

# מִן הַמִּיקָרוֹ אֶל הַמִּקְרוֹ : הַהִיבַט הַמְּבַנֵי שֶׁל יִצְרָאוֹת הַמוֹזִיקָלִיּוֹת

עִיּוֹן בַּסֵּרֵט הַמְּגַנְטִי "גְּלִימַת הַלַּיְלָה" וּבִקְנֻטָה "כֶּשֶׁנִּי עֲנַפִּים"  
צִפִּי פִּלְיִשֶׁר

## פֶּתַח דְּבַר

"כֶּשֶׁנִּי מֵהֶרֶר בְּעֵינַי מִצְלֹל אֵינְנִי חוֹשֵׁב עַל כֵּךְ בְּמוֹנָחִים מְדוּרָגִים : צַעֲדִים, מְרוּוּחִים, סוֹלְמוֹת וְכוּ'. אֲנִי מַעֲדִיף לַחֲשׁוֹב עַל מִצְלֹל כַּעַל שְׂדָה שֶׁאֵתָּה יִכּוֹל לִנְחוֹת בּוֹ בְּכָל נְקוּדָה שֶׁתִּרְצֶה, שְׁדָה שֶׁל אִפְשָׁרוּיּוֹת. צִלִּיל בְּגוֹבָה מְסוּיָם (0) יִיִתְכֵן בְּכָל מְקוֹם, עַל כֵּן אֵין צִלִּיל נִכּוֹן אוֹ לֹא נִכּוֹן. בְּעִדָּן הַמִּיקְרוֹטוֹנִים צִלִּילִים הַתְּקַרְבוּ זֶה לָזֶה. 'אֶקְסִפְרִימֵנְטָלִי' הוּא מוֹנַח קְרוֹב אֶפּוֹא לִ'אוֹנוֹגְרָד'... לֹלָא הַמְצָאָה לֹא תִהְיֶה לָנוּ קִדְמָה... אֲנוּ זְקוּקִים, דּוֹמְנִי, לַהֲמוֹן מֵרַחֵב; מֵרַחֵב בֵּינֵינוּ כִּבְנֵי אָדָם, מֵרַחֵק בֵּין הָרַעִיוֹנוֹת שֶׁלָנוּ; זְקוּקִים לַחֲפֹשׁ רַב כֹּכֵל שְׁנוֹכֵל לַהֲשִׁיג."

מֵתוֹךְ רִיאָיוֹן עִם גִּיּוֹן קִיִּי (4) (1990).

פֶּן חֲשׁוֹב בְּעִבּוּדֵי הַמוֹזִיקָלִיּוֹת הוּא לְקִיחַת יְסוּדוֹת אֶקְסִסְטִיִּים הַפְּזוּרִים בְּאוֹפֵן טְבַעִי בְּסִבִּיבַת חֵיִי וְעִיבּוּדִם כְּאִטּוֹמִים הַבּוֹנִים כָּל צוּרָה מוֹזִיקָלִיּוֹת אֶסְתֵּתִית שֶׁהִיא; אֲרֻגָּנָם תּוֹךְ הַקִּפְדָּה עַל כִּלְלִי תְּצוּרָה (0) שֶׁאֵינִי כּוֹבֵלֵת עֲצָמֵי אֱלֹהִים מֵרַצוֹן חֹזֵק. אִם כֵּן, אֵין זֶה שְׁתִּילָה שֶׁל יְסוּדוֹת, שֶׁהֵם חוֹמְרֵי גֶלֶם בּוֹסֵרִיִּים, אֲכֵן סוֹפֵר-אֶקְזוֹטִיִּים, אֲלֵא שִׁמּוֹשׁ בֵּהֶם כְּחֹמֶר בִּיד הַיּוֹצֵר. בְּתוֹךְ כֵּךְ הַיְחִידוֹת הַמִּינִימָלִיּוֹת שֶׁל הַגֵּי הַשִּׁפָּה הָעֵרֶבִית תּוֹפְסוֹת מְקוֹם מֵרְכֹזֵי כְּמוֹ גַם הָאִפְשָׁרוּיּוֹת שֶׁחֹשֵׁפִים הַמְּקַאֲמָת (הַסּוֹלְמוֹת הָעֵרֶבִיִּים). מִסְתַּבֵּר שֶׁאֶטְרַקְצִיָּה גְּדוּלָה נּוֹעֵדָה בְּתַפְסִיתֵי הַמוֹזִיקָלִיּוֹת הַסּוֹבִיֶּקְטִיבִּית לְיוֹפֵי הַטְּמוֹן בְּגֵרוֹנוֹת וּבְנַחְצִיּוֹת שֶׁל חִיתוֹךְ קְלִי הַדִּיבּוֹר.

בִּיצִירוֹתַי מִשְׁתַּקֵּף מֵרַחֵב מַחֲנֶה גְּדוֹל לְקוֹל הָאָדָם תְּרַתִּי מִשְׁמַע - הַזְּכוֹת הַבְּסִיסִית לַחֲפֹשׁ בִּיטוּי מֵלֹא מְטַבַּע הַבְּרִיאָה - רוּחְנִי אֲמִנּוֹתִי - כְּמִיִּצֵּג כְּמִיָּה אֶל מוֹל מִצִּיאוֹת פּוֹלִיטִית, בְּד-בְּבַד עִם מֵרַחֵב אֶקְסִסְטִי חֶסֶר גְּבוּלוֹת לְרוּחֵב וְלַעוֹמֵק. מֵרַחֵב אֶקְסִסְטִי זֶה - שֶׁאֵינִי מַחְפֶּשֶׁת אֵיךְ לְבִטָּא, שֶׁאֵינִי שׁוֹאֲפֵת תְּמִיד לַהֲרַחֵב - מִשְׁתַּקֵּף בְּכָל רְמוֹת הַמִּיקָרוֹ וְהַמִּקְרוֹ שֶׁל יִצְרָאוֹתֵי.

מֵאִמֵּר זֶה עוֹסֵק בְּשֵׁתִיִּים מִיצִירוֹתַי שֶׁהוֹלְחֵנוּ לְטַקְסִטִּים בְּעֵרֶבִית סִפְרוֹתִית; הָאֶחָת מִן הַקְּצָרוֹת בִּיּוֹתֵר שְׁבֵאֲמַתְחָתִי: "גְּלִימַת הַלַּיְלָה" וְהַשְּׁנִיָּה מִן הָאֶרוֹכוֹת בִּיּוֹתֵר שֶׁבֵּהֶן: הַקְּנֻטָה "כֶּשֶׁנִּי עֲנַפִּים".

"גְּלִימַת הַלַּיְלָה" - סֵרֵט מְגַנְטִי הַמְּבּוֹסָס עַל קוֹלוֹת יְלָדִים בְּדוּוּיִם (1988); מִילִים מֵאֵת הַמְּשׁוֹרֵר הָעֵרֶבִי-יִשְׂרָאֵלִי מוֹחְמַד עִנְאִים מִבְּקַעָה-אֶל-גְּרֵבִיָּה. אוֹרֵךְ הַיְצִירָה: 42:2.

הַקְּנֻטָה "כֶּשֶׁנִּי עֲנַפִּים" - לְמַקְהֵלָה קְאֵמְרִית, שְׁנֵי אֲבוּבִים, קְאֵנּוֹן (אוּ פְּסִנְתֵּר), צִ'לוֹ, קְבוּצַת תּוֹפֵי טָאָר מְזֻרְחִיִּים עִם תּוֹסַפּוֹת (1989); מִילִים מֵאֵת הַמְּשׁוֹרֵרֵת הַבְּדוּוּיִת תִּינְסָא, שְׁחִיָּה בְּמֵאָה הַשִּׁישִׁית לְסִפְרִיָּה בַּחֲצִי הָאֵי עֵרֶב. אוֹרֵךְ הַיְצִירָה: 42:00.

תְּהַלִּיךְ הַמְּשֻׁכֵּי בְּאֶשֶׁר לַהֲתַהוּוֹתָ שֶׁל שְׁתֵּי יִצְרָאוֹת אֵלֶּה בְּסוֹף שְׁנוֹת ה-80 הֵבִיא לְהוֹפַעְתָּן בְּזוֹ אַחֵר זֶה בְּשָׁנִים 1988-1990. הַשְּׁמַעַת הַבְּכוּרָה שֶׁל "גְּלִימַת הַלַּיְלָה" הַתְּקִימָה בְּבֵית הַקּוֹנְפֵדְרַצִּיָּה הַצִּיּוֹנִית ב-11 בְּנוֹבֵמְבֵר 1988 וּמֵאָז הוֹשְׁמַעָה פְּעָמִים רַבּוֹת בְּאִירוֹעִים מוֹזִיקָלִיִּים שׁוֹנִים בְּאֶרֶץ וּבְעוֹלָם; הַקְּנֻטָה "כֶּשֶׁנִּי עֲנַפִּים" הוֹשְׁמַעָה בְּבְכוּרָה בְּסִדְרַת הַקּוֹנְצֵרְטִים 1989-1990 שֶׁל "זְמֵרֵי קְאֵמְרָן" בְּנִיצוּחַ אֲבֵנֵר אֵיִתִּי, בְּשִׁישָׁה קוֹנְצֵרְטִים שֶׁהַתְּקִימּוֹ בְּרַחֲבֵי הָאֶרֶץ.

יִצְרָאוֹת אֵלֶּה מְזַמְנּוֹת אִפְשָׁרוּיּוֹת כְּנִיסָה פְּדוּגוּיּוֹת מְגוּוֹנוֹת. בְּהִיבַט הַמוֹזִיקָלִי הָאוֹנִיבֵרְסָלִי הֵן מֵאִפְשָׁרוֹת הַיְכָרוֹת עִם סִגְנוֹן כְּתִיבָה מִיקְרוֹטוֹנָאֲלִי. בְּהִיבַט הַמוֹזִיקָלִי הַפְּרִטִיקוֹלָרִי הֵן מְבַטְאוֹת אֶת הַרְצוֹן לְדִיאָלוֹג קְרוֹב וְלַהֲיִכָרוֹת אֵינְטִימִית עִם הַתְּרַבּוֹת הָעֵרֶבִית הַשְּׁכֵנָה, מֵתוֹךְ לִימוּד שׁוֹרְשֵׁי שְׁפַתָּה הַמוֹזִיקָלִיּוֹת וְהוֹוֵרְבִלִית וְשִׁמּוֹשׁ בֵּהֶם כְּחוֹמְרִים לְיִצְרָאָה מוֹזִיקָלִיּוֹת.

זֹאת וְעוֹד, הַעֲבוּדָה הַמוֹזִיקָלִיּוֹת אוֹ לִיִּתֵר דִּיּוֹק הַחִינוּכִית-מוֹזִיקָלִיּוֹת עִם הַיְלָדִים הַבְּדוּוּיִם ("גְּלִימַת הַלַּיְלָה"), הַעִיסוֹק בְּקוֹלוֹתֵיהֶם וּבִיּוֹסוֹס הַיְצִירָה עַל עוֹלָמָם הַחוּוִיִּיתִי מֵאִפְשָׁרִים הַתְּמוּדָדוֹת עִם הַיְבִטִּים אֵלֶּה בְּקוֹנְטַקְט שֶׁל מִינִיאֵטוֹרָה מוֹזִיקָלִיּוֹת הַקְּשׁוּרָה לְעוֹלָמָם שֶׁל יְלָדִים; נִיזוֹנוֹ מֵתְּהַלִּיךְ הַהֲכֵנָה לְדֵי רֵהֵט אֲשֶׁר הַשְּׁתַּתְּפוּ בְּבִיצוּעָה וְנִיזוֹנִים מִמֶּנָּה - וְאֵף יִיזוֹנוֹ קְהֵלִים רַבִּים שֶׁל יְלָדִים-מֵאִזְנֵים לְיִצְרָאָה הַמּוֹגְמֵרֵת.

וּבֵאֶשֶׁר לְקְנֻטָה "כֶּשֶׁנִּי עֲנַפִּים" - גַּם כֵּאֵן הִיצַע פְּדוּגוּי: צֵא וְלִמַּד כִּיצַד מְקַהֵלָה מְעֵרֶבִית אֵינֶה מֵהַסְּסֵת מֵלַהֲתַמּוּד לְעוֹמֵק עִם שְׁפָה מוֹזִיקָלִיּוֹת-אֶסְתֵּתִית שְׁטֵרִם יִדְעוּ, כֵּאֲשֶׁר בְּרֵאשׁ הָאֵתְגָרִים נִיצַבַת הַהֲתַגְבְּרוֹת עַל קִשְׁי הַהִיגוּי בְּעֵרֶבִית הַדּוֹרְשִׁים פִּתּוּחַ טְכְּנִיקוֹת וּוְקָאֵלִיּוֹת בְּתוֹךְ גְּרוֹנוֹ שֶׁל הַזְּמֵר הַמִּיּוֹמָן, בְּרִפְרִטוֹאֵר שְׁמַעוֹלָם לֹא נִגַע בּוֹ, וּבִשְׁפָה הָעֵרֶבִית כִּשְׁפַת זְמֵרָה בְּמוֹזִיקָה אֲמִנּוֹתִית.

## תְּהַלִּיכֵי הַלְחָנָה

בְּסוֹף שְׁנוֹת ה-80 גְּבֵרָה הַתְּעַנֵּינִיתִי בְּמוֹזִיקָה מִיקְרוֹטוֹנָאֲלִית (מוֹזִיקָה אֲשֶׁר עוֹשָׂה שִׁמּוֹשׁ רַב בְּמְרוּוּחִים הַקְּטָנִים מַחְצֵי טוֹן). לֹא נִמְנַעְתִּי מֵלַעֲשׂוֹת דְּרָךְ מִיּוֹחַדַת לְפַסְטִיבֵל הַנוֹדַע הַנוֹעַז בְּעִיר גְּרָאָץ בְּאוֹסְטְרִיָּה, בְּאוֹקְטוֹבֵר 1988, אֲשֶׁר הוֹקֵדֵשׁ כּוֹלוֹ לְתַחוּם זֶה. הִיָּה זֶה בִּימֵים בֵּהֶם כִּבְר הִיִּיתִי שְׁקוּעָה בְּעוֹמֵק הַלְחַנַת הַקְּנֻטָה "כֶּשֶׁנִּי עֲנַפִּים", הַתְּרַשְׁמֵתִי מִיצִירוֹתֵיהֶם שֶׁל אֵינְאָן וְיִשְׁנֵיבְּרִיִּי, אֶלְוִיִּס הַבֵּאֵ, וְגִ'צִּינְטוֹ שְׁלֵסִי. הָאוֹזֵן וְהַנֶּפֶשׁ הִיוּ כְּרוּיּוֹת הֵיטֵב. קִשָּׁה לְדַבֵּר עַל קֶשֶׁר שֶׁל סִיבָה וּמְסוֹבָב בֵּין מָה שֶׁשְׁמַעְתִּי בְּגְרָאָץ, בְּאוֹקְטוֹבֵר 1988, וּמָה שֶׁאֲנוּ שׁוֹמְעִים בִּ"כֶּשֶׁנִּי עֲנַפִּים"; עִדִּיף לְנַקוּט אֶת הַמוֹנַח הַשְּׂרָאָה.

וכך רשמתי לעצמי בקונצרט ב-20.10.88 (20:00) תוך האזנה ליצירתו של אינאן ויִשְׁנָרְדִּיקְסְקי "שתי מקהלות", אופוס 14 - לקולות מעורבים, ארבעה פסנתרים וכלי הקשה בשיטת רבעי הטונים בביצוע בכורה:

"ארבעת הפסנתרים מצלצלים קרוב מאוד לפעמונים, פְּלִי ההקשה לפסנתר ממותכן ( ), המוזיקה שלו נשמעת מאוד מזרחית ואכזוטית, אינו פוחד מאקורדי-פְּרֶק מאוד מוחצנים ב-, יצר אֶפְקֵט משֻׁעָע כשהירמן איזשהו שיר מהפכני בולשביקי עם כל רבעי הטונים הללו מעובד בשפתו, אקורדים מאוד מעניינים - קלאסטרס, נון-קלאסטרס, הרעיון של שיכוב כלי נגינה כֶּעֵין מקהלה המקבילה למקהלה הווקאלית - מבריק".

שעתיים מאוחר יותר, על יצירתו הנושאת את הכותרת " , אופוס 49 - שני קטעים לשני פסנתרים (ברבעי טונים)" ששמעתי באותו אולם בגראץ רשמתי:

"אלה הם אטיודים של דחיסויות";

ועל הקוורטט פרי עטו "קומפוזיציה אופוס 43" ששמעתי יום לאחר מכן כבר יכולתי לרשום:  
"הקלסיקה של רבעי הטונים".

גם על המוזיקה של גִּיאֶצִ'יִנְטוֹ שְׁלֶסי ששמעתי בביצוע חי באותו פסטיבל הגבתי בחוזקה. כך רשמתי לעצמי תוך האזנה ב-22.10.1988 ליצירתו "שיקרום לתזמורת מיתרים":

"הדברים נמשכים ללא גבול של זמן - זה ייחודו של שלסי. המלחין רוצה בנירוונה. מתעוררים כאילו משינה אחרי יצירותיו, וזה כל כך שונה ממני. ההליכה הסיסטמטית במשיכות מיתר ארוכות משתלבת בהתכִי-רגע וברבעי טונים.  
שלסי הוא אמן מדהים של צבע - איך שנשמעת הטְסִיטוֹרָה הגבוהה אצלו - איזו אינטסיביות צלילית, ולפתע מתקיפות אותך הקשות בגוף הכלים... הגליסנדי משגעים, משקפים מוזיקליות אמיתית של גאון פראי עם השראה. אין מלודיה ואסור שתהיה מלודיה. הסטטיות שלו כל כך מְכוֹונת. להערכתי יש 120 כלי מיתר על הבמה."

## תהליך הכנת הסרט המגנטי "גלימת הלילה"

הזמנתי עבור היצירה טקסט אצל המשורר הערבי ישראלי מוחמד ע'נאים מבקעה-אל-גרבייה, וביקשתי כי הטקסט יעסוק בקולות בעלי חיים הפעילים בלילה. בעלי החיים הליליים הם סמלים חיים לילדים החיים במדבר. הם חלק אינטגרלי מעולם החוויות שלהם הכולל התרשמויות אקוסטיות וחזותיות (לדוגמה, קולות התן והתנועותיות שלו).

תהליך העבודה המיוחד ליצירה זו כלל אקספרימנטים רבים.

ביקרתי פעמים אחדות אצל הילדים הבדווים בעיירה רהט שבנגב, והקלטתי איתם את חומר הגלם - שיר אשר דוקלם באופנים שונים. אחר כך שמעתי את הקריאות הרבות (כ-120) ובחרתי מתוכן את הטובות ביותר (70) - מבחינת עושר הצבע של הצלצול והאיכות הטכנית בהקלטה. קבעתי לוח לקריאות 0; מן המחוּספּסּת-לוחשת ועד לבהירה-צלולה, "כלים" אלה שימשו את בניית המצלולים המעובדים של היצירה. העבודה עם הילדים לקראת ביצוע היצירה דמתה לעבודה עם קבוצת תיאטרון שאוהבת מאוד את מה שהיא עושה, והיות שהיא אינה מנוטרלת על-ידי מודעות יתר, התוצאה הייתה יצירתית להפליא, מלאת כישרון טבעי ועושר הבעה.

לאחר 30 שעות בישול, חיתוך ועריכה באולפן, העבודה הושלמה. שיערתי בתחילת העבודה שהיצירה תארך כ-5-7 דקות, אך כשהושלם הסרט המגנטי התברר שמשך היצירה הוא "42'2 דקות בלבד. הפער בין ההערכה הראשונית לאורך היצירה בפועל מתייחס לשני היבטים:

א. התהליך: תהליך ההלחנה מתחיל עם רצונות, השראה ומבנה ראשוני אבל יש לתת דרור לאקספרימנטציה משוחררת, במיוחד בתהליך עבודה עם מוזיקה אלקטרו-אקוסטיות.

ב. התוצאה: היצירה דחוסה ביותר ולא ידעתי לשפוט את מידת הדחיסות. הוקסמתי מצבעי הקולות, ערבבתי אותם ויצאה יצירה מאוד אינטנסיבית; אחרי כשלוש דקות נאמר הכל.

ומיצירה קצרה, מן הקצרות שבאמתחתי, כפי שצינתי, אל אחת מן הארוכות שבהן - הקנטטה "כשני ענפים".

## תהליך הלחנת הקנטטה "כשני ענפים"

הקשר שלי עם אבנר אֶתִי נוצר במחצית השנייה של שנות השמונים, נפגשנו בצומת שנתהווה לנו שנינו. רציתי לטפל בטקסט עתיק ומבריק בשפה הערבית, אפילו קדם-איסלאמי, ולהלביש לו שפה מוזיקלית מגובשת ותובענית מכל הבחינות האפשריות.

כך הגעתי לרעיון של קנטטה למקהלה הקאמרית הנבחרת באותן שנים בישראל "זמרי קאמרן", והצעתי לאבנר אֶתִי, מנצחה ומנהלה המוזיקלי, שהטקסט שאלחין יהיה מצבור פסוקים מאת המשוררת הבדווית ח'נְסָא מן המאה השישית לספירה, ואל הזמרים יצטרף אנסמבל קאמרי של שני אבובים, צ'לו, קאנון ומערכת תופי טאר מזרחיים עם תוספות אחדות. שפתה העשירה ורעיונותיה הפילוסופיים הנועזים של המשוררת הבדווית ציירו באוזני דימוי צלילי מובהק של עיסוק במקאם ערבי אחד, החיג'אז, על מימושיו ברחבי המזרח התיכון, כאשר הן הקולות והן הכלים מממשים את המוטו המרכזי הנושב מתוך שורות הטקסט ("הזמן אכזר מכל דבר").

הכנותי למעשה ההלחנה כללו בין השנים 1986-1988 שהייה במחיצת הרעיון והתבשלות מעמיקה בו. קראתי את הדיוואן של המשוררת ובחרתי את הלקט שאלחין ושעל פיו אערוך את המבנה המוזיקלי; נזכור ששירה זו נמסרה במסורת שבעל פה מדור לדור, והקבצים שפורסמו מתוכה מותירים עדיין מקום לערב-רב של פרשנויות שהייתי אמורה להתמצא בתוכן.

בד-בבד למדתי להכיר היטב את הפוטנציאל הקולי והיכולת של זמרי קאמרון, וכדי להבהיר לעצמי את האפשרויות של הוצאת הטקסט של תְּיָסָא במוזיקה מן הכוח אל הפועל לא היה מנוס מלקרוא בתיזה של עֵנְאִיָּא שְׁעֵלָאן מקהיר את הפרק העוסק בהוראות למלחין העכשווי לגבי שימוש בעיצורים ובתנועות בהלחנת טקסט ערבי.

אזי הגיע שלב הטיפול בפן האינסטרומנטלי, כאשר ההרכב כבר נהיר לי, וכן לקט הפסוקים מתוך שירתה של המשוררת ומבנה היצירה כבר באמתחתי. לא חסכתי מאמץ מללמוד על בוריים את האבוב מידי של רב-האמן היינץ הולגר, הצילו מידי של רב-האמן זיגפריד פאלם, והקאנון האמנותי מידיה של נגנית הקאנון הוירטואוזית ורטוהי לפגיין מארמניה, שהייתה בשנים ההן המדריכה של נערות מקהלת הכנסייה הארמנית במזרח ירושלים (על הפגישות המרגשות עם אמנים אלה ראו נספח א' למאמרי זה). מיד נתברר לי שאני מתעתדת להשתמש באופן מתוחכם בכלים כך שיוכלו לשרת את אותה אסתטיקה שאני אוהזת בה בלי ויתור, והיה צורך בבחירה קפדנית של הנגנים, שאופי נגינתם עומד להיות קאמרי-סולני כאחד, ווירטואוזי. עסקתי הרבה בהגיית הטקסט עם הזמרים ובעבודת הכנה עם הנגנים בטרם הגיעו לחזרות המשותפות של האנסמבל במלואו. בנספח ב' מוצגת דרך הרישום הפונטי (לוח הגייה לערבית) שעיצבתי ליצירותי הווקאליות בשפה זו. הוא מעין פשרה בין הלוח של ( ) ובין צרכיהם של זמרים למען היגוי של טקסט מולחן בערבית.

## ההיבט הניתוחי:<sup>9</sup> גלימת הלילה

המקוריות והראשוניות שבגוון ( ) קולות הילדים ההוגים את השפה הערבית המדברית הם שמשכו את אוזני. החלטתי לשמור על ממד אנושי זה גם בשעת עבודת האולפן והחיתוכים המשוכללים. תוך כדי עבודת הסטודיו התבררה שפתה של היצירה: פוליפוניה ופוינטאליזם בריכוז גבוה במיוחד. זהו הרושם המתקבל באוזניו של המאזין, הקולטות כניסות רבות (קצרות) של קולות רבים ובטמפו מהיר מאוד - לעתים של חלקי שנייה מכניסה לכניסה. (הפרטיטורה מופיעה בנספח ג').

מבנה היצירה הוא בעקבות תוכן המילים, המתארות את המעבר מן הלילה אל הבוקר. אי לכך תחילת היצירה בכוראל של לחישות הנבנה לאחר מספר כניסות-לחשישה אנרגטיות (סמל ללילה) עד אשר נולד הצליל הראשון; אחר כך, דרך התרחשויות רבות, הרקמה מתעשרת והעוצמה מתגברת. היצירה מסתיימת בקולה הבודד והצלול של ילדה אחת בתוך הד (סמל לבוקר). חרף הדחיסות העצומה נשמרת כל הזמן הרעננות הרבה כתוצאה מן הריבוי ( ) של צבעי קולות הילדים.

## כשני ענפים

כדי שנתקרב אל היצירה, הנה תרגומו הספרותי של ששון סומך<sup>10</sup> למילותיה של המשוררת:

1. כשני ענפים היינו  
מתוך גזע אחד צמחו  
עלו כפורחת גם-יחד  
אולם אך גדלו והשגיאו  
ופריים החל מבשיל  
והנה לפתע תהפוכות הזמן:  
על אחד מהם עלה הכורת  
כי הזמן האכזר אינו מותיר דבר.
2. סוסך דוהר איתן, עת שאר הסוסים  
נרתעים בפגשם באדמת טרשים קשוחה.
3. אתה מְרַןְה רמחים צמאים  
אתה משסף גיבורים חמושים  
סוער אתה כקדרה רותחת  
והסוסים עוברים בים של דם.
4. מרגוע מצא לו בצל צאלים  
אך לפתע זינק הוא  
כלום הפתיעו מטר?
5. עם זריחת החמה אזכור את צכ'ר  
אזכרהו אף לעת שקיעה  
באשר אפנה אראה שכולה



אחת הנעימות ה'מוזרות' ביותר ביצירה נמצאת בחטיבה הרביעית (ראו דוגמה):

נעימה זו מולחנת למילים - כלומר - "כקדרה גולשת של טבחי" - (והכוונה לכעסו המתפרץ של הגיבור) (תיבות 327-343):

המרווח המאפיין את המלודיה המושרת בפיו של זמר בס סולן, הוא הטריטון. מרווח זה, וחיבוריו במנעדים גדולים, מגלם יפה את אופיו של הטקסט. אלא - שבין 'אזורי הטריטון' המובהקים מושתלים 'אזורי מקאם חיג'אז'.

ג. המצלול והרקמה

המקהלה

הגוף הווקאלי של הקנטטה הוא מקהלה קאמרית מעורבת. התפלגות הקולות מווננת ביותר על רקע הבסיס של שישה קולות (סופרן, מצו סופרן, אלט, טנור, בריטון, בס): הכפלות אוניסון, זוגות קולות, קטעים פוגאליים ופוליפוניים, כורדאליות מאוד שמנה וקלאסטרס, וכל זאת עד להתפלגות מקסימלית של 12 קולות. במקומות רבים אף ניכרת הגישה למקהלה כאל אנסמבל של סולנים שהם בעלי תפקידים וירטואוזיים רבים. נוסף לכך ההיגוי של השפה הערבית הוא חלק חשוב ביותר במצלול - בבחירת הרגיסטרס, בעיצוב הקו המלודי ובליהוק ההרכב המבצע. הטכניקות הקוליות מגוונות, ואל תוך הזמרה משורבבים למשל דיבור, דיבור עם גליסנדו, דיבור אל תוך פית האבוב, לחישות ו- ("שירה מדפרת"). הקצנה במגוון העשיר הזה מורגשת ברושם העז שיוצרים הבדלי הרקמה בין החטיבה השביעית של היצירה (רצועה 8 בתקליטור) שבה מופיעה מקהלת גברים עם סולן לעומת החטיבה השמינית (רצועה 9 בתקליטור) שבה מופיעה מקהלת נשים. הנה אחת הדוגמאות לאפקטים הקוליים - דיבור עם גליסנדו: בתחילת הבנייה של שיא היצירה - בריטורנלו האחרון המקהלה מבצעת את השיר ("והבשיל הפרי") - בקלסטרים מקבילים של 12 קולות - כשהיא מתחילה בגליסנדו עולה ויורד במנעד של נוטה לערך, ב- (תיבות 685-686):

האנסמבל הפלי

האנסמבל הכלי מורכב משני אבובים, צ'לו, קאנון וכלי הקשה, שהם בעיקר מערכת תופי טאר עם תוספות: דרבוקה, בונגו, צימבלים, פעמונים, משולש, גלוקנשפיל, טימפני, קונגס, קשישי, מקלות...

לאנסמבל כמה תפקידים עיקריים:

זהו המדיום הבולט המצייר בדימויים צליליים את האימאזיים בשירתה של ח'נסא, אם באילוסטרציה צבעונית המלווה את הטקסט המושר, ואם בפרולוגים ובאינטרלודים כלים.

- הוא מוסיף צבע לקולות, אם בהכפלות מדויקות בקטעים של אוניסון כללי או באזורים פוליפוניים, ואם בהעשרה גונית או אף בהנגדה.  
- קטעים כלים משמשים כמשטחים או כנקודות ארטיקולציה מבחינה צורנית. טכניקות אוואנגרדיסטיות בצ'לו ובאבובים נלמדו ביסודיות, שובצו, שולבו ואורגנו על מנת למצות את מלוא היכולת של כלים אלה במילוי הפונקציות שנמנו לעיל, ובעיקר על מנת לאפשר לכלים לבצע אפקטים מזרחיים. הקאנון, שדימויו הנפוץ הוא ככלי מזרחי עממי, והפונקציה שמייחסים לו בדרך כלל היא אלתור או ליווי לשירה עממית - מקבל ביצירה זו תפקיד סולני דמוי זה שבקונצרטו במוזיקה אמנותית מערבית.

לדוגמה, הצ'לו נוצל במלוא הפוטנציאל, והתיווי הגראפי המופיע בתפקידו מותיר לו אף מקום לחופש באינטרפרטציה. נוסף לאפקטים מקובלים כמו פלזיולטים, ויִבְרָטִי למיניהם - גליסנדו, פיציקטו, אפשר למצוא אפקטים פרקאסיביים (הקשתיים) ואפקט של גירוד עם מינון צליל נמוך הנשמע כעין חרחור ויש לו גם משמעות צורנית חשובה: למעשה הוא מהווה מעין נקודת חיתוך קדנציאלית, וכמידת אורכו כך גדל החיתוך הצורני.

דוגמה לצ'לו הפרקאסיבי (תיבות 104-108):

## אחרית דבר

חצי הטון כבר אינו עוד המרחק הסטנדרטי הקטן ביותר בין גובהי צליל (0) במוזיקה מערבית אמנותית, בתוך כך כמובן גם זו הממוחשבת; בעקבות זאת גברה ההסתכלות בזכוכית מגדלת אל גודש אפשרויות המרחקים בין גובהי צליל. המודעות הגדלה והולכת אל יסוד המיקרו הזה הציתה מיד את מוחו האנאליטי של המוזיקאי (היוצר והתאורטיקן כאחת): הוא שואף סימולטנית להעמיד אל מול יסוד המיקרו את יסוד המיקרו. עובדה היא שההתמנחות (מלשון מינוח) הדואלית הזאת היא חדשה למדי; שהרי בכל סונטה של בטהובן יכולת לזהות את המוטיב המרכיב נושא כמיקרו-מבנה ואת פרק הסונטה בכללו כמיקרו-מבנה. נכון הוא, שהלהיטות לעיסוק ההשוואתי במיקרו-מיקרו מקרו מקבלת הזנה גדולה מן עצם התרחבות מכלול המשמעויות למושג הצורה עוד מאז הרבע האחרון של המאה הקודמת.

התוצר האקוסטי ב"גלימת הלילה" ובי"כשני ענפים" חושף נטייה לשימוש בקול האדם 'המורחב', אשר מתקיים ומתפתח בזכות טכניקות הפקת קול חדשות, לא כל שכן בזכות הפתיחות לעצם טבעו של קול האדם שהוא בלתי מוגבל ולשילוב של הטכנולוגיה בעיצובו ביצירה המוזיקלית. זהו חלק מרגישות כללית לגוון בתוך תצורת המצלול שביצירותי. רגישות זו קיימת גם לגבי מצלול פלי.

מאז אמצע שנות השמונים הולכת משיכתי וגוברת באופן מתמיד בכיוון זה. איני יכולה להתעלם מהתגליות של קסם זה או אחר הקיים ביקום, עדיין כקומפלקס בטרם ניתוח, כמו שאיני יכולה שלא להסתקרן יותר ויותר מההמצאה האקוסטית שמאפשרת כיום המוזיקה הממוחשבת.

דיכוטומיה זו של אֶגִיגְמָה מן הטבע עם מחשבה קומפוזיטורית בִּזְנָה חוֹבֶקֶת בתוכה את הנגזרות של:

- קשר למלודיה
- תחושת תנועה אל מול סטאבְלִיּוּת/סטאטִיּוּת
- דקויות () מעשה טוויית הרקמה
- עולמות קצב מְגוּוּנִים
- מדידת ממד הזמן.

רִצְפָה לומר, כל הנגזרות הללו מתקיימות במלוא האינטנסיביות בעבודתי, ולפי הצורך בכל רמות התזמון, והדוגמה של הקנטטה "כשני ענפים" בת 42 הדקות אוצרת בתוכה את כל הנאמר לעיל.

## נספח א

היה זה כבר בתוך שלבי העבודה על הקנטטה "כשני ענפים". הלהט אחז בי, והרצון למצות ככל האפשר את הטכניקות של הכלים המערביים המשתתפים בהרכב למטרת ההבעה הדרמתית-מזרחית אכל בי בכל פה. ממש הוציאני מדעתי. השפה הטכנית-מוזיקלית הייתה חייבת להיות אוונגרדיסטית-מוקצנת, חובקת אפשרויות הכלים ממש עד תום. כך מצאתי עצמי פוגשת כמה מענקי הביצוע.

היינץ הוליגר! משחר ילדוטי האבוב הוא כלי אהוב; חדירותו, בהירותו, ולימים היותו מזכיר ברגיסטרים הנמוכים יותר את הזוֹנְנָה המזרחי. היינץ מסתובב ללא הפוגה ברחבי העולם. הצלחתי לפגשו במרס 1989. לאחר קונצרט שלו בניו יורק התייצבתי ראשונה בשורת מְכַרְכֵי האמן, הצגתי עצמי בחצי משפט, הגשתי לו מעטפה עם מִיָדָע על עבודתי; הוא ביקש מיד שבכל מקרה אתקשר למחרת ב-9:00 בבוקר לבית המלון בו התגורר. וכך עשיתי, "אכן זה מעניין אותי", הפטיר בטלפון, ואנוכי רוטטת מהתרגשות. שנינו היינו צריכים לעזוב לשבוע ימים את העיר, אך כבר קבענו את הפגישה לתאריך שובנו, שהיה במקרה באותו יום - וגם - חל יום לפני עזיבתי את ארה"ב לארץ לאחר שהייה של כמה חודשים. איזה מזל... לא אשכח איך חזרתי לניו יורק עם יקי בני בן ה-7 וכל ה"פקלאות" ישר לבית המלון מייפלאור ב-... רצייתי להגיע לפחות כמה שעות לפני כן לעיר, אבל הטיסה התאחרה וכבר הגענו כ-20 שניות אחרי המועד, 4:00 אחה"צ... היינץ כבר חיכה לי בכניסה. לא הרשה לי להשאיר את הבן בלובי המלון, למלא ספרוני קריאה לילדים בתרגילי חיבור וחיסור בגימטריה, התחביב של הילד באותם ימים שבזכותו היה עסוק שעות רבות עם עצמו ו"שחרר" אותי לעיסוקי. במצוותו של היינץ היינו חייבים לעלות עם כל הכבודה לחדרו. "אין משאירים כך ילד ללא השגחה בארה"ב - אינך יודעת?" כעס... ואז - כשהתמקמנו בחדרו, על הכיסא האחד שליד השולחן ישב יקי והתחיל לעסוק בגימטריה שלו, ואילו הכיסא השני שימש כשולחן קטן בשביל החומרים שלי. והתיישבנו שנינו על הרצפה...

שיחת העבודה הקולחת בין שנינו הייתה מאלפת, הוא הנחה אותי ממש עד אין קץ בכל הקשור לצורכי בנגינת שני האבובים ביצירתי החדשה, וגם הפנה אותי להקלטות מעניינות. אפילו נזכר שבחנות 'שמאחורי ה-' ראה עותק אחרון של הספר שלו למוזיקאים על טכניקות והצללות הראויות למוזיקה בת-זמננו. באבוב (בהוצאת ) שרבות מהן נוצרו על ידו ולמענו. כך הוא מנחיל את התורה לכל המעוניינים. "ממש בזווית הקיר בקומה העליונה של הכוננית", אמר לי, "אני משוכנע שבמשך 10 ימים מאז ראיתי את הספר הזה שם, אף אחד לא קנה אותו". ואכן הספקתי, ממש בבוקר הטיסה ארצה להגיע עדיין לחנות ולקנות את הספר.

ועתה לזיגפריד פֶּאלם! מן המעודדים והמחנכים הגדולים לתרבות הנגינה בצ'לו. בתוך המוזיקה העכשווית הצ'לו קסם לי ככלי המיתר הגמיש ביותר למטרותיי. אבל איך אפשר בלי זיגפריד ומיצוי הצ'לו ככלי רב-אפשרויות למטרותיי הפעם... במאי 1988 פגשתי את זיגפריד לאחר הרסיטל שלו בפסטיבל " " בדיוזדורף. לשמחתי, משנסתיימה ההילולה סביב הביצוע החגיגי ליצירתי "קינה" (מילים מאת אלזה לסקר-שילר לסופרן - מקהלת נשים - 2 נבלים - כלי הקשה) עוד נותר יומו האחרון של הפסטיבל שבו יכולתי להאזין לכל הקונצרטים בסדר רץ מן הבוקר עד הערב. כך הגעתי לאותו רסיטל, הצגתי את עצמי ואת ענייני, ומיד קבענו את פגישת העבודה שלנו לתאריך הקרוב ביותר שבו שנינו נוכל להימצא באותו מקום. ואכן, חודש וחצי לאחר מכן, בתחילת יולי 1988, קיבלתי את השיעור הארוך והאישי מזיגפריד פאלם בֶּסְפּוֹלְטוֹ, לא הרחק מרומא, בבוקר שלאחר קונצרט שבו השתף בהרכב קאמרי ב"פסטיבל שני העולמות". הוא ביצע בעבורי, תוך האזנה שלי ודיון משותף, את כל ספרו מאותה סדרת . הצלחתי אפילו להקליט בטייפ קסטות ביתי פגישה זו, הקלטה אשר שימשה רבות את נעמי אנוך הצילנית שלנו בקנטטה בהכנותיה לקראת ביצוע הבכורה. יקי בני (אז בן שש), שבאותן שנים הרביתי לְקָחְתוּ אותי בנסיעותי התכופות, היה אתי גם הפעם. הרי לא מזניחים את האמהות לטובת הקריירה הבינלאומית... חזרנו אז מארה"ב והיינו מאוד עייפים. קניתי לו כמה פחיות קוקה-קולה ועוגות נחמה טעימות טעימות משובחות מְאֻפָּה איטלקי; לפני שהלכנו לישון אמרתי לו: "כאן הקוקה-קולה, כאן העוגות, כאן הצעצועים; אם תתעורר ולא תראה אותי - תשחק, תאכל ותשתה, תעשה חיים משוגעים, עד שאני חוזרת".

לא יכולתי לאפשר לעצמי שינה ארוכה לכיסוי ה- . הטיסה עצמה הרי נקטעה בדרך מארה"ב לארץ למען התחנה המיוחדת הזאת באיטליה; לאחר שינה של כשעתיים, בערב כבר שמעתי את הקונצרט שאליו הזמינני זיגפריד, ולמחרת ב-10:00 בבוקר כבר התחלנו את ה- הארוך שלנו. יקי עוד המשיך לישון ולישון את שנתו המתוקה והארוכה מבלי להתעורר עד שחזרתי מפגישת העבודה...

ועוד סיפור מרתק. קצת שונה.

את וְרֻטְהִי לְפָנָיִאן נגנית הקאנון הווירטואוזית מְרִיבֵן פגשתי בכנסייה הארמנית בירושלים. היא עבדה בשנת 1988 עם מקהלת הנערות שהקליטה את יצירתי "בהרי ארמניה"<sup>15</sup> בחודש מרס באותה שנה.

הפרודוקציה בתוככי הקהילה הארמנית המסוגרת במזרח ירושלים הייתה חוויה בפני עצמה אשר לא כאן המקום לפרטה. תחת אש מתנקשים הצלחתי להיכנס לכנסייה ולקיים את החזרות. במהלך העבודה התפעלתי מהמוזיקליות של ורטוהי, שהפליאה לנגן ולאחר בפסנתר. שאלתי: "מי את, מאין הגעת, היכן למדת...?", ואז היא סיפרה את סיפור חייה, כבוגרת האקדמיה למוזיקה בְּרִיבֵן שבארמניה, אשר כבר נכתבו בעבורה קונצ'רטי לקאנון לתזמורת. היא נתמנתה למדריכה המוזיקלית של מקהלת הנערות בכנסייה וכך הגיעה לישראל, במסגרת 'חוויה עבודה'.

הסיפור על הקאנון הדליק אותי. מיד הגעתי לביתה והקשבתי לנגינה הווירטואוזית שלה. הוֹפִיִּיתִי בסוורים ובמפוישים, וכבר לא יכולתי שלא לחשוב על הקאנון, בנגינתה שלה, ככלי הרמוני בקנטטה "כשני ענפים". הפיתוי היה חזק מנשוא. פגישה זו אירעה בשלבים מוקדמים יותר - מבניים יותר - של ההלחנה. בעטיה קבעתי את הקאנון כחלק מן ההרכב.

בינתיים פרצה האינתיפאדה וורטוהי עזבה עם משפחתה את הארץ לאוסטרליה. "בין היהודים אנחנו ערבים, בין הערבים אנחנו גם כן זרים", הסבירה לי, כשתפקיד הקאנון היה כתוב שלחתי לה אותו לתיקונים לאוסטרליה, אף הישגתי תרומה גדולה של המצנט היהודי-הונגרי פֶּאוּל מוֹרְכֶּץ להביאה במיוחד מאוסטרליה לישראל לקראת ביצוע הבכורה.

ורטוהי לא הגיעה... בעלה, קֶדֶר-אמן, לא הרשה לה לנסוע לישראל כי חשש לחייה.

צלילי הפסנתר מחליפים בדיוק את צלילי הקאנון (הרמוניה מצומקת משהו), התפקיד לא שונה. כל המאזין באוזן קשבת יבחין בכך.

ורטוהי היא רב-אמן, כוכבת מן השורה הראשונה; היא רק חיה תמיד בתוך גטו מהודק - אם ביריבן, אם במזרח ירושלים, אם בתוככי הקהילה הארמנית הגולה בסידי הרחוקה...<sup>16</sup>

## הערות:

1. "גלימת הלילה" נבחרה לייצג את ישראל ב- הבינלאומי למלחינים, פריס-אונסקו 1989 וזכתה בפרס החברה הקנדית האלקטרו-אקוסטית 1993. הקנטטה "כשני ענפים" זכתה בפרס אקו"ם לשנת 1994.
2. היצירה "גלימת הלילה" ("") מופיעה בתקליטור - בהפקת החברה האמריקנית, רצועה מס' 2. טקסט מקורי בתרגום לאנגלית ובתעתיק פונטי מופיע בחוברת התקליטור. תרגום לעברית של החוברת ניתן למצוא בספריות המוזיקה כולל זו של מכללת לוינסקי. מאמרה של בת שבע רוזנוסר "גלימת הלילה" הופיע בגיית מס' 9, 1990. לחוברת מצורפת קלטת של היצירה.
3. הקנטטה "כשני ענפים" ( ) מופיעה בתקליטור - בהפקת החברה הגרמנית --. הטקסט בתרגום לגרמנית, אנגלית וצרפתית מופיע בחוברת התקליטור. תרגום לעברית של החוברת ניתן למצוא בספריות המוזיקה של מכללת לוינסקי.
4. אֶנְאָן וִישְׁנֶרְדֶּקִי (1893 פטרסבורג - 1979 פריז) היה מחלוצי החשיבה הקומפוזיטורית ברבעי טונים ברבע הראשון של המאה ה-20. כבר בשנות העשרים בנה בפריז את פסנתר רבעי הטונים בהיחבא, כשהוא מתפקד עם עצמו בתוך עולם פנימי עשיר-ביקורתי-בלתי מתפשר ובלתי מתקשר. ראה עצמו כממשיכו של סקריאבין שאצלו נתגלתה לראשונה הטייה לאולטר-כרומטיקה, ואף סקריאבין הגדיר את וישנרדסקי כ"חלוץ המוזיקה החדשה" ברוסיה (בטרם עזב לפריז) וממשיכו הטבעי. ואכן, האחרון עשה טרנסקריפציה של פסזיים מתוך המוזיקה של סקריאבין לפסנתר לגרסה רבע טונית! המחשבה הפילוסופית המשותפת לשניהם הייתה כי יש לפתוח את העולם להכרה בקוסמיות ובצפונותיה.
5. אֶלוֹיס הֶפֶא הוא מלחין צ'כי בן-זמננו, אשר על אף יניקתו ממלחינים צ'כיים לאומיים כסמֶטְסְה, סוק ונוֹבֶק, נהה כבר בשלבי הלחנתו המוקדמים אחר כרומטיציזם דחוס ואחר שיטת שנים-עשר הטונים של שנברג. מאז שנות העשרים הרבה לעסוק במוזיקת רבעי הטונים והקֶסְטוֹנִים (סולם ששת הטונים השלמים), והוא נחשב כאחד מחלוצי המיקרוטונאליות ה-20.
6. גִיאֶצִיִּיטוֹ פֶּקֶסִי הוא מלחין איטלקי אשר קנה את פרסומו העולמי בשנות החמישים. הוא דָּבֵק בגישתו הכורכת אינטואיציה עם הקיום הטְרַנְסְפֶּנְדֶּנְטִילִי והספיריטואליזם, דהיינו פילוסופיות האקוזטיקה של עולם המזרח הן כלי לוחמה בהלחנתו כנגד האיזוטריות והרציונליזם שבאסכולות מרכז אירופה. אף הוא מחסידי סקריאבין.
7. מקאם החיגאז מתאפיין באזוניו במרווח של סקונדה מוגדלת שיכול להופיע במספר טרכורדים.
8. ענאיאת צפי שעלאן היא מומחית בתחום הווקאלי ובעלת תואר שלישי מטעם ביה"ס הגבוה בארי באיטליה.
9. היבטים ניתוחיים אחדים מתבססים על עבודה סמינריונית מאת שולמית פינגולד: "ציפי פליישר: מלחינה ישראלית בעולם שמי קדום", אוני תל אביב, 1994.
10. פרופ' ששון סומך הוא חוקר בעל שם עולמי בתחום הספרות הערבית. הוא משמש כפרופסור מן המניין באוניבסיטת תל-אביב ומכהן כראש המרכז האקדמי הישראלי בקהיר.
11. למאזינים להקלטת היצירה בתקליטור: בקטע זה המצוי בכותרת "", בסוף היצירה, במקביל למקהלה המְדַבֶּרֶת מופיעים אפקטים צליליים המפוזרים בין הכלים השונים ובתבניות חוזרות.
12. : - ( ), 1983.
13. נהימות, לחישות, צרחות, ככי, קריאות מסוגים שונים וכל מה שמעבר לזמרה מקובלת של צלילים מוכרים.
14. נמצאת בהקלטה בתקליטור - תוצרת (ארה"ב), מס' קטלוגי 158 - רצועה מס' 1.
15. נמצאת בהקלטה בתקליטור - תוצרת (ארה"ב), מס' קטלוגי 158 - רצועה מס' 3.
16. מיד כשהכרתי את הסיפור המאלף של הקאנון מידיה של הווירטואוזית - דאגתי למספר רסיטלים מוקלטים (העתקי ההקלטות ביד) הכוללים רפרטואר עשיר ומגוון ביותר לקאנון בליווי פסנתר.