

# תמונה וצליל

אמנות, מוסיקה, היסטוריה

עורך

ירחמיאל כהן



מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל  
ירושלים

## הנצחת האפמרי: האינטרמדיו הפלורנטיני, הקשריו המיתולוגיים והאופראיים

עדו אברבאיה

קו הגבול בין האמנות הקרויה אפמרי (בת־יומה) לבין זו המכוונת כביכול למען הנצח – איננו חד. הוא קיים אולי בתחום האמנות הפלסטית, אך ההבחנה נעשית קשה או בלתי־אפשרית בתחומי אמנויות הביצוע – תיאטרון, מחול ומוסיקה. כל אמנות התלויה במבצע היא אפמרי מעצם טיבה, ומסתיימת בתום האירוע. לכל היותר אפשר לחזור על הביצוע, כלומר, לקיים 'אירוע אפמרי חוזר'. ניסיונות שימור נעשו כבר בתקופות מוקדמות, אך במובן מסוים הם מנוגדים לטבעו של המדיום.

שאלה זו בולטת במיוחד בתופעת האינטרמדיו (intermedio), שהגיעה לשיאה באינטרמדי הנלווים לקומדיה *La Pellegrina* ('העולה לרגל'), שהוצגה בפירנצה בארמון אפיצי במאי 1589. סדרת אינטרמדי זו תועדה בשעתה, לא רק בכתב, אלא גם נשתמרו רישומים ומתווים מקוריים של מעצב התפאורה, וכן נעשו רישומים ותחריטים בידי אחרים, על פי התרשמותם מהמראה הכללי של הבמה. המוסיקה לאינטרמדי בדרך כלל לא נשתמרה, אך באירוע המיוחד בשנת 1589 המוסיקה, שחברה בידי שישה מלחינים,<sup>1</sup> השתמרה ברובה הגדול, מכיוון שיצאה לאור סמוך לאירוע (מקרה נדיר לגבי אינטרמדיו). ואולי פעולת השימור המסקרנת ביותר נעשתה ארבע מאות שנה לאחר האירוע ה'אפמרי' המקורי, שעה שסדרת האינטרמדי כולה שוחזרה (ב־1988) בתקליטור ובווידאו.<sup>2</sup> זוהי הוכחה ניצחת ליחסיותו – או לזמניותו – של המושג 'אפמרי'.

על פי שמו, האינטרמדיו (או אינטרמצו) הוא 'מנת־ביניים', או אתנחתא, המוצגת בין המערכות של מחזה ואמורה להסיח לרגע את הדעת מהמופע המרכזי, לבדר את דעתם של הצופים ולהוסיף גיוון לעלילת המחזה העיקרי. מכיוון שהמחזות כללו על פי

1 Emilio Cavaleri (1550–1602); Cristofano Malvezzi (1547–1599); Luca Marenzio (1554–1599); Giulio Caccini (1545–1618); Giovanni de Bardi (1534–1612); Jacopo Peri (1561–1633)

2 Una Stravaganza dei Medici: Intermedi (1589) per *La Pellegrina*. Taverner Consort (Choir & Players) – A. Parrott (Conductor). *EMI Reflexe 47998*; *Virgin Classics 77877*; *HMV 5 73863 2*

רוב חמש מערכות, הוצגו האינטרמדי בין המערכות כסדרה של ארבעה מופעים, ולהם נוספו גם פרולוג ואפילוג. כך יכלו להגיע לסדרה של שישה אינטרמדי בערב אחד. האינטרמדי היה מופע תגיגי מאוד וחורג מן השגרה, שנערך לכבוד אירוע יוצא דופן (חתונה מלכותית וכדומה), לפיכך יש לשער שסך כל האינטרמדי – בוודאי בפירנצה – לא היה גדול מאוד. ואמנם, מתוך להיטותם של השליטים ברנסנס האיטלקי להרבות בפאר והדר עד לקצה גבול הדמיון, עבר על האינטרמדי תהליך מפתיע, כאילו 'מנת-הביניים' השתלטה על הארוחה כולה: האינטרמדי האפיל לחלוטין על המחזה העיקרי. בזיכרון הקולקטיבי נשמר דווקא מקומו של האינטרמדי, ואילו המחזה (או המחזות) שאליו הוא נלווה, נשכח עד מהרה.

ממעמד של מופע מוסיקלי צנוע למדי בין המערכות הגיע האינטרמדי לממדים של חזיון מרהיב, הכולל מוסיקה, ריקוד, טקסטים ואפילו רמז לעלילה. אך האלמנט העיקרי שגנב את ההצגה היה התפאורה. היו בה ציורים מדהימים, אפקטים של תאורה (שקשה לדמיין כיום כיצד הושגו ללא חשמל), והעיקר – מכונות במה משוכללות, המאפשרות חילופי סצינות מהירים, בבחינת *Deus ex machina*: עננים יורדים מהשמים ועליהם דמויות בודדות, או קבוצות של נגנים, זמרים ושחקנים. כמו כן הצליחו ליצור על הבמה אפקט של גלי ים, שביניהם שטים ספינות, דולפינים, דרקונים, נימפות וטריטונים ושאר יצורי ים מיתולוגיים.

מומנט מרכזי בתפאורה המדהימה הייתה השאיפה ליצור אשליה; אכן הרמייה באמצעות שימוש בפרספקטיבה ובאמצעים אחרים זכתה למרב התשואות. האמנים שאפו גם ליצור טקסטורות של חומרים הנראים כאילו הם משהו אחר. בתיאור פתיחת אולם התיאטרון בארמון אופיצי (1586), חוזרת שוב ושוב המילה 'כביכול': פירמידות עשויות ממתכת כביכול; כדים עשויים אבן יקרה כביכול. המעקה והמזרקות משיש כביכול. סופר גם על מדרגות שנראו כה אמיתיות, עד כי אנשים ניסו לעלות בהן, אך הן היו מצוירות על גבי הקיר. הוראתו של הדוכס פרנצ'סקו הראשון הייתה, 'לא להתחשב כלל בהוצאות'.

כל זה קרה זמן קצר לפני אותה הצגת האינטרמדי שבה עיקר ענייננו. כשנה לאחר פתיחת התיאטרון, ב-1587, הורעלו למוות הדוכס פרנצ'סקו הראשון ורעייתו. האח הצעיר, פרדיננדו, ירש את השלטון ואת תואר הדוכסות. ב-1589 אף החליט לוותר על תוארו הכנסייתי (בגיל חמש עשרה הוא התמנה למשרת קרדינל) ולשאת לאישה את הנסיכה הצרפתית כריסטין מלורן. אלה היו כמעט נישואין בתוך המשפחה, שכן כריסטין הייתה נכדתה של מלכת צרפת, קתרין דה מדיצ'י, גם היא בת לשושלת שליטי פירנצה. פרדיננדו, שהתהלכו שמועות עקשניות כי ידו הייתה בהרעלת אחיו, היה חייב להראות לכול כי 'העסקים כרגיל' – ואף למעלה מזה. לנישואים כה מיוחסים התלוו חגיגות מפוארות ומרהיבות ללא תקדים, שנמשכו מה-30 באפריל עד ה-15 במאי 1589

## הנצחת האפמרי

וכללו, פרט לטקסים דתיים ודתיים למחצה, תהלוכות ניצחון, משחקים וטורנמנטים, ואף תצוגות של חיות טרף. בחצר הפנימית של ארמון פיטי, שמולאה במים למטרה זו, הוצג קרב ימי מדומה בין דגמים מוקטנים של ספינות מלחמה. לאחר ימים אחדים נערך באותה חצר גם קרב־דמה יבשתי. אך כאמור, שיאן של החגיגות היו שלוש הקומדיות בתיאטרון האופיצי, כשכל אחת לוותה בסדרת אינטרמדי, ליתר דיוק, סדרת האינטרמדי הייתה האירוע המרכזי, ואליה 'נלוו' שלוש הקומדיות.<sup>3</sup>

כמו בכל התרבות ההומניסטית, בולט באינטרמדיו השימוש המתמיד בתכנים ובדימויים מיתולוגיים. מאגר מסוים של דימויים מיתולוגיים מופיע שוב ושוב במחזות התקופה, באינטרמדי, ואף בתהלוכות החוצות בסגנון קרנבל. ספק אם רוב הקהל הכיר את סיפורי המיתולוגיה היוונית על בוריים, וכלל אין ביטחון שדימויים אלה דיברו אליו ישירות, אך הייתה שכבת משכילים, שידעו במה מדובר. חשיבות רבה יוחסה להקשרים המיתולוגיים והספרותיים הללו, והם צוינו על פרטיהם ודקדוקיהם אצל ה'סופר מטעם' בסטיאנו דה רוסי (Bastiano de' Rossi), מחבר התיאור הרשמי של החגיגות. הוא תוודרך עוד לפני ההצגה בפרטי התפאורה והתלבושות, ואילו כותבי עדויות אחרים, שלא זכו לאותה הכנה מראש, החטיאו כמה מהרמזים המיתולוגיים.

כל אינטרמדיו היה מבוסס על סצינה הלקוחה מהמיתולוגיה. מדובר בעצם בתמונה סטטית (כעין tableau vivant) המבוססת על הסיפור המיתולוגי, כשבכל פעם 'מכופפים' את המיתוס המקורי בכוונה מפורשת להאדיר ולרומם את הזוג המלכותי, להראות לכול כי הנה תחת מנהיגותו של השליט החדש בא תור זהב חדש לאנושות (באופן כללי יאמר כי בכל אינטרמדיו רק שם השליט התחלף על פי הנסיבות והאירוע). האלים הפגאניים, גרמי השמים, איתני הטבע וכוחות השאול מתאחדים כולם בשיר תהילה לזוג המלכותי (הקדושים הנוצרים נשארו מחוץ לתמונה!).

שם האינטרמדיו הראשון הוא 'ההרמוניה של הספירות', והוא הציג תמונה הלקוחה מן הספר העשירי של 'המדינה' לאפלטון. מתוך שמים זרועי כוכבים יורד ענן על מקדש ברומא, ועליו קבוצות של אלים. התמונה מתרחשת ליד 'כישור העולם', או ציר הקוסמוס, שאֵלת ההכרח (Ananké = Necessitas) מסובבת יחד עם בנותיה, אלות הגורל (Moirai = Parcae). לידן עומדות שמונה הסירנות, וכן כללה התמונה שבע ההרמוניות (הסולמות המוסיקליים), ייצוגים של שבעת כוכבי הלכת ודמויות אגדיות אחרות.<sup>4</sup>

3 בחגיגות בשנת 1589 הועלתה אותה סדרת אינטרמדי שלוש פעמים, כל פעם בלוויית מחזה אחר.

4 הסירנות הנזכרות ב'ספר המדינה' לאפלטון אינן אלה שפיתו את אודיסאוס, אלא הישויות האחראיות בזמרתן לסיבוב הספירות, שעליהן קבועים כוכבי הלכת. כל אחת שרה צליל אחד, והצלילים מצטרפים להרמוניה טהורה שאוזן בני תמותה אינה יכולה לתפוס – ה'הרמוניה של הספירות'.

## עֵדוֹ אֲבֵרְבַאִיָּה

לכל אחת מהדמויות עוצבו לבוש מיוחד ואביזרים מיוחדים לה. נותרו תיאורים ורישומים מפורטים של הדמויות והתלבבושות, אך כאמור לא כל הצופים באירוע הבינו את הפרטים: היו שחשבו כי זה גן העדן, והסירנות נראו בעיניהם כמלאכים. ראשון באינטרמדיו הושמע שירה של ההרמוניה הדורית:

Dalle più alte sfere	ממרומי הספירות
Di celesti sirene amica scorta	בת־לוויה של הסירנות, ההרמוניה,
Son L'armonia ch'a voi vengo, o mortali,	אליכם, בני־תמותה, הנה ירדתי,
Poscia che fino al ciel battendo l'ali	כי במשק כנפיה התהילה
L'alta fiamma n'apporta:	את השמועה הביאה השמימה,
Che mai si nobil coppia il Sol non vide,	הן זוג כה נעלה לא ראתה השמש,
Qual voi, nova Minerva, e forte Alcide.	כמותכם – אתנה השנייה והרקולס רב־כוח.

לאחר שיר ההרמוניה, שרה כל קבוצה (הסירנות, אלות הגורל וכולי) מדריגל משלה, ולבסוף מתאחדים כולם בשיר הסיום:

Coppia gentil d'avventurosi amanti	זוג נאצל של אוהבים בני־מזל,
Per cui non pur il Mondo	שבגללם בחלד
Si fa lieto, e giocondo,	לא רק האדמה שמחה, צוהלת,
Ma fiammeggiante d'amoroso zelo	כי לוחטים עמם ושוחקים,
Canta ridendo e festeggiando il Cielo.	וחוגגים באהבה גם השחקים.

כאן נמוגים הכוכבים, מפציע אור הבוקר, העננים נעלמים, השמים נסגרים ומתגלה נוף העיר פיזה (שבה מתרחשת הקומדיה 'לה פלגרונה').

אינטרמדיו זה מבוסס על המיתוס של אֶר, מתוך הספר העשירי של 'המדינה' לאפלטון; אך נעשה פה שימוש בטכניקת פרסומות ידועה: השלד החיצוני של התמונה נשאר, אך הגרעין או מוסר־ההשכל, מוחלף – או מושמט. סיפור זה אצל אפלטון עוסק בעיקר בשאלות מוסר (שכר ועונש, חירותו של האדם לבחור בדרך חיים מוסרית), שכאן אינן מוזכרות כלל. העניין העיקרי ב'תסריט' של ברדי הוא גיוסם של כוחות הגורל ושאר הכוחות העליונים, היורדים ממרום שבתם כדי לברך ולהלל, לקלס ולשבח את הזוג המלכותי.

הנה בקצרה תוכן האינטרמדי האחרים:

II: תחרות הזמרה בין הפיארידות (Pierides, נימפות, בנותיו של פיארוס [Pierus]) והמוזות, שבסופה נענשות הפיארידות על התרברבותן ונהפכות (על הבמה) לעורבים.

III: אפולו הורג את הפיתון מדלפי – דו־קרב בין דרקון יורק אש המהלך אימים על דלפי לבין אפולו שיורד מהשמים, יורה בו חץ זהב ומושיע את תושבי דלפי.

IV: תור הזהב – על מרכבה רתומה לשני דרקונים המרחפת על עננים מופיעה קוסמת, המבשרת תור זהב חדש לאנושות. מכאן עוברים אל התופת, שיושביה מקוננים על כך שעם בואו של תור הזהב לא יגיעו עוד אוכלוסים חדשים לגיהנום. בתחתיתה של התופת נראה לוציפר בעל שלושה ראשים, הזולל בכל אחד מפיותיו נערים צעירים.

V: אריון והדולפין – הזמר האגדי אריון שט על ספינה ובאמתחתו אוצר יקר. המלחים זוממים להשליכו למים ולשדוד את האוצר, אך לפני מותו מרשים לו לשיר על חרטום הספינה. אריון קופץ אל המים, אך דולפין ששמע את שירתו והוקסם ממנה נושא אותו על גבו ומצילו מטביעה.

VI: יופיטר (או אפולו) שולח לבני תמותה את מתת ההרמוניה והריתמוס, לכבודם של פרדיננדו וכריסטיין, המוכרזים מעתה כבני אלמוות.

כל האינטרמדי הללו הן תמונות סטטיות, שהעלילה בהן היא דלה למדי. בכל זאת באחדים מהם חלה התפתחות עלילתית ויש נרטיב כלשהו: באינטרמדיו השלישי נערך קרב בין אפולו והדרקון – ברביעי חל מעבר פתאומי ממרומי השמים (הקוסמת על מרכבת הדרקונים, ואחריה שדי האש) אל מעמקי התופת. מעבר חד מעין זה שימש כאמתלה לחילופים פתאומיים ומדהימים של התפאורה.

בחיבור האינטרמדי התלבטו היוצרים בשאלה האם עליהם להוות יחד רצף עלילתי, או אם מוטב להקדיש כל אחד לנושא אחר – כדי להרבות גיוון ובידור. לבסוף נבחרה הדרך השנייה, אך ביסודם של כל האינטרמדי עומדים מספר נושאים דומים:

(א) האדרת השליט: כל הכוחות העליונים, לא רק אלי האולימפוס, אלא גם אלות הגורל, נקראים לבוא מהמרומים ולברך את בני הזוג המלכותי.

(ב) הבלטת מקומו של אפולו: בין האלים האולימפיים מובלט במיוחד מעמדו של אפולו, שהוא לא רק הגיבור שהרג את הפיתון המאיים על דלפי, אלא גם פטרון האמנויות, המייצג גם את שליטי פירנצה (דמותו של אפולו נקשרה בקווימו הראשון, אביהם של הדוכסים פרנצ'סקו ופרדיננדו). כך, ניצחון המוזות של הפרנסוס על הפיארידות הוא גם ניצחוננו של אפולו, ובהשאלה ניצחונה של האמנות, ובעיקר ניצחון המוסיקה.

(ג) עניין כוחה הקוסמי של המוסיקה שב ומופיע בסדרת האינטרמדי ישירות ובעקיפין: 'ההרמוניה של הספירות' המתוארת באינטרמדיו הראשון מבטאת השקפה פיתגוראית מובהקת שאומצה במחשבה הרנסנסית – שיחסים מתמטיים פשוטים (כמו אלה המתבטאים במרווחים המוסיקליים היסודיים), שולטים במבנה הקוסמוס כולו. לכן ההרמוניות המוסיקליות קובעות את כל ה'הרמוניה' בטבע, ביחסי הגוף והנפש, ואף ביחסי האדם והחברה, או האדם והשלטון. כוחה של המוסיקה משתקף גם באינטרמדיו החמישי, בסיפור הזמר אריון ששירתו הקסימה את הדולפין. סיפור זה דומה למיתוס של אורפאוס, שבמשך כמה עשורים לא ירד מסדר היום האמנותי באופרות הראשונות.



1. ברנרדו בואנטלנטי, מתווה לדמויות רוקדות מדלפי,

כנראה מתוך האינטרמדיו השני, 1589

(ד) אולי החריג המעניין ביותר בסדרת האינטרמדי הוא האינטרמדי הרביעי. תחילה נשמעת בו ה'נבואה', כי עם נישואי הזוג המלכותי הגיע תור זהב חדש, שבו כולם ישאפו לעשות רק טוב, ולא תהיה עוד כל סיבה לצער ולדמעות. כדי להמחיש זאת, יורדת התמונה אל השאול, שבה לוציפר בעל שלושה ראשים (ושלושה פיות), זולל נערים צעירים בכל פה, ומסביבו מקוננים השדים על סגירת שערי התופת לנצח, שכן מעתה לא יבואו בהם עוד חוטאים. לשווא נחפש סיפור דומה לזה במקורות הקלסיים: זוהי מיתולוגיה מודרנית, תיאור דרמטי של התופת אצל דנטה. תיאור זה לא היה בגדר חידוש; הוא שימש גם באינטרמדיו פלורנטיני קודם שהוצג לכבוד נישואיו של פרנצ'סקו, אחיו המנוח של החתן הנוכחי, ב־1586. ציטוט נוסף מהתופת של דנטה מופיע מאוחר יותר ב־1607, באופרה 'אורפאו' (Orfeo) מאת מונטוורדי. כך אנו עדים

להולדתה של מיתולוגיה מודרנית, המתמזגת בצורה מושלמת עם המיתולוגיה העתיקה. אולם באופרה 'אורפאו' הציטוט מילולי, ואולי מחוכם יותר: אורפאוס יורד אל השאול להשיב את רעייתו, אך הוא מלווה בדמות נשית – התקווה (Speranza). בהגיעם לשערי השאול היא נפרדת ממנו במלים:

עד כאן אותך אוליך, הלאה אסור לי  
לבוא אתך, כי חוק אכזר אוסר זאת.  
חוק הוא בברזל על אבן,  
על סף מלכות השאול האיומה,  
ובמלים הללו כך כתוב:  
'אתם הנכנסים, חדלו מכל תקווה'.

נראה כי התמונה כולה שימשה כאמתלה להביא את השורה האחרונה, שהיא ציטוט מדויק מדנטה: 'Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate'.<sup>5</sup>

בהכנות לחגיגת הנישואים של פרדיננדו השתתפו דמויות מרכזיות בחצר מדיצ'י. גיבור האינטרמדי הפלורנטיניים היה מתכנן התפאורה, הצייר, האדריכל והממציא ברנרדו בואונטלנטי (Bernardo Buontalenti; 1608–1536), שהיה גם אחראי לבניית ארמונות וביצורים בפירנצה. כמה מיצירותיו הארכיטקטוניות (בהם חלקים מארמונות פיטי, אפיצי וגני בובולי) נשמרו עד היום. אך עיקר תהילתו קשור דווקא באמנות האפיקורית: תכנון מנגנוני תפאורה וציורי תפאורה מדהימים בשכלולם וביופיים. בואונטלנטי היה אמן האשליה, מומחה בעריכת חגיגות של זיקוקין די נור (הוא נודע בכינוי Bernardino delle girandole – 'ברנרדו של הזיקוקים'), וגם יוזם של מטעמים מיוחדים לכבוד החגיגות (כדוגמת הגלידה, שהייתה אז חידוש גדול).

דמות מרכזית אחרת, אולי יותר מאחורי הקלעים, היה הרוזן ג'ובאני ברדי, ההוגה והאידיאולוג, שהגה את המסגרת הרעיונית הכוללת וחיבר את פרטי העלילה.<sup>6</sup> ברדי היה איש אשכולות רנסנסי אמיתי, שפרט לקריירה צבאית אצל שליטי מדיצ'י גילה

*Inferno*, Canto 34 5

6 ברדי הוא אידיאולוג בכמה מובנים: (א) הוא משרטט תמונת עולם המגשימה מחדש עקרונות שתיארו פילוסופים כדוגמת אפלטון; בכך הוא מייצג פילוסופים ומלומדים אחרים שהיו חברים בחוג הבית המפורסם שלו – הקמרטה. (ב) הוא מתרגם את העקרונות הפילוסופיים הללו לתעמולה פוליטית לכבוד פטרוניו, שליטי פירנצה (כזהו למשל הרעיון המטורף, שעם עלייתו של פרדיננדו לשלטון – לאחר שרצח את אחיו הבכור – יבוא 'תור זהב חדש לאנושות'). (ג) בהתאם לעקרונות הללו, ולפי מיטב טכניקת הפרסומות, הוא מחבר 'עלילה' או 'מסכת', המשלבת טקסטים משלו עם טקסטים של אחרים (וכך, ככל הנראה, הוא הצליח להכתיב את האידיאולוגיה שלו גם לכותבים האחרים). יש לציין כי באותה תקופה היה מקובל להעסיק פילוסופים או הומניסטים לצורך היצירה הפלסטית, והם נהגו להדריך את הציירים בפרטים המיתולוגיים ובמסר האידיאולוגי האמור



יכולת יצירה בתחומי השירה, הפרוזה (מסות מלומדות), הדרמה (קומדיות), בחיבור 'מערכים' לטקסים רשמיים, ואף בתחום המוסיקה (הוא כתב את הטקסט לאינטרמדיו הראשון, וכן קטע מוסיקלי אחד לאינטרמדיו הרביעי). בראש ובראשונה זכור ברדי בתולדות המוסיקה כפטרונה של הקמרטה הפלורנטינית, שבה נערכו דיונים אסתטיים כלליים, שהובילו בסופו של דבר להולדת האופרה ב־1600. אמנם בתקופה זו כבר עזב ברדי את פירנצה, וה'קמרטה' שלו כבר ירדה מזמן מגדולתה; אבל בין יוצרי ומבצעי האינטרמדי ב־1589 אנו פוגשים אחדים מחברי הקמרטה, בהם גם יוצרי האופרות הראשונות על סף המאה השבע־עשרה (ג'וליו קצ'יני, ג'קופו פרי, והמשורר אוטביו רינוצ'יני [Ottavio Rinuccini]). לא יפלא אפוא שנושאים ומוטיבים משותפים באינטרמדי של סוף המאה השש־עשרה ובאופרות המוקדמות יופיעו גם באלו של מונטוורדי, שיצירתו האופראית הראשונה מתוארכת ל־1607.

אחד הנושאים שהעסיקו את אנשי הקמרטה של ברדי היה אופן הביצוע הנכון של הטרגדיה היוונית (שעד היום אין יודעים כיצד נשמעה בפועל). בעניין זה אף הגיעו לכמה מסקנות. לפי השקפתם – (א) הטרגדיה הייתה רובה ככולה מושרת; (ב) תפקיד המוסיקה בטרגדיה היה משני לתפקידן של המילים, והיא נחשבה כ'משרתת' שלהן; (ג) המוסיקה נועדה להדגיש ולהעצים את הרגשות שמעוררות המילים; (ד) היות שבשירה רב קולית פעולתו של כל קול 'סותרת' את זו של האחרים (למשל, אחד עולה ואחד יורד), הם הסיקו שהשירה בטרגדיה היוונית הייתה בקול אחד.

למותר להגיד, שמסקנותיהם של אנשי הקמרטה על הטרגדיה היוונית חפפו לגמרי את השקפותיהם האסתטיות לגבי המוסיקה של זמנם. התעניינותם בטרגדיה היוונית חרגה מגדר ספקולציה תיאורטית: בחוג הקמרטה נעשו הניסיונות הראשונים ליצירת ה'מונודיה' החדשה, סגנון מלוודי המגשר בין זמרה חד־קולית פשוטה, לבין דרישות האוזן המודרנית (הוספת ליווי הרמוני). יצירת הסגנון המונודי היא שאפשרה בשלב מאוחר יותר (עם התפתחות הרצ'יטיבי) את עליית האופרה. קטעי מונודיה מוקדמים מופיעים כבר באינטרמדי של 1589 (לדוגמה, שיר הפתיחה של ההרמוניה באינטרמדיו הראשון). פרט למונודיה הוצגו באינטרמדי עוד שלושה סוגי מוסיקה: ריקודים (שלא נשתמרו), סינפוניות (קטעי ביניים לכלים בלבד), ובעיקר – מדריגלים (שירה מקהלתית רב קולית). אך בניגוד למדריגל המקובל, שבא לידי ביטוי בזמרה קמרית בעלת אופי אינטימי, המדריגלים הבימתיים באינטרמדיו דורשים אפְּרָט קולי וכלי גדול, ואף עושים שימוש בטכניקה הסטריאופונית. הדוגמה המפורסמת ביותר במאה השש־עשרה למוסיקה סטריאופונית, המשתמשת בכמה מקהלות הממוקמות בנקודות שונות ברחבי

להימסר באמצעותה. כמעט אף צייר לא היה בקי דיו במיתולוגיה הקלסית, כדי ליזום את נושאי הציור בעצמו. הדבר נכון גם לגבי האינטרמדיו.

חלל גדול, היא כנסיית סן מרקו בוונציה. המוסיקאים שהשתתפו באינטרמדיו לא יכלו שלא להכיר דוגמה זו. מכל מקום, באחד הקטעים באינטרמדי הגיעו אפילו לשבע מקהלות (ושלושים קולות).

שני מלחינים (פרי וקצ'יני) מתוך השישה שהשתתפו ביצירת האינטרמדי של 1589 היו לאחר כעשור חלוצי האופרה. מלחין אחר (מֶרְנַצִּיו) נחשב בדורו בין גדולי היוצרים של המדריגל האקספרסיבי. אבל בקטעי המקהלה ההבדל האישי בין המחברים השונים אינו רב, והסגנון נוטה בכללו לסטטיות ורשמיות. ברור שסטטיות זו הייתה מכוונת ומתאימה לאופי הרשמי-ממלכתי של האירוע. למרות ריבוי הקולות – או אולי דווקא בגללו – התוצאה המוסיקלית מגלה רזון הרמוני מסוים, לפחות בהשוואה לשיאי אמנות המדריגל שנוצרו בתקופה זו.

במאה השש-עשרה והשבע-עשרה הייתה השאלה 'מי הגברת ומי המשרתת' – המילה או המוסיקה – נושא לדיון באקדמיות ובחוגי התרבות של צפון איטליה; ומאוחר יותר, עם הופעתן של האופרות הראשונות, הושמעו דעות מנוגדות. במסורת המדריגלית והכנסייתית תחכום הפוליפוניה האפיל לא פעם על הבנת הטקסט. ואילו בחוגים הומניסטיים הגדירו את המוסיקה כ'משרתת' של המילים, כלומר שאל לה להפריע להגייתן הברורה של המילים כדי שיובנו כראוי על ידי המאזין. לפי דעה זו הועדפה מוסיקה פשוטה והחד-קולית. רעיון חדשני זה עולה לראשונה אצל ג'ירולמו מאי, (Girolamo Mei), הומניסט שהשפיע רבות על אנשי הקמרטה, וחוזר בכתביהם של ברדי, וינצ'נצו גלילאי, ומאוחר יותר אצל מונטוורדי: המוסיקה היא המשרתת והמילה היא הגבירה. כך מנסח את הדברים ברדי בחיבורו 'על המוסיקה העתיקה ועל הזמרה הטובה':

... וזכור, כי כמו שהנפש נעלה על הגוף כך נעלות המילים על הקונטרפונקט (מוסיקה רב קולית), וכפי שהגוף אמור להיות נשלט על ידי הנפש, כך גם מקבל הקונטרפונקט את שלטונן של המילים. האם לא יהי הדבר לשחוק, אם בלכתך בכיכר העיר תראה משרת המנהיג את אדוניו ומצווה עליו, או נער החפץ ללמד לקח את אביו או את מורהו?<sup>7</sup>

עם זאת, צריך להתייחס במידה של ספקנות אל התיאוריות האלה, כמו גם אל הניגודים המדומים בין האסכולות, כי כל 'מפלגה' השתמשה בפועל בשתי הטכניקות גם יחד. הוויכוח הזה היה יותר אידיאולוגי ותיאורטי מאשר מעשי. ובכל זאת, רעיון ה'קול האחד' הוביל לצמיחתו של זן מוסיקלי חדש כעשור לאחר הצגת האינטרמדיו הנדון – הוא האופרה.

הנה, גם אצל מונטוורדי שבים ומופיעים אותם נימוקים להצדקת עליונותן של

G. Bardi, 'Discorso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica antica el' 7  
cantar bene', C.V. Palisca (ed.), *The Florentine Camerata*, New Haven 1989, p. 114

המילים על המוסיקה.<sup>8</sup> אך למעשה, מונטוורדי הופך את הקערה על פיה: בשעה שההומניסטים המוקדמים דיברו על שלטונה של המילה, והתכוונו להגיית הטקסט באופן ברור, מונטוורדי (וכל מלחיני האופרות שבאו אחריו) התכוון למובן הרגשי של המילים. לשם העברת המסר החבוי במילים הוא השתמש באמצעים מוסיקליים נועזים וחדשניים, ולמעשה יצר שפה מוסיקלית חדשה, שכינה אותה 'הסגנון השני' (*seconda prattica*). את המחסום המוסיקלי הזה האינטרמדיו עדיין לא עבר, ואילו האופרה עברה גם עברה. לאמתו של דבר, המוסיקה בסגנון החדש, התיאטרלי (*stile rappresentativo*), מתיימרת לדעת את כוונת המילים אף יותר טוב מן המילים עצמן. כך הפכה המוסיקה, ה'משרתת', לגבירה, כמו באופרה הקומית הידועה של פרגולוזי – *La serva padrona* ('השפחה הגברת').<sup>9</sup>

8 במבוא לספר המדריגלים החמישי (1607), בתוספת הסברים של אחיו, ג'וליו. ראו: O. Strunk (ed.), *Source Readings in Music History*, New York 1950, pp. 407–409

9 האופרה הקצרה המפורסמת של פרגולוזי בוצעה לראשונה ב-1733. גם היא נועדה תחילה לשמש אינטרמדיו בין המערכות של אופרה אחרת.