

## **'אשמדאי': על ההיבטים הפואטיים והדרמטיים באופרה ליוסף טל וישראל אלירז**

שושנה זאבי

את האופרה אשמדאי כתבו יוסף טל וישראל אלירז. היא הוצגה בגרמנית בבית האופרה בהמבורג ב-1971. האופרה מעוררת מחשבות ותמיהות תרבותיות-היסטוריות ונוגעת בצביונו של היחיד המאבד את היכולת לשיפוט רציונלי. אובדן השיפוט מוביל לשיבוש צלם האנוש שלו, שכן הוא נסחף אחר הבטחת השווא של השטן להחזיר את גן העדן האבוד לחזקתה של האומה. אך השאלה נוגעת לא רק ביחיד אלא ביסודות המחברים אומה שלמה, הנוטשת ערכים הומניים ומאמצת התנהלות אנרכית פורקת עול. השתחררות האומה מהעול של עברה במצב זה מעניקה לה זהות וכלים חדשים שמאפשרים לה ליצור קדמה, עושר וכוח שלטוני חדש. עם זאת, ישנם באומה יסודות הרסניים, המובילים את כלל האנשים לידי מעשי רצח, אונס והתעללות.

האופרה מגוללת את סיפורו של מלך ששלט בתבונה וניהל יחסי שלום עם הממלכות השכנות. ברגעי חולשה ומשבר המלך כורת ברית עם השטן, נוטש את כס מלכותו ומבכר לחיות עם אהובתו, הפונדקית. אשמדאי משתלט על הממלכה ומשכנע את הבן ואת תושבי הממלכה כולם לצאת למלחמה נגד אויבים מחוץ ומפנים. העם נשבה בקסמו עד כדי איבוד זהותו וחופש המחשבה שלו. אלירז, שחיבר את הטקסט הספרותי, ויוסף טל, שהיה אמון על ההיבט המוזיקלי, נתנו מענה (מעורר מחלוקת אומנם) לשאלה כיצד הצליח אשמדאי לצמצם את מרחב המחיה של המחשבה החופשית שאפיינה את שלטון המלך ואת העם.

בציפייה הומנית למרחב מחשבה חופשית נוצרת מציאות אמביוולנטית, שבה הנחות יסוד סותרות שאוחזות במחשבה החופשית בשני קצותיה. **בצד האחד** - התנהגותו של מלך ששלט בממלכה במשך חמש מאות שנה ודואג לשלמותה ולשלוותה. שנים שבהן טיפח את יכולת הביקורת העצמית שלו וגם

הקנה למשפחתו ולעם כלים רציונליים, שבאמצעותם יוכלו להבין את עצמם ואת חוקי הממשל.

אפשר להניח שטענת מחברי האופרה היא שהמלך, שהאמין שהצליח להשריש בקרב עמו את יסודות המחשבה החופשית ההומנית, אינו נותן את דעתו על צידה האחר של מחשבה זו. מתוך אמונה עיוורת זו הוא מסתכן בהכתרת כפילו השטני, בעזיבת הממלכה ובהפקרת העם בידי השטן. בנקודה זו מוצג למעשה הצד האחר של המחשבה החופשית – העם, שהיה רגיל לחיות בשלווה ונהנה לכאורה ממחשבה חופשית, מתמכר לתאוות השלטון של המלך החדש והופך לעבד נרצע: מגדל קרניים וזנב של שטן ומלבה שנאה, זעם וטירוף בקרב אוהביו ובקרב אויביו. באופרה אשמדאי ישנו גם היבט היסטורי מעניין. מדובר באופרה ישראלית, שהלברית שלה נכתבה בעברית על ידי משורר ומחזאי ישראלי בשם ישראל אלירז, והיא הועלתה ב־1971 בהמבורג בשפה הגרמנית. יוסף טל, מלחין ישראלי יליד גרמניה, מתאים את המוזיקה למבנים התחביריים והפרוזודיים של השפה הגרמנית ונותן ביטוי מוזיקלי לדימויים ארכאיים שעיצבו את התרבות הגרמנית וכן לניבי לשון שהתפתחו בשפה הגרמנית המודרנית. לצד הנגיעה התרבותית הזרה, טל שומר בקפידה על מורשת התלמוד, שהצמיחה במסורת היהודית את הדמות השטנית של אשמדאי, מתוך ראייה מודרנית של הדואליזם התרבותי – רציונליזם במחשבה התלמודית מכאן ואנרכייה שחותרת תחת אמות המידה המוסריות של תרבות ההלכה והמחשבה היהודית שצמחה בעקבותיה מכאן.

האופרה חושפת בפרספקטיבה היסטורית את מפגש התרבויות, והוא מחוזק בהיבטים פואטיים ודרמטיים. אלה מתקיימים בעיקר בעולמם המורכב של שני הגיבורים המרכזיים – המלך ואשמדאי. היבטים אלו מובילים במאמר זה לדיון בהיבטים שונים ומנוגדים של דיס־אוריינטציה רגשית, חברתית ותרבותית, שהיו אחד הגורמים להיסחפות הלא מבוקרת של ההמונים אחר השליט העריץ.

#### **אשמדאי בפרספקטיבה תרבותית־היסטורית**

האופרה אשמדאי היא פרי שיתוף פעולה של שלושה יוצרים חשובים: פרופ' רולף ליברמן (Lieberman), מנהל בית האופרה Staatsoper-Hamburg בהמבורג; יוסף טל, המלחין הישראלי יליד ברלין, והמשורר והמחזאי ישראל אלירז, יליד ירושלים. פרופ' ליברמן פנה לטל בבקשה לכתוב אופרה שתעלה בגרמניה בשפה הגרמנית על כל נושא שיבחר. טל היה נחוש לכתוב את הלברית בעברית. בשנת 1971 הועלתה האופרה לראשונה בהמבורג בשפה הגרמנית, על פי הלברית בעברית

שכתב ישראל אלירז ב־1969. לאחר מכן תורגמה הלברית לאנגלית, והאופרה הופקה ב־1976 ב־New York City Opera.<sup>1</sup> טל בחר באלירז להיות שותפו להפקה הגדולה מכיוון שהכיר את כוחו הבימתי־לשוני של אלירז כפי שהתגלה במחזות שכתב בשנות ה־60 ובשל ראייתו המפוכחת באופן טיפולו בנושאים רגישים, כגון מאבקו של היחיד לשמירת ייחודו האינדיווידואלי בתוך מערכות ממסדיות נוקשות. טל כתב על הרגשת השיתוף בין שני היוצרים במאמר "כיצד נוצרה האופרה", ובו הוא מציין את הקשר של שניהם לתרבות היהודית ולתרבות המערבית ומתאר כיצד השפיע קשר זה על תפיסת העולם הדרמטית והאמנותית בתהליך הכתיבה של האופרה.

היה לי ברור שאמצא משורר ישראלי ללברית והנושא יהיה יהודי־ישראלי. מצאתי את הסופר והמחזאי ישראל אלירז, שהיה לו ניסיון בימתי עשיר. לאחר כמה שיחות שבהן החלפנו דעות הנוגעות לטיבה של האופרה המודרנית, ולאחר כמה בירורים טכניים החלטנו על הכתיבה של האופרה. היה לי ברור שמצאתי את האדם המתאים לי כשותף ליצירה. בנושא ללברית בחרנו את האגדה התלמודית אודות אשמדאי והמלך שלמה. אלירז הקנה ממד אקטואלי למדרש התלמודי כך שהיחסים בין טוב ורע קבלו היבטים פוליטיים אקטואליים.<sup>2</sup>

האגדה התלמודית שטל מזכיר במאמרו היא המדרש כפי שהוא נמסר בספר האגדה,<sup>3</sup> ואחר כך בעיבוד הספרותי של ביאליק בספר ויהי היום.<sup>4</sup> הסיפור האגדי מתאר את השתלטות אשמדאי מלך השדים על שלמה המלך, שחיפש את תולעת השמיר כדי לבנות את בית המקדש. בריאיון של אלירז על הליברית של אשמדאי הוא סיפר על משיכתו במשך שנים רבות לדמות רבת הגוונים של השד, המתחפש לשלמה המלך וממיט חורבן על המדינה. במסורת היהודית, מלך השדים הוא בעל יכולת ליצנות וקונדסות, בעל תחבולות ואוהב להשתכר ולהתמסר למעשי זימה

---

1. ב־1976 תורגמה הלברית לאנגלית, ויוסף טל התאים את המוזיקה לטקסט האנגלי. גארי ברטיני, המנצח הישראלי, ניצח על שתי ההפקות, בהמבורג ובניו יורק. בשתי ההפקות השם אשמדאי נשמר ככותרת האופרה. הלברית בעברית ראתה אור בתוך: ישראל אלירז, הספר הקטן, תל אביב: הוצאת יחדיו, 1983, עמ' 95–120. את התרגום לגרמנית עשה יעקב מיטלמן (Mittelman).

2. Joseph Tal, "How My Opera was Born" at [www.joseftal.org](http://www.joseftal.org). התרגום שלי, ש"ו, ומכאן מאילך כל ציטוט מתורגם במאמר הוא בתרגומי.

3. חיים נחמן ביאליק, ספר האגדה, תל אביב: דביר, 1960, עמ' צב, צז, צח.

4. חיים נחמן ביאליק, ויהי היום, תל אביב: דביר, תשכ"ה, עמ' קכד-קל.

והוללות.<sup>5</sup> הוא דומה באופיו הניהיליסטי לשד עממי שמתואר בסיפורי העם מימי הביניים.<sup>6</sup>

אלירו הסתמך על עלילת האגדה<sup>7</sup> וברא עולם חסר מעצורים שמתחוללת בו דרמה פוליטית, אישית וארוטית בין אשמדאי, המשתלט על הממלכה בכוח מעשיו השטניים, ובין המלך החי בשאננות חסרת דאגות ומתעלם מנוכחותו ההרסנית של אשמדאי. ההשתלטות נעשית בהסכמת המלך, אשר מוכר לאשמדאי את ממלכתו ופורש לחיים חדשים עם אישה שאהב. הברית שכרת המלך עם השטן היא הציר המניע את העלילה, ציר שמאיר את כפל הפנים של המלך: מצד אחד ליברל ששמר על שלום עם שכניו במשך 500 שנה, ומצד אחר מלך שמתעלם מצרכיו הבסיסיים של העם ואיכריו רעבים. מצד אחד המלך אוהב שלום, מצד אחר הוא מתעלם מאשתו, מזלזל ברצונות הבן ונוטש את הבת. הליברל הגאה ביכולת המחשבה הרציונלית נכנע לכוחות הכישוף מכיוון שאינו מסוגל לחדור למעמקי נפשו שלו ולהבין את צורכיהם האמיתיים של בני משפחתו ושל העם. אשמדאי, לעומתו, יודע את המניעים התת־קרקעיים הפועלים על המלך ועל ההמונים, והוא מנתב אותם לטובתו. בהסכמת המלך הוא הופך את התושבים לעבדים נלעגים שנסחפים לאקסטזה ומגיעים לכדי רצח, אונס והתעללות.

כפל הפנים של הגיבור המודרני כפי שהוא נרמז באופרה דומה כמי שנטמע בכפל הפנים של המלך שלמה, כפי שפנחס שדה מעלה במסה הקצרה שכתב על שלמה המלך ואשמדאי. שדה מבליט את המגלומניות של המלך: הוא כרת

5. ישראל אלירו, "מפנקסו של מחבר ליברית", במה 52 (1972): 99-104, בייחוד עמ' 102.

6. אריה זקס, "שקיעת הלך", בתוך ספרו: שקיעת הלך, תל אביב: ספרית פועלים, 1978, עמ' 19-36.

7. ישראל אלירו הסתמך על העלילה המקורית של הסיפור "שלמה ואשמדאי", שביאליק הרחיב בספר ויהי היום על פי המדרש המסופר בתלמוד הבבלי, מסכת גיטין, דף סד ע"א. היסוד העיקרי בסיפור הוא המפגש הטעון בין שלמה המלך, שרצה לבנות את בית המקדש, ובין אשמדאי מלך השדים, המסרב להביא את תולעת השמיר לירושלים כדי לסתת את האבנים בלי שיד ברזל תיגע בהן. המלך שולח שליחים למקום המסתור של מלך השדים, ואלה מובילים אותו בעורמה לירושלים. בית המקדש נבנה ועומד בתפארתו בפני כל העמים. אלא שבתום הבנייה אשמדאי מערים על שלמה המלך ומשליך אותו למדבר, הרחק מארמונו. באקט קונדסי־זדוני הוא נשאר בארמון המלכות, לובש את בגדי המלך, עוטה את דמותו ומתנהג כמוהו. ביאליק אינו מפרט את מעלליו של אשמדאי בממלכה. הוא מספר את סיפור המלך המודח ואת חזרתו בסוף המסע לארמון. אלירו מעניק למאפיינים הקונדסיים אופי זדוני ומרחיב אותם לכדי דמות של מלך עריץ ואכזר.

בריתות עם עמים אחרים ובנה את בית המקדש, אבל בהיותו מלך חזק, איש אינו יכול לבלום את טירופו. שדה טוען ששלמה היה טיפוס של שליט חמדן, תאוותן וערמומי, שייסר את בני עמו וגזל מהם את כספם לבניית בית המקדש. בסיכום המאמר שדה כותב: "ולבסוף אפילו שבנה את בית המקדש הוא גם בנה בסמוך לו, בגיא בן-היננו, כמה לשטני שבאֵלים, למולך, אשר פולחנו היה שריפת תינוקות".<sup>8</sup> כפל הפנים שעל פיו פנחס שדה מפרש את דמותו של שלמה המלך - יצר התאוה ופולחן המוות, המלווה את בניית המקדש - מעלה הרהורים גם על המלך האופראי, שאומנם יש בו ניצוץ של דעת ורדיפת האמת, אך כמו שלמה המלך גם הוא מתנהג ביוהרה כשהוא מחליט להעביר את מושכות השלטון לידי עריץ אכזר כדי לספק תאוה רוחנית, אקסטטית וארוטית. בעקבות זאת הוא משאיר בממלכה אדמה חרוכה ותושבים חסרי ישע. המלך, שהיה כל חייו ליברל ואוהב אדם, מוליך את ההמונים לחיים של שקר, זיוף וחוסר מודעות לסכנה המרחפת עליהם מצד השטן. המאבקים הרוחניים והתרבותיים המתגלים באישיותו מקבלים באופרה מימוש בדרמה ובמוזיקה. המאבקים הרוחניים מגולמים תחילה בדיאלוג בין המלך ובין השטן; הם מתעצמים לנוכח התוודעותו לטעותו, וזו מחייבת אותו לבחון מחדש את האמונה שהמחשבה החופשית תסייע לו לגבור על השתלטות הרוע. ההתפכחות אינה משנה את רוע הגזרה: השטן הורס את הממלכה, נוטש את כס המלכות, והמלך נידון למוות על ידי בנו ובני עמו.

#### 'אשמדאי' בפרספקטיבה אידיאית-אסתטית

הנחת היסוד שלי במאמר היא שהמלך עובר תהליך פסיכולוגי של הכרה בטעותו. הנחה זו מתכתבת עם טענותיו של עודד אסף במאמרו "אסכולה מקומית של איש אחד".<sup>9</sup> אסף אינו מקבל את ההנחה שיש למלך אישיות סבוכה. לדעתו המלך וכל אנשי פמלייתו אטומים לעם ולאסון המתקרב. לדעתו, מקור הטרגיות של האופרה הוא בהתבטלות המלך בפני השטן ובאובדן צביונם האנושי של תושבי הממלכה. התבטלות זו מתבטאת בתיאור הדמויות באופרה כצללים "נטולי שם פרטי (מלך, מלכה, בן המלך, יועצים, קצינן, ארמון, עיר), יכולים להיות כל

8. פנחס שדה, "מסה קצרה על שלמה ואשמדאי", דבר, 17.5.1983.

9. עודד אסף, "אסכולה מקומית של איש אחד", הארץ, 24.12.2010, עמ' 1-15, בייחוד עמ' 8. מאמרו של אסף, שפורסם בעיתון יומי, הוא היחיד המתעמק באופרה "אשמדאי". אסף מגלה תובנות מוזיקליות ומטפיזיות עמוקות, שיכולות לשמש בסיס לדיון מחקרי על האופרה.

אדם, בכל מקום, בכל זמן". אוּבֵדֵן הַצְבִּיּוֹן הָאֲנוּשִׁי שֶׁל תּוֹשְׁבֵי הַמַּמְלָכָה הוּא אֶחָד הַגּוֹרְמִים לְהַתְּמַכְרוֹתֵם לְכוּחוֹת הַמְּגִיָּה שֶׁל הַשֵּׁטָן. הַעֲמֵדָה "הָאֲנִטִּי-אֲנוּשִׁית" שֶׁל הַדְּמוּיוֹת בְּאֹפְרָה חוֹבֵרֶת לְשֵׁאלָה שְׁאֵלִירוֹ מִנְּסָה לְהִשִּׁיב עֲלֶיהָ, וְנִדְמָה שְׁאִין לּוֹ מַעֲנָה סְבִיר. בְּדַבְרֵי הַסִּיכּוּם לְלִיבְרִית שֶׁל הָאֹפְרָה הוּא שׁוֹאֵל: "מִדּוּעַ לֹא תִקְוִי מִן הָעֵם?" וּמוֹסִיף לְשֵׁאוֹל: "הֲאִין חוֹבֵת הָעֵם לְשֵׁאוֹל מִדֵּי יוֹם לְמַעֲשֵׂי הַשְּׁלִיטִי?"<sup>10</sup> לְדַעֲתִי בְּשֵׁאלָה זוֹ אֵלִירוֹ מִפְּנֵה אֶת הַזּוֹרְקוֹר לְנַפְשׁ הָאֲדָם, הַנִּכְסֵף לְחִדּוֹר אֶל הַלֵּא יָדוּעַ, שְׁאוּמְנָם מִקְּנָה לוֹ חוּוִיָּה רוּחָנִית וְרִגְשִׁית אַךְ גַּם מוֹלִיךְ אוֹתוֹ לְמַעֲשֵׂי כִשְׁפִים וְלֵאֲקַסְטוּזָה לֹא מְבֹקֶרֶת. כְּפִילוֹת זוֹ בְּדַמּוֹתוֹ שֶׁל הַמֶּלֶךְ יִכּוּלָה אוֹלֵי לְתַת מַעֲנָה לְבְרִית הַשְּׁטָנִית שֶׁהַמֶּלֶךְ כּוֹרֵת עִם אֲשֵׁמְדָאִי וְלֹהֲשִׁפְעָתָה שֶׁל בְּרִית זוֹ עַל הַהִמּוֹנִים; גַּם הֵם כְּמוֹ הַמֶּלֶךְ נִגְרָרִים אַחֵר מִנְּהִיג שִׁיבִיא אוֹתָם לְמַחְזוֹת גֶּן עֵדֶן, וּמַחְזוֹת אֵלּוֹ מוֹבִילִים אוֹתָם לְהַתְּמַכְרוֹת שֶׁל הַמַּמְסָד הַקִּיִּים.

הַשְּׁתַלְטוֹת הַשֵּׁטָן עַל הַמֶּלֶךְ וְעַל הַהִמּוֹנִים תִּדְרוֹן בְּמֵאֲמָר מִבְּעַד לְשֵׁתֵי תְּפִיסוֹת אֲסַתְטוֹת מְרַכְזוֹת. הָרֵאשׁוֹנָה תִּשְׁמַשׁ לְנִיתוּחַ הַיַּחְסִים הָאֲמִבִּיּוֹלִנְטִיִּים הַנִּרְקָמִים בֵּין הַשֵּׁטָן וּבֵין הַמֶּלֶךְ, כְּדֵי לְהַסְבִיר עַד כִּמָּה קִשָּׁה לְשִׁלֵּט נְאוֹר לְשִׁמּוֹר עַל חִירוֹתוֹ וְעַל צְבִיּוֹנוֹ הָאֲנוּשִׁי. וְאֵילּוֹ הַשְּׁנִיָּה תִתְּמַקֵּד בְּזַעֲקָה הָאֵילְמַת שֶׁל בְּנֵי הָעֵם, הַנִּיצְבִים חֲסָרֵי אוֹנִים מוֹל תַּעֲתוּעֵי הַשֵּׁטָן.

### הַיַּחְסִים הָאֲמִבִּיּוֹלִנְטִיִּים בֵּין אֲשֵׁמְדָאִי לְמֶלֶךְ

טַל וְאֵלִירוֹ יִצְרוּ דוֹ שִׁיחַ תְּרַבּוּתִי, אִידִיאוֹלוֹגִי וְאִישֵׁי בֵּין הַמֶּלֶךְ וּבֵין אֲשֵׁמְדָאִי. בְּכָל אַחַת מִשְׁלוֹשׁ הַתַּחֲנוֹת שֶׁשְׁנֵי הַגִּיבּוֹרִים הָעִיקָרִיִּים נִפְגָּשִׁים בְּהֵן מִתּוֹאֵר אֲסַפְקָט אַחֵר בְּתַפִּיסַת הַשְּׁלִטוֹן וּבְתַפִּיסַת הַיַּחֲדִיד הַמֵּאֲבֵד אֶת זֵהוּתוֹ. בְּכָל אַחַת מִהַתַּחֲנוֹת הַלּוֹ טַל וְאֵלִירוֹ נּוֹקְטִים טַכְנִיקָה אֲסַתְטִית אַחֶרֶת. בְּתַחֲנָה הָרֵאשׁוֹנָה טַל בּוֹחֵר בְּטַכְנִיקָה מוֹרַכְבַּת שֶׁל טְרַנְסְפוֹרְמַצִּיּוֹת כְּדֵי לְהַרְאוֹת כִּיצַד דְּמוּתוֹ שֶׁל אֲשֵׁמְדָאִי מִשְׁתַּנֶּה: בְּתַחֲלִילָה הוּא מַעֲמִיד פְּנִים שֶׁהוּא מוֹזְדֵּהָה עִם רִצּוֹן הַמֶּלֶךְ לְחוֹפֵשׁ, וּלְבַסּוֹף הוּא חוֹשֵׁף אֶת פְּרַצוּפּוֹ הָאֲמִיִּתִי.<sup>11</sup> בְּתַחֲנָה הַשְּׁנִיָּה הַמֶּלֶךְ פּוֹגֵשׁ אֶת אֲשֵׁמְדָאִי, וְזֵה נוֹשֵׂא נְאוֹם

10. יִשְׂרָאֵל אֵלִירוֹ, "גִּלְגּוּלֵי הַלִּיבְרִית כְּסוּג דְּרַמְתִּי", בְּתוֹךְ סַפְרוֹ: הַסֵּפֶר הַקְּטָן, תַּל אֲבִיב: יַחֲדִיו, 1983, עַמ' 181-189, בִּיחּוּד עַמ' 187.

11. יוֹסֵף טַל עֵסֵק בְּטַכְנִיקַת הַטְּרַנְסְפוֹרְמַצִּיּוֹת בְּמֵאֲמָרוֹ, הֵן בְּהִיבְטִים הַטַּכְנִיִּים וְהֵן בְּהִיבְטִים הָרַעִיוֹנִים. הוּא טוֹעֵן שֶׁהוּא מֵאֲפִיֵן אֶת דְּמוּתוֹ שֶׁל אֲשֵׁמְדָאִי עַל פִּי טַכְנִיקַת הַטְּרַנְסְפוֹרְמַצִּיָּה שֶׁהוּא מֵיִישֵׁם בְּמוֹזִיקָה, וְלִטְעֵנָתוֹ הִיא נּוֹבַעַת בְּמִידָה רַבָּה גַּם מִטַּכְנִיקָה זוֹ הַמִּיּוֹשֵׁמַת בְּלִשׁוֹן הָעִבְרִית וּבְמִבְנֵה הַנִּפְשִׁי שֶׁל הָאָדָם: "בְּמַקְרָה שֶׁל אֲשֵׁמְדָאִי הָרַעִיוֹן הַמְּרַכְזִי הוּא הַמְּשַׁמְעוֹת הַנִּישְׂאָת מִדְּמוּתוֹ שֶׁל הַשֵּׁד. אֲשֵׁמְדָאִי מֵהַפֵּךְ כָּל דְּבַר שֶׁנִּקְרָה בְּדַרְכּוֹ: הוֹפֵךְ אֶת הַטוֹב לְרַע, אֶת הָאָדָם לְחַיָּה, וְאֶת הַסֵּדֶר לְכֹאֶס. רַב הַפְּנִיּוֹת שֶׁל הַשֵּׁטָן

לפני ההמונים. הנאום כתוב במבנה סטרופי שמאפשר לקהל המאזינים לקלוט את הרעיונות הפילוסופיים כביכול שאשמדאי מציג לפניהם. בתחנה השלישית אשמדאי מואס בממלכה ומחזיר אותה למלך. בתחנה זו מתנהל דואט בין המלך לאשמדאי, ובו הוא מבהיר למלך מדוע היה צורך לנקוט אמצעים כה אכזריים כדי להכריע את רצון ההמונים. יוסף טל בונה תמצית רעיונית על צליל בודד, ודרכו הוא מראה את הבוז שהשליט רוחש לנתיניו חסרי האונים.

**תחנה ראשונה – חילופי זהויות תחנה זו חשובה מן ההיבט התרבותי, ובה רואים כיצד העוול מתפתח בתוך חברה שלווה ולא מוגנת. היא גם חשובה מבחינה מוזיקלית ודרמטית – שימוש בטכניקה של טרנספורמציות, שטל נוקט כדי להראות את תהליך ההשתנות של המלך ושל בני משפחתו.**

המפגש בין המלך לשטן מתחיל בחדר המיטות של המלך. השטן מפר את סדר האורות, מבריא את החייט מחדר המלוכה ואומר: "אני מצטער שאני משתמש בתחבולה פרימיטיבית, על מנת להבריא את החייט". השטן משתמש במונח הרב-משמעי *künsten* – תחבולה אמנותית, זדונית וקונדסית. שלוש המשמעויות הללו מתמזגות ברגעי הפגישה. התחבולה נועדה לערער את סמכות המלך כדי לגרשו ולתפוס את מקומו וגם להקהות את תגובתו ובכך להביא אותו לכניעה על ידי מעשי קונדס. ברגעי הפגישה הגורלית הזאת השטן חושף את הקרניים ואת הזנב, ופותח במשחק קלפים שהמלך משתתף בו בחמדה, בלי להבין שהאימה מתקרבת. אפילו כאשר השטן מציג את עצמו כמלך השדים – *König der Teufel* – המלך אינו חש בסכנה, והוא צוחק איתו את צחוק השטן. צחוק השטן הוא קונוונציה תרבותית שגורסת שקלות הרעת מזינה את הרשע ומביאה להתעללות באדם, על חולשותיו ועל מנהגיו הפסולים.

---

מתבטאת בכך שהוא גאון הפרמוטציות. הפרמוטציה היא גם היסוד המבני של השפה העברית. ובמקרה של האופרה, השינויים החלים בצורות היסוד של הפעלים ושמות העצם של השפה העברית הם גם מושגי היסוד התואמים את טכניקת הפרמוטציה של היצירה המוזיקלית", *Ariel* 30 (1972): 93-95, Josef Tal, "The Contemporary Opera", esp. p. 95.

דוגמה מס' 1: אשמדאי והמלך הליצנות של השטן מתבררת למלך כזדונית משעה שהוא נוכח שאשמדאי מתגלה בפניו ובפני ההמונים בדמותו של המלך. בנקודה זו מתברר למלך שהשטן הוא האלטר-אגו של המלך: "נדמה לי [...] לא, זה לא אפשרי... נדמה... שאתה מעט דומה לי..." אשמדאי: "כמו שתי טיפות דם. אני - אתה. אבל אתה אינך אני". קווי המתאר החיצוניים, שנראים זהים בין שני גיבורים שונים במהותם המוסרית והרוחנית הם אבני בניין עיקריות באופרה. אשמדאי עושה את הנורא מכל כשהוא מתחזה למלך, והמלך לעומתו נסוג מעמדותיו ההומניות ומהיכולת להגן עליהן. את הרמיון המדומה יוסף טל מעצב באמצעות "רצף של מרווחים ותפיסת זמן אישית המרמזת על האופי הבסיסי של האישיות". טל כתב מאמר על טיבה של האופרה העכשווית, ובו הוא העלה את החשיבות של טכניקת התמורות, שאפשרה לו "להמציא צורות שונות שיכולות לשמר את המצב הבסיסי בשלמות ולהפוך אותו לתוהו ובוהו"<sup>12</sup>.

Kg. נראה לי..., לא, זה לא סביר..., נראה לי, שאתה, איכשהו, דומה לי

es schneit mir..., nein, das ist un-mög-lich, es schneit mir, dass du mir et was ähn-lich bist

Asch. כמו שתי טיפות דם, אני אתה, אבל אתה לא אני.

wie zwei trop-fen blut ich bin du, a - ber du\_\_\_ bist nicht ich

דוגמה 1: המלך ואשמדאי  
מערכה ראשונה, סצנה רביעית, תיבות 252-256

דוגמה מס' 2: אשמדאי והמלך יוסף טל בונה יחסים טרנספורמטוריים באמצעות תבניות ריתמיות דומות, ותבניות אלו משקפות את יחסי הגומלין בין שתי מהויות סותרות - מהות האנושיות ומהות השטניות. במפגש בין המלך ובין השטן נוצרת התמורה הרוחנית של המלך דרך הצחוק. טל משתמש בפרמוטציה שהוא מיישם במבנה הצחוק של השטן ושל המלך: השטן - שתי הברות "הה, הה" - דו וסי במול; סקונדה גדולה. המלך - שתי הברות "הה הה" דו וסי; סקונדה קטנה. בפעם

Tal, "The Contemporary Opera", p. 94 .12



'אשמדאי': על היבטים הפואטיים והדרמטיים באופרה ליוסף טל וישראל אלירז

השנייה ששניהם צוחקים, טל משתמש בטריטון המזוהה במוזיקה המערבית עם דמות השטן - מי במול עולה עד לה; והמלך שר את אותו טריטון, והפעם בירידה - לה עד מי במול. הטריטון המשותף לשתי הדמויות מאיר את האירוניה המועברת דרך תחביר מוזיקלי דומה, שמטרתו להמחיש את התעתוע של השד המתחפש למלך נאור.<sup>13</sup>

The image shows a musical score for two parts: 'Asch.' (top) and 'Kg.' (bottom). Both parts are in 4/4 time. The 'Asch.' part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb). The lyrics under 'Asch.' are: ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha. The 'Kg.' part is written on a bass clef staff with a key signature of one flat (Bb). The lyrics under 'Kg.' are: ja du lachst ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha.

דוגמא 2: המלך ואשמדאי  
מערכה ראשונה, סצנה רביעית, חיבות 269-271

דוגמה מס' 3: המלך והפונדקית בסוף הדיאלוג שבו אשמדאי אומר: "אני מציע לך שנת חופש מאשתך ומבנך", המלך פותח לפניו את השער ומאפשר לו לעשות בממלכה כראות עיניו. אשמדאי, שהסווה את פניו תחת מעטה של קונדסות והומניות, חושף את ה"תחבולה" השטנית: הוא מאפשר למלך להגשים חיים חדשים עם אישה אהובה ולאבד את הממלכה, ומכאן ואילך הממלכה שייכת לאשמדאי. המלך הוא הזר המתבונן בהידרדרות ההמונים עם השינויים שחלו לאחר עזיבתו. המלך עוזב את הארמון וחי עם הפונדקית, והיא זו המבינה את גודל האסון העומד להתרחש בממלכה. טל מרמז על האופי השטני, הפעם באמצעות העברה של הטריטון באגיטטו לכלי המיתר, לקלרינט לאבוב ולבסוף. התזמורת, כמו הפונדקית, חושפת את האסון המתקרב. אשר למלך, הוא עדיין מאמין שההמונים אוהבים אותו ולא יתמסרו בעיניים עצומות לאשמדאי, ולכן אומר לפונדקית: "הוא ייכשל כישלון חרוץ"; בגרמנית: Er wird in den Moment verlieren. הוא אומר זאת באקורד הטונלי סי מז'ור במערכת א-טונלית, ובכך

13. באותו מאמר (עמ' 93) יוסף טל מדגיש את המומנט של התעתוע בדברים שהוא אומר על אשמדאי: "הרעיון המסתתר מאחורי השתקפות השטן בדמותו של המלך נובע מהבנייה של מרווחים דומים המופיעים בפרמוטציות, המסתירות את הקו הבסיסי הזוהה לשניהם" (Tal, "The Contemporary Opera").

מקנה אופי מקברי לאקורד "התמים". הסצנה המתרחשת בפונדק מגיעה לשיאה בדברי הפונדקית: "השטן אינו מפסיד. הוא תמיד מנצח". הפונדקית שרה כמו המלך וכמו השטן בקו מלודי רצי"טטיבי. האם טל רוצה להראות את ההשפעה המגית של השטן גם על הפונדקית? ייתכן שכן, מכיוון שהקו הרצי"טטיבי המשותף לשניהם משמש נדבך נוסף לחילופי הזהויות בין השניים.

Wirtin                      אתה התערבת?                      הוא יזכה, טיפש שכמוך                      אשמדאי

hast du mit ihm g-wet-tet?                      er wird sie-gen, dum-mer-le.                      Asch-me-dai

לא יכול להפסיד                      משום שאת לא מאמינה שהוא יפסיד.                      Kg.

kann nicht ver-lie-ren                      weil ihr al-le glaubt, er kön-ne nicht ver-lie-ren...

6                      הוא ייכשל כישלון הרוץ,                      כאשר יווכח שאין הוא תמיד בראש.

er wird in dem mo-ment ver-lie-ren                      wo wir glau-ben, dass er nicht sie-gen kann!

דוגמא 3: המלך והפונדקאית  
מערכה ראשונה, סצנה חמישית, חגיגות 404-410

חילופי הזהויות הם חלק חשוב מטכניקת הטרנספורמציה שיוסף טל מדבר עליה במאמרו כדי להסביר שבבסיס כל אדם שוכנת ישות שטנית שמחכה להתפרץ ולאבד את שליטה העצמית ולהפר את סדר הממלכה. בנקודה זו אני חוזרת למאמרו של עודד אסף, שגם הוא מדגיש במאמרו את הקו הרצי"טטיבי המשותף לשני הגיבורים, שהרי יש ביניהם נקודות שיתוף אף על פי שכל אחד מהם מסמל ישות אחרת.<sup>14</sup> יוסף טל מציין זאת במאמרו, ובו הוא מחזיר לדמות האופראית את סימני היכר של אשמדאי התלמודי:

אשמדאי משנה את כל הרברים מטוב לרע, אדם לחיה, סדר לאי סדר ובלבול.

14. אסף, "אסכולה מקומית של איש אחד", עמ' 8.

הפנים הרבות של השטן הם הפנים הרבות של הלשון, הוא מלך התמורה [...] אשמדאי תופס את מקומו של המלך. נוצר כאן קונפליקט בין המלך הטוב והמלך הרע. יש לסיפור התלמודי מטרה אוניברסלית, להראות שתמורות במילים ובמוזיקה יכולות להעביר מסר לקהל בלי להיכנס להטפות מוסריות.<sup>15</sup>

### תחנה שנייה

מחשבה חופשית תחת איום המלך, שוויתר על מלכותו ומתבונן בהשתלטות אשמדאי על ההמונים, הוא מלך פסיבי, ואילו אשמדאי נושא בשורה אמנותית ואנושית חדשה – מוזיקה, פילוסופיה וספרות. אלה אפשריים רק בתנאי שההמונים ינעלו מגפי ברך שיסמלו את עליונותם הצבאית. "מגפי ברך" משמשים כאן סינקדוכה המסמלת לא רק את השררה האכזרית של החיילים אלא גם הבסיס שעליו יוצר אלירז שרשרת של דימויים שמציעים דמגוגיה במסווה של רטוריקה. באמצעותה אשמדאי מצליח להטמיע בתודעת ההמונים את ניצני הכוזב והופך אותם לעבדים נלעגים.

את מסכת הדימויים המנוגדים זה לזה – דימוי של כוח צבאי מצמית לעומת דימויים המבטאים אומץ ואנושיות – אלירז מציג בנאום אשמדאי נושא לפני תושבי הממלכה בכיכר העיר. אלירז כותב שירה שיש בה אלמנטים היפנוטיים המרכיבים את סיפורי הכוזב של המלך. השירה היא בת ארבע סטרופות, וכל אחת מהן נפתחת באותה אנפורה ונבנית על פי משקל ריתמי אחיד, משקל המתאים לטקסט העברי. יוסף טל מעביר את הממד הפרוזודי למבנה הריתמי של השפה הגרמנית ושומר על המבנה הסטרופי של הטקסט באמצעות חלוקה לפראזות קצרות בעלות קו סיום שחוזר על עצמו בכל פראזה. שניהם שומרים על האופי הסוגסטיבי והלהטוטני של הנאום. האופי הסוגסטיבי של הנאום מבטא את התמורה החדה שחלה במסרים של אשמדאי עם עלייתו לשלטון. לעומת התחנה הראשונה, שבה הוא נקט קונדסות וזן ליצני, הרי בתחנה הזאת הוא חושף את הקלפים: להנציח את השעבוד.

- עמי הטוב, אנחנו עם הפילוסופים – ומי יודע על כך?
- אתם יחפים ומחותלי סחבות, אם ננעל מגפים –
- ידעו הכל, אנחנו עם פילוסופיה!
- עמי הטוב, אנחנו עם המוסיקאים, ומי יודע על כך?
- אתם יחפים ומחותלי סחבות. אם ננעל מגפים –

Tal, "The Contemporary Opera", p. 93 .15

ידעו הכל, אנו עם המוסיקה!  
עמי הטוב אנו עם האלוהים, ומי יודע על כך?  
אתם יחפים ומחותלי סחבות, אם ננעל מגפיים  
ידעו הכל - אנו עם האלוהים!  
נתנו לעולם את הכתב - האש - הגלגל המחרשה -  
ומי יודע על כך? [...] מגפיים!.. נעלו מגפיים!<sup>16</sup>

יוסף טל בונה מערכת מוזיקלית מיוחדת למבנה הסטרופי של הטקסט. הוא מחלק כל פסקה לרצף של פראזות קצרות, כל אחת מהן מסתיימת בצליל "לה". לצליל זה ישנה משמעות סימבולית, משמעות של אטימות המומחשת במוזיקה באמצעות האובססיביות המונוטונית של הצליל "לה". זו מקבילה בנאום לפסוק "ומי יודע על כך?" הצליל "לה", המסיים את הפסוק, מעמעם את החדירה האכזרית של שליט שטוען שהוא מכיר את התושבים טוב יותר משהם מכירים את עצמם. יש כאן יסוד של אימה נסתרת-נרמזת, המבהירה את יכולת השליט לחדור לתודעת התושבים ולשנות את אישיותם.

השליטה המוחלטת של השטן מובעת במשפט: "אתם לא מכירים את עצמכם. תנעלו מגפיים". כלי המיתר מנגנים במהירות כה רבה (כל פעמה מחולקת לסקסטולה בקצב של חלקי 32), כך שהתנועה הגלית של כל פעמה כמעט אינה מורגשת. נוצרת תחושה של קלסטר מעיק שנשמע בצלילים נמוכים של כל אחד ממשפחת כלי המיתר. המועקה מתגברת עם הטרמולו, הנשמע מהקונטרה-בס שמזמין את הנתינים "להישמע" לקול השליט. התיבה הזאת היא דוגמה לתנודות הריתמיות המסמלות את חוסר מנוחה של הנתינים.

16. אלירז, הספר הקטן, עמ' 95-120, בייחוד עמ' 108.

'אשמדאי': על היבטים הפואטיים והדרמטיים באופרה ליוסף טל ישראל אלירז

דוגמא 4: אשמדאי וההמונים  
מערכה ראשונה, סצנה שישית, חובה 487

דוגמה מס' 4: אשמדאי והנתנינים לאחר הנאום שבו אשמדאי משכנע את נתניו לנעול מגפי ברך, התזמורת משמיעה רצף של מחוות סונוריות צורמניות שמזכירות את הלהט של ההמונים מצד אחד ואת העריצות של השליטים מצד אחר. שלוש תיבות אחרי שאשמדאי עוזב את הבמה בניצחון ודאי, יוסף טל יוצר רצף של תבניות מלודיות קטועות, בקצב אחיד, בלי אפשרות לבטא באופן אישי את האידיום הקולי של כל אחד מכלי הקשת. כאן טל מוסיף הבזקים של שתיקות קצרות מאוד, המגבירות את תודעת האימה: הסצנה התיאטרלית מסתיימת בהנעלת מגפי הברך בכוח בידי החיילים, ובפרטיטורה נאמר: "הכול קורה כאילו זה היה אונס". התיאור שנתן יוסף טל בפרטיטורה מציא את ביטויו בכימיו. יש להניח שהיו רמיזות על אונס שקיבלו ממד ויזואלי על הבמה. הקהל הבין את המשמעות האלימה שטל רצה להבליט באקט של נעילת מגפי הברך.

שושנה זאבי

דוגמא 5: קולות ההמונים  
 מערכה ראשונה, סצנה שישית, חיבה 490

דוגמה מס' 5: קולות ההמונים

תחנה שלישית

הרס הממלכה הפגישה השלישית מתרחשת שנה לאחר עלייתו של אשמדאי לשלטון. אשמדאי הפך את הממלכה לשדה קטל וחורבן. החיילים רוקדים ריקוד של מוות וכאב. הם מאבדים צלם אנוש: מתנפלים על נבלת סוס, זוללים אותה, ואחד החיילים רוכב על ראש הסוס ומטפס איתו להרים.<sup>17</sup> למראה תמונה עגומה זו מתנהל דו שיח אחרון בין אשמדאי למלך. בייאוש המלך מכיר בטעותו הגורלית. אשמדאי חוגג את ניצחון ההרג והכאוס. הדו־שיח בין השניים מרגים לא רק את חולשת המלך ואת חוסר יכולתו לעמוד מול הכוח הזדוני של אשמדאי אלא גם את עוצמת העריצות העטופה במתק שפתיים.

המלך: "מה עשית בשנה זו?"

אשמדאי: "הפצנו את התרבות בעולם. חיסלנו את בני העין האחת והאוזן האחת. בקרוב נצא לחסל את בעלי המקור הכפול. בשנה הבאה את צהובי העור. בשנים שיבואו - עקומי החוטם, ירוקי העין, הקירחים..."

המלך: ואז?<sup>18</sup>

17. שם, עמ' 113.

18. שם, עמ' 114.

'אשמדאי': על ההיבטים הפואטיים והדרמטיים באופרה ליוסף טל ישראל אלירז

בסיום הדיאלוג בין השניים המלך מכיר בטעותו. אך גם בנקודת מפנה זו אין הוא יוזם מעשה נגדי אלא מציג עמדה של תבוסה וחידלון: "אין אני מלך ואין לי עם. אני אשם יותר מכולם. אני האמנתי בתמימותם [...] קח את חיי [...] הרוג אותי". כאן חילופי הזהויות האמביוולנטיים בין המלך לאשמדאי מגיעים לשיאם הדרמטי. יש בשיחה זו חמלה עצמית של המלך לצד חמלה על גורל עמו אך גם חזרה של אשמדאי אל אופיו הקונרסי, שבו השתמש בהתחלה כדי להציג את עצמו. והרי הוא אינו חש כל חמלה. הוא השליט טרור ועוזב ממלכה מדממת ומיוסרת.

בקרוב נחסל את בעלי המקור הכפול

Asch. 

Bald wer-den wir auch die mit dem dop-pel-ten schna-bel li-qui-die-ren im

תוך שנה, את צהובי העור



jahr da-rauf die leu-te mit gel-ber haut. für die kom-men-den

את עקומי החוטם



jah-re blei-ben uns dann noch die leu-te mit krum-mer na-se,

דוגמא 6: הרס הממלכה  
מערכה שנייה, סצנה אחת עשרה, תיבות 57-59

דוגמה מס' 6: הרס הממלכה יוסף טל נוקט כמה טכניקות מוזיקליות חשובות שמבטאות את רשעותו של אשמדאי לעומת חולשתו של המלך. תחילה חשוב לציין את השימוש במוטיב "דו" שבאמצעותו אשמדאי מתאר את המעשים האכזריים שהוא עולל בממלכה.<sup>19</sup> הגאום מתחיל בקדמה סינקופטית על "דו"

19. הצליל "דו" כצליל יסוד שעליו נבנית תמטיקה מורכבת הוא יסוד מבני שחוזר על עצמו ביצירות רבות של טל, ובייחוד ביצירותיו משנות ה-70 וה-80. בזהות הצלילית הנבנית על "דו" עסק המוזיקולוג יוחנן רון וטען שהיא משמשת נקודת מוצא אידיאית וסגנונית. לדבריו, במעשה ההפרה של מרכז הכובד טל בונה מערכים מוזיקליים סריאליים שמבטאים את השבר הרוחני של האדם במאה ה-20 ומשקפים את רצונו לכנות מוזיקה שנשענת על יסודות אסתטיים חדשים. רון מביא דוגמאות רבות מתוך יצירותיו האינסטרומנטליות של טל ומציג גם את השימוש בצליל "דו" באשמדאי

בתבנית ריתמית של חלקי 16, וזו חוזרת על עצמה בצורה אובססיבית. השירה היא ללא כיוון וללא התפתחות, והיא מסמלת את המכניות המחשבתית של העריץ. המכניות המחשבתית מבוטאת במוזיקה באמצעות האובססיביות של המוטיב, המחזיר את מצב הממלכה לקיבעונה המחשבתי שבו הייתה שרויה במשך חמש מאות שנה. החזרה מחזקת את הקשר האמביוולנטי בין המלך לאשמדאי.

קיבעון מחשבתי הוא יסוד מעכב בניהול הממלכה: תחילה המלך מעכב את בניית הסכר כדי לפתור את בעיית הבצורת המכלה את היבול ובגללה האיכרים רעבים. המלך אינו מבין את רצון הבן לשנות סדרי מדינה מקובעים, והוא נוהג בו כמו שהוא נוהג בשאר נתיניו - באדישות ובחוסר אחריות. לא ייפלא אפוא שהממלכה קורסת ואשמדאי ממלא את החלל שנפער בהבטחות לאושר, לכוח ולעושר. המלך מפנה עורף לצרכים של עמו, ואילו אשמדאי מגלה כביכול ענין בגורל העניים, בשאיפותיו של הבן ובתחושת הנטישה של המלכה.

**שלושת האספקטים** שנידונו ביחסים האמביוולנטיים הנרקמים בין המלך לאשמדאי - זהות כפולה, אובדן חופש המחשבה והרס הממלכה - משתקפים גם ביחסים האמביוולנטיים הנרקמים בין השליט ובין ההמונים. **האספקט הראשון**, המשקף את ההרס, מוצג מבעד לנקודת הראות של המלכה, השומעת את שירת האיכרים ומבכה את גורלם: איכרים חסרי כול שיבולם הושחת. **האספקט השני**, המשקף את אובדן חופש המחשבה, מוצג באמצעות ההתפרעות האורגיסטית של ההמונים; ההתפרעות נשמעת בפתיחת האופרה באמצעות הצלילים האלקטרוניים המלווים את הסצנה הבכחנלית והיצרית המתחוללת על הבמה. **האספקט השלישי**, המשקף את הרס הממלכה כולה, מוצג דרך ההוצאה להורג של המלך בידי בנו וההמונים המשולהבים.

### **הזעקה האילמת של העם**

**האספקט הראשון** מוצג בדוגמה הראשונה - שירת האיכרים - המתארת את החלל הרגשי של המלכה, את השבר הכלכלי של האיכרים ואת אדישות המלך לגורל נתיניו.

---

כמבטא חוסר ודאות והרגשת תלישות. יוחנן רון, "הצליל כרעיון וכנושא ביצירותיו המאוחרות של יוסף טל", בתוך ספרו: מוסיקה ישראלית: אסופת מאמרים, תל אביב: בית הספר למוסיקה ע"ש בוכמן מהטה, 2014, עמ' 35-46.



'אשמדאי': על ההיבטים הפואטיים והדרמטיים באופרה ליוסף טל וישראל אלירז

לה לה לה...  
la la la la la la la la la  
la la la la la la la la la  
שמע אותם?  
hört ihr's? ein  
לה לה לה לה לה לה לה לה לה  
la la la la la la la la la la la la la  
la la la la la la la la la la la la  
שנת בצורת אבל הם רוקדים ושרים  
dür-re jahr a - ber sie\_\_\_ tan-zen tan-zen und sin - gen

דוגמא 7: מלכה והאיכרים  
מערכה ראשונה, סצנה ראשונה, חיבוח 25-28

דוגמא מס' 7: המלכה והאיכרים בשירת האיכרים המלכה משמשת מראה לאבסורד השורר בממלכה - הבן שואף למהפך צבאי, והאב יוצא לכלות עם אהובתו הפונדקית. המלכה, שנשארה בארמון, מעידה על מצב האבסורד במילים "יש שנת בצורת והאיכרים ורקדים ושרים". במשפט זה מתגלה יותר מכול אשמת המלך בהתפוררות הממלכה. לדבריה יש צביון של מכתם פילוסופי הנושא משמעויות תרבותיות וחברתיות - דיכוי של עם עד כדי כך שאינו יכול להבין את מצבו. טל יוצר מערכת ריתמית סבוכה של כל הקולות ושל כל קול בנפרד. הטריולה של שירת המלכה מחקה קצב של ריקוד עממי, אולי כדי לרמוז על הזדהותה עם גורל העניים. הסופרן מבליה בסינקופות בתוך הצלילים המהירים של הבס. שני הקולות מרמזים על שפתם העילגת של האיכרים. כל מה שהם אומרים הוא הגה אחד "לה, לה".

האיכרים זועקים את אילמותם ואת אי היכולת שלהם לבטא את הכאב ואת האמת הפנימית שלהם. בדוגמה זו מקדים טל ומבשר את הזעקה האילמת של ההמונים, שהוא מציג בעיקר באמצעות המרקם האלקטרוני.

**האספקט השני** מוצג באמצעות הנוף המוזיקלי שטל מעצב במרקם הצלילים האלקטרוני. במרקם זה המונים זועקים את אילמותם במעשי שכרות וטירוף אורגיסטי. יוסף טל מפתח תזמור של צלילים אלקטרוניים שנשמעים בדחיסות צפופה עד כדי היעדר פיגורות ריתמיות שקולות. עודד אסף תיאר צלילים אלו "כאילו בוקעים מתוך תוהו חסר כיוון הממלא את החלל של הבמה במסות צליליות צפופות".<sup>20</sup> לדעת אסף, הצלילים האלקטרוניים משמשים רקע לכוריאוגרפיה של ריקודים אורגיסטיים, המזכירים שכרות ומוות בפולחני בכחנליות. למעשה האווירה הבכחנלית ניכרת באופרה כבר בפרולוג. זו סצנה אפלה, שרק צליליות של רקדנים נראות על הבמה. הרמויות הלא ברורות יוצאות מכיכר השוק אל ארמון המלכות, והן מלוות בדמותו של אשמדאי, המסווה את זהותו בדמות אחד הרקדנים. האווירה האורגיסטית המומחשת בפרולוג מתחלפת לקראת סוף המערכה הראשונה בצלילים אלקטרוניים, המלווים את מעשי הטבח של הצבא ואת מעשיהם האכזרים של שלוחי השטן.

האספקט השני, המצביע על החשיבות של התזמור האלקטרוני באופרה, מואר במאמר באמצעות הדברים שטל מתאר בספרו עד יוסף ובחשיבות הסימבולית המשתקפת במוזיקה האלקטרונית.

יוסף טל מתאר בספרו עד יוסף את היחסים המורכבים בין הטקסט השירי, התזמורת והמוזיקה האלקטרונית המיושמים בפרולוג.

המוזיקה האלקטרונית - מתקשרת עם ההתרחשות הבימתית ללא תיווכה של המילה. בשעה שהקהל נכנס וישב במקומו בקעה מערכת הרמקולים, שהיו תלויים מעל התקרה בכל רחבי האולם, צלילי באס חרישי שכמו נדד ממקום למקום. הקהל, עוד תוהה על טיבו של הצליל המושמע המנסה לאתר את מקורותיו, השתלב בתוך המתרחש כגורם פעיל עוד בטרם כבו האורות. אחר כך השתררה באולם אפלה גמורה. צליל-הבאס המתמשך התרסק לצלילים קצרים ובלתי מוגדרים שהגיעו לאוזני הקהל מעמדות שוהות של הבימה. פה ושם הבהב אור, רשת הצלילים נעשתה צפופה יותר, הבימה התבהרה, ואט אט ירדו מן התקרה חלקי התפאורה והעיר האגדתית נבנתה בעזרת פועלי הבימה. תושבי העיר נכנסו בצעדי מחול אל יריד סטגוני. ואשמדאי נראה ביניהם והביא אותם בכישופיו לידי השתוללות שבטירוף.<sup>21</sup>

20. אסף, עמ' 9.

21. יוסף טל, עד יוסף, ירושלים: כרמל, 1997, עמ' 215.

הקשר בין המוזיקה האלקטרונית ובין המוזיקה האקוסטית הולך ומתעצם בסוף המערכה השנייה לאחר שהממלכה מתמוטטת וההמונים רוקדים מתוך טירוף ואימה. יוסף טל נותן משמעות סימבולית למגוון הצלילים האלקטרוניים ולאיינטראקציה שהם יוצרים עם השירה ועם צלילי התזמורת.

הסימבוליקה הצלילית של הצלילים האלקטרוניים שיוסף טל מפרש באמצעותם את העולם הפסיכולוגי והתרבותי של הגיבורים החווים כאוס ואימה מתחברת גם לתפיסות תרבותיות ואסתטיות, שניידונו במחקרים רבים על מהותה של המוזיקה האלקטרונית. במאמר הזה אני מציגה את עמדותיה של ג'והנה דמרס (Demers),<sup>22</sup> החוקרת את האסטיקה של המוזיקה האלקטרונית. הנחת היסוד שלה היא שצלילים אלקטרוניים נושאים משמעות אסתטית ותרבותית. דמרס מונה את המאפיינים של המוזיקה האלקטרונית: אין פרמטרים כגון בס יורד או תחביר לקינה או ריתמוס של ארבעה רבעים ושל מרש צבאי, אין טונליות ואין גובה צליל. לדעתה, "אנחנו בארץ שום איש", מכיוון שמעצם טיבה המוזיקה האלקטרונית בתחילת דרכה רצתה לתת גישה אחרת לחומרי הצליל, לגרות את המאזין להימנע מאסוציאציות קונגניטיביות ולהביאו להבנה פנימית משלו. דמרס נוגעת בספרה גם בדעות החלוקות בנוגע ליכולת של המרקם האלקטרוני להביא למניפולציות של הצליל. היא גם מעלה שאלות כגון עד כמה ניתן להגיע לעולם הצלילים המוכרים, עד כמה ניתן להיות בקרבת השדה הצלילי האקוסטי, ועד כמה יכולים הצלילים המופשטים שנוצרים באולפן לתת משמעות מטפורית או סימבולית, המתפרשת על ידי דימויים תרבותיים ומוזיקליים הקיימים במציאות האקוסטית המוכרת. לטענת דמרס, החומרים המוזיקליים של המוזיקה האלקטרונית אינם אוטונומיים, אלא הם עונים על בעיות אנושיות חברתיות ופוליטיות, כמו הרבה תחומים מוזיקליים אקוסטיים. הצלילים האבסטרקטיים המופקים על ידי פס הקול המגנטי או בעת הזאת על ידי הטכנולוגיה הממוחשבת נושאים, לדעתה, משמעות אסתטית, פסיכולוגית וחברתית.

גם יוסף טל מעלה משמעויות סמליות רבות שבאמצעותן ניתן ללמוד על עמדותיו הביקורתיות כלפי התנהגות ההמונים הנשבים בקסם המאגי של אשמדאי. טל מעצים את ההיבטים הביקורתיים באמצעות ההתכה בין המוזיקה האקוסטית ובין המוזיקה האלקטרונית. המוזיקה האקוסטית נותנת מבע לנרטיב הנפילה ולמדד הניהיליסטי של ממלכה, שאיבדה את הכיוון המוסרי והאנושי. ואילו המוזיקה האלקטרונית נותנת מבע לרברים התת-קרקעיים של הכאוס וממחישה

Joanna Demers, *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental .22 Electronic Music*, New York: Oxford University Press, 2010

שושנה זאבי

את תחושת האפסות של העם ושל המלכים מול כוחו האלים של אשמדאי.  
ההיבט השלישי, הנוגע לקיץ התרבות והממלכה עולה באופרה באמצעות שתי  
סצנות. בסצנה הראשונה - המלך מואשם בבגידה. בסצנה השנייה - המלך מושפל  
על ידי ההמונים ומוצא להורג.

The musical score consists of six staves. The top staff is for Sun, followed by Tom-t. (drums), and then vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are written below the vocal staves, with musical notation above them. The lyrics include: "ant-wort", "ant-wort ant - - wort", "ant-wort ant-wort ant-wort ant-wort ant-wort ant-", "ant - wort", "ant - wort", and "ant - - wort ant-wort ant-wort ant-wort". There are also musical notations like "ענה!" and "ענה!" above the vocal lines.

דוגמא 8: המלך מואשם בבגידה  
מערכה שנייה, סצנה חמש עשרה, תיבות 311-312

דוגמה מס' 8: המלך מואשם בבגידה לאחר שאשמדאי עוזב את הארמון, הממלכה  
נהפכת לזירה של התפרעות מוחלטת, שאחראי לה בעיקר בן המלך, הלוכש מדי  
צבא ומכין את העם למלחמה נגד אויב שזהותו אינה ברורה. הבן מגדיר את זהותו  
הגברית וממצה את כוחו כשליט חדש. טל מציע רצף של פיגורות ריתמיות ומלודיות  
שמזכירות מרשים צבאיים, סמל לשלטון טוטליטרי, ולצידם כאלה שהבן שר בקו  
מלודי קטוע ומרוסק שמזכיר את ההרמוניה האקספרסיוניסטית, המשקפת חרדה  
נפשית וזרות. הסתירות באישיותו הלא מגובשת מגיעות לשיאן במשפט שהוא מנהל

נגד אביו, שהוא מאשימו בבגידה. הבן משליך את האב לעבר ההמון הזועם, וההמון צולב אותו ומטיל את גופתו בשער העיר. בן המלך מקבל לגיטימציה מהשטן לצאת נגד אביו. טל מציג טרנספורמציה פסידו־פסיכולוגית בדמותו של הבן: הוא נהפך מילד חסר זכויות לאיש צבא אכזרי, אך למעשה לא חל שינוי של ממש באישיותו. בשני המצבים הוא חסר חוט שדרה וחסר אופי, ולכן קל לשכנעו להעמיד את המלך למשפט ולבסוף גם לחרוץ את דינו למוות. הבן חוקר את אביו ושואל אותו אם שינה את עמדתו כלפי הממלכה. והמקהלה עונה אחריו כהד ומאשימה אותו בבגידה. המקהלה צועקת מילה אחת: "תענה! תענה!" (Antwort) ונותנת להם לגיטימציה לרצות בצו המלך החדש. אותם האיכרים שבתחילת האופרה לא יכלו לבטא את גודל אומללותם הם עתה ההמונים שצברו כוח, והם מפעילים אותו ברשעות נגד המלך. בשני מקרים נחשפת דלות המחשבה ודלות הרגש, דלות רוחנית הפוגעת בשיקול הדעת ובניהול נכון של הממלכה. בסוף האופרה ההמונים צובאים ליד הגרודם ועוזרים לצלוב את המלך שירד מגדולתו.

Soprano  
bu... bu... tod tod

Alto  
bu... bu... bu... bu...

Tenor  
bu... bu... tod tod

Bass  
bu... bu... tod tod

דוגמא 9: צליבה

מערכה שנייה, סצנה חמש עשרה, תיבות 314-315

דוגמה מס' 9: צליבה הסצנה המוזיקלית המלווה את הצליבה המורדנית באופרה אשמדאי מזכירה את סצנת הצליבה של ישו מתוך מתיאוס פסיון של יוהן סבסטיאן באך. גם המלך, כמו ישו, נידון ליריקות ולהשפלות, וגם הוא כמו הגיבור המיתי הסובל מזעם ההמונים, משמש קורבן לאיוולת, לרוע ולציטתנות.

גם באופרה המודרנית כמו באופרה מתקופת הבארוק המילה "בוז" נצבעת באמצעות הסטקטו המאפיין את הקו המלודי ובאמצעות כלי הנשיפה ממתכת, המגבירים את תחושת יום הדין. בסצנת יום הדין יוסף טל משתמש באמצעים מוזיקליים בארוקיים כדי להמחיש את האכזריות והטירוף: השילוב בין מוזיקת הבארוק ובין המוזיקה הדרודקפונית מעצים את ההזדהות עם המחיר שהמלך משלם במסע אל הנשגב, שממנו הוא חוזר מפוכח וחבול.

יש כאן שימוש מעניין בתבנית של הנונה המינורית; זו נשענת תחילה על צליל יסוד ואחר כך נבנית על היפוכה. המבנה המהופך מחבר בין הבוז למוות ומצביע על קיצה של ממלכה, על היסוד הניהיליסטי המאפיין את ההתנהגות הלא מוסרית של השליטים ואת החוויה של האפסות שהמונים חווים.

ההתנהגות הלא מוסרית של השליטים שהביאו לקץ התרבות ניכרת גם בתגובה של הצופים הגרמנים כשראו את "מחול השדים" של ההמונים המשתוללים. את המפגש המטלטל שחוו הצופים בזמן ההופעה בהמבורג ב־1971 תיאר יוסף טל בספרו עד יוסף.

חוויה מורדה נפלה בחלקנו לפני ההפסקה. המערכה הראשונה מסתיימת בהיסטריה שיכורה של העם, המוסת על ידי המלך המדומה לצאת למלחמה. צלולי פעמונים ותימרות עשן ממלאים את הבימה. אחר כך נאלם השאון, ולשמע קול רחוק של רעמים כבה האור. התכוננו לתשואות המקובלות, אבל באולם שררה דממה גמורה. איש לא זע. הרחק ביציע נשמעו מחיאות כפיים מהסוטה, אבל הקהל היסה אותן בלחשושי "ששש" נרגזים. כשנדלק האור באולם, קמו הכול בשקט ויצאו החוצה. תגובה זו, שלא היינו מוכנים לה, גילתה לנו את האימפקט העצום של האלגוריה השקופה שלנו על הקהל הגרמני, למרות שמאז תום המלחמה חלפו לא פחות מעשרים ושש שנים. בראי העם ההולך בהילולה של התלהבות אחרי השטן במסווה של מנהיג הכיר את עצמו והשפיל את עינו בכלימה.<sup>23</sup>

הגיבור האנושי במציאות שלוחת הרסן שהובעה באופרה אשמדאי הוא מלך אשר ויתר על מלכותו למען אושרו האישי. היצירה אשמדאי היא משב רוח חזק של דמיון יוצר ושל מקומו המסוכן של המיתוס בעולם המציאות, ומכאן בוודאי יסוד הכלימה שיוסף טל זיהה בקהל הצופים באופרה. ואולם כשמתבקשת ממנו אנלוגיה למציאות, הרי המציאות יכולה לעלות על כל דמיון - היסוד ההיולטי-דמוני שביצירתם של טל ואלירו הופך כל צעד אנושי (נטישת המלך את ממלכתו למשל) למורעל והרסני. מעורבותו של אשמדאי רוצה לטעון ל"אוניברסליות"

23. טל, עד יוסף, עמ' 215.

ולתפוס את מקום "המציאות". אם כן, יצירתם של טל ואלירז עוסקת באובדן היסודות האמביוולנטיים שלבני אנוש אמורה להיות שליטה עליו. כאשר המציאות מכושפת, כל פתרון אישי הוא בלתי מוסרי בעליל. הדמיון מנותק מתביעות המציאות. אשמדאי באופרה זו מתפקד כאזהרה מפני נטישת הזירה החברתית. נראה שיסודות ניהיליסטיים שטמונים בוודאי בתודעת התרבות והספרות הגרמנית חלחלו גם לתודעת שני היוצרים הישראלים. השניים, אלירז וטל, הציעו באופרה זו מבנה ארכיטקטוני רב קומות, ובו שוכנים זה לצד זה ייסורים אינסופיים של אדם המחפש את הגשמתו בנשגב אך מוצא עצמו שבוי בתוך תעתועי כישוף, המסיטים אותו מהבחנת ההבדל בין טוב לרע ובין אסור למותר. המלך, בחיפוש אחר האושר, מתיר את הרסן ונותן לאשמדאי לחדור לכל פינה שיש בה אמת, טוהר מחשבה ומעשה מוסרי.