

יהואש הירשברג

אלזה

ג ר ש ג
(תל-אביב) פברואר 1976

על יצירתם המשותפת
של המלחין יוסף טל
ושל המחזאי ישראל אלירז
"אלזה-הומאז"



קפה ולפגוש אנשים מתואר על-ידי וורנר קראפט: „למרות רגש הדחייה שחשה כלפי אנשים אחרים, היא היתה מרגישה בטוחה יותר ופחות נרדפת בפחדיה כאשר נמצאה בחברה. היא אהבה ללכת לבתי-קפה, שם היתה מוצאת אנשים עימם יכלה לשוחח...”¹
לאחר פגישה זו נהגה אלזה להצטרף אל טל כל אימת שבא אל בית-הקפה. הם כמעט לא החליפו דברים. רוב הזמן היא נהגה לשבת בדומיה ולהביט בו. טל חש מבוכה, אף היררה באפשרות להפסיק ביקוריו בבית-קפה זה. אולם, היה משהו חזק באישיותה שמנע בעדו מלעשות זאת. פעם נתבקש להדריך ידיו בדרכו אל מקום מגוריה במלון „וינה”, וזו היתה הפעם היחידה בה הזדמן לו לראות את חדרה החשוף, הריק כמעט לחלוטין מחפצים.

אלזה מתה תקופה קצרה לאחר-מכן, וכך לא ניתנה להם כל הזדמנות לבסס קשר משמעותי ביניהם. אולם, הרושם של אופיה הבלתי-רגיל וכן הערצתו ליצירתה השירית, הטביעו בו חותם עז, עד אשר זיכרו-נותיו הרחוקים שבו והתעוררו בעיקבות שיחתו עם ישראל אלירז. אלירז היה בן תשע שנים בלבד כאשר מתה אלזה; עם זאת, אף הוא לא שכח אותה מעולם, כפי שמספר הוא עצמו: „את אלזה לאסקר-שילר היכרתי כאשר תמהונתי, משוגעת, בלשוננו הילדים. כמו שגר, בשנות הארבעים, בשכונות שהקיפו את, מלון ויינה/ בירושלים, הטרנדנו, אנו בני השבע והשמונה, את הזקנה המצועצעת בבגדיה והמזורה בכובעיה. מכאן יובן, שלכתוב עליה היה בבחינת שיבה אל מראות-ילדות.

„דמות זו כנראה הרשימה אותי למדי, כיון שלא-אחת נתכוונתי לכתוב עליה ויש עמי אף רשימות למחזה עליה (מי יידע, אולי עוד ייכתב) ו„אלזה-הומאז” מתבסס עליהן.

„תמיד חשבתי, כי חיה הם מירקם פיוטי, סמיך מאוד, אנושי, טראגי. היא גם הפכה בעיני לדמות המסמלת את האהבה העצומה לארץ-ישראל, ארץ של חלומות, ארץ שלא יכלה להיקלט בה; בעייתם של יהודים רבים החוזרים אל החלום הארצי-ישראלי — והנה החלום מהם והלאה.”

יצוין, כי בפרק השלישי של היצירה צייר אלירז תמונה אוטוביוגרפית.

מיזוג דמויות אמיתיות ודימויוניות

אין ספק, כי השפעתה הישירה של אלזה על טל הרחיקה אותו מכל רעיון של כתיבת מוסיקה לאחדות מהפואמות שלה. התוצאה היתה יכולה להיות מחזור שירים (בנוסף ה„ליד”), אשר היה מבטא את אישיותה של אלזה בצורה בלתי ישירה בלבד, והוא אף את המדיום הדראמאטי-למחזה של המונודרמה, או, ליתר דיוק, דיאוג בלתי-ישיר של אלזה עם העולם, האמיתי והדימויני, השובב אותה. אלירז ניחן בסגולה המיוחדת של מיזוג התכונות של המשורר הדראמאטי ושל החוקר. התמלילים לאופרות של טל, „אשמדאי” ו„מצדה”, וכן מחזותיו של אלירז „שלוש” ו„הפרוטוקולים הפרסיים” היו כולם תוצאה של מחקר מעמיק במקורות יהודיים תנ”כיים ותלמוד-דיים. מחקר דומה ערך בתחומי הביוגרפיה, השירה והאישיות של אלזה. אלירז תיאר את יצירתו במלים אלה: „אין היצירה ביוגרפיה של המושגת אלא הומאז, המושפע מן המאגיה העולה משיריה והעושה שימוש חופשי במוטיבים אלזה-לאסקריים מובהקים.”²

אין ספק כי היצירה תוכננה גם עבור זמרת מסוימת לתפקידה המסובך של אלזה, היא עדי עציין-זק. במשך השנים האחרונות היתה זמרת זו פעילה ביותר בביצועים רבים של יצירות חדשות של טובי המלחינים הישראליים, אשר נמשכו הן על-ידי תכונותיה המיוחדות כזמרת-דראמאטית והן על-ידי מסירותה המלאה לעבודתה האמנותית. יש לציין גם את ניסיונה החשוב של עדי עציין בביצוע יצירתו של ארנולד שנברג, „פיירו הסהרורי”, שכן יש הרבה מן המשותף בין יצירה זו לבין יצירתו של טל.

התמליל מכיל רק שני ציטוטים מדויקים משירתה של אלזה. הזמרת פותחת את תפקידה בציטוט של ה„מוטו” אשר בפתח הפואמה „ירושלים” (מתוך הקובץ „הפסנתר הכחול שלי”, אשר חובר בעת שהותה של המשוררת בירושלים):

„פלשתינה עמוד השדרה של אלוהים. עצם יחידה בו — ירושלים.”

בשנת 1975 הוזמן המלחין יוסף טל על-ידי הפסטיבל הישראלי לחבר יצירה לזמרת עם הרכב קאמרי. היה זה טבעי לגביו לשתף פעולה פעם נוספת עם המשורר והמחזאי ישראל אלירז, אשר חיבר את התמלילים לשלוש האופרות האחרונות של טל („אשמדאי”, „מצדה”, „הניסיון”). במרוצת חמש השנים האחרונות נוצרה הבנה הדדית עמוקה בין טל לבין אלירז, והם הגיעו עד מהרה להחלטה לגבי נושא, אשר היה בעל משמעות חשובה לגבי שניהם: אישיותה החידתית של אלזה לאסקר-שילר.

טל, יליד 1910, למד באקדמיה המלכותית בברלין, שם היתה לו ההזדמנות להתוודע לפואמות של לאסקר-שילר, אשר היו נפוצות מאוד בחוגי משכילים בגרמניה באותן שנים. טל עלה ארצה בשנת 1934, זמן קצר לאחר סיום לימודיו. לאחר תקופה קצרה של מגורים בקיבוץ גשר התיישב טל בירושלים, בה הוא מתגורר ועובד עד היום. פרוץ המילחמה העולמית השנייה, זמן קצר לאחר בואו לירושלים, גרם לו ולידידיו המוסיקאים והאמנים למצוקה כלכלית. הבידור היחיד שהיו יכולים להרשות לעצמם היה להיפגש מדי פעם בבית-קפה ברחוב בני-יהודה, במרכז ירושלים. טל זוכר היטב כיצד באחת הפעמים, כאשר ישב ליד השולחן בבית-הקפה, ניגשה אליו אשה זקנה וביקשה את רשותו להצטרף. היא ישבה מולו והסתכלה בו בדומיה משך זמן-מה, עד אשר הציג עצמו לפניו. רק אז גילתה לו את זהותה כאלזה לאסקר-שילר.

לא היה כל דבר מיוחד באותה אשה זקנה, קטנת-קומה, והלבושה ברישול, מלבד עיניה השחורות מלאות-ההבעה. מינהגה לבקר בבתי-



בין „אלזה“ לבין „פיירו הסהרורי“

היצירה כתובה לזמרת מצו-סופראן, קריין, והרכב קאמרי של פסנתר, קרן-יזרעל, ויולה, וצ'לו-הדגם של „פיירו הסהרורי“ של שנברג אינו מוטל בספק. ואכן, טל היה תמיד מעריך נלהב של המוסיקה ושל עולמו הרחב של ארנולד שנברג וקיים הרבה מן המשותף בין ההבעה המרוכזת, החזקה והחלומית של „אלזה“ לבין „פיירו הסהרורי“; כן הדבר גם לגבי היבטים אחדים של הסיגנון הקולי. אולם, מעבר לכך שונות היצירות מבחינה סיגנונית זו מזו.

אחד-עשר הפרקים הקצרים מבוססים על צירופים שונים של ששת המבצעים, וכן על סיגנונות שונים של שירה ודקלמאציה, כפי שהדבר מוצג בטבלה הבאה.

פרק כלים	אמצעים קוליים
1. פסנתר	קריין, מלווה בסיגנון דמיוני-רציטיבי
2. ויולה	זמרת (שירה)
3. קרן, ויולה, פסנתר	זמרת (שירה), קריין (קריאות-ביניים)
4. — — —	זמרת וקריין (דיקלום לסירוגין)
5. צ'לו	זמרת (שירה)
6. — — —	זמרת (שירה) קריין (דיקלום) — לסירוגין
7. ויולה, צ'לו, פסנתר קרן	זמרת (שירה)
8. קרן	זמרת (שירה) קריין (הערות ביניים)
9. פסנתר	זמרת (שירה)
10. קרן, ויולה, צ'לו	זמרת (שירה), דקלמאציה פסאלמודית
11. פסנתר סולו, בליווי ציללים מושהים בקרן, ויולה וצ'לו	זמרת (דקלמאציה, אח"כ שירה) קריין (דיקלום בגרמנית)

עיצוב דמותה של אלזה נעשה באמצעות הקו הקולי של הזמרת, הכתוב בסיגנון רציטיבי. היצירה כולה (מלבד הפרק השביעי, אשר יידון להלן) כתובה בסיגנון ריתמי חופשי מכל חלוקה מוטעמת לתיבות סדירות. הריקמה הכלית הדקה מאפשרת חופש ריתמי מסוים לזמרת במסגרת הכללית של הערכים הריתמיים הרשומים בתווים. כתוצאה מכך ניתן לתאר את הקו הקולי כחיקוי של קולה של אלזה, הנע לסירוגין בין הנרגש לבין החלומני. הדקלמאציה היבשה הפרוזאית של הקריין משמשת כניגוד חזק לסיגנונה הקולי של הזמרת. דוגמה לכך מופיעה בפרק הששי. הטקסט של פרק זה הינו נטול כל הבעה רגשית, בהיותו אך-ורק מיכתב-הזמנה רשמי לביקור. אלירו, עם זאת, מפרש הזמנה זו כניסיון מצדה של אלזה ליצור קשר עם העולם החיצוני, המוסיקה מביעה את משמעותו הפנימית של הטקסט באמצעות חלוקת המלים בין הזמרת לבין הקריין. המוטיבים הקטועים, המזורזים, של הזמרת מהווים ניגוד חזק לדיקלומה המעשי של הקריין. בפרק זה אין כל תפקיד לכלים, וכך פועלים שני הקולות כיסוד המוסיקאלי היחיד. קטע מפרק זה מופיע בדוגמה מס' 1.

Yom shishi shah
Shalosh, Shloshim
Ve'ahad Beyuli



Bo Mahar

Elay

Havila mismol

היצירה הינה ביסודה מלודית וליניארית. המוטיבים הרציטיביים, שהם לכאורה חופשיים ובלתי תלויים זה בזה, הינם לאמיתו-של-דבר מאורגנים במסגרת של מישפטים מלודיים ארוכים, כשציללים מסוימים משמשים כמרכזים טונאליים זמניים, כלומר, כנקודות מוצא והרפיה. למשל, הפרק השני נפתח בשני מישפטים מלודיים ארוכים. המישפט השני קשור בראשון באמצעות מיבנהו המלודי. המישפט הראשון מבוסס על הצליל רה כמרכז, בעוד שהמישפט השני מתרכז סביב פה. המוטיב היחיד, החוזר בצורה מדויקת, מופיע בוויולה, המבשרת את ראשיתו של כל מישפט של הזמרת ומדגישה את ההפרדה ביניהם. תחילתו של כל אחד מהמישפטים מופיעה בדוגמה מס' 2.

המוטו מופיע בתרגום לעברית, וכך הוא משתלב בהמשך הטקסט של אלירו. היצירה מסתיימת בדברי הקריין, המצטט את הבתים הראשון והאחרון של הפואמה המרטיטה של אלזה „יודעת אני“ בגרמנית המקורית, וכך היא מעלה זיכרונות מטקס הלוויה של אלזה, אשר בו קרא הרב פואמה זו. מלבד ציטוטים אלה, כל התמליל הוא של אלירו. בנוסף לציטוטים שמותיהם של אנשים שהיו קשורים אל אלזה (כמו הצייר והאדריכל ליאופולד קרקאואר, אשר יצירתו זוכה לדברי תהילה בפואמה שהקדישה לו אלזה³) משתמש אלירו במוטיבים מתוך שירתה, המשמשים מצדם כמוטיבים בתמונות הדימוניות שלו-עצמו. הפרק השביעי, למשל, מבוסס על הפסנתר הכחול הסמלי של אלזה. הפסנתר הכחול של אלירו הוא כלי מוסיקאלי אמיתי, עליו מנגן הפסנתרן והמחנך הדגול ליאו קסטנברג, וכך נוצרת תמונה דראמטית ועירה של ערב מוסיקה קאמרית בירושלים.

המיוזג של דמויות אמיתיות ודימוניות בתמליל היה אופייני לכתוב-תה של לאסקר-שילר. דוגמה קיצונית לתכונה רומאנטית זו היתה הדראמה האקספרסיוניסטית המוזרה „אני ואני“ („Ich und Ich“), שהיא ביסודה מנוולוג אוטוביוגרפי שמשולבות בו הערות מפיהן של דמויות תנ"כיות, דימוניות, ואמיתיות, כמו המלך דוד, פאוסט, ולבסוף — העיתונאי, המוסיקולוג, והמבקר החשוב גרשון סוויט (1894—1969), אשר היה באותם ימים העורך הירושלמי של עיתון „הארץ“. „אני ואני“ יכול להיחשב כדגם הדראמטי למחזה של אלירו וכבסיס הרעיוני למיוזג, שהוא עצמו נוקט בו — מיוזג הפיוטי והמציאותי לצורך ציור מותה של אלזה.

בעיה אסוציאטיבית מסובכת

בחירת הנושא של אלזה היא תופעה בלתי רגילה ומקורית ביצירתו של טל. הנושאים ליצירותיו הדראמטיות הקודמות של טל (ולמעשה, ליצירותיהם של מלחינים ישראלים אחרים) היו לקוחים מן התנ"ך („שאל בעין-דור“), מהאגדות התלמודיות („אשמדאי“), או מההיסטוריה ההירואית של העם („מצדה“). נושאים כאלה פונים במישרין אל הזיכרון הקולקטיבי של הקהל היהודי. אסוציאציות מתעוררות על-נקלה ואין צורך בכל הכנה מוקדמת. עם זאת, יש לזכור, כי באופרה „אשמדאי“ התנסה טל במערכת אסוציאציות מורכבת יותר. התמליל מבוסס, אמנם, על מוטיבים יהודיים שטורים, אולם האימפליקאציות הן אוניברסאליות והאליגוריה מדברת ישירות לקהל הגרמני, בכך שהיא מעלה לפניו את זיכרונות התקופה הנאצית. מובן, כי התגובה הרגשית על יצירה כזו תהיה שונה כאשר היא תועלה בפני קהל בלתי-גרמני (כפי שניתן יהיה לראות כאשר תועלה היצירה בעוד חודשים אחדים בניו-יורק).

לגבי „אלזה“ בעיית האסוציאציות מסובכת עוד יותר. מנקודת-הראות הביורגאפית יהיה עולם האסוציאציות העשיר של היצירה גלוי בעיקר לאותם אנשים, אשר התנסו בעצמם באווירתה המיוחדת של זלים בשנות השלושים והארבעים של המאה הנוכחית. מנקודת-הראות הספרותית, לעומת זאת, תדבר היצירה במישרין לקהל דובר גרמנית, המכיר את השירה הגרמנית של סוף המאה ה-19, ובעיקר, כמובן, את יצירתה של אלזה לאסקר-שילר. ידידתה הקרובה של אלזה, רחל קטינקא, סיפרה, כי אלזה סרבה לאפשר את תרגום שירתה לעברית, בטענה פאראדוקסאלית אופיינית: „הן הם כבר כתובים בעברית!“⁴ כתוצאה מכך, חל פיגור רב בתרגום שיריה לעברית, ועד כה הוצא רק מבחר זעיר, בתרגום מעולה של יהודה עמיחי (תל-אביב, 1968). עם זאת, נראה כי טל לא נרתע מפני קשיי הקומוניקאציה עם הקהל, שכן הוא קיווה, מן הסתם, כי השפעתה הרגשית הישירה של יצירתו תעורר את המאזינים למצוא את דרכם אל עולמה הפיוטי והרגשי של אלזה. יתר-על-כן, יש לציין כי למרות שיצירתו של טל הינה בלתי רגילה בנושאה בתחום המוסיקה הישראלית, הרי בתחום הספרות הישראלית בולטת התעניינות גוברת והולכת בירושלים של תקופת המנדאט הבריטי ושל השנים הראשונות לייסוד המדינה כנושא, השראה ורקע לרומאנים וסיפורים ישראלים חשובים, החל, למשל, ב„שירה“ של עגנון, דרך סיפוריו של דוד שחר, „הר העצה הרעה“ של עמוס עוז („קשת“ סה), „יונה מחצר וזה“ של משה שמי, „עיר ימים רבים“ של שולמית הר-אבן ועוד.



התעניינותו רבת השנים של טל במוסיקה אלקטרונית משתקפת ביחסים בין הפרק התשיעי לבין הפרק האחד-עשר, אשר בהם מגנן הפסנתר במישלבים נמוכים וגבוהים קיצוניים, וכך מהווה הגוון הצלילי הכללי, ולא גובהי הצליל האינדיווידואליים, את היסוד המוסיקאלי המאחד את הפרקים.

טראגדיה של דור שלם

הפרק השביעי הינו יוצא-דופן מכל הבחינות. מבחינה דראמאטית זה הפרק היחיד אשר בו יוצרת אלוה קומוניקציה עם ידידה, בעזרת שפת-המוסיקה. מבחינה אסתטית דומה פרק זה ל"וואלס של שופין" ב"פירו הסהרורי" (פרק זה מצידו קרוב לפרק "שופין" ביצירתו של שומאן "קרנבל"). טל משתמש במוטיבים דמויי-וואלס ובקטעי מישפטים מוסיקאליים, המזכירים מוסיקה קלאסית-רומאנטית ידועה היטב. זה הפרק היחיד הכתוב בסיגנון של קונטרפונקט הארמוני אמיתי. עם זאת, גם בפרק זה מופיעים שלושה קווים מלודיים עצמאיים. הווילה והפסנתר מנגנים שני ריקודים בעת-ובעונה-אחת, והקו הקולי מרחף מעליהם במלודיה אטונאלית, המאורגנת במיקצבים דמויי ואלס (ראה דוגמה 6).



Bi y rasha-la - yim

כך משמש הפרק השביעי כמפתח למשמעותו של הסיגנון המוסיקאלי של היצירה כולה. זה הפרק היחיד, אשר בו משוחרר עולמה הרגשי של אלוה מכל ניגודים, ואשר בו היא מצליחה ליצור קומוניקציה עם האנשים החביבים עליה. אולם, צלילה המעומעם, המזור, של הקרן חודר אל האקורד האחרון של הפרק השביעי, ומחזיר את אלוה ל"חיים בדידות וכאב.

"אלוה" חוברה בתקופה פוריה ביותר ביצירתו של טל. שלוש האופרות שלו משקפות התעניינות רבה בשאלות אוניברסאליות ויהודיות. עם זאת, "אלוה" קרובה יותר ליצירתו רבת-העוצמה של טל, "מאמר" לצ'לו-סולו. בהיותו בעצמו עולה שעבר את תהליך ההגירה מגרמניה, יכול היה טל להבין את מאבקה הטראגי של המשוררת עם המציאות ואת היסוסיה המתמידים בין אירופה לבין ארץ-ישראל. אותה פגישה מיקרית עם אישיות עזה ובלתי-רגילה, לפני שלושים שנה, מובנת עתה במלואה על-ידי טל כטראגדיה של דור שלם. ה"מאמר" לצ'לו-סולו הוא ייצוג סימבולי של אמונתו האופטימית של טל בהווה, "אלוה" היא ציון זיכרון מלא רכות ואהבה לעולם של העבר.

(מאמר זה עומד להופיע באנגלית בכתבי-העת "אריאל" מס' 41, אביב תשל"ו).



Pa lestina A-mud Hashidra shel E lohim



Bli sh-mo nat pirkei shir hashirim ma yahzik et heharim

סיגנון דיבורה הנרגש. האקסצנטרי, של אלוה בא לידי ביטוי עוד יותר באמצעות ההטעמות הבלתי-צפויות על חלקים בלתי-חשובים של הטקסט. לדוגמה, הצליל הגבוה ביותר של המישפט הפותח (ראה דוגמה 2) מופיע על המלה, "של". עם זאת, מלים בעלות משמעות מיוחדת זוכות לתשומת-לב מיוחדת, הגובלת לעתים בציור המלים. למשל, הבכי בפרק השמיני מוטעם על-ידי המליסמה היחידה שבפרק, והמילה, "ירח" בפרק השני מצוירת על-ידי צלילים גבוהים בקול ובתפקיד הווילה (ראה דוגמה 3).



Kol bo - Rhim



Ya re ah



אמצעי סיגנוני אחר הוא יצירת האסוציאציה של פסאלמודיה בפרק העשירי, שהוא פרק תפילה. פסאלמודיה ישירה (כלומר, דקלמאציה פשוטה על צליל יחיד) מתחלפת לסירוגין עם פסאלמודיה מעוותת, חולמנית, ושתייהן מועמדות בניגוד לקו הקולי הטיפוסי של אלוה. שלושת הסיגנונות מודגמים בדוגמה 4 (ניתן להזכיר את פרק, "אווה מאריה" מתוך, "אותלו" של ורדי כדגם אפשרי).



E -sof et Bitkha el tokh Hazoher Pa - -

K



zer Ay- fut hatsaar she-li

ארבעת הכלים אינם מופיעים כהרכב קאמרי אחיד, אלא כתפקידים נפרדים, אינדיווידואליים. סיגנונם המלודי של שלושת הכלים המלווים דיים דומה לזה של הזמרת. יש לציין, כי קרן-היער איננה מופיעה ככלי חם, רומאנטי ורך, אלא ככלי חריף, מתכת, אכזרי, בניגוד לציפוי-תיו הטבעיות של המאזין (ראה דוגמה 5 מתוך הפרק השלישי).

1. Werner Kraft, "Nachwort", to Else Lasker-Schüler, Verse und Prosa aus dem Nachlass (München, 1961), P. 154
2. אלירו, הסבר בתוכניה לביצוע אלוה על-ידי האנסמבל הקאמרי הישראלי.
3. Lasker-Schüler, Verse und Prosa aus dem Nachlass, P. 106
4. Lasker Schüler, Dichtungen und Dokumente (München, 1951)