

המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
לחינוך



בשיתוף עם

התזמורת
הפילהרמונית
הישראלית



מפתח

תכנית לחינוך מוסיקלי וקשר עם הקהילה

מפגשים עם "מוסיקה חיה"

פיאסטה ספרדית

דצמבר 2000

מכללת לוינסקי לחינוך
הספרייה

LEV0100241 - 000 - 004



010024102192

צוות המדרשה למוסיקה

עורכים:

ד"ר תומר לב
שולמית פינגולד

עורך לשוני:

מיקי גורן

כותבים:

אלכסנדרה כץ
ד"ר רון לוי
שולמית פינגולד

עורכת גרפית:

טל רוקמן

דוגמאות תווים:

איה גל

מכללת לוינסקי-ספריה
מיון.
מ.מ.
מ.ע.
תאריך

הוצאה זמנית

מכללת לוינסקי לחינוך
הספרייה

סוד גלוי הוא שמידת ההנאה, התובנה וההזדהות אצל המאזין הצעיר בעת האירוע המוסיקלי תלויה במידת ההכנה מראש ובתהליך שהוא עובר תוך כדי הכנה זו. ב"מסע המוסיקלי" שלפניכם, אנו רואים בכם, המורים למוסיקה בבתי הספר, את הגורם המוביל להצלחה. שותפותכם המלאה בפרויקט ייחודי זה, מעניקה לכולנו תחושת ביטחון כי התהליך הנכסף - אכן יתרחש.

לקראת מה אנו שואפים להוביל את המאזינים הצעירים?

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

- מפגש בלתי אמצעי בין מוסיקה, נגנים ומאזינים צעירים, המפעיל את החושים כולם, מרחיב את עולם הדימויים ומשכלל את יכולת ההנאה האסתטית.

- הפנמה חושית והכרתית של התכנים המוסיקליים באמצעות האזנה/צפייה דרוכה ומרוכזת, והתמודדות של המאזינים הצעירים עם המשמעויות, הפרשנויות וההפשטות הרפלקסיביות.

- הכרת הדינמיקה האנושית והערכית המשתקפת מן הנגינה בצוותא והשלכותיה על הדינמיקה הכיתתית והבית-ספרית: התיאום, הדיוק, ההתחשבות, הקשב, המשמעת והכבוד - כל אלה יסודות חברתיים-ערכיים, שעליהם מושתתת הנגינה בהרכבים קאמריים וסימפוניים. אנו משוכנעים כי כל אלה ישאירו רושם עמוק בקרב המאזינים וישפיעו על עיצוב "האני עם עצמי" ו"האני והחברה" שלהם.

היזומה המבורכת שלפניכם, היא פרי שיתוף פעולה של מערכת שלמה של גורמים ציבוריים, אנשי חינוך ומוסיקאים, הרואים בתהליך שתואר לעיל גורם מכריע בחינוך המוסיקלי בפרט ובחינוך לערכים בכלל:

- "מפתח" - תכנית החינוך של התזמורת הפילהרמונית הישראלית.
- המדרשה למוסיקה שבמכללת לוינסקי לחינוך, על צוות ההוראה וההדרכה שלה.
- פרחי ההוראה של המדרשה למוסיקה, אשר ינחו את המפגשים המוסיקליים שיתרחשו בבתי הספר.
- מנהלי בתי הספר והמורים למוסיקה במחוז תל-אביב-יפו.
- ד"ר שושנה וייך-שחק, הפיקוח על החינוך המוסיקלי במחוז תל-אביב-יפו.
- מחלקות החינוך והתרבות של עיריית תל-אביב-יפו.

אין ספק שמנגנון שיתוף הפעולה שנוצר בין כל הגורמים הנ"ל, יסייע לשיפור מעמדו של החינוך המוסיקלי בישראל ואף יתרום את חלקו בעיצוב התמורות הנדרשות לשיפור איכותה של החברה הישראלית, תוך יצירת קהיליית צעירים שוחרי מוסיקה.

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

דו"ר ליכטנשטיין
מרכזת פרויקט הקונצרטים
המדרשה למוסיקה
ד"ר ליכטנשטיין

אירית רוב-לוי
מנהלת תכנית "מפתח"
התזמורת הפילהרמונית
אירית רוב-לוי

ד"ר תומר לב
ראש המדרשה למוסיקה
מכללת לוינסקי
תומר לב

תוכן העניינים:

הקדמה

מבוא: המוסיקה הספרדית בשלהי המאה ה-19

- התעוררות המוסיקה הלאומית במאה ה-19
- התעוררות המוסיקה הלאומית-אמנותית בספרד
- מקומה של ספרד באקזוטיציזם האירופאי במאה ה-19
- המוסיקה העממית הספרדית ומאפייניה

היצירות:

מנואל דה פאיה (1876-1946): "מחול האש" מתוך "האהבה המכשפת"
Manuel de Falla (1876-1946): "Danza del Fuego" ("*El Amor Brujo*")

ניקולאי רימסקי-קורסקוב (1844-1908) "תמונה, שיר צועני ופנדנגו" מתוך
"קפריצין ספרדי"

Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908): "Escena, Canto Gitano y
Fandango Asturiano" ("*Capriccio Español*")

איסאק אלבניז (1860-1909): "סביליה" מתוך "סוויטה ספרדית"
Isaac Albéniz (1860-1909): "Sevilla" ("*Suita Española*")

עמנואל שבריייה (1841-1894): "אספניה"
Emmanuel Chabrier (1841-1894): "*España*"

ז'ורז' ביזה (1838-1875): פתיחה מתוך האופרה "כרמן".
George Bizet (1838-1875): Overture ("*Carmen*")

מונחון

הקדמה

מדריך זה בא לאפשר למורה למוסיקה המשתתף בפרויקט "מפתח" להתכונן עם תלמידיו לקראת הקונצרטים דרך האזנה פעילה.

המדריך מכיל:

- סדרת מבואות ובהם רקעים המתייחסים לנושא המרכזי של תכנית הקונצרט:
מוסיקה ספרדית בשלהי המאה ה-19.
- פירוט היצירות, ובו:
 - רקעים על המלחין ועל היצירה.
 - תיאור היצירה הנשמעת המאפשר לעקוב בעת ההאזנה אחרי המתרחש בה:
ניתוח, דוגמאות תווים ודגש על התכונות המוסיקליות הבולטות של היצירה.
 - הצעות מתודיות למורה המאפשרות לו מרחב פעולה.
- מונחון המתייחס למספר מצומצם של מונחים הקשורים לרפרטואר של מוסיקה ספרדית.

מבוא: המוסיקה הספרדית בשלהי המאה ה-19

התעוררות המוסיקה הלאומית במאה ה-19

המחצית השנייה של המאה ה-19 התאפיינה בהתעוררות חזקה של הרגשות הלאומיים. ייחודה היה בגילוי מחדש של הזהות הלאומית אצל עמים קטנים יחסית, בעיקר במזרח אירופה ובצפונה. עמים אלה חיו שנים רבות תחת כיבוש של עמים גדולים מהם, וכתוצאה מכיבוש זה הם עברו תהליך של דיכוי תרבותי 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 אלה הצליחו לטשטש את רוב סממני התרבות המקומית של העמים הקטנים יותר. במספר מקרים אף נשכחה השפה המקומית ונדחקה אל חבלי ארץ מרוחקים, שם נשתמרה אצל איכרים ופשוטי עם בלבד.

נקל לתאר את ההתרגשות העצומה שפקדה את העמים הקטנים של אירופה עם הגילוי המחודש של תרבותם, לשונם, 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 וכיו"ב.

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

תחילת המוסיקה הרומנטית הלאומית 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 אלה, הולבשו במחלצות סימפוניות והותאמו לאולם הקונצרטים המערב-אירופאי. מאידך גיסא, נעימות מערביות מובהקות תוזמרו בכלים עממיים אופייניים במטרה לסגל להן מצלול לאומי-כביכול. אף שמשקלה הרעיוני, הרגשי, החברתי והמדיני של מוסיקה זו היה רב, הרי שרוב היצירות שנכתבו במתכונת זו נדונו לשטחיות ולעיבוד צבעוני-אך-סתמי של החומרים.

רק בשלהי המאה ה-19, לקראת המעבר למאה ה-20, הגיע שלב חדש במוסיקה הלאומית - שלב שבו כבר לא היה די ב"גיוונים חיצוניים" על מנת לבטא בהצלחה את רוח המוסיקה העממית. המחקר האתני המתפתח פתח דרך מעמיקה ומרתקת הרבה יותר, המבוססת לא על אימוץ פשטני של הנעימות העממיות כשלעצמן, אלא על פענוח מאפייני היסוד שלהן, הפנמתם על-ידי המלחין, ושימוש בהם כאבני בניין ליצירות חדשות ומקוריות לחלוטין. תבניות יסוד ריתמיות ומלודיות, מאפיינים של כלים עממיים, מקצבי השפה וה"ניגון" האופייני שלה - כל אלה הפכו להיות "חומר

דלק" שהזרים דם חדש של רעננות והתרגשות למוסיקה של אירופה המזדקנת. בדרך זו, שהיא מופשטת בהרבה, יצרו המלחינים מוסיקה ברוח עממית, אך כל כולה הייתה מקורית ופרי דמיונם המוסיקלי.

התעוררות המוסיקה הלאומית-אמנותית בספרד.

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

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

הבולט מבין מוסיקאי התקופה היה פליפה פדרל (1841-1922), לו נודעה השפעה ישירה וחזקה על התחדשות המוסיקה האמנותית הספרדית. עיקר פעילותו של פדרל התרחשה בשנות השמונים של המאה ה-19. הוא עצמו היה מלחין, מוסיקולוג, סופר, מוציא לאור ומורה. גדולתו הייתה בכך שעורר בדור ההמשך את הדחף להמשיך ולחקור את המוסיקה הספרדית העממית. פדרל היווה עבור דור זה מודל רב השראה. את האידיאל של פדרל 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 פדרל כמורה תעיד העובדה ששלושת המלחינים הספרדים הבולטים של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 נמנו בין תלמידיו: איסאק אלבניז, אנריקו גרנדוס ומנואל דה פאיה. בהשראתו מצאו אלה, כל אחד בדרכו, את השילוב בין המסורת המוסיקלית הספרדית לבין טכניקות הלחנה מערביות-אמנותיות.

מקומה של ספרד באקזוטיציזם האירופאי במאה ה-19

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

האקזוטיציזם נתן הצדקה רעיונית לסטייה מהרגלי המערב אל עבר שימוש בחדש, בזר ובמזר. 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 ה"אוריינט" האיסלאמי שבקצותיה: אל חצי-האי הטורקי שבדרום מזרח ואל חצי האי הספרדי שבדרום-מערב. שני אלה היו מוקדים מובהקים של אקזוטיציזם.

אך בעוד טורקיה השתייכה מאז ומעולם אל ה"אוריינט", הרי שספרד ניהלה עם התרבות המערבית "רומן" מורכב בהרבה, כשהיא מיטלטלת הלך ושוב בין שני העולמות. כידוע, עד המאה ה-15 נמצאה ספרד בהשפעת תרבות מורית-מוסלמית חזקה. לאחר גירוש המוסלמים ועד אמצע המאה ה-17 (בתקופות הרנסנס והבארוק), היוותה ספרד חלק בלתי נפרד מאירופה: אימפריה רבת-כוח החולשת על אוצרות אמריקה הדרומית, על ארצות השפלה ועל נתחים מאיטליה וצרפת. באמצע המאה ה-17 מאבדת ספרד את הונה, את מעמדה ואת מרכזיותה. היא הולכת ומתנתקת מאירופה ומסתגרת בתוך עצמה.

במאה ה-18 נחשבת ספרד בעיני העמים האירופאים כאומה הנמצאת מעבר להררי החושך (מעבר למחסום הפירינאים), ומצטיירת בתור חברה אכזרית, מושחתת, רודפת כבוד, מכורה לאמונות תפלות, לפנטיות דתית, לדעות 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 "עליה לרגל" - אם בממש ואם בדמיון - למלחינים רבים וחשובים אשר נשבו בקסמיה של המוסיקה הספרדית העממית: מקצבי המחול התוססים, הסנטימנטליות השירית הפיוטית והססגוניות 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 נמנים: מרוסיה הרחוקה - גלינקה ("חוטא ארגוזה"; "לילה במדריד") ורימסקי-קורסקוב ("קפריצ'ו ספרדי"); מצרפת השכנה - לאלו ("סימפוניה ספרדית"), שברייה ("אספניה"), דביסי ("איבריה") וראוול ("רפסודיה ספרדית").

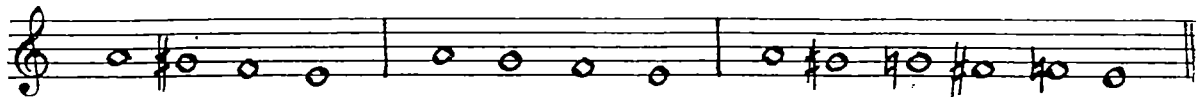
המוסיקה העממית הספרדית ומאפייניה

מבנהו הגיאוגרפי והטופוגרפי של חצי-האי האיברי, הכתיב את חלוקתו הטבעית למחוזות מוגדרים היטב. כתוצאה ממבנה זה נוצרה הפרדה תרבותית בין המחוזות השונים, ובכל מחוז התגבש דפוס תרבותי האופייני לו. במקביל, מיקומו האסטרטגי של חצי-האי חשף אותו מאז ומעולם לחדירתם של גורמים זרים (הרומאים, הבסקים, הקלטים, הערבים והצוענים), שהשתכנו בו באזורים שונים. כתוצאה מכך, הפכה ספרד להיות בו 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, ואפיין אותה במערכת של סמלים ברורים. תופעה זו נכונה גם לגבי המוסיקה הספרדית. וכך, אף שאפשר

להצביע בוודאות על הבדלים בין המאפיינים המוסיקליים של האזורים השונים, הרי שכאשר אנו מדברים על "מוסיקה ספרדית", מיד צצות ועולות תכונות בולטות שאי אפשר לטעות בשיוכן:

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



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

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

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



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

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

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

8. ההרכב הנפוץ המקובל במוסיקה העממית הספרדית כולל זמרה, רקוד, 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. גון השירה צרוד, מחוספס ומאונפף.

"מחול האש"

מאת מנואל דה פאיה (23.11.1876 - 14.11.1946)

על המלחין

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

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

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

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

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

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

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

על היצירה

"מחול האש" הוא החלק המלהיב ביותר של באלט מאת פאיה בשם El Amor Brujo ("האהבה המכשפת" או "האהבה הקוסמת"). עלילתו מתרחשת בספרד בהשראת סיפור עממי צועני:

נערה צוענייה יפה בשם קנדלס התאלמנה לא מכבר מבעלה. היא אינה מתאבלת על מותו מאחר והוא נהג כלפיה באכזריות. עכשיו היא מאוהבת בצועני צעיר בשם קרמלו. לרוע המזל, בכל פעם שהנאהבים נפגשים, קנדלס מאוימת על-ידי רוחו של בעלה המנוח. קנדלס וקרמלו רוקמים תכנית כיצד להיפטר מהרוח באמצעות כישוף שיבוצע בחצות הלילה בעזרת כל חבריהם הצוענים. ואכן בחצות, מקיפים הצוענים במעגל את המדורה הבוערת במרכז המחנה בו הם מתגוררים. בתוך המעגל, קנדלס מבצעת את ריקוד האש המסתורי. הריקוד גורם להופעת הרוח, וחברתה של קנדלס מזמינה את הרוח לרקוד איתה. הם מסתובבים במהירות גוברת והולכת סביב המדורה עד אשר, בעזרת הכישוף של "מחול האש", הרוח נסחפת לתוך הלהבות ונעלמת לצמיתות.

הריקוד מורכב משתי חטיבות זהות ובסיומן קודה קצרה. כל חטיבה כוללת שלוש מנגינות הבנויות סביב גרעין מלודי זהה של שלושה צלילים בירידה.



מעקב בעת ההאזנה

1. חטיבה ראשונה:

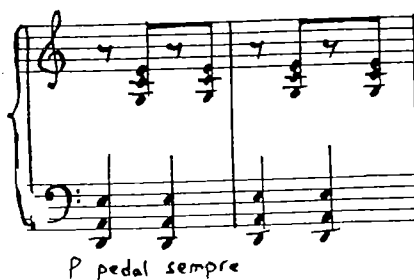
מבוא קצר הכולל שני רובדי אוסטינאטו, מעצב אווירה של מסתורין ומתח. טרמולו מתוח מתאר את להבות האש, ופיציקטו עמום בקרשנדי ודימינואנדי יוצר אפקט של מתח וציפייה.



המנגינה הראשונה, מסולסלת ובעלת גוון מזרחי: היא מושמעת תחילה על-ידי אבוב ולאחר מכן על-ידי כינורות בליווי תבניות האוסטינאטו שהוצגו במבוא.



הטרמולו של המבוא חוזר ובעקבותיו מופיע אוסטינאטו חדש במקצב "אום-פה" פועם:



באופן פתאומי מושמעת בעוצמה מנגינה חדשה, רחבה ומוטעמת. תחילתה בקרנות והמשכה (שהוא למעשה חזרה בשינוי קל) בחליל.



פסוקי המנגינה השלישית מושמעים על-ידי כינורות, אבוב וקלרינט בזה אחר זה, בעוד האוסטינאטו השלישי ממשיך בליווי.



2. חזרה על החטיבה הראשונה במלואה

3. קודה

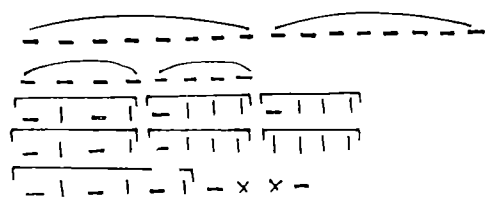
המנגינה הראשונה של "מחול האש" מבוצעת על-ידי חצוצרות וקרנות עמומות בליווי סוער ומהיר של כל התזמורת. "מחול האש" מסתיים בעשרים (!) אקורדים קצרים וחריפים, המושמעים על הדומיננטה (לה מז'ור), מנוגנים על-ידי כל התזמורת בעוצמה רבה ונפתרים אל הטוניקה (רה).

הצעות לפעילות

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



4. ביצוע של 20 האקורדים המופיעים בסיום הקודה במטלופונים, בקסילופונים ו/או בצלילי גוף (body percussion) וכלי הקשה בעזרת התרשים הבא:



- הפסקה
| דומיננטה
x טניקה

קפריצ'יו ספרדי מאת ניקולאי רימסקי-קורסקוב (1844-1908)

על המלחין

ניקולאי רימסקי-קורסקוב גדל במחוז כפרי נידח בשולי רוסיה הצארית. למרות שניגן והלחין מגיל צעיר, לא התייחסה משפחתו ברצינות לכישרונו המוסיקלי, וזאת משום שהועידו לו קריירה צבאית בצי, בדומה לאחיו הבוגר ולדודו. בגיל שתים-עשרה שלחו אותו הוריו לפנימייה של הצי בסט' פטרסבורג. שם נודמן לו להאזין לקונצרטים ולצפות באופרות שהוצגו בעיר הגדולה. אף שהיה עסוק בלימודים בפנימיית הצי, המשיך ניקולאי את לימודי הפסנתר שלו ואף ניצח על מקהלה שהרכיב מחבריו ללימודים. בהמלצת המורה שלו לפסנתר נפגש ניקולאי עם מילי בלקירב, פסנתרן ומלחין בעל אישיות כובשת, שהנהיג קבוצה של מלחינים צעירים, ביניהם כישרונות ענקיים כמו מוסורגסקי ובורודין. מלחינים אלה הקדישו את כוחותיהם למציאת השילוב הנכון בין המסורות העממיות הרוסיות לבין כתיבה קונצרטית-אמנותית. לימים הפכה קבוצה זו ל"חמישייה הרוסית" הנודעת, ורימסקי-קורסקוב התקבל בה כחבר לכל דבר.

התעניינותו של רימסקי-קורסקוב בפולקלור לא הגבילה עצמה לחומרים עממיים רוסיים בלבד, וסקרנותו הובילה אותו להלחנה המשלבת פולקלור של עמים שונים, ביניהם עמי מזרח אסיה וספרד (בה שהה רק פעם אחת למשך שלושה ימים בלבד...).

לאחר שהות של שלוש שנים בים, סיים רימסקי-קורסקוב את שירותו הצבאי וקיבל משרה של פרופסור לקומפוזיציה ותזמור בקונסרבטוריון של סט' פטרסבורג. מאוחר יותר הוזמן למלא תפקיד של אחראי על תזמורות הצי. משרה זו שילבה בין שתי הקריירות שלו, הצבאית והמוסיקלית, ואיפשרה לו לסייר ברחבי הקיסרות הרוסית. שאיפתו להתמחות בתזמורות צבאיות דירבנה אותו ללמוד לנגן בכל כלי הנשיפה ולכתוב ספר לימוד מקיף בנושא התזמור - ספר בו משתמשים עד עצם היום הזה.

רימסקי-קורסקוב ידוע בעיקר כצייר של "פורטרטים מוסיקליים". המוסיקה שלו משתמשת בפולקלורים של עמים שונים (רוסי, אסייתי-מזרחי, ספרדי); היא מצטיינת בתזמור עשיר ומעצבת צבעים תזמורתיים מיוחדים.

על היצירה

בשנת 1877 החל רימסקי-קורסקוב לחבר יצירה מוסיקלית המבוססת על נושאים מתוך אוסף של מוסיקה ספרדית עממית שהתגלגל לידינו. 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. לעתים הקדנצות כתובות לכלי נגינה יחיד, לעתים לשני כלים ולעתים אף לקבוצה שלמה של כלי נגינה. בשל קטעי הסולו הרבים שבו, מהווה ה"קפריצ'יו הספרדי" מעין "קונצ'רטו לתזמורת".

ליצירה, המוגדרת כסוויטה, חמישה פרקים.

בקונצרט זה יושמעו שני הפרקים האחרונים: הפרק הרביעי - "תמונה ושיר צועני" והפרק החמישי - "פנדנגו". שני הפרקים קשורים זה בזה ומושמעים ברצף. התמונה מציגה לראשונה את השיר הצועני; לאחר-מכן פורץ שיר זה החוצה ומתפתח; לקראת סופו, הוא מוביל בתנופה היישר אל ריקוד הפנדנגו.

השיר הצועני מאופיין על-ידי מקצב סינקופי (שמינית שנייה מוטעמת בכל תיבה) ועל-ידי נטייה למודוס פריגי, שכה טיפוסי למוסיקה הספרדית. במלודיה צלילים שמשכם ארוך, וביניהם צלילים מהירים היוצרים "סלסולים" המזכירים את הערבסקות הערביות מן האמנות הפלסטית.



מעקב בעת ההאזנה

פרק רביעי: "התמונה"

התמונה מורכבת מסדרה של חמש קדנצות (קטעים בעלי אופי חופשי) הכתובות לכלי סולו שונים מתוך התזמורת. כל הקדנצות מבוססות על השיר הצועני. בין הקדנצה השנייה והשלישית מופיע השיר הצועני באופי ריקודי.

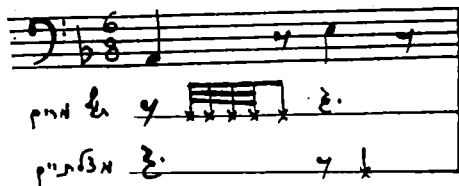
קדנצה ראשונה

דרדור של תוף צבאי מוביל אל קדנצה לשתי חצוצרות וארבע קרנות המבוססת על השיר הצועני. הקדנצה מסתיימת בתרועה.

קדנצה שנייה

מושמעת על-ידי כינור. סולו ומבוססת על אותו חומר מוסיקלי. ברקע טרמולו חרישי של תוף מרים.

מנגינת השיר הצועני בגרסה קצבית, מושמעת על-ידי חליל וקלרינט סולנים מעל אוסטינאטו קצבי שנוצר על-ידי שילוב של תפקידי תוף דוד, תוף צבאי, מצילחיים וכינורות.



קדנצה שלישית

מוקדשת לחליל סולו המשמיע ארפג'ים במקצב חופשי על רקע דרדור חרישי של תוף דוד.

קדנצה רביעית

ארפג'ים לקלרינט על רקע דרדור מצילה מובילים אל אבוב סולו המשמיע את הפסוק השני של השיר.

קדנצה חמישית
 הקדנצה האחרונה כתובה לנבל הפותח בארפג'ים ומסיים בגליסנדו. כל זאת על רקע
 דרדור במשולש.

"השיר הצועני" (המשך הפרק)

מנגינה במודוס פריגי עולה ויורדת בכינורות, חוזרת שלוש פעמים באופן נמרץ
 ומוטעם על-ידי אקורדים קטועים בטרומבונים וטובה בצירוף מצילתיים, ומובילה
 אל השיר הצועני שמושמע על-ידי חליל, קלרינט וכינורות.



המוסיקה של חטיבה זו חוזרת בטוניקה - גבוהה יותר.

בתור קטע ביניים משמשת מנגינה זמרתית חדשה, שמושמעת על-ידי צ'לו סולו יחד
 עם שברירים מתוך השיר הצועני באבוב.



החטיבה הראשונה חוזרת בצורה מורחבת ובכוח רב יותר. המנגינה במודוס הפריגי
 מבוצעת בסטקאטו ומופיעה בשני גבהים. השיר הצועני מופיע פעמיים: פעם
 בסטקאטו ופעם בלגאטו.

החטיבה שמסיימת את הפרק מבוססת על המנגינה העולה ויורדת במודוס הפריגי,
 שמשמשת כגשר המוביל היישר אל הפרק הבא.

פרק חמישי: "פנדנגר"

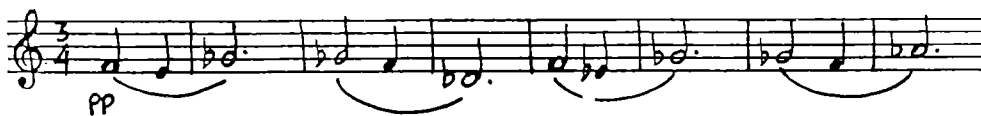
המנגינה העיקרית של ה"פנדנגר" מורכבת משני חלקים: א. כבד יותר ו-ב. קליל. היא
 מושמעת בפעם הראשונה על-ידי טרומבונים וטובה ובהמשך על-ידי כלי נשיפה מעץ
 עם קסטנייטות.



המקצב שמלווה את הריקוד הוא:



למנגינה המשנית בפרק זה יש אופי זמרתני והיא מבוצעת בפעם הראשונה על-ידי
 צ'לות ובסונים.



החלק הקליל (ב) של המנגינה העיקרית הוא המושמע ביותר במהלך הפרק.

לקראת סוף הריקוד ההתלהבות גוברת והולכת. כמו ב"תהלוכת פרידה" מופיעים הנושאים העיקריים של הקפריצ'יו בזה אחר זה, ונפרדים מן המאזינים: ראשון - השיר הצועני (בחצוצרה), אחריו המנגינה העיקרית של ה"פנדנגו" (בטרומבונים ובטובה), וחותמת את היצירה כולה מנגינת הפרק הראשון של הקפריצ'יו - ה"אלבוראדה" - ומביאה את היצירה אל סופה המפואר.

הצעות לפעילות

1. הצגת תמונות ואו קטעים מתוך סרטים על צוענים (כגון "שעת הצוענים" של קוסטוריצה) וניהול שיחה על אורח חייהם.

2.

2.1 ביצוע האוסטינאטו שמלווה את השיר הצועני (באמצעות כלים או תיפוף על חלקי הגוף השונים - Body Percussion).

2.2 ביצוע המקצב שמלווה את הפנדנגו.

3. אלתור על המודוס הפריגי.

4. זיהוי השיר הצועני בכל פעם שהוא מופיע בגלגוליו הריקודיים בפרק הרביעי.

5. האזנה לשיר הצועני תוך:

5.1 מעקב אחר הופעת הצלילים הארוכים על גבי התרשים הבא.

5.2 מילוי המרווחים שבין סימוני הצלילים הארוכים בקווים "מסולסלים".

6. המחשה בנגינה בצלילי גוף של שני חלקי המנגינה העיקרית של ה"פנדנגו": ה"כבד" מול ה"קליל" (ראה "מעקב בעת ההאזנה") בהתאם לתרשים הבא:

"סביליה" מתוך "סוויטה ספרדית" אופוס 47
מאת איסאק מנואל פרנסיסקו אלבניז (18.5.1909 – 29.5.1860)

על המלחין

איסאק אלבניז נולד בחבל קטלוניה שבצפון מזרח ספרד. 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 מקטלוניה למדריד, החל אלבניז ללמוד לימודי מוסיקה סדירים בקונסרבטוריון, 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, מנגינה בבתי מרזח ומעבודות סבלות בנמל, ולעתים אף הצליח לגרוף ממון רב. אך גם תלאות לא חסרו: מספרים כי נשדד בדרכים, התגנב כנוסע סמוי לאניית נוסעים שפניה מועדות לקובה, בילה לילות שלמים בלינה תחת כיפת השמיים בקרנות רחוב, ועוד ועוד.

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

בצעירותו חיבר אלבניז יצירות רבות לפסנתר שהן ברובן "סלוניות", דהיינו, יצירות וירטואוזיות המיועדות ליצור רושם מייד 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, שבה התגורר בין השנים 1883-1892. בהשראתו ובהנחייתו של מורו ורבו פליפה פדרל, 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 דביסי, פורה, דיוקא, ושוסון, גרמו לו לשנות את גישתו ולעבור מהלחנה אינטואיטיבית להלחנה "מלומדת" יותר.

מאידך גיסא, השפיע אלבניז השפעה עצומה על המלחינים הצרפתים של תחילת המאה, ובראשם דביסי וראוול.

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 "איבריה", מתוחכמות ביותר, הרי שיצירותיו המוקדמות כתובות בסגנון קליל ושופע חן. סגנון הכתיבה אישי מאד, פיוטי ונותן תחושה של אלתור ספונטני. הוא ספוג במאפיינים הייחודיים של המוסיקה העממית האנדלוסית, "מתובל" בהרמוניות חריפות, ובתור מודלים 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 נעימות שיר או מחול מסוגנות.

בסוויטה שמונה קטעים לפי הסדר הבא:

<u>עיר/מחוז</u>	<u>סוגה מוסיקלית</u>
1. גרנדה	סרנדה
2. קטלוניה	קורנדה (מחול)
3. סביליה	סביליאנס (מחול)
4. קאדיז	סאטה (שיר דתי)
5. אסטוריאס	אגדה
6. ארגון	פנטסיה

זה נאמן לקטעי פלמנקו רבים במוסיקה הספרדית העממית, שבהם הצורה בנויה מאפיוזדות, נשענת על נעימות החוזרות בשינויים קלים, ומביאה לסירוגין קטעי שירה (קופלס) ואינטרלודים מאולתרים בגיטרה (פאלסטס).

7. קסטיליה	סגידיאס (מחול)
8. קובה	נוקטורנו

הסוויטה תוזמרה על-ידי המנצח הספרדי מאסטרו רפאל פריבק דה בורגוס בלוויית קסטנייטות וטמבורין.

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

ב"סביליה" שלוש חטיבות:

החטיבה הראשונה ריקודית וערנית. השנייה, המנוגדת לה באופייה, שירתית ורחבה.

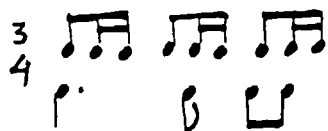
החטיבה השלישית היא חזרה מדויקת על חלק מן החטיבה הראשונה.

במרכזה של כל אחת מן החטיבות מוצגת נעימה מרכזית דמוית שיר, החוזרת בווריאנטים ובסולמות שונים. בין פסוקי הנעימות (הזמור?) פזורות מעין תבניות מוסיקליות "כליות" (הכלי המלווה?) החוזרות על עצמן במהלך הפרק כ"נוסחאות" קבועות.

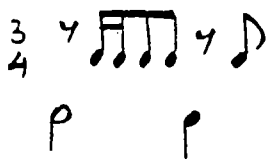
נוסחאות אלה מספקות לאלבניז חומר לעיצוב המבואות, קטעי הביניים וקטעי הסיום העוטפים את הנעימות השונות של הפרק.

מעקב בעת ההאזנה:

ה"סביליה" פותחת במבוא קצר (בסולם סול מז'ור) במקצב ערני המזכיר את נגינת הקסטנייטות. המבוא משקף את אופיו של ריקוד הסביליאנה.



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



לקופלה 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 "מאמץ" את מקצבי המבוא ומביא את ה"קופלה" אל סיומה:



בין פסוקי ה"קופלה" משורבבים קטעי מעבר חרישיים המחקים נגינת גיטרה:



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



האפיזודה הבאה מבוססת רובה ככולה על הפסוק הפותח (ההכרזתי) של ה"קופלה". 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 פריגי:



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

האפיזודה הראשונה חוזרת במלואה ומסיימת את החטיבה הראשונה של ה"סביליה".

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



בהמשך היא מרחיבה את המנעד שלה ומפליגה בסלסולים דמויי אלתור.

באפיזודה השנייה מופיעה מלודיה חדשה הממשיכה באותה רוח, אך בתוספת ליווי ריקודי מעודן:



גם בחטיבה זו מקוטעים הפסוקים בנגינות ביניים "א-לה גיטרה".
הנעימה הראשונה חוזרת בחלקה.
מעבר 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 המחול הספרדי, הפלמנקו, מחול הסביליאנה.

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 בפתחה, במעברים 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 שנייה** - אלתור בתנועה

תגובה כנ"ל לפסוקי המלודיה ולנוסחאות הקבועות של הפתיחה, המעברים והסיום, אלא שהפעם בתנועה ספונטנית.

הערות:

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

2.3 "ביצוע" מסכם של כל היצירה.

"אספניה"

מאת עמנואל שברייה (18.1.1841 – 13.9.1894)

על המלחין

עמנואל שברייה נולד במחוז אוברן שבצרפת. כבן למשפחת משפטינים אמידה שייעדה אותו להמשיך את המסורת המקצועית המשפחתית, למד שברייה משפטים באוניברסיטה בפריס, ובגרותו שירת במשרד הפנים הצרפתי.

משחר ילדותו למד שברייה לנגן בפסנתר, ונחשב ל"ילד פלא". את יצירותיו הראשונות חיבר בהיותו בן שמונה שנים בלבד. בשנות נעוריו הקדיש את כל זמנו הפנוי למוסיקה. בבגרותו, שימש ביתו בית ועד לאמנים, מהם מוסיקאים חשובים (כמו סן סנס, פורה, מסנה, דינדי ואחרים) ומהם ציירים ומשוררים (כמו מאנה וורלן).

כשרונותיו של שברייה כפסנתרן ומאלתר פתחו בפניו את הדלתות ל"סלונים" הפריסאיים המפורסמים: "לראות אותו מתקדם לאיטו מקצה הסלון המלא בנשים אלגנטיות לעבר הפסנתר המעודן, ולחזות בו מנגן בהתלהבות בעוד המיתרים פוקעים, הפטישים נשברים והקלידים מתפרקים - היה מחזה יוצא דופן..."

באחת מחופשות הקיץ ביקר שברייה בפיירויט. התרשמותו העמוקה מיצירותיו של ריכרד וגנר (בעיקר מן האופרה "טריסטאן ואיזולדה") גרמה לתפנית בחייו: הוא התפטר ממשרתו כעורך-דין במשרד הפנים ונשבע להקדיש את שארית חייו למוסיקה בלבד. הוא היה אז כבן ארבעים. בתור מעריץ מושבע של וגנר, התיימר שברייה להיות מלחין דרמטי, וכתב אופרות, אופרטות ומוסיקה למחזות. אלא שהצלחתו בתחום זה הייתה זעומה והנחילה לו אכזבה רבה. נטייתו הטבעית לליריות, לצבעוניות צלילית, למקצבים גועשים ולחריפות הרמונית, הביאו לכך שייוחדותו בלטה דווקא ביצירותיו הכליות.

שברייה העיד על עצמו: "אני אוטודידקט יותר מאשר משכיל. איני שייך לשום אסכולה. יש לי יותר טמפרמנט מאשר כישרון או טכניקה. דברים רבים שלא למדתי בנעוריי, כבר לא אלמד לעולם. אך אני חי ונושם מוסיקה. אני כותב כפי שאני מרגיש... אני סבור שאני אמן ישר וכן."

על היצירה

היצירה "אספניה" (ספרד) הנה אחת היצירות הפופולריות ביותר של עמנואל שברייה, ויש הטוענים שהיא זו שהקנתה לו את מקומו ופרסומו כמלחין. בעת ביקור בן שלושה חודשים בספרד בקיץ של שנת 1882, נשבה שברייה בקסמם של השירים והריקודים הספרדיים. במשך כל זמן שהותו בספרד הוא חרש אותה לאורכה ולרוחבה, עבר בין בתי הקפה ונכח באין ספור מסיבות. כל זאת, כשהוא מצויד בחוש ההומור שלו, חבוש בכובעו המוזר, משוחח עם ילידי המקום בקולי קולות תוך שהוא מניע את זרועותיו בהתלהבות ורושם באדיקות בפקסו מקצבים ונעימות אופייניות.

עם שובו לפריס, שזר שברייה את הנעימות שאסף לפנטסיה לפסנתר שהיוותה מעין "יומן מסעי". זמן קצר לאחר מכן תיזמר אותה, וביצועה בפריס בשנת 1883 זכה להצלחה מסחררת.

אף-על-פי שהולחנה על-ידי מלחין צרפתי, הפכה היצירה למעין "מודל" למוסיקה ספרדית, עד שאפילו מלחינים ספרדים, ביניהם מנואל דה פאיה, קשרו לה כתרים של מוסיקה ספרדית אותנטית לעילא ולעילא.

היצירה "אספניה" כתובה בצורת רפסודיה. דהיינו, מחרוזת נעימות השזורות ליצירה אחת במבנה חופשי. כל הנעימות המופיעות ביצירה, למעט אחת, הן נעימות עממיות ספרדיות תוססות ומלהיבות. ההערות שכתב שברייה בתוכנייה לקונצרט הבכורה של היצירה, מרמזות על כוונתו ליצור ניגודים חריפים בין המקצבים הפראיים של מחול ה"חוסה", לבין האופי החושני והחולמני של ריקוד ה"מלגניה".

היצירה בנויה משתי חטיבות:

בחטיבה הראשונה, מבוא קצר הסוחף את המאזין אל תוך האווירה התוססת, ולאחריו מצעד של שבע נעימות מחול. שש הראשונות הן ציטוט של נעימות מחול ספרדיות עממיות, ואילו השביעית, המובאת בדו-שיח עם הנעימה הראשונה, היא פרי עטו של שברייה.

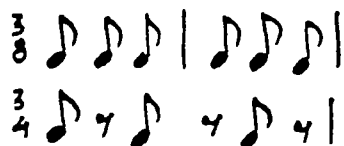
בחטיבה השנייה חוזרות כל הנעימות, למעט הרביעית, בצורה מקוצרת ומובילות אל קודה סוערת.

אחת התכונות הבולטות של היצירה היא הצבעוניות התזמורתית שלה. כל משפחות הכלים של התזמורת מיוצגות בה בהרחבה, וכל אחת מהן תורמת את גונה הייחודי לקלידוסקופ המבריק והעשיר.

מעקב בעת ההאזנה

היצירה נפתחת במבוא קצר, שהאקורדים דמויי פריסת הגיטרה שלו יוצרים תחושה ריקודית קצבית וסוערת.

בבסיסו המקצבי של המבוא שני משקלים מנוגדים - של $3/8$ ושל $3/4$ - המופיעים בו-זמנית:



אחרי המבוא מופיעה הנעימה הראשונה.

זוהי נעימה דחוסה, נמרצת וקפיצית הנעה מעלה ומטה במנעד צר של קווארטה. היא מבוססת על תבנית ריתמית חוזרת המחקה מקצבים האופייניים לקסטנייטות.



הנעימה חוזרת ברצף שש פעמים בשינויי גוון, עוצמה ומרקם:

- | | | |
|------------------------|---|-----------------------|
| בהופעה הראשונה והשנייה | - | בסונים וטרומבונים |
| בהופעה השלישית | - | קרן סולנית |
| בהופעה הרביעית | - | נבל (בשינוי ריתמי קל) |
| בהופעה החמישית והשישית | - | התזמורת במלואה |

לאחר מעבר קצר וצבעוני היוצר תשתית של אוסטינאטי ריתמיים, מופיעה הנעימה השנייה היוצרת ניגוד חריף לקודמתה:



זוהי נעימה לירית הזורמת בקו מלודי מתפתל רחב-מנעד. היא נשמעת בצלילים הנמוכים והזמרתיים של הצ'לים, הבסונים והקרנות. סביבה נמשכים האוסטינאטי של תבניות המקצב הצבעוניות.

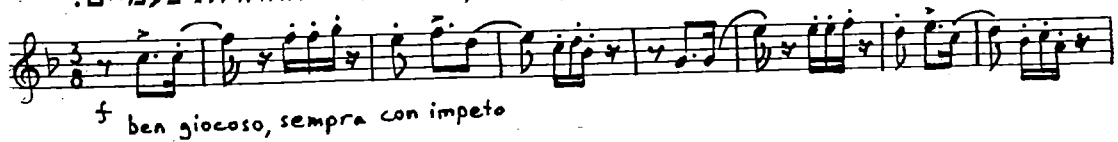
נעימה זו מופיעה פעם אחת בלבד.

הנעימה השלישית יוצרת שוב ניגוד לקודמתה: היא פראית ומלווה בהטעמות חריפות ורבות עוצמה:



הנעימה בנויה משתי פסוקיות קצרות המופיעות מספר פעמים בצלילים ובכלים שונים: אבובים וחצוצרות - מול פיקולו חלילים ואבובים. מעבר בין פסוקית לפסוקית מתנחשל בתנופה צלילית סוחפת ומבריקה.

באווירה תוססת וחסרת מנוחה מופיעה הנעימה הרביעית, בנגינת אוניסון ליצנית של ארבעה בסונים. היא בנויה משתי פסוקיות סקוונציאליות החוזרות פעמיים:

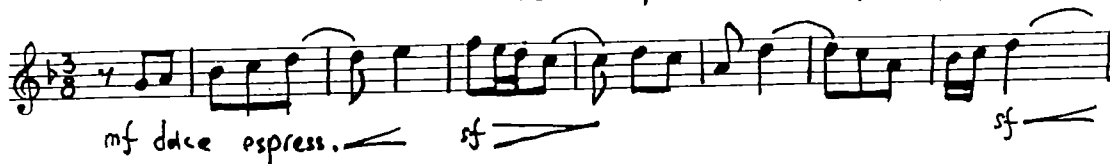


הנעימה החמישית בנויה ממוטיבים קצרים זהים במקצבם, המאורגנים במעין יחסים של שאלה-תשובה: מוטיב אחד בירידה, והאחר בעלייה, כבמראה:



בהופעתה הראשונה של הנעימה, עוברים מוטיבים אלה כבמשחק בין כלי הקשת לכלי הנשיפה מעץ. בעת ההופעה השנייה של הנעימה, חל עיבוי מרקמי בולט במלודיה: היא מופיעה בזוגות של חלילים, אבובים וקלרינטים, מוכפלת בווריאנט ריתמי בכינורות ובוויולות, ועטופה בתנועה מוטורית מהירה של הצ'לות והפיקולו.

האווירה התוססת הופכת להיות רגועה ושירתית עם הופעתה של הנעימה השישית הזורמת במתיקות בקווים גליים ובמקצב גמיש:



המלודיה בנויה משני פסוקים המופיעים לסירוגין בצירוף מצלולי מעניין של כינורות וויולות עם בסון או עם חלילים.

שתי הופעותיה האחרונות של הנעימה השישית מביעות עוצמה רגשית עצורה ויוצרות שיא דינמי ומרקמי.

אינטרלוד הפותח בסערה ומסתיים בקול דממה דקה מעביר אותנו אל הנעימה השביעית המושמעת בקול תרועה רמה על-ידי הטרומבונים:



נעימה זו, כפי שכבר צוין לעיל, הנה היחידה שהיא פרי דמיונו של שבריייה. פסוקיה מופרדים זה מזה בהפסקות ממושכות, שאל תוכן משורבבים בנגינת פיקולו וחלילים, שברירים קלילים וקפיציים מן הנעימה הראשונה.

בזאת תם מצעד הנעימות, ועמו מסתיימת החטיבה הראשונה של היצירה.

החטיבה השנייה מחזירה אל קדמת הבמה את כל הנעימות, למעט הרביעית, אך בנוסח מקוצר ובתזמור שונה.

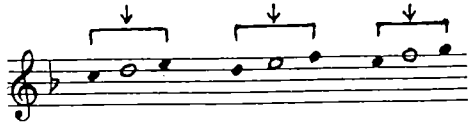
היצירה מסתיימת בקודה סוחפת המשלבת מוטיבים מתוך הנעימות השונות.

הצעות לפעילות

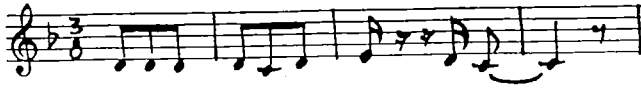
1. הכנה לקראת האזנה ליצירה:

- שיחת רקע על המלחין ועל היצירה.
- דריכת ציפיות התלמידים לגבי יצירה שלה כותרת מחייבת כמו "אספניה".

2.3.3 אלתור בשירה או בנגינה לפי המאפיינים כדלקמן:



- גרעיני המלודיה:



- דוגמה:

- מאפיינים מלודיים: רצפים בני שלושה צלילים, המאורגנים סביב צליל מרכזי חוזר; סקוונצות.

2.4 נעימה רביעית:

איתור וזיהוי הפסוקיות הסקוונציאליות תוך כדי האזנה לנעימה.

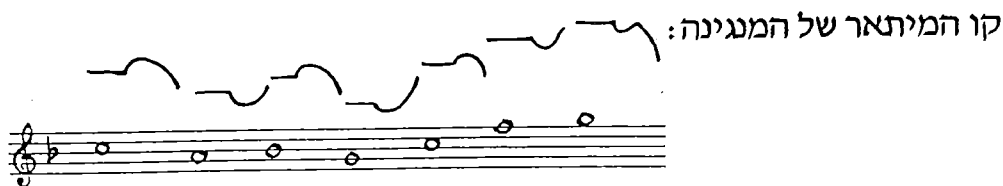
2.5 נעימה חמישית:

2.5.1 הקשת התבנית הריתמית ביחידים, בקבוצה ובזוגות לפי ה"משחק" התזמורתי.



התבנית הריתמית:

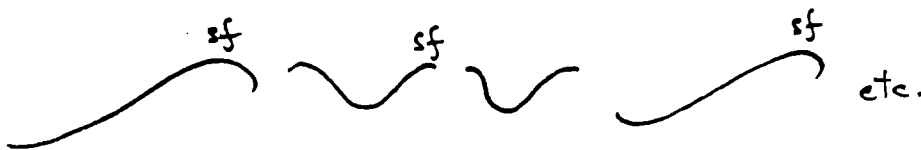
2.5.2 מעקב בתנועה או בציור אחרי קו המיתאר של המנגינה תוך הבלטת הפסוקיות השונות המופיעות כבמראה.



קו המיתאר של המנגינה:

2.6 נעימה שישית:

תגובה בתנועה, תוך כדי מעקב אחר גלי המנגינה, על צבירת המתח ולפורקנו:



2.7 נעימה שביעית:

מעקב אחר הדו-שיח בין שתי הנעימות (השביעית והראשונה), תוך עמידה על הניגודיות שביניהן:

כלי נשיפה מעץ	כלי נשיפה ממתכת	א. תזמור:
גבוה	נמוך	ב. גובה:
קל	כבד	ג. אופי:
סטקאטו	פורטאטו	ד. ארטיקולציה:
תבניות מקצב מעורבות	אחדות ריתמית	ה. מקצב:
		

3. "חידון" זיהוי של הנעימות משמיעה ומראייה.

הערה:

- אפשר לגוון את ה"גירויים":
- להשמיע את הנעימות או להציגן בתווים;
- להציג את הנעימה בשלמותה או רק את תבניתה הריתמית.

הפתיחה לאופרה "כרמן" מאת ז'ורז' ביזה (25.10.1838 - 3.6.1875)

על המלחין

ז'ורז' ביזה נולד בפריס למשפחת מוסיקאים מכובדת: אביו היה מורה לפיתוח קול ומלחין, ואילו אמו הייתה פסנתרנית מחוננת. הוא הוטבל בשם אלכסנדר קיסר ליאופולד (על שם של שלושה קיסרים ומלכים). השם ז'ורז' ניתן לו על-ידי סנדקו.

משחר ילדותו הועידה לו משפחתו עתיד מוסיקלי. בגיל ארבע החל את לימודי הנגינה בהדרכתה הקפדנית 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 לזימרת התלמידים. בגיל שמונה כבר ידע לשיר בעל-פה את הקשים שבתרגילים ...

בגיל תשע, על אף גילו הצעיר ובניגוד מוחלט לתקנות, התקבל ללימודים בקונסרבטוריון למוסיקה בפריס, לאחר שהפתיע את בוחניו בכישרונו ובהיקף ידיעותיו. במשך שנות לימודיו זכה בפרסים רבים, ביניהם שני פרסי רומא, שזיכו אותו במלגת לימודים ובאפשרות לשהות באיטליה. האקלים היס תיכוני הלם את מזגו. הוא הרבה במסעות, רכש לו חברים רבים, וללא ספק היו אלה שנותיו היפות ביותר.

משחזר לפריס, פקדו אותו משברים רבים. יצירותיו לא זכו להצלחה לה ציפה, קשייו הכלכליים אילצו אותו לעבוד בעבודות שהוא כינה בשם "עבודות דחק", כגון הוראת נגינה והעתקת תווים. בריאותו שהייתה לקויה עוד משחר ילדותו התערערה, ואת הכוחות המועטים שנותרו בו נאלץ להקדיש לאישתו, שסבלה מבעיות נפשיות קשות.

ביזה נפטר בטרם עת בגיל שלושים ושבע בלבד, בלא שזכה לראות בהצלחת יצירותיו ברחבי העולם.

למעט תקופת לימודיו ברומא, לא יצא ביזה מעולם את גבולות צרפת. למרות זאת, עלילות האופרות שלו ממוקמות בארצות אקזוטיות וצבעוניות כמו ספרד, צפון אפריקה, טורקיה, רוסיה, סקוטלנד וציילון (סרילנקה של היום). במוסיקה שלו השכיל ליצור רקע אותנטי ומשכנע הן מבחינה דרמטית והן מבחינה מוסיקלית.

על היצירה

האופרה "כרמן" היא יצירתו הידועה ביותר של ז'ורז' ביזה ואחת האופרות האהובות ביותר ברפרטואר העולמי. כאשר סיים ביזה את כתיבתה של האופרה היה משוכנע כי הוציא תחת ידיו יצירת מופת אמיתית, אבל הבכורה שהתקיימה ב-1875 בבית האופרה של פריס הייתה כישלון צורב. לבו של ביזה נשבר בקרבנו, ושלושה חודשים לאחר מכן נפטר. אחד האנשים שצפה באופרה היה המלחין צ'ייקובסקי, שניבא שבתוך עשר שנים תהפוך האופרה "כרמן" לאופרה האהובה ביותר בעולם. ביזה לא זכה לראות את נבואתו של צ'ייקובסקי מתגשמת.

תמצית העלילה

הדמויות המרכזיות בסיפור הן: כרמן (צוענייה ספרדית יפהפייה ופראית), דון חוזה (קצין משמר) ואסקמיליו (לוחם שוורים - טוריאדור).

מערכה ראשונה (הכיכר המרכזית של העיר סביליה שבדרום ספרד):

כרמן מתקוטטת עם נערה אחרת ופוצעת אותה בסכין. דון חוזה מצווה להביא אותה לבית המעצר. כרמן מפתה אותו ומצליחה לברוח. דון חוזה נענש על-ידי מפקדו ומושם בכלא.

מערכה שנייה (פונדק של צוענים מחוץ לעיר):

כרמן וחבריה הצוענים שרים ורוקדים להנאת הלקוחות. לוחם שוורים ידוע בשם אסקמיליו מגיע ושר את "שיר הטוריאדור". דון חוזה אשר שוחרר בינתיים מהכלא מגיע אף הוא. כרמן וחבריה משכנעים אותו לבוא איתם להרים למטרות הברחה.

מערכה שלישית (בהרים):

לאחר תקופה קצרה, כרמן מואסת בדון חוזה ומצהירה בפניו על אהבתה לאסקמיליו הטוריאדור. דון חוזה מקבל הודעה שאמו חולה מאוד ונוסע לבקר אותה.

מערכה רביעית (בכניסה לזירת השוורים):

כרמן מגיעה לזירה על-פי הזמנתו של המאהב החדש שלה, אסקמיליו. דון חוזה מגיע גם כן ומתחנן בפניה שתחזור אליו. כרמן דוחה אותו. אכול קיטאה, דוקר דון חוזה את כרמן למוות.

בקונצרט תושמע הפתיחה לאופרה בלבד. הפתיחה, המנוגנת לפני עליית המסך, מציגה שלוש נעימות הלקוחות מתמונת מלחמת השוורים, המתרחשת במערכה האחרונה של האופרה.

המנגינה הראשונה מופיעה מספר פעמים במהלך הפתיחה וכך מתקבלת מעין צורת רוונדו.

2. הכרת תמצית העלילה והדמויות הבולטות באופרה.

3. צפייה בקלטת וידאו של האופרה "כרמן" (מערכה רביעית, תמונה שנייה) תוך יצירת זהות בין שלוש המנגינות המוצגות בפתיחה לבין ההתרחשות שבסרט (רצוי בגרסה הקולנועית בבימויו של רוס).)

4. האזנה לשלוש המנגינות המוצגות בפתיחה וזיהוי הדמויות ש"מאחוריי" כל מנגינה.

5. האזנה לפתיחה בשלמותה תוך מעקב אחר שלוש המנגינות בדוגמאות התווים.

1)



2)



3)



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

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

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