

תוכן העניינים

די ג'יי בלונדי/ לכן אני קיימת, לכן אני אוהבת (צילומים: Cahun, אסנת רוזה)

ערן זקס/ Pendulum Music

כישלון/ ציטוט #1

גרונדיק קסאינסקי, אלונה סוסינסקי / תיבות נגינה

ענת פיק/ Double Text

אילנה צוקרמן / ישויות קול - זמן וזכרון

ויקטוריה חנה/ אש אמרה לי

אליסף קובנר/ עיבוד ל"אש אמרה לי"

ג. ווקולינצ'וק/ מריאן לופ

אפרת מישורי/ מתוך "אנך ואנחה" (ספר בכתובים)

רפרם חדד/ טקסט/ (קרכץ)

סוביה כץ/ שיר

ג'וזף שפרינצק/ Lion - פרטיטורה חזותית ליצירה קולית

DJ Blondi/So I Am, So I Love

Eran Zachs/Pendulum Music

Kishalon/Quotation #1

Grundik Kasyansky, Alona Sosinsky/Music Boxes

Anat Pick/Double Text

Ilana Zuckerman/Voice's Entities – Time and Memory

Victoria Channa/Fire Told Me

Elyasaf Kovner/A variation on "Fire Told Me"

G. Wackulinczuck/Marian O. Loop

Efrat Mishori/Poems

Rafram Chaddad/Text/ Krechtz

Sonia Katz/Poem

Josef Sprinzak/Lion – A Visual Partiture for a Voice Performance

*על תוכן העניינים של עבודות הסאונד ראו עטיפת הדיסק.

מערכת

עורכים: לאה מאואס, דיאגו רוטמן

מעצבים גרפיים: נמטור ווגיד, סאואם האל

עורכת לשונית: זהבית שטרן

מסטרינג של הדיסק: פינקלשטיין, DMNC, רצועת בונוס, 13

אנו מודים מקרב לב ל: דבורה ביטר, אביעד אלברט, ליאור אשכנזי ואורית טנא

הערת שוליים הוא כתב-עת לאמנות וספרות עכשווית היוצא לאור מטעם קבוצת האמנים sala-manca. מטרת כתב-העת היא להסיט לרגע את מבטו של היחיד מן המציאות התרבותית השולטת, אשר בעיני חברי המערכת אינה אלא ברובה תרבות שולית. המשימה היא להביא לחשיפה של יצירות אמנות שנוצרו הרחק מן הזרמים המרכזיים הקיימים. כתב-עת זה יוצא לאור ללא מטרות רווח, ללא תמיכה ממסדית וללא פרסומות - מתוך בחירה. כיליון זה יצא לאור הודות ליותר מחמש מאות איש שקנו את היליון הקודם של **הערת שוליים** ולאמנים המשתתפים, אשר הסכימו לפרסום יצירותיהם ללא תמורה כספית.

Earat Shulaym is an independent quarterly of contemporary art and literature, which is published by the group of artists, SALA-MANCA. The purpose of the magazine is to temporarily shift the gaze of "the reader" from the dominant culture, which, for the group members, is mostly a marginal culture. The aim is to expose works that were conceptualized far from main existing trends. This magazine is published without any official support.

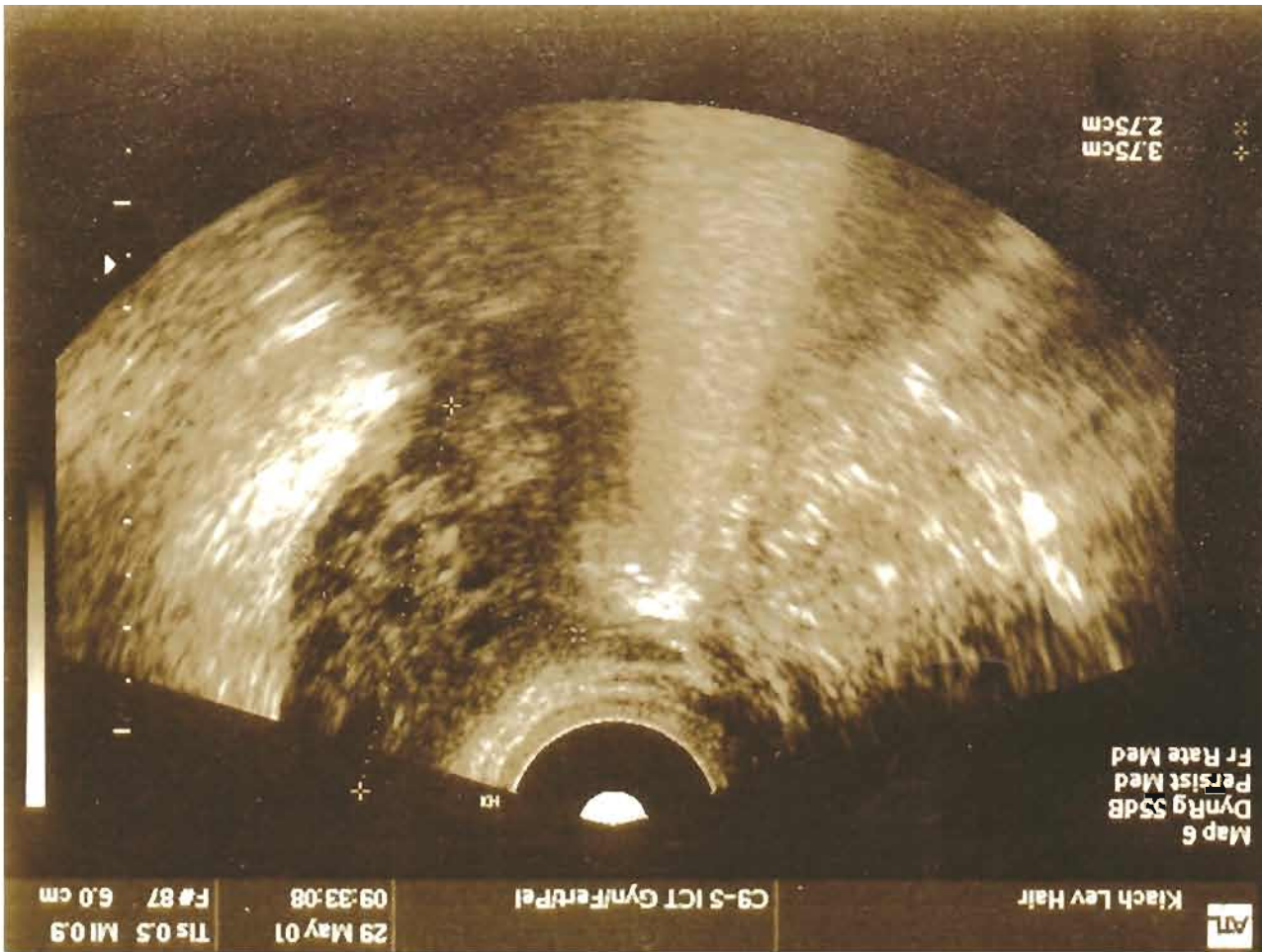
Editors: Lea Mauas, Diego Rotman

אפשר להשיג את **הערת שוליים** בירושלים ב: balance, רח' שץ 8; קפה-ביסטרו 'זיגמונד', רח' עזה פינת האר"י, או במערכת כתב-העת בטלפון 02-6244352, או דרך הדואר האלקטרוני salamanca00@yahoo.com. בתל-אביב ב: 'פרוזה', דיזנבון 163; תולעת ספרים, בזל 30, גלרית o.p.a.l.

המעוניינים להשתתף בכתב-עת זה או להשיג גיליונות אחרים, מוזמנים לפנות ל: sala-manca ת.ד. 24169 - ירושלים (91240) 6244352 salamanca00@yahoo.com

© 2002 כל הזכויות שמורות ל sala-manca. המעוניין להעתיק או להפיץ כתב-עת זה או קטעים ממנו, בצורה או באופן כלשהו, אלקטרוני או מכני, לרבות צילום או הקלטה, מוזמן לקבל אישור בכתב של המחברים ושל עורכי כתב-העת.

הערת שוליים



- עמוד השער: "עיבוד סאונד", עבודת של קבוצת טראנס-ילווניה. עיבוד מחשב ל-עבודת סאונד של מריאן לופ.
- שער אחורי: מתוך "ש. שומעים אוחבו, מצלמים אותנו", של נמתור ונגיד וסאואם האל.

הניליון השלישי של הערת שוליים¹, מוקדש לעבודות סאונד ולקשר סאונד-טקסט וסאונד-אימאג' כפי שהוא נתפש על-ידי אמנים ישראלים מתחומים שונים: קול, sound-poetry, מוסיקה אלקטרונית, ותקלוט.

הסאונד כאמנות והקשר בינו לבין המדיום הנראפי הם המכנה המשותף של העבודות, הסאונד כחומר ליצירה, הסאונד כיעד. הסאונד כטקסטורה, כתמונה, כפירוק, כציטוט, המילה כצורה. העדרה הבולט של העברית.

חשיפה של צליל אחר, של יחס אחר אל הסאונד, והיווצרות הפער בין הצליל ליצירה הנראפית הקשורה אליו הן המטרות העומדות בבסיס גיליון זה. אמנים מתחומים שונים הוזמנו ליצור עבודת סאונד-טקסט או לפתח עבודת סאונד קיימת, תוך מזדעות למהותו הדו-מימדית של הניליון. כך מתהווה מרחב אחר, מימד נוסף. נוצר הפער², בו כל מדיום שומר על עצמאותו תוך הזנת המדיום השני.

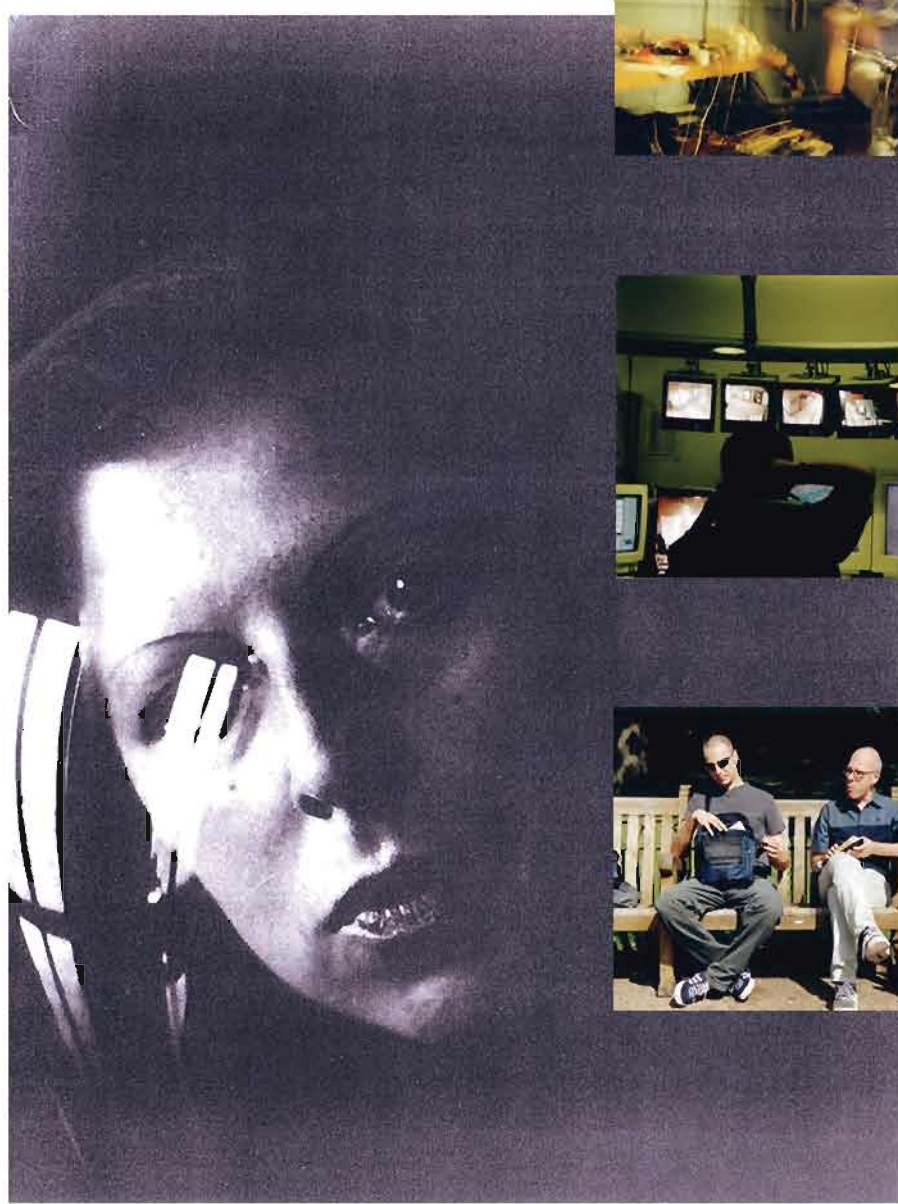
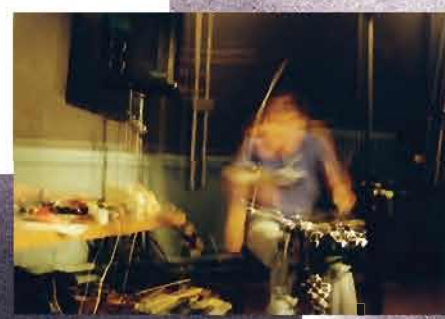
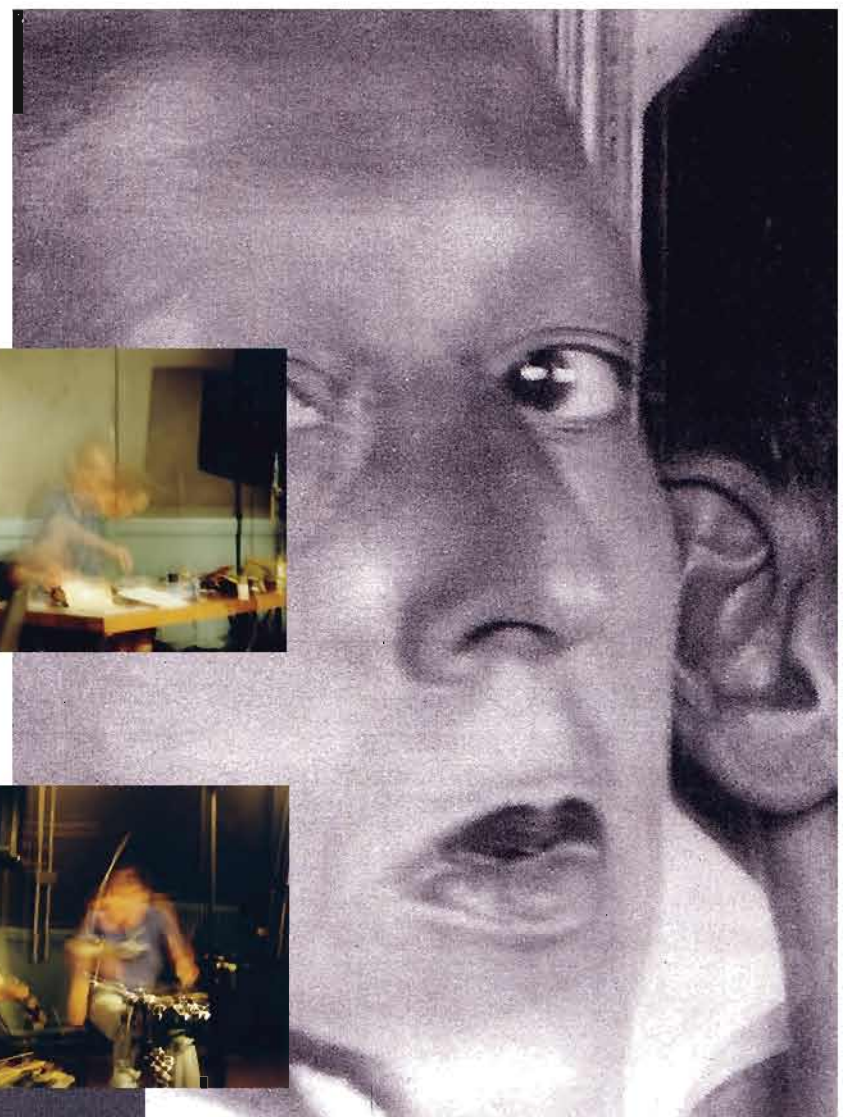
בדיסק שש-עשרה עבודות עכשוויות בסאונד: אפרת מישורי, ג'וזף שפרינצק וענת פיק, בתחום הפרפורמנס וה sound-poetry; יצירה רב-קולית של ויקטוריה חנה; עבודות סאונד של אילנה צוקרמן, קרקץ (נרין-וסרמן), דיואו דלדזו וערן זקס; מוסיקה אלקטרונית של נרובדיק, פינקלשטיין וכישלון; ותקלוט-מיקס של די ניי בלונדי.

לכל עבודת סאונד עבודה טקסטואלית או חזותית של האמנים. בגיליון המודפס: פרטיטורות, צילומים, טקסטים, מאמר- פרטיטורה ושירה. לצדם פרוזה פואטית של רפרם חדד, עיבוד של אליסף קובנר לעבודתה של ויקטוריה חנה, שיר של סוניה כץ, ונקרולוג - מחווה למריאן לופ מאת ג. וקוליבצ'וק.

1 מקור ההשראה לגיליון זה, ב"עבודת סאונד" (1921) של מריאן לופ (1860-1961). הדמות הנשכחת ואולי מהבולטות והמשפיעות ביותר ולא ידוע, באמנות הסאונד של המאה ה-20, ראו: נקרולוג בעמ' 17. "עבודת סאונד" של לופ, הייתה הפרטיטורה הראשונה המיועדת ללא ביצוע, פרטיטורה להיווצרות של השקס, עבודה המחסלת את הצליל לפני שהוא מולד. ראו את העיבוד של קבוצת טראנס-אילווניה, לעבודת לופ, בעמוד השער.

2 על האסתטיקה של הפער, ראו: "המניפסט המצומר של האסכולה הפוסט-ריאליסטית", בתוך "קטגוריה הפסטיבל קולה של ה המילה", 2002, עמ' 30-31.

די ג'י בלונדי



לכן אני קיימת
לכן אני אוהבת

Pendulum Music

ערן זקס

5 באוקטובר, 1948: פייר שפר יושב בביתו בפריס. שידור הבכורה של Etude aux Tourniquets ו- Chemins de Fer "קונצרט רעשים" - תקליטים מואטים ל-33. הקלטות של סירים, רעשי קטרים, שערים מסתובבים. הקלטה מקולקלת של סאשה גיטרי. מקצב מעובד ממנוע סירה. תקליט אקורדיון אמריקאי, שירת כוהנים מבאלי. ההמון בצרפת מאבד את הדעת. מספר אנשים מגיבים באלימות, טוענים שהרגישו אי-נוחות פיזית. "קופוניה מכוערת מעבר לכל קנה מידה, שהאוזן אינה מסוגלת לסבול והדעת אינה מוכנה לקבל. הרעש של מר שפר וחבר מרעיו הוא בלתי-מוסיקלי ובלתי-מוסרי". "כך נולדה הקלאסיקה של המוסיקה הקונקרטיית", כותב שפר ב"בחיפוש אחר מוסיקה קונקרטיית", יומן הניסוי המונומנטלי מ-1952, שהוא גם ספר היסוד והחוקים של המוסיקה הקונקרטיית.

1

17 באוגוסט 2001: מועדון ה"טוביק" בניו-יורק. מפגש פסגה נדיר, שמעמיד על כמה אחת את הנציגים הבולטים של הזרמים המשמעותיים והמעניינים במוסיקה של היום.

על הבמה הקטנה מצד שמאל יושב ג'ים אורורק, ולפניו, על הפסנתר, מטריצה של מודולטורים ופילטרים. בתוך הפסנתר מונח מיקרופון המכוון אל התופים מכוסה המגבות של טים בארנס. ליד טים רוק ברנהרד גאנטר על מיקסר קטנטן מחובר למחשב. מצידם השני של התופים מחבר אדי פריבו מצילות ומכסה אותן בבדים. לידו מצד ימין מטעין לוק פרארי סרטים לטייפ הקלטה ארבעה ערוצים. קווין דראם עומד ליד מגבר גיטרה ענק. דממה. פולטים חרישיים מופיעים על קצה גבול השמיעה. ברנהרד גאנטר התחיל לנגן. הקהל נדרך כולו. שני צועדים, בקצבים שונים, מעטרים את הפולסים בסינכרון מופלא. מר פרארי ידע כנראה שזה עומד להגיע. טים נוגע לא נוגע בתופים, וכל מכה שלו על המגבות מתנפצת באלפי דרכים חדשות, ומשייטת, כל פעם כצליל אחר, על פני מרחב כדורי סביבנו. הנגנים נכנסים בזה אחר זה, קשובים, מגיבים זה לזה, רוקמים מבנה ספונטני קוהרנטי המתפתח לאט, ובתוכו אלפי אירועי סאונד קטנים או הרבה יותר קטנים, והכל נישא על גבי drone ארוך ועדין של גיטרות. סטרקטורות ברזולוציות שונות נחשפות בפני מוחי, גופי נעשה עטוף בצליל. אני מתחיל להאמין בגורל, בשליחות, בהשגחה עליונה.

2

ההופעה בלואר איסט סייד בליל אוגוסט חם והשידור בפאריס של 1948 נמצאים על אותו ציר של התפתחות, מקריבים זה על זה. שני האירועים שייכים לחלק דומיננטי של עולם המוסיקה שלאחר מלחמת העולם השנייה, שהתמקד בצליל עצמו, בהשפעותיו, תכונותיו, חשיבותו ומקומו בהקשר הרחב של יצירה מוסיקלית. אחרי אוקטובר 1948 נכתבו עשרות אלפי יצירות מוסיקליות שניסו לגשת אל הצליל כתכלית בפני עצמה, כנושא, כמושא של מחקר, כשאיפה. הצליל הולך ונעשה מרכזי יותר ויותר. הסאונד של ההקלטות נעשה מדד לטיב החומר המוקלט בהן. הסטנדרטים של תעשיית המוסיקה אינם נוגעים עוד לכתיבת מוסיקה או לטקסט, אלא להפקת צליל.

2.5

הדרך הטובה ביותר להבין את הסיבה למרכזיות הטוטאלית של הצליל במוסיקה של עכשיו, ובמיוחד בזו האלקטרונית, מניחה היכרות עם מעמדו של הצליל בנקודות קודמות בהיסטוריה. לשם כך יש ללוות את התפתחות המוסיקה שלב אחר שלב, לבחון את מעמד הצליל בכל רגע ולראות כיצד הוא משתנה. בחינה היסטורית זו היא כמוכן, חלק אינטגרטי מתמונה מלאה של המעמד הנוכחי של הצליל. אלא שבמאמר זה אני מעוניין להציע אופן הסתכלות שהוא מעבר לבחינה ההיסטורית העובדתית, המוכרת. בכדי לתפוס באופן טוטאלי את מקומו של הצליל במוסיקה כיום, כדאי לאמץ פרספקטיבה היסטוריוציסטית. תודעה היסטוריוציסטית של מוסיקה היא הסתכלות על ההתפתחויות הפנים-מוסיקליות על פני פרק זמן מסוים. תודעה היסטוריוציסטית היא בחירה, אופן הגעה של הסובייקט אל המוסיקה, אופן אשר אינו מתעניין בחוויה הפרטית. האדם ניגש אל המוסיקה כשדה של התפתחות היסטורית, של שינויים, כתחום שיש בו רצף כרונולוגי ניתן לזיהוי. האדם מאמץ מאגר מונחים מובדר מראש, מטא-גראטיב נתון. בהתייחסות ההיסטוריוציסטית אל מוסיקה גלום יסוד פנימי והכרחי, שקושר בין תהליכים בתודעה של השומע לבין הצליל עצמו, משנה את הסובייקט ובכך כורך את הצליל ואת התייחסות הסובייקט אליו זה בזה.

3



עכשיו נפתח הפתח לראות את המוסיקה כשדה של יחסים בין רעיונות. המוסיקה כרצף של הברקות, תגובות ותגובות שכנגד, פרויקטים ומחקרים. מלחינים נראים כעת כיצרי רעיונות, וכסוכנים בשם מאבקים גדולים מהם, קטנוניים מהם, בדרמה הגדולה של "התפתחות הרוח האנושית"¹. המוסיקה הופכת לעולם בו כל תנועה, כל תדר, כל צליל, משרתים רעיון גדול יותר, מקבלים צידוק. וכך, דווקא בגלל שהיא משוקעת ברצף ההיסטורי של הרעיונות, מאבדת התודעה ההיסטוריוציסטית את כפיפותה לעריצות של הכרונולוגיה. רוחות רפאים של מלחיני והוגי עבר דוחקות רגליהם למשחק זה, מבקשות להיכנס, תובעות רלוונטיות. ובמלחמת הרעיונות הזו, הצליל האחד, היחידה המוסיקלית הקטנה ביותר, שעד לרגע זה היוותה מרכיב נטול משמעות אוטונומית מחוץ לקונטקסט התוכני של היצירה, מגויסת גם היא לשם העברת הרעיון, המחשתו, הצבתו כמרכזי על בימת ההיסטוריה.

מאמר זה מציע ניתוח אפשרי אחד, הממחיש כיצד התנגשות דיאלקטית בין רעיונות מוסיקליים יכולה לשנות את השומע שבוחר בפריזמה ההיסטוריוציסטית ולסייע לו לאמץ סטרוקטורות קיומיות חדשות.²

המוסיקה של שפר (Schaeffer) ושל פייר הנרי (Henry), שכונתה בשם מוסיקה קונקרטי, הייתה מהפכה. הייתה זו מוסיקה שאפשרה למלחין לקחת כל חומר גלם שיחפוץ מן העולם האמיתי, ולשנות אותו עד שלא ניתן יהיה לזהותו. שפר אסף את חומרי הגלם שלו מכל צליל שרק היה יכול, אנושי או אחר, ויצר מהם "אובייקטים צליליים" שהוצבו לצד "אובייקטים צליליים" אחרים. המשמעות הפוליטית-פילוסופית הייתה עצומה. מוסיקה קונקרטי היא מוסיקת חפצים, המוסיקה של ה"היות-עם-דברים" האקזיסטנציאליסטי.³ המוסיקה הקונקרטי מאפשרת לצקת את העולם הישן והמנוון אל תוך הקשרים חדשים, ליצור מהפכות, לרומם את מעמד הפועלים על חשבון המעמד הבורגני⁴ (שעמו נמנו רוב המלחינים של המוסיקה הקונקרטי).

במקביל לאסכולה הקונקרטי שפעלה בצרפת, החלה לפעול בגרמניה של שנות החמישים "האסכולה ה-1 של קלן", בהנהגתו של הרברט אימרט (Eimert). חברי האסכולה כינו את הניסיונות שלהם "מוסיקה אלקטרונית", ושאפו, בהשראת הסריאליזם המוחלט של ווברן (Webern)⁵ להגיע למוסיקה שכולה מורכבת ממקורות סינתטיים, ללא שמץ של צליל "אמיתי", המתבססת על מחוללי-צליל או סינתיסייזרים בלבד, מוסיקה שתהיה נשלטת עד אחרון הפרמטרים שבה. ב"מניפסט של קלן" (1953), הכריזו כי "מבנה היצירה ומבנה הצליל אחד הם". הייתה זו הפעם הראשונה שמוסיקה נוצרה ממקור סינתטי לחלוטין: היצירה המושלמת, המלחין כאלוהים, יוצר יש מאין. יחד עם קארלהיינץ שטוקהאוזן (Stockhausen), שאז עדיין חיבר בשיטה הפוינטיליסטית⁶ חובקת-הכל שלו, ניסחו אנשי האסכולה את סדר היום של האוונגרד המוסיקלי לשנים קדימה.⁷

ההיכרות עם המוסיקה הקונקרטי משנה את האופן בו אנחנו מקשיבים לעולם - מעתה מועמד כל צליל להיות חומר גלם. האזן נעשית כמיקרוסקופ. רחשי היומיום נבחים על-פי המצלול שלהם, הקונטקסט שלהם נעשה ברור יותר ויותר. לעומתה, הטוהר הסינתטי של המוסיקה האלקטרונית מציב את השומע מול עולם עלום של צלילים לא מוכרים, שאת משמעותם הוא צריך לחפש, להבין. הוא נכנס לעולם מופשט, למערכת חוקים פרטית. כדי להבין את המערכת הסינתטית הזו לעומק יש לתת לתודעה לנשל מעליה כל זכרון של צלילים מוכרים.

מוסיקת החפצים והמוסיקה הסינתטית לא יכלו לחיות בשלום זה עם זה.⁸ המתח בין צלילים בעלי זהות נתונה מראש, הכפופים למטען מוקדם של עמדות וגישות, לבין צלילים חדשים, שמקורם סינתטי טהור, נראה כבלתי פתיר. היה צורך במלחין בשל, מסדר הגודל של ארנסט קרנק (Krenek) כדי להביא את אנשי קלן לוותר על הדרישה הטוטאלית שלהם. ב-1955 הופיעה האורטוריה שלו Spiritus Sanctus Intellintiae, ששילבה בין צלילים מוקלטים מראש ובין טונים סינתטיים טהורים. מיד אחריה הופיעה היצירה החשובה ביותר שיצאה מן האולפן בקלן, Junglinge Gesang der, ששילבה הקלטה של נער בעל קול מלאך עם צלילי טונים טהורים דמויי פעמונים, ובכך פוזר המתח בין שתי האסכולות.

¹ במובן ברור, יש כאן השקפה מודרניסטית, פוסט-הגליאנית. אולם עצם הבחירה הרצונית של הסובייקט בתודעה היסטוריוציסטית במקום הדיבור הישן על ההכרח וההכרחי ביחסיות של המטא-נראטיב ההיסטורי הופכת את הקערה הזאת על פיה.
² זה אולי המקום לציין, שברקע המאמר מונחת תפישת אדם אקזיסטנציאליסטית היידגריאנית, כזו המייחסת לאדם סטרוקטורות קיומיות.
³ ראה היידגר, S4, S21, Time Being and Time, ושאר הפרקים הדנים ביחס בין אדם והאובייקטים שביכו.
⁴ המוסיקה הקונקרטי מאפשרת, למשל, לתרגם את הרעשים שמפיקים הפועלים בעבודה או במכרה לאומנות, ליצירות מוסיקליות, ואכן, בבריה"מאכן נעשו ניסיונות לרתום את המוסיקה הקונקרטי לצד המהפכה בשורה של יצירות כמו "קונצ'רטו לסכר הידרואלי" ו"שיר הלל לפטיש החשמלי".
⁵ המוסיקה הסריאלית ניסתה להכפיף את האלמנטים השונים של ההלחנה לשיטה אחת.
⁶ פוינטיליזם היא שיטת הלחנה שלקחה את הניסיון הסריאלי לקיצוניות, וטבעה כפיפות מוחלטת של כל הפרמטרים ביצירה לעיקרון הלחנה אחד.

על האורטוריה שלו הכריז קרנק: "נדמה כי הגענו למוסיקה הנקבעת מראש באופן טוטאלי". דור המלחינים של תלמידי ווברן ושנברג (Schoenberg) חייב היה לעצמו למצוא את האפשרות הזו עד תומה; הפרוייקט של המוסיקה הסריאלית, שניסה להחיל סיסטמת הלחנה על כל הפרמטרים של המוסיקה חייב היה להילקח אל הקצה הלוגי ההכרחי. החיים בעידן נטול הטובאליות שהתפתח באותן שנים היו תמיד על גבול הנפילה. רק הפוינטיליזם והסריאליות המוחלט יכלו להציע ודאות. עד 1954 עוד היה שטוקהאוזן אחד הדוברים הנלהבים בזכות "מוסיקה בעלת ארגון טוטאלי" (musik durchgeordnete), ויחד עם בולז (Boulez) ניסו להגיע לשליטה מוחלטת. ב-28 באוגוסט 1952 הגרר ביצוע הבכורה ל"4:33" של ג'והן קייגי, בביצוע דייוויד טודור (Tudor), בונדסטוק, שעירעו לחלוטין את ההגמוניה של ה-durchgeordnete musik. זו ללא ספק הדוגמה הטובה ביותר למקריות טוטאלית, לא-היקבעותם של הצלילים. כבר מ-1951 השתמש קייגי בחיבור בעזרת אופרציות מקריות כאחת מסכניקות ההלחנה המרכזיות שלו. באוקטובר 1954 הציג יחד עם דייוויד טודור את היצירה "55.677' 12' לשני פסנתרים". 13 דקות של חומר גלם צלילי לא מוכר: צלילים צפצפניים, פרקסיביים, מתפוצצים, כשטודור מנגן לטירוגין על חצוצרת צעצוע צבועה בכל צבעי הקשת, מכה על מתכת עם פטיש או זוחל מתחת לפסנתר לתקן שם משהו. בינתיים המשיך קייגי לנגן כאילו דבר אינו קורה. האוונגרד האירופי נותר מבלבל. ב-1958 התקדמה המקריות צעד נוסף. קייגי וחבריו עלו על הבמה מצוידיים במקלטי רדיו שכוונו תוך כדי צעידה על הבמה. עתה לא היתה למבצעים כל שליטה על מה שנשמע בחלל האויר.

באותה שנה כתב בולז מאמר¹⁰ בו התייחס בכעס ל"אימוץ פילוסופיה בעלת גוון מזרחי, השואפת לשמש הסוואה לחולשות יסודיות בטכניקת ההלחנה". באותה נשימה יצא כנגד הטכניקה הסריאלית, שהוא עצמו היה עד אז מהבולטים בנציגיה, וכינה אותה "פטישיזם של המספר", שיטה אוטומטית ומכנית לגמרי. בכעס שיים בולז את הדיון בהקצות שני השיטות כ"התחמקות מהחוליות". גם אומנות-המקרה החדשה היא פטישיסטית, אך במקום לגלגל את אחריות ההחלטה על טבלת המספרים היא מטילה אותה על המבצע... המלחין נתקל מכל צד שהוא בגורם אי-רציונלי... אנו מנסים בכל כוחנו... להגיע לשליטה על ההומר, והמקריות נאהזת בכל כוחה, והזדרת דרך אלף פתחים שאין לפתוח אותם". הוא מבחין בכל זאת בין "מקרה שהוא תוצאה של רשלנות" לבין "מקרה שהוא תוצאה של אוטומטיזם", ובוחר את האפשרויות הקיימות בין קומפוזיציה למקריות. בולז יוצא ממושגי מוסיקה בסיסיים, שיש בהם חופש למבצע (פרמטה, רובאטו, אד ליביטום) ומשתמש בהם לספיגת המקריות והכנסת מומנט חופשי בטמפו. מושגים אלו הוא מכנה בשם "אליאטורות", קוביות. כך נוסדה המוסיקה האליאטורית, מוסיקה המציינת בפני המבצע את אשר עליו לעשות בהוראות פתוחות למדי, המעניקות מסגרת חופש מסוימת, קבצית, טובאלית, זמנית, מבנית. אצל בולז המקריות היא מכוונת, על אף שהיצירה כבר אינה מציינת לחוקי המבנה הברורים של צורות המוסיקה המקובלות. לא ברור מתי היא מסתיימת, באיזה צליל, לאחר כמה מחזורים.

שטוקהאוזן לוקח את המוסיקה האליאטורית צעד אחד קדימה. ביצירה לפסנתר Klavierstück XI הוא מיצב עמדת ביניים בין העמדות האסתטיות כתובות בנוסחיה המוכרת ובסוף כל אחת קבוצת הערות. הוראות הביצוע: "המבצע יסתכל באקראי בגיליון ויתחיל לנגן את הקבוצה הראשונה שבה נתקלת עיניו..."; המבצע מקבל חופש בנוגע לעוצמה, למגע, ולסדר המעבר בין הקבוצות. בסוף כל קבוצה עליו לעבור באקראי לקבוצה הבאה, ולבצע אותה על פי סט ההוראות שהופיע בסוף הקבוצה בדף הקודם. זו הייתה אמורה להיות תשובה ניצחת לבעיית אי-הודאות. בין קייגי היה נחרץ. "התכונה הבלתי-קונבנציונלית היחידה היא ממדי הגיליון" אמר, וחיסל באחת את הביסוס האליאטורי. למרות זאת נעשו ניסיונות נוספים בשיטה זו: החופש בתוך צורות מסורתיות איפשר למלחינים תחת הכיבוש הסובייטי לעסוק בסוגיות של חופש, כמו לדוגמה לוטוסלבסקי (מלחין פולני) ששילב לא מעט מוסיקה אליאטורית ואף ביסס עליה פרק בסימפוניה השלישית שלו.

מלחין אחד, שעבורו המתח בין היקבעות ומקרה מהווה יסוד פורה ליצירה, הוא המלחין הבריטי קורנליוס קרדו (Cardew), תלמידם של שטוקהאוזן ועל ג'והן קייגי כאחד. עבורו, היתה המקריות יותר מאשר צורך חדשני. במתן חופש יצירתי למוסיקאים המופיעים הראה דאגה כנה לעשיית מוסיקה כפעולה אנושית ולא כאמנות גבוהה, מרוחקת, מנותקת מחיי היום-יום. בחיבור "Towards the Ethic of Improvisation" הוא כותב: "מוסיקליות היא מימד בחיים. מציאות רגילה לגמרי". ביצירה "The Great Learning" התעקש קרדו על השתתפות מבצעים שאינם מוסיקאים מקצועיים, והעניק להם תפקיד מוסיקלי מכובד, שדרש מהם פשוט להקשיב. בהתבססו על חוסר הדיוק הטבעי של מי שאינו מורגל בשיירה מקצועית, יכול היה קרדו להכניס יסוד מקרי אמיתי ליצירה שהוראותיה חופשיות ממילא, שמזכירה במעט יצירות של מוסיקה אליאטורית. המוסיקה נעשתה לפעולה שלי, שלך, של פכועי מוח ועל פרוכסורים למתמטיקה. התרומה הממשית שלו נעשתה באיטליה. ב-1966 הקים קרדו שני הרכבים מוסיקליים המבוססים באופן מוחלט על אלתור. ב-Consonanza Il Gruppo Improvisazione Nuova (IGDINC) חבר אליו חצוצרן צעיר בשם אביו מוריקונה ועמו עוד כמה מוסיקאים איטלקים. ב-Musica Elettronica Viva (MEV) היו חברים קרדו, פרדריק רבסקי (Rzewsky) ומספר מוסיקאים אמריקאים, בראשם המלחין אלון קוראן (Curran). האלתור שלהם, כלל לא דמה לאלתור הניאזי. הוא היה מורכב מרצפים של אירועים מוסיקליים אלקטרוניים, צליליים, לא הגיוניים ולא מוכרים, שהתחדשו מדי רגע למשנו, כשקבוצה של אנשים מנסה ליצור תוך כדי שהם מקשיבים זה לזה ומגיבים זה לזה. לא היתה מסגרת מבנית מובדדת, אז היא הומצאה במקום, או בולדה תוך כדי.

7
8
9
10

10 "Imaginary Landscape" של ג'והן קייגי (שנבוצעה כבר ב-1939) התבססה על השמעת תקליטים של סוכים סינתטיים. מאחר והשתמשה במקורות צליל סינתטיים לגמרי, ניכסו לעצמם האלקטרונים את היצירה, וטענו שהמוסיקה האלקטרונית מוקדמת יותר. חסידי המוסיקה הקונקרטיה, לעומתם, טענו שמאחר והיצירה היא השמעת חומר גלם מוקלט, להם זכות הראשונים. לאחר ששטוקהאוזן חזר מפריס, וניסה להציג בפני אימרט את החידושים האחרונים במוסיקה קונקרטיה התקבל קונקרטיה, התקבל שטוקהאוזן בקיטובות של כעס. אימרט השתולל. Studie II, יצירתו מ-1954, גרמה לאימרט להשתולל. תורת ה"אי-ודאות" של קייגי התבססה על מקורות כמו ספר הנורלות הסיני, האי צ'ינג, על מיסטיקנים גרמנים כדוגמת מייסטר אקהרד ועל זן בודהיים. המאמר מורסמם תחת השם "Alea", שפורסם ב-Darmstadter Beiträge

באנגליה ב-1966 הצטרף קרדיו לקולקטיב המוסיקלי AMM, שבו היו חברים גם לו גרה (Gare), אדי פריבו (Prevost) וקית' ראו (Rowe), דיייד טופ (Toop) מספר על הופעה של AMM ב Roundhouse בלונדון כעל רגע מרכזי בקונספציה שלו על מהות המופע. הוא קושר גם את הרגע הטרומי הזה, לידת הקולקטיבים החופשיים, לשורה של הסתעפויות בתחומי העיסוק המוסיקליים; זהו רגע נפלא: מ-MEV יוצאת המוסיקה הסביבתית של אלווין קוראן, שמהווה השראה לעיצוב סביבה מוסיקלית עד היום; וכן איבן ואנדור, אתנומוסיקולוג מרתק ופרדריק רבסקי והרפתקנותו הפוליטיות מן הקולקטיב - IGDINC יצאה המוסיקה הסינמטית של אנו מוריקובה, מהקולקטיבים האמריקאים יצאה בשורת האקטיביזם השחור, מהבריטים - אמנות פתוחה וניסיונות במינימליזם. המוסיקה של הקולקטיבים הללו כל-כך ספוגה בהווה, בעכשיו, במייד, עד שהיא ניצבת מיד בקוטב ההפוך לניסיונות האמריקאים במינימליזם, שהקדימו אותם במעט. החיפוש של לה-מונטה יאנג (Young) ומורטון פלדמן (Feldman) במינימליזם החלו סביב 1959. במוסיקה של שני אלו הזמן הוא ארוך, אינסופי, התודעה נפרסת בו על פני הווה ממושך, עד שהיא הולכת לאיבוד בזמן, כמו במדיטציה או במצב של טראנס. היריבות בין שתי אסכולות אלו איננה על בסיס אישי; גם המינימליסטים וגם המאלטררים הכירו אלו בתרומתם של אלו. אך לא פשוט לעשות את הסינתזה ביניהם. הפרוייקט הזה הוא חוד החנית של המוסיקה כיום, כפי שבא לידי ביטוי באלתורים המינימליסטיים הממושכים של ג'ים אורוק (O'Rourke) עם גאנטר מולר (Muller), ושיתופי הפעולה השקטים של קווין דראם (Drumm) ואקסל דורנר (Dorner).

הניסיון לגשר בין המינימליזם ה"אמריקאי" והמוסיקה של הקולקטיבים החל בתקופת ההפניגים של שנות ה-60. הנסינות הפתוחה, והקרבה לתהליכים טבעיים של התפתחות המוסיקה המאלטרית, והיסוד הפרפורמטיבי המשותף גם למאלטררים וגם למינימליזם של לה-מונטה יאנג - כל אלה - הוכיחו את עצמם פוריים ומשפיעים מאד. יש להזכיר, בין השאר, את העיסוק של אלווין לוסיה (Lucier) בהדהוד של חדרים ואת ההתמקדות של פולין אוליברוס (Oliveros) בהקשבה עמוקה, שמתפרסת על פני משך זמן של חיים שלמים.

פתאום, נמתח ציר על-זמני בין היצירות המפוזרות של מריאן אמאשר (Amacher) מ-1979, המלקטות ים ממקום אחד, רחשים אורבניים ממקום אחר ואת תבניות החדר בו אתה השומע עומד, לבין יצירות מוקדמות של צ'ארלס אייבס (Ives) בהן התזמורת מתבקשת לנגן ליד הים (או ליד בריכה). האסכולה השנייה של קלן, בראשות הולגר צוקאי (Czukay) מ-CAN, ניסתה מצדה ליצור אירועי סאונד שההווה שלהם הוא ארוך, מדיטטיבי, אינסופי, נושם דחוסים של צליל, אך שהקשבה קרובה תחשוף בהם עשרות התרחשויות מינימליות, מיקרו-התרחשויות של סאונד. פיל ניבלוק (Niblock) וטוני קונרד (Conard) הגיעו מצידם, דווקא למינימליזם המוחלט: Drones דחוסים, אינסופיים, בעלי זמן נצח, שעוטפים את השומע, לוקחים את התודעה הסובייקטיבית ומשקעים אותה בצליל.

לכל אלו הייתה השפעה מרענת על סטודנט למוסיקה עם אוריינטציה לאמנות בשם בריאן אינו (Eno). ההשפעות של ההפקות של אינו ושל פרוייקט "אמביאנט 4-1" (78-82) על העולם המוסיקלי הן מרובות. המאזין ל"אמביאנט 4" מוצא שאופן ההתייחסות שלו לצלילים בסביבתו משתנה. לאחר שהתמזגו להן גיטרות עדינות, ציקאדות מזמרות, רעשי חשמל, הקולות של השכן מלמעלה, והופיעו כולם בתוך החלל הבלתי אפשרי של מערה בתוך מסדרון בניין תעשייה, אתה לא נשאר אותו אדם. כל צליל בעולם האמיתי הוא פסקול, כל דיסק או תקליט הוא רובר בהתרחשות האקוסטית בעולם. המוסיקה של בריאן אינו משנה אותך. לא מבעד לפרספקטיבה, לא אחרי בחירה תודעתית, היא פשוט מכניסה את העולם לאוזניים ואת התודעה לעולם ומארגנת ציור מתמשך, בלתי פוסק, של סצינות מתחלפות.

הניסיונות במוסיקה אלקטרו-אקוסטית מאז שנות השבעים, משתקפים באוסף A Storm of Drones (Ashpodel, 1995). הכיתוב על העטיפה מציב את האמביאנט של עולם ה-drones בקוטב המתנגד לזה של אינו. זו איננה מוסיקה שלווה, נעימה, שעוטפת אותך ברכות. גושי צליל עמוסים, שקט, רעש סטאטיות ותנועה, רעש, סערות סאונד לעומת סטאטיות מעיקה, דחיסות וחיי יום-יום אמיתיים עוטפים את השומע, ומשקעים אותו בצליל. המושג המרכזי של תנועה זו הוא שיקוע (Immersion), היות-ספוג-ב, היות-משוקע-ב. זוהי סטרקטורה קיומית, שההכרות עם ההתייחסות שלה לכל מקורות ההשפעה שקדמו לה מציבה את השומע, שתודעתו גם ככה נעטפת בצליל, במקום א-היסטורי מובהק, בסימולטאניות של הקשרים הדיאלקטיים, מחוץ לרצף ההיסטורי הכרונולוגי ובתוכו. התודעה של השומע המשוקע נלקחת על-ידי הצליל ונזרקת הלוך ושוב בין הזעקה של מונטווורדי כלפי אלווין לוסיה, של לואיג'י רוסולו (Russolo) מול Merzbow, של מסמי אקיטה (Akita) מול ברנהארט גאנטר (Gunter).

יולי 2002: אני מוזמן ליצור עבודת סאונד וטקסט לכתב-העת **הערת שוליים**. אני חושב על מאמר שישמש בסיס ליצירה מוסיקלית. אני כותב את "פנדולום מוסיק", מהלך אנליטי-דיאלקטי אפשרי על נחיצותה של תודעה היסטוריו-ציסטית בהבנת היחס בין סובייקט וצליל במוסיקה של המאה ה-21. העיצוב הגראפי של המאמר משמש הוראות ביצוע ל- **Christian's Phase Organ 2**. הביצוע מופיע ברצועה 16 בדיסק.

ציטוט #1

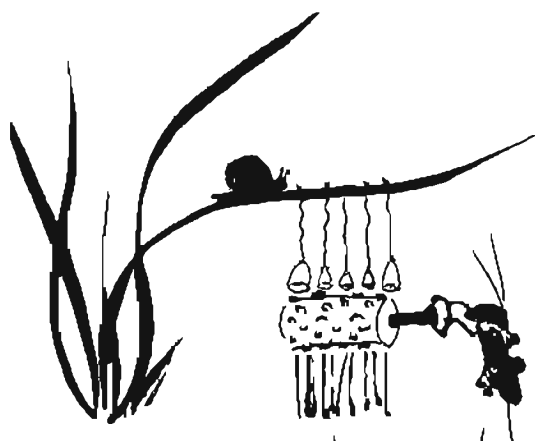
כישלון



תיבות נגינה

גרונדינק קסאינסקי, אלונה סוסינסקי

תיבת נגינה 1



○ תיבה זו נקראת "בורטינו" (פיכוקיו") בשל מפתח הזהב המפעיל אותה והאופי האמיץ של צליליה. התיבה מכילה צילינדר בעל פינים בכדלים שונים, פעמונים ולוחות. הצרצר הוא אביר - מפתח הזהב וכן המפעיל הראשי של התיבה.

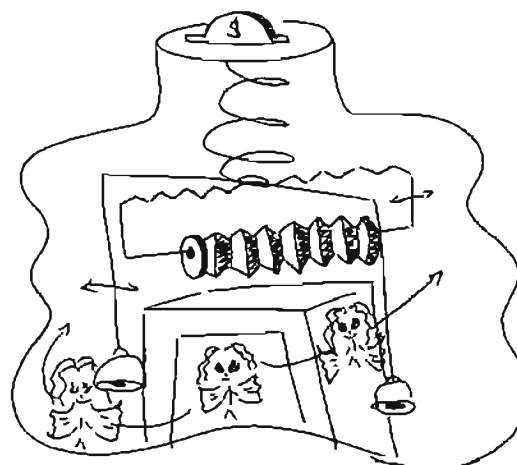
◀, תיבה 1, רצועה 2

תיבת נגינה 2

○○ התקליטומט הסימטרי

זרקו מטבע. כוח הכסף מפעיל את המנוע. פטישים קטנים מתחילים לדפוק ומפוחית מתחילה לנגן. הרעשים מעירים מלאכים מכניים קטנטנים. המלאכים מתחילים לעוף ולשיר עד שכוח הכסף אוזל. זרקו מטבע נוסף...

◀, תיבה 2, רצועה 3





תיבת נגינה 1



000

בעבודה זו שתי תיבות זהות - האחת מנגנת מהר והשנייה לאט. התיבה האיטית מתחילה את נגינתה לפני התיבה המהירה, ומסיימת אחריה. התיבות נוצרו בהשראת סיפור הנסיכה אטה ושתי מראותיה. מילורד פאוויק מספר את הסיפור ב-"מילון הכוזרים": הנסיכה אטה נהגה לישון כאשר אותיות הא"ב הכוזרי כתובות על עפעפיה. מכיוון שהא"ב הכוזרי היה רעיל לקריאה, שמר מנהג זה עליה מפני הטרדות בזמן שישנה. לנסיכה אטה היו שתי מראות; האחת איטית, ששיקפה דברים באיטיות והשנייה מהירה, ששיקפה דברים לפני שקרו. בוקר אחד, לאחר שביקשה ממשרתיה להביא את המראות, הסתכלה הנסיכה אטה לתוכן ומצמצה. מכיוון שהאותיות עדיין לא נשטפו מעפעפיה, ראתה את השתקפותן וכך מתה. היא מתה בזמן שבין שני מצמוצי עיניים. העבר והעתיד הרגו אותה. היזהרו כאשר אתם משחקים בתיבה זו.

←, תיבה 3, רצועה 4

DOUBLE TEXT

EVERY TIME **SHE**
STEPS ON HER RIGHT LEG **I**

NASTY PAIN DOWN MY THROAT
(DOWN MY THROAT DOWN MY THROAT) **FEEL**

HER RIGHT LEG SHE'S DRAGGING
'CAUSE THE ~~KNEE~~-
K-EEEEK-NEEE K-NEE KNEE'S FEELLING BIGGER & THICKER
INFECTED & SWOLLEN
(BIGGER & THICKER IN-FECTED & SWOLLEN)

EVERY TIME **SHE**
STEPS ON HER RIGHT LEG **I**

NASTY PAIN DOWN MY THROAT
(DOWN MY THROAT DOWN MY THROAT) **FEEL**

LAST TIME WE MET
I KICKED
STRAIGHT-
IN HER KNEEE
(GREAT BLOW T'WAS GREAT BLOW T'WAS, GREAT BLOW T'WAS)

KICKED-
STRAIGHT IN HER KNEE
(HONESTLY MEANT TO FREE **HER**
FROM THE NASTY PAIN **I**

DOWN MY THROAT
(DOWN MY THROAT DOWN MY THROAT) **FEEL**

KNEEDLESS TO SAY-THE KNEE WAS
BATTERED, CORRUPTED, DISFIGURED & CRASHED
(BATTERED /CORRUPTED /DISFIGURED AND-CRASHED)

AND MY THROAT? HA?
FEELLING NOW BIG THICK & SWOLLEN
THROW-UP /THROW-UP /THROW-UP /
MY VOICE-

IS SCRATCHING, ANNOYING SHUT-UP /SHUT-UP /SHUT-UP /

PART 2

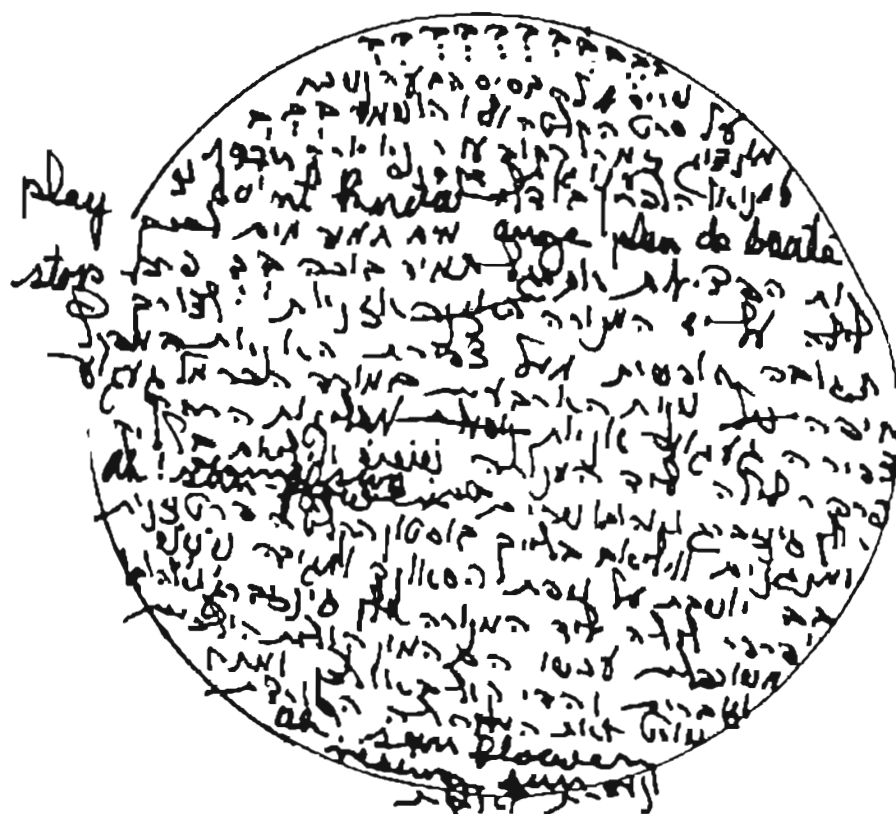
HER'S WAS AN I-LEGAL LEG
SHE WAS KEEPING UNDER HER SKIRT
I-LEGAL LEG
(BIG THICK IN-FE/A/CT)
CUT-SHORT-CUT
STRAIGHT-IN-HER **KNEE**-D-
-LESS TO SAY THE **KNEE** WAS
BATTERED/ CORRUPTED/ DISFIGURED AND-CRASHED
I-LEGALEG I-LEGALEG
BATTERED, CORRUPTED,
DISFIGURED IN-FACT!

THE WINNER'S SONG:
SHE
FEEL TO THE **GROUND** & SHE **CRIED** WHILE SHE
FEEL TO THE **GROUND** & SHE **CRIED** WHILE SHE
FEEL TO THE **GROUND** & SHE **CRIED** WHILE SHE
TIED (2) (3) (4) LEG AND
THIGH (2) (3) (4- -)
LINKED & TRANSFIXED TO A NICELY-SHAPED STICK!
HAY-HOP HAY-HOP HAY-HOP!

BY ANAT PICK

ישויות קול- זמן וזכרון

אילנה צוקרמן



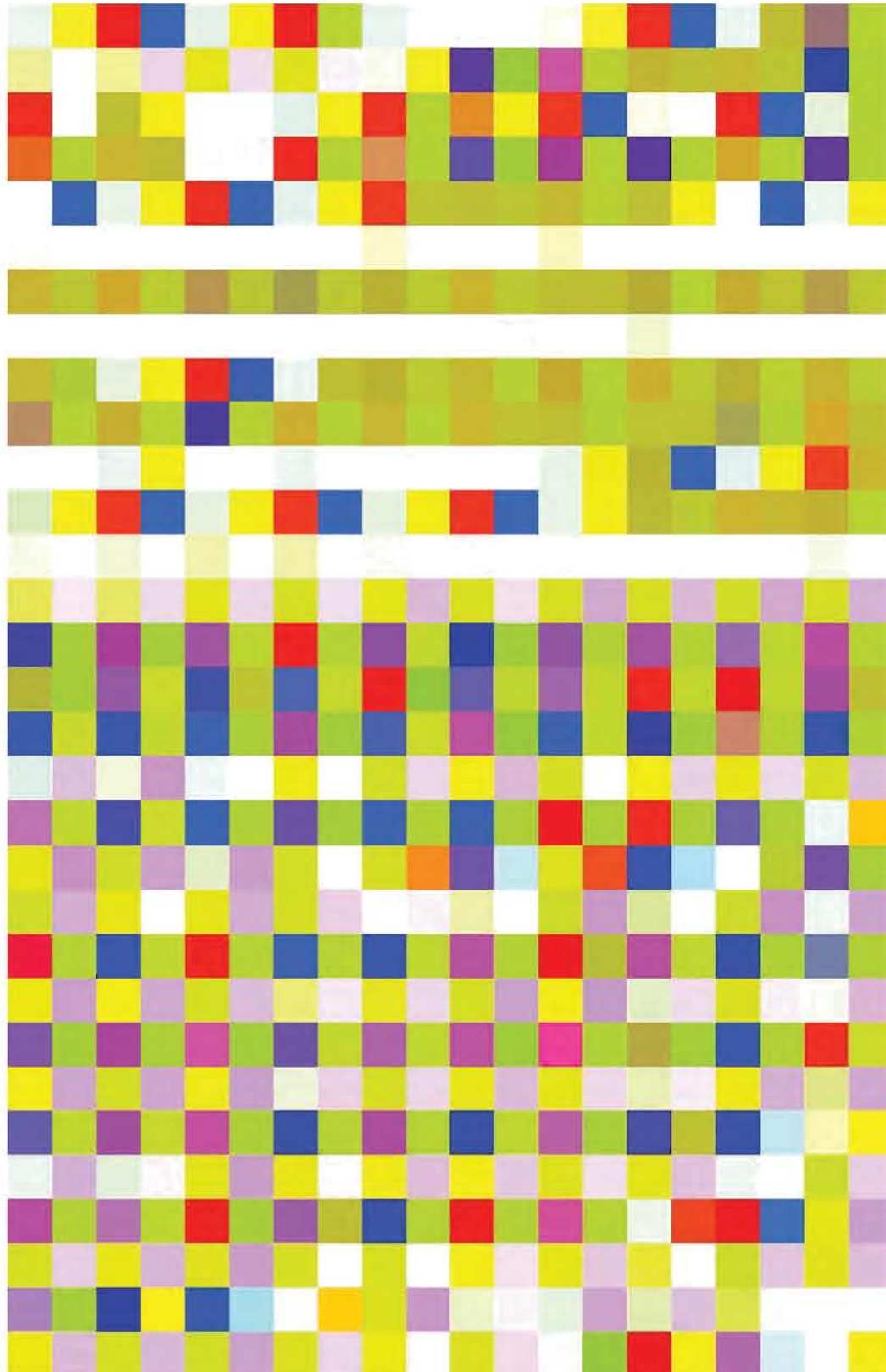
בועות של זמן קפוא הן רוחות הרפאים של עבודת הסאונד. חומרי זמן טעונים המקפלים בתוכם את הזכרון. שרידי מהויות, תנועת רגש, רמזי נופים, הדי שפות רחוקות, קרעי מציאות, ריתמוסים ואסתטיקות שונות. כל אלה, כלואים וחבויים במאגרי ההקלטות, על גבי דיסקים, קסטות דיגיטליות ואוצרות מחשב, אבל גם, ולפעמים בעיקר, בסרטי וידאו, קסטות, ותקליטים ישנים וזנוחים. במסע הנערך בעולם האודיו הזה, שכולו הרפתקאות ותגליות, נחשפים הקולות בלחיצת כפתור או הזזת עכבר, משתחרר געש אנרגיות דחוסות הטמון בקול המוקלט. מן המחוספס ועד למלוטש. פריזמה רחבה ועשירה המשקפת מקום אחר. שכבות רעש, שקט, תנועת עצמים וציוץ מדוייק של צפור. מבע אנושי טרום לשוני, מקרטע עיוור, מתנגש בדיבור רהוט מודע. מן האינטימי, שאין לו שם, אל הדינמיקה של הככר ההומה.

במסע הזה בעקבות הקול, כל דיגום שבחרת, נושא עמו רקמת זמן שונה השומרת בתוכה את החומר התיעודי של הזכרון. נוצרים עימותים מוזרים בין שלוש מערכות זכרון שונות: הזכרון המוכר לך, הזכרון הנשלף מן המאגר האלקטרוני, ובעקבותיהם הזכרון הרדום הניצת וגואה מתוךך.

ישויות קול אלה, מונחות זו לצד זו, וזו על גבי זו על חוט זמן חדש. הזמן המופעל בין stop ל-play. נוצרת יחידה חדשה, בעלת דינמיקה ייחודית הקושרת בין החומרים המופשטים האלה, יחידה המתנועעת במעגל. ספירל העולה ויורד, עמוס שכבות תוכן מטלטלות, בעלות עוצמה חושנית חזקה, הנשענות על תחביר מיוחד ופיסוק מדוייק. החושניות והאמורפיות של הסאונד יוצרים סתירה כה מוזרה, אשר הופכת את הסאונד למיוחד כל כך. נחשף עולם קולי ללא גבולות. האוזן קולטת, העין הפנימית בוראת ואז רואים את הקולות.



אש אמרה לי



אש אמרה לי
 תביאי אותי אליו
 ואנחנו נשים, יר
 זקנות
 תינקות קוראור
 תהיה כתום ואז
 וטוב וליד

ויקטוריו

← אש אמרה לי, רצון

עיבוד של אליסוף קובנר ל"אש אמרה לי", של ויקטוריה חנה.

מריאן לופ *

מאת ג. ווקולינצ'וק.

אני נזכר בפגישתי הראשונה עם מריאן לופ, ב-1954, במארסיי. הוא הציג אז את עבודתו "ריבוי של איקסים". מבנה של צינורות אמבטיה, שהשמיע דרך הפתחים הרבים שבו נשיפה אחת בקצבים שונים... אז עדיין לא חלם מריאן כי התאוריה שפיתח באותן שנים תהפוך בסיס לאופן ההצגה הפופולרי ביותר באמנות הסאונד, ומאוחר יותר גם בקולנוע הניסיוני.

קראתי את מאמרו הפרוגרמטי: "Loop by Loop", שהתפרסם בתחילת שנות הארבעים בכתב-העת הרומני "S", העוסק בתולדות הפרבולה. המאמר פורסם כקוריוז יותר מאשר כקריאה לחידוש בעולם האמנות. הבסיס למאמר היה שלילת התזה שלו עצמו $3=2=1$, תזה שהשפיעה על אמנים רבים של האוונגרד בבוקרשט, אשר התחילו להשמיע, תחת השפעתו של המלחין הקונסטטואלי, יצירות שנמשכות שניות מועטות בשיטת לופ¹, כלומר בחזרה מתמדת. מריאן, שטען כבר מלכתחילה כי מימד הזמן, הציטטה וביטול הגבולות הם הרוח החיה של עבודת הלופ, יצא עתה כנבד רעיון הלופ הטהור שהוא עצמו המציא, והשתמש בלופ כטכניקה המרכזית כדי להתנגד לו. המאמר נכתב ברוח העבודות החדשות שלו, המשלבות מכשירים רבים המשמיעים צלילים בשיטת לופ שהמקצב, הקצב והטון של כל אחד מהם שונה. כל מכשיר מתחיל לפעול שניות או דקות אחרי המכשיר הקודם. הגנינה/הפעלה מסתיימת כשלושים דקות אחרי הפעלת המכשיר הראשון. למרות שהצלילים של כל מכשיר חזרו על עצמם, היצירה הקולקטיבית החדשה שנוצרה לא הייתה בלופ. התפיסה כי שיטת הלופ היא ניטשיאנית ירדה מן הפרק עם שיטת שילוב הלופים של לופ או "שיטת פולי", כפי שכינו אותה באותם ימים.

ההשפעה האדירה של תאוריות הלופ והפול של לופ בקרב אמני הסאונד בפרט, ובעולם האמנות בכלל, קיבלה אולי את הביטוי המרגש ביותר בתקליט המחווה למריאן לופ "סופ-לא" (נשיפה בספרדית, soplo), של המשורר הפורטוגלי זואאו דלדו. בתקליט נתקל השומע ברצועה הראשונה, בעשר שניות של נשיפה ומיד אחריה שריטה המחזירה את התקליט לתחילתו². עם העברת המחט אל הרצועה השנייה של התקליט, מופתע השומע לגלות כי מוקלטת שם עליה נשיפה מתקליט, שאחרי עשר שניות מתחילה מחדש עקב שריטה בתקליט³.

ה.ע: ברצועה עשר משוחזרות ארבעים שניות (ארבעה לופים) של הנשיפה של "סופ-לא". אנו ממליצים לשמוע את הרצועה בלופ במטרה לשחזר את היצירה כולה ואת רוח הדברים.



00:00:00 - 0:10:00



00:10:00 - 00:20:00



00:20:00 - 00:30:00



00:30:00 - 00:40:00

* ה.ע. : מאמר זה התפרסם בעיתון הצרפתי "Le Monde" (12/4/82). במוסף "רוק אן רולי", לדגל שנה למוחו של המלחין מריאן לופ.

¹ הנשיפה היא נשיפתו של מוכר הטייפ הראשון של דלדו. המוכר הקליט את נשיפתו במטרה להוכיח לקונה כי הטייפ מסוגל להקליט. דלדו, מופתע ומרוגש, שמר את ההקלטה והפך אותה לבסיס כל עבודות הסאונד שלו. ² הגיליון האחרון של כתב-העת הרומני "S", היה תקליטו של דלדו "סופ-לא".

מתוך אנך ואנחה

אפרת מישורי (ספר בכתובים)

גוף ונפש מדברים	4	3	2	1
גוף ונפש מדברים	3			2
	2			3
	1	2	3	4

ה מ ס פ ר י ם
 מ ה מ ס ר י ם
 ב מ ה פ ר י ם
 צ צ ה ר י ם
 ר ר ר ר י ם
 י י י י ה ם
 ם ם ם ם ם ם

ק ק ק ק ק ק ק ק	המבצרים	המספרים
ק ק ק ק ק ק ק ק	המצרים	המסרים
ק ק ק ק ק ק ק ק	הצרים	הפרים
ק ק ק ק ק ק ק ק	הרים	הרים
ק ק ק ק ק ק ק ק	הים	הים
ק ק ק ק ק ק ק ק	הם	הם
דימה ק ק ק ק ק ק ק ק	ם	ם

חגורת בטן:

בטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבטנבט

נרות הפוכים:

!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

אמת חנוקה באמת חונקת:

אמת
אמת אמת אמת
אמת

⏪ מ מש מ, רצועה 5
⏪ ליבי איתך, רצועה 6
⏪ קדימה לכי על זה, רצועה 7

זה בכלל לא שיר פואטי. כבר אין כוח לצעוק. גם מונולוגים קצרים יכולים להרוג. מוות בעריסה. מוות במיטה. סבירות קיצונית. ניסוי כלים.

קיים ריחוק. מוזיקאלי. מעין סימבוליזם ארוטי. עם שימוש בתיאוריות זוגיות. זיכרון. דרשות בר מצווה. היא מסתכלת. מתסכלת. זה כבר לא אמיתי. חוויה ממושקפת משהו. אינטלקטואלי מדי. המחשב חיסל את כוכב הרדיו.

מתכת בקצה הנעל. קצה הגרון. נאיביות מעושה. שוב מונולוג. מונולוג לאיד. כאילו שנעדר.

הזנחה פושעת זה נקרא. לבד. בדידות מזהרת. כך הם אומרים בשפה מכובסת. רגש מהדהד. כאילו נשמע. חושב שהוא לבד.

חשפנות מיליטנטית. נפשית. מלודית. בתווך הכול חסום. מציק. מעשה טראומטי זה היה. הכול עדיין מהדהד. היא חסרת נשימה וסיכוי. מקשיבה.

◀▶ , קרכץ(אילן גרין, גיל וסרמן) , Cyber Porno , רצועה 15

XX
 XXX
 XXX
 XXX
 XXXXXXXXX



EXTERIOR/EXTERIOR/OUTERSHELL

EXTERIUR/BUITENKANT/ESTERNO

ΛΟΓΨΒΟ/

KULSO ANYAAG/ VNE JSIPIAST

POKRYWA ZEWNETRZNA/ YERD

100%

NYLON/ NYLON/ NYLON

NYLON/ NYLON/ NYLON

NYLON/ NAYAON/

CUERPO FORRO/ CORPO FORRO/ BODY LINNING

CORPS DOUBLURE/LICHAAM/ VOERNING/ CORPO FODERA

KORPER FUTTER / ΠΑΨΛΥ

TEST BELES/ TELO PODSIVKA

GLOWNA CZESC PODSZEWA/ KJOLELIFOVER

100%

POLYESTER/ POLIESTER/POLYESTIER

MANGAS FORRO/ MANGAS FORRO/ SLEEVE LINNING

MANCHE DOUBLURE/ MOUWEN VOERING/ MANICHE FODERA

ARMEL FUTTER/ MANIKA/ ΓΡΟΛΒΗΥ/

RUHAUJ BELES/ RUKAV PODSIVKA

REKAW PODSZEWA/ AERMER FOER

100%

NYLON/ NYLON/ NYLON

NYLON/ NYLON/ NYLON

NYLON/ NAYAON/

NYLON/ NYLON

NYLON/ NYLON

סוניה כץ

I
Love U and life is wonderful
U
Love ME and life is wonderful
I
Love U and life is wonderful

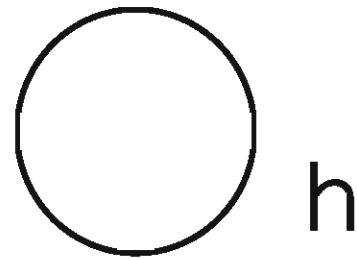
am clear
love U
I am tall
am clear
am full

U
love
I am tall
am clear
am dense

love each other
WE
are intense

love each other
WE
are intense

what a well made world
what a well made world
what a well made world
what a well made world
what a well

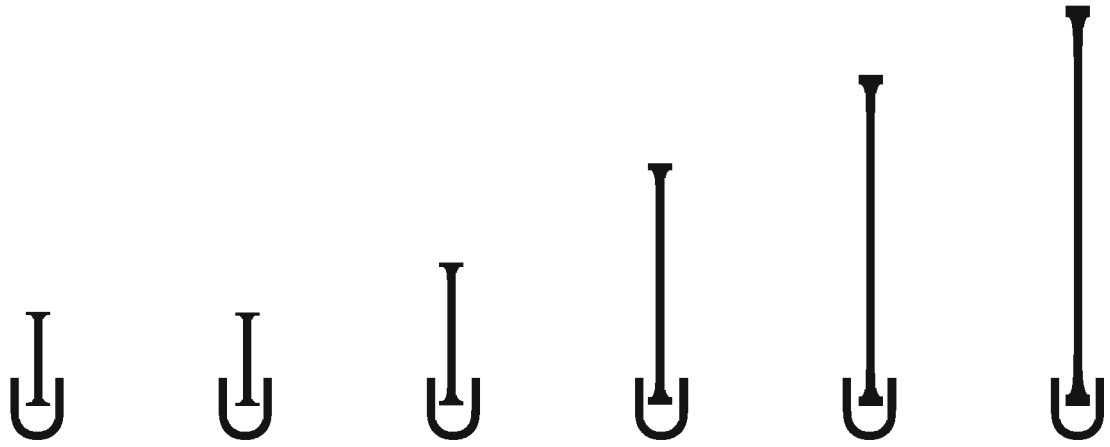


br OWN
dr OWN

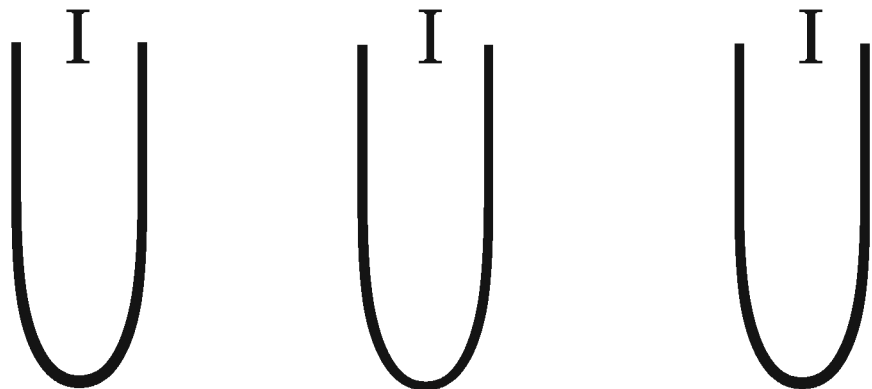
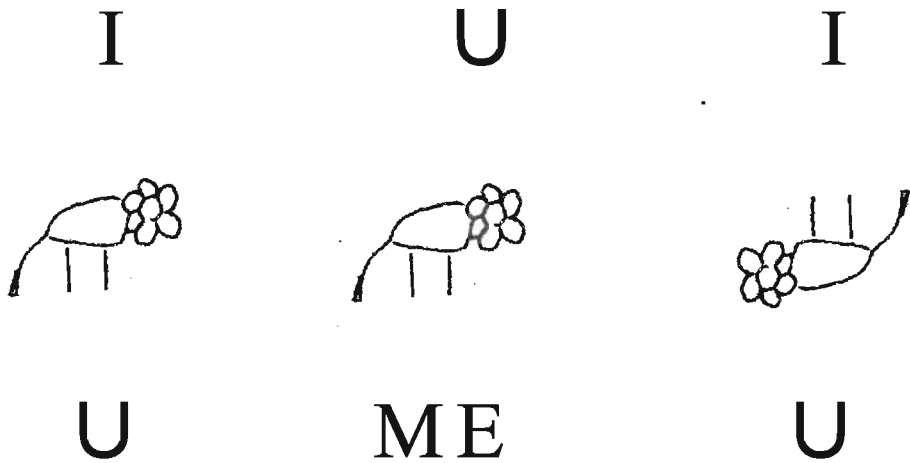


Lion

פרטיטורה חזותית לביצוע קולי | ז'וזף שפרינצק



I U I U I
Lion Lion Lion LieON LieON
U ME U ME U





הערת שוליים - גיליון 3 - סאונד & טקסט

