

STORIA DELLA MUSICA

מדיסקיידה

ה, נבנתה על-ידי ג'ובאני גרנא'צינו בשנת 1662. מילאנו, המוזיאון לכלי-נגינה.

X



שלטונו של בית מאדיצי בפירנצה הגיע לשיא זוהרו בימיו של לורנצו המפואר, סופר משכיל ומצנט גדול; אך גם במאה שלאחריו יוסיפו המאדיציים, ובכללם קוזימו ה'ו, לפרנס את האמנויות ולשמש פטרוניהן.

פירנצה
פאלאצו פיטי
בארטולומיאו אמאנאטי
(1511-1592)



הולדת המאלודרמה

▲
דיוקנו של קוזימו ה-1 ל-
בית מאדיצי (1519-1574)
באנוואנטו צ'אליני
(1500-1571)
פירנצה
מוזיאון דל בארגיאלו.

נישואיה של מאריה דה מאדיצי לאנרי ה-4 מלך צרפת, שנחוגו בפירנצה בבוקרו של ה-5 באוקטובר 1600, היו מאורע שהיכה גלים נרחבים. לאחר הטכס הדתי, שנערך ב"דום", החלו החגיגות, שקויימו הן תחת כיפת השמים והן בתוך ארמונות לרוב. בערבו של ה-6 באוקטובר הוצג באולם הפסלים של ארמון פיטי, לפני קהל נבחר ביותר, מחזה-ראווה חשוב ביותר: הצגה תיאטרלית – כולה מוסיקלית, הלא היא "אורידיקא": החרוזים מאת אוטאביו רינוציני, המוסיקה מאת ז'אקופו פארי. היו שתי במות: אחת תיארה יער – בחלקו מצוייר על הרקע ובחלקו בנוי על גבי הקלעים – כשהוא מואר כבאור-יום; השניה תיארה את הגהינום, זרוע צוקים וסלעים מטילי-אימה, כשעל הרקע נראתה עיר העולה בלהבות. את הזמרה ליוו כלים שונים: צ'מבאלו, כמה לאוטות, קיטארונה ושלושה חלילים. ליד הצ'מבאלו ישב

ז'אקופו קורזי, סופר ומוסיקאי פלורנטוני, שהיה אחד ממפיחי החיים בהצגה. על הבמה הופיע המחב עצמו בתפקיד אורפיאוס, ואילו לצורך ביצוע תפקיד של אמינטה הוזמן במיוחד, מחצרה של מאנטובר פראנצ'סקו ראזי המפורסם את תפקידי יתר הנפשות – אורידיקא והרועים טירזי וארצ'טרו, ונוס ואג השאול – מילאו תלמידיו של זמר וקומפוזיטור מפורסם אחר, זוליו קאציני. כל זאת אנו יודעים מתוך ההקדמה ליצירה.

היתה זו הצגה חדשה, מלהיבה: הקהל המצומצם והנבחר – נסיכים, חשמנים ונציגים של מדינות זרות – היה מלא התפעלות.

עם "אורידיקא" נולדה המלודרמה, צורה תיאטרלית שפתחה דרכים חדשות לפני המוסיקה, הפיוט המחול והתפאורה. צורה שהיתה למיפגן של טוב טעם ושל תרבות.

של סדר, של הרמוניה ושל שיווי-משקל, אשר הכתיבו לאמנים חוקי-יצירה משך מאתיים שנה. לפני בן המאה ה-17 עמדה ברירה: לשוב ולחזור אל הנוסחאות והסכימות שהטילה עליו מורשת העבר — או להגיב, להתנגד, לבקש לומר דברים חדשים באמצעים חדשים — שכן חדשים היו הזמנים, ועמם נשתנו גם התביעות שנתבע האדם ודרכי הבעתן.

המאה ה-17 בחרה בדרך השניה, היתה זו דרך פוריה. שהרי, אכן, נשתנו הזמנים: הכנסיה ידעה זה כבר את הדראמה של הריפורמציה, את נטל ההתחייבויות והמאבק של הקונטררפורמציה; בית-הדין של האינ-קוויזיציה, עם כל התמורות שחלו בו, ניצב יום-יום, באורח טראגי, בפני בעיית הניגוד שבין האמונה לבין המדע; המדיניות האיטלקית, שנתבססה באורך-רוח ובתבונה על בסיס איזון הכוחות בין השליטים השונים לבית מאדיצי, עברה תקופה של משברים כתוצאה מן השלטון הספרדי; כך נעלמו באיטליה ה„חצרות“ של תקופת הרינסאנס, שהיו משך זמן רב בתי-יוצר אריס-טוקראטיים של גאונים ומעונות-קבע לאמנים, ואת מקומן תפס חיפוש-הדרך האינדיבידואלי, שפתח — ביחוד במדע — אופקים רחבים יותר; הדפוס הקל על חילופי-הדעות התרבותיים, ואילו צבאות שנעשו קרביים יותר ויותר שיכללו את כלי-הנשק המהפכניים, אשר נוצרו בעקבות המצאתו של אבקה-שריפה; נפ-תחה תקופת ההגירה של בני אירופה אל חופי אמריקה; ציגים, שגדלו יותר ויותר במספר ובעוצמה, חרשו תלמים בימים. צמחו ועלו ה„מעצמות“ האירו-פיות הגדולות; באחת — איש המאה ה-17 כבר יצא מאותו עולם אידיאלי של „יחסי-כוחות מן ההשגחה“ אשר החברה בת המאה ה-16 ניסתה לכוון בחצרות השליטים של תקופת הרינסאנס.

המעבר מתקופה לתקופה הביא הרגשה של חוסר-יציבות, של אי-בטחון, שמקורה בעצם העובדה שהיו אלו ימים, של מעבר, המאה ה-17 אינה רק תקופה נסערת בנוסחאות פורמאליות חסרות-ממשות וקפרי-זיות (כפי שהן מתגבשות בקישוטים מוזרים או בציח-צוחי לשון לשמם אצל הסופרים) — הריהי גם תקופה בה מבקשים לפרש את המציאות בדרך חדשה, ולהב-היר עובדות ודעות של תקופה, אשר נועדה לשמש נקודת-מוצא לדרך היסטורית, כגון זו של הספרות המערבית, למשל. הרי זו תקופה בה מסתערת האנר-גיה היוצרת של האדם בחיפוש נלאה ומר אחר צורות של התגבשות ובקשת-דרכים נואשת של טכניקות, שבכוחן יהיה לאשר את ממשותן ואת האפשרויות בנות המשמעות של אותן צורות-התגבשות.

וכך אנו עדים להתפתחות עמוקה של הצורות, התפת-חות שתתן דיוקן חדש לחברה, לאמנויות, למנהגים. רוח השלווה וההרמוניה של הרינסאנס נעלמת, במאה השוחרת מעל לכל את חופש הדמיון ואת האפקטים שבכוחם לעורר רגשות תוססים ומלאי ניגודים — יותר מאשר ליצור אווירה של הרהורים על היפה. חזיתות

מאורע זה, שעתיד היה להשפיע השפעה רבה על תולדות המוסיקה באירופה, היה ביטוי לטעמה של התקופה כולה ותוצאה של גורמים רבים, אשר היו עתידים לקבוע את דמותה ואת אופייה של המאה ה-17. מאה זו הופיעה על בימת ההיסטוריה כשעמה מורשה תרבותית מזהירה — זו של ההומניזם וזו של הרינסאנס שתיהן פוריות ביותר בתחומי הספרות, המוסיקה והאומנויות ועשירות בתרבות. ברם כבדה היתה אותה מורשה.

המסורת האצילית של המאה ה-16 כפתה על האמן בן המאה ה-17 יחס-כבוד חמור ביותר לאותם הקא-נונים — הכללים המקודשים — הקלאסיים שהמאות ה-15 וה-16 גילו והעריצו, וציות מוחלט לאותם כללים



קרומהורן מן המאה ה-16
בריסל, מוזיאון לכלי-נגינה.

הקרומהורן (הגיע לאיטליה
מצרפת, בה זכה להצלחה
מרובה), היווה חלק של
משפחת-כלים, שהכיל סופ-
ראן, שלושה אלטים, טאנור
ובאס.

במעונו השקט של ג'ובאני בא-
רדי, סופר וקומפוזיטור, היו
המוסיקאים חברי ה"קאמא-
ראטא" הפלורנטינית מת-
כנסים. כאן טיפחו את הסג-
נון המונודי המלווה החדש,
שהיווה את היסוד למלו-
דראמה.

כבודת-קדרות של ארמונות, אשר קישוטיהם בעבר
היו שלווים ומתונים ולא הפריעו את הקצב ואת
האיזון הפנימי של המיבנים — מתמלאים עתה פס-
לים, אורנאמנטים, סלסולי-אבן, שנראה כאילו הם
משתעשעים עם האור, המישטחים העליונים החלקים
נתמלאו עתה חיים בעמודים לולייניים ובחזיתות
מבותרות, ההופכים לעיקולים ולסלסולים ויוצרים
פרספקטיבות חדשות המקנות לרחובות ולכיכרות
סממן תיאטראלי מוזר, כמעט תפאורת. הווילות
מתעשרות במערכות מדרגות, במרפסות, בגנים המת-
קשטים יותר ויותר בפסלים, במזרקות ובמעיינות.
אין תימה, איפוא, שעולם זה היה ערש לידתה של
צורה מוסיקלית כה, "תיאטרלית" כמלודראמה.



▲ פאלצו בארדי, פירנצה

▶ "מנגן בקורנית"
פונטורמו (1556-1494)
פירנצה
אופיצי, חדר הרישומים וה-
הדפסים.

עונב בדמות תנ"ך
באֶרְאֵגֶל"
בריסל, המוזיאון



כל משך המאה ה-16 שלטה ב,,תיאטרוני החצר האריסטוקראטיים והמעודנים, הנהייה אחר אותם מחזות תיאטראליים, שנצטמצמו בתחומי האהבה שכולה קלאסית במתכונתה: העולם הפסטוראלי, שההומאניסטים גילוהו מחדש מתוך המיתולוגיה הקלאסית, קם לתחיה בארמונות הרינסאנס, על הנימפות ועל הסאטירים שלו, על אהבתו — פעמים ממשית ופעמים ספרותית גרידא — לחיים בחיק הטבע. במאה ה-17 נתעשרו הצגות אלו ביסודות חד-שים: התפאורה נשתכללה, התלבשות נעשו מפוארות יותר, תנועה, בימוי, פיוט ומוסיקה חברו יחד כדי לבצע הצגה שלמה. ברומא, במילאנו, בוונציה, במאנטובה ובפירארה, ובדרך כלל בכל ה"חצרות", היו רגילים, בתקופת הרינסאנס, להכין הצגות על-פי יצירותיהם של משוררים כלוראֶנצו דה מאַדִיצִי, פולי-ציאנו, אריוסטו וטאסו. הכנת התפאורות נמסרה לאמנים גדולים כרפאל, ליאונארדו, ברונזינו, סודומא. אך קטעי-מוסיקה הופיעו רק לסירוגין בהצגות. אנו קוראים אצל ז'אבאטיסטה דוני: „בכל התקופות רווח המנהג לשלב בפעולות הדרמאטיות סוגים שונים של זימרו, אם כנגינות ביניים בין מערכה למערכה, ואם בתוך כל מערכה, שעה שהנושא ניתן לכך". ברם, המוסיקה ששולבה בהצגות אלו של „חצרות" הרינסאנס, היתה אך

„...ולזאת יש להוסיף את נכוונתו להביא, לבקשתי, מן המקומות הרחוקים ביותר של אירופה, ספרים וכלים שונים, שבלעדיהם לא היתה המוסיקה עשויה להגיע להי-שגים, אליהם הגיעה בעזרת כלים וספרים אלה." (מתוך „הקדשה לג'. בארדי" של „הדיאלוג בין המוסיקה העתיקה ובין המוסיקה החדשה" מאת ו. גאלייני)

של השירה", דברים שניטיב להבינם אם נחוש, בקור-
 אנו את ,,אמינטה, בקלילות ובמיקסס הרך והעמוק
 של החרוז, משב-רוחה הטהור של שירה החורגת מעבר
 לכל המוסכמות הבימתיות ולכל אפקט דרמאטי קל.

דפנה :

אני אותה מצאתי
 שם, בשדה הגדול, שליד הכפר,
 שם בין פלגים נח לו אי קטן,
 ועליו אגם צלול ושלו,
 והיא, רכונה כולה בתנועה כאומרת
 להסתכל בהנאה בעצמה, ועם זאת ועם זאת
 לשאול בעצת המים באיזו דרך
 עליה לסדר תלתליה על מצחה,
 ומעל לתלתלים הצעיר, ומעל לצעיף
 הפרח שהחזיקה בסינרה: ולעתים ולעתים

נטלה עלה שיח או שושנה,
 וקרבה אותם לצווארה הצח,
 וללחייה שני, וגון פניה
 כפני הפיה. אחר, כאילו שמחה
 על נצחונה, זרח חיוך על שפתיה,
 כאומר: אני אנצחך!

(,,אמינטה" מערכה שניה, תמונה שניה)

המלודיה הטבעית, ההדגש הלירי העדין הקולח בחרוז
 — כבר מבשרים את הקו המוסיקלי המונודי, העתיד
 ללוות באופרה את הטקסט, תוך הסתגלותו אל
 אקלימו הפיוטי.

ורק פוליפונית, ולכן היתה ניתנת רק במעט להתמזגות
 עם מלים, אשר על כן היתה גם מוגבלת לקטעי-הביניים
 בין מערכה למערכה. רק בשנת 1554, בהצגת ,,הקורבן"
 (דראמה פאסטוראלית מאת א. באקארי), שנערכה
 בפירארה, ניתנה — הודות למוסיקאי אלפונזו דאללה
 ויולה — דוגמה של מוסיקה פוליפונית, המתחלפת
 לסירוגין עם שיר לקול אחד. אך זו נשארה דוגמה
 בודדת. המונודיה — צורה מוסיקלית העשויה לפי
 הטעם העממי, משום שהיא קשורה בנוהג העממי
 לעבד קטעים פוליפוניים לנעימות לקול אחד בליווי
 לאוטה — עוד היתה למעשה רחוקה מאוד מן הטעם
 המלכותי של האצולה המעודנת הזאת, שכה אהבה
 את הצגות ה,,חצר".

עם ,,אמינטה" של טאסו מתחילה לתת את אותותיה
 המוסיקה הצמודה לערכים ההבעתיים של הטקסט
 הפיוטי, ואינה מורכבת על גביו רק כנוי או
 כאלמנט דקוראטיבי חיצוני. טאסו הוא שכתב, כי
 המוסיקה הינה ,,כל קסמה וכמעט עצם נשמתה

,,הקונצרט"
 טיצ'אן (1576-1487)
 פירנצה,
 ארמו פיטי.





בחגיגות העליזות של הקר-ניבאליס, או במהלך השע-שועים המפוארים (שקושטו לעתים במרכבות אליגוריות), שנערכו בחתונותיהם של נסי-כים בפירנצה, צורפה תמיד מוסיקה להצגה. מהתפתחותן של הצגות מוסיקליות אלו הופיעה המלודרמה.



אך כדי שדבר זה יתרחש, כדי שהמונודיות, שאך זה נולדה, תתקשר ללא-הפרד עם גורלה של האופרה — נדרשה פעולה מודעת, החלטה ברורה ונמרצת הע-שויה לפתוח — בכוחם של הסמכות והיוקרה — דרך חדשה, ולשים קץ לנסיגות ולפשרות. ואכן, קבוצה של שליטים מן האצולה, שהיו מתכנסים בביתו של הרוזן ג'ובאני בארדי, אשר בלבם אהבה עזה לעו-לם הקדמון הקלאסי וחיבה ל„שיחת חכמים“, היא שתגשים אידיאל זה כשתחנוך את הסוג המוסיקלי החדש. אגודות מעין זו שנוצרה מסביב לרוזן ג'ובאני בארדי, לא היו תופעה נדירה בפירנצה של המאה מ-16. היו אלה חוגי-תרבות („קאמאראטא“) (שופרים, משר-רים, זמרים, מוסיקאים ואמנים חובבים היו מתכנ-סים בהם כדי לחוות דעה בעד או נגד הזרמים באמנות. ה„קאמאראטא“ של בארדי מנתה בין חבריה הומאניס-טים כגון וינצ'צו גלייליי, אביו של המדען הגדול,

אשר היה מוסיקולוג מעמיק, זמרים מפורסמים כגון ז'אקופו פארי וג'וליו קאציני; וב-1578 הצטרף לאותה „קאמאראטא“ גם המשורר אוטאביו רינוציני.

הוויכוחים בקאמאראטא נסבו על הצורך לפתח צורה חדשה של כתיבה ושל ביצוע מוסיקה לתיאטרון: צו-רה של „דיבור זימרתני“. היתה זו ריאקציה נגד הכובד והסילסולים של הקונטראפונקט, במגמה לכונן מונר-דיה ווקאלית המאפשרת דיקלום מוסיקלי של ה-טקסט. „מילים מנוגנות“ אלו היו עתידות, לדעתם של החכמים, „הקאמאריסטים“, לחדש את המונודיה הו-קאלית, וכתוצאה מכך את ההשראה הלירית ואת הרגש האינדיבידואלי, שאבד בפוליפוניה, בצרוף ליווי של כלי-נגינה, כפי שהיא הופיעה ביצירותיהם של גדו-לי הטראגיכונים היוונים. בהקדמה לספרו „מוסיקות חדשות“ (פירנצה, 1601) כותב ג'וליו קאציני: „יש לדבר כמעט בהרמוניה... באותה צורה שזכתה לשבחים כה רבים מפי אפלטון ומפי פילוסופים אחרים, שקבעו כי המוסיקה איננה אלא דיבור וקצב ולבסוף גם צליל, ולא להיפך“. הכוונה היתה, איפוא, לחקות את הקלא-

סיקאנים, ליצור תיאטרון, שבדומה לזה של יוון העתי-קה, יהווה סינתזה מושלמת והרמונית של השירה, של המוסיקה ושל המחול.

קיים מניע לכל זה, מניע השואב את זכות קיומו מן המציאות ההיסטורית של אותן השנים, מציאות שמ-מנה ביקש האדם להימלט. ואכן, יש לראות את המלו-דרמה — הן על שום היותה הצגה בביטוייה הסופי והן על שום המקור הספרותי של החלק הפיוטי שסייע להתהוותה (העלילה הפאסטוראלית, העולם האידילי של ימי-קדם) — כביטוי של טעם מסוים, של תרבות מסויימת, כדרך של התגברות על המציאות העגומה. ביטוי זה מתפתח לפי דוגמה של אמנות, שיש לחקות לא רק את טוהר השראתה המוסרית (השיבה אל ה-טבע משמעה שיבה אל הטוהר ואל הפשטות), אלא גם את שלמות ביטוייה הפיוטי. מכאן ועד להערכה אסתית-טית של המלודרמה קיים, כמובן, הבדל. למעשה עלתה המלודרמה יפה רק בכוונת מכווניה; קשה לומר, כי נסיונות תיאטראליים ראשונים אלה היו יצי-רות-מופת.

של מריה דה מאדיצי ואנרי ה-4, מלך צרפת, עליה סיפרנו לעיל. בצדק ניתן לראות בטרגדיה מוסיקא-לית זו את „המלודרמה הראשונה“.

בנקודה זו מענין לראות כיצד מתקשרת צורה מוסיק-לית זו, שהיא חדשה בתכלית, לא רק לצורות תיאטר-ניות דומות אלא גם — מנקודת-ראות מוסיקלית טהו-רה — לכל ה„שלבים“ הקוזימים שבתולדות המוסיקה, כשהיא סופגת מהם את מורשתם, או לפחות נוטלת מהם קווי אופי כלשהם.

גם אחרי שנת 1592, בה יצא הרוזן בארדי את פירנצה שלו, עוד הוסיפה „הקאמאראטא“ להתקיים תחת חסותו של אציל פלורנטיני אחר, ז'אקופו קורסי שמו. ז'אקופו פארי ואוטאביו רינוציני עוד השתתפו בה. בעבודה משותפת של השניים נוצרה „דפנה“, הדוגמה הראשונה של טרגדיה מוסיקלית אמיתית, שהוצגה בהצלחה עצומה בבית קורסי, כפי הנראה בשנת 1597. שנים אחדות לאחר חיבורה של „דפנה“, שהפארטיטור שלה אבדה, נוצרה, שוב מתוך שיתוף פעולה בין פארי ובין רינוציני, אותה „אורדיקא“, שהוצגה בחתונתם



▲ הגן של וילה קאסטאלו איל טריבולו (פירנצה).

▶ „מנגינים בלאו דאיטמבה“ פרט מתוך „אפ בוניפאציו דה (1487-1553) ונציה, הסולידו מיה.“



של מריה דה מאדיצי ואנרי ה-4, מלך צרפת, עליה סיפרנו לעיל. בצדק ניתן לראות בטרגדיה מוסיקא-לית זו את „המלודרמה הראשונה“.

בנקודה זו מענין לראות כיצד מתקשרת צורה מוסיק-לית זו, שהיא חדשה בתכלית, לא רק לצורות תיאטר-ניות דומות אלא גם — מנקודת-ראות מוסיקלית טהו-רה — לכל ה„שליבים“ הקוזימים שבתולדות המוסיקה, כשהיא סופגת מהם את מורשתם, או לפחות נוטלת מהם קווי אופי כלשהם.

שנת 1592, בה יצא הרוזן בארדי את פירנצה ד הוסיפה „הקאמאראטא“ להתקיים תחת של אציל פלורנטיני אחר, ז'אקופו קורסי שמו. פארי ואוטאביו רינוציני עוד השתתפו בה. משותפת של השניים נוצרה „דפנה“, הדוגמה ה של טרגדיה מוסיקלית אמיתית, שהוצגה עצומה בבית קורסי, כפי הנראה בשנת 1597. זדות לאחר חיבורה של „דפנה“, שהפארטיטור ה, נוצרה, שוב מתוך שיתוף פעולה בין פארי צ'יני, אותה „אוורדיקא“, שהוצגה בחתונתם



▲ הגן של ווילה מאדיצי די קאסטאלו איל טריבולו (1558-1500) פירנצה.

▶ „מנגינים בלאוטות ובווילה דא-גאמבה“ פרט מתוך „אפולונה העשיר“ בוניפאציו דה פיטאטי (1553-1487) ונציה, הגאלריה של האקד-מיה.

קודמיה המוסיקליים של האופרה

אם במונח אופרה אנו מתכוונים להצגה דרמאטית שכולה, או שברובה, היא מולחנת בשיתופן של צורות אמנותיות אחרות, ובכללן השירה, הכוריאוגרפיה, הריקוד, הציור והארכיטקטורה — הרי אין ספק ש, "אוורידיקא" של פארי ורינוציני היא החונכת את הסוג המוסיקלי הזה; אך אם רוצים אנו לנתח את היסודות השונים המרכיבים את האופרה הראשו-

נה ולגלות את מבשריה — עלינו לתת דעתנו להרבה נסיונות שקדמו לה: למאדריגלים הדרמאטיים, למגמה הכלית של המאה ה-16, לרוח החילונית והעממית המפעמת את שירי-העם (פרוטולות) של המאה ה-15 ואת שירי הצייד (הקאציות) של המאה ה-14, לנסיונות מסויימים בודדים אך מעניינים של הטורבאדורים, ולבסוף — באמצעות הדראמה הליטורגית — לשרידים העתיקים, אך הקיימים עדיין של הזמרה הגריגוריאנית.



במלודרמה, המאחדת בנס-
יון הבעתי יחד את היסודות
המוסיקליים, הפיזיים, ה-
ציוריים והתיאטראליים, מת-
לכדות יחד התביעות התרבו-
תיות של תקופה שלמה.

ז'אקו פארי, "המוסיקה ל-
אורידיקא"
מילאנו, ספריית הקונסרב-
טוריון.



מכלל הצורות המוסיקליות הדרמטיות של
העבר הדרמה הליטורגית היא, ללא כל
ספק, הקרובה ביותר אל, "הדיבור הזימרי" האידי-
אלי של הקאמאראטיסטים. אך המדובר בקירבה
שהיא מדומה יותר משהיא ממשית: בדרמה הלי-
טורגית עדיין לא קיים, למעשה, הרצון לעשות את
המוסיקה לציר המרכזי של כל ההצגה. התווים אינם
חורגים מתפקיד של, "צורה" ואינם משרתים את
ה, "מהות". המוסיקה איננה אלא דרך מיוחדת משלה
לליווי טקסט, ואינה מבקשת, למעשה, להציג למפרש
את הערכים ההבעתיים של עצמה או להדגיש את
המטען הדרמטי או הסיפורי.

לאחר הדרמה הליטורגית דומה כאילו אבד כליל
החוש הדרמטי בכל הנוגע למוסיקה. להתפתחות
הלאודות לקראת צורה דיאלוגית לא היו תוצאות
מוסיקליות, וגם, "ההצגה הדתית" משתמשת במוסי-
קה לצרכים היצוניים ובלתי מוגדרים בלבד. חשיבות
רבה יותר נודעת לדיאלוגים המצויים במוסיקה ובשי-
רה הטרובאדורית, ביחוד משום שהורכבו כמעט תמיד
על המיקצבים של המחול ולעיתים קרובות על נושאים
פאסטוראליים, אלמנטים המופיעים כבר בצורה ברור-
ה למדי במקדימיה הישירים יותר של האופרה. יש
עניין רב בדוגמה המפורסמת של, "הצגת רובין ומא-
ריון" מאת אדם דה לה האל, שהוגדרה פעמים רבות
כ, "עובר" של אופרה קומית, או כ, "וואודאויל" (* אנט-
ליטאראם" (קדם-ספרותי).

(* במאה השבע-עשרה נקראה "וואודאויל" הצגה תיאטרונת
שנעומו עממיות משולבות בה.

LE MUSICHE
DI IACOPO PERI
NOBIL FIORENTINO
Sopra L' Euridice
DEL SIG. OTTAVIO RINVCINI
Rappresentate Nello Spasafazio
della Cattedrale
MARIA MEDICI
REGINA D' FRANCIA
E D' NAVARRA



IN FIORENZA
APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI-
MDC.

"נוף עם אורפיאוס ואורידי-
קא"
ניקולא פוסאן (1665-1594)
פריז, הלובר.



le tre stanze vanno cantate sopra le medesime arie doue sono, e contrassegnate 21

Quando a rai del Sol cocenti
Par ch'il Ciel s'infiammi, e l'modo
Fresco rio d'onde lucenti
Torna il di lecto, e giocondo
Sospirate.

Spoglia fi di fiamma, e tofco
Forte carne empio serpente
Ben si placa in felua o'in bosco
Eier leon nell'ira ardente
Sospirate.

Ninfe, e un Pastore del Coro.

Nocchier costan te, e forte fa schernir mari no fdegno Ah! Ah! fug

Ben Nocchier costante, e forte fa schernir mari no de gno Ah! Ah! fug

Nocchier costan te, e forte fa schernir marino fdegno ah! ah! fuggir

colpo di morte già nò val mortal' inge gno sospira te sospirate.

colpo di morte già nò val mortal' inge gno sospira te

colpo di morte già nò val mortal' in ge gno sospira te

Arceiro, e dice.

fato in uido, e rio Di queste amate piaggie à spent' il sole Donne ne ri console

Coro

pet cele ste ai ta Il nobi le Pastore

F

דומה כי כאן מופיעים כבר למעשה היסודות של האופרה: הנפשות, התמונה הבימתית (הסצינה), איפיון דראמטי פשוט — אך יעיל. אלא שגם במקרה זה דווקא המוסיקה היא שאינה משתתפת באורח פעיל בהצגה. היא קיימת רק כקישוט נעים; למעשה לא יצר המחבר מוסיקה מקורית, התואמת את רוח הטקסט, אלא הגביל עצמו להתאמת נעימות, שהיו קיימות כבר קודם לכן, למלים, נעימות שכונסו מתוך הריפרטואר העממי של הגוליארדים. להלן, עם התחזקותה של הפוליפוניה, נראה כי אפסה כל אפשרות לעשות „תיאטרון מוסיקלי“. קסמה של הארכיטקטורה הצלילית, ריבוי הקולות שנראה כי מנע כל תנופה אינדיבידואלית — שללו למעשה אפשרות של הצגה דראמטית, הרואה קודם כל את האדם הבודד מול עוצמת המאורעות, המתפתחים בזה אחר זה לנגד עינינו.

אף על פי כן, הדרך הפוליפונית הארוכה איננה ביטור לה של הדראמה, היא רק מציינת התרחקות קצרת-מועד ממנה.

את הרמזים, המפנים לראשונה את ההפשטה הפוליפונית אל עבר איפיון אנושי רב יותר, ניתן להרכיב באכמנטים עממיים על גבי הרקמה הפוליפונית. הכונה היא בעיקר לקאציות של ה"ארס נובה" האיטלקית. עולם זה של רועות וציידים — בו נשמעים, ליד יובלי מים רעננים, בירכתי יערות מצלים, קולות-אדם, נביחות-כלבים ויללות של חיות פצועות — לא יכול היה להישאר בלי ייצוג מוסיקלי מתאים.

ז'אקופו פארי, מוסיקה ל"אורדיקא" מילאנו, ספריית הקונסרבטוריון.

קרן ישרה איטלקית מן המאה ה-16 בריסאל, המוזיאון לכלי נגינה

בצורות הפוליפוניות של המאה ה-15 באיטליה, שמקורן בהשראה עממית — פרוטולות (שירי-עם), סטראמבוטות (שירי-אהבה), וילוטות, שירי קרנאבל (שעליהם נרחיב את הדיבור בנספח) — ובשאנסון הפוליפוני הצרפתי החל להופיע אלמנט נוסף מן האלמנטים היסודיים שמילאו תפקיד מרכזי בעיצובה של האופרה: המונודיות.

כבר בדברנו על הגילויים הראשונים של המוסיקה הכליית ציינו, שהמעבר של הפוליפוניה הקולית מן הקול אל כלי-נגינה, היה לא רק מעבר פשוט מאמצעי צלילי אחד למשנהו, אלא גם הסתגלות הדרגתית לתכונותיו של הכלי החדש. משהו בדומה לזה מתרחש גם במעבר מן הפוליפוניה אל המונודיה. התגברותו של חלק ווקאלי אחד על משנהו היא נטיה מונודית,

השורות הווקאליות השונות נעשות גמישות יותר, נוטות לשמש מעין אילוסטרציות — תחילה בהיסוס, אחר-כך ביתר תוקף — למלים מסוימות, לדימויים מסויימים, ולפעמים הן אף מחקות צעקות או תקיעות של קרנות ציידים או זרימת יובלים. אין אלו אלא סימנים, רק פתיחות בודדות, אך זה כבר הרבה. במוסיקה מתחיל להופיע הטבע: זהו רקע, שעליו יופיע — מאוחר יותר — גם האדם.

גם הפלאמים, עם שנשארו נאמנים לאידיאל של טוהר מוסיקלי מוחלט, הרימו את תרומתם לאיפיון מוסיקלי מדוייק יותר של המלים. תחלה דופאי, ששווה לשורה המלודית מבע יותר עצוב ורך, ומאוחר יותר זוסקאן דה פרא, שהעשיר את השיח המוסיקלי בהתפרצויות עזות, ולפעמים אף בהטעמות פתיטיות.

...להשיג בקול הזה אפשר
 רות לפסל את ההברות כדי
 שהמלה תובן יפה יותר —
 זו היתה תמיד מטרתו העיי-
 קרית של כל זמר בכל שיר,
 ועוד יותר בדיקלום, שהרי
 ההנאה האמיתית נרמת כי-
 תוצאה מהבנת המילים".
 (מתוך „הקדשה" לדפנה
 מאת מארקו דא גאליאנו)



Risposta del Coro à v. 26

te Sospirate au re cele sti Lagrima te, o felue,

Sospirate aure ce lesti Lagrimate, o fe

Sospira te aure ce le sti Lagrimate, o f

Sospira te aure ce le sti Lagrimate, e felue fan

Sospira te aure ce le sti Lagrimate, o felue, impi

Ninfa del Coro ✕

Quel bel volt' almo fiori to Doue amor suo feggio pose Pur lasciate scolori to Senza gli e

Ninfa del Coro

senza rose sospira te Sospirate. Fiammeggiar di negre ciglia ch'ogni stel la o

feura in proua chioma d'or guàcia vermiglia còtr'a mor t'ohime chegioua sospira te. Sosp.



...הכלים; שמה
את הקולות ה
קבועים במקום
לו המננים לה
הם של הזמ
לשמעם בברור
ישמעו יפה יו
לם יחד. בתנא
(הלוי) לא יה
ולא חלשות מ
שתמוכנה בש
רעה להבנת ה
נה תבוצע ללא
(מתוך ההקד
מאת מארקו

לירונה פארפא
דא-נאמבה, מן
בריסל, המוזיא

ממסכת פוליפונית, אין לה — ככל שהועשרה — סולם הבעתי נרחב ומקורי; יתר על כן, גם הקולות האחרים לא נועדו רק כדי לשמש ליווי, ועל כן אינם יוצרים יחד עם הקול הסולני משחק יחסים נכון ומאוזן.

ושוב — כפי שאירע באותה תקופה גם למוסיקה הכללית — תרמו האמנים של האסכולה הוונאצ-יאנית תרומה מכרעת, לא רק במעשה אלא גם בהלכה, ליצירת רגישות מוסיקאלית חדשה. כבר עמדנו על כך כיצד לעתים קרובות הניע הקושי למצוא מספר מספיק של זמרים את הקאפלות המוסיקאליות לפנות אל השימוש בכלים. בוונציה, כבמקומות אחרים, הוטל תפקיד זה של תיגבור כמעט תמיד על העוגב, ועל העוגבן הוטל ללוות, באוניסון, את הקולות השונים הטעונים חיזוק. לא היה זה תפקיד קל כל עיקר; למעשה, לא היו פארטיטורות (תכליל) בנמצא, ולא ניתן להכין אותן משום קצב הכתיבה העצום של יצירות מוסיקה חדשות לבקרים. מתוך כך הומצאה אז מעין סטנוגרפיה מוסיקאלית, כלומר רישום מהיר, שבבואו מעל לשורה בודדת היווה תזכיר יעיל לעוגבן.

היה זה צורך משותף לכל המקומות בהם בוצעו פוליפוניות מסובכות, אך בוונציה נמצא פתרון פשוט וגאוני לבעייה, תודות לשני אלמנטים שחברו יחד: הפוליפוניה הוונציאנית המיוחדת במינה, כולה דרוכה למשחק גוני הקול, ופשוטה מבחינה קונטראפונקטית, ויצירתו התיאורטית של ג'וזאפו זארלינו, המעצב

שאפשר לומר כי היא מלווה את כל התפתחותה של הפוליפוניה; תחילה, ולעתים קרובות, הטנור הוא הגובר; לאחר מכן, בתכיפות גדלה והולכת — השורה העליונה של היצירה הקולית, הקרויה סופראן.

כיוון שנתבססה עדיפותם, אמנם עדיין סמויה כלשהו, של קולות מסויימים — גוברת יותר ויותר הנטייה להפקיד את כל יתר הקולות בידי כלי נגינה אחד או יותר. הרגל זה נפוץ, לפחות בתחום המוסיקה החי-לוגית, הן מטעמים מעשיים (מבצע יחיד עשוי לשיר את השורה הווקאלית העליונה ולהפיק את הקולות האחרים בכלי, כגון בלאוטה), והן על שום הצורך הגדל והולך ל"אינדיבידואליזציה" ול"אפיון" של המוסיקה. כך נולד תפקיד הסולו הווקאלי, שבדרך דומה לחלוטין למה שקרה לאינטאבולאטורות הכי-ליית (ראה עמוד 141) נתעשר בקולוראטורות ובעי-טורים שונים. התהליך הוא כפול: מצד אחד מבקשים לבדוד קול אחד, מתוך דחף הבעתי שאין לדכאו, ובכך מבקשים להעשירו בכוח הבעה גדול ככל האפשר; מצד שני גורר תהליך זה את הופעתה של דמות המ-בצע, של הווירטואוז, שבאמצעות שקידה על הלימודים וכשרונות טבעיים יוצאים מן הכלל, עולה בידו להעניק לשיר בכללותו מלוא גוני ההבעה הדקים ביותר שלו. ברם, עיבוד המאדריגלים, הבלאדות והקאנצונים הפו-ליפוניים לקול אחד, תוך העשרת הקולות העליונים בצורות שונות של קולורטורה ותוך העברת הקולות האחרים אל אחד הכלים — איננו אלא תהליך מיכני ומלאכותי. השירה הווקאלית, שנועדה להוות חלק



...הכלים; שמתפקידם ללוות את הקולות הסולניים, יהיו קבועים במקומות שמהם יוכי- לו המנגנים לראות את פני- הם של הזמרים, וממילא לשמעם בברור. ומכיוון ש- ישמעו יפה יותר, ישירו כו- לם יחד. בתנאי שההרמוניות (הלווי) לא יהיו חזקות מדי ולא חלשות מדי, אלא כאלה שתמוכנה בשירה בלי שתפ- רענה להבנת המלים... הנגי- נה תבוצע ללא סילסולים... (מתוך ההקדמה ל„דפנה“ מאת מארקו דא גאליאנו).

ממסכת פוליפונית, אין לה — ככל שהועשרה — סולם הבעתי נרחב ומקורי; יתר על כן, גם הקולות האחרים לא נועדו רק כדי לשמש ליווי, ועל כן אינם יוצרים יחד עם הקול הסולני משחק יחסים נכון ומאוזן.

ושוב — כפי שאירע באותה תקופה גם למוסיקה הכליית — תרמו האמנים של האסכולה הוונאצ- יאנית תרומה מכרעת, לא רק במעשה אלא גם בהלכה, ליצירת רגישות מוסיקאלית חדשה. כבר עמדנו על כך כיצד לעתים קרובות הניע הקושי למצוא מספר מספיק של זמרים את הקאפליות המו- סיקאליות לפנות אל השימוש בכלים, בוונציה, כבמ- קומות אחרים, הוטל תפקיד זה של תיגבור כמעט תמיד על העוגב, ועל העוגבן הוטל ללוות, באוניסון, את הקולות השונים הטעונים חיזוק. לא היה זה תפ- קיד קל כל עיקר; למעשה, לא היו פארטיטורות (תכליל) בנמצא, ולא ניתן להכין אותן משום קצב הכתיבה העצום של יצירות מוסיקה חדשות לבקרים. מתוך כך הומצאה אז מעין סטנוגרפיה מוסיקאלית, כלומר רישום מהיר, שבבואו מעל לשורה בודדת היווה תזכיר יעיל לעוגבן.

היה זה צורך משותף לכל המקומות בהם בוצעו פוליפוניות מסובכות, אך בוונציה נמצא פתרון פשוט וגאוני לבעיה, תודות לשני אלמנטים שחברו יחדו: הפוליפוניה הוונציאנית המיוחדת במינה, כולה דרוכה למשחק גוני הקול, ופשוטה מבחינה קונטראפונקטית, ויצירתו התיאורית של ג'וזאפו זארלינו, המעצב

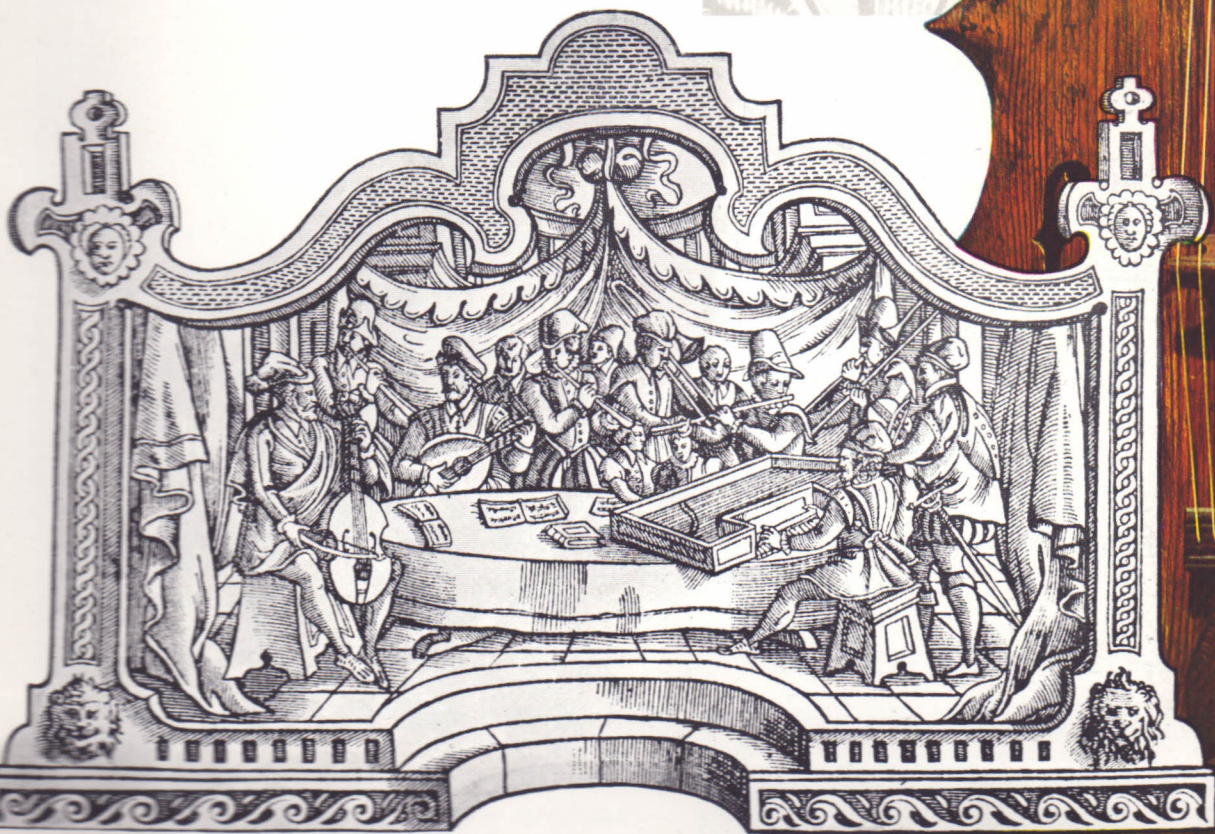
לומר כי היא מלווה את כל התפתחותה של יצירה; תחילה, ולעתים קרובות, הטנור הוא לאחר מכן, בתכיפות גדלה והולכת — השורה של היצירה הקולית, הקרויה סופראן.

תבססה עדיפותם, אמנם עדיין סמויה כלשהו, את מסויימים — גוברת יותר ויותר הנטיה את כל יתר הקולות בידי כלי נגינה אחד או גל זה נפוץ, לפחות בתחום המוסיקה החי- ון מטעמים מעשיים (מבצע יחיד עשוי לשיר יצירה הווקאלית העליונה ולהפיק את הקולות בכלי, כגון בלאוטה), והן על שום הצורך ולך ל„אינדיבידואליזציה“ ול„איפיון“ של יצירה. כך נולד תפקיד הסולו הווקאלי, שבדרך- לוסין למה שקרה לאינטאבולאטורות הכ- ה עמוד 141) נתעשר בקולוראטורות ובעי- נים. התהליך הוא כפול: מצד אחד מבקשים יצירה אחת, מתוך דחף הבעתי שאין לדכאו, ובכך להעשירו בכוח הבעה גדול ככל האפשר; וצד שני, תהליך זה את הופעתה של דמות המ- ווירטואוז, שבאמצעות שקידה על הלימודים טבעיים יוצאים מן הכלל, עולה בידו להעניק יצירה מלוא גוני הבעה הדקים ביותר שלו. המאדריגלים, הבלאדות והקאנצונים הפו- קול אחד, תוך העשרת הקולות העליונים נותן של קולורטורה ותוך העברת הקולות ל אחד הכלים — איננו אלא תהליך מיכני השירה הווקאלית, שנועדה להוות חלק

לירונה פֶּאָרְפֶּאָטו, או לירה דא-גאמבה, מן המאה ה-16 בריסל, המוזיאון לכלי-נגינה.

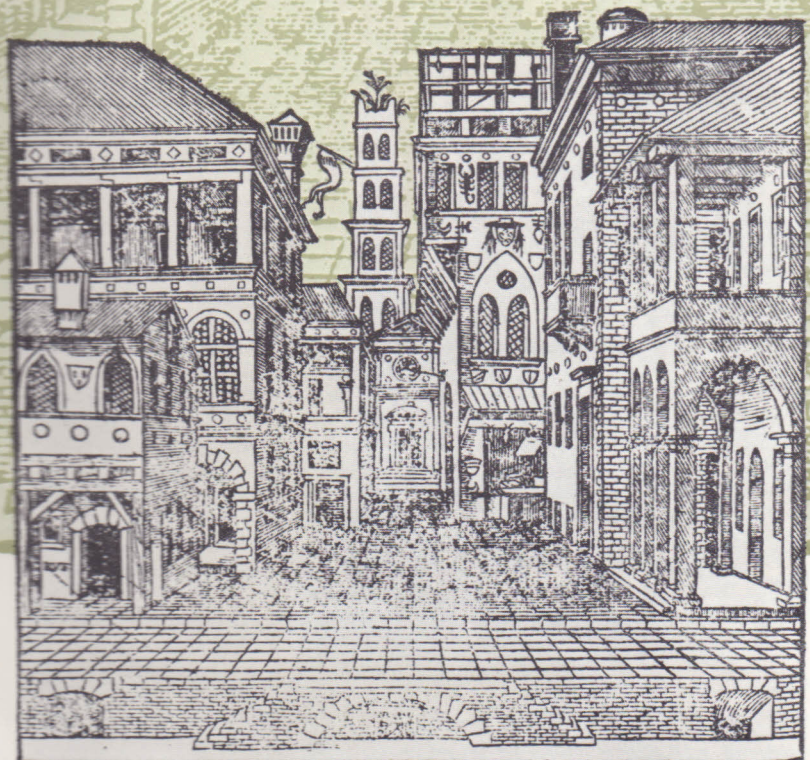
הנאוני של אותה תורת ההרמוניה, שנשארה ללא שינוי עד ראשית המאה שלנו. בלי שנרחיב את הדיבור על התיאוריה של ז'ארלינו (עליה נדון באריכות בנספח). נציין כאן רק את מחקרו על התצלילים (אקורדים), עבודת מיון פשוטה ומדוייקת. התיאורטיקן הוונציאני סיכם בכשרון גאוני וקבע כללים למה שהגבריאליס ביצעו למעשה באותה תקופה באורח מוסיקלי, כלומר קונטראפונקט שניתן מעתה לקרוא ולהבינו גם במאונך, כרציפות של תצלילים שכל אחד מהם מושתת על צליל בסיסי אחד, שהוא הנמוך ביותר. ל"באס הממוספר" — כך נקראה אותה "שורה תחתונה", שנועדה לשמש מנחה לעוגבן — היו, כפי שנראה להלן, תוצאות שהשפיעו השפעה מהפכנית על כל ההיסטוריה של המוסיקה האירופית.

תאריך לידתה הרשמית, אם ניתן לומר כך, של השיטה החדשה — אף שהייתה בוודאי בתאריך קדום יותר — הוא „הקונצרטים הכנסייתיים" לשתי מקהלות, של אדריאנו באנקייארי, שפורסמו בשנת 1595. לגבי המונודיה הווקאלית שאך זה נולדה, היה גילוי של הבאס הממוספר מכריע. מעתה היה קול-השירה עשוי להשתחרר לחלוטין משאר הקולות, וכשהוא נתמך על-ידי הבאס ומודרך על-ידי רציפות של הרמוניות שעורר באס זה, היה בכוחו להשתחרר ולתת תנופה מלאה לאינדיבידואליות שלו עצמו. לאדם ניתן בכך אמצעי חדש להבעת כל רגשותיו האינטימיים, כל עצמיותו — בכוח וביעילות שלא נודעו לפני כן. עכשיו לא היה צורך אלא לצעוד עוד צעד אחרון: לקשור את ההבעה האינדיבידואלית ל„הצגה" — והאופרה באה לעולם.



תחריט של האנס סקל 1573.
בריסל, המוזיאון למלודיה.

קונצרט כללי במאה ה-16
(ויולה, קרן, לאוטה, קרן
טרומבון, חליל-צד, טרומבון,
ויורניטאל, ויולה).



„כל יצירות הארכיטקטורה:
על הבמה הקומית”
סאבאסטיאנו סארליו
(1554-1475).

עם הופעת המלודרמה הר-
עברה המוסיקה לתיאטרוניים,
שמכאן ואילך יגדל מספרם
יותר ויותר, והם יקלטו מס-
פר רב של יצירות — ביטוי
נאמן לטעמה של התקופה.

„המוסיקאים“ (לאוטה, קור-
נית וכינור)
קאראוואג'ו (1610-1573)
ניו יורק, מטרופוליטן מוזי-
אום.



הדוגמה השלמה הראשונה של המדריגאל הדרמטי היא „פטפוטן של נשים ליד הכבסים“ מאת אלסאנדרו סטריג'ו, שפורסם בשנת 1567. זוהי סדרה של מדריגאלים, המתארים — באיפיון עוקצני, קולע, ומלא-חן — את השיחות, את המריבות, את ההתרגשות העליזה של קבוצת נשים העוסקות בכיבוס בגדים. עדיין אין מופיעים בה קטעים מונודיים, אך חיות ההצגה של פוליפוניות שוטפות אלו היא באמת משהו שהמוסיקה עדיין לא ידעה כמותו. ואין זה מקרה בודד: תוך שנים אחדות נתעשר סוג זה של מוסיקה בדוגמאות מעניינות אחרות של אותו סטריג'ו („הציד“), ושל ג'ובאני קרו-צ'א („נשפי מסיכות משעשעים ומבדחים לקרנבל“). אך האמנים שאין חולקים על גדולתם בתחום זה היו שני מוסיקאים בני מחוז אמיליה, פוריים וברוכי-כשרון, שניהם דתיים — אוראציו וואקי (1550—1605) איש מודאנה, ואדריאנו באנקייארי (1567—1634) איש בולוניה. וואקי הוא מחברו של אחד הדפים המהנים והמבדחים ביותר בתולדות המוסיקה — „אמפי-פארנאסוס“ (1593), קומדיה ממשית שכולה מולחנת. היא עשויה שורה של מדריגאלים המקשטים, בזה אחר זה, את התמונות השונות של המערכה. התמליל, שכפי הנראה חובר על-ידי וואקי עצמו, הוא בעיקרו

במאות ה-15 וה-16 הופיעה המוסיקה באינטרמצות, כלומר באותן הופעות מוסיקאליות וכוריאוגרפיות, שמילאו את ההפסקות בין מערכה למערכה בקומדיות, ושנתנו שהות לשחקנים להחליף את בגדיהם ולספק בכך את טעמו של הקהל, שנהה תמיד יותר אחרי המואר והמורכב יותר.

יצירות המוסיקה מסוג זה, שרק חלקן הקטן הגיעו אלינו, היו ברובן מקריות. הן חוברו בחיפזון, או הותאמו בדרך כלשהי; ממילא היתה ההתענינות מרוכזת ברובה בהצגה, בתלבושות, בתפאורה, באביז-רים התיאטרליים. הצורה המוסיקלית היתה ברובה זו של המדריגאל — סוג פוליפוני בעל מסורת מפוארת — אף שלא חסרו גם קטעים לקול אחד עם פזמון חוזר לכלים. בכל אופן, היה זה נסיון פורה לגבי המוסיקה והוא לא אחר לתת את פירותיו.

ואכן סמוך לסוף המאה ה-16 (ליתר דיוק בין השנים 1567 ל-1608) התפתח סוג מיוחד של אינטרמצו, שהגיע עד מהרה להישגים אמנותיים נכבדים. היה זה המדריגאל הדרמטי, שהוא מבשרה הישיר ביותר והמיידני של האופרה מנקודת-ראות בימתית, אף כי הוא משתמש באמצעים מוסיקליים שונים בתכלית.



1, "מחול אפולו עם המוזות"
 ג'וליו רומאנו (1492-1546).
 פירנצה, פאלאצו פיטי.

„קומדיה דאל ארטא“, שבה מופיעים הטיפוסים והמסיכות המצחיקים ביותר, וכן שני הנאהבים המסורתיים, הרכים והרגשניים. כל הנפשות ניתנות לזיהוי בחמישה קולות פוליפוניים, על-ידי עומק ושלמות בעיצוב המדויק של הדמויות שאפילו האר-פרה עתידה רק לעתים נדירות לעלות עליהם.



על סוג זה נימנות גם יצירות אחרות של וואקי, כגון „לילות השימורים של סיאנה“, בהן מוצגים, פעמים בקומיות מרנינת-לב או בכושר-הבעה רב, אופייניות של ביטויים שונים ורישומיהם של מצב-רוח שונים. באנקיארי המשך בדרך שפתח בה וואקי, בתוצאות הנופלות, אומנם, מאלו של המורה, אך עם זאת ביכולת עוד יותר רבה לתפוש את הגילויים המגוחכים והפארודיים הבלתי-אמצעיים ביותר של המציאות.

פרי-עטו המופתי של באנקיארי הוא היצירה המוזרה „הקונטרפונקט החייתי ביותר העולה על הדעת“ (שהינה חלק מן „המשתה בערבו של יום החמישי הדשן“, 1608), בו מאלתרת קבוצה של חיות, במנגינה ליטורגית רצינית ביותר, קונטרפונקט מופ-לא. אך באותו ערב גורלי של 6 באוקטובר 1600, נכח ב-אנקיארי עצמו בהצגת „אוורדיקא“ מאת פארי ורינר-ציני — וההיסטוריה של האופרה הופנתה לדרך שונה. בו ברגע שהפוליפניה מציגה את הגילויים הבלתי-צפויים ביותר של פוריותה, את כושרה הבלתי-נלדה להסתגל לתביעות המהפכניות את נצחונה, והכל נסחף בכוח האיפיון שלה, שאין לעמוד בפניו, הכוח הבלתי-אמצעי, המדויק והחד-משמעי.



המוסיקה

אנציקלופדיה אלבומית לתולדות המוסיקה
כרך 10 חוברת 10
לכל חוברת צמוד תקליט

מ. קשתן,
עורך ספרותי
מנהל ביה"ס התיכון
המוסיקלי, תלמה-יילין

א. טפליץ,
חבר הנהלת התזמורת
הפילהרמונית הישראלית

ד"ר ה. שמואלי,
מנהל המדרשה למורים
למוסיקה

ע. עמירן - יו"ר,
מנהל המחלקה לחינוך מוסיקלי
משרד החינוך והתרבות

זכויות המהדורה העברית: מסביב-לעולם. הוצאה לאור בע"מ, ת.ד. 3070, תל-אביב
FRATELLI FABBRI EDITORI ©

המערכת

ד. פאברי - עורך אחראי, א. רשינו - ראש המערכת

בישראל

ע. עמירן - יו"ר,
מנהל המחלקה לחינוך מוסיקלי
משרד החינוך והתרבות

סימן ומספר	קוטר ומהירות	סמל התוצרת	המבצעים
אוראציו וואקי			
AVRS 6126 AVRS 6126	30/33	Amadeo	פוליס. אמברוזיאנה, ג. בילה
50066 30528/29 LD 3405	30/33 2-30/33 30/33	Cetra Harmonia Lumen	מקהלת האקדמיה, לאקו, ג. קאמילווצי להקת א. דאלאר מקהלת פאמפאלונג, ל. מורונדו
אדריאנו באנקיארני			
MS AS 534	30/33	Adés	להקת ל. מאראנציו
APM 14132 516	30/33 30/33	Archiv Counterpoint	להקת ל. מאראנציו פרו מוסיקה אנטיקה מניו-יורק
EFM 42061	25/33	Erato	שישיית ל. מאראנציו
יאקופו פארי			
AVRS 5002/3	2-30/33	Amadeo	סוליסטים ומקהלה פוליפונית ממילאנו, א. אפריקיאן
ג'וליו קאציני			
AVRS 6085 APM 14317	30/33 30/33	Amadeo Archiv	טנור א. דאלאר, לאוטה ד. דופרה טנור ה. קרבס וכלים
ג'ובאני קרוצ'ה			
EFM 42061	25/33	Erato	שישיית ל. מאראנציו, פ. קאוואלי
אלסנדרו סטריג'ו			
C 91108 STC 91108	30/33	Columbia	מקהלת ריאס, ג. ארנדט
אנתולוגיות			
MCA 28012	25/33	Carish	מבצעים שונים (אנתולוגיה בעריכת ר. אלורטו)



תדריך לתקליטיה

X

