

STORIA DELLA MUSICA

XIII

המדינה

יצירת מהמאה ה-17. ציור עם צוואר ומיתרים נוספים. מילאנו, המוזיאון לכלי-נגינה.





ויולה באסטארדה, נבנתה על ידי אנטוניו סיציליאנו בוונצ'יה בשנת 1660 לערך. בריסל, מוזיאון כלי הנגינה.

הויולה באסטארדה היוותה שלב מעבר בין הויולה דא בראצ'ו והויולה דא גאמבה.



אורטוריה כזוהי קטורה קשר הדוק ריאקציה שנתעוררה ופורמזיה של לותה, דה על החיפוש ה' דרכים לחידוש ה' ית.

אור "מלאכים מנג' ה' דא גאמבה, עוגב ד' "הולדת ישו". ינו (1551—1620). אלריה אסטאנזא.

האורטוריה באיטליה במאה ה-17

קביעת עמדה חד-צדדית כל כך משמעה המעטת דמותה של התקופה בה גילה גאליליאו גאליליי את היקום ופתח אופקים חדשים למדע; בה ביטא קאראוואג'ו, כאמנים האחרים, תפיסה חדשה ועמוקה של החיים, בצורה שונה ובאמצעים שונים; בה פתחה אפילו המוסיקה את שעריה אל עבר הספונטאניות של הטבע, בנוטשה את ההפשטה הפלאמית.

אין גם לשכוח, נוסף לכל, כי היתה למאה זו, אם כי מתוך ניגודים רבים, אמונה שלמה ועוצמה דתית משלה. ואכן, כשם שהמדע הולך ונעשה

כשמדברים על המאה ה-17 באיטליה ועל הגילויים השונים שאיפיינו מאה זו — נוטים בדרך כלל לראותה כתקופה שאיפיינו מאה זו — נוטים בדרך יציבות מבחינה פוליטית, והתייחרות וחיצוניות בהבעות האמנותיות. אלא שרק משפט קדום היסטורי מונח ביסודן של הנחות אלו.

אמת, על איטליה עברה במאה ה-17 תקופה של התפרקות ורפיון, וכתוצאה מכך הגבירה ה"ספרדיות" השלטת את חותם הפאר המופרז והנהירה היתרה אחר ה"קישוטי". אך עם זאת, אין המאה ה-17 נעדרת כליל חוש-מידה, ואיננה ריקנית.

◀ ויולה באסטארדה, נבנתה על ידי אנטוניו סיצייליאנו בוונצ'יה בשנת 1660 לערך. בריסל, מוזיאון כלי הנגינה.

הויולה באסטארדה היוותה שלב מעבר בין הוויולה דא בראצ'ו והוויולה דא גאמבה.



הופעת האורטוריה כצורה מוסיקאלית קשורה קשר הדוק בתנועת הריאקציה שנתעוררה לאחר הריפורמציה של לותר, והיא מעידה על החיפוש ה"נרגש אחר דרכים לחידוש ה"חיות הדתית.

◀ פרט המתאר "מלאכים מנגנים" (ויולה דא גאמבה, עוגב נייד) מתוך "הולדת ישו". סקארסאלינו (1551-1620). מודאנה, גאלריה אסטאנוא.

האורטוריה באיטליה במאה ה-17

כשמדברים על המאה ה-17 באיטליה ועל הגילויים השונים שאיפיינו מאה זו — נוטים בדרך כלל לראותה כתקופה שאיפיינו מאה זו — נוטים בדרך יציבות מבחינה פוליטית, והתייחרות וחיצוניות בהבעות האמנותיות. אלא שרק משפט קדום היסטורי מונח ביסודן של הנחות אלו.

אמת, על איטליה עברה במאה ה-17 תקופה של התפרקות ורפיון, וכתוצאה מכך הגבירה ה"ספרדיות" השלטת את חותם הפאר המופרז והנהירה היתרה אחר ה"קישוטי". אך עם זאת, אין המאה ה-17 נעדרת כליל חוש-מידה, ואיננה ריקנית.

קביעת עמדה חד-צדדית כל כך משמעת דמותה של התקופה בה גילה גאליליאו היקום ופתח אופקים חדשים למדע; קאראוואג'ו, כאמנים האחרים, תפלו ועמוקה של החיים, בצורה שונה ובאמצע בה פתחה אפילו המוסיקה את שעריה הספונטאניות של הטבע, בנוטשה את הפלאמית.

אין גם לשכוח, נוסף לכל, כי היתה אם כי מתוך ניגודים רבים, אמונה שלם דתית משלה. ואכן, כשם שהמדע הו

אצל דוד עשיר, ברח לרומא, והקדיש עצמו ללימודי התיאולוגיה והפילוסופיה. לאחר שסיים את חוק לימודיו מכר את כל רכושו והקדיש את כל זמנו לעזרת הסובלים והעניים, כשהוא פותח בחיים של תפילה, של שלווה ושל הגות. בשנת 1551 נתמנה כומר, ובשרתו בכנסית סן ג'ורולאמו דאללה קאריטה, התחיל מכנס מפעם לפעם את צאן מרעיתו ומבלה עמהם בשיחות-רעים חדות התרוממות

ל"מדע חדש", שחרו של עידן חדש של הרוח, כך זוכה גם הדת ללוחמים חדשים, לשליחים נאמנים. פריחתן של הקהילות הדתיות, שהיתה הצד החיובי שבמועצת טריאנט, נמשכה במאה ה-17 והיא נוטה יותר ויותר להתרעננותה של הנצרות, ולהבראתה של החברה הנוצרית בתחומי ההוראה והחינוך, העזרה והעבודה המסיונרית. כתות דתיות כגון ה"קאפוצ'ינים" וה"האחיות הרחמניות", הם נמלי-מבטחים בעולם שאיבד את דרכו מבחינה רוחנית, סימפטומים של רגש דתי רחוק מן השלווה, והוא מחפש צורות ביטוי חדשות, אמצעים חדשים כדי להדגיש את ערכה, המתחדש תמיד, של השליחות הנוצרית בחיים ובאמנות. והיו הדים חדשים לשאיפות חדשות אלה גם בשדה המוסיקה.

הולדת האוראטוריה

בפברואר 1600, כלומר שמונה חדשים לפני שהוצגה הצגת הבכורה של "אורדיקא" מאת פארי רינוציני, הוצגה באוראטוריום של הוואליציאלה ברומא "הצגת הנפש והגוף" מאת אמיליו דאל קאוואליארא, על-פי ליברית מתא האב אוסטינו מאני. "ההצגה של הנפש והגוף" היא נקודת המגע בין שני סוגי מוסיקה — האופרה והאוראטוריה — שהיו להם, במונודיות וברעיון של מוסיקה "הצגתית", קווי-אופי חשובים משותפים. לא בכדי היה אמיליו דאל קאוואליארא חבר חשוב, מאז 1584, ב"קאמאראטה" הפלורנטינית. אך עם זאת קיים הבדל עמוק בין שתי צורות המוסיקה הללו. למעשה, כשם שהמלודרמה היא צורה אמנותית חילונית טיפוסית "של העולם הזו", אם אפשר לומר כך — הרי האוראטוריה היא מבע מוסיקלי המורכב על גבי מוסיקה שנכתבה בהשראה דתית, אשר בה מתלכדים ומתחדשים המבעים השונים של המוסיקה הדתית, למן הלאודה העתיקה ביותר.

כפי שראינו (ראה עמוד 65), היתה הלאודה צורה פיוטית ומוסיקלית שפרחה סמוך לראשית המאה ה-13 מתוך דחפה של דתיות אינטימית וספונטאנית, שנולדה כמעט על שפתי העם. מבחינה מוסיקלית הכילה הלאודה שורה מלודית פשוטה, אשר בתיה חוזרים ונישנים. היא התפתחה מן השיר הגריגוריאני אך המבנה שלה פשוט יותר, פעמים כמעט עממי, והיא הושרה במקלה. עם לידתה והתפתחותה של הפוליפוניה ירד כוחה של הלאודה, אך לעולם לא נעלמה לגמרי, כי היא הוסיפה להתקיים כביטוי עממי מובהק. אופיה כבעלת קווים פשוטים, כושרה להשפיע השפעה ישירה על נשמתם ועל רגישותם של המאמינים, הם שהיפנו אליה מחדש את תשומת לבו של הכמורה הרומאית באווירת ההתחדשות של הקונטררפורמציה. היה זה רגע בו נדמה היה כי הנה אדם אחד — אדוק ורב-כשרון, נמרץ ונדיב לב, משיב לתחיה את האידיאל הנוצרי של מאות השנים הראשונות לספירה, שעיקריו היו הקדשה עצמית, עוני, צידוק הדין, שמחה פשוטה ורצינית: היה זה סן פיליפו נארי.

פיליפו נארי נולד בפירנצה למשפחה עשירה, ב-21 ביולי 1515, וקיבל חינוך נרחב וקפדני. אביו הועידו למסחר, אך לאחר ששימש כשנתיים חניך



"מלאך"
קאמילו מאריאני.
(1567-1611).
רומא, המוזיאון של ארמון
וונציה.



פרט מעוגב, מעשה-ידי ג'ובא-
ני דומאניקו טראארי.
משנת 1734.
מודאנה.
כנסית סאן קארלו.

אצל דוד עשיר, ברח לרומא, והקדיש עצמו ללימודי התיאולוגיה והפילוסופיה. לאחר שסיים את חוק לימודיו מכר את כל רכושו והקדיש את כל זמנו לעזרת הסובלים והעניים, כשהוא פותח בחיים של תפילה, של שלוה ושל הגות. בשנת 1551 נתמנה כומר, ובשרתו בכנסית סן ג'ורלאמו דאללה קאריטה, התחיל מכנס מפעם לפעם את צאן מרעיתו ומבלה עמם בשיחות-רעים חזרות התרוממות

דש", שחרו של עידן חדש של הרוח, כך הדת ללוחמים חדשים, לשליחים נאמנים. של הקהילות הדתיות, שהיתה הצד החיובי : טריאנט, נמשכה במאה ה-17 והיא נוטה לתרוענותה של הנצרות, ולהבראתה : הנוצרית בתחומי ההוראה והחינוך, והעבודה המסיונרית. כתות דתיות כגון "ינים" ו"האחיות הרחמניות", הם נמלי- בעולם שאיבד את דרכו מבחינה רוחנית, הם של רגש דתי רחוק מן השלוה, והוא : רות ביטוי חדשות, אמצעים חדשים כדי את ערכה, המתחדש תמיד, של השליחות בחיים ובאמנות. והיו הדים חדשים לשאי- וות אלה גם בשדה המוסיקה.

הולדת האוראטוריה

1600, כלומר שמונה חדשים לפני הצגת הבכורה של "אורדיקא" מאת פארי, הוצגה באוראטוריום של הוואליצ'אלה "הצגת הנפש והגוף" מאת אמיליו דאל ארא, על-פי ליברית מתא האב אגוסטינו ההצגה של הנפש והגוף" היא נקודת המגע סוגי מוסיקה — האופרה והאוראטוריה — , במונודיות וברעיון של מוסיקה "הצגתית", : חשובים משותפים. לא בכדי היה אמיליו קאוואליארא חבר חשוב, מאז 1584, "ראטה" הפלורנטינית. אך עם זאת קיים זוק בין שתי צורות המוסיקה הללו. למעשה, המלודרמה היא צורה אמנותית חילונית : של העולם הזה", אם אפשר לומר כך — אוראטוריה היא מבע מוסיקלי המורכב על סיקה שנכתבה בהשראה דתית, אשר בה : ומתחדשים המבעים השונים של המוסיקה למן הלאודה העתיקה ביותר.

אינו (ראה עמוד 65), היתה הלאודה יוטיית ומוסיקלית שפרחה סמוך לראשית ה-13 מתוך דחפה של דתיות אינטימית ננית, שנולדה כמעט על שפתי העם. מבחינה ית הכילה הלאודה שורה מלודית פשוטה, ניה חוזרים ונישנים. היא התפתחה מן השיר יאני אך המבנה שלה פשוט יותר, פעמים עממי, והיא הושרה במקהלה. עם לידתה זותה של הפוליפוניה ירד כוחה של הלאודה, לם לא נעלמה לגמרי, כי היא הוסיפה : כביטוי עממי מובהק. אופיה כבעלת קווים , כושרה להשפיע השפעה ישירה על נשמתם שותם של המאמינים, הם שהיפנו אליה מחדש ומת לבה של הכמורה הרומאית באווירת שות של הקונטרפורמציה. היה זה רגע בו ייה כי הנה אדם אחד — אדוק ורב-כשרון, דיב לב, משיב לתחיה את האידיאל הנוצרי ות השנים הראשונות לספירה, שעיקריו היו עצמית, עוני, צדוק הדין, שמחה פשוטה : היה זה סן פיליפו נארי.

נארי נולד בפירנצה למשפחה עשירה, ולי 1515, וקיבל חינוך נרחב וקפדני. אביו למסחר, אך לאחר ששימש כשנתיים חניך

"מלאך"
קאמילו מאריאני.
(1567—1611).
רומא, המוזיאון של ארמון
וונציה.



פרט מעוגב, מעשה-ידי ג'ובא-
ני דומאניקו טראארי.
משנת 1734.
מודאנה.
כנסית סאן קארלו.

הרוח ומלאות לקחי מוסר. בקיצור: הן בשל נועם ההליכות ואהבת האדם של הקדוש לעתיד, והן בשל עצם הענין שבדבריו — יצא חיש מהר שמן של פגישות אלו בכל רחבי רומא, עד שחדרו של פיליפו צר היה מהכיל את כל המתדפקים על פתחו. אז קיבל את אולם האוראטוריום הסמוך לכנסייה, ולאחר העתקות־דירה נוספות, הגיע לכנסייה סאנטה מאריה בוואליצ'אלה, ששוקמה בידי ברומיני. כאן יסד את "קהילת האוראטוריום", שהקדישה עצמה, אם כי בלי חוקים וכללים מוגדרים, להקלת מצוקתם של הסובלים ולמתן חינוך נוצרי לצעירים, בהשתמשה גם — ובעיקר — במוסיקה כבמכשיר חינוכי.

לאחר המפגשים הידידותיים הראשונים חל שינוי ניכר בשליחותו של סן פיליפו נארי — כתוצאה מגידול ההתעניינות מצד העם — אם לא ברוחה הרי לפחות בצורתה. דברו ומחשבתו עודם משמשים כוח־משיכה, והם באים לידי ביטוי בשיחה מתונה, פשוטה, קרובה לדרשה. אך את מקום השיחה, המגע הישיר עם המאמינים, תופסת מעתה הלאודה, שתוכנה מהווה הפוגה בעיון ובהתרכזות, הרפייה שלווה מן ההקשבה לדרשה. עד מהרה עמד סן פיליפו נארי על כוחה הרב של המוסיקה לאחד ולעורר, והוא מתחיל להקדיש יותר ויותר זמן לאל־מנט המוסיקלי והפיוטי. הלאודות, שהיו קודם לכן רק הרהורים של יסודות דתיים, החלו עתה לייצג מומנטים, מאורעות, אישים מן ההיסטוריה הדתית, וכך הן מתחילות להוות את מרכז הכובד של המפגש, במקום שקודם לכן הן שימשו לו רק כהשלמה. עולה ומופיע עתה משהו שונה, האלמנט הדרמאטי, שסמוך לסוף המאה ה־16 לא נעדר עוד מאף אחד מן הביצועים המוסיקליים. אין זו הצגה העובדות רק מסופרות, אך בסיפורים מופיעות הנפשות בדיאלוג, כל אחת מוצגת במילים שלה ובאישיותה, אף שהמוסיקה עודנה מוסיפה להיות סטרופית (בנויה בתיס־בתים) ומבוצעת על ידי המִק־הלה כולה.

באוראטוריות של פיליפו מבוצע חלקה של המוסיקה, אשר בתקופה הראשונה טרם נקבעה צורתה המדוייקת, בהקפדה ובשימת לב מיוחדת. עם התרחבות פעולתו של הקדוש הונחו גם היסודות לרפרטואר פיוטי ומוסיקלי ממש, והוזמנו מוסי־קאים לנהל את האוראטוריום של וואליצ'אלה.

הופעתם של מוסיקאים מקצועיים לא שינתה שינוי יסודי את אופיה של הלאודה. גם לאחר שנוצרו מוטיבים מוסיקליים חדשים, עדיין משתמרת הרוח המקורית שלה. אפילו העיבוד לשלושה ולארבעה קולות אין בינו לבין הפוליפוניה המפור־תחת, מורשת הפלאמים, ולא כלום. התרחבותה של הלאודה למספר רב יותר של קולות אינה משנה את אופיה המונודי. באותה תקופה רווח בכל מקום המנהג לשיר בקולות רבים, אך המלודיה עודנה נתונה לקול העליון, ושאר החלקים הולכים אחריו צליל אחר צליל, ויוצרים רקע הרמוני, שניתן ללוותו בכלים, אשר כמעט תמיד ניטלו האלמנטים הקונט־ראפונקטים מהם.



"בטרם נרצה על מוצאו של השם הזה נראה בעליל, כי מקהלות דתיות אלו מציגות, או יותר נכון מזמרות, באול־מות של האוראטוריום, ומהם מקור שמן".
(מתוך "מאמר על האוראטור־יות", 1706, מאת ארכאנג'לו ספאניה).

הקולות הנמוכים כבר מהווים את הליווי ההרמוני, זה העתיד להיות הבאס הממוספר למלוויה **אחפודה ברו הקול העליון**. המונודיה המלווה, תגליתה הגדולה של ה"קאמאראטה" הפלורנטינית, המצויה כבר בשלמותה בלאודות פשוטות אלו – נוצרה למעשה בידי מוסיקאים שלא שיערו כלל, באמצע המאה ה-16, כי הם הוציאו מתחת ידם את הדוגמאות הראשונות של מהפכה מוסיקלית גדולה.

המוסיקאי הראשון, ששיתף פעולה עם נארי בזמנים הראשונים של הטפתו, היה ג'ובאני אנימוצ'ה (לערך 1514–1571), מחברם של שני ספרים של "לאודות רוחניות" לשלושה ולארבעה קולות. שותף מוסיקלי אחר של סן פיליפו היה כומר, ג'ובאנאלה אנצ'ינה (1545–1604), אף שהיה פעיל כמשורר יותר מאשר כקומפוזיטור. הלה שקד כל ימי חייו על איסוף היצירות המוסיקליות החילוניות המפורסמות והחשובות ביותר של התקופה (הדבר המידבק והרעל המגפתי של השירים החילוניים הארוכים) ובהתאמת מלים קדושות ומוסריות ליצירות אלו. את מפעלו זה עשה הכומר באהבה ובחריצות, המעידות על התלהבות תמימה אצל שליח כן, אם כי בינוני בכשרונו המוסיקלי. "המחלצות הרוחניות" של אנצ'ינה מכונסות ב"היכל הרמוני" (1599), סדרה בת 122 לאודות לשלושה קולות, שלחמש מהן חיבר הוא עצמו את המוסיקה.

אנו פוגשים שם גם את פראנצ'סקו סוטו (1537–1619), ממוצא ספרדי, שנתפרסם כזמר יותר מאשר כקומפוזיטור, ואת דיוריזיו איזוראלי (1544–1632), נגן ויולה מצויין, ששיתף פעולה עם אמיליו דאל קאוואליארא בבימוי "הצגת הנפש והגוף" של האחרון. נזכיר עוד גם את פראנצ'סקו מארטיני (לערך 1566–1626), כנר, שנוסף על הלאודות כתב גם מוטאטות פוליפוניות, ולבסוף את ג'ורולאמו רוזיני (1581–1644), שלא היה קומפוזיטור אלא זמר וירטואוז, עדות חיה להתפתחות ולשינוי שחלו בוואליצ'אלה, החל בדרשות האפוסטוליות של סן פיליפו, דרך ההצגה, ועד להצגה הזימרתית.

חשיבות מרובה היתה לא רק למוסיקה אלא גם לפיוט. הלאודה, וביחוד הלאודה המוקדמת, של פיליפו, אינה אלא הגות לירית על הנושאים העיקריים של הדת, שרק בתקופה מאוחרת יותר נצטרף אליה סיפורן של פרשות תנכיות. גם שפת הלאודות, כמוסיקה שלהן, פשוטה ודלה היא, מבוססת בידי מוים מובנים לכל אדם, תוך התייחסות מתמידה לעובדות של חיי יום-יום. אולם אין היא חסרה גם מומנטים של שירה טהורה יותר, בתים ליריים שבהם ניתן לראות ולחוש את דבריו, את תנועותיו ואת חומו ההומאני של סן פיליפו.

על הרי טרשים ראיתיה בעליצות סובבת
זו הבתולה הפקחית והנחמדת,
לא אעז במלים אותה שבח,
כי תפארתה תחוויר שמש וירח.

מסביבה חייכו כל הפרחים והדשאים
ואילנות מכל המינים והסוגים
הרכינו צמרותיהם הירוקות, הנישאות,
מסיחות גאוותן מלבן, הגאות.
על פני העמקים המוצלים
נשמע קול מלמול הגלים הצחים,
דומה כאילו הפסגות המעורפלות
"אווה מריה" בנעימה מתוקה שרות.

מחברם של חרוזים אלה, ושל רוב הרפרטואר של פיליפו שהגיע לידינו בעשרה אוספים גדולים, הוא האב אגוסטיני מאני (1548–1618), אחד מתלמידיו הנאמנים והפעילים ביותר של נארי, שהיה בוודאי קרוב אליו ביותר מבחינה רוחנית. הוא גם מחבר הטקסט של "הצגת הנפש והגוף" מאת אמיליו דאל קאוואליארא.

כבר ראינו כיצד נוטה הלאודה לעבר סיפור העובדות, תחילה בצורה עקיפה – כסיפור או הצגה פשוטה -- אחר-כך במישרין, בדיאלוגים של הנפשות השונות. מעט מעט תפסה הלאודה את מקומן של הדרשות מבחינת החשיבות, ופרשות שתחילה הורצו או הוצגו במהלך הדרשה, התחילו תופסות את מקומן בחלק המוסיקלי, שהפך מקטע של הגות פשוטה לסיפור ולדרמה. היה זה צורך חיוני של הציבור. אותה קונטרריפורמציה עצמה, שאסרה על עריכת "ההצגה הקדושה" שנתנונה, הניחה את היסודות להתפתחות זו. את מה שלה ניתן למצוא עוד ב"ההצגה הקדושה", חיפשו עתה באוראטוריות של פיליפו. עם זאת, המקום שבו נערכו הכנסים האוראטוריים הראשונים והתנגדותה המתמדת של הכמורה לכל צורה של הצגה – שיוו אופי מיוחד במינו ללאודה שהתפתחה והלכה, וכך היתה להצגה "דרמאטית" של עובדות, אך ה"דרמה" רק הושמעה, בלי עזרת תפאורה, ובלי נפשות פועלות ותלבושות.



להלן דוגמא של לאודה, שבה נגולה פרשת
הבן האובד בדיאלוג בין ארבע נפשות (רק המקהלה
היא המייצגת אותן):

הבן האובד:

אומלל אני, נע ונד
לא אוכל למצוא לבדי
עקבות אבי, מחמד לבי:
כל מי שמגרעותיו מרובות
לא יוכל מזיו שחר ליהנות.

האב:

הו, כוכבים, מה עיני רואות?
שם מתחת לגלימתכם
בני אלי חוזר, מיטב תקוותי!
ואני עודני בערפל ספקותי,
רואה אני ואיני מאמין למראה עיני,
וכגדול תמהוני כן יגברו רחמי.

במקורה היתה האוראטוריה
סיפור בשירה ובמוסיקה,
שתיאר מאורע דתי, להבעת
אמיתות נוצריות או מוסריות.
מתוך כך שונה היתה מן ה-
אופרה בכך שלא היו בה תפי-
אורות, ואף לא אנשים בתל-
בושת, ולא מימיקה.



"מלאכים מנגנים" (חליל רוח"
בי, משולשים, טאנבורינות ו-
לאוטה)
מונקלאבו (168—1625)
מילאנו, כנסיית סאנטאלסאני-
דרו.

▶ פרט מעוגב שבנה ג'ובאני בא-
טיסטה פאקאטי בשנת 1526.
בולוניה.
כנסיית סאן מיקאלא אי
בוסקו.



באווירתה של הקונטרפור-
 מציה, ביקשו שוב את עזרת
 האמוניות כדי לקרב את ה'
 פולחן הדתי ללב המאמינים;
 וכך אומר סן פיליפו נארי ב'
 אחד הסעיפים הראשונים של
 "קובץ החוקים" שלו: "ה'
 תפיסה המוסיקאלית מעלה
 את האדם לעיון בעניינים
 שמיים".



▲
 "תהילה לאיגנאציו הקדוש".
 אנדריאה פוצו (1642–1709).
 רומא,
 כנסית איגנאציו הקדוש.



המשרת :

אדוני, מה יקרה החדווה
אשר בפניך מאירה,
כי הנה זו השלווה
בנך הנכסף לך מחזירה

הבן הבכור :

האם הסב האב הזקן אליו
את חיבתו ממני לקח ?
ואותי שלא כדין מדעתו הסיח
ולבו כצור אלי הקשיח
ואהבתו לראש אחי כרך ?
תחת גג בית אבי
לא עוד שלום לי.

אנו רואים בעליל כיצד הנטייה להמחזת הלאודה היא תהליך הדומה בתכלית לזה שחל בפירנצה, באקלים רוחני ואסתטי שונה, לגבי האינטרמ-ציס, האגדות הפסטוראליות, המדריגאלים הדרמאטיים. ואכן, מן המגעים הראשונים עם הלאודה של פיליפו נולדה אותה, "הצגת הנפש והגוף", שבה מיוצגת כל דמות מוסיקלית על-ידי קול יחיד — ממש כמו באופרה של פארי ורינוציני.

"ההצגה" של אמיליו דאל קאוואליארא היא נקודת-מפגש כה בלתי-רגילה בין הכיוונים השונים, מזיגת צורות כה בלתי-צפויה, עד ששום אדם עדיין לא הצליח למצוא לה הגדרה מניחה את הדעת. אי אפשר להגדירה בדיוק כלאודה, על שום עצם חעובדה שהיא מכילה תפאורות ושחקנים ותלבושות ואפילו ראשיתם של בלטים; היא איננה אוראטוריה, משום שסוג זה עדיין לא הוגדר אז; אינה אופרה משום הנושא הדתי וביחוד משום מציאותן של נפשות שאינן אלא הפשטות, כגון "התבונה" וה"הנאה", "הזמן" ו"העצה", ה"עולם" ו"חיי העולם הזה". אך תהיה ההגדרה אשר תהיה, יהיה הסוג המוסיקלי שעליו נימנית, "הצגה" זו אשר יהיה — חשיבות מרובה נודעת לה הן לגבי תולדות המלודראמה והן לגבי תולדות האוראטוריות. את נושא ההצגה, שהוכנה על-ידי מאני ודאל קאוואליארא למען הציבור של ואליצ'אלה, ניתן להכיר על נקלה מן הדיאלוג בין "הגוף" ובין "הנפש".

הגוף
נשמתי שלי, במה את הוגה ?
מדוע את כה נוגה
ויודעת רק דאגה ?

הנשמה
רוצה אני מנוחה ושלווה
רוצה שמחה וחדווה
ומוצאת רק כאב ומדאבה.

הגוף
הרי לך, את חושי טלי
ירווך מנוחה ואורה
באלף צורה וצורה.

הנפש
לא אובה עוד לשתות מן המים האלה
שאת צמאוני הלוהט
ילהיבו ביתר שאת.

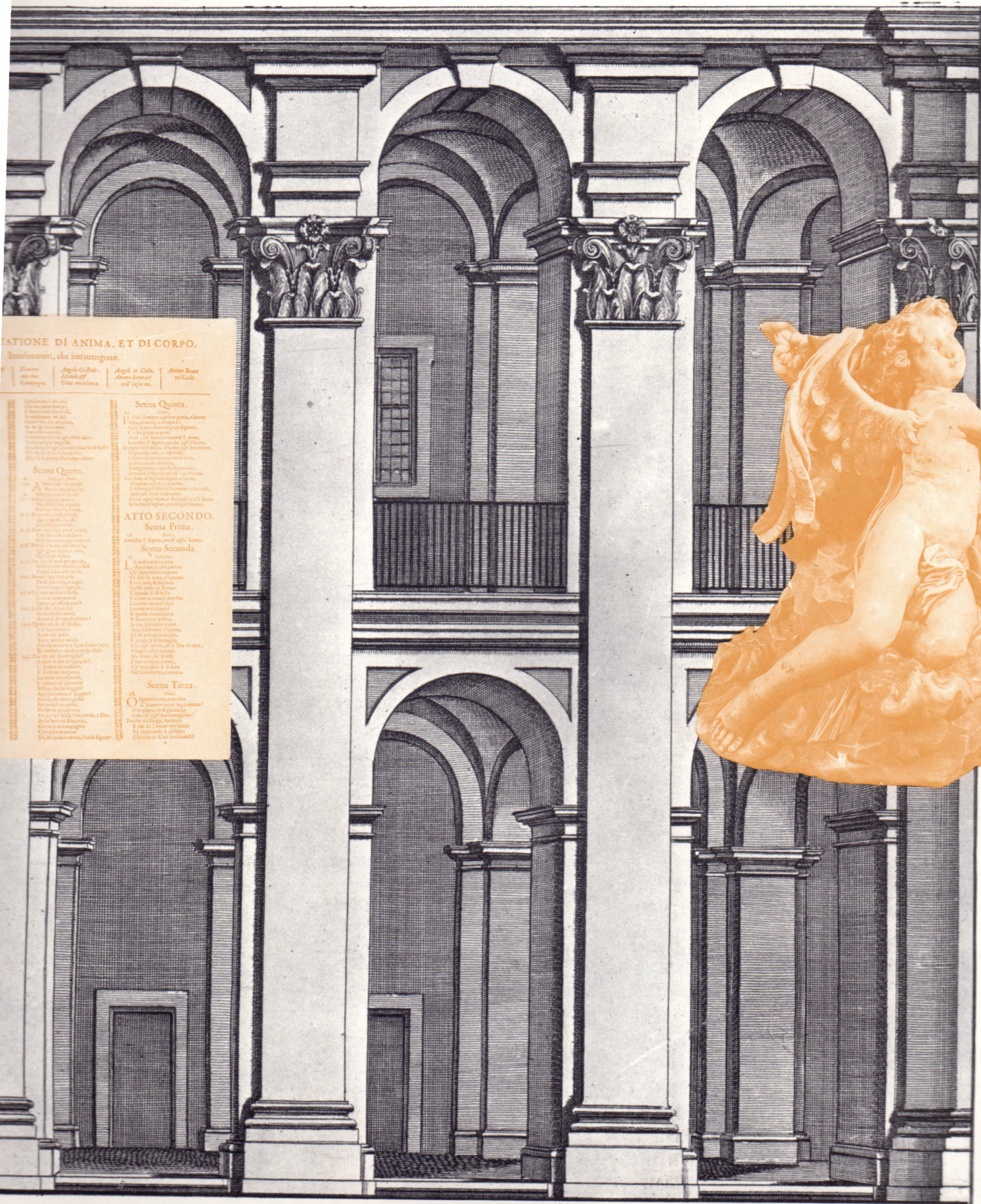
הגוף
טלי כבוד העולם
ויצהל לבך כרצונך
והרווה ירווה צמאונך.

הנשמה
לא, לא. מתוך הנסיון למדתי
ברוב מרירות וזעם
לגלות תפוחו מר הטעם.

הגוף

הנשמה, רק בך אדבק
כי מכל אשר עלי אדמה
את היפה והמעורפלה.

רומא — סנטה מאריה אין
 וואליצ'אלה.
 מילאנו, אוסף ההדפסים העי-
 רוני בארטאראלי.



ATTORAZIONE DI ANIMA. ET DI CORPO.
 Intra locutori, che intrauengono.

<i>Primo</i> Comique	<i>Angelo Capello</i> Diva mitezza.	<i>Angelo in Cielo</i> Amore di morte nell' inferno.	<i>Amore Dente</i> nel Cielo.
-------------------------	--	--	----------------------------------

Scena Quarta.
 A. Amore di morte
 B. Amore di morte
 C. Amore di morte
 D. Amore di morte
 E. Amore di morte
 F. Amore di morte
 G. Amore di morte
 H. Amore di morte
 I. Amore di morte
 K. Amore di morte
 L. Amore di morte
 M. Amore di morte
 N. Amore di morte
 O. Amore di morte
 P. Amore di morte
 Q. Amore di morte
 R. Amore di morte
 S. Amore di morte
 T. Amore di morte
 U. Amore di morte
 V. Amore di morte
 W. Amore di morte
 X. Amore di morte
 Y. Amore di morte
 Z. Amore di morte

Scena Quinta.
 A. Amore di morte
 B. Amore di morte
 C. Amore di morte
 D. Amore di morte
 E. Amore di morte
 F. Amore di morte
 G. Amore di morte
 H. Amore di morte
 I. Amore di morte
 K. Amore di morte
 L. Amore di morte
 M. Amore di morte
 N. Amore di morte
 O. Amore di morte
 P. Amore di morte
 Q. Amore di morte
 R. Amore di morte
 S. Amore di morte
 T. Amore di morte
 U. Amore di morte
 V. Amore di morte
 W. Amore di morte
 X. Amore di morte
 Y. Amore di morte
 Z. Amore di morte

ATTO SECONDO.
Scena Prima.
 A. Amore di morte
 B. Amore di morte
 C. Amore di morte
 D. Amore di morte
 E. Amore di morte
 F. Amore di morte
 G. Amore di morte
 H. Amore di morte
 I. Amore di morte
 K. Amore di morte
 L. Amore di morte
 M. Amore di morte
 N. Amore di morte
 O. Amore di morte
 P. Amore di morte
 Q. Amore di morte
 R. Amore di morte
 S. Amore di morte
 T. Amore di morte
 U. Amore di morte
 V. Amore di morte
 W. Amore di morte
 X. Amore di morte
 Y. Amore di morte
 Z. Amore di morte

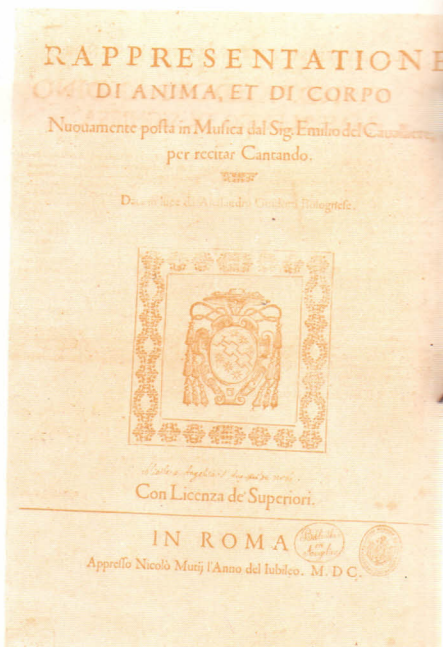
Scena Seconda.
 A. Amore di morte
 B. Amore di morte
 C. Amore di morte
 D. Amore di morte
 E. Amore di morte
 F. Amore di morte
 G. Amore di morte
 H. Amore di morte
 I. Amore di morte
 K. Amore di morte
 L. Amore di morte
 M. Amore di morte
 N. Amore di morte
 O. Amore di morte
 P. Amore di morte
 Q. Amore di morte
 R. Amore di morte
 S. Amore di morte
 T. Amore di morte
 U. Amore di morte
 V. Amore di morte
 W. Amore di morte
 X. Amore di morte
 Y. Amore di morte
 Z. Amore di morte

Scena Terza.
 A. Amore di morte
 B. Amore di morte
 C. Amore di morte
 D. Amore di morte
 E. Amore di morte
 F. Amore di morte
 G. Amore di morte
 H. Amore di morte
 I. Amore di morte
 K. Amore di morte
 L. Amore di morte
 M. Amore di morte
 N. Amore di morte
 O. Amore di morte
 P. Amore di morte
 Q. Amore di morte
 R. Amore di morte
 S. Amore di morte
 T. Amore di morte
 U. Amore di morte
 V. Amore di morte
 W. Amore di morte
 X. Amore di morte
 Y. Amore di morte
 Z. Amore di morte



קיים ניגוד ממושך בין תשוקת הנפש לבין תאוות הגוף, בין הרצון לפנות אל המטרות הנעלות ביותר של האדם לבין הנטיה להתמכר להנאות הקלות והמהירות ביותר. המשתתפים בשיחה מביעים ספקות ותקוות, כשהם מציגים זו מול זו נקודות-ראות שונות בדיאלוג עשיר בדימויים פשוטים וקולעים. המוסיקאי היטיב לשמור על רוח הלאודה: המוסיקה שלו עשירה מבחינה מלודית, ועם זאת אינה פוגעת כלל במובנותה המלאה של המילה, תוך שאינה מנסה בשום פנים להיות "מפולספת" ומעודנת יתר על המדה. ואדרבה, היא משתמשת באמצעים פשוטים ביותר של צורה בהירה וקווית ביותר. הכל נראה אפוף בגל של מלנכוליה, המשווה ליצירה זו אחידות הבעתית גדולה וכוח שיכנוע שלא הושגו כלל על-ידי אנשי הרוח הפלורנטיניים בני תקופתם של פארי וקאציני. המקהלה וההתערבות האינסטרור-מנטלית שקולות ומדודות בידע רב, והמגמה של חיזוק התודעה הדתית ושל חינוך עומדת תמיד לנגד עיני המחבר.

"הדיאלוג בין הנפש ובין הגוף" — שהוצג במוסיקה, בשנת היובל 1600 בבנין ה-אוראטוריום הקטן, לקול תשוואות ובנוכחות קהל גדול, ובכללו חמישה-עשר חשמנים — השאיר רושם כה מרומם עד שרבים בכו מרוב התרגשות, ואחרים אמרו, כי לא ניתן לבטא יותר טוב, או להציג יותר טוב, את מה שבוטא באותה הצגה". (מתוך "חיים" מאת ארינגי).



"הצגת הנפש והגוף".
אמיליו דאל קאוואליארא.
הדפס משנת 1600.
רומא, קונסרבאטוריון סאנטה צ'צ'יליה.

"מלאך נושא פמוט".
פיליפו פארודי
(1630-1702).
קשת סאן ג'אנוואה.
פאדובה.
באסיליקה של סאנט-אנטוניו.

לאחר שהוקמה במה ב"אוראטוריום" של הווא-ליצ'אלה, ומשהוכנו התלבושות לכמרים ולנערים שכונסו לצורך זה, נערכה ה"הצגה", כאמור לעיל, בפברואר 1600, והיא "נתקבלה בערנות ובתשוואות סוערות על-ידי הקהל"; לפי תיאורו של חבר הקהילה — "רבים בכו מהתרגשות, ואחרים אמרו, כי אי אפשר להביע יפה יותר, ולהציג יפה יותר, מכפי שהושג בהצגה זו".

המאורע נשאר אמנם אפיזודה בודדת — אפשר גם משום מותו של אמיליו דאל קאוואליארא שנתיים לאחר מכן — אך השפעתו היתה ניכרת, הן על האופרה הרומאית, שעלילתה דתית ומיתולוגית, והן על האוראטוריה, שאך זה נולדה.



ידי ג'אקומו קאריסימי. אנאריו מעניין יותר בחלקים המקהלתיים בשל שטפס העשיר, המלכותי, ועל שום ההתערבויות המעטות אך המעניינות של הכלים, לעתים קרובות בנות חמישה או שישה קולות: כעין הופעה-מוקדמת גאונית של הסגנון הקונצרטני האופייני למחצית השניה של המאה ה-17.

בינתיים היתה האוראטוריה הממשית מגבשת את צורתה הפיוטית והמוסיקלית.

המעבר הסופי מן הלאודה אל האוראטוריה בוצע בעיקר הודות לתרומתם של מספר מוסיקאים שלא נימנו על קהילת ה"אוראטוריום" אך שהשתתפו בכינוסים האוראטוריים כמשקיפים וכחסידיים נלה-בים. כמעט כולם היו אמנים של האסכולה הרומאית, ומסתבר שגם פאלאסטרונה עצמו נימנה עמהם. ביחוד בלט ביניהם ג'ובאני פראנצ'סקו אנאריו (לערך 1567—1630), שכבר הזכרנו לעיל (ראה עמ' 135) כממשיך דרכו הנאמן ביותר של פאלאסטרונה בשדה הפוליפוניה הדתית. אנאריו הוא החשוב במחור-לליה של האוראטוריה.

בזכות "התיאטרון ההרמוני הרוחני" שלו, שפורסם בשנת 1619, אפשר לראות את אנאריו, אם לא כראשון, הרי ללא ספק כמעניין ביותר שבין מתאמי האלמנטים של הלאודה הדיאלוגית לשלמות מוסיקלית ופיוטית מקיפה ביותר. ואכן, ה"תיאטרון" שלו הוא אוסף קומפוזיציות המוקדשות לכל החגים שבין יום "כל הקדושים" לבין חג הפסחא. כל חג וחג מיוצג בדרך כלל על-ידי שתי יצירות, אחת שנועדה לביצוע לפני הדרשה ואחת לאחר הדרשה — דבר שגיבש את המנהג לחלק את האוראטוריה לשני חלקים. לא כל הלאודות של אנאריו בנויות בצורה דיאלוגית; כמה מהן עודן רק הגות בלבד, ואילו באחרות מתנהל הדיאלוג בצורה ישירה.

אך ברבות מיצירות אלו כבר נתגבש המיבנה של האוראטוריה. כל אחת מן הנפשות מוצגת בתפקיד ווקאלי המופקד — לפי הדוגמה שקבע דאל קאווא-ליארא — בידי קול יחיד הנתמך על ידי באס ממוספר, בלי זרימה של בתי-שיר. התפקידים הליריים מסורים לעתים קרובות בידי המקהלה. מתחיל להופיע גם אלמנט עיקרי נוסף של האוראטוריה — תפקידו של המספר, כלומר אותו תפקיד הקובע את מהלך הסיפור, מסביר את הקטעים שבין דיאלוג אחד למישנהו, ותומך בצורה כלשהי במילים את המעמד הבימתי ואת התנועות של המשתתפים. ב"תיאטרון הרמוני רוחני" מופקד עדיין תפקיד המספר בידי המקהלה, אך מאוחר יותר, משנעשה תפקיד זה מונודי — הוא מסייע להופעתה של דמות חדשה, שהיא לעיתים קרובות הדמות המרכז-זית. יצירות אחרות של אנאריו, שבישרו את הופעת האוראטוריה, הן "עקדת יצחק", "הדיאלוג של הבן האובד", "הדיאלוג בין אדם לחווה", ו"המרת הדת של פאולוס הקדוש".

מבחינה מוסיקלית לא היה אנאריו מחדש. בפוליפוניה הדתית הלך בעקבותיו של פאלאסטרונה, והוכיח כושר טכני יותר מאשר כשרון, ואילו בלאודות הסתגל אל הסגנון המונודי החדש, עם הטעמות אישיות חזקות-למדי, פעמים מועשרות בפתחות כרומאטיות בעלות כושר הבעה ראוי לציון, אך בלי אותו כוח שיכנוע, אותה תמימות דרמאטית ואנושית שכבר ראינוה מבזיקה אצל דאל קאוואליארא והעתידה להגיע לביסוסה, מקץ שנים אחדות, על-



קולאשונה סופראן.
איטלקי.

מן המאה ה-17.

בריטל.

המוזיאון לכלי-נגינה.

כלי זה, השייך

למשפחת הלאוטה, והשומר

על הצורה המאורכת, של

משפחתו זו, היה נפוץ מאוד

במאה ה-17, ביחוד בנאפולי.

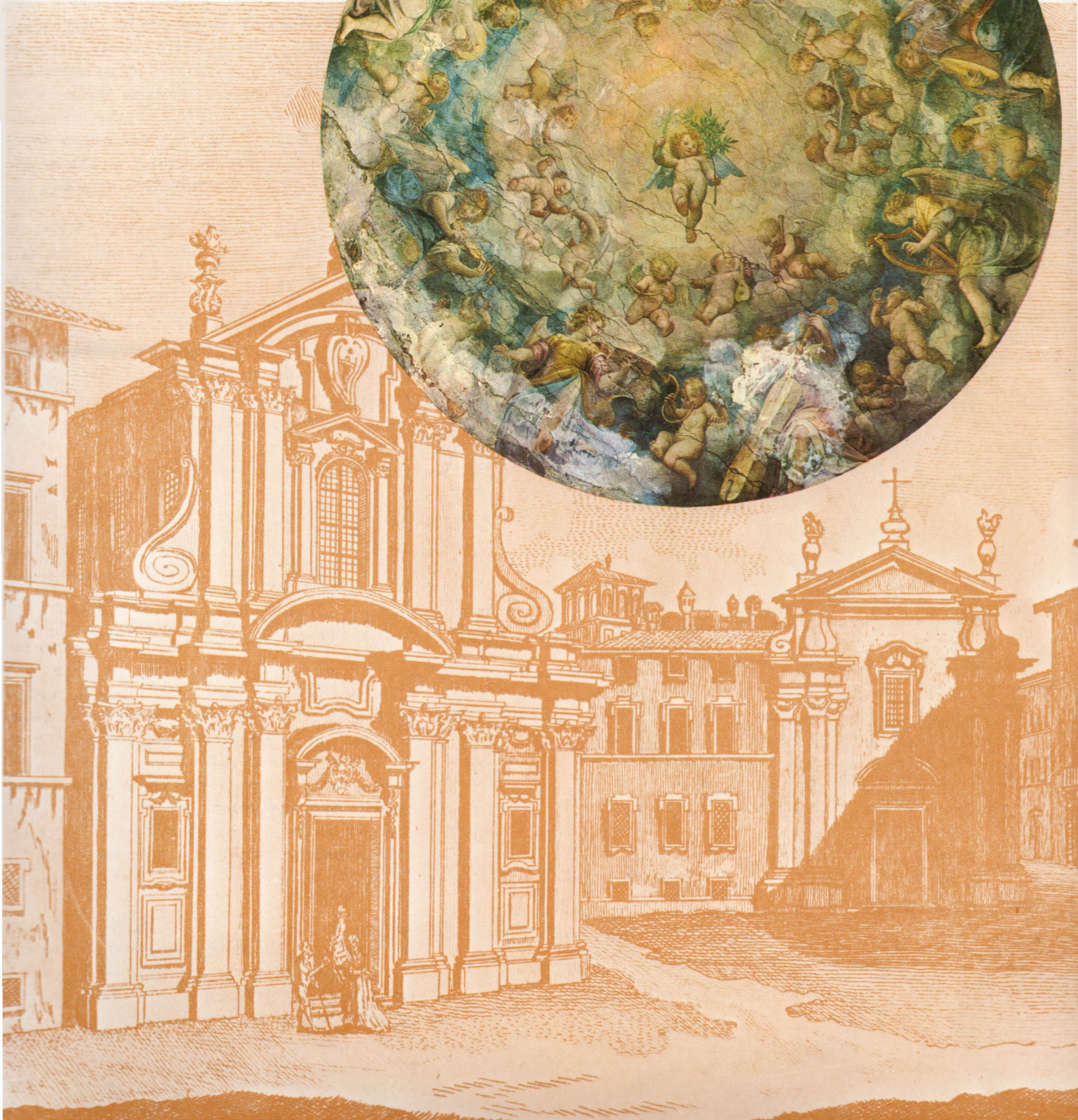
הוא שונה מן הקולאשונה

בכך שכוונן באוקטאבה אחת

יותר גבוה.

”מלאכים מנגנים”
מונקלאבו (1568–1625).
קאפלה דאל סאקרו קואורא
מילאנו, כנסית סאנטה-אל-
סאנדרו.

רומא — סאן ג'ורג'סו דא-
לה קאריטה.
הדפס משנת 1770.
מילאנו, אוסף ההדפסים העי-
רוני בארטאראלי.





עם אנאריו, אפוא, ועם יוצרים אחרים, פחות השובים, של התקופה, כגון פאולו קוואליאטי, מקבלת כבר האוראטוריה את צורתה הקבועה: סיפור של מאורע דתי, המוצג בכל האמנטיים השמיעתיים שלו, ואשר מטרתו לשמש מדרבן להירהורים של מוסר-השכל — אלא שכל זה עודנו עשוי בצורה פשוטה שממדיה מוגבלים.

ולבסוף: הלאודות הללו, הכתובות בצורת דיא-לוג, הושפעו מן ההצלחה הגוברת והולכת שקצרה המלודרמה, עטורת-הנצחון, ברומא ובערים אחרות באיטליה. הנושא מתרחב, הטקסט מהדהד בעושר המשקלים ובנועם החרוזים של הליברית האופראית. הסגנון מקבל צורה מונודית מסויימת — קול יחיד מלווה בס ממוספר לכל דמות — ואילו רק המקהלה לבדה מייצגת את העם, את התמונות, ולכל היותר את ההרהורים המוסריים, המצטמצמים יותר ויותר עד שהם נעלמים לחלוטין.

גם השם נקבע: מה שנקרא תחילה "לאודה", ובמרוצת הזמן בתוספת ההגדרה "דרמאטית" או "דיאלוגית" — ושהפך מאוחר יותר ל"דיאלוג" או "להצה" או ל"סיפור" — הוא עכשיו בפירוש "אוראטוריה", על שם המקום שבו בוצע.

ויולה דא ספאלה (כתף) שבנה איזאפו מארפאאוטו במאה ה-17 ברוויגו. בריסל, המוזיאון לכלי נגינה.

ג'אקומו קאריסימי הקנטאטה "לפחות במחשבה" מתוך "קאנטאטות לקול אחד, לשניים ולשלושה קולות" עב בס ממוספר. כתב-יד מן המאה ה-18. בולוניה, המוזיאון הביבליוגראפי-המוסיקלי העירוני.



תצורה שבנה ז' וילהלם האס בשנת 1694 בנירנברג. בריסל, המוזיאון לכלי-נגינה.

הטקסט
הקשיבו, הטו אוזן קשבת
אני מזמינכם לקחת חבל
בהאזנה לשיחה שבזה משתלבת
על חווה ואדם, על קין והבל

כולם

כמטורף לשוא יטרח
זה שמאלהים רחק
אם לא ייבכה וייאנח
ללוע המוות נדחק

אדם

עכשיו נחלה, בניס יקרים,
פני אלוהים אדירים,
קרבנות צנועים לו נביא,
קמה צהובה, כבשים ומריא
ובינתים נא קראי, העקרת,
תפילת תחנון מלב ניגרת

חיה

אלי, כל חיי לך קודש הם
ובדמעות מרות כלענה
ההופכות לפלג חם ופועם
כנחל לים, אליך נשמתי אשלח
הו, אלי, אל תבוז ואל תזנח

את מנחתי הדלה בה אליך אתחנן:
כי הנותן כיכלתו — הרבה הוא נותן.

תולדות האוראטוריה, מן המחצית השניה של המאה ה-17 ואילך, זהות, איפוא, עם תולדותיה של המלודרמה, ויוצריה הגדולים ביותר, הן בתחום הטקסט והן בתחום המוסיקה, הם הם המחברים שנראה אותם פועלים גם בשדה האופרה. הראשונים שבהם הם אפוסטולו זאנו ופיאטרו מאטאסטאסיו, אלאסנדרו סטראדאלה ואלאסאנדרו סקארלאטי. אפס צורה קטנה בערכה, לכאורה, מן האוראטוריה, צורה הכתובה בשפה הלאטינית — דווקא היא זכתה למגע כשרונו הגדול של ג'אקומו קאריסימי והוא שהעלה אותה אל השיאים הגבוהים ביותר של המוסיקה הבימתית.

ב-25 במאי 1517 כילתה שריפה גדולה את כנסיית סן מארצ'אלו ברומא. מבין ההריסות ניצלה באורח פלא תמונה של ישו. מקץ שנים אחדות, ב-1522, הפילה מגיפת הדבר חללים רבים בכל חלקי העיר. אז הוחלט לשאת את תמונתו של ישו בתהלוכה גדולה של חשמנים, אצילים ופשוטי-העם. עוד לפני שהוחזרה התמונה הקדושה למקומה, כבר הבחינו כי המגיפה נעצרה והחזירה לרומא את רומא, אשר כפסע היה בינה ובין החורבן.

ג'אקומו קאריסימי
"פסיונו האהבה
של פילאנו",
הדפס משנת 1647
בולוניה, המוזיאון
הביבליוגראפיה-המוסיקלי
העירוני.

זו הליברית המוסיקלית
היחידה של קאריסימי
שהגיעה לידינו. היצירה
נוגנה בשנת 1647 בארמון
קאזאלי.

793 al A III.
L'AMOROSE
PASSIONI
DI FILENO

Poste in Musica

DAL SIG. GIACOMO
CARISSIMO.

Academia fatta in Casa delli Sig.
Cafali in Bologna.



IN BOLOGNA, MDC XLVII.

Appreffo gl' Heredi del Pozza.

Con licenza de Superiori.

האוראטוריה וג'אקומו קאריסימי

מסתבר, כי הראשון שהשתמש במונח החדש הוא המשורר איש פאלארמו, פראנצ'סקו באלדוצ'י (1579—1642), שהוא הוא מחברה של האוראטוריה הממשית הראשונה שהגיעה לידינו, "הקרוב שהעלה אברהם" (עקידת יצחק) כנראה משנת 1640. החומר לקוח מתוך ספר התנ"ך, אלא שלא כטקסט ששימש את אנאריו ואשר היה פאראפראזה פשוטה של המקור — משלים באלדוצ'י, ממציא, ממחזי, מרחיב כל פרט — ויוצר לבסוף ליברית מלודרמטית. אין בידינו המוסיקה לאוראטוריה של באלדוצ'י, אך לא תהא זו טעות לחשוב, שהיא היתה דומה בכל לזו של המלודרמות הרבות שנוצרו באותה תקופה, שכן שעה שהאוראטוריה נתגבשה כצורה פיוטית ומוסיקלית — היא לא יכלה להשתחרר מהשפעתה המיידיית החזקה של המלודרמה, עד שלבסוף הזדה תה עמה מבחינה מוסיקלית וספרותית, פרט, כמובן, לוותר על המערך הבימתי ועל התערבות מקהלתית גדולה. להלן דוגמה מתוך "הבל וקין" של צ'אזארא מאצאי, שחברה בסביבות שנת 1660, המעידה — לפחות מן הצד הספרותי — על התפתחות זו.



— שניתן לחלקן לשני סוגים עיקריים: בעלות אופי לירי ובעלות אופי דרמטי. מספרן של האורטוריות של קאריסימי שהגיעו לידינו — כולן הוזמנו על-ידי „אגודת הידידות של הצלב“ ובוצעו באורטוריות ריום של כנסיית סן מארצ'אלו — הוא שש-עשרה. אין אנו יודעים דבר על הסדר הכרונולוגי של יצירות אלה, פרט לכך שאחת מיצירות-המופת, „יפתח“, חברה לפני שנת 1649, פרט לארבע („אושר הברוכים“, „קינת המקולים“, ו„הקדושים-המעונים“, שניתן לראותם כמוטאטות, „לוציפר“, שהיא קנטאטה לקול אחד), מייצגות כולן את הצורה המפותחת ביותר של האורטוריה כפי שנתגבשה באותו סוג שכתב בשפת-העם. אך הטקסט, שבהיותו בידיהם של מחברים אחרים הוא לעתים קרובות קר, נעדר אופי משלו, אילוסטראטיבי — הופך בידי של קאריסימי לחיים של ממש, מפרפרים מתוך השלמת-גורל כאובה ורוטטים משמחה מתרוננת.

קאריסימי איננו מחדש, הוא מסתגל אל הסגנון המונודי המקובל, עם הטעמות המזכירות את „הדיק-לום הזימרת“ של מונטאווארדי. הוא כותב יצירות למקהלה שהן מונודיות בעיקרן, עם מעברים קוני-הרציטאטיב של קאריסימי הולך בנאמנות, בתנועה בכלים. אך יש במוסיקה שלו משהו יותר מזה: הרי זו העוצמה הפיסלית של הדמויות ושל המילים התנכיות, הכוח הדרמטי של הטיפוסים, שאף אם הם מתוארים בשיחתם עם האלוהים, אינם

אותה שנה יסד החשמן דה וויקו את „אגודת הידידות של הצלב הקדוש מאוד“. גם בסן מארצ'אלו, כבכל הכנסיות האחרות של רומא, ולא רק של רומא היה אורטוריום ובו התחילו, מעט מעט לבצע, כחיקוי למה שכבר נעשה כמעט בכל מקום אחר, הצגות מוסיקאליות. עד מהרה הורגשה ההשפעה של פיליפו נארי, אך כיוון שבתקנות של „אגודת הצלב“ לא נמצא כל רמז בניגוד לאלו של פיליפו נארי ביחס למוסיקה — הרי שלא היו קיימות הנחיות מדויקות באשר לבחירתן ולביצוען של יצירות מוסיקה. מובן שהלאודה היתה מוצגת, אך בעיקר בוצעו מוטאטות לאטיניות, עם הפוליפוניות העשירות של פאלאסטרונה, של לאסו, של נאנינו, ושל הרבה יוצרים אחרים מן האסכולה הרומאית.

בשנת 1568 ניבנה בנין אורטוריום חדש וגדול יותר, ו„אגודת הידידות“ זכתה לרווחה כלכלית בלתי-רגילה. היא לא חסכה מאמצים כדי להגביר את היוקרה המוסיקלית שלה. הוזמנו אליה לוקה מאראנציו, דאל קאוואליארא, פאליצ'א אַנאריו, גראגוריו אלאגרי ורבים אחרים, בכללם גם מבין הנציגים המוכשרים ביותר של האופרה הרומאית, כגון סטאפאנו לאנדי ווירג'יליו מאצ'וקי. „האורטוריה של הצלב הקדוש“ עודנה משתמשת בשפה הלאטינית, והושקעו ביצירתה מאמצים רבים וגישה דתית מחמירה, כיאות לקהילה שאופיה אריסטוקרטי יותר.

נכון שעצם השימוש בשפה הלאטינית הוא שסייע למניעת חדירתה של השפעת המלודרמה. אך עם זאת אפשר לקבוע, כי האורטוריה הלאטינית לא היתה באה כלל לעולם, או שהיתה עוברת מן העולם כתוצאה מן ההתפתחות של האורטוריה הכתובה בשפת העם — אילולא אישיותו הבלתי-רגילה של קאריסימי.

ג'אקומו קאריסימי, בנו של חבתן — נולד במא-רינו שליך רומא ב-18 באפריל 1605 — הוא אחד מאותם האמנים שחייהם נבלעו כליל ביצירתם. רק מעט ידוע לנו עליו — אפשר משום שלא נרחשו בחייו מאורעות מיוחדים פרט לעבודה, ללימודים, ליצירה. אין אנו יודעים גם מי היו מוריו. בשנת 1623 היה זמר ב„דום“ של טיוולי, ובשנים 1625 — 1627 — עוגבן. מסתבר שבשנתיים שלאחריהן ישב באסיזי ושימש מאסטרו בקאפאלה של סאן רופינו. בשנת 1630 היה מאסטרו של הקאפאלה בכנסית סאנט-אפולינארא, שנוהלה על-ידי הישועיים, חברי הקולג' הגרמני-הונגארי. כאן ישב עד יומו האחרון, כשכל חייו קודש לכתיבת מוסיקה, רובה דתית ומיעוטה חילונית, אשר רק מעט ממנה הגיע לידינו; לא מן הנמנע אפילו שכל יצירתו היתה אובדת — כשפוזרה „האגודה של ישו“ במאה ה-16 — לולא העתיקו תלמידיו הרבים את האורטוריות שלו, המצויות כיום בספריות שונות, ביחוד בגרמניה ובצרפת. נוסף על יצירתו הפוליפונית הדתית (מיסות ומוטאטות) והחילונית (אריות, קנטאטות ואופרה אחת), זכור לנו קאריסימי בעיקר בזכות האורטוריות הלאטיניות שלו — שאת כולן כינה „סיפורים“



▲
"פיאטה" (פרט)
גרוריו פרננדז (לערך)
1636-1576
ואלאדולי, מוזיאון.



▲ "הבתולה ויוחנן הקדוש"
אנטון מאריה
מאראליאנו (1739-1664)
גנובה, כנסית הביקור.
העירוני.

▶ ג'אקומו קאריסימי
"הו, נשמה מאושרת"
מתוך "אוסף קטעים"
של מוסיקה עתיקה"
בולוניה, המוזיאון
הביבליוגרפי-המוסיקלי
העירוני.

בסגנון אלגנטי וקצוב מאחד
קאריסימי את ההבעות של
מניעי נפש האדם; הוא
רגיש למשמעותה הפנימית
של המילה, והוא משווה לה
ערך מוסיקלי ועילות דרא-
מאטית בשורה של רציטא-
טיבים ואריוזות.

O FELIX ANIMA
MOTET A 3 VOIX
PAR CARISSIMI.

N° 75

Soli p

FRANO.

TENORE.

BASSO.

5/2

O O fe - lix a - ni

5/2

O O fe - lix a - ni

5/2

O O fe - lix a - ni

S.

qua: Cœ - lum pos - si - des O

T.

quæ Cœ - lum pos - si - des O

B.

qua: Cœ - lum pos - si - des O

(A)

S.

- lix O fe - lix a - ni

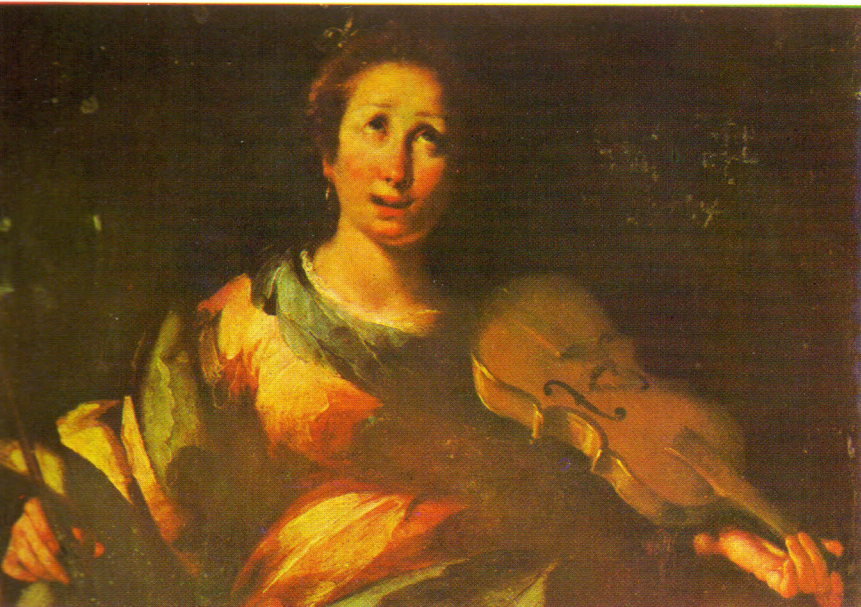
T.

- lix O fe - lix a - ni

B.

- lix O fe - lix a - ni

S.C. 75.



▲ פרט מתוך "המוסיקה"
(ויולה) ברנארדו סטרוצי
(1644-1581)
גנובה, פאלאצו רוסו.

ג'אקומו קאריסימי,
הקאנטאטה "נמצא בלבי"
מתוך הקאנטאטות לקול אחד,
לשניים ולשלושה קולות עם
בס מוספר".
כתב-יד מן המאה ה-18.
בולוניה, המוזיאון
הביבליוגראפי-המוסיקלי
העירוני.

משום כך פחות אנושיים, אלא אדרבה – מתוך חולשתן הן שואבות את הכוח להיות ראויות לבוראן. הרציטאטיב של קאריס ימי הולך בנאמנות, בתנועה רחבה ומלכותית, אחר הקצב החגיגי של השירה הלאטינית, באותה אובייקטיביות שלווה ובלתי-אישית, שנראה כי היא אופיינית לגדולי האמנים של רומא, ביניהם גם פאלאסטרונה ורפאל.

אולם אין זה אלא מומנט חד. משרק מתגבשת הדמות במציאות האנושית שלה, סובלת או שמחה, והיא מתנתקת מן המרחק התניכי שאין שיעור לו כדי להתקרב אלינו, להיות אדם בתוכנו – נראה כאילו נעשית ההשראה של קאריסימי קשובה יותר, ערה יותר, הרציטאטיב מתגבש, רוטט, נע: הנה מתפרץ שירו הנואש של יפתח, שנאלץ מחמת שאפתנותו המלחמתית להקריב את בתו, הנה הבת עצמה, המבכה את נעוריה שאבדו, הנה יונה המתמרד ומתחרט, הנה צידוק הדין השלול והשמחה לשרת את האלוהים המדובבים את שירתו של איוב, הנה חזקה המתכונן בלב כואב למותו: "ועתה ניטל עלי למות / ובאמצע שנות חיי/ללכת אל שערי הגהינום; / הצילני, אלי הצילני, אלי והט רחמיך עלי הט רחמיך".

אלו הם הדפים הנעלים ביותר של המוסיקאי בן-רומא, דפים שבהם כבר אין המוסיקליות העזה של הרציטאטיב עדות דרמאטית לרוח דתית, אלא ביטוי מוסיקלי של אנושיות תרבותית בגילויה היסודיים ביותר: השמחה, התקווה, הכאב. אותה תנועה, אותה וודאות הנראית לעין, מתגלות גם בהרבה יצירות פיסול של תקופת הבארוק, אלא שאצל קאריסימי – במומנטים הטובים ביותר שלו – אין בה שום דבר מן החיצוניות.

התפיסה הדרמאטית של קאריסימי הושוותה אל זו של וורדי: ואכן, כשל וורדי הוא כושרו של המוסיקאי הרומאי לטפל באורח מוסיקלי בדמות, ביצר, ברגש, בעוצמה של סינתיזות המגיעה במומנטים הטובים ביותר שלו לשיאים גבוהים מאוד. קאריסימי אינו יודע את תמורות הרגשות, את המשחק הפסיכולוגי הדק. הוא תופס את האדם



יצירות המופת של קאריסימי הן אלו שמהן עולה דמות בעלת עוצמה דרמאטית, מובלטת בכל היקפה, הלוא הן: "יפתח", "יונה", "סיפור יחזקאל" וכן, "אברהם ויחזק" "בלשאצאר" ו"משפט שלמה". האוראטוריות האחרות שהגיעו אלינו הן: "העשיר הרשע", "המבול העולמי", "יום הדין", "דניאל", "איוב", "האיש הנדיב", ו"אבי המשפחה".

קאריסימי מת ברומא, בביתו שליד הקולג' הגרמני, ב-12 בנואר 1674, ונקבר בכנסיית סאנט-אפולינארא. אף אחד מתלמידיו לא זכה לפירסום (פרט אולי לצרפתי מארק אנטואן שארפונטיא). אחרי מותו שקעה האוראטוריה הלאטינית בקצב מהיר, ואת מקומה תפסה האוראטוריה הכתובה בשפת העם. דמותו של קאריסימי נשארה בודדת, כזו של המחבר הגדול ביותר של אוראטוריות במאה ה-17. ממנו למדו – אם כי בעקיפין – באך והנדל, היידן ומנדלסון.

בתנועה מסויימת שלו, בתשוקה מסויימת שלו, ומביע אותם ביכולת גלויה של תיאטרליות עזה. אותה מקהלה עצמה, שאופייה אנונימי, לובשת מעטה חם של אנושיות, והופכת להבעה של קיבו-ציות מוגדרת היטב: זו של הלוחמים המריעים לכבוד הנצחון וזו של הבתולות המצטרפות לבת יפתח בקינתה הנוגה.

המוסיקה

אנציקלופדיה אלבומית לתולדות המוסיקה
כרך ו חוברת 13
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

המערכת 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

XIII

סימן ומספר	קוטר ומהירות	סמל התוצרת	המבצעים	ג'אקומו קאריסימי
A 5902	30/33	Angelicum	סוליסטים, מקהלה פוליפונית של טורינו ותזמורת אנג'ליקום: א. קאטיני	"המבול העולמי"
A 5901	30/33	Angelicum	סוליסטים, מקהלה פוליפונית של טורינו ותזמורת אנג'ליקום: א. קאטיני	"סיפורו של איש עשיר"
A 5928	30/33	Angelicum	סוליסטים, מקהלה פוליפונית של טורינו ולהקת כלי-המיתר של אנג'ליקום: ס. פ. צ'יליארז	"יום הדין האחרון", "אושר הברוכים" ו"קינת המקוללים"
M 14020	30/33	Archiv	סוליסטים, מקהלה ותזמורת: ג'. וולטרס	"יפתח"
A 7007	17/33	Angelicum	באריטון: ר. קאפקי, תזמורת: א. גרלי	פתיחה ומונולוג מתוך "הצגת הנשמה והגוף"
P 12	30/33	HMV	סוליסטים	אנתולוגיות האופרה והמוסיקה לכנסיה

סימן ומספר	קוטר ומהירות	סמל התוצרת	המבצעים	ג'אקומו קאריסימי
LPA 5902	30/33	Angelicum	סוליסטים, מקהלה פוליפונית של טורינו ותזמורת אנג'ליקום: א. קאטיני	"המבול העולמי"
LPA 5901	30/33	Angelicum	סוליסטים, מקהלה פוליפונית של טורינו ותזמורת אנג'ליקום: א. קאטיני	"סיפורו של איש עשיר"
LPA 5928	30/33	Angelicum	סוליסטים, מקהלה פוליפונית של טורינו ולהקת כלי-המיתר של אנג'ליקום: ס. פ. צ'יליארז	"יום הדין האחרון", "אושר הברוכים" ו"קינת המקוללים"
APM 14020	30/33	Archiv	סוליסטים, מקהלה ותזמורת: ג'. וולטרס	"יפתח"
אמיליו דל קאבאלירה				
LPA 7007	17/33	Angelicum	באריטון: ר. קאפקי, תזמורת: א. גרלי	פתיחה ומונולוג מתוך "הצגת הנשמה והגוף"
אנתולוגיות				
HLP 12	30/33	HMV	סוליסטים	האופרה והמוסיקה לכנסיה

יה