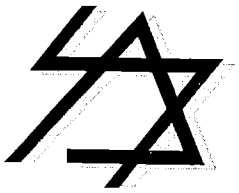
התזמורת הפילהרמונית
הישראלית

בשיתוף עם



המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי לחינוך

מפתח
תכנית לחינוך מוסיקלי
וקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

פיאסטה ספרדית

מכללת לוינסקי לחינוך
הספריה

מרץ 2005 – תשס"ה

מפג MT90

מפגשים עם "מוסיקה חיה" :

LV1 LEV01-000 2

120332-30

פיאסטה ספרדית

מבוא: המוסיקה הספרדית בשלהי המאה ה־19 3

מָנוּאֵל דֶה־פַּאיָה: "מחול האש" מתוך El Amor Brujo

על המלחין 7

על היצירה 8

מעקב בעת ההאזנה 10

הצעות לפעילות 14

מָנוּאֵל דֶה־פַּאיָה: מחול מתוך La Vida Breve

על היצירה 15

מעקב בעת ההאזנה 17

הצעות לפעילות 19

נִיקוֹלַאי רִימסקִי־קוֹרסָקוֹב: קַפּרִיצ'יו ספרדי

על המלחין 23

על היצירה 25

מעקב בעת ההאזנה:

אַלבּוֹרָדָה 28

וריאציות 29

תמונה ושיר צועני 33

פַּנדַנגוֹ 36

הצעות לפעילות 39

אִיסַאק אַלבֶּניז: "סֶבִילְיָה"

על המלחין 41

על היצירה 41

מעקב בעת ההאזנה 42

הצעות לפעילות 44

ז'וֹרז' בִּיזֶה: שלושה קטעים מתוך סוויטת "כַּרמֶן"

על המלחין 45

על היצירה 46

מאפייני הפרקים ומעקבים:

פתיחה "הטוֹרֵאָדוֹרים" 47

"הַבַּנֶרָה" 51

"סֶגִידִיָה" 54

הצעות לפעילות 58

צוות המדרשה

עורכת:

שולמית פינגולד

כותבים:

אלכסנדרה כץ
ד"ר רון לוי
ד" ר תומר לב
דוצ'י ליכטנשטיין
שולמית פינגולד
עופר שיינברג

דוגמאות תווים:

איתמר ארגוב (קפריצ'יו ספרדי)
עופר שיינברג

עיצוב, הגהה והכנה לדפוס:

עופר שיינברג

חלקים מחוברת זו פורסמו לראשונה במסגרת תכנית "קדמה" של המדרשה למוסיקה במכללת לוינסקי לחינוך, בשיתוף עם התזמורת הסימפונית חיפה.

מבוא: המוסיקה הספרדית בשלהי המאה ה־19

התעוררות המוסיקה הלאומית במאה ה־19

המחצית השניה 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 אלו חיו שנים רבות תחת כיבוש של עמים גדולים מהם, וכתוצאה מכיבוש זה עברו תהליך של דיכוי תרבותי ולעיתים 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 אלו הצליחו לטשטש את רוב סממני התרבות המקומית של העמים הקטנים יותר. במספר מקרים אף נשתכחה השפה המקומית ונדחקה אל חבלי־ארץ מרוחקים, שם נשתמרה אצל איכרים ופשוטי־העם בלבד.

נקל לתאר את ההתרגשות העצומה שפקדה את העמים הקטנים של אירופה עם הגילוי המחודש של תרבותם, לשונם, מנהגיהם וטקסיהם. לצורך תהליך העיצוב־מחדש של זהותם, "גייסו" עמים אלה כל סממן תרבותי־לאומי שהבליט את ייחודם: דמויות, מלחמות ואירועים בעלי משמעות היסטורית־לאומית, אגדות־עם, תיאורי נוף אופייניים, שירים וריקודים עממיים וכיוצ"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. הדוגמאות המובהקות לכך הן צ'כיה (סמֶטָנה ודבוז'אק), נורבגיה (גְרִיג) ורוסיה ("החמישייה הרוסית" – בָּלָקִירֶב, בּוֹרוֹדִין, רִימסקִי־קוֹרסָקוב, מוּסוֹרגסקִי וקוּאִי). האומה האחרונה שהצטרפה למצעד זה, וזאת רק בשלהי המאה ה־19, היתה ספרד.

תחילת המוסיקה הרומנטית הלאומית היתה בדרך של "ציטוט". מלחינים אימצו לחנים, ריקודים ושירי־עם אותנטיים (שירים עתיקים, שירי איכרים) ועיבדו אותם לסוויטות צבעוניות או ל"פתיחות" שונות ומשונות. נעימות אלו 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 נידונו לשטחיות ולעיבוד צבעוני־אך־סתמי של החומרים.

רק בשלהי המאה ה־19, לקראת המַעֲבָר 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, אשר אינה מבוססת 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 דלק" שהזרים דם חדש של רעננות והתרגשות למוסיקה של אירופה המזדקנת. בדרך זו, שהיא מופשטת בהרבה, יצרו המלחינים מוסיקה ברוח עממית, אך כל־כולה היתה מקורית ופרי דמיונם המוסיקלי.

התעוררות המוסיקה הלאומית־אמנותית בספרד

סוף המאה ה־19 ותחילת המאה ה־20 נחשבות לתקופת התחייה של המוסיקה האמנותית הספרדית, שזוהרה הועם במהלך המאה ה־18.

אמנם המוסיקה העממית, מוסיקת הרחוב העירונית, המוסיקה הפּוֹפּוּלָרִית 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 הלאומית והמוסיקה הלאומית באירופה: נכתבות **סרסואלות**, מוסיקה סימפונית, מוסיקה קאמרית, ואף מונחת אבן הפינה למוסיקולוגיה הספרדית.

הבולט מבין מוסיקאי התקופה היה פֶּליפֶּה פֶּדרֶל (1841–1922), לו נודעה השפעה ישירה וחזקה על התחדשות המוסיקה האמנותית הספרדית.

עיקר פעילותו של פֶּדרֶל התרחשה בשנות השמונים של המאה ה־19. הוא עצמו היה מלחין, מוסיקולוג, סופר, מוציא־לאור ומורה. גדולתו היתה בכך שעורר בדור ההמשך את הדחף להמשיך ולחקור את המוסיקה הספרדית העממית. פֶּדרֶל היווה עבור דור זה מודל רב־השראה. את האידאל של פֶּדרֶל אפשר לתמצת במילותיו הבאות: "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 פֶּדרֶל כמורה תעיד העובדה ששלושת המלחינים הספרדים הבולטים של סוף המאה ה־19 ותחילת המאה ה־20 נמנו בין תלמידיו: איסַאק אַלבֶּניז, אֶנריקֶה גרָנָדוֹס ומנוּאל דה־פַאיֶה. בהשראתו מצאו אלה, כל אחד בדרכו, את השילוב בין המסורת המוסיקלית הספרדית לבין טכניקות הלחנה מערביות־אמנותיות.

מקומה של ספרד באקזוטיציזם האירופאי במאה ה־19

האֶקזוֹטִיציזֶם היה בעיקרו תופעה אירופאית רומנטית, שהיוותה תגובת־נגד לנוקשות של הקלאסיקה. מבעד למסגרת הצרה, הקרה והרַציוֹנָלִית של מערב אירופה נראו הזרימה, החמימות והמיסטיקה המזרחיים כגן־עדן עלי אדמות.

האקזוטיציזם נתן הצדקה רעיונית לסטייה מהרגלי המערב אל עבר שימוש בחדש, בזר ובמוזר. הצדקה זו יצרה אשליה של הינתקות מן המציאות של "כאן ועכשיו" ושל כמיהה אל הרחוק, הן מבחינת הזמן והן מבחינת המקום.

היו שהרחיקו את געגועיהם עד מזרח אסיה; אך גם אירופה שלחה "זרועותיה" אל עבר "האוריינט" האיסלָאמי שבקצותיה: אל חצי־האי הטורקי שבדרום־מזרח ואל חצי־האי הספרדי שבדרום־מערב. שני אלה היוו מוקדים מובהקים של אקזוטיציזם.

אך בעוד שטורקיה השתייכה מאז ומעולם אל ה"אוריינט", הרי שספרד ניהלה עם התרבות המערבית "רומן" מורכב בהרבה, כשהיא מיטלטלת הלוך־ושוב בין שני העולמות. כידוע, עד המאה ה־15 נמצאה ספרד בהשפעת תרבות מורית־מוסלמית חזקה. לאחר גירוש המוסלמים ועד אמצע המאה ה־17 (בתקופת הרֶנֶסַנס והבָּארוֹק), היוותה ספרד חלק בלתי־נפרד מאירופה: אימפריה רבת־כח החולשת על אוצרות אמריקה הדרומית, על ארצות השפלה ועל נתחים מאיטליה וצרפת. היא הולכת ומתנתקת מאירופה ומסתגרת בתוך עצמה.

במאה ה־18 נחשבת ספרד בעיני העמים האירופאים כאומה הנמצאת מעֵבֶר להרי החושך (מעֵבֶר למחסום הפירנאים) ומצטיירת בתור חברה אכזרית, מושחתת, רודפת כבוד, מכורה לאמונות תפֵלות, לפָנָאטִיוּת דתית, לדֵעות קדומות וללהט־יצרים. לעומת זאת, במאה ה־19 חל מהפך בגישה האירופאית כלפי ספרד. לפתע אירופה שולחת לעברה מבט רומנטי, וכל "מגרעותיה" הופכות באחת למושאי חלומות מתוקים...

בד בבד מתנהלת בספרד רפורמה חברתית שאחת ממטרותיה היא להוביל את ספרד חזרה אל "מפת אירופה".

גם העולם המוסיקלי אימץ אל לבו את האקזוטיציזם, וספרד הפכה למרכז "עלייה לרגל" – אם בממש ואם בדמיון – למלחינים רבים וחשובים אשר נישבו בקסמיה של המוסיקה הספרדית העממית: מקצבי המחול התוססים, הסנטימנטליות השירית הפיוטית והסקסגוניות הכלית.

הנקודה המעניינת ביותר בתופעה זו היא העובדה שהמוסיקה ה"ספרדית" שהלחינו המוסיקאים ה"זרים", לא זו בלבד ששיקפה את הרוח הספרדית באותה מידת הצלחה שעשו זאת יצירותיהם של עמיתיהם הספרדים, אלא שה"זרים" אף הקדימו את ה"מקומיים" בכמה עשרות שנים...

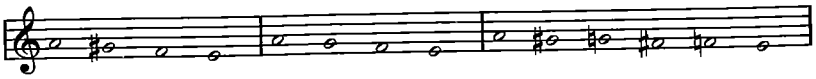
בין המלחינים הבולטים בקבוצה זו נִמְנִים: מרוסיה הרחוקה – גלִינְקָה ("חוֹטָה אָרָגוֹנֶזָה"; "לילה במַדְרִיד") ורימסקי־קוֹרסָקוב ("קפריצ'יו ספרדי"); מצרפת השכנה – בִּיזֶה ("כרמן"), לָאלוֹ ("סימפוניה ספרדית"), שַׁבְּרִייֶה ("אֶספַּנְייָה"), דֶבִּיסִי ("אִיבֶּרְיָה") וְרָאוֶל ("רפסודיה ספרדית").

המוסיקה העממית הספרדית ומאפייניה

מבנהו הגיאוגרפי של חצי־האי האיבֶּרִי 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, הבאסקים, הקלטים, הערבים והצוענים) שהשתכנו בו באיזורים שונים. כתוצאה מכך, הפכה ספרד להיות בו־בזמן גם אוסף של ניבים נפרדים השומרים בקנאות 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 האיזורים השונים, הרי שכאשר אנו מדברים על "מוסיקה ספרדית", מייד צצות ועולות תכונות בולטות שאי אפשר לטעות בשיוכן:

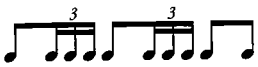
1. **נטיה למוֹדָלִיוּת** (בעיקר פרִיגִית) וכן נטיה להשתמש בסֶקוּנדָה מוגדלת (נוסח מקאם חיג'אז), בהשפעה ערבית.



2. **מלודיות** דִיאָטוֹנִיוֹת ברובן, במנעד צר, אשר לעיתים בנויות משלושה עד ארבעה צלילים בלבד. תבניות אלה מאורגנות בנוסחאות מלודיות קבועות, החוזרות על עצמן (קדנצה פרִיגִית, חזרות כפייתיות על צליל אחד, נפילות של טרצה בסיומות משפטים); קישוטיות רבה; "סלסולים" דמויי ערבסקה.

3. **המשקל** הבולט הוא המשקל המשולש. ישנו שימוש רב בהמיולות, דבר היוצר תחושה של משקלים משורגים ("פוֹלִימֶטרִיוּת"). למשל, הזמר שר במשקל זוגי בעוד הליווי הכלי הוא במשקל משולש.

4. **תבניות המקצב** מגוונות: תבניות השירה הספרדית מתאפיינות בנימת אילתור חופשית מאוד, בעוד התבניות המאפיינות את המחול הן קַצבִּיות ותוססות. בשני המקרים יש שימוש רב בטריולות.



5. רבים מן השירים מוֹנוֹפוֹניים 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 דיסוננטיים. במקרים רבים אפשר למצוא חילופים בין שני אקורדים בלבד – טוניקה ודומיננטה.

7. **המבנה** פתוח בעיקרו, ובנוי משרשרת אֶפִּיזוֹדוֹת. אלמנט צורני בולט הוא החזרה על החומרים בוַריאציות שונות. הצורה נקבעת במידה מסוימת גם מחילופי ה"קוֹפְלֶה" (הקטע המושר) וה"פַאלסֶטֶס" (קטעי הביניים הכליים). לעיתים מופיע בפתיחה פְּרֶלוּד אילתורי המושפע מן הצורה המזרחית.

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

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

"מחול האש"

מתוך הבלט "האהבה המכשפת" (El Amor Brujo)

מאת מָנוּאֵל דֶה־פַּאיָה (14.11.1946-23.12.1876)

על המלחין

מָנוּאֵל דֶה־פַּאיָה, מלחין ופסנתרן ספרדי, היה דמות מרכזית בְּרֶנֶסַנס של המוסיקה הספרדית שהתרחש במהלך העשורים הראשונים של המאה העשרים. יחד עם בני זמנו הוָתיקים יותר, אַלבֶּניז וגרָנָדוֹס, הוא פיתח סגנון רב־עוצמה שלמרות שהיה לגמרי ייחודי, הוא נשען על מסורות ספרדיות מגוונות החל מהמוסיקה הצוענית של אַנְדַלוּסְיָה ועד מוסיקת חצר מתקופת הבָּארוֹק, מהמיסטיציזם הדתי של המאה ה־16 ועד לצורות הרבות של שיר וריקוד פּוֹפּוּלָרִי שניתן למצוא ברחבי חצי־האי האִיבֵּרִי.

דֶה־פַּאיָה נולד בשנת 1876 בקַאדִיז, במחוז אַנְדַלוּסְיָה שבדרום ספרד. אמו היתה פסנתרנית מוכשרת, ובביתם הרבו לנגן מוסיקה קאמרית, אותה ספג מנואל מילדותו המוקדמת. כבר בגיל צעיר הפגין כשרון רב כפסנתרן, והופעתו הפומבית הראשונה היתה בגיל שבע, בביצוע דואטים לפסנתר יחד עם אמו.

התפתחותו כמלחין היתה איטית יותר. אמנם החלטתו להקדיש חייו להלחנה באה בשלב מוקדם בחייו בעקבות ביקורים רבים באופרה, בקונצרטים ובמופעים של מוסיקה עממית, אך את מיומנויותיו הבסיסיות בתחום רכש בעיקר בכוחות עצמו, תוך ניתוח מעמיק של יצירות מופת אליהן נמשך.

בסוף שנות ה־90 של המאה התשע־עשרה, עקב משבר כלכלי, עקרה משפחתו של דה־פאייה למַדְרִיד. שם, על־מנת לצבור כסף להמשך לימודיו, שלח ידו בכתיבת "סרסואלות". הכשלון היה מוחלט. לא זה סוג המוסיקה שלו נועד המלחין הצעיר.

מי שעיצב את דרכו של דה־פאייה בהלחנה היה מורו ורבו, פֶּליפֶּה פֶּדרֶל, אותו פגש במדריד באותה תקופה. לפֶּדרֶל, אשר כונה "אבי המוסיקה הספרדית המודרנית", היתה השפעה מרובה על דור המלחינים הצעירים. הוא היה זה אשר הנחה את דה־פאייה אל עבר הלחנת מוסיקה "לאומית", דהיינו, מוסיקה המבוססת על מסורות מוסיקליות ספרדיות, המפותחת בטכניקות הלחנה ובאמצעי ביטוי מערב־אירופאים. האופרה במערכה אחת La Vida Breve שהולחנה ב־5–1904 היתה יצירתו הבשלה החשובה הראשונה.

בשנת 1907 נסע דה־פאייה לפַּרִיס, שהפכה לביתו השני. הוא חי בפַּרִיס משנת 1907 עד שנת 1914. שם התיידד עם דֶבִּיסִי, רָאוֶל וִדיוּקָא אשר הגבירו את המוטיבציה שלו ועודדו אותו מאוד.

דמות חשובה נוספת בפַּרִיס היה הפסנתרן הקַטַלַאנִי רִיקַרדוֹ וֶנִיס שביצע בביצוע בכורה את "ארבעה קטעים ספרדיים" של דה־פאייה בשנת 1908. לוֶנִיס הקדיש דה־פאייה את יצירתו "לילות בגני ספרד" שהושמעה לראשונה במדריד בשנת 1916. יצירה זו, שתוארה כ"רשמים סימפוניים לפסנתר ותזמורת", מורכבת משלושה נוֹקטוּרנים שכתובים ברוח אַנְדַלוּסִית ומושפעים מהמוסיקה של דביסי וראוול.

עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה, שב דה־פאייה לספרד. זמן קצר לאחר מכן, בשנים 1914 ו־1915 הוא הלחין את "שבעת שירי־העם הספרדיים". בשנת 1915 הוא כתב את הגירסה הראשונה של El Amor Brujo שנכתבה בהשראת המוסיקה הצוענית האַנְדַלוּסִית עבור הרקדנית פַּסטוֹרָה אִימְפֶּרִיוֹ. היצירה עברה כמה גלגולים עד שגובשה באופן סופי בשנת 1925.

כאשר האימפרסריו המפורסם דִיָאגִילֶב שמע את "לילות בגני ספרד", הוא ניסה לפתות את דה־פאייה שיתאים את היצירה לבלט, אבל דה־פאייה העדיף לשנות יצירה אחרת, פנטומימה שהלחין

לאחרונה, ליצירת בלט שלמה. כך נולד הבלט "הכובע משולש הקצוות" שבוצע לראשונה בלונדון בשנת 1919.

צליל הגיטרה מרומז לעיתים קרובות במוסיקה של דה־פאייה, אולם הוא הלחין רק יצירה אחת עבור כלי זה: "קברו של דֶבִּיסִי" שהולחנה בשנת 1920, שנתיים לאחר מותו של המלחין הצרפתי הדגול.

בשנת 1919 עבר דה־פאייה להתגורר בגרַנַדָה והחל להתעמק במורשת המוסיקלית הספרדית אותה ניסה להחיות בדרכים מקוריות משלו תוך חיפוש אחר המהות הספרדית.

בשנת 1925 הוא הלחין את Psyche בהשראת הקנטטה הבָּארוֹקית ובין השנים 26–1923 את יצירתו השלמה האחרונה, הקונצ'רטו לצ'מבלו, עבור וַנדָה לַנדוֹבסקָה. את עשרים השנים הנותרות של חייו הוא הקדיש ל־Altantida, קנטטה רחבת היקף אותה לא זכה לסיים.

פרוץ מלחמת האזרחים הנוראה שפקדה את ספרד במהלך שנות השלושים, תבוסתם הנוראה של לוחמי החופש וכניסתה של ספרד לעידן של דיכוי גרמה לדה־פאייה לגלות ממולדתו. בשנת 1939 הוזמן לבּוּאֶנוֹס־אַיֶרֶס 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. הוא מת בבּוּאֶנוֹס־אַיֶרֶס בשנת 1946.

על היצירה

"מחול האש" הנו אחד מפרקי הסוויטה התזמורתית El Amor Brujo ("האהבה המכשפת"). במקורה, נכתבה היצירה כמוסיקה לבלט שהלחין דה־פאייה עבור הרקדנית הספרדייה פַּסטוֹרָה אִימְפֶּרִיוֹ, שהזמינה אותה והופיעה בה הן בשירה והן במחול בשנת 1915.

הבלט מבוסס על אגדה צוענית עתיקה, אשר עובדה על־ידי גֶרגוֹריוֹ מַארטִינֶז סִיֶרָה כתמונה לבלט, לאחר שסופרה לו על־ידי אמה של הרקדנית.

תמצית העלילה

קַנדֶלָס, נערה צוענייה סוערת ויפהפייה, מאבדת את מאהבה – צועני רב־קסם שלו אופי קנאי ואכזרי. על־אף שחייהָ עמו היו קשים ומרים, היא מתאבלת עליו וממאנת להתנחם. אהבתה אליו היא מעין "דיבוק" שאוחז בה כסיוט, ומוציא אותה משלוותה. היא חשה שרוחו של מאהבה רודפת אותה, שהוא עדיין אוהב אותה בדרכו שלו, האכזרית והמלטפת כאחת, והיא חוששת שהוא עלול לחזור אליה מארץ המתים, חשש שמטיל צל כבד על חייה.

עם בוא האביב, מתנערת קַנדֶלָס הצעירה והתוססת מאבלה, ומתאהבת בנער צועני צעיר ונאה בשם כַּרמֶלוֹ המחזר אחריה. אלא שבכל פעם שהנאהבים נפגשים, רוחו של המת מופיעה וחוצצת ביניהם.

כַּרמֶלוֹ מנסה למצוא פיתרון. כיוון שהכיר את אופיו הבוגדני של מאהבה הקודם של קַנדֶלָס בחייו, הוא מניח כי גם אחרי מותו אפשר יהיה לנצל את חולשתו זו, ובעקבות כך להיפטר ממנו. הוא מצליח לשכנע את לוּסִיָה, חברתה הצעירה והנאה של קַנדֶלָס, לפתות את רוחו של המת לכשיופיע. לוּסִיָה החרדה לשלומה של קַנדֶלָס, ואשר סקרנותה מתעורדת למשמע המשימה להתרועע עם רוחו של בר־מינן – מסכימה.

בחצות, מקיפים הצוענים את המדורה הבוערת במרכז המחנה, ובמרכז המעגל, מבצעת קַנדֶלָס את מחול האש המסתורי. הרוח מופיע, ולוּסִיָה מצליחה לפתות אותו ולהסיר את לבו מעל קַנדֶלָס. באותה עת, קַנדֶלָס וכַרמֶלוֹ מחליפים ביניהם את "נשיקת האהבה" המסירה מעליהם את הכישוף השטני של העבר לצמיתות.

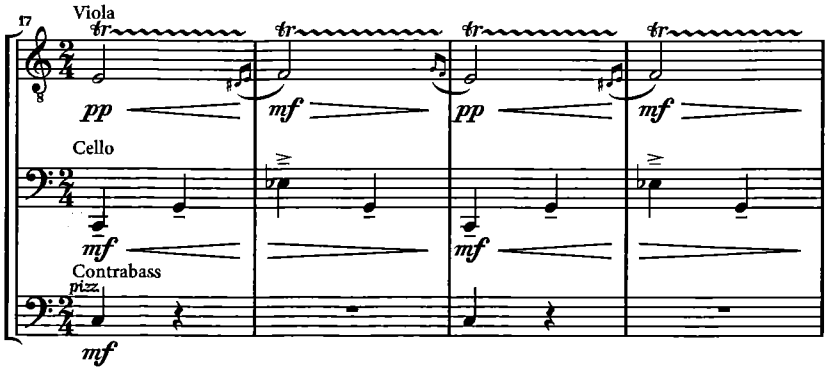
הסוויטה התזמורתית אותה עיבד דה־פאייה לאחר המופעים הראשונים של הבלט, היא אחת היצירות המושמעות ביותר ברפרטואר הסימפוני. הסוויטה כוללת שנים־עשר פרקים המושמעים ללא הפסקה. "מחול האש" מהווה את השביעי מבין פרקי הסוויטה.

המוסיקה של היצירה נשענת במדה רבה על מוסיקה מסורתית צוענית ועל סגנון ה"שירה העמוקה" (Canto Hondo) של הפלָמֶנקוֹ.

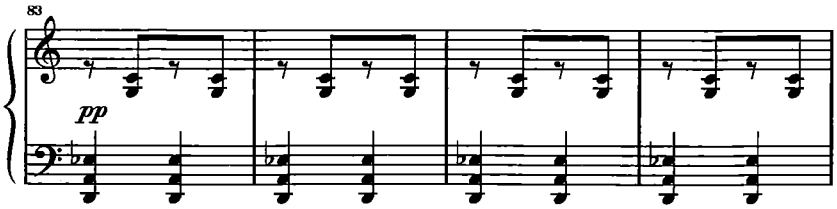
"מחול האש"

המחול בנוי ממבוא קצר, משתי חטיבות זהות, ומקוֹדָה קצרה.
בכל חטיבה אפשר להבחין בבירור בשני חלקים, שכל אחד מהם מאופיין במערכת אוֹסטינָטוֹ הממסגרת אותו ומשמשת לו תשתית קבועה.

בחלק הראשון מערכת האוֹסטינָטוֹ מבוססת על טרֶמוֹלוֹ ועל "גַלִים" של דִינָמִיקָה, המדגישים סֶקוּנדָה קטנה בנטיה פרִיגִית:

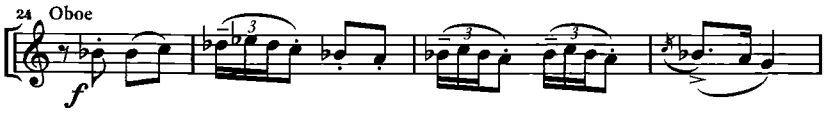


בחלק השני על מבוסס האוֹסטינָטוֹ תשתית פועמת בנוסחה קבועה של "אוּם־פָּה".

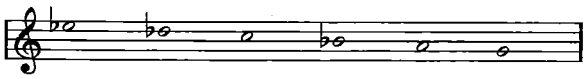


מעל לרבדי הטרֶמוֹלוֹ, מופיעה מנגינה באופי ערבסקי־מזרחי, שלה שני משפטים. אף היא משתעשעת במרווח הסֶקוּנדָה הקטנה.

המשפט הראשון נע במנעד צר מסביב לצליל מרכזי (סי במול):

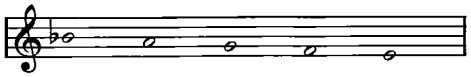


טווח הצלילים של המנגינה:

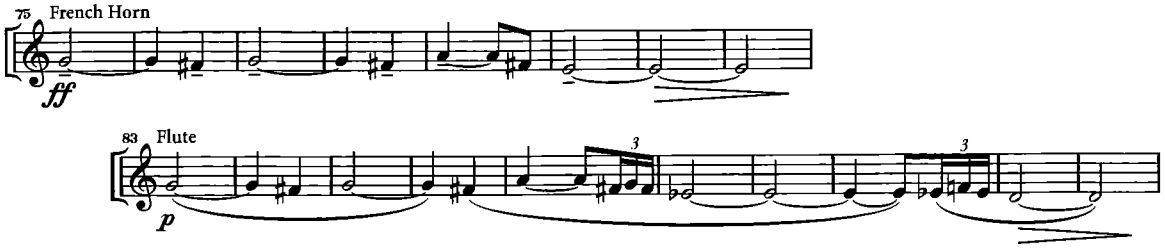


המשפט השני מסביב לצליל סול:

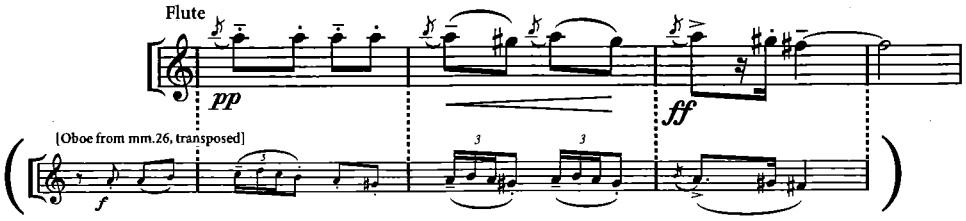
טווח הצלילים:



המנגינה השניה הינה בערכים ריתמיים איטיים. אף היא מטעימה את הסֶקוּנדָה הקטנה, ובפסוקה השני מדגישה את הנטיה הפרִיגִית ואת הסֶקוּנדָה המוגדלת האופיינית ל־Canto Hondo.



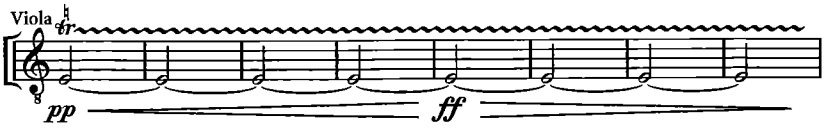
המנגינה השלישית שאובה מן החומר התֵמָטִי של הראשונה:



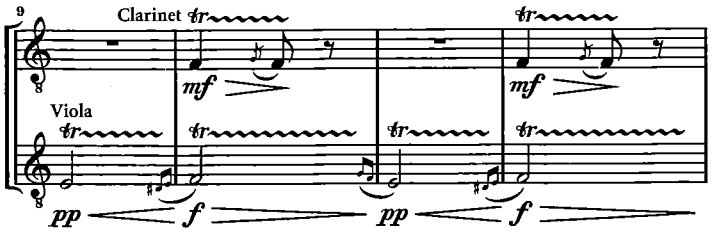
מעבר לדמיון באנרגטיות, יש לשתיהן נוסחת סיום זהה, וקו־מִתְאָר כללי דומה.

מעקב בעת ההאזנה

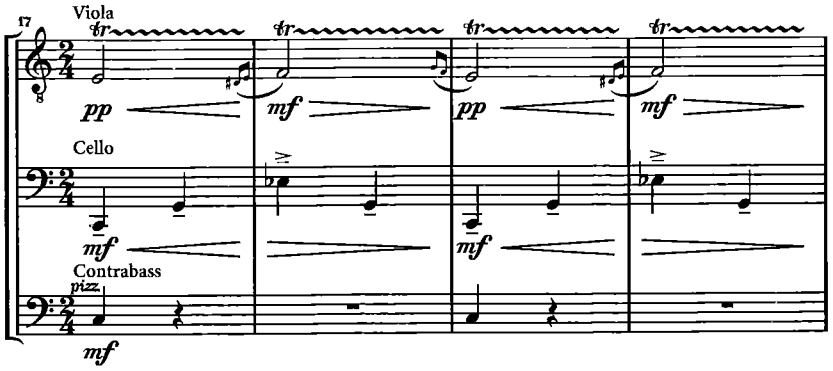
טרֶמוֹלוֹ ארוך בכלי קשת נמוכים המבוצע בגַל דִינָמִי מתגבר ודועך מעצב אווירה של מסתורין:



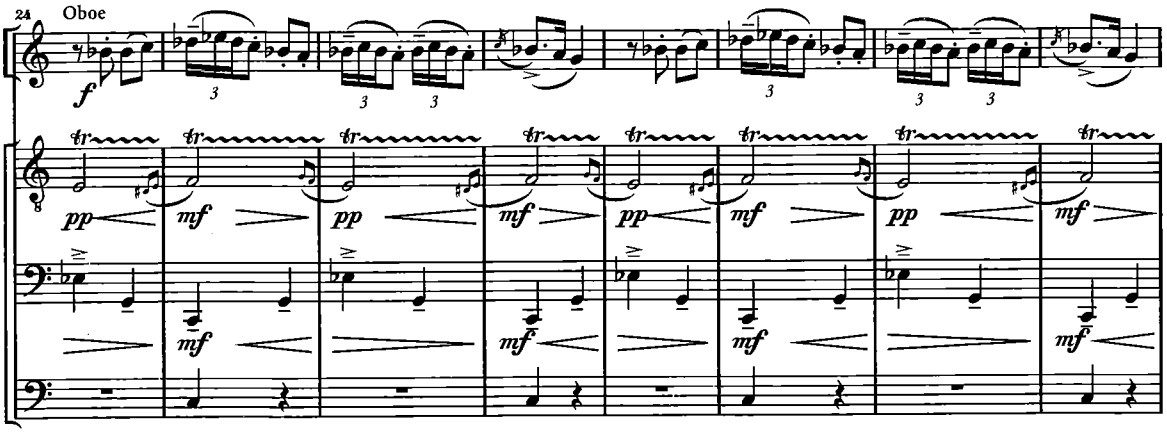
הקלרינט מצטרף אל כלי הקשת והטרֶמוֹלוֹ מתפתח לכלל אוֹסטינָטוֹ מתוח המתאר את להבות האש המהבהבות:



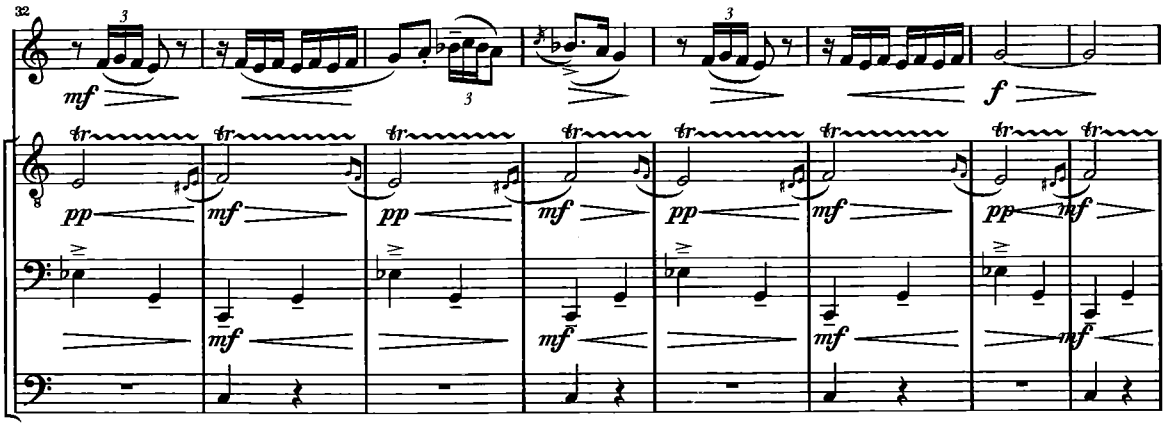
מערכת האוֹסטינָטוֹ מתעבה ברובד נוסף של צלילים עמומים בפסנתר ובפִּיצִיקָטוֹ בצ'לי:



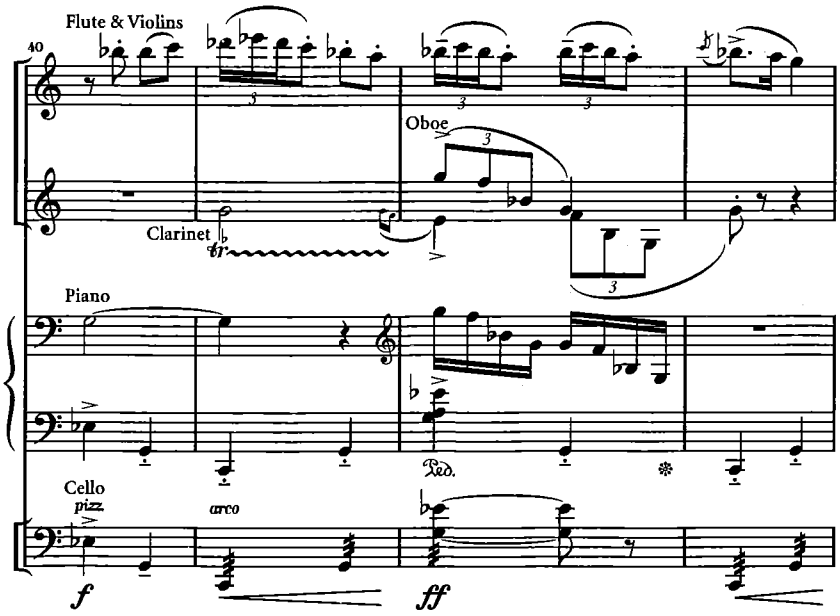
האבוב, מעל לאוֹסטינָטוֹ המתמיד, נכנס עם נעימה מסולסלת, שלה גוון מזרחי:



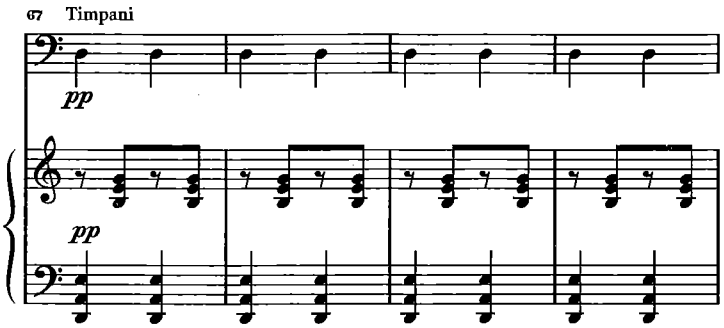
במשפט השני של המנגינה, מצטרף הקלרינט אל האבוב.



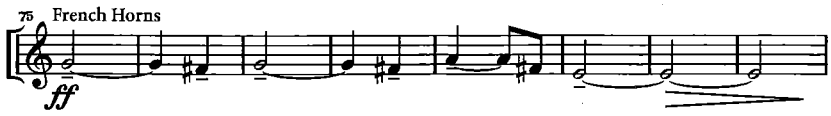
המנגינה חוזרת בשנית. הפעם בצליליהם הגבוהים של הכינורות והחליל, בעוצמה מרובה ובעיבוי מרקמי.



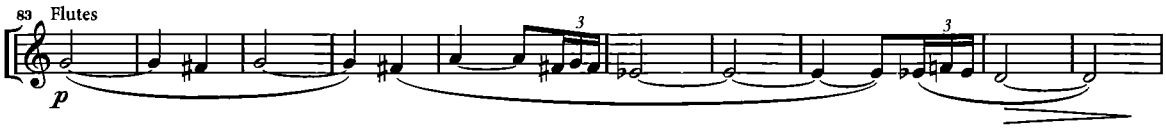
הטרֶמולו שפתח את המחול חוזר, וסוגר את החלק הראשון. בעקבותיו מופיע אוֹסטינָטוֹ פועם היוצר ציפייה לקראת חלקה השני של חטיבת המחול:



מעליה מופיע, בקרנות ובכינורות, פסוק קצר של מנגינה חדשה רחבה ומוטעמת:

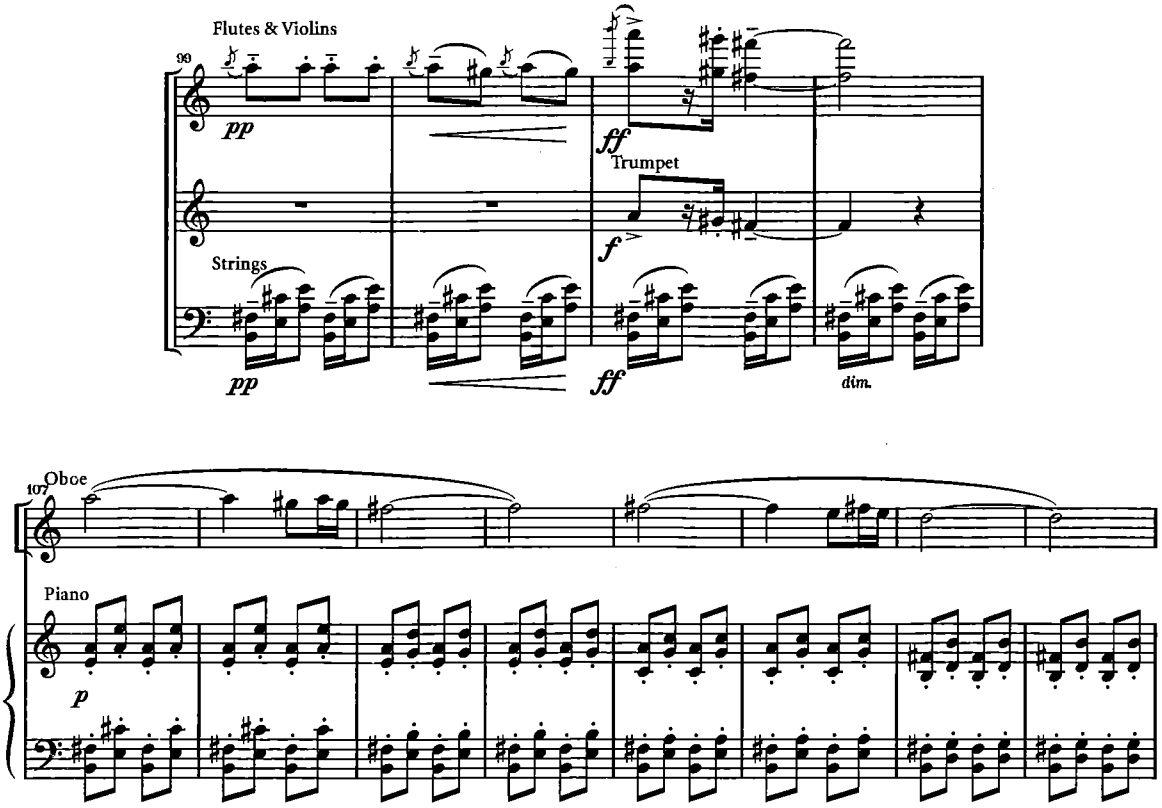


הפסוק מופיע שוב, הפעם בחלילים, בצלילים שקטים, ועם וַרִיאַנט בניחוח פּרִיגִי:



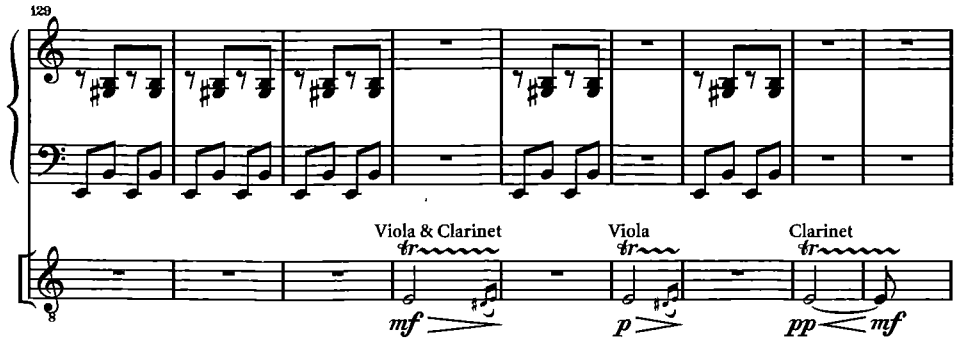
הוא מוביל אל פסוק נוסף הנוחת באיטיות כלפי מטה.

האוֹסטינָטוֹ ממשיך, ונשמעת מנגינה שלישית, המהווה מעין מוטציה של הראשונה, כשפסוקיה עוברים מכלי לכלי:



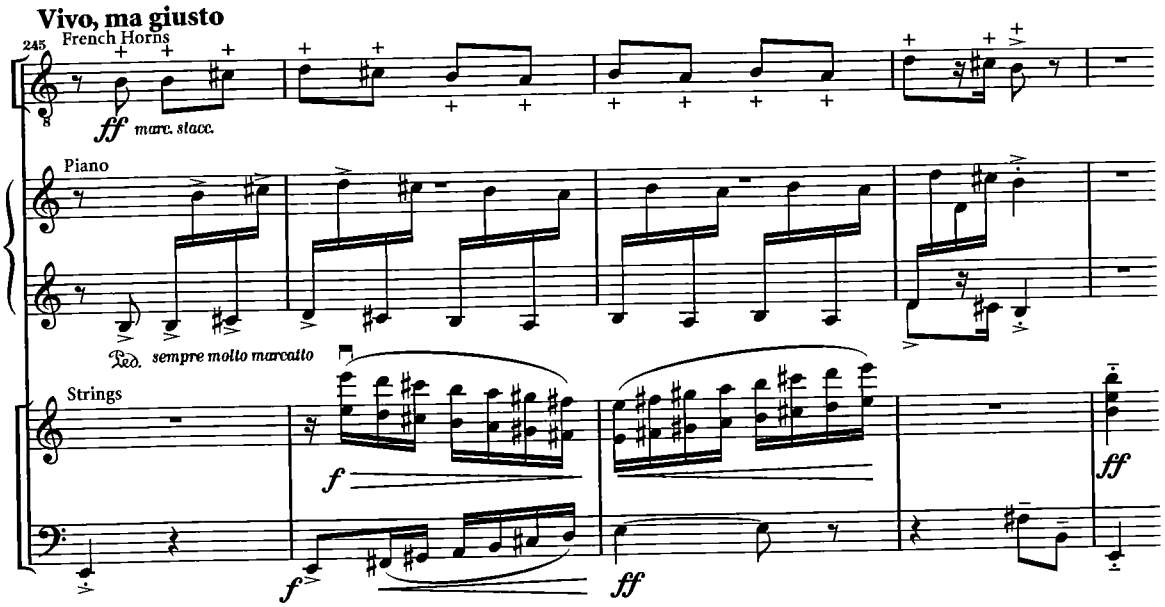
- פעם ראשונה – פסוק ראשון בחליל וכינורות, והשני באבוב;
- פעם שניה (בטוֹנָלִיוּת שונה) – פסוק ראשון שוב בחליל וכינורות, והשני פותח באבוב ומסתיים בקלרינט.

גשר, ה"מתלבט" תחילה בין שני סוגי האוֹסטינָטוֹ, מגיע בסופו של דבר אל הטרֶמוֹלוֹ:

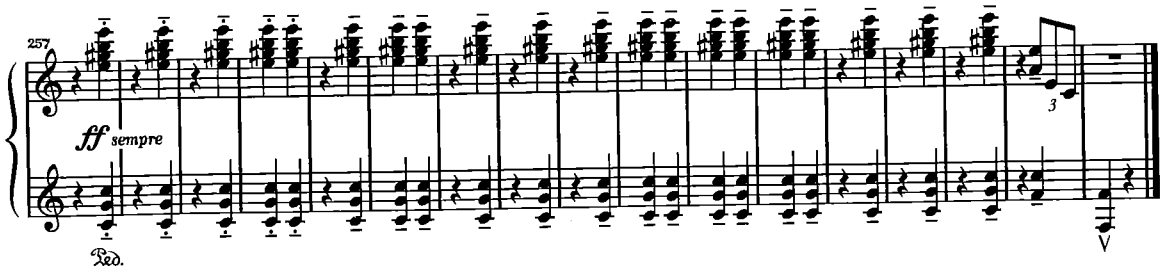


כל החטיבה חוזרת בשלמותה.

לקראת סיום החטיבה נכנסת המלודיה לסיחרור, האוֹסטינָטוֹ נעלם, ווַרִיאַנט של המנגינה הראשונה מריע בקרנות ובחצוצרות על רקע של סולמות עזים ומהירים בתזמורת:

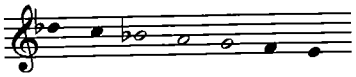


"מחול האש" מסתיים בסדרה של עשרים אקורדים של הדומיננטה, קצרים וחריפים, המושמעים על־ידי כל התזמורת ונפתרים אל הטוניקה.

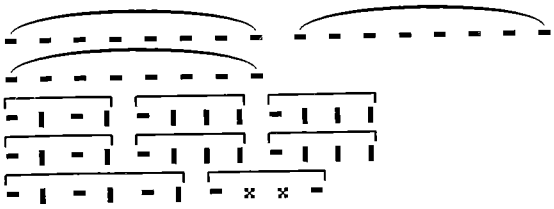


הצעות לפעילויות

1. המחשה בתנועה של הסיפור והמוסיקה (מעין תיאטרון־מחול).
2. ביצוע של שלוש תבניות האוֹסטינָטוֹ בשירה, בהקשה ובנגינה.
3. אילתור מנגינות חדשות על בסיס התמציות המלודיות של המנגינות המופיעות ביצירה.



4. ביצוע 20 האקורדים המופיעים בסיום הקוֹדָה במֶטָלוֹפוֹנים, בקסילופונים ו/או בצלילי גוף (Body Percussion) וכלי הקשה בעזרת התרשים הבא:



- הפסקה
ı דומיננטה
× טוניקה

מחול

מתוך האופרה "החיים הקצרים" (La Vida Breve)

מאת מָנוּאֵל דֶה־פַּאיָה

על היצירה

המחול לקוח מתוך האופרה "החיים הקצרים" (La Vida Breve) המבוססת על תמליל של קָרלוֹס פֶרנַנדֶס שוֹ. דה־פאייה הלחין את האופרה בשנת 1905 כאופרה במערכה אחת, אך כתב גירסה חדשה לפני הצגת הבכורה שהתקיימה בניס בשנת 1913. הוא חילק את המערכה הבודדת לשתי סצנות וכדי לקשר ביניהן הרחיב את האינטֶרלוּד.

תמצית העלילה

מערכה ראשונה

לסַאלוּד, נערה צוענייה צעירה, שתי נפשות אהובות: סָבָתה הזקנה הדואגת לה ומטפלת בה, ופָּאקוֹ, צעיר אַנדַלוּסי איתו היא רוצה לחלוק את חייה. סַאלוּד חוששת לאבד את אחת משתי אהבותיה אלה, והדבר מעציב אותה מאוד. בינה לבינה היא מטפחת פילוסופיה משלה: "חיים ארוכים מצפים לאלה הצוחקים, וחיים קצרים לאלה הבוכים".

סָבָתה של סַאלוּד מבשרת לה כי פָּאקוֹ נמצא בדרכו אליה, וסַאלוּד מאושרת. היחיד שאינו משתתף בשמחה הוא דודה של סַאלוּד, אשר נודע לו כי פָּאקוֹ משתעשע ברגשותיה של אחייניתו בעוד הוא עומד לשאת לאשה נערה אחרת בשם כרמלה.

אינטרמצו

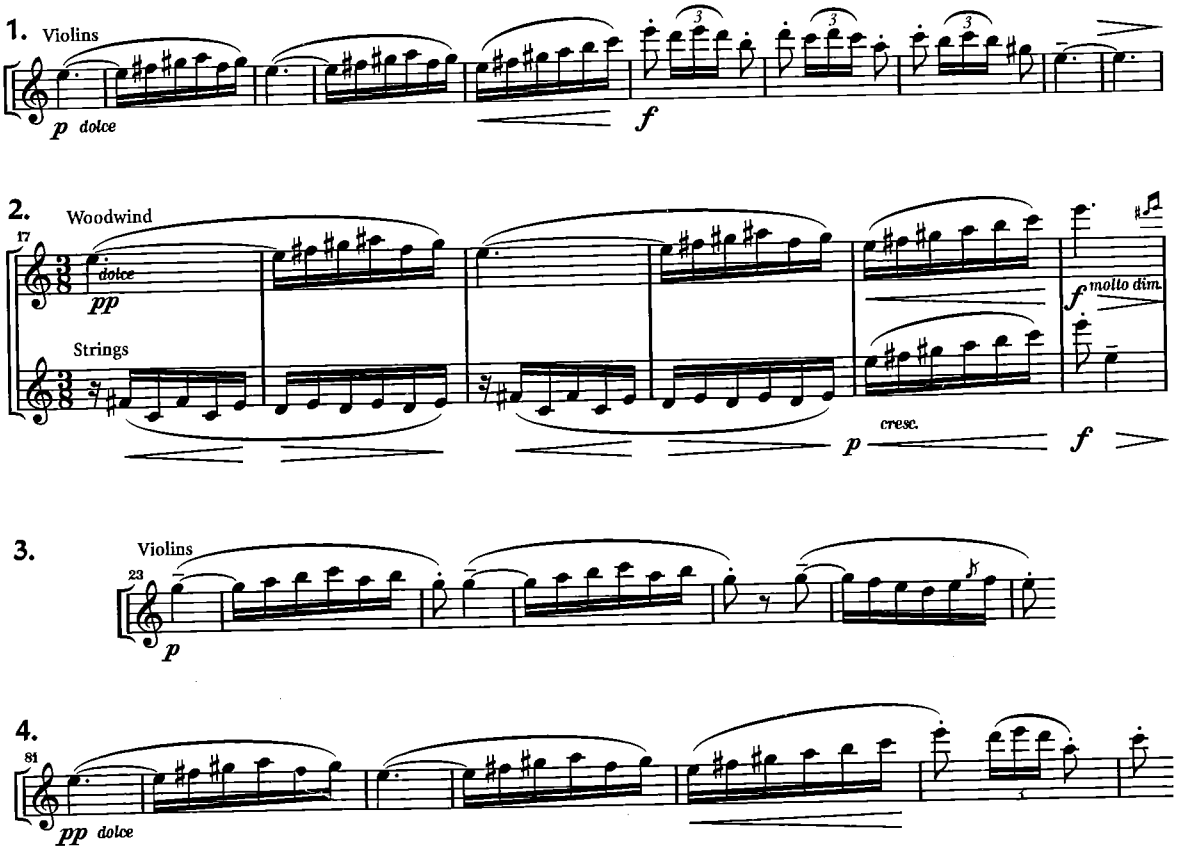
מראה של גרַנדָה מלמעלה, מהר סָקרָה מוֹנטֶה.

מערכה שניה

בחצר אשר ברחוב קטן בגרַנדָה מתקיימת חתונתם של פָּאקוֹ וכרמלה. השמחה רבה, וצלילי שירה ומחול מסתננים אל הרחוב. לפני תום המחולות, סַאלוּד מציצה לראות על שום מה ולמה השמחה. היא רואה את פָּאקוֹ משוחח וצוחק עם הנערה בעטיה עליה להיפרד ממנו לעד, ופורצת בקינה נוראה. פָּאקוֹ, השומע את קולה של סַאלוּד, מרגיש שלא בנוח. בעוד המחולות והברכות ממשיכים, נכנסת סַאלוּד אל החצר, וצונחת ללא רוח חיים לרגליו של פָּאקוֹ. קללתם של הדוד והסבתא מסיימת את האופרה.

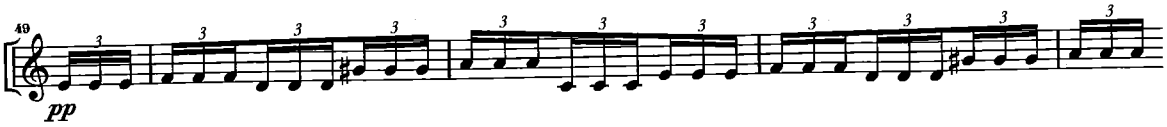
המוסיקה של האופרה משלבת מקצבים ריקודיים של פלֶמֶנקוֹ, מנגינות מוֹדֶלִיוֹת מסולסלות נוסח ה־Canto Hondo ומהלכים הרמוניים "וַאגְנֶריאניים" נוסח טרִיסטַאן. נוהגים לציין היום את האופרה המוקדמת הזו בעיקר בשל הבַּלֶטים במערכה השניה.

המחול בנוי מנושא מרכזי מהיר בעל מהלך מעגלי הצובר מרץ וסחף, שמקורו ברעיון מוסיקלי המופיע באינטֶרלוּד של היצירה. כל הופעה של הנושא המרכזי "זוכה" בהמשך שונה. לדוגמה:

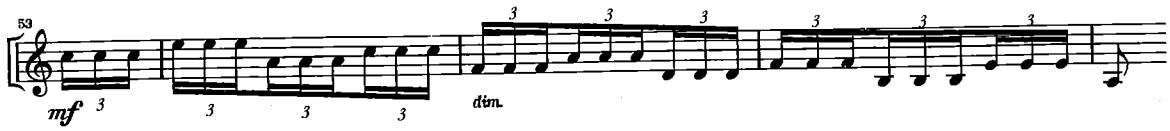


עיבודו של נושא זה יוצר חטיבות המופיעות כ"עמודים" לאורכו של הפרק. בינות ל"עמודים" אלה משובצים שני נושאים נוספים:

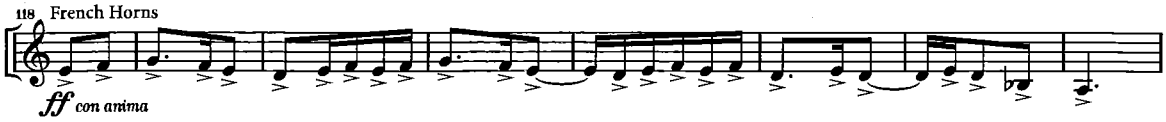
- נושא "קפיצי" – לנושא זה שני משפטים ברורים.
  האחד בן שני פסוקים קצרים וסגורים שסיומם מוטעם:



השני ארוך יותר, ועיקרו קווינטות יורדות. גם הוא מסתיים בהטעמה סגורה:



• נושא "ספרדי"



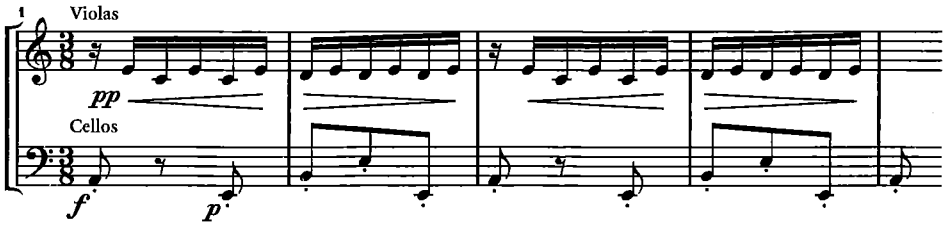
זהו נושא במנעד צר הסובב סביב צירו, המסתיים בנחיתה מֶלִיסמָתית אופיינית של סֶקוּנדָה קטנה. מבחינה ריתמית הוא מאופיין בתחושה של פּוֹלִימֶטרִיָה המודגשת על־ידי הליווי הכבד.

מבנהו הכולל של המחול דומה, אם כן, לצורת רונדו:

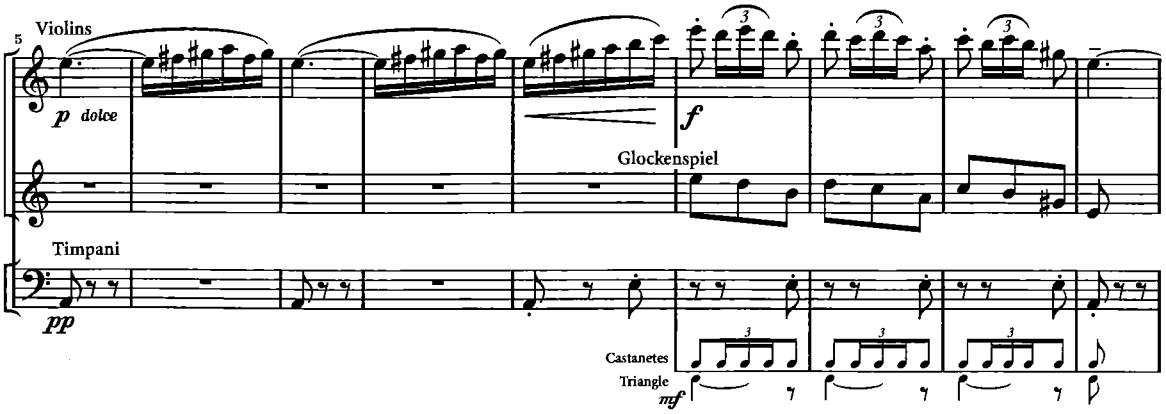
א	ב	א	ג	א
נושא "מעגלי"	נושא "קפיצי"	חטיבת פיתוח של הנושא ה"מעגלי"	נושא "ספרדי"	נושא "מעגלי" וקוֹדָה

מעקב בעת האזנה

הקדמה קצרה באופי ריקודי תוסס מכשירה את הקרקע להופעת מנגינת המחול המרכזית המהווה טרנספורמציה של הרעיון המלודי־המעגלי שהובא באינטֶרלוּד.



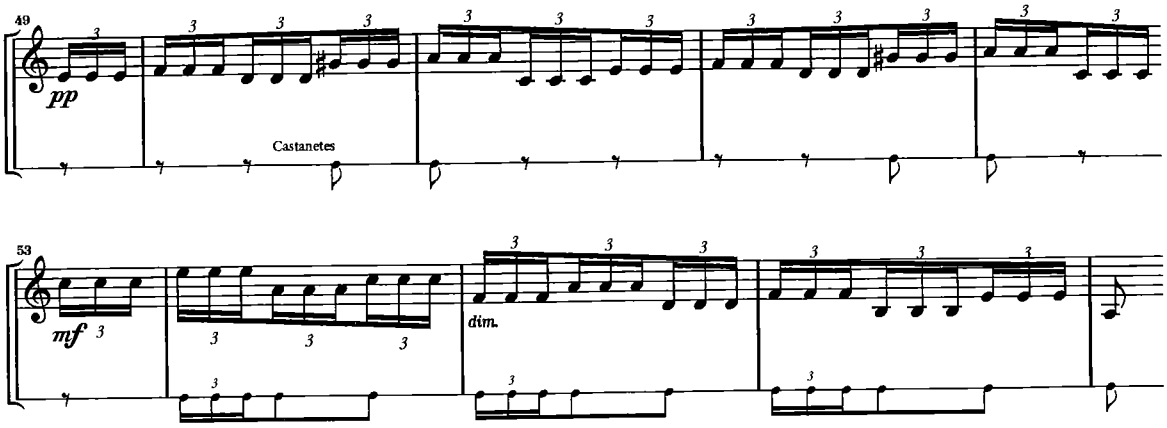
המנגינה שופעת החיות והתנופה מופיעה בכינורות, אליהם מצטרפים כלי נשיפה מעץ ומעטפת שלמה של צלצולים:



לאחר איזכור של ההקדמה מושמעת המנגינה, במתיקות ובשינויים קלים, בכלי נשיפה מעץ, ולאחר מכן היא מחדשת את תנופתה בכינורות.

הנימה הקודרת חודרת לזמן קצר כאשר הקונטרבסים מצטטים חלקים מן הנושא בליווי מקצבים "ספרדיים" בקסטנייטות, אך האופטימיות שורה שוב על ביצוע נוסף בכינורות, המוביל אל סיום רעשני ותוסס.

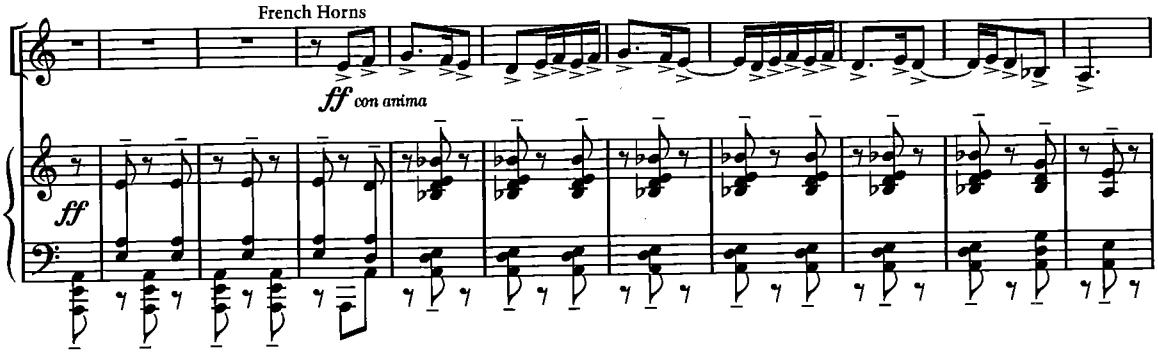
בכינורות מופיעה מנגינה "קפיצית" בצלילים קצרים וחוזרים, מוכפלת בצלילים פעמוניים, ומוטעמת בסיומות ריתמיות בקסטנייטות:



היא מופיעה פעמיים נוספות, כל פעם בעוצמה רבה יותר, ובצלילים גבוהים יותר. ברקע ניתן לשמוע בבירור את צלילי הקסטנייטות.

סולם עולה בברק רב ומחזיר אל החטיבה הראשונה, החוזרת במתכונת של חטיבת פיתוח שבה חיקויים, סֶקוֶונצוֹת, גזירה של הֶיגדים למוטיבים קצרים, נדידה בין כלים שונים ושיטוט טוֹנָלִי מתמיד.

פעמות איטיות וכבדות בנוסחת "אום־פָּה", מכינות ומלוות כניסה רבת־עוצמה של מנגינה באופי ספרדי בכינורות ובקרנות:



המנגינה "הכבדה" מופיעה פעם נוספת: הפעם באוקטבה גבוה יותר, ובתוספת חליל ופיקולו.

בהמשך, המנגינה משנה את פניה: היא מופיעה בטוֹנָלִיוּת חדשה ובאופי קליל וגמיש בכלי הנשיפה מעץ, בליווי פִּיצִיקָטוֹ של כלי הקשת, ופעם נוספת (שוב בטוֹנָלִיוּת חדשה), באופן הבעתי באבוב.

הסיום הוא נמרץ ומגיע לשיא: הֶיגד הולך ומתקצר של תחילת המנגינה, משובץ בסולמות עולים כברק מובילים אל ההופעה האחרונה של החטיבה העיקרית של המחול.

החטיבה הראשונה חוזרת במתכונתה הראשונה, אך ביתר מרץ ובשינויים קלים של תזמור ומרקם המדגישים את ליווי כלי הנקישה והקסטנייטות.

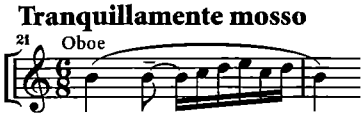
בסופה של החטיבה – קוֹדָה המאזכרת בהתלהבות רבה קרעי אמירות מתוך הפרק.

הצעות לפעילויות

1. היכרות מעמיקה עם שלושת הנושאים המרכזיים במחול:

1.1 הנושא ה"מעגלי"

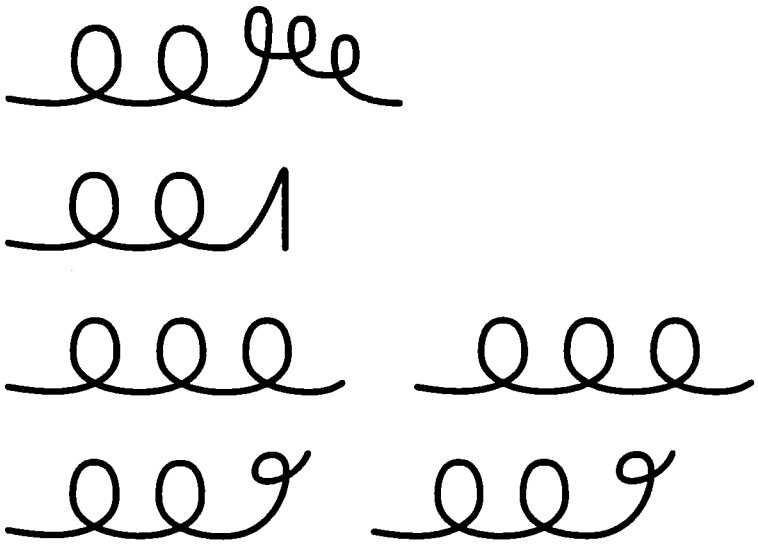
1.1.1 היכרות עם התא הראשוני של המלודיה:



שירה – מעקב אחר התווים – הבחנה ב"מעגליות" מסביב ל"תחנה" – שרטוט גרפי:

1.1.2 האזנה להופעות השונות של הנושא – תוך המחשה של קו־המִתְאָר בהתאם:

1.1.2.1 בשרטוט עצמי של קו־המִתְאָר לגבי כל הופעה. לדוגמה:

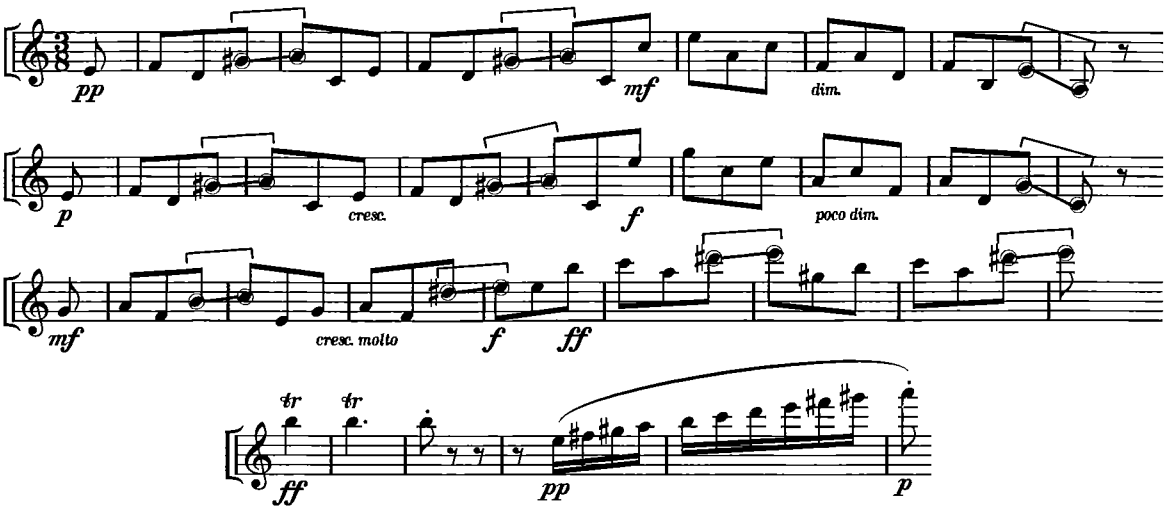


1.1.2.2 בהתאמת קו־המִתְאָר לנושא המושמע בנגינת המורה.

1.1.2.3 במעקב אחר קווי־המִתְאָר תוך האזנה לחטיבה המתאימה ביצירה המוקלטת.

1.2 הנושא ה"קפיצי"

1.2.1 האזנה לנושא מתוך ההקלטה, והטעמה במחיאה של סיומי הפסוקיות, תוך תחושת האורך השונה של הפסוקיות:

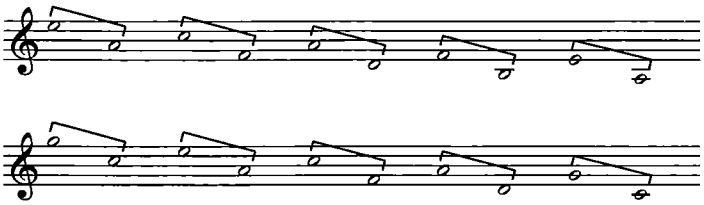


1.2.2 שירה ונגינה של סיומות מלודיות:

1.2.2.1 טון מוביל המוליך לטוניקה (המורה משמיע מהלך הרמוני I:V)

1.2.2.2 סיומות של קווינטה יורדת V:I (מצלילים שונים)

1.2.3 נגינה של שרשרות קווינטות:



1.2.4 שילוב הפעילויות הנ"ל תוך האזנה ליצירה

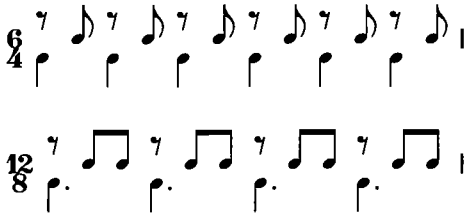
1.3 הנושא ה"ספרדי"

1.3.1 תחושת ההבדל בין משקל 6/4 ל־12/8:

1.3.1.1 בחיקוי של מחיאה או תנועה המוצגים על־ידי המורה

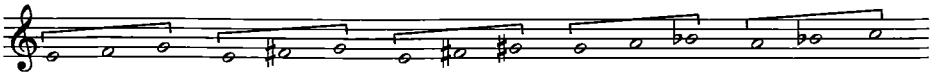
1.3.1.2 בעבודה על "מקצב משלים" (ברקיעה ומחיאה או בשתי קבוצות)

1.3.1.3 יצירת מַעֲבָרים רהוטים בין שני המשקלים בתיבות מתחלפות לסירוגין, בנגינה בכלי הקשה (כולם יחד, או בשתי קבוצות עם כלים מתאימים).



1.3.2 ביסוס התחושה של הטריכורדים הפותחים את הפסוקים השונים:

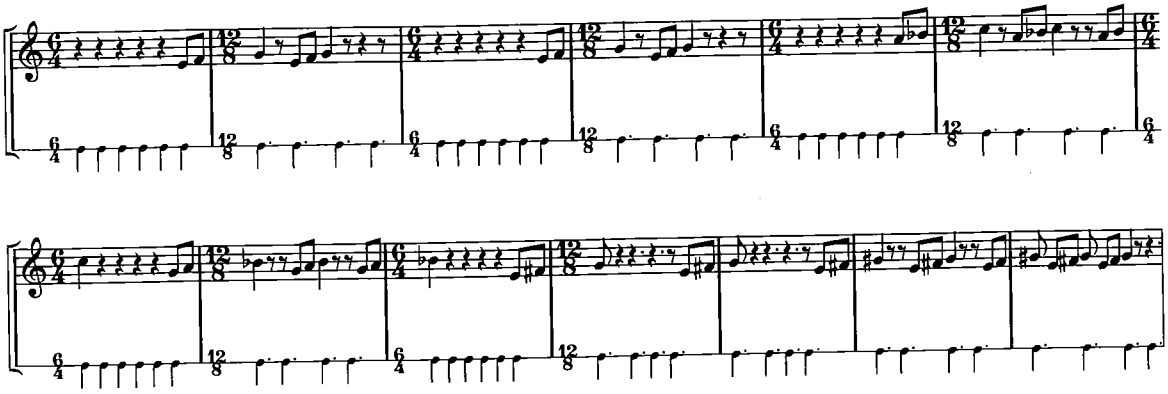
1.3.2.1 בשירה של טריכורדים עולים מצליל נתון:



1.3.2.2 בשירת הטריכורדים במקצב, לפי סדרם בחטיבת הנושא ה"ספרדי" בתחושת זמן פנימית של אורכי הפסוקים המוסיקליים.

1.3.3 שילוב של הפעמות והטריכורדים:

1.3.3.1 נגינה לפי השרטוט שלהלן:



1.3.3.2 מעקב אחר השרטוט בעת האזנה לנושא ה"ספרדי" המוקלט.

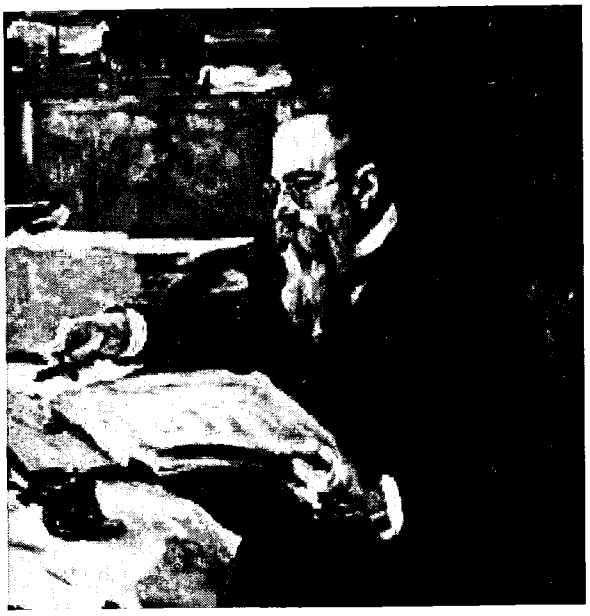
2. ביצוע רציף של הפעילויות המורכבות שבכל סעיף לעיל – ביחד עם האזנה ליצירה המוקלטת.

3. סיכום המבנה הכולל של המחול בטבלה.

קַפּריצ'יו ספרדי

מאת נִיקוֹלַאי רִימסקִי־קוֹרסָקוב

(21.6.1908-18.3.1844)



על המלחין

נִיקוֹלַאי רִימסקִי־קוֹרסָקוב נולד למשפחה ארי־סטוקרטית רוסית, אשר היה לה קשר עמוק עם חיל־הים. ניקולאי החל את לימודי המוסיקה שלו בגיל שש, אך להבדיל ממוסיקאים גדולים אחרים, שהחלו לגלות עניין במוסיקה החל משחר ילדותם, הרי שלמרות כישוריו המוסי־קליים הטבעיים הבולטים, יחסו אל אמנות הצלילים היה מלווה באיפוק וברוח צוננת מעט.

באוטוביוגרפיה שלו הוא כותב:

"לפעמים, כדי להתבדר, הייתי מנסה לכתוב מוסיקה ותווים. הודות לנטייתי הטבעית, ידעתי עד מהרה להעתיק, על פיסת נייר, קטע כלשהו שנוגן בפסנתר. הייתי בן אחת עשרה כשעלה בדעתי לחבר דואט עם ליווי של פסנתר".

במקום אחר הוא מסייג:

"אינני יכול לומר שבימי ילדותי אהבתי מוסיקה; סבלתי אותה ולמדתי אותה בשקידה מסוימת. לפעמים, כדי להתבדר, הייתי שר ומנגן בפסנתר את אשר חלף ברוחי, אך בלי להתרשם עמוקות".

לעומת זאת נמשך ניקולאי הצעיר לכיוון אחר לגמרי: אחיו הבכור, קצין בצי, נהג לתאר במכתביו את קסמי מסעותיו הרחוקים, ובניקולאי, שנהג לעיין בהם בשקיקה התעוררה תשוקה למסעות כבר מגיל צעיר.

בהתאם למסורת המשפחתית, בהיותו בן שתים־עשרה נשלח ניקולאי לבית־הספר הימי בפטרסבורג כצוער, על־מנת להתחיל במסלול צבאי. חיים אלה לא הלמו את תכונותיו האישיות של הנער המתבגר, המשכיל והרגיש, וככל שהתבגר גברה נטייתו להתמסר לנגינה בפסנתר, להאזנה ולהלחנה בזמנו הפנוי.

בפטרסבורג אף החל בביקוריו בביתו של בָּלָקִירֶב, פסנתרן ומלחין בעל אישיות כובשת, שהנהיג קבוצה של מלחינים צעירים, ביניהם כשרונות ענקיים כמו מוּסוֹרגסקִי ובוֹרוֹדִין. מלחינים אלה הקדישו כוחותיהם למציאת השילוב הנכון בין המסורות העממיות הרוסיות לבין כתיבה קונצרטית־אמנותית. לימים הפכה קבוצה זו ל"חמישיה הרוסית" הנודעת, ורִימסקִי־קוֹרסָקוב התקבל בה כחבר מלא.

התקופות בהן יצא להפלגות הצי על פני תבל, הרחיבו את עולם הדמיון וההשראה של המלחין הצעיר. הזיכרונות המופלאים ממכתבי אחיו הבכור, חיבתו לספרי מיתולוגיה, אגדות ומחזות קלאסיים, והתרשמותו העמוקה מן המראות הנפלאים שנתגלו לעיניו, חברו יחד לכלל התפעלות גדולה מפלאי הטבע ולחוויות עמוקות שהופנמו והשפיעו רבות על יצירתו המוסיקלית.

אך כנראה שתקופות ההפלגה הִקשו על רִימסקִי־קוֹרסָקוב, ויתכן שבשל געגועיו אל ידידיו שינה כיוון. לאחר שהות של שלוש שנים, סיים רִימסקִי־קוֹרסָקוב את שירותו הצבאי הפעיל ונתמנה למנהל התזמורת הצבאית של הצי. משרה זו שילבה בין שתי הקריירות שלו, הצבאית והמוסיקלית, ואיפשרה לו לסייר ברחבי הקיסרות הרוסית. שאיפתו להתמחות בתזמורות צבאיות דירבנה אותו

לנגן בכל כלי הנשיפה ולכתוב ספר לימוד מקיף בנושא התזמור – ספר בו משתמשים עד עצם היום הזה. במקביל הוא הצטרף חזרה אל חוג המוסיקאים של פטרסבורג.

"החמישייה הרוסית" (בוֹרוֹדִין, מוּסוֹרגסקִי, קוּאִי, רִימסקִי־קוֹרסָקוב עצמו וּבֶלָקִירֶב) הפכה לדוּבֶּרֶת של הסגנון הלאומי; חבריה גיבשו בהדרגה תפישה אסתטית־הלחנתית משותפת: הצורך לתת ביטוי אמנותי למוסיקה העממית הרוסית.

אך אורח־חייו של רִימסקִי־קוֹרסָקוב היה שונה לחלוטין מחיי חבריו, שכונו "חבורת הבלתי מנוצחים". חייו היו חיים בורגניים: הוא חי בשלווה, למען משפחתו ולמען מקצועו. לפיכך, כאשר הוזמן בשנת 1871 לכהן כמורה להלחנה בקונסרבטוריון של פטרסבורג; נעתר להזמנה, אם כי לבטיו היו קשים. כתוצאה מכך נותקו הקשרים בינו ובין מוּסוֹרגסקִי וה"חמישייה הרוסית", אשר ראו במינוי זה ויתור על התפישה הלאומית ופשרה עם הזרם האקדמי "הריאקציוני" שאיפיין את מייסד הקונסרבטוריון, אנטון רובינשטיין, ואת סגל ההוראה שלו.

בשנת 1883 קיבל על עצמו לארגן מחדש עם בֶּלָקִירֶב את הקאפלה של חצר המלכות. אך העבודה, הקאפלה, הקונסרבטוריון והקונצרטים החלישו אותו עד להתמוטטות עצבים.

עם שנתה הראשונה של התפרצות המהפכה, בשנת 1905, נסגר הקונסרבטוריון, ורִימסקִי־קוֹרסָקוב פוטר מתפקיד הנהלת הקונסרבטוריון.

הוא נפטר ממחלת אנגינה ב־21 ביוני 1908. במותו הותיר שורה ארוכה של תלמידים שהעצימו את חותמה של המוסיקה הרוסית במפנה הסגנוני שבין המאה ה־19 וה־20, כמו סטרָווִינסקִי וגלָזוּנוֹב.

המלחין בראי זמנו

"המחלה הרומנטית" ש"פקדה" את חוגי הבוהמה בארצות אירופה, הגיעה עד רוסיה של שלהי שושלת הצארים, עם התנוונות האצולה התרבותית והשעמום הקיומי. ואמנם, שתי מגמות מובהקות המאפיינות את מלחיני המאה ה־19 באירופה חברו יחד ביצירתו של רִימסקִי־קוֹרסָקוב: הלאומיות והאֶקזוֹטִיציזְם.

משיכתו של האמן אל הרחוק והמסתורי, אל הקדום, המיתי והפגאני, סיפקה להשראתו את התכנים הפולחניים והטקסיים, והזינה הן את המקורות הלאומיים־מיתולוגיים האופיניים לערבות מולדתו והן את אלה האקזוטיים, המזוהים עם מראות המזרח (מראות חוץ־אירופיים). כנראה שמשיכה זו אף הביאה את המלחין לתת פירוש מקורי לעיקרי "קבוצת החמישיה", שהתבטא אצלו בניסיון להפוך את החומר העממי הבסיסי לחיזיון בו שולטת האווירה האלילית של הטבע ושל העל־אנושי.

וכך, בצד התמסרות למלאכת איסוף ותיעוד של חומרים עממיים שהיתה כרוכה במאמץ רב, אפשר לראות גם פנייה אל "המזרח הקסום", שאין בו מאומה מן "הסלָאביוּת". יש הסוברים שפנייתו אל המזרח מוּבֶּנֶת דווקא על רקע מצבה של רוסיה בסוף המאה ה־19 שנאבקה תחת עול הרודנות מזה ובשורת המהפכה מזה, ואשר החדירה בנפשו רוח פסימית לנוכח חייו בהווה, במציאות מולדתו. כלומר, מעבר לנטיה הכלל־אירופית, קיים גם הגורם המקומי, והגורם האישי: רגישות כלפי הבעיות המדיניות והחברתיות של זמנו. היתה זו תקופה טראגית לרוסיה, תסיסה ומשברים לאחר רציחתו של הצאר אלכסנדר השני בשנת 1881.

רִימסקִי־קוֹרסָקוב סלד מכל רודנות, ורוחות המהפכה הקרבה ובאה לא היטיבו עם מעמדו. רבים ראו בו נציג מובהק של מרד הסטודנטים נגד המשטר הריאקציוני, אחרים זיהו אותו דווקא כחסיד משטר זה בשל תפקידו הייצוגי של המוסד. דוגמה לכך היתה התנגשויותיו הראשונות עם המשטר בעקבות הצנזורה אשר לא הרשתה להעלות את יצירתו "ליל חג המולד", משום שבהצגה מופיעה מלכה שעלולה להזכיר את קתרינה הגדולה.

תגובתו למהפכת הנפל משנת 1905, שעוררה תקוות גדולות, מתבטאת ביצירתו האחרונה, "תרנגול הזהב". זוהי סאטירה פוליטית חריפה נגד הצארים, שהולבשה עליה אגדה שעל־פי החוקרים הוסיפה לסגנונו מימד של מפנה אימפרסיוניסטי מובהק.

רִימסקִי־קוֹרסָקוב לא זכה לראות את השפעת יצירתו האחרונה על הקהל הרוסי.

על היצירה

בשנת 1877 החל רִימסקִי־קוֹרסָקוב לחבר יצירה מוסיקלית המבוססת על נושאים מתוך אוסף של מוסיקה ספרדית עממית שהתגלגל לידיו. השם שהעניק ליצירה, "קפריצ'יו ספרדי", רומז על האופי ההפכפך שלה. בתחילה ייעד אותה לכינור ותזמורת, אך בהמשך החליט לכלול בתוכה גם קטעי סולו (קדנצות) לכלי־נגינה נוספים. לעיתים הקדנצות כתובות לכלי־נגינה יחיד, לעיתים לשני כלים, ולעיתים אף לקבוצה שלמה של כלי־נגינה. בשל קטעי הסולו הרבים הללו, מהווה ה"קפריצ'יו הספרדי" מעין "קונצ'רטו לתזמורת".

ליצירה, המוגדרת כסוויטה, חמישה פרקים, המהווים שתי חטיבות.
בחטיבה הראשונה שלושה פרקים היוצרים יחידה אחת במבנה:

א' (לה מז'ור)	ב' (פה מז'ור)	א' (סי במול מז'ור):
"אַלבּוֹרָדָה"	"וריאציות"	"אַלבּוֹרָדָה"

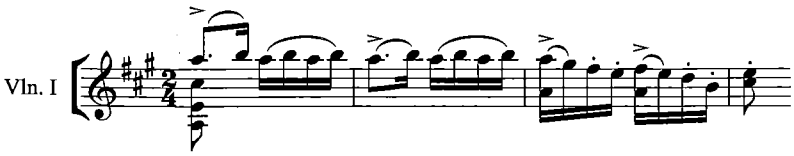
שני הפרקים האחרונים קשורים גם הם זה בזה ומושמעים ברצף.
הפרק הרביעי – "תמונה ושיר צועני" והפרק החמישי – "פַּנדַנגוֹ".

לקריאה לפני האזנה

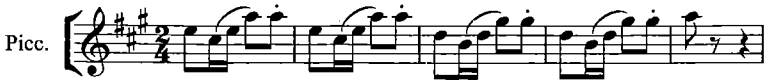
פרק ראשון : אַלבּוֹרָדָה *(Alborada)*

אַלבּוֹרָדָה (Alborada – שחר בספרדית) – שיר של רועי־צאן ספרדיים.
השיר מבוצע לכבוד השמש העולה. בימי־הביניים האַלבּוֹרָדָה היתה יצירה כלית בסגנון אילתורי, והיו מבצעים אותה בבקרים באוויר הפתוח (באנלוגיה ליצירת־ערב – סֶרֶנָדָה).

מנגינת האַלבּוֹרָדָה מורכבת משני חומרים תֵּמָטִיים המופיעים לסירוגין. הראשון בעל אופי הכרזתי ומתבסס על תנועה צרה בצעדי סֶקוּנדָה.

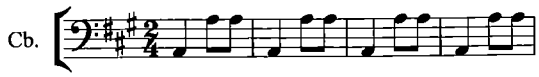


השני בעל אופי תרועתי ובנוי על אקורדים משולשים.

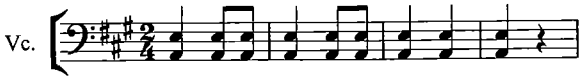


שני חומרים אלה, המופיעים זה לאחר זה ובונים את המנגינה כולה, שרויים בתוך מעטפת עשירה ומצלצלת הבנויה רבדים־רבדים, או מופיעה כקטעי מַעֲבָר בין הפסוקים:

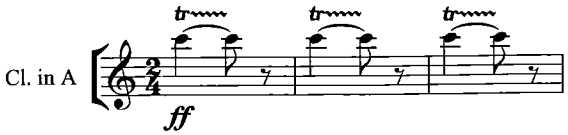
• נקודת עוגב בבס



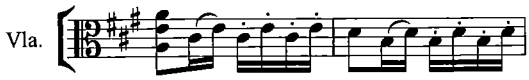
• בוֹרדוֹן



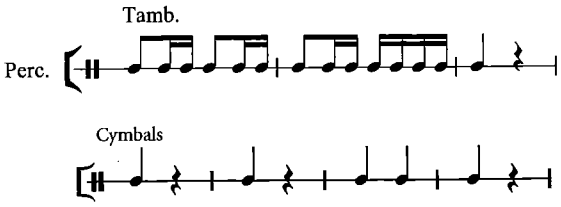
• טרילרים בכלי נשיפה מעץ



• תבנית ריתמית המורכבת מחזרה עיקשת על טרצות



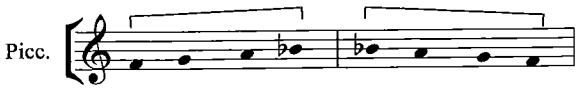
• כלי הקשה בתבניות ריתמיות חוזרות



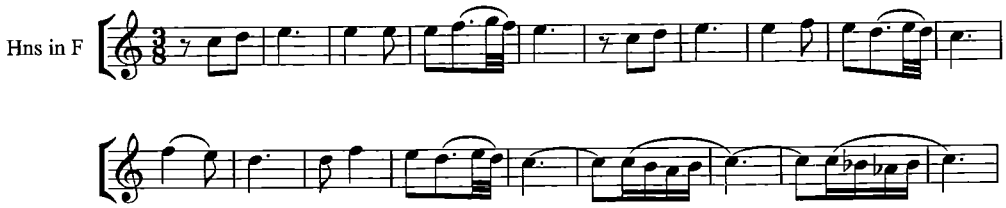
הפרק בנוי ארבע חטיבות בהן מופיעה המנגינה בשינוים וַריאטיביים ובקוֹנטרָסטִים של דִינָמִיקָה, הצללה ומרקם, ומסתיים בקוֹדָה.

פרק שני: וריאציות – *Variazioni*

הפרק מורכב מנושא וארבע וריאציות. הנושא הינו מנגינה רחבה לירית, בנטיה עממית־מוֹדָלִית. המנגינה בנויה משני פסוקים שצומחים מגרעין תֵּמָטִי הנשען על ארבעה צלילים בעלייה ובירידה.



מסביב לצלילי הגרעין מופיעה קבוצת צלילים המקשטים אותם ויוצרים "סלסולים". הרחבת הנושא מתבצעת על־ידי חזרות ותוספת מוטיבים "סיומיים".

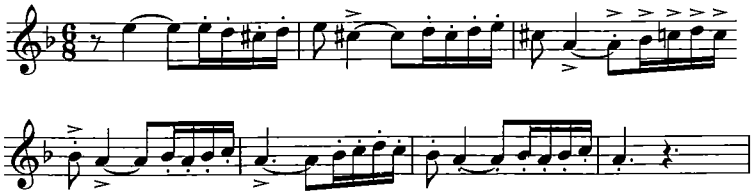


פרק רביעי: תמונה ושיר צועני – *Scena e canto gitano*

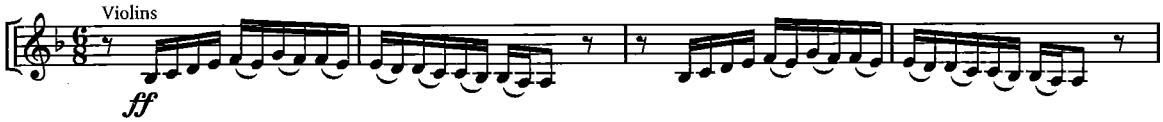
הפרק נחלק לשני חלקים ברורים.

בתחילתו התמונה, המציגה לראשונה את השיר הצועני בסדרה של קדנצות ססגוניות לכלים שונים מן התזמורת; לאחר מכן פורץ השיר החוצה ומתפתח; לקראת סופו, הוא מוביל בתנופה היישר אל ריקוד ה"פַנדַנגוֹ".

השיר הצועני מאופיין על־ידי מקצב סִינקוֹפִי (שמינית שניה מוטעמת בכל תיבה) ועל־ידי נטיה למודוס פרִיגִי, שכה טיפוסי למוסיקה ספרדית. במלודיה צלילים שמשכם ארוך, וביניהם – כעיטורים – צלילים מהירים היוצרים "סלסולים" המזכירים את הערבסקות הערביות באמנות הפלסטית.

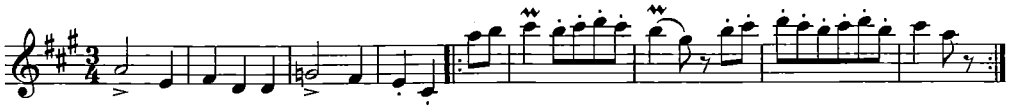


בחלק השני של הפרק, כמסגרת לשיר הצועני, מופיעה מלודיה נמרצת, במודוס פרִיגִי, שלה קו־מִתְאָר קשתי.

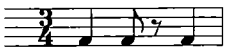


פרק חמישי: פַנדַנגוֹ – *Fandango asturiano*

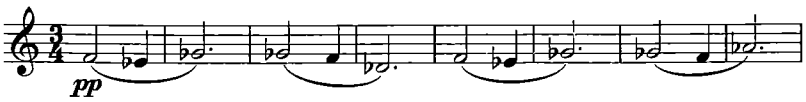
המנגינה העיקרית של הפַנדַנגוֹ מורכבת משני חלקים: (א) כבד יותר ו־(ב) קליל. היא מושמעת בפעם הראשונה על־ידי טרומבונים וטוּבָּה, ובהמשך על־ידי כלי נשיפה מעץ עם קסטנייטות.



המקצב שמלווה את הריקוד הוא:



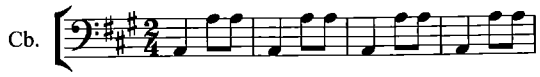
למנגינה המשנית בפרק יש אופי זִמרָתי ורך, המנוגד לאופיו הריקודי של הנושא. בדרך־כלל היא מופיעה בסמוך לחלקו השני, הסקֶרצַנדי, של נושא הפַנדַנגוֹ.



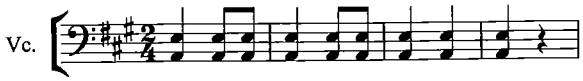
בסוף הפַנדַנגוֹ נערך "מצעד סיום" של נושאי היצירה המרכזיים. הקוֹדָה מרשימה ביותר, צבעונית וסוערת.

שני חומרים אלה, המופיעים זה לאחר זה ובונים את המנגינה כולה, שרויים בתוך מעטפת עשירה ומצלצלת הבנויה רבדים־רבדים, או מופיעה כקטעי מַעֲבָר בין הפסוקים:

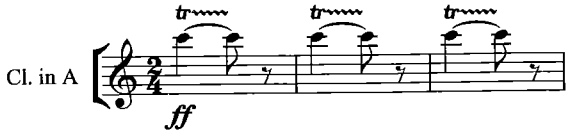
• נקודת עוגב בבס



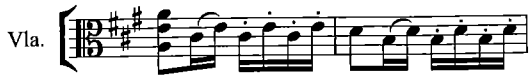
• בוֹרדוֹן



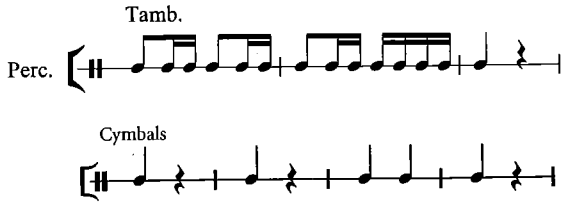
• טרילרים בכלי נשיפה מעץ



• תבנית ריתמית המורכבת מחזרה עיקשת על טרצות



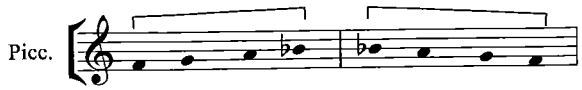
• כלי הקשה בתבניות ריתמיות חוזרות



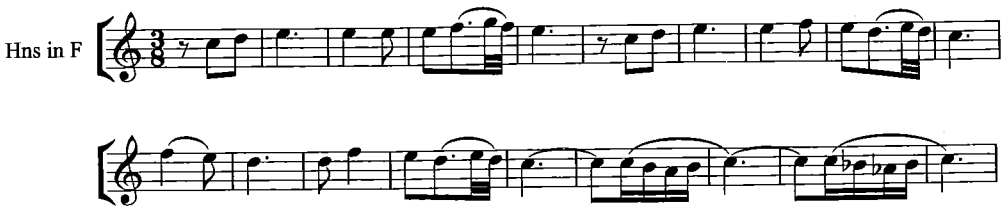
הפרק בנוי ארבע חטיבות בהן מופיעה המנגינה בשינוים וַריאטיביים ובקוֹנטרָסטִים של דִינָמִיקָה, הצללה ומרקם, ומסתיים בקוֹדָה.

פרק שני: וריאציות – ***Variazioni***

הפרק מורכב מנושא וארבע וריאציות. הנושא הינו מנגינה רחבה לירית, בנטיה עממית־מוֹדָלִית. המנגינה בנויה משני פסוקים שצומחים מגרעין תֵּמָטִי הנשען על ארבעה צלילים בעלייה ובירידה.



מסביב לצלילי הגרעין מופיעה קבוצת צלילים המקשטים אותם ויוצרים "סלסולים". הרחבת הנושא מתבצעת על־ידי חזרות ותוספת מוטיבים "סיומיים".

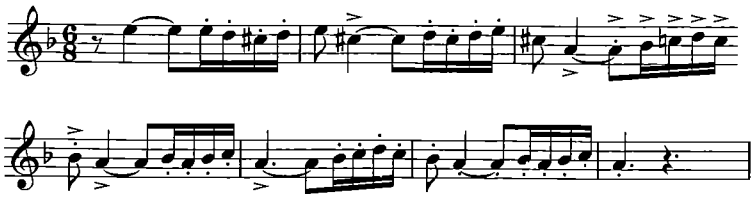


פרק רביעי: תמונה ושיר צועני – *Scena e canto gitano*

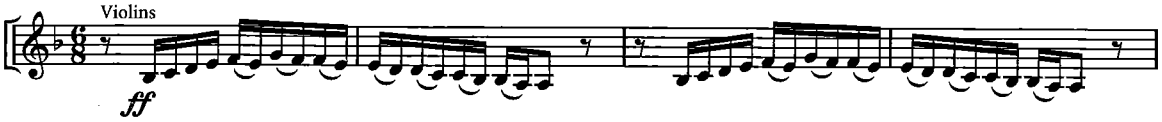
הפרק נחלק לשני חלקים ברורים.

בתחילתו התמונה, המציגה לראשונה את השיר הצועני בסדרה של קדנצות ססגוניות לכלים שונים מן התזמורת; לאחר מכן פורץ השיר החוצה ומתפתח; לקראת סופו, הוא מוביל בתנופה היישר אל ריקוד ה"פַּנדַנגוֹ".

השיר הצועני מאופיין על־ידי מקצב סִינקוֹפִּי (שמינית שניה מוטעמת בכל תיבה) ועל־ידי נטיה למודוס פרִיגִי, שכה טיפוסי למוסיקה ספרדית. במלודיה צלילים שמשכם ארוך, וביניהם – כעיטורים – צלילים מהירים היוצרים "סלסולים" המזכירים את הערבסקות הערביות באמנות הפלסטית.

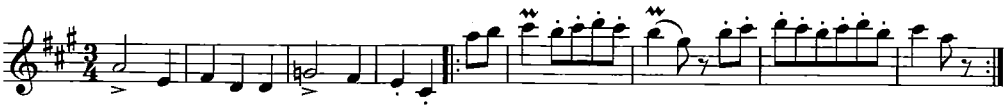


בחלק השני של הפרק, כמסגרת לשיר הצועני, מופיעה מלודיה נמרצת, במודוס פרִיגִי, שלה קו־מִתְאָר קשתי.

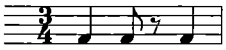


פרק חמישי: פַּנדַנגוֹ – *Fandango asturiano*

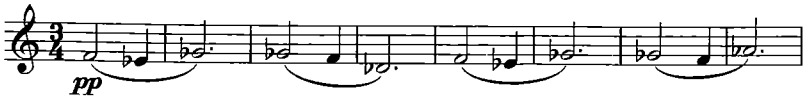
המנגינה העיקרית של הפַּנדַנגוֹ מורכבת משני חלקים: (א) כבד יותר ו־(ב) קליל. היא מושמעת בפעם הראשונה על־ידי טרומבונים וטוּבָּה, ובהמשך על־ידי כלי נשיפה מעץ עם קסטנייטות.



המקצב שמלווה את הריקוד הוא:



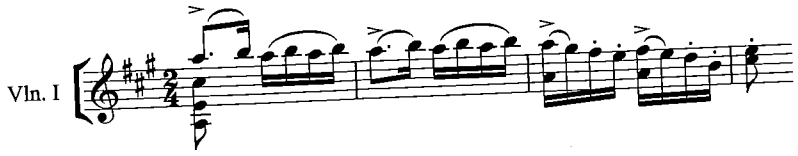
למנגינה המשנית בפרק יש אופי זִמרָתי ורך, המנוגד לאופיו הריקודי של הנושא. בדרך־כלל היא מופיעה בסמוך לחלקו השני, הסקֶרצַנדי, של נושא הפַּנדַנגוֹ.



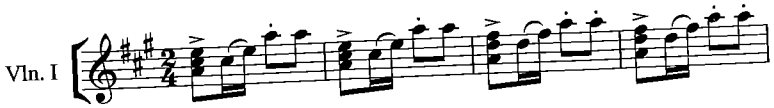
בסוף הפַּנדַנגוֹ נערך "מצעד סיום" של נושאי היצירה המרכזיים. הקוֹדָה מרשימה ביותר, צבעונית וסוערת.

אַלבּוֹרֶדָה

על רקע רבדי אוֹסטינָטי נוקשים ומצלצלים בתזמורת, משמיעים הכינורות את חלקו הראשון של הנושא בעוצמה מרובה.



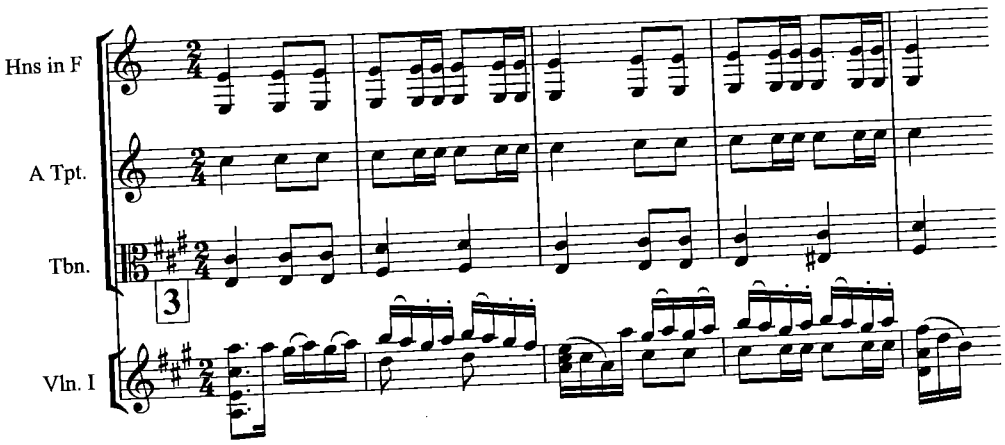
מַעֲבָר קצר מוביל להופעת חלקו השני של הנושא המושמע תחילה בכלי הקשת, ואחר־כך, מעוטר, בכלי נשיפה מעץ.



הופעתו השניה של הנושא מהווה ניגוד גמור: קלרינט סולו, המזכיר חליל רועים, משמיע את המלודיה מעל ליווי אווירי ושקט בפִּיצִיקָטוֹ של כלי הקשת.

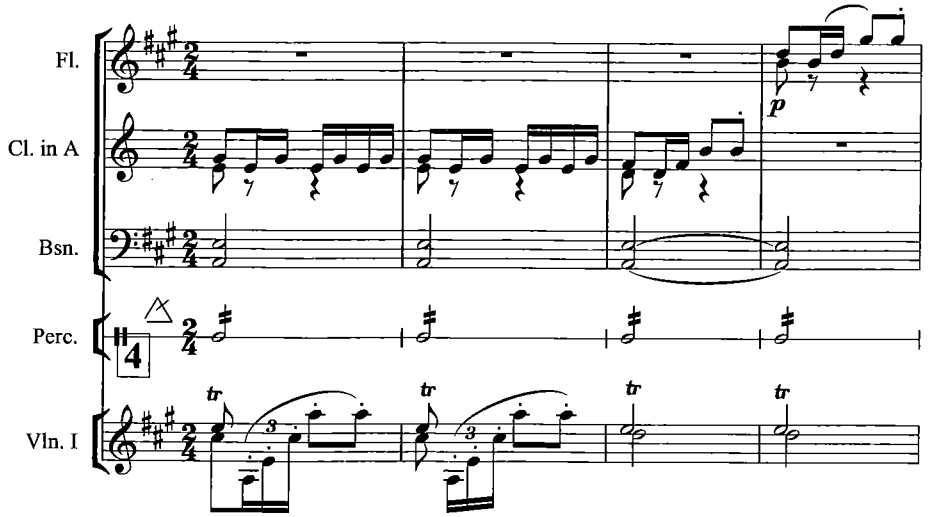
בהמשך, בעוד הקלרינט משתעשע בתבניות הטרצות, עוברת המלודיה אל כלי הקשת הפורטים.

העוצמה והברק חוזרים. וַרִיַאנט אילתורי סוחף של הנושא מופיע שוב בכינורות. התזמורת, במרקם עשיר ומלא, משלהבת בצלילים עזים של כלינשיפה ממתכת ותבניות ריתמיות דוהרות.



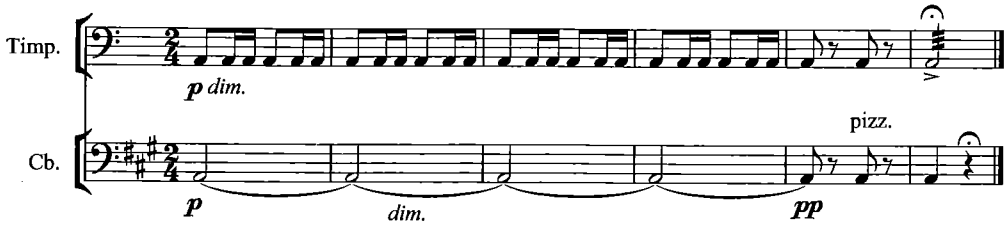
הופעתו הרביעית של הנושא, אף היא אילתורית פיתוחית־מורחבת, מביאה שוב את הגירסה הסולנית המעודנת בקלרינט, הפעם עם שפע של עיטורים וקישוטים.

הקוֹדָה המסיימת את הפרק מבוססת על פרַגמֶנטים הלקוחים מחלקו השני של הנושא, המושמעים על־ידי כינור סולן וכלי נשיפה מעץ החוזרים אחריו כהד.



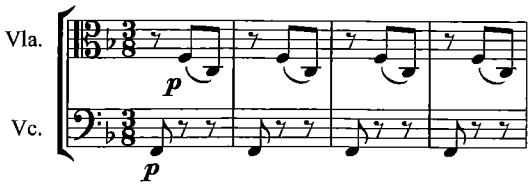
המצלול המרחף של הקוֹדָה הוא תוצאה של העוצמה החרישית, היעלמותם הפתאומית של כלי הקשת הנמוכים והטרֶמוֹלוֹ העדין במשולש.

נוסחת סיום קַצבִּית בטימפני חותמת את הפרק.

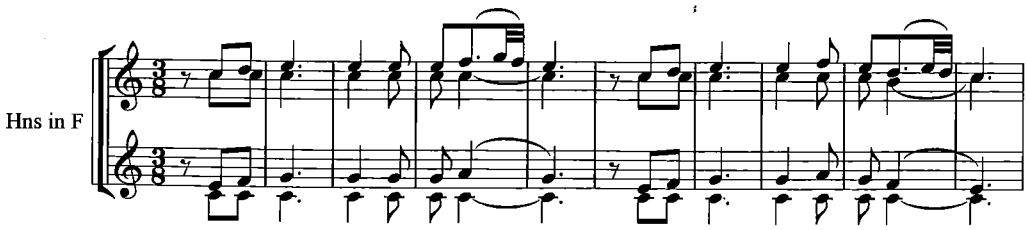


וריאציות

את הפרק פותחת תבנית אוֹסטינָטית גַלִית דמוית בַּרקָרוֹלָה, המנוגנת עלידי כלי הקשת הנמוכים.

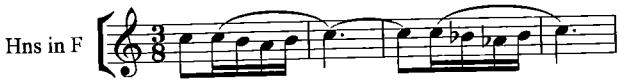


מעליה, מציגות ארבע קרנות מלודיה רחבה ומתנגנת במרקם דמוי "כּוֹרָאל" ובעוצמה חרישית.



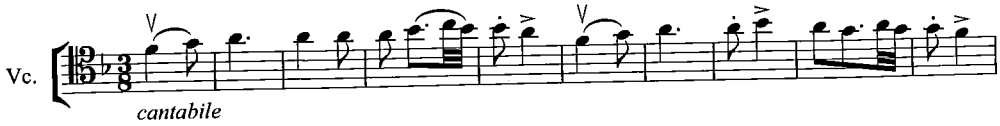
חזרה על הפסוק השני מרחיבה את מנגינת הנושא. הפעם הוא מופיע בשינויי דגשים שיוצרים וַריַאנט חדש.

שתי סיומות קצרות המחזקות ומקשטות את צליל הטוניקה, פעם בסולם מז'ורי (פה מז'ור) ולאחר מכן בנוסח מוֹדָלִי (פרִיגִי), חותמות את חטיבת הנושא.



וריאציה ראשונה

זוהי וריאציה קרובה מאוד לנושא:
הצ'לי משמיעים גירסה שירתית של המלודיה, בשינויים ריתמיים עמוסי סִינקוֹפוֹת מוטעמות המשווים לה אופי "ספרדי".



את הקו המלודי של הצ'לי מעבים הכינורות בקו קונטרפונקטי מקביל.
תבנית הליווי הגַלִית מן הנושא, נשארת גם כאן, אך עוברת אל כלי הנשיפה מעץ.

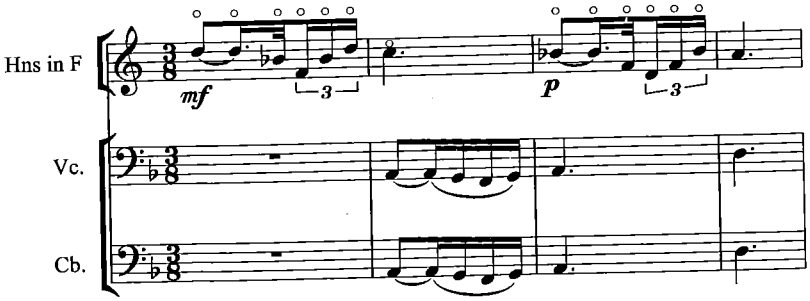
שתי הסיומות הקצרות החותמות את הנושא שומרות הפעם על אופיין הטוֹנָלִי.

וריאציה שניה

זוהי וריאציה רחוקה יותר.
הטמפו מואט.
מופיעה גירסה מעוטרת של נעימת הנושא בצלילה המתוק של הקרן האנגלית.

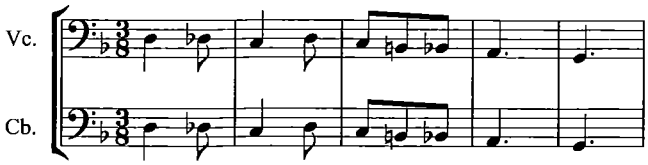
גירסה זו מאופיינת בחזרות על צלילים, בהצפה ריתמית ובניחוח פרִיגִי מודגש:

תרועות קרן־יער הבוקעות בסיומו של כל פסוק, חותכות את זרימת המלודיה ויוצרות אווירה דרמטית. הן נענות בהד של כלי הקשת הנמוכים המצטטים את תבניות הסיום מן הנושא המקורי.



טרֶמוֹלוֹ בכלי הקשת מחליף את הליווי הגַלִי שאיפיין את החטיבות הקודמות, ומעניק אווירה קודרת לכל הוַוריאציה.

ברקע נשמע קול קונטרפונקטי נוסף, בכלי הקשת הנמוכים, המלווה את המלודיה ותומך בה.



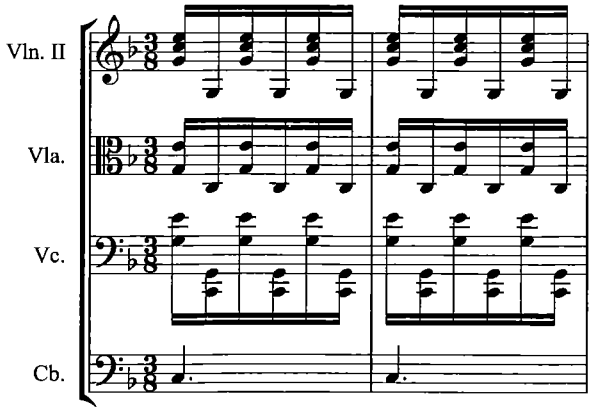
לאחר הופעת הוַריַאנט של הפסוק השני המנגינה נעלמת, ומותירה אחריה את המרקם המלווה שוקע אלי תהום.

הבזק פתאומי ובהיר של תבנית הסיום מעביר אל סולם דו מז'ור ואל –

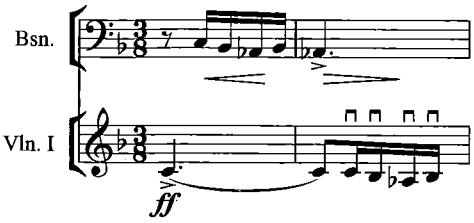
וריאציה שלישית

וריאציה זו מביאה את המלודיה בגירסתה הראשונה, ובכך מתקרבת שוב אל הנושא המקורי, הפעם ברגיסטר בהיר וגבוה, בגַלֵי עוצמה גוברת ונעלמת ובתזמור מלא.

הליווי בחלקי שש־עשרה בכלי הקשת הנמוכים חוזר בעקשנות על אקורד הטוניקה – דו מז'ור – ויוצר מרקם עמוס ומצלול מעובה.



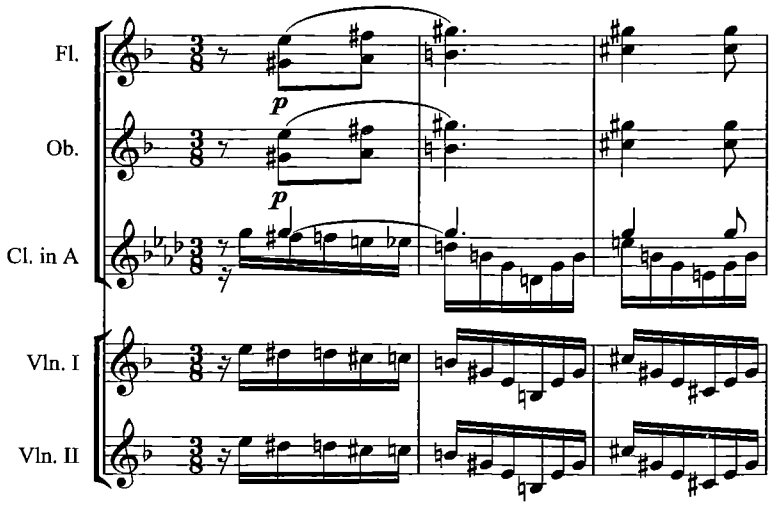
גם בוַוריאציה זו משתרבבת נוסחת הסיום של הנושא אל המרקם במשחקי מענה בין הבסון לבין כלי הקשת.

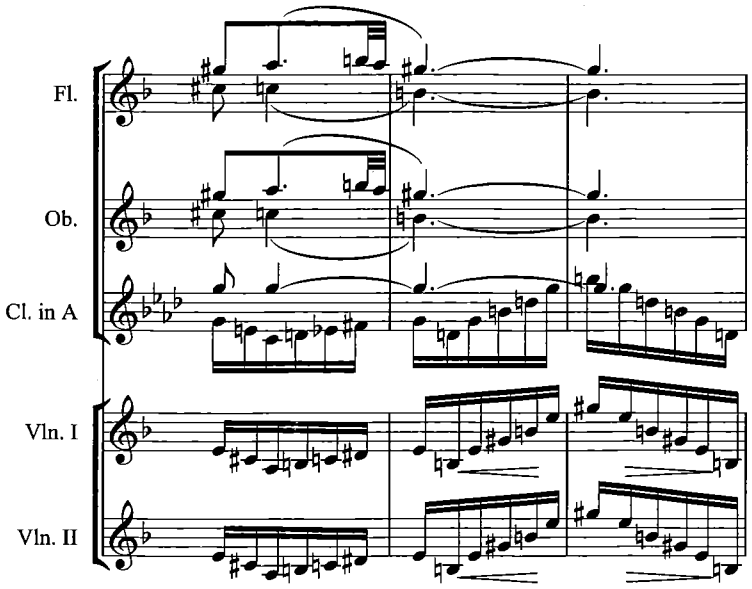


וריאציה רביעית

בוַוריאציה אחרונה זו יוצר המלחין תמונה פַּסטוֹרָלִית, אוורירית ובהירה.

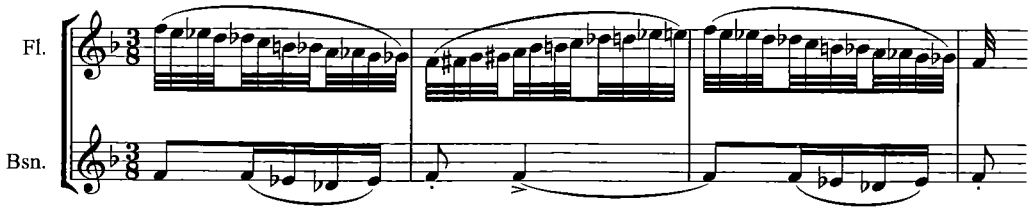
סולם כרוֹמָטִי יורד שלאחריו אַרפֶּג'ים יורדים ועולים מנוגנים על־ידי קלרינט וכלי קשת פורטים, מלווים את הוַוריאציה המופיעה בסולם מי מז'ור בנגינת חלילי־צד ואבובים ובעוצמה חרישית.





לאחר מודולציה פתאומית מופיעים שני הפסוקים הראשונים של המנגינה פעם נוספת, הפעם בסולם המקורי, פה מז'ור. האַרפֶּג'ים והסולמות הכרוֹמָטִיים מפנים מקומם לליווי דחוס יותר.

עם הופעת הפסוק הנוסף, המרחיב, מצטרפים אל המרקם הכינורות ומשחררים את חליל הצד לריצה בסולם כרוֹמָטִי בעלייה וירידה על רקע חלקיקי הסיומת של הנושא בגירסותיהם הטוֹנָלִית והמוֹדָלִית.



הפרק מסתיים בתזמור דליל, עוצמה שקטה ומפעם מואט.

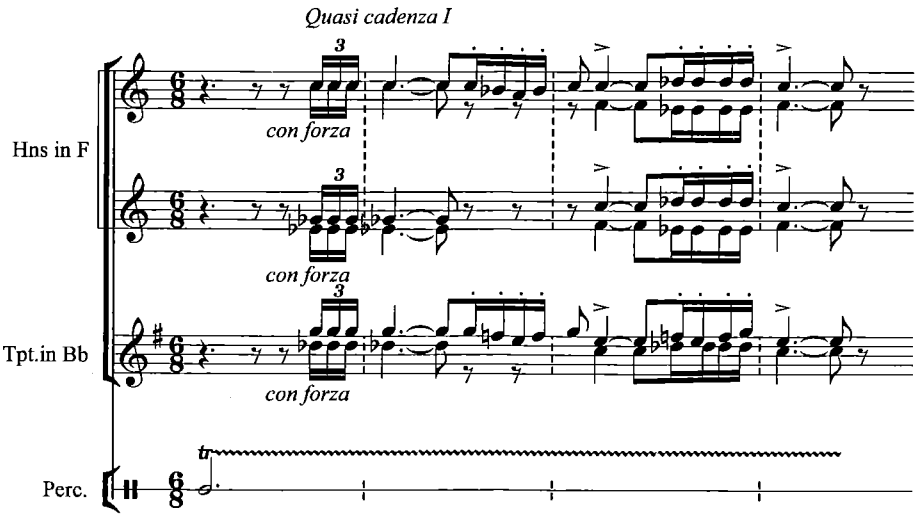
אַלבּוֹרָדָה

האַלבּוֹרָדָה חוזרת, בהבדלים דקים של תבניות ריתמיות, ובשינויי מרקם ותזמור.

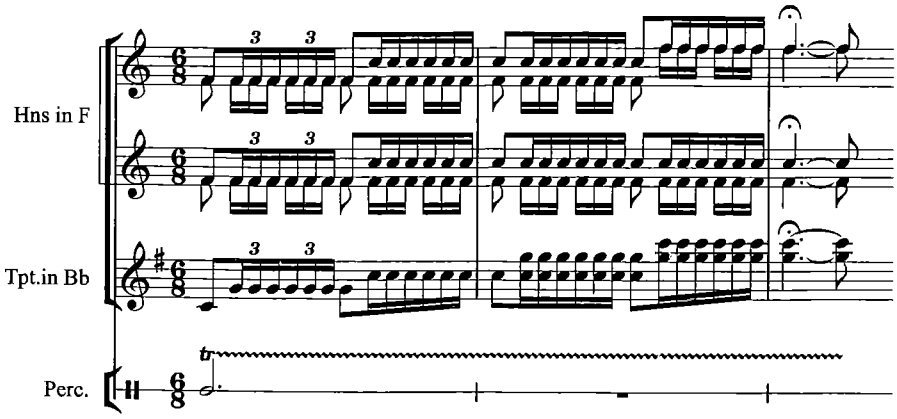
תמונה ושיר צועני

קדנצה ראשונה

דִרדוּר של תוף צבאי מוביל אל קדנצה דמוית הכרזה לשתי חצוצרות וארבע קרנות המציגה לראשונה את השיר הצועני:

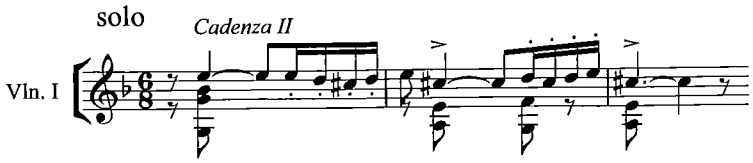


הקדנצה מסתיימת בסדרה עולה של תרועות:



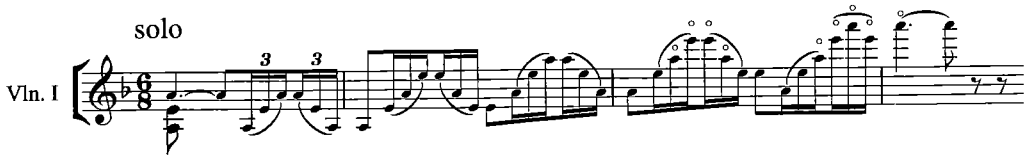
קדנצה שניה

מושמעת על־ידי כינור סולו ומבוססת על אותו רעיון מוסיקלי אך בסולם אחר.

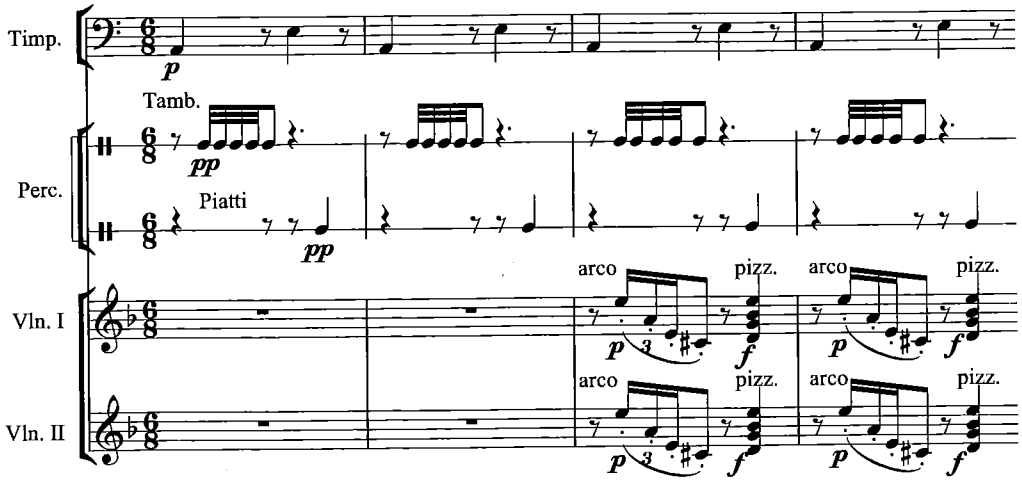


ברקע – טרֶמוֹלוֹ חרישי של תוף מרים.

הכינור מטפס לאיטו מעלה־מעלה ומתכנס אל צליל ממושך ונמוג:



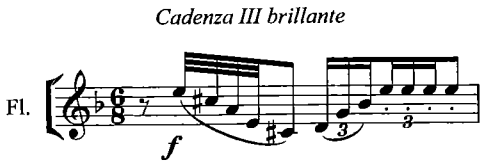
הקדנצה ממשיכה באוֹסטינָטוֹ קִצבִּי שנוצר על־ידי שילוב כלי נקישה שונים, אליהם מצטרפים כינורות בתבנית פֶּרקוּסִיבִּית.



מעליו משמיעים חליל וקלרינט סולניים את השיר הצועני בגירסה קִצבִּית מתוקה וקלילה.

קדנצה שלישית

מוקדשת לחליל סולו המשמיע בברק רב שני אַרפֶּג'ים במקצב חופשי על רקע דִרדוּר חרישי של תוף־דוד.



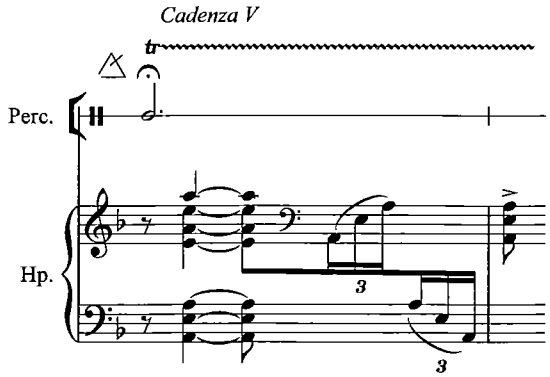
אַרפֶּג' נוסף, רחב, המשתרע על־פני מנעד רחב, משלים את קדנצת החליל.

קדנצה רביעית

טרֶמוֹלוֹ חרישי של מצילה וסדרת אַרפֶּג'ים אילתוריים בקלרינט מובילים אל אבוב סולו המשמיע את הפסוק השני של השיר הצועני.

קדנצה חמישית

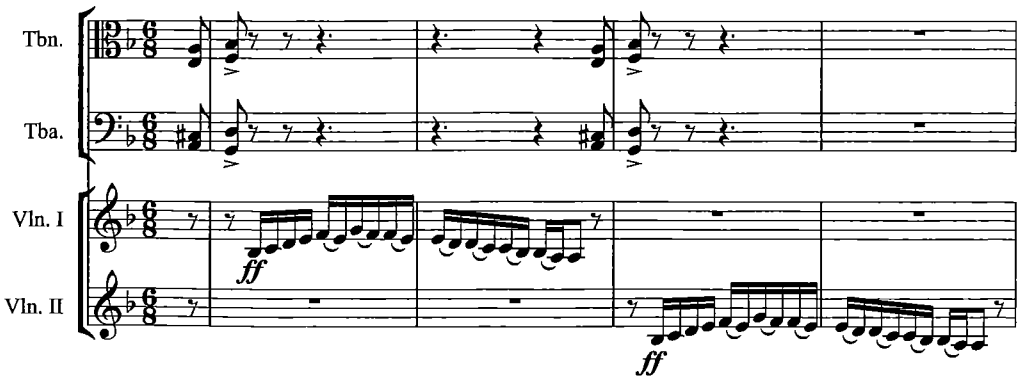
הקדנצה האחרונה כתובה לנֶבֶל הפותח בסדרת אַרפֶּג'ים על רקע טרֶמוֹלוֹ עדין במשולש.



לאחר הפסקה קצרה, מסיים הנֶבֶל את הקדנצה שלו בגלִיסַנדוֹ גַלִי, חופשי וממושך.

השיר הצועני

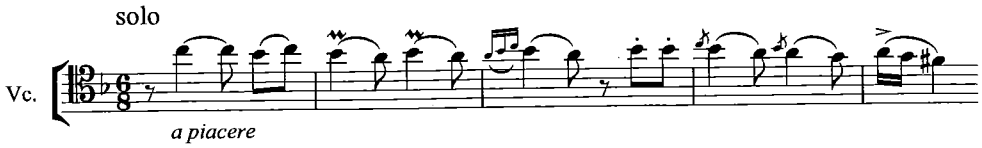
אקורדים קטוּעים בטרומבונים וטוּבָּה מטעימים מנגינה על מודוס פרִיגִי העולֶה ויורדת בכינורות.



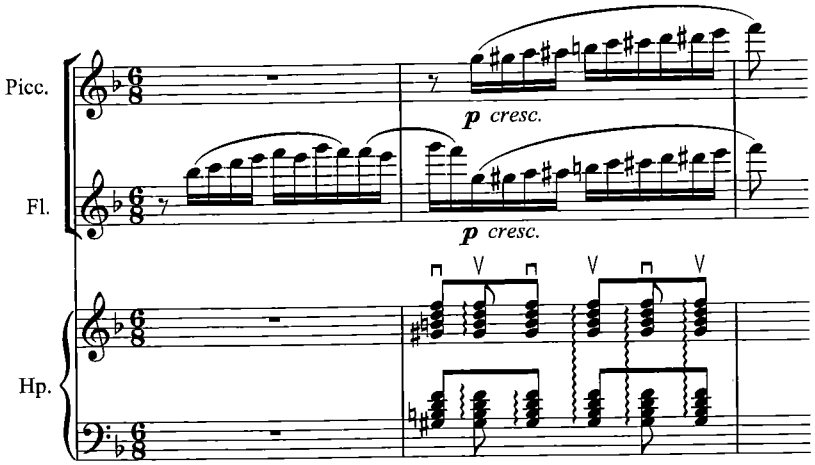
המנגינה חוזרת באופן נמרץ שלוש פעמים, ומובילה אל השיר הצועני המושמע בשלמותו באוּנִיסוֹן של חליל, קלרינט וכינורות. האווירה החופשית שאיפיינה את הקדנצות, מתחלפת בסדירות קצבִּית בנימה ריקודית כלשהו.

כל החטיבה חוזרת בטוֹנָלִיוּת גבוהה יותר.

מנגינה חדשה, זִמרָתית, שמושמעת על־ידי צ'לו סולו יחד עם שברירים מתוך השיר הצועני באבוב, משמשת כקטע ביניים:



החטיבה הראשונה חוזרת בצורה מורחבת ובכח רב יותר.המנגינה על המודוס הפרִיגִי מבוצעת בהאצה ובסטָקָטוֹ ומופיעה בשני גבהים.בהמשך היא עוברת תהליך פיתוח הצובר אנרגיה ותנופה.

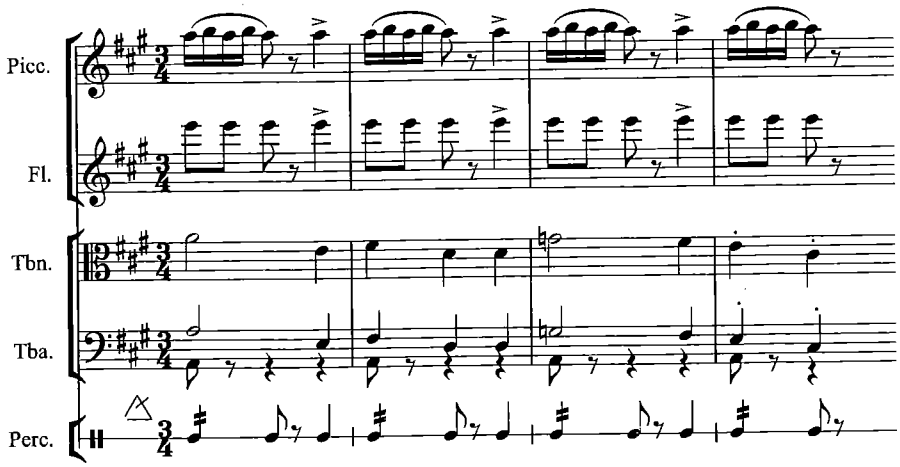


השיר הצועני מופיע שוב פעמיים ברצף: פעם בסטָקָטוֹ בכלי הנשיפה מעץ בעוצמה בינונית ומעל לאוֹסטינָטוֹ המוכר, ופעם בלֶגָאטוֹ של כלי קשת בעוצמה חזקה ובשינוי מה במרקם.

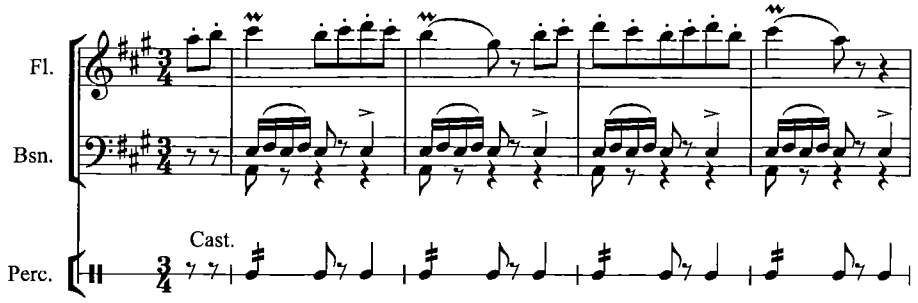
החטיבה שמסיימת את הפרק מבוססת על מנגינת המודוס הפרִיגִי העולֶה והיורד ומשמשת כגשר רב־תנופה המטיל את המאזין היישר אל תוך הפרק הבא.

פַנדַנגוֹ

נושא הפַנדַנגוֹ פותח את הפרק במלוא עוזו. חלקו הראשון של הנושא נשמע בצליליהם הכבדים של הטרומבונים והטוּבָּה, עטור קישוטים וצלצולים של כל כלי התזמורת.



חלקו השני. הקליל והמעודן, נשמע בצלילי כלי הנשיפה מעץ, הנתמכים בצליליהם הנוקשים של הקסטנייטות:

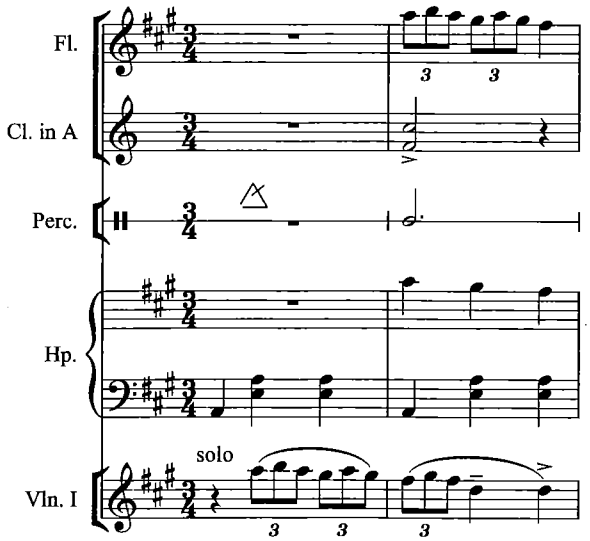


חלק זה של הנושא חוזר פעמיים.

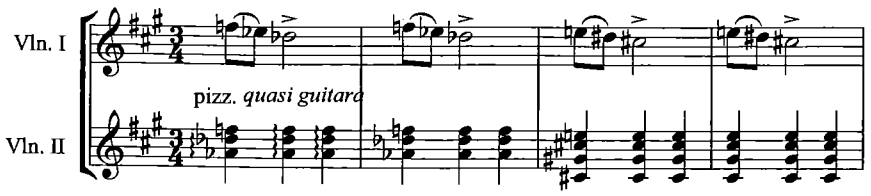
הנושא מופיע בשלמותו בשנית, הפעם כולו בנימה מעודנת, בצלילי אבובים וכינורות.

בהמשך, מופיע הנושא בשני וַרִיַאנטים צבעוניים:

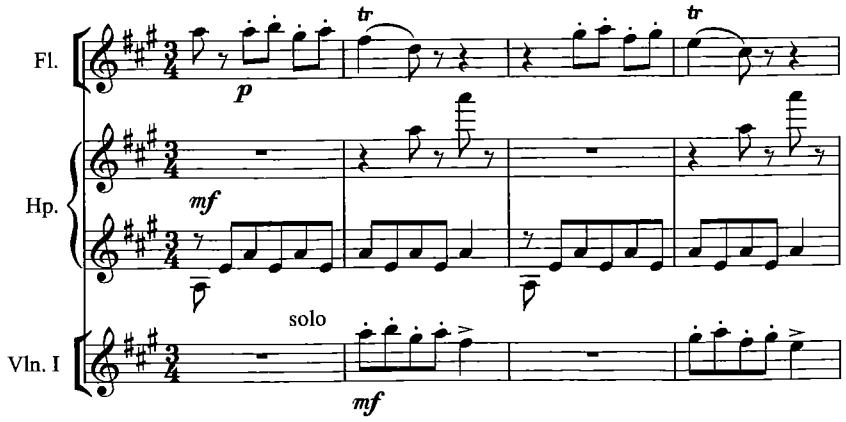
- גירסה מעוטרת ומסולסלת בכינור סולו ובקלרינט, עם חיקויי חליל וליווי פשוט של נֵבֶל וכלי קשת:



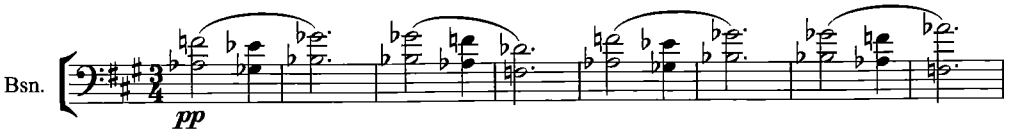
חלקו השני של הנושא חוזר, משנה את אופיו הסולמי במודולציות אֶנהַרמוֹנִיות, ומתפצל למוטיבים קצרצרים הצוברים כח בתמיכת אקורדים עזים דמויי גיטרה בכלי הקשת:



• גירסת חלילים, מעודנת אף היא, מלווה בכינור סולן ובנֵבֶל:



נעימה שירתית ורחבה מופיעה בבסונים וצ'לי.



בהמשך, נשזרים יחד עמה אלמנטים קופצניים, המנוגדים לה בתכלית, שהם למעשה וַריַאנטים של חלקו השני של הנושא המופיע שוב לבדו בליווי הקסטנייטות.

הנעימה השירתית מופיעה שוב, בפִּיצִיקָטוֹ של כלי הקשת, וגם הפעם בליווי חלקו השני של נושא הפַנדַנגוֹ בקלרינט סולו.

הנושא החוזר שנית בצורתו המעודנת, בליווי "נגיעות" גלִיסַנדִי בכינורות, מתחיל את חטיבת הסיום של הפרק ושל היצירה כולה. ההתלהבות גוברת והולכת, וכמו ב"תהלוכת פרידה" מופיעים הנושאים העיקריים של הקפריצ'יו, בזה אחר זה ונפרדים מן המאזינים: ראשון – הנעימה הפרִיגִית של השיר הצועני (בחצוצרה), אחריו המנגינה העיקרית של הפַנדַנגוֹ (בטרומבונים ובטוּבָּה), וחותמת את היצירה כולה מנגינת הפרק הראשון של הקפריצ'יו – ה"אלבוראדה" – ומביאה את היצירה אל סופה המפואר בקוֹדָה חגיגית, סוערת וארוכה, שכאילו ממאנת להפרד.

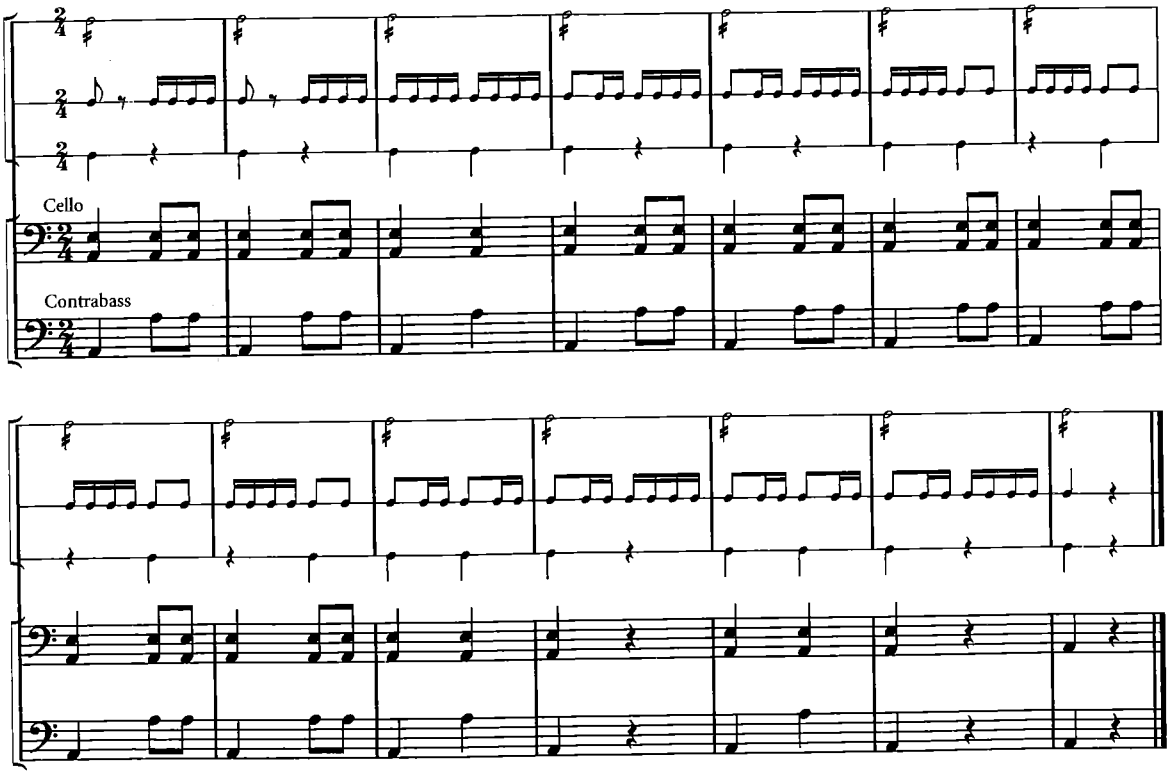
הצעות לפעילות

ליצירה כולה

דליית מקומות אופייניים מתוך היצירה התואמים את התכונות המוסיקליות המיוחסות בדרך־כלל ל"מוסיקה ספרדית".

אַלבּוֹרָדָה

1. שיחת מבוא הדנה במשמעות הכותרת – "שחר" – שיר הלל ששרים הרועים לשמש העולה, ויוצרת ציפייה בכל הנוגע לאווירה, להרכב כלי, להצללה ועוד.
2. האזנה לפרק תוך אימות הציפיות וניסוח מילולי של ההבחנות בעקבות הנשמע:
   - הבחנה בין חטיבות טוּטִי וסולו
   - עמידה על ההבדלים בין החטיבות בכל הנוגע לעוצמה, מרקם והצללה
   - עמידה על הדמיון בין החטיבות בכל הנוגע לחומר התֵּמָטִי
   - מיפוי המבנה הכולל של הפרק
3. היכרות עם התכונות המוסיקליות הבולטות של החומרים התֵּמָטִיים המרכיבים את המלודיה ואופייניים לפסוקים השונים שלה.
4. ביצוע ומעקב אחר מעטפת הרבדים המלווים את נעימת האַלבּוֹרָדָה בארבע הופעותיה השונות.

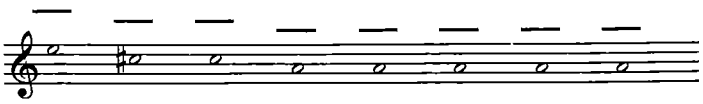


- ביצוע בנגינה של כל רובד בנפרד
- ביצוע המערך השלם לפי סדרו תוך שילוב רבדי האוֹסטינָטוֹ המתאימים
- ביצוע האוֹסטינָטי כליווי לביצוע המנגינה על־ידי המורה בכלי מלודי כלשהו
- האזנה ליצירה תוך מעקב אחר אחד מרבדי האוֹסטינָטוֹ – לפי בחירה חופשית
- ביצוע רבדי האוֹסטינָטוֹ כליווי ליצירה המוקלטת

תמונה ושיר צועני

1. היכרות עם נעימת השיר

• מעקב אחר צלילי השלד של השיר בשתי גירסותיו, על־פי תרשים גרפי, ועל־פי רישום בתווים;



• מעקב תוך האזנה אחר צלילי השלד הנ"ל;

• מילוי המרווחים שבין צלילי השלד:
  ◦ בתנועה של הזרוע
  ◦ ברישום "סלסולים" על־גבי התרשים
  ◦ עמידה על הזהה והשונה בכל אחת מהופעותיו של השיר הצועני:
    • אווירה
    • הרכב כלי
    • אופן הביצוע – חופשי מול מדויק; שלם מול חלקי

2. היכרות עם הנעימה הפרִיגִית

• עבודה בתנועה המבוססת על התבנית המאפיינת את קו־המִתְאָר של הנעימה;

• מעקב בתנועה אחר הופעותיה של המלודיה הפרִיגִית תוך האזנה לחלק השני של הפרק.

3. מעקב משולב אחר כל אירועי הפרק על־פי סדרם הכרונולוגי בעזרת דף עבודה.

פַּנדַנגוֹ

1. היכרות עם המאפיינים הבולטים של המחול (בשיחה, בצפייה ובתנועה)

2. היכרות עם המנגינה העיקרית של הפרק:
   2.1 מעקב בתווים על־פי נגינת או שירת המורה
   2.2 זיהוי שני הפסוקים של המנגינה
   2.3 שירה של שני הפסוקים עם שמות הצלילים

3. היכרות עם המנגינה המשנית של הפרק:
   3.1 שירה עם שמות התווים
   3.2 שירה בווַריַאנטים קצבִּיים שונים

4. מיפוי של כל הפרק לפי אחד או יותר מן הקריטריונים הבאים:
   • חומר תֵּמָטִי
   • הרכב כלי
   • שינויים באווירה

"סֶבִילְיָה"

מתוך "סוויטה ספרדית", אופוס 47

מאת איסַאק מנואל פרנסיסקו אַלבֶּניז

(18.5.1909-29.5.1860)

על המלחין

איסַאק אַלבֶּניז נולד בחבל קַטַלוֹנְיָה שבצפון־מזרח ספרד. הוא החל לנגן בפסנתר עוד בהיותו תינוק. בגיל ארבע החל להופיע בפומבי כפסנתרן, ובגיל שבע ערך את סיור הקונצרטים הראשון שלו בצפון ספרד.

לכשעקרה המשפחה מקַטַלוֹנְיָה למַדְרִיד, החל אלבניז ללמוד לימודי מוסיקה בדירים בקונסרב־טוריון, אך זנח אותם לאחר זמן קצר. בעקבות קריאה בספרי ז'ול ורן, נתקף אלבניז ביצר הרפתקנות, וכשהיה בן עשר לערך עזב את בית הוריו וערך מסעות ברחבי העולם לגמרי לבדו. את מחייתו הרוויח מהופעות בקונצרטים, נגינה בבתי־מרזח ומעבודות סַבָּלוּת בנמל, ולעיתים אף הצליח לגרוף ממון רב. אך גם תלאות לא חסרו: מספרים כי נשדד בדרכים, התגנב כנוסע סמוי לאוניית נוסעים שפניה מועדות לקוּבָּה, בילה לילות שלמים בלינה תחת כיפת השמיים בקרנות רחוב, ועוד ועוד.

בגיל עשרים השלים את לימודי הפסנתר שלו – תחילה בבלגיה ואחר־כך בבודפשט, שם למד אצל פרַנץ לִיסט, שנחשב לגדול פסנתרני דורו. הוא המשיך במסעות הקונצרטים שלו, הפעם כפסנתרן בוגר ומפורסם, עד שהחליט להתיישב בספרד, שם הקים משפחה והעתיק את מרכז הכובד של עיסוקיו להלחנה.

בצעירותו חיבר אלבניז יצירות רבות לפסנתר שהן ברובן "סלוניות" – דהיינו, יצירות וירטואוזיות המיועדות ליצור רושם מיידי ולהלהיב את השומעים, בלא להתיימר לחדור לעומקים גדולים מאלה. יצירותיו הבוגרות מתוחכמות ועמוקות הרבה יותר.

הוא הושפע בעיקר משני מקורות:

המקור הראשון היה ארץ מולדתו, ספרד, בה התגורר בין השנים 1883–1892. בהשראתו ובהנחייתו של מורו ורבו פֶּליפֶּה פֶּדרֶל, החל אלבניז לכתוב מוסיקה בסגנון "ספרדי", דהיינו, בסגנון המשלב בתוכו יסודות עממיים המטופלים בכלים אמנותיים, אך אינו מצטט ישירות נעימות מתוך הפולקלור.

המקור השני היה צרפת, אליה העתיק את מגוריו בשנת 1892, ובה שהה עד יום מותו. מוסיקאים גדולים כמו דֶבִּיסִי, פוֹרֶה, דִיוּקָא ושוֹסוֹן, גרמו לו לשנות את גישתו ולעבור מהלחנה אינטואיטיבית להלחנה "מלומדת" יותר.

מאידך גיסא, השפיע אלבניז השפעה עצומה על המלחינים הצרפתים של תחילת המאה ה־20, ובראשם דביסי ורָאוֶל.

לאות הוקרה על תרומתו לתרבות הצרפתית, זכה אלבניז לאחר מותו בעיטור כבוד מן הממשלה הצרפתית.

על היצירה

"הסוויטה הספרדית" אופוס 47 נמנית בין יצירותיו המוקדמות של אלבניז לפסנתר. בעוד יצירותיו המאוחרות לפסנתר, כמו "אִיבֶּרִיָה", מתוחכמות ביותר, הרי שיצירותיו המוקדמות כתובות בסגנון קליל ושופע חן. סגנון הכתיבה אישי מאוד, פיוטי ונותן תחושה של אילתור ספּוֹנטָני. הוא ספוג במאפיינים הייחודיים של המוסיקה העממית האַנְדַלוּסִית, "מתובל" בהרמוניות חריפות, ובתור מוֹדֵלים כליים משמשות לו הגיטרה והקסטנייטות.

ב"סוויטה הספרדית" עורך המלחין מעין סיור צלילי ברחבי ספרד, ומציג מגוון של ניבים מוסיקליים ממחוזות שונים, המיוצגים על־ידי נעימת שיר או מחול מסוגננות.
בסוויטה שמונה קטעים לפי הסדר הבא:

	עיר / מחוז	סוגה מוסיקלית
1.	גרַנַדָה	סֶרֶנָדָה
2.	קַטַלוֹנְיָה	קוּרַנדה (מחול)
3.	סֶבִילְיָה	סֶבִילְיָאנָס
4.	קַאדִיז	סָאֶטָה (שיר דתי)
5.	אַסְטוּרְיָאס	אגדה
6.	אַרַגוֹן	פַנטַסיָה

זה נאמן לקטעי פלָמֶנקוֹ רבים במוסיקה הספרדית העממית, שבהם הצורה בנויה מאֶפִּיזוֹדוֹת, נשענת על נעימות החוזרות בשינויים כלים, ומביאה לסירוגין קטעי שירה (**קוֹפלָס**) ואינטֶרלוּדים מאולתרים בגיטרה (**פַאלסֶטָס**).

7.	קַסְטִילְיָה	סֶגִידְיָאס (מחול)
8.	קוּבָּה	נוֹקטוּרנוֹ

הסוויטה תוזמרה על־ידי המנצח הספרדי רָפָאֵל פּרִיהבֶּק דֶה־בּוּרגוֹס, בלוויית קסטנייטות וטמבורין.

בקונצרט זה תושמע ה"סֶבִילְיָה" בלבד (קטע מס' 3).

ב"סֶבִילְיָה" שלוש חטיבות:
החטיבה הראשונה ריקודית ועירנית. השניה, המנוגדת לה באופיה, שירתית ורחבה.
החטיבה השלישית היא חזרה מדויקת על חלק מן החטיבה הראשונה.

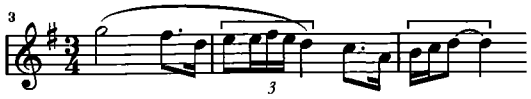
במרכזה של כל אחת מן החטיבות מוצגת נעימה מרכזית דמוית שיר, החוזרת בוַוריַאנטים ובסולמות שונים. בין פסוקי הנעימות (הזמר?) פזורות מעין תבניות מוסיקליות "כליות" (הכלי המלווה?) החוזרות על עצמן במהלך הפרק כ"נוסחאות" קבועות.
נוסחאות אלו מספקות לאלבניז חומר לעיצוב המבואות, קטעי הביניים וקטעי הסיום העוטפים את הנעימות השונות של הפרק.

מעקב בעת ההאזנה

ה"סֶבִילְיָה" פותחת במבוא קצר (בסולם סול מז'ור) במקצב עירני המזכיר את נגינת הקסטנייטות. המבוא משקף את אופיו של ריקוד הסֶבִילְיָאנָה.

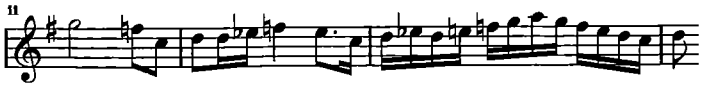
לאחריו נכנסת ה"קוֹפלָה" (הקטע השירי) מעל לליווי ריתמי עיקש ונקודת עוגב על הטוניקה:

לקוֹפֶלָה ארבעה פסוקים:
הפסוק הראשון הוא מעין הכרזה חגיגית בצלילים עוקבים בירידה, ולו מספר תבניות ריתמיות ספרדיות אופייניות:

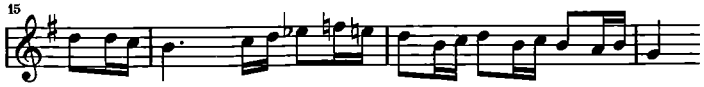


הפסוק השני חוזר במדויק על הראשון.

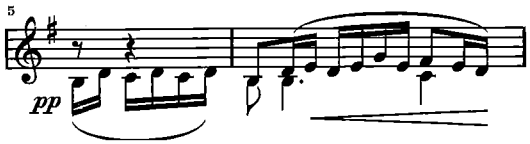
הפסוק השלישי עובר לסולם אחר (סי־במול מז'ור), ומפתח את המלודיה לכלל סלסולים בגוון מזרחי:



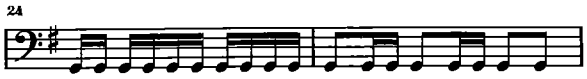
הפסוק האחרון "מאמֵץ" את מקצבי המבוא ומביא את ה"קוֹפֶלָה" אל סיומה:



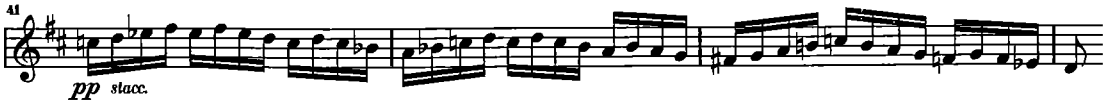
בין פסוקי ה"קוֹפֶלָה" משורבבים קטעי מַעֲבָר חרישיים המְחַקים נגינת גיטרה:



קטע המבוא חוזר, מתפתח ומביא את האֶפִּיזוֹדָה הראשונה אל נוסחת סיום קצרה:



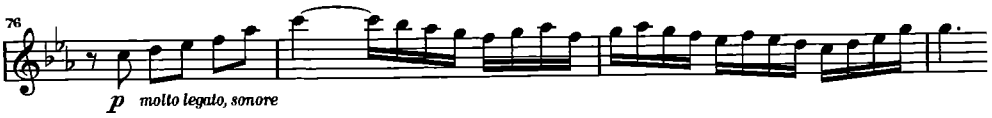
האֶפִּיזוֹדָה הבאה מבוססת רובה ככולה על הפסוק הפותח (ההכרזתי) של ה"קוֹפֶלָה".
פסוק זה חוזר ומופיע בה שלוש פעמים ללא שינוי, אך בסולמות שונים (מי־במול מז'ור ורה מז'ור). בפעם הרביעית הוא סוטה ממסלולו ומוביל אל פיתול ארוך ומסתלסל דמוי פריטה. פסוק מסתלסל זה נוטה להיות במודוס פְרִיגִי:



סדרת אקורדים המדגישה את הנימה הפרִיגִית מובילה שוב אל נוסחת המבוא, ואחריה אל נוסחת הסיום.

האֶפִּיזוֹדָה הראשונה חוזרת במלואה ומסיימת את החטיבה הראשונה של ה"סֶבִילְיָה".

החטיבה השניה (בסולם דו מינור) פותחת בנעימה גמישה במנעד רחב, מעוטרת בסלסולים. הנעימה מופיעה באוּנִיסוֹן:



בהמשך היא מרחיבה את המנעד שלה ומפליגה בסלסולים דמויי אילתור.

באֶפִּיזוֹדָה השניה מופיעה מלודיה חדשה הממשיכה באותה רוח, אך בתוספת ליווי ריקודי מעודן:

גם בחטיבה זו מקוטעים הפסוקים בנגינות ביניים "אַ־לָה גיטרה".

הנעימה הראשונה חוזרת בחלקה.

מַעֲבָר ההולך ומתעצם בתנופתו מוביל אל הופעתה החוזרת של החטיבה הראשונה.

הצעות לפעילות

1. שיחת הכנה לקראת ההאזנה אשר תעסוק בדריכת ציפיות התלמידים לשמיעת היצירה:

1.1 אודות המלחין הספרדי, הפלָמֶנקוֹ, מחול הסֶבִּילִיָאנָה.

1.2 על המלחין ותרומתו להפצת המוסיקה הספרדית בעולם המערבי.

2. המחשה בתנועה של היצירה בהתאם לשלבים הבאים:

2.1 **חטיבה ראשונה** – תנועה מובנית מראש.

2.1.1 זיהוי של פסוקי המלודיה "נטו" והבחנה בינם לבין הנוסחאות הקבועות המצויות בפתיחה, במַעֲבָרים ובסיומות.

הערה: פעילות זו תבוצע בתגובה לנגינת המורה, או בהאזנה לביצוע מוקלט של היצירה.

2.1.2 התאמת תנועה במרחב, במחווה או באמצעות אביזר כלשהו, לכל אחד מפסוקי המלודיה או התבניות הנ"ל.

הערות:

- רצוי לדלות הצעות מן התלמידים.
- יש להתייחס לזרימת האנרגיה ולתכונות המלודיות והריתמיות של הנושאים והתבניות.

2.1.3 "ביצוע" בתנועה של החטיבה הראשונה בשלמותה בתגובה להאזנה.

2.2 **חטיבה שניה** – אילתור בתנועה

תגובה כנ"ל לפסוקי המלודיה ולנוסחאות הקבועות של הפתיחה, המַעֲבָרים והסיום, אלא שהפעם – בתנועה ספּוֹנטָנית.

הערות:

- את הפעילות ניתן לבצע ביחידים, בקבוצות, או עם הכיתה כולה.
- במידה ואין תנאים מתאימים לתנועה במרחב, אפשר לבצע את כל הפעולות הנ"ל בישיבה.

2.3 "ביצוע" מסכם של כל היצירה.

סוויטת "כַּרמֶן" (שלושה קטעים)

מאת ז'וֹרז' בִּיזֶה (3.6.1875-25.10.1838)

על המלחין

ז'וֹרז' בִּיזֶה נולד למשפחה מוסיקלית, וקיבל את חינוכו המוסיקלי במסגרת הביתית. אביו היה מורה לפיתוח־קול ומלחין, ואמו היתה פסנתרנית מחוננת. בגיל ארבע החל את לימודי הנגינה בהדרכתה של אמו, למד לקרוא תווים עוד בטרם הכיר את אותיות האלף־בית וסיגל לעצמו הרגל לשבת על הרצפה מחוץ לחדר־העבודה של אביו, כשאוזנו צמודה לדלת, ולהאזין לזִמרַת התלמידים. בגיל שמונה כבר ידע לשיר בעל־פה את הקשים שבתרגילים.

כשרונו הרב הוביל לקבלתו לקונסרבטוריון של פַּריס כשהיה בן תשע, מאורע חסר תקדים בתולדות הקונסרבטוריון. שם למד קומפוזיציה ופסנתר. בין מוריו נמנו המלחינים שַׁארל גוּנוֹ וז'ַק הַלֵוִי, אשר תהיה להם השפעה מכרעת על המשך חייו ועל סגנונו המוסיקלי. בגיל 17 כתב ביזה את הסימפוניה בדו מז'ור, אשר נבנתה על־פי מודל הסימפוניה הראשונה של גוּנוֹ (ברה מז'ור). הסימפוניה לא זכתה לביצוע בכורה עד שנת 1935, אך מאז היא נחשבת לאחת מיצירותיו הפּוֹפּוּלָרִיוֹת באולמות הקונצרטים ובהקלטות. ביזה נחשב אף לפסנתרן מבטיח: היה זה לא אחר מאשר פרַנץ לִיסט, אשר כינה אותו "אחד משלושת הפסנתרנים המעולים ביותר באירופה".

בשנת 1857 זכה ביזה ב"פרס רומא" היוקרתי, מילגה אשר איפשרה לו שהות של שלוש שנים בבירה האיטלקית תוך התמסרות להלחנה. על־אף שהתחיל בהלחנת לא מעט יצירות באותה תקופה, נחשבות דווקא שנים אלה כלא פורות במיוחד: רוב היצירות אותן החל לא הושלמו, ומתקופה זו נשתמרו אך ארבע יצירות גמורות.

מעט לאחר חזרתו לפַּריס, בספטמבר 1861, נפטרה אמו של ביזה. ביזה דחה הצעה למשרת מורה בקונסרבטוריון ואת האפשרות לפתח קריירה כפסנתרן, מתוך החלטה להתמסר להלחנה בלבד. הוא החל להשלים יצירות אותן החל בתקופת שהותו ברומא. החזרות על האחרונה מיצירות אלה הופסקו, לאחר שהוזמן לכתוב יצירה ל"תיאטרון הלירי". ביזה נענה להזמנה – וכך, בשנת 1863, נכתבה האופרה "דולי הפנינים".

בשנים שלאחר מכן התפרנס ביזה בעיקר ממתן שיעורי פסנתר ומעיבוד יצירות של מלחינים אחרים והעתקת תווים עבור מו"לים, עבודות אותן כינה "עבודות דחק". רק ארבע שנים לאחר מכן, בשנת 1867, כתב ביזה אופרה נוספת, "הנערה העליזה מפֶּרֶת", אופרה אשר נתקבלה בברכה ע"י הביקורת אך בלא הצלחה מסחרית. היא הוצגה שמונה־עשרה פעם בלבד לפני שהורדה.

שנת 1868 היתה שנת משבר עבור ביזה. מספר יצירות שכתב הופסקו טרם השלמתן, הוא סבל מדלקת שקדים חמורה ואמונתו באל נתערערה. בשנת 1869 נשא ביזה לאשה את ז'ֶנֶבִיֶיב הַלֵוִי, בתו של מורו־לשעבר, ז'ַק, שעל שמו קראו לבנם.

בשנת 1870, עם פרוץ המלחמה הפרנקו־פרוסית, גויס ביזה לצבא הצרפתי. בתוך מסגרת חברתית לאומנית, אשר איפיינה את מכריו וחבריו לעבודה, נתאפיין ביזה בהשקפה הרבה יותר מעשית, שהושפעה ממאורעות המלחמה והמראות הקשים שנתקל בהם.

אל פסגת יצירתו הגיע ביזה עם כתיבת האופרה "כַּרמֶן", בשנת 1875. מבחינה מוסיקלית, האופרה כונתה לא פעם "כליל השלמות"; מלחינים רבים בני זמנו, ביניהם סֶן־סַנס, צַ'ייקוֹבסקי ודֶבִּיסִי הכירו בגדולתה של המוסיקה, העושה שימוש במלודיות קליטות ותזמור חדשני ונועז. למרות זאת, בכורת האופרה היתה כשלון חרוץ, והיא הורדה מהבמה.

בעקבות כשלון האופרה, נתערערה בריאותו המדורדרת בלאו־הכי של ביזה. דלקת השקדים ממנה סבל חזרה, והוא עבר שני התקפי־לב. שלושה חודשים לאחר בכורת האופרה, ביום נישואיו השישי, מת ז'ורז' ביזה בגיל 36.

במותו מצטרף ביזה לשורת מלחינים אשר נפטרו בגיל צעיר – כמו מוצרט ושוברט – אשר זכו לתהילת עולם אך חודשים ספורים לאחר מותם. רבות מיצירותיו שלא נחלו הצלחה מרובה במהלך חייו – כגון "דולי הפנינים" והסוויטה "הנערה מאַרְל", ואף הסימפוניה הראשונה – אשר לא בוצעה במהלך חייו, כזכור – נחשבות לנכס צאן ברזל של אולמות הקונצרטים היום; וכמובן, האופרה "כרמן", הנחשבת בעיני רבים ל"אופרה של האופרות", וייתכן כי היא הינה האופרה המבוצעת ביותר על בימות העולם, מאז שנים ספורות לאחר מותו של המלחין, שלא זכה לֵהנות מהצלחתה.

על היצירה

האופרה "כַּרמֶן", שנכתבה בשנת 1875, הינה יצירתו הנודעת ביותר של ז'ורז' ביזה ואחת האופרות האהובות ביותר ברפרטואר העולמי. ההתפתחות הדרמטית באופרה מרתקת, תוך שימוש באלמנטים ריאליסטיים באופן המתקרב הרבה יותר לז'אנר ה"וֶריסמו" האיטלקי, המאוחר יותר – ואף ניתן להרחיק ולומר, לדרך הצגת הדרמות בסרטי טלוויזיה וקולנוע במאה ה־20 – מאשר לסיפורי־הבדים נטולי אחיזת המציאות שאיפיינו את האופרה הקלאסית.

אף על פי כן, בכורת האופרה היתה כשלון גמור: עלילת האופרה הוקעה כ"בלתי מוסרית"; הקהל הצרפתי לא יכול היה לשאת אופרה שנושאה היה מערכת יחסים רוויות סקס בין צוענייה לקצין בצבא, מקהלת נשים אשר עישנה סיגריות על הבמה, חבורת גנבים כדמויות־מפתח לעלילה, ועריק כגיבור האופרה. המוסיקה עצמה, בבחירת הנושאים והמלודיות, היוותה הרבה יותר מעזר לרמזים המיניים שבעלילה, והקהל הצרפתי השמרן הוריד את האופרה בקריאות בוז.

ביזה עצמו, שהיה משוכנע שהוציא תחת ידיו יצירת מופת אמיתית, הופתע מכשלונה בערב זה. "כרמן" נאלצה לחכות כשמונה שנים, בטרם תגשים את נבואתו של צַ'ייקוֹבסקי שנכח בערב הבכורה, שחזה כי תוך עשור תהפוך לאופרה האהובה ביותר בעולם.

הלִיבּרֶטוֹ, שנכתב בידי הנרי מִיַאק ולוּדוֹבִיק הַלֵוִי, מבוסס על סיפורו של פּרוֹספֶּר מֶרימֶה נֶבל, ויונק משני זרמים חשובים באירופה של סוף המאה ה־19: "הנושא הספרדי" שלה משקף את האֶקזוֹטִיציזֶם, ואילו עיצוב הדמויות את הריאליזם הפסיכולוגי.

המוסיקה של ביזה מושפעת מכמה מקורות: הוא אימץ מספר מלודיות של שירי־עם, השתמש בשירים מאת מלחינים אחרים, שאל קטעים מתוך יצירותיו שלו ושילב מקצבי־ריקוד ספרדיים להענקת "צבע" מקומי למלודיות מקוריות. האנסמבלים וקטעי המקהלה הם בסגנון האופרטה, וקיימים ניצנים של לֵייטמוֹטִיבים. הסיטואציות המוסיקליות מבטאות בבהירות את הסיטואציה בעלילה באמצעים מוסיקליים חסכניים ומאופקים, אך יחד עם זאת מלאי חיות וחושניות.

ניטשה, בתקופה בה פנה נגד וַאגנֶר, שהיה נערץ עליו בתקופות קודמות בחייו, הצביע על "כרמן" כעל יצירה מושלמת: עשירה, מדויקת. היא בונה, מארגנת ומסיימת.

מספר קטעים מתוך האופרה, חלקם אִינסטרוּמֶנטַליים וחלקם אַריוֹת מושרות או קטעי מקהלה, עובדו לתזמורת סימפונית ואוגדו בשתי סוויטות תזמורתיות. שלושה מתוך אלה יושמעו בקונצרט:

- הפתיחה
- שני ריקודים (אַריוֹת מושרות במקור האופראי):
  - הַהַבַּנֶרָה (Habanera)
  - הסֶגִידִיֶה (Séguedille)

תמצית העלילה

מערכה ראשונה

חיילים במדים בוהקים מסתובבים בין תושבי העיר המתרוצצים בכיכר ראשית ההומה מאדם בעיר סֶבִילְיָה שבדרום ספרד. התקופה: סביבות 1820.

כרמן, נערה צועניה, יפהפייה ופראית, העובדת במפעל סמוך לייצור סיגריות, פותחת בקטטה עם נערה אחרת ופוצעת אותה בסכין. היא נעצרת על־ידי חייל־משמר בשם דוֹן חוֹזֶה. בעת שהוא מוביל אותה לבית־המעצר היא מפעילה עליו את קסמיה והוא מאפשר לה לברוח. דוֹן חוֹזֶה מואשם על־ידי מפקדו ברשלנות, ומושם בכלא.

מערכה שניה

בפונדק השוכן בקרבת הגבול נאספים כרמן וחבריה הצוענים המתעתדים להבריח סחורה. אֶסקַמִיליוֹ, לוחם־שוורים נאה, מושך את תשומת־לבה של כרמן ב"שיר הטוֹרֵאָדוֹר".

כאשר דוֹן חוֹזֶה משתחרר מהמעצר, הוא מגיע אל הפונדק. כרמן, המצפה לו שם, משכנעת אותו לעזוב את הצבא ולהצטרף אליה ואל חבריה בפעולות ההברחה שלהם. מפקדו של דוֹן חוֹזֶה מצווה עליו לחזור לפלוגה, אך הוא נמלט יחד עם כרמן אל ההרים.

מערכה שלישית

לאחר תקופה קצרה, מואסת כרמן בדוֹן חוֹזֶה ומצהירה בפניו על אהבתה לאֶסקַמִיליוֹ הטוֹרֵאָדוֹר. דוֹן חוֹזֶה מתמלא קנאה. אֶסקַמִיליוֹ מגיע והשניים נלחמים על אהבתה של כרמן. דוֹן חוֹזֶה מקבל ידיעה שאמו נוטה למות ועוזב באי־רצון אל כפר הולדתו. כרמן מגלה במשחק קלפים כי מותה קרוב.

מערכה רביעית

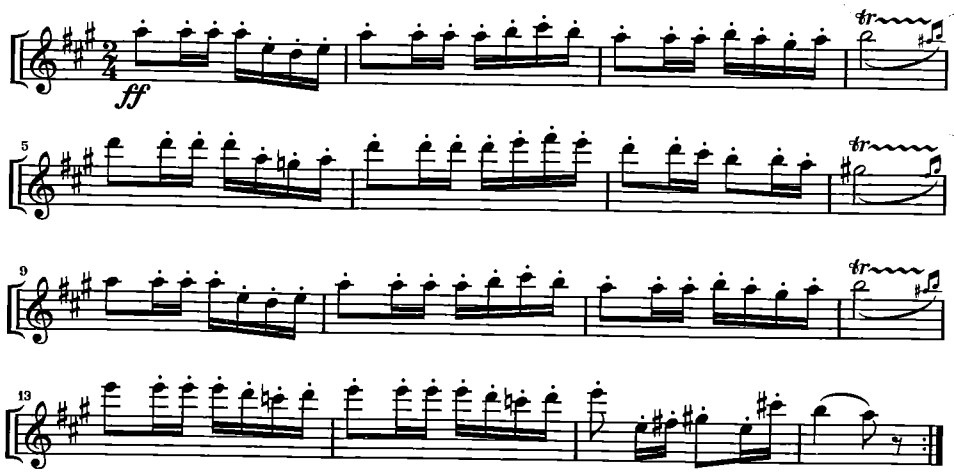
בזמן היעדרו של דוֹן חוֹזֶה, כרמן חוזרת לסֶבִילְיָה, ומגיעה לזירה על־פי הזמנתו של המאהב החדש שלה, אֶסקַמִיליוֹ. כאשר היא עומדת להיכנס לזירה, מופיע דוֹן חוֹזֶה ומצהיר בפניה על אהבתו. כרמן דוחה אותו. ברוב ייאושו הוא דוקר אותה למוות. כאשר כרמן צונחת מתה אל הקרקע, אֶסקַמִיליוֹ המנצח חוזר מהזירה לקול קריאות השמחה הפראיות של ההמון הנלהב.

הטוֹרֵאָדוֹרים (אוֹבֶרטוּרה) ***(Les Toréadors)***

הפרק המסיים של הסוויטה הראשונה המכונֶה "הטוֹרֵאָדוֹרים", הוא למעשה הפתיחה לאופרה, שהיא קטע אינסטרומנטלי המושמע לפני עלות המסך. כבפתיחות רבות אחרות, נמצאים גם בזו חומרים מתוך האופרה עצמה, שיישָמעו מאוחר יותר. במקרה זה, מדובר בשלוש נעימות שונות הלקוחות מתמונת מלחמת־השוורים המתרחשת במערכה האחרונה של האופרה. ביניהן "מארש הטוֹרֵאָדוֹר" שהיא אחת הנעימות המפורסמות ביותר באופרה כולה. המארש מופיע באופרה לראשונה במערכה השניה, מפיו של אֶסקַמִיליוֹ לוחם־השוורים עצמו, ומאוחר יותר במערכה הרביעית, בביצוע של מקהלת הילדים.

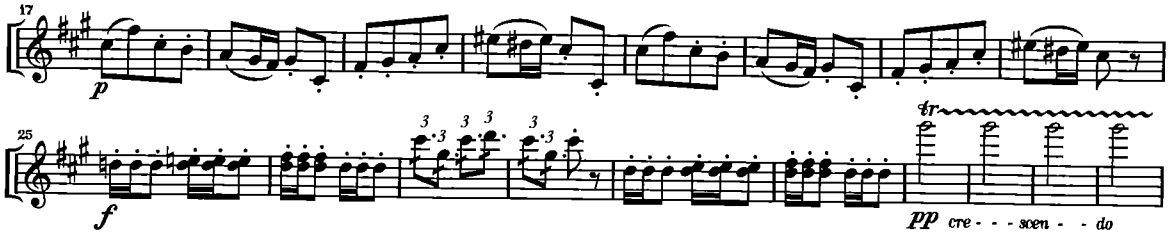
המנגינה הראשונה מבין השלוש מופיעה מספר פעמים במשך הפרק, ובין הופעותיה שזורות הנעימות האחרות. בצורה כזו מתקבלת מעין צורת רונדו.

הנושא העיקרי של הפרק, אשר במערכה האחרונה עתיד לתאר את כניסת לוחמי־השוורים לזירה, הוא נמרץ וקצבִּי. מנעדו צר למדי, ויש בו מן הסממנים של תרועה ודהרת־סוסים גם יחד. אפקט הדהרה נוצר עקב המקצב והצלילים החוזרים, ואפקט התרועה עקב התזמור המבריק, הליווי במצִלתיים, והמלודיה הבנויה על אקורד שבור:



לנעימה ארבעה פסוקים קצרים וסימטריים, הנשענים על חומר תֵּמָטִי דומה, ויוצרים מבנה של פֶּריוֹדָה. כל פסוק מסתיים בטריל ארוך.

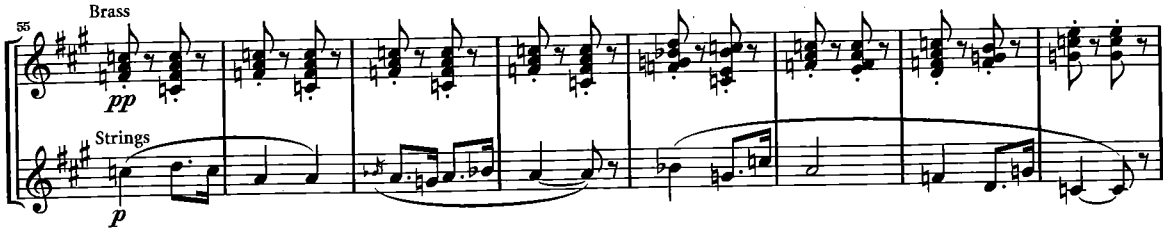
הנעימה השניה, אשר במערכה האחרונה תושר על־ידי הילדים המקבלים את פניהם של לוחמי־השוורים, עליזה וקלילה יותר. בחלקה הראשון אף היא מבוססת על אקורד שבור אך מנעדה גדול, הארטיקולציה קפיצית, המקצב "חלק" יותר, משמיעים אותה הכינורות וכלי הנשיפה מעץ, והיא מלווה בצלילם העדין של המשולשים. בחלקה השני רבים הצלילים החוזרים, המקצב חריף יותר, והתזמור מעובה:



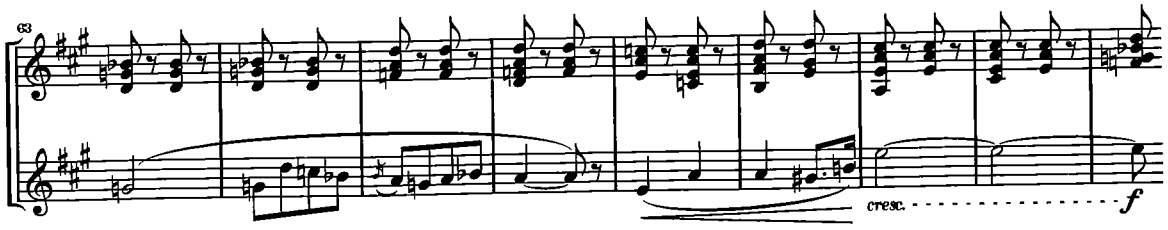
גם נעימה זו נחלקת לפסוקים סימטריים היוצרים פֶּריוֹדָה, אלא שכאן טמונים כבר שני רעיונות תֵּמָטִיים מנוגדים. הפסוק האחרון מסתיים אף הוא בטריל ממושך מאוד.

המנגינה השלישית, מארש הטוֹרֵאָדוֹר, חגיגית מאוד, מקצביה המנוקדים מדגישים את המפעם ההליכי ומלא־ההוד.

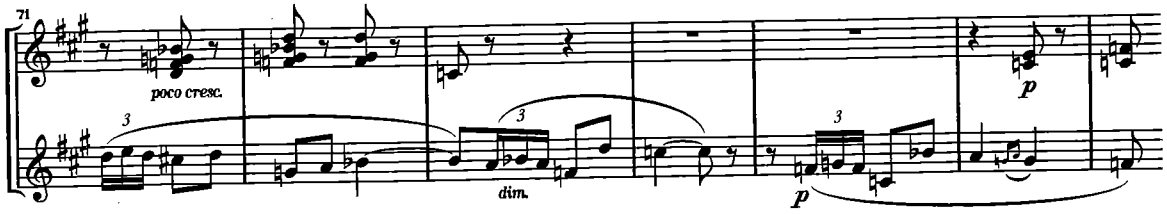
המנגינה, המולחנת בסולם פה מז'ור, בנויה שלושה משפטים, שבכל אחד מהם חומר תֵּמָטִי שונה. הראשון מבוסס על תבניות ריתמיות מוטעמות ופרַגמֶנטים מוטיביים קצרים, מופרדים זה מזה בצלילים ארוכים. מנעדו צר, והוא חג מסביב לצלילים מרכזיים.



השני רך יותר, בנטיה מינורית, בקו מלודי מושתת בעיקרו על תנועת סֶקוּנדוֹת, ומושך נשימה ארוכה בארטיקולציה מקושרת.

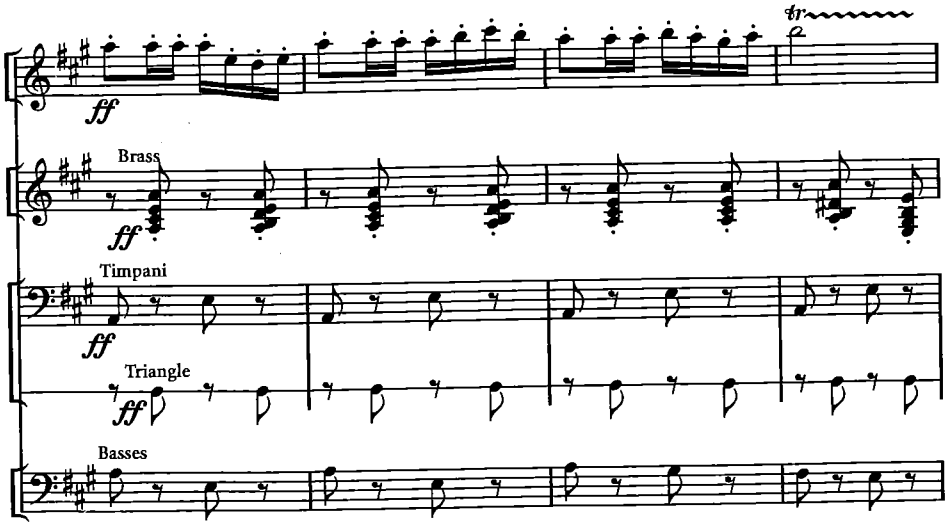


השלישי, שוב במז'ור, ברוח קלה קצת יותר, ומשופע בסלסולים וקפיצות במרווחים גדולים:



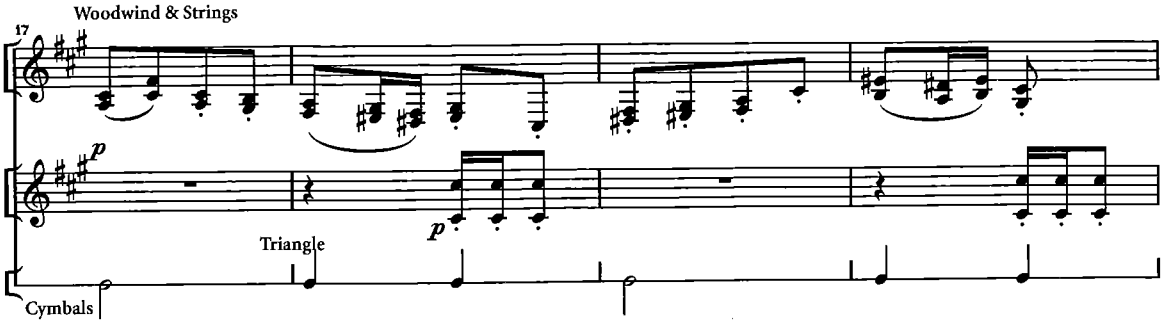
מעקב בעת ההאזנה

נעימה נמרצת ורבת עוצמה מושמעת בכינורות ובכלי הנשיפה מעץ. כלי הנשיפה ממתכת, כלי ההקשה ויתר כלי הקשת, מלווים בפעמות מוטעמות סדירות והליכיות. את סיומות הפסוקים מלווים המצֻלתיים, שבפסוק האחרון "מצטרפים לחגיגה".

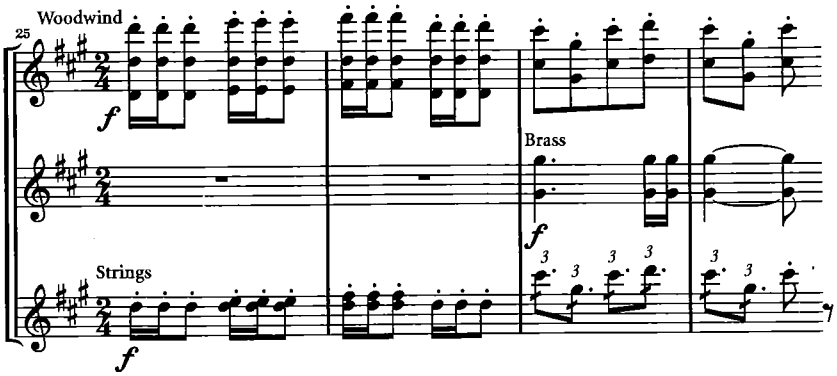


המנגינה חוזרת בשלמותה ללא כל שינוי.

האווירה נרגעת, ומנגינה מעודנת יותר, קפיצית ובדִינָמִיקָה שקטה, מושמעת על־ידי הכינורות וכלי הנשיפה מעץ. הליווי דליל יותר, ובוקעים ממנו בבירור צלילי המשולש המלווה ומקצבים מחודדים המשורבבים אל החלל האקוסטי על־ידי הפיקולו והחצוצרות:

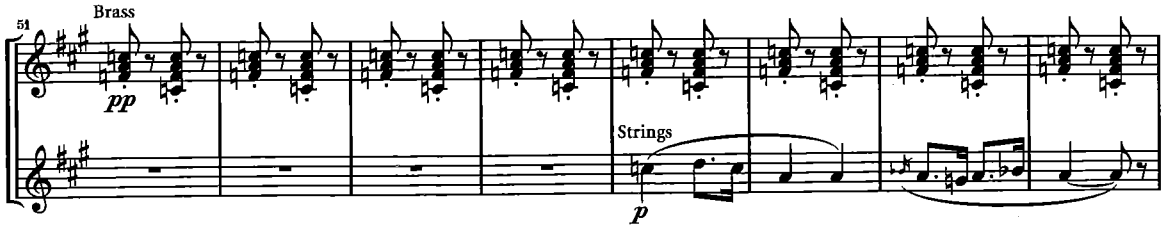


חלקה השני של המנגינה מאמֵץ את המקצבים המחודדים של הליווי, והוא תוקפני יותר בהופעתו:



סיומו בטריל ממושך המתחיל חרישית, צובר עוצמה בהדרגה, ומוביל היישר אל חזרת המנגינה העיקרית, המושמעת בשלמותה, פעם אחת בלבד.

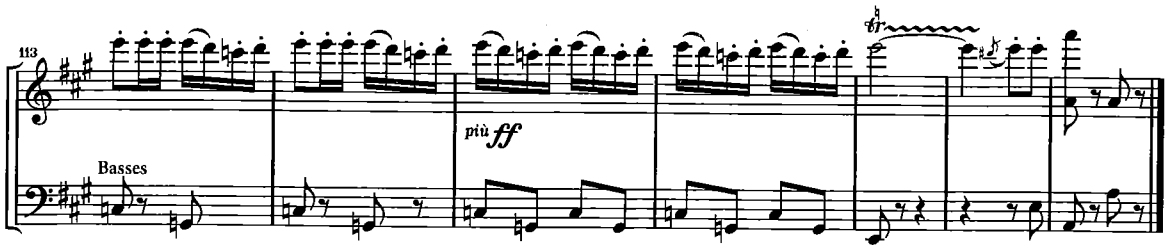
שמונה נקישות פועמות בחצוצרות ובטרומבונים מקדימות את כניסת המנגינה השלישית. בעוד הן ממשיכות כליווי עיקש, משמיעים כלי הקשת את המלודיה החגיגית של "מארש הטוֹרֶאָדוֹר":



המנגינה מתחילה שקטה למדי, צוברת עוצמה לקראת המשפט השלישי, ושוקטת שוב.

סולם מבריק רב־עוצמה, מוביל אל הופעה חוזרת של "מארש הטוֹרֶאָדוֹר", הפעם בעוצמה רבה על־ידי התזמורת כולה.

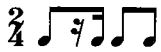
ללא כל גשר, מתחילה ההופעה השלישית והאחרונה של המנגינה העיקרית. הפעם בסיומה, מעין "מערבולת" מהירה של צלילי המוטיב האחרון, ומוטיב סיומי רב־פאר:



הַבַּנֶרָה ***(Habanera)***

הַהַבַּנֶרָה הוא ריקוד ושיר מן המאה ה־19 שמוֹצאוֹ קוּבָּני. שמו שאוב משמה של עיר הבירה של קוּבָּה – הַבַּנָה. הַהַבַּנֶרָה היתה מאוד פּוֹפּוּלָרִית בספרד ובאירופה המערבית, כמו גם באמריקה הלטינית כולה, ויש לה השפעה מרחיקת לכת על ריקודים לטיניים מאוחרים יותר וביניהם הטַנגוֹ הארגנטינאי.

הַהַבַּנֶרָה מתאפיינת בטמפו איטי למדי, במשקל זוגי ובמקצב מנוקד:



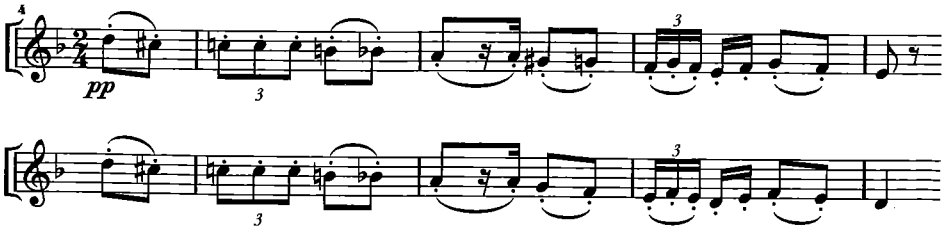
הַהַבַּנֶרָה מתוך האופרה "כרמן" מאת ביזה נכתבה בהשראת שיר פּוֹפּוּלָרִי שחובר או לוקט על־ידי סֶבַּסטיַאן אִירָאדִיר (Sebastián Yradier), מלחין ספרדי־אמריקאי שחי בשנים 1809–1865.

באופרה של ביזה, הַהַבַּנֶרָה הינה השיר הראשון המושר על־ידי כרמן בפני הגברים המתגודדים בחזית המפעל בזמן הפסקת הצהריים. תוכנו מדבר על "האהבה שהיא ציפור מרדנית".

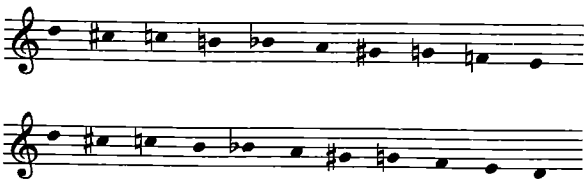
המבנה הכללי של הפרק

הפרק בנוי משתי חטיבות. בכל אחת מן החטיבות שולטת מלודיה משלה החוזרת ברציפות מספר פעמים בשינויים קלים. את שתיהן מלווה אוֹסטינָטוֹ במקצב הַהַבַּנֶרָה המשמש גם כנקודת עוגב על הטוניקה. החטיבה הראשונה היא ברובה מינורית ואילו השניה כולה במז'ור.

המנגינה של החטיבה הראשונה של הַהַבַּנֶרָה כוללת שני פסוקים היוצרים פֶּרִיוֹדָה: הפסוק הראשון, הפותח, נעצר על צליל הסוּפֶּר־טוֹנִיקָה, ואילו השני סוגר על צליל הטוניקה.

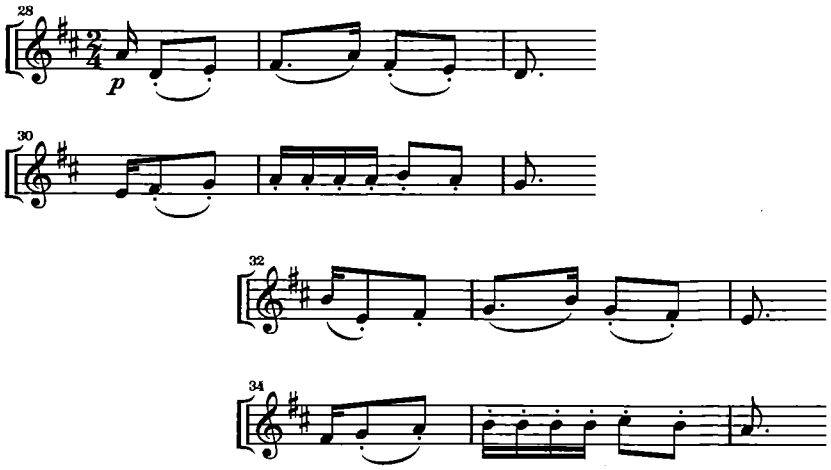


המקצב שאוב מהתבנית הריתמית של הַהַבַּנֶרָה. השלד המלודי בשני הפסוקים הוא סולם מינורי יורד (רה מינור), ברובו כּרוֹמָטִי:

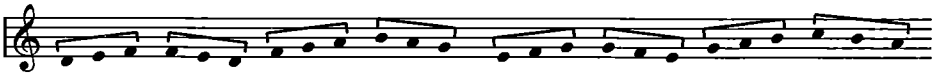


במנגינה אשר בחטיבה השניה שני משפטים אשר בכל אחד מהם שני פסוקים:

- הפסוק הראשון מציג הֵיגד אופטימי, מז'ורי (רה מז'ור), המבוסס אף הוא על התבנית הריתמית של הַהַבַּנֶרָה. זהו פסוק פתוח, המסתיים על צליל הסוּב־דוֹמִינַנְטָה;
- הפסוק השני הוא סֶקְוֶנְצָה של הפסוק הראשון, ומביא את המשפט הראשון לסיום באתנח דומיננטי;
- הפסוק השלישי הוא חזרה נוספת על הפסוק הראשון עם וַרִיַאנט קל;
- ואילו הפסוק האחרון הוא הרחבה של הפסוק השני המביאה את כל הפֶּרִיוֹדָה אל הטוניקה.

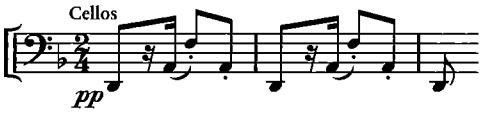


השלד המלודי של ארבעת הפסוקים מבוסס על טרִיקוֹרדִים בכיוונים מנוגדים:

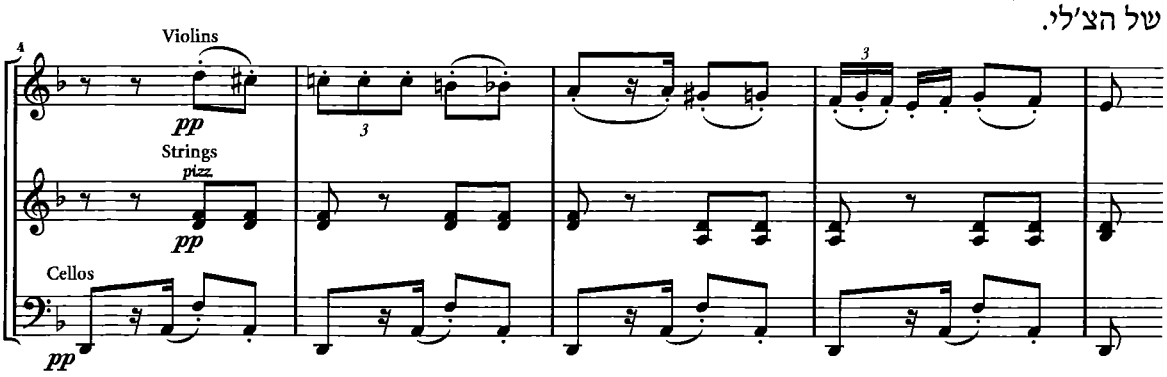


מעקב בעת ההאזנה

את הפרק פותח אוֹסטינָטוֹ במקצב ה"הַבַּנֶרָה" המושמע חרש בצלילים נמוכים על־ידי קבוצת הצ'לי:

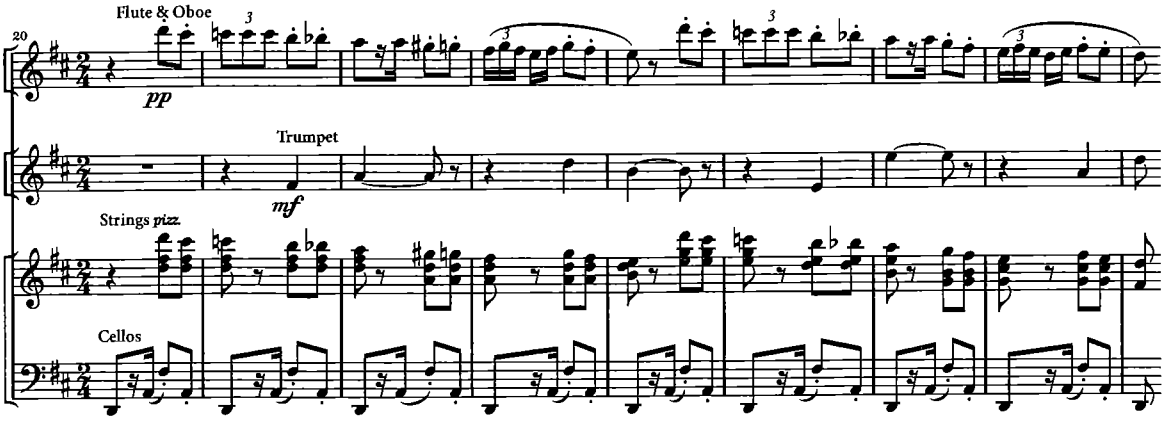


על־גבי האוֹסטינָטוֹ, משמיעים הכינורות מנגינה בנימה נוגה שמשתלשלת לה פעמיים מלמעלה עד למטה. כלי הקשת האחרים מלווים חרישית בתבנית ריתמית חוזרת התומכת בתבנית האוֹסטינָטית של הצ'לי.

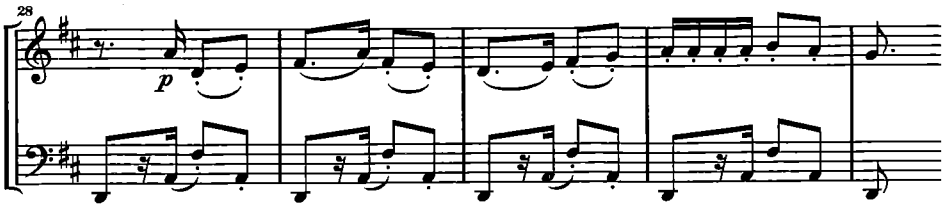


גלִיסַנדוֹ עולה מביא שוב את המנגינה החוזרת באוּנִיסוֹן של חליל וקלרינט. הליווי אינו משתנה.

בהופעתה השלישית של המנגינה מתעבה המרקם. אבוב וחליל, באוּנִיסוֹן באוקטבות, מבצעים את המלודיה; האוֹסטינָטוֹ בצ'לי נשמר; אל הליווי מצטרפים כלים נוספים, ביניהם משולש ותוף מרים; והחצוצרה מוסיפה רובד מלודי נוסף:



מנגינה חדשה, אופטימית יותר, מושמעת על־ידי הכינורות. האוֹסטינָטוֹ מתמיד:



הפסוק השני הוא חזרה בסֶקוֶונצָה.

המשפט השני מתחיל בעוצמה רבה על־ידי כל התזמורת אך מייד חוזר למצבו הטבעי, השקט, עם שינוי קל לקראת סוף הפסוק הראשון.

גם הפסוק הסֶקוֶונצִיאָלי חוזר באותה מתכונת של ניגודים דִינָמִיים. גם הוא משתנה בסיומו, אך בצורה של הרחבה חופשית המבוצעת על־ידי חצוצרה.

המנגינה ה"אופטימית" חוזרת באותה מתכונת, אך בתזמור שונה:

- ההתחלה והסֶקוֶונצָה מבוצעים על־ידי כלי הנשיפה מעץ כשליווי ההַבּנָרָה מתוגבר בתוף מרים.
- אחרי ה־*f* הראשון מושכים הקלרינטים את המנגינה, ואחרי ה־*f* השני ממשיכים הכינורות והחליל בקרשנדו.

הפרק מסתיים בהתרוממות־רוח, בקריאה דמויית "אוֹלֶה".

סֶגִידִיָה *(Séguedille)*

הסֶגִידִיָה הוא ריקוד מאיזור אַנְדַלוּסִיָה שבדרום ספרד, המוכר מאז המאה ה־16. הוא מוזכר כבר בכתביו של סֶרוַונטֶס ובני דורו. זהו ריקוד זוגות המבוצע לשירת טקסט ומלווה בגיטרה.

הטקסט הוא סטרוֹפִי, ומורכב משבע שורות קצרות בנות 5 ו־7 הברות לסירוגין, ומופיע בקטעי "קוֹפלֶס" שביניהן קטעים אינסטרומנטליים.

הסֶגִידִיָה מתאפיינת בטמפו מהיר למדי, במשקל משולש, מקצבים נוצצים, והמלודיה פותחת בדרך־כלל באקדם ומסתיימת במֶלִיסמָה. בדרך־כלל היא כתובה במז'ור.

המחול דומה לריקוד הבּוֹלֶרוֹ למרות שהוא מהיר ממנו. הזוגות מתקרבים ומתרחקים בשתי שורות, התנועות מאופקות וחינניות, הרגליים מגיבות למקצבי גיטרה המלווה בקסטנייטות או טמבורין.

באופרה שרה כרמן את הסֶגִידִיָה "ליד חומותיה של סֶבִילִיָה" לדוֹן חוֹזֶה, לפני שהוא אמור לקחת אותה לבית המעצר. בשיר היא רומזת לו שאם הוא ישחרר אותה היא תסכים לפגוש אותו בפונדק של הצוענים.

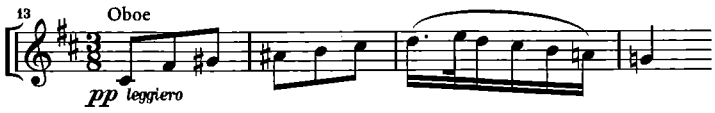
המבנה הכללי של הפרק

הריקוד בנוי ממבוא ושלוש חטיבות, בהן האחרונה הינה חזרה על הראשונה. בין החטיבות קטעי מַעֲבָר היוצרים ציפייה לקראת הבאות.

המנגינה של החטיבה הראשונה מורכבת משני משפטים שונים זה מזה במאפייניהם.

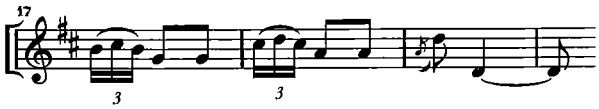
במשפט הראשון שני פסוקים:

- הפסוק הראשון קשתי במִתְאָרוֹ. הוא פותח במחווה ארוכת נשימה בעלייה, ומסתיים במעין מֶלִיסמָה מסולסלת.



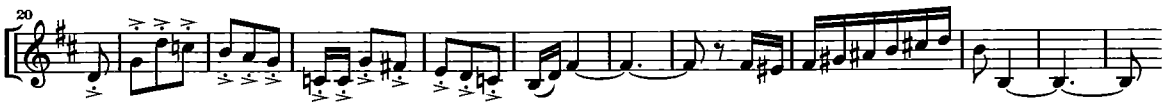
הפסוק מעורפל מבחינה טוֹנָלִית. בתחילה הוא נוטה לסולם פה־דיאז מז'ור, אך בשיאו המלודי הוא הופך את צבעו לפרִיגִי.

- בפסוק השני שני סלסולים קפיציים וקפיצה אקרובטית־סִינקוֹפִית של אוקטבה בירידה:

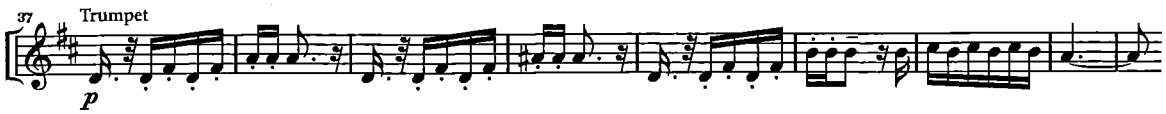


פסוק זה מבסס את הסולם רה מז'ור.

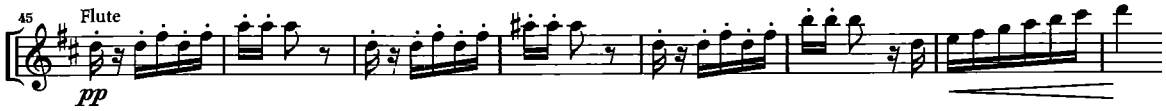
המשפט השני בנוי שני פרַגמֶנטים קשתיים הסוטים לכיוון סול מז'ור, ולאחריהם עצירה ממושכת המובילה אל תנופה בעלייה שבעקבותיה שוב קפיצה לוליינית־סִינקוֹפִית של אוקטבה – הפעם בסולם המקביל: סי מינור.



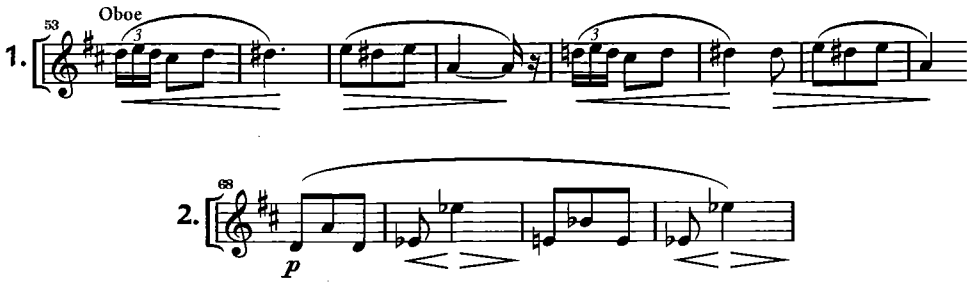
הנושא של החטיבה השניה הוא במובהק בסולם רה מז'ור למרות סטיות כּרוֹמָטִיוּת קלות במשך הדרך. הוא מתחיל בגרעין מצומצם של אקורד שבור, נמתח עוד ועוד עד שהוא מגיע להרפיה קלה בסופו על אתנח דומיננטי:



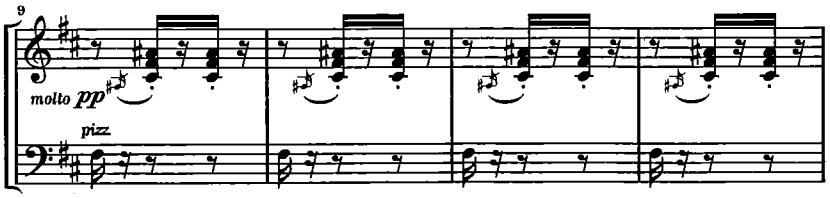
פסוקו השני פותח בצורה דומה אך סיומו בתנופה בעלייה אל הטוניקה:



קטעי המַעֲבָר מאופיינים בנזילות טוֹנָלִית, בשינויים כּרוֹמָטִיים עדינים ובנטיה לפרִיגִיוּת, המדגישה את ה"ספרדיות" של הסֶגִידִיָה:

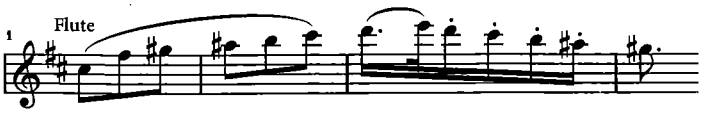


את הריקוד כולו, למעט תיבות בודדות, מלווה אוֹסטינָטוֹ ריקודי במשקל משולש.



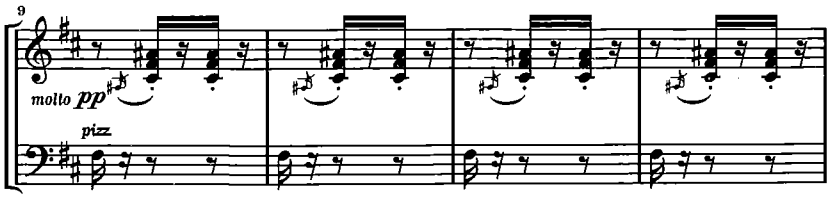
מעקב בעת ההאזנה

חליל סולן, בלוויית צלילים מתמשכים בקשת, משמיע מנגינה עדינה ומהססת בצורת גַל הנשארת כתלויה באוויר ללא סיום:

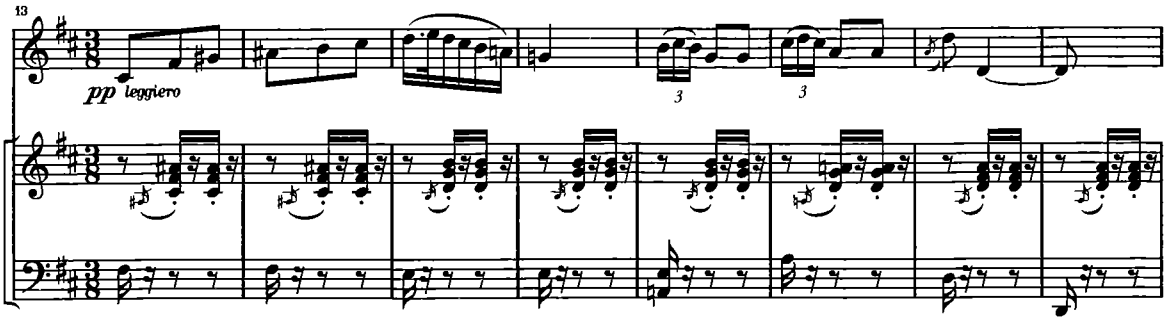


הקלרינט מצטרף אליו להשמעת מעין הד חרישי של אותה מנגינה, עם שינוי קל בסיומה:

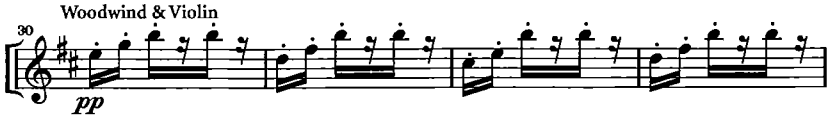
קצבו ואופיו של המחול מתגבשים בעזרת אוֹסטינָטוֹ ריקודי וקצוב המופיע חשוף, ללא כל נעימה מעליו:



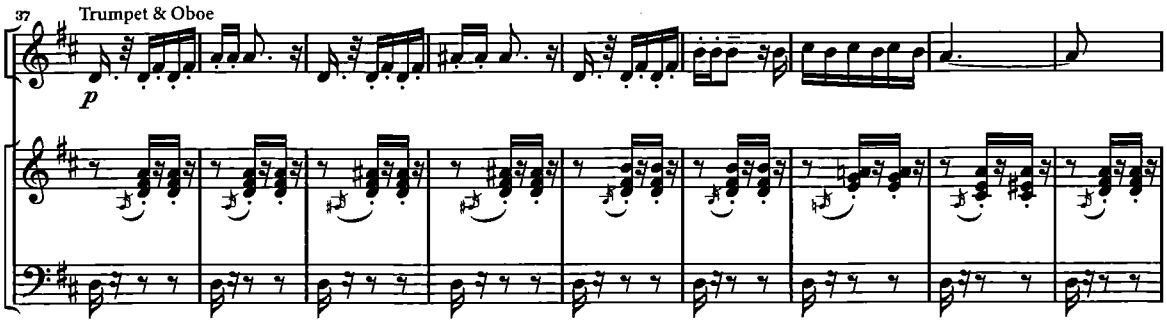
האבוב מצטרף אל האוֹסטינָטוֹ בהשמעת הנעימה העדינה של המבוא, הפעם בתנופה ריקודית. היא מופיעה בשלמותה, על שני משפטיה. הסִינקוֹפוֹת בעצירה הפתאומית ובשתי הנחיתות של האוקטבה, מעניקות למוסיקה נחישות:



קטע מַעֲבָר, המתבסס על תבנית ריתמית חוזרת באקורד שבור בעלייה, "זוחל" בין צלילים סמוכים ומושמע בכלי הקשת וכלי הנשיפה מעץ:

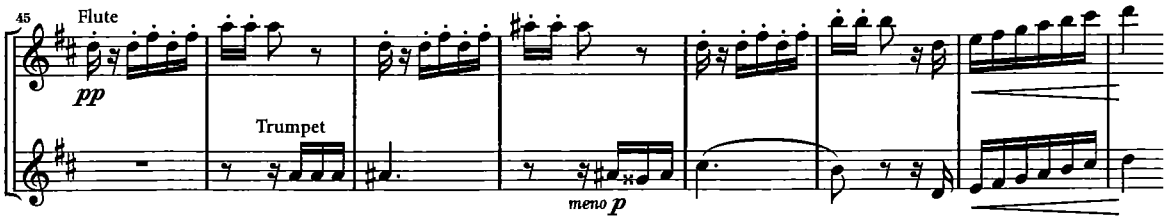


מתוך קטע המַעֲבָר צומחת באופן טבעי המנגינה של החטיבה השניה המנוגנת על־ידי חצוצרה ואבוב:

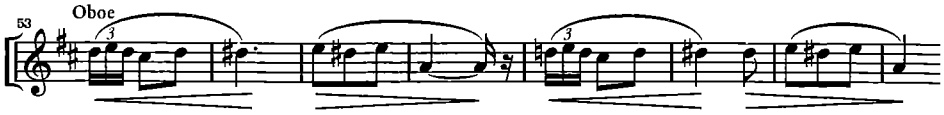


המנגינה הקטועה, ה"נמתחת" בהדרגה כלפי מעלה, מסתיימת בהרגשה של שאלה.

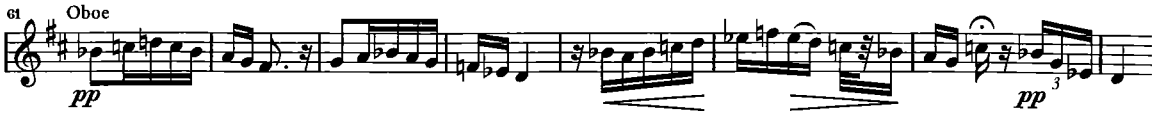
החליל והכינורות הראשונים חוזרים על המנגינה אוקטבה גבוה יותר. החצוצרה והאבוב משרבבים קריאות־חיקוי בין הפסוקים. הפעם מסתיימת המנגינה בתחושה של תשובה.



חטיבה נוספת, ארוכה למדי, משופעת בפרַגמֶנטים מוטיביים קצרים, מסולסלים וכּרוֹמָטיים, משמשת לסיום ולמַעֲבָר.

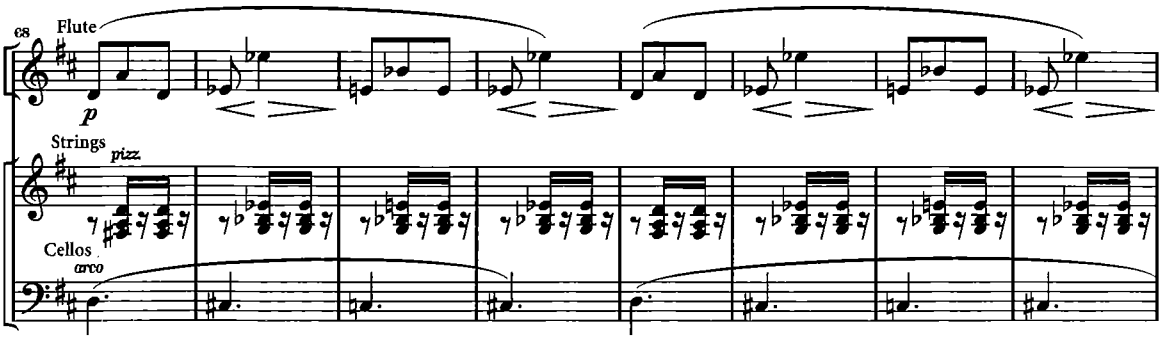


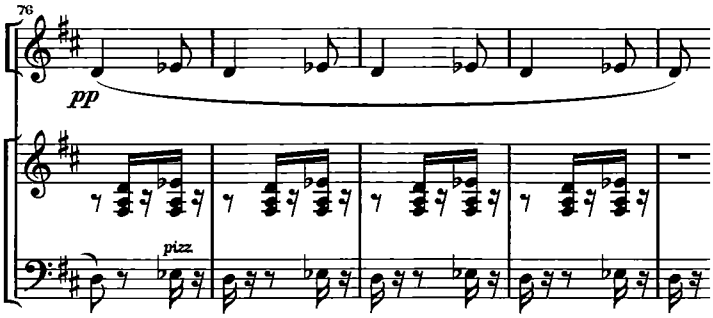
הנימה הפרִיגִית מתגברת והטמפו מואט עד לעצירה של ממש:



זה המקום היחיד, למעט המבוא, בו נעלם האוֹסטינָטוֹ הריקודי הקצוב.

גשרון מעורר ציפיות הנע בעקשנות סביב סֶקוּנדָה קטנה (רה – מי) מחזיר אל האוֹסטינָטוֹ, ובהמשך אל חזרתה של החטיבה הראשונה.



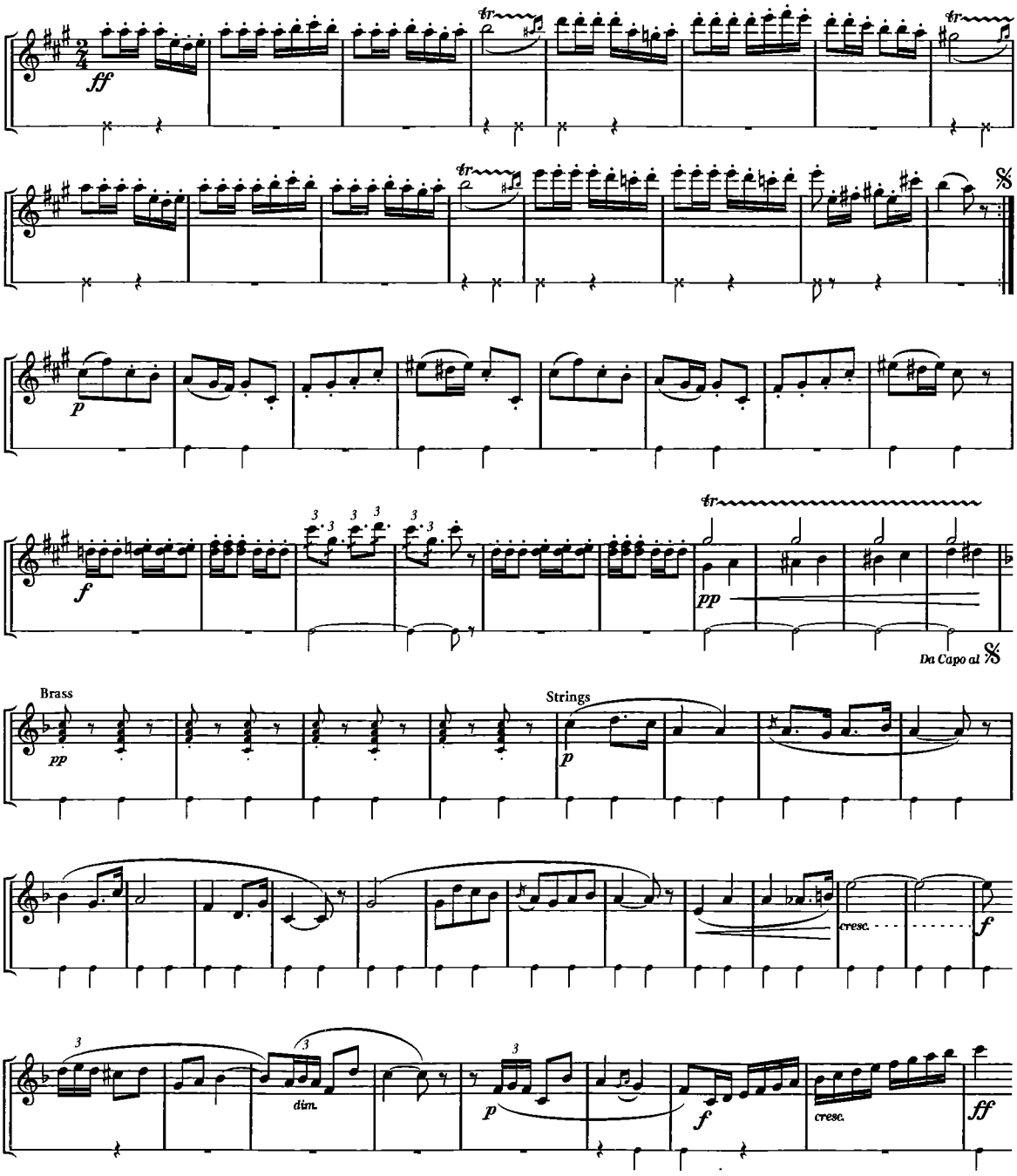


המנגינה הראשית של הריקוד חוזרת בעוצמה ובמרץ ומסיימת את הריקוד בתנופה.

הצעות לפעילות

פתיחה

1. שיחה על מלחמת־שוורים (יש מקום לדיון על ההיבט המוסרי של ניצול בעלי־חיים למטרות שעשועים).
2. הכרת תמצית העלילה והדמויות הבולטות באופרה.
3. צפייה בקלטת וידאו של האופרה "כרמן" (מערכה רביעית, תמונה שניה) תוך יצירת זהות בין שלוש המנגינות המוצגות בפתיחה לבין ההתרחשות שבסרט (רצוי בגירסה הקולנועית בבימויו של רוֹסי).
4. האזנה לשלוש המנגינות המוצגות בפתיחה וזיהוי הדמויות ש"מאחורי" כל מנגינה.
5. האזנה לפתיחה בשלמותה תוך מעקב אחר שלוש המנגינות בדוגמאות התווים.



6. ליווי של שלוש המנגינות המרכיבות את הפתיחה באמצעות כלי הקשה כפי שמצוין בתווים.

7. שירה של "שיר הטוֹרֵאָדוֹר" עם מילים בעברית:

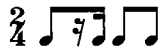
טוֹרֵאָדוֹר, את נפשך שמור
טוֹרֵאָדוֹר, טוֹרֵאָדוֹר
התמקד תמיד רק בזירה
היזהר מפני רע
כי אהבה גדולה, טוֹרֵאָדוֹר
לך כבר מחכה.

הַבַּנָּרָה

1. הַבַּנָּרָה ומחולות לָטִינוֹ־אמריקאיים:

1.1 שיחה אודות היבטים היסטוריים, פירוש השם של הריקוד, מאפיינים של הריקוד.

1.2 לימוד גירסה "קלה" של הריקוד.

2. ביצוע האוֹסטינָטוֹ במחיאה, נגינה בכלי הקשה או בתנועה: 

3. היכרות עם המלודיה:

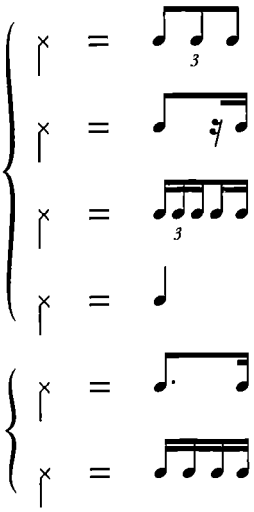
3.1 היבטים ריתמיים

3.1.1 ביצוע של השלד הריתמי במחיאה ובאצבע צרידה:

3.1.2 תרגול תת־חלוקה של הרבע לשמיניות, טריולות וחלקי שש־עשרה

3.1.3 תרגול מקצבים מנוקדים ומורכבים במסגרת של רבע.

3.1.4 שיבוץ התבניות מתוך המבחר הבא בתוך השלד הריתמי:



3.1.4.1 באופן אקראי – לפי בחירת התלמיד.

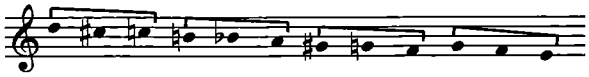
3.1.4.2 ברצף הקיים ביצירה – על־ידי ניצוח, או סוג אחר של הוראה.

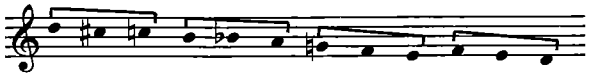
3.2 היבטים מלודיים

3.2.1 אילתור בנגינה במֶטָלוֹפוֹן בצלילי השלד המלודי של המנגינה העיקרית:

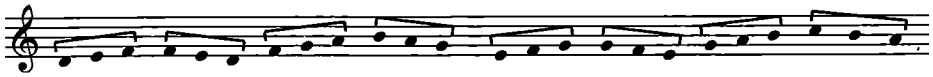
3.2.1.1 באופן חופשי.

3.2.1.2 עם הגבלת הכיוון (ירידה), בשלד הריתמי של המחול שהובא לעיל.





3.2.2 עבודה בנגינה ושירה על צלילי השלד המלודי של המנגינה השניה:



3.2.2.1 שירה או נגינה בחיקוי או לפי תווים.

3.2.2.2 אילתור על השלד בשילוב קישוטים או חזרות על צליל.

3.2.2.3 ביצוע השלד המלודי בשירה או נגינה במֶטָלוֹפוֹן בעת האזנה ליצירה המוקלטת.