התערוכה של האימפרסיוניסטים". כינוי זה דבק בקבוצת ציירים זו, אלא שברבות הימים הוא איבד את משמעותו השלילית, והציירים עצמם הפכו למפורסמים.

הציור האימפרסיוניסטי רואה את העיקר בתפיסת המציאות לפי התרשמותו הסובייקטיבית של האמן. הציירים שנמנו עם תנועה זו התנגדו לטכניקת הציור שהייתה מקובלת עד לאותם ימים, לפיה הציור מבצע בשטח רק רישום קל של קווי המיתאר של הנוף, ומשלים את יצירתו בסטודיו במנותק מהטבע.

הם חשבו שעל האמן להימצא בחיק הטבע עד שהיצירה הושלמה, והאמינו כי בדרך זו יכול האמן להתרשם באופן ישיר מהנוף בו הוא שרוי ותוצאות התבוננותו, התרשמותו ותחושותיו האינסטינקטיביות מחלחלות אל תוך הציור ומהוות חלק בלתי נפרד ממנו.

בניגוד לציור הנטורליסטי המתמקד ברישום מדויק של האובייקטים, ובניגוד לציור הרומנטי המבטא את רגשותיו של האמן, הציירים האימפרסיוניסטים העדיפו להתמקד בחוויות יסוד אינסטינקטיביות, ברשמים רגעיים, פשוטים, הנתפשים על-ידי המתבונן וחולפים כהרף-עין. וכך, הזיונות טבע משתנים כמו השתקפויות אור השמש בזוויות שונות, בשעות שונות של היום ובעונות שונות של השנה; משחקי האור והבואות שהם יוצרים בתוך המים; משחקי עננים ברקיע - משכו אותם בחבלי קסם מיסטיים כמעט.

הם הציבו לעצמם כמטרה לשחרר את האמנות מכל הכבלים האקדמיים ומכל המוסכמות הצורניות והטכניות שלה. בניגוד לקודמיהם, שהיו כבולים לחישוב מדויק של פרופורציות ושל קווי מיתאר, הם ציירו מתוך חופש מוחלט, התבססו על אינטואיציה ועל פנטזיה שכולה פרי הדמיון, ופיתחו שפע של טכניקות ציור חדשות.

בתחילת דרכם דגלו הציירים האימפרסיוניסטים בשימוש בצבעים טהורים, ביצירת הצורה על-ידי הנגדת צבעים בהירים וכהים ובהצבה זה-בצד-זה של צבעים משלימים. מאוחר יותר ניתן למצוא בציוריהם משיכות מכחול קטנטנות ומעודנות ודקויות של גוון במקום חלוקה ברורה של צבעים.

משחקים אינסופיים של אורות וצללים הפכו אפוא לעיקר, ודחקו הצידה את האובייקטים המצויירים, שחשיבותם הפכה משנית בלבד.

שורה שלמה של ציירים מזוהה עם הסגנון האימפרסיוניסטי, ביניהם קאמיל פיסארו, קלוד מונה, אוגוסט רנואר ופול סזאן.

האימפרסיוניזם מצא את ביטויו גם בתחומי אמנות אחרים כמו פיסול, ספרות ומוסיקה.

השירה הסימבוליסטית

מהפכה דומה כנגד צורות ההבעה המסורתיות התחוללה בתחום השירה והמחזאות על-ידי המשוררים הסימבוליסטים. גם תנועה אמנותית זו קמה בצרפת בשלהי המאה ה-19.

במרכז התפישה הסימבוליסטית עמד עולמו המיוחד של האמן היוצר. עולם שהוא מעבר לבעיות ההווה ומעבר לעולם הנגלה. לשם מתן ביטוי לנסתר שביקום, מחפש הסימבוליזם סינתזה של תחושות: של הראייה, של השמיעה, של החישה, של הטעם, של הריח של החלום.

המשוררים שנמנו עם הסימבוליזם העמידו את החוויה הראשונית, האינסטינקטיבית במרכז. הם העדיפו לקיים דו-שיח ישיר עם האידיאה הטהורה והחושיים תוך צמצום התיווך של האינטלקט והתודעה. התוצאה האמנותית הייתה שירה שבה האווירה משחקת תפקיד ראשון במעלה, ודוחקת הצידה את כל שאר מרכיבי השירה המסורתיים: שכבות על גבי שכבות של דימויים, משחקי מילים וסמלים ברורים למחצה החליפו את הקו הסיפורי, את התכנים ואת המסר הגלוי.

לפיכך העדיפו הסימבוליסטים את החלום על פני המציאות, את האשליה והרמיזה על פני האמירה המפורשת, את משחקי המילים האסוציאטיביים על פני הקו הסיפורי ברור, את המילים הבודדות על פני ההיגיון התחבירי ואת מצלול ההברות על פני משמעות המילים.

נוצרה אחדות מלאה של האידיאה והלשון המוסיקלית. לא היו אלה עוד שתי רשויות נפרדות אלא זהות אחת: הרעיון נמסך כולו אל תוך ווריאנטים לשוניים.

המשורר פול ורלן הגדיר בשירו "על אמנות השירה" (ars poetica) מה דרוש למשורר כדי לכתוב שיר טוב: "שתהיה מוסיקה לפני הכול... וכל השאר... זו הרי ספרות..."; והכוונה היא, כמובן, למוסיקה הטבעית שיוצרות ההברות השונות.

סטפן מלרמה היה קיצוני עוד יותר כשטען: "שירים כותבים במילים, לא ברעיונות". הוא אף טען, "השירה שלי היא מבוך" ולכן יש ליהנות ממנה כפי שהיא, בלי לנסות לחפש בה משמעויות הגיוניות כלשהן...

כמבשרי הסימבוליזם נחשבים בודלר ואדגר אלן פו, וגדולי המשוררים הסימבוליסטים היו ורלן, מלרמה ורמבו.

האימפרסיוניזם במוסיקה

מקובל לכנות חלק ניכר מהמוסיקה של דביסי, ראוול, דיוקא ורוסל, כמוסיקה "אימפרסיוניסטית". זאת בעקבות סממנים קונספטואליים וסגנוניים שאיפיינו אותם ואשר היו משותפים להם ולבני דורם בתחום הציור והפואטיקה.

עם זאת יש לציין כי מלחינים אלה, שפעלו כידוע בצרפת בתקופת המעבר שבין המאה ה-19 למאה ה-20, מעולם לא זיהו את עצמם עם זרם אומנותי זה. יתרה מזאת, הם אף התנגדו לכך.

מן האמור לעיל ניתן להבין, כי השימוש במונח אימפרסיוניזם לגבי המוסיקה שנוי במחלוקת.

מהם אם כן אותם סממנים קונספטואליים וסגנוניים איתם זוהו מלחינים אלה?

בראש ובראשונה, נחשבה האמנות בעיני המלחינים האימפרסיוניסטים, כמו בעיני מונה או ורלן לחוויה חושית יותר מאשר לחוויה אינטלקטואלית. דביסי, לדוגמה, האמין כי נועדה האמנות נועדה להקסים, לבדר ולשרת בתור "פנטזיה של החושים". בנוסף, בדומה למאפייני הציור האימפרסיוניסטי והשירה הסימבוליסטית, ניתן להבחין במוסיקה של המלחינים האימפרסיוניסטיים בתכונות כמו רגעיות, ערפיליות וארעיות.

במקביל לציור ולשירה, תפישה אסתטית זו מצאה את ביטויה בשפת המוסיקה בדרכים הבאות:

- שימת דגש על אווירה ומתן כותרות ליצירות
- יצירת מרקם אוורירי
- דרכי הפקת צליל ייחודיות
- צירופים כלים לא קונבנציונליים
- בניית אקורדים בעלי אפקט של גוון
- שימוש במהלכים הרמוניים מקבילים
- טשטוש קווי המיתאר של הצורה
- עמעום תחושת הפעמה והמשקל
- פירוק המנגינות לשברירים
- עקיפת הטונליות וחוקיה המסורתיים על-ידי שימוש במודוסים (טבעיים ומלאכותיים) ובסולמות פנטטוניים.

"סוויטה ספרדית" אופוס 47

מאת איסאק מנואל פרנסיסקו אלבניז (18.5.1909 - 29.5.1860)

על המלחין

איסאק אלבניז נולד בחבל קטלוניה שבצפון-מזרח ספרד. המורשת הצוענית של חבל זה והקשר למסורת המורים - המוסלמים ממוצא ערבי-ברברי שהשתקעו בספרד - הם חלק מאישיותו ומתרבותו של אלבניז. כבר בגיל ארבע החל אלבניז להופיע כפסנתרן, ומסעות הקונצרטים שלו התפרסו על-פני כל ספרד. מפאת גילו הצעיר - שבע שנים, לא התקבל לקונסרבטוריון של פריז אף שהכירו בכשרונו כפסנתרן. אופיו הנועז והעצמאי התבטא במעשיו בימי נעוריו: בגיל שתים-עשרה עזב את ביתו ואת משפחתו ונסע לבדו לדרום-אמריקה. הוא חצה לבדו את כל היבשת לאורכה במסע קונצרטים, ולאחריו נסע לארצות-הברית שגם בה הופיע כלהטוטן הפסנתר.

כבר בתקופת חייו זו החל אלבניז להלחין יצירות לפסנתר. בתקופה זו המכונה המוקדמת, כתב אלבניז יצירות בשביל מסעות הקונצרטים שערך בארצות מערב-אירופה. אף את השכלתו כמוסיקאי וכפסנתרן השלים במערב-אירופה: הוא למד בגרמניה ובבריסל אצל מוסיקאים גדולים כדיוקא ודי'אינדי, והשלים את לימודיו בבודפשט אצל ליסט, המלחין והפסנתרן האגדי. סגנון כתיבתו בתקופה זו היה סלוני, פופולרי, קליל, ללא מורכבות וגיוון, אם כי ניכרת בו השפעה של גדולי המלחינים מבאך ועד שופן וליסט, שאת יצירותיהם ניגן בהופעותיו.

בשנים 1883-92 חזר לספרד והעתיק את מרכז הכובד של עיסוקיו ממתן קונצרטים לפסנתר להלחנה. בהשראתו ובהנחייתו של המלחין והמורה הספרדי פליפה פדרל, החל אלבניז ואיתו חבריו - המלחינים גרנדוס ודה-פאיה - לכתוב מוסיקה לאומית בעלת אופי ספרדי מקורי אותנטי. אלבניז חקר את המורשת הלאומית על כל גווניה, ושילב בסגנונו יסודות עממיים, המטופלים בכלים אמנותיים מבלי לצטט ישירות מתוך הפולקלור. הגיטרה, הנציגה הבלתי מעורערת של המוסיקה הספרדית הלאומית, שחזר לנגן בה באותה תקופה, עברה תחת ידו האמונה "גיור" קומפוזיטורי לפסנתר.

ה"סוויטה ספרדית" אופוס 47 עומדת במרכז התקופה השנייה: כל אחד מן המחוזות השונים של ספרד קיבל את ייחודו ואת אפיוני השירה, הנגינה והמחול שלו בפרק מיוחד.

בשנת 1892 - תחילת התקופה השלישית שלו - עבר אלבניז לפריז, והתיידד עם דביסי, פורה, שוסון ועם מלחינים אחרים. בשנים הבאות, עד מותו ב-1909, התעניין אלבניז בטכניקות של מלחיני סוף הרומנטיקה, הושפע מן הזרם האימפרסיוניסטי וגם השפיע עליו, כפי שהעיד דביסי שרחש לו הערכה עמוקה.

יצירת המופת מתקופה זו - היצירה האחרונה שכתב לפני מותו - היא הסוויטה לפסנתר "איבריה", הכוללת שנים-עשר פרקים שנקראים "אימפרסיות חדשות" ("רשמים חדשים"). ביצירה זו השכיל לשלב אפיונים מלודיים ספרדיים עם איכויות אימפרסיוניסטיות.

לאות הוקרה על תרומתו לתרבות הצרפתית, זכה אלבניז לאחר מותו לעיטור כבוד מממשלת צרפת.

על היצירה

ב"סוויטה ספרדית" עורך המלחין מעין סיור צלילי ברחבי ספרד, ומציג מגוון של ניבים ממחוזות שונים, המיוצגים על ידי האפיונים הסגנוניים שלהם בתחום הריתמי, המלודי, ההרמוני והכלי.

שמות שמונת הפרקים של הסוויטה הם שמות מחוזות או ערים בספרד. לכל פרק יש גם כינוי משני, המציין את הסוגה המוסיקלית האופיינית לו.

1. גרנדה - סרנדה
2. קטלוניה - קורנדה (מחול)
3. סביליה - סביליאנס (מחול)
4. קאדיז - סאטה (תהלוכה דתית)
5. אסטוריאס - אגדה
6. ארגון - פנטזיה
7. קסטיליה - סגוידאס (מחול)
8. קובה - נוקטורנו.

הסוויטה תוזמרה על-ידי המנצח הספרדי מאסטרו דה בורחוס. כדי לענות על הרוח הלאומית הספרדית של היצירה הוא צירף לעיבוד התזמורתי כלים ספרדיים אופייניים כמו קסטנייטות וטמבורין.

בקונצרט הנוכחי יושמעו חמישה מבין פרקי הסוויטה: "גרנדה", "סביליה", "אסטוריאס", "ארגון" ו"קסטיליה".

השפה המוסיקלית של היצירה

1. בכל פרק שלושה נוסחים מלודיים המתחלפים זה בזה מדי פעם וגם חודרים ומשתרבים זה לתוך זה:

א. מלודיות קצביות בנוסח עממי; ב. מלודיות שירתיות לעתים בנוסח אלתורי;

ג. נגינות ביניים בנוסח כלי הנובעות מטכניקות גיטריסטיות.

2. למנגינות הקצביות מנעד מצומצם, מרווחים קטנים וקו מיתאר פשוט וברור.

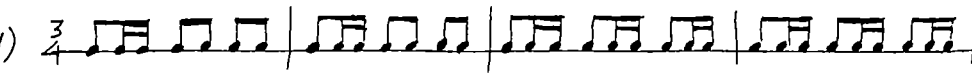
3. למלודיות של החלקים השירתיים מרקם של אוקטבות מקבילות בפריסה רחבה.

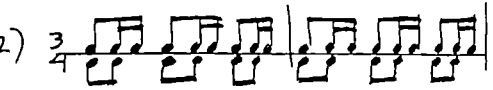
4. השלשון הקישוטי - המורדנט, כאלמנט אופייני מלודי וגם ריתמי, מייצג ניב גיטריסטי ספרדי עממי, ומזכיר את צלילי הקסטנייטות.

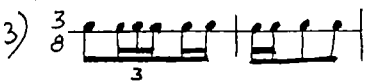
5. נוסחת סיום מלודית רווחת: השלשון הקישוטי ואחריו צליל ממושך.



6. תבניות מקצב ריקודיות שבבסיסן מוטיב משותף, המופיעות במורכבויות ריתמיות שונות בהתאם למחוזות השונים.

1) 

2) 

3) 

7. נוסחאות ריתמיות של פתיחה וסיום על צליל חוזר, מעין "רקיעות רקדנים".



8. משקל משולש: 3/4 או 3/8 בכל הפרקים.

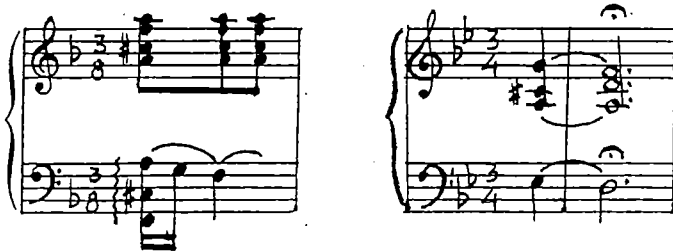
9. אקורדים טרציאליים.

10. מהלכים הרמוניים מסורתיים היוצרים טונליות ברורה.

11. רמזים פריגיים.



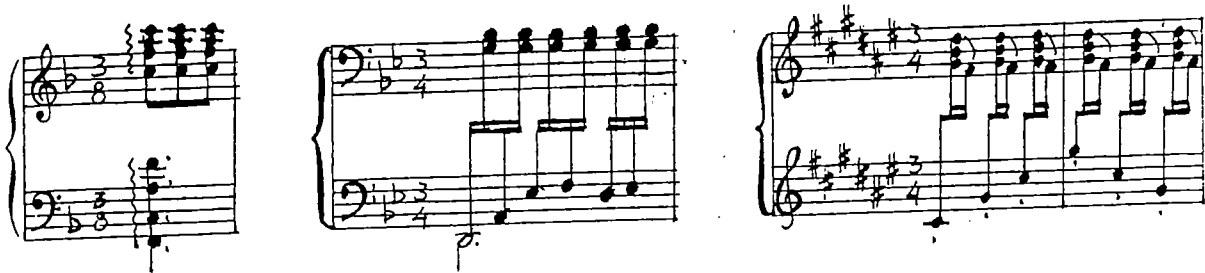
12. הרמוניה מועשרת בדרגות מותקות (נאפוליטני, גרמני, וכו').



13. קדנצות פלגאליות בסיומי פרקים.

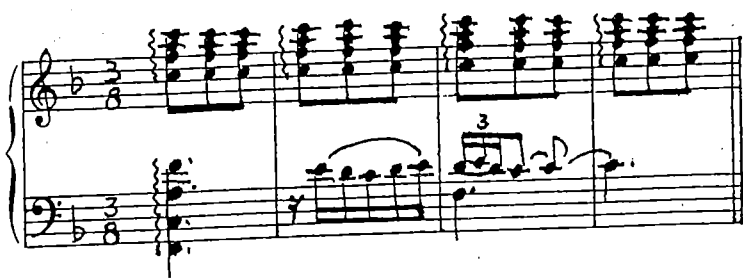
14. מבנה ברור על-ידי חטיבות מוגדרות היטב המנוגדות זו לזו במרכיבים הבאים: בטונליות; בנושא; באופי (קצבי או מלודי); במרקם; בעוצמה; במפעם; בתזמור.

15. אימוץ מגוון רחב של ניבים גיטריסטיים שונים, האופייניים להפקות ולטכניקות הספציפיות של הכלי.



"גרנדה"

הפרק המוקדש לעיר גרנדה נכתב כסרנדה, ועל-כן אופיו שירתי, רומנטי, פשוט ונוגע ללב. הליווי הגיטריסטי של פריטת ארפג'ים במפעם מתון ושלו מוסיף לסרנדה נופך עממי אותנטי.



הצורה תלת-חלקית, ומוגדרת באופן ברור: החטיבה הראשונה והחטיבה השלישית זהות. הפן האמנותי של הפרק מתבטא בפיתוח המוטיבים, ובשימוש בהם לבנייה ולגיבוש של הצורה: המוטיב הריתמי-מלודי מופיע, בשיויים מסוימים, בשלוש החטיבות ומקשר ביניהן.



המערכת הטונלית המודולטורית מעניקה עושר וגיוון לחומר המוסיקלי הכמו-עממי. אחד המאפיינים הבולטים בפרק הוא חילופים בין זרימה ערבסקית של תבניות לבין צלילים ארוכים העוצרים את התנועה.

סימני דרך

החטיבה הראשונה (בפה מג'ור) נפתחת במלודיה שירתית ברגיסטר אמצעי התואם למנעד השירה של זמר טנור. הליווי בפריטה "גיטריסטית" נמצא מעל למלודיה, ברגיסטר העליון. הפשטות ההרמונית מודגשת על-ידי ארפגיים בדרגות הראשונה והחמישית בלבד, וזאת רק לזמן-מה.

המלודיה בנויה משתי פסוקיות קצרות העונות זו לזו.



הראשונה בנויה על התבנית הריתמית הדומיננטית של הפרק. שתיהן מאופיינות בתבנית ריתמית אחידה המסיימת אותן. פסוקיות אלה חוזרות על עצמן אם במדויק ואם בווריאנטים קלים או בסקוונצות. המנעד הצר בתחילתו נפרס ונפתח כמניפה, ונסגר שוב לקראת סוף החטיבה. החטיבה מסתיימת בנוסחת סיום קצרה החוזרת ארבע פעמים תוך משחק חילופים בין קווינטה זכה לקווינטה מוגבהת באקורד הטוניקה.

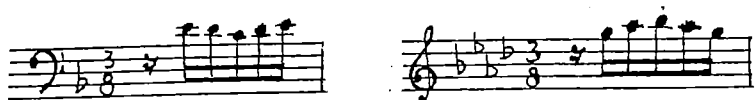


- החטיבה השנייה ממשיכה באופי הלירי של הפרק אך שונה מהראשונה בכמה נקודות:
- א. יש מלודיה חדשה המתאפיינת במרווחים גדולים יותר ובסלסולים ערבסקיים.
 - ב. המלודיה נמצאת הפעם ברגיסטר העליון והליווי מתחתיה.
 - ג. המלודיה מתקדמת דרך מספר מרכזים טונליים, מה שגורם להתארכותה של החטיבה.

חטיבה זו נפתחת בליווי בלבד בסגנון הברקרולה, אליו מצטרפת אחר-כך המלודיה. גם כאן בנויה המלודיה משתי פסוקיות: האחת, בריתמוס עצור, נפתחת בקפיצת אוקטבה כלפי מעלה, והשנייה מתגלגלת כלפי מטה בצלילים מהירים באמצעות תבנית ערבסקית.



תבנית זו היא תולדה של התבנית המלודית מן החטיבה הראשונה. הריתמוס של התבניות זהה, אך בעוד שבחטיבה הראשונה קו המיתאר של התבנית היה קעור, הרי שבשנייה קו המיתאר ברוב המקרים קמור.



גם בחטיבה זו משמשת המלודיה המוצגת בסיס לווריאנטים קלים ולהזזות. מבנה החטיבה תלת-חלקי:

- א. - תצוגה מינורית (פה מינור)
- חזרה מגיורית (פה מגיור)
- ב. - וריאנט ברה במול מגיור החוזר פעמיים
- ציטוטים של המלודיה מן החטיבה הראשונה בלוויית הפריטה ברגיסטר הגבוה.
- א. - חזרה מדויקת על החלק הראשון: פה מינור
פה מגיור

נוסחת הסיום עם חילופי הקווינטה שסגרה את החטיבה הראשונה, מסמנת גם בחטיבה השנייה את הסיום, וממשיכה כקטע מעבר אל החטיבה השלישית.

החטיבה השלישית חוזרת במדויק על הראשונה, כולל נוסחת הסיום ואחריה ארפגי ארוך העולה אל אקורד הטוניקה האחרון.

"סביליה"

המחול האופייני לאזור סביליה הוא הסביאנס. ייתכן שהוא הגרסה המקומית של ריקוד הסיגידיאס שמקורו בקסטיליה. הריקוד במשקל משולש, במפעם ערני.

הפרק בנוי משלוש חטיבות, ששתי הראשונות מתוכן שונות זו מזו כמעט בכל מרכיביהן: הראשונה ריקודית וערנית בעוד שהשנייה שירתית ורחבה. החטיבה השלישית היא חזרה מדויקת על חלק מן החטיבה הראשונה.

במרכזה של כל אחת מן החטיבות מוצגת נעימה החוזרת בווריאנטים ובסולמות שונים. בין פסוקי הנעימות פזורות פיגורציות אינסטרומנטליות כנוסחאות קבועות. בדרך זו מעצב אלבניז את המבואות, את קטעי הביניים ואת קטעי הסיום העוטפים את הנעימות השונות של הפרק.

סימני דרך

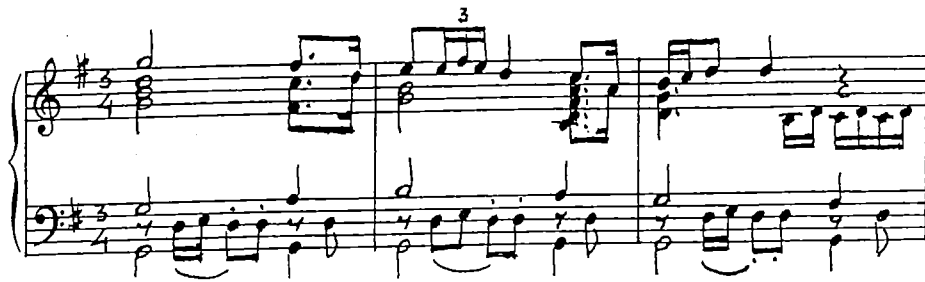
ה"סביליה" פותחת במבוא קצר (בסולם סול מג'ור) במקצב ערני המזכיר את נגינת הקסטנייטות. המרקם בנוי משלוש תבניות ריתמיות זו על גבי זו.



נוסחה זו תחזור ותופיע במהלך הפרק.

המלודיה הראשית של הפרק מופיעה החל מן התיבה השלישית. מקצבי המלודיה מגוונים, וכוללים גם את מוטיב השלישון, המוכר מכל ריקודי הסוויטה.

המלודיה מלווה בתבנית ריתמית החוזרת בעקשנות חמש-עשרה פעמים ברציפות, ובנקודת עוגב על הטוניקה.



למלודיה ארבעה פסוקים:

הפסוק הראשון הוא מעין הכרזה חגיגית בקו מיתאר קעור.

הפסוק השני חוזר במדויק על הראשון.

הפסוק השלישי עובר לסולם אחר (סי במול מגזור) ומפתח את המלודיה לכלל סלסולים בגוון מזרחי.

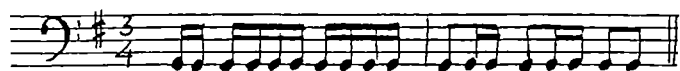


הפסוק האחרון מאמץ את מקצבי המבוא ומביא את האפיזודה לסיימה.

בין פסוקי המלודיה משורבבים קטעי מעבר חרישיים דמויי טכניקה גיטריסטית.



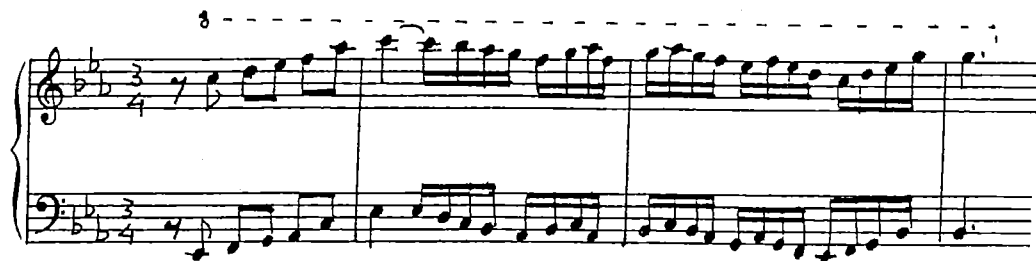
המבוא חוזר, מתפתח ומביא את האפיזודה הראשונה לנוסחת סיום קצרה המזכירה רקיעות רקדנים ומתפקדת כאלמנט עממי וצורני גם יחד.



האפיזודה הבאה מעבירה את שני האלמנטים - המלודיה וקטעי המעבר "הגיטריסטיים" - לסולמות שונים (מי במול מגיור ורה מגיור).

מעבר ערבסקי מודולטורי מוביל אל סדרת אקורדים בנימה פריגית. אחריה מוזכרות נוסחאות המבוא והסיום בתמציתיות, ומובילות אל חזרה מלאה של האפיזודה הראשונה המסיימת את החטיבה הראשונה של המחול.

החטיבה השנייה בדו מינור פותחת בנעימה במנעד רחב מעוטר בסלסולים. הנעימה מופיעה באוקטבות מקבילות ללא ליווי הרמוני.



האופי השירתי-אלטורי של המלודיה מועצם עם חזרתה. הסלסולים הרבים מסתחררים במעין מעגליות ומוטיב השלשון תופס מקום מרכזי בפיתוח.

גם בחטיבה השנייה, כמו בזו הראשונה, מתערבים ברצף המלודי קטעי מעבר "גיטריסטיים" קצרים.



האפיזודה הבאה מציגה מלודיה חדשה, שקטה, הממשיכה באותה רוח של סלסולים ושל אופי אלתורי, בתוספת ליווי ריקודי מעודן.



מעבר המבוסס על המוטיב הראשון ועל "רקיעות הרקדנים" המוכרות, חותמים את האפיזודה השנייה.

הנעימה הראשונה של החטיבה השנייה חוזרת בחלקה. אחריה מופיע מעבר ההולך ומתעצם בתנופתו ומוביל אל הופעתה החוזרת של החטיבה הראשונה. במקום נוסחת הסיום של "רקיעות הרקדנים", מסתיים הפרק בקרשנדו ובשלושה אקורדים המתפרסים על פני כל הרגיסטרים.

"אסטוריאס"

הפרק של מחוז אסטוריאס נקרא "ליינדה", כלומר אגדה. הוא שונה משאר הפרקים במצב הרוח שלו: אופיו רציני, דרמטי, טעון אנרגיה. הפרק נכתב כמעין טוקאטה לפסנתר, אבל הגיטרסטים אימצו אותו לעצמם מפני שסגנונו גיטרסטי מובהק. הדבר המייחד את הפרק ומעניק לו את אופיו האנרגטי הוא נקודת העוגב על הצליל רה, המכה ללא הרף במקצב קבוע.

במהלך החטיבה אין שום הפסקה - רצף מוטורי נמשך ללא הפוגה עד לסיומה. במהלך הרצף חלה התעצמות הולכת וגוברת. רק בחטיבה השנייה ניתן לנוח לזמן-מה מן הצליל ההולם. בחטיבה השלישית הוא חוזר שוב בעקשנות כמעט עד לסיום הפרק.

הצורה של הפרק תלת-חלקית: החטיבה השלישית כמעט זהה לראשונה, והחטיבה השנייה שונה מהן בכל מרכיביה.

סימני דרך

התבנית הריתמית-מלודית של התיבה הראשונה מתפתחת לפסוק בן ארבע תיבות.

פסוק זה חוזר תחילה באופן מדויק, ואחר-כך מופיע בווריאנטים שמשכם קבוע - ארבע תיבות. דרך וריאנטים אלה הולכת המוסיקה ומתעצמת בהדרגה עד לשיא. הדעיכה שלאחר השיא קצרה מן ההתעצמות, וכך מקבלת חטיבה זו מעין צורת פרבולה.

ההתעצמות מתרחשת בכמה מישורים בעת ובעונה אחת: המרקם מתעבה על-ידי הכפלה של הצליל הפועם; העוצמה הולכת וגוברת; נוספות הדגשות חריפות בתחילת התיבות; מנעד המרקם הולך ומתרחב כלפי מעלה וכלפי מטה; קו הבס מתפתח ומוביל למודולציה לרה, לקראת סיום החטיבה.

18

החטיבה השנייה מנוגדת לחטיבה הראשונה במרבית המרכיבים:

חטיבה ראשונה

אופי מהורהר רגוע ושירתי
מפעם איטי
אספרסיבו ורובאטו
צלילים ממושכים
מלודיה "ערומה" ללא ליווי
דינמיקה שקטה בעיקרה
רצף ללא הפסקה
פריסה מרקמית רחבה
צליל מרכזי רה

חטיבה שנייה

אופי אנרגטי ומתוח
מפעם מהיר
קצב מדוד ומדויק
צלילים מהירים וטוקטיים
מלודיה מלווה באוסטינטו
דינמיקה מתפתחת עד לפורטיסימו
פסוקים קצרים המסתיימים בשהיות
מרקם צפוף
צליל מרכזי סול



בהמשך החטיבה בנויה המלודיה על מוטיב חוזר המעניק סממן ריתמי לאווירה הרגועה והשירית.



החטיבה השנייה מסתיימת באיזכור קצר - הפעם בפיאניסימו - לטוקטיות של החטיבה הראשונה. אחריו באה קודטה שהיא חזרה על המלודיה המהורהרת שבפתיחת החטיבה השנייה. החטיבה השלישית חוזרת במדויק על החטיבה הראשונה ובסיומה, כמו קודם, ארפגי רה מגיור שקט בעלייה.

הקודה: פסוק מלודי חדש במרקם כוראלי במפעם איטי מאוד. פסוק זה הוא כמו הרהור נוסף המזכיר את החטיבה השנייה לפני פרידה, ומחזיר אותנו אל הטוניקה סול. הפרק מסתיים בצליל הפועם של ה"טוקטה", הדוחף במתח ובהתעצמות מהירה אל האקורדים של הסיום.

"ארגון"

הפרק המוקדש למחוז ארגון נקרא "פנטזיה". כינוי זה מרמז על צורה חופשית הנובעת מן הדמיון, מהלכי רוח משתנים. אופיו של הפרק עליו, ריקודי, קצבי ומהיר. הפרק משופע בניבים "גיטריסטיים" שונים המעניקים לו עושר וגיוון רב. ססגוניותו של הפרק מתבטאת במספר רב של חטיבות ואפיזודות, במעברים מסולם לסולם, בחילופי משקל סמויים ובנושאים מלודיים מגוונים. כל אלה מצדיקים את הכותרת "פנטזיה". יחד עם זאת, ניתן להבחין בפרק זה במעין צורת רונדו: בין חטיבות המהוות חזרות מדויקות או מעין פיתוח של החטיבה הראשונה הריקודית, משובצות שתי חטיבות שונות לחלוטין בעלות אופי שירתי: קופלס.

סימני דרך

החטיבה הראשונה, שכאמור לעיל הנה באופי ריקודי מובהק, מבוססת כולה על נושא אחד.

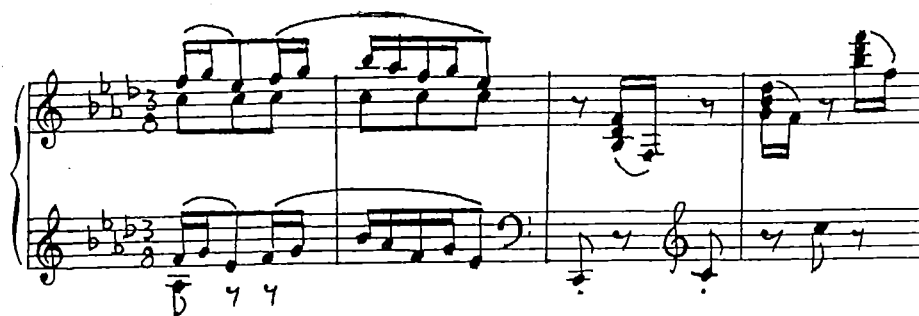


הנושא מבוסס על רעיון מלודי המסתובב סביב עצמו. המנעד שלו מצומצם - קוורטה, ומרווחיו קטנים - סקונדות וטרצות. הוא בנוי באופן סימטרי מזוגות של פסוקיות זהות. אף שהמשקל המוצהר של הפרק הוא $3/8$, אפשר להבחין במעין חילוף משקל סמוי בין $3/8$ ל- $3/4$.

המרקם מתאפיין בהכפלות של המלודיה (המרבות להופיע ברוב החטיבות השיריות) בליווי אקורדים ונקודת עוגב ברובד האמצעי.

הנושא מופיע מספר פעמים ברציפות, בסולמות שונים. סדר הסולמות אינו מסורתי, עובדה התורמת לאווירת הפנטזיה.

חלקו הראשון של הנושא זהה בכל הופעותיו בעוד שההמשך משתנה. בין כל אחת משתי הופעותיו האחרונות של הנושא משורבבת תבנית ריתמית עם רמזים פריגיים, שיש בה גם חילוף סמוי של המשקל:



החטיבה הראשונה נחתמת בנוסחת הסיום של "רקיעות הרקדנים", על הצליל דו.

החטיבה השנייה נקראת "קופלה" - שיר.
 במהלכה של החטיבה מוצגת נעימה מרכזית שבין פסוקיה פזורות תבניות ריתמיות קצרות
 החוזרות על עצמן כ"נוסחאות" קבועות.

A musical score for piano accompaniment. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The music consists of rhythmic patterns and chords. The first staff has a '3' above it and the word 'vivo' to its right. The second staff has the instruction 'ben cantato' written above it.

הפסוקיות השירתיות מסודרות בזוגות. הראשונה מתחילה בעלייה, והשנייה בירידה. הזוגות
 הבאים הם וריאנטים של שתי הפסוקיות הראשונות. הקו המלוּדי מוכפל בטרצות, והמרקם פרוס
 על-פני מנעד רחב.

החטיבה השלישית מהווה מעין חטיבת פיתוח הנשענת על חומרים תמטיים מן החטיבה
 הראשונה.

A musical score for piano accompaniment. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a 3/8 time signature and a key signature of one flat. The music consists of rhythmic patterns and chords. The first staff has a '3' above it and the instruction 'sotto voce' written below it.

בחטיבה שלווה חלקים שווים במשכם ובמבנה הפנימי שלהם: בכל אחד מהם שני משפטים
 המנוגדים ביניהם ברגיסטר, במנעד, במרקם, בכיוון, בגודל המרווחים ובדינמיקה.

A musical score for piano accompaniment, split into two systems. The left system has a top staff in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one flat, and a bottom staff in bass clef with a 3/8 time signature and a key signature of one flat. The right system has a top staff in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one flat, and a bottom staff in bass clef with a 3/8 time signature and a key signature of one flat. The music consists of rhythmic patterns and chords. The first staff of the left system has a '3' above it and the instruction 'sotto voce' written below it.

אופייה של החטיבה הרביעית רגוע ושירתי. הליווי ההרמוני מעוצב כפריטה גיטריסטית פשוטה מעל המלודיה.



המרקם, המוטיב הריתמי, ההרחבה המלודית ו"הפריטה המלווה" מזכירים את פרק הפתיחה של הסוויטה - "גרנדה".

בסוף החטיבה מופיע גשר המחזיר את המאזין אל המרץ השופע של החטיבה הראשונה.

החטיבה החמישית היא למעשה חזרה על החטיבה ראשונה בשינויים קלים: המלודיה זהה למלודיה של החטיבה הראשונה; החילופים בין פסוקים מלודיים לבין פסוקים של גנינת ביניים גיטריסטית מקדימים להופיע; במקום מרקם ההכפלות של החטיבה הראשונה מלווה המלודיה בחטיבה זו בליווי אקורדי.

הקודה היא המשך ישיר של החטיבה החמישית: המוטיב הראשי של הפרק עובר וריאנטים שחוזרים כמה פעמים.

היא נפתחת בנימה חרישית ומעומעמת, וצוברת עוצמה עד לסיום הרועם.

"קסטיליה"

המחול המאפיין את מחוז קסטיליה בספרד הוא הסגידיליה. זהו מחול עתיק שמקורו כנראה מור, במשקל 3/4, דומה לבולרו אבל מהיר ממנו. הפרק תוסס, מלא שמחת-חיים ומצטיין בזרימה סוחפת ובווירטואוזיות.

לכך תורמת, בין השאר, נוסחת הסיום של רוב האפיוזדות: פסאז' מהיר וקופצני בכיוון עלייה עד לרגיסטר הגבוה, בעוצמה גוברת.

החילופים בין הפסוקים הקצביים לבין אלה השירתיים תכופים ורבים. היחס הכמותי ביניהם משתנה במהלך הפרק, וקובע (ביחד עם מרכיבים נוספים) את אופיין של שלוש החטיבות: בחטיבה הראשונה הפסוקים הריתמיים ממושכים ואילו הפסוקים המלודיים קצרים מהם; בחטיבה השנייה היחס ביניהם הפוך: הפסוקים המלודיים מתפתחים ותופסים את מרבית הזמן; בחטיבה השלישית התבנית הקצבית הולכת ומשתלטת בהדרגה, עד שבקודה חותם הניב הקצבי לבדו את הפרק.

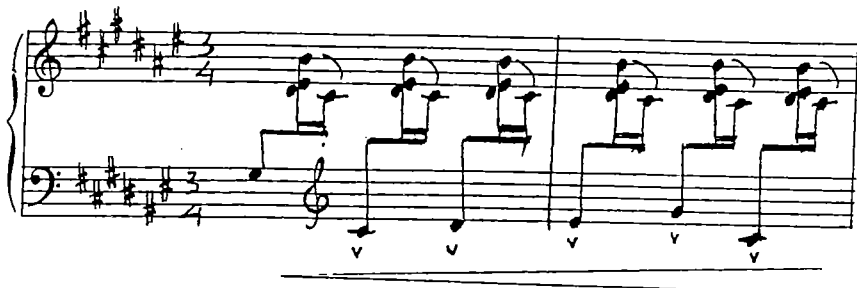
מבחינת ההתפתחות והתוכן - הצורה התלת-חלקית היא המשכית; מבחינה טונלית - הצורה מחזורית: החטיבה השלישית כולה בסולם הטוניקה - פה דיאז מג'ור.

סימני דרך

הפתיחה מציגה מוטיב קצבי-הרמוני, עם רמזים של נונאקורדים.



מן המוטיב הזה צומחת ועולה התבנית הקצבית של הפרק, הכוללת שני היגדים זהים וסיום מבריק. בכל היגד קצבי משתלב גם מוטיב מלודי בן חמישה צלילים מודגשים, בקו מיתאר קמור וברגיסטר אמצעי.



הסיום כולל אקורדים קופצניים בכיוון עולה בקרשנדו, ולבסוף אקורד שנפתח בבת-אחת למנעד רחב ביותר.



בפסוק הבא מלודיה שירתית במרווחים שרובם סקונדות, בקו מיתאר קמור, במנעד לא גדול וברגיסטר גבוה. המרקם ריק בעיקרו - אוקטבות מקבילות בלבד על-פני מנעד רחב.



בהמשך החטיבה הראשונה מופיעים עוד שני זוגות פסוקים כאלה: פסוק קצבי ואחריו פסוק שירתי. המרקם של כל פסוק שירתי מתעשר בסיומו של הפסוק בהרמוניה המאפשרת סטיות הרמוניות. החטיבה נסגרת בפסאג' המבריק והמוכר של פסוק ריתמי נוסף.

החטיבה השנייה מצטיינת בשני אפיונים:

1. הפסוק הקצבי נעלם כמעט (נשארים ממנו רק שלושה שברירים קצרצרים המשולבים בין הפסוקים המלודיים, והופעה אחת שלמה באמצע החטיבה, כזיכרון מרוחק וחרשי).
2. הפסוק המלודי עובר פיתוח נרחב.

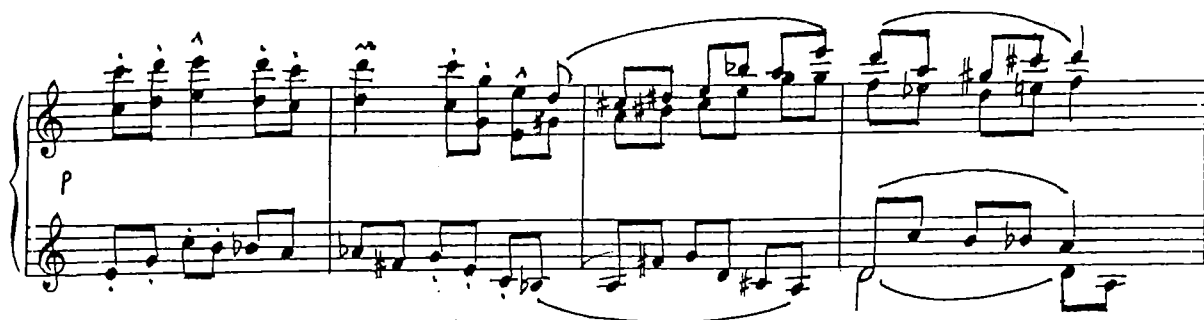
באפיזודה הראשונה של החטיבה שלושה פסוקים מלודיים שכל אחד מהם מסתיים בשבריר קצבי. המרקם הריק והרחב באוקטבות מקבילות, שאיפיון את הפסוקים שירתיים בחטיבה הראשונה, דחוס כאן לתוך מנעד מצומצם במרקם עשיר בהרמוניה.



המודולציות תכופות ורבות, ומובילות לפסאג' מסיים בסולם דו מג'ור.

בסולם זה מופיעה, בתור קטע ביניים, התבנית הקצבית בשלמותה. הפעם כאמור בפיאנו.

לאחר קטע הביניים מופיעה אפיזודה נוספת שאף היא מבוססת על הנושא השירתי של המחול, ומפתחת אותו.



פסוקים שירתיים - שכל אחד מהם פותח במרקם של קווים מקבילים ובפריסה רחבה (בדומה לפסוקים השירתיים של החטיבה הראשונה), וממשיך במרקם הרמוני - מובילים אל זרימה מואצת ונמרצת קדימה: הפסוקים מתקצרים, כל פסוק גבוה מקודמו ועוצמתו חזקה יותר.

ההתעצמות של כל המרכיבים כלפי שיאו של הפרק מקבלת משנה תוקף על-ידי העלייה הנמשכת עד לרגיסטר הגבוה ביותר.

לאחר השיא בא מעבר מרגיע לחטיבה השלישית באמצעות פסוקים שירתיים שקטים שהולכים ומתקצרים, ומובילים אל פסאג'י עולה, קופצני ומבריק.

החטיבה השלישית נפתחת בשני פסוקים שירתיים שסיומם מתון - כפי שהיה בחטיבה הראשונה. הקווים המקבילים של המלודיה מופיעים רק ברובד העליון, ואילו ברובד התחתון הליווי הרמוני וקצבי. כך נוצר מרקם חדש המשלב בפסוק השירתי אלמנטים ריתמיים והרמוניים שלא היו בו בהופעותיו הראשונות.



בהמשך משולבים, תוך כדי יצירת הנגדה דינמית חריפה, שברירי היגדים קצביים מן התבנית הריתמית שפתחה את המחול - המוטיב המלודי בן חמשת הצלילים בדימינוציה ריתמית ופסאגים סולמיים קופצניים.



אלה מעבירים את המאזין היישר אל הקודה.

הקודה מעוצבת כולה מן המוטיב הריתמי הראשי של הפרק. היא פרוסה על פני כל הרגיסטרים בעוצמה גבוהה ובאופי מבריק.

הקדנצה פלגאלית: סובדומיננטה מינורית וטוניקה.



"לילות בגני ספרד"
מאת מנואל דה פאיה (23.11.1876 - 14.11.1946)

על המלחין

מנואל דה פאיה נולד בקאדיז, במחוז אנדלוסיה שבדרום ספרד. אמו הייתה פסנתרנית מוכשרת, ובביתם הרבו לבצע מוסיקה קאמרית, אותה ספג פאיה מילדותו המוקדמת. הוא החל את לימודי הנגינה בפסנתר בגיל צעיר מאוד והופעתו הפומבית הראשונה הייתה בגיל שבע, בביצוע דואטים לפסנתר יחד עם אמו.

בנעוריו נהג פאיה לבקר לעתים קרובות באופרה, בקונצרטים ובמופעי מוסיקה עממית, ובגיל מוקדם יחסית החליט להקדיש את חייו להלחנה ואף התעוררה בו תשוקה עזה ליצור מוסיקה לאומית ספרדית. הוא שאף, "ליצור במוסיקה הספרדית משהו דומה למה שיצר גריג במוסיקה הנורבגית".

פאיה למד הלחנה אצל מורים אחדים, אך את עיקר מיומנותו רכש בכוחות עצמו, תוך ניתוח מעמיק של יצירות מופת אליהן נמשך.

בסביבות שנת 1900, עקב משבר כלכלי, עקרה משפחתו של פאיה למדריד. שם, על מנת לצבור כסף להמשך לימודיו, שלח ידו בכתובת "סרסואלות". הכישלון היה מוחלט. לא זה היה סוג המוסיקה שלו נועד המלחין הצעיר.

מי שעיצב את דרכו של פאיה בהלחנה היה מורו ורבו, פליפה פדרל, אותו פגש במדריד באותה תקופה. לפדרל, אשר כונה בשם "אבי המוסיקה הספרדית המודרנית", הייתה השפעה מרובה על דור המלחינים הצעירים. הוא היה זה שהנחה את פאיה אל עבר הלחנת מוסיקה "לאומית", דהיינו מוסיקה המבוססת על מסורות מוסיקליות ספרדיות המפותחת בטכניקות הלחנה ובאמצעי ביטוי מערב-אירופאים.

בשנת 1907 נסע פאיה לפריז, שהפכה לביתו השני. הוא התקבל שם בהתלהבות ובסבר פנים יפות, והיה לידידם הקרוב של המלחינים הצרפתים האימפרסיוניסטים דביסי, ראוול ודיוקא - מהם גם הושפע רבות.

עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה חזר פאיה לספרד והשתקע בגרנדה, שם נשאר עד פרוץ מלחמת האזרחים הנוראה שפקדה את המדינה במהלך שנות השלושים. תבוסתם הקשה של לוחמי החופש וכניסתה של ספרד לעידן של דיכוי גרמה לפאיה לגלות ממולדתו. בשנת 1939 הוזמן לבואנוס איירס שבארגנטינה לסדרת קונצרטים. הוא נותר בגלות, ומאז ועד יום מותו לא דרכה כף רגלו בארץ מולדתו. את מקום מושבו קבע בהרי האנדים הדרום אמריקניים, שם חי בבדידות עד פטירתו בשנת 1946.

על היצירה

היצירה "לילות בגני ספרד" הנה רשמים סימפוניים לפסנתר ולתזמורת. כמה חלקים מתוכה הולחנו בעת שפאיה שהה בפריז והשאר הושלם עם שובו של המלחין לספרד. בסגנונה היא מושפעת מאוד מהמוסיקה האימפרסיוניסטית שאותה למד פאיה להכיר בפריז, והיא מזכירה במיוחד את היצירות לפסנתר ואת היצירות התזמורתיות של דביסי. ואולם על היצירה שורה גם רוח מאוד ספרדית, שבאה לידי ביטוי במקצבים, בקדנצות, במודוסים ובתבניות המלודיות שאופייניים למוסיקה האנדלוסית, ובחיקוי של כלי נגינה ספרדיים עממיים.

ליצירה שלושה פרקים מנוגדים באופיים:

1. "בגני החנרליפה" - מוסיקה של אווירה שנכתבה בהשראתם של הגנים הנהדרים שבקרבת אלהמברה שבגרנדה.
2. "מחול ממרחקים" - פרק בעל אופי ריקודי.
3. "בגנים שבהררי קורדובה" - פרק סוער המכיל מחולות צועניים.

הפרק השני והשלישי מחוברים בגשר.

בדומה ליצירות האימפרסיוניסטיות של התקופה, הצורה הכללית של הפרקים אינה ניתנת להגדרה חד-משמעית, משום שהם אינם מאורגנים על-פי תבנית מוכרת אלא בצורה חופשית למדי. כל פרק מורכב מחטיבות מוסיקליות שההבדל ביניהן מתבטא יותר באופי, בטמפו, בעוצמה, במרקם, במקצב ובתזמור, ופחות מבחינה מלודית וטונלית כפי שמקובל ביצירות קלאסיות או רומנטיות. כל פרק בנוי סביב נושאים וחומרים תמטיים מצומצמים ברוח עממית שלובשים ופושטים צורה כמו בקליידוסקופ.

השפה המוסיקלית של היצירה

כפי שנאמר לעיל, ממזגת היצירה בתוכה סממנים מסגנון ההלחנה האימפרסיוניסטי הצרפתי עם תכונות ייחודיות לתרבות המוסיקלית הספרדית. להלן סקירה של המאפיינים המוסיקליים של היצירה וניסיון למיינן בהתאם לשתי קטגוריות אלו:

א. תכונות "אימפרסיוניסטיות"

1. מנגינות קצרות מורכבות משברירים
2. נושאים הבנויים מלולאות משתנות של מוטיב אחד (סירקולאריות)
3. מלודיות מבוססות על מודוסים
4. תחושה מעורפלת של משקל ופעמה
5. משקלים משתנים
6. תבניות מלודיות וקצביות חוזרות
7. טונליות מעורפלת
8. ביסוס טונלי באמצעות אוסטינטו ונקודת עוגב
9. אקורדים טרציאליים מורחבים
10. אקורדים דיסוננטיים
11. תנועה הרמונית מקבילה
12. אקורדים בעלי אפקט של צבע
13. מרקם אוורירי
14. תפקידי סולו מתוך התזמורת
15. מבנה מעורפל ללא תחומים ברורים

16. עוצמה משתנה בתכיפות מ-*ppp* ועד-*fff*
17. מפעם משתנה באופן תדיר. השינויים משמשים גם להגדרת חטיבות
18. גוון הצליל מהווה מרכיב מרכזי
19. הפקות צליל מיוחדות כמו טרמולו וסול פונטיצ'לו (=נגינה ליד הגשר)
20. צלילים עמומים בעזרת סורדינו
21. צירופים בלתי שגרתיים של גווני צליל
22. ציוריות - לכל פרק יש כותרת
23. אווירה משתנה בתכיפות ובאופן קיצוני

ב. תכונות ספרדיות

1. מלודיות המבוססות על מודוס פריגי
2. מלודיות מעוטרות בקישוטים
3. מלודיות מעוטרות בסלסולים
4. חילופים תכופים בין משקל 6/8 למשקל 3/4
5. פוליריתמיות של שני המשקלים 6/8 ו- 3/4
6. קדנצות פריגיות
7. חיקוי של כלי נגינה ספרדיים עממיים כמו גיטרה, תוף מרים, וקסטנייטות

סימני דרך:

פרק ראשון: "בגני החנרליפה" (גרנדה)

* הפרק פותח בחטיבה תזמורתית. האווירה השקטה והמסתורית במקצת כמו גם האפקטים התזמוריים הייחודיים (כמו טרמולו, *SUL PONTICELLO*, הכפלה בנבל) אופייניים למוסיקה אימפרסיוניסטית.

* הנושא העיקרי מוצג על-ידי ויולה סולנית. הוא בנוי מלולאות משתנות של מוטיב אחד, ונתון להרחבה מלודית הדרגתית בכינורות ובצ'לים.

Solo Sul ponticello

* צורה זו של בניית נושא ודרך הטיפול בו אופייניים למוסיקה אימפרסיוניסטית. לעומת זאת, המנעד המצומצם ומרכזיותה של הסקונדה - במיוחד הסקונדה הקטנה שרומזת על הדומיננטיות של המודוס הפריגי בהמשך - אופייניים למוסיקה עממית ספרדית.

* הפסנתר הסולן משמיע את הנושא שהוצג זה עתה בהיפוך מראה.

העיצוב הפסנתרני המיוחד ממנו מבצצת המלודיה, מזכיר את סגנון ההלחנה של דביסי בפרלודים שלו לפסנתר. הליווי הכלי המעודן תורם אף הוא לאווירה האימפרסיוניסטית.

* קטע ביניים תזמורתי מגלגל תבניות תמטיות מתוך הנושא.

התבניות המלודיות מעובות על-ידי תנועה של אקורדים מקבילים, ומופיעות בכלי נשיפה (קרנות, חליל וקלרינט) ובטרמולו של כלי הקשת. גם כאן אנו עדים לטיפול הרמוני של גוונים האופייני במובהק לאימפרסיוניזם.

האווירה הופכת ערנית יותר בעקבות האצת המהירות והגברת העוצמה. הפסנתר הסולן, המביא גירסה קצבית של הנושא, פותח חטיבה אשר בה חילופים מקוטעים בין הפסנתר לתזמורת.

הדי מקצבים עממיים ספרדיים מבעבעים בחטיבה זו, המאופיינת בתחושה של חילופי משקל בין 6/8 ל-3/4 בתזמור נקישתי. בעוד שהשמיניות זורמות הרבעים דורכים על המקום.

* הפסנתר והתזמורת חוברים יחד לבניית גשר לקראת השיא, תוך כדי הגברה הדרגתית של הטמפו ושל הדינמיקה וטיפוס אל גובהי הצלילים.

* בנקודת השיא, מושמע הנושא בחגיגות על-ידי התזמורת במלואה (ללא הפסנתר הסולן), תוך שהוא נפרס מן המנעד הצר שלו לקו מיתאר קמור בן חמישה צלילים עוקבים. בולטת נימת המודאליות הפריגית.

* האווירה נרגעת לאיטה, והפסנתר משמיע בשירתיות את הנושא המורחב בקו מיתאר קמור - כבתמונת ראי.

הטרמולו החרישי בליווי משרה אווירה אימפרסיוניסטית.

* וריאנט מלא הבעה של הנושא מוביל אל החטיבה ה"אימפרסיוניסטית" ביותר בפרק: הנושא מופיע לסירוגין בפסנתר ובתזמורת כשהוא מעובה על-ידי אקורדים דיסוננטיים מקבילים בכלי הנשיפה מעץ, ועטוף בגליסנדי של הנבל וטרמולו של הבסים. שינויי העוצמה קיצוניים.

* הטמפו מואט. המשקל הופך ממורכב (6/8) לפשוט (4/4 או 2/4). כלי קשת סולניים משמיעים, כל אחד בתורו, את הנושא בגירסה ריתמית המבוססת על מורדנט פריגי. הפסנתר מלווה את ההתרחשות בנגינה וירטואוזית בעלת אופי קדנציאלי.

Poco calmo $\text{♩} = 50$

* גירסה מלאה של הנושא - הקרובה ביותר לגירסה המקורית - מוצגת על-ידי הפסנתר בחיקוי של טכניקת נגינה בגיטרה.

* גשר תזמורתי מוביל אל שיא חדש המשלב את הנושא בשתי גירסאותיו - המצומצמת והמורחבת. ליווי הפסנתר מזכיר ארפגיים של נבל.

* החטיבה המסיימת של הפרק קצרה ומאופיינת בהרפיה הדרגתית.

פרק שני: "מחול ממרחקים"

* הפרק פותח במעין מבוא המבסס את הצליל לה כצליל מרכזי, ומעצב את אווירת המחול המסתורית במקצת: ליווי פריטה שלו בעל אופי עממי, מופיע כאוסטינטו בכלי הקשת הנמוכים, ומהווה בסיס לטריל ממושך ולתנועה ערבסקית מהירה בוויולה המדגישה מודאליות פריגית ומרמזת על עממיות ספרדית.

Violin: *con sord.*, *tr.*, *pp*, *mf*, *p dim.*
 Viola: *Pizz.*, *pp*, *mf*, *p dim.*
 Double Bass: *Pizz.*, *pp*, *mf*, *p dim.*

* אל המבוא ההופך לליווי מצטרף הנושא המלוּדי, כשהוא מוצג על-ידי חלילים וקרן אנגלית.

Flute: *no marc.*, *p*, *mf*, *3*, *3*

מעניין לציין כי בניגוד למרכזיותה של הסקונדה בנושא המרכזי של הפרק הראשון, בולטת בנושא זה מרכזיותה של הטרצה. הקישוטים המעטרים את המלודיה כמו גם המקצבים בפסוקית השנייה הם ספרדיים-עממיים במובהק.

* הנושא מוצג בשנית, הפעם על-ידי הפסנתר הסולן, כשהוא עטוף ברבדים רבים אך חרישיים של פיגורציות מוטוריות-קישוטיות בפסנתר עצמו, בכלי הנשיפה מעץ ובכלי הקשת. פיגורציות אלה מחליפות את האוסטינטו בפריטה, שהמשיך עד לנקודה זו.

Piano: *marcato il canto*, *3*, *3*, *3*, *3*, *3*, *3*, *3*, *3*

* בהמשך מתחלף העיבוד הפסנתרני לעיבוד "גיטריסטי", ועמו משתנות גם הפיגורציות ה"עוטפות".

* החליל והכינורות בגינת טרמולו sul ponticello מציגים מלודיה "חדשה" שהיא למעשה תולדה של הנושא הראשון.

המודוס נשאר פריגי, אך המרכז הצלילי עובר לצליל רה. הליווי בכלי הקשת שירתי ונשען על נקודת עוגב.

* המרקם מתעבה, הדינמיקה מתעצמת. הנושא מובא בשנית, הפעם בגירסה קפיצית וקצבית בפסנתר המוכפל על-ידי קרן אנגלית, קלרינטים וכינור בפיציקטו.

את הנושא מלווים אקורדים פועמים הנשמעים כחיקוי לטכניקה גיטריסטית (רסגיאדו), ואילו האבובים, החליל והפיקולו נוטלים על עצמם את הטרייל ואת התנועה הערבסקית-פריגית שהופיעו אצל הוויולה עם פתיחת הפרק.

* שברירי הנושא המופיעים לסירוגין בקרנות ובחצוצרות מובילים אל שתי גירסאות נוספות של הנושא ה"חדש" - הפעם בפסנתר: הראשונה שירתית -

השנייה קפיצית, "כסילופונית" בהצללתה.

גירסה זו מביאה את ההתרחשות חזרה אל הצליל המרכזי לה ואל הנושא הראשון של הפרק - נושא ה"טרצות", המלווה בתנועה כרומטית בירידה על-ידי התזמורת כולה.

* מעין חטיבת פיתוח, המשתעשעת בפרגמנטים מתוך שני הנושאים גם יחד, מופיעה בהרכב מלא של הפסנתר והתזמורת. עם זאת, המרקם דליל: הפסנתר מנגן לרוב באוניסון, ואילו התזמורת בנגינת סולנים.

* גשר, שעיקרו האצת מהירות, הגברת דינמיקה, קיטוע מהיר של פרגמנטים מלודיים וטיפוס לגובהי הצלילים, מוביל אל קטע תזמורתי קצר ואיטי שבו ציטוטים של "נושא הטרצות" בהרחבה ריתמית.

הפרק מסתיים בגשר פסנתרני קצר המוביל אל הפרק השלישי.

פרק שלישי: "בגנים שבהררי קורדובה"

* הפרק השלישי פותח בריקוד סוער במשקל 3/4.

Vivo

2 Fls.
+ Obs.
Picc.
E. Hrn.
cls

הנושא החוזר על עצמו פעמים רבות בנוי מטראקורדים עולים ויורדים המדגישים את מרווח הקוורטה, זאת בניגוד לסקונדה שמהווה את גרעין נושא הפרק הראשון ולטרצה שמשמשת כבסיס לנושא של הפרק השני.

* את המנגינה מלווים כלי נשיפה ממתכת במקצב סינקופי.

הנושא מוצג באוניסון בכלי הנשיפה מעץ, נודד בווריאנט קל אל כלי הקשת (גם הם באוניסון), משם לפסנתר, אשר מרחיב אותו בתמיכת התזמורת. פסאגיים סולמיים מביאים את ההרחבה עד לשיא. מעבר תזמורתי קצר על הדומיננטה של הצליל מי מרגיע את האווירה הסוערת ומוביל אל החטיבה הבאה.

sf marc.
p

* המהירות יורדת, הטוניקה מתייצבת על הצליל מי, קרנות מוכפלות על-ידי כינורות וויולות מציגות וריאנט פריגי של הנושא ברוח ספרדית בליווי אוסטינטו בבאס.



* בעקבות הקרנות, נכנס הפסנתר שמציג גירסה רציטיבית מאוד מסולסלת של אותו נושא. גירסה זו נושאת עמה ניחוח אנדלוסי מובהק.



הקטע של הקרנות חוזר, ובעקבותיו הפסנתר בגירסה רציטיבית מסולסלת עוד יותר שמובילה לאקורד דו מג'ור החוזר במקצב על-ידי כל התזמורת. קטע רציטיבי שלישי של הפסנתר מסתיים בקדנצה סולו קצרה. קדנצה הרמונית פריגית-ספרדית מחזירה אותנו לטוניקה של הצליל מי. בחטיבה כולה מתפקד מוטיב הקרנות כמו ריטורנלו החוצץ בין הקדנצות של הפסנתר.

המהירות מתגברת באופן פתאומי. כלי הקשת מובילים אותנו אל חזרה חופשית של החטיבה הראשונה שאליה מצטרף גם הפסנתר.

* המשקל מתחלף ל-2/4. נושא חדש קצבי וסינקופי - "מולטו מרקאטו" - מוצג על-ידי כלי הקשת והקרנות.

- נושא זה מופיע בסדרת וריאציות:
 - בסולם סי פריגי (ספרדי), במשקל 6/8 ובשינוי ריתמי
 - בפסנתר בסולם לה פריגי ובשינוי ריתמי
 - בפסנתר סולו לגטו
 - בצילו סולו לגטו
 - בפסנתר בלגטו ועם קישוטים

סדרת הווריאציות מסתיימת בירידה הדרגתית של המהירות והעוצמה.

* האווירה מתחלפת לאווירה "חלומית", הבסים והטימפני מנגנים נקודת עוגב חרישית, כלי הקשת מנגנים באקורדים מקבילים נושא חדש "מרחף" מבחינה קצבית. הנושא בנוי על שתי קווינטות בירידה הקשורות ביניהן בצלילים עוקבים. הנושא מתפתח תוך כדי גלגול כלפי מטה בסקוונצות.

* אל החלום מצטרף הפסנתר בגירסה רציטיביבית-מסולסלת של נושא הקווינטות.

איזכור של קריאת הקרנות מתחילת הפרק מוביל אל הקודה במשקל 3/4.

* בקודה חוזר הנושא השני (הפריגי-ספרדי) - קודם בשקט, אחר-כך בקרשנדו ולבסוף בהכפלות, בהרחבה ובעוצמה רבה. הפרק והיצירה מסתיימים בדעיכה.