

STORIA DELLA MUSICA

המדינה המדינה

XII

ויולה דה בראצ'ו שבנה מתיאס גריסאר בשנת 1699, מילאנו, מוזיאון כלי הנגינה.





לאחר ההצלחות הראשונות בחצרות השליטים באיטליה, עברה המלודרמה לצרפת, אל ארמונותיהם של המלכים הגדולים, כביטוי החדש של התיאטרון ושל המוסיקה. כאן היא תוקעת יחד בבלט החצר, ועד מהרה צומחת מתוך כך האופרה הצרפתית.



התפשטות האופרה בצרפת-לולי

המלודרמה, שכבר פגשנוה בשיא תפארתה באיטליה עם קלאודיו מונטוורדי, נפוצה במאה ה-17 בני אירופה, אך מצאה קרקע מתאים לפריחה מלא בעיקר בצרפת של לואי ה-14, "מלך השמש".

בחצרו של "מלך השמש"

אכן, ניתן להשוות את דמותו של לואי ה-14 בצרפת של אותה תקופה, ל"שמש", שכל החיים הלאומיים חגים סביבה. בארמונו של המלך נעה האצולה מסביב למלך לפי נהגים ותקנות המבוססים על כללי טכחמור, שמתפקידו היה ליצור מסגרת מתאימה לממלכתיותו של השליט; ואין לך גילוי של החיים הצרפתיים שאיננו מושפע במישרין ועמוקות מאישיוו הבלתי-ריגילה של מלך אבסולוטי ונאור זה.



על פי רצונו של לואי חידשה צרפת את המדיניות הקולוניאלית שלה, אשר הנחילה לה את השלטת בסנגל בקאנאדה, באנטילים ובלואיזיאנה, בה דילה בכך יותר ויותר את עוצמתה של הממלכה

מנגנת בלאוטה (פרט)
לואיג'י מיראדורי (1600 לע-
רך — 1657)
נואה, פאלאצו רוסו.

נוסדו התעשיות הראשונות בצרפת, התפתח ושיגשג המסחר — בחסות מעמדה העליון של צרפת בכל אירופה. הרווחה הגדולה ביותר משתקפת בהרגלי החיים ומתגלה אפילו בהתגנדרויות המתחדשות לבקרים של האופנה, נוסף על הארמונות המפוארים, מצבות הזיכרון, הפארקים — שמספרם גדל ורב והם מייפים את נופה של צרפת. זוהרה של המלוכה משתקף בכל גילויי החיים בארץ המתעשרת, בכל שטח משטחי התרבות, ביצירות-אמנות גדולות, פרי כשרונות רבים הצומחים ומתפתחים תחת חסותו של המלך. באותה תקופה נוצרים משליו המבריקים הרצופים מוסר השכל של לה פונטיין וה"מכתמים" של לה רושפוקו, את האמנויות הפיגוראטיביות אופפת רוח קלאסית עם ניקולא פוסאן ופיליפ די שאמפאן. בשדה הפילוסופיה מתבלטת גאונותו של פאסקאל, זוהי גם תקופת שלושת הענקים של התיאטרון הצרפתי: קורניי, מחברו של "לה סיד", משורר אפי של צרפת אצילה ושוחרת-צדק; ראסין, שיצר את הדראמה הפסיכולוגית הצרפתית, הטיפוסית, שהיא דקדקנית בתיאורן של הנפשות, ושפתה מוסיקלית; מולייר, שהוא הראי הנאמן ביותר של החצר שעה שהוא מתאר את הגבירות והעלמות, את חיי המשפחה, של האצילים ושל פשוטי העם, בסחרחרות של מהתלות עוקצניות, המוצגות בכל אותם החן וההבנה של מי שידוע לחוש עמוקות את הווי התקופה.

מסתבר כי מאדאם דה סאווינייא — ב"מכתבים" שלה, שכתבה לבתה הנשואה — היא ציירת-הדיוקנאות הטובה ביותר של אותה תקופה. הודות לה אנו לומדים להכיר, בדיוק נמרץ, את המשתאות של חצר המלכות את תמורות האופנה, את תפארתם של מסעות הצייד והטיולים ביערות שמסביב לוורסאי. היא מתארת את הפרשיות המפורסמות של רוקמי האינטריגות ושל רוקחי סמי-רעל, את הצגות הבכורה בתיאטרון, את העיסוקים החברתיים, את החיים המאושרים והמעודנים. היא מספרת גם על פריז ועל וורסאי, בהן עמדו שני ארמונות המלוכה, שהתחרו זה בזה בפארם.

בתיאטראות — הן אלו של "החצר" והן אלו הציבוריים — הוצגו הצגות שנתפרסמו, ובצדק, בכל רחבי אירופה, הודות לכשרונותיהם של השחקנים, ליפי התפאורה ולכוחם היוצר של המחברים, הצגות שהן אחת החוויות הקרובות ביותר ללבם של המלך ושל כל בני האריסטוקראטיה הפאריזאים. יחד עם מולייר היתה זו דמותו המוזרה של מוסיקאי ממוצא איטלקי, גיובאני באטיסטה לולי, שיצר את הסוג, הצרפתי המובהק, של "ההצגה הגדולה", בה חברו יחד תפאורות מפוארות, אורות, משחק, זמרים ורקדנים בביצוע קומדיות מלאות-חיים, שלעתים קרובות נערכו במיוחד לשם "בידורו" של המלך. כשהציגה ב-14 באוקטובר 1670, "להקת המלך" שמולייר שימש בה מחבר, במאי ושחקן, בשאמפור את "הבורגני האציל" (שם המחזה בעברית, "גם הוא באצילים"), הוכיח לולי את רבגוניותו בהופיעו בתפקיד המופתי הגדול בסיום האכסוטי המבריק של "קומדיה-בלט" זו.

אבותיו של התיאטרון המוסיקלי הצרפתי

שיתוף הפעולה בין לולי ומולייר, המציין מומנט מבורך ביותר בהיסטוריה של התיאטרון המוסיקאלי הצרפתי, הוא תוצאה של נסיונות קודמים רבים בצרפת ובאיטליה. מעניין הדמיון בין לידתה של האופרה בצרפת ובין זו שחלה באותה תקופה באיטליה. בשנת 1570 יסד המשורר והמוסיקאי ז'אן-אנטואן דה באיף (1532—1589) בפרזי את "האקדמיה למוסיקה ולשירה", ששמה לה למטרה להחיות את המזיגה העתיקה של שירה, מוסיקה ומחול בהתאם למה שנצטיירה בטרגדיה היוונית בעיניהם של בני אותה

דיוקן של לואי ה-14
היאסינת ריבו
פריז, הלובר.

פרש מתוך התמונה
משפטים (היוצק)
שארל לה בראון
פריז, הלובר.



סדו התעשיות הראשונות בצרפת, התפתח ושיגשג מסחר — בחסות מעמדה העליון של צרפת על אירופה. הרווחה הגדולה ביותר משתקפת בהרגלי חיים ומתגלה אפילו בהתגנדרויות המתחדשות בקרים של האופנה, נוסף על הארמונות המפוארים, צבות הזיכרון, הפארקים — שמספרם גדל ורב והם ייפים את נופה של צרפת. זוהרה של המלוכה משתקף בכל גילויי החיים בארץ המתעשרת, בכל שטח משטחי תרבות, ביצירות-אמנות גדולות, פרי כשרונות רבים צומחים ומתפתחים תחת חסותו של המלך. באותה קופה נוצרים משליו המבריקים הרצופים מוסר שכל של לה פונטיין וה"מכתמים" של לה רושפוקו, את אמנויות הפיגוראטיביות אופפת רוח קלאסית עם קולא פוסאן ופיליפ די שאמפאן. בשדה הפילוסופיה תבלט גאונותו של פאסקאל, זוהי גם תקופת שלושת ענקים של התיאטרון הצרפתי: קורניי, מחברו של "הסיד", משורר אפי של צרפת אצילה ושחרת-צדק; אסיין, שיצר את הדראמה הפסיכולוגית הצרפתית טיפוסית, שהיא דקדקנית בתיאורן של הנפשות, זפתה מוסיקלית; מוליאר, שהוא הראי הנאמן יותר של החצר שעה שהוא מתאר את הגבירות זעלמות, את חיי המשפחה, של האצילים ושל פשוטי עם, בסחרחורת של מהתלות עוקצניות, המוצגות בכל ותם החן וההבנה של מי שיודע לחוש עמוקות את ווי התקופה.

סתבר כי מאדאם דה סאווינייא — ב"מכתבים" שלה, כתבה לבתה הנשואה — היא ציירת-הדיוקנאות טובה ביותר של אותה תקופה. הודות לה אנו מדים להכיר, בדיוק נמרץ, את המשתאות של חצר מלכות את תמורות האופנה, את תפארתם של סעות הצייד והטיולים ביערות שמסביב לוורסאי. יא מתארת את הפרשיות המפורסמות של רוקמי אינטריגות ושל רוקמי סמי-רעל, את הצגות הבכורה זיאטרון, את העיסוקים החברתיים, את החיים מאושרים והמעודנים. היא מספרת גם על פריז ועל רסאי, בהן עמדו שני ארמונות המלוכה, שהתחרו ז בזה בפארם.

זיאטראות — הן אלו של "החצר" והן אלו הציבוריים הוצגו הצגות שנתפרסמו, ובצדק, בכל רחבי אירופה, דות לכשרונותיהם של השחקנים, ליפי התפאורה כוחם היוצר של המחברים, הצגות שהן אחת זוויות הקרובות ביותר ללבם של המלך ושל כל בני גריסטוקראטיה הפאריזאים. יחד עם מוליאר היתה דמותו המוזרה של מוסיקאי ממוצא איטלקי, באני באטיסטה לולי, שיצר את הסוג, הצרפתי זובהק, של "ההצגה הגדולה". בה חברו יחד תפאורות זארות, אורות, משחק, זמרים ורקדנים בביצוע זמדיות מלאות-חיים, שלעתים קרובות נערכו זיחד לשם "בידורו" של המלך. כשהציגה ב-14 נוקטובר 1670, "להקת המלך" שמוליאר שימש בה זבר, במאי ושחקן, בשאמפור את, "הבורגני האציל" זם המחזה בעברית, "גם הוא באצילים", הוכיח לולי ז רבגוניותו בהופיעו בתפקיד המופתי הגדול בסיום זכסוטי המבריק של "קומדיה-בלט" זו.

אבותיו של התיאטרון המוסיקלי הצרפתי

שיתוף הפעולה בין לולי ומוליאר, המציין מומנט מבורך ביותר בהיסטוריה של התיאטרון המוסיקאלי הצרפתי, הוא תוצאה של נסיונות קודמים רבים בצרפת ובאיטליה. מעניין הדמיון בין לידתה של האופרה בצרפת ובין זו שחלה באותה תקופה באיטליה. בשנת 1570 יסד המשורר והמוסיקאי ז'אן-אנטואן דה באיף (1532—1589) בפריז את "האקדמיה למוסיקה ולשירה", ששמה לה למטרה להחיות את המזיגה העתיקה של שירה, מוסיקה ומחול בהתאם למה שנצטיירה בטרגדיה היוונית בעיניהם של בני אותה

▲ דיוקן של לואי ה-14
היאסינת ריגו (1659-1743)
פריז, הלובר.

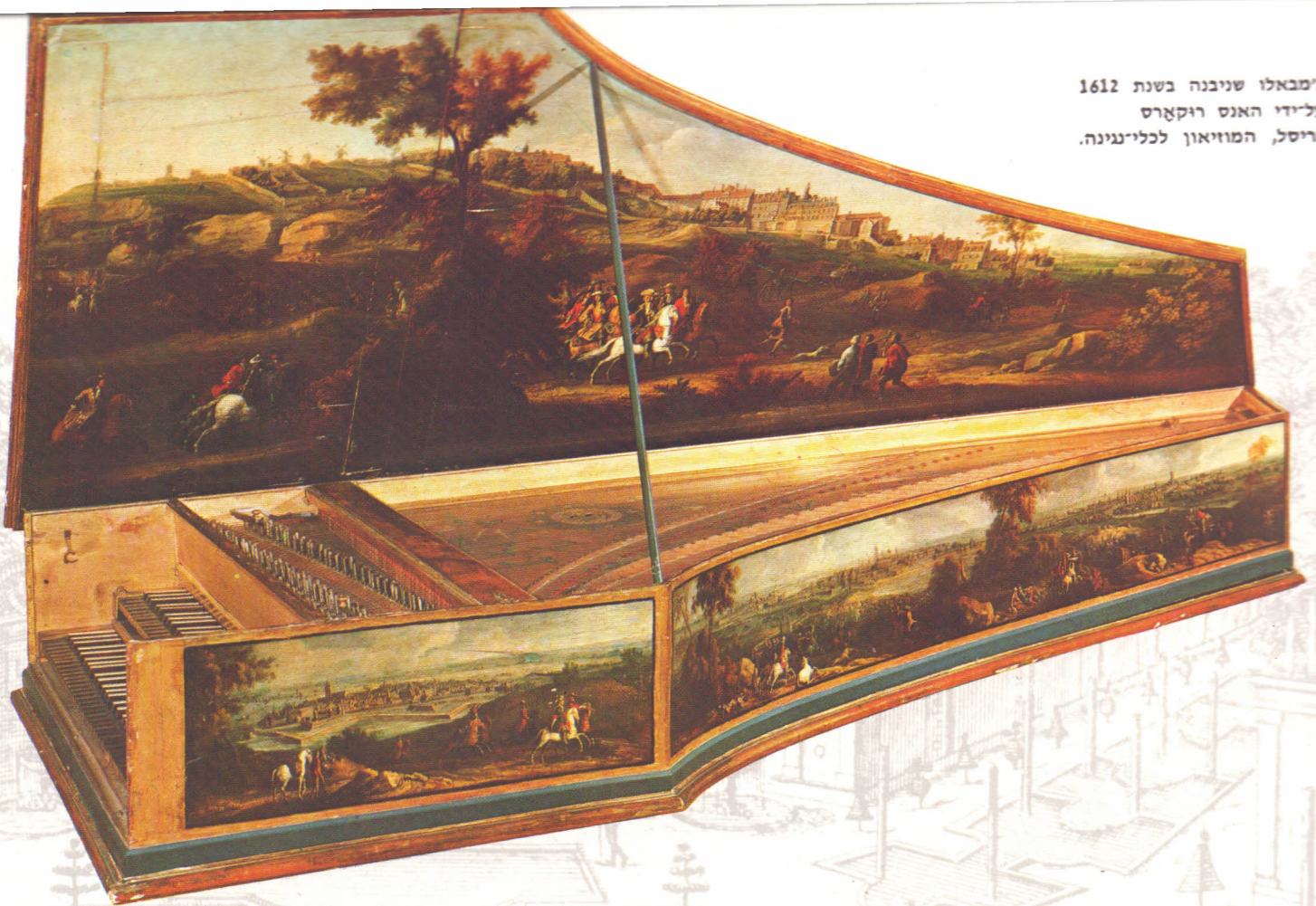
◀ פרש מתוך התמונה, "שר ה-
משפטים (היועץ) סאגייא"
שארל לה בראן (1619-1690)
פריז, הלובר.

החשמן מאזארען, ראש ה-
ממשלה של לואי ה-13 ושל
לואי ה-14 הצעיר, ידע מה
רב כוח ההשפעה של האופרה,
וכדי לרכוש את אהדתו של
הציבור — שקד במיוחד על
הכנת הצגות-ראווה בממדי
ענק

גן וורסאי
תדפיס משנת 1730 לערך.
מילאנו
האוסף העירוני של תדפיסים
בארטארעלי.



צימבאלו שניבנה בשנת 1612
עלידי האנס רוקארס
בריסל, המוזיאון לכלינגנה.



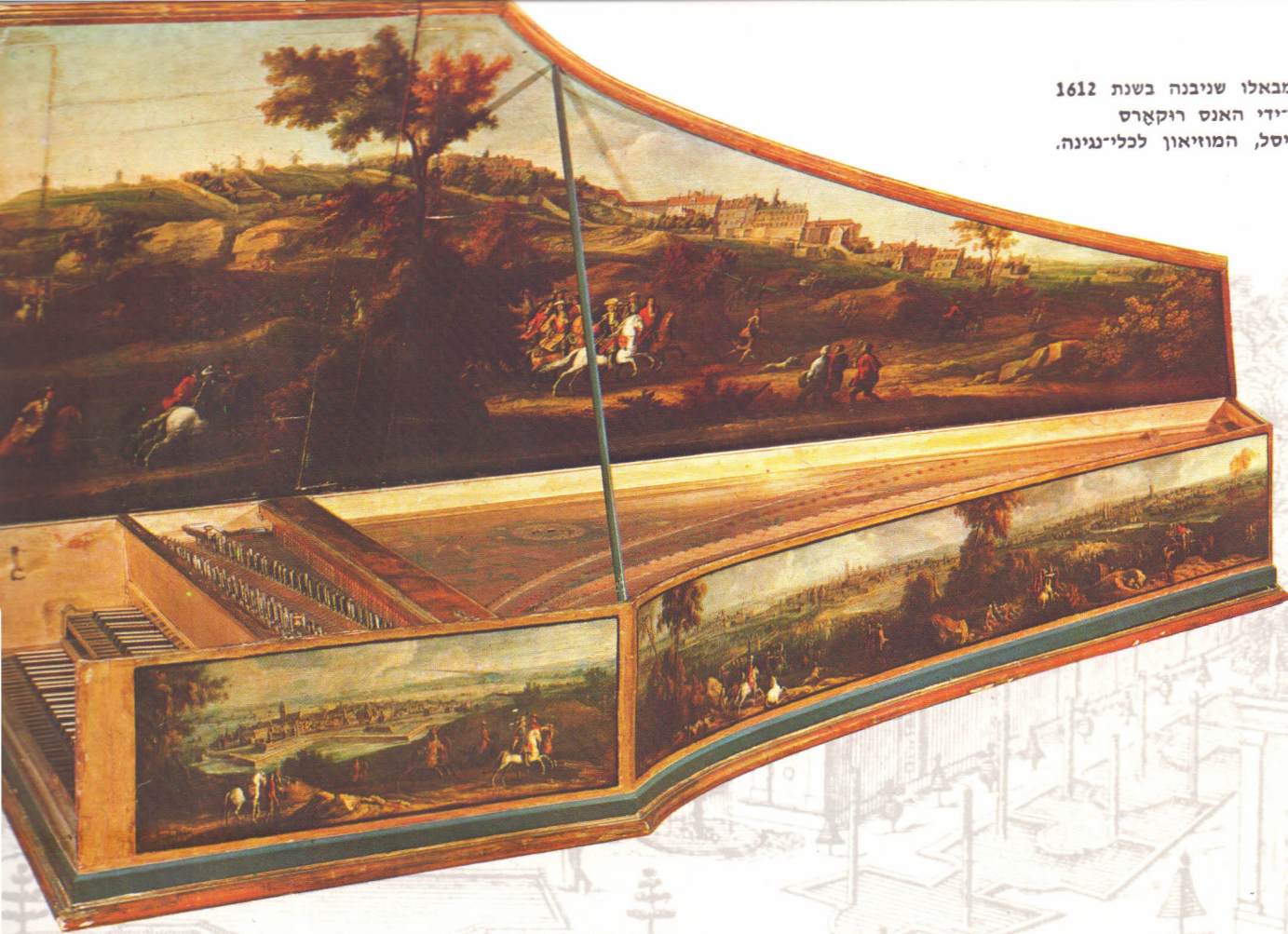
„תיאטרון המים של וורסאי“
תדפיס משנת 1780

עם המוסיקה, מעבר לכל בעייה של „ביום“ אופרה. וכך, בעוד שדיוניה של ה„קאמאראטא“ נסתיימו באופרה מוסיקלית ממש, ב„אורדיקא“ (ראה עמוד 153), נצטמצמה פעילותם של הצרפתים בשטח יותר תיאוריטי, והם שיקעו את כוחותיהם בחיפוש אחר מזיגה בין השיר ובין הדיקלום הפיוטי.

אגב, דה באיף עצמו היה בעיקר משורר — אחד מחבריה של קבוצת „הפלאיארד“ המפורסמת, שגם

תקופה. ההקבלה ל„קאמאראטא“ („החוג“) של בית בארדי, שפעלה באותם הימים בפירנצה ראה עמוד 158), בולט לעין, מה גם שהאקדמיה קדמה ל„קאמאראטא“ בעשר שנים. אולם על אף הזהות לכאורה בכוונות, התפתחו שתי הקבוצות למעשה בכיוונים שונים. בפירנצה שאפו בעיקר לתת למוסיקה ולשירה כיוון הצגתי, במגמה להחיות את הטרגדיה היוונית כהצגה, ואילו חברי ה„אקדמיה“ היו מעוניינים אך ורק במציאת ההתמזגות האידיאלית של המלה

צ'מבאלו שיבנה בשנת 1612
 על-ידי האנס רוקארס
 בריסל, המוזיאון לכלי-גינה.



„תיאטרון המים של וורסאי“
 תדפיס משנת 1780

עם המוסיקה, מעבר לכל בעייה של בכי, וכך, בעוד שדיוניה של ה„קאמאראטא באופרה מוסיקלית ממש, ב„אורדיקא“ 153, נצטמצמה פעילותם של הצרפתים תיאוריטי, והם שיקעו את כוחותיהם ב מציגה בין השיר ובין הדיקלום הפיוטי.

אגב, דה באיף עצמו היה בעיקר משו מחבריה של קבוצת „הפלאי-אד-המפון

תקופה. ההקבלה ל„קאמאראטא“ („החוג“) של בית בארדי, שפעלה באותם הימים בפירנצה ראה עמוד 158, בולט לעין, מה גם שהאקדמיה קדמה ל„קאמאראטא“ בעשר שנים. אולם על אף הזהות לכאורה בכוונות, התפתחו שתי הקבוצות למעשה בכיוונים שונים. בפירנצה שאפו בעיקר לתת למוסיקה ולשירה כיוון הצגתי, במגמה להחיות את הטרגדיה היוונית כהצגה, ואילו חברי ה„אקדמיה“ היו מעוניינים אך ורק במציאת ההתמזגות האידיאלית של המלה

רונסאר הגדול נימנה עליה — ובתורת שזכה עסק הרבה יותר בבעיות ספרותיות מאשר בבעיות מוסיקליות טהורות, שאיפתם העיקרית של המוסיקאים חברי ה"אקדמיה" (קורווייל, מודי, קורואה, לאַזְאָן) היתה, איפוא, כל הימים לבצע מוסיקה השומרת ללא-שינוי על קצבם ורוחם של השירים.

ליצירתו של התיאטרון המוסיקלי הצרפתי סייעו בצורה הרבה יותר ישירה, "הבלטים של החצר". היו אלה הצגות-ראווה שהורכבו משורה של מחולות, לעתים קרובות בהשראה עממית או מזרחנית, מקושרים באמצעות עלילה אליגורית או מיתולוגית מועשרת בהלצות ובמעשי-מוקיון, שנשאלו מן "הקומדיה דאל ארטא". המוסיקה תפסה מקום נכבד בהצגה, שכן העלילה היתה מסופרת למעשה באריות או במקהלות והכוריאוגרפיה סיפקה מחולות, נגינות-מבוא וקטעי מוסיקה נוספים, שליוו את כניסתם של המשתתפים.

"באלא קומיק דה לה ראן", הצגה קלילה ונעימה, שהיוותה ניגוד לרצינותה של הטרגדיה, הוצגה בלונדון ב-15 באוקטובר 1581; הריהי הדוגמה העתיקה ביותר של "בלט החצר". את ההצגה יצר, על פי נושא מאת לה שאזניי, הכנר והכוריאוגרף, איש פיאמונט, באל-טאזאריני, שהחליף את שמו בצרפת לבוז'וואיא. העלילה הושפעה מן "קסמיה של המכשפה קירקא", ומסתבר כי ההצגה זכתה להצלחה רבה, אם המחבר עצמו יכול היה להתפאר, כי הוא, "החיה ודובב את הבלט", ויצר הצגה העשויה לספק, "את העין, את האוזן ואת השכל". בהתאם לעקרונות האקדמיה, מש-תפכת המוסיקה בקטעי המקהלה ובאריות המעטות לקול אחד המצטיינות בפשטות בהירה ורבת-הבעה.

ב"בלטים של החצר" המאוחרים יותר, ניכר כי מחבריהם מייחסים ערך רב יותר לעלילה המסופרת, ונראה כי החלקים המושרים והמדוקלמים קיבלו יתר תוקף וממשות דרמטית יותר, ו"הסיפור" נעשה מגובש יותר והגייוני יותר, אף אם עדיין רווחה הדרישה לחלקים של כוריאוגרפיה והצגת-ראווה גרידא. אין להוציא מכלל אפשרות, כי תמורה זו בטעמו של הקהל בנהייה אחר פשטות דרמטית גדולה יותר היא בחלקה תוצאה של נוכחותם בפריז באותם הימים — משנת 1601 ואילך — של אוטאביו רינוצ'יני ושל ז'אקור-פו פארי. הם נימנו, כזכור, עם יוצריה ומחולליה של האופרה האיטלקית, אשר — כפי שראינו — נסבה כולה על הפיתוח הדרמטי של העלילה.

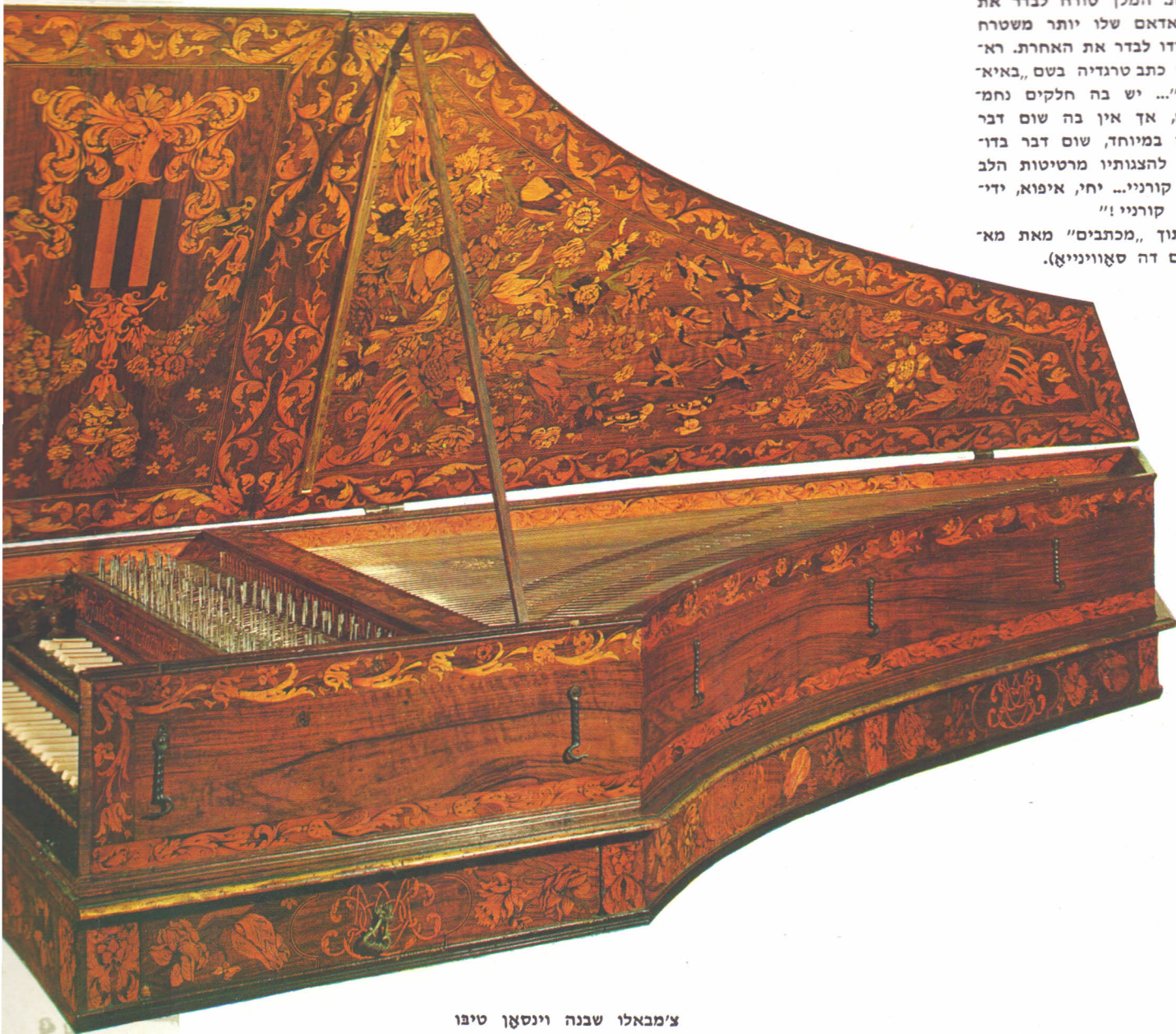
אלה הן השנים, שבהן מבוצעים "טאנקראד" (1613), "זעמו של אורלאנדו" (1617), "רולאן", "ופסיכא", כולן בלטים מפורסמים והצגות שזכו להצלחה רבה. אך תאריך היסטורי בהתפתחות התיאטרון המוסיקלי הצרפתי מהווה שנת 1642, בה הזמין לואי ה-13, לאחר מותו של רישאלייא, את החשמן מאזאראן לרשת את מקומו של רישאלייא. עד מהרה תהיה נודעת לטעמו של מאזאראן, שלא בכדי שימש ברומא מנהל כללי אצל החשמן אנטוניו בארבאריני, בתקופה בה הגיעה המלודרמה למלוא זוהרה (ר' עמוד 182) — השפעה מרובה על כל ההצגות המוסיקליות הנערכות בצרפת.

"בשעה שש עלה, איפוא, ל-
תוך המרכבה... שט בגונדולה
על פני התעלה, שמע מוסיקה,
ובשעה עשר חזר כדי לראות
בהצגת קומדיה... כך עבר
עליו יום השבת".
(מתוך "מכתבים" מאת מא-
דאם דה סאווינייא).

"לואי ה-14 ואנשי החצר",
פרט מתוך מעמד שצוייר על
מיכסה של צ'אמבאלו.



„מדי ערב בערב נערכים בסך
 ד'אָרמאַן נשפי מחולות, נש-
 פי מסיכות והצגות של קומ-
 דיות. המלך טורח לבדר את
 המאדאם שלו יותר משטרח
 מעודו לבדר את האחרת. רא-
 סין כתב טרגדיה בשם „באיא-
 זיד“... יש בה חלקים נחמ-
 דים, אך אין בה שום דבר
 יפה במיוחד, שום דבר בדו-
 מה להצגותיו מרטיטות הלב
 של קורניי... יחי, איפוא, ידי-
 דנו קורניי!“
 (מתוך „מכתבים“ מאת מא-
 דאם דה סאָוויניאַ).



צ'מבאלו שבנה וינסאן טיבו
 בשנת 1679
 בריסל, המוזיאון לכליינגינה.

קית, שהוצגה ב-28 בפברואר של אותה שנה, "ניקאנ-
 דאר ופילאנה", אך אין בידינו ידיעות מפורטות עליה.
 ב-14 בדצמבר, 1654, הוצגה "המטורפת המדומה" עם
 מוסיקה מאת פרנצ'סקו סאקראטי, שהדהימה עם
 הפריזאים בעושר התפאורות שלה, מעשה ידיו של
 טוראלי. הצלהתן של התפאורות מרהיבות-העין היא
 ללא ספק בבואה להישגיו של "בלט החצר", ואילו
 חוסר ההתלהבות שגילה הציבור הפריזאי כלפי הד-
 ראמה במוסיקה, כיוון שסיגל לעצמו טעם תיאטרוני

ג'וליו ריימונדו מאזאראן, שנולד בשנת 1602 בפאשינה
 שבמחוז אקווילה, גילה מנעוריו עניין רב בזרמים
 החדשים של המוסיקה שנתהוו באיטליה. ידוע כי
 הוא השתתף, כמחבר וכזמר, בהצגה של הישועים
 ב"קולאגיו רומאנו", העוסקת בחייהם של סן איגנא-
 ציו דה לויולה וסן פרנצ'סקו סאוואריו, עם מוסיקה
 של קאפסברגר. כבר בשנת 1645 הוצגו בפריז, ביוזמתו
 של החשמן, האופרות האיטלקיות הראשונות בביצו-
 עם של אמנים איטלקיים. ידוע לנו על אופרה איטל-

„מזרקת הפיראמידה בור-
סאי“
הדפס משנת 1780
מילאנו, אוסף החדפסים ה-
עירוני בארטארצ'לי



זון צרפתי מן המאה ה-17.
של פסלטריון שהיה נפוץ
נים 1600-1700. כדי לנגן
היו משענים אותו על
לחן או על הברכיים
של, המוזיאון לכלי-נגינה.

של אסכולות הטראגיקונים קורניי וראסין, היא הוכ-
חה נוספת לחוסר ההתענינות האופייני של הצרפתים
באותו סוג טיפוסי של האופרה האיטלקית, הרצוף
עלילה דרמאטית שכולה מושרת. בקשר לענין זה הביע
סן אוורמו, בשנת 1711, דעה המעידה על הסלידה
של המנטאליות הצרפתית מן הרעיון האיטלקי המוב-
הק שביסוד המלודרמה. „הרי זו תופעה הנוגדת
כל-כך את הטבע, עד שדעתי נפגעת ממנה, לשיר
עלילה שלמה מראשיתה עד סופה, כאילו באו הנפ-
שות המוצגות לכלל הסכם להביע במוסיקה את הענ-
יינים הנדושים ביותר ואת העניינים החשובים ביותר
שבחייהן“.

„מורקת הפיראמידה בורר
 סאי“
 הדפס משנת 1780
 מילאנו, אוסף ההדפסים ה-
 עירוני בארטארצלי



▶ נבלון צרפתי מן המאה ה-17.
 סוג של פסלטריון שהיה נפוץ
 בשנים 1600-1700. כדי לנגן
 בו היו משעינים אותו על
 שולחן או על הברכיים
 בריסל, המוזיאון לכלי-נגינה.

של אסכולות הטראגיקונים קורניי וראסין, היא
 חה נוספת לחוסר ההתענינות האופייני של הצר
 באותו סוג טיפוס של האופרה האיטלקית, ה
 עלילה דרמאטית שכולה מושרת. בקשר לענין זה
 סן אוורמו, בשנת 1711, דעה המעידה על הס
 של המנטאליות הצרפתית מן הרעיון האיטלקי ה
 הק שביסוד המלודרמה. „הרי זו תופעה ה
 כל-כך את הטבע, עד שדעתי נפגעת ממנה,
 עלילה שלמה מראשיתה עד סופה, כאילו באו
 שות המוצגות לכלל הסכם להביע במוסיקה את
 יינים הנדושים ביותר ואת העניינים החשובים ב
 שבחייהן“.



תלבושות של אופרה בפריז של המאה ה-18

בשנת 1654 הוצגה האופרה "נישואי פאליאוס ותא-טיס", עם מוסיקה מאת קארלו קאפרולי, על פי ליברית של בוטי. ב-22 בנובמבר 1660 הוצגה, בגאלר-יה של הלובר, "קסארקסאס" ("אחשוורוש"), אופרה ישנה מאת קאוואלי, שעובדה מחדש לתכלית זו. שלוש המערכות המקוריות הורחבו לחמש, כדי שיהיו יותר הפסקות לשם הצגת הבלטים, על פי מוסיקה מאת לולי, שהוכנסו בין מערכה למערכה. המוסיקה זכתה אמנם להערכה, אך ביחוד מצאו חן בעיני הקהל הבלטים.



לאחר שהחשמן מאזארקן עמד על קוצר-יכולתו של הציבור הצרפתי לקבל את האופרה האיטלקית כמות שהיא, החליט לנסות לבצע בה סיגולים ושינויים. והמקרה בא לעזרתו. ב-7 בינואר 1646 הגיע לפריז, ונתקבל בכבוד רב, החשמן בארבראיני; מזכירו, פרנ-צ'סקו בוטי, נלווה אליו, ב-2 במארס 1617 הוצגה "אורפיאוס" על פי ליברית של הכומר בוטי, עם מוסיקה מאת לואיג'י רוסי ועם "מנגנוני תפאורה" של טוראלי. ואכן היתה זו הצלחה.

לאמיתו של דבר "אורפיאוס" של בוטי ורוסי הוא מעשה הכלאה מוזר של אופרה איטלקית ובלט-הצר. רוסי, מוסיקאי בעל רמה, טרח במיטב יכולתו וכתב פארטיטורה עשירה בקטעים מלודיים, ברנינות שהיא פעמים רכה ופעמים מבריקה, אשר עלתה יפה למדי גם בחלקים הקלים; אך מחבר הליברית הקריב את כל הרציפות ההגיונית שבעלילה למען אפיזודות מיסתוריות ומטילות-אימה, סצינות מלחמתיות, מראות של מערות אפלות, מעברים קומיים ובלטים.

ועם זאת, על אף הצלחתה הרבה של ההצגה, נשאר הנסיון של "אורפיאוס" בודד משך שנים רבות. היוזמה שנקט החשמן מאזארקן לשם "איקלומה" של המלוד-ראמה האיטלקית בצרפת, קיבלה מהלומה בולמת כתוצאה מתנועת מרי-ה"פרונד", נגד המדיניות האבסולוטיסטית של המלוכה, תנועה שאילצה את החשמן, ואת כל חצר המלכות, להתרחק בשנים 1648—1653 מפריז. משעלה סוף-סוף בשנת 1653 בידי הצ-בא לדכא את ה"פרונד", וכשהתחילו להתחדש החיים החברתיים של החצר — כבר היה לואיג'י רוסי בין שוכני עפר, ו"אורפיאוס" לא היה אלא זכרון רחוק.

ההצגה הראשונה, שהציג מאזארקן, לאחר שחזר לבי-רה, היתה בלט, כלומר ההצגה הקרובה ביותר ללבם של הצרפתים. אגב שימוש בתפאורותיו המפוארות של טוראלי, שכבר עוררו התפעלות מרובה בהצגת "אורפיאוס", מעלים את "בלט הלילה". בין המש-תתפים בהכנת הבלט מתבלט הרקדן ג'ובאני באטיס-טה לולי, שמילא שישה תפקידים ושחיבר גם מספר קטעי מוסיקה. מסתבר שהיתה זו ההצגה המפוארת והיקרה ביותר שערכה חצר-המלכות מעודה. ההצ-לחה היתה עצומה. אך החשמן מאזארקן נשאר, עם זאת, נאמן לסוג התיאטרון שעורר את התפעלותו בימי נעוריו, ואף-על-פי שניסה לספק את טעמו של הציבור — לא ויתר על סוג היצירה שהעדיף.

פרנצ'סקו קאוואלי (1602—1676), אחד הנציגים הח-שובים ביותר של האופרה הוונציאנית, יורש ראוי למונטוורדי, הוזמן לצרפת על-ידי מאזארקן בכ-בודו ובעצמו. החשמן הטיל עליו לחבר מוסיקה לאופרה "הרקולס המאוהב", שהיו עתידים להציג בחתונתו של המלך הצעיר, לואי ה-14, עם ה"אינפאנ-טה" (נסיכת-החצר) של ספרד. האדריכל המפורסם ויגאראני, שהוא ובניו היו גם מומחים לבניית מנגנוני תפאורות, בנה במיוחד לצורך המאורע תיאטרון מפר-

של כוח רב-השפעה. אך לשווא: אמנם, אפשר סייעו להסחת דעתו של הקהל גם השאון שהשמיעו „מנגנוני התפאורה” הכבדים והאקוסטיקה הגרועה של האולם — אך מכל מקום, עובדה היא שהמוסיקה של קאוואלי לא עוררה כל תשומת לב.

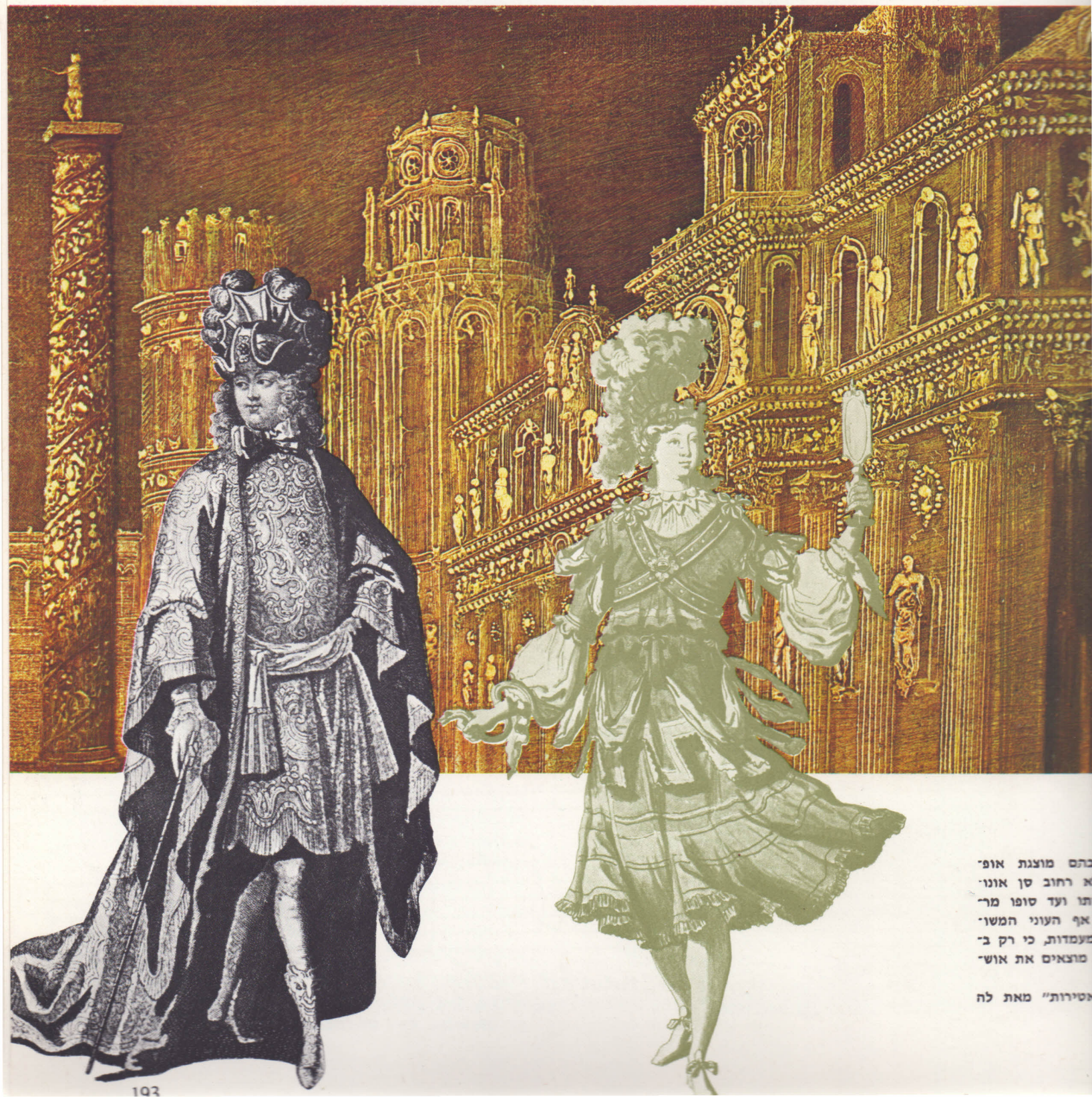
בכל ההתלהבות והתשואות זכה שוב לולי, שכתב את המוסיקה לבלטים אשר הוצגו בין מערכה למערכה.

היה זה הנסיון האחרון: האופרה האיטלקית לא יכלה לעשות נסיונות נוספים. קאוואלי חזר ממורמר לוונציה שלו, לאחר שהובס על-ידי צעיר שללא-ספק נפל ממנו בערכו, אך זכה, עם זאת, בתנופתו ובפני נוקיו של קהל קפריזי.

אר גדול. משנחנך התיאטרון. ב-7 בפברואר 1662, בהצגת הבכורה של „הרקולס המאוהב”, היתה הא-ווירה עויינת כלפי קאוואלי. החשמן מאזארן מת ב-9 במארס שנה קודם לכן, וההתענינות הפושרת שגילו הפריזאים מעודם כלפי האופרה האיטלקית נצטננה עוד יותר. המצב עוד הוחמר מחמת טינות פוליטיות, שליבו את המשטמה העזה, שרווחה תמיד כלפי כל מה שאיננו לאומי. אך עם שהסכים להיכנע לטעמו של הקהל ויצר „הצגת-חצר” מפוארת, עלה בידי קאוואלי לכתוב גם מוסיקה העומדת ברמה אחת עם מיטב האופרות שלו. המקהלות נערכו באמנות רבה, האריות הבלטו קו חי ומלודי, הרא-ציטאטיב צומצם עד למינימום, השתתפות כלי-הנגינה היתה ערה ומקסימה: בכל אלה היה טבוע חותמו

ה על אר

(1593)



בהם מוצגת אופ-
א רחוב סן אונו-
תו ועד סופו מר-
אף העוני המשו-
מעמדות, כי רק ב-
מוצאים את אוש-

אטירות" מאת לה

של כוח רב-השפעה. אך לשווא: אמנם, אפשר ס להסחת דעתו של הקהל גם השאון שהשפ "מנגנוני התפאורה" הכבדים והאקוסטיקה הנר של האולם — אך מכל מקום, עובדה היא שהמוס של קאוואלי לא עוררה כל תשומת לב.

בכל ההתלהבות והתשואות זכה שוב לולי. שכתב המוסיקה לבלטים אשר הוצגו בין מערכה למע

היה זה הנסיון האחרון: האופרה האיטלקית יכלה לעשות נסיונות נוספים. קאוואלי חזר מסו לונציה שלו, לאחר שהובס על-ידי צעיר שללא נפל ממנו בערכו, אך זכה, עם זאת, בתנופתו ו נוקיו של קהל קפריזי.

אר גדול. משנחנך התיאטרון. ב-7 בפברואר 1662, בהצגת הבכורה של "הרקולס המאוהב", היתה הא-ווירה עויינת כלפי קאוואלי. החשמן מאזאראן מת ב-9 במארס שנה קודם לכן, וההתענינות הפושרת שגילו הפריזאים מעודם כלפי האופרה האיטלקית נצטננה עוד יותר. המצב עוד הוחמר מחמת טינות פוליטיות, שליבו את המשטמה העזה, שרווחה תמיד כלפי כל מה שאיננו לאומי. אך עם שהסכים להיכנע לטעמו של הקהל ויצר, "הצגת-חצר" מפוארת, עלה בידי קאוואלי לכתוב גם מוסיקה העומדת ברמה אחת עם מיטב האופרות שלו. המקהלות נערכו באמנות רבה, האריות הבלטו קו חי ומלודי, הרא-ציטאטיב צומצם עד למינימום, השתתפות כלי-הנגינה היתה ערה ומקסימה: בכל אלה היה טבוע'חותמו

פרט מתוך "התקפה על אר-מון" פרנסוא דה נומא (1593-?) פריס, חלובר.



"בימים שבתם מוצגת אופ-רה, מתמלא רחוב סן אונו-רץ מראשיתו ועד סופו מר-כבות, על אף העוני המשו-תף לכל המעמדות, כי רק ב-אופרה הם מוצאים את אוש-רם". (מתוך "סאטירות" מאת לה פונטיין).

לזכות להצלחה מרובה בצרפת, ועל כן עמל ללא ליאות בשטח זה. אין לך בלט אשר לולי לא השתתף בו. הוא שחקן, רקדן, קומפוזיטור, כוריאוגראף, שנים אחדות הספיקו לו כדי ללמוד את כל הסודות, את כל הלהטים הדרושים לשם נשיאת-חן בעיני הציבור. הוא הצטרף גם אל ה"גראנד באנד דה ויולון דה רוה", ("הלהקה הגדולה של כנרי המלך") - תזמורת מפור-סמת בת 24 כינורות - ולאחר-מכן יסד תזמורת קטנה יותר, "באנד דה פאטי ויולון" ("חבר הכנורות הקטנים"), שעד מהרה הדביקה, בהדרכתו השקדנית והקפדנית, את ה"גראנד באנד די רוה" ועלתה עליה ביכולתה. בשנת 1661 נתמנה "מפקח המוסיקה של המלך".

אין אנו יודעים דבר על ילדותו של ג'ובאני באטיסטה לולי עצמו - אלא זאת, שנולד בפירנצה ב-28 בנובמבר 1632, למשפחה צנועה ביותר. אנו מוצאים אותו בפריז, והוא בן ארבע-עשרה שנה, בשרותה של הגברת דה מונפונרייא, בתו של הדוכס מגיז. הרי זו "מתנה" שהעניק האציל רוג'א דה לוריין, בשובו ממסע באיטליה, לגברת האצילה, ביודעו כמה היא משתוקקת להתאמן בשפה האיטלקית. הנער תוסס, נבון, מחונן בחוש הומור חריף, יודע יפה לרקוד ומנגן בכינור. לא זמן רב נשאר חדרן. בגיל עשרים עלה בידו להיכנס ל"בלט החצר" והוא נתחבב מיד על המלך לואי ה-14 עול הימים, שבשנת 1653, משהתחיל לולי להופיע בו, "בלט הלילה", היה רק בן חמש-עשרה שנה. לולי שקד על לימוד הקומפוזיציה, אך נשאר ביסודו אוטודידקט. הוא הודרך בעיקר על-ידי אינס-טינקט שאינו טועה לעולם בניחוח הטעם השורר באותה שעה, ובכשרון רב בבחירת האמצעים היעילים ביותר לשם הסתגלות מהירה, וללא היסוסים רבים. עד מהרה חש לולי כי הבלט הוא סוג ההצגה העתיד

דף תווים מתוך "מוסיקות עממיות" מאת מארקו-ראצולי (1662-1619) בולוניה, המוזיאון הביבליאו-גרפי-מוסיקאלי העירוני.

mi m'uccide Chi i tormenti del mio seno *l'è fingendo, l'è fingendo.*
tirando il mio pensiero *Chi buono giusto il fato amide,* *Ma l'al lama offre il pesce*
l'è un uello fiero, *Semp' intorno a chi m'uccide* *l'è riesce. La difesa*
chi chiama alle sigle *Ancor fuma il foco estinto* *Ma l'impresa annuntiaranni*
tino d'un mischano *frà le cenere del petto* *è pur schizzo con quell'armi*
l'è prese in man de illori *l'è tenace a mia via petto* *de best'occhi et m'han vinto*
chiori. L'quarti fieri *l'è bel cino mi tiene anninto* *Ancor fuma il foco estinto*
l'è fieri mi incakno

Lo confesso a voi d'auante se l'negai già
molti di ma penando chi me' così lo con-

„הבלטים של החצר“ בצר-
פת היו סוג ההצגה החביב
ביותר להשמעת מוסיקה. ה-
בלט הכיל „אובאָרטיר“, פתי-
חה, בה הציג השחקן את
הנושא בפאנטומימה ובמחול,
לקול מוסיקה ווקאלית וב-
מספר מערכות שונות. אחר-
כך הופיעה להקת המחול כו-
לה.

▶ „אלגוריה של המוסיקה“,
תחריט של לואי בינאָ 1744-
1800 (לערך)
וונציה, מוזיאון קוראָר.



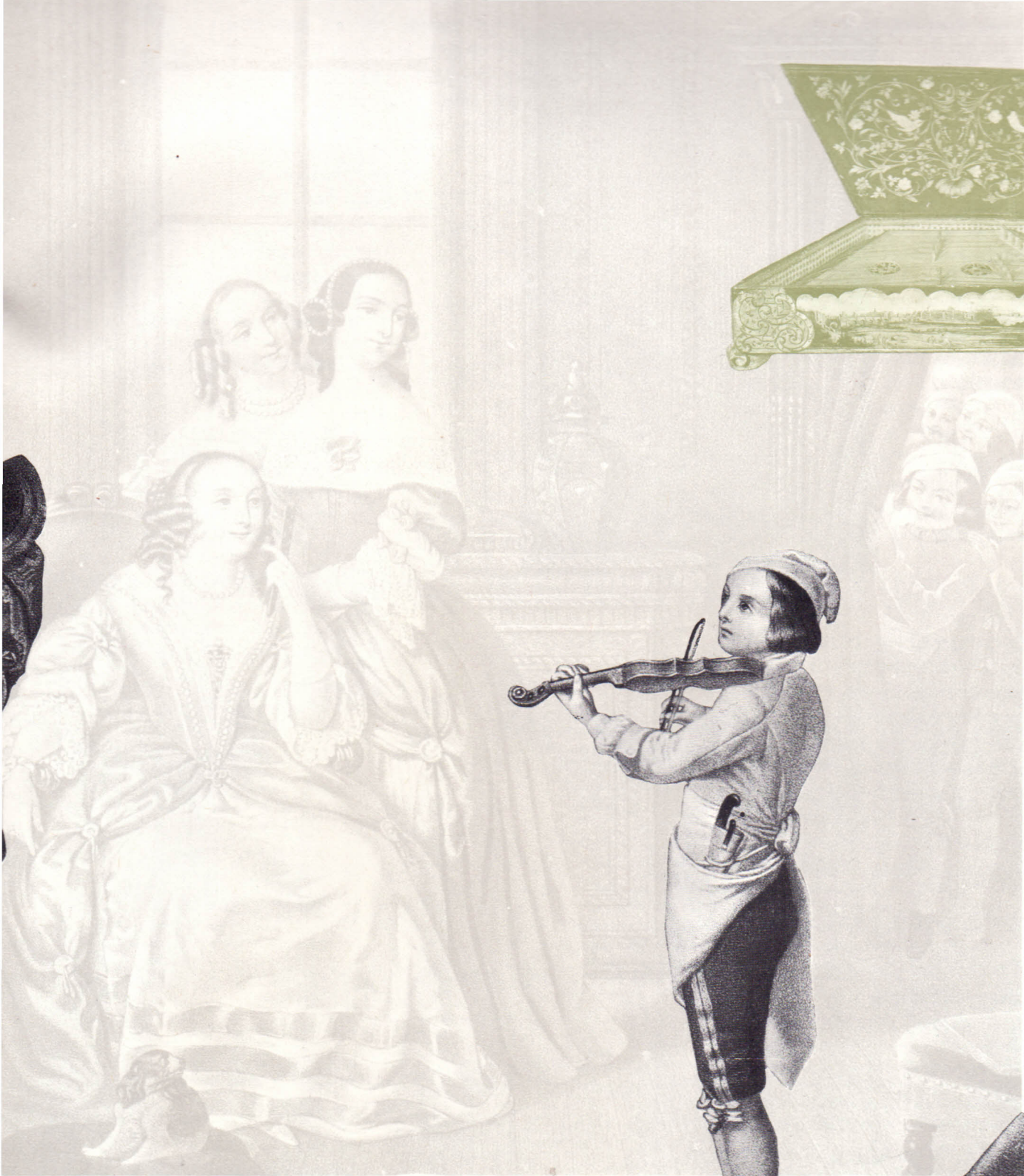
פאָנורון, או ציתר איטלקי,
מן המאה ה-17
בריסל, המוזיאון לכלי-נגינה.

הציתר היה מקובל במיוחד
מן המאה ה-16 עד למחצית
הראשונה של המאה ה-18.
היו סוגים שונים בגודלם;
בכיוונם. לפאָנורקון היו
תשעה מיתרים כפולים.

משך התקופה בה שיתף פעולה עם מולייר, השנים
1663–1671, עבד על יותר מאחת-עשרה קומדיות, אשר
על שום שכלל בהן מוסיקה ומחולות כונו „קומדיות-
בלט“. הקשר הממושך עם מולייר, עם שחקניו ועם
התיאטרון הגדול שלו, היה חווייה גדולה נוספת ללולי.
כתוצאה משיתוף-הפעולה שלהם נוצרו: „אימפרובי-
זאציה בווארסאי“ (1663), „נשואים כפויים“ (1664),
„האהבה המרפאה“ (1665), „ג'ורג' דאנדאן“ (1668),
„האדון דה פורסוניאק“ (1669), „הנאהבים המפו-
ארים“ (1670) ו„גם הוא באצילים“ (1670).

אך בינתיים, בהשפעת ההצגות האיטלקיות, התחילה
התפתחותו של „בלט החצר“ לנטות לעבר האופרה.
הפגישה בין לולי ובין המשורר פייאר פאראן (לערך
1620–1657) ובין המוסיקאי רובאר קאמבאר (לערך
1628–1677) שימשה דחיפה סופית לתהליך זה.
„הפאסטוראלה ד'איסי“ (1659) היא האופרה הראשון
נה בשפה הצרפתית שנוצרה כתוצאה משיתוף פעולה
ביניהם. בשנת 1669 קיבלו השלושה רשות מן המלך
להציג אופרות בשפה הצרפתית, וכעבור שנתיים, ב-2
במארס 1671, הציגו בפריס את „פומונה“. אופרה זו
הוצגה 146 פעמים, בהצלחה עצומה. המוסיקה, שרק
חלקים ממנה הגיעו לידינו, אינה נבדלת הבלדים
יסודיים מן המוסיקה של רוסי וקאוואלי, ואילו
הליברית מבולבלת ולא שלמה, ונופלת בהרבה בערכה
מן הליבריות של בוטי; אך יש לה היתרון העצום
שנכתבה כולה צרפתית. פאראן וקאמבאר זכו להצלחה
רבה – אלא שהאירגון המסחרי שלהם היה רופף ביר-
תר. הם פשטו את הרגל ולולי השתלט על סוג החדש,
במזגו ובגבשו את כל הכיוונים שנתגלו בשנים ההן,
אך לא זכו לביצוע שלם. לאחר שפאראן נאסר על
אי-פרעון-חובות, עלה בידי לולי לזכות ברשיון מן
המלך להציג יצירות מוסיקליות בצרפתית, ועד מהרה
הרחיב לואי ה-14 את תחומי הרשיון במלאו את
כל משאלות לבו של המוסיקאי ובהעניקו לו את





המונופול המוחלט על כל המוסיקה התיאטרלית הצרפתית. בגיל ארבעים ריכז בידו לולי, שכבר קיבל אזרחות צרפתית, כוח ששום מוסיקאי צרפתי אחר לא הגיע אליו.

הטרגדיה הלירית ושנותיו האחרונות של לולי

משנוצרה „האקדמיה המלכותית למוסיקה“, קם תיאטרון חדש. בשנת 1673 מת מולייאר ושחקניו הורחקו מאולם התיאטרון בארמון-המלכות, שנמסר לרשותה של האקדמיה. „בלט החצר“ ו„הקומדיה-בלט“ שבקו חיים לכל חי. לאחר אופרה אחת, שניתן

לולי מופיע ככנר לפני מד-
מואזל מונפונייא
ליטוגראפיה של ו. דרייס, מי-
לאנו, אוסף פרטי.

של „בלט החצר“ ושל „הקומדיה-בלט“ ש„הורכב“ על-גבי גופה ונשמתה של הטרגדיה הספרותית. מכאן ואילך דרוש מחבר ליבריות שאינו משורר חיוור כפאראן, אלא יודע בדרך כלשהי להתרומם למדרגתו של ראסין — בעוד הוא נשאר עם זאת כלי פאסיבי בידי המוסיקאי. לולי מצא משורר כזה בפיליפ קינו (1635–1688), מחזאי שאינו מצטיין במקוריות רבה, אך היודע היטב את המלאכה, ושיש בידו להתחרות בראסין אם לא בתוכנם הרי לפחות בצורתם של חרוזים מושלמים ומתנגנים. ואכן, עלה בידו של קינו להפיק בשביל לולי משהו אפילו יותר מחרוזים מושלמים: הנפשות שלו קורבנות חפים-מפשע של גורל אכזרי ושל נקמת אלוהים אפלה, נתונות תמיד במכאובים ותחת איומים נוראים, ונסערות מחמת תלאות מוזרות וקשות ביותר. כמורכב קיים מנגנון התפאורה, החילופים הבלתי-פוסקים של התמונות וכל הכישופים והמיקסמים. וכמובן יש בהצגות גם בלטים, ששולבו בכשרון רב בפרולוג המפאר את עוצמתו של „מלך השמש“, אשר אין דוגמה לה, והמופיעים בהצגה גם בכל מעמד פאסטוראלי, או בתמונה מחיי האלים, או במחילת-שאל ושידים משתוללים בה. עד כה, פרט לכך שהיא משתמשת בשפה רהוטה, אין כל הבדל ניכר

לולי, האיטלקי במוצאו, היה לדמות מוסיקלית מיוחדת במינה בחצרו של לואי ה-14. רקדן מחונן, כנר ואיש תיאטרון, היה ליוצר האופרה הצרפתית והעלה אותה לשיא יופי כה רמים עד שלא ירדה מן הבמה משך מאה שנה.

פסטריון עם תיבה מן המאה ה-17 מילאנו, המוזיאון לכלינגינה.



בראותה כחזרה כללית של הריפורמה שביצע לולי „חגיגות האהבה ובאכחוס“ (1672), נולדה האופרה הצרפתית החדשה — הטרגדיה הלירית.

קורניי עודנו בחיים. ראסין כבר הציג את „אנדרומכה“ וכעבור שנים אחדות את „פדרה“. לולי, כמאז, עודנו קשוב לכל תהפוכות רוחו של הציבור. התיאטרון הטראגי הוא ההצלחה הגדולה של השעה, הוא נועץ שורשיו באותה מסורת שבצרפת היתה מאז ומתמיד מלאת חיות ותוססת. הטרגדיה הלירית של לולי אינה אלא בנין-על מוסיקלי העשוי בכשרון רב, על כל הפאר של תפאורת הבמה ועם המטען הכוריאוגראפי

יש המשווים את הרציטאטיב של לולי לזה של מונטוורדי ביחוד מונטוורדי של „אורפיאוס“ — אך בין שני טיפוסים הרציטאטיב קיים הבדל יסודי. מונטוורדי מפסיק מפעם לפעם את הדיקלום ההב-רתי של השירה, כדי לשחרר את השיר, באריות, ואילו לולי יוצר את המלודיה במישרין על גבי ה„דיקלום“ המוסיקלי של השירה הטראגית הצרפתית.



עם לולי בא לעולם גם ה„אוברטירה“ (פתי פתית, אותו קטע תזמורתי קצר הבא קודם והפותח אותה, והוא ששיווה לה מתכונת היטב : אדאג'ו פותח, אלגרו שהוא בדרך כל אדג'ו מסיים. התזמורת שלו – ובמיוחד כו ממתכת המריעים, בעלי הצליל המרשים – רה חדשה ומקורית שתאריך ימים רביכ מופת למארק אנטואן שארפאנטייא, לדה להנדל, ובאמצעותם של אלה – במידה מו גם לבאך.

היצירה הראשונה שנוצרה כתוצאה משיתוף בין לולי ובין קינו היא „קאדמוס והרמיון אשר בה עוד תופסת האריה מקום חשוב הרציטאטיב, שהוא לעתים קרובות מרוש אחר-כך באות, בקצב של אחת לשנה בערך, האחרות „אלסאסטה“ (1674) ו„תיזאוס“ (1675) קיהן התזמורתיים כבר מעוררים ענין, ואיל (1676) היא ההתבססות הגדולה הראשונה צייטאטיב. איזיס“ (1677) המכונה „אופרה קאים“, מרשימה בעוצמה היוצאת מגדר ההשתתפות הכללית, החולשת על כל היצירות „כא“ (1678) וב„באלארופן“ (1679) – שבו השתתף קינו – זוכים החלקים הקוליים לאיזון נכון. אחר-כך נתחדש שיתוף הפעולה ונוצרו „פרוסרפינה“ (1680), בה מופיע כשהוא מלווה על-יד התזמורת ; „פרסיאוס „פאטון“ (1683) ו„אמאדיס“ (1684) המציי חולפת לצורות מוסיקליות נוסח האיטלקי ליים רחבים למלודיאציה חופשית של הארי

עם רולאן“ (1685) ו„ארמיד“ (1686) יצר המעולות שבאופרות שלו, אשר בהן הוא מלודיאציה ממושכת, מלאת עליצות על-ידי תזמורת עשירה בגוונים, בפיתויים, ובאילתורים סוחפים. חודשים אחדים לפני לולי את הפאסטוראלה „אקיס וגאלאתיאה פארטיטורה שופעת עושר מלודי, המציינת הנושאים של שנות הנעורים. חשיבות מועט מבוטלת, יש ליצירתו הדתית – מוטאטות טוט, דיאס איראי, דה פרופונדיס – שא בה אותה דתיות מיסטית שביצירות של שיוץ, בן-דורו, הריהי מעוררת התפעלות ליות מזהירה ובעושר-הבעה, המזכירים את האיטלקי.

ב-8 בינואר 1687, בבקשו לחוג את הח „מלך-השמש“ ממחלה קשה, ביצע לולי א דיאוס“ שלו. בתוך התלהבות הניצוח פצע

באופרות של לולי מעטות ביותר, פעמים לא יותר משלוש או ארבע, האריות הממשיות, אותן מערכות ווקאליות מופלאות, שהאיטלקים הצטיינו כל כך בחי-בורן, בעוד שגל הדיקלומים הוא המציף והסוחף את כל האופרה. זוהי מלודיאציה המדגישה את כל עושר-רה של השפה הצרפתית, ואת כל הניואנסים הדקים ביותר שלה, המטופחים על-ידי האיטלקי הגאוני באינטואיציה מופלאה ביותר.

ולבסוף מגלה לולי את המקורות השופעים של התז-מורת: תחילה הגביל עצמו להדגשת המחולות, ביכולת-תיאור בולטת של הרקע והסביבה, וכן לנגינת-ביניים בשעת חילופי התפאורה, אף זאת בחום ובכוח מעורר. לאחר-מכן, עם האופרה „פרוסרפינה“ (1680), הפעיל את התזמורת גם בליווי הרציטאטיב, ועלה בידו להופכה כמעט ל„אישיות“, שיש לה משחק גוני קול וצבעים משלה, ועושר ריתמי ומלודי משלה.

„לא רק מוסיקה שחברתי אני מגיש לך ; אני גם מציג לפניך אקדמיה גדולה של מוסיקאים. הרשית לי לארגן להקה זו ואני הקדשתי עצמי לאימונה... סוף-סוף זכיתי ב-קורת-רוח בהיווכחי לדעת, כי המלך הגדול ביותר שהיה מעולם, אינו רואה אותה כ-בלתי-ראויה להופיע לפניו.“ (מתוך „הקדשה“ ללואי ה-14 „פאטונט“ של ז' ב. לולין.)

עם לולי בא לעולם גם ה„אוברטירה“ (פתיחה) הצר-
 פתית, אותו קטע תזמורתי קצר הבא קודם לדראמה
 והפותח אותה, והוא ששווה לה מתכונת מוגדרת
 היטב: אדאג'ו פותח, אלגרו שהוא בדרך כלל פוגאטו.
 אדג'ו מסיים. התזמורת שלו — ובמיוחד כלי-הנשיפה
 ממתכת המריעים, בעלי הצליל המרשים — היא יצי-
 רה חדשה ומקורית שתאריך ימים רבים, ותשמש
 מופת למארק אנטואן שארפאנטייא, לדה לאלאנד,
 להנדל, ובאמצעותם של אלה — במידה מסויימת —
 גם לבאך.

היצירה הראשונה שנוצרה כתוצאה משיתוף הפעולה
 בין לולי ובין קינו היא „קאדמוס והרמיון“ (1673),
 אשר בה עוד תופסת האריה מקום חשוב יותר מן
 הרציטאטיב, שהוא לעתים קרובות מרושל וחדגוני.
 אחר-כך באות, בקצב של אחת לשנה בערך, האופרות
 האחרות „אלסאסטה“ (1674) ו„תיזאוס“ (1675), שחל-
 קיהן התזמורתיים כבר מעוררים ענין, ואילו „אתיס“
 (1676) היא ההתבססות הגדולה הראשונה של הר-
 ציטאטיב. איזיס“ (1677) המכונה „אופרה של המוסי-
 קאים“, מרשימה בעוצמה היוצאת מגדר הרגיל של
 ההשתתפות הכליית, החולשת על כל היצירה. ב„פסי-
 כא“ (1678) וב„באלארופון“ (1679) — שבחיבורן לא
 השתתף קינו — זוכים החלקים הקוליים והכליים
 לאיזון נכון. אחר-כך נתחדש שיתוף הפעולה עם קינו,
 ונוצרו „פרוסרפינה“ (1680), בה מופיע רציטאטיב
 כשהוא מלווה על-יד התזמורת; „פרסיאוס“ (1682),
 „פאטון“ (1683) ו„אמאדיס“ (1684) המציינות שיבה
 חולפת לצורות מוסיקליות נוסח האיטלקי, עם שו-
 ליים רחבים למלודיזאציה חופשית של האריות.

עם רולאן“ (1685) ו„ארמיד“ (1686) יצר לולי את
 המעולות שבאופרות שלו, אשר בהן הרציטאטיב
 הוא מלודיזאציה ממושכת, מלאת עליצות, הנתמכת
 על-ידי תזמורת עשירה בגוונים, בפיתויים, בריטוטים,
 ובאילתורים סוחפים. חודשים אחדים לפני מותו סיים
 לולי את הפאסטוראלה „אקיס וגאלאתיאה“ (1686),
 פארטיטורה שופעת עושר מלודי, המציינת שיבה אל
 הנושאים של שנות הנעורים. חשיבות מועטת, אך לא
 מבוטלת, יש ליצירתו הדתית — מוטאטות, מיזארא-
 טות, דיאס איראי, דה פרופונדיס — שאם כי אין
 בה אותה דתיות מיסטית שביצירות הדתיות
 של שיוץ, בן-דורו, הריהי מעוררת התפעלות במצלו-
 ליות מזהירה ובעושר-הבעה, המזכירים את קאריסימי
 האיטלקי.

ב-8 בינואר 1687, בבקשו לחוג את החלמתו של
 „מלך-השמש“ ממחלה קשה, ביצע לולי את ה„טא
 דיאום“ שלו. בתוך התלהבות הניצוח פצע בלי משים

באופרות של לולי מעטות ביותר, פעמים לא יותר
 משלוש או ארבע, האריות הממשיות, אותן מערכות
 ווקאליות מופלאות, שהאיטלקים הצטיינו כל כך בחי-
 בורן, בעוד שגל הדיקלומים הוא המציף והסוחף את
 כל האופרה. זוהי מלודיזאציה המדגישה את כל עושי-
 רה של השפה הצרפתית, ואת כל הניואנסים הדקים
 ביותר שלה, המטופחים על-ידי האיטלקי הגאוני
 באינטואיציה מופלאה ביותר.

ולבסוף מגלה לולי את המקורות השופעים של התז-
 מורת: תחילה הגביל עצמו להדגשת המחולות,
 ביכולת-תיאור בולטת של הרקע והסביבה, וכן לנגינת-
 ביניים בשעת חילופי התפאורה, אף זאת בחום ובכוח
 מעורר. לאחר-מכן, עם האופרה „פרוסרפינה“ (1680),
 הפעיל את התזמורת גם בליווי לראציטאטיב, ועלה
 בידו להופכה כמעט ל„אישיות“, שיש לה משחק גוני
 קול וצבעים משלה, ועושר ריתמי ומלודי משלה.

וסיקה שחיברתי
 ד; אני גם מציג
 מיה גדולה של
 הרשית לי לארגן
 ני הקדשתי עצמי
 וזר-סוף זכיתי ב-
 זיווכחי לדעת, כי
 ב יותר שהיה
 רואה אותה כי-
 להופיע לפניו.
 ושה“ ללואי ה-
 של ז. ב. לולין.



נאלרית המראות בוורסאי
ז' הרדואן מאנסאר (1646-
1708)

דיוקנאותיהם של לולי,
מולייאר וראסין
מילאנו, אוסף ההדפסים ה-
עירוני בארטארצלי.





שלו, אך אין ספק כי אף שהוא נופל מנקודת-ראות מוסיקלית טהורה מקאוואלי, הריהו עם זאת דמות ממדרגה ראשונה.

למעשה היה לולי מחוללה של דרך חדשה. הוא הצליח ליצור סגנון כליי, שהאריך ימים רבים אחריו. הוא אף ליקט בכשרון גאוני את הנסיונות הרבגוניים של העבר וחדשם, תוך שהטביע בהם חותם אישי של בלתי אמצעיות ערה ובהירה.

את רגלו בשרביט המנצחים שבידו. במקום הפגיעה הופיעה תפיחה קטנה, שעד מהרה נעשתה רצינית. היה הכרח לקטוע את הרגל, אך ימים יקרים אבדו בספקות ובהיסוסים. כעבור שבועות אחדים, ב-22 במארס 1687, מת לולי והוא רק בן חמישים וחמש.

חשיבותו המוחלטת של לולי כמניח יסודותיה של הטרגדיה הלירית הצרפתית גרמה, לעתים קרובות, להתעלמות מן הערכים הפנימיים יותר של המוסיקה

„הקונצרט“ (ויולה דא־גמבה,
 ספינט, שירה, כינור, לאוטה)
 ניקולא טורנייץ
 (לערך 1604 — לערך 1670)
 פריז, הלובר.



שלו, אך אין ספק כי אף שהוא נופל מוסיקלית טהורה מקאוואלי, הריהו ממדרגה ראשונה.

למעשה היה לולי מחוללה של דרך חדש ליצור סגנון כלי, שהאריך ימים רב אף ליקט בכשרון גאוני את הנסיונות העבר וחידשם, תוך שהטביע בהם חבלתי אמצעות ערה וכוונת

את רגלו בשרביט המנצחים שבידו. במקום הפגיעה הופיעה תפיחה קטנה, שעד מהרה נעשתה רצינית. היה הכרח לקטוע את הרגל, אך ימים יקרים אבדו בספקות ובהיסוסים, כעבור שבועות אחדים, ב-22 במארס 1687, מת לולי והוא רק בן חמישים וחמש.

חשיבותו המוחלטת של לולי כמניח יסודותיה של הטרגדיה הלירית הצרפתית גרמה, לעתים קרובות, להתעלמות מן הערכים הפנימיים יותר של המוסיקה

המוסיקה

אנציקלופדיה אלבומית לתולדות המוסיקה

כרך 1 חוברת 12

לכל חוברת צמוד תקליט

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

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

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

בישראל

זכויות המהדורה העברית: מסביב-לעולם הוצאה לאור בע"מ, ת.ד. 23070, תל-אביב
FRATELLI FABBRI EDITORI ©

תדריך לתקליטיה XII

סימן ומספר	קוטר ומהירות	סמל התוצרת	המבצעים	תיאור
AS 529	25/33	Adès	תזמורת; ג'. קלואז, ר. ג'ארלין	סוויטה מתוך אריות לבאלאט מוסיקה מתוך "אחשורוש"
AVRS 6216	30/33	Amadeo	פרו ארטה אנטיקווא, פראג	"דיאס איריי", מיזאראא
APM 14100	30/33	Archiv	סולנים, מקהלות, תזמורת. לאמורא; מ. קורו	סוויטה מתוך הסימפוניה של "אמאדיס דה גול"
RG 378 ZRG 5378	30/33	Argo	תזמורת קאמרית: ז'. פ. פאיאר	סוויטה של באלאט מארשים
QCX 10140	30/33	Columbia	תזמורת א. סקארלאטי: פ. קאראצ'יילו	"גם הוא באצילים"
MC 20102	30/33	Contrepoint	קולאגיום מוסיקום של פאריס: ר. דואט	מארשים ומוסיקה לכלי נשיפה
MC 20120/2	3-30/33	Contrepoint	סולונים, מקהלה, תזמורת: ר. דואט	"אריות בשביל מאדאם הדופינה", "סימפוניה לשעת הכנוחה של המלך"
MC 20086	30/33	Contrepoint	קולאגיום מוסיקום של פאריס: ר. דואט	"גם הוא באצילים"
MC 20118	30/33	Contrepoint	קולאגיום מוסיקום של פאריס: ר. דואט	"פלאודה לאאטארא, גאליה". "טה דיאוס"
LXT 5211/3	3-30/33	Decca	סולונים, מקהלה, תזמורת: ר. דואט	סוויטה מתוך הסימפוניה "אמאדיס דה גול"
DF 730075	30/33	Discophiles	סולונים, מקהלה, תזמורת: ר. בלאנשאר	אריה מתוך "תיזיאוס" אריות מתוך אופרות מארשים, אריות, מוסיקה לכלי נשיפה
LA 1073	25/33	Ducretet-Thomson	סולונים, מקהלה, תזמורת: פ. קאפאדא-וויאל	"מיזאראא מיי דיאוס" "תקופת השלום"
LDE 3191 STE 50069	30/33	Erato	תזמורת קאמרית: ז'. פ. פאיאר	אריה מתוך "אמאדיס" ו"ארמידה וראנו" אריות מתוך אופרות
EJA 10	30/33	Erato	סולונים, תזמורת, מקהלה: ז'. פ. פאיאר	סוויטה מתוך "המנגנים של המלך" סוויטה לבאלאטים
LL 16	30/33	Lyrichord	סופראנו: ס. רוי באס: א. לינוויל	באלאט של "גם הוא באצילים" סוויטה מתוך "קאדמוס והארמינוא"
MDINT 9045	30/33	Mode	קולאגוויים מוסיקום של פאריס: ר. דואט	אנתולוגיה
OL 50166	30/33	Oiseau-Lyre	סולונים, מקהלות, תזמורת: א. לואיס	אופרה מוסיקה של כנסיה
OL 50136	30/33	Oiseau-Lyre	מקהלה קולית: ל. פרומו	
OL 50117	30/33	Oiseau-Lyre	סופראנו: א. זוסמאן, מקהלה קולית ל. פרומו	
AL 2337	30/33	Philips	באריטון: ג'. סוזיי, מקהלה: ר. לאפאר	
SUA 10385	30/33	Supraphon	תזמורת קאמרית של פראג	
GMA 32	30/33	Telefunken	תזמורת האמבורג: ד. באלה	
DL 1070	30/33	Vox	תזמורת קאמרית: ג'. קאר	
CS 300 CST 25001	25/33	Vega	תזמורת וארסאי: ב. ואהל	
HLP 11	30/33	HMV	סולונים, מקהלה, תזמורת: ר. דאזור-מייאר	



סימן ומספר	קוטר ומהירות	סמל התוצרת	המבצעים	המבצעים
AS 529	25/33	Adès	תזמורת; ג'. קלואז, ר. ג'ארלין	סוויטה מתוך אריות לבאלט
AVRS 6216	30/33	Amadeo	פרו ארטה אנטיקווא, פראג	מוסיקה מתוך "אחשוורוש"
APM 14100	30/33	Archiv	סולנים, מקהלות, תזמורת. לאמורא; מ. קורו	"דיאס איריי", מיזארארא
RG 378 ZRG 5378	30/33	Argo	תזמורת קאמרית: ז'. פ. פאיאר	סוויטה מתוך הסימפוניה של "אמאדיס דה גול"
QCX 10140	30/33	Columbia	תזמורת א. סקארלאטי: פ. קאראצ'ילו	סוויטה של באלט
MC 20102	30/33	Contrepoint	קולאגיום מוסיקום של פאריס: ר. דואט	מארשים
MC 20120/2	3-30/33	Contrepoint	סולנים, מקהלה, תזמורת: ר. דואט	"גם הוא באצילים"
MC 20086	30/33	Contrepoint	קולאגיום מוסיקום של פאריס: ר. דואט	מארשים ומוסיקה לכלי נשיפה
MC 20118	30/33	Contrepoint	קולאגיום מוסיקום של פאריס: ר. דואט	"אריות בשביל מאדאם הדופינה", "סימפוניה לשעת הבנוחה של המלך"
LXT 5211/3	3-30/33	Decca	סולנים, מקהלה, תזמורת: ר. דואט	"גם הוא באצילים"
DF 730075	30/33	Discophiles	סולנים, מקהלה, תזמורת: ר. בלאנשאר	"פלאודה לאטארא, גאליה."
LA 1073	25/33	Ducretet-Thomson	סולנים, מקהלה, תזמורת: פ. קאפאדא-וויאל	"טה דיאוס"
LDE 3191 STE 50069	30/33	Erato	תזמורת קאמרית: ז'. פ. פאיאר	סוויטה מתוך הסימפוניה "אמאריס דה גול"
EJA 10	30/33	Erato	סולנים, תזמורת, מקהלה: ז'. פ. פאיאר	אריה מתוך "תיזיאוס"
LL 16	30/33	Lyrichord	סופראנו: ס. רוי באס; א. לינוויל	אריות מתוך אופרות
MDINT 9045	30/33	Mode	קולאגיווים מוסיקום של פאריס: ר. דואט	מארשים, אריות, מוסיקה לכלי נשיפה
OL 50166	30/33	Oiseau-Lyre	סולנים, מקהלות, תזמורת: א. לואיס	"מיזארארא מיי דיאוס"
OL 50136	30/33	Oiseau-Lyre	מקהלה קולית: ל. פרומו	"תקופת השלום"
OL 50117	30/33	Oiseau-Lyre	סופראנו: א. זוסמאן, מקהלה קולית ל. פרומו	אריה מתוך "אמאריס" ו"ארמידה וראנו"
AL 2337	30/33	Philips	באריטון: ג'. סוויי, מקהלה: ר. לאפאר	אריות מתוך אופרות
SUA 10385	30/33	Supraphon	תזמורת קאמרית של פראג	סוויטה מתוך "המנגנים של המלך"
GMA 32	30/33	Telefunken	תזמורת האמבורג: ד. באלה	סוויטה לבאלאטים
DL 1070	30/33	Vox	תזמורת קאמרית: ג'. קאר	באלט של "גם הוא באצילים"
CS 300 CST 25001	25/33	Vega	תזמורת וארסאי: ב. ואהל	סוויטה מתוך "קאדמוס והארמיונא"
HLP 11	30/33	HMV	סולנים, מקהלה, תזמורת: ר. דאזור-מיאר	אנתולוגיה אופרה מוסיקה של כנסיה

טיה

