

תוכן העניינים

פתח דבר	7
לידיה גר איך לעשות עוד עם מילים: שתי תפיסות של אַקְפְּרָסִיס (מוזיקלי)	12
יעל כדורי קול קורה: טקסט.סאונד.דימוי.חומר	38
ג'וזף שפרינצק 'מקראות ישראל' בראי אמנות טקסט-סאונד: קול, שיבושי שפה, שיבושי מקור	66
רות הכהן-פינצ'ובר בין התחוללות להשתהות: שני אופנים מודרניסטיים של צירופי צליל-תמונה	76
מיכל גרובר-פרידלנדר אנימציה אופראית: נראות בלתי-אמן	100
סיימון שו-מילר צאצאי האופרה: יצירת האמנות הכוללת והקולנוע	116
פני הס-יסעור על 'הסערה' מאת שייקספיר ועל אירועים נוספים	138
ירח (רחמיל) פישמן מקורות המוזיקה הוויזואלית: פרספקטיבה מוזיקלית	148
בֶּרֶט באטי מצורות ברגע אל צורות בזמן: חלוצי ארגונו המוזיקלי של הממד החזותי	162
ירח (רחמיל) פישמן 'זוכר בני?' (<i>¿Te Acuerdas Hijo?</i>): מישור אישי, קונספט אמנותי ואסטרטגיות אודיו-ויזואליות	176
בֶּרֶט באטי הרהורים אחדים על היצירה 'אוטרקיה אַגְרֶגָטוּם' (<i>Autarkeia Aggregatum</i>)	186
ניקולס קוק מעבר לציטוט: המוזיקה לעיניים של <i>Eclectic Method</i>	194
זהר איתן לשמוע את הזריחה: קשרים בין-חושיים ומשמעויות במוזיקה	214

סוגיית הקשר בין המוזיקה לאמנויות הפלסטיות היא מקור השראה בתרבות המערב זה מאות בשנים. ההבדל ביניהן עורר אמנים, תאורטיקנים והוגים לחקור את יחסי הגומלין, האנלוגיות וההשפעות ההדדיות בין מוזיקה לדימוי, וכן את אפשרויות הצירוף ביניהם בהקשרים אמנותיים שונים. החשיבה המודרנית והטכנולוגיה, שהולידו את הציור המופשט, את הקולנוע והאנימציה, את הפרפורמנס ארט ואת המוזיקה האלקטרו-אקוסטית היו נקודת מפנה חשובה. כאן הונחו אבני היסוד אשר מקנות למוזיקה ולסאונד את תפקידם המכונן בהתפתחויות בעולם האמנות לאורך המאה העשרים. המדיה החדשה והאינטרנט הוסיפו ופתחו אופקים חדשים ותרמו ליצירת תרבות אודיוויזואלית מגוונת ועשירה, שניצבת כיום בלב העשייה האמנותית על כל תחומיה. אין פלא אפוא שנושא זה הוא במוקד פעילות מחקרית מקיפה, מגוונת ואינטנסיבית בשני העשורים האחרונים באירופה ובארצות הברית. הדבר בא לידי ביטוי לא רק בריבוי פרסומים וכנסים בנושא ובתכניות לימודים של אוניברסיטאות ואקדמיות לאמנות ומוזיקה אלא גם בתערוכות, בפרויקטים, בפסטיבלים ובאירועי פרפורמנס ארט.

הדיון התאורטי בתחום מתנהל בכמה אפיקים השלובים זה בזה. **החקירה הפילוסופית** עוסקת בסוגיות עקרוניות הבאות להבלטה יתרה ביצירות אמנות אשר קושרות בין המוזיקלי לויזואלי ובתוך כך מאתגרות את הדיון האסתטי. חקירה כזאת תשאל, למשל, על טבעה של תפיסת מוזיקה או הבנת מוזיקה כאשר מתווסף למוזיקה היבט חזותי; על הייחודי לתרומתה של המוזיקה במיזוג בין מדיומים; על צורות אמנות לא שגרתיות שנמצאות על הגבול בין המוזיקה לבין האמנות הפלסטית ועוד. **ההיסטוריה של האמנות והמוזיקה** מתחקה על התפתחותו של הקשר בין האמנויות לאורך השנים. המאה העשרים זוכה לעתים קרובות לתשומת לב מיוחדת: המודרניזם – על שהוא מאיר את הקשרים בין מוזיקה, סאונד ודימוי באור חדש; המחצית השנייה של המאה העשרים – על התפנית האסתטית שמציע האקספרימנטליזם מבית מדרשו של ג'ון קייג' ועל החידושים הטכנולוגיים המואצים. **המחקר והכתיבה הביקורתית על אמנות עכשווית** מנתחים סוגים של קשרים עכשוויים בין המדיה בצורות אמנות שונות, ובהן סרט האנימציה הקצר, עבודות אודיוויזואליות, מיצבי קולנוע, אמנות סאונד, אמנות קול, פרפורמנס ארט, מחול ותאטרון ניסיוניים. מקרי מבחן נסקרים על רקע עיוני והיסטורי בניסיון להצביע על חשיבותן הרבה של האינטרמדיה והמולטימדיה בעשייה האמנותית העכשווית ובחשיבה על אודותיה. **טכנולוגיה חדשה**, שהשפעתה על התחום מכרעת, נחקרת ומוצגת על ידי אמנים ותאורטיקנים כחלק מהאסתטיקה של הקשרים האודיוויזואליים לסוגיהם. נקודת מבט המתמקדת בחידושים הטכנולוגיים מדגישה את ההיבט המחקרי של הפעילות האמנותית עצמה, ולעתים היא אף משיקה למחקרים בתחום מדעי הקוגניציה, התפיסה וחקר המוח.

ארבעה אפיקי דיון אלו והקשרים ביניהם הם מסגרת המחשבה שעמדה ביסוד הכנס הביך לאומי הראשון בישראל שיוחד לנושא, אשר ממנו צמחה אסופת מאמרים זו. הכנס, 'רואים את הקולות: יחסי הגומלין בין המוזיקה, האמנויות הפלסטיות ואמנויות המופע', התקיים בפברואר

2010 במכון ללימודים מתקדמים של האוניברסיטה העברית בירושלים, ונבחר על ידי המכון ככנס החדשני והמקורי ביותר לשנה זו. הכנס היה שיתוף הפעולה הראשון בין שתי האקדמיות לאמנות המובילות בישראל: בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב והאקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים. שיתוף פעולה זה זימן שילוב פורה בין הרצאות אקדמיות לשיח אמנים.

הספר **אוזן רואה, עין שומעת** מבוסס על הרצאות נבחרות מתוך הכנס, ונכללות בו גם מסות קצרות שבהן אמנים מדברים על עבודתם. כך הוא משקף במידת מה את מגוון התחומים שנזכרו למעלה, אך יותר מזה – את הקשרים ואזורי ההשקה ביניהם. בסדר הבאתם של המאמרים והמסות הובאו בחשבון הקשרים ביניהם וכן רצף כרונולוגי.

מאמרה של לידיה גר, 'איך לעשות עוד עם מילים: שתי תפיסות של אֶקְפְּרְסִיס (מוזיקלי)', פותח את האסופה בחקירה פילוסופית ששורשיה ביוון העתיקה, ומציג קשר מורכב ועשיר בין האמנויות – האקפרסיס. המחברת מבחינה בין שני מובנים של המונח: במובן העתיק האקפרסיס הוא תיאור מילולי המחיה בעיני הרוח את מה שאיננו עוד. במובן הרווח כיום, עניינו של האקפרסיס באפשרות של יצירת אמנות במדיום אחד להציג יצירת אמנות במדיום אחר. גר מראה איך השילוב בין שני המובנים של האקפרסיס הוא שחושף את תרומתו של האקפרסיס בכלל ושל האקפרסיס המוזיקלי בפרט להתפתחויות באמנות.

המאמר הבא, 'קול קורה: טקסט.סאונד.דימוי.חומר' מאת יעל כדורי, עוסק אף הוא בכוחה של המילה המדוברת, אך מכיוון אחר לחלוטין. המחברת מעיינת בעבודת הקול של שתי אמניות בנות זמננו – עדינה בראון (ישראל) וקיארה גואידי (איטליה) – ובאמצעותן פורסת מרחב של שאלות והבחנות שבכוחן להפרות את הדיון במבע הקולי בפרפורמנס ארט ובתאטרון הניסיוני העכשווי. המאמר מרחיב את הפרספקטיבה וממקם את עבודתן של בראון וגואידי בהקשרים רעיוניים כמו מוזיקה קונקרטית, סאונד ארט ופילוסופיית התאטרון של אנטוניו ארטו.

בהמשך לדיון בקול ובדיבור, את החלק הזה של הספר חותמת משה מאת אמן הסאונד והמופע ג'וזף שפרינצק, "מקראות ישראל" בראי אמנות טקסט-סאונד: קול, שיבושי שפה, שיבושי מקור'. שפרינצק מתאר בקצרה את המסורת האוונגרדית של יצירות קול בין-תחומיות, ומסביר את השימוש הלא שגרתי בקול ביצירות מסוג זה. עבודת הפרפורמנס של שפרינצק, 'מקראות ישראל' (2005, 2010), משמשת דוגמה ונקודת מוצא לדיון.

גוף המאמרים השני בספר עוסק בצירופים בין מוזיקה לתמונות נעות. מאמרה של רות הכהן-פיניצ'ובר, 'בין התחוללות להשתוות: שני אופנים מודרניסטיים של צירופי צליל-תמונה', דן בשני אופנים מנוגדים של צירופים כאלה שהתגבשו במחצית הראשונה של המאה העשרים. האחד הוא סוג מסוים של סרטי אנימציה נרטיביים שבהם המוזיקה כמו מחוללת את הרצון או את המחשבה של הדמויות המצוירות וכך מולידה את פעולתן; האחר הוא יצירות שעשויות להיות מוזיקליות בלבד, אלא שהתפרסותן בזמן כמו מקבלת את השראתה מדימוי חזותי. הרצף התמונתי מתאפיין בשינויים זעירים, ובעקבותיו המוזיקה מדמה מצב של השתוות סטטית. המאמר מסתיים בדוגמה שבה מוזיקה, ציור ותמונות נעות חוברים זה לזה בשני האופנים גם יחד. מאמרה של מיכל גרובר-פרידלנדר, 'אנימציה אופראית: נראות בלתיאמן', דן בסרטי אנימציה קצרים של וולט דיסני והאחים וורנר העוסקים בקול האופראי. המיוחד לסרטים אלו הוא שחרור השירה האופראית מכבלי האפשרי על ידי הקניית כוח שירה אופראי על-אנושי ליצורים המונפשים לאחר מותם. 'האופראי שלאחר המוות', מראה המחברת, יוצר קרקע פורייה במיוחד להשפעות גומלין של האקוסטי והוויזואלי. שחרורו של הקול ממגבלותיהם של בני תמותה מאפשר הנפשה של הקול עצמו באופן פלסטי, וכך – יצירת אנלוגיה בינו ובין הגוף המצויר. מאמרו של סיימון שרמילר, 'צאצאי האופרה: יצירת האמנות הכוללת והקולנועי', עוסק בסרטו

של קובריק '2001: אודיסאה בחלל', ובוחן אותו בתור 'יצירת אמנות כוללת' (*Gesamtkunstwerk*). הסרט נודע במיעוט הטקסט שבו ובמקום המרכזי שהוא מקנה למוזיקה ולתמונה. שרמילר עומד על המיוחד לשילובי המוזיקה והדימוי בסרט, מצד אחד, ועל עליונות הרעיון של מוזיקה 'טהורה' באסתטיקה של קובריק, מצד שני. את הסתירה הפנימית הזו, כמו סתירות נוספות, מראה שרמילר בסרט כשהוא מתבסס על מורכבות מושג ה-*Gesamtkunstwerk* הווגנרי.

המסה החותמת חלק זה, 'על "הסערה" מאת שייקספיר ועל אירועים נוספים', של האמנית הישראלית פני הסיסעור, מחזירה את המושג 'יצירת האמנות הכוללת' אל ערס לידתו באמצעות תיאור של שלושה מיצבי אמנות המשלבים חלל תאטרוני, דימוי וסאונד.

קבוצת המאמרים האחרונה בספר עוסקת בהיבטים שונים של מה שלעתים מכונה 'מוזיקה לעיניים' — עבודות וידאו / אנימציה שנוצרו במחשב ומקיימות יחס הדוק במיוחד עם המוזיקה או הסאונד. המאמרים של ירח (רחמיל) פישמן ושל ג'רט באטי, שניהם מלחינים ותאורטיקנים, ניצבים בקונטרפונקט זה לזה: 'מקורות המוזיקה הוויזואלית: פרספקטיבה מוזיקלית' של פישמן בוחן את ההתפתחויות שהובילו ליצירתה של מוזיקה ויזואלית מצד המוזיקה, ו'מצורות ברגע אל צורות בזמן: חלוצי ארגונו של הממד החזותי' של באטי בוחן את המהלך מצד האמנות הפלסטית. פישמן פותח בתפנית שלדעתו הניעה את התהליך — הכנסתם של קולות מוקלטים אל תוך המוזיקה בעשורים הראשונים של המאה העשרים. הוא מראה כיצד ההקלטה הוסיפה לעשייה המוזיקלית את ממד החלל וכך הובילה בסופו של דבר, בסיוע הטכנולוגיה הדיגיטלית, לפנייתם של המלחינים לאמצעים ויזואליים של ממש. התוצאה היא יצירת אמנות מסוג חדש, המקנה משקל שווה לצליל ולתמונה.

המאמר ה'נגד' עוסק בהשפעתה של החשיבה המוזיקלית על שורה של ניסיונות באנימציה אבסטרקטית. באטי פותח בקשר הידוע שבין לידת ההפשטה בציור בראשית המאה העשרים ובין המוזיקה, וממשיך בניסיונות קולנועיים מוקדמים לשילוב צורות מופשטות נעות על ציר הזמן לפי רעיונות מוזיקליים. גם מנקודת מבט זו מהווה ההתפתחות הטכנולוגית זרז; המחבר מציג שתי טכניקות מאוחרות יותר, המבוססות על חידושי הטכנולוגיה, שמאפשרות ליצור בתהליך אחד הן את הסאונד המסוננת והן את הדימוי. בעקבות צמד מאמרים זה באות מסות קצרות יותר מאת אותם מחברים המציגות יצירות אודיוויזואליות שלהם עצמם שאפשר לצפות בהן באינטרנט. כך ניתנת לקוראים הזדמנות לעמוד על הרלוונטיות של הדיון התאורטי לעשייה האמנותית.

ניקולס קוק, במאמרו 'מעבר לציטוט: המוזיקה לעיניים של *Eclectic Method*', עוסק ביצירות המשׂאפ של קבוצת הרמיקס העכשווית 'אקלקטיק מת'וד' כדוגמה ל'מוזיקה לעיניים'. הוא פותח בדיון בווידאו קליפ כעבודת מולטימדיה שלעתים מכניסה גם את התמונות הנעות אל מסגרת הפעילות של הארגון המוזיקלי. לטענתו, עם פיתוחם של כלי תכנות לעריכה ומניפולציה של הסאונד והדימוי בתהליך יחיד בשני העשורים האחרונים, הגיעה המוזיקליזציה של הווידאו לרמות חדשות. התפתחויות אלו מציג קוק באמצעות עבודתה של 'אקלקטיק מת'וד' ומתמקד במשׂאפים הקולנועיים של ההרכב. המאמר מסתיים בדיון כללי יותר על המשמעויות הנוצרות ביצירות מולטימדיה מוזיקליות מסוג זה ועל שאלות של זכויות יוצרים.

מאמרו של זהר איתן, 'לשמוע את הזריחה: קשרים בין חושיים ומשמעויות במוזיקה', חותם את האסופה בהצגה מקיפה של המחקר הקוגניטיבי האמפירי הנוגע לקשרים בין חושיים, שעשוי להיות רלוונטי ליצירה ולתפיסה של יצירות מולטימדיה מהסוג הנידון בה. איתן מתמקד בשני פרמטרים של הצליל — הגובה והעוצמה — ובוחן את הקשרים בין פרמטרים אלו ובין מקום ותנועה של גוף, תכונותיו הוויזואליות ותכונותיו המישושיות. ניתוח קטע מתוך יצירה מוזיקלית

מראה כיצד מערכת המיפויים הבין־חושיים הרב־ממדית שעולה מן המחקר האמפירי תורמת לעיצוב הבעה ומשמעות מוזיקליות.

לאור העניין הגובר בקשר שבין האמנויות בארץ ובעולם, אני מקווה שאסופת מאמרים בין־לאומית זו, הראשונה בעברית שיוחדה במישרין לנושא, תועיל לאמנים, לסטודנטים, למורים ולכל העוסקים והמתעניינים בתחום מזוויות שונות ותהיה ראשיתם של פעילויות ופרסומים נוספים. אני מודה לכל הכותבים שנרתמו למאמץ, לכל הדוברים והאמנים שהשתתפו בכנס בירושלים ולשותפי לארגון הכנס – פרופ' מנחם צור, פרופ' יערה בר־און ופרופ' מיכאל מלצר.

יעל כדורי, מאי 2013

המאמר פותח בהשוואה בין שני מובנים של האקפרסיס. התפיסה העתיקה, שמוצאה ביוון הקלסית, מבססת את האקפרסיס על התיאור המילולי הרטורי. האקפרסיס העתיק מוגבל למדיום אחד, המילים, אך באמצעותן יכול הדובר להעלות לעיני הרוח דימויים עזים וחדים של מה שלא קיים עוד, ובכלל זה התרחשויות, דמויות וחפצים הקשורים במוזיקה. האקפרסיס המוזיקלי, לפי פשר זה, הוא טקסט תיאורי פואטי, שהמוזיקליות שלו באה לידי ביטוי הן בתוכן הדברים הן באופן מסירתם. התפיסה המודרנית של האקפרסיס, הרווחת כיום, מתרכזת ברעיון של הצגה מחדש של יצירת אמנות אחת באמצעות יצירת אמנות אחרת ממדיום שונה, למשל ציור באמצעות מוזיקה. גר מראה כי הטרנס־מדיאליות המודגשת במובנו זה של האקפרסיס קושרת אותו בעבותות לתחרות ה'היסטורית' בין האמנויות, וכך מגבילה את הדיון להשוואה בין אפשרויות ההבעה של כל אחת מהן, בהתאם למדיום המייחד אותה. כדי לחרוג ממגבלה זו, גר מבקשת להחיות את התפיסה העתיקה של האקפרסיס ולהציבה בצד התפיסה המודרנית. היא מציגה שורה של דוגמאות לאקפרסיס מוזיקלי, הכוללות יצירות מוזיקליות שנוצרו בעקבות ציורים ופסלים, יצירות מוזיקליות המתייחסות ליצירות מוזיקליות אחרות, יצירות ספרותיות המתארות יצירות מוזיקליות ועוד. באמצעותן היא מראה כי השילוב בין שני המובנים הוא שחושף את הדרכים היצירתיות שבאמצעותן תרם האקפרסיס להתפתחויות מעניינות במוזיקה ובאמנות בכלל.

לידיה גר היא פרופסור לפילוסופיה באוניברסיטת קולומביה. היא זכתה במלגת מלון (Mellon), גטי (Getty) וגוגנהיים. תחומי המחקר שלה הם תאוריות אסתטיות, ובפרט היחס בין פילוסופיה, פוליטיקה, היסטוריה ומוזיקה. בין פרסומיה הרבים: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992; 2007); *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory* (2008). גר פרסמה מאמרים רבים ולאחרונה על עבודותיהם של אדורנו, מרלר־פונטי ודנטו. בימים אלה היא כותבת ספר העוסק בתחרות בין האמנויות.

המאמר הוא עיון בעבודת הקול של שתי אמניות עכשוויות – עדינה בר־און, אמנית פרפורמנס מישראל, וקיארה גואידי, חברה בקבוצת התיאטרון האיטלקית סוסייטאס רפאלו סנצ'יו, ומבקש לפרוס מרחב של שאלות והבחנות שעשויות להפרות את הדיון בשימוש במבע הקולי האנושי בפרפורמנס ארט ובתיאטרון עכשווי. נקודת המוצא לדיון היא התפנית שחלה במוזיקה האינסטרומנטלית המערבית ביחסי טקסט וביצוע. עם היבטיה המגוונים של תפנית זו נמנה הדגש על הצליל האקוסטי ה'קונקרטי'. בעקבות מה שמכונה במאמר 'ביצוע נטול חציצה', עולה וצומחת מחשבת הסאונד הטהור בעולם המוזיקה המסורתית עצמו. משחודרים רעיונות אלו לתחום העשייה הקולית, הם מקבלים גוון מיוחד: העירוב הבלתי אמצעי של נפש האדם וגופו, כמו גם של השפה, יוצר אזור חיתוך מרתק בין מוזיקה חדשה, פרפורמנס ארט, סאונד ארט, אמנות קול ותיאטרון. כאן מגייסת המחברת את רעיונותיו של השחקן, המשורר והתאורטיקן הצרפתי אנטונין ארטו באשר לתפקידם של השפה והמבע הקולי בעולם התאטרוני שהוא הוגה. לאור כל זאת, ובסיוע ראיונות עם היוצרות, כמו גם עם המלחין הישראלי יוסי מר־חיים, מתחקה המחברת אחר תהליך היצירה של בר־און וגואידי ומפתחת את הרעיון של התמזגות הטקסט וביצועו כרעיון מרכזי לפרפורמנס ארט ולתיאטרון אקספרימנטלי.

יעל כדורי היא מוזיקולוגית ותאורטיקנית של מוזיקה ואמנות. את הדוקטורט השלימה באוניברסיטה העברית, ולמדה במחלקה לאמנות בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים. בין תחומי עיסוקה הקשר שבין המוזיקה, האמנויות הפלסטיות ואמנויות המופע מן היבט הפילוסופי, האנליטי וההיסטורי. היא חוקרת ומבקרת ביטויים שונים של קשרים כאלו באמנות עכשווית בארץ ובעולם, ובין השאר עורכת אסופת מאמרים בנושא זה תחת השם *The Oxford Handbook of Music, Sound and Image in the Fine Arts*, שעתידה להתפרסם בקרוב. יעל מלמדת במחלקה להיסטוריה ותיאוריה בבצלאל, בתוכנית ה-MA במדיניות ותיאוריה של האמנויות, בצלאל, ובמחלקה לאמנויות המסך במכללה האקדמית ספיר.

קול קורה:

טקסט.סאונד.דימוי.חומר

יעל כדורי

39

מאמר זה נע במרחבי המתח הפורה בין הלחנה, שפה, סאונד וביצוע באמנות עכשוויות. מרחב זה שואל על פרטיטורה וביצוע, פרפורמנס ארט ומוזיקה, זמן וחלל, סאונד ודימוי, חומר ואין, עין ואוזן. בשאלות אלו ואחרות אעייין מתוך התבוננות והקשבה לשתי אמניות עכשוויות המשתמשות בקול, במילה ובמבע האנושי: עדינה בראון (ישראל) וקיארה גואידי (צפון איטליה). נקודת המוצא תהיה דווקא מוזיקה כלית מוקדמת יותר, שבאמצעותה אבקש להרחיב את המושגים של טקסט וביצוע מוזיקלי ושל היחס ביניהם. בהשראת פילוסופיית התאטרון של התאורטיקן והשחקן הצרפתי אנטונין ארטו (Antonin Artaud, 1948–1986) ובהשראת שיחות עם המלחין הישראלי הוותיק יוסי מר־חיים אפתח את הרעיון של התמזגות הטקסט וביצועו. רעיון זה הוא, לדעתי, בלב הפרפורמנס ארט והתאטרון הניסיוני בכלל ובלב עבודתן של בראון וגואידי בפרט.

ביצוע ופה קונקרטי

מתוך ריאיון עם יוסי מר־חיים, תל אביב, 26.11.2009¹

- יעל: איך תגדיר סאונד ארט?
- יוסי: סאונד ארט היא אמנות שהבסיס שלה הוא סאונד; החשיבה היצירתית מתחילה בסאונד ולא ברעיון שמחוץ לסאונד. החשיבה על סאונד כגורם עצמאי, בלי שילווה מוזיקה, היא שינוי משמעותי בתפיסה. החשיבה על סאונד היא משהו בראש: לחשוב על הסאונד כדבר טהור, כמסה, כמקור להשראה, ולא כאיזשהו מימוש של רעיון רוחני, שהיה לפני הסאונד.
- יעל: למה אתה קורא סאונד שמלווה מוזיקה?
- יוסי: כשמלחין כותב יצירה, כלי הנגינה הם המחשה לאיזשהו רעיון רוחני. במקרה כזה הסאונד הוא המדיום, לא המטרה הסופית. ניקח יצירה שבאך כתב, נניח, לכלי גבוה ונגנן אותה באבוב; זה יישמע מצוין. גם בכינור זה יישמע מצוין. ואם הקלרנית לא יוכל לנגן את אחד התווים — נעשה טרנספוזיציה, ושום דבר לא יקרה. באך כתב רעיון של קונטרפונקט; יש פרטיטורה, ואפשר לנגן אותה במיתרים או בכלי נשיפה. בשלב מסוים, ברומנטיקה, המלחינים התחילו לחפש דברים חדשים במונחים של עוצמה, שלא היו קיימים קודם לכן. קודם לכן העוצמה הייתה עניין של הכפלה; למשל בתזמורת — שלושה חלילים במקום חליל אחד. בא וגנר ואומר: הטובה לא מצלצלת טוב;

1 טעמי השיחה עם מר־חיים שמובאים בהמשך לקוחים מאותו ריאיון.

המאמר דן בשני אופנים של צירופים בין מוזיקה לתמונות נעות שהתגבשו במודרניזם. האופן האחד — שאותו מכנה המחברת 'התחוללות' — מתייחס לסוג מסוים של סרטי אנימציה נרטיביים, שבהם קדמה המוזיקה לרצף הוויזואלי. במקרים אלו המוזיקה היא שמחוללת את המניע הפנימי של התנועה, כלומר את הרצון או המחשבה שמולידות את הפעולה הנרטיבית כרצף של מחוות ויזואליות. 'שולית הקוסם' מתוך 'פנטסיה' של דיסני (1940) מובאת כדוגמה. ניתוח מפורט של הדקות הפותחות את הסרט מראה את יחסי ה'תחוללות' בין המחוות המוזיקליות למחוות הוויזואליות. באופן הצירוף האחר — ה'השתהות' — הרושם המתקבל הוא שהתמונה קודמת למוזיקה, אם כי בפועל סדר היצירה עשוי להיות אחר, ואף ייתכן שאין כלל היבט ויזואלי מוחשי ביצירה. זהו דימוי של מצב תודעה פנימי מעורפל ולא ברור; הרצף התמונתי, המתקיים על פי רוב בעולמו הפנימי של המלחין ומשמש השראה ליצירה, מאופיין בשינויים זעירים, וכך גם הרצף המוזיקלי, המבקש לעורר דימוי מעין זה בדמיונו של המאזין. כך, למרות ההתהוות בזמן, הרושם המתקבל הוא של מצב סטטי. הדוגמה המובהקת שמובאת בהקשר זה היא הפרק 'גוונים' מתוך יצירתו של ארנולד שוברג, 'חמישה קטעים לתזמורת' אופוס 16 (1909), המוצבת בהקשר של רעיון ה'מנגינה הצליל-גונית' (Klangfarben Melodie) של המלחין. המאמר מסיים בסרט 'ורטיגו' של היצ'קוק כדוגמה פוסט-מודרנית שבה מוזיקה, ציור ותמונות נעות חוברים ליצירת השתהות אודיו-ויזואלית המבטאת מצבי תודעה מורכבים ונסתרים.

רות הכהן-פינצ'ובר מכהנת כפרופסור בקתדרה על שם ארתור רובינשטיין בחוג למוזיקולוגיה באוניברסיטה העברית. מחקריה מבקשים להאיר את תפקידה של המוזיקה בעיצוב ושיקוף תהליכים והקשרים תרבותיים ופוליטיים רחבים מנקודות מבט אסתטית, סמיוטית ועוד. פרסומיה עוסקים בין היתר בעלייתן של תאוריות אסתטיות חדשות במאה השמונה עשרה, ובהן עליית הסימפטיה והחמלה כפרדיגמה תרבותית במוזיקה ומחוצה לה, באופני משמוע מוזיקליים, בזיקות העמוקות בין מוזיקה לפוליטיקה במערב ובין מוזיקה לדת בהקשרים יהודיים ונוצריים. ספרה האחרון *The Music Libel Against the Jews* (Yale University Press, 2011) זיכה אותה בפרס קינקלדיי ובפרס פולונסקי לשנת 2012.

בין התחוללות להשתהות: שני אופנים מודרניסטיים של צירופי צליל-תמונה

רות הכהן-פינצ'ובר

77

המערך המושגי

שני אופנים של צירופים אודיוויזואליים דינמיים, או של חיבורים סינרגטיים בין רצף צלילי לרצף תמונתי, התגבשו בתקופה המזוהה עם המודרניזם באמנויות. אני מכנה אופנים אלו **התחוללות והשתהות**. באופן הראשון קודמים הצלילים לתמונות, ובתהליך היצירה הסינרגטי הם קובעים במידה רבה את ההתפרסות הוויזואלית לפרטיה. מדובר בסוג מסוים של סרטי אנימציה, היוצרים רצפים ויזואליים קוהרנטיים, נרטיביים, אשר נגלים לפני הצופים כאילו הם **מתחוללים** בזמן אמתי מתוך העירור המוזיקלי. את הוראת המילה התחוללות יש להבין כאן כמה שמייצר, מיילד ומביא לשינוי, אך גם כמה שמרקיד ומניע. המוזיקה במקרה זה היא אפוא יותר מאשר פסקול הנלווה לנרטיב הקיים בזכות עצמו, וההנפשה שהמוזיקה מייצרת היא כפולה: נוסף להתנעת הדמויות ולחיוניות וההבעה שהיא מקנה להן, היא מצטיירת כמה שמעניק לדמויות, נשואות הנרטיב, כוונה ורצון, שהופכים אותן מנפעלות לפועלות. המושג 'מחווה' מהותי לניתוח היחידות הבסיסיות של מופעי התחוללות אלו כפי שאראה בהמשך, ובשני המדיומים המשתתפים ביצירה — מוזיקה ואנימציה — הוא מבליט את הפוטנציאל לתנועה, להבעה, לסיפור ולפירוש הדדי. פרק מתוך 'פנטזיה' של וולט דיסני (1940) ידגים את אופן הצירוף הזה.

האופן המכונה כאן **השתהות** מקדים, בחוויית הצופים/המאזינים, את הרצף הוויזואלי למערך המוזיקלי אם כי בפועל סדר היצירה עשוי להיות אחר. על אף ההתפרסות בזמן, הרושם שהם מקבלים מתוצר הצירוף הוא סטטי בעיקרו. הם חווים רצף ויזואלי — דמיוני או ממשי — שהוא מעוט-שינויים, אך עטוף אווירה או הלך רוח, שכמו מבקש את מימושו או את השלמתו בהצללה מוזיקלית תואמת. ההצללה שצומחת מתוך השהיה זו, או מלווה אותה, מאפשרת התבוננות בתמורות דקות — ויזואליות ואודיטוריות — במרחב המיוצג, שנתפס על פי רוב כסביבה קסומה, מאגית או ספוגת אימה. לעתים קרובות ניתן להבחין בקיומו של כעין מבט פנימי לעולם הבדיוני, מבט המשייך אליו את הרצף הזה, מייצר את השהיה, ובתוך כך מפקיע אותה מרצון ותכלית ברורים. ההשתהות עשויה לייצר אפוא **השתאות**, ערנות לתהליכי התהוות הנעלמים מעין סוקרת, שולטת, שהגינה תכליתי וממוקד. דוגמאות ואזכורים במאמר לאופן צירוף זה לקוחים מיצירותיו של ארנולד שנברג, שהולחנו בין 1908 ל-1913 — שנים שבהן התחקה בדרכים שונות אחר מפגשים וחיבורים בין תמונה לבין צליל — וכן מיצירה נוספת שלו מ-1930. כדוגמה לשימוש נגיש יותר לקוראים באופן צירוף זה בחרתי בתמונה מסרטו של היצ'קוק 'רטיגו' (1958).

טענתי היא שאף שעקרונותיהם של שני אופני צירוף אלו יכולים היו להתממש חלקית גם לפני התקופה המודרנית במדיומים שאינם מזוהים עם המודרנה, ההתפתחויות הרעיוניות והטכניות של המחצית הראשונה של המאה העשרים — ובראש ובראשונה עליית הקולנוע והאנימציה הקולנועית — אפשרו פיתוח חסר תקדים של שני אופני צירוף אלו. ביתר פירוט אציע

המאמר עוסק בסרט '2001: אודיסאה בחלל' (1968) של סטנלי קובריק, ובו חן אותו בזיקה למושג הווגנריאני של יצירת האמנות הכוללת. שרמילר פותח בדיון במורכבות המושג שהורתו במודרניזם, ומסביר אותה באמצעות שלושה צירים דיאלקטיים המצטלבים זה בזה. בציר הראשון מוצב הרעיון של יצירת האמנות הכוללת שעודד סינתזה בין כלל האמנויות אל מול הרעיון המנוגד (לכאורה) של מוזיקה אבסולוטית, 'טהורה', הרואה במוזיקה מודל לאמנות הדבקה בייחוד המדיאלי שלה. שני הצירים האחרים כרוכים זה בזה: האחד מציב את אמנות האוונגרד האליטיסטית אל מול תרבות ההמונים, והאחר — את האורגני אל מול המכני. שרמילר דן ב'אודיסאה בחלל' לאור הסתירות הפנימיות הללו. באמצעות ניתוח תמונות נבחרות הוא מראה את הייחודי לסינתזה שמציע הסרט בין המוזיקה למסך הקולנוע ולתמונה המוקרנת עליו. אך במקביל הוא מראה גם כיצד שואף הסרט אל מצבה האבסולוטי של המוזיקה. שני הצירים הדיאלקטיים האחרים, כפי שהם באים לידי ביטוי בסרט, שלובים זה בזה: לבד מהמכונה (המחשב האל), שהיא אחד מגיבורי הסרט, המחבר מראה כיצד קובריק, מצד אחד, מקצין את השימוש במנגנוני הייצור הטכניים המאפיינים את הקולנוע כמולטימדיה, ומצד שני שואף לקולנוע אנין, שאותו הוא קושר עם החזרה אל הטבע.

סיימון שרמילר הוא ראש המחלקה להיסטוריה של האמנות באוניברסיטת בריסטול שבאנגליה. בעבר כיהן כפרופסור להיסטוריה של אמנות ומוזיקה בבירקבק, אוניברסיטת לונדון. בין פרסומיו: *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage* (Yale, 2002) ו-*Eye hEar: The Visual in Music* (Ashgate, 2013).

שרמילר הוא חבר של כבוד ועמית מחקר באקדמיה המלכותית למוזיקה, לונדון.

צאצאי האופרה: 'יצירת האמנות הכוללת' והקולנוע

סיימון שו-מילר

117

פרלוד

בשנת 1976 פרסם האמן והמחבר בראיין או'דוהרטי (O'Doherty) סדרת מאמרים בכתב העת *Artforum* תחת הכותרת המשותפת 'בתוך הקובייה הלבנה: האידאולוגיה של חלל הגלריה'. המאמר הנוכחי הוא עיון **מרומוז** במכוון בכמה מן הסוגיות שהעלה שם או'דוהרטי בנוגע לרעיון החלל והתא המואר כפשוטו. התייחסות זו תוליך אותנו אל מעבר למוזאון, אל הקולנוע, ובפרט אל סרטו של סטנלי קובריק '2001: אודיסיאה בחלל'. החוט הרעיוני המרכזי שלאורכו ייערך המסע הזה הוא המושג 'יצירת האמנות הכוללת'.

וכך כתב בראיין או'דוהרטי:

סצנה שכיחה בסרטי מדע בדיוני מראה את כדור הארץ מתרחק מן החללית עד שהוא נעשה אופק, כדור ים קטן [...] כוכב. עם השינוי בקנה המידה, נעות התגובות מן הפרטי לכללי [...] אבל ההיסטוריה — הנוף הנשקף מן החללית המתרחקת — היא שונה. עם השתנות קנה המידה, שכבות של זמן מתגבבות זו על גבי זו, ומבעדן אנו משליכים נקודות מבט כדי לשחזר ולתקן בעזרתן את העבר [...] כולנו בטוחים היום [...] [ש]המסורת המודרניסטית נתחמת באופק. במבט מלמעלה אנו רואים ביתר בהירות את 'חוקי' התפשטותה [...] את המטפורות הצבאיות שלה, של התקדמות למטרה וכיבוש. איזה מחזה היא מספקת — או שמא סיפקה! אכן, המסורת עצמה, עם נסיגת החללית, נראית כסתם עוד תכשיט מנצנץ [...] ובמרכזה מובחן 'תא' מואר באור אחיד שנראה חיוני לפעולת הדבר כולו: זהו חלל התצוגה. תולדות המודרניזם ממוסגרות היטב בחלל הזה [...] וכיום הגענו לנקודה שבה אנו רואים תחילה לא את האמנות כי אם את **החלל**!

עלייתה של 'יצירת האמנות הכוללת'

'יצירת האמנות הכוללת' — *Gesamtkunstwerk* — הוא מונח שנוי במחלוקת שראשיתו בהקשר שנוי במחלוקת. את המונח טבע ריכרד וגנר והעמיד אותו בניגוד ל'מוזיקה אבסולוטית'. המונח 'מוזיקה אבסולוטית' בא לעולם עם הולדת המודרניזם, שכלל מגמה שהרנית דומיננטית: שאיפה לטוהר המדיום ולהפרדה, שהמוזיקה האבסולוטית משמשת להם דוגמה טיפוסית (היא המצב שאליו שואפות כל האמנויות, כפי שניסח זאת וולטר פייטר [Pater]). יצירת האמנות הכוללת,

1 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1999 [1976], pp.13–14

המאמר עוסק בתהליך הולדתה של הסוגה המכונה 'מוזיקה ויזואלית' — יצירות אודיוויזואליות ממוחשבות על פי רוב — מתוך עולם המוזיקה, ובטיב היחסים בין דימוי ומוזיקה בסוג זה של יצירות. הקלטה של צלילים מעלה את השיח המימטי בהקשר המוזיקלי, והיא נקודת מפנה משמעותית בעולם הרעיוני של המוזיקה: אל המוזיקה מתווספת פרספקטיבה מעין-ויזואלית, פרספקטיבה של חלל, ומושגים כמו סאונדסקייפ ומרחב ספקטרלי עולים לדיון. עם פיתוח הטכנולוגיה הדיגיטלית המאפשרת עיבוד סינתטי של סאונד ממקורות שונים, מצד אחד, וארגון תמונות נעות בזמן, מצד שני, פונים המלחינים לאמצעים ויזואליים כדי ליצור חלל אודיו-ויזואלי המתממש בזמן. המיזוג בין הסונורי לוויזואלי ביצירות כאלו מעלה את השאלה בדבר טיב היחס ביניהם. המחבר מגייס את מושג 'החווה האודיוויזואלי' של המלחין והתאורטיקן הנודע מישל שיון כדי לעמוד על ההשפעה ההדדית המתקיימת בין המדיומים, כך שהצירוף ביניהם יוצר דבר חדש לגמרי. המאמר מציג את מנעד האפשרויות של מיפוי אודיוויזואלי העומדות בפני האמן: בקצה האחד — המיפוי הפרמטרי של אחד לאחד; בקצה האחר — היחס הפרשני שמוותר כעין מרחב בין המדיומים, ובתווך — שלל אפשרויות הביניים.

ירח (רחמיל) פישמן הוא פרופסור לקומפוזיציה באוניברסיטת קייל, אנגליה. שם ייסד את לימודי התואר השני בטכנולוגיה של מוזיקה דיגיטלית ואת המעבדה למוזיקת מחשב. בעבר כיהן כמנהל אמנותי ומנצח ראשי של החברה הפילהרמונית של קייל. פישמן למד בקונסרבטוריום הלאומי של לימה, באקדמיה למוזיקה בתל האביב, ובאוניברסיטת יורק, שבה סיים את לימודי הדוקטורט ב-1991. הוא למד קומפוזיציה אצל אבל ארליך, ג'ון פיינטר וריצ'רד אורטון. פישמן הוא בעל תואר ראשון בהנדסת חשמל מהמכון הישראלי לטכנולוגיה. פעילותו מתמקדת בהלחנה של יצירות כליות, אלקטרו-אקוסטיות ואודיוויזואליות, בתאוריה של מוזיקה אלקטרו-אקוסטית ובפיתוח תוכנות מוזיקה. יצירותיו מבוצעות ומשודרות ברחבי העולם, ומאמרו מופיעים בכתבי-עת בינלאומיים.

מקורות המוזיקה הוויזואלית: פרספקטיבה מוזיקלית

ירח (רחמיל) פישמן

149

מוזיקה ויזואלית היא כינוי לעבודות אנימציה או וידאו המקיימות יחס הדוק במיוחד עם סאונד ומוזיקה. מטבע הדברים, למוזיקה הוויזואלית זיקה לקולנוע ולאנימציה, ואכן ההישגים הטכנולוגיים שאפשרו את הופעתם והתפתחותם של הקולנוע והאנימציה שימשו זרזים בעלי עוצמה בתהליך האינטגרציה של הזמן והחלל במוזיקה הוויזואלית. חידושים אלו אפשרו עיבוד וסינתזה של הדימוי הנייח והנע, כמו גם הקלטה, עיבוד וסינתזה של הצליל, והם הלכו והשתכללו ככל שהתפתחה טכנולוגיית המחשב.

עם זאת, השוואה בין מוזיקה ויזואלית ובין אמנויות הקולנוע והאנימציה מבהירה יפה את טיבה הייחודי של צורת אמנות זו. ראשית, בעוד בקולנוע ובאנימציה קיימת לעתים קרובות היררכיה המקנה עדיפות למלל ו/או למרכיב הוויזואלי, במוזיקה ויזואלית השאיפה היא לתת משקל שווה לכל המרכיבים ולארגנם בזמן כשהם שלובים זה בזה באופן הדוק ומאוזן. שנית, בעוד בקולנוע ובאנימציה ארגון החומרים מוכתב לעתים קרובות על ידי נרטיב חיצוני, מוזיקה ויזואלית במהותה אינה מושתתת על עלילה, גם במקרים שיש עלילה. ההיגיון הארגוני טמון בראש ובראשונה בארטיקולציה של החומרים הפנימיים ליצירה (סאונד ותמונה) ובשילובם זה בזה בזמן ובחלל. אף כי סיפור עשוי להוסיף ללכידות היצירה, במוזיקה ויזואלית 'אנו לא מספרים סיפור במובן הרגיל של המילה, כי אם פורסים מבנים ויחסים פנימיים על פני הזמן'.¹

במאמר זה אדון במיזוגם של הזמן והחלל במוזיקה הוויזואלית. במוזיקה ארגון הצליל בזמן הוא אמצעי מרכזי לארטיקולציה, כשם שבאמנות הוויזואלית ארגון הדימוי בחלל הוא אמצעי מרכזי לארטיקולציה; לעומתם, אבקש להראות, בכוחו של המיזוג האודיוויזואלי להשיג ארטיקולציה תואמת של הזמן והחלל גם יחד. עוד אדון בדינמיקה של התהליך המשלב בין דימוי וצליל לאור מושג 'החוזה האודיוויזואלי' שטבע מישל ש'יון (Chion),² וכמו כן אבדוק אסטרטגיות שונות העומדות לרשותו של יוצר המוזיקה הוויזואלית בבואו לשלב צליל ודימוי באופן עקיב ומלוכד.³

1 Trevor Wishart, *On Sonic Art*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1985 (Reprint 1996), p. 91

2 Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen* (tran. Claudia Gorbman), New York: Columbia University Press, 1994

3 דיון מפורט בשתי דוגמאות ליצירות אודיוויזואליות בנות זמננו אפשר למצוא בשתי מסות המובאות בספר זה: 'הרהורים אחדים על היצירה "אוטרקיה אַגְרֶגָטום" (*Autarkeia Aggregatum*)' מאת ברט באטי ו'זוכר בני?' (*¿Te Acuerdas Hijo?*): מישור אישי, קונספט אמנותי ואסטרטגיות אודיוויזואליות' מאת מחבר מאמר זה.

המאמר עוסק ביצירות מולטימדיה של קבוצת רמיקס עכשווית ובטיב המשמעות שנוצרת בעבודתה. לטענתו של קוק, סוגים מסוימים של יצירות מולטימדיה – החל ב'פנטסיה' (1940) וכלה בווידאו-קליפ (כחצי מאה מאוחר יותר) – הרחיבו את גבולות המוזיקה בהשוואה לגבולותיה בקולנוע ההוליוודי מתוך כך שהכניסו גם את התמונות הנעות אל טווח הפעילות של הארגון המוזיקלי. אלא שווידאו-קליפים עשויים לזמן דוגמאות עשירות במיוחד, שבהן הדימוי הוויזואלי הוא למעשה סט חדש של פרמטרים מוזיקליים. בשני העשורים האחרונים, לטענתו של המחבר, הביאה הטכנולוגיה הדיגיטלית את המוזיקליזציה הזו, של הווידאו, לרמות חדשות, עם הפיתוח של כלי תכנות בלתי נפרדים לעריכה ולמניפולציה של הסאונד והדימוי בתהליך יחיד. קוק מציג התפתחויות אלו באמצעות העבודה של הרכב הרמיקס 'אקלקטיק מתוד'. הוא מתמקד באינטראקציה בין תהליכי הקומפוזיציה הבין-מדיאליים ובין שרשרת משמעותיות והוראות אינטר-טקסטואליות העולה מתוכם, בעיקר במשראפים הקולנועיים של ההרכב. בחלק האחרון של המאמר, קוק מציג דיון כללי יותר העוסק בטיב המשמעות הפרפורמטיביות, שתכופות קשה לבטאן במילים, הנוצרות ביצירות מולטימדיה מוזיקליות כאלו, ובשאלות בדבר זכויות יוצרים הנלוות לכך.

ניקולס קוק הוא פרופסור למוזיקה באוניברסיטת קיימברידג'. בין ספריו *A Guide to Musical Analysis; Music, Imagination, and Culture; Analysis Through Music: A Very Short Composition; Analysing Musical Multimedia*. ספרו *Introduction* תורגם ל-14 שפות. ספרו *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna* זכה בפרס וואלאס ברי (Wallace Berry) של החברה לתאוריה של המוזיקה (*the Society for Music Theory*) בשנת 2010. ספרו האחרון, *Music as Performance: Changing the Musical Object*, עתיד להתפרסם בקרוב. חבר עמית באקדמיה הבריטית (*British Academy*) ובאקדמיה אירופה (*Academia Europaea*).

מעבר לציטוט:

המוזיקה לעיניים של Eclectic Method

ניקולס קוק

195

ההתרחקות מהוליווד

דומה שבהוליווד מעולם לא התייחסו למוזיקה ברצינות.¹ חוץ מהתחום המוגדר של סרטי אנימציה, על פי רוב היה המלחין האחרון להשתלב בתהליך ההפקה: מכל בחינה אחרת נחשב הסרט לגמור עוד לפני שנוספה לו המוזיקה. טבעי אפוא שמשמעותה של המוזיקה נתפסה כנגזרת מתוך מה שוויליאם מיטשל (Mitchell) כינה אימג'־טקסט (imagetext), או מה שבפשטות מכונה 'סרט' (למשל בדיונים על הקשר שבין מוזיקה וסרטים). גם טבעי שעם התפתחותה של התאוריה הקולנועית, נתפסה המוזיקה כדרך לכיסוי רעשי ההקרנה, ליצירת המשכיות בין סצנות, לעידוד הזדהותו של הקהל ולהבלטת משמעויות שכביכול כבר נמצאות באימג'־טקסט. בדיוק כמו בדיונים על ביצועים של יצירות מוזיקליות (שבהן נתפס המבצע כמי שתפקידו 'להבליט' משמעות שמגולמת בפרטיטורה), כך מודל אימג'־טקסטואלי של הקולנוע, המבוסס על מילים ותמונות, צמצם את תפקידה של המוזיקה מיצרנית של משמעות — לתוסף, או במילותיו של ארנסט לינדגרן (Lindgren): 'לאמנות משרתת'.²

במאמר זה אנסה להראות כי בניגוד למודל ההוליוודי, המשמעות אינה בלעדית לאימג'־טקסט — ולאמנותו של דבר גם לא למוזיקה — אלא עולה, לעתים באופן לא צפוי, מן היחסים ביניהם. לטענתי, קביעה זו נכונה, לפחות במידת מה, לגבי כל הז'אנרים של המולטימדיה; אפילו מוזיקה שנועדה רק להאיר או להדגיש משמעות שהוגדרה מראש, משנה את המשמעות הזו או מפרשת אותה מחדש בעדינות (ולפעמים לא כל כך בעדינות). אך קביעה זו נכונה ביחוד לגבי הז'אנרים המולטימדיאליים של ימינו, ומבחינה זו כוונתי לקדם בצעד נוסף טיעון שהצגתי לראשונה בספרי *Analysing Musical Multimedia* (1998).³ מטרתי המידית באותו ספר הייתה להעמיד כנגד החשיבה המסורתית, האימג'־טקסטואלית, גישה שתחפש את המוזיקלי בקולנוע ובצורות מולטימדיה אחרות. אין הכוונה לעצם נוכחותה של מוזיקה, אלא להיותה סוכנת של ארגון מבני וייצור משמעות. אם הקולנוע הנרטיבי, העלילתי, במסורת ההוליוודית נמצא בקצה

1 מאמר זה כולל חומרים על 'אקלקטיק מתוד' (Eclectic Method) שאספתי לכתיבת מאמר שעתיד להתפרסם ב: Claudia Gorbman, 'Multimedia Mentality/Virtual Community/Intellectual Property', John Richardson and Carol Vernallis (eds.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York: Oxford University Press

2 Ernest Lindgren, *The Art of the Film: An Introduction to Film Appreciation*, London: Allen & Unwin, 1948, p. 139

3 Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Clarendon Press, 1998