

חיפוש אחר אינטראקציות: שיחה עם עופר פלץ¹

ג'ונתן גולדמן

עופר פלץ נולד בחיפה בשנת 1978 ומתגורר כיום במונטריאול, קנדה. הוא משתייך לקבוצה של מלחינים ישראלים בני הדור הנוכחי, המרגישים בנוח בחוגים הבין-לאומיים של המוזיקה החדשה. פלץ זכה בפרסים רבים, בהם שני פרסי אקו"ם ומענק מטעם קרן ארנסט פון סימנס, והמוזיקה שהלחין מושמעת דרך קבע באירופה, בארצות הברית, בקנדה ובישראל במסגרת פסטיבלים כגון הביאנלה בוונציה, פסטיבל MATA, פסטיבל Nuova Consonanza והביאנלה למוזיקה חדשה בהיידלברג, וברובם גם בפסטיבל ישראל, בפסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון ובחג המוזיקה הישראלית.

המוזיקה שהלחין פלץ פורסמה בשני תקליטורים ושודרה פעמים רבות בקול המוזיקה ובתחנות רדיו בחו"ל. הוא אף שותף לפרסום כמה מאמרים. האנסמבלים הבין-לאומיים המנגנים את יצירותיו הם אנסמבל קאירן (Cairn) ורביעיית כלי המיתר ארדאו (Ardeo), שניהם מצרפת, Ensemble Moderne Le Nouvelle ו־Architek Percussion – שניהם מקנדה. בארץ מנגנים בקביעות את יצירותיו אנסמבל מיתר ואנסמבל המאה ה-21. בשנים האחרונות השתתף פלץ בכמה שיתופי פעולה עם קולנוענים וכוריאוגרפים, ביניהם הכוריאוגרף הצרפתי פרנסואה רפינו (François Raffinot) בעבודתו האחרונה פרקי תפילות החושך (*Leçons de Ténèbres*).²

1. ריאיון זה נערך ב־22 בינואר 2015 באוניברסיטת מונטריאול, שבה עופר פלץ משלים דוקטורט בהלחנה. הריאיון נערך באנגלית ותורגם על ידי אמיר עצמון.
2. הערת העורכת: התרגום "פרקי תפילות החושך" וההסבר הנלווה אליו הם על פי הצעתו של ד"ר קליינר. מדובר בפסוקים הנאמרים בתפילה שלפני עלות השחר בשלושת הימים האחרונים של השבוע, בכנסייה חשוכה (לרוב בליווי טקס לכיבוי נרות).

ג'ונתן: ספר לנו על ההכשרה המוזיקלית שלך: מה היו החוויות המוזיקליות המכוננות שלך?

עופר: התחלתי את דרכי כפסנתרן קלאסי בקונסרבטוריון רובין בחיפה, בהדרכת רחל ארד. אחר כך המשכתי לחטיבת הביניים לאמנויות בבית ספר רעות, ומשם ללימודים במגמת מוזיקה בתיכון ויצ"ו לאמנות ולעיצוב. הלימודים בוויצ"ו היו החוויה המוזיקלית המכוננת ביותר בחיי. שם למדתי עם אותם המורים שפגשתי מאוחר יותר גם באקדמיה למוזיקה בירושלים - ינעם ליף, חיים פרמונט ודני עקיבא.

ג'ונתן: האם התחלת ללמוד הלחנה כבר בתיכון?

עופר: כן. בוויצ"ו, נוסף על לימודי מוזיקה בסיסיים כמו סולפג' והרמוניה, היו לנו גם שיעורי הלחנה בקבוצה, שבכל שנה הנחה מורה אחר. השנה הראשונה הייתה עם דני עקיבא, השנייה עם חיים פרמונט והשלישית עם ינעם ליף. לכל אחד מהם הייתה גישה שונה לחלוטין למוזיקה. דני עקיבא הנחה גם את שיעורי האלתור בקבוצה בוויצ"ו, שהיו מהשיעורים הטובים ביותר שהשתתפתי בהם. באותה הכיתה למדתי דברים שנשארו אתי עד היום. אני עדיין משלב יסודות אלתור ביצירות שאני מלחין ובכלל התהליך היצירתי שלי. בוויצ"ו באתי לראשונה במגע עם עולם ההלחנה, אם כי למעשה כבר נחשפתי להלחנה בבית ספר רעות - בלימודי עם רות אפל - שם הלחנתי את היצירה הראשונה שלי, כשהייתי בן 14. היצירה הייתה רונדו לפסנתר, והלחנתי אותה מיד לאחר שניגנתי את שישה קטעים קצרים לפסנתר (*Op. 19*) של שנברג. אני זוכר שרות אפל הייתה המומה מריבוי השימוש שלי בדיסוננסים (כנראה בהשפעת שנברג).

החינוך המוזיקלי שלי היה מגוון מאוד. באך ובטהובן לצד לד זפלין, דיפ פרפל, שנברג... ממש סלט אחד גדול. אבל היה חוט מחבר אחד, והוא ההיקסמות שלי מהמתח שדיסוננסים יוצרים. מבחינתי זה לא היה משהו שמעורר תחושה של חוסר נוחות, בדיוק להפך: צלילים כאלה תמיד הלהיבו אותי, ומבחינתי מעולם לא נוצרה הבחנה ברורה בין מוזיקה מודרנית ובין "כל השאר".

ג'ונתן: אילו יצירות מוזיקליות ראשונות הותירו עליך חותם בצעירותך (מלבד אופוס 19 של שנברג, שציינת)?

עופר: נחשפתי למוזיקה עכשווית באמצעות רחל ארד, המורה שלי לפסנתר, שלימדה אותי מגיל שבע. היא עסקה שנים רבות בדוקטורט שלה במוזיקולוגיה, והתוזה שלה התמקדה במוזיקה של ליגטי ובקשר בינה ובין תפיסת הזמן של הוסרל. אני חייב לה תודה על כך שמוזיקה מודרנית מעולם לא הייתה משהו זר בשבילי. מטבע הדברים, גיליתי את המוזיקה של ליגטי בגיל די צעיר, בייחוד את רביעיית

כלי קשת מספר 2, אטמוספרות ועוד. עם זאת, המלחין האהוב עלי הוא ללא ספק באך, שאת המוזיקה שלו הכרתי באמצעות הנגינה בפסנתר. אני זוכר את החוויה של ניגון הטוקטה במי מינור, פרלודים ופוגות מתוך הפסנתר המושווה וכד'. אני חושב שההשפעה של באך על המוזיקה שלי מתמשכת מאוד, בייחוד בכל הנוגע לגישה הפוליפונית; החשיבה שלי נוטה יותר לציר האופקי מאשר לאנכי. בתהליך היצירה אני מתעסק בקונטרפונקט והרבה פחות מכך בהרמוניה, ואת הנטייה הזאת אני רואה גם אצל ליגטי.

ג'ונתן: איך המשכת את לימודיך המוזיקליים אחרי התיכון?

עופר: אחרי התיכון התגייסתי לצבא (1996-2000) במסגרת גרעין נח"ל ועבדתי בקיבוץ. התקופה הזאת קטעה פחות או יותר את החינוך המוזיקלי שלי. במהלך השירות הצבאי ניסיתי פה ושם להלחין, אבל זה לא כל כך הצליח. היו לי כל מיני רעיונות, אבל הם לא היו מגובשים מספיק. בסופו של דבר הצלחתי להלחין יצירה לאחת מהופעות המחול של אחותי.

הפעילות המוזיקלית העיקרית שעסקתי בה בצבא הייתה לימוד נגינה באבוב. חשבתי על כלי נגינה שיהיה נוח לקחת אתי, הרי את הפסנתר קשה לקחת, ותמיד נמשכתי לאבוב (היום כבר פחות). למדתי והתאמנתי, אם כי החברים שלי בצבא שנאו לשמוע אותי מתאמן. הופעתי עם האבוב בקונצרט אחד, אבל מעולם לא השגתי רמת נגינה טובה דייה באבוב.

אחרי הצבא נסעתי לטייל במזרח. כשחזרתי, נרשמתי ללימודים באקדמיה למוזיקה ומחול בירושלים, והרגשתי כאילו אני מתחיל מחדש, אף על פי שתמיד לא מתחילים ממש מאפס. בשיחה שהייתה לי פעם עם חיים פרמונט, כשהייתי מתוסכל מאוד מהלימודים ומההתקדמות שלי כמלחין, הוא אמר לי שהתקדמות מאפס לאחד ומאין ליש היא זינוק ענקי, וכדי להגיע מאחד לאחר צריך להשקיע מאמץ הרבה יותר. זה עודד אותי מאוד. סיימתי את השנה הראשונה באקדמיה עם ינעם ליף, ושם הלחנתי את היצירות הראשונות שכלולות בקטלוג שלי - יצירות שאני עדיין אוהב. מהשנה השנייה ללימודים ועד סוף התואר הראשון למדתי עם ויאצ'סלב (סלבה) גנלין, שלימד אותי הלחנה ופסנתר ג'אז. אני חייב לו תודה מסיבות רבות, גם אם הוא לא היה מורה שקל ללמוד אתו. הוא לימד אותי דברים רבים, שעל מקצתם קשה להצביע במדויק, אבל הם היו חשובים.

ג'ונתן: מתי נחשפת לראשונה לפסנתר ג'אז?

עופר: נמשכתי לזה מאוד, ובנקודה כלשהי אפילו שקלתי להיות פסנתרן ג'אז. בסופו של דבר זנחתי את הרעיון, כי הבנתי שזה יימשך זמן רב מדי. אלתור חופשי תמיד משך אותי, וזה היה הדבר העיקרי שלמדתי עם סלבה גנלין. אלתור חופשי

עדיין קרוב מאוד לאופן שבו אני רוצה להביע את עצמי היום.³ אחרי התואר הראשון למדתי לתואר שני עם ארי בן שבתאי, ובאותו הזמן כבר התחלתי להרגיש שאני מלחין - אולי צעיר, אבל כבר במקצוע.

ג'ונתן: בנוגע לחינוך המוזיקלי שלך, לפני שנמשיך הלאה, רציתי לשאול על כלי אחר שניגנת בו בשנים המכוננות שלך - האקורדיון. איך זה קרה?

עופר: זו עוד תשוקה שהייתה לי. אני אוהב מאוד את הטנגו-החדש של אסטור פיאצולה (Astor Piazzolla), ועוד לפני שהתחלתי לנגן באקדמיה, תכננתי למצוא מקום ללמוד בו לנגן בבנדונאון. על הרעיון הזה ויתרתי ברגע שהבנתי שיהיה מסובך מדי לעשות זאת בארץ; אפילו עצם מציאת הכלי כאן היא אתגר. אחר כך, באקדמיה למוזיקה, פגשתי את אמיל אייבינדר, שהוא נגן אקורדיון ממולדובה המתמחה במוזיקה בלקנית וצוענית. נרשמתי לסדנה שבה לימד על מוזיקה בלקנית, וכמין תחליף לבנדונאון התחלתי ללמוד אצלו שיעורים פרטיים באקורדיון. ניגנתי קצת באקורדיון, אבל כיום אני כבר לא מנגן בו. עם זאת, השתמשתי בו באחת מהיצירות שלי - בפסקול לסרט שכלל סולו אקורדיון ורביעיית כלי קשת. אחר כך גם עיבדתי את היצירה הזאת לתזמורת (*The One I Loved*, 2005), לבקשת תזמורת המהפכה, שביצעה אותה בפסטיבל ישראל ב-2005, אבל בלי האקורדיון.

ג'ונתן: אחרי לימודי התואר השני, המשכת ללימודים בחו"ל.

עופר: כן, ב-2008 נסעתי לפריז. לא כל כך עניין אותי להמשיך ישר לדוקטורט, כמו שהיה מקובל לעשות אז. גיליתי שהסצנה האירופית מושכת אותי הרבה יותר, ורציתי גם לקבל מושג על החיים המוזיקליים שמתנהלים שם, ולא רק להיות סגור במוסד אקדמי. אחרי חיפוש די ממושך נסעתי לפריז ולמדתי שם עם כמה מורים. במשך שנה הייתי שומע חופשי ב-Conservatoire nationale supérieure (CNSMDP), ואז הצטרפתי ל-Conservatoire de Blanc-Mesnil (CRD), שבו למדתי עם פיליפ לרו (Philippe Leroux).

בשלב כלשהו למדתי הלחנה אינסטרומנטלית עם תירי בלונדו (Thierry Blondeau) ומוזיקה אלקטרו-אקוסטית עם ז'יל ראקו (Gilles Racot), שהיה חלק מ-GRM. למדתי גם בקורס קיץ ב-IRCAM ובעוד קורסים רבים אחרים, ובתקופה שהייתי שם התמקדתי בעיקר במוזיקה אלקטרו-אקוסטית. מפריז המשכתי

3. על מקורות ההשראה מתחום הג'אז של אחת מיצירותיו של עופר פלץ, אונ'סונו, ראו: Guerpin, Martin, "Fixer l'infexible: l'appropriation du jazz dans Unisono d'Ofer Pelz (2008)", in: Court, Jean-Michel et Florin, Ludovic (dir.), *Rencontres du jazz et de la Musique Savante*, Toulouse, Presses de l'Université du Mirail, 2015, pp. 93-110 (In press)

למונטריאול, שבה אני גר בחמש השנים האחרונות. כיום אני עובד על הדוקטורט שלי באוניברסיטת מונטריאול, בהנחייתן של אנה סוקולוביץ' (Ana Sokolovic) וקרולין טראוב (Caroline Traube).

ג'ונתן: דיברת על העניין המתמשך שלך במוזיקה אלקטרו-אקוסטית. מתי התחלת להתעניין בתחום? מה משך אותך למדיום האלקטרוני?

עופר: במוזיקה אלקטרו-אקוסטית נתקלתי לראשונה בקורס מבוא להיסטוריה וניתוח שלימד מנחם צור באקדמיה בירושלים. בין היתר הוא השמיע לנו יצירות אלקטרו-אקוסטיות של ג'ונתן הארווי (Jonathan Harvey), ירח פישמן ובריו (Berio), ונתן לנו גם משימת הלחנה, שהייתה היצירה האלקטרו-אקוסטית הראשונה שלי. צור לא אהב במיוחד את היצירה שהלחנתי, אבל כבר אז היה ברור לי שאיני רוצה ללכת בתלם של המגמות המובילות בתחום. אני חושב שבגלל זה הלחנתי לאותה המטלה יצירה לכלי נגינה ולטייפ, במקום יצירה שהיא נטו אלקטרו-אקוסטית.

אמנם היצירה הזאת נשארה במגירה שלי, אך היא יקרה לי מאוד. היא הולחנה כמחווה לאחד הבמאים האהובים עלי, דיוויד ליניץ', והיא אכן משונה, אך כמחווה לליניץ' היא הגיונית בהחלט. היא נקראת *No Hay Banda*, ציטוט מסרטו של ליניץ' מלהולנד דרייב. ביצירה האנסמבל מנגן, ולאחר מכן ההקלטה משמיעה שוב את מה שניגן האנסמבל, אך בלי הנוכחות של האנסמבל – שזה הברדל עצום. ניסיתי ליישם בהלחנה את הרעיונות של ליניץ', ואין ספק שזה נשמע מוזר.

בכל אופן, נמשכתי יותר ויותר להביע את עצמי בכלים אלקטרוניים. הבנתי שאין לי אפשרות – לפחות באותה התקופה – להתקדם באמת בתחום האלקטרו-אקוסטי בישראל, ולכן נסעתי לאירופה. לא היה לי ברור לגמרי מה אני מחפש, אבל גיליתי שבעיקר משכה אותי הלחנה אלקטרו-אקוסטית ופחות הלחנה אינסטרומנטלית.

ג'ונתן: הרבה מהיצירות האינסטרומנטליות שלך משתמשות במרכיבים אלקטרוניים, אבל בלי להציב בהכרח את הטכנולוגיה בקדמת הבמה. במילים אחרות, היצירות שלך לא בהכרח מדגישות את הניגוד בין כלים ובין אלקטרוניקה כנושא. לדעתך, אפשר להגדיר את ההלחנה שלך כשימוש טבעי באלקטרוניקה. זה נשמע לך תיאור מדויק?

עופר: אני אסיר תודה על ההכשרה שקיבלתי בהלחנה אלקטרו-אקוסטית. אני יכול לומר שבסופו של דבר, ההכשרה הזאת השפיעה הכי הרבה על כך שהכתיבה שלי היא רק אינסטרומנטלית: אחרי זמן רב כל כך בתוך העולם האלקטרו-אקוסטי, פשוט לא יכולתי להמשיך להלחין לכלים כמו פעם. ביצירות שלי האלקטרוני והאינסטרומנטלי תמיד מעורבים זה בזה, כי נחשפתי לגוונים חדשים ולדרכי

ביטוי חדשות שלא הכרתי.

בשלב מאוחר יותר גיליתי שאפשר לעשות דברים דומים גם בהלחנה אינסטרומנטלית. היום אני נמצא במצב שבו קשה לי למצוא הצדקה לשימוש באלקטרוניקה בהלחנה – מה שנקרא בצרפתית "הלחנה מעורבת" (Musique Mixte) – משום שאפשר לעשות כמעט הכול עם צלילים שהם רק אינסטרומנטליים. בזמן האחרון אני בוחן מחדש את הסיבות להכנסת מרכיב אלקטרוני ליצירה – בייחוד כשיש אנסמבל של כמה כלים – אף שפעם בכלל לא שאלתי את עצמי את השאלה הזאת, כי זה היה חלק מההכשרה שלי וחלק מהחשיפה שלי לתחום חדש. היום, אחרי כל ההתנסויות שלי בטכנולוגיה, כשאני רוצה להשתמש בה אני חייב שתהיה לזה סיבה, שיהיה איזה ערך מוסף – משהו שאי אפשר להשיג באמצעים אינסטרומנטליים. אם אני מחליט להשתמש במרכיב אלקטרוני, אני עושה זאת רק כדי ליצור מצב של אינטראקציה אמיתית. אני לא רוצה לעשות זאת כתוספת סתמית של גוון צליל כלשהו או ביטוי כלשהו, שכלי נגינה רגילים יכולים פחות או יותר להפיק בעצמם. אולי המשמעות של יחסי הגומלין האלה היא שהכלים מושפעים מהטכנולוגיה או להפך. השאלה של אינטראקציה בין כלים לאלקטרוניקה היא עדיין שאלה גדולה בשבילי, אני לא יכול לומר שמצאתי לה תשובה.

ג'ונתן: אני מבין למה אתה מתכוון: יצירה כמו טלפון שבור היא לחלוטין אינסטרומנטלית, אבל מכילה גוונים רבים שנשמעים אלקטרוניים (בעיקר בחלק של הפסנתר המותקן), אפילו אם היצירה כלל אינה נשמעת כמוזיקה האינסטרומנטלית הקונקרטית שאנחנו מזהים עם היצירות של הלמוט לכנמן (Helmut Lachenmann) (ראו: תמונה 1). במובן כלשהו, עשית מסלול הפוך מזה של מלחין כמו מאורו לנזה (Mauro Lanza), שהתחיל עם גוונים אינסטרומנטליים בהשראת אלקטרוניקה (בעיקר ביצירותיו המשתמשות בצעצועים), ואז עבר להתמקד בסביבות אלקטרוניות יותר. נראה שהחלטת להתמקד באפשרויות הצליליות של אנסמבלים אינסטרומנטליים, לפעמים בעיבוד אלקטרוני מינימלי. בעבודה האחרונה שלך לאנסמבל כלי הקשה, *Shift*, המרכיב האלקטרוני היחיד שאתה משתמש בו הוא הגברה, ועדיין התחושה היא שהאינטראקציה בין הכלים לבין ההגברה היא מהותית ליצירה.

חיפוש אחר אינטראקציות: שיחה עם עופר פלץ

Score Chinese Whispers Ofer Peiz Montreal, July 2013 3rd Version

תמונה 1: עופר פלץ, טלפון שבור (2013), לחליל, קלרנית, ויולון, צ'לו ופסנתר מותקן mm 1-3

עופר: אמנם בשלוש מהיצירות האחרונות שלי – טלפון שבור, לבן על לבן ושיפט – אני רואה יצירות אלקטרו-אקוסטיות, אך המדיה האלקטרו-אקוסטית היחידה שאני משתמש בה היא הגברה. מעניין אותי להשתמש כאן בהגברה, כי אני יכול להעצים דברים שלא היה אפשר לשמוע אחרת. השימוש הזה מאפשר סוג חדש לגמרי של הבעה. בשיפט אפילו יש כמה סוגים של הגברה – מתופף אחד מנגן עם מיקרופוני מגע (פיקאפופיאצו), כך שבעצם כל הצלילים מוגברים, גם כשהוא רק נוגע בשולחן. אצל המתופף השני יש הגברה מתונה, והשלישי כלל אינו מוגבר. נוצר מנעד של הגברות, שלדעתי נותן למאזין חוויה תפיסתית מעניינת. צלילים מסוימים מגיעים מהרמקולים וצלילים אחרים אינם מגיעים. העמימות הזאת בנוגע למקום שממנו מגיע הצליל מעניינת אותי: אפשר לשחק ככה עם התפיסה שלנו של קרוב ורחוק, של אינטימיות וריחוק. הפעם הראשונה שעשיתי משהו כזה הייתה בלבן על לבן: רביעיית כלי הקשת משתמשת בהגברה קיצונית, עם מיקרופונים קרובים מאוד, בזמן שהטריו (חליל, קלרינט ופסנתר) משתמש בהגברה מינימלית. החלק של רביעיית כלי הקשת מנצל צלילים שבדרך כלל כמעט לא נשמעים, ואילו החלק של הטריו אינו עושה זאת. נוסף על כך, שני האנסמבלים מופרדים במרחב באופן שיוצר יחסי גומלין מעניינים.

ג'ונתן גולדמן

ג'ונתן: ההגברה מאפשרת לך, בין השאר, ליצור דרמטיזציה של האפשרויות המקצביות של רעשים אינסטרומנטליים – כל הרעשים הקטנים שלא היינו שומעים באולם הקונצרטים בלי הגברה. אני חושב על האוסטינטו הקצבי המקסים, שפותח את לבן על לבן (ראו: תמונה 2). לרוב איננו חושבים על הגברה כחומר מוזיקלי, וכאשר אנחנו כן חושבים כך, אנחנו בעיקר חושבים על *Cartridge Music* של ג'ון קייג' (John Cage) או על *Mikrophonie I* של שטוקהאוזן (Stockhausen), שתי יצירות שקשורות ברגע היסטורי ספציפי (פיתוח הטכנולוגיה של מערכות שמע, שנעשה בסביבות 1960).

תמונה 2: עופר פלץ, לבן על לבן (2011) לחליל, קלרנית, פסנתר מותקן ורביעיית כלי קשת מוגברת, mm 1-3

ג'ונתן: מה יחסך למלחינים בני המאה ה-20 וה-21 שנתנו לך השראה? במאמר שהתפרסם לאחרונה על היצירות שלך, הצבעת על זיקה כלשהי שאתה חש כלפי ג'ורג' ליגטי (György Ligeti), ז'רארד גריזה (Gérard Grisey), ויטולד לוטוסלבסקי (Witold Lutosławski) ובאט פורר (Beat Furrer).⁴ כבר נגענו בליגטי, אז בוא נדבר על שלושת המלחינים האחרים. תוכל לומר לי אילו היבטים של המוזיקה שלהם מדברים אליך?

4. Liouba Bouscant, "Matériaux anciens dans la musique contemporaine actuelle: postmodernité et modernité en questions. L'exemple de Michel Gonneville (1950, Canada) et d'Ofer Pelz (1978, Israël)", *Revue de l'OICRM*, forthcoming

עופר: מי שחשף אותי למוזיקה של לוטוסלבסקי היה סלבה גנלין. הוא הכיר לי את הרביעייה שלו לכלי קשת (1965) וגם יצירות אחרות. תקופה כלשהי הוא היה המלחין האהוב עלי. בכמה מהיצירות המוקדמות שלי, לדוגמה, ב-"*Equilibrium*", התנסיתי במקצבים אליאטוריים ברוח הסגנון של לוטוסלבסקי. לדעתי, הוא צודק לחלוטין בטענה שהסגנון האליאטורי שלו מאפשר למוזיקאים חופש הבעה. הוא גם גרם לי להרגיש חופשי יותר בתהליך ההלחנה, משום שהוא אפשר לי להביע זמן בלי להתקבע על כל פרט קטן של ההלחנה. אפילו אם היום אני כבר לא מקשיב באותה מידה למוזיקה של לוטוסלבסקי, הכתבים שלו על מוזיקה ובייחוד על תפיסת מוזיקה עדיין משמעותיים מאוד עבורי. יש בהם הערות רבות רלוונטיות בנוגע למצב המוזיקה בימינו ודברים אחרים שמעסיקים אותי כרגע. הוא כותב על האופן שבו המלחין מנסה להוביל את המאזין לאורך שביל מסוים - מיומנות שהוא באמת הצליח לשכלל לכדי אמנות במוזיקה שהוא כתב.

ז'רארד גריזה הוא מבחינתי קצת כמו לוטוסלבסקי; העניין העיקרי שלי בו הוא הגישה שלו בנוגע לתפיסה. בניגוד ליצירות מודרניסטיות אחרות של המאה ה-20, שלפעמים נדמה שהן הולכות דווקא נגד התפיסה, לדוגמה, בכל מה שקשור באיסור הגורף על חזרתיות, גריזה הוא רב-אמן בהנחיית התפיסה של המאזין. אף שהכול מחושב כל כך ו"צרפתי" במידת-מה. תמיד מקשיבים למוזיקה של גריזה בעיניים פקוחות, המקשיב הוא "מאזין אקטיבי" כפי שלוטוסלבסקי מכנה זאת. כמובן, כשלמדתי בפרז'ה-*École Spectrale* היה עדיין אסכולה דומיננטית ולא היה אפשר להתעלם מהתופעה האקוסטית של המוזיקה הספקטרלית. לדעתי, המודעות לתכונות האקוסטיות של הצליל מחייבת את המלחין לשלב את הירע הזה בכל רגע ורגע.

בנוגע לבאט פורר, מבחינתי הוא אחד המלחינים החשובים ביותר בדורו, בגלל השימוש שלו בסוג של חזרתיות שאינה מתישה את המאזין. הוא מכניס תמיד חומר חדש לתוך מסגרת של חזרה, והדבר הזה מוצא חן בעיניי מאוד. אני מנסה לעשות זאת גם ביצירות שלי.

ג'ונתן: דברייך גורמים לי לחשוב על האופן שבו אתה מתייחס לחזרה בטלפון שבור. זה מזכיר לי משהו מהמוזיקה של באט פורר (אני חושב בייחוד על היצירה שלו לפסנתר, פאסמה (*Phasma*), 2002. אם יורשה לי לנסח זאת בדרך פלקטית, אני שומע "חזרה ללא מינימליזם". אני מניח שלזה אתה מתכוון במונח "חזרה בלתי יציבה" (*unstable repetition*).

עופר: בדיוק. כמובן כלשהו הייתי מגדיר את הסגנון שאני שואף אליו היום כ"מוזיקה רפטיביבית אבל לא מינימליסטית". לדעתי, המטרה של המינימליזם

היא להשאיר את המאזין במין מצב מעורפל וחסר כיוון, שבו הוא מוותר על כל ציפייה לשינוי. ומפני שהמאזין מבין שלא יגיע שום שינוי – הוא נכנס למין מצב של זן. לעומת זאת, במוזיקה של באט פורר, ואני מקווה שגם במוזיקה שלי, יש תמיד ניסיון לשמור על המאזין במצב שבו ימשיך לנסות לצפות מה יקרה הלאה, ולגרות את הזיכרון שלו בנוגע למה שהיה קודם – אני מתכוון ליצירת האזנה אקטיבית במקום מצב תפיסתי פסיבי ומדיטיטיבי.

ג'ונתן: שמתני לב שבמוזיקה שלך יש לעתים קרובות דרמטורגיה ברורה מאוד – יש בה משהו שמזכיר את הקשת הרגשית של המוזיקה הרומנטית, אף שאוצר המילים המוזיקלי שלה שייך לגמרי לסוף המאה ה-20 ותחילת המאה ה-21. ההיבט הזה גורם לי לחשוב על כמה מהיצירות של וופלגנג רים (Wolfgang Rihm).

עופר: זה ייתכן, אבל כדי לענות לך באמת אצטרך לחקור לעומק את המוזיקה של רים. ייתכן שאתה צודק בנוגע להיבטים הדרמטורגיים ביצירות שלי. אני לא מתעניין בהלחנה של מוזיקה קונספטואלית לחלוטין, שאין בה שום התפתחות או קשת דרמטית, אף שאני מעריך מאוד כמה מהמלחינים שבחרו בדרך זו. מעולם לא ניסיתי להלחין יצירה קונספטואלית לגמרי, מההתחלה ועד הסוף, אולי משום שאני מחויב לרעיון של דרמטורגיה במוזיקה שלי, וזאת גם אם מושכת אותי המחשבה לנסות להלחין יצירה שמוותרת גם על הדרמטורגיה.

ג'ונתן: בהתייחס למוזיקה שלך מהעבר, אפשר לומר שהיא אינה מסתייגת במפורש מסוגות מוזיקליות אחרות, לפעמים גם סוגות פופולריות כמו ג'אז לטיני באוניסונו או פלמנקו ב-*Equilibrium*⁵.

עופר: אנחנו אמורים להיות היום בתקופה הפוסטמודרנית, שבה אפשר להשתמש בכל הסוגות. ככלל, אני מסכים עם ההגדרה הזאת, אף שאני גם מאמין שלמוזיקה העכשווית יש שפה משלה, שהומצאה במהלך המאה ה-20 וה-21. זו שפה שבנויה על מוסכמות ואסכולות רבות, ואי אפשר להגדיר אותה חד וחלק כמו שאפשר להגדיר, לדוגמה, שפה טונלית. אבל בכל זאת ישנו אוצר מילים נתון. במקרה שלי, זה אוצר מילים שנבנה מהמוזיקה ששמעתי לאורך החיים. זו השפה שבה אני מנסה לדבר במוזיקה שלי. היא יכולה להיות תערובת של יסודות מסוגות אחרות, אבל אצלי לא מדובר בחלק מהמסורת הפוסטמודרנית הקלאסית, שבה משתמשים באקלקטיות בחומרים והכול הולך. אני לא מסכים עם הגישה הזאת ואפילו סולד ממנה מעט. לדעתי, ככל שמלחין מסוגל לדבר בשפה שנוצרה מהחוויות המוזיקליות שלו, כך הוא מסוגל יותר להביע את מה שהוא מנסה לומר.

5. Martin Guerpin, op. cit.

ג'ונתן: אגב הבעה, נדמה לי שחלק לא קטן משמות היצירות שלך מתייחס למרכיבים מהעולם החיצוני. לדעתי, הן נופלות לאחת משתי קטגוריות רחבות: האחת ששמותיה מתייחסים להיבט צורני מסוים של היצירה או הטכניקה, כמו אטוידים (אני חושב על *Pour les notes répétées* מאת דביסי). לקטגוריה הזאת שייכות היצירות *Convergence, Unisono, Constant Motion* ושיפט. בקטגוריה האחרת נמצאות יצירות שמתייחסות לצבעים (או להיעדר שלהם!), כמו לבן על לבן, אפור וצבעים בערפל (לפעמים יש שם שנופל תחת שתי הקטגוריות יחד, כמו *Unisoni Transparenti*). עד כמה חיוניים השמות לתהליך היצירה שלך?

עופר: הייתי אומר שאני חושב במטפורות. לגביי, מטפורה היא חלק בלתי נפרד מתהליך היצירה. פעמים רבות המטפורות שביצירותיי מגיעות מהתחום החזותי. אף שאני לא באמת חווה סינסתזיה, אני חושב שכולנו נמצאים על הספקטרום של חוויות סינסטיות. במובן כלשהו, הבחירה שלי במטפורות חזותיות היא ביטוי לסוג של סינסתזיה ממשית (לפי הפרשנות שלי). מטפורות רבות במוזיקה שלי מגיעות מהאמנויות הפלסטיות, אבל נשארות מופשטות מאוד (כמו לבן על לבן). אין כאן התייחסות למשהו קונקרטי, אבל זה היה חלק ממה שחשבתי עליו בזמן ההלחנה.

בזמן שהלחנתי את לבן על לבן היה בדמיוני דימוי חזותי מסוים – ציור מדומיין שמורכב מנקודות קטנות, שמייצגות את החלק הראשון של היצירה, וקווים שמייצגים את החלק השני. זה הדימוי שנמצא בתודעה שלי בזמן שאני מלחין, שמאפשר לי לדמיין מה עומד לקרות מבחינה מוזיקלית. בדרך כלל אני חושב על מוזיקה דווקא באופן חזותי ולא כתווים. לעתים אני גם משרטט את היצירות שלי באופן גרפי, כרישומים, לפני שאני ניגש לכתוב את התווים.

ג'ונתן: אתה מלחין יצירות רבות שנולדות כבר עם נגנים או אנסמבלים ספציפיים, שעליהם אתה חושב מראש. אחד משיתופי הפעולה המתמשכים ביותר שלך הוא עם אנסמבל מיתר הישראלי, שמתחיל לקנות לעצמו מוניטין בין-לאומי וכבר הגיע למונטריאול פעמיים. בשנת 2016 האנסמבל עומד להוציא תקליטור מונוגרפי עם המוזיקה שלך. איך נוצר הקשר הזה?

עופר: הפעם הראשונה שעברתי עם אנסמבל מיתר הייתה עוד כשהייתי סטודנט. מנחם ויזנברג ואיל אדלר הציעו לעמית דולברג, המנהל האמנותי של מיתר, לנגן יצירה חדשה שלי בקונצרט שלהם. זה היה ב-2007, ומאז הלחנתי שלוש יצירות נוספות במיוחד שבביל האנסמבל, שניגן גם יצירות אחרות שלי. במובן כלשהו, תהליך ההתבגרות שלי כמלחין בתשע השנים האחרונות היה כרוך בעבודה עם האנסמבל הזה.

ג'ונתן: העולם של המוזיקה החדשה עדיין מתעקש להישאר נעול במבנה של לאומים. מדינת המוצא היא פיסת מידע הכרחית בתוכניות קונצרטים, בצירוף שנת הלידה ושמו של ה"מאסטר" שלך. אף שעולם האמנות העכשווי ניסה לפרוץ החוצה (בהצלחה מוגבלת) מהמסגרת הפרשנית הישנה הזאת, החושבת במונחים של לאום, דור ויחסי מאסטר-תלמיד, סצנת המוזיקה העכשווית אפילו לא ניסתה להתנער מכך. בעקבות זאת, המאזינים באים בציפיות מסוימות לגבי מלחין שהגיע מהמזרח התיכון. ייתכן שהציפיות שלהם לא יתגשמו, אפילו ברמה השטחית, משום שרק מעט מהשמות שבחרת ליצירותיך הן בעברית. האם זה צעד מכוער מצדך?

עופר: כשאני מלחין, השם הוא תמיד עניין רציני בשבילי; אני חושב ששמות חשובים מאוד. לפעמים נדרש מאמץ רב כדי למצוא כותרת, ולפעמים השם הנכון פשוט "נוחת" על הצלחת שלי בלי שום מאמץ. הסיבה (הבנאלית) שבגללה רוב השמות שבחרתי אינם בעברית, היא שרוב היצירות שלי לא הולחנו בישראל, ואני חושב שתקשורת יותר להכתיר יצירה בשם שיהיה מובן לאנשים במקום שבו היא מבוצעת.

ג'ונתן: אתה חושב שמלחינים ישראלים בני דורך חולקים תכונות משותפות כלשהן? לאילו מלחינים ישראלים מהדור שלך אתה מרגיש קרוב מבחינה אסתטית?

עופר: כשגרתיו בפריז, היינו שלושה מלחינים ישראלים צעירים (אני חושב שהיינו שלושת המלחינים הישראלים היחידים שחיו בפריז באותו זמן): הדס פארי, נמרוד סהר ואני. שלושתנו למדנו אז עם פיליפ לרו. אני זוכר שישבתי עם פיליפ בבית קפה, והוא אמר לי שנדהם מכך ששלושתנו מאותה מדינה, כי הוא לא מצליח למצוא חיבור אסתטי משותף בין היצירות שלנו. באותו הזמן לא הבנתי למה הוא מתכוון. למה שתהיה לשלושתנו שפה או אסתטיקה משותפת? רק בגלל שנולדנו באותה המדינה?

אני לא חושב שיש בישראל אסכולות אסתטיות מובהקות במוזיקה עכשווית, אף שלפעמים אפשר להבחין בדמיון בין יצירות של תלמידים ליצירות של מוריהם. ככלל, אני חושב שישראל היא עדיין מקום צעיר מדי עם אנשים מרקעים תרבותיים מגוונים מדי מכדי שיוכלו להתקיים בה מאפיינים אסתטיים משותפים לאמנים שונים - בייחוד כשהאמנים האלה לומדים במקומות שונים מאוד כמו ארצות הברית, אירופה וכו'.

המצב באירופה שונה לגמרי. בשהותי בפריז הבנתי, שאפילו באירופה של תחילת המאה ה-21 האסכולות הסגנוניות עדיין משפיעות מאוד. כלומר,

המלחינים הקרובים אלי מבחינה אסתטית אינם בהכרח ישראלים. אבל בכל זאת, אני עדיין מרגיש חיבור לרבים מחברי המלחינים מישראל. החיבור הזה אינו נשען בהכרח על קשר אסתטי; אולי זה תלוי בעובדה שעבדנו יחד, חלקנו רעיונות, פתרנו בעיות יחד. בין השאר, אני חושב על מוזיקאים כמו אופיר אילזצקי, הדס פארי, דן דויטש, שאול בוסתן, עמית גילויץ, נמרוד סהר ואחרים.

ג'ונתן: האם אתה מגדיר את עצמך כמלחין ישראלי, או שהלאום שלך אינו מהווה חלק מהותי מהיצירה שלך? יש מסורת הלחנה ישראלית מובחנת שאתה מרגיש שאתה משתייך אליה, או שהרקע שלך בצרפת וקנדה הפך את הקשר בין היצירה המוזיקלית שלך לזהות תרבותית ללא רלוונטי?

עופר: הזהות היהודית/ישראלית שלי היא שאלה גדולה מבחינתי, הן כמלחין והן כבן אדם. בוודאי אינני מתכחש לזהות הזאת, אבל אני בוחר את המשמעות שלה. אני חושב שמלחין צריך להתעסק בשאלה כזו, אפילו כאשר אינה ברורה מאליה במוזיקה הנוצרת. לדעתי, כישוראים, קשה לנו יותר להגדיר את הזהות שלנו. לדוגמה, הפתרונות שמצאו הדורות הקודמים של המלחינים, המהגרים הטריים שהגיעו מאירופה כמו פאול בן חיים, שניסה להגדיר את מהות המוזיקה הישראלית - יש בהם משהו מאולץ ובלתי מספק. הניסיון ליצור ערבוב של המסורת האירופית שהם הכירו עם קמצוץ של אוריינטליזם נראה לי מלאכותי.

למעשה, זו שאלה שקשה מאוד לענות עליה, משום שישראל היא מדינה חדשה, וכמעט בלתי אפשרי שיהיה משהו ישראלי ייחודי במוזיקה שלה, היות שתרבות ישראלית היא דבר שקשה מאוד להגדיר במדויק. אריק שפירא טוען שהמוזיקה הישראלית משקפת את האישיות הישראלית - הישירות, החספוס ואפילו התוקפנות שלה - וההיבט הזה של האופי הלאומי הישראלי בהחלט מתבטא במוזיקה שלו. במקרה שלי, אני לא בטוח עד כמה המוזיקה שלי באמת מבטאת תכונות ישראליות כלשהן. הדבר נשאר בסימן שאלה מבחינתי. אני לא מתעלם מהממד התרבותי ביצירות שלי, אבל לעת עתה אני עדיין בוחר אותו.