

השותפות בין מלחין ומבצעים ביצירותיי

איתן שטיינברג

הקדמה

האם ביצוע היצירה הוא הגשמה של הפרטיטורה? פרשנות שלה? או יצירה חדשה? היחס בין התווים לבין הביצוע הוא תמיד גמיש יחסית, אבל כשהמלחין, במודע, מזמין את המבצעים להשתתף באופן פעיל בעיצוב חלקים ביצירה, נוצרת מעין שותפות, שעבורי היא מהותית. בכל יצירה אני שואל את עצמי מחדש, עד כמה אני מוכן להקשיב ליצירה שהלחנתי ולחוות חידוש? עוד לפני הדיאלוג ביני לבין המבצעים, מדובר בדיאלוג מחשבתי ביני לביני על טכניקות הלחנה ודרכי תיווי. אני מעוניין לאפשר ליצירה להתחדש מביצוע לביצוע, אבל בשונה, לדוגמה, משפת האקראיות וההסתברות של ג'ון קייג', השפה המוזיקלית שלי מאופיינת במודאליות מורחבת, ומתבססת על ענני צלילים שמשתנים בהדרגה. לכן עלי להחליט בעת ההלחנה: אילו פרמטרים עלי לתוות בדיוקנות? אילו פרמטרים באפשרותי להשאיר פתוחים? כיצד לעשות זאת כך שהיצירה תתחדש בכל ביצוע אבל תישאר תמיד "דומה לעצמה", ובכל הביצועים כולם – תישאר בשפה הסגנונית שלי?

השותפות היצירתית עם מבצעים קשורה לעניין העמוק שלי בטקסטים ובשפות, ובאין-ספור דרכי ההגייה הגלומים במפגש בין צליל למילה. גם מוזיקה עתיקה ומוזיקה עממית הן עבורי השראה לחופש ביצועי במגבלות נתונות: הושפתי מאוד מהתיווי הימי-ביניימי שלפני ההתפתחויות ברישום קצב ומשקל, ומהמוזיקה העממית, שבה המבצעים מתבקשים להביא פרשנות אישית למסגרת הסגנונית המסורתית. במהלך לימודי נחשפתי גם ליצירות עכשוויות רבות, שבהן מקצת הפרמטרים המוזיקליים לא הוגדרו בתווים. לדוגמה, היצירה שמש אוקטובר¹ של המלחין מרק קופטימן – מורי הראשון לקומפוזיציה – כתובה בתיווי יחסי, ללא משקל, טמפו ומקצב. היצירה מתקדמת ביחס לסרגל זמן הרשום בראש העמוד, והמשך של כל חטיבה מוגדר

1. מרק קופטימן, שמש אוקטובר, לקול, חליל, כינור, צ'לו, פסנתר וכלי הקשה. טקסט: יהודה עמיחי, 1974.

במספר שניות כולל. או לדוגמה, היצירה משחקים ונציאנים² של המלחין ויטולד לוטוסלבסקי (Lutosławski), שבה המלחין משתמש בדרך מתוחכמת ביחס שבין אקראיות להסתברות, כשהוא שומר בקפדנות על שליטה בצורה ובמבנה שלה.³ לעומת זאת, יצירתו של המלחין לוצ'אנו בריו (Berio) סקוונצה III⁴ מתעתעת מעט: היא אמנם כתובה ללא משקל, מקצב וקווי תיבה, אבל הפרטיטורה גרושה הנחיות כה רבות, עד שלמעשה, למבצעת נותר מעט מאוד חופש פרשני. בכל זאת הושפתי מאוד מיצירה זו, בגלל מגוון פתרונות התיווי המוצעים בה, כגון הנחיות מילוליות מפורטות, מילון סימנים שיצר המלחין, חמשות שאינן בנות חמש שורות ועוד.

אך סוגיית החופש הביצועי קשורה בראש ובראשונה לעבודתי ארוכת השנים עם שותפתי לחיים וליצירה, אמנית הקול והיוצרת אתי בן-זקן. יכולות הביצוע והיצירתיות שלה השפיעו על כל היצירות שהלחנתי לקולה ועל יצירותי בכלל. ביצוע שלה הוא הגשמה חדשה של היצירה, כשהדימוי שעולה בדעתי הוא של "נפח" היצירה: יצירה שכתבתי היא בעלת נפח כלשהו; בעקבות הפרשנות של המבצעים מתרחשים בה דברים חדשים והנפח שלה גדל. כשאתי מבצעת את היצירה, השינוי בנפח הוא דרמטי: היא נוגעת במקום מהותי ועמוק של היצירה ומפתחת אותה משם. במאמר זה אסקור תחילה אחדות מהיצירות הרבות שהלחנתי לקולה, ומשם אעבור לאופן שבו השותפות היצירתית חלחלה גם ליצירותי הכליות והמקהלתיות. אחר כך אתמקד ביצירה טווייה, שבה החופש הביצועי הוא עיקרון מהותי ליצירה כולה, ואסיים בסקירת האופרה הקאמרית משלחת חיפוש 220, שמציעה מימוש אולטימטיבי של דיאלוג בין מלחין למבצעים, כפי שאני רואה אותו.

חופש ביצועי ביצירה לקול סולו

את היצירה איפה תעינו תודה רבה⁵ הלחנתי עבור אתי כחלק מפרויקט דן פגיס.⁶ מכיוון שהיצירה נתפרה במיוחד ליכולותיה, התיווי נכתב בדרך שמעניקה למבצעת חופש פרשני נרחב. זה תיווי יחסי, ללא סרגל זמן, משקל, פעמה או מקצב. הוא כולל התייחסות למשכים קצר/ארוך, לגובהי צלילים ולטקסט. קטעים אחדים כוללים טקסט בלבד, שמיועד לפרשנות סיפורית או תיאטרלית. רק קטע אחד ביצירה מתווה בדיוקנות של משקל ומקצב, תוך כדי שימוש בשתי הברות נתונות,

2. Witold Lutosławski, *Jeux vénitiens* for symphonic orchestra, 1963
3. Charles Boodman Rae, *The Music of Lutosławski*, London and Boston: Faber Publications, 1994, p. 75
4. Luciano Berio, *Sequenza III* for female voice, 1966
5. איתן שטיינברג, איפה תעינו, תודה רבה (*Where Did We Go Wrong, Thank You*) לזמרת וכלי נגינה קטנים המנוגנים על ידה. טקסט מאת דן פגיס בעברית ובתרגום לערבית, 2003. תיעוד מביצוע חי של אתי בן-זקן נגיש ביוטיוב, וכך גם הקלטת אולפן מאלבומה רישומי הקול. את שניהם ניתן למצוא תחת הכותרת: "איתן שטיינברג: איפה תעינו תודה רבה למילים מאת דן פגיס, בביצוע אתי בן-זקן".
6. פרויקט דן פגיס (2003) נוצר ביוזמת שלושה מלחינים: ציפי פליישר, ירח פישמן ואנוכי, ושלושתנו הגדרנו את כלליו: כל אחד מאיתנו ילחין טקסט של פגיס לקולה של אתי; כל יצירה תהיה רחבת-היקף כך שביצוע של שלוש היצירות יחד יהווה קונצרט מלא; לא יהיו משתתפים נוספים מלבד אתי, ואת סוגיית ה"ליווי" יפתור כל אחד בדרך יצירתית משלו. מלבד יצירתי, הפרויקט כולל את תרגילים בעברית שימושיית לקול ומחשב מאת ירח פישמן (2003) ואת סאגה פורטרט לקול ופס-קול מאת ציפי פליישר (2002).

אבל ללא צליל מוגדר. קטע זה מתווה בדרך פשוטה ונורמטיבית, אבל הנחיה מילולית אחת הופכת אותו לשיאה הדרמטי של היצירה: "Articulate rhythm as if marching a platoon". על הביצוע של קטע זה ועל האיזון בין חופש פרשני לבין נאמנות לרעיונות של המלחין כתבה אתי בספרה תיבת הקולות:⁷

לא רבים המלחינים שמעוניינים בשותפות פעילה כזו עם המבצעים שלהם. להיפך, רובם מצפים שהמבצע יממש בדיוק את מה שהם שמעו בדמינם, ומכיוון שזה בלתי אפשרי, נוצר "משא ומתן" על ביצוע מדויק ככל האפשר של סימנים רבים. החופש הפרשני שאתה מאמין בו הוא בשבילי מתנה גדולה, ואני משתמשת בה בשמחה אבל באחריות: [...] למשל, כשאני מבצעת את היצירה איפה תעינו, תודה רבה ומגיעה לקטע המבוסס על המילה "פְּנִי" – כתבְּתָ שם שני עמודים עם סימני מקצב בלבד, והנחיה אחת "לבצע כמי שמצעיד פלוגה" – אני מדקלמת את ההברות במקצב שבחרת והופכת אותן לשתי דקות אינטנסיביות של דיבור צעקני קצוב; ספק מפקד מטורף, ספק נביא שמכריז על חורבן מתקרב. אבל כל זה מתוך נאמנות גמורה לעולם שלך ומתוך ידיעה שלמשהו כזה התכוונת.

The image shows a musical score for a piece titled "fast whispering (Hebrew)". It consists of three staves: a vocal line, a piano line, and an accordion line. The vocal line includes lyrics in Hebrew: "kikhlot hakol nish'ar hakfar", "shalom al hakfar kikhlot hakol hashalom darashta?", and "aval yada'ti ki lohesh oto el haruah". The piano line includes the instruction "always hold to the next note" and the lyrics "shalom al hakfar kikhlot hakol hashalom darashta?". The accordion line includes the instruction "always hold to the next note" and the lyrics "aval yada'ti ki lohesh oto el haruah" and "she-nim-". The score includes various performance instructions such as "Jaw tremolo (JT)", "mongolian* overtone*", "fast whispering", and "f.c p".

דוגמה 1: פתיחת היצירה איפה תעינו, תודה רבה

חופש ביצועי לזמרת ביצירות לקול ואנסמבל

גם יצירותיי לקול ואנסמבל – שכוללות ניצוח, ותפקידי הכלים מתווים בהן במלואם – משאירות חופש פרשני לזמרת במסגרת המגבלות הנתונות. לדוגמה, תפקידי הכלים כתובים בתיווי נורמטיבי, ואילו תפקידי הקול כתוב בתיווי יחסי או ללא קווי תיבה. אמנם יש בו ערכים ריתמיים מוגדרים, אבל העדר קווי התיבה רומז שאין הכרח להיצמד למיקומם המדויק, אלא להתייחס למשכים של קצר/ארוך ולעשות זאת בחופשיות יחסית, כנגד הליווי המדויק של הכלים. התייחסות לשני אופני

7. אתי בן־זקן, תיבת הקולות – מסות של אמנית רבת־תחומית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2019, עמ' 57.

ביצוע בר־זמניים כבר הופיעה אצל מונטוורדי, אשר הוסיף הנחיות ביצוע למדריגל המפורסם שלו *Lamento de la ninfa* (קִינַת הַנִּימְפָה).⁸ הוא כתב שתפקיד הזמרת צריך להתבצע במהירות שמותאמת לרגש האישי של הזמרת ("al tempo dell'affetto del animo"), ואילו תפקידי שאר הקולות צריכים להיות מבוצעים בפעמה מדויקת ("al tempo della mano"). בדרך זו הוא הדגיש את רצונו בביטוי רגשי חופשי של הזמרת ששרה את הקינה. בשונה ממונטוורדי, המניע שלי לשימוש בשני סוגי תווי בר־כזמן איננו הרצון באקספרסיביות, אלא רצון ליצור גמישות בממד הזמן: רובד זמן אחד מוחזק על ידי האנסמבל, והקו הקולי מתקדם כביכול בזמן משלו. תפיסה דיאלקטית זו של זמן היא מהותית ליצירותיי, וכשם שעבורי תיווי זה משרת את השאיפה "להגמיש" את הזמן, הרי עבור אתי, כמבצעת פרשנית, תיווי כזה הוא כר פורה ליצירתיות בזמן הביצוע.

טכניקה נוספת שקשורה במובהק ליכולות היצירתיות של המבצעת ומופיעה בכל יצירותיי הקוליות היא פירוק והרכבה של טקסט. נקודת המוצא שלי היא שהטקסט אינו זקוק לי; הוא עומד בפני עצמו כיצירה שלמה גם בלי המפגש עם מוזיקה. כשאני מפרק את אותו להגאים, אני מחפש את מרכיבי הסאונד הדמיוני שלו, את המכנה המשותף בין טקסט ובין מוזיקה, בתקווה שאצליח להאיר מתוכו ממד נוסף – כזה שיכול להתממש רק במפגש עם צליל. לאחר מכן אני בוחר נקודות מוצא קטנות אבל משמעותיות – עיצורים, הברות, מילים, חלקי משפטים – ובעבודת הקומפוזיציה אני מפרק ומרכיב אותן מחדש. אינני מבקש להיות משורר הכותב שירה חדשה משירי הטקסט המקורי, אלא מלחין שפורם את הטקסט כדי לאפשר לו להגיע לתודעה שלנו דרך העולם הצלילי. לכן, כשאני מחפש טקסט ליצירה חדשה, אני בוחר בתשומת לב את המשמעות, המסרים והצלילים שנשמעים לי דרך האותיות. ומרגע שבחרתי טקסט, אני מחויב לנהוג בו בכבוד, בזהירות ובאחריות עמוקה, בזמן שאני מפרק אותו לגורמים.

לדוגמה, ביצירה רעוא דרעוין,⁹ הבנויה על הטקסט הקבלי "בני היכלא" מאת האר"י,¹⁰ ישנם מקרים רבים שבהם הברה בודדה מופרדת משאר המילה וחוזרת על עצמה במהירות, לאורך זמן

8. Claudio Monteverdi (1567-1643), "Lamento de la ninfa", *Il Ottavo Libro de Madrigali, Madrigali guerrieri et amorosi* 1638

9. איתן שטיינברג, רעוא דרעוין (*Rava Deravin*) לקול, חליל, קלרינט, כינור, ויולה, צ'לו ופסנתר, טקסט בארמית מאת האר"י. היצירה הולחנה בהזמנת אנסמבל בוסטון מוזיקה ויוה והמנצח ריצ'רד פיטמן, 2001, והוקלטה על ידם לאלבום עם הסולנית אתי בן־זקן. ההקלטה זמינה ביוטיוב תחת הכותרת: "Eitan" "Steinberg: Rava Deravin – Ety BenZaken and Boston Musica Viva"

10. הטקסט מבוצע בארמית, וזה תרגומו: "הכינו את סעורת האמונה השלמה, חרות המלך הקדוש. הכינו סעורת המלך. זו סעורת זעיר אנפין, ועתיק היוםין הקדוש ושרה התפוחים הקדושים באים לסעוד עמו. / בני היכל, הנכספים / לראות זיו זעיר אנפין, / יהיו כאן, ליד שולחן זה, / אשר בו המלך בגילופין. / רצו מאוד בזאת ההתועדות, / בין מלאכים וכל בעלי כנפיים. / שמחו עתה, בשעה זו / אשר בה רצון ואין בה כעס. / קרבו אלי, ראו את כוחי, / כי אין דינים קשים. / לחוץ נוסעים ואינם נכנסים, / אותם כלבים חצופים. / והנה אזמין את עתיק יומין / למנחה עד שהללו יסתלקו. / רצון שלו, שנתגלה / לבטל כל הקליפות. / יכניסם לחוריהם, / וייגנו בתוך סלעים. / עכשיו, בעת מנחה, / בשעת החרווה של זעיר אנפין." (התרגום לקוח מ: פנחס שרה, ענני, ירושלים: כרטא, 1987, עמ' 177-178).

קצר שמשכו נקבע על ידי תפקיד הכלים. גם אם כתבתי את ההברה בפרטיטורה מספר נתון של פעמים, הרי ברור לי ולמבצעת שזו הצעה בלבד; בזמן הביצוע היא זו שתבחר כמה פעמים ובאיזו מהירות לחזור על ההברה, על פי אופי הביצוע שבנתה עד אותה הנקודה.

The image shows a musical score for a piece titled 'Assembly of the Souls'. It includes a vocal line with Hebrew lyrics and an instrumental accompaniment for B. Cl., Vln., Vla., Vcl., and Pno. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

דוגמה 2: מחוך הפרטיטורה של רעוא דרעוין

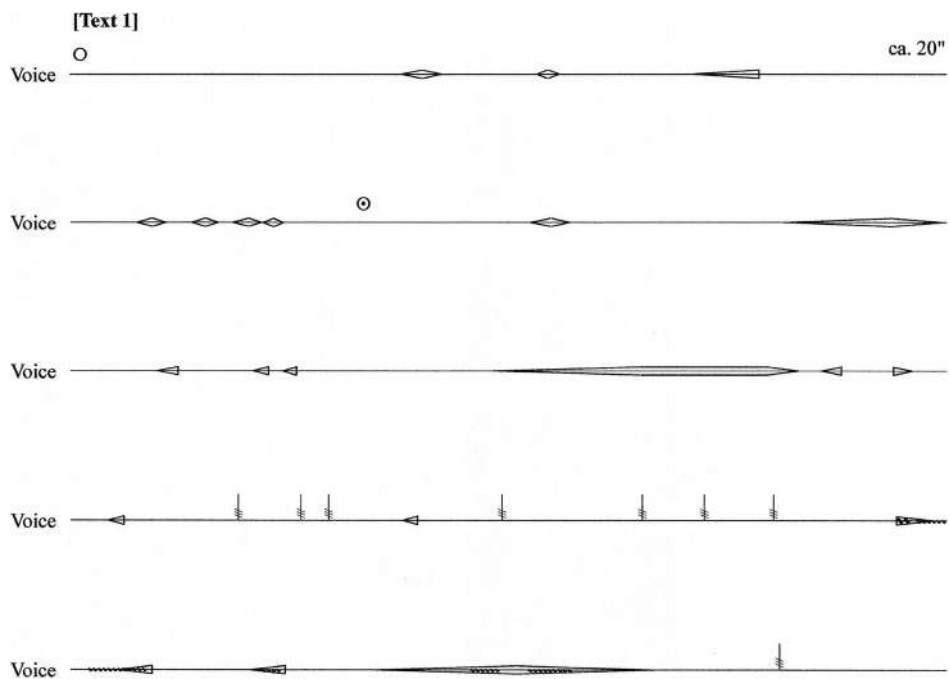
דוגמה נוספת היא היצירה התוועדות הנשמות¹¹ לקול ואנסמבל. כמו כל יצירה ווקאלית, אני חווה אותה כמפגש של נרטיבים, שביניהם טמון פוטנציאל לקונפליקט: נרטיב הטקסט, נרטיב המוזיקה ונרטיב חדש שנוצר מהשילוב ביניהם. אל אלו מתווסף הנרטיב הביצועי, ובעקבותיו – נרטיב חדש שנרקם מהברזומניות של שלל הנרטיבים. הטקסטים ביצירה זו הם טקסטים מן המדרש¹² לצד טקסט סופי בערבית, שעוסקים בטבע האנושי הדואלי: פוטנציאל טוב ומוסרי מחד גיסא, ויכולת הרסנית מאידך גיסא.

היצירה בנויה מפרולוג, אחריו שלושה חלקים שמבוצעים ברצף, ולסיום אפילוג. הפרולוג

11. איתן שטיינברג, התוועדות הנשמות (*Assembly of The Souls*) לקול, חליל, קלרינט, כינור, צ'לו, אקורדיון, פסנתר וכלי הקשה, טקסט בעברית מהתלמוד, ובערבית מאת אבו אל-חסן אל-נורי. היצירה הולחנה בהזמנת אנסמבל בוסטון מוזיקה ויוה והמנצח ריצ'רד פיטמן, 2014. הבכורה הישראלית, בכיצוע אתי בן-זקן ואנסמבל המאה ה-21 בניצוח גיא פדר (2017), זמינה ביוטיוב תחת הכותרת: "Eitan Steinberg: Assembly of the Souls"

12. ביצירה התוועדות הנשמות וביצירה רעוא דרעוין, השימוש בטקסטים מהמקורות היהודיים יוצר אצלי קונפליקט נוסף: אני חווה "התנגדות" לטקסט, בגלל הנרטיב הפוליטי והמגדרי של היהדות בישראל. מאז חזרתי לישראל בשנת 2000 אחרי שהות בת שש שנים בארה"ב, אני חש כדיסוננס מתמשך את היותה של היהדות האורתודוקסית בישראל כוח פוליטי, ואת העובדה שהיא תופסת את עצמה כפרשנית היחידה למקורות. טקסטים מדרשיים וחומרים מוזיקליים יהודיים הם עבורי מעיין של השראה, ובו בזמן אני תוהה שמא העיסוק בהם ביצירותיי הופך אותי ל"משתף-פעולה" עם הממסד הדתי-פוליטי. גם בגלל סיבה זו, יש בעיני משמעות יתרה לעובדה שחומרים אלו מבוצעים ביצירותיי בקול אישה.

הולחן לקול סולו, והטקסט שלו¹³ מבוצע במלמול חרישי, כמעט ללא קול. מדי פעם בפעם מתווספת אליו "הפרעה": טרמולו שהזמרת יוצרת על ידי הרעדה מהירה של הלסת התחתונה. כל אלו מסומנים בתיווי יחסי, בעזרת מילון סימנים:



דוגמה 3: מתוך הפרולוג של התוועדות הנשמות

אחרי הפרולוג מצטרף האנסמבל, ומתחיל החלק הראשון.¹⁴ מתפתח מרקם פוליפוני וקונטרפונקטי, שבו רבדים שונים מהדהדים זה את זה: כל כלי הוא רובד בפני עצמו, ובקו הקולי מתרחשים פירוק להברות וחזרה מהירה על מילים, תוך כדי שירה על צלילים נתונים. חלק זה נמשך מעל 7 דקות, ובמהלכו שירת-מלמול זו, לצד המרקם הפוליפרגמנטרי, מבהירים שניהם שאין טעם לנסות לחפש או להבין נרטיב טקסטואלי. מדי פעם בפעם מתרחשת "הפרעה" הפוכה: מילה אחת מושרת

13. הטקסט בפרולוג: "אמר רבי ברכיה: בשעה שבא הקב"ה לבראת את האדם הראשון, ראה צדיקים ורשעים יוצאים ממנו. אמר: אם אני בורא אותו רשעים יוצאים ממנו, ואם לא אברא אותו היאך צדיקים יוצאים ממנו? מה עשה הקדוש ברוך הוא? הפליג דרכן של רשעים מכנגד פניו, ושייתף בו מדת רחמים ובראו" (בראשית רבה, ח').

14. הטקסט בחלק הראשון של היצירה: "תנו רבנן: שתי שנים ומחצה נחלקו בית שמאי ובית הלל, הללו אומרים: נוח לו לאדם שלא נברא יותר משנברא, והללו אומרים: נוח לו לאדם שנברא יותר משלא נברא. ממנו וגמרו: נוח לו לאדם שלא נברא יותר משנברא, עכשיו שנברא – יפשפש במעשיו" (מסכת עירובין, יג').

בבהירות, חלקי משפט מבליחים במופע קוהרנטי קצר. לאורך חלק זה הזמרת מתבקשת להיטמע במרקם הכללי, אבל בו בזמן הנרטיב הביצועי שלה הוא-הוא שיכול להוביל ולהניע את המהלך המוזיקלי כולו, או לחלופין להפוך אותו לסטטי. אף על פי שהיצירה מנוצחת ותפקידי הכלים כתובים במדויק, בחזרה הראשונה נוכחתי שמוטב שגם נגני הכלים יושפעו מהחופש היחסי של הזמרת וירפו מעט את ספירת הקצב. כשהנחיתי אותם לעשות זאת, השתנה הביצוע של האנסמבל והניב מרקם סטטי, אבל בעל תנועה פנימית, בעל נשימה.

החלק השני ביצירה – שבו מושר בערבית טקסט מאת ההוגה הסופי בן המאה ה-9 אל-נורי – מתווה בדייקנות גם לזמרת. אבל אחריו, בחלק השלישי, ישנה הזמנה חדשה לשותפות פרשנית: בתפקיד הקולי מצוטט הניגון החסידי "ניגון שלוש בכות", ללא טקסט. לפי מקורות חב"ד, יש לבצע את הניגון בהתלהבות שהולכת ומתפתחת, אבל הבחירה שלי הייתה להוביל אותו אל שיא דרמטי, שממנו יקרוס אל יבבה ותחינה באוקטבה נמוכה. היבבה מחזירה אותנו אל המלמול החרישי, שחותם את היצירה באפילוג.

הטקסט של האפילוג¹⁵ מופיע באופן שאינו נהיר, והביצוע שלו – בלחש עד כדי העדר מוחלט של קול – שוב מעמעם את נרטיב הטקסט. נשאר "זיכרון" של טקסט או "התכוונות" לביצוע טקסט. גם הנרטיב המלודי, שהתקיים בחלק הקודם של היצירה מעצם הציטוט של ניגון עממי, נעלם. על הגישה של אתי לביצוע יצירה זו ולביצוע פרשני בכלל, אפשר ללמוד מהתיאור שלה בספרה תיבת הקולות:¹⁶

[...] במהלך הדרגתי של מתח מצטבר הניגון מטפס מעלה, מהרגיסטר הנמוך ביותר של קולי, על פני אוקטבה וחצי. כמקובל בניגונים ללא מילים, הוא מושר על ההברות "א" או "אי", ומכיוון שבזיכרוני שמורים ביצועים חסידיים ששמעתי – ה"אי" הופך אצלי עד מהרה ל"אוי" בהגייה האשכנזית. אבל איתן מחפש דווקא הַזְרָה: "תתרחקי מהביצועים שאת מכירה. בזמן הניגון תוסיפי מלמולים, או תעצרי על אחד הצלילים ותרעידי את הלסת". אז אני מתרחקת: ככל שאני עולה ברגיסטר, אני לוחצת יותר על הגרון [...] והניגון הופך לצעקה. אסוציאציות בית הכנסת כבר התחלפו אצלי בשירת pow-wow של טקס אינדיאני קדום. [...] ב"טקס" שבקונצרט, המתח מגיע לשיאו והכלים משתתקים באחת. [...] אני חוזרת למלמול לבד ובשקט, הפעם את בקשתו של אלוהים מתוך קהלת רבה, אבל המלמול השבור אינו מאפשר את הבנתה. [...] בתוך מילון אפשרויות שהוגדרו מראש [...] איתן העניק לי מידה רבה של חופש בתזמון ובאופן הזמרה. [...] אני יודעת שיש משמעות לכל מחווה קולית שלי – מתי בדיוק ארעיד את הלסת, על איזה צליל ולכמה זמן – ואת הבחירות הרבות אני עושה תוך כוונה מלאה. [...] אני מממשת כל הברה בגרון ובפה, אבל גם בלב; שולחת את המילים לחלל האולם, וגם לחלל העולם. אני עצמי, האנשים בקהל, אזרחים, פוליטיקאים, ישראל, פלסטין – כולנו נמענים של הקריאה הזו, ובכל לבי אני מקווה שמישהו ישמע.

15. הטקסט באפילוג: "בשעה שברא הקדוש ברוך הוא את אדם הראשון, נטלו והחזירו על כל אילני גן עדן, ואמר לו, ראה מעשי כמה נאים ומשובחים הן, וכל מה שבראתי בשבילך בראתי, תן דעתך שלא תקלקל ותחריב את עולמי, שאם קלקלת אין מי שיתקן אחרריך" (קהלת רבה, ז').

16. אתי בן-זקן, תיבת הקולות: מסות של אמנית רבת-תחומית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2019, עמ' 196-197.

שותפות עם המבצעים ביצירות כליות ומקהלתיות

הדיאלוג היצירתי שלי עם אתי חלחל גם ליצירותיי הכליות, ונוכחתי שאני מעדיף להלחין עבור מבצעים שהם פרשנים אקטיביים, כאלה שתוך כדי הביצוע הופכים למבצעים-יוצרים. לדוגמה, כשנגנית הוויולה קים קשקשיאן (Kashkashian) ניגנה את הגרסה הכלית של היצירה רַעְוֹא דְרַעְוִין¹⁷, היא עשתה משהו שלא כתוב בתווים: הפיקה מהוויולה מין גוון חשמלי בעזרת תנועת קשת מהירה שכמעט לא נוגעת במיתר, במקומות ביצירה שהפתיעו אותי.

יצירותיי התבוננות רכה על הדרך¹⁸ לפסנתר סולו, רישומי אוויר¹⁹ לקלרינט-בס סולו, פתוח²⁰ לפסנתר סולו, וארבע תמונות לגיטרה סולו²¹ מזמינות את המבצעים לשותפות יצירתית חלקית, בדרכים אלו:

- הפרטיטורה (כולה או מקצתה) כתובה בתיווי יחסי, ללא טמפו, קצב ומשקל. לעיתים יש הצעות מקצב בסיסיות ומרחב טמפו שהוגדר מראש.
- הפרטיטורה כוללת הפסקות שמשכן מסומן על ידי מספר שניות, בידיעה שבמהלך הביצוע תפיסת הזמן של "שנייה" תשתנה מנגן לנגן, מביצוע אחד לאחר, ואפילו מחלק אחד לאחר ביצירה.
- ביצירה ישנם מופעים קצרים של נגינה מהירה מאוד בהוראה כללית של "מהר ככל האפשר". במקרים אלו, המחווה המהירה היא המשמעותית בעיניי; אין הכרח להיצמד בדייקנות למקצב וגם לא לגובהי הצליל הרשומים.
- ביצירה פתוח – ששמה מעיד על אופייה – גם סדר הפרקים, הטמפו והדינמיקה נתונים לבחירת המבצע/ת.

כל אחד מהאלמנטים האלה משפיע על מכלול היצירה. לדוגמה, היצירה התבוננות רכה על הדרך, שהלחנתי עבור הפסנתרנית שירה לגמן, נפתחת עם ציבירי צלילים (קלסטרים) סטטיים שניתן לבחור אם להשהותם לזמן ארוך, בינוני או קצר. בעקבות זאת, קטע הפתיחה של היצירה יכול להימשך כל זמן שהוא בין דקה וחצי לבין שלושים שניות. שירה ביצעה את היצירה כמה פעמים, ובכל פעם משך היצירה והאופי של חלקים ממנה השתנו במידה ניכרת. עבורי, כל אחד מהביצועים היה מושלם.

גם ביצירות שלי למקהלה ישנם מקומות שבהם הזמנתי את המבצעים לשותפות חלקית:

17. איתן שטיינברג, רעוא דרעוין (*Rava Deravin*), גרסה לוויולה ורביעיית כלי קשת, 2003. הגרסה הולחנה עבור נגנית הוויולה קים קשקשיאן ורביעיית קוס (Kuss Quartet) והוקלטה על ידם לאלבום בחברת ECM.

18. איתן שטיינברג, התבוננות רכה על הדרך (*Tenderly Looking Over The Path*) לפסנתר סולו, 2019. היצירה הולחנה עבור שירה לגמן. תיעוד מביצוע חי שלה נגיש ביוטיוב תחת הכותרת: "איתן שטיינברג: התבוננות רכה על הדרך".

19. איתן שטיינברג, רישומי אוויר (*Air Drawings*) לקלרינט-בס סולו, 2020. היצירה הולחנה עבור יונתן הדס. תיעוד מביצוע חי שלו נגיש ביוטיוב תחת הכותרת: "איתן שטיינברג: רישומי אוויר – יונתן הדס".

20. איתן שטיינברג, פתוח (*Open*) לפסנתר סולו, 1994.

21. איתן שטיינברג, ארבע תמונות לגיטרה סולו (*Four Pictures for Solo Guitar*) 1986. תיעוד מביצוע חי של הגיטריסט עורד שוב זמין ביוטיוב תחת הכותרת: "איתן שטיינברג: ארבע תמונות לגיטרה סולו".

ביצירה לשוט מהחלום²² מקצת התפקידים כתובים בתיווי יחסי, והתיאום בין הקולות נתון לבחירת המנצח/ת. ביצירה טוב מאוד להיות²³ ישנו חלק שבו שתי קבוצות מהמקהלה מבצעות בו בזמן שני חומרים מוזיקליים שונים ללא תלות של קבוצה אחת באחרת. היצירה סוד הכוונה²⁴ נחתמת בפרק שבו הטקסט ואופן הגייתו, בדיבור, פתוחים לבחירתם/ן של זמרי/ות המקהלה, לפי הנחיה מילולית בפרטיטורה: "Freely, individually and fast, whisper sentences from The" Universal Declaration of Human Rights. את הנחיה מלווה קישור לאתר האו"ם, שבו מגילת זכויות האדם מופיעה במלואה ב־500 שפות.

בתיאטרון המוזיקה סטאבט מאטר תפילה אנושית,²⁵ הפרק השביעי, שמהווה את שיא היצירה, בנוי בטכניקה אלאטורית. תפקידי המשתתפים אינם תלויים זה בזה, וכל המבצעים – זמרת ונגנים – משתתפים בבנייתו: בתפקיד הקולי רשומים בתיווי יחסי חלקי מנגינות המזכירים מזמורי כנסייה מימי הביניים המוקדמים, עם טקסט פרגמנטרי קצר מהמזמור הלטיני *Stabat mater*. עליהם, הזמרת מתבקשת לאלתר כ־4 דקות. התפקיד של רביעיית כלי הקשת מורכב משני סוגים של חומרים: מחד גיסא, מרקם של כוֹרֵל איטי שכתוב כשורת אקורדים בלי משקל וקצב; מאידך גיסא, מרקם ריתמי מהיר מאוד שכתוב ללא גובהי צליל, ולכן ביצועו נשמע תמיד דיסוננטי ועצבני. הנגנים מתבקשים לעבור יחד, כרביעייה, בין חומר אחד לאחר, על פי סימן מהכנרת/ הראשון/ה. בו בזמן, שני נגני כלי ההקשה מאלתרים על תופי ג'מבה במרקם פוליריתמי שכולל את המשקלים 12/8 ו־5/8. אמנם כלי ההקשה נותנים לזמרת ולרביעייה תחושה של מפעם, אך החומרים שהזמרת והרביעייה עצמם מבצעים – נוגדים תחושה זו. הנחיה מילולית בפתח הפרק מזמינה את המשתתפים לחוש יחד מחזור זמן שנמשך כדקה, ולבנות בעצמם את מהלך הפרק בארבעה מקטעי זמן בני דקה כל אחד.

22. איתן שטיינברג, לשוט מהחלום (*Sails Out of Sleep*) למקהלה מעורבת, טקסטים מאת א. א. קמינגו, אינגה שטיינברג, רבקה מרים, אלזה לסקר שילר, גיום אפולינר ואנטוניו מצ'אדו, 1989.
23. איתן שטיינברג, טוב מאוד להיות (*Very Good To Be*) למקהלת ילדים, טקסט מאת אתי בן־זקן לצד שירי־עם בשפות שונות, 2004. היצירה הולחנה בהזמנת מקהלת נופר והמנצחת מירי שדה.
24. איתן שטיינברג, סוד הכוונה (*Sod Hakavana*) לשש מקהלות ואנסמבל כלי הקשה, טקסטים מאת א. א. קמינגו, ארו ביטון, זלדה, פול צלאן, ההכרזה הבין־לאומית על זכויות האדם, טקסטים עממיים וטקסט מהסידור, 2014. היצירה הולחנה בתמיכת משרד התרבות והספורט. ביצוע הבכורה בניצוח אנדרס מוסטונן (Mustonen) זמין ביוטיוב תחת הכותרת: "איתן שטיינברג: סוד הכוונה – אנדרס מוסטונן".
25. איתן שטיינברג, סטאבט מאטר – תפילה אנושית (*Stabat Mater – a Human Prayer*), תיאטרון־מוזיקה לקול, רביעיית כלי קשת ושני נגני כלי הקשה, בימוי ועיצוב מאת אתי בן־זקן, טקסט מאת אתי בן־זקן לצד טקסטים עממיים ועתיקים, 2004. היצירה הולחנה בהזמנת פסטיבל קול המוזיקה בגליל העליון. תיעוד מביצוע בבימוי מלא וכן תיעוד מביצוע קונצרטנטי זמינים ביוטיוב תחת הכותרת: "איתן שטיינברג ואתי בן־זקן: סטאבט מאטר (גרסה בימתית מלאה)/(גרסת קונצרט)".

היצירה 'טווייה' כמימוש מהותי של שותפות יצירתית עם המבצעים

ביצירה טווייה²⁶ החופש הביצועי הוא מהות היצירה. הלחנתי אותה במסגרת פרויקט "חירות אחרות אחריות" של אנסמבל מודאליוס – שבו מלחינים ישראלים הלחינו לאנסמבל בהתייחסות לכותרת הפרויקט. הבחירה שלי הייתה לתת למבצעים חירות – שטומנת בחובה אחריות כלפי היצירה.

טקסט היצירה הוא קטע מספרה של רונית מטלון קול צעדינו.²⁷ הקטע מבוצע ביצירה באופן חלקי,²⁸ אך הרעיון שבבסיסו – על קווים דקיקים ועדינים הנושאים מעלה, באחריות, דבר שהוגשם על פני האדמה, ובכך מגלים את סוד הטוב והחסד – מתמש לאורך כל היצירה באחריות של המבצעים לשאת את הקווים המלודיים. זאת מכיוון שכל התפקידים – כולל תפקיד הקול, שביצירה זו אינו "סולן" אלא חלק מהאנסמבל – מורכבים ממהלכים מלודיים ארוכים ללא תיבות, ללא משקל, ללא קצב ודינמיקה; כל תפקיד כתוב לחוד, ואין פרטיטורה שמעגנת יחס קבוע ביניהם. המימוש הברזומני של התפקידים תלוי בבחירות של המבצעים במהלך הביצוע, וכל אחד מהם נקרא להשתתף בהגשמת היצירה, תוך כדי התחשבות בבחירות של חבריו.

הטכניקה של כתיבת היצירה בתפקידים, ללא פרטיטורה, היא טכניקה של העתקת תווים שרווחה בימי הביניים והרנסנס: בתקופה זו העתקת יצירות פוליפוניות הציבה אתגרים רבים, הן מבחינת היישור האנכי של מהלכי הקולות והן מבחינת ההכרח לחסוך בקלף ובדיו, ולכן דרשה תכנון רב. מקצת היצירות הועתקו בפורמט של פרטיטורה, ומקצתן הועתקו בפורמט של תפקידים אינדיווידואליים, שנכתבו זה אחר זה על גבי אותו עמוד או בעמודים נפרדים. לעיתים שילב המעתיק בין יצירה אחת בפורמט של פרטיטורה לבין תפקיד בודד מיצירה אחרת – מיד בחמשה הבאה. יתר התפקידים הועתקו בעמוד אחר, אפילו במרחק של כמה עמודים, הכול בהתחשב באילוצים.²⁹

בתיאטרון המוזיקה סטאבט מאטר – תפילה אנושית השתמשתי בטכניקה זו בפרק השלישי

26. איתן שטיינברג, טווייה (*Spinning*) לקול, חלילית בס, כינור, צ'לו, קונטרבס, גיטרה, אקורדיון וכלי הקשה, טקסט מאת רונית מטלון, 2016. היצירה הולחנה עבור אתי בן-זקן ואנסמבל מודאליוס. תיעוד מביצוע חי שלהם זמין ביוטיוב תחת הכותרת: "איתן שטיינברג: טווייה – טקסט רונית מטלון". היצירה ראתה אור באלבום של אנסמבל מודאליוס חירות אחרות אחרות (2017) ובאלבום *Eitan Steinberg Vocal Works* (2021).

27. רונית מטלון, קול צעדינו, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 350.

28. הטקסט המלא כפי שנכתב על ידי מטלון הוא: "נשלחו לחלל, למעלה, הקווים הדקיקים והעירומים של החדר הריק, שדווקא משום שלא כיסו על כלום בריקותם גלוית הלב, צפנו את העיקר, או לפחות את אחד מפניה העיקריים של האמת, מה שחשבה הילדה ברבות הזמן לאמת: שהסוד, החבוי מן העין והשקוף, הוא הטוב, לא הרע, שהאהבה היא הסוד ולא חוסר-האהבה, שהמופע הדק של חסד האושר מוסתר על-ידי היריד הפתייני של הסבל, נמשך מאחוריו כמו כרכרת אויר שקופה, כמו החדר הריק שטווה סיפור משלו: שהבלש, שלוחו של הצדק וציידו של הרע, לוכד משהו בחדר הריק, המוצפן והשקוף, אבל לא את הפושע או את המעשה הנפשע בדמותה של הגווייה, אלא את היפוכם – את החסד" (שם).

29. Helen Deeming, "Observations on the Habits of Twelfth- and Thirteenth-Century Music Scribes", *Scriptorium*, Tome 60; n°1, 2006. p. 52

והקצצר, המבוצע ללא מילים. תפקידי הקול והכלים כתובים שם ללא סימני פעמה ומקצב, בעמודים נפרדים, ומהלכם חופשי לחלוטין. את התיאום ביניהם השגתי דרך כמה גורמים מאחריים: הכלים מנגנים במנעד אחיד, במעין מודוס דו־דורי, תוך כדי עיטור חופשי של הצלילים בטרילים ובטרמולו בהוראת *sul pont* מדי פעם בפעם. התוצאה היא מרקם אלאטורי מורכב, המשתנה תדיר. להפתעתם של כל הנגנים שביצעו את הפרק עד כה, אמנם כל ביצוע מניב תוצאה שונה, אבל הפרק נשאר תמיד "דומה לעצמו".

ואולם ביצירה טווייה השימוש בתפקידים נפרדים הוא מורכב יותר, הן מפני שמדובר ביצירה ארוכה יחסית והן מפני שהבסיס המצלולי שלה כולל כמה "מודוסים" בר־בזמן. כתבתי את התפקידים בדרך זו כי חיפשתי דרך לשלב בין הבחירות שלי בפרמטרים מוזיקליים מסוימים לבין בחירות שיבחרו המבצעים במהלך הביצוע. הלחנתי כל תפקיד לחוד, מתחילתו עד סופו, ותכננתי את היצירה בעזרת שימוש בעקרון האקראיות/הסתברות: מבחינה הסתברותית, היצירה תנוע תמיד בתוך עולם הרמוני שייחודי לה, מכיוון שהיא נבנתה מראש כך שכל כלי, בכל רגע נתון, יוכל לבצע כל חלק נבחר מתוכה. טכניקה זו דורשת מהמבצעים יכולת אלתור על גבי חומר נתון לצד הקשבה ותגובה לנגנים האחרים. נוסף על כך, תפקיד התוף (Frame drum) כלל אינו כתוב ונתון לחלוטין ליכולת התכנון והביצוע של המתופף.

בנושא תכנון היצירה במחשבה על אקראיות/הסתברות הושפעתי מתפיסתו של לוטוסלבסקי. לדוגמה, ביצירתו *Chain 1*³⁰ יש חלק שבו לכל אחד מכלי הקשת כתובה פראזה קצרה שיש לחזור עליה שוב ושוב, עד לסימן מהמנצח. אבל כל אחת מהפראזות כתובה באורך שונה, וסימן החזרה ממוקם בה במיקום שונה, ולכן אף על פי שהפראזות חוזרות על עצמן, המרקם ההרמוני/קונטרפונקטי משתנה כל הזמן.

אמנם ביצירה טווייה תפקיד הקול שזור באנסמבל מבחינת הדינמיקה, אך הוא כתוב בדרך שונה מעט מתפקידי הכלים. גם בו אין קווי תיבה, אבל ישנה התייחסות לערכים ריתמיים מוגדרים יחסית: תווים קצרים־מהירים ותווים ארוכים בני 3-4 שניות לפחות. אחרי שהתחילה היצירה והכלים ביססו את המרקם הרב־קולי שלהם, כניסת השירה נתונה לבחירת הזמרת, וכך גם ההחלטה מתי לסיים: כל עוד ברצונה להמשיך בשירה, באפשרותה לחזור על כל חלק בתפקיד שלה. בשל השונות המרקמית של תפקיד הקול, כניסתו ויציאתו הן אירועים בולטים יחסית, שמהווים ציון זמן עבור כל הנגנים. בדרך זו, הזמרת היא זו שלמעשה קובעת את הצורה והמשך של היצירה.

Witold Lutosławski, *Chain 1*, for large ensemble, 1984 .30

איתן שטיינברג



דוגמה 4: מתוך תפקיד הכינור ביצירה טווייה

אופרה קאמרית והזמנת כל המבצעים – קולות וכלים – לדיאלוג יצירתי

את הדיאלוג היצירתי המקיף ביותר עם גוף ביצוע רב־משתתפים יצרתי באופרה הקאמרית משלחת חיפוש 220.³¹ עבודתה של המשלחת, המנסה לפענח את שרידיהם של כתבים עתיקים, מתממשת ביצירה ללא ליברטו, אלא עם פרגמנטים רב־לשוניים, בד בבד עם הזמנת כל המבצעים – קולות וכלים – לחקירה של מילים וצלילים תוך כדי הקשבה הדדית. הפרטיטורה כתובה כך שתפקידי הכלים מתווים לעיתים באופן חלקי, בעוד תפקידי הקולות כתובים במלואם – ולהפך; לעיתים התפקידים כוללים חומר שאין כל אפשרות לבצעו בתיאום בין כולם, ולעיתים ישנן הנחיות מילוליות בלבד. האופרה בנויה מתשע תמונות (לכל אחת כותרת שמתארת את ההתרחשות המרכזית בה), ובכל אחת מהן השארתי אלמנטים פתוחים לשיקול המבצעים.

ביצוע התמונה הראשונה, "התוועדות", מתחיל כפרולוג פלי עוד לפני כניסת הקהל. המוזיקה מורכבת מיחידות בנות 30 שניות, כשכל יחידה מחולקת לשלושה ציברי צלילים (קלסטרים) סטטיים. את כניסת הקלסטר הראשון (בכלי הקשה ובכלי קשת) מסמן המנצח בכל יחידה מחדש, אך שני הקלסטרים הבאים מבוצעים תמיד ללא ניצוח, בהתאם לתחושת הזמן של הנגנים. תוך כדי התהליך המוזיקלי האיטי הזה מתרחשת כניסת הקהל, ומהווה מעין התרחשות נגדית. אם ביצירה 4'33 של קייג' הקהל מקשיב לרחשי האולם בזמן שקט, הרי כאן ניתן לומר שהקהל מקשיב לרחשי האולם בזמן נגינה. אי אפשר לצפות מראש כמה זמן בדיוק יימשך המהלך, שכן סיומו הוא השקט היחסי שנוצר אחרי שכל הקהל התיישב. רק אז הזמרות נכנסות לבמה ומצטרפות לביצוע. בשונה, לדוגמה, מהיצירה *Stimmung*³² של המלחין שטוקהאוזן (Stockhausen), שבה ששת הזמרים נדרשים להפיק אינטונציות ורכיבים עיליים ספציפיים ותפקידיהם כוללים הנחיות מפורטות מאוד, עם אינ־ספור סימונים של תנועות ועיצורים – כאן תפקידי הזמרות אינם כוללים

31. איתן שטיינברג, משלחת חיפוש 220 (*Search Expedition 220*), אופרה קאמרית ל-6 זמרות, חליל, קלרינט, כינור, ויולה, צ'לו, קונטרבס, גיטרה, לאוטה ושני נגני כלי הקשה. עיצוב, בימוי, יצירות-בד ועריכת טקסט רב־לשוני: אתי בן־זקן, 2019. תיעוד וידאו מהבכורה בחג המוזיקה הישראלית בביצוע אתי בן־זקן, אנסמבל "עלמה – קול נשי ישראלי" ואנסמבל מודאליוס זמן ביוטיוב תחת הכותרת: "Steinberg-BenZaken: Search Expedition 220 (full)"

32. Karlheinz Stockhausen, *Stimmung* for six vocalists, 1968

הנחיות הגייה. התפקידים כוללים גובהי צליל, משכי זמן וסימני דינמיקה, שעל פיהם הזמרות מתבקשות למלמל יחד, בשקט ובמהירות, תנועות ועיצורים לבחירתן. התוצאה הצלילית היא שהמרקם ההרמוני הכללי בתמונה זו ניתן לצפייה מראש, אך פרטיה המדויקים של התמונה מוגדרים על ידי הנגנים והזמרות ככל ביצוע מחדש.

התמונה השנייה, "איין-ספור פרטים", מבוצעת בכלים בלבד, ללא קולות וללא ניצוח, והתפקידים כתובים במלואם. לכל כלי הלחנתי פראזות מהירות מורכבות, שביניהן הפסקות ארוכות שמשטטשות את תחושת הזמן. כניסת הכלים מדורגת, וכתובה במילים לכל כלי בנפרד (לדוגמה, "Enter after about 20 seconds"). נדמה כאילו כל התפקידים מתווים במדויק במשקל 4/4 ובטמפו bpm=60, אבל מראה הפרטיטורה מטעה: הפראזות המהירות, ההפסקות הארוכות ביניהן והעובדה שאין ניצוח שיקבע פעמה משותפת גורמות לכך שכל מבצע/ת "מתביית/ת" בהדרגה על פעמה אישית, והמרקם הוא בלתי ניתן לחיזוי. לכך מתווספים התפקידים של שני נגני כלי ההקשה, המבוססים על תבניות ריתמיות במשקל 6/4 ומכילים דגשים מנוגדים – לא רק למרקם הכללי, אלא גם בינם לבין עצמם.

התמונה השלישית, "הקשבה", מבוצעת רק על ידי חלק מהאנסמבל: נגן כלי הקשה, שש הזמרות, נגני הקלרינט, הכינור, הוויולה והצ'לו, וכתובה בהנחיות מילוליות בלבד:

1. נגן כלי ההקשה משמיע צליל על קערה טיבטית/גונג/מצילה ומניח לה להדהד.
2. אחרי שניות אחדות של הקשבה, אחת הזמרות מגיבה בצליל שקט וארוך, על תו לבחירתה. אין להשתמש בעיצורים, רק בתנועות. ניתן לשנות את התנועה במהלך הצליל. על מנת להפיק רכיבים עיליים רבים ככל האפשר, מומלץ לצמצם את החלל האחורי של הפה ולקרר את הלשון אל החך האחורי העליון.
3. אחרי שניות אחדות של הקשבה (הזמרת והדי הקערה הטיבטית עדיין ממשיכים להישמע) אחד הנגנים מגיב בצליל ארוך לבחירתו.
4. זמרת נוספת מגיבה, הפעם בעיצור לבחירתה (ללא צליל, ללא תנועה) כשהיא חוזרת עליו שוב ושוב ברצף, מאיצה ומאיטה במשך זמן קצר.

יש לחזור על צעדים אלה עם משתתפים שונים, צלילים שונים, משכי-תגובה שונים, תנועות ועיצורים שונים, במשך כ-5 דקות.

מובן שעל הציר שבין המוכתב מראש לבין הלא ידוע, תמונה זו נמצאת קרוב מאוד לנקודת הלא ידוע. למבצעים יש מרחב בחירה רחב שכולל גובהי צליל, משכי צליל, דינמיקה והגייה, ועליהם לפסל את התמונה תוך כדי הקשבה הדדית. עם זאת, שלוש ההוראות הראשונות, ועצם הבחירה בכלים המסוימים שמנגנים בתמונה זו לצד הזמרות, מניחות את המצע לאופייה המיוחד של התמונה ומבטיחות שבכל ביצוע תישמר האווירה של הקשבה והדהוד.

בתמונה הרביעית, "התחקות אחר שפות", המרקם מורכב יותר. הוא בנוי מארבעה רבדים כליים ורובד אחד קולי – שמתווים בדרך שונה זה מזה ואינם מאוגדים כפרטיטורה:

- 1) ברובד אחד, קבוצה מהאנסמבל (קלרינט, כינור, ויולה, צ'לו, קונטרבס) מבצעת חומר מודאלי. כל תפקיד כתוב בנפרד בטכניקה שפירטתי לעיל בקשר ליצירה טווייה. כל נגן

- יכול לבצע את התפקיד שלו מתחילתו לסופו, מסופו לתחילתו, או להתחיל בכל נקודה שהיא ולהמשיך משם.
- (2) רובד שני מבוצע על ידי הפיקולו, שמשמיע צלילים בודדים וקצרים במרקם פוינטליסטי, כשמרווחי הזמן בין צליל לצליל נתונים לתחושתו.
- (3) ברובד שלישי, הגיטרה והלאוטה מבליחים יחד מדי פעם בפעם, בקווים מלודיים קצרים הכתובים בתוויו נורמטיבי מלא. אך גם עליהם מוטלת אחריות פעילה, מפני שבין קו מלודי אחד לאחר יש להם הפסקות ארוכות מאוד, שאורכן כתוב כהצעת זמן בלבד, לדוגמה, "כ-45 שניות הפסקה".
- (4) ברובד רביעי, שני נגני כלי ההקשה מגיבים להתרחשויות תוך יצירת דיאלוג ביניהם. ביכולתם לבחור כל אחד מכלי ההקשה שלהם, ובלבד שינגנו בדינמיקה שקטה מאוד.
- (5) ארבעת הרבדים הכליים מהווים תשתית מרקמית והרמונית לרובד החמישי, הקולי, שבו תפקידי הזמרות כתובים בהנחיות מילוליות בלבד. כל זמרת מתבקשת לבחור מילה ממאגר מילים נתון ולחקור אותה באמצעות הגייה איטית של העיצורים והתנועות המרכיבים אותה. עליה לעשות זאת כמה פעמים בחקירה סקרנית, כאדם שטועם לראשונה מאכל לא-מוכר. בתמונה זו הזמרות יוצרות בעצמן, בזמן אמיתי, לא רק את המרקם המצלולי של תפקידיהן, אלא גם את ה"ליברטו".
- בתמונה החמישית של האופרה, "ניסיון לפענוח תכנים", תפקידי הכלים והקולות כתובים בדרך נורמטיבית, למעט הטקסט: לכל זמרת מוצעים שני משפטים בשתי שפות, והיא מתבקשת לבצעם בשילוב חופשי ועצמאי של מלמול במקצבים משתנים, השתהות על הברה כלשהי, הגייה איטית של מילה וכד'. בתפקידים הקוליים משפטים אלו אינם כתובים בחלוקה להברות מתחת לצלילים, אלא רשומים בנפרד, כמשפטים רציפים. לכן, אף על פי שתפקידי הזמרות כוללים ערכים ריתמיים נתונים וארוכים יחסית, הוספת הטקסט מחלקת אותם בדרך שמשתנה מזמרת אחת לאחרת ומביצוע לביצוע. היחסים ההרמוניים והקונטרפונקטיים בין הקולות והכלים נשארים קבועים.
- בתמונה השישית, "התייעצות", תפקידי הכלים כתובים במלואם במרקם פוינטליסטי, וגם תפקיד הקולות – סקסטט שקט ולירי – כתוב במלואו, אבל אין תלות ופעמה משותפת בין אלו לאלו. בביצוע הבכורה ניצחתי תחילה על הכלים כדי לבסס אצלם את תחושת המרקם. אחרי זמן קצר עברתי לניצח על הזמרות – שהחלו בביצוע הסקסטט – והשארתי את המרקם הכלי באחריות מלאה של הנגנים. הם התבקשו לבצע אותו כל זמן שהסקסטט הקולי נמשך, ואם קרה שתפקידיהם נגמרו לפני כן, ניתנה להם האפשרות לחזור על חטיבת הסיום שוב ושוב ככל הנדרש.

השותפות בין מלחין ומבצעים ביצירותיי

instructions for this movement
 Musicians' parts are independent, and appear in a separate score.
 The parts are divided into groups:
 Flute, Clarinet; Guitar & Lute; Violin, Viola, Cello & Contrabass; Percussion.
 Although exactly written, the rhythm in this movement should be followed freely,
 while each instrumentalist relatively relates to what is played by members of his/her group.

VI
 Consultation התייעצות

דוגמה 5: מתוך תפקיד הכלים בתמונה השישית של משלחת חיפוש 220

התמונות השביעית והשמינית, "צירוף הנתונים" ו"הצגת הנתונים", מתוות במלואן לקולות וגם לכלים. רק שני נגני כלי ההקשה חופשיים יחסית: על בסיס תבניות ריתמיות נתונות הם מבצעים אלתור שמתפתח לאורך שתי התמונות ברצף, וכך בונים מתח ומובילים את היצירה בהדרגה אל שיאה.

התמונה התשיעית, "התוועדות לתיקון מסלול העבר", דומה לתמונת הפתיחה: ברובד אחד הכלים המלודיים מחזיקים מרקם סטטי המשתנה לאט; ברובד שני הגיטרה והלאוטה מוסיפים מדי פעם בפעם קווים משותפים במרקם ארפג'י מהיר; וברובד שלישי הזמרות ממלמלות תנועות ועיצורים רכים לפי בחירתן, תוך כדי ביצוע המהלך ההרמוני הנתון.

מה מאפשר שותפות יצירתית בין מלחין למבצעים?

בכל היצירות הפתוחות-יחסית שלי נוכחתי שקל לי יותר להלחין עבור נגן/ית או גוף ביצוע אחרי שהכרתי אותם ולמדתי היטב את אופן נגינתם. באותה המידה, גם אצל הנגנים נדרשת היכרות מוקדמת עם האסתטיקה המוזיקלית שלי. לעיתים מספיקה לכך פגישה אחת; לדוגמה, לפני שהתחלנו בחזרות על האופרה משלחת חיפוש 220, אתי ואנוכי ערכנו סדנת היכרות לחברות אנסמבל "עלמה – קול נשי ישראלי", שהיו עתידות להשתתף באופרה. כדי להגיע לאסתטיקה קולית משותפת תרגלנו יחד סקיצות שהכנתי מראש תוך כדי בחינת הפקות קוליות מגוונות והתנסות במגוון דרכי הגייה של תנועות ועיצורים על צלילים נתונים. באופן זה, כשהזמרות קיבלו את התפקידים המוגמרים, הן כבר הכירו כמה מהטכניקות המופיעות בהם. את ההשראה לדרך עבודה זו קיבלתי מהמלחין האיטלקי לואיג'י נונו (Nono), שהרבה לעבוד עם מבצעי יצירותיו

ללא פרטיטורה,³³ בדיאלוג אקטיבי ובעבודה משותפת על הרעיונות שהביא. עם ההרכב הכלי של האופרה לא היה צורך במפגש מקדים שכזה: הנגנים היו חברי אננסמבל מודאליוס, שביצעו רבות מיצירותיי, ביניהן גם את היצירה טווייה, שעליה כתבתי לעיל.

אבל ביצוע פרשני יצירתי מתאפשר גם כשאין דו־שיח ישיר בין המלחין למבצעים. חוויתי זאת לאחרונה כשהלחנתי את א שפליטער פון איר־סוף³⁴ עבור האנסמבל האסטוני Hortus Musicus. שלחתי להם את הפרטיטורה, והם ביצעו את היצירה בככורה באסטוניה בלי שנפגשנו לפניכן לעבודה על היצירה. אמנם כבר עבדנו יחד בעבר על יצירות אחרות שלי, אך הפעם האנסמבל העניק ליצירה חופש פרשני מחד גיסא ודיוק קפדני מאידך גיסא, בדרך שהפתיעה אותי. לדוגמה, הם החליטו שהכנר אנדרס מוסטונן לא ינגן את תפקיד הכינור שכתבתי ביצירה, אלא ינצח על האנסמבל בזמן הביצוע. את תפקיד הכינור הם הטמיעו בתפקידו של נגן חלילית האלט. כשהאזנתי להקלטה, השינוי נשמע לי תואם מאוד את האווירה והסגנון של היצירה. ייתכן שיצירתיות פרשנית זו נעוצה בעובדה שאנסמבל Hortus Musicus מתמחה בביצוע מוזיקה עתיקה, ואקטיביות פרשנית היא לחם חוקו. סוג כזה של החלטות בידי נגנים כה מיומנים הוא מימוש השאיפה שלי כמלחין, שיצירותיי יישארו תמיד דומות למה ששמעתי באוזני רוחי, ובכל זאת ישתנו ויתחדשו תדיר.

לסיכום, הבחירה שלי, כמלחין, בדיאלוג יצירתי עם מבצעי יצירותיי, ניזונה ממגוון השפעות והשראות. החל בפירוק והרכבה מחדש של טקסטים, דרך האילוצים הטכניים שאיתגרו את מעתיקי התווים אי־אז בימי הביניים, עבור בטכניקות תיווי של מלחינים עכשוויים, וכלה ביצירתיות הווירטואוזית של אתי ושל מבצעים אחרים שזכיתי לעבוד איתם. כל אלו הניעו אותי לחקור עד כמה אני מוכן לשחרר את השליטה ביצירה שלי, מהם גבולות החופש שאני מעוניין לתת למבצעים ומהו התמהיל שישאיר את היצירה כאורגניזם חי, מתפתח ומשתנה.

33. על דרך עבודתו של לואיג'י נונו עם מבצעים ועל הקשר שלה לתפיסתו הפוליטית-חברתית, ראו בכיורגפיה שכתבה Angela Ida De Benedictis באתר הארכיון של המלחין, www.luiginono.it

34. איתן שטיינברג, א שפליטער פון איר־סוף ("רסיס של אין סוף"), טקסט בידידיש מאת אברהם סוצקבר, 2021. היצירה הולחנה עבור אננסמבל Hortus Musicus שביצע אותה בככורה ב־2022 באסטוניה ובישראל.