

מסעו של יוסף ברדנשווילי אל תום האלף והאופרה שלו 'מסע אל תום האלף'¹

מרינה ריצרב

כפי שהקורא יכול להסיק מכותרתו של מאמר זה, יש בה גם מטפורה וגם כפל לשון. שם האופרה מסע אל תום האלף הוא נתון מבחון, שאינו ניתן לשינוי; אבל מסעו של המלחין יוסף ברדנשווילי אל סוף האלף השני הוא עובדה ביוגרפית, והוא חופף, פשוטו כמשמעו, לעלייתו לישראל בשנת 1995. בעקבות העלייה היה עליו להתחיל בקריירה חדשה מבראשית. המאמר משרטט בקווים כלליים את התפתחות יצירתו משלביה הראשונים בגיאורגיה הסובייטית עד העשור הראשון של יצירתו בישראל, המגיעה לשיא באופרה שלו מסע אל תום האלף (2005). יצירה זו היא תרומה רבת ערך לתרבות האופרה הלאומית בישראל, ובמאמר זה היא תואר בדגש על תכונותיה הסגנוניות העיקריות.

ברצוני כאן לא רק לבנות גשר מעל פער של שלושים שנה אלא גם לשנות את דרך הצגתו של מלחין זה, שנשארה ברוסיה כיום במסגרת הצרה של חוגי מלחינים במוסקווה ובפטרבורג: אותם "אבנגרדיסטים" שהוא התייחד איתם במוסקווה (ובהם שניטקה, גובאידולינה, סמירנוב, פירוסובה ועוד) או בלנינגרד/סנקט פטרבורג (קנאיפל, שכבר מזמן איננו לא במוסקווה ולא בלנינגרד). נשארו חוטים שמקשרים אותו למוזיקאים רבים: כך, סבטלנה סבנקו שיתפה עמו פעולה בפסטיבלים בין-לאומיים, ואולג מאלוב מבצע גם כיום את יצירותיו לפסנתר. ברדנשווילי נוהג לאפיין את הביוגרפיה היצירתית שלו במושגים כגון מסע, דרך או נתיב. הוא רואה את עצמו כנתון בתנועה מתמדת, הן במהלך חייו והן באופי

1. זה פרק מתוך ספרה של פרופ' מרינה ריצרב, שנכתב ברוסית: Марина Рыцарева, Иосиф Барданашвили: жизнь в трёх измерениях (3D). Беседы с композитором. תרגום מרוסית: הרי גולומב.

סגנונותיו. המסע לעולם אינו משעמם, ולא חסרו בו קשיים ומהמורות. מוטיב הדרך ככל הנראה נטבע במפת גורלו, אולי אפילו בעצם העובדה שהוא נולד בפריפריה ולא בעיר הבירה, ואילו ממדי כישרונותיו והישגיו הם בעלי אופי מטרופוליטני ואף כלל-עולמי.

מבאטומי לבת ים

הצביון הפריפריאלי-כביכול של מקום הולדתו - עיר החוף בָּטוּמִי - היה קרקע פורייה ליצירתם של אמנים מכל הסוגים, ובייחוד למלחינים. אוכלוסייתה של עיר זו נדירה ברבגוניותה מבחינת שלל הקבוצות האתניות, האמונות הדתיות, האגודות המקצועיות וההתמחויות בסוגים שונים של מלאכה ואמנות. זו עיר הפתוחה לאוניות ממדינות זרות, ומשבי רוח הים המלוחה נושאים אליה את ריח החופש, הרחק ממגבלות הקונוונציות והאיסורים המאפיינים ערי בירה; עם מאפייניה הבולטים של העיר אפשר למנות מסורות אירופיות של אדריכלות ואופנה, ואורגניזם חברתי שבו ריחות וצלילים מתרבויות שונות דרים בכפיפה אחת והם חלק בלתי נפרד מכל תרבות השוכנת מעֵבֶר לגבול. שם אין קיום למושג האקלקטיות מכיוון שהנורמה עצמה היא רב-תרבותית. תרבויות הפתוחות לפגישה זו עם זו גם משתמרות בייחודן וגם חודרות זו אל זו. אפשר לטעון שברדנשווילי - שדמותו עוצבה בתוך צֶבֶר-תרבויות זה - פיתח גֵן של צֶבֶר [cluster], וזה הפעיל את יחסו כלפי האמנויות השונות (מוזיקה, ציור, תיאטרון, קולנוע, צילום) וכלפי ז'אנרים מוזיקליים שונים (החל בסימפוניה וכלה באופרת רוק) וכמו כן כלפי סגנונות תקופתיים ולאומיים שונים. במילים אחרות, קשה למצוא חומרים מוזיקליים-אסתטיים אשר חורגים מיכולותיו האמנותיות ואשר הוא לא שלט בהם. תכונה זו קבעה במידה רבה את הגיון הרנסנסי, את תכונת איש האשכולות בעל היכולת האמנותית השופעת, המאפיינת את אישיותו של ברדנשווילי ומתבטאת בכל פעילותו. ואכן הוא אמן מקצוען לעילא, והאינדיבידואליות הבהקת שלו מתבטאת באותה מידה גם בקומפוזיציה, בעצם מלאכת ההלחנה. תכונות אלו מתגלות בפעילותו של המגנט המושך אותו אל דמויות רבות של אמנים מבריקים. על דרכו נקרו יוצרים רבים - מורים, עמיתים, מבצעים, במאים - שמהם הִרְבָּה ללמוד, והם מצידם העניקו לו בשמחה מניסיונם, הזינו אותו והשפיעו עליו מהחום הרוחני שלהם. הוא, מצידו, מרבה להעניק איכויות אלו גם לתלמידיו ולעמיתיו, בלי להתחשב במחויבויותיו. מידה אינטנסיבית כל כך של חילופי אנרגייה יצירתית היא בחזקת התפרצות תרבותית במלוא מובן המלה, והיא ניכרת בכל מקום שבו הוא פועל.

במהלך חייו היו שלוש התפרצויות כאלה, שאפשר לקרוא להן על שם מקומות שפעל בהם: טביליסי בירת גיאורגיה, ששם למד והבשיל כאמן; עיר החוף בְּטוּמִי, צור מחצבתו, שאליה חזר ובה השקיע שנים רבות בפיתוח התרבות המוזיקלית המקומית האזרית והבְּטוּמית, בתוקף תפקידו בתור מנהל המדרשה למוזיקה ובתור משנה לשר התרבות של הרפובליקה הסובייטית האזרית; וישראל, על עריה העיקריות (ירושלים, תל אביב וחיפה), שאליה עלה ב־1995 (ראו להלן) וקבע את מגוריו בעיר בת ים. יש עוד נקודות חשובות במפת הדרכים שלו: מוסקוּוה, סנקט פטרבורג, ניו יורק וערים אחרות בארצות הברית. במקומות אלו היה אומנם רק אורח, אבל אורח רצוי ומוערך.

"דרך" היא אחת המטפורות היצירתיות של ברדנשווילי. הוא נזקק לה להסברת רבגוניותו הסגנונית. המדובר בראש ובראשונה בדרך שלאורכה השתנו והתחלפו שאיפותיו. אפשר להבחין בה בשלושה ציוני דרך: הראשון והראשוני הוא המודרניות כמובן של נורמה מוֹתְנִית, כמקובל בשנות ה־70 בברית המועצות, מוקפת כביכול בחומה שמרנית הנסמכת על שוסטקוביץ' ועוברת אל מְעִין מודרניזם. עד מהרה התפתח בו משבר, בגלל אפיזודה שהיה אפשר לכאורה להתייחס אליה בהיתול או לא לייחס לה משמעות. בחזרה לקראת אספת מְלִיאָה של איגוד המלחינים הושמעה יצירה של אחד המלחינים, והוא לא זיהה את יצירתו־שלו והניח שזו יצירה של אחד מעמיתיו. אירוע זה הכה בברדנשווילי כברק הנשקף כביכול מהראי וגרם לו חרדה עזה, הדליק את כל הנורות האדומות וצלצל בכל פעמוני האזעקה. הדבר אילץ אותו לעצור את מהלך היצירה ולהרהר היטב בשאלה לשם־מה למד לכתוב מוזיקה.

אינדיבידואליות ויהדות

כאן נראה ציון הדרך השני. לעזרתו באה ההזדהות העצמית היהודית שלו ושאיפת הנעורים להתפתח למעין באך או בטהובן יהודי בן זמננו. היה עליו לעבור שלב של מחלה היוצרת כביכול את נוגדניה. ואכן המלחין השלים את עלייתו לרגל אל התרבות היהודית מארצות ומתקופות שונות, אל המוזיקה היהודית של עדות שונות ואל העולם הרוחני היהודי המורכב של מאהלר, הנערץ עליו. על השאלה אם אפשר לשמוע משהו יהודי במוזיקה שכתב ברדנשווילי בסוף שנות ה־70 ובראשית שנות ה־80 תשובתי היא "למעשה לא", הגם שבמידה רבה של רצון אפשר לשמוע אינטונציות אשר בהקשרים מסוימים ניתן לפרשן כיהודיות. אבל מה דבר זה מלמד אותנו?

עניין לעצמו הוא שהמוזיקה של תקופה זו רעננה ועכשווית להפליא; יתר על

כן, ככל שמכירים את ברדנשווילי של היום, מתעורר העניין גם ביצירתו המוקדמת יותר, והיא נעשית חלק מהרפרטואר. אבל מה יהודי בה? אולי הספקטרום הרגשי, הכולל יגון, פיצול פנימי, מלאות ההווה, כאב, תשוקות כמוסות? אך מצד אחר, האם אי אפשר לומר את אותם דברים עצמם גם על מאהלר? כן, כמובן. עם זאת, ברדנשווילי אינו מסתיר את המאהלריות שלו, גם אם רק לעיתים רחוקות הוא מרשה לעצמו להישמע כמצטט את מאהלר. כאן אנחנו עלולים להיקלע לתוך דיון בשאלות של לאומיות וזהויות במוזיקה, ומוטב להימנע כרגע מסטייה אל דיון עקרוני כזה, שכבודו במקומו מונח. לא בכדי הגיב המוזיקולוג הרוסי הידוע מיכאיל סמיונוביץ' דרוסקין (Druskin; 1905–1991) כאשר ברדנשווילי שיתף אותו בחלומו היהודי, במילים: "למה לך כל זה? הרי אתה מלחין טוב!" הסבטקסט האירוני מובן: מלחין שיש לו הרבה לומר אינו זקוק להצהרות על זהותו הלאומית. אומנם עקרונית אני מסכימה לחלוטין עם דרוסקין, אבל היום, כשאני מחילה את האפוריזם האירוני הזה על ברדנשווילי, אני רואה אותו בהקשר רחב יותר. דרוסקין העריך את ברדנשווילי כ"מלחין טוב" דווקא בשל יצירות שהאנרגיה המפעמת בהן כבר נבעה מאותו "חלום יהודי", ולא בשל יצירות שבהן הסתכן המלחין בהתכחשות לעצמו.

במילים אחרות, היה כאן משהו שפעל כגירווי יצירתי חזק. יש לציין שדמיונו של ברדנשווילי הוא סינסטטי, רב־חושי מעצם טיבו. כיום, כעבור שנים רבות, בניסיון לרדת לעומקם של דברים, אני שואלת את ברדנשווילי על אותה תקופה "יהודית", ואז מתברר לי שהאסוציאציות בדרך כלל אינן מוזיקליות: כך למשל הועיד המלחין לכלי נגינה מסוימים תפקידים של דמויות בחיים היהודיים או בהיסטוריה היהודית או יצר סצנה דרמטית. הדרמה של תפילות הערב ורחש הקריאה הליטורגית בבית הכנסת, המוכרות לו מילדות, יכלו לשמש לו מקור השראה יותר מהשירה בבית הכנסת כשלעצמה. כלומר עולמות התיאטרון, הקולנוע, השירה והציור הפנימיים שלו נענו לאירועים ולמראות באמצעות יכולת התגובה האמנותית שניחן בה. "התקופה היהודית" ביצירתו של ברדנשווילי נמשכה יותר מעשר שנים (1972–1984), ועם פירותיה אפשר למנות יצירות כגון הפואמה־דיאלוג לצ'לו, גיטרה, ארבע קרנות ושני פסנתרים (1975), שלישיית הפסנתר זיכרון לביִּיָּה (1977), הסימפוניה הראשונה (1979–1980), הקונצרטו הכפול לצ'לו, פסנתר וכלי נשיפה (1981), האופרה כוכבים נודדים (בעקבות שלום עליכם, 1981–1982), סרנדה־קונצרטו לכינור ותזמורת (1982–1983), רביעיית כלי קשת (1984), שתי הסונטות הראשונות לפסנתר ומחזורי שירים למקהלה. אבל הדרך היא דרך, ומסוף שנות ה-80 החלו להבהב באופק מרחקים חדשים. הגיע השלב הבא, כלומר ציון הדרך השלישי. העבודה האינטנסיבית בתיאטרון

ובקולנוע, היווצרות חוג רחב של עמיתים בקרב האינטליגנציה היוצרת בטביליסי, בלנינגרד, בליטא, באסטוניה, בקייב, במוסקווה ועוד, וכן העמקת הידע וההשכלה של ברדנשווילי עצמו – כל אלה הרחיבו לאין שיעור את אופקיו והעצימו את רעבתנותו היצירתית, אשר התפתחה בו בזכות האווירה שבה צמח בבטומי ובסביבה הבוהמית של טביליסי. הבשיל בו הרצון לבחון את עצמו בסגנונות אחרים ובמשימות יצירתיות אחרות ובעיקר להתחכך בתרבויות אחרות. זה היה המסע שלו עם "תום האלף", שעליו מכריזה מחציתה הראשונה של כותרת מאמר זה. המלחין עצמו הרבה לדמות את עצמו לנוסע ברכבת: הנה הוא נוסע ורואה נופים, הרכבת נעצרת, והוא מציץ לתוך תמונות חיים המתנהלים ליד תחנות הרכבת במקומות לא מוכרים. מושג הדרך פועל כאן לא רק במרחב אלא גם בזמן, שכן המסע בין הסגנונות הוא גם גיאוגרפי וגם היסטורי.

הדרך עברה מבלי משים אל התקופה הבאה ביצירתו, שהוא עצמו קורא לה "מופשטת". בשם זה או אחר – פוליסטיליסטיקה, פוסטמודרניזם, גלובליזציה וכיו"ב – ברור שאצל מלחין זה החלה תקופה של משחק בסמלים ובדימויים סגנוניים הפונים אל המאזין המשכיל, הניתנים לשיבוץ במסגרת של דיאלוג עם התרבות העולמית של כל התקופות הזמינות לנו.

עם כל אלה התבססו האוטוריטה והפרסום של ברדנשווילי. הגיע זמנו של יצירות בהיקף רחב יותר, והבשילה בו גם מוזיקה לבלט. עם זאת, תהליך הפריחה השלווה של התרבות בגיאורגיה הסובייטית נקטע בחדות. תקופת שנות ה-90, על תהפוכותיה ומלחמת האזרחים שפרצה אז, לא הניבה פירות תרבותיים רבים. המוות, בדרך הטבע, נאלמו דום, ומוזיקאים רבים עזבו את המדינה. באותן שנים כתב ברדנשווילי מעט מאד ובקושי רב, והתמקד בעיקר ברפרטואר לימודי. אנרגייה עצומה הוא השקיע בהוראה במדרשה למוזיקה ובעבודה במיניסטריון לתרבות, בארגון פסטיבלים ואירועים רבי תוכן ובמציאת דרכים שיאפשרו קיום אירועים בעלי ערך גם בתנאים של משאבים כספיים מוגבלים. נישא יצירתית בפני עצמה הוקדשה לציור. לא היה על מה לצייר, פשוטו כמשמעו, ולצורך זה השתמש האמן בקופסאות קרטון לאריזת חולצות...

בדילמה שעמדה לפניו אם להישאר בגיאורגיה או להגר ממנה מילא תפקיד מרכזי המשבר היצירתי-המוזיקלי, שבשלב זה חש בו רק המלחין עצמו. איכויותיו והאהדה הכללית שקיבל זיכו אותו במעמד חברתי גבוה: עד 1987 הוא זכה בפרס הממלכתי של גיאורגיה הסובייטית על שם פליאשווילי, ועד 1988 – בתואר אמן מוערך של גיאורגיה הסובייטית. מעמד כזה מזכה בתהילה, תהא הסיבה אשר תהא. מצב דברים זה דיכא את רוחו וכמובן לא היה לו לעזר, לא להתפתח מבחינה אמנותית ולא להתגבר על המשבר. ברדנשווילי חש שהוא חייב להעמיד את עצמו

למבחן, לבדוק מחדש את הפוטנציאל שלו, להציב אתגרים ולהערים על דרכו בכוונה קשיים חדשים שיש להתגבר עליהם, בלי להתפשר ובלי להתפנק; לבסס את עצמו מחדש, ודווקא במקום שבו אינו ידוע, במקום שבו שמו אינו אומר דבר לאיש ולא יפלס לו שום דרך אלא באמצעות המוזיקה שלו כשלעצמה. כלומר, להתחיל מבראשית.

ואכן, שום דבר לא ישרת מטרה מזוכיסטית כזאת יותר מהגירה, ודווקא למקום שבו החיים אינם קלים, לארץ של תרבות מעין-מערבית, ועם זאת מזרחית למדי, לא שופעת ולא עשירה, ארץ שכל מוסדות תרבות המוזיקה העכשווית קיימים בה, ועם זאת, איך לומר, בלי סרחי עודף מיותרים. מקום שבו מקדמים בברכה עולים, ובשלב הראשון גם עוזרים להם; אבל לאחר מכן – תפוס כפי יכולתך, אתה כבר ילד גדול, בכפית לא יאכילו אותך. חברים הזהירו אותו שישאל "קטנה עליו", שאין בה די מקום למלוא התנופה היצירתית שלו. אירופה תקבל אותו ותבין אותו יותר: שם יש יותר תזמורות, אופרות ותיאטרונים מוזיקליים, מו"לים; בקיצור, מוטב שם.

מדינת ישראל ב־1995 בת 47, וגם ברדנשווילי

"קשה להיות גאון בארץ הזאת", כתב יוסי שיפמן בעיתון הארץ ב־13 במאי 2005 במאמר ביקורת נרחב ומלא שבחים על האופרה מסע אל תום האלף של ברדנשווילי; אבל זה קרה בתום עשר שנים שהיו צריכות לעבור כדי שיקבל הכרה בדרך זו.

התקבלותו של ברדנשווילי בראשית דרכו בארץ הייתה אוהדת ביותר, כאילו מעולם לא יצא לשום מקום אחר. הבמאי הגיאורגי רוברט סטורואה (Sturua), משהוזמן לביים בתיאטרון הקאמרי בתל אביב את מחזהו של חנוך לוין פעורי פה, דרש לחפש ולמצוא את ברדנשווילי, אחרי שהשניים היו בקשרים ממושכים ומוצלחים של שיתוף פעולה יצירתי בטביליסי. ואומנם חיפשו ומצאו, והמלאכה נעשתה: ברדנשווילי כתב את המוזיקה להפקה זו. אז נסע סטורואה לדרכו, ועבודה נוספת לברדנשווילי לא נמצאה. הוא היה מודע למצבו: בלי שפה, בלי קשרים מקצועיים, ממש אפס מבחינה חברתית. במצב זה חייבים להתחיל ממשוהו. הכול עתיד להסתדר בסופו של דבר, כמובן, אבל הדבר דורש זמן – זמן אשר עולים ותיקים שכבר עומדים על רגליהם מעדיפים לשכוח, מתוך הבנה שאדם לא יעז לעבור תהליך כזה פעם שנייה.

לא ייפלא אפוא, שעד מהרה זכה ברדנשווילי בתשומת לב, והובחן הבחנה חדה ממלחינים אחרים שעלו מברית המועצות לשעבר, הגם שרכים בקרבם מצטיינים

בתור בעלי מקצוע מעולים. כמה וכמה גורמים פעלו כאן באופן החיובי ביותר. ראשית, הוא הגיע "מחוסן" מפני ההזדהות העצמית היהודית, שלא כרבים אחרים, שמיהרו להביא אותה הנה כמעלים מנחה לתרבות הישראלית. די לתאר לעצמנו איך הייתה התרבות הרוסית מגיבה על תופעה של מלחין בעל שורשים רוסיים, שנולד למשל בקנדה ואחר כך היגר לרוסיה בתקווה להקסים את הקהל הרוסי ביצירותיו המתיימרות לבטא את "הרוח הרוסית". ואומנם בטעות כזאת נכשלים לעיתים קרובות מלחינים מהתפוצות; אבל לא ברדנשווילי. אולי באופן פרדוקסלי, דווקא זיקתו לתרבות הגיאורגית היא שעוררה כאן עניין. ואף שהוא נמנע מלהדגיש את התרבות הזאת במיוחד, ואינו משתמש בפולקלור גיאורגי או בסימבוליקה אתנית (אולי מוטב לומר, אקזוטיקה), דווקא משום כך אולי מגלה הקהל נכונות לשמוע יסודות כאלה במוזיקה שלו.

שנית, ברדנשווילי חייב הרבה לבגרותו החברתית. זו הניבה בו התנהגות שאינה אופיינית כלל למהגר. עם הגעתו לארץ הוא לא הציג את עצמו בפשטות בפני עמיתיו הישראלים מן השורה הראשונה אלא הצליח להציב את עצמו מייד ביניהם כשווה בין שווים. לדלותה של העברית שכפיו בשנותיו הראשונות בארץ לא הייתה משמעות כלשהי. המוזיקה שיצר וכוח האישיות שלו דיברו בעד עצמם. שלישי, סוד הצלחתו טמון בכך שכמו במוסקווה קודם לכן, וכמו בטביליסי בשלב מוקדם עוד יותר, נעים לדבר על ברדנשווילי ומעניין לדון ביצירתו. נעים, ואפילו לכבוד הוא, להמליץ עליו בפני מי שזקוק להחלטה בדילמה אמנותית. אפשר לומר: "נו, אם מישהו מתמודד עם קשיים כאלה, ראו את ברדנשווילי זה, שעלה לארץ לפני זמן כה קצר, מוכשר להפליא, ובעל ניסיון עשיר, אש להבה. אמן אמיתי. אם יש צורך, הוא יכול גם לעזור לבמאי. הוא יעלה את ההפקה כולה לרמה אחרת לגמרי".

וכך היה. בכל האתגרים שהציב הגורל לברדנשווילי בישראל הוא עמד בהצלחה, אף עלה על כל הציפיות של מזמיני העבודות, והביא אותם לידי התפעלות. לא זו בלבד שהם לא ציפו להישגים כאלה ברמה ובאיכות, אלא שהם לא ידעו כלל שאפשר לשאוף אליהם. כך קרה שהמלחין גרם בפועל, שלא מרצונו, להדרתם של כמה מעמיתיו, שנחשבו למלחינים טובים ומוכשרים, ומעתה נחשבו אופנתיים בלבד. יתר על כן, הוא הציב רף גבוה בהרבה, סטנדרט חדש של דרישות אמנותיות במה שנחשב ל"מוזיקה יישומית". ברדנשווילי הרחיב את אופקיהן של אמנויות התיאטרון והקולנוע בישראל בכך שהביא אליהן לא רק את פירות כישורו וניסיונו האישי אלא גם את רמתן הגבוהה של מסורות האמנות הגיאורגית-סובייטית.

ואכן, הצגה אחרי הצגה, תיאטרון אחרי תיאטרון, סרט אחרי סרט, תזמורת

אחרי תזמורת וסולן אחרי סולן – כך זרמו אליו ההזמנות. כמובן, יש להבחין בין הזמנות ובין תמלוגים: כשמזמינים אצלך, אתה כוכב, אי אפשר להסדר בלעדיך; כשבאה עת התשלום, אתה עולה חדש, די לך בכבוד שרכשת, ואפשר לנכות אותו מהתשלום המגיע לך.

כשיש פעילות יצירתית, יש גם הוראה. מאקדמיה לאקדמיה, מתלמיד לתלמיד, זרמו משימות הוראה כמעייין המתגבר. ושוב, כמובן, יש להבחין בין שעות הוראה לתנאי שכר, קביעות ופנסיה של פרופסור: אלה אינם מנת חלקם של עולים חדשים. עם זאת, הנסיבות הסביבתיות עושות את שלהן, ורמת הפרסום והסמכות המקצועית עולה עם הזמן, ובעקבות כל אלה מגיעים גם פרס אחרי פרס, עד שנותרו בישראל פרסים מעטים שברדנשווילי לא זכה בהם. כמובן, מעמדו של ברדנשווילי מחייב אותו לעסוק גם בפעילות חברתית. הוא מוזמן להשתתף בוועדה אחרי ועדה ולארגן פסטיבל אחרי פסטיבל. חילופי האמנים בין מוזיקאים ישראלים וגיאורגים הגיעו לממדי ענק, ונודעה להם השפעה לא מבוטלת על קשרי התרבות והתיירות בין שתי המדינות. קשריו של ברדנשווילי עם אמנים בודדים וקבוצות אמנים מאסטוניה, מאוקראינה וממדינות נוספות גם הם תרמו ליצירת גיוון ניכר ברפרטואר של המוזיקה העכשווית המבוצעת בישראל.

ולסיום תצוין ההכרה בו, לפחות דה־פקטו, אם לא כמלחין מספר 1, לפחות כראשון הראשונים במלחיני ישראל. עם העבודות שקיבל אפשר למנות סימפוניה, שהוזמנה לפתיחת העונה של התזמורת הפילהרמונית הישראלית בתל אביב בניצוחו של זובין מהטה ואופרה בהזמנת האופרה הישראלית בתל אביב. היש למעלה מזה?

ברדנשווילי והאופרה הישראלית

זה המקום להבהיר שבישראל מתנהלת האופרה הלאומית בדרך איטית ומסובכת כמעט כמו ברוסיה של המאות ה־18 וה־19. בארכיון המוזיקה הישראלית באוניברסיטת תל אביב שמורה גלוית דואר ששלח זמר הבאס האגדי פיודור שליאפין (Shalyapin) אל מרדכי גולינקין, חלוץ העשייה האופראית בישראל, על החלום להעלות בארץ הפקה של יהודית מאת סרוב, אופרה שהועלתה בהפקות לא מעטות ברוסיה בראשית המאה ה־20. "אני יודע שהחרב שנועדה לראשו של הולופרנס מחכה לי", התלוצץ שליאפין בתשובתו על ההזמנה (בסופו של דבר הפרויקט לא יצא לפועל). אתר האינטרנט של האופרה הישראלית מגלה שהבניין החדש שלה נחנך בשנת 1994, שנה אחת לפני עלייתו של ברדנשווילי לארץ. עם זאת, בחלק זה של האתר יש תצלום אחד ויחיד, והוא מתוך האופרה של

ברדנשווילי (2005). מתקבלת אפוא תמונת מצב, שלפיה תרומתו של מלחין זה לאופרה הלאומית בישראל חשובה במיוחד, יותר מכל מלחין ישראלי אחר. והרי מן המפורסמות היא שבמושגי התרבות האירופית נחשבת אמנות האופרה עד היום לחשובה ביותר בתרבות הלאומית.

האופרה הלאומית, לפי הטון השליט בתרבות הרוסית, חייבת לרשום בדרך זו או אחרת דף הרואי באפוס ההיסטורי הלאומי. רק טבעי הוא, שאופרות על נושאים תנ"כיים ועל נושאים הקשורים בהקמת מדינת ישראל יצרו פנתיאון בולט כבר מראשית שנות ה-20 של המאה ה-20. ואומנם כבר בשנה הראשונה לפתיחת בניין האופרה הישראלית החדשה בשנת 1994 הועלתה שם הדרמה האפית יוסף מאת יוסף טל, אחד האבות המייסדים של המוזיקה הישראלית, חניך אסכולה גרמנית, תלמידו של פאול הינדמית ואחד מחלוצי המוזיקה האלקטרונית בישראל ובעולם. וכך נמצא בנושא לאופרה לאומית בישראל דף אפייני חדש בהיסטוריה היהודית - הרומן של א. ב. יהושע מסע אל תום האלף, שעלילתו מתרחשת בימי הביניים, ועניינו קונפליקט דתי-אידיאולוגי בין שתי קהילות יהודיות - הספרדית והאשכנזית - בנושא מוסד הנישואין: גישת הספרדים פוליגמית, ואילו גישת האשכנזים מונוגמית.

הדרמה מתחוללת בין שני שותפים צפון-אפריקאים: בן-עטר, בן העיר הגדולה טנג'יר שבמרוקו, ואחינו אבולעפיה, שהוא גידל כבן. בן-עטר חוגג את נישואיו הטריים לאישה שנייה צעירה (בתמיכתה המלאה של אשתו הראשונה), אבל באופן בלתי צפוי הדבר מעמיד את שותפו בפני דילמה קשה. אבולעפיה, שהתאבל מרה על מות אשתו האהובה, התאהב כעבור זמן רב ביהודייה מפרזי - אסתר-מינה, בת יהדות אשכנז המחמירה, שגדלה בצל היערות השחורים באזור הרייז - ונשא אותה לאישה. האשכנזים לא זו בלבד ששללו את הפוליגמיה מכול וכול אלא גם לא השלימו עם קיומו של קשר שותפות כלשהי עם יהודים בעלי משפחות פוליגמיות, עד כדי ניתוק חברתי גמור (הידוע בשם "חרם דרבנו גרשום") על כל קשר עם "יהודים פוליגמים". אסתר-מינה זקוקה בראש ובראשונה לבעל מונוגמי, אפילו יותר מלבעל אוהב ואהוב. היא מאיימת על אבולעפיה בגירושין אם לא ינתק את קשר השותפות שלו עם דודו בן-עטר, בעל לשתי נשים, אך בן-עטר אינו מוותר; הוא מאמין בתורה ובחוכמתה על פי הבנתו. ואומנם התנ"ך מספר על אלף נשותיו של שלמה המלך, על ארבע נשותיו של יעקב אבינו, ועוד אבות, מלכים ומנהיגים שנשאו יותר מאישה אחת.

בן-עטר משליך את יהבו על בית דין רבני, שיפעל על פי דין תורה ויתיר את סבך הקונפליקט שהוא נתון בו. בלויית שתי נשיו ובחברת רב מסביליה הנקרה על דרכו הוא יוצא לפרזי. בית הדין בפרזי מוכן ליישב את שתי המסורות בלי

לפסול אף לא אחת מהן, אבל אסתר-מינה הרבקה במטרתה מסרבת לקבל את החלטת בית הדין בטענה ששופטיו היו הרכב מקרי של שיכורים. היא מוכנה לקבל אך ורק את דינו של בית דין אשכנזי אמיתי, שאם לא כן היא מורדת בבעלה אבולעפיה ודורשת ממנו גירושין. בן-עטר נכנע לאולטימטום שלה, וכל בעלי הדין נוסעים לעיר וורמס שעל הריין ומפקידים את גורלם בידי דיין אשכנזי. מתוך כבוד לדרך הארוכה שעשו בעלי הדין בגלל רצונם להגיע לחקר האמת, מסכים בית הדין לדון במקרה שלפניו, ועיקר עניינו מתמקד בשתי הנשים, במצבן וביחסים ביניהן. ראשית בא תורה של האישה הראשונה להעיד. ה"אני מאמין" שלה הוא שכלילת שתי נשים במשפחה מחזקת את מעמדו של הגבר, ודבריה המפתיעים הכו בהלם את בית הדין. האישה השנייה בתורה אמרה שאינה מרוצה ממצבה, אבל לא מפני שעליה לחלוק את בעלה עם אישה אחרת, כפי שיכלו לצפות ממנה כל הנוכחים - השופטים, קרובי משפחה והקהל בכלל. כרעם ביום בהיר נשמע קול מחאתה על כך שרק לבעל מותרות שתי נשים, ואילו על האישה נאסר להיות נשואה לשני בעלים. מדוע? הרי האישה היא יצור אנושי ממש כמו הגבר, וגם לה העניק האל את מתת התשוקה. אבל זה לא היה המקום להשמעת טיעון מעין זה. היה משהו התאבדוטי בדרישתה זו כשהוצגה בפני רבנים פטריארכלים האוסרים גם על הביגמיה, ועל אחת כמה וכמה על הפוליאנדריה. בית הדין מאשר את החרם על משפחת בן-עטר ואוסר על השותפות איתם. משהבינה האישה השנייה שהיא הרסה את חיי הקרובים לה מכול, היא ברחה בייאוש אל ביצות הריין. בן-עטר והאישה הראשונה מנסים למצוא אותה, אך לשווא. אבולעפיה מאשים את עצמו בכל הפרשה ושופך את זעמו על פסק הדין. בסופו של דבר האישה השנייה מטילה את עצמה אל ביצות הריין, וכשמצליחים לאתרה ולמשות אותה מן המים, מצבה אנוש, וכל מאמצי ההצלה עולים בתוהו. עם מותה נשאר בן-עטר נשוי לאשה אחת, וכך בטלה הסיבה לחרם. השותפות אומנם מתחדשת, אך במחיר טרגי..

מבחינת הבנת מושג האופרה הלאומית כז'אנר יש קסם רב בעלילה זו: סיפור קדום בעל משמעות עכשווית; הנכחת תולדות העם היהודי בסיפור שעל אם הדרך בין ישראל העתיקה והחדשה; המחשת הניגוד בין שתי העדות, הספרדית והאשכנזית, החוצה את היהדות לא רק בתפוצות ובעבר אלא גם במדינת ישראל בהווה. כך באספקלריה של היחס לנישואין, למשפחה, לאהבה ולמין ושל הברדלי תרבות ומנטליות, נשקפת ההיסטוריה היהודית מראשיתה המקראית עד היום, במבט אל מרחקי העתיד. אכן, אחת הסיבות להצלחתה של יצירה זו היא העובדה שמחבר הרומן מרמוז גם אל מציאות ימינו. כל אלה קוסמים במיוחד לפונקציה ההיסטורית של אופרה לאומית.

אבל כאן נשאלת השאלה: איך להתמודד עם האספקטים הלא-אופראיים-בעליל של העלילה? אומנם העלילה כשלעצמה דרמטית במובהק, ניתנת לבימוי ומקיימת בצופה מתח עלילתי. עם זאת, יש בה רק מעט מהחומרים המתגלמים באופן טבעי במוזיקה. באופן פרדוקסלי, הגם שהכול מסתובב סביב נושאי האהבה, התשוקה, הנישואין וביטוייהם הרגשיים השונים, הקנאה למעשה נעדרת מהעלילה הזאת. במקומה יש דיבורים ודיונים על האהבה והנישואין. למען האמת, מה אופראי במהותו בדיני נישואין או בענייני שותפות עסקית ומסחר בתבלינים? יש כאן מלל רב מדי. אכן, הסצנה האחרונה ובה ההצהרה הפוליאנדרית של האישה השנייה אינה צפויה, היא מדהימה ועוצמתית כתנועת לוחות טקטוניים. אבל סצנה זו אינה נובעת מהשתלשלות האירועים, והאירועים כשלעצמם מתנהלים בלאות לעומת צורכי הבמה, אולי כמו הקו הקופצני, הלא ליניארי, של מהלך האירועים המאפיין את האופרה מלאך האש של פרוקופייב, המבוססת על הרומן של ולרי בריוסוב. עוד קושי הוא היעדר דמויות שליליות. כמו באופרה-סריה, כל הדמויות חיוביות, והקונפליקט הדרמטי טמון בהבדלי התפיסה ביניהן בנוגע למושג החובה. כאמור בשנים 2002-2003 כבר היה ידוע, שאם מישוהו יכול להפוך את סיפור המעשה הזה לאופרה דרמטית - הרי זה ברדנשווילי.

המוזיקה בשירות הדרמה, או הדרמה בשירות המוזיקה?

ואומנם המלחין, אשר אינו נוהג לומר "לא", ואשר - כידוע מן הביוגרפיה שלו - ממש שש לקשיים, נענה לאתגר. כמובן, הוא ידע היטב מה הקלפים שנפלו בחלקו; כמה מיותרים, שרצוי להיפטר מהם, ולצידם כמה קלפים חיוניים שבעזרתם יוכל לשחק במשחק כהלכתו. העיקר שיש כאן סיפור עלילה בעל מתח פנימי, ועניין של כבוד מקצועי הוא לגלותו דרך המוזיקה. הניגודים והסתירות בעלילה, הנראים לכאורה כמגרעות מבחינת הפוטנציאלים האופראיים שלהם, שימשו בסיס ליתרונות מובהקים, שהובילו אל מעין עשיית רווחים בתחום המוזיקה. בין העולמות המנוגדים של המציאות הגיאורבותית - המגרב ההביל והמחניק; העיר החדשה והמזמינה פריז; והצינה הקשוחה והמצמררת של ארץ אשכנז - נשזרה ונשלפה, בבחינת קלף מנצח, מפת הדרך, המשלבת בין עולמות המציאות האלה, והיא נפלה כפרי בשל לחיקו של המלחין, שהפך למחזאי-שותף באמצעות המוזיקה.

הטכניקה הדרמטית של ברדנשווילי עזרה לו לארגן את העלילה כך שלא הוא הוביל את המוזיקה בעקבותיו, אלא היא זו שהנחתה אותו בדרך. במושג "טכניקה דרמטית" אני מתכוונת לנפיצות הפנימית של המוזיקה כנרטיב, בלי

תלות בז'אנר זה או אחר. בהיותה תמטית במהותה, היא מייצרת אינרציה מסוימת של תנועה, המניחה למאזין להרגיש את עצמו בנוח. עם זאת, אותה תחושה של נוחות מאפשרת למלחין להתחיל לשחק בה וליזום אירועים פתאומיים בעלי אופי סוער במיוחד. ישנה גם אסטרטגיה הפוכה: מהדרמה הכבדה, המתישה כמעט, אל הקתרזיס. האופרה רחבת יריעה, ואפשר למצוא בה את אלה וגם את אלה.

מלאכת הכתיבה המוזיקלית-דרמטית כשלעצמה נשענת במידה רבה, כמו על עמודי תווך, על כמה תמונות של מקהלה, הנתונות במסגרת. הן פשוטות יותר מבחינה הרמונית, מגלות נטייה ברורה לכיוון המינורי ומנוגדות לאופייה הכללי של האופרה, שסגנונה נוטה לכיוון הרציטיבי-אריזו. פרקי המקהלה האלה מקנים לעלילה אופי אפי, המשתלב היטב גם עם האפקט הניטרלי-ימי-ביניימי של התלבושות, לפחות ככל שמדובר בהפקה התל-אביבית.

אשר לקונפליקט הבסיסי המשתקף בחומר המוזיקלי של האופרה – זה מושגת על שלושה מוקדים רגשיים המוצגים באמצעות שלוש דמויות של נשים: אשתו הראשונה של בן-עטר, אשתו השנייה ואסתר-מינה. כולן נשים חזקות, ובמידה שווה של עוצמה ונחישות מעמידות שלושה מודלים של נישואין: פוליגמיה – האישה הראשונה; מונוגמיה – אסתר-מינה; ופוליאנדריה – האישה השנייה. זו האחרונה ברטוריקה שלה קרובה לפמיניזם של ימינו יותר מלפוליאנדריה כדרך חיים חברתית-כלכלית. אף לא אחד מהמודלים האלה אינו מושלם, וכל אחד מהם יוצר קונפליקטים פנימיים משלו. בשלוש הנשים האלה אין "צודקת" ו"לא צודקת", והיצירה מעניקה לכל מאזין ומאזינה את חופש הבחירה ב"גיבורה" שליבו נוהה אחריה. נשאלת השאלה: אחרי מי נוהה ליבו של המלחין, ובמה הוא משכנע את המאזין?

ייאמר מיד, המלחין מנחה את המאזין אל שתי נשותיו של בן-עטר. הסגנון של האישה הראשונה משרד שכנוע עצמי. אין היא אישה פתיה המצייתת לבעלה ואינה מהרהרת אחרי מעשיו. בתשובה על הודעתו או שאלתו בדבר כוונתו לשאת אישה שנייה היא מביעה את תמיכתה, אך בתנאי מפורש שלא תהיה פגיעה בזכויותיה ובזכויות ילדיה. יתר על כן, על פיה יישק דבר בתכנון טקס הנישואין של בן-עטר עם האישה השנייה. השפה המוזיקלית שלה מעוצבת תחילה בניגוד לשירה הנרגשת-רציטיבית של בן-עטר ומתייחדת בדומיננטיות של הדיאטוניקה, בריתמוס זמרתי רגוע, בצעדים מלודיים רחבים ובטוחים ובכלל ברוח אסרטיבית. כל זה משקף את נוכחותה האומרת כבוד ואת הסכמתה הנפשית עם כל המתרחש. האפיון המוזיקלי שלה אינו משתנה לכל אורך האופרה. דמותה נשארת יציבה גם בסצנה הפריזואית וגם בסיומה הטרגי של האופרה. האישה הראשונה חכמה ותמיד יודעת מה לעשות וכיצד להגיב.

דמות האישה השנייה מעוצבת כפסיכית, בלי אפיון מוזיקלי ייחודי, אבל רק עד רגע האמת - ליתר דיוק, עד שלב ה"פיצוץ" או "רעידת האדמה" - האתגר שהיא מציבה לסדר הקיים כולו, בסצנה התשיעית. לעניין זה נחזור בהמשך הדברים, בדיון בסיומה של האופרה. אך בינתיים רצוי לדבר על מוקד ארוטי מסוים באופרה, שהמלחין מצא לו מקום ממש באמצע העלילה ה"תיאורטית", בסצנה החמישית.

פריז. ביתה של אסתר-מינה. שעת ערב. דואט שלה עם אבולעפיה, שירת lauda spirituale ברוח מסוגננת של הרנסנס המוקדם. בדיוק ברגע פרוץ-אל זה באים אורחים לא קרואים ולא רצויים, משפחת בן-עטר מטנג'יר. רק בתוקף צו הכנסת אורחים מציעה אסתר-מינה לתת למשפחה החוטאת הזאת מקום ללינת לילה. האורחים נערכים אפוא ללינת הלילה, ושתי הנשים של בן-עטר מפארות זו את זו. הדואט השלו שלהן על רקע קריאות האושר של בן-עטר, הוא נוקטורנו מקסים, בלוויית הד תזמורתי שמזכיר את ראול או את ריכרד שטראוס, אי של שלוה ואושר בתוך מסעם הקשה והסוער. "זו תאוה, לא אהבה!" לוחשת-זועקת אסתר-מינה בזעם כבוש, כשהיא רואה את כבוד ביתה מחולל ואת האושר המשפחתי שלה, הממוסגר בכללים נוקשים של מותר ואסור, נהרס לנגד עיניה באושרם המשפחתי, הנטוע בעולם אחר, גמיש ומסביר פנים, של אורחיה. היא משוועת לעזרת דין התורה "הנכונה" שלה.

אסתר-מינה נעשית דמות מפתח. בהגנה על ערכיה, היא לבדה מניעה את מהלך האירועים ומפעילה את התוכנית לנסוע לאשכנז. יש לומר שמבחינת המוזיקה כשלעצמה רק התפקיד שלה משתנה ומתפתח בד בבד עם התפתחות הדרמה של חייה. ישנם שני צדדים באישיותה: הראשון - הצדקת המשכילה השלווה, שפיה מלא תהילת האל, והיא חיה את חייה עם הבעל שהועיד לה אלוהים; השני - הצדקת המשכילה הממורמרת, שגורלה סיבך אותה בגורלם של אנשים זרים, והיא מוכנה להיות "אישה מורדת" כדי להגן על עולמה. מבחינה מוזיקלית, הצד הראשון שולח אותנו אל עולם רומנטי, ששורשיו נטועים במסורת ספרד הערבית של ימי הביניים; לכן הוא אינו שולל את המליסמטיות הטבועה בסגנון האריוו של המשפחה מטנג'יר. לא במקרה הדואט שלה עם אבולעפיה הרמוני כל כך. מהותה של המוזיקה האשכנזית שלה שונה לחלוטין. מהרצ'יטיב הזועק, המביע את האימה הראשונית והמחאה של האישה הזאת אל מול מה שהיא חווה כפלישתם האלימה של זרים, אותם "יהודים שגויים", אל חייה, היא עוברת אל מרש גרמני חד ומקוטע של "האישה המורדת". מידה דומה של תקיפות נשמעת במקהלה הקשוחה של הרבנים מוורמס, המשמיעים את פסק דין החרם בסוף האופרה. רעיון "האישה המורדת" כפי ש"הצדקת המונוגמית" אסתר-מינה מציגה

אותו, קיבל פיתוח לא צפוי, והד רצחני שלו התגלגל בנפשה הצעירה וחסרת הניסיון של האישה השנייה. היא עצמה הכתירה את עצמה כ"אישה מורדת" באריה שלפני מותה, ככיתוב על מצבתה. על כן, רעיון השוויון בין האישה והגבר מוגשם באישה רק בכדידות או במוות. ערגת נפש האישה וייסוריה, האתגר הנואש שהיא מציבה מול הטבע והחברה, באופן טבעי הופכים אידיאלים כמו צדק ושוויון לאי־צדק ולא־שוויון במציאות. אומנם מצב דברים זה בלתי צפוי במהלך הדרמה, אבל הוא הופך למרכז הגיוני ביותר שלה, מתנשא מעל כל הניגודים והסערות ששככו, מעל כל מה שהעסיק והדאיג את הדמויות של האופרה עד רגע זה, הדומה ללוע הר געש שפָּכה וקפא. לפחות זה מה שאמר ברדנשווילי באמצעות המוזיקה של הכיתוב על המצבה, בלי להשאיר בלב המאזין ספק בשאלה מי משלוש הנשים האלה נחשבת בעיניו הגיבורה האמיתית. זה אחד הרגעים המופלאים והמרגשים ביותר, רקוויאם יוצר־קטרזיס, שמבחינה מוזיקלית מובהקת מתהווה כביכול יש־מאין, מאינטונציות פשוטות ביותר: טרצה מינורית טונלית, הרמוניות ממושכות וְצִימּוֹת מלודיות בבאס, בצעדים מדודים ההולכים בכיוון לא ברור כלשהו. אפשר להסביר ולתאר בפירוט את הפרטיטורה של ברדנשווילי, על מלאכת התזמור וההרמוני שלה, על הכתיבה הדרמטית המטר־ריתמית והפרדוקסים הדינמיים המאפיינים אותה. אבל הניתוח המוזיקולוגי חסר־אונים אל מול המינימליזם הדיאטוני הזה, אשר בעוצמה בלתי מוסכרת מרגיע אותנו בהשלמה עם החיים והמוות, בגאולה מהבלי העולם הזה, על ייסוריו ויוהרותיו. הוא מעניק לנו חוויות של השתתפות בצער, התעלות והיטהרות. כמובן, אילו הופיע הפינאלה הזה בשלב מוקדם כלשהו, בלי שֶנְצָרֶךְ בכור הסבל והמתח של הדרמה, קֶסֶם ההתעלות הרוחנית והגאולה הנפשית לא היה פועל כך. אבל המלחין־המחזאי אינו טועה. הוא נותן לנו אפשרות להעניק לו את מה שזכה בו כערכו. בכלל, טעות היא לחשוב, שבכל הרגש והדמיון המשוקעים ביצירתו בכלל ובאופרה זו בפרט, הוא שוחה כביכול על גלי הסטיכיה של ההבעה. כך מן הראוי לציין שהמריבות והקונפליקטים בנושא השותפות המסחרית נצבעות במוזיקה בצבע טריטוני (כלומר במרווח הטריטון), הן בתפקידי הדמויות והן בהרמוניה, ובדרך זו נוצר ניגוד בין הליריקה של איים עלילתיים ובין האפיקה של העמודים המקהלתיים. כל עשר הסצנות מתאפיינות במבני עומק של הצללות הרמוניות, אשר על בסיסן מתארגנים השִׁדוֹת הסונוריים שלהן. בכלל, יצירה גדולה זו, המציבה אתגרים מורכבים בפני המבצע האמנותי, חבה במידה רבה את הצלחתה לרגישותו הרבה של ברדנשווילי למודוסים. הבסיס התיאורטי המוצק שהוא רכש בלימודיו בקונסרבטוריון בטביליסי הוא נכס המלווה אותו תמיד, בכל דרכו היצירתית. לא לעיתים

קרובות אפשר לשמוע מפי מלחין מקצועי מיומן ומבוסס, שהוא גם כיום מוצא שימוש בתיאוריית המודוסים של בולסלאב יבורסקי (Yavorsky). המודאליות, תהא מידת מורכבותה אשר תהא - כמוה כהסתמכות על מוסכמות של ז'אנרים - היא מעין חוזה בין המלחין למאזין, המסדיר את ההבנה הדדית ביניהם ומעניק למאזין בסיס לקליטת מחשבותיו ורגשותיו של המלחין.

אשר לסגנונו של ברדנשווילי בכללו, יש להדגיש שהמוזיקה לתיאטרון ולקולנוע הקנו לו באופן מושלם טכניקת הבעה ותחושה מחודדת של זמן-במה. פעילות זו לא זו בלבד שנתנה לו ידע תיאטרוני מבפנים, אלא היא אף הרחיבה מאוד את ממדי ארגו הכלים הקומפוזיטורי שלו וגיוונה את הפלֶטָה העומדת לרשותו גם בז'אנרים אחרים, לא-בימתיים. תיאטרון האבסורד, שהוא הפנים את תכונותיו בעבודתו עם הבמאי רוברט סטורואה, היה לו בית ספר מעולה. הייחוד האופייני ההכרחי בתחום הדימויים, הסיטואציות והרעיונות, שהוא יוצר באמצעים הצנועים ביותר, לעיתים באינטונציה בודדת או באקורד בודד, תמיד נותן לו אפשרות להשתמש במשיכת מכחול דקה למסירת הדינמיות של העלילה המוזיקלית שלו. באופרה זו למשל מפוזרות פה ושם פנינים קומיות-סיטואציוניות הקשורות בדמותו של הרב מסביליה, אך הוא מטפל בהן בדרכים מוזיקליות-אוטונומיות, על טהרת המוזיקה. יתר על כן, מיומנות דומה משמשת את המלחין למסירת שדה אסוציאטיבי מגוון, שהוא שולח אליו את המאזין בזרם מסתורי של מוזיקה כלית בלבד. העדפתו של ברדנשווילי להיות מובן למאזין היא מניע יצירתי עיקרי, זו הכריזמה היצירתית שלו. אין פירושו של דבר שאין ביצירתו אניגמות או רגעים של סימבוליקה מורכבת יותר ואף חידתית. הוא אינו מסתיר שבהיגיון הקומפוזיטורי שלו נועד תפקיד חשוב לסמלים ולמספרים (נומרוולוגיה, גימטריה וכד'), ורק הוא לבדו יודע את סודן של עלילות קבליות המשוקעות בהם. יצירות כאלה מביכות לעיתים את מעריציו, המצפים ממנו שיספק להם את אותו ברדנשווילי שהם אוהבים לאהוב. מהו הדבר הזה? מחווה לאוונגרד מיושן שעבר זמנו? חשש מפילה לתהום הפופולזים? בסופו של דבר, איך לומר זאת, לפנינו תמיד עולם מוזיקלי של המאה ה-20. זו הסטיכיה של ברדנשווילי, הדרך שבה הוא שומע חומרים מוזיקליים ותמונת החשיבה המוזיקלית שלו; אבל בסטיכיה זו קולו של ברדנשווילי ללא ספק ייחודי, ללא ספק מושך ומצודר וללא ספק אנושי.