

**הפסיון המודרני של לאון שידלובסקי כטקסט אמנותי:
החיפוש אחר שפה אישית, החיפוש אחר שפה
אוניברסלית**

אלונה אפשטיין

מבוא

הפסיון המודרני, מאת המלחין הישראלי לאון שידלובסקי, נכתב ב-1997 בהזמנת מקהלת Ölberg. זוהי יצירת מולטימדיה, הכוללת יסודות חזותיים, מוזיקה ותנועה. היצירה, שאורכה כ-55 דקות, בוצעה על ידי המקהלה לראשונה במארס 2000 בכרלין, בניצוחו של אינגו שולץ.¹

במבט ראשון, 11 הלוחות בגודל 71x101 ס"מ² המרכיבים את הפרטיטורה של הפסיון המודרני אינם מעלים על הדעת פרטיטורה של יצירה מוזיקלית: קווים בעובי שונה, חצים המורים לכמה כיוונים, פיגורות, תרשימים גרפיים, מילים בודדות ופראזות שלמות - כולם פזורים על פני שטח הלוחות - וצבעים עזים במשיכות מכחול דינמיות.

היצירה כתובה לסופרן, אלט ובריטון סולו, שתי מקהלות מעורבות, קריין, פסנתר, צ'מבלו, עוגב, צ'לסטטה ושלושה נגני כלי הקשה.

1. Leon Schidlowsky, Greise sind die Sterne geworden - eine moderne Passion, Mitchnitt der Uraufführung vom 25.3.2000, Emmaus-Kirche, Berlin-Kreuzberg, Art Musik Ingo Schulz

2. היצירה יצאה לאור בהוצאת המכון למוזיקה הישראלית, 1997.

הערות הביצוע הנלוות לפרטיטורה מופיעות לצד הערות הבימוי ("הקולות שרים ומדברים"; "את שתי המקהלות יש למקם בצדדים שונים של הבמה"; "את הפראזה האחרונה יש לצעוק").³

הטקסטים המרכיבים את היצירה לקוחים מכמה מקורות: קטע מפואמה של היינריך היינה גרמניה - אגדת חורף, רונדל מאת גיאורג טראקל, שיר חיי מאת אלזה לסקר-שילר, אני מהימים ההם מאת מאשה קלקו (Kaleko), לוויה מאת גצטרון (Gaztron), ושירים של אריך פריד (Fried) ונובליס (Novalis). עליהם נוספים פסוקי תנ"ך מספרי יואל (א', 5; ג', 4), איכה (ג', 1), עמוס (ז', 4; ד', 5) ויהושע (ט', 7).⁴ במאמר הזה ברצוני להתייחס לפסיון המודרני של שידלובסקי כאל טקסט, תוך כדי בחינת ההיבטים הסגנוניים של היצירה מול כוונותיו המוצהרות של היוצר.⁵ ואלה הנושאים שאדון בהם במאמר:

1. הבחירות הקומפוזיטוריות (לרבות בחירת חומרי הגלם).
2. תהליכי העיבוד ואופן החיבור של כלל מרכיבי היצירה כמפתח להבנת דרכי החשיבה והאמירה האמנותית של היוצר.
3. ההיבט האינטרטקסטואלי,⁶ המתבטא באופן החיבור של המרכיבים, שהוא חלק חשוב בדיון על היצירה.
4. הקונספט המוצהר של היצירה כ"יצירת אמנות כוללת" (Gesamtkunstwerk),

3. מקצת מהערות הביצוע פורסמו רק באחרונה בספר: Leon Schidlowsky, *Musikalische Grafik*, David Schidlowsky (ed), Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2011
 בספר מופיעות רוב יצירותיו הגרפיות של לאון שידלובסקי וכמה מאמרים העוסקים במוזיקה הגרפית שלו.

4. הטקסטים במלואם ותרגומם לעברית נמצאים בנספח מס' 1 למאמר הזה.
 5. "טקסט" - רצף מילים, משפטים ופסקאות היוצרים יחד מכלול. במאמר הזה אימצתי את הגדרתו של המונח על ידי הסמיוטיקן יורי לוטמן (Yuri Lotman), המגדיר את מונח הטקסט כ"מסר עצמאי, בעל גבולות מוגדרים, שיש לו התחלה, סוף ומבנה פנימי" (תרגום שלי מרוסית, מתוך יורי לוטמן, "בעיית הטקסט" של הטקסטים).
 התייחסתי אל מכלול המרכיבים של יצירת האמנות כאל "טקסט אמנותי" ואימצתי כמה גישות מתודולוגיות של לוטמן, "K probleme tipologii tekstov", Yuri M Lotman,

Statii po semiotike kulturi i isskustva
 6. אינטרטקסטואליות - מונח שטבעה ז'וליה קריסטבה (Kristeva). כאן הכוונה לרמיזה ממערכת סימנים אחת למערכת סימנים אחרת. נקודת המוצא היא שהטקסט אינו יכול להתפרש מתוך עצמו, אלא רק מתוך הבנת קשריו עם טקסטים אחרים, היוצרים את משמעותו.

- שבאמצעותו מתבטאת שאיפתו של המלחין ליצור יצירה "אוניברסלית".⁷
5. שפתו האישית של היוצר, כביטוי לחיפושיו אחרי אמצעי הבעה החדשים.
6. הזיקה של היצירה לזרמים אקספרסיוניסטיים בשירה ובציור כגורם המגדיר את שפתה, ותרומתה לדרכי החשיבה ולבחירות האמנותיות של היוצר.

הצגתם וניתוחם של המקורות הספרותיים, ההתייחסות לבחירת הטקסטים ואופן חיבורם כחלק אינטגרלי מהתהליך הקומפוזיטורי הם עיקר המאמר. כמו כן, יתוארו שיטת התיווי הגרפי⁸ בפסיון המודרני, ההיבט הוויזואלי של היצירה, בחינת היצירה כיצירת מולטימדיה.

הטקסט של הפסיון המודרני - בחירת המקורות ודרכי האינטרפרטציה

בחירת החומרים המילוליים (בכלל זה שם היצירה) היא אחד השלבים הראשוניים והמכריעים בכתיבת יצירה קולית. השלב הזה מגדיר את המשך העבודה הקומפוזיטורית בכך שהוא קובע מסגרת וקווי מתאר בסיסיים ליצירה, ואף מקנה לה ערך מוסף חוץ מוזיקלי.

דיונים על היחס בין הטקסט למוזיקה קיימים בכל תולדות המוזיקה המערבית. כל תקופה מציעה מאזן כוחות שונה בין השניים, מ"ציורי מילים" במדרגלים של הרנסנס ועד להגמוניה של המוזיקה באופרות הגדולות של המאה ה-19. במאמרו המפורסם "הקשר עם הטקסט"⁹ כותב ארנולד שנברג על סוגי האינטראקציה בין טקסט למוזיקה. לטענתו, הטקסט הספרותי של היצירה הקולית הוא חלק אינטגרלי מחומריה, ולפיכך אין להתייחס אליו כאל גורם נפרד.

גישתו של שנברג, המציגה את הטקסט בראש ובראשונה מנקודת ראות הקומפוזיטורית, הולמת היטב את רוב היצירות הווקליות שנכתבו סמוך לתקופתו ובתקופתו הוא - ממאהלר ועד יצירותיו המאוחרות של שנברג. ואם בסימפוניות של מאהלר יש שילוב של קטעי שירה ופרוזה, שאותם צמצם המלחין כרצונו

7. Gesamtkunstwerk - "יצירת אמנות כוללת", מונח שטבע ריכרד ואגנר כדי לתאר את חזונו על יצירת האמנות העתידית, הכוללת מוזיקה, תיאטרון ואמנות חזותית.

8. שיטת התיווי הגרפי שונה מזו המסורתית, ובה חלה החלפה חלקית או מלאה של סמני התיווי המסורתי בסימנים חדשים. רוב הסימנים החדשים יוצרים אנלוגיה ויזואלית ברמות שונות לפרמטרים האודיטוריים של היצירה המוזיקלית.

9. Arnold Schoenberg, "The relationship to the text" in *Style and idea*, trans. Leo Black, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, reprinted 1997, pp.

או אף הוסיף טקסטים משלו, הרי גם שנברג, כמו עוד מלחינים אחרי מאהלר, השתמש בטקסטים בצורה חופשית לא פחות.

למרות השימוש החופשי בטקסט הספרותי, שלעיתים כולל שינויים במבנה וברצף, ביצירות קוליות שנכתבו בתחילת המאה ה-20 ובמחציתה הראשונה נשמרה לרוב זהותו של הטקסט המקורי כיחידה סמנטית עצמאית.

ואולם, היצירות שנכתבו במחצית השנייה של המאה ה-20 הן מבחינת השימוש בטקסט סוגיה שונה, שכן האינטראקציה שעליה מדבר שנברג קיבלה כאן ממד חדש: ברבות מהן לא זו בלבד שהטקסט הוא חלק אינטגרלי מהעשייה המוזיקלית, אלא ש"חומרי הטקסט", לרבות חומרים פונטיים-אקוסטיים, היו בהן לחומרי גלם בידי המלחין. טכניקות העיבוד של הטקסט כללו פירוק הטקסטים למשפטים, למילים ולאותיות וחיבורם מחדש באופן מתוכנן או באקראי.

אפשר לראות בדבריו של שנברג ב"הקשר עם הטקסט" נבואה על שינוי התפיסה של יחסי מוזיקה וטקסט, שהתגשמה במוזיקה הקולית האוונגרדית (ביצירות מאסכולת דרמשטט ומאסכולת ניו-יורק) בשנות ה-50 וה-60. המשך מגמות האוונגרד¹⁰ הביא למעשה חידושים מעטים בלבד מבחינת אופי עבודתו של המלחין עם הטקסט. גם כאן הופיעו טקסטים מכמה מקורות, שחוברו זה לזה ברצף או נשזרו בצורת קולאז'. הטקסטים הפיוטיים הופיעו לצד טקסטים אקראיים, שניתן להם מעמד של יצירה, או ליד "טקסטים" פונטיים ששולבו בקטעי פרוזה ושירה.

במחצית השנייה של המאה ה-20 הייתה הטרנספורמציה של הטקסט לאחד השלבים העיקריים בחיבור היצירה הקולית. התפיסה החדשה של אופן השימוש בשפה ובמילה בתוך היצירה הקולית שינתה את היחס בין היצירה המוזיקלית כמוצר מוגמר של עבודת המלחין ובין הטקסט המקורי כנקודת מוצא.

המקורות הספרותיים ביצירותיו של לאון שידלובסקי

יצירותיו של לאון שידלובסקי, שנכתבו במשך יותר מ-50 שנות פועלו, מייצגות חתך רחב של סגנונות, אוונגרדיים ופוסט-אוונגרדיים כאחד, שהתפתחו במחצית השנייה של המאה ה-20, ובהן מתגלות כמה וכמה אפשרויות לעבודת המלחין

10. נמנעתי מלהגדיר את "המשך מגמות האוונגרד כ"פוסט מודרניזם" כדי לא להעמיד את שני המושגים במישור אחד: "אוונגרד" הוא קונספט פילוסופי/אסתטי (וגם חברתי/פוליטי), ואילו "פוסט מודרניזם" מסמן קודם כל הבחנה כרונולוגית-היסטוריוגרפית.

עם טקסט. בכמחצית יצירותיו, שרובן קוליות, יש חומרים מילוליים.¹¹ גם ברבות מיצירותיו האינסטרומנטליות מופיעים טקסטים בפרטיטורה כמקור השראה ראשוני, כאזכור או כאילוסטרציה.

מקורות הטקסטים אצל שידלובסקי מתפרסים מפסוקי התנ"ך וספרי הקבלה ועד לקטעי שירה דאדאיסטית. בין מחברי השירה והפרוזה שבחר המלחין נמצא את הינריך היינה, פדריקו גרסיה לורקה, פאול צ'לאן, ג'וזפה אונג'רטי, פבלו נרודה, אלזה לסקר-שילר, ויליאם בלייק, פרנץ קפקא, יוג'ין או'ניל, קורט שוויטרס, אדגר אלן פו, ברטולט ברכט, אריה בן-יהודה, אלכסנדר פן, דילן תומס, ולטר מהרינג, ולדימיר מיאקובסקי ויבגני יבטושנקו. אישיותו הרב-גונית של שידלובסקי משתקפת גם בבחירת הטקסטים ביותר מחמש שפות, שאותם הוא מביא בשפת המקור או בתרגום.¹² עיון מקיף ביצירתו מגלה כמה דרכים בעבודתו של שידלובסקי עם טקסטים.

למקצת יצירותיו התזמורתיות/קאמריות שידלובסקי מצרף, ברוח המוזיקה התוכנית הרומנטית, טקסט ספרותי בשלמותו (כמו ביצירתו התזמורתית "יאקי"¹³; ביצירות קוליות אחדות (אנה בלומה, אנבל'לי) הוא מפרק ושזור טקסטים בטכניקות אוונגרדיות, כותב ומוסיף טקסטים משלו (גרמניה אגדת חורף, לילה, החול הקדוש). דרך העבודה עם הטקסטים שונה בכל יצירה - דבר המשקף במידה רבה גם את החלוקה הסגנונית ביצירותיו של שידלובסקי, שכן גישה שמרנית לעיבוד הטקסט מתלווה בדרך כלל לשמרנות (בעירבון מוגבל) סגנונית, ולהפך: היצירות הקוליות החדשניות יותר מבחינת השפה המוזיקלית מתאפיינות בטכניקות "אוונגרדיות" יותר של פירוק הטקסט והרכבתו.

התפלגות זו מובנת מתוך תפיסתו האמנותית של שידלובסקי, הסבור כי החומר שאתו עובד היוצר מכתוב את דרכי העבודה שלו.¹⁴ בחירת הטקסטים משמשת אפוא שלב ראשוני בהגדרת חומרי הגלם של היצירה. בשלב השני, החלטותיו של היוצר על אופן העבודה עם הטקסט (שמירה על החלקים/פירוק/הוספה וכו') קובעות אפריורי את הסגנון המוזיקלי.

11. שידלובסקי כתב ופרסם רק בתחום המוזיקה יותר מ-270 יצירות. רשימה חלקית של יצירותיו נמצאת במכון למוזיקה ישראלית, ורשימה נוספת נמצאת באתר האינטרנט של המלחין. עדיין לא קיימת רשימה מלאה של יצירותיו עד כה.

12. שידלובסקי שולט בחמש שפות. רוב הטקסטים שהשתמש בהם ביצירותיו הקוליות הם בגרמנית.

13. בפרטיטורה של "יאקי" ניתנת האופציה של הקראת הטקסט לפני הנגינה - בשונה ממוזיקה תוכניתית בתקופה הרומנטית.

14. ראו, זמירה לוצקי, "לאון שידלובסקי - דיוקנו של מלחין כמורד", חדשות - ממ"י, רבעון בהוצאת המכון למוזיקה הישראלית, 1991/3.

החלוקה הסגנונית אינה תואמת בהכרח את הסדר הכרונולוגי ביצירתו של שידלובסקי. ההבחנה בקשרים בין הטקסטים של כמה יצירות, במשך שנות פועלו, תשפוך אור על התפתחות השפה המוזיקלית של המלחין.

המקורות הספרותיים של הפסיון המודרני

בחירת הטקסטים ואופן חיבורם בפסיון המודרני מעניינים הן כדרך האינטרפרטציה של המלחין את סוגת הפסיון,¹⁵ והן בשל ההיבט האינטרסקטואלי, שהוא מרכיב חשוב בדיון על יצירה זו.

כאמור, שידלובסקי משתמש ביצירה זו ב־14 טקסטים ממקורות שונים, אך אפשר לראות מכנים משותפים בבחירתם ובאופן הטיפול בהם: כל הטקסטים של הפסיון המודרני (לרבות פסוקי התנ"ך) מופיעים בגרמנית. מלבד פרגמנטים משירים של היינה ושל נובליס ופסוקי התנ"ך, יתר השירים נכתבו על ידי משוררים אקספרסיוניסטים. כמו כן, נשמרת אחדות מסוימת גם באופן העבודה עם הטקסטים. לעומת יצירות רבות של שידלובסקי, רוב הטקסטים בפסיון המודרני מופיעים בשלמותם, והיצירה שומרת על הסדר המקורי של כל טקסט.

למרות החדשנות של הפסיון המודרני כפרשנות לסוגת הפסיון, יש בו מידה לא מבוטלת של שמרנות בגישה אל הטקסט לעומת יצירותיו האחרות של שידלובסקי. זו שמרנות מכוונת מצדו של המלחין, המבקש ליצור גשר בין היבטי שפתו הקומפוזיטורית האישית ותפיסתו האמנותית ובין פרשנותו את סוגת הפסיון כמודל מסורתי המוכר לקהל המאזינים.

לעומת כמה מלחינים בני דורו שכתבו פסיונים (פנדרצקי, פֶּרט), שידלובסקי מוותר לחלוטין על הטקסטים הליטורגיים הקנוניים, ויוצר סיפור פסיון חלופי על ידי צירוף טקסטים מכמה מקורות. המלחין מסביר העדפה זו ברצונו ליצור חידוש בסוגה: "פסיון זה שונה מכל מה שנכתב בז'אנר זה עד כה, וזאת משום שאינני עוסק עוד בסבל האנושי, אלא בטרגדיה של החוויה האנושית".¹⁶

נושא הטרגדיה של החוויה האנושית, כדברי המלחין, מאחד מבחינה רעיונית את החומרים המילוליים של היצירה, ומנקודת ראות זו אפשר לראות כי 14 הטקסטים של היצירה יוצרים רצף נרטיבי. התכנים של החומרים הספרותיים

15. הרבגוניות מאפיינת את פנייתו של שידלובסקי למקורות ספרותיים רבים. היא מתבטאת גם בדרך עבודתו עם החומר. שידלובסקי כמלחין לעולם אינו מתחייב לסגנון אחד או לשפה מוזיקלית מסוימת. כל יצירה שכתב מציגה עולם משלה.

16. מדברי המלחין בערב ביצוע הבכורה. פורסמו בחוברת הנלווית לתקליטור היצירה.

שבהם משתמש המלחין אינם קיימים עוד באופן עצמאי, אלא משועבדים לצורכי יצירת הסיפור של הפסיון המודרני.

סיפור המסע

אם נתייחס לרצף הנרטיבי של הטקסטים בפסיון המודרני כאל חלופה לסיפור הקנוני של הפסיון, נראה שמבחינת אופן הבנייה של היצירה יש לכך כמה משמעויות: בקונסטלציה שבה הוצבו הטקסטים, הרצף שלהם יוצר דימוי של מעבר ממקום למקום - מסע פיזי או סמלי. הדימוי הזה תורם לאנלוגיה לסיפור הקנוני של הפסיון, ואף מאפשר מתן הסבר ופרשנות לאופני הקישור של הטקסטים ביצירה. יתר על כן, בניית הרצף הנרטיבי כוללת מראש כמה בחירות סמליות, שיש להן השלכות על בחירות נוספות של המלחין ביצירה זו.

הטקסטים - ניתוח הבחירות והטרנספורמציה של הרעיונות

1. שם היצירה

השם המלא של היצירה - Greise sind die Sterne geworden - eine moderne Passion - או בתרגום לעברית: "לישישים היו הכוכבים - פסיון מודרני" מורכב משני חלקים: "לישישים היו הכוכבים" - שורה מתוך "שיר חיי"¹⁷ של אלזה לסקר-שילר, והפסיון המודרני חלקו השני של השם הוא הגדרת הסוגה (הפסיון) ושם תואר (המודרני). נסתכל על החיבור: המילים הפותחות את היצירה הן: "אך שיר חדש, שיר טוב יותר" (היינה). אפשר להניח כי שם התואר "מודרני" כהגדרת סוג הפסיון נבחר כמילה הנרדפת למילה "חדש". בכך אפשר להסביר את שם היצירה מתוך תבנית הרצף האסוציאטיבי: הפסיון המודרני הוא סיפור אוניברסלי של הפסיון, אך הוא גם "השיר החדש" של המלחין, שירת חייו.

17. ראו תרגומו של נתן זך בנספח 1.

2. Ein Lied – הטקסט של הנריך היינה

בחירתו של המלחין בקטע מתוך הפואמה "גרמניה – אגדת חורף" של היינריך היינה (בפסיון המודרני הפרק נקרא "Ein Lied" ["שיר"]) כטקסט של הפרק הראשון ביצירה פותחת בפנינו כמה פרספקטיבות להבנת תכניו של הפסיון המודרני. אין זו פנייתו הראשונה של שידלובסקי לטקסט של הפואמה; ב-1979 הוא חיבר יצירה מקהלתית אחרת, אף היא יצירת מולטימדיה, ששמה הוא כשם הפואמה של היינה, "גרמניה אגדת חורף"¹⁸. האנלוגיה בין שתי יצירות המולטימדיה מתבקשת, אם כי בגרמניה – אגדת חורף של שידלובסקי (בניגוד לפסיון המודרני) הפואמה של היינה משמשת רק מנוף. ב"גרמניה – אגדת חורף" של שידלובסקי אין בפועל מילים של היינה, וכל הטקסטים שלה נכתבו, נבחרו או "נגזרו" מחומרים שונים (לרבות טקסטים של ברטולט ברכט, אוגוסט שטרום, עיתונים ופרסומות) על ידי המלחין. בכל זאת, שידלובסקי נותן בה ביטוי להיבט הסאטירי של הפואמה של היינה.

נתבונן בטקסט של היינה, הפותח את הפרק הראשון של הפסיון המודרני:

אך שיר חדש, שיר טוב יותר,
ידידים, לכם כאן אנעים:
רוצים אנו עלי-אדמות
ממלכת-שמים להקים.¹⁹

אם נבחן את הטקסט בתוך האוטונומיה של הפסיון המודרני, הרי הנימה האפית והרוח החגיגית של הטקסט מבדילים אותו באופן מהותי מהלך רוחם של שאר הטקסטים ביצירה. האנלוגיה בין שתי יצירות המולטימדיה של שידלובסקי, הפסיון המודרני וגרמניה – אגדת החורף מסייעת לנו לקרוא את הטקסט באופן מפוכח יותר ולהבחין בקיום הממד האירוני של Lied, הטקסט הפותח של הפסיון המודרני.

18. גרמניה – אגדת חורף – Deutschland, ein Wintermärchen. היצירה של שידלובסקי היא בעלת שבעה פרקים. הפרטיטורה מורכבת משבעה לוחות צבעוניים, שבהם תיווי גרפי, ציור וקולאזים. שנת החיבור הרשמית של היצירה היא 1979, היצירה בוצעה והוקלטה על ידי מקהלת Ölberg ב-2006.
19. התרגום של שלמה טנאי נמצא בנספח מס' 1

3. הקשרים בין השירה האקספרסיוניסטית ובין פסוקי התנ"ך בפסיון המודרני

מלבד ה־Lied של היינה הפותח את היצירה ופרגמנט מתוך המנונים לליה של נובליס המסיים אותה, החומרים האחרים הם משני סוגים: השירה האקספרסיוניסטית ופסוקי התנ"ך. למראית עין, אין כל קשר בין המרכיבים, אך קודם טענתי כי לאורך היצירה קיים חיבור רעיוני בין הטקסטים.

נתייחס רק לשירים של משוררים אקספרסיוניסטים כקבוצה, וננסה לראות אותם כחוליות ברצף וכ"צעדי המסע" הסמלי. רצף הטקסטים יכול להיות מוגדר כשורת מצבים רגשיים; ואף המסע הסמלי הוא בעצם מסע רגשי: מהרגשת הנוסטלגיה ברונדל של טראקל, דרך הגעגועים והקינה באני מהימים ההם של מאשה קלקו, ועד לקיפאון באווירה הקודרת בלוויה של גצטרון. המוטיבים של פרידה, בדידות ומוות מופיעים לאורך כל המסע: "אני אלך כמו שבאתי, לבר" (קלקו), "אחים ואחיות ניצו עד מוות" (לסקר־שילר) והשיר של נובליס מסכם אותו כעין סיוט לילי: "האם תמיד חייב לשוב הבוקר?"

בהערות ליצירה מתייחס המלחין לטקסטים שבהם השתמש כ"עדות לחוסר האנושיות הגובר". הוא אף מפרש: "האם המוות הוא תמיד תשובה?"²⁰ חוסר התקווה והיאוש כתגובה למצב הקיומי נוכחים במשך כל היצירה, ונושא המוות כסוף המסע האנושי וכסיכום החוויה הרגשית מרחף מעל לכל חלקיה. למרות נוכחותם של רבדים אירוניים ביצירה, התפיסה הפילוסופית של הקיום האנושי כחוויה טרגית היא המרכיב העיקרי שלה. מלבד כוונותיה המוצהרות, היצירה נועדה ככל הנראה לסמל מסרים אישיים שהיוצר מבקש להעביר – תפיסת העולם המודרני כחוויה טרגית, עם מחאה אישית על עצם העובדה הזאת.

נוצרת כאן אינטרפרטציה חדשה של הפסיון כסוגה המציגה את תמצית החוויה של הסבל כמצב אוניברסלי – המלחין מחפש אמצעי הבעה שיהיו קודים ברורים בעבור קהל המאזינים.

להיבט הכלל-אנושי האוניברסלי נוסף כאן היסוד האינדיווידואלי של מסע אישי-רגשי. "הטרגדיה של החוויה האנושית" על פי שידלובסקי היא הטרגדיה של האמן החי בעולם המודרני. זהו מסעו האישי המתון באמצעות הנושאים האוניברסליים.

שזירת הפסוקים התנ"כיים בתוך רצף השירים האקספרסיוניסטיים, המייצגים תפיסה רגשית וסובייקטיבית של המציאות, אף היא יכולה להתפרש כיצירת

20. ההערות האלה פורסמו על גבי תוכנית התקליטור של היצירה, והיו חלק מדבריי המלחין בתום ביצוע היצירה.

קוד תקשורת. גבולות החוויה האישית מתרחבים באמצעות הפסוקים הללו, ונוכחותם בטקסט רומזת על כך שהמסר שהיוצר מנסה להעביר הוא אוניברסלי. דברי התוכחה והאימה מספרי עמוס ויואל משמשים חוליות ברצף היצירה, ובשל מיקומם ברצף הזה ניתנת להם משמעות נוספת, ייחודית ליצירה זו. כך, למשל, פסוק מיואל א'5, המופיע בין "שיר חיי" של אלזה לסקר-שילר ו"אני מהימים ההם" של מאשה קלקו, נתפס כגשר בין השניים. עם זאת, השירים של לסקר-שילר ושל קלקו נתרמים אף הם מהרוח האפוקליפטית כמעט של הפסוק.

פסוק נוסף עמוס, ח'3 מופיע בפרק השני של הפסיון המודרני. בהערות ליצירה, שידלובסקי מפרש את הפסוק: "קריאות הבכי והחרדה הינם שירים של בית המקדש".²¹ פרפרזה זו של הפסוק מפי המלחין מקבלת משמעות בתוך ההקשר של השירים האקספרסיוניסטיים. לדעתי, צירוף המילים "בכי וחרדה" של המלחין מפנה אותנו כאן לאמרה המפורסמת של שנברג, "האמנות היא זעקת החרדה של אלה המרגישים אחריות לגורל האנושות כולה".²² הימצאותו של הפסוק התנ"כי ברצף של שירה אקספרסיוניסטית מקנה לו תפקיד של "מוטו אקספרסיוניסטי" בתוך היצירה. יצירת אמנות בכלל, וזו בפרט, נתפסת בחוויית המלחין כזעקת חרדה של האמן לגורל האנושות כולה.

פסוק נוסף ביצירה, "לא נביא אנכי ולא בן נביא" (עמוס, ז'14), אפשר לקשר לתפיסתו העצמית של המלחין המגדיר את עצמו כ"אקספרסיוניסט האחרון" (ריאיון עם זמירה לוצקי מ-1991). הגדרתו את החוויה האקספרסיוניסטית נשמעת כמעט כחוויה נבואית. ועם זאת, היא גם ממשיכה ומרחיבה את הגדרת האמנות של שנברג. בראיון עם לוצקי שידלובסקי אומר: "האקספרסיוניסט הוא הצופה, העומד על מגדל, המתריע מפני העומד לקרות, המזהיר מפני הקטסטרופה הקרבה והולכת. אין זה כושר נבואי, אלא יכולת לחוש בתוכך מה שמתרחש וגדל מסביבך, להגיד לעצמך את המציאות הזאת, לשנות את צורתה ולהפוך אותה למדיום האמנותי, לדרך של ביטוי עצמך".²³

הפסיון המודרני הוא "תמונה אקספרסיוניסטית" של המציאות שבה חי המלחין

21. "והילילו שירות היכל ביום ההוא", עמוס, פרק ח', פס. ג'.

22. מקור הציטוט (כאן מקור משני) "Art is the cry of distress uttered by those who experience at first hand, the fate of mankind": Arnold Schoenberg, program notes to a performance of his works in Vienna, 14 January 1910. Cited in: Willi Reich, *Arnold Schoenberg: A Critical Biography*, trans. Leo Black, New York: Praeger, 1971, p. 49

23. מתוך: זמירה לוצקי, "לאון שידלובסקי-דיוקנו של מלחין כמורד", חדשות - ממ"י, רבעון בהוצאת המכון למוזיקה ישראלית, 1991/3.

ושאותה הוא מרגיש בדרכו הייחודית. הפסיון כמודל והטקסטים שבהם משתמש שידלובסקי ביצירה כדי לתת פרשנות אישית למודל, הם בעבורו חומרי גלם שאותם הוא מפרש, מעבד ומשנה כרצונו.

התיווי הגרפי של הפסיון המודרני

שיטת רישום התווים – כלומר התיווי – נתפסת בדרך כלל כדבר מובן מאליה, שכן בשביל רוב המלחינים בהיסטוריה של המוזיקה המערבית היא הייתה מוגדרת מראש. ואולם, במחצית השנייה של המאה ה-20 פותחו שיטות תיווי חדשות על ידי כמה מלחינים בכמה ארצות. שיטות התיווי החדשות כללו אינטגרציה של היסודות הוויזואליים החדשים לעתים באופן המשנה את הפרטיטורה (כביטוי ויזואלי של היצירה) ממעמד של מערכת המשמשת את המבצע לצורך ביצוע היצירה, למעמד של יצירה חזותית העומדת בזכות עצמה.

התיווי הפרופורציונלי והתיווי הגרפי הם שתי שיטות שבהן הסימון הסימבולי²⁴ המוסכם מוחלף באנלוגיות ויזואליות. לעומת שיטת התיווי הפרופורציונלי, שבה משך הצליל מיוצג בצורה גרפית על פי העיקרון שעל פיו המרחק האופקי בין סימנים מסמל את המרחק על ציר הזמן, תיווי גרפי טהור מבוסס על החלפה כמעט טוטלית של סימני התיווי המסורתי בדימויים ויזואליים רב-משמעיים. יש שיטות תיווי מעורבות, המשלבות תיווי מסורתי ותיווי פרופורציונלי או גרפי. כמו כן, קיימות שיטות תיווי המבוססות על תיווי מסורתי ברוב הפרמטרים, אך רצף האירועים אינו מוגדר מראש על ידי המלחין ונתון לבחירת המבצע, דבר המתבטא חזותית בצורת העריכה של דף הפרטיטורה.

בכתבתו של שידלובסקי יש ריבוי סגנונות ומגוון רחב של שיטות תיווי, כל תקופה ביצירתו אפשר להגדיר בטכניקה הקומפוזיטורית הדומיננטית או בשיטת תיווי אופיינית אחרת. שידלובסקי כתב בתחילת דרכו יצירות טונליות, יצירות בשפה האטונלית החופשית בשנות ה-50, מוזיקה סריאלית בשנים '59-63', מוזיקה אלאטורית וסמי-אלאטורית בשנים '63-69', ובהמשך הוא כתב

24. התיווי המערבי המסורתי מבוסס על מערכת סימון סימבולית מוסכמת, כאשר הקשר בין המסומן (צליל) למסמן (תו, סימני דינמיקה או ארטיקולציה) הוא שרירותי בהיבט העקרוני. התיווי הגרפי מבקש לשנות את טיב היחסים בין המסומן למסמן על ידי יצירה והרחבה של האנלוגיה הוויזואלית בין החלק המסומן (צליל) למסמן (דימוי גרפי). על פי הטרימינולוגיה של צ'ארלס סנדס פירס (Pierce), אפשר להגדיר את מקצת סימני התיווי הגרפי כסימנים "איקוניים" – אם מתרגמים את האנלוגיה הוויזואלית לקשר של דמיון בין מסומן למסמן.

יצירות גרפיות רבות ויצירות בתיווי פרופורציונלי, בעיקר בשנים '96-84. בשנים העוקבות פורסמו יצירות המולטימדיה לצד יצירות בתיווי המסורתי, ובאחרונה כתב יצירות שכולן בתיווי המסורתי וכוללות אף הבזקי הרמוניה מסורתית.²⁵

התיווי הגרפי של שידלובסקי הוא היבט חשוב ביצירתו. התקופה הגרפית של המלחין הייתה אחת החשובות בהגדרת זהותו הקומפוזיטורית. היא סיכמה בצורה ויזואלית את תמצית האמצעים האמנותיים והשפה המוזיקלית של המלחין עד כה, ובו-בזמן ניווטה את דרכי התפתחותו בשנים שלאחר מכן. אף על פי שיצירות המולטימדיה של שידלובסקי מוגדרות בכמה מקורות כמוזיקה גרפית,²⁶ חשוב להדגיש שיש שוני מהותי בין שתי הקטגוריות (מולטימדיה ומוזיקה גרפית). יצירות המולטימדיה כוללות אמנם שיטות תיווי גרפי, אך תפקידו של התיווי כחלק מהיצירה שונה בשני הסוגים.

התיווי הגרפי של שידלובסקי הוא שילוב מעניין וייחודי של יסודות רבים: 1. כאלה הלקוחים ממאגר הסימנים של התיווי המסורתי; 2. סמלים חדשים, המבקשים ליצור אנלוגיה ויזואלית לאירועים סונוריים, והמשמשים את המלחין במקום סמלי התיווי המסורתי; 3. יסודות הנראים כדימויים ויזואליים בלבד ואינם יוצרים קונוטציה מידית לסמלי התיווי, או אנלוגיה לאירועים הסונוריים. ברוב הפרטיטורות הגרפיות שלו שידלובסקי ממיר בשיטתיות חלק מסמלי התיווי המסורתי בסמלים אחרים. אחדים מהם קיימים אך ורק אצלו. הסמלים החדשים שהוא יוצר מופיעים בסמוך לסמלי התיווי המסורתי, וכך נוצר הקשר חדר לקריאה ולאינטרפרטציה של כל סימן.

בשביל להתייחס לשיטת התיווי של הפסיון המודרני יש להפריד תחילה בין שני יסודות המגדירים את הפרטיטורה מבחינה חזותית: א'. הרישום הגרפי של היצירה בשחור, הכולל סימון כלים, מילות הטקסט, גרפים, חצים וסימנים נוספים, שנועדו לשמש את המנצח ואת המבצעים. ב'. הציור המופשט בצבעים, שאינו משמש לצורך ביצוע והוא יסוד ויזואלי בלבד, משום שניתנות הערות מפורטות על פענוח סמני התיווי הגרפי, ואילו היצירה אינה מכילה כל מפתח לפענוח היסוד הצבעוני.

25. סקירה זו מבוססת על המקורות הבאים: (1) קטלוג יצירותיו של שידלובסקי במכון למוזיקה הישראלית; (2) Maria Ester Grebe, "Leon Scidlowsky, Sintesis de su trayectoria Creativa (1952-1968)", *Revista Musical Chilena* No 104-105, Santiago de Chile, 1968 Leon Scidlowsky, *Musikalische Grafik* (3) ראו הערה מס' 3. (4) היכרות אישית של הכותבת עם יצירותיו של לאון שידלובסקי. 26. בהוצאת תווים של מכון למוזיקה הישראלית יצאו שתי יצירות המולטימדיה של שידלובסקי תחת התווית "מוזיקה גרפית".

- הפרדה זו מגדירה את גבולות ההרחבה של היסוד הוויזואלי ביצירה ומסבירה את מהותה כיצירת מולטימדיה. יתר על כן, היא מאפשרת לראות את רוב הסימנים בתיווי הגרפי של הפסיון המודרני כסימנים פונקציונליים וקבועים:
- סימון ההרכב הקולי והכלי מופיע בצד שמאל של הגיליון.
 - הטקסט של היצירה מחולק בין קבוצות קוליות וסולנים בדומה לפרטיטורה המסורתית.
 - סימני הרגיטר מוצגים בצורת גרף (במקום החמשה). מיקום הסימן על הגרף מגדיר את גובה הצליל באופן יחסי.
 - שינויים בגובה הצליל מסומנים בחצים המראים לכיוונים שונים. שינויי גובה של צליל בודד או קונטור המנגינה נקבעים על ידי הזווית וכיוון החץ ביחס לקו האופקי, המשמש נקודת התייחסות.
 - הקווים השבורים המופיעים בסמוך לחצים ממלאים תפקיד דומה בהגדרת הקונטור של המנגינה.
 - האורך של כל צליל נקבע באופן פרופורציונלי למרחק האופקי בין הסימנים, אך ללא הגדרת יחידת הזמן.
 - התבנית הריתמית מותנית לרוב בתבנית הריתמית של הטקסט המילולי.
 - בתפקידים הכליים לרוב מסומנת בצורה סמלית, פעולה שהמבצע אמור לעשות.
 - הסינכרון של כלל הגורמים נעשה בדומה לקריאת פרטיטורה רגילה בתיווי המסורתי, היסודות המופיעים על קו אנכי אחד מושמעים יחד.²⁷
 - עם זאת, הכניסות והיציאיות אינן מקובעות, והאורך של כל אירוע אינו מוגדר באופן מוחלט.

הבחירה בתיווי הגרפי, לאחר שנים שבהן חדל שידלובסקי לכתוב יצירות גרפיות והעדיף תיווי מסורתי, היא ככל הנראה בעלת משמעות סמלית. בפסיון המודרני, הפסיון של מסעו האישי של היוצר, התיווי הגרפי משמש כאמור סמל לאחת התקופות החשובות בחייו. טענתי היא כי בעבור שידלובסקי, השאיפה להחלפת סמנים מסורתיים היא חיפוש אחרי אמצעי ביטוי אוניברסליים, פשוט התהליך של העברת המחוות המוזיקליות. החלפת התיווי הסימבולי המסורתי - שהוא שפה מוזיקלית מוסכמת ומובנת לאנשי מקצוע - בסימנים ויזואליים רב-משמעיים,

27. במוזיקה הגרפית הרבר אינו מובן מאליו, שכן רבות מהפרטיטורות הגרפיות מניחות חופש בסינכרון המרכיבים.

המבקשים לחפש להם אנלוגיה אודיטורית, מניחה תגובה אינטואיטיבית ספונטנית של המבצעים.

החיפוש אחרי צורת הבעה פחות אמצעית הוא חיפושו האישי של היוצר אחרי דרכי הבעה האוניברסליות.

ההיבט הוויזואלי של הפסיון המודרני

כפי שציינתי במבוא, המרכיבים החזותיים של היצירה הם גורם דומיננטי. בשביל להתייחס ליצירה כאל מולטימדיה, חשוב להגדיר תחילה את מרכיביו של כל מדיום. ראוי לציין כי למקצת היסודות ביצירה יש יותר מפונקציה אחת:²⁸

- הטקסט המילולי וסימני התיווי הגרפי - הטקסט והתיווי משמשים לכיצוע וגם נושאים פונקציה חזותית.

- הציור המופשט בצבעים הוא יסוד ויזואלי בלבד, כפי שמפורט בפרק קודם. הפסיון המודרני קיים בגרסה הראשונה רק בשחור-לבן, דבר המוביל לשאלה כיצד - ומאיזו סיבה - נוספו ליצירה זו צבעים. אני סבורה כי שידלובסקי השתמש בפרטיטורה של עצמו כמעין קנבס לאותו ציור מופשט שהוסיף בשלב מאוחר יותר. הבחינה החזותית של היצירה מלמדת כי לעומת טכניקות קולאז' שונות,²⁹ שבהן השתמש שידלובסקי ביצירות מולטימדיה אחרות וברכות מעבודותיו האמנותיות (שאינן מיועדות לכיצוע מוזיקלי), ההוספה בפסיון המודרני נעשתה באמצעות ציור "על גבי הפרטיטורה".³⁰ הצפיה באותם יסודות ויזואליים בלבד - הציור המופשט בצבעים - מעלה ישירות אסוציאציות לטכניקות של ציורי פעולה (action painting), כמו כן, אפשר לטעון כי קיימת זיקה בין יצירה זו לסגנונות האקספרסיוניזם המופשט.³¹

היבט חשוב נוסף מהבחינה החזותית הוא בחירת הצבעים: לטענתי, הם

28. חשוב לבחור נקודת תצפית - האם אנו מסתכלים על לוחות של "הפסיון מודרני" כעל תווים או כעל יצירה חזותית.

29. כגון טכניקות קולאז' ב"גרמניה - אגדת חורף".

30. הפרטיטורה נכתבה קודם כל בשחור-לבן; הצבעים נוספו בשלב מאוחר יותר.

31. אם נתעלם מהתיווי הגרפי הנמצא על גבי הלוחות ונתייחס רק למרכיביו בצבע, הרי שרוב הלוחות מעלים אסוציאציה מיידית לציורי פעולה של פולוק, ואחרים לאלה של ארשיל גורקי. אף על פי שהדמיון כנראה מקרי ולא מודע, עדיין אלה אותן טכניקות ציור.

ממלאים פונקציה סמלית, המחייבת פרשנות בהקשר לטקסט המילולי המופיע בכל אחד מהלוחות.³² אתייחס לסוגיה הזאת בהמשך עבודתי על קורפוס יצירותיו של שידלובסקי.

הפסיון המודרני כיצירת מולטימדיה וקונספט 'היצירה הכוללת'

ניתוח הפסיון המודרני כיצירת מולטימדיה מעלה שאלות רבות על הפרמטרים המגדירים את הטקסט האמנותי של היצירה. אופן האינטראקציה בין מרכיביה והתרומה ההדרית של אמצעי המדיה השונים לתפיסת היצירה על ידי הקהל הם ציר מרכזי בניתוח הזה.

שידלובסקי מגדיר יסודות שונים בתוך היצירה כצבע: "צבע פלסטי, צבע תזמורתי, צבע הרמוני".³³ ההשוואה בין הפרמטרים מתבקשת, ואופן ההיקשרות של הפרמטרים החזותיים והשמיעתיים בפסיון המודרני נראה כשאלה המנחה את ניתוח היצירה כיצירת מולטימדיה.

בהקשר הזה עולות השאלות: 1. כיצד מתורגמים רעיונותיו של היוצר לאמצעי המדיה השונים?

2. מהו הציר המרכזי של היצירה? 3. האם יש מרכיב כלשהו המאפשר לראות את מכלול היסודות כחלק ממהוה שלם מבחינה מבנית ורעיונית? בחינת היסודות האודיטוריים (הכוללים שירה, דקלום, נגינה) והחזותיים (המכילים טקסט כתוב, פרטיטורה גרפית וציור מופשט) וההשוואה ביניהם יוכלו לספק תשובה חלקית לשאלות הללו.

אני סבורה כי הטקסט המילולי של היצירה הוא הציר המרכזי ביצירה, וממנו נגזרת האינטראקציה בין כל היסודות בתוכה. יש להתייחס לטקסט כמרכיב הנושא פונקציה כפולה – כחלק מהפרטיטורה הדורשת פענוח וכאלמנט ויזואלי. מלבד זאת, אם נתייחס לטקסט המילולי כאל הציר המרכזי ביצירה, הרי יש להניח שהוא קיבל בזמן כתיבת היצירה אינטרפרטציה כפולה: פעם דרך המוזיקה ופעם דרך הציור.³⁴

32. במקצת הטקסטים של היצירה מופיעים תיאורים של דימויים ויזואליים, והצבע מופיע כמרכיב סימבולי חשוב ברובם. שידלובסקי ממיר דימויים ויזואליים פויטיים מסוימים לדימויים ויזואליים הלכה למעשה, כשהוא מוסיף צבעים לפרטיטורה הגרפית. אפשר להניח שיש קשר בין הצבעים שבהם השתמש בפועל לצבעים המשמשים דימויים ויזואליים בטקסטים של היצירה.

33. מדבריו בתום הקונצרט.

34. ראו הערה מס' 32.

חשוב לציין כי בהנחיות הביצוע של היצירה מופיע גם יסוד של תנועה - למקהלה ניתנת הוראה לנוע בזמן השירה. התזמון וסוג התנועות רשומים בהערות ליצירה, אך אינם מקובעים בפרטיטורה.

שידלובסקי הגדיר את היצירה כ"יצירת אמנות כוללת" (Gesamtkunstwerk).³⁵ עם זאת, הקונספט של היצירה שונה מהותית מהקונספט הוואגנריאני.³⁶ בפסיון המודרני האינטראקציה בין מרכיבים נוצרת בעקבות הוספת היסודות השייכים למדיה השונים, וכל יסוד נוסף הוא במידה רבה טרנספורמציה של היסוד הקודם. הקליטה של היצירה מניחה הפעלה סימולטנית של מנגנוני חישה שונים והחיבור בין כלל היסודות. החוויה הסינאסטית³⁷ קיימת בפסיון המודרני כחלק מתכנונו של היוצר, והיא פרשנותו האישית של שידלובסקי למונח "יצירת האמנות הכוללת".

מלחין פרטיטורה מבצע, או: מדוע המאמר אינו כולל ניתוח מוזיקלי

במאמר "המסע הארוך עם לאון שידלובסקי ועבודתי על מיסה ללא שם"³⁸ מתאר המנצח אינגו שולץ את תהליך עבודתו על יצירותיו הגרפיות של שידלובסקי. המאמר אמנם אינו מתייחס לפסיון המודרני אלא ליצירות אחרות, אבל תיאור עבודתו של המנצח על יצירות הגרפיות של שידלובסקי שופך אור על אופן הכתיבה (הפסיון המודרני נכתב בהנחה שאינגו שולץ ינצח עליו) ודרכי האינטרפרטציה של "הפסיון המודרני".

35. הדבר עלה באחד הריאיונות שערכתי עם המלחין בשנים 2006-2010.

36. הקונספט הוואגנריאני מניח שוויון בין סוגי מדיה שונים.

37. ראוי להדגיש כי דרך ההתקשרות בין הצבעים לצלילים אצל שידלובסקי אינה כנראה סינאסטית כמו זו של אוליביה מסיאן. למשל, בפרטיטורה של "הציפורים האקזוטיים" מסיאן כותב ליד התפקידים "אדום" או "טורקיז" כאשר הכוונה היא כנראה שכך נשמע האדום או הטורקיז, או לחלופין, כך צריך לנגן את הפראזה, כ"אדום" או כ"טורקיז". שידלובסקי מוסיף צבעים לפרטיטורה של יצירה המוזיקלית כדרך נוספת להתייחסות לטקסט של היצירה, כשבתקסט עצמו כבר יש דימויים ויזואליים רבים. "החוויה הסינאסטית" של תרגום חוויה חושית אחת לאחרת מתחום החושים, והסינכרון ביניהן, מתוכננים על ידי היוצר כחלק מהחשיבה האמנותית והבנייה האסטרטגית של היצירה. זוהי, לטענתי, פרשנותו של שידלובסקי לקונספט המוצהר של היצירה כיצירת אמנות כוללת.

38. Ingo Schulz, "Mein Langer Weg mit Leon Schidlowsky und die Erarbeitung der 'missa sine nomine'" in Leon Schidlowsky, *Musikalische Grafik*

שולץ כותב: "בנוגע לגרפיקות של שידלובסקי, נטייתי הייתה לקרוא את היצירה בדרך מסורתית [...] היה לי קל יותר לעבוד עם היצירות שהכילו טקסט, ליתורגי או פיוטי". בהמשך מסביר שולץ כי אחת ההחלטות הייתה לבצע את הטקסטים בסדר המקורי שלהם. החלטות נוספות נגעו לאופני האינטרפרטציה של הסימנים הגרפיים, והם היו בשיתוף פעולה עם המלחין.

ההסבר של שולץ מלמד כי ביצוע יצירה גרפית מותנה במידה רבה ביכולתם ובכוננותם של הזמרים והנגנים לאלתר. על השאלה כיצד הצליח לעמוד במשימה מורכבת זו, עונה שולץ: "אני סבור כי לנו, אנשי הכנסייה, יש יתרון קל – האלתור הוא חלק מ'לחם חוקנו' היום יומי".

במאמר הזה לא ניתחתי את החומרים המוזיקליים של היצירה בדרך המקובלת. ביצירה גרפית, ניתוח החומרים המוזיקליים מניח מראש ניתוח של הקלטת היצירה ודורש שיטות ניתוח שונות מהמקובל – בראש ובראשונה הפרדה והבחנה ברורה בין חומרי היצירה לחומרי הביצוע. הבחנה והפרדה כזאת אפשריות בפסיון המודרני, אם כי לצורך זה נדרשים סקירה וניתוח מקיפים של קורפוס היצירות הווקליות והאינסטרומנטליות של שידלובסקי, הכתובות בתיווי גרפי ובתיווי המסורתי. לניתוח מעין זה יש לערוך גם טרנסקריפציה של הביצוע ולהשוות את דרכי האינטרפרטציה של הסימנים הגרפיים על ידי מבצעים שונים. בחרתי לדחות משימה זו לשלב מאוחר יותר.

קודה

מתוך התבוננות ביצירת המולטימדיה הפסיון המודרני, הצגתי במאמר זה כמה היבטים ביצירתו של לאון שידלובסקי ב-20 השנים האחרונות.

המסקנות:

1. בחירת המקורות הספרותיים משקפת את דרך מחשבתו הקומפוזיטורית של היוצר, כשאופן החיבור בין הטקסטים מהמקורות השונים נותן פרשנות חדשה לכל אחד מהטקסטים הנבחרים. שזירת טקסטים תנ"כיים בתוך רצף של שירים אקספרסיוניסטיים משמשת את היוצר לבניית הסיפור. האינטרפרטציה של כל חולייה ברצף מותנית בהקשר לחוליות הסמוכות לה. לפיכך, בחירת הטקסטים של הפסיון המודרני מתוכננת על פי צרכיו האמנותיים של היוצר, וההתייחסות לכל טקסט היא חלק אינטגרלי מהראייה הכוללת של היצירה.
2. לבחירתו של שידלובסקי בתיווי הגרפי יש פונקציה סמלית – כאזכור אחת התקופות החשובות בחייו של היוצר. עם זאת, לאור הערותיו על היצירה

אפשר לשער כי בחירה בתיווי הגרפי משקפת את כוונת היוצר לפשט את מערכת הסימנים של היצירה המוזיקלית. הוא עושה זאת על ידי החלפת סמלי התיווי המסורתי הסימבולי בסימנים חדשים, היוצרים אנלוגיה ויזואלית מידית למחוות המוזיקליות שהיוצר מעוניין להעביר. שאיפה זו הולמת במידה רבה את הנימה האפית-האקספרסיוניסטית של היצירה מצד אחד, ומבקשת ליצור שפת תקשורת חדשה ואוניברסלית יותר מצד אחר.

3. הוספת המדיום החדש והרחבת היסוד הוויזואלי של היצירה (שהיא לטענתי יצירה מוזיקלית בכסיסה), המתבטאות בשילוב של הציור המופשט הצבעוני עם הפרטיטורה הגרפית, משרתות ככל הנראה את כוונותיו של שידלובסקי ליצור אינטרפרטציה אישית לקונספט הוואגנריאני של "יצירת אמנות הכוללת". דרך ההתקשרות בין הפרמטרים הוויזואליים והאודיטוריים מושתתת על כמה תבניות אנלוגיה בין הטקסט למוזיקה ובין הטקסט ל"חזות" היצירה. הסנכרון של הפרמטרים הללו נעשה בזמן האזנה ליצירה וצפייה בה. תזמון האירועים אינו מקובע על ידי היוצר, והוא מניח תגובה אינדיווידואלית, הן של המבצע והן של המאזין והצופה.

לסיכום: העיון בטקסט של פסיון המודרני לרבדיו השונים מציג את היצירה כתיאור מסע אישי, וסיכום ביניים של תקופת היצירה חושף את חיפושיו של היוצר אחרי ההבעה האקספרסיוניסטית האישית, אבל גם את חיפושיו אחרי השפה האוניברסלית ודרכי תקשורת החדשות.

זהו חיפוש אחרי "מוזיקה אשר תכלול את כל הצלילים, כל המקצבים, כל ההרמוניות שבנפשו של האדם. מוזיקה המחבקת את ההבעה האנושית כולה". ואם לצטט את כוונת שידלובסקי, זוהי היומרה והאמירה האמנותית של פסיון המודרני.

נספח מס' 1

הטקסטים של היצירה בגרמנית ובתרגום לעברית (הערה: כאן פרסמנו טקסטים בגרמנית כפי שצורפו לפרטיטורה וכפי שהם מופיעים בחוברת הנלווית לתקליטור).

**Leon Schidlowsky:
Greise sind die Sterne geworden -
eine moderne Passion (1997)**

Die Texte

1.

"Ein Lied"

Ein neues Lied ein besseres Lied,
O Freunde will ich euch dichten!
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.
Es wächst hienieden Brot genug
für alle Menschenkinder,
Auch Rosen und Myrthen, Schönheit und Lust,
Und Zuckererbsen nicht minder.
[Henrich Heine]

2.

Und die Lieder im Tempel sollen in Heulen verkehrt werden...
[Amos 8,3]

3.

"Rondel"

Verflossen ist das Gold der Tage,
Des Abends braun und blaue Farben:
Des Hirten sanfte Flöten starben
Des Abends blau und braune Farben
Verflossen ist das Gold der Tage.
[George Trakl]

4.

"Das Lied meines Lebens"

Sieh in mein verwandertes Gesicht...

Tiefer beugen sich die Sterne.

Sieh in mein verwandertes Gesicht.

Alle meine Blumenwege

Führen auf dunkle Gewässer,

Geschwister, die sich tödlich stritten.

Greise sind die Sterne geworden...

Sieh in mein verwandertes Gesicht.

[Else Lasker-Schüler]

5.

Wacht auf ihr Trunkenen und weinet

und heult alle Weinsäuerer um den Süßen Wein;

denn er ist euch von eurem Munde weggenommen.

[Joel 1,5]

6.

"Ich bin von anno dazumal"

Wenn die grauen Trauerwolken

Meiner Jugend mich mahnen

Krähen werden aus dem Nebel schrein

Schweigen, Schweigen, Schweigen

Hüllt mich ein.

Ich werde gehen wie ich kam

allein.

[Masha Kaléko]

7.

Gebranntes Kind

fürchtet das Feuer

Gebrannten Kindes Kinder

fürchten das Feuer nicht

Gebrannten Kinds Kindeskind

malen sich aus

wie schön die Großeltern brannten

und sammeln feurige Kohlen
Nochmals gebranntes Kind
fürchtet kein Feuer mehr
Asche ist furchtlos
[Erich Fried, 1964]

8.
"Das Leichenbegängnis"
Wie soll ich deinen Tod besingen
Wie kann ich deinem Leichenbegängnis folgen
Du handvoll einherirrender Staub
Zwischen Himmel und Erde?
[Myceslaw Gaztrun]
Ich bin der Mann der Elend sehen muß.
[Klagelieder 3,1]

9.
Die Sonne soll in Finsternis und der Mond in Blut verwandelt werden.
[Joel 3,4]
Ich bin kein Prophet und kein Prophetensohn,
ein Hirt bin ich und züchte Maulbeerfeigen.
[Amos 7,14]

10.
Suchet mich, so werdet ihr leben.
[Amos 5,4]
Ein Narr ist der Prophet und wahnsinnig der Mann des Geistes!
[Hosea 9,7]

11.
Muß immer der Morgen wiederkommen?
Endet nie des Irdischen Gewalt?
Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht.

[Novalis]

1. היינריך היינה

"שיר" - פרגמנט מתוך גרמניה - אגדת חורף, פרק ראשון, תרגום שלמה טנאי,
תל אביב: רשפים, 1997 (את הכותרת "שיר" נתן לאון שידלובסקי)

אך שיר חָדָשׁ, שיר טוֹב יוֹתֵר,
יְדִידִים לְכֶם כָּאֵן אֲנֵעִים
רוֹצִים אָנוּ עַל־אֲדָמוֹת
מִמְלַכַת שָׁמַיִם לְהִקִּים.
לְהִיּוֹת מְאֻשְׁרִים עַל־אֲדָמוֹת
שָׁרְעֵב פֹּה לֹא יִזְכֵּר עוֹד.
וְלֹא תִבְזְבוּ עוֹד בְּטֶן עֲצֵלָה
מִה שִׁיד חֲרוּצָה יוֹצֵרֶת.
לְחֵם צוֹמַח כָּאֵן, מִסְפִּיק
לְכֹל בְּנֵי אָנוּשׁ בְּשַׁפְּעָה,
גַּם וְרָדִים וַיְפִי וַאֲוִיר לְמִכְבִּיר
אֲפוּנִים מִתּוֹקִים פִּי שִׁבְעָה.

2. עמוס, ח' ג' וְהִילִלוּ שִׁירוֹת הַיְכָל בַּיּוֹם הַהוּא.

3. גיאורג טראקל רונדל (תרגום: עדו אברבאיה)

חֶלֶף, הוֹעֵם זֶהֱב יָמִים,
צְבָעֵי עֲרֵבִים חוֹמִים, כְּחָלִים:
גְּוֵעַ גַּם קוֹל הַחֲלִילִים,
צְבָעֵי עֲרֵבִים חוֹמִים, כְּחָלִים,
חֶלֶף, הוֹעֵם זֶהֱב יָמִים.

4. אלוה לסקר-שילר, שיר חיי (תרגום: נתן זך)

הִבֵּט אֶל תוֹךְ פְּנֵי סְחוּפֵי הַנְּדוּד...
עֵמֶק יוֹתֵר קָדִים הַפּוֹכְכִים.
הִבֵּט אֶל תוֹךְ פְּנֵי סְחוּפֵי הַנְּדוּד.

כָּל דְּרָכַי הִפְרַח אֲשֶׁר לִי
אֶל מַיִם אֲפִלִּים הֵם מוֹלִיכִים.
אֲחִים וְאֲחִיּוֹת אֲשֶׁר נָצוּ עַד מוֹת.
לִישִׁישִׁים הָיוּ הַכּוֹכָבִים...
הִבֵּט אֶל תּוֹף פְּנֵי סְחוּפֵי הַנְּדוּד.

5. יואל א, 5 הקיצו שכורים ובכו והיללו כל שתי יין על עסיס פי נכרת מפיקם:

6. משה (גולדה מלכה) קלקו, אני מן הימים ההם (תרגום: עדו אברבאיה)

כְּאֲשֶׁר עָנְנִים אֲפְרֵי הַיָּגוֹן
אֶת נְעוּרַי לִי יִזְכְּרוּ
יִקְרְאוּ עוֹרְבִים מִתּוֹךְ הָעֵרְפֶּל
שְׁתִּיקָה, שְׁתִּיקָה, שְׁתִּיקָה
אוֹתִי אוֹפֶפֶת.
אֲנִי אֵלֶּךְ כְּמוֹ שֶׁבֵאתִי
לְבַד

7. אריך פריד, בשוק החופשי (תרגום: עדו אברבאיה)

יְלֵד שְׂרוּף
פּוֹחֵד מֵאֵשׁ
יְלֵדֵי הַיְלֵד הַשְּׂרוּף
לֹא פּוֹחֵדִים מֵאֵשׁ
בְּנֵי בְנוֹי שֶׁל הַיְלֵד הַשְּׂרוּף
מְצִיָּרִים לְעֵצָמָם
כְּמֵה יָפֵה בְּעֵרוֹ הַסְּבִים
וְאוֹסְפִים גַּחְלֵי אֵשׁ
יְלֵד שֶׁנִּשְׂרַף עוֹד פַּעַם
אֵינּוּ פּוֹחֵד עוֹד מֵהָאֵשׁ
הָאֶפֶר הוּא לֹא פָחַד

אלונה אפשטיין

8. מיצ'סלאב גצטרון, הלווייה (תרגום: עדו אברבאיה)

כִּיצַד אָשִׁיר אֶת מוֹתְךָ
כִּיצַד אֵלֶּךְ בַּהֲלוּיָהּ שְׁלֶךְ
אֲתָהּ, חֲפֵן עֶפֶר תּוֹעָה
בֵּין שָׁמַיִם וָאָרֶץ?

9. איכה ג, 1 אָנִי הַגִּבֹּר רָאָה עָנִי בְּשֹׁכֵט עֹבְרֵתוֹ:

10. יואל ג, 4 הַשֶּׁמֶשׁ יִהְיֶה לְחֹשֶׁךְ וְהַיָּרֵחַ לְדָם

11. עמוס ז, 41 לֹא נָבִיא אֲנִכִּי וְלֹא בֶן נְבִיא אֲנִכִּי כִּי בּוֹקֵר אֲנִכִּי וּבּוֹלֵס שְׁקָמִים:

12. עמוס ה, 5 דְּרִשׁוּנֵי וְחַיּוֹ

13. הושע, ט' 7 אֲוִיל הַנְּבִיא מְשַׁעֵ אִישׁ הָרוּחַ עַל רֵב עֹנֶה וְרֵבָה מְשַׁטְמָה:

14. נובליס (פרגמנט מתוך המנונים ללילה |מס' 2)

האם תמיד חֵיב לָשׁוּב הַבְּקָר?
לָעַד לֹא תִתֵּם עָרִיצוֹת הַחֲלִין?
מְהוּמַת-עֵוְעִים מְכַלָּה אֶת
הַמָּשָׁב הַשְּׁמִימִי שֶׁל הַלַּיְלָה.

נספח מס' 2

מקורות

Maria Ester Grebe, *Leon Schidlowsky – Sintesis de su Trayectoria Creativa* (1952-1968), Separata "Revista Musical Chilena", no 104-105, Santiago de Chili, 1968

Edhard Karkoschka, *Leon Schidlowsky's Dadayama song, eine musicalische Graphik un Ihre Interpretation*, in Kgr. Berlin, Gfm. Munchen 1977, Tutzing 1980

Zmira Lutzky, *Leon Schidlowsky, Portrait of a composer as a rebel*, in Israel Music Institute News 3, Tel-Aviv, 1991

Wolfgang Rudiger, *Leon Schidlowsky, "Am Grab Kafka's" fur Stimmen mit Crotales – was wallenwir bauen*, in Teamwork! Neue Musikzeitung Berlin, 7-8/2002

David Schidlowsky, (editor) *Leon Schidlowsky – Musikalische Grafik*, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, Olaf Gaudig and Peter veit GbR, 2011

Leon Schidlowsky, *"Greise sind die Sterne geworden-eine modern passion"*for narrator, S,A, Bar. 2 mixed choirs, pno, cello, hpd, org& perc; Text by Heinrich Heine, E.Fried, Georg Trakl, Friedrich Novalis, M. Kaleko, Else Lasker-Schuler, M. Gatzrun and Bible, IMI, Tel-Aviv, 1997

Leon Schidlowsky, *Greise sind die Sterne geworden, eine moderne Passion* Mitschnitt der uraufführung vom 25.3.2000, Emmaus-Kirche, Berlin-Kreuzberg

Leon Schidlowsky, *Zum 75. Geburtstag, Werke von 1952 bis 2005*, Live-Aufnahmen aus der Emmaus-Kirche, Berlin-Kreuzberg 23/24.9.2000 und 16/17.9.2006

Leon Schidlowsky, *Lista de graficos- exposicion Stuttgart*, 1979 (לא פורסם)

Leon Schidlowsky, *Musikalische Graphik, Staatsgalerie Stuttgart 16. November bis 17 Dezember 1979*, Ariadne Verlag, Stuttgart, 1980

Rachel Schidlowsky, *Graphische notationen in musikunterichte das Gymnasium. Ausgewahlte beispiele aus dem werk von Leon Schidlowsky*, MA Thesis, Hochschule fur Musik, Detmold, 2008

אלונה אפשטיין, להילחם מול טחנות הרוח, שיחות עם לאון שידלובסקי, 2006-2010 (בהכנה).

זמירה לוצקי, "לאון שידלובסקי - דיוקנו של מלחין כמורדר", חדשות - ממ"י, רבעון בהוצאת המכון למוזיקה ישראלית, 1991/3.

מקורות אלקטרוניים:

www.schidlowsky.com